الیاس احمد گدی فنی وفکری مطالعہ

(تحقیقی مقالہ برائے پی ایچ۔ڈی، 2021)

مقالہ نگار

نورالاسلام

ریسرچ اسکالر

یونی ورسٹی آف حیدرآباد

رجسٹریشن نمبر 12HUPH02

نگراں

ڈاکٹر محمد زاہدالحق

اسوسی ایٹ پروفیسر

شعبہ اردو

یونی ورسٹی آف حیدرآباد

شعبۂ اردو، اسکول آف ہیومانی ٹیز

یونی ورسٹی آف حیدرآباد، حیدرآباد، تلنگانہ

فہرست

پیش لفظ		4
سوانحی خاکہ		13
پہلا باب	الیاس احمد گدی: مکمل سوانحی خاکہ	16
(الف)	خاندانی پس منظر	17
(ب)	ذاتی احوال وکوائف	28
دوسرا باب	الیاس احمد گدی کے معاصر رجحانات	51
(الف)	ترقی پسند	52
(ب)	جدیدیت	65
(ج)	دیگر رجحانات ومیلانات	73
تیسرا باب	الیاس احمد گدی کے افسانوں کا فنی مطالعہ	108
(الف)	آدمی (افسانوی مجموعہ)	109
(ب)	تھکا ہوا دن (افسانوی مجموعہ)	146
(ج)	غیر مطبوعہ افسانے	180
چوتھا باب	الیاس احمد گدی کے ناولوں کا فنی مطالعہ	238
(الف)	زخم (ناول) دستیاب نہیں ہوسکا	
(ب)	مرہم (ناول)	239
(ج)	فائر ایریا (ناول)	262

پانچواں باب	الیاس احمد گدی کے غیر افسانوی ادب کا تنقیدی مطالعہ	285
(الف)	لکشمن ریکھا کے پار (سفرنامہ)	286
(ب)	مگدھ پوری کا داستان گو (خودنوشت)	320
(ج)	آنکھیں (ٹیلی فلم) دستیاب نہیں ہوسکا	
(د)	پھنیشور ناتھ رینو کی منتخب کہانیاں (تراجم)	335
چھٹا باب	الیاس احمد گدی کی تحریروں کا فکری مطالعہ	366
(الف)	سماج و معاشرہ	367
(ب)	مزدور طبقات	396
حاصل مطالعہ		407
ضمیمہ		422
کتابیات		425

پیش لفظ

یوں تو الیاس احمد گدی بہ حیثیت افسانہ نگار اور ناول نگار اتنے معروف ہیں کہ ان کی دوسری ادبی حیثیتیں تقریباً گم ہوگئی ہیں۔ حالاں کہ یہ حقیقت ہے کہ انھوں نے نہ صرف افسانوی ادب میں دلچسپی لی بلکہ غیر افسانوی ادب کا سرمایہ بھی محفوظ ہے جو ان کی عظمت کو یقیناً ترفع بخش سکتا ہے۔ الیاس احمد گدی کی ادبی زندگی کا آغاز افسانہ نگاری سے ہوا۔ ان کی افسانہ نگاری 1948 میں شروع ہوئی اور اسی سال ان کا پہلا افسانہ بعنوان ''سرخ نوٹ'' ماہنامہ رسالہ ''افکار'' بھوپال میں شائع ہوا تھا۔ اس وقت ان کی عمر تقریباً پندرہ برس تھی۔ اس کے بعد وہ پابندی سے افسانے اور ناول لکھتے رہے اور ان کے افسانے اس وقت کے بیشتر معیاری رسالوں میں چھپتے رہے۔ اس طرح وہ ایک اچھے افسانہ نگار اور ناول نویس کی حیثیت سے جانے مانے گئے۔ مگر یہ بھی حقیقت ہے کہ الیاس احمد گدی کی شہرت و مقبولیت کی گونج ادبی حلقوں میں اس وقت سے سنائی دینے لگی جب ان کا شہرۂ آفاق ناول ''فائر ایریا'' منظر عام پر آیا اور اسے ساہتیہ اکیڈمی ایوارڈ کے لیے منتخب کرلیا گیا۔

الیاس احمد گدی کا نام ان کی تخلیقی قوت اور افسانہ نگاری پر بے مثال گرفت کے سبب معاصر افسانہ نگاروں میں ممتاز اور نمایاں ہے۔ اپنے عہد کے مسائل اور محرومیوں اور سیاسی جبر و تشدد کی جیسی پیش کش الیاس احمد گدی کے افسانوں میں ملتی ہے، دوسرے افسانہ نگاروں کے یہاں کم ہی نظر آتی ہے۔ موضوعات کے انتخاب سے لے کر ان کی پیش کش کے طریقوں اور فنی تکنیک تک سب کچھ الیاس احمد گدی کی تخلیقی صلاحیت اور ان کے تجربات میں تنوع کا آئینہ دار ہیں۔ الیاس احمد گدی کے منتخب افسانوں کا پہلا مجموعہ ''آدمی'' 1983 میں منظر عام پر آیا۔ اس میں کل تیرہ کہانیاں شامل ہیں۔ دوسرا افسانوی مجموعہ ''تھکا ہوا دن'' 1989 میں شائع ہوا۔ اس میں کل پندرہ افسانے شامل ہیں۔

الیاس احمد گدی کے تین ناول معرض وجود میں آئے۔ پہلا ناول ''زخم'' 1953 میں شائع ہوا اور دوسرا ناول ''مرہم'' کے نام سے 1954 میں شائع ہوا۔ مگر ان دونوں ناولوں کو ادبی حلقوں میں کوئی خاص مقبولیت نہیں مل سکی۔ تیسرا اور شاہ کار ناول ''فائر ایریا'' 1994 میں منظر عام پر آیا۔ اس ناول پر الیاس احمد گدی کو 1996 میں ساہتیہ اکیڈمی ایوارڈ سے نوازا گیا۔ اس کے علاوہ انجمن ترقی پسند مصنفین، بہار اردو اکیڈمی، اتر پردیش اردو اکیڈمی اور بنگال اردو اکیڈمی سے بھی انعامات ملے۔ ''فائر ایریا'' میں صوبہ جھارکھنڈ کا شہر جھریا اور اس کے گرد و نواح کے

علاقے کے پس منظر میں کوئلہ مزدوروں اور سرمایہ داروں کے مابین طبقاتی کشمکش کی شدت کی عکاسی حقیقی روپ میں کی گئی ہے۔ اس ناول میں الیاس احمد گدی نے کول فیلڈ کے مزدوروں کے عرصۂ دراز سے ہورہے مستقل استحصال کو جس شدومد سے پیش کیا ہے وہ اپنی مثال آپ ہے۔ ''فائر ایریا'' کا موضوع مسلسل ناانصافی اور استحصال ہے جسے مصنف نے بچپن سے دیکھا تھا۔ وہ جانتے تھے کہ کول فیلڈ کی اپنی ایک الگ دنیا ہوتی ہے۔ استحصال کا کرب مزدوروں کے دل وذہن پر ہوتا ہے لیکن وہ بے بس ہوتے ہیں۔ گھٹ گھٹ کر زندگی کا زہر پینے پر حق کی آواز بلند کی بھی جاتی ہے لیکن وہ اتنی بے رحمی سے دبادی جاتی ہے کہ پھر دوبارہ کسی کو جرأت نہیں ہوتی۔ بھوک، مجبوری، لاچاری، غریبی، بے بسی، بے کسی اور ظلم وستم کا ننگا ناچ روزمرہ کی زندگی کا ایک حصہ بن جاتا ہے۔ الیاس احمد گدی نے ''فائر ایریا'' میں اس ماحول کی تصویر کشی کرتے ہوئے جس عمیق تجربے اور مشاہدے کو بروئے کار لایا ہے اسے دیکھ کر محسوس ہوتا ہے کہ اس موضوع پر لکھنے کا حق صرف اور صرف انھی کو حاصل تھا۔

الیاس احمد گدی نے اپنے ادبی سفر کا آغاز ایک فکشن نگار کی حیثیت سے کیا اور افسانے اور ناول لکھنے کے ساتھ ساتھ ایک سفرنامہ ''لکشمن ریکھا کے پار'' اور ایک خودنوشت ''مگدھ پوری کا داستان گو'' بھی لکھی۔ الیاس احمد گدی کا سفرنامہ ''لکشمن ریکھا کے پار'' ایک شاہکار ادبی تخلیق کا درجہ رکھتا ہے۔ یہ سفرنامہ 1968 میں ان کے مشرقی پاکستان (موجودہ بنگلہ دیش) کے سفر کی روداد ہے۔ اس کی اشاعت 1998 میں ہوئی۔ ناول ''فائر ایریا'' میں اگر جھریا اور اس کے قرب وجوار کے علاقوں کے کوئلہ مزدوروں کی پائمال زندگی کی عکاسی کی گئی ہے تو ''لکشن ریکھا کے پار'' مشرقی پاکستان (بنگلہ دیش) کا ایک ایسا مرقع ہے جس سے قاری کو وہاں کے سیاسی، معاشی، تہذیبی اور معاشرتی حالات اور رجحانات سے آگاہی حاصل ہوتی ہے۔ یہ تخلیق اپنے بیانیہ اسلوب، ماحول آفرینی، حسین اور دلکش انداز بیان کی وجہ سے بے حد دلچسپ ہوگئی ہے۔

الیاس احمد گدی نے ''مگدھ پوری کا داستان گو'' کے عنوان سے ایک خودنوشت بھی تحریر کی ہے۔ یہ خودنوشت ہنوز کتابی شکل میں شائع نہ ہوسکی ہے۔ اس خودنوشت میں الیاس احمد گدی کے ذاتی حالات کے علاوہ ان کے سگے بھائی غیاث احمد گدی کے احوال وکوائف اور ان کے خاندان کے حالات بھی بیان کیے گئے ہیں۔ ساتھ ہی اس وقت کے مختلف سیاسی اور سماجی حالات کا جائزہ بھی لیا گیا ہے۔ الیاس احمد گدی کی تحریروں میں ایک خاص نوع کی وارفتگی

اور جذبے کی کیفیت پائی جاتی ہے۔ چناں چہ ہم دیکھتے ہیں کہ ''مگدھ پوری کا داستان گو'' میں انھوں نے روزمرہ کے بے حد معمولی واقعات بیان کر کے بلند نتائج اخذ کرنے کی کوشش کی ہے۔ الیاس احمد گدی نے اپنی اس تخلیق میں آرائش وزیبائش پیدا کرنے کی کوئی شعوری کوشش نہیں کی ہے۔ تکلف و تصنع سے پاک سادگی، خلوص اور صداقت پر مبنی یہ خودنوشت اپنے آپ میں ایک مثال ہے۔

الیاس احمد گدی کی ایک حیثیت مترجم کی بھی ہے۔ ہندی کے مشہور و معروف کہانی کار پھنیشور ناتھ رینو کی اکیس اہم کہانیوں کو یک جا کر کے جناب بھارت یایا ورجی نے اپنے وقیع پیش لفظ کے ساتھ پھنیشور ناتھ رینو کی ''شریسٹھ کہانیاں'' کے زیر عنوان نیشنل بک ٹرسٹ انڈیا سے 1992 میں شائع کروایا تھا۔ الیاس احمد گدی نے نیشنل بک ٹرسٹ انڈیا کے ڈائریکٹر کی ہدایت پر اس کتاب کا ترجمہ اردو میں کیا ہے۔ ان کی یہ ترجمہ شدہ کتاب ''پھنیشور ناتھ رینو کی منتخب کہانیاں'' کے عنوان سے نیشنل بک ٹرسٹ انڈیا سے 1999 میں شایع ہو چکی ہے۔

الیاس احمد گدی کامیاب افسانہ نگار اور ناول نگار ہونے کے ساتھ ساتھ ایک اچھے سفرنامہ نویس، خودنوشت نگار اور مترجم بھی ہیں۔ دراصل الیاس احمد گدی کی شخصیت اور ان کی ادبی خدمات کی مکمل تصویر ابھر کر اس لیے ہمارے سامنے نہیں آسکی ہے کہ ان کی شخصیت یا ادبی کارنامے پر جو بھی کام ہوا ہے وہ فرداً فرداً ہوا ہے یا یہ کہ انھی چیزوں پر کام ہوا ہے جو منظر عام پر ہیں۔ الیاس احمد گدی کی ان چیزوں پر اب تک کوئی کام نہیں ہوا ہے جو پردۂ خفا میں ہیں۔ بہر حال ضرورت اس بات کی ہے کہ ان کی ادبی خدمات اور شخصیت پر ہر زاویے سے کماحقہ کام ہو۔ لہٰذا میں نے اپنے موضوع ''الیاس احمد گدی: فکری وفنی مطالعہ'' کا انتخاب کیا تاکہ ہر پہلو سے مکمل کام ہو سکے اور ادبی دنیا میں الیاس احمد گدی کی شخصیت اور ان کی نمایاں ادبی خدمات کا مکمل طور پر احاطہ کیا جا سکے۔

میں نے اس مقالے کے ذریعے الیاس احمد گدی کی ادبی خدمات اور شخصیت پر روشنی ڈالنے کی بھرپور کوشش کی ہے۔ یہ مقالہ چھے ابواب اور ایک حاصلہ مطالعہ پر مشتمل ہے۔ ابواب کے نام اور ان میں شامل مواد کی تفصیل اس طرح ہے:

پہلا باب: ''الیاس احمد گدی: مکمل سوانحی خاکہ'' کے بیان میں ہے۔ یہ باب دو ذیلی ابواب پر مشتمل ہے۔

(الف) خاندانی پس منظر (ب) ذاتی احوال وکوائف۔ ''خاندانی پس منظر'' کے ذیل میں نہ صرف الیاس احمد گدی کے موجودہ خاندان کا احاطہ کیا گیا ہے بلکہ ان کے مورث اعلیٰ کے حالات زندگی پر بھی روشنی ڈالی گئی ہے۔ ''ذاتی احوال وکوائف'' کے ذیل میں الیاس احمد گدی کے حالات زندگی، تعلیم، تربیت، معاشی پریشانی اور گھر کے حالات وغیرہ کو ضبط تحریر میں لایا گیا ہے۔

دوسرا باب: ''الیاس احمد گدی کے معاصر رجحانات'' کے بیان میں ہے۔ اس باب کو تین ذیلی ابواب میں منقسم کیا گیا ہے۔ (الف) ترقی پسند (ب) جدیدیت (ج) دیگر رجحانات ومیلانات۔ ان تینوں ذیلی عناوین کے پیش نظر اس باب میں ان چیزوں کا احاطہ کرنے کی کوشش کی گئی ہے کہ کس طرح مذکورہ تینوں تحریکات ورجحانات نے اپنے نقوش اردو افسانے اور ناولوں پر ثبت کیے ہیں اور ان چیزوں سے الیاس احمد گدی کے معاصرین کس حد تک متاثر ہوئے اور کیا الیاس احمد گدی اپنے معاصرین کے بنائے ہوئے راستے پر چلے یا اپنی راہ الگ نکالی یا پھر اپنے معاصرین کے راستے ہی سے اپنی پگڈنڈی نکال لی؟ ان تمام چیزوں پر تفصیلی روشنی ڈالی گئی ہے۔

تیسرا باب: ''الیاس احمد گدی کے افسانوں کا فنی مطالعہ'' پر مشتمل ہے۔ اس باب میں بھی تین ذیلی ابواب شامل ہیں۔ (الف) آدمی (افسانوی مجموعہ)، (ب) تھکا ہوا دن (افسانوی مجموعہ)، (ج) غیر مطبوعہ افسانے۔ یہاں دونوں افسانوی مجموعوں (''آدمی'' اور ''تھکا ہوا دن'') کا فنی مطالعہ کیا گیا ہے۔ جہاں تک غیر مطبوعہ افسانے کی بات ہے تو دراصل الیاس احمد گدی کے یہ ایسے افسانے ہیں جو مختلف رسائل کے اوراق میں دبے ہوئے تھے۔ میں نے اپنی جہد مسلسل اور تحقیق وجستجو سے الیاس احمد گدی کے سترہ ایسے افسانوں کو حاصل کیا ہے جو پردۂ خفا میں تھے۔ ان کہانیوں کا بھی بالتفصیل فنی مطالعہ کیا گیا ہے۔

چوتھا باب: ''الیاس احمد گدی کے ناولوں کا فنی مطالعہ'' کے بیان میں ہے۔ اس باب میں بھی تین ذیلی ابواب ہیں۔ (الف) زخم (ناول)، (ب) مرہم (ناول)، (ج) فائر ایریا (ناول)۔ ان تینوں ناولوں میں ''زخم'' کسی طرح دستیاب نہ ہوسکا۔ بقیہ دو ناول ''مرہم'' اور ''فائر ایریا'' کا تفصیلی طور پر فنی مطالعہ کیا گیا ہے اور ان ناولوں میں ان تمام نکات اور گوشوں پر روشنی ڈالی گئی ہے جو کہ ان ناولوں کے تخلیق کا مقصد رہے ہیں۔

پانچواں باب: ''الیاس احمد گدی کے غیر افسانوی ادب کا تنقیدی مطالعہ'' پر مشتمل ہے۔ اس باب کو چار

ذیلی خانوں میں منقسم کیا گیا ہے۔

(الیف) لکشمن ریکھا کے پار (سفرنامہ)، (ب) مگدھ پوری کا داستان گو (خودنوشت)، (ج) آنکھیں (ٹیلی فلم)، (د) تراجم (پھنیشور ناتھ رینو کی منتخب کہانیاں)۔ ان چاروں ذیلی ابواب میں ''آنکھیں'' (ٹیلی فلم) کافی جدوجہد کے بعد بھی دستیاب نہ ہوسکی۔ بقیہ تینوں چیزوں کا تنقیدی مطالعہ کیا گیا ہے اور غیر جانب داری کے ساتھ ان چیزوں کی خوبیوں اور خامیوں پر اظہار خیال کیا گیا ہے۔

چھٹا باب: ''الیاس احمد گدی کی تحریروں کا فکری مطالعہ'' کے بیان میں ہے۔ اس باب میں دو ذیلی ابواب ہیں۔ (الف) سماج و معاشرہ (ب) مزدور طبقات، ''سماج و معاشرہ'' کے ذیل میں الیاس احمد گدی کی جملہ تحریروں میں ان کے افکار کو بروئے کار لانے کی سعی کی گئی ہے۔ استحصال زدہ اور محنت کش طبقات کے مسائل کو پیش کرنا الیاس احمد گدی کا خاص موضوع رہا ہے۔ چناں چہ اس ذیلی باب ''مزدور طبقات'' میں الیاس احمد گدی کی جملہ تخلیقات میں مزدور طبقات اور ان کے مسائل کی نشاندہی کی گئی ہے۔

حاصل مطالعہ میں مذکورہ تمام ابواب کے مطالعے کی روشنی میں خاص خاص نکات کا احاطہ کیا گیا ہے۔ اس کے بعد ایک چھوٹا سا ضمیمہ ہے جس کے ذیل میں الیاس احمد گدی کی ان چیزوں کا ذکر کیا گیا ہے جو میرے مقالہ کے موضوع سے ہٹ کر ہیں تاہم دوران تحقیق یہ سب ہمیں دستیاب ہوئی ہیں۔ یہ چیزیں ایسی ہیں کہ انھیں یکسر نظرانداز نہیں کیا جاسکتا۔ آخر میں ''کتابیات'' کے عنوان سے ان کتب و رسائل اور لغات کے حوالے دیے گئے ہیں جن سے اس مقالہ کی ترقیم و ترتیب میں استفادہ کیا گیا ہے۔

ریسرچ کے ایک طالب علم کے لیے مسرت و انبساط کا وہ لمحہ ہوتا ہے جب وہ تحقیق کی مشکل ترین راہوں کو عبور کرتے ہوئے تحقیقی مقالہ مکمل کر لیتا ہے، ایسے موقع پر اس کے لیے لازم ہوتا ہے کہ وہ اس مقالہ کی تکمیل و تزئین کے دوران رہبری اور رہنمائی کرنے والوں اور نیک خواہشات کا اظہار کرنے والوں کے لیے اظہار تشکر کرے۔ چنانچہ سب سے پہلے میں خالق کائنات کا شکر گزار ہوں کہ اس نے مجھے حیات بخشی، ایمان کی دولت سے نوازا اور اعلیٰ تعلیم حاصل کرنے کی راہیں فراہم کیں۔ رب کائنات کے فضل کے بغیر ہم کچھ بھی نہیں کر سکتے۔

میں اپنے استاد محترم و مقالہ کے نگراں ڈاکٹر محمد زاہد الحق صاحب کا ممنون ہوں کہ انھوں نے میری

درخواست پر میرانگراں بننا قبول کیا اور اپنی تمام تر مصروفیات کے باوجود مجھ ناچیز کے لیے وقت نکالا اور مواد کو ترتیب دینے میں میری مدد فرمائی۔ مجھے تحقیق کے پہلے لمحے سے لے کر آخری لمحے تک ان کا بھرپور تعاون حاصل رہا۔ انھوں نے اپنی پُرشفقت ہدایتوں، نصیحتوں اور رہنمائیوں کے ذریعے میری حوصلہ افزائی فرمائی۔ یہ حقیقت ہے کہ محض شکریے کے معمولی الفاظ سے ان کا حق ادا نہیں ہوسکتا۔ میرے دل میں ان کے احترام کے جذبات ہمیشہ کے لیے ثبت ہو گئے ہیں۔

پروفیسر فضل اللہ مکرم صاحب صدر شعبۂ اردو کے نگاہ کرم کا میں انتہائی ممنون و مشکور ہوں کہ انھوں نے مجھ ناچیز کے اس تحقیقی کام کو شرف قبولیت سے نوازا۔ ان کے اس مشفقانہ عمل کا میں پوری زندگی شکر گزار رہوں گا۔

ماہر دکنیات، ہر دل عزیز استاد پروفیسر حبیب نثار صاحب کی نظر کرم ہر طالب علم کی اعانت و دست گیری کے لیے بے تاب رہتی ہے۔ ان کی محبت و خلوص میرے لیے سرمایہ ہے، میں صمیم قلب سے استاد محترم کا شکر گزار ہوں کہ اس مقالہ کو ضبط تحریر میں لانے کے لیے انھوں نے ہمیشہ میری ہمت افزائی کی اور اپنی بیش بہا معلومات سے سرفراز کیا۔

میں شعبے کے تمام اساتذۂ کرام کا صمیم قلب سے متشکر ہوں جنھوں نے اپنے مفید مشوروں کے ساتھ ساتھ بہت ساری قیمتی باتوں سے آگاہ کیا۔

پروفیسر صفدر امام قادری صاحب کا تہہ دل سے شکر گزار اور سراپا ممنون ہوں کہ انھوں نے ذاتی طور پر میری حوصلہ افزائی فرمائی اور اپنا قیمتی وقت دے کر مجھے بہت ساری معلومات بہم پہنچائیں۔

ڈاکٹر شمس الہدیٰ دریابادی اور ڈاکٹر جاوید ندیم ندوی صاحبان کا اگر میں شکریہ ادا نہ کروں تو یہ میرے لیے اخلاقی جرم ہوگا کیوں کہ انھی کی نیک دعاؤں اور مفید مشوروں کا ثمرہ ہے کہ یہ مقالہ پایۂ تکمیل تک پہنچا۔

ڈاکٹر فیروز عالم صاحب میرے محسن و غم گسار ہیں، جنھوں نے اپنے ذاتی کتب خانے سے وہ چیزیں جو نایاب تھیں، عنایت فرمائیں اور ہر قدم پر اپنے مفید مشوروں سے مطلع کرتے رہے۔ میں ان کا شکریہ لفظوں میں ادا نہیں کرسکتا۔ ان کی عزت و حرمت میرے دل میں ہمیشہ باقی رہے گی۔

ڈاکٹر مسرت جہاں صاحبہ کا میں بے انتہا شکر گزار ہوں کہ وہ صرف استانی ہی نہیں بلکہ سرپرست بھی ہیں،

طلبہ کے مسائل سے ان کی دل چسپی اور خلوص نے طلبہ کے دلوں میں انھیں ایک مقام عطا کیا ہے، ان کی دعائیں اور نیک خواہشات ہمیشہ شامل رہیں گی۔

ڈاکٹر غالب نشتر صاحب کی سپاس گزاری اپنا اخلاقی فریضہ تصور کرتا ہوں، جنھوں نے اپنے مفید مشوروں سے نوازا، مواد کی فراہمی میں حتی الوسع مدد کی اور مقالے کی تکمیل کے لیے مجھے متحرک رکھا۔

میں شکرگزار ہوں الیاس احمد گدی کے پوتے نایاب احمد گدی اور جناب شہاب اختر صاحب کا کہ جب میں نے جھریا کا سفر کیا تو ان لوگوں نے مجھے اپنا قیمتی وقت دے کر الیاس احمد گدی کی نجی زندگی اور مواد کی فراہمی سے متعلق اہم باتوں سے مطلع کیا۔

جناب ڈاکٹر عبدالباسط صاحب، جناب فیض الاسلام صاحب، جناب فہد اقبال صاحب، جناب مولانا ذکر اللہ عربی صاحب، جناب مولانا محمد حسن صاحب، جناب حافظ شارق صاحب، جناب نذر الہدیٰ صاحب اور جناب منظر عالم صاحب کا شکریہ لازم ہے کہ جن کی ہمت افزائی اور ادبی علمی صحبتیں میرے لیے نیک فال ثابت ہوئیں۔

کوئی بھی انسان اگر کسی میدان میں ترقی کی کوشش کرتا ہے تو یہ کوشش صرف اس کی اکیلی ذات پر منحصر نہیں ہوتی بلکہ ان کی تمام کاوشیں اس کے والدین اور اس کے گھر والوں کی محبت اور محنت کا ثمرہ بھی ہوتی ہیں۔ میرے ساتھ میرے گھر کے جملہ افراد نے بڑے خلوص اور محبت کے ساتھ تعاون کیا ہے۔ خصوصی طور سے میرے والدین کی محبت وشفقت اور دعائیں میری زندگی کا عظیم سرمایہ ہیں۔ علمی وادبی دنیا میں میری ہر کوشش والدین کی کرم فرمائیوں اور دعاؤں کی رہین منت ہے۔ خدائے تعالیٰ سے میری یہی دعا ہے کہ وہ میرے والدین کو ان کی محبتوں اور شفقتوں کا اجر عظیم عطا فرمائے۔ میں نے حتی الامکان کوشش کی کہ یہ مقالہ میرے والد مرحوم کی زندگی میں مکمل ہو جائے مگر یہ میری انتہائی بدنصیبی ہے کہ اس مقالہ کے تکمیل سے قبل ہی ہم سبھی بھائی بہن پدرانہ شفقت سے ہمیشہ ہمیش کے لیے محروم ہو گئے۔ اللہ تعالیٰ میرے والد مرحوم کی بال بال مغفرت فرمائے، درجات بلند فرمائے، جنت الفردوس عطا فرمائے، ان کے حسنات کو قبول کرے اور سئیات سے درگزر فرمائے۔ آمین۔

اس مقالے کی تیاری میں جن کتب خانوں سے بہ طور خاص استفادہ کیا گیا ہے ان میں ادارۂ ادبیات اردو، پنجہ گٹہ، حیدرآباد، ایچ۔ ای۔ ایچ۔ دی نظامس ٹرسٹ لائبریری، ملک پیٹ، حیدرآباد، اندرا گاندھی میموریل

لائبریری، یونی ورسٹی آف حیدرآباد، عثمانیہ یونی ورسٹی لائبریری، حیدرآباد، سالار جنگ میوزیم لائبریری، حیدرآباد، مولانا آزاد لائبریری، اے۔ایم۔یو۔علی گڑھ، ڈاکٹر بی۔آر۔امبیڈکر سنٹرل لائبریری، جے۔این۔یو، نئی دہلی، ڈاکٹر ذاکر حسین لائبریری، جامعہ ملیہ اسلامیہ، نئی دہلی، نیشنل لائبریری، کولکاتہ، نیشنل لائبریری، بڑھیا کھاد، گریڈیہہ، خدابخش اورینٹل پبلک لائبریری، پٹنہ اور گورنمنٹ اردو لائبریری، پٹنہ قابل ذکر ہیں۔ میں ان کتب خانوں کے عہدے داران اور کارکنان سے اظہار ممنونیت کرتا ہوں جنھوں نے کتابوں اور رسالوں کی چھان بین میں میری مدد فرمائی۔

کوئی تحقیقی کام مکمل اور حرف آخر نہیں ہوتا۔ یقیناً آپ کو اس مقالے میں بہت سی خامیاں نظر آئیں گی اور میں اپنی کم مائگی اور محدود معلومات کا اعتراف بھی کرتا ہوں، لیکن اس کے باوجود یہ مقالہ اس توقع کے ساتھ پیش خدمت ہے کہ اگر اس میں کچھ کارآمد اور مفید باتیں نظر آ جائیں تو وہ میرے اساتذہ کی محنت اور میری عرق ریزی کا ثمرہ ہے اور اگر کچھ خامیاں نظر آئیں تو انھیں صرف میری کوتاہی پر محمول کیجیے۔

نورالاسلام

شعبۂ اردو، یونی ورسٹی آف حیدرآباد

سوانحی خاکہ

نام:الیاس احمد گدی

تاریخ پیدائش:14اپریل1932

جائے پیدائش:جھریا،ضلع:دھنباد(جھارکھنڈ)

والد کا نام:احمد گدی

والدہ کا نام:بتولن بی بی

دادا کا نام:حسینی گدی

برادران:قمرالدین گدی،سراج احمد گدی،غیاث احمد گدی

خواہران:سکینہ،زبیدہ

تعلیم:انٹرمیڈیٹ

مستقل سکونت:گدی محلّہ،جھریا،ضلع:دھنباد(جھارکھنڈ)

آبائی پیشہ:جانور پالنا اور دودھ بیچنا

ذریعۂ معاش:پرائیویٹ کمپنی میں بس کنڈکٹر بعدۂ ذاتی کاروبار،خرادیعنی سیتھو مشین کا ورک شاپ۔

شادی:1954(جمشید پور)

اہلیہ کا نام:حمیدہ بانو

پسماندگان:افضال احمد گدی،شائستہ گدی

ادبی زندگی کا آغاز:1948

پہلی تخلیق:''سرخ نوٹ''(افسانہ)

اشاعت:ماہنامہ رسالہ''افکار''،بھوپال،1948

تصانیف:''آدمی''(13افسانوں پر مشتمل افسانوی مجموعہ)

ناشر:شب خون،کتاب گھر،رانی منڈی،الہ آباد(یوپی)1983

''تھکا ہوا دن''(15 افسانوں پر مشتمل افسانوی مجموعہ)

ناشر: مکتبہ غوثیہ نیو کریم گنج، گیا (بہار)، 1989

''زخم''(ناول)

ناشر: مشورہ بک ڈپو، دہلی، 1953

''مرہم''(ناول)

ناشر: منشورہ بک ڈپو، دہلی، 1954

''فائر ایریا''(ناول)

ناشر: معیار پبلی کیشنز، نئی دہلی، 1994

''لکشمن ریکھا کے پار''(سفر نامہ)

ناشر: کریٹیو لنکس، کینیڈا، 1998

''مگدھ پوری کا داستان گو''(خود نوشت)

(مشمولہ غیاث احمد گدی کے افسانے۔تعارف وانتخاب، مرتبہ جمشید قمر)

ناشر: ایمن پبلی کیشنز، رانچی، 1991

''آنکھیں''(ٹیلی فلم)

رانچی دوردرشن سے 1992 میں ٹیلی کاسٹ کی گئی تھی۔

''پھنیشور ناتھ رینو کی منتخب کہانیاں(تراجم)

ناشر: نیشنل بک ٹرسٹ، انڈیا، 1999

غیر مطبوعہ تخلیقات:

''بغیر آسمان کی زمین''(نامکمل ناول)

اس نامکمل ناول کی متعدد قسطیں مختلف رسائل میں شایع ہو چکی ہیں لیکن یہ ہنوز کتابی شکل میں منظر عام پر نہیں آسکا۔

مذکورہ دونوں افسانوی مجموعوں (''آدمی'' اور ''تھکا ہوا دن'') میں شامل افسانوں کے علاوہ کئی افسانے اور ہیں جو مختلف رسائل میں شایع ہو چکے ہیں۔

انعامات و اعزازات:

1996 میں ناول ''فائر ایریا'' پر ساہتیہ اکادمی ایوارڈ سے سرفراز کیے گئے۔

انجمن ترقی پسند مصنفین نے بھی انعام سے نوازا۔

بہار اردو اکادمی ''پٹنہ''، مغربی بنگال اردو اکادمی، کولکاتا اور اتر پردیش اردو اکادمی، لکھنؤ کی جانب سے بھی انعامات ملے۔

وفات: 27 جولائی 1997

مدفن: ہورلاڈیہہ قبرستان، جھریا۔

پہلا باب

الیاس احمد گدی: مکمل سوانحی خاکہ

(الف) خاندانی پس منظر

(ب) ذاتی احوال وکوائف

حصہ (الف)

خاندانی پس منظر

کرۂ ارض پر افراد کے انبوہ کی اکائی فرد ہے۔افراد کی باہمی بین انحصاری کی بنیاد پر گروہ تشکیل پاتے ہیں۔ اور گروہ کی سب چھوٹی اکائی خاندان کہلاتا ہے۔خاندان کا تصور سماجیات میں بنیادی اہمیت رکھتا ہے۔تاریخ کے ہر دور میں خاندان کو سماج کی سب سے مختصر لیکن اساسی اکائی کا موقف حاصل رہا ہے۔دنیا میں خاندان کی اتنی اقسام رہی ہیں کہ کسی واحد تعریف کے ذریعہ اس آفاقی ادارہ کو الفاظ کی بندشوں میں جامع اور مانع طور پر محدود کرنا مشکل ہے۔عموماً خاندان سے مراد شادی شدہ مرد و زن اور ان کی اولاد کا وہ مختصر ترین گھریلو گروہ ہوتا ہے جو مشترک رہائشی اور مشترک معیشت کی زندگی گزارتا ہے لیکن ان باتوں سے اتفاق اس لیے نہیں کیا جا سکتا کہ ہر زمانہ میں شادی شدہ جوڑوں کے والدین اور دیگر قریبی اعزا بھی عام طور پر ایک ساتھ رہتے آئے ہیں اور وہ بھی علمی اور نظریاتی ہر اعتبار سے اسی خاندان کے افراد شمار کیے جاتے ہیں۔لہٰذا یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ خاندان سے مراد ازدواجی رشتوں میں منسلک میاں بیوی اور ان کی اولاد کا ایسا گروہ اور ان کے قریبی رشتہ دار ہیں جو ایک ساتھ رہتے سہتے ہیں اور زندگی کے امور میں آپسی مشاورت اور فیصلوں کے پابند ہوتے ہیں۔

گھر کی زندگی اور خاندان کے افراد کا بچے پر بہت گہرا اثر پڑتا ہے کیوں کہ گھر پر جو تعلقات قائم ہوتے ہیں وہ بہت قریبی اور بالراست ہوتے ہیں۔ بچہ بہت سی باتیں اپنے والدین اور گھر کے دوسرے افراد سے سیکھتا ہے اور ان کے طریقوں کی نقل کرنے کی سعی کرتا ہے جو بعد میں اس کی شخصیت کی داخلی یا خارجی جزو بن جاتی ہیں۔گھر کی زندگی میں ذاتی اثرات بہت اہم ہوتے ہیں۔خاندان میں سب سے پہلے بچہ اپنے ماں باپ کو جانتا اور پہچانتا ہے اور ان سے بہت سی باتیں سیکھتا ہے۔انھیں کے ذریعہ محبت، ہمدردی، خود غرضی اور نفرت کے جذبہ سے روشناس ہوتا ہے۔جو کچھ بچہ گھر میں دیکھتا ہے وہ اس کے دماغ پر نقش ہو جاتا ہے اور کبھی محو نہیں ہوتا۔اس طرح کردار کی تشکیل کی بنیاد گھر پر ہی پڑ جاتی ہے۔اگر خاندانی حالات اچھے ہیں تو بچے اچھی باتیں سیکھتے ہیں اور اگر برے ہیں تو بری باتیں سیکھتے ہیں یعنی گھر کے مثبت و منفی ماحول سے بچے کی شخصیت متاثر ہوتی ہے۔

اس حقیقت سے بھی ہم انکار نہیں کر سکتے کہ ابتداً بچہ صرف گھر کی فضا میں ہی پرورش نہیں پاتا بلکہ اس کے گرد عمرانی زندگی کا دائرہ اور ماحول ہوتا ہے جو غیر محسوس مگر موثر طریقہ سے اس کی عادات، خیالات اور سیرت کو ایک خاص سانچے میں ڈھالتا ہے۔اس کی چال، ڈھال، اس کا طرز گفتگو، اس کے اخلاقی اصول اور نصب العین اپنے

ماحول کے رنگ میں رنگ جاتے ہیں۔تاہم انسانی شخصیت کی تشکیل وتعمیر میں جہاں ایک طرف اس خاندان، ماحول اور سماجی پس منظر اہم رول ادا کرتا ہے وہیں دوسری جانب اس کی انفرادی صلاحیتیں اور فطری جبلتیں بھی نمایاں کردارادا کرتی ہیں۔ چنانچہ یہی وجہ ہے کہ ایک ہی ماحول اور معاشرہ سے تعلق رکھنے والے افراد کبھی یکساں نہیں ہوتے ہیں بلکہ ساری چیزوں میں مماثلت رکھنے کے باوجودان کی انفرادیت قائم رہتی ہے۔ بہرحال ان ہی تمام باتوں کے زیرِنظر الیاس احمد گدی کی خاندانی پس منظر کو دیکھنا اور سمجھنا ہوگا تاکہ الیاس احمد گدی کی شخصیت کی واضح تصویر ابھر کر سامنے آسکے۔

چرواہے دنیا کے ہر ملک میں پائے جاتے ہیں۔ یہ چھوٹے چھوٹے قافلوں میں رہتے ہیں اور یہ اپنے مویشیوں کو سخت آب وہوا سے بچانے کے لیےاور چراگاہ کی تلاش میں ایک مقام سے دوسرے مقام پر جاتے ہیں۔ چرواہوں کے اس نقل مکانی سے جہاں ایک طرف ان کے جانوروں کو نئی گھاس مل جاتی ہے وہیں دوسری جانب ان جانوروں کے فضلات سے وہاں کی زمین کو زرخیزی حاصل ہو جاتی ہے۔ایسے موقع پر چرواہے اور کسانوں کے درمیان رابطے بھی قائم ہوجاتے ہیں۔اگر چہ چرواہوں کا خاص پیشہ مویشی پروری ہوتا ہے تاہم بعض چرواہوں کے قبیلے مذکورہ پیشہ کے ساتھ ساتھ زراعت وتجارت وغیرہ بھی کرتے ہیں۔دیگر مما لک کی طرح ہمارے یہاں بھی مختلف ریاستوں کے چرواہوں پر قبیلے پر الگ الگ نام اور شناخت ہوتی ہے۔مثلاً جموں کشمیر کے گوجر’’ بکروال‘‘،’’ہماچل پردیش کے’’گدی گڈریے‘‘، راجستھان کے’’رائکس‘‘ مہاراشٹر کے’’ڈھانگر‘‘ کرناٹک اور آندھرا پردیش کے ’’گولا اور کرماوکربا‘‘ کے نام سے جانے جاتے ہیں۔

چوں کہ متذکرہ چرواہوں کے قبیلے میں’’گدی گڈریے‘‘ کا نام آیا ہے۔لہٰذا یہ بات قرین قیاس ہے کہ الیاس احمد گدی کے آباؤ اجداد کی نسبی کڑیاں کہیں نہ کہیں اسی قبیلے سے ملتی ہوں گی۔ چنانچہ اس ضمن میں الیاس احمد گدی کے سگے بھائی غیاث احمد گدی رقم طراز ہیں:

> ’’میں نے گدیوں کے ماحول میں آنکھ کھولی۔ یہ مسلمان گوالے جو گائے اور بھینس چراتے ہیں، دودھ دوہتے ہیں اور بیچتے ہیں، اتر پردیش اور ہماچل پردیش سے غالباً پہلی جنگ عظیم میں فوجیوں کے ساتھ چلتے چلاتے صوبۂ بہار کے چند صنعتی شہروں مثلاً جھریا، دھنباد، گریڈیہ، رانچی، جمشید پور میں آباد

ہوگئے۔ برسوں بعد اور کئی سیاسی، سماجی اور تہذیبی تبدیلیوں کے باوجود پرانی روش اور بنجاروں کے سے معاشرے سے کسی حد تک ہم رشتہ ہیں''۔(1)

اسی طرح الیاس احمد گدی نے ڈاکٹر فیروز عالم کے سوال نامہ کا جواب دیتے ہوئے اپنے خاندانی پس منظر سے متعلق لکھا ہے کہ:

''گدی وہ مسلم گوالے ہیں جو مویشی پالتے ہیں اور دودھ کا کاروبار کرتے ہیں ان کی کوئی مستند تاریخ نہیں ہے۔ایک خیال ہے کہ کشمیر اور ہماچل پردیش سے ہم نے ترائی کے علاقوں کا رخ کیا اور مشرف بہ اسلام ہوئے۔ پہاڑی لوگوں کی طرح آج بھی ہمارا طرز رہائش قبیلہ جاتی ہے''۔(2)

گدی برادری کی سماجی نظم ونسق عام مسلمانوں سے مختلف ہوتی ہے۔اس کی اپنی الگ پنچائت ہوتی ہے اور الگ قوانین بھی ہوتے ہیں جو تمام مساوی حقوق پر مبنی ہوتے ہیں۔مثلاً ایک بڑا دلچسپ قانون یہ ہے کہ اگر کسی لڑکے کو کسی لڑکی سے عشق ہو گیا ہو تو وہ اس کا برملا اظہار کر دے یا پھر چند ساعتوں کے لیے لڑکی کو غائب کر دے۔اس کے بعد گدی برادری کی مخصوص پنچایت پر یہ ذمہ داری عائد ہو جائے گی کہ وہ دنیا کی تمام مخالفت کو طاق پر رکھ کر دونوں کی شادی کروا دے گی۔

عام طور پر متوسط طبقے کے مسلم گھرانوں میں بڑے بھائیوں، والد اور خویش واقربا کے بڑے بزرگوں کا احترام بہ طور خاص کیا جاتا ہے۔ان کے سامنے کرسی پر بیٹھنا، ان سے آنکھیں ملا کر بلا تکلف باتیں کرنا اور ان کے سامنے قہقہہ مارنا وغیرہ وغیرہ یہ ساری چیزیں بے ادبی میں شمار ہوتی ہیں۔مگر گدی برادری بالخصوص الیاس احمد گدی کے گھرانے میں ان چیزوں کی کوئی قید و بند نہیں ہوتی۔ یہ لوگ بلا تفریق عمر اور رشتہ کے آپس میں دوست واحباب کے جیسے دھڑلے سے گفتگو کیا کرتے تھے جس میں ہنسی مذاق ساری چیزیں ہوا کرتی تھیں۔

جنسی آسودگی کی تکمیل انسانی جبلت میں شامل ہے اور اس شئے کا منکر کوئی بھی نارمل انسان نہیں ہوسکتا۔ انسان جنس کا غلام اس لیے ہو جاتا ہے کہ وہ یہ حقیقت فراموش کر دیتا ہے کہ جنس کا مقصد تحفظ نوع ہے اور جنس میں تندی اور تیزی اس لیے رکھی گئی ہے تاکہ انسان کے دوسرے مشاغل اسے اس فرض سے غافل نہ کر دیں۔

اسلام کہتا ہے کہ خواہشات نفس انسان کے لیے مزین کر دی گئی ہیں اور ان خاہشات کی تکمیل بلا رد و قدح

ایک طبعی عمل ہے۔مگر اسلام اس امر کی اجازت نہیں دے سکتا کہ انسان جنسی میلان کی تکمیل میں جس طرح اس کا جی چاہے مصروف ہو جائے ، بلکہ اسلام نے کچھ حدود مقرر کی ہیں جن کے رہتے ہوئے جنسی عمل جائز اور ان حدود کی خلاف ورزی کی صورت میں ناجائز ہے۔ الغرض یہ کہ گدی برادری کے یہاں لذت جنس کی تکمیل کے لیے جہاں ایک طرف شرعی راستے اختیار کیے جاتے ہیں وہیں دوسری جانب غیر شرعی اور ناجائز راستے بھی اپنائے جاتے ہیں اوراس عمل کو جزو مردانگی سے تعبیر کی جاتی ہے۔

اسلام عدم توازن اور بے اعتدالی کو پسند نہیں کرتا، خواہ وہ بے اعتدالی رفعت اور ارتقا ہی کی جانب کیوں نہ ہو۔ کیوں کہ اسلام کا مقصد تو یہ ہے کہ انسان جن طریقوں پر اپنے دنیاوی میلانات کی تکمیل کرے، وہ پاکیزہ ہونے چاہیے تا کہ ساری ہی زندگی پاکیزہ اور بلند ہو اور انسان اللہ سبحانہٗ تعالیٰ کی نعمت خلافت کا حق دار بن جائے۔ مگر یہ بات افسوس کن ہے کہ گدی برادری کے یہاں عبودیت کا پہلو بھی انتہائی کمزور ہے۔ یہاں تک کہ بسا اوقات حدود اللہ کے پاس ولحاظ کو بھی فراموش کر دیا جاتا ہے۔ چنانچہ اس سلسلے میں ابوالفضل صدیقی نے نیا دور میں گدی برادری سے متعلق لکھا ہے کہ:

’’یہ پابند شرع نہ تھے، گو ختنہ کرواتے اور بڑا گوشت کھاتے تھے‘‘۔(3)

اگر چہ مذکورہ بالا تحریر میں گدی برادری سے متعلق چند کمزور پہلوؤں کا ذکر کیا گیا ہے تاہم ان سے قطع نظر گدی برادری کے بعض ایسے نمایاں گوشے بھی ہیں جن سے گدی برادری کی امتیازی شناخت قائم ہوتی ہے جن کا ذکر موقع ومناسبت سے کیا جائے گا۔

چوں کہ یہ ذیلی باب الیاس احمد گدی کے خاندانی پس منظر پر مشتمل ہے۔ لہٰذا یہاں پر الیاس احمد گدی کے خاندان کے چند متعدد شخصیت کا ذکر کرنا مناسب ہوگا۔ تو آیئے سب سے پہلے ہم الیاس احمد گدی کے دادا حسین گدی سے متعلق چند ضروری باتیں معلوم کرنے کی سعی کرتے ہیں۔

یوں تو گدی ان مسلمان گوالوں کی برادری کا نام ہے جس کا شغل بنیادی طور پر مویشی پالنے اور دودھ بیچنے کا ہوتا ہے تاہم اس معاملے میں حسینی گدی اپنے آباؤ اجداد کے وہ پہلے چشم و چراغ ثابت ہوئے جنھوں نے روایت سے بغاوت کرتے ہوئے جانوروں کے خرید و فروخت کا کام شروع کیا اس سلسلے میں انھیں بہار کے علاوہ یوپی، دلی

اور پنجاب وغیرہ کے صوبوں سے سابقہ پڑا۔ بے شمار لوگوں سے ملاقات اور آپسی تبادلۂ خیال سے ان کے اندر دوسرے کام کرنے کا جذبہ بیدار ہوا۔ نتیجتاً انھوں نے اینٹوں کا بھٹہ لگایا۔ پھر ایک سکھ دوست ''لدھا سنگھ بیدی'' کے ساتھ مشترکہ طور پر ٹھیکے داری بھی کی۔ ان کاموں میں حسینی گدی کو کافی فائدہ ہوا اور عزت وشہرت بھی ملی۔ علاوہ ازیں اپنے بعض اوصاف برادریت کی وجہ سے رفتہ رفتہ ان کی شہرت ومقبولیت بڑھتی گئی یہاں تک کہ سیاسی اور سماجی اعتبار سے بھی ان کا شمار شہر کے معزز ترین لوگوں میں ہونے لگا۔ چنانچہ اس ضمن میں خود الیاس احمد گدی رقم طراز ہیں:

''ایمان داری، مہمان نوازی اور دلیری یہ تین اوصاف ہم گدیوں کے یہاں عام ہیں۔ ان کے علاوہ ایک خاص بات آپ تقریباً تمام گدیوں میں مشترک پائیے گا کہ ہم مکاری جھوٹ اور دھوکہ دھڑی سے کبھی کام نہیں نکالتے۔ جو بات کہنی ہو وہ صاف اور دوٹوک کہتے ہیں۔ یہ تمام خوبیاں حسینی گدی میں بدرجۂ اتم موجود تھیں۔ یہ ایسے اوصاف تھے جو اونچے طبقے میں اگر نایاب نہیں تو کمیاب ضرور ہوتے ہیں۔ چنانچہ اپنی انھیں خوبیوں کی بنا پر حسینی گدی شہر میں مقبول ہوتے گئے اور شہر کے نہیں بلکہ علاقے کے جو چار پانچ سرکردہ اور معزز ترین افراد تھے ان میں ایک وہ بھی تھے۔ انھیں جیوری کا ممبر بھی نامزد کیا گیا اور جب کانگریس پارٹی نے عدم تعاون کی تحریک کے وقت متوازی عدالتیں بنائیں تو جھریا کورٹ کے جج بھی مقرر ہوئے''۔(4)

غرض یہ کہ حسینی گدی نے اپنی فہم وفراست سے حصول جاہ وحشمت کے ساتھ ساتھ پیسہ بھی خوب کمایا۔ کئی قطعہ زمین خریدی، مکان بنوائے اور اپنے کاروبار کو آگے بڑھائے۔

جیسا کہ اوپر ذکر کیا گیا کہ گدی برادری ایک ایسی قبائلی نظم ونسق کے ماتحت قائم ہے جس کے یہاں وہ تمام باتیں معیوب نہیں سمجھی جاتیں جو ایک مہذب وشائستہ سماج میں سمجھی جاتی ہیں۔ حالاں کہ یہ باتیں مہذب معاشرہ میں بھی پائی جاتی ہیں لیکن ان کا اظہار نہیں ہو پاتا جب کہ گدی برادری میں اس طرح کی پردہ داری کی کوئی بات نہیں ہوتی ہے۔ چنانچہ الیاس احمد گدی اپنے دادا حسینی گدی کے بارے میں لکھتے ہیں کہ:

''ہمارے دادا حسینی گدی بھی جو ہمارے خاندان یا برادری کے ہی نہیں بلکہ

شہر کے معزز ترین آدمی تھے وہ بھی پتہ نہیں کہاں سے ایک براہمن عورت لاکر
اپنے تصرف میں رکھ لیا تھا۔اس کو ایک مکان خرید دیا تھا اور ساری زندگی اس کی
کفالت کرتے رہے۔ہم نے انھیں بڑھاپے میں دیکھا تھا انتہائی خوب صورت
عورت تھیں۔مگر چھوا چھوت کی سخت قائل تھیں۔چنانچہ جب تک جیتی رہیں کبھی
ہمارے ہاتھ کا پانی نہ پیا اور جب مریں تو ہمارے چچا، والد اور بھائیوں کی ایک
پوری ٹیم انھیں جلانے گئی۔ایک چچا زاد بھائی نے جن کو بہت مانتی تھیں ان کی
وصیت کے مطابق ان کے منہ میں آگ دی''۔(5)

جب انسان کے سامنے کوئی مسئلہ آتا ہے تو وہ خاموشی کے ساتھ اس کے مختلف پہلوؤں پر غور وخوض کرتا ہے۔اس مسئلہ کے کسی حل کے لیے جو دلائل موافقت یا مخالفت میں دیے جاتے ہیں انھیں پرکھتا اور پھر عمل کرتا ہے۔ اس مسئلہ کے کسی حل کے لیے جو دلائل موافقت یا مخلافت میں دیے جاتے ہیں انھیں پرکھتا اور پھر عمل کرتا ہے۔فکر کی ضرورت اس وقت محسوس ہوتی ہے جب حالات نئے اور غیر معمول ہوں۔فکر کا تعلق حال اور ماضی سے زیادہ مستقبل سے ہے۔فکر مقصد کے تابع ہوتی ہے۔فکر میں ان حالات سے سابقہ ہوتا ہے جو ماضی سے مطابقت نہیں رکھتے بلکہ کچھ ایسے عناصر کے حامل ہوتے ہیں جو کئی لحاظ سے نئے یا غیر متوقع ہوتے ہیں۔مختصر یہ کہ فکر کا تعلق مقصد سے ہوتا ہے۔مقصد کو حاصل کرنے کے لیے مختلف راہیں سوجی جاتی ہے۔اس کے لیے ماضی سے بھی استفادہ کیا جاتا ہے اور پھر ان واقعات کے نئے طریقہ پر تنظیم وترکیب کی جاتی ہے۔بہر کیف حسینی گدی جو کہ لکھنا پڑھنا بالکل نہ جانتے تھے جب وہ اپنے محدود دائرے کو عبور کر کے باہر نکلے اور ان کے سامنے نوشت وخواند کے مسائل آئے تو انھوں نے اس کمی کو محسوس کیا اور ان کو یہ فکر دامن گیر ہوئی کہ کس طرح اپنے بچوں کو علم کے زیور سے آراستہ کیا جائے مگر تب تک دیر ہو چکی تھی ان کے تین صاحب زادے خلیل، زینل اور ہدایت جوان ہو چکے تھے انھیں اب کسی مکتب یا مدرسہ میں بھیجنا امر محال تھا۔البتہ ان کے سب سے چھوٹے صاحب زادے احمد گدی کی عمر کم تھی۔لہٰذا ہر زاویے سے غور وفکر کرنے کے بعد احمد گدی کو اسکول میں داخل کر دیا گیا اور ان کی پڑھائی پر مقدور بھر خرچ کیا گیا۔نتیجتاً دیکھتے ہی دیکھتے انھوں نے اس زمانے کے میٹرک کے امتحان میں کامیابی حاصل کر لی۔اس طرح ایک ایسی برادری کہ جہاں پڑھانا لکھنا تضیع اوقات سمجھا جاتا تھا، بھینس پالنا، دودھ بیچنا، کشتی لڑنا اور لاٹھی سیکھنا ان کا مشغلۂ خاص تھا وہاں الیاس احمد

گدی کے والد احمد گدی نے بہ حیثیت روایت شکن کے تعلیمی میدان میں قدم رکھا۔

احمد گدی چوں کہ میٹرک پاس کر چکے تھے اور اب خاندان میں ان کی حیثیت بابو کی ہوگئی تھی اس لیے جانوروں کا کام کرنا ان کے لیے باعث شرمندگی تھی، نوکری اس لیے نہیں کر سکتے تھے کہ دنیا طعنہ دے گی کہ حسینی گدی کا لڑکا نوکری کرتا ہے اور رہی بات تجارت وزراعت کی تو اس میدان میں انھیں کوئی تجربہ نہ تھا۔ لہٰذا آرام پسند ہونے کے ساتھ ساتھ کسی قدر لذت کوشی کے بھی عادی ہوگئے تھے۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ احمد گدی صبح میں دیر تک سو کر اٹھتے تھے، دن کا بیشتر حصہ رسالے پڑھنے اور گپ شپ کرنے میں گزار دیتے تھے، کھانا کھانے کے بعد دو گھنٹے آرام فرماتے تھے بعدہٗ نہا دھو کر ادھی کا بہترین کپڑا پہن کر دوستوں کے ساتھ شام گزارنے نکل جاتے تھے اور جہاں تک رات گزارنے کی بات ہے تو اپنے آبائی روایت کو زندہ رکھتے ہوئے ایک عورت جس کو وہ بہ طور داشتہ رکھ چھوڑے تھے اس کے پاس پہنچ جاتے تھے۔ واضح ہو کہ احمد گدی کی طالب علمی کے زمانے میں ایک ماسٹر صاحب تھے جو انھیں ٹیوشن پڑھایا کرتے تھے اور وہ شاعری بھی کیا کرتے تھے۔ ان ہی کے ایما پر احمد گدی اپنے زمانے کے چند شاہکار ادبی رسالے مثلاً ساقی، ادب لطیف، ادبی دنیا، ندیم اور عالم گیر وغیرہ جاری کروائے تھے۔ بہر کیف رفتہ رفتہ احمد گدی میں ادبی چیزوں کے مطالعے کا شوق بڑھتا گیا اور تعلیم سے فارغ ہونے کے بعد جب فرصت کے شب و روز میسر ہوئے تو انھوں نے رسائل کو وقت گزاری کا ذریعہ بنایا۔ مگر احمد گدی کی اس طرح کی عیش کوشی، نفاست پرستی اور ادبی رسالوں کے مطالعے کے شوق کا ان کی اولاد پر مثبت و منفی اثرات بھی پڑے۔ مثبت اثر تو یہ ہوا کہ احمد گدی کے تقریباً تمام لڑکے مذکورہ رسالوں کے ورق گردانی کرنے کے ساتھ ساتھ ان رسالوں کے بعض چیزوں پر آپس میں گفتگو بھی شروع کر دیے تھے جن سے احمد گدی کے گھر میں کسی قدر ادبی فضا قائم ہوگئی تھی جب کہ منفی اثر ایک بھیانک روپ میں سامنے آیا۔

احمد گدی کثیر الاولاد تھے۔ ان کی ذاتی آمدنی صفر تھی جب کہ اخراجات دن بہ دن بڑھتی ہی جا رہی تھیں لہٰذا غیر محسوس طریقے سے یہ خاندان غریب ہوتا جا رہا تھا۔ اسی اثنا میں احمد گدی کی بیوی ''بتولن'' کا انتقال ہوگیا جس سے اس خاندان کا شیرازہ بکھر گیا۔ چنانچہ اس سلسلے میں خود الیاس احمد گدی لکھتے ہیں:

''ماں جب مری ہم چھ بھائی بہن تھے۔ دو بہنیں اور چار بھائی۔ ماں کا جس

وقت انتقال ہوااس وقت ہم تین چھوٹے بچوں کی پرورش ایک مسئلہ بن گئی۔تین بڑے یعنی دو بھائی اورایک بہن تو سمجھ دار تھے اس لیے والد کے ساتھ ہی رہ گئے۔مگر ہم تین بہت چھوٹے تھے۔میری عمر دوسال تھی بہن کی چار سال اور غیاث صاحب کی چہ سال۔۔۔۔۔ہم تین چھوٹے بچوں کی پرورش کا انتظام یہ کیا گیا کہ مجھے ایک چچی کو سونپا گیا جو ہمارے ساتھ ہی رہتی تھیں۔بہن کو پھوپھی کو دے دیا گیا وہ بھی ہمارے ساتھ ہی رہتی تھیں۔غیاث صاحب کو ایک چچا نے گود لے لیا جو لا ولد تھے الگ رہتے تھے اور الگ کاروبار کرتے تھے''۔(6)

الیاس احمد گدی کی والدہ کی وفات کے بعد ان کے دادا حسینی گدی کا انتقال ہو گیا۔حسینی گدی کی وفات سے یہ پورا خاندان بری طرح متاثر ہوا کیوں کہ حسینی گدی اس پورے خاندان کی آمدنی کا ایک موثر ذریعہ تھے جس کا سلسلہ منقطع ہو گیا۔اب اس خاندان کی کفالت کے لیے جانوروں کا ایک معمولی سا کاروبار بچ گیا تھا جس کو الیاس احمد گدی کے منجھلے بھائی سراج احمد گدی چلا رہے تھے مگر یہ چھوٹا سا کاروبار ایک پورے خاندان کے خرچ کے لیے کافی نہیں تھا البتہ حسینی گدی کی جمع شدہ دولت کی وجہ سے حالات کسی حد تک سنبھلے رہتے تھے۔

غیاث احمد گدی کی عمر ابھی سترہ اٹھارہ برس کی ہی تھی کہ ان کی شادی گدی برادری کی پنچائتی قانون کے تحت ایک بھولی بھالی لڑکی ''بانو'' سے ہو گئی۔اب غیاث احمد گدی بھی اپنے منہ بولے چچا حبیب گدی کے ساتھ کاروبار میں زیادہ محنت کرنے لگے تھے اور اس طرح ان کی زندگی کی گاڑی مزے سے چلنے لگی تھی کہ اسی زمانے میں پھر ایک المیہ یہ پیش آیا کہ احمد گدی دق کے موذی مرض میں مبتلا ہو گئے اور پھر تھوڑے ہی دنوں میں اس دار فانی سے ہمیشہ ہمیش کے لیے کوچ کر گئے۔اس پر طرہ یہ ہوا کہ محض چار دنوں کے وقفے سے زنیل گدی، جنھوں نے الیاس احمد گدی کو گود لیا تھا، وہ بھی اس دنیا سے رخصت ہو گئے۔اس طرح اب احمد گدی کے سارے بچے دریتیم ہو گئے۔دوسری جانب غیاث احمد گدی کی اہلیہ ''بانو'' محض چار برس کے عرصے میں تین بچوں کی ماں بن گئی تھیں۔کم عمری کی زچگیوں نے یہ گل کھلایا کہ وہ ٹی بی کی مریضہ ہو گئیں۔بد قسمتی سے غیاث احمد گدی کا یہ زمانہ انتہائی مالی مشکلات کا تھا۔چنانچہ اس وقت کے معاشی حالات کو الیاس احمد گدی نے بڑے ہی دل سوز انداز میں پیش کرنے کی سعی کی ہے ملاحظہ ہو:

''ادھر غیاث صاحب کا کاروبار ایک دم ٹوٹ گیا تھا۔چچا بے تحاشہ پینے لگے

تھے۔ گھر میں کھانے کے لالے پڑے تھے اور اس پر ٹی بی کی مریضہ۔ غیاث صاحب اور حبیب چچا دونوں سارا دن سرگرداں رہتے تو کسی طرح دوا کا انتظام ہو جاتا۔ مگر کھانا۔؟ اچھی خوراک۔؟ انڈا، دودھ، گھی، پھل کچھ نہیں ملتا تھا بے چاری کو۔ دودھ ملتا تو انڈا نہیں، انڈا ملتا تو پھل نہیں۔ روزانہ کی خوراک وہی عام بے رحم کھانا۔۔۔۔۔ یہ غیاث صاحب کے قیامت کے دن تھے۔ تاریک ترین۔۔۔۔۔غیاث صاحب کو کبھی کبھی چار چار آنے کے لیے ٹیکسی اسٹینڈ پر دو دو گھنٹا کھڑا رہنا پڑتا تھا۔ ہماری ٹیکسی ٹرپ لگا کر آتی تو اس سے چار آنہ لے کر سیدھے بازار دوڑ جاتے۔ دوپہر کی دھوپ، پسینے میں نہائے ہاتھ میں سیب یا نارنگی لیے آتے اور بھابی کو تھما دیتے‘‘۔(7)

بالآخر غربت نے اپنا رنگ دکھایا اور 13 فروری 1952 کو غیاث احمد گدی کی رفیقۂ حیات داغ مفارقت دے گئیں۔ بعدہٗ ان کی اکلوتی بچی ’’تسنیم‘‘ بھی 17 فروری 1952 کو اس دنیا سے سدھار گئی۔ بانو کی وفات ایک ایسی چوٹ تھی جس کو تمام لوگوں نے محسوس کیا تھا۔ خصوصاً حبیب صاحب نے کیوں کہ یہ ساری مصیبتیں پیسے کی کمی کے سبب آئی تھیں۔ چنانچہ حبیب صاحب نے انتقاماً شراب بیچنے کا دھندہ شروع کر دیا۔ اس سے اچھی خاصی آمدنی ہو جاتی تھی۔ مگر چوں کہ یہ پیشہ ناجائز اور گدیوں کے شایان شان نہیں تھا۔ لہٰذا لوگوں نے حبیب گدی کو اس عمل سے روک دیا۔ تاہم اس وقت تک اتنی رقم جمع ہو گئی تھی کہ اس سے جانوروں کا دھندہ کرنا آسان تھا چنانچہ ایسا ہی کیا گیا۔ بہرکیف رفتہ رفتہ غیاث احمد گدی کی معاشی حالات بہتر ہوتے گئے۔ ان کے لڑکے بھی کاروبار میں حصہ لینے لگے گویا کہ غیاث احمد گدی کے لیے یہ زمانہ فارغ البالی کا تھا دوسری جانب غیاث احمد گدی تخلیقی کام بھی بڑے انہاک سے کر رہے تھے مگر اسی دوران انھیں ایک اور دھکا لگا یعنی ان کے چچا حبیب صاحب کو گلے کا کینسر ہو گیا۔ کافی علاج و معالجہ کیا گیا مگر موت کا جو پروانہ ان کے نام جاری کیا گیا تھا وہ واپس نہ لیا گیا۔ بالآخر وہ بھی دھیرے دھیرے موت کی بانہوں میں سو گئے۔

عین جوانی کے ایام سے لگا ہوا تنفس کا عارضہ، بے انتہا غریبی، اہانت، بھوک، مجبوری، افلاس، بیوی اور بچی

کی موت، تنہائی، جنسی آسودگی و نا آسودگی اور سماجی رشتوں کا کھوکھلا پن وغیرہ وغیرہ یہ ساری چیزوں سے غیاث احمد گدی اس قدر متزلزل نہیں ہو پائے تھے جتنا کہ ان کے ہونہار کماؤ بیٹے تصور ربانی کی بیماری نے کر دیا تھا۔ غیاث احمد گدی کی وفات سے چند ماہ قبل تصور ربانی کو دل کا دورہ پڑا تھا۔ جوان بیٹے کی بیماری نے غیاث صاحب کے سارے حوصلے پست کر دیے۔ نتیجتاً شدید غم واندوہ کے تھپیڑے میں بہتے چلے گئے یہاں تک کہ 25 جنوری 1986 کو داعی اجل کو لبیک کہہ دیا۔

مذکورہ بالا باتوں سے الیاس احمد گدی کی خاندانی پس منظر کا جو جغرافیہ ابھر کر ہمارے سامنے آتا ہے، اس کے نشیب وفراز اور عروج وزوال سے بالواسطہ یا بلاواسطہ طور پر الیاس احمد گدی بھی ساری زندگی وابستہ رہے۔ آئندہ ذیلی باب الیاس احمد گدی کی ذاتی احوال وکوائف کے بیان پر مشتمل ہوگا۔

حصہ (ب)

ذاتی احوال وکوائف

اسلامی نقطۂ نظر سے ہر انسان خدائے وحدہٗ لاشریک کی مخلوق ہے جس کے برابر اور مساوی انسانی حقوق ہیں۔اس کی زندگی بھی معزز ہے اور اس کی جان و مال اور عزت و آبرو بھی قابل احترام ہے۔نسلی،لسانی،ملکی اور طبقاتی بنیادوں پر انسان کی درجہ بندی ابتدا سے لے کر انتہا تک سراسر خود ساختہ ہے۔خالق کائنات نے ایسی کوئی شے پیدا نہیں کی ہے اور نہ ہی ایسی کوئی بات نازل فرمائی جس سے اس انداز کی حد بندیوں کا جواز فراہم ہوسکتا ہو۔اللہ تبارک وتعالیٰ نے جس تکوینی امور میں وسعت رکھی ہے اسی طرح تشریعی امور میں بھی وسعت رکھی ہے اس دنیا کی کوئی بھی ادنیٰ سے ادنیٰ چیز اس کی رحمت کے دائرے سے خارج نہیں ہے۔جس طرح دھوپ،ہوا اور پانی یہ سب وہ نعمتیں ہیں جن سے فائدہ اٹھانے کا حق ہر خاص و عام کو یکساں طور پر حاصل ہے بالکل اسی طرح اللہ تعالیٰ نے بڑائی کے معیار کا دائرہ بھی اس قدر وسیع تر رکھا ہے کہ ہر شخص اس دائرے میں آسکتا ہے خواہ اس کا تعلق کسی بھی ملک وقوم اور حسب و نسب سے ہو،تقدیری امور کے تحت اس کو زندگی کی بزم میں چاہے کہیں بھی جگہ ملی ہو،وہ بالانشیں ہو یا فرش نشیں،حیات مستعار کے اس اسٹیج پر شہہ نشینی اس کا مقدر بنی ہو یا محض حاشیہ نشینی،اپنی فطری صلاحیتوں کے اعتبار سے وہ ہر حال میں اس معیار بڑائی کو حاصل کرنے کی دوڑ میں شامل ہوسکتا ہے۔

کسی بھی انسان کی شناخت اس کے کارنامے کی بنیاد پر ہوتی ہے۔جس شخص کے کارنامے جتنے عظیم ہوتے ہیں اسی کے اعتبار سے اس کے مداح اور قدرداں بھی ہوتے ہیں اور اس شخص کے وہی کارنامے رہتی دنیا تک اسے زندہ و تابندہ رکھنے کے لیے کافی ہوتے ہی۔اس عالم رنگ و بو میں نہ جانے کتنے ایسے لوگ آئے جن کے بیش بہا کارناموں نے ان کی یادوں کو برقرار رکھا ہے۔چنانچہ ایسے ہی لوگوں میں الیاس احمد گدی کا بھی شمار ہوتا ہے جن کی بے بہا ادبی خدمات کو تاقیامت فراموش نہیں کیا جاسکتا۔

الیاس احمد گدی پورا نام ہے اور اسی نام سے مشہور و معروف ہوئے۔ان کے والد کا نام احمد گدی اور والدہ کا نام بتولن تھا۔الیاس احمد گدی کی تاریخ پیدائش میں قدرے اختلاف ہے۔مختلف لوگوں نے الگ الگ سنہ و تاریخ بتائی ہیں۔تاہم ان سب سے قطع نظر اگر ہم الیاس احمد گدی کے قول کی طرف رجوع کرتے ہیں تو بڑی حد تک حقایق سامنے آجاتے ہیں۔چنانچہ اس سلسلے میں الیاس احمد گدی لکھتے ہیں:

''ماں جب مری ہم چھ بھائی بہن تھے۔۔۔۔۔تین بڑے یعنی دو بھائی اور ایک بہن۔۔۔۔مگر ہم تین بہت چھوٹے تھے۔میری عمر دو سال تھی بہن کی چار سال اور غیاث صاحب کی چھ سال''۔(8)

مذکورہ قول میں غیاث احمد گدی کی عمر چھ سال اور الیاس احمد گدی کی عمر دو سال بتائی گئی ہے۔گویا کہ الیاس احمد گدی اپنے بڑے بھائی غیاث احمد گدی سے صرف چار سال بڑے تھے۔چوں کہ غیاث احمد گدی کی متفقہ تاریخ پیدائش 17 فروری 1928 ہے۔لہٰذا غیاث احمد گدی کی سنہ پیدائش میں چار سال جوڑنے پر 1932 سامنے آتی ہے۔علاوہ ازیں الیاس احمد گدی کی تخلیق ''لکشمن ریکھا کے پار'' میں جو مختصر ترین سوانحی خاکہ پیش کیا گیا ہے اس میں الیاس احمد گدی کی تاریخ ولادت 14 اپریل 1932 رقم کی گئی ہے۔بہرکیف ان تمام باتوں کی روشنی میں یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ الیاس احمد گدی کی پیدائش 14 اپریل 1932 کو گدی محلّہ، جھریا ضلع دھنباد (جھارکھنڈ) میں ہوئی۔

الیاس احمد گدی اپنے تمام برادر و خواہر میں سب سے چھوٹے تھے۔محض دو سال کی عمر میں ماں کی محبت سے محروم ہو گئے۔ان کے والد احمد گدی نے دوسری شادی نہیں کی تھی اور وہ بے روزگار ہونے کے ساتھ ساتھ اس قدر نفاست پسند تھے کہ ان سے چھوٹے چھوٹے بچوں کی پروش ناممکن تھی۔چنانچہ الیاس احمد گدی کی پرورش و پرداخت کی ذمہ داری زینل گدی جو کہ الیاس احمد گدی کے سگے چچا تھے انھوں نے قبول کی۔بچے کی پرورش و پرداخت اور تعلیم و تربیت میں ماں کا کردار اہم ہوتا ہے مگر چوں کہ الیاس احمد گدی سن شیر خوارگی میں ہی والدہ کے سایۂ عاطفت سے ہمیشہ ہمیش کے لیے محروم ہو چکے تھے۔لہٰذا وہی عام گدی لڑکوں کی طرح ان کی بھی لڑکپن کی زندگی گزرنے لگی۔چنانچہ اس ضمن میں خود الیاس احمد گدی رقم طراز ہیں:

''کشتی لڑنا اور لاٹھی تلوار کے ہاتھ سیکھنا تمام لوگوں کے لیے خاص طور پر جوان لڑکوں کے لیے تقریباً لازمی تھا کہ اسے طرہ مردانگی سمجھا جاتا تھا۔چناں میرا بچپن بھی انھیں مصروفیات میں گزرنے لگا۔

کشتی کے استاد حافظ یوسف صاحب تھے جن کا اور تو کچھ یاد نہیں ہے البتہ ان کی موٹی مگدڑ جیسی جانگیہ ابھی تک ذہن میں محفوظ ہے۔اکھاڑے میں ریاض کراتے وقت وہ اپنی یہ موٹی جانگیہ ہماری گردن میں پھنسا دیتے ااور حکم دیتے

کہ نکل جاؤ۔ہم کوشش کرکے ہار جاتے، پسینہ پسینہ ہوجاتے، بار بار اکھاڑے کی تیل اور ہلدی مل مٹی ہمارے منہ اور آنکھوں میں بھر جاتی مگر کیا مجال جو وہ ٹانگ ذرا سا سرک لے۔

یہ صبح کا معمول تھا۔رات کو عبدل استاد لاٹھی سکھاتے تھے۔سر پر گُچھا لپیٹنے کا حکم تھا کیوں کہ وہ اتنے ہاتھ چھٹ تھے کہ ذرا سی غلطی کی اور لاٹھی پڑی دھڑاک سے سر پر۔گُچھا بندھا ہونے کی وجہ سے سر پھوٹتا تو نہیں تھا۔البتہ گومڑ نکل آتے تھے''۔(9)

گویا کہ الیاس احمد گدی کی ابتدائی زندگی کھیل کود، پتنگ بازی اور لڑائی جھگڑے میں گزرتی رہی۔ان کو پڑھنے لکھنے سے قطعی دل چسپی نہیں تھی۔کئی ماسٹر پڑھانے کے لیے رکھے گئے مگر سبھوں نے عاجز آکر چھوڑ دیا۔ان کے متعلق گھر والوں نے یہ تصور قائم کر رکھا تھا کہ یہ لڑکا نہیں پڑھ پائے گا۔مگر جب الیاس احمد گدی نے اپنے والد اور بھائیوں کو بڑھتے دیکھا اور جب انھیں یہ معلوم ہوا کہ ان رسالوں میں دل چسپ کہانیاں ہوتی ہیں تو ان کے اندر بھی ان کہانیوں کو پڑھنے کا جذبہ بیدار ہوا۔چنانچہ انھوں نے یک بارگی اپنی پڑھائی کا اعلان کر دیا۔الیاس احمد گدی کے اس اعلان سے گھر والوں کو بڑی خوشی ہوئی۔لہٰذا آناً فاناً ماسٹر صاحب بحال کیے گئے اور پھر الیاس احمد گدی اپنے تمام لہو ولعب سے منہ موڑ کر ہمہ تن پڑھنے لکھنے میں مصروف ہو گئے۔نتیجتاً محض ایک برس کے بعد ان کا داخلہ پانچویں جماعت میں ہو گیا۔اتنا ہی نہیں بلکہ اس کم عمری اور قلیل مدت میں گئودان اور اسی قبیل کی دوسری ناولیں بھی پڑھ چکے تھے۔ان باتوں کا تذکرہ الیاس احمد گدی نے حسب ذیل الفاظ میں کیا ہے:

''والد صاحب کے علاوہ قمر صاحب بھی رسالے ذوق وشوق سے پڑھتے تھے۔ دونوں ان رسالوں کے حوالے سے گفتگو بھی کرتے تھے۔ دھیرے دھیرے غیاث صاحب بھی گھر آکر رسالے لے جانے لگے۔ مجھے ان باتوں سے دل چسپی نہ تھی۔ میں مار دھاڑ کے علاوہ پتنگ بازی میں بری طرح الجھا ہوا تھا۔ مجھے پڑھانے کے لیے کئی ماسٹر رکھے گئے مگر سبھوں نے توبہ کر لی۔ گھر والوں کا عام خیال تھا کہ یہ کم بخت کبھی نہیں پڑھے گا۔مگر جب میں نے غیاث صاحب کو بھی پڑھتے دیکھا تو چونکا۔معلوم ہوا ان رسولوں میں دل چسپ

قصے ہوتے ہیں۔ چناں چہ میں نے اعلان کر دیا کہ میں پڑھوں گا۔ ماسٹر رکھا
گیا۔ میں نے بسم اللہ کی۔سال بھر بعد میرا داخلہ پانچویں میں ہو گیا۔اس وقت
تک میں گئودان پڑھ چکا تھا''۔(10)

حصول علم کے زمانے میں کسی بچے کو اچھے استاد کی قدم بوسی کا موقع مل جانا گویا اس بچے کی زندگی کی سب سے قیمتی سرمایا مل جانے کے مانند ہے کیوں کہ تعلیمی عمل میں ماحول اور تدریسی مواد کے ساتھ ساتھ معلم کی شخصیت بھی نہایت اہمیت کی حامل ہے۔معلم کا مشفقانہ یا غیر مشفقانہ رویہ بچوں کے لیے دور رس نتائج رکھتا ہے۔معلم کے تعلیمی نظریات، تدریسی طریقہ کار، قابلیت اور طرز تخاطب سے بچے خاطر خواہ اثر انداز ہوتے ہیں۔ بہرکیف الیاس احمد گدی کی خوش قسمتی کہیے کہ انھیں محمد قاسم نام کے ایک ایسے معلم سے زانوے تلمذ تہ کرنے کا موقع ملا جو ہمہ جہت صلاحیت کے مالک تھے۔ چنانچہ الیاس احمد گدی اپنے اس استاد کے بارے میں لکھتے ہیں:

''اس آدمی میں غضب کی تدریسی صلاحیت تھی۔ نہایت خوش خط تھے۔
کاتبوں سے بھی زیادہ۔ انھوں نے ہمیں مشکل الفاظ کے معنی ایک کاپی میں
ڈکشنری کی طرح لکھ کر دیے اور ان الفاظ کو یاد کروایا۔اس سے ہمیں بے اندازہ
فائدہ ہوا۔ وہ اس طرح کہ ہم اردو کے بیشتر الفاظ کے معنی بھی نہ جانتے تھے
اور تلفظ بھی''۔(11)

واضح ہو کہ ماسٹر محمد قاسم صاحب سے غیاث احمد گدی نے بھی تعلیم حاصل کی تھی مگر قاسم صاحب کی سخت کوشش کے بعد بھی وہ بدخط ہی رہ گئے جب کہ الیاس احمد گدی اس معاملے میں سبقت لے گئے۔ چنانچہ الیاس احمد گدی کی خوش نویسی کی بین ثبوت ان کا وہ خط ہے جو انھوں نے مورخہ 6 جون 1997 کو پروفیسر ارتضیٰ کریم صاحب کے نام تحریر کیا تھا اور جس کی عکسی کاپی ''دلکشمن ریکھا کے پار'' کے سرورق پر من و عن ٹیگ کر دیا گیا ہے۔اس خط کو دیکھنے سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ واقعی الیاس احمد گدی خوش خط، لکھتے تھے اور ان کی تحریر ''خط نستعلیق خفی'' کی منہ بولتی تصویر ہے۔

الیاس احمد گدی کی ابتدائی تعلیم گھر پر ہی ہوئی بعدہٗ ان کا داخلہ مقامی اسکول میں کروایا گیا جہاں سے انھوں نے میٹرک کا امتحان پاس کیا۔ چوں کہ اس وقت تک شہر میں کوئی ڈگری کالج نہیں تھا۔لہٰذا رانچی ڈگری کالج جواب رانچی یونی ورسٹی کے نام سے موسوم ہے، سے بہ مشکل تمام انٹر تک پڑھائی مکمل کی کیوں کہ مالی مشکلات

اورخرابی صحت یہ دوایسی چیزیں تھیں جن کے سبب مزید تعلیم کا سلسلہ آگے نہ بڑھا سکے۔حالاں کہ ڈاکٹر ہمایوں اشرف نے الیاس احمد گدی کی پڑھائی کے سلسلہ کومزید آگے بڑھاتے ہوئے رقم طراز ہیں:

’’پھر مقامی اسکول انگریزی تعلیم کے لیے داخل کیے گئے اور انھوں نے مالی صعوبتیں جھیل کر بہ مشکل بی۔اے تک کی تعلیم مکمل کی اور معاش کی فکر میں لگ گئے۔(12)

بہرکیف مجموعی طور پر الیاس احمد گدی کی تعلیمیلیقت انٹرمیڈیٹ تک تسلیم کی جاتی ہے۔چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ الیاس احمد گدی کے یہاں غربت اپنی انتہا کو پہنچ چکی تھی ، فاقوں کی نوبت تھی ، سگے بھائی قمرالدین گدی کو پڑھائی چھوڑ کر، دھندہ بنام بیگاڑی کرنی پڑی۔اپنا رہائشی گھر کرائے پر دے کر معمولی کرائے کے مکان میں گزر بسر کرنا پڑا، قسط پر لی گئی گاڑی ضبط ہوگئی، بعدۂ بیل گاڑی خریدی گئی یہاں تک کہ پیٹرول کوپن کو بلیک سے بیچ کر بھی زندگی کے ایام گزارے گئے۔ بہرحال ان تمام حالات سے الیاس احمد گدی کی شخصیت کسی نہ کسی طرح متاثر ہوئی۔ چنانچہ طالب علمی کے زمانے کی تنگ دستی اور بیماری کے حالات بیان کرتے ہوئے الیاس احمد گدی لکھتے ہیں کہ:

’’میں ان دنوں ہائی اسکول میں تھا، میٹرک میں میرے پاس پتلون نہیں تھی دو پاجامے تھے جن کے پائینچے پھٹے ہوئے تھے اور جن میں الپن لگا کر رکھتا تھا مجھے ایک آنہ یومیہ جیب خرچ کے لیے ملتا تھا اور یوں سمجھ لیجیے کہ میں اس وقت سب سے زیادہ مفلس تھا بے بس تھا۔۔۔خیر کسی طرح مجھے رانچی ڈگری کالج میں جواب رانچی یونی ورسٹی سے داخل کرا دیا گیا۔خرچ کا انتظام یہ کیا گیا کہ ایک گاڑی کسی زمانے میں لی گئی تھی جو اگر چہ ختم ہوگئی تھی مگر اس کے نام پر پٹرول کوپن ملتا تھا۔اس زمانے میں پٹرول کی راشننگ تھی۔۔اسی کوپن کو بلیک میں بیچ کر خرچ چلانا پڑتا تھا کیوں کہ گھر سے بہت کم پیسہ بھیجا جاتا تھا۔دونوں پیسے ملا کر بھی اتنے کم پڑتے تھے کہ روکھا سوکھا کھانے کے باوجود مہینہ کے آخر میں فاقے کرنے پڑتے تھے۔نتیجہ یہ ہوا کہ مجھے ٹی بی ہوگئی اور میں واپس لوٹ آیا۔

مجھے پھر علاج کے لیے رانچی بھیجا گیا۔ مگر اس علاج میں چاچیوں اور
بھابھیوں کے سب زیور اتر گئے‘‘۔(13)

اگرچہ الیاس احمد گدی کا آبائی پیشہ بنیادی طور پر جانور پالنا اور دودھ بیچنا تھا اور یہی پیشہ تادیر قائم بھی رہا لیکن الیاس احمد گدی نے دھنباد میں انجینیرنگ ورک شاپ بالفاظ دیگر خراد مشین چلانا شروع کیا جس سے کچھ حالات بدلے اور یہی ان کا مستقل پیشہ رہا۔ زندگی بھر معاشی آسودگی کا شکار اور صرف خوش آئند مستقبل کا خواب دیکھنے والا شخص الیاس احمد گدی ساری زندگی جدوجہد کرتے رہے مگر قسمت کے لکھے کو کون مٹا سکے۔ ایک مرتبہ انھیں بہار اردو اکیڈمی کے سکریٹری بنانے کی بات بھی بڑے زوروشور سے چلی تھی مگر کامیاب نہ ہوسکے۔ چنانچہ اس سلسلے میں شفق رقم طراز ہیں:

’’یہ بھی خبر ملی تھی کہ الیاس صاحب بہار اردو اکیڈمی کے سکریٹری بننے کے لیے
کوشاں ہیں اور پندرہ دن پٹنہ میں رہ کر نا کام لوٹ گئے ہیں۔۔۔۔ مگر وہ بھول
گئے تھے کہ معاملہ اتنا سادہ نہیں سفارش اور پیروی کے بغیر کام نہیں
ہوتا‘‘۔(14)

سچی بات تو یہ ہے کہ الیاس احمد گدی کو دولت جمع کرنے کی ہوس نہیں تھی البتہ آسان رزق کے متقاضی ضرور تھے مگر اس سے بھی محروم رہے۔ الیاس احمد گدی واقعی فقیر تھے اور پوری زندگی اپنی فقیری میں مست رہے۔ حالاں کہ اگر وہ چاہتے تو اچھی خاصی رقم کما سکتے تھے کیوں کہ جب انھوں نے مشرقی پاکستان کا سفر کیا تھا تو اس موقع سے ایک ایسے شخص سے ملاقات ہوئی تھی جوان کے خیر خواہ تھے اور جس کا بڑے پیمانے پر کاروبار تھا۔ انھوں نے الیاس احمد گدی کو بغیر کوئی پونجی کے بزنس کرنے کا ایک سنہرا موقع دیا۔ کاش! اگر الیاس احمد گدی ان کی بات مان لیے ہوتے تو ایک آدھ سال میں بڑے آدمی بن گئے ہوتے مگر الیاس احمد گدی نے ان کی باتوں پر کوئی توجہ نہ دی اور صرف غور کرنے کا وعدہ کر کے ٹال دیا۔ اس سلسلے میں الیاس احمد گدی کی سوچ ملاحظہ ہو:

’’میں بڑا آدمی بن کر کیا کروں گا۔ یہ مال و دولت جاہ وحشمت میرے
نزدیک ثانوی چیزیں ہیں۔ ہم فقیر لوگ اپنی فقیری میں مست رہتے
ہیں‘‘۔(15)

انسان کی شخصیت کے مختلف پہلو ہوتے ہیں اوراس کا ہر عمل کسی داخلی کیفیت کا نتیجہ ہوتا ہے۔اس کا باطن ایک تکمیل کائنات کی حیثیت رکھتا ہے۔ادب انسانی زندگی کی شناخت کا وسیلہ ہی نہیں بلکہ اس کی تشکیل وتزئین کا ذریعہ بھی ہے۔ادب انسانی زندگی کی جیتی جاگتی صورت حال کواجاگر بھی کرتا ہے اوراس پراثر انداز بھی ہوتا ہے اوراس طرح اثر انداز ہوتا ہے کہ وہ جب انسان کورلاتا ہے تونفس کو پاک کرکے اس کے تمام دکھ دھوڈالتا ہے اور جب ہنساتا ہے تو اس کے غموں کواس طرح بھلا دیتا ہے جیسے ستاروں کی جھلملاہٹ تیرگیٔ شب کے احساس کو بھلا دیتی ہے۔ فلسفے، افکار اورزندگی کے پیچیدہ مسائل جب ادب کی پناہ میں آتے ہیں تو سربستہ راز اور پوشیدہ گوشے روشن ہونے لگتے ہیں اور ادب قارئین کے لیے مشعل راہ بن جاتا ہے۔

الیاس احمد گدی جھریا (جھارکھنڈ) کے مسلم گدی برادری کے ماحول کے ایک فرد تھے اوراس سے گہرے طور پر وابستہ تھے۔اگر چہ انھوں نے اپنے آپ کواس معاشرتی ماحول سے کسی قدر فاصلہ پر رکھنے کی سعی کی تاہم معاشرہ کی روایتی اقداراورقدیمی اطوارکواپنی ذاتی زندگی سے علیحدہ نہ کرسکے۔الیاس احمد گدی کا آبائی شہر ''جھریا'' اوراس کے گردونواح کے علاقوں کا شمار کول فیلڈ میں ہوتا ہے۔ یہ علاقے اپنے معدنیات خصوصاً کوئلہ کی وجہ سے پوری دنیا میں مشہور ہے۔ان کانوں میں کام کرنے والے مردوزن آدی باسی غریب مزدوروں، بہار کے مختلف علاقوں، اترپردیش کے پوربی حصوں اور بنگال کے قرب وجوار کے علاقوں کے رہنے والے ان مزدوروں کا مختلف زاویوں سے استحصال دراستحصال کی ایک طویل داستان ہے۔جس کا بہ خوبی مشاہدہ الیاس احمد گدی نے سن شعور سے ہی کیا تھا۔دوسری جانب الیاس احمد گدی کے گھریلواورنجی زندگی سے وابستہ مسلسل کچوکے لگانے والے جاں گسل حالات تھے۔الغرض یہ کہ الیاس احمد گدی نے جس ماحول اور جس معاشرے میں آنکھیں کھولی تھیں، وہاں انسانیت انتہائی پستی اورزبوں حالی کا شکارتھی۔غربت اور بھوک ہر سو پھیلی ہوئی تھی۔ظلم واستحصال کا بازارگرم تھا۔ایسے میں کوئی حساس فن کاراپنی خامہ فرسائی سے کیوں کر بازرہ سکتا تھا۔چنانچہ الیاس احمد گدی کی شخصیت جوکہ انسان دوستی اورانسانی جذبے سے سرشارتھی، اس کی داخلی کیفیت مضطرب ہوگئی اورانسانی حس تخلیقی حس میں تبدیل ہوگئی۔

اگرچہ الیاس احمد گدی کی ادبی زندگی کا آغاز تقریباً پندرہ برس کی عمر میں ہی ہوگیا تھا اوران کی پہلی کہانی ''سرخ نوٹ'' کے عنوان سے 1948 میں ماہنامہ ''افکار'' (بھوپال) میں شائع ہوا تھا۔تاہم باقاعدہ لکھنے کا سلسلہ

1951 سے قائم ہوا۔اس ضمن میں خود الیاس احمد گدی رقم طراز ہیں:

''پہلی کہانی 1948 میں لکھی تھی لیکن باضابطہ 1951 سے لکھنا شروع کیا اور نثر ہی لکھی''۔(16)

الیاس احمد گدی کے اس قول سے بہ یک وقت دو باتوں کا انکشاف ہوتا ہے۔ایک تو یہ کہ ان کی ادبی زندگی کا باضابطہ آغاز 1951 سے ہوا۔دوسرے یہ کہ انھوں نے جو کچھ بھی لکھا وہ تمام چیزیں نثری نوعیت کی ہی ہیں۔جہاں تک ان کی پہلی کہانی سے متعلق سوالات ہیں تو اس سلسلے میں مناسب معلوم ہوتا ہے کہ دلائل کی روشنی میں بات کی جائے۔تو آیئے سب سے پہلے ہم پروفیسر وہاب اشرفی کے قول کی طرف رجوع کرتے ہیں:

''الیاس کا پہلا افسانہ ''سرخ نوٹ'' ہے جو ماہ نامہ افکار بھوپال میں 1948 میں شائع ہوا''۔(17)

اسی طرح ڈاکٹر طٰہٰ شمیم رقم طراز ہیں:

''ان کی افسانوی زندگی کا آغاز 1948 میں ہوا۔ پہلا افسانہ ''لال نوٹ'' تھا جو بھوپال سے شائع ہونے والا رسالہ افکار میں چھپا تھا''۔(18)

مذکورہ اقوال میں کہانی کی سنہ اشاعت، جائے اشاعت اور رسالے کے نام میں پوری یکسانیت ہے البتہ کہانی کے نام کے پہلے جزو میں لفظی اعتبار سے قدرے فرق ہے جب کہ معنوی اعتبار سے دیکھا جائے تو کوئی فرق نہیں ہے۔علاوہ ازیں بیشتر لوگوں نے بھی الیاس احمد گدی کی پہلی کہانی ''سرخ نوٹ'' سنہ اشاعت 1948 اور رسالہ ''افکار'' (بھوپال) کا ہی ذکر کیا ہے۔

الیاس احمد گدی نہ عجلت پسند تھے اور نہ ہی زود نویس۔وہ بہت سنبھل سنبھل کر لکھتے تھے۔یہی وجہ ہے کہ ان کے افسانوں میں فنی رچاؤ کے ساتھ ساتھ نئے موضوعات بھی جگہ پاتے ہیں۔انھوں نے اپنی کہانیوں میں زندگی کے مختلف موضوعات کو سمیٹنے کی کوشش کی ہے اور عصری زندگی کے ان حقایق کو پیش کیا ہے جنھیں خود اپنی آنکھوں سے دیکھا جھیلا اور پرکھا۔الیاس احمد گدی کا مشاہدہ بلد کا تیز تھا۔وہ جس صورت حال سے دوچار ہوتے تھے اس کی تمام جزئیات کو اپنی تحریروں میں سمیٹ لیتے تھے۔

الیاس احمد گدی کے افسانوں کا پہلا مجموعہ ''آدمی'' کے عنوان سے 1983 میں شب خون، کتاب گھر، رانی

منڈی، الہ آباد سے شائع ہوا۔ یہ مجموعہ کل تیرہ افسانوں ''سزا''، ''عجائب سنگھ''، ''آنکھیں''، ''میری کہانی ان کا فسانہ''، ''لیڈر''، ''عزت آرا''، ''لذت سنگھ''، ''بارش''، ''روشنی''، ''آدمی''، ''ہارے ہوئے لوگ''، ''25 مارچ کے بعد کا ایک دن''، ''متین'' پر مشتمل ہے۔ الیاس احمد گدی کا دوسرا افسانوی مجموعہ بہ عنوان ''تھکا ہوا دن'' 1949 میں مکتبہ غوثیہ، نیو کریم گنج، گیا سے شائع ہوا۔ یہ مجموعہ کل پندرہ افسانوں ''تھکا ہوا دن''، ''سدھ کیا ہوا سانپ''، ''گونج''، ''مکڑا''، ''تکون''، ''ابورشن''، ''زرد پہاڑ''، ''دن کا زوال''، ''بٹوارہ''، ''چلو بھر خون''، ''ٹکڑے ٹکڑے لوگ''، ''سب سے بڑا سچ''، ''بندے خاں''، ''وہ''، ''اسیری'' پر مشتمل ہے۔ ان دونوں مجموعوں کے افسانوں کے علاوہ الیاس احمد گدی کی دو کہانیاں ''ٹام جیفرسن کے پنجرے'' اور ''گھر بہت دور ہے'' منظر عام پر آ چکے ہیں ان میں اول الذکر کہانی پروفیسر قمر رئیس کی کتاب ''نمائندہ اردو افسانے (1990) تک'' میں شائع شدہ ہے اور آخر الذکر کہانی ڈاکٹر محمد عمران نے اپنی کتاب ''جھارکھنڈ میں اردو افسانے کا سفر'' میں شائع کیا ہے۔ علاوہ ازیں راقم الحروف نے تلاش بسیار کے بعد سترہ ایسے افسانوں کو دستیاب کیا ہے جو مختلف رسالوں میں مدفون تھے۔ ان دستیاب شدہ افسانوں کے نام اس طرح ہیں:

''بزنس''، ''حسن اور عشق''، ''خون''، ''بنگال کا جادو''، ''درد کا رشتہ''، ''قتل''، ''سیڑھی''، ''آگ کا بیوپار''، ''آگ کی تلاش''، ''پرچھائیاں''، ''نوحہ''، ''معرکہ''، ''مورچہ''۔

ان کے علاوہ چار افسانے ایسے ہیں جو بلا عنوان کے ہیں۔

ناول ایک ایسی صنف ادب ہے جو اپنے اندر نہ صرف انسان کے حال، اور اس کے ماضی اور اس کی تاریخ و تہذیب کی جامع اور مکمل ترجمانی کی اہمیت رکھتی ہے بلکہ مستقبل کے امکانات و عزائم کو بھی اپنی گرفت میں لانے کی بھرپور قوت رکھتی ہے۔ یعنی اس میں ایک وسیع سیاسی، معاشی اور سماجی زندگی کو سمیٹنے کی غیر معمولی قوت ہوتی ہے۔

الیاس احمد گدی کے تین ناول منصۂ شہود پر آئے۔ پہلا ناول ''زخم'' ہے جس کو 1953 میں مشورہ بک ڈپو، دہلی 31 نے چھاپا تھا۔ بعدۂ دوسرا ناول ''مرہم'' کے عنوان سے مشورہ بک ڈپو، دہلی 31 نے ہی 1954 میں شائع کیا تھا۔ ان دونوں ناولوں کے علاوہ تیسرا اور سب سے اہم ''فائر ایریا'' ہے۔ اس ناول کی اشاعت پہلی مرتبہ 1994 میں معیار پبلی کیشنز، نئی دہلی سے ہوئی تھی۔ بلاشبہ الیاس احمد گدی کی شہرت دوام میں ''فائر ایریا'' کو کلیدی

حیثیت حاصل ہے مگر اس کی وجہ یہ قطعی نہیں ہے کہ حیرت انگیز طور پر بغیر کسی سفارش، تحریک یا اثر و رسوخ کے الیاس احمد گدی کو اس ناول پر ساہتیہ اکادمی ایوارڈ ملا بلکہ دراصل موضوع، پلاٹ اور مواد کے اعتبار سے یہ اردو کا اچھوتا اور اکلوتا ناول ہے۔ ان تینوں ناولوں کے علاوہ الیاس احمد گدی نے ایک اور ناول ''بغیر آسمان کی زمین'' کے عنوان سے لکھنا شروع کیا تھا اور اس کے کئی حصے ضبط تحریر میں آ کر مختلف رسالوں میں چھپ بھی چکے تھے۔ مگر چوں کہ خود الیاس احمد گدی اس ناول کے موضوع سے متعلق خود اعتمادی کے شکار ہو چکے تھے۔ لہٰذا ذہن میں خام مواد محفوظ ہونے کے باوجود یہ ناول بجز چند ٹکڑوں کے صفحۂ قرطاس پُر نہ آ سکا۔

انسان فطری طور پر تغیر و تنوع پسند واقع ہوا ہے۔ وہ مستقل ایک ہی مقام پر رہتے رہتے اکتاہٹ اور بے چینی محسوس کرنے لگتا ہے۔ چنانچہ نئی باتیں اور نئی چیزیں دیکھنا انسانی فطرت میں داخل ہے۔ اور یہی فطری جبلت انسان کو سفر کی طرف مائل کرتی ہے۔ اگر سفر کرنے والا شخص حساس طبیعت، تخلیقی ذہن اور ذوق لطیف کا مالک ہو تو پھر وہ سفر کے حالات و واقعات کو ضبط تحریر میں بھی لے آتا ہے جسے ہم ادب کی زبان میں سفرنامہ کہتے ہیں۔

اگرچہ الیاس احمد گدی کا تخلیقی سفر بدقسمتی سے طویل نہیں ہے لیکن کم عمری میں بھی انھوں نے زندہ تخلیقات پیش کی ہیں۔ جس طرح ان کے دیگر تخلیقات توجہ طلب ہیں اسی طرح ان کا سفرنامہ بھی، جو ''لکشمن ریکھا کے پار'' کے عنوان سے شائع ہوا ہے، قابل قدر ہے۔ اس سفرنامہ کو اردو دنیا نے سنجیدگی سے نہیں لیا ہے جب کہ مواد مشاہدے اور تجربے کے دل چسپ بیان کے لحاظ سے یہ ایک منفرد و معتبر کتاب ہے۔ ''لکشمن ریکھا کے پار'' کی پہلی اشاعت 1998 میں کیریٹیو لنکس، کینیڈا کے ذریعہ عمل میں آئی۔

غیر افسانوی ادب کے ذیل میں خودنوشت ایک ایسی صنف ادب ہے جس میں کسی شخص کے اپنی زندگی سے متعلق خود لکھے ہوئے حالات ہوتے ہیں۔ اگرچہ خودنوشت میں خودنوشت نگار کی اپنی زندگی کی کیفیت، سیرت، کردار اور نجی حالات ہوتے ہیں تاہم الیاس احمد گدی کی خودنوشت ''مگدھ پوری کا داستان گو'' میں الیاس احمد گدی کی اپنی زندگی سے متعلق حالات کے ساتھ ساتھ ان کے بھائی غیاث احمد گدی کی زندگی کے احوال و کوائف بھی دیکھنے کو ملتے ہیں۔۔ اس خودنوشت کی پہلی مرتبہ ڈاکٹر جمشید قمر نے اپنی کتاب ''غیاث احمد گدی کے افسانے تعارف و

انتخاب‘‘ کے ابتدائی حصے میں شامل کر کے ایمن پبلی کیشنز رانچی سے 1991 میں شائع کروایا۔

اس بھاگ دوڑ والی پرہجوم زندگی میں بہ یک وقت زیادہ سے زیادہ لوگوں تک پیغامات یا اطلاعات بہم پہنچانا ایک دشوار کن مسئلہ ہے۔لیکن ذرائع ابلاغ کے استعمال سے کثیر تعداد میں لوگوں تک پیغامات کی ترسیل عمل میں لائی جاسکتی ہے۔ کتابیں، جرائد اور اخبارات وغیرہ سے تازہ ترین حالات وواقعات وغیرہ کو فی الفور عوام الناس تک نہیں پہنچایا جاسکتا۔لیکن ریڈیو اور ٹیلی ویژن ایسے ذرائع ہیں جن سے فوری طور پر زیادہ سے زیادہ چیزوں کو لوگوں تک پہنچایا جاسکتا ہے۔ چنانچہ اسی جذبہ کے پیش نظر الیاس احمد گدی نے ’’آنکھیں‘‘ کے نام سے ایک ٹیلی فلم کی اسکرپٹ لکھی تھی جسے رانچی دوردشن سے 1992 میں نشر کیا گیا تھا۔

خطوط نگاری اردو ادب کی ایک اہم اور ہردل عزیز صنف ہے۔اس کی حیثیت عام طور سے نجی ہوتی ہے اس لیے کہ مکتوب نگار اپنی اندرونی باتوں کو ظاہر کرتا ہے کیوں کہ مکتوب نگار اپنے مخاطب کو راز داں سمجھ کر خلوص اور ایمان داری کے ساتھ اپنی زندگی کی نجی باتوں کو بیان کر دیتا ہے۔ بہر کیف الیاس احمد گدی کے چند خطوط راقم الحروف کو دستیاب ہوئے ہیں، جن کے مطالعے سے ان کی نجی زندگی کے بعض گوشوں سے واقفیت ہوتی ہے۔

کسی تحریر کو ایک زبان سے دوسری زبان میں منتقل کرنے کو’’ترجمہ‘‘ کہتے ہیں اگر چہ طبع زاد چیزوں کے مقابلے میں ترجمہ کو ثانوی حیثیت دی جاتی ہے مگر ملکی اور غیر ملکی علم وادب کو فروغ دینے میں ’’ترجمہ‘‘ کا اہم رول رہا ہے۔کسی ایک زبان وادب کو دوسری زبان میں ترجمہ کرنے سے اس زبان وادب کے سرمائے میں اضافہ ہوتا ہے اور اس کے دائرے میں بڑی حد تک وسعت پیدا ہوتی ہے۔

الیاس احمد گدی کی ترجمہ نگاری اہمیت کی حامل ہے۔ انھوں نے ہندی کے مشہور ومعروف فکشن نگار ’’پھنیشور ناتھ رینو‘‘ کی ہندی کہانیوں کا اردو زبان میں ترجمہ کیا ہے۔

دراصل بھارت یایاور نے پھنیشور ناتھ رینو کی کہانیوں کا انتخاب ’’پھنیشور ناتھ رینو کی شریشٹھ کہانیاں‘‘ کے عنوان سے مرتب کیا تھا اور اسی کتاب کو الیاس احمد گدی نے ’’پھنیشور ناتھ رینو کی منتخب کہانیاں‘‘ کے عنوان سے اردو زبان میں ترجمہ کیا ہے۔اس کتاب کی پہلی اشاعت 1999 میں نیشنل بک ٹرسٹ انڈیا، دہلی سے ہوئی۔

کسی انسان کی شخصیت کی تعمیر میں جن عناصر کی شمولیت سے نکھار پیدا ہوتا ہے ان میں سے ایک مادری زبان

کے استعمال اور اس کے تحفظ کے احساسات کا کلیدی کردار بھی ہوتا ہے۔ کیوں کہ ماں، مادر وطن اور مادری زبان سے والہانہ عشق ایک فطری عمل ہے۔ چنانچہ اسی جذبہ کے تحت الیاس احمد گدی نے تعلیمی میدان میں اردو زبان کی ترقی و ترویج میں درپیش مسائل سے متعلق چند مفید تجاویز پیش کی تھیں جو کاؤنسل دستاویز 2-5 بہار قانون ساز کاؤنسل، جولائی 2006 کے صفحہ 231 میں چھپی تھیں۔

چوں کہ انسان مدنی الطبع پیدا ہوا ہے اس لیے وہ تفریح طبع یا ضرورت زندگی کے خیال سے ایسے لوگوں سے ملتا جلتا ہے جو اس کے ہم خیال ہوتے ہیں۔ ان سے وہ اپنے خیالات کا اظہار کرتا ہے اور اس کے نظریات و مشورے کو قبول کرتا ہے۔ یہاں تک کہ دونوں میں باہم قربت یا دوستی ہو جاتی ہے۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ الیاس احمد گدی کو بعض ایسے لوگوں سے روابط تھے جنھوں نے انھیں کئی اہم موڑ پر ساتھ دیا۔ مثلاً پروفیسر ارتضیٰ کریم صاحب کی محبت و خلوص اور کوشش سے ''لکشمن ریکھا کے پار'' کی اشاعت ہوئی، رسالہ ''ذہن جدید'' کے مرتب زبیر رضوی نے ''فائر ایریا'' کی اشاعت کے سلسلے میں بڑی حد تک کوشش کی تھی اسی طرح رسالہ ''شمع'' کے مرتب یونس صاحب جو الیاس احمد گدی کو بہت عزیز رکھتے تھے، اکثر وہ الیاس احمد گدی پر زور ڈال کر کہانیاں لکھواتے تھے اور ان کہانیوں کو بڑے اہتمام کے ساتھ ''شمع'' میں چھاپتے تھے۔ اس عمل سے الیاس احمد گدی کی فکری، فنی اور تخلیقی اعتبار سے فائدہ ہوا۔ علاوہ ازیں انعام اور صادق جوان دنوں الیاس احمد گدی کے عمیق دوستوں میں تھے ان کے ایما پر انھوں نے مشرقی پاکستان کا سفر کیا تھا اور جس کے نتیجے میں ایک بہترین تخلیق منظر عام پر آئی۔

تعصب یا عصبیت ایک سماجی بیماری ہے جس کو آفاقی حیثیت حاصل ہے اور جو سماج میں کسی نہ کسی حد تک پائی جاتی ہے۔ تعصب کے تاریخی، مذہبی، معاشی، تمدنی، تہذیبی اور علاقائی اسباب ہوتے ہیں۔ تعصب کے تعلق سے یہ یاد رکھنا ضروری ہے کہ یہ ایک اکتسابی عمل ہوتا ہے جسے بالعموم افراد یا گروہ نسلاً بعد نسلٍ اپنائے چلے جاتے ہیں۔ تعصب کا جذبہ اپنی حفاظت یا اپنے جائز و ناجائز مفاد کی برقراری کے لیے نشو نما پاتا ہے۔ چوں کہ الیاس احمد گدی کا تعلق بہار کی سرزمین سے رہا ہے اور جیسا کہ عموماً بہار کے لوگوں کے ساتھ تعصب برتا جاتا ہے، الیاس احمد گدی بھی کئی محاذوں پر عصبیت کے شکار ہوئے۔ چنانچہ اس سلسلے میں الیاس احمد گدی کہتے ہیں:

''صوبائی عصبیت کے علاوہ ایک علاقائی عصبیت بھی ہوتی ہے۔ بہار کے

ہی تناظر میں اس بات کو یوں سمجھا سکتا ہے کہ پٹنہ والے بس یہی سمجھتے ہیں کہ عظیم آباد ہی سب کچھ ہے۔اس کے آگے شاید اردو ہے ہی نہیں۔ حالاں کہ یہ بات سمجھنے کی ہے کہ اردو سے تقریباً نابلند سمجھا جانے والا علاقہ چھوٹا ناگپور بہترین ادیبوں سے بھرا پڑا ہے جن کے مقابلے میں ممکن ہے عظیم آباد میں بھی لوگ موجود نہ ہوں''۔(19)

مگر الیاس احمد گدی کو اس طرح کی قدر شکنی سے کوئی خاص فرق پڑا اور نہ ہی خود اعتمادی میں کمی آئی۔ان کا ماننا ہے کہ:

''میں نہیں مانتا کہ تا دیر کسی کی صلاحیتوں کو دبائے رکھا جا سکتا ہے۔جس آدمی میں صلاحیت ہوگی اس کو تسلیم کرنا بالآخر ناگزیر ہو ہی جائے گا''۔(20)

مذکورہ باتوں کے تناظر میں دیکھا جائے تو الیاس احمد گدی کی صلاحیتوں کا اور ادبی خدمات کا اعتراف ان کے زمانۂ حیات میں ہی کئی لوگوں نے کیا تھا۔ مثلاً ابوالفضل صدیقی نے غیاث احمد گدی اور الیاس احمد گدی کے افسانہ نویسی سے متعلق لکھا ہے کہ:

''۔۔۔اور سب کسانوں کے لیے تو زمین خیر چاندی کی کانیں کھولتی ہے تو گدیوں کی کاشت سونا اگلتی ہے اور حرمت گدی تو اپنے مضبوط بازو کلائیوں سے ہل چلا کر بھر بھر مٹھی موتی رولتا جس طرح آج اپنے غیاث احمد گدی اور الیاس احمد گدی برادران صفحۂ قرطاس پر نثر کے گہر آب دار بکھیرتے اور افسانہ نگاری کی زمردیں فصلیں اگا اگا کر یاقوتی فصل کاٹتے ہیں''۔(21)

اسی طرح جب ندا فاضلی جھریا کے ایک مشاعرے میں آئے تھے تو اس موقع پر ڈائس پر کھڑے ہو کر انھوں نے کہا تھا کہ:

''میں اس شہر کو دو ناموں سے جانتا ہوں یعنی غیاث احمد گدی اور الیاس احمد گدی اور انھیں دونوں کی محبت مجھے یہاں کھینچ لائی''۔(22)

تحقیق ہو یا تنقید، دونوں کا انحصار تخلیق پر ہوتا ہے۔کیوں کہ پہلے کوئی فن پارہ معرض وجود میں آتا ہے بعدہٗ

اس پر تنقید ہوتی ہے یا تحقیق۔لیکن ایک اور زاویے سے دیکھا جائے تو تنقیدی یا تحقیقی پیمانے کسی فن پارہ کے تخلیقی عمل کے ساتھ ساتھ وجود میں آتے ہیں کیوں کہ کوئی فن کار خواہ قلم برداشتہ ہی کیوں نہ ہو کسی فن پارہ کو صفحۂ قرطاس پر منتقل کرنے سے بیشتر انھیں چھاننے جوڑنے، خارج کرنے، صحیح کرنے، جانچنے اور تلاش و جستجو کی محنتوں سے گزرنا پڑتا ہے۔گویا کہ تخلیق کار بہ یک وقت تخلیقی، تنقیدی اور تحقیقی شعور کا حامل ہوتا ہے۔ بہرحال الیاس احمد گدی کے اندر تخلیقی صلاحیت ہونے کے ساتھ ساتھ تنقیدی بصیرت بھی تھی جس کا ظہور کئی موقعوں پر ہوا ہے مثلاً ایک مرتبہ کا ذکر ہے کہ غیاث احمد گدی نے الیاس احمد گدی کو راج کمار چودھری کا ناول ''ایک مچھلی مری ہوئی'' پڑھنے کے لیے دیا اور پھر اس ناول سے متعلق رائے مانگی۔ چنانچہ الیاس احمد گدی نے یہ رائے دی:

> ''اس ناول سے صرف اس کی زبان چھین لیجیے اور اس کے بعد مجھے بتائیے
> کہ اس میں ایسی کیا خاص بات ہے''۔(23)

الیاس احمد گدی کی اس رائے کو سن کر غیاث احمد گدی چونکے، ناول کے دو باب پڑھے اور پھر الیاس احمد گدی کی رائے کی تائید کی۔اس کے علاوہ اور کئی جگہوں پر الیاس احمد گدی کی کچھ ایسی باتیں دیکھنے کو ملتی ہیں جن سے ان کی تنقیدی بصیرت کا پتہ چلتا ہے۔

ہمارے ملک میں انعامات و اعزازات کی روایت قدیم ہے۔یعنی ہر زمانے میں اور مختلف میدان میں نمایاں کارنامے یا کامیابی کے صلہ میں انعامات و اعزازات سے نوازنے کا سلسلہ چلا آرہا ہے جو ہنوز قائم ہے۔اس ملک میں انعامات و اعزازات کی کمی نہیں ہے مگر یہاں پر ہمارا مدعا صرف ادبی ایوارڈس سے ہے۔ اصولی طور پر تو ان ایوارڈس کو منصفانہ انداز میں صرف اور صرف صلاحیتوں کی بنیاد پر مستحقین کو ملنا چاہئے لیکن ایسا نہیں ہو رہا ہے، بیشتر انعامات ایسے لوگوں کو نوازے جاتے جو غیر مستحق ہوتے ہیں۔نتیجتاً زیادہ تر ایوارڈس لوگوں کی نظروں میں بے وقعت ہو کے رہ گئے ہیں۔ جوڑ توڑ اور اپنوں کو نوازنے کی گندی سیاست نے ایسے تمام انعامات و اعزازات کے دیے جانے کو مشکوک اور غیر معتبر بنا دیا ہے اور اب صورت حال یہ ہوگئی ہے کہ یہ انعامات اور ان سے متعلق توصیفی اعلانات ادبی دنیا میں کوئی ہلچل پیدا نہیں کرتے۔ بہرحال ادبی ایوارڈس کے دیے جانے کے سلسلے میں سیاست دانوں، سرمایہ پرستوں اور اثر و رسوخ والے لوگوں کے دخل اندازی سے جہاں ایک طرف جینون ادیب کی قدر شکنی ہوتی ہے وہیں

دوسری جانب اعزاز و انعام پانے والے غیر مستحقین کی تعداد بڑھتی جاتی ہے۔ چناں چہ اس ضمن میں بالترتیب افسانہ نگار شوکت حیات اور پروفیسر علی احمد فاطمی رقم طراز ہیں:

''گزشتہ دو سال سے نام نہاد ادبی ایوارڈ نے جو مضحکہ خیز صورت حال پیدا کی ہے اس نے تقریباً ہر سنجیدہ اور جینوئن لکھنے پڑھنے والے کو ادب کی طرف سے بیزار کر دیا ہے''۔(24)

ہمارے نقادوں میں مصلحت، سیاست، جانب داری آ گئی ہے۔ اکادمیوں اور اردو اداروں اور حکومت کے انعام و اعزاز نے بھی ہمیں مشکل میں ڈال دیا۔ اگر جلد ہی تنقید اس بھنور سے نہ نکل آئی تو تنقید تو متاثر ہوگی ہی تخلیق بھی اس سے متاثر ہو سکتی ہے''۔(25)

متذکرہ اعزاز و انعام دلانے والی ناپسندیدہ کوششوں اور غیر سنجیدہ ماحول میں ایک ایسے ادیب کو جو نہ سیاسی اعتبار سے کسی بڑے لیڈر تک رسائی رکھتا ہو، نہ سودہ بازی کرنے کے لیے اس کے پاس پیسے ہوں اور نہ ہی خصیہ برداری کی عادت ہو، کسی بڑے انعام کا مل جانا حیرت انگیز بات ہو سکتی ہے۔ مگر اس حقیقت سے بھی ہم انکار نہیں کر سکتے کہ ماحول خواہ جس قدر غیر سنجیدہ ہو اور مخالفت کی ہوا کتنی ہی تیز کیوں نہ ہو لیکن بعض چیزیں ایسی ہوتی ہیں کہ جن کی وقعت کا اعتراف بالآخر ہر کسی کو کرنا ہی پڑتا ہے۔ لہٰذا ایسی ہی چیزوں میں الیاس احمد گدی کا غیر معمولی ناول ''فائر ایریا'' شمار کیا جاتا ہے۔ چنانچہ اس ناول پر الیاس احمد گدی کو بغیر کسی دست سوال دراز کرنے کے 1996 میں ساہتیہ اکادمی ایوارڈ سے نوازا گیا۔ علاوہ ازیں انھیں بنگال، بہار اور اتر پردیش کی اردو اکادمیوں نے بھی انعامات سے نواز کر ان کی ادبی خدمات کا اعتراف کیا۔

اصل حقیقت یہ ہے کہ اللہ تعالیٰ نے ہر انسان کو خیر اور توحید کی فطرت پر پیدا کیا ہے۔ جب کہ اس کا ماحول، معاشرہ، حالات اور والدین وغیرہ اسے یا تو اسی فطرت پر قائم رکھتے ہیں بہ شرط یہ کہ وہ خود بھی اس فطرت پر قائم ہوں یا پھر سب مل کر ان سے کوئی ایک چیز اس انسان کی فطرت سلیمہ کو مسخ کر دیتی ہے۔ لہٰذا ان باتوں کے تناظر میں اگر ہم الیاس احمد گدی کی مذہبی پہلو پر نظر ڈالتے ہیں تو ایسا محسوس ہوتا ہے کہ مذہبی معاملے میں الیاس احمد گدی بھی تا حیات اپنے پیش رووں کے مقلد بنے رہے۔ بیشتر لوگ گدیوں کو صرف نام، ختنہ اور بڑے کا گوشت کھانے کے حوالے سے

ہی مسلمان جانتے ہیں لیکن الیاس احمد گدی اپنے مسلمان ہونے کے بارے میں تھوڑا سا اضافہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''ہم بھی ویسے ہی مسلمان تھے کہ عید بقر عید مسجد ہو آئے اور بس''۔(26)

حالاں کہ ایسا نہیں ہے کہ مذہب کی قدر و منزلیت الیاس احمد گدی کے تصور میں نہ رہی ہو یا پھر یہ کہ انھیں اپنی مذہبی بے گانگی کا افسوس نہ رہا ہو۔ چناں چہ اس ضمن میں الیاس احمد گدی کا سفرنامہ ''لکشمن ریکھا کے پار'' کے اس اقتباس کو دیکھئے:

''بیت المکرّم دراصل مسجد کا نام ہے، یہ مسجد نہایت پرشکوہ اور خوب صورت ہےاور بالکل مارکیٹ کے ساتھ ملا ہوا ہے۔ دلی کی جامع مسجد کی سیڑھیوں کی طرح اس میں بھی چاروں طرف سیڑھیاں بنی ہوئی ہیں۔ اذان ہوتی ہے تو چاروں طرف سے سیکڑوں آدمی سیرھیاں چڑھتے نظر آتے ہیں۔ یہ منظر آنکھوں کو بڑا بھلا لگتا ہے اگر میں مذہبی آدمی ہوتا تو اس منظرکو روح پرور لکھتا۔ افسوس۔۔۔۔۔''۔(27)

اگر چہ الیاس احمد گدی مذہب کے معاملے میں اپنے خاندان کے اثرات اور روایت سے باہر نہ نکل پائے تاہم انھیں اس بات کا کامل یقین اور عقیدہ تھا کہ خیر وشر ایک ساتھ نہیں سوسکتیں کیوں کہ ان کے ذہن میں یہ بات پوری طرح واضح تھی کہ نماز ایک ایسی عبادت ہے جو برائیوں اور بے حیائیوں سے روک دیتی ہے۔ الیاس احمد گدی کے اس عقیدہ سے متعلق ''لکشمن ریکھا کے پار'' کی اس عبارت پر نظر ڈالے:

''میں نے کہا۔ یار کیا ظلم کرتے ہو۔ دھندہ تو دو نمبر کا کرتے ہو اور نماز بھی پڑھتے ہو؟

وہ ہنس دیا۔ دونوں کو ملایئے مت، ایک میرا پیشہ ہے اور دوسری میری عبادت۔

میں نے کہا ہاں بھائی چچا غالب بھی کہہ گئے ہیں کہ:

''کیوں نہ دوزخ کو بھی جنت میں ملالیں یارب''۔(28)

الیاس احمد گدی کی تحریروں اور صحبتوں سے پتہ چلتا ہے کہ انھیں خاندانی سطح سے لے کر انسانی سطح تک رشتوں کا بڑا خیال تھا۔ بزرگوں کا احترام کرتے تھے اور اخلاقی وتہذیبی قدروں کی پاسداری تھی۔ وہ اپنے خاندان

کے تمام لوگوں کے تئیں نہایت ہمدردی اور حق المقدور ان کی اعانت کرتے رہے اور نہ کر سکنے پر کڑھتے رہے۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ غیاث احمد گدی کے دونوں صاحب زادے جن سے الیاس احمد گدی کو والہانہ محبت تھی، ان بچوں کے بارے میں وہ خود لکھتے ہیں:

> ''غیاث صاحب کے دونوں صاحب زادے تصور ربانی اور عارف اقبال مجھے بے حد عزیز ہیں۔ لیکن مجھے اس بات کا اعتراف کرنے دیجیے کہ میری یہ انسیت غیاث صاحب کے واسطے سے نہیں ہے بلکہ اس لیے ہے کہ وہ ایک ایسی ہستی کی امانت ہیں جن کے لیے میں کچھ کر نہیں سکا''۔(29)

کچھ نہ کر سکنے کا احساس ایک شدید ترین احساس ہے اور یہ احساس اسی کو ہوتا ہے جس کے دل میں انسانی محبت کوٹ کوٹ کر بھری ہوتی ہے۔ چوں کہ الیاس احمد گدی تمام بنی نوع انسان سے بلاتفریق قوم و مذہب کے محبت کرتے تھے۔ لہٰذا اسی محبت کی بنیاد پر انھوں نے اپنی جان جوکھم میں ڈال کر مغربی پاکستان کا سفر کیا تھا۔

6 دسمبر 1992 کو بابری مسجد کا شہید کیا جانا ہماری تاریخ کا ایک سیاہ داغ تھا۔ یہ یقین، بھروسہ، اعتماد اور وشواس جیسے لفظوں کی بے حرمتی کا دن تھا۔ اس دن کی جس قدر بھی مذمت کی جائے کم ہے۔ ان حالات میں شاید ہی کوئی ایسا ذی ہوش قلم کار بچا ہوگا جس نے یوم سیاہ کے کسی بھی پہلو پر قلم نہ اٹھایا ہو، چنانچہ اس سلسلے میں الیاس احمد گدی کی مختصر مگر فکر انگیز تحریر ملاحظہ ہو:

> ''مجھے عالمی انسانی قدروں کا پاس ہے ساتھ ہی اپنے ملک کے سیکولر کردار کی حفاظت کو اپنا عین ایمان مانتا ہوں مگر اس کے باوجود مسلمانوں پر ہونے والے مظالم نہ صرف یہ کہ انتہائی وحشیانہ ہیں بلکہ انتہائی غیر منصفانہ بھی ہیں کیوں کہ ہندستان میں مسلمان شاید سب سے بڑی سیکولر فورس ہے۔ ایک چیز مجھے اور بے چین کیے رہتی ہے کہ سارا بایاں بازو اور وہ سارے سیکولرزم پر یقین رکھنے والے غیر مسلم اس کی مذمت کرتے ہیں ادب میں اخباروں لیکن جس وقت فساد ہوتا ہے اس وقت کوئی نظر نہیں آتا۔ کیوں؟
>
> ایک طرف فاشسٹ طاقتیں MILITANT ہوکر، ہتھیار بند ہوکر صف بستہ ہیں اور ایک طرف ہم قلم کار ماتم یک شہر آرزو میں مصروف ہیں۔ جی نہیں

ایسے نہیں چلے گا۔ اگر زندہ رہنا ہے اور ملک کے سیکولر کردار کی حفاظت کرنی ہے تو
ہمیں بھی میدان میں اترنا ہوگا فرقہ پرست بن کر نہیں بلکہ سیکولر ہو کر'' ۔(30)

الیاس احمد گدی کی مذکورہ باتوں کے تناظر میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ ان کا دل انسانی، قومی اور ملی محبت، ہمدردی، اخوت اور بھائی چارگی سے معمور تو تھا ہی مگر اس سے بڑھ کر انھیں اپنے وطن کی سیکولر کردار کی حفاظت کی فکر تھی۔ علاوہ ازیں انھیں خاموشی اور گوشہ نشینی کرنے والے مصنفین اور جانب داری سے کام لینے والے نامہ نگاروں سے بھی گلہ تھا۔ ان چیزوں کے علاوہ الیاس احمد گدی کو اپنے ملک کی بگڑتی ہوئی سماجی اور سیاسی صورت حال پر بھی نظر تھی۔

الیاس احمد گدی کو اس بات کا بہ خوبی علم تھا کہ طلبہ خواہ جیسے بھی ہوں، ان پر ہمارے ملک اور قوم کے مستقبل کا دارومدار ہوتا ہے۔ لہٰذا وہ ہر صورت میں ان بچوں کی تربیت اپنی محبت و خلوص سے کرتے رہے۔ اگر کبھی کوئی ریسرچ اسکالر نے ان سے کچھ معلوم کرنا چاہا تو انھوں نے بڑے خلوص سے جواب دیا۔ یہاں تک کہ بسا اوقات اگر کوئی ریسرچ اسکالر اپنے موضوع سے متعلق کچھ سوالات قائم نہیں کر پاتے تھے یا بھول جاتے تھے تو ایسے موقع پر الیاس احمد گدی خود سے سوالات قائم کر کے ان کے جوابات دیتے تھے۔ بہر حال طلبہ کے تئیں مخلصانہ اور مشفقانہ برتاؤ کا صلہ الیاس احمد گدی کو یہ ملا کہ وہ ڈی۔ یو۔ میں ''بابا'' اور جے۔ این۔ یو۔ میں ''الیاس چچا'' کے نام سے یاد کیے جاتے ہیں۔

الیاس احمد گدی نے کبھی مصلحت پسندی سے کام نہیں لیا۔ خواہ وہ ادبی تحریر کا معاملہ رہا ہو یا ادبی رائے کا۔ انھوں نے بڑی بے باکی سے اپنی باتوں کو پیش کیا۔ وہ ادبی سیاست سے ہمیشہ کنارہ کش رہے۔ نام و نمود اور شہرت کے لیے دیگر لوگوں کی طرح انھوں نے کبھی جوڑ توڑ کی سیاست نہیں کی۔ حالاں کہ اس معصوم طبیعت کی بنا پر انھیں نقصان بھی اٹھانا پڑا مگر انھوں نے کبھی اپنے ضمیر کا سودا نہیں کیا۔ انھیں اپنے فن کارانہ صلاحیتوں پر مکمل اعتبار تھا اور وہ اس بات کے قائل تھے کہ:

''تخلیق میں اگر قوت ہو تو وہ دیواروں میں بھی چھید کر سکتی ہے'' ۔(31)

مگر اس کے لیے لازمی ہے کہ ادیب بہ جائے اس کے کہ زمانے کی ناقدری کا گلہ شکوہ کرے، سنجیدگی کے ساتھ ادب کی تخلیق میں مصروف رہے اور مناسب وقت کا انتظار کرے۔

الیاس احمد گدی ایک سیدھا سادہ سچا فن کار تھے۔ وہ کم گو تھے، ان کی باتوں میں تصنع نہ تھی، وہ خود کم کہتے تھے

اور دوسروں کی زیادہ سنتے تھے۔اپنے سے چھوٹے عمر کے صاحب قلم لوگوں سے دوستانہ انداز میں باتیں کرتے تھے۔

شخصیت ایک نہایت وسیع اصطلاح ہے جس میں انسانی زندگی کے تمام ظاہری اور باطنی اوصاف پائے جاتے ہیں۔مثلاً شکل،صورت،احساسات،جذبات،ذاتی دل چسپیاں،رجحانات،ذہانت اور غور وفکر وغیرہ۔غرض یہ کہ انسان کی تمام خصوصیات اس کی شخصیت کا جزو ہوتی ہیں۔بہر حال الیاس احمد گدی کی شخصیت کی ظاہری اوصاف بالخصوص شکل وصورت سے متعلق شفق رقم طراز ہیں:

> ''وہ نہ ناٹے ہیں نہ لمبے، نہ گورے ہیں نہ کالے، نہ موٹے ہیں نہ پتلے۔
> آواز میں گرج ہے نہ چمک۔کول واشریوں کے گندے پانی سے ریت پر اگائی
> جانے والی سبزیں کھانے والے اور زہریلی ہوا میں سانس لینے والے جیسے
> ہوتے ہیں، ویسے ہی ایک عام سے آدمی تھے۔۔۔۔وہ اٹھ کر جانے لگے تو میں
> نے غور سے دیکھا وہ دیوانند کی طرح جھک کر چل رہے تھے''۔(32)

کائنات میں تبدیلی اصل چیز ہے۔ہر موجود کی بنیاد فنا پر رکھی گئی ہے اور وہ فنا کی راہ پر گامزن ہے۔لہٰذا جو آج ہے کل نہ ہوگا۔انسان ہو یا حیوان، چرند ہو یا پرند، باغ ہو یا بہار، جو کچھ بھی نظر آتا ہے، فانی ہے۔باغ میں جو پھول آج شگفتہ ہے،کل مرجھا جائے گا۔آج کی جوانی کل کے بڑھاپے میں بدل جائے گی دنیا کی ہر دل فریب شے اور ہر دلکش منظر فانی ہے۔گویا کہ ہر چیز کا حسن صرف چندروزہ ہے۔چوں کہ اس عالم رنگ وبو کی تمام رعنائیاں چندروزہ ہیں اور بنی نوع انسان کی زندگی بھی فانی ہے تو سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ ایسے میں ایک قلم کار اپنی ادیب شناخت کس طرح قائم کرسکتا ہے؟اس سوال کا جواب اثبات میں ہوسکتا ہے بہ شرط یہ کہ صاحب قلم اپنے وجود کو شرارہ کی طرح بے کار ضائع نہ کرے انھیں اپنے مقاصد کے حصول کے لیے کوشش کرنی چاہیے اور ان کو قدرت نے جو جو ہر عطا کیے ہیں انھیں محل کے گوشے میں آرام فرما کر رائیگاں نہ کرنی چاہیے بلکہ میدان عمل میں آکر اپنی خوابیدہ صلاحیتوں کو صفحۂ قرطاس پر منتقل کردینا چاہیے تا کہ رہتی دنیا تک ان کا نام زندہ رہے۔

الیاس احمد گدی کا شمار بھی متذکرہ شخصیتوں میں کیا جاتا ہے۔وہ ایک جینون تخلیق کار کے ساتھ ساتھ اچھے اور نیک انسان تھے اور انسانی عظمت کے دلدادہ بھی تھے۔وہ ساری زندگی معاشی آسودگی کا شکار رہے اور صرف خوش آئند مستقبل کا خواب دیکھتے رہے۔یہاں تک کہ زندگی کے آخری ایام تک ناول''فائر ایریا''پر ٹی۔وی۔سیرئل نہ

بن سکا اورخراد مشین سے اڑتی چنگاریاں آخر وقت تک ان کا مقدر رہیں۔ بالآخر پینسٹھ برس تین مہینے تیرہ دنوں کی زندگی پا کر مورخہ 27 جولائی 1997 بروز یک شنبہ کو اس دار فانی سے کوچ کر گئے۔ ان کی تدفین جھریا کے ہورلا ڈہیمہ قبرستان میں کی گئی۔ بہر حال یہ قدرت کا ایسا نظام ہے جسے جھٹلا یا نہیں جا سکتا۔ الیاس احمد گدی اب ہمارے درمیان نہیں رہے لیکن ان کی روشن لکیریں ایسی ہیں جو ہمیشہ انھیں زندہ رکھیں گی۔ اردو فکشن کی دنیا میں ایسی مثالیں بہت کم دیکھنے کو ملتی ہیں کہ کسی فکشن نگار کے پاس ضخامت کے اعتبار سے بہت کم ادبی سرمائے ہوں، اور اس نے شہرت کی بلندی پر کمندیں ڈال دی ہوں۔ الیاس احمد گدی ایسے ہی نابغۂ روزگار ادیبوں میں سے تھے جنھوں نے کم نویسی کے باوجود بہت کم عرصے میں اردو فکشن کے قارئین کو اپنے فن کا معترف و مداح بنا لیا۔ لہٰذا الیاس احمد گدی کی ادبی خدمات کا اعتراف کیا جانا ہمارا اخلاقی اور ادبی فریضہ ہے تاکہ نئی نسل ان کی شخصیت، فکر اور فن سے اچھی طرح واقف ہو سکے اور اس کی روشنی میں مستقبل کے تخلیقی سفر کا لائحۂ عمل مرتب کر سکے۔

آئندہ باب الیاس احمد گدی کے معاصر رجحانات پر مشتمل ہے اس باب میں ہم دیکھیں گے کہ الیاس احمد گدی اپنے معاصرین اور اس زمانے کے تحریک ور جحان وغیرہ سے کس قدر متاثر تھے اور ان چیزوں کے اثرات ان کی تخلیقات پر کس حد تک پڑیں۔

حوالہ جات:

(1) جمشید قمر (مرتب، غیاث احمد گدی کے افسانے تعارف وانتخاب، ایمن پبلی کیشنز، رانچی، 1991، ص28

(2) فیروز عالم، الیاس احمد گدی سے ایک تحریری مصاحبہ، رسالہ ماہ نامہ ایوان اردو، دہلی، جنوری 1998، ص39

(3) الیاس احمد گدی، مگدھ پوری کا داستان گو، مشمولہ، غیاث احمد گدی کے افسانے تعارف وانتخاب، مرتبہ جمشید قمر، ایمن پبلی کیشنز، رانچی، 1991، ص13

(4) ایضاً، ص13

(5) ایضاً، ص15

(6) ایضاً، ص12

(7) ایضاً، ص20

(8) ایضاً، ص12

(9) ایضاً، ص11

(10) ایضاً، ص16

(11) ہمایوں اشرف، فکشن کی بازیافت، ایجوکیشنل پبلیشنگ ہاؤس دہلی، 2013، ص166

(12) الیاس احمد گدی، مگدھ پوری کا داستان گو، مشمولہ غیاث احمد گدی کے افسانے تعارف وانتخاب، مرتبہ جمشید قمر، ایمن پبلی کیشنز، رانچی، 1991، ص18

(13) ایضاً، ص20 تا21

(14) شفق، فائر ایریا کا قصہ گو، مشمولہ، رسالہ ماہ نامہ شب خون، الہ آباد، جلد 31 شمارہ 211، اکتوبر نومبر 1997 ص19 تا20

(15) الیاس احمد گدی، لکشمن ریکھا کے پار، کریٹیو لنکس، کینیڈا، 1998، ص115

(16) فیروز عالم، الیاس احمد گدی سے ایک تحریری مصاحبہ، رسالہ ماہ نامہ ایوان اردو، دہلی، جنوری 1998، ص39

(17)وہاب اشرفی،تاریخ ادب اردو(جلد سوم)،ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس،دہلی،2005،ص1292

(18)طٰہٰ شمیم،جھارکھنڈ میں اردو افسانہ،ادیبہ پبلی کیشنز،ڈرونڈہ،رانچی 2009،ص118

(19)رسالہ،ماہ نامہ شب خون،الہ آباد،جلد31،شمارہ202،جنوری1997،ص25

(20)ایضاً

(21)رسالہ سہ ماہی نیا دور،کراچی،اکتوبر/مارچ1983،ص25،مشمولہ غیاث احمد گدی کے افسانے تعارف وانتخاب،مرتبہ جمشید قمر،ایمن پبلی کیشنز،رانچی،1991،ص10

(22) الیاس احمد گدی،مگدھ پوری کا داستان گو،مشمولہ غیاث احمد گدی کے افسانے تعارف وانتخاب،مرتبہ جمشید قمر،ایمن پبلی کیشنز،رانچی،1991،ص23

(23)رسالہ ماہ نامہ ایوان اردو،دہلی،جنوری1998،ص39

(24)رسالہ سہ ماہی،ذہن جدید،دہلی،جلد21،شمارہ8،جون تا اگست 1992 ص5

(25)رسالہ سہ ماہی،ذہن جدید،دہلی،جلد21،شمارہ8،جون تا اگست 1992 ص205

(26) الیاس احمد گدی،مگدھ پوری کا داستان گو،مشمولہ غیاث احمد گدی کے افسانے تعارف وانتخاب،مرتبہ جمشید قمر،ایمن پبلی کیشنز،رانچی،1991،ص15

(27)الیاس احمد گدی،لکشمن ریکھا کے پار،کریٹیو لنکس،کینیڈا،1998،ص66

(28)ایضاً،ص62

(29) الیاس احمد گدی،مگدھ پوری کا داستان گو،مشمولہ غیاث احمد گدی کے افسانے تعارف وانتخاب،مرتبہ جمشید قمر،ایمن پبلی کیشنز،رانچی،1991،ص21

(30)رسالہ سہ ماہی ذہن جدید،دہلی،جلد3،شمارہ11،مارچ تا مئی1993،ص184

(31)انور پاشا،الیاس احمد گدی ایک منفرد فن کار،مشمولہ ماہ نامہ آج کل،نئی دہلی،نومبر 1997،ص14

(32)شفق،فائر ایریا کا قصہ گو،مشمولہ:رسالہ ماہ نامہ شب خون الہ آباد،جلد31،شمارہ211اکتوبر/نومبر 1997 ص19

دوسرا باب

الیاس احمد گدی کے معاصر رجحانات

(الف) ترقی پسند

(ب) جدیدیت

(ج) دیگر رجحانات ومیلانات

حصہ (الف)

ترقی پسند

تغیر وتبدل دنیا کے مزاج اور انسانی زندگی کا ناگزیر عمل ہوا کرتی ہے۔ازل سے ابد تک ترمیم وتقلیب کا یہ سلسلہ یوں ہی چلتا رہے گا۔ ہر زندہ معاشرے میں مختلف الجہات تبدیلیاں رونما ہوتی رہتی ہیں جن کے سہارے تہذیب وتمدن اور ادب وثقافت کا قافلہ آگے بڑھتا رہتا ہے۔ یہ تبدیلیاں کبھی روایت کی توسیع کی شکل اختیار کرتی ہیں تو کبھی اس سے انحراف کی صورت میں نمایاں ہوتی ہیں اس ضمن میں انسانی فطرت کی اس خصوصیت کو اہمیت حاصل ہے جس کے تحت انسان زیادہ طویل عرصہ تک یکسانیت اور یک رنگی کو قبول نہیں کر سکتا اور اس کے باطن میں تغیر کی خواہش از خود کلبلانے لگتی ہے۔تغیر وتبدل کی یہ آرزو بہ ذات خود اتنا بڑا اور وسیع محرک ہے کہ ارتقائے کائنات کے زیادہ تر زاویے اسی کے مرہون منت نظر آتے ہیں۔تغیر وتبدل اور رجحان وتحریک سے متعلق ڈاکٹر انور سدید رقم طراز ہیں:

> ''تغیر کی یہ خواہش اگر ایک عام فرد تک محدود رہے تو اسے چنداں اہم نہیں سمجھا جاتا۔تاہم اس خواہش کی تکرار لاشعوری طور پر ادبا اور شعرا کی تخلیقات میں بھی ہونے لگے تو اسے بالعموم رجحان کا نام دیا جاتا ہے۔ پھر اس انفرادی رجحان میں کئی اور لوگوں کے دلوں کی دھڑکنیں بھی شامل ہو جائیں تو اس کی اہمیت اور بھی بڑھ جاتی ہے اور یہ رجحان نسبتاً وسیع طبقے کا نمائندہ بن جاتا ہے۔۔۔۔کسی مخصوص رجحان کا جادو جب معاشرے کے ایک وسیع طبقے کو اپنی گرفت میں لینے میں کامیاب ہو جاتا ہے تو پھر ایک تحریک مرتب ہونے لگتی ہے۔۔۔۔ پس رجحان جس تغیر کے لیے زمین ہموار کرتا ہے،تحریک اس کی تکمیل کے لیے جنگ لڑتی ہے اور بالآخر فتوحات کے ثمرات سمیٹنے کی کوشش کرتی ہے''۔(1)

بہرکیف ادب میں تبدیلی برحق ہے اور اسی سے ادب کا کارواں آگے بڑھتا ہے البتہ ادب کو نقصان گروہ بندی اور صف آرائی سے ہوتا ہے۔ادبیات عالم کے بارے میں ہمارے ناقدین کا عام تصور یہ ہے کہ دنیا میں رونما ہونے والے سانحات واقعات کے اظہار کی گنجائش جس قدر ادب میں ہے، دیگر علوم میں نہیں۔اسی لیے ادب میں تمام طرح کے موضوعات کا احاطہ کیا جاتا ہے۔اردو ادب کا معاملہ کچھ اسی طرح کا ہے۔اردو کی تمام اصناف پر معاصر رجحانات اور تحریکات کے اثرات مرتب ہوئے ہیں،خواہ رومانی تحریک ہو، ترقی پسند تحریک ہو، جدید رجحان ہو یا

مابعد جدید رجحان۔ اگر چہ الیاس احمد گدی کسی بھی ایک تحریک سے کلی اور دائمی طور پر وابستہ نہیں رہے تاہم بدلتے ہوئے حالات سے متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ سکے۔ الیاس احمد گدی نے جس زمانے میں ادب کی دنیا میں خامہ فرسائی کی ابتدا کی وہ ترقی پسندی کا دور تھا لیکن جلد ہی انھوں نے اس تحریک سے نظریں پھیر لیں اور دوسرے فن کاروں کی طرح جدیدیت سے منسلک ہوگئے۔ بعدۂ جب جدیدیت کی مخالفت ہوئی تو الیاس احمد گدی مابعد جدیدیت کے سایے میں آ گئے۔ اور اسی زمانے میں ''فائر ایریا'' جیسا شاہ کار ناول معرض وجود میں آیا۔ چوں کہ کسی بھی رجحانات اور تحریکات سے وابستہ تخلیق کاروں کا فطری لگاؤں ہوتا ہے۔ لہٰذا موزوں معلوم ہوتا ہے کہ مذکورہ ذیلی ابواب (الف) ترقی پسند، (ب) جدیدیت، (ج) دیگر رجحانات ومیلانات کا علی الترتیب جائزہ لیا جائے۔ اس ضمن میں ترقی پسند تحریک کو فوقیت حاصل ہے۔ اسی تحریک کے تحت الیاس احمد گدی نے افسانے لکھنے شروع کیے اور ان کی پہلی کہانی ''سرخ نوٹ'' کے عنوان سے 1948 میں ماہنامہ ''افکار'' بھوپال میں شائع ہوا۔

الیاس احمد گدی سے قبل دبستان یلدرم اور دبستان پریم چند کے اور بہت سے ایسے افسانہ نگار ہیں جنھوں نے ترقی پسند تحریک سے قبل اردو افسانے کی روایت میں مستحکم بنیاد ڈالی لیکن اس ضمن میں انگارے گروپ کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ دسمبر 1932 میں افسانوں کی کتاب ''انگارے'' کی اشاعت ہوئی تو یہ محض چند افسانوں کے ایک مجموعے کی اشاعت نہ تھی بلکہ معنوی طور پر فرسودہ روایات اور رسمی قیود کا مہذب اظہار، ترقی پسند تحریک کا نقطۂ آغاز اور ایک نئے عہد نامے کا اعلان تھی۔ بقول خالد علوی:

> ''یہ ایک ایسی واردات ہے جس نے آگے چل کر پورے افسانوی ادب کو متاثر کیا۔ نو کہانیوں اور ایک ڈرامے کے مختصر مجموعے نے نہ صرف اردو افسانہ نگاری کا رخ بدل دیا بلکہ تہذیبی اور تاریخی اعتبار سے بھی یہ روایت ایک نیا سنگ میل ثابت ہوئی''۔(2)

''انگارے'' کے منظر عام پر آتے ہی اردو کے زیادہ تر اخبارات ورسائل نے اس کتاب کے خلاف مضامین شائع کیے یہاں تک کہ نیاز فتح پوری اور عبدالماجد دریابادی جیسے مصنفین نے اس کتاب کی مخالفت میں مضامین لکھے۔ ''انگارے'' کے افسانوں کو خلاف مذہب اور فحش قرار دیا اور کتاب کی ضبطی کا مطالبہ کیا۔ حافظ مولوی ہدایت حسین ممبر یوپی کونسل نے گورنر کی کونسل میں ''انگارے'' کے خلاف آواز اُٹھائی اور اس کتاب کو فحش اور ایک خاص فرقہ

کے لیے دل آزار ثابت کیا۔ بالآخر مارچ 1933 میں اس کتاب کو ضبط کرلیا گیا۔ اس مجموعے میں جن افسانہ نگاروں کے افسانے تھے وہ مندرجہ ذیل ہیں:

سجاد ظہیر

(1) نیند نہیں آتی

(2) جنت کی بشارت

(3) دلاری

(4) پھر یہ ہنگامہ

(5) گرمیوں کی ایک رات

احمد علی

(1) بادل نہیں آتے

(2) مہاوٹوں کی ایک رات

رشید جہاں

(1) دلی کی سیر

(2) پردے کے پیچھے (ڈراما)

محمود الظفر

(1) جواں مردی

فی زمانہ ان افسانوں کا مطالعہ کیا جائے تو یہ بات صاف طور پر عیاں ہوتی ہے کہ ان افسانوں میں ایسی کوئی بات نہیں جو کسی کی دل آزاری کا سبب بنے۔ البتہ یہ بات ضرور ہے کہ اس وقت کے لیے یہ نئی بات تھی۔ ان افسانوں میں سنجیدگی و متانت کے بہ جائے سماجی رجعت پسندی اور دقیانوسیت کے خلاف غصہ اور ہیجان زور آور تھا چنانچہ اس سلسلے میں خود سجاد ظہیر کا بیان ہے کہ:

''انگارے کے بیشتر کہانیوں میں سنجیدگی اور ٹھہراؤ کم اور سماجی رجعت پرستی
اور دقیانوسیت کے خلاف غصہ اور ہیجان زیادہ تھا''۔(3)

درحقیقت ''انگارے'' کی اشاعت چار نوجوان مصنفین کی ابتدائی تجربہ تھا۔اس کتاب میں دائمی قوت کی بڑی کمی تھی اور سچی بات تو یہ ہے کہ اگر اس کتاب کی ضبطی کا واقعہ پیش نہ آتا تو شاید یہ کتاب بہت جلد زمانے کی گرد میں گم ہوجاتی ،مگر ضبطی نے اسے غیر معمولی اہمیت کا حامل بنا دیا۔

1936 کے قریب چند نئے اثرات وعوامل نے اردو افسانے کے نئے تناظر اور نئی وسعت سے روشناس کرایا۔یوں تو حقیقت نگاری کی ابتدا پریم چند کر چکے تھے اور خود ان کے اعتراف کے مطابق انھوں نے ٹالسٹائی سے سادگی اور حقایق کی عکاسی سیکھی تھی اور انگارے کے مصنفین کا مقصد بھی تقریباً یہی تھا جس کی وجہ سے انھوں نے ہندستانی زندگی کی مسلمہ قدروں پر چوٹ کی تھی لیکن سماجی موضوعات پر ان کا رویہ جارحانہ اور سنسنی خیز تھا۔ان کی بے اعتدالی خصوصاً ان کے موضوعات کے بیان میں اور ان کے باغیانہ بے باکی عام طور سے قابل قبول ثابت نہیں ہوئی لیکن اس سے حقیقت نگاری کی رفتار مزید تیز ہوگئی۔

اردو ادب میں ترقی پسند تحریک کا آغاز تقریباً 1936 میں ہوا۔ ہر چند کہ اس تحریک کی واضح شکل ابتدائی دور میں نہیں تھی لیکن رفتہ رفتہ عصری منظر نامے کے مرکزی دھارے سے ملانے کی شائستہ اور حرکی قوت کا نام ہے جس نے علامانہ سوچوں کی قدم بوسیدہ اور شکستہ دیواروں کو مسمار کر کے ادب کو روشن فکر سے آشنا کیا۔آزادی سے قبل جن افسانہ نگاروں نے اپنی شناخت قائم کی ان کی فہرست طویل ہے تاہم بیدی ،غلام عباس ،منٹو،احمد ندیم قاسمی ،کرشن چندر،خواجہ احمد عباس ،عصمت چغتائی ،اپندر ناتھ اشک ، بلونت سنگھ،عزیز احمد ،اختر انصاری ،سہیل عظیم آبادی ،کوثر چاند پوری ،ممتاز مفتی ،محمد حسن عسکری وغیرہ کے نام خاصا اہم ہیں۔

ترقی پسند تحریک سے پہلے اردو افسانے میں حقیقت نگاری کی کوئی واضح نقوش نہیں تھے واضح رہے کہ مندرجہ بالا افسانہ نگاروں میں کچھ ایسے بھی تھے جنھوں نے ترقی پسندی سے ہٹ کر اپنی راہ بنائی۔ترقی پسند تحریک نے حقیقت نگاری کے اصول کو وضع کیا۔حقیقت پسندی سرسید کی عقلی اور سائنسی نقطۂ نظر کی بنیاد پر عینی و ماورائی نقطۂ نظر سے ردعمل کے طور پر پیدا ہوئی۔ترقی پسند ادب بڑی حد تک مقصدی ادب ہے لیکن مقصدی ادب ہونے کے ساتھ

ساتھ اس میں پروپیگنڈے کے عناصر بھی شامل ہو گئے حقیقت پسند تحریک کے قیام عمل میں آنے کے ساتھ ہی اس کے خلاف ردعمل بھی سامنے آنے لگا۔ چناں چہ وہ افسانہ نگار جو ترقی پسندوں کے تصورات سے متفق نہیں تھے، روایت کے حوالے سے ہی لکھتے رہے علاوہ ازیں کچھ افسانہ نگاروں نے مغربی اثرات کے تحت نئی تکنیک، اسالیب اور فکری نیابت کا چلن اختیار کیا۔ بہرکیف 1936 سے 1947 تک کے افسانوی ادب کی فہرست کافی لمبی ہے جن میں چند کا ذکر ناگزیر ہے وہ حسب ذیل ہیں:

(1) کرشن چندر کے قارئین کا حلقہ نسبتاً زیادہ وسیع ہے اور اس میں ہر طبقہ اور ہر سطح کے فہم وادراک کے لوگ شامل ہیں۔ موضوعات کا تنوع، روایت، حقیقت نگاری کی آمیزش، طنز ومزاح، طرز ادا کی چابک دستی اور نثر میں شاعرانہ لہجہ ان کی وہ خصوصیات ہیں جن میں ان کی عام مقبولیت کا راز پنہاں ہے۔ اس دور میں ان کے مشہور افسانوں میں زندگی کے موڑ پر، کالو بھنگی، ان داتا، پورے چاند کی رات، آدھے گھنٹے کا خدا قابل ذکر ہیں۔

(2) راجندر سنگھ بیدی کی شہرت ومقبولیت تعلیم یافتہ اور دانشوروں کے حلقوں میں زیادہ ہے۔ ان کے لہجے اور طرز ادا کا دھیما پن چیخوف کے لہجے سے میل کھاتا ہے۔ ان کے موضوعات شورش انگیز اور جذبات مستانہ نہیں بلکہ گھریلو زندگی کے چھوٹے موٹے واقعات ہیں۔ دانہ ودوام، کوکھ جلی اس دور کے نمائندہ افسانے ہیں۔

(3) سعادت حسن منٹو اپنی زندگی میں شہرت کے جتنے حامل تھے اتنے ہی بدنام بھی تھے۔ آخری وقت تک وہ اپنے افسانے کے سلسلے میں مقدمے لڑتے رہے اور انتقاماً ایسے ہی موضوعات پر قلم اٹھاتے رہے جن سے دوسرے قلم کار کتراتے اور گھبراتے تھے منٹو کو تکنیک پر بڑا عبور حاصل تھا۔ ان کے بیشتر افسانے بمبئی کی شہری زندگی کے بارے میں ہیں خصوصاً طوائفوں کی زندگی سے متعلق اتنی بصیرت اور ہمدردی سے اردو میں کسی نے نہیں لکھا۔ ان کے نمائندہ افسانے ہتک، خوشیاں، ٹوبہ ٹیک سنگھ، کھول دو وغیرہ قابل ذکر ہیں۔

(4) عصمت چغتائی نے لڑکیوں خصوصاً یوپی کے متوسط طبقے کی مسلمان لڑکیوں کی نمائندگی کی اور ان کی جنسی وسماجی الجھنوں کو انھوں نے نہایت خوب صورتی کے ساتھ ادا کیا ہے۔ ''چوتھی کا جوڑا'' ان کے یادگار افسانوں میں سے ایک ہے۔

جنسی موضوعات پر لکھنے والوں میں حسن عسکری، ممتاز مفتی اور عزیز احمد شامل ہیں۔ یہ افسانہ نگار Biological Naturalism سے متاثر ہیں۔احمد ندیم قاسمی اور غلام عباس سماجی موضوعات پر پنجاب کے علاقائی زندگی کی عکاسی کی ہے۔ابوالفضل صدیقی نے جاگیردارانہ نظام پر چند اچھی کہانیاں لکھی ہیں۔

آزادی کے بعد تقسیم ہند اور اس سے پیدا شدہ فسادات کے جذباتی عناصر کے اثرات پر گفتگو کرنے کے لیے اولین سطح پر یہ دیکھنا ضروری ہے کہ یہ اثرات خود کیا تھے۔تقسیم ہند اور قیام پاکستان کوئی معمولی واقعہ نہ تھا۔ ہزاروں سال سے متحد ایک خطہ ارضی کا مذہبی بنیاد پر دو ٹکڑوں میں منقسم ہو جانا تاریخ کا ایک انوکھا باب تھا۔اس المناک سانحہ کا اثر اردو ادب پر بھی پڑا اور اسی پس منظر میں بہت سے افسانے تحریر کیے جانے لگے اور ادب کے موضوع میں فسادات اور ہجرت کا کرب وغیرہ جگہ پانے لگے۔ ویسے تو تمام اصناف میں تقسیم ہند اور فسادات کی تاریخ محفوظ ہے لیکن افسانے نے جس شد و مد سے واقعات کو اکٹھا کیا ہے اس کی کوئی دوسری مثال دستیاب نہیں ہے۔ یہ افسانے کا ایسا دور تھا جب حقیقت پسندی عروج پر تھی ترقی پسند تحریک نے جس معیار کے افسانہ نگار پیدا کیے اور ان لوگوں نے جس پیمانے کے افسانے لکھے وہ چہل پہل کسی دوسری صنف میں دکھائی نہیں دیتی۔ چنانچہ منٹو، کرشن چندر، احمد ندیم قاسمی، راجندر سنگھ بیدی ایسے ہی نام ہیں جو لب و لہجہ اور اسلوب پر ایسی قدرت رکھتے تھے کہ نہ صرف واقعات کو ان کی گہرائی میں جا کر دیکھ سکتے تھے بلکہ انتہائی جذبات واحساسات کی اتھاہ گہرائیوں میں بھی اتر سکتے تھے۔یہی وجہ ہے کہ اس عہد کا کوئی بھی قابل ذکر افسانہ نگار ایسا نہیں ہے جس نے تقسیم ہند اور فسادات کو موضوع نہ بنایا ہو۔تقسیم ہند کے بعد ابھرنے والے افسانہ نگاروں میں انتظار حسین، قرۃ العین حیدر، قدرت اللہ شہاب، ہاجرہ مسرور، شوکت صدیقی وغیرہ اہم ہیں۔اس ضمن میں منٹو کا ٹوبہ ٹیک سنگھ، قرۃ العین حیدر کا ''جلا وطن'' قدرت اللہ شہاب کا ''یا خدا''، احمد ندیم قاسمی کا ''پرمیشر سنگھ''، انتظار حسین کا ''بن لکھی رزمیہ'' نا قابل فراموش افسانے ہیں۔ فسادات کے بعد افسانے کا سب سے بڑا موضوع اگر کوئی ہے تو وہ ہے ہجرت کے کرب کا موضوع۔فسادات اپنی نوعیت کے اعتبار سے کتنے ہی خوف ناک اور دل دوز کیوں نہ ہوں، ان کی نوعیت عارضی ہوتی ہے۔ کیوں کہ وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ زخم مندمل ہو جاتے ہیں جب کہ ہجرت کے اثرات دوررس ہوتے ہیں اور یہ نسل در نسل صدیوں تک اپنے اثرات دکھاتے ہیں۔

انتظار حسین کے افسانوں میں تقسیم ملک، ہجرت اور تہذیبی بحران کے زوال پر نوحہ دیکھنے کو ملتے ہیں۔ Nostalgia یعنی شدید یاد ماضی کی نوعیت کے جتنی بڑی تعداد میں انتظار حسین افسانے قلم بند کیے کسی دوسرے نے نہیں۔ قیوما کی دکان خرید لو حلوا بیسن کا، اجودھیا، محل والے اور سانجھ بھئی چودیس ان کے قابل ذکر افسانے ہیں۔ اس زمانے کے انتظار حسین کے افسانوں میں کہیں کہیں قطعی اور دوٹوک اسلوب بھی دکھائی دے گا۔ اس طرح ترقی پسند تحریک کے زیر اثر اردو افسانہ نے بہت ترقی کی اور لازوال افسانہ نگار پیدا ہوئے۔ تقسیم کے بعد جب ادب کے موضوعات میں تبدیلیاں آئیں تو جدیدیت نے دھیرے دھیرے اپنا کام کرنا شروع کیا اور 1960 کے بعد اردو افسانے میں علامت اور تجرید جیسی اصطلاحات سنائی دینے لگیں۔ مناسب معلوم ہوتا ہے کہ اس عہد کے چند افسانہ نگاروں تفصیلی جائزہ پیش کیا جائے تاکہ پورے عہد کی عکاسی بہتر طور پر ہو سکے۔ اس ضمن میں سر فہرست نام پریم چند کا ہے۔ پریم چند کا اختصاص یہ ہے کہ ترقی پسند تحریک کی جو پہلی کل ہند کانفرنس 15 اپریل 1936 کو لکھنؤ میں منعقد ہوئی تھی، اس کی صدارت فرمائی اور کئی اہم باتیں کیں جو آگے چل کر اس تحریک کے منشور میں شامل ہوئیں۔ انھوں نے ہی اس بات پر اصرار کیا تھا کہ ادب میں حسن کے معیار کو بدلا جائے۔ اسی کا نتیجہ تھا کہ بعد کے لوگوں نے ان کی اقتدا اور پیروی کی۔ سدرشن، سہیل عظیم آبادی، علی عباس حسینی نے اپنا اسلوب اختیار کرتے ہوئے ان کے موضوعات کو آگے بڑھایا۔ جہاں تک پریم چند کی بات ہے تو یہ بات غور طلب ہے کہ پریم چند سے قبل اردو کا افسانوی ادب شہری زندگی اور اس کے مسائل تک محدود تھا۔ پریم چند نے پہلی بار اردو افسانے میں گاؤں کی کھلی ہوئی زندگی، اس کے میلے ٹھیلے، کھیت کھلیان، چوپال اور گاؤں کے سماجی رشتوں کو پیش کیا۔ اسی وجہ سے پریم چند کے نقاد ان کی حقیقت نگاری کو بڑی اہمیت دیتے ہیں لیکن بقول شمیم حنفی:

> ''پریم چند کی حقیقت نگاری کا معاملہ کچھ ایسا ہے کہ اسے ہم قطعی طور پر نہ تو معاشرتی حقیقت نگاری کہہ سکتے ہیں نہ سیاسی اور نہ نفسیاتی۔ ان کی حقیقت نگاری، اشتراکی حقیقت نگاری بھی نہیں ہے کہ باوجود حقیقت پسندانہ سطح کے ان کی کہانیوں کی دنیا، مزاج اور طبیعت کے اعتبار سے اشتراکی حقیقت نگاری کی تردید کرتی ہے۔ وہ ایک طرح کی اجتماعیت Collectivism کے گرویدہ تھے''۔(4)

لیکن حقیقت نگاری کے حوالے سے پریم چند کے کردار خصوصی اہمیت کے حامل ہیں۔ان کے کردار مثالی ہیں نہ رومانی۔وہ نذیر احمد کی طرح اچھے کو بہت اچھا اور برے کو بہت برا بنانے کی سعی نہیں کرتے اور نہ ہی یلدرم کی طرح خیالی پیکر تراشی کرتے ہیں بلکہ جو جس حال میں ہے اس کو اسی حال میں رہنے دیتے ہیں۔یعنی روزمرہ کی زندگی میں انھوں نے جس کردار کو جس روپ میں دیکھا اسے جوں کا توں بیان کر دیا۔یہی وجہ ہے کہ ان کے کردار جاندار اور زندگی سے بھرپور نظر آتے ہیں۔ان میں انسان کی کمزوریاں بھی ہیں، اچھائیاں بھی اور مثبت و منفی جذبے بھی۔زندگی کی تلخیوں کا شکار کسان، مزدور، دلت اور اسی طرح کے دوسرے بے بس مظلوموں کی حالت زار بیان کرتے ہوئے یوں لگتا ہے کہ جیسے وہ آنکھیں جھپکنا تک بھول گئے ہوں۔بہرکیف پریم چند نے اپنے عہد کی معاشرتی عکاسی کی ہے۔بقول اختر حسین رائے پوری:

> ''پریم چند فوٹوگرافر تھے، مصور نہ تھے۔فوٹوگرافر کا کام جب ختم ہو جاتا ہے
> تب مصور کا کام شروع ہوتا ہے۔پریم چند کا دائرہ کار اس وقت شروع ہوتا ہے
> جب فرد اپنی انفرادیت کو چھوڑ کر بھیڑ میں مل جاتا ہے۔تجزیۂ نفس ان کا میدان نہ
> تھا اور وہ خود اس حقیقت کو سمجھتے تھے''۔(5)

پریم چند کے فن کی ایک بڑی قوت ان کی سادہ و سلیس زبان اور شفاف و بے تکلف طرز تحریر ہے۔انھوں نے بول چال کی عام فہم زبان کو تخلیقی زبان کے زیور سے آراستہ کیا اور اردو کے افسانوی ادب کو ایک ایسا جاندار اور شگفتہ اسلوب دیا جو تصنع، تکلف اور ہر طرح کی آرائش و زیبائش سے پاک ہے۔اردو افسانے میں حقیقت نگاری کی روایت بہرحال پریم چند کے ہاتھوں ہی پروان چڑھی۔پریم چند کی حقیقت نگاری سے ان کے عہد میں سدرشن، اعظم کریوی، علی عباس حسینی اور عاشق بٹالوی نے گہرا اثر قبول کیا اور بعد کے افسانہ نگاروں نے بھی سب سے زیادہ انھیں کا اثر قبول کیا۔

پریم چند نے فکشن کے لیے جس سرزمین میں قدم رکھا، وہ زمین ایسی سازگار تھی کہ اس زمانے میں بھی اور بعد کے زمانے میں بھی تخلیق کاروں نے اسی طرز پر لکھنے کا سلسلہ شروع کیا جس کی مقبولیت میں آئے دن اضافہ ہو رہا ہے۔1936 میں جب ترقی پسند تحریک کی پہلی کل ہند کانفرنس لکھنؤ میں منعقد ہوئی تو پریم چند ہی نے پہلا صدارتی خطبہ دیا اور اس خطبے کی سب سے خاص بات یہ تھی کہ اس میں انھوں نے ادب کی دائمی قدروں کو اجاگر کیا اور حسن،

صداقت، آزادی اور انسان دوستی کو اعلیٰ ادب کا جز ولا ینفک قرار دیا۔ بقول منشی پریم چند:

> ''جس ادب سے ہمارا ذوق صحیح بیدار نہ ہو، روحانی اور ذہنی تسکین نہ ملے، ہم میں قوت اور حرکت پیدا نہ ہو، ہمارا جذبۂ حسن نہ جاگے، جو ہم میں سچا ارادہ اور مشکلات پر فتح پانے کے لیے سچا استقلال نہ پیدا کرے، وہ آج ہمارے لیے بیکار ہے۔ اس پر ادب کا اطلاق نہیں ہوسکتا۔۔۔۔ادب آرٹسٹ کے روحانی توازن کی ظاہری صورت ہے، ہم آہنگی حسن کی تخلیق کرتی ہے، تخریب نہیں۔۔۔۔ ادب ہماری زندگی کو فطری اور آزاد بناتا ہے۔۔۔۔ اس کی بدولت نفس کی تہذیب ہوتی ہے۔ یہ اس کا مقصد اولیٰ ہے''۔(6)

پریم چند نے ادب کو قوت اور حرکت کا مظہر اور وسیلہ قرار دیا اور انھوں نے انسان کے ظاہر اور باطن میں خلیج پیدا کرنے کے بجائے اس میں توازن اور ہم آہنگی پیدا کرنے کی تلقین کی۔ انھوں نے تخلیق حسن اور روحانی تسکین کو مقدم جانا اور سب سے اہم یہ ہے کہ پریم چند نے سماج کو منقلب کرنے کے لیے ادب کو ایک اہم ذریعہ قرار دیا لیکن ادیب کو اپنا مذہب چھوڑنے، خاندانی اکائی کو منتشر کرنے اور جنسی انارکی میں آلودہ ہونے کا مشورہ نہیں دیا۔ بہر کیف اس کے بعد لکھنے والوں نے اس بات کو ملحوظ رکھتے ہوئے پریم چند کی روایت کو آگے بڑھایا۔ اس روایت کو آگے بڑھانے والوں میں سہیل عظیم آبادی، سدرشن، علی عباس حسینی، ش اختر، عابد سہیل اور انور عظیم وغیرہ کے نام کافی اہمیت کے حامل ہیں۔ الیاس احمد گدی کی بات کی جائے تو انھوں نے کئی ایسے افسانے رقم کیے ہیں جن میں ترقی پسند عناصر کی جھلک دکھائی دیتی ہے۔ الیاس احمد گدی نے اپنی کہانیوں میں زندگی کے مختلف پہلوؤں اور گوشوں کو اپنے افسانے کا موضوع بنایا ہے لیکن ان کے افسانوں کا خاص موضوع غربت، محنت کش طبقے کا استحصال اور انسانی قدروں کا زوال ہے۔ الیاس احمد گدی کی کہانیوں میں ''آدمی''، ''سزا''، ''ٹکڑا''، ''تکون'' کو کسی قدر ترقی پسندی کے ذیل میں رکھا جا سکتا ہے۔ انھوں نے محنت کش طبقے کی زندگی کو بھی پیش نظر رکھا ہے اور ان کے تغیر پذیر معاشرتی تہذیب کے عناصر نے بھی بڑی حد تک محرکات کے طور پر کام کیا ہے۔ مثلاً افسانہ ''آدمی'' میں قحط بنگال کو موضوع بنایا گیا ہے۔ افلاس اور قحط کا موضوع اس لیے بھی اہمیت کا حامل ہے کہ اس میں عام انسانوں کے سنجیدہ مسائل جڑے ہوئے ہیں۔ اس افسانے میں گاؤں میں قحط کے باعث کسانوں کا شہروں کو ہجرت کرنا اور وہاں سستی روٹیوں کی

دکانوں پر بھوکے انسانوں کے بے انتہا بھیڑ میں اپنی قطار لگانا دکھایا گیا ہے۔اس میں غریب، مزدور کے علاوہ متوسط طبقے کے لوگ بھی شامل ہیں۔انسان اور حیوان میں بھوک کی جبلت مشترک ہے۔کہانی کا ہیرو''میں'' جب سخت جدو جہد کے بعد جب روٹیاں اور سالن حاصل کر کے کھانے میں محو ہوتا ہے تو وہاں ایک بھوکا کتا بھی پہنچ جاتا ہے جو کافی دیر سے اسی کیمپ میں پیٹ کی بھوک مٹانے میں سرگرداں تھا۔ بالآخر یہ دونوں ایک ہی ساتھ کھانے لگتے ہیں۔اس طرح یہاں یہ کہانی اپنے اختتام کو پہنچتی ہے۔افسانہ نگار نے اس کہانی میں قحط اور اس سے پیدا شدہ کرب ناکی کو بالکل حقیقی انداز میں پیش کیا ہے۔ افسانہ''سزا'' میں ٹھاکر منگل سنگھ کے کردار کی شکل میں ایک قدامت پسند اور روایت پرست شخص سامنے آتا ہے جسے اپنے آباؤ اجداد کی روایات پر فخر ہے اور وہ انھیں کے سہارے اپنی زندگی کے ایام گزارتا ہے۔ ابھئے ان کا پوتا ہے جس کے حافظے میں باپ کی شکل وصورت بھی باقی نہیں رہی کیوں کہ سن طفولیت میں ہی اسے یتیمی کا داغ مل گیا تھا۔اس کے باپ کی موت کے سلسلے میں دو روایتیں قائم تھیں۔ٹھاکر منگل سنگھ نے اپنے پوتے کو یقین دلا رکھا تھا کہ اس کی ماں چوں کہ ایک پوسٹ ماسٹر کے ساتھ بھاگ گئی تھی، اس لیے باپ مارے شرم کے خودکشی کر لی۔ جب کہ اس کی ماں کی یہ وضاحت تھی کہ اس کا باپ شراب نوش تھا، جگر خراب ہوا اور مر گیا۔اس کے بعد اسے گھر سے نکال دیا گیا اور وہ محنت ومزدوری کر کے کسی طرح اپنی زندگی گزارتی رہی۔بیس سال بعد ڈاکٹری کی تعلیم مکمل کر کے جب ابھئے گھر واپس لوٹا تو اس نے ماں کی تلاش شروع کر دی اپنے دادا ٹھاکر منگل سنگھ سے کہے بغیر وہ اپنی ماں سے ملا، جو اسے دیکھ کر فرط مسرت سے بے حال ہوگئی۔ ماں نے ہاتھ جوڑ، پاؤں پڑ کر ابھئے کو روکنا چاہا لیکن وہ نہ ماں کے پاس رک سکا اور نہ ہی اس کے اندر ہمت ہوئی کہ وہ ماں کو اپنے ساتھ گھر لا سکے۔اپنی ماں کی حالت زار سے متاثر اور رنجیدہ تو تھا لیکن ابھئے ایک شدید تشنگی کے ساتھ دادا کے پاس واپس آ گیا اور جب اس نے ماں سے ملاقات کرنے، ماجرہ ہمدردانہ رویے کے ساتھ بیان کیا تو اس کے دادا پر اس کا سخت ردعمل ہوا۔ بالآخر ٹھاکر منگل سنگھ نے جان دے دی لیکن وہ اس بات کو برداشت نہ کر سکا کہ اس کا پرورش یافتہ ابھئے اپنی ماں سے ملے۔روایات پر جان دینے کے اس طرح کے حوصلے کی مثال اب مشکل سے ہی ملے گی۔اسی طرح الیاس احمد گدی نے''مکڑا''اور''تکون'' میں عورتوں پر ہونے والے سماجی جبر واستحصال کی آئینہ داری کی ہے۔ان دونوں افسانوں میں شوہر کے شدید بیمار پڑنے کے باعث اس کے علاج ومعالجے اور گھر کی ضروریات کے بوجھ کو اٹھانے

کے لیے افسانے کے کردار ارچنا اور سجاتا کو جس ذہنی اور جسمانی اذیت سے گزرنا پڑتا ہے اس کی نہایت حقیقی تصویر کشی کی گئی ہے۔ اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ الیاس احمد گدی نے ترقی پسند تحریک کے موضوعات کو اپنے کئی افسانوں میں بہتر طریقے سے پیش کرنے کی سعی کی ہے۔

ترقی پسند تحریک نے اردو افسانے کو بیش بہا موضوعات دیے۔ اس سے قبل اس صنف میں محدود موضوعات پر گفتگو کی جاتی تھی جس پر داستان کی چھاپ دیکھی جاسکتی ہے۔ ایک طرف پریم چند نے ''کفن'' لکھ کر افسانے کو نئے موضوع سے روشناس کرایا تو دوسری طرف انھوں نے ترقی پسند تحریک کی بنیاد ڈالی۔ اس تحریک کے قیام کے بعد افسانہ نگاروں کی لمبی فہرست نظر آتی ہے۔ ان افسانہ نگاروں نے افسانے کی صنف میں قابل ذکر اضافے کیے۔ کرشن چندر، منٹو، راجندر سنگھ بیدی، عصمت چغتائی، بلونت سنگھ، علی عباس حسینی، سدرشن، سہیل عظیم آبادی وغیرہ اس دور کے کامیاب افسانہ نگار ہیں۔ اس عہد میں اردو افسانہ دوسری زبانوں کے افسانے سے آنکھ ملانے کے قابل ہو گیا اور یہ بات بلا تردد کہی جاسکتی ہے کہ یہ دور اردو افسانے کا عہد زریں ہے۔ ترقی پسند تحریک کے عہد میں کچھ افسانہ نگار ایسے بھی تھے جو آزادانہ طور پر کہانیاں لکھتے رہے لیکن اکثر و بیشتر کی تعداد ایسی تھی جو اس تحریک کے مینی فیسٹو کے تحت افسانے لکھ رہے تھے اور نوبت یہاں تک آن پہنچی کہ ان کا فن پارہ پروپیگنڈہ اور نعرہ بازی کے عقب میں گم ہوتا چلا گیا۔ فارمولا بند اصولوں کے تحت افسانے لکھنے کی مخالفت کے سبب ہی 1939 میں مجلس داستان گویاں (حلقۂ ارباب ذوق) کا قیام عمل میں آیا۔

ترقی پسندوں نے بہ طور خاص دیہی زندگی، سرمایہ داروں کے مظالم، بھوک، افلاس وغیرہ کو اپنے افسانوں کا موضوع بنایا۔ ابتدا میں تو ان افسانہ نگاروں کے فن پاروں میں کچھ صداقت نظر آتی تھی لیکن بعد کے افسانوی کو دیکھ کر ایسا محسوس ہونے لگا کہ وہ گھسے پٹے موضوعات پر خواہ مخواہ خامہ فرسائی کر رہے ہیں اور ان کا کوئی خاص نظریہ اور مقصد نہیں ہے۔ اسی اثنا میں 1947 میں ملک کی آزادی کے ساتھ ساتھ تقسیم ہند کا اعلان ہو گیا اور تقسیم و ہجرت کا کرب اردو افسانے کا موضوع بنا۔ جو لوگ ہندو مسلم اتحاد کے قائل تھے اور جنھوں نے ایک دوسرے پر تکیہ کیا ہوا تھا ان کے خواب بکھرتے چلے گئے۔ فسادات میں لوگوں نے انسانیت کو پرے رکھ کر اپنے دوست، احباب اور پڑوسیوں کا ایسا قتل عام کیا کہ جس کی مثال پوری تاریخ میں نہیں ملتی۔ اس سنگین واقعے نے اردو افسانے پر سب سے

زیادہ اثر ڈالا۔اب موضوعات بدل چکے تھےاور پورا منظر نامہ تبدیل ہو چکا تھا۔لہٰذا ادب میں بھی اس کا خاطر خواہ اثر پڑا اور فن کاروں نے اجتماعی نعرہ بازی کو چھوڑ کر انفرادیت میں پناہ لی،لوگوں کا اعتبار ایک دوسرے کے دلوں سے اٹھ گیا اور اس کے نتیجے میں فردیت، وجودیت، بے گانگی جیسے موضوعات اردو افسانے میں آنے لگے ہندستان میں یہ منظر نامہ 1955 سے شروع ہوتا ہےاور 1960 تک آتے آتے پوری طرح واضح ہو جاتا ہے۔جدیدیت اسی دور کی پیداوار ہے۔

حصہ (ب)

جدیدیت

ادبی تحریکات ور جحانات ہمیشہ ادب کے جمود کو توڑتی رہی ہیں، اسے ہمیشہ نئے امکانات سے روشناس کراتی رہی ہیں اور ایک وقت تک اپنا رول انجام دیتی رہی ہیں اور پھر وقت اور حالات کے تقاضے کے تحت ایک دوسرے کے لیے جگہ چھوڑتی چلی جاتی ہیں۔ بہت دور جانے کی ضرورت نہیں، سرسید تحریک پھر ترقی پسند تحریک اور اس کے بعد جدیدیت نے اردو ادب کے ارتقائی سفر میں جو رول ادا کیا ہے وہ روز روشن کی طرح عیاں ہے۔ رشید امجد کے خیال میں جدیدیت عصری شعور سے قدم ملا کر چلنے کا نام ہے اور انھوں نے اس رجحان کی طرف اشارہ کرتے ہوئے تدریجی ارتقا کا حوالہ بھی دیا ہے۔ بقول رشید امجد:

> ''علی گڑھ تحریک کی عقلیت پسندی، اجتماعیت اور مقصدیت نے فرد، آزادی اور جذبہ کی جونفی کی، اس کا ردعمل رومانی تحریک کی صورت ہوا اور رومانویت کی انتہائی فردیت اور مطلق آزاد جذبے اور آزادی نے ترقی پسند تحریک کے لیے راہ ہموار کی۔ ترقی پسند تحریک کی خارجی عقلیت نگاری کی انتہائی صورتوں، بعض موضوعات کو مرکزیت، دینا اور بعض کو خارج کر دینا، ایک خاص طرح کی مقصدیت ہی کو ادب سمجھنا، وہ رویے تھے جنھوں نے ساٹھ کی دہائی میں جدیدت کی راہ کھولی''۔(7)

جدیدیت کا لفظ ''جدید'' سے مشتق ایک ادبی اصطلاح ہے جو انگریزی لفظ Modern کا ترجمہ ہے۔ ماڈرن کا مادہ لاطینی متعلق فصل Modo ہے، جس کا مطلب Just New، ابھی یا اسی لمحے ہے۔ لاطینی میں ہی Modo سے Modernus بنایا گیا جس کا مفہوم زمانۂ حال سے متعلق لیا گیا ہے۔ عہد وسطیٰ کی فرانسیسی میں یہ لفظ Moderne اور جدید انگریزی میں یہی لفظ Modern بن گیا تاہم دل چسپ بات یہ ہے کہ عہد الزبیتھ (سولھویں صدی) میں ماڈرن کو معمولی اور پیش پا افتادہ Common place کے معنی میں استعمال کیا گیا۔ شیکسپئر کے ڈراموں میں ماڈرن اسی مفہوم میں استعمال ہوا ہے تاہم نشاۃ ثانیہ کے بعد کے زمانے کو جب ماڈرن کا نام دیا گیا تو بڑی حد تک اسی لفظ کے ابتدائی لغوی مفہوم کا بھی احیا ہوا۔ دل چسپ بات یہ ہے کہ عربی لفظ ''جدید'' کا کم و بیش وہی مفہوم ہے جو Modo کا تھا لیکن اردو میں جب ''جدید'' لفظ کا استعمال ہوا تو ہمارے ناقدین نے ایک خاص عہد تک اس کے مفہوم کو مختص کر دیا جس کا زمانہ ساٹھ کی دہائی سے اسی کی دہائی تک محیط ہے اور اس کا پس منظر

یوں ہے کہ تقسیم ہند کے بعد ہندو پاک کی عوام اجتماعیت سے اپنا اعتبار کھو بیٹھی تھی اور انھوں نے اجنبیت، انفرادیت اور داخلیت کو اپنا مقدر بنا لیا تھا لہٰذا ادب میں بھی اسی طرح کے موضوعات برتے جانے لگے اور جدیدیت نے اپنا سکہ جمانا شروع کر دیا اور اسی عہد کو ادیبوں نے جدیدیت Modernism کا نام دیا۔

جدیدیت فرد کی داخلی جلا وطنی اور بے پناہی کی ترجمانی و تنقید ہے جس کے نتیجے میں فرد تنہائی، الجھن، بے گانگی، اجنبیت، بے معنویت، مہملیت اور بے زاری کی کیفیت سے دوچار ہے۔ ان رجحانات کے اعتبار سے جدیدیت، فلسفۂ وجودیت کی توسیع ہے۔ وجودیت کی فلسفیانہ تحریک کا آغاز یورپ سے ہوا۔ اردو میں یہ اصطلاح انگریزی کے توسط سے آئی۔ اس وجہ تسمیہ پر بحث کرتے ہوئے افتخار بیگ یوں رقم طراز ہیں:

> ''لفظ Existance جس کا ترجمہ ہم ''وجود'' کرتے ہیں، لاطینی الفاظ کا مجموعہ ہے یعنی لفظ Ex اور لفظ Sistese، جس کا بنیادی معنی ہے To stand out یا Emerge ۔ اور لفظ Existence کا اردو ترجمہ ہے ''وجود'' اور لفظ وجود کا لغوی معنی ہے ''ہونا''، ''موجود ہونا''، ''ظاہر ہونا''، ''ہستی''، ''زندگی''۔ اور اس لفظ کا مادہ ہے وَجَدَ: پانا یا ہونا''۔(8)

مغرب میں وجودیت کی ابتدا باضابطہ طور پر انیس ویں صدی کے اواخر میں ''کرکے گارڈ'' سے ہوئی جس نے ہیگل کی مطلقیت وعقلیت کے خلاف موضوعیت و داخلیت کی وکالت کی۔ ہیگل کے مطابق حقیقت، عقلیت سے اور عقلیت، حقیقت سے عبارت ہے۔ انیس ویں صدی کے اواخر میں مذہب، رسم و روایت کا ہم معنی ہو کر رہ گیا تھا۔ چرچ کی اجارہ داری نے مذہب کو رسوم و آداب تک محدود کر دیا تھا، حقیقی مذہبی جذبات معدوم ہو چکے تھے، معصوم عوام استحصال اور گمراہی کے شکار تھے، فاسق و فاجر مذہبی رہنما اور اختیارِ مطلق رکھتے تھے لیکن خدا کی طرف سے ان کو سزا نہیں مل رہی تھی۔ مذہب کی اس ظاہر داری خارجیت، رسمیت اور سطحیت نے مایوسی و قنوطیت کی فضا پیدا کر دی تھی۔ بقول پروفیسر لطف الرحمٰن:

> ''کرکے گارڈ نے تقلیدی، روایتی اور رسمی مذہب کے خلاف صدائے احتجاج بلند کیا اور داخلیت و باطنیت کو مذہب کی روح قرار دیا۔ اس کے مطابق عبادت داخلی وجود یا روحانی گہرائیوں میں اترنے کے مترادف ہے۔ اس طرح

وجودیت Existentinlism مذہبی روایت ورسمیت کے خلاف ایک باغیانہ
ردعمل ہے''۔(9)

مذکورہ بالا خیالات سے اس بات کی وضاحت ہوتی ہے کہ جدیدیت، فلسفۂ وجودیت کی توسیع ہے لیکن اردو ادب میں اس اصطلاح کا استعمال ایک خاص عہد سے تعلق رکھتا ہے۔ واقعہ یوں ہے کہ جب ترقی پسند تحریک کے زیر اثر فرسودہ اور گھسے پٹے مضامین کی بھر مار ہونے لگی تب ادیبوں کا ذہن کچھ نیا کرنے کے لیے بے قرار ہونے لگا اسی اثنا میں تقسیم کا ہولناک سانحہ رونما ہوا۔ اصناف ادب کے موضوعات میں بھی خود بہ خود تبدیلی ہونے لگی۔ کھیت کھلیان، سماجی نابرابری اور بورژوا طبقے کے ظلم وستم کی جگہ ہجرت، فساد اور کیمپوں کی روداد سنائی دینے لگی۔ ادیب اور شاعر ترقی پسندی کی خول میں اکتاہٹ اور گھبراہٹ محسوس کرنے لگے۔ جنگ، امن، انقلاب اور معاہدہ جیسے الفاظ ذہنوں پر بوجھ بننے لگے۔ ایسے میں نئی نسل کے ذہن میں روایت سے انحراف کے جراثیم کلبلانے لگے اور ادبی رجحان کی تلاش شروع ہوئی جس میں فرد کی فردیت کو اولیت حاصل ہو۔ چنانچہ نئی نسل کی اس خواہش کے عین مطابق جدیدیت کا رجحان سامنے آیا۔ جدیدیت نے ابتدا میں خاموش رہ کر اور بعد میں پوری قوت کا استعمال کرتے ہوئے ترقی پسند تحریک اور اس کے موضوعات کی مخالفت شروع کی۔ بقول شفیق انجم:

''جدیدیت کا رجحان بنیادی طور پر کسی ایک نقطے میں سمٹنے کی بہ جائے حدود کو توڑ کر باہر نکل جانے کی تمنا لیے ہوئے تھا۔ اس کی پرورش محدودیت، یکسانیت اور جبر کے جس ماحول میں ہوئی، اس نے نظریاتی جڑاؤ اور کمٹ منٹ کے نعروں کو بے وقعت بنا دیا۔ نئے ذہن کے لیے اہم بات آزادی، خودمختاری اور بغاوت کے رویے تھے''۔(10)

جدیدیت درحقیقت ترقی پسند تحریک کی نفی کرتے ہوئے فرد کی داخلی کرب کا اظہار تھا جس میں خارجیت سے داخلیت، افراد سے فرد، شوروغل سے خاموشی اور بھیڑ سے تنہائی کی طرف سفر تھا۔ جدیدیت نے وجودیت کے علاوہ اشتراکیت اور فرائڈزم کے اثرات بھی قبول کیے۔ اردو افسانے میں اچانک یہ تبدیلی رونما نہیں ہوئی بلکہ پچاس کی دہائی اور اس سے کچھ پہلے سے ہی ایسے ہیئت وموضوعات آنے لگے تھے جو افسانے کی تبدیلی کا پیش خیمہ تھے۔ کرشن چندر کے ''غالیچہ'' اور ''ایک اسرائیلی تصویر''، احمد علی کے ''قید خانہ''، ''میرا کمرہ'' اور ''موت سے پہلے'' جیسے

افسانے ہیں جن میں کافکا کی ''دی ٹرائل'' اور ''دی کیسل'' کی خصوصی تکنیک کے علاوہ علامتی عناصر بھی پائے جاتے ہیں۔ممتاز شیریں کا ''میگھ ملہار'' اور منٹو کا ''پھندنے'' اس ضمن میں قابل ذکر ہیں۔ان افسانوں میں روایت سے بغاوت کا واضح رجحان ملتا ہے جس طرح سے پریم چند کے ''کفن'' کو ترقی پسند کی بنیاد کہا جاتا ہے لیکن 1960 تک آتے آتے جدیدیت کے نقوش پوری طرح واضح ہونے لگے تھے۔''شب خون''، ''اوراق''، ''آہنگ'' اور اسی طرح کے دوسرے رسائل میں ایسی تخلیقات شائع ہونے لگی تھیں جن میں ابہام کا گمان ہونے لگا تھا۔بہرکیف جدید افسانوں سے متعلق بلا مبالغہ کہا جاسکتا ہے کہ جدیدیت کے دور میں اس صنف کی نمائش غلط طریقے سے ہوئی اور اس کی افہام وتفہیم سراب ہوگئی۔اس رجحان کے تحت لکھے گئے بعض افسانوں کو پڑھ کر ایسا محسوس ہوتا ہے کہ فن کار اپنی علمیت کو مخفی رکھنے اور دوسروں کے سامنے برتر ثابت کرنے کے لیے ایسا رویہ اختیار کرتے ہیں حالاں کہ ان کے افسانوں سے متعلق انہیں سے دریافت کیا جائے تو شاید ہی اس کی تفہیم کو وہ ہمارے لیے حل کرسکیں۔جدیدیت کے ماہرین صرف اتنا ہی نہیں کہ وہ شرح نہیں کرتے بلکہ جو لوگ ان کے شاہکاروں کو نہیں سمجھ پاتے، ان پر طرح طرح کے فقرے بھی کستے رہتے ہیں۔

جدیدیت ایک ایسا رجحان ہے جس کی کچھ زیادہ ہی مخالفت ہوئی بعض ناقدین نے اسے منفی رجحان قرار دیا تو بعضوں نے سرے سے ہی مسترد کردیا۔

اردو کی تمام اصناف میں ''نظم'' اور ''افسانہ'' پر یہ سب سے زیادہ اثر انداز ہوا اور دونوں ہی اصناف پر شب خونی وار سب سے زیادہ ہوئے۔اگر صرف افسانوں کی بات کریں تو ناقدین نے صرف مواد کو بنیاد بنا کر اعتراضات کیے کیوں کہ اس کے مواد بعید از فہم تھے۔جدیدیت کے بانی شمس الرحمٰن فاروقی نے کم وبیش تمام ناقدین کے اعتراضات کے جوابات مفصل طور پر دیے ہیں۔ملاحظہ ہو چند اہم جوابی نکات:

> ''(1) جدیدیت کو ترقی پسندی کی مخالف تحریک کہنا غلط ہے۔جدیدیت ایک رجحان ہے اور اس کی فکری بنیادیں ترقی پسندی سے مختلف ہیں لیکن یہ ترقی پسندی کی ضد میں نہیں بلکہ آزاد ادبی وجود کے طور پر قائم ہوئی ہے۔
>
> (2) جدیدیت کے لیے سماجی شعور یا سماجی ذمہ داری کوئی مسئلہ نہیں۔تمام

ادب سماج اور معاشرہ میں ہی پیدا ہوتا ہے۔ ہاں جدیدیت کو سیاسی وابستگی پر اصرار نہیں اور نہ وہ کسی سیاسی مسلک کی رہنمائی قبول کرتی ہے۔ سیاسی وابستگی یا سیاسی رہنمائی قبول کرنے کے نتیجے میں فن کار کی آزادیٔ رائے اور آزادیٔ اظہار اور فنی شعور پر عدم پابندی کا اصرار ہے۔

(3) جدید تحریریں اس لیے مشکل ہیں کہ پڑھنے والوں کے ذہن ابھی ان سے آشنا نہیں۔ پھر یہ بھی ہے کہ ہر نئی تحریر، ہر نیا خیال، ہر نیا طرز فکر اکثر لوگوں کو مشکل لگتا ہے۔ ایک بات یہ بھی ہے کہ اشکال اور ابہام اضافی چیزیں ہیں۔

جدید ادب قاری سے کہتا ہے کہ وہ اپنا معیار بلند کرے۔ جدید ادب کو قاری کی خوشی سے زیادہ اپنے تخلیقی شعور کی سچائی منظور ہے۔

(4) جدیدیت کا مسلک انسان دوستی اور انسان مرکزیت ہے لیکن جدیدیت ان فلسفوں کے خلاف ہے جو بشر دوستی کے نام پر انسانی آزادی کا استحصال کرتے ہیں۔ جدیدیت ان تحریکوں کے خلاف ہے جو نام نہاد امن و آشتی کی علم بردار ہیں لیکن ادب کی آزادی پر قدغن لگاتی ہیں۔

(5) اگر جدیدیت اس لیے سامراجی سازش ہے کہ وہ ترقی پسند نظریۂ ادب کی منکر ہیں تو ترقی پسند نظریۂ ادب (یعنی) مارکسیت بھی سیاسی مفادات کی پابندی پر مجبور ہے لہٰذا اسے بھی کسی سازش کا نتیجہ کہا جا سکتا ہے۔

(6) یہ درست ہے کہ جدید فن کاروں کے یہاں تنہائی، شعور مرگ، مایوسی وغیرہ کا ذکر بہت ملتا ہے لیکن یہ باتیں جدیدیت کی خصوصیات ہیں، صفات نہیں۔ یعنی اگر جدید فن کار اپنے تجربہ ذات کی بنیاد پر کوئی بات کہتے ہیں تو یہ ان کا ذاتی معاملہ ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ ہر وہ شخص جدید ہے جس کے یہاں تنہائی، احساس ذات وغیرہ ہو اور جس کے یہاں یہ چیزیں نہ ہوں وہ جدید نہیں۔

بنیادی بات یہ ہے کہ جدیدیت فارمولا ادب سے انکار کرتی ہے''۔(11)

جدیدیت کے زیر اثر علامتی افسانے لکھنے والوں کی فہرست کافی طویل ہے بلکہ ایک زمانے میں ابہام پسندی

کی ایسی تند ہوا چلی تھی کہ اکثر و بیشتر افسانہ نگاروں نے مہمل افسانے لکھے۔ جب قارئین کی تعداد بالکل کم ہوگئی تو فنکاروں نے از سرنو غور وفکر کرنا شروع کیا اور دوبارہ پلاٹ کی طرف لوٹ آئے اور جدیدیت کا زور کم ہوا۔ یہ الگ بات ہے کہ انھوں نے کہانی پن میں بھی علامات کا استعمال کیا جس سے ان کی معنویت دوہری ہوگئی۔

جدیدیت کے تحت لکھے گئے افسانوں میں بلراج مین را کے یہاں ''کمپوزیشن سیریز کے افسانے'' سریندر پرکاش کے یہاں ''دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم''، ''رونے کی آواز''، ''سرنگ'' اور ''برف پر مکالمہ'' انتظار حسین کے یہاں ''آخری آدمی''، ''زرد کتا''، ''کایا کلب'' جوگیندر پال کے یہاں ''رسائی''، ''بازیافت'' انور سجاد کے یہاں ''کونپل'' اور ''گائے'' خالدہ اصغر کے یہاں ''سواری'' اور ''ایک بوند لہو کی'' غیاث احمد گدی کا ''پرندہ پکڑنے والی گاڑی''، بلراج کومل کا ''کنواں'' دیوندر سر کا ''کالی بلی'' کمار پاشی کا ''ڈاچی والیاں'' انور عظیم کا ''کھوپڑی'' اور قمر احسن کا ''اسپ کشت مات'' وغیرہ خاص طور پر اہم ہیں۔ الیاس احمد گدی کا معاملہ جدیدیت کے حوالے سے یوں ہے کہ انھوں نے بھی اپنے مافی الضمیر کی ادائیگی کے لیے علامات کا استعمال کیا۔ ان کا پہلا افسانہ ''سرخ نوٹ'' جب 1948 میں شائع ہوا تو وہ دور ترقی پسندی کا تھا لیکن 1955 اور 1960 کے دوران میں جب جدیدیت نے اپنا سکہ جمانا شروع کیا تو الیاس احمد گدی نے بھی اپنے افسانوں میں جدید رنگ اور لب و لہجے کو شامل کیا تاکہ ان کے قارئین کا حلقہ وسیع ہو۔ ان کے کئی ایسے افسانے ہیں جن میں جدیدیت کا رنگ غالب ہے۔ مثلاً افسانہ ''وہ'' کو سامنے رکھیے۔ اس افسانے میں یہ بتانے کی کوشش کی گئی ہے کہ ہمارے معاشرے میں چند شر پسند عناصر ایسے ہوتے ہیں جو قرب و جووار کے ماحول کو پراگندہ کرنا چاہتے ہیں۔ ایسے ہی شخص کو معاشرے والے پکڑنا چاہتے ہیں لیکن کسی کو اس کا فتیج چہرہ نظر نہیں آتا کیوں کہ اس کا کوئی چہرہ ہے ہی نہیں یا اگر ہے تو وہ مسخ شدہ ہے۔ البتہ آنکھ کی جگہ دو انگارے دہک رہے ہوتے ہیں۔ اسی طرح ''سدھ کیا ہوا سانپ'' کو دیکھیے۔ یہ افسانہ سماجی تعصب اور منافرت پر مبنی ہے۔ اس کہانی میں الیاس احمد گدی نے فسادات کے نقصانات اور اس کے برے اثرات کو بڑی شدت کے ساتھ پیش کیا ہے۔ لیکن اس میں الیاس احمد گدی نے اس کا مورد الزام مفاد پرست لیڈروں اور پارٹیوں کو ٹھہرایا ہے جو اپنے فائدے کے لیے فرقہ وارانہ فسادات کرواتے ہیں۔ علاوہ ازیں الیاس احمد گدی کے اور بھی بہت ساری ایسی کہانیاں ہیں جنھیں جدیدیت کے زمرے میں رکھا جا سکتا ہے۔ جدید افسانوں کی خاص پہچان یہی ہے کہ ایسی

کہانیوں میں علامات کا استعمال بہ کثرت کیا جاتا ہے اور متن سے نکلنے والے معنی کو چھپا دیا جاتا ہے تاکہ اس کی معنویت میں چار چاند لگ جائیں۔بعض اوقات ایسا ہوتا ہے کہ قاری ان متون میں پوشیدہ علامات کو پہچان ہی نہیں سکتا یا اس کی رسائی اصل مفہوم تک نہیں ہو پاتی۔ جدیدیت کا رجحان، اردو افسانے کے لیے اس لیے ضرر رساں ثابت ہوا کہ بعض افسانہ نگار نے ذاتی علامات اور فرسودہ علامات کا استعمال کرنے لگے اور اس طرح افسانہ علامات اور تجرید کے دھند میں دب گیا، اس کے اندر سے کہانی کا عنصر غائب ہو گیا اور قاری کا رشتہ اس صنف سے ٹوٹ گیا ایسے میں ضرورت اس بات کی تھی کہ افسانے کے صنف میں نئ تبدیلی واقع ہو اور نئ تکنیک سامنے آئے لہٰذا ستر کی دہائی میں اردو افسانہ رومانیت حقیقت نگاری، ترقی پسندی اور جدیدیت کا سفر کرتے ہوئے مابعد جدیدیت کی دہلیز پر قدم رکھ چکا تھا۔ایک طویل عرصے میں اس صنف میں موضوع اور ہیئت کی سطح پر بہت نمایاں تبدیلیاں رونما ہوئیں۔ جدیدیت کے دور میں حد ہی ہو گئی جب اردو افسانہ معما بن گیا اسی لیے جدیدیوں کے خلاف یہ نعرہ لگایا گیا کہ انھوں نے افسانے کے ساتھ سلوک روا نہیں رکھا۔ جدیدیت سے متاثرین فن کاروں نے پہلے کہانی سے کہانی پن کو نکالا، پھر کردار کو نکالا، اس کے بعد منظر نگاری کو بدلا، آغاز کو نکالا، نقطۂ عروج کو نکالا پھر ہوتے ہوتے قاری کو نکالا۔ کہانی میں ان چیزوں کے نکل جانے کے بعد کہانی میں صرف کہانی کار رہ گیا۔ چنانچہ ستر کی دہائی کے باشعور فن کاروں نے جب محسوس کیا کہ ایسے افسانوں کا کوئی مستقبل نہیں جو ابہام، اشکال اور تجرید پر مبنی ہو۔لہٰذا ایسے فن کار جو جدیدیت کے تحت افسانے لکھ رہے تھے ایسے فن پاروں سے انحراف کیا جو لایعنی تھے، جن کے قاری ناپید تھے اور جو ذاتی علامات اختراع کر کے لکھے گئے تھے۔ ایسے فن کاروں کی فہرست کافی طویل ہے جن میں شفق، شوکت حیات، سلام بن رزاق، حسین الحق وغیرہ خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ سر دست ضروری معلوم ہوتا ہے کہ اس باب کے پیش نظر ''الیاس احمد گدی کے معاصر رجحانات'' کے ذیل میں ''دیگر رجحانات و میلانات'' کی وضاحت ہو جائے۔ اس ضمن میں مابعد جدیدیت کے علاوہ تانیثیت، جادوئی حقیقت نگاری اور ردتشکیل وغیرہ قابل ذکر ہیں تاہم ان تمام چیزوں میں مابعد جدیدیت کو فوقیت حاصل ہے۔

حصہ (ج)

دیگر رجحانات و میلانات

مابعد جدیدیت کی ادبی اور ثقافتی اصطلاح حتمی طور پر جدیدیت کے خلاف کسی ردعمل کو سامنے نہیں لاتی، بلکہ ایسا بھی ہوا کہ جدیدیت کے زیراثر ابھرنے والے بعض رویوں نے جو ادب تخلیق کیا وہ بھی بعد میں مابعد جدید کہلایا۔ جدیدیت کے بعد Post Modernism یا مابعد جدیدیت کا رجحان فروغ پانے لگا۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ اس کی وضاحت فرماتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''مابعد جدیدیت کسی ایک وحدانی نظریے کا نام نہیں بلکہ مابعد جدیدیت کی اصطلاح احاطہ کرتی ہے مختلف بصیرتوں اور ذہنی رویوں کا، جن سب کی تہہ میں بنیادی بات تخلیق کی آزادی اور معنی پر بٹھائے ہوئے پہرے یا اندرونی اور بیرونی دی ہوئی لیک کو رد کرنا ہے۔ یہ نئے ذہنی رویے نئی ثقافتی اور تاریخی صورت حال سے پیدا ہوئے ہیں اور نئے فلسفیانہ فضا پر بھی مبنی ہیں، گویا مابعد جدیدیت ایک نئی صورت حال بھی ہے، یعنی جدیدیت کے بعد کا دور مابعد جدیدیت کہلائے گا''۔(12)

مابعد جدیدیت کوئی تحریک یا ردعمل نہیں، بلکہ کشادہ ذہنی رویہ ہے جو ثقافت پر زیادہ زور دیتی ہے۔ کیوں کہ ثقافت کسی ملک و قوم کے عادات و اطوار، رسوم انداز کی بنیاد ہوتی ہے اور اس کا رشتہ اپنی مٹی کی خوشبو سے گہرا ہوتا ہے۔ جیسا کہ بعض لوگوں کا خیال ہے کہ مابعد جدیدیت، جدیدیت کی ضد ہے یا اس کے اصول و ضوابط کی نفی کرتا ہے، دراصل یہ باتیں بے بنیاد ہیں کیوں کہ مابعد جدید فن کاروں نے جدیدیت اور ترقی پسندی دونوں کے کچھ اصول اخذ بھی کیے ہیں اور کچھ کو مسترد بھی۔ اگر ایسا نہ ہو تو ادب، جمود کا شکار ہو جائے گا۔ ادب میں تبدیلی نہایت ضروری ہے جو وقت اور حالات کے ساتھ بدلتا رہتا ہے۔ ادب میں اسی تبدیلی کو مدنظر رکھتے ہوئے فاروقی صاحب نے کہا تھا:

> ''آج کا فن کار بعض چیزوں پر جدیدیوں کے مقابلے میں زیادہ زور دیتا ہے بعض چیزوں پر کم۔ جن چیزوں میں آج کا فن کار جدیدیوں سے ذرا مختلف معلوم ہوتا ہے ان میں ایک تو یہ ہے کہ جدیدیوں کو تجربے کا شوق زیادہ تھا اور اسی اعتبار سے ابہام کو وہ بالا رادہ بھی اختیار کر لیتے تھے۔ آج کا فن کار تجربے کی

طرف اتنا راغب نہیں ہے اور ابہام کو ارادی طور پر اختیار نہیں کرتا۔ اگر چہ ترقی
پسندوں جیسی وضاحت اور دو اور دو چار والی منطق کو بھی مسترد کرتا ہے''۔(13)

مابعد جدیدیت، جدیدت کی ضد نہیں البتہ الگ ضرور ہے اور اس کی بنیادی عناصر منحرف بھی ہیں۔ مابعد جدیدیت ان بنیادوں کو کالعدم کرتی ہے جن پر جدیدیت کا انحصار ہے۔ یعنی بیگانگی، شکست ذات، حد سے بڑھی ہوئی داخلیت، لایعنیت اور غیر ضروری ہیئت پرستی جو ابہام، اشکال اور رعایت لفظی سے آگے نہیں بڑھتی۔ مابعد جدیدیت پر اصرار کرنے والے ناقدین بین المتونیت کو مابعد جدیدیت کا مرکزی تصور گردانتے ہیں۔ واضح ہے کہ بین المتونیت Intertextuality کو اصطلاح کے طور پر جولیا کرستیوا نے 1966 میں استعمال کیا تھا۔ اس حوالے سے لکھے گئے افسانوں میں انتظار حسین کا افسانہ ''زرد کتا'' سریندر پرکاش کا ''بجوکا'' اور ''بازگوئی'' جوگیندر پال کا ''کھودو بابا کا مقبرہ'' انور قمر'' کابلی والا کی واپسی'' شفق کا ''دوسرا کفن'' سلام بن رزاق کا ''ایک اور شرون کمار''، ''یک لو یہ کا انگوٹھا'' اور ''کام دھنیو'' منصور قیصر کا ''نئے عہد نامہ کا ایک مرثیہ'' اقبال مجید کا ''لباس'' منشایاد کا ''شیر اور بکری'' انیس اشفاق کا ''جنگل کا شہر'' سید محمد اشرف کا ''آخری بن باس'' انور خاں کا ''ہوا'' مرزا حامد بیگ کا ''گناہ کی مزدوری'' اور عابد سہیل کا ''عیدگاہ'' اس ضمن میں اہم ہیں۔

پروفیسر وہاب اشرفی نے مابعد جدیدیت کی تعریف اس طرح کی ہے:

''مابعد جدیدیت ایک Complex صورت ہے جس نے روشن خیالی،
آزادیٔ جنس بلکہ زندگی کے بیشتر گوشوں کو نئے اور متنوع ڈسکورس سے ہم کنار کر
دیا ہے''۔(14)

افسانہ نگاروں کی بات کی جائے تو اس ضمن میں پہلا اہم نام شوکت حیات کا آتا ہے جنھوں نے افسانہ لکھنے کے ساتھ ساتھ مضامین لکھ کر بھی لوگوں کی توجہ اپنی جانب مبذول کرائی ہے۔ شوکت حیات نے کتاب نما، دہلی کے دو مختلف مہمان اداریوں میں الگ الگ وقتوں میں ''نامیت''، ''انام افسانہ اور انام نسل'' اور ''نامیاتیت اور نامیاتی'' افسانہ: اعتبار، روایت اور انحراف جیسے ادارتی مضامین میں اپنی نسل کے موقف اور گوناگوں تبدیلیوں کا بھر پور جائزہ لیتے ہوئے بنیاد گزار حیثیت رکھنے والے بنیادی عناصر کی طرف لوگوں کی توجہ مبذول کرانے کی کوشش کی۔ انھوں نے 1970 کے بعد کے افسانوں کے حوالے سے ان کے تخصیصی پہلوؤں کی وضاحت یوں کی ہے:

”(1)1970 سے پہلے کے افسانہ نگاروں کی نسل نے کہانی پن کو افسانے سے ٹاٹ باہر کیا، 1970 کے بعد والوں نے اسے بحال کیا۔

(2)1970 سے پہلے والوں نے افسانے کے لگ بھگ تمام صنفی امتیازات کو مسمار کیا جب کہ 1970 کے بعد نمایاں ہونے والوں نے اس منہدم عمارت پر ان اجزا کو سمیٹتے ہوئے افسانے کے صنفی اسٹرکچر کو ازسر نو کھڑا کیا۔

(3)1970 Alienation سے پہلے والوں کا طرہ امتیاز تھا جب کہ بعد والوں نے سفاک عصری حالات کو جھیلتے ہوئے اسے ”فرار کا رویہ“ سمجھ کر مسترد کرتے ہوئے معاشرے اور سماجی حالات کے ساتھ سروکار قائم کیا۔

(4)1970 سے پہلے والوں کی انتہا پسندی اور ہیئت پسندی کا یہ عالم تھا کہ تمثیل، استعارے اور علامت ان کے یہاں اظہار کے مقصد کا درجہ اختیار کر چکے تھے جب کہ بعد والوں کے لیے یہ محض اظہار کا وسیلہ تھے۔

(5)1970 سے پہلے والے ترسیل کا مذاق اڑاتے تھے اور مطالعہ خیزی کی ان کے نزدیک کوئی اہمیت نہیں تھی جب کہ بعد والوں نے اظہار کی تکمیلیت کے لیے ترسیل پر بھرپور توجہ دی۔

(6)1970 سے پہلے والوں نے محض داخلیت پر بے جا اصرار کیا۔ یہ صورت ”فرار“ کی فتح ہوئی اور گہری قنوطی تاریکی کو محیط ہوئی۔ جس کا لامحالہ خمیازہ بے چارے افسانے کو جھیلنا پڑا۔ 1970 کے بعد والوں نے اس صورت حال سے انحراف کرتے ہوئے خارجیت کی طرف رجوع کیا۔ نکسلزم، سانحہ بنگلہ دیش، ایمرجنسی گیٹ ایگری مینٹ، ڈنکل ریزویوژم زکی انوری کی شہادت۔

(7)1970 سے پہلے والے آفاقی اور بین الاقوامی حقیقتوں تک مرتکز تھے جب کہ 1970 کے بعد والے عمومی طور پر عصری اور مقامی مسائل تک مخصوص ہونے کے لیے مجبور تھے۔

(8)1970 اور 1980 کے بعد والوں نے نہ صرف خارجی مسائل تک خود کو محدود رکھا بلکہ داخلیت اور خارجیت کی آمیزش اور ادغام سے افسانے کو ارتقا کی نئی بلندیوں سے متعارف کرایا اور اسے افسانے کے نئے آفاق عطا کرنے کا رویہ اختیار کیا۔

(9) مذکورہ دہائیوں کے نئے افسانہ نگاروں نے افسانے کو محض اوزار سمجھنے پر اکتفا نہیں کیا بلکہ تخلیقی، حرکی اور جدلیاتی قوتوں سے مزین کرتے ہوئے موقع بہ موقع موثر تخلیقی ہتھیار کی طرح استعمال کرنے کی عظمت کو سر کرنے کی کوشش کی''۔(15)

شوکت حیات نے یہاں 1970 سے قبل اور اس کے بعد کے افسانوں میں ہونے والی تبدیلیوں کا احاطہ کیا ہے۔ اگر دیکھا جائے تو ستر کے آس پاس ہی افسانے سے جدیدیت کے آثار ختم ہو رہے تھے اور اسی تک آتے آتے پورا منظر نامہ تبدیل ہو گیا تھا۔ جن افسانہ نگاروں نے حالات کے ساتھ سمجھوتہ نہیں کیا ان کو زمانے نے فراموش کر دیا۔ ناقدین نے جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے مابین ایک دیوار حائل کر دی ہے۔ دونوں رجحان کے مابین کیا فرق تھے اس ضمن میں حسین الحق نے جدید افسانہ اور آج کے افسانہ کے مابین فرق کو مندرجہ ذیل الفاظ میں بیان کیا ہے:

''(1) جدید افسانہ Subjective ہوتا ہے اور جدیدیت کے بعد کا افسانہ Subjective بھی ہوتا ہے اور Objective بھی۔

(2) جدید افسانے میں اہمال روا ہے اور جدید کے بعد کے افسانوں میں اہمال ناروا۔

(3) جدیدیت کے مطابق مطالعہ پذیری Readability غیر ضروری تھی، جدیدیت میں علامات سازی کی جاتی تھی جدیدیت کے بعد استعارہ سازی کی کوشش پسندیدہ سمجھی گئی۔

(4) جدیدیت میں علامت سازی کی جات تھی۔ جدیدیت کے

بعد استعارہ سازی کی کوشش پسندیدہ سمجھی گئی۔

(5) جدیدیت میں معنی کی بہر حال اہمیت تھی۔ جدیدیت کے بعد صرف متن ضروری رہا اور معنی غیر ضروری ہو گئے۔

(6) جدیدیت میں متنی وحدت کا انہدام ضروری نہ تھا۔ جدیدیت کے بعد متنی وحدت کا انہدام بہ کثرت ہونے لگا''۔(16)

مابعد جدید افسانے میں اسلوب، زبان، بیان اور تکنیک کی سطح پر تبدیلی ہوئی اور یہی وہ اوصاف ہیں جو مابعد جدید افسانہ، جدید اور ترقی پسندی سے مختلف ہے۔ یہاں یہ وضاحت ضروری ہے کہ مابعد جدید افسانہ نے اپنے پیش رو افسانے سے مکمل انحراف نہیں کیا بلکہ ترقی پسندوں اور جدیدیوں سے بہت کچھ مستعار بھی لیا ہے۔ البتہ اس کی شکل بدلی ہوئی ضرور ہے۔ مثلاً جدید افسانے میں علامت اور تجرید کے بغیر ادب کو معیوب سمجھا جاتا تھا۔ جب تک کسی فن پارے میں قاری کو پریشان کرنے والے استعارات اور خصوصاً افسانہ علامات کا انحراف نہیں کرتا بلکہ افسانہ نگاروں نے ردوبدل کے ساتھ نئی علامتیں برتی ہیں۔ اس سے علامت بھی واضح ہوئی ہیں اور اس کے پیچیدگی بھی کم ہوئی۔ مابعد جدید افسانے کے امتیازات کو واضح کرتے ہوئے طارق چھتاری رقم طراز ہیں:

''اردو میں افسانہ اپنے ناتواں کندھوں پر ہر نئی ادبی تھیوری کا بوجھ اٹھانے کو ہمہ وقت تیار رہتا ہے۔ یہ اس کی خوبی بھی ہے اور کمزوری بھی۔ خاص طور سے ترقی پسند اور جدید دور کے افسانوں نے اس سعادت مندی کا بے پناہ ثبوت دیا تھا مگر مابعد جدید دور میں محسوس ہوتا ہے کہ کسی ادبی تھیوری سے متاثر ہو کر نہیں بلکہ گزشتہ منفی رجحانات سے بیزار ہو کر اپنی ہیئت کی تشکیل نو میں مصروف ہے''۔(17)

اس حوالے سے الیاس احمد گدی کی جو تخلیقات معرض وجود میں آئیں ہیں ان میں موضوعات کا تنوع دکھائی دیتا ہے ساتھ ہی انھوں نے اس بات کا بھی التزام کیا ہے کہ نئے مسائل کے ساتھ ساتھ نئے تکنیک کا بھی سہارا لیا جائے تا کہ نئے افسانے میں نہ صرف واقعات کا پھیلاؤ ہو بلکہ ہیئت کا بھی نظریہ سامنے آسکے۔ اس سلسلے میں ان کی کہانیوں کو خاص اہمیت حاصل ہے۔ اس ضمن میں ''عجائب سنگھ''، ''عزت آرا''، ''میری کہانی ان کا فسانہ''،

’’آنکھیں‘‘ اور ’’ستین‘‘ وغیرہ جیسے افسانوں کو شامل کر سکتے ہیں۔’’عجائب سنگھ‘‘ الیاس احمد گدی کا ایک اہم افسانہ ہے اور اس افسانے کا اہم کردار عجائب سنگھ ہی ہے۔ عجائب سنگھ ایک پیشہ ور ڈرائیور ہے۔ جسے اپنی گاڑی (ٹرک) سے ایسا جذباتی لگاؤ ہے کہ جب اسے اس بات کی خبر ہوتی ہے کہ وہ ٹرک جس کو عرصہ سے چلاتا ہوا آرہا ہے اس سے اس قدر انسیت اور محبت ہوگئی ہے کہ اسے وہ اپنی بیوی کہتا ہے، ٹرک کا مالک اسے فروخت کرنے کا عزم مصمم کر لیا ہے۔ دوسری جانب عجائب سنگھ کی شادی کی بات بھی پکی ہو چکی ہے اور تیاریاں بھی زور وشور سے ہو رہی ہیں مگر عجائب سنگھ نے شادی کی ان تمام تیاریوں کو منسوخ کر کے اسی رقم سے ٹرک خرید لیتا ہے۔’’ستین‘‘ الیاس احمد گدی کا ایک بہترین افسانہ ہے۔ یہ افسانہ شہری ماحول پر مبنی ایک کرداری افسانہ ہے۔ ستین کلکتہ جیسے شہر کے اس غریب اور مفلوک الحال خاندان کا ایک نوجوان ہے جس کی بڑی بہن خود کو زندہ رکھنے کے لیے اپنے جسم کا دھندہ کرتی ہے۔ ستین حالات کی اس سنگینی کے تحت خود کو زندہ رکھنے اور ان حالات کے ردعمل میں دہشت گرد بن جاتا ہے اور اسلحہ کو ایک جگہ سے دوسری جگہ پہنچانے کا کام کرتا ہے ستین جو اپنی بہن کی جسم فروشی سے واقف ہے، اپنی بہن سے نفرت نہیں کرتا بلکہ اسے دنیا کی سب سے عزیز ترین شے سمجھتا ہے۔ ستین دراصل ایسا انقلابی کردار ہے جسے عام طور پر نکسلائٹ کہا جاتا ہے۔ کہانی میں یہ کردار پس منظر میں ہی رہتا ہے۔ اس کا چہرہ دھندلا ہے۔ اس کے خدوخال ابھی وضح نہیں ہوئے ہیں کیوں کہ کہرا شدید ہے۔ لیکن الیاس احمد گدی نے جس طرح اس انقلابی تحریک کی دھمک کو آشکار کیا ہے، اس سے ان کی سماجی وسیاسی بصیرت کا پتہ چلتا ہے۔ اسی طرح ’’عزت آرا‘‘ ایک فاحشہ عورت کی کہانی ہے جو مختلف مردوں کے ساتھ شادی کے بعد بھی جنسی تعلقات روا رکھتی ہے۔ یہ نفسیاتی کج روی کی شکار ایک بے باک لڑکی کا کردار ہے۔ عزت آرا باوجود اپنی اس نفسیاتی کمزوری کے ایک ایسا کردار ہے جس کو اپنے شوہر سے بے پناہ محبت ہے۔ وہ اپنے شوہر کے بغیر زندہ رہنے کے متعلق سوچ بھی نہیں سکتی اور جب اس کا شوہر اس کی نفسیاتی کمزوری جسے بازار کی زبان میں بدچلنی کہا جاتا ہے کے باعث اسے طلاق دے دیتا ہے تو وہ خودکشی کر لیتی ہے۔ اس کردار کا یہ المیہ انجام قاری کے ذہن پر تادیر اثر رکھتا ہے۔

الیاس احمد گدی نے میاں بیوی کے رشتے پر بھی کئی عمدہ کہانیاں لکھی ہیں جن میں ’’میری کہانی ان کا فسانہ‘‘ اہمیت کا حامل ہے یہ صرف مرد وزن کا افسانہ نہیں بلکہ جنسی ناآسودگی کا بھی افسانہ ہے۔ جہاں دونوں کا اپنا ماضی ہے

اور دونوں ایک دوسرے سے اچھی طرح واقف ہیں۔ جب دونوں کو اس بات کا علم ہوتا تو کہانی اپنے منطقی انجام کو پہنچ جاتی ہے۔اس طرح کہانی ''آنکھیں'' میں الیاس احمد گدی نے ایک خوددار آدی باسی لڑکی کی کہانی پیش کی ہے اور اس میں یہ دکھانے کی سعی کی ہے کہ جب اس لڑکی کا شوہر ایک بنگالی لڑکی کے ساتھ بھاگ جاتا ہے تو کس طرح یہ آدی باسی لڑکی بھاگ دوڑ کر درویشی کی زندگی گزارتی رہتی ہے۔مجموعی طور پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ الیاس احمد گدی نے مابعد جدیدیت کے موضوعات کو بہتر طریقے سے برتا ہے۔

اس طرح دیکھا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ الیاس احمد گدی کے عہد میں پرانی تحریک میں ترقی پسند تحریک تھی بعد میں جدیدیت آئی اور اس کے بعد مابعد جدیدیت۔اس کے علاوہ اور بھی رجحانات و تحریکات اردو افسانے پر اثر انداز ہوئے جن میں ''دادا ازم''، ''سرریل ازم''، ''تانیثیت''، ''دلت ادب'' اور ''بین المتونیت'' وغیرہ قابل ذکر ہیں۔

دادا ازم (Dadaism): دادا ازم ادب مصوری، فلسفہ اور موسیقی کی دنیا میں ایک غیر سنجیدہ، منفی، ہسٹریائی، بے ہنگم اور تخریبی تحریک تھی جو دراصل یورپ میں پہلی جنگ عظیم کے صدمے کا نتیجہ تھی۔ 1916 میں زیورچ (سوئزرلینڈ) میں اس تحریک کا آغاز ہوا اور تھوڑے ہی عرصے میں پیرس، لندن اور کئی دوسرے شہر اس کے لپیٹ میں آ گئے لیکن چوں کہ یہ تحریک روح فن کے سراسر منافی اور ادب، فن، فلسفہ اور موسیقی میں معدومیت محض کی علم بردار تھی اس لیے بہت جلد اس کا خاتمہ ہو گیا۔اس تحریک کا نام ایک غیر محتاط اور مضحکہ خیز انداز میں رکھا گیا تھا اس لیے اس تحریک کے علم برداروں کی طرف سے یہ جواز بھی پیش کیا جا چکا ہے کہ یہ تحریک ادبی خصوصیات سے عاری ہے کیوں کہ ادب میں کسی حد تک زنانہ پن غالب ہے۔اس ضمن میں یہ بات بھی قابل غور ہے کہ بچے کی زبان سے نکلنے والا پہلا لفظ ''Mama'' ہوتا ہے جب کہ دادائیوں کے مطابق بچے کی زبان سے نکلنے والا پہلا لفظ ''Dada'' ہونا چاہیے کیوں کہ یہ لوگ ادب کو مردانگی سکھائیں گے۔اس تحریک سے وابستہ بہت سے فن کار سرریئلڈ ہو گئے اور انھوں نے ہی ''سرریئل ازم'' کا اعلان کیا۔اس طرح دادا ازم کی تحریک نے مختصر مدت کے بعد اپنا دم توڑ دیا اور اس کی جگہ دوسری تحریک نے لے لی۔

سرریئلزم (Surrealism): سرریئلزم کے معنی ہیں حقیقت سے ماورا ایک اور حقیقت۔ چناں

چہ اس تحریک کے تحت فنون میں ان تمثالوں کو پیش کیا گیا جو شعور اور لاشعور کے سنگم پر تخلیق ہوتی ہیں اور فن کار کے داخل کی آنکھ انھیں جس صورت میں دیکھتی ہے اسی صورت میں کاغذ پر منتقل کرنے کی کوشش کرتی ہے۔ یہ تحریک بنیادی طور پر ردعمل کی تحریک تھی کیوں کہ اس سے قبل ''داداتحریک'' نے روایت مضبوط رابطوں کو باغیانہ تخریب کاری سے توڑنے کی کوشش کی تھی۔ تقریباً 1924 میں اس تحریک کو مقنن اور نظریہ ساز Andrer Breton نے سرئیلزم کے مقاصد کی وضاحت کرکے اس کی بنیاد رکھی۔ اس تحریک نے ابتدا میں مصوری کو اور پھر ادب کو متاثر کیا۔ چنانچہ میکس ارنسٹ، میروڈالی اور مسان وغیرہ نے ایسی تصویریں پیش کیں جنھیں دیکھ کر عقل دنگ رہ جاتی۔ سرئیلزم تحریک کو بیسویں صدی کی ہمہ خیز تحریک میں شمار کیا گیا ہے لیکن یہ تلاطم زیادہ دیر تک قائم نہ رہ سکا اور اس تحریک کے بیشتر ارکان نظریات کی تبدیلی کا شکار ہوگئے۔ چنانچہ دوسری انقلابی تحریکوں نے انھیں ہضم کرلیا۔

تانیثیت (Feminism): کی تاریخ بہت طویل ہے۔ تانیثیت سے مراد صرف عورتوں کے جذبات، احساسات، مشاہدات اور رجحانات تک ہی محدود نہیں ہے بلکہ ان عورتوں سے بھی وابستہ ہے جنھوں نے مردوں کے ظلم وستم اور بالادستی کے خلاف آواز بلند کی۔ جن میں عورتوں کے حقوق اور ان کے مسائل شامل تھے۔ مثلاً خواتین کی محکومیت ومظلومیت کا خاتمہ، ان کی شخصی آزادی، نابالغ بچوں کے پرورش کے حقوق، جائداد میں معقول حصہ، تعلیم سے متعلق عورتوں کے حقوق، ووٹ ڈالنے کا حق وغیرہ کے ساتھ عورت کو بااختیار بنانے کی پرزور کوشش کی گئی ہے۔ بہر کیف اس تحریک کا مقصد سماج کو خواتین کے مسائل کی طرف متوجہ کرنا اور ایسی معصوم عورتیں جو خواندہ نہ ہونے کے سبب طویل عرصے سے ظلم وتشدد کا شکار ہیں، ان کو بیدار کرنا اور ان کے حقایق سے ان کو واقف کرانا ہے۔ لہٰذا یہ تحریک برسوں کے ظلم وجبر کے خلاف اٹھنے والی آواز کا نتیجہ ہے۔

دلت ادب (Dalit literature)

دلت ادب کا تصور ہندستان میں ہی مروج ہے۔ اس کی واحد وجہ یہ ہے کہ اس ملک میں مختلف طبقے اور مذاہب کے لوگ آباد ہیں جن کا رہن سہن اور زندگی گزارنے کا طریقہ ایک دوسرے سے الگ ہے۔ یہی وہ ملک ہے جہاں چھوٹے طبقے کا استحصال مختلف زاویے سے ایک زمانے سے ہوتا آرہا ہے جو ہنوز جاری ہے۔ ''دلت'' لفظ کا

استعمال شودروں اور اچھوتوں کے لیے ہوتا ہے جو اپنے آپ میں ایک معنی سمیٹے ہوئے ہے۔ اس اصطلاح کی بہت سی تعریفیں کی گئی ہیں لیکن سب سے راجع معنی یہی ہے کہ جو ٹوٹا ہوا، کٹا ہوا، کچلا ہوا اور پسا ہوا ہو۔ لفظ ''دلت'' میں دو عناصر لازمی حیثیت رکھتے ہیں ایک ذات اور دوسرا استحصال۔ دونوں معنی کبھی کبھی ایک دوسرے میں مدغم ہو جاتے ہیں اور کبھی دونوں کو الگ الگ کر کے بھی دیکھا جاتا ہے۔ اردو ادب میں نئی صدی اور سابقہ صدی کی چند دہائیوں میں اس حوالے سے کافی سارا مواد جمع کیا گیا ہے اور کئی اہم قلم کار اس حوالے سے کہانیاں اور مضامین لکھ رہے ہیں۔

بین المتونیت (Intertextuality)

بین المتونیت کا بنیادی تصور یہ ہے کہ ہر متن کے رشتے دوسرے متون میں پائے جاتے ہیں اس لیے کوئی بھی نیا متن پوری طرح خود کفیل نہیں ہوتا۔ بین المتونیت بہ طور اصطلاح کوئی بہت پرانی چیز نہیں ہے۔ اس کا اندازہ اس بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ Julia Kriseva نے 1966 میں پہلی بار اسے اصطلاح کے طور پر استعمال کیا تھا۔ شاید کرسٹیوا اس تھیوری کی تشکیل کے ابتدائی زمانے میں دریدا کے مقابلے مارکس سے زیادہ قریب تھی۔ یہی وجہ ہے کہ اس وقت متن کی مادیت ان کے یہاں پیش نظر رہی خاص طور پر وہ مضامین جس میں اس نے Semiotics کی بحث کی ہے۔ کرسٹیوا کی وہ کشش ہے جو وہ مارکس کے Mode of products کو Lingusistic اور Psycho analysis کے نظریے سے نئی تفہیم کے سلسلے میں کرتی ہوئی نظر آتی ہے۔ وہ یہ دکھانا چاہتی ہے کہ کس طرح یہ دونوں تعدادیعنی معاشیات اور لسانیات کسی System of Relation کے اثرات ہیں اور کس طرح یہ نظام رشتوں کی Hetro Society سے متاثر ہوتے ہیں جو ہمیشہ انھیں معرض التوا میں رکھتے ہیں۔

الیاس احمد گدی کے معاصر افسانہ نگاروں میں کئی نام اہمیت کے حامل ہیں جن میں جوگیندر پال، اقبال مجید، اکرام باگ، حمید سہروردی، انور عظیم، کلام حیدری، غیاث احمد گدی، کنور سین، سید احمد یوسف، جیلانی بانو، نعیم کوثر، شفیع جاوید، فیاض رفعت، ظفر اوگانوی، شفیع مشہدی، محمد ایوب، ش اختر، منظر کاظمی اور دوسرے اہم افسانہ نگار قابل ذکر ہیں۔ مناسب معلوم ہوتا ہے کہ الیاس احمد گدی کے معاصرین کی افسانوی جہات پر سرسری گفتگو کی جائے۔ اس سلسلے میں چند اہم افسانہ نگاروں سے متعلق ضروری باتیں حسب ذیل ہیں۔

جوگیندر پال نے افسانہ نویسی کی ابتدا ترقی پسندی کے زیر سایہ کی۔ ان کے افسانوی میں جن مسائل کو بیان

کیا گیا ہے اس سے ان کی ترقی پسندی واضح ہو جاتی ہے۔ان کا افسانہ بھوک، غربت اور مفلسی کا مثلث ہے۔فن کار کو اس بات کا شدید احساس ہے کہ ہندستان ایک غریب ملک ہے اور سماجی نابرابری ہمارے ملک کے رگ و پے میں سرایت کی ہوئی ہے۔ تقسیم کے بعد جوگیندر پال ہندستان چھوڑ کر اپنی بیوی کے ساتھ منتقل ہو گئے لیکن اپنی مٹی کی یاد انھیں ہمیشہ ستاتی رہی۔ یہی وجہ ہے کہ 64-1963 میں جب کینیا آزاد ہوا تو وہاں دوسرے ممالک کے لوگوں کو آزادی دی گئی کہ یا تو وہ یہیں رہیں یا اپنے ملک چلے جائیں لیکن ایسے حالات میں انھوں نے ہندستان جیسے غریب ملک میں آنے کو ترجیح دی۔ جب تک وہ کینیا میں رہے، یہاں بھی ادب سے منسلک رہے اور تواتر کے ساتھ افسانے لکھتے رہے۔ جوگیندر پال نے افسانوں کے علاوہ ناول بھی لکھتے ہیں جن میں ''نادید''، ''ایک بوند لہو کی''، ''پار پرے'' اور ''خواب رو'' خاص طور سے اہم ہیں۔ ناول ''نادید'' میں پہلی دفعہ نابینا کردار دکھائی دیتے ہیں۔ کرداروں کی شکل میں تو نابینا حضرات دوسری تخلیقات میں ضرور نظر آتے ہیں لیکن جوگیندر پال کا یہ ناول مکمل طور پر ان ہی کے مسائل پر گفتگو کرتا ہے۔''خواب رو'' بھی ان کا بہترین ناولٹ ہے جسے بعض ناقد ناول میں شمار کرتے ہیں۔

جوگیندر پال روایتی انداز میں بالخصوص اپنے عہد کی مقبول کہانیوں کے گنبد میں کچھ عرصہ اسیر رہ کر افسانے لکھتے رہے اور رفتہ رفتہ یہ نقطۂ نظر ظاہر کیا کہ واقعات اہم نہیں ہوتے، ان پر افسانہ نگار کے تاثرات اہم ہوتے ہیں۔ انھوں نے وزیر آغا کے جریدے ''اوراق'' کے نمائندہ افسانہ نگار کے طور پر خود کو سیاسی اور سماجی شعور کی حامل تحریروں سے الگ کرنے کی کوشش کی۔ان کے یہاں معاشی غرض سے عارضی طور پر ترک وطن کرنے والے ہندستانیوں کا تجربہ بھی ہے اور ساتھ ہی مختلف ثقافتوں کا شعور اور احساس بھی۔ ہندستان میں آزادی سے گھومنے پھرنے والے ہم درد انسان دوست شخص کو مختلف عقیدوں، زبانوں، نظریوں اور عادتوں کے لوگوں کے ملنے سے انسانی فطرت اپنی دھرتی اور تہذیب کے تنوع اور نقطۂ ارتباط کے لیے سرگردانی کے حوالے سے جو تخلیقی تجربہ مل سکتا ہے وہ جوگیندر پال کو ملا مگر ایسا محسوس ہوتا ہے کہ کہیں نہ کہیں ایک آنچ کی کمی رہ گئی ہے کہ ان کا نام صف اول کے افسانہ نگاروں میں شامل نہ ہو سکا۔ حالاں کہ وہ ہر دور میں مقبول افسانہ نگار رہے ہیں۔ان کے یہاں موت ایک آسیب کی طرح ہے۔ کہیں

نعشوں کا پوسٹ مارٹم ہورہا ہے تو کہیں کوئی مردہ گم ہو گیا ہے یا کسی زندہ کو مردوں میں شمار کیا جارہا ہے۔اس کے لیے ایک آدھ افسانے کے سوا پھر یہ تکرار کا ماجرا نظر آتا ہے یا کہیں نہ کہیں اس خوف پر قابو پانے کے لیے ستم ظریفی پیدا کرنے والے لہجہ کو اختیار کیا گیا ہے۔ان کے افسانوں کا کینوس دوسرے افسانہ نگاروں کے بہ نسبت زیادہ وسیع ہے۔ ہندستانی مسائل کے علاوہ بین الاقوامی مسائل پر بھی ان کی نگاہ ہے۔

ساٹھ کی دہائی میں جن افسانہ نگاروں نے اپنی شناخت قائم کی ان میں اقبال مجید کا نام کافی اہم ہے۔ان کا پہلا افسانہ ''عدو چچا'' یوں تو کسی شخص کا خاکہ نظر آتا ہے لیکن اس میں کہانی کا جوہر بھرپور ہے اوراس میں کہیں بھی کجی نہیں آتی ہے۔انھوں نے افسانہ نگاری کے میدان میں ایک الگ شناخت بنائی ہے۔ وہ کسی اصول وقواعد کے پابند نہیں بلکہ کھلے ذہن اور آزاد قلم کے مالک ہیں۔ یہ الگ بات ہے کہ انھوں نے ترقی پسندی کو ملحوظ رکھتے ہوئے افسانے لکھے ہیں۔سماجی وسیاسی حالات وواقعات کی منظرکشی نہایت دلکش انداز میں کرتے ہیں۔افسانے کے کردار ہمارے عہد اور ماحول میں سانس لیتا محسوس ہوتا ہے۔اقبال مجید ان کرداروں کے احساسات وجذبات کی ترجمانی اس انداز سے کرتے ہیں کہ قاری اسے اپنی کہانی محسوس کرنے لگتا ہے۔اقبال مجید کے ابتدائی کہانیوں میں بھی زبان وبیان کی خامی برائے نام نظر آتی ہے۔اگر یہ کہا جائے تو بے جانہ ہوگا کہ وہ ابتدا ہی سے منجھے ہوئے افسانہ نگار تسلیم کیے گئے۔اس کی ابتدا اس وقت سے ہوتی ہے جب ان کا پہلا افسانوی مجموعہ ''دو بھیگے ہوئے لوگ'' شائع ہوکر مقبول خاص وعام ہوا۔اردو افسانے میں جو کمی محسوس کی جارہی تھی اس خلا کو اس مجموعے نے پُر کیا۔اس کے بعد جب دوسرا مجموعہ ''ایک حلفیہ بیان'' منظر عام پر آیا تو قارئین کو اقبال مجید سے زیادہ امیدیں وابستہ ہوگئیں اور ''شہر بد نصیب'' تک آتے آتے وہ اپنا لوہا منوانے میں کامیاب ہوگئے۔انھوں نے ان مجموعوں میں کہانی کے جوہر کو ہاتھ سے جانے نہیں دیا۔

انور عظیم (1924-2000) اس ضمن میں معتبر افسانہ نگار ہیں جن کا اصل نام سید صدر الدین احمد ہے لیکن ادبی دنیا میں انور عظیم کے نام سے معروف ہیں۔انھوں نے روسی ادب کا طور خاص مطالعہ کیا ہے۔تاہنوز پانچ افسانوں کی اشاعت سے ہم کنار ہو چکے ہیں جن میں ''قصہ رات کا، اجنبی فاصلے (1994)''، ''دھان کٹنے کے بعد (1999)''، ''لا بوہیم (2000)'' اور ''مردہ گھوڑے کی آنکھیں (2004)'' کافی اہم ہیں۔انور عظیم بنیادی

طور پر ترقی پسند ادیب تھے اور اس تحریک کی نمایاں خصوصیات ان کی فکشن میں موجود ہیں لیکن بعض اعتبار سے وہ ترقی پسند ادیبوں کی پہلی نسل سے مختلف ہیں اور کسی حد تک جدیدیت سے متاثر نظر آتے ہیں۔ اپنے ناول اور افسانوں میں انھوں نے عام انسانوں کی زندگی کے نشیب و فراز اور ان کے تجربات کی تصویر کشی بڑی باریک بینی سے کی ہے اور سرمایہ داری اور جاگیرداری کا تجزیہ بھی خوب صورتی سے کیا ہے ان کے نام اور افسانوں کے اکثر کردار عوامی تحریکوں سے وابستہ ہوتے ہیں اور جنگ آزادی کے لیے اپنی جان کی قربانی بھی دے دیتے ہیں اور یہ سب باتیں انھیں ترقی پسند سے قریب رکھتی ہیں لیکن ان کے یہاں وہ رجائی انداز نہیں یا بہت کم ہے جو ترقی پسند ادیبوں کا طرۂ امتیاز رہا ہے۔ انور عظیم کی کہانیوں میں بوڑھے، بیمار، پریشان حال اور مصیبت زدہ لوگوں کی زندگی کے بڑے المناک اور اثر انگیز مرقعے ملتے ہیں۔ ''دھرتی کا بوجھ''، ''سات منزلہ بھوت''، ''پتھر کا سیاہ بت'' اور کئی دوسرے افسانوں میں یہ خصوصیات نمایاں ہیں۔ ان افسانوں میں وہ ''بیکٹ'' کے ناولوں سے متاثر نظر آتے ہیں۔ ان کا انداز وضاحتی ہے اور انھوں نے تفصیلات کے بیان میں اکثر فیاضی سے کام لیا ہے یہاں تک کہ ان کا مرکزی خیال کبھی کبھی تفصیلات کے جنگل میں گم ہو جاتا ہے۔ ان کی نثر کہیں کہیں ابہام کی شکار بھی ہو جاتی ہے چنانچہ ''کھوپڑی'' اتنی مبہم کہانی ہے کہ اس کی علامتوں کا پتا لگانا مشکل ہو جاتا ہے۔

الیاس احمد گدی کے ہم عصر دوستوں میں کلام حیدری (1930-1994) کا نام کافی اہم ہے۔ کلام حیدری نے ہی ان دونوں بھائیوں یعنی غیاث احمد گدی اور الیاس احمد گدی کو ادبی دنیا سے متعارف کرایا۔ انھیں ادب کی سیاست سے آگاہ کیا اور ان کی تخلیقات کو اپنے پریس سے شائع کیا۔ کلام حیدری بنیادی طور پر افسانہ نگار ہیں جب کہ صحافت ان کا پیشہ رہا ہے۔ ''آہنگ'' اس تعلق سے نہایت کامیاب رسالہ ہے جس نے جدیدیت کو فروغ دینے میں کافی جدوجہد کی۔ کلام حیدری نے ایک طرف ترقی پسند تحریک کے اثرات قبول کیے تو دوسری طرف جدیدیت کے رجحان سے بھی منسلک رہے۔ اس طرح ان کے افسانے متنوع مزاج کے حامل ہو گئے۔ کلام حیدری کا پہلا افسانہ ''بھابھی'' کے عنوان سے کلکتہ کے ''جدید اردو'' میں 1945 میں شائع ہوا۔ کلام حیدری کے چار افسانوی مجموعے شائع ہوئے جن میں ''بے نام گلیاں (1955)''، ''صفر (1974)'' اور ''گولڈن جوبلی (1983)'' شامل ہیں۔ ان کا پہلا افسانوی مجموعہ اس بات کی گواہی دیتا ہے کہ انھوں نے انسانی کرب کو سمجھنے کی سعی کی ہے اور طبقاتی

ناہمواریوں سے جو ناگفتہ بہ فضا قائم ہوئی، اسے نشان زد کرنے کی کوشش کی ہے۔اس مجموعے میں انھوں نے مسلم معاشرے کے بعض اہم سماجی مسائل پر بھی خوب صورت کہانیاں لکھیں۔اس کے بعد کلام حیدری جدیدیت سے متاثر دکھائی دیتے ہیں اور یہ تیور ان کے دوسرے مجموعے میں خاص طور سے دیکھا جا سکتا ہے۔اس طرح دیکھا جائے تو ''بے نام گلیاں'' اور ''صفر'' کے افسانوں میں فکری رویے اور اسلوب کا فرق ہے۔ پھر یہ فرق اس وقت اور نمایاں ہوجاتا ہے جب فکری سطح اور طرز ادا کے معیار کے لحاظ سے دونوں میں کوئی مماثلت نظر نہیں آتی۔

الیاس احمد گدی کے بڑے بھائی غیاث احمد گدی (1928 -1986) کی ادبی زندگی آزاد ہندستان سے شروع ہوتی ہے۔ان کا پہلا افسانہ ''دیوتا'' ستمبر 1947 میں لاہور سے نکلنے والا مشہور ادبی جریدہ ''ہمایوں'' میں شائع ہوتھا۔اس کے بعد ان کی کہانیاں ہندو پاک کے تمام اہم رسائل میں چھپنے لگیں اور رفتہ رفتہ مقبولیت بھی ملنے لگی۔غیاث احمد گدی کے تین افسانوی مجموعے ''بابا لوگ'' 1969 ''پرندہ پکڑنے والی گاڑی'' 1977 اور ''سارا دن دھوپ'' 1985 کے علاوہ ایک ناولٹ ''پڑاؤ'' 1980 میں منظر عام پر آئے۔غیاث احمد گدی نے افسانہ نگاری کے باب میں متعدد نئے امکانات کے دروازے وا کیے اور اردو افسانے کو نئی جہتیں اور نئے گوشوں سے روشناس کرایا۔ان کے افسانہ نویسی کا انداز دیگر معاصرین سے کسی قدر الگ ہے۔وہ روایتی یا فارمولہ بند کہانی سے بچ کر لکھتے ہیں اور اپنے لیے ایک خاص اور منفرد اسلوب وضع کرتے ہیں۔افسانے میں حقیقت کا تجزیہ سیاسی عینک لگا کر نہیں کرتے بلکہ اس میں شخصی اور ذاتی نظریے سے کام لیتے ہیں اور آزادانہ نتائج اخذ کرتے ہیں۔غیاث احمد گدی کے افسانوں میں رمزیت، ایمائیت، تہہ داری، اشاریت، علامتیت، جزو بیانی اور داخلیت پسندی بہت زیادہ ہے۔یہاں زندگی کی نئی تبدیلیوں اور روایت وفن سے ایک مضبوط رشتے کی باخبری کا احساس ملتا ہے۔ان کے فن میں موضوع، مواد اور طرز پیش کش کی سطح پر رنگارنگی اور تنوع ہے۔مجموعی طور پر یہ کہا جاسکتا ہے کہ بہت کم افسانے لکھنے کے باوجود غیاث احمد گدی کا شمار اس دور کے عظیم، اہم، معتبر اور نمائندہ افسانہ نگاروں میں کیا جاتا ہے۔

الیاس احمد گدی کے ہم عصروں میں ایک اہم نام کنور سین (1929) کا ہے۔کنور سین کو اوائل عمری سے کلاسیکی ادب اور موسیقی سے بے حد لگاؤ تھا۔ٹیگور، موپاساں، ٹالسٹائی اور چیخوف وغیرہ ان کے پسندیدہ فن کار تھے لیکن ان کی ذہنی تربیت میں شیکسپیئر، کالی داس اور غالب وغیرہ کی تخلیقات کا دخل رہا ہے۔کنور سین نے ستر کی دہائی

میں افسانہ نویسی کی ابتدا کی۔ ''برگد کا پیڑ'' ان کا پہلا افسانہ ہے جو 1973 میں رسالہ ''شاعر'' کے شمارے میں چھپا۔ ان کے دو افسانوی مجموعے ''شاید والا معاملہ'' اور ''ایک ٹانگ کی گڑیا'' شائع ہو چکے ہیں۔ کنور سین کے افسانوں کا ایک خاص مزاج ہے۔ ہندو دیو مالا عناصر اور الفاظ وتراکیب کا اس طرح سے انھوں نے استعمال کیا ہے کہ ان کا اسلوب خاص طور پر پہچانا جا سکتا ہے۔ ان کے افسانوں میں تکنیکی جرأت مندی کا اندازہ ہوتا ہے اور اپنی بات کو بیان کرنے کے لیے وہ نئے نئے طریقے اپناتے ہیں۔ اسی لیے ان کے افسانے عمومی نہج سے ہٹے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔ کنور سین جدیدیت سے متاثر فن کار ہیں اور انھیں اس بات کا احساس بھی ہے کہ جدیدیت کے فن کار اپنے قاری سے لاتعلق سے نظر آتے ہیں لیکن انھوں نے اس ابہام کو کسی قدر کم ہی برتا ہے تاکہ قاری سے فن پارے کا رشتہ جڑا رہے۔

سید احمد یوسف (1930 -2008) نے 1948 سے لکھنا شروع کیا۔ اسی زمانے میں انھوں نے حسن نعیم، نادم بلخی اور نوشاد نوری کے ساتھ مل کر پٹنہ میں انجمن ترقی پسند مصنفین کی شاخ قائم کی۔ سید احمد یوسف کے چار افسانوی مجموعے شائع ہوئے۔ ''روشنائی کی کشتیاں'' پہلا مجموعہ ہے جو 1976 میں منظر عام پر آیا۔ ''آگ کے ہمسائے'' 1980 میں ''32 گھنٹے کا سفر'' 1984 میں اور آخری مجموعہ ''رزم ہو یا بزم'' 2004 میں اشاعت سے ہم کنار ہوا۔ علاوہ ازیں تین ناولٹ، خاکے، رپورتاژ، تراجم اور لغت کی ترتیب بھی کی۔ احمد یوسف کے ابتدائی افسانوں کے مطالعے سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ ترقی پسندی کی ابتدا اور عروج کے زمانے میں وہ نہ صرف اس تحریک سے وابستہ رہے بلکہ اپنے افسانوں میں انھوں نے ان عناصر کی نشاندہی کی جن میں انسانی زندگی کے بنیادی مسائل اور سماجی استحصال ہوتے ہیں۔ یہ بات ان کے ابتدائی افسانو ں سے متعلق کہی جا سکتی ہے لیکن بعد کے افسانوں میں روش بدل گئی۔ علامت، ابہام اور استعاراتی انداز کو انھوں نے اختیار کیا۔ اس ضمن میں ''پرندہ ایک نگار خانے کا''، ''شاد کامی کا دوسرا لمحہ''، ''تلوار کا موسم'' اور ''تین گھروں کی آبادی'' وغیرہ قابل ذکر ہیں۔ ان افسانوں میں طوالت بھی ہے اور کہانی اچانک شروع کر دیتے ہیں اور بہ تدریج اس کی کشمکش کو ختم کر دیتے ہیں اس صورت کو اپنانے کے لیے وہ کہیں کہیں مکالمے، رائے زنی اور تمثال سے بھی کام لیتے ہیں۔ مجموعی اعتبار سے ان کا اسلوب بوجھل نہیں ہے بلکہ صاف ستھرا اور شگفتہ ہے۔

جیلانی بانو(1936) نے بدایوں (اتر پردیش) کے ایک ذی علم گھرانے میں آنکھیں کھولیں ۔ان کے والد حیرت بدایونی، ملازمت کے سلسلے میں پورے خاندان کے ساتھ حیدرآباد منتقل ہوگئے اور مستقل سکونت اختیار کر لی۔ جیلانی بانو نے افسانہ نگاری کا آغاز ''موم کی مریم'' سے کیا جو ماہنامہ ''ادب لطیف'' لاہور میں چھپا۔ جیلانی بانو کی ادبی شناخت یوں تو ان کے ناول ''ایوان غزل'' کے حوالے سے ہے لیکن افسانہ نگاری کے میدان میں بھی انھوں نے اپنی انفرادیت قائم کی ہے۔ ''روشنی کے مینار''، ''نروان''، ''پرایا گھر''، ''رات کے مسافر''، ''روز کا قصہ''، ''یہ کون ہنسا''، ''تریاق''، ''نئی عورت''، ''سچ کے سوا''، ''بات پھولوں کی'' ان کے افسانوی مجموعے ہیں۔ ''ایوان غزل'' اور ''بارش سنگ'' ان کے ناولوں کے نام ہیں۔ ''نغمے کا سفر'' اور ''جگنو اور ستارے'' ان کے ناولٹ ہیں۔ اگرچہ جیلانی بانو کا نقطۂ نظر ترقی پسندانہ رہا لیکن انھوں نے دوسرے رجحانات سے بھی استفادہ کیا اور اپنی آنکھیں کھلی رکھیں۔ ''اس کو بڑوالا''، ''بستی وساوتری''، ''آئینہ''، ''چابی کھوگئی''، ''پرامن'' وغیرہ ان کے شاہکار افسانے ہیں جنھیں ادبی دنیا فراموش نہیں کرسکتی۔ جیلانی بانو کے یہاں عورتوں اور مردوں کی جنسی کج روی کا بھی گہرا مشاہدہ ملتا ہے ایسے افسانوں میں تلذذ کی کیفیت نہیں ہے بلکہ واقعات وسانحات کی عملی، تخلیقی حیثیت نمایاں ہے۔ جیلانی بانو کا فن انسانی گراوٹوں کو آئینہ دکھانے کا فن ہے جہاں وہ انسانی ہمدردی کی شیرینی سے سرشار نظر آتی ہیں وہیں ان کی سفاکیت کو بھی فراموش نہیں کیا جاسکتا۔

ساٹھ کی دہائی میں کہانی کے جوہر کو ملحوظ رکھنے والوں میں نعیم کوثر کا نام کافی اہمیت کا حامل ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ ادبی دنیا میں ان کی خاطر خواہ پذیرائی نہ ہوسکی اور انھیں نعیم کوثر سے کم اور کوثر چاند پوری کے حوالے سے زیادہ جانا گیا۔ نعیم کوثر کا اصل نام سید محی الدین اختر ہے۔ مدھیہ پردیش کے ضلع رائے سین میں 1936 میں پیدا ہوئے۔ ان کا پہلا افسانہ ''تشنگی'' کے عنوان سے 1950 میں دہلی کے رسالہ ''جمالستان'' میں شائع ہوا۔ تاہنوز ان کے پانچ افسانوی مجموعے چھپ چکے ہیں۔ پہلا مجموعہ ''خوابوں کا مسیحا'' 1999 میں منظر عام پر آیا۔ دوسرا ''کال کوٹھری'' 2001 میں، تیسرا ''اقرار نامہ'' 2006 میں، چوتھا ''اگنی پریکشا'' 2009 میں اور پانچواں مجموعہ ''آخری رات'' 2012 میں شائع ہوا۔ نعیم کوثر کے افسانوں کا بنیادی موضوع سماجی نابرابری ہے۔ انھوں نے اپنی تحریروں میں بھوک، افلاس اور سماجی اتھل پتھل کو موضووع بنا کر کہیں نہ کہیں حکمرانوں پر طنز کیا ہے۔ اور اس کا ذمہ دار انھیں کو ٹھہرایا ہے۔

سید محمد شفیع الدین جو ادبی دنیا میں شفیع جاوید (1935) کے نام سے معروف ہیں کا پہلا افسانہ ''آرٹ اور تمبا کو'' کے عنوان سے 1953 میں ''افق'' دربھنگہ میں چھپا۔ شفیع جاوید کے پانچ افسانوی مجموعے ''دائرے سے باہر'' 1979 ، ''کھلی جو آنکھ'' 1982، ''تعریف اس خدا کی'' 1984، ''رات شہر اور میں'' 2004 اور ''بادبان کے ٹکڑے'' 2013 شائع ہو چکے ہیں۔ شفیع جاوید کے افسانوں میں زندگی کے تلخ تجربات ملتے ہیں اور انھیں تلخیوں نے شفیع جاوید کو بے حد حساس بنا دیا ہے۔ اس حسیت کا مظاہرہ جب بھی ہوتا ہے، تلخ ہوتا ہے لیکن جب یہ تخلیق کی سطح اختیار کرتا ہے تو ہم نئی دنیا سے روشناس ہوتے ہیں۔ شفیع جاوید صاف ستھری زبان استعمال کرتے ہیں۔ ان کی تحریروں میں قرۃ العین حیدر کا اثر نمایاں ہے۔

فیاض رفعت (1940) نے ابتدا میں لمبے عنوانات قائم کر کے افسانے لکھے اور کبھی کبھی علامتوں کا بھی استعمال کیا لیکن بنیادی طور پر وہ کہانی پن کو افسانے کا لازمی جز تصور کرتے ہیں اور یہی وصف ان کے افسانوں میں جا بہ جا دکھائی دیتا ہے۔ فیاض رفعت کے افسانوں کا مجموعہ ''نئے عہد نامے کی سوغات'' 1975 میں چھپا۔ دوسرا مجموعہ ''میرے حصے کا زہر'' 1997 میں اور تیسرا مجموعہ ''جہان دگر'' کے عنوان سے 2009 میں منظر عام پر آیا۔ فیاض رفعت نے تخلیقی زندگی کے ابتدائی دور میں رومانی کہانیاں کثرت سے لکھیں اور وہ تمام کہانیاں فیاض محمد خان یوسف زئی بزمی کے قلمی نام سے ''شمع''، ''بیسویں صدی'' وغیرہ جیسے رسائل میں چھپیں۔ رومانی انداز ان کے آخری مجموعے میں بھی صاف طور پر جھلکتا ہے۔ تحیر عشق، فقیہ شہر، خواب محل، ایک رات کی جنت اور الف لیلیٰ جیسے افسانے اسی طرز کی غمازی کرتے ہیں۔

سید محی الدین ظفر اوگانوی (1939 -1996) جدید کے حوالے سے بے حد اہم افسانہ نگار سمجھے جاتے ہیں۔۔ انھوں نے اپنا افسانوی سفر ''مارواسی چھولے'' سے شروع کیا تھا۔ یہ افسانہ 1958 میں رسالہ ''صنم'' میں شائع ہوا تھا۔ اس کے بعد جب جدیدیت کی لہر آئی تو انھوں نے اپنے فن کو یوٹرن دیا اور جدیدیت کے حوالے سے افسانے لکھے جن کی تفہیم اچھے خاصے ذہن کے لیے چیلنج بن گئی۔ لایعنیت ، بے چہرگی، قدروں کا عدم استحکام وغیرہ ان کے افسانوں کی خاص شناخت بنی گویا ان کا رشتہ وضاحتی افسانوں سے ٹوٹ گیا۔ ان کے افسانوں کا اکلوتا مجموعہ ''بیچ کا ورق'' 1977 میں چھپا۔ ظفر اوگانوی جدیدیت کو استحکام بخشنے کے لیے افسانوں کے علاوہ ایک رسالہ

''اقدار'' بھی نکالا جس کے چند شمارے ہی نکلے تھے کہ مالی دشواریوں کی وجہ سے یہ رسالہ بند ہوگیا لیکن جدیدیت کے اچھے رسالوں میں اس کا شمار ہونے لگا تھا۔ مجموعہ ''بیچ کا ورق'' کے اکثر افسانے ابہام ہی نہیں ایقان کی منزلوں میں آتے ہوئے محسوس ہوتے ہیں جن کی تفہیم بہت کٹھن ہے۔

سید شفیع الزمان مشہدی جو ادبی دنیا میں شفیع مشہدی (1939) کے نام سے جانے جاتے ہیں، جدیدیت کو فروغ دینے میں اہم رول ادا کیا ہے۔ شفیع مشہدی کی تین ادبی حیثیتیں ہیں۔ وہ بہ یک وقت شاعر، ڈراما نویس اور افسانہ نگار ہیں۔ ادب میں ان کی شناخت بہ حیثیت افسانہ نگار مسلم ہے۔ ان کا پہلا افسانوی مجموعہ ''سبز لہو'' کے نام سے 1976 میں چھپا۔ دوسرا ''سبز پرندوں کا سفر'' 1989 میں منظر عام پر آیا اور تیسرا ''سلسلۂ روز و شب'' 2011 میں شائع ہوا۔ شفیع مشہدی کے افسانوں میں آج کی زندگی کا عکس صاف طور پر جھلکتا ہے۔ جامعیت اور اختصار، ان کے افسانوں کا نمایاں وصف ہے۔ زندگی کے نہاں خانوں میں جھانکنے کا عمل نمایاں ہے اور یہ دور بینی انھیں پیچیدہ اور گنجلک نہیں بناتی۔

محمود بدایونی (1939 - 2010) یوں تو تا حیات صحافت سے وابستہ رہے اور یہ سفر انھوں نے بہار، کلکتہ سے ہوتے ہوئے ممبئی تک کیا تاہم ادبی ذوق کو بالیدہ رکھنے کے لیے افسانوی دنیا میں بھی قدم رکھا اور اپنی شناخت بھی قائم کی۔ ان کے دو افسانوی مجموعے ''دوسری مخلوق'' 1990 اور ''پری کتھا'' 2009 میں شائع ہوئے۔ محمود ایوبی کا اختصاص یہ ہے کہ انھوں نے جدیدیت کے دور میں بھی کہانی پن کو ملحوظ رکھا اور اس طرح سے ان کا رشتہ قاری سے براہ راست تھا۔ انھوں نے سماجی اور سیاسی حالات کو اپنے افسانوں کا موضوع بنایا بالخصوص ممبئی میں جی رہے غریب طبقے کے لوگوں کا نقشہ کھینچا ہے جنھوں نے پیٹ کی خاطر گھر بار چھوڑ کر اس شہر کا رخ کیا ہے۔ مجموعی طور پر محمود ایوبی کے افسانے سماجی حقیقت نگاری کے سچے آئینہ دار ہیں۔

ش۔ اختر کا اصلی نام صابر حسین ہے۔ ان کی افسانوی زندگی کی ابتدا 1952 میں آدی باسی عوام کی زندگی پر لکھی گئی ایک کہانی ''وجے ایک کہانی'' سے ہوئی ہے جو ''ہندستانی ادب'' حیدر آباد میں چھپی تھی۔ ش اختر کا شمار ترقی پسند تحریک کے نمائندہ افسانہ نگاروں میں ہوتا ہے۔ انھوں نے جھارکھنڈ کے آدی باسیوں کو باضابطہ طور پر افسانے کا ہیرو بنایا۔ ان کی تمام کہانیاں چھوٹا ناگپور سے گہرا تعلق رکھتی ہیں۔ ان کے افسانوں میں دل چسپی کو مرکزیت حاصل

ہے۔ش اختر نے بہ حیثیت ترقی پسند ناقد بھی اپنی الگ پہچان بنائی ہے۔دو افسانوی مجموعے اور ایک ناولٹ اشاعت سے ہم کنار ہو چکے ہیں۔ پہلا مجموعہ ''زنداں کی ایک رات'' 1964 میں منظر عام پر آیا۔دوسرا مجموعہ ''چھوٹا ناگپور کی کہانیاں'' 1995 میں شائع ہوا۔دونوں مجموعوں کے جملہ افسانے جھارکھنڈ کے آدی باسی عوام سے متعلق ہیں جن میں ان کے رہن سہن، عادات واطوار اور تہذیبوں کی مکمل عکاسی ہوتی ہے۔

منظر کاظمی (1940 - 2000) کا شمار جدیدیت کے نامور افسانہ نگاروں میں ہوتا ہے۔ان کے افسانوں کا فقط ایک مجموعہ ''لکشمن ریکھا'' 1991 میں زیور طبع سے آراستہ ہوا۔منظر کاظمی کے افسانے قاری کے دل ودماغ کو جھنجھوڑتے ہیں کیوں کہ انھوں نے سیاست و معاشرت کے ساتھ اسلامی، تاریخی اور سماجی مسائل کو بھی اپنے افسانوں میں بہ طور علامت استعمال کیا ہے۔منظر کاظمی کے کچھ افسانے مذکورہ مجموعہ میں شامل نہیں ہے ان افسانوں میں ایک قابل ذکر افسانہ ''ٹاور آف بے بی لون'' ہے۔اس افسانے کا پس منظر بابری مسجد کی شہادت ہے۔اگر چہ اس موضوع پر بہت سے فن کاروں نے تخلیقات پیش کی ہیں تاہم منظر کاظمی کا یہ افسانہ اس لیے اہمیت کا حامل ہے کہ انھوں نے بہ طور علامت اس افسانے میں کئی اہم نکات کو پیش کیا ہے۔

م ق خان (محمد قمر الدین خان) 11 جنوری 1940 کو گیا میں پیدا ہوئے۔اردو ادب میں ایم۔اے کیا۔ ان کا پہلا افسانہ ''ایک مشت غبار'' کے نام سے رسالہ ''شاعر'' ممبئی میں 1971 میں شائع ہوا۔ان کے افسانوں تین مجموعے شائع ہو چکے ہیں۔ پہلا مجموعہ ''میں نہیں کہہ سکتا'' کے عنوان سے 1980 میں، دوسرا ''تیشۂ صدا'' 2000 میں اور تیسرا ''تنہائی میں مکالمہ'' 2003 میں شائع ہوا۔م ق خان نے ہر طرح کے افسانے لکھے ہیں۔جدیدیت کی لہر جب آئی تو م ق خان بھی اس رو میں بہہ گئے اور ایسے افسانے لکھے جو قاری کے فہم و ادراک سے بالاتر تھے لیکن بعد میں وہ کہانی پن کی طرف لوٹ آئے۔ان کی نثر عمدہ ہے اور تحریروں میں دیگر زبانوں کے مثالی کردار بھی دکھائی دیتے ہیں۔اساطیری گرفت بھی مضبوط ہے۔

انور خاں (1942 - 2001) نے ابتدا ہی سے علامتی و تجریدی افسانے لکھے اور آخری سانس تک اس روایت کی پاس داری کرتے رہے انور خاں 1970 سے کہانیاں لکھنے کی ابتدا کی اور تیس سال کی مدت میں فقط تین مجموعے اشاعت سے ہم کنار ہو سکے۔ پہلا مجموعہ ''راستے اور کھڑکیاں'' 1976 میں چھپا، دوسرا ''فن

کاری'' 1984 میں اور تیسرا مجموعہ ''یادبسیرے'' 1989 میں اشاعت پذیر ہوا۔ بہ نسبت پہلے مجموعے کے دوسرے اور تیسرے مجموعوں میں اچھے افسانے ہیں جن میں علامت نگاری بھی ہے اور تجریدیت بھی، کہانی کا جوہر بھی ہے اور قاری کو اپنے اندر جذب کرنے کی صلاحیت بھی۔ ان کے مشہور افسانوں میں ''کوؤں سے ڈھکا آسمان'' اور ''جب بوڑھا فریم سے نکل گیا'' خاصے علامتی ہیں۔

شفق (1945 -2010) کا اصلی نام تو شفیق احمد شفق ہے لیکن ادبی دنیا میں شفق کے نام سے معروف ہیں۔ یوں تو ان کی شہرت ناول ''کانچ کا بازیگر'' کے حوالے سے زیادہ ہوئی مگر ان کے افسانے بھی کسی طرح کم نہیں ہیں۔ شفق نے عمدہ علامتی افسانے تخلیق کیے لیکن ایسا بھی نہیں ہے کہ ان کے افسانے بعید از فہم ہوں۔ افسانوں کے چار مجموعے شائع ہو چکے ہیں۔ جن میں ''سمٹی ہوئی زمین'' 1979، ''سگ گزیدہ'' 1984، ''شناخت'' 1989 اور ''وراثت'' 2003 میں منظر عام پر آئے۔ شفق نے جدیدیت کے مروجہ اصولوں کو پورے شعور کے ساتھ قبول کیا اور نئے اسلوب کی چمک، علامت، استعارہ اور تمثیل نگاری نے ان کے فن کو مزید گہرائی و گیرائی بخشی ساتھ ہی نئی معنویت کی تہہ داری نے قارئین اور ناقدین کو اپنی طرف متوجہ کیا۔ شفق نے زندگی کے خارجی مظاہرہ کی روشنی میں فرد کے ذہنی احساسات کو گرفت میں لانے کی کوشش کی۔

رضوان احمد (1947 -2011) کا شمار ویسے تو بے باک صحافیوں میں ہوتا ہے لیکن بنیادی طور پر وہ افسانہ نگار ہیں۔ باضابطہ طور پر ان کا پہلا افسانہ 1964 میں چھپا بعدہٗ ان کے افسانے کئی معتبر رسائل کی زینت بنے جن میں ''شب خون''، ''آہنگ''، ''اوراق''، ''سیپ'' وغیرہ اہمیت کے حامل ہیں۔ رضوان احمد کے تین افسانوی مجموعے ''مسدود راہوں کے مسافر''، ''فصیل شب'' اور ''کن فیکون'' منظر عام پر آچکے ہیں۔ رضوان احمد نے افسانے کے بدلتے ہوئے منظر نامے پر نگاہ رکھی ہے لیکن وہ کسی ازم سے وابستہ نہیں رہے بلکہ ان کی نظریں سماجی احوال و کوائف پر گہری رہی ہیں۔ لہٰذا وہ ان کے پیچیدہ صورتوں کو افسانوی جہت دیتے رہے ہیں۔ ان کے افسانوں میں ایک طرح کا کساؤ پایا جاتا ہے۔ غیر ضروری امور سے پرہیز کرتے ہیں اسی لیے عوام و خواص میں مقبول ہیں۔

محمد اکرام الدین باگ (1948) کا نام بھی جدیدیت کے حوالے سے کافی اہم ہے۔ ان کا پہلا افسانہ 1968 میں ''شب خون'' الہ آباد میں چھپا تھا۔ جس کا عنوان ''دام افعی'' تھا۔ ان کے افسانوں کا واحد مجموعہ

''کوچ'' 1986 میں چھپا۔انھوں نے افسانہ نگاری کے ساتھ شاعری کو گلے لگایا۔ بہ نسبت افسانے کے انھوں نے شاعری زیادہ کی لیکن آج یہ جتنے مشہور ہیں وہ شہرت انھیں افسانوں کی بدولت ملی ہے۔ان کے قابل ذکر افسانوں میں ''تقیہ بردار''، ''اسیر ہندسہ''، ''اقلیما سے پرے ہو''، ''اس گلی سے'' وغیرہ خاصے مشکل ہیں جو عام فہم نہیں ہیں۔ ان کے افسانوں کا مزاج خالص تجرباتی ہے لہٰذا وہ بعض علوم کی طرف بڑھاتے ہیں۔علم الطبعیات اور حساب وغیرہ سے افسانوی ہیئت کی تشکیل میں مدد لیتے رہے۔

سید محمد رضا باقر جو قمر احسن کے نام سے معروف ہوئے، 1950 میں پیدا ہوئے۔قمر احسن جدیدیت کے زمانے میں سرگرم افسانہ نگار تھے۔انھوں نے اپنے افسانوں میں ایسی علامتیں وضع کیں جو عام قاری کے ذہن سے بہت دور تھیں اور جن کی تفہیم آسان نہیں تھی۔ان کی افسانوی شناخت ابہام اور اہمال کے حوالے سے ہونے لگی۔افسانوں کے دونوں مجموعے ''آگ الاؤ صحرا'' 1980 اور ''شہر آہو خانہ'' 1991 محدود حلقے میں ہمیشہ زیر بحث رہے۔ایک مخصوص گروپ نے ان کے قد کو بلند کرنے کی حتی الامکان کوشش کی لیکن ایک عام حلقوں میں وہ مقبول نہ ہو سکے۔

انور قمر (1941) نے ستر کی دہائی سے لکھنے کی ابتدا کی۔شروع میں جدیدیت کی رو میں بہہ کر تجریدی افسانے لکھے لیکن بعد میں اس رویے سے منحرف ہوئے اور اپنے فن میں کہانی کے جوہر کو داخل کیا جسے ان کے بعد کے مجموعوں میں صاف طور پر دیکھا جا سکتا ہے۔انور قمر کے چار مجموعے اشاعت سے ہم کنار ہو چکے ہیں۔ پہلا مجموعہ ''چاند کے سپرد'' 1978 میں، دوسرا ''چوپال میں سنایا ہوا قصہ'' 1984 میں، تیسرا ''کلر بلائنڈ'' 1990 میں اور چوتھا مجموعہ ''جہاز پر کیا ہوا'' 2008 میں منظر عام پر آیا۔انور قمر اپنے بعض کرداروں اور واقعات کو صرف اسپرنگ بورڈ کے طور پر استعمال کرتے ہیں۔ پھر احساسات کا دریا رواں ہو جاتا ہے۔ان کے افسانوں میں پر اسراریت بھی ہوتی ہے اور علامیت بھی۔وہ الیوژن کو حقیقت میں بدل دینے کی تکنیک پر بھی دسترس بلکہ فنی مہارت رکھتے ہیں۔

حمید سہروردی (1947) افسانوی رمق پر اس وقت جلوہ گر ہوئے جب جدیدیت کا آفتاب اپنی تمام تر تمازت کے ساتھ جلوہ افروز تھا۔ایسے دور میں حمید سہروردی نے افسانہ نگاری کی ابتدا کی۔انھوں نے تقلید کے بجائے اپنا ڈکشن بنانے کی کوشش کی۔ چنانچہ وہ اپنے معاصرین سے مختلف بھی رہے اور منفرد بھی ان کی نثر میں کبھی کبھی شاعرانہ ڈکشن بھی نظر آیا ہے۔ان کے علائم، تمثیل اور استعارات بعید از فہم ہیں جو قاری پر اپنا نقش نہیں چھوڑتیں۔ان

کی اکثر کہانیوں میں خانقاہی ماحول کا عکس نظر آتا ہے اور وہ داستانوں میں بکھرے ہوئے کرداروں کو عصر جدید میں لانے کی کوشش کرتے ہیں۔ ''ریت ریت لفظ''، ''عقب کا دروازہ'' اور ''بے منظری کا منظر نامہ'' ان کے افسانوی مجموعے ہیں۔

عبدالکریم عبید قمر (1948-2014) خاموشی سے ادبی کام انجام دیتے رہے ہیں ان کا افسانوی سفر طویل عرصے پر محیط ہے۔ 1968 میں افسانہ نگاری کی ابتدا کی۔ ان کے دو افسانوی مجموعے شائع ہو چکے ہیں۔ ''آخری کش'' 1982 میں اور ''ننگی آوازیں'' 2006 میں شائع ہوا۔ عبید قمر کا شمار جدید افسانہ نگاروں میں ہوتا ہے لیکن ان کی جدیدیت ایسی نہیں ہے کہ جو قارئین کو ابہام میں مبتلا کر دے۔ انھوں نے تمثیل اور علامت نگاری کو فن کاری کے ساتھ اپنایا ہے انھوں نے تمام کہانیاں ماحول میں ڈوب کر لکھی ہیں۔

نیر مسعود کے افسانوں میں کافکا کے طرز کا بہت زیادہ دخل رہا ہے جرمن افسانہ نگار کافکا کے افسانوں کا ترجمہ بھی انھوں نے کیا ہے۔ اس لیے یہ کہا جا سکتا ہے کہ ان کے افسانوں میں کہیں کہیں دبے پاؤں کافکا کے فن کی ارتعاشی لہریں داخل ہو جاتی ہیں۔ نیر مسعود کے افسانوں میں جادوئی حقیقت نگاری والی کیفیت حد سے زیادہ ہے۔ اگر ان کی پوری افسانوی زندگی کا محاسبہ کیا جائے تو پتا چلے گا کہ نیر مسعود نے انسان کی شخصی اور اجتماعی زندگی کے کسی بھی پہلو کو نظر انداز نہیں کیا ہے۔ ان کے شعور کا محور انسان کی مرقع کشی وہ انسانی عمل پر کسی طرح کا حکم لگائے بغیر کرنا چاہتے ہیں۔ اسی لیے سیمیا عطر کافور، طاؤس چمن کا مینا اور گنجفہ کے قصے ہمارے سامنے خواب کا سا منظر نامہ ترتیب دیتے ہیں۔ اپنے اجتماعی سفر میں انسان جن تجربوں سے گزرتا ہوا موجودہ عہد کی وحشت ناک، بے رس دھول بن کے جیسی اجاڑ زندگی تک پہنچتا ہے، نیر مسعود ان سب کا احاطہ کرتے ہیں۔

ہم عصر افسانہ نگاورں میں اختر یوسف نے بہت کم مدت میں ذہین قارئین کو اپنی طرف متوجہ کیا۔ ان کا نمائندہ افسانوں میں ''گدھ اور قحبہ خانہ''، ''جلتا ہوا سیارہ'' اور ''رنگ منچ'' قابل ذکر ہیں۔ افسانہ ''رنگ منچ'' اور ''گدھ اور قحبہ خانہ'' کا موضوع فساد ہے۔ آخر الذکر افسانہ پڑھتے ہوئے قاری سکتے میں آجاتا ہے جب فن کار دہشت کے المیے کو بیان کرتا ہے۔ اختر یوسف کی ابتدائی کہانیوں میں ان کا فن مقصدی ہے لیکن بعد کی کہانیاں مقصدیت سے پرے ہیں۔ پہلے دور میں سماجی واقعات کو انھوں نے افسانے کا بنیادی موضوع بنایا تھا اور اس لیے

اصلاح کا مقصد پوشیدہ تھا لیکن جیسے جیسے ان پر جدید ادب کے اثرات چھانے لگے ان کا مسلمہ نظریہ بدلتا گیا۔

شموئل احمد کی افسانوی زندگی کا بہ نظرِ غائر مطالعہ کیا جائے تو اندزاہ ہوگا کہ انھوں نے خود کو کسی ایک نہج پر مرکوز نہیں کیا بلکہ اپنی کہانیوں میں دنیا کی بے شمار مسائل، سیاسی وسماجی حالات اور اسی طرح کے دوسرے مسائل کی بھرپور عکاسی کی ہے۔ ان کی معروف کہانیوں میں ''تحریک''، ''بگولے''، ''سنگھاردان''، ''بہرام کا گھر''، '''کاغذی پیرہن''، ''ایڈس'' وغیرہ ایک فرض شناس حساس اور ذمے دار فن کار کے رشحات قلم کا نتیجہ ہیں جس میں آزادانہ طور پر معاشرتی زندگی کے تضادات اور ناہمواری کو اپنی فکر کا موضوع بنایا ہے، ان میں موجودہ سیاسی نظام کی خباستوں پر گہرا طنز بھی شامل ہے۔ شموئل احمد کی بیشتر کہانیاں جنس کے محور پر بھی مرکوز دکھائی دیتی ہیں، لیکن یہاں بھی ان کا مقصد تلذذ نہیں بلکہ اس کے ذریعے فرد کی داخلی زندگی کے اہم گوشوں اور پہلوؤں کی مصوری کی جس سے ان کی ژرف نگاہی کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ شموئل احمد کے زیادہ تر افسانے بیانیہ تکنیک کی عمدہ مثالیں ہیں۔ انھوں نے اردو افسانے کے اس عہد میں بھی کہانی کے جوہر کو ملحوظ رکھا جب ہمارے افسانہ نگار جدیدیت کے رو میں بہہ کر بہ طور فیشن تجریدی اور پلاٹ لیس کہانیاں لکھ رہے تھے۔ شموئل احمد کی ابتدائی کہانیوں کو علامتی تو نہیں البتہ نیم علاماتی کہہ سکتے ہیں۔ ایسا ہرگز نہیں ہے کہ انھوں نے علامات کا استعمال کر کے اقتباسات کو گنجلک بنایا ہے، بلکہ ان کے نیم علاماتی افسانوں پر نظر ڈالیں تو خوشی ہوتی ہے کہ ایک فن کار زندگی کے حقائق کو دو زاویوں سے اتنے خوب صورت انداز میں کیسے پیش کر سکتا ہے۔ چنانچہ اس ضمن میں ''سبز رنگوں والا پیغمبر''، ''ٹوٹی دشاؤں کا آدمی''، ''آخری سیڑھی کا مسافر'' اور ''عکس سیریز'' کی کہانیاں اس کی عمدہ مثالیں ہیں۔ بہرکیف شموئل احمد نے بھی علامتی کہانیاں لکھیں لیکن اپنے فن پاروں کو تجرید، اہمال اور اشکال سے ہمیشہ بچائے رکھا۔

افسانے کی عالمی فنی روایت کو جن لوگوں نے کمال ہنرمندی کے ساتھ اپنی کہانیوں کی تشکیل میں برتا ہے اور اس روایت کو نئی بلندیوں سے آشنا کیا ہے ان میں سلام بن رزاق کا نام بے حد اہم ہے۔ کہانی ان کے نزدیک ایک ناگزیر وجودی ضرورت اور باطنی کرب کے اظہار کا ذریعہ ہے۔ ایجاز بیان، وقار آمیز استدلال، روایت کا گہرا عرفان اور فکشن کی جمالیات کا ایسا بالیدہ شعور کہیں صنعتی تہذیب اور سرمایے کی ارزانی کے تضاد کی صورت میں ان غلیظ بستیوں کا بیان ہے جہاں زندگی خود اپنے آپ سے قدم قدم پر شرمسار نظر آتی ہے۔ سلام بن رزاق نے ابتدائی

دور میں علامتی کہانیاں لکھیں۔ ''ننگی دوپہر کا سپاہی''، ''زنجیر ہلانے والے''، ''معبر'' وغیرہ اسی ضمن کے افسانے ہیں۔ بعد میں جب تجریدیت علامتیت نے اپنا رخ بدلا تب سلام بن رزاق نے بھی نئی علامتیں وضع کیں اور کہانی پن میں نئے دریچے وا کیے۔ انھوں نے ہندو اساطیر پر بھی اچھی کہانیاں رقم کیں جن میں ''یک لوبہ'' اور ''یک لو یہ کا انگوٹھا'' اہمیت کے حامل ہیں۔ موضوعات میں جدت، بیانیہ کی بھرپور قدرت، زبان کی دلکشی اور مطالعاتی وصف نے سلام بن رزاق کے بہتر افسانہ نگار ہونے کی مہر ثبت کردی۔ ان کی کہانیوں میں ڈرامائیت، داستانوی تجسس، پراسراریت، خیر وشر کا تضاد و تصادم، معنوی کثیر الجہتی اور تہہ داری وغیرہ وہ انفرادی اوصاف ہیں، جن کے سبب ان کو پہچاننے میں ذرا بھی دشواری نہیں ہوتی۔

جن افسانہ نگاروں نے سوچ سمجھ کر قلم اٹھایا اور خاص موضوع کو سامنے رکھ کر لازوال افسانے لکھے لیکن ان کی خاطر خواہ پذیرائی نہ ہوسکی ان کی فہرست میں انیس رفیع کا نام سرفہرست ہے۔ انیس رفیع جدیدیت سے وابستہ رہنے کے سبب اساطیری اور گہری عصری معنویت کی کہانیاں لکھنا پسند کرتے ہیں۔ ان کی کہانیاں ''پشت پر رکھا ہوا آئینہ''، ''دو آنکھوں کا سفر''، ''کرفیو سخت ہے'' اپنے اندر گہری اداسی اور آفاقی دردمندی کے عناصر رکھتی ہیں۔ زندگی کی کثیر الجہتی سے وابستہ سوز والتہاب اور اخراج نشریت ان کے خاص موضوعات ہیں۔ ان کا دل بے حد حساس ہے اور شاعر کا دل ہے اسی لیے ان کے اسلوب میں شاعرانہ قوام بہت واضح۔

ذکیہ مشہدی کو اردو کے ساتھ ہندی اور انگریزی میں عبور حاصل ہے جس کا اندازہ ان کے تراجم سے کیا جاسکتا ہے۔ انھوں نے این بی ٹی کے لیے تراجم اور تعلیم بالغان کے لیے مختلف نوعیت کی کتابیں مرتب کی ہیں۔ ان کے نزدیک ایک کامیاب افسانہ نگار کے لیے حساس دل، وسیع تجربے اور الفاظ پر قدرت تینوں ضروری ہیں۔ ان کے افسانوں کا جائزہ لیا جائے تو یہ بات واضح ہوتی ہے کہ انھوں نے تمامی موضوعات پر قلم اٹھائے ہیں البتہ ان کا تعلق کسی تحریک یا جماعت سے نہیں رہا ہے۔ چناں چہ انھوں نے خود اپنی فہم وفراست سے اپنی منزل کا تعین کیا ہے اور زندگی کی آلودگی، ناہمواری اور استحصال وغیرہ سے مسلسل برسرپیکار رہ کر اپنی سماجی بصیرت کا ثبوت فراہم کیا ہے۔ ان کے یہاں اتھاہ انسانی ہمدردی قاری کے دل پر اثر انداز ہوتی ہے۔ ذکیہ مشہدی دوسری خواتین افسانہ نگاروں کی طرح نسائیت کا نعرہ نہیں لگاتیں بلکہ عورتوں کے اندر بھی خامیاں ڈھونتی ہوئی نظر آتی ہیں۔ ذکیہ مشہدی کرداروں کے

ذریعہ واقعات کو نمایاں کرتی ہیں اور زبان و بیان کی پیچیدگی سے گریز کرتے ہوئے فطری انداز سے کہانیاں لکھتی ہیں جن میں وحدت تاثر بھی ہوتا ہے۔

مظہر الزماں خاں اپنی کہانیوں میں تمثیلی انداز کو خوب صورتی سے برتتے ہیں اور وہ کسی بھی سطح پر لایعنی نہیں ہوتے بلکہ ان کا مطمح نظر زیادہ واضح ہو جاتا ہے۔ اس طرح وہ دوسرے افسانہ نگاروں سے منفرد ہیں اور یہی ان کا امتیاز ہے۔ وہ ایک خاص اسٹائل میں کہانیاں لکھتے ہیں۔ ان کی کہانیوں کا موضوع زمین اور اس سے جڑے مسائل ہیں۔ مظہر الزماں خاں نے چند بہت اہم افسانے سپرد قلم کیے ہیں جن میں ''آخری داستان گو''، ''آخری زمین''، ''شوریدہ زمین''، ''ہارا ہوا پرندہ''، ''چیونٹی'' وغیرہ اہمیت کے حامل ہیں۔ مظہر الزماں خاں ایک حساس، فعال اور فرض شناس افسانہ نگار ہیں جن کے مقاصد سماجی بھی ہیں اور ادبی و جمالیاتی بھی۔

شوکت حیات کے ابتدائی دور کے افسانوں میں علامتی اور استعاراتی رنگ غالب ہے۔ انفرادیت کے اظہار اور فن کی نئی جہات کی تلاش میں وہ کبھی کبھی اتنی دور نکل جاتے ہیں کہ وہاں تک قاری یا ادیب کی رسائی مشکل سے ہو پاتی ہے۔ ''بکسوں سے دبا آدمی''، ''سیاہ چادریں اور انسانی ڈھانچہ'' اور ''تین مینڈک'' ان کے قابل ذکر علامتی افسانے ہیں۔ بعدہٗ شوکت حیات نے اپنی روش بھری اور ذاتی علامتوں سے گریز کرتے ہوئے عام فہم علامات کو ترجیح دی۔ اس ضمن میں ان کی کہانیاں ''سرپٹ گھوڑا''، ''بانگ''، ''شکنجہ''، ''کوبڑ''، ''پھندا''، ''تفتیش''، ''بلی کا بچہ''، ''گھڑیال''، ''بیگانگی'' وغیرہ فکری ہمہ جہتی اور سماجی بصیرت کی آئینہ دار ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ علامت اور تجرید کو مشرق کے مزاج سے کچھ خاص مناسبت نہیں ہے اس لیے وہ علامت کو اپنی کہانیوں میں محض ایک ہلکے سے پردے کے طور پر استعمال کرتے ہیں اور بالعموم قول محال کے ذریعہ پر پیچ خیال کو بھی قابل فہم بنانے پر قادر ہیں۔ خود کلامی اور استعجاب کے حربوں سے کہانی کو اس کے منطقی انجام تک لے جاتے ہیں۔ معاشرے میں مسلمانوں کی اقتصادی بدحالی، انتشار، زبوں حالی اور فرقہ پرستی ان کی کہانیوں کے خاص موضوعات ہیں۔

طارق چھتاری کا تعلق قصباتی زندگی سے زیادہ رہا ہے۔ انھوں نے قصبات کی زندگی کو قریب سے دیکھا ہے اور سرمایہ دارانہ نظام کے آخری ایام کو بھی گزرتے دیکھا ہے انھی مواد کو انھوں نے اپنے افسانوں میں برتا ہے۔ ان کے اکثر افسانوں کا تار و پود قصباتی زندگی کی کشمکش، وہاں کی ختم ہوتی ہوئی تہذیب اور مزدور کسانوں کی نفسیاتی گرہ

کے گرد گھومتا ہے۔ان کی کہانیاں ''دھوئیں کے تار''، ''کھوکھلا پہیا''، ''شیشے کی کرچیں''، ''اکبر''، ''آدھی سیڑھیاں''، ''صبح کا ذب''، ''دس بیگھہ کھیت''، ''دوسرا حادثہ'' وغیرہ متنوع انسانی مسائل اور پیچیدہ نفسیات کے گرد تعمیر کی گئی وہ کہانیاں ہیں جنھیں طارق چھتاری نے ان تمام جدید ترسیلی وسائل سے آراستہ کیا ہے جن میں میلوڈرامائیت، منظری اسلوب، خودکلامی اور فلیش بیک کے علاوہ ہلکے پھلکے طنز، مزاح اور بذلہ سنجی کے عناصر شامل ہیں۔

عصر جدید کے افسانہ نگاروں میں جن لوگوں نے مسلسل سلگتے ہوئے مسائل، وجودی تہذیبی، نفسیاتی اور گہرے سیاسی وسماجی سروکار کو اپنی مرتعش فکر کا محور بنایا ہے ان میں ایک بہت ہی اہم نام سید محمد اشرف کا ہے۔اپنے معاصرین میں ان کی انفرادیت دو حیثیتوں سے مسلم ہے۔ایک تو یہ کہ علامت وتجرید کے عہد میں انھوں نے اپنا دامن بچاتے ہوئے کہانی کے جوہر کی واپسی کی، کہانی کے بیانیے کو پوری طرح ملحوظ رکھا اور نئے لب و لہجے سے اردو افسانے کو روشناس کیا۔دوسرے یہ کہ انسانی کرداروں ماورا ہو کر چرند و پرند کو وہ حیثیت دی جس کے وہ ایک زمانے سے منتظر تھے۔سید محمد اشرف کی کہانیوں میں بھی جانور، انسان کا اور کبھی انسان جانور کا متبادل ہو کر ایک دوسرے کی تکمیل کرتے ہیں۔ان کی کہانیاں صرف جانوروں سے متعلق نہیں بلکہ دوسرے سماجی مسائل کی طرف بھی اشارہ کرتی ہیں۔''آدمی''، ''وہ ایک لمحہ'' اور ''جنرل نالج سے باہر کا سوال'' کا تعلق انسانی زندگی سے ہے اور سیدھی سادی کہانیاں ہیں لیکن ''ڈار سے بچھڑے''، ''لکڑ بگھا سیریز کی کہانیاں'' اور ''آخری بن باس'' بالکل الگ قسم کے افسانے ہیں۔کہانی ''ڈار سے بچھڑے'' کا مرکزی کردار اٹھارہ سال کی عمر میں پاکستان ہجرت کر جاتا ہے اور تیس سال بیت جانے پر بھی ماضی سے دامن نہیں چھڑا پاتا۔وہ ہزار جتن کے باوجود ہندستان نہیں آپاتا۔ان ہی مضطرب نفسیات کو کہانی کار نے ''ڈار سے بچھڑے'' کی شکل میں فن کارانہ شعور کے ساتھ پیش کیا ہے۔

چوں کہ الیاس احمد گدی کی جملہ تخلیقات میں سب سے زیادہ شہرت ومقبولیت کا حامل ان کا شاہ کار ناول ''فائر ایریا'' ہے جو زیور اشاعت سے ہم کنار ہو کر 1994 میں منظر عام پر آیا۔لہٰذا یہاں پر اس عہد کے چند ناولوں کا موضوعات کی روشنی میں ذکر کرنا مناسب معلوم ہوتا ہے۔دیگر نثری ادب کی طرح اردو ناول کی داستان بھی کافی طویل ہے۔نذیر احمد نے ناولوں سے لے کر عہد حاضر تک کے ناولوں کا سفر، موضوع، اسلوب، فن اور تکنیک کا ارتقائی سفر ہے اور تمام زندہ وتابندہ ادب کی طرح اس میں بھی زندگی کے مسائل، اس کی کجی، اس کی ہمواریاں

ناہمواریاں، سماجی انتشار، پراگندگی اور تمدنی نشیب وفراز کا اظہار فن وتخیل سے ہم آہنگ ہوکر سامنے آیا ہے۔

1947 میں ہندستان آزاد تو ہوا مگر برصغیر کی تقسیم نے جو پیچیدہ سیاسی، سماجی، اقتصادی اور ثقافتی صورت حال پیدا کر دی تھی وہ ہند و پاک دونوں ملکوں کے لیے ناسور ثابت ہوئی۔ وسیع پیانے پر فسادات ہوئے ایک بڑی آبادی کو ہجرت کا کرب برداشت کرنا پڑا۔ تقسیم کے بعد کے اردو فکشن کا بڑا حصہ ہجرتوں کا احاطہ کرتے ہیں۔ چنانچہ عبدالصمد کا ناول ''دوگز زمین'' (1988) ان ہی ناولوں میں سے ایک ہے۔ اس ناول میں ان بہاری مسلمانوں کے مسائل کو پیش کیا گیا ہے جو تقسیم ہند کے بعد وطن کو ترک کر کے بہتر زندگی کی تلاش میں مشرقی پاکستان چلے جاتے ہیں مگر 1971 کی جنگ کے بعد ان کے سارے خواب چکنا چور ہو جاتے ہیں۔ وہاں سے ترک وطن کر کے پاکستان جاتے ہیں اور وہاں سے خوش حالی کی تلاش میں عرب کا رخ کرتے ہیں مگر دلی سکون وہاں بھی حاصل نہیں ہوتا کیوں کہ وطن کی یاد لاشعوری طور پر پریشان کرتی رہتی ہے۔ بہر حال یہ ناول تقسیم ہند پر ایک بھرپور طنز بھی ہے اس لیے کہ جب تقسیم سے مسئلہ حل نہیں ہوا تو پھر یہ کیسی تقسیم تھی، یہ کیسی سوچ تھی کہ آج کی نسل تک اس مسئلہ سے دوچار ہے۔ جس نے ترک وطن کیا وہ بھی اور جس نے ترک وطن نہیں کیا وہ بھی۔

قرۃ العین حیدر کا ''گردش رنگ چمن'' (1987) ایک اہم عصری ناول ہے جو مغلیہ سلطنت کے زوال سے شروع ہو کر عہد حاضر تک پھیلا ہوا ہے۔ اس ناول میں اس دور کی تاریخی، سماجی، سیاسی اور تہذیبی تبدیلیوں کو بڑی خوبی کے ساتھ پیش کیا گیا ہے اور ساتھ ہی تہذیبی زوال اور بدلتے ہوئے اقدار کے نتیجے میں معاشرے پر ہونے والے منفی اثرات کو بالتفصیل بیان کیا گیا ہے۔ اسی زمانے میں مصنفہ کا ایک اور ناول ''چاندنی بیگم'' (1990) منظر عام پر آیا۔ اس ناول میں ملک کی تقسیم کو موضوع بنایا گیا ہے۔

عبدالصمد کا دوسرا ناول ''مہاتما'' (1992) ہے۔ اس ناول کا موضوع قدرے شناسا ہے۔ عبدالصمد نے اس ناول کے ذریعے یہ دکھانے کی سعی کی ہے کہ عہد حاضر میں تعلیمی نظام میں گراوٹ کے باعث کس طرح تعلیم سیاست دانوں، اقتدار پرستوں اور تجارتی ذہن رکھنے والوں کے ہاتھوں کھلونا بن کر رہ گئی ہے۔ عبدالصمد کا تیسرا ناول ''خوابوں کا سویرا'' (1994) ہے جس میں انھوں نے سماج اور تہذیب پر سیاسی بازی گری کے منفی اثرات کی عمدہ عکاسی کی ہے۔ عبدالصمد کا چوتھا ناول ''مہاساگر'' (1999) ہے۔ اس ناول میں دونسلوں کے ذہنی بعد کو

بروئے کار لایا گیا ہے۔ایک نسل تو وہ ہے جو پرانی قدروں کے زیر اثر ہندستانی سماج کی روح کی مظہر ہے جب کہ دوسری نسل ان اقدار سے بے بہرہ ہے بلکہ متذکرہ قدروں کے مخالف شکل میں سامنے آتی ہے۔

پیغام آفاقی کا ناول ''مکان''(1989) اپنے عصر سے جڑا ہوا ہے۔ بڑے شہروں کے مسائل، سماج کی گھناؤنی حرکتیں خواہ وہ عدلیہ میں ہوں، انتظامیہ میں ہوں یا معاشرے اور سیاست میں ہوں، انھیں اس ناول میں مختلف کرداروں کے ذریعہ پیش کیا گیا ہے اور یہی اس ناول کا بنیادی موضوع ہے۔استحصال، ظلم اور ناانصافی اردو میں کوئی نیا موضوع نہیں ہے لیکن پہلی بار اردو ناول میں ایک لڑکی کو جدوجہد کرتے ہوئے دکھایا گیا ہے اور پہلی بار بدلی ہوئی صورت حال میں کرایہ دار کے ذریعہ مکان مالک کا استحصال ہوتا ہے۔یہی رویہ اس ناول کے موضوع کو پہلے سے مختلف کرتا ہے۔

''پانی''(1989) غضنفر کا ایک اہم ناول ہے۔ بڑی طاقتوں کے ذریعہ ایسے قدرتی وسائل پر غاصبانہ قبضہ کر کے اس پر اپنی اجارہ داری قائم کرنا جو انسان کی بنیادی ضرورتوں میں سے ہے، غضنفر کے اس ناول کا بنیادی موضوع ہے۔غضنفر کا دوسرا ناول ''کینچلی''(1992) ہے۔اس ناول میں ناول نگار نے ماڈرن عورت کی جنسی آزادی کو موضوع بنایا ہے۔اور یہ دکھانے کی کوشش کی ہے کہ کس طرح ایک نوجوان عورت مجبوری یا مرضی سے غیر مردوں سے اپنی فطری جنسی ضرورتوں کی Sexual Relation کو نہ تو جائز سمجھتی ہے اور نہ گناہ بلکہ جنسی خواہش کی تکمیل کو ایک فطری انسانی ضرورت مانتی ہے۔

حسین الحق کا ناول ''بولو مت چپ رہو'' کی اشاعت 1990 میں ہوئی۔اس ناول کا عنوان اپنے آپ میں قاری کے لیے یہ سوال کھڑا کر دیتا ہے کہ اسے کس طرح پڑھا جائے۔''بولومت، چپ رہو'' یا ''بولو، مت چپ رہو'' اس ضمن میں ناول کے مطالعے سے دوسری ترتیب درست معلوم ہوتی ہے کیوں کہ ناول نگار نے یہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ قدریں تبدیل ہوتی رہتی ہیں جن سے خیر وشر کا رنگ اور آہنگ بھی بدلتا رہتا ہے مگر ان تمام چیزوں کے ساتھ ساتھ ہر حال میں انقلاب آفریں آوازیں ابھرتی رہنی چاہئیں کیوں کہ سماج کے لیے یہ ایک صحت مند رجحان ہے۔حسین الحق کا دوسرا ناول ''فرات''(1992) ہے۔اس کا کینوس بہت وسیع ہے۔نسلی خلیج کی وجہ سے Identity Crisis کا ہونا اس ناول کا موضوع ہے۔اس ناول میں مسلم گھرانے کی زندگی بیان کی گئی ہے اور اس کے پس منظر میں

فساد بھی ہے اور اس سے پیدا شدہ نتائج بھی۔ سماج کے مختلف شعبے بہ طور خاص سیاست میں اخلاقی زوال کو بھی اس ناول میں فوکس کیا گیا ہے اور نسلوں کے بدلتے ہوئے اقدار کو اس انداز سے قلم بند کیا گیا ہے کہ ایک مقام ایسا آتا ہے کہ اس کو یہ بھی پتہ نہیں چلتا ہے کہ اس کی جڑیں کہاں ہیں۔ حسین الحق عموماً اسلامی استعاروں سے کام لیتے ہیں۔ اس ناول میں بھی ''فرات'' زندگی اور خوش حالی کی علامت ہے اور انسانیت اس کے کنارے کھڑی پیاس سے نڈھال ہے۔

''نمبردار کا نیلا'' (1997) سید محمد اشرف کا ایک علامتی ناول ہے۔ اگرچہ یہ ناول ضخامت کے اعتبار سے بڑا نہیں ہے تاہم اس کا کینوس بہت بڑا ہے۔ کیوں کہ یہ ناول دور حاضر کے بہت بڑے مسائل دہشت گردی اور انتہا پسندی سے جڑا ہوا ہے۔ ''نیلا'' دہشت گردی کی علامت ہے لیکن وسیع معنی میں ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ اگر کوئی برائی کی سرپرستی کرتا ہے تو ایک دن ایسا آتا ہے کہ وہی برائی خود اس کے لیے نقصان کا باعث بن جاتی ہے۔ اس ناول کا بنیادی موضوع ہے۔

''ندی'' (1993) شموئل احمد کے اس ناول میں عورت و مرد کے جنسی رشتے میں نفسیاتی الجھنوں اور جذباتی کشمکش کی کہانی بیان کی گئی ہے۔ عصر حاضر کے سائنسی اور صنعتی ترقی نے انسان کو مشین بنا کر اس قدر بے حسی اور ذہنی انتشار میں مبتلا کر دیا ہے کہ اس میں فطری جذبات و احساسات کا فقدان نظر آتا ہے۔ اور عورت کو صرف جنسی آسودگی کی ایک شے سمجھا جاتا ہے۔ جب کہ اس کے برعکس عورت ایک ندی کی طرح ہوتی ہے جس کو پیاس بجھانے کے لیے صرف جنسی عمل کی ضرورت نہیں ہوتی بلکہ اس کو ذہنی کیفیتوں اور روحانی کرب سے آزاد کرنے کے لیے نفسیاتی آسودگی کی ضرورت ہوتی ہے۔ بہرکیف اس ناول میں عصر حاضر کے مرد اور عورت کے رشتوں کے کرب اور جنسی ناآسودگی کا بیان ہے۔

عزیز احمد کا مشاہدہ اور مطالعہ غیر معمولی تھا۔ ناول نگاری کے میدان میں ان کی جو خدمات ہیں انھیں فراموش نہیں کیا جا سکتا۔ ''جب آنکھیں آہن پوش ہوئیں'' (1981) اور ''خدنگ جستہ'' میر تیمور کی حیات سے متعلق تاریخی ناولیں ہیں۔

جوگیندر پال نے عام موضوعات سے ہٹ کر اچھوتے موضوعات پر قلم اٹھایا اور انسان کے داخلی کرب اور اس کی نفسیات کو گرفت میں لانے کی بڑی حد تک کوشش کی ہے۔ ناول ''خواب رو'' (1983) میں تقسیم ملک کے

وقت ہونے والی ہجرتیں اور ہجرتوں کے بعد مہاجروں کا استحکام اور پھر مہاجر وانصار کے مابین بعض پہلوؤں پر ٹکراؤ، نفرتیں اور سمجھوتوں کی جو صورتیں پیدا ہوئی تھیں ان ہی چیزوں کو جوگیندر پال نے اس ناول میں پیش کرنے کی سعی کی ہے۔ جوگیندر پال کا دوسرا ناول ''نادیدی'' (1993) میں منظر عام پر آیا۔اس ناول میں انھوں نے ایسے اندھوں کے گھروں کی کہانی پیش کی ہے جو اپنی آنکھوں سے مجبور تو ضرور ہوتے ہیں لیکن بصیرتوں سے مالا مال ہیں۔

غیاث احمد گدی نے ناول ''پڑاؤ'' (1980) لکھا جو ایک استعاراتی ناول ہے۔ یہ ناول عصر حاضر میں کھوٹا لگا کر زندگی کا بوجھ کھینچنے والے مرد اور عورت کی کہانی ہے۔ ناول کی زبان عمدہ اور خوب صورت ہے جس کی وجہ سے مطالعاتی وصف قائم رہتا ہے اور قاری اس ناول کو بے تھکان پڑھ جاتا ہے۔

جیلانی بانو کا ناول ''بارش سنگ'' (1985) تلنگانہ تحریک پر مبنی ہے اس ناول میں مصنفہ نے متذکرہ تحریک کی روشنی میں حیدر آباد کے دیہی مقامات، عوامی زندگی اور ان کے شب و روز کی حقیقی تصویریں دکھائیں۔ اس ناول کے ذریعے جیلانی بانو اپنے قاری کو اس عہد تک لے جاتی ہیں جب ہندستان کی آزادی سے قبل ریاست حیدر آباد ایک خود مختار ریاست تھی اور جس کا سماجی اور سیاسی ڈھانچہ جاگیردارانہ نظام پر قائم تھا۔

اردو ادب کو زندہ، حقیقی، سماجی و معاشرتی اچھوتے موضوعات سے مزین ناول فراہم کرنے والوں میں ایک اہم نام اقبال مجید کا ہے۔اس سلسلے میں ان کا ناول ''نمک'' (1999) خاصی شہرت کا حامل ہے۔ یہ ناول ایک ہی خاندان کے تین نسلوں پر محیط ہے۔ یہ ناول عصمت چغتائی کے انداز اسلوب سے بڑی حد تک قریب ہے۔ اقبال مجید نے اس ناول کو کئی جہتیں عطا کی ہیں اور اسے پوری طرح عصر سے باندھ رکھا ہے۔

انور خاں کا ناول ''پھول جیسے لوگ'' (1989) موضوعی سطح پر قارئین و ناقدین کے توقعات پر پورا نہیں اترا اور ناقدین ادب نے اسے سنجیدگی سے نہیں لیا۔ حالاں کہ اس چھوٹے سے ناول میں انور خاں نے تکنیک اور اسلوب کے جو تجربے کیے ہیں وہ قابل توجہ ہیں۔ انور خاں کہ یہ ناول بستر مرگ پر لیٹے ہوئے اس نوجوان کی کہانی ہے جس کی روح اب صرف دماغ میں باقی رہ گئی ہے اور خیالات کا ایک بے ربط سلسلہ جاری ہے جس میں زندگی، معاشرہ، واقعات، کردار، حالات، عشق، ناکامیاں، خواب، جدوجہد سب کچھ شامل ہیں۔

صلاح الدین پرویز نے یک بعد دیگرے کئی ناول دیے ہیں۔ ان کے پاس زبان کا صرف عمدہ استعمال ہی

نہیں بلکہ ان کی زبان میں عربی، فارسی اور ہندی کی لفظیات کی شمولیت سے ایک ایسا آمیزہ تیار ہوتا ہے جو تہہ در تہہ معنی ومطالب کے اسرار قائم کرتا چلا جاتا ہے۔صلاح الدین پرویز کا ناول ''نمرتا''(1983)اردو کا پہلا ناول ہے جس میں وقت کے تصور کو ایک وسیع تر زمانی پس منظر میں تبدیل کرنے کی سعی کی گئی ہے اور محض دو کرداروں کے علامتی مفہوم کے ذریعے پانچ ہزار سال کی تہذیبی اور تخلیقی زندگی کے تمام پہلوؤں کا احاطہ کیا گیا ہے۔''نمرتا'' کے بعد صلاح الدین پرویز کا دوسرا ناول ''سارے دن کا تھکا ہوا پرش'' (1985) بھی احساس زبان کی ایسی تجربہ گاہ ہے جس میں ہند اسلامی تہذیب کے تازہ ترین ابتلا اور زوال کی داستان کو انتہائی منفرد اسلوب میں بیان کیا گیا ہے۔ مصنف کا تیسرا ناول ''ایک دن بیت گیا'' (1987) اس معصومیت کے طور پر سامنے آیا جو جدید تہذیب اور جدید شہری زندگی کے چکرویو میں پھنس کر اپنی شناخت اور اپنے وجود سے محروم ہو چکی ہے۔اور ان کا چوتھا ناول ''آئیڈینٹیٹی کارڈ'' (1990) ہے۔اس ناول پر انھیں ساہتیہ اکادمی ایوارڈ سے نوازا گیا تھا۔ یہ ناول صلاح الدین پرویز، ان کے خانوادے اور عصر نو کے اس روحانی انسان کی شناخت کا طربیہ ہے جسے اسلامی فکر، تصوف، بھکتی تحریک اور ویدانت کے فلسفے سے تشکیل دیا گیا ہے۔

علی امام نقوی نے ''تین بتی کے راما'' (1991) کے ذریعہ ممبئی جیسے بڑے شہروں میں گھریلو کام کے لیے عموماً لڑکے اور لڑکیوں کو رکھا جاتا ہے۔ چنانچہ علی امام نقوی نے ان لڑکے اور لڑکیوں کے مسائل، ان کی ذہنی سوچ اور ان کے جنسی استحصال کا نہایت باریک بینی سے مشاہدہ کروایا ہے۔اور ان لڑکوں اور لڑکیوں کے حوالے سے ممبئی کے سیٹھوں کے بیڈروم پر پڑے ہوئے پردوں کو اٹھانے کی کوشش کی ہے۔

مذکورہ بالا ناولوں کے علاوہ شوکت صدیقی کے ''جانگلوس'' (1988) ''چاردیواری'' (1990)، جمیلہ ہاشمی کا ''دشت سوس'' (1983)، عبداللہ حسین کے ''باگھ'' (1982)، ''قید'' (1989)، ''رات'' (1994)، ''نادار لوگ'' (1996)، قاضی عبدالستار کے ''حضرت جان'' (1990)، ''خالد بن ولید'' (1995)، حیات اللہ انصاری کا ''گھروندا'' (1982)، اپندر ناتھ اشک کا ''پتھر الپتھر'' (1981)، بانو قدسیہ کا ''راجہ گدھ'' (1981)، انتظار حسین کے ''بستی'' (1980)، ''تذکرہ'' (1987)، ''آگے سمندر ہے'' (1995)، انور عظیم کا ''جھلستے جنگل'' (1999)، آمنہ ابوالحسن کے ''واپسی'' (1981)، ''آواز'' (1985)، ''پلس مائنس'' (1987)،

''پادش بجیز'' (1994)، رام لعل کا ''سورج جیسی رات'' (1984)،شفق کا ''کانچ کا بازیگر'' (1982)، ظفر پیامی کا ''فراز'' (1986)، یعقوب یاور کا ''دل من'' (1988)،مظہرالزماں خان کا ''آخری داستان گو'' (1994)، انور سجاد کا ''خوشیوں کا باغ'' (1981)، کشمیری لال ذاکر کے ''جاتی ہوئی رات'' (1983)، ''ڈوبتے سورج کی کتھا'' (1985)، ''میرا شہر ادھورا سا'' (1991)، آشا پربھات کا ''دھند میں اگا پیڑ'' (1997)، قیام نیر کا ''بچھڑی دلہن'' (1993) وغیرہ وغیرہ۔ یہ تمام ناول بیسویں صدی کی ربع آخر میں منصۂ شہود پر آئے۔ بلاشبہ ان تمام ناولوں میں ہر ایک کو غیر معمولی اہمیت حاصل نہیں ہے تاہم مذکورہ ناولوں میں بیشتر ایسے ناول ہیں جن کا شمار اردو کے آفاقی ناولوں میں ہوتا ہے۔علاوہ ازیں ان ناولوں کو بنیادی طور پر موضوعی سطح پر امتیازی حیثیت حاصل ہے۔لہٰذا یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ بیسویں صدی کی ربع آخر بالخصوص 1980 اور اس کے بعد کے زمانے میں جو ناول لکھے گئے ان میں بیشتر ناول اہم بھی ہیں اور اچھے بھی ہیں کیوں کہ ان ناولوں میں جیتے جاگتے تازہ ترین مسائل،عصر حاضر کی سماجی اور معاشی گتھیاں، زندگی کی نئی نئی پیچیدہ الجھنیں،انسان کی نفسیاتی کمزوریاں، نئے اور منفرد انداز میں درآئی ہیں۔میڈیا کا پھیلتا ہوا جال، کرپسن کا ننگا ناچ،فرقہ وارانہ فسادات، جدید عریاں کلچر،نوجوانوں کا بڑھتا فرسٹریشن،تعصب،نفرت،حقارت، ہماری گمشدہ تہذیب ہندستان کی مخصوص سیاست اور اس کا بحران، اقدار کی پامالی اور ہوس کی اجارہ داری ایسے مختلف موضوعات ان ناولوں میں زندگی کی پوشیدہ تلخ اور کھردری حقیقتوں کو بے نقاب کرتے ہیں۔انسان کے باطنی کرب اور زندگی کی بے سمتی کا اظہار بھی ان ناولوں میں ہوا اور اسی مناسبت سے زبان واسلوب بھی اختیار کیے گئے اس لیے ان ناولوں میں لسانی تازہ کاری کو بڑی آسانی سے محسوس کیا جا سکتا ہے۔ یہاں مسائل کا حقیقی عرفان وادراک،تبدیل شدہ اقدار وافکار کا حقیقت پسندانہ وفنکارانہ اظہار وابلاغ اپنے آپ میں گہری بصیرت اور جمالیاتی کیفیت رکھتا ہے۔اس لیے یہ ناول اپنی گونا گوں خصوصیت کے ساتھ اپنی نئی جہتیں اور جدید رویے پیش کرتے ہیں۔جن سے اردو ناول کا دامن وسیع ہوتا ہے اور گفتگو کے نئے دروازے کھلتے ہیں۔

مذکورالصدور باتوں کی روشنی میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ جس طرح الیاس احمد گدی کے معاصرین کے زمانے میں تین تحریکات ورجحانات نے اپنے نقوش اردو افسانے پر ثبت کیے اسی طرح اردو ناولوں پر بھی ان تحریکات و رجحانات کے نقوش بہ درجۂ اتم دیکھنے کو ملتے ہیں۔ جہاں تک الیاس احمد گدی کی بات ہے تو اس ضمن مجموعی طور پر یہ

کہا جا سکتا ہے کہ انھوں نے اپنی جملہ تخلیقات میں عصری تقاضے کو ملحوظ رکھا اور اپنے معاصرین میں اپنی شناخت اور مستحکم مقام بنانے میں کامیابی حاصل کی۔ آئندہ باب میں الیاس احمد گدی کے جملہ افسانوں کا فنی مطالعہ کیا جائے گا جس میں اس بات کی حتی الوسع کوشش کی جائے گی کہ ان کی کہانیاں کس حد تک فنی و عصری تقاضے کو پورا کر رہی ہیں علاوہ ازیں ان کی دستیاب شدہ افسانوں کا یک بعد دیگرے اجمالی خاکہ بھی پیش کرنے کی سعی کی جائے گی تا کہ ان افسانوں کے پس پردہ جو چیزیں ہیں وہ سامنے آسکیں۔

حوالہ جات:۔

(1)انورسدید،اردوادب کی تحریکیں(ابتدا تا1975)،کتابی دنیادہلی،2008،ص26،تا27

(2)خالدعلوی،انگارے کا تاریخی پس منظر،ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس،نئی دہلی،2002،ص11

(3)انورسدید،اردوادب کی تحریکیں(ابتدا تا1975)،کتابی دنیا،نئی دہلی،2008،ص466

(4)شمیم حنفی،کہانی کے پانچ رنگ،مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ نئی دہلی،1983،ص22

(5)اختر حسین رائے پوری،ادب اورانقلاب،نفیس اکیڈمی کراچی،1989،ص263

(6)سجاد ظہیر،روشنائی،مکتبہ اردو،لاہور،نومبر1956،ص102 تا106

(7)رشیدامجد،جدیدادبی تناظر،الفتح پبلی کیشنز،راولپنڈی،2012،ص82

(8)افتخار بیگ،وجودیت:اثبات ذات کا فلسفہ،سٹی بک پوائنٹ کراچی،2011ص29

(9)لطف الرحمٰن،جدیدیت کا آغاز مشمولہ اردو کا افسانوی ادب،بہاراردواکادمی پٹنہ،1987،ص141

(10)شفیق انجم،اردوافسانہ،پورب اکادمی اسلام آباد،2008،ص243

(11)شمس الرحمٰن فاروقی،جدیدیت:آج کل،نئی کتاب پبلی شرز،نئی دہلی،2007،ص42

(12)گوپی چندنارنگ،مابعدجدیدیت:ارو کے تناظر میں مشمولہ اردومابعدجدیدیت پر مکالمہ،مرتب گوپی چند نارنگ،اردواکادمی دہلی،1998،ص71

(13)شمس الرحمٰن فاروقی،جدیدیت:آج کے تناظر میں،رسالہ ماہ نامہ شب خون الہ آباد،شمارہ نمبر176،اگست تا ستمبر1994،ص7

(14)گوپی چندنارنگ،ادب کا بدلتا منظرنامہ اردومابعدجدیدیت پر مکالمہ،اردواکادمی دہلی،2011،ص101

(15)شوکت حیات،1970 کے بعداردوافسانہ:خدوخال،شناخت اور نئے مسائل مشمولہ رسالہ سہ ماہی فکرو تحقیق،نئی دہلی،اکتوبرتادسمبر2013،ص66

(16)حسین الحق،آزادی کے بعداردوافسانہ مشمولہ،آج کل،نئی دہلی اگست 1997ص16

(17)طارق چھتاری، مابعد جدید افسانہ: اردو کے تناظر میں مشمولہ، اردو مابعد جدیدیت پر مکالمہ مرتب گوپی چند نارنگ، اردو اکادمی دہلی 1998، ص321

تیسرا باب

الیاس احمد گدی کے افسانوں کا فنی مطالعہ

(الف) آدمی (افسانوی مجموعہ)

(ب) تھکا ہوا دن (افسانوی مجموعہ)

(ج) غیر مطبوعہ افسانے

حصہ (الف)

آدمی (افسانوی مجموعہ)

چوں کہ مقالے کا یہ باب الیاس احمد گدی کے افسانوں کے فنی مطالعہ پر مشتمل ہے لہٰذا یہاں پر افسانہ کے فنی لوازم سے متعلق چند اہم باتوں کا ذکر کرنا ضروری ہے۔ دوسرے اصناف نثر کی طرح افسانہ بھی حیات انسانی کا ترجمان اور عکاس ہوتا ہے۔ افسانہ کو زندگی کی ایک قاش کہا گیا ہے۔ قصہ گوئی کی وہ مختصر صورت جس میں زندگی اختصار و ایجاز کے ساتھ سما جائے، وہ صنف افسانہ ہے۔

انگریزی زبان کا لفظ فکشن (Fiction) اصطلاحی اعتبار سے بڑا کشادہ ہے کیوں کہ اس لفظ کا اطلاق پورے افسانوی ادب پر ہوتا ہے۔ لیکن عموماً اسے افسانے اور ناول کے لیے اختیار کیا جاتا ہے۔ اردو میں لفظ فکشن کا کوئی مناسب ترجمہ موجود نہیں ہے۔ خالص لغوی مفہوم میں فکشن کے ذیل میں وہ بیانیہ نثری تحریریں رکھی گئیں ہیں جن میں تخیلی اور تخلیقی سطح پر واقعات، مناظر اور کرداروں کی مدد سے زندگی کو پیش کرنے کی سعی کی گئی ہے۔ یہ ضروری نہیں کہ قارئین نے ان واقعات اور مناظر کو اپنی آنکھوں سے دیکھا ہو یا کسی سے سنا ہو، بلکہ تحریر کا مزاج ایسا ہو کہ ترتیب غیر ممکن ہوتے ہوئے بھی ممکن نظر آنے لگے۔ وقار عظیم افسانہ کے ابتدائی مراحل اور تخلیق سے متعلق رقم طراز ہیں:

> ''اردو میں جس طرح ناول کی ابتدا ہو جانے کے بعد بھی داستان پوری آب وتاب کے ساتھ زندہ رہی اسی طرح ناول کے عین فنی عروج کے زمانہ میں مختصر افسانہ پیدا ہوا اور پروان چڑھنا شروع ہوا۔ افسانہ کی پیدائش کے دن وہ ہیں جب ہمارا ناول آہستہ آہستہ فلسفہ، منطق اور نفسیات کی دنیا میں قدم رکھ رہا تھا''۔(1)

افساہ کے متعلق یورپی اہل قلم کے بیانات کو پیش نظر رکھتے ہوئے جب ہم اپنے افسانوی ادب کا جائزہ لیتے ہیں تو واضح ہوتا ہے کہ اردو میں افسانوی ادب کی تاریخ بڑی پرانی ہے۔ اردو نثر کی ابتدا کے ساتھ ہی افسانے پر دھندلے دھندلے نقوش ابتداً دکن بعد میں شمالی ہند کے نثر پاروں میں دکھائی دیتے ہیں۔ افسانے جڑیں ہماری تہذیبی روایات میں دور تک پھیلی ہوئی ہیں۔ ڈاکٹر حنیف نقوی افسانے کے بارے میں لکھتے ہیں:

> ''زندگی پر سمندر کا ایک قطرہ افسانہ بھی ہے لیکن اس قطرہ میں دجلہ دکھانے کا کام جو افسانہ نگار کو انجام دینا پڑتا ہے وہ مشکل بھی ہے اور ہنر طلب بھی۔ اس

کو اپنی اندرونی حسن کا بیرونی عوامل سے رشتہ قائم کرنا پڑتا ہے‘‘۔(2)

منشی پریم چند نے افسانہ اور ناول پر درمیان اپنے مضمون ’’مختصر افسانہ‘‘ میں یوں حد فاصل کھینچا ہے:

’’ناول واقعات، کرداروں اور تصویروں کا مجموعہ ہوتا ہے۔ افسانہ صرف ایک واقعہ ہے۔ دوسری تمام باتیں اس ایک واقعہ کے زیر اثر ہوتی ہیں‘‘۔(3)

سعادت حسن منٹو کہتے ہیں:

’’ایک تاثر خواہ وہ کسی کو ہو، اپنے اوپر مسلط کر کے اس انداز سے بیان کر دینا کہ وہ سننے والے پر وہی اثر کرے۔ یہ افسانہ ہے‘‘۔(4)

منشا یاد نے ایک ادبی مکالمے میں افسانہ کے بارے میں یوں کہا:

’’میرے نزدیک افسانہ ایک ایسا مختصر نثر پارہ ہے جس میں کسی واقعہ، منظر، خیال، جذبہ، تجربہ، احساس، کردار یا روحانی کیفیت کو ایسے بہترین اور موثر انداز میں پیش کیا جائے کہ وہ پڑھنے والے کو متاثر کرے اور اس کی یادداشت کا حصہ بن جائے اور اسے زندگی کے معاملات و مسائل سے نبرد آزما ہونے کا حوصلہ اور شعور بخشے‘‘۔(5)

برانڈر میتھو (Brander Mathews) نے کہانی اور مختصر افسانے کے فرق کی وضاحت اس طرح کی ہے:

’’مختصر افسانہ ان کہانیوں سے بالکل مختلف اور امتیازی صنف ہے جو اتفاق سے کہانی ہونے کے علاوہ مختصر بھی ہوتی ہیں۔ یہ کہانی کی ایک واضح فنی صورت ہے اور ایجاز و اختصار، جدت، فنی حسن اور تخیل کی چاشنی اس کی امتیازی خصوصیات ہیں‘‘۔(6)

تاریخی اعتبار سے کہانی ہر معاشرے میں موجود رہی ہے۔ خواہ وہ معاشرہ علمی و تہذیبی اعتبار سے ترقی یافتہ ہو یا بالکل وحشیانہ سطح پر۔ لفظ کہانی کہنے سے ماجرا، قصہ یا واقعہ کا مفہوم بھی ذہن میں آجاتا ہے۔ کہانی ان واقعات کا ایک تسلسل ہے۔ کہانی میں ایک واقعہ سے دوسرا واقعہ جنم لیتا ہے۔ پھر کیا ہوا؟ کا احساس کہانی کہنے اور سننے والے کے لیے یکساں دلچسپی کا باعث رہا ہے۔ اگر چہ یہ عنصر بنیادی طور پر داستان گوئی کا عنصر ہے جو ایک سلسلہ وار طویل

کہانی کی صورت اختیار کرنے پر مجبور کرتا ہے تاہم تجسس کا یہ عنصر داستان سے ترقی کر کے ناول اور جدید افسانہ تک پہنچا۔ بہت سی داستانوں، قصوں اور عوامی کہانیوں کا ظہور زبانی بیان کے ذریعے ہوا یا انہیں زبانی سن کر لکھا جا تا رہا مگر فنی اعتبار سے ان کہانیوں میں وہ تجسس اور جمالیاتی عناصر موجود نہیں تھے جن کے باعث انہیں ناول یا افسانہ کہا جا تا ہے۔ کہانی عہد بہ عہد اپنے ماحول سے متاثر ہو کر ترقی کرتی گئی یہاں تک کہ جدید افسانے کی صورت اختیار کی تو اس میں تجسس کے ساتھ ساتھ استعجاب کا عنصر بھی شامل ہوا۔ یعنی افسانے کے آخر میں چونکا دینے کا عمل۔

افسانے کا مقصد محض تفریح طبع نہیں بلکہ حیات انسانی کے ظاہر و باطن کی تصویر کشی کرنا ہے۔ ہندو پاک کی سماجی اور تہذیبی صورت حال جن حالات اور عوامل سے متاثر رہی اس کی واضح اور صاف شکل افسانہ میں نظر آتی ہے۔ نثری ادب میں اردو افسانہ مواد، موضوع، بیان، تکنیک، فکر و نظر اور اپنے حسن ترتیب کے لحاظ سے بہت ہی معتبر اور مقبول ہے۔ مغربی افسانے کے عمومی رجحانات اور تراجم سے استفادے کے باوجود یہ اپنی روایات اور اقدار کو اپناتے ہوئے ایک علیحدہ شناخت اور ممتاز حیثیت رکھتا ہے۔

افسانے کے عناصر ترکیبی بھی تقریباً وہی ہیں جو ناول کے ہوتے ہیں مگر افسانے کا پیمانہ چھوٹا ہوتا ہے اس لیے ان کے برتنے کا انداز بدل جاتا ہے۔ ان اجزائے ترکیبی کا ذکر کرنے سے قبل یہ عرض کرنا ضروری ہے اس معاملے میں اہلِ نظر کی رائیں بلدتی رہی ہیں۔ کچھ عرصہ قبل پلاٹ، کردار، نقطۂ نظر اور وحدت تاثر کے بغیر افسانے کا تصور ہی ممکن نہ تھا لیکن زیادہ پرانی بات نہیں کہ پلاٹ لیس افسانے لکھے گئے اور کرداروں سے متعلق یہ کہا گیا کہ فی زمانہ فرد کا وجود ہی کہاں ہے جو افسانے میں کردار پیش کیے جائیں۔ نقطۂ نظر کو ادب کے لیے مہلک قرار دیا گیا۔ وحدت تاثر کو غیر ضروری کہہ کر رد کیا گیا۔ علامتی اور تجریدی کہانیاں لکھی گئیں۔ اب پھر کہانی ماضی کی طرف لوٹی ہے مگر خاصی بدل کر۔ آیئے اب افسانے کے اجزائے ترکیبی کے بارے میں مختصر معلومات حاصل کریں۔

پلاٹ

پلاٹ کہانی میں انسانی زندگی سے متعلق جو واقعات بیان کیے جاتے ہیں ان تمام واقعات بلکہ تمام تر مواد کی فنی ترتیب کو افسانہ نگاری کی اصطلاح میں پلاٹ کہتے ہیں۔ جس کہانی میں واقعات من و عن پیش کیے جائیں یا وہ بغیر کسی رکاوٹ اور الجھاؤ کے لکھ دیے جائیں اسے افسانہ نہیں کہا جا سکتا بلکہ یہ محض واقعہ نگاری ہوگی۔ اس لیے کہانی میں

پیش کردہ واقعات، کرداراور ماحول کو بہتر اور مناسب طور پر فنی ترتیب کے ساتھ نمایاں کرنے کا عمل پلاٹ کہلاتا ہے۔ پلاٹ کی خوبی یہی ہے کہ وہ منظّم اور مرتب ہوتا ہے۔ اسی خوبی کے باعث بہت سے قارئین پلاٹ کو کہانی کے معنوں میں لیتے ہیں۔ جب کہ ایسا نہیں ہے۔ پلاٹ دراصل کہانی کی بنیاد ہے۔

واقعات اوران کی ترتیب کے اعتبار سے پلاٹ کی مندرجہ ذیل قسمیں کی جاسکتی ہیں:

1۔سادہ پلاٹ 2 پیچیدہ پلاٹ 3 غیر منظّم پلاٹ 4 ضمنی پلاٹ

ان اقسام کے ناموں سے ظاہر ہوتا ہے کہ سادہ پلاٹ میں واقعات ایک منطقی ربط اور تسلسل سے بیان کیے جاتے ہیں جب کہ پیچیدہ پلاٹ میں قاری کو متجسس کرنے کی خاطر افسانہ کے ابتدا ہی میں انجام پیش کر دیا جاتا ہے جس سے الجھاؤ سا پیدا ہو جاتا ہے پھر آخر میں جا کر افسانہ نگار اپنی فنی مہارت سے قاری کے تجسس کو ختم کرتا ہے۔ غیر منظّم پلاٹ میں کئی واقعات ایک ساتھ پیش کر دیے جاتے ہیں اگر چہ اس میں ایک مرکزی کردار ضرور ہوتا ہے۔ قاری کو یہ واقعات آپس میں گڈ مڈ سے نظر آتے ہیں مگر یہ ایک فنی بے ترتیبی ہے جو ایک ماہر افسانہ نگار کی ریاضت کے نتیجہ میں سامنے آتی ہے۔ بسا اوقات طویل کہانیوں کو پیش کرنے اوران میں قاری کو دلچسپی پیدا کرنے کی خاطر مرکزی پلاٹ کے علاوہ ضمنی پلاٹ بھی شامل کر دیے جاتے ہیں جس سے کہانی میں ربط اور سلجھاؤ سا قائم رہتا ہے۔

کردار

کوئی داستان ہو یا ناول، افسانہ ہو یا ڈراما اس میں جب تک کردار نہ ہوں، یہ اپنی پہچان نہیں کرا سکتے۔ لٰہذا افسانوی ادب کے ان تمام شاخوں کی اجزائے ترکیبی میں کردار بنیادی طور پر شامل ہوتے ہیں۔ چنانچہ اس سلسلے میں ڈاکٹر احسن فاروقی رقم طراز ہیں:

> ’’مسٹر فورسٹر نے کرداروں کی دو قسمیں کی ہیں۔ اول Flat (سادہ) اور دوئم Round (مکمل)۔ اول قسم کے کردار وہ ہیں جن کو عام نمونے ٹائپ یا خاکے (Caricatuve) بھی کہا جاتا ہے۔ ان میں کسی خاص صفت پر ہی زور دیا جاتا ہے۔ یہ صفت عمومی دلچسپی سے خالی نہیں ہوتی مگر چوں کہ عام طور پر زندگی میں انسان ایک ہی صفت رکھنے والے نہیں ہوتے اس لیے اس قسم کے

کردار عموماً حقیقت سے دور ہو جاتے ہیں۔ اس لیے ان کو آدھے کردار بھی
کہا جاتا ہے۔ مکمل کردار ان ہی کو کہا جا سکتا ہے جو متعدد انسانی خصوصیت رکھتے
ہوں اور ساتھ ہی کئی انفرادی خصوصیات بھی"۔(7)

جس افسانے کے کردار زندگی کے آزاد جیتے جاگتے نمونے معلوم ہوں وہ افسانہ کامیاب ہوتا ہے جب کہ کسی قصے میں کردار ساکن اور یک رخہ انداز اپنائے ہوئے ہوں تو یہ کردار نگاری کا نقص شمار ہوگا۔ اس کے علاوہ اگر کردار اپنے تخلیق کار کے اشارے پہ چلتے پھرتے دکھائی دیں تو اس سے افسانے میں دلچسپی کم ہو جاتی ہے اور کرداروں میں اجنبیت محسوس ہوتی ہے۔ عام لوگوں کی طرح خوبیاں اور خامیاں رکھنے والے کردار فوراً ہی قاری کے دوست بن جاتے ہیں۔ اس لیے وہ ان کے رنج و راحت میں شریک ہوتا ہے اور افسانے میں اس کے ساتھ ساتھ رہتا ہے۔

ہر کردار جب تک فطرت انسانی کے تقاضوں کو پورا کرتے ہوئے اور اپنے رسم و رواج کے مطابق زندگی بسر کرتے ہوئے ملتے ہیں تو اس وقت تک قاری کی دلچسپی برقرار رہتی ہے مگر جونہی وہ کردار اپنے فطری طرز عمل کو چھوڑ دیتے ہیں اور ان میں حقیقی زندگی کی صفت باقی نہیں رہتی تو قاری بھی ان سے بیزار ہو جاتا ہے۔ ایک اچھے فن کار کی خوبی یہ ہے کہ وہ کرداروں کی تشکیل و تعمیر کچھ اس فطری انداز سے کرتا ہے کہ ان کرداروں کو لوگ اپنے درمیان پاتے ہیں۔ ان کی خوبیوں اور خامیوں کے باعث ان سے شدید محبت اور شدید نفرت کا اظہار کرنے لگتے ہیں۔ قاری کی کسی کردار سے محبت اور نفرت دراصل کردار کی کامیابی ہے۔ افسانے کا ہر وہ کردار جو خود کو پہچانتا ہو، اپنی شخصیت، ثقافت، عظمت اور صلاحیتوں سے باخبر ہو، تو وہ اپنے ماحول، معاشرے اور ذات پات کی شناخت کروانے میں کامیاب رہتا ہے۔

مکالمہ

ایک خاموش انسان کے متعلق ہم تب تک کوئی رائے قائم نہیں کر سکتے جب تک کہ وہ گفتگو نہ کرے۔ بول چال اور مکالموں کے حوالے سے کرداروں کی سماجی، ادبی اور تہذیبی حیثیت سامنے آتی ہے۔ مکالموں کے ذریعہ کرداروں کی شخصیت کی مختلف جہات مثلاً سیرت و صورت، گہرائی و گیرائی، عادات و اطوار، میلان اور نفسیات وغیرہ

کا تجزیہ آسانی کے ساتھ کرلیا جاتا ہے۔ ایک تعلیم یافتہ کردار جو سماجی طور پر اعلیٰ طبقے سے تعلق رکھتا ہو، اگر وہ جرائم پیشہ افراد کے لب ولہجہ میں بات کرتا ہوا دکھائی دے تو قاری کو یہ کردار غیر فطری سا محسوس ہوگا۔ اس لیے افسانہ نگار کو کرداروں کی آپسی گفتگو میں سمجھ بوجھ سے کام لینا چاہیے اس لیے کہ افسانے کا یہ پہلو اگر جاندار ہے تو پھر افسانہ نگار کو اپنی طرف سے کچھ کہنے کی ضرورت نہیں ہوتی کیوں کہ حالات کے پسِ منظر میں کرداروں کی شخصیتیں خود بہ خود ابھرتی رہتی ہیں۔

زبان و بیان

افسانہ نگار اپنے افسانہ کے مواد کو بیان کرنے کے لیے خوب سے خوب تر کی جستجو میں رہتا ہے۔ اس کی یہ کوشش رہتی ہے کہ اس کا اسلوب اس قدر موثر ہو کہ وہ جو کچھ محسوس کر رہا ہے، افسانہ کے الفاظ، جملے اور فقرے وہی بیان کریں۔ افسانہ نگار ہمیشہ الفاظ کی اہمیت اور اس کے استعمال کا بڑا خیال کرنے کے لیے فطری تقاضوں کو ملحوظ خاطر رکھتے ہوئے موزوں الفاظ، متوازن ترکیبوں، اور چست فقروں سے کام لیتا ہے۔ ہر افسانہ نگار کا اسلوب ہی اس کی شناخت کا ذریعہ بنتا ہے۔ اسلوب کی انفرادیت ہی ایک افسانہ نگار کو دوسرے سے ممتاز رکھتی ہے۔

اگر چہ زبان و بیان میں نت نئے تجربے بھی ہو رہے ہیں، مختلف انداز بیان اختیار کیے جا رہے ہیں مگر بیان کے معاملے میں جو بات سب سے اہم ہے وہ ہے خیال کو مناسب و موزوں الفاظ کے لبادہ میں پیش کرنا ہے۔ ایک اچھے اسلوب کی تشکیل جن خصوصیات کے باعث ہوتی ہے۔ ان میں سادگی، برجستگی، صاف گوئی، سلاست، فطری پن اور ایجاز و اختصار شامل ہیں۔

زمان و مکان

افسانہ نگار کو اس بات کا پورا خیال رکھنا چاہیے کہ اس کا قصہ جس مقام اور جس عہد سے تعلق رکھتا ہے اس کی مناسبت سے اس کے جملہ عناصر کا خمیر تیار کیا جائے۔ افسانے کے واقعات کس مقام اور کس زمانے سے تعلق رکھتے ہیں، یہ ذہن میں رکھنا بہت ضروری ہے کیوں کہ زمان و مکان کا اپنے کرداروں پر گہرا اثر ہوتا ہے۔ کسی بھی کردار کا عمل اور ردعمل اپنے مخصوص ماحول کا حامل ہوا کرتا ہے۔ ایک غیر مہذب اور جاہل گھرانے کے پروردہ کردار کو انتہائی

بااخلاق اور دانشور کے طور پر پیش کرنے سے افسانہ غیر دلچسپ اور مضحکہ خیز ہو جاتا ہے۔لہٰذا افسانہ میں کردار کے رویے اور ماحول کے تقاضے میں ہم آہنگی لازمی ہے۔زبان ومکان کی تبدیلی سے کردار کی حرکات وسکنات میں فرق آجاتا ہے۔افسانے میں کسی بھی کردار کی زندگی کا اس کے موحول سے گہرا تعلق ہونا لازمی ہے تاکہ کردار جیتا جاگتا اور حقیقی نظر آئے۔

موضوع

یہ حقیقت ہے کہ اگر بنیاد مضبوط ہوگی تو اس پر کھڑی ہونے والی عمارت بھی پائیدار رہے گی۔افسانہ اپنی امتیازی خصوصیات کے باعث اصناف ادب میں ایک امتیازی وجود رکھتا ہے۔جس کا دارومدار زیادہ تر اس کے موضوع پر ہوتا ہے۔اگرچہ افسانے کے لیے موضوع کی کوئی قید و بند نہیں ہے تاہم اگر یہ زندگی کے حقائق اور واقعات و حالات پر مبنی ہو تو ایک عمدہ افسانے کی تخلیق میں نمایاں رول ادا کرتا ہے۔دنیا میں رونما ہونے والے واقعات و حالات، بدلتے ہوئے مناظر، انسانی تجربات و مشاہدات، گرد و پیش کی زندگی کے بے شمار کردار، ان کرداروں کے باہمی تعلقات، عادات واطوار، معاشی مجبوری، آسودگی، جذباتی ونفسیاتی الجھنیں الغرض زندگی کا ہر پہلو افسانے کا موضوع بن سکتا ہے۔جن پر اس کی گہری نظر ہوتی ہے۔گرد وپیش کے حالات وکیفیات افسانہ نگار کے ذہن میں ایک اچھوتا خیال پیدا کرتی ہیں اور اس خیال کو افسانہ کے سانچے میں ڈھالنے کے لیے وہ ایک اچھے موضوع کا انتخاب کرتا ہے۔

ایک کامیاب افسانہ نویس اپنے موضوع کے تمام پہلوؤں سے آگاہی رکھتا ہے۔وہ اپنے مشاہدے، مطالعے اور زندگی کے وسیع پس منظر کو اپنے تخیل اور غور وفکر سے مزید نکھار کر زندگی کے حقیقی اور فطری رنگوں کو موضوعات کی صورت میں پیش کرتا ہے۔انسانی زندگی جتنی وسیع ہے اتنی ہی وسعت افسانہ کے موضوعات میں پائی جاتی ہے۔اگر موضوع کسی پہلو سے بھی تشنہ ہوگا تو افسانہ اپنا اثر کھودے گا۔

وحدت تاثر

افسانے کی بنیادی خوبی اس بات میں مضمر ہے کہ اس کے آغاز، وسط اور پھر اختتام میں ایک ایسا منطقی ربط اور

تسلسل قائم ہو کہ کہانی قاری کے ذہن پر ایک وحدت تاثر چھوڑ جائے۔افسانہ نویسوں اور نقادوں نے وحدت تاثر کو افسانے کا بنیادی عنصر قرار دیا ہے۔ چنانچہ کلےٹن ہملٹن (Clayton Hamilton) کے نزدیک مختصر افسانے کا مقصد یہ ہے کہ:

''کم سے کم لفظوں میں لیکن زیادہ سے زیادہ موثر انداز سے پڑھنے والے کے ذہن میں ایک وحدت تاثر پیدا کرے''۔(8)

افسانہ کے جتنے ہی فنی لوازم ہیں وہ ''وحدت تاثر'' کو قائم رکھنے میں بڑے اہم ثابت ہوتے ہیں۔ وحدت تاثر پیدا کرنے کے لیے تحریر میں سادگی، بے ساختگی، روانی، عام فہم زبان اور خیال کی صحت مندی بہت ہی ضروری ہے۔ یہی وجہ ہے کہ افسانے میں وحدت تاثر پیدا کرنا پہلی اور بنیادی کڑی ہے اور وحدت تاثر کی شرط یہ ہے کہ وہ قاری کو مکمل طور پر اپنی گرفت میں لے رکھے۔اس کی دلچسپی ابتدا سے انتہا تک برقرار رکھے تا کہ اس کے ذہن پر دیر پا اثرات ثبت رہیں۔

چوں کہ ادب اور فن کے ماہرین نے افسانے کے عناصر ترکیبی سے متعلق جو خیالات پیش کی ہیں ان میں یکسانیت کی کمی پائی جاتی ہے۔لہٰذا متذکرہ عناصر ترکیبی کے علاوہ بعض ایسی چیزیں ہیں جن کا ذکر مذکورہ تحریر میں بہ طور خاص نہیں کیا گیا ہے البتہ ضمنی طور پر کسی قدر تذکرہ ضرور کیا گیا ہے۔آیئے اب ہم افسانے کے تکنیک سے متعلق ضروری معلومات حاصل کریں۔

اگر چہ افسانہ کے لیے کسی خاص تکنیک کا تعین نہیں کیا گیا ہے اور نہ ہی کوئی ایسا پیمانہ ہے کہ جس سے کسی افسانے کی اچھی یا بری تکنیک کا فرق معلوم ہو سکے۔البتہ افسانے کی کی تکنیک کے سلسلے میں دو مختلف روایتیں پسند کی جاتی ہیں۔ایک نمائندہ فن کار موپساں اور دوسری چیخوف۔ مغرب میں موپساں کے انداز کو پسند کیا گیا ہے۔ان کی تکنیک میں کہانی مختلف مراحل طے کرتی ہوئی جس نقطۂ عروج کی طرف بڑھتی ہے وہ نقطہ قاری سے پوشیدہ رہتا ہے اور قاری مسلسل اس کے بارے میں سوچتا رہتا ہے۔آخر میں کہانی کا راس پوشیدہ نقطے کو اچانک سامنے لا کر قاری کو چھونکا دیتا ہے۔افسانہ کے لیے چیخوف کی تکنیک یہ رہی ہے کہ اس میں کوئی چیز ایسی نہ ہو جسے فالتو اور فضول کہا جا سکے۔جس چیز کا افسانہ سے تعلق نہ ہو اسے شامل نہ کیا جائے بلکہ ان کا افسانے سے متعلق مطالبہ یہ تھا کہ اس کا نہ آغاز

ہوا ورنہ اختتام۔ افسانہ نگار کا کمال یہ ہے کہ وہ ایسا خوب صورت اور دلچسپ انداز اپنائے کہ انجام پہلے سے معلوم ہونے کے باوجود قاری کی دلچسپی میں فرق نہ آئے۔ افسانے کی تکنیک کے بارے میں ممتاز شیریں اپنے ایک مضمون میں لکھتی ہیں:

''تکنیک کی صحیح تعریف ذرا مشکل ہے۔ تکنیک مواد، اسلوب اور ہیئت سے ایک علیٰحدہ صنف ہے۔ فن کار مواد کو اسلوب سے ہم آہنگ کر کے اسے ایک مخصوص طریقے سے متشکل کرتا ہے۔ افسانے کی تعمیر میں جس طریقہ سے مواد ڈھالتا ہے وہی تکنیک ہے۔ میں ایک عام سی مثال سے ذرا اس کی وضاحت کر دیتی ہوں۔ مثلاً ایک برتن بنانے کے لیے سب سے پہلے مٹی کی ضرورت ہے۔ اسے ''خام مواد'' سمجھ لیجیے۔ پھر اس میں رنگ ملایا جائے گا۔ یہ ''اسلوب'' ہے۔ پھر کاریگر مٹی اور رنگ کے اس مرکب کو اچھی طرح گوندھتا، توڑتا، مروڑتا، دباتا، کھینچتا، کسی حصے کو گول، کسی کو چوکور، کہیں سے لمبا، کہیں سے گہرا اور مخصوص شکل پیدا ہونے تک اسی طرح ڈھالتا چلا جاتا ہے، تکنیک کے لیے یہ ایک موٹی مثال ہے''۔(9)

افسانہ نگاروں نے زندگی کے تقریباً تمام پہلوؤں کو سمیٹ کر افسانے میں پیش کرنے کی کامیاب کوششیں شروع کیں۔ زندگی کے نئے نئے موضوعات ابھر کر سامنے آئے اور ان سے متعلق نئے مواد کا انتخاب کیا گیا۔ اب اسے پیش کرنے کے لیے اور مجموعی تاثر پیدا کرنے کے لیے نئی تکنیک کی ضرورت پڑی۔ اس طرح تکنیک کے باب میں نت نئے تجربے ہوئے اور ہر نئے افسانہ کی تکنیک پرانے افسانہ سے مختلف نظر آتی ہے۔ لیکن محض جدت کے نام پر نئے تکنیکی تجربوں سے افسانے کے روایتی ڈھانچے کو نقصان نہیں پہنچنا چاہیے۔ اب چند اہم تکنیکوں اور رجحانات کا مختصر تعارف و جائزہ پیش کیا جاتا ہے۔

شعور کی رو:

افسانہ کی یہ ایک منفرد تکنیک ہے۔ انسان کے فکر و عمل میں جہاں شعور کی قوت موجود ہے وہاں اس سے کہیں زیادہ لاشعور کی گرفت بھی بہت مضبوط ہے اور اس لاشعوری صلاحیت نے انسان کے اندر انتشار سا پیدا کر دیا جس

کے نتیجے میں خود کلامی اور شعور کی رو وجود میں آئی۔ چنانچہ اس سلسلے میں ڈاکٹر انور سدید رقم طراز ہیں:

''فرائڈ نے لاشعور کی پر اسرار دنیا دریافت کر کے انسان کو یہ آگاہی بخشی کہ وہ بہ یک وقت دو دنیاؤں میں زندگی بسر کر رہا ہے۔ایک دنیا رنگوں اور خطوں کی دنیا ہے اور حد نظر تک پھیلی ہوئی ہے۔دوسری حسیات کی دنیا ہے اور اس کا بہت سا حصہ آئس برگ کی طرح نظر سے پوشیدہ ہے۔ادیب اور فن کار لاشعور کی ان دیکھی دنیا سے اپنا رابطہ متخیلہ کے ذریعے قائم کرتا ہے اور ان حقیقتوں کو دریافت کرتا ہے جو ظاہر کی دنیا میں نظر نہیں آتیں''۔(10)

فرائڈ کے اس نظریے کی حمایت امریکی ماہر نفسیات ولیم جیمز بھی کرتا ہے۔اس کا خیال ہے کہ شعور کا عمل ہر لمحہ جاری رہتا ہے۔انسانی ذہن میں خیالات ایک بے ربط ہجوم کی مانند ہوتے ہیں۔ بلکہ یہ خیالات اور احساسات پانی کی طرح بہتے رہتے ہی۔شعور کے اس بہاؤ میں منطقی تسلسل پیدا کرنے کے لیے''آزاد تلازمہ خیال'' کے اصول کو عمل میں لایا جاتا ہے جس کے ذریعہ بہ ظاہر بے ربط خیالات کو مربوط کیا جاتا ہے۔شعور کی رو کو پیش کرنے کا کوئی خاص طریقہ نہیں ہے۔یہ تکنیک اپنے دور کی حقیقتوں اور اجتماعی شعور کے اظہار کا بہترین ذریعہ ہے۔اس میں زمانہ کی کوئی قید نہیں لیکن اس کا وقت سے گہرا تعلق ہوتا ہے جو باہر کی دنیا کے وقت کے تصور سے بالکل مختلف ہوتا ہے۔شعور کی رو میں داخلی خود کلامی سے بھی کام لیا جاتا ہے۔اس تکنیک میں حال اور ماضی دونوں کو بہ یک وقت بھی پیش کیا جا سکتا ہے۔اس میں سنیما کا طریقہ استعمال ہوتا ہے جسے مانتاج (Mantage) کہتے ہیں۔

مغرب میں ورجینا وولف اور جیمس جوائس نے اپنے ناولوں میں شعور کی رو کی تکنیک کو اس عروج پر پہنچایا جہاں سے مزید آگے جانا امر محال ہے۔1932 میں''انگارے'' کی اشاعت نے اردو افسانہ نگاری میں جہاں موضوعی اور ہیئتی اعتبار سے تبدیلی پیدا کی وہاں تکنیکی لحاظ سے اردو افسانے کو شعور کی رو یا آزاد تلازمہ سے روشناس کرایا۔

علامت نگاری

ڈاکٹر انور سدید لفظ''علامت'' سے متعلق رقم طراز ہیں:

''لغوی اعتبار سے علامت انگریزی لفظ سمبل (Symbol) کا ترجمہ ہے

> اور یہ یونانی لفظ سمبالین (Symboline) سے نکلا ہے جس کے معنی ہیں ''دو چیزوں کو ایک ساتھ رکھنا''۔(11)

اس تعریف کے مطابق کسی ایک چیز کے لیے دوسری چیز مخصوص کر کے اس کا ذکر کیا جائے۔ یہ کوئی شے (Object) بھی ہو سکتی ہے، آواز (Sound) بھی اور حرکات جسمانی بھی۔ادب میں تشبیہ اور استعارہ کے عناصر بھی علامت کی شکل میں سامنے آتے ہیں۔

علامت نگاری میں ایک چیز مختلف چیزوں کی علامت بن سکتی ہے۔ جیسے پھول ہے۔ اب یہ چہرہ، نزاکت، لطافت، حسن، خوشبو اور رنگ وغیرہ کی علامت بن سکتا ہے۔ عموماً یہ دیکھا گیا ہے کہ جب کسی معاشرے میں بدامنی پھیل جاتی ہے، حالات کھٹن صورت حال اختیار کر لیتے ہیں، آزادانہ طور پر بولنے اور لکھنے پر پابندی لگ جاتی ہے تب شاعر اور ادیب علامتوں کا سہارا لیتے ہیں۔ ڈاکٹر سلیم اختر علامتی افسانوں کے بارے میں اپنی رائے کا اظہار یوں کرتے ہیں:

> ''علامتی افسانہ موضوع کے لیے خاص طرح کی تدبیر کاری چاہتا ہے۔ زندگی اور بالخصوص عصری زندگی کے بارے میں علامت، تلمیح یا کسی تاریخی اشارے کا کامیاب استعمال کیا جاتا ہے کہ افسانہ ہم عصر زندگی کے لیے بلیغ اشاریہ اور خوب صورت کنایہ کی صورت اختیار کر کے بصیرت کا موجب بن سکے۔علامتی افسانہ میں کردار بالعموم دو جہات رکھتے ہیں''۔(12)

علامتیں عام زندگی سے بھی لی جا سکتی ہیں اور یہ اپنے طور پر بھی تخلیق کی جا سکتی ہیں۔ علامتی افسانوں میں اشاریت کے عناصر نمایاں ہوتے ہیں مگر اہم بات یہ ہے کہ ہر اشاریت قاری کے لیے قابل فہم ہو یعنی وہ کسی معنی یا مفہوم کی طرف واضح اشارہ کرتا ہوا دکھائی دے۔ علامتیں قطعی صاف اور گہری معنویت کی حامل ہونی چاہیے کہ وہ کہانی کا ایک فطری حصہ معلوم ہو۔

تجریدیت

علامتی اور تجریدی افسانے تکنیک کے اعتبار سے مختلف ہیں۔ تجریدیت دراصل مصوری کی تحریک ہے جس کے مرکزی خیال کو لے کر افسانے میں اس کے تجربات کیے گئے۔ تجریدی کہانیاں بے موضوع اور بے کردار ہوتی

ہیں۔ اس میں کوئی پلاٹ نہیں ہوتا۔ واقعات اور حالات کو حقیقی طور پر پیش کرنے کی بجائے تخلیق کار اسے اپنے لاشعوری انداز میں پیش کرتا ہے جسے تجریدی انداز کہتے ہیں۔

ہمارے ہاں افسانے میں حد سے زیادہ رویات پرستی اور ایک ہی ہیئت کو اپنانے کے ردعمل کے علاوہ کہانی میں وحدت تاثر کی ضرورت سے انکار کے باعث تجریدیت کا رجحان پیدا ہوا۔ تجریدی کو ذریعہ اظہار بنایا گیا۔ تجریدی اور علامتی افسانے کسی حد تک غیر دلچسپ اور ثقیل ہوتے ہیں۔ اس کی غالباً بڑی وجہ یہ ہے کہ جدید لکھنے والوں نے تجرید کے حوالے سے بے معنی اور غیر ضروری تجربے کیے۔ محض مغرب پرستی اور افسانے کے فنی لوازم سے نجات پانے کی غرض سے افسانے لکھے جانے لگے۔ انھیں اس تکنیک سے لکھنے میں یہ آسانی بھی رہتی کہ فنی پابندیوں اور زیادہ مشق کرنے کی ضرورت نہیں ہے لیکن یہ بات اپنے طور پر صحیح ہے کہ اگر زبان پر قدرت ہو اور الفاظ میں معنویت ہو تو تجریدی افسانے بھی دلچسپ ہو سکتے ہیں۔ تجریدی افسانے لکھنے والا اپنے اسلوب اور لفظوں کے سہارے مطلب بیان کر سکتا ہے۔ پلاٹ اور کردار کی عدم موجودگی میں بھی تجریدی افسانہ اپنے اندر افسانوی ضروریات کی تکمیل چھپائے رکھتا ہے۔

اظہاریت

اکثر فن کار کی نظر سے ایسی چیزیں گزرتی ہیں جو اس کے ذہن پر اپنا اثر چھوڑ جاتی ہیں۔ فن کار اپنے حسی قوتوں کے ذریعے اس تاثر کی تصویر کشی کرتا ہے۔ یہی اظہاریت یا باطن نگاری ہے۔ اب اس انفرادی احساس کا کامیاب اظہار ہی سب سے اہم ہے۔ یہ اظہار ادیب یا شاعر لفظوں کے ذریعہ کرتا ہے۔ اظہار کی یہ قویت ہی در اصل وہ تکنیک ہے جو کسی احساس کو الفاظ میں اس طرح پیش کرتی ہے کہ قاری اس تصویر کو دیکھنے اور محسوس کرنے لگتا ہے جو اپنا کوئی مادی وجود نہیں رکھتی۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ اظہاریت میں احساس کو بڑی اہمیت حاصل ہے کیوں کہ احساس کے سبب ہی تخلیق کار کے ذہن میں مختلف تصویریں بنتی ہیں۔ جب احساسات تخلیق کار کے پورے حواس پر غالب ہو جاتے ہیں تو پھر اسے باہر کچھ دکھائی نہیں دیتا۔ ایک وجدانی سی کیفیت اس کے رگ و پے میں خون کی طرح موجود ہوتی ہے۔ مثلاً ''ماں'' کے کردار کو لیجیے منطقی اعتبار سے وہ کسی کی بھی ماں ہو سکتی ہے مگر دوسری جانب اس

کی محبت، اس کا ایثار اور اس کی شفقت کو ہم صرف محسوس کر سکتے ہیں، یہ اس کی وجدانی حیثیت ہے۔

ماوراء حقیقت

اس تکنیک کے تحت یہ بتایا گیا ہے کہ اصل حقیقت وہ نہیں جو ہمیں نظر آتی ہے بلکہ اصل حقیقت وہ ہے جو ظاہر کے پس پردہ ہوتی ہے۔ مثلاً شام کے وقت کی نیم خوابناکی، ٹھنڈی ہوا اور پھولوں کی خوشبو کسی چہرے کی یاد دلاتی ہو، تو اصل حقیقت شام نہیں بلکہ وہ چہرہ جو اس پس منظر سے ابھرتا ہے۔ ماوراء حقیقت کا نقطۂ نظر بھی یہی ہے کہ ذہ میں جو خیالات جس اناز میں پیدا ہوں انھیں سوچے بغیر لکھا جا سکتا ہے۔ ایک فن کار جن رجحانات، جذبات اور احساسات کو پیش کرتا ہے اگر چہ بہ ظاہر وہ بے ربط اور منتشر سے ہوتے ہیں لیکن غور کرنے پر پتہ چلتا ہے کہ اس میں ایک خاص ربط، تسلسل اور نظم وضبط ہے۔ گویا فن کار نے آزادانہ طور پر نفسیاتی عمل کا اظہار کیا ہے اور جس میں شعور کا کوئی دخل نہیں ہے۔ ماوراء حقیقت یا سرائیلزم دراصل ایسی تحریک کے طور پر وجود میں آئی جو انسان کے ہر احساس کا احترام کرتی ہے۔ یہ تحریک سائے اور خواب کی زبان میں گفتگو کرتی ہے، دھندلکا، نیم بیداری، سرگوشیاں اور ہیولے اس کی تکنیک کے اہم عناصر ہیں۔

مذکورہ تکنیکیوں کے علاوہ بیانیہ، خود کلامی، مختلف صیغے اور ضمائر وغیرہ سے بھی فن کاروں نے خاطر خواہ استفادہ کیا ہے۔ بہر کیف آئندہ صفحات میں متذکرہ فنی اور تکنیکی لوازم کو ملحوظ خاطر رکھتے ہوئے الیاس احمد گدی کے افسانوی مجموعے ''آدمی'' اور ''تھکا ہوا دن'' کے افسانوں کے علاوہ دیگر محصلہ افسانوں کا مطالعہ کیا جائے گا۔

افسانہ ''سزا''

انسان میں پیدائشی طور دو خواہشیں موجود ہوتی ہیں۔ زندگی سے محبت اور جنسی خواہش۔ ظاہر ہے یہ دونوں میلانات کسی اقتصادی صورت حال کی وجہ سے وجود میں نہ آئے بلکہ ہر معاشرے اور ہر سماج کے افراد اپنی زندگی کے تحفظ کے لیے کوشاں رہے ہیں اور زندگی کا دامن اس وقت تک اپنے ہاتھوں سے نہیں جانے دیتے جب تک بالکل مجبور نہ ہو جائے۔ اسی طرح اس میں جنسی میلان بھی کسی نہ کسی شکل میں ضرور موجود رہتا ہے اور اپنی جنسی ضرورت کی تکمیل مہذب اور شائستہ طریقے پر گھر میں کرتا ہے یا پھر جانوروں کی طرح سر عام۔ بہر کیف یہ کھلی ہوئی حقیقت ہے

کہ میلانات انسانی نفس میں ہمیشہ سے موجود ہیں اور اقتصادی حالات نے انہیں جنم نہیں دیا ہے۔ اب چوں کہ اس بات سے انکار کی گنجائش نہیں رہ جاتی کہ انسانوں کے اندر مذکورہ دونوں خواہشات فطری طور پر موجود ہوتی ہیں۔ لہٰذا اگر کوئی شخص ان خواہشوں کے حصول کے لیے مذہبی اور معاشرتی اصول وضوابط کو چھوڑ کر کوئی دیگر راستہ اختیار کرتا ہے تو ایسی صورت میں دو لازم وملزوم الفاظ ''جرم وسزا'' بھی دیکھنے کو ملتے ہیں۔ ان حقائق سے بھی روگردانی نہیں کی جا سکتی کہ انسان خطا ونسیان کا مرقع ہوتا ہے اور جب یہ ہے تو پھر اگر کسی انسان سے کوئی جرم قصداً یا سہواً ہو جاتا ہے تو اس کی اگلی کاروائی درگزر یا سزا کی ہوتی ہے۔ بہرحال الیاس احمد گدی کا افسانہ ''سزا'' اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے۔ افسانے کا ماحصل اس طرح ہے کہ ٹھاکر منگل سنگھ جو اس کہانی کا مرکزی کردار ہے اپنے زمانے کے حقیقت میں ٹھاکر تھے۔ ٹھاکر دیا سنگھ، ٹھاکر منگل سنگھ کا اکلوتا سپوت تھا۔ اس کی شادی سنائی دیوی نام کی ایک عورت سے ہوئی۔ اس پورے خاندان کی زندگی عیش وعشرت سے میں بسر ہو رہی تھی کہ اچانک ایک ایسا حادثہ رونما ہوا کہ جس سے پورے خاندان کا شیرازہ بکھر گیا۔ ہوا یوں کہ ٹھاکر دیا سنگھ کی بیوی سنائی دیوی اپنے ڈھائی سال کے بچے کو چھوڑ کر ایک معمولی ماسٹر کے ساتھ بھاگ گئی۔ اس شرمناک حادثے کی تاب نہ لا کر ٹھاکر دیا سنگھ نے خودکشی کر لی۔ ٹھاکر منگل سنگھ اس پے درپے حادثے سے بے انتہا متاثر ہوئے۔ بیٹے کی موت کا صدمہ اور بہو کے بھاگ جانے کا شرم، یہ دونوں ایسی چیزیں تھیں جن سے ٹھاکر منگل سنگھ کی کمر ٹوٹ گئی۔ مگر ٹھاکر منگل سنگھ ہمت واستقلال سے کام لیتے ہوئے اپنے پوتے کی پرورش وپرداخت میں کوئی کمی نہیں کی۔ بچہ جب ہوشیار ہوا تو اس کی بہتر تعلیم کا انتظام کیا گیا اور پھر اعلیٰ تعلیم کے لیے باہر بھیج دیا گیا۔ ایک طویل عرصے کے بعد ٹھاکر منگل سنگھ کا پوتا ''ابھئے'' ڈاکٹر بن کر اپنے گھر واپس آیا۔ ابھئے کو قریب کے ہی ہسپتال میں نوکری مل گئی۔ ابھئے کی اس نمایاں کامیابی سے ٹھاکر منگل سنگھ کو بڑی خوشی ہوئی۔ اگرچہ انہیں اپنے بیٹے کی ہلاکت اب بھی ستا رہی تھی مگر اپنے پوتے ''ابھئے'' کو دیکھ کر غم غلط کر لیتے تھے۔

ابھئے کی ماں سنائی دیوی جس ماسٹر کے ساتھ بھاگ گئی تھی، وہ بھی داغ مفارقت دے گیا۔ سنائی دیوی کپڑے کی سلائی کر کے کسی طرح اپنی زندگی گزارتی رہی۔ سنائی دیوی کو جب یہ معلوم ہوا کہ ابھئے ڈاکٹر بن کر گھر واپس آیا ہے تو وہ اپنے بیٹے کو دیکھنے کے لیے پریشان ہو جاتی ہے یہاں تک کہ ایک دن وہ ٹھاکر منگل سنگھ کے گھر تک چلی گئی اور اس کی خبر ٹھاکر منگل سنگھ کو بھی لگ گئی مگر چوں کہ ابھئے گھر پر موجود نہیں تھا اس لیے سنائی واپس لوٹ گئی۔

جب ابھئے ہسپتال سے واپس آیا تو اس کو ٹھاکر منگل سنگھ کے طعن وحقارت آمیز جملے سننے پڑے۔ ملاحظہ ہو:

''اور آج صبح جب تم اسپتال میں تھے۔۔۔۔تو ایک عورت آئی۔ وہ تمھیں دیکھنا چاہتی تھی۔ صرف ایک نظر، وہ ڈائن جس نے میرے بیٹے کا کلیجہ چبایا تھا۔ وہ آج بھی زندہ ہے۔ اپنے پاپو اور گناہوں کے بوجھ سے کچلی ہوئی آج اس کی منحوس صورت نے میرے زخموں کا کھرنڈ نوچ ڈالا ہے۔۔۔۔۔!

آج اسے بیٹے کی صورت یاد آتی ہے، جب وہ جوان ہو گیا ہے۔ اس وقت اس کی محبت کہاں تھی، جب وہ اس ننھے معصوم بچے کو پنگوڑے میں ڈال کر اپنے جسم کی سلگتی بھٹی کو ٹھنڈا کرنے چلی گئی تھی''۔(13)

چند دنوں کے بعد ابھئے اپنی ماں سنانی دیوی سے ملنے بھیم نگر چلا گیا جہاں سنانی دیوی ابھئے کو پہچاننے سے قاصر رہی مگر جب ابھئے نے اپنا تعارف کروایا تو سنانی دیوی مارے خوشی میں اس سے لپٹ گئی اور بیٹے کی پیشانی چومی پھر چولہے کے پاس بھاگ کر گئی مگر سنانی دیوی کے پاس کچھ نہیں تھا کہ اپنے بیٹے کو کھلاتی۔ بعدۂ سنانی دیوی نے ابھئے کو اپنے حالات سے واقف کرایا اور جب ابھئے گھر لوٹنے لگا تو سنانی دیوی اس کے پاؤں پکڑ کر رونے لگی اور معافی کی درخواست کرنے لگی۔ ابھئے اپنے گھر واپس آ کر اپنے دادا کے سامنے اپنی ماں کے حالات رکھے جس پر ٹھاکر منگل سنگھ کو شدید تکلیف ہوئی اور وہ انتہائی نفرت اور غصے کا اظہار کرتے ہوئے ہمیشہ کے لیے خاموش ہو گئے۔

الیاس احمد گدی کے اس افسانے کے مطالعے سے بہ یک وقت روایت پرستی، حقیقت شعاری، واقعیت پسندی اور رشتے کی کشش جیسی چیزیں سامنے آتی ہیں۔ ٹھاکر منگل سنگھ ایک قدامت پسند اور روایت پرست شخص ہے جسے اپنے آبا واجداد کی روایت پر فخر ہے اور وہ انھیں کے سہارے اپنی زندگی کے ایام گزارتا ہے۔ لہٰذا ٹھاکر منگل سنگھ نے جان دے دی لیکن اس چیز کو برداشت نہ کر سکا کہ اس کا پرورش یافتہ پوتا ابھئے اپنی ماں سے ملے۔ بہر کیف روایات پر جان دینے کے اس حوصلے کی مثال فی زمانہ مشکل سے ملے گی اس لیے کہ بے حسی اور بے حیائی زندگی کے شعار کا حصہ بن چکی ہے۔ الیاس احمد گدی نے قدامت و روایت پرست منگل سنگھ کے پہلو بہ پہلو، دور جدید کے پروردہ ابھئے کے کردار کی پیکر تراشی بھی واقفیت پسندی کے ساتھ کی ہے۔ ابھئے کے اندر روشن خیالی بھی ہے اور حقیقت شعارانہ رواداری بھی۔ دادا سے اس کا یہ کہنا کہ:

''آپ اپنے مرے ہوئے بیٹے کو نہیں بھول پائے، وہ اپنے زندہ ماں کو کیسے
فراموش کردے۔۔۔؟؟'' (14)

حقیقت شعاری کی بہترین مثال ہے۔

افسانہ نگار نے اس کہانی کی منظرکشی کچھ اس انداز سے کی ہے کہ اس کو آسانی سے اسٹیج پلے بھی کیا جا سکتا ہے۔ مناسب اور موزوں جگہوں پر مکالمے سے بھی کام لیا گیا۔ جملے کی ساخت اور اس کی خوب صورتی کا خاص خیال رکھا گیا ہے۔ بہ طور مثال ان جملوں کو دیکھئے:

''اس نے اس کی پیشانی چومی، اس کے ہاتھ چومے اور سسکیوں کے طوفان
میں ڈوبتا ہوا اس کا جسم اور آنسوؤں سے بھیگے ہوئے اس کے رخسار اور جذبات
سے تمتمایا ہوا اس کا چہرہ ابھئے کو بڑا عجیب سا لگا''۔ (15)

مذکورہ جملوں پر غور کریں، بار بار حروف عطف ''اور'' کا استعمال کیا گیا ہے۔ حالاں اس کی جگہ پر قومہ سے بھی کام لیا جا سکتا تھا مگر قومہ کے استعمال سے جملے کا وہ حسن برقرار نہیں رہتا جو حروف عطف کے استعمال سے ہے۔ وحدت تاثر جو افسانے کا لازمی جزو ہوتا ہے اس افسانے میں بدرجۂ اتم موجود ہے۔ مجموعی طور پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ الیاس احمد گدی کا یہ افسانہ ہر اعتبار سے ایک کامیاب افسانہ ہے۔

افسانہ ''عجائب سنگھ''

انسان، عقل اور عشق دو قوتوں کے مجموعہ کا نام ہے۔ عقل انسان کو حکمت عطا کرتی ہے اور عشق سے اس میں مستی کا رنگ پیدا ہوتا ہے۔ لیکن عشق کی مستی کی نوعیت شراب کی مستی سے مختلف ہوتی ہے۔ انسان اس دنیا میں بیگانہ ہے کیوں کہ دنیا اور اس کے متعلقات سب مادی ہیں اور انسان اپنی اصل کے لحاظ سے غیر مادی ہے۔ جہاں تک عشق کا سوال ہے تو یہ مادی اور غیر مادی دونوں پر واقع ہوتا ہے۔ بہرکیف الیاس احمد گدی نے اس کہانی میں عشق کے مذکورہ نوعیّتوں کے درمیان تصادم اور شکست و ریخت کو بروئے کار لانے کی کوشش کی ہے۔ افسانے کا مرکزی کردار عجائب سنگھ ایک کہنہ مشق سڑک ڈرائیور ہے۔ اس کی عمر چالیس سال کے قریب ہے۔ اور اس کے چہرے پر بڑھاپے کے چند ابتدائی آثار بھی دیکھنے کو ملتے ہیں مگر وہ اپنی بذلہ سنجی اور زندہ دلی سے ہنوز جوان ہے شادی کے ایک سال بعد

ہی اس کی بیوی دنیا سے سدھار گئی تھی۔ بیوی کی موت کے غم سے وہ بہت زیادہ متاثر ہوا اور گھر سے ناتا توڑ لیا۔

عجائب سنگھ مسلسل سات سالوں سے چھوٹے بابو کے یہاں ایک خستہ حال ٹرک چلاتا ہوا آ رہا ہے۔ کئی بار اس کو نئی ماڈل کی گاڑی اپنے چارج میں لینے کو کہا گیا مگر اس نے انکار کر دیا ''سونا'' جو اس افسانے کا ثانوی کردار ہے۔ سانولی رنگ کی ایک آدی باسی لڑکی ہے اور اپنی ماسی کی گارجین شپ میں رہتی ہے۔ دیگر لڑکیوں کی طرح سونا بھی ٹرکوں سے مال لوڑ ان لوڈ کرتی ہے۔ سونا کی جوانی کے جتنے لوگ قائل تھے ان میں عجائب سنگھ سر فہرست تھا۔ یہاں تک کہ اس نے منشی جی کے ذریعہ ساڑھے تین ہزار روپے نقد دے کر سونا سے شادی کی پکی بات بھی کروالی اور تاریخ بھی متعین ہو گئی۔ دوسری جانب چھوٹے بابو نے مذکورہ ٹرک کے مبلغ چار ہزار روپئے میں بیچنے کی بات طے کر لی۔ عجائب سنگھ کو جب معلوم ہوا تو دو تین دنوں تک ذہنی ہیجان میں مبتلا رہا۔ بالآخر ایک رات چھوٹے بابو کے کمرے میں داخل ہو گیا اور ٹرک خریدنے کی خواہش ظاہر کی۔ کل ہو کر چھوٹے بابو نے ٹرک بکری نامہ سے متعلق تمام کاغذات عجائب سنگھ کے نام بنوا دیے۔

عجائب سنگھ کو ٹرک سے جذباتی لگاؤ کا ہو جانا، گاڑی کی فروخت ہونے کی خبر سن کر وحشت زدہ ہونا، کسی قیمت پر اس گاڑی کو ہاتھ سے نہیں جانے دینے کا عزم مصمم کر لینا، سونا سے شادی کی تاریخ طے ہونے اور تمام تیاریوں کو منسوخ کر کے انہیں روپیوں سے ٹرک خرید لینا، ان تمام چیزوں کی روشنی میں یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ عجائب سنگھ مادی عشق سے پورے طور پر مغلوب ہو چکا ہے۔ کیوں کہ عجائب سنگھ نے انسانی اقدار پر چیزوں کی محبت کو ترجیح دیا ہے۔

یوں تو اس کہانی کے تمام کردار متحرک وفعال ہیں تاہم عجائب سنگھ ایک زندہ وجاوید کردار ہے اور اس کی کردار نگاری میں مزید وسعت کی گنجائش باقی ہے۔ زبان کرداروں کے مطابق ہے۔ مناسب جگہوں پر مکالمے سے بھی کام لیا گیا ہے۔ جہاں چند علاقائی جملے بھی دیکھنے کو ملتے ہیں۔ افسانے کا محل وقوع چوں کہ رانچی اور اس کے گردونواح کے علاقے ہیں لہٰذا منظر کشی کچھ اس انداز سے کی گئی ہے کہ مذکورہ علاقے کے مناظر ہماری نظروں کے سامنے گردش کرنے لگتے ہیں۔ چوں کہ اس کہانی کا آغاز عجائب سنگھ کے ظریفانہ جملے اور آدی باسی لڑکیوں کی بارہ ماسہ کے چند مصرعے سے ہوتا ہے۔ لہٰذا یہ چیزیں جہاں ایک طرف قارئین کے لیے دل چسپی اور کشش کا سبب بنتی ہیں وہیں دوسری جانب یکساں تاثر کا سلسلہ بھی شروع ہو جاتا ہے جو کہانی کے اختتام تک قائم رہتا ہے۔

افسانہ ''آنکھیں''

عورت ہمیشہ سے ہی مرد کے استحصال کا شکار رہی ہے۔اس عمل میں وہ لوگ بھی شامل ہیں جو یا تو بے راہ روی کے شکار ہیں یا پھر جنسی نا آسودگیوں کے اسیر ہیں۔مرد اپنی خواہش اور آرزوؤں کی تکمیل کسی نہ کسی طرح پورا کر لیتا ہے اور بہتان، بدنامی اور سزاؤں کی مستحق عورت ٹھہرتی ہے۔الیاس احمد گدی نے اپنے کئی افسانوں میں عورت کی اس بے بسی کو بھی سمجھا اور مردوں کے ذریعے ہونے والے اس کے ہر استحصال کی نشاندہی کرنے کی کوشش بھی کی۔لہٰذا زیرِ مطالعہ افسانہ ''آنکھیں'' اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے۔کہانی کا خلاصہ اس طرح ہے کہ ''جاوید'' جو اس افسانہ کا مرکزی کردار ہے، ایک مہلک مرض میں مبتلا ہے۔اس کو شہر کے بڑے ہسپتال میں بھرتی کروا دیا گیا مگر بیڈ خالی نہ ہونے کی وجہ سے جاوید کو باہر کرائے پر روم لے کر رہنا پڑا۔جاوید چوں کہ آسودہ حال ہے لہٰذا وہ اپنی تیمارداری کے لیے ایک نوکر باقر کو بحال رکھا ہے۔روم وغیرہ کی صفائی کا کام مریم نام کی ایک آدی باسی عورت کرتی ہے اور دودھ پہنچانے کی ذمہ داری جوز فائن کی ہے۔

جوز فائن اس کہانی کا دوسرا اہم کردار ہے۔محض بائیس تئیس برس کی رو بہ صحت اس آدی باسی عورت کا شمار زندہ مسماۃ میں ہوتا ہے۔چار سال قبل جب جوز فائن ایک بچہ کی ماں بن گئی، اس کا شوہر رکشہ چلاتے چلاتے کسی بنگالی لڑکی پر عاشق ہو گیا اور اسے لے کر ایسا غائب ہوا کہ آج تک پتہ نہ چل سکا۔اس المیہ کے بعد جوز فائن کو کئی لوگوں نے سمجھایا کہ دوسری شادی کر لے مگر اس نے انکار کر دیا۔دن بھر بکریاں چرانا، گائے دوہنا اور دودھ بیچنا یہی اس کی زندگی کا معمول بن گیا۔محلے کے جوان لڑکے چھیڑتے، فقرے کستے یہاں تک کہ گالیاں بھی بکتے مگر وہ کچھ بھی نہیں بولتی۔غرض یہ کے اس کی زندگی سے تمام حسرتیں اور مسرتیں نکل چکی تھیں اور ان کی جگہ مایوسی و محرومی نے لے لی تھیں۔

چوں کہ جوز فائن بلا ناغہ روزانہ جاوید کے یہاں دودھ پہنچاتی تھی اور جاوید کو مریم کی زبانی جوز فائن کے حالات بھی معلوم ہو گئے تھے لہٰذا انسانیت کے جذبے سے مغلوب ہو کر جاوید نے کئی مرتبہ جوز فائن کی داخلی زندگی میں جھانکنے کی کوشش کی مگر وہ کامیاب نہ ہو سکا البتہ جاوید جب آپریشن کے بعد شدید بخار میں تڑپ رہا تھا اور اس کا نوکر بازار گیا ہوا تھا تو ایسے موقعے پر جوز فائن نہ صرف کپڑے بھگو کر جاوید کے سر پر پٹی باندھتی تھی بلکہ اپنے آنچل

سے اس کے تلوے بھی سہلائی تھی۔ جوز فائن کے اس ہمدردانہ رویے سے جاوید کو گمان ہوا کہ جوز فائن کسی حد تک قریب آ گئی ہے جب صبح کو دودھ لے کر آئی تو جاوید کے خیالوں کا تاج محل ڈھ گیا کیوں کہ اس کے چہرے پر کسی طرح کی تبدیلی کے آثار نہ تھے۔

الیاس احمد گدی نے اس کہانی میں ایک آدی باسی لڑکی جوز فائن کی خودداری کو بروئے کار لانے کی کوشش کی ہے۔ جوز فائن اپنے شوہر کے ایک بنگالن کے ساتھ بھاگ جانے کے بعد بکریاں چرا کر اور محنت مزدوری کر کے خود کی اور اپنے بچے کی کفالت کرتی ہے لیکن کسی کی اعانت قبول کرنا گوارہ نہیں کرتی اور نہ ہی کسی زاویے سے اپنی عصمت پر دھبہ لگنے دیتی ہے۔

تجربہ و مشاہدہ کا متقاضی اس کہانی میں الیاس احمد گدی نے شوہر کی بے وفائی کی شکار ایک عورت کے دل کا حال اس کی آنکھوں کے ذریعے جاننے کی سعی کی ہے مگر اس میں انھیں خاطر خواہ کامیابی نہیں مل سکی اور اس بات کا انھیں احساس بھی ہے۔ لہٰذا وہ اپنے شاعرانہ اسلوب کے ذریعہ اس پر پردہ ڈالنے کی شعوری کوشش کرتے ہیں۔ کہانی کا آغاز دلکش و خوب صورت انداز میں ہوتا ہے جس میں قدرتی مناظر اور آنکھوں کی مشابہت سے نفسیاتی تاثر ابھارنے کی کوشش کی گئی ہے لیکن افسانے کا اختتام بڑے مبہم انداز میں ہوتا ہے۔ جاوید، مریم، جوز فائن اور آدی باسی عورتوں کے تہوار وغیرہ کے واقعات کے گڈمڈ ہونے سے ترتیب ٹھیک نہیں ہے جس سے افسانویت متاثر ہوتی ہے۔ علاوہ ازیں مریم کی زبان سے فطری پن کی کمی کا احساس بھی ہوتا ہے۔ تاہم باوجود ان خامیوں کے افسانہ نگار جوز فائن کی نفسیات کے چند گوشوں کو آشکار کرنے میں کامیاب نظر آتے ہیں۔

افسانہ ''میری کہانی ان کا فسانہ''

خاندان سماجی زندگی کا اساس ہوتا ہے۔ ایک صحت مند معاشرہ کے قیام کے لیے مضبوط خاندانی نظم و ضبط کا ہونا ضروری ہے۔ انسانی زندگی میں خاندان ہی سب سے زیادہ اہمیت کا حامل ہے۔ یہ ایک ایسا ادارہ ہے جو فرد کی شخصیت، اس کی اجتماعیت اور سماجی زندگی پر مکمل طور پر اثر انداز ہوتا ہے۔ خاندان کا ہر فرد جذباتی طور پر ایک دوسرے سے منسلک ہوتا ہے اور اسی انسلاک کی وجہ سے ہر فرد ایک دوسرے کی خواہشات، آرام و تکلیف کا خیال رکھتا ہے۔ مگر اس حقیقت سے بھی انکار نہیں کیا سکتا کہ کسی خاندان کے نظام زندگی کے بننے یا بگڑنے کا انحصار اس کے ذمہ

دارافراد پر ہی ہوتا ہے۔لہٰذا زیر مطالعہ افسانہ ''میری کہانی ان کا فسانہ'' خاندانی زندگی کے ذمہ دارافراد کے مثبت سوچ پر مبنی ہے۔افسانے کا خلاصہ اس طرح ہے کہ شادی سے قبل ناظمہ اورانور کے مابین بے لوث محبت تھی۔اگر چہ ان دونوں کی یہ محبت شادی میں تبدیل نہ ہوسکی مگر انور کے نام کی انگوٹھی بہ طور یادگار ناظمہ مستقل پہنتی رہی۔دوسری جانب انور کی بیوی کا معاشقہ کسی زمانے میں سراج سے چل رہا تھا جس کوانور کی بیوی ہنوز بھول نہیں پائی تھی۔غرض یہ کہ ان تینوں افراد پر قلوب میں ماضی کی پُر بہار یادیں اب بھی تازہ دم تھیں۔مگر کسی کے راز کا انکشاف نہیں ہور ہا تھا۔ اتفاق سے ایک دن ناظمہ انور کے یہاں آئی تھی۔گفتگو کے درمیان انور کی بیوی کی نظر اچانک ناظمہ کی انگلی میں پڑی اس انگوٹھی پر پڑی جس پر ''انور'' کندہ تھا۔انور کی بیوی بڑی چابک دستی سے وہ سب کچھ پوچھنے میں کامیاب ہو گئی جنھیں ناظمہ برسوں سے اپنے سینے میں دبا رکھی تھی۔شام کو جب انور گھر آیا تو اس کی بیوی نے انگوٹھی سے متعلق ساری باتیں بتائیں، باتیں چوں کہ مدلل تھیں، اس لیے جلد ہی انور نے ماضی میں ناظمہ سے محبت کا اقرار کرلیا مگر اس اقرار کے ساتھ ساتھ انور کے دل میں انتقام کا یہ جذبہ بھی بیدار ہو گیا۔ملاحظہ ہو:

> ''میں نے اس کے راز کو کسی پر آشکار نہ کیا۔ یہاں تک کہ تم پر بھی نہیں۔ حالاں کہ تم میری ساری زندگی کی امین تھیں۔لیکن اس سے میری ذرا سی خوشی بھی نہ دیکھی گئی۔اس نے آج تمھیں ایک راز سے آگاہ نہیں کیا بلکہ ہماری گھریلو زندگی میں زہر بونے کی کوشش کی ہے۔شاید اسے یاد نہ رہا ہو کہ اس کے خطوط اور تصویریں آج بھی میرے پاس محفوظ ہیں اور انھیں اس کے شوہر نامدار تک بھی پہنچا سکتا ہوں۔۔۔۔''۔(16)

حالاں کہ انور کی بیوی نے اسے ایسا کرنے سے منع کر دیا مگر اس موقع پر انور کی بیوی کی زبان سے بے ساختہ ایک ایسا جملہ نکلا جس سے نہ صرف انور متحیر ہوا بلکہ انور کی بیوی کی داخلی زندگی کا ایک راز بھی فاش ہو گیا۔ملاحظہ ہو:

> ''خدا کے لیے سراج ایسا نہ کرو۔۔۔۔۔خدا کے لیے۔۔۔۔۔!''(17)

بہر کیف الیاس احمد گدی کی یہ کہانی زوجین کی سابقہ جنسی داستان کو آشکار کرتی ہے۔انور اور اس کی بیگم دونوں کے قلوب میں ماضی زندہ ہے۔جہاں انور اپنی سابقہ محبوبہ کا اعتراف کر لیتا ہے۔وہیں اس کی بیوی لاشعوری طور پر اپنی سابقہ محبت کا اقرار کر لیتی ہے۔مگر ان دونوں کی سابقہ محبت کا راز اس وقت فاش ہوتا ہے جب کہانی منطقی

طور پر اختتام کو پہنچتی ہے۔

الیاس احمد گدی کا یہ افسانہ بھی بیانیہ انداز میں لکھا گیا ہے۔ اس کے تمام کرداروں میں سب سے متحرک کردار انور کی بیوی ہے۔ کرداروں کے داخلی کیفیت کے مطابق کہانی کے پلاٹس کی درجہ بندی کی گئی ہے۔ زبان کرداروں کے مطابق ہے۔ حسب ضرورت مکالمے سے بھی کام لیا گیا ہے۔ منظرکشی اور وحدت تاثر کو بھی بہتر طریقے سے برتنے کی کوشش کی گئی ہے۔

افسانہ ''لیڈر''

انسانی حقوق کے نظریہ کے پس پردہ فلسفہ یہ ہے کہ انسان کو انسانی زندگی گزارنے کے لیے کچھ آزادی، کچھ وقار اور کچھ حقوق چاہیے جن کی عدم موجودگی میں بھی کوئی انسان انسان کی طرح جی نہیں سکتا۔ بالفاظ دیگر کسی بھی انسان کو اس کے بنیادی حقوق سے محروم نہیں کرنا چاہیے۔ اس حقیقت سے بھی انکار نہیں کیا جاسکتا کہ ہر زمانے میں پسماندہ اور غریب طبقہ کے لوگوں کا کسی نہ کسی زاویے سے استحصال کیا جاتا رہا ہے اور اس استحصال کے خلاف وقتاً فوقتاً صدائیں بلند کی جاتی رہی ہیں۔ حالاں کہ استحصال کنندہ کی تعداد بالمقابل استحصال زدہ کے انتہائی کم ہوتی ہے مگر چوں کہ استحصال کرنے والے ہر اعتبار سے طاقتور ہوتے ہیں لہٰذا ان کے ظلم و استبداد کے خلاف آواز اٹھانے کی سکت ہر کس و ناکس میں نہیں ہوتی ہے۔ معدود چند ایسے افراد ہوتے ہیں جو ان غریبوں کے استحصال کے خلاف آواز بھی بلند کرتے ہیں، ان کی رہنمائی بھی کرتے ہیں اور ضرورت پڑنے پر حکومت کے سامنے احتجاج بھی کرتے ہیں۔ چنانچہ ایسے ہی لوگوں میں الیاس احمد گدی کی کہانی ''لیڈر'' کا اہم کردار ہر گوپال سنگھ کا شمار ہوتا ہے۔

الیاس احمد گدی کا افسانوی مجموعہ ''آدمی'' کے افسانوں میں ''لیڈر'' ایک مختصر ترین افسانہ ہے۔ اس کہانی کا خلاصہ یہ ہے کہ فلمی اسٹار ''کملا کماری'' فلم ''ہم اور تم'' کی آؤٹ ڈور شوٹنگ کے سلسلے میں آئی ہوئی تھی اور ہوٹل ''رے'' میں ٹھہری ہوئی تھی۔ اس کے ساتھ دوسری کئی معاون ایکٹریس بھی تھیں۔ لوگوں کا ایک بڑا مجمع جس میں اکثریت نوجوانوں کی تھی، ٹکٹکی باندھے ہوٹل رے کی طرف دیکھ رہا تھا کہ اسی اثنا میں لیڈر نما آدمی بھی کہیں سے آ گیا۔ اور جب اسے اس بات کا علم ہوا کہ محض ایک فلمی ایکٹر کی درشن کے لیے یہ سارے لوگ گھنٹوں سے کھڑے ہیں تو انہیں حیرت کے ساتھ ساتھ افسوس بھی ہوا۔ کیوں کہ اس وقت ملک کے معاشی حالات بگڑ گئے تھے، اشیائے

خوردنی کی قیمتیں کافی بڑھ گئی تھیں یہاں تک کہ فاقہ کشی کی نوبت آگئی تھی مگر یہ نوجوان اپنے سابقہ حال پر بدستور قائم ہیں۔ چنانچہ قوم کی اس بے حسی سے دل برداشتہ ہوکر لیڈر نما آدمی نے اپنی تقریر شروع کردی۔ رفتہ رفتہ اس کی آواز اونچی ہوتی گئیں۔ لیڈر نما آدمی کی باتیں چوں کہ بڑی حد تک حقیقت پر مبنی تھیں لہٰذا دیکھتے ہیں دیکھتے وہ مجمع جو کافی دیر سے کملا کماری کا منتظر تھا، لیڈر نما آدمی کی طرف متوجہ ہوگیا۔ کوئلے کی کان میں کام کرنے والے وہ مزدور جو لیڈر نما آدمی کو پہلے سے جانتے تھے، اپنی ڈیوٹی ختم کرکے واپس جارہے تھے مگر لیڈر نما آدمی کی تقریر سنتے رک گئے۔ لیڈر نما آدمی کی آواز عروج پر پہنچ چکی تھی۔ انقلاب زندہ باد اور ہرگوپال سنگھ کی جے جے کار کے نعرے بلند ہونے لگے۔ آواز کی گونج سے ہوٹل لرز گیا۔ ہوٹل کا مینیجر گھبرا کا دروازہ بند کرلیا۔ تھوڑی دیر کے بعد پولیس گاڑیوں پر ملٹری فورس آگئی، بھیڑ میں بے چینی بڑھ گئی، کچھ لوگ پیچھے ہٹنے لگے، لیڈر نما آدمی کی آواز مزید تیز ہوتی گئی، اچانک اس نے ایک اینٹ کا ٹکڑا اٹھا کر زور سے پولیس والوں کی طرف پھینکا جس سے اس کی گاڑی کا شیشہ ٹوٹ گیا۔ پھر کیا تھا ملٹری کے جوان لاٹھیاں لے کر بھیڑ میں گھس گئے، لوگ اپنی اپنی جان بچا کر بھاگنے لگے کسی کو کسی کا ہوش نہ رہا، چند لمحوں میں ساری سڑکیں ویران ہوگئیں اور لیڈر نما آدمی کو گرفتار کرلیا گیا۔ دوسرے دن اخبار میں پولیس کے مظالم کے علاوہ لیڈر نما آدمی کی تعریف و توصیف میں اداریے لکھے گئے۔ اس کی گرفتاری کے خلاف مظاہرے کیے گئے اور جب وہ ایک ہفتہ کے بعد ضمانت پر چھوٹ کر آیا تو پورے علاقے میں اس کی شہرت عام ہوچکی تھی۔

الیاس احمد گدی کا یہ افسانہ اس وقت معرض وجود میں آیا جب ہمارا ملک سیاسی اور معاشی حالات سے دوچار ہورہا تھا۔ 1965 سے 1966 کے درمیان لال بہادر شاستری کا دور اقتدار تھا۔ ملک کی بگڑتی ہوئی سیاسی حالات، پڑوسی ملک پاکستان سے جنگ اور قدرتی وسائل کی کمی سے نہ صرف شاستری جی کی حکومت کمزور پڑ گئی تھی بلکہ بڑھتی ہوئی مہنگائی سے غریب و پسماندہ طبقہ کے لوگوں کا جینا دوبھر ہوگیا تھا۔ ایسے حالات میں ایک حساس قلم کار کیوں کر خاموش رہ سکتا تھا۔ لہٰذا الیاس احمد گدی نے ملک کے مذکورہ حالات کو اپنے کردار ہرگوپال سنگھ مسمیٰ لیڈر نما آدمی کے ذریعہ پیش کرنے کی سعی کی ہے۔ لیڈر نما آدمی کو جہاں ایک طرف قوم کے نوجوانوں کی غیر ذمہ دارانہ رویہ سے گلہ ہے وہیں دوسری جانب ہندوستانی قانون سے بھی شکایت ہے کیوں کہ ہندستانی آئین ایک مثالی آئین ضرور ہے مگر اس آئین کا اطلاق عموماً یا تو غریبوں پر ہوتا ہے یا پھر غریبوں کی حمایت میں آواز بلند کرنے والوں پر ہوتا ہے۔

مذکورہ باتوں کے علاوہ اس کہانی کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ مہنگائی، کرپشن، بے روزگاری، استحصال اور قانون کا غلط استعمال وغیرہ جیسے موضوعات پر لچھے دار تقریر کرنا اس امر کی دلیل ہے کہ یہ چیزیں کسی لیڈر نما آدمی کو ایک باوقار لیڈر بنا دیتی ہیں۔ اور اس طرح وہ عوام وخواص میں شہرت ومقبولیت کا حامل ہو جاتا ہے۔

افسانہ ''لیڈر'' اگر چہ انتہائی مختصر افسانہ ہے تاہم اس میں قارئین کے افہام وتفہیم کے لیے وافر مواد ہیں۔ واقعات میں تسلسل برقرار ہے۔ زبان کرداروں کے مطابق ہے۔ وحدت تاثر کا بہتر التزام ہے۔ مجموعی طور پر یہ افسانہ فنی خامیوں سے پاک ہے۔

افسانہ ''عزت آرا''

نسوانی مزاج، اس کی فطرت، اس کی نفسیات، اس کے لب و لہجے اور اس کی زندگی کے پیچ وخم پہ قلم اٹھانا اگر چہ انتہائی دشوار کن عمل ہے تاہم الیاس احمد گدی نے اپنی کئی کہانیوں میں عورتوں کو جگہ دیتے ہوئے ان کے چھوٹے بڑے مسائل زندگی کو کریدنے کی سعی کی ہے۔ الیاس احمد گدی کا افسانہ ''عزت آرا'' میں ایک عورت کی رذالت کی کہانی پیش کی گئی ہے۔ عزت آرا حسین وخوب صورت لڑکی تھی جو کسی شادی کے موقعے پر اپنی بڑی بہن کے یہاں آئی تھی جہاں اس کا معاشقہ اس کی بہن کے دیور سے ہو گیا تھا۔ واضح ہو کہ اس معاشقے سے قبل عزت آرا نے ایک قبیح شخص ظفر صاحب کی محبت میں اس قدر گرفتار ہوگئی تھی کہ ایک مرتبہ ساتھ بھاگتے ہوئے اچانک پکڑی گئی تھی۔ علاوہ ازیں عزت آرا کے حسن وشباب پر کئی لوگ جاں نثاری پر تیار تھے حالاں اتنا سب کچھ ہونے کے باوجود عزت آرا کی شادی ایک اچھے خاندان کے تعلیم یافتہ سرکاری ملازم سے ہوگئی تھی اور زوجین کے مابین اچھی محبت بھی تھی جس کے نتیجے میں عزت آرا دو بچے کی ماں بھی بن گئی تھی۔ مگر ایک ایسی عادت جو عزت آرا کی ہلاکت کی سبب بنی وہ یہ کہ اس کا سابقہ عاشق ظفر صاحب جب بھی کلکتہ آتا تھا، عزت آرا ہزار پابندیوں کے باوجود اس سے ملنے چلی جاتی تھی۔ بالآخر اس کا شوہر زدوکوب کرنے کے ساتھ ساتھ طلاق بھی دے دیا۔ عزت آرا اس صدمے کی تاب نہ لا کر خودکشی کر لی۔

الیاس احمد گدی نے اس افسانے میں ایک فاحشہ عورت کی زندگی کے اس پہلو کو پیش کیا ہے جس میں اس نے عالم شباب میں پے در پے کئی مردوں سے اپنے تعلقات استوار کی تھی اور ہر ایک کے ساتھ اپنا کوئی نہ کوئی چھاپ

چھوڑتی گئی مگراس کی زندگی میں ایک ایسا شخص بھی آیا جس کی شخصیت میں پتہ نہیں ایسے کون سے سرخاب کے پر لگے ہوئے تھے کہ وہ جب بھی کلکتہ آتا تھا، عزت آرا خالص جنسی تعلقات کی بنیاد پر اس سے ضرور بالضرور ملنے چلی جاتی تھی۔ حالاں کہ عزت آرا کے سامنے ظفر صاحب کی کسی بھی اعتبار سے کوئی وقعت نہیں تھی۔ بہرحال عزت آرا کی یہ نازیبا حرکت کسی بھی باضمیر شوہر کے لیے انتہائی شرم ناک بات ہوسکتی تھی۔ لہٰذا دو بچے کی ماں ہونے کے باوجود عزت آرا کو جسمانی و روحانی اذیت دی گئی جس کے شدید ردعمل کے طور پر اس نے خودکشی کر لی۔

فنی اعتبار سے دیکھا جائے تو الیاس احمد گدی کا یہ افسانہ بیانیہ انداز میں لکھا گیا ہے۔ اس کے چھوٹے بڑے تمام کردار فعال ہیں۔ زبان و بیان اور مکالمے کرداروں کے مطابق ہیں۔ منظر کشی شہری زندگی پر مبنی ہے۔ چوں کہ کہانی کا آغاز عزت آرا کی خودکشی کی اطلاع سے ہوتا ہے۔ لہٰذا بہ جائے اس خودکشی کے اسباب ڈھونڈنے کے افسانے کے درمیانی حصے میں چند رومانی باتیں بھی سامنے آجاتی ہیں جن سے یکساں تاثر قائم نہیں ہو پاتا ہے البتہ اختتامی حصے میں تجسس بڑھ جاتا ہے اور خودکشی کے تمام راز افشاں ہو جاتے ہیں۔ اس کے علاوہ دیگر فنی لوازمات کو برتنے کی کوشش کی گئی ہے۔

افسانہ ''لذت سنگ''

افسانہ نگاری کی ابتدائی دور سے ہی اس کے موضوعات میں نیرنگیاں دیکھنے کو ملتی رہی ہیں۔ معاشرتی اور معاشی مسائل تو افسانہ نگاروں کے یہاں موضوع بنے ہی لیکن اس کے ساتھ ساتھ عورت بھی اردو افسانے کا ایک اہم موضوع رہی ہے۔ عورت کے بغیر معاشرے کا کوئی تصور نہیں رہ جاتا ہے۔ عورت کے مختلف روپ اور مختلف چہرے ہیں جو رشتے کی نوعیت سے بدلتے رہتے ہیں۔ اگرچہ عورت کی فطرت کو سمجھنا مرد کے لیے ایک دشوار کن عمل ہے تاہم الیاس احمد گدی نے عورتوں کی خارجی شخصیت کے ساتھ ساتھ داخلی کیفیت کیا ہے یا کیا ہوسکتی ہے، اسے نگاہ میں رکھنے کی بڑی حد تک کوشش کی ہے۔ لہٰذا الیاس احمد گدی کا افسانہ ''لذت سنگ'' اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے۔ اس کہانی کا ماحصل اس طرح ہے کہ خان بہادر اسمٰعیل کے یہاں ایک نوکر اللہ داد خاں تھا۔ اس کی نئی نویلی بیوی رخسانہ خوب صورت ہونے کے ساتھ ساتھ بے حد تیز و طرار بھی تھی۔ اس کے رفتار و گفتار کے نرالے انداز پر خان بہادر بہت جلد ریجھ گیا اور اللہ داد خاں کو مبلغ ایک ہزار روپئے دے کر آزاد کر دیا اور اس کی بیوی رخسانہ کو داشتہ بنا کر رکھ لیا۔ اسی

داشتہ کے بطن سے ایک لڑکا شہزاد پیدا ہوا۔ کافی دنوں تک خان بہادر رخسانہ اور شہزاد کو اپنے محل سے دور رکھ کر دونوں کی کفالت کرتا رہا مگر بہت جلد اولاد کی محبت اور خاندانی شرافت سے مجبور ہو کر اس نے رخسانہ سے با قاعدہ نکاح پڑھوا لیا اور پھر رخسانہ شہزاد کو اپنے محل کے اندر لے آیا۔ اگرچہ خان بہادر کی پہلی بیوی کو یہ رشتہ انتہائی ناگوار گزرا مگر دھیرے دھیرے سب کچھ معمول پر آ گیا البتہ جب تک بیگم صاحبہ بقید حیات رہی اپنے نور نظر انور کو شہزاد کے قریب نہیں جانے دی۔ مگر جب بیگم صاحبہ اس دنیا سے کوچ کر گئی تو رخسانہ کسی غیر مرد کے ساتھ الٰہ آباد فرار ہو گئی۔

انور نے اچھی تربیت کے ساتھ اعلیٰ تعلیم بھی حاصل کی جب کہ شہزاد میٹرک بھی پاس نہ کر سکا۔ شہزاد ولد الزنا ہونے کے ساتھ بری تربیت کا حامل بھی تھا۔ شراب پینا، گالیاں بکنا، محلے بھر میں مار پیٹ، شور شرابا کرنا، جوان لڑکیوں کو چھیڑنا اور اس کو اپنے ہوس کا شکار بنانا یہ ساری برائیاں شہزاد کی خصلت میں شامل تھیں۔

انور اپنی تعلیم مکمل کرنے کے بعد ایک حسین و خوب صورت لڑکی عاصمہ سے شادی کر لی۔ عاصمہ اگرچہ شہزاد کی بری حرکتوں سے متنفر تھی لیکن جب اس کے مردانہ حسن اور جواں مردی کی طرف دھیان جاتا تو یہ نفرت اس کے دل کے گوشے میں سمٹنے لگتی تھی۔ افسانے کے آخری حصے میں انور کسی ضروری کام سے لکھنؤ چلا گیا تھا رات تک لوٹنے کی بات تھی مگر نہیں لوٹ پایا۔ اس نے شہزاد کو بذریعہ تار عاصمہ پر خیال رکھنے کی تاکید کی تھی۔

سناٹی رات میں جب عاصمہ سو گئی تھی، کوئی زور زور سے اس کا دروازہ پیٹنے لگا۔ عاصمہ ہڑبڑا کر اٹھی اور جیسے ہی اس نے دروازہ کھولا، دھڑام سے ایک چودہ پندرہ برس کی لڑکی گر پڑی۔ دراصل یہ مالی کی لڑکی تھی۔ اس کو شہزاد نشے کے عالم میں اپنے ہوس کا شکار بنانا چاہتا تھا۔ عاصمہ نے جہاں ایک طرف مالی کی لڑکی کو عصمت ریزی سے بچا لیا وہیں دوسری جانب شہزاد کو بھی کھرے کھوٹے کہنے میں کوئی کسر نہ چھوڑی۔ مگر اس کا خمیازہ خود عاصمہ کو ہی اس طرح بھگتنا پڑا کہ شہزاد جو نشے میں دھت تھا، جی بھر کر گھونسوں اور تھپڑوں سے عاصمہ کو پیٹا۔ صبح کو جب انور واپس آیا تو عاصمہ بجائے اس کے کہ وہ شہزاد کے کالے کرتوت کو انور کے سامنے رکھتی، اس پر مکمل پردہ ڈال دی اور خود کو اندھیرے میں ٹھوکر کھا کر گرنے کا بہانہ بنالی۔ جب انور نے ایک نوکر کے ذریعہ شہزاد کو بلوایا اور شہزاد بہ حیثیت ایک مجرم کے انور کے سامنے کھڑا تھا، لیکن جب اس نے دیکھا کہ رات کے تمام باتوں پر اس کی بھابی عاصمہ نے پردہ ڈال دیا ہے تو وہ شرمندہ ہونے کے ساتھ ساتھ حیرت میں پڑ گیا۔

الیاس احمد گدی کا یہ افسانہ دوزاویے سے مطالعے کا متقاضی ہے۔ایک سماجی اور دوسرا نفسیاتی۔سماجی اعتبار سے دیکھا جائے تو تقریباً اسی موضوع سے میل کھاتا ہوا پریم چند کا افسانہ ''بڑے گھر کی بیٹی'' ہے جس میں شری کھنٹھ کی اہلیہ جو خواندہ ہونے کے ساتھ ساتھ بڑے گھرانے سے تعلق رکھتی ہے،ایک ایسے موقعے پر کہ جب ایک مشترکہ خاندان ٹوٹ رہا تھا،اس نے اپنی انانیت کی قربانی دے کر اس خاندان کو ٹوٹنے سے بچالیا۔الیاس احمد گدی نے بھی اس افسانے کے ایک اہم کردار عاصمہ کے ذریعہ ایک جوائنٹ فیملی کو منتشر ہونے سے بچانے کی کامیاب کوشش کی ہے۔نفسیاتی اعتبار سے دیکھنے پر ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اگرچہ عاصمہ اور انور کی بہترین جوڑی ہے۔شکل و شباہت، تعلیم و تربیت،حسب و نسب،رفتار و گفتار،عادات و اطوار،فہم و فراست اور نفاست و طہارت غرض یہ کہ ہر اعتبار سے دونوں ایک دوسرے پر کھرے اتر رہے تھے اور ظاہری طور پر دونوں ایک دوسرے سے اٹوٹ محبت بھی کرتے تھے مگر بعض ایسی چیزیں تھیں جو انور کے بجائے شہزاد کی شخصیت میں نظر نہ آتی تھیں۔لہٰذا یہی وہ چیزیں تھیں جو عاصمہ کو اپنی طرف مائل کرتی تھیں۔

چودہ صفحات پر مشتمل الیاس احمد گدی کا یہ افسانہ ایک طویل افسانہ ہے۔اگرچہ افسانے میں طوالت کی گنجائش نہیں ہے تاہم افسانہ نگار نے کہانی کی ابتدا ایسی ہنرمندی سے کی ہے کہ قاری پورا افسانہ پڑھنے پر لامحالہ مجبور ہو جاتا ہے ساتھ ہی پوری کہانی میں تذبذب کی کیفیت برقرار رہتی ہے۔پلاٹ،کردار اور زبان و بیان غرض یہ کہ تمام فنی لوازم کو ہر ممکن بہتر طریقے سے برتنے کی کوشش کی گئی ہے۔

افسانہ ''بارش''

دنیا کا کوئی بھی ادب کوئی بھی زبان،کوئی بھی تہذیب ایسی نہیں ہے جہاں عورت کے پاکیزہ تصور،اس کی فطرت،اس کے سراپے کا بیان،اس کے کردار کی عظمت،گھر کا اور شوہر کے تئیں اس کی مکمل سپردگی کا ادبی اظہار نہ کیا گیا ہو۔اردو فکشن بالخصوص اردو افسانہ اس سے کیسے محروم رہ سکتا ہے۔نئے عہد میں جب کہ بدلاؤ میں شدت آچکی ہے،عورت کا تصور کتنا بدل سکتا ہے یہ ایک فکر انگیز بات ہے۔حقیقت یہ ہے کہ ادب عالیہ ہو یا کلاسیکی ادب،لوک کتھائیں ہوں یا دیو مالائی قصے،عورت ہر جگہ مرد کی جارحیت کا شکار نظر آتی ہے۔کسی نے مرد و عورت کے رشتے کو مالک و غلام کا رشتہ مانا ہے تو کسی نے عورت کو جانور اور گنوار کے خانے ہی میں ڈال دیا،کسی نے عورت کی بے وفائی کو

جنسی نا آسودگی سے جوڑا ہے تو کسی نے عورت کے لاشعور میں ایک مثالی مرد کو دیکھا ہے۔غرض کہ عورت کو ہر زمانے میں مختلف زاویے سے دیکھنے کی کوشش کی گئی ہے۔

زیرِ مطالعہ افسانہ ''بارش'' کی مرکزی کردار نیلما مکھرجی ایک تعلیم یافتہ بنگالی لڑکی ہے۔اس کی شکل و شباہت انتہائی پرکشش ہے۔ وہ اپنے جسم سے زیادہ ہونٹ کی حفاظت کرتی ہے۔افسانے کا دوسرا کردار راجندر ہے جو نیلما مکھرجی کا کلاس میٹ بھی ہے۔ یہ دونوں حقیقی معنوں میں ایک دوسرے سے محبت کرتے ہیں یہاں تک کہ محبت کی آخری منزل کو بھی عبور کر جاتے ہیں۔اس کے بعد کہانی کروٹ لیتی ہے اور راجندر کی شادی ایک بہت بڑا بزنس مین کی اکلوتی لڑکی رنجنا سے ہو جاتی ہے اور راجندر اس فارم کا منیجر بن جاتا ہے۔ بعدہٗ راجندر نے اپنے دل و دماغ سے نیلما مکھرجی کو نکال دیا۔اس کے بعد کہانی میں ایک اور نیا موڑ آتا ہے۔ایک دن ڈانس کلب میں راجندر، نیلما مکھرجی اور لیکھ راج وغیرہ ہوتے ہیں۔رقص اور مے نوشی کا دور چلتا ہے۔نیلما مکھرجی ایک گوشے میں بیٹھی بیئر کا جگ پکڑے دھیرے دھیرے چسکی لے رہی ہے۔ بیئر کا ہلکا سرور اس کے رخساروں پر جھلک رہا ہے اور بھیگے ہوئے ہونٹ ایسے لگ رہے ہیں جیسے گلاب کی دو پنکھڑیاں شراب میں نم ہوں۔تھوڑی سی دوری پر راجندر اور لیکھ راج بھی شراب پینے میں مصروف تھے۔نیلما مکھرجی کو دیکھ کر دونوں آپس میں تبصرہ کرنے لگے۔ جہاں یہ راز فاش ہوا کہ لیکھ راج بھی کسی زمانے میں نیلما مکھ جی کی محبت کے اسیر تھے۔ چنانچہ اس ضمن میں چند جملے ملاحظہ ہو:

> ''ہاں تو میں نے اسے بڑی مشکلوں، بڑی کثیر رقم اور بہت سا وقت برباد کر کے حاصل کیا۔اسے گھنٹوں شراب پلائی اور جب وہ مدہوش ہو گئی تو اس کو اپنے گھر لے گیا۔لیکن ایک حیرت انگیز بات سنو، جب میں نے اس کے ہونٹ چومنے چاہا تو وہ ایک دم سے برہم ہو گئی''۔
>
> اس نے کہا! تم میرا سارا جسم لے لو، مجھے کوئی اعتراض نہیں۔لیکن میرے ہونٹ چومنے کی کوشش مت کرنا، تمھیں شاید حیرت ہوگی کہ میں نے آج تک اپنے شوہر تک کو اس کی اجازت نہیں دی ہے۔ جسے میں ساری زندگی فراموش نہ کر پاؤں گی''۔(18)

الیاس احمد گدی کا یہ افسانہ جدیدیت کا حامل ہونے کے ساتھ ساتھ پوری کلچر کا ترجمان بھی ہے۔ رشتہ داری

میں رنگ، نسل، عمر اور دولت کے درمیانی تفریق، عورت و مرد کا ایک ساتھ بار کلب میں ڈانس اور مے نوشی کرنا، شادی سے پہلے اور شادی کے بعد من چاہی محبت کو رواج دینا وغیرہ یہ ساری چیزیں یوروپی تہذیب میں شامل ہیں۔ مگر یہ بات بھی اپنی جگہ قائم ہے کہ مغربی کلچر کا عکس ہمارے یہاں بھی کسی حد تک پھیل رہا ہے۔ چناں چہ ہم دیکھتے ہیں کہ افسانہ کا اہم کردار نیلما مکھرجی کو شوہر دیوان صاحب اس کے باپ کی عمر کا ہے۔ نیلما اس کے ساتھ اپنی زندگی محض اس لیے گزار رہی ہے کیوں کہ وہ سرمایہ دار ہے۔ مگر جب نیلما کو اپنی جنسی ناآسودگی کا احساس ہوتا ہے تو وہ لیکھ راج کے ہاتھوں تھوڑی دیر کے لیے بک جاتی ہے۔ دوسری جانب رنجنا جو بے انتہا مال و دولت کی مالک ہے۔ اپنی مرضی سے راجندر سے شادی کر لیتی ہے۔ بہرحال مجموعی طور پر یہ کہا جاسکتا ہے کہ اس پوری کہانی میں دو باتیں سامنے آتی ہیں۔ ایک تو یہ کہ انسان اور زندگی سے متعلق تمام چیزوں پر دولت کو ترجیح دی جاتی ہے دوسرے یہ کہ خواتین کے یہاں شادی بالفاظ دیگر محبت کا تصور بدلتا ہوا نظر آ رہا ہے۔ جسمانی محبت اور روحانی محبت۔ حالاں کہ دونوں ہی محبت مادی ہیں۔ تاہم جسمانی محبت کے لیے یہ خواتین آزاد نظر آتی ہیں جب کہ روحانی محبت میں ان کا رویہ سخت نظر آتا ہے۔ یہ خواتین محبت کے نام پر کسی صاحب ثروت کو اپنے جسم کے تمام اعضا سے محظوظ ہونے کی اجازت تو دے سکتی ہے مگر ہونٹ چومنے کی قطعی اجازت نہیں دے سکتیں کیوں کہ یہ ہونٹ اسی کے لیے مختص ہوتے ہیں جس سے قلبی محبت ہوتی ہے۔ الیاس احمد گدی کی اس کہانی میں بجز پلاٹ کے دیگر چیزیں بڑی حد تک فنی تقاضے کو پورا کرتی ہیں۔

افسانہ ''روشنی''

انسان اور زندگی کی حقیقتیں اتنی سادہ نہیں ہیں جیسی کہ وہ نظر آتی ہیں۔ وہ خود بھی بدلتی رہتی ہیں اور ان کو دیکھنے والا نقطۂ نظر بھی بدلتا رہتا ہے۔ سماج میں تصادم کی وہ قوتیں جو نئی کہانی کو جنم دیتی ہیں وہی انسان اور حقیقت کے بارے میں انداز نظر میں تبدیلی لاتی ہیں۔ وہ افسانہ نگار جو تصادم کی غیر مادی اور تضاد کی مادی نوعیت کے پس منظر میں انسانی زندگی کی حقیقت کا مطالعہ کرنا چاہتے ہیں، ان کے لیے حقیقت منقلب صورت گری تو ہوسکتی ہے لیکن سیال نہیں۔ وہ انسانی قوت کے سرچشمے کو اس کے ظاہر و باطن، داخلی و خارجی روابط اور اسباب و نتائج میں تلاش کرتے ہیں۔ بہر کیف الیاس احمد گدی کا یہ افسانہ اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے۔ کہانی کی تلخیص اس طرح ہے کہ برسات کی رات ہے شام سے ہی بارش شروع ہو چکی ہے۔ مسافر خانہ میں لوگ اپنی اپنی جگہ پکڑ چکے ہیں۔ بس کا ڈرائیور جو

مسلمان ہے وہ بھی نماز وغیرہ سے فارغ ہوکر لوٹے میں پانی بھر کر اپنی جگہ بنالیتا ہے۔اسی مسافر خانہ میں ایک سادھو بھی ہے جو ٹھنڈ کے باعث لکڑی جلاتا ہے وہیں پر ایک نوجوان لڑکا بھی پہنچتا ہے جو کسی دوسرے شہر سے نوکری کی تلاش میں آیا ہے۔ بہر حال ان لوگوں میں چند باتیں ہوتی ہیں جن میں اکثر باتوں سے سادھو متفق نہیں ہوتا۔اسی اثنا میں بجلی چمکتی ہے اوراس کی روشنی میں اسی مسافر خانہ میں دور پڑی ہوئی رقاصہ پر سادھو کی نظر پڑتی ہے۔ پھر کچھ دیر کے بعد بجلی چمکتی ہے اوران تینوں کی نظریں رقاصہ پر پڑتی ہیں۔اتنے میں رقاصے کا ایک سازندہ بھی کھسک کر الاؤ کے قریب آ گیا۔سادھو نے سازندہ سے رقاصہ کے حسب ونسب، عادات واطوار اور رفتار و گفتار پوچھا۔ بعدۂ ایک پلہ کہیں سے نمودار ہو جاتا ہے جو ٹھنڈ کی وجہ سے ادھر اُدھر بھاگ رہا تھا نیتجتاً ڈرائیور کے لوٹا سے ٹکرا جاتا ہے۔ڈرائیور بہت خفا ہوتا ہے اور پلہ پر جوتا پھینکتا ہے پلہ بھاگ جاتا ہے۔مگر تھوڑی ہی دیر کے بعد وہ الاؤ کے پاس آ کر بیٹھ جاتا ہے اور اپنا بدن جھاڑتا ہے۔اس کے بدن کا پانی سادھو اور سازندہ کو پڑتا ہے۔سادھو غصہ میں آ کر پلہ کو بری طرح مارتا ہے۔ڈرائیور سادھو کو داد دیتا ہے۔مگر کچھ ہی دیر بعد وہی پلہ ڈرائیور کے پاؤں کے قریب آ کر بیٹھ جاتا ہے اور پھر اس کے پیروں سے لپٹ جاتا ہے۔ پلہ کا یہ عمل ڈرائیور کے سارے وجود کو جھنجھوڑ ڈالا۔اسے ایسا لگا جیسے وہ کتے کا پلہ نہ تھا بلکہ اس کا بخت آور تھا۔لہٰذا ڈرایور نے کسی نامعلوم جذبے کے بہاؤ میں آ کر پلہ کو اٹھا لیا اور اس کو اپنے ساتھ لحاف میں لپیٹ کر چھاتی سے چمٹا لیا۔

مذکورہ عنوان کے تحت پریم چند کا بھی ایک افسانہ ہے جس میں ایک معمولی عورت کی خودداری، فرض شناسی اور توکل پسندی نے ایک اعلیٰ افسر کے ذہن کو جھنجھوڑ کر رکھ دیا اور وہ سوچنے پر مجبور ہوا کہ تعلیم صرف اعلیٰ ڈگریوں میں پوشیدہ نہیں، اس عورت کا اعلیٰ کردار اور عمل ایک افسر کو اپنے فرض کی پہچان عطا کرتا ہے اور وہ ایک نابینا بوڑھے کی جان بچا کر ابدی سکون ومسرت محسوس کرتا ہے۔الیاس احمد گدی نے اس افسانے میں دو مرکزی کردار ڈرائیور اور سادھو کے اخلاقی ونفسیاتی پہلوؤں کو موازناتی انداز میں پیش کیا ہے۔

ڈرائیور جہاں ایک طرف تنخواہ کم ہونے کے باعث دائیں بائیں سے کچھ پیسے مارنے پر مجبور ہے وہیں دوسری جانب نماز وروزے کا پابند بھی ہے۔یہی وجہ ہے کہ پہلی مرتبہ پلہ جب ڈرائیور کے لوٹا سے ٹھوکر کھاتا ہے تو ڈرائیور کو بہت رنج ہوتا ہے۔یہاں پر اس کا مذہبی عقیدہ کارفرما ہوتا ہے۔جب کہ دوسری مرتبہ جب وہی پلہ ڈرائیور

کے پاؤں سے لپٹ جاتا ہے تو ڈرائیور نے اسی نجس پلے کو اخلاقی ونفسیاتی جذبے سے مغلوب ہو کر اپنے سینے سے چمٹا کر لحاف کے اندر سو گیا۔ واضح ہو کہ کوئی اٹھارہ سال قبل ڈرائیور کا دو سالہ لڑکا جو پیدا ہوتے ہی ماں کی محبت سے محروم ہو گیا تھا اور اسے ڈرائیور نے رات دن ایک کر کے پالا تھا۔ مگر ایسی ہی ایک رات کہ جس میں موسلا دھار بارش، بجلی کی چمک، بادل کی گرج اور ٹھنڈی ہوا چل رہی تھی، اس کا لخت جگر بخت آور روتے روتے موت کے آغوش میں چلا گیا تھا۔ بہر حال یہی وہ نفسیاتی پہلو ہے جس نے ڈرائیور کو بے سہارا پلّہ کو گود میں اٹھانے پر مجبور کیا۔

افسانے کا دوسرا اہم کردار سادھو ہے۔ مگر یہ سادھو روایت شکن ہے۔ سازندہ سے سادھو کا رقاصہ کے متعلق داخلی وخارجی حلیہ کا پوچھنا، سادھو کے ظاہر و باطن میں تضاد وتصادم کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ چنانچہ اس سلسلے میں اسی افسانے کا ایک ضمنی کردار ''نوجوان'' کے چند جملے ملاحظہ ہوں:

> ''مگر مشکل یہ ہے مہاراج کہ اس زمانے میں سادھو سوا دھو ہو گئے ہیں اور نرتکی رنڈی، مرکز دونوں کا روپیہ ہے۔ سادھو کو دان چاہیے اور نرتکی کو انعام۔۔۔'' (19)

بہر کیف مجموعی طور پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ بالمقابل ڈرائیور کے سادھو کا اخلاقی ونفسیاتی پہلو کمزور ہے۔

کہانی کا تیسرا کردار ''نوجوان'' کی حیثیت اگر چہ ضمنی ہے تاہم یہ کردار بڑا ہی حساس ہے۔ اس کے چند طنز آمیز جملے دیکھنے کو ملتے ہیں جن سے سادھو کا کچا چٹھا سامنے آجاتا ہے۔ کہانی میں ایک غیر انسانی کردار پلّہ بھی ہے جو پورے افسانے میں مرکز نگاہ بنا رہتا ہے۔ الیاس احمد گدی نے اس کو بہ طور استعارہ (معصوم و بے سہارا) کے پیش کیا ہے۔ بیانیہ انداز میں لکھا گیا یہ افسانہ زبان و بیان، منظر نگاری، کردار نگاری کے علاوہ دیگر فنی لوازم کے اعتبار سے بھی بہتر ہے۔

افسانہ ''آدمی''

''بھوک'' ایک ایسی فطری چیز ہے جو ہر جاندار میں پائی جاتی ہے۔ بھوک کی شدت جہاں ایک طرف انسانوں کے رنگ ونسل اور معیار وطبقہ کے تمام حصار کو توڑ کر انھیں ایک ہی خانہ میں کھڑا کر دیتی ہے وہیں دوسری جانب انسان وحیوان کے بعض درمیانی تفریق کو بھی توڑ دیتی ہے۔ چنانچہ الیاس احمد گدی کا زیر مطالعہ افسانہ اسی سلسلے

کی ایک کڑی ہے۔افسانے کا اہم کردار جو واحد متکلم کی صورت میں ہے، دیہات کا رہنے والا ہے، کبھی پردیس نہیں نکلا تھا مگر اس سال فصل نہیں ہونے کی وجہ کر مجبوراً باہر نکلنا پڑا۔ یہ شخص اپنی بیوی بچوں کو چھوڑ کر جہاں پہنچتا ہے وہ شہر بھی قحط زدہ ہے۔البتہ بعض جگہوں پر ریلیف سینٹرز قائم ہیں جہاں چند پیسوں میں پیٹ بھر روٹی میسر ہو جاتی ہے۔لہٰذا مذکورہ شخص بھی ایک ریلیف سینٹر ''سستی روٹی کی دکان'' کے سامنے مردوں والی لمبی قطار میں کھڑا ہو گیا۔ مسلسل دو گھنٹے لائن میں دھکا کھانے کے بعد کاؤنٹر تک پہنچا اور اپنی مٹھی میں دبائے پیسے بوڑھا بنگالی کو دے دیا۔اگر چہ متعینہ رقم سے پانچ پیسے کم تھے مگر پیچھے سے کسی آدمی کے درخواست کرنے پر روٹی سالن مل گئی۔ جب یہ شخص کھانا لے کر چلا تو وہ کتا جو کافی دیر سے ریلیف سینٹر پر چکر کاٹ رہا تھا، نڈھال ہوکر اس آدمی کے پیچھے پیچھے چلنے لگا۔اور جب وہ شخص ریلیف سینٹر سے کچھ ہٹ کر روٹی کھانے بیٹھا تو عین اس کے سامنے ذرا سے فاصلے پر کتا خاموش کھڑا اسے دیکھتا رہا۔اس کی آنکھوں میں کچھ ایسی التجا اور منت تھی کہ وہ شخص ہنس پڑا اور کتے کو بلا لیا۔کتا ذرا سا جھجھکا، پھر آ کر اس کے ساتھ کھانے میں شامل ہو گیا۔

افسانہ ''آدمی'' کے غائر مطالعہ سے ایسا محسوس ہوتا ہے الیاس احمد گدی نے اس کہانی میں قحط بنگال کے ایک خاص پہلو کو ضبط تحریر میں لانے کی سعی کی ہے۔قحط بنگال کا زمانہ 44-1943 ہے۔اس قحط سے غریب، مزدور کا کیا پوچھنا متوسط اور امیر گھرانے کے لوگوں کے معاشی حالات بھی کھوکھلے ہو چکے تھے۔ ہر طرف روٹی کے لالے پڑے ہوئے تھے۔حکومت نے قحط سے نمٹنے کے لیے جو پالیسی طے کی تھی اس سے خاطر خواہ فائدہ نہیں ہو سکا۔البتہ شہر کے چنندہ لوگ چند پیسوں کے عوض روٹی سالن دینے کا کاؤنٹرز قائم کیے تھے۔ان مراکز سے چالیس پیسے دے کر چھ روٹیاں اور مفت میں سالن لینا، غریبوں کے لیے تو کوئی عار نہیں تھا مگر امیروں کے لیے بڑا کٹھن معاملہ تھا۔لہٰذا متوسط و امیر طبقے کے لوگ ان ہی غریبوں سے ساٹھ پیسے میں چھ روٹیاں اور سالن خرید کر اپنے پیٹ کی بھوک مٹاتے تھے۔

مجموعی طور پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ الیاس احمد گدی نے اس افسانے میں قحط بنگال کو موضوع بنایا ہے قحط کے باعث گاؤں کے کسانوں کا شہر کو ہجرت کرنا اور پھر وہاں بھوکے انسانوں کا اژدھام۔افسانے کا اہم کردار ''میں'' جب سخت جدوجہد کے بعد روٹیاں اور سالن حاصل کر کے کھانے بیٹھتا ہے تو وہاں وہ بھوکا کتا بھی پہنچ جاتا ہے جو کافی دیر سے اسی کیمپ میں پیٹ کی بھوک مٹانے میں سرگرداں ہے۔ بالآخر یہ دونوں ایک ہی ساتھ کھانے لگتے ہیں۔اس

طرح یہ کہانی اختتام کو پہنچتی ہے۔الیاس احمد گدی نے اس افسانے کے ذریعے قحط سے متاثرہ شہر کی کربناک زندگی کو حقیقی انداز میں پیش کیا ہے اور ’’بھوک‘‘ کا ایک ایسا انوکھا نقشہ کھینچا ہے جس میں ’’بھوک‘‘ انسان اور حیوان کے مابین تمیز کو مٹا دیتی ہے۔

کہانی کا اہم کردار ’’میں‘‘ ہے اور پوری کہانی میں سب سے زیادہ متحرک وفعال کردار یہی ہے۔افسانہ نگار نے اس افسانے میں کرداروں کے نام کی جگہ ضمائر وصفات سے کام لے کر کہانی کے دائرہ کار کو وسیع کر دیا ہے۔ افسانے کا اہم کردار چوں کہ کھیتوں میں کام کرنے والا ہے اور دیہات سے ہجرت کر کے آیا ہے مگر اس کی زبان سے دیہاتی پن ظاہر نہیں ہوتی ہے جس سے اس کردار کی زبان میں کسی قدر مصنوعیت کا ظہور ہوتا ہے حالاں کہ اس کردار کے علاوہ دوسرے کرداروں کی زبان فطری ہے۔قحط کے سبب بھوک، افلاس اور حصول روٹی کی جستجو میں لوگوں کی بھیڑ کی بہترین منظرکشی کی گئی ہے۔علاوہ ازیں دیگرفنی چیزوں کو بہتر طریقہ سے برتا گیا ہے۔

افسانہ: ہارے ہوئے لوگ

الیاس احمد گدی کی اس کہانی میں اگر چہ رومانی مناظر ہی دیکھنے کو ملتے ہیں تاہم بنیادی طور پر اس افسانے کا موضوع جنسی استحصال ہے۔ ماریا، جوزیا اور مائکل کا شمار اہم کرداروں میں ہوتا ہے۔ ماریا اور جوزیا آپس میں سگی بہن ہے۔ مائکل جو بہ ظاہر نیک سیرت معلوم ہوتا ہے مگر اس کا باطن انتہائی پراگندہ ہے۔ مائکل نے پہلے ماریا کو شادی کے نام پر ہوس کا شکار بناتا رہا مگر جب اچانک ماریا بون ٹی بی کی شکار ہوگئی تو مائکل نے خود کو ماریا سے کنارہ کر لیا اور جوزیا کو اپنے دام عشق میں گرفتار کر اس کو بھی اپنے ہوس کا شکار بناتا رہا حالاں کہ ماریا کے دل میں مائکل کی محبت ہنوز برقرار ہے۔ چناں چہ ماریا نے جوزیا کے ذریعہ خبر بھجوائی کہ وہ صرف ایک دفعہ آ کر مل لے۔لہٰذا ایک شب جب مائکل نے جوزیا کو ایک ڈانس کلب میں لے کر گیا اور وہاں مے نوشی وغیرہ کے بعد جب اس نے جوزیا کا جنسی استحصال کیا تو ایسے موقعے پر جوزیا نے اپنی بہن ماریا کا پیغام سنا دیا جس پر مائکل بپھر گیا اور اس نے جوزیا کو جی بھر زدوکوب کر کے اس کو بھی اپنی زندگی سے کنارہ کر دیا۔

الیاس احمد گدی کی اس کہانی میں عیسائی گھرانے کی تہذیب وتمدن اور اس کے عقیدے کے اس پہلو کو بروئے کار لانے کی سعی کی گئی ہے جس میں عیسائیوں کی ہمدردی، صلہ رحمی اور غریب پروری کے منفی رخ کو بے نقاب

کیا گیا ہے۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ افسانے کا اہم کردار مائکل جس کی حیثیت ایک پادری کی بھی ہے، اس نے ایک بوڑھا معذور شخص کی دو دو جوان لڑکیوں کو یک بعد دیگرے شادی کا جھانسا دے کر اپنے ہوس کا شکار بنایا۔ اگرچہ ان دونوں بہنوں کے جنسی استحصال کے پس پردہ اور بھی بہت ساری برائیاں ہیں تاہم ان برائیوں کی تھوڑی دیر کے لیے کیوں کہ ترقییافتہ تہذیب وتمدن کا حصہ تصور کیا جاسکتا ہے مگر ماریا اور جوزیا کی عزت کو پامال کرنے کو محض جنسی استحصال کہا جائے گا۔

فنی اعتبار سے دیکھا جائے تو اس کہانی میں سب سے متحرک وفعال کردار جوزیا ہے جب کہ سب سے دل دوز کردار ماریا ہے۔ مائکل کی حیثیت ایک ہوس پرست استحصال کنندہ پادری کی ہے۔ کہانی کے پلاٹس آپس میں مربوط ہیں۔ زبان فطری ہے۔ بعض جگہوں پر شعری صنعت سے بھی کام لیا گیا ہے۔ ماحول ومنظرکشی عیسائی خاندان اور اس سے متعلق چیزوں کی گئی ہے۔ وحدت تاثر پوری کہانی میں یکساں ہے۔

افسانہ ''25 مارچ کے بعد کا ایک دن''

قتل وغارت گری کے موضوع پر لکھا گیا یہ افسانہ الیاس احمد گدی کے بین الممالک جنگ وجدل اور ظلم و استحصال سے متعلق گہری واقفیت کا بین ثبوت ہے الیاس احمد گدی نے اس کہانی میں ایک عظیم اور طاقتور ملک کا کمزور اور چھوٹے ملک کے ساتھ حیوانی وبربریت کو صفحۂ قرطاس پر لانے کی کوشش کی ہے۔

ویت نام کا شمار دنیا کی کثیر مذہبی ممالک میں ہوتا ہے۔ اگرچہ یہاں بدھ مت، عیسائیوں کے مختلف فرقے، مسلم اور ہندوؤں کے علاوہ دیگر اقوام بھی ہیں تاہم ان تمام مذاہب کے پیروکار اور اقوام کی مجموعی آبادی تقریباً ستائیس فی صد پر ہی دم توڑ دیتی ہے۔ بقیہ تہتر فی صد آبادی قدامت پرست دہریہ قوم پر مشتمل ہے۔ لہٰذا یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ ویت نام بنیادی طور پر دہریائی ریاست ہے۔

ویت نام کی لڑائیوں میں ''مائی لا قتل عام'' کو رہتی دنیا تک فراموش نہیں کیا جاسکتا ہے یہ عظیم ترین حادثہ مارچ 1968 میں رونما ہوا تھا۔ اس حادثے میں امریکی افواج نے ''مائی لا'' جو کم وبیش سات سو انسانوں کی ایک بستی تھی، تھوڑی ہی دیر میں جدید آلات کے ذریعہ تہہ وبالا کردیں اور اس طرح ایک انسان بھی زندہ نہیں بچ سکا۔ مگر افسوس کہ میڈیا نے اس خونی ہولی کو بھی کتربیونت کرکے 1969 میں عوام الناس کے سامنے لایا۔

مذکورہ باتوں کی روشنی میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ افسانہ ''25 مارچ کے بعد کا ایک دن'' میں الیاس احمد گدی نے ویت نام کا ایک شہر ''مائی لا'' کا دردناک فساد کا نقشہ کھینچا ہے۔ جہاں انسانی خون کے پیاسوں نے مذکورہ شہر کو قبرستان میں تبدیل کردیا۔ پورے شہر میں انسان نام کی کوئی چیز نہیں بچی، ہر چہار جانب ہو کا عالم طاری ہوگیا۔ ظلم وستم کی اس تیرگی کو افسانہ نگار نے ظلمت کی گھٹا سے تعبیر کیا ہے۔ پوری سڑکیں انسانی خون سے آلودہ ہوگئیں اور تمام نالوں سے خون کی دھاریں جاری ہوگئیں۔ انسانیت کو شرم سار کردینے والا اس فساد کی تصویر کشی کرتے ہوئے الیاس احمد گدی رقم طراز ہیں:

> ''چنانچہ آدمی کے ساتھ بڑا المیہ ہوا کہ وہ آدمی نہ رہا، سالہا سال کی ریاضتیں، ہزاروں برسوں کی مسلسل جدوجہد اور سیکڑوں پیغمبروں اور اوتاروں کی مساعی جمیلہ کو یہ ایک دن نگل گیا کہ آدمی آدمی نہ رہا، اس کے بڑے بڑے دانت، خون آلود دانت، اس کے ہونٹوں کے گوشوں سے باہر نکل آئے۔ آنکھیں انگارہ جیسی دہکنے لگیں اور وہ وحشی درندوں کی طرح چاروں ہاتھ پیروں سے سڑکوں اور گلیوں میں دوڑنے لگا''۔(20)

اس کہانی کا انداز تکلم بیانیہ ہے جو محض دو کرداروں کے آپسی مکالمے پر مشتمل ہے اور یہ دونوں کردار واحد متکلم کی صورت میں ہیں۔ الیاس احمد گدی نے اس افسانہ میں طویل مکالمے، اشارے، کنایے، جملۂ نامکملہ اور استفہامیہ جملے کی کثرت سے کام لیا ہے۔ اگرچہ ان چیزوں کو قاری کا ذہن آسانی سے قبول نہیں کرپاتا ہے مگر افسانہ نگار نے اپنی فنی شعور کا ثبوت دیتے ہوئے پلاٹ سازی، جملے کی ساخت اور انتخاب الفاظ کچھ اس انداز سے کی ہیں کہ پوری کہانی میں تجسس کے ساتھ ساتھ تاثر بھی قائم رہتا ہے۔ مجموعی طور پر یہ کہا جاسکتا ہے کہ الیاس احمد گدی کا یہ ایک اچھا افسانہ ہے۔

افسانہ ''ستین''

اس کہانی کا شمار الیاس احمد گدی کے بہترین افسانوں میں ہوتا ہے۔ استحصال کے موضوع پر لکھا گیا اس افسانہ میں الیاس احمد گدی نے دو متحرک کردار ستین اور اس کی سگی بہن رینو کی انفرادی مجبوریوں اور ان سے پیدا شدہ برائیوں کو پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ اجمالی طور پر ''ستین'' کی کہانی اس طرح ہے کہ رینو مجمدار عرف رینو ایک

بنگالی لڑکی ہے اور قدرے خواندہ بھی ہے۔ رینو کا سگا بھائی ستین ہے جو خواندہ ہونے کے ساتھ ساتھ بڑا ہی حساس ہے۔ رینو کے گھر کے معاشی حالات خستہ ہونے کی وجہ کر وہ بنگال کی دیگر لڑکیوں کی طرح نوکری کے نام پر جسم فروشی میں مبتلا ہو گئی۔ رینو کے گراہکوں میں ایک شخص ایسا نمودار ہوا جس نے مکمل ایک مہینہ کے لیے رینو کو طے کر لیا۔ ایک دن رینو جب اس آدمی کے ساتھ بازار سے کچھ چیزیں خریدنے جا رہی تھی تو راستے میں ستین کی نظر رینو پڑ گئی۔ اگر چہ ستین کچھ بولا نہیں مگر رینو شرم اور خوف کے مارے بغیر کچھ خریدے لوٹ آئی۔

مذکورہ شخص سے ایک موقع پر ستین کی ملاقات ہوئی اور ان دونوں کے مابین گفتگو سے یہ بھی واضح ہو گیا کہ اس شخص کا تعلق رینو سے ہے۔ تقریباً ایک ہفتہ کے بعد ستین خلاف معمول صاف ستھرے کپڑے پہن کر ایک اٹیچی لیے اس شخص کے یہاں پہنچ گیا اور رات وہیں گزارنے کی خواہش ظاہر کی جس پر وہ شخص راضی ہو گیا۔ بہر حال علی الصبح ستین اٹیچی کے ساتھ غائب ہو گیا اور کل ہو کر رینو کافی گھبرائی ہوئی آئی تو معلوم ہوا کہ ستین دراصل اسلحہ کی تسکری کے کام میں ملوث ہے جو انتہائی خطرناک کام ہے۔

مجموعی طور پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ رینو خوب صورت، نوجوان، خواندہ اور باعزت گھرانے کی لڑکی ہے۔ وہ محض اپنے گھر کے معاشی تنگی سے عاجز آ کر جسم فروشی کے دلدل میں خود کو پھنسا دیتی ہے۔ ستین اگر چہ سب کچھ جانتا ہے مگر چوں کہ وہ رینو کی مجبوریوں سے باخبر ہے۔ لہٰذا وہ اس معاملے میں اکثر خاموش رہتا ہے۔ البتہ اس کی آنکھوں سے نفرت اور غصے کا ظہور ہوتا رہتا ہے۔ دوسری جانب رینو اس بات سے شدید خائف رہتی ہے کہ اگر کبھی ستین اسلحے کی تسکری کے جرم میں پکڑا گیا تو اس کی زندگی تباہ ہو جائے گی۔ حالاں کہ ستین کے اس مجرمانہ عمل کا ذمہ دار خود رینو سمجھتی ہے۔ بہر کیف الیاس احمد گدی نے اس افسانے میں سماجی بے حسی کے اس پہلو کو اجاگر کیا ہے جس میں معاشی بدحالی کے شکار لوگوں کا مختلف زاویے سے استحصال کیا جاتا ہے۔

الیاس احمد گدی کے اس افسانہ میں بنیادی طور پر تین کردار رینو، ستین اور واحد متکلم ہیں۔ اور سبھی متحرک و فعال ہیں تاہم ان تینوں کرداروں میں سب سے پر پیچ کردار نگاری ستین کی ہے۔ جب کہ کہانی کو آگے بڑھانے کا کام واحد متکلم نے کیا ہے۔ ستین ایک بے باک اور حاضر جواب کردار ہے۔ اس کی زبان واعظانہ ہے۔ چنانچہ جب وہ رینو کا گراہک (میں) سے بات کرتا ہے تو ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ ایک تجربہ کار اعلیٰ تعلیم یافتہ ہے اور انسانی

نفسیات کو بہ خوبی سمجھتا ہے مناسب جگہوں پر مکالمے سے بھی کام لیا گیا ہے۔منظر کشی واقعات کے مطابق ہے۔ پلاٹس ایک دوسرے سے مربوط ہیں اور پوری کہانی میں وحدت تاثر یکساں ہے۔

حصہ (ب)

تھکا ہوا دن (افسانوی مجموعہ)

''افسانہ تھکا ہوا دن'' تین کرداروں پر مشتمل الیاس احمد گدی کا یہ ایک طویل افسانہ ہے۔ چمکیلی آنکھ والا، اس کا بوڑھا باپ اور چھوٹی آنکھ والا یہ تینوں کردار علی الصبح تالاب کے کنارے مچھلی کی شکار کے لیے پہنچتے ہیں جہاں بوڑھے کی حیثیت ثانوی ہوتی ہے۔ بہرحال چھوٹی آنکھ والا اور چمکیلی آنکھ والا اپنی اپنی بنسی پانی میں ڈال دیے۔ چمکیلی آنکھ والے کا باپ اپنے تجربات ومشاہدات کی روشنی میں مچھلی کی شکار سے متعلق بہت ساری باتیں سناتا رہا مگر اس کی باتوں پر خود اس کے لڑکے کو غصہ آتا رہا جب کہ چھوٹی آنکھ والا بوڑھے کی باتوں کو بغور سنتا رہا۔ کافی انتظار کے بعد چمکیلی آنکھ والے کو پے در پے تین مچھلیاں پھنسیں لیکن یہ تینوں مچھلیاں چھوٹی اور بے وقعت تھیں جب کہ اس کے تھوڑی دیر کے بعد چھوٹی آنکھ والے کو بھی تھوڑے تھوڑے وقفے کے ساتھ تین بڑی بڑی مچھلیاں پھنسیں۔ جب چھوٹی آنکھ والے کو پہلی مچھلی پھنسی تو اس نے چمکیلی آنکھ والے کو بہت عاجزانہ انداز میں مچھلی کو تالاب کے کنارے سے اوپر کرنے کو کہا اور اس کام کے عوض اس نے چمکیلی آنکھ والے کو اوپر لانے کے لیے ایک پیالی چائے دی اور جب چھوٹی آنکھ والے کو دوسری مچھلی پھنسی تو چمکیلی آنکھ والا اس وجہ سے مجبور ہو گیا کیوں کہ اس نے چائے پی تھی مگر جب چھوٹی آنکھ والے کو تیسری مچھلی پھنسی تو اس نے تحکمانہ لہجہ میں چمکیلی آنکھ والے کو مچھلی اوپر کرنے کو کہا اور اس نے حکم کی تعمیل کی۔ چھوٹی آنکھ والے کے بعض اعمال وحرکات مثلاً تین بڑی بڑی مچھلیاں ہونے کے باوجود گھاٹ نہیں چھوڑنا اور وہ اپنی بنسی میں کس چیز کے ٹوپ کا استعمال کرتا ہے اس کی صحیح جانکاری نہیں دینا یہ سب ایسی چیزیں ہیں جن سے چمکیلی آنکھ والے کو شدید تکلیف ہوئی اور اس کے دل میں چھوٹی آنکھ والے کی نفرت کا احساس جاگ اُٹھا۔

افسانہ تھکا ہوا دن میں جہاں ایک طرف الیاس احمد گدی کی مچھلی کے شکار سے متعلق بے بہا معلومات کا اندازہ ہوتا ہے۔ وہیں دوسری جانب اس کہانی کے چند جملوں سے پتہ چلتا ہے کہ اس افسانے میں بھی الیاس احمد گدی نے ہم وطنوں کے استحصال کے کرب کو بروئے کار لانے کی سعی کی ہے۔ چنانچہ ملاحظہ ہو یہ جملے:

> ''تب اس نے سوچا کہ جب تک وہ آگ اور خون کے دریا میں نہ
> کودیں۔۔۔۔ جب تک نہ کودیں۔۔۔۔''۔(21)

مذکورہ جملہ نامکملہ یہ اشارہ کرتا ہے کہ چوں کہ یہاں ماضی میں غیروں کے اقدام جم گئے تھے اور وہ لوگ مختلف زاویے سے عرصۂ دراز سے ہم وطنوں کا استحصال کرتے ہوئے آرہے تھے، لہٰذا بغیر جنگ وجدل کے ان سے

مکتی پانا سہل الامر نہیں تھا۔

اس افسانے کے چھوٹے بڑے تمام کردار متحرک وفعال ہیں جو کردار کو جس روپ میں پیش کیا گیا ہے اس میں وہ ہر اعتبار سے مکمل ہے۔ واقعات آپس میں مربوط ہیں، منظر کشی واقعات کے مطابق کی گئی ہے۔ زبان و بیان کرداروں کے مطابق ہیں علاوہ ازیں طوالت کے باوجود وحدت تاثر کا حصہ موجود ہے۔

افسانہ ''سدھ کیا ہوا سانپ''

الیاس احمد گدی کا یہ ایک علامتی افسانہ ہے۔ اس افسانے میں جہاں ایک طرف سانپ و دیگر چیزوں کو بہ طور علامت پیش کیا گیا ہے وہیں دوسری جانب جوگیوں کے کچھ طلسمی کارنامے بھی دیکھنے کو ملتے ہیں۔ اس افسانے کا خلاصہ اس طرح ہے کہ ایک عجیب وغریب سانپ جس کو شہر کے مختلف جگہوں پر دیکھا گیا تھا اس کے منہ سے دھوئیں اور گیس کے مرغولے نکلتے تھے۔ اس کی آنکھیں انگارہ کی سی دہکتی تھیں، وہ جس راستے سے گزرتا وہاں کی گھاس جل جاتی اور پھر برسوں اس پر ہریالی نہیں جمتی۔ اس سانپ کی دہشت رفتہ رفتہ پورے شہر پر غالب ہوتی گئی۔ یہاں تک کہ پرندے اور تتلیاں وغیرہ بھی شہر سے غائب ہوتے گئے اور پھر شہر میں گدھ منڈلانے لگے گویا کہ پورے شہر میں ہو کا عالم طاری ہو گیا تب لوگوں کو احساس ہوا کہ یہ کوئی وبا ہے۔ اچانک ایک روز مذکورہ سانپ بپھر گیا اس کی آنکھیں دہکنے لگیں۔ اس کے منہ سے گیس اور دھوئیں مسلسل نکلنے لگے۔ یہ سلسلہ لگا تار تین دنوں تک پورے شہر میں جاری رہا جس کی وجہ سے شہر میں اتنی شدید گرمی پڑی کہ جس سے خواتین و بچے کو انتہائی پریشانیوں کا سامنا کرنا پڑا ل بالآخر تین دنوں کے بعد سانپ شہر سے باہر نکل گیا۔ چوتھے دن جب فضا قدرے معمول پر آئی تو لق و دق صحرا میں لوگوں نے دیکھا کہ وہ شخص جو پیشے کا آہنگر تھا اور جو اپنی خوب صورتی و دل ربائی کے لیے مشہور تھا، چت پڑا ہوا تھا۔ اس کے بورے جسم میں زہر اتر چکا تھا۔ ملک کے مختلف حصوں سے جوگی اور تانترک بن بلائے جمع ہو گئے تھے اور جھاڑ پھونک کا سلسلہ جاری تھا۔ جوگیوں نے مختلف طریقوں سے زہر اتارنے کی سعی کیں مگر اس شخص کے جسم سے زہر تو نہیں اتر سکا البتہ جوگیوں کے مابین بحث ومباحثہ شروع ہو گئی، ایک دوسرے پر الزام تراشی کرنے لگے حتیٰ کہ جوگی جوگی میں اور جوگی عوام میں تو تو میں میں تک کی نوبت آ گئی۔ نتیجتاً لوگ دھیرے دھیرے کھسکنے لگے بالآخر ان لوگوں میں سے ایک آدمی نے دوسرے کے کندھے پر ہاتھ رکھ کر کہا:

''یار مجھے تو اس بات کا ڈر ہے کہ وہ سانپ جو جھاڑیوں میں چلا گیا ہے۔
اب پتہ نہیں کس علاقے میں، کس شہر میں نمودار ہو۔۔۔۔۔''۔(22)

دراصل اس سانپ کے اندر تعصب اور منافرت کوٹ کوٹ کر بھری ہوئی ہے علاوہ ازیں جوگی اور تانترک سماج کے وہ عناصر ہیں جو لوگوں کو قدامت پرستی اور اندھی تقلید کا خوگر بنا کر ان کا استحصال کرتے ہیں۔سانپ کی دہشت اور ڈر وخوف سے شہر سے پرندوں اور تتلیوں کا بھاگ جانا، امن وشانتی اور حسن وخوب صورتی کے زائل ہونے کی علامت ہے۔ظاہر جب کسی شہر پر حاسدوں، شر پسندوں اور سماج مخالف عناصر کی نظریں پڑتی ہیں تو اس سے نہ صرف یہ کہ عوام ہی متاثر ہوتے ہیں بلکہ اس شہر کے اندر امن وشانتی بھی جاتی رہتی ہے۔سانپ کے دہشت گردانہ عمل سے اگر چہ بہت ساری جانیں گئیں تاہم ذکر صرف اس نامور آہنگر کا کیا گیا جس کو سانپ نے بری طرح ڈس لیا تھا اور اس کو بچانے کی ہر ممکن سعی لاحاصل کی جارہی تھی۔کہان میں چند برہنہ انسانوں کو بھی دکھایا گیا ہے جو اپنی برہنگی کو بھی بسا اوقات بھول جاتے ہیں۔یہ اصل میں سماج کا سب سے نچلے طبقے کے افراد ہیں جو حالات سے اس قدر متاثر ہو چکے ہیں کہ ان کے پاس تن ڈھکنے کے لیے مناسب کپڑے تک نہیں ہیں۔غرض یہ کہ پورا افسانہ علامتوں اور اشاروں پر مبنی ہے۔

ڈرامائی انداز میں لکھا گیا یہ افسانہ فنی اعتبار سے بڑی حد تک کامیاب نظر آتا ہے تاہم بجز کردار نگاری کے تقریباً تمام عناصر مناسب وموزوں ہیں۔افسانہ میں چوں کہ مافوق الفطرت عناصر کی گنجائش نہیں ہوتی ہے۔لہٰذا اس کہانی میں جوگیوں کے طلسماتی کھیل کی وجہ سے یہ افسانہ فنی لحاظ سے کسی قدر متاثر ہوا ہے۔

افسانہ ''گونج''

الیاس احمد گدی کا یہ افسانہ پاکستانی فوج کی ظالمانہ کارروائی اور اس کی مخالفت کرنے کے خطرناک انجام پر مبنی ہے۔اس افسانے کا اہم کردار رشید عرف رشو کی بوڑھی ماں ہے۔رشید عرف رشو پاکستانی فوج کی ایک ٹکڑی کا چیف تھا۔اس کی شادی سلطانہ سے ہوئی تھی۔رشید بہ حیثیت چیف کے اپنی ذمہ داری بہ خوبی نبھاتے رہے۔رشید ان افسران میں سے نہیں تھے، جو ظلم واستبداد کے خلاف احتجاج نہیں کرتے، بلکہ وہ ایک باوقار حوصلہ مند افسر تھا اور کسی بھی غیر منصفانہ حرکت وعمل کو برداشت کرنا، اس کا شیوہ نہیں تھا۔لہٰذا جیسر کے محاذ پر ایک منظّم سازش کے تحت رشید کو

محض اس وجہ سے موت کے گھاٹ اتار دیا گیا تھا کیوں کہ اس نے فوج کی ظالمانہ کاروائی کی شدید مخالفت کی تھی۔
رشید کی موت کے پانچ برس ہو گئے تھے لیکن اس کی بوڑھی ماں کی جستجو جاری تھی۔ وہ ہائی کمیشن سے اس بات کی آڈر لے کر آئی تھی کہ اس کا لڑکا رشید کہاں اور کس طرح مارا گیا تھا، وہ جائے وقوع کا خود سے جائزہ لینا چاہتی تھی۔ چنانچہ کرنل رحمٰن رشید کی ماں کو اس شخص کے ہمراہ جو رشید کے حادثے کو اپنی آنکھوں سے دیکھا تھا، بھیج دیا۔ رشید کی ماں کو جائے حادثہ کا جو جغرافیہ بتایا گیا تھا وہ گزشتہ پانچ سالوں میں مٹ گیا تھا مگر جب اس شخص نے رشید کی بوڑھی ماں کو یقین دلایا کہ یہی جگہ ہے جہاں رشید حادثے کا شکار ہوا تھا، تو وہ عورت زمین پر بیٹھ گئی اور گھاس پر آہستہ آہستہ ہاتھ پھیرنے لگی۔ اس کے صبر کا پیمانہ لبریز ہو چکا تھا۔ وہ ایک طویل مدت سے اپنے آپ پر قبضہ کیے ہوئی تھی مگر اب سب کچھ ڈھ گیا تھا اور ایک پر وقار حوصلہ مند عورت ماں کی حقیقی روپ میں زمین بوس لڑکے کی تلاش میں ماضی کی یادیں تازہ کر رہی تھی۔
اس کہانی میں الیاس احمد گدی نے دراصل یہ دکھانے کی کوشش کی ہے کہ جب کبھی دو ملکوں کے درمیان جنگ ہوتی ہے تو اس میں بلا مبالغہ دونوں فریقین کے افواج شہید ہوتے ہیں تاہم ملک کے بٹوارہ ہونے کے بعد پاکستانی افواج کے داخلی انتشار اور اس سے پیدا ہونے والے ظالمانہ حرکتوں اور مخالفت کرنے کے خطرناک انجام وغیرہ، آخر یہ سب کچھ کیوں کر ہوئے؟ حالاں کہ وہاں پر فرقہ پرستی، یا قومی منافرت کی کوئی بات نہیں تھی باوجود اس کے افواج مختلف زاویوں سے استحصال کے شکار ہوئے اور استحصال کے خلاف آواز بلند کرنے والوں کو ہمیشہ کے لیے ختم کر دیا گیا جیسا کہ رشید کے ساتھ ہوا۔ غرض یہ کہ افسانہ نگار نے اس افسانے کے ذریعہ پاکستانی فوج کی داخلی اس کمزور پہلو کی طرف اشارہ کیا ہے جس پر بہت کم لوگوں کی نظر جاتی ہے۔
فنی اعتبار سے بھی یہ ایک اچھا افسانہ ہے۔ اس میں کسی قدر فلیش بیک کی تکنیک سے کام لیا گیا ہے۔ کردار کے حرکات وسکنات سے زیادہ مکالمے سے کام لیا گیا ہے۔ پلاٹس کی کڑیاں آپس میں مربوط ہیں۔ زبان و بیان اور منظر نگاری سے فطری پن نمایا ہے وحدت تاثر کہیں بھی متاثر ہوتی ہوئی نظر نہیں آتی۔

افسانہ ''ٹکڑا''

اگر چہ علامت اور حقیقت دو مختلف چیزیں ہوتی ہیں تاہم الیاس احمد گدی نے اس افسانہ میں مذکورہ دونوں

چیزوں کو ایک ہی پردہ پر جس ہنرمندی سے پیش کیا ہے اس سے ان کی فنی بصیرت کا بہ خوبی اندازہ لگایا سکتا ہے۔
الیاس احمد گدی کی اس کہانی کا خلاصہ اس طرح ہے کہ جتیندر اور ارچنا اس افسانے کے اہم کردار ہیں۔ جتیندر کسی مہلک مرض میں مبتلا ہے۔ ڈاکٹر اس کی بیوی اور دوسرے لوگ محض دل جوئی کے لیے جتیندر سے مہلک بیماری کو پوشیدہ رکھتے ہیں حالاں کہ جتیندر کو عنقریب اپنی موت کا یقین ہو چکا ہے۔ ادھر کچھ دنوں سے جتیندر اپنی زندگی سے اور بھی زیادہ مایوس ہوگیا ہے کیوں کہ اس کے احاطے کی ٹوٹی ہوئی دیوار پر ایک گدھ برابر بیٹھتا ہے۔ جتیندر کا ماننا ہے کہ گدھ بڑا ہی منحوس پرندہ ہوتا ہے اسے کسی کی موت کی قبل از وقت خبر ہوجاتی ہے علاوہ ازیں جتیندر جس مکان میں رہتا ہے اسی کمرے کے ایک کونہ میں ایک بہت بڑا مکڑا مسلسل اپنے دھن میں جال بُنتا رہتا ہے مگر اس کے جال میں کوئی شکار نہیں پھنستا ہے۔ کئی مرتبہ ارچنا نے مکڑے کو مارنے کی کوشش کی لیکن جتیندر نے ایسا کرنے سے روک دیا۔ جتیندر کا یہ بھی عقیدہ تھا کہ جس گھر میں مریض ہو اس گھر کے کسی چیز کی جان نہیں لینی چاہیے۔ اگر چہ جتیندر کی بیوی کو یہ احساس ہو چکا ہے کہ اس کا شوہر محض چند دنوں کے مہمان ہیں باوجود اس کے وہ جتیندر کے مذکورہ عقائد کے قائل نہیں ہے۔

جتیندر چوں کہ عرصہ دراز سے بیمار چل رہا ہے اور اس کے پاس آمدنی کا کوئی خاص ذریعہ بھی نہیں ہے لہٰذا رفتہ رفتہ اس کی معاشی حالت خراب ہوتی گئی۔ یہاں تک کہ بلونت (لڑکا) کا داخلہ بھی اسکول سے کٹ گیا۔ جتیندر کا ایک دوست جس کا نام کملیش ہے، وہ ہر مصیبت میں جتیندر کا ممدو معاون ثابت ہوا۔ کملیش نہ صرف یہ کہ جتیندر کی چھوٹی موٹی ضرورتوں کو پوری کرتا رہا بلکہ خورد ونوش و دیگر ضروریات سے لیکر بچے کی پڑھائی تک کے بار کو اٹھاتا رہا۔ اس طرح جتیندر اپنے دوست کملیش کے احسانات کے بوجھ تلے دبتا چلا گیا۔

ارچنا کو کملیش بھابھی کہتا ہے۔ ارچنا صرف ایک بچے کی ماں ہے اور اس کا شوہر بستر مرگ پر ہے۔ کملیش جتیندر کا رفیق خاص ضرور ہے مگر وہ دوستی کا غلط فائدہ اٹھا کر پاک دامن عورت ارچنا کو اپنے دام محبت میں گرفتار کرلیا اور پھر اس کا غیر محسوس طریقے سے جنسی استحصال کرنا شروع کر دیا۔

الیاس احمد گدی کا یہ افسانہ ایک علامتی افسانہ ہے جہاں گدھ، مکڑا اور مکھی کو بہ طور علامت پیش کیا گیا ہے۔ افسانہ نگار نے اپنے کمال فن سے کہانی کے واقعات کو کچھ اس طرح سے پیش کیا ہے کہ ارچنا کا استحصال صاف ظاہر نہیں ہو پاتا ہے۔ یہ افسانہ ذو واقعاتی ہے۔ اول جتیندر، ارچنا اور کملیش کے حالات و واقعات سے متعلق ہے اور دوم

مکڑا اور مکھی کے افعال پر مبنی ہے۔ افسانہ کے شروع کے واقعات تو روایتی معلوم ہوتے ہیں مگر جیسے جیسے کہانی آگے بڑھتی جاتی ہے ویسے ویسے حالات سنگین ہوتے چلے جاتے ہیں۔ ان واقعات کے مطالعے کی روشنی میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ مکڑا کے ذریعہ مکھی کا بہ طور علامت اور کملیش کے ذریعہ ارچنا کا بہ طور حقیقی استحصال کیا جاتا ہے۔

کملیش اور مکڑا کی کردار نگاری تقریباً ملتی جلتی ہے۔ جس طرح مکڑا جتیندر کے ہی گھر کے ایک گوشہ میں ایک طویل مدت سے بغیر کوئی تھکاوٹ اور مایوسی کے مسلسل جال بنتا رہا یہاں تک کہ اس کے جال میں ایک مکھی پھنس جاتی ہے اور پھر اس مکھی کا مکڑا نے استحصال کیا عین اسی طرح کملیش نے بھی جتیندر سے اور اس کی بیماری کا ناجائزہ فائدہ اٹھاتے ہوئے جتیندر کی بیوی ارچنا کو اپنے حصار میں لے لیا بعدہٗ اس کا استحصال کیا۔ حالاں کہ مکڑا اور کملیش دونوں کی آنکھوں میں نرمی ہے اور دونوں کے دل محبت و ہمدردی سے معمور ہیں مگر ان اوصاف کے ساتھ ساتھ ان دونوں کرداروں کے اندر جنسی استحصال کا مادہ کوٹ کوٹ کر بھرا ہوا ہے جس کا اطلاق مکھی اور ارچنا پر ہوتا ہے۔ بہر کیف الیاس احمد گدی کا یہ افسانہ ایک علامتی افسانہ ہے۔ اس افسانہ میں الیاس احمد گدی نے مکڑا کو استحصال کنندہ کی علامت کے طور پر پیش کر کے کملیش کے ذریعے ارچنا کی جنسی استحصال کی کہانی کو جدت و ندرت کے ساتھ پیش کیا ہے۔ مجموعی طور پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ جہاں ایک طرف مواد اور ہیئت کے اعتبار سے یہ افسانہ جدت و ندررت کا حامل ہے وہیں دوسری جانب فنی تقاضے کا بھی بہ طور خاص کیال رکھا گیا ہے۔

افسانہ ''تکون''

جنسی استحصال پر مبنی اس افسانے کا اہم کردار سجاتا ہے۔ یہ ایک جوان عورت ہے اس کا شوہر گزشتہ کئی مہینوں سے بیمار چل رہا ہے اور اب وہ اس لائق بھی نہیں رہ گیا ہے کہ وہ اپنی بھی کفالت کر سکے۔ سجاتا شروع شروع میں پاک دامن تھی لیکن حالات سے مجبور ہو کر وہ جسم فروشی کے دھندے کو اپنا لیتی ہے حالاں کہ اس نے اپنے شوہر سے یہ کہہ رکھا ہے کہ وہ ایک فورم میں نوکری کرتی ہے جہاں اس کی ڈیوٹی رات میں ہے۔ اگرچہ اس کا شوہر سب کچھ جانتا ہے مگر وہ جان کر انجان بنا رہتا ہے کیوں کہ وہ حالات سے بہ خوبی واقف ہے اسے یہ بھی خدشہ لاحق رہتا ہے کہ اگر اس کی بیوی اس پوزیشن میں چھوڑ کر کہیں چلی جائے گی تو پھر اسے در در کی ٹھوکریں کھانا ہوگا۔

سجاتا کی بچپن کی ایک سہیلی رنجنا ہے۔ رنجنا کی شادی ایک خوش حال گھرانے میں ہوتی ہے مگر جس مرد کے

ساتھ اس کا جوڑا بندھن ہوا وہ عمر دراز ہے۔ اس کے مقابلے میں رنجنا بہت ہی کم عمر کی لڑکی ہے۔ چنانچہ رنجنا اپنی جنسی بھوک مٹانے کے لیے پرکاش سے عشق لڑا لیتی ہے۔ یہاں تک کہ اس کے ساتھ بھاگنے پر بھی آمادہ ہو جاتی ہے۔ جب اس بات کی خبر سجاتا کو ہوتی ہے تو وہ رنجنا کو بہت ڈانٹتی ہے اور برا بھلا کہتی ہے، غرض کہ سجاتا ممکنہ کوشش کرتی رہی کہ کسی طرح رنجنا راہ راست پر آجائے اور اپنے بوڑھے شوہر کی خدمت گزاری کرتی رہے لیکن ایسا نہیں ہوسکا۔ دوسری جانب پتی پرمیشور کی قائل سجاتا کو زمانے کی گردش نے اس مقام پر پہنچا دیا جس مقام پر اس کی سہیلی رنجنا ہے۔ ملاحظہ ہو سجاتا کے شوہر کے چند جملے:

> ''یہ وہی سجاتا ہے۔ یہ سب باتیں یاد آتی ہیں تو سمجھنا مشکل ہو جاتا ہے سچ کیا ہے اور جھوٹ کیا۔ کبھی ذرا سی بات پر تڑپ اٹھنے والی یہ پتی ورتا عورت آج رنڈی ہے''۔(23)

مذکورہ اقتباس سے یہ بات واضح ہے کہ سجاتا کیا کرتی ہے۔ لیکن سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا یہ سب کچھ سجاتا نے ذاتی مفاد کے لیے کیا تھا؟ نہیں بلکہ اس نے جو کچھ بھی کیا بحالت مجبوری کیا کیوں کہ اس کا شوہر مفلوک الحال اور معذور ہے۔ وہ سجاتا کی کفالت تو درکنار اپنی کفالت بھی نہیں کر پاتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ سجاتا نے اپنے آپ کو نیلام کر دیا۔ سجاتا کے ان برے کاموں سے اگر چہ اس کا شوہر بخوبی واقف ہے لیکن وہ کھل کر نہیں بولتا تھا۔ اب چوں کہ معاملہ حد سے تجاوز ہو چکا تھا۔ لہٰذا اس نے جذبات میں آکر ایک رات سب کچھ اگل دیا۔ جس پر سجاتا بھی آپے سے باہر ہوگئی اور وہ اپنی حالت زار کہنے سے پیچھے نہ ہٹی۔ ملاحظہ ہو سجاتا اور اس کے شوہر کے مکالمے:

> ''تم مجھے کیا سمجھاؤ گی؟ میں سب جانتا ہوں۔ آج وہ آدمی کس مالتی کو ڈھونڈنے آیا تھا۔ یہ بھی جانتا ہوں کہ تم کہاں کہاں، کس کس گندی نالی میں پیاس بجھاتی پھر رہی ہو، اس کا بھی مجھے پتہ ہے۔۔۔؟''
>
> ''یہ بات تم کہہ رہے ہو۔۔۔؟ تم؟ جس کے لیے میں نے اپنی ساری زندگی تباہ کر لی۔ جس کے لیے میں نے اپنے آپ کو نیلام کر دیا۔ جس کے لیے میں اپنے آبرو تک بیچ دی۔ دیکھو گے؟ کل رات مجھے کانسٹبل نے مارا ہے''۔(24)

مذکورہ مکالموں سے ظاہر ہوتا ہے کہ سجاتا کا ایک نیک خاتون سے بدکردار عورت میں تبدیل ہونا ایک بڑا

المیہ ہے اور اس المیہ کی بنیادی وجہ معاشی تنگی ہے۔ جب کہ اس افسانے کا ایک دوسرے کردار رنجنا کا بے راہ روی اختیار کرنا اس کی معاشی تنگی نہیں بلکہ جنسی تشنگی ہے۔

الیاس احمد گدی نے اس کہانی میں دو خواتین کی داخلی زندگی کے الگ الگ پہلوؤں پر روشنی ڈالنے کی کوشش کی ہے۔ اگر چہ معاملہ دونوں کے ساتھ بھوک کا ہے لیکن یہ بھوک یکساں نہیں ہے۔ سجا تا جو افسانے کا اہم کردار ہے وہ پتی ورتا اور پتی کو پرمیشور مانتی ہے لیکن معاشی تنگی اور حالات سے مجبور ہو کر وہ اپنے شوہر کی محبت کو تج کر جسم فروشی جیسے گھٹیا کام کرنے پر مجبور ہو جاتی ہے اور یہ سب کچھ وہ اپنی ذاتی عیش کوشی کے لیے نہیں کرتی ہے بلکہ وہ اپنی عصمت لٹا کر اپنے شوہر کی ضرورتوں کو پورا کرتی ہے اور اپنے پیٹ کی بھوک بھی مٹاتی ہے جب کہ دوسرا کردار رنجنا ہے جو معاشی اعتبار سے خوش حال ہے لیکن اس کا شوہر عمر دراز ہے جب کہ رنجنا جوان عورت ہے نتیجتاً رنجنا کی جنسی بھوک نہیں مٹ پاتی ہے۔ بالآخر وہ پرکاش جو ایک غیر مرد ہے اس سے اپنا رشتہ خالص جنس کی بنیاد پر قائم کر لیتی ہے اور اس طرح وہ اپنی جنسی بھوک مٹانے میں کامیاب ہو جاتی ہے۔

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ الیاس احمد گدی کا یہ افسانہ ایک کامیاب افسانہ ہے۔ اس میں ایک ساتھ دو کہانی چلتی ہیں۔ پہلی کہانی سجا تا اور اس کے شوہر کے معاشی تنگی اور اس سے پیدا ہونے والے حالات پر مشتمل ہے جب کہ دوسری کہانی رنجنا کی جنسی تشنگی پر مشتمل ہے۔ مجموعی طور پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ افسانہ ''تکون'' کے دونوں خواتین کرداروں کا کسی نہ کسی زاویے سے جنسی استحصال کیا جاتا ہے۔ افسانہ نگار نے ان دونوں خواتین کے نفسیات کو ٹٹولنے کی بھی کوشش ہے۔ دوہری کہانی کے باوجود افسانے کے پلاٹس مربوط ہیں۔

اگر چہ کہانی کے تمام کرداروں میں سب سے متحرک سجا تا ہے تاہم افسانے کو آگے بڑھانے اور سجا تا و رنجنا سے قارئین کو متعارف کرانے کا کام سجا تا کا شوہر ہی کرتا ہے۔ کرداروں کے زبان و بیان سے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اس افسانے کے تمام کردار تعلیم یافتہ ہیں۔ منظر کشی واقعات کے عین مطابق کی گئی ہے۔ اس افسانے کے اندر دو کرداروں کے دو الگ الگ کہانیوں کے باوجود وحدت تاثر میں کمی واقع نہیں ہوتی ہے۔

افسانہ ''ابورشن''

الیاس احمد گدی کا یہ ایک علامتی افسانہ ہے۔ یوں تو اس افسانہ میں ایک ساتھ کئی کردار ابھر کر منظر عام پر

آتے ہیں لیکن دراصل اس کہانی کا اہم کردار ایک بھینس ہے اور اسی کے گرد پوری کہانی گھومتی ہوئی نظر آتی ہے۔ افسانے کے واقعات پُر پیچ نہیں ہیں، قصے کو آسانی سے سمجھا جا سکتا ہے۔ گدی خاندان سے تعلق رکھنے والا ایک بڈھا کی حاملہ بھینس ہے جس سے بڈھا اور اس کی بیوی پر امید ہے۔ اسی بیچ بھینس کی طبیعت اچانک خراب ہو جاتی ہے۔ بڈھے نے ایک تجربہ کار شخص نیلے کرتے والا کو بلایا۔ اس نے اپنے تجربے کی روشنی میں بتایا کہ بھینس کے پیٹ میں بچہ مر گیا ہے۔ اس نے بھینس کے پیٹ سے مردہ بچہ نکالنے کی ہر ممکن کوشش کی لیکن کامیابی نہیں ملی بعدۂ بڈھے نے باقاعدہ مویشی ڈاکٹر کو بلایا۔ ڈاکٹر صاحب کی کڑی محنت کے بعد بھینس کا پورا بچہ تو نہیں البتہ اس مردہ بچہ کا اگلا دونوں پاؤں کٹ کر باہر آ گیا۔ ایسا کرنا اس لیے ناگزیر تھا کیوں کہ بھینس کے پیٹ میں بچہ الٹا تھا اور وہ مر بھی گیا تھا۔ لہٰذا اس مردہ بچہ کو باہر کرنا لازمی تھا۔

کہانی کے درمیانی حصے میں اخبار کے دو ٹکڑے بھی دیکھنے کو ملتے ہیں۔ ایک میں سات ایم پی کے استعفیٰ کی خبر ہے جب کہ دوسرے میں سابق وزیر اعظم کے چہرے پر خوف کا عالم طاری ہے۔ اسی طرح ایک مولوی صاحب سے بڈھے نے پانی دم کروا کر لایا تھا اور تعویذ بھی بنوا کر لایا تھا اور اس کام کے عوض مولوی صاحب معقول رقم لیے تھے۔

الیاس احمد گدی کا یہ افسانہ ایک علامتی افسانہ ہے جس میں بھینس کو بہ طور علامت پیش کی گئی ہے۔ افسانے کے مطالعے سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ جب کسی معاشرہ سے کسی سماجی برائی کو دور کرنا مقصود ہوتا ہے تو اس کے لیے ایک بڑے آپریشن کی ضرورت درپیش ہوتی ہے۔ جیسا کہ بھینس کے ساتھ معاملہ پیش آیا۔ موضوع کے اعتبار سے الیاس احمد گدی کا یہ افسانہ یکتا نہیں ہے۔ مشہور افسانہ نگار خالدہ حسین کا تقریباً اسی موضوع سے ملتا جلتا ایک افسانہ ''ہزار پایہ'' ہے۔ اس افسانے کا اہم کردار ایک مہلک مرض میں مبتلا ہے۔ ڈاکٹری جانچ سے یہ ثابت ہوا کہ اس کے جسم میں ایک بڑا کیڑا ہے جو اس کے جسم کا ایک حصہ بن چکا ہے۔ لیکن اس کی زندگی بچانے کے لیے اس کیڑے کو باہر نکالنا ضروری ہے اور اس کام کو پایۂ تکمیل تک پہنچانے کے لیے ایک بڑے آپریشن کی ضرورت ہے۔ الغرض الیاس احمد گدی کا افسانہ ''ابورشن'' ایک علامتی افسانہ ہے۔ اس افسانہ کے ذریعہ الیاس احمد گدی نے سماجی یا سیاسی اس برائی کی نشاندہی کی جس کی آب یاری ہمارا معاشرہ ہی کرتا ہے۔ لیکن جب کوئی برائی جڑ پکڑ لیتی ہے تو اس کا خاتمہ بھی ناگزیر

ہوتا ہے جہاں انتہائی جد وجہد کے بعد اس برائی سے معاشرہ کو مکتی ملتی ہے۔

فنی لحاظ سے دیکھا جائے تو افسانہ ''ابورشن'' کے پلاٹس آپس میں مربوط ہیں۔تقریباً سبھی کردار متحرک وفعال ہیں۔زبان کرداروں کے مطابق استعمال کی گئی ہے۔ چوں کہ کہانی کے بیشتر کردار ان پڑھ ہیں لہٰذا ان کی زبان بھی اسی معیار کی ہے۔خصوصاً وہ بڈھا جو بھینس کا مالک ہے اس کے بعض الفاظ جو صوتی لحاظ سے تو درست ہیں مگر تلفظ کے اعتبار غلط ہیں۔منظرکشی سے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اس افسانے کا محل وقوع دراصل افسانہ نگار کے آبائی مقام کے گرد و پیش کا علاقہ ہے۔ وحدت تاثر بدرجۂ اتم موجود ہے۔ پوری کہانی میں بھینس اور اس کے حالات قاری کے مطمح نظر ہوتے ہیں ایک دل کے لیے بھی قاری کا ذہن منتشر نہیں ہو پاتا ہے۔

افسانہ''زرد پہاڑ''

الیاس احمد گدی کے اس افسانے کے مطالعے سے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ افسانہ نگار نے بذات خود محنت کش طبقے کا استحصال ہوتے ہوئے بہت قریب سے دیکھا ہے۔اگر چہ اس افسانے کا موضوع بہت وسیع ہے تاہم افسانہ نگار نے کہانی کے فنی تقاضے کے پیش نظر طوالت سے انحراف کرتے ہوئے چیزوں کو سمیٹنے کی کوشش کی ہے۔کہانی کا اہم کردار''میں''' ایک تجربہ کار اور تعلیم یافتہ شخص ہے جو ملک کے مختلف خطوں کی سیر کر چکا ہے۔وہ انسان کے کئی روپ اور اس کے نشیب وفراز سے بھی واقف ہے۔چنانچہ اس نے اپنے تجربات ومشاہدات کی منظرکشی کچھ اس انداز سے کی ہے کہ گویا سب کچھ ہماری نظروں کے سامنے ہیں۔

کہانی کے بنیادی واقعات کچھ اس طرح ہیں کہ افسانے کا اہم کردار اپنے آبائی وطن میں مقیم ہے جہاں وہ طویل سفر کے بعد تھکاوٹ سے چور مانند ایک معذور کے فرش پر پڑا ہوا ہے۔اگر چہ وہ شخص ہر فرد سے آشنا ہے تاہم گاؤں والے انہیں پہچان نہیں سکے گاؤں کے جتنے بوڑھے بچے اور جوان تھے سب کے سب زمانے کی گردش میں سر گرداں تھے،سب کے حالات یکساں تھے اور سبھی لوگ ایک ہی جانب یعنی اونچے پہاڑ کی طرف بھاگے جا رہے تھے۔افسانے کا اہم کردار جو فرش پر ہوا ہے اس نے کئی لوگوں سے پہاڑ کی جانب جانے کا راز دریافت کیا لیکن کسی نے کوئی مناسب جواب نہیں دیا۔ بہرحال دیکھتے ہی دیکھتے گاؤں کے سارے لوگ پہاڑ کی طرف چل پڑے اور اس طرح پوری بستی خالی ہوگئی۔جھونپڑیوں کے دروازے بند ہوگئے،اندر صرف عورتیں اور بچے رہ گئے۔غرض کہ بستی کی

ساری زندگی، رونق، ہنسی اور چہل پہل پہاڑ پر چلی گئی تھی اور وہ شخص بستی میں تن تنہا رہ گیا تھا۔ دن اسی طرح ویرانگی میں کٹ گیا۔ شام ہوتے ہی پہاڑ پر سے دھیرے دھیرے لوگ نیچے اترنے لگے اور اپنے اپنے گھروں کی طرف آنے لگے۔ ان لوگوں کے چہرے سے مایوسی صاف ظاہر ہو رہی تھی، ان کے کپڑے پیلے اور بدن سے تھکاوٹ عیاں تھی۔ یہ سارے لوگ اپنے اپنے گھروں میں گھس گئے اور دھول ملے آٹے کی روٹی یا کنکر یلے چاول کے بھات سے اپنے پیٹ کی بھوک کو بجھا کر ٹوٹی پھوٹی چارپائی پر نڈھال سو گئے اور اس طرح گاؤں میں سناٹا جوں کا توں برقرار رہا۔ گویا کہ گاؤں کے لوگوں کا یہ معمول بن گیا تھا کہ وہ لوگ دن کے دس گیارہ بجے پہاڑ پر جاتے تھے اور سورج غروب ہونے کے بعد واپس آجاتے تھے اور پھر تھوڑی ہی دیر میں اپنے اپنے مکانوں میں مقفل ہو جاتے تھے۔

افسانے کے اہم کردار پر گاؤں کے لوگوں کا پہاڑ پر جانے کا راز ہنوز فاش نہیں ہو پایا تھا اور اس کی تشویش دن بہ دن بڑھتی جا رہی تھی۔ چنانچہ ایک دن گاؤں کے ہی کسی شخص کے ذریعہ یہ معلوم ہوا کہ بستی کے لوگوں سے یہ کہا گیا ہے کہ پہاڑ پر ایک سونے کا دریا رواں ہے اور جو شخص دریا کو عبور کر جائے گا وہ پوری زندگی عیش و آرام سے رہے گا۔ لہٰذا اسی ابدی سکون کے حصول کے لیے گاؤں کے تمام مرد مسلسل دن دن بھر پہاڑ پر چڑھتے رہتے ہیں مگر کامیابی کبھی نہیں مل پاتی۔ بالآخر ہر شام کو مایوس لوٹنا پڑتا۔

الیاس احمد گدی نے اس کہانی کے ذریعے غریبوں کے استحصال کا ایک انوکھا روپ اجاگر کرنے کی سعی ہے۔ اس افسانے کے مطالعے سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ گاؤں کے تقریباً تمام افراد نہ صرف غربت و افلاس کے شکار ہیں بلکہ ناخواندگی اور قدامت پرستی کے بھی شکار ہو چکے ہیں۔ ان لوگوں کا استحصال سرمایہ دار طبقہ بڑے انوکھے طریقے سے کرتا ہوا آ رہا ہے اور یہ غریب لوگ ان اشرافیہ طبقہ کی باتوں پر یقین کرتے ہوئے امید کے سہارے اپنا خون پسینہ ایک کرتے رہتے ہیں کہ شاید کبھی ہماری دیرینہ خواہش پوری ہو جائے۔ بہر حال مزدوروں کے دن بھر کی جی توڑ محنت اور اس پر ناکامی و مایوسی کی بنیاد پر یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ الیاس احمد گدی کے کول فیلڈ کے مزدوروں کے استحصال کا ایک پہلو اس افسانے میں سمیٹنے کی کوشش کی ہے اور اس میں انہیں خاطر خواہ کامیابی بھی ملی ہے۔ دراصل کسی بڑی تخلیق کو معرض وجود میں لانے سے قبل اسی موضوع پر چھوٹی چھوٹی تخلیق کرنی ہوتی ہے۔ چوں کہ الیاس احمد گدی کا یہ افسانہ ان کا معرکتہ الآرا ناول ''فائر ایریا'' سے قبل کا لکھا ہوا ہے۔ لہٰذا موضوعاتی اعتبار سے کسی قدر ان دونوں تخلیقات میں

یکسانیت پائی جاتی ہے۔

افسانہ ''زرد پہاڑ'' میں رومانی ونیم رومانی باتیں بھی دیکھنے کوملتی ہیں جواس فسانے کے اہم کرداراورایک خاتون کے مابین مکالموں پر مشتمل ہے۔کہانی کے آخری حصے میں چندرا نام کی ایک گوری خاتون اپنی دام محبت میں افسانے کے اہم کردار کو پھنسا لیتی ہے۔چندرا کی کردار نگاری سے یوروپی کلچر نمایاں ہے۔اسی طرح ایک غیر انسانی کردار بکری کا بچہ بھی ہے جس کی آنکھیں بڑی بڑی اور چمکیلی ہیں اور وہ ہراس موقع پر کہ جب کہانی کے اہم کردار کے اقدام پھسل رہے ہوتے ہیں،کلکاری مارتا ہوا نظر آتا ہے گویا یہ کردار بھی ہندوستانی معلوم ہوتا ہے۔غرض یہ کہ اس افسانے میں مزدوروں کے استحصال کا جو طریقہ کار اپنایا گیا ہے اس کی روشنی میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ استحصال کنندہ وہی لوگ ہیں جنھوں نے ہمارے ملک کو دونوں ہاتھوں سے لوٹا ہے۔

زبان وبیان کرداروں کے مطابق اور منظر کشی واقعات کے مناسبت سے استعمال کیے گئے ہیں۔استعارے کنایے اور مکالموں کا جابجا استعمال ہونے کے باوجود پلاٹس میں جھول کا احساس نہیں ہوتا علاوہ ازیں وحدت تاثر جو افسانے کا لازمی جزو ہوتا ہے اس افسانے میں بھی بدرجۂ اتم موجود ہے۔

افسانہ ''دن کا زوال''

الیاس احمد گدی کا افسانہ ''دن کا زوال'' ان کے دوسرے افسانوں کی طرح جدت وندرت کا حامل ہے۔ افسانے کا عنوان ''دن کا زوال'' سے مراد صرف روایتی دن کا زوال نہیں ہے بلکہ اس کی آڑ میں کئی طرح کے زوال ہیں مثلاً لفظوں کا زوال،آواز کا زوال،معاشرتی نظام کا زوال،حکومت کا زوال اور انسانی زندگی کا زوال وغیرہ۔

افسانہ ''دن کا زوال'' تین لوگوں کے مکالمے پر مشتمل ہے۔اس افسانے کا اہم کردار ایک معمر شخص رجب کے والد ہیں۔دوسرا کردار منظور ہے جو اس بوڑھے شخص کا بھتیجہ ہے اور تیسرا کردار رجب ہے۔ان کرداروں کے علاوہ داس گپتا اور رجب کی ماں بھی ہیں لیکن ان کی حیثیت ثانوی ہے۔افسانے کا آغاز اس طرح ہوتا ہے کہ سورج ڈھل چکا ہے۔رجب کے والد ایک پختہ قبر کے پائتانے کو جھاڑ کر بیٹھ جاتے ہیں اور اپنی ماضی کی یادوں کو منظور کے سامنے بیان کرنا شروع کر دیتے ہیں۔منظور رجب کا سگا چچازاد بھائی ہے اور رجب سے عمر میں چھوٹا ہے۔منظور کے

اندر رجب کے بارے میں زیادہ سے زیادہ چیزوں کو جاننے کی تجسس ہے۔ یہی وجہ ہے کہ منظور بار ہا اپنے بڑے ابو سے رجب کے متعلق مختلف زاویوں سے سوالات قائم کر کے معلومات حاصل کرتا ہے۔ کہانی کا غائر مطالعہ کرنے سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ اس افسانے کا اہم کردار رجب ہے اور پوری کہانی اسی کے گرد طواف کرتی ہے۔ الیاس احمد گدی نے رجب کو ایک پاگل کی حیثیت سے پیش کیا ہے۔ رجب ایک تعلیم یافتہ انسان تھا۔ اس کو ملک کی سیاسی و سماجی اور معاشی حالات سے بخوبی واقفیت تھی۔ اس کے اندر کسی بھی موضوع پر بے تکان گفتگو کرنے کی صلاحیت موجود تھی مگر اچانک اس کی زندگی میں تبدیلی آ گئی اور اس کا شمار پاگلوں میں ہونے لگا۔ حالاں کہ وہ پاگل نہیں تھا۔ وہ عام پاگلوں کے جیسا اول فول نہیں بکتا تھا بلکہ اشارے کنایے میں ایسی ایسی باتیں کرتا تھا جو عموماً انسانی فہم سے دور ہوا کرتی تھیں یا پھر یہ کہ واضح نہیں ہوتی تھیں مگر اس کی باتوں سے ایسا ضرور محسوس ہوتا تھا کہ کوئی چیز ذہن کو چھو رہی ہے۔ رجب کا ایک دوست داس گپتا تھا جو ایک کم عمر بنگالی لڑکا تھا، دیکھنے میں بڑا خوب صورت تھا مگر تلخ گو اتنا تھا کہ مارکاٹ کے علاوہ بات ہی نہ کرتا تھا۔ اگر چہ اس کے والدین اور دیگر خویش و اقارب کا کچھ پتہ نہیں تھا مگر اس کی نظر میں ساری دنیا کے لوگ اس کے رشتہ دار تھے۔ دراصل اس کا شمار بھی پاگل ہی کے زمرے میں ہوتا تھا۔ فرق صرف اتنا تھا کہ رجب ہمیشہ فکر منداور گہری سوچ میں ڈوبا رہتا تھا اس کے برخلاف داس گپتا ہر وقت ابلتا اور کھولتا رہتا تھا۔ بہرحال داس گپتا کسی مہم کو سر کرنے کلکتہ چلا گیا۔

اس کے بعد اس کی صحیح خبر نہیں لگ پائی۔ رجب جو شروع شروع میں اول فول نہیں بکتا تھا، دھیرے دھیرے اس کی پریشانی بڑھنے لگی یہاں تک کہ وہ کافی اول فول بکنے لگا۔

ایک رات رجب ایک عالیشان عمارت پر پتھر چلا دیا جس سے عمارت کے شیشے ٹوٹ گئے۔ اس جرم کے پاداش میں رجب پر گولیاں چلائی گئیں جن سے وہ بری طرح زخمی ہو گیا اور گھر آ کر دم توڑ دیا۔

الیاس احمد گدی کا یہ افسانہ ہمارے ملک کی بگڑتی ہوئی سیاسی صورت حال اور معاشرتی استحصال پر مشتمل ہے۔ افسانہ نگار نے ایک غیر روایتی پاگل یعنی رجب اور اس کے والد کی زبانی افسانے کی کہانی کو پایۂ تکمیل تک پہنچایا ہے۔ اس افسانے میں جن جن پہلوؤں پر باتیں کی گئی ہیں ان سب کا تعلق کسی نہ کسی طرح افسانے کا عنوان ''دن کا

زوال'' سے ہے۔مثلاً وہ لوگ جو بلند و بالا عمارتوں میں غریبوں کا استحصال کر عیش وعشرت کی زندگی بسر کر رہے ہیں انھیں اپنی عیش کوشی کے زوال کا احساس ہو چکا ہے۔اسی طرح کوئی بھی انسان طوق غلامی سے اس وقت تک آزاد نہیں ہوسکتا جب تک کہ صدائے احتجاج بلند نہ کیے جائیں ۔مگر اکثر مخالف کرنے کی صورت میں عام انسانوں کو بڑی کٹھنائیوں کا سامنا کرنا پڑتا ہے لیکن جب عوام صبر وتحمل اور جہد مسلسل سے کام لیتے ہیں تو ایک نہ ایک دن یقیناً کامیابی ملتی ہے اور پھر عوام غلامی واستحصال کی قید وبند سے آزاد ہو جاتے ہیں۔ان تمام چیزوں میں خاطر خواہ کامیابی اسی وقت مل سکتی ہے جب انسانوں کے اندر خوداعتمادی ہو۔اگر جابر وظالم شخص کی طاقت، مال ودولت کے خوف اور اس کے برے انجام کو سوچ سوچ کر اس کی مخالف نہ کی جائے گی تو پھر ان مصیبتوں سے نجات پانا ممکن نہیں ۔اس لیے لازمی ہے کہ سب سے پہلے انسان اپنے اندر خوداعتمادی پیدا کرے اور پھر ہمت وحوصلہ کے ساتھ قدم بڑھائے تو یقیناً کامیابی ملے گی ۔غربت وافلاس جو کسی بھی سماج کے لیے سنگین مسئلہ ہوتا ہے، اس افسانے میں بھی دیکھنے کو ملتے ہیں اس سلسلے میں رجب کا نظریہ ہے کہ جو لوگ خوش حالی کی زندگی بسر کر رہے ہیں دراصل وہ دوسروں کا استحصال کرتے ہیں۔حقیقت بھی کچھ ایسی ہی ہے کہ آج بھی بہت کم لوگ ایسے ہیں جو اپنی صحیح کمائی یا دولت سے آرام وسکون کی زندگی گزارتے ہیں ورنہ اکثریت ایسے ہی لوگوں کی ہے جو کہیں نہ کہیں کسی نہ کسی زاویے سے غریب طبقہ کا استحصال کر کے دولت وثروت جمع کرتے ہیں اور عیش وآرام کی زندگی گزارتے ہیں۔

بہر کیف مجموعی طور پر یہ کہا جاسکتا ہے کہ جس طرح رجب اور داس گپتا جبر واستحصال کے خلاف صدائیں بلند کرتے ہوئے موت کے آغوش میں چلے گئے اور اس طرح ان دونوں کی آوازوں کا زوال ہو گیا اسی طرح اس معاشرے کی برائیوں اور خرابیوں کو مقام زوال تک پہنچانا تبھی ممکن ہوسکتا ہے جب عوام مضبوط ارادے اور خوداعتمادی کے ساتھ صدائے احتجاج بلند کریں گے۔

اس افسانہ کے تقریباً تمام کردار متحرک وفعال ہیں۔کرداروں کے مطابق زبان استعمال کی گئی ہے۔اگرچہ پوری کہانی کرداروں کے آپسی مکالمے پر مشتمل ہے اور بیشتر جگہوں پر جملہ نامکملہ اور خط کا استعمال کیا گیا ہے تاہم واقعات کے مابین ربط وتسلسل اور وحدت تاثر میں کمی کا احساس نہیں ہوتا ہے۔علاوہ ازیں دیگر فنی لوازم کا بھی بہتر

طریقے سے استعمال کیا گیا ہے۔

افسانہ ''بٹوارہ''

افسانے کا عنوان ''بٹوارہ'' اگر چہ عام فہم لفظ ہے مگر افسانہ نگار نے اس عنوان کے تحت جن واقعات سے ہمیں روشناس کرایا ہے وہ ہمارے تصور سے بالا ہیں۔ دراصل فکشن میں ہمیں لفظ بٹوارہ کے عنوان سے کہیں کچھ دیکھنے کو ملتا ہے تو پہلی نظر میں ہمارا یہ تصور قائم ہوتا ہے کہ اس میں تقسیم ہند کے واقعات کو قلم بند کیا گیا ہوگا۔ مگر الیاس احمد گدی نے اس مستعمل عنوان کے تحت ایسے واقعات کو پیش کیا ہے جن سے انسانی ضمیر پر کاری ضرب لگتی ہے۔

الیاس احمد گدی کا یہ افسانہ آٹھ صفحات پر مشتمل ہے۔ اس پورے افسانے کا ماحصل کچھ اس طرح پر ہے کہ سڑک کے کنارے تقریباً تیس چالیس سال کا ایک شخص جس کو نہ جانے کب سے پیٹ بھر روٹی نہیں مل رہی تھی، وہ کافی کمزور ہو گیا تھا اور اب شدید بھوک کی وجہ سے نڈھال ہو کر بے حس وحرکت زمین پر چت پڑا تھا۔ اس میں اب اتنی بھی سکت نہیں تھی کہ وہ خود سے بیٹھ سکے یا کچھ بول سکے البتہ اس کی آنکھیں کھلی ہوئی تھیں اور سانسیں چل رہی تھیں۔ دوسری جانب اس نیم مردہ آدمی کے گرد نہ جانے کہاں کہاں سے گدھ، دم کٹا گیدڑ، کوا اور چیونٹی کا ایک قبیلہ جمع ہو گئے تھے اور یہ سب آپس میں تبادلہ خیال کرنے لگے کہ آخر اس نیم مردہ جسم میں جان کب تک باقی رہے گی۔ پھر سبھوں نے اپنے اپنے طور پر جائزہ لیا بالآخر سبھوں کو یہ یقین ہو گیا کہ ابھی جان نکلنے میں کافی وقت لگے گا۔ چنانچہ سب ادھر ادھر چلے گئے مگر گدھ کہیں نہیں گیا وہ وہیں ایک املی کے درخت پر جا کر بیٹھ گیا اس نیم جان شخص کے مکمل مردہ ہونے کے انتظار میں پوری رات اسی املی کے درخت پر بیٹھ کر گزار دیا۔ صبح ہوتے ہی سب سے پہلے گدھ نے ادھ مرا آدمی کے قریب جا کر دیکھا تو مایوس ہو گیا کیوں کہ اس آدمی کے جسم میں اب بھی جان باقی تھی۔ تھوڑی ہی دیر میں دم کٹا گیدڑ، کوا اور چیونٹی کا قبیلہ بھی حاضر ہو گئے اسی اثنا میں ایک کتا بھی بلا شان وگمان کے نمودار ہو گیا۔

اس نیم مردہ آدمی کی سانس رکنے سے پہلے مذکورہ جانوروں نے اپنے اپنے پسند کا حصہ طے کر لیا البتہ کتے کا کوئی حصہ مقرر نہیں ہوا۔ اس کے لیے سب اپنا اپنا جھوٹا چھوڑ دیں گے اور یہی اس کا حصہ ہوگا۔ مذکورہ جانور آپس میں باتیں کرتے رہے۔ یہاں تک کہ سورج غروب ہو گیا۔ چنانچہ ایک بار پھر سب چونکے اور یک بعد دیگرے اس آدمی کا معائنہ کیے۔ گدھ، گیدڑ اور کوا نے یہ تجویز پیش کیں کہ اب انتظار کرنا فضول ہے اس پر حملہ کر دینا چاہیے مگر

چیونٹی کے سردار نے مذکورہ تجویز کو ٹھکرادیا۔ کیوں کہ چیونٹی کے سردار کو اس بات کا خدشہ تھا کہ اس آدمی کی تھوڑی سی مدافعت سے اس کے ہزاروں ممبر ختم ہو جائیں گے۔ بالآخر ساری باتیں آئندہ کل پر ٹل گئیں۔ اس کے بعد سب کے سب وہاں سے کھسک گئے۔

الیاس احمد گدی کا یہ افسانہ انسانی ہمدردی اور اخلاقی گراوٹ پر مبنی ایک کامیاب افسانہ ہے۔ سڑک کے کنارے پڑا ہوا نیم مردہ آدمی انسانی ہمدردی اور اخلاقی ذمہ داری کی گراوٹ کی علامت ہے۔ اس مشینی دور میں انسانوں کے اندر سے بھائی چارگی، آپسی اخوت و محبت اور اخلاقی تقاضے کا فقدان ہو رہا ہے۔ چنانچہ اس ضمن میں یہ اقتباس ملاحظہ ہو:

> ''اس آدمی کا نیم مردہ جسم عام راستے سے کچھ زیادہ دور بھی نہیں تھا۔ اگر لوگ ذرا سا گردن اُٹھا کر دیکھتے تو اس کو مرتا ہوا دیکھ سکتے تھے اور اس کو بچانے کی کوئی تدبیر بھی کر سکتے تھے۔ مگر لوگ اتنے مصروف تھے، اتنی جلدی میں تھے کہ بس برق رفتاری سے اِدھر سے اُدھر اور اُدھر سے اِدھر گزر رہے تھے۔ جیسے کہیں لوٹ پڑی ہو۔ کسی کو کسی کا ہوش نہیں تھا عجب نفسی نفسی کا عالم تھا، ہر آدمی نے اپنی ساری توجہ اپنے پر مرکوز کر رکھی تھی۔ اس سے آگے کیا ہے اس کا کسی کو پتہ نہیں تھا''۔(25)

افسانہ نگار نے مذکورہ آدمی کو بہ طور علامت جہاں ایک طرف انسانی بے حسی، بے رحمی اور اخلاقی پستی کے پیش کیا ہے وہیں دوسری جانب بے روزگاری کی طرف بھی اشارہ کیا ہے کیوں کہ محض بھوک جو غربت کی انتہائی حد ہوتی ہے اسی کی وجہ سے وہ آدمی قریب المرگ پہنچ گیا تھا۔ مگر ان تمام چیزوں کے باوجود افسانہ نگار نے اس آدمی کو اجل کی آنکھ سے دور ہی رکھا جس سے ایسا محسوس ہوتا ہے معاشرتی نظام کی چند خامیوں سے ہمیں مایوس نہیں ہونا چاہیے بلکہ اصلاح کی کوشش کرنی چاہیے۔

یوں تو الیاس احمد گدی نے اپنے کئی افسانوں میں جانوروں اور پرندوں کے کردار نگاری سے کام لیا ہے لیکن اس کہانی میں انھوں نے مکمل طور پر چرند و پرند سے ہی کام لیا ہے۔ اگرچہ افسانے کے پس منظر میں ایک نیم مردہ انسان کی بے حس و حرکت منظر کشی کی گئی ہے مگر اس آدمی کا پوری کہانی میں ایک لفظ بھی دیکھنے کو نہیں ملتا ہے حالاں کہ افسانے کا اصل محور یہی آدمی ہے، الیاس احمد گدی نے اس افسانے میں دیگر جانوروں اور پرندوں کے بالمقابل ایک

نحیف مخلوق چیونٹی کی کردار نگاری سے بھی کام لیا ہے۔ چیونٹی کے اندر جسمانی کمزوری کی وجہ کر نیم مردہ آدمی پر حملہ کرنے کی طاقت تو نہیں ہے مگر وہ اپنا حق چھوڑ نا بھی نہیں چاہتی ہے۔ چیونٹی کے اس فیصلے سے سرمایہ دارانہ نظام کے زوال کا پتہ چلتا ہے۔ دوسرے یہ کہ چوں کہ چیونٹی اور انسان کی معاشرتی زندگی میں کسی قسم کی مماثلت پائی جاتی ہے لٰہذا چیونٹی کے سردار کو اپنے ساتھیوں کی جان کی فکر تو ہوتی ہے مگر ایک انسان دوسرے انسان کی جان سے بے بہرہ ہوتا ہے۔ افسانے کے پلاٹس آپس میں مربوط ہیں زبان و بیان کرداروں کے مطابق ہیں اور مناسب جگہوں پر مکالمے سے بھی کام لیا گیا ہے۔ منظر کشی اور وحدت تاثر کو بہتر طریقے سے برتا گیا ہے۔

افسانہ ''چلّو بھر خون''

چھ صفحات پر مشتمل افسانہ ''چلّو بھر خون'' کا اجمالی جائزہ اس طرح لیا جا سکتا ہے کہ زبیدہ، رضیہ، انور اور سلطان سگے بھائی بہن ہیں۔ زبیدہ اور رضیہ تقریباً بالغ ہو چکی ہیں، انور اسکول میں زیرِ تعلیم سے سلطان ابھی چھوٹا سا بچہ ہے۔ زبیدہ کے والد سرکاری ملازم ہے اور والدہ ہاؤس وائف۔ غرض کہ ایک متوسط طبقے کی طرح اس خاندان کی زندگی گزرتی رہتی ہے۔ اسی اثنا میں نہ جانے کہاں سے ایک عفریت کا اس گھر میں آمدہ رفت شروع ہو جاتا ہے جس سے گھر کے تمام افراد بے انتہا پریشان ہو جاتے ہیں۔ یہ عفریت کسی کی جان تو نہیں مارتا ہے البتہ چلّو بھر خون ضرور پیتا ہے۔ اس کے خوف سے یوں تو گھر کے تمام لوگ ڈرے سہمے رہتے ہیں مگر ان میں زبیدہ کی حالت زیادہ خراب رہتی ہے۔ یہ سلسلہ کافی دنوں تک چلتا رہا۔ ایک رات زبیدہ کے والد کے پاس عفریت پہنچا اور محض چلّو بھر خون پینے کی خواہش ظاہر کی۔ زبیدہ کے والد کے لاکھ گڑگڑانے کے باوجود بھی عفریت نے خون پی کر ہی دم لیا۔ اب ہر دوسرے تیسرے دن پر عفریت آتا اور زبیدہ کے والد کا تھوڑا سا خون پی کر چلا جاتا رفتہ رفتہ زبیدہ کے والد کمزور ہوتا گیا۔ یہاں تک کہ ایک دن علی الصبح باتھ روم جا رہا تھا کہ راستے میں گر پڑا، بے ہوشی اور کمزوری کی وجہ سے کئی دن دفتر نہیں جا سکا۔ اس کے بعد کئی دن بیت گئے مگر عفریت نہیں آیا تو زبیدہ کے والد کو بڑی خوشی ہوئی لیکن اس کی بیوی نے جب یہ بتایا کہ عفریت رات میں آکر اس کا یعنی زبیدہ کی ماں کا تھوڑا سا خون پی جاتا ہے تو زبیدہ کے والد کو گھبراہٹ پیدا ہو گئی۔ اس کے بعد جھاڑ پھونک کا سلسلہ شروع ہو گیا مگر کوئی خاص فائدہ نہیں ہوا۔ عفریت یک بعد دیگرے گھر کے لوگوں کو اپنا شکار بناتا رہا یہاں تک کہ زبیدہ کی باری بھی آگئی۔ ایک دن زبیدہ کے منہ سے تھوڑا سا خون آ گیا اس

منظر کو دیکھ کر وہ بہت گھبرا گیا اس کے سمجھ میں کچھ نہیں آ رہا تھا۔ چناں چہ وہ تھک ہار کر محلّہ کے حاجی صاحب کے یہاں گیا اور ان کے پیروں پر سر ٹیک کر مذکورہ پریشانی کی ترکیب کی التجا کی۔ حاجی صاحب نے یہ ترکیب بتائی کہ پالتو جانور کا صدقہ دینا ہوگا اور سارا گوشت چیل کوؤں کو کھلانا ہوگا۔ زبیدہ کے گھر میں بجز ایک بکرا کے دوسرا کوئی پالتو جانور نہیں تھا۔ لہٰذا جب انور اسکول چلا گیا تو بکرے کو نہلا کر اور زبیدہ سے چھوا کر صدقے کے کام کو انجام دیا گیا مگر عین اس وقت جب زبیدہ کے والد بکرے کو ذبح کر چکا تھا، انور پہنچ گیا لیکن اس نے کچھ بولا نہیں بس بکرے کے کٹے ہوئے سر اور جمے ہوئے خون کو غور سے دیکھا اور پھر تیزی سے اپنے کمرے میں گھس گیا۔ ایک عجیب وغریب واقعہ یہ رونما ہوا کہ جس چھری سے بکرے کو ذبح کیا گیا تھا وہ غائب ہوگئی سارا گھر چھان مارا گیا مگر چھری نہیں ملی اور جب زبیدہ کے والد نے چھری غائب ہوجانے کی بات حاجی صاحب کو بتائی تو وہ برہم ہوگئے اور کہنے لگے:

''تم لوگوں کو ذرا عقل نہیں، وہ صدقہ کی چھری تھی، اس کو زمین پر کیوں ڈال دیا تھا۔ اب بھگتو کہیں عفریت کے ہتھے گئی ہوگی تو تم سب کا گلا کاٹ دے گا''۔(26)

اگر چہ بکرے کا صدقہ دینے کے بعد فوری طور پر راحت ملی مگر تین چار دنوں کے بعد ایک بڑا حادثہ پیش آ گیا ۔ ہوا یوں کہ ایک رات انور اپنے کمرے میں دروازہ بند کر کے سویا ہوا تھا کہ اچانک عفریت نمودار ہوگیا۔ پھر کیا تھا انور اور عفریت میں لڑائی شروع ہوگئی۔ کمرے میں چیزوں کے آنے اور ٹوٹنے کی آواز باہر گئی تو سب لوگ بیدار ہوگئے، اور سبھوں نے دروازے کو دھکے دیگر توڑ ڈالا۔ کمرے میں انور اور عفریت آپس میں گتھم گتھا تھے۔ انور کے ہاتھ میں چھری تھی، اس نے ایک لمحہ کے لیے خود کو سنبھالا اور اپنی پوری طاقت سے عفریت کے پیٹ میں چھری پیوست کر دی۔ عفریت زخم کی تاب نہ لاکر فرش پر گر پڑا وہ لمحہ بہ لمحہ سکڑ کر چھوٹا ہو رہا تھا۔ اور پھر دیکھتے ہی دیکھتے غائب ہوگیا اور جس جگہ وہ پڑا تھا وہاں صرف تھوڑا سا خون رہ گیا تھا۔

افسانہ ''چلّو بھر خون'' کا بغور مطالعہ کرنے سے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ الیاس احمد گدی نے اس افسانے کے ذریعہ سماج کے اس پہلو کو کریدنے کی سعی کی ہے جس میں اندھی تقلید کے برے نتائج سے انسانوں کو دو چار ہونا پڑتا ہے۔ زبیدہ کے والد اگر چہ تعلیم یافتہ سرکاری ملازم ہے اور اس کی بیوی بھی کسی حد تک خواندہ ہے باوجود اس کے جب

اس کے گھر میں اچانک بھوت پریت کا دورہ شروع ہو جاتا ہے تو وہ کچھ ایسے لوگوں کے پھندے میں پھنس جاتا ہے جن کا پیشہ محض جھاڑ پھونک اور گنڈے تعویذ کے نام پر روپیہ اینٹھنا ہوتا ہے۔ زبیدہ کے والد کی اندھی تقلید کی انتہا تو اس وقت ہوگئی جب اس نے ایک حاجی صاحب کے کہنے پر انور کا پیارا سا بکرا کا صدقہ دیا اور اس کے گوشت کو چیل کوؤں سے لٹوا دیا۔ حالاں کہ اتنا سب کچھ کرنے کے بعد بھی عفریت اپنی حرکت سے باز نہیں آیا مگر جب انور نے جم کر مقابلہ کیا تو عفریت شکست کھا گیا اور اس طرح انور نے اپنے پورے خاندان کو ایک بڑی مصیبت سے بچالیا۔

افسانہ ''چلّو بھر خون'' کا اہم کردار غائب راوی کی صورت میں ہے۔ یہ کردار اگرچہ اپنے خاندان کا مرکزی فرد ہے تاہم اس کردار کے پرانے خیالات کے حامل ہونے اور پرانی روشوں کے پیروکار ہونے کے باعث اس کو اور اس کے اہل خانہ کو جن آلام سے دوچار ہونا پڑا ان کے تناظر میں اس کی کردار نگاری کسی قدر مجروح ہوئی ہے۔ افسانے کا ثانوی کردار انور ہے۔ انور چوں کہ نئی نسل کا پروردہ ہے اور نئے فکر و سوچ کے قائل ہونے کے ساتھ ساتھ ترقی کی راہ پر گامزن بھی ہے۔ لہٰذا انور نے جس بہادری کے ساتھ عفریت سے مقابلہ کیا اور اپنے گھر کے تمام افراد کو عفریت کی قید سے آزاد کرایا، اس کی روشنی میں انور کی کردار نگاری قابل ستائش ہے۔ علاوہ ازیں افسانے کے دیگر عناصر ترکیبی کا بھی مناسب و موزوں استعمال کیا گیا ہے۔

افسانہ ''ٹکڑے ٹکڑے لوگ''

''ٹکڑے ٹکڑے لوگ'' الیاس احمد گدی کا ایک ایسا افسانہ ہے جو اسم بامسمّٰی ہے کیوں کہ اس کہانی میں ایک ایسے کردار کو پیش کیا گیا ہے جس کا جسم کئی ٹکڑوں میں بٹا ہوتا ہے۔ افسانے کا خلاصہ اس طرح ہے کہ کہانی کا مرکزی کردار جو واحد متکلم کی صورت میں ہے اس نے اپنے کندھوں پر ایک بڑا سا آئینہ اٹھا رکھا ہے۔ جس کے بوجھ سے اس کی کمر خمیدہ ہوگئی ہے، پورے جسم کی رگیں کھینچ گئی ہیں مگر وہ اسے اتارنے سے مجبور ہے آئینہ چوں کہ اس نے اپنی پیٹھ پر اٹھا رکھا ہے اس لیے وہ اپنا چہرہ دیکھنے سے بھی قاصر ہے۔ ایک دن برہم ہو کر اس آئینے کو اپنی پشت سے اتار کر پھینک دیا۔ آئینہ ٹوٹ کر بکھر گیا جس پر اس کو فوری طور پر افسوس بھی ہوا۔ کیوں کہ کافی دنوں سے بڑی احتیاط سے اس آئینے کو سنبھال کر رکھا تھا۔ بہر حال اس آئینے کے ٹکڑے کو جب وہ چننے لگتا ہے تو دیکھتا ہے کہ:

''ایک بوڑھی عورت اپنی دھندلی آنکھوں سے ایک پھٹی ہوئی ساڑی سی رہی

ہے،ایک جوان حاملہ عورت چارپائی پر چت لیٹی ہوئی اپنے پھولے ہوئے پیٹ کوسہلا رہی ہے،ایک چھوٹا بچہ دیوار سے نوچ کر مٹی کھارہا ہے،ڈاکیہ چٹھی لے کر کھڑا ہے''۔(27)

چند دنوں کے لیے اس شخص کے سامنے سے سب چہرے غائب ہوگئے اور وہ اکیلا رہ گیا۔اس کو اپنی تنہائی کا احساس ہوا اور پھر وہ خوابوں کی دنیا میں سیر کرنے لگا جہاں اس نے دیکھا کہ اس کے پیروں کے نیچے سے زمین دھنسنے لگی ہے اگرچہ اس نے اپنے آپ کو بچانے کی کوشش کی مگر وہ نہیں بچ پایا بلکہ اور بھی دلدل میں پھنستا چلا گیا پھر اچانک تین چکّوں والا پرندہ اسے اچک لیا۔جب اس کی آنکھیں کھلیں تو اس نے خود کو کئی ٹکڑوں میں بنٹا ہوا پایا۔یہ سلسلہ گزشتہ کئی مہینوں سے جاری تھا۔

جب سے گلاس فیکٹری بند ہوگئی تھی وہ شخص بے روزگاری کے عالم میں سانس لے رہا تھا۔ہر تیسرے چوتھے دن پر ڈاکیہ اس کے کمرے میں پوسٹ کارڈ ڈال جاتا تھا جس میں اس کے گھر کے حالات رقم ہوتے تھے۔اگرچہ وہ شخص ان خطوط کو بغیر پڑھے تاریک گوشے میں پھینک دیتا تھا باوجود اس کے گھر کی مفلسی کی تصویریں اس کے سامنے زندہ ہوجاتی تھی۔نتیجتاً وہ خود کو بچانے کے لیے گھر سے بھاگ نکلا اور بھاگتے بھاگتے ایک قبرستان میں پہنچا جہاں اسے ایک ایسی مردہ عورت دیکھنے کو ملی جس کے جسم کے تمام عضو ٹکڑے ٹکڑے تھے۔چوں کہ اس شخص کو غم دور کرنے کا کوئی بہانہ چاہیے تھا لہٰذا جب بھی ڈاکیہ اس کے کمرے میں پوسٹ کارڈ ڈالتا تو وہ بھاگتا ہوا قبرستان پہنچتا اور اس مردہ عورت کے جسم کے ٹکڑے کو جوڑنے میں مصروف ہوجاتا۔بالآخر ایک دن وہ عورت مکمل ہوگئی اور مکمل ہوتے ہی خوب زور سے ہنسنے لگی۔اس عورت نے خود کو جڑنے پر حسرت و یاس کا اظہار کیا اور جب اپنے سراپا پر نظر ڈالی تو احساس کمتری کا شکار ہونے لگی۔اس کے بعد وہ شخص اس عورت کو اپنے ساتھ کمرے میں لے آیا لیکن یہاں کے مناظر ماقبل جیسے ہی تھے۔آئینے کے ٹکڑے ایسے ہی پڑے تھے اور سارے چہرے دروازے کے سامنے موجود تھے۔ ان کے ہونٹوں کی پپڑیاں سوکھ کر پھٹ گئی تھیں اور آنکھوں میں منجمند بھوک پتھر کے ٹکڑوں کی طرح جم گئی تھی۔اس آدمی نے ان سب کو دھتکار دیا۔ان لوگوں نے نہ تو کوئی التجائیں کیں اور نہ ہی احتجاج،بس حیرت سے اس آدمی کو دیکھتے رہے۔اس آدمی کا پورا کمرہ پوسٹ کارڈس سے بھرا تھا اس نے سب کو کنارے کیا اور وہ عورت جس کو وہ ساتھ

لے کر آنا تھا اس کی کالی گھٹاؤں کے سائے میں سو گیا۔ ایک لمبی مدت کے بعد جب وہ خواب غفلت سے بیدار ہوا تو دیکھا کہ اس عورت کے چہرے سے بھی حسن کی ساری تابانیاں ذائل ہو چکی تھیں، آنکھوں میں سیاہ دھبے پڑ گئے تھے، پیٹ پر پتھر بندھے تھے گویا کہ اس عورت کو بھی اسی مصیبت سے دوچار ہونا پڑا جس سے اس آدمی کا خاندان جوجھ رہا تھا۔ چناں چہ وہ آدمی پھر اپنا دامن بچا کر اور اس عورت کو بھی چھوڑ کر کمرے سے بھاگ گیا مگر اس بار وہ بھاگنے میں کامیاب نہیں ہو پایا کیوں کہ وہ عورت اور وہ سارے چہرے جنھیں وہ دھتکار چکا تھا، سب ایک ساتھ ہو کر اس آدمی کا تعاقب کرنے لگے۔ بالآخر وہ شخص پھر اسی نیلے رنگ کی عمارت میں گھس گیا جہاں اونچے ٹیبل پر ایک ربر شیٹ بچھی ہوئی تھی اور سفید دیوار پر جلتا ہوا بلب رنگ بدل رہا تھا۔

الیاس احمد گدی کا یہ افسانہ بے روزگاری اور اس سے پیدا ہونے والے حالات پر مبنی ہے۔ دراصل افسانہ نگار نے اس افسانے میں معاشرے کے اس پہلو کو اجاگر کرنے کی سعی کی ہے جس میں خاوند کے ذریعہ بیوی کا معاشی استحصال کیا جاتا ہے۔ اور شوہر اپنی بیوی کی ذمہ داری فراموش کر دیتا ہے۔ کہانی کا مرکزی کردار اپنی بوڑھی ماں، حاملہ بیوی اور معصوم بچہ کا واحد کفیل ہے باوجود اس کے وہ اپنی ذمہ داریوں کو اس حد تک بھول جاتا ہے کہ اس کے پورے خاندان کو مسلسل فاقہ کشی سے جھوجنا پڑتا ہے۔ یہ سچ ہے کہ وہ جس فیکٹری میں کام کرتا تھا وہ بند ہو گیا تھا اور اس کی طبیعت بھی خراب ہو گئی تھی مگر طبیعت سازگار ہونے کے بعد بھی اس کے رویے میں تبدیلی نہیں آئی تاہم دوسری طرف یہی شخص ایک دولا چار و بے سہارا عورت کو کال کوٹھری سے نکال کر اپنے سایۂ عاطفت میں رکھ لیتا ہے مگر اس کی یہ ہمدردی بھی ذاتی مفاد سے پر ہوتی ہے۔ چنانچہ جب وہ عورت بھی فاقہ کشی کی نوبت سے دوچار ہونے لگتی ہے تو وہ آدمی راہ فرار اختیار کر لیتا ہے حالاں کہ اس عورت کے علاوہ اس کے خاندان کے تمام افراد اس آدمی کا تعاقب کرتے ہیں مگر وہ شخص اپنی بے ضمیری اور غیر ذمہ داری کا ثبوت پیش کرتے ہوئے ہسپتال کا رخ کر لیتا ہے۔

الیاس احمد گدی کا یہ افسانہ بیانیہ انداز پر مبنی ہے۔ ویسے تو اس کہانی میں کئی کردار ہیں تاہم بنیادی طور پر صرف مرکزی کردار ہی متحرک و فعال ہے۔ واقعات کی کڑیاں ایک دوسرے سے مربوط ہیں۔ دھندلی آنکھوں سے ساڑی سیتی ہوئی ضعیفہ، چارپائی پر لیٹی ہوئی حاملہ عورت، دیوار سے نوچ کر مٹی کھاتا ہوا معصوم بچہ اور دروازے پہ چھٹی لے کر کھڑا ا ہوا ڈاکیہ کی مرقعہ کشی انوکھے انداز سے کی گئی ہے۔ آئینہ کو خاندانی بوجھ کی علامت کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔

ان تمام چیزوں کے ساتھ ساتھ وحدت تاثر بھی پوری کہانی میں قائم ہے۔

افسانہ ’’سب سے بڑا سچ‘‘

الیاس احمد گدی کی اس کہانی کا موضوع اگر چہ انوکھا نہیں ہے تاہم افسانہ نگار نے اس افسانے کے واقعات کو جس شدو مد سے پیش کیا ہے۔اس سے افسانے کے موضوع اور واقعات دونوں میں جدت وندرت نمایاں ہیں قبل اس کے کہ افسانے کے فن پر باتیں کی جائیں،مناسب معلوم ہوتا ہے کہ افسانے کا سرسری مطالعہ کیا جائے چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ افسانہ ’’سب سے بڑا سچ‘‘ میں بہ حیثیت کردار کے کسی شخص یا دیگر جاندار کا نام ظاہر نہیں ہے بلکہ افسانہ نگار نے اپنے دیگر افسانوں کی طرح اس کہانی میں بھی واحد متکلم اور غائب راوی کی صورت میں افسانے کے کرداروں کو پیش کیا ہے۔کہانی کا اہم کردار منظر عام پر آتے ہی لوگوں کو مخاطب ہو کر بہ بانگ درا صدا لگا تا ہے:

> ’’اے لوگو! پھر میرے ساتھ یہ عجیب وغریب واقعہ رونما ہوا کہ میرا داہنا ہاتھ میرے بائیں ہاتھ کا دشمن ہو گیا‘‘۔(28)

اس کے بعد اس آدمی نے اپنے داہنے ہاتھ کو ہر ممکن سمجھانا چاہا،اس کی اہمیت وافادیت کا احساس دلایا لیکن داہنے ہاتھ پر ان باتوں کا کچھ بھی اثر نہیں ہوا۔اس نے تمام مشوروں کو یکسر مسترد کر دیا۔مگر اس آدمی کو ایک لمحہ کے لیے بھی چین نہیں تھا،اس کے اندر اضطراری کیفیت دن بدن بڑھتی چلی گئی،وہ ہر وقت فکر مند رہتا تھا کہ پتہ نہیں کب کیا ہوگا۔پھر وہ کام کاج بھی چھوڑ دیا،گھر سے نکلنا بھی بند کر دیا۔یہاں تک اسی عالم میں ایک طویل عرصہ گزر گیا۔ رفتہ رفتہ وہ آدمی بہت کمزور ہو گیا۔اس کے کئی دوست آئے ان لوگوں نے بہت سی تجاویز پیش کیں،بہت سی ترکیبیں بتائیں،لیکن ان سب چیزوں سے اس شخص کے مسئلے کا کوئی حل نہیں ہو سکا۔بالآخر اکتا کر اس شخص نے کتابوں کی الماری کھولی اور ایک کتاب نکالی جس میں دوسری عالم گیر جنگ کی داستان تھی اور پھر اس نے کتاب کا بغور مطالعہ کرنا شروع کر دیا جہاں اس کو دوسری عالم گیر جنگ کے ایسے واقعات دیکھنے کو ملتے ہیں جن میں وہ آدمی اور اس کا ایک فریق ایک ساتھ ہی فوج میں بھرتی ہوئے تھے۔ایک ساتھ محاذ پر تھے دشمنوں سے مقابلہ کرتے تھے یہاں تک کہ اس نے اپنے دوست کا آخری دم تک ساتھ نہیں چھوڑا۔اس واقعہ کو پڑھنے کے بعد اس آدمی نے کتاب بند کر دی۔اس کے بعد وہ شخص اپنے گزشتہ محور پر چلا جاتا ہے اور مُڑ کر اپنے بائیں ہاتھ کی طرف دیکھتا ہے جو پسینے میں شرابور بے حس و

حرکت پڑا ہوا تھا۔ اس پر ایک ایسا خوف، ایک ایسی دہشت طاری ہوئی کہ وہ زیادہ تر اپنے جیب کے اندر ہی رہتا تھا۔ اس آدمی نے اپنے بائیں ہاتھ کو لاکھ سمجھانے کی کوشش کی، اس کے اندر سے خوف و دہشت کو دور کرنے کی سعی کی مگر سب ناکام ثابت ہوئے پھر اس آدمی کے خیال میں ایک واقعہ موجزن ہوتا ہے جس میں اس شخص کے پڑوس میں رہنے والا ناٹا اور پیلی رنگت والا بونا سے کبھی جھگڑا ہوا تھا۔ اگرچہ بونا طاقت ور تھا اور اپنی طاقت کا اسے بھرپور احساس تھا مگر جب ان دونوں میں مقابلہ ہوا تو بونا شکست کھا گیا۔ مگر اس آدمی کو اپنے دونوں ہاتھوں کے مابین دشمنی ہو جانے کا خوف لاحق ہو گیا کہ کہیں بونا کو اس کا علم نہ ہو جائے۔

ایک طویل عرصہ کے بعد اس آدمی پر یہ انکشاف ہوا کہ اس کے داہنے ہاتھ نے اس کے بائیں ہاتھ کی انگلیوں کو زدوکوب کرنا شروع کر دیا ہے۔ یہاں تک کہ ایک دن ایسا ہوا کہ جب وہ شخص رات کو سوکر اٹھا تو اس نے دیکھا کہ اس کا بایاں ہاتھ بری طرح زخمی ہو چکا ہے۔ اس بات کی خبر اس شخص کے پرانے دشمن کو بھی ہو گئی چنانچہ اس نے بھی موقع کا ناجائز فائدہ اٹھایا۔

افسانے کے آخر میں اس آدمی نے ایک عجیب و غریب خواب دیکھا کہ اس کا بایاں ہاتھ کہنیوں تک غائب ہے۔ وہ کافی حیرت زدہ ہوا۔ اس نے اپنے ہاتھ کی تلاش میں ادھر ادھر بھٹکتا رہا۔ بالآخر اس کا کٹا ہوا ہاتھ مل گیا۔ وہ دوڑ کر اسے اٹھانا چاہا مگر اس کے قدم رک گئے کیوں کہ وہ شخص اور اس کے ہاتھ کے بیچ ایک لکیر حائل تھی اور جب وہ اپنا ہاتھ اٹھانا چاہا تو اسے روک دیا گیا اور ایک دوسرا آدمی نے کہا:

> ''یہ تمھارا ہاتھ ہے، لیکن اب یہ تمھارا کیسے ہے۔ تم نے تو اسے کاٹ کر پھینک دیا ہے''۔(29)

مذکورہ بالاتحریر افسانہ ''سب سے بڑا سچ'' کے سرسری مطالعہ پر مبنی ہے۔ جہاں تک موضوع کی بات ہے تو اس سلسلے میں یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ الیاس احمد گدی کے اس افسانے میں موضوع کی وسعت اور تنوع بدرجۂ اتم موجود ہے۔ تاہم کہانی کے مطالعے کی بنیاد پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ اس افسانے کا موضوع تقسیم ہند اور اس کے نتائج سے متعلق ہے۔ افسانہ نگار نے ملک کے بٹوارے سے قبل اور بعد کے حالات کو دو ہاتھوں کی علامت کے ذریعے پیش کرنے کی بہترین کوشش کی ہے۔ کہانی کے آغاز میں مرکزی کردار کے دونوں ہاتھوں کے مابین کوئی دشمنی نہیں تھی تو وہ بہت

طاقتور تھا، اس کے اندر کسی بھی حالات سے مقابلہ کرنے کی صلاحیت تھی، قوت تھی، حوصلہ تھا۔ مگر جب اس کا داہنا ہاتھ بائیں ہاتھ کا حریف ہوگیا تو پھر وہ رفتہ رفتہ کمزور ہوتا گیا، اس کا حوصلہ پست ہوگیا، اس پر ایک طرح کی دہشت طاری ہوگئی یہاں تک کہ اس کے اندر کسی سے مقابلہ کرنے کی جرأت باقی نہیں رہی۔ اس مقام پر افسانہ نگار نے اجتماعیت کی طاقت اور انفرادیت کی کمزوری کو بروئے کار لانے کی سعی کی ہے۔ اسی طرح وہ آدمی ایک موقع پر دوسری عالم گیر جنگ کی داستان پڑھتا ہے جس میں دو دوستوں کی کہانی ہے۔ دراصل اس پوری داستان میں حب الوطنی کے ساتھ آپسی اتحاد و یک جہتی کا کھلا اشارہ ہے۔

افسانے کے آخری حصے میں اس آدمی نے جو خواب دیکھا تھا، دراصل وہ خواب کہانی کا مرکزی واقعہ ہے۔ اس واقعے کے تناظر میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ جس طرح کٹا ہوا ہاتھ اگرچہ اس آدمی کا نجی ہاتھ تھا تاہم وہ اپنے ہاتھ کو حاصل کرنے سے قاصر رہا۔ کیوں کہ اس کے ہاتھ کے درمیان ایک ایسی لکیر حائل تھی جہاں پہنچنا اس شخص کے لیے ناممکن تھا۔ یہاں پر افسانہ نگار اس جانب اشارہ کرنا چاہتا ہے کہ جب ملک کے کسی گوشے کو خواہ جس وجہ سے بھی ہو اگر اس کو اپنے حدود سے الگ کر دیا جاتا ہے اور پھر درمیان میں بہ طور نشان دائرہ کھینچ دیا جاتا ہے تو پھر یہ فاصلہ کبریٰ میں متبدل ہو جاتا ہے۔ یہاں تک کہ شناخت بھی مٹ جاتی ہے اور پھر ایسے دن بھی دیکھنے کو ملتے ہیں جہاں ایک دوسرے کے ہر اعتبار سے مخالف و حریف ہو جاتے ہیں۔

افسانہ ''سب سے بڑا سچ'' مجموعی طور پر ایک علامتی کہانی ہے جس میں واحد متکلم اور غائب راوی کرداروں کے ذریعہ مکالماتی انداز میں دو ہاتھوں کے مابین آپسی انتشار، دشمنی اور اس کے برے نتائج کو پیش کیا گیا ہے۔ حالاں کہ الیاس احمد گدی نے اس افسانے کے پس منظر میں تقسیم ہند اور اس کے سنگین نتائج کی داستان قلم بند کیا ہے مگر عام روش سے بالکل الگ ہے۔ یعنی ایک نیا اور انوکھا طریقۂ کار سے کام لیا گیا ہے۔ کردار نگاری، پلاٹ سازی اور زبان و بیان مناسب و موزوں ہیں۔ اسی طرح منظر کشی ایسی ہنرمندی دے کی گئی ہے کہ چیزوں کی تصویریں ہماری آنکھوں کے سامنے رقص کرنے لگتی ہیں۔ اگرچہ اس کہانی میں کسی قدر فلیش بیک کی ٹیکنک سے کام لیا گیا ہے باوجود اس کے وحدت تاثر میں کمی کا احساس نہیں ہوتا ہے۔

افسانہ ''بندے خاں''

''بندے خاں'' الیاس احمد گدی کا طویل افسانہ ہے۔اس افسانے کا خلاصہ اس طرح ہے کہ بندے خاں جو اس افسانے کا مرکزی کردار ہے، وہ پیشے کا ڈرائیور ہے۔اس نے محض پندرہ برس کی عمر سے ہی شراب نوشی شروع کی تھی اور اب اس کی عمر پینتالیس برس ہے۔شروع شروع میں میں جب آمدنی اچھی خاصی تھی تو اس کی شراب نوشی کا طریقہ بھی نرالہ تھا۔ایسا بیجا تکلف تھا کہ اگر شراب کی بوتل پر مکھی بیٹھ جاتی تو اس بوتل کو گندی سمجھ کر پھینک دیتا تھا۔مالک کے ہوشیار ہو جانے، کنڈیکٹر کی خیر خواہی و دیگر اسباب کے بنا پر بندے خاں کی آمدنی رفتہ رفتہ کم ہوتی گئی اور پھر دیکھتے ہی دیکھتے ایک وقت ایسا آجاتا ہے کہ بندے خاں بے روزگاری کا شکار ہو جاتا ہے یہاں تک کہ خورد و نوش کی بھی محتاجی ہو جاتی ہے مگر بس اسٹینڈ کے ڈرائیوروں اور خلاصیوں کے سہارے کس طرح بندے خاں کی زندگی کٹتی رہی۔

اگرچہ بندے خاں کو اپنی بیوی سے کسی قدر لگاؤ نہیں ہے تاہم وہ اپنی دو جوان لڑکیوں کے ساتھ انتہائی شفقت سے پیش آتا ہے اور اس کی چھوٹی چھوٹی ضرورتوں کا خیال رکھتا ہے چنانچہ ڈیوٹی پر رہنے کے زمانے میں ہر ماہ پابندی سے کچھ نہ کچھ ضرور بھیجتا رہا یہاں تک کہ معاشی تنگ دستی کے زمانے میں سرفراز سے ایک روپیہ صرف اس لیے مانگتا ہے کہ اس کی بیٹی عاصمہ نے آئینہ مانگا تھا۔

گزشتہ چار ماہ سے بندے خاں نوکری کے لیے بھٹکتا رہا مگر اس کو کسی کمپنی میں نوکری نہیں ملی۔جب اس کی طبیعت اوب گئی تو ایک دن اچانک سرفراز کے پاس پہنچا اور اس سے دس روپے لے کر گھر چلا گیا۔ایک مہینہ کے بعد بندے خاں جب گھر سے واپس آیا تو اس کی حالت غیر تھی اور اس کو پہچاننا بھی کھٹن تھا۔بہرکیف بندے خاں اب ہر طرح سے مجبور ہو چکا ہے۔وہ اپنے گھر کے حالات سے بے حد فکرمند ہے۔وہ اپنے دل کی باتوں کو کسی ہمدرد انسان کے سامنے بیان کرنا چاہتا ہے مگر اس بھری محفل میں اس کی باتوں کو اب کوئی سننا نہیں چاہتا کیوں کہ اس کے اندر اب دلکش انداز تکلم نہیں رہا۔مگر اس پورے بس اڈہ میں صرف ایک چہرہ ایسا تھا جو بندے خاں کی باتیں سن سکتا تھا اور وہ تھا سرفراز۔چنانچہ بندے خاں نے اپنے گھر کے حالات سرفراز کے سامنے رکھے خصوصاً اپنی بیٹی عاصمہ کے حالات ان لفظوں میں بیان کیا کہ:

''عاصمہ کی بات سنو گے؟ میں یہاں سے گیا تو دیکھا محلے کے لونڈے بڑا چکر

کاٹتے ہیں۔ پرچہ بازی بھی ہوتی ہے۔کھڑکی سے اشارے بھی کیے جاتے ہیں۔
میں نے عاصمہ کوڈانٹا تو تن کر کھڑی ہوگئی۔ بولی تمھیں اتنی غیرت آتی ہے تو میرا
بیاہ کیوں نہیں کر دیتے۔کیا ساری عمر میں تمھاری ہانڈی دھوتی رہوں گی‘‘۔(30)

بندے خاں نے عاصمہ کی شادی کے لیے سرفراز سے دو چار سو روپے بہ طور قرض مانگا مگر سرفراز نہیں دے سکا۔اس کے بعد اڈے کی ہماہمی میں بندے خاں گم ہوگیا کیوں کہ جس ہنسی مذاق اور بذلہ سنجی کی وجہ سے اس کی شناخت قائم تھی وہ سب اس سے چھن چکی تھیں۔حالاں کہ وہ اب بھی اڈے میں کسی ہارے ہوئے جواری کی طرح ادھر ادھر گھومتا پھرتا تھا مگر کسی کو اتنی فرصت نہ تھی کہ اس سے کچھ باتیں کر لیتا۔کافی دنوں کے بعد دیر رات کو بس اڈے میں اچانک بڑے زور کا شور ہوا۔سارے لوگ شانتی بس کی طرف بھاگے جا رہے تھے سرفراز بھی بھاگتا ہوا وہاں پہنچا تو دیکھا کہ بندے خاں کو لوگ بری طرح پیٹ رہے تھے اور وہ زور زور سے چیخ رہا تھا۔جب سرفراز نے ایک آدمی سے وجہ دریافت کی تو پتہ چلا کہ بندے خاں رات کو شانتی بس میں ہی سویا تھا۔بس کے کنڈ یکٹر بکس میں روپیہ رکھا تھا۔آدھی رات کو بندے خاں نے پیچ کس کے ذریعہ تالا کھولا اور روپیہ نکال ہی رہا تھا کہ کنڈ یکٹر کی آنکھ کھل گئی اور پھر بندے خاں پکڑا گیا۔

الیاس احمد گدی کے اس افسانے کے مطالعے کی روشنی میں یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ یہ کہانی مئے نوشی اور اس کے برے نتائج پر مبنی ہے۔ افسانہ نگار نے اسی موضوع کے پیش نظر کہانی کا مرکزی کردار بندے خاں کے ذریعہ معاشرے کے اس پہلو کو بے نقاب کرنے کی کوشش کی ہے جو آگے چل کر ایک سنگین مسئلہ بن کر سامنے آتا ہے۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ بندے خاں کا شمار ایک اچھے ڈرائیور میں ہوتا ہے۔ اچھی خاصی رقم بھی کماتا ہے، اپنے خاندان کی پرورش و پرداخت بھی کرتا ہے مگر جب اچانک بندے خاں کو نوکری سے ہٹا دیا جاتا ہے تو وہ بہت پریشان ہوتا ہے۔ادھر گھر میں سارے لوگ معاشی بحران کے شکار ہو جاتے ہیں ساتھ ہی بندے خاں کی بڑی بیٹی جس کو وہ بے انتہا چاہتا تھا، معاشی تنگی کے سبب بے راہ روی کی شکار ہو جاتی ہے۔ بندے خاں چوں کہ الگ سے کچھ جمع نہیں کیا تھا۔لہٰذا اس کے پاس اس بے روزگاری کے عالم میں دوسروں کے سامنے ہاتھ پھیلانے کے سوا دوسرا کوئی چارہ نہیں تھا۔ایک شرابی اور وہ بھی ایسا کہ جس کے پاس آمدنی کا کوئی ذریعہ نہ ہو، بھلا اس کے قول وفعل پر کس حد تک اعتبار کیا

جا سکتا ہے۔ چنانچہ بندے خاں جو کسی زمانے میں بس اسٹینڈ کی رونق تھا اور اس کے آگے پیچھے کرنے والے ہمیشہ دو چار آدمی ہوا کرتے تھے اب جب کہ بندے خاں کے ہاتھ خالی ہیں تو اسے اڈے میں کھانا تو ضرور مل جاتا ہے لیکن اس کو الّا سرفراز کے دو چار روپئے قرض دینے والا کوئی نہیں ہے۔ بالآخر بندے خاں شانتی بس میں دیر رات کو چوری کر رہا ہوتا ہے کہ اسی درمیان پکڑا جاتا ہے اور پھر اس کی جم کر پٹائی ہو جاتی ہے۔

بندے خاں کے حالات کے مطالعے سے سماجی برائی کا ایک دوسرا پہلو یہ بھی سامنے آتا ہے کہ جب بندے خاں کے پاس پیسے تھے تو اس کے ارد گرد ایک مجمع سا لگا رہتا تھا اور اس کے پیسوں سے دوسرے لوگ شراب و کباب اڑاتے تھے ساتھ ہی اس کی ہنسی مذاق اور بذلہ سنجی سے محظوظ ہوتے تھے۔ مگر جب بندے خاں کی نوکری چھوٹ گئی تو لوگ دھیرے دھیرے اس سے دور ہونے لگے۔ یہاں تک کہ لوگوں کی بے حسی اس قدر بڑھ گئی کہ بندے خاں اگر چہ شب و روز بس اسٹینڈ میں ہی رہتا تھا مگر کسی نے نہ اس کی تلاش کی اور نہ ہی اس کے مسائل کو حل کرنے کی کوشش کی۔ نتیجتاً بندے خاں کو چوری جیسے مجرمانہ حرکت کرنے پر مجبور ہونا پڑا حالاں کہ بندے خاں کبھی چوری نہیں کی تھی بلکہ اسی کے ٹکڑوں پر کئی لوگ پل رہے تھے۔ بس اڈہ میں بندے خاں کے اتنے شناسہ تھے کہ اگر سب مل کر چندہ کی شکل میں بھی پیسے جمع کرتے تو بآسانی اتنی رقم جمع ہو جاتی کہ جس سے بندے خاں کی بیٹی کی شادی کا مسئلہ حل ہو جاتا اور بندے خاں بھی چوری جیسے گھناؤنی حرکت سے بچ جاتا۔

شراب نوشی کے برے نتائج اور اخلاقی پستی کے موضوع کے تحت لکھی گئی اس کہانی کا مرکزی کردار بندے خاں ہے جب کہ ضمنی کرداروں میں سرفراز کے علاوہ دوسرے لوگ بھی ہیں۔ افسانے کے تمام کردار متحرک و فعال ہیں۔ الیاس احمد گدی کا یہ افسانہ اگر چہ طوالت کا حامل ہے تاہم اس کے پلاٹس آپس میں مربوط ہیں ساتھ ہی پوری کہانی میں وحدت تاثر قائم ہے۔ بندے خاں پیشے کا ڈرائیور ہونے کے ساتھ ساتھ بہت بڑا شرابی بھی ہے مزید یہ کہ اس کی عمر کی پندرھویں برس سے شراب پینے کا ذکر تو کیا گیا مگر اس کی تعلیم کا کوئی ذکر نہیں ہے۔ باوجود اس کے بندے خاں کے خوب صورت جملے، بہترین بزلہ سنجی اور شائستہ طرز تکلم، یہ وہ تمام دچیزیں ہیں جن سے زبان و بیان میں کسی قدر غیر فطری پن ہونے کا احساس ہوتا ہے۔ واقعات کچھ اس انداز سے بیان کیے گئے ہیں کہ بس اڈہ اور اس کے گرد ونواح کے علاوہ بندے خاں کے گھر کے حالات ہماری آنکھوں کے سامنے گردش کرنے لگتے ہیں۔

افسانہ ''وہ'' جدیدیت کے اولین دور کا ایک پہلو زندگی میں کچھ کم ہو جانے یا کھو دینے کا اذیت ناک احساس کو تحریری گرفت میں لانا تھا۔ یعنی وہ قدرتی مانوس جگہیں، وہ مستحکم انسانی فطرت، وہ صبح وشام کا منظر، وہ عمر رواں کی لطافت جس کا ہونا ہمارے یقین اور اعتماد کو بڑھاوا دیتا تھا، زمان ومکان کی قدیم گہرائیوں میں کہیں دفن ہو گیا۔

جدیدیت کے دور میں مشکوک قدروں، نئی نئی ٹکنیکوں، لہجے، زاویہ نظر، ہیئتی تشکیلات، اعصاب زدہ کیفیات اور بے معنویت کے تجربے کیے گئے۔ آزاد تلازمۂ خیال اور بے ترتیب بیانیہ کو برتا گیا۔ اسم بامسمّٰی کردار کی جگہ واحد متکلم، غائب راوی یا ہمہ دان راوی عود کر آیا۔

زیر مطالعہ افسانہ کے عنوان کے تحت بلراج مین را کا بھی ایک افسانہ ''وہ'' ہے جو 1970 کے بعد کا ہے۔ اس افسانہ میں بلراج مین رانے کردار کے نام کی جگہ واحد متکلم سے کام لیا ہے۔ عین اسی طرح الیاس احمد گدی نے بھی اس افسانے میں واحد متکلم اور غائب راوی سے کام لیا ہے چنانچہ ہیئت اور تکنیک کے لحاظ سے الیاس احمد گدی کے اس افسانے کو جدیدیت کے زمرے میں رکھا جانا چاہیے۔ اجمالی طور پر اس کی کہانی یہ ہے کہ ''وہ'' جو کہ افسانے کا اہم کردار ہے اس کی ظلم و بربریت سے پریشان ہو کر معاشرے کے تعلیم یافتہ چنندہ لوگوں کی ایک اہم میٹنگ ہوئی جس میں اس آدمی کے ظلم وستم، شکل وصورت، جسمانی ہیئت اور لباس وغیرہ پر تبادلۂ خیال ہوا، اس کے بارے میں مجلس میں بیٹھے کئی افراد اپنی اپنی معلومات کا اظہار کیے، ایک دوسرے کی باتوں پر ردوقداح بھی ہوئی مگر کوئی نتیجہ سامنے نہیں آیا کیوں کہ اس عفریت صفت آدمی کی واضح تصویر ابھر کر سامنے نہیں آئی۔ کسی بھی آدمی کا بیان اتنا صاف نہیں ہو پایا کہ اس آدمی کی صحیح شناخت ہو سکے۔ بہرکیف افسانے کا مرکزی کردار ''وہ'' سے متعلق نشست میں جس قدر بھی اظہار خیال کیے گئے یا بحث ومباحثہ ہوئے، ان سے خاطر خواہ فائدہ نہیں ہو سکا۔ بالآخر اس بات پر مجلس برخاست ہوئی کہ:

> ''ہمیں صرف اس بات پر غور کرنا چاہیے تھا کہ وہ کون سا حربہ ہے، وہ کون سا ہتھیار ہے جس سے اس کو ختم کیا جا سکتا ہے''۔(31)

افسانہ ''وہ'' کا بغور مطالعہ کرنے سے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ الیاس احمد گدی نے اس کہانی کے ذریعے

معاشرے کے اس پہلو کو بے نقاب کرنے کی سعی کی ہے جہاں کسی سماج میں ہر طبقے اور ہر شعبے کے لوگ پرسکون ماحول میں زندگی بسر کرنا چاہتے ہیں مگر اسی سماج میں معدود چند ایسے آدمی ہوتے ہیں جس کی اپنی کوئی شناخت نہیں ہوتی ہے۔ بہ ظاہر تو یہ سفید پوش ہوتے ہیں مگر ان کے اندر انسانیت نام کی کوئی چیز نہیں ہوتی۔ ان کی چال گرگٹ جیسی ہوتی ہے۔ وہ ہر پل اپنا رنگ بدلتے رہتے ہیں۔ معاشرے کے ایک ایک فرد پر ان کی گہری نظر ہوتی ہے۔ معاشرتی زندگی کا شیرازہ بکھیرنے، نا اتفاقی پیدا کرنے اور آپس میں خوں ریزی وغیرہ کروانے جیسی شرمناک کوٹ نیتی کرنے میں ہمہ تن مصروف رہتے ہیں۔ مگر اتنا سب کچھ کروانے کے بعد بھی وہ پس منظر میں ہی ہوتے ہیں۔ چنانچہ ملاحظہ ہو اس ضمن میں یہ اقتباس:

> ''مطلب یہ کہ ہم آگ کو دیکھتے ہیں، دھوئیں کو دیکھتے ہیں، جلتی ہوئی دکانوں اور مرتے ہوئے آدمیوں کو دیکھتے ہیں۔ اور اس بھیڑ کو دھر دبوچتے ہیں جو اپنا آپ کھو چکی ہوتی ہے۔ مگر ہم اس اصل آدمی کو کبھی تلاش نہیں کرتے جو در اصل۔۔۔۔'' ۔(32)

اس طرح اولاً کسی معاشرہ میں جب کوئی شیطانی صفت آدمی ہوتا ہے تو چوں کہ وہ معاشرے کے کسی معاملے میں براہ راست نہیں ہوتا اس لیے وہ عوام کی گرفت سے بھی دور ہوتا ہے۔ بسا اوقات اگر کبھی کسی معاملے میں سماج کے اندر اس کی پکڑ ہو بھی جاتی ہے تو چوں کہ اس کی رسائی حکمراں طبقہ اور دوسرے اسی قبیل کے لوگوں تک ہوتی ہے۔ لہٰذا اس کا بال بیکا نہیں ہو پاتا اور وہ اپنے مقصد میں کامیاب ہو جاتا ہے۔ اور جب کبھی عوام الناس تھک ہار کر اس آدمی کے خلاف حکومت کا سہارا لینا چاہتی ہے، تو وہاں سے بھی مایوسی ہی ہاتھ آتی ہے کیوں کہ وہاں چپراسی سے آفیسر تک اس آدمی کے سگان جیفہ خوار ہوتے ہیں۔ آخر میں اس افسانے کا اختتام ایسے جملے پر ہوتا ہے جن سے ایک نیا گوشہ ابھر کر سامنے آتا ہے۔ ملاحظہ ہو:

> ''وہ چپ ہو گیا۔ پھر اس نے بے خیالی میں میز پر پڑے قلم کو اٹھا لیا اور اس کے نب کی نوک کو شہادت کی انگلی پر رکھ کر یوں دیکھنے لگا جیسے کسی ہتھیار کی دھار دیکھ رہا ہو'' ۔(33)

مذکورہ جملے میں در اصل اس طاقت اور حربے کی طرف اشارہ کیا گیا ہے جو دنیا کی تمام طاقتوں اور حربوں سے

اعلیٰ ترین ہے اور وہ ہے قلم کی طاقت ۔ یہ حقیقت ہے کہ قلم کی طاقت کے مقابلے دنیا کی تمام طاقتیں ہیچ ہوتی ہیں اور کہانی کا راوی اسی طاقت کے ذریعہ شر پسندوں کو کچلنا چاہتا ہے۔ مگر یہ تبھی ممکن ہوگا جب سماج کا ہر فرد تعلیم یافتہ ہوگا اور اس کی سوچ میں تبدیلی آئے گی۔ لوگ ذات پات اور فرقہ پرستی وغیرہ جیسی سماجی برائیوں کو جڑ سے مٹانے کا عزم کریں گے، آپسی اتحاد و اتفاق کے ساتھ زندگی گزاریں گے اور ہر ایک دوسرے کے خون کو اپنا خون سمجھیں گے تو کبھی کسی شر پسند کو معاشرہ میں زہر گھولنے کا موقع نہیں ملے گا اور اس طرح پورا معاشرہ امن و شانتی کی سانس لے سکے گا۔
الیاس احمد گدی کی اس کہانی میں کسی کردار کا نام واضح نہیں ہے بلکہ واحد متکلم اور غائب راوی سے کام لیا گیا ہے۔ چوں کہ تمام کردار تعلیم یافتہ اور ذی ہوش ہیں لہٰذا ان کی زبان بھی شائستہ ہے۔ پلاٹس آپس میں مربوط ہیں۔ چوں کہ پوری کہانی دانشوروں کی ایک اہم نشست پر مشتمل ہے لہٰذا طویل مکالمے سے کام لیا گیا ہے مگر مکالمے کی طوالت سے وحدت تاثر اور تذبذب کی کیفیت پر کوئی منفی اثر نہیں پڑا ہے۔

افسانہ ''اسیری''

''اسیری'' الیاس احمد گدی کا افسانوی مجموعہ ''تھکا ہوا دن'' کا آخری افسانہ ہے۔ اس کا مختصراً بیان کیا جائے تو کہانی یوں ہے کہ ایک ایسا مکان کہ جس کی کھڑکیاں مستقل بند رہتی ہیں، دروازے پر بڑے بڑے قفل جھولتے رہتے ہیں اس گھر میں ایک خوش رنگ پنجرہ ہے جس میں ایک طوطا رہتا ہے۔ وہ جب کسی کی آہٹ پاتا ہے تو بڑی تیزی سے سر اٹھاتا ہے اور جھوٹ ہے جھوٹ ہے کی صدا بلند کرتا ہے۔ طوطے کے اس جملے پر آنے والا شخص چونکتا ہے اور مسکرا پڑتا ہے۔ طوطا بے تعلقی سے سر نہوڑ کر اونگھنے لگتا ہے۔ اس طرح تپاک اور لاتعلقی کی کیفیت پورے گھر میں مشترک رہتی ہے۔ اس گھر میں لوگ ہنستے بھی ہیں اور روتے بھی۔ مگر ہنسنے پر رونے کا اور رونے پر ہنسنے کا گمان ہوتا ہے۔ چنانچہ افسانے کا دوسرا کردار جو واحد متکلم ہے اس نے ایک کھلکھلاتی ہوئی ہنسی کو پکڑ لیا اور اس کی وضاحت چاہی تو اس ہنسی نے برجستہ جواب دیا کہ:

''میں دراصل ہنسی کی کاربن کاپی ہوں''۔(34)

غرض کہ اس گھر میں جتنی چیزیں ہیں ان سب میں حقیقت سے زیادہ بناوٹ کے عکس ہیں۔

اس گھر کے حالات کو راوی نے کئی واقعات کے ذریعے بیان کرنے کی کوشش کی ہے۔مثلاً ایک بوڑھا شخص تھا جو ہر وقت کھانستا اور تھوکتا رہتا تھا۔گویا کہ وہ ہر طرح سے قابل نفرت شخص تھا لیکن اس میں ایک خصوصیت یہ تھی کہ اس کے تمام ناخن چاندی کے تھے مزید یہ کہ وہ جن چیزوں کو چھو دیتا وہ بھی چاندی کی ہو جاتیں۔اس خوبی کی بنا پر گھر کے سارے لوگ اس بوڑھے کو گھیرے رہتے۔چنانچہ جب بوڑھا مرا تو ایسا لگتا تھا جیسے گھر میں قیامت گزر گئی ہے۔ کہانی کو آگے بڑھاتے ہوئے ایک اور واقعہ بیان کیا گیا ہے کہ گھر میں ایک کارنس ہے جس پر ایک پیتل کے سانپ نے ایک نیولے کو پوری طرح اپنی گرفت میں لے رکھا ہے اور نیولے نے سانپ کی آخری گردن کو اپنے منہ میں دبا رکھا ہے۔اس کی آنکھوں سے غصہ،نفرت اور قاتلانہ چمک صاف ظاہر ہو رہے ہیں جب کہ سانپ کے سارے وجود پر عالم نزع کی آخری جدوجہد طاری ہے۔عین اس معرکۃ الآرا تصویر کے سامنے سفید دیواروں پر سنہرے فریموں میں تصاویر مقید ہیں۔اگر ان تصویروں کے پس منظر کو پھیلا دیا جائے تو یہ ایک طویل تاریخ پر محیط ہو جائے گی۔مگر راوی کو اس بات کا شدید احساس ہے کہ گھر کے مکین اس بے زبان تصاویر کی طرف دھیان سے دیکھتے بھی نہیں۔ان تصویروں کے پیچھے کہیں ایک چھپکلی رہتی ہے جو شام ہوتے ہی دیواروں پر رینگنے لگتی ہے اور بھوک کی آگ کو مٹانے کی ہر ممکن کوشش کرتی رہتی ہے۔اس کے بعد راوی کو اچانک خود کو قیدی ہونے کا احساس ہوتا ہے اور پھر اس کے خیال میں یہ بات پیدا ہوتی ہے کہ وہ کس کی قید میں ہے۔مگر جلد ہی یہ انکشاف ہو جاتا ہے کہ دراصل وہ ایک عورت کی قید میں ہے۔لیکن وہ عورت عام عورتوں سے پرے ہے کیوں کہ اس حقیقی صفت پر دھوکے کا قدغن چڑھا ہوتا ہے۔ چنانچہ اس کی ہنسی پر رونے کا اور رونے پر ہنسی کا احتمال ہوتا ہے۔بالآخر راوی اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ وہ خود کو قید کی شدید احساس میں ڈوبتا جاتا ہے یہاں تک کہ کارنس پر موجود نیولے اور سانپ کی تصوراتی دنیا میں کھو جاتا ہے۔

الیاس احمد گدی کا یہ افسانہ ایک علامتی افسانہ ہے اور یہ علامت دو طرح کی ہیں۔ایک استحصال اور دوسری حقیقت سے روگردانی۔اس افسانے کا محل وقوع اگرچہ قید خانہ ہے لیکن یہ دراصل حقیقی قید خانہ نہیں ہے بلکہ ایک گھر کو قید خانے کے طور پر تصور کر لیا گیا ہے۔

افسانے کے آغاز میں ہی ایک اہم کردار ''طوطا'' کا ذکر آیا ہے جو ایک لمبی مدت سے قید در قید کی زندگی بسر کر رہا ہے۔یہاں تک کہ وہ اپنی حقیقی صلاحیت ''پرواز'' کو بھی بھول گیا ہے۔مگر یہ طوطا بڑا ہی حساس ہے جب کوئی اجنبی

گھر میں داخل ہوتا ہے تو بڑی تیزی سے جھوٹ ہے جھوٹ ہے کی آوازیں لگا کر آنے والے کو گھر کے حالات سے خبردار کرتا ہے مگر اس کی آواز پر کوئی توجہ نہیں دیتا۔

جیسا کہ ماقبل ذکر کیا گیا کہ راوی نے اس افسانے میں ایک بوڑھے شخص کو اس حالت میں پیش کیا ہے جو بہ ظاہر تو انتہائی لاغر و معمر ہے مگر گھر والے اس کی خوب خوب خدمت گزاری محض اس لیے کرتے ہیں کہ وہ جن چیزوں کو چھوتا ہے وہ چاندی کی ہو جاتیں۔ یہاں پر افسانہ نگار نے بڈھے کی مذکورہ صفت کے ذریعہ یہ کہنے کی کوشش کی ہے کہ بڈھے کی خدمت گزاری انسانی اقدار، اخلاق یا رشتہ داروں کی وجہ سے نہیں کی جاتی ہے بلکہ اس کے ذریعہ آنے والا سرمایہ کی وجہ سے کی جاتی ہے۔

کہانی کے درمیانی حصے میں کارنس پر رکھا نیولے اور سانپ کا مجسمہ اور دیوار پر لٹکی چند اہم شخصیتوں کی تصویروں کے مطالعے سے دو باتیں سامنے آتی ہیں۔ ایک تو یہ کہ چوں کہ متذکرہ سانپ کے مقابلے میں نیولا زیادہ چست و چالاک اور کسی حد تک طاقت ور بھی ہوتا ہے تاہم سانپ نے ہی نیولا کو لپیٹ رکھا ہے۔ لہٰذا یہ علامت ظالمانہ قوت کے خلاف اقدام کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ دوسرے یہ کہ دیواروں پر لٹکی ہوئی تصویریں جو ماضی کی شاندار تاریخ یاد دلاتی ہیں۔ ان تصویروں کا رخ کارنس کی طرف ہے جو کسی کرب کا پتہ دیتی ہیں۔ ان دونوں علامتوں سے جو چیزیں سامنے آتی ہیں ان میں نمایاں طور پر یہ بات مشترک ہے کہ حقیقی چیزوں کی جگہ بناوٹی چیزیں لے رہی ہیں مزید یہ کہ تاریخی حقائق سے روگردانی کی جا رہی ہے۔ تقریباً اسی موضوع کے تحت غیاث احمد گدی کی کہانی ''پرندہ پکڑنے والی گاڑی'' ہے۔ اس افسانے کے مطالعے سے بھی جو بنیادی علامت سامنے آتی ہے وہ یہی ہے کہ چیزوں کی اصل صورت کی جگہ نقل نے لے لیا ہے۔ اس کے بعد الیاس احمد گدی نے ایک موٹی بھدی سیاہ فام چھپکلی کو پیش کیا ہے جو شام ہوتے ہی دیواروں پر رینگنے لگتی ہے اور روشنی کے پاس بیٹھے وہ پتنگے جو غفلت کی حالت میں ہوتے ہیں، انھیں دبوچ لیتی ہے۔ اس علامت سے غفلت کی حالت میں استحصال کی بو آتی ہے۔

افسانے کے آخری حصے میں راوی کا واسطہ جس عورت سے پڑتا ہے اور ان دونوں کے مابین جو رومانی باتیں ہوتی ہیں اور جو واقعات رونما ہوتے ہیں ان کی روشنی میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ عورت نے ہی مرد کا مختلف زاویوں سے استحصال کیا ہے۔ بہر حال افسانے کے اس حصے میں الیاس احمد گدی نے اس عورت کو بہ طور علامت کے پیش کیا ہے

اور یہ دکھانے کی کوشش کی ہے کہ مرد عورت کا نہیں، بلکہ عورت مرد کا کسی نہ کسی طرح سے استحصال کرتی ہے۔

الیاس احمد گدی کا یہ افسانہ ایک علامتی افسانہ ہے۔اس افسانے میں بڈھا، چھپکلی اور عورت کو بہ طور علامت اخلاقی، سماجی اور اقتصادی استحصال کے پیش کیا گیا ہے۔واقعات کے لحاظ سے تمام کردار موزوں ہیں۔ پلاٹس ایک دوسرے سے مربوط ہیں۔زبان و بیان اور مکالمے فطری ہیں۔کہانی پڑھنے کے دوران کہیں بھی ذہن منتشر نہیں ہوتا ہے اور نہ تاثر کی یکسانیت میں کمی ہوتی ہے۔

حصہ (ج)

غیر مطبوعہ افسانے

(افسانہ) بزنس

زیرِ مطالعہ افسانہ اپنے موضوع اور مواد سے میل کھاتا ہوا نظر آتا ہے۔ اس کہانی کے واقعات اس طرح ہیں کہ سیٹھ نارائن داس اور گوپال بابو کے درمیان لین دین اور کاروبار عرصۂ دراز سے چلا آرہا تھا مگر جیسا کہ عموماً تجارت میں اتار چڑھاؤ ہوتا ہے، ادھر کچھ دنوں سے گوپال بابو کا کاروبار ٹھپ ہو گیا تھا، آمدنی رک گئی تھی۔ یہاں تک کہ گوپال بابو دس ہزار روپے کا مقروض بھی ہو گئے تھے۔ وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ سیٹھ نارائن داس کے صبر کا پیمانہ لبریز ہوتا گیا۔ بالآخر ایک سال کی طویل مدت عبور کرنے کے بعد وہ وقت آ گیا کہ گوپال بابو اپنے لڑکے کی برسی کی پوری تیاری کر چکے تھے کہ عین دو روز قبل سیٹھ نارائن داس گوپال بابو کے یہاں قرض وصول کرنے پہنچ جاتے ہیں۔ گوپال بابو اپنی مجبوریوں کو سامنے رکھتے ہیں مگر سیٹھ نارائن داس پر کوئی اثر نہیں ہوتا آخر کار سیٹھ جی ان جملوں کے ساتھ اپنی بات پوری کرتے ہیں:

> ''ورنہ پرسوں میں ٹھیک ایسے وقت میں آؤں گا جب آپ کا گھر مہمانوں سے بھرا ہوگا۔ آپ کہیں منہ دکھلانے کے لائق نہ رہ جائیں گے۔ جو قرض دینا جانتا ہے وہ وصول بھی کرنا جانتا ہے۔ گوپال بابو، یہ بات شاید آپ بھول گئے تھے''۔(35)

سیٹھ نارائن داس کے مذکورہ جملے پر گوپال بابو کو بڑا رنج و ملال ہوتا ہے۔ دوسری صبح گوپال بابو نے بذریعہ فون سیٹھ نارائن داس کو یہ اطلاع دی کہ رقم کا بندوبست ہو چکا ہے آپ پوری تفصیل کے ساتھ حساب دیں۔ چنانچہ تیسری صبح سیٹھ نارائن داس آدھمکا اور گوپال بابو کے سامنے کاغذ کا بڑا سا پلندہ اچھال دیا۔ گوپال بابو چند لمحوں تک اس کی ورق گردانی کرتے رہے اور پھر انوکھے انداز سے مسکراتے ہوئے کہے:

> ''معلوم ہوتا ہے سیٹھ جی یہ سارا حساب کتاب آپ نے خود ہی نقل کیا ہے۔۔۔۔ یہ بھی آپ نے اچھا ہی کیا کہ اس پر دستخط بھی کر دیے''۔(36)

اس کے بعد گوپال بابو نے قدرے سخت لہجے میں کہا:

> ''سیٹھ نارائن داس جی میں آپ کا بقایا ابھی دیتا ہوں، لیکن یہ سارا حساب جو میرے ہاتھ ہے آج ہی سیلز ٹیکس اور انکم ٹکس کے دفتروں میں چلا جائے گا۔

> جب ٹیکس والے آپ کے ہاتھوں کی تحریر میں یہ حساب دیکھیں گے تو آپ کی دکان کی جعلی کھاتے کا سارا راز فاش ہو جائے گا اور اس کے بعد کیا ہوگا آپ جانتے ہیں؟ آپ کے بدن کی قمیص تک بک جائے گی سیٹھ جی‘‘۔(37)

مذکورہ جملوں کے بعد سیٹھ نارائن داس کا چہرہ فق ہوگیا اور وہ بلا تاخیر گوپال بابو کے پاؤں پکڑ لیے۔گوپال بابو نے ہنستے ہوئے یہ کہا کہ:

> ’’یہ بزنس ہے، سیٹھ جی، جہاں بھگوان کا گزر نہیں۔ میں آپ کو یہ کاغذ لوٹا دوں گا لیکن ایک شرط یہ ہے کہ آپ مجھے رسید دے جایئے کہ میں اپنا تمام قرضہ گوپال بابو سے وصول کر چکا ہوں اور آب ان کے ذمہ میری کوئی رقم نہیں‘‘۔(38)

سیٹھ نارائن داس گوپال بابو کی شرط منظور کرتے ہوئے آدھے گھنٹے کے اندر قرض حصولیابی کی رسید گوپال بابو کے حوالے کر دیے۔

تجارتی ذہن اور اخلاقی گراوٹ کے موضوع کے تحت لکھی گئی اس کہانی کے غائر مطالعہ سے چند باتیں سامنے آتی ہیں۔ایک تو یہ کہ بزنس خواہ جس پیمانے کا ہو، نفع ونقصان کے مراحل آتے ہی رہتے ہیں تاہم نقصان ہونے کی صورت میں اگر کوئی بزنس مین مقروض ہو جاتا ہے تو ادھار دینے والے تاجر کو یہ تصور کر لینا کہ اب فلاں شخص کا دیوالیہ نکل گیا، اب وہ قرض ادا نہیں کر پائے گا اس لیے اس کے دیگر اشیا نیلام کرا اپنی رقم وصول کر لینی چاہیے، انتہائی بد اخلاقی کی بات ہے۔ دوسرے یہ کہ سرکار نے سرمایہ دار اور بڑے بزنس مین کے لیے انکم ٹیکس اور سیلز ٹیکس ادا کرنے کی اصول وضابطہ بنا رکھی ہے۔مگر زیادہ تر لوگ اپنی آمدنی کا ٹیکس ایمان داری کے ساتھ ادا کرنا شروع کر دیں تو سرکاری کھاتا میں خطیر انکم جمع ہو سکتی ہے۔تیسرے یہ کہ قرض دار بسا اوقات کسی موقع کا غلط فائدہ اٹھاتے ہوئے قرض کی پوری رقم کو غصب کر جاتے ہیں حالاں کہ یہ عمل سماجی سطح پر بدنما دھبا ہے۔

فنی اعتبار سے الیاس احمد گدی کا یہ افسانہ ایک کامیاب افسانہ ہے۔اس کے پلاٹس آپس میں مربوط ہیں۔ افسانہ پڑھتے وقت کہیں سے یہ احساس نہیں ہوتا ہے کہ کسی واقعے کو حذف کر دیا گیا ہے۔افسانہ میں کل تین کردار سیٹھ نارائن داس، گوپال بابو اور مالتی ہیں۔ان میں مالتی ضمنی کردار کی حیثیت سے ہے، ویسے تو تینوں کردار متحرک

ہیں مگر گوپال بابو سب سے زیادہ فعال نظر آتے ہیں۔ گوپال بابو اگرچہ قرض کے تلے دبے ہوئے ہیں مگر جس حوصلہ اور چابک دستی سے بغیر رقم ادا کیے خود کو قرض کی ادائیگی سے بری الذمہ ہو جاتے ہیں، یہ ان کی اعلیٰ ترین ذہانت کی شہادت ہے۔ گوپال بابو کی کردار نگاری سے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ چوں کہ یہ افسانہ جس دور میں لکھا گیا ہے، وہ جدیدیت کی شروعاتی زمانہ ہے۔ لہٰذا سیٹھ ناراین داس جو بہ ظاہر ایک بڑا تاجر ہے مگر دراصل وہ ایک بڑا سرمایہ دار بھی ہے اور سرمایہ پرستی کی بو ہنوز اس میں باقی ہے۔ مگر چوں کہ سرمایہ دارانہ نظام کا خاتمہ ہو چکا ہے لہٰذا افسانہ نگار اپنے کردار گوپال بابو کے ذریعہ سیٹھ ناراین داس کو زیر اور تحقیر کروانے میں پورے طور پر کامیاب ہو جاتے ہیں۔ اس طرح یہ کہا جا سکتا ہے کہ جہاں ایک طرف گوپال بابو جدیدیت کی علامت ہے وہیں دوسری جانب سیٹھ ناراین داس سرمایہ دارانہ نظام کی آخری سانس کی علامت ہے۔

اسلوب نگاری کے اعتبار سے بھی کہیں کوئی کمی کا احساس نہیں ہوتا ہے۔ زبان میں فطری پن عیاں ہے۔ تینوں کردار چوں کہ تعلیم یافتہ ہیں۔ اس لیے قدرے فرق کے ساتھ موقع و مناسبت کا لحاظ رکھتے ہوئے کرداروں کی زبان استعمال کی گئی ہے۔ اور مناسب جگہوں پر مکالمے سے بھی کام لیا گیا ہے۔ ماحول و منظر کشی کی عکاسی ایسے بہتر انداز سے کی گئی ہے کہ کہانی پڑھتے وقت وہ تمام مناظر ہماری نظروں کے سامنے گردش کرتے رہتے ہیں جو افسانہ میں مذکور ہیں۔ وحدت تاثر جو کسی بھی افسانے کے لیے لازمی جزو ہے، اس کہانی میں بدرجۂ اتم موجود ہے کیوں کہ شروع سے آخر تک قاری کا تاثر یکساں رہتا ہے اور یہی وحدت تاثر کا اہم تقاضا ہے۔

افسانہ ''حسن اور عشق''

''حسن اور عشق'' اگرچہ دو الگ الگ چیزیں ہیں تاہم ان دونوں کے مابین لازم و ملزوم کا رشتہ ہے ساتھ ہی ان کا دائرہ کار بھی بہت وسیع ہے۔ مگر افسانہ میں چوں کہ تفصیل کی گنجائش قطعی نہیں ہوتی ہے۔ لہٰذا الیاس احمد گدی نے اس کہانی میں مذکورہ عنوان کے تحت رومانیت پر مبنی انسانی نفسیات کے صرف ایک پہلو کو موضوع بنایا ہے۔ پانچ صفحات پر مشتمل اس افسانے کا خلاصہ اس طرح ہے کہ کہانی کے پس منظر میں ایک ہفتہ وار پارٹی ہوئی تھی جس میں خصوصی مہمان کی حیثیت سے مس کرونا اور مسٹر ٹھاکر تشریف لائے تھے اور پارٹی میں شرکت کے بعد واپس ہو گئے تھے۔ مگر دیگر نرسیں جواب بھی وہاں موجود تھیں، مس کرونا اور ٹھاکر کے متعلق تبصرے کر رہی تھیں۔ مس کرونا جواب

مسز ٹھاکر بن گئی تھی۔ پہلے نرس تھی۔ مس کرونا انتہائی خوب صورت ہے جب کہ مسٹر ٹھاکر نہایت بدشکل اور بھونڈا۔ان دونوں کی جوڑی کو مس کا نتا نے ''زاغ کی چونچ میں انگور'' (39) سے تشبیہ دی ہے۔ بہرحال تبصروں کا سلسلہ جاری ہی تھا کہ اچانک ایک معمر نرس بینا گھوش نے دیگر تمام نرسوں کو مخاطب کرتے ہوئے کہا:

''سنو، آؤ۔ میں آج تمھیں اپنی زندگی کا ایک عجیب وغریب واقعہ سناتی ہوں
جسے میں نے آج تک کسی سے نہیں کہا''۔(40)

اس جملے کے بعد بینا گھوش بڑے سلیقے کے ساتھ اپنی آپ بیتی سنانا شروع کر دیتی ہے جس کا سلسلہ متواتر افسانے کے اختتام تک جاری رہتا ہے۔ یہاں پر بینا گھوش کی آپ بیتی کو چند جملوں میں بیان کر دینا مناسب معلوم ہوتا ہے تا کہ افسانہ ''حسن اور عشق'' کا مکمل خاکہ ہماری نظروں کے سامنے آسکے۔

بنیا گھوش کی مذکورہ آپ بیتی اس زمانے کی ہے جب وہ ایک حسین وجوان نرس تھی اور ایک سنےٹوریم میں کام کررہی تھی۔ چنانچہ اسی سنےٹوریم میں ایک ایسا مریض آتا ہے جو شکل وشباہت کے اعتبار سے کافی بھونڈا ہے اور اس کی طبی نگرانی کے لیے بینا گھوش کو ہی مامور کیا جاتا ہے۔ جب بینا گھوش پہلی بار اس مریض کی حالت دریافت کرنے جاتی ہے تو وہ مریض اپنا منہ موڑ لیتا ہے اور جب وہ اس کا ٹمپریچر لینا چاہتی ہے تو وہ بگڑ جاتا ہے اور اس دنیا کو فرسودہ کہنے کے ساتھ ساتھ اپنی زندگی پر موت کو ترجیح دیتا ہے۔ مگر بینا گھوش کے تسلی دینے اور سمجھانے سے رفتہ رفتہ اس نے اپنے جذبات پر قابو پالیا اور اس کی صحت بھی اچھی ہونے لگی مگر اس کے پھیپھڑے کا مرض شفا نہیں ہو پا رہا تھا۔ اس کے لیے ڈاکٹروں نے یہ تجویز پاس کیں کہ تھیرواسکوپی آپریشن ضروری ہے۔ لہٰذا بینا گھوش آپریشن کے بارے میں اس کو بتائی تو اس نے آپریشن کروانے سے انکار کر دیا۔ کیوں کہ اس کو خدشہ تھا کہ جب آپریشن ہوگا تو وہ مرجائے گا جب کہ وہ مرنا نہیں چاہتا تھا کیوں کہ اسے ذاتی طور پر بینا گھوش سے عشق ہو گیا تھا۔ بینا گھوش کے کافی سمجھانے بجھانے پر وہ آپریشن کے لیے تیار تو ہو گیا مگر ذہنی طور پر پریشان رہنے لگا۔ وہ مریض چوں کہ ایک اچھا مصور تھا اور اسے اس بات کا یقین ہو گیا تھا کہ اگر آپریشن ہوا تو وہ جی نہیں پائے گا۔ لہٰذا وہ آرٹ جو اس کے اندر لہریں مار رہا تھا، اسے بلا تاخیر کینوس پر بکھیر دینا چاہتا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ وہ ایک ہی وقت میں کئی تصویروں پر کام کر رہا تھا۔ اسی بیچ وہ بینا گھوش کو ایک ایسی تصویر دکھائی جس میں ایک بدشکل مرد ایک نوجوان خوب صورت لڑکی کا تعاقب کرتا ہوا اس کا

پچھلا گریبان پکڑ رکھا تھا،لڑکی خوف زدہ ہوکر بھاگ رہی تھی،اس کا گریبان چاک ہو چکا تھااوراس کی عریاں پشت صاف دکھائی دے رہی تھی،مرد کی آنکھوں سے ہوس اور ظلم کی چمک ظاہر تھی اورلڑکی کے سارے وجود سے مظلومیت کا اظہار ہورہا تھا۔اس تصویر کے نیچے لکھا تھا ’’حسن اورعشق‘‘ اور پھر اس آدمی نے فلسفیانہ انداز میں ’’حسن اورعشق‘‘ کے ایک ایک راز سے بینا گھوش کوآشنا کر دیا۔

جیسے جیسے آپریشن کی تاریخ قریب آتی گئی۔ویسے ویسے وہ متفکر ہوتا گیا۔وہ اب زیادہ تر کسی گہری سوچ میں ڈوبا رہتا تھا۔چنانچہ دیکھتے ہی دیکھتے وہ شام جس کی صبح اس کا آپریشن ہونے والا تھا،آگئی۔بینا گھوش جب اس کے کمرے میں گئی تو وہ آرام کرسی پر پڑا تھا۔بینا گھوش کی آہٹ پا کر اس نے آنکھیں کھول کر بند کرلیں اور کہنے لگا:

> ’’اگر میں مرجاؤں تو اس کی اطلاع مسز سچیتا کو بھیج دینا کیوں کہ وہ بھی اور بہت سے لوگوں کی طرح میرے فن کی قدردان ہے صرف میرے فن کی‘‘۔(41)

تھوڑی دیر کے بعد اس نے بینا گھوش سے برملا محبت کا اظہار کرتے ہوئے کہا:

> ’’میں تم سے محبت کرتا ہو۔۔۔۔اس لیے تو میں مرنا نہیں چاہتا کہ میں اپنی محبت کی تکمیل چاہتا ہوں۔آج صرف آج کی رات باقی ہے ہوسکتا ہے صبح سب ختم ہو جائے،سب کچھ! میرا وجود، میری محبت، میری پیاسی آرزوئیں، میری ناآسودہ حسرتیں۔لیکن آج کی رات باقی ہے۔اگر تم چاہو۔۔۔۔۔۔اگر تم چاہو تو میری محبت کی تکمیل ہوسکتی ہے، میری پیاسی روح، سالہا سال کی پیاسی روح، سیراب ہوسکتی ہے‘‘۔(42)

مذکورہ عبارت سے بینا گھوش کو شدید تکلیف پہنچی اور وہ تلخ لہجے میں اس شخص کے جذبات کوٹھکراتی ہوئی کمرے سے باہر نکل گئی۔اس کے بعد کہانی کے آخر میں ایک بڑی ٹریجڈی یہ پیش آتی ہے کہ وہ شخص رات کے پچھلے پہرکڑاکے کی ٹھنڈ میں صرف ایک سوتی قمیص پہن کر ہسپتال سے نکل گیا اور چاند کی روشنی میں بینا گھوش کی ایک تصویر بناتا ہوا شدید ٹھنڈ کی وجہ سے مرگیا۔

افسانہ ’’حسن اورعشق‘‘ استحصال پر مبنی ایک نفسیاتی کہانی ہے۔’’حسن اورعشق‘‘ جو بہ ظاہر الگ الگ چیزیں

ہیں، ان کے تین رخ پیش کیے گئے ہیں۔اول یہ کہ مس کرونا جو نرس ہونے کے ساتھ ساتھ حسین وخوب صورت تھی مگر اس نے ایک ایسے مرد سے شادی کر لی جو شکل وصورت کے اعتبار سے مس کرونا سے قطعی میل نہیں کھاتا تھا۔ چنانچہ اس ضمن میں ایک عمر رسیدہ عورت ان الفاظ میں اظہار خیال کرتی ہیں:

''مجھے افسوس سے زیادہ حیرت ہے کہ آخر اس نے مسٹر ٹھاکر میں کیا خوبی دیکھی تھی؟ کیا عورت کے لیے دولت ہی سب کچھ ہے اس کی اپنی خواہشات کچھ نہیں پھر کرونا ساری زندگی اس کو برداشت کیوں کرے گی۔۔۔؟''(43)

مذکورہ عبارت کی روشنی میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ مس کرونا کی شادی کا معیار حسن نہیں بلکہ دولت ہے کیوں کہ مسٹر ٹھاکر کے پاس دولت کی کمی نہیں ہے۔ گویا کہ حسن پر دولت کو فوقیت حاصل ہے۔

دوسرا رخ یہ ہے کہ کہانی کے وسط میں وہ شخص جس کا علاج بینا گھوش کے زیر نگرانی چل رہا تھا، اس نے اپنے ہاتھوں سے بنائی ہوئی ایک ایسی تصویر دکھائی جس میں ایک بدشکل بھونڈا مرد ایک حسین وخوب صورت عورت کا تعاقب کر رہا ہے۔ یہاں تک کہ عورت کا پچھلا گریبان بھی چاک ہو چکا ہے جس سے اس کا پچھلا جانگھ دکھائی دے رہا ہے۔ مرد کے سارے وجود سے ظلم وہوس عیاں ہیں جب کہ عورت کے جسم سے مظلومیت ظاہر ہوتی ہے۔

تیسرا اور آخری رخ یہ ہے کہ وہ مریض جس کا علاج بینا گھوش کی نگرانی میں چل رہا تھا، دراصل بینا گھوش کی خدمت اور اخلاق سے متاثر ہو کر اس نے بینا گھوش سے محبت کرنی شروع کر دی مگر اپنی محبت کا اظہار وہ اس وقت کرتا ہے جب کہ چند گھنٹوں کے بعد اس کا آپریشن ہونے والا تھا اور جب بینا گھوش نے اس کی محبت کو ٹھکرا دیا تو وہ کڑا کے کی ٹھنڈ ہونے کے باوجود صرف قمیص پہن کر سناٹی رات میں اسپتال سے بھاگ گیا اور چاندنی کی روشنی میں بینا گھوش کی ہی تصویر بناتا ہوا اس دنیا سے سدھار گیا۔ کہانی کے اس حصے میں مریض کی دلی محبت ہونے کے ساتھ ساتھ بینا گھوش سے وصل کی بھی خواہش ہے۔

مذکورہ تینوں واقعات میں یہ بات مشترک ہے کہ اس میں کسی نہ کسی زاویے سے خواتین کا استحصال کیا گیا ہے۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ مس کرونا کی شادی ایک قبیح مرد سے محض اس لیے کر دی جاتی ہے کہ وہ ایک بڑا تاجر ہے۔ یہاں پر چوں کہ مس کرونا کی جوڑی نامناسب ہے۔ لہٰذا اس کے جذبات کا استحصال کیا گیا ہے۔ اسی طرح وہ

تصویر جس میں ایک بدشکل مرد کو ایک خوب صورت لڑکی کا تعاقب کرتے ہوئے دکھایا گیا ہے، تصویر کے اس منظر سے لڑکی کی جنسی استحصال کی کوشش نمایاں ہے۔ اس کے بعد افسانہ کے آخری حصے میں بینا گھوش اور اس مریض کے درمیان جو حادثہ رونما ہوا دراصل اس میں بھی عورت کا استحصال مضمر ہے۔ چنانچہ بنیا گھوش کو جب اس بات کا علم ہوا کہ وہ شخص (مریض) اس سے محبت کرتا ہے، تو بینا گھوش کو شدید تکلیف پہنچی مگر بینا گھوش اپنے پیشہ وارانہ تربیت سے مجبور تھی۔ اتنا ہی نہیں بلکہ ایک ایسا موڑ بھی آتا ہے جہاں وہ شخص نہ صرف اپنی محبت کا اظہار کرتا ہے بلکہ اس کے ساتھ اپنی جنسی بھوک بھی مٹانا چاہتا ہے جس کے نتیجے میں بینا گھوش کو اپنی بے عزتی کا شدید احساس ہوا اور اس شخص سے نفرت کرتی ہوئی روم سے باہر چلی گئی۔ یہاں پر بنیا گھوش کی جذباتی استحصال کے ساتھ ساتھ جنسی استحصال کی کوشش کی گئی ہے۔ جہاں تک بیمار مصور کی ہلاکت کی بات ہے تو اس ضمن میں یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ اس کو بینا گھوش سے سچی محبت تو ضرور تھی مگر وہ اپنی محبت کی تکمیل وصل کے ذریعہ چاہتا تھا جب کہ بینا گھوش اس سے محبت نہیں کرتی تھی۔ اس تناظر میں دیکھا جائے تو بیمار مصور کی ہلاکت اس کی احمقانہ حرکت و عمل پر مبنی ہے۔

افسانہ کا دوسرا پہلو ''حسن'' اور ''عشق'' ہے جس پر مدلل انداز میں روشنی ڈالی گئی ہے۔ مگر جن دلائل کے ساتھ حسن اور عشق سے متعلق باتیں کی گئی ہیں، ان کا تعلق مادی عشق سے ہے اور مادی عشق کی تکمیل کے لیے وصل ناگزیر ہے۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ عورت کی محبت میں تو ایک انسان بلاشبہ عقل و نگاہ سے بیگانہ ہو کر انسانیت کے مقام سے گر جاتا ہے لیکن اللہ تعالیٰ کی محبت میں دیوانہ ہو کر حقیقی معنی میں فرزانہ ہو جاتا ہے۔ لہٰذا وہ عشق جس میں انسان بقول غالبؔ ''نکما'' ہو جاتا ہے، مادی اور دنیاوی عشق ہے، حالاں کہ دنیاوی عشق کا بھی ایک خاص تقاضا یہ ہے کہ جسم کی مانگ کے علاوہ ایک بے لوث و بے غرض پرستش بھی ہے۔

فنی اعتبار سے دیکھا جائے تو افسانہ ''حسن اور عشق'' میں اگر چہ کئی کردار ہیں تاہم مرکزی کردار کی حیثیت سے بینا گھوش اور بیمار مصور کا شمار ہوتا ہے۔ ان دونوں کرداروں کے مکالمے پر مشتمل پوری کہانی ہے۔ پلاٹس آپس میں مربوط ہیں۔ کہانی کے درمیان کہیں بھی جھول کا احساس نہیں ہوتا ہے۔ زبان افسانہ کے کرداروں کے مطابق ہے۔ کہانی کا محل وقوع چوں کہ ہسپتال ہے۔ لہٰذا ہسپتال اور اس سے متعلق چیزوں کی فطری منظرکشی کی گئی ہے۔ وحدت تاثر جو کسی بھی افسانے کے لیے لازمی عنصر ہوتا ہے، اس کہانی میں بدرجۂ اولیٰ نظر آتا ہے جس کی دلیل یہ ہے

کہ جب بینا گھوش اپنی آپ بیتی سنانا شروع کرتی ہے تو سامعین کے اذہان ایک پل کے لیے منتشر نہیں ہوتے ہیں۔ جہاں تک ٹیکنک کی بات ہے تو یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ الیاس احمد گدی نے اس کہانی میں داستانوی ٹیکنک سے کام لیا ہے کیوں کہ اول اس افسانے کا آغاز نرسوں کی ہفتہ وار پارٹی سے ہوتا ہے جس میں مس کرونا اور مسٹر ٹھاکر سے متعلق باتیں ہوتی ہیں مگر تھوڑی ہی دیر کے بعد افسانہ کا مرکزی کردار بینا گھوش اپنی آپ بیتی سنانا شروع کر دیتی ہے۔ گویا کہ کہانی در کہانی ہوگئی جو داستانوی ٹیکنک پر مبنی ہے۔ افسانہ کے فن میں یہ بات بھی اہمیت کی حامل ہے کہ جب کوئی قاری کسی افسانہ کو پڑھتا ہے تو اس کے اختتام پر قاری کے ذہن میں ایک دوسری کہانی کا آغاز ہو جاتا ہے۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ افسانہ ''حسن اور عشق'' کا اختتام ایک ایسے المیہ کے ساتھ ہوتا ہے کہ قاری کے ذہن میں خود بہ خود ایک دوسری کہانی شروع ہو جاتی ہے۔ بہر حال مجموعی طور پر یہ ایک کامیاب افسانہ ہے۔

افسانہ ''بلاعنوان''

کشتی کے فن پر مشتمل اس افسانہ میں جہاں ایک طرف دو پہلوانوں کے درمیان پہلوانی اور اس کے داؤ پیچ سے قارئین کو آشنا کرایا گیا ہے وہیں دوسری جانب فتّے پہلوان، دمینتی اور دلاری کی رومانی باتوں سے محظوظ بھی کرایا گیا ہے۔ چناں چہ ہم دیکھتے ہیں کہ نوا جوان فتح چند عرف فتّے پہلوان کی شہرت علاقہ بھر میں پھیلی ہوئی تھی۔ وہ منظور استاد کا شاگرد تھا۔ اپنے استاد کا نام روشن کرنے کے ساتھ ساتھ اس نے اپنا نام بھی خوب کمایا تھا۔ چنانچہ دسہرے کے میلے میں نیامت پہلوان نے جب سارے علاقے کو للکارا تو ان کے سامنے بڑے بڑے دیو ہیکل پہلوان بھی دامن بچا گئے۔ ایسے موقع پر فتّے پہلوان نے جواں مردی کے ساتھ نیامت پہلوان سے کشتی لڑی جہاں نیامت پہلوان کو نہ صرف یہ کہہ کر اپنی پہلوانی کی گھمنڈ ٹوٹی بلکہ شکست بھی کھانی پڑی۔ فتّے پہلوان کی اس غیر متوقع کامیابی سے علاقے بھر کے لوگوں میں خوشی کی لہر دوڑ گئی خصوصاً سرام پور کا مکھیا بے انتہا خوش ہوا۔ اس نے اسی وقت فتّے کے نام پچاس روپے نقد انعام کا اعلان کیا اور پھر اپنے گھر بلوا کر شربت اور لسّی پلائی۔ اسی دن مکھیا کی بیوی دمینتی نے پہلی بار فتّے کو بھر بھری نظروں سے دیکھا تھا۔

دسہرے کے میلے کے تقریباً دو مہینے بعد مکھیا کے گھر ڈاکہ پڑا۔ ہتھیاروں سے لیس ڈکیتوں کے اودھم سے پورا گاؤں سہا ہوا تھا کسی کی ہمت نہ پڑتی تھی کہ آگے بڑھے اتنے میں فتّے کی للکار سنائی دی:

''ارے کھڑے کھڑے تماشا کیا دیکھ رہے ہو کوئی نوٹنکی تو نہیں ہو رہی۔۔۔۔!''۔(44)

فتے کے ہاتھ میں سیاہ موٹی سی تیل پلائی ہوئی لاٹھی تھی۔وہ بلاخوف ڈاکوؤں پر ٹوٹ پڑا۔ پھر کیا تھا گاؤں کے سارے لوگ فتے کے پیچھے اُمڈ پڑے دم کے دم میں ڈاکو بھاگ کھڑے ہوئے۔کوئی چیز ان کے ہاتھ نہ لگی صرف ایک بکس جس میں مکھیا کی بہن دلاری کی شادی کے کپڑے تھے، لے جانے میں کامیاب ہو سکے۔

اس واقعہ کے بعد فتے گاؤں کا ہیرو ہو گیا۔اب اس کا مکھیا کے گھر آمد و رفت بھی ہو گیا اور دمینتی سے بھابھی کا رشتہ بھی قائم ہو گیا ساتھ ہی دلاری کو بار بار دیکھنے کا موقع بھی ہاتھ لگ گیا تھا۔چنانچہ فتے کے دل میں دلاری کی محبت پروان چڑھنے لگی حالاں کہ دلاری کا رشتہ بچپن سے ہی جادو پور طے تھا۔لڑکے والے تو بہت دنوں سے زور لگائے ہوئے تھے لیکن مکھیا جی چاہتے تھے کہ دلاری کی شادی خوب دھوم دھام سے ہوتا کہ کوئی یہ نہ کہے کہ باپ نہیں تھا تو شادی میں کمی رہ گئی۔ بہرحال دیکھتے ہی دیکھتے ایک سال کا عرصہ گزرنے کے بعد دسہرے کا میلا پھر لگا۔عین میلے کے دن دمینتی اپنی نند اور دوسری عورتوں کے ساتھ میلہ سے جب لوٹ رہی تھی تو اس کی نظر فتے پر پڑی اور اس نے موقع دیکھ کر فتے سے تنہای میں ملاقات کی اور ہنسی مذاق کی چند باتوں کے بعد فتے کو اپنے گھر کے پچھواڑے میں بلایا۔مگر جب فتے مکھیا جی کے ڈیرہ کے پیچھے پہنچا تو وہاں دمینتی کی بہ جائے خود کو سنوری ہوئی دلاری ملی اور پھر دونوں نے آپس میں رومانی باتیں بھی کیں۔مگر یہ سب کچھ اس وقت بے کار ثابت ہوئیں جب دلاری ازدواجی رشتہ میں بندھ گئی۔

جس رات جادو پور سے بارات آئی تھی، سرام پور کی ساری خلقت کیا بوڑھے، کیا بچے، کیا جواں سبھی مکھیا جی کے گھر کے آگے شامیانے میں جمع تھے۔اگر نہیں تھا تو صرف فتے۔ فتے صبح سے ہی بے چین و مضطرب باولا بنا جنگل، پہاڑ اور ندی گھاٹ وغیرہ پھرتا رہا۔ یہاں تک کہ جب رات ہو گئی اور سارے گاؤں کا ہنگامہ جمع ہو کر مکھیا جی کے دروازے لگ گیا تو فتے تھکے تھکے قدم رکھتا ہوا مکھیا کے گھر کے پچھواوڑے کے پیپل کے تنے کے ساتھ لگ کر کھڑا ہو گیا۔مکھیا جی کی بیوی کسی ضرورت سے گھر کے پچھواڑے آئی تھی۔اس کی نظر فتے پر پڑ گئی۔وہ خاموشی سے فتے کے پاس چلی گئی اور پھر ان دونوں کے مابین چند باتیں ہوئیں ملاحظہ ہو:

''تو یہاں کیا کر رہا ہے؟، بارات میں نہیں گیا؟ تجھے ہوا کیا ہے؟''

''تم سب جانتی ہو بھابی''

''ہاں میں سب جانتی ہوں! مگر کیا تو نہیں جانتا کہ کوئی اور بھی تجھے چاہتا ہے؟''

''بھابھی تم بیاہتا عورت ہو اور میرے تن میں پاپ نہیں''۔

''مگر تو نے دیر کی کھیل ختم ہو چکا ہے۔ صبح دلاری بدا ہو جائے گی؟''

''میں اسے بیاہ کے منڈپ سے اٹھا لے جاؤں گا''۔

''کیا تو اسے آسان سمجھتا ہے؟ یہ گاؤں کی عزت کا سوال ہے۔ بچہ بچہ مارنے پر تل جائے گا۔ تو لاکھ طاقتور سہی مگر تو اکیلا ہے اور ادھر سیکڑوں ہیں''۔(45)

مذکورہ مکالمے کے بعد دونوں پر خاموشی طاری ہوگئی۔ بڑی دیر کے بعد دمینتی نے فتے کو تیز و تیکھی نظروں سے دیکھا اور بولی:

''سن! میں سب ٹھیک کر دوں گی۔ تو دو تین گھنٹہ بعد اسی پیپل کے تلے آ جا میں جانتی ہوں دلاری بھی تجھے چاہتی ہے''۔(46)

دمینتی کے ان جملوں پر انتہائی تشکر کے جذبات سے مغلوب ہو کر فتے نے دمینتی کا ہاتھ پکڑ لیا اور کہا:

''میں تمھارا یہ احسان جنم جنم یاد رکھوں گا بھابی''۔(47)

اس کے بعد دمینتی بولی:

''مگر ٹھہرو ذرا منہ تو میٹھا کر لے۔ میرا اصلی نندوئی تو تو ہی ہے۔ میں نے حلوائی سے کہہ کر تیرے لیے الگ سے لڈو بنوائے ہیں''۔(48)

پھر اس کے بعد دمینتی تیزی سے گھر گئی اور اپنے آنچل سے چھپا کر دو بڑے بڑے لڈو اور ایک گلاس دودھ لیتی آئی۔ فتے نے جلدی سے لڈو اور دودھ حلق کے نیچے اتار لیا۔ دمینتی چوں کہ دو گھنٹے کے بعد فتے کو پیپل کے درخت کے نیچے بلائی تھی۔ لہٰذا انتظار کی کوفت کو دور کرنے کی غرض سے وہ ٹہلتے ٹہلتے ندی کنارے چلا گیا۔ راستے میں ہی اس کا سر چکرانے لگا۔ اس نے ندی کے ٹھنڈے پانی سے سر کو دھویا مگر چکر بڑھتا ہی گیا۔ سینے میں شدید جلن

ہونے لگی۔اس کی آنکھوں کے سامنے ساری چیزیں تیزی سے گردش کرنے لگیں۔پھراس کو زور کی ابکائی آئی اور چلو بھر پانی حلق سے تڑپ کر باہر نکل آیا اور پھر وہ نڈھال ہو کر وہیں ٹھنڈی ریت پر لیٹ گیا۔دوسری صبح ندی کنارے فتے کی لاش پائی گئی۔وید جی اور گاؤں کے تمام بوڑھے لوگوں کا خیال تھا کہ فتے کو کسی زہریلے سانپ نے ڈس لیا ہے کیوں کہ اس کا سارا بدن نیلا پڑ گیا تھا۔

الیاس احمد گدی کا افسانہ ''بلاعنوان'' ایک نفسیاتی افسانہ ہے جس میں ایک ہوس پرست عورت کی مکاری کو موضوع بنایا گیا ہے۔چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ افسانے کا اہم کردار فتے پہلوان کی شہہ زوری اور بہادری نے قرب و جوار کے علاقوں میں دھاک جما رکھی تھی جس کے نتیجے میں مکھیا جی کی بیوی دمینتی کا دل فتے کے پھرتیلے اور شہ زور جسم پر للچا گیا تھا لیکن فتے پہلوان مکھیا کی بہن دلاری کے تیر نظر کا شکار ہو گیا تھا حالاں کہ اس کی منگی جادو پور ہو چکی تھی۔دمینتی تمام تر نسائی حربے استعمال کر کے فتے پر ڈورے ڈالتی رہی مگر فتے اسے بھابی ہی سمجھتا رہا یہاں تک کہ دلاری کی شادی والی رات میں فتے نے اپنے دل کا راز دمینتی کے سامنے افشاں کر دیا اور یہ بھی ظاہر کر دیا کہ وہ دلاری کو بیاہ منڈپ سے اٹھا لے جانے پر تلا ہوا ہے۔اگر چہ دمینتی نے فتے کو اپنی طرف مائل کرنے کی ہر ممکن کوشش کی لیکن فتے کی ضد کے آگے اسے خود کو جھکنا پڑا اور اس نے فتے کی پر فریب مدد کرنے کا وعدہ لیا۔اس کے بعد دمینتی نے فتے کا منہ دائمی طور پر میٹھا کرایا۔فتے کامرانی کے احساس سے اکڑتا ہوا محض دو گھنٹے گزارنے کے لیے ندی کنارے چلا گیا اور دمینتی کے دیے ہوئے زہر سے ندی کنارے ہی دم توڑ دیا۔

موضوع کے اعتبار سے یہ کوئی نیا افسانہ نہیں ہے تاہم الیاس احمد گدی نے اس کہانی میں سماج کے اس پہلو کو اجاگر کرنے کی سعی کی ہے جس میں ایک مکار و ہوس پرست محبت سے مغلوب عورت نے ایک سادہ لوح نوجوان مرد، نامور پہلوان اور ایک بہادر انسان کو رقابت کی آگ میں جھونک دیا۔واضح ہو کہ فتے پہلوان کی شکست و ہلاکت اس بات کی بھی دلیل ہے کہ عورت کی محبت اور اس کے حسن و جمال کے سامنے بڑے سے بڑا پہلوان بھی گھٹنے ٹیک دیتا ہے جو مردوں کی نفسیاتی کمزوری پر دال ہے۔

فنی اعتبار سے بھی یہ ایک کامیاب افسانہ ہے۔کرداروں کی بھیڑ سے احتراز کرتے ہوئے محض تین کردار فتے، دمینتی اور دلاری سے کام لیا گیا ہے۔اگر چہ فتے پہلوان اہم کردار ہے تاہم دمینتی اور دلاری ضمنی کردار ہوتے

ہوئے بھی فعال ہیں۔ واقعات آپس میں مربوط ہیں۔اور واقعات کی مناسبت سے منظر کشی بھی کی گئی ہے جس سے افسانہ نگار کی ہمہ جہت معلومات کا اندازہ ہوتا ہے۔ زبان و بیان کرداروں کے موافق ہیں۔ کہانی پڑھتے وقت تذبذب کی کیفیت تو قائم رہتی ہے مگر وحدت تاثر جو افسانے کا لازمی عنصر ہے، اس کی کسی حد تک کمی کا احساس ہوتا ہے کیوں کہ دلاری اور دمینتی کے درمیان فتے کی دلی خواہش کا اندازہ بہت بعد میں ہوتا ہے جس سے قاری کا ذہن منتشر ہوتا رہتا ہے۔

افسانہ ''خون''

کہانی کی سرخی اور متعلقہ تصویر کے دیکھنے سے ہمارے دل میں یہ بات پیدا ہوتی ہے کہ اس افسانہ میں کسی نہ کسی انسان کا خون کیا گیا ہوگا۔مگر کہانی کا بغور مطالعہ کرنے کے بعد یہ حقیقت سامنے آتی ہے کہ مضبوط روایت کا خون ہوتا ہے۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ افسانے کا اہم کردار عرفان مرزا جو خاندانی مغل ہے، ان کا اکلوتا لڑکا نوشاد مرزا اپنی پسند سے دوسری برادری کی لڑکی سے جو کسی اسکول میں ٹیچر ہے اس سے شادی کر لیتا ہے جس سے عرفان مرزا کو بے انتہا تکلیف ہوتی ہے یہاں تک کہ وہ اپنی بہو راشدہ سے باتیں بھی نہیں کرتے ہیں۔ اتنا ہی نہیں جب نوشاد مرزا ایک کمپنی میں نوکری جوائن کر لیتا ہے تو اس سے بھی نالاں ہو کر عرفان مرزا سے باتیں کرنے سے گریز کرتے ہیں کیوں کہ یہ سب ان کے شان و شوکت کے خلاف ہو رہے تھے۔

عرفان مرزا کی ایک لڑکی علقمہ ہے جو جوان ہو چکی ہے۔ عرفان مرزا علقمہ کی شادی اعلیٰ مغل خاندان میں کرنا چاہتے ہیں مگر مال و دولت کے لٹ جانے کی وجہ کر وہ اپنے مقصد میں کامیاب نہیں ہو پاتے ہیں۔ وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ علقمہ کی شادی کی فکر نوشاد مرزا کو بھی ستانے لگی چنانچہ اس نے علقمہ کا رشتہ اخلاق سے کرنا چاہا جو راشدہ کا خلیرہ بھائی ہے۔مگر جب وہ اس رشتے سے متعلق عرفان مرزا سے باتیں کرتا ہے تو عرفان مرزا غصہ سے تلملا جاتے ہیں اور نوشاد مرزا کو ڈانٹ پھٹکار کر اپنے کمرے سے نکال دیتے ہیں۔ کچھ دنوں کے بعد اچانک ایک حادثہ پیش آیا جس نے سب کو ہلا کر رکھ دیا وہ یہ کہ نوشاد مرزا کا ایکسیڈنٹ ہو گیا، اس کو آناً فاناً ہسپتال میں بھرتی کرایا گیا۔اس حادثہ کی خبر جب عرفان مرزا کو ہوئی تو وہ بہت گھبرائے اور علقمہ کو ساتھ لیکر ہسپتال پہنچ گئے وہاں ڈاکٹر نے بلا تاخیر نوشاد مرزا کو خون چڑھانے کی بات کہی جس پر عرفان مرزا اپنے جسم کا ایک ایک قطرہ خون دینے کو تیار ہو گئے مگر جب خون

جانچ کرایا گیا تو عرفان مرزا کا خون نوشاد مرزا کے بلڈ گروپ سے الگ تھا۔ اگر چہ عرفان مرزا اپنی اصل مغل خاندان کی ٹھوس دلیل پیش کرتے ہیں لیکن ڈاکٹر صاحب ان کی باتوں کو روایتی سمجھ کر ٹال دیتے ہیں۔ دوسری جانب اخلاق جو پہلے سے وہاں موجود ہے اس کے خون کا ٹسٹ کرایا جاتا ہے تو اخلاق کا خون نوشاد مرزا کے خون کے عین مطابق پایا جاتا ہے اور اخلاق خون دینے کے لیے بلا تامل تیار بھی ہو جاتا ہے۔ لہٰذا اخلاق کو نوشاد مرزا کے پہلو میں لٹا دیا جاتا ہے اور ایک لمبی نلکی کے ذریعہ اخلاق کا خون نوشاد مرزا کے جسم میں منتقل کیا جاتا ہے اور یہ تمام مناظر عرفان مرزا اپنی بوڑھی آنکھوں سے دیکھتے رہتے ہیں۔

دوسری صبح راشدہ عرفان مرزا کے کمرے میں آکر اطلاع دی کہ نوشاد مرزا کو ہوش آ گیا ہے اور وہ ہر خطرے سے باہر ہیں ایک ہفتہ کے اندر بالکل ٹھیک ہو جائیں گے۔ عرفان دیر تک اپنی کم ذات بہو کو دیکھتے رہے اور جب وہ کمرے سے باہر جانے لگی تو عرفان مرزا نے کہا:

''بہو نوشاد جب اچھا ہو کر آ جائے تو اس سے کہہ دینا کہ اخلاق سے علقمہ کا رشتہ مجھے منظور ہے''۔(49)

افسانہ ''خون'' کا غائر مطالعہ کرنے سے جو باتیں سامنے آتی ہیں ان کی روشنی میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ جب کسی انسان کے ہاتھوں سے سرمایہ نکل جاتا ہے تو اس کے ساتھ ساتھ معاشرے میں اس کی قدر و قیمت بھی کم ہو جاتی ہے۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ افسانے کا اہم کردار عرفان مرزا ایک باوقار مغل ہونے کے ساتھ ساتھ بے شمار مال و دولت کے مالک بھی تھے۔ مگر ایک فوج داری مقدمہ، عیاشی اور خاتمہ زمین داری کے قانون کے تحت جب ان کی ساری دولت لٹ گئی تو ان کی شہرت و مقبولیت میں بھی کمی آ گئی۔ مگر چوں کہ عرفان مرزا کے نزدیک ''خون'' بڑی اہمیت کا حامل تھا اور وہ اسی خون کی بدولت کسی آدمی کو شریف یا رذیل یا پھر اس کے اعلیٰ و ادنیٰ ذات کی حیثیت دیتے تھے یعنی ان کا یہ نظریہ تھا کہ جس شخص کی رگوں میں خالص خون نہ ہو وہ کبھی اعتبار کے لائق نہیں ہو سکتا۔ مگر ان کا یہ نظریہ یا ان کی انانیت کا خون خود ان کی اولاد نوشاد مرزا اور علقمہ کی شادی کے ذریعہ ہو جاتا ہے اور وہ آنسو بہاتے رہ جاتے ہیں۔

الیاس احمد گدی نے اس افسانے میں دو کرداروں کے ذریعہ دو اقدار یا دو خیالات کے مابین تصادم کو

بروئے کار لانے کی بہترین کوشش کی ہے۔لہٰذا اس ترقی یافتہ دور میں بھی ہمارے معاشرے میں رشتہ داری کے اندر جوذات پات اور خاندان کی اہمیت کو اولیت حاصل ہے، اس کے عکس نمایاں ہیں۔افسانہ نگار نے ہمارے معاشرے کے انھیں قدامت پرستی، رویات پرستی اور انانیت کے پرستار بنا کر عرفان مرزا کو پیش کیا ہے۔جب کہ دوسری جانب نوشاد مرزا روایت شکن ہے اور وہ اپنے باپ کے نقش قدم پر چلنا نہیں چاہتا ہے۔لہٰذا ان دونوں کرداروں کے مزاج میں ہم آہنگی نہیں کے برابر ہے۔یہی وجہ ہے کہ جب علقمہ کا رشتہ اخلاق سے کرنے کا اظہار عرفان مرزا کے سامنے نوشاد مرزا کرتا ہے تو عرفان مرزا بہت زیادہ خفا ہو جاتے ہیں۔ چنانچہ اس موقع پر نوشاد مرزا اور عرفان مرزا کے درمیان جو مکالمے ہوئے وہ قابل توجہ ہیں۔ملاحظہ ہو:

> ’’چپ رہو! اولاد پیدا ہوتی ہے تو اپنے باپ دادا کا نام روشن کرتی ہے۔مگر تم نے اس خاندان کی سینکڑوں سال کی عزت گھسیٹ کر نالی میں پھینک دیا۔ میں جانتا ہوں یہ منتر تمھیں وہی کم ذات سکھلا رہی ہے‘‘۔
>
> ’’آپ ہر بات کو غلط نہ سمجھئے۔زمانہ بدل گیا ہے آدمی کا معیار بدل گیا ہے۔ آپ جس عزت کو کلیجے سے لگائے پھرتے ہیں۔آج کی دنیا میں اس کی کوئی قیمت نہیں جیب اور پیٹ خالی ہوں تو یہ ڈھکوسلے بالکل بے کار معلوم ہوتے ہیں‘‘۔(50)

مذکورہ عبارت سے روایت پرستی اور روایت شکنی کا بہ خوبی اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔علاوہ ازیں اسلامی نقطۂ نظر سے رشتہ داری کے اندر سیرت وصورت، جاہ وحشمت، مال ودولت، تہذیب وتمدن اور لیونگ اسٹائل کے معیار کا لحاظ رکھنا تو کسی قدر ضروری ہے مگر برادریت کی کوئی قید نہیں ہے۔ بہرحال شرعی درس کے تناظر میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ نوشاد مرزا کے اقدام درست ہیں۔

انانیت اور روایت پرستی کے موضوع پر لکھا گیا یہ افسانہ فنی تقاضے کو بھی پورا کرتا ہوا نظر آتا ہے، کہانی میں کل چار کردار ہیں جن میں عرفان مرزا اور نوشاد مرزا اہم کردار ہیں جب کہ علقمہ اور راشدہ ضمنی کردار ہیں۔عرفان مرزا باقاعدہ مغل باپ، نوشاد مرزا ذی ہوش بیٹا، علقمہ سلیقہ شعار ومہذب لڑکی اور راشدہ خدمت گزار بہو کے روپ میں سامنے آتے ہیں۔ایکٹی وٹیز کے اعتبار سے کسی بھی کردار میں کوئی کمی نہیں ہے۔کرداروں کے مطابق زبان استعمال

کی گئی ہے۔ پلاٹس آپس میں مربوط ہیں۔ منظر کشی اس انداز سے کی گئی ہے کہ واقعات کو پڑھتے وقت مناظر ہماری نظروں کے سامنے گردش کرتے رہتے ہیں۔ کہانی کی ابتدا سے ہی تذبذب کی کیفیت طاری ہوجاتی ہےاور ساتھ ہی ہمارا ذہن یک سو ہو کر کہانی کے اختتام کا منتظر ہو جاتا ہے۔ بہرحال مجموعی طور یہ ایک کامیاب کہانی ہے۔

افسانہ ''بنگال کا جادو''

عنوان کے پیش نظر حقیقی معنی سے دور مزاجی معنی پر مبنی اس کہانی کا خلاصہ اس طرح ہے کہ شہر عظیم آباد کے کائستھ گھرانے کا تعلیم یافتہ مہذب اور اکلوتا چشم و چراغ گوپال بابو کا داخلہ بنگال کے کسی میڈیکل کالج میں ہوتا ہے۔ ہاسٹل میں شفٹ ہونے کے بعد گوپال کو برسوں پرانا ایک دوست انیل چودھری کی یادیں ستانے لگتی ہیں۔ چنانچہ وہ اپنی ڈائری سے انیل کے گھر کا پتہ نکالتا ہے اور اس کے دروازے تک پہنچ جاتا ہے۔ دستک دینے پر انیل چودھری کی بہن ''رینو'' دروازہ کھولتی ہے اور گوپال بابو کے آنے کی نوٹس لے کر انھیں اپنے بھائی انیل چودھری سے ملاقات کروادیتی ہے۔ یہ وہی انیل چھودھری ہے جس سے گوپال بابو کو آل انڈیا یوتھ فیسٹول کے موقع پر دلی میں ملاقات ہوئی تھی۔ انیل نے بنگلہ ناچوں کے ایسے ایسے پروگرام ترتیب دیے تھے کہ تمام لوگ دنگ رہ گئے تھے اور جس کی بڑی بڑی آنکھیں اور خوب صورت جسم پر کتنی ہی حسیناؤں کا دم نکلتا تھا مگر آج یہی انیل انتہائی لاغری کے عالم میں بستر مرگ پر پڑا تھا گوپال بابو اپنے دوست کی حالت کو دیکھ کر بہت افسردہ ہوا اور اس کی ہمت افزائی ساتھ ہی اس کے لیے مناسب دوا اور معقول غذا کا مستقل انتظام کیا، اتنا ہی نہیں اپنی تعلیمی مصروفیت کے باوجود روزانہ کم از کم ایک مرتبہ انیل کے گھر جانا اس کا معمول بن گیا تھا۔

یوں تو گوپال بابو روز اول ہی سے رینو کی بے انتہا سیاہ گہری ہرن جیسی آنکھوں کا شکار ہوگیا تھا مگر اب چوں کہ گوپال بابو کا انیل چودھری کے گھر آمد و رفت کا سلسلہ قائم ہو چکا تھا۔ لہٰذا انیل کے گھر کے دوسرے افراد کے ساتھ ساتھ رینو بھی گوپال بابو کے قریب ہوتی گئی یہاں تک کہ غیر محسوس طریقے سے ایک دوسرے کے عشق میں اسیر ہو گئے۔

گوپال بابو کے مذکورہ حرکت وعمل کی خبر اس کے گھر تک پہنچ چکی تھی۔ اس کے گھر کے تمام افراد پریشان تھے خصوصاً اس کی بیوی راجیشوری رو رو کر اپنی جان دیے جا رہی تھی۔ بالآخر گوپال کا سالا کمل کلکتہ پہنچ گیا اور گوپال کو

اپنے ساتھ عظیم آباد چلنے کو کہا اور جب گوپال اپنی تعلیم ادھوری چھوڑ کر جانے کو تیار نہیں ہوا تو دونوں میں تیکھے نوک جھونک بھی ہوئی یہاں تک کہ انیل چودھری کو بھی تحقیر آمیز جملے سننے پڑے۔ آخر کار گوپال بابو کو گھر واپس جانے پر آمادہ ہونا پڑا۔لیکن قبل اس کے کہ وہ گھر کے لیے گاڑی پکڑتا رات میں ہی اپنے سالا کمل کو ہاسٹل میں سوتا چھوڑ کر آسام بھاگ گیا اور وہاں غم عشق میں مے نوشی شروع کردی۔ آسام کی مربوط آب و ہوا، جی توڑ کام اور شراب کی زیادتی نے اس کی تندرستی تباہ کردی۔ جب وہ سخت بیمار ہوگیا تو علاج کے لیے کلکتہ چلا آیا۔ یہ وہی کلکتہ ہے جس کے ایک بنگالی محلے میں ایک ہرنی جیسی آنکھوں والی لڑکی کہ جس کے بال اتنے سیاہ، گھنے اور لمبے تھے کہ اس نے اپنی زندگی میں کبھی نہیں دیکھے تھے۔ بہرحال یہاں کی گزشتہ یادیں پھر سے تازہ ہونے لگیں۔ مگر اس بار جب وہ رینو کے گھر گیا تو وہاں کے حالات بدلے ہوئے تھے، دروازہ کھلا ہوا تھا مکان کی مرمت کروا دی گئی تھی، انیل کے دو بھانجے کسی اچھے اسکول کے یونی فارم میں کرسی لگائے آنگن میں پڑھ رہے تھے۔ غرض کہ پورے گھر میں خوش حالی کا دور دورہ تھا۔ انیل کے دونوں بھانجوں کی نظر جب گوپال پر پڑی تو مارے خوشی کے شور مچاتے ہوئے گوپال بابو کو گھسیٹتے ہوئے رینو کے پاس لے گئے۔ رینو ایک بڑے سے پلنگ پر تکیے کے سہارے نیم دراز تھی اس کے سیاہ بال بکھرے ہوئے تھے اور اس کی بڑی بڑی ہرنی جیسی آنکھیں بتا رہی تھیں کہ اا بھی ابھی بیدار ہوئی ہے۔ بہرحال رینو اپنے پاؤں سمیٹتے ہوئے گوپال سے بیٹھنے کو کہا، گوپال بیٹھ گیا پھر چند لمحوں تک آپس میں بات ہوتی رہی۔ اسی بیچ رینو کی نظر گھڑی پر پڑی چھ بج چکے تھے۔ وہ جلدی سے غسل خانے میں گھس گئی۔ تقریباً ایک گھنٹے کے بعد انتہائی دلکش انداز میں بن سنور کر نکلی اور جب جانے لگی تو گوپال بھی اس کے ساتھ جانے کی خواہش ظاہر کی مگر رینو نے منع کر دیا۔ رات کے کوئی تین بجے رینو جب واپس لوٹی تو گوپال اس وقت بھی بیدار تھا۔ اس نے جب رینو سے کام کے بارے میں پوچھا تو اس نے جواب دیا:

> ’’ایک ہوٹل میں کام کرتی ہوں؟ کام کچھ زیادہ نہیں بس دو تین گاہکوں کو نمٹانا پڑتا ہے۔ کمیشن نکالنے کے بعد پچاس روپے مل جاتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ چند گھنٹوں کا یہ معاوضہ کم نہیں ہے‘‘۔(51)

رینو کی ان باتوں سے گوپال بے ساختہ چیخ پڑا۔ اسے ایسا محسوس ہوا جیسے کسی نے اس کو بارود کی ڈھیر پر بٹھا

کر آگ دکھادی ہو۔مگر رینوتھی کہ اطمینان کے ساتھ تیز گہری نظروں سے گو پال کی طرف دیکھتی رہی، چند لمحوں تک خاموشی چھائی رہی پھر وہ تلخ لہجے میں کہنے لگی:

> ’’آج تمھیں یہ سب کچھ دیکھ کر دکھ ہوتا ہے لیکن اس وقت جب تم ہمیں چھوڑ کر چلے گئے تھے،تم نے یہ کیوں نہیں سوچا تھا کہ میرا ایک بیمار بھائی ہے، ماں ہے،بہن ہے، بھانجے ہیں اور میں تنہا ہوں۔اور یہ کلکتہ ہے۔ یہاں کوئی لالچ مجھے نگل بھی سکتا ہے،کوئی مجبوری مجھے کسی اندھیری کھائی میں ڈھکیل سکتی ہے۔ میں نے سوچا تھا کہ اب تم سے دوبارہ ملنا ممکن نہیں۔لیکن آج جب تم آہی گئے ہو تو مجھے کہہ لینے دو کہ میری اس تمام بربادی کے ذمہ دار تم ہو صرف تم!‘‘۔(52)

مذکورہ باتیں کہنے کے بعد رینو تیزی سے اپنے کمرے میں بھاگ گئی۔گوپال بابو جو سر جھکائے چپ چاپ سب کچھ سن رہا تھا، بالکل خالی الذہن ہو کر اٹھ کھڑا ہوا اور باہر کشادہ سڑک پر آ گیا۔یہاں دور دور تک کوئی آدمی نظر نہیں آ رہا تھا البتہ تھوڑے تھوڑے وقفے سے ٹرک گزر رہا تھا۔ایک بزرگ جو گوپال کی پشت کی طرف سے رہا تھا اس کی ہیڈ لائٹس کی روشنی اس پر پڑی۔وہ اس روشنی سے بچنے کے لیے کنارے ہو گیا مگر جب ٹرک بالکل نزدیک آ گیا تو اچانک اس نے دوڑ کر اپنے آپ کو سڑک پر گرا دیا۔اسی دن جب کمل اخبار کے دفتر سے گوپال کی تلاش گمشدگی کا اشتہار دے کر نکلا تو اس نے سڑک پر لگی بھیڑ کو دیکھا جہاں ایک شخص ٹرک سے کچل کر مر گیا تھا۔کمل بھیڑ پر ایک اچٹتی ہوئی نظر ڈالی اور آگے بڑھ گیا۔

’’بنگال کا جادو‘‘ کا نام سنتے ہی عموماً ہمارے ذہن میں کسی گہرے، سیاہ، پریشان کن جادو، سحر یا طلسماتی کھیل کا تصور قائم ہوتا ہے۔مگر الیاس احمد گدی نے اس افسانے میں کسی جادوگرنی یا جادوگر، ساحرہ یا ساحر کے جادوئی کھیل کو کہانی کے پیکر میں نہیں ڈھالا ہے بلکہ ایک غریب خاندان کی بنگالی لڑکی اور ایک صاحب ثروت گھرانے کا میڈیکل کالج کا طالب علم کے عشق کی داستان بیان کی ہے۔افسانے کا اہم کردار گوپال بابو عظیم آباد شہر سے محض میڈیکل کی تعلیم مکمل کرنے کی غرض سے بنگال جاتا ہے، جہاں اسے ایک پرانا دوست انیل چودھری کی شدید یاد آتی ہے لہٰذا اس سے ملاقات کرنے جاتا ہے۔انیل چودھری بیمار رہتا ہے اس کی علالت دیکھ کر گوپال بابو کو

بہت صدمہ ہوتا ہے اور اس کے لیے ہر اعتبار سے بہتر انتظام کرتا ہے۔ یہاں پر گوپال بابو کے اعلیٰ اخلاق کا پتہ چلتا ہے جب کہ اسی موڑ پہ گوپال کی زندگی کا ایک دوسرا پہلو بھی ابھر کر سامنے آتا ہے کہ وہ انیل چودھری کی نوجوان بہن رینو چودھری کو دام عشق میں قید کر لیتا ہے اور جب گھر سے دباؤ پڑتا ہے تو میدان کارزار چھوڑ کر راہ فرار اختیار کر لیتا ہے اور شراب نوشی میں اپنی زندگی تباہ کر لیا۔ ایک طویل مدت کے بعد بغرض علاج و معالجہ گوپال بابو گھر سے کلکتہ آتا ہے۔ جب وہ رینو کے گھر جاتا ہے اور اس کی ذاتی زندگی سے واقف ہوتا ہے تو گوپال کو کافی صدمہ ہوتا ہے یہاں تک کہ خودکشی کر لیتا ہے۔

سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ گوپال بابو عزت دار گھرانے کا اعلیٰ تعلیم یافتہ میڈیکل کالج کا طالب علم ہونے کے ساتھ ساتھ شادی شدہ بھی ہے پھر کیوں کر اس کے اقدام لغزش کر گئے۔ اس ضمن میں افسانہ کے چند ایسے جملے دیکھنے کو ملتے ہیں جن سے گوپال بابو کی نفسیاتی کمزوری کا پتہ چلتا ہے۔ ملاحظہ ہو:

> ''چاہت کا وہ مونہہ زور جذبہ، جس سے شادی کے باوجود گوپال بابو نا آشنا تھا ایک افسوں بن کر اس پر چھا گیا۔ دن رات بڑی بڑی سیاہ آنکھوں کا تصور، گھنے لمبے بالوں کی گھٹاؤں کا خیال اور کنوارے بدن کی انجانی مہک کا احساس اسے سرشار کیے رہتا''۔(53)

مذکورہ جملوں کے تناظر میں کہا جا سکتا ہے کہ اگر چہ گوپال بابو شادی شدہ ہیں لیکن اس کی جنسی تشنگی کسی قدر دور نہ ہو سکی تھی۔ لہٰذا جنسی نا آسودگی کی وجہ کر اس سے مذکورہ گھناؤنی حرکت سرزد ہو گئی جس سے نہ صرف یہ کہ گوپال کی زندگی متزلزل ہو جاتی ہے بلکہ وہ اپنی زندگی سے ہاتھ بھی دھو لیتا ہے۔ اس المیہ کے علاوہ دو بڑی ٹریجڈی اور بھی پیش آتی ہیں جن کے ذمہ دار صرف اور صرف گوپال بابو ہے۔ اول تو یہ کہ گوپال بابو کی بیوی جوانی میں ہی بیوہ ہو گئی اور اس کے سارے خواب ادھورے رہ گئے۔ دوم یہ کہ رینو چودھری جیسی لڑکی کا جسم فروش بن جانا۔ حالاں کہ گوپال سے ملاقات سے قبل رینو چودھری ٹیوشن پڑھا کر اپنی اور اپنے خاندان کی کفالت کر رہی تھی۔ مگر جب گوپال بابو نے رینو کو اپنے دام عشق میں جکڑ لیا اور پھر اچانک اسے چھوڑ کر آسام بھاگ گیا تو اس وقت رینو کے گھر کے جو حالات تھے ان سے نمٹنے کے لیے رینو کے پاس بجز جسمانی سودا کے دوسرا کوئی چارہ نہیں تھا۔ بہر حال یہ کہنا غلط نہ ہو گا کہ گوپال بابو اپنے خاندانی و تعلیمی چغا میں ملبوس بہ یک وقت دو خواتین ایک اپنی بیوی راجیشوری اور دوسری اپنی محبوبہ

رینوکا جنسی استحصال کرتا ہے اور پھر ان دونوں کو قعرِ مذلت کی راہ پر ڈھکیل کر خود کو ہلاک کر لیتا ہے۔

فنی کسوٹی کے لحاظ سے دیکھا جائے تو افسانہ کے پلاٹس آپس میں مربوط ہیں۔ کردار نگاری میں کسی قدر کمی کا احساس ہوتا ہے کیوں کہ کہانی کا اہم کردار گوپال بابو کی کردار نگاری مجموعی طور پر غیر متحرک اور سپاٹ ہے۔ جب کہ رینو چودھری کی کردار نگاری متحرک اور پر پیچ ہے۔ جہاں تک زبان و بیان کی بات ہے تو اس میں بھی کسی حد تک غیر فطری پن کا احساس ہوتا ہے۔ کیوں کہ افسانے کے شروع میں رینو چودھری کو خالص بنگلہ زبان بولتے ہوئے دکھایا گیا ہے اور پھر کچھ ہی دنوں کے بعد گوپال بابو جیسے مرصع اردو بولنے والا کے شانہ بہ شانہ بہترین اردو زبان بولتے ہوئے دکھایا گیا ہے۔ لہٰذا رینو کی زبان و بیان سے متعلق افسانہ نگار سے تھوڑی چوک ہوئی ہے۔ اسی طرح الیاس احمد گدی نے افسانے کے متن میں ایک جگہ ہڈی کو مذکر لکھا ہے جس سے قواعد کی غلطی نمایاں ہے مگر اس سلسلے میں عین ممکن ہے کہ کتابت میں غلطی ہوگئی ہو۔ ویسے تو پوری کہانی میں تین شہروں کا ذکر آیا ہے تاہم بنیادی طور پر بنگال کی ہی منظر کشی کی گئی ہے، وحدت تاثر جو کسی بھی افسانے کا لازمی جزو ہوتا ہے، اس کہانی میں بھی موجود ہے۔ بہر کیف بجز بعض فنی کمیوں کے الیاس احمد گدی کا یہ ایک کامیاب افسانہ ہے۔

افسانہ ''درد کا رشتہ''

فنونِ لطیفہ کے اندر جتنی چیزیں آتی ہیں، ان میں رقص کی اہمیت مسلم الثبوت ہے۔ رقص یا ناچ دنیا کی مختلف خطوں کی مذہبی اور سماجی زندگی کا اہم جز رہا ہے۔ رگ وید میں رقص اور رقاصہ کا ذکر ملتا ہے۔ اکثر جگہ موسیقی اور رقص دونوں کا ساتھ ساتھ ذکر آیا ہے۔ بھارت کی مشہور ناٹیہ شاستر میں اس فن کی اور اس کے ساتھ موسیقی اور ڈرامے کی تفصیلات دی گئی ہیں۔ اس کے مطابق ناچ کے دو خاص اسٹائل تھے۔ ایک مردانہ ناچ جو شیو ناچتے تھے، ٹانڈو کہلاتا ہے۔ رقص کے اس کلاسیکی اسٹائل کے علاوہ فوک اور جدید رقص ہی عوام میں بے حد مقبول ہیں۔ گویا رقص کا تعلق کلاسیکی آرٹ سے ہے اور اس کی مقبولیت ہر زمانے میں رہی ہے۔ تاہم بدلتے ہوئے زمانے کے ساتھ ساتھ سماجی جذبات و مطالبات کے پیش نظر رقص کے طریقۂ کار میں بھی زبردست تبدیلی آئی۔

عنوان کے پیش نظر الیاس احمد گدی نے ایک رقاصہ کی سماجی حیثیت کو موضوعِ بحث بنایا ہے۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ افسانے کا اہم کردار مس نیلم کماری کہانی کے ابتدائی حصے میں ایک پروگرام میں انتہائی پرکشش رقص کرتی

ہے، ناظرین میں ایک حساس انسان سنجے کمار بھی ہوتا ہے، وہ نیلم کے رقص وسرور کو اپنے کینوس میں بڑے انہماک کے ساتھ اتارنے کا کام کرتا رہا۔ رقص ختم ہونے پر اس نے گیارہ اسکیچ مکمل کر لیے تھے۔ سنجے نے تمام اسکیچ جمع کیے اور تھیٹر ہال سے باہر نکل آیا۔ اور تھیٹر کے مینیجر سے خود کو نیلم کماری سے ملاقات کی خواہش ظاہر کی مگر مینیجر کے منع کرنے پر اس نے اسکیچ کا پیکٹ اور اپنا یہ پیغام کہ:

''میں ان کو نزدیک سے ایک بار دیکھنا چاہتا ہوں''۔(54)

کسی طرح بھجوانے میں کامیاب ہو گیا۔ تھوڑی دیر کے بعد نیلم کماری باہر آئی اور سنجے سے مل کر اس کے اسکیچ کی خوب تعریف کی اور اسے اپنے ساتھ چائے لینے کی دعوت بھی دی سنجے دعوت تو قبول کر لیا مگر وہ مصروفیت کی وجہ سے نہیں جا سکا۔ ایک دن اچانک مس نیلم کماری کو سنجے سے ملاقات ہوگئی، اس نے سنجے کو وعدہ خلافی کا احساس دلایا، سنجے نے جلدی سے معذرت پیش کی اور جب مس نیلم نے ایک قد آدم اسکیچ بنوانے کی خواہش ظاہر کی تو سنجے خوش ہو گیا۔ سنجے چوں کہ پہلے سے بھی نیلم کے کچھ اسکیچ بنا رکھے تھے لہٰذا اس نے نیلم سے ان اسکیچس کو دیکھنے کی درخواست کی چنانچہ نیلم جب سنجے کے ہوٹل تک گئی تو وہاں کی گنجان آبادی اور گندگی سے دل برداشتہ تو ہوگئی اور اس نے اسی وقت سنجے کو اپنے ساتھ مع سروسامان کے چلنے کو کہا۔ سنجے نہ چاہتے ہوئے بھی جانے پر مجبور ہو گیا۔

سنجے کو مس نیلم کے یہاں رہتے ہوئے کئی مہینے بیت گئے تھے۔ نیلم نے اس کا تعارف شہر کے ایک بڑے حلقے میں کروا دیا تھا۔ اس نے کئی فلمی اور غیر فلمی شخصیتوں کے اسکیچس بنا ڈالے۔ شہرت کے ساتھ ساتھ اس نے پیسہ بھی کمایا۔ دوسری طرف نیلم کہ جس نے سنجے کو پا کر یوں محسوس کیا کہ جیسے برسوں سے وہ جس منزل کی جستجو میں بھٹک رہی تھی، آخر کار اس کو مل گئی۔ وہ سنجے کے ایک ایک لمحے کے آرام کا خیال رکھتی تھی، اس کو ہر طرح کی آسائش بہم پہنچاتی رہی اور سب سے بڑی بات یہ کہ وہ آہستہ آہستہ غیر محسوس طریقے سے سنجے کے قریب ہوتی گئی حتیٰ کہ اس نے اپنی محبت کا برملا اظہار سنجے کے سامنے کر دیا مگر سنجے بجائے اس کے کہ وہ مس نیلم کماری کی محبت کو اپنے لیے نعمت عظمیٰ سمجھتا، اس نے یہ جواب دیتے ہوئے انکار کر دیا کہ:

''تم ایک ایسے طبقے سے تعلق رکھتی ہو جہاں اگر گھنگرو کی آواز میں آہنگ کم پڑ جائے تو اسے بدل دیا جاتا ہے''۔(55)

مذکورہ باتوں سے نیلم کوشدید تکلیف ہوئی اور تلخ لہجے میں اپنے احسانات جتاتے ہوئے سنجے سے کہا:

’’تم ابھی، اسی وقت، یہاں سے نکل جاؤ میں تمھاری صورت تک دیکھنا نہیں چاہتی‘‘۔(56)

اس واقعہ کے بعد سنجے اپنے قدیم قیام گاہ پر چلا گیا اور اپنے آپ کو کوستا رہا۔کوئی ایک ہفتہ کے بعد ایک فلمی اخبار میں اس نے یہ خبر پڑھی کہ اورینٹل تھیٹر کی مشہور رقاصہ مس نیلم کماری اپنے پیشے سے کنارہ کشی اختیار کر لی ہے۔ مزید یہ کہ کئی نامکمل فلموں کے کنٹریکٹ بھی منسوخ کر دیے ہیں۔اس خبر کو دیکھتے ہی سنجے کے دل میں ایک عجیب سی بے چینی پیدا ہوگئی۔تیزی سے مس نیلم کے یہاں بھاگا مگر اس کا فلیٹ خالی ہو چکا تھا۔اس نے کئی فلمی اداروں سے پتہ کیا، کئی ایسے لوگوں سے معلوم کیا جن سے نیلم کا ربط ضبط تھا مگر کہیں سے کوئی بات معلوم نہ ہوسکی۔بہر حال شام کو وہ بے نیل و مرام واپس آیا اور اسی رات بمبئی چھوڑ کر اپنے گھر واپس لوٹ گیا۔وہیں ایک کارخانہ میں نوکری کر لیا اور والدین کے کہنے پر شادی کر لی۔شادی کے کوئی پندرہ برس بعد بڑی منت مرادوں سے ان کے یہاں ایک لڑکا پیدا ہوا۔اسی اثنا میں اس کی بیوی نے بتایا کہ:

’’ایک عجیب وغریب سنیاسن شہر میں آئی ہے۔وہ بہت کم کسی سے بات کرتی ہے۔اس کے چہرے سے جوت پھوٹتی ہے اور اس سے جو مراد مانگی جائے پوری ہو جاتی ہے۔کہا جاتا ہے کہ اس نے بارہ برس تک ہمالیہ کی کسی کپھا میں گھور تپسیا کی ہے‘‘۔(57)

اگر چہ سنجے کو محولہ بالا باتوں پر اعتبار نہیں تھا مگر اس نے جانے سے انکار نہیں کیا۔شام کو وہ سب سنیاسن کے درشن کو گئے۔وہ شہر سے بالکل الگ چھوٹی سی کٹیا ڈال کر پڑی تھی۔وہاں مرد و عورت کی بھیڑ لگی تھی۔لوگ یک بعد دیگرے اندر جاتے اور درشن کر کے واپس آجاتے۔سنجے کی بیوی بھی بڑی عقیدت و محبت سے آگے بڑھی اور سنیاسن کے چرن چھو کر اپنے بچے کو ان کے چرنوں میں بٹھا دیا۔سنیاسن نے آنکھیں کھولیں اور کافی دیر تک ٹکٹکی باندھے سنجے کی طرف دیکھتی رہی پھر یکا یک اس کے ہونٹ لرزے اور اس نے سنجے کے بچے کی بانہہ پکڑ لی اور کہنے لگی:

’’تم اتنے دنوں بعد ملے ہو، اتنے سارے سالوں بعد۔۔۔۔۔مگر تم مجھ سے کچھ مانگنا مت، بھگوان کے لیے کچھ مت مانگنا کیوں کہ آج اگر تم نے خود

مجھے مانگ لیا تو میں انکار نہ کر پاؤں گی‘‘۔(58)

اس کے بعد سنیاسن نے بچے کا بازو چھوڑ دیا اور اپنی آنکھیں بند کر لیں سنجے کی بیوی نے دیکھا کہ اس کی بند آنکھوں کے گوشوں سے آنسوں ڈھلک رہے تھے۔ سنجے کی بیوی جو بہت زیادہ خوف زدہ ہوگئی تھی، اس نے تیزی سے بچے کو گود میں اُٹھالیا۔

افسانہ ’’درد کا رشتہ‘‘ میں الیاس احمد گدی نے معاشرے کے اس پہلو پر روشنی ڈالنے کی کامیاب کوشش کی ہے جس میں اشرافیہ طبقہ ایک نوجوان حسین وجمیل عورت مس نیلم کماری سے رقص کا کام لے کر کافی روپئے کماتا ہے۔ اگر چہ اس کام میں مس نیلم کماری بھی دولت مند ہو جاتی ہے مگر معاشرے میں اس کی حیثیت صرف اور صرف ایک ناچنے والی عورت کی ہوتی ہے۔لیکن اس کا احساس مس نیلم کماری کو نہیں بلکہ سنجے کمار کو ہوتا ہے۔جس طرح سنجے ایک بہترین آرٹسٹ ہے اسی طرح نیلم ایک اعلیٰ درجے کی ایکٹر ہے اور دونوں ایک دوسرے کے فن کے قدر دان بھی ہیں مگر ان دونوں کے درمیان فرق صرف اتنا ہے کہ سنجے کے فن میں ثبات ہے جب کہ نیلم کا فن وقتی ہے۔ چناں چہ ایک موقع پر سنجے کمار نے مس نیلم کماری کی رقص کی حقیقت کا انکشاف ان الفاظ میں بیان کیا۔ملاحظہ ہو:

> ’’تم نے کبھی غور کیا، مس نیلم کماری کہ تم کیا ہو؟ تمھارے پاس اس خوب صورت جوان جسم کے علاوہ کیا ہے۔۔۔؟؟؟ تم رقص کے جس فن پر ناز کرتی ہو اس کی حقیقت تم کو معلوم ہے۔۔۔؟؟؟ کسی دن بوڑھی عورت کا میک اپ کرو، اپنے جسم کے تمام خدوخال کو چھپا دو اور کسی شو میں رقص کرو۔اس کے بعد تم پر یہ حقیقت آشکار ہوگی کہ تم کیا ہو۔تم یہ مت سمجھو کہ لوگ تمھارے رقص، تمھارے فن کو دیکھنے آتے ہیں۔بیس پچیس برس بعد جب یہ جسمانی رعنائی تم سے چھن جائے گی۔تب تمھیں معلوم ہوگا کہ تم کیا ہو؟‘‘(59)

سنجے کی مذکورہ ہتک آمیز باتوں سے مس نیلم کماری آپے سے باہر ہو کر سنجے کو اپنے گھر سے نکال دی۔مگر چوں کہ یہ ایک کڑوی حقیقت تھی۔لہٰذا بہت جلد مس نیلم کماری اپنے گناہوں سے توبہ کر کے سنیاسن بن گئی۔سوال یہ ہے کہ مس نیلم کماری کو رقاصہ بنانے، اس کے خدوخال جسم اور رقص سے محظوظ ہونے والے افراد، مس نیلم کماری کی مستقبل کے بارے میں کیوں نہیں سوچے؟ ظاہر ہے ہمارے سماج کا یہ ایک بڑا ناسور ہے جس سے ہماری اخلاقی اور

سماجی پسماندگی کا پتہ چلتا ہے۔

فنی اعتبار سے بھی یہ ایک اچھا افسانہ ہے۔کہانی کے تقریباً تمام کردار متحرک وفعال ہیں۔زبان و بیان میں فطری پن نمایاں ہے۔جگہ بہ جگہ مکالموں سے بھی کام لیا گیا ہے۔منظرکشی چوں کہ شہرو دیہات دونوں جگہوں کی گئی ہے۔لہٰذا دونوں کے مناظر الگ الگ دیکھنے کو ملتے ہیں۔کہانی پڑھتے وقت یکساں تاثر قائم رہتا ہے۔علاوہ ازیں شعور کی رو کی ٹیکنک سے بھی کسی قدر کام لیا گیا ہے۔

افسانہ ''قتل''

الیاس احمد گدی اگر چہ کسی خاص نظریے کے حامل یا کسی خاص تحریک سے وابستہ نہیں تھے تاہم یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ ان کے بعض افسانوں کے مطالعے سے ان کی ترقی پسند تحریک سے وابستگی کا اظہار ہوتا ہے۔اس طرح انہیں نہ صرف جدیدیے کہا جا سکتا ہے اور نہ ہی جدیدیت سے منحرف۔غرض یہ کہ الیاس احمد گدی کی کہانیوں کا مطمح نظر ان کے معاصرین و ماقبل افسانہ نگاروں کے رجحانات وتحریکات سے کسی قدر قریب تو ہے مگر اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ الیاس احمد گدی نے افسانہ نگاری کی راہ الگ نکالی ہے۔چنانچہ زیر مطالعہ افسانہ ''قتل'' میں الیاس احمد گدی نے زمین داری اور سرمایہ داری کے عروج وزوال کو مرکز نگاہ بنایا ہے۔

مختصراً بیان کیا جائے تو کہانی یوں ہے کہ افسانے کا اہم کردار گنیش سنگھ کا تعلق زمیندار گھرانے سے ہے۔اگر چہ زمین داری ختم ہو چکی ہے مگر زمیندارانہ شان وشوکت اب بھی باقی ہے۔گنیش سنگھ اپنی شادی ایک معمولی کلرک کی لڑکی ''رما'' سے محض اس کی خوب صورتی کی وجہ سے کر لیتا ہے۔ایک دن شاپنگ کے لیے دونوں جا رہے تھے کہ اچانک رما نے گنیش سے کہا ''ذرا میری گرگابی کا بٹن لگا دیجیے''۔(60)

رما کے اس جملہ سے گنیش کو اپنے آبا و اجداد کی وہ تصویریں یاد آنے لگیں جوان کے غیور ہونے کی علامت تھیں۔مگر اب وہ لوگ نہیں تھے،صرف گنیش تھا اور گنیش کی رگوں میں بہر حال وہی راجپوتانہ خون تھا۔رما کے اصرار کرنے پر گنیش نے برجستہ نفی میں جواب دے دیا۔اس واقعہ کے بعد رما احساس کمتری کا شکار ہو جاتی ہے۔اس کے دل و دماغ میں یہ بات بیٹھ جاتی ہے کہ گنیش اس سے نہیں بلکہ اس کے جسم سے محبت کرتا ہے،لہٰذا رفتہ رفتہ رما کے دل میں گنیش کی محبت کم ہونے لگتی ہے۔اگر چہ گنیش بھی اس چیز کو محسوس کرتا ہے مگر وہ نظر انداز کرتا رہا۔کچھ دنوں کے بعد

ایک حادثہ یوں رونما ہوا کہ ایک دن گنیش یوں ہی متعینہ وقت سے قبل آفس سے گھر چلا آیا۔ اس کو رما کے کمرے کے سامنے ایسا محسوس ہوا کہ اس کے کمرے میں رما کے علاوہ کوئی اور بھی ہے چنانچہ اس نے دوسری جانب کی پہلو والی کھڑکی سے جھانک کر دیکھا۔ اندر کے مناظر سے اسے ایسا لگا جیسے پیروں تلے زمین کھسک گئی ہو۔ ہتک، توہین اور ہزیمت کا ریلا آیا اور اسے بہالے گیا۔ گنیش سارا دن ادھر ادھر پھرتا رہا۔ شام کو اس کے چہرے کے اضمحلال اور تنہا تنہا کلب آنے پر ڈاکٹر عباس مسکرائے اور پھر بڑی رازداری سے بولے:

> ''لوگ کہتے ہیں، میری بیوی آوارہ ہے۔ میں پوچھتا ہوں کلب میں اتنے آدمی آتے ہیں، ان میں کتنے آدمی ایسے ہیں جو اپنی منکوحہ بیوی کے علاوہ کسی دوسری عورت کے ساتھ نہ سوئے ہوں۔ پھر عورتوں کے ساتھ یہ قید کیوں؟ سیدھی سی بات ہے جب ہم اس کو گھر کی چار دیواری سے باہر لے آئے۔ اسے برابری کا درجہ دیا، اس کو شانہ بہ شانہ کھڑا کر لیا تو ہمیں عصمت کا وہ فرسودہ تصور بھی بدلنا پڑے گا۔۔۔۔۔!''(61)

ڈاکٹر عباس کے مذکورہ طنز آمیز جملوں سے گنیش سنگھ تلملا گیا۔ بروقت وہ کوئی جواب نہیں دیا کیوں کہ وہ جانتا تھا کہ اس کی بیوی کی عصمت لوٹنے والا شخص کوئی دوسرا شخص نہیں، ڈاکٹر عباس ہی ہے۔ بہرحال اسی رات جب پوری آبادی سو گئی تو گنیش سنگھ اپنی بیوی رما کا قتل کر دیا۔

یہ سچ ہے کہ گنیش سنگھ کے مزاج میں تبدیلی نہیں آئی اور اس نے رما کی جوتی کا بٹن لگانے میں اپنی بے عزتی محسوس کیا۔ مگر اس حقیقت سے بھی انکار نہیں کیا جا سکتا کہ اس ترقی یافتہ دور میں بھی یہ بات ہندوستانی تہذیب کے خلاف ہے کہ کوئی بیوی اپنے شوہر کی جوتی کا بٹن لگانے کو کہے۔ دوسری بات یہ کہ کسی بھی شوہر کے لیے اس سے بڑھ کر اور کیا شرم کی بات ہو سکتی ہے کہ اس کی بیوی کسی دوسرے مرد کے ہاتھوں اپنی عصمت لٹائے۔ کہانی کے آخری حصے میں ڈاکٹر عباس کے یہ جملے کہ:

> ''سیدھی سی بات ہے جب ہم اس کو گھر کی چار دیواری سے باہر لے آئے اسے برابری کا درجہ دیا۔ اس کو شانہ بہ شانہ کھڑا کر لیا تو عصمت کا وہ فرسودہ تصور بھی بدلنا پڑے گا۔۔۔۔۔!''۔(62)

بڑے معنی خیز ہیں۔ان جملوں کے تناظر میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ بدلتے حالات کے پیش نظر لوگوں کی سوچ بدلی، قدیم تصورات کو فرسودہ سمجھ کر چھوڑ دیا گیا اور خواتین جو گھر کی زینت ہوا کرتی تھیں انھیں سبھا کی پری بننے پر مجبور کیا گیا۔اتنا ہی نہیں بلکہ Earning Hand بڑھانے اور خود مختاری کے نام پر مردوں کے برابر کھڑا کیا گیا۔ مگر اس کے برے نتائج مثلاً فحاشی، عریانی، عیاشی اور جنس مخالف دوستانہ تعلقات کی آڑ میں جنسی بے راہ روی جیسے مسائل رونما ہونے لگے تو پھر معاشرے میں شکوہ شکایت اور تبصرے شروع ہوگئے۔ حالاں کہ ان چیزوں کو بڑھاوا دینے میں ہمارے معاشرے کے مرد حضرات ہی پیش پیش رہے۔ بہرکیف یہاں پر افسانہ نگار نے معاشرتی زندگی کے اس پہلو کو بروئے کار لانے کی سعی کی ہے جس میں خواتین کو مردوں کے مقابلے زندگی کے ہر شعبے میں کھڑا کیے جانے کے بعد اس کے چند برے نتائج بھی رونما ہوئے جن سے ہمارا معاشرہ جوجھ رہا ہے۔

فن اور ٹیکنک کے لحاظ سے دیکھا جائے تو چند خامیوں کا احساس ہوتا ہے۔مثلاً واقعات کی ترتیب اس طور پر کی گئی ہے کہ جس سے وحدت تاثر میں کمی پائی جاتی ہے۔علاوہ ازیں بقیہ چیزیں جیسے کردار نگاری، زبان و بیان اور منظر کشی وغیرہ مناسب وموزوں ہیں۔

افسانہ ''بلاعنوان''

یہ جو کہاوت ہے کہ '' بھوکے پیٹ عشق نہیں ہوتا'' نفسیاتی اور سماجی اعتبار سے حقیقت پر دال ہے۔ کیوں کہ بھوک اور عشق بالفاظ دیگر دولت اور محبت دو الگ الگ چیزیں ہیں اور ان دونوں کے بیچ ایک بڑا خلا بھی ہے۔مگر عموماً ایسا دیکھا گیا ہے کہ عاشق ومعشوق نفسیاتی جذبات کے بہاؤ میں آکر محبت و دولت کے درمیانی خلا کو بغیر پُر کیے محبت کی آخری منزل تک پہنچنا چاہتے ہیں جہاں کامیابی تو درکنار اکثر و بیشتر رسوائی ہاتھ لگتی ہے۔

زیر مطالعہ افسانہ ''بلاعنوان'' میں مذکورہ موضوع یعنی ''محبت اور دولت'' کے درمیانی تفریق کو الیاس احمد گدی نے صفحۂ قرطاس پر لانے کی سعی کی ہے۔ کہانی کا خلاصہ اس طرح ہے کہ افسانے کا اہم کردار کپور کو عالم جوانی میں ایک امیر وکبیر گھرانے کی لڑکی نالندہ سے عشق ہوگیا۔ وہ اپنے عشق کو دائمی بنانے کی خاطر براہ راست نالندہ کے والد سے نالندہ کے ہاتھ مانگنے چلے گئے۔ نالندہ کے والد کے انتہائی تلخ و تند لہجے میں جواب سن کر انہیں شدید تکلیف ہوئی۔ کپور کی شادی ان کی حیثیت کے مطابق ہوگئی ادھر نالندہ کی شادی بھی ایک بیرسٹر سے ہوگئی۔

کہا جاتا ہے کہ وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ انسان کے حالات بھی بدلتے ہیں۔لہٰذا یہاں پر کچھ ایسا ہی ہوا۔کپور چوں کہ ایک اچھے شاعر تھے اس لیے بہت جلد شہرت کے ساتھ ساتھ آسودہ حال بھی ہوگئے۔اس کے بعد کہانی میں ایک نیا موڑ آتا ہے۔کپور کا لڑکا ''کمل'' اور نالندہ کی لڑکی ''اندرانی'' ایک ہی میڈیکل کالج کے طالب علم ہوجاتے ہیں اور دونوں غیر محسوس طریقے سے ایک دوسرے کے اتنے قریب ہوجاتے ہیں کہ دونوں میں دوستی اور پھر محبت ہوجاتی ہے۔ یہاں تک کہ دونوں ایک ساتھ زندگی گزرانے کا فیصلہ بھی کرلیتے ہیں۔مگر جب ان دونوں کی محبت کا راز فاش ہوا تو کمل کے والد اپنی ماضی کو دہراتے ہوئے سرے سے مسترد کردیے کیوں کہ ان دونوں کے درمیان دولت کا بڑا فرق تھا۔مگر دوسری طرف نالندہ اس بات پر مصر تھی کہ وہ اپنی بیٹی اندرانی کی شادی ہر حال میں کمل سے کرے گی کیوں کہ ایک موقع پر نالندہ نے اپنے شوہر کے سامنے ماضی میں کی گئی محبت کی داستان بیان کی جس میں اس بات کی بھی وضاحت کی کہ کپور سے شادی نہیں ہونے کے باعث اسے ذہنی آسودگی میسر نہیں ہوسکی۔ لہٰذا اس سلسلے میں نالندہ کے چند جملے ملاحظہ ہو:

> ''میں آج تم سے اقرار کرتی ہوں کہ ہر طرح کے آرام وآسائش اور تمھاری بے پناہ محبت کے باوجود گزشتہ بیس برسوں میں کبھی خوش نہ رہی۔اور آج میری بیٹی پھر اسی مقام پھر کھڑی ہے۔میں تمھیں اسے دولت کی صلیب پر ٹھونکنے نہ دوں گی۔۔۔۔۔''۔(63)

مذکورہ باتیں سن کر دھن راج سنگھ کے پاؤں تلے زمین کھسک گئی لیکن وہ کر بھی کیا سکتے تھے۔بالآخر مجبوراً انھیں کمل کے والد کے یہاں جانا پڑا۔دھن راج سنگھ کو قوی امید تھی کہ کپور اندرانی کو بہ خوشی بہو بنالیں گے مگر نتیجہ خلاف توقع سامنے آیا۔ایک طرف کپور اپنی کم مائیگی کا اظہار کرتے ہوئے رشتہ کرنے سے انکار کردیے اور دوسری طرف بیرسٹر صاحب ضد پر اڑے رہے۔اس کے بعد بیرسٹر صاحب نے اپنی زندگی کا وہ پوشیدہ راز بیان کرنا شروع کردیا جس کو ان کی بیوی کے علاوہ کوئی نہیں جانتا تھا مگر بیرسٹر صاحب کی پوری داستان میں مرکزی طور پر کپور چھائے رہے۔دھن راج سنگھ یہ سب کچھ محض اس غرض سے بیان کرتے رہے کہ کسی طرح کپور رشتہ کرنے پر آمادہ ہوجائے۔ مگر قبل اس کے کہ کوئی جواب دیتے، کپور کی سانس ہمیشہ کے لیے رک گئی۔

موٹے طور پر یہ کہا جاسکتا ہے کہ افسانے کا اہم کردار کپور ایک شاعر تھا۔ضعیفی تک پہنچتے پہنچتے وہ شہرت و

مقبولیت کے ساتھ خوش حالی بھی حاصل کر چکا تھا۔مگر اپنی بے زر جوانی کے اس حادثے کو فراموش نہ کر سکا کہ جب اس کی محبوبہ، نالندہ کے امیر باپ نے اس کی زبان سے شادی کی بات سن کر اسے یہ کہتے ہوئے ذلیل کر کے گھر سے نکال دیا تھا کہ:

''جوہڑ کا گندہ پانی اگر چاند کی تمنا کرے تو کیا چاند اسے مل جائے گا''۔(64)

لہٰذا اب کپور نہیں چاہتا تھا کہ اس کا بیٹا کمل بھی اس حادثے سے دوچار ہو، کیوں کہ ایک مال دار بیرسٹر کی بیٹی، اندارنی، کو دل دے بیٹھا تھا۔لیکن ایک شام دھن راج سنگھ نے خود بوڑھے کپور کے گھر جا کر اپنی یہ خواہش ظاہر کی کہ وہ کمل اور اندرانی کو شادی میں بندھا دیکھنا چاہتا ہے۔ کپور اس رشتے پر آمادہ نہ ہوا۔ بعدۂ دھن راج سنگھ نے نالندہ کی محبت کی داستان شروع کی اور جب بیرسٹر صاحب نے کپور کو جواب کے لیے متوجہ کرنا چاہا تو اسے پتہ چلا کہ وہ دنیا سے سدھار چکے تھے۔

بیسویں صدی کے نصف آخر میں لکھا گیا یہ افسانہ اکیسویں صدی میں سانس لینے والے نوجوانوں کے لیے بھی سبق آموز ہے۔آج بھی ہمارے معاشرے میں آئے دن نوجوان لڑکے لڑکیاں بغیر کچھ سمجھے ایک دوسرے کو دل دے بیٹھتے ہیں۔مگر جب شادی کی بات سامنے آتی ہے تو معیار و پیمانہ میں یکسانیت نہ ہونے کی وجہ کر رشتہ نہیں ہو پاتا ہے۔ چنانچہ اس امر میں جہاں ایک طرف دونوں کے گارجین شرمسار ہوتے ہیں، وہیں دوسری طرف لڑکا لڑکی کے مابین دلی محبت کے باعث ان دونوں کی زندگی بھی ناآسودگی کا شکار ہو جاتی ہے۔

فنی اعتبار سے بھی یہ ایک کامیاب افسانہ ہے۔افسانے کے پلاٹس آپس میں مربوط ہیں۔کہانی میں جتنے کردار ہیں ان میں کوئی بھی سپاٹ نہیں ہیں۔ زبان و بیان کرداروں کے مطابق ہیں۔ پوری کہانی میں زیادہ تر مکالمے سے کام لیا گیا ہے۔افسانے کے ابتدا میں جو تاثر قائم ہوتا ہے وہ آخر تک رہتا ہے۔مزید یہ کہ تذبذب کی کیفیت بھی ہمہ پل بڑھتی جاتی ہے۔مجموعی طور پر الیاس احمد گدی کا یہ ایک اچھا افسانہ ہے۔

افسانہ ''بلاعنوان''

محبت اور دولت کے درمیان تفریق پر لکھا گیا یہ افسانہ کالج کی ایک طالبہ کی زندگی کے اس پہلو کو بے نقاب

کرتا ہے جس میں لڑکی اپنی زندگی کا اہم ترین فیصلہ کرتے وقت محض اپنی ذاتی اور عارضی نفع کو ترجیح دیتی ہے۔ چنانچہ زیرِ مطالعہ افسانہ اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے۔

کہانی کا خلاصہ اس طرح ہے کہ کمل اور ارچنا کلاس فیلو ہیں، دونوں ایک دوسرے کے قریب بھی ہیں اور ان دونوں کا تعلق غریب گھرانے سے ہے۔ ان دونوں کے درمیان ایک تیسرا شخص ٹھاکر نمودار ہوتا ہے جو اسی کالج کا طالب علم ہے۔ ٹھاکر چوں کہ دولت مند ہے۔ لہٰذا جلد ہی کالج کے بیشتر لڑکے اس کے ہم نوا ہو جاتے ہیں۔ دوسری جانب ٹھاکر ارچنا کو بھی اپنے قریب کر لیتا ہے اور ارچنا نہ چاہتے ہوئے بھی ٹھاکر کی گرویدہ ہو جاتی ہے۔

ایک دن کالج کے لان میں ارچنا کا ایک آویزہ گم ہو گیا اور یہ محض اتفاق تھا کہ جس آویزے کو تلاش کر کے سب لڑکے لڑکیاں تھک چکے تھے، وہ کمل کو تھوڑی دوری پر پڑا مل گیا۔ دوسرے دن کالج کے برآمدے میں اس نے یہ آویزہ ایک لفافے میں رکھ کر ارچنا کو پیش کر دیا۔ اس موقع سے ارچنا اور کمل میں چند باتیں ہنسی مذاق کی ہوئیں، ان باتوں کا ایک ایک لفظ چند منٹوں میں سارے کالج میں مشتہر ہو گیا۔ شام کو ٹھاکر کی ملاقات کمل سے ہو گئی۔ اس نے کمل کو متنبہ کیا کہ وہ ارچنا کے چکر کو چھوڑ دے۔ موسم گرما کی تعطیل سے قبل کالج میگزین میں کمل کی ایک نظم بعنوان ''آویزے'' شائع ہوئی۔ اس نظم میں آویزے سے رشک کا اظہار اور آویزے کے گم ہونے اور ملنے کا سلسلہ جوڑا گیا تھا۔ کمل کی اس نظم پر ہر طرف تبصرے ہونے لگے۔ ٹھاکر سے یہ سب دیکھا نہ گیا۔ اس نے اسی روز کالج کمپاؤنڈ سے باہر چند لڑکوں سے کمل کو پٹوا دیا، جس سے وہ بری طرح زخمی ہو گیا۔ مگر اس نے کسی کے خلاف کوئی ایکشن نہیں لیا۔ آٹھ دنوں کے بعد جب وہ کالج آیا تو اس کے سر میں پٹی بندھی تھی۔ کمل کی یہ حالت دیکھ کر ارچنا چونک گئی۔ اس موقع پر ارچنا اور کمل کے درمیان کچھ ایسی باتیں ہوئیں جو قابلِ ذکر ہیں۔ ملاحظہ ہو ارچنا اور کمل کے مکالمے:

''ارے یہ کیا ہوا؟''

''یہ تمھاری محبت کا انجام ہے''

''میری محبت۔۔۔۔۔۔''

''سنو ارچنا، اگر میں سنجیدگی سے کہوں کہ میں تم سے محبت کرتا ہوں تو؟''

''دیکھئے مسٹر کمل، آپ جانتے ہیں، بلکہ سب لوگ جانتے ہیں کہ ٹھاکر سے میرے مراسم ہیں۔ ہمارے خاندانی تعلقات بھی ہیں، پھر میرے بابا عرصہ سے

بیمار ہیں۔اگر ٹھاکر نہ ہوتا تو پتہ نہیں ہماری کیا حالت ہوتی‘‘

’’تمھیں ٹھاکر سے محبت ہے؟، میں بتاؤں تمھیں ٹھاکر سے نہیں بلکہ ٹھاکر کی دولت سے محبت ہے‘‘۔

’’ہوسکتا ہے یہ بھی سچ ہو۔عورت اپنے مستقبل کا فیصلہ کرتے وقت ہمیشہ بنئے کی طرح ہوتی ہے جو محض اپنے نجی نفع کا دھیان رکھتا ہے‘‘۔(65)

مذکورہ باتوں سے دل برداشتہ ہوکر کمل نے اپنی پڑھائی ترک کردی اور بزنس میں لگ گیا۔چند سالوں میں اس کی مالی حالت بہت اچھی ہوگئی اور وہ خوشی وخرم کے ساتھ زندگی بسر کرنے لگا۔ایک عرصہ کے بعد کمل کی ملاقات ارچنا سے ہوئی،گزشتہ یادیں تازہ ہوئیں اور ٹھاکر کی عارضی محبت کا راز بھی فاش ہوا۔باوجود اس کے ایک بار پھر کمل نے اپنی محبت کا اظہار کیا اور ایک ساتھ زندگی گزارنے کی خواہش ظاہر کی۔مگر ارچنا آمادہ نہیں ہوئی۔بالآخر کمل نے کہا:

’’تم سوچ لو ارچنا میں تم سے بعد میں مل لوں گا،ابھی تین چار دنوں تک میں اسی شہر میں اپنے ایک دوست کے پاس ٹھہرا ہوا ہوں پرسوں پھر آؤں گا‘‘۔(66)

حالاں کہ کمل کسی دوست کے پاس نہیں ٹھہرا تھا بلکہ وہ ایک ایسے ہوٹل میں ٹھہرا تھا جہاں پر عیش کوشی کا سامان مہیا کرایا جاتا تھا۔چوں کہ اس ہوٹل میں ارچنا کا آمدورفت بھی تھا لہٰذا پانچ دنوں کے بعد وہ وقت آہی گیا کہ ارچنا مذکورہ ہوٹل کے کمرہ نمبرسترہ میں کمل کے سامنے بہ حیثیت ایک جسم فروش کے کھڑی تھی۔اس منظر کو دیکھ کر کمل کا شک یقین میں بدل گیا۔مگر اس کے باوجود بھی کمل ارچنا کی غلطیوں کو درگزر کرتے ہوئے اسے اپنے آغوش محبت میں لانے کی ہنوز کوشش کی۔

اس افسانہ میں الیاس احمد گدی نے مجموعی طور پر تین کرداروں کی کالج لائف کو پیش کیا ہے اور یہ دکھانے کی سعی کی ہے کہ کس طرح ان کی لائف بے راہ روی کی شکار ہوجاتی ہیں۔افسانے کا ثانوی کردار ٹھاکر مال ودولت کے بل بوتے پر جہاں ایک طرف کالج کے اکثر لڑکوں کو اپنا ہم نوا بنالیتا ہے وہیں دوسری جانب ارچنا جیسی غریب طالبہ کو دام محبت میں پھنسا کر ذہنی آسودگی کا شکار بناتا ہے اور پھر اسے ٹھوکریں ما کر کنارہ کر دیتا ہے۔اس کے برعکس کمل

جو کالج کا ٹاپر اسٹوڈنٹ ہے، وہ ارچنا کے عشق میں مبتلا ہو کر اپنی پڑھائی ترک کر دیتا ہے۔ کمل ارچنا سے سچی محبت کرتا ہے مگر ارچنا کمل کی محبت کو محض اس وجہ سے ٹھکرا دیتی ہے کہ اس کے پاس دولت نہیں ہوتی ہے جب کہ کمل آسودہ حال ہونے کے بعد بھی ارچنا سے بارہا سچی محبت کا اظہار کرتا رہا۔

بہر حال محولہ والا تحریر کی روشنی میں یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ الیاس احمد گدی نے اس افسانے کے ذریعے سماج کے اس تصور کو توڑنے کی کوشش کی ہے جس میں معاشقے کے معاملے میں لڑکے کو سراپا بدنام کر دیا جاتا ہے۔ یہاں پر بجز ٹھاکر ارچنا اور کمل کی زندگی کے تجزیاتی مطالعے سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ صرف ذاتی مفاد اور عارضی لذتوں کے خاطر ارچنا نے اپنی پڑھائی سے عصمت تک برباد کر دیا۔ اس سلسلے میں ارچنا کا یہ جواز کہ وہ اپنے خاندان کے لوگوں کی کفیل ہے، کسی طرح بھی موزوں نہیں۔ حالاں کہ کمل اپنے زمانۂ طالب علمی سے نجی تجارت تک یعنی زندگی کے ہر موڑ پر نہ صرف ارچنا کو محتاط کرتا رہا بلکہ اس کے سامنے اپنی پاک محبت کا اظہار بھی کرتا رہا جس سے کمل کی انسانیت اور اخلاقی بلندی کا پتہ چلتا ہے۔

فنی اعتبار سے دیکھا جائے تو اگر چہ اس افسانے میں کئی کردار ہیں تاہم تین کرداروں کا ذکر ناگزیر ہے۔ کمل اور ارچنا اہم کردار ہیں۔ کمل کی کردار نگاری سے انسانی ہمدردی، سچی محبت اور اخلاقی بلندی عیاں ہیں۔ گویا کمل افسانے کا مرکزی کردار ہونے کے ساتھ ساتھ ایک بہترین کردار ہے۔ کہانی کا دوسرا مرکزی کردار ارچنا ہے۔ ارچنا کی کردار نگاری سے جن باتوں کا ظہور ہوتا ہے اس کے تناظر میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ ارچنا نے اپنی زندگی کا اہم ترین فیصلہ لیتے وقت جس چیز کو ترجیح دیا تھا، وہی اسے قعرِ مذلت میں ڈھکیل دیتی ہے۔ بہر حال اس حادثے کا ذمہ دار اگر ٹھاکر کو مان لیا جاتا ہے تو ارچنا کو بھی کسی طرح بری الذمہ نہیں کیا جا سکتا کیوں کہ ارچنا تعلیم یافتہ لڑکی ہے۔ زبان و بیان سے فطری پن ظاہر ہے۔ مناسب و موزوں جگہوں پر مکالمے سے بھی کام لیا گیا ہے۔ ماحول و فضا آفرینی واقعات کے عین مطابق ہیں۔ علاوہ ازیں وحدت تاثر وغیرہ بھی بہ درجۂ اتم موجود ہیں۔

افسانہ ''سیڑھی''

خواتین کی جنسی استحصال کے موضوع پر لکھا گیا اس افسانہ میں بہ یک وقت دو کہانیاں ساتھ ساتھ چلتی ہیں۔ ایک کہانی مسز گپتا اور اس کے شوہر پر مشتمل ہے اور دوسری کہانی چندر بدن اور اس کے شوہر سے متعلق ہے۔ افسانے

کا خلاصہ اس طرح ہے کہ مسز گپتا ایک حسین وخوب صورت اور خواندہ عورت ہے شادی سے قبل اگر چہ اس عورت کا تعلق متوسط گھرانے سے تھا مگر چوں کہ اس کا جس آدمی سے رشتہ طے ہوا تھا، وہ بہت بڑا ٹھیکے دار تھا۔ لہٰذا اس سطح تک پہنچنے کے لیے کچھ نہ کچھ تو کرنا ہی تھا۔ چنانچہ لڑکی کے والد اور بھائی اپنی حیثیت سے زیادہ سودی قرض میں ڈوب کر لڑکی کی شادی کر دیے۔ کچھ ہی دنوں میں سودی قرض کا یہ کھیل اپنا رنگ لایا اور لڑکی کے باپ اور بھائی کو اس مقام تک پہنچا دیا کہ آخر ان دونوں کو مسز گپتا کے یہاں ہی پناہ لینی پڑی۔ مسٹر گپتا کے پاس گاڑی، بنگلہ اور روپے پیسے کی ریل پیل ہے اس کے باوجود بھی مسٹر گپتا دولت کا مزید حریص ہے۔ مسٹر گپتا کا یہ حریصانہ رویہ اور مال و دولت کے انبار کا راز، کہانی کی آخری حصے کے حسب ذیل جملوں سے فاش ہوتا ہے:

''ڈارلنگ تم ابھی تک تیار نہیں ہوئیں؟''

''کہیں چلنا ہے؟''

''ہاں بہت لمبا ہاتھ ہے۔ کام قریب قریب ہو ہی چکا ہے صرف ایک آدمی کو رام کرنا ہے''۔

''ہم رات کا کھانا وہیں کھائیں گے''

''اور میں تمھارے لیے ایک اور سیڑھی فراہم کروں گی''۔

''میں نہیں جاؤں گی''

''کیوں۔۔۔؟''

''تم نے مجھے کیا سمجھا ہے'' میں تمھاری بیوی ہوں''

''اس سے کس کم بخت نے انکار کیا ہے، مگر ڈارلنگ سوچو بڑا لمبا ہاتھ ہے''۔

''میں نہیں جاؤں گی''

''کیوں نہیں جاؤ گی؟ میرے یہاں کیا لنگر کھلا ہے کہ تمھارے بھائی بھتیجوں کو سدا برت بٹ رہا ہے۔ اور تمھارے پیا جو نواب بنے پھر رہے ہیں۔۔۔ کیا تم سمجھتی ہو کہ یہ سب کچھ آسمان سے ٹپکتا ہے یا میں نے روپے کا کوئی درخت لگا رکھا ہے''۔(67)

مذکورہ مکالمے سے مسٹر گپتا کا مدعا ظاہر ہے۔ مسٹر گپتا کا پیشہ چوں کہ ٹھیکے داری ہے۔ لہٰذا وہ اپنے نام سے

ٹنڈر پاس کروانے کے لیے متعلقہ لوگوں کے یہاں اپنی بیوی جیسی انمول رتن کو پہنچا دیتا ہے جہاں اس کی عصمت ریزی کی جاتی ہے اور پھر اس کے عوض مسٹر گپتا کے نام بڑے بڑے ٹنڈرس پاس ہو جاتے ہیں۔

افسانہ سیڑھی کی دوسری کہانی چندر بدن اور اس کے شوہر کے رذیلانہ حرکتوں پر مبنی ہے۔ چندر بدن حسن و جمال کی مرقع ہے۔ اس کا تعلق غریب گھرانے سے ہے۔ اس کی شادی ایک ایسے شخص سے کردی جاتی ہے جو بہ ظاہر تو آسودہ حال انسان نظر آتا ہے مگر حقیقت میں اندر سے کھوکھلا ہوتا ہے۔ وہ نکما ہونے کے ساتھ ساتھ شراب نوشی بھی کرتا ہے۔ لہٰذا ان ساری چیزوں کا انکشاف اس وقت ہوا جب چندر بدن اپنے سسرال میں بود و باش اختیار کی۔ چندر بدن کے شوہر کو چوں کہ آمدنی کا کوئی ذریعہ نہیں تھا اور شراب نوشی جیسی بری عادت میں بھی مبتلا ہے۔ لہٰذا وہ محض اپنی طلب کو پوری کرنے کے لیے اپنی پاک دامن بیوی چندر بدن سے جسم فروشی کرواتا ہے۔ چناں چہ اس راہ میں سب سے پہلے الیاس احمد گدی کا شناسا کردار کمل نمودار ہوتا ہے اور چندر بدن کی عصمت کو جبراً لوٹتا ہے۔ اس حادثے کے بعد چندر بدن کو دھیرے دھیرے مجبور کردیا جاتا ہے یہاں تک کہ اسے ایک پیشہ ور عورت بنا دیا جاتا ہے اس کام سے چوں کہ چندر بدن ذہنی طور پر خوش نہیں تھی لہٰذا وہ اس مصیبت سے نجات پانے کے لیے یہ صورت نکالی کہ اپنے گاہکوں کو خوش کر کے ان سے روپیہ دو روپیہ لیتی گئی اور جب یہی روپیہ ایک موٹی رقم بن گئی تو چندر بدن نے ایک رات اپنے شوہر کے منہ پر تھوک دیا اور بھاگ گئی۔

مجموعی طور پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ اس افسانے کے دونوں مرکزی کردار یعنی مسز گپتا اور چندر بدن کا جنسی استحصال کیا جاتا ہے۔ البتہ استحصال کے طریقۂ کار الگ الگ ہیں۔ مسٹر گپتا بڑے سلیقے کے ساتھ اپنی بیوی کو بڑے بڑے لوگوں کے یہاں پہنچا کر اپنا کام نکالتا ہے جبکہ چندر بدن کا شوہر اپنے گھر پر ہی دوسرے مردوں کو بلا کر اپنی بیوی کے ذریعہ روپیہ کماتا ہے۔

افسانہ سیڑھی میں یوں تو کئی کردار ہیں مگر مسز گپتا اور چندر بدن مرکزی کردار کی حیثیت رکھتی ہیں۔ تاہم ان دونوں کرداروں میں بھی زیادہ متحرک و فعال کردار چندر بدن ہے۔ چندر بدن کے سسرال میں جیسے ہی اس کا استحصال شروع ہوا، اس نے احتجاج کرنا شروع کردیا، اور جیسے ہی اسے موقع ملا وہ وہاں سے بھاگ کھڑی ہوئی اور پھر کبھی نہ گئی۔ مگر احتجاج کا یہ مادہ مسز گپتا کے اندر بہت بعد میں پیدا ہوا۔ زبان و بیان کرداروں کے مطابق ہیں بیشتر

جگہوں پر مکالمے سے کام لیا گیا ہے۔ اگر چہ اس افسانے میں کسی قدر داستانوی ٹیکنک سے بھی کام لیا گیا ہے مگر وحدت تاثر پوری کہانی میں قائم رہتا ہے۔ علاوہ ازیں افسانے کے متن میں کئی جگہوں پر بہترین تشبیہ کا استعمال کیا گیا ہے ساتھ ہی افسانے کے دیگر عناصر کو بھی بہتر طریقے سے برتا گیا ہے۔

افسانہ ''بلاعنوان''

انسانی زندگی کے نشیب وفراز میں اچھے دوست کا مل جانا بھی ایک بڑی نعمت ہے۔ دوستی کے لیے قومی، مذہبی اور معیاری جکڑ بندیاں کوئی معنی نہیں رکھتیں کیوں کہ دوستی کا تعلق دلوں کی ہم آہنگی سے ہوتا ہے۔ چنانچہ زیر مطالعہ افسانہ ''بلاعنوان'' اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے۔ افسانے کا خلاصہ یہ ہے کہ پرمود جو اس کہانی کا اہم کردار، اس کا تعلق امیر گھرانے سے ہے مگر بد قسمتی سے اس کی ماں دنیا سے گزر جاتی ہیں۔ کچھ ہی دنوں کے بعد پرمود کے والد دوسری شادی کرنے پر اتاولا ہو جاتے ہیں۔ پرمود نے اپنے والد کو دوسری شادی کرنے سے منع کیا، مگر وہ نہیں مانے۔ پرمود کو اپنے والد کے اس فیصلے سے سخت تکلیف ہوئی اور وہ گھر چھوڑ کر بھاگ گیا۔

بے سروسامانی کے عالم میں پرمود کی ملاقات کیلاش سے ہوئی۔ کیلاش ایک غریب طالب علم ہے۔ اس نے اپنا ڈیرہ غریب و گنجان محلّہ میں لے رکھا تھا۔ پرمود کیلاش کے یہاں ٹھہر گیا۔ رفتہ رفتہ دونوں میں دوستی ہوگئی۔ دونوں خورد ونوش سے پڑھائی تک کے اخراجات ٹیوشن سے نکال لیتے تھے۔

جب سے پرمود کیلاش کے ساتھ رہنے لگا تھا، پرمود کی بہن رنجنا اس سے ملنے ہر مہینے ایک سے دو بار ضرور آجاتی تھی۔ رنجنا خوب صورت ہونے کے ساتھ ساتھ اچھی شخصیت کی مالک بھی تھی، بغیر کوئی میک اپ کیے راج کماری جیسی لگتی تھی اور پرمود سے ملنے ایک خوب صورت لمبی سی کار سے آتی تھی۔ رنجنا جب بھی پرمود سے ملنے آتی، کیلاش کمرے سے باہر نکل جاتا تھا۔ حالاں کہ رنجنا نے کیلاش کو کئی مرتبہ روکنے کی کوشش کی مگر کیلاش نہیں رکتا تھا۔ پرمود اور رنجنا کے متعلق کیلاش کے ذہن میں یہ باتیں گھر کر گئی تھیں کہ دونوں ایک دوسرے کی محبت میں گرفتار ہو چکے ہیں حالاں کہ کیلاش بھی اپنے دل میں رنجنا کی خاموش محبت پال رکھا تھا۔

پرمود اور کیلاش کی پڑھائی کا آخری سال تھا۔ رنجنا کی آمدورفت حسب معمول جاری تھا۔ رنجنا ایک دن پرمود کے لیے کیک لے کر آئی مگر پرمود نے کیک لینے سے انکار کر دیا، رنجنا کو شدید تکلیف ہوئی اور وہ کیلاش سے کہنے لگی:

’’ذرا اپنے دوست کو تو دیکھئے۔ ان کے لیے ایک چھوٹا سا کیک لائی ہوں تو
یہ لینے سے انکار کر رہے ہیں۔ کہتے ہیں اس کیک سے ان کے گلے میں خراش
پڑجائیں گی!‘‘(68)

مذکورہ باتوں سے کیلاش بپھر گیا اور رنجنا کے جانے کے بعد اس نے پرمود سے کہا:

’’آخر تم اپنے آپ کو سمجھتے کیا ہو؟ کیا تمھیں معلوم نہیں کہ دل بڑی نازک
شئے ہے جو ٹوٹ بھی سکتا ہے؟ مجھے تو ایسا لگتا ہے کہ تم اس سے بالکل محبت نہیں
کرتے‘‘۔(69)

کیلاش کی مندرجہ بالا باتیں سن کر پرمود نے نظر اٹھا کر کیلاش کی طرف دیکھا اور پھر بڑے گمبھیر اور ٹھہرے ہوئے لہجے میں کہا:

’’کیلاش، میں اس کو اتنا چاہتا ہوں جتنا دنیا میں کسی کو نہیں۔ بھگوان کو بھی
نہیں‘‘۔(70)

پرمود کی مذکورہ باتوں سے کیلاش کے دل میں رقابت کا جذبہ ابھر گیا کیوں کہ کیلاش غیر محسوس طریقے سے رنجنا کی محبت میں اسیر ہو چکا تھا۔ اس کے دل میں رنجنا کی محبت ایک چھوٹے سے پودے سے بڑھ کر ایک تناور درخت میں تبدیل ہو گئی تھی۔ لہٰذا آہستہ آہستہ کیلاش کو پرمود سے نفرت ہونے لگی۔ مگر اسی اثنا میں کیلاش کے ساتھ ایک ایسا حادثہ رونما ہوا جس سے وہ کافی حد تک متاثر ہو گیا۔ ہوا یوں کہ امتحان کا ریزلٹ نکلنے سے پندرہ بیس دن قبل کیلاش کو شدید بخار آ گیا۔ مگر کیلاش نے کسی کو بتایا نہیں وہ اپنی چارپائی پر بھی نہ لیٹا کیوں کہ رنجنا آئی ہوئی تھی اس لیے وہ باہر کہیں نکل گیا۔ رات گئے وہ لوٹ کر آیا تو اتنا تھک چکا تھا کہ دو قدم چلنا مشکل ہو رہا تھا۔ کیسے وہ اپنی چارپائی تک پہنچا، اسے کچھ یاد نہیں تھا۔ مگر ہوش آیا تو دیکھا کہ رنجنا سرہانے بیٹھی سر پر برف کی تھیلی رکھے ہوئی ہے اور پرمود اپنی چارپائی پر پڑا بے سدھ سو رہا ہے۔ کیلاش کی آنکھیں کھولتے دیکھ کر رنجنا اس کے چہرے پر جھک آئی اور پوچھی:

’’کیسی طبیعت ہے آپ کی‘‘۔(71)

کیلاش نے کوئی جواب نہیں دیا مگر اس کی آنکھوں کے گوشوں سے گرم گرم آنسو ڈھلک آئے جنھیں رنجنا نے

اپنے ہاتھوں کی انگلیوں سے پونچھ دیا۔ چند دنوں کے بعد جب کیلاش ٹھیک ہوگیا تو رنجنا نے اسے بتایا کہ:

''جس روز میں (کیلاش) بے ہوش ہوا، پرمود کے پاس پھوٹی کوڑی نہ تھی، اس نے اپنا قلم بیچا تو اس کے سات روپے ملے، اس نے قرض کے لیے ادھر ادھر دوڑ دھوپ کی، مگر کسی نے قرض نہیں دیا۔ اس کے بعد وہ بلڈ بینک چلا گیا۔۔۔۔وہاں اس نے اپنا خون بیچا''۔(72)

پرمود کے متذکرہ عمل سے کیلاش اس قدر متاثر ہوا کہ اس کے دل سے رقابتیں دور ہوگئیں اور وہ پرمود ور نجنا کے راستے سے ہٹ گیا۔ کچھ ہی دنوں کے بعد کیلاش بغیر پرمود سے ملے اپنے گاؤں چلا گیا جہاں خود کا ایک چھوٹا سا گھر بیچ کر بمبئی کوچ کر گیا۔

تقریباً دو برس کے بعد کیلاش کہیں جا رہا تھا کہ ایک لمبی سی چمکیلی کار اس کے قریب آ کر رک گئی، کسی نے نام لے کر آواز دی، کیلاش نے پلٹ کر دیکھا تو دنگ رہ گیا وہ پرمود تھا جو بے انتہا قیمتی سوٹ میں ملبوس تھا اور اس کے ساتھ رنجنا بھی تھی۔ کیلاش کو یہ سب دیکھ کر بہت غصہ آ رہا تھا۔ شاید پرمود اس کی دل کی کیفیت بھانپ لی تھی۔ لہٰذا پرمود نے کہا:

''منہ کیوں لٹکا ہوا ہے؟ اپنی بھابی سے نہیں ملوگے''۔(73)

اس بات پر کیلاش غصہ سے تلملا گیا اور چیخ کر بولا:

''کیا میں ان سے نہیں ملا ہوں؟ آخر تم لوگوں نے مجھے سمجھا کیا ہے!''(74)

پرمود نے کیلاش کو ہاتھ پکڑ کر بٹھالیا اور کہنے لگا:

''بے وقوف! یہ میری بیوی نہیں بہن ہے''۔(75)

مذکورہ تحریر کی روشنی میں یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ انسان کو بدگمانی سے بچنا چاہیے کیوں کہ بدگمانی ایک ایسی چیز ہے جو کسی بھی آدمی کو رفیق سے رقیب کے زمرے میں ڈھکیل دیتی ہے، چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ کمل اور کیلاش کے مابین گہری دوستی تھی مگر محض رنجنا کے متعلق بدگمانی کی وجہ کر کیلاش کمل سے کافی دور ہو چکا تھا۔ لیکن جب کمل کی زبانی کیلاش کو یہ علم ہوا کہ رنجنا دراصل کمل کی حقیقی بہن ہے تو کیلاش کو شرمندگی اٹھانی پڑی۔

عصری لحاظ سے یہ افسانہ جدیدیت کا حامل ہے۔اس حقیقت سے انکار کی گنجائش نہیں کہ بھائی بہن کا رشتہ ایک مقدس رشتہ ہوتا ہے۔مگراس کہانی میں افسانہ نگاراس رشتے کوجس انداز سے پیش کیا ہے،اس سے اعلیٰ طبقے کی نئی تہذیب نمایاں ہے۔حالاں کہ اس پوری کہانی میں کہیں بھی اس پاک رشتے پرحرف نہیں آیا تاہم ایک طویل عرصے سے کیلاش کو یہ علم نہیں ہونا کہ رنجنا کمل کی بہن ہے،اس بات کی دلیل ہے کہ بعض قدیم روایتی چیزوں کی جگہ جدید چیزوں نے لے لی ہیں،جوجدیدیت کی دین ہے۔

افسانہ''بلاعنوان'' تین کرداروں پر مشتمل ہے۔اہم کرداروں میں کیلاش اور کمل ہے جب کہ رنجنا ضمنی کردار ہے۔ان تمام کرداروں میں سب سے فعال ومتحرک کیلاش ہے۔افسانے کے واقعات آپس میں مربوط ہیں۔زبان وبیان اور مکالمے فطری ہیں۔منظرکشی واقعات کے تقاضے کو پورا کرتی ہوئی نظر آتی ہے۔وحدت تاثر ابتدا سے انتہا تک قائم رہتا ہے۔مجموعی طور پر یہ کہا جاسکتا ہے کہ الیاس احمد گدی کا یہ افسانہ ایک کامیاب افسانہ ہے۔

افسانہ: آگ کا بیوپار

''عقل بڑی کہ بھینس'' اگر چہ یہ ایک ظریفانہ جملہ ہے تاہم معنوی اعتبار سے یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ جسمانی قوت اور قد وقامت پر عقل کو ہمیشہ فوقیت رہی ہے۔چنانچہ زیر مطالعہ افسانہ اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے۔الیاس احمد گدی کی اس کہانی کا خلاصہ اس طرح ہے کہ ہزاروں سال پہلے کسی سلطنت کے بادشاہ کی موت ہوگئی۔جانشینی کے معاملہ پر سلطنت کے وزرا وکارکنان کے مابین اختلاف کی ایسی نوعیت پیدا ہوگئی کہ لوگ دوگروپ میں منقسم ہوگئے۔ایک کی یہ خواہش تھی کہ راج گدی پر بادشاہ کے فرزند کو ہی براجمان کیا جائے جب کہ دوسرے کا یہ کہنا تھا کہ چوں کہ راج کمار کی عمر بہت کم ہے،وہ ابھی اس قابل نہیں کہ دیش کو سنبھال سکے،لہٰذا اسے گدی پر نہ بیٹھایا جائے۔جب دونوں فریقین کے مابین معاملہ طول پکڑا تو ایک معمرذی شعور شخص سامنے آیا اور اس نے یہ تجویز پیش کی کہ چوں کہ سلطنت طاقت سے نہیں،عقل سے چلتی ہے اس لیے کیوں نہ راج کمار کی بدھی کا امتحان لے لیا جائے اور اس کام کے لیے بوڑھے نے جوطریقہ کار اختیار کیا وہ یہ کہ بندر،بھالو اور شیر کو انسانی لگام پہنا کر یک بعد دیگرے راج کمار کے سامنے لایا گیا اور ہر ایک کی ہر اعتبار سے تعریف وتوصیف بیان کی گئی مگر راج کمار نے مذکورہ تینوں جانوروں کو اپنے فہم وادراک سے پہچان لیا اور اس طرح بڈھے کے ذریعہ لیا گیا امتحان میں کامیاب ہوگیا۔بنا بیر دونوں

گروپ کے لوگ بہ اتفاق رائے راج کمار کو گدی پر بیٹھا دیے۔

ہزاروں سال بعد پھر ایک معاملہ سامنے آیا کہ ایک بوڑھا راجہ مر گیا اور اپنے پیچھے ایک نو جوان چھوڑ گیا۔ چوں کہ اب تک یہ روایت قائم ہو چکی تھی کہ راجہ کے مرنے کے بعد راج کمار کو بلا کسی عذر کے گدی مل جاتی تھی، لہٰذا راج کمار کو سنگھاسن تو مل گیا مگر اس بار پریشانی یہ تھی کہ مذکورہ بندر، بھالو اور شیر ہزاروں برس کی مصیبت جھیل کر اشرف المخلوقات کی فہرست میں آ گئے۔ لیکن تہذیب و تمدن میں کسی طرح کی تبدیلی واقع نہیں ہوئی۔ البتہ سیاسی اعتبار سے ان کی پکڑ اتنی مضبوط ہو گئی کہ سلطنت کے زیادہ تر عہدوں پر یہی مامور تھے اور اس پہ طرہ یہ کہ بندر نے بندروں کو، بھالو نے بھالوؤں کو اور شیر نے شیروں کو دیش بھر کی اہم نوکریوں میں بھر دیا۔ اب صورت یہ تھی کہ اگر راج کمار ان کو نکالتا ہے تو ملک بھر میں شورش پھیل جائے گی اور اگر رہنے دیتا ہے تو پھر وہی ہوگا کہ بندر پھلوں کو نیست و نابود کر دیں گے۔ بھالو فصلیں تباہ کر ڈالیں گے، اور شیر لوگوں کا خون پینا شروع کر دیں گے۔ غرض یہ کہ راج کمار شب و روز اسی کا حل تلاش کرنے میں لگا رہتا مگر کوئی راستہ دکھلائی نہ دیتا۔ بالآخر رفتہ رفتہ راج کمار بھی انھیں میں شامل ہوتا چلا گیا یہاں تک کہ بندر، بھالو اور شیر راج کمار کو ایسے گھیرے رہتا کہ انھیں باہر کی کوئی خبر نہیں لگتی تھی۔

راج دربار کے مذکورہ حالات کے پیش نظر راوی دربار کو چھوڑ کر کئی شہروں کا جائزہ لیا تو دیکھا کہ شہروں کی ساری چہل پہل ختم ہو چکی ہے، لوگوں کا ہجوم سڑکوں پر ضروری چیزوں کی تلاش میں سرگرداں ہے، ناٹک گھروں پر تالے پڑے ہیں، بھوکی رعایا ڈر سے کانپ رہی ہے اور راجہ کے چاکر اینٹھ کر چل رہے ہیں۔ تب راوی نے چلا کر کہا:

> ''اے لوگوں تم پر برا وقت پڑا ہے کہ پشوتم پر راج کرتے ہیں۔ یہ وہ گھڑی
> ہوتی ہے جب پر جا دکھ بھوگتی ہے''۔(76)

مذکورہ جملے سن کر بجائے اس کے کہ لوگ اس کی طرف آتے، دور بھاگنے لگے۔ آخر کار ہر طرف سے ناامید ہو کر وہ ایک جھونپڑی میں اپنے چند ساتھیوں کے ساتھ بیٹھا، تھوڑی سی آگ جلائی اور اپنے جسم کو گرم کرنے لگا کہ ٹھیک اسی وقت وہی بڈھا جو ہزاروں سال قبل ملا تھا۔ پتہ نہیں کہاں سے آ گیا اور جب اس سے راج دربار کا حال پوچھا گیا تو اس نے اپنی کم مائیگی کا اظہار کرنے کے ساتھ ساتھ رعایا میں خوف ہراس اور بھوک و افلاس کی باتیں بتائیں اور جب بڈھے سے مشکل کشائی کی بات پوچھی گئی تو اس نے کہا:

''یہاں چھوٹے سے کمرے میں آگ جلا کر بیٹھے رہنے سے کیا ہوگا۔لہو جم گیا ہے۔ پہلے آگ جلانی ہوگی۔۔۔۔یہاں اس چھوٹے سے کمرے میں آگ جلا کر بیٹھے رہنے سے کیا ہوگا اس آگ کو باہر نکالو سارا وا تاورن گرم کرنا ہوگا۔ بے شمار لوگوں میں یہ آگ بانٹ دینی ہوگی''۔(77)

سیاسی موضوع پر لکھی گئی اس کہانی کے مطالعے سے جو باتیں سامنے آتی ہیں وہ یہ ہیں کہ قد آور شخصیت یا فولادی جسم پر عموماً عقل وشعور کی بالادستی ہوتی ہے۔مگر بسا اوقات ایسا بھی ہوتا ہے کہ عیاروں، مکاروں، ظالموں، غاصبوں اور شر پسندوں کے جم غفیر میں تنہا فہم وادراک کا حامل انسان بھی کسی اچھے کام کو کرنے سے قاصر ہو جاتا ہے۔ بالفاظ دیگر کئی ملک یا ریاست کے وزرا کارکنان اور عہدیداران کے عیاری، مکاری، ظلم، جبر، غصب، استحصال، لوٹ، فسادا اور تعصب وغیرہ جیسی چیزوں کے مرتکب ہونے پر اس ملک یا ریاست کے حالات دگرگوں ہو جاتے ہیں۔نتیجتاً ملک وریاست کی ترقی خاطر خواہ متاثر ہوتی ہے جس کا براہ راست منفی اثر رعایا پر پڑتا ہے۔مگر ان تمام پریشانیوں کا حل رعایا کے اختیار میں ہوتا ہے۔ بہ شرطیکہ رعیایا بیدار ہو، اپنے اندر سے جمودیت کو ختم کرے، ذات پات، سطحی سوچ اور ہر طرح کے تعصّبات سے اوپر اٹھ کر ایک ایسی سرکار کا قیام عمل میں لائے جو ملک وقوم کی سکھ و شانتی کا ہر ممکن خیال رکھے۔

فنی اعتبار سے دیکھا جائے تو اس افسانے میں یوں تو کئی کرداروں کا ذکر ہے مگر کسی کردار کا نام واضح نہیں ہے۔کہانی کا اہم کردار واحد متکلم ہے جب کہ ضمنی کرداروں میں تین جانور اور ایک بوڑھا شخص وغیرہ ہیں۔ بہر حال تمام کردار متحرک وفعال ہیں۔ واقعات ایک دوسرے سے مربوط ہیں۔زبان کرداروں کے مطابق ہے۔کئی جگہوں پر مکالمے سے بھی کام لیا گیا ہے۔بے نام کردار اور افسانے کے متن سے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ یہ افسانہ زمان ومکان کے قیدوبند سے عاری ہے جس سے افسانے کے فن کا ایک جزو کسی قدر مجروح ہوتا ہے۔حالاں کہ وحدت تاثر پوری کہانی میں یکساں ہے۔

افسانہ''آگ کی تلاش''

بشر کے تین رشتے ہیں۔خالق سے رشتہ، خود سے رشتہ اور خلقت سے رشتہ، ان تینوں کی اصلیت وحقیقت

سے مذہب وملت کی خمیر بنتی ہے اور تینوں کے مرکب سے اخلاقی شخصیت کی تعمیر ہوتی ہے۔اخلاقی شخصیت ہر مسلمان کے دل کو نور ایمان سے بھر دیتی ہے۔اخلاقی شخصیت کی پہلی شرط خدا بینی ہے۔اخلاقی تربیت کی دوسری شرط خود بینی و خودشناسی ہے۔ مَنْ عَرَفَ نَفْسَهٗ فَقَدْ عَرَفَ رَبَّهٗ'' (78)اسی کا نام ہے۔انسان کا دل اللہ تعالیٰ کا گھر ہے۔جب دل صاف ہو اور ہر قسم کی کثافت سے پاک ہو تو قدرت کی تجلی اس میں چمکتی ہے۔اس نور سے فیضان سماوی ہاتھ آتے ہیں۔اس کے لیے علم وعمل چاہیے۔وہ علم بھی جو آنکھ کی بصارت، کان کی سماعت و ہاتھ کی حرکت سے حاصل ہوتا ہے اور وہ علم بھی جو مالک کی محبت کو دماغ میں سمو کر خون جگر سے دل میں نور نظر پیدا کرتا ہے۔اخلاقی شخصیت کی تیسری اہم بات خلقت سے رشتہ کی ہے۔کائنات میں ہر شئے کسی دیگر شئے کے لیے بنائی گئی ہے۔اس لیے اخلاقی شخصیت کے لیے ضروری ہے کہ انسان حقوق العباد کو اچھی طرح سمجھے۔خلقت سے محبت ومروت رحمت رب کی شرط کہی گئی ہے۔انسان کی بقا کا راز انسانیت کا احترام میں ہے۔

زیر مطالعہ افسانہ ''آگ کی تلاش'' میں الیاس احمد گدی نے ایک دولت مند انسان کی زندگی کے اس پہلو کو بروئے کار لانے کی سعی کی ہے جس میں وہ شخص مادہ پرستی کی رو میں اخلاقی گراوٹ کا شکار ہو جاتا ہے۔چناں چہ ہم دیکھتے ہیں کہ افسانہ ''آگ کی تلاش'' کا اہم کردار ساجد ہے جو صاحب ثروت ہے۔گزشتہ پانچ برسوں میں کوئلے کے کالے دھندے نے اس کو کہاں سے کہاں تک پہنچا دیا تھا۔دنیا کی وہ ساری نعمتیں جن کے خواب دیکھتے دیکھتے لوگ قبروں میں دفن ہو جاتے ہیں، اس کے پیروں پر پڑی تھیں۔اس کے برعکس کہانی کا دوسرا اہم کردار شوکت ہے جو چھ سو روپئے ماہوار کی نوکری کرتا ہے۔شوکت ساجد سے عمر میں بڑا اور ان دونوں کے مابین پرانے مراسم بھی ہیں۔ ساجد کی بیوی رابعہ ایک دن قبل سے ہی دردزہ میں کراہ رہی تھی۔شوکت کے پاس اتنے پیسے نہیں تھے کہ رابعہ کو ہسپتال میں بھرتی کرواتا۔بالآخر وہ ساجد کے پاس جاتا ہے۔اگرچہ وہ راستے میں یہ سوچتا آیا تھا کہ ساجد سے کس طرح رقم مانگنی ہے مگر ساجد کے گھر پہنچ کر سب کچھ گڑبڑ ہو گیا، وہ بہ مشکل تمام اتنا بول سکا:

''مجھے پانچ سو روپئے کی فوری ضرورت ہے۔۔۔۔۔'' (79)

ساجد نے وجہ دریافت کی تو شوکت نے حقیقت حال بیان کر دیا جس پر ساجد نے کہا:

''ابھی تو یہ عالم ہے شوکت بھائی کہ میری جیب میں سو روپئے بھی نہیں

ہیں۔۔۔۔مگر اس کا یہ مطلب نہیں ہے کہ میں تمھیں روپئے نہیں دوں گا۔تم
چائے پیو میں ذرا دو چار چٹھیاں ٹائپ کر لیتا ہوں۔کچھ خاص چٹھیاں مجھے ہی
ٹائپ کرنی پڑتی ہیں۔پھر ساتھ چلتے ہیں بینک''۔(80)

شوکت کا پورا جسم ڈھیلا پڑ گیا۔اس کو ایسا لگا جیسے تند خو دریا کے تھپیڑے سے چور چور ہوکر اچانک ساحل پر آ گیا ہو۔مگر وہ کر بھی کیا سکتا تھا۔ساجد اپنے کاموں سے فارغ ہونے کے بعد بہترین قسم کی نئ کار میں شوکت کو بٹھا کر دفتر کی طرف روانہ ہوا۔وہاں آدھے گھنٹے کا کام ڈیڑھ گھنٹے میں ختم ہوا۔اس کے بعد ساجد کو ایک چٹھی ورما تک پہنچانی تھی۔چنانچہ وہ اس کے گھر پر گیا جو دفتر سے کافی دور تھا۔ساجد گیا تھا محض ایک خط دینے کے لیے،مگر وہاں پہنچ کرون ڈے انٹرنیشنل کرکٹ میچ دیکھنے میں مصروف ہو گیا۔تھوڑی دیر کے لیے جب کھیل بریک ہوا تو اچانک گھڑی دیکھ کر ساجد چونک گیا اور اس کی زبان سے برجستہ یہ جملے نکلے:

''تین بج گئے۔بتاؤ مجھے چیک کیش کروانا تھا،اب کیا ہوگا''۔(81)

ساجد کی ان باتوں پر ورما نے ایک قہقہہ لگایا اور کہا:

''بھائی مجھ سے کیش کروالو،بینک جانا کوئی ضروری ہے کیا؟''(82)

ساجد نے ورما کے ہاتھ میں چیک تھمایا،ورما اٹھا اور آن کی آن میں سو کی نوٹوں کی ایک گڈی لاکر ساجد کے ہاتھ میں پکڑا دی۔ساجد نے اس میں سے پانچ نوٹ نکال کر شوکت کی طرف بڑھاتے ہوئے کہا:

''شوکت بھائی تم چلے جاؤ۔۔۔میں اب کھیل دیکھ کر ہی جاؤں گا۔میچ اتنا
دل چسپ مرحلے میں پہنچ گیا ہے۔۔۔۔۔''۔(83)

ساجد پانچ سو روپئے کا بوجھ اٹھا کر بڑی تیزی سے اپنے گھر کی طرف روانہ ہوا۔گھر پہنچتے پہنچتے شام ہوگئی تھی۔سامنے کا دروازہ بند تھا اور ہر سو سناٹا چھایا ہوا تھا۔ساجد یہ سب کچھ دیکھ کر حواس باختہ ہو گیا عین اسی وقت دروازہ کھلا اور پڑوس میں رہنے والی بوڑھی حلوائن باہر نکل آئی،اس کی نظر جیسے ہی شوکت پر پڑی وہ برس پڑی:

''تم کو شرم نہیں آتی ایسی حالت میں بیوی کو چھوڑ کر بھاگ گیا''۔(84)

ظاہراً ایسا لگتا ہے کہ افسانے کا عنوان اور موضوع میں کوئی مطابقت نہیں ہے تاہم کہانی کے غائر مطالعہ کی روشنی میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ افسانے کا عنوان اور موضوع میں نہ صرف مطابقت ہے بلکہ اس افسانے کے ذریعہ ایک

کڑوی حقیقت کا انکشاف بھی کیا گیا ہے۔

شوکت جس حالت اور جس موقع سے ساجد کے یہاں پانچ سو روپئے قرض مانگنے گیا تھا، ایسے میں ساجد کو چاہیے کہ وہ اپنے تمام کاموں پر شوکت کی ضرورت کو ترجیح دیتا، مگر اس نے ایسا نہیں کیا بلکہ منٹوں کا کام گھنٹوں میں نپٹا تا رہا یہاں تک کہ ورما کے گھر میں کرکٹ میچ دیکھنے میں مصروف ہو کر شوکت کی ضرورت کو بھول گیا۔ ساجد نے رقم دینے میں اس قدر تاخیر کی کہ شوکت کو گھر پہنچتے پہنچتے شام ہوگئی۔ وہاں کے حالات بدل چکے تھے اور رابعہ کی کراہنے کی آواز بھی نہیں آرہی تھی۔ اس طرح یہ کہا جا سکتا ہے کہ شوکت دراصل اس آگ کی تلاش میں نکلا تھا جس سے رابعہ کی زندگی میں توانائی ملتی، مگر افسوس کہ وہ آگ شوکت کو اس وقت میسر ہوئی جب رابعہ کی زندگی دائمی طور پر بجھ چکی تھی۔ بہر حال اس المناک حادثہ اور ساجد کے مذکورہ افعال و رویے کے تناظر میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ ساجد کی شخصیت سے اخلاقی پستی اور انسانی انس و محبت کی گراوٹ نمایاں ہیں۔

افسانے کے تمام واقعات ایک دوسرے سے مربوط ہیں۔ ساجد اور شوکت اہم کردار ہیں اور دونوں ہی متحرک و فعال ہیں۔ یہ دونوں کردار چوں کہ تعلیم یافتہ ہیں لہٰذا ان کی زبان بھی اسی معیار کی ہے۔ جگہ بہ جگہ مکالمے سے بھی کام لیا گیا ہے۔ شوکت کی بیوی کے حالات، ساجد کے گھر کی زیبائش و نمائش اور ورما کے گھر کی خوش حالی کی منظر کشی بہتر طریقے سے کی گئی ہے۔ اگر چہ رابعہ غیر اہم کردار ہے مگر پوری کہانی میں قاری کا ذہن رابعہ کے حالات پر مرکوز ہوتا ہے جو وحدت تاثر کی دلیل ہے۔

افسانہ ''پرچھائیاں''

الیاس احمد گدی کا یہ افسانہ کول فیلڈ کی زندگی سے متعلق ہے۔ کول فیلڈ کی اپنی ایک الگ دنیا ہوتی ہے جہاں استحصال کا کرب مزدوروں کے ذہن میں اثر انداز ہونے کے باوجود وہ گھٹ گھٹ کر زندگی کا زہر پینے پر مجبور ہوتے ہیں۔ اگر کبھی حق کی آواز بلند کی جاتی، تو وہ اتنی بے رحمی سے دبا دی جاتی ہے کہ رونگٹے کھڑے ہو جاتے ہیں۔ غرض یہ کہ بھوک، مجبوری، غریبی، لاچاری، بے حسی اور ظلم و ستم کا ننگا ناچ کول فیلڈ میں سانس لینے والے انسانوں کی روزمرہ کی زندگی کا ایک حصہ بن جاتا ہے۔ لہٰذا الیاس احمد گدی کا یہ افسانہ اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے۔

پانچ صفحات پر مشتمل اس افسانے کا خلاصہ یہ ہے کہ کہانی کا اہم کردار کالاچند جب کولیری میں بہ حیثیت لیور

کے آیا تھا تو اس زمانے میں موٹا، تگڑا، ہٹا کٹا نوجوان تھا، اسے کسی بری چیز کی لت نہیں تھی۔ مگر بہت جلد کولیری کا مالک پرپھول جوشی اس کو اپنا گرویدہ بنالیا۔ پرپھول جوشی نے سب سے پہلے کالا چند کو شرابی بنایا اس کے بعد کولیری کی مزدوری کے علاوہ دیگر کام بھی لینے لگا۔ مثلاً اپنے گاؤں محلے سے لڑکوں کو لاکر کولیری کی مشقت بھری زندگی میں جھونک دینا، کسی کی زمین پر ناجائز قبضہ کرنا، کسی کا مکان خالی کرنا، یونین کے پہلوانوں اور مزدوروں کے حق کی صدا بلند کرنے والوں کو پیٹنا وغیرہ وغیرہ۔ ان تمام کاموں کے عوض کالا چند کو صرف پیٹ بھر دارو پینے کے لیے پیسے مل جاتے تھے۔

کولیریوں میں کام کرنے والے مزدوروں کا ہر زاویے سے استحصال کیا جاتا تھا۔ اگر کبھی مزدور یونین کے لیڈر یا کوئی ہمدرد انسان مزدوروں کے حقوق کی پامالی کے خلاف آواز اٹھاتا تھا تو کولیریوں کے مالکان اولاً انہیں پیسے کے ذریعے دبانے کی کوشش کرتے تھے اور جب پیسے سے بات نہیں بن پاتی تھی تو پھر ان کی آواز کو ہمیشہ کے لیے بند کروادیتے تھے۔ لہٰذا کمار بابو کے ساتھ بھی کچھ ایسا ہی ہوا۔ کمار بابو کولیریوں خصوصاً دھرم پور کولیری کے مزدوروں کے استحصال کے خلاف بہ بانگ دراصدا بلند کرتے تھے۔ ہر چند کہ کمار جوشی نے کالا چند کو شراب پلاکر صرف ایک ہزار روپئے میں اس بات پر آمادہ کرلیا کہ:

''حرام زادے کو اتنا پیٹنا کہ ہفتہ بھر تو چارپائی سے اٹھ نہیں سکے۔ اس کا سارا لیڈری اس کے پیٹ میں ڈال دینا۔ مگر دیکھو ہڈی، وڈی مت توڑ دینا۔ بس سب بھیتر کا مار۔۔۔۔''۔(85)

اس کے بعد کالا چند اپنے دوسرے ساتھیوں کے ساتھ کمار بابو کی ٹوہ میں لگ گیا۔ بدقسمتی سے ایک دن کمار بابو کو جھریا سے لوٹنے میں رات ہوگئی۔ جلد پہنچنے کے خیال سے عام راستہ چھوڑ کر پگڈنڈی پکڑ کر آرہے تھے کہ اچانک کالا چند کی نظر پڑگئی۔ پھر کیا تھا آناً فاناً اس نے اپنے ساتھیوں کو جمع کیا اور وہ لوگ کمار بابو کو دبوچ کر ایک ویران جھونپڑی میں لے جاکر انھیں جان سے مار ڈالا جب کالا چند نے کمار بابو کی موت کی خبر پرپھول جوشی کو دی تو اس نے یہ کہہ کر پلّہ جھاڑ لیا کہ:

''حرام زادے جان سے مارنے کو تھوڑے ہی کہا تھا۔ اس کو تو بس پٹائی کرنی تھی اب بھگتو''۔(86)

اس حادثہ کے بعد کولیری میں وہ سارے ڈرامے ہوئے جو اکثر ہوتے تھے کولیری میں ہڑتال ہوئی، بازار بندرہا، بڑے بڑے لیڈر آئے۔ جلسہ ہوا، بھاشن دیا گیا، پولیس آئی، مائننگ ڈیپارٹمنٹ والے ہنگامہ مچائے مگر یہ سارے معاملے دو مہینے کے اندر اندر نوٹوں کی برسات میں ٹھنڈے پڑ گئے۔

افسانہ کے ابتدائی حصے میں کالا چند اپنی روداد بیان کرتا ہے جس میں وہ خود کو دھرم پور کولیری آنے کا سال 1950 بتاتا ہے۔ اسی طرح کہانی کے آخری حصے میں جب کمار بابو، کالا چند اور اس کے ساتھیوں کے نرغے میں پھنسے تھے تو ان کی زبان سے نکلے ہوئے یہ الفاظ معنی خیز ہیں:

''یہ انگریز کا راج نہیں ہے، پنڈت نہرو۔۔۔۔''۔(87)

مذکورہ باتوں کے تناظر میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ 1947 میں ہندوستان آزاد ہو گیا لیکن آزادی کے جو خواب ہم دیکھ رہے تھے وہ اب تک شرمندۂ تعبیر نہ ہو سکے۔ کیوں کہ آزادی کے معنی صرف سیاسی آزادی ہی نہیں بلکہ سماجی و اقتصادی، تہذیبی و تمدنی، بھوک وافلاس، غربت ونکبت، بے روزگاری و بے علمی، تعصب و تنگ نظری، فتنہ وفساد، استحصال وخوں ریزی اصرافات وخرافات اور جہالت وخصامت وغیرہ کی آزادی ہیں جن سے ہنوز ہم کوسوں دور ہیں۔

یوں تو افسانے میں کئی کردار ہیں مگر اہم کردار کی حیثیت سے کالا چند منظر عام پر آتا ہے جو کہانی کے اختتام تک نشے کے عالم میں فعال رہتا ہے علاوہ ازیں یہ خود کلامی کا شکار بھی رہتا ہے لیکن اس کی باتیں مشاہدے، تجربے اور زندگی کے نشیب وفراز سے عاری نہیں ہوتیں۔ زبان وبیان کرداروں کے مطابق ہیں جن سے فطری پن کا ظہور ہوتا ہے۔ کئی جگہوں پر علاقائی الفاظ استعمال کیے گئے ہیں۔ کولیری اور اس کے گرد ونواح کی چشم دید منظر کشی کی گئی ہے۔ پلاٹس آپس میں گھٹے ہوئے ہیں۔ وحدت تاثر پوری کہانی میں قائم رہتی ہے۔ ٹیکنک کے اعتبار سے دیکھا جائے تو اس افسانہ میں کسی قدر فلیش بیک سے کام لیا گیا ہے جو افسانے کے آغاز واختتام کے واقعات سے ظاہر ہوتا ہے۔

ایک خاص بات جو اس کہانی اور ناول ''فائر ایریا'' میں مشترک ہے وہ یہ کہ الیاس احمد گدی نے اس افسانے کے تقریباً تمام کرداروں سے اپنی شاہکار تخلیق ''فائر ایریا'' کے واقعات سے کسی قدر مماثلت رکھتے ہیں۔ چوں کہ یہ

افسانہ فائر ایریا سے بہت پہلے لکھا گیا تھا۔لہٰذا اس افسانے کو ناول ’’فائر ایریا‘‘ کا ایک خفیف ترین عکس کہا جا سکتا ہے۔

افسانہ ’’نوحہ‘‘

قدرت کا یہ نظام ہے کہ کوئی شخص یا خاندان یا اس سے بڑی اکائی بھی بڑے سے بڑے صدمے سے گزر جائے، تب بھی آہستہ آہستہ وہ صدمے سے اُبھر آتا ہے اور بتدریج اس کا غم کم ہوتا چلا جاتا ہے۔ایک وقت ایسا بھی آتا ہے جب تنہا جوان اولاد کی موت کا غم بھی یاد نہیں رہتا اور اگر رہتا بھی ہے تو بس اتنا کہ یاد آئے اور گزر جائے۔

ہندستانیوں کے لیے غلامی ایک بڑا صدمہ تھا۔ اس صدمہ سے نجات حاصل کرنے کے لیے ہندوؤں اور مسلمانوں میں ایک نئے اعتماد کی شروعات ہوئی اور پھر رفتہ رفتہ حصول آزادی کے خواب شرمندۂ تعبیر ہوئے۔مگر وہ خواب، وہ امید، وہ خواہش جو آزادی سے قبل یہاں کے باشندے اپنے دل و دماغ میں سجائے ہوئے تھے، وہ آج بھی ’’ہنوز دلی دوراست‘‘ کے مصداق ہے۔ کیوں کہ آج بھی ہمارے معاشرے کے بیشتر لوگوں کا مختلف زاویے سے استحصال کیا جا رہا ہے اور یہ ملک گیر پیمانے پر ایک ناسور کی شکل اختیار کر لیا ہے جو دن بدن بڑھتا ہی جا رہا ہے۔

زیر مطالعہ افسانہ اسی موضوع سے متعلق ہے جس میں افسانے کا اہم کردار جو صیغۂ واحد متکلم کی صورت میں ہے، اس کا تعلق متوسط گھرانے سے ہے۔وہ ایک پرائیویٹ فارم میں نوکری کرتا ہے جہاں اس کو آٹھ سو روپے ماہانہ تنخواہ ملتی ہے جس میں اس کو پورا گھر چلانا ہوتا ہے۔ادھر کچھ دنوں سے اس کی بیٹی عاصمہ ایک مہلک مرض میں مبتلا ہے اس کی علاج کے لیے اتنی کثیر رقم کی ضرورت ہے کہ اگر وہ شخص رہائشی مکان، بیوی کے زیورات اور برتن بھی فروخت کر ڈالے گا، تب بھی مسئلے کا حل نہ ہو سکے گا۔لہٰذا وہ اپنی بیٹی کو بستر مرگ پر دیکھ کر ذہنی طور پر پریشان رہتا ہے۔ساتھ ہی گھر کے بڑھتے ہوئے اخراجات کے پیش نظر اس نے کچھ دنوں سے ایک دو گھنٹے اور ٹائم ڈیوٹی کرنا شروع کر دیا تھا جس کی وجہ سے اس کی صحت بھی گرنے لگی تھی۔

کہانی کا دوسرا کردار میر صاحب ہے۔ وہ ایک چمڑا گودام میں منشی کی نوکری کرتا ہے۔اس کی تنخواہ بھی ضرورت اور مہنگائی کے لحاظ سے بہت ہی کم یعنی سات سو روپے ہے تاہم اس کی ظاہری لائف اسٹائل سے ایسا لگتا ہے کہ کوئی پرانا زمین دار یا رئیس ہے۔مگر اس کی باطنی حالت خستہ تھی۔تین لڑکیوں میں ایک کی شادی کی عمر ڈھل چکی

ہے دوسری اور تیسری بھی عالم شباب کے دہلیز پر ہے۔ گھر کے معاشی حالات ایسے ہیں کہ ان لڑکیوں کو سر میں لگانے کے لیے ناریل تیل اور پہننے کے لیے کپڑے کے لالے پڑ رہے ہیں۔ چنانچہ اس ضمن میں خود میر صاحب نے کہا:

> ''کپڑے کتنے مہنگے ہو گئے ہیں تم نے غور کیا؟ اب تو میاں ستر چھپانا بھی مشکل ہو گیا ہے۔ بیگم کی جتنی موٹی دبیز ساڑیاں تھیں پرانے زمانے کی، سب کا لڑکیوں کا سوٹ سل گیا۔ اب کیا ہوگا؟'' (88)

ڈیوٹی سے واپسی میں اس شخص کی نظر مسلسل کئی راتوں سے سڑک کے کنارے پڑی ہوئی لاش پر پڑتی تھی اور صبح ہوتے ہی وہ لاش غائب ہو جاتی تھی۔ گویا ہر آدھی رات کو لاش کا دیکھنا اور صبح کو دفتر جاتے وقت لاش کا غائب ہو جانا، اس شخص کے لیے دستور ہو گیا تھا۔ آخر یہ واقعہ کیا ہے؟ وہ لاش کس کی ہے؟ کہیں کوئی شیطانی حرکت تو نہیں؟ غرض ان تمام باتوں کو سوچتے سوچتے اس کا دماغ ماؤف ہونے لگا تو ایک دن اس نے عزم مصمم کیا اور نصف شب کو جب ساری خلقت سو رہی تھی وہ شخص اس لاش کے قریب چلا گیا۔ اس لاش کے کپڑے سے ایسا ظاہر ہو رہا تھا جیسے کسی آفس وغیرہ میں چھوٹی موٹی نوکری کرنے والا بابو ہے۔ چنانچہ اس نے پوری ہمت کے ساتھ اس اوندھی پڑی لاش کو سیدھا کر دیا۔ اس عمل سے اس کو ایسا محسوس ہوا کہ یہ لاش کوئی اور نہیں بلکہ وہ خود ہے۔ دوسری جانب میر صاحب بھی گزشتہ کئی دنوں سے مذکورہ حالات و واقعات سے دوچار ہو رہا تھا۔ لہٰذا ملاحظہ ہو میر صاحب کی آپ بیتی خود اس کی زبانی:

> ''واقعہ یہ ہے کہ کئی دن سے میں ایک لاش پڑی دیکھ رہا تھا۔ لاش اوندھی پڑی رہتی تھی اس لیے کچھ پتہ نہ چلتا تھا کہ کس کی لاش ہے رات میں نے ہمت سے کام لیا اور لاش کے نزدیک پہنچ کر اس کو پلٹ دیا۔ میں نے جو کچھ دیکھا اس پر تم یقین نہیں کرو گے۔ وہ میری لاش تھی۔۔۔۔میری اپنی لاش''۔ (89)

مذکورہ دونوں کرداروں کے حالات و واقعات کی روشنی میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ یہ دونوں کردار اقتصادی اور جسمانی استحصال کا بری طرح شکار ہو چکے ہیں۔ ساتھ ہی دونوں کردار باطنی طور پر انتہائی پریشان ہیں یہاں تک کہ ان کی اپنی زندگیاں مانند بے جان شے کے نظر آنے لگتی ہیں کہ جس طرح ایک پڑی ہوئی لاش کے سامنے اس کے خاندان کے افراد اپنی ضرورتوں کو پورا کرنے کے لیے خواہ جس قدر بھی گریہ وزاری کریں، مگر وہ لاش اپنے خاندان

کے کسی بھی فرد کی کسی ضرورت کو پورا نہیں کر پائے گی، ٹھیک اسی طرح یہ دونوں کردار بھی اس قدر استحصال زدہ ہو چکے ہیں کہ اپنے خاندان کے لوگوں کی بنیادی ضرورتوں کو پورا کرنا ان کے لیے امر محال سا ہو گیا ہے۔ لہٰذا دونوں کردار بھی متذکرہ تصوراتی لاش کے مانند ہیں۔ واضح ہو کہ یہاں پر لاش کو بہ طور علامت پیش کیا گیا ہے اور یہ علامت اس استحصال کی ہے جس میں انسان زندہ تو ہے مگر وہ مردوں کے مانند ہے کیوں کہ اس کی آواز، اس کے لب ولہجہ اور اس کی جوانی مر چکی ہوتی ہے۔

اس افسانے میں دو مرکزی کردار ہیں۔ اگرچہ ان دونوں کی نجی زندگیاں الگ الگ ہیں تاہم دونوں ایک دوسرے کے باطنی راز سے ہم کنار ہیں۔ دونوں مالی دشواریوں سے جوجھتے جوجھتے ایک ہی مقام پر پہنچ جاتے ہیں۔ زبان و بیان کرداروں کے مطابق ہیں۔ مناسب جگہوں پر مکالمے، ضرب المثل اور محاورے سے کام لیا گیا ہے۔ پلاٹ کی ترتیب میں یہ التزام رکھا گیا ہے کہ پہلے ایک کردار کا ایک واقعہ پیش کیا گیا ہے اور پھر اسی طرح یک بعد دیگرے دونوں کرداروں کے واقعات پیش کیے گئے ہیں جس سے وحدت تاثر میں کسی قدر کمی کا احساس تو ہوتا ہے مگر کرداروں کے حالات سمجھنے میں آسانی ہوتی ہے۔ شہر، کالونی اور نجی کمپنیوں کی منظر کشی کی گئی ہے جو افسانے کے واقعات سے قریب تر ہے۔

افسانہ ''معرکہ''

ہندستان پر جب انگریزی سامراج کا اقتدار تھا تو حکمران ہونے کی وجہ سے انگریز اپنے آپ کو اعلیٰ ذات کے لوگوں میں شمار کرتے تھے اور ہندستانیوں کو پس ماندہ ذات تسلیم کرتے تھے اور جگہ جگہ پر انھیں بے عزت بھی کیا کرتے تھے۔ وہ انھیں کالی چمڑے والے غلام سے زیادہ اور کچھ بھی نہیں سمجھتے تھے۔ الغرض ہندستانیوں کا ہر اعتبار سے استحصال کیا جاتا تھا۔ چوں کہ آزادی کے بعد بھی کئی سالوں تک بعض صنعتوں پر انگریزوں کا تسلط اور اقتدار قائم تھا۔ لہٰذا معمولی کاموں پر مامور ہندستانیوں کا مختلف زاویے سے استحصال کیا جاتا تھا۔ مگر آزادی کے بعد جب ہندستانیوں کو اپنی طاقت اور احساس برتری کا احساس ہوا تو وہ انگریزوں سے ہر موڑ پر معرکہ آرائی کے لیے تیار ہو گئے جس کے نتیجے میں انگریز پیچھے ہٹتے چلے گئے یہاں تک کہ ہمارے ملک کے ہر خطے اور شعبے سے انگریزوں کی حکمرانی ختم ہو گئی۔ بہرکیف الیاس احمد گدی کی زیر مطالعہ کہانی اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے۔

افسانہ ''معرکہ'' کا محل وقوع ٹریز موریس کمپنی کی موہنا کولیری ہے۔ اس کولیری پر اسمآل صاحب، لوکس صاحب اور ڈبلو بی رائٹ کی بالا دستی اور حکمرانی تھی۔ اگر چہ اس کولیری میں بڑی تعداد میں ہندستانی ہی کام کرتے تھے مگر ان کی حیثیت مزدوروں کس سے آگے نہیں تھی اور ان کا ہر اعتبار سے استحصال بھی کیا جاتا تھا۔

ادریس خان جو اصغر خاں کا بھتیجہ ہے اور کول فیلڈ میں مزدوری کرتا ہے، وہ اسمآل صاحب کے استحصال کا شکار ہے۔ اس کی خبر اصغر خاں جو انعام الخاں کا داہنا ہاتھ ہے، اس کو لگ جاتی ہے اور چوں کہ انعام الخاں کول فیلڈ ٹریڈ یونین کا سب سے بڑا لیڈر تھا، لہٰذا اصغر خاں کی بھی طوطی بولتی تھی۔ چنانچہ ایک دن جب اسمآل صاحب کولیری آ رہا تھا تو راستے کے میدان میں اصغر خاں نے اس کے گھوڑے کی باگ تھام لی اور اسے گھوڑے سے نیچے بھینچ کر یہ دھمکی دی کہ:

''کل سے کولیری مت آنا۔ نہیں تو ٹکڑے ٹکڑے کر کے چانک میں پھنکوا دوں گا''۔(90)

اس واقعہ سے کولیری کے تمام مزدوروں کے علاوہ پاس پڑوس کے لوگ انگریزوں کے سابقہ ظلم و استبداد اور جبر و استحصال سے سہم گئے تھے۔ مگر چوں کہ انگریزوں کی حکومت ختم ہو چکی تھی۔ لہٰذا اسمآل صاحب و دیگر انگریز افسران کو اصغر خاں سے ٹکر لینے کی ہمت نہیں ہوئی کیوں کہ اصغر خاں کے پیٹھ پر انعام الخاں جیسی شخصیت کا ہاتھ تھا۔

استحصال و ہتک عزت کے خلاف علم بغاوت کے موضوع پر لکھا گیا اس افسانہ کے مطالعہ سے دو باتیں سامنے آتی ہیں۔ اول یہ کہ آزادی کے بعد جہاں کہیں بھی انگریزوں کی سرمایہ داری قائم تھی، وہ رفتہ رفتہ کمزور پڑنے لگی اور اس کی ریشہ دوانیوں میں کمی آنے لگی یہاں تک کہ آہستہ آہستہ اپنی صنعتوں اور عہدوں سے کنارہ کشی اختیار کرنے لگے دوسرے یہ کہ جب انگرزوں کو اپنی بے بسی کا احساس ہو گیا تو وہ یہاں سے جانے سے قبل ہندستانیوں کے مابین نفرت کی آگ بھڑکا دیے جس کے نتیجے مین ہندستانیوں کا ہی جانی و مالی خسارہ ہوا۔

فنی اعتبار سے یہ افسانہ ایک کامیاب افسانہ ہے۔ اس کے پلاٹس آپس میں مربوط ہیں۔ اسمآل صاحب اور اصغر خاں اہم کردار ہیں اور دونوں ہی متحرک ہیں۔ ان کے علاوہ ضمنی کرداروں میں جعفری، لوکس صاحب اور ڈبلو بی رائٹس صاحب کا نام لیا جا سکتا ہے۔ زبان کرداروں کے مطابق استعمال کیا گیا ہے علاوہ ازیں مناسب جگھوں پر

مکالمے سے بھی کام لیا گیا ہے۔کول فیلڈاوراس سے متعلق آفس وغیرہ کی منظر کشی کی گئی ہے۔افسانے کے آغاز میں ہی اصغر خاں کے ذریعہ اسمال صاحب کی ذلالت سے متعلق چند جملے دیکھنے کو ملتے ہیں اوور پھر اس کی پوری تفصیل آگے دیکھنے کوملتی ہیں جن سے وحدت تاثر پوری کہانی میں قائم رہتا ہے۔

افسانہ ''مورچہ''

''مورچہ'' کے لغوی معنی فوجی خندق کے آتے ہیں۔گویا اس لفظ کا براہ راست تعلق جنگ وجدال سے ہے۔ چنانچہ عنوان کے پیش نظر الیاس احمد گدی نے اس افسانہ میں ماضی کے کچھ ایسے واقعات کو افسانوی پیرایہ میں ڈھالنے کی کوشش کی ہے جن سے قتل وغارت گری اورانسانوں کے استحصال کا ظہور ہوتا ہے۔

کہانی کی ابتدائی حصہ میں جس واقعہ کو پیش کیا گیا ہے اس کے پس منظر کے طور پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ پندرھویں صدی عیسوی میں اندلس کے مسلمانوں پر عیسائیوں نے جومظالم ڈھائے اس کی مثال دنیا کے کسی ملک اور قوم میں دستیاب نہیں ہوسکتی۔ چند سال کے عرصہ میں قسم کھانے کو ایک بھی خدائے وحدہ لاشریک کا نام لینے والا سرزمین اندلس میں باقی نہ رہا،عیسائیوں نے سبھی کوتلوار کے گھاٹ اتارا یا سمندر میں ڈبویا یا آگ میں جلا دیا۔مگر افسوس صد افسوس کہ اسلامی تاریخ کی اس اندوہ ناک صورت حال کومورخ نے کچھ اس طرح سے گڈ مڈ کر دیا کہ اس کی حقیقی تفصیلات مفقود اور طاق نسیاں میں دفن ہوگئیں۔

کہانی کے وسط میں یہ دکھایا گیا ہے کہ ایک چڑھی ہوئی ندی ہے جس کے کنارے ایک کشتی مضبوط رسی سے بندھی ہوئی ہے۔ یک بعد دیگرے کئی لوگ دریا کے اس پار جانے کے لیے ندی کنارے جمع ہو جاتے ہیں،مگر ملاح کا دور دور تک کہیں پتہ نہیں چلتا۔ندی کے کنارے کے جنگل سے بندر، بھالو اور شیر کے خوف ناک آوازوں سے لوگوں میں پریشانی بڑھ رہی تھی کہ اسی بیچ ندی کنارے منتظر لوگوں میں ایک اور شخص آبیٹھا اور جب اس شخص سے وہاں کا جہاں سے وہ آیا تھا، حال پوچھا گیا تو اس نے بتایا کہ:

> ''میں وہاں سے آرہا ہوں جہاں پشوراج کرتے ہیں،بشو جوسیکڑوں سال کا
> کشٹ بھوگ کر آخر کار عیش کی کایا پانے میں کامیاب ہوگئے ہیں۔ان کا پنر جنم
> آدمی میں ہوا ہے۔ان کی شکل ان کے ہاتھ پاؤں جسم آنکھیں سب کچھ آدمی

کے ہیں مگر سنسکار وہی ہیں۔۔۔۔۔ چاروں طرف شیر بھالواور بھیڑے آدمی
کے جون میں گھومتے پھرتے ہیں اور آدمی ان کی درندگی سے پناہ مانگتا
ہے‘‘۔(91)

مذکورہ درندہ صفت آدمیوں کے ذریعہ ملک کے مختلف خطے میں شورش پیدا کی گئی تھی یہاں تک کہ اب کی نظریں مرکزی حصے پر لگی ہوئی تھیں۔اس بات کی تصدیق ایک سنت نے کی تھی مزید اس نے یہ بھی اطلاع دی تھی کہ جنگ چھڑ گئی ہے۔

کہانی کے آخری حصے میں دکھایا گیا ہے کہ ندی کنارے اب اچھے خاصے لوگ جمع ہو گئے ہیں مگر ملاح کا اب تک پتہ نہیں ہے،سارے لوگ شش و پنج میں پڑے ہوئے ہیں۔کہ اچانک ان لوگوں نے ایک حیرت انگیز چیز دیکھی کہ بے شمار پرندے جھنڈ کے جھنڈ مشرق کی طرف پرواز کرتے چلے جارہے ہیں۔پرندے کے اس طرح سے ہجرت کرنے پر لوگوں نے منفی و مثبت تبصرے شروع کر دیے۔کسی نے خود کو پرندہ ہونے کی خواہش ظاہر کی تاکہ وہ بھی اڑ کر ندی کو عبور کر سکے مگر اس آدمی کی اس خواہش کو ہدف تنقید بناتے ہوئے ایک دوسرے شخص نے جواب دیا:

’’ہم انسان ہیں۔۔۔۔دنیا کا سب سے کمینہ جانور۔اگر ہمارے پر ہوتے
تو کیا ہوتا جانتے ہو۔۔۔،کچھ لوگ تمام لوگوں کے پر کاٹ لیتے۔ان سے ان کی
پرواز چھین لیتے اور وہ تمام عمر ننگی زمین پر پھدکتے رہتے۔ان کے احکام کی بجا
آوری کرتے،ان کے ظلم سہتے اور موت سے پہلے مرجاتے،خدا کا شکر ہے کہ
ہمارے پر نہیں ہیں۔ہاتھ ہیں۔یہ ہاتھ جو مدافعت کر سکتے ہیں،لڑ سکتے ہیں
اور اپنا حق چھین سکتے ہیں‘‘۔(92)

سورج غروب ہو چکا تھا،اندھیرا بڑھتا چلا آرہا تھا،وحشی درندوں کی آوازوں سے لوگوں کے ہوش اڑ رہے تھے،مگر کچھ لوگ اب بھی پر امید تھے ملاح ضرور آئے گا۔اسی اثنا میں چند باہمت نوجوان بھرتی ندی میں اتر گئے اور ناؤ کھینچ کر کنارے لے آئے۔لوگ بے تحاشہ اس پر سوار ہونے لگے۔پھر ناؤ کی موٹی رسی کاٹ دی گئی۔کشتی ذرا سا ڈگمگائی،ترچھی ہوئی پھر پانی کے دھار پر چل دی۔ان گنت ہاتھوں کے چپوؤں نے کشتی کا توازن برقرار رکھا۔ادھر خوں خوار درندوں کا غول دریا کنارے تک دوڑ آئے مگر اب ناؤ دوسرا کنارہ پہنچنے کو تھی جہاں سے شاید دلی دور نہیں

تھی۔

مذکورہ تینوں واقعات میں اول الذکر واقعہ کو دو معنوں میں مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ایک تو یہ کہ تاریخ اسلام کا یہ ایک اہم باب ہے۔دوسرا یہ کہ اس واقعہ کا غائر مطالعہ کیے بغیر اس کہانی کی افہام وتفہیم کٹھن ہے۔اگرچہ افسانے کا پہلا واقعہ محض ایک پیراگراف پر مشتمل ہے مگر اسلامی تاریخ میں اس کا دائرہ کافی وسیع ہے۔اجمالی طور پر کہا جاسکتا ہے کہ اندلس میں عیسائیوں کی سربلندی سے قبل مسلمانوں کی تاریخ انتہائی تابناک تھی۔مسلمانوں کے علمی ذوق وشوق نے تمام یوروپ کے لیے ادب وفلسفہ اور صنعت وحرفت بلکہ تمام علوم وفنون کے دروازے کھول دیے تھے۔آٹھ سو برس تک مسلمان ہر چیز میں اہل یورپ کے استاد بنے رہے۔مگر پندرھویں صدی عیسوی میں سرزمین اندلس پر عیسائیوں نے مذہبی جنون میں آکر مسلمانوں پر ایک سے بڑھ کر ایک مظالم ڈھانے لگے، ہر روز سیکڑوں کی تعداد میں مسلمان گرفتار کیے جاتے اور محض اس جرم میں کہ ان کا مذہب اسلام ہے،بعض جھوٹے الزام لگا کر نذر آتش کر دیے جاتے تھے۔بالآخر 904 ہجری میں ایک عام حکم جاری کیا گیا کہ ہر وہ شخص جو مسلمان ہے وہ دین عیسوی قبول کرلے ورنہ اس کو جہاں کہیں پایا جائے گا قتل کر دیا جائے گا۔مسلمانوں نے اس حالت میں شہروں اور میدانوں کو چھوڑ کر پہاڑوں میں پناہ لیں اور ہر قسم کی اذیت برداشت کیں۔بعض مسلمانوں کو عیسائیوں نے پکڑ کر زبردستی بپتسما دیا اور ان کے بچوں کو عیسائی بنایا۔بعض مسلمانوں پر عیسائیوں نے بہ ظاہر یہ سب سے بڑی مہربانی کی کہ ان کو افریقہ چلے جانے کی اجازت دی۔ان لوگوں کے لیے جہاز بھی فراہم کر دیے۔انھوں نے اپنے بیوی بچوں کے ساتھ جو سب سے زیادہ قیمتی سامان جہازوں میں لادا تھا، وہ نایاب اور قیمتی کتابوں کے ذخائر تھے۔مگر عیسائیوں نے ان جہازوں کو ساحل افریقہ تک پہنچنے سے پہلے سمندر کے اندر غرق کر دیا، اس طرح نہ صرف ذی علم مسلمانوں بلکہ نادر ذخیرۂ کتب کو بھی سمندر کی تہہ میں پہنچا کر اپنی شرافت وتہذیب اور علم پروری کا نہایت عجیب وغریب ثبوت بہم پہنچایا۔غرض یہ کہ اندلس کے مسلمان تمام یورپ کے استاد، تمام یورپ کے محسن اور تمام یورپ کے علم وحکمت اور ترقی وعزت کے طریقے بتانے والے اتالیق تھے۔لہٰذا آج یورپ اپنی کوئی بھی ایسی قابل فخر چیز پیش نہیں کرسکتا جس میں بجا طور پر وہ مسلمانوں کا رہین منت نہ ہو۔مگر ان احسانات کا جو معاوضہ یورپ اور یورپ کے عیسائیوں نے مسلمانوں کو دیا، وہ اوپر بیان ہو چکا ہے۔

مذکورالصدور باتوں کے تناظر میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ فی زمانہ ہمارے ملک کی جوصورت حال ہے اس سے ہم سبھی بہ خوبی واقف ہیں۔آج ہم جمہوری ملک میں رہ کر بھی خود کو غیر محفوظ ہیں۔آئے دن فرقہ وارانہ آگ بھڑکائی جاتی ہے اور اس آگ میں مسلمانوں کو جھونکا جاتا ہے۔اجتماعی زندگی میں اسلام کی بات کرنے والوں کو قید و بند کے مصائب سے گزارا جاتا ہے اور ان پر غداری و وطن دشمنی کے مقدمات قائم کیے جاتے ہیں۔قوم وملت کے مقدس جگہوں پر حملے کیے جاتے ہیں۔غرض کہ مسلمانوں کا اقتصادی،سماجی،جسمانی،مذہبی اور ذہنی استحصال کیا جاتا ہے۔ اور اگر ان استحصال کے خلاف ملت اسلامیہ کے افراد آواز بلند کرتے ہیں یا احتجاج کرتے ہیں تو انھیں شر پسندوں اور اہل اقتدار کے ذریعہ زدوکوب کیا جاتا ہے۔حالاں کہ اندرون ملک فرقہ پرستی کو ہوا دے کر یہاں کے حالات جس طرح بگاڑے جا رہے ہیں۔ان سے ہمارے ملک کا کئی اعتبار سے نقصان ہو رہا ہے۔

الیاس احمد گدی کی اس کہانی میں کسی کردار کا نام واضح نہیں ہے بلکہ متکلم،حاضر اور غائب کے صیغے سے کام لیا گیا ہے۔ان میں واحد متکلم اہم کردار کا حامل ہے۔تقریباً تمام کردار متحرک ہیں۔بسا اوقات مکالمے سے بھی کام لیا گیا ہے۔زبان بناوٹی نہیں ہے۔واقعات آپس میں مربوط ہیں اور ان کی مناسبت سے منظر کشی بھی کی گئی ہے۔اگر چہ واقعات مختلف ہیں تاہم پلاٹس کی ترتیب کچھ اس انداز سے کی گئی ہے کہ پوری کہانی میں وحدت تاثر قائم ہے۔اس افسانے میں چند جانوروں اور پرندوں کا ذکر بھی آیا ہے۔جانوروں کو مثل درندہ صفت انسان کے بہ طور علامت پیش کیا گیا ہے جب کہ پرندوں کا پرواز کرنا کسی ملک یا خطے کے حسن کے زائل ہونے،خلفشار اور بدامنی پھیلنے کی علامت ہے۔بہر کیف مجموعی طور پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ الیاس احمد گدی کا یہ افسانہ ایک تاریخی افسانہ ہے جس میں مسلمانوں کے شاندار ماضی اور تاریک حال و مستقبل کی عکاسی کی گئی ہے۔

آئندہ باب الیاس احمد گدی کے ناولوں کا فنی مطالعہ پر مشتمل ہے۔لہٰذا اس باب میں مصنف کے محصلہ ناولوں (مرہم اور فائر ایریا) کا فنی مطالعہ کیا جائے گا۔

حوالہ جات:

(1)وقارعظیم،داستان سے افسانے تک،اردو اکیڈمی سندھ کراچی،1990،ص16
(2)حنیف فوق،متوازی نقوش،نفیس اکیڈمی،کراچی،1989(طبع اول)ص286
(3)پریم چند،مختصر افسانہ،مضامین پریم چند مرتبہ عتیق احمد،انجمن ترقی اردو،کراچی،1981 ،ص254
(4)سعادت حسن منٹو،رسالہ ماہ نامہ نقوش(افسانہ نمبر)،لاہور،1952،ص25
(5)اسد فیض،منشایاد سے ایک ادبی مکالمہ(منشایاد ایک مطالعہ)رسالہ ماہ نامہ سپوتنک،لاہور،جولائی،2008،
ص22
(6)محمد احسان الحق،افسانے کا فن اور پریم چند کے افسانے،الوقار پبلی کیشنز،لاہور2004،ص42
(7)احسن فاروقی،ناول کیا ہے؟الکتاب کراچی،طبع اول1965،ص30 ص31
(8)محمد احسان الحق،افسانے کا فن اور پریم چند کے افسانے،الوقار پبلی کیشنز لاہور2004،ص44
(9)ممتاز شیریں،ناول اور افسانہ میں تکنیک کا تنوع،اردو افسانہ روایت اور مسائل،مرتبہ گوپی چند نارنگ،
ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس،دہلی،2004 ص46
(10)انور سدید،اردو ادب کی تحریکیں،کتابی دنیا،دہلی،2008 ص106
(11)ایضاً،ص113
(12)سلیم اختر،افسانہ اور افسانہ نگار،سنگ میل پبلی کیشنز لاہور،1991،ص104
(13)الیاس احمد گدی،افسانوی مجموعہ''آدمی''،شب خون،کتاب گھر رانی منڈی،الہ آباد،1983،ص5
(14)ایضاً،ص10
(15)ایضاً،ص7
(16)ایضاً،ص51
(17)ایضاً،ص51

(18)ایضاً،ص98

(19)ایضاً،ص120

(20)ایضاً،ص137

(21)الیاس احمد گدی، افسانوی مجموعہ ''تھکا ہوا دن'' مکتبہ غوثیہ نیو کریم گنج، گیا1989،ص17

(22)ایضاً،ص23

(23)ایضاً،ص45

(24)ایضاً،ص47

(25)ایضاً،ص77

(26)ایضاً،ص84

(27)ایضاً،ص87

(28)ایضاً،ص93

(29)ایضاً،ص100

(30)ایضاً،ص113

(31)ایضاً،ص119

(32)ایضاً،ص118

(33)ایضاً،ص119

(34)ایضاً،ص121

(35)الیاس احمد گدی، افسانہ ''بزنس'' مشمولہ رسالہ ماہ نامہ شمع، نئی دہلی، نومبر1960 ص57

(36)ایضاً،ص58

(37)ایضاً،ص58

(38)ایضاً،ص58

(39)الیاس احمد گدی، افسانہ ''حسن وعشق''، مشمولہ رسالہ ماہ نامہ شمع، نئی دہلی، اپریل 1961 ص 38

(40)ایضاً، ص 38

(41)ایضاً، ص 43

(42)ایضاً، ص 44

(43)ایضاً، ص 38

(44)الیاس احمد گدی، افسانہ ''بلاعنوان'' مشمولہ رسالہ ماہ نامہ شمع، نئی دہلی، اپریل 1965، ص 53

(45)ایضاً، ص 46

(46)ایضاً، ص 53

(47)ایضاً، ص 53

(48)ایضاً، ص 53

(49)الیاس احمد گدی، افسانہ ''خون'' مشمولہ رسالہ ماہ نامہ شمع، نئی دہلی، فروری 1966، ص 72

(50)ایضاً، ص 71

(51)الیاس احمد گدی، افسانہ ''بنگال کا جادو'' رسالہ ماہ نامہ شمع، نئی دہلی، اپریل، 1967، ص 48

(52)ایضاً، ص 48

(53)ایضاً، ص 44

(54)الیاس احمد گدی، افسانہ ''درد کا رشتہ'' مشمولہ رسالہ ماہ نامہ شمع، نئی دہلی، جون 1967، ص 40

(55)ایضاً، ص 44

(56)ایضاً، ص 44

(57)ایضاً، ص 47

(58)ایضاً، ص 47

(59)ایضاً، ص 44

(60)الیاس احمد گدی، افسانہ ''قتل'' مشمولہ رسالہ ماہ نامہ شب خون، الہ آباد، جلد3، شمارہ31، دسمبر 1968، ص60

(61)ایضاً، ص64

(62)ایضاً، ص64

(63)الیاس احمد گدی، افسانہ ''بلاعنوان'' مشمولہ رسالہ ماہ نامہ شمع، نئی دہلی، فروری 1969 ص 71

(64)ایضاً، ص69

(65)الیاس احمد گدی، افسانہ بلاعنوان'' رسالہ ماہ نامہ شمع، نئی دہلی، جولائی، 1969 ص 60

(66)ایضاً، ص63

(67)الیاس احمد گدی، افسانہ ''سیڑھی'' مشمولہ رسالہ ماہ نامہ شمع، نئی دہلی، دسمبر 1969 ص 45-46

(68)الیاس احمد گدی، افسانہ بلاعنوان'' رسالہ ماہ نامہ شمع، نئی دہلی، جولائی، 1974 ص 52

(69)ایضاً، ص52

(70)ایضاً، ص53، ص55

(71)ایضاً، ص55

(72)ایضاً، ص55

(73)ایضاً، ص56

(74)ایضاً، ص56

(75)ایضاً، ص56

(76)الیاس احمد گدی، افسانہ ''آگ کا بیوپار'' مشمولہ رسالہ سہ ماہی زبان وادب، بہار اردو اکادمی، پٹنہ جلد 12 شمارہ2، اپریل تا جون 1986 ص 102

(77)ایضاً، ص103

(78)بی شیخ علی، ارتقائے کائنات اور انسان و دیگر مضامین، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی 1998

ص،19

(79) الیاس احمد گدی، افسانہ ''آگ کی تلاش'' مشمولہ رسالہ سہ ماہی زبان وادب، بہار اردو اکادمی، پٹنہ، جلد 14 شمارہ 1 جنوری تا مارچ 1988 ص 104

(80) ایضاً،ص 104-105

(81) ایضاً،ص 108

(82) ایضاً،ص 108

(83) ایضاً،ص 108

(84) ایضاً،ص 108

(85) الیاس احمد گدی، افسانہ ''پرچھائیاں'' مشمولہ رسالہ ماہ نامہ کتاب نما نئی دہلی جلد 28 شمارہ 7، جولائی 1988 ص 42

(86) ایضاً،ص 44

(87) ایضاً،ص 44

(88) الیاس احمد گدی، افسانہ ''نوحہ'' مشمولہ رسالہ ماہ نامہ شب خون، الہ آباد، جلد 22، شمارہ 151 ستمبر، اکتوبر 1988،ص 43

(89) ایضاً،ص 45

(90) الیاس احمد گدی، افسانہ ''معرکہ'' مشمولہ رسالہ ماہ نامہ کتاب نما، نئی دہلی، جلد 28 شمارہ 12 دسمبر 1988 ص 41

(91) الیاس احمد گدی، افسانہ ''مورچہ'' مشمولہ رسالہ ماہ نامہ شب خون، الہ آباد، جلد 29 دسمبر 1995 ص 12

(92) ایضاً،ص 14

چوتھا باب

الیاس احمد گدی کے ناولوں کا فنی مطالعہ

(الف) زخم (ناول)

(ب) مرہم (ناول)

(ج) فائر ایریا (ناول)

حصہ (ب)

مرہم (ناول)

چوں کہ یہ باب الیاس احمد گدی کے ناولوں کا فنی مطالعہ پر مشتمل ہے لہٰذا الیاس احمد گدی کے ناولوں کا فنی مطالعہ سے قبل صنف ''ناول'' سے متعلق چند ضروری باتوں کا احاطہ کرنا مناسب معلوم ہوتا ہے۔

عربی میں قصہ، حکایت، فارسی میں داستان، فسانہ اور ہندی میں کتھا، کہانی وغیرہ اپنے معنی کے لحاظ سے بہ ظاہر ایک دوسرے کے متبادل الفاظ معلوم ہوتے ہیں اور بہ آسانی ایک دوسرے کی جگہ لے سکتے ہیں اور شاید اسی وجہ سے اردو کے افسانوی ادب میں اصطلاح کے طور پر مستعمل ہے۔ قصہ سننا اور سنانا انسان کی سرشت میں داخل ہے۔ جب اسے فرصت کے اوقات میسر تھے تو ایسے قصے پسند کرتا تھا جو طویل ہونے کے ساتھ ساتھ قصہ در قصہ کے حامل ہوتے تھے اور جن میں خیالی دنیا کی باتیں ہوا کرتا تھیں یعنی جنوں، پریوں، بادشاہوں، شہزادوں اور شہزادیوں کا ذکر ہوتا کہ اس کے تخیل کو خوب سیر کرنے کا موقع ملے۔ اس نوعیت کے قصے داستان کہلاتے ہیں اور شاید دنیا کے ہر خطے میں پائے جاتے ہیں۔ داستانوں کے اندر ہماری اصلی دنیا کی نہیں بلکہ خیالی دنیا کی ناقابل یقین، خلاف فطرت اور محیرالعقول باتیں ہوتی ہیں مگر جب زمانے کا ورق پلٹا اور انسانوں کی ضروریات زندگی میں روز بروز اضافہ ہونے لگا اور ان کے پاس فرصت کے اوقات کم پڑنے لگے، تب ان لوگوں نے یہ محسوس کیا کہ ان ہوائی اور مفروضہ باتوں سے کیا فائدہ جن میں اصلی اور حقیقی دنیا کی باتیں نہ ہوں لہٰذا اب تو ہمیں ایسے قصے سننے اور سنانے کی ضرورت ہے جو ہماری زندگی سے وابستہ ہوں تاکہ حقیقی دنیا کو سمجھنے میں کسی قدر آسانی ہو سکے اور چوں کہ فرصت کم ہے اس لیے غیر ضروری طوالت بھی نہ ہو۔ گویا یہ کہ داستان کی کوکھ سے ناول نے جنم لیا یا ہم یوں کہہ سکتے ہیں کہ کہانی کی قدیم صنف داستان ہے جب کہ ترقی یافتہ صنف ''ناول'' ہے۔

یوروپ میں نشاۃ ثانیہ کے بعد دیگر علم و ادب کے فروغ کے ساتھ ساتھ ''ناول'' کا بھی جنم ہوا۔ نئے نظام فکر و عمل کی تفسیر و تشریح کے لیے ایک ایسی جدید صنف ادب درکار تھی جہاں انسانی، تاریخی، اخلاقی، رومانی، اصلاحی اور عصری مسائل کو پیش کرنے کی بھرپور گنجائش ہو۔ چنانچہ اس تقاضے کو پورا کرنے کے لیے ایک جدید صنف ''ناول'' کی شکل میں سامنے آئی۔ ہندستان میں فرنگیوں کے تسلط نے زندگی کے مختلف شعبوں کی طرح ادب کو بھی متاثر کیا۔ اردو میں پہلی جنگ آزادی سے قبل ناول نگاری کا رواج نہ تھا۔ بدلتے ہوئے حالات کے ساتھ ساتھ جب زندگی کے ہر شعبہ میں انقلاب آیا تو ادب کی نئی صنفوں کو بھی ابھرنے کا موقع ملا۔ مغربی افکار کے ساتھ ساتھ مغربی اصناف نے

بھی لوگوں کو اپنی طرف متوجہ کیا۔ چوں کہ اردو میں ناول نویسی سے قبل انگریزی میں ناول نگاری کی روایت قائم ہو چکی تھی۔ لہٰذا اردو میں ناول نگاری کا ورود انگریزی ادب کی مقبولیت کا ہی نتیجہ تھا۔ چنانچہ اس سلسلے میں پروفیسر ابوالکلام قاسمی رقم طراز ہیں:

> ''مغرب میں چوں کہ عرصہ سے ناول کی ایک مستحکم روایت موجود تھی اس لیے اس زمانے میں مغربی زبانوں میں غیر معمولی ناول لکھے گئے۔ ہمارا ناول ایک زمانے تک داستان اور رومانیت کی دنیا میں بھٹکتا رہا، یہی وجہ تھی کہ انیسویں صدی کے اواخر تک اس کے دامن سے داستانی روایت کی خاردار جھاڑیاں الجھی رہیں، مگر جب اس نے اپنے منصب کو پہچانا تو بیسویں صدی کے اوائل تک آتے آتے، امراؤ جان ادا، جیسا شاہ کار وجود میں آ چکا تھا۔ رسوا کا یہ ناول، ان معنوں میں اردو ناول کی روایت کا سنگ میل ثابت ہوا کہ اس کے ساتھ ہمارے ناول کا رشتہ مغربی ناول کی روایت سے جا ملا''۔(1)

علاوہ ازیں ہندستان کے حالات بھی کچھ ایسے تھے کہ یہاں کے ادیبوں کو ناول کی صنف میں انسانی زندگی کے مختلف شعبوں سے لے کر عصری مسائل تک تمام حالات، تجربات اور مشاہدات کو سلیقہ مندی کے ساتھ اظہار کا ایک موثر ذریعہ مل گیا۔

لاطینی اور اطالوی زبان میں لفظ ''NOVELLA'' مختلف ہیئتوں سے ''نئے'' کے معنی میں استعمال ہوا ہے۔ ناول (Novel) فرانسیسی زبان کا لفظ ''Novel'' سے مشتق ہے۔(2) جو انگریزی کے توسط سے اردو میں آیا۔

''ناول'' کے لفظی معنی ''نئے'' کے ہیں۔ یہ صنف انگریزی ادب سے اردو میں آئی۔ انگریزی میں قصہ نگاری کو ''ناول'' کے نام سے اس لیے موسوم کیا گیا کیوں کہ اس کا انداز بالمقابل پرانی داستان یا قصے کہانیوں کے نیا تھا۔ ناول میں عموماً ایسا قصہ بیان کیا جاتا ہے جو ہماری زندگی، ماحول اور روزمرہ کے معاملات کی عکاسی کرتا ہے۔

انسانی زندگی کی تشکیل و تعمیر میں کئی طرح کے عناصر کارفرما ہوتے ہیں جنھیں ہم دو حصوں میں منقسم کرتے ہیں۔ ایک داخلی یا انفرادی عناصر اور دوسرے خارجی یا اجتماعی عناصر۔ داخلی عناصر کے ذیل میں انسان کی جسمانی

کیفیات ونفسیات، جذبات واحساسات، افکار وخیالات، عادات واطوار، مشاہدات وتجربات، پسندوناپسند اور جبلتیں شامل ہیں اور خارجی عناصر کے ذیل میں انسان کے گھریلو حالات، سماجی ماحول، ملکی نظام، سیاسی صورتیں، علاقائی وملکی جغرافیہ، ملک کی تاریخ، مذہبی عقائد، سماجی رسم ورواج اور رہن سہن وغیرہ شامل ہیں۔ ان تمام چیزوں کے بغیر انسانی زندگی کا تجزیہ ممکن نہیں۔ گویا کہ ناول کا تعلق بالواسطہ طور پر ایسی زندگی سے ہے جو خیالی اور تصوراتی نہیں بلکہ حقیقی اور عملی ہے۔ چنانچہ اس سلسلے میں ڈی، ایچ، لارنس کا خیال ملاحظہ ہو:

''میں زندہ انسان ہوں اور جب تک میرے بس میں ہے میرا ارادہ انسان رہنے کا ہے اسی لیے میں ایک ناولسٹ ہوں اس لیے میں اپنے آپ کو کسی سنت، کسی سائنٹسٹ کسی فلسفی، کسی شاعر سے برتر سمجھتا ہوں۔ جو زندہ انسان کے مختلف حصوں کے بڑے ماہر ہیں۔ مگر پورے انسان تک نہیں پہنچتے۔ ناول ایک روشن کتاب زندگی ہے۔ کتابیں زندگی نہیں ہوتیں محض ایتھر میں تھرتھرائیں ہوتی ہیں۔ مگر ناول ایک ایسا ارتعاش ہے جو سالم زندہ بشر کو لرزش میں لا سکتا ہے یہ ایسی چیز ہے جو شاعری، فلسفے، سائنس یا کسی اور کتابی ارتعاش کے بس کی بات نہیں''۔(3)

ڈی، ایچ، لارنس کے اس خیال کی بنیاد پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ افسانہ یا کہانی میں زندگی کے کسی ایک پہلو کی عکاسی کی جاتی ہے جب کہ ناول میں زندگی کی مکمل ترجمانی کی جاتی ہے۔ ناول اپنے عہد کا عکاس ہوتا ہے اور وہ جس زمانے میں لکھا جاتا ہے عموماً اس زمانے کی سماجی، سیاسی، تاریخی اور تہذیبی قدروں کی ترجمانی کرتا ہے۔ غالباً اسی وجہ سے ناول کو اپنے عہد کی تاریخ بھی کہا گیا ہے۔ پروفیسر نورالحسن نقوی نے ناول کے فن سے متعلق لکھا ہے:

''ناول ایک ایسا نثری قصہ ہے جس میں ہماری حقیقی زندگی کا عکس نظر آتا ہے۔ یہ ایک ایسا آئینہ ہے جس میں ہماری امنگیں اور آرزوئیں جھلکتی ہیں، جس میں یہ بتایا جاتا ہے کہ ہمارے سامنے کیا مشکلیں آتی ہیں اور ہم ان پر کس طرح قابو پاتے ہیں۔ گویا ناول زندگی کی تصویر کشی کا فن ہے''۔(4)

مولانا شبلی نعمانی نے ناول سے متعلق اپنے خیالات کا اظہار اس طرح کیا ہے:

''ناول بیانیہ نثر ہے جس میں انسانی کردار اور واقعات سے سروکار رہتا ہے۔

ناول دراصل زندگی کا ترجمان ہے''۔(5)

بعض لوگ ناول کو حسن وعشق اور تفنن طبع کا ذریعہ مانتے ہیں۔حسن وعشق زندگی کا ایک پہلو تو ہو سکتا ہے مگر مکمل زندگی نہیں۔ جہاں تک دل چسپی کی بات ہے تو ناول میں دل چسپی کا ہونا ناگزیر ہے مگر یہ صرف اس حد تک ہونی چاہیے کہ اس سے ناول کی بنیادی چیزوں پر منفی اثر نہ پڑے۔ایچ جی ویلس کے یہاں ناول صرف دل چسپی کی چیز نہیں، بلکہ زندگی کا عکاس ہونے کے ساتھ ساتھ اپنے عہد کا ترجمان اور نقاد بھی ہے۔ملاحظہ ہو:

''ناول ایک قصے کا دوسرا نام ہے۔ناول میں پورا عہد سانس لیتا ہے۔ناول تہذیب کا عکاس نقاد اور پاسبان ہے''۔(6)

اگرچہ ناول کی کوئی ایک مکمل تعریف ممکن نہیں۔مختلف ادیبوں نے اپنے اپنے خیالات وتجربات کی بنا پر ناول کی تعریف کی ہے تاہم ناول کے متعلق ان تمام ادیبوں کے خیالات ونظریات کی کڑیاں کم وبیش زندگی کی حقیقتوں اور اس کے دائرہ عمل سے جا ملتی ہیں۔خواہ اس کا مقصد معاشرے کی اصلاح یا فلاح و بہبود ہو، ملک کی تاریخی، سیاسی، معاشی، تہذیبی اور ثقافتی صورت حال کا بیان ہو یا انسان کی جنسی، نفسیاتی اور ذاتی کشمکش اور مسئلوں کی ترجمانی ہو۔ بہر کیف ان تمام چیزوں کا ذکر جزوی طور پر ناول کی تعریفوں میں کیا گیا ہے۔

اردو کی نثری ادب میں ناول ایک اہم شاخ ہے۔ چوں کہ ہر صنف ادب کی شناخت اس کی فنی لوازم بشمول موضوع و ہیئت کی بنا پر کی جاتی ہے لہٰذا ناول جو اردو ادب کا ایک باقاعدہ اور مقبول ترین صنف ہے، اس کی تشکیل و تکمیل کے لیے بعض چیزوں کا ہونا ناگزیر ہے۔ چنانچہ فنی اعتبار سے ناول کے عناصر ترکیبی میں مندرجہ ذیل چیزیں بنیادی حیثیت رکھتی ہیں۔

قصہ، پلاٹ، کردار، مکالمہ، منظر نگاری، زمان ومکان، فلسفۂ حیات، جذبات نگاری، زبان و بیان۔

قصہ

ناول کی بنیاد کسی نہ کسی واقعے یا قصے پر رکھی جاتی ہے اور ناول کا سارا دارومدار قصہ پر ہوتا ہے۔ چنانچہ اس سلسلے میں ای ایم فاسٹر کا خیال ہے:

''ناول میں کہانی ہی بیان کی جاتی ہے۔یہی اس کا بنیادی پہلو ہے جس کے

بغیر ناول کا وجود ممکن نہیں، یہ سب سے اہم عنصر ہے جو شخصی ناولوں میں مشترک طور پر پایا جاتا ہے اور میری آرزو ہے کہ محض ایسا نہ ہو بلکہ ناول اس سے کچھ مختلف بھی ہو۔یعنی اس کمتر ہیئت کے بجائے ''میلوڈی'' یا ''حقیقت کا ادراک'' ہی ناول کا بنیادی پہلو ہے''۔(7)

ای ایم فاسٹر کے اس خیال کی روشنی میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ ناول کے لیے جہاں ایک طرف قصے کو بنیادی اساس قرار دیا گیا ہے وہیں دوسری جانب غیر فطری اور مفروضہ قصوں سے انحراف کیا گیا ہے۔علاوہ ازیں ای ایم فاسٹر کے خیال سے اس بات کی طرف بھی اشارہ ملتا ہے کہ قصے، دل چسپی اور تجسس کے حامل ہوں۔

پلاٹ

ناول میں یک بعد دیگرے واقعات پیش آتے رہتے ہیں جنھیں ناول نگار سلیقے کے ساتھ ایک لڑی میں پرو دیتا ہے۔ واقعات یا قصوں کی اسی لڑی کا نام پلاٹ ہے۔ پلاٹ کی حیثیت ناول میں ریڑھ کی ہڈی کے مانند ہے۔ پلاٹ سازی ایک قسم کا فن تعمیر ہے۔ پلاٹ بنانے کی مثال سنگ تراشی اور مصوری کی ہے۔جس طرح ماہر سنگ تراش یا مصور خام اشیا کو ترتیب دے کر یا بھدے پتھر کو تراش خراش کر اس کے اندر سے موہنی مورت نکھارتا ہے اسی طرح پلاٹ سازی کے ذریعہ ناول نگار قصہ میں زندگی اور تحریک پیدا کرتا ہے۔ پلاٹ کو موضوع اور اس کا تانا بانا خواہ زندگی کے کسی بھی شعبے سے تیار کیا گیا ہو لیکن ضروری ہے کہ اس کے اندر دل چسپی موجود ہو مگر اس کا مطلب یہ ہر گز نہیں کہ پلاٹ کو دل چسپ بنانے کی فکر میں ناول کی دوسری فنی پابندیوں کو نظر انداز کیا جائے۔ایک کامیاب ناول کی بنیادی شرط پلاٹ کی صداقت ہے۔اس کے لیے ضروری ہے کہ ہر ناول نگار صرف ان واقعات تک اپنے قلم کو محدود رکھے جن سے وہ کلی طور پر واقف ہے اور جن کا انھیں تجربہ و مشاہدہ ہے۔

پلاٹ دو طرح کے ہوتے ہیں۔ایک مربوط (Compact) اور دوسرا غیر مربوط (Loose) مربوط پلاٹ کے واقعات میں تسلسل اور ترتیب قائم رہتی ہے جب کہ غیر مربوط پلاٹ کے واقعات میں تسلسل و ترتیب کا فقدان ہوتا ہے۔ڈاکٹر احسن فاروقی اور ڈاکٹر نورالحسن ہاشمی نے فنی اعتبار سے ناول کے پلاٹ کو پانچ حصوں میں تقسیم کیا ہے۔ملاحظہ ہو:

’’پہلے حصے میں تمام کرداروں کا تعارف ہوتا ہے۔ دوسرے حصے میں ان کرداروں کے معاملات میں گتھیاں پڑنے لگتی ہیں۔تیسرے حصے میں یہ گتھیاں اس درجہ الجھ جاتی ہیں کہ ان کا سلجھنا محال ہوتا ہے۔ چوتھے حصے میں یہ سب گتھیاں سلجھنے لگتی ہیں اور پانچویں حصے میں تمام معاملات خاتمے پر پہنچ جاتے ہیں‘‘۔(8)

حقیقت یہ ہے کہ ضرورت سے زیادہ غور وفکر سے بنایا ہوا پلاٹ میکانکی ہوجاتا ہے۔اس میں آورد پیدا ہو جاتی ہے اور قصہ بالکل گڑھا ہوا معلوم ہوتا ہے۔اس لیے بڑے ناول نگاروں کے پلاٹ تمام تر بے حد گھٹے ہوئے نہیں ہوتے اور کسی ناول میں پلاٹ کا گھٹا ہوا ہونا اس کی تعریف کی ضامن نہیں ہوتی کیوں کہ جدید ناولوں میں پلاٹ ایک طرح سے ختم ہورہا ہے۔اس میں ابتدا اور انتہا کو تلاش کرنا بے معنی ہے۔ضروری بات یہ ہے کہ پلاٹ کا مجموعی اثر بگڑنے نہ پائے۔

کردار

ناول مسلسل عمل کا متقاضی ہوتا ہے یعنی ناول میں پے در پے واقعات پیش آتے رہتے ہیں اور یہ واقعات افراد کے ذریعے ہی رونما ہوتے ہیں۔ یہ افراد قصہ کردار کہلاتے ہیں۔ حالاں کہ کہانی میں بسا اوقات بعض حیوانی کرداروں سے بھی کام لے لیا جاتا ہے مگر چوں کہ ناول نویس فطرتاً انسان ہوتا ہے اور ایک انسان کلی طور پر کسی حیوان کی نفسیات سے بخوبی واقف نہیں ہوسکتا۔لہٰذا حیوانی کردار کے پیش کش میں ناول نگار پورے طور پر کامیاب نہیں ہو پاتا ہے۔بقول عتیق احمد:

’’میں ناول کو انسانی کردار کی مصوری سمجھتا ہوں۔انسان کے کردار پر روشنی ڈالنا اور اس کے اسرار کھولنا ہی ناول کا بنیادی مقصد ہے‘‘۔(9)

پلاٹ کی طرح کردار بھی دو طرح کے ہوتے ہیں۔ایک سپاٹ (Flat) اور دوسرا تہہ دار (Round) سپاٹ کردار تغیر پذیر نہیں ہوتا۔سپاٹ کردار کی شناخت آسانی سے ہوجاتی ہے اور حالات کے مثبت و منفی اثرات سے ان کرداروں میں کوئی تغیر واقع نہیں ہوتا۔سپاٹ کرداروں سے متعلق ای ایم فاسٹر کا خیال ہے:

’’سپاٹ (Flat) کرداروں کا ایک اہم فائدہ یہ ہے کہ وہ جب بھی سامنے

آتے ہیں آسانی سے پہچان لیے جاتے ہیں۔ یہ شناخت قاری کی جذباتی آنکھیں کرتی ہیں نہ کہ ظاہری آنکھیں جو محض یہ گنتی رہتی ہیں کہ اسم معرفہ کتنی بار استعمال ہوا ہے۔۔۔۔۔سپاٹ کرداروں کا دوسرا افادی پہلو یہ ہے کہ قاری ان کو بعد تک بہ آسانی یاد رکھتا ہے۔کردار اس کے ذہن میں قابل تغیر کردار کی حیثیت سے اس وجہ سے محفوظ رہتے ہیں کہ حالات سے اثر قبول کر کے ان میں کوئی تبدیلی واقع نہیں ہوئی''۔(10)

گویا کہ سپاٹ کرداروں کے اندر صرف دو چار سامنے کی خصوصیتیں ہوتی ہیں جن کی بنیاد پر انھیں آسانی سے پہچان لیا جاتا ہے۔ان میں نہ کسی قسم کی تبدیلی ہوتی ہے اور نہ ہی ترقی، نہ کوئی گہرائی ہوتی ہے اور نہ ہی پیچیدگی۔جب کہ اس کے برعکس تہہ دار کرداروں میں ارتقا ہوتا ہے، پیچیدگی ہوتی ہے، تغیر ہوتا ہے اور گہرائی ہوتی ہے۔تہہ دار کرداروں سے متعلق ای ایم فاسٹر کے خیالات کی ترجمانی پروفیسر کلیم الدین احمد نے اپنے لفظوں میں اس طرح کیا ہے:

''Round کیریکٹرز میں پیچیدگی ہوتی ہے، گہرائی ہوتی ہے، بدلنے اور ترقی کرنے کی صلاحیت ہوتی ہے وہ (Puppets) کی کٹھ پتلیاں نہیں ہوتے جو ناولسٹ کی رسی کھینچنے پر چلنے پھرنے اور بولنے لگتے ہیں۔ان کی شخصیت جامد نہیں سیال ہوتی ہے۔ان کی شخصیت ہماری آنکھوں کے سامنے پھول کی کلی کی طرح بڑھتی اور کھلتی ہے۔ساری پتیاں نکھار پر آتی ہیں اور کلی پھول بن جاتی ہے''۔(11)

ناول کے کرداروں سے متعلق متذکرہ باتوں کے ساتھ ساتھ اس حقیقت سے بھی ہم گریز نہیں کر سکتے کہ انسان چوں کہ نیکی و بدی کا مرقع ہوتا ہے اس لیے ناول کا کوئی کردار سراپا محاسن یا معائب کا مجموعہ نہیں ہوسکتا اور اگر ایسا ہوتا ہے تو گویا وہ کردار یا تو فرشتہ ہوگا یا پھر شیطان۔جب کہ حقیقت یہ ہے کہ انسان خطا و نسیان کا پتلا ہے یعنی انسان میں اچھائیاں بھی ہوتی ہیں اور برائیاں بھی لیکن اس کا احساس ناول نگاروں کو دیر سے ہوا۔

جدید ناولوں کے کرداروں میں مذکورہ دونوں چیزیں مشترکہ طور پر دیکھی جاسکتی ہیں۔وہ موقع کی نزاکت اور

اپنے مطلب کے لیے بدی سے بھی سمجھوتہ کر لیتے ہیں اور ضرورت پڑنے پر نیک بھی بن جاتے ہیں۔

کرداروں کے کامیابی یا ناکامی کا دارومدار بڑی حد تک ناول نگاروں پر ہوتا ہے۔ ناول نگاروں کو اپنے کرداروں سے متعلق جس قدر واقفیت ہوگی اور ان کے تجربات ومشاہدات جتنے عمیق ہوں گے، ان کے کردار بھی اسی قدر کامیاب ہوں گے۔ چنانچہ اس سلسلے میں ڈاکٹر فرمان فتح پوری رقم طراز ہیں:

> ''ناول نگار، پلاٹ کی طرح کرداروں کا انتخاب بھی اپنی ذاتی واقفیت اور تجربوں کی بنیادوں پر کرے، یعنی وہ کرداروں کا انتخاب اسی طبقے اور اسی سوسائٹی کے لوگوں سے کرے جس میں وہ خود سانس لے چکا ہے جس کا اسے اچھی طرح علم ہے اور جس کے زیر اثر پرورش پانے والے افراد کی نفسیات اور مزاج کو وہ اچھی طرح سمجھتا ہے۔اس کے بغیر ناول میں واقعیت وصداقت کا رنگ پیدا نہیں ہوسکتا''۔(12)

عصر جدید کے کردار تقریباً ناول نگار کی گرفت سے نکل چکے ہیں اس لیے اب ناول نگار اپنی مرضی سے کسی کردار کو اپنے احکام کے تابع نہیں بنا سکتا کیوں کہ جدید ناولوں میں قاری خود بہ حیثیت ایک کردار کے شریک ہوتا ہے اور وہ طے کرتا ہے کہ کیسے حالات میں کس کردار کو کون سا عمل کرنا چاہیے۔ اگر کرداروں کا عمل موجودہ دور کے تقاضے کو پورا نہیں کرتا یعنی سماجی وسیاسی حالات، تہذیبی اقدار، خودداری، نفسیاتی وغیرہ وغیرہ انسانی فطرت اور عقلی دلائل کے مطابق نہیں ہوتا تو قاری ایسے کرداروں کو کامیاب کردار تسلیم نہیں کرتا۔ عہد حاضر کے ناولوں کے کردار شرافت، خودداری اور تہذیبی روایات کا دامن تھامتے تو ہیں مگر حالات اور مسائل کے تحت ان سے تہذیبی قدروں کا دامن چھوٹ جاتا ہے۔

مکالمہ

کرداروں کی شخصیت اور ان کی زندگی سے متعلق ذہنی اور فکری سوچ، نقطۂ نظر، باطنی کیفیات اور نفسیاتی حالات کو جاننے اور سمجھنے کا سب سے اچھا ذریعہ وہ بات چیت ہے جو کردار آپس میں کرتے ہیں۔ کرداروں کے مابین اسی گفتگو کو مکالمہ کہتے ہیں۔ جب تک انسان خاموش رہتا ہے اس وقت تک اس کے عیب وہنر کے سلسلے میں کوئی حتمی

رائے قائم نہیں کی جا سکتی کیوں کہ گفتگو انسان کے ادبی، تہذیبی، تعلیمی اور معاشرتی معیار کا تعین اور اظہار کرتی ہے۔ مکالمے کے ذریعہ ہی ناول نگار اپنے کرداروں کے جذبات و احساسات کی مختلف کیفیات کی عکاسی کرتا ہے۔ ناول نگار کے لیے یہ ضروری ہے کہ وہ اپنے کرداروں کے منہ سے وہی باتیں ادا کروائے جو موقع سے مناسبت رکھتی ہوں۔ مطلب یہ کہ مکالمے فطری، مناسب اور موزوں ہونے کے ساتھ ساتھ واضح اور مختصر ہوں۔ چنانچہ اس سلسلے میں ڈاکٹر فرمان فتح پوری کے خیالات ملاحظہ ہوں:

> ''مکالمات کو طبع انسانی کے عین مطابق ہونا چاہیے۔ ایک کردار کو جس عمر، مزاج اور ماحول کا دکھایا جا رہا ہے، اس کے مکالمات کو انھیں کے مطابق ہونا چاہیے۔ یعنی ایک تعلیم یافتہ شہری اور دیہات کے ایک گنوار کے مکالموں میں فرق ہونا چاہیے، زبان و بیان کے اعتبار سے بھی اور لب و لہجہ کے لحاظ سے بھی موقع محل کا بھی مکالموں سے خاص تعلق ہوتا ہے۔ کرداروں کی گفتگو، اس کے مطابق ہونا چاہیے، یعنی جس وقت اور جس جگہ، جیسی گفتگو کی ضرورت ہو، کردار، اسی ضرورت کے تابع رہیں، یہ نہ ہو کہ کردار رہنے والے ہوں، بنگال کے اور باتیں کر رہے ہوں لکھنؤ اور دہلی والوں کی زبان میں۔ مختصر یہ کہ مکالمات ہر اعتبار سے ایسے ہونے چاہئیں کہ ان کے ذریعے کردار اور ان کے ماحول کو پہچانا جا سکے''۔(13)

اگر چہ مکالموں کی مذکورہ اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا تا ہم ناول نگاری کے نئے طریقوں نے پلاٹ، کردار اور مکالموں کی اہمیت کو بھی کسی قدر متاثر کیا ہے۔ ناول نگاری میں شعور کی رو، نفسیات اور خود کلامی کے استعمال سے قبل طویل ترین مکالمے سے ہی کام لیا جاتا تھا، یہاں تک کہ یہ مکالمے بیانیہ کی ٹیکنک کے معاون بھی ثابت ہوتے تھے مگر رفتہ رفتہ ناول نگاری کی جدید ٹیکنک نے لمبے لمبے مکالموں کی جگہ تنگ کر دی۔ زیادہ مکالموں والے ناولوں میں قاری کا خاصہ وقت صرف ہوتا ہے کیوں کہ اس میں یک بعد دیگرے کرداروں کی گفت و شنید کا سلسلہ چلتا رہتا ہے جس سے واقعات میں ٹھہراؤ پیدا ہونے کے ساتھ ساتھ طوالت بھی پیدا ہو جاتی ہے۔ چوں کہ موجودہ دور عدیم الفرصتی کا دور ہے اور اس دور میں انسان کم سے کم وقت میں زیادہ سے زیادہ چیزوں کو حاصل کرنا چاہتا ہے۔ لہٰذا

قاری کی مصروفیت کے پیش نظر ناول نگاروں نے شعور کی رو، خود کلامی اور کرداروں کے اندرون میں داخل ہو کر کم سے کم جملوں میں زیادہ سے زیادہ باتیں کہنے اور کرداروں کے تمام داخلی، خیالی اور نفسیاتی کیفیات کو پیش کرنے کے ہنر کو اپنا لیا ہے۔ اس طرح مکالمے اب ناولوں کے لیے لازمی جز و نہیں رہ گئے۔ ان کے فقدان میں بھی ناول کے تفہیم، مقصد اور بیان میں کوئی کمی واقع نہیں ہوتی۔

منظر نگاری

کامیاب منظر نگاری ناول کو دلکش اور پر تاثیر بنا دیتی ہے کیوں کہ ناول نگار کو جب کسی مقام یا واقعہ کی منظر کشی کرنی ہوتی ہے تو وہ ان مناظر کی تصویر کشی کچھ اس انداز سے کرتے ہیں کہ قاری کی آنکھوں کے سامنے متذکرہ تصاویر گردش کرنے لگتی ہیں۔

منظر نگاری اور فطرت نگاری کے درمیان باریک سا فرق ہے منظر نگاری کے ذیل میں مکانوں کی بناوٹ، سجاوٹ اور رکھ رکھاؤ، بازاروں اور گلی کوچوں کا ذکر، رہن سہن کے طور طریقے اور ضروریات زندگی کے سامانوں کا ذکر ہوتا ہے۔ بسا اوقات اس میں قدرتی مناظر بھی شامل ہو جاتے ہیں مثلاً مکانوں کے لان وغیرہ۔ جہاں تک فطرت نگاری کی بات ہے تو اس میں خالص قدرتی مناظر جیسے پیڑ، پودے، جنگل، پہاڑ، دریا، جھیل جھرنے وغیرہ شامل ہوتے ہیں ابتدائی ناولوں میں قدرتی مناظر کثرت سے استعمال ہوئے ہیں۔ بعض قدرتی مناظر کرداروں کے جذبات و احساسات کی ترجمانی اور ان کے سماجی اور تہذیبی زندگی سے متعلق تجربوں اور لطف اندوزیوں کو منعکس کرتے ہیں۔

زمان و مکان

ناول کے کرداروں کے گرد و پیش کے ماحول کو جس میں کردار حرکت و عمل کرتے ہیں ان کو ہم زمان و مکان میں شامل کر سکتے ہیں۔ ناول میں زمانے کا تعلق تاریخ سے ہوتا ہے اور مکان یا مقام کا تعلق شہروں اور علاقوں سے ہوتا ہے۔ ناول میں صرف اپنی باتوں کا خیال رکھنا ہی کافی نہیں ہے کہ اس کے واقعات قرین فطرت اور اس کے کردار قرین قیاس ہوں، بلکہ یہ بھی ضروری ہے کہ وہ جغرافیائی اور تاریخی واقعیت پر پورے اترتے ہوں کیوں کہ

تاریخی جغرافیائی اعتبار سے ہر دور اور ہر مقام اپنی انفرادی خصوصیات رکھتا ہے مگر اس کے لیے لازمی ہے کہ اس خاص مقام یا عہد کی خصوصیات کا ذکر ناول میں اس طرح کیا جائے کہ اس کے خدوخال قاری کے سامنے ابھر کر آ جائے۔

فلسفۂ حیات

فلسفۂ حیات یا نقطۂ نظر ناول کا ایک لازمی جزو ہے۔ ناول نگار زندگی کی جو تصویر ناول میں پیش کرتا ہے اس میں ایک خاص فلسفۂ حیات مفقود ہونا چاہیے۔ یعنی ہر اچھے ناول میں ایک فلسفۂ حیات کی عکاسی ہوتی ہے۔ لیکن کسی ناول میں فلسفۂ حیات بہت واضح اور نمایاں ہو جائے تو اس سے ناول کے حسن میں کمی آ جاتی ہے۔ اس لیے کسی موج تہہ نشیں کی طرح فلسفۂ حیات کو ناول میں جاری و ساری تو ضرور ہونا چاہیے مگر اس قدر نہیں کہ یہ فن پر حاوی ہو جائے اور ناول کے حسن کو مجروح کر دے۔ چنانچہ اس سلسلے میں ڈاکٹر فرمان فتح پوری رقم طراز ہیں:

> ''مصنف کی رائے یا فلسفۂ حیات کو ناول میں اس طرح سمو جانا چاہیے کہ وہ شعوری پراپیگنڈہ نہ معلوم ہو اور قاری کو یہ گمان نہ گزرے کہ وہ کوئی خاص پیغام یا فلسفہ اس کے دل و دماغ میں ٹھونسنا چاہتا ہے بلکہ اس کام کو ایسے سلیقے اور خوب صورتی سے ہونا چاہیے کہ قاری کے ذہن میں ناول نگار کا نقطۂ نظر، لاشعوری طور پر متمکن ہو جائے''۔(14)

ناول نگار جن حالات میں زندگی بسر کرتا ہے ان کے متعلق کچھ نہ کچھ خیالات یا رائے قائم کرتا ہے اور یہ رائے اچھی بھی ہو سکتی ہے اور بری بھی۔ پھر یہ کے جن تجربوں اور مشاہدوں سے ناول نگار دوچار ہوتا ہے ان سب کا عکس کسی نہ کسی طرح اس کی تحریروں میں لازمی طور پر آتا ہے۔ مگر یہ ضروری نہیں کہ ناول نگار کے تمام نجی تجربے ہر دور کے انسانوں کے لیے کارآمد ہو سکیں البتہ بعض ایسی چیزیں جو ٹھہرے ہوئے حالات یا سچویشن کی حامل ہوتی ہیں، ان میں کسی قدر آفاقیت پائی جاتی ہے۔ چوں کہ موجودہ دور کی زندگی کے مختلف شعبوں میں کوئی ٹھہراؤ نہیں ہے اس لیے ناول نگار سے کسی مستحکم فلسفۂ حیات کی توقع نہیں کی جا سکتی۔ البتہ عصر جدید میں ناول نگار مقصد حیات کی ترجمانی اپنے کرداروں سے زیادہ اپنی تحریروں، رویوں اور جذبات کے ذریعہ کرتا ہے۔

جذبات نگاری

ناول کے واقعات یا کرداروں کا تعلق ہمارے جذبات سے بھی ہے۔ ناول کی دنیا جذبات سے بھری ہوتی ہے کیوں کہ انسان کی کوئی بھی گفتگو کسی نہ کسی جذبے کی ترجمان ہوتی ہے اور ناول نگار کرداروں کے مکالموں کے درمیان جذبات کی ترجمانی کرتا جاتا ہے۔ جذبات طربیہ یا المیہ ہو سکتے ہیں۔ نشاط انگیز جذبات کو ناول نگار اس خوبی سے پیش کرتا ہے کہ قاری خود بہ خود ہنسنے لگتا ہے اسی طرح غم والم کے واقعات پڑھنے سے قاری اشک بار ہو جاتا ہے۔ جذبات نگاری میں بس اتنی سحر انگیزی ہونی چاہیے کہ اس کا اثر دائمی ہو۔ اگر قاری کو یہ محسوس ہونے لگے کہ جذبات بناوٹی اور جھوٹے تھے تو یہ ناول کے حسن کو مجروح کر دیتے ہیں۔

زبان و بیان

ایک ناول نگار کی نگاہ اس بات پر مرکوز ہوتی ہے کہ وہ ایسی زبان اختیار کرے جس میں حقیقت کا رنگ موجود ہو۔ تصنع اور صنعت کاری ظاہر نہ ہو دیہاتی کردار کے لیے دیہاتی زبان ہو لیکن سلیقہ اور حسن بیان کے ساتھ ہونی چاہیے۔ بھدا پن نہ ہو جس طرح ہر شخص اپنی فطرت کے مطابق بات کرتا ہے اسی طرح ناول کے کرداروں کی انفرادیت کا اظہار ہونا چاہیے۔ ناول میں خیال، فلسفۂ حیات اور اظہاریت کا واحد ذریعہ زبان ہے جو موقع ومحل کے لحاظ سے ناول نگار کے مقصد، ناول کی سچویشن اور اس کے موڑ کے ساتھ بدلتی رہتی ہے۔ زبان بھی اپنی تاریخی، سماجی تہذیبی اور اخلاقی پس منظر رکھتی ہے اور اسی کے اندر انسانی جذبات، محسوسات ہمدردی، طنز، غم، غصہ، نفرت، محبت، حیرت اور استعجاب وغیرہ کے عناصر شامل ہوتے ہیں۔

جب ہم کسی فن پارہ کی زبان سے متعلق باتیں کرتے ہیں تو جس طرح کسی فن پارہ میں زبان کی اہمیت مسلم الثبوت ہوتی ہے اسی طرح اس فن پارہ کے اسلوب کی ناگزیریت سے ہم انکار نہیں کر سکتے۔ اسلوب کو دوسرے لفظوں میں ہم طریقۂ بیان یا طریقۂ اظہار بھی کہہ سکتے ہیں۔ کسی بات کو پیش کرنے کے طریقے ہر آدمی کے مختلف ہوتے ہیں۔ کسی کے اندر باتوں کو بڑھا چڑھا کر کہنے کی قدرت ہوتی ہے تو وہ چھوٹی سی بات کو بالتفصیل بیان کرتا ہے اور کوئی اسی بات کو آراستہ کر کے تکلفات کے ساتھ پیش کرتا ہے۔ اردو میں تقسیم ہند کے موضوع پر کئی لوگوں نے قلم

اٹھایا مگر سب کی تصنیف پیش کش کے اعتبار سے منفرد اور مختلف ہے۔ گویا جو چیز ان تصانیف کو ایک دوسرے سے الگ کرتی ہے وہ اسلوب ہی ہے۔ غرض یہ کہ ناول نگار باتوں کو کس طرح قاری کے سامنے پیش کرتا ہے اور اس کی پیش کش کا انداز کیا ہے، یہ سب باتیں اسلوب کے دائرے میں آتی ہیں۔ مجموعی طور پر یہ کہا جاسکتا ہے کہ ناول کا اسلوب دل چسپ اور خوب صورت انداز میں ہونا چاہیے۔ اگر ایسا نہ ہوا اور ناول روکھے پھیکے اور غیر دل کش انداز میں لکھا گیا تو ناول کے دوسرے عناصر خواہ کتنے ہی اچھے کیوں نہ ہوں، قاری ایسے ناول کو پسند نہ کرے گا اور چند صفحے پڑھ کر چھوڑ دے گا اور اس طرح ناول نگار کی محنت ضائع ہو جائے گی۔

زبان اور اسلوب سے قبل ہمیں الفاظ سے واسطہ پڑتا ہے۔ ناول میں لفظوں کی اہمیت مانند مغز کے ہے۔ حالاں کہ اس چیز کو اکثر و بیشتر قلم کاروں نے نظر انداز کیا ہے۔ لیکن پروفیسر کلیم الدین احمد نے ناول میں لفظوں کی اہمیت وافادیت پر کافی زور دیا ہے۔ چنانچہ اس ضمن انھوں نے لکھا ہے:

> ''میں نے کہا کہ ناول لفظوں سے بنتا ہے جیسے شعر لفظوں سے بنتا ہے۔ شعر میں بھی لفظوں کو پیٹرن ہوتا ہے اور شعر کو اس پیٹرن سے علاحدہ نہیں کیا جا سکتا ہے۔ اسی طرح ناول کو بھی اس پیٹرن سے علاحدہ نہیں کیا جا سکتا ہے ورنہ کچھ باقی نہیں رہتا جسے ہم دیکھ سکیں، جس کی طرف اشارہ کر سکیں، ہم پلوٹ کی بات کرتے ہیں لیکن پلوٹ کیا ہے؟ لفظوں کی ایک خاص تنظیم ہے۔ ہم کہتے ہیں کہ ناولسٹ کریکٹر کی تخلیق کرتا ہے لیکن یہ تخلیق کیا ہے؟ لفظوں کو ایک خاص طور سے اکٹھا کرنے کا فن ہے''۔(15)

ناول نگاری کے فن سے متعلق متذکرہ عناصر ترکیبی کے علاوہ ناول نویسی میں تھیم اور خیال بھی اہمیت کے حامل ہیں۔ عموماً لوگ خیال پر بحث کرتے ہوئے تھیم کو شامل کر لیتے ہیں۔ اگر چہ یہ صحیح ہے کہ ناول لکھنے کا خیال کسی تھیم کو لے کر ہی پیدا ہوتا ہے تاہم ان دونوں کے درمیان کسی قدر فرق بھی ہے۔ تھیم کا مدعا کچھ ایسے واقعات و حادثات وغیرہ ہوتے ہیں جو ناول نویس کو متحرک کرتے ہیں۔ کسی ناول کے معرض وجود میں آنے سے قبل ناول نگار کے ذہن میں جو خاکہ تیار ہوتا ہے وہی ناول کا تھیم ہے۔ تھیم ایک طرح سے ناول کی آوٹ لائن ہے یعنی کس طرح ناول کا آغاز ہوا اور کہاں جا کر ناول کا اختتام ہو گیا یہ ساری باتیں تھیم کے ذیل میں آتی ہیں۔ جب کہ خیال ایک ایسا

جذبہ ہے جو ناول نگار کو تخلیقی عمل کے لیے تیار کرتا ہے۔ اس کا تعلق بالعموم سماجی مسائل زندگی کی پیچیدگیوں، سیاسی حالات اور سانحات سے ہے، ناول نگار کا تعلق جس طبقے سے ہوتا ہے عام طور پر اس کا خیال بھی اسی طبقے سے پیدا ہوتا ہے اور ناول نگار اسی کو ناول کا موضوع بناتا ہے۔ بہرکیف ناول نگاری میں خیال بھی اہمیت کا حامل ہے۔ کچھ ایسے واقعات وحادثات اور کچھ ایسی باتیں ہوتی ہیں جنھیں بھلایا نہیں جاسکتا۔ چنانچہ یہ ناقابل فراموش چیزیں ناول نگار کو وقتاً فوقتاً کچوکے لگاتی رہتی ہیں اور جب تک ناول نگار ان چیزوں کو تخلیقی پیکر میں نہیں ڈھال لیتا اس وقت تک خیال، ناول نگار کا تعاقب کرتا رہتا ہے۔

اردو کی جملہ اصناف نثر میں ناول کو اپنے تہذیبی، تاریخی، سماجی اور سیاسی سروکار کے سبب ایک امتیازی حیثیت حاصل ہے۔ اردو ناول کے ارتقائی سفر کی تاریخ اس بات کی گواہ ہے کہ مولوی نذیر احمد سے لے کر موجودہ عہد تک کے ناول نویسوں نے ان سروکار سے نہ صرف وابستگی رکھی بلکہ اردو ناول کو نئے تہذیبی، سیاسی وسماجی تقاضوں سے ہم آہنگ کرنے کی سعی بھی کی ہے۔

بیسویں صدی کی آٹھویں دہائی کے ناول نگاروں نے موضوع کے تنوع اور فکری کینوس کو جو وسعت بخشی ہے وہ افسانوی ادب میں اضافے کا حکم رکھتے ہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ گذشتہ ڈیڑھ دو دہائیوں میں لکھے گئے ناولوں میں بعض ایسے بھی ناول ہیں جنھیں بجا طور پر عصری دستاویز کہہ سکتے ہیں۔ ان ناولوں کا ایک اختصاصی پہلو یہ ہے کہ ان میں بیشتر ناولوں میں تہذیبی و تاریخی وابستگیوں کے ساتھ ساتھ عصری زندگی کی ان بعض اندوہناک اور دلخراش حقیقتیں بھی در آئی ہیں جن سے ہماری معاشرتی اور سیاسی زندگی لہولہان ہو رہی ہے۔ معاصر عہد کے بزرگ تخلیق کاروں کے علاوہ نئی نسل کے ناول نگاروں کی ایک قابل لحاظ کھیپ موجود ہے۔ جنھوں نے موجودہ سیاسی، معاشی اور معاشرتی نظام کو اپنے ناولوں کا موضوع بنایا ہے۔ پیغام آفاقی کا ''مکان'' ہو یا حسین الحق کا ''فرات'' سید محمد اشرف کا ''نمبر دار کا نیلا ہو'' یا غضنفر کا ''دویہ بانی''، شموئل احمد کا ''مہاماری'' ہو یا عبدالصمد کا ''دوگز زمین'' شفق کا ''بادل'' ہو یا شوکت خلیل کا ''اگر تم لوٹ آتے'' یا پھر اسی قبیل کے دوسرے ناول۔ غرض یہ کہ ان تمام ناولوں میں عصری زندگی کی جگر خراش حقیقتیں نہ صرف بے نقاب ہوئی ہیں بلکہ معاشرے کو لہولہان کرنے والی طاقتیں بھی ننگی ہوئی ہیں۔ انھیں ناول نگاروں میں ایک اہم نام الیاس احمد گدی کا ہے جنھوں نے اپنا تخلیقی سفر افسانہ نگاری سے آغاز کیا، لیکن اپنے ناول

''فائر ایریا'' کی بہ دولت اردو ناول نگاری کی دنیا میں ایک ایسی جست لگائی کہ ان کا شمار اردو کے ممتاز ناول نویسوں میں ہونے لگا۔

الیاس احمد گدی کا شمار اردو کے معتبر افسانہ نگاروں میں ہوتا ہے۔ اگر چہ انھوں نے سفرنامہ، خودنوشت اور ترجمہ کے علاوہ دیگر چیزیں بھی لکھی ہیں تاہم بنیادی طور پر الیاس احمد گدی افسانہ نگار ہیں اور توسیعی طور پر ناول نگار۔ ان کے بعض افسانے خاصے Compact ہیں اور ناولوں میں زخم اور مرہم کے مقابلے ''فائر ایریا'' ان کے Compactness کی بہترین مثال ہے۔ یہ ناول اتنا مشہور ہوا کہ ان کی دوسری تخلیقی نگارشات پس پشت چلی گئیں۔

''مرہم'' 1954 میں شائع ہونے والا الیاس احمد گدی کا دوسرا ناول ہے یہ ناول پہلی نظر میں کوئی نیا پن نہیں رکھتا کیوں کہ عقل وحکمت کے ساتھ معروضیت کشمکش و کشائش پہلے بھی اردو شاعری اور اردو داستانوں میں دیکھی گئی ہے نیز خواتین وحضرات کے تعلقات پر بھی بہت سارے قصے لکھے جا چکے ہیں مگر نہ جانے کتنے ایسے گوشے اور زاویے اب بھی منتظر ہیں جنھیں موضوع گفتگو نہیں بنایا گیا اس کا اندازہ ''مرہم'' کے مطالعہ سے ہوتا ہے جس میں الیاس احمد گدی نے اس تعلق کی نفسیاتی پیچیدگیوں اور نئے گوشوں کو بڑی تہہ داری کے ساتھ اظہار کی زبان دی ہے اور پرانے موضوع سے کسی قدر نئے زاویے سے اور پرانی صورت میں نئی جہت پیدا کرنے کی سعی کی ہے۔ چوں کہ یہ ناول ضخامت کے اعتبار سے بہت چھوٹا ہے لہٰذا سر دست اس ناول کا سرسری مطالعہ کرنا مناسب ہوگا۔ راجندر جو اس ناول کا اہم کردار ہے یہ گوپال بابو (وکیل صاحب) کا اکلوتا بیٹا ہے جس کی پیدائش بڑی منت وسماجت کے بعد ہوئی تھی گوپال بابو کے والد بسنت بابو ریلوے میں ملازم تھے اور آزاد طبیعت کے مالک ہونے کی وجہ کر نوکری کے قائل نہیں تھے۔ لہٰذا وہ اپنے لڑکے کو وکیل بنوائے اور اپنے ہی شہر میں پریکٹس کرنے پر مجبور کیا۔ خاندانی مقبولیت اور ذہانت کی وجہ سے جلد ہی گوپال بابو کا شمار اول درجے کے وکیلوں میں ہونے لگا۔ گھر میں روپئے پیسے کی ریل پیل ہو گئی آرام وآسائش کی تقریباً تمام چیزیں خریدی گئیں۔ بعدہٗ گوپال بابو کی شادی بڑی دھوم دھام سے ایک شریف النفس اور انتہائی خوب صورت لڑکی سے کی گئی۔ جیسا کہ اوپر مذکور ہے کہ شادی کے چار سال بعد راجندر بابو کی جب پیدائش ہوئی تو یوں لگا جیسے اچانک تاریک کمروں میں روشنی آ گئی۔ اس موقع پر تمام چھوٹے بڑے اعزا واقارب اور

بابوؤں کو مدعو کیا گیا۔راجندر بابو کی پرورش و پرداخت بڑے ناز ونعمت سے ہوتی رہی اور جب ہوش سنبھالا تو اسے اچھے اسکول میں داخل کیا گیا۔اور جب راجندر خود سے اسکول جانے لگا تو اس کی ماں ایسی بیمار پڑی کہ دھن دولت، عزت وشہرت، بیٹا اور محبت کرنے والا شوہر سبھی کو تیاگ کر اس دار فانی سے کوچ کر گئی۔ گوپال بابو کو اپنی بیوی کے گزرنے سے بروقت انتہائی صدمہ پہنچا مگر بہت جلد سب کچھ معمول پر آ گیا۔راجندر بابو کی ماں کی خواہش تھی کہ بیٹا ڈاکٹر بنے مگر چوں کہ راجندر بابو کی طبیعت اس طرف مائل نہ تھی سو وہ ڈاکٹر تو نہیں البتہ ایک اچھا مصور ضرور بن گیا۔

غیر محسوس طریقے سے وقت گزرتا گیا۔راجندر کالج میں داخلہ لے لیا اب وہ دوسرے شہر میں رہتا تھا اور گوپال بابو بوڑھے ہو چکے تھے سامنے کے دو دانت بھی ٹوٹ گئے تھے۔خوب صورت چہرہ شکن آلود ہو چکا تھا۔ انھوں نے زندگی گزارنے کا ایک راستہ اختیار کر لیا تھا جس پر وہ جئے جا رہے تھے کہ اچانک وہ سخت بیمار پڑ گئے اور ان کی یہ علالت طول کھینچ گئی۔ دوران علالت گوپال بابو کو بیوی کی مفارقت کا احساس شدت سے ہوا اور انھوں نے یہ محسوس کیا کہ ہزاروں نوکر چاکر ہوں اور ہر طرح کی سیوا کی جائے لیکن اس کے باوجود کچھ خدمتیں ایسی ہوتی ہیں جو صرف بیوی ہی کر سکتی ہے۔لہٰذا بعد علالت کے انھوں نے ایک غربت زدہ ٹائپسٹ بابو بیجناتھ کی اٹھارہ سالہ نوجوان بیٹی نالندہ سے شادی کر لی۔حالاں کہ ان کے رشتے دار اس بے میل شادی کے قائل نہیں تھے۔نالندہ کو وکیل صاحب کے گھر میں دنیا کی تمام آسائش کی چیزیں موجود تھیں الا یہ کہ اس کی جنسی تشنگی نہیں بجھ رہی تھی۔

راجندر اپنے باپ کی شادی کے موقع پر گھر نہیں آ سکا تھا بعد میں جب وہ آیا تو اس نے اپنی سوتیلی ماں نالندہ کو پرنام نہیں کیا۔اس وقت عموماً لوگوں نے یہ سمجھا تھا کہ راجندر کو اپنی سوتیلی ماں سے نہیں بن پائے گی مگر معاملہ اس کے برعکس ہوا۔رفتہ رفتہ نالندہ اور راجندر ایک دوسرے کے قریب ہوتے گئے یہاں تک کہ لان، پارک اور سنیما ہال بھی دونوں ایک ساتھ جاتے تھے۔ چنانچہ ایک مرتبہ جب نالندہ اور راجندر قریب کے ہی ایک نمائش میں گھومنے گئے تو وہاں اچانک نالندہ پر غشی طاری ہو گئی۔راجندر فوری طور پر بہت پریشان ہوا، چاروں طرف سے لوگوں کی بھیڑ لگ گئی جس میں کئی لوگ وکیل صاحب کے رشتہ دار بھی تھے۔اس حادثے کی خبر بہت جلد دور تک پھیل گئی۔ وکیل صاحب کو کئی لوگوں سے طعنے اور گلے بھی سننے پڑے۔یوں تو نالندہ اور راجندر کے درمیانی قربت اور سیر وتفریح سے وکیل صاحب کسی قدر نالاں تھے ہی مگر اس حادثے نے وکیل صاحب کو زبان کھولنے پر مجبور کر دیا اور انھوں نے

نالندہ سے وہ سب کچھ کہہ دیا جو عرصہ سے اپنے سینے میں دفن کیے ہوئے تھے۔ ملاحظہ ہو یہ اقتباس:

''کیا تم سمجھتی ہو کہ میں اندھا ہوں؟'' انھوں نے اچانک نالندہ کی طرف گھوم کر دیکھا۔

نالندہ چپ رہی۔

''جانتی ہو سارا شہر مجھ پر تھوک رہا ہے!''

نالندہ ایک دم سے حیرت زدہ رہ گئی۔

''آج آپ کیسی باتیں کر رہے ہیں۔!'' وہ گوپال بابو کے نزدیک چلی آئی۔

''یہ میں نہیں کہہ رہا ہوں، دنیا کہہ رہی ہے''

''دنیا کیا کہہ رہی ہے؟'' نالندہ نے حیرت سے پوچھا۔

''دنیا کہہ رہی ہے کہ تم میرے چہرے پر سیاہی پوت رہی ہو۔ دنیا کہہ رہی ہے کہ تم کلنکی ہو، دنیا کہہ رہی ہے کہ تم میری عزت سے کھیل رہی ہو، دنیا کہہ رہی ہے کہ تم وہ کر رہی ہو جو آج تک شاید کسی عورت نے نہیں کیا ہوگا۔؟''

''تمھیں شاید یاد ہوگا کہ کسی رات تم باغ میں تھیں؟''

نالندہ چپ رہی

''اور تمھارے ساتھ کوئی مرد بھی تھا۔ کون تھا وہ؟

نالندہ پھر بھی چپ رہی۔

''تم مجھے مت بتاؤ۔ مگر میں جانتا ہوں کہ وہ مرد کون تھا۔ میں جانتا ہوں۔ میں جانتا ہوں۔۔۔۔ میں سو گیا تھا، مرا نہیں تھا۔ تم نے کیوں نہیں سوچا کہ میں جاگ بھی سکتا ہوں۔ تم نے کیوں نہیں سوچا کہ میں تمھیں رات کی رانی کے سائے میں گناہ کے ایک زہریلے پودے کو لگاتے بھی دیکھ سکتا ہوں۔۔۔۔!''(16)

وکیل صاحب کی مذکورہ باتوں کا نالندہ پر اتنا گہرا منفی اثر پڑا کہ وہ بیمار ہوگئی اور خود کو ایک کمرے میں مقفل کر لی کسی غیر مرد کو اس کمرے میں جانے کی اجازت نہیں تھی راجندر نے کئی بار نالندہ سے ملنے کی کوشش کی مگر اس نے منع

کر دیا۔ دوسری جانب وکیل صاحب تھے جو بغیر کچھ کھائے پیئے کچہری چلے جاتے اور دیر رات میں جب سب لوگ سو جاتے تو وہ آہستہ سے مکان میں داخل ہوتے اور اپنے آپ کو بستر کے حوالے کر دیتے۔ راجندر نے کئی دنوں سے نالندہ کی صورت تک نہیں دیکھا تھا اس کی بے چینی انتہا کو پہنچ چکی تھی وہ جاننا چاہتا تھا کہ آخر نالندہ کمرے میں کیا کرتی ہے؟۔ چنانچہ اس واقعہ کے تیسرے روز جب رات کو سکنڈ شو سنیما دیکھ کر راجندر لوٹا تو اس نے دیکھا کہ نالندہ کے کمرے کی بتی جل رہی ہے اس نے کواڑ کی دراڑوں میں جھانک کر دیکھنا چاہا لیکن اسے کچھ نظر نہیں آیا۔ اس نے دروازے کے قریب منہ لے جا کر آہستہ سے آواز دی مگر کوئی جواب نہیں ملا بعدۂ اس نے دروازے کی کنڈی ہلائی تو دروازہ تو کھولا مگر خلاف توقع دروازے پر اپنے باپ کو دیکھ کر راجندر چونک گیا اور ایک قدم پیچھے ہٹ گیا۔ گوپال بابو نے اپنے ہونٹ سکیڑتے ہوئے راجندر سے کہا:

''گھبراؤ نہیں میں جانتا ہوں، پھر اندر کی طرف منہ کر کے نالندہ کو مخاطب کیا۔ لو نالندہ راجندر ملنے آیا ہے۔ آخر اس سے صبر نہ ہو سکا''(17)

اس کے بعد گوپال بابو نے راجندر کو نفرت وحقارت کے چند ایسے جملے کہے جس کے صدمہ کو وہ برداشت نہ کر پایا اور اپنے محل کے ہر طرح کے آرام وسکون کو الوداع کہہ کر بھاگ گیا۔

شہر (گیا) پہنچ کر راجندر کو نوکری جتنی آسانی سے مل گئی تھی، مکان ملنے میں اتنی ہی دشواری اٹھانی پڑی۔ آخر بڑی کوششوں کے بعد جو مکان ملا وہ ایک گلی کے اختتام پر واقع تھا اور ٹھیک اسی جگہ سے ایک دوسری گلی شروع ہوتی تھی جو طوائفوں کا اڈہ تھا۔ راجندر اپنی ساری زندگی جس تقدس کو اپنا اوڑھنا بچھونا بنا رکھا تھا اس تقدس کی یہاں دھجیاں بکھری ہوئی تھیں۔ اچھے برے، شرو حیا اور تمیز و بدتمیزی کے وسارے شیش محل یہاں چکنا چور تھے۔ ایسے گندے ماحول میں راجندر بہ حالت مجبوری اپنی زندگی جیئے جا رہا تھا۔

راجندر کو اس گلی سے کوئی دل چسپی نہ تھی بلکہ یوں کہا جائے کہ اس کو اس شہر سے بھی کوئی لگاؤ نہ تھا۔ صبح کو دفتر جانا، شام کو واپس آنا، ہوٹل میں کھانا کھانا اور تنبولی کے یہاں سے سگریٹ خرید کر پینا یہی روزانے کا معمول تھا لیکن ایک رات اچانک ایک عجیب واقعہ پیش آیا۔ ہوا یہ کہ آدھی سے زیادہ رات گزر چکی تھی، راجندر بستر پر کتاب لیے پڑھنے میں مصروف تھا کہ اچانک اس کے دروازے کو دھکا دے کر ایک عورت اندر گھس آئی اور اس کی تلاش میں

پولس راجندر کے دروازے تک پہنچ گئی مگر راجندر نے اپنی عقلمندی سے اس عورت کو بچا لیا۔ پولس کے جانے کے بعد اس عورت اور راجندر کے مابین کچھ ہنسی مذاق اور کچھ تعارفی باتیں ہوئیں۔ دراصل اس عورت کا نام دیپو ہے جو تاج گڑھ کے ایک اچھے راٹھور کسان، ٹھاکر منگل سنگھ، کی بیٹی ہے جس کو امرت لال نے دام محبت میں گرفتار کر کے لایا تھا اور اپنی نفسیاتی بھوک مٹانے کے بعد دیپو کو جل دے کر بھاگ گیا تھا۔ نتیجتاً بہ حالت مجبوری دیپو طوائف بن گئی تھی۔

دیپو راجندر سے گاہے بہ گاہے ملتی رہی۔ کبھی سڑک پر، کبھی تنبولی کی دکان پر اور کبھی خود اس کے کمرے میں گھس پڑتی۔ یہ سلسلہ کافی دنوں تک چلتا رہا۔ راجندر دیپو کے بارے میں بہت کچھ جان چکا تھا۔ اسی بیچ راجندر سخت بیمار پڑ گیا۔ اس موقع پر دیپو نے راجندر کی ہر ممکن خدمت کی۔ دیپو کی اس خدمت سے راجندر کافی متاثر ہوا۔ چنانچہ جب راجندر صحت یاب ہوا تو وہ دیپو کے گھر گیا اور اس کے والدین سے دیپو کے حالات کہے اور دیپو کو گھر بلانے کی بات کہی مگر دیپو کے والد نے سختی سے منع کر دیا۔ راجندر کو بڑا صدمہ ہوا اور اس نے بالآخر یہ فیصلہ کر لیا کہ وہ واپس جا کر دیپو سے شادی کر لے گا لیکن ایسا ہوا نہیں۔ راجندر کے لوٹنے سے قبل ہی نہ جانے کہاں سے امرت لال آ گیا تھا۔ جب امرت لال کی آمد کی خبر دیپو کو لگی تو وہ کانا بھڑوا کے ذریعہ کسی بھی طرح امرت لال کو اپنے کوٹھے پر بلوائی اور بند کمرے میں اس نے چاقو گھونپ گھونپ کر امرت لال کو ہلاک کر دیا اور پولیس کے سامنے اس نے اقبال جرم بھی کر لیا نتیجتاً دیپو کو سلاخوں کے پیچھے ڈال دیا گیا۔

باہر سے واپس آنے کے بعد راجندر کو جب دیپو کے حالات سے واقفیت ہوئی تو اسے بہت افسوس ہوا۔ بڑی ردوقدح کے بعد راجندر کو دیپو سے تھوڑی دیر کے لیے ملنے دیا گیا۔ راجندر نے دیپو کو اس کے گھر کے حالات بتائے اور اپنی خواہش کا اظہار بھی کیا مگر اب بات ختم ہو چکی تھی۔ دیپو نے اپنے جرم کا اقرار بھی کر لیا تھا اور شاید اسے پھانسی بھی ہو جائے لیکن ان تمام چیزوں کے باوجود دیپو داخلی طور پر خوش تھی کیوں کہ اس نے انتقام لینے میں پوری طرح کامیاب ہو گئی تھی۔

راجندر دیپو سے مل کر لوٹا تو کافی دکھی تھا اتنا دکھی کہ زندگی میں شاید کبھی نہ ہوا ہوگا۔ اس نے اپنے کمرے میں آ کر خود کو چارپائی کے حوالے کر دیا اور نالندہ اور دیپو کے کرداروں کا موازناتی سوچ میں اس قدر مبتلا ہوا کہ کب سورج غروب ہوا اور کب رات ہوئی کچھ بھی پتہ نہیں چلا یہاں تک کہ اس کے والد (وکیل صاحب) دروازہ کے اندر

داخل ہو گئے۔راجندر نے اپنے والد کو اس وقت دیکھا جب وہ چارپائی کے بالکل قریب آکر کھڑے ہو گئے تھے۔در اصل راجندر کے والد راجندر کو لینے کے لیے آئے تھے کیوں کہ نالندہ کی حالت بہت ہی غیر ہو چکی تھی اور وہ رہ رہ کر راجندر کا نام لیتی تھی۔راجندر نہ چاہتے ہوئے بھی اپنے والد کے ساتھ جانے پر مجبور ہو گیا۔گھر پہنچ کر اس نے دیکھا کہ ایک صاف شفاف بستر پر انتہائی لاغری کی حالت میں نالندہ پڑی ہوئی تھی۔جب وکیل صاحب نے لالندہ کو بتایا کہ راجندر آیا ہے تو وہ چت ہو گئی اور آنکھیں کھولیں بعدہٗ اس نے دو چیزوں کا اعتراف کیا۔ملاحظہ ہو:

''سنو! میں تم سے محبت کرتی رہی ہوں،شدید اور بے پناہ محبت''۔۔۔۔ایسی محبت جیسی ایک ماں ہی اپنے بیٹے سے کر سکتی ہے۔لیکن اس پر بھی شک کیا گیا''
میں تمھارے سامنے اس بات کا اعتراف کرنا چاہتی ہوں کہ مجھے تمھارے بابا سے نفرت ہے۔اتنی نفرت میں نے اپنی زندگی میں کسی سے نہیں کی اور شاید کسی عورت کے لیے یہ سب سے بڑا کلنک ہے کہ وہ اپنے شوہر سے نفرت کرے لیکن یہ سچ ہے،اور بغیر اس سچ کے اعتراف کے میں مر نہیں سکتی''۔(18)

مذکورہ جملے نالندہ کے آخری جملے تھے۔پورے گھر میں سناٹا چھا گیا۔چارپائی کے گرد کھڑے ہوئے لوگ ایک دوسرے کو معنی خیز انداز میں دیکھ رہے تھے۔ایک طرف راجندر ہاتھوں سے اپنا چہرہ چھپا لیا تھا اور دوسری جانب وکیل صاحب اپنی اس تذلیل سے شرم سار ہو کر گردن جھکائے زمین کو دیکھے جا رہے تھے۔یہی وہ مقام ہے جہاں پر اس ناول کا اختتام ہو جاتا ہے۔

فنی اعتبار سے دیکھا جائے تو کہانویت جو کسی بھی ناول کے لیے ضروری شے ہوتی ہے،ناول ''مرہم'' میں بھی بہ درجہ اتم موجود ہے مگر اسی کے ساتھ ساتھ اس ناول کے ابتدائی حصے میں مفروضہ کہانی بھی دیکھنے کو ملتی ہے جس سے ناول کا فن کسی قدر مجروح ہوتا ہے کیوں کہ مفروضہ یا غیر فطری کہانی داستانوں کا حسن ہے۔تمام چھوٹے بڑے واقعات کلی و جزوی طور پر آپس میں مربوط ہیں تاہم بعض مقامات پر جنسی اور نفسیاتی کیفیات کی پیش کش کے موقعے پر واقعات خلاف توقع مڑ جاتے ہیں۔ایسے حالات میں الیاس احمد گدی نے خود کلامی کی ٹیکنک سے کام لے کر پلاٹس کے درمیان ربط پیدا کرنے کی سعی کی ہے۔علاوہ ازیں واقعات کے اندر کئی جگہوں پر تشبیہ،استعارہ اور کنایہ سے بھی کام لیا گیا ہے۔

یوں تو اس ناول کے جملہ کرداروں میں کوئی بھی اضافی کردار نہیں ہے تاہم بہ حیثیت مجموعی نالندہ، دیپواور راجندراہمیت کے حامل ہیں۔ان تینوں کرداروں کے الگ الگ شناخت ہے۔نالندہ ایک روایتی کردار ہے جو سماجی اور تہذیبی اقدار کے قائل ہے۔چنانچہ وہ اپنے والدین کے فیصلے کے خلاف کوئی ردعمل نہیں کر پاتی اور ایک بوڑھے وکیل کی زوجیت میں خود کو جھونک کر سماج اور زمانے کی ناانصافیوں کو اپنا مقدر سمجھ کر برداشت کر لیتی ہے۔نالندہ لمحہ لمحہ روتی ہے کراہتی ہے مگر اس کی آواز کو کوئی نہیں سنتا اس کی آنسوؤں کو کوئی نہیں دیکھتا۔غرض کہ وہ اپنے دکھوں کی آگ میں سلگتی رہتی ہے،اس کا انگ انگ راکھ ہوتا رہتا ہے یہاں تک کہ اس کی ساری خواہشیں اس سلگتی ہوئی آگ میں بھسم ہو جاتی ہیں اور بالآخر دولت کی صلیب پر مصلوب کر دی جاتی ہے مگر وہ اف تک نہیں کرتی۔اس کے برعکس دیپو ہے جو اپنے ساتھ تمام ناانصافیوں زیادتیوں،اذیتوں اور مظالم کا حساب رکھتی ہے جو وقت،زمانے اور سماج سب کو چیلنج کرتی ہے،جو اپنے سارے آلام و تکالیف سے تن تنہا جنگ کرتی ہوئی مٹ جاتی ہے،برباد ہو جاتی ہے مگر ہتھیار نہیں ڈالتی یہاں تک کہ اس ظالم امرت لال کو جس نے دیپو کو سورگ سے نکال کر نرک میں ڈھکیل دیا تھا اسے کیفر کردار تک پہنچا دیتی ہے۔تیسرا اور سب سے اہم کردار راجندر ہے۔یہ کردار اعلیٰ تعلیم یافتہ اور حساس ہونے کے ساتھ ساتھ خواتین کی نفسیات کو بھی بہ خوبی سمجھتا ہے۔لہٰذا راجندر نے اس بات کو شدت سے محسوس کیا کہ نالندہ احساس کمتری کا شکار ہو چکی ہے کیوں کہ اس کے والد (وکیل صاحب) نے نالندہ جیسی دوشیزہ سے شادی کر کے اس کا جنسی اور نفسیاتی خون کیا تھا۔حالاں کہ راجندر نے یہ کوشش کی تھی کہ نالندہ کسی طرح بھی اس گھر میں خوش رہے مگر ان دونوں کی پاک محبت پر بھی شک کیا گیا،اسی طرح راجندر جب اپنے گھر کے تمام آرام وسکون کو تیاگ کر گیا پہنچا تو وہاں مقدر کی ماری لڑکی دیپو سے ملاقات ہوتی ہے اور پھر رفتہ رفتہ دیپو راجندر کے قریب ہوتی گئی یہاں تک کہ راجندر کا دل،دیپو کی ہمدردی اور محبت سے معمور ہو گیا۔نتیجتاً راجندر نے اپنے تئیں دیپو کو نرک میں سے نکالنے کی ہر ممکن کوشش کی مگر کامیاب نہ ہو سکا۔بہر کیف نالندہ اور دیپو کے معاملات میں راجندر نے جو رول ادا کیا اس کی روشنی میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ راجندر ایک پاک سیرت کردار ہے۔اس کا دل انسانی ہمدردی اور محبت سے بھرا ہوا ہے وہ ایک انتہائی ہمدرد اور مخلص کردار ہے۔وہ ہمیشہ دوسروں کی مصیبت میں کام آنے کی کوشش کرتا ہے۔اس سے کسی کا دکھ دیکھا نہیں جاتا۔یعنی اس کی ذات مہر و وفا اور ایثار و قربانی کی خوب صورت مثال ہے۔اس کی پوری شخصیت ایک شمع

کی طرح قارئین کے سامنے آتی ہے، شمع جو خود جلتی اور پگھلتی رہتی ہے اور ایک وقت ایسا آتا ہے کہ اس کا وجود ختم ہو جاتا ہے لیکن اس کی روشنی سے نہ جانے کتنے تاریک ذہن منور ہوتے رہتے ہیں۔

مناسب مقامات پر ناول کے جملہ کرداروں کے مکالمے دیکھنے کو ملتے ہیں جن سے ان کرداروں کے انفرادی جذبات کا بہ خوبی اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ منظر کشی تصنع سے پاک ہے بالخصوص دیپو کا آبائی گھر اور طوائف خانہ کی منظر کشی بہتر انداز میں کی گئی ہے۔ ناول کے مطالعہ سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ اس کا تعلق جنوبی بہار اور اس کے گرد و نواح کے علاقوں سے ہے اور یہ بیسویں صدی کی پانچویں چھٹی دہائی کے زمانے پر محیط ہونے کے ساتھ ساتھ اس میں آفاقیت کے عناصر بھی دیکھنے کو ملتے ہیں۔ ناول کا اسلوب تو بلاشبہ بہتر ہے تاہم زبان و بیان میں کسی قدر کمی محسوس ہوتا ہے کیوں کہ تمام کرداروں کی زبان تقریباً یکساں ہے اور ایسا لگتا ہے کہ سارے کردار خواندہ ہیں اور سبھی کا تعلق شہر سے ہے حالاں کہ دیپو کا تعلق بنیادی طور پر دیہات سے ہے اور اس کی تعلیم کا بھی ذکر نہیں ہوا ہے مگر اس کی زبان سے خواندہ ہونے کا احساس ہوتا ہے۔ البتہ دیپو کے والدین کے چند جملے فطری ہیں۔

مجموعی طور پر یہ کہا جاسکتا ہے کہ ناول ''مرہم'' الیاس احمد گدی کے ابتدائی زمانے کا ناول ہے۔ اس ناول کو الیاس احمد گدی نے بھلے ہی کمرشیل مقصد کے تحت لکھا ہو تاہم بعض فنی خامیوں کے باوجود اسے سرے سے مسترد نہیں کیا جاسکتا۔ اس ناول میں وہ نکتہ سب سے زیادہ اہمیت کا حامل ہے جس میں بہ یک وقت دو ستم زدہ خواتین کرداروں میں جہاں ایک طرف نالندہ اپنی زندگی کے آخری ایام تک گھٹ گھٹ کر مرتی رہی، وہیں دوسری جانب دیپو ہر طرح کی ستم گاری برداشت کرتی رہی مگر جیسے ہی اس کو موقع ملا اس نے اپنے بنیادی ظالم سے بدلہ لے کر اپنے دل و دماغ کا مرہم تلاش کر لیا۔ اس طرح اس ناول میں عورت کے اس رخ کی نقاب کشائی کی گئی ہے جس میں شدت انتقام اور نفرت کا جذبہ بیدار ہوتا ہے۔ آئندہ ذیلی باب میں ''فائر ایریا'' کا فنی مطالعہ کرنے کے ساتھ ساتھ اس کی ادبی اہمیت و افادیت پر روشنی ڈالی جائے گی۔

حصہ (ج)

فائر ایریا (ناول)

مزدور طبقے سے متعلق نظریات وخیالات اور غور وفکر کا جو سلسلہ شروع ہوا وہ جدید عہد اور یورپ کی دین ہے۔ کارل مارکس دنیا کا پہلا دانشور تھا جس نے مزدوروں کے کردار، ان کے حالات، ان کی ضروریات اور ان کے طبقاتی شعور کے متعلق غور وخوض کیا اور اس سلسلے میں اپنا نظریہ پیش کیا۔

مارکس کے مطابق مزدوروں کے پاس کسی قسم کی پونجی اور زمین نہیں ہوتی، اس لیے وہ کسی طرح کی مال گزاری جمع نہیں کرتے۔ ان کے پاس محض اپنی محنت ہوتی ہے اور وہ اسی محنت کے سہارے اپنی روزی روٹی حاصل کرتے ہیں۔ مزدور طبقے میں ہر قسم کے مزدور شامل ہوتے ہیں۔ مثلاً کاشت کاری سے جڑے بلا زمین کے کسان، بندھوا مزدور، صنعتوں میں کام کرنے والے مزدور، عمارتوں کے تعمیر میں لگے مزدور، رکشہ چلانے والے اور گھروں میں کام کرنے والے مزدور وغیرہ وغیرہ۔

ہندستان میں انیسویں صدی کے وسط میں جدید صنعت کاری کا آغاز ہوا۔ صنعت کاری کی ابتدا کے ساتھ ہی معاشرے میں نئے طبقے کا ظہور عمل میں آیا۔ ایک طبقے کو سرمایہ دار کے نام سے جانا گیا اور دوسرے کو مزدور طبقے کے نام سے موسوم کیا گیا۔ یہ دونوں طبقے ایک دوسرے کے لیے لازم وملزوم بن گئے۔

یوں تو ہندستان میں چھوٹی چھوٹی گھریلو صنعتیں پہلے سے ہی موجود تھیں مگر ریلوے کی ابتدا کے بعد جدید صنعتوں کا تیزی سے آغاز ہوا۔ کوئلہ، کپڑا، جوٹ، کاغذ، چمڑا، چینی، سیمینٹ جیسی مختلف صنعتوں کا وجود عمل میں آیا۔ اگرچہ ابتدا میں ان صنعتوں پر غیر ملکی خصوصاً انگریز سرمایہ دار ہی قابض رہے۔ مذکورہ صنعتوں کے قیام کے ساتھ پورے ملک میں بڑی تعداد میں مزدوروں کا طبقہ وجود میں آیا۔ سرمایہ داروں نے ان کی محنت ومشقت سے بے تحاشہ منافع کمایا۔ اس ضمن میں انھوں نے مزدوروں کا بھرپور استحصال کیا اور خود کو سماج میں ایک طاقت ور طبقے کے روپ میں منظّم کیا۔ سرمایہ داروں کے مفاد کو مدنظر رکھتے ہوئے قانون بنائے جانے لگے جس نے مزدوروں کی حالت اور بھی خستہ کردی۔ ان کے پاس نہ تو تن ڈھکنے کے لیے مناسب کپڑے ہوتے تھے اور نہ سر چھپانے کا مستقل انتظام۔ حتی کہ دو وقت کی روٹی بھی میسر نہ تھی۔

مذکورہ زمین دارانہ عہد کے مظلوم طبقے کسانوں کی بہ نسبت جدید مزدور طبقہ زیادہ حساس تھا۔ وہ اس بات کو

بڑی شدت سے محسوس کرر ہے تھے کہ ان کی اس ابتر حالت کا واحد سبب سرمایہ داروں کی ناانصافی اور موجودہ استحصال نظام ہے۔ ان کے شعور کو بیدار کرنے میں اس وقت کے عالمی منظرنامے کا بھی بہت اہم رول رہا ہے۔ خصوصاً 1917 کے انقلاب روس نے مزدوروں کے باغیانہ جذبے کو ابھارنے میں اہم کردار ادا کیا۔ لہٰذا مزدور طبقے نے ابتدا سے ہی ظلم واستحصال اور اپنے ساتھ ہونے والی ناانصافی کے خلاف جدوجہد کی ہے۔

ہمارے ملک کا مزدور طبقہ ایک پسماندہ طبقہ ہے چاہے وہ کسی بھی معیار پر پرکھا جائے۔ یہ لوگ زینے کی نچلی سطح پر ہی نظر آئیں گے۔ مزدور اور اس کے متعلقین کی زندگی میں جو سب سے بڑا سانحہ وقوع پذیر ہوتا ہے وہ مزدوروں کا کام کے دوران زخمی ہوجانا، حادثے کے باعث ان کے کسی عضو سے محروم ہوجانا یا پھر فوت ہوجانا۔ ویسے ہی مزدوروں کی آمدنی اتنی قلیل اور اخراجات اتنے زیادہ ہوتے ہیں کہ کسی وجہ سے ان کے کمانے کی قابلیت کا متاثر ہونا ان کے لیے ایک بڑی مصیبت کا پیش خیمہ ہوتا ہے۔

ان تمام مسائل کے خلاف اور اپنی حالت کو بہتر بنانے کے لیے مزدور طبقہ شروع سے ہی پیش پیش رہا ہے۔ اس امر میں اس نے مختلف طریقۂ کار کو اختیار کیا ہے۔ خصوصاً ہڑتال، گھیراؤ، بھوک ہڑتال وغیرہ کو انھوں نے اپنا آلۂ کار بنایا ہے۔ چنانچہ اس ضمن میں گھنشیام لکھتے ہیں:

> ''اپنی مانگو کو پورا کروانے کے لیے مزدوروں کی جانب سے وسیع پیمانے پر ہونے والی ہڑتال دیگر مختلف طریقوں میں سے ایک عام طریقہ ہے۔ موٹے طور پر محنت کشوں کے گروہ کے ذریعے مشترکہ طور پر کام کو روکنے کے عمل کو ہڑتال کہتے ہیں''۔(19)

اردو ادب کے لکھنے والے پہلی عالمی جنگ کے بعد مزدور طبقے کی جانب متوجہ ہوئے۔ مزدور طبقے کو اپنی تخلیقات میں جگہ دینے کی دو وجہیں تھیں۔ ایک تو مزدور طبقے کی ابتر حالت اور دوسری ان کی منظّم تحریک۔ چنانچہ 1917 کے انقلاب روس اور فرانسیسی تخلیق کاروں کے نظریات وافکار سے اردو کے تخلیق کار بھی متاثر ہوئے بغیر نہ رہ سکے۔ پریم چند نے ذیلی یا ضمنی طور پر ہی سہی مگر انھوں نے پہلی مرتبہ اردو ناول کو عوامی زندگی کا ترجمان بنایا اور معاشرے کے حاشیے پر رہ رہے مزدور طبقے کی زندگی کی ترجمانی کرنے کی کوشش کی۔ پریم چند کے علاوہ کرشن چندر، عبداللہ حسین، جیلانی بانو اور الیاس احمد گدی وغیرہ نے اپنے ناولوں میں مزدور طبقے کی زندگی کو پیش کر کے مزدور اور

سرمایہ دار دو مخالف طبقے کی باہمی کشمکش کو موضوع بنایا ہے۔لیکن ان تمام ناول نگاروں میں محض الیاس احمد گدی نے ہی اس موضوع کو اپنے ناول میں مرکزی اہمیت دی ہے۔جب کہ دیگر ناول نگاروں نے ضمناً اس موضوع پر بحث کی ہے۔اس لیے جو شدت الیاس احمد گدی کے ناول ''فائر ایریا'' میں ملتی ہے وہ دیگر ناولوں میں کمیاب ہے۔

''فائر ایریا'' ایک ضخیم ناول ہے جو تقریباً پونے چار سو صفحات پر مشتمل ہے۔کوئیلری میں کام کرنے والے مزدوروں پر اردو میں الیاس احمد گدی سے قبل کسی نے اپنے ادب کی موضوعی بنیاد نہیں رکھی۔الیاس احمد گدی پہلے فن کار ہیں جنھوں نے اس موضوع پر قلم اٹھایا اور اس المیہ کی جانب اپنی توجہ مرکوز کی۔اس ناول میں الیاس احمد گدی نے کول فیلڈ کے کوئلہ کاٹنے والے مزدوروں کے شب و روز اور استحصال پسند لیڈروں کی کہانی کو فن کارانہ کمال کے ساتھ پیش کیا ہے۔الیاس احمد گدی نے ان علاقوں کو بہ غور دیکھا ہے۔ان کی نگاہیں اس علاقے کی انسانی زندگی، جدوجہد، مصائب، خوشی، جنسی للک، اس کی تشنگی، نا آسودگی، سیاسی توڑ جوڑ، مذہب کے نام پر غیر ضروری پابندیوں، ٹریڈ یونین کی بیضابطگیوں، بے کلی، افسروں کی غیر قانونی مفاد پرستیوں قانون کی پیچیدگیوں، ٹھیکیدار کی رنگ رلیوں، غربت کی الم ناکیوں، غریب جوانی کی سسکیوں، قتل و غارت گری اور دیگر مسائل پر مرکوز رہی ہیں۔

''فائر ایریا'' کول فیلڈ کی انسانی زندگی اور رکھ رکھاؤ پر مبنی ہے یہاں وہ جملے دیکھئے جسے الیاس احمد گدی نے ''فائر ایریا'' کے ابتدا میں پیش کیا:

> ''زمین کے ہزاروں فٹ نیچے اندھیری سرنگوں میں شدید گرمی ہوتی ہے، حبش ہوتا ہے، پسینہ ہر مسام سے بوند بوند نکلتا جسم پر کیچوے کی طرح رینگتا ہے اور کوئلے کی سیاہ دھول اس پسینے پر جمتی جاتی ہے۔سارے لوگ سیاہ پتھر کے مجسموں کی طرح دکھائی دینے لگتے ہیں۔یہ الگ دنیا ہوتی ہے۔اندھیرے میں موت گشت کرتی ہے۔کبھی کہیں چال گر پڑتی ہے، کبھی کول ٹب کا رسہ ٹوٹ جاتا ہے کبھی زہریلی گیس موت کی نقیب بن جاتی ہے۔موت کے بعد بھی کوشش کی جاتی ہے کہ لاش ہزاروں ٹن ریت میں یا کسی بند گپھا میں دفن کر دی جائے تاکہ معاوضے سے بچا جاسکے۔
>
> مگر جب ایسا نہیں ہوتا تو بڑا ہنگامہ ہو جاتا ہے۔مائنس ڈپارٹمنٹ انکوائری

کمیشن بٹھاتا ہے۔ مقامی پولس بھی دخل درمعقولات کرتی ہے۔ یونین کے سارے چھوٹے بڑے لیڈر مزدوروں میں آگ بھڑکانے لگتے ہیں۔ وہ حادثے کا ذمہ دار مینجمنٹ کو ٹھہراتے ہیں۔ دس بیس روز خوب گرما گرمی رہتی ہے۔ پھر اچانک سب ٹھنڈا پڑا جاتا ہے۔ انکوائری کمیشن کی رپورٹ بتاتی ہے کہ مزدور اپنی غلطی سے موت کے منہ میں چلا گیا۔ لیڈر چپی سادھ لیتے ہیں۔ مزدور گالیاں بک کر اپنا جی ٹھنڈا کر لیتے ہیں پھر سب کچھ ٹھیک ٹھاک ہو جاتا ہے''۔(20)

یہ ناول تین حصوں پر مشتمل ہے اور ہر حصہ ایک ایک دور پر محیط ہے۔ پہلا دور وہ جب ملک آزاد نہیں ہوا تھا اور انگریزوں کی عملداری تھی۔ دوسرا دور وہ ہے جب انگریزوں کی حکومت نہیں رہی اور کوئلہ کانوں پر عملی طور سے ان کی اجارہ داری رہی۔ انگریز چوں کہ حکومت کرنے کے گر سے واقف تھے لہٰذا وہ مقامی لوگوں اور کارندے کو آپس میں لڑواتے رہے اور کالے سونے کی دولت کو دونوں ہاتھوں سے لوٹتے رہے اور تیسرا دور وہ ہے جب کول فیلڈ Nationalized ہو گئے اور سرکاری حمایت میں ٹریڈ یونین کی تشکیل ہوئی، حکمراں بدل گئے، چہرے تبدیل ہوئے لیکن مزدوروں کے حالات میں فرق نہیں آیا بلکہ مزدوروں کے لوٹ کھسوٹ جبر و استحصال اور تشدد (جنسی و جسمانی) پر گویا سرکاری مہر لگ گئی چناں چہ اس ضمن میں فائر ایریا کا کردار محمد ارکی زبانی چند باتیں ملاحظہ ہوں:

''غریب، چھوٹا اور نیچ انھیں بھگوان نے نہیں بنایا۔ ان کو نیچے گرایا گیا ہے۔ ان کا استحصال کیا گیا ہے۔ ان کو بھوکا اور ننگا رکھ کر، سود میں جکڑ کر، بیگار لے کر، مار پیٹ کر، اس حد تک پہنچا دیا کہ وہ کیڑے بھرے آم کھانے پر آمادہ ہو گئے۔ سارا سماجی شعور، سارا معاشرتی اور تہذیبی تصور ان کے یہاں مفقود ہو گیا۔ صرف ایک بات وہ جانتے ہیں کہ زندہ رہنا ہے۔ وہی بات جو ایک جانور جانتا ہے۔ یہ سب ایک دو سال یا دس بیس سال میں نہیں ہوا بلکہ ہزاروں سال سے چلتا رہا ہے''۔(21)

گویا استحصالی طبقہ تینوں ادوار میں حاوی رہا ہے بہرکیف کول فیلڈ کے تناظر میں یہ ناول دراصل معاشرتی زندگی کی تاریخ ہے۔ فائر ایریا میں اس کالی دنیا کے ہر پہلو پر اس طرح روشنی ڈالی گئی ہے کہ اس کا تاریک ترین گوشہ بھی منور ہو گیا ہے۔ مالکوں کا جبر، مافیاؤں کی دہشت، لیڈروں کی مکاری، ٹھیکیداروں کی غنڈہ گردی، ٹریڈ یونینوں کا

آپسی تصادم، مزدوروں کی غیر انسانی مشقت، استحصال، جسم فروشی شراب نوشی، جوا، غربت اور بھوک غرض کہ کول فیلڈ کی چھوٹی سے چھوٹی بات اور معمولی سے معمولی واقعہ کو الیاس احمد گدی نے اس طرح سمو دیا ہے کہ ناول ایک دستاویزی حیثیت اختیار کر گیا ہے۔

فائر ایریا کا پلاٹ کوئلے کی کانوں کی تڑپتی اور سسکتی ہوئی زندگی کو اپنے اندر سموئے ہوئے ہے۔ فائر ایریا کے قالب میں آگ ہی آگ ہے۔ ایک آگ وہ ہے جو کولیری کے اندر دہک رہی ہے اور دوسری آگ وہ ہے جو مختلف کرداروں کے اندر جل رہی ہے۔ الیاس احمد گدی نے آگ کو کئی معنوں میں استعمال کیا ہے۔ مثلاً استحصال کی آگ، ہجر اور فراق کی آگ، درد اور کرب کی آگ، غم و غصہ کی آگ، نفرت اور احتجاج کی آگ وغیرہ۔ یہ آگ ایک علامت بھی ہے اور استعارہ بھی۔ استحصالی طبقے کو سب سے زیادہ نفرت اسی آگ سے ہے خواہ وہ کالا چند کے اندر سلگ رہی ہو، سہدیو کے اندر دہک رہی ہو یا مجمدار، عرفان اور ختونیا کے دلوں میں روشن ہو، وہ اسے ہر حال اور ہر قیمت پر بجھا دینا چاہتے ہیں۔ لیکن یہ ایک ایسی آگ ہے جو کبھی بجھتی نہیں۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ سہدیو کے اندر یہ آگ وقت و حالات کے تحت کسی قدر سرد پڑتی ہے تو مجمدار، عرفان اور بعد ازاں ختونیا کے نہاں خانۂ دل میں بڑی شدت سے فروزاں ہو جاتی ہے۔ حتی کہ پھول متی اور کلیا مہتائن کے یہاں بھی بعض اوقات دکھائی دیتی ہے۔ اس طرح یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ فائر ایریا میں الیاس احمد گدی نے اس آگ کو انسان کی باضمیری کی علامت و استعارہ بنا کر پیش کیا ہے۔

سہدیو اس ناول کے اہم کرداروں میں ایک ہے۔ وہ گیا ضلع کے ایک گاؤں کا باشندہ ہے جو نچلے طبقے سے تعلق رکھتا ہے۔ دیگر لوگوں کی طرح یہ بھی حالات سے دوچار ہو کر گاؤں چھوڑنے پر مجبور ہوتا ہے اور اپنے ہی گاؤں کے ننکو جو پہلے سے کولیری میں کام کر رہا تھا اس کے ساتھ گھر سے نکلتا ہے راستے میں بھی کئی لوگ مل جاتے ہیں۔ ننکو انھیں کوئلہ کاٹنے میں لگا دیتا ہے۔

سہدیو نوجوان ہے، خون میں گرمی ہے، دل میں جوش ہے اور تعلیم یافتہ ہونے کی وجہ سے دوسرے جاہل مزدوروں سے زیادہ سوجھ بوجھ کا مالک ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ کول فیلڈ میں پیش آنے والے واقعات کو محض نمائش بین کی حیثیت سے نہیں دیکھتا بلکہ یہاں کا ہر حادثہ اس کی روح میں ایک دھماکہ کرتا ہے اور ہر دھماکے کے ساتھ وہ ریزہ ریزہ ٹوٹتا جاتا ہے۔ سہدیو کے سینے میں ایک درد مندانہ دل ہے۔ اس سے بعض ایسی حرکتیں سرزد ہوتی ہیں جو

کولیری کے قاعدے قانون سے جدا ہوتی ہیں۔ ننکو اس کی اس حرکت سے پریشان رہتا ہے کیوں کہ اس نے سہد یو کو گاؤں سے اپنی ذمہ داری پر لایا تھا اس لیے وہ نہیں چاہتا تھا کہ سہد یو خواہ مخواہ کسی پریشانی میں مبتلا ہو۔ مگر چوں کہ سہد یو ایک انا پسند شخص ہے اور اس کے باطن میں انسانیت کی چاشنی برابر زندہ رہتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ ظلم بھی سہتا ہے، گرتا بھی ہے اور سنبھلتا بھی ہے مگر ہار نہیں مانتا۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ کالا چند جو ایک مقروض فرد ہے وہ کپل سنگھ سے سودی قرض لیتا ہے اور وقت پر ادائیگی نہیں ہونے پر تنخواہ ملنے کے دن کپل سنگھ کالا چند کو گھیر لیتا ہے اور سود سمیت قرض لوٹانے کا مطالبہ کرتا ہے۔ سہد یو سے کپل سنگھ کی سختی اور انسانیت کی تذلیل دیکھی نہیں گئی۔ وہ کپل سنگھ سے الجھ پڑتا ہے اور کالا چند کو بچا لیتا ہے۔ سہد یو کا یہ ہمدردانہ رویہ نہ صرف کالا چند تک محدود ہوتا ہے بلکہ اس کے علاوہ دیگر مزدوروں کو جب کوئی مدد کی ضرورت پڑتی تو وہ کپل سنگھ کے پاس نہ جا کر سہد یو سے مدد مانگتے تھے۔ اس طرح سہد یو کی مقبولیت دن بہ دن بڑھنے لگتی ہے اور اس کالی نگری میں جو جتنا مقبول ہونے لگتا ہے وہ اتنا ہی یونین اور مینیجمنٹ دونوں کی نظروں میں چڑھنے لگتا ہے۔ چنانچہ سہد یو کے ساتھ بھی کچھ ایسا ہی ہوا۔ سہد یو جب تک پی این ورما کا ساتھ دیتا رہا تب تک سب کچھ ٹھیک ٹھاک چلتا رہا مگر جب سہد یو کو اس بات کا علم ہوا کہ دراصل لالہ دیپ نارائن کے قاتل انعام الخاں کے غنڈے نہیں تھے بلکہ ان کے قاتل خود پی این ورما کے پارٹی کے آدمی تھے، تو اس سے سہد یو کو پی این ورما پر سے بھی اعتبار اٹھ گیا اور پھر رفتہ رفتہ اس سے بدظنی اور دوری بڑھتی گئی یہاں تک کہ سہد یو پر غلط الزام عائد کر اس کے نام چارج شیٹ جاری کر دی گئی اگر چہ سہد یو کو یہ موقع دیا گیا کہ وہ پی این ورما سے معافی مانگ کر معاملہ کو رفع دفع کر لے مگر سہد یو کا ضمیر یہ سب گوارہ نہیں کیا۔ بالآخر کمیٹی کا عتاب سہد یو پر نازل ہو گیا اور اسے نہ صرف نوکری سے برخاست کر دیا گیا بلکہ سرکاری کوارٹر بھی خالی کروا دیا گیا اسی اثنا میں ایک دن شام کو سہد یو نشے کے عالم میں لالہ دیپ نارائن کے قتل کا راز بے باکی سے انکشاف کر دیا۔ اس بات سے ورما کے پہلوان آپے سے باہر ہو گئے اور چھ پہلوانوں نے سہد یو کو مار مار کر شدید طور پر زخمی کر دیا اور پھر گھسیٹ کر جنگل میں پھینک دیا مگر حیات باقی تھی لہٰذا علاج و معالجہ کے بعد بچ گیا۔

دوران علاج سہد یو کی مدد صرف دو لوگوں نے کی تھی۔ ایک ختونیا اور دوسرا مجمدار۔ سہد یو کی معاشی تنگی روز

بروز بڑھتی جارہی تھی۔ بعد علاج ومعالجہ کے مجمد اراور عرفان کی مدد سے سہد یو کو پتھر کھیرا کولیری میں ڈھائی سو روپیے ماہانہ پر پارٹ ٹائم سرداری کی نوکری مل گئی جس سے کچھ راحت ملی۔اسی درمیان کوئلیری قومیالی جاتی ہے۔ چوں کہ سہد یو کے پی ایف فنڈ میں پیسہ جمع نہیں ہوسکا تھا اس لیے اسے نوکری نہیں ملتی ہے۔ وہ عرضی دیتا ہے لیکن اسے ٹہلایا جاتا ہے۔ بالآخر کلیان دتہ کے توسط سے اس کی ملاقات ست نارائن بھاردواج سے ہوتی ہے بھاردواج نئ یونین دلت مزدور سنگھ کا لیڈر ہے۔اس کا نام سنتے ہی کوئیلری کے چھوٹے بڑے تمام افسروں کے پسینے چھوٹنے لگتے ہیں۔ کیوں کہ بھاردواج کے کسی کام سے انکار کا مطلب خود کو موت کے منہ میں جھونکنا ہوتا ہے۔ بہر کیف سہد یو کی باتیں سن کر بھاردواج ایکشن میں آتا ہے اور محض ایک ہفتہ میں سہد یو کی نہ صرف دھرما کوئیلری میں جوائننگ ہوجاتی ہے بلکہ گذشتہ ایک سال کی تنخواہ بھی پاس ہوجاتی ہے۔

سہد یو کی پہچان اب عام لوگوں سے الگ ہے۔ وہ رفتہ رفتہ بھاردواج کے یونین میں شامل ہوجاتا ہے۔ سہد یو کا رعب لوگوں کے درمیان بڑھتا چلا گیا۔اسی اثنا میں کوئیلری میں ایک حادثہ ہوجاتا ہے جس میں تین لوگ ہلاک ہوجاتے ہیں۔اس معاملے میں تین چار لوگ بری طرح پھنس رہے تھے مگر سہد یو نے بڑی عقلمندی سے ان سب کو بچالیا۔اس واقعہ کے تقریباً دو ماہ بعد بھاردواج سے سہد یو کی ملاقات ہوئی تو بھاردواج نے کہا:

> ’’ہمارا کام دھام کا ہے نہیں سنبھال لیتے ہو کوئلہ کاٹنے سے کیا ہوگا۔ساری عمر اسی میں چلی جائے گی‘‘۔(22)

بہرکیف سہد یو کی طرز رہائش اور رکھ رکھاؤ میں کافی تبدیلی آگئی ہے۔اب وہ دلت مزدور سنگ کے لیڈر کا ساتھی ہے۔لوگ سہد یو سے ڈرنے لگے ہیں۔اس کے پاس غنڈے رہتے ہیں جو دن کے اجالے میں بھی قتل کرتے ہیں۔وہ غیر قانونی طریقے استعمال کرتا ہے۔

سہد یو کا ایک آدمی دھرپت سنگھ ہے جو اپنی بہن کی عصمت دری اور پیٹے جانے کی وجہ سے ایک خوں خوار غنڈہ بن جاتا ہے۔اس کے اندر ایک جوالا مکھی دہکتی رہتی ہے۔ چنانچہ سر عام ایک انجان لڑکی کی عزت بچانے کے سلسلے میں ایک غنڈہ کو مار دیتا ہے۔لیکن اس غنڈے کے باقی تین ساتھی دھرپت سنگھ کو مار گراتے ہیں۔ معاملہ عدالت پہنچتا ہے، گرفتاریاں ہوتی ہیں، عین رہائی کے دن دھرپت سنگھ کے قاتلوں کو راستے میں ہی قتل کرنے کی پوری تیاری ہوچکی

تھی مگر مجمدار کی کاوش سے رہائی ایک دن کے لیے ٹل جاتی ہے۔مگر غصہ کے زد میں مجمدار آ جاتا ہے اور اسے گولیوں سے چھلنی کر دیا جاتا ہے۔ سہد یو کو مجمدار کی ہلاکت میں خود کا ہاتھ نظر آتا ہے اور تب سہد یو کے اندر ایک زلزلہ سا آ جاتا ہے اور اسے محسوس ہوتا ہے کہ مجمدار نہیں مرا بلکہ روشنی کی وہ آخری کرن بھی بجھ گئی ہے جو اس اندھیری سرنگ میں سہد یو جیسے سیکڑوں ہزاروں انسانوں کو صحیح راستہ دکھا رہی تھی۔ بہرحال سہد یو اگرچہ مجمدار سے الگ ہوکر مفاہمت کی راہ پر چل پڑا تھا لیکن بنیادی طور پر وہ ایک انقلابی نوجوان رہا۔لہٰذا مجمدار کے نظریے کی چھاپ اس کے ذہن کے کسی نہ کسی گوشے میں موجود تھی۔ یہی وجہ ہے کہ جب مجمدار کی لاش کا جلوس گزرتا ہے تو وہ خود پر قابو نہیں رکھ پاتا ہے اور جلوس کے ساتھ چل پڑتا ہے۔

''فائر ایریا کا دوسرا اہم کردار مجمدار کا ہے جو کولیری میں جونیئر کلرک ہے اس کا زیادہ تر وقت کتابوں اور اخباروں کے پڑھنے میں گزرتا ہے۔ تنخواہ کم ہونے کی وجہ سے شادی بھی نہیں کر پاتا ہے۔اس کی ماں بیٹے کی شادی کی خواہش کو اپنے دل میں ہی لیے اس کالی دنیا سے رخصت ہو جاتی ہے۔ مجمدار اپنے لیے نہیں بلکہ مزدوروں کے لیے جیتا ہے۔ وہ ان کے ہر مسئلے پر غور کرتا ہے اور چاہتا ہے کہ کسی طرح ان کی سسکتی ہوئی زندگی خوش حالی میں تبدیل ہو جائے۔

ابتدا میں مجمدار سہد یو کا آئیڈیل بن جاتا ہے مگر وقت اور حالات کے ساتھ دونوں کے راستے الگ ہو جاتے ہیں۔ سہد یو بھاردواج کی غنڈہ یونین کا آلۂ کار بن جاتا ہے اور مجمدار بائیں بازو کی یونین کی رہنمائی کرتا ہے۔ مجمدار ایک مخصوص نظریے کا علمبردار اور پرچارک ہے۔ وہ باشعور، سلیقہ شعار اور رجائی انسان ہے۔ وہ اس راستے پر گامزن ہے جہاں منزل مقصود تک پہنچنے کی معیاد متعین نہیں ہوتی۔ اسے معلوم ہے کہ منزل تک پہنچنے میں نسلیں تباہ ہو جاتی ہیں باوجود اس کے وہ ذاتی مفاد سے اوپر اٹھ کر مسلسل تگ و دو جاری رکھتا ہے اور مزدوروں کے خستہ حالات کو بہتر بنانے اور انھیں خواندہ بنانے کی مہم میں ہمہ تن مصروف رہتا ہے۔ یہاں تک کہ وہ اپنے نظریے اور مسلک پر چلتا ہوا غنڈوں کے ہاتھوں مارا جاتا ہے اور قاری کی ہمدردیاں سمیٹ لے جاتا ہے۔ جگیشر دسادھ کا کردار بھی توجہ طلب ہے۔ وہ سہد یو کے ساتھ ہی کولیری آیا تھا اور کوئلہ کان میں مزدوری کرنا شروع کیا تھا۔ مگر یہ آگے چل کر ابن الوقت ثابت ہوتا ہے۔ اس میں مفاہمت کی صلاحیت پوری طرح موجود ہے۔ اس لیے وہ ہر طرح کے حالات اور مطالبات سے سمجھوتہ کر لیتا ہے

اور اسی سمجھوتہ کے طفیل میں ہی ایک دن وہ بڑا آدمی بن جاتا ہے اور آگے چل کر جے پی سنگھ کہلاتا ہے۔

''فائر ایریا'' میں رحمت کا کردار بہت مختصر مگر اس کی المناک موت کے سبب وہ ناول کے آخر تک قاری کے ذہن پر چھایا رہتا ہے۔ رحمت اپنی جوان خوب صورت بیوی خاتون عرف ختونیا، معصوم بچہ عرفان اور بوڑھے باپ کو چھوڑ کر کولیری میں کام کرنے آتا ہے۔ وہ جسمانی طور پر کمزور ہے۔ سہد یو اکثر اس کے کاموں میں ہاتھ بٹانا پڑتا ہے۔ سہد یو کو رحمت سے ایک طرح کی انسیت ہو جاتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ رحمت کے اچانک غائب ہونے پر وہ پاگلوں کی طرح کولیری کی گلیوں میں جگہ بہ جگہ تلاش کرتا رہا۔ اسے بعد میں پتہ چلا کہ در اصل رحمت غائب نہیں ہوا بلکہ کھاد کے ایک حادثے میں اس کی موت واقع ہو گئی ہے۔ اور انتظامیہ قانونی پیچیدگیوں اور معاوضے سے بچنے کے لیے اس کی موت پر پردہ ڈالنا چاہتا ہے۔

مصنف نے رحمت کی موت کا دردناک منظر کچھ اس انداز سے پیش کیا ہے کہ پڑھنے سے رونگٹے کھڑے ہو جاتے ہیں۔ موت کے بعد رات کے اندھیرے میں خفیہ طور پر ہزاروں فٹ نیچے کھدان کے اندر اس کی لاش کو جس طرح کوئلوں اور پتھروں کے نیچے دبا دیا جاتا ہے اور پھر روانگی بہی پر مردہ رحمت کے بائیں ہاتھ کے انگوٹھے کا نشان لیا جاتا ہے۔ یہ ساری کارروائی اس قدر غیر انسانی اور وحشت ناک ہے کہ اس کی تفصیل پڑھتے ہوئے قاری لرز جاتا ہے۔ یہاں رحمت کی موت کی تفصیل تو بہ طور مثال پیش کی گئی ہے ورنہ مختلف کھدانوں کے ہزاروں فٹ گہرے اندھیرے میں نہ جانے ایسے کتنے رحمت دفن کر دیے گئے ہوں گے اور کسی کو کانوں کان خبر تک نہیں ہوئی ہوگی۔

رحمت کی بیوی ختونیا کا کردار بھی قاری کے ذہن پر ایک نقش چھوڑ جاتا ہے۔ ختونیا نین ونقش سے درست اور پر کشش شخصیت کی مالک ہے۔ وہ سیدھی سادی اور انتہائی معصوم ہے۔ رحمت میاں کے کولیری میں کام پر لگ جانے کے بعد ختونیا کی زندگی میں کسی قدر بہار آئی ہی تھی کہ اچانک رحمت میاں کی ناگہانی موت اس کے سارے خواب بکھیر دیے۔ اپنے شوہر کے مر جانے کے بعد ختونیا زمانے کی نذر نہیں ہو جاتی بلکہ وقت اور حالات کے مطابق خود کو ڈھال لیتی ہے۔ وہ اپنے گاؤں کو چھوڑ کر کولیری میں چلی آتی ہے اور جی توڑ مضنت کر کے اپنی اکلوتی اولاد عرفان کو خواندہ بناتی ہے۔ جب سہد یو کے گردش کے دن آتے ہیں اور وہ بری طرح ٹوٹنے بکھرنے لگتا ہے تب ختونیا ہی اسے اور اس کی بیوی کو سہارا دیتی ہے۔ ایسے موقع پر سہد یو کو احساس ہوتا ہے کہ کچھ لوگ دنیا میں صرف محبت کرنے

کے لیے پیدا ہوتے ہیں ختونیا بھی اس میں سے ایک ہے۔ آگے چل کر یہی ختونیا مجمدار کی ارتھی کے جلوس میں شعلہ جوالہ بنی دکھائی دیتی ہے اور ہاتھ اٹھا اٹھا کر نعرہ لگاتی رہتی ہے:

''پھانسی دو۔ پھانسی دو''۔(23)

جلوس جب قریب آتا ہے اور سہدیو اور ختونیا کی نظریں چار ہوتی ہیں تب سہدیو کو احساس ہوتا ہے:

''جس آگ کو وہ ساری زندگی تلاش کرتا رہا، وہ آگ اور کہیں نہیں ختونیا کی آنکھوں میں ہے''۔(24)

اس مقام پر قاری کی نظر میں ختونیا کا کردار اچانک بلند ہو جاتا ہے۔ اب وہ ایک کمزور، مصیبت زدہ اور مظلوم عورت نہیں بلکہ احتجاج کا استعارہ بن جاتی ہے۔

ختونیا کے علاوہ پھول متی، کلیا مہتائن اور پرتی بالا کا کردار بھی ہماری توجہ منعطف کرتا ہے۔ بہر کیف مرد کرداروں کے ساتھ ساتھ عورتوں کا کردار بھی کسی طرح کمتر نہیں ہے بلکہ بعض اوقات یہ زیادہ منفرد، پرکشش اور فعال نظر آتے ہیں۔

اس ناول میں کالا چند اور ختونیا ایسے کردار ہیں جو خود ساختہ ہیں۔ اس لیے مصنف کو زیادہ محنت نہیں کرنی پڑی بلکہ یہ ایسے کردار ہیں جو کہانی از خود پیدا کرتے ہیں۔ کالا چند لوگوں کے سامنے رحمت کی موت کی حقیقت کا انکشاف کرتا ہے۔ کالا چند کی بہن جب اپنی جوانی کو غربت کے خاتمے کے لیے حاضری بابو کے حوالے کر دیتی ہے تو کالا چند کو یہ طنز سہنا پڑتا کہ ''جس کی بہن اندر اس کا بھائی سکندر'' اس طنز اور بہن کے رویے سے کالا چند تلملا کر رہ جاتا ہے۔ لہٰذا جب کبھی بہن سے ملاقات ہوتی ہے تو وہ منہ پھیر لیتا ہے اور اشد ضرورت کے وقت بھی بہن کی کوئی مدد قبول نہیں کرتا۔

مذکورہ کرداروں کے علاوہ چھوٹے بڑے بیسیوں کردار ہیں جو کہانی کے کسی نہ کسی موڑ پر لپک جھپک کر آتے ہیں اور روشنی کی ایک لکیر سی چھوڑ جاتے ہیں۔ ناول نگار نے تمام کرداروں کو بڑی محنت سے آراستہ و پیراستہ کیا۔ اس طرح قاری کو ناول کی کہانی سے زیادہ کردار یاد رہ جاتے ہیں۔ کرداروں کے حرکات و سکنات، رہن سہن کا طریقہ، محبت و نفرت، چاہت اور خواب بھی عیاں ہو جاتے ہیں۔ ناول کے خارجی واقعات اور بعض کرداروں کے داخلی

احساسات میں ٹھہراؤ نہیں اور نہ ہی ساکت و جامد ہیں بلکہ یہ زمانے کے نشیب وفراز سے متاثر ہوتے ہیں۔

''فائر ایریا'' کی زبان سادہ، سہل اور عام بول چال کے قریب ہے۔ پورے ناول کا ماحول کولیری کے نزدیک ہی رکھا گیا ہے۔علاقائی زبان سے بھی مصنف نے بھرپور فائدہ اٹھایا ہے نیز کرداروں کے مکالمے ویسے ہی رہنے دیے ہیں جیسا کہ یہ بول سکتے ہیں۔علاقائی زبان کے علاوہ بہار وجھارکھنڈ کی دوسری بولی ٹھولی پر بھی الیاس احمد گدی کی مضبوط گرفت ہے۔جس سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ ''فائر ایریا'' کی تخلیق وہی شخص کر رہا ہے جو وہاں کی جغرافیائی حدود، زبان، ماحول اور کلچر سے بہ خوبی واقف ہے۔کرداروں کی مقامی زبان اور بولی غیر مانوس ہونے کے باوجود کشش رکھتی ہے اور ناول کو مزید جاندار بناتی ہے۔اس ضمن میں بہ طور مثال چند سطور ملاحظہ ہو:

''ہمرا پاس رپورٹ با کہ ای تہار کام با۔ٹھیک با دیکھل جائی۔
تہار ٹائم پورا ہو گیل لگتا با''۔

''او سار ''کٹوا'' خاطر کاہے پران دیت بارے''۔(25)

''اور یہ لیڈر؟ یہ مالکوں کے جوتوں کے فیتے ہیں۔مالک جب جتنا چاہتا ہے
کس لیتا ہے اور جب چاہتا ہے ڈھیلا چھوڑ دیتا ہے''۔(26)

''کولیری کی نوکری گڑ بھرا ہنسوا ہے۔جو ٹیڑھا اتنا ہے کہ نگلا نہیں جاتا اور میٹھا
اتنا ہے کہ چھوڑا بھی نہیں جاتا ہے''(27)

''ختونیا کی یادوں کا بند پٹارا کھل جاتا ہے۔اس سے انگنت شہد کی مکھیاں نکل
کر اس کو ڈنک مارنے لگتی ہیں''۔(28)

''اے بھائی سب نوٹ کا کھیل ہے۔ای سالا ورما کون دودھ کا دھویا ہے۔
خالی اپنا یونین بنانے کے لیے تگڑم پھیلا رہا ہے''۔(29)

''فائر ایریا'' میں جا بہ جا طنزیہ جملے دیکھنے کو ملتے ہیں جو کول فیلڈ کی ایک بڑی حقیقت ہے اور کول فیلڈ ہی نہیں بلکہ ہندستانی معاشرے کی ایک عریاں حقیقت ہے۔اردو ناول میں عریاں حقیقت نگاری کا محابا استعمال جس شد و مد سے الیاس احمد گدی نے کیا ہے، غالباً اردو کے دیگر ناول نگاروں نے نہیں کیا ہے۔ دیکھئے اس سلسلے کے چند اقتباسات:

''براہمن چاہے شراب پیئے۔ چاہے خراب عورتوں کے ساتھ سوئے اس کی توقیر میں کوئی فرق نہیں پڑتا وہ براہمن ہی رہتا ہے''۔(30)

''ساری کولیری میں تم کو بس ایک جوالا ہی ملا تھا۔

وہ شرارت سے بولی۔کیا کریں کیشر بابو ایک ہفتہ سے گھگھیا رہا تھا، سو ہم کو دیا آ گئی''۔

''یہاں اس کالی دنیا میں پاپ کیا ہے۔ پن کیا ہے کچھ پتہ نہیں چلتا۔ بڑے بڑے جنیودھاریوں کے جنیو یہاں اتر گئے ہیں۔ بڑے بڑے برہم چاریوں کا برہم چرج یہاں کے جھونپڑوں، جھاڑیوں اور کونوں کھتروں میں پڑا سسک رہا ہے۔ جولامصر تو بے چارے سادھارن آدمی ہیں''۔(31)

''اکثر کامنیں افسروں کے گھروں میں چوکا برتن کرنے جاتی ہیں۔اور زیادہ تر وہیں سونے بھی لگتی ہیں۔اور یہ پھول منی ہی کونسا دودھ کی دھوئی ہے۔ارے فقیر کی جھولی ہے جہاں دس گھروں کا دس مٹھی چاول ہے وہیں ایک مٹھی اور پڑ گیا تو کون سی قیامت آ گئی''۔(32)

''فائر ایریا'' میں ایسے مخصوص علاقائی الفاظ بھی استعمال کیے گئے ہیں جو اس علاقہ سے باہر رہنے والے قارئین کے لیے نئے اور وضاحت طلب ہوتے ہیں۔ان الفاظ کا مطلب سیاق وسباق سے بڑی مشکل سے واضح ہوتا ہے۔اس لے زیادہ تر الفاظ سے یونہی سرسری طور پر گزر جانا ان کی مجبوری ہو جاتی ہے۔مثلاً ان الفاظ کو دیکھئے:

''دونا، ماللوری، جھورا، پاٹھا، پیرا، کامن، ملکٹا، گانٹھ کا پورا، لکاچوری، ڈھبری، بھکوسنا، بترو، منہ جھونسا اور کھال پھوراوغیرہ''۔(33)

اس طرح کے طنز آمیز جملے، فقرے اور نامانوس الفاظ ''فائر ایریا'' میں بھرے پڑے ہیں اور یہی اس ناول کا حسن بھی ہے اور قوت بھی۔یہی وجہ ہے کہ ''فائر ایریا'' کی زبان اردو کی ادبی روایت اور تہذیب سے میل نہیں کھاتی کیوں کہ الیاس احمد گدی نے اس ناول میں لکھنؤ اور دلی کی گلیوں اور کوچوں میں رواں دواں زندگی کو پیش نہیں کیا ہے بلکہ کولیریوں کے دھواں اور دھول میں اٹی سیاہ زندگی کو موضوع بنایا ہے۔لہٰذا وہاں جو زبان بولی جاتی ہے اس کا استعمال مصنف کی مجبوری تھی۔حالاں کہ ''فائر ایریا'' میں زبان کا استعمال جس فطری انداز میں کیا گیا ہے اس سے

بعض لوگوں کو اعتراض بھی ہے۔ خصوصاً ان موقعوں پر جہاں کردار کی زبان سے نکلی کوئی گالی قاری کو ناخوشی کی کیفیت سے دوچار کرتی ہے۔ اس ضمن خود الیاس احمد گدی رقم طراز ہیں:

> ''اردو پڑھنے لکھنے والوں کا ایک بڑا طبقہ شرفا کا رہا ہے So called شرفا کا جنھوں نے ہمیشہ اپنے آپ کو بلند سمجھا ہے۔ اخلاقی طور سے بھی اور ہر معیار سے۔ چنانچہ ان کو یہ بات ناگوار گزرتی ہے جب کوئی بھدی سی گالی یا کوئی بھدا سا یا ننگا لفظ پڑھنے کے دوران آتا ہے۔ حالاں کہ جس زندگی میں ہم جیتے ہیں وہاں ہر جملے میں ایک گالی ہوتی ہے اور کئی جملوں کا ایک پیراگراف لیں تو اس میں کئی لفظ ایسے ہوتے ہیں جن کو شرفا کے لیے حلق سے نیچے اترنا مشکل ہو جاتا ہے۔ لیکن عام زندگی یہی ہے اور چوں کہ میں نے عام زندگی کو لکھا ہے اس لیے اس میں گریز نہ کر سکتا۔ میں نے ''فائر ایریا'' میں سماج کے نچلے طبقے کے استحصال کی کہانی بیان کی ہے اور انھیں کی زبان میں ان کے ماحول پر مبنی مکالمے پیش کیے ہیں۔ ایک ایسا کردار جس نے کبھی اسکول کا منہ نہیں دیکھا۔ کتابوں سے جس کا واسطہ نہ رہا۔ ہوش سنبھالتے ہی جو گاؤں سے روزگار کی تلاش میں کوئلے کے کانوں کا رخ کرتا ہے اور بالآخر جانوروں جیسے زندگی گزارنے پر مجبور ہوتا ہے۔ اس کے آس پاس کا سارا ماحول اس سے گیا گزرا ہے۔ اس ماحول میں آپ یہ امید کیوں رکھتے ہیں کہ ایک کول کٹر یا کوئلہ کاٹنے والا لکھنؤ کی مرصع زبان میں مکالمے ادا کرے؟ اسے تو کچھ معلوم ہی نہیں ہے۔ یوں سمجھ لیجیے میں نے اس کی زبان کی گرامر درست رکھی ہے ورنہ وہ بھی غلط ہی ہوتی''۔(34)

''فائر ایریا'' میں الیاس احمد گدی نے اپنے اسلوب کو روزمرہ سے قریب رکھنے کے لیے ہندی الفاظ سے بالکل گریز نہیں کیا ہے۔ بلکہ اس ناول میں ویسے الفاظ بھی کثرت سے استعمال ہوئے ہیں جن کی جگہ پر اردو کے الفاظ بآسانی مستعمل ہو سکتے تھے مگر مصنف نے ایسا نہیں کیا شاید اس لیے کہ اس علاقے کی زبان میں یہ ہندی الفاظ پوری طرح رچ بس گئے ہیں اور زبان کا حصہ ہو گئے ہیں۔ بہ طور مثال چند الفاظ دیکھئے:

''ساہس، بھاشن، سادھارم، چرتر ہن، کایا، پوتر، پریت، دیا، جنیو دھاری،
جاگرک، سمپتی، سنکوچ، وشیشتا، سہیوگ، انرتھ، سنکلپ، شپتھ، پرنیام
وغیرہ''۔(35)

اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ الیاس احمد گدی نے اپنے اسلوب کو ہر طرح سے روزمرہ اور عوامیت سے بھرپور رکھا ہے۔ ماحول، فضا اور کردار تو عوامی ہیں ہی، تشبیہیں، استعارے اور تمثیلیں بھی عوامی خوشبو سے معطر ہیں۔ اتنا ہی نہیں یہاں تک کہ مقولے، مثالیں، کہاوتیں اور محاورے بھی اسی ارضی ماحول سے ماخوذ ہیں جو مصنف کے اسلوب کو پوری طرح عوامی اور فطری رنگ میں رنگ دیتے ہیں۔ بہرحال الیاس احمد گدی نے ''فائر ایریا'' کو جس اسلوب میں قلم بند کیا ہے اس میں بڑی قوت ہے جس کا ثبوت اس ناول کی لازوال مقبولیت اور اردو دنیا میں ان کے فن کا اعتراف ہے۔ مصنف کے پاس تجربے کی آنچ، جذبے کی صداقت، فکر کی ندرت اور اظہار کی وہ بے مثال طاقت ہے جس کے بل پر انھوں نے ''فائر ایریا'' کو ایک ایسا مرثیہ بنا کر پیش کیا ہے جس میں انسانی جانوں کی پامالی اور بے حرمتی کے ساتھ ساتھ احتجاج بھی ہے اور جمہوری نظام کے منفی پہلوؤں پر طنز بھی۔

''فائر ایریا'' میں اشتراکی نقطۂ نظر حاوی ہے۔ مصنف مزدوروں کے مسائل کا حل اشتراکی اصولوں سے کرنے پر یقین رکھتا ہے۔ حالاں کہ کامیاب تخلیق کے لیے کسی مخصوص نظریے کی پابندی کوئی ضروری شے نہیں ہے۔ مگر چوں کہ مصنف کے پاس مزدوروں کی بھلائی کے لیے مارکسی اصولوں پر چلنے کے علاوہ دوسرا کوئی راستہ نہ تھا۔ لہٰذا انھوں نے بہ حالت مجبوری اس راستے کو اختیار کیا۔ چنانچہ اس سلسلے میں مصنف نے ایک جگہ لکھا ہے:

''نظریہ کوئی ضروری نہیں ہے اور نظریے کا دباؤ بھی کوئی خاص اہمیت نہیں رکھتا۔ یہ تو کہانی کی اپنی Demand ہوتی ہے کہ آپ اس کو کہاں لے جائیں گے یا اس کو کون سا Shape دیں گے۔ اگر لکھنے والا کہانی کو اپنی مرضی کے مطابق لے جاتا ہے تو یہ غلط ہے۔ کہانی جس بہاؤ پہ جارہی ہے وہاں کے جو حقائق ہیں اور ان کا جو تقاضا ہے اس کو پورا کرنا زیادہ ضروری ہے۔ میرے ناول کے آخری حصے میں یا اس کے انجام پہ کمیونزم کا جو ذکر ہے اس پہ کچھ لوگوں کو اعتراض بھی ہوا ہے کہ بھئی یہ تو پرانی بات ہوگئی ہے۔ یعنی ترقی پسندی ختم ہوگئی

ہے تب میں ترقی پسندی کا راگ الاپ رہا ہوں۔ حالاں کہ ایسا کچھ نہیں ہے۔ میرے ذہن میں ترقی پسندی بس یوں ہی ہے۔ الگ سے ترقی پسندی کی کوئی چیز میرے ذہن میں نہیں ہے اور نہ تھی کبھی۔ یہاں یہ سوال تھا کہ جس جدوجہد میں مزدور محو ہیں اور جن کی میں کہانی لکھ رہا ہوں ان کے یہاں کمیونزم ایک ایسی حقیقت ہے جو یہاں کی گلیوں میں ہے۔ کولیری میں ہے سڑکوں میں ہے یا یوں کہیے کہ ہمارے ساتھ ہے۔ اگرچہ اس طرح کی چیزیں دلی وغیرہ میں کم ہیں۔ وہاں کمیونزم اردو گھر کے قریب جو بڑی سی سرخ عمارت ہے، شاید اسی میں ہے۔ وہاں تو پتہ نہیں کہ یہ باہر آتا بھی ہے کہ نہیں لیکن ہمارے یہاں اس کے علاوہ اور کوئی راستہ نہیں کہ ہم کمیونزم کو اسی میں تلاش کریں اور یہ میری مجبوری تھی جس کی وجہ سے میں نے اس کو استعمال کیا''۔(36)

الیاس احمد گدی اس بات پر بھی یقین رکھتے ہیں کہ سرمایہ دارانہ ظلم و جبر کے خاتمے کے لیے مظلوم طبقے کو متحد ہو کر خود آگے آنا ہوگا اور ظالموں کی طاقت سے ٹکرانا ہوگا تبھی وہ اپنے حقوق کو حاصل کر پائیں گے ورنہ طاقت ور طبقہ اور کسی بھی طرح کے قابل مذمت رویہ کو اختیار کرنے سے باز نہ آئے گا اور مزدوروں کے مفاد کے تابوت پر اپنے مفاد کی عمارتیں کھڑی کرتا رہے گا۔ اس سلسلے میں مصنف نے ''فائر ایریا'' کا ایک اہم کردار ''مجمد ار'' کے ذریعہ اپنے موقف کا اظہار کچھ اس طرح کیا ہے:

''تم کیا سمجھتے ہو کہ یہ ایک اکیلے آدمی کا کام ہے۔ میرے پیچھے کون ہے؟ نہ کوئی یونین، نہ کولیری کے مزدور، کیا ہے؟ صرف تھیوریاں، اصول، مارکس اور لینن کا لٹریچر، مگر یہ سب بیکار ہے۔ اگر یہ عمل میں نہ ہو، اور عمل میں لائے گا کون؟ میں، تم یا کوئی اور؟ یہ کام تو انھیں لوگوں کو کرنا ہوگا۔ انھیں مزدوروں، انھیں کچلے ہوئے لوگوں کو، ہم تو صرف راستہ بتلا سکتے ہیں۔ چلنا تو انھیں کو ہے۔ پتہ نہیں اگلے پچاس، سو سالوں میں بھی یہ اس قابل ہو سکیں یا نہ ہو سکیں''۔(37)

بہرکیف مجمدار کی مزدوروں کو ایجوکیٹ اور بیدار کرنے کی کوششوں کا نتیجہ یہ ہوا کہ وہی بے زبان مخلوق جو اپنے اوپر ہونے والے مظالم، جبر و استحصال، ناانصافی اور حق تلفی کے خلاف زبان نہیں کھولتا تھا، رحمت میاں کی موت

پر متحد نہیں ہو پایا تھا، یہاں تک کہ اپنی عورتوں کے استحصال پر بھی خاموشی اختیار کر لیا کرتا تھا، وہ بالآخر مجمدار کی موت پر بیدار ہو جاتا ہے۔ لہٰذا ہم دیکھتے ہیں کہ ناول کے آخری حصے میں تین میل لمبے جلوس کا نکلنا اور ''ہتھیاروں کو۔۔ پھانسی دو۔۔۔۔خون کا بدلہ۔۔۔۔خون سے لیں گے''۔(38) کی مانگ کرنا مظلوم طبقے کے بیدار ہونے کی حجت ہے، جو کہ عدم مساوات کی شرط اولین ہے اس طرح الیاس احمد گدی بڑے ہی حقیقی انداز میں مجبور و مظلوم مزدور طبقے کے طبقاتی شعور کو بیدار کرنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں، جو ''فائر ایریا'' کو ایک عظیم فن پارہ بنا دیتا ہے۔

منظر نگاری اور جزیات نگاری میں بھی الیاس احمد گدی نے بڑی فنی بصیرت سے کام لیتے ہوئے علاقائی صورت حال کا خاص خیال رکھا ہے اور کولیری کی زندگی وہاں کی طرز رہائش، بول چال، آب و ہوا اور ملنے کے آداب وغیرہ، گویا ہر طرح کے مناظر و جزیات کی ایسی فطری منظر کشی کی ہے کہ کولیری کی دنیا اور اس کے ارد گرد بسے لوگوں کے جذبات و احساسات کا پورا نقشہ قاری کے دل و دماغ پر نقش ہو جاتا ہے۔

''فائر ایریا'' کو پڑھتے ہوئے ایک آدھ مقام پر معمولی صرفی خامی کا احساس ہوتا ہے جو عموماً دوران کتابت قلمی خطا ہو جاتی ہے۔ علاوہ ازیں کچھ جگہوں پر کہانی کا تسلسل ٹوٹتا ہوا نظر آتا ہے جس سے قاری کو پریشانی لاحق ہوتی ہے۔ دراصل اس چیز کو مصنف کی فنی صلاحیت سے جوڑ کر دیکھنا مناسب نہیں ہوگا کیوں کہ یہاں پر ان کی کچھ ایسی مجبوریاں تھیں جن کی بنا پر ایسا ہوا۔ لیکن یہ چنداں قابل گرفت نہیں۔ چنانچہ اس ضمن میں الیاس احمد گدی رقم طراز ہیں :

> ''ہاں اس ضمن میں کچھ واقعات ضرور چھوڑتے ہیں اس کا احساس مجھے ہے اور اس کی وجہ تھی کہ جب میں نے لکھنا شروع کیا تو کئی چیزیں خود بہ خود طول پکڑتی گئیں۔ مثلاً ٹریڈ یونین ازم کا رشتہ میں نے ملکی سیاست سے جوڑ دیا تو وہ اتنا طول ہونے لگا کہ الگ سے اس موضوع پر ایک ناول لکھنے کی ضرورت پیش آنے لگی۔ چنانچہ وہاں سے میں نے اس کو کٹ کیا۔ ایک اور Section تھا جہاں میں بھٹکا اور وہ تھا یہاں کولیری میں کام کرنے والی عورتوں کا۔ ان کا بھی بڑا عجیب و غریب استحصال ہوتا ہے اور خاص طور پر جسمانی استحصال اگر میں اس طرف جاتا تو پھر ایک داستان ادھر بھی چاہیے تھی۔ چنانچہ ادھر بھی کچھ دور تک

بڑھنے کے بعد میں نے اس کو نکال دیا۔ کیوں کہ میں اپنے مرکز سے نہیں ہٹنا چاہتا تھا۔ اتنا نہیں بھٹکنا چاہتا تھا کہ جس سطح سے میں چل رہا ہوں اس سے اتنی دور ہو جاؤں کہ قاری کے لیے یہ فاصلہ طے کرنا مشکل ہو جائے''۔(39)

الیاس احمد گدی کا یہ ناول موضوع، مواد، کہانی اور اسلوب تمام سطحوں پر کافی زوردار طریقے سے منصۂ شہود پر ابھرا ہے۔ یہ مصنف کا فنی کمال ہی ہے کہ انھوں نے دبے کچلے لہجے کو چیخ میں تبدیل کر دیا۔ مصنف کی ہنرمندی کا اندازہ اس بات سے بھی لگایا جا سکتا ہے کہ انھوں نے خارجی مسائل کو اپنے ناول میں جگہ تو دیا مگر اس فرق کے ساتھ کہ نظریہ کو حاوی نہیں ہونے دیا بلکہ اصل موضوع کا جو تقاضہ تھا اسی کی طرف داری کی۔ اب ہم یہاں پر بہ طور مثال چند ایسے اقتباسات نقل کرتے ہیں جن کے مطالعے سے ''فائر ایریا'' کی ادبی اہمیت و انفرادیت کے ساتھ ساتھ فنی خوبیوں کا بہ خوبی اندازہ لگایا جا سکتا ہے:

''الیاس احمد گدی نے یہ ناول لکھ کر ہم سب کا بہت بڑا قرض ادا کر دیا ہے۔ کوئلے کی کانوں کا ماحول، کولیری کی زندگی اور زغال کن مزدوروں کے مزاج و نفسیات کے بارے میں ایسا ناول تو کیا، ایسا افسانہ بھی مجھے اردو میں یاد نہیں آتا''۔(40)

''فائر ایریا'' اپنے ماجرا، کردار، مکالمہ اور ٹوپوگرافی کے اعتبار سے بے حد کامیاب ہے۔ سیاست کی زیریں لہریں اسے مزید قابل مطالعہ بنا دیتی ہیں۔ اسلوب بیان شگفتہ اور رواں ہے''۔(41)

''الیاس احمد گدی نسبتاً واضح انداز میں ''فائر ایریا'' میں سیاسی نیتاؤں، یونین کی سیاست اور بائیں بازو کی تحریکات کے سیاق و سباق میں کوئلے کی کانوں کی صورت حال کو نمایاں کیا ہے۔ اس ناول میں کونکریز کے ماحول میں کالی زمین، سیاہی، سختی، دخانی ماحول، سیاہ گرد و غبار اور غلاظت کو گندی سیاست اور ابتر اخلاقی صورت حال کی علامتوں کی صورت میں پیش کیا گیا ہے، وہ اس ناول کے سیاسی حوالوں کو ناول نگاری کی ہنرمندی کا ایک ناگزیر حصہ ہے۔ فائر ایریا اس اعتبار سے بھی ایک اہم ناول ہے کہ اس میں مزدوروں کے استحصال میں کان کے

مالکوں، کنٹرکٹروں اور مافیا لیڈروں سے لے کر سیاست دانوں تک، سب کے سب اپنی اپنی سیاسی اور نیم سیاسی حکمت عملی کے ساتھ شریک دکھائی دیتے ہیں''۔(42)

''ناول کو خوش گوار بنانے میں الیاس احمد گدی کے سلیس وسادہ، آسان اور رواں اسلوب نگارش کا بھی ہاتھ ہے۔بعض کرداروں کی زبان میں شائستگی کے فقدان کے باوجود، ان کی ٹھیٹ مقامی بولی، یہاں تک کہ گالی افسانے میں حقیقت کا رنگ بھرتی ہے۔''فائر ایریا'' ایک سنجیدہ معاشرتی ناول ہے جس میں موجودہ سماج کے معاشی وسیاسی پہلو بھی اجاگر ہوتے ہیں۔ یہ مجموعی طور پر صحیح معنوں میں سماجی حقیقت پسندی کا کارنامہ ہے۔اس کا شمار اردو کے بڑے ناولوں میں کیا جانا چاہیے۔اپنے خاص موضوع پر ایک منفرد شاہ کار ہے، جس کا موازنہ کامیابی کے ساتھ دوسری زبانوں کے قابل ذکر ناولوں کے ساتھ کیا جا سکتا ہے''۔(43)

''فائر ایریا'' صرف الیاس احمد گدی کا پہلا ناول نہیں ہے بلکہ کوئلے کی کان اور کان کنوں کی زندگی پر لکھا جانے والا اردو کا پہلا ناول بھی ہے۔گویا موضوع اور ماحول کے اعتبار سے اسے اولیت اور انفرادیت ہے۔ یہ''فائر ایریا''صرف چھوٹا ناگپور میں نہیں ہے، یہ فائر ایریا پورے ہندستان میں ہے۔سارا جنوبی ایشیا ہی فائر ایریا کی حیثیت رکھتا ہے جہاں مسائل کی آگ اندر اندر دہک رہی ہے۔ گذشتہ تین چار دہائیوں کے دوران مختلف ناول نگاروں نے اردو میں بہت اچھے ناول لکھے ہیں لیکن''فائر ایریا'' ایک ایسا ناول ہے جسے صرف الیاس احمد گدی ہی لکھ سکتے تھے اور جس طرح زندہ اور جان دار تخلیق اپنے خالق کے نام کو بھی زندگی کر دیتی ہے، اسی طرح ''فائر ایریا'' بھی الیاس احمد گدی کے نام کو ہمیشہ زندہ رکھے گا''۔(44)

مذکورہ تحریر کی روشنی میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ''فائر ایریا'' اپنی نوعیت کی بالکل انوکھی تخلیق ہے۔الیاس احمد گدی نے اس ناول کے ذریعہ اردو ناول کو ایک نئی جہت سے آشنا کرانے کے ساتھ ساتھ موضوعاتی جمود و یکسانیت کو

توڑنے کی کوشش کی ہے۔ان کے یہاں نہ تو ماضی کی نوحہ گری ہے اور نہ ہی حقیقت سے دور رومانی صحرا نوردی بلکہ ان کی فکر کی اساس ان عصری وارضی حقائق پر قائم ہے جو براہ راست ان کے تجربے اور مشاہدے کا اٹوٹ حصہ ہیں۔ پریم چند نے اگر بیسویں صدی کے نصف اول کے کسانوں اور مزدوروں کے حالات زندگی سے اپنے ناول کو زینت بخشی ہے تو الیاس احمد گدی نے ہندستان کے صنعتی نظام اور مادی ترقی کے بطن سے پیدا شدہ مسائل اور محنت کش طبقے کے بدستور جاری استحصال سے اپنے ناول ''فائر ایریا'' کو آراستہ کیا ہے۔ یہ ناول ہمارے عصری صنعتی سرمایہ دارانہ نظام کی قلعی کھولتا ہے اور اس کے مکروہ چہرے کو بے نقاب کرتا ہے۔علاوہ ازیں اس ناول میں ٹریڈ یونین کی مختلف شکلیں اور اس کے مختلف رخ جس مہارت کے ساتھ پیش کیے گئے ہیں اور اس کے پہلوؤں کو پیش کرتے ہوئے مصنف نے جس عمیق مشاہدے کو بروئے کار لائے ہیں وہ قابل تعریف ہے۔غرض کہ ناول کا بنیادی محور اس فکر پر مبنی ہے کہ صنعتی ترقی اور سرمایہ دارانہ نظام کی چمک دمک ان بھولے بھالے محنت کش طبقے کے لیے بے سود و بے معنی ہیں۔ان کی قسمت میں تو جو کل تھا وہی آج بھی ہے البتہ اس ناول کا ایک اہم پہلو یہ ہے کہ یہ قاری کو قنوطیت کی تاریکی میں دھکیلنے کے بجائے رجائیت کی روشنی اور حوصلہ عطا کرتا ہے اور مستقبل سے وابستہ ان کے خوابوں پر قدغن نہیں لگا کر تعمیر کے امکانات کو مزید روشن کرتا ہے جو انسانیت کی بقا کے ضامن ہیں۔آئندہ باب میں الیاس احمد گدی کے غیر افسانوی ادب کا تنقیدی مطالعہ کیا جائے گا۔

حوالہ جات:۔

(1)پروفیسر ابوالکلام قاسمی (مترجم) ناول کا فن، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، 2001 ص 7

(2)ڈاکٹر ممتاز احمد خاں، اردو ناول آزادی کے بعد، انجمن ترقی اردو، پاکستان، مشمولہ اردو ناول کا سماجی اور سیاسی مطالعہ 1947 اور اس کے بعد، نگینہ جبیں، کیشو پرکاشن، الہ آباد، 2001، ص 14

(3)مظفر علی سید (مترجم) فکشن فن اور فلسفہ، پاکستان 1986، ص 36، مشمولہ اردو ناول کا سماجی اور سیاسی مطالعہ 1927 اور اس کے بعد، نگینہ جبیں، کیشو پرکاشن، الہ آباد، 2002، ص 14، 15

(4)پروفیسر نورالحسن نقوی (مرتب)، تاریخ ادب اردو، ایجوکیشنل بک ہاوس، علی گڑھ، 1997، ص 301

(5)محمد رفیق عالم (مرتب) جدید نرملا، اقبال پبلشنگ ہاؤس، پٹنہ، 2002، ص 2

(6)آل احمد سرور، اردو فکشن، لیتھو پرنٹرس، علی گڑھ، 1973، مشمولہ، اردو ناول کا سماجی اور سیاسی مطالعہ 1947 اور اس کے بعد، نگینہ جبیں، کیشو پرکاشن، الہ آباد، 2002 ص 15

(7)پروفیسر ابوالکلام قاسمی (مترجم) ناول کا فن، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، 2001 ص 16

(8)ڈاکٹر احسن فاروقی اور ڈاکٹر نورالحسن ہاشمی مشمولہ اردو ناول کا سماجی اور سیاسی مطالعہ 1947 اور اس کے بعد، نگینہ جبیں، کیشو پرکاشن، الہ آباد، 2002، ص 24

(9)عتیق احمد، مضامین پریم چند، مشمولہ اردو ناول کا سماجی اور سیاسی مطالعہ 1947 اور اس کے بعد، نگینہ جبیں، کیشو پرکاشن، الہ آباد، 2002، ص 25

(10)پروفیسر ابوالکلام قاسمی (مترجم) ناول کا فن، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، 2001 ص 51

(11)پروفیسر رفیعہ شبنم عابدی، معاصر اردو ناول، شعبۂ اردو ممبئی یونی ورسٹی، 2001، ص 15

(12)ڈاکٹر فرمان فتح پوری، اردو فکشن کی مختصر تاریخ، ایم آر پبلی کیشنز، نئی دہلی، 2014 ص 99

(13)ایضاً، ص 98

(14)ایضاً، ص 100

(15) کلیم الدین احمد، ناول کا فن، مشمولہ اردو ناول مرتبہ پروفیسر رفیعہ شبنم عابدی، شعبۂ اردو ممبئی یونی ورسٹی، 2001،ص22

(16) الیاس احمد گدی، ناول ''مرہم'' مشورہ بک ڈپو، دہلی، 1954،ص54،55

(17) ایضاً،ص56

(18) ایضاً،ص121،122

(19) گھنشیام شاہ، بھارت میں سماجک اندولن، راوت پبلی کیشنز، جے پور، 2009،ص171

(20) الیاس احمد گدی، ناول ''فائر ایریا'' بک کارپوریشن، دہلی 2012،ص11

(21) ایضاً،ص70

(22) ایضاً،ص285

(23) ایضاً،ص367

(24) ایضاً،ص367

(25) ایضاً،ص127

(26) ایضاً،ص122

(27) ایضاً،ص81

(28) ایضاً،ص244

(29) ایضاً،ص185

(30) ایضاً،ص26

(31) ایضاً،ص30

(32) ایضاً،ص296

(33) ایضاً، متعدد صفحات

(34) شمس الرحمٰن فاروقی، رسالہ ماہ نامہ، شب خون، الہ آباد، جنوری 1997 جلد 31 شمارہ 202 ص28،29

(35)الیاس احمد گدی، ناول ''فائر ایریا'' بک کارپوریشن، دہلی 2012 متعدد صفحات

(36)شمس الرحمٰن فاروقی، رسالہ ماہ نامہ، شب خون، الہ آباد، جنوری 1997 جلد 31 شمارہ 202 ص 31

(37)الیاس احمد گدی، ناول ''فائر ایریا'' بک کارپوریشن، دہلی 2012 ص 123

(38)الیاس احمد گدی، ناول ''فائر ایریا'' بک کارپوریشن، دہلی 2012 ص 365

(39)شمس الرحمٰن فاروقی، رسالہ ماہ نامہ، شب خون، الہ آباد، جنوری 1997 جلد 31 شمارہ 202 ص 29

(40)شمس الرحمٰن فاروقی، رسالہ ماہ نامہ، شب خون، الہ آباد، اکتوبر، نومبر 1997 جلد 31 شمارہ 211 ص 19

(41)وہاب اشرفی، تاریخ ادب اردو (ابتدا سے 2000 تک) جلد سوم، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، 2005، ص 1294

(42)پروفیسر ابوالکلام قاسمی، آزادی کے بعد کے اردو ناولوں کے سیاسی حوالے، خدا بخش لائبریری جرنل، دسمبر 1998 ص 77

(43)ڈاکٹر عبد المغنی رسالہ ماہ نامہ مریخ پٹنہ، شمارہ 11 ص 20

(44)علی چندر ملک، رسالہ ماہ نامہ صنوبر، کراچی، سال نامہ، 1997 ص 426

پانچواں باب

الیاس احمد گدی کے غیر افسانوی ادب کا تنقیدی مطالعہ

(الف) لکشمن ریکھا کے پار (سفرنامہ)

(ب) مگدھ پوری کا داستان گو (خودنوشت)

(ج) آنکھیں (ٹیلی فلم)

(د) پھنیشور ناتھ رینو کی منتخب کہانیاں (تراجم)

حصہ (الف)

لکشمن ریکھا کے پار (سفرنامہ)

الیاس احمد گدی کی ادبی شہرت اور عظمت ان کی افسانوی خدمات کی بدولت ہے۔اور ایسا ہونا بھی چاہیے مگر ان کی دیگر تخلیقات ایک طرح سے فراموش کر دی گئیں۔گذشتہ چند برسوں سے اس جانب نگاہ التفات اٹھ رہی ہے جس کی بنا پر وہ ایک مترجم،خودنوشت نگار اور سفر نامہ نگار کی حیثیت سے بھی سامنے آئے ہیں اور ان کی یہ حیثیت بھی اہم ہے بہ شرطیکہ ان کی ان کم معروف تحریروں کا محنت سے تجزیہ کیا جائے جو افسانوی ادب کے دائرے میں نہیں آتیں۔سردست ہم یہاں پر الیاس احمد گدی کا سفر نامہ ''لکشمن ریکھا کے پار'' کا تنقیدی مطالعہ کریں گے مگر اس سے پہلے صنف سفر نامہ سے متعلق ضروری چیزوں کا احاطہ کرنا مناسب معلوم ہوتا ہے۔

''سفر نامہ'' دو الفاظ ''سفر'' اور ''نامہ'' سے مرکب ہے۔سفر کوچ کرنے اور اپنے مقام سے کسی اور جگہ جانے کو کہتے ہیں۔''نامہ'' خط کو کہا جاتا ہے۔ان دو الفاظ کا مجموعہ ''سفر نامہ'' کہلاتا ہے۔''سفر نامہ'' روداد سفر سے عبارت ہے۔سفر کی روداد بیان کرنا انسان کا جبلی اور فطری عمل ہے۔اس جہان آب وگل میں حضرت آدم علیہ السلام کا نزول ہی داستان سفر کی پہلی کڑی ہے اور جنت بدری سلسلۂ سفر کا اولین جواز۔ چنانچہ یہی سبب ہے کہ سفر نامہ کو تقریباً ہر زبان میں قدیم ترین صنف کی حیثیت حاصل ہے۔

سفر نامہ ایک قدیم بیانیہ صنف ادب ہے جو انسان کی متلون مزاجی کی بدولت ظہور میں آئی۔سفر نامہ نگار سفر کے دوران یا سفر سے واپسی پر اپنے ذاتی تجربات و مشاہدات اور تاثرات و احساسات کو ترتیب دے کر جو تحریر صفحۂ قرطاس لاتے ہیں وہ سفر نامہ ہے،سفر نامے کا تمام تر مواد مسافر کے گرد و پیش میں بکھرے ہوئے مناظر و واقعات سے اخذ کیا جاتا ہے۔لیکن ایک مسافر کی آنکھ بے جان کیمرے کی آنکھ نہیں جو صرف تصویر کشی کرنے کے بعد بری الذمہ ہو جاتی ہے بلکہ سفر نامہ نگار ایک حساس انسان ہوتا ہے۔اس کے پہلو میں مضطرب دل اور رگوں میں گرم خون گردش کرتا ہے۔وہ اپنے دل و دماغ اور جذبات و احساسات کی آنکھ سے اشیا کو دیکھتا اور پرکھتا ہے اور پھر اپنی رائے قائم کر کے اس کو بیان کرتا ہے۔دوران سفر پیش آنے والے تمام مرئی و غیر مرئی مناظر و مظاہر اور واقعات و حادثات اسے متاثر کرتے رہتے ہیں۔اس پر ہر عمل کا ردعمل ہوتا ہے اور وہ ظاہری چیزوں کو دیکھ کر اپنے باطن کی آواز بھی سنتا ہے۔اس کے اندر سے نکلنے والی یہی آواز دراصل اس کا احساس،اس کا جذبہ،اس کا تاثر،اس کا ردعمل اور اس کی رائے ہوتی ہے جسے وہ اپنے علم کی روشنی میں سفر نامہ کے قالب میں ڈھال دیتا ہے۔سفر نامہ نگار کا علم جیسا

تازہ، تجربہ جیسا وسیع، خیال جیسا نیاز اور فن جیسا پختہ ہوتا ہے سفر نامہ ویسا ہی معتبر، دل چسپ اور معلومات افروز ہوتا ہے۔

سفر نامہ نگار اپنے عہد کو تجسس بھری نگاہوں سے دیکھتا ہے مگر تجسس بھری نگاہوں کا یہ عمل نیا نہیں بلکہ ابتدائے آفرینش سے تغیر و تجسس انسانی مزاج کا خاصہ رہا ہے۔ یکسانیت سے اس کو اکتاہٹ ہوتی ہے۔ وہ مقام، ماحول، موسم، خوراک اور پوشاک سب میں ایک خاص مدت کے بعد تبدیلی کا خواہاں ہوتا ہے۔ انسان کو ایک دوسرے کے بارے میں جاننے کا شوق بھی رہتا ہے۔ اس کو دوسرے افراد، اقوام اور اوطان کے بارے میں تجسس رہتا ہے۔ وہ ان کی عادات اور آداب کے بارے میں جاننے کا خواہش مند ہوتا ہے اور یہی خواہش اس کو دنیا جہان کی سیر و سیاحت پر ابھارتی ہے۔ جہاں وہ نت نئے ماحول سے روبرو ہوتا ہے اور حیرت انگیز اشیا کو دیکھتا ہے جن سے اس کے مزاج کو سکون حاصل ہوتا ہے۔ دراصل انسانی مزاج کی اسی خاصیت نے پہلے پہل اس کو سفر پر آمادہ کیا۔ دوسری جانب اس حقیقت سے بھی انکار نہیں کیا جا سکتا کہ جیسے جیسے آبادی بڑھتی گئی انسانی ضروریات میں اضافہ ہوتا گیا، اپنی ضروریات کو پورا کرنے کے لیے کسب معاش اور تلاش مسکن میں انسانی آبادیاں ایک جگہ سے دوسری جگہ منتقل ہونے لگیں، پھر آہستہ آہستہ دنیا ایک ایسے سماجی ماحول میں داخل ہو گئی جس میں رہ کر انسان تلاش معاش میں طویل فاصلے طے کرنے لگا، اسی تلاش و جستجو نے انسان کو نئی نئی زمینوں سے متعارف کرایا نتیجے کے طور پر وہ گروہوں اور قبیلوں میں تقسیم ہوتا گیا پھر یہ قبیلے اپنی بنیادی ضروریات کی فکر میں ادھر ادھر بھٹکنے لگے، انھیں قبیلوں سے قوموں کے بننے کا عمل شروع ہوا، چھوٹے چھوٹے دیہاتوں نے قصبوں کی شکل اختیار کر لی، قصبے شہر بنتے گئے اور شہروں نے آبادی کا بڑا حصہ اپنے اندر سمیٹ لیا۔ دیہاتوں، قصبوں اور شہروں نے مجتمع ہو کر مملکتوں کو جنم دیا۔ مملکتوں کے باشندے تلاش و جستجو کی راہ سے ایک دوسرے کے شہروں اور ملکوں میں آنے جانے لگے اسی آمد و رفت کے نتیجے میں سفر نامے وجود میں آئے۔

انسانی آبادیوں میں اضافے کے ساتھ ساتھ سفر نامہ نگار کے تجسس اور شوق میں بھی اضافہ ہوتا گیا۔ اس کی تجسس بھری نگاہوں نے دوران سفر ہر چیز کو بغور دیکھا اور صفحۂ قرطاس پر محفوظ کر لیا۔ دل چسپ صورت حال یہ ہے کہ سفر نامہ نگار اور سفر نامہ دونوں متحرک ہیں۔ لہٰذا ایک متحرک شے دوسری متحرک شے کو اپنی گرفت میں لینے کی سعی کرتی

ہے۔سفر نامہ نگار اپنے زمانے کے احوال کو جس طرح دیکھتا ہے بیان کر دیتا ہے لیکن اسی کے ساتھ وہ حالات بھی بیان کرتا ہے جو اس کے سامنے نہیں ہوتے ہیں۔ایسے موقع پر سفر نامہ نگار اپنے مشاہدے کی قوت کو مزید تیز کر لیتا ہے اور زندگی کی تمام جہتوں کو کاغذ پر منتقل کر دیتا ہے۔اس پیچیدہ عمل میں سفر نامہ نگار کو پوری کامیابی اس وقت حاصل ہوتی ہے جب وہ ادب کے تخلیقی اور فنی تقاضوں سے واقف ہو اور تجربات و مشاہدات کو جاذب توجہ اسلوب میں پیش کرنے کی صلاحیت رکھتا ہو۔ یہ صلاحیت اگر سفر نامہ نگار کے اندر کمزور ہو گی تو گہرے مشاہدات کے باوصف اچھا سفر نامہ لکھنے سے قاصر رہے گا۔

سفر نامہ درحقیقت ایک باشعور سیاح کے ان تجربات،مشاہدات اور واردات قلبی کا نچوڑ ہوتا ہے جو اس نے دوران سفر محسوس کیے ہوں اور اسے سفر کے دوران یا اختتام سفر کے بعد رقم کیا ہو۔ایک اچھے سفر نامے کی خوبی یہ ہوتی ہے کہ اس میں شخصیت کا داخلی عنصر بھی شامل رہتا ہے اس لیے ایک کامیاب سفر نامہ نگار صرف خارجی ماحول کا مشاہدہ نہیں کرتا بلکہ دوسری جزیات پر بھی نظر رکھتا ہے۔ چنانچہ اس ضمن میں ڈاکٹر احمد رقم طراز ہیں:

> ''سفر نامہ لکھنے کے لیے یہ ضروری ہے کہ سیاح کا مشاہدہ تیز ہو اور تخیل بھی قوی ہو یعنی وہ صاحب بصارت بھی ہو اور صاحب بصیرت بھی۔ان صلاحیتوں کے بغیر سفر نامہ لکھنا ممکن نہیں''۔(1)

سفر نامہ کسی مخصوص تکنیک یا کسی خاص اصول کا پابند نہیں۔سفر نامہ نگار کا مزاج اور تحریری برتاؤ ہی سفر نامے کا اصول،اسلوب اور تکنیک ہے۔ایک اچھا تخلیق کار جب سفر نامہ لکھتا ہے تو اس کے تخلیقی تجربات سفر نامے کے لیے ایک ایسا اسلوب وضع کر لیتے ہیں جس کی سفر نامے کو ضرورت ہوتی ہے یا وہ سفر نامے کے مطالبات کو اپنے مخصوص طرز نگارش کے مطابق ڈھال لیتا ہے۔گویا سفر نامہ نگار آزاد ہے کہ جس طرح چاہے اپنے تجربات اور مشاہدات سفر تحریر کرے مگر یہ خیال ضرور رہے کہ سفر نامے کو سفر نامہ ہی رہنے دے۔داستان، ناول یا افسانہ بنانے کی کوشش نہ کرے۔سفر میں دل چسپی پیدا کرنے کے لیے خواہ مخواہ رنگین بیانی، افسانویت، مبالغہ آرائی، واقعات کو پر اسرار بنانے کی شعوری کاوش یا بے موقع لطائف وغیرہ سفر نامے کی روح کو مجروح کر دیتے ہیں اور ایسا سفر نامہ معتبر خیال نہیں کیا جاتا ہے۔ان چیزوں کے علاوہ ایک کامیاب سفر نامہ نگار کے لیے حسب ذیل چند خوبیوں اور صلاحیتوں کا

ہونا ضروری ہے۔

(1) سفر نامہ نگار کو غیر جانب دار اور غیر متعصب ہونا چاہیے کیوں کہ اگر وہ جانب داری اور عصبیت کا لحاظ رکھے گا تو صحیح نتیجہ تک نہیں پہنچ سکے گا۔ اس لیے ایک سفر نامہ نگار کا اخلاقی فریضہ ہے کہ وہ جس ملک یا جس قوم کے حالات بیان کر رہا ہو اس میں درست گوئی اور صداقت سے کام لے کیوں کہ ہر علاقے اور ہر قوم میں کچھ خوبیاں بھی ہوتی ہیں اور کچھ خامیاں بھی۔ لہٰذا سفر نامہ نگار کا کام ہے کہ وہ ان دونوں صفات پر نظر رکھے اور نشاندہی کرے۔

(2) سفر نامہ نگار کے اندر ایک محقق کی جیسی جستجو کی صلاحیت ہونی چاہیے۔ سفر نامہ نگار کو چاہیے کہ کسی بھی علاقے کے حالات کے تذکرے میں جب تک پوری تحقیق نہ ہو کوئی فیصلہ کن رائے ہرگز نہ دے اور بلا جستجو اپنے رہبروں کی بات کا اعتبار نہ کرے۔ بسا اوقات ایسی غلطی ہو جاتی ہے کہ رہبروں کی باتوں پر یقین کر کے تاثرات رقم کر دی جاتی ہیں جب کہ حقیقت اس کے بالکل برعکس ہوتی ہے۔

(3) سفر نامہ نگار کی یہ بھی ذمہ داری ہے کہ وہ کلیات سے نتائج کا استخراج کرے نہ کہ جزئیات سے کلیات قائم کرے۔ بعض دفعہ یہ غلطی ہو جاتی ہے کہ صرف جزئی باتوں سے نتائج نکالے جاتے ہیں۔ یعنی جزئیات سے کلیات قائم کر لیے جاتے ہیں۔ محض چند لوگوں کے ذاتی طور طریقوں اور اخلاق و عادات کا مشاہدہ کر کے پوری قوم کے متعلق رائے قائم کر دی جاتی ہے۔ حالاں کہ بہت ممکن ہے کہ اجتماعی قوم کے طور طریقے یا اخلاق و عادات اس کے برعکس ہوں۔ چنانچہ سفر نامہ نگار کو چاہیے کہ جب تک تمام لوگوں کے احوال اجتماعی انداز میں سامنے نہ آئیں کوئی رائے قائم نہ کرے۔

(4) سفر نامہ نگار کا یہ بھی فریضہ ہے کہ وہ اس عصری کیفیت یا فضا کو بھی سفر نامہ میں سمو دے جس سے وہ گزرتا ہے۔ ایک اچھا سفر نامہ وہ کہلاتا ہے جس میں جغرافیائی کیفیت اور تاریخی واقعات کے ساتھ فطری مناظر کے اسرار کی کیفیت بھی مکمل طور پر سامنے آتی ہو۔ گویا سفر نامہ نگار ایک حساس تخلیق کار ہوتا ہے جو خوب صورت پیرائے بیان میں اپنے مافی الضمیر کا اظہار کرتا ہے۔

(5) ایک اچھے سفر نامے کی ایک خوبی یہ بھی ہونی چاہیے کہ اس کے مطالعے سے قاری بھی سیاح کے ساتھ محو سفر ہو جائے۔ یعنی قاری کو یہ محسوس ہو کہ وہ صرف پڑھ نہیں رہا ہے بلکہ وہ بھی سفر کر رہا ہے اور وہ تمام مناظر اپنی

آنکھوں سے دیکھ رہا ہے اور ان تمام لوگوں سے مل جل رہا ہے جن کا ذکر سفر نامہ میں کیا گیا ہے۔ گویا سفر نامہ الفاظ کی ایسی فلم ہو جس میں مناظر نگاہوں کے سامنے متحرک ہوتے ہیں۔

(6) ایک اچھے سفر نامے کے لیے عمدہ ادبی اسلوب، تاثرات و مشاہدات اور سلیقہ مند اظہار بھی ضروری ہے۔ ادبی اسلوب سے عاری سفر نامہ غیر مقبول سمجھا جاتا ہے۔ جتنا اچھا طرز اظہار ہوگا اتنا ہی معیاری اور قدر و قیمت والا سفر نامہ مانا جاتا ہے۔

(7) سفر نامہ نگار کو بنیادی طور پر ایک سیاح بھی ہونا ضروری ہے۔ کیوں کہ ایک مسافر اپنا ایک مقصد لے کر سفر کرتا ہے۔ اس کی نگاہ صرف اپنے مقصد پر ہوتی ہے۔ جب کہ ایک سیاح مقصد پر نظر رکھنے کے بجائے گرد و پیش پر نظر رکھتا ہے۔ بلکہ وہ سیاحت کو ہی اپنا مقصد بنا لیتا ہے اور آزادانہ طور پر خارجی اور داخلی سطح پر سفر کرتا چلا جاتا ہے۔ چنانچہ ایک سفر نامہ نگار میں یہ صفت ہونی ضروری ہے۔ فنی نکتہ نگاہ سے دیکھیں تو محسوس ہوگا کہ زیادہ تر سفر نامے بیانیہ ہی لکھے گئے ہیں۔ قدیم سفر ناموں کا انداز تو بیانیہ تھا ہی، آج بھی اس میں کوئی خاص تبدیلی نہیں آئی۔ متفرق اسالیب اور مختلف سفر نامہ نگاروں کے طرز بیان کے اختلاف کے باوجود نئے دور کا سفر نامہ بھی بیانیہ انداز میں لکھا جا رہا ہے۔ چوں کہ سفر نامہ میں ایک سیاح اپنے تجربات و مشاہدات خود بیان کرتا ہے اس لیے سفر نامہ ایک قسم کی آپ بیتی بھی بن جاتا ہے۔ سفر نامے کا مرکزی کردار خود سفر نامہ نگار ہوتا ہے جو واحد متکلم کے طور پر اپنی روداد سفر بیان کرتا ہے۔ روداد سفر کو محفوظ کرنے کے لیے سفر نامہ نگار مختلف طریقے اختیار کرتا ہے جن میں پہلا طریقہ دوران سفر پیش آنے والے واقعات کو اچھی طرح اپنے ذہن میں محفوظ کر لیا جائے اور سفر نامہ لکھتے وقت ان واقعات کو قلم بند کیا جائے۔ اس طریقے میں دقت یہ ہے کہ سفر نامہ لکھتے وقت کوئی ضروری نہیں کہ تمام واقعات علی الترتیب ذہن نشیں ہوں۔ بہت سے واقعات ذہن سے محو ہو جاتے ہیں یا کم از کم تاریخی تسلسل بگڑ جاتا ہے۔ اس لیے سفر نامہ نگار اپنی یادداشتوں کو محفوظ کرنے کے لیے دوران سفر پیش آنے والے اہم واقعات، تاثرات اور خاص خاص باتوں کو تاریخی ترتیب کے ساتھ کسی ڈائری یا روزنامچے میں نوٹ کر لیتا ہے پھر اپنے مقام پر پہنچ کر اس ڈائری یا روزنامچے کی مدد سے سفر نامہ تیار کرتا ہے۔ یہ ایک بہتر اور اچھا طریقہ ہے۔ اس طریقہ کار میں واقعات نہ صرف اپنی سچائی کے ساتھ محفوظ ہو جاتے ہیں بلکہ ان کا پس منظر، سیاق و سباق، جزئیات، تاثرات اور فوری ردعمل کو بھی محفوظ کر لیا جاتا ہے۔ اس طور پر لکھے

جانے والے سفرناموں میں صداقت کا عنصر زیادہ اور تخیل کی کارستانی کم ہوتی ہے۔

دوسرا طریقہ خطوط کی تکنیک ہے۔ سفرنامہ نگار دوران سفر جو کچھ دیکھتا یا محسوس کرتا ہے، خطوط کے ذریعہ اپنے عزیز یا دوست کو لکھ دیتا ہے یا کبھی خطوط کو اپنے ہی پاس رکھتا ہے۔ پھر ان ہی خطوط کے ذریعہ سفرنامہ تحریر کرتا ہے۔ لیکن یہ طریقہ زیادہ موثر اسی وقت ہوسکتا ہے جب کہ سفرنامہ نگار واقعات و احوال کو تازہ بہ تازہ خطوط میں نقل کر دے۔

خطوط کی مدد سے جو سفرنامے تیار کیے جاتے ہیں ان میں واقعات کا ربط و تسلسل باقی نہیں رہتا کیوں کہ دو خط کے درمیان کے وقفہ میں جو واقعات پیش آتے ہیں سفرنامہ نگار ان کو اپنے حافظے اور ذہن کے مطابق بیان کرتا ہے جس میں بے ساختگی یا سچائی کی کمی کا اندیشہ ہوتا ہے، تاہم یہ طریقہ بھی قدرے بہتر مانا گیا ہے۔

ایک سیاح جب یہ سوچ کر سفر کرتا ہے کہ سفر کے ساتھ ساتھ اسے ایک سفرنامہ بھی لکھنا ہے تو اپنی پسند اور سہولت کے مطابق تکنیک وضع کر لیتا ہے۔ اس کی قوت باصرہ جس قدر تیز ہوتی ہے اسی قدر تیزی کے ساتھ وہ اپنے گرد و پیش کا جائزہ لے کر کام کی چیزوں پر زیادہ توجہ مرکوز کرتا ہے۔ مناظر و واقعات کا یہی انتخاب اس کی بصیرت کا انتخاب ہوتا ہے۔ کس چیز کو نظر انداز کرنا ہے اور کس چیز پر زیادہ توجہ صرف کرنی ہے، کون سی بات اہم ہے اور کون سی غیر اہم یہ فیصلہ وہ اپنی پسند و ناپسند کے مطابق کرتا ہے اور اسی فیصلے پر سفرنامے ک عمومی تاثر کا انحصار ہوتا ہے۔ سفر میں پیش آنے والے بہترین واقعات کا انتخاب ہو جانے کے بعد ان واقعات کی پیش کش دوسرا اہم ترین مرحلہ ہے۔ سفرنامہ نگار یہ دونوں مراحل طے کر لیتا ہے تو ایک بہترین سفرنامہ لکھنے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔ مزید برآں زبان و بیان بھی خیالات و واقعات سے مطابقت رکھتے ہوں تو سفرنامے کے مجموعی تاثر میں حیرت انگیز اضافہ ہوتا ہے۔ چنانچہ اس سلسلے میں ڈاکٹر وحید قریشی رقم طراز ہیں:

> ''(سفرنامہ نگار) لفظوں کے حوالے سے اپنے باطن میں چھپی ہوئی حقیقتوں کا انکشاف کرتا اور داخل میں وارد ہونے والے ہر تجربہ کو لفظوں کی مدد سے جانچتا اور پرکھتا ہے۔ ان تجربات کو محسوس کی سطح پر لانے کے لیے لسانیاتی پیکر ایک نئی کشفی حالات میں دوچار ہوتے ہیں۔ سفرنامے میں ایسے ایک دو نہیں کئی مقام آتے ہیں۔ کبھی یہ سفرنامے خارج سے داخل کا سفر ہے۔۔۔۔ یا پھر داخل سے

خارج کا سفر"۔(2)

ایک اچھے سفر نامے کی اہم خصوصیت اس کا ادبی حسن ہے۔ سفر نامہ نگار جو کچھ رقم کرے اس میں ادبیت ضرور ہونی چاہیے۔ اگر کوئی سفر نامہ ادبی حسن سے عاری ہے تو اس کی حیثیت ایک سفری بیان سے زیادہ نہیں ہوگی۔ قاری کی دل چسپی قائم رکھنے کے لیے ادبی چاشنی ایک کامیاب سفر نامے کا جزو اعظم ہے۔ ایک ادیب کا دل و دماغ اور گوش و نظر رکھنے والا سفر نامہ نگار ہی سفر کی جزئیات کو کامیابی سے سمیٹ کر حسین دلکش اور جاذب توجہ اسلوب میں یوں پیش کر سکتا ہے کہ واقعات کے تمام ناظر قاری کے سامنے رقص کرنے لگیں۔ غیر تخلیقی انداز میں تحریر کیا ہوا سفر نامہ اپنی اہمیت اور افادیت سے محروم ہو جاتا ہے۔ ایسے سفر ناموں کی عمر بہت کم ہی ہوتی ہے اور جلد فراموش کر دیے جاتے ہیں۔ سفر نامہ لکھنے کے لیے یہ ضروری نہیں کہ لکھنے والا ادیب ہی ہو اس لیے کہ نہ تو ہر ادیب کا سفر کرنا ضروری ہے اور نہ ہر سفر نامہ نگار کو ادیب ہونا لازم ہے۔ بہت سے سفر نامہ نگار ایسے بھی ہیں جنھوں نے سفر ناموں سے پہلے کسی دوسری صنف میں کچھ نہیں لکھا لیکن جب سفر کیا اور سفر نامہ لکھا تو بڑے بڑے ناقدین فن کو داد دینے پر مجبور کر دیا البتہ اتنا ضرور ہے کہ سفر نامہ نگار میں اگر ادیب کے خواص بھی موجود ہوں تو وہ زیادہ بہتر انداز میں اس کام کو انجام دے کر ذوق سفر رکھنے والوں کے علاوہ تشنگان علم و ادب کو بھی سیراب کر سکتا ہے۔

سفر نامہ نگار اگر اپنے سفر نامہ کو نتیجہ خیز، مفید اور پسندیدہ بنانے کا خواہش مند ہے تو ادبیت کے ایسے ذرائع اختیار کرے جن سے سفر نامے کی کشش میں اضافہ ہو، اس کے لیے لازمی ہے کہ زبان و بیان میں سادگی کے ساتھ ساتھ سلاست و روانی ہو۔ الفاظ ایسے شستہ ہوں جو واقعات، ماحول اور صورت حال کو واضح کرنے کی صلاحیت رکھتے ہوں۔ نیز بیان میں جامعیت ہونی بھی ضروری ہے۔ چست جملے، محاورے، کہاوتیں، ضرب الامثال اور اشعار و مصرعوں کا مناسب اور موقع بہ موقع استعمال سے ادبی اسلوب اختیار کیا جا سکتا ہے۔ علاوہ ازیں پر کشش مناظر کے ساتھ زبان و بیان میں تازگی ہو تو سفر نامے کو قبولیت کا درجہ حاصل ہوتا ہے۔

یہ چیز زیادہ اہم ہے کہ سفر نامہ کے لیے مشکل الفاظ، ثقیل جملے اور پیچیدہ تراکیب قطعاً زیب نہیں دیتے۔ اسی طرح آثار قدیمہ، دریا، پہاڑ، جھرنے اور سمندر کے فطری مناظر وغیرہ سفر نامہ نگار کو ضرور متاثر کرتے ہیں اور اس کا بیان یقیناً قاری کے لیے دل چسپی کا باعث ہوتا ہے تاہم ضرورت سے زیادہ دل چسپی سفر نامہ کی اہمیت کو کم کر دیتی

ہے۔اسی طرح حد سے زیادہ اختصار یا غیر ضروری طوالت سے سفرنامے کی اہمیت گھٹ جاتی ہے۔

جہاں تک سفرنامے کا موضوع سے متعلق باتیں ہیں تو اس ضمن میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ قدیم وجدید دونوں ادوار کے سفرناموں کے موضوعات الگ الگ رہے ہیں۔قدیم سفرناموں میں مقصدیت حاوی نظر آتی ہے۔عموماً قدیم سفرنامہ نگاروں کا مقصد معلومات فراہم کرنا ہوتا تھا۔اس لیے ان سفرناموں کا موضوع تاریخ وجغرافیہ ہے۔نیز تہذیب وتمدن، تعلیم وتربیت اور سیاست ومعاشرت کو بھی موضوع بنایا گیا۔اسی طرح ماضی کے بیشتر سفرنامہ نگاروں نے سفر میں پیش آنے والی دشواریوں، آسانیوں، سہولتوں، مقامی باشندوں کی رواداری اور حسن وسلوک یا سنگ دلانہ برتاؤ کو بھی موضوع بنایا۔نیز قدیم زمانوں میں اکثر سفرناموں کا مقصد عوام کی بیرونی دنیا سے واقف کرانا تھا اور ہر سفرنامہ نگار نے اپنے مقصد سفر کو نظر میں رکھ کر اس کو موضوع بنایا۔خلاصہ یہ کہ تاریخ، جغرافیہ، تہذیب، تمدن، تعلیم، تربیت، ادب، مذہب اور اقتصادیات جیسے تعمیری وکارآمد موضوعات اور ان سے متعلق تفصیلات قدیم سفرناموں میں کثرت سے ملتی ہیں۔چوں کہ قدیم دور میں موجودہ دور کی طرح ذرائع حمل ونقل کی سہولتیں میسر نہ تھیں اور سفر ایک دشوار گزار مرحلہ ہوا کرتا تھا، اس قسم کے موضوعات سفرنامے کے لیے بڑے مقبول تھے۔

آج دنیا سمٹ کر ایک گاؤں بن گئی ہے۔دنیا کے کسی بھی کنارے کے تاریخی واقعات ہوں یا آثار قدیمہ کی پراسراریت، مناظر فطرت کے مرقعے ہوں یا دیار غیر کے باشندوں کے خورد ونوش، بود باش، آرائش وزیبائش، تعلیم وتربیت اور مذہب ومسلک وغیرہ کی کوئی معلومات ایسی نہیں جو گھر بیٹھے سہولت سے مہیا نہ ہو جاتی ہوں۔چنانچہ دور جدید میں ان موضوعات سے مناسبت اور دل چسپی کم ہوگئی۔لہٰذا عصر جدید میں سفرنامہ کے موضوعات میں اس طرح سے تبدیلی آچکی ہے کہ دور جدید کا سفرنامہ دوسرے ممالک کی تہذیب ومعاشرت کی جانچ پڑتال کے بجائے اپنی ذاتی واردات کے اظہار پر زور دیتا ہے۔وہ ہر چیز میں اپنی ذات کو محسوس کرتا ہے اور تمام واقعات اس کی ذات کا حصہ بن جاتے ہیں۔الغرض قدیم سفرنامے ہم کو مقامات سفر سے متعارف کراتے ہیں اور جدید سفرنامے کیفیات سفر سے۔یہی وجہ ہے کہ قدیم سفرنامہ معلومات کا خزانہ ہوتا تھا جب کہ جدید سفرنامہ ادب سے اپنا تعلق استوار کرتا ہے۔

تاریخی نقطۂ نظر سے سفرنامے کا مطالعہ کرنے سے یہ بات واضح ہوجاتی ہے کہ عہد قدیم کا ہندستان دوسرے ملکوں کے باشندوں اور تاجروں کے لیے ''سونے کی چڑیا'' اور سیاحوں کے لیے طلسماتی سرزمین تھا۔اس کی کشش

نے یونان وچین، ایران وعرب اور مغربی ایشیا سے مغربی یورپ تک ہر ملک کے سیاحوں کو اپنی جانب مائل کر لیا۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ دنیا کا سب سے پہلا دریافت شدہ باقاعدہ سفرنامہ یونانی سیاح میکس تھینز کا تحریر کردہ ''INDICA'' (سفرنامہ ہند) ہے جو ہندستان کے سفر کے حالات پر مشتمل ہے۔لیکن تھینز نے تین سو قبل مسیح میں ہندستان کا سفر کیا تھا۔اس زمانے میں ہندستان کا حاکم چندرگیت موریہ تھا اور اس کا دارالحکومت پاٹلی پتر موجودہ پٹنہ تھا۔محققین کا اتفاق ہے کہ میکس تھینز کا یہ سفرنامہ انتہائی معلوماتی اور کارآمد سفرنامہ ہے۔نیز یہ ایک تاریخی ماخذ بھی مانا گیا ہے۔

چینی سیاحوں کا نام بھی سفرناموں کی ابتدائی فہرست میں شامل ہے۔چین کا بدھ راہب ''ماہیان'' نے ہندستان آ کر بدھ کے مقدس مقامات کا سفر کیا۔مثلاً کپل وستو، پاٹلی پتر، ویشالی اور کشی نگر وغیرہ۔نیز اس کے مقاصد اسفار میں بدھ مت کی حصول تعلیم کے ساتھ اس کی مقدس کتب کی نقل نویسی بھی تھی۔''ماہیان'' اپنی تصنیف ''بدھ مت حکومت کے حالات'' میں ہندستان کے سفر کے حالات تحریر کیے ہیں۔اس کتاب میں مصنف نے یہاں کی سیاسی، سماجی اور معاشرتی حالات کا بالتفصیل ذکر کیا ہے۔مورخین اس سفرنامہ کو بھی اس دور کا مستند تاریخی ماخذ تسلیم کرتے ہیں۔اسی طرح چینی سیاح ''ہیون سانگ'' نے بھی ہندستان کا سفر کیا تھا اور 630 تا 645 یعنی پندرہ سال کا طویل عرصہ ہندستان میں گزارا۔تقریباً پورے ہندستان کا اس نے سفر کیا اور پھر ایک کتاب بعنوان ''مذہب اور تلاش حق'' لکھی۔اس کتاب میں انھوں نے اپنے موضوع کے علاوہ ہندستان کے معاشرتی احوال بھی بہترین انداز میں بیان کیے ہیں۔

عرب سیاحوں کے نام بھی سفرنامہ نگاروں کے فہرست میں سنہرے حروف سے لکھے جاتے ہیں۔چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ سلیمان عرب تاجر نے ہندستان کے حالات کا چین سے موازنہ کیا۔اس کا سفرنامہ ''سلسلۃ التواریخ'' کے نام سے 1845 میں شائع ہوا۔ابوالحسن سعودی کا نام بھی اہم سفرنامہ نگاروں میں شامل ہے۔انھوں نے پچیس سال کا طویل عرصہ سیر وسفر میں گزارا۔اس کے اسفار میں عراق، شام، روم ایشیائے کوچک، افریقہ، تبت اور ہندستان شامل ہے۔اس نے ''مروج الذہب ومعاون الجواہر'' نامی کتاب تصنیف کی جس میں اقوام عالم کے حالات وتاریخ درج کی۔ناصر خسرو بلخی کا سفرنامہ ''زادالمسافرین'' کافی مشہور ہوا۔یہ سفرنامہ سادہ اور سلیس زبان

میں ہے۔ابوریحان البیرونی ایک اہم سیاح گزرا ہے، جو وسط ایشیا کے علاقہ خوارزم کا متوطن تھا۔ وہ نہ صرف مایہ ناز سیاح تھا بلکہ ایک عظیم مفکر اور فلسفی کے ساتھ ساتھ علم ریاضی، جغرافیا اور ہیئت کا ماہر تھا۔ اس نے محمود غزنوی کے دور حکومت میں 990 تا 1030 میں ہندستان کا سفر کیا۔ انھوں نے اپنے سفر کے احوال وکوائف کو ''کتاب الہند'' میں جمع کیا۔ اس نے اپنی اس مایہ ناز سفر نامہ میں ہندستان کی سیاسی، سماجی، علمی، طبقاتی اور معاشی حالات کا نہایت خوبی کے ساتھ تذکرہ کیا ہے۔ علاوہ ازیں شیخ ابوعبداللہ المعروف ابن بطوطہ ایک ایسا عظیم سیاح ہے کہ جس کے ذکر کے بغیر سفر نامہ کی تاریخ ادھوری رہ جائے گی۔ ابن بطوطہ مراقش کا متوطن تھا۔ انھوں نے اپنی عمر کے چھبیس سال سیاحت میں گزارے۔ سیاحت کے ارادے سے عین جوانی میں 1325 میں گھر سے روانہ ہوا اور یمن، حجاز، مصر، شام، عراق، ترکی، ایران، بخارا، سمرقند، بدخشاں، افغانستان اور ہندستان کی سیر کرتا ہوا اپنے گھر کو لوٹا۔ ابن بطوطہ کے سفر نامہ سے ہندستان کے ایسے حالات کھلتے ہیں جو اس سے قبل تک جانے نہیں گئے تھے۔ ابن بطوطہ کا یہ سفر نامہ ''عجائب الاسفار'' کے نام سے شائع ہوا اور سفر ناموں کے میدان میں اس کا مقام کافی بلند ہے۔ زبان و بیان کے لحاظ سے بھی یہ ایک مسلم الثبوت تصنیف مانی گئی ہے۔

یورپی سیاحوں نے بھی سفر نامہ نگاری میں نام کمائے ہیں۔ ہندستان آنے والے پہلے یورپی سیاح کا نام ''مارک پولو'' ہے۔ اس نے اپنے احوال نہایت مربوط انداز میں بیان کیے ہیں۔ اس کے سفر نامہ کو ایک اہم کتاب کا درجہ حاصل ہے۔ یورپی سیاحوں میں زیادہ مشہور فرانس کا ڈاکٹر بریز ہے۔ یہ 1656 تا 1668 ہندستان میں مقیم تھا۔ اس نے ایک سفر نامہ مرتب کیا جس کا اردو ترجمہ ''وقائع سیر و سیاحت'' کے نام سے 1888 میں مراد آباد سے شائع ہوا۔ یہ سفر نامہ سیاسی نوعیت کا ہے اور اس میں کسی قدر جانب داری سے کام لیا گیا ہے۔

ہندستان سے ولایت کا سفر اختیار کرنے والے قدیم سیاحوں میں اگرچہ قباد بیگ، میر حسن لندنی اور نواب کریم خاں وغیرہ کے نام خاص ہیں مگر شیخ اعتصام الدین اور مرزا ابوطالب اصفہانی کے سفر نامے نسبتاً زیادہ اہمیت کے حامل ہیں۔ شیخ اعتصام الدین نے اپنے سفر کا آغاز 1765 میں اور واپسی 1767 میں ہوئی۔ شیخ اعتصام الدین کا سفر نامہ ''شگرف نامہ ولایت'' یورپ سے متعلق مشاہدات اور تاریخی حقائق کا بہترین ماخذ ہے۔ اس سفر نامے کا فارسی مخطوطہ برٹش میوزیم کے شعبۂ مخطوطات فارسی کی زینت ہے۔ جیمز ایڈورڈ الیگزینڈر نے شیخ اعتصام

الدین کے سنگراف نامے کا اصل فارسی مخطوطے کو 1825 میں اردو اور انگریزی میں تلخیص کیا اور اس پر حواشی بھی تحریر کیے۔ مرزا ابوطالب خاں اصفہانی 1799 میں لندن پہنچے اور 1803 میں ہندستان واپس آئے۔ قیام لندن کے دوران مرزا ابوطالب نے انگریزوں کی تہذیب وتمدن کا بہ نظر غائر مطالعہ کیا اور بڑی محنت سے احوال وکوائف جمع کیے۔ مصنف نے اپنے سفر نامہ ''سیر طالبی فی بلاد افرنجی'' میں انگریزی تہذیب کے تمام نقوش کو ابھارا ہے اور انگریزوں کی معاشرت کے خصائص اور معائب کا بڑی بے باکی سے اظہار کیا ہے۔ یہ سفر نامہ 1806 میں رقم ہوا اور 1810 میں چارلس اسٹیوارڈ نے انگریزی میں اس کا ترجمہ کیا اور اس کے اصل فارسی نسخے کو فورٹ ولیم کالج نے 1812 میں ٹائپ کی شکل میں شائع کیا۔ اردو میں اس سفر نامے کا ترجمہ مرزا علی رضا مخزوں مرادآبادی نے حواشی، تصاویر اور نقشہ جات کے اضافے کے ساتھ کیا اور 1904 میں مرزا محمد صفی اللہ رئیس مرادآبادی نے برلاس پریس مرادآباد سے اسے شائع کرایا۔

جن سفر ناموں کا اوپر ذکر کیا گیا ہے ان کا تعلق اگر چہ مختلف ممالک اور مختلف زبانوں سے ہے، اردو میں براہ راست نہیں لکھے گئے تاہم اردو سفر ناموں کی راہیں انھیں سے ہموار ہوئیں۔ اردو ادب میں سفر نامہ نگاری کا آغاز انگریزوں کی آمد کے بعد ہوا۔ اس سے قبل تک داستانوی سفر ناموں کی روایت عام تھی۔ انیسویں صدی کے وسط میں اردو سفر نامے کی روایت کا باقاعدہ آغاز ہوا۔ روایتی قصے کہانیوں سے گریز کرتے ہوئے حقیقی حالات وواقعات پر مبنی تحریریں احوال سفر کے متعلق پیش کی جانے لگیں۔ چناں چہ سر سید تحریک کے طفیل غیر افسانوی ادب کی اس صنف کو بھی غیر معمولی فروغ ہوا۔

تا حال دریافت شدہ اردو سفر ناموں کی طویل فہرست میں یوسف خان کمبل پوش کا ''تاریخ یوسفی'' معروف بہ ''عجائب فرنگ'' اردو کا اولین سفر نامہ قرار پاتا ہے۔ یوسف خان کمبل پوش اصلاً حیدرآباد کے رہنے والے تھے لیکن لکھنؤ آکر مقیم ہو گئے تھے اور نواب نصیر الدین کے دربار سے وابستہ ہو گئے تھے۔ نواب نصیر الدین کی اجازت سے انھوں نے 1832 میں انگلستان کا سفر کیا۔ ''عجائبات فرنگ'' اسی سفر کی روداد ہے۔ یہ سفر نامہ اردو کا پہلا سفر نامہ ہونے کے ساتھ ساتھ زبان وبیان کی صفائی، بے ساختگی اور حقیقت نگاری کی وجہ سے ایک اہم ادبی شہ پارہ بھی ہے۔ اردو کے ابتدائی سفر ناموں میں ''سیاحت نامہ'' مصنفہ نواب کریم خاں بھی نہایت اہم ہے۔ انھوں نے

1840 میں لندن کا سفر کیا تھا۔تقریباً ایک سال تک وہاں قیام پذیر رہے۔ دوران سفر یا قیام کے دوران جو کچھ انھوں نے دیکھا یا محسوس کیا، ان تمام چیزوں کو اپنے سفر نامہ میں قلم بند کر دیا۔مصنف نے برطانیہ کی سیاسی، سماجی، تہذیبی اور معاشرتی زندگی کا نقشہ حقیقی انداز میں کھینچا اور مشرق و مغرب کا موازنہ بڑی خوش اسلوبی سے کیا ہے۔ نواب کریم خاں کی ایک خاص خوبی یہ ہے کہ انھوں نے صرف حالات و واقعات نہیں بیان کیے بلکہ اپنا ردعمل بھی بیان کیا ہے۔اسلوب اتنا دل چسپ ہے کہ قاری پوری طرح سفر نامہ نگار کے ساتھ خیالی سفر میں مشغول ہو جاتا ہے۔ اسی دور کا ایک اور اہم سفر نامہ ''تاریخ انگلستان'' معروف بہ ''سفر نامہ لندن'' مصنفہ مولوی شیخ مسیح الدین علوی اودھ کے حکمراں نواب واجد علی شاہ کے سفیر کی حیثیت سے لندن پہنچے۔ واجد علی شاہ کی حکومت کو جب انگریزوں نے معزول کیا تو اس نے شیخ علوی کو اپنی والدہ، بھائی اور ولی عہد کے ساتھ انگلستان بھیجا تھا۔18 جون 1856 کو یہ قافلہ لندن روانہ ہوا تھا اور تقریباً سات سال کا طویل عرصہ گزار کر واپس آیا تھا۔اگرچہ اس سفر میں مولوی مسیح الدین کو اپنے مقصد سفر میں کامیابی نہیں مل سکی تاہم قیام انگلستان میں انھیں لندن کو قریب سے دیکھنے کا موقع ملا۔ چنانچہ انھوں نے اپنے سفر نامہ میں برطانیہ کی تہذیب، معاشرتی و سماجی حالات کے ساتھ غدر کے اسباب، باغیوں کی شرارت اور انگریزوں کے مظالم وغیرہ کو بالتفصیل بیان کیے ہیں۔

ابتدائی سفر ناموں میں سب سے اہم ترین سفر نامہ سر سید احمد خاں کا ''مسافران لندن'' ہے۔ سر سید کے سفر لندن کا مقصد علوم و فنون کی نئی راہوں کی تلاش تھا۔سر سید نے محسوس کر لیا تھا کہ قوم کی ترقی کا راز نئی تعلیم میں مضمر ہے۔سر سید احمد خاں کے سفر لندن کا مقصد در حقیقت یہی تھا کہ وہاں کے طریقۂ تعلیم، نصاب تعلیم، اصول درس و تدریس اور وہاں کی تہذیب و تمدن سے واقفیت حاصل کریں۔ سر سید کے سفر کا ایک اہم مقصد سر ولیم کی کتاب ''لائف آف محمد ﷺ'' کا جواب لکھنا بھی تھا۔اس سلسلے میں برٹش میوزیم لائبریری سے کچھ مواد مطلوب تھا۔لہٰذا سر سید احمد خاں نے اپنے اس سفر میں دونوں مقاصد پورے کر لیے۔سر سید کا یہ عظیم سفر 1869 میں شروع ہوا۔ ڈیڑھ سال انھوں نے لندن میں سفر کیا۔سر سید نے محض اپنی قوم کی فلاح و بہبود کی خاطر سفر کی صعوبتیں برداشت کیں اور احوال سفر ''مسافران لندن'' میں بیان کیے۔سر سید کا یہ سفر نامہ ان کی زندگی میں شائع نہ ہو سکا۔محمد اسماعیل پانی پتی نے اسے مرتب کیا اور مجلس ترقی ادب لاہور نے 1961 میں شائع کیا۔سر سید احمد خاں کے عہد کے اہم سفر ناموں

میں مرزا نثار علی بیگ کا ''سفرنامہ یورپ'' بھی شمار ہوتا ہے۔ مرزا نثار علی بیگ ڈپٹی انسپکٹر مدارس کے عہدہ پر فائز تھے۔ ان کا مقصد سفر سیر و سیاحت کے ساتھ ساتھ اپنے مربیوں واہل علم سے ملاقات واستفادہ تھا۔ انھوں نے 1885 میں لندن کا سفر کیا اور تین مہینے تک وہاں مقیم رہے۔ اپنے حالات سفر تاریخ وار روزنامچے کی شکل میں لکھتے رہے۔ بعد میں اسی کو سفرنامہ یورپ کے نام سے مرتب کیا۔ اس سفرنامہ میں مرزا نثار علی بیگ نے لندن کی تعلیم گاہوں کا موازنہ ہندستان کی تعلیم گاہوں سے کیا ہے۔ نیز وہاں کے رسم و رواج، عادات واطوار، طورطریقوں، گلی کوچوں اور پارکوں وغیرہ کا تذکرہ خوش اسلوبی کے ساتھ کیا ہے۔

اسی دور کا ایک اہم سفرنامہ ''سیر حامدی'' ہے۔ یہ سفرنامہ نواب رام پور حامد علی خان کا ہے۔ انھوں نے مارچ 1883 تا جنوری 1884 میں کئی ملکوں کا سفر کیا تھا۔ یہ سفر سر آکلینڈ کلون لیفٹننٹ گورنر ممالک مغربی کی دعوت پر کیا تھا۔ اگرچہ وہ شاہی آداب کے پابند تھے تاہم انھوں نے مغربی ممالک کو خوب غور سے دیکھا پرکھا اور نتائج اخذ کیے۔ نواب حامد علی خاں کا یہ سفرنامہ دو جلدوں پر مشتمل ہے۔ پہلی جلد میں ایشیا اور امریکہ اور دوسری جلد میں یورپ اور مصر کے حالات درج ہیں۔ 1896 میں آگرہ سے اس کی اشاعت عمل میں آئی۔

علامہ شبلی نعمانی نے بیسویں صدی کے آغاز سے کچھ قبل اسلامی ممالک کا سفر کیا تھا۔ ان کے اس سفر کا مقصد درحقیقت اسلام کی عظیم ہستیوں کا سوانح حیات لکھنے کے لیے ماخذات کی تلاش تھی کیوں کہ غیر مسلم مورخین نے تنگ نظری وتعصب سے عظمائے اسلام کی تاریخ کے بعض گوشے عمداً ترک کردیے تھے۔ چنانچہ ان اہم واقعات وحالات کو جاننے کے لیے مواد کی تلاش میں انھوں نے قسطنطنیہ، قاہرہ، بیروت اور بیت المقدس کا سفر کیا۔ ان ممالک کے مدارس اور لائبریریوں وغیرہ کو انھوں نے اپنے سفر کی اصل منزل بتائی۔

سفر سے واپسی کے بعد اپنے دوستوں کے اصرار پر علامہ شبلی نعمانیؒ نے 1893 میں ''سفرنامہ روم ومصر وشام'' رقم کیا۔ اس سفرنامہ میں ممالک اسلامیہ کے درس وتدریس کا انداز، شہر کے حالات، مشہور عمارات، اہم مقامات اور مقامی اخبارات وغیرہ کا تذکرہ کیا ہے۔ علامہ شبلی نعمانیؒ کی یہ خصوصیت ہے کہ انھوں نے سفر کے تمام حالات نہایت تفصیل سے بیان کیا ہے۔ جس چیز کو انھوں نے دیکھا اس کی تمام تفصیلات بیان کیں۔ ایک طرح سے دیکھا جائے تو ان کا یہ سفرنامہ معلومات کا خزانہ ہے۔

مولانا محمد حسین آزاد نے دوسفرنامے تحریر کیے۔ایک ''وسط ایشیا کی سیر''اور دوسرا ''سیر ایران'' وسط ایشیا کا سفر انھوں نے اس لیے کیا تھا کہ وہاں کے حالات معلوم کیے جائیں اور ایران کے سفر کا مقصد فارسی لغت کی تیاری کے سلسلے میں مواد کی فراہمی تھا۔بہر کیف مولانا محمد حسین آزاد کے یہ دونوں سفرنامے ان کی وفات کے بعد شائع ہوئے۔

ان چند مشہور سفرناموں کے علاوہ اور بھی کئی سفرنامے بیسیویں صدی کے آغاز سے قبل ہی لکھے جا چکے ہیں۔ خلاصہ یہ ہے کہ انیسویں صدی کی چوتھی دہائی سے لے کر انیسویں صدی کے اختتام تک اردو سفرنامے نے کامیاب سفر طے کیا اور خوب ترقی کی۔اس طرح اردو سفرنامے کی روایت کافی مضبوط ہوئی۔

انیسویں صدی کی انتہا اور بیسویں صدی کی ابتدا اردو کے غیر افسانوی ادب کی ترقی کے دور مانے گئے ہیں۔ چنانچہ بیسویں صدی کی ابتدا میں بہترین سفرناموں کی شکل میں بھی غیر افسانوی ادب میں بیش بہا اضافہ ہوا۔بیسویں صدی کی ابتدا کے سفرناموں میں ''سیاحت سلطانی'' از نواب سلطان جہاں بیگم والی ریاست بھوپال،'' سفرنامہ یورپ وامریکہ'' اور ''سیاحت نامہ'' از نواب لیاقت جنگ بہادر،'' کابل میں سات سال'' از مولانا عبیداللہ سندھی، ''جاپان کا تعلیمی نظم ونسق'' از سرراس مسعود،''ڈھائی ہفتے پاکستان میں'' از مولانا عبدالماجد دریابادیؒ وغیرہ۔ یہ تمام سفرنامے ہیں جو بیسویں صدی کے بالکل ابتدا میں تحریر کیے گئے۔اسی دور میں بعض ایسے سفرنامے بھی لکھے گئے ہیں جو اردو کی غیر افسانوی ادب میں قیمتی اضافہ ہیں۔مثلاً مہاراجہ کشن پرشاد، شیخ عبدالقادر، منشی محبوب عالم، خواجہ حسن نظامیؒ، سید سلیمان ندویؒ، نشاط النسا بیگم اور قاضی عبدالغفار وغیرہ کے سفرنامے اپنی اپنی طرز میں مفید ہیں۔

ادبی سفرناموں کے علاوہ حج کے سفرنامے بھی لکھے گئے ہیں جو حقیقی انداز میں ہیں۔ان میں سفر حج کے بیان میں ادیبوں نے حقیقت نگاری سے کام لیا ہے۔تصنع اور جھوٹ سے یہ سفرنامے یکسر خالی ہیں۔ان سفرناموں میں ممتاز مفتی کا سفرنامہ ''لبیک''، نسیم حجازی کا ''دیارِ حرم''، ماہر القادری کا '' کاروانِ حجاز''، مرتضیٰ حسین کا ''بدر سے کوفہ تک'' اور غلام الثقلین کا ''ارض تمنا'' وغیرہ مشہور ومقبول سفرنامے ہیں۔ان سفرناموں میں ارض مقدس کے گلی کوچوں کا بیان ادبی پیرایے میں کیا گیا ہے۔ان میں حقیقت نگاری، تحیر آمیزی اور تجسس کے عناصر کو مدغم کیا گیا ہے۔

بٹوارے کے بعد جن سفرنامہ نویسوں نے قارئین کو اپنے حلقۂ اثر میں لیا ہے ان میں ڈاکٹر عابد حسین (رہ نوردشوق)، صالحہ عابد حسین (سفر زندگی کے لیے سوز ساز) سید احتشام حسین (ساحل اور سمندر)، ثریا حسین (پیرس و

پارس)،عبادت بریلوی(ترکی میں دوسال)،ابراہیم جلیس (نئی دیوارچین)،مختارالدین احمد(زہے روانی عمرے کہ درسفرگزرد)،سیدابوالحسن ندوی(ترکی میں دوہفتے،مشرق وسط میں کیا دیکھا)،حکیم محمد سعید(یورپ نامہ،جرمنی نامہ،ماہ وروز،شب وروز)،ڈاکٹرگوپی چند نارنگ(سفرآشنا)،مرزاادیب(ہمالہ کے اس پار)،خواجہ غلام السیدین (دنیامیراگاؤں)،محمد طفیل(مسافرانہ)،وزیرآغا(بیس دن انگلستان میں)،مسعوداحمد برکاتی(دومسافردوملک) وغیرہ نمائندہ نام ہیں۔آزادی کے بعد لکھنے والوں میں یہ سفرنامہ نگارنئے بھی ہیں اور پرانے بھی،اپنی عمروں کے لحاظ سے ان میں بیشترحضرات کا قلم آزادی سے پہلے جوان تھا۔آزادی کے بعدان کی نگارشات میں پختگی آگئی اوربہ استثنائے چنداکثر کا قلمی سفرآج بھی جاری ہے۔سفرنامہ نگاری کے فن میں صالح روایات کی پاس داری کرنے والے ان سفرنامہ نگاروں کی قلمی کاوشوں میں ادبی چاشنی،لطافت،جاذبیت اورشگفتگی سبھی کچھ ہے،مگرانھوں نے سفرنامے کو سفرنامے کے حدود میں رکھنے کی کوشش کی ہے۔

روایت سے کم یازیادہ انحراف کرنے والوں میں محمود نظامی(نظرنامہ)،اختر ریاض الدین(دھنک پرقدم اورسات سمندرپار)،جمیل الدین عالی(دنیاتیرے آگے تماشہ میرے آگے)،مستنصرحسین تارڑ(اندلس میں اجنبی، نکلے تیری تلاش میں،خانہ بدوش،ہنزہ داستان)،قرۃالعین حیدر(جہان دیگر،دکھلائے لے جاکراسے مصر کا بازار)، قدرت اللہ شہاب(اے بنی اسرائیل،تو ابھی رہ گزرمیں ہے)،افضل علوی(دیکھ لیاایران)،رام لال(خواب خواب سفر)،عطاءالحق قاسمی(شوق آوارگی)،ممتازاحمد خان(جہاں نما)،ذوالفقاراحمد تابش(جوار بھاٹا)،نجمہ افتخار (سایونارا)،صغریٰ مہدی(سیرکردنیا کی غافل)اورعبداللہ ملک(کیوباسے چندخطوط،پولینڈایک سفرایک جائزہ، صوفیہ سے چندخطوط،ارض جنت سویت یونین)وغیرہ کے نام خاص طورپرقابل ذکرہیں۔

مذکورہ تحریرکی روشنی میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ تقسیم ملک کے بعدجن سفرنامہ نگاروں نے قاری کواپنے دائرے میں لیاان میں صالحہ عابدحسین(سفرزندگی کے لیے سوزوساز)،سیداحتشام حسین(ساحل اورسمندر)،عبادت بریلوی(ترکی میں دوسال)،گوپی چند نارنگ(سفرآشنا)،وزیرآغا(بیس دن انگلستان میں)،خواجہ غلام السیدن (دنیامیراگاؤں)،قرۃالعین حیدر(جہان دیگر،دکھلائے لے جاکراسے مصرکابازار)رام لال(خواب خواب سفر)، صغریٰ مہدی(سیرکردنیاکی)کافی اہم ہیں۔ان سب کے علاوہ اوربھی بہت سے سفرنامے لکھے گئے۔لیکن جن قدآور

شخصیتوں نے بھی تحقیقی طور پر یا آزادانہ طور پر سفر ناموں کا احاطہ کیا ہے اس میں ایک نام ہمیشہ غائب رہا اور وہ نام ہے الیاس احمد گدی کا۔ آج تک کسی نے ان کے سفر نامہ ''لکشمن ریکھا کے پار'' کا ذکر کرنے کی زحمت نہیں اُٹھائی۔ حالاں کہ یہ سفر نامہ ''شب خون'' الہ آباد میں قسط وار شائع ہو چکا ہے۔

تحریک آزادی کے حوالے سے تقسیم ہند ایک ایسا سانحہ ہے جس نے نوع بہ نوع انداز کے خدشات اور مسائل کو مسلسل اور تواتر کے ساتھ جنم دیا اور غالباً جنم دیتا رہے گا۔ ہندستان، اس کے بعد پاکستان پھر پاکستان کے بطن سے بنگلہ دیش کی ولادت اور اس کے نتیجے میں ہجرت در ہجرت ایک ایسا بھیانک سانحہ ہے جس سے نہ صرف برصغیر کے ہندو مسلم، سکھ عوام وقتی طور پر متاثر ہوئے تھے بلکہ اس کے اثرات آج تک ہندستان میں دیکھنے کو ملتے ہیں۔ جغرافیائی تقسیم کا یہ عمل نہ تو ہندو مسلم عوام کے نقل مکانی کے عمل کو مکمل کر سکا اور نہ ہی تقسیم شدہ خاندان کے پیچیدہ مسائل کو ہی حل کر پایا۔ اس کے برخلاف دونوں ملکوں کے پیچیدہ رشتوں کے سبب ایک دوسرے کے ملکوں میں آمد ورفت کی راہ میں حائل دشواریوں نے دونوں طرف کے عوام میں یرغمال بنا لیے جانے کا احساس تو پیدا کیا ہی اکثر سرحدوں کے پار آنے جانے کے لیے انھیں غیر قانونی طریقہ اختیار کرنے پر مجبور کیا۔ 1971 میں ستوط ڈھاکہ سے قبل تک مشرقی پاکستان (موجودہ بنگلہ دیش) اور ہندستان سے لوگوں کا ایک دوسرے کے ملک میں غیر قانونی طریقے سے آمد و رفت کا سلسلہ جاری تھا جو خطرناک بھی تھا اور ایڈونچر سے بھرپور بھی۔

الیاس احمد گدی کا سفر نامہ لکشمن ریکھا کے پار'' ایسے ہی غیر آئینی سفر کی روداد ہے جس میں مصنف کی ذاتی تجربات، مشاہدات اور احساسات کے دلکش انداز بیان نے حقیقت میں فسانہ اور فسانہ میں حقیقت کا رنگ بھر دیا ہے۔ یہ سفر نامہ 1960 میں الیاس احمد گدی کے غیر قانونی طریقے سے مشرقی پاکستان کے اس سفر کی داستان ہے جو بہ غرض ملاقات اپنے خویش و اقربا اور سیاحت کے انھوں نے اپنے دیگر احبات انعام اور صادق کے ہمراہ کیا تھا اور جس کے تجربات و مشاہدات انھوں نے اپنے ضبط تحریر میں تو ضرور لے آئے تھے مگر اس کی اشاعت ان کی وفات کے بعد 1998 میں کریئٹو لنکس کنیڈا سے ہوئی۔ ''لکشمن ریکھا کے پار'' کوئی خاص ضخیم سفر نامہ نہیں ہے محض ایک سو چونتیس صفحات پر مشتمل یہ سفر نامہ سولہ ذیلی حصوں میں منقسم ہے۔ الیاس احمد گدی نے سب سے پہلے اپنے سفر کے پس منظر کو پیش کیا اور آغاز سفر کے محرکات پر مختصراً روشنی ڈالی ہے اور سفر کی پہلی وجہ اپنے رشتہ داروں سے ملاقات بتائی

ہے۔ چناں چہ اس ضمن میں رقم طراز ہیں:

''میرے من للچانے کی ایک وجہ یہ بھی تھی کہ میرے سگے ماموں ڈھاکہ میں رہتے تھے۔ گو ان سے تعلقات نہیں تھے۔ والدہ کی وفات کے بعد ہی جب میری عمر صرف دو برس تھی اسی وقت سے یہ تعلقات منقطع ہو گئے''۔(3)

لیکن واقعہ یہ ہے کہ بنگال کے قدرتی مناظر، رومانی فضا اور بھٹکتی گیتوں میں رچا بسا اور رشدی نغموں میں نہایا یہ علاقہ مختلف زبانوں کے ادیبوں اور شاعروں کے غور و فکر کا مرکز رہا ہے۔ صہبا لکھنوی نے ''میرے خوابوں کی سرزمین'' اور قرۃ العین حیدر نے ''آگ کا دریا'' میں اس علاقے کا جو نقشہ کھینچا ہے وہ الیاس احمد گدی کو بھی PROVOK کرتا ہے۔ اسی علاقے میں ناؤ کھیتے ہوئے ابوالمنصور کو اپنے انگریز آقا کی بید برداشت کرنی پڑتی تھی۔ غلامی کے خوف اور ندامت کے سبب وہ سر اٹھانے سے قاصر تھا۔ الیاس احمد گدی ایک آزاد ملک میں یہ جاننے کے خواہش مند ہیں کہ ابوالمنصور کیا آج بھی ویسا ہی ہے یا اس میں کوئی تبدیلی آئی ہے کیوں کہ المنصور میں تبدیلی کی خواہش انقلاب کی علامت ہے جو ''فائر ایریا'' میں ختونیا کی شکل میں نظر آتی ہے۔ بہرکیف الیاس احمد گدی ایک حساس ادیب تھے اور بہت ساری چیزوں کو اپنی آنکھوں سے دیکھنا چاہتے تھے۔ لہٰذا انھوں نے سفر مشرقی پاکستان کی دوسری وجہ کے سلسلے میں لکھا ہے:

''من للچانے کی ایک دوسری اور بالکل مختلف وجہ بھی تھی اور شاید یہی وجہ زیادہ اہم تھی، میں دراصل افکار کے ایڈیٹر صہبا لکھنوی کے ''میرے خوابوں کی سرزمین'' کو اپنی کھلی آنکھوں سے دیکھنا چاہتا تھا۔ میں قرۃ العین حیدر کے اس ابوالمنصور سے ملنا چاہتا تھا، ناؤ کھیتے ہوئے جس کی پیٹھ پر بیت سے ٹھوکا دے کر اس کا انگریز آقا ناؤ تیز چلانے کے لیے کہتا ہے تو اس کو دیکھ کر سر جھکا لیتا ہے۔ میں دیکھنا چاہتا تھا کہ ابوالمنصور کیا آج بھی ویسا ہی ہے۔ کیا اس میں کوئی تبدیلی نہیں آئی۔ اور میں دیکھنا چاہتا تھا کہ ستیہ پیر کے بھٹکتی گیتوں میں رچا بسا، مرشدی نغموں میں نہایا بنگال ۔۔۔۔ بنگال جس کے ان گنت تالاب میں سبز پتوں کے آسن پر سرخ کنول سر اٹھائے جھومتے رہتے ہیں۔ جس کی ندیوں میں چاندی جیسی مچھلیاں جل پری کی طرح تیرتی رہتی ہیں۔ جس کے سبز درختوں کے

> جھنڈوں میں بے شمار پرندے الہیاتی نغمے الاپتے رہتے ہیں جہاں سبز میدانوں اور روپہلی ندیوں کا جال بچھا ہوا ہے۔ اور جہاں حسن بخشتے وقت فطرت بڑی فیاض ہوگئی تھی‘‘۔(4)

الیاس احمد گدی نے مشرقی پاکستان کا یہ سفر جو غیر قانونی اور جوکھم بھرا تھا، اپنے دوست صادق اور انعام کے ہمراہ الطاف اور اماج الدین نام کے ایجینٹ کی رہنمائی میں خشکی اور دریائی دونوں راستوں سے رات کی تاریکی میں طے کیا۔ جمشید پور سے مشرقی پاکستان کی سرحد تک پہنچنے میں ہر قدم پر مقامی غنڈوں، مخبروں، پولس اور ایجنٹوں کے خطروں نے امتحان میں ڈالا۔ پہلے یہ سفر سے جمشید پور سے سیالدہ اور مرشد آباد بہ ذریعہ ریل طے کرنا تھا، لیکن پکڑے جانے کے خوف سے ایسا ممکن نہ ہوسکا۔ الیاس احمد گدی جس زمانے میں مشرقی پاکستان (موجودہ بنگلہ دیش) گئے تھے وہ زمانہ اس ملک کی آزادی سے صرف تین سال پہلے کا تھا۔ اندرون ملک سے لے کر سرحدی علاقے کے حالات انتہائی سنگین تھے باوجود اس کے لوگوں کا آنا جانا بند نہیں ہوا تھا۔ لوگ قانونی اور غیر قانونی دونوں طریقوں سے آمد و رفت کیا کرتے تھے۔ ویزا اور پاسپورٹ کے پیچیدہ عمل کے سبب غیر قانونی طریقے سے آمد و رفت کا عمل لوگوں کی مجبوری تھی۔ برصغیر کی تقسیم نے خاندانوں کی بھی تقسیم کر دی تھی تاہم دلوں کی تقسیم نہیں ہوسکتی تھی اور نہ ہی رشتے ختم ہوئے تھے۔ بعض لوگ بہتر مستقبل کی تلاش میں بھی ہجرت کر رہے تھے۔ بہرکیف الیاس احمد گدی کا یہ سفر پہلے سے طے شدہ نہیں تھا بلکہ یہ فیصلہ اچانک لیا گیا تھا۔ ہندو پاک کے سرحد کو عبور کرنا وہ بھی غیر قانونی طور پر کتنا دشوار کن اور خطرناک مرحلہ ہوتا ہے اس کا اندازہ انھیں سرحد کے قریب پہنچنے کے بعد ہوتا ہے۔ ملاحظہ ہو درج ذیل اقتباس:

> ’’انتظار کے یہ لمحے طویل اور اکتا دینے والے تھے۔ ہر لمحہ گویا دل کی دھڑکن کے ساتھ گزر رہا تھا۔ ہم زیادہ تر خاموش تھے۔ کبھی کبھی دو چار جملوں کا تبادلہ بھی ہوجاتا تو اتنی آہستگی سے گویا ہمیں اپنی بات باہر سن لیے جانے کا خوف ہو۔ خوف ہم پر بہرحال آہستہ آہستہ حاوی ہوتا جا رہا تھا۔ یہاں پہنچ کر ہمیں راستے کی دشواریوں کے متعلق جو معلومات حاصل ہوئیں وہ کافی پریشان کن تھیں۔ ابھی کچھ ہی دن پہلے ایک آدمی محض انڈر رویر میں اس بستی میں آیا تھا اور رو رو کر

اپنے لٹنے کی کہانی سنائی تھی۔اس طرح کے واقعات نئے نہیں تھے بلکہ کبھی کبھی تو انجان لاشیں بھی پدماندی میں پائی جاتی تھیں۔۔۔۔

رات کے ایک بجے دروازے پر بہت ہلکے سے دستک ہوئی۔اماج الدین نے بنگلہ میں پوچھا۔

کے آچھے؟

آمرا آچھی۔! کسی نے دوسری طرف سے ایک نام بتایا۔اماج الدین نے بڑھ کر دروازہ کھول دیا۔کمرے میں دو آدمی داخل ہوئے۔ان کے کپڑے جگہ جگہ سے پھٹے ہوئے تھے اور چہرے سے تھکاوٹ ظاہر ہو رہی تھی۔یہ ناؤ والے تھے۔

سب ٹھیک ہے؟اماج الدین نے پوچھا۔

نہیں آج جانا نہیں ہوسکے گا۔آج بہرہ ہے۔

کل دو آدمی پکڑے گئے تھے۔ان پر جاسوس ہونے کا شبہ کیا جارہا ہے۔وہ لوگ انھیں لے کر مختلف گاؤں میں شناخت کرواتے پھر رہے ہیں۔سیکورٹی کو چوکنا کر دیا گیا ہے۔!

ہم تمام لوگوں پر ایک مایوسی چھا گئی۔اماج الدین نے ہمیں مخاطب کر کے اطلاع بہم پہنچائی۔

آج جانا نہیں ہوگا۔بورڈر گڑبڑ ہے۔اب کل ہی پر رکھیے۔کمرے میں وہ لوگ دیر تک مدھم سروں میں باتیں کرتے رہے۔دونوں ناؤں والوں نے بیڑی پی اور چپکے سے اٹھ کر باہر کی تاریکی میں تیر گئے۔ہم لوگوں کے لیے بستر لگا دیا گیا۔

مجھے رات گئے تک نیند نہیں آئی۔اب میرے خوف نے دوسری شکل اختیار کر لی تھی۔مجھے پہلی بار احساس ہوا کہ ہم لوگوں نے یہ فیصلہ جلد بازی میں کیا تھا۔ہمیں خود بھی سوچنا چاہیے تھا کہ یہ سب کچھ اتنا آسان نہ ہوگا۔ہم لوگ دو ملکوں کے سرحد عبور کر رہے تھے اور دو ملک بھی کیسے؟ جن کے درمیان دو ڈھائی برس

پہلے ایک انتہائی خون ریز جنگ ہو چکی تھی جس میں لاکھوں آدمی کام آئے تھے اور کروڑوں برباد ہوئے تھے۔سیال کوٹ سیکٹر میں اتنی بڑی ٹینکوں کی جنگ ہوئی تھی جتنی بڑی دوسری عالم گیر جنگ میں بھی کسی مقام پر نہ لڑی گئی تھی۔اس جنگ کے شعلے اگرچہ مشرق کی طرف بھڑکے تھے لیکن دونوں طرف فوجیں آج بھی تیار کھڑی تھیں۔آج بھی سیکڑوں میل لمبے بورڈر پر دونوں طرف ہزاروں چوکیاں لاکھوں فورس موجود تھی۔ایسے عالم میں پکڑے جانے کے امکانات کافی قوی تھے۔پھر پکڑے جانے کے بعد کی ذلت۔ہاتھ میں ہتھکڑی کمر میں رسہ۔ایک گاؤں سے دوسرا گاؤں۔دوسرا گاؤں سے تیسرا گاؤں۔ان لوگوں کو پہچانتے ہو۔ان سالوں کو۔۔۔۔۔''۔(5)

اسی طرح زنگی پور اور کانٹا کھالی گاؤں کی بابت الیاس احمد گدی نے جو تجربات و مشاہدات پیش کیے ہیں وہ بے حد خوف ناک ہیں۔اس گاؤں میں گزرے شب و روز قیدی اور مجرم کی یاد تازہ کر دیتے ہیں۔ایک ویران سی کوٹھری، بند کھڑکیاں اور دروازہ اس پر مستزاد یہ کہ ہر لمحہ پکڑے جانے کا خوف، حتیٰ کہ جسم سے ہندستانی کپڑے اور لیبل نوچوائے گئے،بس شرٹ اور شوخ رنگ کی لنگی پہننے پر مجبور کیا گیا،اردو کی جگہ بنگلہ بولنے یا خاموش رہنے کی ہدایت دی گئی اور پھر دیر رات میں اذیت ناک اور ناگہانی حادثے کے خطروں کے درمیان بذریعہ کشتی پدما ندی پار ہونے میں کامیابی تو مل گئی لیکن خطرہ ابھی ٹلا نہیں تھا۔چنانچہ ایک حساس فن کار ایسے حالات کی تصویر کشی کس طرح کرتا ہے ملاحظہ ہو:

''آپ لوگ یہاں رک جایئے۔میں اشارہ کروں گا تو چلے آیئے گا۔ہم لوگ کھڑے ہو گئے تو اس نے پھر کہا۔

نہیں۔آپ لوگ یہاں بیٹھ جایئے۔اس نے ایک ریت سے بنے گڈھے کی طرف اشارہ کیا۔کھڑے مت رہیے۔

ہم لوگ چاروں گڈھے میں اکڑوں بیٹھ گئے۔جیسے رفع حاجت کے لیے بیٹھتے ہیں اور وہ چپکے سے آگے بڑھ گیا۔

گڈھے میں بیٹھے بیٹھے ہم دور تک اس کو چڑھائی چڑھتے ہوئے دیکھتے رہے۔چوکی کی گیٹ تک ہم نے اس کے سائے کو اندھیرے میں ڈولتا ہوا دیکھا

پھر وہ نظروں سے غائب ہو گیا۔ کئی منٹ گزر گئے۔ ہمارے دلوں کی دھڑکن کافی تیز ہو گئی تھی۔ رات کے تقریباً دو بج رہے تھے۔ چاروں طرف ہو کا عالم تھا۔ نہ کہیں آدم نہ آدم زاد، لامحدود اندھیرے میں ایک گڈھے میں دم سادھ کر بیٹھے ہوئے ہم چار آدمی پر اپنی بے بسی اب کھل رہی تھی اور خوف سے ہمارے جبڑے بھینچ گئے تھے۔ جبھی اچانک دور اندھیرے میں اماج الدین کے لائٹر کا شعلہ لہرایا۔ ہم اٹھ کر تیزی سے چڑھائی چڑھنے لگے''۔(6)

متذکرہ اقتباس سے محض اس خوف کا اظہار ہی نہیں ہو رہا تھا جو الیاس احمد گدی اور ان کے دوست محسوس کر رہے تھے بلکہ خوف و ہراس کا غلبہ ان لوگوں پر بھی تھا جو سرحد عبور کرانے کا کام میں ملوث تھے۔ تاہم روزگار کی مجبوری بھی عجیب ہوتی ہے جو جان کی پرواہ کیے بغیر انسانوں کو خطروں سے کھیلنے پر مجبور کر دیتی ہے۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ اماج الدین، قاسم اور ناؤ والے سب اس خطرناک کام میں ملوث تھے لیکن کسی کے لیے مہم جوئی اور کسی کی مجبوری۔ یہاں سفر نامہ نگار نے ایک واقعہ کی تصویر کشی کرتے ہوئے کئی حقیقتوں کو نہایت خوب صورتی سے اجاگر کر دیا ہے اور ان کی دور بین نگاہوں سے یہ حقیقت بھی پوشیدہ نہیں رہ پاتی ہے کہ خوف کا یہ سایہ سرحدوں کے درمیان ہی نہیں بلکہ اندرون سرحد بھی انسانی وجود کو دہشت زدہ کرنے کے لیے موجود تھا۔ سفر نامہ نگار کے لیے یہ بات تعجب خیز تھی کہ ایک فرقے نے امن وامان کی چاہت اور محفوظ مستقبل کی ضمانت کی خاطر جس ملک کی بنیاد بیس سال پہلے ڈالی تھی وہاں برسوں بعد بھی دور دور تک خوف و ہراس اور شکوک و شبہات پھیلے ہوئے تھے۔ گویا کہ وہ خواب جس کی بنیاد پر ملک کا وجود عمل میں آیا تھا اور سینکڑوں میل لمبی لکشمن ریکھا کھینچ دی گئی تھی، ہنوز شرمندۂ تعبیر نہ ہوسکا بلکہ حالات پہلے سے زیادہ خراب ہو گئے تھے۔ بھوک، غربت اور افلاس کی کثرت، ہر علاقے میں غنڈوں کا راج، منشیات کی اسمگلنگ، مہاجروں سے خراج وصولنے اور قتل و غارت گری کا خوف پورے علاقے میں سایے کی طرح منڈلا رہا تھا۔ لیکن یہ خوف سرحدوں کے محافظوں سے نہیں بلکہ خود ان لوگوں سے تھا جنھیں وہ اپنا ہم مذہب سمجھتے رہے تھے۔ ملاحظہ ہو یہ اقتباس:

''اب ہم لوگ بستی کے بیچوں بیچ سے گزر رہے تھے۔ تمام گاؤں گہری نیند میں سویا پڑا تھا۔ کہیں کوئی آواز نہیں تھی، کوئی روشنی نہیں تھی۔ گاڑی بان گاڑی کو

بغیر آواز پیدا کیے نہایت احتیاط اور نہایت تیزی سے نکالتا چلا گیا۔ ہم سب دم سادھے بیٹھے رہے، گاؤں میں جاگ پڑنے کا مطلب ہماری بربادی تھی۔

گاڑی گاؤں سے باہر نکل آئی تو میں نے دیکھا قاسم نے اپنے چہرے اور گردن پر آیا ہوا پسینہ پونچھا۔ حالاں کہ نومبر کی رات کا یہ آخری حصہ کافی سرد تھا۔ اماج الدین جو اتنی دیر گاڑی کے ساتھ پیدل چل رہا تھا۔ پھر پیچھے کی طرف سوار ہو گیا۔ گاڑی ایک بار پھر کھلے ویران اندھیرے میں چلنے لگی۔ گاڑی بان سگریٹ جلا کر اس کو مٹھیوں میں بند کر کے پینے لگا۔ اس طرح کہ سگریٹ کی روشنی باہر سے نظر نہ آئے۔

اماج الدین بولا۔ اس طرف کے آدمی ہم لوگوں کے طرف کے آدمیوں سے زیادہ حرامی ہوتے ہیں۔

حالاں کہ یہ سب کے سب مسلمان ہیں''۔(7)

الیاس احمد گدی محض ایک سفر نامہ نگار نہیں تھے بلکہ وہ ایک افسانہ نگار بھی تھے اور وہ ان اصناف کے فنی تقاضوں سے بخوبی واقف تھے۔ الیاس احمد گدی ''لکشمن ریکھا کے پار'' میں اپنے قارئین کو محض واقعات و حادثات اور مقامات سفر سے متعارف ہی نہیں کراتے، بلکہ کیفیت سفر سے بھی قاری کے دلوں کو ہر مقام پر گدگداتے اور گرماتے ہوئے آگے بڑھتے چلے جاتے ہیں۔ وہ جزئیات نگاری کی اہمیت سے واقف ہیں۔ وہ جانتے ہیں کہ ہر منظر کے پس منظر میں حقیقت کی ایک دنیا پوشیدہ ہوتی ہے جو سیاح سے باریک بینی کا مطالبہ کرتی ہے اور اگر سفر نامہ نگار کو زبان و بیان پر غیر معمولی قدرت حاصل ہو تو وہ زمان و مکان کی ہر منزل کو مجسم کر سکتا ہے۔ لہٰذا الیاس احمد گدی نے اپنے سفر نامہ میں منظر نگاری کی تخلیق کے لیے الفاظ کا جو انتخاب عمل میں لایا ہے وہ ان کے سفر نامہ نگاری کے فن کارانہ کمال پر دلیل ہے۔ بہ طور مثال ملاحظہ ہو یہ اقتباس:

''کھیت کٹ چکے ہیں۔، جوٹ دھویا جا چکا ہے مگر برسات کی چاندنی، زمین اپنے دامن سے ابھی جھٹک نہیں سکی ہے۔ جگہ جگہ گڈھوں میں یہ سیال چاندی ابھی چمک رہی ہے۔ ہرے بھرے درخت یہاں وہاں سر اٹھائے کھڑے ہیں۔ جگہ جگہ بانسوں کے تاریک جھنڈ ہیں۔ کبھی کبھی کوئی تالاب کنول کے ہرے

پتوں سے ڈھکا ہوا تیزی سے گزر جاتا ہے۔ اچھا لگتا ہے۔ ایک عجیب سحر کا
احساس ہوتا ہے۔ جی چاہتا ہے یہیں کہیں چپکے سے اتر کر بانسوں کے کسی جھنڈ
میں بنی جھونپڑی کے آگے کھاٹ ڈال کر اکتارہ اٹھا لیا جائے اور دھیرے
دھیرے اپنے آپ کو مرشدی نغموں میں تحلیل ہونے دیا جائے۔۔۔‘‘۔(8)

قدیم تاریخی شواہد کی رو سے شہر ڈھاکہ گوپال بادشاہوں نے بسایا تھا، یہاں کے کاریگروں نے پارچہ بانی کی صنعت کو فن کا درجہ عطا کیا تھا، یہاں کی ململ دنیا میں مشہور تھی۔ مگر افسوس کہ الیاس احمد گدی اس وقت اس ڈھاکہ کو دیکھ رہے تھے جس کی شاندار صنعت کو انگریزی حکومت نے اپنے اقتصادی مفاد میں تباہ و برباد کر دیا تھا اور اب ایوب خان کے دور حکومت میں نیم جاگیردارانہ اور نیم نوآبادیاتی نظام کے شکنجے میں کسا ہوا ڈھاکہ اور بنگال جہاں ایک طرف ماضی کی عظمت اپنی تباہی پر بین کرتی سنائی دیتی ہے تو دوسری طرف جدید تہذیب و تمدن کے حصول کے لیے سر ابھارتی ہوئی وہ خواہشات ہیں جو بار بار حاکم وقت کے تازیانوں کی ضرب سے مجروح ہو کر چیخ پڑتی ہیں۔ ڈھاکہ کی تباہی کے درد کو بیان کرتے ہوئے سفرنامہ نگار رقم طراز ہیں:

’’افسوس ہوا۔۔۔۔۔ یہ وہی ملک تھا جہاں کی مصنوعات خاص طور پر
کپڑے دور دراز کے ملکوں کی منڈیوں میں ہاتھوں ہاتھ لیے جاتے تھے۔
بنکروں نے ہاتھ کرگھے سے وہ کمال دکھلایا تھا کہ دنیا حیران تھی۔ ڈھاکے کی ململ
کی کتنی ہی کہانیاں مشہور ہیں۔ مگر بھلا ہوا ایسٹ انڈیا کمپنی کے بدھا تاؤں کا
جنھوں نے تمام خام مال پر کنٹرول عائد کر کے سارا مال بازار سے غائب کر دیا۔
ایک قیامت برپا ہو گئی۔ بنکروں اور صنعت کاروں کو مال ملنا بند ہو گیا۔ وہ بھوکوں
مرنے لگے اور کاشت کاری کی طرف دوڑے اور ادھر خام مال بڑی بڑی ناؤں
پر لدا چاٹگام کی بندرگاہ سے بڑے بڑے جہازوں میں بھر کر یورپ کی منڈیوں
میں پہنچنے لگا۔ یورپ کا صنعتی انقلاب یونہی تو نہیں آیا تھا‘‘۔(9)

پاکستان کے بننے کے بعد اس شہر کی باز آبادکاری ہوئی، سڑکیں کشادہ ہوئیں۔ مغل، امریکی اور چینی طرز تعمیر کی آمیزش سے عمارتیں بنوائی گئیں۔ بیت المکرّم، موتی جھیل، دھان منڈی، سکنڈ کیپٹل، محمد پور، بیر پور، نیو مارکیٹ، نواب پور، شاکاہاری پٹی اور عظیم پور وغیرہ محلے وجود میں آئے۔ الیاس احمد گدی نے ان علاقوں کو بہ غور دیکھا اور پھر

اس کے محل وقوع ہی نہیں بلکہ وہاں کے کمپنیوں کی کیفیات اور زندگی کے احوال وکوائف کولکھ ڈالا۔ چنانچہ اس ضمن میں الیاس احمد گدی نے ڈھاکہ کی سب سے خوب صورت بیت المکرّم مارکیٹ کی وجہ تسمیہ اس طرح پیش کی ہے:

''بیت المکرّم دراصل مسجد کا نام ہے، یہ مسجد نہایت پرشکوہ اور خوب صورت ہے اور بالکل مارکیٹ کے ساتھ ملا ہوا ہے۔ دلی کی جامع مسجد کی سیڑھیوں کی طرح اس میں بھی چاروں طرف سے سیڑھیاں بنی ہوئی ہیں۔ اذان ہوتی ہے تو چاروں طرف سے سیکڑوں آدمی سیڑھیاں چڑھتے نظر آتے ہیں۔ یہ سب منظر آنکھوں کو بڑا بھلا لگتا ہے (اگر میں مذہبی آدمی ہوتا تو اس منظر کو روح پرور لکھتا۔ افسوس۔۔۔۔)

اس مسجد کی کفالت کے لیے یہ مارکیٹ بنا تھا اور اسی مسجد کے نام پر اس کا بھی نام بیت المکرّم رکھا گیا تھا، دھیرے دھیرے یہ مارکیٹ ترقی کرتا رہا اور آج پورے شہر کا ایک اہم کاروباری مرکز بن گیا''۔(10)

جہاں تک ماحول اور حالات کے مشاہدے اور مطالعے کا سوال ہے تو اس سلسلے میں یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ الیاس احمد گدی کی باریک نگاہوں اور بلیغ ذہن نے مشرقی پاکستان کے سماجی تضادات کو سمجھنے اور صحیح اور غلط کا نتیجہ اخذ کرنے میں کوتاہی اور غلطی نہیں کی ہے۔ انھوں نے واضح طور پر یہ محسوس کیا کہ 1968 کا مشرقی پاکستان 1947 کے مشرقی پاکستان سے مختلف تھا۔ اسلام وہاں کے عوام کا مذہبی نظریہ ضرور تھا لیکن لسانی اور دیگر ثقافتی سطح پر پیدا ہونے والے تضادات ملک میں نئی سماجی، سیاسی وثقافتی شیرازہ بندی کو جنم دینے میں معاون تھے۔ ڈھاکہ کے وسط میں ڈھاکہ میڈیکل کالج کے احاطے کے باہر ایستادہ ''شہید مینار'' اردو کے ساتھ بنگلہ کو بھی ملک کی قومی زبان کا درجہ دلانے والوں کی قربانیوں کی محض یادگار نہیں تھا جہاں بنگال کے عوام ہر سال 21 فروری کو جوش وخروش کے ساتھ یوم شہادت منانے کے لیے آتے ہیں اور عقیدت کے پھول نذر کرتے ہیں، بلکہ اسلام کے نام پر قائم ہونے والے پاکستان کے حکمراں طبقے کی اس استحصال پسند اور عدل وانصاف سے عاری ذہنیت کی علامت بھی تھی جو ملک میں بنگلہ بولنے والوں کی اکثریت میں ہونے کے باوجود اپنے آئینی اور جنگی ہتھیاروں کے علاوہ اردو کو لسانی ہتھیار کے طور پر استعمال کرنے پر بضد تھی اور جس کا خمیازہ پاکستان کے عوام کو تقسیم ہند کی ہی طرح چوبیس سال کے بعد پھر ایک ایسی

تقسیم کی صورت میں بھگتنا پڑا جس سے محض ملک کا جغرافیہ ہی نہیں بدلا بلکہ نظریہ پاکستان کی بھی دھجیاں اڑ گئیں اور جس نے صدیوں کے شناساؤں کو ایک بار پھر اجنبیت کی دھند میں گم کر دیا۔ ایک ایسی اجنبیت جس میں انسان اپنے سائے سے بھی خوف کھانے پر مجبور ہو جائے۔ اجنبیت کا یہ احساس کس قدر گہرا تھا اس کے لیے الیاس احمد گدی کا وہ بیان ہی کافی ہے کہ اپنے میز بانوں کے خوف کے سبب وہ فکری طور پر ایک دوسرے کا مونس و غم خوار سمجھنے والے بنگالی ادیبوں سے ملاقات کی خواہش کے باوجود ملنے سے خود کو باز رکھنے پر مجبور محسوس کرتے ہیں۔ ملاحظہ ہو یہ اقتباس:

''میری شدید خواہش تھی کہ چند بنگلہ ادیبوں سے ملا جائے۔ جب میں نے اپنے اس خواہش کا اظہار اپنے میز بان مستقیم سے کیا تو وہ گھبرا گیا۔ بولا۔ الیاس بھائی ان بنگالیوں کا کوئی اعتبار نہیں۔ یہ آپ سے مل تو ضرور لیں گے مگر ساتھ ہی پولیس کو بھی خبر کر دیں گے۔ اگر ایسا ہوا تو ہم لوگ بڑی مشکل میں پڑ جائیں گے۔ اس کی یہ بات سن کر صادق اور انعام بھی کہنے لگے مناسب نہیں کہ ہم اپنے میز بانوں کو کسی مصیبت میں پھنسا دیں''۔(11)

تقسیم کے بعد ہندستان سے جوق در جوق مہاجر مشرقی پاکستان (موجودہ بنگلہ دیش) میں داخل ہوئے تو بنگالیوں نے اپنی اسلامی تعلیمات کی پیروی کرتے ہوئے اپنے مہاجر بھائیوں کا خیر مقدم کیا۔ گویا انھوں نے قرون اولیٰ کے مسلمانوں کی تاریخ دہرانے کی کامیاب کوشش کی۔ انھوں نے اپنی زمین اور چھتیں ہی نہیں بلکہ اپنی بیٹیاں بھی ان کی زوجیت میں دے کر محبت و اخلاق کی اعلیٰ مثالیں پیش کی تھیں۔ الیاس احمد گدی بنگالی عوام کی اس محبت و قربانی کو بھی تحسین کی نظر سے دیکھتے ہیں اور بہاری ہونے کے باوجود بہار یا یو پی کے مہاجرین کی طرف داری نہیں کرتے ہیں بلکہ صداقت اور غیر جانب داری سے کام لیتے ہوئے بہار اور یو پی کے مہاجروں کے احسان فراموشی، بے وفائی، ناشکری اور بد اخلاقی جیسے رویے پر شدید دکھ کا اظہار کرتے ہیں۔ ملاحظہ ہو یہ اقتباس:

''انھوں نے مہاجروں کو زمین دیں اور ان کو آباد کرنے میں ہر ممکن تعاون بہم پہنچایا۔ یہاں تک کہ اپنی لڑکیاں بھی دھڑا دھڑ بیاہ دیں۔ شہروں میں سیکڑوں کیمپ لگے اور ہزار ہا نوجوان بازوؤں پر والینٹر کے پٹے باندھے ان کی خدمت گزاری میں لگ گئے۔ اور بنگال کا وہ معصوم جولاہا جو پہلے بھی سیاسی بساط پر پٹ

چکا تھا ایک بار اور مات کھا گیا کہ جب یہ مہاجر اور یہ مسلمان بھائی ان کی زمین ہڑپنے لگے اور پہلے کسان اور پھر چھوٹے زمین دار بننا شروع ہوئے اور ادھر شہروں میں جب انھیں اپنی لیاقت سے تین گنی اونچی نوکریاں دی گئیں۔ تمام سرکاری ٹھیکوں اور کاروبار پر، تمام اونچی اور اہم نوکریوں پر تمام عیش وعشرت پر جب بہاریوں کا قبضہ ہو گیا تو اقتدار کا نشہ ان پر ایسا چڑھا کہ غریب بنگالی انھیں کم تر درجہ کے انسان نظر آنے لگے۔ انھوں نے ہندستان سے اپنی منکوحہ اور چھوڑی ہوئی عورتوں کو بلوایا اور جس تیزی سے انھوں نے بنگالی لڑکیوں سے شادیاں کی تھیں اسی تیزی سے انھیں طلاقیں دینی شروع کیں اور وہ غریب مسلمان بھائی جس نے اپنی عزت تک ان کے قدموں پر ڈال دی تھی اب ڈبڈبائی آنکھوں سے غم وغصہ اور نفرت سے انھیں دیکھتا ہے۔ نفرت نفرت نفرت۔۔۔۔ کلمہ گو۔۔۔۔لا الہ الا اللہ۔۔۔۔۔لا الہ الا اللہ۔۔۔۔۔کلمہ‘‘۔(12)

الیاس احمد گدی اپنی آنکھوں سے اس علاقہ کو بھی دیکھنا چاہتے تھے جہاں بہاری اور بنگالی ایک ساتھ آباد ہوں۔ چناں چہ کافی جدوجہد کے بعد انھیں وہ علاقہ بھی مل گیا جو محمد پور اور میر پور کے نام سے جانا جاتا ہے۔ ان علاقوں کو دیکھ کر سفرنامہ نگار کو پہلی فرصت میں تو خوشی ہوئی مگر جب اندر جھانک کر دیکھا تو معاملہ برعکس تھا۔ لہٰذا ملاحظہ ہو اسلسلے کی یہ عبارت:

’’واہ واہ! یہی جگہ تو میں دراصل ڈھونڈ رہا تھا۔ بہاریوں اور بنگالیوں کی ملی جلی متوسط طبقے کی آبادی۔ ایک علاقہ تو ملا جہاں یہ ساتھ ساتھ آباد ہیں۔ مگر بہت جلد یہ بھرم بھی ٹوٹ گیا۔ بنگالی یہاں کے پروپر باشندے نہیں تھے بلکہ وہ لوگ تھے جو مغربی بنگال سے ہجرت کرکے آئے تھے۔ گویا یہ دونوں بنگالی مہاجر اور بہاری مہاجر تھے۔ افسوس ناک بات یہ تھی کہ ان میں بھی میل ملاپ نہیں تھا۔ یہ بھی ایک دوسرے سے الگ تھلگ رہتے تھے۔ اکثر صرف ایک دیوار کے پڑوسی ہونے کے باوجود ایک دوسرے سے ملنا جلنا یا کم از کم رسمی روابط جو بالکل غیروں سے بھی قائم ہوجاتے ہیں ان میں نہیں تھے۔ گو ان میں ایک بات

قدرے مشترک تھی۔۔۔۔یعنی غریبی، ان کے پاس نہ عیش و عشرت تھا نہ جاہ وجلال، یہ تو بے چارے آٹو رکشہ چلانے والے، گیٹ گریل بنانے والے، نجی تجارتوں میں چھوٹی چھوٹی نوکریاں کرنے والے، خوانچہ لگانے والے اور چاقو چلانے والے۔ جی ہاں کلکتہ کے سارے بھیا لوگ یہیں ہیں۔ شہر میں ان لوگوں نے کئی جگہوں پر اپنے مراکز قائم کر لیے ہیں۔ یہاں ایک بات اور بتا دوں کہ غنڈوں میں بنگالی غنڈے الگ تھے اور بہاری غنڈے الگ''۔(13)

اسی طرح الیاس احمد گدی پرانا ڈھاکہ پہنچتے ہیں تو خود پر اعتبار نہیں ہوتا کہ وہ پرانا ڈھاکہ میں موجود ہیں۔ کیوں کہ یہ وہی ڈھاکہ ہے جو کبھی پال اور سین راجاؤں کا دارالخلافہ ہوا کرتا تھا اور جس کا ماضی انتہائی تابناک تھا مگر بدقسمتی سے حال تاریک ہو چکا ہے۔ دیکھئے الیاس احمد گدی پرانا ڈھاکہ کے حال اور ماضی کو کس انداز میں بیان کرتے ہیں:

''کیا دیکھتا ہوں کہ ایک نہایت تنگ راستے کے دونوں کناروں پر ان گنت چھوٹی چھوٹی دکانیں جھگیوں کی طرح لگی ہیں۔ جن پر ان گنت لوگ خرید و فروخت میں مصروف ہیں۔قریب کے دریا سے مچھلی کی بساندھ ہوا میں رچ کر آ رہی ہے۔لوگوں کے بدن کی گرمی سے سارے بازار میں حبس پھیلا ہوا ہے۔ یہ ساری کی ساری آبادی بنگالیوں پر مشتمل تھی اور یجنل بنگالی جو جابو کو زابو اور جھگڑا کو گرگڑا بولتے ہیں۔میلی بنیان، چارخانے والی سستی انگیاں، دھوتی گرد میں اٹے بدن سے افلاس اور آنکھوں سے بھوک جھانکتی۔۔۔۔ میں حیرت زدہ کھڑا سوچتا رہا کہ یا خدا یہ کون سی جگہ ہے۔ کیا یہ وہی مقام ہے جو کبھی پال اور سین راجاؤں کا دارالخلافہ تھا۔ کیا اسی دریا میں میور پنکھی چلا کرتے تھے اور خوب صورت بڑی بڑی آنکھوں والی مرگ نینی لڑکیوں کے غول کے غول باریک لباس سے اپنا ملیح حسن جھلکاتی کیا انھیں سڑکوں پر چہلیں کرتی پھرتی تھیں اور سہاگنیں مانگ میں سیندور رچائے آنچل میں چابی کا گچھا باندھے داسوں کے ساتھ کیا اسی بازار میں خرید و فروخت کے لیے آیا کرتی تھیں۔ یہ تو

بالکل الگ جگہ ہے۔ ایک دوسرا ہی علاقہ ہے۔ بوڑھا غریب، خستہ حال۔۔۔۔‘‘۔(14)

بہر کیف ماضی کی وہ ساری شان وشوکت جو پرانا ڈھاکہ میں دیکھنے کوملتی تھی اب نیا ڈھاکہ بالخصوص دھان منڈی منتقل ہوگی تھی۔ دھان منڈی واقعی دھان منڈی ہے جہاں نوکر شاہی کا کروفر، شان وشوکت، ہر عمارت نئی، ہر سڑک نئی، باغیچہ، سرکاری رعب داب، بڑے بڑے عہدے داروں اور منسٹروں کے چپراسیوں تک کے چہرے سے جلال ٹپکتا ہے اور پورا علاقہ انتہائی حساس ہے کسی بھی اجنبی آدمی کا اس علاقے میں گھومنا خطرہ سے خالی نہیں ہے۔ چنانچہ اس مقام پر سفر نامہ نگار کو ایک شخص متنبہ کرتے ہوئے کہتا ہے:

’’میاں جی یہ دھان منڈی ہے۔ یہاں ہر دروازے میں آنکھ اور ہر دیوار میں کان فٹ ہے۔ سارے عہدے دار بڑے چوکس رہتے ہیں۔ سادہ لباس والے تربیت یافتہ ٹوہ میں لگے رہتے ہیں۔ اگر ذرا سا کسی کو شک ہوگیا اور دھر لیے گئے تو مٹی پلید ہو جائے گی‘‘۔(15)

الیاس احمد گدی نے اپنے سفرنامہ میں وہاں کی کئی مذہبی اور ادبی شخصیتوں سے اپنی ملاقات کا ذکر کیا ہے۔ اردو کے نامور اور بالغ نظر نقاد نظیر صدیقی سے متعلق قدرے تفصیل سے روشنی ڈالی ہے۔ مولانا ارشد القادری اور منظر شہزاد وغیرہ کی علمی و ادبی سرگرمیوں کے علاوہ بنگلہ، انگریزی اور اردو زبان کی صورت حال، اردو رسائل و جرائد کے تذکرے کے بعد یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ اس علاقے میں اردو زبان وادب کے فروغ کے امکانات خوش گوار نہیں ہیں۔ اس کی بڑی وجہ خوش حال طبقے کی بے اعتنائی، عوام اور حکومت کی عدم دل چسپی ہے۔

مندرجہ بالا تحریر میں ’’لکشمن ریکھا کے پار‘‘ سے متعلق جن چیزوں کا احاطہ کیا گیا ہے، ان کے علاوہ اور بھی بہت ساری چیزیں اور بہت سارے نکات ایسے ہیں جو سفرنامہ میں بالتفصیل مرقوم ہیں۔ یہاں پر ان تمام چیزوں کے احاطے کی گنجائش نہیں ہے البتہ ان میں بعض ایسی چیزیں ہیں جن کا ذکر کرنا مناسب ہوگا۔ مثلاً الیاس احمد گدی جب بنگال کے گاؤں کو اپنی آنکھوں سے دیکھتے ہیں تو اس کا موازنہ ستیہ جیت رے کے ناول والے بنگال سے کرتے ہیں اور پھر دونوں کے درمیان فرق کو واضح کرتے ہیں۔ الیاس احمد گدی کو اپنے ماموں ’’برکت‘‘ سے مل کر خوشی تو برائے نام ہوئی البتہ صدمہ کافی پہنچا۔ اس لیے کہ ایک تو یہ کہ ان کی ممانی کا انتقال چار سال قبل ہوگیا تھا دوسرے ان کے

ماموکی بھی حالت بہت زیادہ خراب تھی۔ان کا سارا کاروبار ختم ہو چکا تھا۔دیہات سے دودھ لاکر بیچتے تھے تو کسی طرح گھر کا خرچ چلتا تھا۔

اگرچہ الیاس احمد گدی کا یہ سفر بہ مشکل تمام ایک مہینے کا ہے مگر اس قلیل مدت ہی میں سفرنامہ نگار نے اپنے سفرنامہ میں جتنی چیزوں کو یکجا کرلیا ہے وہ شاید ہی کسی تاریخ کی کتابوں میں ملے۔انھوں نے بعض چھوٹی چھوٹی چیزوں کا بیان بھی بڑی خوب صورتی کے ساتھ کردیا ہے۔مثلاً سفرنامہ نگار کا اپنی عمر میں پہلی بار چاول کی روٹی کھانا، بنگلہ دیش میں سوتی کپڑا سستا ٹیلرلین کا کپڑا کا ہونا، امیر اور غریب دونوں کا سگریٹ پینا، بیڑی کا نہیں ملنا، بنگلہ دیش کے کچا مال سے یورپ کا مالا مال ہوجانا، بینکوں کی بھرمار، بینک سے لینے والے قرض داروں کی کثرت، بنگلہ اور انگلش میڈیم اسکولوں کی بہتات مگر اردو اسکولوں کی تعداد برائے نام، گنگا، برہم پتر اور جمنا ندی کا ایک ساتھ ملن ہونا اور تینوں ندیوں کے دھارے الگ الگ دکھنا، الیاس احمد گدی کو امیر بننے کا موقع ملنا، اگرتلہ سازش کیس کا مشہور لیڈر مجیب الرحمٰن کا واقعہ اور واپسی میں رنگ پور کی سیر کا واقعہ کے ساتھ ساتھ دیگر مقامات، ادیبوں اور ملنے جلنے والوں کے حالات و واقعات کو کچھ اس انداز سے پیش کیا ہے کہ سفرنامہ کو پڑھتے ہوئے بار بار الیاس احمد گدی کے ذریعہ کھینچا گیا نقشہ نگاہوں کے سامنے گھومنے لگتا ہے اور ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اس قلیل مدت میں ہم صدیوں کا سفر کر کے وہاں کی ہر چیز میں رچ بس گئے ہیں۔

واضح رہے کہ الیاس احمد گدی نے جغرافیائی یا تاریخی حالات پر روشنی ضمناً ڈالی ہے۔لیکن اسے عیب قرار نہیں دیا جاسکتا۔اس لیے کہ سفرنامہ نگار کی توجہ ان حالات کے بیان پر مرکوز رہتی ہے، جن کا مشاہدہ وہ بذات خود کرتا ہے۔ بہرکیف کچھ ایسی چیزیں ہیں جن کی تفصیلات کا ذکر سفرنامہ نگار سے قصداً یا سہواً چھوٹ گیا ہے۔مثلاً پلٹن میدان اور اس کی تاریخی اہمیت کی تفصیل جہاں قیام پاکستان کے بعد منعقد ہونے والے جلسوں سے حکومت مخالف ہر سیاسی تحریک کا آغاز ہوتا رہا تھا، ڈھاکہ اسٹیڈیم، پریس کلب، یو ایس آئی ایس کی عمارت، ٹونگی کا انڈسٹریل ایریا، رمنا پارک اور شاہ باغ ہوٹل وغیرہ سے متعلق تفصیلی بیان سفرنامہ میں نہیں ہے۔حالاں کہ ان چیزوں کی تفصیلات کا ذکر دلچسپی و اہمیت سے خالی نہیں۔اسی طرح ''لکشمن ریکھا کے پار'' میں ڈھاکہ یونیورسٹی کا ذکر انھوں نے ضرور کیا ہے لیکن اس کے مختلف ہاسٹل اور کینٹین وغیرہ کی تفصیل نہیں ملتی ہے۔ایسا لگتا ہے کہ ان علاقوں کی اہمیت سے یا تو

سفر نامہ نگار کلی طور پر واقف نہیں تھے یا پھر اس سلسلے میں کسی نے ان کی رہنمائی نہیں کی۔ ڈھاکہ زمانہ قدیم سے اہمیت کا حامل رہا ہے۔ بنگلہ دیش کے وجود میں آنے سے قبل مشرقی پاکستان کا یہ دارالسلطنت شعر و ادب کا مرکز رہا تھا۔ سفر نامہ نگار الیاس احمد گدی یہاں اردو کے معروف نقاد نظیر صدیقی اور افسانہ نگار شہزاد منظر سے ملتے ہیں اور خوش ہوتے ہیں۔ اس دوران انھیں اردو کی اس بستی سے بھی واقفیت ہوتی ہے۔ اردو کی یہ مشہور و معروف بستی نظیر صدیقی اور شہزاد منظر کے علاوہ سرور بارہ بنکوی، ادیب سہیل، شہزاد اختر، ام عمارہ، نوشاد نوری، اختر پیامی، افسر ماہ پوری، وفا براہی، صلاح الدین محمد، احسن احمد اشک، بلال جعفری، عطاء الرحمٰن جمیل، اقبال عظیم، احمد زین الدین، جمیل اختر، شاہین غازی پوری، وحید قیصر ندوی، پروفیسر حنیف فوق، ڈاکٹر عندلیب شادانی، اے خیام اور احسن سعید جیسے شاعروں، ادیبوں، صحافیوں اور دانشوروں کی موجودگی سے بقعہ نور بنی ہوئی تھی مگر ان لوگوں سے بھی قارئین کی روشناسی نہیں ہو پاتی ہے۔ اس کی پہلی وجہ تو یہ ہوسکتی ہے کہ الیاس احمد گدی کو ان لوگوں سے ملاقات کرانا کسی نے ضروری نہیں سمجھا ہوگا۔ دوسری وجہ یہ ہوسکتی ہے کہ الیاس احمد گدی نے نظیر صدیقی کے ساتھ اپنی ملاقات کا جو خاکہ انھوں نے پیش کیا ہے اس سے یہ احساس ہوتا ہے کہ ڈھاکہ میں ان کی پذیرائی کے پس پشت غیاث احمد گدی کی شخصیت اور شہرت کے اثرات زیادہ حاوی تھے اور تیسری وجہ یہ بھی ہوسکتی ہے کہ وہاں غیر قانونی طور پر اپنی موجودگی کے سبب وہ مشتہر ہونا نہیں چاہتے ہوں گے جس کا اظہار وہ خود نظیر صدیقی کے یہاں مولانا اسد القادری کی تقریب کی دعوت قبول کرنے سے معذوری کی صورت میں پہلے بھی کر چکے تھے۔ ڈھاکہ سے ان دنوں انگریزی اور بنگلہ کے کئی اخبارات، نکلتے تھے جن میں انگریزی کا ڈاؤن، پاکستان ٹائمز، مارننگ نیوز، پاکستان آبزرور اور بنگلہ کا اتفاق اور چتراولی وغیرہ مشہور تھے۔ الیاس احمد گدی نے ان میں صرف پاکستان آبزرور، چتراولی اور اتفاق کا ہی ذکر کیا ہے۔ تاہم یہ بات بھی صحیح ہے کہ ان تمام چھوٹی چھوٹی کمیوں سے ''لکشمن ریکھا کے پار'' کی صحت پر کوئی خاص اثر نہیں پڑا ہے۔ اس لیے کہ بنیادی طور پر ان تمام چیزوں کا احاطہ کرلیا گیا ہے جن کا ذکر اس سفر نامہ میں ناگزیر تھا۔ دوسری بات یہ ہے کہ ڈھاکہ کو قریب سے جاننے والوں کے سوا عام قاری کے لیے اس کمی کو محسوس کر پانا ممکن نہیں ہے۔ علاوہ ازیں قدیم سیاح اور جدید سیاح کے درمیان جو کسی قدر خط امتیاز قائم ہے اس کا خیال رکھنا بھی سفر نامہ نگار نے ضروری سمجھا ہوگا۔ لہٰذا اس ضمن میں ڈاکٹر اسلم فرخی رقم طراز ہیں:

''قدیم سیاح بڑی محبت اور دیدہ ریزی سے دور دیس کے کوچہ و بازار کی رونق، عجائب وغرائب، جغرافیائی اور تاریخی نوادر اور معاشی کیفیات قلم بند کرتے تھے۔ پڑھنے والے ان تفصیلی بیان سے گھر بیٹھے جغرافیہ اور تاریخ دونوں سے بھرپور استفادہ کر لیتے تھے۔لیکن اب یہ ساری تفصیل عام ہوگئی ہے اور سیاح کا کام صرف یہ رہ گیا ہے کہ مخصوص ماحول اور حالات میں اپنے ذاتی اور انفرادی رد عمل کی وہ جھلک پیش کردے جس سے قاری کی ذہنی وسعت اور انسان شناسی میں اضافہ ہو''۔(16)

سفر نامہ ایک طرح سے سفر نامہ نگار کے داخلی وجود کا اظہار بھی ہے جس کے ذریعے اس کی اندرونی کیفیات کے نو بہ نو مرقعے سامنے آتے ہیں لیکن سفر نامے میں سفر نامہ نگار اپنی شخصیت کو بہر حال پوشیدہ رکھتا ہے۔اور ''میں'' کے استعمال میں محتاط رہتا ہے۔اپنی شخصیت کی ثنا خوانی، خودنمائی یا اس میں خواہ مخواہ رنگ بھرنا درست نہیں بلکہ واقعہ یہ ہے کہ ''میں'' کی لے جتنی دھیمی اور پوشیدہ ہوگی، سفر نامہ اتنا ہی بہتر ہوگا۔الیاس احمد گدی نے اپنے سفر نامہ میں جہاں جہاں ادبی ملاقاتوں کا ذکر کیا ہے وہاں اپنی اور اپنے خاندان کی صلاحیتوں اور ادبی مرتبے کو روشناس کرانے کی کوشش کی ہے۔۔مثلاً نظیر صدیقی نے مولانا اسد القادری سے تعارف اس طرح کرایا ہے:

''یہ اردو کے ایک نامور افسانہ نگار الیاس احمد گدی ہیں، انڈیا سے آئے ہیں۔الیاس اور ان کے بھائی غیاث احمد گدی ان دونوں بھائیوں کے احسان سے اردو کے افسانوی ادب کی گردن جھکی ہوئی ہے''۔(17)

''نظیر صدیقی نے میرا تعارف جن زوردار الفاظ میں کرایا تھا اس کا ایک خاص اثر یہ مرتب ہوا کہ دوسرے دن سے کئی لوگ روز ملنے آنے لگے۔وجہ یہ تھی کہ نظیر صاحب کچھ اس قدر سخت آدمی واقع ہوئے تھے کہ کبھی کسی کی بے جا تعریف میں نہ ایک جملہ لکھا نہ ایک جملہ اپنی زبان سے ادا کیا۔نتیجہ یہ ہوا کہ ان کی رائے کی اتنی اہمیت ہوگئی کہ اگر کبھی انھوں نے کسی کی تعریف میں ایک جملہ کہہ دیا تو وہ سند کی حیثیت اختیار کر گیا اور پھر میری سند تو کافی زوردار تھی''۔(18)

''میں کہتا ہوں یار کہ تم رہ جاؤ اور غیاث کو بھی بلوالو۔ یہ سالے مغرب والے

بڑا اکڑتے ہیں۔۔۔۔اگر یہ دونوں بھائی آ جائیں تو یہاں افسانہ نگاروں کی جو کمی ہے نا''۔(19)

مجموعی طور پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ ''لکشمن ریکھا کے پار'' محض ایک سفر نامہ نہیں بلکہ ایک تہذیب کا کرب، ایک عہد کا المیہ اور تاریخ کی کشمکش کی داستان بھی ہے جو خود سفر نامہ نگار کی ذات کا کرب اور کشمکش کا اظہار بھی بن چکا ہے۔ ''لکشمن ریکھا کے پار'' محض ایک ملک کی سرحد نہیں جس کے اس پار سفر نامہ نگار کو مصائب اور خطرات کا ایک خوف ناک سلسلہ نظر آتا ہے اور جسے عبور کرتے ہوئے اسے ایک ایسی دہشت سے گزرنا پڑتا ہے جس کا اس نے کبھی تصور نہیں کیا تھا بلکہ یہ ریکھا ایک علامت ہے حق و باطل کے درمیان ایک خط امتیاز یا قدروں اور تہذیبوں کی ایسی حدوں کا جس کے اس پار تہذیبی قدروں کی ناہمواری اور سماجی زندگی کا گونگا پن چیختا ہے۔ یہ چیخ سفر نامہ نگار کو اپنی ذات کی سماعت میں اتر کر اسے سن کر دیتی ہے اور وہ سوچنے لگتا ہے کہ قدروں اور تاریخوں کے حدود کو عبور کر پانا پر خطرہ سرحدوں کو عبور کرنے سے کہیں زیادہ مشکل اور خطرناک عمل ہے۔سفر نامہ نگار کو اپنی ذات پر اعتماد ہے تاہم وہ یہ بھی جانتا ہے کہ اسے عبور کر پانا کسی فردِ واحد کے لیے ممکن نہیں۔ سفر نامہ نگار کو ملک خداداد میں یہ پیش کش کی جاتی ہے کہ وہ لکشمن ریکھا کے اس پار آ کر مستقل سکونت اختیار کر لے لیکن وہ ایسا نہیں کرتے کیوں کہ انھیں معلوم ہے کہ لکشمن ریکھا کہ اس پار بھی زندگی ویسی ہی ہے جیسی اس پار سفر نامہ نگار کا ماننا ہے کہ اس کے اپنے ملک سے وہاں کے حالات بہتر قطعی نہیں۔ ایک زوال پذیر سماج کا متبادل دوسرا زوال پذیر سماج نہیں ہو سکتا۔ مسائل کا حل فرار نہیں، مقابلہ ہے۔انسان اپنی زمین اور ماحول سے رشتہ ترک نہیں کر سکتا۔ زندگی کا مقصد محض دولت کا حصول نہیں۔ مال و دولت اور جاہ و حشمت تو ثانوی چیز ہے۔اصل چیز تو اقدار ہیں جو لکشمن ریکھا کے دونوں طرف پامال ہیں۔ بہر کیف ''لکشمن ریکھا کے پار'' اپنی نوعیت کا ایک الگ سفر نامہ ہے۔ الیاس احمد گدی نے اپنے سفر کے دوران جس کرب کو جھیلا اور جو کچھ محسوس کیا اسے حقیقت بیانی کے ساتھ نہایت دلکش پیرائے میں پیش کیا ہے۔اس سفر نامہ میں جا بجا عصری آگہی کی جھلکیاں بھی ملتی ہیں۔اس لیے یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ ''لکشمن ریکھا کے پار'' عصری حسیت کا عکاس بھی ہے اور ترجمان بھی۔ لہٰذا اس ضمن میں پرکاش فکری رقم طراز ہیں:

> ''لکشمن ریکھا کے پار سفرنامے کی حیثیت سے ایک مختصر سا سفرنامہ ہے۔
> اس کے باوجود اب تک لکھے گئے تمام سفرناموں میں ایک الگ نوعیت کا
> ہے۔۔۔۔۔اس سفرنامے میں تھرل بھی ہے، سسپنس بھی ایڈونچر بھی۔اور پھر
> ڈھاکہ پہنچنے پر اپنے شہر کے بھولے بسرے نقل وطن کرنے والے لوگوں سے غیر
> متوقع ملاقاتوں کی تفصیل بھی۔ایسی ملاقاتیں جو بھولی بسری یادوں کی گٹھری اس
> کے سامنے کھول دیتی ہے۔اور دل مسوس کر رہ جاتا ہے کہ اس گٹھری کا ہر سامان
> اس کے لیے اب قطعی اجنبی تھا''۔(20)

بلاشبہ ''لکشمن ریکھا کے پار'' ایک انتہائی دلکش و دل آویز سفرنامہ ہے اور حقیقت کا آئینہ دار بھی۔اپنے انداز بیان اور اسلوب کے اعتبار سے یہ سفرنامہ اس قدر صاف، شفاف اور واضح ہے کہ قاری بھی انجانے طور پر سیاح کے ہمراہ محوسفر ہو جاتا ہے۔اس طرح یہ کہنا بیجا نہ ہوگا کہ یہ سفرنامہ اپنی امتیازی حیثیت کے لیے ہمیشہ تحسین کی نگاہوں سے دیکھا جائے گا۔مزید برآں الیاس احمد گدی کی یہ ادبی خدمات ناقابل فراموش ہے اس لیے کہ ''لکشمن ریکھا کے پار'' اردو سفرناموں کی طویل فہرست میں ایک گراں قدر سرمایہ ہے۔

آئندہ ذیلی باب میں الیاس احمد گدی کی خودنوشت ''مگدھ پوری کی داستان گو'' کا تنقیدی مطالعہ کیا جائے گا۔

حصہ (ب)

مگدھ پوری کا داستان گو

(خودنوشت)

الیاس احمد گدی کا شمار اردو افسانے کے نمائندہ تخلیق کاروں میں ہوتا ہے۔انھوں نے فکشن کی دنیا میں الگ شناخت بنائی ہے۔ان کا اسلوب انھیں دیگر افسانہ نگاروں سے ممیّز کرتا ہے ساتھ ہی موضوعات کے حوالے سے بھی ان کی الگ پہچان ہے۔ایک فکشن نگار کا غیر افسانوی ادب میں اپنا مقام و اعتبار حاصل کرنا کسی عجوبے سے کم نہیں اور یہ کارنامہ الیاس احمد گدی نے کر دکھایا ہے۔ یہ بات ہر کس و ناکس کو معلوم ہے کہ الیاس احمد گدی کے دو افسانوی مجموعے اور ایک شاہ کار ناول کے علاوہ دوسرے کئی افسانوی فن پارے شائع ہو کر داد و تحسین حاصل کر چکے ہیں۔ البتہ یہ بات کم لوگوں کو ہی معلوم ہے کہ انھوں نے غیر افسانوی ادب میں بھی اپنی انفرادیت کا لوہا منوایا ہے۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ سفرنامہ ہو یا ترجمہ نگاری یا پھر خودنوشت گویا ان تمام میدانوں میں الیاس احمد گدی نے تخیل کے گھوڑے دوڑا کر اور تحقیقی نہج کے حوالے سے کام کیا ہے۔لہٰذا اس ضمن میں الیاس احمد گدی کی خودنوشت ''مگدھ پوری کا داستان گو'' اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے۔اس سے پہلے کہ مذکورہ خودنوشت کا مطالعہ کیا جائے، مناسب معلوم ہوتا ہے کہ خودنوشت سے متعلق چند ضروری باتوں کا احاطہ کیا جائے۔

خودنوشت سوانح حیات کا تعلق غیر افسانوی نثر کی ایک اہم بیانیہ صنف سے ہے جو شخصی اظہار کا موثر ذریعہ اور شخصیت کو پیش کرنے کا کامیاب وسیلہ سمجھی جاتی ہے۔فنی طور پر یہ صنف یادیں، ڈائری اور جرنل وغیرہ سے قدرے مختلف ہوتی ہے۔اس میں ذات کی تشکیل و تعمیر اور ارتقا پر بہ طور خاص زور دیا جاتا ہے۔خودنوشت کے معنی ہیں کسی شخص کی داستان حیات جو اس نے خود رقم کی ہو۔آکسفورڈ ڈکشنری میں خودنوشت کی تعریف بیان کرتے ہوئے لکھا گیا ہے:

''The story of a persons life written by himself'' اس تعریف میں دو الفاظ قابل غور ہیں۔''Story'' اور ''by himself'' یعنی مصنف کی داستان حیات کا جہاں خود اسی کے قلم سے لکھا جانا ضروری ہے وہیں یہ بھی ضروری ہے کہ اس میں دل چسپی کا عنصر برقرار رہے۔ یہی احساس فنی جاذبیت پر منتج ہوتا ہے۔

خودنوشت میں مصنف اپنی ذات سے متعلق واقعات، مشاہدات و تجربات کو صداقت پر مبنی تفصیل و ترتیب

کے ساتھ بیان کرتا ہے۔خودنوشت سوانح حیات میں جہاں مصنف کی زندگی کے اہم واقعات، اس کی شخصیت، خاندان اوراحباب کے تذکرے ہوتے ہیں وہیں اس کے عہد کے سیاسی اور معاشرتی حالات کی تصویر کشی بھی ہوتی ہے۔ایک اچھی خودنوشت مصنف کی زندگی اوراس کے عہد کا خوب صورت نگار خانہ بن جاتی ہے۔سوانح یا حالات زندگی سے متعلق متعدد اصناف، خاکہ، ڈائری سوانح اورخودنوشت میں،خودنوشت کی اس وجہ سے زیادہ اہمیت ہے کیوں کہ لکھنے والے سے امید کی جاتی ہے کہ وہ اپنی زندگی کے نشیب وفراز سے نہ صرف ظاہری طور پر واقف کرائے گا بلکہ ان اسباب وعوامل پر بھی گفتگو کرے گا جن کی وجہ سے اس کی زندگی کے حالات میں تبدیلی پیدا ہوئی ہے۔سید سلیمان ندوی خودنوشت سوانح عمری کوسوانح عمری سے بہتر مانتے ہیں ملاحظہ ہو یہ اقتباس:

> ’’تاریخی انسانوں کے حالات اور صاحب سوانح کی زندگی جاننے کا ایک ذریعہ ان کی بایوگرافی اورسوانح عمریاں ہیں لیکن درحقیقت سوانح نگار کا قلم اپنے ہیرو کا جو مرقع کھینچتا ہے وہ صرف اس کے ظاہری خط وخال کی نشانی ہوتی ہے۔ عمق قلب کے اندر جو رموز واسرار ہیں اور جن سے اصل میں انسانیت عبارت ہے ان کی تصویر کشی کے جو رنگ درکار ہیں، وہ دوسروں کو میسر نہیں آسکتا۔ انسانوں کی خود نوشت سوانح عمریاں ایک حد تک اس کی تلافی کرتی ہیں‘‘۔(21)

خودنوشت اورسوانح نگاری میں بہت گہرا تعلق ہے اورخودنوشت سوانح نگاری کی ایک خاص شکل ہے،لیکن خودنوشت لکھنے کا انداز بالکل الگ ہوتا ہے۔اس میں مصنف بےخودی کے ساتھ اپنے جذبات واحساسات دوسروں تک پہنچا سکتا ہے۔خودنوشت مصنف کے گرد گھومتی ہے،اس میں مصنف اپنے مشاہدات اورواقعات قلم بند کرتا ہے اوراس کی زندگی کے مختلف اوراہم گوشے ہمارے سامنے آتے ہیں۔اس کے علاوہ دوسروں کے ذکر کے ساتھ ساتھ سیاسی، سماجی اورزمانے کے اہم واقعات وحالات پر بھی تبصرہ ہوتا ہے۔خودنوشت میں مصنف کی شخصیت کے اصلی خدوخال ہمارے سامنے ظاہر ہوتے ہیں۔بقول رائے پسکال:

> ’’خودنوشت سوانح میں زندگی کے کسی حصہ کو ان حقیقی حالات کے تحت دہرایا جاتا ہے جن میں ان واقعات نے جنم لیا۔خودنوشت نگاری کی ذات ہی اس کا

محور ہوتی ہے، حالاں کہ خارجی دنیا بھی اس میں نظر آتی ہے۔اس میں روزمرہ
کے کاروبار اور اس کے ماحول کی وہ جھلک نظر آتی ہے جس میں مصنف کی
شخصیت تشکیل ہوتی ہے''۔(22)

اپنے بارے میں جتنا اچھا مصنف خود لکھ سکتا ہے وہاں تک سوانح نگار نہیں پہنچ سکتا۔اپنے احوال وکوائف کو خودنوشت میں مصنف جتنا بہتر بیان کرسکتا ہے دوسرا کوئی نہیں۔سوانح نگار کو بھی مصنف کی تحریروں، اس کے خطوط، روزنامچوں اور ملفوظات کا سہارا لینا پڑتا ہے۔خودنوشت میں اس گزرے ہوئے زمانے کو قید کیا جاتا ہے جو انسان کے شعور اور لاشعور میں ہوتا ہے وہ اپنی یادوں کو از سرنو ترتیب دیتا ہے جو مصنف کے لیے بہت مشکل امر ہے۔بقول طفیل احمد:

''مختصر لفظوں میں آپ بیتی کسی انسان کی زندگی کے تجربات، مشاہدات،
محسوسات اور نظریات کی مربوط داستان ہوتی ہے جو اس نے سچائی کے ساتھ
بے کم وکاست قلم بند کردی ہو جس کو پڑھ کر اس کی زندگی کے نشیب وفراز معلوم
ہوں''۔(23)

خودنوشت نگار کو اپنے تجربات، مشاہدات اور جذبات کی عکاسی کرنے میں کسی طرح کی کوتاہی نہیں برتنی چاہیے۔وہ اپنی زندگی کے نمائندہ واقعات مثلاً بچپن، جوانی، بڑھاپا، عروج وزوال، نشاط وغم اور خوبی وخامی سبھی کچھ نہایت ہی دیانت داری، صداقت اور تخلیقیت کے ساتھ پیش کرے۔اس کے لیے مصنف محض اپنی یادداشت پر ہی اعتماد نہ کرے، بلکہ ان کی چھان بین اور حقائق کی بازیافت کرکے کوئی قطعی فیصلہ لے۔خاص طور پر زندگی کے حالات وواقعات کو بتدریج کچھ اس طرح پیش کرے کہ جس سے واقعات وحالات میں ایک منطقی ربط کا احساس ہو۔بہرحال خودنوشت لکھنا بہت ہی مشکل کام ہے کیوں کہ اس میں گذشتہ لمحات کو از نو ترتیب دینا ہوتا ہے۔کوئی بھی انسان خواہ جتنی کوشش کرلے اپنی زندگی کے گزرے ہوئے لمحات اور واقعات کو ترتیب وار اور بالکل ویسا ہی بیان نہیں کرسکتا کیوں کہ ہماری زندگی اپنے تنوع کے باعث اتنی رنگارنگ اور طولانی واقع ہوتی ہے کہ پوری زندگی کو صفحات پر سمیٹنا انتہائی مشکل کام ہے۔ایک اچھا فن کار ہمیشہ یہ خیال رکھتا ہے کہ تصنیف نہ تو قارئین کے لیے بار ہو اور نہ ہی کوئی ضروری بات لکھنے سے رہ جائے کہ پڑھنے والے کو واقعات کے درمیان خلا کا احساس ہو۔خودنوشت کے ذیل میں یہ

بات ہمیں یاد رکھنی چاہیے کہ اس فن پارہ کے لیے نثر یا نظم کی کوئی شرط نہیں ہے کیوں کہ واجد علی شاہ اور منیر شکوہ آبادی نے اپنی اپنی خودنوشت نظم کے پیرایے میں تحریر کی ہیں۔ اسی طرح کچھ خودنوشتیں مثنوی کے پیرائے میں بھی ملتی ہیں۔ لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ ان معدود چند نظم کے پیرائے میں نوشتہ خودنوشتوں کے علاوہ بقیہ جتنی بھی خودنوشتیں معرض وجود میں آئیں وہ سب کی سب نثری پیرائے میں ہی قلم بند کی گئی ہیں۔

زندگی کی سرگذشت لکھنا آسان بھی ہے اور مشکل بھی۔ آسان بایں معنی کہ زحمت تحقیق نہیں اٹھانا پڑتی، جو کچھ حافظے میں موجود ہوتا ہے اسے صفحۂ قرطاس پر منتقل کر دیا جاتا ہے۔ اور مشکل اس طرح کہ واردات حیات کو من و عن نقل کر دینے کے لیے جس حق پسندی کی ضرورت ہوتی ہے بسا اوقات مصلحت اس کی راہ میں مانع ہوتا ہے۔ چنانچہ فنی نقطۂ نظر سے خودنوشت سوانح عمری میں ماہرین فن نے حسب ذیل تین عناصر کو ضروری قرار دیا ہے۔

(1) خوداظہاریت / شخصیت (2) صداقت / سچائی (3) جمالیاتی کیفیت / فن

(1) خوداظہاریت / شخصیت

خودنوشت مصنف کی شخصیت کا عکس ہوتی ہے کیوں کہ شخصیت ہی وہ دائرہ ہے جس کے چاروں طرف تصنیف کا تانا بانا بنا جاتا ہے۔ شخصیت میں حقیقی زندگی اپنی پوری سچائی اور معصومیت کے ساتھ نظر آتی ہے۔ چنانچہ اس سلسلے میں ڈاکٹر ایم ڈی تاثیر نے لکھا ہے:

> ''بیشتر واقعات بہ ظاہر اور لوگوں سے متعلق ہیں مگر ان کا راوی سے تعلق ہے
> یا اس قدر انہماک ہے کہ ان میں سے اس کا کردار اپنی شخصیت اپنے آپ پھوٹ
> پھوٹ کر نکل رہی ہے''۔(24)

مذکورہ اقتباس کی روشنی میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ خودنوشت لکھتے وقت مصنف کی اپنی شخصیت، ایک ایسا محور ہوتی ہے جس کے گرد پوری تصنیف گھومتی ہے گویا خودنوشت ایسی ہونی چاہیے کہ جس میں مصنف کی شخصیت کے نمایاں پہلو اور اس کی زندگی کے اہم واقعات کی زندہ تصویر چلتی پھرتی نظر آئے اور ساتھ ہی دوسروں کے حالات بھی نمایاں ہو جائیں۔

(2)صداقت / سچائی

سچائی اور حقیقت نگاری خودنوشت سوانح عمری اور سوانح نگاری دونوں کے لیے بہت اہم ہے۔اس میں زندگی دوبارہ زندہ ہوکر ہمارے سامنے آتی ہے۔خودنوشت سوانح میں جو چیز مانع ہوتی ہے، وہ مصنف کا غرور ہے۔ اپنی انا غرور کا خیال رکھنے والا مصنف کبھی بھی اچھی خودنوشت نہیں لکھ پائے گا۔ بہرحال ایک کامیاب خودنوشت میں سچائی اور حقیقت نگاری کی اہمیت کیا ہے اس چیز کو واضح کرتے ہوئے سید رضا علی رقم طراز ہیں:

> ''میں نے یہ تہیہ کر کے قلم اٹھایا ہے کہ واقعات کو اصل صورت میں پیش کروں۔موجودہ فن تجدید شباب کے ماہروں کی طرح یہ ہرگز بھی جائز نہ رکھوں گا کہ آنکھیں ماتھے پر پہنچ جائیں۔حقیقت نگاری بڑا مشکل کام ہے بالخصوص جب انسان خود اپنی کہانی لکھنے بیٹھے، میری تمام کوشش یہ رہی ہے کہ انصاف سے کام لوں کسی کا رنگ پھیکا نہ پڑے، نہ زیادہ گہرا ہونے پائے''۔(25)

بہرحال دوسری اصناف کے مقابلے میں خودنوشت میں سچائی کی اہمیت بہت زیادہ ہے کیوں کہ خودنوشت کی سچائی ہی اس کی خوبصورتی ہے اور کامیابی کا راز ہے۔

(3)جمالیاتی کیفیت / فن

خودنوشت کی تیسری اور اہم خصوصیت فن یا جمالیاتی کیفیت ہے۔خودنوشت نگار اپنی آپ بیتی میں جمالیاتی کیفیت کو برقرار رکھنے کی خاطر بسا اوقات کچھ حقائق کو بھی حذف کر دیتے ہیں۔ بہرحال خودنوشت میں جمالیاتی کیفیت کے ساتھ ساتھ اظہار ذات، تاریخی صداقت اور ادبیت کی موجودگی لازمی ہے۔ یہ ایک بیانیہ صنف ادب ہے۔اس کی زبان تخلیقی اور ادبی ہوتی ہے۔ جذبات کے اظہار کا انداز ضرورت اور موقع کے لحاظ سے بدلتا رہتا ہے۔ خودنوشت میں مصنف کبھی حزنیہ، کبھی مزاحیہ، کبھی خطیبانہ اور کبھی سنجیدہ انداز اختیار کرتا ہے۔

ہیئت اور موضوع کے اعتبار سے خودنوشت سوانح کو متعدد اقسام میں منقسم کیا جا سکتا ہے۔مثلاً مذہبی، تاریخی، سیاسی وسماجی اور افسانوی وغیرہ۔ یہاں یک بعد دیگرے خودنوشت کی مذکورہ قسموں پر مختصراً روشنی ڈالنا مناسب معلوم پڑتا ہے تاکہ خودنوشت سوانح کے تمام خط وخال مکمل طور پر وضح ہوجائیں۔

مذہبی خودنوشت

مذہبی خودنوشت سوانح میں مصنف نہ صرف یہ کہ اپنی مذہبی زندگی کے بارے میں معلومات فراہم کرتا ہے بلکہ اس میں مذہبی معاملات کی تشریح بھی کرتا جاتا ہے اس میں خوداحتسابی اور خودشناسی کا جذبہ بھی پایا جاتا ہے، مذہبی خود نوشت عموماً ان لوگوں کی تحریر ہوتی ہے جن کو مذہبی معاملات سے گہرا تعلق ہوتا ہے۔ اس میں مصنف اپنے روحانی تجربوں، مجاہدے کے طریقوں اور رموز و معرفت پر کافی روشنی ڈالتا ہے۔ مذہبی علما کی خودنشوتوں سے فقہی مسائل پر بھی روشنی پڑتی ہے۔ ایسی خودنوشتوں میں اگرچہ اس مذہبی شخص کے عہد کے سیاسی، سماجی، معاشی، ثقافتی اور دیگر حالات کا بھی پتہ چلتا ہے لیکن یہ حالات و واقعات ضمناً ہوتے ہیں اور مذہبی معاملات و مسائل اور مذہبی مقاصد حاوی ہوتے ہیں۔

مذہبی خودنوشتوں میں عقیدت کا پہلو چوں کہ بہت زیادہ حاوی ہوتا ہے، اس لیے اس میں ایک خاص قسم کی یکسانیت بھی پائی جاتی ہے۔ مصنف کو اگرچہ اس سے گریز کرنا چاہیے اور صداقت وسچائی، تجزیے اور تجربے کی بنیاد پر غیر جانب دارانہ رویہ اختیار کرتے ہوئے مذہب اور اس پر اس کے ردعمل و دیگر معاملات و مسائل پر حقیقی تصویر پیش کرنی چاہیے۔ لیکن مذہبی خودنوشتوں کے مصنفین اس پر کم ہی عمل کرتے نظر آتے ہیں۔

تاریخی خودنوشت

خودنوشت سوانح میں تاریخی عناصر تو پائے جاتے ہیں لیکن اگر کسی نے جو عام طور پر کوئی تاریخی شخصیت کا حامل ہوتا ہے، اپنے عہد کی تاریخ کو مقدم رکھ کر تاریخی خودنوشت سونح لکھی تو ایسی خودنوشت سوانح عمریاں تاریخی خودنوشت کے زمرے میں آتی ہیں۔ اس کے باوجود خودنوشت سوانح محض کسی عہد کی خشک تاریخی دستاویز نہیں ہوتی بلکہ اس میں خودنوشت نگار کی ذات بھی شامل ہوتی ہے۔ اس میں کسی عہد کے محض ظاہری حالات و واقعات کو تاریخی ترتیب سے پیش نہیں کیا جاتا بلکہ وقوع پذیر حالات کی نفسیاتی، جذباتی، حسیاتی اور باطنی کیفیات بھی اجاگر کیے جاتے ہیں۔ یہ وہ عناصر ہیں جو کسی عہد کی تاریخ اور سوانح کے درمیان فرق کو واضح کرنے میں بے پناہ معاون و مددگار ثابت ہوتے ہیں۔ اس طرح جب کوئی معزز شخص، حکمراں یا پھر فرماں روا اپنے عہد کی سیاست، معاشرت، ثقافت اور دیگر

احوال و واقعات کو اپنی ذات میں سمو کر تاریخ وار پیش کرتا ہے تو ایسی تحریریں تاریخی خودنوشت کا درجہ حاصل کر لیتی ہیں۔

سیاسی و سماجی خودنوشت

سیاسی و سماجی خودنوشت سوانح میں مصنف اپنی زندگی کے سیاسی اور سماجی حالات کو قلم بند کرتا ہے۔اس طرح کی خودنوشتیں بے حد معلوماتی ہوتی ہیں۔اس میں مصنف اپنی تمام تر توجہ خاندان کے حالات، بچپن اور تعلیم و تربیت کے بجائے اپنے زمانے کی سیاسی و سماجی تحریکوں اور ان سے وابستہ افراد پر صرف کرتا ہے۔وہ اپنی زندگی کے اہم گوشوں مثلاً پیدائش، خاندانی حالات، بچپن اور تعلیم و تربیت کا بھی اگرچہ ذکر کرتا ہے لیکن یہ صرف تمہیدی انداز میں ہوتا ہے۔سیاسی و سماجی حالات اور اس سے وابستہ افراد کے بارے میں وہ زیادہ سے زیادہ توجہ صرف کرتا ہے۔ انگریزی، جرمن، فرنچ اور چینی جیسی زبانوں میں بے شمار سیاسی و سماجی خودنوشت سوانح عمریاں لکھی گئی ہیں۔مثلاً ہٹلر کی مین کیمپ، سارتر کی خودنوشت اور موسولینی کی سرگذشت۔ان تمام خودنوشتوں میں مصنف کے عہد کے سیاسی اور سماجی حالات حاوی ہیں۔اردو میں رضا علی عابدی کا ''اعمال نامہ'' اور چودھری افضل حق کا ''میرا افسانہ'' بھی اپنے دور کی سیاسی و سماجی سرگرمیوں کا عمدہ داستان ہیں۔

مجموعی طور پر سیاسی و سماجی خودنوشت سوانح سے مراد ایسی خودنوشت سوانح ہے جس میں مصنف اپنے عہد کے سیاسی اور سماجی حالات کا اس کے ظاہری اور باطنی دونوں پہلوؤں سے تجزیہ پیش کرتا ہے اور جس میں اس کی ذات اور اس کا اپنا وجود پورے آب و تاب کے ساتھ نمایاں ہوتا ہے۔

افسانوی خودنوشت

جب کوئی مصنف اپنی زندگی کو براہ راست بیان کرنے کے بجائے کسی ناول یا افسانے کے ذریعے بیان کرتا ہے تو ایسی سوانحی تحریریں افسانوی خودنوشت سوانح کی شکل اختیار کر لیتی ہیں۔دل چسپ بات یہ ہے کہ ابھی تک کسی ناقد نے افسانوی خودنوشت سوانح کی اصطلاح رائج نہیں کی۔البتہ اس ضمن میں سوانحی ناول کا نام ضرور لیا جاتا ہے اور اسی کے تحت افسانوی خودنوشت سوانح کی تشریح کی جاتی ہے۔

افسانوی خودنوشت میں کردار فرضی نہیں ہوتے اور نہ ہی مصنف کی مرضی کے مطابق اس کے تیار کردہ پلاٹ کے سانچے میں ڈھلتے ہیں بلکہ اشخاص اور اس سے متعلق واقعات حقیقی ہوتے ہیں جنھیں مصنف افسانوی تکنیک میں پیش کرتا ہے۔ اردو میں افسانوی آپ بیتی یا افسانوی خودنوشتوں کی خاصی تعداد موجود ہے۔ مثلاً کسمنڈوی کا ناول ''نشتر''، رسؔوا کا ناول ''امراؤ جان ادا''، عصمت چغتائی کا ناول ''ٹیڑھی لکیر'' اور قرۃ العین حیدر کا ناول ''کارجہاں دراز ہے'' اسی ذیل کی چیزیں ہیں جنھیں افسانوی خودنوشت سوانح کہنا چاہیے۔ یہ دیگر بات ہے کہ اردو میں اس کے لیے سوانحی ناول کی اصطلاح زیادہ رائج ہے۔

اردو میں خود دنوشت سوانح عمری کے پورے سرمایے پر نظر ڈالیے تو ان کی تعداد بہت زیادہ نہیں تو اتنی قلیل بھی نہیں ہے۔ صورت حال ایک حد تک اطمینان بخش کہی جاسکتی ہے۔ اردو زبان میں خودنوشت کے ابتدائی نقوش غیر واضح ہی سہی، صوفیائے کرام کے ملفوظات، تذکروں، تاریخوں، روزنامچوں اور مکتوبات وغیرہ میں ملتے ہیں۔ فورٹ ولیم کالج سے وابستہ مصنفین کی تخلیقات میں بھی اس صنف کے ابتدائی مبہم نقوش دیکھے جاسکتے ہیں۔ اس کے بعد کچھ آپ بیتیاں 1857 کے غدر کے فوراً بعد کے زمانے میں بھی لکھی گئیں لیکن اس امر کو ناقابل تردید حقیقت کے طور پر تسلیم کیا جانا چاہیے کہ ایک مکمل اور باضابطہ صنف ادب کی حیثیت سے خودنوشت سوانح عمری کا فروغ بیسویں صدی ہی میں ممکن ہوسکا۔ انگریزی زبان وادب کے مطالعے نے اس چلن کو عام کیا اور ہمارے مصنفین نے اس صنف پر خاص توجہ صرف کی۔ انگریزی زبان میں خودنوشت کو قبولیت عام کا درجہ حاصل تھا۔ ایسے آپ بیتیاں اس زبان میں بہت تھیں جن میں مصنفین نے سچائی اور حقیقت بیانی کے ساتھ اپنی روداد حیات قلم بند کی تھی۔ ہمارے قلم کاروں نے یہ محسوس کیا کہ خود اظہاریت، صداقت اور جمالیاتی کیفیت کی حامل اگر کوئی تحریر ہوسکتی ہے تو خودنوشت نگاری کا فن اس کے لیے ایک بہترین صیغۂ اظہار ہے۔ اس کے بعد جو کارواں اردو کا اس راہ پر چلا تو پے در پے متعدد بہترین خودنوشتیں ترتیب دی گئیں۔ جعفر تھانیسری کی ''تواریخ عجیب'' المعروف بہ کالا پانی''، ظہیر دہلوی کی ''داستان غدر''، مولانا ابوالکلام آزاد کا ''تذکرہ''، بیگم انیس قدوائی کی ''نیرنگیٔ بخت''، چودھری افضل حق کا ''میرا افسانہ''، مولانا عبیداللہ سندھی کی ''ذاتی ڈائری''، شاد عظیم آبادی کی ''شاد کی کہانی شاد کی زبانی''، عبدالطیف بجنوری کی ''لطیف کہانی''، گوپال متل کی ''لاہور کا جو ذکر کیا''، رشید احمد صدیقی کی ''آشفتہ بیانی میری''، رضا علی کا ''اعمال

نامہ‘‘ کے علاوہ ’’خوں بہا‘‘ از حکیم احمد شجاع، ’’نا قابل فراموش‘‘ از دیوان سنگھ مفتوں، ’’میری دنیا‘‘ از ڈاکٹر سید اعجاز حسین، ’’یادوں کی دنیا‘‘ از یوسف حسین خاں، ’’یادوں کی بارات‘‘ از جوش ملیح آبادی، ’’اپنی تلاش میں‘‘ از کلیم الدین احمد، ’’آپ بیتی‘‘ از مولانا عبد الماجد دریا آبادی، ’’کاروان زندگی‘‘ سات جلدوں میں از مولانا سید ابوالحسن علی ندوی، ’’گرد راہ‘‘ از اختر حسین رائے پوری، ’’خواب باقی ہیں‘‘ از آل احمد سرور، ’’گفتنی نا گفتنی‘‘ از وامق جون پوری، ’’اس آباد خرابے میں‘‘ از اختر الایمان‘‘، ’’بمبئی کی بزم آرائیاں‘‘، ’’اور بستی نہیں یہ دلی ہے‘‘، ’’اور پھر‘‘، ’’پتہ پتہ بوٹا بوٹا‘‘ از رفعت سروش، ’’جہان دانش‘‘ از احسان دانش، ’’زر گذشت‘‘ از مشتاق احمد یوسفی، ’’مٹی کا دیا‘‘ از مرزا ادیب، ’’شام کے منڈیر سے‘‘ از وزیر آغا، ’’بری عورت کی کتھا‘‘ از کشور ناہید، ’’گئو دھول‘‘ از سید محمد عقیل رضوی، ’’ہم سفر‘‘ از حمیدہ اختر، ’’ورود مسعود‘‘ از مسعود حسین خاں، ’’جو رہی سو بے خبری رہی‘‘، از ادا جعفری، ’’ڈگر سے ہٹ کر‘‘ از سعیدہ بانو اور ’’گردش پا‘‘ از زبیر رضوی کے علاوہ اور بھی کئی خودنوشتیں ہیں مثلاً کنور مہدی سنگھ بیدی کی ’’یادوں کا جشن‘‘ شہرت بخاری کی ’’کھوئے ہوؤں کی جستجو‘‘، ندا فاضلی کی ’’دیواروں کے بیچ‘‘ اور ’’دیواروں کے باہر‘‘، شکیل الرحمٰن کی ’’آشرم‘‘ وغیرہ۔ ان آپ بیتیوں کو بہ آسانی فراموش نہیں کیا جا سکتا۔ ماضی قریب میں لکھی جانے والی ایسی خودنوشت جو توقع سے زیادہ پسند کی گئیں ان میں کلیم عاجز کی دو آپ بیتیاں ’’جہاں خوشبو ہی خوشبو تھی‘‘ اور ’’ابھی سن لو مجھ سے‘‘ بھی خصوصیت کی حامل ہیں۔

جیسا کہ اوپر مذکور ہے کہ ایک باشعور اور باخبر انسان کی زندگی میں واقعات وحادثات اور اس کے تجربات و مشاہدات کی کثرت ہوتی ہے خاص طور سے جب وہ ایک حساس ادیب ہو تو بات کچھ اور ہی ہوتی ہے۔ جب کوئی ادیب یا دانشور اپنی خودنوشت لکھنے بیٹھتا ہے تو اس کے سامنے زندگی کے ہزاروں چھوٹے بڑے واقعات اور احساسات ہوتے ہیں لیکن اسے ان میں سے اسی حصے کو بیان کرنا ہوتا ہے جو اس کے قارئین کے لیے نہ صرف معلوماتی ہوں بلکہ دل چسپ بھی ہوں۔ اردو میں خودنوشت نگاروں کی کمی نہیں لیکن ان میں کئی ادبا، شعرا اور نقاد ایسے ہیں جنھوں نے بہت ہی بے باکی سے اپنی آپ بیتی تحریر کی ہے لیکن اکثر مقامات پر خودستائی کا رویہ غالب نظر آتا ہے اور یہ کوئی تعجب کی بات بھی نہیں ہے کیوں کہ جب ادیب اپنے احوال بیان کرتا ہے تو اپنی کئی خوبیوں کو بڑھا چڑھا کر پیش کرتا ہے اور کئی خامیوں سے چشم پوشی کر جاتا ہے۔ لیکن ان میں بھی چند ادیب مستثنیٰ ہیں اس لیے کہ انھوں نے بلا

جھجک اپنی سیاہ سفید زندگی کے حالات کو کھول کر رکھ دیا ہے۔اس ضمن میں یہاں الیاس احمد گدی کا نام لینا غلط نہ ہوگا کہ انھوں نے اپنی خودنوشت ''مگدھ پوری کا داستان گو'' کو خودستائی اور بے باکی دونوں کیفیات سے مملو رکھا ہے۔ لیکن جہاں تک اس کی دل چسپی اور Readability کا سوال ہے تو اس معاملے یہ خودنوشت اپنے آپ میں ایک مثال ہے۔

الیاس احمد گدی کی خودنوشت ''مگدھ پوری کا داستان گو'' الگ سے کوئی کتاب نہیں ہے اور نہ ہی کسی نے الگ سے کتابی صورت میں شائع کروانے کی زحمت کی ہے البتہ ڈاکٹر جمشید قمر نے خود کی ترتیب دی ہوئی کتاب ''غیاث احمد گدی کے افسانے۔تعارف وانتخاب'' میں ہی الیاس احمد گدی کی خودنوشت ''مگدھ پوری کا داستان گو'' کو شامل کرکے زیور اشاعت سے آراستہ کیا ہے۔چوں کہ یہ خودنوشت محض سولہ صفحات پر مشتمل ہے لٰہذا عین ممکن ہے کہ مختصر یا مختصر ترین سمجھ کر اسے نظر انداز کر دیا گیا ہو لیکن درحقیقت خودنوشت کی فنی تقاضے میں ضخامت اور طوالت کوئی شرط نہیں ہے۔چنانچہ اس ضمن میں یوسف جمال انصاری رقم طراز ہیں:

> ''آپ بیتی کا فن ابھی تک منضبط فن نہیں ہے۔اس کے لیے یہ ضروری نہیں
> کہ تعداد صفحات کی کوئی قید ہو یا کوئی خاص طریقۂ کار ہو جن پر لکھنے والوں کو عمل
> پیرا ہونا ضروری ہے۔آپ بیتی خواہ چند سطروں پر مشتمل ہو خواہ سینکڑوں صفحات
> پر محیط بہر حال آپ بیتی ہوتی ہے''۔(26)

بہر کیف خودنوشت تعداد صفحات کی قید و بند سے مبرا ہے اور ایک اچھی خودنوشت میں جن جن چیزوں کا ہونا ناگزیر ہے، الیاس احمد گدی کی خودنوشت ''مگدھ پوری کا داستان گو'' ان تمام چیزوں سے مملو ہے۔

الیاس احمد گدی نے اپنی خودنوشت میں اپنے خاندان کے حالات کے ساتھ ساتھ اپنی اور اپنے بڑے بھائی غیاث احمد گدی کے احوال کا بیان کیا ہے۔ بلکہ یہ کہنا زیادہ درست ہوگا کہ انھوں نے ''مگدھ پوری کا داستان گو'' میں اپنے احوال سے کہیں زیادہ اپنے خاندان اور اپنے سگے بھائی غیاث احمد گدی کے احوال قلم بند کیے ہیں۔الیاس احمد گدی نے اگر اپنے سگے رشتہ داروں کا ذکر قدرے تفصیل سے کیا ہے تو اس میں کوئی مضائقہ بھی نہیں کہ آدمی فطری طور پر رشتوں کی زنجیر میں بندھا رہتا ہے اور اس فطری جذبے سے بڑا سے بڑا حقیقت پسند بھی خالی نہیں ہوسکتا۔ جہاں تک الیاس احمد گدی اور غیاث احمد گدی کے مابین رشتوں کی مضبوطی کا سوال ہے تو اس سلسلے میں صرف اتنا کہنا

کافی ہوگا کہ ان دونوں بھائیوں کے درمیان اس قدر عمیق اور بے لوث محبت تھی کہ جس کی مثال فی زمانہ خال خال ملتی ہے، ملاحظہ ہو حسب ذیل اقتباس کہ جس میں الیاس احمد گدی نے اپنے بڑے بھائی غیاث احمد گدی کا جو خاکہ کھینچا ہے اس سے ان دونوں برادران کے درمیان خلوص و محبت کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے:

''ابھی تو میں اس غیاث احمد گدی کی بات کر رہا ہوں جو میرا بھائی تھا۔ بڑی بڑی آنکھوں اور اونچی پیشانی والا بے حد زندہ بے حد جاندار آدمی۔ تلخی کی حد تک سچ بولنے والا بے باک بے خوف انسان اور بے انتہا محبت کرنے والا بے حد مہربان بھائی۔ اگر ایک دن بھی ان سے نہ مل پاتا تو کئی کئی لوگوں سے خبر بھجواتے۔ کسی بات پر روٹھ جاتا تو خود منانے چلے آتے۔ میری مخدوش کاروباری حالت سے فکرمند رہتے۔ اکثر مشورہ دیتے کاہے خفا ہوتے اور پھر لڑکوں سے کہتے۔ دیکھتے ہو! میرا بھائی ہے کبھی کسی بات کا منہ لگ کر جواب نہیں دیتا۔ اتنی بات اگر میں تم لوگوں سے کہہ دوں تو تمھارے لیے مشکل ہو جائے گا''۔(27)

''مگدھ پوری کا داستان گو'' میں الیاس احمد گدی نے اپنے خاندان اور رشتے داروں کے ساتھ ساتھ اپنے شہر کا بھی ذکر کیا ہے۔ 1942 کے فساد کو انھوں نے اپنی آنکھوں سے دیکھا تھا۔ الیاس احمد گدی کے دادا حسینی گدی کٹر کانگریسی تھے مگر اس کے برعکس ان کے والد، چچا اور بڑے بھائی کٹر لیگی۔ بہرکیف الیاس احمد گدی واقعات کے بیان میں جس حق گوئی اور صداقت سے کام لیا ہے اس کے لیے بے انتہا حوصلہ درکار ہوتا ہے۔ چنانچہ اس خودنوشت سے ایک ایسا اقتباس پیش کیا جاتا ہے کہ جس کو لکھتے ہوئے مصلحت پسندی یقیناً ان کا قلم پکڑ لیا ہوگا۔ لیکن الیاس احمد گدی کا جذبۂ حق پسندی بالآخر غالب ہو کر رہا اور ذیل کے سطور معرض تحریر میں آ گئے:

''میں نے 9 اگست 1942 کا ہنگامہ بہت نزدیک سے دیکھا تھا۔ ہمارے گھر کے ٹھیک سامنے جنرل پوسٹ آفس تھا اسے لٹتے اور جلتے میں نے اپنی آنکھوں سے دیکھا۔ گھر کے لوگ مجھے زبردستی کھینچتے رہے کہ میں گھر کے اندر چلا جاؤں کیوں کہ افواہ تھی کہ ابھی انگریز فوج آئے گی اور گولی چلے گی۔ مگر اس روز میں نے کسی کی نہ مانی اور یہ تمام ہنگامہ آرائی اپنی آنکھوں سے دیکھتا رہا۔ پوسٹ

آفس بھی اور ریلوے کا مال گودام بھی۔ سارے ہندستان میں آگ لگی تھی۔
کانگریس کے تمام بڑے لیڈر گرفتار تھے۔ ان گنت کانگریسی ورکروں کو جیلوں
میں ٹھونس دیا گیا مگر ہمارا سارا خاندان چپ چاپ لاتعلقی سے یہ سب کچھ دیکھتا
رہا۔ ابھی کل کی بات تھی کہ ہمارے دادا حسینی گدی کانگریس کے اہم ترین ورکر
تھے۔ 1921 میں گاندھی جی جھریا آئے تھے تو ہمارے یہاں بھی قیام کیا تھا۔
کانگریس کمیٹی نے عدم تعاون کے زمانے میں انھیں جج بھی مقرر کیا تھا اور سمان
پتر اور ایک سونے کا مڈل بھی دیا تھا۔ مگر آج۔ والد صاحب اور چچا اور بڑے
بھائی کٹر لیگی تھے۔ اس لیے سمجھتے تھے کہ یہ ان کا مسئلہ نہیں تھا۔ اس وقت کے
بیشتر مسلمانوں کا رویہ یہی تھا بلکہ اچھی سیاسی سمجھ بوجھ رکھنے والے بھی یہی سمجھتے
تھے کہ ہمارا اس تحریک سے کوئی تعلق نہیں ہے اور پاکستان بنے گا ہم پاکستان
منتقل ہو جائیں گے''۔(28)

اسی طرح غیاث احمد گدی کی ایمان و یقین سے متعلق ذکر کرتے ہوئے الیاس احمد گدی رقم طراز ہیں:

''جب سب طرف سے مایوس ہو گئے تو ایک دن غیاث صاحب خدا کے
دربار میں جا پہنچے یعنی مسجد۔ سر کو سجدے میں ڈال دیا اور گھنٹوں روتے رہے،
گڑگڑاتے رہے اور اپنی بیوی کی صحت یابی کی بھیک مانگتے رہے۔ ان کا سارا
چہرہ آنسوؤں سے بھیگ گیا۔ سجدہ گاہ تر ہو گئی۔ مسجد سے باہر آئے تو ان کو یقین تھا
کہ ان کی دعا مقبول ہو گی۔ لیکن ایسا ہوا نہیں۔ اس کے بعد غیاث صاحب کا
یقین خدا پر سے اٹھ گیا اور ساری زندگی میں وہ کبھی دوبارہ مسجد نہیں
گئے''۔(29)

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ مذکورہ اقتباس ہی نہیں بلکہ پوری خودنوشت میں ایک بھی ایسا واقعہ نظر نہیں آتا جس میں الیاس احمد گدی نے تصنع یا غلو سے کام لیا ہو بلکہ تمام واقعات خواہ جس نوعیت کے بھی ہوں، انھیں پوری صداقت کے ساتھ بلا کم و کاست بیان کر دیا ہے۔ الیاس احمد گدی نے جھوٹی کہانیوں کے بجائے زندگی کی سچائیوں کو اس انداز سے لکھا ہے کہ قاری بڑی آسانی سے اس حقیقت تک پہنچ جاتا ہے کہ جہاں اپنے سارے اتار چڑھاؤ اور غم و

الم کے باوجود زندگی کی سچی حکایت ہی سب سے دلکش اور حسین ہوتی ہے۔

الیاس احمد گدی کی خودنوشت ''مگدھ پوری کا داستان گو'' میں مرقع نگاری کے شاندار نمونے بھی ملتے ہیں بالخصوص ان کی بھابی ''بانو'' سے متعلق واقعات کو پڑھتے ہوئے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ان کا سراپا ہماری نظروں کے سامنے گردش کر رہا ہے۔ بہرکیف یہ مرقع سراپا نگاری اور سیرت نگاری کا حسین امتزاج ہیں۔ان مرقعوں میں فرد اپنی خارجی اور داخلی خوبیوں اور خرابیوں کے ساتھ دکھائی دیتا ہے۔خودنوشت نگاری اور مرقع نگاری کے گہرے رشتے کی وضاحت کرتے ہوئے پروفیسر عنوان چشتی نے لکھا ہے:

> ''مرقع نگاری ایک فن ہے جس کا موضوع فرد یا شخص ہے اور جس کا دائرہ اس کی صورت اور سیرت پر محیط ہوتا ہے۔۔۔۔ یہ خودنوشت نہیں مگر اس سے جدا بھی نہیں۔اس میں خودنوشت کا آہنگ ہوتا ہے مگر اپنے رنگ میں۔۔۔۔فن کار خودنوشت میں کسی شخص پر معروضی انداز سے اظہار خیال نہیں کرتا بلکہ وہ فرد کو برتنے،اس سے معاملہ کرنے میں جیسا پاتا ہے اس کو ویسا ہی پیش کر دیتا ہے۔ خودنوشت کی بنیاد ذاتی تجربوں پر ہوتی ہے اس لیے کسی خودنوشت مرقعوں میں بھی ذاتی تجربوں کا گہرا رنگ ہوتا ہے''۔(30)

الیاس احمد گدی کی خودنوشت ''مگدھ پوری کا داستان گو'' کے مطالعے سے بعض ایسی خصوصیات ظاہر ہوتی ہیں جو اکثر خودنوشتوں میں نہیں پائی جاتیں۔اس خودنوشت میں الیاس احمد گدی نے رائج الوقت اسلوب اور طریقے سے گریز کرتے ہوئے اسے بالکل جدا انداز میں تحریر کیا ہے۔اس میں نہ کوئی اپنی ذات کی مرکزیت ہے اور نہ بیجا خود ستائی اور خودنمائی بلکہ حقیقت کو جس طرح دیکھا اور محسوس کیا اسے فکشن کے انداز میں پیش کر دیا۔ چوں کہ الیاس احمد گدی بنیادی طور پر فکشن بالخصوص افسانہ نگار تھے اور افسانے کے فنی تقاضے سے بہ خوبی واقف تھے لہٰذا انھوں نے اپنی خودنوشت ''مگدھ پوری کا داستان گو'' میں بھی کسی قدر افسانے کے فن کو ملحوظ خاطر رکھتے ہوئے طوالت سے گریز کیا ہے اور پوری خودنوشت کو صرف سولہ صفحات میں سمیٹ لیا ہے یعنی یوں سمجھئے کہ دریا کو کوزے میں بند کر دیا گیا ہے۔ ایک اہم بات جو اس خودنوشت میں دیکھنے کو ملتی ہے وہ یہ ہے کہ اس میں واقعات زمانی ترتیب کے ساتھ پیش نہیں کیے گئے ہیں۔کہیں کوئی ذیلی عنوان بھی نہیں ہے لیکن بہ نظر غائر مطالعہ کیجیے تو اس کا پتہ چلتا ہے کہ متن میں ایک معنوی

ربط ہر جگہ موجود ہے۔

''مگدھ پوری کا داستان گو'' کو اتنی رواں اور دل چسپ نثر میں بیان کیا گیا ہے کہ جس سے الیاس احمد گدی کی خلاقی اور تخلیقی ذہن کی بلندی کا بہ آسانی اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ اس خودنوشت کے مطالعے سے ایک ایسے بلند حوصلہ اور جمالیات کے عاشق فن کار کی شبیہ سامنے آتی ہے جس نے زندگی کے کسی بھی مرحلے میں مایوسی کو قریب نہیں آنے دیا۔ اس نے زندگی اور انسانیت سے محبت کی۔ اس کے یہاں بے پناہ تہذیبی اور سیاسی شعور تھا اور اس پر مستزاد یہ کہ اس کے پاس زبان و بیان کی زبردست قوت تھی۔ لہٰذا انھوں نے جس موضوع اور مضمون کو لیا اسے بہ حسن وخوبی بیان کر دیا اور اپنے قارئین کو گرویدہ کر لیا۔

مجموعی طور پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ اگر چہ اردو میں خودنوشت نگاری کے کئی عمدہ نمونے موجود ہیں لیکن بیشتر خود نوشتیں خودستائی اور خودنمائی سے معمور ہیں۔ الیاس احمد گدی نے بھی ''مگدھ پوری کا داستان گو'' کے نام سے ایک خود نوشت تحریر کی لیکن دوسری خودنوشتوں کے بالمقابل الیاس احمد گدی کی خودنوشت میں بہت فرق ہے۔ ''مگدھ پوری کا داستان گو'' کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں الیاس احمد نے اپنی زندگی کے ساتھ ساتھ اپنے سگے بھائی غیاث احمد گدی، اپنی بھابی بانو، اپنے خاندان اور خویش و اقربا کی زندگیوں کے مختلف حالات اور اپنے تجربات و مشاہدے کو بہت ہی خوش اسلوبی کے ساتھ پیش کیا ہے۔ ان کے انداز میں انکسار اور معروضیت ہے۔ انھوں نے انا پرستی اور خودستائی سے اپنے آپ کو محفوظ رکھا ہے۔ ان کے یہاں ایک سادگی کا ماحول ہے اور سب سے بڑی بات یہ ہے کہ اس خودنوشت میں انھوں نے تخلیقی زبان استعمال کیا ہے جس سے یہ بہت ہی دل چسپ اور کارآمد ہو گئی ہے۔

آئندہ ذیلی باب الیاس احمد گدی کے تراجم سے متعلق ہے۔ اس باب میں الیاس احمد گدی کے ذریعہ ہندی کے نامور کہانی کار پھنیشورناتھ رینو کی کہانیوں کے تراجم کا تنقیدی مطالعہ کیا جائے گا۔

حصہ (د)

پھنیشور ناتھ رینو کی منتخب کہانیاں

(تراجم)

بڑی اور زندہ زبان والوں کا ایک وطیرہ یہ بھی ہے کہ وہ دوسری زبانوں کے نمائندہ تخلیقات کو ترجمہ کر کے ان سے اپنے قاری کو باخبر رکھتے ہیں۔ اردو والوں نے اپنی زبان کو ثروت مند بنانے کے خیال سے ترجمے کی اہمیت سے کبھی انکار نہیں کیا۔ ادبی تحریکوں کے مختلف دور میں بے شمار غیر اردو داں ادیبوں کی تخلیقی سرگرمیوں کی گونج سنائی دیتی رہی ہے۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ اقوام، ان کی زبان وادب معاشرے کی صرف ضرورت ہی نہیں بلکہ اس کی سماجی، معاشی، ادبی، ثقافتی اور تہذیبی ترقی و بقا میں معاون و مددگار بھی ہے۔ یہ ممکن ہی نہیں کہ ترجمے کے بغیر ہم دوسری قوم یا زبان کی ترقی میں قدم سے قدم ملا کر چل سکیں۔ اور ان کے افکار و نظریات کے ساتھ ساتھ وہاں کی تہذیب و ثقافت کو گہرائی سے جان سکیں۔ اقوام اور معاشرے اپنی ضرورت اور افادیت کے مدنظر ترجمے کی اہمیت سے منکر نہیں ہو سکتے اور تخلیقی و غیر تخلیقی ترجمے کو فروغ دینے کا کام ہر سطح پر ہوتا رہا ہے۔ بدلتے ہوئے وقت کے ساتھ اس کی افادیت میں اضافہ ہو رہا ہے۔ ادب کا ترجمہ ہمیں دوسری تہذیب، رسم و رواج اور فکر و خیال سے آگاہی عطا کرتا ہے اور اس کی حقیقت سے کسی کو انکار بھی نہیں ہے۔ وہ ماہرین علم وادب جو دو یا دو سے زیادہ زبانوں پر دسترس رکھتے ہیں ایک عام آدمی سے زیادہ ترجمے کی اس افادیت سے آگاہ ہوتے ہیں اور اس کا فیض ہر خاص و عام تک پہنچانے کی کوشش بھی کرتے ہیں۔

الیاس احمد گدی کا شمار ایسے ہی خاص لوگوں میں ہوتا ہے جو عہد حاضر میں اردو کے نمایاں افسانہ اور ناول نگار کے طور پر جانے جاتے ہیں مگر اسی کے ساتھ ساتھ وہ ایک اعلیٰ درجے کے مترجم بھی ہیں۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ الیاس احمد گدی نے پھنیشور ناتھ رینو کی منتخب کہانیوں کا اردو میں ترجمہ کر کے اردو کے قارئین کو رینو کی منتخب ہندی کہانیوں سے آشنا کیا ہے۔ قبل اس کے کہ الیاس احمد گدی کی تراجم کی حیثیت کو دیکھا جائے، یہ ضروری ہے کہ فنِ ترجمہ نگاری کے اصول و مبادیات کو واضح کیا جائے۔

فن ترجمہ کے اصول و قواعد اور طریقۂ کار کے حوالے سے اختلاف ابتدا ہی سے رہا ہے تاہم ناقدین اور مترجمین نے اپنے اپنے نقطۂ نظر سے وضاحتیں کیں جس کے نتیجے میں چند ایک اصول و قواعد سامنے نظر آتے ہیں جنھیں حتمی نہیں کہا جا سکتا البتہ یہ بنیادی اصول مترجم کی راہ میں جگنو کی سی روشنی کا کام ضرور دیتے ہیں۔ سید باقر حسین نے الفاظ اور عبارت لا ترجمہ کرے کے لیے علیحدہ علیحدہ اصول کیے ہیں اور ان کے نقطۂ نظر کے مطابق الفاظ کا

ترجمہ کرنے کے لیے ضروری ہے کہ:

(1) ترجمہ صحیح ہونا چاہیے۔

(2) حتی الامکان عام فہم ہونا چاہیے۔

(3) سبک اور خوب صورت ہونا چاہیے۔

جب کہ عبارت کا ترجمہ کرنے کے لیے انھوں نے پانچ بنیادی اصول وضع کیے ہیں۔

(1) ترجمہ حتی الامکان تحت اللفظ، اصل عبارت کا محض خلاصہ مطلب نہیں ہونا چاہیے۔

(2) ترجمہ حتی الامکان محاورہ زبان کے مطابق ہونا چاہیے۔

(3) الفاظ کے وزن اضافی کا خیال رکھنا چاہیے تاکہ اصل عبارت میں ان کی جو اضافی اہمیت ہے وہ ترجمے میں باقی رہے۔

(4) حتی الامکان ایسے الفاظ کے ترجمے سے گریز کرنا چاہیے جن کے مترادفات اردو میں پہلے سے موجود نہ ہوں۔ زبان کو وسعت دینے کا طریقہ یہی ہے کہ جہاں تک ممکن ہو ہر لفظ کا مترادف تلاش کرنے کی کوشش کی جائے، خواہ مترادف نامانوس ہی کیوں نہ ہو۔

(5) اصل عبارت میں جملہ اگر اس قدر پیچیدہ اور لمبا ہو کہ اس کے تحت اللفظ ترجمہ کرنے سے معنی میں الجھاؤ پیدا ہو تو ایسی صورت میں جملے کو چھوٹے چھوٹے ٹکڑوں میں تقسیم کر لینا چاہیے۔(31)

ترجمے کے عمل میں پہلا درجہ الفاظ کے صحیح ترجمے تک رسائی ہے جس کے لیے ضروری ہے کہ ایسے الفاظ تلاش کیے جائیں جو عام فہم ہوں اور ابلاغ کی صلاحیت رکھتے ہوں۔ جہاں تک اصل (Text) یعنی متن کے الفاظ کے سبک اور خوب صورت ہونے کا تعلق ہے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ ترجمہ کرتے وقت بھاری بھرکم الفاظ کے استعمال سے گریز کرنا چاہیے تاکہ مطلب کی وضاحت اور اظہار کی قوت میں مشکل پیش نہ آئے جب کہ لفظی ترجمے کا عمل اتنا سادہ اور آسان نہیں ہے کیوں کہ ہر لفظ کا اپنی تہذیبی ثقافتی پس منظر ہوتا ہے۔ کسی لفظ کی مخصوص فضا سے وابستگی کو سمجھے بغیر اس کا ترجمہ متبادل لفظ کے طور پر استعمال کر دینا، ابہام پیدا کر سکتا ہے۔ ترجمے کا یہ عمل اس وقت اور بھی پیچیدہ ہو جاتا ہے جب دونوں زبانوں یعنی SL اور TL کا تعلق لسانی حوالے سے مختلف ہو۔ کیوں کہ ہر زبان

کے الفاظ، معنی، صوت اور گرامر کے ڈھانچے میں اختلاف کے باعث جملوں کی ساخت اور ان کے استعمال کے طریقۂ کار میں تبدیلی آجاتی ہے۔اس پہلو سے وضاحت کرتے ہوئے ممتاز مترجم شاہد حمید کہتے ہیں:

''زبانیں ایک دوسرے کے قریب ہوں تو ترجمہ اتنا زیادہ مشکل نہیں رہتا جیسے فارسی اور عربی کی تخلیقات کو اردو میں ترجمہ کرتے وقت زیادہ دشواری اس لیے پیش نہیں آتی کہ جملوں کی ساخت مختلف ہونے کے باوجود اردو کا ذخیرہ الفاظ زیادہ تر انھیں دو زبانوں سے آیا ہے''۔(32)

اگر SL اور TL دونوں کا تعلق ایک ہی لسانی گھرانے سے ہو تو ترجمہ کرنے میں کچھ زیادہ دقت پیش نہیں آتی۔لیکن جب دو زبانوں کا لسانی تعلق مضبوط نہ ہو تو ایسی صورت میں مشکل پیش آتی ہے اور یہ صورت حال ترجمہ نگاری میں چیلنج کی حیثیت رکھتی ہے۔ایسے میں مترجم کے لیے ضروری ہے کہ وہ SL اور TL دونوں پر عبور رکھتا ہو۔ دونوں زبانوں کی لسانی باریکیوں سے آگاہی رکھتا ہو۔ ادبی متن کے حوالے سے خاص طور پر جملے کی ساخت، محاورے کے استعمال میں مشاق ہو۔مترجم معنی اور مفہوم کو اچھے انداز سے ترجمہ کرے تاکہ ترجمہ کی جانے والی زبان .T.L کو اسلوب کی تازگی میسر آسکے۔اردو زبان میں انگریزی اور دیگر غیر ملکی زبانوں سے تراجم کے ضمن میں یوں تو کام 81 ویں صدی سے جاری ہے لیکن اس کو قابل اعتنا نہ سمجھنے کی وجوہات بھی قابل فہم ہیں جن کی طرف معروف نقاد حسن عسکری اپنے ایک مضمون میں کچھ اس طرح سے اشارہ کرتے ہیں:

''ترجمے کی بدولت ہمیں ایسا تخلیقی جذبہ نہیں ملتا جیسا سرشار کو مل گیا تھا نہ ان کے ذریعے ہماری نثر کے اسالیب میں کوئی اضافہ یا تغیر ہوتا ہے''۔(33)

حسن عسکری نے فن ترجمہ نگاری کے ضمن میں جو سخت لہجہ اپنایا ہے یہی وہ نکتہ ہے جو اس بات پر غور وفکر کی دعوت دیتا ہے کہ کسی ادبی متن کو دوسری زبان .T.L میں اس کے موافق اسلوب میں پیش کرنا چاہیے۔مغرب کی انشائیوں کو اردو زبان میں ترجمہ کرنے والے معروف انشائیہ نگار اور مترجم سلیم آغا قزلباش ترجمے کی مبادیات پر روشنی ڈالتے ہوئے کہتے ہیں:

''ترجمہ چاہے ملکی زبان سے غیر ملکی زبان میں کیا جائے یا غیر ملکی زبان سے ملکی زبان میں، اس کی عموماً دو ہی صورتیں مروج ہیں۔ اولاً آزاد ترجمہ ثانیاً

> بامحاورہ ترجمہ۔آزاد ترجمہ کرتے وقت مترجم کی طرف سے حذف واضافہ کا عمل نمایاں ہوتا ہے۔لہٰذا اس نوع کے تراجم کا مطالعہ کرنے کے بعد قاری اصل فن پارہ کا محض ایک ہلکا سا تاثر ہی قبول کرسکتا ہے۔اس کے برخلاف لفظی ترجمہ کا فریضہ احسن طریقے سے انجام پاجائے تو ایسی صورت میں قارئین تک اصل تخلیق کی ترسیل کے امکانات بڑھ جاتے ہیں''۔(34)

آزاد اور لفظی ترجمہ مغربی اصطلاح ہے دونوں طریق کار کے مطابق اصل متن کو دوسری زبان .T.L کے توسط سے قارئین تک اس خوشبو کو پہنچانا ہے جو معنوی اور ظاہری صورت میں وحدت تاثر کو قابو میں رکھے۔اس طرح آزاد ترجمے میں تخلیقی اور جمالیاتی طرز عمل کو اپنایا جاتا ہے جب کہ لفظی ترجمہ معنی سے اپنی رشتہ برقرار رکھتا ہے اور اس طرح کے ترجمے کو دیانت دارانہ عمل کہا گیا ہے کیوں لفظی ترجمے میں مترجم اصل متن اور تخلیق کار سے وفاداری نبھاتا ہے۔

فرانسیسی شاعر اور مترجم Dolet Etienne نے 1540 میں فن ترجمہ نگاری کے پانچ بنیادی اصول وضع کیے کہ کس طرح سے ایک دوسری زبان میں ترجمے کا عمل بہتر بن سکتا ہے۔

(1) مترجم کے لیے ضروری ہے کہ سب سے پہلے وہ اصل متن کے خیال (Sense) اور مطالب (Meaning) کا بغور جائزہ لے۔

(2) مترجم دونوں زبانوں یعنی .S.L اور .T.L پر مکمل عبور رکھتا ہو۔

(3) مترجم کو لفظی ترجمے یعنی Word for word Translation سے گریز کرنا چاہیے۔

(4) مترجم کو چاہیے کہ وہ روزمرہ کی زبان کو استعمال کرے۔

(5) مترجم کو آزادی ہونی چاہیے کہ وہ درست آہنگ (Correct Tone) کے لیے مناسب الفاظ کا چناؤ کرے۔(35)

فرانسیسی شاعر مترجم Doet Etinne کے بیان کردہ اصولوں کے مطابق ضروری ہے کہ متن کے خیال اور مطالب پر توجہ دی جائے۔مترجم کو دونوں زبانوں S.L اور T.L پر عبور حاصل ہو،ایک نئی بات جو سامنے آئی ہے وہ Dolet کے بیان کردہ اصول کے مطابق یہ ہے کہ مترجم کو لفظ بہ لفظ ترجمہ نہیں کرنا چاہیے۔گویا Dolet آزاد ترجمے

کے حق میں ہیں اور مترجم پر زیادہ پابندیاں لگانے کے قائل نہیں ہیں۔ Dolet مترجم کو اس بات کی بھی آزادی دیتے ہیں کہ مترجم کو چاہیے کہ وہ مشکل زبان میں ترجمہ کرنے کی بجائے عام بول چال کی زبان کو استعمال کرے اور اس کا الفاظ کے انتخاب کے سلسلے میں یہ رویہ ہو کہ وہ جو الفاظ ترجمے میں استعمال کرے گا اس سے اسلوب اظہار میں روانی پیدا ہو نہ کہ مشکل۔

الیگزینڈر رفاسٹر ٹیٹا نے ترجمہ کے ضمن میں اصل زبان کی اہمیت اور خاصیت کو بحال رکھنے پر زور دیتے ہیں۔ ان کا ماننا ہے کہ .S.L کا مقامی یا علاقائی تاثر ختم نہیں ہونا چاہیے، ترجمہ ایسا ہو کہ وہ مکمل طور پر اصل متن کے خیالات اور جذبات کی نمائندگی کرتا ہو اور جس کے لیے اسلوب کی خاصیت کا برقرار رہنا ضروری ہے ساتھ ہی اصل متن کی عبارت جیسی روانی اور سلاست کا خیال رکھنا بھی ضروری ہے۔

الیگزینڈر رفاسٹر ٹیٹلر کے نزدیک کسی بھی ادبی تخلیق بالخصوص شاعری کا ترجمہ کچھ اس انداز سے کیا جائے کہ ترجمہ تخلیق کی باز آفرینی معلوم ہو جس میں مترجم کا اپنا ذاتی تجربہ ظاہر ہو اور اصل متن کے مواد کو تخیل کے بل بوتے پر اپنی زبان میں منتقل کر دیا جائے یعنی تخیل کے مفہوم کو اپنے الفاظ میں ترجمہ کیا جائے۔

بلاشبہ شاعری کا ترجمہ ایک کٹھن راستہ ہے جسے عبور کرنے کے لیے ترجمے کے اصولوں کو مدنظر رکھنا ضروری ہے جب کہ صحیح ترجمانی کا فریضہ جیسے بنیادی نکات ابھی وضاحت طلب ہیں۔ اس تناظر میں جب ہم انگریزی میں فن ترجمہ نگاری کے اصول لسانیات کی رو سے دیکھتے ہیں تو پتہ چلتا ہے کہ ترجمہ اور اس کے طریقہ کار سے متعلق انگریزی زبان میں لسانی بنیادوں پر کام زیادہ ہوا ہے۔ اس لیے جب ہم انگریزی زبان میں ترجمہ کے فن اور طریقہ ہائے ترجمہ کو جاننے کی کوشش کرتے ہیں تو اس ضمن میں انگریزی ادب میں کافی مواد مل جاتا ہے Jean-Panl and Jean Darbel net ترجمہ کی Methodology کے بارے میں سات طریق ہائے کار بتاتے ہیں:

1۔ مستعار طریقہ کار (Borrowing)

2۔ الفاظ مستعار کرنے کی خاص قسم (Calque)

3۔ لفظ بہ لفظ (Literal Translation)

4۔Transposition یعنی ترسیل

5۔ترجمہ کرتے وقت پیغام میں ترمیم کرنا (Moduation)

6۔مترادف/مساوی یا ہم پلّہ ترجمہ (Equivalence)

7۔حالات کے مطابق ڈھالنا (Adapation)(36)

مندرجہ بالا طریقوں پر جب ہم غور پر کرتے ہیں تو جو بات پہلے طریقۂ کار برائے ترجمہ کے ضمن میں واضح ہوتی ہے اس کے مطابق .S.L کی روایات تہذیب وثقافت کے حقیقی پس منظر کو اجاگر کروانے کے لیے ترجمہ کرتے ہوئے کسی اور اجنبی زبان کے الفاظ مستعار (Barrow) لیے جاتے ہیں۔ جس طرح کہ ہماری زبان اردو میں بہت سے الفاظ ایسے موجود ہیں جو عربی، فارسی، ہندی، ترکی، انگریزی و دیگر مقامی زبانوں کے الفاظ شامل ہیں۔ پاکستان میں اردو، پنجابی، سرائیکی اور پھر ہندی زبان میں یہ عمل قدرے تیزی سے جاری ہے۔ اس کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ اردو کا پاکستانی زبانوں کے ساتھ تہذیبی لسانی تعلق صدیوں سے چلا آ رہا ہے جس کی وجہ سے بہت سے عربی، فارسی اور دیگر پاکستانی زبانوں کے الفاظ اب اردو زبان کا حصہ بن چکے ہیں۔ یہ الفاظ جو صدیوں پہلے مستعار لیے گئے تھے اب اجنبی نہیں بلکہ مانوس لگتے ہیں۔ مثال کے طور پر اردو میں انگریزی زبان سے مستعار لیے گئے الفاظ نیوز، ٹیلی ویژن، پین، کمپیوٹر وغیرہ۔

ہمیں یہ بات اپنے ذہن میں رکھنی چاہیے کہ کسی بھی زبان کا ارتقا ہمیشہ مستعار الفاظ سے ہی آگے کی جانب بڑھتا ہے اور مستعار الفاظ بذریعہ ترجمہ ہی کسی دوسری زبان میں داخل ہوتے ہیں۔ Calque یعنی اظہار کے لیے الفاظ مستعار کرنے کی اس خاص قسم میں کسی دوسری زبان کے الفاظ ادھار لے کر دوسری زبان (.T.L) کے مطابق ہر حرف کا ہو بہو ترجمہ کرنا شامل ہے۔ اس کی دو اقسام ہیں:

(الف) ''لغاتی Calque'' جس میں .T.L میں لفظوں کے فقرے میں ترتیب کا خیال رکھنا ضرور ہوتا ہے۔

(ب) ''بناوٹی Calque'' جس میں زبان میں نئی قسم کی بناوٹ سامنے آتی ہے یعنی الفاظ کی بناوٹ۔

3۔ لفظ بہ لفظ ترجمہ Literal Translation: ترجمہ کرنے کا یہ براہ راست طریقہ ہے جس میں

.S.L سے .T.L میں گرامر، محاورات، الفاظ کا صحیح استعمال کیا جاتا ہے۔ یوں یہ حرف بہ حرف ترجمہ کہلاتا ہے جس میں مترجم کا مقصد واضح ہوتا ہے اور یہ ترجمہ بالخصوص .T.L کی لسانی ضروریات کو مدنظر رکھ کر کیا جاتا ہے۔

4۔ Transposition یعنی ترسیل: ترجمہ کرنے کے اس طریقۂ کار کے مطابق ایک لفظ کا تبادلہ دوسرے لفظ سے معنی کی تبدیلی کے بغیر پیغام کو آگے منتقل کرنا ہے۔

5۔ ترجمہ کرتے وقت پیغام میں ترمیم کرنا (Modulation): ترجمہ کے اس طریقۂ کار کے تحت متن میں موجود معنی میں ترمیم کر کے .T.L کا نیا مفہوم سامنے لایا جائے تو اسے ہم Modulation طریق کار کہیں گے اور یہ ترجمہ دو طرح سے ہوگا۔

(الف) لازمی مقرر کردہ ترجمہ (Fixed Modulation)

(ب) آزادانہ ترجمہ (Free Modulation)

یعنی ترجمہ کرتے ہوئے ایک مترجم کا یہ فرض بنتا ہے وہ T.L+S.L پر عبور رکھتے ہوئے اس طریقۂ کار کو آزمائے کہ تحریری اظہار گرامر اور لغت کی رو سے صحیح ہو جب کہ Free Modulation طریقہ کار کے تحت مترجم ترجمہ کرتے ہوئے ایسی زبان اور الفاظ استعمال کرے جو .S.L کے متن سے ہم آہنگ تصور ہوں۔ اس طریقۂ کار کے مطابق .S.L میں موجود مواد کی .T.L مواد سے ہم آہنگ اور مطابقت ہونی چاہیے۔

6۔ Equivalence مترادف/ مساوی: ترجمہ نگاری کا مساوی یا ہم پلّہ طریق کار کہلاتا ہے جس میں ترجمہ کرتے ہوئے .S.L کی تحریر محض کوئی ایک طریقہ نہیں بلکہ لغت و گرامر کے مختلف حربے آزما کر ترجمہ کرنا پڑتا ہے۔ یوں ایک جیسی تحریر یا متن جن میں مماثلت تو ہو مگر گرامر اور لفظوں کی بناوٹ یا صورت کا انداز .T.L میں مختلف ہو جس طرح انگریزی میں چوٹ لگنے کی صورت میں لفظ ''Ouch' بولا جاتا ہے جب کہ اردو زبان میں ''ہائے یا آہ'' جیسے الفاظ مساوی یا ہم پلہ لفظ کہلائیں گے۔ اس طرح کے الفاظ ، محاورے یا ضرب الامثال Equivbalnce کی بہترین مثال ہیں جن کا ترجمہ کرتے وقت یہی طریق ترجمہ اپنایا جاسکتا ہے۔

7۔ Adapation یعنی حالات کے مطابق ڈھالنا، ترجمہ سازی میں اس وقت استعمال کیا جاتا ہے جب .S. L کا متن یا مواد دوسری زبان یعنی .T.L کے اسلوب اور کلچر سے مختلف ہو تو اس صورت میں ترجمہ سازی کوئی

صورت حال کے مطابق .S.L کی تحریر کے مطابق Adapation کی ضرورت محسوس ہوتی ہے یہ بھی ایک طرح سے Equivalence میں تصور کی جائے گی جو کسی صورت حال کی متقاضی ہوگی۔مگر اس طریقہ کار کا استعمال ترجمہ کے لیے ناگزیر ہو مگر اس کا استعمال نہ کیا جائے تو تحریر یا متن میں دیے گئے خیالات،لفظوں کی ترتیب اور گرامر پر اثر پڑسکتا ہے۔اگرچہ اس طریق کار کو اپنائے بغیر مترجم ترجمہ کرسکتا ہے مگر یہ ترجمہ نامکمل ہوگا اور اس سے مترجم کی نیک نامی بھی نہ ہوگی۔

شاعری کے ترجمہ کرنے کا عمل بہت مشکل ہے جب کہ کسی نثر پارے کا ترجمہ بھی کچھ آسان نہیں ہوتا لیکن شاعری میں پیچیدگیوں کے کئی اسباب ہیں۔شاعری میں شاعر الفاظ کو بارہا علامت، اشارے کنائے اور استعاراتی معنوں میں استعمال کرتا ہے۔بسا اوقات الفاظ حقیقی معنوں میں کچھ اور مفہوم دیتے ہیں جب کہ مجازی معنوں میں ان کا مطلب کچھ اور ہوتا ہے۔اس کے علاوہ شاعری میں شاعر کا اپنا ایک خاص لہجہ ہوتا ہے۔اسی طرح شاعری مخصوص موڈ سے تعلق رکھتی ہے۔ہر نظم کا ایک اندرونی آہنگ ہوتا ہے جس سے اس کا صوتی تاثر بنتا ہے۔ان تمام پہلوؤں کا خیال رکھنا از حد ضروری ہوتا ہے تا کہ شاعری کا ترجمہ .S.L سے .T.L میں کامیابی کے ساتھ ہوسکے۔

ادبی ترجمہ بالخصوص شاعری کے ترجمے میں محض معنی کی تبدیلی یا ترسیل سے مشکلات پیدا ہوتی ہیں کیوں کہ لفظ و معنی کے ساتھ مخصوص ثقافتی و تہذیبی فضا وابستہ ہوتی ہے۔صحیح ترجمہ نہ ہونے کی صورت میں کسی لفظ کے حقیقی معنی کے گم ہونے کا خدشہ رہتا ہے۔لسانیاتی قواعد کی رو سے اس مشکل کو حل کرنے کے لیے Source Language اور Target Language کے مابین ہم پلّہ لفظ (Words Equivalent) کے طریق کار کو اپنایا جاتا ہے۔متبادل ہم پلّہ لفظ نہ ملنے کی صورت میں مستعار لفظ کا طریقہ اپنانا پڑتا ہے۔علاوہ ازیں .S.L شاعری کے آہنگ کو دوسری زبان میں منتقل کرنا بھی کڑی آزمائش سے کم نہیں۔جب کہ شاعری میں تمثیل، علامت، تلمیح اور استعارے کو ہو بہو منتقل کرنا بھی جان لیوا کام ہے۔جس کے لیے مترجم کو شارح بننا پڑتا ہے حالاں کہ ترجمہ اور تشریح دو الگ الگ راستے ہیں۔اگر ان باتوں کا ہم اعادہ کریں تو یہ بات واضح ہوتی ہے کہ شاعری کا ترجمہ کرتے وقت ضروری ہے کہ مترجم کسی نظم کو جسے وہ ترجمہ کرنا چاہتا ہے اسے گہرائی سے بغور پڑھے اور اس عمل سے بار بار گزرے تا کہ شاعرانہ Emages شاعری کے آہنگ اور اس کے صوتی تاثر مترجم کے لہجے میں سرشار

ہو جائے تا کہ وہ شاعری کی زبان سے آشنائی حاصل کرے اور شاعر کی زبان کے حقیقی مفہوم تک پہنچ سکے۔ اس سلسلے میں ''منظوم ترجمے کا عمل'' کے عنوان سے ڈاکٹر عنوان چشتی کا مضمون مشمولہ ''ترجمے کا فن اور روایت'' مرتبہ ڈاکٹر قمر رئیس، بہت اہمیت کا حامل ہے۔ اس مضمون کا چند نکات درج ذیل ہیں''۔(37)

1۔ مصنف / شاعر کی طرز فکر اور اس کے فنی طریق کار سے واقفیت۔

2۔ تصنیف / شاعری کے الفاظ، تراکیب، محاورات، استعارے اور علامتی نظام کو بھی شاعر کی فکر اور فن کے حوالے سے جاننا۔

3۔ تخلیق اور تخلیق کار کے تہذیبی، تمدنی، معاشی، ثقافتی عہد کو مدنظر رکھنا۔

4۔ تخلیق کار کے عہد کی تحریکات، روایات اور سماجی پس منظر کا مطالعہ کرنا۔

5۔ .T.L یعنی جس زبان سے ترجمہ کرنا مقصود ہو اس زبان کی تاریخ سے آگاہی نہایت ضروری ہے۔

6۔ ہر لفظ کا اپنا تہذیبی ثقافتی پس منظر ہوتا ہے۔ لہٰذا تخلیق کار کے شاعری میں برتتے ہوئے الفاظ، معنی، تلازمے، املا، تلفظ، محاورہ اور زبان کا مزاج سے آشنا ہونا۔

7۔ اصل فن پارے کی گرامر، ساخت، صوتیات، تکنیک، ہیئت اور اسلوب بیان سے واقفیت۔

8۔ منظوم ترجمہ کی صورت میں علم عروض، شعری اسالیب سے آگاہی یعنی تخلیق کار کے الفاظ کی موسیقیت، لب ولہجہ، زیر و بم، اوزان کی نغمگی کا خیال رکھنا اور شاعر کے خیال اور جذبے کو بعینہ پیش کرنا۔

9۔ ترجمہ جس زبان میں کیا جا رہا ہے اس زبان میں اگر .S.L کا ہم پلہ لفظ موجود نہ ہو تو خود سے کوئی لفظ بنانے کی بجائے .S.L کا لفظ ہی استعمال کیا جائے۔

مجموعی طور پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ ترجمہ نگاری ایک مشکل فن ہے کیوں کہ ٹرانسلیٹر یا مترجم ایک زبان سے دوسری زبان میں معیاری ترجمہ اسی وقت کر سکتا ہے، جب وہ دونوں زبانوں پر عبور رکھتا ہو، ایسے ہی مترجم سے سلیس و معیار ترجمے کی امید کی جا سکتی ہے، بہتر یہ ہے کہ دو ٹرانسلیٹر مل کر ترجمہ کا کام کریں۔ ایک وہ ہو جس کی مادری زبان میں ترجمہ کیا جا رہا ہو اور وہ اصل زبان سے بھی جس کا ترجمہ ہو رہا ہو واقف ہو، دوسرا شخص اس کے برعکس ہو یعنی جس زبان میں ترجمہ ہو رہا ہو، اسے بہ خوبی جانتا ہو اور جس زبان کا ترجمہ ہو رہا ہو وہ بھی اس کی مادری زبان ہو۔

ایک اوراہم بات یا خوبی جو ترجمہ میں ہونی چاہیے، وہ زبان پر گرفت کے ساتھ اس موضوع پر عبور ہو، جس کا وہ ترجمہ کر رہا ہو یا کم از کم اس موضوع سے اس کا تعارف ہونا چاہیے جس کا ترجمہ ہو رہا ہو۔ مثال کے طور پر مترجم قانونی دستاویز کو اردو کا قالب پہنا رہا ہے تو قانون کی اصطلاحات اس کے سمجھ میں آنا چاہیے۔ یہ ضروری نہیں ہے کہ وہ ماہر قانون ہو لیکن ایسا اگر ہو تو یقیناً اس کا ترجمہ فنی طور پر زیادہ معیاری ہو جائے گا۔ اس کے برعکس سائنسی، سماجی اور مذہبی مواد کا ترجمہ کرنا تو متعلقہ لغات واصطلاحات پر دسترس کے ساتھ مذکورہ علوم سے واجبی طور پر واقف ہونا ضروری ہے۔ اس میں سب سے مشکل کام ادبی ترجمہ ہے جس کے لیے صرف متبادل الفاظ کی ضرورت پیش نہیں آتی بلکہ شعروادب کی تخلیقی روایات اور تاریخی پس منظر سے واقفیت بھی ضروری ہے۔ تخلیقی ادب کیوں کہ ایک وجدانی عمل ہے لہٰذا اس کا ترجمہ اگر غیر وجدانی ہو تو وہ خشک و بے اثر ہو کر رہ جائے۔ اس لیے تخلیقی ادب کے تراجم میں وجدانی کیفیت کا شامل ہونا ضروری ہے۔ ادب بالخصوص شاعری دوسرے موضوعات سے زیادہ انسانی جذبات کی مرہون منت ہوتی ہے اور جذبات کا ترجمہ میکانیکی عمل سے تکمیل نہیں پاتا، یہی وجہ ہے کہ تخلیقی ادب کے تراجم کے کام کو ماہرین نے ایک مشکل امر سے تعبیر کیا ہے۔ بعض اوقات ایسا بھی ہوتا ہے کہ ترجمہ خواہ بہت زیادہ لفظی یا من وعن نہ ہو، پھر بھی اصل کی روح اس میں اس طرح سما جاتی ہے کہ ترجمہ خود تخلیق کا درجہ حاصل کر لیتا ہے۔ ڈاکٹر جانسن کا دعویٰ ہے کہ شاعری کا ترجمہ ہو ہی نہیں سکتا، حالاں کہ شاعری کی معیاری ترجمہ ہوئے ہیں اور ان کو سراہا بھی گیا ہے۔ اکبرالہ آبادی نے بھی منظوم تراجم کی مشکلات کا اعتراف کیا ہے۔ اسی طرح ڈاکٹر ظ۔ انصاری شعروشاعری کے ترجمہ کو اس شاخ سے تعبیر کرتے ہیں، جسے چھوتے ہی اہل علم کی انگلیاں جل جاتی ہیں۔ لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ جتنی شدت کے ساتھ اردو میں منظوم تراجم کی مخالفت ہوئی، اتنی ہی دلچسپی کے ساتھ مترجمین نے اس دعوت مبارزت کو قبول کیا، یہاں تک کہ مذہبی بحث کے منظوم تراجم بھی خوب ہوئے۔ بھگوت گیتا اور رامائن کے علاوہ قرآن کریم کے معیاری ترجمے کرنے والوں میں سیماب اکبرآبادی، کیف بھوپالی اور شان الحق حقی کے نام آتے ہیں۔

بہر کیف ترجمہ کے اصول ومبادیات کو سمیٹتے ہوئے ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ حقیقی معنوں میں ایسا ترجمہ جسے مثالی کہا جا سکے اگرچہ ممکن نہیں اور مثالی ترجمے کا عمل ایسا ہنر ہے جس کے بارے میں حتمی دعویٰ ناممکنات میں سے ہے تاہم نئے دور میں اب جب کہ ترجمہ کو باقاعدہ فن کا درجہ حاصل ہو گیا ہے اور اس حوالے سے بہت سے اصول و

نظریات سامنے آ چکے ہیں۔ لہٰذا مترجمین کے لیے ضروری ہوگیا ہے کہ وہ ان اصول وقواعد اور ترجمے کے علمی نظریات کو مدنظر رکھیں۔ترجمہ کرتے وقت مترجم کے لیے ضروری ہے کہ وہ جانے کہ متن کیا تقاضا کرتا ہے۔محض لفظی ترجمہ ''Word to word'' اب متروک خیال کیا جانے لگا ہے۔ الفاظ کے حقیقی اور بنیادی ماخذ تک رسائی ضروری ہے۔متن کے حقیقی روح کو بحال رکھنا بھی ایک اہم پہلو ہے تاکہ اصل متن سے وفاداری قائم رہے۔ جب کہ ترجمے میں کسی بھی طرح سے ابہام بھی ایک خامی ہے جس پر قابو پانا ضروری ہے کیوں کہ ترجمہ آرٹ ہے جس کے توسط سے خوب صورت خیالات کی خوب صورتی کو قائم رکھنا ہی کامیابی ہے۔ترجمہ متن کے مندرجات کا علم، لسانیات کے اصولوں کی واقفیت سے ممکن ہے جس کے لیے دونوں زبان S.L. & T.L. پر عبور ہونا بھی بہت اہم ہے۔

ترجمہ نگاری سے متعلق متذکرہ اصول وضوابط کے بعد اردو میں ترجمے کی روایت اور اہمیت وافادیت کے سلسلے میں چند سطور رقم کرنا مناسب معلوم ہوتا ہے۔ترجمہ کہنے کو تو محض پانچ حرفی لفظ ہے لیکن عملی طور پر یہ فن جوئے شیر لانے سے کم نہیں، پھر بھی ماضی قریب تک ترجمہ کو دوئم درجہ کا کام مانا جاتا تھا۔ یہاں تک کہ اسے تخلیقی وادبی کام قرار دینے میں دانشوروں کو پس وپیش تھا لیکن گذشتہ کچھ عرصہ میں ترجمہ کے تئیں تعصب کی یہ فضا کافی تبدیل ہوئی ہے اور لوگوں میں یہ ادراک پیدا ہوا کہ ترجمہ وہ کھڑکی ہے جس کے ذریعہ دوسری زبانوں اور تہذیبوں سے متعارف ہونے کی راہ ہموار ہوتی ہے۔ حقیقت بھی یہ ہے کہ ترجمہ نے ایک قوم کے علمی ذخیرہ سے دوسری قوم کو روشناس کرانے میں اہم کردار ادا کیا ہے۔اسی کے وسیلہ سے متعارف ہونے کی راہ ہموار ہوتی ہے۔ حقیقت بھی یہ ہے کہ ترجمہ نے ایک قوم کے علمی ذخیرہ سے دوسری قوم کو روشناس کرانے میں اہم کردار ادا کیا ہے۔اسی کے وسیلہ سے ایک انسانی گروہ کے تجربات سے دوسری جماعتوں کو فائدہ اٹھانے کا موقع ملتا ہے۔انسانی تہذیب وثقافت اور علوم وفنون کو فروغ دینے میں جہاں اور کئی اسباب وعوامل کارفرما رہے ہیں، وہاں تراجم بالخصوص ادبی ترجموں کا اہم حصہ ہے۔ تراجم کے اس فن نے انسانی تہذیبوں اور قوموں کے درمیان پائی جانے والی متعدد رکاوٹوں کو دور کرکے حائل خلیج کو پاٹا ہے اور اس کے ذریعہ ہر عہد اور زمانے میں نو بہ نو افکار ونظریات کو ایک علاقہ سے دوسرے علاقہ تک پہنچنے میں مدد ملی ہے،ترجمہ کے وسیلہ سے ہی ایک زبان دوسری زبان کے رجحانات وتخیلات اور افکار ومزاج نیز اس کی صرفی ونحوی

ساخت سے آگاہ ہوکر زبان کے رنگ وروپ کو اپناتی ہے اور اپنی تنگ دامنی کو وسعت میں تبدیل کر لیتی ہے۔ لہٰذا یہ دعویٰ کرنا صحیح ہوگا کہ دوسری زبانوں کی اعلیٰ تخلیقات کا ترجمہ بار بار قلم کاروں کو نئے ادبی میلانوں، تہذیبوں اور فنی معیاروں سے متعارف کرا کر جدید احساسات وتجربات اپنانے پر آمادہ کرتا ہے۔

کسی دوسری زبان کے مقابلہ میں اردو کی مثال زیادہ واضح اور ہمارے سامنے کی ہے کہ اس کو ایک ترقی یافتہ زبان بنانے، قومی سطح پر مقبولیت بخشنے اور ملکی زبانوں میں امتیازی درجہ دلانے میں جہاں دوسرے عوامل کا عمل دخل رہا، وہاں انگریزی عربی اور فارسی زبانوں سے مختلف علوم وفنون کے تراجم نے اس میں موثر رول ادا کیا ہے، ایسے ہی تراجم نوخیز اردو زبان کے لیے ترقیات کے نئے دروازے کھول دیے اور ان کے وسیلے سے تازہ افکار ونظریات بالخصوص آزادی، ترقی پسندی، روشن خیالی اور تحقیقی وسائنسی طرز فکر کے جو خوش گوار جھونکے آئے، ان سے اردو زبان کے مقام پر فائز کرنے میں تراجم کا سب سے بڑا رول ہے۔

فورٹ ولیم کالج کے بعد دہلی کالج اور جامعہ عثمانیہ کے دارالترجمہ نے اس ضمن میں جو کارہائے نمایاں انجام دیے، اس کی بدولت ہی یہ زبان بولی سے زبان تک کا سفر بآسانی طے کرسکی ہے۔

تراجم کی ثقافتی اہمیت کو سمجھنے کے لیے ایک دوسری مثالی قدیم دانشوروں کی تصنیفی کاوشوں سے ملتی ہے۔ اگر سقراط، افلاطون اور مقراطیس کی ہزاروں سال پرانی تصانیف کا عربی زبان میں ترجمہ نہیں ہوتا تو یہ قیمتی سرمایہ کبھی کا روم اور یونان کے پرانے کھنڈروں میں دب دبا کر غارت ہوگیا ہوتا اور یورپ وایشیا کے ایوانوں میں آج ان کی گھونج سنائی نہیں دیتی، اسی کے مثل بوعلی سینا، ابونصیر فارابی اور ابن رشد وغیرہ کے کارنامے غرناطہ اور یروشلم کے کتب خانوں میں ضائع ہوجاتے یوروپی زبانوں نے انھیں اپنے قالب میں ڈھال کر چراغ سے چراغ جلانے کا سلسلہ جاری نہ رکھا ہوتا۔

انگریزی سے اردو کے ادبی ترجموں کا آغاز مولانا محمد حسین آزاد اور الطاف حسین حالؔی نے کیا جس کا سلسلہ انیسوی صدی کے آخر تک جاری رہا اور بیسویں صدی میں خاص طور پر اس کے ربع اول میں تراجم کو بے حد فروغ ملا۔ ترجموں کو مقبول بنانے میں اس عہد کے ادبی رسائل نے بھی اہم رول ادا کیا جن میں ''مخزن''، ''دکن ریویو'، ''تمدن''، ''تجلی''، ''زمانہ''، ''ہمایوں''، ''ذہین جدید'' اور ''ادبی دنیا'' متعدد انگریزی نظموں کے ترجمے شائع کرنے

میں پیش پیش رہے۔ ان مترجمین میں علامہ اقبال کے علاوہ ضامن کشوری، عزیز لکھنوی، ظفر علی خاں، غلام بھیک نیرنگ، حسرت موہانی، علی حیدر زیدی، غلام محمد طور، صادق علی کشمیری، شاکر میرٹھی، تلوک چند محروم، طالب بنارسی، محمد شفیع اور کرشن چندر نے خاصی تعداد میں ترجمے کیے۔ علاوہ ازیں دارالمصنفین اعظم گڑھ، ہندستانی اکیڈمی الہ آباد اور اردو اکیڈمی جامعہ ملیہ نے بھی مغربی علوم اور ادب کے گراں قدر ترجمے شائع کیے اور آزادی کے بعد نیشنل بک ٹرسٹ، ساہتیہ اکیڈمی اور ترقی اردو بورڈ موجودہ فروغ اردو کونسل نے ادبی و علمی کتابوں کے تراجم شائع کیے ہیں۔ اسی طرح ترجمہ کے شعبہ میں دینی مدارس کی خدمات بھی ناقابل فراموش ہیں۔ جن میں ندوۃ العلما لکھنو، دارالعلوم دیوبند، جامعہ سلفیہ بنارس، جامعہ الفلاح اور جامعہ الاصلاح سرفہرست ہیں۔ ان مدارس میں عربی اور فارسی سے مذہبی اور ادبی کتابوں کے ترجمے کیے گئے جن کے مطالعہ سے ادبی اور مذہبی ترجموں کی اہمیت کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے اور یہ بھی واضح ہوتا ہے کہ ترجموں کی یہ روایت برگ و بار نہ لائی ہوتی تو آج اردو زبان دوسری تہذیبوں اور ثقافتوں سے کیسے آشنا ہوتی۔ اور اپنی تہذیب سے کیسے اس کا تقابل کر پاتی۔ آج اردو زبان مختلف تہذیبوں کی خوش رنگیوں سے اسی لیے مالا مال ہے کہ اس میں ترجمہ کی روایت پوری آب و تاب کے ساتھ جاری رہی ہے۔

جہاں تک افسانوی ادب کے ترجمے کا سوال ہے، یہ مترجم سے خاص صلاحیت کا مطالبہ کرتا ہے۔ اس میں زبان دانی کے ساتھ ساتھ تخلیقی فن کاری کا ساتخیل بھی ہو اور اس کی مدد سے دو تہذیبوں ہی نہیں، دو نثری روایت کو بھی جذب کر سکے۔ ترجمہ شدہ افسانے کا سب سے بڑا کام انسانی اقدار کو سمجھنے اور اسے نئے سانچے میں ڈھالنے کا ہے اور اس میں الیاس احمد گدی کامیاب ہوتے نظر آتے ہیں۔ افسانے کے تراجم کی روایت ہمارے یہاں بیسویں صدی کے آغاز سے ہی موجود ہے۔ اردو کے ابتدائی افسانہ نگاروں میں سجاد حیدر یلدرم نے ترکی افسانوں کے تراجم کیے تھے بعدۂ ادبی دنیا، ادب لطیف، جواز، شب خون، کتاب، نقاد اور علی گڑھ میگزین وغیرہ نے کثرت سے تراجم شائع کیے۔ یہ تراجم جہاں ایک طرف ہمارے ادبی، لسانی اور تاریخی پس منظر کو وسیع اور ذہنی سطح کو بلند کرتے ہیں وہیں دوسری جانب اپنے پیش کردہ تجربوں میں بھی ہمیں شریک کر لیتے ہیں۔ ترجمے کے ذریعے ہم زندگی کے ان تجربات و احساسات اور خیالات سے بھی واقف ہوتے ہیں اور لطف اندوز بصیرتوں سے دانائی و بینائی حاصل کرتے ہیں جنھیں ہم صرف اپنے ادبی فن پاروں کا مطالعہ کر کے حاصل نہیں کر سکتے۔ دوسری زبان کے تراجم کے ذریعہ ہم

ایسی زندگیوں سے بھی روشناس ہو جاتے ہیں جنھیں اپنے محدود اور مخصوص ماحول میں رہ کر نہیں پا سکتے۔ یہ ترجمہ شدہ فن پارے ہماری شخصیت کی تعمیر میں اہم کردار بھی ادا کرتے ہیں حالاں کہ یہ کردار صرف مثبت ہی نہیں بلکہ بعض حالات میں منفی بھی ہوتے ہیں۔ تاہم دونوں صورتوں میں یہ ہماری شخصیت کی تعمیر میں کچھ نہ کچھ معاونت کرتا ہی ہے۔

اردو ادب کی دنیا میں ہندی کہانی کی اپنی ایک الگ اہمیت ہے۔ ہندی کہانیوں میں ہندستان کی فضا کا بھرپور امتزاج نظر آتا ہے۔ یہاں کے بہار و خزاں کے پھول، درد و الم کے حالات اور زندگی سے رس اور روح کشید کر کے ہندی کے ادیب نے جو کہانیاں پیش کیں وہ اپنی مثال آپ ہیں۔ لہٰذا اس ضمن رینؔو کا نام سرفہرست ہے۔ ہندی زبان و ادب ہی نہیں بلکہ دیگر ہندستانی زبانوں میں بھی پھنیشور ناتھ رینؔو (14 مارچ 1921 تا 14 اپریل 1977) کی مقبولیت وقبولیت مسلم ہے۔ پریم چند کے بعد جن قلم کاروں نے ہندستان کے دیہی علاقے کی زندگی اور مسائل کو تخلیقیت کی شکل میں انسانی معاشرے کے سامنے پیش کیا ان میں رینؔو کو غیر معمولی اہمیت حاصل ہے۔ رینو شمالی بہار کے ضلع پورنیہ اوراہی ہنگیا گاؤں کے رہنے والے تھے۔ وہ ایک متوسط کسان گھرانے میں پیدا ہوئے تھے بالخصوص کوسی ندی کے سیلاب سے پیدا ہونے والے مسائل سے وہ بچپن سے ہی دوچار ہوتے رہے کہ اس علاقے کا سیلاب کی تباہی اس وقت بھی مقدر تھی اور آج بھی ہے۔ آزادی کے اتنے دنوں بعد بھی کوسی کا علاقہ جسے اب سیمانچل کہا جاتا ہے، ہر سال سیلاب سے جوجھتا ہے لیکن اس کا کوئی دائمی حل نہیں نکل پایا ہے۔ رینؔو کی حیات پر نگاہ ڈالنے سے یہ حقیقت اجاگر ہو جاتی ہے کہ وہ جس عہد کے پروردہ تھے وہ دور انگریزی حکومت کا تھا۔ ایک طرف انگریزی حکومت ہندستانیوں کی زندگی کو اذیت ناک بنائے ہوئی تھی تو دوسری طرف گاؤں کے بڑے زمین داروں کے ذریعہ بھی پسماندہ مزدور طبقے کا استحصال جاری تھا۔ گاندھی جی کی تحریک کے بعد انگریزوں کے خلاف تو ماحول بن رہا تھا لیکن مقامی زمین داروں کے ظلم وستم میں کوئی کمی نہیں ہو رہی تھی۔ رینؔو ایک حساس فن کار تھے اور گاؤں کی زندگی کو بہت قریب سے دیکھ رہے تھے۔ ان کے ذہن و دل پر اردگرد کے ماحول کا گہرا اثر پڑا تھا اس لیے انھوں نے جب قلم اٹھایا تو ان کے گرد و نواح کی زندگی ان کی فکر و نظر کا محور و مرکز بن گئی۔

رینؔو کسی فکر، خیال یا آدرش کے تابع ہو کر کہانیاں نہیں لکھتے بلکہ وہ اس کے ذریعہ عام اور سیدھی سادی زندگی کو متعارف کراتے ہیں۔ اسی لیے ان کی کہانیاں پریم چند کی کہانیوں سے مختلف ہیں اور کماحقہٗ ان کے معاصرین کی

کہانیوں سے بھی مختلف نظر آتی ہیں۔لیکن اس حقیقت سے بھی ہم انکار نہیں کر سکتے کہ الیاس احمد گدی اور پھنیشور ناتھ رینؔو کا تعلق اگر چہ الگ الگ خطے سے ہے اوران دونوں کے آبائی وطن کے درمیان سیکڑوں میل کا فاصلہ بھی ہے لیکن ان کی کہانیوں کو پڑھتے ہوئے بعض مقامات پر ایسا محسوس ہوتا ہے کہ یہ دونوں کسی ایک ہی مکتبہ فکر کے حامل ہیں کیوں کہ جن مسائل کو پھنیشور ناتھ رینؔو نے اپنے افسانے میں پیش کیا ہے تقریباً وہ تمام مسائل الیاس احمد گدی کے افسانے میں بھی جابجا نظر آتے ہیں۔دراصل رینؔو کی کہانیوں کے تراجم کی بنیاد میں الیاس احمد گدی کے یہی جذبات کارفرما ہیں۔پھنیشور ناتھ رینؔو کی کہانیاں اپنے فن، اسلوب، مزاج اور خصوصیات کے لحاظ سے ہندی کہانیوں کی روایت میں اپنا ایک منفرد مقام رکھتی ہے۔اس روایت کا اظہار اور فروغ، رینؔو کے آئینۂ خیال میں اپنی ذات کا عکس دیکھنے ہی کی ایک خواہش ہے۔لہٰذا الیاس احمد گدی نے قومی زبان ''ہندی'' سے رینؔو کی کہانیوں کا اردو میں ترجمہ کر کے اردو ادب کو مالا مال کیا ہے اور یہ ان کی ہندی قدر شناسی کا جیتا جاگتا ثبوت ہے۔

نیشنل بک ٹرسٹ انڈیا کو ملک کی تقریباً تمام زبانوں کے ترجمے کی ذمہ داری حکومت کی طرف سے دی گئی ہے۔اسی کے تحت الیاس احمد گدی نے پھنیشور ناتھ رینؔو کی منتخب کہانیوں کا اردو میں ترجمہ کیا ہے۔اس طرح الیاس احمد گدی کی حیثیت ایک مترجم کی بھی ہوگئی ہے۔چناں چہ ہم دیکھتے ہیں کہ ونوا بھاوے یونی ورسٹی، ہزاری باغ کے شعبۂ ہندی میں درس و تدریس کی خدمات کو انجام دے رہے جناب بھارت یاور نے بڑی عرق ریزی سے ہندی کے نامور کہانی کار پھنیشور ناتھ رینؔو کی اکیس اہم کہانیوں کو یکجا کر کے اپنے وقیع پیش لفظ کے ساتھ نیشنل بک ٹرسٹ انڈیا کے توسط سے ''پھنیشور ناتھ رینؔو کی شریشٹھ کہانیاں'' کے زیر عنوان شائع کرایا تھا۔الیاس احمد گدی نے نیشنل بک ٹرسٹ انڈیا کے ڈائریکٹر کی ہدایت پر اس ہندی کتاب کا ترجمہ اردو میں کیا ہے۔ان کی یہ ترجمہ شدہ کتاب نیشنل بک ٹرسٹ انڈیا کے زیر اہتمام 1999 میں شائع ہو چکی ہے۔اس کتاب میں پھنیشور ناتھ رینؔو کی 1944 سے 1972 تک کی مختلف افسانوں کا ترجمہ شامل ہے۔ہم اس بات سے بہ خوبی واقف ہیں کہ ہر دور کا اپنا ایک مزاج ہوتا ہے اور اس کی اپنی ایک تاریخ بھی ہوتی ہے۔1999 میں 1944 کے حالات کو سمجھنا اور اس کو پیش کرنا سہل نہیں، لیکن الیاس احمد گدی کا یہی کمال اسے منفرد بناتا ہے کہ نہ صرف انھوں نے نقل معانی کیا ہے بلکہ اس وقار کو بھی اس ترجمے میں قائم رکھا ہے جس کا وہ حق دار ہے۔بہرکیف الیاس احمد گدی نے اس کتاب میں شامل جملہ اکیس

کہانیوں کا ترجمہ جس خوب صورتی کے ساتھ پیش کیا ہے، وہ اہمیت کا حامل ہے۔ آیئے اب ہم ان ترجمہ شدہ افسانوں کا بالترتیب سرسری مطالعہ کریں گے تاکہ بعض بنیادی نکات سامنے آسکیں۔

1۔ **''پہلوان کی ڈھولک''**: الیاس احمد گدی کے ذریعہ ترجمہ شدہ پھنیشور ناتھ رینو کی پہلی کہانی ہے۔ اگرچہ اس کہانی کی صرف اردو متن کے مطالعے سے کہیں کسی خامی کا احساس نہیں ہوتا ہے۔ تاہم اردو کے ساتھ ہندی متن کو سامنے رکھنے پر بعض معمولی خامیاں ابھر کر سامنے آتی ہیں۔ مثلاً کہانی کی بنیادی متن کے صفحہ 17 (ہندی) کی پہلی اور دوسری سطور میں لفظ ''ٹھنڈی'' اور ''تھرتھر'' (38) اسی طرح صفحہ 18 اور صفحہ 19 (ہندی) کے یہ جملے ''وہ کشتی بھی لڑتا تھا'' اور ''دونوں یووک پہلوان پینترا بھرنے لگے'' (39) چھوٹ گئے ہیں۔ اسی طرح صفحہ 22 اور صفحہ 23 (ہندی) کے یہ جملے ''اسپندن شکتی شونیہ اسنایوؤں میں بھی بجلی دوڑ جاتی تھی'' اور ''رات میں سیاروں کے بائیں جانگھ کے ماس کو کھا ڈالا ہے پٹ بھر بھی۔۔۔'' (40) بھی چھوٹ گئے ہیں۔ اس کے علاوہ مترجم نے بعض مقامات پر ایسے جملے بھی پیوست کر دیے ہیں جن کا تعلق بنیادی متن سے نہیں ہے۔ مثلاً صفحہ 7 (اردو) میں ''نئے مینیجر صاحب نے کہا۔۔۔ ہوریبل۔۔۔''، ''روز دو تین لاشیں اٹھنے لگی تھیں۔ لوگوں میں کہرام مچا ہوا تھا۔۔۔'' (41) ان چیزوں کے علاوہ کچھ ایسے الفاظ ہیں جن کا ترجمہ مناسب و موزوں نہیں ہے۔ جیسے صفحہ 6 (اردو) میں لفظ ''اتعہ'' کا ترجمہ ''مطلب'' اور لفظ ''شکشادکشا'' کا ترجمہ ''تعلیم والیم'' (42) کیا گیا ہے۔ حالاں کہ پہلے لفظ کا ترجمہ ''لہٰذا'' اور دوسرے لفظ کا ترجمہ ''تعلیم وتلقین'' کیا جاتا تو زیادہ موزوں ہوتا۔

اس کہانی میں ہندی و سنسکرت کے چند ایسے الفاظ دیکھنے کو ملتے ہیں جو عام فہم نہیں ہیں۔ اگر مترجم چاہتے تو ان لفظوں کا ترجمہ اردو میں آسانی سے کر سکتے تھے۔ ان کمیوں کے ساتھ ساتھ کئی جگہوں پر رموز و اوقاف پیراگراف کی تبدیلیوں میں بھی غلطیاں سرزد ہوئی ہیں جن سے کہانی کسی قدر متاثر ہوئی ہے۔ مگر ان تمام معمولی خامیوں کے ساتھ ساتھ بعض مقامات پر ایسے جملے بھی دیکھنے کو ملتے ہیں جو اصل متن سے زیادہ سلیس اور بہتر ہیں۔

2۔ **''پارٹی کا بھوت''**: اس کہانی کی بنیادی متن کے بالمقابل ترجمہ میں کئی جگہوں پر بعض چھوٹی چھوٹی خامیاں دیکھنے کو ملتی ہیں۔ جیسے بلاضرورت پیراگراف کا بدلنا، درمیان متن کئی لفظوں کا غائب ہونا، غیر مناسب

جگہوں پر رموز اوقاف کا استعمال ہونا وغیرہ۔ ان خامیوں کے علاوہ بنیادی متن کا صفحہ 57 (ہندی) کا یہ جملہ ''سگریٹ سور بھ کا اپھوگ کرتی رہی'' (43) ترجمہ کی متن میں چھوٹ گیا ہے۔ اسی طرح صفحہ 63 (ہندی) کا یہ جملہ ''نائی آواز دیتا ہے۔ پگڈنڈی ''کھ' پارٹی کی!'' (44) ترجمہ شدہ متن میں چھوٹ گیا ہے یہ الفاظ دیگر بنیادی متن کے ان جملوں کو حذف کر دیا گیا ہے۔ دوسری جانب مترجم سے بعض لفظوں کا ترجمہ کرنے میں بھی خطا ہوئی ہے۔ مثلاً صفحہ 11 (اردو) میں اصل متن کا لفظ ہے ''یون وگیان'' اس لفظ کا ترجمہ الیاس احمد گدی نے ''شباب سائنس'' (45) کیا ہے۔ جب کہ اس لفظ کا بہتر ترجمہ ''علم جنسیات'' ہے۔ اسی طرح صفحہ 13 (اردو) میں بنیادی متن کا لفظ ''ویبھوشت'' کا ترجمہ مترجم نے ''لبریز'' (46) کیا ہے جو سیاق وسباق کے اعتبار سے مناسب معلوم نہیں ہوتا۔

مذکورہ معمولی کمیوں سے قطع نظر یہ کہانی کئی خوبیوں کا حامل بھی ہے۔ مثلاً کرداروں کی زبان میں مترجم نے انتہائی ہوش مندی سے کام لیا ہے۔ جو کردار جس معیار کا ہے اس کی زبان بھی اسی طرح کی ہے۔ مزید یہ کہ کئی جگہوں پر بنیادی متن کے ہندی الفاظ کا من وعن استعمال کر کے سلاست وروانی کو قائم رکھا گیا ہے۔

3۔ **''رسول مستری''**: بہ نسبت مذکورہ دونوں کہانیوں کے اس کہانی میں مترجم زیادہ بیدار نظر آتے ہیں۔ کرداروں کی زبان اور طرز تکلم میں مترجم نے اپنی فنی مہارت کا ثبوت پیش کیا ہے اور رموز اوقاف کے استعمال میں بنیادی متن کو پیش نظر رکھا ہے جس کے نتیجے میں غلطیاں نہیں کے برابر ہوئی ہیں۔ البتہ صفحہ 27 اور صفحہ 31 (اردو) میں اصل متن کے اعتبار سے پیراگراف بدلا جاتا، مگر مترجم نے کوئی تبدیلی نہیں کی۔ تاہم مذکورہ مقامات پر پیراگراف نہیں بدلنے سے سیاق وسباق پر اس کا کوئی خاص اثر نہیں پڑا ہے۔ بنیادی متن کا لفظ ''پورے بھونک'' (47) جو صفحہ 66 ہندی کا ہے۔ یہ لفظ ترجمہ شدہ متن میں چھوٹ گیا ہے۔ اسی صفحہ میں بنیادی متن کا یہ لفظ ''پرم پتری بھکت'' (48) کا ترجمہ مترجم نے ''باپ کا پرم بھکت'' (49) کیا ہے۔ حالاں کہ اس لفظ کے متبادل میں ''والد کا انتہائی عقیدت مند'' یا ''والد کا اعلیٰ عقیدت مند'' جیسے الفاظ کا استعمال کرنا زیادہ مناسب ہوتا۔ ان چیزوں کے علاوہ مترجم نے کرداروں کی زبان وبیان کا بہ طور خاص خیال رکھا ہے جس سے کہانی پڑھتے ہوئے فطری پن کا احساس ہوتا ہے۔

4۔ ''تین بندیاں'': اس کہانی کے ابتدائی حصے میں کسی خامی کا احساس نہیں ہوتا ہے البتہ درمیانی اور آخری حصے میں چند جگہوں پر متعدد خامیاں نظر آتی ہیں۔ مثلاً صفحہ 44 (اردو) میں بنیادی متن کا لفظ ''اسمرن'' (51) جس کے معنی یاد اور خیال کے آتے ہیں اور سیاق وسباق کے اعتبار سے ''یاد'' مناسب لفظ ہے لیکن مترجم نے لفظ ''اسمرن'' کا ترجمہ ''آداب'' کیا ہے جو کسی بھی اعتبار سے موزوں نہیں ہے۔ اسی طرح بنیادی متن کے یہ الفاظ۔ ''جاتی وچار؟ شلپی وادی سنوادی آدی راگ کو پرکھنے کے سمئے !۔۔۔۔ آنلکر آنندوں۔ للاس الکھ۔ مکھر۔ جگت میں'' (51) کو حذف کر دیا گیا ہے۔ علاوہ ازیں بعض لفظوں کا مناسب وموزوں ترجمہ نہیں کیا گیا ہے جن سے ترجمہ شدہ عبارت کسی قدر متاثر ہوئی ہے۔

5۔ ''رس پریا'': اس کہانی میں غلطی نہیں کے برابر ہے۔ صرف صفحہ 56 (اردو) میں یہ فقرہ ''مدھو کانٹ ٹھاکر کی بیٹی کی طرح۔۔۔۔ (52) بنیادی متن کا حصہ نہیں ہے۔ بلکہ مترجم کا خود ساختہ فقرہ ہے۔ اس کے علاوہ کئی مقامات پر بنیادی متن کے الفاظ کو محض رسم الخط بدل کر یعنی خط نستعلیق میں رقم کر دیا گیا ہے حالاں کہ ایسے لفظوں کا آسانی سے ترجمہ کیا جا سکتا تھا۔ بقیہ چیزیں جملہ خامیوں سے مبرا ہیں۔

6۔ ''تیسری قسم'': بہ اعتبار بنیادی متن اس کہانی کا مکمل عنوان ہے۔ ''تیسری قسم ارتھات مارے گئے گلفام'' (53) مگر مترجم نے صرف ''تیسری قسم'' (54) پر اکتفا کیا ہے۔ اس کے علاوہ دو تین جگہوں پر ٹائپنگ کی معمولی غلطیاں دیکھنے کو ملتی ہیں۔ پوری کہانی میں مترجم نے کرداروں کی زبان پر بہ طور خاص خیال رکھا ہے اور مناسب وموزوں جگہوں پر ہندی کے لفظوں کا بھی استعمال کیا ہے۔ بنیادی متن کو ملحوظ رکھتے ہوئے رموز اوقاف کا استعمال کیا گیا ہے۔ اس طرح مجموعی طور پر یہ کہانی جملہ خامیوں سے پاک ہے۔

7۔ لال پان کی بیگم'': اجمالی طور پر یہ کہانی ہر طرح کی خامیوں سے پاک وصاف ہے۔ عبارت سے لے کر رموز اوقاف وغیرہ تک یعنی ہر پہلوؤں کا مترجم نے ترجمہ کرنے میں بہ طور خاص خیال رکھا ہے۔ بلا کسی تبدیلی کے کرداروں کی زبان استعمال کی گئی ہے۔ بنیادی متن کے کچھ ایسے الفاظ جو سیاق وسباق کے لحاظ سے اضافی معلوم ہوتے ہیں، انھیں مترجم نے حذف کر دیا ہے۔

8۔ ''پردے کے پیچھے کا ہیرو'': الیاس احمد گدی نے اس کہانی کا بنیادی عنوان ''نیپتھیہ کا ابھینیتا'' کا بہترین ترجمہ کیا ہے۔ بنیادی عبارت کے درمیان ہندی اور علاقائی زبان کے کئی ایسے الفاظ، فقرے اور جملے بھی دیکھنے کو ملتے ہیں جن کا مترجم نے صرف رسم الخط بدلنے پر اکتفا کیا ہے۔ حالاں کہ ان چیزوں کا اردو میں سلیس ترجمہ کیا جا سکتا ہے۔ مگر ایسا نہیں کیا گیا ہے کیوں کہ اس عمل سے اردو کی عبارت بوجھل ہو سکتی تھی۔ بقیہ چیزیں فنی اعتبار سے تشفی بخش ہیں۔

9۔ ''ٹیبل'' پھنیشور ناتھ رینو کی یہ ایک طویل کہانی ہے۔ مگر کہانی کی طوالت کی بہ نسبت خامیوں کا احساس بہت کم ہوتا ہے الّا یہ کہ اصل متن کے صفحہ 255 وصفحہ 256 (ہندی) کی یہ عبارت ''ٹیبل پر کام؟ جی ہاں۔۔۔۔ جی نہیں ابھی تو سنگیسر کو بلا کر ہتھوڑے سے ٹیبل کی کوئی کانٹی ٹھکوا۔۔۔۔؟'' کیا۔ یا۔ یا؟ کانٹی؟''

''میہتا کا ورن۔ کھچت مکھ منڈل کنٹکت ہو گیا لگا اچرج سے بولا جی ہاں! کانٹی مانے۔۔۔۔۔ کھول!'' (55)

کا ترجمہ چھوٹ گیا ہے۔ اسی طرح بنیادی متن کے صفحہ 264 (ہندی) کا ایک لفظ ''کچت'' کا بھی ترجمہ نہیں ہو سکا ہے۔ واضح ہو کہ بنیادی متن کے ان لفظوں کا ترجمہ چھوٹ جانے سے کہانی کی افہام و تفہیم میں ایک خلا کا احساس ہوتا ہے۔

مذکورہ چیزوں کے علاوہ اس کہانی کے ترجمہ میں دیگر کسی کمی کا احساس نہیں ہوتا ہے۔ بلکہ بعض چیزیں ایسی بھی دیکھنے کو ملتی ہیں جن سے الیاس احمد گدی کی فنی بصیرت ظاہر ہوتی ہے۔ مثلاً پوری کہانی میں جو کردار جس معیار کے ہیں ان کی زبان بھی اسی طرح کی ہے۔ آپسی مکالمے میں کچھ ایسے الفاظ بھی دیکھنے کو ملتے ہیں جو آفس کا کوڈ ورڈ ہے۔ اسی طرح سے بعض خاص محاورے اور فقرے بھی جو دفتروں میں بولی جاتی ہیں، ان کا استعمال بھی موقع بہ موقع کیا گیا ہے یہاں تک کہ صفحہ 118 وصفحہ 119 (اردو) میں ایک کردار کا ایک مکمل جملہ ''آپنی دیا کوڑے آپنار بڑھ تالوتے چھا گوت انولپین کورین'' بنگلہ زبان کے اس جملہ کو مترجم نے صرف رسم الخط بدل کر من وعن نقل کر دیا ہے۔ مگر اس جملہ کے آخر میں اسٹار کا نشان لگا کر اور حاشیے میں معنی لکھ کر قارئین اردو کے لیے سہل کر دیا ہے۔

10۔ ''تبے اکیلا چلورے'': بنیادی متن میں اس کہانی کا عنوان ''تویں ایکلا چلورے'' جو دراصل علاقائی زبان سے تعلق رکھتا ہے۔ جب کہ مترجم نے اردو کے عنوان میں تھوڑی سی تبدیلی کر دی ہے۔عنوان کے ترجمہ میں مترجم کو چاہیے کہ وہ یا تو کلی تبدیلی کے ساتھ سہل اردو میں سرخی قائم کریں یا پھر بلا کسی ردو بدل کے اصل عنوان ہی رہنے دیں۔مگر جزوی تبدیلی کسی طرح بھی مناسب نہیں ہے۔ پوری کہانی میں کرداروں کے بیشتر مکالمے صرف تبدیلی رسم الخط کے ساتھ رقم ردیے گئے ہیں۔ ہندی مکالموں کے ساتھ ساتھ بعض جگہوں پر انگلش کے الفاظ بھی دیکھنے کو ملتے ہیں۔تاہم ان چیزوں سے ترجمہ شدہ عبارت کی صحت پر کوئی خاص اثر نہیں پڑا ہے البتہ ایک دو جگہوں پر ایسے علاقائی جملے دیکھنے کو ملتے ہیں جو ثقیل الفہم ہیں۔

11۔ ''اچھے آدمی'': اس کہانی کے ترجمہ میں کہیں کسی کمی کا احساس نہیں ہوتا ہے۔زبان و بیان اور مکالمے سے فطری پن ظاہر ہوتا ہے۔مناسب وموزوں جگہوں پر بعض چیزوں کو صرف تبدیلی رسم الخط کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔کچھ علاقائی فقرے اورضرب الامثال ایسے بھی ہیں جو عام فہم نہیں ہیں۔

12۔ ''خبر رساں'': اس پوری کہانی میں نہ تو کسی لفظ کو حذف کیا گیا ہے اور نہ ہی کسی لفظ کا غیر مناسب ترجمہ کیا گیا ہے۔ البتہ متعدد جگہوں پر کئی الفاظ ایسے بھی دیکھنے کو ملتے ہیں جن کا ترجمہ تو نہیں کیا گیا ہے لیکن تبدیلی رسم الخط کے ساتھ رقم کر دیا گیا ہے۔اس کے علاوہ بنیادی متن کا لفظ ''بھوپیں''(58) کا ترجمہ کرنا چھوٹ گیا ہے۔ بہرکیف ان غیر ترجمہ شدہ الفاظ یا فقرے میں کچھ تو ایسے ہیں جو ہندی کے ہیں اور کچھ ایسے بھی ہیں جن کا تعلق علاقائی زبان سے ہے۔تاہم ان چیزوں سیاق وسباق پر کوئی خاص اثر نہیں پڑا ہے۔علاوہ ازیں بقیہ چیزیں قابل ستائش ہیں۔

13۔ ''ایک'': اس کہانی کی ہندی متن کا عنوان ہے''ایک آدم راتری کی مہک''(59) جب کہ الیاس احمد گدی نے اس عنوان کے لیے اردو میں صرف ''ایک''(60) لکھا ہے جو کہ نامکمل ہے۔اس سلسلے میں یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ یہ غلطی کتابت میں ہوئی ہوگی کیوں کہ کسی بھی مترجم سے اتنی بڑی اور سامنے کی غلطی نہیں ہوسکتی ہے۔اس کے علاوہ کہانی کے درمیان صفحہ 184(اردو) میں ایک لفظ''سرٹی فیکیٹ''(61) رقم کیا گیا ہے جب کہ ہندی متن کا یہ

لفظ ''سائٹکفٹک'' (62) ہے۔ لہٰذا یہاں پر مترجم کو صرف تبدیلی رسم الخط کے ساتھ اس لفظ کو لکھ دینا چاہیے تا کہ کردار کی زبان متاثر نہ ہو سکے۔ علاوہ ازیں مناسب وموزوں جگہوں پر ہندی کے الفاظ اور فقرے بھی استعمال کیے گئے ہیں۔ بہر کیف مجموعی طور پر بجز عنوان کے اس کہانی کا ترجمہ بہتر ہے۔

14۔ ''اچاٹن'': یوں تو اس پوری کہانی میں مترجم سے کوئی ایسا لفظ نہیں چھوٹا ہے جو ترجمہ کرنے سے رہ گیا ہو، تاہم اصل متن کے وہ جملے یا فقرے جن کے ترجمہ کرنے سے عبارت بوجھل ہو سکتی تھی، ان کا ترجمہ نہیں کیا گیا ہے۔ بعض جگہوں پر مکالمے صرف تبدیلی رسم الخط کے ساتھ رقم کر دیے گئے ہیں کیوں کہ ایسے مکالمے، یا تو کرداروں کے خاص لب لہجے میں ہیں یا پھر عام فہم ہندی میں۔ بہر حال مجموعی طور پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ اس کہانی کے ترجمہ میں مترجم نے اپنی فنی بیداری کا بہتر ثبوت پیش کیا ہے۔

15 ''خود آگہی'': اگر چہ کہانی کے سرسری مطالعے سے کہیں کوئی خامی ظاہر نہیں ہوتی ہے تاہم غائر مطالعہ سے بعض جگہوں پر معمولی کمیوں کا احساس ہوتا ہے۔ مثلاً صفحہ 213 (اردو) میں اصل متن کا ایک لفظ ''گربھ داس'' (63) ہے جس کا ترجمہ نہیں کر کے محض رسم الخط بدل کر لکھ دیا گیا ہے۔ حالاں کہ اس لفظ کا آسان ترجمہ ''پیدائشی غلام'' (64) ہے۔ اور یہ لفظ سیاق وسباق ک اعتبار سے موزوں بھی ہے۔ اسی طرح صفحہ 214 (اردو) میں اصل متن کا لفظ ''سنگھرش'' (65) کا ترجمہ بھی نہیں کیا گیا ہے اس لفظ کو بھی تبدیلی رسم الخط کے ساتھ رقم کر دیا گیا ہے۔ علاوہ ازیں کئی ایسے الفاظ ہیں جن کا ترجمہ نہیں کیا گیا ہے صرف رسم الخط بدل کر لکھ دیا گیا ہے ان میں کچھ تو مانوس ہیں اور کچھ غیر مانوس۔ بہر کیف مجموعی طور پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ اس کہانی کا ترجمہ کرنے میں مترجم نے جس طریقۂ کار سے کام لیا ہے اس سے کہانی میں ترجمہ پن سے زیادہ تخلیقیت ظاہر ہوتی ہے۔

16۔ ''آفت ناگہانی'': اس کہانی کے مطالعے سے الیاس احمد گدی کی علمی صلاحیت کا بھرپور احساس ہوتا ہے کیوں کہ اس میں کئی ایسے مشکل ترین الفاظ ہیں جن کا بہترین ترجمہ مترجم نے آسانی سے کر دیا ہے۔ تاہم کئی مقامات پر اس کمی کا بھی احساس ہوتا ہے کہ بنیادی متن کے کچھ ایسے ثقیل الفاظ جن کا ترجمہ سرے سے کیا ہی نہیں گیا ہے۔ مثلاً ''اشٹ گرہ، اکھنڈ سنکیرتنوں، مہا یگ'' (66) وغیرہ لفظوں کا ترجمہ نہیں کیا گیا ہے محض رسم الخط

بدل کرلکھ دیا گیا ہے۔ علاوہ ازیں بعض جگہوں پر آسان لفظوں کا بھی ترجمہ نہیں کیا گیا ہے۔ حالاں کہ بنیادی متن کے ایسے مشکل یا آسان لفظوں کا اگر ترجمہ کردیا جاتا تو اردو کی عبارت کے حسن میں مزید اضافہ ہوتا۔

17۔ ''زوال کی ساعتیں'': عنوان سے اختتام تک مجموعی طور پر اس کہانی کا ترجمہ قابل ذکر ہے۔ البتہ کہانی کے وہ الفاظ جن کا تعلق کسی خاص پرب، تہوار یا رسم و رواج سے ہے، ان کا ترجمہ نہیں کیا گیا ہے اور یہی مناسب بھی ہے۔ پوری کہانی میں جہاں کہیں بھی کرداروں کے مابین مکالمے ہیں، انھیں بلا کم و کاست پیش کیا گیا ہے۔ علاقائی جملے اور فقرے کا ترجمہ بھی نہیں کیا گیا ہے کیوں کہ اس سے فطری پن کے احساس میں کمی واقع ہوتا۔ رموز اوقاف وغیرہ کے استعمال میں پوری طرح بنیادی متن کی پیروی کی گئی ہے۔ ان چیزوں کے علاوہ کہانی کی ابتدا میں بنیادی متن کا محض ایک لفظ ''اکشت۔ سندور'' (67) کا ترجمہ نہیں کیا گیا ہے صرف رسم الخط بدل کر لکھ دیا گیا ہے۔ چوں کہ یہ لفظ عام فہم نہیں ہے، لہٰذا الیاس احمد گدی کو اس لفظ کا ترجمہ کردینا چاہیے۔

18۔ ''جلوہ'': الیاس احمد گدی نے اس پوری کہانی میں جس لب و لہجہ کا استعمال کیا ہے اس سے یہ اندازہ لگانا مشکل ہو جاتا ہے کہ آیا یہ کہانی ترجمہ ہے یا تخلیق؟ دراصل اس کہانی کی بنیادی متن میں پھنیشور ناتھ رینوؔ نے اردو کے الفاظ، جملے اور فقرے سے بھرپور استفادہ کیا ہے بعدہٗ مترجم نے پوری کہانی کو اردو کے قالب میں ڈھال کر ترجمہ نگاری کی بہترین مثال پیش کی ہے۔ رموز اوقاف سے لے کر زبان و بیان تک اور کردار نگاری سے لے کر وحدت تاثر تک غرض کہ ہر سطح پر یہ کہانی فنی تقاضے کو پوری کرتی ہوئی نظر آتی ہے۔

19۔ ''لکیریں'': دائرے'': دراصل اس کہانی کا پورا عنوان ''لکیریں۔ دائرے (دو)'' ہے۔ یہاں پر مترجم سے قوسین میں ''دو'' لکھنا چھوٹ گیا ہے۔ اسی طرح بنیادی متن کا یہ جملہ ''اما کنچت ہنستی ہوئی مجھے ڈانٹتی ہے'' (68) ترجمہ کا حصہ نہیں بن سکا۔ اور صفحہ 221 (ہندی) کا ایک لفظ ''سشبد'' (69) بھی ترجمہ میں چھوٹ گیا ہے۔ علاوہ ازیں بقیہ چیزیں تشفی بخش ہیں۔ کرداروں کے آپسی مکالمے اور منظر کشی سے جو تصویریں ابھر کر آہ و بکا اور ان کے علاج و معالجہ، ڈاکٹروں، نرسوں اور دیگر عملہ کے نقل و حرکت کے ساتھ ساتھ رشتہ داروں کے آمد و رفت وغیرہ سبھی کچھ بالکل صاف صاف نظر آتی ہیں۔

20۔ ''آتش خور'': اگر چند معمولی خامیوں کو نظرانداز کر دیا جائے تو یہ کہا جا سکتا ہے کہ بہ اعتبار ترجمہ یہ کہانی بہتر ہے۔ زبان و بیان، آپسی مکالمے اور منظر کشی کو بڑی ہنر مندی سے برتا گیا ہے۔ اس کہانی کا ایک کردار آبھارانی ہے جس کا تعلق بنگال سے ہے۔ اس کردار کے بنگلہ زبان کے کئی ایسے جملے اور فقرے دیکھنے کو ملتے ہیں جن کے اردو معنی یا تو درمیان متن ہی لکھ دیے گئے ہیں یا پھر حاشیے میں رقم کر دیے گئے ہیں۔ مگر اس کے برعکس کچھ ایسے الفاظ ہیں جن کا ترجمہ کیا ہی نہیں کیا ہے۔ مثلاً بنیادی متن کا ایک لفظ ہے ''آئیک۔ سلا'' (70) اس لفظ کا صرف رسم الخط بدل کر رقم کر دیا گیا ہے حالاں کہ اس لفظ کا استعمال کہانی کا اہم کردار بار بار کرتا ہے اور اس ایک لفظ کا وہ کئی معنی مراد لیتا ہے۔ لیکن پوری کہانی میں کوئی ایک معنی واضح نہیں ہو سکا ہے۔ اس کہانی میں مترجم نے جہاں ایک طرف بنیادی متن کے کئی مشکل ترین لفظوں کا آسان ترجمہ کر دیا ہے وہیں دوسری جانب کچھ ایسے الفاظ بھی ہیں جن کا ترجمہ انھوں نے قصداً نہیں کیا ہے۔ مثلاً ایک لفظ ہے ''سونپتر'' (71) جس کے معنی حرامی اولاد کے آتے ہیں۔ اب چوں کہ یہ ایسا لفظ ہے جو کسی بھی خوب صورت عبارت کو بھونڈا کر سکتا ہے۔ لہٰذا الیاس احمد گدی نے اس لفظ کا ترجمہ نہیں کیا ہے بلکہ صرف تبدیلی رسم الخط کے ساتھ لکھ دیا ہے۔ اس کے علاوہ بنیادی متن کا ایک لفظ ''موہورت'' (72) کا ترجمہ مترجم سے سہواً یا عمداً چھوٹ گیا ہے۔ اس کے علاوہ بقیہ چیزیں قابل ذکر ہیں۔

21۔ ''مورنی دیوار'': فن مصوری سے متعلق اس کہانی میں الیاس احمد گدی نے بہ حیثیت مترجم فنی تقاضے کو ملحوظ رکھتے ہوئے ترجمہ کیا ہے۔ اس پوری کہانی میں کوئی بھی ایسا لفظ نہیں چھوڑا ہے جس کا ترجمہ کرنا ناگزیر تھا البتہ ویسے الفاظ، فقرے یا جملے کا ترجمہ نہیں کیا گیا ہے جو کرداروں کے خاص لب و لہجے میں ادا کیے گئے ہیں۔ ان چیزوں کو محض رسم الخط بدل کر لکھ دیا گیا ہے۔ کرداروں کے جذبات، مکالمے اور زبان و بیان کا بھی بہ طور خاص خیال رکھا گیا ہے۔ مجموعی طور پر کہا جا سکتا ہے کہ یہ کہانی جملہ خامیوں سے تقریباً پاک وصاف ہے۔

مذکورہ بالا تحریر کی روشنی میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ ایک زبان میں بیان کردہ خیالات یا معلومات کو دوسری زبان میں منتقل کرنا، بہ ظاہر یہ ایک سادہ سا عمل ہے لیکن درحقیقت ترجمے کا کام آسان قطعی نہیں ہے یہ ایک کٹھن مرحلے سے گزرنے کا عمل ہے۔ کسی بھی تخلیق یا فن پارے کا کامیاب ترجمہ اسی وقت ممکن ہو سکتا ہے جب مترجم کا دونوں

زبانوں میں یعنی .S.L اور .T.L پر کم و پیش یکساں عبور حاصل ہو مزید یہ کہ متعلقہ زبانوں کی ادبی صفات اور ان سے وابستہ تہذیبی قدروں سے بھی واقفیت ہو، تبھی وہ اپنے ترجمے میں ادب پارے کے ساتھ انصاف کر پائے گا۔ لہٰذا اس سلسلے میں یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ الیاس احمد گدی نے رینو کی کہانیوں کے ترجمے میں پورے طور پر انصاف سے کام لیا ہے کیوں کہ انھیں نہ صرف متعلقہ دونوں زبانوں پر مضبوط گرفت ہے بلکہ دونوں زبانوں کے ادبی، تہذیبی اور ثقافتی اقدار و صفات سے گہری واقفیت بھی ہے۔ الیاس احمد گدی نے ترجمہ کے دوران اس بات کا بہ طور خاص خیال رکھا ہے کہ بنیادی متن کا وقار مجروح نہ ہو۔ پھنیشور ناتھ رینو کا افسانہ ''پہلوان کی ڈھولک'' کے مطالعہ سے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ شاید یہ افسانہ الیاس احمد گدی کے ابتدائی زمانے کا ہو اور جب ہم رینو کی کہانی ''مورنی دیوار کی'' پڑھتے ہیں تو ایسا گمان ہوتا ہے کہ یہ تخلیق الیاس احمد گدی کے موجودہ وقت کی ہے۔ اگر چہ ان دونوں افسانوں کے درمیان پچیس سال کا طویل فاصلہ ہے لیکن کہیں بھی عصری خلا کا احساس نہیں ہوتا۔

اردو زبان اپنے سماج یا معاشرے کا اٹوٹ حصہ ہے۔ یہ زبان تہذیبی اقدار کی مظہر ہے اور اس کی پرورش و پرداخت میں علاقائی، جغرافائی اور سماجی عوامل برابر کام کرتے ہیں اور اس حقیقت سے بھی ہم انکار نہیں کر سکتے کہ علاقائی رسم و رواج، تہذیبی و ثقافتی اقدار اور مذہبی تصورات کہیں نہ کہیں زبان کا جزو بن جاتے ہیں۔ لہٰذا ہم دیکھتے ہیں کہ پھنیشور ناتھ رینو کی بنیادی متن یعنی اصل ہندی کہانیوں میں جو باتیں بیان کی گئی ہیں اور جن معاشرتی اصولوں اور سماجی قدروں کو پیش کیا گیا ہے اس کی اہمیت تو اپنی جگہ مسلم ہے ہی لیکن ان تمام چیزوں کو دھیان میں رکھتے ہوئے رینو کے منتخب افسانوں کو اردو کے قالب میں ڈھالنا الیاس احمد گدی کا ایک قابل قدر، قابل اعتبار اور قابل احترام کارنامہ ہے۔ بہ حیثیت مترجم الیاس احمد گدی کے ترجمہ شدہ افسانوں کے مطالعے سے ہم اس خطے کے علاقائی رسم و رواج، تہذیبی و ثقافتی اقدار اور مذہبی تصورات کو بہ خوبی سمجھ سکتے ہیں ساتھ ہی وہاں کے لوگوں کے مسائل، ان کے دکھ درد، انفرادی اور اجتماعی زندگی کی گتھیاں اور الگ الگ علاقے میں رونما ہونے والے واقعات و حادثات گویا ایک پوری تہذیب کو بھی ہم آسانی کے ساتھ سمجھ سکتے ہیں۔

ہندستانی تہذیب علاقائی تہذیب کا چربہ ہے۔ علاقائی افسانوں میں ایک طرح کی فطری، نفسیاتی اور عوامی پن کا احساس پایا جاتا ہے۔ فی زمانہ ہندستانی افسانہ بالخصوص رینو کا افسانہ علاقائی طرز تحریر کا عکاس معلوم ہوتا ہے۔

اس میں خالص مشرقی پن ہے اور یہی وجہ ہے کہ الیاس احمد گدی ملکی زبان کے افسانے بالفاظ دیگر ہندی کہانیوں کی طرف راغب ہوئے اور اپنی بے بہا صلاحیتوں کو ترقی یافتہ دور میں بھی ترجمہ کرنے میں لگاتے رہے۔ لہٰذا الیاس احمد گدی کا ترجمہ کیا ہوا یہ افسانوی مجموعہ اردو ادب کے لیے ایک خاموش خدمت ہے۔ ان ترجموں میں مترجم نے سیدھے سادے سیاقی ترجمے سے کام لیا ہے۔ افسانے کا جو تہذیبی اور سماجی پس منظر ہے اور جس انداز بیان کو رینو نے اپنایا تھا اسے ویسا ہی مترجم نے اردو زبان میں پیش کر دیا ہے۔ یہ ایک کڑوی حقیقت ہے کہ یہ تراجم اصولی طور پر ترجمے کی بنیاد پر یقیناً مکمل ہیں لیکن اس سے ہمارے وہ قارئین جو ہندی زبان سے نابلد ہیں۔ انھیں وہ حظ حاصل نہیں ہوسکتا جو اردو کے ساتھ ہندی داں قارئین کو حاصل ہوگا۔

الیاس احمد گدی نے ہندی زبان وادب کی جملہ خصوصیات کو اردو میں منتقل کرنے کی سعی کی ہے۔ ان کے ترجمہ کا مزاج اصل تحریر سے مختلف نہیں ہے اگر وہ ایسا نہیں کرتے تو ترجمہ اصل مضمون سے مختلف ہو جاتا جو قاری کے اعصاب پر گراں گزرتا۔ اصل مضمون کا پابند ہو کر ترجمہ کرنا مترجم کی قوت بیان کو ظاہر کرتا ہے۔ مترجم کو بنیادی متن کا ساتھ نبھانا ہوتا ہے اس لیے الیاس احمد گدی کی یہ کوشش رہی ہے کہ نفس مضمون برقرار رہے اور ترجمہ اپنی زبان کے معیار اور مزاج کے مطابق ہو جائے۔ الیاس احمد گدی علم منطق سے واقف ہیں اس لیے ان کے اندر متن کی اہمیت کو جانچنے کی صلاحیت بھی موجود ہے۔ وہ ایک اچھے افسانہ نگار اور ناول نگار بھی ہیں اس لیے انھیں کہانی کی بنت میں بے پناہ مہارت ہے اور ترجمہ کی زبان کیسی ہونی چاہیے اس سے بھی بہ خوبی واقف ہیں اس لیے انھوں نے اپنے ترجمہ میں اصل متن کے حسن کو برقرار رکھنے کی حتی الوسع سعی کی ہے اور اصل ہندی کہانی کی روح کو زائل نہیں ہونے دینا چاہتے ہیں یہی وجہ ہے کہ وہ کئی مقامات پر دونوں زبانوں پر دسترس رکھتے ہوئے بھی خود اپنی زبان میں اس متن کے لیے بہترین اسلوب کا انتخاب کرنے میں ناکام رہے ہیں۔

ترجمہ میں تکنیک اور اسلوب کا کام آرائش نہیں بلکہ مرکزی خیال کی ترسیل یا اظہار ہے، اس لیے الیاس احمد گدی قصداً کوئی تکنیک یا اچھوتا اسلوب اختیار نہیں کرتے بلکہ ترجمے کے مکمل عمل کے دوران اس کے موضوع، مواد اور مزاج کی مناسبت سے ایسی تکنیک اور اسلوب اختیار کرتے ہیں جو ہر طرح سے اس تصنیف کے بنیادی خیال یا تاثر کے اظہار میں مفید ثابت ہو۔ وہ ہیئت بھی وہی منتخب کرتے ہیں جو موضوع اور مواد کا تقاضا ہو۔ الیاس احمد گدی

کی ان ترجمہ شدہ کہانیوں کے مطالعہ سے پتہ چلتا ہے کہ انھوں نے جملوں کی ساخت، آہنگ اور اسلوب وضع کرتے ہوئے اس کی اصل فضا اور وحدت تاثر کو قائم رکھا ہے۔ نیز ترجمے کے عمل میں لفظی ترجمہ کے اصول سے گریز کیا ہے۔ الیاس احمد گدی نے کسی بھی کہانی کا ترجمہ میکانکی انداز میں نہیں کیا ہے بلکہ کہانی کی فضا میں غوطہ لگا کر اس کی روح کے ساتھ سفر کرتے ہوئے اپنے ترجمے میں دکھ سکھ کو پرونے کی کوشش کی ہے۔ وہ نہ صرف متن بلکہ متن کی روح اور جذبات واحساسات کو بھی ترجمے کے آئینے میں اتارنے کا ہنر جانتے ہیں۔ انھوں نے رینو کی جن کہانیوں کے ترجمے کئے ہیں وہ دلکشی، جاذبیت، معنویت اور انفرادیت کے تناظر میں اپنی مثال آپ ہیں۔ بہرکیف الیاس احمد گدی مصنف (رینو) کا دل سے احترام کرتے ہیں اور بہ طور مترجم انتہائی دیانت داری کا مظاہرہ کرتے ہیں۔ حالاں کہ ترجمہ کرتے وقت وہ ترجمہ کردہ متن کو اس طرح ڈھالتے ہیں کہ کم از کم جزوی طور پر اس میں ایک تخلیقی آہنگ پیدا ہو جاتا ہے۔ لہٰذا ہم کہہ سکتے ہیں کہ جس طرح الیاس احمد گدی نے دیگر اصناف ادب میں اپنی انفرادیت کو برقرار رکھا ہے اسی طرح ترجمہ نگاری کے میدان میں بھی وہ اپنا ایک اہم مقام رکھتے ہیں۔ پھنیشور ناتھ رینو کی منتخب کہانیوں کا ترجمہ الیاس احمد گدی کا ایک گراں قدر کارنامہ ہے جو ناقابل فراموش ہے۔ آئندہ اور آخری باب، الیاس احمد گدی کی تحریروں کا فکری مطالعہ پر مشتمل ہے۔ لہٰذا اس باب میں ان کی جملہ تحریروں کا فکری مطالعہ کیا جائے گا۔

حوالہ جات:

(1)ڈاکٹر احمد، روزنامہ آواز، دہلی، مورخہ، 1979، 12-16، ص 15

(2)ڈاکٹر وحید قریشی، تبصرہ، اے آب رودگنگا، از رفیق ڈوگر، رسالہ سہ ماہی، معاصر، لاہور، جلد 2 سال 1983 ص 599

(3)الیاس احمد گدی، لکشمن ریکھا کے پار، کریٹیو لنکس، کینیڈا، 1998 ص 10

(4)ایضاً، ص 12-13

(5)ایضاً، ص 28-26

(6)ایضاً، ص 33

(7)ایضاً، ص 35

(8)ایضاً، ص 51

(9)ایضاً، ص 67

(10)ایضاً، ص 67-66

(11)ایضاً، ص 101

(12)ایضاً، ص 79-78

(13)ایضاً، ص 97-96

(14)ایضاً، ص 92

(15)ایضاً، ص 95-94

(16)جمیل زبیری، کنارے کی دھوپ، مشمولہ: دھوپ کنارا، بیلا پبلی کیشنز، کراچی، ص 12

(17)الیاس احمد گدی، لکشمن ریکھا کے پار، کریٹیو لنکس، کینیڈا، 1998 ص 72

(18)ایضاً، ص 101-100

(19) ایضاً، 84

(20) پرکاش فکری، رسالہ آہی رنگ، دھنباد، شمارہ 8، جنوری تا مارچ 1998، ص 190

(21) سید سلیمان ندوی (مرتب)، مکاتیب شبلی، مطبع معارف، اعظم گڑھ، طبع دوم، 1928، ص 1

(22) رائے پسکال، آٹو بایوگرافی، ٹرتھ اینڈ ڈیزائن، نے بردار ناروتج لمیٹیڈ، لندن، 1960، ص 9

(23) طفیل احمد، نقوش، آپ بیتی نمبر، جلد اول، لاہور، 1996، ص 302

(24) ڈاکٹر ایم ڈی تاثیر، ناقابل فراموش، اردو کی یادگار کتابیں، مشمولہ: ناقابل فراموش از دیوان سنگھ مفتون، نوائے وقت، لاہور، ص 4

(25) سر رضا علی، اعمال نامہ، قومی پریس لکھنؤ، 1944، ص، ح

(26) یوسف جمال انصاری، رسالہ ماہ نامہ نقوش (آپ بیتی نمبر)، لاہور، 1996، ص 80

(27) الیاس احمد گدی، رسالہ ماہ نامہ کتاب نما، جلد 26 شمارہ 6 دہلی، جون 1986 ص 24

(28) الیاس احمد گدی، مگدھ پوری کا داستان گو، مشمولہ غیاث احمد گدی کے افسانے تعارف و انتخاب، مرتبہ جمشید قمر، ایمن پبلی کیشنز، رانچی، 1991، ص 18-17

(29) ایضاً، ص 20

(30) ڈاکٹر عنوان چشتی، تنقید نامہ، مطبوعہ جامعہ نگر، دہلی، 1992 ص 64-63

(31) سید باقر حسین، ترجمے کے اصول، ترجمہ روایت اور فن، مرتبہ مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ستمبر 1985 ص 36

(32) شاہد حمید، ممتاز مترجم سے انٹرویو، روزنامہ ایکس پریس، سرگودھا، 19 نومبر 2008 ص 8

(33) حسن عسکری، مضمون: گر ترجمے سے فائدہ اخفائے حال، مشمولہ مجموعہ محمد حسن عسکری، لاہور سنگ میل پبلی کیشنز، 2008 ص 502

(34) سلیم آغا قزلباش، مغرب کے انشائیے، لاہور، مکتبہ فکر و خیال، 1989، ص 8

(35) Elienn Dolet, Exteacts from Translation History, 1540 London

page no. 27

(36) Jean- poul vinay and jean Darbelnet, A Methodology for Translation London, 2001 page no.84

(37) ڈاکٹر عنوان چشتی، منظوم ترجمے کا عمل، مشمولہ ترجمہ کا فن اور روایت مرتبہ ڈاکٹر قمر رئیس، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، 2004، ص 152 تا 134

(38) مدھوکر سنگھ (مرتب)، رینو کی سمپورن کہانیاں بھاگ 2، ساہتیہ سنسد نئی دہلی، 2009 ص 17

(39) ایضاً، ص 18

(40) ایضاً، ص 23۔22

(41) الیاس احمد گدی (مترجم) پھنیشور ناتھ رینو کی منتخب کہانیاں نیشنل بک ٹرسٹ، نئی دہلی، انڈیا، 1999 ص 7

(42) ایضاً، ص 6

(43) مدھوکر سنگھ (مرتب)، رینو کی سمپورن کہانیاں بھاگ 1، ساہتیہ سنسد نئی دہلی، 2009 ص 57

(44) ایضاً، ص 63

(45) الیاس احمد گدی (مترجم) پھنیشور ناتھ رینو کی منتخب کہانیاں نیشنل بک ٹرسٹ، نئی دہلی، انڈیا، 1999 ص 11

(46) ایضاً، ص 13

(47) مدھوکر سنگھ (مرتب)، رینو کی سمپورن کہانیاں بھاگ 1، ساہتیہ سنسد نئی دہلی، 2009 ص 66

(48) ایضاً، ص 66

(49) الیاس احمد گدی (مترجم) پھنیشور ناتھ رینو کی منتخب کہانیاں نیشنل بک ٹرسٹ، نئی دہلی، انڈیا، 1999 ص 28

(50) مدھوکر سنگھ (مرتب)، رینو کی سمپورن کہانیاں بھاگ 1، ساہتیہ سنسد نئی دہلی، 2009 ص 178

(51) ایضاً، ص 184، 183

(52)الیاس احمد گدی (مترجم) پھنیشور ناتھ رینو کی منتخب کہانیاں نیشنل بک ٹرسٹ، نئی دہلی، انڈیا، 1999 ص 56

(53)مدھوکر سنگھ (مرتب)، رینو کی سمپورن کہانیاں بھاگ 1، ساہتیہ سنسد نئی دہلی، 2009 ص 129

(54)الیاس احمد گدی (مترجم) پھنیشور ناتھ رینو کی منتخب کہانیاں نیشنل بک ٹرسٹ، نئی دہلی، انڈیا، 1999 ص 66

(55)مدھوکر سنگھ (مرتب)، رینو کی سمپورن کہانیاں بھاگ 1، ساہتیہ سنسد نئی دہلی، 2009

ص 255، 256، 264

(56)الیاس احمد گدی (مترجم) پھنیشور ناتھ رینو کی منتخب کہانیاں نیشنل بک ٹرسٹ، نئی دہلی، انڈیا، 1999 ص

118۔119

(57)مدھوکر سنگھ (مرتب)، رینو کی سمپورن کہانیاں بھاگ 1، ساہتیہ سنسد نئی دہلی، 2009 ص 285

(58)مدھوکر سنگھ (مرتب)، رینو کی سمپورن کہانیاں بھاگ 1، ساہتیہ سنسد نئی دہلی، 2009 ص، 39، 42

(59)ایضاً ص 83

(60)الیاس احمد گدی (مترجم) پھنیشور ناتھ رینو کی منتخب کہانیاں نیشنل بک ٹرسٹ، نئی دہلی، انڈیا، 1999 ص

180

(61)ایضاً ص 184

(62)مدھوکر سنگھ (مرتب)، رینو کی سمپورن کہانیاں بھاگ 2، ساہتیہ سنسد نئی دہلی، 2009 ص 87

(63)ایضاً ص 113

(64)نصیر احمد خاں (مرتب) جدید ہندی اردو لغت جلد اول، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی،

2005 ص 848

(65)مدھوکر سنگھ (مرتب)، رینو کی سمپورن کہانیاں بھاگ 2، ساہتیہ سنسد نئی دہلی، 2009 ص 113

(66)ایضاً ص 146

(67)ایضاً،ص158

(68)ایضاً،ص219

(69)ایضاً،ص221

(70)ایضاً،ص272

(71)ایضاً،ص275

(72)ایضاً،ص268

چھٹا باب

الیاس احمد گدی کی تحریروں کا فکری مطالعہ

(الف) سماج و معاشرہ

(ب) مزدور طبقات

حصہ (الف)

سماج ومعاشرہ

انسان اس دنیا میں اپنا وجود باقی رکھنے کے لیے بنیادی طور پر تین چیزوں کا محتاج ہے۔ایک اس کی غذا ہے جو دنیا میں انسانی وجود کے بقا کے لیے ضروری ہے اور یہ اللہ کی بنائی ہوئی اس کی فطری ضرورت ہے جس میں کوئی تبدیلی انسان کے لیے ممکن نہیں۔ دوسری اہم اور بنیادی ضرورت سر چھپانے کے ٹھکانے کی ہے اور تیسری بنیادی ضرورت تن ڈھانکے کی ہے بالفاظ دیگر روتی کپڑا اور مکان انسانوں کی بنیادی ضرورت ہے اور یہ ایسی ضرورتیں ہیں جن کے بغیر انسانی زندگی کا تصور ممکن نہیں۔ چنانچہ انسانی تاریخ پر نظر ڈالنے سے معلوم ہوتا ہے کہ ابتدا میں اس نے جنگلی پھلوں سے اپنی بھوک مٹائی، درختوں کے پتوں سے اپنے جسم کی حفاظت کی اور جنگلی جانوروں کے شکار سے اپنی غذا کا انتظام کرتے تھے۔ایک دوسرے سے کوئی واسطہ نہیں تھا اور نہ ہی ان میں ہمدردی کا جذبہ پیدا ہوا تھا۔ دوسرے لفظوں میں ہم یوں کہہ سکتے ہیں کہ انسان کا وجود تو تھا مگر اس کی زندگی کا وجود بے معنی نظر آتا تھا۔انسان اپنی ضروریات زندگی پورا کرنے کے لیے چھوٹے چھوٹے جانوروں کے شکار سے اپنا پیٹ بھرا اور مختلف موسموں کی سختیوں سے بچنے کے لیے غاروں میں رہنا شروع کیا۔انسان جس وقت غاروں کی تنہا زندگی سے باہر آیا تو اسی وقت معاشرہ تشکیل پا گیا۔ بلکہ یہ کہیے کہ معاشرہ تو اس سے پہلے غاروں ہی میں تشکیل پا چکا تھا اور اس وقت تشکیل پا چکا تھا جب روئے زمین پر دو انسان وجود میں آئے تھے اور ان کے درمیان مخصوص تعلقات استوار ہوئے تھے اس وقت بھی کوئی فرد اپنے جسم، اپنے شعور، اپنے افکار اور اپنے اعمال کے لحاظ سے مکمل طور پر دوسرے فرد سے جدا اور منفصل نہ تھا۔غرض یہ کہ اس قسم کے جداگانہ اور منفصل فرد کا کوئی وجود نہیں ہے حتیٰ کہ کہانیوں میں بھی نہیں جن میں کسی دور دراز جزیرے میں گھرے ہوئے کسی فرد کا ذکر ہوتا ہے کیوں کہ اس میں بھی اس کے ساتھ جنون اور دیگر مخلوقات کا تذکرہ ہوتا ہے۔ گویا کہانیوں میں بھی اس ثابت شدہ حقیقت کو تسلیم کیا گیا ہے کہ انسان کا ایک مستقل اور جداگانہ فرد کی حیثیت میں وجود نہیں ہے۔بس یوں سمجھئے کہ جس وقت انسان وجود میں آیا اسی وقت معاشرہ بھی وجود میں آ گیا کیوں کہ نوع انسانی کے افراد مکمل طور پر علیٰحدہ نہیں رہ سکتے بلکہ ان پر یہ شدید ترین جذبہ غالب آ گیا کہ وہ کسی نہ کسی صورت میں ایک دوسرے کے ساتھ مل جل کر رہیں۔اس لحاظ سے معاشرہ فرد کے نفس سے ابھرنے والی نفسیاتی ضرورت ہے جو اس شدید خواہش سے پیدا ہوئی ہے کہ وہ تنہا نہیں رہ سکتا۔اب خواہ اس شدید خواہش کی وجہ سے تنہا رہ جانے کا خوف ہو، یا پھاڑ کھانے والے جانوروں کا ڈر ہو یا نامعلوم طبعی قوتوں سے خطرہ ہو، یا اس شدید خواہش کی وجہ انسان کا

یہ احساس ہو کہ اس کے دوسرے انسانوں کے ساتھ اشتراک میں جو مفادات ہیں وہ تنہا رہنے میں نہیں ہیں، یا اس کی وجہ جنسی جبلت ہو، یا گروہی جبلت، غرض کوئی بھی جبلت ہو یا کوئی بھی وجہ ہو، حاصل یہ ہے کہ انسان میں ایک ایسا فطری دباؤ موجود ہے جس نے فرد کے ضمیر سے معاشرے یا سماج کو ظہور بخشا ہے۔

اگرچہ لسانی اعتبار سے ''سماج'' اور ''معاشرہ'' دو الگ الگ زبانوں کے الفاظ ہیں۔ ''سماج'' سنسکرت زبان کا لفظ ہے جب کہ ''معاشرہ'' عربی زبان سے ماخوذ ہے۔ تاہم لغوی اعتبار سے یہ دونوں ہی الفاظ ہم معنی ہیں اور ایک دوسرے کے متبادل بھی ہیں۔ لیکن اس حقیقت سے بھی ہم انکار نہیں کر سکتے کہ ''سماج'' سنسکرت زبان کا لفظ ہوتے ہوئے اردو میں بھی اتنی کثرت سے مستعمل ہے کہ اس نے اپنے متبادل لفظ ''معاشرہ'' کو بھی پیچھے چھوڑ دیا ہے۔

جیسا کہ اوپر مذکور ہے کہ ''سماج'' سنسکرت زبان سے مشتق ہے اور یہ سنسکرت کے دو لفظوں کا مجموعہ ہے۔ ''سم'' اور ''آج''، سم کے معنی ہیں رکھنا یا ایک ساتھ اور آج کے معنی ہیں رہنا۔ یعنی سماج کے لغوی معنی ہیں ایک ساتھ رہنا۔ اس لحاظ سے جہاں افراد ایک ساتھ جمع ہو جاتے ہیں وہیں سماج بن جاتا ہے۔ سماج کیا ہے؟ اور سماج کی اصل تعریف کیا ہو سکتی ہے، یہ بہت وسیع موضوع ہے۔ جس کی تفصیل میں جانا یہاں مناسب نہیں۔ پھر بھی چند ماہرین سماجیات کی مثالیں دی جا رہی ہیں جنھوں نے اپنے اپنے انداز سے سماج کی یوں تعریف کی ہے۔ میکاؤر اور پیج نے کہا ہے:

> ''سماج رسم و رواج کا، حقائق اور آپسی ہمدردی کا، مختلف گروہوں اور شعبوں کا، انسانی برتاؤ اور طور طریقوں کا حریت اور مساوات کا نام ہے''۔(1)

ڈاکٹر محمد حسن نے سماج کی تعریف اس طرح کی ہے:

> ''سماج بذات خود ایک عظیم اور وسیع ادارہ ہے اور اس کے اتنے رنگا رنگ روپ ہیں کہ ان میں وحدت پانا مشکل ہے''۔(2)

مارس گنسبرگ نے سماج کی تعریف یوں کی ہے:

> ''سماج افراد کا ایسا مجموعہ ہے جو مخصوص تعلقات اور برتاؤ کے طریقوں میں بندھے ہوئے ہوتے ہیں اور اسی بنیاد پر ان دوسرے لوگوں سے مختلف ہوتے ہیں جو ان تعلقات کو اختیار نہیں کرتے یا جو ان میں سے الگ ہیں''۔(3)

اس طرح یہ کہا جاسکتا ہے کہ سماج افراد کا ایسا گروہ ہے جو کچھ روایتوں اور اصولوں سے بندھے ہوتے ہیں۔ سماج افراد کا مجموعہ ہے۔ جب کبھی سماج کا خیال ہمارے ذہن میں آتا ہے تو افراد اور اس کی بہتری کا خیال بھی ابھرتا ہے۔ یہ ممکن نہیں کہ فرد کی حالت بدتر ہو اور سماج بہتر ہو، سماج کو بہتر بنانے کی جدوجہد فرد کی آزاد نشوونما اور ترقی کے لیے ہوتی ہے۔ اس میں یہ بات مضمر ہے کہ فرد کی آزادی ایک انصاف پرور معاشرے کی تشکیل کے بغیر برقرار نہیں رہ سکتی بلکہ اس کا وجود ہی ناممکن ہے۔ سماج ہمیشہ بدلتا رہتا ہے اور وقت کے تقاضوں کے تحت تغیر پذیر ہوتا ہے۔

ادب سماج کا ایک حصہ ہے۔ سماج کی ترقی میں ادب کا نمایاں رول ہوتا ہے۔ ادب سماج کی بہتری کا کام کرتا ہے۔ جب سے سماج کا وجود ہوا تب سے لے کر آج تک ادب نے سماج کی بہتری کا کام کیا ہے۔ جہاں سماج ہے وہاں ادب ہے یعنی سماج کے وجود سے ہی ادب کا وجود ہوا۔ جو انسان سماج کی تشکیل میں نمایاں کردار نبھاتا ہے وہ انسان ادب میں بھی نمایاں کردار نبھاتا ہے،، ادب انسان کی زندگی سے وابستہ ہے۔ ادب اور زندگی کے مسائل جہاں ایک طرف بڑے لطیف، باریک اور گریز پا ہیں وہیں دوسری جانب ان کے باہمی رشتے بڑے پیچیدہ پہلودار اور وسیع بھی ہیں۔ ادب اور زندگی کے باہمی تعلق کی بات چھیڑتے ہی بے شمار مسائل سر اُٹھاتے ہیں۔ مثلاً سب سے پہلے یہی کہ ادب کیا ہے؟ کیا یہ خود کوئی مقصد کے حصول کا ذریعہ ہے؟، کیا ادب محض انفرادی جذبات اور احساسات کا ترجمان ہے یا سماجی شعور کا عکاس بھی؟ ادب میں بنیادی اہمیت ہیئت کا حاصل ہے یا موضوع اور مواد کو؟ ان تمام سوالات کے جوابات میں دراصل ادب اور زندگی کے باہمی رشتے کو تلاش کیا جاسکتا ہے۔

ادب کے مقصد اور منصب کے سلسلے میں مختلف ادوار میں مختلف نظریات کا اظہار کیا گیا ہے۔ مگر ان تمام خیالات کی تہہ میں جو مفہوم ادب کے بارے میں ہمیں مشترک نظر آتا ہے وہ یہ ہے کہ ادب اور انسانی زندگی آپس میں اس قدر مربوط ہیں کہ ایک کے بغیر دوسرے کا تصور ممکن نہیں۔ ادب نہ صرف زندگی کا ترجمان اور ناقد ہے بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ یہ ہمارے رہن سہن کا ایک لازمی جز بھی ہے۔

زندگی کیا ہے؟ زندگی ارتقا اور مسلسل کا دوسرا نام ہے جس میں انفرادی اور اجتماعی دونوں پہلو شانہ بہ شانہ چلتے ہیں۔ انفرادیت اجتماعیت کے بغیر کوئی وجود نہیں رکھتی اور اجتماعیت انفرادیت سے علیٰحدہ کوئی چیز نہیں۔ دونوں ایک دوسرے کے لیے لازم وملزوم ہیں اور دونوں کو ایک دوسرے کا ممدومعاون ہونا چاہیے۔ اسی کا نام حیات انسانی کا

ارتقا ہے۔ادب اسی حیات انسانی کا عکاس اور ترجمان ہے بلکہ اگر یوں کہا جائے کہ ادب زندگی کا مقتضیات میں سے ہے تو بے جا نہ ہوگا۔ زندگی کے چند بنیادی مطالبات ایسے ہیں جن کی تکمیل ادبی تخلیقات کی صورت میں رونما ہوتی ہے اور یہ تقاضے ان فطری جبلتوں کے سرچشمے سے نکلتے ہیں جو قدرت کی طرف سے انسان کو ودیعت کی گئی ہیں۔مثلاً انسان فطرتاً اپنی داخلی واردات کو دوسرے انسان پر ظاہر کرنے پر مجبور ہے اور یہی جذبہ اسے ہمیشہ مائل رکھتا ہے۔اس گروہی جبلت کے تحت جب اسے اپنی نوع کے ساتھ ذہنی اور جذباتی طور پر مربوط ہونا پڑتا ہے تو وہ لامحالہ ان کے افعال واعمال کی داستان سرائی الفاظ کے پس پردہ کرتا ہے۔اس کے علاوہ اسے اپنے ماحول، گردوپیش اور مناظر فطرت سے جو گہرا ربط ہے وہ بھی ان محرکات میں شامل ہے۔لیکن اس کی تخلیقات میں رنگ ثبات دوام تب پیدا ہوتا ہے جب ان میں زندگی کی مروجہ قدروں کے ساتھ ساتھ فنی اور جمالیاتی اقدار کا بھرپور رنگ بھی موجود ہو ورنہ اس کا انجام ظاہر ہے موت اور خاتمے کے سوا کچھ نہیں ۔ رومی، سعدی، میر، غالب اور اقبال وغیرہ کی ہیشگی اور بقائے دوام اس حقیقت کی شاہد ہیں کہ انھوں نے جہاں زندگی کی بنیادی قدروں اور انسانی مسائل کو اپنے ادب میں سمویا ہے وہاں اپنے خلوص اور جذبے کی رنگ آمیزی بھی کی ہے اور یہی امتزاج ان کی عظمت کی دلیل ہے۔ بہرکیف اس قسم کے حسن خلوص سے یہی مراد ہے کہ ادب اپنے تجربات اور جذبات واحساسات کا صحیح صحیح اظہار کرے کیوں کہ عظیم ادب تب ہی معرض وجود میں آتا ہے جب اس میں زندگی کی صداقتوں کے ساتھ ساتھ ادیب کی واردات قلبی کی سچی ترجمانی بھی موجود ہو۔

ادب جس کا تعلق سماج سے ہوتا ہے ایک ادیب اسی سماج میں پیدا ہوتا ہے اور اسی سماج میں زندگی بسر کرتا ہے۔ ایک ادیب سماج سے کنارہ کشی اختیار کرنے کے باوجود وہ سماج کے اثرات سے دور نہیں بھاگ سکتا۔ ایک ادیب ہی سماج کا ترجمان ہوتا ہے۔اس لیے کہا جاتا ہے کہ ایک ادیب اپنے زمانے کی تاریخ لکھتا ہے۔جب بھی ہم کسی ادیب کے تخلیقات کا مطالعہ کرتے ہیں تو گویا ہم اس زمانے کا مطالعہ کرتے ہیں جس زمانے میں وہ ادب تحریر کیا گیا ہو۔شروع سے موجودہ دور تک ادب کے بے شمار مسائل ہیں۔ زمانے کے ساتھ ساتھ ان مسائل میں کمی ہونے کے باوجود روز بہ روز اضافہ ہی ہوتا گیا۔کبھی ادب، ادب برائے زندگی کے دائرے کے مسائل میں الجھ کر رہ گیا جس سے ادب میں طرح طرح کے مسائل نے جنم لیا اور کبھی یہی ادب، ادب برائے فن کے مسائل میں الجھ کر رہ

گیا۔ادب کو کبھی سماج سے دور رکھا اور کبھی سماج کے مدمقابل رکھا گیا اور پھر کبھی اسی ادب کو ادب تصور کیا جانے لگا جس میں سماج کی عکاسی ہو اور جو سماج کے کچھ درد کو بیان کر سکیں۔ الغرض ادب کے مسائل شروع سے ہی جنم لیتے گئے اور جدید دور تک آتے آتے ادب کے مسائل پر بحث کرنا یا اس کے بارے میں کچھ کہنا مشکل ہو گیا ہے۔آج یہ موضوع ہی ایک سوالیہ نشان بن گیا ہے۔

انسان جب دنیا میں آتا ہے تو سماجی و معاشرتی آداب اپنے ساتھ لے کر نہیں بلکہ ایک دوسرے کے طرز عمل کے ٹکراؤ سے تہذیبی عناصر کی تشکیل کرتا ہے۔ یہ عناصر اس کو خوب صورت زندگی کی تعمیر میں تخلیقی صفات کے ساتھ شریک کار رکھتے ہیں۔ انسان کا حواس خمسہ کے ذریعے ادراک، اس کی خواہشات، احساسات ضروریات اور خیالات کی شکل میں ظاہر ہوتا ہے۔ چنانچہ وہ پتھر کے بت تراشتا اور اپنے اعمال کو کسی ماورائی قوت سے جوڑنے کی کوشش کرتا ہے۔طرح طرح کے رسم و رواج اور طور طریقے برت کر زندگی کے معیارات قائم کرتا ہے۔جن پر پورا اترنے کی کوشش میں وہ اپنے کردار کی تشکیل کرتا ہے۔اپنی جبلی ضرورتوں میں انفرادیت پیدا کرنا، بھوک مٹانے کے لیے صرف کھانا کھانے ہی پر اکتفا نہیں کرتا بلکہ خورد و نوش کی اشیا میں تنوع پیدا کر کے اپنے ذوق کو بھی تسکین فراہم کرتا ہے۔ وہ اپنے احساسات کو اظہار کے سانچوں میں ڈھالتا ہے، لفظ تراشتا ہے، تصویر بناتا ہے، مجسمے کاٹتا ہے، خیالوں کی جولان گاہ میں قیام کرتا ہے، اخلاق و فلسفہ، معیشت و سیاست اور عقائد و آداب کے گھروندے تعمیر کرتا ہے۔ یہ سارا طرز عمل اس ''تخلیقیت'' کے جذبے کا مرہون منت ہے جو جانوروں میں نہیں ہوتا۔طرز زندگی کے اسی عمل کے لیے ہمارے ہاں کئی الفاظ رائج ہیں جن میں تہذیب، اخلاق، ثقافت اور کلچر شامل ہیں۔

کلچر انسانی سماج، سماجی زندگی کے مختلف طور طریقے، انسانی اخلاق اور برتاؤ، اصولوں، آدرشوں، انسانی ترقی کی تاریخ پر علمی، ادبی، ثقافتی، سائنسی، معاشی، معاشرتی اور تمدنی ارتقا وغیرہ کو اپنے دامن میں سمیٹ لیا ہے۔کلچر کی دو قسمیں ہیں۔ پہلا اخلاقی کلچر اور دوسرا تمدنی کلچر۔اخلاقی کلچر اس تہذیب کا نام ہے جسے انسان اپنے گھر اور سماج میں رہ کر سیکھتا ہے یا یوں کہہ لیں کہ گھر اور سماج کی ایک مخصوص تہذیب سے اثر قبول کرتا ہے۔اس میں گھر کے افراد اور سماج کے خیالات، زبان، رسم و رواج، اصول و نظریات، روایت، برتاؤ، عمل، علم و ادب، مذہب و سیاست، سائنس، آرٹ اور موسیقی وغیرہ شامل ہے۔ جہاں تک تمدنی کلچر کی بات ہے تو اس سلسلے میں یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ وہ شے جو انسان

کی نظروں کے سامنے ظاہر ہو یعنی جو دکھائی دے اور جسے انسان نے خود اپنے ہاتھوں سے بنایا ہو مثلاً مکان، سڑک، پل، گاڑی، جہاز، پریس، گھڑی، ریڈیو، ٹیلی ویژن اور مشین وغیرہ یہ ساری چیزیں تمدنی کلچر کے ذیل میں آتی ہیں۔

تمدن جب قدیم ہو جاتا ہے تو کلچر بن جاتا ہے۔ کلچر ہمیشہ تغیر پذیر ہوتا ہے۔ یہ سماج کے ساتھ بدلتا رہتا ہے۔ کسی انسان کے طور طریقوں سے اس کی تہذیب کا بہ خوبی اندازہ لگایا جا سکتا ہے کیوں کہ تہذیب ذاتی نہیں ہوتی بلکہ اجتماعی ہوتی ہے۔ اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ تہذیب یا کلچر زندگی بسر کرنے کے مکمل طریقے کا نام ہے جو انسان کی جسمانی، عقلی اور دوسری ضرورتوں کو پورا کرتا ہے۔ ماہرین سماجیات نے تہذیب کو سماجی وراثت کہا ہے جس میں ہم زندگی گزارنے یا عمل وفکر کے ان سبھی طریقوں کو شامل کرتے ہیں جو ایک نسل سے دوسری نسل کو ملتے ہیں۔ کلچر کا وجود سماج کے ذریعہ ہوا ہے اس لیے ان دونوں میں گہرا تعلق ہے۔ دونوں ایک دوسرے کے ذریعہ پہچانے جاتے ہیں۔ تہذیب انسان کا سب سے عظیم سرمایہ ہے جس کی مدد سے انسان نسل در نسل آگے بڑھتا ہے اور ترقی کرتا ہے۔

المختصر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ سماج کا وجود انسانوں کے ذریعہ مختلف ضروریات کو پورا کرنے کے لیے ہوا اور دھیرے دھیرے اقتصادیات کی بنیاد پر سماج طبقات میں تقسیم ہوا، طبقات پر قابو پانے کے لیے اور معاشرے میں نظم وضبط قائم رکھنے کے لیے سیاست کا جنم ہوا اور سماج کی تمام تر صورتوں کو کلچر نے اپنے اندر سمیٹ لیا۔ کلچر کا لازمی جزو آرٹ ہے اور آرٹ کی بہترین صورت کا نام ادب ہے۔ آرٹ کا مقصد سماج کی حقیقی ترجمانی کرنا، زندگی کی حقیقتوں کو اپنے تجربات کے ساتھ پیش کرنا اور سماج کو فروغ دینا ہے اور ادب کا مقصد بھی سماج کی نقاب کشائی کرنا ہے۔ اس طرح ادب آرٹ کا دوسرا نام ہے۔

فن کار معاشرے کا حساس ترین فرد ہوتا ہے۔ وہ اپنے گرد و پیش کے حالات اور عصری تقاضوں سے متاثر نہ ہو، یہ اس کی فطرت کے عین خلاف ہے۔ حالات خواہ سیاسی، معاشی یا مذہبی ہوں، فن کار شعوری یا غیر شعوری طور پر ضرور متاثر ہوتا ہے۔ ابتدائی دور میں جدید کہانیوں کے خدوخال پورے طور پر عیاں نہیں ہوتے تھے۔ ایسی کہانیوں میں الفاظ کی جادوگری ہوتی تھی۔ پلاٹ کی سطح پر کافی سپاٹ پن پایا جاتا تھا۔ پہلے پریم چند پھر ترقی پسند تحریک نے اردو افسانے میں حقیقت کا رنگ بھر کر اسے معاشرے اور عوامی زندگی سے قریب تر کر دیا۔

1947 کے بعد اردو میں فکشن نگاری کا نیا دور شروع ہوا۔ ادب میں کئی نئے رجحانات سامنے آئے۔ ملک کی

تقسیم کے نتیجے میں ہنگامی حالات پیدا ہوئے۔ معاشرے میں کئی سطح پر تبدیلیاں رونما ہوئیں۔ ان حالات نے فن کاروں کو جھنجھوڑ کر رکھ دیا۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ معاشی ناہمواری، مذہبی تعصب، نفسیاتی الجھن اور مذہبی اجارہ داری سے متعلق ترقی پسند فن کاروں کے شاہکار تخلیقات معرض وجود میں آئیں جن کے مطالعے سے سماجی ومعاشرتی اہمیت کا احساس ہوتا ہے۔ ترقی پسند کے دور میں سیاسی نظریہ اتنا غالب تھا کہ یہی زندگی کی حقیقت بن گیا تھا۔

1950 کے بعد سے ہندستان میں سیاسی، معاشرتی وثقافتی سطح پر تبدیلیاں رونما ہوئیں۔ اس کا لازمی اثر عام زندگی پر پڑا۔ خارجی زندگی کے ساتھ ساتھ اس کی داخلی زندگی بھی بدلی۔ گویا ایک نیا ذہنی نظام وجود میں آیا جو نئے زمانے کے ساتھ چلنے کو تیار تھا۔ یہی اردو میں جدیدیت کے آغاز کا دور بھی ہے۔ لیکن جدیدیت کے زمانے میں جدیدیت کی بے معنویت اور لایعنیت سے انحراف کرتے ہوئے اس سمت میں ادب کے کینوس پر کچھ ایسے فن کار ابھرے جنھوں نے اپنی بصیرت، وسیع مطالعہ اور عمیق مشاہدہ کے ذریعہ اپنے فن پارے کو تخلیقی اظہار کی نئی جہت سے روشناس کرایا اور افسانوی ادب کو ایک نئی سمت دی۔ لہٰذا الیاس احمد گدی ایسے ہی فن کاروں میں ہیں جنھوں نے اپنے فن پاروں کو ایک نیا جہان معنی عطا کیا۔

کسی بھی ادبی تخلیق میں فکر کو مرکزیت حاصل ہوتی ہے۔ ہر بڑی تخلیق بڑی فکر یا بڑے خیالات کا مظہر ہوتی ہے۔ ہر فن کار اپنا نظریہ حیات رکھتا ہے۔ اپنی چاروں طرف پھیلی اور بکھری چیزوں کو اپنے مخصوص نظریے سے دیکھتا ہے اور یہی عوامل اس کی فکر اور خیال کے محرک بنتے ہیں اور پھر فن کی شکل میں ڈھل کر اظہار کے عمل کی تکمیل کرتے ہیں۔ اس لیے ہر فن کار کی تخلیق اس کی فکر ونظریے کی ترجمانی کرتی ہے۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ فکر ونظر کے حوالے سے بھی الیاس احمد گدی اپنی تخلیقات میں اپنی منفرد شناخت رکھتے ہیں۔ ان کی تحریروں کی اساس فکر پر ہے۔ اس اعتبار سے وہ ایک مفکر بھی ہیں اور دانشور بھی۔ الیاس احمد گدی کی فکری بصیرت ہمیشہ آزاد رہی ہے۔ آزادی کی یہ روش کسی بھی فن کار کو ایک جگہ مرکوز نہیں رہنے دیتی ہے۔ اگر غور سے دیکھا جائے تو الیاس احمد گدی نے فکری اور تخلیقی دونوں اعتبار سے اپنی تخلیقات کے مطلوبہ فن کو استحکام بخشا ہے اور اپنی ادبی تخلیق کو بروئے کار لاتے ہوئے انسانی زندگی کو مبہوت اور حیرت زدہ بھی کیا ہے۔ الیاس احمد گدی کی یہی انفرادیت ان کی ہر نئی تخلیق میں نئے تجربے کا مظہر ہوتی ہے۔ بہر کیف عنوان کے پیش نظر ہمیں یہاں پر یہ دیکھنا ہے کہ الیاس احمد گدی کے جملہ تخلیقات میں سماج و

معاشرے کے کون کون سے طبقوں پر قلم بند کیے گئے ہیں اور ان کے کون کون سے مسائل اٹھائے گئے ہیں۔ اس ضمن میں سب سے پہلے افسانے سے متعلق باتیں کریں گے۔

الیاس احمد گدی کی افسانہ نگاری کا آغاز 1948 میں ہوا۔ اسی سال ان کی پہلی کہانی ''سرخ نوٹ'' بھوپال کے رسالہ ''افکار'' میں شائع ہوئی۔ اس وقت ان کی عمر تقریباً پندرہ برس تھی۔ اس کے بعد وہ پابندی سے لکھتے رہے اور ایک اچھے افسانہ نگار کی حیثیت سے ادبی دنیا میں ابھر کر آئے۔ انھوں نے جب افسانوی دنیا میں قدم رکھا اس وقت بہار و جھارکھنڈ میں ش مظفر پوری، زکی انور، گربچن سنگھ، غیاث احمد گدی، انور عظیم، کلام حیدری، احمد یوسف، شفیع مشہدی، وہاب اشرفی اور شفیع جاوید وغیرہ افسانہ نگاری کی راہ پر گامزن تھے اور ادب کی دنیا میں حقیقت نگاری اور تخلیقی تجربات کا سلسلہ جاری تھا۔ ایک طرف تجریدیت کا غوغہ تھا تو دوسری جانب ترقی پسندیت کا منشور۔ اس زمانے میں ترقی پسند تحریک اپنے عروج پر تھی اور اکثر و بیشتر فن کار اس تحریک کے زیر اثر ادب تخلیق کر رہے تھے۔ لہٰذا الیاس احمد گدی بھی سماجی حقیقت نگاری کے قائل رہے۔ ان کے ابتدائی دور کے افسانوں میں اس کی بھرپور عکاسی ملتی ہے مگر اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ بعد کے زمانے میں انھوں نے یہ روش ترک کر دی بلکہ حقیقت تو یہ ہے کہ انھوں نے ادب میں داخل ہونے والے ہر نئے رجحان کو اپنے زمانے اور ادب کا تقاضہ سمجھ کر کسی نہ کسی طریقے سے قبول کیا۔

الیاس احمد گدی کی نجی زندگی چوں کہ محنت کش طبقہ سے وابستہ رہی اور شخصی نشو و نما کے لیے انھیں ایک مخصوص ماحول ملا، اس لیے ان کے افسانوی مزاج و اسلوب کا اس طبقے اور ماحول سے متاثر ہونا لازمی تھا۔ لیکن اس تاثر نے کسی طرح کی خطہ وارانہ علاقائیت پسندی پیدا نہیں ہونے دی ہے۔ ان کی عوام پسندی اور انسان دوستی کسی ''ازم'' کی پابند نہیں۔ الیاس احمد گدی کے افسانے علاقائی حدوں سے آگے ہیں اور ان کی واقعیت شعاری بھی نظریاتی فارمولے کی محدودیت سے پرے نکل گئی ہے۔ ان کے افسانے معاشرتی افسانے ہیں اور زندگی کے رنگا رنگ پہلوؤں کا احاطہ کرتے ہیں۔

الیاس احمد گدی کے دو افسانوی مجموعے منظر عام آئے ہیں۔ ان کا پہلا افسانوی مجموعہ ''آدمی'' 1983 میں شائع ہوا۔ اس میں کل تیرہ افسانے ''سزا''، ''عجائب سنگھ''، ''آنکھیں''، ''میری کہانی ان کا افسانہ''، ''لیڈر''، عزت آرا''، ''لذت سنگ''، ''بارش''، ''روشنی''، ''آدمی''، ''ہارے ہوئے لوگ''، ''25 مارچ کے بعد کا ایک'' اور ''ستین''

شامل ہیں۔ یہ تمام افسانے اپنی نوعیت کے اعتبار سے منفرد، پرکشش اور بے نظیر ہیں۔ ان افسانوں میں ترقی پسندانہ شعور کی جھلک دکھائی دیتی ہے۔

افسانہ ''آدمی'' کا موضوع قحط اور اس سے پیدا شدہ اہم مسئلہ بھوک ہے جب کہ ''25 مارچ کے بعد کا ایک دن'' میں ویت نام کی خون آلود جنگ کی داستان بیان کی گئی ہے۔ علاوہ ازیں بقیہ تمام کہانیوں میں معاشرے کے ان لوگوں کی نقاب کشائی کی گئی ہے جنھوں نے کسی نہ کسی طریقے سے خواتین کا استحصال کیا ہے۔ لہٰذا مجموعی طور پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ سماجی ناانصافی، ظلم، جبر، استحصال (بشمول جنسی) غربت کے مسائل، دیہاتوں کی فرسودی، جاگیردارانہ استحصال، کسانوں اور دیہاتوں کی مفلوک الحالی، شہروں کی سرد مہری، غریب و مزدور کی بے بس زندگی، غیر منصفانہ طبقاتی تقسیم، قدامت پرستی، روایت پرستی، معاشی الجھن، جنسی پریشانیاں، ذہنی تشنگی اور سیرابی وغیرہ وغیرہ ان تمام چیزوں کو الیاس احمد گدی نے اپنے متذکرہ افسانوں میں سمیٹنے کی کامیاب کوشش کی ہے۔ اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ ان کا یہ مجموعہ ذات کی شناخت اور کردار کے پیچ وخم کو اجاگر کرنے میں کامیاب ہے۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ اس مجموعے کا پہلا افسانہ ''سزا'' میں ٹھاکر منگل سنگھ کے کردار کی شکل میں ایک قدامت پسند اور روایت پرست شخص سامنے آتا ہے، جسے اپنے باپ دادا کی روایت پر فخر ہے اور انھیں کے سہارے اپنی زندگی کے ایام گزارتا ہے۔ ٹھاکر منگل سنگھ نے جان دے دی لیکن وہ اسے برداشت نہ کر سکے کہ ان کا پرورش یافتہ پوتا ابھئے اپنی ماں سے ملے، جسے اس سے بہت پہلے اپنے گھر سے نکال دیا تھا۔ روایت پر جان دینے کے اس حوصلے کی مثال اب مشکل سے ملے گی اس لیے کہ بے حسی اور بے حیائی زندگی کے شعار کا حصہ بن چکی ہے۔ یہ ایک ایسا افسانہ ہے جس میں بغاوت، نفرت اور احتجاج کے متنوع رنگ سموئے گئے ہیں۔ افسانہ اگرچہ سماجی پس منظر میں ہے لیکن بین السطور میں جاگیرداریت اور سرمایہ دارانہ جبر کی خرابیاں بھی اظہار پاتی ہیں۔

اس مجموعے کی دوسری کہانی میں عجائب سنگھ اور سونا کے عشق کی داستان ہے۔ افسانہ نگار اس کہانی میں ایک ٹرک ڈرائیور کی زندگی اور اس کے دکھ سکھ کے لمحات کو مختلف زاویوں سے دکھایا ہے۔ اگرچہ یہ کہانی رومانی ہے لیکن کہانی کے آخری حصے میں جب عجائب سنگھ اپنی شادی کا ارادہ منسوخ کر کے ٹرک خرید لیتا ہے تو ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ہم مادہ پرستی کے دور سے گزر رہے ہیں جہاں انسانوں کی محبت پر چیزوں کی محبت کو ترجیح دی جاتی ہے۔

افسانہ ''آنکھیں'' میں غربت کے مسائل کا بہت خوب صورت اظہار ملتا ہے۔ افسانے کا اہم کردار جوز فائن ایک مظلوم آدی باسی عورت ہے اور شوہر کے بھاگ جانے کے بعد اس کا کوئی پرسان حال نہیں ہے۔ وہ بکریاں چرا کر اور محنت ومزدوری کر کے اپنے بچوں کی پرورش کرتی ہے لیکن کسی کے سامنے ہاتھ نہیں پھیلاتی۔ خودداری ہی اس کا کل سرمایۂ حیات ہے۔ وہ زندگی کو عزم واستقلال اور ثابت قدم رہ کر گزارنا چاہتی ہے۔ دراصل یہ کہانی معاشرے کے اس خواتین کے لیے ایک کاری ضرب ہے جو ناموافق حالات میں ثابت قدم نہیں رہ پاتیں، بہت جلد اپنی ہمت ہار جاتی ہیں اور پھر غربت وافلاس کی وجہ سے اپنی عصمت بھی نہیں بچا پاتی ہیں۔

افسانہ ''میری کہانی ان کا فسانہ'' میں بیوی کی سابقہ جنسی کہانی کو آشکار کرتا ہے۔ کہانی کے آخری حصے میں میاں بیوی اپنی محبتوں کا اقرار شعوری ولاشعوری طور پر کر لیتے ہیں گویا دونوں ہی کا سکہ کھوٹا ہے۔

لیڈر بننے کے لیے جس طرح کی غلیظ سیاست کی ضرورت ہوتی ہے، افسانہ ''لیڈر'' میں اس کا بہت ہی خوب صورت اظہار ملتا ہے۔ افسانہ نگار اس افسانے کے ذریعے سماج کے اس پہلو کو اجاگر کرنے کی سعی کی ہے جہاں وہی آدمی لیڈر بن سکتا ہے جس کے پاس طاقت اور دولت ہو اور وہ شہرت ومقبولیت حاصل کرنے کے لیے مختلف حربے استعمال کرنے پر قدرت رکھتا ہو۔

افسانہ ''عزت آرا'' کسی عزت سنوارنے والی خاتون کی کہانی نہیں ہے بلکہ یہ ایک فاحشہ عورت کی کہانی ہے جو شادی کے بعد بھی غیر مردوں سے جنسی تعلقات روا رکھتی ہے اور اپنے شوہر کے بار بار منع کرنے کے باوجود اپنی نازیبہ حرکتوں سے باز نہیں آتی۔ بالآخر اس کا شوہر طلاق دے دیتا ہے اور وہ خودکشی کر لیتی ہے۔ آزاد خیالی اور بے باکی پر مبنی یہ افسانہ انسانی فطرت کو سمیٹنے میں مدومددگار رہے۔

افسانہ ''لذت سنگ'' میں الیاس احمد گدی نے شہزاد، انور اور عاصمہ جیسے کرداروں کے سہارے جاگیردارانہ نظام زندگی کی کامیاب تصویر کشی کی ہے۔ یہ افسانہ جاگیردارانہ نظام اور معاشرے پر اس کے برے اثرات کی نشاندہی کرتا ہے جہاں عورت کو عورت نہیں سمجھا جاتا ہے بلکہ جنسی آسودگی کا سامان سمجھا جاتا ہے یہی اس نظام کی خصوصیت تھی۔

افسانہ ''بارش'' کا موضوع محبت ہے۔ عورت اگر کسی سے محبت کرتی ہے تو وہ زندگی بھر کرتی رہتی ہے۔

افسانہ ''روشنی'' قتل و غارت گری، اغوا اور بلوے کے پس منظر میں لکھی گئی کہانی ہے۔ اس کہانی میں افسانہ نگار نے فسادات کو خاص طور پر موضوع بنایا ہے اسے انسانی ہمدردی کے ساتھ پیش کیا ہے۔ انسان کی بے چارگی اور بے بسی، اس کا غصہ اور اس کی جھنجھلاہٹ کو بھی بخوبی پیش کیا ہے۔

الیاس احمد گدی نے افسانہ ''آدمی'' میں قحط کو موضوع بنایا ہے۔ افسانہ نگار نے اس میں مفلسی، غریبی اور فاقہ کشی کی عمدہ نقش گری کی ہے۔ یہ حاشیہ پر کھڑے ہوئے سماج کے وہ لوگ ہیں جن کی پوری زندگی غریبی میں ہی گزر جاتی ہے۔ ان کے لیے نجات کا کوی راستہ نظر نہیں آتا۔ یہ وہ نسل ہے جہاں پیڑھی در پیڑھی غریبی کا سلسلہ چلتا رہتا ہے۔ اس کہانی میں افسانہ نگار نے تین اشیائے ضروریہ روٹی، کپڑا اور مکان کی تکمیل میں روٹی کی اہمیت کو مسلم قرار دیا ہے اس لیے کہ بھوک انسان کی ازلی ضرورت ہے اور یہ ضرورت نہ صرف انسان بلکہ حیوان میں بھی مشترک ہے۔

افسانہ ''ہارے ہوئے لوگ'' میں مجبوری، بے بسی اور لاچاری کو ظاہر کیا گیا ہے۔ افسانہ کا موضوع بہت ہی واضح انداز میں اپنے عنوان کے ساتھ ایک ربط رکھتا ہے۔ افسانے کی پوری فضا کلب کی مرہون منت ہے۔ دنیا ایک اسٹیج ہے اور اس اسٹیج پر انسانی زندگی کے بہت سے المناک پہلو ہمارے سامنے آتے ہیں۔ غلاظت، گندگی، بھوک، افلاس، تشدد اور جرائم ان کے آس پاس بلاؤں کی طرح منڈلاتے رہتے ہیں حتیٰ کہ مسلسل فاقہ کشی سے تنگ آ کر یہ لوگ جسموں کے فروخت کا کاروبار بھی کرنے لگتے ہیں۔

افسانہ ''25 مارچ کے بعد کا ایک دن'' فرقہ وارانہ خونی فساد کی کہانی ہے، جنگ وفساد سے جو تباہی ہوتی ہے اس کی خوب صورت عکاسی کی گئی ہے۔ افسانہ نگار نے اس کہانی میں انسان پر انسان کے ظلم کی داستان بیان کی ہے۔

افسانہ ''ستین'' میں ایک پسماندہ متوسط طبقے کی بے چارگی، بے بسی اور بدحالی کو موضوع بنایا گیا ہے۔ سماجی زندگی اور زندگی میں ہونے والی افراتفری پر مبنی یہ افسانہ انسانی لاچاری کو نمایاں کرتا ہے۔ الیاس احمد گدی نے اس افسانے میں انسانی لاچاری کو نمایاں کیا ہے۔ الیاس احمد گدی نے اس افسانے میں انسانی بے راہ روی، بے روزگاری اور عدم تحفظ کے احساس کے سبب آزادی کے بعد ملک میں پنپنے والی انقلابی تحریک کو پیش کرنے کی کوشش بھی کی ہے۔

الیاس احمد گدی کا دوسرا افسانوی مجموعہ ''تھکا ہوا دن'' ہے جس کی اشاعت 1989 میں ہوئی۔اس میں کل پندرہ افسانے ''تھکا ہوا دن''، ''سدھ کیا ہوا سانپ''، ''گونج''، ''مکڑا''، ''تکون''، ''ابورشن''، ''زرد پہاڑ''، ''دن کا زوال''، ''بٹوارہ''، ''چلوبھر خون''، ''ٹکڑے ٹکڑے لوگ''، ''سب سے بڑا سچ''، ''بندے خاں''، ''وہ'' اور ''سیڑھی'' شامل ہیں۔اس مجموعہ میں الیاس احمد گدی کی کہانیوں کی کینوس وسیع ہوتا ہوا نظر آتا ہے۔اس میں افسانہ نگار صرف کول فیلڈ کے علاقے کے مزدوراوران کے مسائل، آدی باسیوں کی زندگی، ان کی خودداری، غیرت، جفاکشی اور ایثار وقربانی ہی کو کہانیوں کا موضوع نہیں بناتے بلکہ ان کے یہاں موضوعات کا تنوع بھی ملتا ہے۔

افسانہ ''تھکا ہوا دن'' کی کہانیاں روایت سے ہم رشتہ ہیں اور ان کی جڑیں ہماری زمین اور تہذیب سے پیوست ہیں۔اس وجہ سے ان میں ماضی وحال کے اتار چڑھاؤ اور ہمارا حقیقی ماحول گردش کرتا نظر آتا ہے۔بھوک، بیماری، بے روزگاری، فساد، قتل و غارت گری، کرفیو، خوف و دہشت، نکسلی تحریک، سیاسی بازی گری، کرپٹ بیوروکریسی افر شاہی کا استحصالی رویہ، قدروں کا بکھراؤ، رشتوں کی نئی معنویت، بے حسی، بے بسی، لاچاری اور اس ماحول میں بسر ہوتی زندگی اور پل پل گزرتے لمحوں کو الیاس احمد گدی نے اپنی کہانیوں میں منعکس کیا ہے۔

افسانہ ''تھکا ہوا دن'' میں سیاست کی بازی گری کو مچھلی مارنے والے کرداروں کے حوالے سے بڑی خوب صورتی سے پیش کیا گیا ہے۔فرد کا خون چوسنے والے معاشی اور معاشرتی حالات اور صنعتی کلچر کے نتیجے میں پیدا ہونے والے واقعات کے تاروپود دلکش اسلوب میں اجاگر ہوئے ہیں۔یہ افسانہ محنت کش طبقہ کے استحصال اور سرمایہ داروں کی مجرمانہ اور سازشی ذہنیت کی بھرپور عکاسی کرتا ہے۔

افسانہ ''سدھ کیا ہوا سانپ'' ایک علامتی افسانہ ہے۔اس میں علامتوں اور اشاروں کے ذریعے ایک بڑے موضوع کو چھوٹے کینوس پر اتارنے کی سعی مستحسن کی گئی ہے۔الیاس احمد گدی نے اس میں سماجی تعصب ومنافرت اور اس کی وجہ سے ہونے والے فساد کے نقصانات کو موضوع بنایا ہے۔یہ افسانہ معاشرہ میں پھیلی ہوئی فرقہ وارانہ مکاری اور ریاکاری کو خوب صورتی سے آشکار کرتا ہے۔

افسانہ ''گونج'' جنگ کے خلاف غور وفکر کرنے کی ترغیب دیتا ہے۔یہ افسانہ فوج کی ظالمانہ کارروائی اور اس کی مخالفت کرنے کے خطرناک انجام پر محیط ہے۔

افسانہ ''مکڑا'' ایک خوب صورت علامتی کہانی ہے جو صحت سے محروم جتیندر کے جسمانی و روحانی زوال اور اس کی بیوی ارچنا کے تیاگ کی داستان کو سامنے لاتا ہے۔ جتیندر کا دوست کملیش اس مکڑے کی صورت میں نمودار ہوتا ہے جو اپنی عیاری اور چالاگی سے روپیہ کا لالچ دے کر اور نیا نیا حربہ اختیار کر کے ارچنا کو حاصل کرنے کے لیے ہر وقت ہاتھ ملتا رہتا ہے۔ مکڑا یہاں ایسے ہی خود غرض اور مطلب پرست مرد کی علامت ہے۔ افسانہ نگار نے دوستی، محبت اور ہمدردانہ تعاون کو اس مکڑے کی جال سے تشبیہ دی ہے جس میں کسی مکھی کے پھنسنے کے بعد اس کا نکلنا محال ہے۔ بہرکیف معذور شوہر اور گھر کی کفالت میں ارچنا کو جس ذہنی اور جسمانی اذیت سے دوچار ہونا پڑتا ہے اس کی موثر عکاسی افسانہ نگار نے کی ہے۔

افسانہ ''تکون'' میں بھی ایک عورت کی بے بسی، لاچاری، مجبوری اور مظلومیت کو بے نقاب کیا گیا ہے۔ سجاتا جو اس کہای کا مرکزی کردار ہے، اس کا شوہر مہلک مرض میں گرفتار ہے۔ سجاتا اپنے شوہر کے علاج و معالجہ اور گھریلو ذمہ داری کو پورا کرنے کے لیے نہ صرف گھر کی چہار دیواری سے نکل پڑتی ہے بلکہ ضرورت پڑنے پر اپنی عصمت کا سودا بھی کر لیتی ہے۔ یعنی سجاتا اپنے شوہر کی زندگی اور اس کی خوشی کی خاطر خود کو نرک میں جھونک دیتی ہے۔ بہرکیف الیاس احمد گدی نے اس کہانی میں سماج کے اس رخ کو دکھانے کی کوشش کی ہے جس میں جبر و استحصال کا ایک سلسلہ جو ازل سے عورت کے مقدر میں لکھ دیا گیا ہے اس سے نجات حاصل کرنا عصری تناظر میں بھی ممکن نظر نہیں آتا۔ عورت آج بھی ظلم کا شکار ہے۔ عورت پر سب سے زیادہ ظلم اور سب سے زیادہ ناانصافی جنسی بنیادوں پر کی گئی ہے۔ یہ افسانہ اس ظلم کے خلاف ایک احتجاج ہے۔

افسانہ ''ابورشن'' کے ذریعہ الیاس احمد گدی نے سماج کے ناسوروں کا جس خوب صورتی سے خاکہ کھینچا ہے وہ اپنے آپ ایک مثال ہے۔ اگرچہ اس افسانے میں ایک بھینس کے ابورشن کا قصہ بیان کیا گیا ہے مگر اس کہانی کے ذریعہ جس درد کو بیان کیا گیا ہے، وہ صرف بھینس کا نہیں بلکہ ہمارے سماج کا درد اور قصہ ہے۔

افسانہ ''زرد پہاڑ'' میں انسانی حرص و ہوس کی آئینہ داری کی گئی ہے۔ یہاں ہر شخص اس پہاڑ کی چوٹی کو سر کر لینے کا متمنی ہے کیوں کہ پہاڑ کے اس پار سونے کا دریا بہتا ہے۔ چنانچہ اس سونے کے دریا میں غوطہ زن ہونے کے لیے زرد پہاڑ کو سر کر لینے کا جنون سبھوں پر طاری ہے۔ بہرکیف یہ زرد پہاڑ انسانی حرص و ہوس کو آشکار کرتا ہے۔

آج ہم سبھی زندگی کو بہتر سے بہتر اور عیش وعشرت کا گھوارہ بنانے میں اس قدر محو ہو گئے ہیں کہ دنیا و مافیہا کی کوئی خبر تک نہیں رکھتے۔ فی زمانہ جو سماجی گراوٹ پائی جاتی ہے اس کی نشاندہی افسانہ نگار نے بہت پہلے ہی کر دی تھی جس سے ان کے خلاقانہ ذہن کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ چنانچہ اس سلسلے میں ملاحظہ ہو یہ اقتباس:

''جب ہوش میں آیا تھا تو دیکھا کہ میں اپنے ہی گاؤں میں جہاں میں پیدا ہوا، پڑا ہوں۔ یہ سب لوگ جو میرے آس پاس، ادھر ادھر چل پھر رہے ہیں میرے چچا چچی، باپ، میرے دوست واحباب، بڑی حویلی کے لوگ، دوسرے گاؤں کے رہنے والے، سب وہی تھے۔ سب وہی تھے۔ ہر چیز آشنا تھی۔۔۔۔مگر میری حیرت کی انتہا نہ رہی کہ ان میں سے کسی نے مجھے پہچانا نہیں، اور اگر پہچانا بھی تو میری طرف توجہ دینے کی ضرورت نہ سمجھی''۔(4)

جو واقعہ الیاس احمد گدی نے یہاں بیان کیا ہے وہ آج کی ایک حقیقت ہے۔ جس سے کوئی انکار نہیں کر سکتا۔ ایک بڑی تعداد اسی رفتار سے بھاگتی ہوئی نظر آتی ہے۔ جہاں نہ اس کے رشتہ دار نظر آتے ہیں اور نہ ہی دوست احباب، نظر آتی ہے تو صرف دولت حاصل کرنے کی ہوس۔ لہٰذا اسی دولت کی ہوس کہ جس میں ہمارے معاشرے کے زیادہ تر لوگ ملوث ہو چکے ہیں، کو الیاس احمد گدی نے اس کہانی میں بڑی خوب صورتی کے ساتھ پیش کیا ہے۔

افسانہ ''دن کا زوال'' میں تقسیم در تقسیم سے ملک کی بگڑتی ہوئی سیاسی اور معاشی صورت حال کو بیان کیا گیا ہے۔ اس افسانے میں امیری اور غریبی کے فرق کو واضح کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ ہمارے ملک میں آج بھی یہ چیزیں دیکھنے کو ملتی ہیں کہ امیر، امیر بنتے جا رہے ہیں اور غریب، غریب بنتے جا رہے ہیں۔ کہانی کا اہم کردار انقلابی نوجوان روٹی نہ ملنے پر احتجاج کرتا ہے۔ یہ ایک ایسا انقلابی نوجوان ہے جو امیر وغریب کے مابین کی کھائی کو مارکسی نظریے کے تحت پاٹنا چاہتا ہے اور وہ انقلاب کی بشارت دینے میں بھی کامیاب ہے لیکن وہ ایک دن خود ہی پولس کی گولیوں کا شکار ہو جاتا ہے۔ نوجوان کے ساتھ یہ حادثہ کچھ روز کے لیے دن کا زوال ہو سکتا ہے لیکن یہ سورج ایک دن طلوع ہو کر ہی رہے گا۔

افسانہ ''بٹوارہ'' دراصل بھوک اور افلاس زدہ سماج کی کہانی ہے جس کو ہر کس وناکس اپنی نگاہ سے دیکھتا ہے۔

سماجیات دم توڑ چکی ہے جس کا قلق الیاس احمد گدی کو تاحیات رہا۔اس وجہ سے ان کے بیشتر افسانوں کا موضوع سماج کی نابرابری رہا۔سماج میں ہونے والی اتھل پتھل اور غذا حاصل کرنے کے لیے انسان کس طرح کی حرکت کرتا رہتا ہے،اس پر یہ افسانہ ایک زبردست چوٹ ہے۔

افسانہ ''چلو بھر خون'' کا ایک پہلو اندھی تقلید بھی ہے۔ریاست بہار کا جنوبی حصہ جو جھارکھنڈ بن چکا ہے یہاں جنگلات کی کثرت ہونے کی وجہ سے زیادہ تر آبادی کو بھوت، ڈائن اور جوگی کا ڈر ستاتا رہتا ہے۔اکثر ایسا دیکھا گیا ہے کہ عورت کو ڈائن ٹھہرا کر اسے زدوکب کیا جاتا ہے۔الیاس احمد گدی کا یہ افسانہ اسی پس منظر کا حامل ہے۔در اصل افسانہ نگار اس کہانی کے ذریعے قاری کو یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ اگر ہمارے درمیان کوئی مسئلہ آتا ہے تو اس سے گھبرانے کے بجائے اس کا مقابلہ کرنا چاہیے اس لیے کہ مقابلے کی قوت ہی ہمیں وقت کے ساتھ چلنے کی طاقت دیتا ہے۔

افسانہ ''ٹکڑے ٹکڑے لوگ'' میں انسانی الجھنوں، پریشانیوں اور پیچیدگیوں کو موضوع بنایا گیا ہے،شہری زندگی کی پیچیدگی، ذہنی انتشار، اہل خانہ کی کفالت سے روگردانی، معاشرہ سے کنارہ کشی اور اپنی دنیا میں آپ کھو جانا وغیرہ جیسے اہم عناصر سے اس کہانی کی تشکیل وتعمیر کی گئی ہے۔اس افسانے میں الیاس احمد گدی نے یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ آپ کسی مسئلے سے بھاگ کہ اس مسئلے سے پیچھا نہیں چھڑا سکتے۔اگر واقعی سماج کے اندر کوئی ایسا مسئلہ ہے جس کا خاتمہ ناگزیر ہے تو اس کے لیے اس سے بھاگنے کے بجائے اس کا حل نکالنا ہوگا۔

افسانہ ''سب سے بڑا سچ'' میں الیاس احمد گدی نے دایاں ہاتھ اور بایاں ہاتھ کے کردار کے سہارے افسانے کے جوتا نابانا تیار کیا ہے وہ کافی دلچسپ اور با اثر ہے۔ یہ افسانہ تقسیم ملک اور انسانی زندگی میں ہونے والے دیگر واقعات پر مشتمل ہے۔اس میں انسانی کشمکش کو بڑی خوب صورتی کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔

افسانہ ''بندے خاں'' کے ذریعے الیاس احمد گدی نے یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ بداعمالی انسان کو کہاں سے کہاں پہنچا دیتی ہے۔ بندے خاں ایک ٹرک ڈرائیور ہے۔شروع میں وہ خوش حال تھا۔مگر بعد میں لااُبالی، عیش پسندی اور شراب وکباب کی لت پڑ جانے کے سبب وہ مفلس بن جاتا ہے یہاں تک کہ اپنے خاندان کی کفالت تک

نہیں کر پاتا ہے۔ دوسری جانب بیٹی کی شادی کی عمر نکلتی جا رہی ہے۔ یہاں تک کہ وہ بے راہ روی کی شکار ہو جاتی ہے۔ بالآخر بندے خاں اپنی بیٹی کے ہاتھ پیلے کرنے کی غرض سے چوری کرنے کی طرف مائل ہو جاتا ہے جہاں سوائے ذلت و رسوائی کے اور کچھ بھی ہاتھ نہیں آتی۔ بہر کیف افسانہ نگار اس کہانی کے توسط سے یہ بتانا چاہتا ہے کہ افلاس و تنگ دستی کے سائے میں ہی بیشتر اخلاقی برائیاں جنم لیتی اور پروان چڑھتی ہیں۔

افسانہ ''وہ'' کا موضوع تنگ نظری اور ہندو مسلم فساد ہے۔ فرقہ واریت کی زہرنا کی سے افسانہ نگار مضمحل ہے۔ وہ اس کے وجوہات سے آشنا ہے اور اسے ہوا دینے والے سے بھی۔ وہ جانتا ہے کہ ہمارے ملک میں چھوٹی چھوٹی باتوں پر بھی کسی بھی جگہ فساد شروع ہو سکتا ہے اور حقیقت تو یہ ہے کہ آج یہ فساد شروع نہیں ہوتا بلکہ منظّم طریقے سے کروایا جاتا ہے۔

افسانہ ''اسیری'' میں الیاس احمد گدی نے اس بڑی سماجی ناسور پر انگلی رکھی ہے جس میں اپنے ہی ملک میں ایک خاص طبقے کا مختلف طریقے سے استحصال کیا جاتا ہے اور وہ طبقہ ہے ''مسلمان'' فی زمانہ مسلمان آزاد ہوتے ہوئے بھی قیدی بن کر رہ گیا ہے۔ فضا کو اس قدر مکدر بنا دیا گیا ہے کہ آزادی ملنے کے بعد بھی وہ اپنی رائے کا بے باکی سے اظہار نہیں کر سکتا ہے۔ ڈر، خوف، اور کشمکش و تصادم کا نہ ختم ہونے والا سلسلہ چل پڑا ہے۔ یہ طبقہ جائے تو جائے کہاں جائے مانند طوطا کے پنجرہ میں اسیری کی زندگی گزار رہا ہے۔

مذکورہ دونوں مجموعوں کے افسانوں کے علاوہ راقم الحروف نے اپنی محنت اور جستجو سے الیاس احمد گدی کے سترہ غیرہ مطبوعہ افسانوں کو حاصل کیا ہے۔ یہ افسانے مختلف موضوعات پر لکھے گئے ہیں اور ان افسانوں میں الیاس احمد گدی نے سماج و معاشرہ کے بہت سارے مسائل کو سمیٹنے کی کوشش کی ہے۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ افسانہ ''بزنس'' میں تجارت میں نقصان ہونے کے سبب جو ناسازگار حالات پیدا ہوتے ہیں اور پھر دوسری جانب مہاجن کا تقاضہ جب سختی سے ہونے لگتا ہے تو ایسے حالات میں قرض میں ڈوبا بزنس مین کے ہاتھ سے ایمانداری کا دامن چھوٹ جاتا ہے اور پھر وہ مختلف حربے اور طریقے اختیار کر کے مہاجن کی رقم غصب کر لیتا ہے۔

بہ ظاہر افسانہ ''حسن اور عشق'' رومانی معلوم ہوتا ہے مگر اس کے بین السطور میں خواتین خصوصاً نرسوں کا استحصال مضمر ہے۔ حسن اور عشق دو الگ الگ چیزیں ہیں اور اگر ان دونوں کا ملاپ ہو جائے تو زہے قسمت۔ مگر اکثر

ایسا ہوتا نہیں ہے۔ چنانچہ یہ افسانہ اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے۔ یہاں افسانہ نگار نے یہ دکھانے کی کوشش کی ہے کہ حسن پر عشق کا نہیں بلکہ دولت کو فوقیت حاصل ہے۔

افسانہ ''بلاعنوان'' موضوعی اعتبار سے یہ کوئی انوکھا افسانہ نہیں ہے لیکن الیاس احمد گدی نے اپنی جدت طرازی سے اس کہانی میں معاشرے کے اس پہلو کو اجاگر کرنے کی سعی کی ہے جس میں ایک مکار اور ہوس پرست خاتون کی دام محبت میں ایک سادہ لوح نوجوان، نامور پہلوان اور بہادر انسان گرفتار ہو جاتا ہے اور جب وہ عورت اپنی محبت میں کامیاب نہیں ہو پاتی ہے تو اسے زہر پلا کر ہلاک کر دیتی ہے۔ دوسری جانب افسانہ نگار نے سماج کے اس پہلو کو بھی اجاگر کرنے کی کوشش کی جس میں کسی عورت کی محبت اور اس کے حسن و جمال کے سامنے بڑے سے بڑا طاقت ور پہلوان بھی گھٹنے ٹیک دیتا ہے جو مردوں کی نفسیاتی کمزوری کی دلیل ہے۔

افسانہ ''خون'' دراصل کسی انسان کی ہلاکت یا خون کی کہانی نہیں ہے بلکہ اس میں انسان کی مضبوط روایت اور اس کی انانیت کا قصہ بیان کیا گیا ہے۔ اس کہانی میں دو کرداروں عرفان مرزا اور ان کا لڑکا نوشاد مرزا کے ذریعہ دو اقدار اور خیالات کے بیچ تصادم کو بروئے کار لانے کی کوشش کی گئی ہے۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ ایک طرف عرفان مرزا جو کسی زمانے میں باوقار مغل ہوا کرتا تھا، اب بھی اپنی انانیت اور روایت پر گامزن ہے اور اپنے بچوں کی شادی کسی دوسری برادری میں کرنا عیب سمجھتا ہے جب کہ دوسری طرف اس کا لڑکا نوشاد مرزا کو اپنے باپ کے نقش قدم پر چلنا بالکل پسند نہیں ہے۔ اس کے اندر نہ انانیت ہے اور نہ روایت پرستی۔ لہٰذا وہ اپنی پسند سے ایک دوسری برادری کی لڑکی سے شادی کر لیتا ہے۔ گویا عرفان مرزا روایت پرست ہے تو نوشاد مرزا روایت شکن اور آخر میں حالات سے مجبور ہو کر عرفان مرزا کی انانیت بھی ٹوٹ جاتی ہے۔

الیاس احمد گدی کا افسانہ ''بنگال کا جادو'' کوئی طلسمی یا جادوئی کہانی نہیں ہے بلکہ شہر عظیم آباد کا مہذب اور تعلیم یافتہ گھرانے کا اکلوتا سپوت گوپال بابو کی کہانی ہے اور جو شادی شدہ بھی ہے۔ گوپال بابو کا داخلہ بنگال کے کسی میڈیکل کالج میں ہوتا ہے۔ پڑھائی کے ساتھ ساتھ اس نے اپنی جنسی بھوک مٹانے کی غرض سے اپنے ہی دوست کی بہن رینو پر ڈورے ڈالتا ہے اور اس کی معاشی مجبوری کا فائدہ اٹھاتا ہے۔ گوپال بابو کے گھر والوں کو جب اس کی نازیبہ حرکت کی خبر ہوتی ہے تو اسے بنگال سے عظیم آباد لوٹنے کو کہا جاتا ہے مگر گوپال بابو ایسا نہیں چاہتے۔ بالآخر وہ بھاگ

کرآسام چلا جاتا ہے اور وہاں مے نوشی میں مبتلا ہوجاتا ہے جس سے اس کی صحت بگڑ جاتی ہے۔ایک عرصہ کے بعد جب وہ بنگال لوٹتا ہے تو یہاں وہی رینو جس کے جنسی جذبات کو گوپال بابو نے برانگیختہ کردیا تھا، اب وہ جسم فروشی میں مبتلا ہوگئی تھی اور جب ان چیزوں کا انکشاف گوپال بابو پر ہوتا ہے تو وہ اس ذلت ورسوائی کی تاب نہ لاکر خودکشی کرلیتا ہے۔دراصل افسانہ نگار نے اس کہانی کے ذریعے معاشرے میں پھیلے اس ناسور کی طرف اشارہ کیا ہے جس میں شادی شدہ مردوں کے ذریعہ غیر شادی شدہ لڑکیوں کا جنسی استحصال کیا جاتا ہے جس سے ان کی زندگی تباہ وبرباد ہوجاتی ہے۔

افسانہ ''درد کا رشتہ'' میں الیاس احمد گدی نے رقاصہ اور ایک مصور کی سماجی حیثیت کو موضوع بنایا ہے، اگرچہ رقص اور مصوری دونوں کا تعلق فنون لطیفہ سے ہے تاہم ایک رقاصہ کے بالمقابل ایک مصور کی اہمیت کیا ہوسکتی ہے، اس پر افسانہ نگار نے تفصیلی روشنی ڈالی ہے، اگرچہ کہانی میں بعض موقعوں پر کچھ رومانی باتیں بھی ہوجاتی ہیں مگر بنیادی طور پر الیاس احمد گدی یہ دکھانے کی کوشش کی ہے کہ رقص کا فن جز وقتی ہے جب کہ مصوری کا فن کل وقتی ہوتا ہے، چنانچہ ایک موقع پر سنجے نے مس نیلما کو جواب دیا تھا:

> ''تم ایک ایسے طبقے سے تعلق رکھتی ہو جہاں اگر گھنگرو کی آواز میں آہنگ کم پڑ جائے تو اسے بدل دیا جاتا ہے''۔(5)

بہرکیف ایک رقاصہ خواہ شہرت ومقبولیت کی جتنی بلندی پر چڑھ جائے مگر ہمارے معاشرے میں اس کی پوچھ اسی وقت تک ہوتی ہے جب تک اس کے جسم میں رعنائی باقی رہتی ہے۔ظاہر ہے ہمارے سماج کا یہ ایک بڑا المیہ ہے جس سے ہماری اخلاقی اور سماجی پسماندگی کا پتہ چلتا ہے۔

افسانہ ''قتل'' میں ایک موڈرن عورت کے قتل کے واقعہ کو بیان کیا گیا ہے اور اس عورت کا قتل کوئی دوسرا نہیں، خود اس کا شوہر ہی کیا تھا۔اس لیے کہ عورت نے اپنی جنسی بھوک کسی غیر مرد سے مٹائی تھی۔دراصل اس افسانے میں الیاس احمد گدی نے سماجی زندگی کے اس پہلو کو بروئے کار لانے کی کوشش کی ہے جس میں عورتوں کو مردوں کے مقابلے زندگی کے تمام شعبوں میں کھڑا کیے جانے کے بعد اس کے چند برے نتائج بھی رونما ہوئے ہیں جن سے ہمارا سماج جوجھ رہا ہے۔

افسانہ ''بلاعنوان'' میں افسانہ نگار نے محبت اور دولت کے درمیانی تفریق کو ضبط تحریر میں لانے کی کوشش کی

ہے۔ یہ افسانہ اگرچہ بیسویں صدی کے نصف آخر میں لکھا گیا ہے مگر یہ اکیسویں صدی کے نوجوانوں کے لیے بھی مشعل راہ ہے اس لیے کہ آج بھی ہمارے سماج میں آئے دن نوجوان لڑکے لڑکیاں بنا کچھ سوچے سمجھے ایک دوسرے سے محبت کر بیٹھتے ہیں۔ لیکن جب شادی کی بات سامنے آتی ہے تو پھر معیار و پیمانہ کی نابرابری کی وجہ کر رشتہ نہیں ہو پاتا ہے۔ چنانچہ اس امر میں لڑکا لڑکی کے گارجین کے شرمسار ہونے کے ساتھ ساتھ دونوں کی زندگی بھی نا آسودگی کی شکار ہو جاتی ہے۔

الیاس احمد گدی کے اس افسانے کا عنوان بھی ''بلاعنوان'' ہے اور اس کا موضوع بھی دولت و محبت کے درمیانی تفریق ہی ہے مگر فرق صرف اتنا ہے کہ یہاں اسٹوڈنٹس لائف کی محبت اور اس کے نتائج کو بروئے کار لانے کی کوشش کی گئی ہے۔ بنیادی طور پر یہ کہانی تین کرداروں پر مشتمل ہے۔ کمل اور ارچنا کلاس فیلو ہیں۔ ان دونوں کا تعلق غریب گھرانے سے ہے اور یہ دونوں کسی قدر ایک دوسرے کے قریب بھی ہیں۔ مگر ان دونو کے بیچ ایک تیسرا شخص ٹھاکر آ جاتا ہے۔ اس کا تعلق امیر گھرانے سے ہے۔ چوں کہ ٹھاکر کے پاس پیسے کی کمی نہیں رہتی ہے۔ لہٰذا بہت جلد اس کا حلقۂ احباب وسیع ہو جاتا ہے اور پھر دیکھتے ہی دیکھتے ارچنا بھی ٹھاکر کی گرویدہ ہو جاتی ہے، ارچنا کے اس فیصلے سے کمل پر اتنا برا اثر پڑا کہ وہ پڑھائی چھوڑ کر تجارت میں لگ گیا اور وہ اس لائن میں کافی آگے نکل گیا۔ اب کمل کے پاس بھی مال و دولت کی کوئی کمی نہیں تھی۔ ٹھاکر کی محبت عارضی تھی اس لیے جلد ہی اس نے ارچنا کا ساتھ چھوڑ دیا۔ ارچنا غیر محسوس طریقے سے بے راہ روی کی شکار ہو گئی یہاں تک کہ جسم فروشی کے دھندے میں لگ گئی۔ مگر اتنا کچھ ہونے کے باوجود کمل کے دل میں اب بھی ارچنا کی سچی محبت قائم تھی۔

دراصل الیاس احمد گدی نے اس افسانے کے ذریعے سماج کے اس پہلو کو اجاگر کرنے کی کوشش کی ہے جس میں معاشقے اور جنسی استحصال کے معاملے میں جہاں ایک طرف لڑکوں کی غلطیاں ہوتی ہیں وہیں دوسری جانب لڑکیاں بھی چند پیسوں کی لالچ میں آکر اپنی عارضی لذتوں کی خاطر زندگی کو قعر مذلت میں ڈھکیل دیتی ہیں۔

افسانہ ''سیڑھی'' میں دو عورتوں کی جنسی استحصال کا قصہ بیان کیا گیا ہے۔ افسانہ نگار نے اس کہانی میں سماج کی اس گھناؤنی حرکتوں کو منظر عام پر لانے کی سعی کی ہے جس میں ایک شوہر اپنی بیوی جیسی انمول رتن کو کس طرح دوسروں کے ذریعہ جنسی استحصال کرواتا ہے۔ دراصل اس کہانی کے دونوں مرکزی کردار مسز گپتا اور چندر بدن کا الگ

الگ طریقوں سے جنسی استحصال کیا جاتا ہے۔مسز گپتا اپنی بیوی کو بڑے بڑے لوگوں کے یہاں پہنچا کر اپنا کام نکالتا ہے جب کہ چندر بدن کا شوہر اپنے گھر پر دوسرے مردوں کو بلا کر اپنی بیوی کے ذریعہ روپیہ کماتا ہے۔گویا ان دونوں کے طریقے تو الگ الگ ہیں مگر دونوں ہی اپنی اپنی بیویوں کی عصمت ریزی کروا کر مال و دولت حاصل کرتے ہیں۔

افسانہ ''بلاعنوان'' میں الیاس احمد گدی نے یہ دکھانے کی سعی مستحسن کی ہے کہ سچی دوستی کے لیے سب سے بنیادی چیز ذہنی آہنگی ہوتی ہے۔دوسری بات یہ کہ دوستی تو تقریباً ہر انسان کسی نہ کسی سے کرتا ہے۔مگر دوستی پوری زندگی قائم رہ جائے یہ بہت کٹھن کام ہے۔دوستی کے اندر جو درار پیدا ہوتی ہے اس کی سب سے بڑی وجہ بدگمانی ہے چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ پرمود اور کیلاش کی دوستی میں جو تھوڑی سی دوری پیدا ہوئی وہ محض اس وجہ سے کہ رنجنا جو ایک لمبی کار سے اکثر پرمود سے ملنے آیا کرتی تھی یہاں پر کیلاش کو یہ شک ہوگیا کہ رنجنا پرمود کی معشوقہ ہے۔حالاں کہ رنجنا پرمود کی معشوقہ نہیں بلکہ سگی بہن ہے۔لہٰذا جب اس بات کا علم کیلاش کو ہوا تو وہ خود کو شرمندہ ہوا اور پرمود سے خود کو قریب کرلیا۔

سیاسی موضوع پر لکھا گیا افسانہ ''آگ کا بیوپار'' میں الیاس احمد گدی کا اشتراکی رنگ کا کسی قدر اظہار ہوتا ہے، چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ معاشرہ کے وہ لوگ جو بھوک و افلاس سے بری طرح متاثر ہو چکے تھے باوجود اس کے ان کی زبان نہیں کھلتی تھی۔ان لوگوں کو بیدار کرنے کے لیے ایک بڈھا جو برابر کوشاں رہتا ہے ایک موقع پر ایک جھونپڑی میں گھس جاتا ہے۔ملاحظہ ہو اس بڈھے کے یہ جملے:

> ''مگر تمھارا شریر ٹھنڈا ہو چکا ہے۔لہو جم گیا ہے۔ پہلے آگ جلانی ہوگی۔۔۔۔یہاں اس چھوٹے سے کمرے میں آگ جلا کر بیٹھے رہنے سے کیا ہوگا۔اس آگ کو باہر نکالو۔سارا واتاورن گرم کرنا ہوگا۔بے شمار لوگوں میں آگ بانٹ دینی ہوگی''۔(6)

بہرکیف مجموعی طور پر یہ کہا جاسکتا ہے کہ اس افسانے میں الیاس احمد گدی نے معاشرے کے اس پہلو کو اجاگر کرنے کی کوشش کی ہے جہاں ہمارے سماج کے وہ لوگ جنھیں سیاسی بالادستی حاصل ہوتی ہے اور وہ معاشرے کے پسماندہ طبقوں پر بے جا ظلم وستم ڈھاتے رہتے ہیں۔ان سفید پوش لیڈروں کے اندر عیاری، مکاری، ظلم، جبر،

غضب، استحصال، لوٹ فساد اور تعصب وغیرہ جیسی چیزیں کوٹ کوٹ کر بھر جاتی ہیں نتیجتاً ملک وریاست کی ترقی خاطر خواہ متاثر ہوتی ہے جس کا منفی اثر براہ راست رعایا بالخصوص پسماندہ طبقہ پر پڑتا ہے، مگر ان تمام پریشانیوں کا حل اسی وقت ممکن ہو سکتا ہے جب کہ رعایا بیدار ہو جائے، اپنے اندر سے جمودیت کو ختم کر کے ذات پات، سطحی سوچ اور ہر طرح کے تعصّبات سے اوپر اٹھ کر ایک ایسی سرکار کا قیام عمل میں لائیں جو سماج ومعاشرہ اور ملک وقوم کی سکھ شانتی کا ہر ممکن خیال رکھے۔

افسانہ ''آگ کی تلاش'' میں الیاس احمد گدی نے ایک دولت مند کردار کے ذریعے سماج کے اس پہلو کو بے نقاب کیا ہے جس میں انسان شخصی مادہ پرستی کی رو میں اخلاقی گراوٹ کی اس حد کو عبور کر جاتا ہے جہاں انسانیت مردہ ہو جاتی ہے۔ لہٰذا ہم دیکھتے ہیں کہ ساجد اور شوکت کے مابین اچھے مراسم تھے۔ ساجد اہل ثروت ہے جب کہ شوکت محض چھ روپے کی نوکری کرتا ہے۔ اسی بیچ شوکت کی بیوی دردزہ میں مبتلا ہو جاتی ہے جہاں اس کو پانچ سو روپے کی اشد ضرورت پڑتی ہے۔ شوکت بہ حالت مجبوری ساجد کے پاس جاتا ہے۔ ساجد روپے دینے سے انکار تو نہیں کرتا ہے مگر وہ اپنے کاموں پر شوکت کی ضرورت کو ترجیح نہیں دیتا بلکہ وہ اپنے تمام کاموں کو نپٹا کر شوکت کو روپے دیتا ہے۔ شوکت اس رقم کو لے کر جب گھر پہنچتا ہے تو شام ہو گئی تھی اور گھر کے حالات بدل چکے تھے۔ وہ آگ جس کی تلاش میں شوکت اس لیے نکلا تھا کہ اس کی بیوی کی زندگی میں توانائی ملتی مگر افسوس کہ وہ آگ شوکت کو اس وقت میسر ہوتی ہے جب رابعہ کی زندگی کی آگ دائمی طور پر بجھ چکی ہوتی ہے۔

افسانہ ''پرچھائیاں'' کولیری مزدوروں کے استحصال سے متعلق ہے۔ بھوک، مجبوری، غریبی، لاچاری، بے حسی، مکاری، عیاری اور ظلم وستم کا ننگا ناچ کول فیلڈ سے الگ کر کے نہیں دیکھا جا سکتا ہے، الیاس احمد گدی نے اس کہانی کے ذریعے سماج کے ان نکات کو منظر عام پر لانے کی کوشش کی ہے جنھیں اشرافیہ طبقہ ہمیشہ نظر انداز کرتے رہے۔ کہنے کو تو ہم آزاد ملک کے شہری ہیں لیکن درحقیقت آزادی کے جو خواب ہمیں برسوں پہلے دکھایا گیا تھا وہ ہنوز شرمندۂ تعبیر نہ ہو سکا کیوں کہ آزادی کے معنی صرف کاغذی آزادی نہیں بلکہ سماجی واقتصادی، تہذیبی وتمدنی، بھوک و افلاس، غربت وبے روزگاری، جہالت وتنگ نظری، فتنہ وفساد اور استحصال وخوں ریزی وغیرہ سے مکتی بھی مقصود ہے جن سے آج بھی ہم کوسوں دور ہیں۔

افسانہ ''نوحہ'' کا موضوع کسی فرد واحد کا نوحہ نہیں ہے بلکہ اس کہانی میں الیاس احمد گدی نے سماج کے ان تمام لوگوں کی نوحہ گری کی ہے جن کا تعلق متوسط گھرانے سے ہے اور پرائیویٹ سیکٹر میں نوکریاں کرتے ہیں۔ کہنے کو تو یہ لوگ نوکری پیشہ ور ہوتے ہیں مگر ان کی تنخواہ اتنی قلیل ہوتی ہے کہ جس سے اپنے خاندان کی کفالت بھی پوری نہیں ہو پاتی حتیٰ کہ بچوں کے تن ڈھانکنے کے لیے مناسب کپڑے بھی میسر نہیں ہو پاتے۔ اقتصادی استحصال کا یہ کھیل جب ہم غلام تھے تب بھی کھیلا جا رہا تھا اور آج جب ہم آزاد ہیں مگر پھر بھی یہ حالات بہ دستور جاری ہیں۔ بہر کیف ہمارے معاشرے کے وہ لوگ جو اقتصادی طور پر استحصال زدہ ہیں۔ وہ دراصل زندہ لاش کے مانند ہیں اس لیے ان لوگوں کے پاس اتنی رقم بھی نہیں ہوتی ہے کہ اپنے اہل خانہ کی بنیادی ضرورتوں کو بھی پورا کر سکیں۔

افسانہ ''معرکہ'' میں کولیری مزدوروں کے استحصال کو موضوع بنایا گیا ہے۔ مگر یہاں پر استحصال ہندستانیوں کے ذریعہ نہیں کیا جاتا ہے بلکہ انگریز افسروں کے ذریعہ کیا جاتا ہے۔ حالاں کہ ملک آزاد ہو چکا ہے۔ مگر آزادی کے بعد بھی کئی سالوں تک بہت ساری صنعتوں پر انگریزوں کا تسلط قائم تھا جہاں مزدوروں کا استحصال حسب معمول کیا جا رہا تھا۔ اگر چہ رفتہ رفتہ انگریزوں کا تسلط تمام چیزوں پر سے ختم ہو گیا تاہم غریب مزدوروں کا مختلف طریقوں سے استحصال کرنے کا سلسلہ ہنوز قائم ہے۔

بنیادی طور پر افسانہ ''مورچہ'' کا موضوع اندلس کے مسلمانوں پر عیسائیوں کے ظلم وستم ہے۔ مگر افسانے کے بین السطور میں پوری دنیا کے مسلمانوں پر بالخصوص ہندستان کے مسلمانوں پر ڈھائے جا رہے ظلم وستم سے ہم انکار نہیں کر سکتے۔ اگر چہ ہمارا ملک ایک جمہوری ملک ہے مگر فی زمانہ جو حقیقی صورت حال ہے وہ کسی سے پوشیدہ نہیں۔ آئے دن فرقہ وارانہ آگ بھڑکائی جاتی ہے اور اس آگ میں مسلمانوں کو جھونکا جاتا ہے۔ انھیں زدوکوب کرنے اور تباہ و برباد کرنے کے لیے طرح طرح کے حربے اختیار کئے جاتے ہیں۔ غرض کہ مسلمانوں کا اقتصادی، سماجی، جسمانی، مذہبی اور ذہنی استحصال کیا جاتا ہے۔

کسی بھی ادب پارے یا فن پارے میں موضوعاتی بوقلمونی اپنی ایک خاص اہمیت رکھتی ہے۔ جب کسی نئے موضوع پر کوئی فن پارہ عالم وجود میں آتا ہے تو یقیناً وہ قاری کو نئی معلومات فراہم کرنے کے ساتھ ساتھ اس کی ادبی دل چسپی اور تجسس کو بھی برقرار رکھتا ہے۔ اس لحاظ سے جب ہم اردو ناولوں کے موضوعات کا جائزہ لیتے ہیں تو معلوم

ہوتا ہے کہ ان ناولوں میں اس دور کی سیاسی بازی گری، معاشی جبر، استحصال اور قدامت پرستی سے ابھرنے والی الجھنوں کو بے نقاب کیا گیا ہے۔ اس میں سب سے بڑا مسئلہ عورتوں کے حقوق، سماجی مساوات اور قومی اتحاد و سیاست اور اخلاقی گراوٹ وغیرہ کا ہے۔ بہرکیف ایسے ماحول میں زندگی گزارنے والا ایک حساس ادیب کس طرح اپنے اردگرد رونما ہونے والے مسائل سے چشم پوشی کرسکتا تھا۔ لہٰذا زیر مطالعہ ناول ''مرہم'' اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے جس میں الیاس احمد گدی نے نالندہ اور دیپو کی جنسی اور نفسیاتی استحصال کی داستان بیان کی ہے۔

نالندہ کا تعلق انتہائی غریب خاندان سے ہے۔ اس کے والدین غربت و افلاس سے مجبور ہوکر اپنی اٹھارہ سالہ بیٹی کو ایک ضعیف العمر وکیل کے حوالے کردیتے ہیں۔ نالندہ اپنے والدین کے فیصلے پر لبیک کرتی ہوئی خود کو بوڑھے وکیل کی زوجیت میں جھونک دیتی ہے۔ نالندہ اندر ہی اندر روتی اور کراہتی ہے مگر نہ اس کی آواز کو کوئی سنتا ہے اور نہ ہی اس کی آنسوؤں کو کوئی دیکھتا ہے۔ وہ اپنے دکھوں کی آگ میں جھلستی رہتی ہے یہاں تک کہ اس کی داخلی تمام خواہشیں اسی آگ میں جل کر بھسم ہوجاتی ہیں اور بالآخر نالندہ دولت کی بھینٹ چڑھ جاتی ہے مگر اف تک نہیں کرتی۔

ناول کا دوسرا اہم کردار دیپو ہے جو راٹھور گھرانے کی خوش حال اور خوب رو لڑکی ہے۔ دیپو کی بھری جوانی امرت لال سے دیکھی نہ گئی۔ اس نے دیپو کو اپنے دام فریب میں پھنسا کر پہلے اس کو اپنے ہوس کا شکار بنایا اور پھر بعد میں اسے کوٹھے تک پہنچا دیا۔ دیپو کو اپنی غلطی کا بہت جلد احساس ہو چکا تھا مگر اسی کے ساتھ اس نے امرت لال کا قتل کر کے خود کو قانون کے حوالے کردیا۔ بہرکیف الیاس احمد گدی نے اس ناول کے ذریعے معاشرے کے ستم زدہ اور استحصال زدہ عورتوں کے اس رخ کو سامنے لانے کی سعی کی ہے جس میں شدت انتقام اور نفرت کا جذبہ پیدا ہوتا ہے۔

اردو میں اچھے اور معیاری ناولوں کے فقدان کا عام طور سے شکوہ کیا جاتا ہے لیکن سچائی یہ ہے کہ آزادی کے بعد اردو میں بعض ایسے ناول منظر عام پر آئے جن کا شمار صف اول کے ناولوں میں کیا جا سکتا ہے۔ اس فہرست میں الیاس احمد گدی کا ناول ''فائر ایریا'' کی شمولیت لازمی ہے۔ الیاس احمد گدی نے ''فائر ایریا'' لکھ کر بے پناہ شہرت و مقبولیت حاصل کی۔ ادبی حلقوں میں اس ناول کی خوب پذیرائی ہوئی اور دیکھتے ہی دیکھتے یہ ناول مصنف کے

بقائے دوام کا ضامن بن گیا۔

الیاس احمد گدی نے اس ناول میں ہندستانی معاشرے اور نظام کے جن گوشوں اور پہلوؤں کو اپنا مرکزی محور بنایا ہے، ہمارے اردو ناول نگاروں کی اس پر نگاہ نہیں ٹھہری تھی، بلکہ ڈائمنڈ یعنی کالے سونے کی دنیا، چھوٹا ناگپور میں واقع جھریا اور اس کے قرب وجوار کی کولیریوں میں کوئلہ کاٹنے والے استحصال زدہ مزدوروں کے شب و روز اور وہاں کے استحصال پسند مالکوں، سرمایہ داروں، ٹھیکے داروں، افسروں، مافیاؤں اور بدعنوان یونین لیڈروں کے حقائق کو پیش کرنے کے لیے جس عمیق مشاہدے اور بسیط تجربے کی ضرورت تھی، اس کا حق صرف الیاس ااحمد گدی ہی ادا کر سکتے تھے۔ کیوں کہ ان کی پوری زندگی اسی علاقے میں گزری۔ لہٰذا وہ وہاں کی انسانی زندگی، رسم و رواج، بولی ٹھولی، سماجی اور تہذیبی سرگرمیوں سے اچھی طرح آشنا تھے۔ ان کی نگاہیں وہاں کی سیاہ اور گدلی فضا، جبر واستبداد، جدوجہد، مصائب و آلام، خوشی و غم، جنسی للک اور اس کی تشنگی، نا آسودگی، سیاسی چپقلش، مذہب کے نام پر غیر ضروری پابندیوں، ٹریڈ یونین کی بے ضابطگیوں، بے کلیوں، سرکاری افسروں کی غیر قانونی مفاد پرستیوں، قانون کی پیچیدگیوں، آرہ، چھپرہ اور بلیا کے دبنگوں کی سودخوریوں اور ان کے پالتو گرگوں کی شرپسندیوں، ٹھیکے داروں کی رنگ رلیوں، غربت کی المناکیوں، غریب جوانی سسکیوں، پولس کی زیادتیوں، قتل و غارت گری، لوٹ کھسوٹ، خوف و دہشت، کوئلہ کانوں کی گھٹن، تاریکی اور مزدوروں کی کنگالی، شراب نوشی، جوئے کی لت، حرمانصیبی اور دیگر مسائل پر مرکوز رہی ہیں۔

بہرکیف مجموعی طور پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ الیاس احمد گدی کا ناول ''فائر ایریا'' ہم عصر صنعتی ترقی کے پس پردہ اس مکروہ استحصالی نظام کا مرقع ہے جو طبقاتی معاشرے کا وصف خاص ہے۔ ہر دور میں مزدوروں اور محنت کشوں کا استحصال ہوتا رہا ہے خواہ وہ جاگیردارانہ عہد ہو یا جمہوری۔ کمپنیوں کے مالکان و اعلیٰ عہدے داروں کے ساتھ ٹریڈ یونین کے دوغلے لیڈران کا مکڑ جال بھی چہار جانب پھیلا ہوا ہے۔ ایسی صورت میں جاگیردارانہ دور اور انگریزوں کی غلامی سے نجات کا دعویٰ اور صنعتی ترقی کی تمام تر چمک دمک بھی اس طبقے کے لیے بے سود و بے معنی ہو کر رہ گئیں۔ کیوں کہ ان کے حصے میں جو کل تھا وہی آج بھی ہے۔

علم کے حصول کے مختلف ذرائع ہیں اور ان میں روز بروز توسیع ہوتی جاتی ہے۔ ہر صنف ادب کسی نہ کسی علم

کی خبر دیتی ہے، جس میں ذاتی اور غیر ذاتی تجربے اور مشاہدے رنگ آمیزی بھی کرتے ہیں اور معلومات میں اضافہ بھی۔ یہ اور بات ہے کہ تخلیقیت اپنی راہ ہموار کرتی رہتی ہے اور سارے متون کو تخلیق کی سطح پر لے آتی ہے۔ ہر شخص اپنے سینے میں یادوں کا خزانہ رکھتا ہے۔ وہ اپنی زندگی میں کچھ واقعات اور بعض شخصیتوں سے متاثر ہوتا ہے۔ کچھ کام وہ کر جاتا ہے، کچھ حسرتیں اور آرزوئیں ایسی ہوتی ہیں جو پوری نہیں ہوتیں۔ ان تمام امور کے لیے تخلیقی ادب کے دیگر اصناف کے علاوہ خودنوشت نگاری کا فن بھی ایک بہترین صیغۂ اظہار ہے۔ جس کے ذریعہ مصنف اپنی ذات کے حوالے سے اپنے عہد کو دریافت اور اپنے عہد کے حوالے سے اپنی ذات کو دریافت کرتا ہے۔ لہٰذا زیر مطالعہ خود نوشت ''مگدھ پوری کا داستان گو'' اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے۔ یہ خودنوشت ایک ایسے حقیقت پسند اور جرأت مند شخص کی خودنوشت ہے جس نے بلا جھجک اپنی اور اپنے خاندان کی داستان حیات کا بیشتر اہم حصہ رقم کر دیا ہے۔

سفیر اور سیاحت کا درجہ علمی بھی ہے اور تخلیقی بھی یعنی سیر و سیاحت سے معلومات میں اضافہ ہوتا ہے اور سفیر یا سیاح اپنے ذاتی تجربوں اور مشاہدوں کو ایک نہج عطا کر دیتا ہے۔ لہٰذا کوئی بھی سفرنامہ نہ صرف جغرافیہ ہے، نہ تو تاریخ ہے اور نہ ہی نئی جگہوں کا بیان محض۔ نہ تو یہ کسی جگہ کے عجائبات کا مظہر ہے اور نہ متعلقہ ملکی مسائل کی کھتونی۔ دراصل سفیر یا سیاح کسی غیر ملک کو اپنی نظر سے دیکھنا اور پہچاننا چاہتا ہے۔ وہاں کے خصائص سے آگاہ ہونا چاہتا ہے۔ نئے لوگوں کی قربت سے ان کی اور اپنی شناخت کرنا چاہتا ہے اور اس شناخت میں داخلی اور خارجی کیفیات کو ہم آمیز کرنا چاہتا ہے اس طرح کہ متعلقہ ملک سے اس کی واقفیت کئی نہج پر علمی ہو جاتی ہے۔ یہ ضرور ہے کہ ایسے بیان میں چند تاریخی احوال بھی احاطہ تحریر میں آجاتے ہیں۔ لیکن سیاح یا سفیر کا یہ کام نہیں کہ وہ متعلقہ جگہ کی جغرافیائی تفصیل پیش کرے یا تاریخی احوال رقم کرے۔ دراصل وہ زیادہ تر وہاں کی معاشرت اور تہذیبی احوال کو گرفت میں لینا چاہتا ہے۔ معاشرہ اور تہذیب و ثقافت بذات خود اپنے حصار میں بہت کچھ رکھتی ہیں اور یہ بہت کچھ کئی طرح کے احوال پر محیط ہوتے ہیں۔ اچھے سیاحوں کے یہاں یہ دونوں صورتیں بہ طریق احسن موجود ہوتی ہیں اور اس فہرست میں الیاس احمد گدی کے نام کی شمولیت لازمی ہے۔

الیاس احمد گدی نے ''لکشمن ریکھا کے پار'' میں بنگلہ دیش کی خوبیوں اور خامیوں دونوں کا گوشوارہ پیش کیا ہے۔ اس کام کے لیے کھلی آنکھوں کے ساتھ مشاہدہ کا بہت تیز ہونا لازمی ہے ورنہ نتائج گمراہ کن ہو سکتے ہیں۔ الیاس

احمد گدی اپنی آنکھیں ہر جگہ کھلی رکھتے ہیں اور ہر گزرتی ہوئی یا گزرنے والی شے کا بڑی باریک بینی سے جائزہ لیتے ہیں۔ جہاں تک سماج و معاشرہ اور اس سے متعلق چیزوں کو ضبط تحریر میں لانے کی بات ہے تو اس سلسلے میں یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ الیاس احمد گدی کے یہاں الفاظ کا استعمال محض کسی واقعہ کی مصوری تک محدود نہیں بلکہ ایک معاشرے کے زوال، طبقاتی تفریق، سماجی و معاشی نابرابری، مذہبی قدروں کی خرید و فروخت اور اخلاقی پستی کے باوجود کے اس منظر نامہ کو بھی روشن کر دیتا ہے جس پر ایک نام نہاد بے سود تشخص کے احساس نے سایہ کر رکھا تھا۔ الیاس احمد گدی کے جدلیاتی شعور اور دوربین نگاہوں سے یہ حقیقت پوشیدہ نہیں رہ سکی تھی کہ سماجی و معاشی نابرابری انسانی ضمیر کی موت کا سبب بن جاتی ہے بہرکیف ''لکشمن ریکھا کے پار'' میں مشرقی پاکستان (موجودہ بنگلہ دیش) کے تہذیب و معاشرت کے جائزے کی روشنی میں یہ کہنا حق بہ جانب ہوگا کہ اس سفرنامہ میں الیاس احمد گدی نے وہاں کے سماج و معاشرہ اور تہذیب و تمدن کی بہترین عکاسی کی ہے۔ سماج و معاشرہ کے عناصر کو ایک ایک کر سفرنامہ نگار نے اپنی سفری تخلیق میں سمونے کی کوشش کی ہے۔ وہ اپنے تجربات و مشاہدات کو بیان کرتے ہوئے تعصب و تنگ نظری سے بالاتر ہو کر اپنی وسعت نظر کا مظاہرہ کرتے ہیں۔ انھوں نے بنگلہ دیش کے سماج و معاشرہ کے مثبت و منفی دونوں طرح کے عناصر کو اپنے سفرنامہ میں جگہ دی ہے۔ انھوں نے جہاں معاشرے کی خوبیوں کو بیان کیا ہے وہیں خامیوں کو بھی منظر عام پر لایا ہے تاکہ قاری خود کو اور معاشرے کو دیکھ کر اس کی اصلاح کی کوئی تدبیر ڈھونڈ سکے۔

''مگدھ پوری کا داستان گو'' کی خوبی یہ ہے کہ اس میں الیاس احمد گدی نے نہ صرف خود کی بلکہ اپنے بھائی اور اپنے خاندان کی زندگیوں اور ان کے ساتھ، انا پرستی اور خود پروری سے بچ کر کچھ اس انداز سے بیان کیا ہے کہ یہ خود نوشت ناول سے زیادہ دل چسپ اور زندگی سے زیادہ حقیقی بن گئی ہے۔ ''مگدھ پوری کا داستان گو'' کی دوسری خصوصیت یہ ہے کہ اس پوری خودنوشت میں ایک جہت اور ایک زاویے کا احساس ہوتا ہے۔ یہاں زندگی اپنے زمانے کی روح سے پیوست ہے اور زمانہ حالات سے مربوط ہے۔ علاوہ ازیں واقعات و حالات، تجربات و مشاہدات کے مربوط بیان سے اس دور کی زندگی کے خدوخال اس طور پر ابھرے ہیں کہ زندگی اور زمانے کے رنگ نکھر کر اس تصویر کو خوب صورت بنا دیتے ہیں۔ اس خودنوشت کو پڑھتے ہوئے ہمیں یہ محسوس ہوتا ہے کہ یہ ایک ایسی داستان ہے جسے ایک بالغ نظر، پختہ کار اور لفظوں کا پارکھ ادیب بیان کر رہا ہے، اس خودنوشت میں ایک اور چیز دل کو

موہتی اور قاری کو اپنے گرفت میں لیتی ہے۔ وہ سچائی کا جرأت کے ساتھ واقعاتی اظہار ہے جسے اتنی سادگی اور خلوص کے ساتھ بیان کیا ہے کہ سچائی کا اظہار قاری کو اپنے اثر کے سیلاب میں بہالے جاتی ہے۔

''مگدھ پوری کا داستان گو' میں کئی ایسے واقعات ملتے ہیں جن کا تعلق براہ راست الیاس احمد گدی کی زندگی سے تو نہیں ہے لیکن یہ اس عہد و ماحول سے پوری طرح مربوط ہیں جن سے الیاس احمد گدی کا قریبی سروکار رہا ہے۔ اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ یہ خودنوشت صرف الیاس احمد گدی، ان کے بڑے بھائی غیاث الدین احمد گدی اور ان کے خاندان کے جملہ افراد کے حالات و واقعات پر ہی مشتمل نہیں ہے بلکہ اس کے مطالعے سے ہم وہاں کے سماجی، سیاسی، تہذیبی، معاشرتی، مذہبی اور معاشی وغیرہ حالات کو بھی سمجھ سکتے ہیں۔ بہرکیف الیاس احمد گدی کی خودنوشت میں سچائی کا عنصر غالب ہے۔ وہ اپنے محسوسات کو بیان کرتے ہوئے کسی مصلحت کو خاطر میں نہیں لاتے بلکہ وہ اپنے اہل خانہ، خاندان اور سماج و معاشرہ کی خوبیوں اور خامیوں کو بھی حوالہ قرطاس کرنے سے نہیں رکتے۔

بہ حیثیت مترجم الیاس احمد گدی نے پھنیشور ناتھ رینو کی اکیس اہم کہانیوں کا اردو میں ترجمہ کیا ہے۔ الیاس آحمد گدی نے قومی زبان ہندی سے پھنیشور ناتھ رینو کی کہانیوں کا اردو میں ترجمہ کر کے اردو ادب کو مالا مال کیا ہے اور یہ ان کی ہندی قدرشناسی کا جیتا جاگتا ثبوت ہے۔ الیاس احمد گدی کو اردو اور ہندی دونوں زبانوں پر عبور حاصل ہے۔ وہ ترجمہ نگاری کی تاریخ اور فن سے واقف ہیں اس لیے وہ اصل ہندی کہانی کی روح کو بچانے میں کامیاب نظر آتے ہیں۔

اردو زبان اپنے سماج یا معاشرے کا اٹوٹ حصہ ہے۔ یہ زبان تہذیب اقدار کی مظہر ہے اور اس کی پرورش میں علاقائی، جغرافیائی اور سماجی عوامل برابر کام کرتے رہے ہیں۔ علاقائی رسوم و رواج، تہذیبی اقدار اور مذہبی تصورات زبان کا جز بن جاتے ہیں۔ اس لیے پھنیشور ناتھ رینو کے اصل ہندی افسانے میں جو باتیں بیان کی گئی ہیں اور جن سماجی اور معاشرتی اصولوں بلکہ سماجی قدروں کو زیر تحریر لایا گیا ہے اس کی تو اپنی اہمیت ہے ہی، ان تمام لوازمات یعنی ہندستانی فضا کو دھیان میں رکھ کر اردو کے قالب میں ڈھالنا الیاس احمد گدی کا ایک قابل قدر اور قابل احترام کارنامہ ہے۔ اس لیے ترجمہ شدہ افسانے سے ہم اس خطے کے علاقائی رسوم و رواج، تہذیبی اقدار اور مذہبی تصورات کو بہ خوبی سمجھ سکتے ہیں۔ جو لوگ ایک سے زیادہ زبانوں کی کتابیں پڑھ نہیں سکتے اور سمجھ نہیں سکتے ان کے

لیے الیاس احمد گدی کی یہ کتاب مفید ثابت ہوئی ہے۔

ترجمہ شدہ افسانوں کے ذریعے ملکی روایات اور کئی سمتوں سے اردو ادب واقف ہوا ہے۔ الیاس احمد گدی نے اپنی ترجمہ والی کتاب میں انسانوں کے مسائل، ان کے دکھ درد کی ترجمانی اور انفرادی و اجتماعی زندگی کی گتھیاں سلجھانے کی طرف دعوت فکر دی ہے۔ الگ الگ علاقوں کے سماج و معاشرہ میں جس طرح کے واقعات و حالات رونما ہوتے ہیں اور جن جن چیزوں سے سماج و معاشرہ جوجھ رہا ہوتا ہے، گویا سماج و معاشرہ کی وہ ساری چیزیں جن سے انھیں دوچار ہونا پڑتا ہے، ترجمہ شدہ افسانے کے ذریعے اردو داں طبقہ کو ملی ہیں۔ بہرکیف الیاس احمد گدی کے ترجمہ شدہ افسانوں میں سماجی و معاشرتی سطح پر ٹوٹتی ہوئی انسانی قدروں اور اس کے درد کو محسوس کیا جاسکتا ہے۔ مترجم نے سماج و معاشرہ کے ہر طبقہ کے لوگوں کی زندگی کی سچائیوں کو ایک نئی جہت کے ساتھ ظاہر کیا ہے جس سے سماجی و معاشرتی ادب کی معنویت تک رسائی حاصل کی جاسکتی ہے۔

آئندہ ذیلی باب ''مزدور طبقات'' پر مشتمل ہے۔ لہٰذا اس باب میں ہم دیکھیں گے کہ الیاس احمد گدی نے اپنی تحریروں میں مزدور طبقات کا کس حد تک خیال رکھا ہے۔

حصہ (ب)

مزدور طبقات

مزدور سے مراد وہ شخص ہے جو کسی صنعتی یا کاروباری ادارے میں ملازم ہو اور خواہ فنی کام یا غیر فنی کام پر متعین ہو۔ تمام سرمایہ دار ممالک میں مزدور طبقہ سرمایہ داروں اور صنعت کاروں کی زیادتیوں کا شکار رہا ہے۔ رفتہ رفتہ اس طبقہ نے جدوجہد کی اور معاشرتی نظام میں اپنا ایک مقام پیدا کیا اور اتنی طاقت پیدا کی کہ بڑے سرمایہ داروں اور صنعت کاروں کے سامنے اپنے مطالبات پیش کیے اور انھیں منوایا۔

تمام ممالک کے مزدور طبقہ کی یک جہتی کا تصور فرانس اور امریکہ کے سیاسی انقلاب اور انگلستان کے صنعتی انقلاب کے بعد زیادہ مضبوط اور مستحکم بنیادوں پر قائم ہوا۔

یکم مئی کے دن کو دنیا کے بیشتر ممالک نے محنت کشوں کے نام نذر کر رکھا ہے۔ اس دن کو کئی ناموں سے جانا جاتا ہے۔ ہندستان میں یوم مزدور پہلی دفعہ یکم مئی 1923 کو بھارتیہ مزدور کسان پارٹی نے مدراس میں اسے بڑے زور وشور سے منایا تھا۔ آج دنیا کے اسی سے زیادہ ملکوں میں ''بین الاقوامی مزدور دیوس'' کے دن قومی فرصت رکھ کر اس دن کو مزدوروں کے نام نذر کیا جاتا ہے۔ حالاں کہ دنیا کے کچھ ملکوں میں اسے الگ الگ تاریخوں میں منائے جانے کا رواج ہے۔

ہندستان میں انگریزی حکومت کے قابض ہوتے ہی ایک طرف زمین دار طبقہ کو فروغ ملا تو دوسری طرف محنت کش طبقہ وجود میں آیا۔ تقسیم ہند کے بعد محنت کش طبقہ کو مزید بڑھاوا دینے میں سرمایہ دارانہ نظام کا ہاتھ رہا ہے۔ سرمایہ داروں نے ان مزدوروں کا جنسی، جسمانی، اخلاقی اور معاشی طور پر استحصال کیا۔ ظلم وستم کی مار اور سماجی و قومی بیداری نے ان کے دلوں میں انگریزوں کے خلاف انقلاب میں حصہ لینے کے جذبے میں مزید اشتعال پیدا کیا۔ اس حقیقت کو فراموش نہیں کیا جا سکتا کہ قومی انقلاب میں اس طبقہ نے یکجا ہو کر دل جمعی کے ساتھ حصہ لیا ہے۔ بھلے ہی یہ طبقہ تعلیم وتربیت سے محروم رہا ہو مگر اتحاد و اتفاق ان کے یہاں سب سے زیادہ دیکھنے کو ملتا ہے۔ شہری و دیہی ہر جگہ اس طبقہ کے ساتھ استحصالی رویہ اپنایا گیا۔ ادب نے ان کی سرپرستی کی اور ان کے مسائل کو عوام تک پہنچایا۔ اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ اردو ادب میں ان موضوعات کے حوالے سے ناول اور افسانے کثیر تعداد میں تخلیق کیے گئے۔ فکشن نگاروں نے اس طبقہ کے مسائل کو بہت دل چسپی کے ساتھ اپنی تخلیقات میں پیش کی ہیں۔

محنت کش طبقہ کے مسائل کی عکاسی اردو افسانے میں کثرت سے کی گئی ہے۔ شہری زندگی خاص طور سے ممبئی

کی غربت اوراس کی گھٹن ،جسم کا کاروباراورمزدوروں کا جنسی وجسمانی استحصال جیسے اہم موضوعات کوافسانوں میں بڑی بے باکی کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ان افسانوں میں کرشن چندر کے افسانے ''کچرابابا''، ''مہالکشمی کا پل''، ''دانی''، سلام بن رزاق کا افسانہ ''انجام کار'' اور علی امام نقوی وغیرہ کے افسانے اہمیت کے حامل ہیں۔ان افسانہ نگاروں کے علاوہ الیاس احمد گدی نے بھی محنت کش طبقے کی زندگی کو پیش نظر رکھا ہے اوران کے یہاں تغیر پذیر معاشرتی تہذیب کے عناصر نے بھی محرکات کے طور پر کام کیا ہے۔مثال کے طور پر افسانہ ''آنکھیں'' میں ایک مظلوم آدی باسی عورت کی غربت کے مسائل کا بہت خوب صورت اظہار ملتا ہے،افسانہ آدمی میں حاشیہ پر کھڑے ہوئے وہ لوگ جن کی پوری زندگی غریبی میں گزر جاتی ہے افسانہ نگار نے ان کی مفلسی ،غریبی اور فاقہ کشی کی عمدہ نقش گری ہے۔ افسانہ ''ہارے ہوئے لوگ''، ''ستین''، ''تھکا ہوادن'' اور ''تلون'' میں انسانوں کی مجبوری، بے بسی اور لاچاری کوضبط تحریر میں لایا گیا ہے۔افسانہ ''دن کا زوال''، ''زرد پہاڑ''، ''بٹوارہ'' وغیرہ افسانوں میں محنت کش طبقہ کے حالات اوران کی کسمپرسی کے واقعات بیان کیے گئے ہیں۔ان افسانوں میں الیاس احمد گدی نے جہاں ایک طرف امیری اور غریبی کے بیچ کی کھائی کو واضح کرنے کی کوشش کی ہے وہیں دوسری جانب اس تلخ حقیقت کا بھی اظہار کیا ہے کہ محنت کش طبقہ خواہ جتنی بھی جی توڑ محنت کر لے وہ غریب ہی رہے گا اور سرمایہ دار طبقہ مزید امیر بنتا ہی رہے گا۔ ان افسانوں کے علاوہ غیر مطبوعہ محصلہ کہانیوں میں ''آگ کی تلاش''، ''پرچھائیاں'' اور ''نوحہ'' وغیرہ افسانوں میں الیاس احمد گدی نے اس بات کا اظہار کیا ہے کہ اگر چہ ہمارے ملک کو آزاد ہوئے ایک زمانہ گزر گیا ہے لیکن دراصل آج بھی اس ملک میں پسماندہ، محنت کش طبقہ اور خط افلاس سے نیچے زندگی بسر کرنے والے غریب عوام کو وہ آزادی نصیب نہیں ہوسکی ہے جس کے وہ متمنی تھے۔درحقیقت یہ لوگ ہنوز اہل ثروت اور سرمایہ پرستوں کے ہاتھوں مختلف طریقوں کے استحصال سے دوچار ہورہے ہیں۔

آزادی کے بعد اردو ناولوں میں اعلیٰ طبقہ کے مظالم اور محنت کش طبقہ کے مسائل کی عکاسی بہت باریک بینی سے کی گئی ہے۔ان ناولوں میں ایک طرف دیہی علاقوں کے مسائل کا ذکر ملتا ہے تو دوسری طرف شہری زندگی کے تضادات کو بھی پیش کیا گیا ہے۔اردو ناولوں میں بڑے شہروں خاص طور پر ممبئی میں فٹ پاتھ کی زندگی، تین بتی کا علاقہ ،جنسی جرائم ، غیر اخلاقی کاروبار، غریبوں کی جھگیوں اور متمول گھرانوں میں کام کرنے والے خادموں کی زندگی

کے تلخ حقائق کو پیش کیا گیا ہے۔ان موضوعات پر لکھنے والوں میں کرشن چندر (شکست ،سڑک واپس جاتی ہے، پانچ لوفر ایک ہیروئن، دادر پل کے بچے، باون پتے اور چاندی کے گھاؤ)،عصمت چغتائی (معصومہ) اورعلی امام نقوی (تین بتی کے راما) وغیرہ اہمیت کے حامل ہیں۔ان ناول نگاروں نے محنت کش طبقہ سے متعلق موضوعات کو اس فن کاری کے ساتھ پیش کیا ہے کہ ہمیں مزدور طبقہ سے ہمدردی کا احساس ہوتا ہے۔

اردو فکشن خصوصاً ناول نگاروں کے یہاں پسماندہ اور محنت کش طبقے کی ترجمانی کی بات جب سامنے آتی ہے تو اس سلسلے میں منشی پریم چند کا نام ناگزیر ہے۔مگر پریم چند کی نگاہ بھی دیہات اور کسان کی زندگی تک ہی محدود تھی۔ لہٰذا پریم چند کے زمانے سے لے کر آج تک ہندستانی معاشرے میں جو تبدیلیاں آئیں اور خاص طور پر صنعتی ترقی کے ساتھ صنعتی سیکٹر کے مزدوروں اور محنت کشوں کی زندگی جن حالات سے دوچار ہوئی اور صنعتی نظام نے استحصال کی جو شکلیں اختیار کیں، ان روداد اور صورت حال پر مبنی کوئی اردو ناول شاید ہی منظر عام پر آیا ہو۔مگر الیاس احمد گدی نے ''فائر ایریا'' لکھ کر یقیناً اس کم مائیگی کو دور کرنے کی کاوش کی ہے۔

پریم چند کے زمانے میں کسانوں اور مزدوروں میں سیاسی بیداری وطبقاتی شعور کی رمق تقریباً ناپید تھی۔ خصوصاً زراعت جیسے منظّم سیکٹر کے مزدوروں سے یہ توقع تو آج بھی بے سود ہے۔اس لیے پریم چند کے ناولوں میں ٹریڈ یونین کی سیاست عنقا ہے،لیکن الیاس احمد گدی کے ناول ''فائر ایریا'' کا مرکز ومحور جس صنعتی وسرمایہ دارانہ نظام پر محیط ہے، وہاں کے مزدور منظّم سیکٹر کے زمرے میں شمار ہوتے ہیں۔اس لیے ٹریڈ یونین ازم ان کی زندگی کا ایک اٹوٹ حصہ ہے۔اس پہلو کو پیش کرتے وقت الیاس احمد گدی نے شروع سے آخر تک اپنی گرفت مضبوط رکھی ہے۔ انھوں نے اس ناول میں ٹریڈ یونین کی سیاست کی مختلف شکلوں اور رُخوں کو جس مہارت کے ساتھ آشکار کیا ہے اور ان پہلوؤں کو پیش کرتے وقت وہ جس عمیق نگاہ اور تجربہ کاری کا مظاہرہ کرتے ہیں۔اسے پڑھتے وقت قاری انگشت بدنداں رہ جاتا ہے۔اس ناول کی قرأت کے دوران قاری یہ شدت سے محسوس کرتا ہے کہ وہ فکشن کی تخیلی دنیا کی سیر نہیں کر رہا ہے بلکہ جیتی جاگتی حقیقی زندگی کی تصویر دیکھ رہا ہے۔حقیقت وصداقت کا فکشن اور فکشن کی حقیقت پسندانہ روپ عطا کر دینا ناول نگار کی فکری وفنی بالیدگی کا مظہر ہے۔

کول فیلڈ ایک عجیب دنیا ہے جہاں کوئلے کے ساتھ انسان کا دل بھی سیاہ ہو گیا ہے۔گویا یہاں زمین کے

اندر بھی کوئلہ ہے اور زمین کے اوپر بھی۔ یہاں زندگی روزانہ موت سے ہم رکاب ہوتی ہے۔ محنت کش مزدور سینکڑوں فٹ زمین کے نیچے موت کی آغوش میں اتر کر کان کنی کر کے رزق حاصل کرتے ہیں۔لیکن محنت کشوں کی اس دنیا میں دولت مندوں اور جرائم پیشوں کی حکمرانی ہے۔اس دنیا میں سب سے بڑا مسئلہ ''بھوک'' ہے اور اس کا ایک ہی حل ہے ''پیسہ'' اور اس دنیا کے سارے اعمال ان ہی دونوں عناصر کے ارد گرد رقص کرتے ہیں۔الیاس احمد گدی نے ''فائر ایریا'' میں اسی کالی دنیا کی سیاہ زندگی کو پیش کیا ہے، جہاں کوئی کسی کا نہیں ہے۔ یہاں ہر دور میں دولت اور طاقت کی حکمرانی رہی، خواہ وہ انگریزوں کا دور رہا ہو یا پرائیویٹ سکٹر کا یا نیشنلائزیشن کے بعد کا۔کبھی انگریزوں کے غنڈے، کبھی ٹھیکے داروں کے غنڈے اور پھر مافیاؤں نے محنت کشوں جانوروں سے بھی زیادہ حقیر بنائے رکھا۔ لہٰذا ان کی نگاہوں کے سامنے ظلم ہوتا لیکن وہ ان کے خلاف آواز اٹھانے کے بجائے اپنے قبر نما جھوپڑوں میں چھپ جاتے ہیں۔غنڈوں اور مافیاؤں کے زورو دبدبہ کو وہ دیکھتے آئے ہیں کہ یہ ہر بلند ہوتی آواز کو کس طرح خاموش کر دیتے ہیں اور ہر اٹھنے والے ہاتھ کو کس طرح توڑ دیتے ہیں۔بھوک اور افلاس کی دبیز دھند میں لپٹے محنت کشوں کا ایک بڑا طبقہ خاموشی سے محض پیٹ کی آگ بجھانے کے لیے اپنی ہڈیاں پگھلا رہا ہے۔ان کی ہمت جواب دے چکی، زبان گنگ ہو چکی ہے۔ یہ نہ تو کچھ دیکھنے اور نہ بولنے کی تاب رکھتے ہیں۔بس ان کی کمزور آنکھوں میں دم توڑتے، سسکتے خوابوں کی کرچیاں ہیں۔ ناول نگار نے کول مائنس اور اس کے آتش پا مناظر کو اتنی حقیقت آمیزی کے ساتھ پیش کیا ہے کہ یہ تمام نظارے آنکھوں کے سامنے گردش کرنے لگتے ہیں۔ ملاحظہ ہو چند اقتباسات:

> ''جانتے ہو کول فیلڈ کی سب سے بڑی چیز کیا ہے۔؟ پیسہ! اس کو دانت سے پکڑ کر رکھو نہیں تو کالا چند جیسے ہزاروں ہیں جو تمھاری کھلی آنکھوں کے سامنے تمھاری جیب کاٹ لیں گے۔ سچی بات تو یہ ہے سہدیو کہ کولیری بہت بری جگہ ہے۔ یہاں بھلے اور ایمان دار آدمی کا گزارہ نہیں۔ یہ چوروں، بے ایمانوں، سود خوروں اور دلالوں کی دنیا ہے۔ یہ آدم خور شیروں کا گڑھ ہے۔ یہ خون چوسنے والی جونکوں کا علاقہ ہے۔ یہاں ہر قدم سوچ کر رکھنا چاہیے۔ یہاں آدمی آدمی کو کھاتا ہے کچا۔۔۔۔۔''۔(7)

> ''اصل بات یہ ہے کہ جب تنخواہ پیٹ بھرنے سے کم ہو تو بھوک آدمی کو پاگل

کر دیتی ہے۔ آدمی ایک دن بھوکا رہ سکتا ہے دس دن بھوکا رہ سکتا ہے مگر کب تک۔؟ بچوں کو بھوک سے روتے بلکتے کب تک دیکھا جا سکتا ہے، پھر اور بھی مسائل ہیں، بیماری، شادی، موت، بچے، پرسو، جانتے ہو بیس فی صد عورتیں وہاں زچگی میں مر جاتی ہیں۔ یہ مجبوری جو ہے نا سہدیو یہ بہت بری چیز ہے۔ کبھی کبھی آدمی ایسا الجھ جاتا ہے۔ چاروں طرف سے کہ کوئی راہ نہیں ملتی۔ بھوکی مچھلی چارے پر لپکتی ہے اور پھنس جاتی ہے اور جو پھنس گیا۔۔۔۔۔''۔(8)

''یہاں کول فیلڈ میں بس دو فیکٹر کام کرتا ہے ایک پیسہ اور دوسرا طاقت۔ کچھ خاص لوگوں کو پیسہ سے خرید لیا جاتا ہے۔ اور باقی کو طاقت سے دبا دیا جاتا ہے اور مزدور، یہ ملکٹا لوگ اتنے معصوم ہیں کہ کچھ نہیں جانتے۔ اتنے کمزور ہیں کہ کچھ کہہ نہیں سکتے، زندہ رہنا یا یوں کہہ لیں کہ اپنے آپ کو زندہ رکھنا ان کے لیے شرط ہو گیا ہے۔ بس کام کرو اور کھانا کھاؤ دیکھو، سنو مگر بولو کچھ نہیں۔ کوئی آواز نہیں۔ دہشت کی ایک ایسی دنیا ان کے چاروں طرف کھڑی کر دی گئی ہے، اور یہ اس سے اتنے خائف ہیں کہ احتجاج کا خیال تک ان کے دماغ سے نکل گیا ہے اور یہ بڑا المیہ ہے۔ بہت بڑا المیہ ہے ان تمام کی موت سے بھی بڑا''۔(9)

اس کالی دنیا میں صرف مقامی باشندے ہی نہیں بلکہ ہندستان کے ہر علاقے اور ہر مذہب کے لوگ کام کرتے ہیں۔ ٹھیکے داروں کے دلال لوگ گاؤں کے بھولے بھالے نوجوانوں کو نوکری کا لالچ دے کر یہاں لے آتے ہیں اور کچھ دنوں کے بعد وہ بھی اس کالی دنیا کا حصہ بن جاتے ہیں۔ مگر اس کالی دنیا میں بھی الیاس احمد گدی کا قلم غیر ارادی طور پر انسانیت نوازی بلکہ قومی یک جہتی کا چراغ روشن کر دیتا ہے۔

اس ناول کا اصل موضوع مزدوروں اور کامنوں کا استحصال ہے جو ناول کے تینوں حصوں میں نظر آتا ہے۔ صرف اس کے طریقے بدلتے رہتے ہیں۔

زمین کی تہہ سے کوئی سوفٹ نیچے گہری اندھیری اور کالی خندقوں سے کوئلہ کاٹ کر نکالنا ایک جان لیوا عمل

ہے۔ان تاریک اور حبس زدہ خندقوں میں ہوا اور روشنی کا گزر بھی نہیں ہوتا۔ مصنوعی روشنی سے تاریکی دور نہیں ہو پاتی۔ یہ مزدور اپنی جان پر کھیل کر کوئلہ نکالتے ہیں پھر بھی انھیں واجب محنتانہ نہیں ملتا۔اس جانکاہ کام کے دوران اگر ان کی موت واقع ہو جاتی ہے تو مالکان ان کی لاش کو غائب کر دیتے ہیں تاکہ انھیں معاوضہ نہیں دینا پڑے۔الیاس احمد گدی نے کولیری کے باہر اور اندر کے گدلے اور خوفناک وحبس زدہ مناظر کی یوں عکاسی کی ہے:

''عجب دنیا تھی یہ، نہ درخت تھے، نہ کھیت تھے، نہ سبزہ تھا اور جو تھا بھی وہ سیاہ دھول سے اٹا پڑا تھا۔ سیاہ نہیں دھول جو ہر قدم کے ساتھ اڑتی تھی آتی جاتی ٹرکیں اس دھول کو دور دور تک پھیلا دیتیں۔ درختوں کے پتوں پر بن تلسی کی جھاڑیوں پر، آس پاس کے مکانوں کی چھپروں اور دیواروں پر یہ دھول چپٹی رہتی۔ اور تمام ایک تاریک اور اداس منظر بے گانگی اور سنگ دلی کا اظہار کرتا ملتا''۔(10)

اب ذرا خندق کے اندر کا منظر دیکھئے کہ موت کس طرح مزدوروں کے سر پہ سایہ فگن رہتی ہے:

''اتھاہ اندھیرے میں موت گھات میں پھندہ لگائے موجود ہے۔ دکھلائی نہیں دیتی مگر ہے۔ ہر قدم جو اٹھتا ہے اس میں کہیں نہ کہیں شک وشبہ شامل ہوتا ہے۔ کیا پتہ آگے۔۔۔۔ بہ ظاہر ہنستے بولتے۔ گپ کرتے لوگوں کا انبوہ۔ خطروں کا سونگھتا، اندر ہی اندر ڈرتا۔ اپنی سلامتی کے لیے دعائیں مانگتا نیچے ڈھلان میں۔ اس اندھی سرنگ میں اترتا جاتا ہے۔ گہرا۔ سو، دوسو فٹ نیچے، ہزار فٹ نیچے ایک دم پاتال میں۔ جہاں باہر کی دنیا کا کچھ نہیں ہوتا۔ جہاں اپنی ہی تیز تیز چلتی سانس کی آواز صاف سنائی دیتی ہے۔ اپنے ہی دل کی دھڑکن کو گنا جا سکتا ہے۔ چھت کو بار بار تاکتے۔ ٹرام لائن کے تاروں سے بچتے لوگ اور آگے بڑھتے ہیں۔ اور نیچے اترتے ہیں۔ کہیں کوئی بھی لمحہ قیامت بن کے ٹوٹ سکتا ہے۔ ایک آدمی کے لیے۔ دو کے لیے۔ دس بیس کے لیے''۔(11)

کولیری میں کام کرنے والے یہ مزدور روزانہ موت سے آنکھیں چار کرتے اور خوف ودہشت کی فضا میں اپنی زندگی گزارتے ہیں۔ مالکان انھیں مناسب اجرت دینے کے بجائے اپنے مافیا اور غنڈوں سے طرح طرح کے

ظلم کراتے ہیں۔انھیں اتنی کم مزدوری ملتی ہے کہ اس سے ان کی روزمرہ کی ضرورتیں بھی نہیں پوری ہوتیں۔اس لیے وہ یونین کو چندہ دینے سے بھاگتے ہیں اور چندہ نہ دینے پر یونین کے لیڈر انھیں جانور کی طرح پٹواتے ہیں۔ یہاں ان مزدوروں کے علاوہ پڑھے لکھے اور سمجھ دار لوگوں کا بھی استحصال ہوتا ہے جس میں معاشی، اقتصادی، جسمانی اور کامنوں کے جنسی استحصال کو اولیت حاصل ہے۔ناول نگار نے یہاں استحصال کے مختلف طریقوں اور بشریت کشی کے گھناؤنے منظر کی کامیاب عکاسی کی ہے۔

سفرنامہ نگاری محض تجربات کا گنجینہ نہیں ہوتی بلکہ تخلیقیت کی حامل بھی ہوتی ہے۔یعنی جہاں تجربات محض واقعات وحادثات کا سطحی اظہار ہونے کے بجائے معنی کی نئی دنیا بھی روشن کرتے ہوں۔ جہاں خوشیوں اور مسرتوں کے پیچھے انسانی زندگی کا درد اور کائنات کی المناکی کے پس پشت قدروں کا حسن بھی روشن ہوجاتا ہے۔ بہرکیف الیاس احمد گدی کا سفرنامہ ''لکشمن ریکھا کے پار'' محض ایک تحریر نہیں بلکہ ایک دستاویز ہے جس میں سفرنامہ نگار کا ماحول، اس کا عہد، مقامات سفر، وہاں کی تہذیب وتمدن، سیاسی، سماجی اور معاشی حالات وغیرہ دیکھنے کو ملتے ہیں۔لہٰذا سفرنامہ نگار نے اپنے سفرنامہ میں دیگر چیزوں کے بیان کے ساتھ ساتھ مزدوروں کے حالات کو بھی قلم بند کیا ہے۔ چناں چہ ہم دیکھتے ہیں کہ الیاس احمد گدی راستے کے انتہائی صعوبتوں کو جھیلتے ہوئے آخرکار اپنے ہدف یعنی پرانا ڈھاکہ پہنچ جاتے ہیں۔ یہ وہی ڈھاکہ ہے جو کبھی پال اور سین راجاؤں کا دارالخلافہ تھا۔ یہ وہی ڈھاکہ ہے جہاں کے دریا میں میور پنکھی چلا کرتے تھے اور یہ وہی ڈھاکہ ہے جہاں کی سڑکوں پر حسین وجمیل مرگ نینی والی لڑکیوں کے غول کے غول باریک لباس سے اپنا ملیح حسن چھلکاتی پھرتی تھیں۔مگر آج یہ ڈھاکہ بالکل بدلا ہوا ہے۔ یہاں غلاظت کے ڈھیر جگہ بہ جگہ لگا ہوا ہے۔ مچھلیوں کے بساندھ سے سانس لینا دوبھر ہو رہا ہے۔ بہرحال پرانا ڈھاکہ کی تصویرکشی کرتے ہوئے الیاس احمد گدی رقم طراز ہیں:

''کچھ سمجھ نہ آیا تو ایک بوڑھے بنگالی سے پوچھا۔کیا یہی پرانا ڈھاکہ ہے؟
اس نے ہاتھ سے آنکھوں پر چھجہ بنا کر مجھے دیکھنے کی کوشش کی پھر بھرے گلے سے بولا۔
ہاں یہی پرانا ڈھاکہ ہے، پروپر ڈھاکہ مگر اب یہ نواب پور کہلاتا ہے۔مگر یہ

تو۔۔۔۔میں سوچتا تھا۔۔۔۔۔

سوچا مت کرو۔سوچنے سے دکھ ہوتا ہے اور دکھ کا کوئی انت نہیں ہے مجھے دیکھومیں نے تو اب دیکھنا بھی چھوڑ دیا ہے۔

مگر یہ علاقہ ڈھاکہ کے دوسرے علاقوں سے بالکل مختلف ہے!

وہ تلخی سے ہنسا۔مختلف نہیں ہے۔غریب علاقہ ہے غریب بنگالیوں کا غریب علاقہ۔اب اور غریب ہوگیا ہے۔یہ رکشہ چلانے والوں کا علاقہ ہے، بوجھ ڈھونے والوں کا، مچھلی پکڑنے والوں کا''۔(12)

اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ الیاس احمد گدی نے اپنے سفرنامہ میں مزدوراور محنت کش طبقے کو نظرانداز نہیں کیا ہے۔سچی بات تو یہ ہے کہ انھیں جہاں کہیں بھی موقع ملا محنت کش اور مزدور طبقوں کا ذکر مزدور کیا ہے۔

الیاس احمد گدی کی ترجمہ شدہ کہانیوں کے مطالعہ سے پتہ چلتا ہے کہ انھوں نے دوتہذیبوں اور اس کی نثری روایت کوملحوظ رکھتے ہوئے افسانوں کا ترجمہ کیا ہے۔الیاس احمد گدی نے کسی بھی کہانی کا ترجمہ میکانکی انداز میں نہیں کیا ہے بلکہ فضا میں ڈوب کر اس کی روح کے ساتھ سفر کرتے ہوئے اپنے ترجمے میں اس کے دکھ سکھ کو کشید کرنے کی کوشش کی ہے۔چناں چہ ہم دیکھتے ہیں کہ''رس پریہ''''تبے اکیلا جلورے''،''اچاٹن''اور''زوال کی ساعتیں''وغیرہ ایسی کہانیاں ہیں جن میں پھنیشورناتھ رینونے انسانوں کی بے بسی، لاچاری، کمزوری، غریبی اور محنت کش طبقہ سے متعلق مسائل کو مختلف طریقوں سے پیش کیا ہے۔چوں کہ الیاس احمد گدی نہ صرف ہندی پڑھنا لکھنا جانتے تھے بلکہ انھیں اس زبان پر پوری دسترس بھی حاصل تھی۔لہٰذا انھیں اردو اور ہندی دونوں زبانوں میں اظہار کی یکساں قدرت حاصل تھی۔یہی وجہ ہے کہ ان کی ترجمہ شدہ کہانیوں میں جہاں کہیں بھی محنت کش طبقوں اور ان سے متعلق مسائل کا ذکر آیا ہے اور جب ہم ان کے پیش کش اور اظہار پر غور کرتے ہیں تو ایسا محسوس ہوتا ہے کہ یہ اپنے آپ میں ایک مثال ہے۔

عنوان کے پیش نظر الیاس احمد گدی کے جملہ تحریروں کے مطالعے کی روشنی میں مجموعی طور پر یہ کہا جاسکتا ہے کہ الیاس احمد گدی نے محنت کش طبقوں کے حالات ومسائل کو قلم بند کرنے میں فراخ دلی سے کام لیا ہے۔غربت، محنت، مزدوری، مجبوری، بے بسی، لاچاری اور ان سے پیدا ہونے والے مسائل کو الیاس احمد گدی نے بہت ہی قریب سے

دیکھا تھا بلکہ یوں کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا کہ انھوں نے مزدور طبقات کے جملہ مسائل کو بہت ہی شد و مد کے ساتھ اجاگر کیا ہے۔ یہاں ایک بات اور ہے جس کی طرف توجہ مبذول کرنے کی ضرورت ہے وہ یہ ہے کہ سرمایہ دارانہ نظام کے زیر اثر شہر میں مزدوروں کے استحصال کو دکھانے کا اہم مقصد دو مخالف طبقوں کی باہمی کشمکش کو ظاہر کرنا تو ہے ہی ساتھ ہی یہاں یہ بتانا بھی مقصود ہے کہ گاؤں کی طرح شہروں میں بھی ادنیٰ طبقے کے ساتھ ظلم و جبر کا بازار گرم ہے۔ بس استحصال کے طریقے بدل گئے ہیں۔ گاؤں سے شہر آ کر مختلف جگہوں پر مزدوری کرنے، پتھر پھوڑنے اور رکشہ چلانے تک ہر جگہ اسے ظلم و ناانصافی کا سابقہ ہوتا ہے۔

مزدوروں کے کام کے اوقات کا تعین نہ ہونا، مزدوروں کو وقت پر تنخواہ نہ دیا جانا، کام کے دوران معمولی بھول چوک ہو جانے پر ان کی تنخواہ کاٹ لیا جانا، مزدوروں سے جوکھم بھرے کام کروانا وغیرہ وغیرہ جیسے مسائل کو الیاس احمد گدی نے اپنی تحریروں میں ابھارنے کی کوشش کی ہے اور یہ دکھانے کی کامیاب کوشش کی ہے کہ کس طرح مختلف حربے اختیار کر کے اعلیٰ طبقہ اپنے مفاد کی حفاظت کرتا ہے جب کہ بیشتر ایسا ہوتا ہے کہ ادنیٰ طبقہ اپنے ساتھ ہونے والی ناانصافی اپنی حق تلفی اور مسلسل استحصال کو سمجھ کر بھی اس کی مخالفت کے لیے متحد نہیں ہوتا ہے۔ اس لیے کہ اکثریت میں ہوتے ہوئے بھی مذہب، ذات، علاقہ اور زبان جیسے مختلف خانوں میں مزدور طبقہ بٹے ہوئے ہیں۔ اس کے برعکس سرمایہ دار آپسی رنجش کے باوجود اپنے طبقاتی مفاد کی حفاظت کے لیے ضرورت پڑنے پر فوراً ایک ہو جاتے ہیں۔

چوں کہ یہ باب مقالے کا آخری باب ہے۔ لہٰذا آئندہ صفحات میں اس مقالہ کے جملہ ابواب کا حاصل مطالعہ پیش کیا جائے گا۔

حوالاجات:

(1)میکاوٗراور پیج ''Social'' ص25،بحوالہ''سماج شاستر''،از ڈی ڈی شرما،ساہتیہ بھون پبلی کیشن،آگرہ، 2019

(2)ڈاکٹرمحمدحسن ، ''ادبی تنقید''،سرفرازقومی پریس،نادان محل روڈلکھنوٗ،1954،ص13

(3)عبدالقادرعمادی،''سماج اورتعلیم''،ترقی اردوبورڈ،نئی دہلی،1977،ص134

(4)الیاس احمد،افسانوی مجموعہ''تھکاہوادن'' مکتبہ غوثیہ نیوکریم گنج،گیا1989،ص58

(5)الیاس احمدگدی،افسانہ''دردکارشتہ''مشمولہ رسالہ ماہنامہ شمع نئی دہلی،جون1967،ص44

(6)الیاس احمدگدی،افسانہ''آگ کا بیوپار''مشمولہ:رسالہ سہ ماہی زبان وادب،بہاراردواکادمی،پٹنہ،جلد12، شمارہ2،اپریل تاجون1986،ص103

(7)الیاس احمدگدی،ناول''فائرایریا'' بک کارپوریشن،دہلی2012،ص51

(8)الیاس احمدگدی،ناول''فائرایریا'' بک کارپوریشن،دہلی2012،ص67

(9)الیاس احمدگدی،ناول''فائرایریا'' بک کارپوریشن،دہلی2012،ص129۔128

(10)الیاس احمدگدی،ناول''فائرایریا'' بک کارپوریشن،دہلی2012،ص17۔16

(11)الیاس احمدگدی،ناول''فائرایریا'' بک کارپوریشن،دہلی2012،ص74

(12)الیاس احمدگدی،''لکشمن ریکھاکے پار'' کریٹیولنکس،کنیڈا،1998،ص93۔92

حاصل مطالعہ

انسان اپنے کارناموں کی بنا پر پہچانا جاتا ہے۔ جس کے کارنامے جتنے عظیم ہوتے ہیں اس کے مداح اور قدرداں بھی اسی طرح ہوتے ہیں، اس شخص کے وہی کارنامے رہتی دنیا تک اسے زندہ وتابندہ رکھنے کے لیے کافی ہوتے ہیں۔ دنیا میں ایسے نہ جانے کتنے لوگ آئے جن کے کارناموں نے ان کی یادوں کو برقرار رکھا ہو، ایسے لوگوں کو انگلیوں پر گنا جاسکتا ہے۔

الیاس احمد گدی (1932 - 1997) کا شمار اردو کے ان چند باکمال ادیبوں میں ہوتا ہے جنھوں نے افسانہ نگاری کے علاوہ ناول نویسی میں بھی اپنی عمدہ تخلیقی کاوشوں کے جوہر دکھلائے۔ وہ انتہائی خاموش طبیعت کے مالک تھے مگر خاموشی بھی ایسی کہ جس پر ہزاروں گویائی قربان، وہ ایک سنجیدہ شخصیت کے مالک تھے مگر سنجیدگی بھی ایسی کہ جس پر ہزاروں رعنائیاں فدا۔ ان کی زندگی میں بے ترتیبی نہیں دیکھی گئی۔ بڑے اصولوں کے آدمی تھے، وقت میں برکت شاید اسی لیے تھی۔ واقعی اگر وقت میں برکت نہ ہوتی تو شاید الیاس احمد گدی جیسا انسان کہ جس کے والدین کا سایہ بچپن ہی میں سر سے اٹھ گیا ہو، گھریلو حالات سازگار نہ ہوں اور اقتصادی پریشانیوں سے جوجھ رہا ہو وہ بھلا اتنی قلیل مدت میں ادب کے سرمایے میں اتنا بڑا اضافہ کیسے کرسکتا تھا۔

بہر کیف کم وقتوں میں بہت کچھ کرنے کا ہنر اگر کوئی سیکھے تو الیاس احمد گدی سے۔ اس مختصر سی مدت میں جو کچھ انھوں نے کرلیا ہے اس سے تو یہی معلوم ہوتا ہے کہ وہ فرد نہیں ادارہ تھے، شخص نہیں انجمن تھے۔

الیاس احمد گدی کی زندگی ابتدا سے ہی مشکلات ومصائب کے حصار میں رہی جس کا خاطر خواہ اثر ان کی تعلیم پر پڑا نتیجتاً وہ اعلیٰ تعلیم حاصل نہ کرسکے۔ انھوں نے قدم قدم پر صعوبتیں جھیلیں، ماں باپ کی اموات سہیں، شفیق اور مربی چچا کی محبت کا سایہ سر سے اٹھتے دیکھا، غریبی، مفلوک الحالی اور اذیتوں کا لامتناہی سلسلہ دراز ہوتے دیکھا، گرد وپیش میں ظلم واستحصال کا بازار گرم ہوتے دیکھا، لوگوں کو سسکتے اور آہیں بھرتے دیکھا۔ غرض یہ کہ الیاس احمد گدی کو بھی کم وبیش وہی ماحول ملا جوان کے بھائی غیاث احمد گدی کو ملا۔ ان کے اطراف کا ماحول بھی ظلم وستم اور محرومی و کرب ناکی سے بھرا پڑا ہے۔

الیاس احمد گدی کا شمار آزادی کے بعد کے اہم فکشن نگاروں میں ہوتا ہے۔ ان کی فکشن نگاری کی شہرت صرف اردو زبان تک محدود نہیں، ہندی اور انگریزی کے ذریعے وہ قارئین ادب کے ایک وسیع جغرافیے تک پھیل چکی ہے۔

الیاس احمد گدی کی افسانوی زندگی کا آغاز 1948 میں ہوا۔اس کے بعد مسلسل ارتقائی مراحل طے کرتے رہے۔افسانوی ادب کے ذیل میں دو افسانوی مجموعے'' آدمی''اور'' تھکا ہوا دن'' تین ناول ''زخم''، ''مرہم''اور فائر ایریا'' کتابی شکل میں شایع ہو چکے ہیں۔ان میں ناول ''زخم'' لاکھ کوششوں کے بعد بھی دستیاب نہ ہوسکا۔علاوہ ازیں کہانیوں کا ایک اچھا سرمایہ متعدد رسالوں کے اوراق میں پوشیدہ ہے۔انھی گمشدہ افسانوں میں سے راقم الحروف نے اپنی ممکنہ کوششوں سے سترہ کہانیوں کو حاصل کیا ہے۔اس کے علاوہ الیاس احمد گدی کا آخری نامکمل ناول ''بغیر آسمان کی زمین'' کی چھ قسطیں جو مختلف رسالوں میں شایع ہوئی تھیں ان میں سے مجھے سہ ماہی رسالہ ذہن جدید میں شایع شدہ تین قسطیں دستیاب ہوئی ہیں۔ جہاں تک غیر افسانوی ادب کی بات ہے تو اس کے ذیل میں الیاس احمد گدی نے ایک سفرنامہ ''لکشمن ریکھا کے پار''، ایک خودنوشت '' مگدھ پوری کا داستان گو'' ایک ٹیلی فلم '' آنکھیں'' اور ایک ترجمہ کی ہوئی کتاب ''پھنیشور ناتھ رینو کی منتخب کہانیاں'' لکھ کر ان اصناف ادب میں بھی تخلیقی اور فنی ہنر مندی کا ثبوت دیا ہے۔

الیاس احمد گدی کی ادبی زندگی کا آغاز اس زمانے میں ہوا جب ترقی پسند تحریک اپنے عروج پر تھی اور اکثر و بیشتر فن کار اس تحریک کے زیر اثر ادب تخلیق کر رہے تھے۔الیاس احمد گدی نے ابتدا میں چند رومانی اور کمرشیل نوعیت کے افسانے بھی لکھے تھے مگر بہت جلد وہ حقیقت نگاری کی طرف مائل ہو گئے۔الیاس احمد گدی کسی ادبی تحریک سے باضابطہ وابستہ نہیں رہے لیکن وہ مارکسی خیالات سے متاثر تھے۔ وہ اپنی کہانیوں میں ترقی پسند خیالات کی ترجمانی کرتے رہے لیکن زندگی کو وہ کوئی نظریاتی عینک لگائے بغیر دیکھتے تھے۔ بہر کیف مجموعی طور پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ الیاس احمد گدی نے ادب میں داخل ہونے والے ہر نئے تحریکات ورجحانات کو اپنے زمانے اور ادب کا تقاضہ سمجھ کر قبول تو ضرور کیا مگر اس التزام کے ساتھ کہ ادب اپنی فنی شناخت کھو کر محض کسی پروپیگنڈہ کا شکار نہ ہو جائے۔

بلاشبہ الیاس احمد گدی اپنی ڈھب کے بالکل الگ ادیب ہیں۔ان کی پہلی شناخت افسانہ نگاری سے ہے۔ الیاس احمد گدی ان افسانہ نگاروں میں سے ہیں جو تقلید کو اپنا مسلک نہیں بناتے بلکہ اپنے تجربے، مشاہدے اور فکر کی روشنی میں اپنی راہ خود تلاش کرتے ہیں، اسی لیے ان کے افسانے تنوع اور تازگی کا احساس دلاتے ہیں۔ وہ اپنی کہانیوں کے لیے موضوع اور مواد کی تلاش میں ہفت خواں طے نہیں کرتے بلکہ اپنے گرد و نواح میں پھیلی ہوئی زندگی

کی عام حقیقتوں اور چھوٹے چھوٹے واقعات، چھوٹی چھوٹی صداقتوں اور نفسیاتی گرہوں کو بغیر کسی فلسفیانہ موشگافیوں کے حقیقت پسندانہ انداز میں ہویدا کرتے ہیں۔ چناں چہ ہم دیکھتے ہیں کہ الیاس احمد گدی کے ابتدائی دور کے افسانوں میں چند افسانے رومانی نوعیت کے بھی ہیں لیکن ان افسانوں میں بھی انھوں نے عورتوں کے کئی اہم مسائل اور غلط رسم و رواج کے خلاف آواز اٹھائی ہے۔ بہر کیف وقت اور حالات کے ساتھ الیاس احمد گدی کے افسانوں کا کینوس بھی بڑا ہوتا گیا۔ انسانوں بالخصوص آدی باسیوں کا استحصال، بندھوا مزدور، انسانی حقوق سے محرومی، شہری زندگی کی مجبوریاں، دیہاتوں کی مفلوک الحالی، سیاسی پراگندگی، مصلحت کوشی، بدعنوانی، رشوت خوری، ظلم و جبر، جنسی استحصال، غیر منصفانہ طبقاتی تقسیم، قدامت پرستی، روایت پرستی، معاشی الجھن، جنسی پریشانیاں، ذہنی تشنگی اور سیرابی، بھوک، بیماری، بے روزگاری، فساد، کرفیو، خوف و دہشت، نکسلی تحریک، سیاسی بازی گری، کرپٹ بیورو کریسی اور افسر شاہی کا استحصالی رویہ، رشتوں کی نئی معنویت، بے حسی، بے بسی، لاچاری، تعلیمی پستی اور اقدار کے انہدام کا منظر نامہ وغیرہ کا اظہار الیاس احمد گدی کے افسانوں میں بڑی فن کاری سے ملتا ہے۔ الیاس احمد گدی کے افسانے اپنے پاس پڑوس کے ماحول، معاشرت، اخلاق، رسم و رواج اور تہذیب و تمدن کے آئینہ دار ہیں۔ وہ اپنے افسانوں میں اپنے تاثرات کو آہستہ آہستہ اس طرح ابھارنے کی کوشش کرتے ہیں کہ افسانے کے اختتام تک قاری ان کی گرفت میں آجاتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے افسانے تصنع و تکلف اور مبالغہ آرائی سے پاک نظر آتے ہیں اور ان میں حقیقت کا رنگ گہرا نظر آتا ہے۔ الیاس احمد گدی کی افسانہ نگاری کا انداز فطری ہے۔ وہ صرف ضروری اور اہم جزئیات کو ہی کہانی میں جگہ دیتے ہیں، جس کی وجہ سے طوالت سے محفوظ رہتے ہیں۔ ان کے افسانوں کی زبان سادہ اور روزمرہ سے قریب تر ہے۔ انھوں نے مناسب و موزوں جگہوں پر علامتوں سے بھی کام لیا ہے۔ چھوٹے چھوٹے بامعنی جملوں کا استعمال اور مکالموں کی برجستگی ان کے افسانوں کی دل چسپی کو بڑھا دیتی ہے۔

الیاس احمد گدی کے تین ناول ''زخم''، ''مرہم'' اور ''فائر ایریا'' کتابی شکل میں شایع ہو چکے ہیں۔ ان میں ''زخم'' اور ''مرہم'' کی ادبی حلقوں میں کوئی خاص پذیرائی نہیں ہوئی۔ ان دونوں ناولوں میں بھی ''زخم'' ہنوز پردۂ خفا میں ہی ہے البتہ کافی دوڑ دھوپ کے بعد ''مرہم'' تک رسائی ہوئی۔ ایک سو اٹھائیس صفحات پر مشتمل الیاس احمد گدی کا یہ ناول اگر چہ رومانی نوعیت کا معلوم ہوتا ہے تاہم بہ نظر غائر مطالعے سے پتہ چلتا ہے کہ اس ناول میں بہ یک وقت

کئی چیزوں کو سمیٹنے کی کوشش کی گئی ہے۔ مثلاً زمین دارانہ نظام اور ظلم و جبر، غریبی و مفلسی اور اس کے برے نتائج، بے میل شادی اور جنسی نا آسودگی، عزت دار گھرانے کی دوشیزہ کو گھر کی چہار دیواری سے نکالنا اور طوائف خانے تک پہنچانا اور جذبۂ انتقام ان تمام چیزوں کا بیانیہ بڑی خوب صورتی کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ اس ناول میں دو ستم زدہ اور استحصال زدہ خواتین کی کہانی کو مرکزیت حاصل ہے۔ ایک طرف نالندہ ہے جو اپنے غریب، بے بس اور لاچار والدین کے حکم کے تابع ایک بوڑھے وکیل سے شادی کر لیتی ہے جہاں اسے دنیاوی اعتبار سے ساری سہولتیں میسر ہوتی ہیں مگر صرف ایک چیز کہ جس سے شادی کا مفہوم مکمل ہوتا ہے یعنی خواہشات نفسانی کی تکمیل اس کے نصیب میں نہیں ہوتی کیوں کہ وکیل صاحب کے اندر قدرتی طور پر نالندہ کی اس خواہش کو پورا کرنے کی تمام صلاحیتیں ختم ہو چکی تھیں۔ نتیجتاً نالندہ پوری زندگی گھٹ گھٹ کر مرتی رہی مگر کسی طرح کا کوئی احتجاج نہیں کیا۔ دوسری طرف دیپو ہے کہ جس کو امرت لال نے اپنی محبت اور فریب میں پھنسا کر گھر کی چہار دیواری سے باہر نکالا، اس کا جنسی استحصال کیا اور پھر دیپو کو اس حد تک مجبور کر دیا کہ وہ غیر محسوس طریقے سے طوائف بن گئی۔ دیپو اپنی تمام تر جسمانی اور ذہنی تکالیف سے دو چار ہوتی رہی مگر جیسے ہی اسے موقع ملا اس نے اپنی زندگی کو قعر مذلت میں ڈھکیلنے والے شخص امرت لال کو کیفر کردار تک پہنچا دیا۔ اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ الیاس احمد گدی کا یہ ناول روایت سے بغاوت کی ایک زندہ مثال ہے۔

الیاس احمد گدی کی دیگر زندہ تخلیقات میں ''فائر ایریا'' کا شمار سرفہرست ہے۔ موضوع اور پلاٹ کے اعتبار سے یہ اردو کا اچھوتا اور اکلوتا ناول ہے۔ کول فیلڈ کو اردو میں نہ تو الیاس احمد گدی سے قبل کسی نے موضوع بنایا اور نہ ہی اس کالے سونے کوان کے بعد اردو کے کسی ادیب نے ہاتھ لگانے کی زحمت گوارہ کی البتہ ہندی ساہتیہ میں سنجیو نے دو ناول ''ساودھان نیچے آگ ہے'' اور ''دھار'' کے عنوان سے بالترتیب 1986 اور 1990 میں لکھے جو خاصے مقبول ہوئے۔ سنجیو کے ان ناولوں کو ہندی کے نقادوں نے ہاتھوں ہاتھ لیا۔ موضوع کی انفرادیت کو سراہا اور اس خطے کے مسائل اور کالی دنیا کو سامنے لانے پر انھیں داد دی۔ واضح ہو کہ ''ساودھان نیچے آگ ہے'' اور ''فائر ایریا'' سے متعلق بعض لوگوں کا یہ گمان ہے کہ ''ساودھان نیچے آگ ہے'' میں چند ایسے واقعات اور جملے دیکھنے کو ملتے ہیں جو ''فائر ایریا'' کے واقعات اور جملوں سے مماثلت رکھتے ہیں۔ اس ضمن میں یہ بتانا تو مشکل ہے کہ الیاس احمد گدی

نے ''ساودھان نیچے آگ ہے'' ناول پڑھا تھا کہ نہیں لیکن چند واقعات، حالات، سچویشن اور زبان میں اتنی مماثلت ہے کہ جس کی بنیاد پر یہ شبہ ہوتا ہے کہ الیاس احمد گدی نے ہندی کے اس ناول کو ایک نظر ضرور دیکھا ہوگا۔ بہر کیف یہ ایک تحقیق طلب معاملہ ہے۔ مگر اتنی بات تو وثوق کے ساتھ کہی جا سکتی ہے کہ ''فائر ایریا'' کی دنیائے ادب نے بھرپور پذیرائی کی اور اسے اردو میں موضوع، مواد اور برتاو کے لحاظ سے ایک اچھوتا فن پارہ قرار دیا۔ اتنا ہی نہیں ''فائر ایریا'' کی ادبی اہمیت کا بین ثبوت یہ بھی ہے کہ اس ناول کا دوسری کئی زبانوں میں ترجمہ ہو چکا ہے اور ان تمام چیزوں سے بڑھ کر ''فائر ایریا'' کی اہمیت وافادیت کی دلیل یہ ہے کہ بغیر کسی سفارش، تحریک یا اثر و رسوخ کے الیاس احمد گدی کو اس ناول پر ساہتیہ اکیڈمی ایوارڈ سے سرفراز کیا گیا۔

''فائر ایریا'' میں جھریا (جھارکھنڈ) اور اس کے آس پاس کی کولیریوں کی مختلف دنیاؤں کا احاطہ کیا گیا ہے۔ جھریا اور اس کے متصل علاقے اپنی معدنیات خصوصاً کوئلے کی وجہ سے دنیا میں مشہور ہیں۔ الیاس احمد گدی نے اس ناول میں کوئلے کی کان میں کام کرنے والے مزدوروں کی پیچیدہ زندگی اور کول مائن کے مالکوں، ٹھیکے داروں اور افسروں کی شاہی زندگی اور ان کی تمام مکاریوں اور چالاکیوں کو تفصیل کے ساتھ پیش کیا ہے۔ یہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا کہ جس طرح پریم چند کے ناول انیسویں صدی کے اواخر اور بیسویں صدی کے اوائل کے دیہی کسانوں اور مزدوروں کی زندگی کا آئینہ تھے، ٹھیک اسی طرح الیاس احمد گدی کا یہ ناول ہم عصر صنعتی ترقی کے در پردہ اس مکروہ استحصالی نظام کا مرقع ہے جو طبقاتی معاشرے کا لازمی وصف ہے اور جو اس بات کی غمازی کرتا ہے کہ جاگیردارانہ عہد اور انگریزوں کی غلامی سے نجات کا دعویٰ اور صنعتی ترقی کی چمک دمک اس طبقے کے لیے بے سود و بے معنی ہیں۔

''فائر ایریا'' کا موضوع ایک مسلسل ناانصافی اور استحصال ہے جسے مصنف نے بچپن سے جوانی تک اپنے آس پاس مسلسل دیکھا تھا۔ وہ جانتے تھے کہ کول فیلڈ کی اپنی ایک الگ دنیا ہوتی ہے۔ استحصال کا کرب مزدوروں کے ذہن پر اثر انداز ہوتا ہے لیکن وہ گھٹ گھٹ کر زندگی کا زہر پینے پر مجبور ہوتے ہیں۔ حق کی آواز بلند ہوتی ہے لیکن وہ اتنی بے رحمی سے دبا دی جاتی ہے کہ رونگٹے کھڑے ہو جاتے ہیں۔ بھوک، مجبوری، لاچاری، بے بسی، غریبی، ظلم و جبر اور جنسی و جسمانی استحصال کا ننگا ناچ روزمرہ زندگی کا ایک حصہ بن جاتا ہے۔ الیاس احمد گدی نے ''فائر ایریا'' میں اس ماحول کی تصویر کشی کرتے ہوئے جس عمیق تجربے اور مشاہدے کو بروئے کار لایا ہے، اسے دیکھ کر محسوس ہوتا ہے

کہ اس ناول کو لکھنے کا حق صرف اور صرف انھیں ہی حاصل تھا۔ حقیقت کا فکشن اور فکشن کا حقیقت کے قالب میں ڈھل جانا ان کی فکری وفنی بالیدگی پر دلالت کرتا ہے۔

الیاس احمد گدی کا یہ ناول تین ادوار اور تین سو سڑسٹھ صفحات پر مشتمل ہے۔ پہلا دور وہ ہے جب ملک آزاد نہیں ہوا تھا اور انگریزوں کی عمل داری تھی۔ اس حصے میں ناول نگار نے مرکزی کرداروں سے متعارف کرواتے ہوئے کول مائنس کے شب وروز، طرز رہائش، ماحول وفضا اور وہاں کے لوگوں کے طریقۂ کار کو روشن کیا ہے۔ گہرے اور تاریک سرنگوں میں اتر کر کوئلہ کاٹنے والے مزدوروں کی بے بس زندگی، روزمرہ کی مصروفیات، ان کے خواب اور خواہشات کے ساتھ ساتھ ان کے مسائل اور ان کے اسباب وعلل سے قاری بہ خوبی واقف ہو جاتا ہے۔

دوسرا دور وہ ہے جب انگریزوں کی حکومت نہیں رہی اور کوئلہ کانوں پر عملی طور سے ان کی ہی اجارہ داری رہی۔ کارندے اب بھی مقامی تھے اور چوں کہ انگریز حکومت کرنے کے گر سے واقف تھے لہٰذا وہ انھیں لڑواتے رہے، پاکٹ یونین بناتے رہے اور کالے سونے کی دولت دونوں ہاتھوں سے لوٹتے رہے۔ ناول نگار نے اس حصے میں انتظامیہ اور مزدور یونینوں کے ساز باز سے مزدوروں پر ظلم و جبر کرنے اور استحصال زدہ طبقے کو ان کے ظلم کی چکی میں پس کر ہراساں و پریشاں ہونے اور انھیں مایوسی و نامرادی کے دلدل میں ڈوبنے کے مناظر کو کمال فن کاری سے آشکار کیا ہے۔

تیسرے اور آخری حصے میں اندرا گاندھی کے ذریعے ملک کے تمام کول مائنس کو قومیا لیے جانے کے بعد جو حالات ومسائل پیدا ہوئے اس کی حقیقت پسندانہ آئینہ داری کی گئی ہے۔ سبھی کول مائنس Nationalized ہو گئے اور حکومت کی نگرانی میں ٹریڈ یونینوں کی تشکیل ہوئی۔ حکمراں بدل گئے، چہرے تبدیل ہوئے لیکن مزدوروں کے حالات میں کوئی تبدیلی نہیں ہوئی۔ ان کے استحصال کا سلسلہ بہ دستور جاری رہا۔ اس سسٹم کو بدلنے اور مزدوروں میں بیداری کی لہر پیدا کرنے کے لیے جو لیڈران کا کام کرتے ہیں یا تو وہ تھک ہار کر اپنی ڈگر بدل لیتے ہیں یا پھر حالات کا شکار ہو کر مارے جاتے ہیں۔

''فائر ایریا'' موضوع کے اعتبار سے تو اہم ہے ہی مگر اس کی کردار نگاری، تکنیک اور زبان بھی اسے ہمیشہ زندہ رکھیں گے۔ الیاس احمد گدی نے کردار نگاری میں بھی فنی مہارت کا ثبوت بہم پہنچایا ہے۔ اس ناول میں دو طبقے

کے کردار سامنے آتے ہیں۔ایک جو استحصال کرتے ہیں،ان میں کولیری کے مالکان، یونین لیڈران، پالتو غنڈے، ٹھیکے دار،کلرک اور سرکاری افسران سبھی شامل ہیں۔دوسرے طبقے کا تعلق ان مزدوروں کا منوں سے ہے،جن کا مختلف زاویے سے استحصال ہوتا ہے۔الیاس احمد گدی نے کسی بھی کردار کو اپنی مرضی کے مطابق چلنے پر مجبور نہیں کیا ہے۔ یہاں پر ہر کردار سچویشن کی مناسبت سے عمل کرتا نظر آتا ہے۔ یہ کہیں بھی بے موقع کوئی حرکت نہیں کرتے بلکہ قصہ کو آگے بڑھانے میں معاون ثابت ہوتے ہیں۔ناول نگار نے ان کی پیش کش میں مبالغہ آرائی سے کام نہیں لیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ دونوں طبقے کے کردار اپنی تمام تر خوبیوں اور خامیوں کے ساتھ سامنے آتے ہیں جو کول فیلڈ کے ماحول وفضا کی حقیقی عکاسی کرتے ہیں۔

ناول ''فائر ایریا'' کا اسلوب مرصع و مسجع نہیں۔ ناول نگار نے کرداروں کے ماحول، سچویشن اور برمحل صورتوں کا لحاظ رکھتے ہوئے بے حد فطری، سہل، سادہ، سلیس اور رواں اسلوب بیان اختیار کیا ہے۔ انھوں نے ماحول سے مطابقت پیدا کرنے کے لیے جا بہ جا علاقائی زبان کا استعمال بھی کیا ہے۔تشبیہات وتمثیلات اوراستعارات بھی ارضی اور مقامی ہیں۔الیاس احمد گدی نے جھریا اوراس کے قرب و جوار کی کولیریوں میں بولی جانے والی روزمرہ کی زبان کو خوب صورتی سے استعمال کیا ہے۔کرداروں کی مقامی زبان غیر مانوس ہونے کے باوجود کشش رکھتی ہےاور ناول کو زیادہ جاندار بنانے میں کامیاب ہے۔

مجموعی طور پر یہ کہا جاسکتا ہے الیاس احمد گدی نے اس ناول میں کوئلہ مزدوروں کے حقائق خواہ زمین کے نیچے کے ہوں یا اوپر کے، اسے بڑی فن کاری و ہنرمندی کے ساتھ پیش کیا ہے۔ یہاں صرف کول فیلڈ کی زندگی ہی نہیں بلکہ اس کے توسط سے انسانی نفسیات کو بھی آشکار کیا گیا ہے۔کول مائین کی تہوں میں چھپی ہوئی آگ دراصل مزدوروں کے دلوں میں جبر،ظلم اوراستحصال کے خلاف لگی ہوئی آگ ہے جو نہ صرف جھریا بلکہ تمام ہندستان کے مزدوروں کے دلوں میں لگی ہوئی آگ ہےاور مستقبل میں آنے والے انقلاب کی علامت ہے جسے مصنف نے ناول کے خاتمے پر جلوس کی شکل میں استعمال بھی کیا ہے۔

الیاس احمد گدی کا ایک ادھورا ناول ''بغیر آسمان کی زمین'' ہے۔اس ناول کا موضوع چھوٹا ناگپور کے قبائلی لوگ اوران کے مسائل ہیں۔اس ناول میں الیاس احمد گدی نے متوسط طبقے کے مسلمانوں کی زبوں حالی اور پسپائی کو

بھی پیش کیا ہے۔ بیانیہ انداز میں لکھے اس ناول میں مذکورہ صورت حال کو پیش کرنے پر ان کی گرفت بے حد مستحکم ہے۔ یہ شاید الیاس احمد گدی کی دور اندیشی ہی تھی کہ انھوں نے آج سے تقریباً تین دہائی قبل ان حالات کو محسوس کر لیا تھا جن سے مسلم متوسط طبقہ آج دو چار ہے۔ قابل ذکر بات یہ ہے کہ ان کا یہ ادھورا ناول ''ذہن جدید'' جیسے معیاری رسالہ میں قسط وار شائع ہوا تھا۔

الیاس احمد گدی نے ایک سفرنامہ ''لکشمن ریکھا کے پار'' کے عنوان سے لکھا جو ان کے انتقال کے بعد شائع ہوا۔ اس میں الیاس احمد گدی نے سب سے پہلے اپنے سفر کے پس منظر کو پیش کیا ہے اور آغاز سفر کے محرکات پر مختصر سی روشنی ڈالتے ہوئے سفر کی پہلی وجہ اپنے رشتے داروں سے ملاقات بتائی ہے۔ حالاں کہ واقعہ یہ ہے کہ مشرقی پاکستان جواب بنگلہ دیش ہے، کے قدرتی مناظر، روحانی فضا، بھگتی گیتوں میں رچا بسا اور مرشدی نغموں میں نہایا یہ علاقہ مختلف زبانوں کے ادیبوں اور شاعروں کے غور وفکر کا مرکز رہا ہے۔ صہبا لکھنوی نے ''میرے خوابوں کی سرزمیں'' میں اور قرۃ العین حیدر نے ''آگ کا دریا'' میں اس علاقے کا جو نقشہ کھینچا ہے وہ الیاس احمد گدی کو بھی provoke کرتا ہے۔ الیاس احمد گدی نے مشرقی پاکستان (بنگلہ دیش) کا یہ سفر جو غیر قانونی اور پُر خطر تھا اور جسے اس علاقے کے لوگ بہ ذریعہ گردنیا پاسپورٹ کہتے ہیں، اپنے دوست صادق اور انعام کے ہمراہ ایجنٹس کی رہنمائی میں خشکی اور تری دونوں راستوں سے رات کی تاریکی میں طے کیا۔ جمشید پور سے مغربی بنگال کی سرحد تک پہنچنے میں ہر قدم پر مقامی غنڈوں، مخبروں، پولس والوں اور ایجنٹوں کے خطروں نے آزمائشوں میں ڈالا۔ پہلے یہ سفر جمشید پور سے سیالدہ اور پھر مرشدہ آباد بہ ذریعہ ریل طے کرنا تھا، لیکن پکڑے جانے کے خوف سے ایسا ممکن نہ ہو سکا۔ لہٰذا زنگی پور کے راستے پیدل، بیل گاڑی، بس اور ریل کی مدد سے سرحد تک پہنچنے کی ترکیب اختیار کی گئی۔ سفر کے دوران ملنے والے گاؤں، قصبات اور شہروں کی تفصیلات کا بیانیہ ڈرامائی اور شاعرانہ اسالیب میں پیش کیا گیا ہے اور سفرنامہ نگار نے اپنے تخلیقی جوہر سے اس علاقے کی تاریخی و معاشرتی واقعات میں رنگ بھر دیا ہے، نیز کھیت، کھلیان، گلیوں، بازاروں اور دریاؤں کے حسین فطرت کے بیان کے پہلو بہ پہلو تخلیقی نقوش کو انھوں نے بہ خوبی اجاگر کیا ہے۔

الیاس احمد گدی نے اپنے اس قلیل مدتی سفرنامے میں مشرقی پاکستان کی جتنی چیزوں کا احاطہ کیا ہے وہ شاید ہی کسی تاریخ کی کتاب میں مل پائے۔ اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ ''لکشمن ریکھا کے پار'' محض ایک سفرنامہ نہیں ہے

بلکہ ایک تہذیب کا کرب، ایک عہد کا المیہ اور تاریخی کشمکش کی داستان بھی ہے جو خود سفر نامہ نگار کی ذات کا کرب اور کشمکش کا اظہار بھی بن چکا ہے۔ ''لکشمن ریکھا کے پار'' محض ایک ملک کی سرحد نہیں ہے کہ جس کے اس پار سفر نامہ نگار کو مصائب و خطرات کا ایک خوفناک سلسلہ نظر آتا ہے اور جسے پار کرتے ہوئے اسے ایک ایسی دہشت سے گزرنا پڑتا ہے جس کا اس نے کبھی تصور نہیں کیا تھا، بلکہ یہ ریکھا ایک علامت ہے حق و باطل کے مابین ایک خط امتیاز یا قدروں اور تہذیبوں کی ایسی حدوں کا کہ جس کے اس پار تہذیبی قدروں کی ناہمواری اور سماجی زندگی کا گونگا پن چیختا ہے۔ یہ چیخ سفر نامہ نگار کو اپنی ذات کی سماعت میں اتر کر اسے سن کر دیتی ہے اور وہ سوچنے لگتا ہے کہ قدروں اور تاریخوں کے حدود کو عبور کر پانا پر خطر سرحدوں کو عبور کرنے سے کہیں زیادہ مشکل اور خطرناک عمل ہے۔

الیاس احمد گدی کو ملک خداداد یعنی مشرقی پاکستان میں یہ پیش کش کی جاتی ہے کہ وہ لکشمن ریکھا کے اس پار آ کر مستقل سکونت اختیار کر لیں لیکن وہ ایسا نہیں کرتے کیوں کہ انھیں معلوم ہے کہ لکشمن ریکھا کے اس پار بھی زندگی ویسی ہی ہے جیسی اس پار۔ اس لیے ایک زوال پذیر سماج کا متبادل دوسرا زوال پذیر سماج نہیں ہو سکتا۔ مسائل کا حل فرار نہیں، مقابلہ ہے۔ انسان اپنی زمین اور ماحول سے رشتہ ترک نہیں کر سکتا۔ زندگی کا مقصد محض دولت کا حصول نہیں۔ اصل چیز تو اقدار ہیں جو لکشمن ریکھا کے دونوں طرف پامال ہو رہے ہیں۔ بہر کیف ''لکشمن ریکھا کے پار'' اپنی نوعیت کا ایک الگ سفر نامہ ہے۔ الیاس احمد گدی نے اپنے سفر کے دوران جس کرب کو جھیلا اور جو کچھ محسوس کیا، اسی طرح مشرقی پاکستان میں قیام کے دوران جن شخصیتوں سے ملاقات کا شرف حاصل ہوا اور پھر جن جگہوں کو دیکھنے اور مشاہدہ کرنے کا موقع ملا، ان تمام چیزوں کو حقیقت بیانی کے ساتھ نہایت دلکش پیرائے میں پیش کیا ہے۔ یقیناً پکڑے جانے کے خوف نے سفر نامہ نگار کو مشرقی پاکستان سے بہت جلد روانگی سفر پر مجبور کر دیا تھا جس کی وجہ سے اس سفر نامے میں چند چیزوں کا احاطہ نہیں کیا جا سکتا ہے۔ لیکن اس سے قطع نظر الیاس احمد گدی نے ''لکشمن ریکھا کے پار'' میں مشرقی پاکستان (بنگلہ دیش) کا جو زمینی سطح پر حقیقی نقشہ کھینچا ہے اس کی روشنی میں یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ یہ سفر نامہ عصری حسیت کا عکاس بھی ہے اور ترجمان بھی۔ الیاس احمد گدی کی یہ ادبی خدمت ناقابل فراموش ہے اور یہ سفر نامہ اپنی امتیازی حیثیت کے لیے ہمیشہ تحسین کی نگاہوں سے دیکھا جائے گا۔

الیاس احمد گدی نے ''مگدھ پوری کا داستان گو'' کے عنوان سے ایک خودنوشت بھی لکھی ہے۔ اس خودنوشت

میں الیاس احمد گدی نے اپنے حالات کے ساتھ ساتھ اپنے خاندان اور بڑے بھائی غیاث احمد گدی کے احوال کا بیان کیا ہے۔ بلکہ یہ کہنا زیادہ مناسب ہوگا کہ انھوں نے ''مگدھ پوری کا داستان گو'' میں اپنے احوال سے کہیں زیادہ اپنے بڑے بھائی غیاث احمد گدی اور اپنے خاندان کے حالات قلم بند کرنے کے ساتھ ساتھ اپنے شہر کے بعض اہم واقعات کا ذکر بھی کیا ہے۔ ''مگدھ پوری کا داستان گو'' کے مطالعے سے چند ایسی خصوصیات ظاہر ہوتی ہیں جو اکثر خود نوشتوں میں نہیں پائی جاتیں۔ اس خودنوشت میں الیاس احمد گدی نے مروجہ اسلوب اور طریقے سے گریز کرتے ہوئے اسے بالکل الگ انداز میں تحریر کیا ہے۔ اس میں خودنوشت نگار کی نہ کوئی اپنی ذات کی مرکزیت ہے اور نہ بے جا خودستائی وخودنمائی، بلکہ حقیقت کو جس طرح دیکھا اور محسوس کیا اسے فکشن کے انداز میں پیش کر دیا ہے۔ چوں کہ الیاس احمد گدی بنیادی طور پر فکشن بالخصوص افسانہ نگار تھے اور افسانہ نگاری کے فنی تقاضے سے بہ خوبی واقف تھے۔ لہٰذا انھوں نے اپنی خودنوشت ''مگدھ پوری کا داستان گو'' میں بھی کسی قدر افسانے کے فن کو ملحوظ رکھتے ہوئے طوالت سے گریز کیا ہے اور پوری خودنوشت کو صرف سولہ صفحات میں سمیٹ کر دریا کو کوزے میں بند کرنے کا کام کیا ہے۔ اس خودنوشت کو الیاس احمد گدی نے اتنی رواں اور دل چسپ نثر میں بیان کیا ہے کہ اس سے ان کی خلاقی اور تخلیقی ذہن کی بلندی کا بہ آسانی اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ ''مگدھ پوری کا داستان گو'' کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں الیاس احمد گدی نے اپنی زندگی کے ساتھ ساتھ اپنے بڑے بھائی غیاث احمد گدی، اپنی بھابی بانو، اپنے خاندان اور خویش واقارب کی زندگیوں کے مختلف حالات وواقعات کو اپنے تجربات ومشاہدات اور معلومات کی بنیاد پر بہت ہی خوش اسلوبی کے ساتھ پیش کیا ہے۔ ان کے انداز بیان میں انکسار اور معروضیت ہے۔ انھوں نے انا پرستی اور خود ستائی سے اپنے آپ کو محفوظ رکھا ہے۔ ان کے یہاں سادگی کا ماحول ہے اور سب سے بڑی بات یہ ہے کہ اس خود نوشت میں انھوں نے تخلیقی زبان کا استعمال کیا ہے جس سے یہ بہت ہی دل چسپ اور کارآمد ہوگئی ہے۔ اس طرح یہ کہا جا سکتا ہے کہ اگرچہ یہ خودنوشت ہنوز کتابی شکل میں شایع نہ ہو سکی ہے تاہم اس کی ادبی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ اس لیے کہ اس خودنوشت میں الیاس احمد گدی نے جہاں ایک طرف سادگی، صداقت، معروضیت اور حسین و دلکش انداز بیان سے کام لیا ہے وہیں دوسری جانب تصنع، غلو، خودستائی اور خودنمائی سے خود کو محفوظ رکھا ہے۔

الیاس احمد گدی نے بہ حیثیت مترجم پھنیشور ناتھ رینو کی ہندی کی ایکس اہم کہانیوں کا اردو میں ترجمہ کر کے

اردو ادب کے سرمایے میں اضافہ کیا ہے اور یہ ان کی قدر شناسی کا جیتا جاگتا ثبوت بھی ہے۔ الیاس احمد گدی کو اردو اور ہندی دونوں زبانوں پر قدرت حاصل ہے۔ وہ ترجمہ نگاری کے فن اور تاریخ سے بہ خوبی واقف ہیں اس لیے وہ اصل ہندی کہانی کی روح کو بچانے میں کامیاب نظر آتے ہیں۔ دراصل ونوبا بھاوے یونی ورسٹی ہزاری باغ کے شعبۂ ہندی میں درس وتدریس کی خدمات کو انجام دے رہے جناب بھارت یایاور نے بڑی عرق ریزی سے پھنیشور ناتھ رینو کی اکیس اہم کہانیوں کو یکجا کرکے اپنے وقیع پیش لفظ کے ساتھ نیشنل بک ٹرسٹ انڈیا کے توسط سے ''پھنیشور ناتھ رینو کی شریسٹھ کہانیاں'' کے عنوان سے شائع کرایا تھا۔ الیاس احمد گدی نے نیشنل بک ٹرسٹ انڈیا کے ڈائریکٹر کی ہدایت پر اسی ہندی کتاب کا ترجمہ اردو میں کیا۔ ترجمہ نگاری میں تکنیک اور اسلوب کا کام آرائش و زیبائش نہیں بلکہ مرکزی خیال کی ترسیل یا اظہار ہوتا ہے۔ اس لیے الیاس احمد گدی قصداً کوئی تکنیک یا اچھوتا اسلوب اختیار نہیں کرتے بلکہ ترجمے کے مکمل عمل کے دوران اس کے موضوع، مواد اور مزاج کی مناسبت سے ایسی تکنیک اور اسلوب اختیار کرتے ہیں جو ہر طرح سے اس تصنیف کے بنیادی خیال یا تاثر کے اظہار میں مفید ثابت ہو۔ وہ ہیئت بھی وہی منتخب کرتے ہیں جو موضوع اور مواد کا تقاضہ ہو۔

الیاس احمد گدی کی ان ترجمہ شدہ کہانیوں کے مطالعے سے پتا چلتا ہے کہ انھوں نے جملوں کی ساخت، آہنگ اور اسلوب وضع کرتے ہوئے اس کی اصل فضا اور وحدت تاثر کا لحاظ بہ طور خاص رکھا ہے۔ الیاس احمد گدی نے کسی بھی کہانی کا ترجمہ میکانکی انداز میں نہیں کیا ہے بلکہ کہانی کی فضا میں غوطہ زن ہوکر اس کی روح کے ساتھ سفر کرتے ہوئے اپنے ترجمے میں دکھ سکھ کو پرونے کی ہر ممکن کوشش کی ہے۔ الیاس احمد گدی کی ترجمہ شدہ کہانیاں دلکشی، جاذبیت، معنویت اور انفرادیت کے تناظر میں اپنی مثال آپ ہیں۔ لہٰذا یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ دیگر اصناف ادب کی طرح ترجمہ نگاری کے میدان میں بھی الیاس احمد گدی نے اپنی انفرادیت کو قائم رکھا ہے اور ان کا یہ ادبی کارنامہ قابل ستائش ہے۔ اسے ترجمہ نگاری کے میدان میں ایک بیش بہا سرمایہ سمجھنا چاہیے۔

جہاں تک الیاس احمد گدی کی تحریروں میں فکری عناصر کی بات ہے تو اس سلسلے میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ جس طرح ادب کا تعلق سماج سے ہوتا ہے اسی طرح ادیب بھی انھی سماجی رشتوں میں بندھا ہوتا ہے اور اسی سماج میں زندگی بسر کرتا ہے۔ ایک ادیب چاہ کر بھی سماج سے کنارہ کشی اختیار نہیں کرسکتا۔ وہ کسی نہ کسی زاویے سے سماج سے

متاثر ہوتا رہتا ہے۔ لہٰذا جب ہم کسی ادیب کے فن پاروں کا مطالعہ کرتے ہیں تو یہ صرف اس ادیب کے فن پاروں کے محاسن و معائب اور تجزیہ و تلخیص تک ہی محدود نہیں ہوتا بلکہ ان فن پاروں میں ہم اس عہد کے سماج و معاشرے کے حالات و واقعات سے بھی متاثر ہوتے ہیں۔ ادیب معاشرے کا حساس ترین فرد ہوتا ہے۔ وہ اپنے گرد و پیش کے حالات خواہ سیاسی، معاشی، معاشرتی یا مذہبی ہوں، فن کار شعوری یا غیر شعوری طور پر ضرور متاثر ہوتا ہے۔ لہٰذا اس ضمن میں الیاس احمد گدی کے ادبی فن پاروں کے مطالعے کی روشنی میں یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ ان کی جملہ ادبی خدمات میں شاید ہی کوئی ایسا ادبی کارنامہ ہو جس میں انھوں نے سماج و معاشرے کے کسی نہ کسی نکتے پر بات نہ کی ہو۔ الیاس احمد گدی نے اپنی تخلیقات میں سماج و معاشرے کے تقریباً تمام پہلوؤں کو سمیٹنے کی سعی مستحسن کی ہے۔ انھوں نے اپنے فن پارے کو کسی ایک ہی طبقے کے لیے مختص نہیں کیا تھا بلکہ اپنے فن پاروں میں سماج کے تقریباً ہر طبقے مثلاً اعلیٰ و ادنیٰ، امیر و غریب، خواندہ و ناخواندہ، مالک و نوکر، سرمایہ دار و محنت کش، آفیسر اور ماتحت کارندے وغیرہ غرض یہ کہ سماج و معاشرے کے ہر طبقے کے لوگوں کی زندگی کی سچائیوں کو ایک نئی جہت کے ساتھ ظاہر کیا ہے جس سے سماجی و معاشرتی ادب کی معنویت تک رسائی حاصل کی جاسکتی ہے۔ چوں کہ الیاس احمد گدی کی نجی زندگی محنت کش طبقے سے وابستہ رہی اور شخصی نشو و نما کے لیے انھیں ایک خاص ماحول ملا، لہٰذا ان کے ادبی کارنامے بالخصوص فکشن کے مزاج و اسلوب کا اس طبقے اور ماحول سے متاثر ہونا لازمی تھا۔ لیکن یہاں پر یہ بات بھی یاد رکھنی چاہیے کہ الیاس احمد گدی نے اپنے فن پاروں میں محنت کش طبقوں کی پیش کش میں کسی طرح کی خطہ وارانہ علاقائیت پسندی پیدا نہیں ہونے دی ہے۔ ان کی عوام پسندی اور انسان دوستی کسی ''ازم'' کی پابند نہیں بلکہ علاقائی حدود سے آگے ہیں۔ بہرکیف مجموعی طور پر یہ کہا جاسکتا ہے کہ الیاس احمد گدی نے اپنے فن پاروں خصوصاً فکشن میں محنت کش طبقوں کے حالات و مسائل کو قلم بند کرنے میں کسی طرح بھی کوتاہی نہیں برتی ہے۔ انھوں نے مزدور طبقات کے جملہ مسائل کو بہت ہی باریکی کے ساتھ اپنے فن پاروں میں پیش کیا ہے۔ غربت، محنت، مزدوری، مجبوری، بے بسی، لاچاری اور ان سے پیدا ہونے والے مسائل کو الیاس احمد گدی نے نہ صرف بہت ہی قریب سے دیکھا تھا بلکہ انھیں خود بھی ان چیزوں سے واسطہ پڑا تھا۔

بلاشبہ الیاس احمد گدی کا ادبی سرمایہ مختصر ہے لیکن یہ اتنا منفرد، معتبر اور پراثر ہے کہ اردو دنیا میں ہمیشہ یاد رکھا

جائے گا۔ان کی ادبی شخصیت بہت متوازن اور نمایاں ہے۔الیاس احمد گدی ایک ایسے ادیب ہیں کہ جن کی مثال بہت کم ملتی ہے۔ان کے سامنے مشکل سے مشکل موضوع پر گفتگو کرنا کوئی مشکل بات نہیں۔اپنی تخلیقات میں انسانی زندگی کے تلخ وشیریں حقایق بیان کرتے ہیں تو ادب کا حسن دوبالا ہو جاتا ہے۔ادب برائے زندگی جو افسانوی ادب کا حسن ہے،ان کے یہاں بھی موجود ہے۔وہ ایسا دلچسپ انداز اختیار کرتے ہیں کہ قاری ان کے انداز بیان کے سحر میں کھو جاتا ہے کیوں کہ اس کا خمیر قاری کی اپنی زندگی سے اٹھتا نظر آتا ہے۔وہ سچے جذبے اور لگن سے ہر ذریعے کو اپنی تمام قوتوں اور خلوص کے ساتھ استعمال کرتے ہیں اور قاری کے دلوں کو اپنی باتوں سے جیت لیتے ہیں۔ادبی شخصیت کا یہ پہلو قاری کی روح میں اتر جانے والے نور کے دھارے ہیں۔ان کا مقصد یہی ہے کہ معاشرے میں امن وسلامتی ہو۔اس لیے وہ فرد اور معاشرے کا تعلق استوار کرنے میں محو نظر آتے ہیں۔فرد کی شخصیت کو ابھارنا اور کردار کی تعمیر کرنا،انسانوں کی بھلائی اور خیر کا راستہ بتانا،عوام کی ترقی کے لیے راہیں ہموار کرنا،یہ سارے مقاصد الیاس احمد گدی کے پیش نظر رہے۔انسان اور زندگی کے بارے میں الیاس احمد گدی کا مشاہدہ بہت وسیع اور گہرا ہے اور وہ پوری ذمے داری کے ساتھ اس کو بیان بھی کرتے ہیں۔الیاس احمد گدی کے لہجے میں انفرادیت ہے جس میں کسی اختلاف رائے کی گنجائش نہیں۔وہ صرف لفظوں سے کھیلتے ہی نہیں بلکہ ان کی تحریروں میں سوچ کا گہرا عنصر ہوتا ہے۔زبان و بیان پر الیاس احمد گدی کی گرفت مضبوط ہے۔وہ اپنے احساسات کو عام فہم زبان میں پیش کرنے پر قدرت رکھتے ہیں جس میں علاقائی الفاظ ومحاورات کا استعمال بھی کرتے ہیں۔ان کی تحریریں تمام تر تاثیر میں ڈوبی ہوئی ہیں جو ایک خاص کیفیت سے معمور ہوتی ہیں اور جن کا ایک الگ ذائقہ بھی ہوتا ہے۔الیاس احمد گدی حقیقتاً ایک فکشن نگار ہیں جنھوں نے افسانے کے ساتھ ساتھ بہترین ناول بھی لکھے جس کی وجہ سے اپنے معاصرین میں ان کو اولیت حاصل ہے لیکن اسی کے ساتھ ساتھ ان کی غیر افسانوی ادبی خدمات بھی اپنی جملہ خوبیوں کی وجہ سے قابل تحسین ہیں اور غیر افسانوی ادبی سرمایے میں قابل قدر اضافہ ہیں۔

میں نے حتی الوسع اپنے طور پر الیاس احمد گدی کے فن،فکر اور شخصیت پر مقدور بھر روشنی ڈالنے کی سعی کی ہے۔لیکن تحقیق کا دروازہ کبھی بند نہیں ہوتا۔کام کرنے کی گنجائش ہمیشہ باقی رہتی ہے۔بہر کیف یہ مقالہ الیاس احمد گدی کے فکری وفنی مطالعے کے ضمن میں میری پہلی کوشش ہے۔لیکن ضرورت اس بات کی ہے کہ ان کے وہ ادبی

کارنامے جو ماضی بعید میں منظر عام پر آئے تھے مگر تادم تحریر ناپید ہیں اوراسی طرح وہ گمشدہ تخلیقات جو ہنوز تحقیق طلب ہیں، ان چیزوں پر الگ سے دیگر نوعیّتوں سے کام ہونا چاہیے تا کہ الیاس احمد گدی کی شخصیت اورفن کے گوشے مزید وا ہوسکیں اوران کے ادبی سرمایے میں اضافہ ہونے کے ساتھ ساتھ ان کا مقام اور بھی بلند ہوسکے۔ الیاس احمد گدی کی گمشدہ بنیادی مآخذ کی فراہمی کے سلسلے میں ظن قوی ہے کہ ان کی زیادہ تر چیزیں اب بھی ان کے پوتے نایاب احمد گدی کی تحویل میں ہیں مگر افسوس کن بات یہ ہے کہ نایاب احمد گدی مذکورہ چیزیں دینا تو درکنار دکھانا بھی گوارہ نہیں کرتے۔

ضمیمہ

جس طرح دنیا کا تقریباً ہر شخص اپنے تجربات و مشاہدات کا اظہار کسی نہ کسی طرح سے ضرور کرتا ہے۔ مثلاً کبھی اپنے دوستوں کے سامنے اپنے مشاہدات و تجربات کو پیش کرتا ہے تو کبھی اپنے اہل وعیال کے درمیان، یا پھر اگر اس کے تجربات و مشاہدات میں کوئی حکمت کی بات ہوتی ہے تو اسے اپنے چھوٹوں کو بھی بتانے کی کوشش کرتا ہے۔ اسی طرح ادب میں بھی فن کاروں نے اپنے تجربات و مشاہدات اور ان سے متعلق کیفیات کا اظہار بڑے ہی فن کاری کے ساتھ اپنے فن پاروں میں کیا ہے۔ افسانوی ادب میں جذبات اور تجربات کا اظہار تو تقریباً ہر فن کار کی بنیادی چیز رہی ہے مگر غیر افسانوی ادب کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ اس میں فن کار کے تمام تر اظہار حقیقت پر مبنی ہوتے ہیں۔ لہٰذا الیاس احمد گدی کی زیر مطالعہ چیزیں اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے۔ الیاس احمد گدی کی ادبی خدمات افسانوی اور غیر افسانوی دونوں میدانوں میں نمایاں ہیں۔ مگر دراصل ان کی شہرت و مقبولیت کا ضامن افسانوی ادب ہی ہے۔ اگرچہ میرے مقالے کا موضوع الیاس احمد گدی کی افسانوی اور غیر افسانوی دونوں خدمات پر محیط ہے لیکن دوران تحقیق راقم الحروف کو کچھ ایسی چیزیں بھی دستیاب ہوئی ہیں جن کا تعلق براہ راست میرے مجوزہ خاکہ سے نہیں ہے۔ بہرکیف سردست ان چیزوں کا اجمالاً تعارف پیش خدمت ہے۔

ماہنامہ رسالہ ''کتاب نما'' جامعہ نگر، نئی دہلی، جلد 26 شمارہ 6 جون 1986، صفحہ 26۔24 میں الیاس احمد گدی نے اپنے بڑے بھائی نامور افسانہ نگار غیاث احمد گدی کی زندگی کے آخری لمحات کے چشم دید تاثرات کا اظہار کچھ اس انداز سے کیا ہے کہ اس کو پڑھتے ہوئے جہاں ایک طرف ہماری آنکھیں پرنم ہو جاتی ہیں وہیں دوسری جانب بہت ساری چیزوں کا علم بھی ہوتا ہے۔ اسی رسالہ کے جلد 28، شمارہ 4 ماہ اپریل 1988، صفحہ 72 میں ایڈیٹر کے نام ایک خط ہے جس میں الیاس احمد گدی نے مرتب کو اس رسالے کے رواں ماہ میں شایع شدہ افسانوی حصے کے کمزور ہونے کا احساس دلایا ہے۔ سہ ماہی رسالہ ''ذہن جدید'' نئی دہلی، جلد 3 شمارہ 12 جون تا اگست 1993، صفحہ 186 میں ردعمل کے ذیل میں الیاس احمد گدی کی جو تحریر ہے اس کے مطالعے سے دو چیزیں سامنے آتی ہیں۔ ایک تو یہ کہ الیاس احمد گدی نے یہ اعتراف کیا ہے کہ رسالہ ''ذہن جدید'' ایک معیاری رسالہ ہے اور اس میں چھپنے والی

کہانیاں بالخصوص شمارہ 11 میں شایع شدہ کہانیاں بے حد معیاری ہیں۔ دوسرے یہ کہ ناول ''فرات'' پر تبصرہ لکھنے میں جوڑ نڈی ماری گئی ہے، وہ کسی طرح بھی مناسب نہیں۔ اسی رسالہ کے جلد 3 شمارہ 11 مارچ تا مئی 1993، صفحہ 184 میں ردعمل کے ذیل میں ہی فرقہ وارانہ فسادات سے متعلق جو تحریر ہے اس سے ان کی قومی حمیت کے جذبے کا احساس ہوتا ہے۔

سہ ماہی رسالہ ''ذہن جدید'' نئی دہلی، جلد 15 شمارہ 14 جون تا اگست 2006، صفحہ 200۔197 میں الیاس احمد گدی کے چار خطوط ہیں۔ یہ چاروں خطوط ایڈیٹر کے نام ہیں اور الگ الگ تاریخوں میں لکھے گئے ہیں۔ ان میں پہلا خط الیاس احمد گدی نے 24 مئی 1992 کو جھریا سے لکھا تھا۔ اس خط میں مکتوب نگار نے ادبی ایوارڈ کی تقسیم میں جانب داری سے کام لینا، ناول ''فائر ایریا'' کی اشاعت کے لیے رقم کا بندوبست نہ ہونا جس کی وجہ سے ذہن میں دوسرے ناول کے لیے خام مواد کے ہوتے ہوئے بھی ضبط تحریر میں لانے کی ہمت نہ ہونا وغیرہ جیسی باتوں کا اظہار کیا ہے۔ الیاس احمد گدی نے دوسرا خط 26 فروری 1993 کو جھریا سے ہی لکھا تھا۔ اس خط میں انھوں نے اپنے نامکمل ناول ''بغیر آسمان کی زمین'' کی ایک اور قسط بھیجتے ہوئے اسے بلا تاخیر چھاپنے کی بات کی ہے ساتھ ہی انھوں نے خود کو ''بغیر آسمان کی زمین'' کے اس قسط میں کہیں کہیں جذباتی ہونے کا اعتراف بھی کیا ہے۔ تیسرا خط بھی الیاس احمد گدی نے جھریا سے ہی 30 جون 1993 کو لکھا تھا۔ اس خط میں انھوں نے ناول ''فائر ایریا'' کا کتابت شدہ مسودہ تصور ربانی کے ہمراہ بھیجتے ہوئے اسے اگست مہینے تک چھپوانے کی بات کہی ہے تاکہ اسے ساہتیہ اکیڈمی ایوارڈ کے لیے منتخب کی جانے والی کتابوں میں شامل کیا جاسکے۔ علاوہ ازیں سفرنامہ ''لکشمن ریکھا کے پار'' کی کتابی شکل میں اشاعت کی کوئی سبیل صورت نہ ہو پانے اور خودنوشت ''مگدھ پوری کا داستان گو'' پر کوئی تبصرہ نہ کرنے کی باتیں بھی رقم کی ہیں۔ چوتھا خط 29 ستمبر 1993 کا لکھا ہوا ہے اور یہ بھی جھریا ہی سے بھیجا گیا تھا۔ اس خط میں الیاس احمد گدی نے اپنی چند خواہشوں کا اظہار کیا ہے۔ جن کا ماحصل یہ ہے کہ اردو اکیڈمیوں کا پیسہ ضائع نہ ہو، اس کو صحیح مصرف میں لیا جائے، تحقیقی اور تنقیدی کاموں پر تخلیقی کاموں کو ترجیح دیا جائے اور چوں کہ پورے ہندستان کی تمام اکیڈمیوں سے زیادہ رقم دلی اردو اکیڈمی کو دی جاتی ہے۔ لہٰذا اگر اردو میں کوئی غیر معمولی تخلیق آئے تو مصنف کی ہمت افزائی کے لیے تقریباً بیس ہزار روپئے کا بڑا انعام دیا جائے لیکن یہ انعام محض دلی کے ادبا کے لیے ہی مخصوص نہ ہو۔

مورخہ 6 جون 1997 کو الیاس احمد گدی نے پروفیسر ارتضیٰ کریم کے نام اپنے لیٹر پیڈ پر ایک خط لکھا تھا جس میں اپنی علالت کا ذکر کرتے ہوئے مکتوب الیہ سے یہ جاننے کی سعی کی ہے کہ ''دلکشمن ریکھا کے پار'' کی اشاعت میں اور کتنا وقت لگے گا۔ واضح ہو کہ یہ خط ''دلکشمن ریکھا کے پار'' کے سرورق پر ٹیگ کیا ہوا ہے۔

کاؤنسل دستاویز 2۔5، بہار قانون ساز کاؤنسل، جولائی 2006 تا جون 2007، صفحہ 232۔231 میں بعنوان ''تدریسی اور علمی دونوں محاذ پر کام کرنے کی ضرورت'' الیاس احمد گدی کے تجاویز شایع ہوئے ہیں۔ یہ تجاویز اردو زبان وادب کی تدریسی اور علمی دونوں لحاظ سے کارآمد ہیں۔ ان میں بیشتر نکات ایسے ہیں جن کا اطلاق اگر زمینی سطح پر ہو جائے تو اردو زبان وادب اور اردو داں طبقہ کے زیادہ تر مسائل حل ہو جائیں گے۔

جیسا کہ ہم جانتے ہیں کہ ''بغیر آسمان کی زمین'' الیاس احمد گدی کا ایک نامکمل ناول ہے اور اس کی متعدد قسطیں اردو کے مختلف رسائل میں شائع ہو چکی ہیں لیکن بدقسمتی سے مجھے صرف تین قسطیں ہی دستاب ہو سکیں۔ جس کی پہلی قسط سہ ماہی رسالہ ''ذہن جدید'' نئی دہلی، جلد 2 شمارہ 8 جون تا اگست 1992 اصفحہ 72۔75 میں شایع ہوئی ہے۔ اس کی دوسری قسط بھی اسی رسالہ کے جلد 2 شمارہ 9، ستمبر تا نومبر 1992، صفحہ 73۔64 میں شایع ہو چکی ہے۔ اور اس کی چھٹی قسط بھی اسی رسالہ کے جلد 3 شمارہ 11 مارچ تا مئی 1993 صفحہ 20۔14 میں شایع ہوئی ہے۔

واضح ہو کہ ضمیمہ کے ذیل میں لکھی گئی چیزوں کے مطالعے سے جہاں ایک طرف الیاس احمد گدی کے مشاہدات وتجربات کا اندازہ ہوتا ہے وہیں دوسری جانب ان کی فکری، فنی، تنقیدی اور علمی صلاحیتوں کا احساس بھی ہوتا ہے ساتھ ہی بہت ساری ایسی چیزیں بھی دیکھنے کو ملتی ہیں جو کہیں دوسری جگہ نہیں ملتیں۔

کتابیات

بنیادی ماخذ (کتب ورسائل)

1	الیاس احمد گدی	آدمی (افسانوی مجموعہ)	شب خون، کتاب گھر، رانی منڈی، الہ آباد	1983
2	الیاس احمد گدی	تھکا ہوا دن (افسانوی مجموعہ)	مکتبہ غوثیہ، نیو کریم گنج، گیا	1989
3	الیاس احمد گدی	بزنس (افسانہ)	ماہنامہ رسالہ شمع، نئی دہلی،	1960
4	الیاس احمد گدی	حسن اور عشق (افسانہ)	ماہنامہ رسالہ شمع، نئی دہلی، اپریل	1961
5	الیاس احمد گدی	بلاعنوان (افسانہ)	ماہنامہ رسالہ شمع، نئی دہلی، اپریل	1965
6	الیاس احمد گدی	خون (افسانہ)	ماہنامہ رسالہ شمع، نئی دہلی، فروری	1966
7	الیاس احمد گدی	بنگال کا جادو (افسانہ)	ماہنامہ رسالہ شمع، نئی دہلی، اپریل	1967
8	الیاس احمد گدی	درد کا رشتہ (افسانہ)	ماہنامہ رسالہ شمع، نئی دہلی، جون	1967
9	الیاس احمد گدی	قتل (افسانہ)	ماہنامہ رسالہ شب خون، الہ آباد، دسمبر	1968
10	الیاس احمد گدی	بلاعنوان (افسانہ)	ماہنامہ رسالہ شمع، نئی دہلی، فروری	1969
11	الیاس احمد گدی	بلاعنوان (افسانہ)	ماہنامہ رسالہ شمع، نئی دہلی، جولائی	1969
12	الیاس احمد گدی	سیڑھی (افسانہ)	ماہنامہ رسالہ شمع، نئی دہلی، دسمبر	1969
13	الیاس احمد گدی	بلاعنوان (افسانہ)	ماہنامہ رسالہ شمع، نئی دہلی، اکتوبر	1974
14	الیاس احمد گدی	آگ کا بیوپار (افسانہ)	سہ ماہی رسالہ زبان وادب، پٹنہ، اپریل تا جون	1986
15	الیاس احمد گدی	آگ کی تلاش (افسانہ)	سہ ماہی رسالہ زبان وادب، پٹنہ، جنوری تا مارچ	1988
16	الیاس احمد گدی	پرچھائیاں (افسانہ)	ماہنامہ رسالہ کتاب نما، نئی دہلی، جولائی	1988
17	الیاس احمد گدی	نوحہ (افسانہ)	ماہنامہ رسالہ شب خون، الہ آباد، ستمبر اکتوبر	1988
18	الیاس احمد گدی	معرکہ (افسانہ)	ماہنامہ رسالہ کتاب نما، نئی دہلی، دسمبر	1988
19	الیاس احمد گدی	مورچہ (افسانہ)	ماہنامہ رسالہ شب خون، الہ آباد، دسمبر	1995

20	الیاس احمد گدی	مرہم (ناول)	مشورہ بک ڈپو، دہلی	1954
21	الیاس احمد گدی	فائر ایریا (ناول)	بک کارپوریشن، دہلی	2012
22	الیاس احمد گدی	لکشمن ریکھا کے پار (سفرنامہ)	کریٹیو لنکس، کینیڈا	1998
23	الیاس احمد گدی	مگدھ پوری کا داستان گو (خود نوشت) مشمولہ: غیاث احمد گدی کے افسانے تعارف و انتخاب، مرتبہ جمشید قمر	ایمن پبلی کیشنز، رانچی	1991
24	الیاس احمد گدی	پھنیشور ناتھ رینو کی منتخب کہانیاں (تراجم)	نیشنل بک ٹرسٹ، نئی دہلی	1999
25	الیاس احمد گدی	چشم دید (تاثرات: غیاث احمد گدی)	ماہنامہ رسالہ کتاب نما، نئی دہلی، جون	1986
26	الیاس احمد گدی	خط بنام مدیر	ماہنامہ رسالہ کتاب نما، نئی، اپریل	1988
27	الیاس احمد گدی	ردعمل کے ذیل میں تنقیدی تحریر	سہ ماہی رسالہ ذہن جدید، نئی دہلی، جون تا اگست	1993
28	الیاس احمد گدی	ردعمل کے ذیل میں فرقہ وارانہ فسادات سے متعلق تحریر	سہ ماہی رسالہ ذہن جدید نئی دہلی، مارچ تا مئی	1993
29	الیاس احمد گدی	خط بنام مدیر	سہ ماہی رسالہ ذہن جدید، نئی دہلی، جون تا اگست	2006
30	الیاس احمد گدی	خط بنام پروفیسر ارتضیٰ کریم، مشمولہ: سفرنامہ لکشمن ریکھا کے پار	کریٹیو لنکس، کینیڈا	1998

31	الیاس احمد گدی	تجاویز بہ عنوان ''تدریسی و علمی دونوں محاذ پر کام کرنے کی ضرورت''	کاؤنسل دستاویز 2۔5، بہار قانون ساز کاؤنسل، جولائی تا جون	2006 2007
32	الیاس احمد گدی	بغیر آسمان کی زمین (نامکمل ناول) پہلی قسط	سہ ماہی رسالہ ذہن جدید، نئی دہلی، جون تا اگست	1992
33	الیاس احمد گدی	بغیر آسمان کی زمین (نامکمل ناول) دوسری قسط	سہ ماہی رسالہ ذہن جدید، نئی دہلی، ستمبر تا نومبر	1992
34	الیاس احمد گدی	بغیر آسمان کی زمین (نامکمل ناول) چھٹی قسط	سہ ماہی رسالہ ذہن جدید، نئی دہلی، مارچ تا مئی	1993

ثانوی ماخذ (کتب)

35	آل احمد سرور	تنقید کیا ہے؟	مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ، نئی دہلی	1990
36	آل احمد سرور	ادب اور نظریہ	ادارہ فروغ اردو، لکھنؤ	1954
37	آل احمد سرور	خواب باقی ہیں	ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ	1991
38	آل احمد سرور	تنقیدی اشارے	نگار بک ایجنسی لکھنؤ	1949
39	ابن کنول	داستان سے ناول تک (اردو کی نثری داستانیں)	شعبۂ اردو دہلی یونی ورسٹی	2001
40	ابوالکلام قاسمی (مترجم)	ناول کا فن	ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ	2001
41	ابوالکلام قاسمی	نظریاتی تنقید مسائل و مباحث	ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ	2006

42	ابوالکلام قاسمی	آزادی کے بعد اردو فکشن	ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ	2001
43	ابواللیث صدیقی	آج کا اردو ادب	علی گڑھ بک ڈپو، علی گڑھ	1979
44	اِحتشام حسین (سید)	تنقیدی نظریات (حصہ اول)	اترپردیش اردو اکادمی، لکھنؤ	2009
45	احتشام حسین (سید)	اردو ادب کی تنقیدی تاریخ	قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی	1997
46	احتشام حسین (سید)	تنقید اور عملی تنقید	ادارۂ فروغ اردو، لکھنؤ	1961
47	احتشام حسین (سید)	تنقیدی جائزے	ادارۂ فروغ اردو، لکھنؤ	1978
48	احسن فاروقی	ناول کیا ہے؟	الکتاب کراچی (طبع اول)	1965
49	اختر حسین رائے پوری	ادب اور انقلاب	نفیس اکیڈمی، کراچی	1989
50	اختر الایمان	اس آباد خرابے میں	اردو اکادمی، دہلی	1994
51	اختر اورینوی	قدر و نظر	ادارہ فروغ اردو، لکھنؤ	1955
52	ارتضیٰ کریم	اردو فکشن کی تنقید	تخلیق کار پبلی کیشنز، دہلی	1996
53	ارشاد علی خاں	جدید اصول تحقیق	کتابی دنیا، ترکمان گیٹ، دہلی	2005
54	اعجاز حسین (سید)	مختصر تاریخ ادب اردو	اردو کتاب گھر، دہلی	1964
55	افتخار بیگ	وجودیت: اثبات ذات کا فلسفہ	سٹی بک پوائنٹ، کراچی	2011

56	الطاف حسین حالی	حیات سعدی	مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ، نئی دہلی	1970
57	الطاف فاطمہ	اردو میں فن سوانح نگاری کا ارتقا	اردو اکیڈمی، کراچی	1975
58	انور سدید	اردو ادب کی تحریکیں (ابتدا تا1975)	کتابی دنیا، دہلی	2008
59	انور سدید	اردو ادب میں سفر نامہ	ایم آر پبلی کیشنز، نئی دہلی	2012
60	انور سدید	اردو ادب کی مختصر تاریخ	ایم آر پبلی کیشنز، نئی دہلی	2013
61	انور سجاد	خوشیوں کا باغ	شعور پبلی کیشنز، نئی دہلی	1981
62	ایم ڈی تاثیر	ناقابل فراموش اردو کی یادگار کتابیں، مشمولہ: ناقابل فراموش از دیوان سنگھ مفتون	نوائے وقت، لاہور	1957
63	باقر حسین، سید	ترجمے کے اصول، ترجمہ روایت اور فن	مرتبہ مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد	ستمبر 1985
64	بشیر ساجد	مشرقی پاکستان میں	الحمرا، لاہور	1955
65	بی شیخ علی	ارتقا کائنات اور انسان دیگر مضامین	قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی	1998
66	بی پی کیسری	چھوٹا ناگپور کا اتہاس	ولیم کیسری (اسٹڈی اینڈ ریسرچ سینٹر) سیرام پور، کلکتہ	1989
67	پریم چند	گئودان (ناول)	ایوان ادب، نیا ٹولہ، پٹنہ	1985
68	پریم چند	نرملا (ناول)	آزاد بک ڈپو، امرتسر	1927
69	پیغام آفاقی	مکان (ناول)	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی	1988

70	جمشید قمر (مرتب)	غیاث احمد گدی کے افسانے تعارف وانتخاب	ایمن پبلی کیشنز، رانچی	1991
71	جوش ملیح آبادی	یادوں کی بارات	ابواعظم صفدر پریس لکھنؤ	1972
72	جمیل زبیری	دھوپ کنارا	بیلا پبلی کیشنز، کراچی	1981
73	جامع اردو انسائکلو پیڈیا (ادبیات)		قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی	2003
74	جامع اردو انسائکلو پیڈیا (تاریخ)		قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی	2000
75	جمیل جالبی	تاریخ ادب اردو، جلد سوم	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاوس، نئی دہلی	2012
76	جامع اردو انسائکلو پیڈیا (سماجی علوم)		قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی	2002
77	حامد علی (مولانا، سید)	ہندستان میں فرقہ وارانہ فسادات کا مسئلہ	مرکزی مکتبہ اسلامی پبلی کیشنز، نئی دہلی	2015
78	حامد بیگ (مرزا)	اردو افسانے کی روایت (1903 سے 2009 تک) جلد اول	ایم۔ آر پبلی کیشنز، نئی دہلی	2016

79	حامد بیگ (مرزا)	اردو افسانے کی روایت (1903 سے 2009 تک) جلد دوم	ایم۔آر پبلی کیشنز، نئی دہلی	2016
80	حسن عسکری	گر ترجمے سے فائدہ اخفائے حال، مشمولہ: مجموعہ محمد حسن عسکری	سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور	2008
81	حسن نظامی (خواجہ)	سفرنامہ پاکستان	دفتر حسن نظامی، دہلی	1952
82	حنیف فوق	متوازی نقوش	نفیس اکادمی، کراچی (طبع اول)	1989
83	حیدر علی (سید)	اردو ناول سمت و رفتار	سبستان، شاہ گنج، الہ آباد (طبع دوم)	1979
84	خالد علوی	انگارے کا تاریخی پس منظر	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، نئی دہلی	2002
85	خالد محمود	اردو سفرناموں کا تنقیدی مطالعہ	مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ، نئی دہلی	2011
86	خالد اشرف	برصغیر میں اردو ناول	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی	1994
87	خلیل الرحمٰن اعظمی	اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک	ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ	1987
88	خلیل الرحمٰن اعظمی	فکر و فن	قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی	2015
89	خلیق انجم	متنی تنقید	خرام پبلی کیشنز، دہلی	1987

1999	ساہتیہ اکادمی، نئی دہلی	ہندی ادب کی تاریخ	خورشید عالم (مترجم)	90
1996	ساہتیہ اکادمی، نئی دہلی	پھنیشورناتھ رینو	دردانہ قاسمی (مترجم)	91
2008	ایجوکیشنل پبلیشنگ ہاؤس، دہلی	بہار کے چند نامور افسانہ نگار	رابعہ مشتاق	92
2000	ادارہ کتاب الشفا، نئی دہلی	تاریخ ادب اردو	رام بابو سکسینہ	93
1999	قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی	قدیم ہندستان میں شودر	رام شرن شرما	94
1960	نے برادر ناروتیج لمیٹیڈ، لندن	آٹو بایوگرافی، ٹرتھ اینڈ ڈیزائن	رائے پسکال	95
2012	الفتح پبلی کیشنز، راولپنڈی	جدید ادبی تناظر	رشید امجد	96
1972	کوہ نور پریس، دہلی	آشفتہ بیانی میری	رشید احمد صدیقی	97
1978	ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ	ادبی تحقیق مسائل اور تجزیہ	رشید حسن خاں	98
1944	قومی پریس، لکھنؤ	اعمال نامہ	رضا علی (سر)	99
2011	شعبۂ اردو ممبئی یونی ورسٹی، ممبئی	معاصر اردو ناول	رفیعہ شبنم عابدی	100
1985	سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور	اے آب رود گنگا	رفیق ڈوگر	101
2011	ایجوکیشنل پبلی کیشنز ہاؤس، دہلی	بہار میں اردو ناول نگاری (1980 کے بعد)	رئیس انور (مرتب)	102
1956	مکتبہ اردو، لاہور	روشنائی	سجاد ظہیر	103

104	سجاد احمد کاندھلوی (مترجم)	اسلام اور جدید مادی افکار	مرکزی مکتبہ اسلامی پبلی کیشنز دہلی	2011
105	سلیم اختر	افسانہ اور افسانہ نگار	سنگ میل پبلی کیشنز لاہور	1991
106	سلیم اختر	تنقیدی دبستان	اعجاز پبلیشنگ ،نئی دہلی	1982
107	سلیم آغا قزلباش	مغرب کے انشائیے	سادھنا پبلی کیشنز ،نئی دہلی	1990
108	سلیم آغا قزلباش	جدید اردو افسانے کے رجحانات	انجمن ترقی اردو، کراچی	2000
109	سلیمان ندوی (سید)	مکاتیب شبلی	مطبع معارف، اعظم گڑھ	1928
110	سندھی خاں صفی بجواڑیہ	تحفۂ بنگال	مطبع کریمی، لاہور	1920
111	سہیل عظیم آبادی	بے جڑ کے پودے	نصرف پبلی کیشنز ،لکھنؤ	1977
112	سید احمد خاں (سر)	اسباب بغاوت ہند	کتب خانہ انجمن ترقی اردو، دہلی	1971
113	سید احمد خاں (سر)	مسافران لندن	مجلس ترقی ادب، لاہور	1961
114	شارب ردولوی	جدید اردو تنقید اصول و نظریات	اتر پردیش اردو اکادمی ،لکھنؤ	2002

1961	گلڈ پبلیشنگ ہاؤس، کراچی	اردو میں سوانح نگاری	شاہ علی (سید)	115
1995	لور بازار رانچی	چھوٹا ناگپور کی کہانیاں	ش اختر	116
2009	سینٹر فار سائنٹی فک اسٹڈی اینڈ کلچر، رانچی	تحقیق کے طریقہ کار	ش اختر	117
2008	پورب اکادمی، اسلام آباد	اردو افسانہ	شفیق انجم	118
1881	قومی پریس، دہلی	سفرنامہ مصروشام	شبلی نعمانی (علامہ)	119
2007	نئی کتاب پبلیشرز، نئی دہلی	جدیدیت: آج کل	شمس الرحمٰن فاروقی	120
1983	اردو رائٹرس گلد، الہ آباد	تنقیدی افکار	شمس الرحمٰن فاروقی	121
1983	مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ، نئی دہلی	کہانی کے پانچ رنگ	شمیم حنفی	122
2005	قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی	جدیدیت کی فلسفیانہ اساس	شمیم حنفی	123
2006	تخلیق کار پبلیشرز، لکشمی نگر، نئی دہلی	اردو ناول کے اسالیب	شہاب ظفر اعظمی (مرتب)	124
1982	منظر پبلی کیشنز، کراچی	جدید اردو افسانہ	شہزاد منظر	125
1954	معارف پریس، اعظم گڑھ	شاد کی کہانی شاد کی زبانی	شاد عظیم آبادی	126
1982	نامی پریس، لکھنؤ	اردو میں فن سوانح نگاری	صبیحہ انور	127
2011	ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ	افسانوی ادب کی نئی قرات	صغیر افراہیم	128
2010	ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ	اردو کا افسانوی ادب	صغیر افراہیم	129
2003	ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ	اردو فکشن تنقید اور تجزیہ	صغیر افراہیم	130

131	صغیر افراہیم (مرتب)	متن کی قرأت	پبلی کیشن ڈویژن اے ایم یو، علی گڑھ	2007
132	ضیاء اللہ (سید)	اردو صحافت ترجمہ وادارت	کرناٹک اردو اکادمی، بنگلور	1994
133	طارق چھتاری	مابعد جدید افسانہ: اردو کے تناظر میں، مشمولہ: اردو مابعد جدیدیت پر مکالمہ	اردو اکادمی، دہلی	1998
134	طٰہٰ شمیم	جھارکھنڈ میں اردو افسانہ	ادیبہ پبلی کیشنز، ڈرونڈہ، رانچی	2009
135	ظہیر احمد صدیقی	ادب میں جمالیاتی اقدار	مکتبہ الفاظ، علی گڑھ	1979
136	عابد علی عابد	اصول انتقاد ادبیات	مجلس ترقی ادب، لاہور	1966
137	عابد حسین (سید)	قومی تہذیب کا مسئلہ	ترقی اردو بیورو، نئی دہلی	1984
138	عبدالقادر عمادی	سماج اور تعلیم	ترقی اردو بورڈ، نئی دہلی	1977
139	عبدالقیوم عبدالی	فکشن اور قاری	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی	2011
140	عبادت بریلوی	اردو تنقید کا ارتقا	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، علی گڑھ	1988
141	عبدالحق	تنقیدی تصورات	شعبۂ اردو، دہلی یونی ورسٹی	1994
142	عبدالحق (مرتب)	متاعِ فن	قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی	2015
143	عبدالصمد	دو گز زمین (ناول)	نصرت پبلی کیشنز، لکھنؤ	1993
144	عبدالمغنی (مرتب)	اختر اورینوی کے افسانے انتخاب مع مقدمہ	بہار اردو اکادمی، پٹنہ	1977

145	عبدالغنی	جادۂ اعتدال	کتاب منزل، پٹنہ	1972
146	عتیق احمد (مرتب)	مضامین پریم چند	انجمن ترقی اردو، کراچی	1981
147	عطیہ رئیس	غیرافسانوی اردو نثر	ایم۔آر پبلی کیشنز، نئی دہلی	2016
148	عنوان چشتی	منظوم ترجمے کا عمل، مشمولہ: ترجمہ کا فن اور روایت مرتبہ ڈاکٹر قمر رئیس	ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ	2004
149	عنوان چشتی	تنقیدنامہ	مطبوعہ جامعہ نگر، دہلی	1992
150	غیاث احمد گدی	بابا لوگ (افسانوی مجموعہ)	کلچرل اکادمی، گیا	1969
151	غیاث احمد گدی	پرندہ پکڑنے والی گاڑی (افسانوی مجموعہ)	صبا پبلی کیشنز، جھریا	1977
152	غیاث احمد گدی	سارادن دھوپ (افسانوی مجموعہ)	مکتبہ غوثیہ نیو کریم گنج، گیا	1985
153	غیاث احمد گدی	پڑاؤ (افسانوی مجموعہ)	صبا پبلی کیشنز، جھریا	1980
154	فرمان فتح پوری	اردو فکشن کی مختصر تاریخ	ایم آر پبلی کیشنز، نئی دہلی	2014
155	قمر رئیس (مرتب)	ترجمہ کا فن اور روایت	ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ	2004
156	قمر رئیس و علی احمد فاطمی (مرتبین)	ہم عصر اردو ناول، ایک مطالعہ	ایم آر پبلی کیشنز، نئی دہلی	2007
157	قمرالہدیٰ فریدی	اردو داستان تحقیق وتنقید	ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ	2000

2007	شعبۂ اردو اے ایم یو، علی گڑھ	معاصر اردو ادب	قمر الہدیٰ فریدی (مرتب)	158
2010	اردو اکادمی، دہلی	نیا افسانہ مسائل ومیلانات	قمر رئیس (مرتب)	159
2014	اردو اکادمی، دہلی	نمائندہ اردو افسانے (1990 تک)	قمر رئیس (مرتب)	160
2014	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی	بہار میں تخلیقی نثر آزادی کے بعد (جلد اول)	قیام نیر	161
1995	ناشر مصنف خود	بہار میں اردو افسانہ نگاری (ابتدا تا حال)	قیام نیر	162
1959	مکتبہ جدید، لاہور	آگ کا دریا (ناول)	قرۃ العین حیدر	163
1988	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی	گردش رنگ چمن (ناول)	قرۃ العین حیدر	164
2001	شعبۂ اردو ممبئی یونی ورسٹی	ناول کا فن، مشمولہ: اردو ناول مرتبہ رفیعہ شبنم عابدی	کلیم الدین احمد	165
1983	دائرہ ادب، پٹنہ	اردو تنقید پر ایک نظر	کلیم الدین احمد	166
1975	کلچرل اکیڈمی، گیا	اپنی تلاش میں	کلیم الدین احمد	167
1987	اردو اکادمی، دہلی	اردو اور مشترکہ ہندستانی تہذیب	کامل قریشی	168
2011	اردو اکادمی، دہلی	ادب کا بدلتا منظر نامہ اردو مابعد جدیدیت پر مکالمہ	گوپی چند نارنگ (مرتب)	169

170	گوپی چند نارنگ (مرتب)	اردو افسانہ روایت اور مسائل	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی	2004
171	گوپی چند نارنگ	ادبی تنقید اور اسلوبیات	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی	1989
172	گوپی چند نارنگ	نیا اردو افسانہ تجزیہ اور مباحث	اردو اکادمی دہلی	2015
173	گیان چند جین	تحقیق کا فن	ایجوکیشنل پبلیشنگ ہاؤس، دہلی	2009
174	گھنشیام شاہ	بھارت میں سماجک اندولن	راوت پبلی کیشنز، جے پور	2009
175	لطف الرحمٰن	جدیدیت کا آغاز، مشمولہ: اردو کا افسانوی ادب	بہار اردو اکادمی، پٹنہ	1987
176	محمد حسن	ادبی تنقید	سرفراز قومی پریس، لکھنؤ	1954
177	محمد حسن	اردو ادب کی تنقیدی تاریخ	قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی	2015
178	محمد احسان الحق	افسانے کا فن اور پریم چند کے افسانے	الوقار پبلی کیشنز، لاہور	2004
179	محمد غالب نشتر (مرتب)	اردو افسانے کے تخلیقی رنگ	ایم، آر، پبلی کیشنز، نئی دہلی	2007
180	محمد غالب نشتر	اردو افسانہ: نئی جست	براؤن بک پبلی کیشنز، نئی دہلی	2020
181	محمد جعفر تھانیسوری (مولانا)	کالا پانی	عاکف بک ڈپو، نئی دہلی	2020
182	محمد ہاشم (سید)	ہم ادب کیوں پڑھتے ہیں	شعبۂ اردو، اے ایم یو، علی گڑھ	2007

183	محمد ہاشم (مرتب)	تحقیق وتدوین	رعنا لیتھو پریس لال مسجد روڈ، مرادآباد	1978
184	محمد ہاشم قدوائی	جدید ہندستان کے سماجی و سیاسی افکار	قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی	2015
185	محمد ایوب خاں	آگ کا دریا تفہیم وتجزیہ	لٹریری فارم، مالیرکوٹلہ، پنجاب	1994
186	محمد عقیل (سید)	جدید ناول کا فن (اردو ناول کے تناظر میں)	نیا سفر پبلی کیشنز، الہ آباد	1997
187	محمد عمران	جھارکھنڈ میں اردو افسانے کا سفر	عرشیہ پبلی کیشنز، دہلی	2012
188	محمد عرفان	بہار میں مسلم معاشرت	ایم آر پبلی کیشنز، نئی دہلی	2016
189	محمد اکرام الدین (خواجہ)	اکیسویں صدی میں اردو کا سماجی وثقافتی فروغ	قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی	2015
190	محمد اکرام الدین (خواجہ)	اردو سفرناموں میں ہندستانی تہذیب وثقافت	قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی	2015
191	محمد ذاکر	آزادی کے بعد ہندستان کا اردو ادب	مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ، نئی دہلی (اشاعت اول)	1981
192	مجنوں گورکھپوری	ادب اور زندگی	اردو گھر، علی گڑھ	1984
193	مسیح الزماں	اردو تنقید کی تاریخ	اترپردیش اردو اکادمی، لکھنؤ	1987
194	مدھوکر سنگھ (مرتب)	رینو کی سمپورن کہانیاں بھاگ1	ساہتیہ سنسد، نئی دہلی	2009

195	مدھوکر سنگھ (مرتب)	رینو کی سمپورن کہانیاں بھاگ 2	ساہتیہ سنسد، نئی دہلی	2009
196	مہدی جعفری	تنقیدی مضامین (فکشن اور شاعری کے حوالے سے)	مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ، نئی دہلی	2014
197	مشیر الحسن	جان کمپنی سے جمہوریہ تک	قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی	2005
198	مظفر اقبال (سید)	بہار میں اردو نثر کا ارتقا	پٹنہ لیتھو پریس، پٹنہ	1980
199	محمود کاظمی (سید)	ناول اور عوام (ترجمہ)	قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی	2014
200	ممتاز احمد خاں	آزادی کے بعد اردو ناول	انجمن ترقی اردو، کراچی	1996
201	ممتاز احمد خاں	اردو ناول کے بدلتے تناظر	انجمن ترقی اردو، کراچی	1996
202	منشور احمد	اصول تحقیق و ترتیب متن	شعبۂ اردو دہلی یونی ورسٹی	1977
203	مظفر علی (سید)	فکشن۔فن اور فلسفہ (ترجمہ)	مکتبہ اسلوب، کراچی	1986
204	میکاؤر اور پیج	Social، بحوالہ سماج شاستر از ڈی ڈی شرما	ساہتیہ بھون پبلی کیشن، آگرہ	2019
205	ممتاز فاخرہ	اردو میں فن سوانح نگاری کا ارتقا	رونق پبلشنگ ہاؤس، دہلی	1984
206	نصیر احمد خاں (مرتب)	جدید ہندی اردو لغت (جلد اول)	قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی	2005
207	نصیر احمد خاں (مرتب)	جدید ہندی اردو لغت (جلد دوم)	قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی	2005

208	نورالحسن نقوی (مرتب)	تاریخ ادب اردو	ایجوکیشنل بک ہاؤس،علی گڑھ	1997
209	نورالحسن ہاشمی	ادب کا مقصد	کتاب گھر،لکھنؤ	1956
210	وارث علوی	جدید افسانہ اور اس کے مسائل	مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ،نئی دہلی	2011
211	وزیر آغا	تنقید اور جدید اردو ادب	انجمن ترقی اردو،کراچی	1989
212	وزیر آغا	تنقید و احتساب	ایجوکیشنل بک ہاؤس،علی گڑھ	1976
213	وقار عظیم	داستان سے افسانے تک	اردو اکادمی سندھ،کراچی	1990
214	وقار عظیم	فن افسانہ نگاری	ایجوکیشنل بک ہاؤس،علی گڑھ	2009
215	وہاب اشرفی	تاریخ ادب اردو (جلد سوم)	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس،دہلی	2005
216	وہاب اشرفی	مابعد جدیدیت: مضمرات و ممکنات	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس،دہلی	2004
217	وہاب اشرفی	بہار میں اردو افسانہ نگاری	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس،دہلی	1996
218	وہاب اشرفی	اردو فکشن اور تیسری آنکھ	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس،دہلی	1996
219	وہاج الدین علوی	اردو خودنوشت فن اور تجزیہ	برقی آرٹ پریس،دہلی	1989
220	ہمایوں اشرف	فکشن کی بازیافت	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس،دہلی	2013
221	ہمایوں اشرف	الیاس احمد گدی مونوگراف	ساہتیہ اکادمی،نئی دہلی	2017
222	ہمایوں اشرف (مرتب)	اردو صحافت مسائل اور امکانات	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس،دہلی	2006
223	ہمایوں اشرف (مرتب)	غیاث احمد گدی فرد اور فن کار	احتساب پبلی کیشنز،بوکارو	2000
224	ہمایوں اشرف	متن اور مفہوم	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس،دہلی	2011

225	یوسف سرمست	بیسویں صدی میں اردو ناول	ترقی اردو بیورو، نئی دہلی	1995
226	Elien Dolet	Exteacts from translation History	London	1540
227	Jean-poul vinay and Jean Darbelnet	A Methodology for Translation	London	2001

ثانوی مآخذ (رسائل و جرائد)

228	آصف خان	اردو افسانوں میں ہندستانی تہذیب و ثقافت کی عکاسی	ماہنامہ کتاب نما، نئی دہلی	دسمبر 2013
229	آغا حمید	ناول کی تکنیک	ماہ نامہ ادب لطیف، لاہور	اگست 1941
230	آئن واٹ	ناول اور حقیقت پسندی	ماہ نامہ شاعر، ممبئی	نومبر 1973
231	ابوالکلام قاسمی	آزادی کے بعد اردو ناولوں کے سیاسی حوالے	خدا بخش لائبریری جرنل، پٹنہ	دسمبر 1998
232	ابوالفضل صدیقی	ممتا کا ٹکراؤ	سہ ماہی نیا دور، کراچی	اکتوبر/مارچ 1983

233	احمد	روزنامہ آواز	دہلی	مورخہ 16 دسمبر 1979
234	احسن فاروقی	ناول میں معنی خیزی	پاکستانی ادب	جنوری 1982
235	احسن فاروقی	شعور کی رو اور ناول نگاری	ماہ نامہ نقوش، کراچی	جنوری 1966
236	اختر اورینوی	بہار میں اردو ناول نگاری	ماہ نامہ آج کل، نئی دہلی	جنوری 1946
237	ارتضی کریم (مدیر)	سہ ماہی فکر و تحقیق (ناول نمبر)	قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی	اپریل تا جون 2016
230	اسد فیض	منشا یاد سے ایک ادبی مکالمہ (منشا یاد ایک مطالعہ)	ماہ نامہ سپوتنک، لاہور	جولائی 2008
238	امتیاز احمد کریمی (مدیر)	ماہ نامہ زبان و ادب	پٹنہ، بہار اردو اکادمی	جولائی 2014
230	انور پاشا	الیاس احمد گدی ایک منفرد فن کار	ماہ نامہ آج کل، نئی دہلی	نومبر 1997
240	ایم اسلم	ناول اور معاشرہ	ماہ نامہ ساقی، کراچی	مئی تا جون 1967
241	ایم اسلم	افسانہ اور ناول کا تصور	ماہ نامہ ساقی، کراچی	اپریل 1967
242	پرویز پروازی	ناول کے عناصر ترکیبی	سہ ماہی اوراق، لاہور	1967
243	پیغام آفاقی	مافیا طرز فکر اور ناول	سہ ماہی آب و گل، دہلی	جنوری 2004
244	جاوید انور (مدیر)	تحریک ادب	وارانسی، شمارہ 48	اپریل تا جون 2020

245	جان بوچن	ناول اور عوامی داستانیں	سہ ماہی اردو، اورنگ آباد	جولائی تا اکتوبر 1958
246	ٹھاکر پرساد سنگھ	اردو ہندی کہانی چند مسائل	ماہ نامہ کتاب، لکھنؤ	ستمبر 1964
247	جمیل احمد	ناول کے عناصر ترکیبی	ماہ نامہ ادب لطیف (سالنامہ)	1940
248	جمیل اختر محبی	ادب کی سماجیات اور واہی کی واہیات	سہ ماہی مباحثہ، پٹنہ	اگست تا ستمبر 2002
249	آزادی کے بعد اردو افسانہ	آزادی کے بعد اردو افسانہ	ماہ نامہ آج کل، نئی دہلی	اگست 1997
250	حسرت کاس گنجوی	اردو ناول اور ترقی پسند تحریک	ماہ نامہ سب رس، حیدر آباد	فروری 1967
251	حسرت کاس گنجوی	اردو ناول کا علمی اور فنی پہلو	ماہ نامہ ماہ نو، کراچی	مارچ 1967
252	خالد انور (مدیر)	روز نامہ ہمارا سماج	پٹنہ، دبستان عظیم آباد	مورخہ 20 ستمبر 2015
253	خورشید حیدر (سید)	مرزا رسوا کی ناول نگاری	سہ ماہی اردو، اورنگ آباد	اپریل 1946
254	خورشید الاسلام	ناول کا فن	ماہ نامہ کتاب نما، دہلی	جون 1967
255	شان بھارتی (مدیر)	سہ ماہی رنگ	جھریا	جنوری تا مارچ 1998
256	شین مظفر پوری (مدیر)	ماہنامہ زبان و ادب	بہار اردو اکادمی، پٹنہ	1979

257	ذکاءالدین شایاں	ناول کی زبان	سہ ماہی اوراق، لاہور	نومبر 1968
258	راشدانورراشد	الیاس احمد گدی سے گفتگو	ماہ نامہ شب خون، الہ آباد	جنوری 1997
259		روزنامہ نوائے وقت (ادبی ایڈیشن)	لاہور	مورخہ 13 مارچ 1977
260	راجندرناتھ شیدا	گئودان اور ترقی پسند نقاد	ماہ نامہ آج کل، نئی دہلی	اکتوبر 1956
261	سعادت حسن منٹو	افسانہ نمبر	ماہ نامہ نقوش، لاہور	اگست 1952
262	شائستہ اختر وسہروردی	اردو ناول میں کردار نگاری	ماہ نامہ ادبی دنیا، لاہور	دسمبر 1943
263	شاہد حمید	ممتاز مترجم سے انٹرویو	روزنامہ ایکسپریس، سرگودھا	مورخہ 19 نومبر 2008
264	شہاب ظفر اعظمی	اکیسویں صدی میں بہار کے اردو ناول	ماہ نامہ زبان وادب، پٹنہ	ستمبر 2015
265	شہاب اختر	الیاس احمد گدی سے بات چیت	سہ ماہی انبساط، آسنسول	اکتوبر تا دسمبر 1997
266	شہاب الدین دسنوی، سید (مدیر)	ماہ نامہ زبان وادب	بہار اردو اکادمی، پٹنہ	1996
267	شفق	فائر ایریا کا قصہ گو	ماہ نامہ شب خون، الہ آباد	اکتوبر 1997

268	شوکت حیات	ادبی ایوارڈ کی تقسیم میں جانب داری پر بحث	سہ ماہی ذہن جدید، نئی دہلی	جون تا اگست 1992
269	شوکت حیات	1970 کے بعد اردو افسانہ خدو خال، شناخت اور نئے مسائل	سہ ماہی فکر و تحقیق، نئی دہلی	اکتوبر تا دسمبر 2013
270	شمس الرحمٰن فاروقی	جدیدیت آج کے تناظر میں	ماہ نامہ شب خون، الہ آباد	اگست 1994
271	شہریار و مغنی تبسم (مرتبین)	شعر و حکمت، جلد اول	حیدرآباد	جولائی 2010
272	صالحہ عابد حسین	ناول۔ زندگی کی تصویر، تعبیر اور تفسیر	ماہ نامہ آج کل، نئی دہلی	اکتوبر 1966
273	صلاح الدین احمد	اردو ناول میں طوائف کا کردار	ماہ نامہ ادبی دنیا، لاہور	مارچ 1946
274	صلاح الدین احمد	اردو ناول، نذیر سے پریم چند تک	ماہ نامہ نقوش، کراچی	اپریل 1951
275	طفیل احمد	آپ بیتی نمبر	ماہ نامہ نقوش (جلد اول) کراچی	1996
276	عزیز الرحمٰن	ناولوں کا اثر ہماری زندگی پر	ماہ نامہ معارف، اعظم گڑھ	جولائی 1980
277	عظیم اللہ انصاری (مدیر)	ماہنامہ زبان و ادب	بہار اردو اکادمی، پٹنہ	اکتوبر 2018
278	عظیم اللہ انصاری (مدیر)	ماہنامہ زبان و ادب	بہار اردو اکادمی، پٹنہ	مئی 2019

279	علی احمد فاطمی	اردو ادب گذشتہ سال میں ہماری تنقید اور افسانہ	سہ ماہی ذہن جدید، نئی دہلی	ستمبر تا فروری 1998
280	علی چندر ملک	ماہ نامہ مدیر	کراچی، سال نامہ	1997
281	عبد المغنی (مدیر)	ماہ نامہ مریخ	پٹنہ	جولائی، اگست 1988
282	فیروز عالم	الیاس احمد گدی سے ایک تحریری مصاحبہ	ماہ نامہ ایوان اردو، دہلی	جنوری 1998
283	قمر رئیس	جدید اردو ناول میں اظہار و اسلوب	سہ ماہی اوراق، لاہور	جنوری 1977
284	قمر الہدیٰ فریدی	علمی کتابوں کے ترجمے کے مسائل اور طریقۂ کار	ادبی گزٹ، مئوناتھ بھنجن، شمارہ 7	جنوری 2016
285	ماجد کلیم	آگ کا دریا ایک مطالعہ	ماہ نامہ کتاب لکھنؤ	جولائی 1973
286	محمد اکرام الدین، خواجہ (مدیر)	سہ ماہی فکر و تحقیق، (افسانہ نمبر)	قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی	اکتوبر تا دسمبر 2013
287	محمد سعود عالم قاسمی (مدیر)	ماہ نامہ تہذیب الاخلاق	علی گڑھ	اپریل 2020
288	محمد سلیم فواد کندی (مدیر)	سہ ماہی آب شار	میانوالی	اکتوبر 2015

289	محمد حمید اللہ بھٹ (مدیر)	ماہ نامہ اردو دنیا	قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی	مارچ 2010
290	محمد حمید اللہ بھٹ (مدیر)	ماہ نامہ اردو دنیا	قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی	ستمبر 2010
291	مشتاق احمد نوری (مدیر)	ماہ نامہ زبان و ادب	بہار اردو اکادمی، پٹنہ	اکتوبر 2015
292	مشتاق احمد (مدیر)	سہ ماہی جہان اردو	دربھنگہ، شمارہ 80	اکتوبر تا دسمبر 2020
293	مناظر عاشق ہرگانوی	اردو ناول کا پس منظر اور پیش منظر	ماہ نامہ تمثیل نو، دربھنگہ	اپریل 2012
294	مظفر مہدی	امراؤ جان ادا: ایک مطالعہ	ماہ نامہ آہنگ، گیا	فروری 1980
295	نعیم انیس (مدیر)	سہ ماہی فکر و تحریر، شمارہ 19	کولکاتہ،	جنوری تا مارچ 2019
296	نور الحسن صدیقی	آگ کا دریا سے لہو کے پھول تک	ماہ نامہ آج کل، نئی دہلی	جون 1972
297	وحید قریشی	اے آب رود گنگا (تبصرہ)	از رفیق ڈوگر، سہ ماہی معاصر، لاہور	1983
298	وارث علوی	ناول کی پلاٹ اور کہانی	سہ ماہی ذہن جدید، دہلی	جون تا اگست 1992
299	وزیر آغا (مدیر)	سہ ماہی اوراق (پچاس سالہ ادب نمبر)	سرگودھا، لاہور	1997

300	ہمایوں ظفر زیدی (مدیر)	ماہ نامہ کتاب نما	نئی دہلی	جون2008
301	یوسف جمال (انصاری)	آپ بیتی نمبر ماہ نامہ نقوش (جلد اول)	لاہور	1996
302	عقیل احمد (مدیر)	سہ ماہی فکر و تحقیق	نئی دہلی	جنوری تا مارچ 2020
303	عقیل احمد (مدیر)	ماہ نامہ اردو دنیا	نئی دہلی	جنوری2020
304	عقیل احمد (مدیر)	ماہ نامہ اردو دنیا	نئی دہلی	فروری2020
305	عقیل احمد (مدیر)	ماہ نامہ اردو دنیا	نئی دہلی	مارچ2020
306	علی عباس، سید (مدیر)	سہ ماہی ہندستانی زبان	ممبئی	اپریل تا جون 2016

Antiplagiarism Report is not required for Regional Languages

Librarian
Indira Gandhi Memorial Library
UNIVERSITY OF HYDERABAD
Central University P.O.
HYDERABAD-500 046.

UGC Care Listed
شمارہ ۵۴ (اکتوبر تا دسمبر ۲۰۲۱ء)

تحریکِ ادب

ISSN 2322-0341

A Peer Reviewed,
Referred Literary And Research Journal

website: www.tahreekeadab.com
e-mail: tahreekeadab2008@gmail.com
e-mail: jaweanwar@gmail.com
Cell: +91-9935957330

گوشہ

پون کمار
Pawan Kumar (IAS)

مدیر
جاوید انور

28۔عبدالغنی شیخ کے افسانوں میں حقیقت کی عکاسی	ڈاکٹر فیاض احمد ڈار	270
29۔اردو زبان و ادب کی ترقی و ترویج میں سوشل میڈیا کا کردار	ڈاکٹر گلاب سنگھ	274
30۔کشمیری شعری روایت کے ارتقا میں شاعرات کا کردار	ڈاکٹر ہمیرہ جان	278
31۔تحقیق و تنقید: تعارف افادیت	ڈاکٹر محمد یونس ڈار	286
32۔افسانہ "ٹاپو": ایک تجزیاتی مطالعہ	ڈاکٹر نصرت بشیر	289
33۔سائنسی تراجم کی ضرورت و اہمیت	ڈاکٹر محمد ذاکر	293
34۔تحریک آزادی اور مولانا ابوالکلام آزاد	ڈاکٹر مشتاق حسین اعجاز	297
افسانے		
1۔خوابگاہ کی دیوار پر لگی تصویر	نور شاہ	300
2۔یہ کیسے رشتے	وحشی سعید	304
مضامین		
1۔کشمیری افسانے کے بدلتے پیرایہ اظہار	طاہر احمد لون	310
2۔شہباز کی شعری و فنی رنگارنگی	محمد اشرف بٹ	316
3۔عہد کورونا میں اردو ادب	شاہد حسین ڈار	322
4۔بدلتے حالات اور ادیبوں کی ذمہ داری	ساجد علی	336
5۔ہندوستان میں تذکرہ نگاری کی روایت و نوعیت اور فارسی کے مشہور تذکرے	شوبی یٰسین	338
6۔اردو ادب میں خرد افروزی کی روایت	اقصیٰ عباس	347
7۔[illegible] شاعری میں تنہائی کی تصویریں	محمد یونس ڈار	352
8۔منٹو: ایک ناکام عاشق	میر راشد	358
9۔حامدی کاشمیری کی شعری کائنات "عروس تمنا" کے۔۔	صلاح الدین شاہ	365
10۔عرش صہبائی کا ادبی و شعری منظر نامہ	راکیش کمار	369
11۔جوش ملیح آبادی کی شاعری میں انسانی اقدار کی تلاش	سنگیتا دیوی	376
12۔دیپک کنول کے افسانوں میں فرقہ وارانہ ہم آہنگی۔۔	شبیر احمد راتھر	381
13۔ڈرامہ "دروازے کھول دو" ایک جائزہ	عبدالواجد زرگر	390

ISSN-2322-0341

14۔سہیل عظیم آبادی کے فکر و فن کی تنقید	عبدالرحمن نصیر	396
15۔فن خاکہ نگاری۔۔۔ معنی و مفہوم	اعجاز احمد لون	401
16۔الیاس احمد گدی کی تحریروں میں محروم طبقات کی عکاسی	نور الاسلام	406
17۔جنگ آزادی کے دو سپاہی: مولانا برکت اللہ بھوپالی اور علی جواد زیدی	ریحانہ ناز مین	414
18۔افسانہ "جلاوطن" کا تنقیدی جائزہ	محمد فرقہ	422
19۔ارجن دیو مجبور کی شاعرانہ شخصیت کا مختصر تعارف	طاہر احمد لون	428
20۔نظام انصاری: ایک تجربہ پسند شاعر	محمد اشرف	436
21۔مشتاق احمد وانی کے افسانوں میں نسائیت	محمد ارشد کسانہ	442
22۔جدید افسانوں میں بدلتی ہوئی تہذیب کی عکاسی	مشرف فیاض شوکر	448
23۔جنوب کا ایک البیلا شاعر: کرشن ادیب	ڈاکٹر شیخ محمد منصور الحق	454
24۔پریم چند اور سماجی نابرابری	ڈاکٹر مظفر اقبال	458
25۔اردو شاعری پر عربی زبان کے اثرات کا جائزہ۔۔۔	ڈاکٹر نصرت جبین	460

ISSN 2322-0341

Iliyas Ahmad Gaddi Ki Tahreeron Mein Mazdoor Tabqaat Ki Akkasi
by: Noor-ul-Islam(Research Scholar,Dept of Urdu,University of Hyedrabad)Recommended by: Dr. Zahid-ul-Haq(Asst. Prof. Dept. of Urdu,University of Hyderabad)cell-8309649010
نورالاسلام(ریسرچ اسکالر،شعبۂ اردو، یونی ورسٹی آف حیدرآباد)

الیاس احمد گدی کی تحریروں میں مزدور طبقات کی عکاسی

مزدور سے مراد وہ شخص ہے جو کسی صنعتی یا کاروباری ادارے میں ملازم ہو اور خواہ فنی کام یا غیر فنی کام پر متعین ہو۔ تمام سرمایہ دار ممالک میں مزدور طبقہ سرمایہ داروں اور صنعت کاروں کی زیادتیوں کا شکار رہا ہے۔ رفتہ رفتہ اس طبقے نے جدوجہد کی اور معاشرتی نظام میں اپنا ایک مقام پیدا کیا اور اتنی طاقت پیدا کی کہ بڑے سرمایہ داروں اور صنعت کاروں کے سامنے اپنے مطالبات پیش کیے اور انھیں منوایا۔

تمام ممالک کے مزدور طبقے کی یک جہتی کا تصور فرانس اور امریکہ کے سیاسی انقلاب اور انگلستان کے صنعتی انقلاب کے بعد زیادہ مضبوط اور مستحکم بنیادوں پر قائم ہوا۔

یکم مئی کے دن کو دنیا کے بیشتر ممالک نے محنت کشوں کے نام نذر کر رکھا ہے۔ اس دن کو کئی ناموں سے جانا جاتا ہے۔ ہندستان میں یوم مزدور پہلی دفعہ یکم مئی 1923 کو بھارتیہ مزدور کسان پارٹی نے مدراس میں بڑے زور وشور سے منایا تھا۔ آج دنیا کے اسی سے زیادہ ملکوں میں ''بین الاقوامی مزدور دیوس'' کے دن قومی فرصت رکھ کر اس دن کو مزدوروں کے نام نذر کیا جاتا ہے۔ حالاں کہ دنیا کے کچھ ملکوں میں اسے الگ الگ تاریخوں میں منانے جانے کا رواج بھی ہے۔

ہندستان میں انگریزی حکومت کے قابض ہوتے ہی ایک طرف زمین دار طبقے کو فروغ ملا تو دوسری طرف محنت کش طبقہ وجود میں آیا۔ تقسیم ہند کے بعد محنت کش طبقے کو مزید بڑھاوا دینے میں سرمایہ دارانہ نظام کا ہاتھ رہا ہے۔ سرمایہ داروں نے ان مزدوروں کا جنسی، جسمانی، اخلاقی اور معاشی طور پر استحصال کیا۔ ظلم وستم کی مار اور سماجی وقومی بیداری نے ان کے دلوں میں انگریزوں کے خلاف انقلاب میں حصہ لینے کے جذبے میں مزید اشتعال پیدا کیا۔ اس حقیقت کو فراموش نہیں کیا جا سکتا کہ قومی انقلاب میں اس طبقے نے یک جا ہو کر دل جمی کے ساتھ حصہ لیا ہے۔ بھلے ہی یہ طبقہ تعلیم وتربیت سے محروم رہا ہو مگر اتحاد واتفاق ان کے

ISSN-2322-0341

یہاں سب سے زیادہ دیکھنے کو ملتا ہے۔ شہری و دیہی ہر جگہ اس طبقے کے ساتھ استحصالی رویہ اپنایا گیا۔ ادب نے ان کی سرپرستی کی اور ان کے مسائل کو عوام تک پہنچایا۔ اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ اردو ادب میں ان موضوعات کے حوالے سے ناول اور افسانے کثیر تعداد میں تخلیق کیے گئے۔ فکشن نگاروں نے اس طبقے کے مسائل کو بہت دل چسپی کے ساتھ اپنی تخلیقات میں پیش کیا ہے۔

محنت کش طبقے کے مسائل کی عکاسی اردو افسانے میں کثرت سے کی گئی ہے۔ شہری زندگی خاص طور سے ممبئی کی غربت اور اس کی گھٹن، جسم کا کاروبار اور مزدوروں کے جنسی و جسمانی استحصال جیسے اہم موضوعات کو افسانوں میں بڑی بے باکی کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ ان افسانوں میں کرشن چندر کے افسانے ''کچرا بابا''، ''مہالکشمی کا پل''، ''دانی''، سلام بن رزاق کا افسانہ ''انجام کار'' اور علی امام نقوی کے افسانے اہمیت کے حامل ہیں۔ ان افسانہ نگاروں کے علاوہ الیاس احمد گدی نے بھی محنت کش طبقے کی زندگی کو پیش نظر رکھا ہے اور ان کے یہاں تغیر پذیر معاشرتی تہذیب کے عناصر نے بھی محرک کے طور پر کام کیا ہے۔ مثال کے طور پر افسانہ ''آنکھیں'' میں ایک مظلوم آدی باسی عورت کی غربت کے مسائل کا بہت خوب صورت اظہار ملتا ہے، افسانہ آدمی میں حاشیے پر کھڑے ہوئے وہ لوگ جن کی پوری زندگی غریبی میں گزر جاتی ہے، افسانہ نگار نے ان کی مفلسی، غریبی اور فاقہ کشی کی عمدہ نقش گری ہے۔ افسانہ ''ہارے ہوئے لوگ''، ''ستین''، ''تھکا ہوا دن'' اور ''تکون'' میں انسانوں کی مجبوری، بے بسی اور لاچاری کو ضبط تحریر میں لایا گیا ہے۔ افسانہ ''دن کا زوال''، ''زرد پہاڑ''، ''بٹوارہ'' وغیرہ افسانوں میں محنت کش طبقے کے حالات اور ان کی کسمپرسی کے واقعات بیان کیے گئے ہیں۔ ان افسانوں میں الیاس احمد گدی نے جہاں ایک طرف امیری اور غریبی کے بیچ کی کھائی کو واضح کرنے کی کوشش کی ہے وہیں دوسری جانب اس تلخ حقیقت کا بھی اظہار کیا ہے کہ محنت کش طبقہ خواہ جتنی بھی جی توڑ محنت کر لے وہ غریب ہی رہے گا اور سرمایہ دار طبقہ مزید امیر بنتا ہی رہے گا۔ ان افسانوں کے علاوہ غیر مطبوعہ محصلہ کہانیوں میں ''آگ کی تلاش''، ''پرچھائیاں'' اور ''نوحہ'' وغیرہ افسانوں میں الیاس احمد گدی نے اس بات کا اظہار کیا ہے کہ اگرچہ ہمارے ملک کو آزاد ہوئے ایک زمانہ گزر گیا ہے لیکن دراصل آج بھی اس ملک میں پسماندہ، محنت کش طبقہ اور خط افلاس سے نیچے زندگی بسر کرنے والے غریب عوام کو وہ آزادی نصیب نہیں ہو سکی ہے جس کے وہ متمنی تھے۔ درحقیقت یہ لوگ ہنوز اہل ثروت اور سرمایہ پرستوں کے ہاتھوں مختلف طریقوں کے استحصال سے دوچار ہو رہے ہیں۔

آزادی کے بعد اردو ناولوں میں اعلیٰ طبقے کے مظالم اور محنت کش طبقے کے مسائل کی عکاسی بہت باریک بینی سے کی گئی ہے۔ ان ناولوں میں ایک طرف دیہی علاقوں کے مسائل کا ذکر ملتا ہے تو دوسری طرف

ISSN-2322-0341

شہری زندگی کے تضادات کو بھی پیش کیا گیا ہے۔ اردو ناولوں میں بڑے شہروں خاص طور پر ممبئی میں فٹ پاتھ کی زندگی، تین بتی کا علاقہ، جنسی جرائم، غیر اخلاقی کاروبار، غریبوں کی جھگیوں اور متمول گھرانوں میں کام کرنے والے خادموں کی زندگی کے تلخ حقائق کو پیش کیا گیا ہے۔ ان موضوعات پر لکھنے والوں میں کرشن چندر (شکست، سڑک واپس جاتی ہے، پانچ لوفر ایک ہیروئن، دادر پل کے بچے، باون پتے اور چاندی کے گھاؤ)، عصمت چغتائی (معصومہ) اور علی امام نقوی (تین بتی کے راما) وغیرہ اہمیت کے حامل ہیں۔ ان فن کاروں نے محنت کش طبقے سے متعلق موضوعات کو اس فن کاری کے ساتھ پیش کیا ہے کہ ہمیں مزدور طبقے سے ہمدردی کا احساس ہوتا ہے۔

اردو فکشن خصوصاً ناول نگاروں کے یہاں پسماندہ اور محنت کش طبقے کی ترجمانی کی بات جب سامنے آتی ہے تو اس سلسلے میں منشی پریم چند کا نام ناگزیر ہے۔ مگر پریم چند کی نگاہ بھی دیہات اور کسان کی زندگی تک ہی محدود تھی۔ لہٰذا پریم چند کے زمانے سے لے کر آج تک ہندستانی معاشرے میں جو تبدیلیاں آئیں اور خاص طور پر صنعتی ترقی کے ساتھ صنعتی سیکٹر کے مزدوروں اور محنت کشوں کی زندگی جن حالات سے دو چار ہوئی اور صنعتی نظام نے استحصال کی جو شکلیں اختیار کیں، ان روداد اور صورت حال پر مبنی کوئی اردو ناول شاید ہی منظر عام پر آیا ہو۔ مگر الیاس احمد گدی نے "فائر ایریا" لکھ کر یقیناً اس کم مائیگی کو دور کرنے کی کاوش کی ہے۔

پریم چند کے زمانے میں کسانوں اور مزدوروں میں سیاسی بیداری وطبقاتی شعور کی رمق تقریباً ناپید تھی۔ خصوصاً زراعت جیسے منظم سیکٹر کے مزدوروں سے یہ توقع تو آج بھی بے سود ہے۔ اس لیے پریم چند کے ناولوں میں ٹریڈ یونین کی سیاست عنقا ہے، لیکن الیاس احمد گدی کے ناول "فائر ایریا" کا مرکز ومحور جس صنعتی و سرمایہ دارانہ نظام پر محیط ہے، وہاں کے مزدور منظم سیکٹر کے زمرے میں شمار ہوتے ہیں۔ اس لیے ٹریڈ یونین ازم ان کی زندگی کا ایک اٹوٹ حصہ ہے۔ اس پہلو کو پیش کرتے وقت الیاس احمد گدی نے شروع سے آخر تک اپنی گرفت مضبوط رکھی ہے۔ انھوں نے اس ناول میں ٹریڈ یونین کی سیاست کی مختلف شکلوں اور رُخوں کو جس مہارت کے ساتھ آشکار کیا ہے اور ان پہلوؤں کو پیش کرتے وقت وہ جس عمیق نگاہ اور تجربہ کاری کا مظاہرہ کرتے ہیں، اسے پڑھتے وقت قاری انگشت بہ دنداں رہ جاتا ہے۔ اس ناول کی قرأت کے دوران قاری یہ شدت سے محسوس کرتا ہے کہ وہ فکشن کی تخیلی دنیا کی سیر نہیں کر رہا ہے بلکہ جیتی جاگتی حقیقی زندگی کی تصویر دیکھ رہا ہے۔ حقیقت وصداقت کو فکشن اور فکشن کو حقیقت پسندانہ روپ عطا کر دینا ناول نگار کی فکری وفنی بالیدگی کا مظہر ہے۔

کول فیلڈ ایک عجیب دنیا ہے جہاں کوئلے کے ساتھ انسان کا دل بھی سیاہ ہو گیا ہے۔ گویا یہاں زمین کے اندر بھی کوئلہ ہے اور زمین کے اوپر بھی۔ یہاں زندگی روزانہ موت سے ہم رکاب ہوتی ہے۔ محنت

ISSN-2322-0341

کش مزدور زمین سے سینکڑوں فٹ نیچے موت کی آغوش میں اتر کر کان کنی کر کے رزق حاصل کرتے ہیں۔ لیکن محنت کشوں کی اس دنیا میں دولت مندوں اور جرائم پیشوں کی حکمرانی ہے۔ اس دنیا میں سب سے بڑا مسئلہ "بھوک" ہے اور اس کا ایک ہی حل ہے "پیسہ" اور اس دنیا کے سارے اعمال انھی دونوں عناصر کے ارد گرد رقص کرتے ہیں۔ الیاس احمد گدی نے "فائر ایریا" میں اسی کالی دنیا کی سیاہ زندگی کو پیش کیا ہے، جہاں کوئی کسی کا نہیں ہے۔ یہاں ہر دور میں دولت اور طاقت کی حکمرانی رہی، خواہ وہ انگریزوں کا دور رہا ہو یا پرائیویٹ سیکٹر کا یا نیشنلائزیشن کے بعد کا۔ کبھی انگریزوں کے غنڈے، کبھی ٹھیکے داروں کے غنڈے اور پھر مافیاؤں نے محنت کشوں کو جانوروں سے بھی زیادہ حقیر بنائے رکھا۔ لہٰذا ان کی نگاہوں کے سامنے ظلم ہوتا رہا لیکن وہ ان کے خلاف آواز اٹھانے کے بجائے اپنے قبر نما جھونپڑوں میں چھپ جاتے ہیں۔ غنڈوں اور مافیاؤں کے زور ودبدبے کو وہ دیکھتے آئے ہیں کہ یہ ہر بلند ہوتی آواز کو کس طرح خاموش کر دیتے ہیں اور ہر اٹھنے والے ہاتھ کو کس طرح توڑ دیتے ہیں۔ بھوک اور افلاس کی دبیز دھند میں لپٹے محنت کشوں کا ایک بڑا طبقہ خاموشی سے محض پیٹ کی آگ بجھانے کے لیے اپنی ہڈیاں پگھلا رہا ہے۔ ان کی ہمت جواب دے چکی ہے، زبان گنگ ہو چکی ہے۔ یہ نہ تو کچھ دیکھنے اور نہ بولنے کی تاب رکھتے ہیں۔ بس ان کی کمزور آنکھوں میں دم توڑتے، سسکتے خوابوں کی کرچیاں ہیں۔ ناول نگار نے کول مائنس اور اس کے آتش پا مناظر کو اتنی حقیقت آمیزی کے ساتھ پیش کیا ہے کہ یہ تمام نظارے آنکھوں کے سامنے گردش کرنے لگتے ہیں۔ چند اقتباسات ملاحظہ ہوں:

"جانتے ہو کول فیلڈ کی سب سے بڑی چیز کیا ہے۔؟ پیسہ! اس کو دانت سے پکڑ کر رکھو نہیں تو کالا چد جیسے ہزاروں ہیں جو تمھاری کھلی آنکھوں کے سامنے تمھاری جیب کاٹ لیں گے۔ سچی بات تو یہ ہے سہدیو کہ کولیری بہت بری جگہ ہے۔ یہاں بھلے اور ایمان دار آدمی کا گزارہ نہیں۔ یہ چوروں، بے ایمانوں، سود خوروں اور دلالوں کی دنیا ہے۔ یہ آدم خور شیروں کا گڑھ ہے۔ یہ خون چوسنے والی جونکوں کا علاقہ ہے۔ یہاں ہر قدم سوچ کر رکھنا چاہیے۔ یہاں آدمی آدمی کو کھاتا ہے کچا۔۔۔۔۔"۔(1)

"اصل بات یہ ہے کہ جب تنخواہ پیٹ بھرنے سے کم ہو تو بھوک آدمی کو پاگل کر دیتی ہے۔ آدمی ایک دن بھوکا رہ سکتا ہے دس دن بھوکا رہ سکتا ہے مگر کب تک۔؟ بچوں کو بھوک سے روتے بلکتے کب تک دیکھا جا سکتا ہے، پھر اور بھی مسائل ہیں، بیماری، شادی، موت، بچے، پرسو، جانتے ہو بیس فی صد عورتیں یہیں زچگی میں مرجاتی ہیں۔ یہ مجبوری جو ہے نا سہدیو یہ بہت بری چیز ہے۔ کبھی کبھی آدمی ایسا الجھ جاتا ہے۔ چاروں طرف سے کہ کوئی راہ نہیں ملتی۔ بھوکی مچھلی چارے پر لپکتی ہے اور پھنس جاتی ہے اور جو پھنس گیا۔۔۔۔۔"۔(2)

ISSN-2322-0341

Scanned with CamScanner

"یہاں کول فیلڈ میں بس دو فیکٹر کام کرتا ہے ایک پیسہ اور دوسرا طاقت۔ کچھ خاص لوگوں کو پیسے سے خرید لیا جاتا ہے۔ اور باقی کو طاقت سے دبا دیا جاتا ہے اور مزدور، یہ ملکٹا لوگ اتنے معصوم ہیں کہ کچھ نہیں جانتے۔ اتنے کمزور ہیں کہ کچھ کہہ نہیں سکتے، زندہ رہنا یا یوں کہہ لیں کہ اپنے آپ کو زندہ رکھنا ان کے لیے شرط ہو گیا ہے۔ بس کام کرو اور کھانا کھاؤ دیکھو، سنو مگر بولو کچھ نہیں۔ کوئی آواز نہیں۔ دہشت کی ایک ایسی دنیا ان کے چاروں طرف کھڑی کر دی گئی ہے، اور یہ اس سے اتنے خائف ہیں کہ احتجاج کا خیال تک ان کے دماغ سے نکل گیا ہے اور یہ بڑا المیہ ہے۔ بہت بڑا المیہ ہے ان تمام کی موت سے بھی بڑا"۔(3)

اس کالی دنیا میں صرف مقامی باشندے ہی نہیں بلکہ ہندستان کے ہر علاقے اور ہر مذہب کے لوگ کام کرتے ہیں۔ ٹھیکے داروں کے دلال لوگ گاؤں کے بھولے بھالے نوجوانوں کو نوکری کا لالچ دے کر یہاں لے آتے ہیں اور کچھ دنوں کے بعد وہ بھی اس کالی دنیا کا حصہ بن جاتے ہیں۔ مگر اس کالی دنیا میں بھی الیاس احمد گدی کا قلم غیر ارادی طور پر انسانیت نوازی بلکہ قومی یک جہتی کا چراغ روشن کر دیتا ہے۔

اس ناول کا اصل موضوع مزدوروں اور کامنوں کا استحصال ہے جو ناول کے تینوں حصوں میں نظر آتا ہے۔ صرف اس کے طریقے بدلتے رہتے ہیں۔

زمین کی تہہ سے کوئی سوفٹ نیچے گہری اندھیری اور کالی خندقوں سے کوئلہ کاٹ کر نکالنا ایک جان لیوا عمل ہے۔ ان تاریک اور حبس زدہ خندقوں میں ہوا اور روشنی کا گزر بھی نہیں ہوتا۔ مصنوعی روشنی سے تاریکی دور نہیں ہو پاتی۔ یہ مزدور اپنی جان پر کھیل کر کوئلہ نکالتے ہیں پھر بھی انھیں واجب محنتانہ نہیں ملتا۔ اس جانکاہ کام کے دوران اگر ان کی موت واقع ہو جاتی ہے تو مالکان ان کی لاش کو غائب کر دیتے ہیں تا کہ انھیں معاوضہ نہیں دینا پڑے۔ الیاس احمد گدی نے کولیری کے باہر اور اندر کے گدلے اور خوف ناک و حبس زدہ مناظر کی یوں عکاسی کی ہے:

"عجب دنیا تھی یہ، نہ درخت تھے، نہ کھیت تھے، نہ سبزہ تھا اور جو تھا بھی وہ سیاہ دھول سے اٹا پڑا تھا۔ سیاہ نہیں دھول جو ہر قدم کے ساتھ اڑتی تھی آتی جاتی ٹرکیں اس دھول کو دور دور تک پھیلا دیتیں۔ درختوں کے پتوں پر بن تلسی کی جھاڑیوں پر، آس پاس کے مکانوں کی چھپروں اور دیواروں پر یہ دھول چپٹی رہتی۔ اور تمام ایک تاریک اور اداس منظر بے گانگی اور سنگ دلی کا اظہار کرتا ملتا"۔(4)

اب ذرا خندق کے اندر کا منظر دیکھیے کہ موت کس طرح مزدوروں کے سر پہ سایہ فگن رہتی ہے:

"اتھاہ اندھیرے میں موت گھات میں پھندہ لگائے موجود ہے۔ دکھلائی نہیں دیتی، مگر ہے۔ ہر قدم جو اٹھتا ہے اس میں کہیں نہ کہیں شک و شبہ شامل ہوتا ہے۔ کیا پتہ آ گے۔۔۔۔۔ بہ ظاہر ہنستے بولتے۔ گپ کرتے لوگوں

کا انبوہ۔ خطروں کو سونگھتا، اندر ہی اندر ڈرتا۔ اپنی سلامتی کے لیے دعائیں مانگتا نیچے ڈھلان میں۔ اس اندھی سرنگ میں اترتا جاتا ہے۔ گہرا۔ سو، دو سو فٹ نیچے، ہزار فٹ نیچے ایک دم پاتال میں۔ جہاں باہر کی دنیا کا کچھ نہیں ہوتا۔ جہاں اپنی ہی تیز تیز چلتی سانس کی آواز صاف سنائی دیتی ہے۔ اپنے ہی دل کی دھڑکن کو گنا جا سکتا ہے۔ چھت کو بار بار تاکتے۔ ٹرام لائن کے تاروں سے بچتے لوگ اور آگے بڑھتے ہیں۔ اور نیچے اترتے ہیں۔ کہیں کوئی بھی لمحہ قیامت بن کے ٹوٹ سکتا ہے۔ ایک آدمی کے لیے۔ دو کے لیے۔ دس بیس کے لیے"۔(5)

کولیری میں کام کرنے والے یہ مزدور روزانہ موت سے آنکھیں چار کرتے اور خوف و دہشت کی فضا میں اپنی زندگی گزارتے ہیں۔ مالکان انھیں مناسب اجرت دینے کے بجائے اپنے مافیا اور غنڈوں سے طرح طرح کے ظلم کراتے ہیں۔ انھیں اتنی کم مزدوری ملتی ہے کہ اس سے ان کی روزمرہ کی ضرورتیں بھی نہیں پوری ہوتیں۔ اس لیے وہ یونین کو چندہ دینے سے بھاگتے ہیں اور چندہ نہ دینے پر یونین کے لیڈر انھیں جانور کی طرح پٹواتے ہیں۔ یہاں ان مزدوروں کے علاوہ پڑھے لکھے اور سمجھ دار لوگوں کا بھی استحصال ہوتا ہے جس میں معاشی، اقتصادی، جسمانی اور کامنوں کے جنسی استحصال کو اولیت حاصل ہے۔ ناول نگار نے یہاں استحصال کے مختلف طریقوں اور بشریت کشی کے گھناؤنے منظر کی کامیاب عکاسی کی ہے۔

سفرنامہ نگاری محض تجربات کا گنجینہ نہیں ہوتی بلکہ تخلیقیت کی حامل بھی ہوتی ہے۔ یعنی جہاں تجربات محض واقعات و حادثات کا سطحی اظہار ہونے کے بجائے معنی کی نئی دنیا بھی روشن کرتے ہوں۔ جہاں خوشیوں اور مسرتوں کے پیچھے انسانی زندگی کا درد اور کائنات کی المناکی کے پس پشت قدروں کا حسن بھی روشن ہو جاتا ہے۔ بہرکیف الیاس احمد گدی کا سفرنامہ "لکشمن ریکھا کے پار" محض ایک تحریر نہیں بلکہ ایک دستاویز ہے جس میں سفرنامہ نگار کا ماحول، اس کا عہد، مقامات سفر، وہاں کی تہذیب و تمدن، سیاسی، سماجی اور معاشی حالات وغیرہ دیکھنے کو ملتے ہیں۔ لہٰذا سفرنامہ نگار نے اپنے سفرنامے میں دیگر چیزوں کے بیان کے ساتھ ساتھ مزدوروں کے حالات کو بھی قلم بند کیا ہے۔ چناں چہ ہم دیکھتے ہیں کہ الیاس احمد گدی راستے کی انتہائی صعوبتوں کو جھیلتے ہوئے آخر کار اپنے ہدف یعنی پرانا ڈھاکہ پہنچ جاتے ہیں۔ یہ وہی ڈھاکہ ہے جو کبھی پال اور سین راجاؤں کا دارالخلافہ تھا۔ یہ وہی ڈھاکہ ہے جہاں کے دریا میں میور پنکھی چلا کرتے تھے اور یہ وہی ڈھاکہ ہے جہاں کی سڑکوں پر حسین و جمیل مرگ نینوں والی لڑکیاں باریک لباس سے اپنا ملیح حسن چھلکاتی پھرتی تھیں۔ مگر آج یہ ڈھاکہ بالکل بدلا ہوا ہے۔ یہاں غلاظت کا ڈھیر جگہ جگہ لگا ہوا ہے۔ مچھلیوں کے

یہاں دھوئیں سے سانس لینا دوبھر ہو رہا ہے۔ بہر حال پرانے ڈھاکے کی تصویر کشی کرتے ہوئے الیاس احمد گدی رقم طراز ہیں:

"کچھ سمجھ نہ آیا تو ایک بوڑھے بنگالی سے پوچھا۔ کیا یہی پرانا ڈھاکہ ہے؟

اس نے ہاتھ سے آنکھوں پر چھجہ بنا کر مجھے دیکھنے کی کوشش کی پھر بھرے گلے سے بولا۔

ہاں یہی پرانا ڈھاکہ ہے، پروپر ڈھاکہ مگر اب یہ نواب پور کہلاتا ہے۔ مگر یہ تو۔۔۔۔۔ میں سوچتا تھا۔۔۔۔۔

سوچا مت کرو۔ سوچنے سے دکھ ہوتا ہے اور دکھ کا کوئی انت نہیں ہے بچے۔ دیکھو میں نے تو اب دیکھنا بھی چھوڑ دیا ہے۔

مگر یہ علاقہ ڈھاکہ کے دوسرے علاقوں سے بالکل مختلف ہے!

وہ تو ہے ہی۔ بہت مختلف نہیں ہے۔ غریب علاقہ ہے غریب بنگالیوں کا غریب علاقہ۔ اب اور غریب ہو گیا ہے۔ یہ رکشہ چلانے والوں کا علاقہ ہے، بوجھ ڈھونے والوں کا، مچھلی پکڑنے والوں کا"۔(6)

الیاس احمد گدی کی ترجمہ شدہ کہانیوں کے مطالعے سے پتہ چلتا ہے کہ انھوں نے دو تہذیبوں اور اس کی مشرقی روایت کو برقرار رکھتے ہوئے افسانوں کا ترجمہ کیا ہے۔ الیاس احمد گدی نے کسی بھی کہانی کا ترجمہ میکانکی انداز میں نہیں کیا ہے بلکہ فضا میں ڈوب کر اس کی روح کے ساتھ سفر کرتے ہوئے اپنے ترجمے میں اس کے دکھ سکھ کو کشید کرنے کی کوشش کی ہے۔ چناں چہ ہم دیکھتے ہیں کہ "رس پریہ"، "تجے اکیلا جلو رے"، "اپچائن" اور "زوال کی ساعتیں" وغیرہ ایسی کہانیاں ہیں جن میں پھنیشور ناتھ رینو نے انسانوں کی بے بسی، لاچاری، کمزوری، غریبی اور محنت کش طبقے سے متعلق مسائل کو مختلف طریقوں سے پیش کیا ہے۔ چوں کہ الیاس احمد گدی نہ صرف ہندی پڑھنا لکھنا جانتے تھے بلکہ انھیں اس زبان پر پوری دسترس بھی حاصل تھی۔ لہٰذا انھیں اردو اور ہندی دونوں زبانوں میں اظہار کی یکساں قدرت حاصل تھی۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی ترجمہ شدہ کہانیوں میں جہاں کہیں بھی محنت کش طبقوں اور ان سے متعلق مسائل کا ذکر آیا ہے اور جب ہم ان کی پیش کش اور اظہار پر غور کرتے ہیں تو ایسا محسوس ہوتا ہے کہ یہ اپنے آپ میں ایک مثال ہے۔

پیش نظر عنوان کے تحت الیاس احمد گدی کی جملہ تحریروں کے مطالعے کی روشنی میں مجموعی طور پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ الیاس احمد گدی نے محنت کش طبقوں کے حالات و مسائل کو قلم بند کرنے میں فراخ دلی سے کام لیا ہے۔ غربت، محنت، محرومی، مجبوری، بے بسی، لاچاری اور ان سے پیدا ہونے والے مسائل کو الیاس احمد گدی نے بہت ہی قریب سے دیکھا تھا بلکہ یوں کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا کہ انھوں نے مزدور طبقات کے جملہ مسائل کو بہت ہی شدو

مد کے ساتھ اجاگر کیا ہے۔ یہاں ایک بات اور ہے جس کی طرف توجہ مبذول کرنے کی ضرورت ہے، وہ یہ کہ سرمایہ دارانہ نظام کے زیر اثر شہر میں مزدوروں کے استحصال کو دکھانے کا اہم مقصد دو مخالف طبقوں کی باہمی کشمکش کو ظاہر کرنا ہے۔ ساتھ ہی ساتھ یہاں یہ بتانا بھی مقصود ہے کہ گاؤں کی طرح شہروں میں بھی ادنیٰ طبقے کے ساتھ ظلم و جبر کا بازار گرم ہے۔ بس استحصال کے طریقے بدل گئے ہیں۔ گاؤں سے شہر آکر مختلف جگہوں پر مزدوری کرنے، پتھر توڑنے اور رکشہ چلانے تک ہر جگہ اسے ظلم و ناانصافی کا سابقہ ہوتا ہے۔

مزدوروں کے کام کے اوقات کا تعین نہ ہونا، مزدوروں کو وقت پر تنخواہ نہ دیا جانا، کام کے دوران معمولی بھول چوک ہو جانے پر ان کی تنخواہ کاٹ لیا جانا، مزدوروں سے جوکھم بھرے کام کروانا وغیرہ وغیرہ جیسے مسائل کو الیاس احمد گدی نے اپنی تحریروں میں ابھارنے کی کوشش کی ہے اور یہ دکھانے کی کامیاب کوشش کی ہے کہ کس طرح مختلف حربے اختیار کر کے اعلیٰ طبقہ اپنے مفاد کی حفاظت کرتا ہے جب کہ بیشتر ایسا ہوتا ہے کہ ادنیٰ طبقہ اپنے ساتھ ہونے والی ناانصافی، اپنی حق تلفی اور مسلسل استحصال کو سمجھ کر بھی اس کی مخالفت کے لیے متحد نہیں ہوتا ہے۔ اس لیے کہ اکثریت میں ہوتے ہوئے بھی مذہب، ذات، علاقہ اور زبان جیسے مختلف خانوں میں مزدور طبقہ بٹا ہوا ہے۔ اس کے برعکس سرمایہ دار آپسی رنجش کے باوجود اپنے طبقاتی مفاد کی حفاظت کے لیے ضرورت پڑنے پر فوراً ایک ہو جاتے ہیں۔

حوالے:

(1) الیاس احمد گدی، ناول "فائر ایریا" بک کارپوریشن، دہلی 2012، ص 51

(2) ایضاً، ص 67

(3) ایضاً، ص 129_128

(4) ایضاً، ص 17_16

(5) ایضاً، ص 74

(6) الیاس احمد گدی، "لکشمن ریکھا کے پار"، کریٹیو لنکس، کنیڈا، 1998، ص 93_92

☆☆☆

Scanned with CamScanner

REGISTERED WITH R.N.I. No. UPURD/04426/24/1/2010-TC

ISSN 2322-0341

Vol. 14

Tahreek -e- Adab

A Peer-Reviewed, Referred Literary And Research Journal

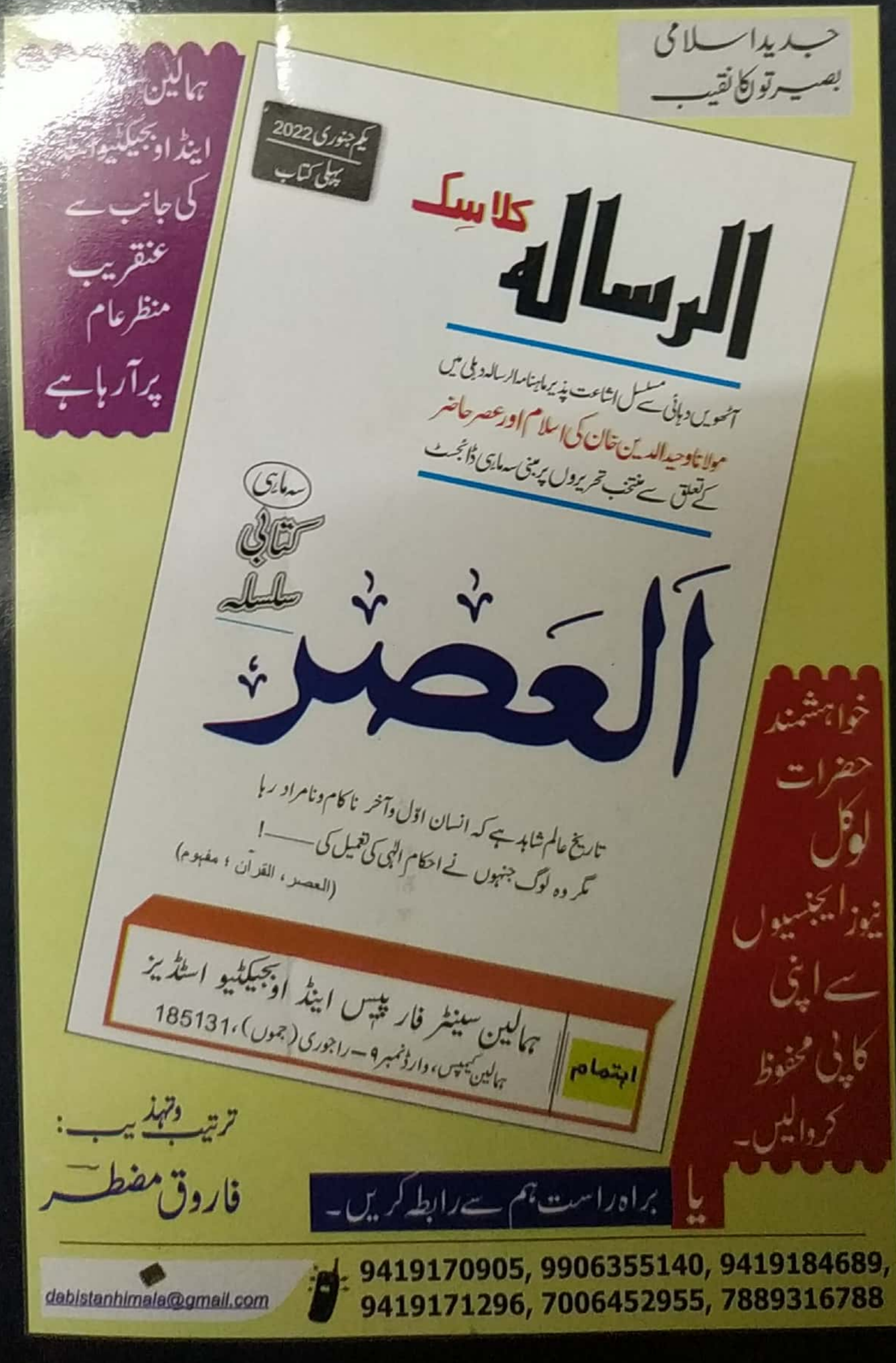
Urdu Quarterly

Issue 54

Oct - Dec 2021

URDU ASHIANA

167 Afaq Khan Ka Ahata, Manduadih Bazar, Varanasi-221103(U.P)



Scanned with CamScanner

Department of Urdu,
School of Humanities, University of Hyderabad.
Hyderabad - 500 046

DECLARATION

I, **Noorul Isalm**, hereby declare that this thesis entitled **"ILYAS AHMAD GADDI : FIKRI WO FANNI MUTALA"** submitted by me under the guidance and supervision of **Dr. Md Zahidul Haque** is a bonafide research work which is also free from plagiarism. I also declare that it has not been submitted previously in part or in full to this University or any other Institutions for award of any degree or diploma. I hereby agree that my thesis can be deposited in shodhganga/INFLIBNET.

Name: Noorul Islam
Signature of the Student
Reg. No: 12HUPH02

Date:
Place: HYDERABAD

CERTIFICATE

This is to certify that the thesis entitled **"ILYAS AHMAD GADDI: FIKRI WO FANNI MUTALA"** submitted by **Mr. NOORUL ISLAM** bearing Reg. No**. 12HUPH02** in partial fulfillment of the requirements for the award of Doctor of Philosophy in **URDU** in the School of Humanities is a bonafide work carried out by him under my supervision and guidance.

This thesis is free from plagiarism and has not been submitted previously in part or in full to this or any other University or Institution for award of any degree or diploma. Part of this thesis has been.

A. Published in the following publications.

1. Ilyas Ahmad Gaddi ki Tahreero'n Mei'n Mazdoor Tabqat ki Akkasi, Tahreek-e-Adab, Varanasi, ISSN No - 2322-0341, UGC S.NO-41078)

Further, the student was exempted from doing coursework (recommended by Doctoral Committee) on the basis of the following courses passed during his M. Phil programme and the M. Phil degree was awarded.

SL NO.	Course Code	Title	Marks	Pass/ Fail
1	P-I	Tahqeeq- o- Tadveen	70	Pass
2	P-II	Adab ke Mutale ke Tareeqa e Kaar	63	Pass
3	P-III	Broad Field	73	Pass
4		Dissertation	169	Pass

Supervisor Head of the Department Dean, School of Humanities

"ILYAS AHMAD GADDI: FIKRI WO FANNI MUTALA"

A Thesis Submitted to the University of Hyderabad in Partial Fulfilment

of the Requirements for the Award of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

IN

URDU

By

NOORUL ISLAM

Enrolment No. 12HUPH02

Supervisor

DR. MD ZAHIDUL HAQUE

Associate Professor, Deptt. of Urdu

University of Hyderabad

DEPARTMENT OF URDU

SCHOOL OF HUMANITIES

University of Hyderabad, Gachibowli, Hyderabad,

Telangana-500046

2021