ناصر عباس نیر *

موت کا زندگی سے مکالمہ: بلراج مین را کا افسانہ

انتظار حسین نے ایک جگہ بلراج مین را کو مخاطب کرتے ہوئے لکھا ہے:

میرے عزیز میرے حریف نئے افسانہ نگار بلراج مین را، نیا افسانہ تمھیں مبارک ہو۔[۱]

اس ایک جملے میں بلراج مین را کے افسانے پر ایک طرف طنز ہے تو دوسری طرف جدید افسانے کی متناقضانہ صورتِ حال کی طرف اشارہ بھی موجود ہے۔ طنز کی وجہ اسی خط نما مضمون میں موجود ہے، جس میں باقر مہدی کے حوالے سے لکھا گیا ہے کہ:

انتظار حسین کی داستان یا کتھا علامتی اور تجریدی افسانے کے لیے بہت بڑا چیلنج ہے۔[۲]

گویا انتظار حسین کے 'داستانوی افسانے' کی شعریات اور 'جدید افسانے' کی شعریات ایک دوسرے کی نقیض و حریف ہیں۔ انتظار حسین نے طنزاً بلراج مین را کو اپنا حریف کہا ہے؛ ایک ایسا حریف جو افسانوی کرداروں کی تعمیر اور افسانوی علامتوں کی تشکیل کے لیے اپنے عصر اور روزمرہ زندگی کی طرف رجوع کرتا ہے۔ انتظار حسین نے بظاہر جدید افسانے کے اس تصور سے دست برداری کا اعلان کیا ہے، اور خود کو گیارھویں صدی کے سوم دیو (کتھا سرت ساگر کے مصنف) کا معاصر کہا ہے۔ مگر کیا واقعی انتظار حسین اور بلراج مین را ایک دوسرے کی نفی کرنے والے حریف ہیں؟ ہماری رائے میں نہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ جدید اردو افسانے کی صورتِ حال متناقض یعنی paradoxical ضرور ہے، اور اس کی وجہ سے جدید افسانے کی شعریات کو اپنے

امکانات ظاہر کرنے کا موقع ملا ہے۔(یہ بات کوئی پچاس برس پہلے کہی گئی تھی۔اگرچہ اب جدید افسانے کے بنیادگزاروں میں انتظار حسین،بلراج مین را(اورانور سجاد،سریندر پرکاش)کے نام ایک ساتھ لیے جاتے ہیں، مگر یہ نکتہ اب بھی بحث طلب ہے کہ آخر کیا چیز انتظار حسین کے داستانوی اور مین را کے علامتی افسانے میں مشترک ہے)۔قصہ یہ ہے کہ ہم چیزوں کو جدلیاتی انداز میں سمجھنے کے کچھ زیادہ ہی عادی ہیں۔ہم ایک شے کے امتیاز کو کسی دوسری شے کے امتیاز کے لیے چیلنج (اور بعض صورتوں میں خطرہ) سمجھتے ہیں۔جیسا کہ ہم آگے چل کر دیکھیں گے،جدید افسانہ روزمرہ کی جدلیاتی فکر ہی کو معرضِ سوال میں لے آتا ہے۔مثلاً بلراج مین را کے یہاں سیاہی،موت،الم،تنہائی چیلنج یا خطرہ نہیں ہیں روشنی،زندگی،خوشی،ہجوم کے لیے؛یہ تضادات ایک ہی وقت میں، ایک جگہ موجود ہو سکتے ہیں؛سیاہی میں روشنی یا زندگی میں موت شامل ہو سکتی ہے۔پیشِ نظر رہنا چاہیے کہ جدید افسانے کی شعریات،جدلیاتی (dialectical) فکر سے زیادہ مکالماتی (dialogical) فکر کی حامل نظر آتی ہے؛یعنی وہ تضادات وتناقضات کی موجودگی سے انکار نہیں کرتی،مگر متضاد عناصر کے باہمی رشتوں سے متعلق تصورات کا 'تنقیدی جائزہ' ضرور لیتی ہے۔جدید شعریات یہ سوال قائم کرتی ہے کہ کیا متضاد عناصر میں محض تصادم،یا ایک دوسرے کی نفی وبے دخلی سے عبارت رشتہ ہی قائم کیا جا سکتا ہے،یا ان میں مکالمہ بھی ممکن ہے؟ کیا موت صرف زندگی کو خاموش کرا سکتی ہے،یا زندگی موت سے مکالمہ بھی کر سکتی ہے؟نیز جدید افسانے کی شعریات اس نظامِ مراتب پر سوالیہ نشان لگاتی ہے،جس کے مطابق انسانی ہستی سے متعلق بیانیوں میں 'سیاہی،موت،الم' کو 'روشنی،زندگی اور مسرت' پر مطلق برتری حاصل ہے؛یہ برتری ایک ایسی علامتی فضیلت ہے،جو 'سیاہی،موت اورالم' کو 'روشنی،زندگی اور مسرت' کے مقابل خاموش رہنے کی تعلیم دیتی ہے۔جدید ادب نے اس نظامِ مراتب کو ایک ایسی 'مابعد الطبیعیاتی تشکیل' سمجھا ہے،جو حقیقی،روزمرہ زندگی سے انسان کے زندہ،حسی ربط کو محال بنا دیتی ہے۔جدید افسانہ(اور خصوصاً بلراج مین را کا افسانہ) سیاہی،موت اورالم کی خاموشی کو زبان دیتا ہے؛انھیں زندگی کے بیانیے میں مرکزی اہمیت دیتا ہے۔تاہم واضح رہے کہ مذکورہ عناصر مین را کے افسانوں میں مرکزی حیثیت حاصل کرنے کے باوجود کسی نئی مابعد الطبیعیات کو وجود میں لاتے محسوس نہیں ہوتے۔کہنے کا مقصود یہ ہے کہ مین را سیاہی وموت سے روشنی وزندگی کے مکالمے کا اہتمام تو کرتے ہیں،کسی ایک کی فضیلت کے نام پر دوسرے پر خاموشی مسلط نہیں کرتے۔

ہمیں یہ کہنے میں کوئی باک نہیں کہ انتظار حسین اور بلراج مین را کے افسانے ایک ہی شعریات سے متعلق ہیں۔جدید افسانے کی شعریات میں تناقضات ہیں، جو سطحی نظر میں ایک دوسرے کو رد کرتے محسوس ہوتے ہیں،مگر حقیقت میں جدید افسانے کی 'پیچیدہ، تہ دار سچائی' کا اثبات کرتے ہیں۔انتظار حسین کا افسانہ داستانوں، کتھاؤں، سامی و ہندوستانی اساطیر کی طرف رجوع کرتا ہے،اور بلراج مین را کا افسانہ بیسویں صدی کی ساٹھ وستر کی دہائی کے دہلی کے شہری تمدن (اور ضمناً پنجاب کی دیہی معاشرت) سے متعلق ہے۔یوں بظاہر ایک کا رخ ماضی کی طرف اور دوسرے کی سمت اس معاصر زندگی کی طرف ہے،جسے افسانہ نگار اور اس کے ہم عصر جی رہے،اور بھگت رہے ہیں۔نیز انتظار حسین نے ہجرت کا دکھ سہا، مین را نے نہیں۔یہ ایک جائز سوال ہے کہ اس سب کے ہوتے ہوئے دونوں کے افسانے،ایک ہی شعریات سے کیسے متعلق ہو سکتے ہیں؟ قصہ یہ ہے کہ دونوں حقیقت نگاری کو افسانے کے ایک اسلوب کے طور پر کہیں کہیں بروے کار لائے ہیں،مگر بنیادی طور پر وہ اپنے زمانے کی تہ دار، پیچیدہ سچائی' کی ترجمانی کے لیے 'سرریئلی، جادوئی حقیقت نگاری'،علامت اور انہونی یعنی uncanny سے کام لیتے ہیں۔جدید افسانے کی بنیادی پہچان ہی سماجی واشتراکی حقیقت نگاری کے تصور سے بیزاری میں ہے۔(یہاں سماجی واشتراکی حقیقت نگاری کا ایک باریک فرق بھی نظر میں رہنا چاہیے:اشتراکی حقیقت نگاری میں طبقاتی کش مکش کو اشتراکی آئیڈیالوجی کی روشنی میں نمایاں کیا جاتا ہے، جب کہ سماجی حقیقت نگاری میں سماجی صورتِ حال کی عکاسی کسی خاص نظریے کے بغیر کی جاتی ہے)۔سماجی واشتراکی حقیقت نگاری 'باہر' کی ٹھیک ٹھیک عکاسی کرتی ہے،اس لیے کہ اس کی نظر میں حقیقت وہی ہے جو 'باہر' موجود ہے؛ تخلیق کار حقیقت خلق نہیں کرتا؛ وہ موجود حقیقت کا ادراک کرتا ہے اور اسے فنی اہتمام (جس میں ایک طرف ابتدا، وسط اور انجام سے عبارت پلاٹ شامل ہے،تو دوسری طرف حقیقت کے ساتھ وفاداری کی غرض سے مانوس زبان کا استعمال شامل ہے) کے ساتھ کہانی میں منعکس کر دیتا ہے۔یوں حقیقت نگاری کی روایت میں لکھے گئے فکشن کے لیے 'باہر' حکم کا درجہ رکھتا ہے؛ اور اس 'باہر' کی دنیا کے کنارے، حاشیے، مرکز سب متعین و واضح ہوتے ہیں۔جب کہ 'سرریئلی، جادوئی حقیقت نگاری' بیک وقت 'باہر' اور 'اندر' کی دنیاؤں سے متعلق ہے۔یہی نہیں، 'باہر' اور 'اندر' کی سرحدیں پگھلی ہوئی حالت میں ہوتی ہیں۔حقیقت و فکشن، معروضیت و موضوعیت، واقعہ و قیاس، سماجی و نفسی دنیا، تجسیم و تجرید کی تفریق تحلیل ہوتی محسوس ہوتی ہے؛ روشنی میں سایہ، سیاہی میں اجالا، الم میں مسرت، خواب

میں بیداری، اور فرد کی سماجی زندگی میں داخلی تنہائی کچھ اس طور باہم آمیز ہوتی ہیں کہ انھیں الگ الگ کرنا مشکل ہوتا ہے۔ اس ضمن میں سب سے اہم نکتہ یہ ہے کہ جدید افسانے کے لیے حکم 'باہر' اور 'اندر' نہیں ہوتے، (انتظار حسین کے ضمن میں 'ماضی' اور 'حال' کا اضافہ کر لیجیے) بلکہ ان دونوں کی تفریق اور درجہ بندی کی تحلیل سے رونما ہونے والی 'نئی حقیقت' ہوتی ہے۔ یہ نئی حقیقت جدید فکشن کی تخلیق کے دوران ہی میں خلق ہوتی ہے؛ یوں جدید افسانہ اپنی بہترین صورت میں کسی نفسی واردات کا بیانیہ ہے، نہ کسی خواب نما بیداری کا قصہ ہے، نہ کسی واقعے و حادثے کا بیانیہ۔ جدید افسانہ (یعنی مین را کا افسانہ) حقیقت خلق کرنے کے شعور یعنی 'خود شعوریت' کا حامل ہوتا ہے۔ مین رانے کمپوزیشن کے عنوان سے جو آٹھ افسانے لکھے ہیں، وہ اس امر کی اہم مثال ہیں۔

بلراج مین رانے اپنے افسانوں کو کمپوزیشن کا عنوان کیوں دیا؟ ہم اس سوال کے جواب میں مین را کی افسانوی دنیا کے کچھ اسرار تلاش کر سکتے ہیں۔ کمپوزیشن کا لفظی مطلب 'وہ طریقہ ہے جس کے ذریعے اجزا کی تنظیم کی جاتی ہے'۔[۳] چونکہ مصوری، مجسمہ سازی، فلم، موسیقی، شاعری میں اجزا کو منظم کرنے کا عمل ہوتا ہے، لہٰذا ان کے سلسلے میں کمپوزیشن کا لفظ استعمال ہوتا ہے۔ فکشن کے لیے کمپوزیشن کا لفظ شاید ہی استعمال کیا گیا ہو۔ کہانی کہی یا لکھی جاتی ہے، نظم یا دھن کمپوز کی جاتی ہے۔ مین رانے اگر اپنے چند افسانوں کے لیے کمپوزیشن کا لفظ استعمال کیا ہے تو اس کے دو سبب نظر آتے ہیں۔ وہ یہ بات باور کرانا چاہتے ہیں کہ ان کی نظر میں [جدید، یا ان کا اپنا] افسانہ آرٹ کی وہ خصوصیات رکھتا ہے، جو مصوری، موسیقی یا فلم سے مخصوص ہیں۔ وہ اپنے متعدد افسانوں میں نظم کی طرح ہی، ایک قسم کا آہنگ وجود میں لاتے ہیں۔ تاہم یہ آہنگ شعری آہنگ نہیں، بیانیہ آہنگ ہے؛ اسے کردار، واقعے، صورتِ حال، منظر نامے کے بیان کے عمل کی مدد سے ابھارا گیا ہے۔ اسی طرح وہ بصری آرٹ کی کچھ تکنیکوں کو کام میں لاتے ہیں۔ بصری آرٹ میں رنگ، ان کے شیڈ، خطوط، دائرے استعمال ہوتے ہیں، مین را رنگوں، خطوط، دائروں کا کام لفظوں سے لیتے ہیں۔ یہ بات کہنا آسان، مگر اس پر عمل کرنا آسان نہیں۔ اس کے لیے صرف زبان کے استعاراتی و علامتی استعمال کا سلیقہ کافی نہیں، بلکہ تحریر کی زبان کی متعدد رسمیات (جیسے اوقاف) کو غیر معمولی ہنرمندی سے کام میں لانا پڑتا ہے۔ مین رانے اس ضمن میں کئی تجربے کیے ہیں۔ وقفے، قوسین، خط، سوالیہ نشان، نقطے وغیرہ سے بصری تاثرات پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔ نیز فلم کی زوم ان اور زوم آؤٹ کی تکنیک (''کمپوزیشن پانچ'' میں) سے کام لیا ہے۔ انھوں نے پڑھنے کو دیکھنا و سننا ان کو

مشاہدے میں تبدیل کرنے کی کوشش کی ہے۔واضح رہے کہ یہ ایک فن کی تکنیک کو دوسرے فن کے لیے مستعار لینے کا محض اختراعی عمل نہیں ہے۔پڑھنا جب دیکھنے میں بدلتا ہے تو پڑھنے کا عمل ختم نہیں ہوتا،اور ہم فقط دیکھنے کی حیرت میں گرفتار نہیں ہوتے، بلکہ پڑھنے کے ذریعے ایک نئی طرح کی تفہیم اور ایک انوکھا، عجب تاثر حاصل کرتے ہیں۔جدید اردو افسانے میں یہ ایک نئی انہونی یا uncanny ہے جسے مین را نے متعارف کروایا۔ کمپوزیشن کے ذریعے مین را جس دوسری بات پر زور دینا چاہتے ہیں،وہ یہ ہے کہ ان کا افسانہ ایک فنی، جمالیاتی تشکیل ہے،جس کے لیے زبان کے استعمال اور ہیئت کی تعمیر کے نئے تجربے کیے گئے ہیں۔سوال کیا جا سکتا ہے کہ افسانہ ایک جمالیاتی تشکیل ہی ہے،پھر اس پر اصرار کی کیا ضرورت ہے؟اصل یہ ہے کہ کمپوزیشن کے مفہوم میں ہیئت رفارم،تشکیل ،ڈیزائن وغیرہ شامل ہیں،موضوع شامل نہیں۔(البتہ جب کمپوزیشن وجود میں آجاتی ہے تو خود بخود موضوع بھی ظاہر ہو جاتا ہے)۔تو کیا ہم یہ سمجھیں کہ مین را افسانے میں ہیئت ہی کو سب کچھ سمجھتے ہیں یا ہیئت کے مقابلے میں مواد وموضوع کو ثانوی اہمیت دیتے ہیں؟ کیا وہ ہیئت پسندوں میں شامل ہیں؟اس ضمن میں عرض ہے کہ ہیئت پسندی بھی کوئی گالی نہیں۔اگر ہیئت پسندی سے یہ مراد لیا جائے کہ ہر موضوع کے لیے ایک خاص ہیئت درکار ہے،اور ہیئت خود موضوع کی تشکیل اور ترسیل میں حصہ لیتی ہے تو مین را کو آپ ہیئت پسند کہہ سکتے ہیں۔حقیقت نگاری کی روایت میں لکھے گئے ان کے چند افسانوں (جیسے ''بھاگوتی''،''دھن پتی''،''آتمارام''،''جسم کے جنگل میں ہر لمحہ قیامت ہے مجھے'') کو چھوڑ کر باقی افسانوں میں سے ہر ایک کی اپنی مخصوص ہیئت ہے؛یہاں تک کہ کمپوزیشن کی سیریز میں لکھا گیا ہر افسانہ اپنی الگ ہیئت رکھتا ہے۔''کمپوزیشن دسمبر ۶۴'' اور ''تہ در تہ'' میں نئی ہیئت کی تلاش اپنی انتہا کو پہنچی محسوس ہوتی ہے؛ان میں فاصلے،خطوط،آڑی ترچھی لکیروں سے کام لیا گیا ہے،تیز اور ہلکے رنگوں کی طرح لفظوں کو چھوٹے بڑے سائز میں لکھنے کی تکنیک کا تجربہ کیا گیا ہے۔یہ دونوں افسانے کولاژ مصوری کے خاصے قریب ہو گئے ہیں۔(مبادا غلط فہمی پیدا ہو، یہاں ہیئت سے مراد افسانے کا مجموعی ڈیزائن ہے)۔مین را کے افسانوں کی ہیئت ،موضوع کے اندر سے ،موضوع کی خاص جہت سے برآمد ہوتی محسوس ہوتی ہے۔ہم مین را کی سب افسانوی ہیئتوں کو پسند کریں یا نہ کریں،مگر اس بات کو نظر انداز نہیں کر سکتے کہ انھوں نے اس 'ہیئت پسندی' کا مظاہرہ افسانے کو 'خالص آرٹ' میں بدلنے کی خاطر کیا ہے۔مین را کی اس کوشش کے پیچھے شاید اس عمومی رائے کو مسترد کرنے کا جذبہ رہا ہو،جس کے مطابق افسانہ

آرٹ نہیں ہے؛ خود ان کے ایک ہم عصر نقاد افسانے کو آرٹ نہیں مانتے۔

مین را کے کمپوزیشن کے تصور میں ایک نیم فلسفیانہ جہت شامل ہے۔ ان کے کمپوزیشن والے افسانے پڑھیں تو محسوس ہوتا ہے کہ وہ افسانہ کمپوز کرنے کو 'حقیقت خلق کرنے' کا فنی عمل سمجھتے ہیں، جو حقیقت کی نقل سے مختلف عمل ہے۔ 'حقیقت خلق کرنا' فلسفیانہ اعتبار سے آزاد انسانی ارادے کا اثبات ہے، اور اس مقولے پر ایمان رکھنے کے مترادف ہے کہ 'انسان ہی تمام اشیا کا پیمانہ ہے'۔ یہ اتفاق نہیں کہ مین را کے کردار سیاہی و موت، تاریکی و تنہائی کا شدید تجربہ کرنے کے باوجود تقدیر کا گلہ نہیں کرتے؛ وہ اپنی صورتِ حال کو اپنے فیصلے اور ارادے کے ماتحت سمجھتے ہیں، اور اس کی ذمہ داری قبول کرتے ہیں؛ وہ جو کچھ ہیں، اس کی اصل اور origin خود اپنی دنیا میں دیکھتے ہیں؛ یہاں تک کہ خودکشی کو بھی اپنے آزاد ارادے کا اظہار سمجھتے ہیں؛ یعنی وہ اپنی صورتِ حال کو اپنی خلق کی گئی حقیقت سمجھتے ہیں۔ کمپوزیشن بھی آزاد انسانی ارادے کا فنی اظہار ہے۔ چنانچہ مین را کا افسانہ رکمپوزیشن 'کردار کی خلق کی گئی حقیقت' اور 'فنی حقیقت' میں مساویانہ رشتہ قائم کرتا محسوس ہوتا ہے۔

جیسا کہ گذشتہ سطور میں بیان کیا گیا ہے، مین را کا افسانہ 'سرریئلی، جادوئی حقیقت نگاری'، علامت اور uncanny سے عبارت ہے۔ ''کمپوزیشن دو'' اس کی اہم مثال ہے۔ یہ افسانہ ہماری فہم عامہ کی شکست اور توثیق کی متناقضانہ صورتِ حال کو پیش کرتا ہے۔ اسے پڑھتے ہوئے ہمارا فہم مسلسل 'بے مرکز' ہونے کی صدمہ انگیز صورتِ حال سے دوچار رہتا ہے؛ وہ بیک وقت ممکن اور محال، حس اور تخیل کے منطقوں میں سرگرداں ہوتا ہے۔ موت کا فرشتہ زندہ لوگوں سے انسانی زبان میں کلام کر رہا ہے؛ موت کا فرشتہ ہو کر وہ ایک آدمی کو اپنی مشکل کہہ رہا ہے؛ ایک آدمی کی کائنات ایک کمرہ ہے، اور وہاں ہر شے سیاہ ہے؛ یہی سیاہ پوش موت کے فرشتے کی کہانی سناتا ہے، اور لوگوں پر جب انکشاف ہوتا ہے کہ موت کے فرشتے کی مشکل یہی آدمی ہے تو اسے مار ڈالتے ہیں۔ یہ ساری کہانی ممکن و محال کے ان دائروں میں سفر کرتی ہے، جو برابر ٹوٹتے رہتے ہیں؛ ہماری فہم عامہ کی جگہ جگہ شکست ہوتی ہے، اور ساتھ ہی ساتھ اس کی کہیں کہیں توثیق بھی ہوتی ہے۔ موت کے فرشتے کا کلام کرنا محال ہے، مگر جب وہ انسانی زبان میں کلام کرتا ہے تو یہ سب ممکن محسوس ہوتا ہے؛ انسانی کلام اس کی ماورائی ہستی کو قابلِ فہم بناتا ہے۔ (تمام الہامی مذاہب، اور ان کے خدا اس لیے قابلِ فہم ہیں کہ انھیں انسانی زبان میں اتارا گیا ہے)۔ یہاں ہمیں قابلِ فہم اور معقول ہونے میں فرق پیشِ نظر رکھنا چاہیے؛ کوئی چیز قابلِ فہم ہونے کے

باوجود غیر معقول ہوسکتی ہے۔ طلسم وفنتاسی پر مبنی داستانی فکشن بھی ہمارے روزمرہ فہم کے برعکس ہوتا ہے،اور اس فکشن میں فرشتے، دیوتا، جن، پریاں، بھوت اور جانے کیا کیا مافوق الفطری مخلوقات ہوتی ہیں۔اس فکشن کے بڑے حصے کو محض تفریحی سمجھا جاتا ہے،جس کی توجیہہ وتعبیر کی ضرورت نہیں ہوتی،مگر کچھ حصے کو علامتی سمجھا جاتا ہے،اس لیے اس کی تعبیرات کی جاتی ہیں۔ جب کہ ”کمپوزیشن دو“ مافوق الفطری،طلسماتی کہانی نہیں،ایک حقیقی علامتی کہانی ہے،جس کا ہر حصہ توجیہہ وتعبیر چاہتا ہے۔تاہم اس افسانے کا داخلی رشتہ داستانی فکشن سے ہے۔ہم نے داستانی فکشن کے ذریعے فوق البشری مخلوق اور پراسرار واقعات پر یقین کرنا اور ان کی مدد سے انسانی وجود کے بعض بنیادی سوالات کو سمجھنا سیکھا۔داستانی فکشن سے متعلق ہمارا یہ فہم کہیں نہ کہیں، مین را کے افسانوں کی انتہائی زیریں تہوں میں سہی،موجود ضرور ہے۔

اس افسانے کے 'ڈیزائن' کو دیکھیں تو اس کے دو حصے نظر آتے ہیں۔ پہلے حصے میں موت کے فرشتے کو قصہ سناتے ہوئے پیش کیا گیا ہے؛اس قصے کا سب سے انوکھا،غیر معمولی طور پر پراسرار،انتہائی تحیر خیز واقعہ سیاہ پوش کا ہے،جس کی زندگی مکمل سیاہی کے احاطے میں ہے۔دوسرے حصے میں انکشاف ہوتا ہے کہ وہی سیاہ پوش موت کا فرشتہ بن کر قصہ سنا رہا تھا۔ جب اس بات کا علم سامعین کو ہوتا ہے تو وہ اسے مار ڈالتے ہیں۔پورا افسانہ حقیقت وفنتاسی کی حدوں کے تحلیل ہونے،اور ایک 'علامتی وجودی حالت' خلق ہوتے چلے جانے سے عبارت ہے۔موت کا فرشتہ لوگوں سے مخاطب ہے؛یہ فنتاسی ہے۔مگر وہ جن باتوں کو پیش کر رہا ہے،وہ زندگی و موت سے متعلق بنیادی 'سچائیاں' ہیں۔مثلاً:

> آپ لوگوں کا المیہ یہ ہے کہ پیدا ہوتے ہی آپ کی زبان پر درازیٔ عمر کا کلمہ ہوتا ہے۔یہی وجہ ہے کہ جب آپ کا کوئی دوست،عزیز یا رشتہ دار اٹھ جاتا ہے،آپ لوگ رونے پیٹنے،غم منانے کا اتنا بڑا آڈمبر رچاتے ہیں کہ تعجب ہوتا ہے ... کسی بھی آدمی کی پہچان،اس کا مرنا نہیں، اس کا جینا ہوتی ہے۔اور یہ کہ آپ لوگوں کو جینے کی کوئی خواہش نہیں ہوتی،مرنے کا غم ہوتا ہے۔[۴]

افسانے کا ایک اہم نکتہ یہ ہے کہ 'آدمی کی پہچان اس کا مرنا نہیں،جینا ہوتی ہے'۔انسانی ہستی سے متعلق یہی بصیرت ہماری نظروں سے اوجھل رہتی ہے۔اس لیے ہمیں جینے کی خواہش سے زیادہ مرنے کا غم لاحق رہتا ہے۔لوگ موت سے خوف زدہ رہتے ہیں،اوران کا حال غالب کے اس شعر کی مثل ہوتا ہے۔

تھا زندگی میں مرگ کا کھٹکا لگا ہوا
اڑنے سے پیشتر بھی مرا رنگ زرد تھا

مین رانے ''کمپوزیشن دو'' میں ایک ایسا کردار تخلیق کیا ہے، جس کا رنگ موت کے خوف یا غم سے زرد نہیں ہے۔ وہ موت کے فرشتے کے لیے اس لیے مشکل بنا ہے کہ اسے دیگر لوگوں کے برعکس درازیٔ عمر کی خواہش نہیں ہے۔ اس کے کمرے کی دیواریں، دیواروں پر ٹنگی تصویریں، چھت، کھڑکی، دروازہ، پردے، غرض یہ کہ ہر شے سیاہ ہے۔ میز، کرسی، کتابوں کی جلدیں، اوراق اور ان پر پھیلی عبارت سیاہ ہے۔ اس کا لباس سیاہ ہے۔ وہ سیاہ قلم کی سیاہ روشنائی سے سیاہ کاغذ پر رات کی تاریکی میں لکھتا ہے۔ دن کو وہ سیاہ تابوت میں پڑا رہتا ہے، اور رات کو جاگتا ہے۔ اس پر، اس کی دنیا، اس کے شب و روز پر سیاہی کا مکمل تسلط ہے؛ وہ سیاہی کی اس حقیقت کا بھرپور تجربہ کر رہا ہے، جس میں تخیلی و حقیقی دنیا کا امتیاز مٹ گیا ہے۔ اسے uncanny کے سوا کیا نام دیا جا سکتا ہے؟[۵] تاہم سیاہی کا یہ تسلط ایک اختیاری معاملہ ہے۔ اس نے اپنی مرضی سے کمرے کی ہر شے کو سیاہ کر رکھا ہے، اور اپنی مرضی سے وہ سیاہ تابوت میں چلا جاتا ہے۔ اس کردار کی تشکیل میں مین رانے سادھوؤں کے انہونے' کردار سے کچھ نہ کچھ مدد لی ہے۔

یہ کہنا تو سادہ لوحی ہوگی کہ افسانے میں سیاہی پر اس شدت سے اصرار اس لیے ہے کہ معاصر عہد کی تیرہ نظری و ظلمت پسندی کی ترجمانی ہو سکے۔ جیسا کہ ہم پہلے واضح کر چکے ہیں، علامتی افسانہ 'باہر' کی حقیقت کی ترجمانی نہیں کرتا، 'باہر' اور 'اندر' کے تحلیل ہوتے منطقوں میں تخلیق کیا جاتا ہے لہٰذا اس افسانے میں سیاہی 'باہر' کی ظلمت کی ترجمان نہیں۔ یہ بات تسلیم کی جانی چاہیے کہ جدیدحسیت کا سیاہی، موت، زوال، ویرانی وغیرہ سے گہرا تعلق ہے، مگر جدید علامتی افسانہ سیاہی و موت کو سامنے کی حقیقت کے طور پر پیش نہیں کرتا؛ انھیں علامت بناتا ہے، اور علامت حوالہ جاتی (referential) نہیں، تلازماتی (associative) ہوتی ہے۔

یہ کردار، اپنی شخصیت، رنگ ڈھنگ، طرزِ زندگی ہر اعتبار سے معمول کی انسانی زندگی، اور معمول کی انسانی زندگی کے فلسفے کی نفی کرتا ہے۔ معمول کی زندگی میں دن کو مرکزی حیثیت حاصل ہے؛ سیاہی، رات اور موت سے خوف یا گریز موجود ہے، نیز معمول کی زندگی میں دن شعور کی اور رات لاشعور کی علامت ہے۔ یہ کردار ان سب باتوں کو منظرِ عام پر لاتا ہے، جن سے ہم خوفزدہ رہتے ہیں، اور جنھیں ہم نے اپنے لاشعور کی سیاہ،

تاریک دنیا میں دھکیل رکھا ہے، یا جنھیں ہم نے اپنے سماجی بیانیوں میں کبھی جگہ نہیں دی۔ یہ کہنا شاید غلط نہ ہو کہ یہ افسانہ لاشعور میں موجود موت وتاریکی کے خوف کا سامنا کرنے کی جرأت مندانہ، انھوں ؑ مثال ہے۔ کردار کے رات کے ختم ہوتے ہی تابوت میں چلے جانے کی چار توجیہات کی جاسکتی ہیں۔ پہلی یہ کہ کردار مسلسل تاریکی میں رہنا چاہتا ہے؛ وہ دن کے وقت تابوت کے تاریک خول میں بند رہتا ہے؛ غار یا قبر میں مراقبے کی خاطر چلے جانے والے سادھوؤں کی طرح۔ دوسری یہ کہ تابوت لاشعور کا استعارہ ہے۔ تابوت کی تاریک، بند دنیا اور لاشعور کی تاریک، مخفی دنیا میں گہری مماثلت ہے؛ وہ کردار ہر روز اپنے لاشعور کی گہری تاریکی میں اترنے کی جرأت و بے خوفی کا مظاہرہ کرتا ہے۔ تیسری ممکنہ توجیہہ یہ ہو سکتی ہے کہ تابوت میں جیتے جی داخل ہو کر وہ کردار، موت کے خوف کا سامنا کرتا ہے، تا کہ اس کے خوف سے آزاد ہو سکے۔ وہ موتوا قبل ان تموتوا کی مثال بنتا ہے۔ جو آدمی موت کے خوف سے آزاد ہو، وہ موت کے فرشتے کی مشکل تو بنے گا! چوتھی ممکنہ توجیہہ کی رو سے تابوت ماں کی کوکھ کا استعارہ ہے۔ وہ کردار تابوت میں داخل ہو کر وجود کی اوّلین حالت کو طرف لوٹنے کی ریاضت کرتا ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ موت بھی وجود کی اوّلین حالت کی طرف لوٹ جانا ہے۔

سیاہ پوش کردار رات کے وقت دو کام کرتا ہے۔ سیاہ عبارت لکھتا ہے، اور سیاہ ساڑھی اور سیاہ بلاؤز میں لپٹی، لمبے سوکھے سیاہ بالوں والی لڑکی سے ملتا ہے۔ وہ کیا لکھتا ہے، اس کی وضاحت غیر ضروری سمجھی گئی ہے، تاہم لڑکی اور اس کے درمیان مکالمے کو پیش کیا گیا ہے۔ اس مکالمے میں 'کہی' کم اور 'ان کہی' زیادہ ہے۔ جتنا کہا گیا ہے، اس سے زیادہ چھپایا گیا ہے، اور اصل و گہری باتیں وہی ہیں جو چھپائی گئی ہیں۔

یہ جیون ہما ...
اور یہ بدن ...
تم ...
اور تم ...
ایک ہی مٹی ...
ہم سکھی ہیں ...
ہم دکھی تھے اس لیے ...[۶]

غالباً آدمی کہتا ہے کہ یہ جیون، اس لمحے کا جیون ہماری دسترس میں ہے؛ اس میں کیسے کیسے دکھ، کیا کیا

سکھ ہیں؟لڑکی کہتی ہے،اوربدن کے بارے میں کیا خیال ہے؟آدمی کہتا ہے ہاں بدن بھی ہے،مگر میرے سامنےتو 'تم' ہو۔ایک بدن ہے،اور ایک مَیں یا تم ہے۔لڑکی کہتی ہے کہ تمھارے ساتھ بھی تو یہی معاملہ ہے۔دونوں اس بات پر اتفاق کرتے ہیں کہ ہم ایک ہی مٹی سے بنے ہیں؛ ہمارے درمیان حقیقی، زندہ رشتہ مٹی کا ہے،یعنی ہماری اصل ایک ہے۔مٹی فنا ہو جاتی ہے۔یہی فنا ہماری اصل ہے؛ہماری اصل کا عرفان ہمیں سکھی کرتا ہے؛مٹی مٹی سے ملتی ہے یا مٹی جب مٹی میں مل جاتی ہےتو ہمیں سکھ ملتا ہے۔اپنی اصل جاننے سے پہلے ہم دکھی تھے۔لیکن اس افسانے کا اہم ترین نکتہ وہ ہے جسے سیاہ چوکھٹوں میں جڑی تین تصویروں کی زبانی پیش کیا گیا ہے۔یہ تصویریں کس کی ہیں،افسانے میں اس کی وضاحت نہیں کی گئی۔مین رانے اپنے بعض دیگر افسانوں میں بھی تصویروں کا ذکر کیا ہے،اورخود اپنی سوانحی تحریروں میں بھی بتایا ہے کہ ان کے کمرے میں دستوفسکی،مارکس اور لینن کی تصویریں ہیں جنھیں وہ دیکھتے رہتے ہیں۔افسانے میں یہ تصویریں،آدمی اورلڑکی سے مخاطب ہو کر کہتی ہیں:

> ہم نہ کہتے تھے کہ دن کا اندھیرا موت ہے...
> رات کا اجالا زندگی ہے... ۲

یہ دونوں جملے متناقضانہ یعنی paradoxical ہیں۔ان جملوں کا پیراڈاکس اس وقت سمجھ میں آ سکتا ہے، جب ہم یہ پیشِ نظر رکھیں کہ یہ جملے کس سیاق میں کہے گئے ہیں۔آدمی اورلڑکی وصل کی سرگوشیوں میں مصروف ہیں،اورسکھ کی کیفیت میں ہیں۔اس سیاق میں تصویریں یعنی دانائی وبصیرت کے نمائندے ان سے کہتے ہیں کہ تم لوگوں نے بالآخر ہمارے کہے کی توثیق کر دی ہے۔جو کچھ تم نے ہماری کتابوں میں پڑھا تھا،اب اس کا تجربہ کرلیا ہے۔ہمارا کہنا تھا کہ دن کا اندھیرا یعنی معمول کی زندگی اور محض شعوری زندگی،وجود کے تاریک خطوں سے گریز سے عبارت ہے،اورخوف کی زندگی،موت ہے۔جب کہ رات یعنی لاشعوراور ذات کے تاریک خطوں سے مکمل،بے خوف آگاہی ہی حقیقی روشن ضمیری(enlightenment)ہے،اور یہی زندگی ہے۔افسانہ نگار اگر یہیں افسانے کا اختتام کر دیتے تو بھی یہ ایک مکمل کمپوزیشن تھی،مگر وہ اسے سرریئلی حقیقت سے روزمرہ کی حقیقت میں کھینچ لاتے ہیں،یہ ظاہر کرنے کے لیے رات کے اجالے کو زندگی کہنے والوں کا سماج میں کیا مقام ہے،اورسماج ان سے کس قسم کا سلوک کرتا ہے۔جب لوگوں کو پتا چلتا ہے کہ سیاہ پوش آدمی ہی،موت

کا فرشتہ بن کر اپنی ہی کہانی سنا رہا تھا تو ان کا طرزِ عمل ایک دم بدل جاتا ہے؛ وہ کہانی، اور کہانی کار کی آواز کے طلسم میں گرفتار تھے۔ جوں ہی یہ طلسم ٹوٹتا ہے تو ہال میں (جہاں افسانہ سنایا جا رہا تھا، اور جہاں سنانے والا اسٹیج کے پس منظر میں تھا، یا اسٹیج پر روشنی نہیں کی گئی تھی) قیامت برپا ہو جاتی ہے۔ یہ قیامت اصل میں سامعین کے ہاتھوں اس سیاہ پوش پر گذرتی ہے جو موت کے فرشتے کے کردار کی مدد سے، اپنی کہانی سنا رہا تھا؛ اسے مار ڈالا جاتا ہے۔ افسانے کے اس اختتامی ٹکڑے کی کوئی سادہ توجیہ نہیں کی جا سکتی۔ مثلاً صرف یہ نہیں کہا جا سکتا کہ افسانہ نگار نے ترقی پسندوں پر طنز کیا ہے جو جدید یت پسندوں کو مریضانہ لکھنے والے کہتے تھے۔ میراجی سے مین را تک کو یہ الزام سننا سہنا پڑا ہے۔ اگر ''کمپوزیشن دو'' میں یہ سامنے کی باتیں ہی ہوتیں تو اس پر دو چار جملے ہی کافی ہوتے۔ اصل یہ ہے کہ مین را نے سادہ جملوں اور چھوٹے چھوٹے واقعات میں کچھ گہری باتیں کہی ہیں۔ افسانے کے آخری ٹکڑے میں رمزیہ طنز یعنی irony ہے، جسے روشنی و تاریکی، زندگی و موت، ہجوم و فرد، تشدد و تسلیم کی جدلیات سے ابھارا گیا ہے۔ مثلاً یہی دیکھیے کہ افسانے میں انسانی سائیکی (جس کے لیے تھیٹر کی مثال لائی جاتی ہے) کے تاریک حصوں کو جونہی روشنی میں لایا جاتا ہے؛ لاعلمی کو آگاہی میں بدلا جاتا ہے تو لوگ اس 'تاریک روشنی' کا سامنا کرنے کی تاب نہیں رکھتے۔ وہ تشدد پر اتر آتے ہیں۔ تشدد کا ذات کے تاریک حصوں سے جو گہرا تعلق ہے، اس کی وضاحت کی ضرورت نہیں۔

یہ افسانہ اس امر پر بھی زور دیتا محسوس ہوتا ہے کہ جدید لکھنے والا، اپنے سماج میں اجنبی، بے خانماں یعنی ایک displaced آدمی تو ہے ہی خود اپنی تحریر میں بھی بے خانماں ہے۔ جدید تخلیق کار کا یہ المیہ بھی ہے، اور اس کے غیر معمولی تخلیقی اضطراب کا سرچشمہ بھی! مین را کے افسانے پڑھیں تو معلوم ہوتا ہے کہ ایک حقیقی جدید تخلیق کار کا کوئی گھر نہیں؛ نہ اس کا بدن، نہ اس کا مکان، نہ کافی ہاؤس، نہ دہلی شہر، اور نہ اس کے افسانے۔ لے دے کے اس کے پاس مسلسل سوچنے، کریدنے اور برابر لکھنے کی سرگرمی ہے، جس میں وہ 'جیتا' ہے؛ اور یہاں بھی وہ ظلمت میں روشنی اور روشنی میں ظلمت، یا تنہائی میں ہجوم اور ہجوم میں تنہائی، یا پھر گھر میں بے گھری جیسی متضاد حالتوں کو ایک دوسرے سے بغل گیر پاتا ہے۔

جدید تخلیق کار کے بے خانماں ہونے کا ذکر مین را کے بعض دوسرے افسانوں میں بھی ملتا ہے۔ 'بے خانماں مصنف' خطرناک ہو سکتا ہے۔ مثلاً ''میرا نام مَیں ہے'' کا یہ ٹکڑا دیکھیے۔

میں کو مرنا تھا مر گیا۔ بات صرف اتنی سی ہے۔

نوٹ: ئمیں کی تحریر، ایک خبر اور ایک ماتمی نوٹ کو ترتیب دے کر، اوپر تلے چند ایک سطریں اپنی طرف سے جوڑ کر میں نے یہ افسانہ ''تیار'' کیا اور ایک دوست کے حوالے کیا۔ افسانہ پڑھنے کے بعد میرے دوست نے کہا:

''ئمیں کی تحریر اور تمھاری تحریر کا لب و لہجہ ایک سا ہے، اور یہ بات خطرناک ثابت ہو سکتی ہے!''[۸]

فکشن میں بے خانماں مصنف اور اس کے کردار میں مماثلت کیوں خطرناک ہو سکتی ہے؟ کیا یہ مصنف کے لیے خطرناک ہو سکتی ہے، یا اس سماج کے لیے جو اس افسانے کو پڑھے گا؟ یہاں مین را نے انسانی شناخت و اظہار کے ایک بنیادی مسئلے کو چھیڑا ہے۔ ئمیں یعنی واحد متکلم اپنی اصل میں ایک لسانی 'نشان' ہے۔ اسے کوئی فرد اپنے شخصی، نجی اظہار کے لیے استعمال کرتا ہے، حالآنکہ اس کی تشکیل میں فرد کا کوئی حصہ نہیں۔ ئمیں ایک ایسے طلسمی قسم کے عوامی لباس کی طرح ہے، جو ہر شخص کے لیے موزوں ہے، خواہ وہ عورت ہے یا مرد، بچہ ہے یا بوڑھا، کسی مذہب سے تعلق رکھتا ہے، یا سرے سے مذہب کو مانتا ہی نہیں۔ اس طور دیکھیں تو ئمیں کے ذریعے انفرادی اظہار خالص نجی اظہار نہیں ہوتا؛ نجی اظہار کا التباس ضرور ہوتا ہے۔ چنانچہ جب ئمیں کے صیغے میں 'اپنی بات' کہی جاتی ہے تو وہ حقیقتاً 'سب' کی یا 'پرائی بات' ہوتی ہے۔ ئمیں اپنی اصل میں 'بے مرکز' ہے؛ یہ واحد متکلم کے ساتھ، اور موضوعیت کے ساتھ حتمی طور پر وابستہ تو ہے، مگر خود واحد متکلم ایک تجرید ہے، اور اس پر کسی واحد شخص کا اجارہ نہیں۔ دوسری طرف ہم اپنے اظہار میں مرکزیت چاہتے ہیں، اور ایک ایسے صیغے میں اظہار کرنے پر مجبور ہیں جو اپنی اصل میں بے مرکز ہے۔ یہ انسانی اظہار کا ایک عظیم دبدھا ہے۔

اس ضمن میں مین را کا ایک امتیاز یہ بھی ہے کہ انھوں نے شناخت اور اظہار کو ایک دوسرے سے وابستہ سمجھا ہے۔ مین را جب افسانے ''میرا نام ئمیں ہے'' میں ئمیں کو ایک کردار بناتے ہیں تو بظاہر یہ التباس پیدا کرتے ہیں کہ یہ ایک سوانحی افسانہ ہے۔ لیکن افسانے کے آخر میں جب وہ یہ لکھتے ہیں کہ انھوں نے ئمیں کی کہانی اپنے دوست کو سنائی تو کھلتا ہے کہ ئمیں، مصنف سے الگ کردار ہے، یا مصنف کا یہ منشا ہے کہ وہ خود کو ئمیں سے الگ رکھے، مگر اس کا دوست یعنی تیسرا شخص کہتا ہے کہ ئمیں اور مصنف کے لب و لہجے میں مماثلت ہے۔ گویا مصنف اپنی منشا میں کامیاب نہیں ہوا۔ سوال یہ ہے کہ مصنف کی یہ منشا کیوں تھی کہ وہ خود کو ئمیں سے الگ رکھے؟

کیا وہ کردار کو مصنف کے اثر سے آزاد رکھنا چاہتا تھا؟ اگر مصنف کی یہی خواہش تھی تو آسان راستہ یہ تھا کہ وہ مَیں کی بجائے کردار کو کوئی نام دے دیتا۔ مین رانے راہی، جگدیش، جیت، بھاگوتی، دمن پتی، بلدیو، تھورام وغیرہ ناموں کے کردار متعارف کروائے ہیں۔لیکن جب وہ مَیں یا وہ کو کردار بناتے ہیں تو اس کی ایک وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ نام اپنے ساتھ کئی تلازمات رکھتا ہے (جیسے مذہبی، صنفی وغیرہ) جب کہ اسم ضمیر کے ساتھ کوئی تلازمہ نہیں ہوتا ؛ مَیں، وہ یا تم ہندو ہے نہ مسلم، نہ سکھ، نہ عیسائی، عورت ہے نہ مرد۔لہٰذا مَیں کی کوئی واحد شناخت نہیں۔نیز مَیں کی کہانی ہر ایک مَیں کی کہانی ہو سکتی ہے، یعنی ہر اس شخص کی جو موضوعیت رکھتا ہے، یا خود کا اثبات کرنا چاہتا ہے۔شاید اسی وجہ سے مصنف کے دوست کو مَیں کے لب و لہجے میں مصنف بولتا ہوا محسوس ہوا۔ (واضح رہے کہ دوست کو مَیں اور مصنف کے حالات میں مماثلت محسوس نہیں ہوئی، بلکہ لب و لہجے میں ہوئی)۔ مصنف بھی تو لکھ کر اپنا اثبات کرتا ہے۔

افسانے میں اگر مَیں کو ایک کردار بنایا گیا ہے تو مصنف بھی ایک کردار ہے، اور جس دوست نے افسانہ پڑھ کر رائے دی، وہ بھی ایک کردار ہے؛ تینوں افسانوی کردار ہیں، اور ان کی تفہیم افسانوی رسمیات کی روشنی میں کی جانی چاہیے۔اب سوال یہ ہے کہ مَیں اور مصنف کے کردار میں مماثلت کیوں خطرناک ہو سکتی ہے؟ اس سوال کے جواب کے لیے ہمیں ذرا افسانے کے ابتدائی حصے کی طرف پلٹنا ہوگا۔افسانے کے یہ حصے دیکھیے، جن کی مدد سے مَیں کی کہانی سمجھی جا سکتی ہے۔

اور میں نے دیکھا کہ ... کہ ایک نیا ... کہ ایک اجنبی ... کہ ... کہ
اجنبی زمین، اجنبی آسمان، سب کچھ اجنبی

میں نے ایک لاش دیکھی۔
گول پتھر کا تکیہ، پتھریلی سطح کا بستر، ہوا کی چادر۔
محبتوں، حسرتوں کا درپن
میرے خدوخال میری نظروں کے سامنے واضح ہو گئے۔
میں ہانپتا کانپتا پہاڑی کی چوٹی پر پہنچا اور پھر چند ہی لمحوں میں دوسری جانب نیچے اتر گیا۔
درمیان میں پہاڑی تھی۔مَیں اس طرف بھی تھا اور اس طرف بھی۔اس طرف دور چند جھونپڑیاں تھیں۔

> گھاس پھوس کی ایک ننگی سی جھونپڑی میری دنیا ہے اور سے؟
>
> دھول پور سے جو خبریں موصول ہو رہی ہیں، ان سے صاف ظاہر ہے کہ مَیں صاحب نے بھی اپنے دوستوں کی طرح خودکشی کی۔ انھوں نے گہما گہمی کی دنیا سے بہت دور، گھاس پھوس کی جھونپڑی کا انتخاب کیا۔ جھونپڑی میں دنیاوی عیش و آرام کا سامان مہیا کیا: پانچ ہزار روپے، پھلوں کی دو ٹوکریاں، دودھ کی پانچ بوتلیں اور تنوری پراٹھے۔ اور ان سب چیزوں کی موجودگی میں بھوکے پیٹ موت کے لیے تپیا شروع کر دی اور آخر سات دسمبر کو ان کا تپ سمپت ہوا۔[۹]

گویا مَیں نے اپنے دوستوں جیت، موہن، ارجن دیو، امر، دشمن راج اور ترلوچن کی طرح خودکشی کی۔ خودکشی کے لیے انوکھا، مگر سادھوؤں کے طرزِ زندگی سے ملتا جلتا مشکل طریقہ اختیار کیا: سب کچھ اپنے پاس موجود ہونے کے باوجود اس نے بیس دن تک کچھ نہیں کھایا پیا اور موت کے سپرد ہوا۔ اس نے خودکشی (جو مین را کے افسانوں کا ایک باقاعدہ موضوع ہے) کیوں کی؟ افسانے میں اس کا ایک قسم کا رومانوی جواب موجود ہے۔ مَیں خود کلامی کے انداز میں کہتا ہے: ”تم نہ جانے کس دکھی آتما کا شراپ ہو کہ تمھارا وجود زہر ہے کہ آپ سے آپ رگ و پے میں سرایت کر جاتا ہے۔ جانے کتنے خوبصورت لوگ تمھاری قربت کے زہر سے (اپنے ہاتھوں) مارے گئے“۔ رمزیہ طنز سے بھرپور یہ جملے ہیں! چونکہ وہ دوستوں کی خودکشی کا ذمہ دار اپنی قربت یعنی اپنے خیالات کو سمجھتا ہے، اس لیے اس بات کو اپنا اخلاقی فرض سمجھتا ہے کہ وہ بھی خودکشی کر لے۔ بلاشبہ مَیں ایک اخلاقی بحران کا شکار تو ہے ہی، مگر ساتھ ہی شناخت کے بحران میں بھی مبتلا ہے۔ ان دونوں بحرانوں نے مَیں کو سماج و دنیا اور فطرت سے بیگانگی میں مبتلا کر دیا ہے۔ وہ شہر میں اپنے دوستوں کی خودکشی کے بعد گاؤں چلا جاتا ہے، مگر وہاں کی زمین، آسمان، ہوائیں، پرندے سب سے وہ خود کو اجنبی و بیگانہ محسوس کرتا ہے۔ (یہ بیگانگی اس کی خودکشی کے طریقے میں بھی دیکھی جا سکتی ہے۔ اس کے پاس کھانے پینے کی سب اشیا تھیں، مگر وہ بیس دن تک ان سے بیگانہ و لاتعلق رہا) تاہم جب وہ ایک لاش دیکھتا ہے تو وہ لاش ایک آئینہ بن جاتی ہے، اور اس میں اسے اپنے خدوخال (اور مستقبل کا حال) دکھائی دیتے ہیں۔ وہ لاش کے ذریعے خود کو پہچانتا ہے۔ یہ کہنا بھی مشکل ہے کہ اس نے واقعی کوئی لاش دیکھی، یا لاش اس کی ماحول سے شدید اجنبیت کا استعارہ بنی ہے، یا لاش اس کی موت کی خواہش یا پیش گوئی کی ایک التباسی شبیہہ تھی۔ اس طرح کا عدمِ تعین مین را کے افسانوں میں جا بجا موجود

ہے۔بایں ہمہ لاش،ایک زندہ وجود کے لیے 'غیر' کا درجہ رکھتی ہے۔موت، زندگی کا 'غیر' ہے۔اس طرح اس نے خود کو ایک 'غیر' کے ذریعے پہچانا۔وہ زندہ اشیا سے بیگانہ تھا،مگر ایک مردہ وجود یعنی ایک 'غیر' سے (خواہ وہ حقیقی ہو یا تخیلی،اس سے فرق نہیں پڑتا) جب وہ تعلق محسوس کرتا ہے تو اس کی پہچانِ ذات میں عدم پہچان (misrecognition) شامل ہو جاتی ہے۔دوسرے لفظوں میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ لاش کے درپن میں اس نے اپنی زندگی کے راکھ ہوتے خدوخال، شدتِ احساس کے ساتھ دیکھے،نیز اس کی زندگی سے بیگانگی اپنے کلائمیکس اور فیصلہ کن موڑ پر پہنچ گئی۔بیگانگی کا دوسرا مطلب شخصیت کی وحدت کا ٹوٹنا بھی ہے؛ایک میں کا دو مَیں میں تقسیم ہونا ہے۔یہی وجہ ہے کہ مَیں پہاڑی کے دونوں طرف خود کو موجود پاتا ہے (کیونکہ پہاڑی کے ایک طرف وہ لاش موجود تھی،جس کی مدد سے اس نے خود کو پہچانا تھا اور دوسری طرف وہ تھا؛یہ بھی پہچان میں عدم پہچان کا تناقض تھا!)۔اس کے لیے یہ سوال اہم نہیں کہ دو مَیں میں سے حقیقی مَیں کون سا ہے،(اگر مَیں یہ سوال اٹھاتا تو ایک نئے بحران میں مبتلا ہوتا)۔اس کے لیے بس اتنی بات اہم ہے کہ وہ پہاڑی کے دونوں اطراف موجود ہے،یعنی وہ اس حقیقت کو تسلیم کر لیتا ہے کہ مَیں وحدت سے محروم ہے،نیز مَیں زندہ بھی ہے اور مرا ہوا بھی۔

اب اگر مَیں وحدت سے محروم ہے اور اس مَیں کا لب ولہجہ مصنف سے مماثلت رکھتا ہے تو اس کا مطلب ہوا کہ مصنف بھی داخلی طور پر منقسم ہے۔یہی بات خطرناک ہے۔مگر یہ سوال اب بھی باقی رہتا ہے کہ کس کے لیے خطرناک؟اگر ہم مصنف کے زاویے سے دیکھیں تو اسے خطرناک نہیں کہہ سکتے۔اس لیے کہ مَیں یا موضوعِ انسانی یعنی subject کا تقسیم ہونا،ایک سے زیادہ تناظرات کو بھی ممکن بناتا ہے؛وہ پہاڑ کے دونوں اطراف کی دنیا کو جان سکتا ہے؛وہ زندگی کی نغما سی اور موت کی حقیقت دونوں سے رسم وراہ رکھ سکتا ہے؛نیز وہ دنیا کو حاوی اور متبادل نظریوں کی روشنی میں بیک وقت سمجھ سکتا ہے۔لیکن تناظرات کی یہی تکثیریت سماج کے غالب طبقات کے لیے خطرناک ہو سکتی ہے۔انھیں ایک ایسا موضوعِ انسانی یا مَیں زیادہ موزوں محسوس ہوتا ہے جو داخلی طور پر متحد ہو؛اسے کسی بھی خیال یا نظریے کا ظرف یا container آسانی سے بنایا جا سکتا ہے۔

مین را موضوعِ انسانی کی تکثیریت کو آگے بھی موضوع بناتے ہیں۔مَیں کے ساتھ دیگر اسمائے ضمیر یعنی وہ اور تم کو بھی افسانوی کردار بناتے ہیں،یا ان کی مدد سے وجودی شناخت کا سوال اٹھاتے ہیں۔قصہ یہ ہے

کہ تمام شخصی ضمائر بے مرکز ہیں؛ اسی لیے میں، تم اور وہ ایک دوسرے سے بدلتے رہتے ہیں۔ مَیں بیک وقت تم اور وہ بھی ہوں، اور وہ اور تم بھی مَیں ہیں۔ یہ انسانی شناخت اور اظہار کا ایک عظیم دبدھا ہے۔ مین را ''کمپوزیشن موسم سرما ۶۴ء'' میں لکھتے ہیں:

> میں، تم اور وہ۔ میں تم بھی ہے اور وہ بھی ہے، تم میں بھی ہے اور وہ بھی ہے، وہ میں بھی ہے اور تم بھی ہے اور کتنا گھپلا ہے (ہاہاہاہا)۔ ہم یہاں بیٹھے ہیں، بات چیت کر رہے ہیں، شام کا سمے ہے، کافی ہاؤس کھچا کھچ بھرا ہوا ہے۔ ہم نے کافی کے لیے کہا ہے۔ کافی کے آنے سے پہلے ہی ہم میں سے ایک، میں، تم یا وہ اٹھا جاتا ہے۔ چاندنی چوک میں چلا جاتا ہے، لاہور چلا جاتا ہے، سان فرانسسکو چلا جاتا ہے یا مر جاتا ہے۔ ہم یہاں، اسی کافی ہاؤس میں، اسی صوفے پر بیٹھے رہیں گے اور کافی پئیں گے۔ کتنا گھپلا ہے۔ میں، تم اور وہ۔ یہ کون؟[۱۰]

بظاہر یہ ایک چکرا دینے والا لسانی معما اور مہمل سی بات معلوم ہوتی ہے کہ میں، تم بھی ہے اور وہ بھی ہے۔ ایک اعتبار سے یہ تاثر ٹھیک بھی ہے۔ انسانی شناخت و اظہار کے مسائل، دنیا و سماج میں انسان کا ہونا کسی معمے سے کم نہیں، اور نجانے اپنے اندر کس قدر مہملیت رکھتا ہے۔ مین را یہ ظاہر کرنا چاہتے ہیں کہ میں، تم اور وہ کے اسمائے ضمیر محض لسانی نشان نہیں ہیں، بلکہ انسانی شناخت اور تقدیر سے جڑے ہیں۔ جب مَیں، تم یا وہ بنتا ہے تو اس کا مطلب ہے کہ میں اپنے آپ میں حتمی طور پر قائم نہیں ہے۔ مَیں کے اندر ایک خلا، ایک کمی، ایک گمشدگی ہے، جس کی سب سے بڑی علامت موت ہے۔ مَیں اپنی موجودگی میں عدم موجودگی رکھتا ہے، (جس طرح مَیں اپنی پہچان میں عدم پہچان رکھتا ہے) جسے کبھی 'وہ' اور کبھی 'تم' کی موجودگی بھرتی ہے، اس پیراڈاکس کے باوجود کہ ان کی موجودگی میں بھی عدم موجودگی ہے۔ مین را کے افسانوں میں موت کے کثرت سے ذکر کا اہم سبب یہی ہے۔ موت کی لازمیت، ہستی و وجود میں سب سے بڑا عدم وجود ہے۔

مَیں، 'تم' اور 'وہ' نیم فلسفیانہ مضمرات ہی نہیں رکھتے، سیاسی جہات بھی رکھتے ہیں۔ مین را کے علاوہ بھی جدید اردو افسانہ نگاروں نے 'مَیں' یا 'وہ' کو کردار بنایا۔ عام طور پر یہ سمجھا گیا کہ اسم معرفہ کی جگہ اسم ضمیر جدید عہد کے بے چہرہ فرد کی نمائندگی کرتا ہے؛ مَیں یا وہ کی کوئی خصوصی پہچان نہیں۔ یہ توجیہہ ایک حد تک ہی درست تھی۔ مثلاً اس جانب دھیان نہیں دیا گیا کہ مَیں کا صیغہ، کسی تجربے کو منفرد و مستند بنا کر پیش کرنے کا ایک قرینہ بھی ہے؛ مَیں کسی بھی تجربے، خیال، واقعے، تاثر کو داخلی، شخصی انداز میں ظاہر کرنے کا ایک 'کونشن' بھی ہے۔ نیز

مَیں، وہ یا تم چونکہ بنیادی طور پر بے مرکز ہیں، یا اپنے اندر ایک خلا رکھتے ہیں، اس لیے یہ خارج کی دنیا وسماج کا آسان ہدف ہیں۔ مَیں بقول میرا جی بتم اور وہ بھی ہے؛ گویا مَیں کے خلا میں 'وہ' یا 'تم' در آتا ہے، اور مَیں کی دنیا کو تلپٹ کرسکتا ہے۔ یوں نظری طور پر مَیں کی داخلیت ہر لمحہ تم یا وہ کی خارجیت کی زد پر رہتی ہے۔ نہ تو مطلق داخلیت ممکن ہے، نہ مطلق خارجیت۔ یہی وہ پس منظر ہے جس میں میرا جی کے افسانوں میں جدید انسان کے وجودی شناختی مسائل، سیاسی مسائل کا حصہ بن کر آتے ہیں۔ تاہم ان کی افسانوی تیکنیک کچھ اس قسم کی ہے کہ سطح پر وجودی مسائل اور زیر سطح سیاسی مسائل ہوتے ہیں۔ افسانہ "کمپوزیشن موسم سرما ۲۴ء" سر ریئلی اسلوب میں لکھا گیا ہے۔ اس میں ایک طرف مَیں، تم اور وہ ایک دوسرے سے ادلتے بدلتے ہیں تو سامنے اور عقب، محبت اور سیاست، فرد اور سماج، واقعہ اور نفسیاتی، مکالمہ اور خود کلامی ساتھ ساتھ، ایک دوسرے سے کندھا ملاتے ٹکراتے موجود ہیں۔ افسانے میں بظاہر مختلف، زمانی و مکانی طور پر جدا واقعات ایک سلسلۂ خیال میں بندھ گئے ہیں؛ اندر کی آوازیں، باہر کی صورتوں پر مسلط ہوتی، اور انھیں تہ وبالا کرتی محسوس ہوتی ہیں؛ لاشعور کے تاریک خیالات، شعور کی روشن دنیا میں دراندازی کرتے، اور ایک خوف و ترحم کی متضاد حالتوں کو تحریک دیتے محسوس ہوتے ہیں۔ اسی سر ریئلی اسلوب کی وجہ سے وجودی تجربہ سیاسی جہت سے گتھ متھ جاتا ہے۔ یہ حصہ دیکھیے:

"مارگریٹ مرگئی اور اسے مرے ہوئے بہت دن ہوگئے!"
"وہ تمھارے پاس تھی، تم نے اسے مرنے کیوں دیا؟"
"میں کیا کرسکتا تھا؟"
"ہاں تم کیا کرسکتے تھے"۔

"بابو جی وہ کتابیں آگئی ہیں!"
"کتابیں؟"
"جی ہاں، ہٹلر: اے سٹڈی ان ٹائرنی اور پارٹیشن ٹریجڈی!"
"باندھ دو!"

...

...

...

اسٹالین، روزویلٹ، چرچل صاحب! آپ نے ہٹلر کے ہاتھوں ساٹھ لاکھ جیوز کو کیوں مرنے دیا؟

ہم کچھ نہیں کر سکتے تھے؟

گاندھی، جناح، نہرو، لیاقت صاحب، آپ نے لاکھوں لوگوں کو فسادات کی بھینٹ کیوں چڑھنے دیا؟

ہم کچھ نہیں کر سکتے تھے!

کتنا گھپلا ہے؟

مارگریٹ مر گئی، خدا کے پاس ہے۔ مارگریٹ کو مرے ہوئے بہت دن ہو گئے ہیں۔ ایکس ٹرمینیشن آف جیوز کو بہت ہو گئے ہیں۔ پارٹیشن ٹریجڈی ہوئے بھی بہت دن ہو گئے ہیں۔

کتنا گھپلا ہے؟"[11]

یہ نسبتاً طویل اقتباس اس لیے درج کیا ہے کہ مین را جو کچھ لکھتے ہیں، اس کی تلخیص ممکن نہیں۔ آپ مین را کو اپنے لفظوں میں نہیں دہرا سکتے۔ وہ لسانی اظہار کے بیش از بیش امکانات کو کھنگالتے ہیں۔ نیز بیانیے میں خاموشی، استفہام، وقفے، قوسین، خط، نکتے کا ایسا اہتمام کرتے ہیں کہ صرف معنی پیدا نہیں ہوتے، 'معنی کا تاثر'، خیال کی تصویر، لکھے ہوئے لفظ کی آواز بھی پیدا ہوتی ہے۔ (ان کے افسانوں کو شاعری کی طرح رک رک کر پڑھنے کی ضرورت ہے)۔ گویا وہ اپنے افسانوں میں 'کثیر آوازی' یعنی polyphony کی صفت پیدا کرتے ہیں۔ آپ دیکھیے کہ اس افسانے میں کیسا ایک شخصی نوعیت کا واقعہ، قومی اور عالمی سیاسی واقعات سے جڑ گیا ہے۔ مارگریٹ کی موت، ہٹلر کی جارحیت اور پارٹیشن کے المیے سے وابستہ ہو گئی ہے۔ افسانے کے بیان کنندہ یعنی مَیں کا شخصی صدمہ اس بنا پر مزید گہرا ہو گیا ہے کہ اس میں 'وہ' یعنی یہودیوں کا قتل عام اور 'تم' یعنی ہندوؤں، مسلمانوں اور سکھوں کی اموات شامل ہو گئی ہیں۔ واضح رہے کہ اس افسانے میں مارگریٹ کی موت، اور یہودیوں اور ہندوستانیوں کی موت، ایک مشترک نکتہ تو ہے، مگر اس تحریر کو جو چیز آرٹ میں بدل رہی ہے، وہ رمزیہ طنز یعنی 'آئرنی' ہے۔ یہ کیسی 'آئرنی' یا مین را کے لفظوں میں گھپلا ہے کہ "مارگریٹ کو مرے ہوئے بہت دن ہو گئے ہیں۔ ایکس ٹرمینیشن آف جیوز کو بہت ہو گئے ہیں۔ پارٹیشن ٹریجڈی ہوئے بھی بہت دن ہو گئے ہیں۔" کسی سے کچھ نہیں ہو سکا؛ نہ انھیں بھلایا جا سکا، نہ وقت زخموں کو بھر سکا، نہ یہ سمجھا جا سکا کہ ان سب واقعات

کو ہونے سے روکا کیوں نہ گیا۔ مارگریٹ کو مرنے سے سرجیت نہیں بچا سکا؛ اور روس کا اسٹالن، امریکا کا روز ویلٹ، برطانیہ کا چرچل، جرمنی کے ہٹلر کو یہودیوں کے قتل عام سے نہیں روک سکے؛ نیز بھارت کے نہرو، پاکستان کے جناح اور لیاقت فسادات کو نہیں روک سکے۔ کیسا کھپلا یعنی کیا ظلم، کیا آئرنی ہے! سب صاحبانِ اختیار اس قدر بے اختیار نکلے! یا شاید جتنا بے بس یا غافل سرجیت تھا، اتنے ہی بے بس یا غافل قومی و عالمی لیڈر بھی تھے۔ اس سے بڑھ کر آئرنی کیا ہو سکتی ہے کہ شخصی، قومی اور عالمی سطح پر ایک جیسا 'کھپلا' ہو! اور اس کے علم کے باوجود آدمی جینے پر مجبور رہو، اور اپنی اس مجبوری کو محسوس بھی کرتا ہو۔

مین را اپنے افسانوں میں طرح طرح کے 'افسانوی التباسات' پیدا کرتے ہیں۔ یوں لگتا ہے جیسے وہ فکشن کے ذریعے، 'فکشن کی حقیقت خلق کرنے' کی اہلیت کو پوری طرح کھنگالنا چاہتے ہیں۔ وہ اس تناقض کو اچھی طرح سمجھتے ہیں کہ فکشن، عظیم انسانی صداقتوں کو پیش کرتا ہے، مگر ان تک رسائی کے لیے طرح طرح کے جھوٹے واقعات، فرضی کردار، تخیلی صورتِ حال گھڑتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے افسانوں میں حقیقت وفنتاسی، روشنی وتاریکی، مشاہداتی واقعیت اور تخیلی ہیولے ایک دوسرے کو مسلسل تہ وبالا کرتے رہتے ہیں۔ ان کا افسانہ، حقیقت وفنتاسی میں سے کسی ایک کو افسانوی عمل اور بیانیہ عمل پر حاوی ہونے نہیں دیتا۔ جن افسانہ نگاروں کے یہاں حقیقت وفنتاسی میں سے کوئی ایک حاوی ہو جاتی ہے تو ان کا افسانہ یا تو سامنے کی واقعاتی صورتِ حال کا صحافیانہ چربہ بن جاتا ہے، یا پھر محیر العقول فنتاسی، جس کا مقصد فقط تفریح ہوتا ہے، یا ایک طرح کا مداری پن۔ مین را سامنے کی واقعاتی صورتِ حال کو بھی افسانے میں جگہ دیتے ہیں، دہلی، کناٹ پلیس، کافی ہاؤس، ماڈل ٹاؤن وغیرہ کا ذکر بھی کرتے ہیں، مگر ان کے اردگرد، ان کے پہلو میں ایک تخیلاتی دھندلکا بھی اگاتے ہیں۔ مین را سامنے کی معمولی چیزوں، روزمرہ کے عام واقعات کے ذریعے زندگی کے بعض بنیادی سوالات تک پہنچنے کی کوشش کرتے ہیں۔ انھوں نے کچھ انتظار حسین کی طرح پرانی اساطیر کی طرف رجوع نہیں کیا۔ تاہم دلچسپ بات یہ ہے کہ ان کے افسانے سے ایک نئی اسطورہ تشکیل پاتی محسوس ہوتی ہے۔ اس امر کی مثال میں افسانہ ''مقتل'' اور ''وہ'' پیش کیا جا سکتا ہے۔

''مقتل'' ایک جدید اسطورہ ہے۔ یہ اسطورہ عبارت ہے، ایک آدمی کی بے رحم، لاتعلق، ویران، سیاہ دنیا میں، اس کے خلاف جدوجہد سے۔ وہ خود کو سنگین دیواروں کے ایک بند تاریک کمرے (جس پر قید خانے کا

گمان ہوتا ہے) کے باہر پاتا ہے؛ اسے معلوم نہیں کہ اسے کون وہاں، کب پہنچ گیا تھا؛ وہ ماضی کے بارے میں کچھ نہیں جانتا؛ اسے ایک صورتِ حال درپیش ہے کہ اسے دیواروں پر لگی کیلوں سے الجھتے ہوئے چھت پر پہنچنا ہے۔ وہ بھوک، پیاس، ویرانی، سیاہی، دیوار، نوکیلی کیلیں اور وقت، سب کے احساس سے عاری ہو چکا ہے مگر اسے نا قابلِ بیان لذت کا احساس ہے۔ یہ انوکھی لذت ہے کہ جس کی طلب بیٹھے بیٹھے ہنسا دے اور بیٹھے بیٹھے رلا دے۔ یہ زخم کی لذت ہے۔ زخم کی لذت ہی میں پیراڈاکس ہے کہ اس کی طلب بیک وقت ہنسا اور رلا سکتی ہے۔ اس پیراڈاکس کی وجہ ہی سے وہ اس لذت کا اسیر نہیں ہوتا، اور سیاہی اور ویرانی سے باہر نکلنے کی جی توڑ کوشش کرتا ہے۔ چھت کے شیشے کو پتھر سے (جسے اس نے نیچے سے اوپر چھت کی طرف پھینکا تھا) توڑتا اور روشنی کو اندر آنے دیتا ہے۔ پھر خود کمرے میں کود جاتا ہے۔ آدمی کی یہ ساری جدوجہد، جدوجہد کا طریقہ، ویرانی و سیاہی سے نکلنے کے سلسلے میں استقامت ہمیں ایک اسطوری ہیرو (مثلاً سسی فس کی) کی یاد دلاتی ہے۔ روشنی کے اندر آنے سے کمرہ بدی کی روشنی سے چمکنے لگتا ہے۔ قدیم میز کی چھاتی میں چاقو پیوست ہے۔ چاقو کے پھل کا حصہ جو میز کی چھاتی سے باہر رہ گیا ہے، اسی سے بدی کی روشنی نکل رہی ہے۔ 'بدی کی روشنی' اسی طرح کا ایک پیراڈاکس ہے جس طرح کی وہ لذت جس کی طلب آدمی کو ہنسا دے، رلا دے۔ نیز یہ کتنی بڑی آئرنی ہے کہ آدمی ویران، سیاہ دنیا سے باہر آنے کی جدوجہد کرتا ہے مگر اس کا سامنا بدی کی روشنی سے ہوتا ہے۔ یہ افسانہ اس لیے بھی جدید اسطورہ ہے کہ یہ جدید انسان کی جدوجہد میں کلاسیکی عہد کی استقامت و اخلاص کو ظاہر کرتا ہے، مگر جدوجہد کے نتیجے کی مہملیت کو پیش کرتا ہے۔ 'بدی کی روشنی' سے چمکنے والے کمرے میں موجود میز پر ایک بوسیدہ جلد والی فائل ہے، اور دیواروں پر تین تصویریں ہیں؛ ایک بوڑھے شخص، ایک بوڑھی عورت اور ایک جوان عورت کی۔ فائل میں انھی تصویروں سے متعلق معلومات ہیں۔ بوڑھے مرد نے لاعلمی کے جرم کی پاداش میں گلے میں پھندا ڈال کر خود کشی کی؛ بوڑھی عورت نے معصومیت کے جرم کی سزا میں دودھ میں زہر ملا کر موت کو گلے لگایا؛ اور جوان عورت نے فریب کے جرم میں سینے میں گولی کھا کر موت سے ہمکنار ہوئی۔ کمرے میں چاقو موجود ہے، مگر تینوں کو قتل کرنے میں چاقو سے مدد نہیں لی گئی۔ اسی فائل میں ایک کاغذ پر اس آدمی کا جرم لکھا گیا تھا اور سزا بھی تجویز کی گئی تھی۔ "اے کہ تو نے مجرموں سے سمبندھ رکھا، تیری سزا عمر بھر کی قید تنہائی ہے" ۔ اپنے بارے میں پڑھ کر آدمی اسی پتھر کو اٹھاتا ہے، جس سے اس نے بند کمرے کا چھت پر سے شیشہ توڑ کر اندر داخل ہوا تھا، اور اس پتھر سے

اپنی پیشانی پر ضرب لگاتا ہے۔کیوں؟ اس کا جواب افسانہ نگار نے اپنے قارئین پر چھوڑ دیا ہے۔شاید وہ اپنی تقدیر کے خلاف احتجاج کرتا ہے؛ یا شاید اپنا ماتھا پھوڑ کر اپنی بے بسی کا اظہار کرتا ہے۔افسانے کا آخری جملہ ہے ''وہ پتھراب بھی میرے پاس ہے''۔گویا جس پتھر سے اس نے کمرے میں داخل ہونے کا راستہ بنایا تھا، اور بعد میں جس سے اپنی پیشانی پر ضرب لگائی تھی، اسے اپنے پاس محفوظ رکھا ہے؛ اسے بیکار سمجھ کر پھینک نہیں دیا گیا؛ بلکہ اس سے کوئی اور راستہ نکالا جاسکتا ہے، خود کو یا کسی اور کو زخمی کیا جاسکتا ہے؛ کسی کے خلاف احتجاج کیا جاسکتا ہے۔پتھر افسانے کا اہم موتیف ہے۔

یہ افسانہ تاریخ کے اندر سفر کی اسطوری جدوجہد کی علامت کہا جا سکتا ہے۔اس سفر میں آدمی پر کھلتا ہے کہ تاریخ ایک مقتل ہے۔اس مقتل کو مقفل رکھا گیا ہے؛ اس تک رسائی ایک پر صعوبت اور صبر آزما سفر کے بعد ممکن ہے۔تاریخ کو گہری تاریکی میں مخفی رکھا گیا ہے، جس کے باطن میں 'بدی کی روشنی' جگمگا رہی ہے۔یہ بدی کی روشنی کیا ہے؟ یہی کہ تاریخ میں ان لوگوں کے نام روشن حروف سے لکھے گئے ہیں جنھوں نے انسانیت کے خلاف جرم کیے۔انھوں نے ان جرموں پر لوگوں کو موت کی سزا دی جو جرم تھے ہی نہیں۔لاعلمی، معصومیت اور فریب کو باقاعدہ جرم قرار دے کر ان کا دستاویزی ثبوت باقی رکھا گیا ہے۔یہی نہیں، آنے والے لوگوں کے لیے بھی سزا تجویز کر دی گئی ہے۔یعنی جو اس تاریخ کی تحقیق کریں گے، اس کی اصل تک رسائی کی سعی کریں گے، انھیں 'مجرموں' کا ساتھی سمجھا جائے گا، اور ان کے لیے تا عمر قید تنہائی ہے۔یہاں بھی وہی آئرنی ہے جو مین را کے دیگر کئی افسانوں میں ہے۔جو حقیقت کو جانتا ہے، اسے تنہائی کا عذاب جھیلنا پڑتا ہے۔نیز اس جانب بھی اشارہ ہے کہ جو لاعلم ہوتا ہے، یا معصوم (یعنی کچھ نہیں جانتا) اس کی 'سزا' موت ہے۔یہاں لاعلمی اور موت کی سزا دونوں پر رمزیہ طنز ہے۔آئرنی تو یہ بھی ہے کہ تاریخ اور اپنی تقدیر کا سامنا کرنے کے لیے آدمی کے پاس پتھر ہے!

یہ افسانہ اس لیے بھی ایک جدید اسطورہ ہے کہ یہ ماضی کا ایک تاریک تصور پیش کرتا ہے۔جدید ادب میں ماضی سے، اجداد سے، روایت سے ایک شدید نوعیت کی بے زاری، اور بعض صورتوں میں نفرت پائی جاتی ہے؛ بعض ریڈیکل جدیدیت پسند خود کو اپنے باپ کی نافرمان اولاد کہنے میں فخر محسوس کرتے رہے ہیں۔نیز جدید ادب ماضی کی عظمت کے کسی پر شکوہ بیانیے پر سخت شبہے کا اظہار کرتا ہے۔جو کچھ 'آج' درپیش ہے، اس کے اندر، اور اس کی وساطت سے زندگی کے چھوٹے بڑے معانی سمجھنے کی سعی کی جاتی ہے۔اس تفہیم کو مین را کا افسانہ

''وہ'' پیش کرتا ہے۔

''وہ'' مین را کے بہترین افسانوں میں شامل ہے۔ افسانہ زیادہ تر چھوٹے اور کچھ بڑے جملوں میں لکھا گیا ہے۔ یعنی پیراگراف نہیں بنائے گئے۔ اس سے افسانے میں ایک نسبتاً تیز ٹیمپو پیدا کرنے کی فنی کوشش کی گئی ہے۔ یہ ٹیمپو افسانے کے مرکزی کردار 'وہ' کے اضطراب سے ہم آہنگ ہے۔ افسانہ ایک معمولی سے واقعے کے گرد گھومتا ہے۔ دسمبر کی سرد رات کے دو بجے مرکزی کردار کی اچانک آنکھ کھلتی ہے۔ وہ فوراً بیڈ ٹیبل سے سگریٹ کا پیکٹ اٹھاتا ہے، سگریٹ نکال کر لبوں میں تھامتا ہے، اور ماچس تلاش کرتا ہے۔ ماچس خالی تھی؛ اسے وہ زور سے پٹخ دیتا ہے۔ ٹیبل لیمپ جلا کر کمرے میں دوسری ماچس تلاش کرتا ہے، مگر سب خالی ماچسیں ملتی ہیں۔ پورا کمرہ چھان مارتا ہے۔ کوئی دیا سلائی نہیں ملتی۔ ''سگریٹ اس کے لبوں میں کانپ رہا تھا۔ سلگتے سگریٹ اور دھڑکتے دل میں کتنی مماثلت ہے!'' وہ چادر کندھوں پر ڈال کر باہر نکل آتا ہے۔ حلوائی کی دکان کے پاس پہنچتا ہے کہ شاید بھٹی میں کوئی دہکتا کوئلہ مل جائے۔ جونہی وہ بھٹی میں جھانکتا ہے، حلوائی کا ملازم جاگ پڑتا ہے، اور اسے کہتا ہے کہ ''ماچس سیٹھ کے پاس ہوتی ہے۔ وہ آئے گا اور بھٹی گرم ہوگی''۔ وہ پھر سڑک پر آجاتا ہے۔ وہ چلتا رہتا ہے، راستے اور روقت سے بے خبر ہو کر۔ اسے صرف یہی دھن ہے کہ اسے سگریٹ سلگانا ہے۔ راستے میں کئی لیمپ پوسٹ آتے ہیں، مگر ان کی مدھم روشنی فی الوقت اس کے کام کی نہیں۔ وہ چلتے چلتے ایک مرمت طلب پل کے پاس پہنچتا ہے جہاں سرخ کپڑے میں لپٹی ہوئی ایک لالٹین لٹکی ہوئی ہے۔ وہ لالٹین سے سگریٹ سلگانے ہی لگتا ہے کہ سپاہی اس کی طرف بڑھتا ہے۔ اسے تھانے لے جایا جاتا ہے، جہاں سب سگریٹ پی رہے ہیں۔ ان سے وہ ماچس طلب کرتا ہے مگر ذرا سی تفتیش کے بعد اسے چھوڑ دیا جاتا ہے۔ ''ماچس کہاں ملے گی؟ نہ ملی تو؟'' یہی سوچتے سوچتے، اور روقت، لیمپ پوسٹوں، سڑک اور بدن سے بے خبر وہ گرتا پڑتا سڑک پر چل رہا تھا۔ صبح ہو جاتی ہے۔ وہ دم بھر کو رکتا ہے، اور کیا دیکھتا ہے کہ سامنے سے کوئی آ رہا تھا۔ اس کے لبوں میں بھی سگریٹ کانپ رہا ہے۔ اور وہ پوچھتا ہے کہ آپ کے پاس ماچس ہے؟ وہ حیران رہ جاتا ہے کہ اس سے ماچس طلب کی جا رہی ہے جس کے لیے وہ آدھی رات سے بھٹک رہا تھا۔ دونوں اپنے اپنے راستے پہ چلے جاتے ہیں۔

بظاہر یہ سادہ سا افسانہ ہے، مگر اس میں اچھی خاصی معنوی تہ داری ہے۔ اہم بات یہ ہے کہ معنوی تہ داری محض سگریٹ کو علامت بنانے کی مدد سے پیدا نہیں کی گئی۔ سرسری نظر میں یہ افسانہ سگریٹ نوشی کی علت کی

مضحکہ خیزی کو پیش کرتا ہے۔(افسانے میں دو مقامات پر 'وہ' خود سے یہ سوال کرتا ہے کہ اس نے یہ علت کیوں پال رکھی ہے؟) اگر افسانہ بس اسی معنی تک محدود ہوتا تو اسے مین راکا بہترین افسانہ کہنا پرلے درجے کی بدمذاقی ہوتی۔ گہری نظر سے دیکھنے پر معلوم ہوتا ہے کہ افسانے میں کچھ غیر معمولی معانی ہیں۔ مثلاً یہ دیکھیے کہ سگریٹ سلگانے کے لیے ماچس کی تلاش میں جس سنجیدگی، اندر کے گہرے اضطراب، اور ہر شے سے بے خبری کا ذکر ہوا ہے، ان سے ہمارا دھیان عظیم مقاصد کے حصول کی لگن کی طرف جاتا ہے۔ دیکھیں تو سگریٹ جیسی معمولی شے، اور اس کے لیے دیا سلائی کی تلاش کی غیر معمولی لگن میں کوئی مناسبت محسوس نہیں ہوتی۔ اسے ہم کسی حد تک ایک 'گروٹیسک' صورت حال کہہ سکتے ہیں۔ اس میں اگر چہ وہ کراہت نہیں جو گروٹیسک سے مخصوص ہے، مگر معمولی اور غیر معمولی، حقیر اور عظیم کا تضاد ضرور ہے۔ یہ تضاد ہمیں جدید عہد کی ایک بنیادی سچائی سے آگاہ کرتا ہے: انسانی ہستی کے بڑے معانی کی جستجو کا میدان، حقیقی روزمرہ اور در پیش زندگی ہے؛ جدید انسان ماضی کے کبیری بیانیوں، بڑے بڑے نظریات، پرشکوہ عقائد کے سلسلے میں سخت متشکک ہے۔ کلاسیکی فکشن کا ہیرو، ہستی میں معنی پیدا کرنے یا ہستی کے معانی کی تلاش کے لیے نامعلوم مقامات کا طویل، پر صعوبت سفر کرتا تھا، (حاتم طائی کے اسفار یا پریم چند کی کہانیاں یاد کیجیے) مگر جدید فکشن کا ہیرو (جو زیادہ تر متوسط اور نچلے متوسط طبقے کا فرد ہے) اپنی عام زندگی، اور اس کی معمولی چیزوں میں ہستی کے معانی تلاش کرتا ہے؛ وہ اپنی روزمرہ زندگی میں شامل اشیا، مشاغل، لوگوں، سیاست، سماج سب چیزوں کے اثر و معنی کو اپنے اندر ٹٹولتا ہے۔ جدید فکشن میں ہستی کے معانی کی 'عظمت' اور عام زندگی کے 'معمولی پن' کا تضاد واضح رہتا ہے۔ مین را کے انسان کی دنیا ''یہ، اس لمحے، آج'' سے عبارت ہے، نیز یہ دنیا 'آج' کی اس معنویت کی حامل ہے جسے انسان خود اپنے تجربے سے طے کرتا ہے۔ یعنی جدید انسان کی دنیا معانی سے خالی نہیں، 'غیر' کے قائم کردہ معانی کے انکار سے عبارت ضرور ہے۔

افسانے میں نقطۂ ارتکاز یعنی focalisation کیا ہے؟ کیا سگریٹ یا اس کی علت ہے؟ بجا کہ دونوں کا ذکر ضرور ہے، مگر افسانے میں 'وہ' کی جس ذہنی و احساسی حالت کو منکشف کرنے پر زور دیا گیا ہے، وہ 'ماچس یعنی آگ' کے نہ ملنے کی ہے۔ ایک ایسی شے، جس کی شدید طلب وہ اچانک آنکھ کھلنے کے بعد کرتا ہے۔ اس پر منکشف ہوتا ہے کہ وہ شے اس کی زندگی سے، اور باہر کی دنیا میں غائب ہے۔ افسانے میں ہمیں یہ جملہ ملتا ہے: ''ایک بار آنکھ کھل جائے، پھر آنکھ نہیں لگتی''۔ 'وہ' کی آنکھ کھلی ہے، اور اسے معلوم پڑتا ہے کہ اس کی زندگی

سے آگ غائب ہے۔یہ ایک انکشاف کا لمحہ ہے؛ وہ ہر شے کو تہ وبالا کر ڈالتا ہے،مگر اس کی یہ ساری کوشش اسے فقط یہ باور کراتی ہے کہ اس کی زندگی سے آگ غائب ہے۔یہاں سگریٹ سلگانا،خود کو زندہ رکھنے کی شدید آرزو کی علامت بن گیا ہے۔اس بات کی تائید اس جملے سے بھی ہوتی ہے "سلگتے سگریٹ اور دھڑکتے دل میں کتنی مماثلت ہے"۔وہ آگ کی تلاش میں،وقت،راستے،بدن سے بےخبر ہو کر مارا مارا پھرتا ہے۔اسے آگ کہیں سے نہیں ملتی۔حلوائی کی دکان پر اسے پتا چلتا ہے کہ آگ سیٹھ کے پاس ہے،اور جب وہ لیمپ سے آگ 'چرانے' کی کوشش کرتا ہے تو اسے تھانے لے جایا جاتا ہے، جہاں آگ موجود ہے،مگر اسے دھتکار دیا جاتا ہے۔ایک زاویے سے دیکھیں تو یہاں سماج کے استبدادی اداروں پر طنز کیا گیا ہے، جو اس آگ پر قابض ہو کر عام آدمی کو اس سے پرے رکھتے ہیں۔یہ سیاسی معنی قدرے واضح ہونے کے باوجود کچھ زیادہ اہم نہیں۔افسانے کے اس حصے کی قراءت یوں بھی تو ہوسکتی ہے کہ 'وہ' اس الیوژن کا شکار تھا کہ اسے وہی آگ درکار ہے جو سیٹھ یا سپاہیوں کے پاس ہے۔وہ آگ باہر موجود ہی نہیں جو اسے چاہیے تھی؛ چونکہ وہ آگ باہر نہیں،اس لیے اس پر کسی کو اجارہ حاصل نہیں ہوسکتا۔افسانے کا آخری ٹکڑا مذکورہ الیوژن کو ختم کرتا ہے۔

وہ اس کے قریب آ کر رکا۔

اس کے لبوں میں سگریٹ کانپ رہا تھا۔

آپ کے پاس ماچس ہے؟

ماچس؟

آپ کے پاس ماچس نہیں ہے؟

ماچس کے لیے تو میں...

وہ اس کی بات سنے بنا ہی آگے بڑھ گیا۔[۱۲]

پوچھنے 'وہ' کا سامنا 'وہ' سے ہوتا ہے۔یعنی تاریکی چھٹ گئی ہے،اور الیوژن دور ہو گیا ہے۔'وہ' کی ملاقات 'خود' سے ہوتی ہے۔دونوں کے منھ میں سگریٹ کانپ رہا ہے،اور دونوں کو ماچس چاہیے۔رات بھر سڑک پر مارے مارے پھرنے والے 'وہ' سے 'خود' حیران ہو کر پوچھتا ہے کہ اس کے پاس ماچس نہیں ہے؟ یعنی کیا واقعی اس کے پاس آگ نہیں ہے؛ یہ کیسے ہوسکتا ہے کہ اس کے پاس آگ نہ ہو۔جب وہ عذر تراشنے لگتا ہے تو پوچھنے روانہ ہونے والا 'وہ' بات سنے بغیر آگے بڑھ جاتا ہے،یعنی یہ کہتے ہوئے کہ کمال ہے،اسے اپنی ہی آگ کا

علم نہیں، یا یہ کیسا آدمی ہے جو اپنا انکار (disown) کر رہا ہے۔ ایک اور بات بھی توجہ طلب ہے۔ ہم دیکھتے ہیں کہ افسانے کا پہلا حصہ حقیقت نگاری کا نمونہ ہے؛ یہاں ماڈل ٹاؤن، راستہ، راستے میں لگے لیمپ پوسٹ، حلوائی کی دکان، ٹوٹا ہوا پل، پولیس اسٹیشن، سپاہی، ان کا کرخت رویہ سب کچھ جانا پہچانا ہے، مگر آخری مختصر ٹکڑا ایک قسم کی فنتاسی ہے۔ ہم اچانک باہر کی مانوس دنیا سے اندر کی اجنبی، دھندلی دنیا میں داخل ہوتے ہیں۔ یہاں 'وہ' کا سامنا 'وہ' سے ہوتا ہے۔ ان کی گفتگو کو آپ ہم کلامی کہیے یا خود کلامی، ایک ہی بات ہے۔ ایک زاویے سے یہ حصہ 'وہ' کی دو میں تقسیم کی طرف اشارہ کرتا ہے، یا 'وہ' کے دوہرے وجود کی فنتاسی ابھارتا ہے، اور دوسرے زاویے سے 'وہ' کی خودشناسی کی خبر بھی دیتا ہے جو 'وہ' کی گھر واپسی کے سفر کے بعد ممکن ہوئی ہے۔

مین را کے افسانوں میں سیاہی و موت کے سلسلے میں ایک فنکارانہ ذہن کی جدوجہد ملتی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ مین را کے افسانوں کا ہیرو (اگرچہ جدید افسانہ، ہیرو کے کلاسیکی تصور کا مضحکہ اڑاتا محسوس ہوتا ہے) یا زیادہ مناسب لفظوں میں کبیری کردار (protagonist) ایک جدید آرٹسٹ ہے۔ ان کے اکثر افسانوں میں دنیا، ذات، آج، کل، میں، تو، وہ اور ان سب کی کشمکش کا جو تصور ظاہر ہوا ہے، وہ ایک 'جدید حسیت کے حامل' فنکار کا ہے۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ انھوں نے سوانحی افسانے لکھے ہیں۔ بلاشبہ ان کے افسانوں میں سوانحی عناصر ہیں؛ جیسے اکثر افسانوں میں دہلی، کناٹ پلیس اور اس کے کافی ہاؤس، ماڈل ٹاؤن، ہسپتال اور ان جگہوں کا ذکر ملتا ہے جن سے مین را کا تعلق رہا ہے۔ نیز کچھ افسانوں میں مین را نے، منٹو کی طرح اپنا اصل نام تک لکھا ہے۔ مگر یہ سوانحی عناصر افسانے میں شامل ہو کر اپنی مخصوص سوانحی حقیقت کو افسانوی عمومیت میں تحلیل کر دیتے ہیں۔ سوانحی واقعیت، افسانوی داخلیت و اشاریت میں بدل جاتی ہے۔

یہ سوال اٹھایا جا سکتا ہے کہ مین را نے اپنے افسانوی ہیرو کے لیے فنکار کا انتخاب کیوں کیا؟ نیز کیا اس سے ان کے افسانے محدود یا ایک خاص ذہنی صورتِ حال میں مقید ہو کر نہیں رہ گئے؟ یہ سوال اس حقیقت کے سیاق میں زیادہ اہم ہو جاتا ہے کہ دنیا کے بڑے فکشن میں زندگی کے مختلف، متنوع، متضاد، تکثیری پہلو ملتے ہیں۔ باختن ایسے فکشن کو مکالماتی (dialogical) کہتے ہیں۔[۱۳] یعنی فکشن نگار محض زندگی کو محض ایک زاویے یا تناظر میں پیش کرنے کے بجائے مختلف و متنوع تناظرات میں پیش کرتا ہے۔ اس ضمن میں عرض ہے کہ مین را کے یہاں ہمیں تنوع، تضاد، تکثیریت کے عناصر ملتے ہیں؛ تاہم ان کی نوعیت 'سماجی' نہیں، 'نفسیاتی' ہے۔ یعنی

مین رانے سماج کے مختلف طبقات، مختلف زاویہ نظر کے حامل افراد، زندگی و سماج کی متنوع صورتِ حال سے متعلق سیدھے سادے انداز میں افسانے نہیں لکھے، مگر اپنے افسانوں میں ایک ایسی نفسی حالت کو ضرور جگہ دی ہے، جو تضاد و تنوع کو اپنی گرفتِ فہم میں لا سکتی ہے، اور زندگی سے متعلق ایک خاص (فنکارانہ) بصیرت کو تخلیق کر سکتی ہے۔ لہٰذا ہم کہہ سکتے ہیں کہ ان کا افسانہ کسی محدود وقتی صورتِ حال میں مقید نہیں ہوا، بلکہ ایک خاص فنکارانہ بصیرت کا حامل بنا ہے۔ نیز ان کے کچھ افسانوں میں زندگی سے ایک جمالیاتی رشتہ قائم کرنے پر اصرار ملتا ہے (مثلاً ''ہوس کی اولاد'')۔ یہاں تک کہ خودکشی میں بھی جمالیاتی قدروں کے احترام پر زور ملتا ہے (مثلاً افسانہ ''بےزاری'')۔ جہاں تک فنکار کو اپنے افسانوی کردار کا پروٹوٹائپ بنانے کا سوال ہے تو (ان کے افسانوں کو پڑھ کر) یہ وجہ سمجھ میں آتی ہے کہ وہ ہستی، وجود، سماج، وقت، تقدیر کے ساتھ ایک پرجوش تخلیقی رشتہ استوار کرنے میں یقین رکھتے ہیں۔ ان کے افسانوں کے تمام مرکزی کردار ایک ولولہ انگیز تخلیقی لمحے یا تجربے کی تلاش میں نظر آتے ہیں؛ وہ دنیا و تقدیر کے سلسلے میں ایک منفعل رویہ نہیں رکھتے؛ وہ اپنی حقیقت، اپنی تقدیر، اپنی حالت خود خلق کرنے میں یقین رکھتے ہیں۔ بجا کہ وہ خود کو تاریکی، سیاہی، موت، ویرانی، تنہائی، بیگانگیت میں محصور پاتے ہیں، مگر وہ منفعل نہیں ہیں؛ وہ اپنی حالت کو، اس کی پوری شدت کے ساتھ، اور پورے اخلاص کے ساتھ محسوس کرتے ہیں؛ وہ اسے باوقار انداز میں قبول کرتے ہیں؛ وہ اپنے اندر کی خباثتوں، ہوس، موہ، کرودھ، انتقام، انا پرستی اور دیگر کمزوریوں کو تسلیم کرتے ہیں، یعنی اپنی بشریت کی ملکیت کو قبول کرتے ہیں؛ وہ خود سے بھاگ کر کسی تخیلی، مابعدالطبیعیاتی دنیا میں پناہ نہیں لیتے، مگر وہ روشنی کی تلاش کرتے ہیں۔ ان کا روشنی کا تصور بھی بشری ہے؛ انھیں ایک ایسی روشنی کی جستجو ہے جو زندگی، اور اس کی فناپذیری کے ساتھ ایک والہانہ تخلیقی رشتے سے پیدا ہوتی ہے۔ اس ضمن میں ''کوئی روشنی، کوئی روشنی'' کے سلسلے کے تین افسانے قابلِ ذکر ہیں۔

''کوئی روشنی، کوئی روشنی'' کے افسانوں کا آغاز خلیل الرحمٰن اعظمی کے اس شعر سے کیا گیا ہے۔

میں شہیدِ ظلمتِ شب سہی مری خاک کو بھی ہی آرزو
کوئی روشنی، کوئی روشنی، کوئی روشنی، کوئی روشنی

اس شعر میں واقعیت اور خواب کی جدلیت ملتی ہے؛ متکلم کے لیے ظلمت ایک واقعہ ہے، مگر اس کا خواب اور آرزو یہ ہے کہ اسے کوئی روشنی مل جائے۔ گویا متکلم ایک حالت کو جی رہا ہے، اور اس کے برعکس حالت

کی آرزو کر رہا ہے۔تا ہم مین را کے افسانے اس شعر کی تفسیر نہیں ہیں۔مین را کے افسانوں کا ہیرو، جس کا نام گیان ہے ،اور وہ ایک افسانہ نگار ہے ،اسے 'کوئی روشنی' نہیں 'اپنی روشنی' چاہیے۔پہلے افسانے میں ستائیس سالہ، دبلے پتلے گیان کے شب و روز کا نقشہ کھینچا گیا ہے۔وہ اکیلا رہتا ہے۔ایک ہسپتال کی لیبارٹری میں ملازمت کرتا ہے۔شام کوئی ہاؤس میں پہنچتا ہے؛ اپنے ادبی دوستوں سے بات چیت کرتا ہے۔رات کو گھر آتا ہے۔چائے سگریٹ کا شوقین ہے۔صبح، رات جس وقت کوئی خیال گرفت میں آجائے، لکھنا شروع کر دیتا ہے۔اس کے کمرے میں ایک کیلنڈر اور ایک تصویر ہے۔تصویر البیر کامیو کی ہے، جس کی "آنکھوں سے یاسیت جھلک رہی ہے۔ایسا محسوس ہوتا ہے کہ جیسے وہ خودکشی کی پیچیدگیوں میں کھو گیا ہے"۔گیان کو ان کیلنڈروں سے وحشت ہے جن پر اوتاروں اور سیاسی لیڈروں کی تصویریں ہوں۔یہ دونوں باتیں گیان کے سماج کے ساتھ رشتے پر روشنی ڈالتی ہیں۔اسے کامیو پسند ہے، مذہبی و سیاسی رہنما نہیں؛ یعنی وہ اپنی زندگی میں آرٹ اور آرٹسٹ کو تو شامل رکھنا چاہتا ہے، مگر سیاست و مذہب اور ان کے ٹھیکیداروں کو خارج رکھنا چاہتا ہے۔چنانچہ جب وہ کافی ہاؤس کے پاس نہرو کو تقریر کرتے ہوئے سنتا ہے تو طنزیہ تبصرہ کرتا ہے: "یار یہ شخص اپنا علاقہ بھی contaminate کر رہا ہے...!"اگر ہم اس افسانے کو مین را کے دیگر افسانوں سے الگ کر کے پڑھیں تو لگے گا کہ مین را ادب و فن کی دنیا کی خودمختاری میں یقین رکھتے ہیں، اور ریاست و سماج کے کسی ادارے کو ادب و فن کی دنیا میں دراندازی کی اجازت نہیں دیتے۔لیکن اگر اسے دیگر افسانوں کے ساتھ ملا کر اور خود اس افسانے کے بنیادی تھیم (روشنی کے لیے) کی روشنی میں پڑھیں تو دوسری رائے قائم ہوگی۔گیان اور اس کے دوستوں کا وہ کون سا علاقہ ہے جسے سیاست دان آلودہ کر سکتا ہے، اور کیسے آلود کر سکتا ہے؟ ان کا علاقہ 'اپنی روشنی' کی تلاش کا ہے۔گیان کے قلم سے جب سفید، بے داغ، کنوارے کاغذ پر متناسب الفاظ جنم لیتے ہیں تو اس کے ذہن میں سیاہی ابل رہی ہوتی ہے، اور پیٹ میں بھوک۔وہ اپنے ذہن کی سیاہی کی مدد سے اپنی روشنی خلق کرتا ہے۔

دہلی شہر میں گیان کا سانس گھٹنے لگتا ہے تو وہ گاؤں چلا جاتا ہے۔شہر سے گاؤں گیان کا، روشنی کی جستجو کا سفر ہے۔یہاں اسے گیان یہ ہوتا ہے کہ "گرد و غبار سے اٹی ہوئی ایک آدمی کی دنیا ... گرد و غبار تہ در تہ اس کی دنیا پر جم چکے تھے اور وہ... ایک آدمی... ایک اکائی جو واضح ہوتے ہوئے بھی غیر واضح تھی"۔وہ مزید سفر کرتا ہے تو اپنی ذات کو برہنہ حالت میں دیکھتا ہے۔پھر اسے شمشان گھاٹ کی یاد آتی ہے، جہاں اس نے اپنے

باپ کی جلی ہوئی ہڈیاں جمع کی تھیں (غالباً ''آتما رام'' اسی واقعے کی بنیاد پر لکھا گیا ہے)،اور یہ لمحہ ایک 'وجودی تجربے' کا ہے،جس کے دوران میں وہ اپنی زندگی کے راستے کا انتخاب کرتا ہے؛اپنی تقدیر اپنے ہاتھ میں لیتا ہے۔روشنی کی تلاش کا یہ وہ راستہ ہے جو مین را کا ہیرو اختیار کرتا ہے،اور یہ وہی راستہ ہے جسے ایک جدید تخلیق کار اختیار کر سکتا ہے،اور جس کی مثال کامیو کے یہاں ملتی ہے۔اس راستے میں گیان بیک وقت بے حس اور شدید حسیت کا حامل ہو جاتا ہے۔وہ اپنی محبوبہ کے لیے بے حس ہے مگر اپنے خالق کے لیے انتہائی زود حس ہے۔اس کا خالق،اس کا اندر کا آرٹسٹ ہے۔''اب اسے محبوبہ نہیں بھاتی،ہاتھوں کا ترانہ بھاتا ہے''۔ہاتھوں کا ترانہ،ہاتھ میں قلم کی روانی ہے۔یہ ٹکڑا دیکھیے جس میں گیان نے محبوبہ کے سلسلے میں بے حسی اختیار کرنے کے بعد محبوبہ کی شبیہہ تخلیق کرتا ہے۔

> کھلے ہوئے اور کندھے پر پھیلے ہوئے سنہری سیاہ بال،صاف شفاف پیشانی،سیدھی سادی بھنویں،نیم خوابیدہ آنکھیں جیسے نیلی جھیلوں میں دیے لو دے رہے ہوں،دبے دبے سے گلابی ہونٹ اور چہرے کی سلگتی ہوئی رنگت جیسے لپٹوں کو ڈھال کر شبیہہ کی تشکیل کی گئی ہو اور لپٹوں ہی سے ڈھلا گیا اس بے نام ہستی کا بدن،شہد سے بھری ہوئی،جوان،پکی ہوئی گول چھاتیاں اور ان کی گلابی منھ بند کلیاں جو صرف ہوا اور پانی کے لمس سے مانوس ہیں... سکوت کے پروں پر اڑتی ہوئی آواز دل کی دھڑکن کی طرح محسوس ہوتی ہے...جس کی تصویر لفظوں کی محتاج ہے نہ رنگوں کی...تصور کی محتاج ہے...دیوانے کے خواب کی محتاج ہے...
>
> ''میں خالق ہوں،دیوانے کے خوابوں کا...خدا...''
>
> ''خدا....''[۱۴]

یہ اقتباس دنیا اور آرٹسٹ کی دنیا کے باہمی رشتے کی پیچیدگی اور اس کی معمائی صورت (problematic) کو واضح کرتا ہے۔وہ دنیا،سیاست و مذہب کے علم برداروں اور یہاں تک کہ اپنی محبوبہ سے دوری اختیار کرتا ہے،تا کہ وہ 'اپنے خالق' سے متعارف ہو سکے۔خالق سے تعارف 'لکھنے' کے دوران میں،لکھنے کے طفیل اور لکھنے سے پیدا ہونے والی موسیقی کے سبب ہوتا ہے؛یہ خالق 'باہر،ماورا' میں نہیں،تخلیق کے دوران میں،تخلیق سے جنم لینے والے سوز و ساز میں وجود رکھتا ہے۔چونکہ یہ خالق ہے،اسے لیے وہ محبوبہ،دنیا،سیاست و مذہب سے بے نیاز ہے؛ کیونکہ وہ ان سب کو (یعنی ان کی شبیہوں کو) خلق کر سکتا ہے؛لہٰذا ان سب سے اس کی

دوری، حقیقت میں دوری نہیں ہوتی۔یہ سب اس کے عملِ تخلیق میں جنم لیتے رہتے ہیں۔اہم بات یہ ہے کہ جس تنہائی کا وہ باہر کی دنیا میں شکار ہوتے ہیں، وہ تخلیق میں ختم ہو جاتی ہے؛ان کا مخفی حسن، ان کا مستور رنج، نیز وسیع سماجی وفطری تناظر میں ان کی معنویت سامنے آتی ہے۔دوسری اہم بات یہ ہے کہ خالق کو اپنی تشکیل دی گئی شبیہہ عزیز ہوتی ہے۔کیونکہ شبیہہ میں اس کا اعجازِ تخلیق، اس کا سوز و ساز ظاہر ہوتا ہے؛شبیہہ میں محبوب، سیاست، مذہب کی طرف اشارے ہوتے ہیں۔اس سے زیادہ کچھ ہو تو شبیہہ contaminate ہو جاتی ہے۔

تاہم 'خدا' یا فنکار کی دنیا میں وہ سکوت بھی شامل ہے، جس کی تصویر لفظوں میں آ سکتی ہے نہ رنگوں میں۔حقیقت یہ ہے کہ 'خدا' یا خالق کی اپنی دنیا یہی ہے، جہاں وہ خاموشی کی موسیقی کو سنتا ہے؛جہاں کچھ دیکھا بھالا نہیں ہوتا؛جہاں رنگ، الفاظ نہیں ہوتے، صرف ہیئتیں ہوتی ہیں۔مگر اسی دنیا میں وہ تنہا بھی ہے۔اپنی روشنی کی تلاش میں خالق اور 'خدا' کو اس تنہائی کا بھی سامنا کرنا پڑتا ہے، جسے صرف وہی اپنے اندر پیدا کرتا، اور محسوس کرتا ہے۔مین را اس نازک نکتے کو اپنے افسانے میں فراموش نہیں کرتے کہ ایک آرٹسٹ جب خالق یا 'خدا' بنتا ہے تو یہ دیوانے کا خواب ہے، اور اس کی قیمت بھی ہے؛ آرٹسٹ اپنی اصل میں بشر ہے، اور یہی اس ہیرو کا 'ہمارشیا' ہے، اور اسی میں اس کا المیہ چھپا ہے۔گیان روشنی کے حصول کے لیے شام ڈھلے گاؤں سے پرے ایک ٹیلے پر چلا جایا کرتا تھا۔۔۵ دسمبر کو بھیانک طوفان آیا، بجلی کڑکی اور اس خالق کو ڈس گئی۔یہ آرٹسٹ اپنی روشنی کی جستجو میں مر گیا۔افسانے میں معکوس طور پر اس واقعے کی طرف اشارہ ہے کہ گیان موسیٰ نہیں تھا کہ ٹیلے پر جلوہ گر ہونے والی روشنی اس کی نجات دہندہ بنتی۔کیا آئرنی ہے کہ اس کی روشنی کی تلاش میں کوئی کھوٹ نہیں تھا، پھر بھی وہ المناک انجام سے دوچار ہوا؛اس کی سعی اخلاص کے باوجود کامیاب نہیں ہوئی۔اس نے دنیا کو ہجوم کی نظر سے کبھی نہیں دیکھا تھا، اپنی آنکھ سے دیکھا تھا، اور اس کے نتیجے میں اسے دنیا بالکل مختلف نظر آئی۔(اس 'مختلف دنیا' میں وہ قیام نہ کر سکا)۔اس کی اپنی آنکھ ہی اس کی روشنی تھی۔اس کی روشنی کے حصول کی جدوجہد تو باقی رہ گئی، مگر وہ خود باقی نہیں رہا۔مین را کا افسانہ خود روشنی پر بھی یہ استفہامیہ قائم کرتا محسوس ہوتا ہے کہ کیا واقعی روشنی موجود ہے؟ ان کے افسانوں میں روشنی کی جستجو میں جان دینے والے کردار تو موجود ہیں، مگر روشنی میں شرابور ہونے کی کسی واردات کا بیان نہیں ملتا؛روشنی کی طرف اندھیرے میں سفر ملتا ہے، مگر کوئی روشن لمحہ نہیں آتا۔اسے ہم جدید ادب کا ایک بنیادی مسئلہ، یا زیادہ مناسب لفظوں میں ڈائلیما بھی کہہ سکتے ہیں۔روشنی اپنی اصل میں ایک

مابعدالطبیعیاتی تصور ہے، جسے اس طبیعی دنیا میں حاصل کرنے کی کوشش کی جاتی ہے جو ہر طرح کی مابعدالطبیعیات سے انکار کر چکی ہے۔ دوسرے لفظوں میں جدید ادب نے پرانی مابعدالطبیعیاتی دنیا سے خود کو منقطع کرنے کے بلند بانگ دعوے کے باوجود، اس کی بعض علامتوں کو نہ صرف قائم رکھا، بلکہ ان سے کام بھی لیا؛ جدید ذہن میں ماقبل جدید دنیا کی یادداشت باقی رہی۔ مثلاً یہ دیکھیے کہ مین را کے آرٹسٹ ہیرو کے تصور میں بار بار سادھو جھلک دکھلاتا ہے؛ اسے ہم ایک جدید تصور میں پرانے تصور کی یادداشت کا کھیل کہہ سکتے ہیں۔ سادھو کو روشنی مل جاتی تھی، مگر آرٹسٹ ہیرو کے حصے میں سادھو کی مانند روشنی کی جستجو آتی ہے، روشنی نہیں۔ تاہم وہ سادھو کے برعکس تاریکی و سیاہی کی ملکیت تسلیم کرتا ہے۔ جدید ادب میں جو آئرنی اور پیراڈاکس پیدا ہوئے، ان کا بڑا سبب یہی تھا۔ جدید ادب کے اس ڈائلیما کو جس فکشن نے عبور کیا، اسے ہم مابعد جدید کہہ سکتے ہیں۔

مین را اپنے علامتی افسانوں کی وجہ سے شہرت رکھتے ہیں۔ اس غلغلے میں ان کے وہ افسانے نظر انداز ہوگئے ہیں، جو 'غیر علامتی' ہیں، یا علامت کے خاص تصور میں جگہ نہیں پا سکے۔ یہاں ہم خاص طور پر ''بھاگوتی''، ''دھن پتی''، ''آتما رام''، ''غم کا موسم'' اور طویل افسانہ ''جسم کے جنگل میں ہر لمحہ قیامت ہے مجھے'' جیسے افسانوں کا ذکر کرنا چاہتے ہیں۔ یہ کمپوزیشن سیریز اور ''مقتل''، ''وہ''، ''میرا نام مَیں ہے'' جیسے افسانوں سے مختلف ہیں؛ نہ صرف اپنے موضوعات کے سبب، بلکہ اسلوب، پلاٹ، واقعہ سازی وغیرہ کے حوالے سے بھی۔ مین را نے علامتی افسانوں میں زبان کے ذریعے فکشنی حقیقت خلق کرنے پر غیر معمولی توجہ دی ہے، جب کہ مذکورہ افسانوں میں حقیقت کی ترجمانی کو مقصود بنایا ہے۔ یہ حقیقت نفسیاتی اور سماجی ہے۔ چنانچہ انھیں بڑی حد تک 'نفسیاتی، سماجی حقیقت نگاری' کے اسلوب میں لکھا گیا ہے۔ یہ بھی دیکھنے والی بات ہے کہ مین را نے آغاز میں یہی اسلوب اختیار کیا تھا۔ اس طور اپنا رشتہ منٹو (اور بیدی) کی روایت سے قائم کیا تھا۔ یہ درست ہے کہ انھیں اس روایت میں رخنے نظر آنے لگے تھے، اور انھوں نے علامتی اسلوب اختیار کیا؛ تاہم اس اسلوب کو انھوں نے ترک نہیں کیا۔

''بھاگوتی'' (۱۹۵۷ء میں لکھا گیا مین را کا پہلا افسانہ) اور ''دھن پتی'' کو پڑھتے ہوئے منٹو بار بار یاد آتے ہیں۔ ان میں حاشیائی کرداروں کی سماجی صورتِ حال اور نفسی الجھنوں کو پیش کیا گیا ہے۔ دونوں کے انجام میں چونکانے کا وہی عنصر ہے جو ہمیں منٹو کے یہاں ملتا ہے۔ بھاگوتی محلے بھر کی عورتوں کے حمل گراتی ہے،

لیکن جب اس کی بیٹی دھن پتی حاملہ ہوتی ہے تو پہلے سخت غصے میں آتی ہے اور پھر قطعی غیر متوقع طور پر اپنی بیٹی کو حمل گرانے سے اس لیے باز رکھتی ہے کہ اب سمجھنے لگتی ہے کہ حمل گرانا سب سے بڑا پاپ ہے۔ ''دھن پتی'' میں دھن پتی اپنے چھوٹے بھائی سے جنسی شرارت کرتی ہے اور ایک نوعمر لڑکے سے شادی کے بعد اپنے دیور دھرم داس سے جنسی مراسم قائم کرتی ہے۔ جب دیورانی اسے طعنہ دیتی ہے تو اس سے انتقام لیتی ہے۔ دھرم داس کو اس کی بیوی کے خلاف اکساتی ہے؛ وہ اسے قتل کر دیتا ہے، اور عمر قید کی سزا پاتا ہے۔ جب اسے اس کا شوہر اوم بتاتا ہے کہ بڑے بھائی کو عمر قید کی سزا ہو گئی ہے تو دھرم داس کے روتے ہوئے بیٹے کو سینے سے لگا کر کہتی ہے ''آج سے میں تیری ماں ہوں''۔ برے کرداروں کے اندر بھلائی دریافت کرنے کی یہ وہی تیکنیک ہے، جسے منٹو نے سب سے زیادہ برتا۔ تاہم واضح رہے کہ مین را منٹو کی روایت سے رشتہ قائم کرتے ہیں، اس کی نقل نہیں کرتے۔

''آتما رام'' بھی مین را کے ابتدائی افسانوں میں شامل ہے۔ اسے اردو کے اہم افسانوں میں شمار کیا جانا چاہیے۔ پورا افسانہ بلدیو کی کشمکش کے بیان پر مرتکز ہے۔ بلدیو کی کشمکش کا مرکزی نکتہ اڈی پس کمپلیکس کہا جا سکتا ہے، جسے خود بلدیو کی زبانی بیان کیا گیا ہے۔ بلدیو کا والد نتھو رام پہلی عالمگیر جنگ کے دنوں میں میٹرک کرنے کے بعد برطانوی فوج میں بھرتا ہوا۔ ترقی کرتے کرتے آرڈر آف برٹش انڈیا کا تمغہ حاصل کیا۔ ''نتھو رام ایک فوجی شخصیت، مثالی کردار، کم گوئی کی شہرت، مہاتما کا لقب'' جب کہ ''بلدیو، کمزور، دبلا پتلا، باپ کی سماجی شخصیت اس کا کامپلیکس اور فرار... مارکس، بدھ، دوستووسکی، بلزاک، ایک راہ کی تلاش''۔ بلدیو کا کردار بھی 'آرٹسٹ ہیرو' کا ہے۔ وہ باپ کی سماجی حیثیت کو اپنا حوالہ نہیں بنانا چاہتا؛ وہ الگ اپنی پہچان چاہتا ہے۔ اس کی باپ کے خلاف بغاوت، درحقیقت روایت و وراثت اور سماجی مراتب کے خلاف بغاوت ہے۔ اس بغاوت کا اظہار اس وقت شدت سے ہوا ہے جب وہ شمشان بھومی میں اپنے باپ کے پھول چننے آتا ہے (جو ایک دن سیر کرتے ہوئے انتقال کر گیا، اور اسے لاوارث سمجھ کر سیوا کمیٹی نے اس کا انتم سنسکار کیا تھا)۔ ''ہندوؤں کی ان رسوم کو ادا کرنے کا عمل اسے ذلت آمیز محسوس ہو رہا تھا اور اس کے باپ کے پھول جو محض ہڈیوں کے چھلکے تھے، اس کی آنکھوں میں چبھنے لگے تھے''۔ اسی طرح وہ جمنا کو پوتر کٹر کہتا ہے۔ بلدیو نے اپنی راہ کی تلاش میں مشرق و مغرب کی عظیم شخصیات جیسے مارکس، بدھ، دوستووسکی، بلزاک کی طرف رجوع کیا تھا، اور وہ اس نتیجے پر پہنچا تھا کہ موت کی یہ رسوم کھوکھلی ہیں؛ ان کا کوئی مطلب ہی نہیں ہے۔ بلدیو کا المیہ یہ ہے کہ اسے اپنی رائے، اپنی فکر

کے خلاف چلنا پڑتا ہے۔ وہ باپ کے سلسلے میں کمپلیکس رکھتا ہے، اور ہندوؤں کی بعد از موت کی رسوم کو ذلت آمیز قرار دیتا ہے، اس کے باوجود اسے باپ کی موت پر صدمہ ہوتا ہے، اور رسوم ادا کرنا پڑتی ہیں۔ وہ ایڈی پس کمپلیکس کے زیر اثر باپ کو چھوڑ کر چلا گیا ،لیکن باپ کی موت کی خبر اسے شدید صدمے سے دوچار کر دیتی ہے۔ اس کے دل اور ذہن میں جنگ شروع ہو جاتی ہے۔ وہ رونا چاہتا ہے، مگر اس کا ذہن موت کو معمول کی بات سمجھتا ہے۔ دل اور ذہن میں جنگ کا آغاز اسی لمحے ہوا تھا جب اس نے باپ کی سماجی شخصیت کے سلسلے میں کمپلیکس محسوس کیا تھا۔ ایڈی پس کمپلیکس میں باپ ،روایت ،اتھارٹی کے ضمن میں دوجذبی (ambivalent) رجحان ہوتا ہے :نفرت اور محبت، گریز اور کشش، انسپریشن اور ڈیپریشن کے متضاد جذبات بیک وقت ایک ہی شے کے سلسلے میں موجود ہوتے ہیں۔ بلدیو اپنے باپ سے انسپائر بھی تھا؛ اس نے ایک اپنی راہ بنانے کی انسپریشن اپنے باپ سے حاصل کی تھی ،کیونکہ اس کا باپ بھی سیلف میڈ تھا۔ وہ باپ کی مانند ہی اپنی الگ شناخت چاہتا تھا، اور یہ اسی وقت ممکن تھا ،جب وہ باپ کی مثالی شخصیت کے سائے سے دور ہو۔ وہ باپ سے دور چلا گیا تھا، باپ کی طرح ایک اپنی شناخت بنانے کے لیے۔ لیکن والد کے انتقال کی خبر نے اسے ایک نئی صورتِ حال سے دوچار کیا۔ یہ کافی الجھی ہوئی جذباتی حالت تھی۔ اس میں کچھ نیا پن تھا اور کچھ پرانا پن ،اور دونوں باہم الجھ گئے تھے۔ ایک طرف اسے احساسِ جرم ہو رہا تھا کہ بیٹے کے ہوتے ہوئے باپ تنہائی میں مرا، اور اس کا انتم سنسکار ریوا آنٹی نے کیا۔ اسی لیے وہ رونا چاہتا تھا۔ یہ اس کی جذباتی حالت کا نیا پن تھا۔ اسے خیال آیا کہ اسے رشتہ داروں اور دوستوں کو والد کے انتقال کی اطلاع دینی چاہیے۔ وہ خود کلامی کرتے ہوئے کہتا ہے: ’’کیا میں رشتہ داروں اور دوستوں کو آگاہ کر دوں کہ والد رخصت ہو گئے۔ نہیں!... نہیں... میں یہ مصیبت مول نہیں لے سکتا۔ لوگ والد کے مثالی کردار کے گن گائیں گے اور میں آوارہ، بے کار، صفر... صرف ذلت محسوس کروں گا... صرف ذلت... ذلت... ‘‘۔ یہ اس کی جذباتی حالت کا پرانا پن تھا۔ وہ والد کے انتقال کے بعد بھی ایڈی پس کمپلیکس سے آزاد نہیں ہو سکا تھا۔ اس الجھی ہوئی حالت کی وجہ سے بلدیو کی حالت غیر ہو چکی تھی۔ وہ بھوک سے نڈھال تھا۔ اس کا دل تیزی سے دھڑک رہا تھا، اور ایسے میں اسے اچانک پنڈت کی یاد آئی تھی ،جس نے راکھ میں لپٹی ایک ہڈی ہاتھ میں لے کر بلدیو سے کہا تھا کہ ’’دیکھو یہ آتما رام ہے۔ دیکھیے کیسے سمادھی لگائے بیٹھا ہے۔ جن لوگوں کا آتما رام سمادھی لگا کر بیٹھا ہوتا ہے، ان کی آتما کو شانتی ملتی ہے‘‘۔ یہ سن کر بلدیو نے دل میں کہا تھا کہ

''مرنے والے کو دکھ ہو سکتا ہے کیا؟'' بلدیو کو والد کی آتما کے دکھی ہونے کا خیال آیا، اور اسی شدت سے اپنے دکھی ہونے کا۔ یہاں بلدیو کا کمپلیکس اپنی انتہا کو پہنچ گیا، اور شدید صدمے سے اس کے دماغ کی رگیں کٹ گئیں؛ وہ دکھ کی حالت میں مر گیا؛ دل اور ذہن کی جنگ میں وہ زندگی ہار گیا۔ تیسرے دن پنڈت کو بلدیو کا آتما رام دکھی حالت میں ملا۔ اس نے دل میں کہا ''بابو جی کو باپ کے مرنے کا کتنا دکھ تھا، مرنے کے بعد بھی ان کی آتما دکھی ہے''۔ مین را نے اس افسانے میں کمال کی فنی مہارت کا اظہار کیا ہے۔ بلدیو کے سلسلے میں صرف ایک جگہ بدھ کا ذکر آیا ہے۔ افسانے کے آخر میں کھلتا ہے کہ بلدیو بدھ کو کیوں پڑھتا تھا۔ بدھ نے زندگی کو دکھ کہا تھا۔ بلدیو کی زندگی اور موت پر دکھ کا گھنا سایہ نظر آتا ہے۔

''غم کا موسم'' اور ''جسم کے جنگل میں ہر لمحہ قیامت ہے مجھے'' جنسی نفسیات کی پیچیدگیوں سے متعلق ہیں۔ ممکن ہے کچھ لوگ ان دونوں افسانوں پر فحاشی کا الزام لگائیں، خاص طور پر وہ لوگ جو جنس اور اس کی نفسیات کو زندگی کے تمام بیانیوں سے خارج رکھنا چاہتے ہیں۔ مین را نے دونوں افسانوں کے لیے بے حد نازک موضوعات منتخب کیے، مگر دونوں کو لکھتے ہوئے غیر معمولی فنی ہنر مندی کا مظاہرہ کیا ہے؛ ایجاز و اشاریت کے ساتھ جنسی جمالیات کو پیش کیا ہے، اور کہیں بھی جنسی ترغیب کا شائبہ تک نہیں۔ ''غم کا موسم'' تو انتہائی اداس کر دینے والا افسانہ ہے۔ یہ ایک بڑی عمر کے مرد (ایک بار پھر آرٹسٹ ہیرو) اور ایک بارہ سالہ لڑکی کی 'محبت' کی کہانی ہے، جس کا نقطۂ ارتکاز نوخیز روح کی قبل از وقت جنسی بیداری ہے۔ ایک بھولی بھالی گڑیا کے جسم میں ایک عورت جنم لیتی ہے، جس کی وہ تاب نہیں لا سکتی اور مین را کے اکثر مرکزی کرداروں کی مانند مر جاتی ہے۔ اس کے بعد مرکزی کردار پر مسلسل غم کا موسم رہتا ہے۔ ''جسم کے جنگل میں ہر لمحہ قیامت ہے مجھے'' (۱۹۸۱ء میں لکھا گیا ان کا آخری افسانہ) میں بھی دو مختلف عمروں کے اشخاص کی جنسی زندگی کو پیش کیا گیا ہے۔ یہاں عورت بڑی عمر کی اور لڑکا کم عمر ہے۔ مین را کا یہ واحد افسانہ ہے، جس میں زخم کی لذت کے ساتھ ساتھ، جسم کی مسرت کا بیان بھی ہے۔ اس افسانے میں مین را نے جنسی الجھنوں کو موضوع بنانے کے بجائے جنس میں جمالیات کے کچھ پہلوؤں کا ذکر کیا ہے تاہم اس طویل افسانے میں بھی مرکزی کردار مایا مر جاتی ہے۔

مین را کے قاری کو اس بات سے الجھن محسوس ہوتی ہے کہ آخر ان کے اکثر کردار خودکشی کیوں کرتے ہیں، یا طبعی موت مر جاتے ہیں؟ آخر موت، ان کے افسانوں کا اس قدر اہم سروکار کیوں ہے؟ موت ایک

حقیقت، مگر مین را کے یہاں ایک کبیری حقیقت کیوں بن گئی ہے؟ ہم ان سوالوں کے جواب مین را کے افسانوں ہی میں تلاش کر سکتے ہیں۔ مین را کا جدید افسانہ، اس جدید عالمی ادب سے منسلک ہے، جو موت، ظلمت، تاریکی، ویسٹ لینڈ کو عصر کی بنیادی سچائی کے طور پر پیش کرتا ہے۔ تاہم یہ جواب مکمل نہیں۔ ہمارے نزدیک مین را کے افسانے میں موت ایک تھیم سے زیادہ ایک تیکنیک ہے؛ قاری کو زندگی کے تاریک، ویران، سیاہ رخوں سے آگاہ کرنے اور ان کا کھلی آنکھوں سے سامنا کرنے کی تیکنیک!

حوالہ جات

* اسسٹنٹ پروفیسر، شعبۂ اردو، اورینٹل کالج، جامعہ پنجاب، لاہور۔

۱۔ انتظار حسین، مجموعہ انتظار حسین (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۷ء)، ص ۴۰۳۔

۲۔ ایضاً۔

۳۔ ویبسٹرز نیو ورلڈ کالج ڈکشنری، تیسرا ایڈیشن، (امریکا: میکملن، ۱۹۹۷ء)، ص ۲۱۶۔

۴۔ بلراج مین را، سرخ و سیاہ، ترتیب وتعارف سرور الہدیٰ (دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۴ء)، ص ۱۴۔

۵۔ یہاں لفظ uncanny کو ان معنوں میں استعمال کیا گیا ہے، جن معنوں میں اسے فرائیڈ نے برتا ہے۔ فرائیڈ نے اپنے مقالے "The "Uncanny میں لکھا ہے کہ uncanny کہا جا سکتا ہے جس میں حقیقت اور تخیل کا امتیاز مٹ جائے، نیز جسے ہم اب تک تخیلی سمجھتے چلے آرہے تھے، وہ ہمارے سامنے حقیقت بن آجائے۔ تفصیل کے لیے دیکھیے:
سگمنڈ فرائیڈ، On Creativity and The Unconscious (نیویارک: ہارپر پیرینیل ماڈرن تھاٹ، لندن، ۱۹۵۸ء)، ص ۱۵۲۔

۶۔ بلراج مین را، سرخ و سیاہ، محولہ بالا، ص ۱۶۔۱۷۔

۷۔ ایضاً۔

۸۔ ایضاً، ص ۱۱۷۔

۹۔ ایضاً، ص ۱۱۴ تا ۱۱۷۔

۱۰۔ ایضاً، ص ۱۲۵۔

۱۱۔ ایضاً، ص ۱۲۶۔۱۲۷۔

۱۲۔ ایضاً، ص ۴۸۔

۱۳۔ میخائل باختن، Problems of Dostoevsky's Poetics مترجم و مرتب کیرل ایمرسن (لندن: یونی ورسٹی آف مینیسوٹا پریس، ۱۹۸۶ء)، ص ۴۵۔

۱۴۔ بلراج مین را، سرخ و سیاہ، محولہ بالا، ص ۱۹۰۔

مآخذ

باختن، میخائل(Bakhtin, Mikhail)۔ *Problems of Dostoevsky's Poetics*۔مترجم و مرتب کیرل ایمرسن۔لندن:یونی ورسٹی آف مینیسوٹا پریس،۱۹۸۶ء۔

حسین، انتظار۔ مجموعہ انتظار حسین۔لاہور:سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۷ء۔

فرائیڈ، سگمنڈ(Freud, Sigmund)۔ *On Creativity and The Unconscious*۔نیویارک: ہارپر پیرینیل ماڈرن تھاٹ، لندن، ۱۹۵۸ء۔

مین را، بلراج۔ سرخ و سیاہ۔ ترتیب وتعارف سرور الہدیٰ۔دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس،۲۰۰۲ء۔

ویبسٹرز نیو ورلڈ کالج ڈکشنری۔تیسرا ایڈیشن۔امریکا: میکملن،۱۹۹۷ء۔