تحقیقی مقالہ برائے پی۔ایچ۔ڈی اُردو

ناول حسن کی صورت حال۔ خالی جگہیں پر کرو میں تکنیک کے تجربات

(مابعد جدیدیت کے تناظر میں)

محقق

نعیمہ بی بی

47-FLL/PHDURDU/F14

نگران

ڈاکٹر نجیبہ عارف

پروفیسر، شعبہ اُردو

شعبہ اُردو: کلیہ زبان و ادب

بین الاقوامی اسلامی یونی ورسٹی، اسلام آباد

PhD
891.4393
ن ع ل

اردو ادب - ناول

مطالعہ جدیدیت

الجامعة الإسلامية العالمية

بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی، اسلام آباد

شعبۂ اردو

تصدیق نامہ

تصدیق کی جاتی ہے کہ نعیمہ بی بی رجسٹریشن نمبر47-FLL/PHDURDU/F14 نے پی۔ایچ۔ڈی اُردو کی ڈگری کی تکمیل کے لیے مقالہ بعنوان **"ناول حسن کی صورت حال۔ خالی جگہیں پر۔ کرو میں تکنیک کے تجربات (مابعد جدیدیت کے تناظر میں)"** رقم کیا ہے۔ میں تصدیق کرتی ہوں کہ اس موضوع پر اس سے پہلے کہیں کام نہیں ہوا اور یہ کام سرقے سے پاک ہے۔

نگران: ڈاکٹر نجیبہ عارف

پروفیسر، شعبۂ اُردو

ACCEPTANCE BY THE VIVA VOCE COMMITTEE

Name of the Student: Naeema Bibi

Title of the Thesis: ناول حسن کی صورتِ حال خالی۔ جگہیں۔پر۔کرو میں تکنیک کے تجربات(مابعد جدیدت کے تناظر میں)

Registration No: 47-FLL/PHDURDU/F14

Accepted by the Department of Urdu, Faculty of Languages & Literature, International Islamic University, Islamabad, in partial fulfillment of the requirements for the Master of Philosophy degree in Urdu.

VIVA VOCE COMMITTEE

Chairperson Viva Committee: ---------------------------------
Prof.Dr. Ayaz Afsar
Dean FLL ,IIUI

External Examiner: ---------------------------------
Dr. Abdul Aziz Sahir
Professor, Department of Urdu,AIOU

External Examiner: ---------------------------------
Dr.Naeem Mazhar,
Associate Professor,Urdu Deptt. NUML, Islamabad

Internal Examiner: ---------------------------------
Dr. Saira Batool
Assistant Professor, Deptt. of Urdu Female

Supervisor: ---------------------------------
Dr. Najeeba Arif
Chairperson, Department of Urdu Female
IIUI

A231628

Rupees 20 — ۲۰ روپیہ

بیانِ حلفی

منکہ مسماۃ: نعیمہ بی بی زوجہ بابر سلیم۔ رجسٹریشن نمبر
47-FLL/PHD-URD/F-14 حلفیہ بیان دیتی ہوں کہ میں نے اپنا
تحقیقی مقالہ "بعنوان ناول حسن کی صورت حال خالی جگہیں
پُر کرو۔ میں تکنیک کے تجربات (مابعد جدیدیت کے تناظر میں)"
برائے حصول سند پی۔ ایچ۔ ڈی۔ ڈاکٹر نجیبہ عارف کی زیرِ نگرانی اپنی
محنت سے تحریر کیا ہے۔ یہ مقالہ سرقے سے پاک ہے۔ اور اس میں تحقیق
و تنقید کے اصول و ضوابط کو مدِنظر رکھا گیا ہے نیز اس سے پہلے یہ کسی
جامعہ میں برائے حصول سند پیش نہیں کیا گیا۔ اس میں شامل
تمام حوالہ جات کا استناد موجود ہے۔ اور میں اس مقالہ کی تمام نتائج
تحقیق کی ذمہ دار ہوں۔ مندرجہ بالا میں جو کچھ کہا گیا ہے میرے علم و یقین
کے مطابق بالکل صحیح و درست ہے۔ اور اس میں کوئی بات پوشیدہ
نہیں رکھی گئی۔

گواہ۔
دستخط۔
نام: شہزاد مفضل داد
والد کا نام: مفضل داد
61101-1734509-2 CNIC

دستخط۔ Naeemaf
نام: نعیمہ بی بی
والد کا نام: غلام فرید
37406-7608827-4 CNIC

فہرست موضوعات

صفحہ نمبر	عنوانات	نمبر شمار
	سخن ہائے گفتنی	
	باب اوّل:	۱۔
۱	مابعد جدیدیت: اساسی مباحث	
	باب دوم:	۲۔
	فکشن کی مابعد جدید تکنیک: متنوع جہات	
	باب سوم:	۳۔
	ناول حسن کی صورت حال۔ خالی ۔جگہیں ۔پر۔ کرو میں بیانیے کی تشکیل	
	باب چہارم:	۴۔
	ناول حسن کی صورت حال۔ خالی ۔جگہیں ۔پر۔ کرو کے مابعد جدید کردار	
	باب پنجم:	۵۔
	ناول حسن کی صورت حال خالی ۔ جگہیں ۔ پر۔ کرو میں فکشن کی مابعد جدید تکنیک کا استعمال	
	ماحصل	
	کتابیات	

فہرست ابواب

سخن ہائے گفتنی

باب اول:

مابعد جدیدیت: اساسی مباحث

۱۔ مابعد جدید تھیوری

۲۔ جدیدیت

۲۔۱۔ جدیدیت کا پس منظر

۲۔۲۔ ادب میں جدیدیت

۳۔ مابعد جدیدیت

۴۔ جدیدیت و مابعد جدیدیت میں فرق

۵۔ مابعد جدیدیت، سیاسی و سماجی اور تاریخی پس منظر

۶۔ مابعد جدیدیت کی تشریح و تفہیم

۷۔ مشرق میں مابعد جدیدیت اور ارتقا

۸۔ مابعد جدیدیت کے مغربی شارحین

۸۔۱۔ چارلس جیکسن Charles Alexander Jackson

۸۔۲۔ ژاک لاکاں Jacques Marie Emile Lacan

۸۔۳۔ رولاں بارتھ Roland Barthes

۸۔۴۔ لوئی آلتھیوسے۔ Louis Pierre Althusser

۸۔۵۔ فرانسس لیوتاژ Jean Francois Lyotard

۸۔۶۔ اہاب حبیب حسن Ihab Habib Hassan

۸۔۷۔ مشل فوکو Paul-Michel Foucault

۸۔۸۔ ژاک دریدا Jacques Derrida

۸۔۹۔ ژاں بادریلا Jean Baudrillard
۹۔ مابعد جدیدیت کے اردو شارحین و نقاد
۹۔ا۔ گوپی چند نارنگ
۹۔۲۔ محمد علی صدیقی
۹۔۳۔ ڈاکٹر وزیر آغا
۹۔۴۔ ڈاکٹر وہاب اشرفی
۹۔۵۔ ضمیر علی بدایونی
۹۔۶۔ اقبال آفاقی
۹۔۷۔ ڈاکٹر ناصر عباس نیر
۹۔۸۔ عمران شاہد بھنڈر
۱۰۔ مابعد جدیدیت کے اہم تنقیدی تصورات:
۱۰۔ا۔ ساخت شکنی
۱۰۔۲۔ رد تشکیل
۱۰۔۳۔ بین المتونیت
۱۰۔۴۔ قاری اساس تنقید
۱۰۔۵۔ تانیثیت
۱۰۔۶۔ نو تاریخیت
۱۰۔۷۔ نو آبادیاتی و مابعد نو آبادیاتی نظریہ
۱۱۔ مابعد جدیدیت کے اہم ثقافتی تصورات
۱۱۔ا۔ لامرکزیت
۱۱۔۲۔ لایقین
۱۱۔۳۔ میڈیائی حقیقت
۱۱۔۴۔ صارفیت کا کلچر
۱۱۔۵۔ میٹروپولیٹن

۱۱۔۶۔ ہر شے کا بطور زبان اور متن مطالعہ

۱۱۔۷۔ نشاناتی نظام

باب دوم:

فکشن کی مابعد جدید تکنیک: متنوع جہات

۱۔ تکنیک کیا ہے؟

۲۔ فکشن کی مابعد جدید تکنیک: تعارف و تعبیر

۲۔۱۔ طنزِ خفی(Irony)

۲۔۲۔ کھیل تماشا(Playfullness)

۲۔۳۔ سیاہ مزاح (Black Humour)

۲۔۴۔ حقسانہ(Faction)

۲۔۵۔ قاری کی شرکت (Participation)

۲۔۶۔ مہافکشن(Metafiction)

۲۔۷۔ تاریخی بیانیہ(Historiographic Metafiction)

۲۔۸۔ فنی مخلوطہ(Pastiche)

۲۔۹۔ سنسنی خیزی(Paranoia)

۲۔۱۰۔ بین المتونیت(Intertextuality)

۲۔۱۱۔ غیر خطی زمانیت(Temporal Distortion)

۲۔۱۲۔ کثرت پسندی (Maximalism)

۲۔۱۳۔ جادوئی حقیقت نگاری (Magical Realism)

باب سوم:

ناول حسن کی صورت حال۔ خالی جگہیں پر۔ کرو میں بیانیے کی تشکیل

۱۔ مصنف و ناول کا تعارف

۲۔ ناول حسن کی صورت حال۔ خالی جگہیں پر۔ کرو کی کہانی

۳۔ بیانیے کی تشکیل میں کہانی کا کردار

۴۔ بیانیے کی تشکیل میں اسلوب کا کردار

باب چہارم:

ناول حسن کی صورت حال۔ خالی جگہیں پر۔ کرو کے مابعد جدید کردار

۱۔ حسن کی صورت حال۔ خالی جگہیں پر۔ کرو کے بنیادی کردار

۱۔۱۔ حسن رضا ظہیر

۱۔۲۔ پروفیسر صفدر سلطان

۱۔۳۔ سعید کمال (پروفیسر صفدر سلطان کا شاگرد)

۱۔۴۔ سعید کمال (فلم ڈائریکٹر)

۱۔۵۔ سیفی (رائیٹر)

۱۔۶۔ انیلا بلال (رائیٹر کم ایکٹرس)

۱۔۷۔ بابا خوشیا

۱۔۸۔ سیٹھ صفدر سلطان

۱۔۹۔ ارشاد کباڑیا

۱۔۱۰۔ جبار (جمع کرنے والا)

۱۔۱۱۔ حکمت بہزاد

۱۔۱۲۔ بلقیس خانم (بلی)

۱۔۱۳۔ ڈیمیٹری سیمر نوف

۱۔۱۴۔ ڈرائیور نور خان

۲۔ حسن کی صورت حال۔ خالی۔ جگہیں۔ پر۔ کرو کے دیگر انفرادی کردار

۲۔۱۔ اشرف اور اکرم

۲۔۲۔ غنچہ گل

۲۔۳۔ چنار گل

۲۔۴۔ پال رش مور

۲۔۵۔ شمشاد ایرانی

۲۔۶۔ گلزار پیارا

۲۔۷۔ مولوی کمال دین

۲۔۸۔ جانی ہیجڑہ

۲۔۹۔ فیروز گویا

۲۔۱۰۔ پروین بیگم (پینو دلاری)

۲۔۱۱۔ جہاں آرا سوہنی

۲۔۱۲۔ فرخندہ ہیر

۲۔۱۳۔ مجسمہ ساز نوجوان

۲۔۱۴۔ پروفیسر ہینز بینڈر

۲۔۱۵۔ اقبال احمد (بالی)

۲۔۱۶۔ برکت (فلم شمع اور شامہ کا ایک ہیرو)

۲۔۱۷۔ شمع (فلم شمع اور شامہ کا ایک ہیروئن)

۲۔۱۸۔ شامہ (فلم شمع اور شامہ کا ایک ہیروئن)

۲۔۱۹۔ رزاق (چائے والا)

۲۔۲۰۔ گلا (اخبار بیچنے والا)

۲۔۲۱۔ شوکی (دال سویاں بیچنے والا)

۲۔۲۲۔ مستان علی (قیمتی پتھر بیچنے والا)

۲۔۲۳۔ بلمور پاجی

۲۔۲۴۔ جوزف

۲۔۲۵۔ اندھا کلکٹر

۲۔۲۶۔ لیونا کا پلان

۲۔۲۷۔ جیلر میخائل زاگروف

۲۔۲۸۔ کرنل بالاکوف

۲۔۲۹۔ گالاڈالی

۲۔۳۰۔ سبحان خان

۲۔۳۱۔ نذر حسین

۲۔۳۲۔ طیفا

۲۔۳۳۔ ڈاکٹر لیوسٹرن باخ

۲۔۳۴۔ پرسانل منیجر

۲۔۳۵۔ ڈی۔ایم۔ڈی

۲۔۳۶۔ راناتھانیدار

۲۔۳۷۔ عطار دھوبی

۲۔۳۸۔ سلطانہ ڈاکو

۲۔۳۹۔ میر مرجان

۲۔۴۰۔ صوبہ خان

۲۔۴۱۔ مہتاب درانی

۲۔۴۲۔ چاچاموچھا

۲۔۴۳۔ راجہ پاؤڈر مل

۲۔۴۴۔ چوہدری پرویز

۲۔۴۵۔ ڈی سوزا

۲۔۴۶۔ لی پالک

۲۔۴۷۔ مارلو

۲۔۴۸۔ کیپٹن ونسٹنٹ زی مین

۲۔۴۹۔ رحمان دادا

۲۔۵۰۔ سرجن سرنج

۲۔۵۱۔ گوگااور گوگی فرنیچر والے

۲۔۵۲۔ صفیہ بیگم

۲۔۵۳۔ زونل منیجر سعید کمال کی دادی

۲۔۵۴۔ فضل دین

۲۔۵۵۔ خالدہ جاوید

۲۔۵۶۔ درانی

۲۔۵۷۔ یوری پوسٹر ناک

۲۔۵۸۔ ڈاکٹر پاشا

۲۔۵۹۔ ڈائریکٹر سعید کمال کی دوستیں

۲۔۶۰۔ بابابلیک شیپ کاترجمہ کرانے والے گاؤں کے دوافراد

۳۔ ناول حسن کی صورت حال۔ خالی جگہیں پر۔ کرو کے متنوع ہم نام کردار

۳۔۱۔ سعید کمال

۳۔۲۔ صفدر سلطان

۳۔۳۔ سیفی (سیف اللہ)

۳۔۴۔ انیلا بلال

۳۔۵۔ عبدالجبار (جبار)

۳۔۶۔ ارشاد

۳۔۷۔ ماسٹر یاسین

۳۔۸۔ حسن

۳۔۹۔ خوشیا

۳۔۱۰۔ غیاث

۳۔۱۱۔ بے بی کٹار

۳۔۱۲۔ سینڈو
۳۔۱۳۔ دلدار
۳۔۱۴۔ جان
۴۔ ناول حسن کی صورت حال۔ خالی ۔جگہیں ۔پر۔ کرو میں بے جان اشیا بطور کردار
۴۔۱۔ پرتگالی شراب کی سبز بوتل
۴۔۲۔ سلیپنگ بیگ
۴۔۳۔ میگافون
۴۔۴۔ کاٹ کر اتاری گئی انگوٹھی
۴۔۵۔ بے شری کا پیپر ویٹ
۴۔۶۔ گول میز
۵۔ جبار جمع کرنے والے کا کتا ہوپ
۶۔ ناول حسن کی صورت حال۔ خالی ۔جگہیں ۔پر۔ کرو میں کردار نگاری کے تجربات

باب پنجم:

ناول حسن کی صورت حال خالی ۔ جگہیں ۔ پر۔ کرو میں فکشن کی مابعد جدید تکنیک کا استعمال

۱۔ طنزِ خفی(Irony)
۲۔ کھیل تماشا(Playfullness)
۳۔ سیاہ مزاح (Black Humour)
۴۔ حقسانہ(Faction)
۵۔ قاری کی شرکت(Participation)
۶۔ مہا فکشن(Metafiction)
۷۔ تاریخی بیانیہ(Historiographic Metafiction)
۸۔ فنی مخلوطہ(Pastiche)
۹۔ سنسنی خیزی(Paranoia)
۱۰۔ بین المتونیت(Intertextuality)

۱۱۔ غیر خطی زمانیت(Temporal Distortion)
۱۲۔ کثرت پسندی (Maximalism)
۱۳۔ جادوئی حقیقت نگاری۔(Magical Realism)
۱۳۔۱۔ تخیلاتی و حقیقی دنیا کا اشتراک
۱۳۔۲۔ وقت کی خود ساختہ تعبیر
۱۳۔۳۔ گنجلک پلاٹ
۱۳۔۴۔ خوابوں کی دنیا
۱۳۔۵۔ مافوق الفطرت عناصر کی کہانیاں
۱۳۔۶۔ ماورائے حقیقت بیانیہ
۱۳۔۷۔ غیبی اور پراسرار علوم
۱۳۔۸۔ حیرت آمیز عناصر
۱۳۔۹۔ غیر واضح عناصر کا استعمال
ماحصل
کتابیات

بسم الله الرحمن الرحيم

سخن ہائے گفتنی

پی۔ ایچ۔ ڈی کے کورس ورک کے دوران ایک ادبی نشست میں انگریزی کی ایک استاد نے مکالمہ کرتے ہوئے ایک جملہ کہا تھا کہ "یہ اردو والے اپنی روایت سے ہٹ کر کچھ نیا تحقیقی کام کیوں نہیں کرتے؟ کیا انھیں نئی تھیوریز نظر نہیں آتیں؟ یا ان میں اتنا شعور ہی نہیں کہ یہ اپنے متون کو نئے نکتہ نگاہ، نئے زاویوں یا نئی تھیوریز کے تناظر میں پرکھ سکیں؟" یہ بات میرے دل میں نشتر کی طرح لگی اور اسی بات نے میرے لیے مہمیز کا کام بھی کیا۔ چناں چہ میں نشست کے فوراً بعد اپنی شفیق اور عزیز ترین استاد محترمہ ڈاکٹر نجیبہ عارف صاحبہ کے دفتر آئی اور ان سے شکوہ کرنے بیٹھ گئی کہ آخر ہم انگریزی والوں کی طرح تحقیق کیوں نہیں کرتے؟ ہم نئی تھیوریز کا اطلاق اپنے متون پر کیوں نہیں کرتے؟۔ انھوں نے بہت تحمل سے میری گفتگو سنی اور اپنے ازلی مسکراتے چہرے سے جواب دیا۔ جو آج بھی میرے حافظے میں ویسا ہی محفوظ ہے۔ انھوں نے کہا کہ ہم اردو والوں کے پاس اپنی تہذیبی اقدار اور ان انگریزی والوں کی نسبت ایک مضبوط روایت بھی ہے اور یہ بھی ایک غلط تاثر ہے کہ ہمارے یہاں جدید تھیوریز کے تناظر میں کام نہیں ہوتا۔ نیز میم نے دلیل کے طور پر اتنے متون کے حوالے دیے کہ میں چپ ہی ہو گئی۔ البتہ یہ ضرور ہوا کہ نئی تھیوریز میں میری دلچسپی کو دیکھتے ہوئے انھوں نے مجھے مرزا اطہر بیگ کا ناول حسن کی صورت حال خالی۔ جگہیں۔ پر۔ کرو پڑھنے کو کہا۔ مجھے اس ناول میں کئی نئے تجربات دیکھنے کو ملے۔ خاص کر کردار نگاری کے حوالے سے مرزا اطہر بیگ نے اس ناول میں کئی جرات مندانہ تجربات کیے ہیں۔ لہٰذا ڈاکٹر نجیبہ عارف صاحبہ کی نگرانی میں پی۔ ایچ۔ ڈی کے مقالے کا موضوع "ناول حسن کی صورت حال خالی۔ جگہیں۔ پر۔ کرو میں تکنیک کے تجربات" (مابعد جدیدیت کے تناظر میں) منتخب کیا۔

ڈاکٹر نجیبہ عارف صاحبہ کی زیر نگرانی اور ہدایات کو مد نظر رکھتے ہوئے اس مقالے کو پانچ ابواب میں تقسیم کیا گیا ہے۔ باب اول میں مابعد جدیدیت کے اساسی مباحث کو بیان کیا گیا ہے۔ مابعد جدیدیت کی تھیوری، تعریف، آغاز ارتقا، مغربی اور مشرقی مابعد جدید شارحین، نیز مابعد جدیدیت کے بنیادی فکری اور ثقافتی تصورات کو بھی اس باب میں بیان کیا گیا ہے۔ باب دوم میں فکشن کی مابعد جدید تکنیک کی مختلف حوالوں سے تعبیر و تشریح کی گئی ہے اور مختلف متون میں ان کا جائزہ پیش کیا گیا ہے۔ باب سوم میں ناول حسن کی صورت حال۔ خالی جگہیں پر۔ کرو میں بیانیے کی تشکیل کا جائزہ لیا گیا ہے۔ اس باب میں مصنف اور ناول کا تعارف، بیانیے کی تشکیل میں پلاٹ اور اسلوب کے کردار کو بیان کیا گیا ہے۔ باب چہارم میں ناول حسن کی صورت حال۔ خالی جگہیں پر۔ کرو

میں مابعد جدید کردار نگاری کا تجزیہ کیا گیا ہے۔اس حوالے سے انفرادی کرداروں اور ہم نام کرداروں اور چیزوں کا بطور کردار، الگ الگ تجزیہ کیا گیا ہے۔ باب پنجم میں ناول حسن کی صورت حال۔ خالی جگہیں پر کرو میں فکشن کی مابعد جدید تکنیک کا عملی اطلاق کر کے امثال کے ذریعے ان تکنیک کا استعمال ناول میں دیکھا گیا ہے۔ ماحصل میں مقالے کے بنیادی سوالات تحقیق کو مد نظر رکھتے ہوئے نتائج مرتب کیے گئے ہیں۔

راقمہ کو اس مقالے کی تکمیل کے دوران بہت سی مشکلات کا سامنا بھی کرنا پڑا۔ سب سے بڑی دشواری تو یہ تھی کہ مابعد جدید تکنیک ابھی تک اردو میں کسی بھی مفکر یا مابعد جدیدی شارحین نے بیان نہیں کی۔ لہٰذا اس حوالے سے مواد اکٹھا کرنا گویا جوئے شیر لانے کے مترادف تھا۔ مگر اپنی عزیز ترین استاد ڈاکٹر نجیبہ عارف کی خصوصی توجہ، مہربانی اور شفقت کی بدولت یہ کار دشوار بھی طے ہو گیا۔ بہت سے انگریزی مضامین پڑھنے کے بعد مواد حاصل ہو ہی گیا۔

اس مقالے کی تکمیل کے لیے سب سے پہلے شکر گزار اور سراپا ممنون ہوں اس قادرِ مطلق ہستی کی جس نے مجھے انسانوں کے قبیلے سے اٹھا کر نیابت کے مرتبے پر بٹھایا۔ اس کے بعد مجھے نطق جیسی خصوصیت سے متصف کر دیا اسی بدولت میں لفظ اور معنی کی وحدت سے آشنا ہوئی۔ یہ رب تعالیٰ کی مجھ پر خاص مہربانی ہے کہ باوجود بہت مشکلات کے میں اس مقالے کو حتمی شکل دینے میں کامیاب ہو سکی۔

اس کے بعد میرے والدین، دادی ماں، ساس سسر، رفیقِ حیات بابر سلیم، ننھی پری خدیجہ بابر اور باقی تمام خاندان والوں کے لیے میرے دل میں تشکر کے وہ جذبات ہیں جنھیں لفظوں میں بیان کرنا میرے لیے بہت مشکل ہے۔ اس لیے کہ انھوں نے نہ صرف مقالہ لکھنے میں میرے لیے آسانیاں فراہم کیں بلکہ ہر قدم مجھے اپنی دعاؤں سے بھی نوازا۔ لیکن ان سب سے بڑھ کر شکریہ میرے بڑے بھائی ڈاکٹر محمد نصیر (ایسوسی ایٹ پروفیسر، ریاضی) کا، جنھوں نے انگلی پکڑ کر نہ صرف چلنا سکھایا بلکہ مجھے اس مقام تک پہنچا کر معاشرے میں صحیح معنوں میں سربلند کر کے زندگی جینے کا سلیقہ بھی سکھایا۔ اس مقالے کی تکمیل کے لیے جتنا انھوں نے مجھے صبح شام ہمت دلائی اور مقالے کی تکمیل کے ہر مرحلے پر میری مدد کی اس کے لیے میں ان کا شکریہ ادا کرنے سے قاصر ہوں۔ ان سب کی دعاؤں کی بدولت میں آج اس مقام تک پہنچی ہوں۔

اساتذہ کے معاملے میں میری خوش قسمتی ہے کہ مجھے ڈاکٹر نجیبہ عارف جیسی شفیق مہربان اور مسکراتی ہوئی استاد ملیں جنھوں نے اس مقالے کے مجوزہ خاکے سے لے کر مقالے کے آخری حرف لکھنے تک میری رہنمائی کی اور کبھی ان کی جبیں شکن آلود نہ ہوئی۔ میں تہہ دل سے ڈاکٹر نجیبہ عارف کی ممنون ہوں جنھوں نے ہمیشہ کرم گستری

فرمائی اور ادب کی فہم کے ساتھ ساتھ سماجی زندگی کی مشکلات سے نبرد آزما ہونے کے لیے نہ صرف میرا ساتھ دیا بلکہ زندگی کے ہر معاملے پر میری رہنمائی بھی کی۔ ان کے لیے شکریے کے روایتی الفاظ بہت کمتر اور ہیچ ہیں۔ ان کے لیے صرف اتنا ہی کہوں گی۔

جذبات ایک عالم اکبر ہے الفاظ کی دنیا چھوٹی سی
اظہارِ تشکر کیوں کر ہو، یہ جرات، جرات بے جا ہے

باقی مقالے کی تحریر سے تکمیل تک کے مراحل میں جن اساتذہ کی دعائیں اور حوصلہ افزائی ہم رکاب رہی ان میں محترمہ ڈاکٹر حمیرا اشفاق صاحبہ، ڈاکٹر سائرہ بتول، ڈاکٹر صباحت مشتاق صاحبہ شامل ہیں۔ ان سب کا شکریہ۔

بہت خصوصی شکریہ اپنی محترم استاد، شفیق دوست اور مہربان ساتھی ڈاکٹر شیراز فضل داد کا۔ جنھوں نے نہ صرف پیشہ ورانہ امور میں میری رہنمائی اور مدد کی بلکہ ہر لحظہ مقالہ لکھنے کی حوصلہ افزائی بھی کی اس کے ساتھ ساتھ انھوں نے اپنے ذاتی کتب خانے سے مابعد جدیدیت اور ادبی اصطلاحات کی بہت سی کتب (ایک لمبے عرصے کے لیے) فراہم کر کے مجھے بہت سی مشکلات سے بھی بچا لیا۔

آخر میں بہت شکریہ اپنی دوستوں ڈاکٹر غلام فریدہ، محترمہ بی بی امینہ، محترمہ روبینہ پروین، محترمہ ماریہ ترمذی، محترمہ غزل یعقوب اور ان سب رفقائے کار کا، جنھوں نے اس مقالے کی تکمیل کے لیے اپنی دعاؤں کے ساتھ ساتھ ہمہ وقت میری حوصلہ افزائی بھی کی۔ محترمہ عاصمہ نذیر کا خصوصی شکریہ جنھوں نے اس مقالے کے تکنیکی مراحل کی تکمیل میں بھرپور ساتھ دیا۔ مجھے امید ہے آنے والی زندگی میں بھی ان سب کی معاونت اور دعائیں میرے ساتھ رہیں گی۔

نعیمہ بی بی
۲۴ ستمبر ۲۰۱۸ء

بابِ اوّل

مابعد جدیدیت: اساسی مباحث

باب اوّل:

مابعد جدیدیت: اساسی مباحث

مابعد جدید تھیوری:

مابعد جدیدیت عہد حاضر کی ایک اہم اصطلاح یا ادبی رویہ ہے۔مابعد جدیدیت کو ایک پیچیدہ اصطلاح یا مختلف خیالات کا مرکب سمجھا جاتا ہے۔۱۹۸۰ء میں مابعد جدیدیت کا آغاز ہو گیا تھا۔لیکن اس کا مفہوم بتانا خاصا مشکل ہے۔ اس لیے کہ مابعد جدیدیت ایک تصور ہے ایک ایسا تصور جو مختلف تصورات کا مجموعہ ہے۔ اس میں فنون لطیفہ، فن تعمیر، موسیقی، فلم ادب، سماجیات، معاشیات، مواصلات، فیشن اور ٹیکنالوجی سب تصورات آجاتے ہیں۔ اس سب کی وجہ سے یہ کہنا بہت مشکل ہے کہ مابعد جدیدیت کا آغاز کب ہوا؟ لیکن بہر حال یہ کہنا آسان ہے کہ اس کا آغاز جدیدیت کے بعد ہی ہوا ہو گا۔مابعد جدیدیت کی تفصیل میں جانے سے پہلے یہ دیکھنا ضروری ہے کہ جدیدیت کیا ہے؟ کیوں کہ جدیدیت کے بطن سے ہی مابعد جدیدیت کا ظہور ہوا ہے۔

جدیدیت:

جدیدیت انگریزی لفظModernism کا ترجمہ ہے ۔اس سے مراد ہے کچھ نیا یا روایت سے ہٹا ہوا۔ سعادت سعید اس بارے میں کہتے ہیں کہ جدیدیت کی اصطلاح زمانی و مکانی حوالے سے تھوڑی سی معنوی تبدیلی کے ساتھ ساتھ چلتی ہے اس لیے اس کا کوئی مستقل مفہوم نہیں ہو سکتا زمانے اور ماحول کے ساتھ جدیدیت کا تصور متعین ہوتا ہے کوئی عہد اس لیے جدید کہلاتا ہے کہ وہ عصری ضروریات اور نفس ماحول کی تبدیل شدہ صورت حال کو پیش کرنے کے ساتھ ساتھ منتشر ،ریزہ ریزہ اور بکھری ہوئی حقیقتوں کو نئی ترکیبی اور تعمیری شکل میں پیش کرتا ہے۔[1]

Oxford Dictionary Of Literary Terms میں جدیدیت کی تعریف یوں بیان کی گئی ہے:

> A general term applied retrospectivelty to the wide range of experimental and avant-grade trends in the literature(and other arts)of the early 20th century, including, symblosim, Futrism,

Expressionism ,Imagism,Vorticism,Ultraism,Dada and Suurrealism along with the innovations of Unaffilliated writers.[2]

مغربی مفکرین اور بہت سے مشرقی مفکرین نے بھی اس پر کافی غور کیا ہے کہ صحیح طور پر جدیدیت کا آغاز کب ہوا؟ اور کس طرح اس فرق کو بتایا جا سکتا ہے کہ کیا چیز جدید ہے اور کیا چیز جدید نہیں ہے؟ جتنا وہ غور و فکر کرتے رہے انھیں ہر عہد میں کچھ نہ کچھ نیا ضرور نظر آیا۔ ڈاکٹر آغا افتخار حسین لکھتے ہیں کہ جدیدیت کوئی جدید شے نہیں ہے جدیدیت اتنی ہی قدیم ہے جتنی انسانیت۔ جدیدیت کے اظہار کے ذرائع بدلتے رہے۔ افکار اور واقعات تاریخی تناظر میں قدیم یا جدید ہو سکتے ہیں لیکن اپنے مقام اور اپنے عہد میں تمام واقعات جدید تھے۔[3] یہی بات ڈاکٹر تبسم کاشمیری نے ان الفاظ میں بیان کی ہے:

> جدیدیت ایک نئے تجرباتی دور کا نام ہے ہر تجربہ کی حدود اُس کے عہد کے مسائل سے متعین ہوتی ہے۔[4]

لیکن بہ طور اصطلاح جدیدیت بیسویں صدی میں سامنے آئی۔ جدیدیت انیسویں صدی کے اواخر اور بیسویں صدی کے اوائل میں مغربی معاشرے میں ثقافتی رجحانات میں خارجی اثرات سے پیدا ہونے والی تبدیلیوں کے امکانات کی وسیع پیمانے پر دوررس فکر و نظر کی ایک فلسفیانہ تحریک ہے اس کی ایک وجہ اصطلاحات کی بھرمار ہے۔ تاہم جدیدیت کی تعریف ہمیشہ متنازع رہی۔ دوسری وجہ یہ ہے کہ یہ شہری زندگی کی جدید خطوط پر تیزی سے نشو و نما اور انڈسٹری میں نئی مشینوں کے آنے اور ٹیکنالوجی کی بھرمار یعنی صنعتی معاشرے کی جدید تشکیل نو کی تحریک ہے جو پہلی جنگ عظیم کے ردعمل کے طور پر سامنے آئی۔[5]

ڈاکٹر میری کلاجس (Dr. Marry Klags) لکھتی ہیں کہ جدید خیالات عام طور پر بیسویں صدی کی جمالیاتی تحریک ہی سے تعلق رکھتے ہیں۔ جدت پسندی سے مراد ایسا قاعدہ اور کلیہ ہے جو فلسفیانہ، سیاسی اور اخلاقی خیالات سے مل کر بنا ہے۔ جدت پسندی اور جدید خیالات روشن خیالی کے نمائندہ ہیں۔ لفظ جدید پہلی دفعہ انیسویں صدی میں سوشیالوجی (عمرانیات) میں استعمال کیا گیا۔[6]

لفظ جدید سے مراد موجودہ صدی کو پرانی صدی سے فرق کرنا تھا۔ اسے قدیم رسومات کو ترک کرنے کا نام بھی دیا گیا۔ مثلاً جتنی معاشرتی رسمیں تھیں، مذہبی پابندیاں تھیں ان سب کے خلاف صدائے احتجاج بلند ہونا شروع ہو گئی۔ لوگوں میں عمومی طور پر تھوڑی بیداری بھی پیدا ہونا شروع ہوئی۔ اسی لیے اس عہد کو یورپی روشن خیالی کے عہد سے بھی موسوم کیا جاتا ہے۔

روشن خیالی جو اٹھارویں صدی کے وسط سے شروع ہوئی اور اس نے پورے یورپ میں ایک طرح کا انقلاب برپا کیا۔ روشن خیالی کا سب سے اہم عنصر لوگوں کے یقین کا عقیدہ تھا۔ روشن خیالی نے دراصل اس سوچ کو پروان چڑھایا کہ دنیا کا ہر شخص سوچنے سمجھنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ اس لیے کسی بھی شخص کو غیر اختیاری طور پر خود بخود طاقت اور دیگر حکام کا یقین نہیں کر لینا چاہیے۔ روشن خیالی کے مطابق لوگوں کو اس کا بھی یقین نہیں کر لینا چاہیے جو چرچ سکھاتا ہے یا جس کی پادری تبلیغ کرتے ہیں وہ سب کا سب درست ہے۔ اس کے علاوہ روشن خیالی نے لوگوں پر یہ بھی واضح کیا کہ ایک معاشرہ اس وقت سب سے بہتر ہو سکتا ہے جب تک اس کے تمام ارکان، ان کی حیثیت سے قطع نظر، اس کی ترقی کے لیے یکساں طور پر تعاون کریں۔

بیشتر مورخین روشن خیالی کو نشاۃ ثانیہ (Renaissance) سے منسلک کرتے ہیں۔ محمد حسن عسکری نے بھی یورپی نشاۃ ثانیہ کو جدیدیت کا نقطہ آغاز قرار دیا ہے۔[۷]

ناصر عباس نیر نے بھی اسی نکتے کو بیان کیا ہے وہ کہتے ہیں کہ حقیقت میں جدیدیت کے پس منظر میں "ہیومنزم" موجود ہے۔ اس کا آغاز اٹھارویں صدی کے آخری نصف میں ہوا اسے روشن خیالی کی تحریک کا بھی نام دیا گیا۔[۸]

دراصل یہ روشن خیالی ہی آگے چل کر جدیدیت کی تحریک کا بنیادی محرک بنی اس بات کو یوں بھی سمجھا جا سکتا ہے کہ روشن خیالی کے ایجنڈے کے جو بنیادی نکات تھے وہ اصل میں جدیدیت کا نکتہ آغاز تھے۔ ڈاکٹر اقبال آفاقی نے ان نکات کی تفہیم کچھ یوں کی ہے۔

۱۔ عقل ہی انسان کی بنیادی صفت ہے۔ صنعتی انقلاب کے عروج کے زمانے میں تسلیم کیا گیا کہ وہ معروضی اور عقلی حقیقت جس نے علم کو تخلیق کیا وہ سائنس ہے۔ سائنس دنیا کے بارے میں اصل حقیقت سے آگاہ کرتی ہے۔

۲۔ عقل ہی انسانی زندگی کے تمام فیصلوں کی حتمی منصف ہے۔ صرف عقل ہی یہ فیصلہ کر سکتی ہے کہ صحیح کیا ہے؟ خیر اور شر کو کیسے پرکھا جا سکتا ہے؟ اخلاقی اور غیر اخلاقی اعمال کون کون سے ہیں؟ ان سوالوں کا بہتر جواب وہی دے سکتے ہیں جو سائنس کا علم رکھتے ہیں۔

۳۔ فرد اور انسانیت دونوں بطور کل تکمیل کی جانب رواں دواں ہیں۔ ترقی کا اصول خط مستقیم کا پابند ہے۔

۴۔ عقل و فراست کے اعتبار سے تمام انسان مساوی ہیں اور قانون کی نظر میں برابر کا درجہ رکھتے ہیں۔ سب

انفرادی آزادی کے حق دار ہیں۔

۵۔ زندگی کے تمام معاملات میں رواداری ہونی چاہیے۔ اس سے زندگی میں امن و سکون کی فضا پیدا ہوتی ہے اور اس کے لیے حکومتی سطح پر سیکولر اپروچ ضروری ہے۔

۶۔ عقائد کی بنیاد عقل ہے۔ مقدس الواح، قدیم روایات یا پادریوں کے احکامات کو سند کے طور پر قبول نہ کیا جائے۔

۷۔ روشن خیالی علاقائی رسم و رواج اور علاقائی ترجیحات کی مخالفت کرتی ہے اور اجتماعی انسانی تہذیب کو انسانیت کی معراج سمجھتی ہے۔

۸۔ روشن خیالی فن کو عقلی علوم سے نچلے درجے پر رکھتی ہے۔ تعلیم کا واحد مقصد کارآمد علم کی ترسیل ہے۔ کردار و احساسات کی تشکیل نہیں۔

۹۔ سائنس غیر جانبدار معروضی علم اور مہارت کا نام ہے۔

۱۰۔ سائنس انسان کو ترقی کی جانب لے جاتی ہے۔

۱۱۔ مذہب کی حقیقت کچھ نہیں۔ اصل حقیقت سائنس ہی کی ہے۔

۱۲۔ زبان کو عقل کے اصولوں کا پابند ہونا چاہیے۔[۹]

یوں جدیدیت کی بنیاد سائنس کو ٹھہرایا گیا۔ فرد کو اولیت دی گئی اور انسانی اقدار کو مذہب سے بڑھ کر درجہ دیا گیا۔ فرد کی انفرادی آزادی کے حق میں بات کی گئی اور سب سے بڑھ کر عقلیت پرستی کو عام کیا گیا۔

جدیدیت کا پس منظر:

یورپی نشاۃ ثانیہ کیا ہے؟ اور اس دور کی کن خصوصیات کی بنا پر یہ وقوع پذیر ہوا اس کے لیے یورپ کی مختصر ترین تاریخ کو کھنگالنا ضروری ہے۔ تاکہ جدیدیت کا پس منظر اور خدوخال واضح ہو سکے۔

عیسائیت کے فروغ کے بعد پانچویں صدی عیسوی سے پندرھویں صدی عیسوی تک کا عہد Dark Ages ،تاریک زمانہ اور ظلماتی دور کے نام سے یاد کیا جاتا ہے۔ پندرھویں صدی عیسوی میں یورپ میں نشاۃ ثانیہ اور خود ساختہ بیداری پیدا ہوئی۔ جو پندرھویں صدی سے سولھویں صدی پر محیط ہے۔

پندرھویں صدی میں یورپ حصول علم کی طرف متوجہ ہوا اس لیے اس عہد کو بیداری اور نشاۃ ثانیہ کا عہد

کہا گیا۔ اس عہد میں مذہبی بیزاری عام ہوئی۔ اس کی وجہ یہ تھی کہ اس عہد میں حکمرانوں، پادریوں اور دینی ٹھیکے داروں نے مل کر عوام کو مذہبی بیڑیوں میں جکڑ لیا تھا۔ یہاں تک کہ عوام کو اصل مذہب سے دور رکھا جاتا تھا۔ عوام کو وہی تعلیم دی جاتی جسے حکمران یا چرچ و پادری کو فائدہ ہوتا۔ انھیں اصل علم سے دور رکھا گیا۔ دوسرے لفظوں میں عوام کی فکری حسیات پر قدغن لگائی گئی تاکہ وہ سوچ بچار نہ کر سکیں۔ چرچ اور پادری سائنس اور عقلیت کے خلاف تھے اس لیے عوام بھی ترقی نہیں کر رہے تھے۔ جب بھی کوئی شخص کوئی نئی فکر، سوچ یا کوئی نیا خیال لے کر آتا جو چرچ یا حکومت کے نظریات کے متصادم ہوتا تو کلیسا اسے فوراً سزا سنا دیتا۔ ان سب حالات نے عوام میں مذہب کے خلاف سخت بیزاری پیدا کر دی۔ چناں چہ ان کے ہاں فکری سطح پر عوام میں شعور بیدار ہونے لگا۔

یورپ میں اس عہد کو بیداری اسی وجہ سے کہا جاتا ہے کہ ان کے ہاں مذہبی فکر در حقیقت خواب غفلت تھا جس سے یورپی قوم بیدار ہوئی اور اس نے ترقی کا مصمم ارادہ کر لیا یورپ نے مذہب کو ترقی کی راہ میں رکاوٹ سمجھ لیا۔ اور اسے پیچھا چھڑانے کے طریقوں پر غور و فکر شروع کر دیا۔ گویا یورپ نے خود کو جہالت سے بچانے کے لیے مذہب کی راہ ہمیشہ کے لیے ترک کر دی۔

نشاۃ ثانیہ کے عہد کی خصوصیات مندرجہ ذیل ہیں۔

۱۔ اس دور میں انسان کو مرکز کائنات تسلیم کیا گیا اور کائنات کے ہر معاملے کو انسان کے تناظر میں دیکھا جانے لگا۔

۲۔ نشاۃ ثانیہ کے عہد میں عیسائیت مذہب کی عقیدت میں کمی واقع ہونے لگی۔ مذہبی بیزاری عام ہونے لگی۔ مادیت پرستی عام ہو گئی۔

۳۔ آخرت کی زندگی کو غیر یقینی اور خارج از عقل سمجھا جانے لگا۔

۴۔ نیچر اور فطرت کو مذہب پر مقدم سمجھا جانے لگا۔

۵۔ تسخیر کائنات یورپی انسان کا سب سے بڑا جنون بن گیا۔

۶۔ اس دور میں کسی بھی فکر کو عوامی سطح پر قبول نہیں کیا گیا۔ بلکہ مختلف طرح کے نظریات کا رواج رہا۔ جنھیں اس دور میں پیش کیا گیا اور اس پر غور کیا جانے لگا۔ ان میں سے بعض پر زیادہ زور دیا گیا اور بعض کو یکسر نظر انداز کر دیا گیا۔

۷۔ سولھویں صدی میں یورپی عیسائی حکومتوں نے پوری دنیا پر یلغار کی اور دنیا کے ایک بڑے حصے کو غلام بنا لیا۔

کولونیل ازم کے ذریعے یورپ دولت سے مالامال ہوگیا۔ اسی دولت کی بدولت جدید سائنس و ٹیکنالوجی کے لیے وسائل کے ڈھیر لگ گئے۔ نئی نئی ایجادات ہونے لگیں۔

نشاۃ ثانیہ کی یہی وہ خصوصیات تھیں جنھوں نے یورپ میں "عقلیت پسندی" Age of Reason کی راہ ہموار کی۔ یہ دور یورپی تاریخ کا اہم ترین دور ہے کیوں کہ یہی وہ زمانہ ہے جو تمام جدید مغربی افکار اور فلسفوں کا دور ہے۔ اس کی حدود سترھویں صدی سے اٹھارویں صدی تک پھیلی ہوئی ہیں۔ اس دور کی خصوصیات میں سے اہم ترین خصوصیت فرد کو اہمیت دینا ہے۔ وہ اہمیت جو اس سے قبل مذہب کو حاصل تھی اور اس بات کو تسلیم کر لیا گیا کہ انسانی عقل ہی کل ہے جو بات عقل کی دسترس میں نہ ہو وہ مشکوک ہے۔ رینے ڈیکارٹ Rene Descartes (۳۱ مارچ ۱۵۹۶ء۔ ۱۱ فروری ۱۶۵۰ء) اور آئزک نیوٹن (Isaac Newton) (جنوری ۱۶۴۳ء – ۳۱ مارچ ۱۷۲۷ء) اس دور کے بانی مفکرین ہیں۔ جن کے فلسفے پر آگے چل کر ڈیوڈ ہیوم (David Home ۷ مئی ۱۷۱۱ء۔ ۲۵ اگست ۱۷۷۶ء) نے کہا تھا کہ ہر اس شے کو جسے حسی تجربے اور حواس خمسہ کی دسترس میں نہ لایا جاسکے اسے شک کی نگاہ سے دیکھنا چاہیے۔

آنے والے دور میں یہی رجحان فرانس کے فلسفی کانٹ کے نظریہ ثبوتیت اور انگریزوں کے نظریہ منطقی اثباتیت کی شکل میں ظاہر ہوا۔ ہیوم اور کانٹ نے جدیدیت کے فکری اور عملی تسلط میں مرکزی کردار ادا کیا ہے کانٹ کا کمال یہ ہے کہ اس نے عقلیت اور تجربیت کو ملا کر جدید سائنسی انقلاب کی فکری اساس کو ممکن بنایا اور سائنسی تجربے پر پورا اترنے والے علوم کو اصل قرار دے کر باقی تمام علوم کو اس دائرے سے خارج کر دیا۔ اس طرح جدیدیت نے تمام مابعد الطبیعاتی سوالات کا انکار کر دیا۔ اور ایک نئی مابعد الطبیعات کی بنیاد رکھی جو خالص تر علمی ہے۔[۱۰]

اس دور کی اہم خصوصیات درج ذیل ہیں۔

۱۔ وحی نام کی کوئی شے وجود نہیں رکھتی۔

۲۔ انسانی عقل زندگی کے ہر میدان میں رہنمائی کے لیے کافی ہے۔

۳۔ انسان کی تمام جدوجہد کا مقصد و محور تسخیر کائنات قرار دیا گیا۔

۴۔ اس عہد میں مغرب نے روح اور روحانیت کو اپنی فکر سے نکال دیا اور اس کے چاروں طرف مادیت پرستی عام ہونے لگی۔

۵۔ اسی زمانے میں حسی تجربے کو اہمیت ملی اور جو چیز عقل انسانی میں نہ آئے اسے مشکوک سمجھا گیا۔

عقلیت پسندی کے اسی دور کے ساتھ ساتھ یورپ میں روشن خیالی (Enlightment) اور ماڈرن ازم کا دور شروع ہوتا ہے۔ جو انیسویں صدی میں یورپ کے صنعتی انقلاب اور سائنسی ترقی کے ساتھ ساتھ چلتا ہے۔

روشن خیالی ایک فکری تحریک تھی جس کا آغاز فرانس، برطانیہ اور جرمنی سے ہوا۔ اور جس کے اہم ترین اہداف میں شخصی آزادی، جمہوریت اور عقل کو معاشرے کی بنیادی اقدار کے طور پر حاصل کرنا تھا بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ روشن خیالی کی تحریک فریڈم، مساوات، مادی ترقی اور جمہوریت کے اسی تسلسل کے ساتھ آگے بڑھ رہی تھی جس کی بنیاد نشاۃ ثانیہ میں رکھ دی گئی تھی۔ جدیدیت بنیادی طور پر معاشرے میں توازن اور ترتیب کی حمایت کرتی ہے۔ یوں کہا جا سکتا ہے کہ عقلی توجیہہ ترتیب کی طرف زیادہ مائل کرتی ہے معاشرہ جتنا ترتیب میں ہو گا وہ اتنا ہی بہتر کام کر سکتا ہے کیونکہ جدیدیت ترتیب کو بڑھانے کے عمل کی طرف مائل کرتی ہے۔ اس لیے جدید معاشرے ہر اس چیز کے خلاف تحفظ فراہم کرتے ہیں جو بے ترتیبی پھیلاتے ہوں۔ جدید معاشرے اسی لیے ترتیبی اور بے ترتیبی کے درمیان ایسی فضا قائم کرتے ہیں کہ ترتیب ہی سب کچھ ہو، مگر اس کے لیے انھیں بے ترتیب چیزوں کو ظاہر کرنا پڑتا ہے۔ اس طرح جدید معاشرے بے ترتیب چیزوں کو مسلسل تخلیق کر رہے ہیں۔ مغربی کلچر میں اس چیز کو "The Others" یا "دوسرے پن" کا نام دیا جا سکتا ہے۔ اس لیے ہر وہ چیز جو غیر سفید، غیر نر، غیر مخالف جنس پرست، غیر صاف، غیر عقل ہو وہ بے ترتیب میں شامل ہے اور اسے جدید عقلی ترتیب یافتہ معاشرے سے نکالنے کی ضرورت ہے۔ وہ طریقے جن کے ذریعے سے جدید معاشرے چیزوں پر ترتیبی اور بے ترتیبی کا لیبل لگاتے ہیں کوشش کرنی چاہیے کہ یہ طریقے مستقل ہو سکیں۔ [۱۱]

جدیدیت کے پس منظر میں وجودیت کی فکری تحریک بہت نمایاں ہے۔ وجودیت سے مراد ایک ایسا نظریہ ہے جس کے ذریعے انسانی زندگی ممکن نظر آتی ہے اور مزید برآں یہی نظریہ اس بات کی خبر دیتا ہے کہ ہر سچائی اور ہر عمل انسانی ماحول اور انسانی داخلیت کا پرتو ہے۔ [۱۲]

جدیدیت کے رجحانات میں وجودیت نے ایک تحریک کی شکل اختیار کی۔ بے شک بیسویں صدی میں اس تحریک نے بہت فروغ پایا مگر وجودی رویے تو روز اول سے موجود ہیں۔ جب سے انسان نے شعور حاصل کیا تب سے ہی وہ طرح کے حالات و واقعات سے نبرد آزما ہو رہا ہے۔ یوں موضوعیت پسندی کی تاریخ اتنی ہی پرانی ہے جتنا انسان۔ لیکن وجودیت کی تحریک کا آغاز بیسویں صدی میں یورپ میں ہوا۔ اس اصطلاح کا استعمال گابریل مارسل

Gabriel Marcel(۱۸۸۹ء-۱۹۷۳ء)، (جو ایک کیتھولک عیسائی تھا) اور ژاں پال سارتر Jean-Paul Sartre (۱۹۰۵ء-۱۹۸۰ء) (جو ایک ملحد تھا) ان دونوں نے کیا۔[۱۳]

وجودیت انسانی رویوں اور انسانی ذات کے اثبات کے متعلق کچھ ایسے موضوعات پر بحث کرتی ہے۔ جو روایتی فلسفے کے نظریات سے مختلف ہے۔ اس لحاظ سے وجودیت فلسفے کی لگی بندھی روایات سے ایک بغاوت ہے۔ وجودی مفکرین کے ہاں عمومی کیفیات محدودیت، جرم، بیگانگی، مایوسی اور موت عام ملتی ہیں۔ ان کے ہاں یہ موضوعات، وجود اور فرد کی ذات کے اثبات کے حوالے سے اہم ہیں۔ قاضی جاوید حسین کہتے ہیں کہ

> یہ ابتری و مایوسی تمام تسلیم شدہ روایات کے خلاف بغاوت، مادہ پرستی کا تخیل، فکر، ادب و فن میں جذبہ و وحدت کا انتشار، عدم تحفظ کا احساس، سماجی، سیاسی، مذہبی، اخلاقی و جمالیاتی اقدار کی شکست و ریخت، جن سے ہماری ثقافت صورت پذیر ہوتی ہے، نے وجودی فلسفے کو خام مواد فراہم کیا۔[۱۴]

وجودی مفکرین بنیادی طور پر فرد کی انفرادیت اور آزادی انتخاب کے قائل ہیں۔ اس لیے کوئی بھی اپنے آپ کو کسی مخصوص مکتبۂ فکر سے جوڑ کر پابند اور اسیر نہیں کرنا چاہتا۔ اسی لیے وجودی فلسفیوں کے ہاں ایک فکری تنوع موجود ہے۔ شاید اسی لیے بہت سے مفکرین نے وجودیت کو نظام فکر ماننے کے بجائے محض فکری تحریک تسلیم کیا ہے۔[۱۵]

اس لیے کہ ان مفکرین کے نزدیک خلفشار، بے چینی، اضطراب، جنگوں کی تباہ کاریاں، موت کی ارزانی، آمریت، بار بار کی بغاوتیں، روحانی اقدار کا زوال، مذہب کے نام پر ہونے والے قتل اور مشینی زندگی کی تباہ کاریاں انسان کے لیے اذیت کا باعث بن گئیں۔ جس کی وجہ سے انسان نے اپنے وجود کی طرف مراجعت کی اور وجودیت کی تحریک سامنے آگئی۔

ڈاکٹر قادر لکھتے ہیں کہ:

> وجودیت کا فلسفہ تنہائی اور بیگانگی یا غیریت کا فلسفہ ہے۔ یہ اس دور کی پیداوار ہے جب انسان اپنی تمام اقدار کھو بیٹھتا ہے۔[۱۶]

وجودیت کے اہم عناصر میں وجود، موضوعیت، صداقت، داخلیت، کرب، اکتاہٹ، کراہت، مایوسی، خوشی، جہد و عمل، امکان، انتخاب، فیصلہ، لغویت وغیرہ شامل ہیں۔ اس لیے وجودی مفکرین وجود کی تعریف اصلیت، واقعیت، شخصیت کی روشنی میں کرتے ہیں۔ انسان کی اصلیت درج بالا عناصر سے ہی ترتیب پاتی ہے۔ انسان ان میں

سے اپنے رجحان کے مطابق رویے اپناتا ہے۔ اور ان کا اظہار مخصوص حالات میں کرتا ہے۔[۱۷]

وجودیت نے جدیدیت کے مباحث کو ایک نئے فکری رجحان کے طور پر واضح کیا۔ وجودیت انسانی رویوں اور انسانی ذات کے اثبات کے متعلق کچھ ایسے موضوعات پر بحث کرتی ہے جو روایتی فلسفے کے موضوعات سے مختلف ہیں۔ اس لحاظ سے وجودیت فلسفے کی لگی بندھی روایات سے ایک بغاوت ہے۔ وجودی فلسفیوں کے ہاں وجود کی استواریت اور یکجائی کا تصور موجود ہے جو فرد کی موضوعیت یا داخلیت سے جنم لیتا ہے۔ ان موضوعات میں آزادی، فیصلہ، انتخاب اور ذمہ داری جیسے موضوعات بہت اہم ہیں۔ وجودی نکتہ نظر سے یہی افعال و اعمال کسی فرد کی زندگی کے سب سے اہم افعال و اعمال ہیں۔ اسی وجہ سے انسان اپنے فیصلوں کے ذریعے اپنی ذات کی تلاش کرتا ہے۔ وجودیت نے خدا کے بجائے فرد کی ذات کو اہمیت دی۔ فلسفہ وجودیت کی رو سے آدمی محض کائنات یا دنیا کا ایک جزو نہیں بلکہ دنیا کے ساتھ منسلک ہے۔ فرد امکانات کی تلاش میں رہتا ہے اور انسان نے تمام تر ایجادات انھی امکانات کے وسیلے سے کی ہیں۔ لیکن ان مفکرین کے یہاں مذہب اور خدا کا کوئی تصور موجود نہیں اس لیے ہر چیز انسانی وجود سے جڑی نظر آتی ہے۔ یہاں وجودیت کا فلسفہ جدیدیت میں ضم نظر آتا ہے۔[۱۸]

ماڈرن ازم یا جدیدیت کے حامی فلسفیوں نے مذہبی دعوؤں کو اس بنا پر رد کر دیا کہ یہ دعوے سائنس کی کسوٹی پر پورے نہیں اترتے تھے۔ وزیر آغا لکھتے ہیں کہ سب سے پہلا جدید مفکر بیکن تھا۔ جس کے نظریات اس رجحان سے میل کھاتے تھے کہ آخرت چونکہ نظر نہیں آ رہی اس لیے آخرت کی فکر چھوڑ دینی چاہیے۔ جب مر جائیں گے تب آخرت کی دیکھی جائے گی۔ دنیا چوں کہ نظروں کے سامنے ہے اس لیے پہلے اس کی فکر کرنی چاہیے۔ اس لیے دنیا میں گھومنا پھرنا اور اس کو دیکھنا چاہیے۔[۱۹]

جدیدیت نے عوامی زندگی کے تقریباً سبھی شعبوں کو پلٹ کر رکھ دیا۔ مثلاً قومی ریاست اور قومیت کا تصور اسی زمانے میں آیا۔

نظریہ قومیت کی تاریخ وارتقا کے متعلق مختلف نظریہ جات موجود ہیں۔ بعض مفکرین نے اس کا نقطہ آغاز صلیبی جنگوں کے بعد یورپ میں مذہبی بیزاری کو قرار دیا۔ یعنی مذہب کے متبادل نظام کے طور پر قومیت کے نظریہ میں پناہ تلاش کی گئی اور وطن کی بقا اور سالمیت کی خاطر قومیت کا نظریہ پیش کیا گیا۔ قومیت کا دوسرا نظریہ یہ ہے کہ جاگیرداری کے خاتمے اور سرمایہ داری کے ابتدائی زمانے میں مختلف قومیں شکل پذیر ہوئیں، یہ قومیت کا نقطہ آغاز تھا۔ دوسرا دور وہ ہے جب سامراج وجود میں آیا، یعنی جب سرمایہ داری نے عروج حاصل کیا اور منڈیوں اور خام

مال کی تلاش میں نو آبادیاتی نظام شروع ہوا۔ یہیں سے اپنی قوم کی ترقی اور دوسری قوموں کے استحصال کا سلسلہ شروع ہوا۔ جدید مغربی نظریہ قومیت کا اولین مظاہرہ یورپ میں کلیسا اور پاپائیت کے خلاف شدید رد عمل کی صورت میں سامنے آیا۔ مذہب بیزار تحریک کے نتیجہ میں قومیت کے جذبات بیدار ہوئے اور پروان چڑھے۔ اور یہی موجودہ تصور قومیت کا باقاعدہ آغاز ہے۔ سترھویں صدی میں انقلاب فرانس آیا، جو صرف سیاسی نظام کی تبدیلی کا نام نہیں تھا، بلکہ اس کے پیچھے قومیت کا نظریہ کار فرما تھا۔[۲۰]

بیسویں صدی تک قومیت کا نظریہ اتنا مضبوط ہو چکا تھا کہ اس کی بنیاد پر دنیا میں بڑے بڑے سانحات اور تبدیلیاں رونما ہوئیں۔ اسی کے نتیجے میں امریکہ اور یورپ میں آزاد ریاستیں قائم ہوئیں۔ اور لبرل جمہوریت کی داغ بیل پڑی۔

جدیدیت نے مفاد پرستی (Utilitarianism) کے تصور کو عام کیا جس کی رو سے اپنا مفاد حاصل کرنا اولین ترجیح بن گیا۔ ہر وہ کام اچھا سمجھا جانے لگا جس سے مادی فائدہ حاصل ہو سکے۔ جدیدیت نے انسان کی انفرادیت کو ختم کر کے مادیت کو فروغ دیا۔ شمیم حنفی لکھتے ہیں:

> جدیدیت انفرادیت پر اس لیے زور نہیں دیتی کہ انسان کی ایسی الجھنیں جن کا حل اسے گردو پیش میں نہیں مل سکا وہ صرف اسی کے دائرہ اختیار میں ہے۔ جدیدیت ہمہ صفت انسان کے تصور کو رد کرتی ہے۔[۲۱]

اس کے نتیجے میں یورپ میں ایک طرح کا اخلاقی بحران بھی پیدا ہو گیا۔ لیکن سماجی سطح پر بیداری پیدا ہوئی۔ جدیدیت نے فرد کے سماجی، تاریخی اور سیاسی حالات و کوائف سے رشتہ منقطع کر کے صرف اُس کے باطن اور اُس سے جڑے میلانات و مسائل کو اجاگر کرنے کی سعی کی۔

جدیدیت کی دو اقسام ہیں ایک تو وہ جدیدیت جس کا آغاز سولھویں صدی سے ہوا۔ اور اس نے مغربی معاشرے کو بہت متاثر کیا۔ اسے نشاۃ ثانیہ بھی کہا گیا اس کے تحت معاشرے میں مختلف رجحانات بھی پروان چڑھے۔ دوسری انیسویں صدی کی جدیدیت ہے جو باقاعدہ ایک تحریک تھی جس نے فرد کی داخلیت اور کرب کو اہمیت دی۔ ڈاکٹر اسلم جمشید پوری لکھتے ہیں:

> جدیدیت دراصل ترقی پسند تحریک کی نفی کرتے ہوئے فرد کے داخلی کرب کا اظہار تھا۔ جس میں خارجیت سے داخلیت، افراد سے فرد، شور و غل سے خاموشی، بھیڑ سے تنہائی کی طرف سفر تھا۔[۲۲]

جب ہم انیسویں صدی کی جدیدیت کے حوالے سے جدید ادب کا مطالعہ کرتے ہیں تو پتا چلتا ہے کہ جدیدیت نے فنی اور موضوعاتی دونوں سطحوں پر ادب کو متاثر کیا ہے۔ بیزاری، غیر وابستگی، بے کیفی، محدودیت وزوالیت، انکار وبغاوت، لاشخصیت ولا فردیت جیسے موضوعات جدیدیت کے دور کے ادب میں ملتے ہیں۔ یعنی ایک ادیب کو خارجی زندگی سے بالکل الگ کر دیا گیا اور اجتماعیت، خارجیت اور وابستگی کے مقابلے میں فردیت، داخلیت اور غیر وابستگی کو تقویت مل گئی۔

جدیدیت نے ایک تخلیق کار کو پوری آزادی دے دی لیکن خارجی حالات کی بجائے فرد کی ذات کو اہمیت دے کر ادب کو اظہار ذات کا ذریعہ قرار دیا۔ حالانکہ جس طرح سے جدیدیت نے فرد اور اُس کی ذات کو اہمیت دی ٹھیک ویسے ہی جدید شعر وادب کے متن کو بھی خود مختار قرار دیا۔ یعنی فن پارے کے تجزیہ کے دوران خارجی عناصر سے بالکل بے نیاز ہو کر اُس کی قدر وقیمت کا تعین فنی اقدار پر ہونے لگا۔ یہی وجہ ہے کہ جدیدیت کے دور میں جو تنقیدی نظریات سامنے آئے اُن میں متن کے خارجی پہلوؤں سے لاتعلقی برتی گئی اور سارازور متن پر دیا گیا۔

جدیدیت کی نمایاں خصوصیات مندرجہ ذیل ہیں۔

۱۔ خدا کچھ نہیں ہے انسان ہی سب سے بڑی سچائی ہے۔

۲۔ خدا ماضی کا قصہ ہے۔ اب اس عہد کو خدا کی ضرورت نہیں۔

۳۔ انسان کو ہر طرح کی مادر پدر آزادی حاصل ہے وہ جو کرنا چاہے کر سکتا ہے اسے کوئی روک نہیں روک سکتا۔

۴۔ جدیدیت لایعنیت اور لامذہبیت کو فروغ دیتی ہے۔

۵۔ تمام انسان برابر ہیں۔ مرد وعورت میں کوئی صنفی امتیاز قابل قبول نہیں۔ چاہے وہ کتنا ہی منطقی اور مذہبی کیوں نہ ہو۔

۶۔ انسانی عقل ہی ہر شے کا پیمانہ ہے۔

۷۔ جمہوریت تمام مسائل کا ممکنہ حل ہے۔

ادب میں جدیدیت:

دوسری جنگ عظیم کے بعد یورپ میں جہاں مختلف تبدیلیاں آئیں وہیں ادب بھی ایک نئے رحجان سے آشنا ہوا جسے جدیدیت کا نام دیا گیا۔ جدیدیت کا اولین مقصد ہی یہ تھا کہ معاشرے میں جدید اور نئی نئی ذہنی تبدیلیاں کی جائیں اور سماج میں تغیر و تبدل کر کے نئے افق روشن کیے جائیں تاکہ آنے والی نسلیں قدیم رسوم ورواج سے نکل

سکیں۔ ہر معاشرہ اپنے مذہب اور معیار کے مطابق جدید ہو جائے۔ جدیدیت نے جہاں سماجی طور پر تبدیلیاں رونما کیں وہیں ادب میں بھی انقلاب برپا کیا۔ جنگ کے مسائل ،بے گھری ، غریب الدیاری ، دہشت ، خوف، لایعنیت، اضطراب، بے چینی، فرد کی تنہائی، مستقبل سے مایوسی اور لاچاری ان سب نے مل کر جس ادب کو جنم دیا اسے جدید ادب کہا گیا۔ اس لیے کہ پرانا ادب مر رہا تھا اور اس کی جگہ نیا ادب لے رہا تھا۔

شمس الرحمٰن فاروقی کا کہنا ہے کہ مغرب کی جدیدیت دراصل ایک ادبی روایت ہے۔ چاہے اسے جدیدیت کا نام نہ دیا ہو لیکن ہر دور میں ادبی اقدار و روایات کو دوبارہ بیان کرنے میں اور ان میں کمی بیشی کی رسم ایک ہی رہی ہے۔ [۲۳] یعنی مغرب والوں کے ہاں جدیدیت کا سب سے زیادہ اظہار ان کے ادب میں ہوا ہے۔ انھوں نے اپنے ادب میں جدید لوازمات کو شامل کر کے سماج میں آنے والی تبدیلیوں کا بھرپور اظہار کیا۔

اردو ادب میں جدیدیت ایک حد تک تو یورپ کے اسی عہد سے تعلق رکھتی ہے جو دوسری جنگ عظیم کے بعد یورپ میں لکھا گیا۔ اسی طرح کا ادب اردو میں بھی لکھنے کا رواج ہوا۔ ابتدا میں تو یوں لگتا تھا جیسے یہ تحریریں ترقی پسند تحریک کا رد عمل ہوں لیکن آہستہ آہستہ ان تحریروں میں جدیدیت کے خدوخال واضح ہونے لگے۔ شمس الرحمٰن فاروقی کی ادارت میں شائع ہونے والے رسالے "شب خون" میں ایسی تحریریں شائع ہوئیں جنھیں جدید کہا جا سکتا تھا۔ ڈاکٹر الطاف انجم کا کہنا ہے کہ اردو میں ۱۹۵۷ء جدیدیت کا سال آغاز ہے۔ [۲۴]

جدیدیت کی ان تمام تعریفوں کو مد نظر رکھا جائے تو وحید اختر نے جدیدیت کے بارے میں کہا کہ اس عہد میں جدیدیت ہم عصر زندگی کو سمجھنے اور برتنے کے مسلسل عمل سے عبارت ہے اس لحاظ سے جدیدیت ایک مستقل عمل ہے جو ہمیشہ جاری رہتا ہے۔ انھوں نے سائنسی رویے کو جدیدیت کے لیے لازمی سمجھا اور سارتر کی وجودی فکر کو عہد حاضر کی سب سے مؤثر قوت تسلیم کرتے ہوئے جدیدیت کو جدلیاتی مادیت یا ترقی پسندی کی توسیع قرار دیا۔ [۲۵]

شمس الرحمان فاروقی نے ان سے اختلاف کرتے ہوئے کہا کہ جدیدیت تمام فلسفوں اور نظریوں کی حدود کو توڑنے کا نام ہے۔ ناوابستگی ہی اس کی وہ خصوصیت ہے جو اسے سابقہ تمام دنیا کے ادب سے ممتاز کرتی ہے۔ [۲۶] حسن عسکری نے کہا کہ جدیدیت ترقی پسندی ہی کی توسیع ہے۔ [۲۷] اور اب تک کے تمام مفکرین کم و بیش ایسے ہی نظریات پیش کرتے رہے ہیں۔ ان تمام نظریات کا تنقیدی مطالعہ کیا جائے تو واضح ہو گا کہ یہ تمام تعریفیں جدیدیت کے مختلف پہلوؤں کا احاطہ کرتی ہیں۔ اس میں سے کسی بھی تعریف کو جھٹلایا نہیں جا سکتا لیکن ان تعریفوں کی مدد سے جدیدیت کو سمجھا ضرور جا سکتا ہے۔

نسیم نیشو فوز نے اپنے مقالے میں جدید ادب کے منشور کو درج ذیل نکات کی مدد سے واضح کرنے کی کوشش کی ہے۔

۱۔ جدید ادب میں اعلانیہ تجربیت موجود ہے۔

۲۔ خارجی بے ہیئتی کو اپنانا جہاں شعری آہنگ توڑ پھوڑ کر مونتاج نیم نثری کر دیا جاتا ہے۔

۳۔ ابہام۔

۴۔ حسن توازن کی توڑ پھوڑ۔

۵۔ جزئیات نگاری پر زور۔

۶۔ جنسیت پر رومانوی حد تک زور۔

۷۔ شعور کی رو پر اصرار۔

۸۔ جذباتیت پر زور۔

۹۔ مائتھولوجی کے عناصر پر زور۔

۱۰۔ نیچرل ازم۔

۱۱۔ اجنبیت اور ازلی تنہائی کا اعادہ۔

۱۲۔ سائنس، ٹیکنالوجی اور صنعت سازی کے رجحانات سے ناپسندیدگی۔ [۲۸]

ادب میں جدیدیت کی خصوصیات درج ذیل ہیں۔

۱۔ ادب اظہار ذات ہے۔ فنکار کو اظہار کی مکمل آزادی حاصل ہے۔

۲۔ جدیدیت نے فن پارے میں نظم وضبط، درجہ بندی، منصوبہ بندی، خاکہ پسند اور ایک مرتب نظام پر توجہ دلائی ہے۔

۳۔ جدید نقاد معرفت وحکمت یعنی Logos پر اصرار کے ساتھ ساتھ تکمیلیت کی بھی بات کرتے ہیں۔

۴۔ جدیدیت ادب میں تخلیقیت کی حامی ہے اور وہ تخلیق میں کلیت یعنی جزئیات نگاری کی حمایت کرتی ہے۔

۵۔ جدیدیت علم معنی اور علم بیان پر بہت زور دیتی ہے۔

۶۔ جدیدیت میں صنف اور اس کی حد بندی پر خاص نظر ڈالی جاتی ہے۔

۷۔ جدید ادیب بیانیہ، مہابیانیہ، توضیح وتشریح، استعارے اور انتخابی عمل یعنی Selection پر نگاہ ڈالتے

ہیں۔ اور فن پارے کی گہرائی میں جانا چاہتے ہیں۔

جدید سرمایہ داری جدیدیت کا ادارہ ہے۔ جدیدیت کا آغاز اور اس کا پیغام ٹیکنیکل اقتصادیات اور اس کے متعلق اداروں میں دیکھا جا سکتا ہے۔ جدیدیت کی داخلی حرکیت، جدید سیاسی ادارے ہیں جن میں بیوروکریسی پر مبنی ریاست وغیرہ شامل ہے۔ سماجی کلچر، پلورل ازم بھی جدیدیت کے اہم پہلو ہیں۔

مابعد جدیدیت:

جدیدیت کی تحریک کے کچھ عرصے بعد مابعد جدیدیت کا آغاز ہوا۔ مابعد جدیدیت ایک پیچیدہ اصطلاح یا مختلف خیالات کا مرکب سمجھی جاتی ہے۔ ۱۹۸۰ء کی دہائی میں اس کا باقاعدہ آغاز ہو گیا تھا۔ لیکن اس کا مفہوم بتانا خاصا مشکل ہے۔ کیونکہ مابعد جدیدیت ایک تصور ہے جو مختلف تصورات کا مجموعہ ہے۔ بعض مفکرین کے نزدیک مابعد جدیدیت، جدیدیت ہی کی توسیع ہے۔ Oxford Dictionary Of Literary Terms میں مابعد جدیدیت کی تعریف یوں بیان کی گئی ہے۔

> A disputed term that occupied much late 20th-century debate about culture from the early 1980s. In its simplest and least satisfactory sense it refers generally to the phase of 20th – century western culture that succeeded the reign of high modernism thus indicating the products of the age of mass tale-vision since the mid 1950s[۲۹]

اہاب حبیب حسن Ihab Habib Hassan (۱۹۲۵-۲۰۱۵) کے نزدیک مابعد جدیدیت کا لفظ سب سے پہلے مصوری کی اصطلاح کے طور پر استعمال کیا گیا۔ اس کے الفاظ ہیں۔

> The term postmodern was first used around the 1880s.John Watkins Chapman suggested "a Postmodern style of painting" as a way to depart from French Impressionism.[۳۰]

آرنلڈ ٹائن بی (Arnold J. Toynbee) (۱۸۸۹ء-۱۹۷۵ء) کے نزدیک دوسری جنگ عظیم سے مابعد جدید عہد کا آغاز ہوتا ہے۔

> Our own Post-Modern Age has been inaugurated by the general war of 1914–1918.[۳۱]

چارلس جینکس Charles Jencks (۱۹۳۹ء) نے مزید اس بارے میں کہا کہ اسے بطور اصطلاح سب سے پہلے مشہور مورخ آرنلڈ ٹائن بی (Arnold J. Toynbee) نے اپنی مشہور کتاب *A Study of History* میں تاریخی ادوار کے معنی میں استعمال کیا۔[۳۲]

جے۔ ایم۔ تھامپسن (J. M. Thompson)(۱۸۷۸ء۔۱۹۵۶ء) نے *The Hibbert Journal* (سہ ماہی دی ہیبرٹ جرنل: فلسفیانہ جائزے پر مشتمل جرنل ۱۹۱۴ء) میں شائع شدہ اپنے مضمون میں مابعد جدیدیت کی تعریف یوں کرتے ہیں۔

> The raison detre of Post-Modernism is to escape from the double-mindedness of Modernism by being thorough in its criticism by extending it to religion as well as theology, to Catholic feeling as well as to Catholic tradition.[۳۳]

انسائیکلوپیڈیا برٹینیکا کے مطابق مابعد جدیدیت کی اصطلاح ۱۹۴۹ء میں جدید تعمیرات سے بے زاری اور مابعد جدید تعمیرات کے لیے استعمال ہوئی۔

> In 1949 the term was used to describe a dissatisfaction with modern architecture, and led to the postmodern architecture movement.[۳۴]

گوپی چند نارنگ "مابعد جدیدیت" کی ابتدا کے بارے میں کہتے ہیں کہ فنون لطیفہ میں مابعد جدیدیت کی اصطلاح سب سے پہلے آرٹ تھیوری میں رائج ہوئی۔ عمرانیات اور ادبیات میں اس کا چلن بعد میں ہوا۔ لیزلی فیڈلر کے یہاں مابعد جدیدیت کا ذکر ۱۹۶۵ء سے ملتا ہے۔ تقریباً اسی زمانے میں فرانس میں اس اصطلاح کا زیادہ چلن ہوا اور ڈینیل بل، بودریلا، اور لیوتاژ نے مابعد جدیدیت سے بطور تھیوری بحث کرنا شروع کیا۔[۳۵]

ڈاکٹر اقبال آفاقی کہتے ہیں کہ مابعد جدیدیت کا لفظ سب سے پہلے انگریز مصور جان واٹکنز چیپ مین نے ۱۸۷۰ء کے قریب اپنی ایک تصویر کی وضاحت کرتے ہوئے استعمال کیا جس سے اس کی مراد فرانسیسی تاثریت سے زیادہ جدید ہونا تھا۔ اس لفظ کو باقاعدہ طور پر ایک امریکی مصنف برنارڈ آئیڈنگز بیل نے اپنی کتاب مابعد جدیدیت اور دوسرے مضامین میں استعمال کیا۔ یہ کتاب ۱۹۲۶ء میں شائع ہوئی جس میں برنارڈ نے مابعد جدیدیت کو وسیع معنوں میں استعمال کیا۔[۳۶]

ناصر عباس نیر نے مابعد جدیدیت کی تعریف بیان کرتے ہوئے اسے بیک وقت صورت حال اور تھیوری بتایا ہے۔ ان کے نزدیک یہ تھیوری بھی ہے اور اینٹی تھیوری بھی۔ اور ان دونوں کے ربط باہم سے عبارت بھی ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ صورت حال سے مراد بیسویں صدی کے آخری حصے کی مجموعی ثقافتی صورت حال ہے اور تھیوری سے مراد وہ فکر ہے جو جدیدیت اور ساختیات کی تنقید اور فرانس میں ۱۹۶۸ء میں طلبا کی بغاوت اور الجیریا پر فرانس کے حملے کے بعد سامنے آئی ہے۔ [۳۷]

ضمیر علی بدایونی نے مابعد جدیدیت کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے کہ مابعد جدیدیت ایک ایسی اصطلاح ہے جو مختلف علوم کی شیرازہ بندی کرتی ہے۔ علم الانسان سے لے کر فن تعمیر اور مصوری کی اور شاعری اور فکشن سے لے کر فلسفہ اور تنقید تک سب پر اس اصطلاح کا اطلاق ہو سکتا ہے۔ لیکن ان تفصیلات کی کثرت میں وحدت کا نقش نہیں ابھرتا۔ یہ ایک کثیر المعانی اصطلاح ہے۔ جو ایک مفہوم، ایک تعبیر اور ایک فریم کی موجودگی کی نفی کرتی ہے۔ [۳۸]

گزشتہ تمام تحریکوں کی طرح اردو میں مابعد جدیدیت بھی انگریزی کے توسط سے آئی ہے گوپی چند نارنگ کے نزدیک مابعد جدیدیت ۱۹۸۰ء کی دہائی میں اردو میں شروع ہوئی۔ [۳۹]

فہیم اعظمی نے بھی یہی کہا ہے کہ اردو میں مابعد جدیدیت کے اثرات ۱۹۸۰ء میں نمایاں ہونے شروع ہو گئے تھے۔ [۴۰]

مابعد جدیدیت کا ایک حتمی اور اٹل نظریہ ہے کوئی نظریہ پیش ہی نہ کیا جائے۔ دوسرے لفظوں میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ مابعد جدیدیت کسی بھی نظریے کو نہیں مانتی۔ مابعد جدیدیت کا مرکزی نقطہ یہی ہے کہ جسے آپ سچ سمجھتے ہیں وہ آپ کی سچائی ہے اور جسے میں سچ سمجھوں وہ میری سچائی ہے۔ کیونکہ کسی بھی سچائی کا کوئی وجود نہیں ہے۔ کوئی بھی نظریہ پورا سچ نہیں ہوتا۔ کوئی بھی سچائی حتمی اور آفاقی نہیں ہے۔ ہر سچ اضافی ہے۔ مابعد جدیدیت مذہبی، سماجی، سیاسی، ادبی، اخلاقی غرض ہر معاملے میں بغاوت اور انحراف کا نام ہے۔ مابعد جدیدیت ایک فکری صورت حال ہے اسے لیوتاژ نے Presentation of un-presentable کے نام تعبیر کیا ہے۔ یعنی حقیقت کے بعض ایسے اجزا کو پیش کرنا جو پیش کش سے باہر ہوں اور تصور و چیز کے مابین ایسا تعلق قائم کرنا جو اعلیٰ و ارفع ہو۔ [۴۱]

مابعد جدیدیت عقلیت کی ایک صورت ہے۔ جو موجودہ عہد کا پتا دیتی ہے۔ مختصر لفظوں میں مابعد جدیدیت بنیادی مسلمات Foundationalism، حقیقت پسندی، Realism، اور Humanism یعنی انسان دوستی کے

خلاف ایک موثر تحریک ہے یہ تحریک سماجی اور فکری وروحانی علوم کے ارتقا کے ساتھ ساتھ انسانی تاریخ کے ارتقائی سفر کی بھی منکر ہے۔ مابعد جدیدیت ایک فرانسیسی روایت ہے۔ رولاں بارتھ Roland Barthes،(۱۹۱۵ء۔ ۱۹۸۰ء)چارلس جیکسن Charles Alexander Jackson (۱۸۰۳ء۔ ۱۸۹۲ء)،لیوتاژ Jean Francois Lyotard(۱۹۲۴ء۔۱۹۹۸ء) ، ژاک دریدا Jacques Derrida(۱۹۳۰ء۔ ۲۰۰۴ء)، مشل فوکو Paul-Michel Foucault ، لاکاں، Jacques Marie Emile Lacanلوئی آلتھیوسے Louis Pierre Althusser، فریڈرک جیمسنFredric Jameson(۱۹۳۴ء)،اہاب حبیب حسن Ihab Habib Hassan(۱۹۲۵ء۔ ۲۰۱۵ء)، جان بادریلا Jean Baudrillard، جولیا کرسٹیوا Julia Kristeva (۱۹۴۱ء)، ٹیری ایگلٹن Terry Eagleton (۱۹۴۳ء) نے مابعد جدیدیت کے تصورات پیش کیے ہیں اور بعض نظریات کی توسیع بھی کی ہے۔ ڈاکٹر سلیم اختر کا کہنا ہے کہ مابعد جدیدیت بظاہر کوئی نظریہ نہیں ہے کیونکہ یہ اپنی اساس میں نظریہ مخالفت کے برعکس ایک عدم نظریہ ہے۔ مابعد جدیدیت نے جدیدیت سے لے کر کلاسیکیت اور ساختیات سے لے کر مارکسزم تک ہر ایک کو ضم کر کے اپنی شخصی و فکری تعین کا خاتمہ کر دیا ہے۔ یہ جدیدیت کے تسلسل میں اس کی فکری کمیوں اور خامیوں سے پیدا شدہ ایک الجھاؤ کی صورت ہے۔ [۴۲]

ادب میں مابعد جدیدیت ایک تحریک کے بجائے ایک رویے کے طور پر ظاہر ہوئی۔ مابعد جدید یت نے ادب کو تخلیقی آزادی بخشنے کے ساتھ ساتھ ثقافتی تشخص کو برقرار رکھنے پر بھی زور دیا۔ اس کے علاوہ معنی کو سکہ بند تعریفوں سے بھی آزاد کر دیا۔ ادبی تحریکوں کے جبر کو توڑنے اور معنی کو چھپانے کے بجائے معنی کے چھپے ہوئے رخ کو دکھانے کے ساتھ قرات کے عمل میں قاری کی موجودگی پر زور دیا۔

مابعد جدیدیت کی فکری اساس ساختیات، پس ساختیات، فلسفہ لسان، تانیثیت، نو تاریخیت، اور رد تشکیل جیسے نظریات اور فلسفوں پر قائم ہے۔ اس لیے ادب کے حوالے سے مابعد جدیدیت قاری اور قرات پر اصرار کرتی ہے۔ مابعد جدیدیت کسی بھی آئیڈیالوجی یا نظریے کو نہیں مانتی۔ مابعد جدیدیت کسی بھی مہابیانیے یعنی کسی بھی بڑی فلسفیانہ روایت پر زور نہیں دیتی بلکہ مابعد جدیدیت "چھوٹے بیانیوں" پر زور دیتی ہے۔ گوپی چند نارنگ جنھیں اردو میں مابعد جدید تھیوری کا اولین ناقد سمجھا جاتا ہے انھوں نے مابعد جدید تھیوری کو درج ذیل نکات کی مدد سے سمجھانے کی کوشش کی ہے۔

۱۔ مابعد جدیدیت کسی بھی نظریے کو حتمی اور مطلق نہیں مانتی۔ یہ سرے سے نظریہ دینے کے خلاف ہے۔ ہر

نظریہ اپنی نوعیت کے اعتبار سے استبدادی ہوتا ہے۔ اس لیے تخلیقیت اور آزادی کے منافی ہے۔

۲۔ نئی فکر ہیگل کے ارتقاے تاریخ کے نظریے کے خلاف ہے حقائق سے یہ ثابت نہیں ہوتا کہ تاریخ کا سفر لازماً ترقی کی راہ میں ہے۔

۳۔ انسانی معاشرہ بالقوۃ جابر و استبدادی ہے اور استحصال فقط طبقاتی نوعیت کا حامل نہیں۔

۴۔ ریاست سماجی اور سیاسی جبر کا سب سے بڑا اور مرکزی ادارہ ہے۔

۵۔ سماجی، سیاسی، ادبی ہر معاملے میں غیر مقلدیت مرجح ہے۔

۶۔ کسی بھی نظام کی کسوٹی حقوق انسانی اور شخصی آزادی ہے۔ یہ نہیں تو سیاسی آزادی فریب نظر ہے۔

۷۔ مہابیانیہ کا زمانہ نہیں رہا۔ مہابیانیہ ختم ہو گئے ہیں یا زیر زمین چلے گئے ہیں۔ یہ دور چھوٹے بیانیہ کا ہے۔ چھوٹے بیانیہ غیر اہم نہیں ہیں یہ توجہ کا استحقاق رکھتے ہیں۔

۸۔ مابعد جدیدیت ہر طرح کی کلیت پسندی، فارمولا سازی اور ضابطہ بندی کے خلاف ہے۔ اور اس کے مقابلے پر مخصوص اور مقامی پر، نیز کھلے ڈلے، فطری، بے محابا اور آزادانہ و فوری اظہار و عمل پر اصرار کرتی ہے۔

۹۔ مابعد جدید عالمی مفکرین کا رویہ بالعموم یہ ہے۔ If Marx is not true then nothing is ان کا کلیت پسندی، مرکزیت یا نظریہ بندی کے خلاف ہونا، نیز تکثیریت، کثیر الوقعیت، مقامیت بوقلمونی یا سب سے بڑھ کر تخلیقیت پر اصرار کرنا اسی راہ سے ہے۔ [۴۳]

مابعد جدیدیت کا مجموعی فہم حاصل کرنے کے لیے ضروری ہے کہ اس کے بنیادی دعوے کو سمجھا جائے۔ وہ دعویٰ یہ ہے کہ حقیقت وغیرہ کا کوئی بھی بیان آفاقی و ابدی نہیں ہو سکتا۔ مابعد جدیدیت کے تصور کے مطابق دنیا میں کسی آفاقی سچائی کا وجود نہیں ہے بلکہ آفاقی سچائی کا تصور ان کے نزدیک محض ایک خیالی تصور ہے۔ مابعد جدید مفکرین کے نزدیک چاہے سچائی ہو یا کوئی اور اخلاقی قدر، حسن و خوبصورتی کا احساس ہو یا کوئی اور ذوق، یہ سب اضافی ہیں۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ ان کا تعلق انفرادی پسند و ناپسند اور حالات سے ہے، یعنی ایک ہی بات کسی مخصوص مقام پر مخصوص صورتوں میں سچ اور دوسری صورتوں میں جھوٹ ہو سکتی ہے۔ دنیا میں کوئی بات ایسی نہیں ہو سکتی جو ہمیشہ اور ہر مقام پر سچ ہو۔ مابعد جدیدیت کے ماننے والے سائنس کو بھی حتمی سچائی کی حیثیت سے قبول کرنے کو تیار نہیں۔

مابعد جدید تنقید مرکزیت کی بجائے لامرکزیت، مآخذ کی جگہ غیر مآخذ، معنی کی موجودگی کے برعکس معنی کے التوا پر انحصار کرتی ہے۔

جدیدیت و مابعد جدیدیت میں فرق:

مابعد جدید صورت حال جدیدیت کے بہت طویل دور کے بعد رونما ہوئی ۔ مابعدِ جدیدیت دراصل جدیدیت کے رجحانات کے خلاف ردِ عمل کا اظہار ہے۔ جس میں جدیدیت کی بنیادی شقوں سے انکار کر دیا گیا۔ انسان بنیاد فلسفے کو رد کر دیا گیا۔ سائنس کی حتمیت اور فطرت کو تسخیر کرنے والے نظریات پر ضرب پڑنے لگی۔

> Postmodernists confuse wrongs of bureaucracy with arguments against modern science and then propagate relativism to clear up the muddle they created.[۴۴]

ڈاکٹر میری کلاجس (Dr. Marry Klages) نے اپنے مضمون *Postmodernism* میں جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے فرق کو مثالوں سے واضح کرتے ہوئے کہا ہے کہ لیو تاژ نے جدیدیت کے مابعد بیانیوں کی ردِ تشکیل کی ہے اور کہا ہے کہ جدیدیت نے شعریات کی جگہ لی ہے لیکن جدید ہونے کے لیے لیو تاژ مابعد جدید ہونے پر زور دیتا ہے۔ میری کلاجس مزید وضاحت میں جاتے ہوئے کہتی ہیں کہ فریڈرک جیمسن (Frederic Jameson) کے نزدیک جدیدیت اور مابعد جدیدیت ثقافتی بناوٹیں ہیں جو سرمایہ داری کے خاص مراحل ہیں۔[۴۵] جیم سن نے سرمایہ داری کی تین حالتیں بتائی ہیں جو ثقافتی رویوں کی نشاندہی کرتی ہیں۔ پہلی حالت بازاری سرمایہ داری (Market Capitalism) ہے جو اٹھارھویں اور انیسویں صدی کے آخر میں مغربی یورپ، برطانیہ اور امریکہ میں ہوئی یہ صورت خاص ترقیاتی ٹیکنالوجی سے متعلق ہے اس میں بھاپ سے چلنے والی موٹر ایجاد ہوئی۔ حقیقت پسندی اس دور کا خاصا ہے۔ دوسری صورت انیسویں صدی کی آخری دہائی اور بیسیویں صدی کے وسط میں ہوئی۔ جب بجلی سے چلنے والی موٹر اور اجارہ دار سرمایہ داری (Monopoly Capitalism) کا عروج تھا۔ تیسری صورت کثیر الاقوامی سرمایہ داری (Multinational or Consumer Capitalism) یا صارفین کا سرمایہ دارانہ نظام ہے ۔ (اس کا زور مارکیٹنگ، سودا بیچنے اور مال خرچ کرنے پر ہے نہ کہ کچھ بنانے پر)۔ یہ دور جوہری آلات اور ٹیکنالوجی پر مشتمل ہے اور مابعد جدیدیت سے تعلق رکھتا ہے اور یہی وہ نکتہ ہے جہاں آ کر جدیدیت مابعد جدیدیت سے الگ ہو جاتی ہے۔ جیم سن کی یہ مابعد جدید خصوصیات جدید دور کی ٹیکنالوجی سے متعلق ہیں۔ دوسری شکل مابعد جدیدیت کی وہ ہے جو تاریخ اور سماجیات سے لی گئی ہے نہ کہ ادب اور فن سے۔ یہ تصور مابعد جدیدیت کی اصطلاح کی تعریف یوں

متعین کرے گا کہ مابعد جدیدیت ایک نام ہے جو معاشرتی تعلقات یا تاریخی رویوں کے متعلق ہے۔ اس لیے جدیدیت کا لفظ مابعد جدیدیت سے ہٹایا جا رہا ہے۔[۴۶]

مابعد جدیدیت، جدیدیت کی طرح بہت حد تک ان طریقوں میں نظر آتی ہے جو جدیدیت میں پائے جاتے ہیں۔ لیکن یہ بہت سے طریقوں میں مابعد جدیدیت سے مختلف بھی ہے۔ یہ بہت سی ایسی روایات کو بھی قبول کرتی ہے جن کو جدیدیت رد کرتی ہے۔ مثلاً مابعد جدیدیت جدیدیت کے برعکس انسانی داخلی کیفیات اور انتشار کو پیش کرتی ہے اور اس کے ساتھ ساتھ تاریخ کو بھی مستقبل کا حصہ بناتی ہے۔ جدیدیت منطقی اعتبار سے ارتقائی نکتہ نظر کی حامل ہے جبکہ مابعد جدیدیت میں ٹیکنالوجی اور ترقی اہم ہے۔ جدیدیت میں جزو کو کل کا حصہ مانا جاتا ہے۔ مابعد جدیدیت کل کو جزو سے زیادہ تصور کرتی ہے۔

مابعد جدیدیت جدیدیت کی طرح بہت سارے ایک جیسے خیالات کو اختیار کرتی ہے۔ یہ اعلیٰ اور کمتر آرٹ کی تفریق کو رد کرتی ہے۔ فنی مخلوطے، پیروڈی، متونیت، طنز اور کھیل پر زور دیتی ہے۔ مابعد جدیدیت فن کی قائل ہے۔ یہ ابہام کی حمایت کرتی ہے اس میں بے ساختگی، لامرکزیت، انسانیت کی اقدار کی پاسداری بھی ملتی ہے۔

جدیدیت کا کہنا ہے کہ زبان ایک واضح چیز نہیں یا شفاف میڈیم نہیں ہے۔ الفاظ صرف چیزوں یا خیالوں کو پیش کرنے کا طریقہ ہیں۔ اس کے علاوہ ان کا کوئی کردار نہیں۔ مابعد جدیدیت زبان میں اشارے کی اہمیت کی قائل ہے۔ مابعد جدیدیت کا کہنا ہے کہ اشارہ ہمیشہ اشارے کا ہی اظہار کرتا ہے اور حقیقت اشارے میں ہی ہے۔ مستقل یا پائیدار حقیقت یہاں سے غائب ہے اور اشارہ اشارے کے لیے موجود ہے۔ جدیدیت زبان کو حوالہ جاتی سمجھتی ہے جبکہ مابعد جدیدیت سماجی سیاق وسباق میں مستعمل معنویت کو اہمیت دیتی ہے۔[۴۷]

اہاب حبیب حسن نے اپنی کتاب *The Culture of postmodernism* میں جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے بارے میں بے شمار افتراقات و اختلافات کی وضاحت کی ہے۔ جس میں سے کچھ یہ ہیں۔

۱۔ جدیدیت رومانویت، استعاریت اور ارادیت کی حامل ہے۔ مابعد جدیدیت غیر طبیعیاتی، غیر مقصدی اور امکانات پر بحث کرتی ہے۔

۲۔ جدیدیت کلیسائی مزاج اور مفاہمانہ انداز نظر رکھتی ہے۔ مابعد جدیدیت نراجی مزاج، لاتعلقی اور سرد مہری سے عبارت ہے۔

۳۔ جدیدیت میں تخلیقیت، تکمیلیت اور لفظوں کی حسن کاری پائی جاتی ہے۔ مابعد جدیدیت میں تخریبیت،

بکھراؤ اور کارکردگی پر زور ہے۔

۴۔ جدیدیت میں مرکزیت اور فاصلے ہیں۔مابعد جدیدیت میں انتشار اور قربت پائی جاتی ہے۔

۵۔ جدیدیت مرکب ہے جب کہ مابعد جدیدیت غیر مرکب ہے۔

۶۔ جدیدیت موجودیت پر اصرار کرتی ہے۔مابعد جدیدیت غیر موجود کو بھی تسلیم کرتی ہے۔

۷۔ جدیدیت عمومی اور اسلوبیاتی مزاج رکھتی ہے۔مابعد جدیدیت متنیت اور بین المتنیت کی قائل ہے۔

۸۔ جدیدیت استعاراتی ہے۔مابعد جدیدیت لف ونشر کی قائل اور مبالغہ پسند ہے۔

۹۔ جدیدیت میں تمثال، مجاز اور نحوی ترکیب پائی جاتی ہے۔مابعد جدیدیت میں مجاز مرسل اور غیر نحوی تراکیب ہیں۔

۱۰۔ جدیدیت منتخب، عمیق اور توضیحی ہے۔مابعد جدیدیت غیر منتخب، سطحی اور غیر توضیحی ہے۔

۱۱۔ جدیدیت اصل اور خود نمائی کی قائل ہے۔مابعد جدیدیت افتراقی خصائص کی حامل ہے۔

۱۲۔ جدیدیت متعین اور روحانی ہے۔مابعد جدیت غیر متعین اور جسمانی ہے۔[۴۸]

مابعد جدیدیت، سیاسی و سماجی اور تاریخی پس منظر:

مابعد جدیدیت کی اصطلاح سب سے پہلے ۱۸۷۰ء کے لگ بھگ استعمال ہوئی۔ فرانسیسی مصور جان واٹ کنز چیپ مین *John Watkins Chapman* (۱۸۵۳ء۔ ۱۹۰۳ء) نے یہ مصوری میں سب سے پہلے روشناس کروائی۔ یہ فرانسیسی مصوری کے تاثرات سے اخذ کی گئی بلکہ فرانسیسی تاثرات برائے مصوری کا ایک جز و تھی۔[۴۹]

جے ایم تھامسن J. M. Thomson نے ۱۹۱۴ء میں ہیبرٹ Hibbert جرنل (یہ فلسفیانہ جائزوں پر مبنی رسالہ تھا) میں چھپنے والے اپنے آرٹیکل میں رویے اور عقیدت کی تبدیلیوں کو مذہبی تنقیدی نقطہ نظر کے آہنگ کے ساتھ پیش کرکے مابعدِ جدیدیت کے مفہوم کی جامع تشریح کی۔[۵۰] اور بتایا کہ زمانہ بدل رہاہے مذہبی عقائد کمزور پڑ رہے ہیں۔ مذہبی سچائیاں اب اپنا وجود کھو رہی ہیں اور انسان ایک نئے عہد میں داخل ہو رہاہے۔ جسے جدیدیت کے بعد کا عہد کہا جاسکتا ہے۔

۱۹۲۱ء سے ۱۹۲۵ء کے دورن مابعدِ جدیدیت سے آرٹ اور موسیقی کے تنقیدی عوامل کے ایک نئے سفر کا آغاز ہوا۔

۱۹۳۹ء میں آرنلڈ جے ٹائن بی نے اس کی اصطلاح تاریخی تحریک کے عام اصول کے طور پر بی ان کی۔ ٹائن بی کا موقف تھا کہ تاریخ مغرب کی صورت گری دو قوتوں نے کی۔ ان قوتوں کو اس نے صنعتی نظام اور قوم پرستی سے تعبیر کیا ہے۔ پہلی جنگ عظیم ان دو قوتوں کے درمیان تصادم کا نتیجہ تھی۔ اس تصادم کی وجہ سے مابعد جدیدیت شروع ہوئی۔[۵۱]

امریکی شاعر چارلس اولسن Charles Olson(۱۹۱۰ء۔ ۱۹۷۰ء) کہتا ہے کہ انڈسٹریل اور سامراجی دور کا اختتام مابعد جدیدیت کا آغاز ہے۔ وہ مابعد جدیدیت کو جدیدیت کی مخالف تھیوری قرار دیتا ہے۔ امریکی ماہر تعمیرات جوزف ہڈنٹ نے اپنے مضمون *Postmodern Home* میں اس اصلاح کو ایک نئے معنی میں استعمال کیا۔ اس کے بعد چارلس جینکس اور دوسرے کئی ماہر تعمیرات کے ہاں یہ لفظ چھوٹے موٹے اختلافات کے ساتھ سامنے آیا۔ باقاعدہ طور پر مابعد جدیدیت کی ابتدا آرکیٹیکچر کے ایک نظریے کے طور پر ہوئی۔ بعد ازاں اسے ادبی تنقید میں ساختیات مخالف تھیوری بھی کہا گیا۔ ابتدا میں ۱۹۶۰ء کی دہائی میں اس کے خدوخال واضح ہونا شروع ہوئے۔ لیکن بطور تحریک اسے عروج ۱۹۸۰ء میں حاصل ہوا اس لیے چارلس اولسن کہتا ہے کہ ۱۹۸۰ء میں امریکی اخبارات بالخصوص نیویارک ٹائمز، واشنگٹن پوسٹ اور لاس اینجلس ٹائمز میں بیس ایسے مضامین شائع ہوئے جن میں پوسٹ ماڈرنزم کا لفظ استعمال کیا گیا۔ ۱۹۸۴ء میں ان مضامین کی تعداد ۱۱۶ ہو گئی۔ ۱۹۸۷ء میں اس موضوع پر چھپنے والے مضامین کی تعداد ۲۴۷ تک پہنچ گئی۔ یوں ۱۹۸۰ء کے عشرے میں مابعد جدیدیت عام مستعمل ہو گئی۔ یوں مابعد جدیدیت کا اطلاق تعمیرات سے فنون لطیفہ میں عام ہونے لگا۔

چارلس جینکس ۱۹۷۷ء میں اپنی کتاب *The language of Postmodern Architecture* میں مابعد جدیدیت پر تفصیلی مباحث کا آغاز کرتے ہیں۔ عمومی طور پر خیال کیا جاتا ہے کہ مابعد جدیدیت کی اصطلاح یہیں سے عام ہونا شروع ہوئی۔ ۱۹۷۹ء میں لیوتاژ نے اپنی کتاب *The postmodern condition : A report on knowledge* میں مابعد جدیدیت کے لفظ کو معاصر صورت حال کے معنوں میں استعمال کیا۔[۵۲]

یوں مابعد جدیدیت ادبی حلقوں میں بھی مقبول ہونا شروع ہوئی۔ لیوتاژ نے ہی پہلی مرتبہ مابعد جدیدیت کو Condition یعنی صورت حال کہا۔ ناصر عباس نیر کا کہنا ہے کہ جب لیوتاژ نے مابعد جدیدیت کے مباحث کا آغاز کیا تب سے مابعد جدیدیت کی تشریح "صورت حال اور تھیوری" کے طور پر کی جا رہی ہے۔[۵۳]

مابعد جدیدیت کی تشریح و تفہیم:

ولیم برگقوسٹ (William H. Bergquist) (۱۹۴۰ء) کا کہنا ہے۔

The postmodern world is less a world of facts and figures and more a world of story and performance.[۵۴]

مابعد جدیدیت بنیادی طور پر ثقافت کی تشریح، فنون لطیفہ یعنی ادب، مصوری، موسیقی، فکشن، آرٹ، فن تعمیر اور فلسفہ، تاریخ، معاشیات، اور ادب کو پرکھنے کے مختلف پیمانوں کا نام ہے۔ مابعد جدیدیت تاریخی عناصر اور تراکیب کی تشکیل نو کرتی ہے۔ تاریخ اور واقعات کا سیاق و تناظر مابعد جدیدیت کا بنیادی ڈھانچہ مرتب کرنے میں مدد کرتا ہے۔

مابعد جدیدیت ایسا متن تیار کرتی ہے جو ترجیحی طور پر ماقبل کے کسی نہ کسی متن کی تفسیر اور اس پر تبصرے کی حیثیت رکھتا ہے۔ مابعد جدیدیت میں متن اور بین التونیت کو اہمیت حاصل ہے۔ رد تخلیق و رد تشکیل اس کے بنیادی عناصر ہیں۔ مابعد جدیدیت جملوں کی نحوی ترتیب پر زور دیتی ہے۔ یہ Paradigm یعنی اسم و فعل کی گردان کے نقشے کھینچنے کے خلاف ہے۔ اس کا ایک امتیازی پہلو ادب کی آفاقی قدروں اور آفاقی اصولوں کے بجائے مقامی، تہذیبی اور ثقافتی قدروں کی بازیافت بھی کرنا ہے۔ مابعد جدیدیت میں قدیم قصے، کہانیوں اور دیومالا کی اہمیت بہت بڑھ گئی ہے۔ کیونکہ زندگی کا ہر معنی معاشرے اور ثقافت سے صورت پذیر ہوتا ہے۔ حوالہ خواہ تلمیح کا ہو یا اپنی زمین سے وابستگی یا کہاوتوں اور دیومالائی قصوں کا، یہ سب ماضی کی بازیافت ہی ہے۔ مابعد جدیدیت ان سب کو بہت اہمیت دیتی ہے۔ مابعد جدیدیت کے مطابق فنون لطیفہ کی جمالیات ثقافتی پس منظر میں پروان چڑھتی ہیں۔ اسی لیے اس میں ثقافتی بازیافت کے مسئلے کو مرکزی اہمیت حاصل ہے۔ مابعد جدید مفکرین کسی عقیدے کو نہیں مانتے وہ دنیاوی تفریح، کھیل، تماشا کے حامی ہیں۔ لیوتاژ نے جدیدیت کے مہابیانیوں کی رد تشکیل ہے اور کہا ہے کہ جدیدیت نے شعریات کی جگہ لی ہے لیکن جدید ہونے کے لیے لیوتاژ مابعد جدید ہونے پر زور دیتا ہے۔ اس کے علاوہ مابعد جدیدیت نے سماج میں موجود طبقات میں تفریق کا انکار کرتے ہوئے معاشرے کی مساوی تقسیم کا بھی اعلان کیا ہے۔ مابعد جدیدیت کے بعض وکلا کا یہ خیال درست ہے کہ تکثیریت عملی حقیقت ہے اور بنیادی انسانی مسائل کے ساتھ بیرونی (peripheral) معاملات بھی توجہ طلب ہوتے ہیں لیکن مابعد جدیدیت کے بیشتر فلسفی ایک نکتہ، کسی ایک مرکز یا کسی point of reference یا کسی ایک بیانیے سے وابستہ نہیں ہونا چاہتے۔ مابعد جدیدیت نے ادب میں

حتمی سانچوں کو چیلنج کیا۔ ایک طرف اس نے لفظ کے حتمی مفہوم کو چیلنج کیا، اور دوسری طرف لفظ کے خالق یعنی مصنف کی حیثیت کو، اور سب سے بڑھ کر قاری کی اہمیت کو بھی ختم کر دیا۔ لفظ کا مفہوم مختلف قارئین کے لیے مختلف ماحول میں مختلف ہوتا ہے۔ جب کہ قاری ایک طرح کے حالات میں جس متن کو جیسا سمجھتا ہے، اس سے مختلف حالات میں وہ متن ہو سکتا ہے اس سے قطعی مختلف مفہوم ظاہر کرے۔ دریدا نے تو متن میں قاری کو بھی شامل کیا اور اس کے زمانے اور اس کی داخلی جسمانی و ذہنی کیفیت کو بھی۔ ہر شے متن کا حصہ ہے اور یہ سب عناصر مل کر متن کو مکمل کرتے ہیں یعنی مصنف، قاری، لفظ اور وہ خاص ماحول میں جس میں یہ تمام عوامل وقوع پذیر ہو رہے ہوں۔[۵۵]

آج مہابیانیہ کا دور ختم ہو گیا ہے اور مقامی بیانیہ کا دور ہے۔ ترقی پسندی مصنف (Writer) پر، جدیدیت متن (Text) پر زور دیتی تھی جبکہ مابعد جدیدیت فوق متن (Meta Text)، متن سازی کے عمل (Writing) اور پڑھنے کے عمل (Reading) قرأت و معنی خیزی کو زیادہ اہمیت دیتی ہے۔

مشرق میں مابعد جدیدیت اور ارتقا:

اردو ادب میں مابعد جدیدیت باقاعدہ تحریک کی حیثیت سے کافی دیر سے متعارف ہوئی۔ اور اب تک یہاں کے مفکرین کے لیے معمابنی ہوئی ہے۔ ایسا بھی نہیں ہے کہ ہمارے ہاں مابعد جدیدیت پر کام نہیں ہوا۔ ہمارے ہاں بھی بہت سے جید افراد ہیں جو جدیدیت سے مابعدِ جدیدیت کی طرف راغب ہوئے۔ مابعد جدیدیت پر خاطر خواہ تحقیق کرنے والوں میں ڈاکٹر گوپی چند نارنگ، ناصر عباس نیر، وزیر آغا، احمد سہیل، وہاب اشرفی، حامد کاشمیری، قمر جمیل، بلراج کومل، شوکت حیات، طارق چھتاری، ابوالکلام قاسمی، صلاح الدین پرویز، شافع قدوائی، غضنفر، فرحت احساس، عتیق اللہ، نظام صدیقی، ستیاپال آنند اور شمس الرحمان فاروقی جیسے قابل افراد کے نام قابل ذکر ہیں۔

ناقدین ادب نے اردو ادب میں مابعد جدیدیت کے مضمرات و ممکنات کا جائزہ لیا ہے۔ اردو میں ۱۹۷۵ء کے بعد مابعد جدیدیت کی بحث شروع ہوئی۔ لیکن ناقدین ادب کا کہنا ہے کہ اس بحث کی باقاعدہ ابتدا ۱۹۹۰ء کے بعد ہوئی۔

اردو مابعد جدیدی شارحین نے مابعد جدیدیت کے عمومی مباحث کو بیان کیا ہے اور کچھ مابعد جدیدی عناصر کا تذکرہ بھی کیا ہے۔ مابعد جدید تھیوری کی تفہیم و تعبیر کے مباحث اردو میں عام ملتے ہیں۔ اردو ادب میں جدیدیت و مابعد جدیدیت کے حوالے سے سب سے اہم نام گوپی چند نارنگ کا ہے۔ انھوں نے جدیدیت اور مابعد جدیت کے حوالے سے بہت سے مباحث اپنی کتب میں بیان کیے ہیں۔ ان کتب میں جدیدیت کے بعد، ادب کا بدلتا

منظر نامہ،مابعد جدیدیت پر ایک مکالمہ، ساختیات پس ساختیات اور مشرقی شعریات وغیرہ اہم ہیں۔ اس کے علاوہ انھوں نے بہت سی کانفرنسز میں مابعد جدیدیت کے حوالے سے بہت سے مکالمے بھی کیے ہیں۔ انھوں نے اپنی بحثوں میں مابعد جدیدیت کے فکری مباحث کو مشرق و مغرب کے شارحین کے نکتہ نظر سے بیان کرنے کے ساتھ ساتھ مغربی ادب اور ثقافت و تناظر میں بھی پیش کیا ہے۔ اس کے ساتھ انھوں نے مابعد جدیدیت کے تناظر میں تمام اردو اصناف سخن کا مثالوں کے ساتھ تجزیاتی مطالعہ بھی پیش کیا ہے۔ انھوں نے اپنی کتب میں عصر حاضر کی ادبی و تخلیقی فضا کے حوالے سے مابعد جدیدی رجحانات کو واضح کیا ہے۔

اردو میں مابعد جدیدیت کے حوالے سے دوسرا بڑا نام ناصر عباس نیر کا ہے۔ جن کی اس موضوع کے حوالے سے کئی کتب سامنے آچکی ہیں۔ ان میں جدیدیت سے پس جدیدیت تک،جدید اور مابعدجدید تنقید، ساختیات : ایک تعارف، مابعد جدیدیت : نظری مباحث،لسانیات اور تنقید، مابعد جدیدیت: اطلاقی جہات ،متن، سیاق اور تناظر،مابعد نوآبادیات اردو کے تناظر میں، اردو ادب کی تشکیلِ جدید ان سب ہی کتب میں انھوں نے بالواسطہ اور بلاواسطہ مابعد جدید مباحث کو شامل کیا ہے۔ ان کو اردو میں مابعد جدید شارح بھی شمار کیا جا سکتا ہے کہ اس موضوع پر انھوں نے باقی معاصر ناقدین کی نسبت اب تک بہت کام کیا ہے۔ انھوں نے جدیدیت ومابعد جدیدیت کے حوالے سے لسانی فلسفوں پر بحث کی ہے اور مابعد جدیدی عناصر کھیل، انتشار، اتفاق، شرکت، ساخت شکنی، تناقض، غیاب، لامرکزیت، مجاز مرسل، سطح، دال، عدم تعین وغیرہ کے مباحث بھی ان کی کتب میں ملتے ہیں۔ ناصر عباس نیر کے ہاں شعریات اور نئی تھیوری، نو آبادیاتی صورت حال اور عالمگیریت کے حوالے سے بہت سی مدلل باتیں موجود ہیں۔

مابعد جدیدیت کے سلسلے میں ڈاکٹر وہاب اشرفی کا نام کسی تعارف کا محتاج نہیں۔ انھوں نے اپنی کتاب مابعد جدیدیت مضمرات و ممکنات میں مابعد جدیدیت کے تشکیلی پہلوؤں پر بات کرنے کے ساتھ ساتھ مابعد جدید مغربی مفکرین کے افکار کا بھی تفصیلی احاطہ کیا ہے۔ ان مفکرین میں چارلس جینکس، لیوتار، دریدا، مشل فوکو، لاکاں، لوئی آلتھیوسے، فریڈرک جیمسن، اہاب حسن، جولیا کرسٹیوا، ٹیری ایگلٹن، ہیبرماس اور جان بادریلا شامل ہیں۔ اس کے علاوہ انھوں نے مفصلاً مابعد جدیدی مباحث میں سے نو آبادیات ومابعد نو آبادیات، تاریخیت و نو تاریخیت اور تانیثیت کو بیان کیا ہے۔ انھوں نے اس کتاب میں مشرقی ادب سے مابعد جدیدیت کی امثال بھی پیش کی ہیں اور اردو ادب پر مابعد جدیدیت کا اطلاق کر کے پیش کیا ہے۔

ڈاکٹر اقبال آفاقی نے مابعد جدیدیت : فلسفہ تاریخ کے تناظر میں مابعد جدیدیت کو نہ صرف فلسفہ اور تاریخ کے تناظر میں پیش کیا ہے بلکہ اپنی کتاب مابعد جدیدیت (اصطلاحات اور معانی و تعبیرات و تشریحات) میں عصر حاضر میں مابعد جدیدیت کی بیش تر اصطلاحات کی وضاحت کرنے کے ساتھ ساتھ رولاں بارتھ، بادریلا، دریدا، رورٹی، فوکو، کرسٹیوا، لاکاں اور لیوتار کے نظریات کو بھی پیش کیا ہے۔

رؤف نیازی نے اپنی کتاب مابعد جدیدیت (تاریخ و تنقید) میں مابعد جدیدیت کو تاریخی تناظر میں پیش کرنے کے ساتھ ساتھ مابعد جدیدیت کی مماثل اصطلاحات پوسٹ ماڈرنٹی، پوسٹ فورڈازم، پوسٹ کولونیل ازم، پوسٹ اسٹرکچرل ازم وغیرہ کی بھی وضاحت کی ہے۔ اس کے علاوہ انھوں نے فلسفے کے تناظر میں مابعد جدیدیت کے مباحث کو سمیٹنے کی کوشش کی ہے اور ساتھ ساتھ مابعد جدیدی مغربی شارحین کے افکار کو بھی پیش کیا ہے۔

ڈاکٹر الطاف انجم کی کتاب اردو میں مابعد جدید تنقید (اطلاقی مثالیں ، مسائل و ممکنات) میں انھوں نے نئی تنقیدی تھیوری کے مباحث کو پوری طرح سمیٹا ہے۔ انھوں نے اس کتاب میں مابعد جدید تھیوری کے نظریاتی مباحث، پس ساختیاتی تنقید، نئی تاریخیت، قاری اساس تنقید، بین المتونیت وغیرہ کو بھی بیان کیا ہے۔

ضمیر علی بدایونی نے اپنی کتابوں جدیدیت اور مابعد جدیدیت (ایک ادبی اور فلسفیانہ مخاطبہ) اور مابعد جدیدیت کا دوسرا رخ میں مابعد جدیدیت کی تشریح و تفہیم کے ساتھ مابعد جدیدیت پر کیے جانے والے اعتراضات کا بھی تفصیلی محاکمہ کیا گیا ہے۔ اس کے علاوہ انھوں نے اپنی کتابوں میں جدید نظریات کا اطلاق اردو ادب پر بھی کیا ہے خصوصاً بیدل اور میر و اقبال کے حوالے سے ان کا بہت سا کام ملتا ہے۔

عمران شاہد بھنڈر کی کتاب فلسفہ مابعد جدیدیت (تنقیدی مطالعہ) براہ راست مابعد جدیدیت کے افکار کا احاطہ کرتی ہے انھوں نے اس کتاب میں مغربی تناظر میں مابعد جدیدیت کی تشریح و تفہیم کی ہے اور دریدا، کانٹ اور اڈورنو کے حوالے سے مابعد جدیدی مباحث کو بھی سمیٹا ہے۔ مگر اس کتاب میں مصنف نے واضح انداز میں لکھا ہے کہ اس کو تحریر کرنے کا مقصد اردو میں سرقہ نویسی کے رجحانات کو روکنا ہے۔ بالخصوص گوپی چند نارنگ کے حوالے سے انھوں نے اپنی کتاب میں تین ابواب قلم بند کیے ہیں۔ اس سلسلے میں پہلا باب "ساختیات پس ساختیات اور مشرقی شعریات" سرقے کی زد میں" دوسرا باب نارنگ کی کتاب "جدیدیت کے بعد---- سرقہ اور تضادات" اور تیسرا باب "نارنگ پر سرقے کا موقف" ہے۔

احمد سہیل کی کتاب تنقیدی مخاطبہ میں مابعد جدیدیت کے حوالے سے نو آبادیات، مابعد نو آبادیات، سامراج، رد تشکیل، مابعد رد تشکیل، متن اور قاری، جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے نظریاتی مباحث کو بیان کرتی ہے۔

ان سب کے علاوہ اردو میں بہت سی کتب، مرتبہ کتب، تبصرے اور مضامین ہیں۔ جن میں مابعد جدیدیت کی تشریح و تفہیم کا کام عمدگی سے کیا گیا ہے۔ یہ سلسلہ ہنوز جاری ہے۔ اردو میں اب بھی مابعد جدیدیت پر نہ صرف ادبی مقالے لکھے جا رہے ہیں۔ بل کہ سوشل میڈیا کے مختلف فورمز میں اس حوالے سے باقاعدہ مکالمے اور مباحثے بھی کرائے جاتے ہیں۔

۲۔ مابعد جدیدیت کے مغربی شارحین

چارلس جیکسن:(Charles Alexander Jackson)

چارلس جیکسن (Charles Alexander Jackson)(۱۸۰۳ء۔ ۱۸۹۲ء) کا شمار ان مفکرین میں ہوتا ہے۔ جنھوں نے مابعد جدیدیت کے فروغ میں قابل قدر حصہ لیا۔ چارلس جینکس کا تعلق تعمیرات کے شعبے سے تھا۔ اس نے اپنی کتابوں میں مابعد جدیدیت کا آغاز مابعد آرکی ٹیکچر کے مباحث سے کیا۔ چارلس جینکس کا حال اور ماضی کے انسلاک کے بارے میں معروف رویہ Double Coding کے نام سے سامنے آیا ہے۔ ڈبل کوڈ سے مراد جدید طریقہ کار کے ساتھ کسی دوسری شے کا ملاپ ہے۔ تاکہ کسی بھی نمونہ تعمیر کا ابلاغ آرکی ٹیکچر کے ماہرین کے ساتھ ساتھ عام لوگ بھی کر سکیں۔ اس کی وضاحت کرتے ہوئے وہ مابعد جدید عمارت کے متعلق کہتا ہے کہ ایک مخصوص مابعد جدید عمارت انتخابی عمل کے ذریعے ڈبل کوڈنگ تخلیق کرتی ہے۔ مراد یہ کہ اس قسم کی عمارت دو مختلف ادوار کے دو الگ الگ زاویوں کا سنگھم ہوتی ہے جس میں ابہام اور تضادات خاصے نمایاں ہوتے ہیں۔ جینکس نے کلاسیکیت کی طرف رجوع کر کے ڈبل کوڈنگ کا جو امتزاجی تصور پیش کیا ہے وہ بنیادی طور پر مابعد جدیدیت کے دوسرے آرکی ٹیکچرل نظریہ سازوں کے افکار سے زیادہ بااثر اور پرکشش ہے۔[۵۶]

جس کی وجہ سے فن تعمیر میں قدیم اور جدید کے ملاپ سے ایک نیا آہنگ پیش کیا جا رہا ہے۔ اس فن تعمیر میں جدید کی وسعت اور قدیم طرز تعمیر کی جمالیات دونوں اجزا شامل ہیں۔ گویا جینکس نے قدیم کو نیا سیاق و سباق دے کر ایک نئے روپ میں پھر سے زندہ کر دیا ہے۔

ژاک لاکاں: (Jacques Marie Emile Lacan)

مابعد جدیدیت کے افکار کے فروغ میں ایک اہم نام ژاک لاکاں (۱۹۰۱ء-۱۹۸۱ء) کا بھی ہے۔ لاکاں کے افکار نے بیسویں صدی کے آخری تہائی میں فرانس کے دانشور طبقے کو بہت متاثر کیا ہے۔ خاص کر ان مفکرین کو جو مابعد ساختیات سے تعلق رکھتے تھے۔ لاکاں کی فکر نے تنقیدی تھیوری، ادبی نظریے، لسانیات، فرانسیسی فلسفے، سماجیات، تانیثیات، فلم اور تحلیل نفسی جیسے متنوع شعبوں پر گہرے اثرات مرتب کیے۔ لاکاں نے ویسے تو سب سے زیادہ Paranoia پر کام کیا ہے لیکن باقی موضوعات پر بھی بہت کچھ تحریر کیا ہے۔ لاکاں نے بعض موضوعات پر سخت محنت کی اور ایک عرصے تک کچھ موضوعات کو پڑھتا رہا۔ خاص طور پر اس نے فرائیڈ کی تحریروں کو تیس سال تک پڑھا اور وہ اس نتیجے پر پہنچا کہ فرائیڈ کے ساتھ بہت سی باتوں میں اختلاف بھی کیا جا سکتا ہے۔

لاکاں نے فرائیڈ کے برعکس اصرار کیا کہ ذہنی مسائل کے فطری محرکات اور ان کی علتوں کو اہمیت دینے کے بجائے ثقافتی اور لسانی مسائل پر توجہ مرکوز رہنی چاہیے۔ اس نے فرائیڈ کے پیش کردہ تصورات کی نئی تفہیم اور ان پر از سر نو نظر ثانی کی بھی بات کی۔ اس نے مابعد جدیدیت کے حوالے سے سب اہم نظریہ یہ پیش کیا کہ self کا تصور محض وہم یا انسانی ذہن کی اختراع ہے۔ اسے اب محض تاریخ کا حصہ بنا دینا چاہیے۔ اس لیے کہ سپر مین کا تصور روشن خیالی کے دور کی پیداوار تھا۔ چوں کہ اب وہ دور باقی نہیں رہا تو اس تصور کی بھی اب کوئی اہمیت نہیں۔ [۵۷]

رولاں بارتھ: (Roland Barthes)

رولاں بارتھ (۱۹۱۵ء-۱۹۸۰ء) فرانسیسی مفکر تھا اور ساختیاتی نقادوں میں اسے خاصی شہرت حاصل ہوئی اس کی وجہ یہ تھی کہ اس نے ادب کے حوالے سے اتنے زیادہ مباحث اٹھائے جو اس کے عہد کے کسی مفکر نے پیش نہیں کیے۔ اس کی اہم کتب میں *Mythologies, writing degree zero, The pleasure of the text, s/z* وغیرہ بہت مشہور ہیں۔ "مرگ مصنف" کا تصور رولاں بارتھ نے اپنے مضمون The Death of Author میں پیش کیا۔ اس مضمون کو پس ساختیاتی تنقید میں بہت شہرت ملی۔ لسانی ساختیات کی وجہ سے رولاں بارتھ کو بہت زیادہ پڑھا گیا۔ بارتھ کا مشہور قول ہے کہ

"Writing writes not authors"

یعنی "تحریر لکھتی ہے مصنف نہیں" اس کی فکر میں نمایاں چیز "متن کی کثیر المعنیت" تھی۔ وہ معنی کی وحدت کے ساتھ ساتھ ہر طرح کی وحدت کے خلاف تھا۔ وہ کہتا ہے کہ ادب Signification کا عمل ہے ۔یعنی یہ ہر طرح کے معنی دے سکتا ہے اس کے کوئی مخصوص معنی نہیں ہو سکتے ہیں۔ اور یہ کہ تمام تنقیدی رویے اور فیصلے دراصل کسی نہ کسی تہہ در تہہ سیاسی اور معاشرتی آئیڈیالوجی کو چھپاتے ہیں ۔ کوئی غیر جانب دار اور تنقیدی موقف ممکن نہیں ہے۔ [۵۸] رولاں بارتھ (Roland Barthes) نے متن سے حصول مسرت کے حوالے سے لکھا ہے:

> The pleasure of the text does not prefer one ideology to another .However this impertinence does not proceed from liberalism but from perversion: the text, its reading, are split .What is overcome, split, is the moral unity that society demands of every human product." [۵۹]

لوئی آلتھیوسے:(Louis Pierre Althusser)

لوئی آلتھیوسے (۱۹۱۸ء۔ ۱۹۹۰ء) نیو مارکسزم کے ساختیاتی سکول سے تعلق رکھتا ہے۔ مابعد جدیدیت اور مارکسزم کے حوالے سے ان کی متعدد کتب شائع ہو چکی ہیں ۔ ان میں *For ، Reading Capital* *Elements ،Sur la reproduction، Lenin and Philosophy and Other Essays ،Marx of Self-Criticism* ۔ وغیرہ بہت اہم ہیں۔ آلتھیوسے نے روایتی مارکسزم پر سخت تنقید کی ہے ۔ وہ مابعد جدیدیت کے حوالے سے روایتی مارکسزم کی نئی تفہیم کی جانب متوجہ ہوا۔ چناں چہ اس نے مابعد جدیدیت کے اصولوں کو مد نظر رکھ کر مارکسزم کو نئے نظریات سے جوڑنے کی سعی کی ۔اس کے خیال میں کلاسیکی مارکسیت ، جدیدیت سے ہم آہنگ تھی۔ چوں کہ اب جدیدیت کے رد میں مابعد جدیدیت آچکی ہے اس لیے اب مابعد جدیدیت کے ذریعے مارکسزم کی تشریح کی جانی چاہیے۔

> The number-one philosophical battle therefore takes place on the frontier between the scientific and the ideological. There the idealist philosophies which exploit the sciences struggle against the materialist philosophies which serve the sciences[۶۰]

آلتھیوسے نے جتنے مباحث پیش کیے ان کا بنیادی نکتہ یہی ہے کہ جدیدیت سے لے کر مابعد جدیدیت تک واقعات کو مارکسزم کے تسلسل میں جوڑا جا سکتا ہے۔ اس کا مقصد صرف مابعد جدید رویوں کو مارکسیت کے پہلو بہ پہلو دیکھنا ہے۔ آلتھیوسے کہتا ہے کہ اگر بیسویں صدی کو بہتر ہونا ہے تو وہ مارکسزم کے ساتھ اشتراک کر لے۔ ۱۹۷۰ء میں اس کی سب سے مشہور کتاب *Reading Capital* شائع ہوئی جس میں اس نے مابعد جدید مارکسی رویے کی نشاندہی بھی کی اور مارکسزم کے روایتی انداز کو بھی بدلنے کی کوشش کی۔[۱۱]

فرانسس لیوتاژ (Jean Francois Lyotard):

ژاں فرانسس لیوتاژ (۱۹۲۴ء-۱۹۹۸ء) مشہور فرانسیسی فلسفی، ماہر عمرانیات، ادبی نظریہ ساز ہے۔ ان کا شمار فلسفہ مابعد جدیدیت کے بانیوں میں ہوتا ہے۔ اس لیے کہ لیوتاژ مابعد جدید صورت حال پر لکھنے والا وہ مفکر تھا جس نے سب سے پہلے مہابیانیوں کی نشان دہی کی۔ اس نے بتایا کہ یہ صورت حال کسی مہابیانیے سے پیدا نہیں ہوئی بلکہ اس نے الگ سے مہابیانیہ تشکیل دیا ہے۔ لیوتاژ چھوٹے بیانیوں کا حامی تھا۔ اسی نے مہابیانیوں کے خلاف تشکیک کو عالمی سطح پر فروغ دیا۔ لیوتاژ مابعد جدیدیت کی بحث کا آغاز ہی مہابیانیوں کی موت سے کرتا ہے

لیوتاژ نے اپنی کتاب *The postmodern condition* (۱۹۷۷ء) میں انتہائی ترقی یافتہ ممالک میں علم کی صورت حال پر بحث کی ہے۔ اس نے پوسٹ انڈسٹریل سماج کی بھی بات کی ہے۔ وہ کہتا ہے کہ

> Our working hypothesis is that the status of knowledge is altered as societies enter what is known as the postindustrial age and cultures enter what is known as the postmodern age.[۱۲]

لیوتاژ کے مطابق اعلیٰ ترین ترقی یافتہ ممالک میں مادی اشیا کی پیداوار کی جگہ انفارمیشن ٹیکنالوجی لے لے گی۔ کمپیوٹر فیصلہ کن انداز میں علم پر اثر انداز ہوگا۔ لیوتاژ مزید یہ بھی کہتا ہے کہ نیا محقق اس بات کو سامنے رکھے گا کیا تحقیق سے حاصل ہونے والا علم کمپیوٹر میں منتقل ہو سکتا ہے یا نہیں۔ اس کے نزدیک علم اب اطلاعات بیچنے والا ادارہ بن کر رہ گیا ہے۔ سائنس معروضیت اور دیانتداری کو پس پشت ڈال کر طاقتور کے ہاتھوں میں پہنچ چکی ہے اور وہ طاقتور کو مزید طاقتور بنا رہی ہے۔

لیوتاژ اس بات سے بحث کرتا ہے کہ کاملیت، مستقلیت اور ترتیب جدید معاشروں میں مہابیانیوں کے

ذریعے قائم رہتے ہیں۔ امریکی کلچر میں ایک مہابیانیہ بتاتا ہے کہ جمہوریت حکومت کا بہت روشن باب یا قسم ہے اور یہ کہ انسانوں کی آفاقی و ازلی خوشی کا یہی طریقہ ہے۔ لیوتاژ یہی کہتا ہے کہ ہر تصور کے پیچھے ایک مہابیانیہ موجود ہوتا ہے۔ جیسے مارکسزم کے لیے مہابیانیہ یہ تصور ہے کہ سرمایہ داری اپنے طور خود ہی تباہ ہو جائے گی اور ایک مثالی دنیا وجود میں آ جائے گی۔ لیوتاژ بحث کرتا ہے کہ جدید معاشرے کے تمام پہلو بشمول سائنس ان مہابیانیوں پر انحصار کرتی ہے۔ مابعد جدیدیت ان مہابیانیوں کا تبصرہ ہے۔ یہ مہابیانیے معاشرے میں موجود غیر یقینی صورت حال یا اختلاف کو چھپاتے ہیں دوسرے الفاظ میں اس سے یہ مراد ہے کہ ہر وہ کوشش جو ترتیب پیدا کرنے کے لیے کی جاتی ہے وہ در اصل بے ترتیبی کو جنم دیتی ہے مگر مہابیانیہ اس بات کو چھپاتا ہے۔ یہ کہہ کر کہ بے ترتیبی اصل میں بری چیز ہے۔ مابعد جدیدیت مہابیانیوں کو رد کر کے چھوٹے بیانیوں کی حمایت کرتی ہے۔ مابعد جدیدیت موقع محل اور عارضی چیزوں پر بحث کرتی ہے جب کہ آفاقی سچائی اور مستقبل کو شک کی نگاہ سے دیکھتی ہے۔ [۴۳]

اہاب حبیب حسن: (Ihab Habib Hassan)

اہاب حبیب حسن (۱۹۲۵ء۔۲۰۱۵ء) مصری نژاد امریکن ادبی نظریہ نگار تھے۔ اہاب حبیب حسن کا نام ستر اور اسی کی دہائیوں میں مابعد جدیدیت کے مباحث میں شامل ہونے والے مفکرین میں شمار کیا جاتا ہے۔ مابعد جدیدیت کے حوالے کوئی بھی بحث اس وقت تک مکمل نہیں سمجھی جاتی تھی جب تک اہاب حبیب حسن اس میں شریک نہ ہو جاتے تھے۔ اہاب حسن نے تین سو (۳۰۰) سے زائد ادبی نظریات اور ثقافتی موضوعات پر مقالات لکھے۔ نو (۹) کتابوں کے مصنف ہیں۔ بعد میں وہ فکشن نگاری کی طرف بھی متوجہ ہوئے۔ ان کی کہانیاں ادبی جرائد میں شائع ہوتی رہتی تھیں۔ انھوں نے ایک ناول *The Changeling* کے نام سے لکھا۔ ان کی کتابیں اور مقالات سولہ (۱۶) زبانوں میں ترجمہ ہو چکے ہیں۔

مابعد جدیدیت کی ابتدائی نظریہ سازی میں اہاب حبیب حسن کا نام سب سے اہم ہے۔ اپنے مقالے ٹوورڈز اے کنسیپٹ آف پوسٹ ماڈرن ازم Towards a Concept of Post modernism میں ان کا کہنا ہے، کہ "مابعد جدیدیت کا لفظ بہت غیر مہذب اور عجیب لگتا ہے یہ بذاتِ خود جدیدیت کو کچل کر آگے نکلنے کا نام ہے۔ مابعد جدیدیت کی اصطلاح جدیدیت کی دشمن ہے۔ رومانیت اور کلاسیکیت سترھویں اور اٹھارویں صدی کے یورپین انداز کے آرکیٹیکچر سے جڑی ہے۔ [۴۴] دیکھا جائے تو اپنے اس بیان میں اہاب حسن نے مابعد جدیدیت کی طرف

درست رہنمائی کی ہے۔ اپنے بنائے ہوئے جدیدیت اور مابعدِ جدیدیت کے تقابلی چارٹ میں اہاب حسن نے جدیدیت کو منصوبہ، مرکزیت، اقسام و حدود، قابلِ مطالعہ، یقین، گہرائی، تاریخ، غلبہ، گوڈ آف فادر جب کہ ان سب کے برعکس مابعدِ جدیدیت کو علی الترتیب حادثہ، انتشار، متن، تحریری مواد، غیر یقینی، سطحی، تاریخ معمولی، تھکن یا خاموشی اور مقدس بھوت کے طور پر متعارف کروایا ہے۔[۶۵] اس کے علاوہ ان کی کتاب *Radical Innocence* ۱۹۶۱ء میں چھپی۔ یہ امریکی ناولز کے نظریاتی اور تنقیدی مطالعوں کی معتبر کتاب جانی ہے۔ اہاب حسن نے جدیدیت، مابعد جدیدیت، پیکریت اور ثقافتی تبدیلی پر بہت زیادہ لکھا۔

مشل فوکو:(Paul-Michel Foucault)

مشل فوکو (۱۹۲۶ء۔ ۱۹۸۴ء) فرانسیسی مفکر اور نقاد ہے۔ اس نے ڈسکورس کی طاقت کا نظریہ دیا۔ طاقت ہی وہ مرکزی نکتہ ہے جہاں سے علم ثقافت، اور سماجی سرگرمیاں پیدا ہوتی ہیں فوکو نے کہا کہ کوئی فکر حتمی اور مسلسل نہیں بلکہ ہر زمانے کی اپنی فکریات ہوتی ہیں جو زمانے کے بدلتے ہی تبدیل یا ختم ہو جاتی ہیں۔ فوکو کے ہاں Episteme کا تصور بہت اہمیت رکھتا ہے۔ وہ تاریخ کو اے پس ٹیم کے تابع دیکھتا ہے۔ فوکو تاریخ کو بے ربط کلامیوں کا مجموعہ کہتا ہے۔ ناصر عباس نیر نے فوکو کے اے پس ٹیم کے نظریے کو بیان کرتے ہوئے کہا کہ فوکو ایک اے پس ٹیم اور دوسری اے پس ٹیم کے درمیان کوئی کڑی نہیں دیکھتا وہ ان کے درمیان عدم تسلسل اور عدم ربط کا قائل تھا اور وہ مابعد جدیدیت کی موجودہ صورت حال کو معرض بحث میں لانے کے بجائے اس کے مستقبل کی ممکنہ صورت کی پیش گوئی کرتا ہے۔[۶۶]

> In my view one shouldn't start with the court as a particular form, and then go on to ask how and on what conditions there could be people's court; one should start with popular justice, with acts by the people, and go on to ask what place a court could have within this.[۶۷]

ژاک دریدا:(Jacques Derrida)

ژاک دریدا (۱۹۳۰ء۔ ۲۰۰۴ء) نو آبادیات اور ساختیات پر کام کرنے والا بیسویں صدی کا مغربی فلاسفر ہے۔ جو ایک مورخ کے طور پر جانا جاتا ہے۔ لیکن ژاک دریدا کے افکار کے جس قدر ہمہ گیر اثرات لسانیات اور ادبیات پر مرتب ہوئے وہ اپنی مثال آپ ہیں۔ اگرچہ ژاک دریدا کا تعلق شعبہ فلسفہ سے تھا لیکن اس کے تصورات

سے لسانیات اور ادب نے فلسفہ کی نسبت زیادہ گہرے اثرات قبول کیے۔ اس کے ممتاز معاصرین میں لاژین گولڈ مین(Lucein Goldman)، زیٹن ٹوڈرو(Tzvetann Todorov)، رولاں بارتھ (Roland Barthes)اور ژاک لاکاں(Jacques Lacan)کے نام قابل ذکر ہیں۔

لسانیات، ادب اور فنون لطیفہ کے تمام شعبوں پر ژاک دریدا کے انقلابی افکار کے اثرات نمایاں ہیں۔ مستقبل کی تنقید ژاک دریدا سے خوشہ چینی کے بغیر آگے نہیں بڑھ سکتی۔ اس کے افکار کی بازگشت ہر طرف سنائی دیتی ہے۔ اس نے اپنے انفرادی اسلوب، انقلابی تصورات اور جدید ترین اندازِ فکر سے پوری دنیا کو چونکا دیا۔[۱۸] اس کی درج ذیل تصانیف کی وجہ سے اس کی شہرت پوری دنیا میں پھیل گئی۔ ان تصانیف کے تراجم پوری دنیا میں کیے گئے اور ان پر تحقیق و تنقید کا ایک لامتناہی سلسلہ شروع ہو گیا۔

1. ۱۹۶۲ *Husserl's Geometry*

2. ۱۹۷۳ *Speech and Phenomena*

3. ۱۹۷۶ *Of Grammatology*

4. ۱۹۷۸ *Writing and Difference*

لسانیات میں آزادی کے حصول کی طرف سب سے پہلے دریدا نے توجہ کی۔ لسانی نظام اور معنی آفرینی کے حوالے سے ژاک دریدا لکھتے ہیں:

> By orienting and organizing the coherence of the system, the centre of a structure permits the play of its elements inside the total form. And even today the notion of a structure lacking any centre represents the unthinkable itself. [۱۹]

دریدا نے مغربی فلسفیانہ روایت کے مفروضات کو وسیع پیمانے پر مغربی ثقافتی پس منظر میں رکھنے کی سعی کی۔ دریدا نے مارکسزم کی خاص روح کی بنیاد پرستی کرتے ہوئے رد تشکیل پر بحث کی۔ دریدا نے "مرکز گریز" یا "معنی کا التوا" یعنی Defferment کی تھیوری پیش کی۔ معنی کے التوا کا یہ مطلب ہر گز نہیں کہ ہر چیز تغیر پذیر ہے اور وہ لحہ بہ لحہ بدل رہی ہے اصل بات یہ ہے کہ کوئی بھی چیز حتمی نہیں ہے۔ ہر تصور ایک خاص تناظر میں پیدا ہو کر اسی تناظر میں ختم بھی ہو جاتا ہے۔ جیسا کہ مختلف تحریکوں میں ہوتا آیا ہے۔ تمام تحریکیں یا رحجان ایک خاص تناظر میں پیدا ہو کے ختم بھی ہو جاتے ہیں۔ اسی طرح اشیا اپنے اندر کوئی وجود نہیں رکھتیں۔ اشیا کا وجود تصور سے ہی موجود

ہے۔ اسی لیے دریدا نے متن میں معنی کی کثرت کا نظریہ پیش کیا ہے۔ اور اسے پس ساختیات تھیوری کا حصہ بنایا ہے ۔ دریدا نے پوری انسانی تاریخ کو ایک متن کہا ہے دریدا کے مطابق ہر متن کی رد تشکیل کی جا سکتی ہے۔

The history of writing should turn back toward the origin of historicity. A science of the possibility of science? A science of science which would no longer have the form of logic but that of grammatics? A history of the possibility of history which would no longer be an archaeology, a philosophy of history or a history of philosophy?[۴۰]

ژاں بادریلا :(Jean Baudrillard)

ژاں بادریلا (۱۹۲۹ء۔ ۲۰۰۷ء) سماجی نظریہ ساز ہے۔ اسے مابعد جدیدیت کا اہم مبلغ ہونے کا اعزاز حاصل ہے۔ اس لیے کہ اس نے مابعد جدیدیت کے حوالے سے ہونے والی بحثوں میں بڑھ چڑھ کر حصہ لیا۔ خود اس نے اپنی تحریروں میں مابعد جدیدیت کی اصطلاح کو کم کم استعمال کیا۔ لیکن اس نے مابعد جدید دنیا کی تشریح و تفہیم باقی مفکرین کی نسبت بہت عمدہ کی ہے۔ ژاں بادریلا نے کمپیوٹر اور انٹرنیٹ ٹیکنالوجی کو اپنی بحث کا مرکز بنایا اور وہ صورت حال جو خصوصاً اسی اور نوے کی دہائی میں طلوع ہوئی، مابعد جدیدیت کی بنیاد قرار دیا۔ وہ لکھتے ہیں:

Reality is a bitch. And that is hardly surprising since it is the product of stupidity's fornication with the spirit of calculation—the dregs of the sacred illusion offered upto the jackals of science[۴۱].

ژاں بادریلا کے مطابق ہم اس بات کو ایسے کہہ سکتے ہیں کہ مابعد جدید معاشرے کی کوئی "اصل" نہیں بل کہ " نقل" ہے یا "ہم شکل" ہے جیسے کسی مجسمے یا فلم کی نقول ہوں تو اہمیت اس ایک نقل کی ہے جس کی باقی سب نقول ہیں۔ اس کے علاوہ تمام نقول ایک ہی قیمت پر بکتی ہیں۔ بادریلا کی "ہم شکل" تصور کے بارے میں ایک پہلو ظاہری حقیقت بھی ہے وہ حقیقت جو بناوٹ سے وجود میں آتی ہے اور اس کی کوئی اصل نہیں ہوتی۔ اس کے خیال میں مابعد جدیدیت کو روایتی اصطلاحوں میں بیان نہیں کیا جا سکتا کیونکہ معاشرہ میڈیا کی وجہ سے بہت حد

تک تبدیل ہو چکا ہے۔ معاشرہ اب عکس (Image) کا عادی ہو چکا ہے۔ اس لیے مابعد جدیدیت کے کوئی خاص معنی متعین نہیں کیے جاسکتے۔ [۲۷]

مابعد جدیدیت کے اردو شارحین و نقاد:

اردو دب میں کوئی بھی مفکر ایسا نہیں جسے مابعد جدیدیت کا نظریہ ساز کہا جائے سبھی مفکرین نے مابعد جدید نظریے کی اپنی زبان میں تشریح و توضیح کی ہے۔

گوپی چند نارنگ:

گوپی چند نارنگ (۱۹۳۱ء) نے اردو میں بہ حیثیت محقق اور نقاد اپنی شناخت قائم کی ہے۔ اردو میں نظری اور عملی تنقید دونوں پر انھوں نے کھل کر لکھا ہے۔ ان کی کتب میں ادبی تنقید اور اسلوبیات، ہندوستان کی تحریک آزادی اور اردو شاعری ، اردو غزل اور ہندوستانی ذہن و تہذیب، ترقی پسندی، جدیدیت اور مابعد جدیدیت، جدیدیت کے بعد ، فکشن شعریات، تشکیل و تنقید اور سب سے مشہور ان کی کتاب ساختیات ، پس ساختیات اور مشرقی شعریات ہے۔ گوپی چند نارنگ نے مابعد جدیدیت کے ضمن میں تخلیقی آزادی، سماجی سروکار، ثقافتی تشخص اور ادب کی تازہ فکری پر اپنی کتابوں اور تحریروں میں مدلل بحث کی ہے۔ "نئے ادبی منظر نامے اور مابعد جدیدیت پر مکالمہ" کے نام سے گوپی چند نارنگ صاحب نے پہلا اور اہم تاریخ ساز سیمی نار اُردو اکادمی دہلی کے زیر اہتمام کیا۔ انھوں نے اس سیمی نار میں اس بات پر زور دیا ہے کہ مابعد جدید ادیب و شاعر اور افسانہ نگار اور ناول نگاروں کو پوری تخلیقی ذہنی آزادی ہے کہ وہ اپنے دل کی بات کسی بھی صنف اور اقداری انسانی موقف میں تخلیق کریں۔ ادبی تخلیق پر پہرہ نہیں بٹھایا جاسکتا ہے۔ نئی نسل یعنی ۱۹۸۰ء کے بعد کے ادبا و شعرا کے یہاں ہمیں تیزی سے بدلتا ہوا شعری و ادبی تخلیقیت افروز منظر نامہ، عالمی قومی اور مقامی علاقائی تہذیب و ثقافت کا شدید احساس، جاگیردارانہ عہد کے وضع کردہ ادبی اور جمالیاتی پیمانوں سے انکار، ہندوستانی ثقافت کے مشترکہ عناصر و اقدار، غیر مشروط روحانیت، مرکزیت، تکثیریت، رنگارنگی، کثیر المعنویت اور بے لوث آزاد فکر و نظر نمایاں طور پر نظر آتی ہے۔ مابعد جدید ادب ہر طرح کی نظر سازی، جتھا پسندی، کلیت پسندی، آمریت، فارمولا بندی، ضابطہ بندی، یکسانیت اور ہمہ نظمی کی رد تشکیل ہے اور وہ بنیادی طور پر تکثیریت، رنگارنگی، بوقلمونی، کثیر الوضعیت، مرکزیت، بین التونیت، مقامیت اور تخلیقیت پر خاص طور سے زور دیتی ہے۔ تکثیریت، نئی نسل اور مابعد جدیدیت پر گوپی چند نارنگ نے اپنی کتابوں میں مفصل روشنی ڈالی ہے۔ اردو میں مابعد جدیدیت کے آغاز کے بارے میں گوپی چند نارنگ کا کہنا ہے کہ اردو زبان میں مابعد جدیدیت کا آغاز وہیں

سے ہوتا ہے جہاں نئی پیڑھی کے افسانہ نگاروں اور شاعروں نے یہ صاف صاف کہنا شروع کیا کہ ان کا تعلق نہ ترقی پسندی سے ہے نہ جدیدیت سے، یوں مابعد جدیدی تصورات کو اردو میں فروغ حاصل ہونا شروع ہوا۔[۷۳] انھوں نے تھیوری کے حوالے سے ساختیات، پس ساختیات، نئی تاریخیت، بین المتونیت، قاری اساس تنقید، اور تانیثیت کے مباحث کو پوری طرح بیان کیا ہے۔

محمد علی صدیقی:

محمد علی صدیقی (۱۹۳۹ء۔ ۲۰۱۳ء) ماہر تعلیم اردو زبان کے نقاد اور محقق تھے۔ ان کی اہم کتب میں توازن (۱۹۷۶ء)، نشانات (۱۹۸۱ء)، پاکستانیات (۱۹۸۱ء)، تلاش اقبال (۲۰۰۲ء)، سرسید احمد خان اور جدیدیت پسندی (۲۰۰۳ء)، غالب اور آج کا شعور (۲۰۰۵ء)، ادراک (تنقیدی مضامین کا مجموعہ) ۲۰۰۷ء شامل ہیں۔

محمد علی صدیقی اردو میں ساختیاتی تنقید کی مخالفت میں لکھنے والے پہلے اردو ادیب ہیں ۔ اپنے مضمون "نشانات" (۱۹۸۱ء) میں انھوں نے مسلسل ساختیات کی مخالفت میں لکھا۔[۷۴] اس کے علاوہ انھوں نے مابعد جدیدیت کے نقطہ ہائے نظر کے خلاف سب سے پہلی بار ۲۰۰۱ء میں اپنے انگریزی مقالے میں لکھا تھا۔[۷۵] انھوں نے مابعد جدیدیت کے بارے میں اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہوئے کہا ہے کہ یہ بنیادی مرکز (Foundationalism) ، حقیقت پسندی (Realism) اور انسان دوستی (Humanism) کے خلاف ایک منظم تحریک ہے جس کا مقصد Logocenric اظہار پر مبنی مباحث کی بیخ کنی (undemining) ہے۔ یہ تحریک سماجی اور فکری علوم کے ارتقا کے ساتھ انسانی تاریخ کے ارتقائی سفر سے یکسر انکار کرتی ہے۔ یہ تحریک اپنے بیان کردہ معنیاتی نظام کے علاوہ کسی اور معنیاتی اور تہذیبی نظام کو حشو وزائد کی فہرست میں رکھتی ہے۔ مابعد جدیدیت کے بعض وکلا کا یہ خیال درست ہے کہ تکثیریت عملی حقیقت ہے اور بنیادی انسانی مسائل کے ساتھ بیرونی (peripheral) معاملات بھی توجہ طلب ہوتے ہیں لیکن مابعد جدیدیت کے بیشتر فلسفی ایک نکتہ، کسی ایک مرکز یا کسی point of reference یا کسی ایک بیانیے سے وابستہ نہیں ہونا چاہتے۔ یہ کھلا ڈھلا معنیاتی نظام ہے جو grid meaning یا system کے خلاف ہے۔ امریکہ کو ادبی شوشے یا مضحک ادبی تصورات جنم دینے کی عادت ہے۔ مابعد جدیدیت بھی ایک ایسا ہی شوشہ ہے۔[۷۶]

ڈاکٹر وزیر آغا:

عصر حاضر میں وزیر آغا(مشہور نقاد، شاعر، انشائیہ نگار۔ ۱۹۲۲ء۔ ۲۰۱۰ء) کا شمار اردو کے چوٹی کے شعرا، ادبا، دانشوروں اور ناقدین میں ہوتا ہے۔ انھوں نے اردو میں سب سے زیادہ "امتزاجی تنقید" کے بارے میں لکھا۔ امتزاجی تنقید متن کو از سر نو تخلیق کرتی ہے اور ضرورت کے مطابق ان تنقیدی نظریات سے استفادہ کرتی ہے جن کی طلب خود متن کے اندر موجود ہوتی ہے۔ یوں یہ تنقید تخلیقی ادب کے دائرے میں آجاتی ہے۔ وزیر آغا نے اپنی کتب اردو شاعری کا مزاج، تنقید اور جدید اردو تنقید، معنی اور تناظر ، دستک اس دروازے پر وغیرہ میں امتزاجی تنقید کے نظریے کو پیش کیا ہے۔

وزیر آغا نے اپنے مضمون "جدیدیت اور مابعدِ جدیدیت" میں مابعدِ جدیدیت کی تفہیم بے معنویت سے کی ہے۔ وزیر آغا کہتے ہیں کہ "مابعدِجدیدیت میں آخری نکتہ معنی کی مرکزیت سے انکار ہے اور یہ واحد نکتہ تھا جو مابعدِ جدیدیت کے امتیازی اوصاف میں سے ایک ہے"۔ وزیر آغا مزید کہتے ہیں کہ مابعدِ جدیدیت نے دراصل ساختیات سے انحراف کیا"۔ نیز وہ مابعد جدیدیت کے بارے میں جو لکھتے ہیں انھیں درج ذیل نکات کی مدد سے سمجھا جاسکتا ہے۔

۱۔ منضبط علم کا حصول ناممکن ہے۔

۲۔ subject سبجیکٹ کی تلاش بے سود ہے۔

۳۔ انسان دوستی کا تصور ایک قصہ پارینہ ہے۔

۴۔ ماورائیت اور مابعد الطبیعیاتی تصورات سے نجات پانا ضروری ہے۔

۵۔ شگاف اور عدم تسلسل کے بارے میں جاننا ضروری ہے۔

۶۔ مابعدِ جدیدیت مغرب کی سائیکی کی پیداوار ہے جو مشرق کی سائیکی سے ایک الگ مزاج رکھتی ہے اس لیے اردو میں مابعدِ جدیدیت کے اس خاص مزاج کے فروغ پانے کے امکانات بہت کم ہیں جو مغرب میں عام ہوا ہے۔"

ڈاکٹر وہاب اشرفی:

اردو میں مابعد جدیدیت کے حوالے سے لکھنے والوں میں ایک اہم نام ڈاکٹر وہاب اشرفی کا بھی ہے۔ وہاب اشرفی کی کتب میں تاریخ ادبیات عالم(چار جلدیں)، مابعد جدیدیت ، مضمرات و ممکنات، عالمی تحریک نسائیت ، مضمرات و ممکنات، حرف حرف آشنا، قدیم ادبی

تنقید، معنی کی تلاش اور کئی کتب تحقیق و تدوین کے حوالے سے مرتب کر چکے ہیں۔ اگرچہ انھوں نے اپنی زندگی کا آغاز افسانہ نویسی سے کیا تھا۔ ان کے افسانے ملک کے مختلف رسالوں میں شائع ہو کر بے حد مقبول ہوئے۔[۷۸] لیکن انھوں نے افسانے کی طرف توجہ کرنے کے بجائے تنقید کی طرف توجہ کی اور بھرپور طریقے سے جدید تنقیدی مباحث پر لکھا۔ اور وہ یہ جانتے ہیں کہ ادب میں جلد یا بدیر ہر نظریہ ختم ہو کر ہی رہتا ہے۔ اور کوئی بھی ادبی تھیوری ختم نہیں ہوتی بلکہ وہ ایک نئے نظریے میں ضم ہو جاتی ہے۔[۷۹]

انھوں نے مابعد جدیدیت کے حوالے سے مابعد جدیدی مفکرین کے مختلف تصورات کی وضاحت کی اور نئے جدیدی مباحث کو اپنی تنقید میں شامل کیا۔

ضمیر علی بدایونی:

ضمیر علی بدایونی(۱۹۴۱ء۔ ۲۰۰۳ء) اردو میں مابعد جدید نقاد کی حیثیت سے پہچانے جاتے ہیں۔ انھوں نے فلسفہ، اردو اور فارسی ادب کے مختلف موضوعات پر متنوع مضامین تحریر کیے جو اردو کے مؤقر جرائد میں وقتاً فوقتاً شائع ہوتے رہے۔ ان کے افکار میں جدید فلسفیانہ و ادبی تحریکوں کے اثرات نمایاں نظر آتے ہیں۔ ان کی مابعد جدیدیت کے حوالے سے لکھی گئی کتاب جدیدیت اور مابعد جدیدیت (ایک ادبی اور فلسفیانہ مخاطبہ) کو اکادمی ادبیات کی جانب سے سال کی بہترین کتاب کا اعزاز بھی دیا گیا۔ اس کے علاوہ ان کی کتاب مابعد جدیدیت کا دوسرا رخ اپنے موضوعات کے تنوع کی وجہ سے بہت پسند کی گئی۔ ضمیر بدایونی نے جدید افکار وجودیت، اشاریت، تصور مرگ، ساختیات، تجدید متن، تکثیریت، حقیقت، امیج، جدید نظریہ فن، مظہری ساختیات، رد تشکیل، عدم مرکزیت کو اپنی تحریروں میں واضح کیا۔ اس کے علاوہ جدید مفکرین سوسئیر، لیوی سٹراس، فرائیڈ، لاکاں، دریدا کے افکار و خیالات کا مفصل محاکمہ بھی کیا۔ انھوں نے مابعد جدیدیت کے بارے میں اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہوئے کہا کہ مابعد جدیدیت بعض ان تصورات کی نفی سے پیدا ہوتی ہے جو جدیدیت کی تحریک نے پیدا کیے۔ مثلاً ذات کی نفی۔ تب ہی مابعد جدید مفکرین تحلیل انسانی، انسان کی موت اور مصنف کی موت وغیرہ کی بات کرتے ہیں۔[۸۰]

اقبال آفاقی:

اقبال آفاقی کی ایک کتاب مابعد جدیدیت: فلسفہ و تاریخ کے تناظر میں کے عنوان سے شائع ہوئی۔ اور ادب کے قارئین میں کافی مقبول بھی ہوئی۔ فلسفہ ان کا مضمون ہے اس لیے اس حوالے سے

انھوں نے مابعد جدیدیت کا عمیق نظری سے مطالعہ کیا۔ اردو میں پہلی مرتبہ انھوں نے مابعد جدیدیت کی اصطلاحات و تصورات پر لکھا۔ ان کی کتاب مابعد جدیدیت (اصطلاحات اور معانی تعبیرات و تشریحات) اسی حوالے سے تحریر کی گئی ہے۔ تاریخ تصورات پر ان کی گہری نظر ہے۔

ڈاکٹر اقبال آفاقی نے کتاب میں جدیدیت اور ماقبل جدیدیت پر علیٰحدہ علیٰحدہ ابواب میں سیر حاصل گفتگو کی ہے اور کتاب کا تقریباً پچاس فیصد سے زیادہ حصہ اس کے لیے وقف کیا ہے۔ یوں مابعد جدیدیت کے بارے میں کچھ پڑھنے کے لیے کتاب کھول کر پہلے جدیدیت کی تفصیل سے گزرنا پڑتا ہے اور پھر مابعد جدیدیت کے نظریات تک رسائی کرنی پڑتی ہے۔

کتاب کے آخر میں ڈاکٹر اقبال آفاقی نے ایک مبسوط مقالہ "مابعد جدیت: تبصرہ و تنقید" کے عنوان سے بھی پیش کیا ہے۔ جس میں اپنے نقطہ نظر کی نہایت واضح انداز میں تفصیل بیان کی ہے۔ اس باب میں سرمایہ دار نظام کی خرابیوں سے ظاہر ہونے والی ایک بھیانک تصویر کی طرف اشارہ کیا گیا ہے جو ہمیں دنیا بھر میں نظر آرہی ہے۔

ڈاکٹر ناصر عباس نیر:

ڈاکٹر ناصر عباس نیر (۱۹۶۵ء) پاکستان سے تعلق رکھنے والے اردو ادب کے معروف نقاد، افسانہ نگار اور پنجاب یونیورسٹی اورینٹل کالج میں اردو ادب کے استاد ہیں۔ اس وقت وہ اردو سائنس بورڈ کے ڈائریکٹر جنرل کے عہدے پر فائز ہیں۔ اردو میں مابعد جدیدیت پر جتنا کام انھوں نے کیا ہے۔ وہ کام دوسروں کے ہاں کم ہی نظر آتا ہے۔ مابعد جدیدیت کے حوالے سے ان کی اہم تصانیف درج ذیل ہیں۔جدیدیت سے پس جدیدیت تک(تنقید، ۲۰۰۰ء)،جدید اور ما بعد جدید تنقید(تنقید،۲۰۰۴ء)،ســـاختیات : ایک تعارف(تنقید، ۲۰۰۶ء)،مابعد جدیدیت: نظری مباحث (تنقید،۲۰۰۷ء)،لســـانیات اور تنقید(تنقید،۲۰۰۹ء)، مابعد جدیدیت: اطلاقی جہات(تنقید،۲۰۱۰ء)،متن، سـیاق اور تناظر (تنقید،۲۰۱۳ء)،مابعد نو آبادیات اردو کے تناظر میں(تنقید،۲۰۱۳ء)،اردو ادب کی تشکیلِ جدید(تنقید،۲۰۱۶ء)۔

ڈاکٹر ناصر عباس نیرؔ تنقید کے حوالے سے اپنا الگ مقام رکھتے ہیں۔ جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے حوالے سے ان کے نظریات بہت واضح ہیں۔ ڈاکٹر ناصر صاحب مابعد جدیدیت وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ بڑے شہر پھیل رہے ہیں، شہر کی بیش تر سرگرمیاں معاشی مقاصد کی حامل ہوتی ہیں۔ شہر کی کاروباری ذہنیت اگر شہر کو Dehumanize کرتی ہے تو جڑوں کی تلاش اسے انسانی سطح سے مربوط کیے رکھتی ہے۔ خاص بات یہ ہے کہ

مابعد جدیدیت میں یہ دونوں متضاد عناصر موجود ہیں۔ صنعتی دور میں پیداوار پر زور تھا لیکن مابعد صنعتی صورتحال اشیا اور پیداوار کے صرف پر توجہ دیتی ہے آزاد منڈی کی معیشت نے ریاست کے کردار کو کم زور کر دیا ہے اور انسانی ضروریات پیدا کرنے کے لیے میڈیا سے مدد لی جاتی ہے۔ اب ہر چیز میں "تجارتی پہلو" نمایاں ہے۔ "مابعد جدیدیت" اور پس ساختیات" کے مباحث میں تعلق ہے ان میں اختلافات اور مماثلیتں بھی پائی جاتی ہیں۔ مابعد جدیدیت ایک مکمل ثقافتی صورتحال اس سے وابستہ نظریات اور ایک پورا عہد ہے۔ ناصر عباس نیرؔ کی نظر مغربی تنقید اور نئے تنقیدی نظریات پر بہت گہری ہے۔ یہ ایسے مابعد جدیدی شارح ہیں جو مغربی نظریات کا اطلاق اردو متون پر کر کے دکھاتے ہیں۔ انھوں نے مغربی نظریہ سازوں کے خیالات کو سلیس اور قابل فہم انداز میں یوں پیش کیا ہے۔

۱۔ جو تجربہ مقامی ہے، اپنے ہی تناظر میں قابلِ فہم اور قابلِ عمل ہے۔

۲۔ کوئی نظریہ، تصور، علم تحقیقی طور پر غیر جانب دار اور بے قدر (value-free) نہیں ہے۔

۳۔ تاریخ کا سفر لازماً آگے کی سمت نہیں ہوتا، تاریخ میں عدم تسلسل ہوتا ہے۔

۴۔ دنیا میں نقطہ ہائے نظر (ورلڈ ویوز) تصورات اور نظریات کی کثرت ہے۔

۵۔ آفاقیت کا دعویٰ اپنی اجارہ داری یا قائم کرنے کی غرض نہیں ہے۔

۶۔ مطلق اتھارٹی کا کوئی وجود نہیں ہے۔ طاقت کا کوئی مرکز نہیں ہے بلکہ طاقت مختلف اور متعدد مراکز میں بٹی ہوئی اور منتشر ہے۔

۷۔ کسی نظریے، نظام، اقدار، تصور یا ورلڈ ویو کو مرکزیت حاصل نہیں ہے۔

۸۔ کوئی شے آزاد، خود مختار نہیں ہے۔ وہ دوسرے پر منحصر اور دوسروں سے جڑی ہوئی ہے۔

۹۔ حاشیے پر موجود علوم، طبقات، اصناف، ثقافتیں اتنی ہی اہم ہیں جتنی مرکز میں موجود اہم ہیں۔

۱۰۔ دنیا اور متن کی تعبیر کے کئی طریقے اور ان کی تعبیریں ممکن ہیں اور کوئی تعبیر حتمی اور آخری نہیں ہے، اس کے بعد مذہب افسانہ اور سماجی و سائنسی علوم جادو بن جاتے ہیں۔ کسی تعبیر کی قیمت پر اصرار دراصل اس تعبیر کی اجارہ داری قائم کرنا ہے۔

۱۱۔ آخری تجربے میں ہر علمی تصور، قدر سماجی تشکیل ہے چونکہ سماجی تشکیل ہے اس لیے آئیڈیالوجیکل ہے۔[۵۱]

عمران شاہد بھنڈر:

مابعد جدیدیت کے فلسفوں کے بارے میں جن لوگوں نے اردو میں لکھا ان میں ایک نام عمران شاہد بھنڈر کا بھی ہے انھوں نے اپنی کتاب فلسفہ مابعد جدیدیت : ایک تنقیدی مطالعہ میں مابعد جدید فلسفے سے مکمل بحث کرتے ہوئے لکھا ہے کہ مابعد جدیدیت بنیاد پرستی، شدت پسند مذہبیت اور انتہاء پسندانہ عقلیت کے نظریات کو توڑتی ہے، نئے در وا کرتی ہے مگر مختلف سمت میں نئے راستوں کا تعین نہیں کرتی۔ اگر نئے راستے نظریات کی جانب لے جائیں تو مابعد جدیدیت کے بنیادی فلسفے کی ہی نفی ہو جاتی ہے۔ مابعد جدیدیت نظریات کی نفی کرتی ہے۔ مابعد جدیدیت کا تعلق نظریے سے زیادہ عملی صورت حال سے ہوتا ہے۔ مابعد جدید تھیوری میں پیش کیے گئے خیالات کو سماجی حقیقت کے مقابل جانچنے کی ضرورت ہے۔ مغرب میں عملی سطح پر مابعد جدیدیت کے مرکزی نکتے کی نفی ہو چکی ہے۔[۸۲] اس کے علاوہ انھوں نے اردو میں کیے جانے والے تراجم کو (بغیر حوالے والے) سرقہ قرار دیا اور اس حوالے سے گوپی چند نارنگ کی تنقید کے حوالے سے تین مضمون لکھ کر ان کی ادبی حیثیت پر بہت سے اعتراضات کیے۔

مابعد جدیدیت کے اہم تنقیدی تصورات:

ساخت شکنی:

جدیدیت کے تحت جو تنقیدی نظریات اُردو ادب میں متعارف ہوئے ہیں اُن میں ساختیاتی نظریۂ تنقید ایک اہم نظریہ کے طور پر اُبھرا ہے۔ اس نے جہاں ایک طرف تنقیدی نظریہ کی حیثیت سے متن کے معنیاتی نظام میں کئی بحثیں چھیڑی ہیں وہیں لسانیات کی ایک اصطلاح کے طور پر متن میں لفظ و معنی کے لسانیاتی نظام میں بھی کئی اہم نکات کا اضافہ کیا ہے۔

Dictionary of Literary terms and literary Theories میں ساختیات کی تعریف یوں کی گئی ہے۔

> ...It(structuralism) is Concered with Language in a most general sense:not just the language of the utterance in speech and writing, it is concerned with sings and thus with signification.structuralist theory Considers all Connections and Codes of Communication for example,all forms of signal (smoke,fire traffic

Lights,mores,hags, gestures)bodly language Clothes artifacts,status, symbols and so on.[۸۳]

(Structuralism) سے "ساختیات" کی اصطلاح وضع ہوئی ہے۔ ۱۹۶۰ء کے قریب ساختیات کی ابتداء ہوئی۔ ساختیات با قاعدہ تحریک نہیں بلکہ اِس کی حیثیت ایک طریقہ کار کی ہے۔ ساختیات نے نئے اندازِ فکر کے ساتھ زبان کی ماہیت، ادیب کی شخصیت اور معنی و حقائق کے جامد خیالات کو رَد کرتے ہوئے معنی خیز سوالات پیدا کیے ہیں۔ صفیہ عباد لکھتی ہیں:

> ساخت کا احساس ارسطو کے زمانے سے ہی کسی نہ کسی طور پر موجود رہا ہے۔ گو ہر زمانے میں اِس سے متعلق تصورات مختلف رہے ہیں۔ (Piget) پیاجے کے نزدیک ریاضی، منطق، طبیعات، حیاتیات اور سماج علوم میں ساخت کا تصور ایک مدت سے رائج ہے۔[۸۴]

مشہور ماہر لسانیات ڈی سوئسر (De Saussure، نقاد رولاں بارتھ (Roland Barthe اور سو تین تودوروف Todorov Tzuetan نے ساختیاتی مطالعہ کو اُصول و قوانین دیے۔ ماہر لسانیات لیوی سٹر اس Levil Stranss نے اشارہ sign کے اُصولوں کے تعین اور اِس کے عمل پر روشنی ڈالی۔ ساختیات پر لیوی سٹر اس کی مشہور کتاب *Stracturale Anthrologic* ۱۹۵۸ء میں پیرس میں شائع ہوئی۔ جس میں اس نے ساختیات کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ترسیل و ابلاغ کے مراحل میں اشارہ اہم فریضہ انجام دیتا ہے اور اشارے کے معنی متعین رہتے ہیں مثلاً سرخ رنگ ٹھہرنے کا اشارہ اور سبز رنگ چلنے کا، لیکن لسانیاتی ساخت میں اشارہ کا کام سچ کو سچ اور جھوٹ کو جھوٹ ثابت کرنا نہیں ہے۔ یہ ایک یک طرفہ عمل ہے۔ اس لیے وہ ضروری نہیں قرار دیتے کہ سرخ رنگ رُک جانے اور سبز رنگ چلنے کی علامت ہے۔ اِس کے معنی مختلف بھی ہو سکتے ہیں۔[۸۵]

ساختیات ایک ادبی اور لسانی اصطلاح ہونے کے باوجود اپنے وسیع معنوں میں استعمال ہوتی ہے۔ کیونکہ ساختیات نہ صرف زبان کی ساخت اور ڈھانچے کے تعلق سے معلومات فراہم کرتی ہے بلکہ یہ متن میں لفظ اور معنی کے رشتے کے نظام سے تعلق رکھتی ہے۔ اس کے مطابق متن بذات خود کوئی معنی نہیں رکھتا اور اگر معنی قائم ہوتا ہے تو وہ انھی رشتوں کے نظام سے ہوتا ہے۔

پروفیسر گوپی چند نارنگ فلسفۂ ساختیات کی وضاحت ان الفاظ میں کرتے ہیں۔ ساختیات کا فلسفیانہ چیلنج یہ ہے کہ ذہن انسانی حقیقت کا ادراک کس طرح کرتا ہے اور حقیقت جو معروضِ وجود ہے کس طرح پہچانی اور سمجھی جاتی ہے۔ یہ بات خاطر نشان رہنا چاہیے کہ ساختیات صرف ادب یا ادبی اظہار سے متعلق نہیں بلکہ اساطیر، دیو

مالا، قدیم روایتیں، عقائد، رسم ورواج، طور طریقے، تمام ثقافتی معاشرتی مظاہر مثلاً لباس وپوشاک، رہن سہن، خورد نوش، بودوباش، نشست وبرخاست وغیرہ یعنی ہر وہ مظہر جس کے ذریعے ذہن انسانی ترسیل معنی کرتا ہے یا ادراک حقیقت کرتا ہے، ساختیات کی دلچسپی کا میدان ہے۔" ساختیات اپنے سابقہ نظریات کے ردعمل میں ایک ایسا تنقیدی نظریہ ہے جو فن پارے کے سطحی معنی یا ہیئت کو موضوعِ بحث بنا کر مصنف کی ذات کو مرکزیت عطا کرکے فن پارے کو وحدانی اور مستقل معنی پہنانے پر اصرار کرتی ہے۔ ساختیات نہ صرف چھپے ہوئے الفاظ تک خود کو محدود رکھتی ہے بلکہ متن کے اندر چھپے معنی اور معنیاتی نظام کا گہرائی و گیرائی کے ساتھ مطالعہ کرتی ہے۔ یعنی زبان کی سطحی واقفیت سے تفہیم کے تقاضے پورے نہیں ہوتے ہیں بلکہ متن کے اصل معنی تک رسائی حاصل کرنے سے ہوتے ہیں اور یہ تب ہی ممکن ہے جب متن مصنف کے معنوی امکانات اور زبان کے تمدنی انسلاکات کے علم سے آگہی رکھتا ہو تب جاکے متن کی نچلی تہوں میں چھپے معنی تک رسائی حاصل کرنے میں کامیابی حاصل ہو سکتی ہے۔ ساختیاتی مطالعہ کی انتہا شعر وادب کی شعریات کا مطالعہ نہیں بلکہ شعریات کی تلاش وجستجو میں مضمر ہے جس سے متن کے اُس معنیاتی نظام سے شناسائی ہوتی ہے جس سے معنی متشکل ہوتے ہیں۔[۸۶]

ساختیاتی تنقید میں فن پارے کا تجزیہ ثقافتی تناظر میں ہوتا ہے۔ کیونکہ ساختیاتی نقادوں کا ماننا ہے کہ فن پارہ اپنے دور کی ثقافتی معاشرتی نظام کا مظہر ہوتا ہے لہٰذا فن پارے میں جو زبان تشکیل پاتی ہے اُس کے معنیاتی نظام کو سمجھنے کے لیے اُس کے ثقافتی تناظر میں جھانکنا ضروری ہے کیونکہ فن پارہ خود مختار اور خود مکتفی یا خود کفیل نہیں ہوتا ہے۔ ساختیاتی تنقید کے نظریے کے مطابق فن پارے میں پہلے سے ہی طے شدہ معنی نہیں ہوسکتے ہیں بلکہ فن پارے کے متن کا گہرائی سے مطالعہ کرنے کے بعد قاری کی ذہنی ساخت فن پارے کو معنی عطا کرتی ہے۔ اس طرح ساختیات سوسئیر کے نظریہ لسان کے قریب ہو جاتی ہے جس کے مطابق اشیا بذات خود کوئی معنی نہیں رکھتی ہیں بلکہ انسان اُن کے لیے معنی خلق کرتا ہے۔ گوپی چند نارنگ اس ضمن میں کہتے ہیں۔ نقاد فن پارے کا محض تماشائی نہیں ہے۔ نہ تو فن پارہ کوئی تیار شدہ (Ready made) مال ہے نہ نقاد محض اس کا صارف (Consumer) ہے۔ ساختیات کے نزدیک نقاد فن پارہ کو اپنی قرأت (Reading) سے معنی دیتا ہے۔ چنانچہ نقاد کے لیے ضروری نہیں ہے کہ وہ نیاز مندانہ طور پر فن پارے کے امکانات کے آگے سر جھکا دیں۔ اس کے برعکس نقاد عملی طور پر معنی کی تعمیر کرتا ہے۔ وہ فن پارے کو "موجود" بناتا ہے۔[۸۷]

فن پارے کی معنیاتی تکمیل نقاد یا قاری کی ذہنی ساخت میں مضمر ہے۔ حالاں کہ فن پارے کے جو معنی

متعین کیے جاتے ہیں بظاہر وہ اُس کے معنی نہیں ہوتے ہیں بلکہ صحیح معنی تک پہنچنے کے لیے نقاد کو متن کی گہرائی میں اُتر کر الفاظ کی نشست وبرخاست سے واقفیت حاصل کرکے فن پارہ کے اندر استعمال ہوئی زبان کے معنیاتی رشتوں کے نظام کو جاننے کی بھی ضرورت ہوتی ہے۔

ساختیاتی نظریہ کا آغاز فرانس سے ہوا اور اس سلسلے میں Claude levi Strouss کی تصنیف *Anthropology Structuralism* بڑی اہمیت رکھتی ہے۔اس کے بعد روس میں اس کو تقویت ملی جس میں پیلی فنیوف، شکلووسکی، اچن بام اور ٹوماچوسکی کا نام اہمیت کے حامل ہیں۔ اردو تنقید میں جن نقادوں کی خدمات اس سلسلے میں ناقابل فراموش ہیں اُن میں گوپی چند نارنگ، شمس الرحمن فاروقی، ڈاکٹر شارب ردولوی، ڈاکٹر فہیم اعظم، قمر جمیل، ڈاکٹر وزیر آغا، احمد سہیل وغیرہ کے نام شامل ہیں۔

ردِ تشکیل:

ردِ تشکیل کا آغاز ۱۹۶۶ء میں جانز ہاپکنز یونی ورسٹی کے اُس مشہور بین الاقوامی سیمی نار سے ہوا جو اگرچہ ساختیات کے مباحث کے لیے منعقد کیا گیا تھا لیکن ژاک دریدا کی موجودگی اور اُس کے مقالے سے یہی سیمی نار آگے چل کر ردِ تشکیل کا نقطہ آغاز ثابت ہوا۔ ردِ تشکیل نقطہ نظر مابعد ساختیاتی رجحان ہے۔ فرانس، امریکہ اور برطانیہ کے ادبی حلقوں میں ردِ تشکیل کے حق اور مخالفت میں نظریاتی اور عملی طور پر بہت کچھ لکھا جارہا ہے لیکن بطور ادبی تنقیدی نظریے کے اِس کو قائم کرنے میں دریدا اور اِن کے ساتھی پال دی مانPaul de Man(۱۹۱۹ء۔ ۱۹۸۳ء)، رچرڈ رورٹی Richard Rorty (۱۹۳۱ء۔ ۲۰۰۷ء)، ژاں کاپیٹوJohn D. Caputo (۱۹۴۰ء)، جیفری ہارٹ منGeoffrey Hartman(۱۹۲۹ء۔۲۰۱۶ء)اور جے ہلس ملرJ. Hillis Miller(۱۹۲۸ء)کے نام قابلِ ذکر ہیں۔

دریدا نے مطالعہ متن کے فلسفے کو شروع نہیں کیا ہے بلکہ آخری حد تک پہنچادیا ہے۔ مابعد جدیدیت کے تناظر میں اس تھیوری کا بانی رولاں بارتھ (Roland Barthes) تھا۔ اس کا مشہور فقرہ ہے "تحریر خود کو لکھتی ہے، مصنف نہیں"۔ یعنی تحریر ایک ڈسکورس ہے مصنف اس کے وجود میں آنے کا صرف ایک سبب ہے۔ یہ ایسی بات ہے جسے صرف ادبی رنگ میں سمجھا جاسکتا ہے، منطقی رنگ میں نہیں۔ مابعد جدیدیت کے نزدیک جمہوریت ترقی، آزادی، مذہب، خدا، اشتراکیت اور اس طرح کے دعووں کی وہی حیثیت ہے جو دیومالائی داستانوں، الف لیلوی قصوں اور عقیدوں کی ہے۔ اس لیے انھوں نے ان تمام دعوؤں کو مہابیانیوں(Meganarratives) کا نام دیا۔ مابعد

جدید مفکرین کہتے ہیں کہ جدیدیت نے بہت سی سچائیاں تشکیل دی ہیں اور چاہے مذہب ہو یا جدید نظریات، ان کی بنیاد کچھ خود ساختہ سچائیوں پر ہے اس لیے جدیدیت کے دور کی تہذیب، علم وغیرہ انھی مفروضہ سچائیوں پر استوار ہے۔ اس لیے ضروری ہے کہ جدیدیت کی ان تشکیل شدہ سچائیوں کی رد تشکیل (Deconstruction) کی جائے، یعنی انھیں ڈھادیا جائے۔ چنانچہ ادب، فنونِ لطیفہ، آرٹ، سماجی اصول وضابطے ہر جگہ ان کے نزدیک خود ساختہ سچائیاں اور عظیم بیانیے ہیں، جن کی رد تشکیل ضروری ہے تاکہ مابعد جدیدی ادب، فنونِ لطیفہ وغیرہ میں ایسے غلط مفروضوں کا عمل دخل نہ ہو۔

ردِ تشکیل ناقدین کے نزدیک شاعر کا تاریخی، سماجیاتی، نفسیاتی، اسلوبیاتی، ساختیاتی مطالعہ شاعر یا ادیب کے مطالعے کے مختلف طریقے ہیں۔ یہ کوئی نظریہ نہیں بلکہ قاری کے مختلف ردِ عمل ہیں۔ ہر اَدبی متن کے اپنے قبضہ معنی کو رَد کرنے کا مادہ خود اس کے اندر ہوتا ہے۔ ردِ تشکیل کلچر، فلسفے اور ادبی معنوں کے روایتی مفروضے کو رَد کرتا ہے۔ وہ علامات پر تمثیل کو فوقیت دیتا ہے۔ ردِ تشکیل زبان کے (free play) پر یقین رکھتا ہے۔ اس کے نزدیک زبان میں کوئی اشاراتی معنی نہیں ہوتے بلکہ وہ لسانیاتی مترادفات کا آزاد استعمال (free play) ہے۔ ردِ تشکیل روایات کو چیلنج کرتا ہے۔ ایک متن بہت سے متون کا حاصل ہوتا ہے۔ اس میں بیک وقت کئی متون کارفرما ہوتے ہیں۔ ہر متن میں سماجی رسومات، نشانات، معنی کے تہہ در تہہ نظام اور خالی جگہیں موجود ہوتی ہیں۔ متن تشکیل کیا یا جوڑا جاتا ہے، ایک متن کے اندر معنی کے لاتعداد اشارے موجود ہوتے ہیں۔ متن چوں کہ تشکیل ہوتا ہے اس لیے اسے رد تشکیل بھی کیا جاسکتا ہے۔ متن کی کوئی ایک تعبیر متعین نہیں ہوتی اس لیے اس کی کئی تعبیریں کی جاسکتی ہیں۔ دریدا کے نزدیک کسی بھی فن پارے میں معنی متعین نہیں ہوتے بلکہ وہ Defer ہوتے رہتے ہیں۔ یعنی معنی التوا میں جاری رہتے ہیں اور قاری کے ہاتھ معنی کا کوئی تعین نہیں آتا۔ اس کے نزدیک یہ عمل رد تشکیل کے نظریے کی بنیاد ہے۔[۸۸]

بین المتونیت:

ہر لکھی جانے والی تحریر متن کہلاتی ہے۔ کوئی بھی متن آزاد نہیں ہوتا اور وہ دوسرے بہت سے متون سے براہ راست تعلق رکھتا ہے۔ بین المتونیت کا نظریہ جولیا کرسٹیوا نے دیا ہے۔ اس کے خیال میں کوئی بھی متن خود مختار نہیں ہے۔ ایک متن کو سمجھنے کے لیے ضروری ہے کہ کسی دوسرے متن کے معنی اور سیاق وسباق کو سامنے رکھا جائے۔ کیونکہ ہر متن کئی دوسرے متون کی مدد سے وجود میں آتا ہے۔ ہر متن میں دوسرے بہت سے متون کے حوالے موجود ہوتے ہیں۔

ایک متن کو پڑھتے ہوئے دوسرے متن کو حوالہ کے طور پر استعمال کرنا بین المتونیت کہلاتا ہے۔ ۱۹۶۶ء میں جولیا کرسٹیوا نے بین المتونیت کے حوالے سے اپنے خیالات کا اظہار کیا۔ بین المتونیت مابعد جدید ادب کے چند مرکزی تصورات میں ایک ہے۔ یہ فوق متن پر زور دیتی ہے جو بنیادی طور پر بین المتونیت پر منحصر ہوتی ہے۔ در حقیقت جدیدیت متن محض(Text) کو اولین معنویت و اہمیت دیتی ہے۔ مابعد جدیدیت فوق متن(Para Text) اور فوق متن(Meta Text) ہے جیسے تخلیقی عمل اصل در میانی تخلیقی سلسلہ کار ہے۔

قاری اساس تنقید:

قاری اساس تنقید کا مرکزی نکتہ یہ ہے کہ ادب پارہ حقیقت میں اس وقت تک وجود نہیں پا سکتا جب تک وہ پڑھا نہ جائے اور چوں کہ متن کو پڑھتا ہی قاری ہے اس لیے نئے تنقیدی نظریات میں قاری کو نہ صرف بنیادی اہمیت حاصل ہے بلکہ قاری کو اساس تنقید یا اساس متن بھی کہا جاتا ہے۔ قاری اساس تنقید نے متن، مصنف اور قاری کی تثلیث میں سب سے بنیادی اہمیت قاری کو دی ہے اور کہا ہے کہ اخذ معنی کا تصور بغیر قاری کے ممکن نہیں۔ متن اور مصنف کی طرح قاری کی اہمیت سے انکار ممکن نہیں۔ قاری اساس یعنی Reader Response تنقید متن کو اساس بناتی ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ قاری قرات کے عمل میں مکمل طور پر آزاد نہیں ہوتا۔ قاری متن کے ساتھ جڑا ہوا ہوتا ہے۔ وہ متن کے سیاق وسباق کے ساتھ اپنے عہد کے تناظر میں اس متن کی نئی تشریح کر سکتا ہے۔ چوں کہ ہر قاری کا پس منظر مختلف عہد میں مختلف ہوتا ہے اس لیے وہ متن کی قرات کے دوران نئے معنی اخذ کر سکتا ہے۔ اس قرات کے عمل میں وہ ابہام کا شکار بھی ہو سکتا ہے اور متن کو نئے معنی بھی دے سکتا ہے۔ قاری کا ذہن پڑھتے ہوئے بھی فعال رہتا ہے اور اسی سے قاری کے ذہن میں معنی پیدا ہوتے ہیں۔ جس کی وجہ سے وہ کسی متن کی تفہیم کرتا ہے۔ قمر جمیل کہتے ہیں کہ قرات اور قاری کے سلسلے میں ولف گانگ ایزر کی کتابیں بہت مقبول ہیں۔ ولف گاگ ایزر مظہریت کا ترجمان ہے۔ اس نے مظہریت کی بنیاد پر جمالیات کے نظریہ قبولیت کو مقبول بنایا ہے۔ الزبتھ فرونڈ نے ولف گانگ ایزر کو قاری اساس تنقید کا سب سے بااثر نقاد بتایا ہے۔ ایزر نے کہا کہ قرات ایک طرح کا سابقہ ہے جو متن اور قاری کے درمیان واقع ہوتا ہے۔ ایزر کہتا ہے کہ فن پارے کے دو سرے ہوتے ہیں۔ فنی سرا اور جمالیاتی سرا۔ فنی سرا مصنف کا متن ہوتا ہے اور جمالیاتی سرا وہ ہوتا ہے جس سے قاری لطف اندوز ہوتا ہے۔[۸۹] اس لیے جدید نظریات میں قاری اساس تنقید کو بہت زیادہ اہمیت حاصل ہے۔

تانیثیت:

تانیثیت مابعد جدیدیت کی اہم فکری تحریک ہے۔ چوں کہ مابعد جدیدیت لامرکزیت کی قائل ہے اور مرکز کو رد کرتی ہے اس لیے اس نے معاشرے میں مرد کی برتری کو تسلیم کرنے سے انکار کر دیا جس کی وجہ سے معاشرے میں تانیثیت نے فروغ پایا۔ ڈاکٹر نجیبہ عارف کا کہنا ہے کہ تانیثیت کی تحریک کی ابتدا قرون وسطیٰ کے مذہب اساس معاشرے میں ہوئی۔ یورپ میں صدیوں سے غریب اور بدصورت لڑکیوں کو شادی نہ ہونے کی وجہ سے چرچ بھیج دیا جاتا تھا۔ وہیں کچھ خواتین نے پڑھ لکھ کر شعور سیکھا اور یہیں سے خواتین میں بیداری کی لہر بھی پیدا ہوئی۔ [۹۰]

باقاعدہ طور پر خواتین میں اپنے حقوق کی بازیابی اور معاشرت سماجی حیثیت منوانے کے حوالے سے اٹھارویں صدی کے آخر میں ایک لہر اٹھی۔ مغرب میں انقلاب فرانس کے بعد تانیثیت کو اہمیت ملنے لگی تھی۔ اس سلسلے میں سب سے اہم کتاب جان اسٹورٹ مل کی *The subjugstion of women* ہے جس نے خواتین کے حق میں اس شدت سے آواز بلند کی کہ اسے لبرل فیمنزم کا نام بھی دیا گیا۔ بیسویں صدی میں تانیثی تحریک کا سارا مواد ورجیناوولف کی کتاب *A Room Of One's Own*، ڈور تھی رچرڈسن کا ناول *Pilgrimage* اور سیمون دی بوا کی کتاب *The Second Sex* نے فراہم کیا۔ [۹۱]

> اس تحریک کے ابتدائی نشانات تیسری صدی عیسوی میں ملتے ہیں جب رومن خواتین کا ایک گروہ کیپٹولائن ہل (Capitoline Hill) میں جمع ہوئیں اور وہاں انھوں نے اس ایک بات کا مطالبہ کیا کہ خواتین کو مہنگی اشیا استعمال کرنے کی اجازت ہونی چاہیے۔ یہ پہلی آواز تھی جو خواتین نے اپنے حق میں استعمال کی۔ [۹۲]

اس کے بعد کئی ادوار میں دنیا کے مختلف کونوں میں بہت سی عورتوں نے اپنے حقوق کے لیے آواز بلند کی۔ گیارھویں صدی عیسوی میں انگلستان میں ایک نن ہلڈیگارڈ (Hildegard) پہلی مرتبہ ایک معروف مذہبی مبلغ کے طور پر سامنے آئی اور تبلیغی مقصد کے لیے جرمن سلطنت کا دورہ کیا۔ اپنی اعلیٰ تعلیم کے باوجود وہ معاشرتی رسوم و رواج سے بے حد خوف زدہ رہتی۔ یہاں تک کہ اسے ایک کلیسائی عالم کو خط لکھ کر پوچھنا پڑا کہ اسے اپنی تصنیف و تالیف جاری رکھنی چاہیے یا ترک کر دینی چاہیے۔ نیز اسے موسیقی جاری رکھنی چاہیے یا نہیں۔ [۹۳]

چودھویں صدی عیسوی کے شروع میں فرانس کی پہلی تانیثی مفکر کرسٹین ڈیڈ پی سان (Christine Dedpisan) نے عورتوں کے حقوق اور تعلیم نسواں کے لیے آواز بلند کی۔ اس کی اس آواز کو بعد میں لارا سیریٹا

(Laura Cerata) نے فرانسیسی میں اپنے خطوط: Episotloc Familiares Eng.Trans:1488! Collected letters of a renaissance feminist کے ذریعے مزید تقویت دی۔ ان خطوط میں عورتوں کے ساتھ ہونے والی ناانصافیوں، شکایتوں، جہالت اور شادی شدہ عورتوں کے ساتھ رکھے گئے جبری رویوں کے خلاف آواز اٹھائی گئی۔ [۹۴]

سولھویں صدی عیسوی تک اور بھی کئی خواتین لکھاریوں نے حقوق نسواں کے لیے کام کیا۔ سولھویں صدی میں Moderata Fonte نے اپنے مضمون The worth of women میں عورتوں کے حقوق کو واضح انداز میں متعارف کرایا۔ اس دور کے مصنفین نے خواتین کی فلاح و بہبود کے لیے بہت زیادہ کام کیا۔ انگلینڈ میں تانیثیت کے حوالے سے ایک صدی تک کام جاری رہا تب جا کے یہ اصطلاح متعارف ہوئی۔ روشن خیالی کے عہد میں خواتین نے عورتوں کے لیے کھل کر کام کرنا شروع کیا۔ خواتین نے آزادی، برابری اور مساوی حقوق کے لیے تحریک تیز کر دی۔ روشن خیالی کے ابتدائی دور میں مرد مفکرین نے عورت کو بے وقوف گردانا، اسے مردوں سے کمتر کر کے دکھایا۔ عورتوں کی شخصی آزادی کی مخالفت کی جس میں روسو جیسے مفکر بھی شامل ہیں۔ لیکن اس دور کی خواتین مصنفین نے عورتوں کے ساتھ کیے گئے غیر منصفانہ اور استحصالی رویوں کے خلاف کھل کر لکھا۔ انیسویں صدی میں منظم انداز میں خواتین نے تحریک نسواں کے لیے کام کیا۔ اس دور میں تحریک نسواں کے حوالے سے آگاہی نے زور پکڑا، جس کے نتیجے میں عورتوں کو علم حاصل کرنے کے مواقع ملے، انھوں نے گھر کی چار دیواری سے باہر نکل کے کام کرنا شروع کیا ۔ اس دور میں خواتین کے لیے قوانین میں بھی ترمیم کی گئی۔ انھیں ووٹ کا حق دیا گیا اور شادی شدہ خواتین کے لیے بھی نئے قوانین بنائے گئے۔ انیسویں صدی کے شروع میں خواتین کے ووٹ کا حق تحریک نسواں کا ایک اہم جزو بن گیا۔ اس حق کو حاصل کرنے کے لیے خواتین نے بہت زیادہ جدوجہد کی اور انھیں بہت سے مصائب بھی جھیلنا پڑے ۔ تانیثی ناقدین نے فرائیڈ کے ہاں عورت اور مرد کے جسمانی تفاوت کی بحثوں کو اپنے تھیس میں پیش کیا۔

ابتدا میں خواتین کی طرف سے لکھے گئے ادب میں مردوں کے مقابلے میں عورتوں کی موجودگی کو بڑھانے کے لیے جو کوششیں ہوئیں انھیں تانیثیت کا عنوان دیا گیا۔ بعد میں عورتیں اور مرد دونوں اس تحریک میں پیش پیش رہے جنھیں تانیثیت پسند (Feminists) کہا گیا۔ ان لوگوں نے خواتین کے حق میں خوب آواز بلند کی۔ معاشرے میں عورت کی برابری کی بات کی۔ انھی میں کچھ ایسے مفکرین بھی پیدا ہوئے جنھوں نے تانیثیت کے نظری ڈسکورس میں حصہ لیا اور فلسفیانہ طور پر اس کے نظری مسائل سے بحث کی جس سے تانیثی تھیوری کی تشکیل عمل میں

آئی۔ تانیثی تحریک کا بنیادی مقصد عورتوں کو مردوں کے مساوی سیاسی، سماجی، معاشی اور قانونی حقوق دلانا تھا اور ترقی کے میدان میں انھیں برابر کے مواقع فراہم کرانا تھا۔ تانیثیت اپنے عام مفہوم میں صرف عورتوں ہی کے مسائل کی ذمہ دار ہے اور جنس کے تعلق سے نابرابری کو ختم کر دینا چاہتی ہے۔ جیسے جیسے تانیثی تحریک فروغ پاتی گئی، اس کے نظری اور فلسفیانہ ڈسکورس میں بھی تبدیلی آتی گئی اور اب تانثیت میں بہت وسعت آچکی ہے۔

نو تاریخیت:

تاریخ ماضی کے واقعات کا مجموعہ ہے۔ جس میں ایک سماج کے جملہ حقائق کو بیان کرنے کے ساتھ ایک عہد کے تنزل وارتقا کو بھی بیان کر دیا جاتا ہے۔ ماضی میں بیتے ہوئے لمحات تاریخ کے صفحوں کی زینت بن جاتے ہیں۔ جدید دور میں تاریخ کو پڑھنے کے لیے نو تاریخیت کی اصطلاح وضع کی گئی ہے۔ ۱۹۸۰ء میں یہ اصطلاح عام ہوئی اس کے مطابق ادب اور تاریخ کا مطالعہ اس عہد کے سیاسی، سماجی پس منظر میں کیا جانا چاہیے۔ نو تاریخیت کی باقاعدہ ابتدا شمالی کیلی فورنیا یونی ورسٹی میں اسٹیفن گرین بلاٹ (Stephen green blatt) کی تحریروں سے ہوئی۔ اس نے نو تاریخیت کی اصطلاح ۱۹۸۲ء میں رسالہ Genre میں استعمال کی اور کہا کہ نو تاریخیت نہ کبھی تھیوری تھی نہ اس کو تھیوری ہونا چاہیے۔

> New Historicism never was and never should be a theory.[۹۵]

گرین بلاٹ نے نو تاریخیت کو تھیوری بنانے کی اس لیے مخالفت کی کہ نو تاریخیت نے نظری مباحث قائم کر کے نو تاریخیت کی تھیوری قائم کرنا چاہی تھی اور گرین بلاٹ اور دوسرے مفکرین کے نزدیک اس کو ایک باضابطہ اور باقاعدہ تھیوری کے طور پیش نہیں کرنا چاہیے۔[۹۶] نو تاریخیت کی بنیاد اس بات پر ہے کہ کلچر کوئی وحدانی نظام نہیں ہے بل کہ یہ تصورات روایات اور مختلف متون سے مل کر تشکیل پاتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں ادب پارہ بھی تو ایک ثقافت کے اندر ہی تشکیل پاتا ہے۔ اس لیے نو تاریخیت میں یہ دیکھا جاتا ہے کہ کوئی متن کس طرح اپنے زمانے کے عقائد اور روایات کو ظاہر کرتا ہے۔ نیز نو تاریخیت کا مطلب یہ بھی ہے کہ تاریخ صرف وہ نہیں ہے جو تاریخ کی کتابوں میں لکھی گئی ہے بلکہ کسی عہد میں لکھی جانے والی ادبی تحریریں اور متون بھی تاریخ کا اتنا ہی حصہ ہیں جتنا کہ خود تاریخ۔ اس لیے کسی ایک عہد کی تاریخ کا جائزہ لینے کے لیے اس عہد کے دوسرے متون کو دیکھنا بھی لازمی ہے تاکہ اصل تاریخی حقائق کو سامنے لایا جا سکے۔ تاریخ کا مطالعہ کرتے وقت

یہ بات بھی مد نظر رکھنی چاہیے کہ تاریخ جتنی ظاہر ہے اتنی غائب بھی ہے۔ تو اس غائب کی کھوج ہی نو تاریخیت ہے۔

نو آبادیاتی و مابعد نو آبادیاتی نظریہ:

نو آبادیات سے مراد ہے کسی طاقتور قوم کا ایک ایسی قوم پر قبضہ کرنا جو ان سے ترقی میں اور طاقت میں کم تر اور پھر وہاں اپنا نظام و تسلط قائم کرنا۔ نو آباد کار جب کسی قوم اور ملک کو اپنی نو آبادیات بنالیتا ہے تو وہاں کے رسم و رواج، تہذیب و ثقافت، زبان و ادب اور تعلیم پر اپنے اثرات ڈالتا ہے۔ اس کا مقصد نو آباد کار کا اپنی طاقت بڑھانا اور نو آبادیاتی باشندوں کو اپنا ذہنی و جسمانی غلام بنانا ہے۔ نو آبادیاتی باشندے اکثر اوقات اس صورت حال کو سمجھتے ہیں مگر وہ بے بس ہوتے ہیں۔ جیسے جیسے نو آباد کار نو آبادیوں کے وسائل پر قبضہ کرتا ہے ویسے ویسے نو آبادیاتی باشندے سیاسی، ثقافتی اور تعلیمی لحاظ سے محکوم ہوتے چلے جاتے ہیں۔ حتیٰ کہ نو آبادیاتی عہد میں لکھا گیا ادب بھی اس سے متاثر ہوتا ہے۔ نو آبادیاتی نظام میں نو آباد کار خود کو نجات کنندہ کے طور پر پیش کرتا ہے حالانکہ درپردہ وہ نو آبادیاتی باشندوں کو احساس کمتری میں مبتلا کرتا ہے۔ وہ انھیں بتاتا ہے کہ ان کا ادب، آرٹ اور ثقافت کتنی کم تر اور پسماندہ ہے اور ہمارا ادب، ثقافت اور آرٹ بہت بلند مرتبہ ہے۔ اس سے نو آباد کار کا مقصد صرف اور صرف اپنی تہذیب و ثقافت کو نو آبادیاتی باشندوں پر مسلط کرنا ہوتا ہے تاکہ وہ ہمیشہ احساس محکومی میں زندہ رہیں۔ نو آباد کاروں نے کبھی نو آبادیاتی انسانوں کو اپنے جیسا انسان نہیں سمجھا بلکہ انھیں اور ان کی تہذیب و ثقافت کو خود سے کم تر سمجھا۔ مختلف ممالک میں نو آبادیاتی صورت حال ختم ہو جانے کے بعد بھی غلامی اور نو آبادیاتی اثرات ختم نہیں ہوئے۔ چنانچہ مابعد نو آبادیات کے مباحث بیان کیے جانے لگے کہ کس طرح نو آباد کار ایک جگہ سے جانے کے بعد صنعت، سائنس، ٹیکنالوجی اور طاقت کے زور پر اب بھی نو آبادیوں میں اپنا تسلط قائم کر کے بیٹھے ہوئے ہیں۔ مابعد نو آبادیاتی مطالعوں کو ۱۹۸۰ء کے بعد فروغ ملا۔ فرانز فینن (۱۹۲۵ء۔۱۹۶۱ء)Frantz Fanon نے اپنی کتاب *The Wretched of the Earth* میں نو آبادیات کی بات کی۔ ایڈورڈ سعید کی *Orientalism* شرق شناسی کو نو آبادیاتی مطالعوں کی وجہ سے خاصی شہرت ملی۔

مابعد نو آبادیاتی مطالعے ان ممالک میں زیادہ پروان چڑھے ہیں۔ جہاں لوگ یورپی اقوام کے زیر تسلط رہے ہیں۔ مثلاً ہندوستان اور افریقہ وغیرہ۔ اور یوں نو آبادیات اور مابعد نو آبادیاتی تصورات نے مابعد جدید رویوں کے طور پر بہت مقبولیت حاصل کی۔

مابعد جدیدیت کے اہم ثقافتی تصورات:

لامرکزیت:

مابعد جدید عہد میں ہر شے مرکز سے دور ہے۔ خود جدید انسان بھی مرکز سے دور ہے۔ اس لامرکزیت میں سب سے نمایاں کردار میڈیا کا ہے۔ کیونکہ میڈیائی حقیقت لامرکزیت ہی ہے۔ یہ لامرکزیت نہ صرف تمام نظام زندگی میں موجود ہے بل کہ لامرکزیت مابعد جدید مفکروں کی فکر میں بھی ہے۔ مثلاً مابعد جدید مفکر بیک وقت کئی تھیوریوں سے منسلک ہیں۔ ان میں سے بیشتر مفکرین کے بنیادی نظام فکر کی نشان دہی کرنا مشکل ہے۔ انھیں ایک نظریے تک لانا اور انھیں ایک مرکز تک مختص کرنا بہت مشکل کام ہے۔ بعض اوقات تو یہ ناممکن بھی ہو جاتا ہے کہ کسی مفکر کو ایک نظریے یا تھیوری سے جوڑ دیا جائے۔ اس لیے لامرکزیت کو مابعد جدیدیت میں مرکزی حیثیت حاصل ہے۔

لاتیقن:

مابعد جدیدیت میں بے یقینی اور کسی بھی چیز پر عدم اعتماد کی کیفیت عام ہے۔ اب کہا جارہا ہے کہ ہر وہ چیز جس کی شناخت کمپیوٹر کی زبان نہیں کر سکتی۔ وہ بالآخر علم کے دائرے سے خارج ہو جائے گی۔

میڈیائی حقیقت:

مابعد جدیدیت نے بہت سے طے شدہ نظریات کو میڈیا کے ذریعے توڑنے میں مدد دی ہے۔ پچھلے دو عشروں میں الیکٹرانک میڈیا کو واضح طور پر غیر معمولی غلبہ نصیب ہوا ہے۔ پرنٹ میڈیا کے قارئین کی تعداد کم ہوتی جارہی ہے جبکہ الیکٹرانک میڈیا کو دیکھنے اور سننے والوں میں بہت بڑی تعداد میں اضافہ ہوا ہے۔ الیکٹرانک میڈیا میں خاص طور پر ٹی وی اور انٹرنیٹ کو بہت فروغ حاصل ہوا ہے۔ ٹی وی چینلز اور ویب سائٹس میں دن بدن کثیر تعداد میں اضافہ ہورہا ہے۔ پوری دنیا میں سوشل میڈیا بڑی تیزی سے مقبول ہورہا ہے۔ سوشل میڈیا ہی کی بدولت لوگوں کو تعلیم، صحت، سیاست، مذہب، کھیل، سماجی امور غرض ہر ایک شعبے کے بارے میں نت نئی معلومات بآسانی دستیاب ہیں۔ دنیا گلوبل ولیج بن چکی ہے سوشل میڈیا کسی بھی خبر کو دوسروں تک منتقل کرنے کا تیز ترین ذریعہ بن چکا ہے سوشل میڈیا کی وجہ سے چھوٹی سی خبر محض چند لمحات میں ایک فرد سے ہوتی ہوئی کہیں سے کہیں پہنچ جاتی ہے۔ آج کے دور میں کوئی بھی شخص سوشل میڈیا سے لاتعلق نہیں رہ سکتا کیونکہ ٹیلی ویژن، اخبارات اور اور دوسرے ذرائع سے خبروں کا اتنا ذخیرہ نہیں ملتا جتنا سوشل میڈیا فراہم کر رہا ہے۔ آج کے دور میں سوشل میڈیا پرنٹ میڈیا اور

الیکٹرانک میڈیا کی بدولت لوگوں کو زندگی کے ہر شعبے کے متعلق تفصیلی معلومات مل رہی ہیں۔ دنیا کے کسی علاقے میں کچھ بھی ہو رہا ہو پلک جھپکنے کی دیر ہے دنیا کا ہر شخص اس سے آگاہ ہو جاتا ہے۔ جب کہ ماضی میں اس کے لیے بہت وقت درکار ہوتا تھا۔ پھر بھی لوگوں تک اصل خبر نہیں پہنچ سکتی تھی۔ اب خبریں منٹوں میں ساری دنیا میں پھیل جاتی ہیں۔ آج میڈیا معاشرے کے ساتھ جو چاہے سلوک کرے، اسے روکنے والا کوئی نہیں۔ میڈیا پر ہمیں اگر کچھ اچھی چیزیں دکھائی دیتی ہیں تو اس وجہ سے نہیں کہ میڈیا کے ذمہ دار شعوری کوشش سے ایسا کرتے ہیں۔ میڈیا چونکہ سر تا پا ایک تجارتی عمل ہے، اس لیے اس کے نزدیک ہر شے جنس بازار ہے۔ معاملہ کاروباری اور تجارتی ہو تو لازم ہے کہ فیصلے کا اختیار مارکیٹنگ کے شعبے کے پاس ہو۔

پوسٹ ماڈرن ازم میں میڈیا ایک مرکزی کردار اختیار کر گیا ہے۔ میڈیا میں زبان کا کردار بہت اہم ہو جاتا ہے جہاں نہ صرف سچائیوں کو دوسروں تک پہنچایا جاتا ہے بلکہ سچائیوں کو تخلیق (Constrct) کیا جاتا ہے یوں میڈیا ایک اہم طاقت کے طور پر سامنے آیا ہے۔ جو شناختوں کی تشکیل (Construction of Identities) پر قادر ہے۔ شناخت (Identity) بھی اور چیزوں کی طرح پوسٹ ماڈرن دور میں ایک غیر جامد (Fluid) تصور بن گئی۔ میڈیا کسی شناخت کو عظمتوں کی بلندیوں پر بھی پہنچا سکتا ہے اور کسی شناخت کو بدنما بھی بنا سکتا ہے۔ یوں کسی زمانے میں اگر پیداواری ذرائع (Source of Production) اہم خیال کیے جاتے تھے تو اب Source of Production of Knowledge زیادہ اہم ہو گئے ہیں۔ اگر علم کے یہ ذرائع کسی گروپ یا ملک کے قبضے میں ہیں تو طاقت کا سرچشمہ اسی کے پاس ہو گا۔

ترقی کے اس پورے عمل میں کمرشلزم کا پہلو سب سے نمایاں ہے۔ کمرشلزم نے صارفیت کے کلچر کو فروغ دیا ہے۔ ابلاغیات کی ٹیکنالوجی نے دنیا کا نقشہ بدل کے رکھ دیا ہے۔ کمپیوٹر کی مدد سے علم تک فوری رسائی ممکن ہے۔

صارفیت کا کلچر:

صارفیت کے کلچر سے مراد ہے کہ معاشرے میں میڈیا کے ذریعے چیزوں کی نمائش اور اشتہار بازی ایسے کی جائے کہ صارف اسے خریدنے پر مجبور ہو جائے۔ صارف کو لگے کہ آس پاس موجود ہر چیز اس کے کام کی ہے اور اس کے پاس اس کے سوا اور کوئی چارہ نہیں کہ وہ ان چیزوں کو خرید لے۔ ہر چیز کو اشتہاروں کے ذریعے اتنا فروغ دیا ہے کہ اس کے لیے صارف خود بخود پیدا ہو جاتا ہے۔ صارفیت نے پوری دنیا کو ایک ایسی

منڈی میں بدل دیا ہے اور سرمایہ داری نظام نے صارفیت کے کلچر کو فروغ دے کر اسے فائدہ اٹھانے کی بھرپور سعی کی ہے۔ جدید عہد میں ہر شے برائے فروخت ہو کر رہ گئی ہے۔

میٹروپولیٹن:

میٹروپولیٹن سے مراد ہے کہ مابعد جدید دور میں بڑے شہروں کا پھیلاؤ ہو رہا ہے، تعلیم اور روزگار کے مسائل بڑھ رہے ہیں، شہری آسائشوں کی وجہ سے لوگ دیہات سے نقل مکانی کر کے شہروں کی جانب آ رہے ہیں اور یوں گاؤں کی جانب رجحان کم ہوتا جا رہا ہے۔ لیکن جب یہ جدید انسان شہر آبسا ہے تو اس کے اندر سے سکون ناپید ہو گیا ہے وہ ایک بار پھر اپنے اصل کی جانب لوٹ کے جانا چاہتا ہے۔ بڑے شہروں سے لے کر چھوٹے شہروں تک میں مختلف لسانی، قومی، گروہی، فرقے، ثقافتی تضادات اور نسلی اختلافات موجود ہیں۔ عالمی مرکزیت میں یہ سب ایجنڈے مابعد جدیدیت کے ہی ہیں۔

ہر شے کا بطور زبان اور متن مطالعہ:

پوسٹ ماڈرن ازم میں زبان کا پرانا تصور بھی بدل گیا ہے اور لفظوں کے معنی بھیFluidہو گئے ہیں۔ زبان جو کبھی محض خیالات، تصورات اور محسوسات کی ترسیل کا ایک آلہ (Tool) گردانی جاتی تھی اب وہ ایک طاقتور ہتھیار کے طور پر سامنے آئی ہے جو سچائی کی تشکیل (Construction of Reality) میں محرک ہوتی ہے۔ یوں زبان کا سیاسی کردار کھل کر سامنے آیا ہے جس کا تعلق براہ راست طاقت کے ساتھ ہے بالادستی حاصل کرنے کے دو اہم طریقے ہیں۔ پہلا طریقہ: جس میں پولیٹیکل سوسائٹی طاقت کا استعمال کرتی ہے اور دوسرا سول سوسائٹی کا ذریعہ، جس میں طاقت کا استعمال نہیں ہوتا اور تعلیم، ادب، زبان اور ثقافت سے دوسروں کے ذہنوں کو مسخر کر کے انہیں زیر نگین لایا جاتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں ایک بالادستی حاصل کرنے کا جبری طریقہ ہے اور دوسرا Discourse کا طریقہ۔ تمام سماجی اداروں میں زبان کا اہم کردار ہے۔ مابعد جدیدیت میں ہر چیز کا بطور زبان مطالعہ اہمیت اختیار کر گیا ہے۔

نشاناتی نظام:

مابعد جدید تھیوری نے کثرت معنی کے تصور کو ابھارا ہے۔ اس تصور کی اصل نشانیات ہے۔ جدید نشانیاتی نظام، کلاسیکی نظام کے انحراف کے نتیجے میں سامنے آیا ہے۔ کلاسیکی نشانیات میں نشان کے متعلق بنیادی نکتہ یہ تھا کہ کوئی بھی لسانی نشان شے، خیال یا عمل کے تبادلے میں استعمال کیا جاتا ہے۔ نشان ایسے شفاف شیشے

کے برتن کی طرح ہے جس کے نہ صرف آر پار دیکھا جا سکتا ہے بل کہ اس کے اندر بھی جھانکا جا سکتا ہے اور جس خیال یا تصور کے لیے یہ نشان وضع کیا گیا ہے اسے سمجھا جا سکتا ہے۔ جدید نشانی نظام اس تصور کی مکمل نفی کرتا ہے۔ جدید نشانی نظام میں نشان شے نہیں بلکہ شے سے اخذ کردہ معنی ہے اور معنی کا اخذ ایک ایسے طریقے سے ہوتا ہے معنی صرف ایک ماخذ پر انحصار نہیں کر رہا ہوتا۔ چوں کہ معنی ایک ماخذ سے ہمیشہ کے لیے اور حتمی طور پر وابستہ نہیں ہوتا اس لیے معنی کی تعبیر کی ضرورت ہے۔[٦٧] مثلاً قلم کا لفظ ذہن میں آتے ہی قلم کا ثقافتی تصور ذہن میں آجاتا ہے۔ لیکن یہ تصور پلاسٹک کے بنے ہوئے اصل قلم کے نہ مترادف ہے اور نہ اس کا متبادل ہے۔ چوں کہ ثقافت میں اسے قلم کہا جاتا ہے تو ذہن خود بخود اس کی طرف منتقل ہو جاتا ہے۔

حوالہ جات

۱۔ سعادت سعید، اردو نظم میں جدیدیت کی تحریک ۱۹۶۹ء تک (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۱۷ء)، ص ۱۱۔

۲۔ اوکسفرڈ ڈکشنری آف لٹریری ٹرمز (Oxford Dictionary of Literary Terms) (اوکسفرڈ: اوکسفرڈ یونی ورسٹی پریس، ۲۰۰۸ء)، ص ۲۳۔

۳۔ آغا افتخار حسین، جدیدیت (لاہور: مکتبہ فکر و دانش پاکستان، ۱۹۸۶ء)، ص ۷۔

۴۔ تبسم کاشمیری "جدیدیت کیا ہے؟" مشمولہ نئے شعری تجربے (لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۷۸ء)، ص ۱۵۳۔

۵۔ اقبال آفاقی، مابعد جدیدیت (اصطلاحات اور معانی و تعبیرات و تشریحات) (اسلام آباد: نیشنل بک فاؤنڈیشن، ۲۰۰۶ء)۔ ص ۸۳۔

۶۔ میری کلاجس (Marry Klages)، *Postmodernism*، www.colorado.edu/Eng/2012.klagess ، تاریخ ملاحظہ: ۲۱ جون ۲۰۱۷ء۔

۷۔ محمد حسن عسکری، جدیدیت (لاہور: ادارہ فروغ اسلام، ۱۹۹۷ء)، ص ۲۱۔

۸۔ ناصر عباس نیر، جدید اور ما بعد جدید تنقید (مغربی اور اردو تناظر میں) (کراچی: انجمن ترقی اردو پاکستان، ۲۰۰۴ء)، ص ۲۵۔

۹۔ اقبال آفاقی، مابعد جدیدیت، فلسفہ تاریخ کے تناظر میں (فیصل آباد: مثال پبلشرز، ۲۰۱۳ء)۔ ص ۱۲۸۔

۱۰۔ سید علی محسن، تاریخ یورپ عہد جدید (۱۵۰۰ تا ۱۸۷۱) (حیدر آباد: حسامی بک ڈپو، ۱۹۹۵ء)، ص ۱۰۹۔

۱۱۔ میری کلاجس (Marry Klages)، *Postmodernism*، ایضاً۔

۱۲۔ نسیم شاہد (مترجم) "وجودیت" مشمولہ سارتر کے مضامین مرتبہ فہیم شناس

کاظمی(کراچی: سٹی بک پوائنٹ:۲۰۱۵ء)، ص ۱۳۔

۱۳۔ رچرڈ گل، ارنسٹ شیرمان(Richard Gill , Ernest Sherman)، *The Fabric of Existentialism philosophical and literary source* (نیویارک: میری ڈتھ کارپوریشن:۱۹۷۳ء)، ص ۶۱۴۔

۱۴۔ جاوید حسین قاضی، وجودیت(لاہور: مکتبہ میری لائبریری، ۱۹۷۳ء)، ص ۱۱۔

۱۵۔ افتخار بیگ، وجودیت اور اردو شعری طرز اظہار (اسلام آباد: پورب اکادمی، ۲۰۱۶ء)، ص ۴۱۔

۱۶۔ سی۔اے۔ قادر، "وجودیت" مشمولہ ادب، فلسفہ اور وجودیت مرتبہ شیما مجید، نعیم احسن (لاہور: نگارشات، ۱۹۹۲ء)، ص ۸۲۔

۱۷۔ سلطان علی شیدا، وجودیت پر ایک تنقیدی نظر (لکھنؤ: اترپردیش اردو اکادمی، ۱۹۷۸ء)، ص ۲۵۔

۱۸۔ افتخار بیگ، وجودیت اور شعری طرز اظہار، ص ۲۰۔

۱۹۔ محمد حسن عسکری، جدیدیت، ص ۴۰۔

۲۰۔ نغمانہ خالد، "مغربی تصور قومیت اور امت مسلمہ پر اس کے اثرات کا تحقیقی جائزہ" مشمولہ مجلہ علوم اسلامیہ شمارہ نمبر ۶ (اسلام آباد: علامہ اقبال اوپن یونی ورسٹی ۲۰۰۳ء)، ص ۱۵۱۔

۲۱۔ شمیم حنفی، جدیدیت کی فلسفیانہ اساس (نئی دہلی: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ۲۰۰۵ء)، ص ۱۸۱۔

۲۲۔ اسلم جمشید پوری، جدیدیت اور اُردو افسانہ(دہلی: ماڈرن پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۱ء)، ص ۹۔

۲۳۔ شمس الرحمان فاروقی، "مغرب میں جدیدیت کی روایت" مشمولہ جدیدیت کا تنقیدی تناظر مرتبہ اشفاق احمد (لاہور: بیت الحکمت، ۲۰۰۶ء)، ص ۴۰۔

۲۴۔ الطاف انجم، ڈاکٹر۔ اردو میں مابعد جدید تنقید (اطلاقی مثالیں، مسائل و ممکنات)(دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۱۳ء)، ص ۱۷۔

۲۵۔ وحید اختر، "جدیدیت" مشمولہ جدیدیت اور ادب مرتبہ آل احمد سرور (علی گڑھ: شعبہ اردو و علی گڑھ مسلم یونی ورسٹی، ۱۹۶۹ء)، ص ۳۹۔

۲۶۔ شمس الرحمان فاروقی، "مغرب میں جدیدیت کی روایت" مشمولہ جدیدیت کا تنقیدی تناظر مرتبہ اشفاق احمد (لاہور: بیت الحکمت، ۲۰۰۶ء)، ص ۳۶۔

۲۷۔ محمد حسن عسکری، جدیدیت، ص ۲۳۔

۲۸۔ نسیم نیشو فوز۔ "جدیدیت کا پس منظر" مشمولہ جدیدیت کا تنقیدی تناظر مرتبہ اشفاق احمد، ص ۷۹۔

۲۹۔ اوکسفرڈ ڈکشنری آف لٹریری ٹرمز (Oxford Dictionary of Literary Terms) ص ۲۸۸۔

۳۰۔ اہاب حبیب حسن (Ihab Habib Hassan)، *The Postmodern Turn, Essays in Postmodern Theory and Culture,* (اوہائیو: اوہائیو یونی ورسٹی پریس، ۱۹۸۷ء)، ص ۱۲۔

۳۱۔ آرنلڈ۔ جے۔ ٹائن بی (Arnold J. Toynbee)، *A study of History*، والیم پنجم، (اوکسفرڈ: اوکسفرڈ یونی ورسٹی پریس، ۱۹۶۱ء)، ص ۴۳۔

۳۲۔ چارلس جینکس (charles jenckes)، *What is post modernism* (روٹلیج: لندن، ۱۹۸۷ء)، ص ۸۷۔

۳۳۔ جے۔ ایم۔ تھامپسن (J.M.Thompson)، *Post-Modernism* (دی ہیبرٹ جرنل، ۱۹۱۴ء)، ص ۷۳۳۔

۳۴۔ انسائیکلوپیڈیا برٹینیکا (Encyclopedia Britannica)، https://www.britannica.com، تاریخ ملاحظہ: ۲۲ جولائی ۲۰۱۷ء۔

۳۵۔ گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر، جدیدیت کے بعد (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۶ء)، ص ۱۳۔

۳۶۔ اقبال آفاقی، ڈاکٹر، مابعد جدیدیت (فلسفہ و تاریخ کے تناظر میں) (فیصل آباد: مثال پبلشرز، ۲۰۱۳ء)، ص ۱۶۳۔

۳۷۔ ناصر عباس نیر، جدید اور مابعد جدید تنقید، (کراچی: انجمن ترقی اردو پاکستان ۲۰۰۴ء)، ص ۱۱۹۔

۳۸۔ ضمیر علی بدایونی،جدیدیت اور مابعد جدیدیت(کراچی:اختر مطبوعات،۱۹۹۹ء)،ص ۳۶۶۔

۳۹۔ گوپی چند نارنگ،جدیدیت کے بعد،ص ۱۴۔

۴۰۔ فہیم اعظمی،"مابعد جدیدیت" مشمولہ ماہنامہ صریر (کراچی: پاکستان، فروری ۲۰۰۲ء)، ص ۷۵۔

۴۱۔ وزیر آغا،معنی اور تناظر (سرگودھا: مکتبہ نردبان،۱۹۹۸ء)،ص ۲۱۷۔

۴۲۔ سلیم اختر،تخلیق ، تخلیقی شخصیات اور تنقید(لاہور:سنگ میل پبلی کیشنز،۱۹۸۹ء)، ص ۵۱۳۔

۴۳۔ گوپی چند نارنگ،جدیدیت کے بعد،ص ۲۹۔

۴۴۔ دی زورٹ(De Zwart) *Administrative practice and rational inquiry in postmodern public administration theory*(لندن: ایڈمنسٹریشن اور سوسائٹی، ۲۰۰۲ء)، ص ۴۸۲۔

۴۵۔ میری کلاجس(Marry Klages)،*Postmodernism*،ایضاً۔

۴۶۔ میری کلاجس،(Marry Klages)، *Literary Theory: A Guide for the Perplexed*(کونٹینیم پریس، جنوری ۲۰۰۷ء)Amazon. Com ، تاریخ ملاحظہ ۲۱ جون ۲۰۱۷ء۔

۴۷۔ ایضاً۔

۴۸۔ ایہاب حبیب حسن،(Ihab Habib Hassan)، *Toward a Concept of Postmodernism" (From The Postmodern Turn, 1987)*، http//faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/HassanPoMo.pdf, تاریخ ملاحظہ: ۴ فروری ۲۰۱۸ء۔

۴۹۔ ایہاب حبیب حسن،(Ihab Habib Hassan) *,The Postmodern Turn, Essays in Postmodern Theory and Culture,*(اوہائیو: اوہائیو یونی ورسٹی پریس، ۱۹۸۷ء)، ص ۱۲۔

۵۰۔ جے۔ ایم۔ تھامپسن(J.M.Thompson)، *Post-Modernism* (دی ہیبرٹ جرنل،

۱۹۱۴ء)، ص ۳۳۷۔

۵۱۔ آرنلڈ۔ جے۔ ٹائن بی(Arnold J. Toynbee)،*A study of History*،والیم پنجم، (اوکسفرڈ:اوکسفرڈ یونی ورسٹی پریس،۱۹۶۱ء)، ص ۴۳۔

۵۲۔ اقبال آفاقی،ڈاکٹر،مابعد جدیدیت (فلسفہ و تاریخ کے تناظر میں)،ص ۱۶۳۔

۵۳۔ ناصرعباس نیر،جدید اور مابعد جدید تنقید،ص ۱۲۲۔

۵۴۔ ولیم برگقوسٹ(William Bergquist)، *The postmodern organization Mastering the art of irreversible change*(سان فرانسسکو:جوسی باس، ۱۹۹۳ء)ص ۲۳۔

۵۵۔ رؤف نیازی،مابعد جدیدیت(تاریخ و تنقید)(کراچی:حلقہ آہنگ نو،۲۰۰۳ء)،ص ۲۳۹۔

۵۶۔ اقبال آفاقی،مابعد جدیدیت (فلسفہ و تاریخ کے تناظر میں)،ص ۲۰۲۔

۵۷۔ وہاب اشرفی،مابعد جدیدیت:مضمرات و ممکنات(اسلام آباد:پورب اکادمی،۲۰۰۷ء)، ص ۶۹۔

۵۸۔ کرسٹو بٹلر،(Christo Butler)،*Post -Modernism*(اوکسفرڈ:اوکسفرڈ یونی ورسٹی پریس لندن،۲۰۰۲ء)،ص ۵۵۔

۵۹۔ گوپی چند نارنگ،ساختیات پس ساختیات اور مشرقی شعریات(لاہور:سنگ میل پبلی کیشنز،۲۰۱۰ء)،ص ۱۲۶۔

۶۰۔ لوئی آلتھیوسے،(Louis Pierre Althusser)، *Lenin and Philosophy and Other Essays*(پیرس:ماس پیرو فرانکوئیس،۱۹۶۸ء)،ص ۶۔

۶۱۔ لوئی آلتھیوسے،ای،بالی بر،(Louis Pierre Althusser E Balibar)، *Reading Capital*(پیرس:ماس پیرو فرانکوئیس،۱۹۶۵ء)،ص ۲۸۔

۶۲۔ فرانسس لیوتاڑ(Jean Francois Lyotard)، *The Postmodern condition*(مانچسٹر:مانچسٹر یونی ورسٹی پریس،۱۹۷۹ء)،ص ۳۔

۶۳۔ ایضاً،ص ۴۹۔

۶۴۔ اہاب حبیب حسن،(Ihab Habib Hassan) *Toward a Concept of*،
Postmodernism (From The Postmodern Turn, 1987)،

۶۵۔ ایضاً۔

۶۶۔ ناصر عباس نیر،جدید اور مابعد جدید تنقید،ص۲۲۹۔

۶۷۔ مشل فوکو(Michel Foucault)، *Selected interviews & other*
writings 1972-1977 (نیویارک: پینتھیون،۱۹۸۰ء)، ص۱۳۔

۶۸۔ غلام شبیر رانا۔ژاک دریدا : حیات اور فن۔ http//kitaben.urdulibrary.org
/Pages /Derrida.html/تاریخ ملاحظہ:۲۲جنوری۲۰۱۸ء۔

۶۹۔ ڈیوڈلوج(David Lodge)، *Modern Criticism and Theory* (سنگاپور:پیئر
سن ایجوکیشن،۲۰۰۴ء)، ص۹۰۔

۷۰۔ ژاک دریدا(Jacques Derrida)، *Of Grammatology* (بالٹی مور:جانزہاپکنز یونی
ورسٹی پریس،۱۹۹۷ء)، ص۲۸۔

۷۱۔ ژاں بادریلا(Jean Baudrillard)، *The perfect crime* (لندن:ورسو،۱۹۹۶ء)، ص۳۔

۷۲۔ ژاں بادریلا(Jean Baudrillard)، *Simulacra and simulations* (نیو
یارک:سیمیوٹیکسٹ،۱۹۸۱ء)، ص۳۵۔

۷۳۔ ابرار رحمانی،احمد صغیر "گوپی چند نارنگ سے مکالمہ "مشمولہ گوپی چند نارنگ (بین الاقوامی
اردو شخصیت) مرتبہ نند کشور وکرم(لاہور:سنگ میل پبلی کیشنز،۲۰۰۸ء)، ص۱۰۱۔

۷۴۔ محمد علی صدیقی، نشانات،(کراچی:ادارہ عصرِ نو،۱۹۸۱ء)، ص۱۱۷۔۱۲۶۔

۷۵۔ ایضاً،مابعد جدیدیت، ادب اور سرمایہ دارانہ نظام،
http://nlpd.gov.pk/uakhbareurdu/september2011/sep1.html
تاریخ ملاحظہ:۱۹اگست۲۰۱۶ء۔

۷۶۔ ایضاً۔

۷۷۔ وزیر آغا۔معنی اور تناظر، ص۲۱۶۔

۷۸۔ مناظر حسن،وہاب اشرفی:شخصیت اور فن(دہلی:ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس،۲۰۰۱ء)، ص۸۳۔

۷۹۔ نسیم احمد راہی،وہاب اشرفی کی تنقید نگاری(دہلی:کتابی دنیا،۲۰۰۶ء)،ص۱۶۔

۸۰۔ ضمیر علی بدایونی۔جدیدیت اور مابعد جدیدیت (ایک ادبی و فلسفیانہ مخاطبہ) (کراچی:اختر مطبوعات،س ن)،ص۳۶۸۔

۸۱۔ ناصر عباس نیر،مابعد جدیدیت: نظری مباحث،(لاہور:مغربی پاکستان اردو اکیڈمی، ۲۰۰۷ء)،ص۴۰۔۳۹۔

۸۲۔ عمران شاہد بھنڈر،فلسفہ مابعد جدیدیت: تنقیدی مطالعہ۔(لاہور:صادق پبلی کیشنز،س۔ ن)،ص۱۴۰۔

۸۳۔ اوکسفرڈ ڈکشنری آف لٹریری ٹرمز (Oxford Dictionary of Literary Terms And Theories)

۸۴۔ صفیہ عباد،"ساختیات ایک تعارف"مشمولہ تخلیقی ادب،شمارہ نمبر۲(اسلام آباد:نیشنل یونی ورسٹی آف ماڈرن لینگو ئجز،۲۰۰۵ء)،ص۱۹۸۔

۸۵۔ لیوی سٹراس،(Lévi–Strauss) *Structural Anthropology* (نیویارک:بیسک بکس،۱۹۶۳ء)،ص۴۸۔

۸۶۔ گوپی چند نارنگ،ادبی تنقید اور اسلوبیات(لاہور:سنگ میل پبلی کیشنز۱۹۸۹ء)،ص۱۴۔۱۳۔

۸۷۔ گوپی نارنگ، ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات،ص۱۷۳۔

۸۸۔ ضمیر علی بدایونی،مابعد جدیدیت کا دوسرا رخ(کراچی:ایجوکیشنل پریس۲۰۰۶ء)،ص۱۵۹۔

۸۹۔ مولا بخش،جدید ادبی تھیوری اور گوپی چند نارنگ(لاہور:سنگ میل پبلی کیشنز ۲۰۰۹ء)،ص۸۹۔

۹۰۔ نجیبہ عارف،"تانیثیت کے بنیادی مباحث"مشمولہ اسلام،پاکستان اور مغرب(علمی و ادبی تناظر)(اسلام آباد:ادارہ تحقیقات اسلامی، بین الاقوامی اسلامی یونی ورسٹی،۲۰۱۵ء)،ص۲۰۸۔

۹۱۔ قاسم یعقوب،لفظ اور تنقید معنی(اسلام آباد:پورب اکادمی۲۰۱۷ء)،ص۲۵۔

۹۲۔ وہاب اشرفی،عالمی تحریک نسائیت: مضمرات و ممکنات(دہلی:ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس،۲۰۱۲ء)،ص۶۷۔

۹۳۔ حمیدہ معین رضوی،تخلیقی تنقید(اسلام آباد:کاروان ملت پبلی کیشنز،س ن)،ص۲۵۳۔

۹۴۔ عتیق اللہ،"تانیثیت ایک مطالعہ"مشمولہ اردو ادب میں تانیثیت(منتخب مضامین)مرتبہ قاضی عابد(اسلام آباد:پورب اکادمی،۲۰۱۶ء)،ص۱۳۰۔

۹۵۔ گوپی چند نارنگ،جدیدیت کے بعد۔ص۱۲۹۔

۹۶۔ الطاف انجم۔اردو میں مابعد جدید تنقید(دہلی:ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس،۲۰۱۳ء)،ص۲۶۳۔

۹۷۔ ناصر عباس نیر،متن ، سیاق اور تناظر(اسلام آباد:پورب اکادمی،۲۰۱۲ء)،ص۳۸۔

باب دوم

فکشن کی مابعد جدید تکنیک: متنوع جہات

باب دوم:

فکشن کی مابعد جدید تکنیک: متنوع جہات

تکنیک کیا ہے؟

تکنیک کے لغوی معانی ہیں۔ فن، اصول فن، طریق کار،[1] فنی قابلیت، صنعت گری، مہارت، کاری گری، طریقِ کار اور لائحہ عمل۔[2] فنی پہلو، ڈھنگ، اسلوب، صنعت گری، آداب فن، تکنیکی مہارت۔[3] تکنیک انگریزی زبان کے لفظ Technique کا اُردو ترجمہ ہے۔ انگریزی زبان و ادب میں بھی Technique کا لفظ انھی معانی میں استعمال کیا جاتا ہے، درج ذیل تعریفیں دیکھیے:

> Method of performance; Manipulation; every thing concerned with mechanical part of an artistic performance."[4]

> A method of doing or performing some thing; especially in the arts or science. [5]

انگریزی میں یہ لفظ یونانی سے آیا ہے۔ یونانی میں یہ لفظ Techniko تھا جو انگریزی میں تکنیک بن گیا۔[6] ارسطو کے نزدیک تکنیک سے مراد ہے وہ طریقہ جس سے فنکار اپنے موضوع کو پیش کرتا ہے۔[7] اس کا سیدھا سادہ مطلب تو یہ ہے کہ فنکار کا اپنے فن کو پیش کرنے کا طریقہ تکنیک ہے۔ ڈکشنری آف لٹریری ٹرمز (Dictionary of Literary Terms) میں تکنیک کی تعریف ان الفاظ میں کی گئی ہے۔ یہ ایک یونانی لفظ ہے جس کے لغوی معنی ہیں "فن یا طریقہ کار" ادب میں لفظ تکنیک کو عموماً "طرزِ تحریر" یا "قدرتِ بیان" کے معنوں میں لیا جاتا ہے۔[8]

فکشن کی تکنیک کی مختلف اقسام ہیں۔ مثلاً بیانیہ تکنیک، ڈرامائی تکنیک، مکالمے کی تکنیک، روزنامچہ کی تکنیک وغیرہ۔ ممتاز شیریں نے بھی افسانے کی تکنیک کے متعلق لکھا ہے کہ افسانے میں مواد کو جس طریقے سے یا جیسے ڈھال کے پیش کیا جاتا ہے وہی تکنیک ہے۔[9] ڈاکٹر فوزیہ اسلم کہتی ہیں کہ تکنیک ہی فکری ڈھانچے کو ایک حسن اور خاص قرینے سے کاغذ پر اتارتی ہے اور اسے کاغذ پر اتارنے کا عمل ہی تکنیک کہلاتا ہے۔[10]

تکنیک ایک پیچیدہ اور مرکب ادبی اصطلاح ہے، اس کے خارجی اور باطنی پہلوؤں کا مکمل معروضی تجزیہ ممکن نہیں۔ ادبی تخلیقات میں تکنیک کے ظاہری عناصر جیسے زبان کے اسرار ورموز سے آشنائی، لفظیات کا انتخاب، ردیف، قافیہ، بحر، وزن اور ہیئت کا چناؤ، صنائع وبدائع کا فن کارانہ استعمال اور دیگر محسناتِ شعری کے ادراک وغیرہ کو باطنی یا داخلی تکنیکی عناصر سے مکمل طور پر ہم آہنگ ہونا چاہیے۔ ظاہری اور باطنی عناصر کے امتزاج سے ہی تخلیق کار کا وہ مخصوص انداز ابھرتا ہے، جسے اس کا اسلوب، سٹائل، طرز یا قدیم ادبی اصلاح کے مطابق رنگ کہتے ہیں۔[۱۱] ادب کی تمام اصناف میں الگ الگ تکنیک استعمال کی جاتی ہیں۔

فکشن کی مابعد جدید تکنیک کے مختلف پہلو: تعارف و تعبیر:

فکشن کی تکنیک کی مختلف اقسام ہیں۔ مابعد جدید ادب نے پرانے اور مروجہ سانچوں کے تحت لکھے جانے والے ادب کو نہ صرف رد کیا بلکہ ان کی ہیئت پر بھی کاری ضرب لگائی۔ چنانچہ مابعد جدیدیت کے تحت ایسا ادب تخلیق ہو رہا ہے جس نے تکنیک، ہیئت اور اسلوب کے روایتی تصورات کو ختم کیا ہے اور فکشن کے روایتی عناصر کو رد کر کے اس کی بنیاد بالکل نئے اور مختلف عناصر پر قائم کر دی ہے۔ مابعد جدید دور میں فکشن کی تکنیک میں جو تبدیلیاں آئی ہیں انھیں مختلف ویب گاہوں پر بآسانی ملاحظہ کیا جا سکتا ہے۔[۱۲]

مابعد جدید مفکرین نے فکشن کی جو مختلف تکنیک بیان کی ہیں وہ درج ذیل ہیں۔

۱۔ طنزِ خفی۔ (Irony)

۲۔ کھیل تماشا۔ (Playfullness)

۳۔ سیاہ مزاح۔ (Black Humour)

۴۔ حقسانہ۔ (Faction)

۵۔ قاری کی شرکت۔ (Participation)

۶۔ مہا فکشن۔ (Metafiction)

۷۔ تاریخی بیانیہ۔(Historiographic Metafiction)

۸۔ فنی مخلوطہ۔ (Pastiche)

۹۔ سنسنی خیزی۔ (Paranoia)

۱۰۔ بین المتونیت۔ (Intertextuality)

۱۱۔ غیر خطی زمانیت۔ (Temporal Distortion)

۱۲۔ کثرت / رنگارنگی۔ (Maximalism)

۱۳۔ جادوئی حقیقت نگاری۔ (Magical Realism)

ا۔ طنزِ خفی (Irony):

مابعد جدید تکنیک میں Irony یعنی طنز کو بنیادی اہمیت حاصل ہے۔ احمد سہیل نے Irony کا ترجمہ خفطنز کیا ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ یہ اصطلاح [۱۲] جس یونانی لفظ سے لی گئی ہے اس کا واضح مطلب تو یہ ہے "تجاہل عارفانہ" لیکن اس کا ترجمہ انھوں نے خفطنز ہی کیا ہے۔ [۱۳] جب کہ وزیر آغا نے Irony کا ترجمہ رمز کیا ہے۔ [۱۴] خواجہ عبد الغفور نے Irony کا ترجمہ رمز و کنایہ کیا ہے۔ [۱۵]

مگر مابعد جدید مفکرین نے Irony کو طنز و کنایہ اور تمسخر و استہزا کے معنوں میں ہی استعمال کیا ہے۔ [۱۶]

طنزِ خفی ایک ادبی تکنیک ہے۔ جس میں کہنے والے کا مطلب کچھ اور ہوتا ہے۔ لیکن اپنے مطلب کو بیان کرنے کے لیے وہ بالکل مختلف الفاظ استعمال کرتا ہے۔ مابعد جدیدی تکنیک میں طنزِ خفی کو بہت اہم سمجھا جاتا ہے۔ طنزِ خفی کی مختلف اقسام میں سے زبانی اور تحریری طنز کو بہت اہمیت حاصل ہے۔ طنز کسی جلی کٹی بات کو کہتے ہیں۔ طنز لطیف بھی ہو سکتا ہے اور بعض اوقات کسی سنجیدہ بات کو بھی مزاحیہ انداز میں بیان کر کے طنزیہ لہجہ اختیار کیا جا سکتا ہے۔ طنز کو وسیع معنوں میں استعمال کیا جاتا ہے۔ قومی انگریزی اردو لغت میں طنز کی تعریف طعن، استہزا، ہجو، رمز کے معنوں میں کی گئی ہے۔ اس کے علاوہ طنز کو ایک ایسا انداز بیان کہا گیا ہے جس میں مطلوبہ معنی، لفظی معنی کی ضد ہوتے ہیں۔ یہ تضحیک، تحقیر اور مزاح کے طور پر استعمال ہوتا ہے۔ ادب میں طنزِ خفی ایک ایسا انداز ہے جو ہجو نگاری میں استعمال کیا جاتا ہے یا ایسا طریقہ اظہار ہے جس میں مصنف اپنے حقیقی مفہوم کو کہانی اور کردار کے ارتقا کے پس پردہ چھپا دیتا ہے اور اسے مراد متضاد معنی ہوتے ہیں۔ [۱۷] طنز و مزاح کو اکثر ساتھ ساتھ استعمال کیا جاتا ہے اور عام طور پر دونوں میں کوئی فرق نہیں کیا جاتا۔ حالانکہ حقیقت یہ ہے طنز اور مزاح بالکل الگ الگ چیزیں ہیں۔

Stephen Lecock (اسٹیفن لی کاک) اپنی کتاب *Humour and Humanity* میں لکھتے ہیں:

> مزاح زندگی کی ناہمواریوں کے اس ہمدردانہ شعور کا نام ہے جس کا فن کارانہ اظہار ہو جائے۔ [۱۸]

اس کے برعکس طنزِ خفی ایک مشکل لیکن پرکار ادبی صنف ہے۔ یہ محض کسی کا مذاق اڑا دینے کا نام نہیں ہے بلکہ اس میں طعن و تشنیع، خلاف توقع نتائج نکالنے اور مضحکہ خیز خاکہ بنا کر عام زندگی کے کسی معاملے کو اجاگر کیا جاتا

ہے جبکہ ساتھ ساتھ اس معاملے کے مختلف پہلوؤں روشنی بھی ڈالی جاتی ہے۔ طنز نگاری کرتے ہوئے مختلف ادبی حربے استعمال کیے جاتے ہیں۔ مسخ کرنا، کسی معاملے کو نہایت گھٹایا بڑھا کر بیان کرنا، الفاظ کا کھیل کھیلنا، ابہام، تشبیہ، استعارہ، اپنی ہی تردید کرتے ہوئے لفظ یا جملے، تمثیل اور ذو معنی کنایہ وہ عام طریقے ہیں جن کے استعمال سے طنزیہ تحریر لکھی جاتی ہے۔ ان میں سے ذو معنی کنایہ سب سے دلچسپ طریقہ ہے اور بہت سے افراد کے لیے اسے پانا مشکل ہو سکتا ہے۔ اس کی مدد سے کسی بھی معاملے یا فرد پر بالواسطہ تبصرہ کیا جاتا ہے۔ ڈکٹیٹروں اور ظالم حکمرانوں کے خلاف یہ خاص طور پر استعمال کیا جاتا ہے۔ اسی لیے مختلف لغات میں اس کی تعریفیں ایسے ملتی ہیں۔

اوکسفرڈ انگلش اردو لغت میں Irony کے معنی ہیں، "چھپا ہوا طعنہ، کنایہ جس میں اعتراض یا ہجو کا پہلو ہو۔ دوشالے میں لپیٹ کے کچھ مارنا، ناگہانی صورت حال، جبکہ خوش گوار بات ناگوار ہو، حالات کی ستم ظریفی میں دو مختلف طبقوں میں زبان کا ذو معنی استعمال کرنا، ایک خصوصی حاضرین اور دوسرا عام حاضرین کے لیے۔"[۱۹] طنز طاقت ور عوامی انداز فکر یا افراد کو چیلنج کرتا ہے اور اس کے مقابلے میں ایک متبادل سوچ پیدا کرتا ہے۔ زندگی کی ناہمواریوں کو اشارہ و کنایہ میں بیان کرنا Irony کہلاتا ہے۔ یہ مبالغے کی ضد ہے۔ اظہار مطلب کے لیے کم بیانی کا سہارا لیا جاتا ہے ۔ Irony کو آج ادب میں ایک مستقل مقام حاصل ہے اور اس کا طریقہ کار یہ ہے کہ یہ کسی شے کا نہایت سنجیدگی سے ذکر کرتی ہے اور مخالفین کے نظریات اور دلائل سے مکمل اتفاق کرتی ہے۔ لیکن درپردہ وہ اس کی مخالف ہے۔

مابعد جدید تکنیک کے طور پر Irony کو اس طرح پیش کیا گیا کہ یہ مابعد جدید ادب کا بنیادی مظہر بن گیا۔ اوکسفرڈ ڈکشنری آف لٹریری ٹرمز میں طنز کی تعریف یوں کی گئی ہے:

> A subtly humorous perception of incongruity in which an apparently straightforward statement or event is given another significance by its context.[۲۰]

اس کی تین مشہور اقسام ہیں۔ رومی طنز نگار ہوریس (Horace) مزاح کا سہارا لے کر مذاق کے سے انداز میں بات کرتا ہے۔ اس انداز کو ہوریشن طنز کا نام دیا گیا ہے۔ وہ مسکراہٹوں سے زخم مندمل کرنے کا قائل ہے۔ طنز کی دوسری اہم قسم رومی طنز نگار جووینل (Juvenal) کے نام سے منسوب ہے۔ اس طرز میں شخصیات یا نظریات پر حملہ کیا جاتا ہے۔ جووینل مختلف پوائنٹس کو بڑھا چڑھا بیان کرنے سے یا ان کی پیروڈی کر کے طنز پیدا کرتا ہے اور تمسخر انگیز انداز اختیار کرتا ہے۔ تیسری اہم قسم یونانی طنز نگار مینیپین (Menippean) کے نام پر ہے جو کہ مکالمے میں سنجیدگی اور تمسخر کے امتزاج سے طنز تخلیق کرتا ہے۔[۲۱]

باقاعدہ طور پر اس اصطلاح کا آغاز یونان سے ہوتا ہے۔ انسائیکلوپیڈیا آف برٹینیکا کے مطابق طنز کی اصطلاح سب سے پہلے ایک یونانی مزاحیہ کردار Erion کے ہاں ملتی ہے۔ [۲۲] اس کے بعد طنز کو اتنا استعمال کیا گیا کہ ہر عہد میں طنز و مزاح نظر آتا رہا۔ دراصل طنزِ خفی کو اتنی پذیرائی ملی کہ یہ اپنا اثر کھو گیا۔ یہاں تک کہ لوگ طنز کے ختم ہونے کی باتیں کرنے لگے۔ ۱۹۹۰ء میں طنز کو یورپ کلچر کی متنوع جہات میں تلاش کرنے کی کوشش کی گئی۔ اس کے بعد فوری طور پر ۱۱/۹ کے واقعات کے بعد کچھ لوگوں نے کہا کہ اب طنز یا Irony کے لیے کوئی جگہ باقی نہیں رہی۔ کیونکہ اب طنز یا Irony اس واقعے کی نمائندگی نہیں کر سکتا ہے۔ لیکن اس سب کے باوجود طنز و کنایہ ہمیشہ ایک موثر ادبی اصطلاح رہی ہے ہاں یہ ضرور ہوا کہ یہ کبھی کم استعمال ہوئی لیکن ہر دور کے ادب میں یہ لازماً استعمال کی جاتی رہی Joseph Heller کی کہانیوں میں Irony کا استعمال سب سے زیادہ ملتا ہے۔ اس کے علاوہ شیکسپئر کے ڈراموں "اوتھیلو" اور "رومیو اور جولیٹ" میں بھی اس تکنیک کا استعمال ملتا ہے۔ [۲۳]

ادب و صحافت میں طنزِ خفی کا مقصد عام طور پر چبھن پیدا کر کے کسی معاملے کے احمقانہ پہلو یا پھر برائی کو اجاگر کر کے معاشرے میں اس موضوع پر مکالمے کی سوچ پیدا کرنا ہوتا ہے تاکہ اس کا کوئی مناسب حل نکالنے کی کوشش کی جائے۔ ایک طنز نگار کسی ایسے موضوع یا شخص کو اپنا نشانہ بناتا ہے جس میں اسے کوئی خامی دکھائی دے اور وہ طنز یا پھر مزاح کے ذریعے ان غلطیوں کو سامنے لاتا ہے۔ لازمی نہیں کہ طنز میں مزاح کا پہلو بھی پایا جاتا ہو۔ طنز کا مقصد عوام کی توجہ معاشرے یا افراد کی ان برائیوں کی طرف دلانا ہوتا ہے جو کہ معاشرے کے لیے ضرر رساں ہوتی ہیں۔ اکثر اوقات زبانی، ڈرامائی اور حالاتی طنز ایک سچائی کے دعوے کے طور پر استعمال ہوتے ہیں۔

طنز بعض اوقات طعنے کے طور پر بھی استعمال کیا جاتا ہے۔ طنز زبان کا ماہرانہ استعمال کرتے ہوئے سچائی یا حقیقت کو ملفوف کر کے پیش کرنے کا نام ہے۔ بلکہ یوں کہا جائے کہ طنزِ خفی سچائی ہی کو پیش کرنے کا دوسرا نام ہے تو بے جا نہ ہو گا۔ طنزِ خفی قاری اور لکھاری کے درمیان ایک کڑی ہے جس کے ذریعے لکھنے والا اپنی بات بہتر انداز میں دوسرے تک پہنچا سکتا ہے۔ طنز دراصل حقیقت کو اس طرح پیش کرتا ہے کہ حقیقت کیا ہے؟ اور اسے کیا ہونا چاہیے کے مابین یہ تکنیک کام کرتی ہے۔ طنز معاملات، حالات و واقعات یا کرداروں کے ذریعے بھی پیش کیا جاتا ہے کہ در حقیقت ان سب کو کیا ہونا چاہیے اور وہ کیا ہیں؟ حالات و واقعات اور کرداروں کی نقل اڑانا اور حالات و واقعات کا مذاق اڑانا بھی طنزِ خفی ہے۔

زبان کے استعمال کے دوران طنزِ خفی کے مختلف معنی لیے جا سکتے ہیں۔ جب کسی کا مذاق اڑانے کے انداز میں

طنزیہ لہجہ اختیار کیا جائے گا تو یہاں طنز کے معنی بدل جائیں گے اور نئے معنی دشمنی اور رقابت کی صورت میں ظاہر ہوں گے۔ جب کہ کسی بھی ناگوار صورت حال پر ہنستے ہنستے مزاحیہ لہجے میں بات کرنا طنز کی لطیف صورت ہے۔

ڈاکٹر اقبال آفاقی اپنی کتاب مابعد جدیدیت (اصطلاحات اور معانی تعبیرات و تشریحات) میں مابعد جدیدی اصطلاحات کے معنی و مفہوم واضح کرتے ہوئے Irony کے بارے میں رائے دیتے ہیں کہ Irony کا تقاضا ہے کہ اشیا کو سنجیدگی سے نہ لیا جائے۔[۲۴]

چنانچہ طنزِ خفی سے مراد ہے ادب میں واقعات کو استہزائی اور تمسخرانہ انداز میں یوں بیان کرنا کہ بات بھی بیان ہو جائے اور کسی کو ناگوار بھی نہ گزرے۔ کسی سماج یا معاشرے کی خامیوں اور کمیوں کا مطالعہ اس کے طنزیہ ادب کے ذریعے کیا جا سکتا ہے۔ اسی لیے مابعد جدید مصنفین نے طنز و کنایہ کو نہ صرف اپنے ادب میں شامل کیا بلکہ بہت سے مابعد جدید لکھاریوں نے اپنے اسلوب اور بیانیے میں اس کو اپنے اسلوب یا انداز کی امتیازی خصوصیت کے طور پر شامل کیا ہے۔ مابعد جدیدی مصنفین نے طنز کو بہت مرتبہ سنجیدہ مضامین میں استعمال کیا ہے۔ خاص کر تاریخی واقعات جیسے دوسری جنگ عظیم کے موضوعات میں طنز کو بطور آلہ کار استعمال کرتے ہوئے اپنے ادب کو پیش کیا ہے۔

طنز و مزاح کی اقسام:

طنز و مزاح کی بہت سی اقسام درج ذیل ہیں جن کے ذریعے فن پارے میں مزاح پیدا کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔

موازنہ و تضاد، ضلع جگت، پھبتی، تحریف، استہزا، تعریض، تخریب و نشتریت، ہجو، رمز، شوخی، فارس، تقلیبِ خندہ آور، مطائبات، ہزل پن، عامیانہ پن، پھکڑ پن، گالی گلوچ، ٹھٹھول مذاق، عریانی و فحاشی، مبالغہ آرائی، بذلہ، معاصرانہ نوک جھونک، لعن طعن، ابتذال، سٹھنی، مسخرہ پن، تنگ نظری، کارٹون، زبان و بیان کی بازی گری / لفظی شعبدہ بازی۔

زبان و بیان کے ذیل میں طنزِ خفی کی درج ذیل امثال دیکھی جا سکتی ہیں۔

تکرارِ لفظی، قول محال، رعایت لفظی۔ تشبیہات، استعارات، مضحکہ خیز املا سے مزاح کی تخلیق، خود پر طنز کر کے مزاح پیدا کرنا، مزاحیہ صورتِ حال یا صورتِ واقعہ، مزاحیہ کردار، اشعار کا بے تکا استعمال، لفظی الٹ پھیر اور جدت طرازی وغیرہ شامل ہیں۔[۲۵] مابعد جدید مفکرین کے ہاں ان سب ہی اقسام کا استعمال کسی نہ کسی صورت میں ملتا

ہے۔ Linda Hutcheon نے تو مابعد جدیدی افسانے کو Irony کا نشان (سمبل) کہا ہے اور اس کا یہ بھی کہنا ہے کہ مابعد جدید افسانے کا بیشتر حصہ Irony پر مشتمل ہے۔[۲۶]

۲۔ کھیل تماشا (Playfullness):

قومی انگریزی لغت میں Playfullness کا مطلب ہے کھیل تماشوں والا، چنچل، شوخ یار نگیلے مذاق سے بھرپور، خوشگوار طور پر ظریف یا ہنس مکھ، زندہ دل۔[۲۷] اوکسفرڈ ڈکشنری میں Playfullness کی تعریف یوں بیان کی گئی ہے:

> The quality of being light-hearted or full of fun[۲۸]

انگریزی لغات میں اس کی تعریف یوں بیان کی گئی ہے:

> Full of fun and high spirits; frolicsome or sportive.[۲۹]

> The propensity to see the light or bright side of life, to joke with other people, and not to take things too seriously in life, keeping a positive state of mind. Playfulness is thought to be the groundwork of humour.[۳۰]

عموماً کھیل تماشا یعنی Playfullness کو طنزِ خفی کے ساتھ استعمال کیا جاتا ہے۔ طنز و مزاح اور کھیل تماشا کا بنیادی تصور مابعد جدیدیت کے سب سے زیادہ پہچانے جانے والے پہلو میں شمار ہوتے ہیں۔ اگرچہ ان کو ادب میں شامل کرنے کا خیال مابعد جدیدیت سے شروع نہیں ہوا مگر یہ مابعد جدیدیت کے بہت سے کاموں میں مرکزی خدو خال بن گئے۔

مابعد جدیدیت عام طور پر حقیقت کے گہرے ماڈلز، مہابیانیوں اور سنجیدہ اشکال کو رد کرتی ہے۔ اس لیے مابعد جدیدیت بہت سی جگہوں پر کھیل تماشا کو ظاہر کرتی ہے۔ کھیل تماشا کا مطلب ہے کھیل کی اشکال، کھیل کی زبان ، کھیل کی ساخت وغیرہ۔ مابعد جدیدیت دنیا کی دوبارہ تعمیر، یا دنیا کے لیے دی جانے والی خوفناک انسانی قربانیوں کو پروان چڑھانے کی مخالفت کرتی ہے۔ اس لیے مابعد جدیدیت کھیل تماشا کی حمایت کرتی ہے۔ اس لیے کہ مابعد جدید مفکرین کا خیال ہے کہ آئندہ آنے والے زمانے میں علمی ٹیکنالوجی کے ذریعے جنگیں ہوا کریں گی۔ جو دنیا کو ظاہر کرے گی۔ کھیل تماشا ایسی ٹیکنالوجی اور علم کے خلاف مدافعت کر سکتا ہے۔ اس لیے کہ کھیل تماشا کے ذریعے ایسی مشکوک باتوں سے فائدہ اٹھایا جا سکتا ہے جو اس ٹیکنالوجی کے سسٹم میں موجود ہیں۔ کھیل تماشا کے ذریعے ان کو ختم

کر کے مطلوب چیزوں کو نظام میں شامل کیا جا سکتا ہے تا کہ دنیا تباہی کی جانب نہ بڑھے۔ مابعد جدیدیت میں سنجیدہ موضوعات کو کھیل تماشا اور مزاح میں پیش کرنا عام بات ہے۔ مثلاً Hellerاور Vonnengnt نے دوسری جنگ عظیم کے متعلق لکھا۔playکی اصطلاح سب سے پہلے جرمن فلاسفر اور ماہر نفسیات K. Groos (۱۸۹۹ء) میں وضع کی جس کا مطلب تھا کھیل مستقبل کی زندگیوں پر اثر انداز ہوتا ہے۔[۳۱] لہٰذا مابعد جدیدی مفکرین کے ہاں بھی کھیل تماشا مستقبل کی تباہیوں سے بچاؤ میں مددگار ثابت ہو سکتا ہے۔

۳۔ سیاہ مزاح(Black Humour):

قومی انگریزی اردو لغت میںBlack Humour کی تعریف یوں بیان کی گئی ہے۔[۳۲] افسانوی ادب کی ایک قسم جس میں مسخ شدہ یا بگڑا ہوا مزاحیہ پلاٹ یا بیان ہوتا ہے۔ جب کہ انگریزی لغات میں اس کی تفہیم یوں دی گئی ہے۔

> A form of humor that regards human suffering as absurd rather than pitiable, or that considers human existence as ironic and pointless but somehow comic.[33]

جب کہ ایک انگریزی لغت نے اس کی تعریف یوں بیان کی ہے۔

مزاحیہ، طنزیہ وغیرہ، جو مضحکہ خیز مصیبت یا مضحکہ خیز حالات پیش کرتا ہے۔ مزاحیہ جو طنزیہ اور خشک ہے، بہت زیادہ مزاحیہ جس سے طنز کی کیفیت بھی نمایاں ہو۔[۳۴] سیاہ مزاح جسے بلیک کامیڈی بھی کہا جاتا ہے، ایک مزاحیہ انداز ہے جو عام طور پر ممنوع سمجھا جاتا ہے، خاص طور پر ایسے مضامین کو عام طور پر سنجیدگی سے یا دردناک سمجھا جاتا ہے۔ خواجہ عبدالغفور نے اپنی کتاب "طنز و مزاح کا تنقیدی جائزہ" میں Black Humour کا ترجمہ ستم ظریفی کیا ہے۔[۳۵]

اوکسفرڈ ڈکشنری آف لٹریری ٹرمز میں بلیک کامیڈی کو بلیک ہیومر بھی کہا گیا ہے۔ اور مزید یہ کہ یہ اصطلاح جدید امریکی ادب میں استعمال ہونا شروع ہوئی۔ اسے پہلے اسے بلیک کامیڈی یا سیاہ طربیہ بھی کہا جاتا تھا۔ اس اصطلاح کو Nathaneal West's نے A cool Million (۱۹۳۴ء) میں Joseph Heller's نے Catch) ۲۲ (۱۹۶۱ء kurt vonnegnt's نے Slaughter House five (۱۹۶۹ء) میں استعمال کیا۔[۳۶]

بلیک کامیڈی (سیاہ طربیہ) کی اصطلاح کو پہلے پہل فرانسیسی ڈرامانگار اے نوئی Anouith نے استعمال

کیا۔ ۱۹۳۰ء اور ۱۹۵۰ء کی درمیانی مدت میں اس نے جو ڈرامے لکھے انھیں "سیاہ پارے" کہا جاتا ہے۔ کچھ لوگوں کا یہ بھی کہنا ہے کہ یہ ترکیب اس نے فرانسیسی شاعر، اندرے بریتوں Breton کے انتخاب "کالے مزاح کی انتھالوجی" *Anthology of Black Humor* (۱۹۴۰ء) سے اخذ کی۔ جس میں ایسی تحریروں کو یکجا کیا گیا تھا جو مزاحیہ انداز میں صدمہ انگیز، ڈراؤنے اور گھناؤنے معاملوں کا جائزہ لیتی ہو۔[۳۷] بریتوں کا یہ کہنا تھا Jonathan Swift جو کہ ایک سرئیلسٹ نظریہ ساز تھا اس نے اپنی کچھ تحریروں میں سیاہ مزاح کو استعمال کیا جس میں اس نے ہنسی اور شکست سے مزاح پیدا کرنے کی کوشش کی اور موت جیسے بھیانک موضوعات کو بیان کیا۔[۳۸]

مابعد جدید تکنیک میں طنز کنایہ، کھیل اور سیاہ مزاح کو ایک ساتھ استعمال کیا جاتا ہے۔ اس لیے کہ سیاہ مزاح بھی طنز کی طرح حالات کے مضحکہ خیز پہلو کو بیان کرتا ہے۔

سیاہ مزاح کو سب سے پہلے انگریزی دور وسطیٰ کی آخری دہائی میں جان ٹری وسا John Trevisa (۱۳۴۲ء۔ ۱۴۰۲ء) نے استعمال کیا۔ اس نے black + humour کر کے اس اصطلاح کو سیاہ پتلیوں Black bile کے معنوں میں استعمال کیا۔[۳۹] جب کہ بہت سے ادبی ماہرین کے مطابق یہ اصطلاح قدیم یونانیوں کے ہاں بھی مستعمل رہی ہے۔[۴۰]

سیاہ مزاح کار تحریر کو اکثر غیر معمولی مسائل کو تلاش کرنے کے لیے ایک آلہ کے طور پر استعمال کرتے ہیں، اس وجہ سے اس مزاح کو پڑھنے والوں میں تکلیف اور سنجیدہ سوچ کے ساتھ ساتھ تفریح کا عنصر بھی شامل ہو جاتا ہے۔ سیاہ مزاح کے کے مقبول موضوعات میں موت، تشدد، قتل، بدعنوانی، گھریلو تشدد، دہشت گردی، امتیاز (نسل پرستی، جنسی پرستی، جنسی تعلقات)، بیماری، تشویش، ڈپریشن، ناراضگی، منشیات کے استعمال، منفعت، معذوری، پاگل پن، جنسیت، ہم جنس پرستی، بربریت، زنا، مذہب اور خود کش حملے میں شامل ہیں۔ بہت سے ناول نگار جو اب مابعد جدید کہے جاتے ہیں انھیں پہلے Black humourists کہا جاتا تھا۔ مثلاً جس طرح سے Heller, Vonnegut, Pynchon نے جنگ عظیم دوم کے موضوعات کو پیش کیا انھوں نے طنز و کنایہ کے ساتھ سیاہ مزاح کا طریقہ عام کرنے میں مدد کی انھی لوگوں کو پہلے Black humourists کہا جاتا تھا اب یہ مابعد مفکرین و مصنفین کہلائے جاتے ہیں۔ انھوں نے عام طور پر ان معاشرتی موضوعات پر لکھنے کے لیے سیاہ مزاح کی اصطلاح کو بے دریغ استعمال کیا۔

۴۔ حقسانہ (Faction):

Faction دو الفاظ Fact اور Faction کا مرکب ہے۔ ہم نے اس تکنیک کا ترجمہ کرتے ہوئے اردو کے

دو الفاظ حقیقت اور افسانہ کو ملا کر حقسانہ کی اصطلاح وضع کی ہے۔ ادب میں حقسانہ سے مراد ہے کوئی ایسا ناول یا افسانہ جس میں حقیقی واقعات اور کرداروں کو افسانوی انداز میں پیش کیا جائے۔

اوکسفرڈ انگلش اردو ڈکشنری میں Faction کے یہ معنی درج ہیں۔

حقیقی واقعات و کردار پر مبنی کتاب، فلم، ڈراما، (Fact اور Faction کا مرکب)۔[41]

سہیل احمد خان کہتے ہیں کہ یہ لفظ کوئی تیس چالیس سال پہلے فکشن Fiction اور Fact کو جوڑ کر بنایا گیا اس سے کوئی ایسا ناول یا ناولٹ مراد ہے جس میں کسی حقیقی واقعے یا واقعات کے سلسلے یا حقیقی کردار سے منسوب افعال کو قلم بند کیا جائے۔ شرط یہ ہے کہ بیانیہ حقائق سے بہت قریب رہے اور اس پر اعلیٰ پائے کی صحافت کا گمان ہو۔[42]

اوکسفرڈ ڈکشنری آف لٹریری ٹرمز میں کی تعریف یوں کی گئی ہے۔

> A short – lived portmanteau word denoting works that present verifiably factual contents in the form of a fictional novel, as in Norman Mailer's The Armies of the Night (1968). Although still sometimes used by journalists, the term suffers from the disadvantages of already meaning something else.[43]

مشتاق احمد یوسفی نے "آب گم" میں بھی اس تکنیک کو انھی معنوں میں استعمال کرتے ہوئے اپنی کتاب کو حقسانہ کا مرکب کہا ہے۔[44]

یہ ایک افسانوی ادبی سٹائل ہے جس میں وسیع پیمانے پر حقائق اور افسانے کو خلط ملط کر دیا جاتا ہے، حقیقی تاریخی اعداد و شمار اور جعلی بات چیت کے ساتھ ساتھ بنے ہوئے اصل واقعات کو دکھایا جاتا ہے اور افسانہ کی کہانیوں کی تکنیک کا استعمال کرتے ہوئے اصل حقائق قاری تک پہنچائے جاتے ہیں۔ افسانوی ناول دوسری صورت میں طے شدہ اور لچکدار سٹائل ہے جس کو ایک ہی بیانیہ کے طریقہ کار پر لکھا جاتا ہے۔ کبھی کبھی اس لفظ "Faction" کو الفاظ کی حقیقت اور افسانہ کے لیے بھی استعمال کرتے ہیں۔ تاریخ یا جغرافیہ کے ماہرین نے اکثر حقیقی دنیا کے واقعات کو پیش کرنے کے لیے افسانہ یا افسانوی آلات کا استعمال کیا ہے۔۔ مفکرین کا کہنا ہے کہ Argentine کا ناول *Operacion Masacre* (۱۹۵۷ء) پہلا ایسا ناول ہے جو حقیقی واقعات کو افسانوی انداز میں بیان کرتا ہے۔[45]

اس اصطلاح پر بہت سوال اٹھائے جاتے ہیں کہ یہ کیسے پتا چلے گا کہ کتنا افسانہ ہے اور کتنی حقیقت ہے۔ تو اس کا ایک آسان طریقہ تو یہ ہے کہ بعض اوقات مصنف دیباچے یا پیش لفظ میں خود بتا دیتا ہے کہ اس افسانوی تخلیق

میں اور کن کن عوامل کا دخل ہے۔ یا پھر وہ متن میں کوئی ایسا واضح حوالہ پیش کرتے ہیں جو حقیقی واقعے کا پیش خیمہ ہو۔ مثلاً تمام کے تمام تاریخی ناول کسی نہ کسی سچائی کی طرف واضح اشارہ کرتے ہیں۔ لیکن یہ تمام کے تمام واقعات سچ نہیں ہوتے۔ ناول نگار اپنے تخیل سے ان میں افسانوی رنگ بھرتا چلا جاتا ہے۔ اب یہ قاری پر منحصر ہے کہ وہ افسانے یا ناول میں موجود سچائی کا تعین دوسرے ذرائع کی مدد سے کرے۔ یہاں وہ بین المتونیت کی اصطلاح استعمال کرتے ہوئے دوسرے متون کی مدد سے اپنے متن سے حقائق کی کھوج لگا سکتا ہے۔ یا متن میں پیش کردہ اشاروں کی مدد سے وہ متن کی اصل تک پہنچ سکتا ہے اور یہ دیکھ سکتا ہے کہ کہاں یہ افسانہ یا ناول اصل واقعات کی ترسیل کر رہا ہے۔ لیکن اس اصطلاح کو کوئی خاص اہمیت نہیں ملی اس پر سب سے بڑا اعتراض یہ کیا جاتا تھا کہ تقریباً تمام اچھے تاریخی ناولوں میں کم و بیش اسی طریقہ کار کو اپنایا جاتا ہے۔ اس لیے محض جدت کے لیے اس نئی اصطلاح کو وضع کرنا مناسب نہیں سمجھا گیا۔ حالانکہ حقسانہ صرف تاریخی ناولوں میں نہیں ملتا بعض سوانحی ناولوں مثلاً " علی پور کا ایلی" وغیرہ میں بھی اس تکنیک کا استعمال ملتا ہے۔

تاریخی میٹا فکشن Faction سے بہت ملتا جلتا ہے۔ Faction میں اس کا موضوع اصلی واقعہ پر مبنی ہوتا ہے لیکن Faction پر لکھنے والے مصنفین حقیقت اور فکشن کے درمیان اس قدر الجھن پیدا کر دیتے ہیں کہ دونوں کے درمیان فرق جاننا تقریباً ناممکن ہے۔ میٹا فکشن بھی اکثر اس حقیقت پر توجہ مرکوز کرتا ہے کہ یہ سچ نہیں ہے۔

۵۔ قاری کی شرکت (Participation):

جدیدیت کے جواب کے طور پر جس نے اکثر اپنے مصنفین کو اپنے قارئین سے الگ کیا ہے، بہت سے مابعد جدید مصنفین نے ایک ناول کے دوران زیادہ تر ممکنہ طور پر قاری کو شامل کرنے کی کوشش کی۔ متن میں قاری کو شریک کرنے کے مختلف طریقے ہیں۔ کبھی قاری کو کہا جاتا ہے کہ وہ اس کردار کے ساتھ سفر کرے اور اسے محسوس کرے۔ کہیں متن میں کہا جاتا ہے کہ پڑھنے والا ان سوالات کا جواب سوچے اور دیکھے کہ اگر وہ مصنف کی جگہ ہوتا تو وہ کیا کرتا۔ کہیں قاری سے رائے مانگی جاتی ہے اور کہیں اس کو کہا جاتا ہے کہ وہ متن کے اختتام کا فیصلہ کرے۔ یوں کئی ممکنہ طریقوں سے ایک مصنف قاری کو متن میں داخل کرتا رہتا ہے۔ مصنف قاری کو اپنے افسانوی ادب کی تحسین کے لیے بھی اپنے متن میں شامل کر لیتا ہے اس لیے کہ بعض اوقات مصنف نے متن کے ذریعے ایسے خلا پیدا کیے ہوتے ہیں کہ ان کی درست تفہیم کے لیے وہ قاری کو متن میں شریک کر لیتے ہیں۔ قاری ہی دراصل متن کی مختلف طرح کی تشریحات کر کے متن کی کئی پرتیں کھولتا ہے۔ شاید اس لیے مابعد جدیدی مصنفین کوشش کرتے ہیں

کہ ان کے متن میں جو ابہام ہیں انھیں دور کرنے کے لیے قاری کو متن میں لازمی شرکت کرنا چاہیے۔ مصنف بعض اوقات اپنے متن میں قاری کو اس لیے بھی شریک کرتا ہے کہ ہر قاری کا سیاق و سباق الگ ہوتا ہے۔ مختلف ماحول میں پرورش پانے والے قاری مختلف ذہن رکھتے ہیں۔ اس لیے وہ متن کی الگ الگ تعبیرات کرتے ہیں جس سے متن کی کئی پرتیں سامنے آتی ہیں۔ اس لیے وہ مصنفین جو زیادہ تر متن کے اندر قاری سے سوال کرتے ہیں یا متن کا فیصلہ قاری پر چھوڑتے ہیں وہ دراصل یہ چاہتے ہیں کہ قاری متن کی الگ تفہیم کرے۔ اس لیے وہ اپنے متن میں قاری کو شریک کر لیتے ہیں۔

۶۔ مہا فکشن (Metafiction):

مہا فکشن ادب کی ایک ایسی ہیئت یا تکنیک ہے جو قاری کو اس بات پر مسلسل زور دیتی ہے کہ وہ یہ ذہن میں رکھے کہ وہ افسانوی ادب پڑھ رہا ہے۔ مہا فکشن کی تکنیک قاری کو فکشن کی ہیئت سے متعارف کرواتی ہے اور مسلسل براہ راست یا بالواسطہ طور پر اپنی حیثیت، کہانی کا اظہار، زبان اور دوسرے آلات کی مدد سے قاری پر یہ زور دیتی ہے کہ وہ جان لے کہ وہ ایک افسانوی تحریر پڑھ رہا ہے۔ مہا فکشن، فکشن کے بارے میں فکشن ہے یا اس سے زیادہ خاص طور پر ایک قسم کا فکشن جو کہ اپنی خود مختاری حیثیت پر کھل کر اظہار کرتا ہے۔ اور یہ اصطلاح عام طور پر ایسے متون کے بارے میں استعمال کی جاتی ہے جو اپنے بارے میں خود آگاہ کرتے ہیں۔ نیز وہ متون اتنے مربوط ہوتے ہیں کہ وہ قاری کی توجہ اپنی طرف کھینچ سکے۔ اوکسفرڈ ڈکشنری آف لٹریری ٹرمز میں اس کی تعریف یوں بیان کی گئی ہے:

> Fiction about fiction;or more especially a kind of fiction that openly comments on its own fictional status . In a weak sense, many modern novels about novelists having problems writing their novels may be called meta fictional in so far as they discuss the nature of fiction ; but the term is normally used for works that involve a significant degree of self consciousness about them selves as fictions , in ways that go beyond occasional apologetic addresses to the reader. [۳۱]

بہت سے مابعد جدیدی مفکرین نے میٹافکشن کو اپنی تحریروں میں نمایاں کیا ہے۔ اس کے ذریعے عمومی تاثر یہ دیا گیا ہے کہ اسے قاری کی معلومات میں اضافہ ہوتا ہے۔ بعض اوقات مصنفین اس تکنیک کو کہانی میں وقت کی تبدیلی اور جذباتی فاصلہ قائم رکھنے کے لیے استعمال کرتے ہیں۔ میٹافکشن جدیدیت اور مابعد جدیدیت سے منسلک ہے لیکن میٹافکشن کو ابتدائی ادب میں بھی دیکھا جاسکتا ہے مثلاً ہومر کی "ایلیڈ" اور "اوڈیسی" میں بھی دیکھا جاسکتا ہے۔

میٹافکشن بطور اصطلاح William . H. Gass نے ۱۹۷۰ء میں اپنی کتاب *Fiction and the Figures of Life* میں استعمال کی۔ بعد میں اس نے اس اصطلاح کی وضاحت اپنے مضمون "فلاسفی اور فکشن کی شکل" میں بھی کی۔ اس نے کہا کہ میٹافکشن یہ بتاتا ہے کہ یہ فکشن اپنے فکشن ہونے سے آگاہ ہے۔[۴۷]

یہ ادب یا فکشن قدرتی اور حقیقی ہے مابعد جدیدیت اسی بات پر زور دیتی ہے کہ ادب کو اپنے آپ کو ظاہر کرنا چاہیے۔ میٹافکشن کی اکثر مثالیں مابعد جدیدیت میں ملتی ہیں۔ اس لیے کہ مابعد جدیدیت کہتی ہے کہ مصنف میٹافکشن کے ذریعے اپنی ساخت اور طریقہ کار کو ظاہر کرے۔ اس لیے مختلف مصنفین نے اس کو مختلف طریقوں سے ظاہر کیا ہے۔ بعض نے کہانی کے اندر کہانی بیان کی ہے اور بعض نے کہانیوں کے اندر رسم و رواج اور ثقافت کو بیان کر کے کہانی کو پیش کیا ہے۔ اس کے متن میں شامل کیے جانے والے حوالہ جات بھی متن سے آگاہ کرتے ہیں۔ پڑھنے والا ان حوالوں کے ذریعے جان لیتا ہے کہ اس متن میں مشترک کیا ہے جس نے اس متن کو افسانوی متن بنایا ہے۔ میٹافکشن کے اس طریقہ کار نے ۱۹۶۰ء کے بعد زیادہ فروغ پایا۔ جب اس تکنیک کا استعمال John Barth کی تحریر *Lost in Funhouse*، Thomas Pynchon کے ناول *The crying of Lot* اور kurt vonnegts کے ناول *The Slaughterhouse-Five* میں کیا گیا۔ ۱۹۶۰ء سے لے کر ۱۹۷۰ء تک کے درمیانی عرصے میں اس تکنیک کو بہت فروغ حاصل ہوا۔ کچھ مصنفین نے اس تکنیک کو ایسے آلہ کے طور پر استعمال کیا جس سے ان کے لکھے گئے فکشن کو مقبولیت حاصل ہو سکے۔ اب یہ تکنیک بہت معروف ہو چکی ہے اور یورپی کلچر کا باقاعدہ حصہ ہے کہ قاری کو بتایا جائے کہ کہ وہ حقیقی نہیں بلکہ افسانوی ادب پڑھ رہا ہے۔ بعض مصنفین اس کام کو پیروڈی بھی کہتے ہیں اس لیے کہ میٹافکشن بھی یہی کہتا ہے کہ نقل ایسی اتاری جائے کہ اس نقل کو بھی نقل کیا جاسکے۔

میٹافکشن اکثر اس لیے بھی استعمال کیا جاتا ہے کہ مصنف کی حیثیت واضح ہو۔ کہانی میں غیر متوقع تبدیلیاں آئیں۔ کہانی ایک مخصوص انداز میں آگے بڑھے۔ اس میں جذباتی فاصلہ ہو اور اس کہانی پر تبصرہ کہنے کی گنجائش بن جائے۔ مثلاً اطالوی ناول نگار Italo Calvano کا ناول *'If on a winter's night a traveler* ایک ایسے

قاری کی کہانی ہے جو اسی عنوان کا ایک ناول پڑھ رہا ہے۔ kurt vonnegts نے اپنے ناول *The Slaughterhouse-Five* کے پہلے باب میں یہی طریقہ استعمال کیا ہے۔ یعنی پہلا پورا باب ناول لکھنے کے بارے میں ہے اور وہ مستقل اس میں بحیثیت ناول نگار اپنی طرف توجہ مبذول کراتا رہتا ہے۔ اگرچہ ناول کا بیشتر حصہ Vonnegts کے بمباری کے دوران اپنے تجربات کے بارے میں ہے مگر وہ مستقل مرکزی کہانی کی بناوٹ (جو کہ خلائی کرداروں اور وقتی سفر کے بارے میں ہے) کے بارے میں توجہ دلاتا رہتا ہے بالکل اسی طرح Tim o' Brien کے مجموعے *Collection* میں ایک کہانی The things they Carried کے عنوان سے ہے۔ یہ ناول ویتنام کی جنگ کے بارے میں ایک پلاٹون کے تجربوں سے متعلق ہے اور اس میں ایک کردار Tim o' Brien ہی ہے یہ فکشن کے بارے میں ہے اور مصنف اس میں مسلسل مستقل کرداروں کے فنکشنل ہونے اور حادثات کے بارے میں سوال کرتا رہتا ہے۔ ایک اور کہانی جو اس میں شامل ہے اس کا نام How to tell a true story ہے اس کہانی میں کہانی کہنے کے فن کو موضوع بنایا گیا ہے۔ مہافکشن کے ذریعے جنگ کی کہانیوں کو حقیقی کہانیوں کے بجائے افسانوی کہانیاں بنا کر پیش کی گئی ہیں۔ یہاں تک کہ کہانی کا ہیرو بھی اگر حقیقی زندگی کا کوئی کردار ہے تو اس کے متعلق بھی کہا جاتا ہے کہ اس کو افسانوی کردار پڑھا اور سمجھا جائے۔

۷۔ تاریخی بیانیہ (Historiographic Metafiction):

تاریخی بیانیہ کی اصطلاح Linda Hutcheon (کینیڈین ادبی نظریہ ساز) نے ۱۹۸۰ء کے آس پاس پیش کی۔ [۴۸]

یہ اصطلاح ان افسانوی متون کے لیے استعمال کی جاتی ہے جس میں مہافکشن کے ساتھ تاریخی بیانیہ بھی شامل ہو جاتا ہے۔ اس سلسلے میں بہت سے متون ایسے ہیں جن میں بین المتونیت بھی پائی جاتی ہے یعنی وہ اپنے اندر بہت سے تاریخی حوالے بھی رکھتے ہیں۔ بعض Historiographic Metafiction کے متون ایسے ہوتے ہیں جن میں مصنفین پوری تاریخ کو رقم کر دیتے ہیں۔ یہاں تک کہ وہ اصل تاریخی کرداروں اور واقعات کو بھی فکشن بنا کر پیش کر دیتے ہیں۔ مثلاً E. L. Doctorow کا *Ragtime* (۱۹۷۵ء)، William Kennedy کا *Legs* (۱۹۷۵ء) لبنانی سول جنگ اور بے شمار حقیقی سیاسی کرداروں کے بارے میں ہے۔ John Fowles کا *The French Lieutenant's Woman* ۱۹۶۹ء وکٹوریہ عہد کا تاریخی بیانیہ ہے۔

یہ اصطلاح مابعد جدید ادب بالخصوص مابعد جدید ناولوں سے وابستہ ہے۔ Linda Hutcheon اس

سلسلے میں کہتی ہیں کہ:

A Poetics of Postmodernism", works of historiographic metafiction are "those well-known and popular novels which are both intensely self-reflexive and yet paradoxically also lay claim to historical events and personages."[۴۹]

تاریخی بیانیوں میں جن لوگوں کے کاموں کو شہرت ملی ان میں Salman Rushdie کا *Midnight's Children*، A. S. Byatt' کا *Possession*، Michael Ondaatje کا *The English Patient* (۱۹۹۲ء)، Kurt Vonnegut کا *Slaughterhouse-Five* (۱۹۶۹ء) وغیرہ شامل ہیں۔ دراصل تاریخی بیانیے زیادہ تر دوسری جنگ عظیم کے بعد لکھے گئے متون میں ظاہر ہوتے ہیں۔

۸۔ فنی مخلوطہ (Pastiche):

Pastiche کو اردو میں فنی مخلوطہ کہا جاتا ہے۔ جس کا مطلب ہے تخلیقی کام کا ایک ٹکڑا، خاص طور پر ادب میں، ڈرامہ، آرٹ یا بہت سی چیزوں کو آپس میں ملا دینا۔ یعنی ایک فن پارہ ایسا ہو جس میں کئی اصناف یکجا ہوں۔ کہیں افسانہ اور کہیں نظم ہو یا کہیں لگے کہ یہ فن پارہ کسی بیانیے کا اظہار ہے۔ قومی انگریزی اردو لغت میں Pastiche کا ترجمہ امتزاجیت کیا گیا ہے نیز اس کی تعریف میں کہا گیا ہے کہ Pastiche فن لطیفہ، موسیقی یا ادب کا فن پارہ ہے جس کا منصوبہ اور اسالیب فن دوسرے فن پاروں سے لیے گئے ہیں۔ ادبی عناصر کا طنزیہ استعمال، مختلف عناصر کا غیر منظم آمیزہ، معجون، مرکب، ملغوبہ۔[۵۰]

جبکہ اوکسفرڈ اردو انگلش ڈکشنری میں Pastiche کو فنی مخلوطہ کہا گیا ہے۔ نیز مزید تفصیل میں لکھا ہے کہ چوں چوں کا مربہ۔ معجون مرکب، مختلف ماخوذ اجزا سے ترتیب دیا ہوا موسیقی کا فن پارہ یا تصویر، کسی بڑے ادیب یا فن کار کے اسلوب یا انداز پر مبنی تخلیق۔[۵۱]

اوکسفرڈ ڈکشنری آف لٹریری ٹرمز میں Pastiche کی تعریف یوں کی گئی ہے:

A literary work composed from elements borrowed either from various other writers or from a particular earlier author . The term can be used in a derogatory sense to indicate lack of originality, or

more neturally to refer to works that involve a deliberate and playfully imitative tribute to other writers.[۵۲]

Pastiche پیروڈی اور نقل (Mockery) سے مختلف ہوتا ہے۔ بعض اوقات لوگ پیروڈی اور Pastiche کو ایک چیز سمجھتے ہیں اور ان میں فرق نہیں کر سکتے۔ بلکہ بعض اوقات ان کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ یہ بین المتونیت کی ہی مثالیں ہیں۔ لیکن یہ قاری پر منحصر ہے کہ وہ ان کو کیسے سمجھتا ہے۔ اس لیے کہ قاری کو جب تک حوالے کا سیاق و تناظر معلوم نہیں ہو گا وہ پیروڈی اور Pastiche میں فرق نہیں کر سکے گا۔ عام طور پر پیروڈی مبالغے سے کام لیتی ہے اور اصلی مواد میں سے تفریح کو نکال لیتی ہے جبکہ Pastiche اصل کے سٹائل کو اپناتی ہے لیکن اس پر مزید کچھ نہیں کرتی اور نہ اصل کے فن کو خراب یا ضائع کرتی ہے۔ فریڈرک جیمسن نے اس کو خالی اور بے مقصد کہا ہے۔[۵۳]

irony یعنی طنزِ خفی کے بعد Pastiche مابعد جدید متن میں خاصی اہمیت رکھتی ہے۔ اس لیے کہ یہ پوپ کلچر میں بہت زیادہ شامل ہے۔

مابعد جدید مصنفین کے نزدیک کچھ لکھاری آرٹسٹک سٹائل (کلاسیکل، اور جدید) لکھتے ہوئے اپنی من مانی کرتے ہیں۔ وہ اس بات پر زور دیتے ہیں کہ ہماری تحریریں محض فکشن یا افسانوی ادب نہیں ہیں بلکہ یہ ہماری روح کا اظہار بھی ہے جو کہ حتمی اور متعین ہے۔ لیکن جب وہ کسی چیز کے حتمی ہونے کی بات کرتے ہیں تو پھر ایک خاص قسم کا اسٹائل ہمارے سامنے آجاتا ہے جس کی مخصوص شکلیں ہیں جو قدرتی اور صحیح معلوم ہوتا ہے۔ اس لیے کہ قاری کا تخیل بھی اسی سوچ کے ساتھ پروان چڑھتا ہے کہ جو کچھ لکھا گیا وہ سچ ہے۔ لیکن اس نظام کے ذریعے جو حتمیت قائم کی گئی ہے اس نظام کو دیکھنے کے پر مابعد جدید مفکرین زور دیتے ہیں۔ معنی کا یہ نظام مختلف نظاموں کے تحت قائم ہے اور یہ اپنے آپ کو قائم رکھنے میں آزاد ہے۔

مابعد جدیدیت میں Pastiche کو قدیم اسلوب کی نقل کے طور پر بھی لیا جاتا ہے۔ اس کو بے ترتیب، عاری اور بہت سے دوسرے مفاہیم میں دیکھا جا سکتا ہے۔ مابعد جدید تھیوری کے تناظر میں اسے معلومات کے حصول کے مختلف ذرائع کے طور پر بھی دیکھا جا سکتا ہے۔ یہ مختلف اصناف کو جوڑ کر ایک مختلف صنف بنانے اور مابعد جدید حالات و واقعات میں مختلف چیزوں پر تبصرہ کرنے کو بھی کہتے ہیں۔ جیسے مابعد جدید مصنفین میں William. S سائنسی افسانوں میں جاسوسی کے عناصر لے آتا ہے۔ M. Artwood اپنے افسانوں میں سائنسی کہانی بیان کرتے ہوئے پریوں کی داستان لے آتی ہیں۔ G. Braschi شاعری، اشتہارات، موسیقی اور ڈرامے کو ایک ہی صنف میں استعمال

کرتا ہے۔H.Eco جاسوسی، سائنسی اور پریوں کی کہانیاں ایک ساتھ بیان کرتا ہے۔ D. Pellrellies جاسوسی کہانیوں، سفر ناموں اور کتابچوں وغیرہ کو استعمال کرتا ہے اگرچہ Pastiche عموماً مختلف اصناف کو یکجا کرنے سے متعلق ہے مگر اس میں دوسرے بہت سے عناصر بھی آجاتے ہیں۔۱۹۹۷ء میں R. Coover کے ناول *The Public Burning* میں تاریخی کردار اور واقعات فکشن کی صورت میں بیان کر دیے ہیں۔ اس کے علاوہ Pastiche ایک مرتب کردہ چیز بھی ہو سکتی ہے جیسے B. S. Johnson کا ۱۹۶۹ء میں شائع ہونے والا ناول *The Unfortunate* ایک ڈبے میں صفحات کی صورت میں شائع ہوا تاکہ قاری جیسے چاہے اسے ترتیب دے لے۔

Pastiche کے بارے میں یہ بھی کہا جاتا ہے کہ یہ تکنیک بذات خود کچھ نیا تخلیق کرنے کے بارے میں نہیں ہے بلکہ یہ پرانے ادب کو ہی نئے انداز میں پیش کرنے کا نام ہے۔ یا یوں سمجھیں پرانی اصناف کو نئے متن میں ڈھالنے کا نام ہے۔ یہ نیا متن بہت سے پرانے متون کے بارے میں حوالہ جات فراہم کرتا ہے لیکن یہ حوالہ جات ہو بہو نقل یا کاپی نہیں ہوتے بلکہ اس کی مثال یوں لی جاسکتی ہے جیسے کسی پرانی چیز کو نیا لباس پہنا دیا جائے۔ جیسے جاسوسی ناول میں سائنس کو لے آئیں یا سائنسی فکشن میں جاسوسی فکشن کی آمیزش کرلیں۔ جیسے کسی ناول میں شاعری کا کوئی ٹکڑا لے آئیں یا کوئی گیت بیان کردیں۔ مابعد جدید مصنفین اپنی تصنیفات میں کسی ایک خاص صنف کے بجائے کئی اصناف کی آمیزش کو جائز سمجھتے ہیں اور وہ بیک وقت کئی اصناف کا استعمال بھی کرتے ہیں۔

۹۔ سنسنی خیزی (Paranoia):

قومی انگریزی اردو لغت میں Paranoia کی تعریف کرتے ہوئے کہا گیا ہے۔ مالیخولیا، خلل دماغی، اختباط، وسوسہ، توہم، (طب نفسی)، اختلال ذہنی کا مرض، جس کی بڑی خصوصیت باقاعدگی سے وسوسوں کا ظہور ہے۔ خاص طور پر وسوسئہ اذیت اور وسوسئہ عظمت۔[۵۴]

اوکسفرڈ اردو انگلش ڈکشنری میں اس کی تعریف یوں کی گئی ہے۔ دماغی خلل، خبط، جس میں خود کو بہت اہم اور دوسروں کو اپنے مصائب کا ذمہ دار سمجھا جائے۔ یا دوسروں کی طرف سے بے اعتباری اور شبہ کا رجحان رکھنا۔[۵۵]

بیسویں صدی کے آغاز میں بہت سی سیاسی و سماجی تبدیلیاں آئیں یہ تبدیلیاں وقت کے ساتھ ساتھ بڑھتی چلی گئیں۔ یہاں تک کہ اس صدی کے آخر میں مابعد جدیدیت کا زور و غلغلہ ہوا۔ اس وقت ٹیکنالوجی اور ذرائع ابلاغ و میڈیا کا دور ہے۔ اس لیے مصنفین ٹیکنالوجی اور میڈیا کے موضوعات کو اپنی تحریروں میں شامل کرنے لگے۔ یہاں تک کہ قاری اور عام آدمی بھی اس سے متاثر ہونے لگا۔ لیکن مابعد جدیدیت ٹیکنالوجی کے علاوہ بہت سے دوسرے

عوامل سے بھی بحث کرتی ہے۔ جیسے کہ سرد جنگ ہے جو گھروں سے لے کر معاشروں تک پھیلی ہوئی ہے۔ خاص طور پر مشرق اور مغرب کے درمیان جو خلیج حائل ہے اس کی بڑی وجہ بھی ایسی ہی کشیدگی ہے۔ جس نے عام آدمی کو بھی خوف میں مبتلا کر رکھا ہے۔ اسی کو مابعد جدید مصنفین Paranoia کہتے ہیں۔ یعنی ٹیکنالوجی کے ذریعے انسانوں کے دماغوں کو اسیر بنالیا گیا ہے۔ اور انھیں جیسے چاہتے ہیں اپنے کنٹرول میں کر لیتے ہیں۔ اس بات کا اظہار بہت سے مصنفین نے کیا ہے مثلاً Philip Reene کا ناول *Mortal Engines* ایسا ناول ہے جس میں ٹیکنالوجی کی حیرت انگیز ترقی دکھانے کے ساتھ ساتھ یہ بھی دکھایا گیا ہے کہ کس طرح یہ ساری ٹیکنالوجی ایک ہی سمت میں چل رہی ہے۔ اسی طرح Alan Moore کا ناول *Watchman* ایک جغرافیائی ناول ہے جس میں امریکہ کو موضوع بنانے کے ساتھ ساتھ سرد جنگ کی خوف ناکی کو بھی بیان کیا گیا ہے۔ اس کے علاوہ مابعد جدید مصنفین اس تکنیک کو استعمال کرتے ہوئے اپنے متون میں خوف ناک مناظر بھی بیان کرتے ہیں جن کو پڑھ کر قاری شدید خوف کا شکار ہو جاتا ہے اور وہ کئی کئی دن تک اس کے خوف میں مبتلا رہتا ہے۔ مثلاً انسانوں کے قتل کے لرزہ خیز واقعات کی تصویر کشی یا انسانی اعضا کی چیر پھاڑ وغیرہ۔

۱۰۔ بین المتونیت (Intertextuality):

Intertextuality کے لیے اردو میں بین المتونیت کی اصطلاح استعمال کی جاتی ہے۔ بین المتونیت کی اصطلاح فرانسیسی نظریہ ساز جولیا کرسٹیوا نے ۱۹۶۶ء میں اپنی کتاب *Semicotike* میں وضع کی۔ Intertextuality کا لفظ اس نے لاطینی لفظ Intertexto سے وضع کیا۔ جس کا مطلب ہے "بنتے ہوئے کو باہم ملانا" (To intermingle while weaving) اور اس سے جو اصطلاحی مفہوم اس نے منتخب کیا۔ وہ اس نے سوسئیر کے لسانی فلسفے اور میخائل باختن کے مکالمیت (Dialogism) سے اخذ کیا۔[۵۶]

اوکسفرڈ ڈکشنری آف لٹریری ٹرمز میں Intertextuality کی تعریف یوں بیان کی گئی ہے:

> The term intertext has been used variously for a text drawing on other texts, for a text thus drawn upon , and for the relationship between both. [۵۷]

اس سے مراد ہے کوئی بھی ایسا متن (خواہ وہ ناول ہو یا نظم یا تاریخی دستاویز) موجود نہیں ہے جو کسی اور متن کے بغیر مکمل ہو ہر متن دوسرے متن سے وجود میں آتا ہے۔ قاری اسی وقت متن کی درست تفہیم کرے گا جب وہ یہ جان لے کہ اس متن کا دوسرے متون سے کیا تعلق ہے؟ اس اصطلاح کے مطابق کوئی متن آزاد نہیں ہوتا ہے اور

ہر متن دوسرے متن سے تعلق رکھتا ہے۔ اس سے مراد یہ ہے کہ کسی بھی متن کو سمجھنے کے لیے کسی دوسرے متن کے معنی اور سیاق وسباق کو سامنے رکھا جاتا ہے۔ ایک متن کو پڑھتے وقت دوسرے متن کو حوالہ کے طور پر استعمال کرنا بین المتونیت کہلاتا ہے کیونکہ معنی کی تفہیم نا ہو رہی ہو اور قاری ان معانی تک نہ پہنچ رہا ہو تو جن تک مصنف پہنچانا چاہتا ہے تو وہ اس کے لیے دوسرے متون کا سہارا لیتا ہے اس لیے کہ ہر متن ثقافتی متن سے ترتیب پاتا ہے۔ ہر بار متن کی قرات معنی کی نئی تہوں کو اجاگر کرتی ہے۔ ہر قاری اپنے پہلے سے پڑھے گئے متون کی روشنی میں ہی متن کا مطالعہ کرتا ہے۔ کسی بھی متن میں سچائی کو جاننے کے لیے متن کے اندر سے مختلف مفاہیم نکال کر اس کی تفہیم کی جاتی ہے۔ کوئی بھی قاری متن کے کئی مفہوم اپنی مرضی سے نکال سکتا ہے اور ہر قاری اپنی ذہنی استعداد اور ماحول کے مطابق ہی متن سے معنی اخذ کر سکتا ہے۔ کوئی بھی متن اپنے تحریر شدہ مواد میں خود کفیل نہیں ہے اس میں دیگر کئی متون کے اثرات موجود ہیں یہاں تک کہ ہر ساخت، ہر لفظ ہر جملہ پہلے سے موجود ہے اسے متن میں یا تو پورے کا پورا استعمال کیا گیا ہے یا اسے تبدیل کر کے اپنے جملے میں ڈھال لیا گیا ہے۔ دنیا میں کوئی ایسا متن موجود نہیں ہے جس میں کسی اور متن کا حوالہ موجود نہ ہو یا جس کے متعلق کہا جاسکے کہ یہ متن خود کفیل ہے۔ ابوالکلام قاسمی کہتے ہیں کہ بین المتونیت اتنی وسیع اور جامع اصطلاح ہے کہ اس کے دائرہ کار میں محض کتابی اور تحریری متن نہیں آتا بلکہ لسانی اظہار کے ساتھ ساتھ سماجی یا ثقافتی مظاہر، بہت سے حقائق جن کا اظہار نہیں کیا جا سکتا اور روایتی تصورات، کہاوتوں، مختلف قصوں اور کہانیوں کے اسالیب اس طریق کار کے ذریعے متن کے طور پر استعمال کیے جاتے ہیں۔[۵۸]

مابعد جدیدیت بین المتونیت کو بہت اہمیت دیتی ہے اور کہتی ہے کہ متن میں بہت سے ایسے طریقے اور ذرائع ہیں جو ایک متن کو دوسرے متن سے جوڑتے ہیں۔ اس میں مختلف تکنیک بھی آجاتی ہیں۔ مثلاً پیروڈی، اقوال، محاورے، حوالہ جات، ثقافت، اساطیر وغیرہ جن کے ذریعے مصنف اپنے متن کو مستند بنا کر پیش کرتا ہے۔ یہ سارے طریقہ کار اس لحاظ سے ملتے جلتے ہیں کہ ان کے ذریعے کتابوں کے متن باہمی ربط میں رہتے ہیں۔ اس کے علاوہ یہ سارے طریقے مختلف مصنفین کے ہاں ایک جیسے ملتے ہیں۔ ڈاکٹر ناصر عباس نیر بھی یہی کہتے ہیں کہ مابعد جدید تنقید اور طریق ہائے مطالعہ کی وضاحت جس عمدگی سے بین المتونیت کرتی ہے۔ کوئی دوسری اصطلاح نہیں کرتی۔ مابعد جدید تنقید اور مطالعاتی طریقے بین العلومی اور بین المتونی ہیں۔[۵۹]

۱۹۶۶ء میں جب جولیا کرسٹیوا نے اس اصطلاح کو استعمال کیا تو اس نے اس کی وضاحت میں لکھا کہ جب آپ کوئی متن پڑھتے ہیں تو اس میں دو قسم کے تعلقات نظر آتے ہیں۔ پہلا ہمارے اور مصنف کے درمیان تعلق اور

دوسرا ایک متن کا دوسرے متن سے تعلق۔ یہ ایک دوطرفہ محور ہے جو بین المتونیت کو ظاہر کرتا ہے۔ دونوں محور اس بات پر زور دیتے ہیں کہ کوئی بھی متن واحد یا اکیلا نہیں ہوتا ہے اور یہ بات بھی واضح ہے کہ ہر متن اپنی تفہیم کے لیے دوسرے متون کا طلب گار یا محتاج ہوتا ہے۔مابعد جدیدیت میں جو بڑے سوال پیدا ہوئے ان میں سے ایک سوال بین المتونیت کا بھی ہے۔ یعنی کیا ایک متن کو دوسرے مستند حوالوں کے بغیر پرکھا جا سکتا ہے؟ یا اس بات کی ضرورت ہے کہ یہ دیکھا جائے کہ ایک متن کس طرح دوسرے متن سے جڑا ہوا ہے؟ مابعد جدیدیت یہ بات واضح کرتی ہے کہ کوئی بھی متن اپنی الگ یا علیحدہ حیثیت نہیں رکھتا ہے اور ادب پہلے سے موجود مواد سے ایک نئی چیز تخلیق کرتا ہے۔ اس تصور کی رو سے مابعد جدید مصنفین نے ادب کو پرکھنا شروع کیا اور بین المتونیت کی تصدیق کی۔ بین المتونیت کے حوالے سے ایک سوال بہت سے مفکرین کے ہاں زیر بحث ہے کہ کیا مصنف خود متن کو کنٹرول کرتا ہے؟ یا پڑھنے والا اپنا رول ادا کرتا ہے؟ ایک طرف تو یہ مصنف ہی ہے جو کتابوں کے حوالہ جات کو ایک دوسرے سے جوڑتا ہے جبکہ قاری متن سے اپنا ایک ذہنی تعلق قائم کر لیتا ہے۔ یہ اس لیے کہ قاری ایسا اپنے رسم ورواج کے مطابق کرتا ہے وہ اپنی ثقافت کے مطابق متن کی تفہیم کرتا ہے جب وہ کوئی متن پڑھتا ہے تو وہ اس کی یادداشت کا حصہ بن جاتا ہے اور دوسرے متن کی تفہیم کے لیے پہلا متن مدد کرتا ہے۔ بین المتونیت ہی مابعد جدیدیت کو ادب کے دوسرے حلقوں سے ممتاز بناتی ہے اس لیے کہ مابعد جدیدیت کی بھی یہ کوشش ہے کہ وہ بین المتونیت کے ذریعے چھپے ہوئے متون ظاہر کرے۔مابعد جدیدیت بین المتونیت کو اہمیت دیتی ہے اور کہتی ہے کہ متن میں بہت سے ایسے طریقے اور ذرائع ہیں جو ایک متن کو دوسرے متن سے جوڑتے ہیں۔

بین المتونیت ایک اصطلاح کے ساتھ ایک تھیوری بھی ہے۔ چونکہ تھیوری تمام ثقافتی نظام کو غیر مطالعاتی طریقوں سے سمجھنے کی کوشش کرتی ہے اس لیے اس کے ذیل میں سماجی و تہذیبی مظاہر، آرٹ، علوم فلم، فیشن میڈیا وغیرہ سب آجاتے ہیں اس حساب سے بین المتونیت صرف ادب سے تعلق نہیں رکھتی بلکہ تمام شعبہ ہائے زندگی سے اس کا تعلق استوار ہو جاتا ہے۔ چاہے اس کا تعلق ٹی۔وی کمرشل سے ہو، فلم سے یا تھیٹر سے۔ بین المتونیت ان تمام مظاہر کے مطالعے پر زور دیتی ہے۔اس لیے کہ اس کے نزدیک یہ سب مظاہر الگ الگ نہیں بلکہ رشتوں کا ایک نظام ہے جو سب آپس میں مربوط ہیں۔ کسی بھی ناول، افسانے، فلم یا ڈرامے میں متنوع عناصر اور متون کام آتے ہیں اور یہ متون پہلے سے موجود ہوتے ہیں۔ پہلے سے موجود متون اپنے متن کی تشکیل کے لیے اپنے سے ماقبل متون کے محتاج

ہوتے ہیں۔ یوں متن در متن ایک سلسلہ چلتا رہتا ہے۔ اس لیے کوئی بھی متن خود کفیل نہیں ہوتا بلکہ متن اپنی تشکیل کے لیے دوسرے متون کا محتاج ہے۔[۱۰]

اس لیے ایک متن کی تعبیر کے دوران دوسرے کئی متون کی گرہیں کھلتی چلی جاتی ہیں اور کئی نئے متون سامنے آجاتے ہیں۔ دراصل بین المتونیت کو مابعد جدید تکنیک میں اس لیے بھی اہمیت حاصل ہے کہ اس کو کئی دوسری تکنیک کے ساتھ جوڑ کر دیکھا جاتا ہے۔ جن میں مہافکشن، تاریخی میٹافکشن، Pastiche، خوف و تحیر اور پیروڈی وغیرہ شامل ہیں۔

۱۱۔ زمانی انتشار (Temporal Distortion):

زمانی انتشار جدید اور مابعد جدید عہد میں ایک اہم تکنیک ہے۔ انتشار اور غیر خطی بیانیے جدیدیت اور مابعد جدیدیت دونوں میں مرکزی حیثیت رکھتے ہیں۔ زمانی انتشار کو مابعد جدیدیت میں مختلف پہلوؤں سے استعمال کیا جاتا ہے خاص طور پر طنز کی تلاش میں۔ Historiographic Metafiction اس کی اہم مثال ہے۔ زمانی انتشار وقت کی توڑ پھوڑ اور زمان و مکان سے بحث کرتی ہے۔ مابعد جدید مصنفین نے اس تکنیک کو مختلف طریقوں سے استعمال کیا ہے۔ مثلاً وقت کا حوالہ دے کر کہ وقت رکتا نہیں۔ مسلسل چلتا رہتا ہے۔ وقت کبھی پچھلے زمانے میں اور کبھی اگلے زمانے میں گردش کرتا ہے۔ کبھی ان مصنفین کے کردار ناول کے ساتھ کھیلتے نظر آتے ہیں۔ مثال کے طور پر Robert cover کا ناول *Pricksongs & Descants* وقت کی ایسی تقسیم کے بارے میں ہے جس میں مصنف نے بہت ممکن واقعات کو آگے پیچھے کر دیا ہے۔ جیسے وہ کسی اور زمانے میں واقع ہوں۔ ناول کے ایک حصے میں Babysitter کو قتل کیا جارہا تھا جب کہ ناول کے دوسرے حصے میں کوئی واقعہ رونما نہیں ہوا۔ اسی طرح مابعد جدیدی مفکرین اس تکنیک کو اپنے ناولوں میں استعمال کرتے ہیں۔

۱۲۔ کثرت پسندی (Maximalism):

Maximalism مابعد جدید ادب میں فن پارے میں تنوع اور رنگارنگی کی قائل ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مابعد جدیدیت Maximalism کی قائل ہے جس کے ذریعے متن میں سیاست و ثقافت کو باہم پیش کیا جاسکتا ہے۔ Maximalism ادب اور آرٹ میں Minimalism کے خلاف ایک ردعمل کے طور پر ابھری۔ Minimalism جہاں چیزوں کو صاف، شفاف اور کم وقت دینے کی قائل ہے وہیں Maximalism چیزوں میں زیادتی اور تنوع کی قائل ہے۔ بہت سے مابعد جدید مفکرین کے نزدیک Maximalism وہ تکنیک ہے جو چیزوں کو

جہاں ہے وہاں دیکھنے کی قائل ہے۔ اس لیے کہ مابعد جدیدیت سخت قوانین کی قائل نہیں ہے۔ اس کے متون کی کوئی حد نہیں وہ طویل سے طویل تر ہو سکتا ہے اور مابعد جدید مصنفین کے بعض فن پارے انتہائی طویل ہیں۔ اس کی وجہ شاید یہ ہے کہ مابعد جدیدیت چیزوں کو متنوع انداز سے پیش کرنے میں دلچسپی رکھتی ہے۔ لیکن یہ تفصیلات صرف متن کے ۶۰۰ یا ۸۰۰ صفحات پھیلانے پر ہی اکتفا نہیں کرتی بلکہ اس متن میں اردگرد معاشرت مسائل سیاست، ثقافت، کلچر اور مذہب ہر چیز کو بیان کر دیتی ہے۔ اس کے علاوہ ان مصنفین کی کتب میں روایتی خیالات اور کہانیاں ہی شامل نہیں بلکہ وہ جدید ٹیکنالوجی جیسے مضامین کو بھی اپنی تحریروں میں پیش کرتے ہیں۔ مابعد جدید مصنفین نئے نئے موضوعات کی تلاش میں بھی رہتے ہیں اور چھوٹے چھوٹے اجزا کو بھی اہمیت دیتے ہیں جس سے ان کے کام میں نکھار پیدا ہوتا ہے۔ اس طرح Maximalism مصنفین کو یہ موقع بھی فراہم کرتا ہے کہ وہ اپنے متن میں جس طرح کا چاہے نیا تجربہ کر لے۔ کیونکہ یہ دور حقائق کو دیکھ کر اپنے خیالات کے اظہار کرنے کا دور ہے اس لیے یہ بہت سی باتیں آپس میں خلط ملط بھی کر دیتے ہیں۔ یہاں تک کہ صحیح اور حقیقی کو غلط اور غیر یقینی سے الگ کرنا ممکن نہیں رہتا۔ مابعد جدید تکنیک میں بین المتونیت، میٹا فکشن کے ساتھ Maximalism کو بھی اہمیت حاصل ہے۔ کیونکہ یہ سب تکنیک آپس میں باہم مربوط ہیں۔

Maximalism کی اصطلاح کبھی کبھی مابعد جدید ناولوں کے ساتھ منسلک کی جاتی ہے۔ خاص طور پر ان ناول نگاروں کے ہاں یہ تکنیک زیادہ مستعمل نظر آتی ہے۔ David Foster Wallace اور Thomas Pynchon جنھوں نے اپنے ناولوں میں استطراد، بین المتونیت اور اضافی حوالہ جات کو پورے متن پر حاوی کر رکھا ہے۔

۱۳۔ جادوئی حقیقت نگاری(Magical Realism):

جادوئی حقیقت نگاری(Magical Realism) کی اصطلاح کا آغاز جرمن نقاد فرانزرو(Franz Roh)نے ۱۹۲۵ء میں کیا۔ فرانزرو نے اس دور کے جرمن مصوروں کے خصائص اور رجحانات کا جائزہ لیتے ہوئے اس نے اس اصطلاح کو اس وقت استعمال کرنے کی ضرورت محسوس کی جب اس دور کے مصوروں کی تصویریں حقیقت پسندی اور ماورائے حقیقت عناصر کا مرکب تھیں۔ میگی این بورز (Maggie Ann Bowers) نے اپنی کتاب Magical Realism میں اس اصطلاح کے آغاز کے بارے میں یوں لکھا ہے:

> The First of the term magischer Realismus or magic realism was
> coined in Germany in the 1920s in relation to the painting of the

weimar Republic that tried to capture the mystery of life behind

the surface reality[61]

یعنی سب سے پہلے جادوئی حقیقت نگاری کی اصطلاح بیسویں صدی کی تیسری دہائی میں جرمنی کے جمہوریہ ویمر کے مصوروں کے لیے بنائی گئی جو عامیانہ حقیقت کے پیچھے چھپی ہوئی زندگی کے اسرار و رموز کو ظاہر کرتی تھی۔ جادوئی حقیقت نگاری کی تکنیک نے ادب میں عروج اس وقت پایا جب وسطی اور جنوبی امریکہ کے مصنفین نے اسے ادبی تحریروں میں استعمال کیا۔ ڈاکٹر سہیل احمد خان اپنی کتاب ادبی اصطلاحات میں لکھتے ہیں کہ کسی کو بھی معلوم نہیں کہ اس اصطلاح کو وسطی امریکا کے مصنفین نے خود ایجاد کیا یا ان تک کسی اور ذریعے سے پہنچی۔ لاطینی امریکا کے جدید فکشن کی خصوصیات کا تعین کرنے کے لیے جادوئی حقیقت کی اصطلاح ابتدا میں ایک امریکی نقاد نے استعمال کی۔[62]

اس تکنیک نے بیسویں صدی کے ادب اور بصری فنون پر گہرے اثرات مرتب کیے۔ پہلی عالمی جنگ اور اس کے تباہ کن نتائج نے جہاں زندگی کے دیگر پہلوؤں کو متاثر کیا وہاں ادب بھی اس سے متاثر ہوئے بغیر نہ رہ سکا۔ بیسویں صدی کی ابتدا میں بہت سی سیاسی و سماجی تبدیلیاں واقع ہوئیں۔ دو عالمی جنگیں لڑی گئیں۔ ان سب نے ادب کو اتنا متاثر کیا کہ ادب اور فنون کی دیگر شاخوں میں ایسی تکنیک کا استعمال عمل میں لایا گیا جو انسانی ذہن کو حقیقت تک رسائی سے دور رکھے۔ اظہار کے ان طریقوں میں سب سے اہم جادوئی حقیقت نگاری کی تکنیک تھی۔ اوکسفرڈ ڈکشنری آف لٹریری ٹرمز میں جادوئی حقیقت نگاری کی تکنیک کی تعریف ان الفاظ میں کی گئی ہے۔ جادوئی حقیقت نگاری جدید عہد میں فکشن کی ایسی قسم ہے جس میں ناقابل یقین اور دوسرے بہت سے عناصر متن میں یوں شامل ہوتے ہیں کہ وہ واقعات کے حقیقی انداز میں بیان کرنے میں رکاوٹ نہیں ڈالتے۔ جادوئی حقیقت نگاری کی تکنیک نے بیسویں صدی کی بدلتی ہوئی صورت حال کا احاطہ کرنے کے لیے فکشن میں کرداروں کو ماورائے حقیقت صفات، مثلاً ٹیلی پیتھی، ہوا میں اڑنا اور ذہنی طاقت کا اطلاق وغیرہ دی ہیں۔ اس تکنیک نے ادب کے کرداروں میں بہت تنوع پیدا کر دیا ہے۔[63]

بہ طور ادبی اصطلاح اس کا آغاز لاطینی امریکا سے ہوا۔ جہاں اس اصطلاح کے استعمال کرنے والوں میں کارپین ٹئیر اور اوسلر پیتری وغیرہ کے نام نمایاں ہیں۔ جب ۱۹۲۷ء میں فرانز رو کی کتاب *Revista de occidente* کے نام سے سپینی زبان میں فرنینڈو ویلا Frendo Vela نے ترجمہ کر کے شائع کی تو اس تکنیک کا چرچا یورپ کے دوسرے ممالک میں بھی ہونے لگا۔ اس کتاب سے لیوس بورخیس نے خاصے اثرات قبول کیے اور اسی کتاب کی بدولت اس نے دیگر لاطینی امریکی مصنفین میں جادوئی حقیقت نگاری کے استعمال کا رجحان پیدا کیا۔ خاص

طور پر اس وقت جب ۱۹۳۵ء میں اس کی کتاب *Historia Universal de la infamia* چھپ کر سامنے آئی تو لاطینی امریکہ کے لکھاریوں کو جادوئی حقیقت نگاری کا پہلا نمونہ میسر آیا۔[۱۴]

لیکن عالمی سطح پر یہ تکنیک ۱۹۵۰ء کے بعد متعارف ہوئی اور اس نے دیگر زبانوں کے ادب کو نہ صرف متاثر کیا بلکہ نئی دنیا کے حقائق کے اظہار کا ذریعہ بھی بنی۔ امریکی نقاد Seymour Menton کا شمار ان ناقدین میں ہوتا ہے جنھوں نے اس اصطلاح کے بارے میں مدلل گفتگو کی ہے۔ انھوں نے اپنی کتاب *History of magic Realism* میں اس اصطلاح کے متعلق کھل کر لکھا ہے۔ اس نے لکھا ہے کہ اس اصطلاح کا آغاز ۱۹۲۵ء کے بجائے اس کے آس پاس کسی بھی سال میں ہو سکتا ہے۔ اس بات کی تصدیق G. F.Hatalub نے بھی کی ہے اس نے اس اصطلاح کو Max Backmann کی مصوری کی نمائش کے حوالے سے ۱۹۲۳ء میں استعمال کیا تھا۔ تاہم بعد میں اس نے اس اصطلاح کو ترک کر دیا اور ۱۹۲۶ء کی نمائش میں اس نے اس Neue Schlicheit کی اصطلاح سے بدل دیا ۔ جسے انگریزی میں New Objectivity کا نام دیا جاتا ہے۔ ۱۹۲۶ء کی یہ نمائش اسی مصور کی مصوری سے متعلق تھی۔ جس کے بارے میں ۱۹۲۵ء میں فرانزرو جادوئی حقیقت نگاری کی اصطلاح استعمال کر چکا تھا۔ بعد ازاں فرانزرو نے بھی کئی سال تک اس اصطلاح کا استعمال ترک کر دیا تھا۔ اس کی وجہ یہ تھی کہ وہ یہ سمجھتا تھا کہ جی۔ ایف۔ ہارلوب کی اصطلاح New Objectivity فنکاروں کے ہاں زیادہ مقبول ہے۔ اس ساری بحث کا ذکر میگی این بورز کی کتاب *Magical Realism* میں موجود ہے۔ لیکن ایمرل کینڈی۔ لوئس پارکنسن زمورا اور ویں دے بی فارس جیسے ناقدین نے اس اصطلاح کے لیے ۱۹۲۵ء کے سن پر اکتفا کیا ہے۔[۱۵]

مختلف مصنفین نے جادوئی حقیقت نگاری کی تعریف مختلف انداز میں کی ہے۔ جس سے جادوئی حقیقت نگاری کی بہت حد تک وضاحت ہو جاتی ہے۔ جے۔ اے۔ کڈن (J. A Cuddon) نے جادوئی حقیقت نگاری کو سمجھنے کے لیے درج ذیل عناصر کو واضح کیا ہے۔

۱۔ تخیلاتی و حقیقی دنیا کا اشتراک

۲۔ وقت کی خود ساختہ تعبیر

۳۔ گنجلک پلاٹ

۴۔ خوابوں کی دنیا

۵۔ مافوق الفطرت عناصر کی کہانیاں

۶۔ ماورائے حقیقت بیانیہ

۷۔ غیبی اور پراسرار علوم

۸۔ حیرت آمیز عناصر

۹۔ غیر واضح عناصر کا استعمال[۲۶]

Magic Realism and post colonial Novel کے مصنف Christopher Warnes نے اس تکنیک کی وضاحت میں لکھا ہے کہ یہ بیانیہ کا ایسا طریقہ کار ہے جس میں مافوق الفطرت عناصر کو فطری بنایا جاتا ہے یا یوں کہنا چاہیے کہ اس میں تخیلاتی اور حقیقی، فطری اور غیر فطری کو ایک ہی سطح پر پیش کیا جاتا ہے۔[۲۷]

جرمی ہاتھورن نے اپنی کتاب *Studying The Novel* میں اس تکنیک کو تانیثی فکشن سے منسوب کیا ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ یورپ میں یہ اصطلاح خاص طور پر خواتین ناول نگاروں اور تانیثی ناولوں سے متعلق برتی جاتی ہیں۔ جادوئی حقیقت نگاری خاص طور پر حقیقت پسند پلاٹ اور سیٹنگ میں تخیلاتی عناصر کا بر محل اور اچانک استعمال ہے۔[۲۸]

مابعد جدید تکنیک میں یہ سب تکنیک کسی نہ کسی وجہ سے بہت مقبول ہوئیں اور مابعد جدید مصنفین نے ان کا اطلاق اپنی تحریروں پر بھی عمدگی سے کیا یہی وجہ ہے کہ مابعد جدید مصنفین کے ہاں آج تک ان تکنیک کا استعمال ملتا ہے۔ نہ صرف مغربی ادب بلکہ اردو ادب میں بھی کچھ محدود ناول ایسے ہیں جن میں ان تکنیک کا عام استعمال ملتا ہے۔ ان میں مستنصر حسین تارڑ کے ناول خس و خاشاک زمانے، اے غزال شب اور مرزا اطہر بیگ کے ناول حسن کی صورت حال خالی جگہیں - پر - کرو میں ان تکنیک کے تجربات نظر آتے ہیں۔

حوالہ جات

۱۔ عمر فاروق، اصطلاحات نقد و ادب (دہلی: اردو اکادمی، ۲۰۰۶ء)، ص ۸۴۔

۲۔ اردو لغت (تاریخی اصول پر) (کراچی: اردو ڈکشنری بورڈ، ۱۹۸۳ء)، ص ۴۳۳۔

۳۔ جمیل جالبی، قومی انگریزی اردو لغت (اسلام آباد، مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۹۲ء)، ص ۶۵۵۔

۴۔ ولیم گیڈی (W.Geddie)، *Chamber's 20th Century Dictionary* (لندن: چیمبرز، ۱۹۶۸ء)، ص ۱۱۳۲۔

۵۔ اوکسفرڈ ایڈوانسڈ لرنرز ڈکشنری (اوکسفرڈ: اوکسفرڈ یونی ورسٹی پریس)، ص ۱۲۲۶۔

۶۔ روبینہ تبسم، اردو فکشن تنقیدی تناظرات (دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۱۷ء)، ص ۳۶۔

۷۔ ارسطو، بوطیقا، مترجمہ عزیز احمد (لاہور: درد اکیڈیمی، ۱۹۶۵ء)، ص ۶۵۔

۸۔ مارٹن گرے (Martin Grey)، *A Dictionary of Literary Terms* (یوکے: لانگ مین لمیٹڈ، ۱۹۹۴ء)، ص ۱۱۲۴۔

۹۔ ممتاز شیریں، معیار (کراچی: مکتبہ اسلوب، ۱۹۶۳ء)، ص ۱۷ تا ۱۹۔

۱۰۔ فوزیہ اسلم، اردو افسانے میں اسلوب اور تکنیک کے تجربات (اسلام آباد، پورب اکادمی، ۲۰۰۷ء)، ص ۱۶۔

۱۱۔ ارشد محمود ناشاد، اردو غزل کا تکنیکی، ہیئتی اور عروضی سفر (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۲۰۰۸ء)

۱۲۔ فکشن کی مابعد جدید تکنیک ان ویب گاہوں سے دیکھی جا سکتی ہیں۔

https://www.shmoop.com/postmodern-literature/characteristics.html

https://www.ripublication.com/ijepa/ijepav1n2_11.pdf

www.bluffton.edu/courses/tlc/nislyl/.../postmodern/Postmo

dern_literature_handout.do..

https://www.quora.com/How-are-postmodern-literary-techniques-used

www.community.boredofstudies.org/328/module-b-texts.../postmodern-techniques.htm

https://thefinaltwist.wordpress.com/.../postmodern-writing-techniques-by-mark-h-phili.

https://inkblotchpoison.wordpress.com/tag/postmodern-techniques

https://gunn-final.weebly.com/themes-and-techniques.html

۱۳۔ احمد سہیل،منتخب ادبی اصطلاحات(لاہور:شعبہ اردو،جی۔سی۔یونی ورسٹی،۲۰۰۵ء)، ص ۱۲۲۔

۱۴۔ وزیر آغا،اردو ادب میں طنز و مزاح(نئی دہلی:اعتقاد پبلشنگ ہاؤس سوئیوالان،۱۹۷۸ء)، ص ۳۱۔

۱۵۔ خواجہ عبدالغفور،طنز و مزاح کا تنقیدی جائزہ(دہلی:نعمانی پریس،۱۹۸۳ء)،ص ۴۹۔

۱۶۔ اقبال آفاقی،مابعد جدیدیت (اسلام آباد:نیشنل بک فاؤنڈیشن،۲۰۱۷ء)،ص ۴۲۔

۱۷۔ قومی انگریزی اردو لغت،ص ۸۵۹۔

۱۸۔ طنز(Irony)،طنز-و-مزاح-کیا-ہے، http//forum.mohaddis.com/threads ۔ تاریخ ملاحظہ:۲۲جنوری۲۰۱۸ء۔

۱۹۔ اوکسفرڈ انگلش اردو لغت ،ص ۱۸۳۔

۲۰۔ اوکسفرڈ ڈکشنری آف لٹریری ٹرمز ،ص ۱۸۷۔

۲۱۔ ایضاً۔

۲۲۔ انسائیکلوپیڈیا برٹینیکا (Encyclopedia Britannica)، https://www.britannica.com، تاریخ ملاحظہ:۲۲جولائی ۲۰۱۷ء۔

۲۳۔ طنز(Irony)، https://literarydevices.net/irony/ تاریخ ملاحظہ:۲۸مارچ۲۰۱۸ء۔

۲۴۔ اقبال آفاقی۔ مابعد جدیدیت ،ص۲۴۔۲۷۔

۲۵۔ وزیر آغا،اردو ادب میں طنز و مزاح،ص۸۔

۲۶۔ لنڈا ہیچن(Linda Hutcheon)، *The Theory and Politics of Irony*

https://www.amazon.com/Ironys-Edge-Theory-Politics-Irony/dp تاریخ ملاحظہ:۵مارچ۲۰۱۸ء۔

۲۷۔ قومی انگریزی اردو لغت،ص۱۲۳۰۔

۲۸۔ کھیل تماشا(playfulness)، www.dictionary.com/browse/playfulness

تاریخ ملاحظہ:۳جنوری۲۰۱۷ء

۲۹۔ کھیل تماشا(playfulness)، https://psychologydictionary.org/playfulness

تاریخ ملاحظہ:۳جنوری۲۰۱۷ء۔

۳۰۔ کھیل تماشا(playfulness)، http://encyclopedia2.thefreedictionary.com

تاریخ ملاحظہ:۳جنوری۲۰۱۷ء۔

۳۱۔ ایضاً۔

۳۲۔ قومی انگریزی اردو لغت،ص۱۶۳۔

۳۳۔ سیاہ مزاح(Black Humour) http://www.dictionary.com/browse/black-humour، تاریخ ملاحظہ:۳جنوری۲۰۱۷ء۔

۳۴۔ سیاہ مزاح(Black Humour)،

https://en.oxforddictionaries.com/definition/black_humour تاریخ ملاحظہ

:۳جنوری۲۰۱۷ء۔

۳۵۔ خواجہ عبدالغفور،طنز و مزاح کا تنقیدی جائزہ،ص۴۹۔

۳۶۔ اوکسفرڈ ڈکشنری آف لٹریری ٹرمز،ص۳۹۔

۳۷۔ احمد سہیل،منتخب ادبی اصطلاحات،ص۷۔

۳۸۔ آندرے بریتون(Andre Breton)۔*Anthology of Black Humor*، (پیرس: سٹی لائیٹ پبلشرز، ۱۹۴۰ء)، ص ۳۴۔

۳۹۔ سیاہ مزاح(Black Humour.)، https://www.britannica.com، تاریخِ ملاحظہ: ۳ جنوری ۲۰۱۷ء۔

۴۰۔ سیاہ مزاح(Black Humour.) https://en.oxforddictionaries.com/definition/black_humour، تاریخِ ملاحظہ: ۲۱ جنوری ۲۰۱۷ء۔

۴۱۔ اوکسفرڈ اردو انگریزی لغت، ص ۵۵۷۔

۴۲۔ سہیل احمد خان، ادبی اصطلاحات، ص ۸۳۔

۴۳۔ اوکسفرڈ ڈکشنری آف لٹریری ٹرمز، ص ۱۳۴۔

۴۴۔ مشتاق احمد یوسفی، آب گم (کراچی: مکتبہ دانیال، ۱۹۹۰ء)، ص ۱۴۔

۴۵۔ حقسانہ(Faction) (literature) https://www.revolvy.com/main/، تاریخِ ملاحظہ: ۲۲ دسمبر ۲۰۱۷ء۔

۴۶۔ اوکسفرڈ اردو انگریزی لغت، ص ۱۱۹۲۔

۴۷۔ ولیم۔ ایچ۔ گیس(William. H. Gass)، *Fiction and the Figures of Life* (نیویارک: الفریڈ، ۱۹۷۰ء)، ص ۲۵۔

۴۸۔ لنڈا ہیچن (Hutcheon Linda)، *A Poetics of Postmodernism*، *History, Theory, Fiction*، (نیویارک: ۱۹۸۸ء)، ص ۱۹۔

۴۹۔ ایضاً۔

۵۰۔ قومی انگریزی اردو لغت، ص ۱۱۷۲۔

۵۱۔ اوکسفرڈ اردو انگلش ڈکشنری، ص ۱۱۹۷۔

۵۲۔ اوکسفرڈ ڈکشنری آف لٹریری ٹرمز، ص ۲۶۹۔

۵۳۔ مابعد جدیدیت(Postmodenism)، https://www.cla.purdue.edu، تاریخِ ملاحظہ: ۲۸ دسمبر ۲۰۱۷ء۔

۵۴۔ قومی انگریزی اردو لغت،ص۱۱۶۔

۵۵۔ اوکسفرڈ اردو انگلش ڈکشنری،ص۱۱۸۶۔

۵۶۔ ابوالکلام قاسمی،"مابعد جدید تنقید: اصول اور طریقہ کار کی جستجو"مشمولہ مابعد جدیدیت: نظری مباحث مرتبہ ناصر عباس نیر،ص۱۱۰۔

۵۷۔ اوکسفرڈ ڈکشنری آف لٹریری ٹرمز،ص۲۶۶۔

۵۸۔ ابوالکلام قاسمی،مابعد جدید تنقید: اصول اور طریقہ کار کی جستجو،ص۱۱۰۔

۵۹۔ ایضاً،ص۱۶۶۔

۶۰۔ ناصر عباس نیر،جدید اور ما بعد جدید تنقید،ص۳۰۸۔

۶۱۔ میگی این بورز(Maggie Ann Bowers)،*Magical Realism*،(روٹلیج: لینڈن، ۲۰۰۴ء)،ص۲۔

۶۲۔ سہیل احمد خان،ادبی اصطلاحات،ص۱۲۸۔

۶۳۔ اوکسفرڈ ڈکشنری آف لٹریری ٹرمز،ص۲۱۰۔

۶۴۔ اینجل فلورس(Angel Flores)،*Magic Realism in Spanish American Fiction*(ہسپانیہ: بک پبلشرز،۱۹۹۵ء)،ص۱۸۷۔

۶۵۔ سید عامر سہیل / ملک عبدالعزیز گنجیرا،"جادوئی حقیقت نگاری کی تکنیک، حقیقی و تنقیدی تناظر"، مشمولہ دریافت شمارہ ۱۲(اسلام آباد: نیشنل یونی ورسٹی آف ماڈرن لینگو یجز،۲۰۱۳ء)،ص۲۰۷۔

۶۶۔ جے۔اے۔کڈن(J. A Cuddon)،*Dictionary of literary terms and literary theory*(یو۔کے: پینگوئن بکس،۱۹۹۸ء)،ص۴۸۸۔

۶۷۔ کرسٹوفر وارنز(Christopher warns)،*Magic Realism and post Colonial Novel*،(انگلینڈ: پین گرام میسی میلن،۲۰۰۹ء)،ص۳۔

۶۸۔ جرمی ہاتھورن(Jeremy Hawthorn,)،*Studying The Novel*،پنجم ایڈیشن، (لندن: ہاڈر آرنلڈ،۲۰۰۵ء)،ص۱۳۔

باب سوم

ناول حسن کی صورت حال۔ خالی جگہیں پر۔ کرو میں بیانیے کی تشکیل

باب سوم:

ناول حسن کی صورت حال۔ خالی ۔جگہیں ۔پر۔ کرو میں بیانیے کی تشکیل

مصنف و ناول کا تعارف:

مرزا اطہر بیگ عہد حاضر کے مشہور مصنف ہیں جو بیک وقت میڈیا اور اکیڈیمیا میں مقبول و معروف ہیں۔ مرزا اطہر بیگ ناول نگار، افسانہ نگار، ڈراما نگار اور ٹی۔وی اینکر کے طور پر بہت مشہور ہیں۔ مرزا اطہر بیگ کی ولادت ۷ مارچ ۱۹۵۰ء میں شرق پور ضلع شیخوپورہ میں ہوئی۔ ان کے آباو اجداد کشمیر اور جہلم کے علاقوں سے ہجرت کر کے شیخوپورہ آئے تھے۔ ان کے والد مرزا طاہر بیگ تدریس کے پیشے سے وابستہ تھے اور فارسی پڑھاتے تھے۔ سائنس سے بھی بہت شغف رکھتے تھے۔ تصوف اور مذہب پر گہری گرفت رکھنے کے علاوہ صاحب تصنیف بھی تھے۔ تقابل ادیان ان کا پسندیدہ موضوع تھا۔ انھوں نے بائبل اور ہندوؤں کی مذہبی کتابیں بھی پڑھیں۔ مرزا اطہر بیگ کی والدہ بھی ایک سکول میں استانی تھیں۔ علمی و ادبی گھریلو ماحول ہونے کی وجہ سے مرزا اطہر بیگ کو بچپن سے ہی کتابیں پڑھنے اور سائنس فکشن میں دلچسپی پیدا ہو گئی۔ نہ صرف ان کو بلکہ ان کے چھوٹے بہن بھائیوں کو بھی لکھنے میں دلچسپی ہے۔ اسی لیے ان کے باقی بہن بھائی بھی کچھ نہ کچھ لکھتے رہتے ہیں۔[1]

مرزا اطہر بیگ نے میٹرک تک تعلیم شرق پور سے حاصل کی۔ گورنمنٹ کالج لاہور سے ایف۔ ایس۔ سی کیا۔ اسلامیہ کالج سول لائن لاہور سے بی۔ ایس۔ سی کیا۔ پنجاب یونی ورسٹی لاہور سے ایم۔ اے فلاسفی کیا۔ تعلیم مکمل کرنے کے بعد میں شعبۂ تدریس سے وابستہ ہو گئے۔ گورنمنٹ کالج لاہور میں فلسفے کے پروفیسر رہے۔ اس کے بعد وائس پرنسپل کی حیثیت سے گورنمنٹ کالج آف ایجوکیشن میں تین سال تک اپنے فرائض منصبی سر انجام دیتے رہے۔ وہیں سے ۲۰۱۰ء میں ریٹائر ہوئے۔ ابھی بھی مختلف جامعات میں جز وقتی استاد (visiting Professor) کی خدمات سر انجام دے رہے ہیں۔

مرزا اطہر بیگ کو گھر سے جو علمی و ادبی ماحول میسر آیا اس کی بدولت بہت جلد لکھنے کی طرف مائل ہو گئے۔ لکھنے کا باقاعدہ آغاز کہانیوں سے کیا۔ "سو پہلا دن ہوا" ان کا پہلا افسانہ تھا جو حلقہ ارباب ذوق کے ایک اجلاس میں پڑھا۔[۲] ان کے افسانے اوراق، ماہِ نو اور سویرا جیسے معیاری ادبی پرچوں میں چھپتے رہے ہیں اور حلقہ اربابِ ذوق کی محفلوں میں سامعین سے بھی داد وصول کرتے رہے ہیں۔ ان کی شخصیت کی کئی جہات ہیں۔ افسانے سے ڈراما نگاری کی طرف متوجہ ہوئے۔ پنجابی ڈرامے " بیلا " سے ڈرامے لکھنے کی ابتدا کی۔ انھوں نے پاکستان ٹیلی وژن کے لیے ۱۵ سیریل اور ۱۰۰ سے زائد ڈرامے لکھے ہیں۔ اُن کے لکھے ہوئے ڈراموں میں "حصار"، "دلدل"، "دوسرا آسمان"، "یہ آزاد لوگ"، "پاتال" اور "خواب تماشہ" وغیرہ اہم ہیں۔ عبد اللہ حسین کے افسانے "نشیب" کو ڈرامائی صورت بھی دے چکے ہیں۔ طویل دورانیے کے ڈراموں میں "کیٹ واک"، "لفظ آئینہ" اور "دھند" نمایاں ہیں۔

مرزا اطہر بیگ میں لکھنے کی صلاحیت ناول لکھنے سے پہلے بھی بدرجہ اتم موجود تھی۔ اس کے علاوہ مرزا اطہر بیگ تمام عمر فلسفے کے پروفیسر رہے اس لیے ان کے ناولوں میں فلسفیانہ خیالات عام ملتے ہیں۔

علمی و ادبی حلقوں میں مرزا اطہر بیگ کو ان کے پہلے ناول غلام باغ کی وجہ سے شہرت ملی۔ ۲۰۰۶ء میں شائع ہونے والا ان کا ناول غلام باغ اپنی ہیئت، اسلوب اور موضوع کی وجہ سے اتنا مقبول ہوا کہ ۲۰۰۷ء میں اس کا دوسرا ایڈیشن بھی منظر عام پر آ گیا۔ وقت کے ساتھ ساتھ اس ناول کے قارئین میں اضافہ ہی ہوتا چلا گیا۔ یہاں تک کہ ۲۰۱۸ء میں عرشیہ پبلی کیشنز دہلی سے اس ناول کا تیسرا ایڈیشن بھی شائع ہو گیا ہے۔

۲۰۰۹ء میں مرزا اطہر بیگ کا دوسرا ناول صفر سے ایک تک (سائبر سپیس کے منشی کی سرگزشت) منظر عام پر آیا۔ جس نے قارئین کو چونکا دیا۔ اس لیے کہ جدید ٹیکنالوجی پر اردو زبان میں لکھا جانے والا یہ پہلا ناول ہے۔[۳] اس کے علاوہ اپنے منفرد عنوان کی وجہ سے بھی اس ناول کو بہت شہرت ملی۔ اسی سال یعنی ۲۰۰۹ء میں مرزا اطہر بیگ کا افسانوں کا مجموعہ بے افسانہ بھی منظر عام پر آیا۔ جس کو افسانوں کی دنیا میں خاص مقام حاصل ہوا۔ اس مجموعے میں شامل ان کے تمام افسانے متنوع موضوعات اور مختلف تکنیک میں لکھے گئے ہیں۔ اگرچہ ان کے تیرہ افسانے ہی اس مجموعے میں شامل ہیں مگر اس کے باوجود ان کے افسانے ایک خاص تناظر اور الگ تکنیک میں لکھے گئے ہیں۔ خاص طور پر ان کے افسانے "بے افسانہ"، "سخت پلاسٹر میں اندمال"، 'دیوار کا تھیٹر" اور "دس لاکھ میں ایک" مختلف تکنیک میں لکھے گئے ہیں اور منفرد اسلوب کی وجہ سے افسانوی دنیا میں خاص اہمیت رکھتے ہیں۔

۲۰۱۴ء میں مرزا اطہر بیگ کا تیسرا ناول حسن کی صورت حال۔ خالی جگہیں پر۔ کرو شائع ہوا۔ غلام باغ کی طرح اس ناول نے بھی قبول عام پایا یہاں تک کہ ۲۰۱۵ء میں ہی اس ناول کا دوسرا ایڈیشن بھی شائع ہو گیا۔ مرزا اطہر بیگ اپنے نئے ناول جمال شمسی فرید رجب علی کی تاریک دنیا پر حال ہی میں کام کر رہے ہیں۔

ناول حسن کی صورت حال۔ خالی جگہیں پر۔ کرو ۶۰۰ صفحات پر پھیلا ہوا ضخیم ناول ہے۔ جسے مصنف نے ۲۱ ابواب میں تقسیم کیا ہے۔ اسے سانجھ پبلی کیشنز لاہور نے ۲۰۱۴ء اور ۲۰۱۵ء میں شائع کیا ہے۔ اس ناول کو لکھنے کا محرک بقول مرزا اطہر بیگ ان کا ایک افسانہ ہے۔ انھوں نے ۲۰۰۹ء میں "اچٹتے خوف کی داستان" کے عنوان سے ایک افسانہ لکھا تو انھیں اندازہ ہوا کہ اس کے کئی حصوں میں پھیلاؤ کی گنجائش ہے۔ جب اس پھیلاؤ کو انھوں نے قلم کے ذریعے سمیٹنے کی کوشش کی تو یہ ناول بن گیا۔ انھوں نے ۲۰۰۹ء میں اس ناول کے لکھنے کا آغاز کیا۔ ضخامت اور بار بار مسودے کی رد و بدل کی وجہ سے اس ناول کو مکمل ہونے میں چار سال لگ گئے۔ ناول حسن کی صورت حال۔ خالی جگہیں پر۔ کرو ۱۹۸۰ء کے بعد کے پاکستانی معاشرے کی صورت حال کی عکاسی ہے۔ [۴]

مرزا اطہر بیگ اس ناول پر تجزیہ کرتے ہوئے کہتے ہیں:

> اس ناول کو ہم ایک تہذیبی Synthesis کہہ سکتے ہیں۔ میں نے اس ناول میں اس خطے کی تہذیب کے تاریخی، ثقافتی، معاشرتی، جمالیاتی، تخلیقی، و قوفی اور بشریاتی پہلو سمیٹنے اور ان کو سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ اس ناول میں ایک ترکیب استعمال کی گئی ہے۔ صورت حال جسے اسٹیٹ آف افیئرز بھی کہہ سکتے ہیں۔ یہ ایک ایسی مکمل صورت حال ہے جس کا ہمیں آج کل سامنا ہے۔ اس ناول کے مرکزی کردار حسن کی سوچ اور پرکھنے کے عمل سے اس صورت حال کا آغاز ہوتا ہے اور بعد میں اسی صورت حال کے متعدد پہلو سامنے آتے ہیں۔ جس میں ہم زندگی بسر کر رہے ہیں۔ [۵]

محمد سلیم الرحمن اس ناول پر تبصرہ کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ:

> مرزا اطہر بیگ کے زرخیز تخیل نے ناول کو سر کے بل کھڑا کر دیا ہے۔ اس کی اتنی نوکیں اور کونے ہیں کہ وہ اردو ناول کی تقریباً سر بمہر روایت میں ٹھیک بیٹھتا ہی نہیں۔ یک رخی سمت میں سفر کرنے کی عادی کہانی کو یہاں ایسی قلابازیاں کھلائی گئی ہیں کہ کچھ نہ پوچھیے۔ ناول کا جو حصہ حسن

سے متعلق ہے وہ تو ہے ہی حیرت انگیز۔ لیکن باقی ناول بھی طنز، سیاہ مزاح اور اپنا مذاق آپ اڑانے کی عمدہ مثال ہے اور اول تا آخر خواندنی ہے۔[۲]

ناول حسن کی صورت حال۔ خالی جگہیں پر۔ کرو کی کہانی:

ناول حسن کی صورت حال۔ خالی جگہیں پر۔ کرو بنیادی طور پر حسن رضا ظہیر نامی شخص کی کہانی ہے۔ حسن کی کہانی کے ساتھ ساتھ ناول میں دو مزید کہانیاں بھی چل رہی ہیں جن میں سے ایک کباڑ کمپلیکس اور دوسری فلم پروڈکشنز کی ہے۔ فلم پروڈکشنز والے کباڑ کمپلیکس پر فلم بنارہے ہیں۔ جس کا عنوان ہے "یہ فلم نہیں بن سکتی"۔ ناول کے اختتام تک یہ فلم نہیں بن پاتی۔ ناول کی یہ دونوں کہانیاں حسن رضا ظہیر کی کہانی سے جڑی ہوئی ہیں۔

ناول میں حسن رضا ظہیر کے بچپن سے لے کر وفات تک کے حالات و واقعات کو بیان کیا گیا ہے۔ حسن رضا ظہیر کو بچپن سے آس پاس کی چیزوں کو دیکھنے کی عادت ہے۔ وہ چیزوں کو نہ صرف تجسس سے دیکھتا ہے بلکہ مختلف چیزوں کی خود سے توجیہات بھی کرتا ہے۔

تعلیم مکمل کرنے کے بعد حسن رضا ظہیر کو ایک مالیاتی کمپنی میں ملازمت ملتی ہے جو کہ شہر سے باہر واقع ہے۔ کمپنی کی وین میں حسن رضا ظہیر نے اپنی مخصوص نشست رکھی ہوتی ہے جس پر بیٹھ کر وہ تمام سفر کے دوران باہر مختلف چیزوں کو دیکھتا اور خالی جگہیں پر کرتا رہتا ہے۔ حسن کو اس منظر بینی کے دوران مختلف واقعات پیش آتے ہیں۔

پہلا واقعہ کباڑ کمپلیکس کے جبار (جمع کرنے والے) سے شروع ہوتا ہے جو چوک خداداد میں "عظیم نجات دہندہ" سے نجات کی خوشی میں مٹھائی جمع کر رہا ہے۔ جبار کباڑ کمپلیکس میں ارشاد کباڑیے کا ساتھی ہے اور اسے عجیب و غریب اشیا جمع کرنے کا شوق ہے۔ مثلاً کبھی وہ چوک خداداد میں کھڑے ہو کر مٹھائی اکھٹی کرتا ہے۔ کبھی وہ لکی سٹار کے بونے کے ساتھ مل کر بونے جمع کرنا شروع کر دیتا ہے۔ یہاں تک کہ وہ قبریں گنتا اور ان کے کتبوں کو بھی جمع کرنا شروع کر دیتا ہے۔ اس کے علاوہ وہ بٹن، بوتلیں، بوتلوں کے ڈھکن، چاقو، درختوں کے بیج، تالے، چابیاں، استعمال شدہ جوتوں کے تسمے، یہاں تک کہ عظیم رہنماؤں کی ذات اور ان کے جسم سے متعلق اشیا بھی جمع کرتا ہے۔ ان میں عظیم رہنماؤں کی ناک، کان کا میل وغیرہ بھی شامل ہے۔ ارشاد کا کام کباڑ کمپلیکس میں رہ کر چیزوں کی دیکھ بھال کرنا ہے

اس کے برعکس جبار کو گنیز بک آف ورلڈ ریکارڈ کے لیے مختلف اشیا جمع کرنے کے جنون میں مبتلا ہے اس لیے وہ ہر طرح کی چیزیں اکٹھی کرتا رہتا ہے۔ ان چیزوں کو وہ ارشاد کباڑیے کے پاس لے کر آتا ہے تاکہ اس کے کباڑ کمپلیکس میں اشیا جمع کر کے ان کا ریکارڈ بنایا جائے۔

چوک خداداد میں (فلم پروڈکشنز کا) سیفی جبار کو دیکھتا ہے اور اس سے متاثر ہو جاتا ہے۔ اس لیے وہ اپنی نئی بننے والی سرئیلسٹ فلم کے کردار کے لیے جبار کو منتخب کر لیتا ہے اور اس کا تعارف اپنے فلمی یونٹ یعنی انیلا بلال اور فلم ڈائریکٹر سعید کمال سے کرواتا ہے۔ نیز وہ ان کو کباڑ کمپلیکس میں ارشاد کباڑیے اور گنیز بک آف ورلڈ ریکارڈ کے نمائندے جان سے بھی ملواتا ہے۔ کباڑ کمپلیکس کے دونوں نمائندے جبار اور ارشاد ورلڈ ریکارڈ بنانے کے جنون میں مبتلا ہیں اس لیے وہ کئی طرح کی چیزیں جمع کرتے ہیں۔

فلم پروڈکشنز کے لوگ کباڑ کمپلیکس کے ساتھ ایک سرکس کو بھی اپنی فلم کا حصہ بناتے ہیں جسے لکی سٹار سرکس کہا جاتا ہے۔ یہ لوگ وہاں فلمی لوکیشن دیکھنے جاتے ہیں۔ سرکس میں مختلف شو اور تماشے پیش کیے جاتے ہیں۔ جن دنوں فلم پروڈکشنز کا گروپ لکی سٹار تھیٹر دیکھنے جاتا ہے۔ ان ہی دنوں حسن رضا ظہیر کو تبادلے کے واقعہ کے بعد بے سکونی رہنے لگتی ہے کیونکہ وہ اپنے تبادلے سے ناخوش ہے۔ تبادلے کی وجہ سے اسے شہر کے دفتر جانا پڑتا ہے جس کی وجہ سے اس کی منظر بینی میں فرق پڑتا ہے۔ لہٰذا حسن رضا ظہیر اپنی بے سکونی دور کرنے کے لیے کمپنی کے ڈاکٹر سے رجوع کرتا ہے۔ ڈاکٹر حسن کو ڈایازی پام کی دوا تجویز کرتا ہے۔ ان ہی دنوں حسن رضا ظہیر کمپنی کے ایک آڈٹ کے لیے شہر سے باہر جاتا ہے تو اس دوا کو ساتھ رکھنا بھول جاتا ہے جس کی وجہ سے وہ راستے میں آنے والے ایک میڈیکل سٹور سے مطلوبہ دوا مانگتا ہے۔ لیکن اس سٹور پر یہ دوا کسی اور کمپنی کی موجود ہوتی ہے البتہ سٹور کا مالک حسن کو رضامند کر لیتا ہے کہ نام اور دوا ایک ہی ہے بس کمپنی الگ ہے اس لیے وہ یہ دوا خرید لیتا ہے۔ سٹور کا مالک بھولنے کی بیماری میں مبتلا ہے اس لیے وہ حسن کو یہ بتانا بھول جاتا ہے کہ وہ اس دوا کی کتنی مقدار استعمال کرے۔

حسن رضا ظہیر اس دوا کی زیادہ مقدار کھا لیتا ہے جس کے زیر اثر حسن سورج مکھی کے پھولوں کو دیکھ کر وہاں اتر جاتا ہے۔ اور سورج مکھی کے کھیتوں سے ہوتا ہوا سرکس دیکھنے چلا جاتا ہے۔ سرکس میں دوا کے زیر اثر وہ فنکاروں پر پیسے بھی لٹاتا ہے۔ اسی دوران فلم پروڈکشنز کے اقبال احمد عرف بالی اور ایک پولیس والے کا جھگڑا ہوتا ہے ۔ جس کے نتیجے میں حسن رضا ظہیر اس کے ڈرائیور، سرکس کے تمام فنکاروں اور فلم پروڈکشنز کے لوگوں کو ایک رات جیل میں گزارنی پڑتی ہے۔ دوسری صبح ان لوگوں کو چھوڑا جاتا ہے تو حسن اچانک ایک شیشوں سے لدے ٹرک

میں بیٹھ کر کہیں چلا جاتا ہے اور اس دوران کا احوال خود حسن کو بھی نہیں معلوم کہ وہ کہاں گیا ہے؟ واپس آ کر حسن اپنی تین دن کی اتفاقیہ رخصت کی درخواست دے دیتا ہے۔

شہر کے دفتر میں حسن رضا ظہیر کو جس راستے سے جانا پڑتا ہے اس راستے میں قبرستان پڑتا ہے جس کے کتبوں کو اکثر حسن دیکھتا رہتا ہے۔ انھی کتبوں میں ایک کتبہ حسن رضا ظہیر کا بھی ہے۔ جس کو دیکھ کر حسن تجسس میں مبتلا ہو جاتا ہے۔ ایک طوفانی رات وہ گھر سے ٹارچ لے کر نکلتا ہے اور قبرستان میں سیدھا اس قبر پر جاتا ہے وہاں وہ قبر پر ایک ہی دن کی تاریخ پیدائش اور تاریخ وفات دیکھ کر حیرت زدہ رہ جاتا ہے جس کی وجہ سے اسی قبر پر حسن رضا ظہیر کا انتقال ہو جاتا ہے۔ فلم پروڈکشنز کے دونوں بنیادی ارکان سیفی اور انیلا بلال ایک بم دھماکے میں مر جاتے ہیں اور ان کی جگہ نئے انیلا بلال اور سیفی آ جاتے ہیں جو فلم کو دوبارہ بنانا شروع کر دیتے ہیں۔ کباڑ کمپلیکس کے جبار اور ارشاد دونوں کوئی ریکارڈ نہیں بنا سکتے اور حسن رضا ظہیر کی کہانی موت کے ساتھ اختتام پذیر ہو جاتی ہے۔

بیانیے کی تشکیل میں کہانی کا کردار:

کسی بھی ناول میں بیانیے کو دیکھنے کے لیے ان تصورات، نظریات کو بھی سمجھنا ضروری ہے جن سے ناول حمایت لیتا ہے۔ مثلاً مصنف کے تصورات کیا ہیں؟ وہ معاشرے کو کس نظر سے دیکھتا ہے؟ اس کے نظریات کیا ہیں؟ اس نے کس عہد کی عکاسی کی ہے؟ ناول کا زمان و مکان کیا ہے؟ ناول حســــن کی صـــورت حال۔ خالی جگہیں پر۔ کرو ایک ایسے عہد کی عکاسی ہے جب پاکستان میں آمریت کا عہد تھا۔ جیسا کہ خود مصنف نے کہا کہ یہ ناول ۱۹۸۰ء کے بعد کے پاکستانی معاشرے کی صورت حال ہے۔ تو اسے ایک بات تو واضح ہوئی کہ اس ناول کا زمانی عرصہ یہ ہے۔ دوسری بات مکان کی ہے کہ اگر یہ پاکستانی معاشرے کی صورت حال ہے تو کس شہر کو موضوع بنایا گیا ہے؟ اگرچہ مصنف نے ناول میں کسی شہر کا نام نہیں لیا لیکن بہت سی مثالوں سے پتا چلتا ہے کہ اس ناول میں مصنف نے سیاسی رنگ میں رنگے ہوئے لاہور کا تذکرہ ہے۔ اس لیے کہ لاہور ہی وہ شہر ہے جو اس زمانے میں فلمی صنعت کا مرکز تھا۔ اسی شہر میں سرکس کے میلے لگتے تھے، کرداروں کی زبان سے بھی لگتا ہے کہ یہ لاہور شہر ہی ہے۔ خود مصنف نے تمام عمر اسی شہر میں گزاری ہے۔ نیز مصنف کے پہلے دونوں ناولوں کا موضوع بھی لاہور رہے۔ لاہور آئیڈیالوجیکل اعتبار سے وہ خطہ ہے جس میں وہ بہت کچھ کروانے کی خواہش رکھتا ہے۔ یہ شہر کچھ خفیہ کاموں کا مرکز بھی رہا ہے۔ جیسے گول میز کی کہانی میں سرجن سرنج کا کلینک۔ جہاں مخالفین کی چیر پھاڑ کی جاتی ہے اور انھیں تشدد کے بعد قتل کر دیا جاتا ہے۔ یہ وہ مقام ہے جہاں بہت سے مفادات اور نظریات خوفناک انداز میں کارفرما ہیں۔ مصنف

صرف لاہور کا فوٹو گرافک نقشہ پیش نہیں کر رہا بلکہ وہ جیتے جاگتے لاہور کی زندہ منظر کشی کرتا ہے۔ لاہور کے شاہراہ، چوک، فلمی مناظر، کباڑ کی دکان، پودوں کی نرسری، لوگوں کا ہجوم، پارکوں میں موج مستی کرتے بچے، بوڑھے، جوان، پارکوں میں مختلف اشیا بیچنے والوں کا ہجوم، سرکس کے مناظر، موت کا کنواں، دوسروں والا کھوتا، مزاروں پر ہونے والی قوالیاں، مزاروں سے منسوب روایتیں، اور پھر سب سے بڑھ کر حسن کی داستان۔ تمام ناول میں اس لاہور کی منظر کشی ہے جو آج کے عہد میں بھی زندہ ہے۔

ناول حسن کی صورت حال۔ خالی جگہیں پر۔ کرو اپنے موضوع، پیش کش، اسلوب اور تکنیک کی وجہ سے بہت مقبول ہوا ہے۔ یہ ناول حسن کے کردار، عجیب و غریب واقعات اور خاص طور پر پروفیسر صفدر سلطان کے خردافروزی کے مقالے کے بعد لوگوں میں دلچسپی کا باعث بنتا ہے۔ اس ناول میں مختلف مناظر کی پیش کش کے ساتھ ساتھ ایک ہی نام کے متنوع کرداروں نے ناول میں دلچسپی کا عنصر بڑھا دیا ہے۔ خاص طور پر بے جان اشیا کو بطور کردار پیش کرنا اس ناول کی اضافی خوبی ہے۔ ہر چند کہ وہ بے جان اشیا خود اپنی کہانی بیان نہیں کرتیں اور راوی کو بار بار کہنا پڑتا ہے کہ ان چیزوں کی تاریخ سے ہم واقف ہیں۔ کہانی بیان کرنے کی یہ تکنیک ناول کو مزید دلچسپ بناتی ہے۔ اس کے علاوہ ناول میں کہانی در کہانی بیان کرنے کی تکنیک کے ساتھ راوی کی حسن کی کہانی میں موجودگی اور بار بار یہ کہنا کہ یہ نہیں جانتے لیکن "ہم جانتے ہیں" ناول میں حیرت کا باعث ہے۔ خاص طور پر ناول کی یہ تکنیک کے بہت سے کردار شروع میں مبہم ہیں اور آخر میں ان کا مکمل تعارف دیا گیا ہے۔ اس کے علاوہ تمام کرداروں کے نام کے ساتھ ان کے کام کی نسبت سے لاحقے لگائے ہیں۔ مثلاً ارشاد کباڑیا، جبار جمع کرنے والا، ڈائریکٹر سعید کمال، شاگرد سعید کمال، پروفیسر صفدر سلطان، سیفی (اداکار)، انیلا (رائیٹر کم ایکٹرس)، انیلا پری، وغیرہ وغیرہ۔ ناول کی کہانی کو آگے بڑھانے اور دلچسپی برقرار رکھنے میں مددگار ہے۔

اس ناول میں معاشرے میں پھیلے ہوئے مختلف قسم کے جنون خاص طور پر کباڑیے ارشاد اور اس کے دوست جبار کے گنیز بک آف ورلڈ ریکارڈ کے لیے عجیب عجیب چیزیں جمع کرنا، مضحکہ خیز باتیں اور حسن کا چیزوں کے متعلق خود فرض کر لینے والے واقعات کی عکاسی بھرپور طریقے سے کی گئی ہے۔

ناول حسن کی صورت حال۔ خالی جگہیں پر۔ کرو اس صدی میں آنے والے ناولوں میں اپنی تکنیک کے لحاظ سے منفرد ہے۔ یہ ناول اپنی تکنیک، ہیئت، پلاٹ، اسلوب اور خاص طور پر کرداروں کی پیش کش کے حوالے سے مابعد جدیدیت کی اصطلاح پر پورا اترتا ہے۔

اس ناول کے پلاٹ کی بنت باقی ناولوں سے مختلف ہے۔ اس لیے کہ ناول کی کہانی جگہ جگہ سے ٹوٹ پھوٹ کا شکار ہے اور ناول کی تکنیک فلمی انداز میں بدل کر کہانی اور پلاٹ پر اثر انداز ہوتی ہے۔ مرزا اطہر بیگ خود کہتے ہیں کہ:

> میرے موجودہ ناول میں ایک مکمل سکرین پلے کا در آنا محض اتفاق نہیں تھا اور نہ ہی یہ کسی چالو فیشن کا شاخسانہ تھا بلکہ یہ خارجی حقیقت کو دو سطحوں پر جانچنے پرکھنے کی ایک مشق تھی۔ جو حقائق عام زندگی میں پیش آرہے ہیں اُنھی کی ایک مُضحکہ صورت حال ہمیں فلمی سطح پر دکھائی دیتی ہے اور جو کچھ فلم میں ہو رہا ہے اس کا عکس اصل زندگی میں نظر آتا ہے۔۔۔ گویا حقیقت کو کثیر سطحی انداز میں دیکھا اور پرکھا جاتا ہے۔[۷]

بار بار ناول میں کہانی کے راوی بدلنے سے بھی ناول کا پلاٹ متاثر ہوتا ہے اس کے باوجود ناول کا پلاٹ ایسا ہے کہ کہانی میں قاری کی دلچسپی بر قرار رہتی ہے۔ اس کے لیے مرزا اطہر بیگ نے کئی تکنیک استعمال کی ہیں۔ انھوں نے ناول کو ۲۱ ابواب میں تقسیم کیا ہے۔ ناول کے پلاٹ اور کہانی کو سمجھنے کے لیے ان اکیس ابواب کو سمجھنا ضروری ہے کہ اسی کے ذریعے ناول اور اس کے بیانیے کو سمجھا جا سکتا ہے۔ ناول کا ہر باب ایک الگ داستان رکھنے کے باوجود ناول کی بنیادی کہانی یعنی حسن کی کہانی سے منسلک ہے۔ یہ اکیس ابواب درج ذیل ہیں۔

۱۔ اچٹتے خوف کی داستان
۲۔ حیرت کی ادارت
۳۔ کباڑ خانہ
۴۔ "عظیم نجات دہندہ" سے نجات۔ آؤ مٹھائی بانٹیں
۵۔ سوانگ پروڈکشنز
۶۔ انگمار برگ مین اور بلی وائیلڈر سوانگ پروڈکشنز کے دفتر میں
۷۔ کباڑ کمپلیکس
۸۔ جولیفا نٹو بمبالا اوفالی بمبالا
۹۔ چاہ پریاں والا سے سگ اندلس تک
۱۰۔ حکمت بہزاد
۱۱۔ اندر دیکھو۔ باہر دیکھو۔ فلم دیکھو

۱۲۔ حقیقت کا کچھ مریعنی مونتاژ کا کولاژ

۱۳۔ مخمل کے چراغ اور آبنوس کا ڈنڈا

۱۴۔ حسن کے وہ تین دن۔ کالی بھیڑ سے سورج مکھی تک

۱۵۔ زرد ہی زرد ہے۔ نظر، ناظر، نظارہ سب زرد ہے

۱۶۔ میلہ بھاگاں والا میں "تھانہ تھیٹر"

۱۷۔ سوانگ پروڈکشنز کی سٹار تھیٹر میں

۱۸ ۔ دیکھو۔ دیکھو۔ دیکھو۔ دوسروں والا کھوتا دیکھو

۱۹۔ پھوار

۲۰۔ گول میز کی کہانی

۲۱۔ خالی کو خالی سے پر کرو

یہ تمام ابواب اپنے موضوعات میں بھی خاصے معنی خیز ہیں اور اپنے اندر مشمولات کی بھی کسی حد تک عکاسی کرتے ہیں۔ پورے ناول کو سمجھنے کے لیے ناول کی کہانی کے ساتھ چلنا ضروری ہے تا کہ کہانی اور واقعات کو بھی سمجھا جا سکے اور ان میں موجود خلا کو بھی پر کیا جا سکے۔ نیز کہانی کے ساتھ چلنے سے پلاٹ کی پیچیدگی کو بھی بہتر سمجھا جا سکتا ہے۔

ناولحسن کی صورت حال۔ خالی جگہیں پر۔ کرو کی کہانی "اچٹتے خوف کی داستان" سے شروع ہوتی ہے جو ناول کے مرکزی کردار حسن رضا ظہیر سے متعلق ہے۔ ناول کا پہلا باب حسن رضا ظہیر کی زندگی کی مکمل کہانی بیان کرتا ہے۔ یہاں تک کہ موت تک کے واقعات اس باب میں بیان کر دیے گئے ہیں۔ مگر وہ کہانی جو مکمل نہیں ہے جس نے آگے چل کر پورا ناول بننا ہے اور یوں ناول کی یہ کہانی آگے بڑھتی ہے۔ مصنف ناول کی پہلی ہی سطر میں حیرت کا عنصر برقرار رکھنے کے لیے ناول کا آغاز یوں کرتا ہے۔

حسن رضا ظہیر کو وہ واقعہ عمر بھر کی "اچٹتی منظر بینی" کے بعد پیش آیا۔[۸]

قاری تجسس میں مبتلا ہو کر آگے بڑھتا ہے اور دیکھنا چاہتا ہے کہ وہ واقعہ کیا ہے ؟جو عمر بھر کے بعد اچانک پیش آ گیا ہے۔ مصنف اس واقعے کو آگے بڑھانے سے پہلے اچانک کہانی میں تجسس پیدا کرنے کے لیے قاری کو کہانی کے بنیادی کردار حسن رضا ظہیر کے حالات و واقعات کے بارے میں بتاتے ہیں کہ کس طرح اسے ایک مالیاتی کمپنی

میں اکاؤنٹنٹ کی ملازمت ملتی ہے۔ یہ فیکٹری شہر سے باہر واقع ہے جس میں آنے جانے کے لیے حسن رضا ظہیر کمپنی کی وین استعمال کرتا ہے۔ یہیں آنے جانے سے حسن رضا ظہیر کو "اچٹتی منظر بینی" کی عادت پڑتی ہے۔ حسن رضا ظہیر کی یہ عادت صرف اچٹتی منظر بینی تک نہیں رہتی ہے بلکہ حسن رضا ظہیر اپنی مرضی سے واقعات میں رنگ بھرنا شروع کر دیتا ہے۔ بعض واقعات کے لیے حسن رضا ظہیر نے خود سے خوف زدہ کرنے والی کہانیاں بھی تخلیق کر لیتا ہے۔ مثلاً وہ کہانیاں کچھ اس طرح کی ہیں کہ حسن کہیں جارہا ہوتا ہے راستے میں ایک ورکشاپ میں کھڑی ایک ڈھانچہ بنی کار جس کے ڈیش بورڈ پر ایک کتاب پچھلے دس سال سے ویسی کی ویسی رکھی ہے۔ جو حسن کے لیے خوف کا باعث بن جاتی ہے۔ حسن اس خوف کو خود سے کہانی بنا کر ختم کر لیتا ہے اس لیے کہ بہت جلد حسن پر یہ حقیقت کھل جاتی ہے کہ وہ ان واقعات کی خالی جگہیں پر کر سکتا ہے۔ حسن چیزوں کے پیچھے چھپے اصل محرکات کو سمجھ سکتا ہے اور یہ اصل حسن کی اپنی بنائی ہوئی ہے وہ خود سے کہانیاں تراش کر خالی جگہیں پر کر سکتا ہے۔ مثلاً ایک جگہ اسے کھلی کھڑکی میں سے شکستہ آئینہ اور جمے خون کی لکیریں نظر آتی ہیں لیکن حسن یہ مسئلہ بھی اپنی کہانیوں کی مدد سے حل کر لیتا ہے۔

مصنف نے کہانی کا بیانیہ ایسے تشکیل دیا ہے کہ قاری شش و پنج میں مبتلا ہو جاتا ہے مثلاً موخر الذکر واقعات کا تذکرہ کرنے سے پہلے راوی حسن رضا ظہیر کی زندگی کے ساتھ چلنے کا کہتے ہیں مگر اس کے بارے میں پیش کی گئی روایات درست ہیں یا نہیں، کسی کو معلوم نہیں۔ یہ واقعات بھی جن کی خالی جگہیں حسن نے پر کی ہیں، وہ واقعات بھی راوی نے فرض کیے ہیں۔ شاید حسن رضا ظہیر کو زندگی میں ایسے واقعات پیش ہی نہ آئے ہوں۔ شاید یہ سب راوی کے تخیل کی پیداوار ہو اور اس نے خود سے یہ واقعات بیان کر دیے ہوں۔

حسن رضا ظہیر کی یہ خوبی ہے کہ وہ واقعات کو بھولتا نہیں ہے لیکن وہ واقعات کے خالی پن کو برداشت کرنے کی صلاحیت نہیں رکھتا ہے، اسی لیے وہ چیزوں سے بھی نظریں نہیں ملا پاتا ہے۔ لہٰذا حسن رضا ظہیر چیزوں کے خالی پن کو ان کے آگے پیچھے اپنی مرضی کے واقعات ترتیب دے کر مکمل کر لیتا ہے۔ اس کے علاوہ حسن رضا ظہیر واقعات کی خالی جگہوں کو ذہنی طور پر مختلف امکانات سے پورا کرنے کی کوشش میں لگا رہتا ہے۔ مثلاً ایک دفعہ اس کو ایک کچے دیہاتی مکان کی چھت پر ایک چھتے ہوئے کونے میں ایک تھری پیس مردانہ سوٹ لٹکا ہوا نظر آتا ہے اور حسن کی اچٹتی نظر اس پر اٹکتی ہے اسے یہ بات عجیب نظر آتی ہے کہ اس ٹوٹے پھوٹے مکان کے مکان پر یہ تھری پیس سوٹ کیا کر رہا ہے؟ مگر وہ اپنے آپ کو خوف سے نکالنے کے لیے مختلف واقعات ترتیب دیتا ہے مثلاً وہ سوچتا ہے کہ یہ کچا ٹوٹا پھوٹا دیہاتی مکان اغوا برائے تاوان وصول کرنے والوں کا اڈا ہو سکتا ہے۔ جنھوں نے کسی امیر آدمی کو اغوا

کر کے اس مکان میں رکھا ہو گا۔ اور تاوان وصول کرنے کے باوجود اسے قتل کر دیا ہو گا۔ ہو سکتا ہے یہ تھری پیس سوٹ اسی شخص کا ہو۔ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ اغوا کرنے کے بعد اسے تھری پیس سوٹ کے بجائے عام کپڑے پہنائے گئے ہوں اور اس کا سوٹ وہیں لٹکتا چھوڑ دیا گیا ہو اس لیے کہ اغوا کرنے والوں کا خیال ہو گا کہ اسے یہاں کوئی نہیں دیکھ سکتا۔ لیکن حسن سوچتا ہے کہ اگر پانچ سیکنڈ کے لیے ہی کوئی شخص ادھر نیچے سڑک سے گزرے تو وہ اس سوٹ کو لٹکا ہوا دیکھ سکتا ہے پھر وہ مزید ممکنہ امکانات پر غور کرتا ہے۔ اور سوچتا ہے کہ یہ سوٹ کسی درزی کا بھی ہو سکتا ہے یہ سوٹ کسی سٹیج پر اداکاری کرنے والے اداکار کا بھی ہو سکتا ہے۔ آخر میں حسن سوچتا ہے کہ یہ سب اس کی نظر کا دھوکہ بھی ہو سکتا ہے اور نظر کا دھوکہ حسن کے لیے کسی بھی منظر کا متبادل منظر نامہ ہوتا ہے۔ کیوں کہ وہ اس کے ذریعے اپنے آپ کو خوف ناک حادثات کی لپیٹ میں جانے سے بچا لیتا ہے اسی طرح حسن نے جو ایک بند گوبھی کے بھرے ٹرک میں انسانی سر سے مشابہ کوئی چیز دیکھی ہے اس کے متعلق بھی فرضی گمان کر لیا ہے کہ یہ انسانی سر سے مشابہ گوبھی ہے، یا پھر انسان ہے جو گوبھی کے درمیان آڑھا ترچھا لیٹا ہوا ہے اور آخر میں حسن یہی فرض کرتا ہے کہ یہ سب حسن کی نظر کا دھوکہ بھی ہو سکتا ہے۔

دراصل یہاں مصنف کہانی کو طول دینے کے لیے اور حسن رضا ظہیر کی "ذاتی حقیقی زندگی" کو بیان کرنے کے لیے ان واقعات کا سہارا لیتا ہے حالانکہ حسن رضا ظہیر کی زندگی اتنی بھی ناکام اور عدم اعتماد کا شکار نہیں ہے۔ جیسا راوی نے اسے پیش کیا ہے اس کے پاس ایک کامیاب ملازمت ہے، گھر، گاڑی، بچے اور ان کا شاندار مستقبل ہے اور سب سے بڑھ کر یہ کہ حسن رضا ظہیر ان سب سے مطمئن ہے۔

ایک دن اچانک وہ واقعہ پیش آ جاتا ہے جس کا تذکرہ ناول کی پہلی سطر میں کیا گیا ہے اور وہ واقعہ یہ ہے کہ کمپنی میں پچیس سال تک اکاؤنٹنٹ کی ملازمت کرنے کے بعد حسن رضا ظہیر کو اس کی بہترین کارکردگی پر ترقی دے کر ہیڈ اکاؤنٹنٹ بنا دیا جاتا ہے۔ یہ ترقی ویسے تو بہت شاندار ہے مگر ترقی کے ساتھ ساتھ کمپنی حسن کا تبادلہ بھی گاؤں سے شہر کر دیتی ہے اور اسے شہر کے ہیڈ آفس منتقل کر دیتی ہے۔ اس ترقی میں حسن رضا ظہیر کی تنخواہ اور مراعات میں بھی اضافہ کر دیا جاتا ہے۔ لیکن حسن اس ترقی سے خوش نہیں ہے۔ اس لیے وہ یہ سوچتا ہے کہ وہ اپنی کمپنی کے ایم۔ ڈی سے بات کرے گا کہ اس کو یہ ترقی اور مراعات نہیں چاہیے مگر اس سے قبل کہ وہ یہ بات کرتا اس کی پر اعتماد فیملی کو اس بات کا پتا چل جاتا ہے۔ وہ حسن کو اس کے ارادے سے باز رکھتے ہیں اور اس کا اعتماد جیت لیتے ہیں۔ خاندان کے افراد حسن کو اس بات پر قائل کر لیتے ہیں کہ اس کو یہ ترقی اور ٹرانسفر قبول کر لینا چاہیے۔

یہ ٹرانسفر کا واقعہ حسن کی زندگی کو دو طرح سے متاثر کرتا ہے ایک تو یہ کہ حسن رضا ظہیر پچیس سال تک ایک جگہ سے مانوس ہو چکا ہے اور وہ جگہ اسے متاثر بھی کرتی ہے۔ روزانہ پندرہ کلو میٹر صبح اور پندرہ کلو میٹر شام جو سفر کر کے آنا ہے اس سے یک لخت محروم ہو گیا ہے اور اس محرومی نے حسن رضا ظہیر کو صدمے سے دوچار کر دیا ہے۔ جسے مصنف نے "مثالی حقیقی صدمہ" کی اصطلاح سے واضح کرتے ہوئے کہا کہ:

مثالی حقیقی صدمہ "وہ ہے جسے آپ اپنے سے ایک فرد بھی آگے نہ لے جا سکیں۔[۹]

اس صدمے کا اثر حسن کی ذہنی، جسمانی، جذباتی اور بصری زندگی پر پڑتا ہے ۔ یہاں تک کہ وہ مسلسل پریشان رہنے لگتا ہے اور اپنی کمپنی کے ڈاکٹر سے طبی معائنہ بھی کراتا ہے۔ حسن ڈاکٹر کو اپنی صورت حال سے آگاہ نہیں کر سکتا ہے اور صرف یہ کہتا ہے کہ اسے بے خوابی، گردن میں کھنچاؤ اور آنکھوں میں درد کی شکایت ہے۔ ڈاکٹر مرض کے مطابق اس کو دوا دیتا ہے۔ معائنے کے ایک دن بعد جب وہ کمپنی کے آڈٹ کے لیے دور افتادہ مقام پر لگتا ہے تو حسن رضا ظہیر کی زندگی میں عجیب واقعہ پیش آتا ہے جب وہ تین دن کے لیے لاپتہ ہو جاتا ہے وہ تین دن کہا جاتا ہے؟ اور کیا کیا کرتا ہے؟ ان واقعات کا حسن کی زندگی پر کیا اثر پڑتا ہے؟ ان سب کی تفصیل مصنف نے ابتدائی کہانی میں شامل کرنے کے بجائے ناول کے درمیان میں بیان کیا ہے۔ یہ تفصیل بھی مکمل نہیں بلکہ مبہم ہے۔ حسن رضا ظہیر تین دن کی اتفاقیہ رخصت کے لیے درخواست دے دیتا ہے اور ان دنوں کے بارے میں چپ سادھ لیتا ہے

-

ٹرانسفر کے واقعے نے حسن کو جو دوسری سطح پر متاثر کیا وہ یہ ہے کہ حسن کی گاڑی جو اسے شہر کے ہیڈ آفس لے کر جاتی ہے وہ کسی مخصوص راستے کی پابند نہیں ہے اور مختلف مقامات سے گزرتی رہتی ہے۔ انھی مقامات میں سے ایک مقام قبرستان بھی ہے جہاں سے حسن کی گاڑی گزرتی ہے۔ یہ قبرستان شہر کے بیچوں بیچ واقع ہے جہاں سے ایک سڑک گزرتی ہے اور گاڑیوں کے مسافر ایک لمحے کے لیے ہی سہی قبریں دیکھ کر متاثر ضرور ہوتے ہیں۔ بعض اوقات کچھ لوگوں کے لیے یہ قبریں پریشانی کا باعث بھی بنتی ہیں جیسا کہ یہ قبرستان حسن رضا ظہیر کے لیے پریشانی کا سبب بن جاتا ہے۔ ایک دن چلتے چلتے حسن رضا ظہیر قبرستان کے کتبوں کو دیکھنے لگتا ہے اس کی نظر بہت سے کتبوں پر پڑتی ہے ان کتبوں میں حاجی الیاس بٹ، مرقد والدہ، شہید کپتان نور الٰہی، ڈاکٹر الیاس احمد، رشیدہ بی بی، انوار الحق، نور فاطمہ، محمد طارق صدیقی، رحمٰن ملک، عالیہ بیگم، چودھری قدرت اللہ کے کتبے شامل ہیں۔

یہاں مصنف نے کافی نام استعمال کیے ہیں جو پاکستان کی مشہور شخصیات ہیں۔ مثلاً رحمٰن ملک۔۔۔۔ تو کیا

مصنف اپنے بیانیے میں ان اہم شخصیات کو قبور میں مقید دیکھ رہا ہے؟ اس بیانیے کی توثیق اس بات سے بھی ہوتی ہے کہ آگے چل کر مصنف نے نئی قبروں کے کتبوں میں ایک نام مرزا اطہر بیگ کا بھی شامل کیا ہے۔ جو خود مصنف کا اپنا نام ہے۔ ان ہی ناموں میں حسن رضا ظہیر اپنا نام بھی دیکھتا ہے۔ حسن کے نام کی بھی ایک معنویت ہے پاکستانی تاریخ کے پہلے سیاسی مقتول کا نام حسن ہے (اس کی تفصیل آگے چل کر حسن کے کردار کے ساتھ بیان کی گئی ہے)۔ حسن کا کتبے کو دیکھنا ہی وہ لمحہ ہے جب حسن رضا ظہیر اس اچٹتی منظر بینی میں حقیقی واقعے کا متلاشی ہے۔ وہ دیکھنا چاہتا ہے کہ ان واقعات کی اصل حقیقت کیا ہے ورنہ اس سے قبل تو وہ واقعات میں تخیلی رنگ بھر کر مطمئن ہو جاتا ہے۔

جب حسن رضا ظہیر پہلی مرتبہ اس کتبے کو دیکھتا ہے تو چیخنا چاہتا ہے کہ گاڑی کو اس جگہ روکا جائے۔ کیونکہ اس صورت حال میں وہ مکمل کتبہ دیکھ سکتا ہے۔ مگر وہ چیخ کا شور اس کے اندر دب جاتا ہے۔ پھر گاڑی کئی روز اس قبرستان سے نہیں گزرتی ہے۔ انھی دنوں حسن رضا ظہیر کی کمپنی اپنے نظام کو کمپیوٹرائزڈ کرنے کے لیے نوجوانوں کو بھرتی کرتی ہے۔ کمپنی حسن رضا ظہیر کو جو آفرز دیتی ہے ان میں سے پہلی یہ ہوتی ہے کہ حسن قبل از وقت ریٹائر منٹ لے لے یا پھر وہ کمپنی کے شہر والے دفتر میں زیادہ معقول مراعات پر چلا جائے۔ حسن رضا ظہیر دوسری آفر کو مان لیتا ہے مگر اس کے گھر والے اس معاملے میں مداخلت کر کے اسے قائل کر لیتے ہیں کہ وہ قبل از وقت ریٹائر منٹ لے لے اور وہ ایسا ہی کرتا ہے۔ ایک طوفانی رات میں پراپرٹی ڈیلر ان کے پاس کچھ لوگوں کو لے کر آتا ہے۔ جن کے ہاتھ وہ اپنا پرانا مکان بیچ دیتا ہے۔ تاکہ وہ اپنے پلاٹ پر نیا مکان تعمیر کر سکے اور اس کی بیٹی کا مناسب جہیز بھی بن جائے۔ اسی طوفانی رات حسن رضا ظہیر گھر سے نکل کر قبرستان کی جانب چل پڑتا ہے تاکہ اپنے نامختتم تحیر کو مطمئن کر سکے۔ حالانکہ اس سے قبل وہ واقعات کو ہمیشہ خالی جگہوں سے پر کرتا ہے۔ اب بھی وہ ایسا کر سکتا ہے۔ مثلاً وہ یہ بھی سمجھ سکتا ہے کہ کتبے پر لکھا نام اس کی نظر کا دھوکہ ہو سکتا ہے یا نام کے تینوں حرف میں کوئی فرق ہو جو فاصلہ ہونے یا پھر گاڑی کی تیز رفتاری کی وجہ سے نظر نہیں آتا ہے مثلاً حسن، محسن، احسن ہو سکتا ہے۔ رضا، ضیا، شفا، عطا ہو سکتا ہے اور ظہیر، صغیر، سفیر، امیر، کبیر، دستگیر کچھ بھی ہو سکتا ہے۔ مگر نجانے کیوں حسن رضا ظہیر ایسا نہیں کرتا ہے اور اس ناقابل یقین کتبے کو دیکھنے چل پڑتا ہے۔ شاید اس لیے کہ اس کے ذہن میں پہلی مرتبہ احتجاج ابھرتا ہے کہ ایسا کیسے ہو سکتا ہے کہ تینوں نام اتنے ملتے جلتے ہوں۔ اس لیے وہ قبرستان میں ٹارچ لے کر اس قبر کے قریب پہنچ جاتا ہے۔ اس نے یہاں کتبے پر اپنا نام لکھا دیکھا ہے۔ کتبے پر کندہ تاریخ پیدائش بھی وہی ہے جو حسن رضا ظہیر کی ہے۔ ایسا ممکن نہیں کہ دنیا میں ایک ہی جیسے ہم نام ہوں۔ ان کے والد بھی ہم نام ہوں اور ان کی تاریخ پیدائش بھی ایک

جیسی ہو۔ اب حسن نے ڈرتے ڈرتے کتبے پر کندہ تاریخ وفات دیکھی اور وہ خوف کے مارے وہیں ڈھیر ہو جاتا ہے۔ کیونکہ تاریخ وفات بھی عین وہی ہے جو تاریخ پیدائش ہے۔ تمام عمر واقعات کے خلا کو اپنی مرضی سے پر کرنے والے حسن رضا ظہیر کے لیے کتبہ اور اس کی تحریر موت کا عندیہ ثابت ہوتی ہے۔ نجانے کیوں وہ یہاں یہ نہیں سوچ سکا کہ کئی بچے جس دن پیدا ہوتے ہیں اسی دن مر بھی جاتے ہیں۔ حسن رضا ظہیر کچھ بھی سوچنے سے پہلے ہی دنیا سے چلا جاتا ہے۔

بظاہر حسن رضا ظہیر کی یہ کہانی یہیں ختم ہو جانی چاہیے۔ لیکن ناول کی کہانی چلتی رہتی ہے۔ مصنف نے کہانی کو آگے بڑھاتے ہوئے حسن کی حیرانی کے بارے میں خیالات کا اظہار کرتے ہوئے کہا ہے کہ حسن رضا ظہیر کی یہ حیرانی محض حیرانی نہیں۔ بلکہ اس حیرانی کے لیے لفظ "حیرانیہ" مختص ہونا چاہیے۔ کیونکہ اسی کے ذریعے حسن کی صورت حال کو سمجھنے میں مدد مل سکتی ہے اور اس صورت حال کو سمجھنے کے لیے فلم ایڈیٹنگ کو سمجھنا ہو گا۔ دراصل مصنف نے کہانی کو آگے فلمی دنیا میں لے کر جانا ہے اور قاری کو اس ساری دنیا سے روشناس کرانا ہے۔ اس لیے مصنف حسن کی صورت حال سمجھانے کے لیے فلمی تکنیک کا سہارا لیتا ہے۔ جیسے فلمی مدیر بصری اور صوتی مناظر کے لاتعداد ٹکڑوں میں ایک مخصوص ترتیب کو یقینی بنا کر اس تجربے کی تخلیق کرتا ہے جس سے فلم کامیاب بنتی ہے لیکن فلم بھی حیرانیے کو ظاہر نہیں کرتی۔ اس لیے کہ حیرانیہ آغاز و انجام کے بغیر بھی جاری رہتا ہے جیسا کہ حسن کی کہانی بظاہر ختم ہونے کے بعد بھی جاری ہے اور جاری رہنے کے باوجود ختم ہو چکی ہے۔

اس کہانی کو آگے بڑھانے کے لیے مصنف بار بار ایک ہی بات دہراتا ہے کہ آگے آنے والے واقعات حسن رضا ظہیر کی زندگی کے واقعات کی ترتیب کے مطابق نہیں بلکہ دیکھا جائے تو پورے ناول میں ہی واقعات کا پھیلاؤ حد سے زیادہ ہے اور ان میں کوئی منطقی ربط بھی نظر نہیں آتا۔ آگے آنے والے واقعات کی تفصیل بھی منطقی ربط کے بغیر چلتی رہتی ہے۔

حسن رضا ظہیر کی کہانی کے ساتھ ساتھ دو ضمنی کہانیاں ناول میں چلتی ہیں۔ جن میں ایک کباڑ کمپلیکس کی کہانی ہے اور دوسری سوانگ پروڈکشنز کی۔

کباڑ کمپلیکس کا مالک ارشاد کباڑیا ہے۔ جو دنیا بھر کے کباڑ جمع کرنے والے شخص کے طور پر مشہور ہے۔ ناول میں کا تعارف بھی حسن رضا ظہیر کی اچٹتی منظر بینی کے تسلسل سے سامنے آتا ہے۔ ایک دن حسن ارشاد کباڑیے کی دکان کے سامنے سے گزرتا ہے تو دیکھتا ہے کہ وہ ایک خوبصورت بوتل سے گرد صاف کر رہا ہے۔ ارشاد کباڑیا

چیزوں کی قدر و قیمت خوب پہچانتا ہے۔ لیکن وہ اس بوتل کا پس منظر نہیں جانتا ہے۔ چنانچہ مصنف بوتل کی پوری تاریخ کو بیان کرتا ہے کہ کس طرح وہ سبز پرتگالی شراب کی بوتل اشرف کے صاحب تک پہنچتی ہے۔ اشرف خالی رنگین ڈبوں، رسالوں اور متنوع اشیا کے ساتھ اس بوتل کو بھی ارشاد کباڑیے کو بیچ دیتا ہے ۔ یہ بوتل اپنے پیچھے پیزارو خاندان کی پوری تاریخ رکھتی ہے جس کا تفصیلی ذکر ناول میں موجود ہے۔ کباڑیے کی دکان میں حسن دیکھتا ہے کہ دو اشخاص داخل ہوتے ہیں جو انتہائی پریشان ہوتے ہیں اور کسی گم شدہ چیز کو ڈھونڈنے آئے ہیں اور وہ کہتے ہیں کہ اگر وہ چیز نہ ملی تو بڑی تباہی ہو گی۔ حسن اسے آگے کچھ نہیں سن پاتا اور وہ اپنی خالی۔ جگہیں۔ پر۔ کرنے والی صلاحیت سے خود ہی اندازہ لگاتا ہے کہ وہ قیمتی چیز کوئی جائیداد کے کاغذات ہوں گے یا وہ قیمتی چیز کوئی پرائز بانڈ بھی ہو سکتا ہے ۔یوں وہ خود کو مطمئن کرتا ہے۔ جب حسن کی گاڑی آگے بڑھ رہی ہوتی ہے تو حسن دیکھتا ہے کہ کباڑیے کے پاس آنے والے دونوں اشخاص میں سے ایک بے ہوش ہو گیا ہے۔

راوی اس طرح کے واقعات کو شروع میں آدھا ادھورا بیان کر کے تجسس پیدا کرتا ہے تاکہ قاری کی دلچسپی بر قرار رہے۔ اور ان تمام واقعات کی تفصیل بہت آگے جا کر کہانی میں آتی ہے۔ حسن آگے بڑھ جاتا ہے مگر کہانی ان کرداروں کے ساتھ ہی آگے چلتی ہے۔

بے ہوش ہونے والا شخص پروفیسر صفدر سلطان ہے اسے جس سلیپنگ بیگ پر لٹایا گیا ہے وہ غنچہ گل نامی شخص نے ارشاد کباڑیے کو فروخت کیا ہے۔ ارشاد کباڑیا اس سلیپنگ بیگ کی اصل حقیقت سے واقف نہیں ہے یہ حقیقت بھی راوی ہی قاری تک پہنچاتا ہے کہ دراصل یہ بیگ پال رش مور کا ہے جو فلم کے کاروبار سے منسلک ہے اور وہ کوہ پیمائی علاقے پر لوکیشن دیکھنے کے بعد اسے پاکستان کے شمالی علاقہ جات میں بھول جاتا ہے۔ یوں یہ بیگ ارشاد کباڑیے تک پہنچ جاتا ہے۔ اس بیگ پر بے ہوش ہونے کے بعد پروفیسر صفدر سلطان کو لٹایا جاتا ہے۔

صفدر سلطان عمرانیات کا پروفیسر اور ایک مفکر بھی ہے اس نے ہائیڈل برگ یونی ورسٹی سے تعلیم کے دوران مختلف مفکرین اور مغربی روشن خیالی کی تحریک کو بغور پڑھا ہے اور وہ اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ اس کو خرد افروزی پر ایک مقالہ لکھنا چاہیے جس کا تذکرہ وہ اپنے شاگرد سعید کمال سے کرتا ہے۔ سعید کمال پروفیسر صفدر سلطان کا ذہین و فطین شاگرد ہے ۔ وہ وزارت خارجہ میں ڈپٹی سیکرٹری بھی ہے۔ وہ خرد افروزی کے موضوع پر اپنے پروفیسر سے شاندار بحثیں بھی کرتا ہے ۔ پروفیسر صفدر سلطان جب مقالہ لکھنا شروع کرتا ہے اور بارہ ابواب اور چار سو اکاون صفحات پر مشتمل دستی مسودہ تیار کر لیتا ہے تو پروفیسر کو سرکاری مکان مل جاتا ہے جس میں شفٹنگ کے لیے گھر کی فالتو

چیزوں کو ردی میں بیچ دیا جاتا ہے۔ جس میں غلطی سے پروفیسر کا یہ مسودہ بھی شامل ہو جاتا ہے۔ اب وہ اس مسودے کو ڈھونڈنے ارشاد کباڑیے کی دکان میں آتا ہے۔ ارشاد کباڑیا اس بات پر خوش ہے کہ وہ کاغذوں کا بنڈل ایک مسودہ ہے ایک قیمتی دستاویز۔ جسے اس نے چھپا لیا ہے۔ شاگرد سعید کمال کے چہرے پر بھی اس مسودے کے گم ہو جانے پر ایک عیارانہ مسکراہٹ ہے۔ اب ارشاد کباڑیے کو اندازہ ہوا کہ ردی میں آنے والی ہر چیز ردی نہیں ہوتی ہے بلکہ کچھ چیزیں انتہائی قیمتی ہوتی ہیں۔ وہ سوچتا ہے کہ اس مسودے کے بارے میں اپنے ساتھی جبار جمع کرنے والے کو بتائے گا۔

جبار جمع کرنے والا عجیب وغریب چیزیں جمع کرتا رہتا ہے۔ وہ چوک خداداد میں "عظیم نجات دہندہ" سے نجات کی خوشی میں بانٹی گئی مٹھائی جمع کرنے میں لگا ہوتا ہے جب حسن حیران ہو کر اس کی جانب دیکھتا ہے۔ بہت سے دوسرے لوگ بھی اس کو حیرانی کی نظر سے دیکھتے ہیں۔ جبار میگا فون پر سب سے کہتا ہے کہ اسے حیرانی کی نگاہ سے نہ دیکھیں۔ وہ پاگل نہیں ہے اسے چیزیں جمع کرنے کا شوق ہے۔ اس لیے اس نے بہت سی مختلف اشیا جمع کی ہیں جن میں بوتلیں، بوتلوں کے ڈھکن، چاقو، درختوں کے بیج، تالے، چابیاں، استعمال شدہ جوتوں کے تسمے۔ یہاں تک کہ عظیم رہنماؤں کی ذات اور ان کے جسم سے متعلق اشیا بھی جمع کرتا ہے۔ جبار کا تعلق ارشاد کباڑیے سے ہے۔ وہ دونوں مل کر کباڑ کمپلیکس چلا رہے ہیں۔ جبار کے پاس ایک میگا فون ہے۔ وہ میگا فون جس کی کہانی کوئی نہیں جانتا ہے۔ اس میگا فون کی کہانی بھی راوی ہی بیان کرتا ہے۔

راوی ناول کی کہانی میں مداخلت کرتے ہوئے کہتا ہے کہ اس میگا فون کی کہانی کوئی نہیں جانتا ہے لیکن ہم جانتے ہیں۔ چنانچہ وہ میگا فون کی پوری کہانی سناتا ہے کہ یہ جاپانی میگا فون کچھ سال پہلے ولسن اینڈ کڈ نامی کمپنی کی وساطت سے یہاں پہنچتا ہے۔ تین سال تک قانون نافذ کرنے والے ادارے کے پاس رہتا ہے۔ اب عظیم نجات دہندہ سے نجات کی خوشی میں ہونے والے ہنگاموں کے بچاؤ سے مدد کے لیے جو سامان نکالا جاتا ہے اس میں یہ میگا فون بھی شامل ہے۔ جو بعد میں پولیس کے فالتو سامان کے ساتھ نیلام کر دیا جاتا ہے۔ جہاں سے اسے لکی سٹار تھیٹر کا مالک شمشاد ایرانی خرید لیتا ہے۔ اس طرح یہ میگا فون سرکس میں استعمال ہونے لگتا ہے۔ جبار جب سرکس میں جاتا ہے تو سرکس کا بونا یہ میگا فون جبار کو دے دیتا ہے۔ یوں یہ میگا فون جبار کے پاس آجاتا ہے تب سے وہ اس میگا فون کو مختلف اعلانات کے لیے استعمال کرتا ہے۔ حسن رضا ظہیر اور سیفی جب اسے پہلی مرتبہ دیکھتے ہیں تو وہ اسی میگا فون پر اعلان کر کے مٹھائی جمع کر رہا ہوتا ہے۔

راوی نے ناول کی کہانی میں انسانوں کے ساتھ چیزوں کی کہانی بھی بیان کی ہے۔ میگا فون کے بعد دوسری کہانی "کاٹ کر اتاری گئی انگوٹھی کی کہانی" ہے۔ جو ہنگامے کے دوران اے ایس پی سعید کمال کے ہاتھ سے کاٹ کر اتاری گئی ہے۔

اسی طرح بے شرمی کے پیپر ویٹ کی کہانی ہے۔ اس پیپر ویٹ کی کہانی بھی راوی سناتا ہے کہ یہ پیپر ویٹ زونل منیجر سعید کمال کو اس کی منگیتر انیلا بلال نے اٹلی سے لا کر دیا ہے۔ اس پیپر ویٹ پر برہنہ مردوں اور عورتوں کی تصاویر بنی ہیں۔ ہنگامے کے دوران یہ پیپر ویٹ فسادیوں کے ہاتھ لگتا ہے جسے وہ پولیس کو مارنے کے لیے استعمال کرتے ہیں۔ یوں یہ پیپر ویٹ پولیس میں کام کرنے والے حوالدار صفدر سلطان کو مل جاتا ہے جسے وہ سنبھال لیتا ہے۔

اسی ہنگامے میں سیفی (فلم اداکار) جبار کو دیکھتا ہے کہ یہ عجیب و غریب شخص مٹھائی کیوں جمع کر رہا ہے؟ اور اس مرحلے پر ناول میں دوسری ضمنی کہانی یعنی سوانگ پروڈکشنز شروع ہوتی ہے۔ جس میں فلم کے پانچ بنیادی ارکان کا مکمل تعارف ہے۔ ڈائریکٹر سعید کمال۔ رائیٹر سیفی (جو ہر وقت کچھ نہ کچھ لکھتا رہتا ہے بلکہ بقول اس کے گھسیٹتا رہتا ہے)۔ رائیٹر کم ایکٹر انیلا بلال۔ کیمرہ مین ماسٹر یاسین۔ سیٹھ صفدر سلطان اور بابا خوشیا (جو براہ راست فلم سے تعلق نہیں رکھتا)۔ ان سب کو ناول کا راوی تفصیل سے بیان کرتا ہے۔

سوانگ پروڈکشنز کے اس حصے سے کہانی نثری بیانیے سے بدل کر فلم کی صورت میں آجاتی ہے۔ یعنی ناول کی کہانی میں ایک مکمل فلم بنتی دکھائی گئی ہے۔ ناول کے کردار، مکالمے، منظر سب کے سب فلمی دنیا کی عکاسی کرتے ہیں۔ آگے کی زیادہ تر کہانی ڈائیلاگ کی صورت میں چلتی ہے۔ سیفی جبار (جمع کرنے والا) کے متعلق اپنے ڈائریکٹر سعید کمال کو بتاتا ہے اور کہتا ہے کہ اس کردار سے انھیں اپنی فلم مکمل کرنے میں بہت مدد ملے گی۔ سعید کمال بھی یہی سوچتا ہے کہ یہ فلم ویسی ہی بنے گی جیسی اس نے سوچ رکھی ہے یعنی سرئیلسٹ۔

بابا خوشیا پوچھتا ہے یہ سرئیلسٹ کیا ہے؟ یہاں ناول میں سرئیلزم کی پوری تاریخ سمیٹ دی گئی ہے۔ پھر سرئیلسٹ سے پہلے دادا ازم کی بھی پوری روایت بیان کی گئی ہے۔ راوی کے نزدیک دادا ازم وہ ہے جس نے خرد افروزی کو مکمل طور پر ختم کر دیا ہے۔ آرٹ، فن، ادب، موسیقی، منطق، عقل ہر چیز کو تباہ و برباد کر کے رکھ دیا ہے۔ سرئیلزم اسی دادا ازم سے جنم لے کر آگے بڑھتی ہے۔ جہاں حقیقت ختم ہوتی ہے تو وہاں سرئیلزم بن جاتی ہے۔ بلکہ بقول مرزا اطہر بیگ:

Realism جب آپے سے باہر ہو جاتی تو سرئیلسٹ ہو جاتی ہے۔ [۱۰]

ناول کے اس حصے میں یوں لگتا ہے قاری ناول نہیں بلکہ تاریخ کی کوئی کتاب پڑھ رہا ہے جس میں سرئیلزم کی پوری تاریخ سمیٹ دی گئی ہے۔

یہیں سے سوانگ پروڈکشنز کی فلمی کہانی چلتی ہے اور پھر کباڑ کمپلیکس کو فلمی صورت میں ناول میں سامنے لایا جاتا ہے۔ جس میں کہانی سے زیادہ منظر کشی کی گئی ہے۔ جگہ جگہ مختلف اشیا کے ڈھیر نظر آتے ہیں۔ اسی ڈھیر کے پاس جبار کا کتا ہوپ لیٹا ہے۔ جو بقول جبار کے مختلف اشیا کو محفوظ کرنے کا قدرتی نظام ہے۔ یعنی چھ سات کلو مٹھائی کھا جانا۔ تہواروں کا بچا کھچا سب کھا جانا۔ اسی لیے ہوپ کی جسامت عام کتوں کے مقابلے میں بہت زیادہ ہے۔ ناول کا ایک پورا حصہ یعنی باب پانچ سے باب آٹھ تک فلم کی صورت میں چلتا رہتا ہے اور فلم بنانے کے منصوبے کے گرد گھومتا رہتا ہے۔

ناول کی کہانی کبھی فلمی مناظر اور کبھی کباڑ کمپلیکس کی صورت میں آگے بڑھتی ہے۔ سوانگ پروڈکشنز کا دفتر جس درانی بلڈنگ میں واقع ہے۔ اس کے پاس چاہ پریاں والا کا مزار اور قبرستان بھی ہے۔۔ ناول میں یہ نام چاہ پریاں والا بھی ایک سرریئلی فضا پیدا کر رہا ہے۔ ایک دفعہ رات کے ایک بجے جب یہ سوانگ پروڈکشنز کا گروہ دفتر سے نکل کر چاہ پریاں والا کی طرف نکلتا ہے۔ اس قبرستان میں انھیں چار مشکوک آدمی نظر آتے ہیں۔ باباخوشیا انھیں دیکھ کے ڈر جاتا ہے اور بار بار ایک ہی بات دہراتا ہے کہ یہ ہوائی چیزیں ہیں۔ انیلا کے چہرے پر بھی خوف کی پرچھائی ہے مگر سیفی اس صورت حال سے لطف اندوز ہوتے ہوئے آگے بڑھنے کی کوشش کرتا ہے اور دیکھتا ہے کہ ان چار جمع کرنے والوں میں سے ایک جبار جمع کرنے والا ہے۔ جبار سیفی کو بتاتا ہے کہ اس نے اب قبروں کی معلومات جمع کرنی شروع کر دی ہیں۔ مثلاً سب سے زیادہ ملحقہ پار کنگز والا قبرستان۔ کتبے۔ قبریں، وغیرہ وغیرہ۔

اسی دوران جبار انکشاف کرتا ہے کہ پانچ ہزار کتبوں میں ایک نام بھی صفدر سلطان کا نہیں۔ اس نام کے لوگ بہت کم ملتے ہیں۔ بلکہ جبار ہنستے ہوئے کہتا ہے کہ پروفیسر صفدر سلطان اور سیٹھ صفدر سلطان کو دیکھ کر لگتا ہے اس نام کے لوگ مرتے ہی نہیں۔ یہیں سے ناول میں انیلا اور سیفی کی محبت باقاعدہ نظر آنے لگتی ہے وہ یہیں چاہ پریاں کے بارے میں انیلا پری اور آدم زاد سعید کمال کی کہانی سنتے ہیں کہ کس طرح وہ محبت کو پانے کے لیے سخت آزمائش سے گزرنے کا فیصلہ کرتے ہیں لیکن وہ اس آزمائش کو پورا نہیں کر سکتے جس کی وجہ سے وہ دونوں پرندوں میں تبدیل ہو جاتے ہیں۔ اس طرح کی اساطیری کہانیاں ناول میں نیا پن اور معنی کی ایک اور سطح پیدا کرتی ہیں۔ اس طرح قاری اس کہانی سے بہت محظوظ ہوتا ہے۔

ناول کی کہانی میں ایک نیا موڑ حکمت بہزاد اور اقبال احمد عرف بالی کے کرداروں سے آتا ہے۔ حکمت بہزاد ڈائریکٹر سعید کمال کا استاد ہے جو فلم اور ثقافت پر اتھارٹی سمجھا جاتا ہے۔ حکمت بہزاد کا یہ خیال ہے کہ ناچ گانے میں ترقی کیے بغیر سائنس و ٹیکنالوجی میں بھی ترقی ممکن نہیں ہے کیونکہ ان کا یہ پختہ خیال ہے کہ تخلیق کے سوتے اپنی سرزمین سے ہی پھوٹتے ہیں خواہ وہ سائنس ہو یا آرٹ۔ ورنہ سب کچھ نقالی رہ جاتا ہے۔ حکمت بہزاد اپنے شاگرد سعید کمال سے اکثر اوقات اپنے نظریات کا تبادلہ کرتا رہتا ہے۔

اقبال احمد عرف بالی پروجیکشنسٹ ہے۔ اس کو بات بات پر گالی دینے کی عادت ہے۔ ابتدا میں تو وہ فلم دکھانے آتا ہے مگر آگے چل کر اس کا کردار ناول میں اہم ہو جاتا ہے۔ انھی کرداروں کے ذریعے ناول کی کہانی آگے بڑھتی ہے۔ بالی ایک فلم کی ریل چلاتا ہے۔ فلم کا نام ہے شمع اور شامہ۔ جو دو بہنوں کے گرد گھومتی ہے۔ جس کے کردار ہم نام ہیں اور کہانی عام فلم کی کہانی ہی لگتی ہے۔

ناول میں اس فلم کی کہانی کو ایسے بیان کیا گیا ہے جیسے یہ ایک مختصر افسانہ ہو جسے ایک ڈیڑھ صفحے میں بیان کر دیا گیا ہو۔ اس کو پڑھتے ہوئے یوں بھی لگتا ہے کہ ناول اپنی ڈگر سے ہٹ کر کسی اور جانب چل رہا ہے۔ مگر اچانک فلم کی پوری کہانی سنانے کے بعد راوی دوبارہ بالی کی جانب متوجہ ہو جاتا ہے جہاں بالی دوسری فلم لگا رہا ہوتا ہے۔ اس دوران ڈائریکٹر سعید کمال اپنے استاد حکمت بہزاد سے بہت خوش ہے اور پر امید ہے کہ اسے بہت جلد اعلیٰ عہدے پر نئی نوکری مل جائے گی۔

سیفی اور انیلا کا کردار ناول میں بطور ہیرو ہیروئن کے ظاہر ہوتا ہے۔ وہ اکثر ایک ساتھ ہی نظر آتے ہیں۔ ایک دن وہ ایک پارک میں بیٹھے ہوتے ہیں انھیں سٹوڈیو جانے کی کوئی جلدی نہیں ہوتی۔ وہ پارک میں موجود انگوٹھیاں بیچنے والے مستان علی کے پاس مختلف پتھر دیکھتے ہیں اور پتھروں کی اقسام کے متعلق دریافت کرتے ہیں۔ حتیٰ کہ وہ گیدڑ سنگھی بھی نکلوا کر دیکھتے ہیں اور بالآخر انیلا ایک نیلم پسند کر لیتی ہے اور سیفی سے کہتی ہے کہ مجھے یہ خرید کر دو چنانچہ وہ ایک نیلم اور زمرد خرید کر اپنی اپنی انگلیوں میں پہن لیتے ہیں۔ ناول میں ان نیلم اور زمرد کی اہمیت یوں بھی بڑھ جاتی ہے کہ ناول کے اختتام پر حسن درخت میں پھنسی کٹی انگلیوں میں یہ نیلم اور زمرد دیکھتا ہے۔ یہ دیکھنا اس بات کی علامت ہے کہ یہ انگلیاں ان دونوں کی ہیں۔ نیز یہ کہ یہ دونوں کسی دھماکے میں ہلاک ہو چکے ہیں۔

بالی اور ماسٹر یاسین بلی کے بارے میں بات کرتے ہیں۔ بلی جسے "مردوں کی سیانی" بھی کہا جاتا ہے۔ راوی ادارتی نوٹ لکھ کر بلی کی زندگی کو واضح کرتا ہے جو براہ راست ناول کی کہانی پر اثر انداز ہوتا ہے اور پلاٹ میں بھی

رخنہ پیدا کرتا ہے۔ اس لیے کہ راوی بلی کی زندگی کی آدھی کہانی سنا کر آگے بڑھ جاتا ہے اور انیلا سیفی کو پارک میں دکھاتا ہے جہاں حسن بھی ان دونوں کو دیکھتا ہے اور ان کے آخری جملے سن کر حیرت زدہ رہ جاتا ہے۔ وہ سنتا ہے ۔"کتے کا خون۔ آدم خور پھول خون چوس رہے ہیں"۔ حسن ان جملوں کی خالی جگہیں پر ہی کرتا رہ جاتا ہے۔

سیفی اور انیلا پارک سے اٹھ کر سٹوڈیو آتے ہیں جہاں بالی پروجیکشن روم ۲ میں فلم چلا رہا ہے۔ سیفی اپنی گھسیٹا کاری کے ذریعے فلموں کے خلاصے لکھتا ہے۔ فلم چلنے کے دوران سیفی بار بار بولتا ہے جس کی وجہ سے ڈائریکٹر سعید کمال اسے ناپسندیدگی سے دیکھتا ہے اوراسے خاموش رہنے کو کہتا ہے اور فلم چلتی رہتی ہے یہاں تک کہ فلم کے انتہائی موڑ پر آکر راوی فلم کی کہانی کو چھوڑ کر ڈائریکٹر سعید کمال کے استاد پروفیسر جولیس مینسکی کی کلاس میں پہنچ جاتا ہے اور فلم کی تشریح ان کی زبانی کرواتا ہے۔ یعنی یہاں راوی تبدیل ہو جاتا ہے اور پروفیسر جولیس مینسکی راوی بن جاتا ہے۔ اور وہ اس پوری فلم کی کہانی بیان کر دیتا ہے جو اس وقت اس کی کلاس میں چل رہی ہے۔ پوری فلم کی کہانی وقت کے تسلسل میں چلتی ہے ماضی، حال اور مستقبل میں۔ سعید کمال استاد کو کہتا ہے کہ شاید یہ تینوں وقت خواب میں ہی ممکن ہوں کیونکہ ویسے تو ان کا ایک ساتھ ہونا ممکن نہیں ہوتا۔ تینوں وقت ایک ساتھ نہیں ہو سکتے۔

اسی جگہ مصنف خود اپنے ناول کی تکنیک کو پروفیسر جولیس کی زبانی کچھ یوں بیان کرتا ہے:

> سو تمھارا ناظر ساتھ چلنے کو تیار ہے۔ لیکن تم بھی چاہو تو اس کو ساتھ چلا سکتے ہو۔ تو۔۔۔۔
>
> نمبر ا۔ شاک۔ شاک کرو۔ بصری۔ سمعی۔ عقلی سب سطحوں پر جیسے لوئی بیونل نے کیا۔
>
> نمبر ۲۔ لیکن ساتھ ساتھ کوئی ایسا بنیادی نقطہ واضح کرنے میں بھی کوئی حرج نہیں خواہ جس کے گرد سب واقعات۔۔۔۔ کیسے بھی ناقابل یقین، حیرت انگیز اور خلاف عقل گھومتے ہیں۔۔۔ جیسے سگ اندلس میں یہ ایک مرد اور عورت ہیں اور ریت گھڑی کے سینی ٹوریم میں۔۔۔ جوزف کا کردار بذات خود ساری فلم کو باندھ دیتا ہے۔۔۔۔۔۔۔
>
> نمبر ۳۔ Space Time کو جتنا بھی آگے پیچھے تہس نہس کر و ایک Sense of Shock پیدا کرو۔ سرئیلسٹ فلم ایسا نہیں کرے گی تو کون کرے گا۔ لیکن یہاں بھی اگر تم کوئی منطق یا کوئی بنیادی تھیم لانا چاہتے ہو تو کسی کو کوئی اعتراض نہیں ہے۔[۱۱]

ناول حسن کی صورت حال۔ خالی جگہیں پر۔ کرو میں مرزا اطہر بیگ نے اس پوری تکنیک کو کہانی اور پلاٹ میں پوری طرح استعمال کیا ہے۔ قاری کو حیران بھی کیا ہے، یعنی چونکایا ہے۔ ناقابل یقین واقعات خاص طور پر جبار جمع کرنے والے کے عجیب و غریب ذخائر۔ خلاف توقع واقعات جیسے حسن کی موت وغیرہ

اور واقعات کی ترتیب کو ایسے رکھا ہے کہ کہانی حسن کی موت کے بعد بھی چلتی ہے اور بہت سے واقعات ناول کے آخر میں کھل کے سامنے آتے ہیں۔ اس کے علاوہ مصنف نے خرد افروزی کے مقالے کے پیرائے میں اپنے نظریات کی ترویج بھی کی ہے۔

ناول میں فلم کی تکنیک کی بہت مداخلت نظر آتی ہے جیسے ناول میں چلتے چلتے کبھی فلمی کہانیاں، کبھی چیزوں کی کہانیاں اور کبھی اساطیری کہانیاں۔ انھی کہانیوں میں لیونا کاپلان کے نانا کی موت کی چہل قدمی کی مکمل داستان بھی موجود ہے۔ لیونا کاپلان کے نانا ڈیمیٹری سیمر نوف کی کہانی راوی سعید کمال کی زبانی بیان کرواتے ہوئے اسے نانا تک لے جاتا ہے اور کہتا ہے کہ اب کہانی نانا کی زبانی بیان ہو گی۔

ناول حسن کی صورت حال۔ خالی جگہیں پر۔ کرو میں مصنف نے ناول کا راوی متعدد جگہوں پر تبدیل کیا ہے جیسے یہاں راوی لیونا کاپلان کا نانا ڈیمیٹری سیمر نوف ہے جو اپنی کہانی بیان کرتا ہے کہ وہ پرنٹنگ پریس میں اپنے ساتھیوں کے ساتھ کمیونسٹ Regime کے خلاف خفیہ پمفلٹ چھاپتے ہیں۔ ایک دن وہ اور ان کے دو اور ساتھی پکڑے جاتے ہیں جبکہ باقی سب بھاگ جاتے ہیں۔ جیل میں انھیں مختلف قسم کی سخت اذیتیں دی جاتی ہیں جن کی تاب نہ لا کر ان کے دونوں ساتھی فوت ہو جاتے ہیں۔ جیل میں دی گئی باقی اذیتوں کے ساتھ انھیں موت کی چہل قدمی کا سامنا بھی کرنا پڑتا ہے۔ مگر اس کے بعد کیا ہوا؟ راوی خاموش ہو جاتا ہے اور اس ادھوری کہانی کو چھوڑ کر آگے بڑھ جاتا ہے۔

راوی یہاں کہانی میں خلا چھوڑ کر آگے بڑھ جاتا ہے اور واپس فلم روم میں آجاتا ہے۔ جہاں ناول کے درمیان میں مصنف کو اس بات کا خیال آتا ہے کہ یہ ناول دراصل حسن کی صورت حال پر مبنی ہے اور فلم کی کہانی ناول کو طویل کر رہی ہے اس لیے وہ کہتے ہیں کہ:

> لیکن ہم سمجھتے ہیں کہ یہ بیانیہ روش اختیار کرنے پر ہم اپنے ادارتی فرائض سے غفلت برتیں گے
> اور حسن کی عمومی صورت حال کو مکمل طور پر اس کی فلمی صورت حال کے تابع ہو جانے کا موقع
> دے کر جز کے کل پر حاوی ہو جانے کی سنگین بے اعتدالی کے مرتکب ہوں گے۔ [۱۲]

مصنف ناول بیان کرنے کی اپنی اس طرز کو "حقیقت کا گھومر" کی تکنیک کا نام دیتا ہے۔ کیونکہ یہاں سے ناول کا پلاٹ مزید پیچیدہ ہو جاتا ہے اور کہانی ایک ڈرامے کی صورت میں بدل جاتی ہے۔ جہاں منظر سے منظر نکلتے ہیں اور مناظر بدلتے چلے جاتے ہیں۔ ایک منظر فلم سٹوڈیو میں چلتا ہے تو اگلا منظر سیٹھ صفدر سلطان اور بلی کا آجاتا ہے جہاں صفدر سلطان کی جنسی کجروی کو دور کرنے کے لیے بلی اس پر ایک طرح کا جسمانی تشدد کر رہی ہے جس کی تاب

نہ لا کر وہ بے ہوش ہو جاتا ہے اور پھر اگلے ہی منظر میں وہ مطمئن، آسودہ اور خوش حال نظر آتا ہے۔ اس اگلے منظر میں ڈائریکٹر سعید کمال اپنے استاد حکمت بہزاد کے ساتھ معاملات طے کرنے پر مطمئن نظر آتا ہے کیونکہ اب وہ فلم انسٹی ٹیوٹ کا ڈائریکٹر بننے جا رہا ہے۔ یہاں تک کہ اس نے سیٹھ صفدر سلطان کے ساتھ کمرشل فلم کے حوالے سے گٹھ جوڑ بھی شروع کر دیا ہے۔ اس بات کے لیے وہ سیفی اور انیلا کو اعتماد میں نہیں لیتا جس کی وجہ سے وہ دونوں اس سے ناراض ہو جاتے ہیں۔ مگر جب سعید کمال ان کو بتاتا ہے کہ یہ سب اس نے حکمت بہزاد کے کہنے پر کیا ہے تو سیفی اس کے ساتھ ناراضگی ختم کر کے اپنے تعلقات بحال کر لیتا ہے اور دوبارہ سے اپنے فلمی منصوبے کی جانب کام شروع کر دیتا ہے۔

اگلے منظر میں لیونا کا پلان کے نانا کی ادھوری کہانی پھر سے شروع ہو جاتی ہے۔ جہاں انیلا اور سیفی کو سٹالن کے مرنے کی خبر حیرت میں مبتلا کر دیتی ہے۔ اس کے مر جانے کی صورت میں ڈیمیٹری سیمر نوف کو رہائی مل جاتی ہے۔

یہاں ناول میں ایک بات قابل ذکر ہے کہ کیا یہ لیونا کے نانا کی اصل کی کہانی ہے؟ یا لیونا کے ذہن میں چلتی کسی سرئیلسٹ فلم کی کہانی ہے؟ کیونکہ انیلا کا یہ جملہ "اس طرح لیونا کی فلم مکمل ہو جاتی ہے۔"[۳۱] یہ جملہ اس فلم کی اصل پر سوالیہ نشان ہے۔ یوں ان کی فلموں پر بحث، سیٹھ صفدر سلطان کا جنسی سکون اور بالی کا کیمرہ مین یاسین کا اسسٹنٹ بننے کے واقعات ناول کے پلاٹ کو آگے بڑھاتے ہیں۔

ناول حسن کی صورت حال۔ خالی جگہیں پر۔ کرو میں انیلا اور سیفی کی کہانی آگے بڑھتی ہے۔ یہ کہانی بھی مناظر کی صورت میں آگے بڑھتی ہے۔ یہ کہانی ابھی انیلا اور سیفی نے سوچ رکھی ہے مگر ناول میں یہ کہانی مناظر کی صورت میں آگے بڑھتی ہے۔ پہلے منظر میں کباڑ کمپلیکس میں جبار جمع کرنے والے کا کتا ہوپ ڈیپ فریزر کی جانب لپکتا ہے وہ اس میں داخل ہو کر کچھ کھانا چاہتا ہے مگر اس تک پہنچ نہیں پاتا۔ باڈی بلڈر سعید کمال ہوپ کی جانب دیکھتا ہے اور سبحان باجے والے سے کہتا ہے یہ کتا اپنے اندر اتنی بڑی تاریخ کو سمیٹے ہوئے ہے۔ یعنی ہر بڑے تاریخی واقعے پر بانٹے جانے والی چیزیں اس نے کھا رکھی ہیں۔ اب بھی اس نے "عظیم نجات دہندہ" سے نجات کی خوشی میں بانٹی گئی مٹھائی کھا رکھی ہے۔

فلم کا دوسرا منظر چوک خداداد کا ہے جہاں مٹھائی بانٹی جا رہی ہے ایک شخص مٹھائی کھانے سے انکار کرتا ہے تو سب اس کے پیچھے لگ جاتے ہیں اور اسے زبردستی مٹھائی کھلائی جاتی ہے۔ یہاں ایک نورانی صورت بزرگ آتے ہیں جو مجمعے کو ہٹا کر اصل بات پوچھتے ہیں اور پھر کہتے ہیں کہ اسے مٹھائی کھلاؤ۔ سیفی اس منظر کے بارے میں سوچتے ہوئے

کہتا ہے کہ یہ منظر بابا خوشیا سے بھی کروایا جا سکتا ہے۔ ناول میں ہر منظر حقیقت میں بھی رونما ہو رہا ہے اور فلم میں چلتا ہوا بھی نظر آرہا ہے اور اگر یہ فلم کی صورت میں نہ بھی چل رہا ہو تو تب بھی فلم پروڈکشنز کا کوئی نہ کوئی رکن اس منظر کے بارے میں ضرور سوچتا نظر آتا ہے۔ ناول میں کئی جگہوں پر واضح ہی نہیں ہوتا کہ یہ ناول کی کہانی ہے یا ناول میں بنائی جانے والی فلم کی کہانی ہے۔

ناول حسن کی صورت حال۔ خالی جگہیں پر۔ کرو میں اگرچہ فلم کے ڈائیلاگ اور فلم کی کہانی ہی چل رہی ہے مگر یہاں مصنف کے اپنے نظریات بھی کھل کے سامنے آتے ہیں۔ مثلاً پروفیسر صفدر سلطان کی زبانی مشرق کی خرد افروزی کے نظریات۔ فلم کے اس منظر میں گنیز بک آف ورلڈ ریکارڈ کا نمائندہ جان کباڑ کمپلیکس میں کلیکشن دیکھنے آتا ہے۔ جہاں اسے پروفیسر صفدر سلطان اپنی حیرت انگیز ایجادات دکھاتا ہے۔ کچھ ایجادات کو پروفیسر صفدر سلطان عملی طور پر کر کے بھی دکھاتا ہے۔ مثلاً وہ کمر پر کھجلی کرنے کے لیے پلاسٹک کا بنا ہاتھ دکھاتے ہیں جس سے کمر پر کھجلی کی جاسکتی ہے۔ سیفی اس ایجاد کو خارشی خرد افروزی اور خارجی ٹیکنالوجی کہتا ہے۔ پروفیسر صفدر سلطان دوسری ایجاد یعنی جنات سے ایجاد کردہ بجلی دکھاتا ہے جس کو دیکھ کر جان حیران رہ جاتا ہے۔

پروفیسر صفدر سلطان جان کو ایشیا کی سب سے بڑی نرسری دکھاتا ہے جس میں ایسے پودے ہیں جن کی جڑیں پھیل چکی ہیں اور وہ پودے آدم خور بن چکے ہیں۔ پروفیسر صفدر سلطان کی اس سلسلے میں اہم ایجاد یہ ہے کہ اس نے ان پودوں کا عرق نکال کر انھیں دوسرے پودوں میں منتقل کرنے کا کامیاب تجربہ کر لیا ہے اور اب اس کا کہنا ہے کہ اس عرق کو دشمن ملک کے پودوں میں داخل کر کے ان پر غلبہ پایا جا سکتا ہے۔ البتہ جان اس سلسلے میں کہتا ہے کہ دنیا پر غلبہ حاصل کرنا ضروری ہے کیا؟ کیا صرف خرد افروزی حاصل نہیں کی جاسکتی تو پروفیسر صفدر سلطان کہتا ہے کہ تم گورے چاہتے ہی نہیں کہ ہم دنیا پر غلبہ حاصل کریں۔ یہ جملہ مصنف کا یا یوں کہیے ایک مابعد نوآبادیاتی باشندے کی انگریزوں کے غلبے اور حکمرانی سے نفرت کو بھی ظاہر کرتا ہے اور یہ بھی کہ انگریز ایشیا کو دنیا میں ترقی کرتے نہیں دیکھ سکتا۔

جان چپ کر کے آگے بڑھ جاتا ہے اور کباڑ کمپلیکس میں جمع شدہ دوسری اشیا دیکھتا ہے۔ اس دوران ارشاد کباڑیا شیکسپیئر کے اقوال سناتا ہے جن کو سن کر جان حیرت زدہ رہ جاتا ہے یہاں ناول کی کہانی میں مسلسل شیکسپیئر کے اقوال ناول کی کہانی کو آگے بڑھاتے ہیں۔ جان یہ سوچتا رہ جاتا ہے کہ ایک کباڑیا شیکسپیئر پر اتھارٹی کیسے ہو سکتا ہے؟۔ نیز وہ سوچتا ہے کہ یہ بھی ایک ریکارڈ ہو سکتا ہے کہ ایک کباڑیا شیکسپیئر کے اتنے اقوال یاد رکھتا ہے۔

ناول میں منظر بدلتے رہتے ہیں اور سیفی اپنی فلم کے آگے سین سوچتے ہوئے میلے میں پہنچ جاتا ہے۔ ناول کے اس حصے میں بھی حقیقت اور فلم کو گڈ مڈ کر دیا گیا ہے معلوم نہیں ہو پاتا کہ سیفی فلم کے سین سوچ رہا ہے یا یہ واقعات اصل میں رونما ہو رہے ہیں۔ واقعات چلتے رہتے ہیں۔ جان بھی ان کے ساتھ میلے میں جاتا ہے۔ کیونکہ یہاں انھوں نے بونے سے ملنا ہے جو جبار جمع کرنے والے کے کہنے پر اپنے جیسے مزید بونے جمع کر رہا ہے۔

میلے کے مناظر میں حسن کی کہانی پھر سے شروع ہوتی ہے۔ بظاہر حسن کی کہانی پہلے باب میں ختم ہو چکی ہے اور اب فلم میکنگ اور کباڑ کمپلیکس کی کہانی چل رہی ہے۔ لیکن ناول کے اس حصے میں راوی پھر بدل جاتا ہے اور حسن کے تین دنوں کی پر اسرار گمشدگی کی داستان اس کا ڈرائیور نور خان سناتا ہے۔ ناول کے پہلے حصے میں مصنف نے ان تین دنوں کی داستان کو مبہم رکھ کر کہانی کو پیچیدہ بنا دیا ہے۔ قاری مسلسل سوچتا ہے حسن کی گمشدگی کے تین دن وہ کہاں گیا اور کیا کیا؟ راوی ناول کے آخری تہائی حصے میں آکر حسن کی گمشدگی کے تین دنوں کی روداد ڈرائیور نور خان کی زبانی بیان کرتا ہے۔ یہاں ایک مرتبہ پھر ناول کا راوی مصنف سے نور خان بن جاتا ہے اور پہلا راوی خود کو ناول سے علیحٰدہ کر لیتا ہے کہ باقی کہانی ڈرائیور نور خان کی زبانی ہی بیان ہوتی چلی جاتی ہے۔

ڈرائیور نور خان حسن کی کہانی بیان کرتے ہوئے کہتا ہے کہ جب وہ کمپنی کی گاڑی میں آؤٹ کے لیے نکلے تو حسن اپنی دوا ساتھ رکھنا بھول گیا البتہ اس کے پاس دوا کا نسخہ موجود تھا۔ اس لیے اس نے دوران سفر ایک دوا ڈیازی پام خریدی۔

یہاں ناول میں راوی ایک مرتبہ پھر ڈیازی پام کی تاریخ بتانے ناول میں وارد ہو جاتا ہے۔ اگرچہ اس سے قبل راوی نے ڈرائیور نور خان کو تمام تر اختیارات دے دیے ہیں کہ وہ کہانی بیان کرتا رہے۔ لیکن چیزوں کی تاریخ چونکہ خود راوی بیان کرتا ہے۔ اس لیے وہ حسن کی کہانی ایک طرف کر کے ڈیازی پام کی کہانی بیان کرتا ہے۔

ڈیازی پام کا مصنف لیو سٹرن باخ ہے۔ جس نے زمانہ طالب علمی میں اس دوا کا فارمولہ بنایا ہے اور جب وہ با قاعدہ اس میدان میں آتا ہے تو اس دوا کی ایجاد کا سہرا اپنے سر سجا لیتا ہے۔ اس دوا کے استعمال کا ایک فوری نقصان یہ ہے کہ اسے آدمی بھولنے کی بیماری میں مبتلا ہو جاتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ حسن جس دکاندار (نذر حسین) سے یہ دوا خریدتا ہے اسے بھی اس دوا کے استعمال کی وجہ سے بھولنے کی بیماری ہے اور وہ بھول جاتا ہے کہ وہ حسن کو بتائے کہ اس نے کتنی دوا استعمال کرنی ہے۔

کہانی کا راوی ایک مرتبہ پھر ڈرائیور نور خان بن جاتا ہے اور وہ بتاتا ہے کہ وہ ایک گاؤں سے گزرتے ہیں

جہاں حسن وہاں کی ثقافت دیکھتا ہے۔ جہاں اردو میڈیم اور انگلش میڈیم سکولوں کے بچوں کی لڑائی اور ان کا تقابل و توازن موجود ہے۔ ایک بچہ نرسری رائیم بابا بلیک شیپ سناتا ہے اور ایک چھوٹے بچے مترجم سعید کمال کی زبانی گاؤں کے بندے اس نظم کا ترجمہ کرواتے رہتے ہیں۔ ناول میں اس نظم بابا بلیک شیپ کا پس منظر اس کی تشریح اور ترجمہ کیا گیا ہے جس سے ناول کہانی سے ہٹ کر ایک تاریخی دستاویز لگنے لگتا ہے۔

ناول کی کہانی ایک تسلسل میں آگے بڑھتی رہتی ہے۔ حسن رضا ظہیر سورج مکھی کے پھولوں کو دیکھتا ہے۔ سورج مکھی کے پھولوں کی سائنسی توجیہہ پیش کرنے کے ساتھ ساتھ مصنف نے یہاں اساطیری حوالوں کی مدد سے سورج مکھی کے پھولوں کے متعلق ایک کہانی بھی پیش کی ہے۔

حسن رضا ظہیر کی زندگی کے تین دنوں کی گم شدگی کا معمہ تو سرکس میں حل ہو تا ملتا ہے کیونکہ ڈرائیور نور خان ان تین دنوں میں حسن کے بدلتے رویے کی نہ صرف نشان دہی کرتا ہے بلکہ حسن کی مشکوک حرکتوں کے بارے میں بھی کمپنی افسران کو بتاتا ہے۔ ڈرائیور نور خان ان سب کی وجوہات بتانے سے قاصر ہے کہ حسن کے ساتھ ایسا کیوں ہوا؟ حسن بس مناظر میں کھویا رہتا ہے۔ حسن جب سورج مکھی کے پھولوں کے پاس کھڑے ہو کر بابا بلیک شیپ گنگناتا ہے اور پھر آگے زرد زرد پھولوں والے سورج مکھی کے کھیت میں داخل ہو جاتا ہے۔ یہیں پھولوں میں وہ ایک بونے اور عورت کو آپس میں جنسی تعلق قائم کرتے ہوئے دیکھتا ہے۔ جس کو دیکھنے کے بعد ڈرائیور نور خان توبہ استغفار کرتا ہے مگر حسن دلچسپی سے ان کو دیکھتا ہے اور آگے بڑھ کر ان سے ملتا ہے۔ بونا حسن کو اپنے سرکس میں آنے کی دعوت دیتا ہے جسے حسن فوراً قبول کر لیتا ہے۔ ڈرائیور نور خان جب یہ بیان کمپنی بورڈ اور ڈاکٹر کے سامنے پیش کر رہا ہوتا ہے تب ڈاکٹر کا خیال ہوتا ہے کہ ان دواؤں کے سائیڈ ایفیکٹس ہو سکتے ہیں جو ڈاکٹر نے حسن رضا ظہیر کو تجویز کی ہیں اور اسی بدولت حسن رضا ظہیر کا رویہ بھی تبدیل ہوا ہے۔

سرکس میلہ بھاگاں والا میں پیش کی جاتی ہے۔ میلہ بھاگاں والا پاکستان کی مقامی ثقافت کی ایک علامت ہے جس کی عکاسی حسن کی کہانی کے ذریعے کی گئی ہے۔ وہ کہانی جو ابھی ڈرائیور نور خان کی زبانی چل رہی ہے۔ بونا حسن رضا ظہیر اور اس کے ڈرائیور کو میلے میں لے کر آتا ہے۔ جہاں سوانگ پروڈکشنز کے پانچ لوگوں کا گروپ بیٹھا قتلمہ کھا رہا ہے۔ یہاں میلے کے حوالے سے ایک ایک چیز بیان کی گئی ہے بلکہ کھانوں کی تفصیل بھی موجود ہے۔ یوں ناول میں جزئیات نگاری کا مکمل خیال رکھا گیا ہے۔ ثقافت کی یہ عکاسی اور چیزوں کی تفصیل نہ صرف کہانی کو پھیلا رہی ہے بلکہ یہ پلاٹ پر بھی اثر انداز ہو رہی ہے۔

حسن رضا ظہیر کو میلے میں بھوک لگتی ہے اور وہ کھانا کھا کر پھر دوا کھالیتا ہے جس کی وجہ سے اس پر دوا کا اثر زیادہ ہو جاتا ہے۔ حسن کا ڈاکٹر سوچتا ہے کہ یہ ایک ری ایکشن ہے۔ شاید اسی لیے میلے میں جب موت کے کنویں میں موٹر سائیکل چلانے والا اپنا کرتب دکھانے کے بعد تماشائیوں سے کہتا ہے کہ کون ہے ایسا بہادر جو میرے ساتھ موت کے کنویں میں اتر جائے۔ اسے سو روپیہ انعام بھی ملے گا۔ سب خاموش رہتے ہیں لیکن حسن رضا ظہیر فوراً رضامند ہو جاتا ہے۔ وہ موت کے کنویں سے بالکل خوف زدہ نہیں ہوتا۔ سب اسے منع کرتے ہیں لیکن وہ نہیں مانتا اور سو روپیہ انعام جیت لیتا ہے۔

حسن رضا ظہیر ان سو روپیوں سے بہت سی چیزیں خرید کر کھاتا ہے اور پھر میلے میں شو دیکھنے چلا جاتا ہے۔ جہاں بونا اور بے بی کٹار شو کر رہے ہیں۔ اگلی دو لائنوں میں فلم پروڈکشنز کے لوگ بیٹھے شو دیکھ رہے ہیں۔ پولیس والے بار بار ان کے پاس جاتے ہیں۔ جس کی وجہ سے ان میں جھگڑا ہو جاتا ہے۔ جھگڑے کی وجہ یہ ہے کہ حسن رضا ظہیر زبردستی اپنے بریف کیس سے سو سو کے نوٹ نکال کر بونے اور بے بی کٹار پر ویل کرنا شروع کر دیتا ہے۔ سب لوگ سو سو کے نوٹوں کی طرف لپکتے ہیں تاکہ زیادہ سے زیادہ پیسے جمع کر سکیں۔ اس دوران پولیس والا، فلم والی انیلا بلال پر گرتا ہے جس پر بالی غصے میں آجاتا ہے اور اپنی بیساکھی مار کر اس کا سر پھاڑ دیتا ہے۔ اس ہنگامے کے بعد انھیں رات جیل میں گزارنا پڑتی ہے۔ جیل میں حسن رضا ظہیر رات بھر سوتا رہتا ہے اور اپنے حال سے بھی بے خبر رہتا ہے جبکہ نور خان کے بقول پولیس والے تھیٹر کی تمام عورتوں کا رات بھر ریپ کرتے رہے ہیں۔ صبح تھانیدار سب کو معمولی تفتیش کے بعد چھوڑ دیتا ہے۔ نور خان حسن رضا ظہیر کے ساتھ جیل سے باہر آتا ہے اور حوائج ضروریہ کی فراغت کے لیے کھیتوں میں جانے سے پہلے حسن کو ایک درخت کے نیچے بٹھاتا ہے۔ مگر جب وہ کھیتوں سے باہر آتا ہے تو حسن رضا ظہیر وہاں سے غائب ہوتا ہے۔ یہاں نور خان کی کہانی ختم ہو جاتی ہے اور وہ یہ بتانے سے قاصر ہے کہ حسن رضا ظہیر کہاں جاتا ہے؟ تین دن بعد حسن رضا ظہیر اچانک واپس آجاتا ہے اور اس بات کا اعتراف کرتا ہے کہ اسے ان تین دنوں کے بارے میں کچھ بھی نہیں معلوم۔ یوں کہانی میں ایک مرتبہ پھر خلا آجاتا ہے۔ ناول پھر ماضی میں چلا جاتا ہے اسی میلے میں جہاں فلم والے موجود ہیں۔

حسن رضا ظہیر کی کہانی ڈرائیور نور خان کی زبانی ختم ہوتی ہے تو آگے کہانی سیفی (فلم رائیٹر) کی زبانی شروع ہوتی ہے۔ یہاں بھی کہانی ناول کی صورت کے بجائے فلمی سین نمبر ۵، ۴، ۳، ۲، ۱ کے تسلسل میں آگے بڑھتی ہے۔ یوں لگتا ہے کہ ناول نہیں بلکہ کسی فلم کی کہانی چل رہی ہے۔ ایک منظر میں جان ریکارڈ دیکھتا ہے کبھی سب سے بڑی

روٹی، کبھی قتلمہ، کبھی سات سو بونوں کی لسٹ، دنیا کی سب سے ٹیڑھی مٹھائی جلیبی۔ اس پر سیفی کا یہ آئیڈیا کہ دو بڑی روٹیوں کے درمیان گوشت اور سبزیاں ڈالنے سے دنیا کا سب سے بڑا سینڈوچ تیار ہو سکتا ہے۔ اگلے منظر میں سیفی اور انیلا لکی سٹار والوں کے ساتھ بیٹھے کھانا کھا رہے ہوتے ہیں جب لکی سٹار والے انھیں بتاتے ہیں کہ یہاں سرکس لگانے کے لیے تھانے دار نے ان سے ۵۰ ہزار کی رشوت لی ہے تب جا کر انھوں نے یہاں یہ کام شروع کیا ہے۔ لیکن اب ان کا مالک بھی انھیں چھوڑ کر جا چکا ہے۔

انیلا اور سیفی کھانے کے بعد اپنے کمرے میں آتے ہیں۔ انیلا بستر پر بیٹھ کے لکھنا شروع کر دیتی ہے جبکہ ڈائریکٹر سعید کمال کہتا ہے ہمارا کام ختم ہے ہم کل واپس جائیں گے۔ کیونکہ فلم کی ابتدا کے لیے انھوں نے سرکس سے شاٹ لے لیے ہیں اور اب تھیٹر میں کام بھی زیادہ نہیں لیکن انیلا منع کرتی ہے کہ وہ انیلا سسی کا شو دیکھے بغیر نہیں جائے گی۔

ناول کی کہانی سیفی کی زبانی آگے چلتی ہے۔ یعنی اب راوی سیفی ہے جو باقی ناول کی کہانی اپنی زبانی بیان کر رہا ہے اور یوں ناول کی کہانی مناظر کی صورت چلتی رہتی ہے۔ زیادہ تر کہانی انیلا کی لکھی ہوئی ہے۔ انیلا کے لکھے ہوئے سین فلمی مناظر کی طرح چلتے نظر آتے ہیں۔ فلم میں جبار اس بات پر اصرار کرتا ہے کہ اس کے پاس موجود ٹوتھ برش (مسواک) دنیا کا سخت ترین ٹوتھ برش ہے۔ جان کہتا ہے کہ یہ لکڑی کی ایک سوکھی ہوئی ٹہنی کے سوا کچھ نہیں۔ ناول میں یہاں بھی فلم اور حقیقت کو آپس میں یوں گڈمڈ کر دیا گیا ہے کہ اصل کہانی اور فلم کا الگ الگ تعین کرنا ممکن نہیں رہتا۔

ناول میں بار بار منظر بدلتے رہتے ہیں اور فلم شروع ہو جاتی ہے۔ ارشاد، سیفی (فلم کا ایک کردار) کو اپنی جگہ کباڑ کمپلیکس کا انچارج مقرر کر دیتا ہے اور جب وہ مہر لگا کر جان کو دیتا ہے تو سیفی کی نیت بدل جاتی ہے۔ تب وہ جان کو کہتا ہے کہ وہ اپنا ریکارڈ درست کرے کہ اس کباڑ خانے کا اصل مالک ارشاد نہیں بلکہ سیفی ہے۔ اس کے ساتھ ہی سیفی یہ بھی کہتا ہے کہ پروفیسر صفدر سلطان نے جتنی بھی تحقیقات کی ہیں وہ بھی سب اس کے آئیڈیاز ہیں۔ جون یہ سن کر حیرت زدہ رہ جاتا ہے۔

فلم کے ایک منظر میں ایک ٹیبلو پیش کیا جاتا ہے جس میں جان بچوں کے ساتھ مل کر بابا بلیک شیپ پر اداکاری کرتا ہے اور پھر کباڑ کمپلیکس سے نکل کر فلم میلے کی طرف آتی ہے۔ جہاں دو سروں والا کھوتا کا شو پیش کیا جاتا ہے۔ کھوتا جس کا نام آن اور بان ہے اس کھوتے کی خوبیاں بیان کی جاتی ہیں۔

ناول کی کہانی فلم کی صورت میں چل رہی ہے اور میلے میں لوک کہانیاں رانجھا جوگی بن کر ہیر کے دروازے پر جاتا ہے۔ سسی صحرا میں بھٹک رہی ہے۔ سوہنی کا کچا گھڑا پانی میں ٹوٹ پھوٹ جاتا ہے وغیرہ وغیرہ۔ اس کے بعد فلم میں واپس کباڑ کمپلیکس کے مناظر چلتے نظر آتے ہیں۔

انیلا کی لکھی یہ کہانی سیفی پڑھتا رہتا ہے اور انیلا کے لکھے سین پر تبصرہ بھی کرتا ہے اور ڈائریکٹر سعید کمال سے کہتا ہے کہ "یہ فلم نہیں بن سکتی" اب بن سکتی ہے۔ مگر میلہ ختم ہونے کی وجہ سے چیف اداس ہے کہ یہ فلم مکمل کیسے ہوگی۔ یہاں بالی ایک نیا آئیڈیا دیتا ہے کہ اگر ضروری شوٹنگ اور سکرپٹ مکمل کر لیا جائے تو میلہ ہر دو مہینے بعد کہیں نہ کہیں لگ ہی جاتا ہے۔ ان میلوں میں لگنے والے زیادہ تر شو ایک ہی جیسے ہوتے ہیں جیسے موت کا کنواں۔ سانپ۔ دو سروں والا گدھا وغیرہ وغیرہ۔ تو وہاں سے فلم کی شوٹنگ کی جا سکتی ہے۔ بالی کی اس بات سے سب میں جوش آتا ہے اور وہ دوبارہ جوش سے فلم کی طرف آتے ہیں۔ اسی دوران وہ کھیتوں سے بونے اور بے بی کٹار کو نکلتے ہوئے دیکھتے ہیں اور ساتھ ہی دو اور آدمیوں کو دیکھ کر حیران رہ جاتا ہے۔ سیفی اس شخص کے متعلق اندازے لگاتا رہتا ہے کہ یہ شکل سے کسی اچھے عہدے کا آدمی لگتا ہے اور یہاں سے حسن کی کہانی سیفی کی زبانی بیان کی گئی ہے۔ وہی کہانی جو نور خان ڈرائیور سناتا ہے۔ حسن کا موت کے کنوئیں میں جانا۔ پیسے لٹانا وغیرہ وغیرہ۔ یوں ناول کی کہانی سیفی کی زبانی چلتے ہوئے ختم ہو جاتی ہے۔

حسن کی کہانی یہاں دو الگ الگ اشخاص کی زبانی بیان کی گئی ہے لیکن دونوں میں خصوصی بات یہ ہے کہ کہیں بھی کہانی دہرائی ہوئی نہیں لگتی ہے بلکہ یوں لگتا ہے کہ کوئی الگ کہانی ہے۔ دونوں راویوں کا اسلوب اور انداز بیان حسن کی کہانی کو منفرد بنا دیتا ہے حالانکہ ایک ہی جیسے واقعات کو دونوں راویوں نے پیش کیا ہے۔

ناول کے اختتام میں راوی ایک مرتبہ پھر مدیر کی حیثیت سے ناول میں شامل ہو جاتا ہے۔ ناول کے واقعات ایک ترتیب سے بے ترتیبی کی سمت بڑھتے ہیں۔ میلہ بھاگاں والا اور پولیس سٹیشن میں جو کچھ ہوا اس نے انیلا بلال (رائیٹر) پر برے اثرات مرتب کیے ہیں۔ اب جب وہ سوانگ پروڈکشنز کے دفتر میں واپس آتے ہیں تو بالی ان کے ساتھ نہیں ہے۔ باباخوشیا ان سے بہت پوچھتا ہے کہ کیا ہوا؟ مگر وہ سب خاموش رہتے ہیں۔ بالآخر بابا ماسٹر یاسین سے پوچھتا ہے کہ کیا ہوا؟ تو وہ مختصراً تمام واقعات باباخوشیا کو سنا دیتا ہے۔ جس کو سن کر بابا دیر تک روتا رہتا ہے۔

انیلا عجیب عجیب حرکتیں شروع کر دیتی ہے۔ وہ بار بار سوچتی رہتی ہے۔ ایک دفعہ وہ چاہ پریاں والا میں چلی جاتی ہے اور پانی کا ڈول کھینچ کر پھر پانی میں پھینک دیتی ہے۔ سیفی اسے وہاں سے ہٹاتا ہے اور وہ دونوں وہاں سے چلتے

ہوئے قبرستان چلے جاتے ہیں۔ قبرستان میں انیلا اپنی ہم نام قبر ڈھونڈتی ہے۔ حسن بھی وہاں اپنا ہم نام کتبہ ڈھونڈنے آتا ہے۔ وہ سیفی اور انیلا کو دیکھ کر یہی سوچتا ہے اس نے انھیں کہاں دیکھا ہے۔ سیفی انیلا کو لے کر سٹوڈیو واپس آجاتا ہے۔ یہاں بھی واقعات میں ترتیب نہیں لیکن یہ بے ترتیبی بھی ناول کی کہانی کو آگے بڑھانے میں معاون ضرور ہے۔

انیلا بلال پر انیلا سسی کے ریپ اور ان چیخوں کا برا اثر پڑتا ہے اور وہ ان واقعات سے باہر نہیں آسکتی۔ اچانک وہ اپنے پرس سے سگریٹ نکالتی ہے۔ ڈائریکٹر سعید کمال سوچتا ہے کہ شاید واقعات معمول پر آرہے ہیں مگر انیلا سگریٹ کے ٹکڑے ٹکڑے کرتی رہتی ہے اور آخر میں سگریٹ کی ڈبی کو بھی مسل کر پھینک دیتی ہے اور کہتی ہے کہ سب ختم ہے وہ ہذیانی انداز میں بے ربط جملے دہراتی ہے۔

وہ میرے پیچھے آرہے ہیں۔ کسی لمحے وہ میری گردن میں گولی ماردیں گے۔

اب۔اب۔اب اب۔اب۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔[۱۴]

انیلا کی سگریٹوں کی توڑ پھوڑ دراصل اس کی شخصیت کی توڑ پھوڑ کے واقعات ہیں۔ انیلا، سیفی اور سعید کمال تینوں گول میز کے کنارے بیٹھے ہیں۔ گول میز کی بھی ایک کہانی ہے۔

ناولحسن کی صورت حال۔ خالی جگہیں پر۔ کرو میں مصنف نے جو چیزوں کی کہانی بیان کی ہے اس میں گول میز کی کہانی سب سے تفصیلی اور خوف ناک واقعات سے بھرپور ہے۔ ان واقعات کو سمجھنے کے لیے گول میز کی کہانی کو سمجھنا ضروری ہے۔ اس لیے یہاں گول میز کی کہانی بیان کی گئی ہے۔

گول میز مہاگنی کی جن تین درختوں کی لکڑی سے بنایا گیا ہے وہ جنوبی امریکہ کے ملک پیرو کے مشرقی حصے کے ایمزن جنگلات میں ڈیڑھ سو سال پہلے پیدا ہوئے ہیں۔ نوے سال میں بلند پختہ درخت بننے کے بعد انھیں کاٹا گیا ہے۔ انڈین مزدور ان درختوں کو کاٹنے پر آمادہ نہیں ہیں۔ لیبر انچارج ڈی سوزا انھیں بید مار مار کر مجبور کرتا ہے کہ وہ اسے کاٹیں۔ وہ درخت ڈی سوزا پر ہی آگرتا ہے۔ اور وہ وہیں مر جاتا ہے۔ ان کاٹے گئے درختوں کی لکڑی کو سنگاپور اور انڈونیشیا برآمد کر لیا جاتا ہے۔ سنگاپور کی ایک لکڑی کی فرم "لکڑی کا خواب" ان درختوں کی لکڑی کو خرید لیتی ہے۔ اس فرم کا مالک لی پانگ ہے۔ لی پانگ اس لکڑی کی قیمت خوب جانتا ہے۔ مئی کی ایک شام ایک گاہک مارلو ایک گول میز کا آرڈر دیتا ہے اور آدھی رقم دے کر چلا جاتا ہے۔ لی پانگ اسے دو مہینے کا وقت دیتا ہے۔ مگر مارلو دو سال تک میز لینے نہیں آتا ہے۔ انھیں دنوں بندرگاہ کے علاقے میں واقع سائرن اینڈ سی کے مالک جان شیکسپیئر اپنے شراب خانے کو وسعت دینے کے لیے ایک کاسینو کھولنے کا ارادہ کرتا ہے۔ اس مقصد کے لیے وہ لی پانگ کی فرم "لکڑی کا خواب" کا دورہ کرتا ہے اور مارلو کی آرڈر کی ہوئی میز کو خرید کر اپنے کاسینو میں رکھ لیتا ہے۔ جان کا کاروبار خوب چل نکلتا ہے مگر

ایک دن ایک نیا کھلاڑی کا سینو میں آتا ہے۔ جب وہ ہارنے لگتا ہے تو جیتنے والے شخص کے پیٹ میں چاقو مار دیتا ہے۔ جس کی وجہ سے معاملہ پولیس تک پہنچ جاتا ہے اور جان کا یہ شراب خانہ بند ہو جاتا ہے۔ اس لیے جان سب کچھ فروخت کر دیتا ہے اور سکاٹ لینڈ واپس جا کر ڈیری فارمنگ کرنے کا فیصلہ کر لیتا ہے۔ انھی دنوں اس کا پرانا واقف کار ڈچ زی مین ادھر آنکلتا ہے۔ جو کار گو شپ ایس ایس بورنیو کا کیپٹن ہے۔ وہ یہ میز اپنے جہاز کے لیے خرید لیتا ہے۔ اس کا جہاز اپنی مدت پوری کر چکا ہے۔ زی مین اس پر دنیا کا آخری چکر لگا رہا ہوتا ہے کہ چین کے علاقے میں بحری قزاق جہاز لوٹ لیتے ہیں اور گول میز کے کنارے بیٹھے سات لوگوں کو گولیاں مار کر قتل کر دیتے ہیں۔ زی مین اس جہاز کو جہاز توڑنے کے Yard میں بھیج دیتا ہے۔ جہاز کے اس یارڈ کے انچارج رحمان دادا ہیں۔ وہ جہازوں کو پگھلانے کا کام کرتا ہے۔ جہاز کی تلاشی کے دوران انھیں یہ میز ملتی ہے۔ وہ اس میز کو رنگ روغن کرا کر اپنے سرجن دوست سرنج کو دے دیتے ہیں۔ سرجن سرنج زیرزمین خفیہ کلینک چلاتے ہیں اور سیاسی مخالفین کو اذیت کے بعد قتل کر دیتا ہے۔ یہ میز رحمان دادا اپنے بھتیجے سیفی سے مشورے کے بعد سرجن کو دے دیتا ہے۔ جہاں اس میز پر تین افراد کو شدید اذیت سے گزارنے کے بعد قتل کر دیا ہے۔ چوتھے کے ناخن ابھی پلاس سے کھینچے گئے ہیں اور اس کے گھٹنوں میں برمے سے دو سوراخ ہی کیے ہیں کہ سرجن گروپ کی مخالفین سے صلح ہو جاتی ہے۔ اس لیے اس قتل کو روک دیا جاتا ہے۔ صلح کے نتیجے میں کلینک بند کر دیا جاتا ہے اور کلینک کا سارا سامان ختم کر دیا جاتا ہے۔ گول میز کو ایک گدھا گاڑی پر لاد کر گوگا فرنیچر کو بیچ دیا جاتا ہے۔ گوگا اس میز کو ماسٹر یاسین سے پینٹ کرا کر اسے گوگی فرنیچر کو مناسب قیمت پر فروخت کر دیتا ہے۔ گوگی اس میز کو امپورٹڈ بنا کر اپنے گاہکوں کو پیش کرتا ہے۔ گوگی سے یہ میز زونل منیجر سعید کمال اور اس کی بیوی انیلا بلال لاکھوں میں خرید لیتے ہیں۔ انیلا بلال چونکہ مجسمہ ساز ہے اس لیے اس نے اپنے صحن میں ایک تندور (بھٹی) لگایا ہوا ہے۔ یہ گول میز انیلا اپنے تندور کے پاس لگوا لیتی ہے۔ سعید کمال کا چھوٹا بھائی جبار اپنے ملازم فضل دین کی پوتی خالدہ جاوید کے ساتھ زیادتی کر کے اسے قتل کر دیتا ہے۔ اس قتل کو چھپانے کے لیے جبار اور سارے گھر والے اپنے ملازم دلدار کی مدد سے اس گول میز پر خالدہ جاوید کے ٹکڑے ٹکڑے کر کے اسے بھٹی میں پگھلا دیتے ہیں۔ سعید کمال کے والد صفدر سلطان اس گول میز کو اپنے لالچی دوست درانی کو تحفتاً دے دیتے ہیں کیونکہ خالدہ کے قتل کے بعد وہ اس میز سے خوف زدہ ہیں۔ درانی نے اس میز کو قبرستان سے ملحقہ ایک بلڈنگ میں اپنے دفاتر میں سے ایک دفتر میں رکھوا دیا ہے۔ یہ دفتر اب سوانگ پروڈکشنز والوں کے پاس ہے۔

یوں یہ گول میز مختلف مظالم کی داستان اپنے اندر محفوظ کر کے اس دفتر میں سعید کمال، انیلا اور سیفی کے

سامنے رکھی ہے۔ جس پر وہ بیٹھ کر بات کر رہے ہیں اور سیفی ہنوز خاموش ہے جبکہ سعید کمال چاہتا ہے کہ سب کچھ نارمل ہو جائے۔ اچانک سیٹھ صفدر سلطان آتا ہے اور کہتا ہے کہ اس نے (مردوں کی سیانی) کے ساتھ مل کر ایک فلم بنانی ہے اور وہ ان کی فلم کا سکرپٹ تیار ہونے کے بعد ان کو فنڈنگ کرنے کا سوچ سکتا ہے۔ یہ سن کر سب خاموش ہو جاتے ہیں تب ہی سیٹھ کہتا ہے کہ وہ بالی کو چھڑوانے کی بھرپور کوشش کرے گا کیونکہ وہ ببلی کے لیے خاص ہے اور ببلی چاہتی ہے کہ فلم کا کیمرہ کا تمام کام اسے دیا جائے۔ سعید کمال اسے منع کرتا ہے کہ وہ بالی کے کیس سے الگ رہے کیونکہ اس کیس کی انکوائری ہو رہی ہے۔ اسی دوران سیٹھ صفدر سلطان مبہم الفاظ میں پوچھتا ہے کہ پولیس والوں نے انیلا کو کچھ کہا تو نہیں ہے جس پر سیفی بھڑک کر اس کے منہ پر گرم چائے پھینک دیتا ہے اور کہتا ہے:

اگر تم یہ پوچھنا چاہتے ہو کہ اسے ریپ کیا گیا ہے یا نہیں۔ تو نہیں۔ نہیں۔ نہیں۔ نہیں۔ نہیں۔۔۔[15]

سیٹھ صفدر سلطان گالیاں نکالتا ہوا اور دھمکی دیتے ہوئے چلا جاتا ہے۔ اسی دوران سعید کمال کو فون پر اطلاع ملتی ہے کہ اس کے استاد حکمت بہزاد کو گولی مار دی گئی ہے۔

ناول میں واقعات کا تسلسل جاری رہتا ہے۔ حسن کی عمر گزر جاتی ہے اور وہ بوڑھا ہو جاتا ہے۔ لیکن اس کی اچٹتی منظر بینی میں کوئی فرق نہیں آتا ہے۔ اس کی گم شدگی کے تین دن والے واقعات کبھی کبھی اس کے ذہن میں آتے رہتے ہیں۔ مگر اس کے باوجود وہ بظاہر صحت مند اور تندرست ہے۔ بہت سے واقعات گزر جاتے ہیں اور بارود بم دھماکے عام ہوتے ہیں۔ ایسے ہی ایک دھماکے کے بعد حسن خداداد چوک کے پاس ایک درخت میں لٹکا جوتا اور اس میں لکڑی کا پاؤں دیکھتا ہے۔

راوی اس ایک جملے کے بعد آگے بڑھ جاتا ہے مگر قاری کے ذہن میں فوراً بالی کا تصور آتا ہے کیونکہ لکڑی کے پاؤں کے ساتھ ایک ٹوٹے کیمرے کا لینز بھی پڑا ہے اور پھر آگے چیونٹیوں کے ڈھیر تلے دو کٹی انگلیاں ہیں جن میں نیلم اور زمرد چمکتے نظر آتے ہیں۔ بظاہر یہاں بھی مصنف نے آگے بات بڑھا دی مگر قاری حقائق سے واقف ہے کہ وہ انگلیاں سیفی اور انیلا کی ہیں۔ یہاں پوشیدہ حقیقت کا محذوف اظہار کیا گیا ہے۔

ناول کے اختتامی حصے میں کچھ کرداروں کی تفصیل بھی دی گئی ہے ہر چند راوی نے کہا ہے کہ ممکن ہے کہ یہ ان کرداروں کی یہاں موجودگی کے متبادل امکانات ہوں۔ کیونکہ کچھ بھی کہنا درست نہیں۔ یہ کردار حقیقت ہو بھی سکتے ہیں اور نہیں بھی ہو سکتے۔ ان کرداروں میں پروفیسر صفدر سلطان کا ذکر ہے۔ اس کے شاگرد سعید کمال کا ذکر، جس کے پاس پروفیسر کے خرد افروزی والے مقالے کی فوٹو کاپی موجود ہے لیکن اس نے پروفیسر کو بتایا نہیں ہے۔

سعید کمال نے خرد افروزی کے اس موضوع پر امریکہ سے پی۔ایچ۔ڈی کی ڈگری بھی حاصل کی ہے۔ پروفیسر کی ذلت آمیز زندگی کے واقعات، کٹی ہوئی انگوٹھی والے اے ایس پی سعید کمال اور اس کی بیوی انیلا کے بارے میں ممکنہ امکانات اور پروفیسر صفدر سلطان کے ساتھ دو دن گزارنے کے تفصیلی واقعات، بابا بلیک شیپ کے مترجم بچے سعید کمال کی زندگی اور اس کی دردناک موت کا المیہ وغیرہ۔ یہ تمام کے تمام ناول کے اختتامی حصے میں بیان کر دیے گئے ہیں۔

"یہ فلم نہیں بن سکتی" کے نئے رائیٹر انیلا بلال اور سیفی فلم شوٹ کرتے ہیں۔ فلم کی کہانی وہی پرانی ہے نام بھی وہی کردار بھی وہی۔ اور واقعات کے آخر میں ڈائریکٹر سعید کمال کا یہ جملہ اگر اس بار ہم بارود سے بچ گئے تو اگلی فلم بلی کی زندگی پر بنائیں گے۔ کہانی کو نیا رخ عطا کرتے ہیں۔ حسن اپنے ہم نام کی قبر پر جاتا ہے اور اسے اچانک وہاں وہ تین دن، موت کا کنواں، بونا اور وہ سب واقعات یاد آتے ہیں۔ حتیٰ کہ بابا بلیک شیپ بھی۔ یوں وہ اپنے آپ کا سامنا کرتے ہوئے وہیں مر جاتا ہے۔ یہاں ناول کی کہانی اختتام ہو جاتی ہے۔

ہر چند کہ ناول نگار نے واقعات کو بہت پیچیدہ ادق اور گنجلک بنا کر پیش کیا ہے۔ اس کی بظاہر ایک وجہ تو قاری کو تجسس میں رکھنا ہے اور دوسری وجہ شاید ہم نام کرداروں کی زیادتی ہے۔ ناول کے اندر اتنی وسعت اور تنوع ہے کہ اسے صرف ایک مرتبہ پڑھ کر سمجھا نہیں جا سکتا بلکہ قاری جب تک ناول کی کئی بار قرات نہیں کرتا۔ وہ متن کی درست تفہیم نہیں کر سکتا۔

ناول حسن کی صورت حال۔ خالی جگہیں پر۔ کرو میں بہت سی جگہیں ایسی ہیں جہاں معلومات حذف کرنے کی تکنیک سے کام لے کر بیانیہ میں شدت پیدا کی گئی ہے۔ جیسے کسی واقعے کا پہلے ایک جگہ مختصر تذکرہ کر کے قاری کو تجسس میں مبتلا کیا گیا اور پھر مصنف نے واقعے کی تفصیل بتائی ہے؟ ناول کے مرکزی کردار حسن کی کہانی ایسے واقعات سے بھرپور ہے۔ ناول کے آخری باب تک حسن کی کہانی کی گرہیں کھلتی رہتی ہیں۔ اسی طرح آخر تک معلوم نہیں ہو پاتا کہ جبار جمع کرنے والا گنیز بک آف ورلڈ ریکارڈ میں کوئی ریکارڈ جمع کرتا ہے یا نہیں؟ سیفی اور انیلا کی "یہ فلم نہیں بن سکتی" آخر تک بنتی ہی رہتی ہے جس کا کوئی نتیجہ نہیں نکلتا۔ آخر میں ایک نئی انیلا اور نیا سیفی دوبارہ سے یہ فلم بناتے نظر آتے ہیں۔

اس تکنیک کا سب سے کامیاب استعمال گول میز کی کہانی میں ہوا ہے۔ جہاں اس میز کا تذکرہ کر کے پھر اس کی تفصیل مہیا کی گئی ہے۔ اس کے علاوہ مصنف نے ناول کو اکیس ابواب میں تقسیم کر کے ہر باب میں داستانوں کی

طرح کہانی در کہانی پیش کر کے اپنے بیانیے کو طول دیا ہے۔ دراصل کہانی در کہانی کی تکنیک ناول میں ابہام، پیچیدگی اور تجسس پیدا کرتی ہے۔ اس کے علاوہ یہ بیانیہ کو طویل کرنے کا طریقہ بھی ہے۔ دوسری ایک اہم بات یہ ہے کہ کہانی میں مصنف نے خود موجود ہو کر بہت سے واقعات کے ذریعے اپنے نظریے کو بیان کی کوشش کی ہے۔

ناولحسن کی صورت حال- خالی جگہیں پر- کرو میں موضوعات کی اتنی وسعت ہے کہ مصنف نے اپنے بیانیے کو پیش کرنے کے لیے ان موضوعات وواقعات کو جاندار اسلوبیاتی پیرائے میں پیش کیا ہے۔ناول کے موضوعات میں معاشرے کا عامیانہ پن، جھوٹ، مکروفریب، لوٹ کھسوٹ، دوسروں کا کام اپنے نام کر لینا، استحصال، تشدد، دبے کچلے مسائل کی عکاسی (خاص طور پر جو سرکس والوں کے مسائل کی عکاسی کی گئی ہے)، جنسی ناآسودگی کے مسائل (سیٹھ صفدر سلطان جیسا طبقہ جو بلی جیسی عورتوں کی خدمات لیتا ہے)۔ کھوئی ہوئی شناخت کی بازیافت (پروفیسر صفدر سلطان کا خرد افروزی کا مقالہ اور مسلمانوں کے کارناموں کا تذکرہ)، جبار کا ورلڈ ریکارڈ بنانے کا جنون، ناول کے بیانیے میں اہم کردار ادا کرتے ہیں۔ ان موضوعات نے نہ صرف ناول کو وسعت بخشی ہے بلکہ مصنف کے نظریات کو سمجھنے میں بھی معاون ہیں۔

ناولحسن کی صورت حال- خالی -جگہیں پر- کرو پلاٹ کے لحاظ سے بھی منفرد ناول ہے۔ مصنف نے قاری کی نفسیات کو مد نظر رکھتے ہوئے کہانی کو طویل کر کے ناول کی شکل دی ہے۔ اگرچہ اصل کہانی اتنی طویل نہیں ہے جتنی مصنف نے اپنے خیالات و نظریات کو پیش کرنے کے لیے طویل کر دی ہے۔ یہاں تک کہ حسن کی صورت حال- خالی -جگہیں پر- کرو وسیع پیمانے پر پھیلا نظر آتا ہے۔ واقعات میں کوئی منطقی ترتیب نہ ہونے کے باوجود ایک خاص ترتیب نظر آتی ہے۔ قاری کو ساری کہانی میں ایک منطقی ربط نظر آتا ہے۔ ناول کے آغاز میں ہی حسن کی کہانی بیان کر دی گئی ہے۔ لیکن اس کہانی میں اتنا خلا چھوڑ دیا گیا ہے۔ بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ اس کہانی میں بہت سی خالی جگہیں چھوڑ دی گئی ہیں جن کو آگے چل کر ناول کی کہانی میں پر کیا گیا ہے۔ یہیں سے قاری تجسس میں مبتلا ہو جاتا ہے کہ آخر حسن ایک ناگہانی صورت حال دیکھ کر کیسے مر گیا؟ اور پھر اس پر مصنف کا بیان کہ حسن کی کہانی پھر بھی زندہ ہے۔ یہ بیان بھی قاری کو مجبور کرتا ہے کہ وہ اسے مزید پڑھے۔ اگرچہ قاری کے ذہن میں سوالات ویسے ہی ہیں کہ حسن کیسے مر گیا؟ وہ ایک کتبہ دیکھنے سے اتنا خوف زدہ کیسے ہو سکتا ہے؟ ناول میں ہر جگہ ایسے فقرے اور جملے موجود ہیں جو قاری کو ترغیب دیتے ہیں کہ وہ مزید پڑھے اور دیکھے کہ جبار جمع کرنے والا ریکارڈ کر پائے گا یا نہیں؟ پروفیسر صفدر سلطان کا خرد افروزی کا گم شدہ مسودہ مل سکتا ہے یا نہیں؟ سیفی اور انیلا کی فلم "یہ فلم

نہیں بن سکتی" بن سکے گی یا نہیں ؟ اس طرح کی بہت سی باتیں ادھوری بھی رہ گئی ہیں۔ مثلاً حسن کباڑیے کی بات سن کر آگے بڑھ جاتا ہے اور اپنے ذہن سے خالی جگہیں پر کرتا رہتا ہے۔ جب کہ اصل کہانی کچھ اور ہے۔ حسن تین دن کے لیے غائب ہو جاتا ہے ؟ ان تین دنوں کی تفصیل آخر میں ہے۔ لیکن حسن اپنے ڈرائیور سے بچھڑنے کے بعد کہاں جاتا اور کیا کرتا ہے ؟ متن اس بارے میں خاموش ہے۔ حسن قبر پر بیٹھے سورج مکھی کے پھول دیکھتا ہے۔ ناول حسن کی صورت حال۔ خالی۔ جگہیں۔ پر۔ کرو کو تفصیل سے پڑھنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ تمام واقعات ماضی میں رونما ہو چکے ہیں۔ مصنف تمام واقعات کا تذکرہ ایسے کرتا ہے جیسے یہ واقعات ابھی ابھی رونما ہوئے ہوں اس طرح ناول نگار ناول میں دلچسپی برقرار رکھنے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔

بیانیے کی تشکیل میں اسلوب کا کردار:

ایک ناول کی کامیابی کا انحصار اس کے اسلوب پر ہوتا ہے۔ بے شک ایک ناول کی زبان کو بیان سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔ الفاظ اپنے موضوع کی تشکیل خود کرتے ہیں اور انھی الفاظ کے ذریعے مصنف کا بیانیہ (ناول کا بیانیہ) واضح ہو کر سامنے آتا ہے۔ بیانیہ یہی ہے کہ دیکھا جائے کہ مصنف نے اپنے نظریات و تصورات کے لیے کس قسم کا اسلوب اختیار کیا ہے ؟ آیا وہ کوئی پر پیچ، ادق قسم کا کوئی اسلوب ہے۔ یا سادہ اور آسان زبان میں اپنے بیانیے کو پیش کر دیا ہے۔ اس لیے کہ جاندار اسلوب تخلیق کو زندہ رکھنے کی گارنٹی ہے۔ مصنف کے بیان کردہ اسلوب کے اندرونی ارتباط سے اندازہ ہوتا ہے کہ تخلیق کتنی عمدہ ہے اور وہ ادب کے کس خانے میں جائے گی ؟

مرزا اطہر بیگ کا اسلوب ان سب حوالوں سے بہت جاندار ہے کہ انھوں نے تقلید کے بجائے جدت کا راستہ اپناتے ہوئے اپنا اسلوب خود تخلیق کیا ہے۔ ناول میں اسلوب کی اہمیت اس لحاظ سے بھی بڑھ جاتی ہے کہ قصہ خواہ کسی شکل میں بیان کیا جائے اس کی جان دل کش اور دل نشین طرز بیان ہی ہوتا ہے اسی وجہ سے قاری اس کے مطالعے میں دلچسپی بھی لیتا ہے۔ اچھی سے اچھی کہانی بھی قاری کو اس وقت متوجہ نہیں کر سکتی۔ جب تک اسے دلچسپ، پر تکلف اور مؤثر انداز کے ساتھ قاری کے سامنے پیش نہ کیا جائے۔ اس لیے مرزا اطہر بیگ نے بھی ناول حسن کی صورت حال۔ خالی۔ جگہیں۔ پر۔ کرو میں کہانی کو دلچسپ اسلوب سے پیش کیا ہے۔ اس سلسلے میں مرزا اطہر بیگ نے نئے تجربات بھی کیے ہیں۔

ناول حسن کی صورت حال۔ خالی۔ جگہیں۔ پر۔ کرو میں مرزا اطہر بیگ کا اسلوب یک رخا اور سادہ نہیں ہے بلکہ کثیر الجہت ہے۔ انھوں نے متن میں بار بار ادارت کے ذریعے مداخلت کر کے کہانی میں

جدت پیدا کی ہے۔ اس مداخلت کے لیے انھوں نے جو اسلوب اختیار کیا ہے وہ خاصا پیچیدہ ہے۔ اس کے باوجود ان کا اسلوب مشکل نہیں بلکہ دلچسپ بن گیا ہے۔ اس ناول میں استعمال ہونے والی زبان اردو فکشن پڑھنے والوں کے لیے نئی اور غیر متوقع ہے اس لیے کہ مرزا اطہر بیگ نے اس میں ایک نیا اسلوب متعارف کروایا ہے۔ اس ناول میں زبان کی چاشنی کے ساتھ ساتھ نئی نئی تراکیب اور محاورات بھی استعمال کیے گئے ہیں جنھوں نے اس ناول کو اپنے عہد کے دوسرے ناولوں سے منفرد کیا ہے۔

مرزا اطہر بیگ نے اس ناول میں جو زبان استعمال کی ہے وہ نہ صرف بھرپور طور پر فلمی دنیا اور سرکس کے مناظر کی عکاسی کرتی ہے بلکہ کرداروں کی کیفیات، ان کی ذہنی حالت (خاص طور پر حسن رضا ظہیر کی) ان کے خیالات و تصورات (جیسے پروفیسر صفدر سلطان کے تصورات) کا پوری طرح ابلاغ کرتی ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ ناول میں کئی ان کہی باتیں رہ بھی جاتی ہیں جیسے جبار اور ارشاد کباڑیے کا گنیز بک آف ورلڈ ریکارڈ بنانے کا جنون، باڈی بلڈر سعید کمال کا جنون یا پھر حسن رضا ظہیر کی غیر متوقع موت۔ ان سب کو خفیہ رکھا گیا ہے۔ یہ ان کہی قاری کے ذہن میں ایک تجسس پیدا کرتی ہے۔ اس طرح قاری زبان کے پیچھے مخفی معنی کو سمجھنے کی سعی کرتا رہتا ہے۔ اس ناول نے اردو ناول میں برتی جانے والی تخلیقی زبان کو نئے امکانات سے روشناس کروایا ہے۔ ناول میں استعمال ہونے والی زبان کو مکمل سمجھنے کے لیے فرہنگ کا ہونا بھی ضروری ہے۔

مرزا اطہر بیگ کی زبان کو نیا پن اور جدت ان کے منفرد تخیل کے ساتھ ان کے کرداروں کے مختلف نقطہ ہائے نظر نے بھی دیا ہے۔ ان کے کردار جسمانی خصوصیات سے زیادہ اپنے کام اور زبان سے پہچانے جاتے ہیں جیسے جبار کا اعلان کرنا اسے مجمعے میں سب سے منفرد بناتا ہے۔ سیفی کی گھسیٹا کاری اسے باقی فلمی یونٹ سے الگ کرتی ہے۔ ارشاد کباڑیے کے شیکسپیئر کے پورے پورے اقوال سنانا ایک الگ اور منفرد اسلوب ہے۔ اس کے علاوہ ان کے مکالمے خاص طور پر پروفیسر صفدر سلطان اور اس کے شاگرد سعید کمال کے خرد افروزی کے معاملے پر اختلافی مباحثے، جان اور ارشاد کباڑیے کے شیکسپیئر پر مکالمے، دو دیہاتی افراد کی بابا بلیک شیپ نظم پر تبصرہ اور ارشاد کباڑیے کی علمی زبان اس ناول کو ندرت بخشتی ہے۔ سیفی کی گھسیٹا کاری اور فلمی زبان لب و لہجے میں بلا کی سنجیدگی اور متانت کے ساتھ طنز، استہزا، مزاح سب ہی مل جاتا ہے۔ یوں ناول کی زبان میں ایک جدت اور ندرت آ جاتی ہے۔

مرزا اطہر بیگ کے اسلوب میں وقت اور تاریخ دونوں سمٹے نظر آتے ہیں۔ اس لیے تو ان کا ناول ماضی، اور حال میں مسلسل چلتا رہتا ہے۔ جیسا کہ ناول کی کہانی کے واقعات کی ترتیب سے پتا چلتا ہے اور پھر مختلف واقعات اور تحریکوں کی تاریخ خاص طور پر سرئیلزم اور ڈاڈاازم وغیرہ۔

ناول کے راوی بار بار بدلتے رہتے ہیں کبھی کبھی راوی متکلم کے صیغے میں بات کرتا ہے لیکن اس کے ساتھ ساتھ انھوں نے ناول میں کہانی پیش کرنے کا اختیار کرداروں کو بھی دیا ہے۔ مثلاً ڈرائیور نور خان اور سیفی (رائیٹر) کو۔ اس طرح انھوں نے ناول کے اسلوب میں نئے تجربات کیے ہیں۔ مصنف خود ناول میں بیانیہ کو آگے بڑھانے کے لیے کہانی میں اس طرح کے جملے بولتا ہے۔

> آخری منظر نامہ واضح طور پر اس کی موت کی طرف اشارہ کرتا نظر آتا ہے اگرچہ مصنف بوجوہ اس بارے میں کوئی آخری فیصلہ دینے سے بھی گریز کرتا ہے۔[۱۶]

> ہم حسن کے ساتھ ہی چلتے رہیں گے لیکن ہم سمجھتے ہیں کہ "دنیا میں براہ راست مداخلت" نہ کرنے کی صورت حال وضاحت طلب ہے۔[۱۷]

مصنف خود کردار کے طور پر سامنے آنے کے بجائے اپنا بیانیہ ظاہر کرنے کے لیے ناول میں موجود رہتا ہے اور بہت سے واقعات و کرداروں کی تفصیل خود فراہم کرتا ہے۔ مثلاً

> سمجھا جا سکتا ہے کہ گویا ہم حسن کے بھوت مصنف ہیں۔ اصل صورت حال یہ ہے کہ ہمیں نہ صرف حسن کا بھوت مصنف بلکہ حسن کا بھوت بھی سمجھا جا سکتا ہے۔ اس طرح ہمارے مدیر کے مداخلتی اختیارات تو برقرار رہیں گے ہی لیکن ساتھ ہی ایک عالم کل قادر کل مصنف کے لامحدود امکانات بھی ہم پر کھل جائیں گے اور جو کچھ ہم جان لیں گے حسن نہیں جان سکتا۔[۱۸]

مصنف نے اپنے بیانیے کو پیش کرنے کے لیے سب سے اہم طریقہ قوت ترغیب کو استعمال کیا ہے۔ ناول کا پہلا جملہ ہی قوت ترغیب سے مالا مال ہے۔ مثلاً

> حسن رضا ظہیر کو وہ واقعہ عمر بھر کی "اچٹتی منظر بنی" کے بعد پیش آیا۔[۱۹]

اس کے بعد قاری متجسس ہو جاتا ہے کہ وہ واقعہ کیا ہے؟ یوں وہ کہانی کے طریقہ کار سے متاثر ہو کر کہانی پڑھنے لگتا ہے۔ قوت ترغیب کے ذریعے ناول نگار خود کو کہانی میں ایسے شامل کرتا ہے کہ قاری کے لیے ناول نگار کی موجودگی لازمی ہو جاتی ہے۔ ناول نگار اور کہانی دونوں آپس میں ایسے مدغم ہو جاتے ہیں کہ انھیں ایک دوسرے سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔ ناول حسن کی صورت حال۔ خالی جگہیں پر۔ کرو میں بھی مصنف اپنے

آپ کو ایسے پیش کرتا ہے کہ کہانی بیانیے کے بغیر آگے نہیں بڑھ سکتی۔ مرزا اطہر بیگ نے اس ناول کو پیش کرنے کے لیے ایسے متکلم راوی کو چنا ہے جو اپنا تعارف نہیں کرواتا لیکن کہانی کے لیے لازمی ہے کیونکہ کہانی اسی کے ذریعے آگے بڑھتی ہے۔ مثلاً وہ حسن رضا ظہیر کی کہانی بیان کرتے ہیں۔ پرتگالی شراب کی بوتل کی کہانی، سلیپنگ بیگ کی کہانی، کباڑ کمپلیکس کی کہانی، حکمت بہزاد کی کہانی، سرئیلسٹ تحریک کی داستان، گول میز کی کہانی، پروفیسر صفدر سلطان اور ان کے شاگرد سعید کمال کی کہانی، اے ایس پی سعید کمال اور اس کی منگیتر انیلا بلال کی کہانی اور ان کی منگنی کی انگوٹھی کا قصہ، بابا بلیک شیپ کے مترجم سعید کمال کا قصہ، گول میز کی کہانی سب راوی نے ہی بیان کی ہیں۔ ان کا یہ جملہ کہ یہ نہیں جانتے لیکن "ہم جانتے ہیں"۔ اگرچہ اس بات کو واضح نہیں کرتا کہ کہانی کا راوی کون ہے؟ اور اس کا مقام کیا ہے؟ لیکن وہ ناول کے بیانے سے باہر کسی اور ہی مقام پر فائز ہے۔ جو ہر چیز کے بارے میں جانتا ہے اور اپنے بیانیے کو جیسے چاہتا ہے موڑ دیتا ہے نیز اسے اپنے نظریات کو پیش کرنے میں بھی آسانی رہتی ہے۔ اس لیے قاری راوی کو جاننے کے بجائے راوی کے بیانیے میں دلچسپی رکھتا ہے۔ آگے چل کر وہ مزید لکھتے ہیں کہ

> اس بے ہنگم خود ساختہ ترکیب کا الزام اپنے سر لیتے ہوئے اگر ہم یہ معلوم کرنا چاہیں کہ حسن کو "اچٹتی منظر بینی" کی عادت کب، کیوں اور کیسے پڑی؟؟ تو اس کے لیے ہمیں حسن کی زندگی میں کچھ دیر اس کے ساتھ چلنا ہو گا۔ بلکہ زیادہ اہم یہ کہ ہمیں اس کے ساتھ دیکھنا ہو گا۔ کیونکہ معاملہ سارا دیکھنے کا ہے اور دیکھنا یہ ہے کہ یہ کیسا دیکھنا ہے۔ گو اس بیان میں ہمیں اختصار سے کام لینا ہو گا۔ [۲۰]

یہاں مصنف نے خود ایک ترکیب "اچٹتی منظر بینی" ایجاد کیا اور خود ہی اس کے بارے میں کہہ دیا کہ یہ بے ہنگم، خود ساختہ ترکیب ہے۔ اچٹتی کا مطلب ہے سرسری سی / ذرا سی، اور منظر بینی سے مراد ہے باہر کے مناظر دیکھنا۔ تو کیا یہ ترکیب سرسری مناظر دیکھنے ہی کے معنوں میں مستعمل ہے؟ مصنف کے نزدیک تو یہ یونہی ہے مگر راقم الحروف اسے "اچٹتی منظر بینی" کے بجائے مستقل منظر بینی سمجھتی ہے۔ کیونکہ ناول کا مرکزی کردار حسن رضا ظہیر روزانہ کی بنیاد پر ان مناظر کو سرسری دیکھتا ہے۔ لیکن یہاں مصنف کے جملے قاری کو حیرت زدہ کرتے ہیں جب مصنف یہ کہتے ہیں۔

> کوئی بھی شخص کسی ایک مقام سے دوسرے پر منتقل ہونے کے دوران اپنے دائیں بائیں اور سامنے کی دنیا کو اسی انداز میں دیکھے گا۔ گویا "لاتعلقی" "اچٹتی منظر بینی" کی بنیادی شرط ہے اور دنیا دیکھنے کی ہماری تربیت کا لازمی حصہ ہے۔ [۲۱]

یعنی دنیا میں آئے ہر شخص کی یہ تربیت لازمی ہے کہ وہ ان مناظر کو دیکھتا رہے گا۔ کیونکہ ان مناظر کو دیکھنے کی خواہش ہر انسان میں ازل سے موجود ہے۔ اور انسان کی گھٹی میں پڑا ہے کہ وہ ان مناظر کو دیکھتا رہے۔ یوں مصنف اپنے اسلوب کے ذریعے انسانی نفسیات کو ماہرانہ انداز میں پیش کرتا ہے۔

مصنف ناول حسن کی صورت حال۔ خالی جگہیں پر۔ کرو میں بیانیہ کے معلوماتی ٹکڑے حذف کر دیتا ہے تاکہ ایک مخصوص تاثر پیدا کر سکے۔ مثلاً بہت سی جگہوں پر کہانی ادھوری محسوس ہوتی ہے۔ کباڑیے کی دکان پر پروفیسر صفدر سلطان اور اس کا شاگرد سعید کمال موجود ہیں۔ مسودہ نہ ملنے کی خوشی میں سعید کمال کی آنکھوں میں عجیب سی چمک ہے۔ اس چمک کی وضاحت ناول کے آخر میں ہوتی ہے جہاں مصنف بتاتا ہے کہ شاگرد سعید کمال نے خرد افروزی کے اسی مقالے پر پی۔ایچ۔ڈی کی ڈگری لے لی ہے۔ حسن رضا ظہیر کے تین دنوں کی کہانی آخر میں ہے۔ جبار جمع کرنے والے کے بارے میں آخر تک پتا نہیں چلتا ہے۔ گول میز کا ذکر پہلے ہے جبکہ اس کی تفصیل آخر میں بیان کی گئی ہے۔ بابا بلیک شیپ کا ترجمہ کرنے والے بچے کے بارے میں آخر میں بتایا گیا ہے۔ معلومات حذف کرنا ایک ایسی تکنیک ہے جس کی مدد سے کہانی میں ایک مخصوص تاثر کو ابھارا جاتا ہے۔ اس کے ذریعے بھی مرزا اطہر بیگ نے اپنے ناول کو منفرد بنانے کی کوشش کی ہے۔

مرزا اطہر بیگ نے کہانی پن کے روایتی اسلوب کے مقابلے میں بیانیہ اسلوب کے تجربے کو اہمیت دی ہے اور کہانی کو مختلف ٹکڑوں میں آگے پیچھے ماضی، حال، مستقبل میں پیش کیا ہے۔ لیکن اس سب کے باوجود ناول متنوع اسالیب کا حامل ہونے کے باوجود تفہیم کے قابل ہے۔اس کے باوجود کہ مرزا اطہر بیگ نے استعاراتی اور رمزیاتی اسلوب بیان اختیار کیا ہے جس کی وجہ سے ناول کی کہانی میں کہیں کہیں ابہام بھی پیدا ہو گیا ہے۔ خاص طور پر دوسرا باب جو "حیرت کی ادارت" پر مبنی ہے اتنے ادق اسلوب میں لکھا گیا ہے کہ اسے سمجھنا تھوڑا مشکل ہے۔ شاید اسی لیے مصنف نے کہا جو قاری پیچیدہ مباحث کو نہیں سمجھ سکتے وہ اسے چھوڑ کر آگے بڑھ سکتے ہیں۔

کہانی پن کے روایتی اسلوب میں سیدھے سیدھے کسی ابہام میں جائے بغیر کہانی بیان کر دی جاتی ہے جبکہ مرزا اطہر بیگ نے جگہ جگہ اس روایت سے انحراف کرتے ہوئے اپنے اسلوب کو بدلا ہے اور کہانی کو تبدیل کیا ہے جس کی واضح مثال سرکس میں حسن کی کہانی ہے۔ سرکس میں حسن کی موجودگی کی ایک کہانی کو ڈرائیور نور خان اور رائیٹر سیفی کی زبانی بیان کیا گیا ہے لیکن دونوں کا اسلوب اور کہانی کہنے کا انداز الگ الگ ہے۔

اس کے علاوہ ناول حسن کی صورت حال۔ خالی جگہیں پر۔ کرو میں جس چیز نے ناول کے بیانیے میں شدت پیدا کی ہے وہ اساطیری حوالے ہیں۔ اساطیر پر اسرار صداقتیں ہیں جن کا اظہار ناول میں بہت اچھے طریقے سے کیا گیا ہے۔ خاص طور پر چاہ پریاں والا سے منسوب اساطیری کہانیاں، سورج مکھی کی اساطیری کہانی، سرکس میں دکھائی جانے والی ہیر رانجھا، سسی پنوں، لیلیٰ مجنوں کی کہانیاں ناول کے بیانیے میں اہم کردار ادا کرتی ہیں۔ اگر یوں کہا جائے کہ ناول حسن کی صورت حال۔ خالی جگہیں پر۔ کرو کا اسلوب داستان، کتھا، اساطیر، شاعری اور ثقافت سے مل کر بنا ہے۔ تو بے جا نہ ہو گا۔ انھوں نے کرداروں اور واقعات کی تصویر کشی سے عصری مسائل اور عام طبقے کے مسائل کو پیش کیا ہے۔

مصنف نے سرکس کی منظر کشی عمدہ الفاظ میں کر کے ایک ایسے عہد کو پیش کیا ہے۔ جو اب ٹیکنالوجی کے جدید دور میں ختم ہو چکا ہے جب ہمارے یہاں تھیٹر کی روایت مضبوط تھی اور سرکس میلے، تماشے ہونا عام بات تھی اور لوگوں کی تفریح کا سامان بھی تھا۔ مرزا اطہر بیگ کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے سرکس کے مختلف شو کے نام پیش کر کے اس سارے منظر نامے کی تصویر کشی کر دی ہے جب سرکس ہوتی تھی اور یہ شو بھی۔ اس طرح انھوں نے روایتی اسلوب میں جائے بغیر بھی پاکستانی ثقافت کی عمدہ عکاسی کی ہے۔ مرزا اطہر بیگ اگر ان کہانیوں کی تفصیل لکھنے بیٹھ جاتے تو یہ غیر ضروری ہو جاتی۔ اس لیے انھوں نے کچھ یوں لکھا ہے:

> سوہنی نہیں تھی۔ وہ۔ پتہ ہے ناں۔۔۔۔ چندری جو اپنے عاشق کے پٹ کا گوشت کھا گئی۔ [۲۲]

> ہیر رانجھا۔ سسی پنوں۔ سوہنی مہینوال۔ لیلیٰ مجنوں ۔ شیریں فرہاد۔ مرزا صاحباں۔ سلطانہ ڈاکو۔۔۔۔ [۲۳]

> سسی پنوں کے سٹیج پر لگے دریا کے پردے کے پیچھے نومولود سسی ایک ٹوکری میں ڈال کر "بہائی" جاتی ہے۔ [۲۴]

> اباجی۔ یہ جو۔۔۔۔ ہیر رانجھا، سوہنی مہینوال، لیلیٰ مجنوں تھیں۔۔ یہ بھی کنجریاں تھیں؟ [۲۵]

مصنف نے صرف ان واقعات کی جانب اشارہ کیا ہے اور قاری چونکہ پہلے سے ان واقعات کو سمجھتا ہے۔ اس لیے مصنف کا اسلوب ان کی معنویت اجاگر کرنے میں کامیاب رہتا ہے۔ اس لیے کہ مصنف نے جتنے کردار پیش کیے ہیں۔ ان سب کرداروں کے ساتھ کوئی نہ کوئی کہانی ضرور وابستہ ہے۔ صرف ان کرداروں کا نام لینے سے ہی قاری کے ذہن میں پوری کہانی ذہن میں آ جاتی ہے۔ مصنف نے یہ تکنیک استعمال کی ہے کہ بجائے پوری کہانی لکھنے کے

صرف اشارہ کر دیا ہے اور قاری کے لیے راہ ہموار کر دی کہ وہ سب سمجھ لے۔ اس طرح مصنف ان کہانیوں کے ذریعے اپنے بیانیے میں بلاغت پیدا کرتا ہے۔

ناول نگار نے اپنے بیانیہ کو طویل کرنے کے لیے اپنے اسلوب سے ایک کارآمد آلے کی طرح کام لیا ہے۔ اگرچہ مصنف نے ناول کی کہانی میں کوئی منطقی ربط نہیں رکھا۔ لیکن اپنے بیانیے کی تشکیل کے لیے اسلوب کو بہت مربوط رکھا ہے۔ بعض جگہ جملے بے ربط بھی ہیں۔ جن کو پڑھ کر قاری کوئی فوری معنی نہیں نکال سکتا۔ بلکہ ان بے ربط جملوں کے مفاہیم کو سمجھنے کے لیے سارے متن کو پڑھنا پڑتا ہے۔ یا ان جملوں کو اتنی دفعہ پڑھا جاتا ہے کہ معنی کی کوئی ایک تہ کوئی ایک سرا ہاتھ لگے تا کہ اسے سمجھا جا سکے۔ مثلاً

> اور لگتا ہے یہ اندر بار سرئیلسٹ ہو گا۔ یہ سکرین پلے۔۔۔۔ میرے اس شک کو دور کرنے لگا تھا کہ اس پاگل تماشے میں میرا کوئی مقام نہیں۔ پھر انیلا جیسی عورت کے ساتھ مل کر ایک فینٹسی۔۔۔ چلو سرئیلزم کہہ لو۔۔ خیر اس عورت سے مل کے تحریر کرنا۔ فلم۔ شاید۔ خیر مجھے لگ رہا تھا کہ میں۔۔۔۔۔ جیسے ہم مل کے بچہ پیدا کر رہے ہیں۔[۲۶]

> ایک ہی علاج ہے سر عام پھانسیاں۔۔۔۔۔۔۔ دو ان بہن چودوں کو۔۔۔۔۔ چوراہے میں پھانسیاں۔۔۔۔۔ دیکھتا ہوں باقی سیدھے ہوتے ہیں کہ نہیں۔۔۔۔ سیدھے ٹک۔۔۔۔۔ گولی چلے گی۔۔۔۔۔ ابھی تو چلے گی۔۔۔ کوئی نئی بات نہیں ہے۔۔ ہر دوسرے۔ تیسرے۔ چوتھے۔ پانچویں سال چلتی ہے۔ ابھی تو اس نے چلوائی ہے۔۔۔۔ ڈپٹی نے۔۔۔۔ ظالم کے بچے نے۔۔۔۔ اوہ کوئی ایک آدھ گولی یہ خود بھی ٹھنڈی کرے کہیں۔۔۔۔ او۔ او۔ کسی ایک آدھ پر۔۔۔ اس کی بھی لکھی ہوئی ہو۔۔۔۔ گولی پر۔۔۔۔ ٹھنڈی کرے یہ بھی۔۔۔۔۔ کوئی۔۔۔۔ یہ دلا۔۔۔۔۔۔[۲۷]

یہ سبھی جملے منطقی ربط نہ رکھنے کے کے باوجود قابل فہم ہیں۔ البتہ ان جملوں کے درمیان علامت حذف کا استعمال اور ٹوٹے پھوٹے الفاظ ان جملوں کی معنویت میں اضافہ کرتے ہیں۔ اس کے علاوہ مصنف نے ناول کو حقیقت سے قریب رکھنے کی ہر ممکن کوشش کی ہے اور سبھی کرداروں کو زندگی اور حقیقت سے بھرپور دکھایا ہے۔

ناول حسن کی صورت حال۔ خالی جگہیں پر۔ کرو میں مرزا اطہر بیگ نے اپنا اسلوب تراشنے کی کوشش کی ہے اور اسلوبیاتی حوالے سے نیا تجربہ کیا ہے۔ یعنی اردو، فرنچ، پنجابی اور انگریزی زبانوں کا استعمال کیا ہے۔ اور بعض جگہوں پر لفظوں کا ترجمہ بھی کر دیا ہے۔

D'aprese un scenario

De Salvador dali

Et louis Bunel

چیف میں فرنچ نہیں جانتا لیکن اس کا مطلب یہی ہے نا کہ سناریو سیلوے ڈارڈالی اور لوئی بیونل۔[۲۸]

But that wonderful یہ بات۔۔۔ سیفی Excellent یہ امیج بالکل۔۔۔ یہ ٹیم ورک ہے۔۔۔۔۔۔ یہ مجھے چاہیے۔[۲۹]

Fantastic (شاندار), Unbelieveable, Incredibl (ناقابل یقین)، Magical (جادوئی)، Amazing۔ ہے بھی یہ ہاں ناک حیرت (انوکھا) Astonishing (حیرت انگیز) Awsome, Marvelous, stunning, Astounding.[۳۰]

خاص طور پر بابابلیک شیپ پوری نظم کا ترجمہ پیش کیا گیا ہے۔ اگر چہ یہ چیز کہانی کی روانی میں رکاوٹ بنتی ہے لیکن مصنف نے اس طرح ایک نیا اسلوب متعارف کروانے کی کوشش کی ہے۔

با۔ باکالی بھیڑ
کیا تیرے پاس کچھ اون ہے
جی جناب۔ جی جناب
تین تھیلے بھرے پڑے ہیں
ایک مالک کے لیے ایک مالکن کے لیے
اور ایک اس چھوٹے لڑکے کے لیے
جو آگے کہیں گلی میں رہتا ہے۔[۳۱]

پنجابی الفاظ بکسوئے، کھوتا وغیرہ وغیرہ بھی ناول میں عام ملتے ہیں اس کے علاوہ جب حسن دیہات سے گزرتے ہوئے بابابلیک شیپ والے مترجم بچے کو دیکھتا ہے تب وہ دیہاتی آدمی جو زبان استعمال کرتے ہیں ان پر بھی پنجابی کا گہرا اثر ہے۔ شاید اس کی وجہ یہ بھی ہے کہ مصنف نے لاہور شہر کو ناول میں بیان کیا ہے اور یہاں کی مقامی زبان پنجابی ہی ہے اس لیے ان کرداروں کی زبان میں پنجابی الفاظ آگئے ہیں۔ مثال کے طور پر

اوپر کا پروہٹا پرت کر اندر دیکھو۔[۳۲]

اس کے علاوہ مصنف نے اپنے بیانیے کو پیش کرنے کے لیے اسلوب کو بہت منفرد رکھا ہے۔ اور کئی نئی اصطلاحیں بھی وضع کی ہیں۔ انھوں نے تراکیب میں نئی جدت بھی پیدا کی ہے۔ مثلاً "اچٹتی منظر بینی"، "اٹکتے خوف کے خالی لمحات"، "بصری لاتعلقی"، "حقیقی ذاتی زندگی"، "منتشر تفصیل نگاری"، "مثالی حقیقی صدمہ"، "حیرانیہ"، "حیرانیاتی"، "حیرانیے"، "کہانیے"، "کہانیہ"، "خواندگی واہمہ"، "خوابآ"، "خالیائی"، "سورج مکھی کے کھیت سے نکلا ہوا انسان"، "خارشی خرد افروزی"، "خارشی ٹیکنالوجی"، "فلمی / غیر فلمی تکنیک یعنی حقیقت کا کچومر یعنی مونتاژ کا کولاژ"، "مردوں کی سیانی"، "بھاپی کہانی"، "بے شرمی کا پیپر ویٹ"، "بھوت مصنف" وغیرہ۔ اور بعض جگہوں پر ان کی تفصیل بھی مہیا کی ہے۔ مثلاً

> حسن کی صورت حال سمجھنے کے لیے "حیرانیہ" ایک موزوں ترین لفظ ہے۔ حیرانیہ بنیادی طور پر حسن کے بصری میدان (Visual Field) میں اچانک ظاہر ہونے والا وقوفی خلا (Cognitive void) ہے۔ ایک خالی جگہ جو ایک طرف تحیر کا نقطہ آغاز ہے تو دوسری طرف ایک حسیاتی، عصباتی، کیمیاوی مسودہ۔ [۳۳]

> اس لیے ہم سمجھتے ہیں کہ حسن کا صدمہ ایک "مثالی حقیقی صدمہ" تھا کیونکہ "مثالی حقیقی صدمہ" ایسا صدمہ ہے جسے آپ اپنے سے ایک فرد بھی آگے نہ لے جاسکیں۔ [۳۴]

اس کے علاوہ مصنف نے بعض جگہوں پر نئے محاورات کی تشکیل بھی کی ہے۔ مثال کے طور پر

> اس لیے کہ چیزوں کی بھی آنکھیں ہوتی ہیں، مناظر جوابًا آپ کو گھورتے ہیں، چوک آپ پر تیوری چڑھاتے ہیں، گلیوں کی نکڑیں آپ پر ہنستی ہیں اور کھڑکیاں آنکھیں مارتی ہیں۔ [۳۵]

"چیزوں کی آنکھیں"، "مناظر کا گھورنا"، "چوک کا تیوری چڑھانا"، "گلیوں کی نکڑوں کا ہنسنا"، "کھڑکیوں کا آنکھیں مارنا"، "قہقہوں کا دم توڑنا" اور اس جیسے کئی نئے محاورے مرزا اطہر بیگ کے اسلوب کو دوسرے مصنفین سے الگ کرتے ہیں۔

مصنف نے مختلف جگہوں پر اپنی قوم کا موازنہ دوسری اقوام سے بھی کیا ہے۔ مصنف نے اپنے اسلوب کے ذریعے ظاہر کیا ہے کہ اپنی قوم کے متعلق ان کے نظریات کیا ہیں؟ نیز مشرق و مغرب کے بارے میں مصنف کا بیانیہ کھل کے سامنے آجاتا ہے۔

یہ تو دیکھو کہ تمھاری قوم دنیا میں سب سے دلچسپی سے بلکہ حیرانی سے گورے بندے کو دیکھنے والی قوم ہے۔ حالانکہ گورا ادھر تین سو سال تم پر حکومت کر کے گیا ہے۔[۳۶]

مہذب اور غیر مہذب معاشروں میں شیمپئن اور گلاب جامن کا فرق ہوتا ہے۔[۳۷]

اسی طرح مصنف نے ایک ناول کے چوتھے باب میں "عظیم نجات دہندہ" کی اصطلاح استعمال کی ہے۔ یہاں انھوں نے واضح طور پر کسی حکمران کا نام نہیں لیا۔ بس یہ بتادیا گیا کہ ایک حکمران آنے کی خوشی میں مٹھائی بانٹی جارہی ہے۔ چنانچہ قاری ایک لمحے کے لیے سوچتا ہے کہ وہ "عظیم نجات دہندہ" کون ہوگا؟ راقم الحروف کے نزدیک یہ اصطلاح ماضی کے صدر ضیاء الحق کے لیے استعمال کی گئی ہے اس لیے کہ ایک تو خود مصنف نے اس ناول کا دورانیہ کا آغاز ۱۹۸۰ء سے بتایا ہے اور یہی دور صدر ضیاء الحق کی حکومت کا ہے۔ دوسری یہ بات کہ باوجود کسی حکمران کا نام نہ لینے کے کچھ جملے ایسے ہیں جو اس بات کی تصدیق کرتے ہیں۔ مثال کے طور پر

اب مارکسی کمیونسٹ تھیٹر بند ہونے والا ہے۔[۳۸]

ان کورو کو ورنہ داڑھیاں آجائیں گی۔[۳۹]

ڈانس۔۔او۔نو۔نو ڈانس۔رقص و موسیقی۔۔۔یہی کہتے ہو نا۔۔اس نام سے تو وہ ایسے بدکتے ہیں نا کہ کیا بتاؤں۔[۴۰]

ہم تمھاری یہ بدمعاشیاں۔یہ ننگے تماشے۔رنڈی خانے بند کریں گے۔تم نئے کھولنا چاہتے ہو۔یہ سومنات ہم تہہ تیغ کر دیں گے۔یہ کیسٹیں یہ سی ڈیاں ہم راکھ کر دیں گے۔فلمیں گانے بجانے۔ناچ سب بند کر دیں گے۔[۴۱]

وہ کہتے ہیں یہ سب کنجر خانہ بند کرو۔کلچر کے نام پر بدمعاشی اور بدکاری نہیں پھیلنے دیں گے۔[۴۲]

ویسے میں تمھیں بتا دوں۔۔۔تم فلموں والوں ہو نا۔۔۔یہ سارے بدمعاشی کھاتے۔۔۔زانی دھندے ہیں۔سال دو سال کی بات ہے۔سب بند ہو جائیں گے۔۔۔وہ سب بند کر دیں گے۔۔۔۔وہ جنھیں نیکی، بدی کا پتا ہے۔جن کے اندر حیا ہے۔غیرت ہے۔عالی جاہ کہتے ہیں یہ سب کچھ پاک کرنا پڑے گا۔سب کچھ۔۔سب ننگے کام۔۔بند ہوں گے۔۔زنا کے سب چور دروازے بند ہوں گے۔[۴۳]

بعض جگہوں پر مصنف نے سماجی اعتبار سے ناموزوں اور ناشائستہ الفاظ یعنی گالیوں کا استعمال بھی کیا ہے۔ اس لیے کہ مصنف نے ناول کو حقیقت سے قریب رکھنے کی کوشش کی ہے اور کرداروں کی وہی زبان رکھی ہے جو اصل میں مختلف طبقے کے لوگ بولتے ہیں۔ اس لیے مصنف کا اسلوب حقیقت کے قریب ترین ہے۔ مثلاً

میرا یہ لکڑی سٹیل کا کھڑا مبادیکھ رہا ہے۔ یہ بہن چود بھی بڑا عجیب ہے۔ [۴۴]

چھوٹی کرسی پر بیٹھوں تو باقی ٹانگ کی ماں چد جاتی ہے۔ [۴۵]

یہ شوخا تیرا باس پہلے تو بڑا تڑک رہا تھا اب تیرے اس گانڈے سیٹھ کو ساتھ لے کر بیٹھ گیا ہے۔ [۴۶]

بند کرا کے تو دیکھ گانڈے۔۔ بالی بڑبڑایا۔ [۴۷]

صرف ایسی زبان ہی نہیں بلکہ مرزا اطہر بیگ کے طنزیہ جملوں نے بھی کہانی میں ایک نیا پن پیدا ہے۔ مثلاً

لیکن ان میں ایسے بھی تھے جو پیارا کو دیکھ کر گھوڑی اور سواری کے حوالے سے گندے گندے فقرے کستے تھے۔ ہمیشہ ایسا ہی ہوتا تھا اور ہمیشہ ہی پیارے کا دل چاہتا تھا وہ ایسے گندے لوگوں کا سر پھاڑ دے۔ [۴۸]

محبت ایک آدم خوری بھی ہے۔ مجھے گھسیٹ لینے دو انیلا پری۔ [۴۹]

مرزا اطہر بیگ کے اسلوب کی نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ انھوں نے اپنے بیانیے میں شدت پیدا کرنے کے لیے چھوٹی چھوٹی جزئیات کو بھی نظر انداز نہیں کیا۔ یہ خوبی انھیں دوسرے ادیبوں اور ناول نگاروں سے منفرد بناتی ہے اس لیے کہ اکثر ادیب غیر معمولی اور اہم چیزوں کی تفصیلات پیش کر کے اپنے تصورات واضح کرتے ہیں۔ لیکن مرزا اطہر بیگ نے غیر ضروری کو ضروری پر اور غیر معمولی پر ترجیح دی ہے۔ مثلاً جزئیات نگاری کی امثال ملاحظہ کیجیے۔ تنگ گلی نما رستے کے اندر داخل ہوتے ہیں۔ جھکی ہوئی شاخیں۔ ایک بیل کی لمبی شاخ جس پر گہرے سرخ رنگ کے پھول۔ نرسری کی بیرونی دیوار پانچ فٹ سے زیادہ اونچی نہیں۔ لیکن مضبوط بنی ہوئی ہے۔ دوسری طرف کباڑیے کی دکان کے کھلے احاطے کی بیرونی دیوار نسبتاً اونچی ہے لیکن بوسیدہ ہے۔ نمی اور روشنی کی کمی کی وجہ سے دونوں طرف کی دیواروں پر سبز کائی جمی ہے۔ اندازہ لگانا مشکل ہے کہ راستہ پختہ ہے یا کچا۔ کیونکہ زمین پر جگہ جگہ ٹوٹے ہوئے گملوں کے ٹکڑے اور خشک پتے ٹہنیاں۔ کٹے پھٹے کاغذ اور گتے کے ٹکڑے بکھرے ہوئے ہیں۔ اس تنگ گلی میں بائیں

طرف کباڑیے کے احاطے کی دیوار میں ایک جگہ زمین سے چھ سات انچ اوپر ایک مستطیل خلا ہے جس کے بارے میں فوری اندازہ لگانا مشکل ہے کہ یہ کوئی دروازہ ہے یا کھڑکی۔[۵۰]

اس اقتباس میں نرسری کی منظر کشی اس کی جزئیات سمیت کی گئی ہے۔

> چوک خداداد۔روشن چمکیلی دھوپ اور نیلا آسمان۔ چوک نما پارک میں اِدھر اُدھر پتھر کے بینچوں پر لوگ۔ عورتیں۔ مرد۔بچے۔بوڑھے۔بے فکرے۔ سنگین مسائل کے شکار نوجوان ۔ہنستے کھیلتے بچے۔گھاس پر چادر اوڑھ کر سوئے نشئی، دال سیویاں بیچنے والے کی ترازو جیسی ٹوکریاں۔وہی چائے کا چھوٹا سا سٹال۔لکڑی کے دو سٹولوں پر بیٹھے گاہک، ابلتی چائے سے اٹھتی بھاپ، سبز گھاس میں پھولوں کی کیاری، پھولوں میں سورج مکھی، اخبار بیچنے والا لڑکا۔۔[۵۱]

یہ جزئیات نہ صرف ایک پارک کی تفصیلات فراہم کرتی ہیں۔بلکہ ایک مخصوص غریب طبقے کی ساری زندگی کی کہانی کو بھی پیش کرتی ہیں۔ مرزا اطہر بیگ نے نہ صرف اس طبقے کی عکاسی کی ہے بلکہ ان کی جنسی محرومیوں کو بھی اپنے ناول کے بیانیے میں شامل رکھا ہے۔

> دنیا میں چوری چھپے مزے لینے والی یہ سب سے بڑی قوم ہے۔دل میں اللہ کا خوف۔اللہ اللہ۔ لیکن آنکھوں میں نیچے کہیں ٹانگوں کے درمیان سے اٹھتی ہوئی ہوس اور کھوپڑی میں یہ سب کچھ ساتھ ساتھ لے کر چلتے رہنے کی کوئی نہ کوئی ترکیب۔ صدیوں سے ان کی کھوپڑی بس یہی کام کر رہی ہے۔ترکیبیں ڈھونڈ رہی ہے لیکن مزا بھی ضرور لینا ہے۔گناہ سے بھی بچنا ہے۔[۵۲]
>
> پہلے یہ آج کا شو کی ہیروئینیں۔۔۔ سسی، ہیر، بے بی، سوہنی کو تو پہنچاؤنا اوپر میرے کمرے میں ۔۔۔بڑا دیر ہو گئی ہے پنوں رانجھا مہینوال بنے۔[۵۳]
>
> یہ کنجر لوگ ہیں، ان کا کام ہی یہ ہے۔بس عملہ ذرا شغل میلہ کر رہا ہے۔[۵۴]

مصنف نے اپنے بیانیے میں فلم میکنگ کی تکنیک، خاص طور پر سرئیلزم اور اس کی پوری تاریخ کو شامل کرکے ناول کو نئی جہت عطا کی ہے۔ اس طرح ناول کی زیادہ تر کہانی فلمی مناظر کی صورت میں آگے بڑھتی ہے۔ دراصل اندرون ناول ایک فلم "یہ فلم نہیں بن سکتی" بن رہی ہے۔یوں منفرد عنوان کے ساتھ یہ فلم بننے اور نہ بننے کے درمیان جھولتی رہتی ہے۔اس طرح بار بار مناظر کا بدلنا اور فلمی سین کی وجہ سے کہانی میں رکاوٹ تو بنتی ہے لیکن مرزا اطہر بیگ کی خوبی یہ ہے کہ وہ ناول کو بہت سلیقے سے مکمل کرتے ہیں۔

ناول حسن کی صورت حال۔ خالی جگہیں پر۔ کرو میں صورت حال کو بلیغ اشاریے کے طور پر استعمال کیا گیا ہے۔ کیونکہ صورت حال صرف حسن کی نہیں بلکہ باقی کرداروں اور چیزوں کی بھی ہے اور یہ صورت حال ہم سب انسانوں کی بھی ہے۔

مرزا اطہر بیگ نے ناول نگاری کو اپنے منفرد اسلوب کی بنا پر بہت بلند کر دیا ہے۔ انھوں نے موضوع اور ماحول کی مناسبت سے زبان کو بہت سہل اور عام بول چال کے قریب رکھا ہے۔ مرزا اطہر بیگ نے اسلوب میں نئی نئی تراکیب متعارف کروانے کے ساتھ ساتھ علامت حذف کا بھی بے تحاشا استعمال کیا ہے۔ استعاراتی اور رمزیاتی زبان استعمال کرنے کے ساتھ ساتھ صنعتوں مثلاً تلمیح اساطیری حوالے وغیرہ استعمال کیے ہیں۔ مرزا اطہر بیگ نے علمی و فلسفیانہ زبان کا استعمال کرنے کے بجائے عام بول چال کی زبان استعمال کی ہے البتہ ان کے ہاں نثری بیانیے سے زیادہ مکالماتی انداز بیان ملتا ہے۔ کہانی بیان کرنے کا روایتی انداز، کرداروں کی تشکیل، وقت اور مقام کے حصار کو توڑنا، چیزوں کو بطور کردار پیش کرنا، چیزوں کی اپنی کہانیاں پیش کرنا، سماجی اور معاشی قدروں پر منفرد انداز میں بات کرنا۔ پاکستان میں موجود طبقاتی کش مکش کا منظر نامہ، نئی نئی تراکیب کا استعمال۔ یہ وہ چند خوبیاں ہیں جو مرزا صاحب کی تحریروں کا خاصہ ہیں اور جن سے ان کے بیانیے کو تقویت ملتی ہے۔

حوالہ جات

۱۔ نجیبہ عارف، "مرزا اطہر بیگ سے ایک گفتگو"،دنیا زاد شمارہ نمبر ۴۵،(نومبر ۲۰۱۶ء)ص ۲۵۸۔

۲۔ مرزا اطہر بیگ۔ راقمہ سے ای۔ میل انٹرویو۔ مورخہ ۱۵ اگست ۲۰۱۸۔

۳۔ روبینہ سلطان،تین نئے ناول نگار (لاہور: دستاویز ۲۰۱۲ء)،ص ۱۵۱۔

۴۔ عاطف بلوچ،انٹرویو(مرزا اطہر بیگ)،حسن کی صورت حال : مرزا اطہر بیگ کا نیا ناول،https://www.dw.com، تاریخ ملاحظہ: ۲۲ جنوری ۲۰۱۷ء۔

۵۔ ایضاً۔

۶۔ سلیم الرحمٰن،مرزا اطہر بیگ کا تیسرا ناول 'حسن کی صورت حال https://www.bbc.com، تاریخ ملاحظہ ۱۰ جولائی ۲۰۱۷ء۔

۷۔ ایضاً۔

۸۔ مرزا اطہر بیگ،حسن کی صورت حال ۔ خالی جگہیں۔ پر ۔ کرو (لاہور: سانجھ پبلی کیشنز ۲۰۱۵ء)،ص ۹۔

۹۔ ایضاً،ص ۱۷۔

۱۰۔ ایضاً،ص ۱۷۱۔

۱۱۔ ایضاً،ص ۲۴۷۔

۱۲۔ ایضاً،ص ۲۸۹۔

۱۳۔ ایضاً،ص ۳۰۷۔

۱۴۔ ایضاً،ص ۵۱۵۔

۱۵۔ ایضاً،ص ۵۶۴۔

۱۶۔ ایضاً،ص ۲۷۔

۱۷۔ ایضاً،ص ۱۳۔

۱۸۔ ایضاً، ص ۳۲۔

۱۹۔ ایضاً، ص ۹۔

۲۰۔ ایضاً۔

۲۱۔ ایضاً، ص ۱۰۔

۲۲۔ ایضاً، ص ۴۵۸۔

۲۳۔ ایضاً، ص ۴۴۶۔

۲۴۔ ایضاً، ص ۴۴۴۔

۲۵۔ ایضاً، ص ۸۷۔

۲۶۔ ایضاً، ص ۱۶۳۔

۲۷۔ ایضاً، ص ۸۱۔

۲۸۔ ایضاً، ص ۲۵۷۔

۲۹۔ ایضاً، ص ۱۱۹۔

۳۰۔ ایضاً، ص ۲۱۷۔

۳۱۔ ایضاً، ص ۳۸۶۔

۳۲۔ ایضاً، ص ۱۷۸۔

۳۳۔ ایضاً، ص ۳۸۶۔

۳۴۔ ایضاً، ص ۱۷۔

۳۵۔ ایضاً، ص ۱۲۔

۳۶۔ ایضاً، ص ۴۷۸۔

۳۷۔ ایضاً، ص ۱۱۸۔

۳۸۔ ایضاً، ص ۲۲۶۔

۳۹۔ ایضاً، ص ۲۲۸۔

۴۰۔ ایضاً، ص ۳۰۱۔

۴۱۔ ایضاً، ص ۳۱۱۔

۴۲۔ ایضاً، ص ۴۱۳۔

۴۳۔ ایضاً، ص ۵۱۲۔

۴۴۔ ایضاً، ص ۲۴۳۔

۴۵۔ ایضاً۔

۴۶۔ ایضاً۔

۴۷۔ ایضاً، ص ۲۵۷۔

۴۸۔ ایضاً، ص ۹۱۔

۴۹۔ ایضاً، ص ۲۱۷۔

۵۰۔ ایضاً، ص ۱۳۷۔

۵۱۔ ایضاً، ص ۲۳۲۔

۵۲۔ ایضاً، ص ۱۰۸۔

۵۳۔ ایضاً، ص ۴۳۲۔

۵۴۔ ایضاً، ص ۵۱۲۔

باب چہارم:

باب چہارم

ناول حسن کی صورت حال۔ خالی جگہیں ۔پر۔ کرو کے مابعد جدید کردار

ناول حسن کی صورت حال۔ خالی جگہیں پر۔ کرو کے

مابعد جدید کردار

ناول حسن کی صورت حال۔ خالی جگہیں پر۔ کرو میں کم و بیش ایک سو تیس انسانی کردار پیش کیے گئے ہیں۔ جو ناول کی مرکزی کہانی یعنی حسن کی کہانی سے لے کر کباڑ کمپلیکس اور فلم پروڈکشنز پر مشتمل ہیں۔ ان میں بہت سے کردار ایسے ہیں جو ناول کی کہانی کو آگے بڑھانے میں مدد کرتے ہیں اور کہانی کے راوی بھی بنتے ہیں۔ مثلاً لیونا کا پلان کے نانا ڈیمیٹری سیمرنوف، رائیٹر سیفی، ڈریور نور خان جو ناول کے راوی بھی ہیں اس کے علاوہ مرزا اطہر بیگ نے کرداروں کو ان کے کام کی نسبت سے ناول میں پکارا ہے۔ مثلاً ارشاد کباڑیا، جبار جمع کرنے والا، سیفی (رائیٹر)، پروفیسر صدر سلطان، ڈائریکٹر سعید کمال، باڈی بلڈر سعید کمال وغیرہ وغیرہ۔ یہ کام سے نام کی نسبت شاید اس لیے بھی ہیں کہ قاری ہم نام کرداروں میں الجھ کر نہ رہ جائے اور اسے کردار پہچاننے میں آسانی ہو۔ اس میں کچھ بنیادی کردار ہیں کچھ ضمنی۔ کچھ کرداروں کے صرف نام ظاہر کیے گئے ہیں۔ جن کی بدولت کہانی آگے بڑھتی ہے۔ ناول کے بہت سے کردار ہم نام بھی ہیں۔ یہ ہم نامی بھی ایک تکنیک ہے جس کو مرزا اطہر بیگ نے اپنے ناول میں استعمال کیا ہے۔ کرداروں کی ہم نامی سے ناول کی کہانی میں رخنہ بھی پیدا ہوا ہے۔ لیکن یہ کردار نگاری میں ایک طرح کی جدت بھی ہے۔ سلیم الرحمٰن ناول کی کردار نگاری کا تجزیہ کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ

> ایک ہی نام کے مختلف کردار بے معنویت کو اجاگر کرتے ہیں۔ ناموں میں کیا رکھا ہے؟ اگر مصنف کچھ زیادہ بہادری کا مظاہرہ کرتا تو تمام کرداروں کو ایک ہی نام دے سکتا تھا لیکن یہ تمام قارئین پر ستم ڈھانے کے مترادف ہوتا۔[1]

اس کے علاوہ اس میں زیادہ تر کرداروں کی سراپا نگاری سے گریز کیا گیا ہے۔ کرداروں کی شناخت ان کے کاموں کے حوالے سے کروائی گئی ہے۔ ناول کے زیادہ تر کردار سرکس، تھیٹر اور فلمی دنیا سے تعلق رکھتے ہیں۔ یہ کردار شہر کے رہنے والے ہیں۔ دیہاتی کردار نہ ہونے کے برابر ہیں سوائے ان چند کرداروں کے جو حسن گاؤں سے گزرتے ہوئے دیکھتا ہے، ان سے ملتا ہے یا انھیں بولتے ہوئے سنتا ہے۔

حسن کی صورت حال۔ خالی جگہیں پر۔ کرو میں بے جان اشیا کو بھی بہ طور کردار پیش کیا گیا ہے۔ یہ بے جان اشیا بھی کہانی کو آگے بڑھاتی ہیں۔ ہر چند کہ یہ چیزیں کہانی میں اپنے آپ کو ظاہر نہیں

کرتیں بلکہ خاموش رہتی ہیں۔ ناول میں کہانی بیان کرتے ہوئے راوی ان اشیا کی کہانی یا ان اشیا کی تاریخ کو پیش کرتا ہے۔

مصنف کے نزدیک یہ اشیا بھی انسانی کرداروں کی طرح اہم ہیں۔ کیونکہ ہماری روزمرہ زندگی میں اشیا کو انسانوں سے الگ نہیں کیا جاسکتا جب انسان اپنی توجہ ان اشیا کی جانب مبذول کرتے ہیں تو کچھ دیر کے لیے وہ نئی تاریخ میں پاؤں رکھ لیتے ہیں۔ اس طرح اشیا اور ان کی تاریخ ناول کے بیانیے میں مرکزی اہمیت اختیار کر جاتی ہیں۔ مصنف کہتے ہیں:

> دیکھو چیزوں کے ساتھ کیا کچھ نہیں ہو جاتا اور بعض اوقات ان کے ساتھ ہونے والی کے نتیجے میں ان کے مالکوں اور تعلق داروں کے ساتھ کیا کچھ نہیں ہو جاتا۔[۲]

اس طرح یہ اشیا اور ان کی تاریخ ناول میں مرکزی اہمیت اختیار کر جاتی ہیں۔ اس باب میں ان تمام کرداروں کا تحقیقی و تنقیدی جائزہ پیش کیا گیا ہے۔

ا۔حسن کی صورت حال۔ خالی جگہیں پر۔ کرو کے بنیادی کردار:

حسن کی صورت حال۔ خالی جگہیں پر۔ کرو میں بنیادی کردار تو حسن رضا ظہیر ہی کا ہے۔ لیکن اس کے ساتھ ساتھ ناول کے اہم کرداروں میں کباڑ کمپلیکس اور فلم پروڈکشنز کے لوگ بھی شامل ہیں۔ مرزا اطہر بیگ کے اس ناول میں بنیادی کرداروں کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ ان کرداروں کے ناموں سے کئی حقیقی کردار یاد آجاتے ہیں۔ اگرچہ مرزا اطہر بیگ اس بات کو جھٹلاتے ہیں کہ ان کے کردار کسی اور تاریخی یا حقیقی کردار سے اخذ شدہ ہیں۔ ڈاکٹر نجیبہ عارف کو دیے گئے اپنے ایک انٹرویو میں وہ کہتے ہیں کہ:

> جو کردار ہم تخلیق کرتے ہیں فکشن میں، وہ بالکل فرضی ہوتے ہیں۔ کم از کم میں نے تو کبھی ایسا نہیں کیا کہ زندگی سے یا اپنے تجربے سے کچھ کردار اٹھائے ہوں یا مجھے زندگی میں کچھ ایسے لوگ ملے ہوں جن کو میں نے ناول میں کردار کی صورت میں پیش کیا ہو۔ وہ پوری طرح میرے تخیل کی پیداوار ہوتے ہیں۔[۳]

لیکن ان کے کرداروں میں کہیں کہیں حقیقی کرداروں کا عکس بھی جھلکتا نظر آتا ہے۔ ہم بنیادی کرداروں کا تجزیہ کرتے ہوئے ان تاریخی کرداروں پر بھی مفصل روشنی ڈالیں گے۔

ا۔ا۔حسن رضا ظہیر:

حسن رضا ظہیر ناول کا بنیادی کردار ہے جس کی عمر چالیس سے پینتالیس سال کے درمیان ہے۔ حسن ایک مقامی کمپنی میں اکاؤنٹنٹ ہے اور عام پاکستانی شہریوں کی طرح معمول کی زندگی بسر کرتا ہے۔ تمام عمر وہ اسی نوکری سے منسلک رہتا ہے۔ اس ناول میں حسن کے بچپن سے لے کر موت تک کے واقعات بیان کیے گئے ہیں۔

پورا ناول حسن رضا ظہیر کے کردار کے گرد گھومتا ہے۔ ناول کا بیانیہ بھی اسی کردار کے توسط سے ترتیب دیا گیا ہے۔ حسن رضا ظہیر کی کہانی اس کے بچپن سے شروع ہوتی ہے۔ بچپن سے ہی اس کے اندر اعتماد کی کمی ہے۔ وہ اپنے فیصلے خود نہیں کر سکتا۔ اس کی زندگی کی پہلی ناکامی اس وقت آتی ہے جب اس کا سکول میں داخلہ نہیں ہوتا۔ یہیں سے حسن رضا ظہیر چیزوں کا مشاہدہ شروع کرتا ہے اور چیزوں کی جانب متوجہ ہوتا ہے۔

پانچ سال کی عمر میں اس کے والدین اسے سکول داخل کروانے لے کر جاتے ہیں تو سکول انتظامیہ اسے یہ کہ کر داخلہ دینے سے انکار کر دیتی ہے کہ بچے میں اعتماد کی کمی ہے وہ آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر نہیں دیکھ سکتا ہے۔ یہاں سے حسن کے کردار میں شکست وریخت کا باقاعدہ آغاز ہوتا ہے بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ یہاں سے اس کردار کا ارتقا ہوتا ہے۔

سکول کے احاطے میں کھڑے ہو کر وہ ارد گرد دیکھتا ہے۔ کیاری میں اسے پھول کھلے نظر آتے ہیں۔ یہیں وہ سورج مکھی کے پھولوں کی جانب دیکھتا ہے۔ سورج مکھی کے پھولوں کی جانب پہلی نگاہ حسن کی منظر بینی کا پہلا اظہار ہے۔

یہ حسن کی منظر بینی کا باقاعدہ آغاز ہے۔ اس آغاز سے حسن کے کردار کی یہ خوبی کھل کر سامنے آتی ہے کہ وہ ایک زرخیز تخیل رکھتا ہے۔ اس کا مشاہدہ تیز ہے نیز وہ چیزوں کے متعلق سوچ سکتا ہے۔ وہ اشیا کو زندہ اجسام کی مانند دیکھتا اور ان سے ہم کلام ہوتا ہے ان کے رد عمل کو فرض کر کے اسے پوری طرح محسوس کرتا ہے۔ اسی لیے حسن کو احساس ہوتا ہے کہ نہ صرف انسان منظر اور چیزوں کو دیکھتا ہے بلکہ چیزیں اور منظر بھی جواباً انسانوں کو گھورتے ہیں۔ لیکن یہاں اس پر یہ ادراک بھی ہوتا ہے کہ وہ چیزوں کی آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر نہیں دیکھ سکتا ہے۔ اس لیے وہ اپنے خوف سے نجات پانے کے لیے متبادل کہانیاں سوچتا ہے۔ حسن کے کردار کی یہ خوبی آخر دم تک قائم رہتی ہے کہ وہ چیزوں کو دیکھ کر اپنی مرضی کے نتائج اخذ کرتا ہے۔ وہ چیزوں کے بارے میں ایسی باتیں سوچتا ہے جو اس کے تجسس کو تشفی دے سکیں۔

حسن تعلیم مکمل کرنے کے بعد چوبیس سال کی عمر میں شہر سے پندرہ کلومیٹر دور ایک کیمیکل کمپنی میں اکاؤنٹنٹ بن جاتا ہے۔ یہاں سے حسن کو منظر بینی، مشاہدے اور ارد گرد دیکھنے کے لیے ایک مکمل ماحول میسر آتا ہے۔ وہ چیزوں میں مرضی کے رنگ بھرتا ہے۔ اپنے تخیل سے کہانیاں تخلیق کرتا ہے۔ مثال کے طور پر دیہات کے چھت پر ٹنگے تھری پیس سوٹ سے متعلق کہانیاں سوچتا ہے۔ بند گوبھی سے بھرے ٹرک میں انسانی سر سے مشابہ نظر آنے والی گوبھی کے بارے میں واقعات سوچتا ہے۔ سیفی اور انیلا کے بارے میں سوچتا ہے۔

حسن رضا ظہیر کے کردار میں ایک خوف کی کیفیت جھلکتی نظر آتی ہے یہ خوف ایک مخصوص حد میں ہے۔ وہ ہر خالی واقعے میں خود رنگ بھرتا ہے۔ اس لیے کہ خوف کے باوجود حسن رضا ظہیر کوئی ناکام انسان نہیں ہے اس کی زندگی میں بہت سی کامیابیاں موجود ہیں۔ مثلاً حسن ایک کامیاب شوہر ہے۔ اس کے دو بیٹے اور ایک بیٹی شہر کے بڑے تعلیمی اداروں سے تعلیم حاصل کرنے کے بعد کامیاب انسان ہیں۔ حسن رضا ظہیر نے ان کی تربیت ایسے کی ہے کہ وہ زندگی میں کبھی ناکام نہیں ہوئے۔ حسن کے بچے اعتماد سے بھرپور ہیں۔ حسن کے پاس ایک رہائشی پلاٹ بھی ہے۔ ایک درمیانے درجے کی گاڑی ہے۔ حسن کا ایک بیٹا انجینئر ہے۔ اس کی بیٹی کا رشتہ اچھے گھر میں ہو جاتا ہے۔ حسن گھریلو طور پر کامیاب شوہر اور کامیاب باپ ہے نہ صرف یہ بلکہ وہ اپنی کمپنی کا ایک کامیاب ورکر بھی ہے۔ خوف کے باوجود حسن کا کردار ان باتوں کے لیے کافی مثبت اور پر اعتماد نظر آتا ہے کہ گھریلو معاملات کے علاوہ آخر ایک کمپنی میں اکاؤنٹنٹ کی حیثیت سے کام ایک پر اعتماد شخص ہی کر سکتا ہے۔

حسن رضا ظہیر کی زندگی میں سب سے بڑا صدمہ اس کا اپنے شہر میں ٹرانسفر ہے۔ حسن کا تبادلہ دراصل اس کی منظر بینی میں خلل ڈالنے کے مترادف ہے۔ اس لیے وہ اپنے تبادلے سے ناخوش ہے۔ وہ سوچتا ہے کہ وہ کمپنی منیجر سے بات کرے گا مگر اس کے گھر والے اسے روک لیتے ہیں۔ وہ گھر والوں کی بات مان لیتا ہے۔ اس طرح حسن رضا ظہیر کے کردار کی یہ خوبی سامنے آتی ہے کہ وہ ایک معتدل انسان ہے اس کے اندر دوسروں کی بات مان لینے کی صلاحیت موجود ہے۔ حسن حالات کو سمجھ سکتا ہے۔ اس کے کردار میں وقت کے ساتھ ارتقا کی گنجائش موجود ہے۔

حسن رضا اس حادثے کے بعد جسمانی، ذہنی، جذباتی اور بصری صدمے سے دوچار ہو جاتا ہے۔ جس کی وجہ سے اسے مختلف مسائل کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ ان میں سب سے بڑا مسئلہ یہ ہے کہ وہ اپنی کیفیت کسی کو بتا نہیں سکتا ہے۔ اس لیے وہ بیمار ہو جاتا ہے۔ لہٰذا ڈاکٹر جب اسے پوچھتا ہے کہ اسے کیا مسئلہ ہے؟ تو وہ کچھ بھی نہیں بتا سکتا ہے۔ بس یہ کہتا ہے کہ بے خوابی اور پٹھوں میں کھنچاؤ ہے۔ اس کے لیے ڈاکٹر اسے ڈایازی پام کی دوا تجویز کرتا ہے۔ جس کی ایک غلط

مقدار حسن پر منفی اثر ڈالتی ہے۔ چناں چہ جب وہ کمپنی آڈٹ کے لیے نکلتا ہے تو سورج مکھی کے پھولوں کو دیکھ کر وہاں چلا جاتا ہے۔ دوا کے اثر کی وجہ سے وہ اپنے ہوش میں نہیں رہتا ہے۔ اس لیے وہ ارد گرد کے نظاروں کو دیکھتا ہی چلا جاتا ہے۔ وہ وہاں سے سرکس سے جاتا ہے۔ بے بی کٹار اور بونے کے شو پر پیسہ نچھاور کرتا ہے، وہاں پولیس اور فلم پروڈکشنز والوں کا جھگڑا ہو جاتا ہے، اس جھگڑے میں حسن سرکس سے جیل چلا جاتا ہے اور جیل کے بعد تین دن تک لا پتہ رہتا ہے۔ جس کا خود حسن کو بھی نہیں معلوم کہ وہ ان تین دنوں میں کہاں گیا ہے۔ حسن کے کردار میں یہ دن خاموش، مبہم اور پیچیدہ ہیں جن کے بارے میں ناول کا راوی بھی خاموش ہے۔ حسن کا کردار یہاں تھوڑا پیچیدہ ہو جاتا ہے۔ قاری جاننا چاہتا ہے کہ حسن شیشوں سے بھرے ٹرک میں کہاں جاتا ہے اور ان دنوں وہ کیا کیا کرتا ہے؟ لیکن قاری کچھ نہیں جان پاتا۔

حسن رضا ظہیر کی زندگی کا ایک اور اہم واقعہ بھی اس کی اچٹتی منظر بینی سے وابستہ ہے۔ شہر میں دفتر جانے کے لیے حسن کی وین ایک قبرستان سے گزرتی ہے جس میں قبروں کے کتبے دیکھتے ہوئے ایک دن حسن رضا ظہیر کی نظر ایک کتبے پر پڑتی ہے جس پر نام حسن رضا ظہیر درج ہے۔ حسن اس کتبے کو قریب سے دیکھنا چاہتا ہے لیکن دیکھ نہیں پاتا ہے۔ اس کے اندر تجسس اور جستجو پیدا ہوتی ہے کہ وہ اس کتبے کو دیکھے اور اس کی تحریر پڑھے۔ چوں کہ حسن اپنے تجسس کے ہاتھوں مجبور ہے کہ وہ واقعات کی اصل جاننا چاہتا ہے۔ اس لیے ایک طوفانی رات وہ اس کتبے کو دیکھنے چل پڑتا ہے اور اپنا ہم نام کتبہ دیکھتا ہے۔ ایک جیسی تاریخ پیدائش اور تاریخ وفات دیکھ کر وہ وہیں مر جاتا ہے۔

یہاں قاری کے ذہن میں بہت سے سوالات آتے ہیں کیا حسن اس وقت ہم نام کتبے کے بارے میں کوئی کہانی نہیں سوچ سکتا تھا؟ حسن کے دل میں اتنا خوف کیوں آیا؟ وہ اندھیری رات میں اتنی عجلت میں وہ کتبہ کیوں دیکھنے گیا؟ وہ یہ کیوں نہیں سوچتا کہ بعض بچے جس دن پیدا ہوتے ہیں اسی دن فوت ہو جاتے ہیں بلکہ بعض بچے پیدائش کے ساتھ ہی مر جاتے ہیں وغیرہ وغیرہ۔ حسن رضا ظہیر ایسی کچھ نہیں سوچتا اور عالم حیرت میں اپنی ہم نام قبر کے پاس مر جاتا ہے۔ قاری کے ذہن میں اس حوالے سے بہت سوالات ہیں لیکن ناول قاری کو کوئی بھی جواب فراہم کرنے میں ناکام رہتا ہے۔

حسن کا کردار ناول کے پہلے حصے میں ایسے بیان کیا گیا ہے جیسے اس کردار کی کہانی ختم ہو گئی ہے لیکن حسن کا کردار ناول کے اختتام تک چلتا رہتا ہے۔ اس کردار کی خوبیاں اور خامیاں کھل کے سامنے آتی ہیں۔ سب سے اہم

خوبیوں میں منظر بنی اور دروں بنی ہے۔ وہ چیزوں سے ہم کلام ہو سکتا ہے جبکہ اس کے کردار کی سب سے بڑی خامی ہی یہ ہے کہ وہ واقعات کے بارے پر اعتماد نہیں ہے۔ وہ چیزوں سے ہم کلام ہونے کے باوجود ان سے خوف زدہ ہے۔

حسن رضا ظہیر کا نام ایک حقیقی کردار سے منسلک لگتا ہے اگرچہ مرزا اطہر بیگ کہتے ہیں کہ انھوں نے کوئی کردار حقیقی زندگی سے نہیں لیا۔ مگر حسن رضا ظہیر اور حسن ناصر کے کردار میں بہت کچھ مشترک ہے۔

حسن ناصر مظلوم طبقات کے حق میں آواز اٹھانے اور جبر کے نظام کو بدلنے کی پاداش میں حکمرانوں کے غیض وغضب کا نشانہ بن گئے تھے۔ تیرہ نومبر ۱۹۶۰ء کو لاہور کے بدنام زمانہ عقوبت خانے شاہی قلعہ میں خوف ناک تشدد کے بعد قتل کر دیے گئے۔

حسن ناصر اور حسن رضا ظہیر کی صورت حال میں کئی مماثلتیں ہیں مثلاً حسن ناصر کو مسلسل تشدد کے بعد قتل کیا گیا ہے۔ حسن ناصر پر کیے گئے تشدد کو ناول میں سرجن سرنج کے بہیمانہ قتل کے طریقوں میں پیش کیا گیا ہے۔ جس طرح حسن ناصر کو قتل کیا گیا اسی طرح گول میز پر سیاسی مخالفین کا قتل کیا جاتا ہے۔ حسن ناصر کی ہتھیلیوں میں میخیں گاڑی گئیں اور پلاس سے ناخن بھی اکھاڑ لیے گئے اور برمے سے گھٹنوں میں سوراخ کیے گئے۔ بالکل اسی طرح سرجن سرنج اپنے مخالفین سیاسی لوگوں کو قتل کرتا ہے۔ ان کے ناخن اکھاڑتا ہے۔ہاتھ میں میخیں گاڑتا ہے اور برمے سے گھٹنوں میں سوراخ کر دیتا ہے۔ حسن ناصر کئی دن روپوش رہا جس کے بارے میں کوئی نہیں جانتا۔ حسن رضا ظہیر بھی تین دن کے لیے لاپتہ ہوتا ہے ان تین دنوں میں اسے کوئی **تلاش** نہیں کر سکتا نہ ہی ان تین دنوں کا احوال کوئی جانتا ہے۔ اس لیے اتنے حوالوں سے یہی قیاس کیا جا سکتا ہے کہ حسن کا نام اسی کردار سے لیا گیا ہے۔

۱۔۲۔ پروفیسر صفدر سلطان:

پروفیسر صفدر سلطان ایک ادھیڑ عمر شخص ہے اور ماہر عمرانی علوم کی حیثیت اور ایک مفکر کے طور پر جانا جاتا ہے۔ ناول میں پروفیسر کا کردار خرد افروزی کے نظریات اور نئی نئی ایجادات کے موجد کے طور پر مشہور ہے۔ انھوں نے تمام عمر شہر میں گزاری ہے اور درس و تدریس کے شعبے سے منسلک رہے ہیں۔

پروفیسر خرد افروزی پر ایک مقالہ لکھتا ہے تاکہ اس کے ذریعے وہ مسلمانوں کی حالت زار کو بدل سکے۔ یہ مقالہ لکھنے کا خیال پروفیسر کو اس وقت آتا ہے جب وہ ہائیڈل برگ یونی ورسٹی میں طالب علم ہوتا ہے اور مختلف افکار بہت توجہ سے پڑھتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ پروفیسر روشن خیالی کی تحریک کو بہ غور پڑھتا ہے۔ اسی لیے وہ مغربی ترقی کا راز بھی جان جاتا ہے۔ یہیں پر پروفیسر کے ذہن میں ایک ایسی کتاب لکھنے کا خیال آتا ہے جس کے ذریعے وہ اپنی قوم

کی حالت بدل سکے۔ پہلے تو پروفیسر اس کا ذکر کسی سے نہیں کرتے ہیں۔ مگر بعد میں اس کا ذکر پروفیسر ہینز بینڈر Hens Bender سے کرتا ہے۔ پروفیسر ہائیڈل برگ میں ان کے استاد ہیں اور انھیں مختلف مشورے دیتے رہتے ہیں۔

پروفیسر کے کردار کی یہ خوبی ہے کہ وہ اپنے دل میں امت کا درد رکھتے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ مغرب کے رہنے والے لوگ مسلمانوں کی عقل کے دشمن ہیں اور انھیں مختلف اوقات میں نیچا دکھاتے رہتے ہیں اور مسلمانوں کو کبھی ترقی نہیں کرنے دیں گے۔ اس لیے شاید پروفیسر کو ان میں سے کسی پر اعتبار نہیں ہے۔ چنانچہ وہ اپنے اس مقالے کا ذکر کسی سے نہیں کرتے ہیں صرف پروفیسر ہینز بینڈر سے اس لیے ذکر کرتے ہیں کہ انھیں پروفیسر پر اعتماد ہو جاتا ہے۔

لیکن جب وہ پروفیسر ہینز بینڈر Hens Bender سے اپنے مقالے کا ذکر کرتے ہیں تو پروفیسر صفدر سلطان کو لگتا ہے کہ پروفیسر ہینز بینڈر Hens Bender اس پر ہنس رہا ہے مگر یہ اس کا محض وہم ہے۔ پروفیسر ہینز اسے کہتا ہے کہ وہ اپنے اس منصوبے پر کام کرنا شروع کر دے۔ اس لیے پروفیسر خرد افروزی کے مقالے پر کام شروع کر دیتے ہیں۔

پروفیسر بہت محنتی شخص ہے۔ وہ اپنا مقالہ لکھنے کے لیے مختلف کتب خانوں، کتابوں، رسائل، نادر مخطوطوں سے استفادہ کرتا ہے۔ اتھارٹیز سے خصوصی انٹرویو کرتا ہے۔ نوٹس وغیرہ لکھتا ہے۔ یہاں تک کہ ان کی یہ منتشر تحریریں ایک مسودے کی شکل اختیار کر جاتی ہیں۔ مسودہ مکمل ہونے سے قبل کمپیوٹر کی ایجاد ہو چکی ہے۔ لیکن پروفیسر صفدر چوں کہ پرانے خیالات کا حامی ہے اس لیے وہ ہاتھ سے لکھنے کو ترجیح دیتا ہے۔ یوں پروفیسر صفدر سلطان انگریزی زبان میں بارہ ابواب اور چار سو اکاون صفحات پر مشتمل ایک دستی مسودہ تیار کر لیتا ہے۔ لیکن گھر والوں کی لاپروائی سے وہ مسودہ ردی میں بک جاتا ہے۔ یوں پروفیسر کے پاس کچھ نہیں بچتا ہے۔ حتیٰ کہ وہ اس مسودے کو ڈھونڈنے ارشاد کباڑیے کی دکان پر پہنچتا ہے تو انھیں وہاں بھی وہ مسودہ نہیں ملتا ہے۔ یہاں تک کہ وہ اپنے اس عظیم مسودے کی گم شدگی کی وجہ سے بے ہوش ہو جاتا ہے۔

پروفیسر کا کردار ایک رحم دل اور مہربان انسان کا کردار ہے۔ وہ بہت محنتی ہے۔ لیکن مرزا اطہر نے اس کردار کا ظاہری حلیہ اور عادات و خصائل کو اتنا پیش نہیں کیا جتنا ان کے مقالے کے لی کی گئی محنت کو پیش کیا ہے۔ ناول میں پروفیسر کے کردار کے ساتھ مقالہ اور اس کے نظریات کا تسلسل کے ساتھ ذکر دیکھ کر یوں لگتا ہے کہ ان کے خرد افروزی کے نظریات دراصل مصنف کے اپنے نظریات ہیں جنھیں ناولوں کے چوکھٹے میں فٹ کر دیا گیا ہے۔

نیز پروفیسر کا ایک کردار کباڑ خانے میں تجربات کرتے ہوئے بھی پیش کیا گیا ہے۔ جو بیک وقت اصلی پروفیسر اور فلمی پروفیسر پر مشتمل ہے جو جنات سے چلنے والی بجلی ایجاد کرتا ہے آدم خور پودوں کا عرق نکالتا ہے اور طرح طرح کے تجربات کرتا رہتا ہے پروفیسر غائب دماغ ہو جاتا ہے۔ وہ کبھی کبھی بھول جاتا ہے کہ وہ کون ہے اور کیا کر رہا ہے؟ کبھی اسے نظریات یاد آجاتے ہیں اور کبھی وہ سائنسی ایجادات میں مشغول ہو جاتا ہے۔

ناول میں پروفیسر کا کردار انتشار کی صورت میں نظر آتا ہے۔ اس پر ایک طالبہ سے دست درازی کا کیس بھی ثابت ہوتا ہے۔ پروفیسر اس بات سے انکاری ہیں کہ انھوں نے طالبہ کے ساتھ زیادتی کی ہے۔ پروفیسر پر یہ کیس اس بات کی علامت ہے کہ اس کے مخالفین اس کے نظریات سے خوف زدہ ہیں۔ وہ اسے ہر صورت اس کے نظریات اور سائنسی ایجادات سے باز رکھنا چاہتے ہیں اس لیے وہ پروفیسر کو اس کیس میں پھنسا دیتے ہیں۔ اس کیس میں پروفیسر پر جرم بھی ثابت ہو جاتا ہے۔ یوں پروفیسر عمر کے آخری حصے میں بدنامی سے بھی دوچار ہوتا ہے پھر اس کے بعد پروفیسر روپوش ہو کر دیار غیر میں اپنے بیٹے کے پاس چلا جاتا ہے اور باقی ماندہ زندگی وہیں بسر کرتا ہے۔

اس کے علاوہ زندگی کے آخری لمحات میں اس کا شاگرد سعید کمال اسے مسودے کی کاپی دکھا کر حیران کر دیتا ہے۔ جسے دیکھ کر پروفیسر کو دل کا دورہ پڑ جاتا ہے۔ پروفیسر اپنے اس مسودے کو شائع کراتا ہے تو اس پر سرقہ کا الزام لگ جاتا ہے۔ یعنی یہ مسودہ پہلے اس کا شاگرد دشائع کرا چکا ہے۔ علمی و ادبی حلقوں میں پروفیسر کی بدنامی ہوتی ہے اور وہ ملک چھوڑ کے چلا جاتا ہے۔

مرزا اطہر بیگ کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے اس کردار کو ممکنہ صورتوں میں پیش کیا ہے۔ یعنی یہ اس کردار کی ممکنہ صورتیں ہو سکتی ہیں۔ اصل کردار کیا ہے؟ کیسے ہے؟ کس صورت میں ہے؟ آخر میں اس کے ساتھ کیا ہو گا؟ پروفیسر ایجادات کر سکتا ہے یا نہیں؟ پروفیسر طالبہ سے دست درازی کے بعد روپوش ہو جاتا ہے تو پھر مسودہ کیسے شائع کراتا ہے؟ اس بارے میں ناول کا متن بالکل خاموش ہے۔

مقالہ شائع کرانے کے بعد پروفیسر کے مقالے میں سرقہ ثابت ہو جاتا ہے۔ اس کے بعد پروفیسر کو علمی و ادبی حلقوں میں لعن طعن کا سامنا بھی کرنا پڑتا ہے۔ وہ تب بھی روپوش ہو جاتا ہے۔ اس کردار کی بھی کئی ممکنہ صورتیں ہیں جنھیں ناول میں واضح نہیں کیا گیا ہے۔ ناول میں اس ایک کردار کو کئی صورتوں میں دکھا کر قاری کو الجھن میں مبتلا کیا گیا ہے۔

پروفیسر صفدر سلطان کے نام کی بھی ایک معنویت ہے۔ پروفیسر کا کردار مرزا اطہر بیگ نے حقیقی کردار سے لیا ہے۔ ان کا تو نام بھی عین وہی ہے جو حقیقی زندگی کے پروفیسر صفدر سلطان کا ہے۔

پروفیسر صفدر سلطان کا تعلق بھارت سے تھا اور وہ مختلف اداروں کے ساتھ وابستہ تھے۔ انھوں نے بہت سے تحقیقی اور اصلاحی مضامین بھی لکھے تھے اور وہ مسلمانوں کی اصلاح کر کے انھیں ترقی کی راہ پر گامزن کرنا چاہتے تھے۔

ناول کے کردار پروفیسر صفدر سلطان اور اصلی کردار صفدر سلطان میں بہت سی مماثلتیں پائی جاتی ہیں۔ دونوں ہم نام ہیں۔ دونوں کے دل میں امت کا درد ہے۔ دونوں نیکی، امن، اخوت، بھائی چارے، ماں باپ کی خدمت، حقوق العباد، نماز، روزے کی پابندی اور انسانیت کا درس دیتے ہیں۔ دونوں مسلمانوں کی اصلاح چاہتے ہیں۔ دونوں مقالے لکھتے ہیں۔ علمی و ادبی حلقوں میں دونوں مقبول ہیں۔ اس لیے قیاس کیا جا سکتا ہے کہ ناول کا یہ کردار پروفیسر صفدر سلطان کا ہے۔ اس کے علاوہ مولوی کمال دین کے بیٹے سعید کمال کی اصلاح کرنے والا صوفی بزرگ صفدر سلطان بھی سعید کمال کی ذہنی تربیت انھی خطوط پر کرتا ہے جن پر یہ اصلی کردار صفدر سلطان کرتا ہے۔ اس لیے یہ قیاس ہے کہ اس فکشنی شخصیت میں بھی حقیقی کردار کی جھلک موجود ہے۔

ا۔۳۔ سعید کمال (پروفیسر صفدر سلطان کا شاگرد):

سعید کمال پروفیسر صفدر سلطان کا ذہین و فطین شاگرد ہے۔ سعید کمال وزارت داخلہ میں ڈپٹی سیکرٹری ہے۔ سعید کمال کو پروفیسر صفدر سلطان کے خرد افروزی کے مقالے میں گہری دلچسپی ہے۔ اس لیے کہ ایک تو پروفیسر اس پر بہت اعتماد کرتا ہے اور دوسرے پروفیسر نے ہائیڈل برگ سے ہی اپنے اس شاگرد کو اس منصوبے میں شامل کر لیا ہے۔ اس لیے وہ اس مقالے کی چھوٹی سے چھوٹی بات بھی اپنے اس شاگرد کو بتاتا ہے اور اس کی رائے کو اہمیت دیتا ہے۔

سعید کمال کا کردار تضادات کا حامل ہے ایک طرف تو وہ پروفیسر کے مسودہ گم ہو جانے کے بعد اس کے ساتھ یوں رہتا ہے جیسے وہ اس کے غم میں برابر کا شریک ہے دوسری طرف اس کے چہرے پر ایک عیارانہ مسکراہٹ ہے جیسے وہ اس بات سے بہت خوش ہے کہ پروفیسر کا مسودہ نہیں مل رہا۔

اس کے علاوہ سعید کمال خرد افروزی کے اسی مقالے پر امریکہ سے پی۔ایچ۔ڈی کی ڈگری حاصل کرتا ہے۔ پروفیسر کے کردار کی طرح اس کے شاگرد کے کردار کی بھی ممکنہ صورتیں دی گئی ہیں۔ یعنی اس کے پاس

مسودے کی فوٹو کاپی موجود ہے وہ اسی مسودے پر ڈگری لیتا ہے۔ دوسری صورت یہ ہے کہ پروفیسر مسودہ ملنے کے بعد اسے چھپواتا ہے لیکن چونکہ سعید کمال پہلے ہی اس مقالے کو شائع کروا چکا ہے اس لیے پروفیسر پر سرقے کا الزام لگتا ہے اور پروفیسر ملک چھوڑ جاتا ہے۔ تیسری صورت یہ ہے کہ سعید کمال پروفیسر کو کہتا ہے کہ یہ قوم خرد افروزی کے قابل نہیں اس لیے خرد افروزی پر لعنت بھیجی جائے۔ یوں سعید کمال نجی محفلوں میں پروفیسر کی یہ بات سنا سنا کر اس کا مضحکہ اڑاتا ہے۔ سعید کمال کا یہ کردار بہت سیاسی اور منافق ہے۔

ا۔۴۔ سعید کمال (فلم ڈائریکٹر):

سعید کمال (فلم ڈائریکٹر) کا تعلق ناول کے ان کرداروں سے ہے جن کا تعارف مصنف نے خود دیا ہے۔ ان کا ظاہری حلیہ اور شکل وشباہت سب ناول میں بیان کی گئی ہیں۔ سعید کمال اس ایشیائی نسل سے تعلق رکھتا ہے جن کا رنگ گورا ہوتا ہے۔ سعید کمال کا قد پانچ فٹ اور دس انچ ہے جسے وہ اونچی ایڑیوں والے جوتے پہن کر مزید اونچا کرتا ہے۔ اپنے چہرے کو لمبوترا کرنے کے چکر میں رہتا ہے کیونکہ سعید کمال کا خیال ہے کہ انٹلکیچوئلز کے چہرے لمبوترے ہوتے ہیں۔ اس کی عمر چالیس سال کے قریب ہے۔ وہ ایک متلون مزاج شخص ہے ایک چیز پر ٹک کر نہیں رہ سکتا۔ کبھی فرنچ کٹ داڑھی رکھ لیتا ہے کبھی داڑھی صاف کر دیتا ہے۔ گھسی ہوئی جینز اور ٹی شرٹ پہنتا ہے۔ معمولی آنکھوں کو ہر وقت سوچ میں ڈبوئے رکھتا ہے تاکہ لگے کہ وہ ایک غیر معمولی انسان ہے۔

بتیس سال کی عمر میں جب سعید کمال ایک ٹی۔ وی پرڈیوسر ہوتا ہے تب "سابقہ عظیم نجات دہندہ" کا دور شروع ہوتا ہے۔ اس دور میں جہاں اور بہت سے ٹی۔ وی کے لوگ عتاب میں آتے ہیں وہیں سعید کمال کو بھی نوکری سے نکال دیا جاتا ہے۔ سعید کمال کا تعلق چونکہ ایک امیر خاندان سے ہے اس لیے اس کو ذرائع معاش کی فکر نہیں ہے بلکہ وہ اس وقت کو غنیمت جان کر چیکوسلواکیہ کی ایک آرٹ اکیڈمی میں داخلہ لے لیتا ہے۔ سعید کمال کو یہاں یورپی ڈائریکٹرز کے کام کو براہ راست سمجھنے کا موقع ملتا ہے۔ سعید کمال تو پہلے ہی مقامی فلموں اور ہمسایہ ملک کی فلموں پر کڑی تنقید کر کے انھیں کچرے کے ڈھیر پر پھینکنے کا مشورہ دیتا ہے۔ اس کے بعد وہ بات بات پر یورپی حوالے دیتا ہے۔ چیکوسلواکیہ میں آرٹ سیکھنے کے دوران وہ سرئیلسٹ فلم بنانے کا سوچتا ہے۔ اس لیے اس نے انیلا بلال (رائیٹر) اور سیفی (رائیٹر) کو کہا ہے کہ وہ اس کے وطن واپسی تک فلم کی کہانی اور فلم کی لوکیشن وغیرہ سوچ رکھیں۔ تاکہ واپس آتے ہی وہ فلم پر کام شروع کر سکے۔ سعید کمال کا خیال ہے کہ وطن واپسی پر اسے گرفتار کر لیا جائے گا لیکن ایسا کچھ

نہیں ہوتا ہے اس کے وطن واپس آنے کے بعد جب حکومت کی طرف سے کوئی خاص رد عمل نہیں آتا تو سعید کمال فلم کی طرف متوجہ ہو جاتا ہے۔

سعید کمال اپنے استاد حکمت بہزاد سے بہت متاثر ہے۔ اس کے علا وہ وہ مخصوص کرسی پر بیٹھنے کا عادی ہے۔ اسے نظروں میں رہنے کی عادت ہے۔ سعید کمال کو عورتوں سے تعلقات رکھنے میں بھی مہارت حاصل ہے اس کے علاوہ اسے اپنے بارے میں افواہیں اڑانے کا بھی شوق ہے اس لیے وہ اپنے بارے میں باتیں کرتا رہتا ہے تا کہ اس کی شہرت بر قرار رہے۔ سعید کمال نرگسیت پسند ہے وہ اپنے علاوہ کسی کو پسند نہیں کرتا۔

دراصل سعید کمال کے کردار کے اندر نمود و نمائش کا عنصر بہت ہے وہ اپنے آپ کو باس کہلوانا پسند کرتا ہے۔ وہ عورتوں کے درمیان اپنی موجودگی کو پسند کرتا ہے اس لیے اس کے ارد گرد ہر وقت خواتین کا جھمگٹا رہتا ہے۔ اس کی بے شمار خواتین دوست ہیں اس کے علاوہ یہ اپنے مخصوص مسائل کے حل کے لیے بلی کے پاس بھی جاتا رہتا ہے۔ اس کا فلم بنانے کا جنون ناول کے آخر تک بر قرار رہتا ہے مگر وہ فلم نہیں بنا پاتا۔

ا۔۵۔ سیفی (رائیٹر):

سیفی فلم پروڈکشنز کا رائیٹر ہے۔ اس کا اصل نام سیف اللہ ہے لیکن سیفی کہلوانا پسند کرتا ہے۔ سیفی انیلا بلال (رائیٹر کم ایکٹرس) کے قد کے برابر ہے لیکن اس کو دیکھ کر یہ احساس نہیں ہوتا کہ اس کا قد چھوٹا ہے۔ صاف رنگت، چہرہ لمبوترا، بڑی آنکھیں، کان غیر معمولی طور پر بڑے ہیں جنھیں بالوں میں چھپا لیتا ہے۔ نائی کو خاص طور پر ہدایت کر رکھی ہے کہ اطراف کے بال نہیں کاٹنے ہیں۔

سیفی کو ہر وقت کچھ نہ کچھ لکھنے کا جنون ہے۔ وہ اپنی اس بے ساختہ لکھی ہوئی تحریر کو "گھسیٹا کاری" کا نام دیتا ہے۔ وہ ہر وقت لکھتا رہتا ہے دوستوں کی محفل میں، سنجیدہ مجالس میں، میٹنگز میں، سفر کے دوران، ہوٹل میں کھانا کھاتے ہوئے، کہیں بھی وہ لکھنا شروع کر دیتا ہے۔ مرزا اطہر بیگ خود بھی ایسے ہی کرتے ہیں جیسے ان کا یہ کردار سیفی کر رہا ہے۔ محمد عاصم بٹ کو دیے گئے اپنے ایک انٹرویو میں مرزا اطہر بیگ کہتے ہیں کہ:

> میں کسی بھی جگہ کسی بھی طرح کے موڈ کی رائٹنگ کر سکتا ہوں۔۔۔ میں نے ایک ڈائری رکھی ہوئی ہے جو ہمیشہ میرے پاس رہتی ہے۔ جس میں جب کبھی مجھے کوئی نکتہ سوجھتا ہے تو میں اس میں لکھ لیتا ہوں۔[۲]

سیفی کا کردار مرزا اطہر بیگ کے پہلے دونوں ناولوں غلام باغ کے کبیر مہدی اور صفر سے ایک

تک (سائبر سپیس کے منشی کی سرگزشت) کے ذکی سے ملتا جلتا ہے۔ سیفی جس کام کو "گھسیٹا کاری" کہتا ہے۔ کبیر مہدی اسی کام کو "لا لکھائی" کا نام دیتا ہے۔ یوں محسوس ہوتا ہے جیسے سیفی کے اس کردار کے پیچھے خود مرزا اطہر بیگ موجود ہوں۔ کیوں کہ تینوں ناولوں کے کردار جتنی مماثلت رکھتے ہیں جتنا ان کے اندر یکسانیت ہیں اس کردار سے یہی لگتا ہے کہ مصنف تخلیق کے وقت ان کرداروں کے اندر آموجود ہوتا ہے۔ سیفی کے لمبے بالوں، اور اس کے حلیے میں خود مصنف کی جھلک دیکھی جاسکتی ہے۔

ا۔٦۔انیلا بلال (رائیٹر کم ایکٹرس):

انیلا بلال (رائیٹر کم ایکٹرس) ہے۔ فلم پروڈکشنز گروپ میں انیلا بلال کی بہت اہمیت ہے۔ انیلا بلال کا قد عام خواتین کی نسبت کچھ دراز ہے۔ گندمی رنگت ہونے کے باوجود کافی قبول صورت ہے۔ وہ اپنے باب کٹ بالوں اور کتابی چہرے کی وجہ سے اردگرد لوگوں میں بہت مقبول ہے۔

انیلا بلال کے والد محکمہ ماہی گیری میں ڈپٹی ڈائریکٹر ہیں۔ انیلا بلال بیٹا بن کر اپنے باپ کی چار بہنوں کو بیاہنے اور بھائی کو اعلیٰ تعلیم دلوانے مدد کرتی ہے۔ لیکن اس سب کے بعد وہ بیٹا ہی بن کر رہ جاتی ہے۔ پہلے پہل وہ ریڈیو میں نوکری کرتی ہے اس کے ساتھ وہ سگریٹ بھی پینا شروع کر دیتی ہے۔ بعد میں ٹی۔ وی کے لیے ڈرامے بھی لکھتی ہے اور ڈراموں میں اداکاری بھی کرتی ہے۔ انیلا بلال سعید کمال کے لیے پانچ ڈرامے لکھتی ہے اور اس کے لیے تین ڈراموں میں مرکزی کردار بھی ادا کرتی ہے۔ ایک اور ڈراما پرڈیوسر انیلا بلال کو اپنے ڈرامے میں مرکزی کردار اس شرط پر دینا چاہتا ہے کہ انیلا بلال اس کے ساتھ سوئے۔ جس کا جواب انیلا بلال یہ دیتی ہے کہ:

> اگر سونا ہی ہوا تو میں سعید کمال کے ساتھ سونا پسند کروں گی اور وہ بھی ظاہر ہے ٹیلی ویژن پر کام حاصل کرنے کے لیے نہیں بلکہ اس لیے کہ سونا ہر مرد وزن کا بنیادی انسانی حق ہے۔[ک]

اس بیان کے بعد سعید کمال کو بھی نوکری سے برطرف کر دیا جاتا ہے اور انیلا بلال کو بھی ٹی۔ وی سے نکال دیا جاتا ہے۔ لیکن انیلا بلال سعید کمال سے رابطہ ختم نہیں کرتی۔ بلکہ وہ اس کی فلم کے لیے لکھنے لگتی ہے تاکہ وہ سرئیلسٹ فلم بنا سکیں۔ اس فلم کے لیے انیلا بلال بہت پرجوش ہے۔ حتیٰ کہ فلمی بجٹ کے لیے وہ سیٹھ صفدر سلطان کو اپنی اداؤں میں پھنساتی ہے۔

مجموعی طور پر انیلا بلال کا کردار ایک شریف عورت کا کردار ہے باوجود اس کے کہ وہ ٹیلی ویژن انڈسٹری سے وابستہ ہے۔ وہ آگے بڑھنے کے لیے اوچھے ہتھکنڈے استعمال نہیں کرتی اور عام عورتوں کی طرح رہتی ہے۔ مرد اسے اپنے ساتھ سونے کی آفر کریں تو منع کر دیتی ہے۔ اس کے علاوہ جب انھیں لکی سٹار تھیٹر سے تھانے جانا پڑتا ہے

تب بھی وہ سیفی کو منع کرتی ہے کہ وہ تھانیدار سے نہ الجھے اور اپنی عزت کی حفاظت کرتی ہے۔ اس طرح انیلا بلال کا یہ کردار مشرقی عورت کی نسوانیت کی عکاسی بھی کرتا ہے۔

ا۔۷۔ باباخوشیا:

باباخوشیا ستر سالہ شخص ہیں جن کا قد طویل ہے۔ ہلکی خمیدہ کمر، لمبے سفید بال، اور بڑی بری سرخ ڈوروں والی سرمہ زدہ آنکھیں ہیں۔ گلے میں موتیوں کی مالا پہنتے ہیں۔ کرتا اور کالی شلوار پہننا انھیں پسند ہے۔ انیس سال کی عمر میں تھیٹر کی ایک ڈانسر بے بی کٹار کے عشق میں گرفتار ہو کر تقریباً نیم پاگل ہو جاتے ہیں۔ کئی سال یونہی رہنے کے بعد فلم انڈسٹری میں آتے ہیں اور چھوٹے موٹے رول کرتے ہیں مثلاً سائیں، ملنگ، پیر، سنیاسی وغیرہ کے رول۔ اب بابا خوشیا فلم پروڈکشنز گروپ میں شامل ہو کر ان کی خدمت میں لگ جاتے ہیں۔

باباخوشیا جیسے ایک کردار کا ذکر ریاض احمد سید کے ایک کالم میں بھی ملتا ہے۔ باباخوشیا ناول کا کردار اور اصلی باباخوشیا کی زندگی میں بہت سی مماثلتیں پائی جاتی ہیں۔ مثلاً دونوں تھیٹر کی اداکارہ پر فدا تھے۔ دونوں فلموں میں چھوٹے موٹے کردار ادا کرتے ہیں دونوں فلم انڈسٹری کے مخصوص لوگوں کے ساتھ وابستہ تھے۔ دونوں اپنی اپنی معشوقوں کے ارد گرد رہے اور اپنی جوانی سے بڑھاپے تک اس اداکارہ کے لیے وقف کر دیے۔ دونوں فلم انڈسٹری سے منسلک ہوئے اور تمام عمر یہیں گزار دی۔ دونوں عمر بھر کوئی ترقی نہیں کر سکے۔ دونوں تمام عمر فلم انڈسٹری والوں کی خدمت کرتے رہے۔ ان حوالوں سے قیاس کیا جا سکتا ہے کہ یہ کردار بھی کہیں نہ کہیں اپنے اندر حقیقی کردار کی جھلک رکھتا ہے۔

ا۔۸۔ سیٹھ صفدر سلطان:

سیٹھ صفدر سلطان پینتالیس سالہ بزنس مین ہے جس کا قد درمیانہ ہے اور جسم کافی فربہ ہے۔ بیضوی چہرہ، موٹے نتھنے، گول گول شکی مزاج سخت آنکھیں، جن سے ہر وقت انیلا بلال کو گھورتا رہتا ہے۔ اپنے دفتر میں شلوار قمیص اور ویسٹ کوٹ پہنتا ہے۔ لیکن فلم پروڈکشنز کے دفتر میں پتلون اور شوخ رنگوں کی شرٹ پہنتا ہے۔ روایتی ازدواجی زندگی میں جنسی اکتاہٹ کا شکار ہے۔ وہ گھریلو زندگی سے مطمئن نہیں ہے۔ اس لیے ماسٹر یاسین اسے انیلا بلال سے ملاتا ہے تاکہ وہ اسے اپنی اداؤں سے قابو کر لے۔ اور نئی بننے والی فلم کا بجٹ سیٹھ صفدر سلطان سے لے سکے۔ سیٹھ صفدر سلطان اپنے جنسی مسائل کے حل کے لیے مردوں کی سیانی ببلی کے پاس بھی جاتا ہے۔ جہاں وہ عجیب وغریب طریقوں سے سیٹھ صفدر ساطان کے جنسی مسائل حل کرتی ہے۔ اس پہ تشدد کر کے اسے مطمئن اور پرسکون

کرتی ہے۔

سیٹھ صفدر سلطان کا کردار پاکستانی معاشرے کے ان مردوں کی عکاسی کرتا ہے جو بے پناہ دولت ہونے کی وجہ سے جنسی بیماریوں میں مبتلا رہتے ہیں جن کے حل کے لیے وہ اپنے سے کم تر لوگوں کو بھی اپنا رازدار بنالیتے ہیں۔ تا کہ وہ ان بیماریوں سے نجات پالیں۔ نیز سیٹھ صفدر سلطان جیسے لوگ گھریلو طور پر مطمئن نہیں ہوتے اور گھر سے باہر سکون کی تلاش میں رہتے ہیں۔ اس لیے وہ نہ صرف مختلف قسم کی جنسی بیماریوں میں مبتلا رہتے ہیں بلکہ انھیں بلی جیسی عورتوں کے پاس سکون کی تلاش میں بھی جانا پڑتا ہے۔ سیٹھ صفدر سلطان کے کردار کے ذریعے ایسے لوگوں کی عمدہ عکاسی کی گئی ہے۔

ا۔۹۔ ارشاد کباڑیا:

ارشاد کباڑیا پینتالیس سالہ دبلا پتلا اور لمبوترے چہرے والا شخص ہے۔ اس کے چہرے پر سب سے نمایاں اس کی آنکھیں ہیں جو ہمہ وقت حرکت میں رہتی ہیں وہ ارشاد کباڑیے کے نام سے جانا جاتا ہے۔ ارشاد کو اپنے کام پر عبور حاصل ہے اس نے کباڑ کے کام میں کافی مہارت حاصل کر رکھی ہے۔ چونکہ اس سے قبل وہ اور جبار دونوں ایک تاریخی دستاویز محفوظ رکھنے والے ادارے یعنی آرکائیوز میں کام کرتے تھے وہاں ان دونوں کا خیال تھا کہ یہ بھی تو کباڑ ردی ہی سنبھالنا ہے تو کیوں نہ اپنا کباڑ خانہ کھول لیا جائے اس لیے وہ کباڑ کمپلیکس کھول لیتے ہیں۔

ارشاد کے کردار کی یہ خوبی ہے کہ وہ پرانی چیزوں میں جدت پیدا کر کے انھیں نئی زندگی عطا کرتا ہے۔ وہ مختلف اشیا کو ایک دوسرے سے الگ کر کے ایک خاص ترتیب سے رکھنے میں ماہر ہے۔ اس کے علاوہ ارشاد کو شیکسپیئر پر بھی اتھارٹی سمجھا جاتا ہے۔ ارشاد کو شیکسپیئر کے کئی اشعار زبانی یاد ہیں بلکہ پوری پوری نظمیں یاد ہیں۔ لیکن اس کے کردار کی خامی یہ ہے کہ یہ گنیز بک آف ورلڈ ریکارڈ میں اپنا نام لکھوانے کے لیے بے چین ہے اور اس کے لیے ہر طرح کی قربانی دینے کو تیار ہے لیکن اپنے اس جنون سے پیچھے ہٹنے کو تیار نہیں ہے۔ مرزا اطہر بیگ کے اس ناول کے دیگر کرداروں کی طرح یہ کردار بھی آخر میں فلمی کرداروں میں گھل مل کے رہ جاتا ہے۔ یوں اس کردار کی انفرادیت بھی باقی نہیں رہتی ہے۔

ا۔۱۰۔ جبار (جمع کرنے والا):

عبدالجبار یعنی جبار جمع کرنے والا ارشاد کباڑیے کا ساتھی ہے۔ پچاس کے لگ بھگ عمر ہے اور ارشاد کباڑیے کے ساتھ کباڑ جمع کرتا ہے۔ یہ عجیب و غریب کردار ہے۔ جبار سردیوں میں بھی گرمیوں والے لباس پہنتا ہے ناول

میں اس کا پہلا تعارف ہی اس کے غیر مناسب حلیے سے ہوتا ہے۔ صرف حلیہ ہی نہیں بلکہ اور بھی بہت سی چیزیں عجیب وغریب ہیں۔ مثلاً کبھی وہ چوک خداداد میں کھڑے ہو کر مٹھائی اکٹھی کرتا ہے۔ کبھی وہ لکی سٹار کے بونے کے ساتھ مل کر بونے جمع کرنا شروع کر دیتا ہے۔ یہاں تک کہ وہ قبریں گنتا اور ان کے کتبوں کو بھی جمع کرنا شروع کر دیتا ہے۔ اس کے علاوہ وہ بٹن، بوتلیں، بوتلوں کے ڈھکن، چاقو، بکسوئے، درختوں کے بیج، تالے، چابیاں، استعمال شدہ جوتوں کے تسمے، یہاں تک کہ عظیم رہنماؤں کی ذات اور ان کے جسم سے متعلق اشیا بھی جمع کرتا ہے۔ ان میں عظیم رہنماؤں کی ناک، کان کا میل وغیرہ شامل ہے۔ ارشاد کباڑ کمپیلکس میں رہ کر چیزوں کی دیکھ بھال کرتا ہے جبکہ جبار گنیز بک آف ورلڈ ریکارڈ کے لیے مختلف اشیا جمع کرنے کے جنون میں مبتلا ہے اس لیے وہ ہر طرح کی چیزیں اکٹھی کرتا رہتا ہے۔ وہ ہر ایسی جگہ جاتا ہے جہاں اس کے خیال میں اس کو اس کی مطلوبہ اشیا مل جائیں گی۔ ناول کے آخر میں یہ کردار بھی فلمی کردار جبار جمع کرنے والے کے ساتھ یوں گھل مل جاتا ہے کہ اصلی اور فلمی جبار جمع کرنے والے کے درمیان تفریق باقی نہیں رہتی ہے۔

جبار کا کردار ایک نارمل انسان کا کردار نہیں ہے اس کے اندر جنون اسے ہمہ وقت متحرک رکھتا ہے وہ کبھی بھی اپنی ناکامی پر مایوس نہیں ہوتا ہے۔ وہ کسی ایک چیز سے مطمئن ہو کر بیٹھنے والا نہیں ہے اس لیے اسے جب بھی پتا چلتا ہے کہ اس کی جمع کردہ اشیا کا پہلے سے گنیز بک آف ورلڈ ریکارڈ میں اندراج ہے تو وہ اس چیز کو چھوڑ کر نئی چیز کو جمع کرنا شروع کر دیتا ہے لیکن مایوس نہیں ہوتا۔ یہی اس کے کردار کی خوبی ہے کہ وہ اپنے جنون میں ایک کام میں ناکام ہونے کے بعد ہاتھ پر ہاتھ دھر کر نہیں بیٹھتا بلکہ نئی چیز کی تلاش میں چل پڑتا ہے اور ناول کے اختتام تک اس کا یہ جنون برقرار رہتا ہے۔

ا۔اا۔ حکمت بہزاد:

حکمت بہزاد ڈائریکٹر سعید کمال کا استاد ہے۔ اس کی عمر پچاس ساٹھ سال کے لگ بھگ ہے۔ راکھ رنگ کی آنکھیں، بال گھنے جو کچھ سیاہ ہیں اور کچھ سفید ہیں۔ ایشیائی سفید رنگت ہے۔ مستطیل شکل کی سیاہ فریم کی عینک لگاتے ہیں۔ بہت پڑھی لکھی شخصیت ہیں۔ حکمت بہزاد نے کلچر، آرٹ، فلم، موسیقی، رقص پر بہت سے آرٹیکل لکھے ہیں انھیں مقامی ثقافت پر مکمل اتھارٹی سمجھا جاتا ہے۔ حکمت بہزاد کا خیال ہے کہ ناچ گانے میں ترقی کیے بغیر سائنس اور ٹیکنالوجی میں ترقی ممکن نہیں۔ ان کے نزدیک تخلیق کے سوتے اپنی زمین سے ہی پھوٹتے ہیں خواہ وہ سائنس ہو یا آرٹ۔ ورنہ سب کچھ نقالی رہ جاتا ہے۔ دراصل حکمت بہزاد کا کردار پاکستان کی موجودہ زمانے کی تحقیق کا مذاق اڑا رہا

ہے جہاں ہر کام میں انگریز کی نقالی کی جاتی ہے۔ اس لیے حکمت بہزاد موجودہ تحقیق سے مطمئن نہیں ہوتا ہے اور ہمہ وقت کوئی نہ کوئی جدید تحقیق کرتا رہتا ہے۔

حکمت بہزاد نے کئی کتب بھی تحریر کی ہیں ان میں "فلم میں تخلیقی عمل کی ثقافتی بنیادیں"، "موسیقی اور ریاضیاتی سائنس"، "فلم، تھیٹر اور معاشرہ"، "تخلیق کے تین دھارے" وغیرہ وغیرہ شامل ہیں۔

حکمت بہزاد بہت عرصے سے عملی طور پر ایک نیشنل انسٹی ٹیوٹ آف فلم اینڈ پرفارمنگ آرٹس بنانے کے لیے جدوجہد کر رہے ہیں۔

حکمت بہزاد اپنے شاگرد ڈائریکٹر سعید کمال کو اس بات کے لیے رضامند کرتا ہے وہ سرئیلزم کے بجائے سوشل رئیلزم کی طرف آئے اور اس پر توجہ کرے اور یہ امید بھی دلاتا ہے کہ نئی حکومت میں حکمت بہزاد کو ایک بڑا عہدہ ملنے والا ہے جس میں وہ سعید کمال کو بھی شامل کرے گا۔ لیکن قبل اس کے کہ کچھ ہوتا حکمت بہزاد کو آرٹ دشمن قتل کر دیتے ہیں۔

۱۔۱۲۔ بلقیس خانم (ببلی):

بلقیس خانم عرف ببلی کو "مردوں کی سیانی" بھی کہا جاتا ہے۔ بلقیس خانم ایک ادھیڑ عمر عورت ہے جو فلمی صنعت کے ساتھ وابستہ ہے اور ایسے امیر آدمیوں کا (جو جنسی بیماریوں میں مبتلا ہیں) علاج کرتی ہے۔ ببلی بچپن سے فلموں میں آنے کی شوقین ہے اور پھر وہ سٹنٹ وومن بننے کی بھی شوقین ہے۔ ببلی کو شوق ہے کہ اس کی زندگی پر ایک فلم بنائی جائے جس میں وہ سٹنٹ وومن کا کردار ادا کرے۔

ببلی نے ایکسٹرا لڑکیوں اور بعض دوسرے نسوانی ذرائع سے "پیشہ" کرنے کرانے میں ایک انوکھا ادارہ قائم کیا ہے۔ ببلی نے لوگوں کے اندر سے احساس گناہ ختم کر کے انھیں اپنی طرف مائل کرنے کے طریقے نکالے ہیں جن میں سب سے اہم طریقہ عارضی شادی اور طلاق کا ہے۔ اس طرح ببلی امیر طبقے میں بہت مقبول ہے۔ ببلی کو مردوں کے بعض مخصوص مسائل کے حل کے بھی کارگر طریقے آتے ہیں۔ اسی لیے ڈائریکٹر سعید کمال اور سیٹھ صفدر سلطان اپنی جنسی تسکین کے لیے ببلی کے پاس آتے ہیں۔

مرزا اطہر بیگ نے اس ناول میں جو نسوانی کردار پیش کیے ہیں ان میں انیلا بلال ایکٹرس کے علاوہ ببلی ایسا کردار ہے جو مکمل نسوانی خصوصیات میں ظاہر ہوتا ہے۔ ببلی کے کردار میں واضح طور پر دیکھا جا سکتا ہے کہ یہ اپنے عورت ہونے سے آگاہ ہے اور اسے مکمل فائدہ اٹھاتے ہوئے مختلف مردوں سے تعلقات بھی استوار رکھتی ہے۔

۱۔۱۳۔ڈیمیٹری سیمر نوف:

ڈیمیٹری سیمر نوف لیونا کا پلان کے نانا ہیں۔ ان کا کردار ناول میں اس لیے اہم ہے کہ وہ ناول کے راویوں میں سے ایک ہیں۔ ناول میں موت کی چہل قدمی کی کہانی ان ہی کی زبانی بیان کی گئی ہے۔ ڈیمیٹری سیمر نوف کا تعلق روس سے ہے اور وہ پرنٹنگ پریس میں اپنے ساتھیوں کے ساتھ کمیونسٹ Regime کے خلاف خفیہ پمفلٹ چھاپتا ہے۔ ایک دن وہ اور ان کے دو اور ساتھی پکڑے جاتے ہیں باقی سب بھاگ جاتے ہیں۔ جیل میں انھیں مختلف قسم کی سخت اذیتیں دی جاتی ہیں جن کی تاب نہ لا کر ان کے دونوں ساتھی فوت ہو جاتے ہیں۔ جیل میں دی گئی باقی اذیتوں کے ساتھ انھیں موت کی چہل قدمی کا سامنا بھی کرنا پڑتا ہے۔ موت کی چہل قدمی میں جیل میں قیدیوں کو ننگے پاؤں گھما کر مختلف لوگوں کی اموات یا ایسے قصے سنائے جاتے ہیں جن کی وجہ سے وہ ہمہ وقت موت کو اپنے سر پر مسلط دیکھتے ہیں۔ یہ چہل قدمی اس لیے کرائی جاتی ہے تا کہ قیدی خوف زدہ ہو کر وہ تمام باتیں بیان کر دے جن کو پولیس اگلوانا چاہتی ہے۔ موت کی اس چہل قدمی میں ڈیمیٹری سیمر نوف کوئی خاص بات نہیں بتاتا ہے البتہ اسے کچھ نہیں کہا جاتا ہے اور وہ موت کی چہل قدمی سے زندہ واپس آ جاتا ہے۔ سٹالن کے مرنے کے بعد ڈیمیٹری سیمر نوف کو رہا کر دیا جاتا ہے اور وہ بقیہ ماندہ زندگی آرام سے بسر کرتا ہے۔

۱۔۱۴۔ڈرائیور نور خان:

ڈرائیور نور خان بھی ناول کے راویوں میں سے ایک ہے جو حسن کے تین دنوں کی گم شدگی کی کہانی سناتا ہے۔ ڈرائیور نور خان ایک بہادر، ایماندار شخص ہے۔ اس نے مشکل اور بدترین حالات میں بھی اپنے افسر حسن رضا ظہیر کا ساتھ نہیں چھوڑا۔ نیز وہ کمپنی کا بھی وفادار ملازم ہے جو حسن کو بے جا پیسے لٹانے سے روکنے کے لیے بریف کیس چھپا دیتا ہے اور تین دنوں بعد اس بریف کیس کو نہ صرف سلامتی کے ساتھ کمپنی کو واپس کرتا ہے بلکہ حسن کی گمشدگی کی مکمل کہانی بھی سناتا ہے۔

۲۔حسن کی صورت حال۔ خالی جگہیں پر۔ کرو کے دیگر انفرادی کردار:

ناول حسن کی صورت حال۔ خالی جگہیں پر۔ کرو میں بہت سے انفرادی کردار بھی پیش کیے گئے ہیں۔ یہ کردار کچھ تو اہم ہیں اور کچھ ایسے ہیں جن کے نام یا کام کے علاوہ کچھ پتا نہیں چلتا۔ مرزا اطہر بیگ نے ان کرداروں کو ایسے پیش کیا ہے کہ ان میں سے کوئی کردار فالتو یا ضمنی نہیں لگتا۔ اپنی جگہ ہر کردار ایسا ہے جیسے

اس کے بغیر ناول میں کچھ ادھوراپن رہ جاتا۔ سرکس کے بہت سے کردار یا پھر چوک خداداد کے پارک میں عام زندگی سے تعلق رکھنے والے مختلف اشیا فروخت کرنے والے لڑکے۔ ہر کردار ناول کے کینوس میں مکمل اہمیت رکھتا ہے۔ اگرچہ بہت سے کردار بس تھوڑی دیر سامنے آتے ہیں یا پھر سامنے بھی نہیں آتے ان کے صرف نام آتے ہیں اس کے باوجود یہ کردار اہم ہیں۔ ذیل میں ان کرداروں کا تعارف و تجزیہ پیش کیا گیا ہے۔

۲۔ا۔اشرف اور اکرم:

اشرف ایک پینتالیس سالہ شخص ہے۔ مڈل پاس ہے اور ایک بڑی کوٹھی میں ڈرائیور اور ملازم ہے۔ وہ مختلف اور انواع واقسام کی اشیا کباڑ خانے میں لالا کے فروخت کرتا ہے۔ اشرف کا بھائی اکرم اس کے ساتھ گاؤں میں رہتا ہے ایک دن وہ اپنی بہن کو گاؤں کے ایک لڑکے کے ساتھ ہم آغوش دیکھ کے قتل کر دیتا ہے اور جیل چلا جاتا ہے۔ بھائی کے جیل جانے کی وجہ سے اشرف اپنے گاؤں کے ایک امیر شخص کے ساتھ شہر آجاتا ہے اور پندرہ سال سے اسی کے ساتھ رہ رہا ہے۔ اشرف رشتوں سے محروم اور جنسی تشنگی کا شکار کردار ہے۔ کیونکہ وہ پندرہ سال سے خاندان سے دور ہے۔ اس لیے وہ راتوں کو تنہائی دور کرنے کے لیے شراب پیتا اور وی۔ سی۔ آر پر ٹرپل ایکس فلمیں دیکھتا ہے۔ جبکہ اکرم جیل سے رہا ہونے کے بعد ایک بین الاضلاعی ڈکیتیوں کا انتظام کرنے والے گروہ میں شامل ہو جاتا ہے۔

اشرف اپنے بھائی کے برعکس ایماندار کردار ہے جو اپنے مالک کے ساتھ مخلص ہے۔ اشرف معتدل مزاج ہے۔ باوجود اس کے کہ اس کے پاس شراب کی بہت بڑی مقدار موجود رہتی ہے وہ بہت کم اور مخصوص مقدار میں پیتا ہے۔ اشرف اپنے صاحب کی محفلوں میں استعمال ہونے والی رنگین اور قیمتی شراب کی بوتلیں ارشاد کباڑیے کو فروخت کرتا رہتا ہے۔

۲۔۲۔ غنچہ گل:

غنچہ گل کوہ پیائی علاقے میں واقع ایک باکفایت ہوٹل K.K .Heights میں ملازم ہے۔ غنچہ گل ان تمام سیاحوں کا سامان جمع کرتا ہے جو وہ اپنے پیچھے جان بوجھ کر یا پھر بھول کر چھوڑ جاتے ہیں۔ ان میں سے بہت سی چیزیں ردی نہیں ہوتیں اور بہت کار آمد ہوتی ہیں۔ غنچہ گل بعض اوقات کوہ پیماؤں سے اونے پونے داموں بہت سی چیزیں خرید لیتا ہے اور پھر انھیں ارشاد کباڑیے کے ہاتھوں فروخت کر دیتا ہے۔ اسے ارشاد کباڑیے سے اتنا منافع مل جاتا ہے کہ وہ آنے جانے کا کرایہ نکال لیتا ہے۔ غنچہ گل ہی تاریخی سلیپنگ بیگ ارشاد کباڑیے کو فروخت کرتا ہے۔

۲۔۳۔ چنار گل:

چنار گل، غنچہ گل کا دوست ہے اور ایک بیکری میں ملازم ہے۔ غنچہ گل جب بھی شہر ارشاد کباڑیے کو چیزیں فروخت کرنے آتا ہے تو وہ چنار گل کے ہاں قیام کرتا ہے۔ غنچہ گل اور چنار گل کے درمیان پرانے جنسی تعلقات ہیں جن کی تجدید کر کے غنچہ گل خوشی محسوس کرتا ہے۔ چنار گل کا کردار زیادہ عرصے کے لیے سامنے نہیں آتا۔

۲۔۴۔ پال رش مور:

پال رش مور اس سلیپنگ بیگ کا مالک تھا۔ جسے غنچہ گل نے فروخت کر دیا ہے۔ پال رش مور کوئی کوہ پیما نہیں ہے بلکہ وہ فلموں میں اسپیشل ایفیکٹس بنانے والی ایک کمپنی Fx Wizard میں کام کرتا ہے۔ اس لیے دنیا کے بلند ترین پہاڑوں میں مہم جوئی پر مبنی ہالی وڈ کی ایک فلم کی ابتدائی تیاری کے لیے لوکیشن دیکھنے ان پہاڑی علاقوں کی طرف آتا ہے جہاں غنچہ گل کا ہوٹل ہے۔ جاتے وقت وہ اس بیگ کو چھوڑ جاتا ہے کیونکہ اس کا خیال ہے کہ اسے اب اس بیگ کی ضرورت نہیں ہے۔ لیکن جب وہ اپنی کمپنی میں واپس آتا ہے تو انتظامیہ اسے فلم سے الگ کر کے ایک نئی فلم سے منسلک کر دیتی ہے جو کہ انتھونی گالاگر کے ناول The Clash پر مبنی فلم ہے۔ جس میں اسپیشل ایفیکٹس شامل ہیں اس فلم کے متعلق خیال کیا جا رہا ہے کہ یہ انسانی تاریخ کو بدل دے گی۔ اس لیے یہ فلم پال رش مور کی توجہ کا مرکز بن جاتی ہے۔ یوں وہ اپنے سلیپنگ بیگ کو بھول جاتا ہے۔

دوسرے بہت سے کرداروں کی طرح یہ کردار بھی اپنے کام سے پہچانا جا رہا ہے۔ مرزا اطہر بیگ نے اس ناول میں بہت سے کردار ادھورے اور نامکمل چھوڑے ہیں جن میں یہ کردار بھی شامل ہے۔

۲۔۵۔ شمشاد ایرانی:

شمشاد ایرانی لکی سٹار تھیٹر کا مالک تھا۔ اس تھیٹر میں ہر کام اس کی مرضی سے ہوتا تھا۔ جب کبھی شمشاد ایرانی نے اس تھیٹر کو بند کرنا ہوتا تو وہ خاموشی سے روپوش ہو جاتا یوں یہ تھیٹر بند ہو جاتا۔

۲۔۶۔ گلزار پیارا (بونا):

گلزار پیارا لکی سٹار تھیٹر میں مختلف شو کے اعلانات میگافون کے ذریعے کرتا ہے۔ چونکہ اس کا قد بہت چھوٹا ہے اس لیے اسے بونا کے نام سے پکارا جاتا ہے۔ بونا اس ناول کا واحد کردار ہے جس کے متعلق مرزا اطہر بیگ نے کہا ہے کہ یہ کردار انھوں نے حقیقی زندگی سے لیا ہے۔[۹]

بونا بے بی کٹار کے ساتھ لکی سٹار تھیٹر میں شو بھی کرتا ہے۔ بنیادی طور پر یہ حساس کردار ہے جب لوگ شو کے بعد اس کے اور بے بی کٹار کے متعلق فحش جملے کہتے ہیں تو اس کا دل بہت دکھتا ہے۔ لیکن یہ کچھ کر نہیں سکتا۔ اسی طرح جب رانا تھانیدار لکی سٹار تھیٹر کی خواتین کے ساتھ تھانے میں زیادتی کرتا ہے تو بھی بونا اس کی منت سماجت کر کے اسے روکتا ہے۔ جس پر تھانے کے لوگ اس کی تحقیر بھی کرتے ہیں لیکن بونا آخر دم تک کوشش کرتا ہے۔

۲۔۷۔ مولوی کمال دین:

مولوی کمال دین اس گاؤں کا ایک مولوی ہے جہاں لکی سٹار تھیٹر کے لوگ تھوڑی دیر کے لیے رکتے ہیں۔ مولوی کا کردار زیادہ دیر تک سامنے نہیں آتا لیکن جتنا سامنے آتا ہے اس سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ وہ اداکاروں اور فنکاروں کو پسند نہیں کرتا بلکہ ان کے لیے "کنجر" کی اصطلاح استعمال کرتا ہے۔ حتیٰ کہ وہ لیلیٰ مجنوں، ہیر رانجھا، سسی پنوں اور سوہنی مہینوال کے لیے بھی کنجر کا ہی لفظ استعمال کرتا ہے۔ مولوی کمال دین کا کردار ایک عام دیہاتی مولوی کا کردار ہے بالکل ایسے جیسے ایک دیہاتی مولوی اداکاروں کو جس طرح برا سمجھتا ہے ایسے ہی مولوی کمال دین بھی سب فنکاروں کو برا سمجھتا ہے۔

۲۔۸۔ جانی ہیجڑہ:

جانی ہیجڑہ لکی سٹار تھیٹر میں کام کرتا ہے اور ایک شو کے دوران تھوڑی دیر کے لیے منظر عام پر آتا ہے۔

۲۔۹۔ فیروز گویا:

فیروز گویا لکی سٹار تھیٹر میں گانے کا کام کرتا ہے۔

۲۔۱۰۔ پروین بیگم (پینو دلاری):

پروین بیگم پینو دلاری لکی سٹار تھیٹر میں چھوٹے موٹے کردار ادا کرتی ہے۔

۲۔۱۱۔ جہاں آرا سوہنی:

جہاں آرا لکی سٹار تھیٹر میں سوہنی مہینوال کے شو میں سوہنی کا کردار ادا کرتی ہے۔

۲۔۱۲۔ فرخندہ ہیر:

فرخندہ کو سب لکی سٹار تھیٹر میں ہیر کے نام سے جانتے ہیں۔ لکی سٹار تھیٹر میں فرخندہ ہیر رانجھے کے شو میں ہیر کا کردار ادا کرتی ہے۔

۲۔۱۳۔ مجسمہ ساز نوجوان:

مجسمہ ساز نوجوان ایک مقامی یونی ورسٹی میں فائن آرٹ کا طالب علم ہے وہ ارشاد کباڑیے سے ڈھیر ساری بوتلیں خرید کر ایک مجسمہ تخلیق کرتا ہے۔ اس کے لیے وہ سب بوتلوں کو ایک خاص ترتیب سے جوڑتا ہے۔ ان میں مختلف رنگ بھر کے اپنا شاہکار تخلیق کرتا ہے۔ اپنے اس مجسمے کو وہ "برداشت کا کلچر" کا عنوان دیتا ہے۔ وہ اپنے اس شاہ کار کو اپنے تھیسز کے طور پر پیش کرنا چاہتا ہے لیکن ابھی وہ اس تھیسز کو پیش کرنے ہی والا ہوتا ہے کہ شدت پسند طلبہ کا ایک گروہ اس کے ڈیپارٹمنٹ پر حملہ کر کے اس مجسمے کے ٹکڑے ٹکڑے کر دیتا ہے۔ مجسمہ ساز نوجوان آرٹ کا نمائندہ کردار ہے جبکہ شدت پسند گروہ منفی سرگرمیوں کے نمائندہ کردار ہیں۔ ایسے کرداروں کے ذریعے مرزا اطہر بیگ پاکستانی معاشرے میں فنون لطیفہ کے انحطاط کو واضح کرتے ہیں۔

۲۔۱۴۔ پروفیسر ہینز بینڈر:

پروفیسر ہینز بینڈر Hens bender ہائیڈل برگ میں پروفیسر صفدر سلطان کا استاد ہے۔ جس سے پروفیسر صفدر سلطان خرد افروزی کے مقالے پر بحث کرتا ہے۔ پروفیسر ہینز بینڈر ہی صفدر سلطان کو آمادہ کرتے ہیں کہ وہ خرد افروزی کے موضوع پر مقالہ تحریر کریں۔

۲۔۱۵۔ اقبال احمد (بالی):

اقبال احمد عرف بالی بیس پچیس سال کی درمیانی عمر کا ایک نوجوان ہے جو فلمی دنیا کے ساتھ منسلک ہے اور فلم پروڈکشنز میں بالی کے نام سے جانا جاتا ہے۔ بالی کا فلم انڈسٹری میں پروجیکشنسٹ کا کام کرتا ہے۔ وہ پروجیکٹر پر مختلف فلمیں چلاتا ہے (فلم شمع اور شامہ بھی اس نے چلائی تھی) اور اپنے کام میں بہت ماہر ہے۔ اس کے علاوہ بالی انتہائی غصے والا ہے اور بات بات پر گالی دیتا ہے۔ بالی ایک ٹانگ سے محروم ہے۔ بالی دل کا بہت اچھا انسان ہے۔ اس کی یہ ٹانگ بھی ایک دوست کی مدد کرتے ہوئے کٹ گئی تھی۔ اس لیے اب وہ لکڑی کی ٹانگ استعمال کرتا ہے۔ بالی سرکس کے ایک شو کے دوران پولیس والے کو اپنی بیساکھی مار کر اس کا سر بھی پھاڑ دیتا ہے۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ بالی کا کردار کافی جذباتی، جلد باز اور غصے والا ہے۔

مرزا اطہر بیگ نے اس کردار کو کافی منفرد بنا کر پیش کیا ہے۔ اس لیے کہ بالی اتنا حساس ہے کہ اس کو لکڑی کی ٹانگ میں خارش بھی ہوتی ہے اور وہ اس میں درد بھی محسوس کر سکتا ہے۔ بالی سماج کی عدم مساوات پر کڑھتا ہے اور اکثر اوقات اپنے آپ سے اپنے جذبات کا اظہار بھی کرتا رہتا ہے۔

۲۔۱۶۔برکت (فلم شمع اور شمامہ کا ایک ہیرو):

برکت (فلم شمع اور شمامہ کا ایک ہیرو) ہے۔ فلم "شمع اور شمامہ" بالی نے چلائی تھی تا کہ وہ اپنی مہارت دکھا سکے۔

۲۔۱۷۔ شمع (فلم شمع اور شمامہ کا ایک ہیروئن):

شمع (فلم شمع اور شمامہ کا ایک ہیروئن) ہے۔

۲۔۱۸۔شمامہ (فلم شمع اور شمامہ کا ایک ہیروئن):

شمامہ (فلم شمع اور شمامہ کا ایک ہیروئن) ہے۔

۲۔۱۹۔رزاق (چائے والا):

رزاق چوک خداداد کے پارک میں چائے بیچنے والا ایک لڑکا ہے جو باقی ساتھی لڑکوں کے ساتھ مل کر فلم پروڈکشنز کے سیفی اور انیلا بلال کے متعلق گفتگو کرتا ہے۔

۲۔۲۰۔گلا (اخبار بیچنے والا):

گلا چوک خداداد کے پارک میں اخبار بیچنے والا ایک لڑکا ہے جو باقی ساتھی لڑکوں کے ساتھ مل کر فلم پروڈکشنز کے سیفی اور انیلا بلال کے متعلق گفتگو کرتا ہے۔

۲۔۲۱۔شوکی (دال سویاں بیچنے والا):

شوکی چوک خداداد کے پارک میں دال سویاں بیچنے والا ایک لڑکا ہے جو باقی ساتھی لڑکوں کے ساتھ مل کر فلم پروڈکشنز کے سیفی اور انیلا بلال کے متعلق گفتگو کرتا ہے۔

۲۔۲۲۔مستان علی (قیمتی پتھر بیچنے والا):

مستان علی چوک خداداد کے پارک میں قیمتی پتھر اور انگوٹھیاں بیچنے والا ایک آدمی ہے جو فلم پروڈکشنز کے سیفی اور انیلا بلال کو قیمتی پتھر بیچتا ہے انھیں گیدڑ سنگھی اور مختلف پتھر دکھاتا ہے۔ مستان علی بہت چرب زبان ہے اسے اپنا سودا بیچنا خوب آتا ہے۔ اس لیے وہ بہت مہارت سے انیلا اور سیفی کو نیلم اور زمرد بیچ دیتا ہے۔

۲۔۲۳۔بلور پاجی:

چوک خداداد کے پاس رہنے والا سب سے پرانا فوٹو گرافر ہے۔

۲۔۲۴۔جوزف:

جوزف ڈائریکٹر سعید کمال کی دیکھی ہوئی فلم کا ایک کردار ہے جو بیک وقت ماضی، حال اور مستقبل میں زندہ رہتا ہے۔ اسی فلم سے متاثر ہو کر سعید کمال سرئیلسٹ فلم بنانے کا ارادہ کرتا ہے۔

۲۔۲۵۔اندھا کلکٹر:

ڈائریکٹر سعید کمال کی دیکھی ہوئی فلم کا ایک کردار، جو اندھا ہونے کے باوجود ہر چیز کے بارے میں جانتا ہے۔ سعید کمال اس کردار سے بہت متاثر ہے۔

۲۔۲۶۔لیونا کاپلان:

لیونا کاپلان ڈائریکٹر سعید کمال کی دوست اور اس کی کلاس فیلو ہے۔ روس سے تعلق رکھتی ہے اور سرئیلسٹ فلم بنانے کا اردارہ کرتی ہے۔ لیونا کاپلان اپنے نانا ڈیمیٹری سیمر نوف کی موت کی چہل قدمی کے بارے میں بتاتی ہے۔

۲۔۲۷۔جیلر میخائل زاگروف:

لیونا کاپلان کے نانا ڈیمیٹری سیمر نوف کی موت کی چہل قدمی کے وقت جیلر میخائل زاگروف ان کے پیچھے چل رہے ہوتے ہیں۔ یہ بھی روسی کردار ہے اور بہت سخت ہے یہ ہر صورت ڈیمیٹری سیمر نوف سے اقرار جرم کروانا چاہتا ہے۔

۲۔۲۸۔کرنل بالاکوف:

کرنل بالاکوف روس سے تعلق رکھتا ہے موت کی چہل قدمی کے وقت لیونا کاپلان کے نانا ڈیمیٹری سیمر نوف کے پیچھے گن لے کر چل رہا ہے۔ ناول میں ان کا کردار زیادہ سامنے نہیں آتا نہ ہی اس کردار کی اور کوئی خوبی سامنے آتی ہے لیکن کہانی میں اس کردار کی اہمیت یہ ہے کہ اس کے ذریعے مصنف نے موت کی چہل قدمی کی کہانی میں خوف و دہشت پیدا کی ہے۔

۲۔۲۹۔گالاڈالی:

پہلی روسی سرئلیسٹ خاتون ہیں۔ جس سے ڈائریکٹر سعید کمال بہت متاثر ہے اور اس کی تصویر اپنے کمرے میں رکھتا ہے۔

۲۔۳۰۔ سجان خان:

سجان خان کباڑ کمپلیکس کے سامنے باجہ بجانے والے تان سین بینڈ کا ایک رکن ہے۔ جس کو بعض اوقات پیتل کے بڑے باجے کی وجہ سے مختلف تقریبات میں جانے سے روک دیا جاتا ہے۔

۲۔۳۱۔ نذر حسین:

ایک گاؤں میں میڈیکل سٹور کا مالک ہے جسے حسن رضا ظہیر ڈایازی پام کی دوا خرید تا ہے۔ نذر حسین کو بھولنے کی بیماری ہے اس لیے وہ حسن کو دوا کی مقدار بتانا بھول جاتا ہے۔

۲۔۳۲۔ طیفا:

طیفا گاؤں میں میڈیکل سٹور میں نذر حسین کا ملازم لڑکا ہے۔

۲۔۳۳۔ ڈاکٹر لیوسٹرن باخ:

ڈاکٹر لیوسٹرن باخ ڈایازی پام نامی دوا ایجاد کرتا ہے جس دوا کے اثرات حسن پر مرتب ہوتے ہیں۔ ڈاکٹر زمانہ طالب علمی سے بہت تجربات کرتا ہے۔ اس دوا کا فارمولہ بھی اس نے بہت پہلے بنایا ہے اور پھر بھول جاتا ہے کہ اس نے کبھی یہ فارمولہ بھی بنایا ہے۔ ایک مرتبہ لیبارٹری سے اس کو دوا کا یہ بھولا ہوا فارمولہ مل جاتا ہے اس کے بعد وہ دوبارہ تجربہ کر کے دوا ایجاد کرتا ہے اور اس دوا کا نام ڈیازی پام تجویز کرتا ہے۔

۲۔۳۴۔ پرسانل منیجر:

حسن رضا ظہیر کی کمپنی کا منیجر ہے جو ڈرائیور نور خان کی زبانی حسن کے تین دنوں کی گم شدگی کی کہانی سنتا ہے۔

۲۔۳۵۔ ڈی۔ ایم۔ ڈی:

حسن رضا ظہیر کی کمپنی کا ڈی۔ ایم۔ ڈی۔ ہے جو ڈرائیور نور خان کی زبانی حسن کے تین دنوں کی گم شدگی کی کہانی سنتا ہے اور اس کہانی پر تبصرہ کر کے ممکنہ امکانات دیکھتا رہتا ہے۔

۲۔۳۶۔ ڈاکٹر پاشا:

ڈاکٹر پاشا حسن رضا ظہیر کی کمپنی کا میڈیکل ڈاکٹر ہے جسے حسن رضا ظہیر کے گم شدگی کے حالات جاننے میں گہری دلچسپی ہے اور ڈاکٹر حسن کے کیس کو بنیاد بنا کر اس پر ایک تحقیقی مقالہ لکھنے کا ارادہ بھی رکھتا ہے۔

۲۔۳۷۔ رانا تھانیدار:

فلم سٹار گروپ اور لکی سٹار والوں کو تھانے میں بند کرتا اور انھیں گالیاں دیتا ہے۔ تھانے میں لکی سٹار کی خواتین کے ساتھ زیادتی بھی کرتا ہے۔ انتہائی مکروہ کردار کا حامل ہے اور فنکاروں کو خوب بے عزت کرتا ہے۔ رانا کا کردار روایتی پولیس کا عمدہ عکاس ہے۔

۲۔۳۸۔ عطار دھوبی:

لکی سٹار تھیٹر میں سسی پنوں کے شو میں سسی کے باپ کا کردار ادا کرتا ہے۔

۲۔۳۹۔ سلطانہ ڈاکو:

لکی سٹار تھیٹر کا ایک کردار ہے۔

۲۔۴۰۔ میر مرجان:

لکی سٹار تھیٹر کا گرو اور سابق ہدایت کار ہے۔ تمام لکی سٹار تھیٹر والے میر مرجان کی بات مانتے ہیں اور انھیں سرکس میں مرکزی حیثیت حاصل ہے۔

۲۔۴۱۔ صوبہ خان:

صوبہ خان لکی سٹار تھیٹر میں طبلچی ہے۔

۲۔۴۲۔ مہتاب درانی:

مہتاب درانی لکی سٹار تھیٹر کا سب سے خوبرو ہیرو ہے۔ لکی سٹار تھیٹر کی بہت سی فنکارائیں اس پر مرتی ہیں۔

۲۔۴۳۔ چاچا موچھا:

لکی سٹار تھیٹر کی بے بی کٹار کی ماں بے بی کٹار کا ہیرو ہے۔

۲۔۴۴۔ راجہ پاؤڈر مل:

لکی سٹار تھیٹر میں میک اپ آرٹسٹ ہے۔ تمام سرکس کی خواتین کا میک اپ وہی کرتا ہے۔

۲۔۴۵۔ چوہدری پرویز:

ایک نیک اور ایمان دار تھانے دار ہے جو میلوں ٹھیلوں اور سرکس کا شوقین ہے۔

۲۔۴۶۔ ڈی سوزا:

ڈی سوزا گول میز کے لیے کاٹی گئی لکڑی کاٹنے والے مزدوروں کا سربراہ ہے جو مزدوروں کے منع کرنے پر انھیں تشدد کا نشانہ بناتا ہے اور انھیں مجبور کرتا ہے کہ وہ مہاگنی کے ان تین درختوں کو کاٹ دیں جنھیں وہ مقدس مانتے ہیں۔ درخت کٹ کر ڈی سوزا کے اوپر گرتے ہیں اور وہ خود مر جاتا ہے۔

۲۔۴۷۔ لی پالک:

لی پالک "لکڑی کا خواب" فرم کا منیجر ہے۔

۲۔۴۸۔ مارلو:

مارلو گول میز کا آرڈر دینے والا ایک ڈاکو ہے۔ جو میز کا آرڈر دینے کے بعد ایک کیس میں جیل چلا جاتا ہے اور دو سال بعد جب میز لینے آتا ہے تو میز نہ ملنے پر لی پالک سے خوب جھگڑا کرتا ہے اور دگنے پیسے لے کر اس کی جان چھوڑتا ہے۔

۲۔۴۹۔ کیپٹن ونسٹنٹ زی مین:

کیپٹن ونسٹنٹ زی مین ایک جہاز کا کپتان ہے جس نے گول میز خرید کر اپنے جہاز میں رکھی ہے۔

۲۔۵۰۔ رحمان دادا:

رحمان دادا جہاز توڑنے کی صنعت سے وابستہ ہے یہ اس کا ظاہری پیشہ ہے۔ دراصل اس کا تعلق مختلف سیاسی جماعتوں کی زیر زمین خفیہ سرگرمیوں سے ہے۔ رحمان دادا ایک زیرک انسان ہے اس لیے وہ کسی ایک جماعت کا وفادار رہنے کے بجائے تمام سیاسی جماعتوں سے تعلق رکھنے کو ترجیح دیتا ہے۔ رحمان دادا ہی گول میز سرجن سرنج کو فروخت کرتا ہے۔ رحمان دادا کو اس کی ایک مخالف جماست قتل کر دیتی ہے۔

۲۔۵۱۔ سرجن سرنج:

سرجن سرنج ایک ڈاکٹر ہے۔ جس کا کلینک شہر کے وسط میں واقع ہے۔ بظاہر سرجن عام لوگوں کا علاج کرتا ہے لیکن اس کے کلینک میں زیر زمین سیاسی مخالفین کا بہیمانہ قتل کیا جاتا ہے۔ سرجن نہایت ظالم شخص ہے جو پلاس اور مختلف اوزاروں کی مدد سے سیاسی مخالفین کے ناخن کھینچتا اور انھیں قتل کر دیتا ہے۔

۲۔۵۲۔ گوگا اور گوگی فرنیچر والے:

گوگا، گوگا فرنیچر فرم کا مالک ہے جبکہ گوگی، گوگی فرنیچر فرم کا مالک ہے۔ دونوں آپس میں دوست ہیں اور لکڑی کا تبادلہ کرتے رہتے ہیں۔ ان دونوں کے درمیان گول میز کا تبادلہ بھی ہوتا ہے۔

۲۔۵۳۔ صفیہ بیگم:

زونل منیجر سعید کمال کی ماں ہے اور نہایت ظالم عورت ہے۔ صفیہ بیگم اپنی ایک کم سن ملازمہ کو تشدد کر کے قتل بھی کرتی ہے اور ملازموں کے ساتھ بہت برا رویہ رکھتی ہے۔ اس کے شوہر الحاج صفدر سلطان کا خیال ہے کہ ان کے بیٹے جبار میں ملازموں پر ظلم کرنے کی جو عادت ہے وہ صفیہ بیگم کی وجہ سے ہے۔

۲۔۵۴۔ زونل منیجر سعید کمال کی دادی:

زونل منیجر سعید کمال کی دادی معذور عورت ہے اور وہیل چئیر پر بیٹھی رہتی ہے۔ دادی گول میز کو گھر میں ناپسندیدگی سے دیکھتی اور اسے گھر سے نکلوا دیتی ہے۔

۲۔۵۵۔ فضل دین:

فضل دین زونل منیجر سعید کمال کے گھر ڈرائیور ہے اور ایک عرصے سے اس خاندان کا وفادار ہے۔ فضل دین اس گھر کے مکینوں پر بہت اعتبار کرتا ہے وہ سوچ بھی نہیں سکتا ہے کہ اس کی پوتی خالدہ جاوید کا اس گھر والے قتل کر دیں گے۔ وہ خالدہ کے گم ہو جانے کے بعد بہت فریاد کرتا ہے اور انھی کو اپنے مسئلہ بتاتا ہے اور آخر وقت تک ان پر اعتبار کرتا رہتا ہے۔

۲۔۵۶۔ خالدہ جاوید:

خالدہ جاوید فضل دین کی پوتی ہے۔ خالدہ جاوید ایک خوش شکل اور جوان لڑکی ہے جو ایف۔ ایس۔ سی کی طالبہ ہے اور اپنے دادا فضل دین کے ساتھ زونل منیجر سعید کمال کے گھر سرونٹ کوارٹر میں رہتی ہے۔ میڈیکل کی طالبہ ہونے کی وجہ سے اسے شام میں ایک اکیڈمی میں جانا پڑتا ہے۔ زونل منیجر سعید کمال کا بھائی جبار اسے ہر طرح سے گھیرنے کی کوشش کرتا ہے تاکہ وہ اس کے ذریعے اپنی ہوس پوری کر سکے۔ لیکن خالدہ نہیں مانتی ہے تو جبار اسے زبردستی اپنے وفادار ملازم دلدار کے ساتھ مل کر اغوا کر لیتا ہے اور اس کے ساتھ زیادتی کرتا ہے۔

ہوش آنے پر جبار خالدہ کو نوٹوں کی گڈی آفر کرتا ہے۔ مگر وہ ان کی طرف دیکھنے کے بجائے شور مچانے کی کوشش کرتی ہے جس پر جبار تکیہ رکھ کر اس کی سانس روکتا ہے۔ جس کی وجہ سے خالدہ مر جاتی ہے۔ پھر جبار اپنے

والد الحاج صفدر سلطان، اپنے بھائی زونل منیجر سعید کمال اور سیفی کے ساتھ مل کر دلدار سے خالدہ کے جسم کے ٹکڑے کروا کر بھٹی میں پگھلا دیتا ہے۔

خالدہ جاوید کا کردار ایک مضبوط لڑکی کا کردار ہے۔ وہ جبار کے جھانسے میں نہیں آتی نیز وہ زیادتی ہونے کے بعد خاموش رہنے کے بجائے شور مچانے کی کوشش کرتی ہے۔ خالدہ آخر دم تک اپنی بقا کے لیے بھرپور مزاحمت کرتی ہے۔

۲۔۵۷۔ درانی:

درانی الحاج صفدر سلطان کا دوست اور نہایت کنجوس شخص ہے۔ الحاج صفدر سلطان خالدہ جاوید کو گول میز پر قتل کروانے کے بعد اس میز کو گھر سے نکالنا چاہتا ہے اس لیے جب درانی کے سامنے وہ تذکرہ کرتا ہے کہ گول میز کی گھر میں مناسب جگہ نہیں اس لیے وہ اسے گھر سے نکالنا چاہتے ہیں تو درانی فوراً یہ میز تحفتاً لے لیتا ہے۔ اس میز کو درانی اپنے نئے بننے والے آفس میں رکھوا دیتا ہے۔ وہ آفس بعد میں فلم پروڈکشنز والے کرائے پر لے لیتے ہیں۔

۲۔۵۸۔ یوری پوسٹر ناک:

سکول میں استاد ہے اور عظیم ٹالسٹائی کا مداح ہے۔

۲۔۵۹۔ ڈائریکٹر سعید کمال کی دوستیں:

ڈائریکٹر سعید کمال کی دوستیں جو منظر عام پر نہیں آئیں لیکن ان کے صرف نام ظاہر کیے گئے ہیں۔ یہ اکثر اوقات سعید کمال کو فون کرتی ہیں یوں ان کا ناول میں تعارف کرایا گیا ہے۔ ان میں ثریا۔ صائمہ۔ زری۔ راشدہ۔ شازیہ۔ فریدہ۔ ارم۔ نازلی۔ مہوش۔ نائیلہ۔ ریٹا شامل ہیں۔

۲۔۶۰۔ بابا بلیک شیپ کا ترجمہ کرانے والے گاؤں کے دو افراد:

بابا بلیک شیپ کا ترجمہ کرانے والے گاؤں کے دو افراد جن کے نام نہیں آتے۔ لیکن ان کی زبان بالکل دیہاتی لوگوں کی طرح ہے نیز وہ بہت سی باتیں سرگوشیوں اور علامتوں میں کرتے ہیں۔

ان سب کرداروں کے علاوہ بہت سے دیہاتی بچے جو بابا بلیک شیپ نظم گاتے ہیں اس کے علاوہ بہت سے بچے ایسے ہیں جو جان کے ساتھ بابا بلیک شیپ پر ٹیبلو پیش کرتے ہیں۔ منحنی آدمی جو پرانے رسالے بیچتا ہے۔ پیزارو خاندان کے لوگ، خالدہ جاوید کے والد جاوید اور دوسرے بہت سے کردار ناول کی کہانی کو آگے بڑھاتے ہیں۔ یہ کردار بظاہر تو بہت چھوٹے چھوٹے ہیں لیکن ان کرداروں کی اہمیت یہ ہے کہ ان کے ذکر کے بغیر کہانی میں ادھورا پن

رہ جاتا۔ جیسے ڈائریکٹر سعید کمال کی دوستوں کے صرف نام بیان کیے گئے ہیں لیکن اگر یہ نام نہ بیان کیے گئے ہوتے تو سعید کمال کے کردار کو سمجھا نہیں جاسکتا تھا یا پھر دیہات کی منظر کشی میں دیہاتی افراد کا ذکر نہ ہوتا تو منظر نامہ ادھورا رہ جاتا۔ اسی طرح سرکس کے بعض کردار صرف نام یا کام کی حد تک سامنے آتے ہیں لیکن ان کی موجودگی اتنی ہی ضروری ہے جتنی ان کرداروں کی جن کی تفصیل ناول میں بیان کی گئی ہے۔ کیوں کہ چھوٹے چھوٹے کرداروں کے ذریعے ہی ناول کو مکمل بنا کر پیش کیا گیا ہے۔

۳۔ناول حسن کی صورت حال۔ خالی جگہیں پر۔ کرو کے متنوع ہم نام کردار:

۳۔۱۔سعید کمال:۔

سعید کمال ۱	پروفیسر صفدر سلطان کا شاگرد (ناول کے بنیادی کرداروں میں شامل ہے)
سعید کمال ۲	غریب باڈی بلڈر، جو اپنی باڈی بنانا چاہتا ہے لیکن وہ اتنا غریب ہے کہ وہ باڈی بنانے والی مخصوص خوراک نہیں کھا سکتا ہے۔ اس لیے وہ گنیز بک آف ورلڈ ریکارڈ کے نمائندے جان سے کہتا ہے کہ اسے دنیا کے سب سے غریب باڈی بلڈر کا اعزاز دیا جائے۔ جب ایسا نہیں ہو سکتا تو وہ اس بات پر اصرار شروع کر دیتا ہے کہ اسے غریب ہونے کے ساتھ ساتھ دنیا کے سب شریف باڈی بلڈر کا اعزاز بھی دیا جائے۔ جو کہ اسے کبھی نہیں مل سکتا ہے۔
سعید کمال ۳	اے۔ ایس۔ پی سعید کمال ایک محافظ دستے کا سربراہ ہے جو "عظیم نجات دہندہ" سے نجات کے ہنگامے میں زخمی ہو جاتا ہے۔ جس کے بعد اس کی انگلی سے انگوٹھی کو کاٹ کر نکالا جاتا ہے۔ دیگر کئی کردارروں کی طرح یہ کردار بھی انتشار کا شکار ہے جس کے متعلق راوی نے کئی ممکنہ امکانات بیان کیے ہیں۔

سعید کمال ۴	زونل منیجر ہے۔ عظیم نجات دہندہ سے نجات کے وقت اس کے دفتر کو لوٹا جاتا ہے اور بے شرمی کا پیپر ویٹ اس کے دفتر سے چرا لیا جاتا ہے۔ سعید کمال خالدہ کے قتل میں اپنے باپ الحاج صفدر سلطان اور بھائی جبار اور سیفی کا بھرپور ساتھ دیتا ہے۔
سعید کمال ۵	مولوی کمال دین کا بیٹا۔ دسویں جماعت کا شاگرد ہے جو گاؤں سے شہر جا کر ایف۔ ایس۔ سی کرتا ہے اس لیے کہ اسے ڈاکٹر بننے کا شوق ہے۔ سعید کمال ایک باوردی گروہ کے ہتھے چڑھ جاتا ہے۔ مولوی کمال دین اپنے اکلوتے بیٹے کے لیے بہت پریشان ہوتا ہے اور اسے ڈھونڈنے کی ہر ممکن کوشش کرتا ہے۔ بالآخر وہ سعید کمال کو ایک غار سے ڈھونڈ نکالتا ہے جہاں وہ گرنیڈ پھینکنے کی مشق کر رہا ہے۔ سعید کمال کے ماں باپ اسے وہاں سے لے آتے ہیں اور اسے ایک صوفی بزرگ صفدر سلطان کے پاس لے جاتے ہیں جو اس کی ذہنی تربیت کر کے اسے اچھا انسان بنا دیتے ہیں۔
سعید کمال ۶	فلم ڈائریکٹر (ناول کے بنیادی کرداروں میں شامل ہے)
سعید کمال ۷	آدم زاد۔ اساطیری کہانی کا کردار۔ اس کہانی کا ایک کردار ہے جو چاہ پریاں والا سے منسوب ہے۔ سعید کمال انسان ہو کر ایک پری کی محبت میں گرفتار ہوتا ہے اور اسے پانے کے لیے جو وظیفہ کرتا ہے اس میں خطا کی وجہ سے اسے چاہ پریاں میں لٹکا دیا جاتا ہے۔
سعید کمال ۸	فلم شمع اور شامہ کا ایک ہیرو۔ جو برکت کا جڑواں بھائی ہے۔
سعید کمال ۹	مترجم بچہ جو نظم بابا بلیک شیپ کا ترجمہ کرتا ہے۔ سعید کمال کو بچپن ہی سے ترجمے میں مہارت حاصل ہے۔ بڑے ہو کر اس نے ترقی یافتہ اقوام کی زبانوں پر عبور حاصل کرنے کے ساتھ کئی مقامی زبانوں میں بھی قابلیت حاصل کر لی ہے۔ چونکہ سعید کمال پیشہ ور مترجم بن چکا ہے اس لیے اسے اب بین الاقوامی وفد میں مترجم کی حیثیت سے

	شامل کیا جاتا ہے۔ سعید کمال بہت تحقیقی اور تخلیقی دماغ رکھتا ہے۔ اس نے اپنے پیشہ وارانہ امور کے دوران یہ بات سیکھی ہے کہ کسی بھی زبان کا بعینہ ترجمہ کرنا ممکن نہیں ہے۔ اس لیے وہ دونوں زبانوں میں ایسے تراجم کرنے شروع کر دیتا ہے جس سے مثبت نتائج سامنے آنے شروع ہو جاتے ہیں۔ لیکن سعید کمال کا ایک پیشہ ور کولیگ حسد میں آکر اس بات کو آگے رپورٹ کر دیتا ہے۔ جس کی وجہ سے سعید کمال کو ناپسند کیا جانے لگتا ہے ایک بین الاقوامی کانفرنس کے دوران سعید کمال اپنے ہوٹل کے کمرے میں مردہ پایا جاتا ہے۔ باوجود بہت تفتیش کے سعید کمال کی موت کا معمہ حل نہیں ہو سکتا ہے۔
سعید کمال ۱۰	تھیٹر میں رانجھے کا کردار ادا کرنے والا ایک اداکار ہے جو فرخندہ ہیر کے ساتھ تمام کردار خوبی سے نبھاتا ہے۔

۳۔۲۔صفدر سلطان:۔

صفدر سلطان ۱	پروفیسر: (ناول کے بنیادی کرداروں میں شامل ہے)
صفدر سلطان ۲	حوالدار صفدر سلطان "عظیم نجات دہندہ" سے نجات کے ہنگامے میں اے۔ ایس۔ پی سعید کمال کے زخمی ہونے کے بعد اس کی جگہ ڈیوٹی کرنے آتا ہے۔ حوالدار صفدر سلطان یہ تمام ہنگامہ بچشم خود دیکھتا ہے۔ اس ہنگامے میں حوالدار صفدر سلطان کو بے شرمی کا پیپر ویٹ بھی آکر لگتا ہے جسے وہ سنبھال کے رکھ لیتا ہے کہ وہ اسے اپنے بڑے بیٹے کو جو میٹرک کا طالب علم ہے، بطور تحفہ دے گا۔ اس کے علاوہ وہ اس ہنگامے سے اتنا خوف زدہ ہوتا ہے کہ وہ ہنگامے میں کھڑے کھڑے یہ سوچتا ہے کہ اب وہ یہ سب چھوڑ کر ایک ہی مرتبہ اپنے گاؤں بدو مرادے چلا جائے گا اور اپنے بچوں کو اعلیٰ افسر بنائے گا۔

صفدر سلطان ۳	سیٹھ:(ناول کے بنیادی کرداروں میں شامل ہے)
صفدر سلطان ۴	فلم شمع اور شامہ میں سعید کمال اور برکت کا باپ: فلم کا ایک کردار ہے جو اپنے دونوں بیٹوں کے لیے اعلیٰ خواب دیکھتا ہے۔
صفدر سلطان ۵	زونل منیجر سعید کمال کا باپ ہے۔ صفدر سلطان ایک امیر آدمی ہے۔ خود بہت رحم دل ہے جب اس کے ڈرائیور فضل دین کی پوتی خالدہ جاوید لاپتہ ہوتی ہے تو صفدر سلطان خود اس کے ساتھ تھانے جاتا ہے تاکہ اس کی گم شدگی کی رپورٹ لکھوا سکے۔ لیکن جب صفدر سلطان کو معلوم ہوتا ہے کہ اس کے بیٹے جبار نے زیادتی کے بعد خالدہ کو قتل کر دیا ہے تو وہ فوراً اپنے بیٹے کو بچانے کی تراکیب سوچتا ہے اور خالدہ کے قتل میں اپنے بیٹوں کا ساتھ بھی دیتا ہے۔
صفدر سلطان ۶	فلم ڈائریکٹر سعید کمال کا کولیگ اور بدترین دشمن ہے۔ صفدر سلطان ہی سعید کمال کے متعلق افواہ اڑاتا ہے کہ اس کے دیگر خواتین کے ساتھ ناجائز تعلقات ہیں۔
صفدر سلطان ۷	صفدر سلطان ایک صوفی بزرگ ہے جو سائنس کے بارے میں بہت کچھ جانتا ہے کیونکہ اس نے گریجوئشن سائنس میں کر رکھی ہے۔ صفدر سلطان مولوی کمال دین کے بیٹے سعید کمال کی ذہنی تربیت کرتا ہے اور اپنے عمل سے اسے ثابت کرتا ہے کہ دوسروں کی خدمت کرنا بڑی نیکی ہے۔ صفدر سلطان خود ایک بیوہ کی مدد کرتا ہے۔ وہ سعید کمال کو ساتھ ساتھ لیے پھرتا ہے تاکہ وہ اس کے طرز عمل کو دیکھ کر اسے متاثر ہو سکے۔

۳۔۳۔ سیفی (سیف اللہ)

سیفی ۱	فلم پروڈکشنز کا رائیٹر: جسے گھسیٹنے کا شوق ہے۔(ناول کے بنیادی کرداروں میں شامل ہے)

سیفی ۲	یہ فلم نہیں بن سکتی کا فلمی کردار جو فلم میں ارشاد سے کباڑ خانے کا حق ملکیت لینے کے بعد بدل جاتا ہے اور گنیز بک آف ورلڈ ریکارڈ کے نمائندے جان سے کہتا ہے کہ دراصل کباڑ خانے کا مالک سیفی ہے لیکن ارشاد نے اس پر قبضہ کر رکھا ہے۔ اور اس کباڑ خانے کے تمام ریکارڈ کا مالک بھی سیفی ہی ہے۔
سیفی ۳	فلم شمع اور شمامہ کا ولن ہے۔ اور شمع کی سہیلی انیلا کا بھائی ہے۔ جو ہیرو سعید کمال اور برکت کے مقابلے میں آتا ہے۔ سیفی ایک غنڈہ ہے جس کا ایک دانت سونے کا ہے جس کے متعلق سب نے مشہور کر رکھا ہے کہ یہ پیدائشی ہے۔ سیفی شمع کو اغوا بھی کرتا ہے اور فلم کی کہانی اسی کے توسط سے آگے بڑھتی ہے۔
سیفی ۴	رحمان دادا کا بھتیجا: سیاسیات کا طالب علم ہے۔ سیفی اپنے چچا سے بہت لگاؤ رکھتا ہے۔ اگرچہ رحمان دادا سے تمام خاندان تعلق ترک کر چکا ہے مگر سیفی اب بھی چچا سے ملتا رہتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ رحمان دادا کے سیاسی جماعتوں سے زیر زمین رابطے ہیں۔ سیفی چونکہ سیاسیات کا طالب علم ہے۔ اس لیے وہ سیاسی سرگرمیوں سے واقف رہنے کے لیے چچا سے رابطے میں رہتا ہے۔ سیفی ہی رحمان دادا کو مشورہ دیتا ہے کہ وہ گول میز کسی دوست کو دے کر اس پر احسان کر دے تاکہ بوقت ضرورت وہ دوست بھی کام آسکے۔ رحمان دادا کی مخالف ایک جماعت دونوں چچا بھتیجے کا قتل کر دیتی ہے۔
سیفی ۵	زونل منیجر سعید کمال کا چھوٹا بھائی جسے بہت عقل مند سمجھا جاتا ہے۔ امریکہ سے ایم۔ بی۔ اے کر رہا ہے۔ اس کا باپ الحاج صفدر سلطان اسے بہت عقل مند سمجھتے ہوئے جبار کے معاملے میں فوراً امریکہ سے بلوا لیتا ہے تاکہ خالدہ کے مسئلے کو حل کیا جاسکے۔
سیفی ۶	اے۔ ایس۔ پی سعید کمال کی منگیتر انیلا کا ممکنہ دوسرا شوہر۔ جو سعید کمال کو دیکھ کر ہکا بکا رہ جاتا ہے۔

۳۔۴۔انیلا بلال:۔

انیلا بلال ۱	اے ایس پی سعید کمال کی منکوحہ ہے جس کا کردار منتشر ہے۔ جو کٹی ہوئی انگوٹھی کے راز فاش ہونے کے بعد کئی ممکنہ امکانات میں ظاہر ہوتی ہے۔ پہلا امکان تو یہ ہے کہ سعید کمال اور انیلا اس انگوٹھی کے بارے میں کسی کو نہیں بتاتے جس کی وجہ سے انیلا سعید کمال کی مشکور ہے۔ دوسرا ممکن امکان یہ ہے کہ سعید کمال اپنی ماں کو بتا دیتا ہے جس کے بعد اس کی ماں انیلا کی فوراً رخصتی کروا کر اسے طلاق دینے کا کہتی ہے تا کہ وہ انیلا اور اس کے خاندان سے اس دھوکہ دہی کا بدلہ لے سکے۔ دوسرے امکان میں ایک بات یہ بھی ہے کہ انیلا اس طلاق کے بعد بیمار پڑ جاتی ہے اور پھر بیماری سے شفایاب ہونے کے بعد نئی زندگی جینے لگتی ہے۔ تیسرا ممکنہ امکان یہ ہے کہ سعید کمال انیلا کو چھوڑ دیتا ہے اور انیلا سیفی سے شادی کر لیتی ہے۔ اور ہنسی خوشی زندگی گزارنے لگتی ہے۔ یوں یہ کردار دوسرے بہت سے کرداروں کی طرح منتشر صورتوں میں سامنے آتا ہے۔
انیلا بلال ۲	زونل مینجر سعید کمال کی منگیتر ہے۔ اٹلی سے آرٹ میں ڈگری لے کر آتی ہے۔ سعید کمال کے خاندان کو برا سمجھتی ہے۔ حتیٰ کہ سعید کمال کی دادی کے متعلق یہ بھی کہتی ہے کہ یہ بوڑھی عورت اب مر کیوں نہیں جاتی ہے۔ انیلا بلال کو مجسمہ سازی کا شوق ہے جس کے لیے اس نے گھر میں بھٹی بھی لگا رکھی ہے۔ انیلا بلال بہت آزاد خیال ہے۔ وہ بچہ پیدا کرنے کے حق میں نہیں ہے۔ جس کی وجہ سے اس کے اپنی ساس کے ساتھ تعلقات بھی خراب ہو جاتے ہیں۔ لیکن وہ اپنی آزادانہ خواہشات پوری کرتی رہتی ہے۔
انیلا بلال ۳	لکی سٹار کی سسی ہے۔ جو اپنا کردار نبھانا بخوبی جانتی ہے۔

انیلا بلال ۴	فلم پروڈکشنز کی رائیٹر کم ایکٹرس (ناول کے بنیادی کرداروں میں شامل ہے)
انیلا	انیلا پری: چاہ پریاں والے اساطیری کہانی کا کردار۔ جو پری ہونے کے باوجود ایک آدم زاد سعید کمال کے عشق میں گرفتار ہو جاتی ہے۔ سعید کمال کو پانے کے لیے ایک وظیفہ کرتی ہے جو پورا نہیں ہو سکتا ہے اس وجہ سے سزا کے طور پر اسے کنویں میں الٹا لٹکا دیا جاتا ہے۔
انیلا	فلم شمع اور شامہ میں شامہ کی سہیلی: ایک فلمی کردار جس کا بھائی سیفی شمع کو اغوا کر لیتا ہے ۔

۳۔۵۔عبدالجبار (جبار)

جبار ۱	ارشاد کباڑیے کا ساتھی (ناول کے بنیادی کرداروں میں شامل ہے)
جبار ۲	فسادی نوجوان: جو عظیم نجات دہندہ سے نجات کے بعد ہنگامے میں شریک ہوتا ہے۔ وہ کافی توڑ پھوڑ کرتا اور ملک کو بہت نقصان پہنچاتا ہے۔
جبار ۳	ہوٹل کا مالک جہاں لکی سٹار تھیٹر کے لوگ ٹھہرتے اور کھانا کھاتے ہیں۔ جبار بہت اچھی طبیعت کا مالک ہے اور اپنے گاہکوں کا خوب خیال رکھتا ہے۔
جبار ۴	سیٹھ صفدر سلطان کے دوست ارشاد کے دادا کا دوست، جو فلمی صنعت میں تباہ و برباد ہو کر رہ جاتا ہے۔ اس کی مثالیں ارشاد ہر وقت اپنے دوست سیٹھ صفدر سلطان کو دیتا رہتا ہے۔
جبار ۵	پروجیکشنسٹ بالی کا دوست ہے۔ جو فلمی صنعت میں ہر مشکل میں بالی کا ساتھ دیتا ہے۔
جبار ۶	زونل منیجر سعید کمال کا بھائی جو خالدہ کو زیادتی کے بعد قتل کر دیتا ہے۔ انتہائی سفاک قاتل ہے۔ جبار صرف خواتین سے جسمانی تعلق قائم کرنے کا شوقین ہے۔ اس نے باپ

	کے پیسے پر صرف عیاشی کی ہے۔ لڑکیوں کو مختلف حربوں سے پھنسانے کا ماہر ہے۔ خالدہ کو قتل کرنے کے بعد تندور میں جلانے کا مشورہ بھی جبار ہی دیتا ہے۔ جبار پر باپ کی لعن طعن کا اثر نہیں ہوتا ہے۔ اس لیے وہ ہر وقت الٹے سیدھے کام کرتا رہتا ہے۔

۳۔۶۔ارشاد:۔

ارشاد ۱	کباڑیا(ناول کے بنیادی کرداروں میں شامل ہے)
ارشاد ۲	ڈرائیور: حوالدار صفدر سلطان کا ساتھی ہے۔ جو عظیم نجات دہندہ سے نجات کے وقت صفدر سلطان کے ساتھ موجود ہوتا ہے اور حالات پر تجزیہ کرتا رہتا ہے۔
ارشاد ۳	سیٹھ صفدر سلطان کا کاروباری دوست ہے۔ جو ہر وقت سیٹھ صفدر سلطان کو نصیحت کرتا رہتا ہے کہ وہ فلم انڈسٹری میں جانے سے باز رہے کیونکہ وہاں جانے والوں کا وقت اور پیسہ دونوں برباد ہو جاتے ہیں۔

۳۔۷۔ماسٹر یاسین:۔

ماسٹر یاسین ۱	سرکس والوں کا ساتھی ہے۔ سرکس میں ہر طرح کی تکنیکی خرابی کو حل کرنے میں ماہر ہے اور سرکس میں کسی بھی قسم کی ضرورت پوری کرنے کے لیے ہمہ وقت موجود رہتا ہے۔
ماسٹر یاسین ۲	فلم پروڈکشنز کا کیمرہ مین ماسٹر یاسین (سیفی) کے توسط سے گروپ میں شامل ہوتا ہے۔ پچاس سال کے لگ بھگ عمر ہے۔ سر سے چونکہ گنجا ہے اس لیے ہر وقت پی۔ کیپ پہنے رکھتا ہے۔ سولہ سال کی عمر میں کیبل پلر کے طور پر فلم انڈسٹری میں آتا ہے۔ پھر بوم

	آپریٹر، کیمرہ لوڈر، سیکنڈ کیمرہ اسسٹنٹ، گرپ اسٹنٹ، فائیٹ ماسٹر سے ہوتا ہوا کیمرہ مین بن جاتا ہے۔ اپنے کام میں بہت مہارت رکھتا ہے۔ سیٹھ صفدر سلطان کو پھانسنے کی وجہ سے فلم پروڈکشنز گروپ میں اس کی بہت اہمیت ہے۔
ماسٹر یاسین ۳	تھیٹر کا ہر فن مولا ہے اسے جو کردار ادا کروایا جائے یہ فوراً کر لیتا ہے۔ اسے ہر طرح کے کام میں مہارت حاصل ہے۔
ماسٹر یاسین ۴	بے بی کٹار کا شوہر ہے۔ جو نہایت نکما انسان ہے۔
ماسٹر یاسین ۵	مستری جو گول میز کو پالش کرتا ہے۔ اپنے کام کا اتنا ماہر ہے کہ گول میز پر تیز دھار آلے اور گولیوں کے تمام نشانات کو کمال مہارت سے پالش میں چھپا دیتا ہے۔

۳۔۸۔ حسن

حسن ۱	حسن رضا ظہیر (ناول کا مرکزی کردار)
حسن ۲	جبار جمع کرنے والے کا ساتھی ہے جو قبروں کے کتبے گننے میں مدد کرتا ہے۔

۳۔۹۔ خوشیا:۔

خوشیا ۱	سرکس کا ایک نوجوان ہے جو سرکس میں چھوٹے موٹے کردار ادا کرتا ہے۔
خوشیا ۲	فلم پروڈکشنز کا ایک رکن (ناول کے بنیادی کرداروں میں شامل ہے)

۳۔۱۰۔ غیاث:۔

غیاث ۱	طبلچی ہے۔ جو سرکس مے مختلف شوز میں طبلہ بجاتا ہے۔ اپنے کام میں انتہائی ماہر ہے۔

غیاث ۲	پولیس والا ہے جسے لکی سٹار تھیٹر ہنگامے میں بالی اپنی بیساکھی سے زخمی کر دیتا ہے۔

۳۔۱۱۔بے بی کٹار

بے بی کٹار ۱	لکی سرکس کی اداکارہ ہے جو پیارے بونے کے ساتھ لکی سرکس میں آئیٹم سونگ پر ڈانس کرتی ہے۔
بے بی کٹار ۲	باباخوشیا کی محبوبہ بے بی کٹار جو لکی سرکس والی بے بی کٹار کی ماں ہے اور جس کا اصل نام سرداراں بیگم ہے۔جو ماسٹر یاسین سے شادی کرتی ہے۔

۳۔۱۲۔سینڈو:۔

سینڈو ۱	مردوں کی سیانی ببلی کا شوہر سینڈو (جو فلم میں سٹنٹ مین کا کردار ادا کرنے کا شوقین ہے)۔
سینڈو ۲	ماسٹر سہراب جو لکی سٹار تھیٹر میں کام کرتا ہے۔

۳۔۱۳۔دلدار:۔

دلدار ۱	سرکس تھیٹر میں کیپٹن ینگ کا کردار ادا کرنے والا فنکار اور باورچی ہے۔ دلدار چونکہ انتہائی گوری رنگت اور بھورے بالوں کی وجہ سے انگریز دکھتا ہے۔اس لیے وہ ہمیشہ سرکس میں انگریز کا کردار ہی ادا کرتا ہے۔
دلدار ۲	الحاج صفدر سلطان کا نوکر جو گول میز پر خالدہ جاوید کے ٹکڑے کر دیتا ہے اور اسے انیلا کے تندور میں جلا دیتا ہے۔

۳۔۱۴۔جان

جان ۱	گنیز بک آف ورلڈ ریکارڈ کا نمائندہ جان ہے۔ جو بیک وقت ناول میں بھی موجود ہے اور ناول میں بننے والی فلم "یہ فلم نہیں بن سکتی" میں بھی گنیز بک آف ورلڈ ریکارڈ کا نمائندہ بناہوا ہے۔ جان فلم میں بچوں کے ساتھ بابا بلیک شیپ پر ایک ٹیبلو بھی پیش کرتا ہے۔
جان ۲	گول میز خریدنے والا شراب خانے کا مالک ہے۔ شراب خانے میں ہنگامے کے بعد جان سب کچھ بیچ کر اپنے آبائی وطن اسکاٹ لینڈ جانے کا ارداہ کرتا ہے اور وہاں ڈیری فارمنگ کا ارادہ کرلیتا ہے۔

۴۔ناول حسن کی صورت حال۔ خالی جگہیں پر۔ کرو میں بے جان اشیابطور کردار:

۴۔۱۔پرتگالی شراب کی سبز بوتل:

ناول میں پرتگالی شراب کی سبز بوتل کا ذکر حسن رضا ظہیر کی دیکھی ہوئی اشیا کی کہانی سے ہوتا ہے۔ جب پہلی مرتبہ حسن رضا ظہیر اس بوتل کو ارشاد کباڑیے کی دکان پر دیکھتا ہے تو اس کے متعلق سوچتا ہے۔ اس بوتل کے بارے میں خود ارشاد بھی کچھ نہیں جانتا۔ ناول کا راوی اس بوتل کی کہانی بیان کرتے ہوئے ایک پورے عہد کی کہانی بیان کرتا ہے اور کہتا ہے پرتگالی شراب کی سبز بوتل پر ایک لیبل چپکا ہے۔ یہ ایک خوبصورت وادی میں سفر کرتے گھڑ سوار کی جو تصویر دکھارہا ہے اس کا تعلق شراب بنانے والی ایک پرتگالی فیملی کے لیجنڈ سے ہے۔ اس بوتل سے ایک خاندان کی تاریخ وابستہ ہے۔ تیرھویں صدی عیسوی میں اس خاندان کا ایک بہادر نوجوان الفانسو ڈیاز پیزارو صلیبی جنگ میں حصہ لینے کے لیے یروشلم کی طرف جاتا ہے۔ مورز کے علاقے میں داخل ہونے کے بعد وہ ایک جگہ دیکھتا ہے کہ ایک مور (مورز کا باشندہ) کو شراب پینے کے جرم میں کوڑے مارے جارہے ہیں جس کے بعد وہ مور مر جاتا ہے۔ الفانسو ڈیاز پیزارو اس واقعے سے بہت متاثر ہو جاتا ہے یہاں تک کہ وہ صلیبی جنگ میں شرکت سے باز آکر لزبن واپس چلا جاتا ہے۔ اس کی سوچ یہ ہے کہ جو لوگ اپنوں کے ساتھ یہ کر سکتے ہیں وہ میرے ساتھ کیا کریں گے۔ اس لیے وہ وہاں سے بھاگ آتا ہے اور بقیہ ماندہ زندگی شراب سازی سے محبت میں گزار دیتا ہے۔ اگلی پانچ صدیوں تک پیزارو خاندان شراب سازی سے ایسی ہی محبت کرتا ہے۔ انیسویں صدی میں جب پرتگال میں شراب

سازی جدید صنعت بنتی ہے تو اس وقت خاندان کا سربراہ گاچو پیزارو اپنا خاندانی لیجنڈ الفانسو ڈیاز پیزارو ایک آرٹسٹ سے پینٹ کرا کر لیبل بنوا کر بوتلوں پر چسپاں کرتا ہے۔ پیزارو خاندان سے باہر بہت کم لوگ اس لیجنڈ کے بارے میں جانتے ہیں۔

پیزارو خاندان کی یہ بوتل لزبن کے ایک تہہ خانے میں بیس سال تک پڑی رہتی ہے۔ پھر بوتلوں کی اس کھیپ کو فروخت کر دیا جاتا ہے۔ یوں یہ بوتل مصر پہنچ جاتی ہے۔ مصر سے یہ بوتل اشرف کے صاحب کو اس کے دوست نے تحفہ بھیج دی ہے۔ اشرف کا صاحب ایک پارٹی میں اسے استعمال کے بعد پرانی چیزوں کے ساتھ پھینک دیتا ہے۔ اشرف اس بوتل اور کئی رسالوں کو جمع کرتا ہے اور ارشاد کباڑیے کو فروخت کر دیتا ہے۔ ارشاد کباڑیے سے یہ بوتل اور دوسری کئی بوتلیں آرٹ کا ایک مجسمہ ساز نوجوان خرید کر لے جاتا ہے تاکہ وہ اپنا تھیسز بنا سکے۔ اس نوجوان نے سب بوتلوں کو ایک خاص ترتیب سے جوڑتا ہے اور ان میں مختلف رنگ بھر کے اپنا شاہکار تخلیق کرتا ہے۔ اپنے اس مجسمے کو وہ "برداشت کا کلچر" کا عنوان دیتا ہے۔ وہ اپنے اس شاہکار کو اپنے تھیسز کے طور پر پیش کرنا چاہتا ہے لیکن ابھی وہ اس تھیسز کو پیش کرنے ہی والا ہوتا ہے کہ شدت پسند طلبہ کا ایک گروہ اس کے ڈیپارٹمنٹ پر حملہ کر کے اس مجسمے کے ٹکڑے ٹکڑے کر دیتا ہے۔ یوں یہ پرتگالی سبز بوتل ختم ہو کر رہ جاتی ہے۔

۴۔۲۔ سلیپنگ بیگ:

سلیپنگ بیگ بھی ارشاد کباڑیے کی ملکیت ہے۔ جس کو پہلی مرتبہ حسن رضا ظہیر کی منظر بینی کے دوران دکھایا جاتا ہے اور پھر راوی اس بیگ کی کہانی بیان کرتا ہے۔ نارنجی رنگ کا ہے جس کا مالک پال رش مور ہے۔ پال رش مور کوئی کوہ پیما نہیں ہے۔ بلکہ وہ فلموں میں اسپیشل ایفیکٹس بنانے والی ایک کمپنی Fx Wizard میں کام کرتا ہے۔ اس لیے دنیا کے بلند ترین پہاڑوں میں مہم جوئی پر مبنی ہالی وڈ کی ایک فلم کی ابتدائی تیاری کے لیے لوکیشن دیکھنے ان پہاڑی علاقوں کی طرف آتا ہے جہاں غنچہ گل کا ہوٹل ہے۔ جاتے وقت وہ اس بیگ کو چھوڑ جاتا ہے کیونکہ اس کا خیال ہے کہ اسے اب اس بیگ کی ضرورت نہیں یوں وہ اپنے سلیپنگ بیگ کو بھول جاتا ہے۔ غنچہ گل اس بیگ کو ارشاد کباڑیے کو فروخت کر دیتا ہے۔ ارشاد کباڑیا اس بیگ کی خصوصیات سے آگاہ ہے چنانچہ اس بیگ کو سنبھال کے رکھ لیتا ہے۔ اس بیگ کے ذریعے ناول میں پال رش مور کی کہانی اور بہت سے دوسرے واقعات کو بھی پیش کیا گیا ہے۔

۴۔۵۔میگا فون:

میگا فون کو بھی پہلی مرتبہ حسن رضا ظہیر ہی دیکھتا ہے۔ میگا فون مختلف واقعات میں استعمال ہونے کے باوجود اپنی ایک الگ کہانی رکھتا ہے۔ نیلے رنگ کے پلاسٹک کور، کریم رنگ کے ہارن اور سٹیل ہینڈل والا جاپانی میگا فون کچھ سال پہلے ولسن اینڈ کنڈ نامی ایک امریکن فرم کے توسط سے پاکستان آتا ہے۔ یہ میگا فون تین سال تک قانون نافذ کرنے والے ادارے کے سامان میں ایک سٹور میں بند پڑا رہتا ہے۔ مگر جب "عظیم نجات دہندہ" سے نجات دلانے کے لیے محافظوں کو دوسرا سامان نکال کر دیا جاتا ہے تو میگا فون بھی اس کے ساتھ نکال کر دے دیا جاتا ہے۔ جب اس میگا فون میں سیل ڈالا جاتا ہے تو محافظ دستے کا سربراہ یہ دیکھ کر حیران رہ جاتا ہے کہ امریکہ کا یہ فون جاپان کا بنا ہوا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ولسن اینڈ کنڈ کمپنی جاپان سے خرید و فروخت کرتی ہے اور یہ میگا فون ولسن کمپنی جاپان سے خریدتی ہے۔ "عظیم نجات دہندہ" سے نجات کے ہنگامے میں محافظ دستے کے سربراہ اے۔ ایس۔ پی۔ سعید کمال کے ہاتھ سے یہ میگا فون گر کر بے کار ہو جاتا ہے۔ جس کے بعد یہ میگا فون مزید تین سال تک پولیس کے گودام میں پڑا رہتا ہے۔ آخر کار پولیس کے فالتو سامان کی نیلامی میں اس میگا فون کی نیلامی ہوتی ہے۔ جسے لکی سرکس کا سربراہ شمشاد ایرانی خرید لیتا ہے جن دنوں یہ میگا فون پیارے بونے کے پاس ہوتا ہے ان دنوں جبار جمع کرنے والا بھی لکی سٹار تھیٹر جاتا ہے اور اس کی دوستی پیارے بونے سے ہو جاتی ہے۔ اس لیے پیارا بونا تحفے کے طور پر یہ میگا فون جبار کو دے دیتا ہے۔ اب یہ میگا فون جبار کے پاس ہے اور وہ اس کے ذریعے لوگوں کو اپنی طرف متوجہ کرتا رہتا ہے۔

۴۔۶۔کاٹ کر اتاری گئی انگوٹھی:

کاٹ کر اتاری گئی انگوٹھی کی کہانی ناول میں اس وقت بیان کی جاتی ہے جب عظیم نجات دہندہ سے نجات کی خوشی میں ہر وقت ہنگامے اور فساد برپا ہو رہے ہوتے ہیں۔ یہ انگوٹھی اے۔ ایس۔ پی سعید کمال کی ہے جو اس کی منگنی کے وقت اس کی منکوحہ انیلا بلال کے خاندان کی طرف سے اسے دی جاتی ہے۔ ہنگامے میں زخمی ہونے کے بعد سعید کمال کے ہاتھ سے اس انگوٹھی کو کاٹ کر اتارا جاتا ہے۔ سعید کمال سوچتا ہے کہ وہ اس انگوٹھی کی ایسی مرمت کرائے گا کہ کسی کو پتا نہیں چل سکے گا کہ اس انگوٹھی کے ساتھ کیا ہوا ہے؟ لیکن جب وہ اس انگوٹھی کو سنار کے پاس لے کے جاتا ہے تو اسے پتا چلتا ہے کہ یہ انگوٹھی اصلی سونے کی نہیں بلکہ نقلی ہے۔ یوں اس انگوٹھی کی اصل حقیقت کھل کے سامنے آجاتی ہے۔

۴۔۷۔ بے شرمی کا پیپر ویٹ:

بے شرمی کا پیپر ویٹ بھی اپنے اندر ایک کہانی رکھتا ہے۔ "عظیم نجات دہندہ" سے نجات کے وقت بے شرمی کا پیپر ویٹ حوالدار صفدر سلطان کو آ کر لگتا ہے۔ جو اس بے شرمی کے پیپر ویٹ کو سنبھال لیتا ہے کہ وہ اسے اپنے بڑے بیٹے کو بطور تحفہ دے گا۔ یہ بے شرمی کا پیپر ویٹ دراصل زونل منیجر سعید کمال کا ہے۔ "عظیم نجات دہندہ "سے نجات کے ہنگامے میں فسادیوں نے زونل منیجر سعید کمال کے آفس میں نہ صرف توڑ پھوڑ کی بلکہ یہ بے شرمی کا پیپر ویٹ بھی وہاں سے اٹھا کر پولیس کو دے مارا۔ یہ پیپر ویٹ زونل منیجر سعید کمال کو اس کی منگیتر انیلا بلال نے تحفے میں دیا ہے۔ وہ اس پیپر ویٹ کو اٹلی سے لے کر آئی ہے کیونکہ وہ اٹلی کی ایک آرٹ اکیڈمی میں سنگ تراشی کی ایڈوانس ڈگری لے رہی ہے۔ انیلا وہاں سے یہ پیپر ویٹ سعید کمال کے لیے لے کر آتی ہے۔

حوالدار صفدر سلطان یہ پیپر ویٹ رکھ تو لیتا ہے مگر جب وہ دیکھتا ہے کہ اس پیپر ویٹ پر برہنہ عورتوں اور مردوں کے نقوش بنے ہوئے ہیں جو آپس میں باہم پیوست ہیں تو سوچ لیتا ہے کہ وہ اس بے شرمی پیپر ویٹ کو اپنے بیٹے کو نہیں دے گا بلکہ وہ اسے سنبھال کے رکھ لیتا ہے کہ وہ اسے کہیں مناسب داموں فروخت کر دے گا۔

۴۔۸۔ گول میز:

ناول حسن کی صورت حال۔ خالی جگہیں پر۔ کرو میں گول میز کی کہانی بھی بہت اہم ہے۔ اس لیے کہ اس میز سے کئی اہم واقعات جڑے ہوئے ہیں۔

گول میز مہاگنی کی جن تین درختوں کی لکڑی سے بنایا گیا ہے وہ جنوبی امریکہ کے ملک پیرو کے مشرقی حصے کے ایمزن جنگلات میں ڈیڑھ سو سال پہلے پیدا ہوئے ہیں۔ نوے سال میں بلند پختہ درخت بننے کے بعد انھیں کاٹا گیا ہے۔ انڈین مزدور ان درختوں کو کاٹنے پر آمادہ نہیں ہیں۔ مگر لیبر انچارج ڈی سوزا نے انھیں بید مار مار کر مجبور کیا ہے کہ وہ اسے کاٹیں اور اتفاقاً وہ درخت ڈی سوزا پر ہی آ گرتا ہے اور وہ وہیں مر جاتا ہے۔ ان کاٹے گئے درختوں کی لکڑی کو سنگاپور اور انڈونیشیا بر آمد کر لیا جاتا ہے۔ اس طرح سنگاپور کی ایک لکڑی کی فرم "لکڑی کا خواب" ان درختوں کی لکڑی کو خرید لیتی ہے۔ اس فرم کا مالک لی پانگ ہے۔ لی پانگ اس لکڑی کی قیمت خوب جانتا ہے۔ مئی کی ایک شام ایک گاہک مارلو نے لی پانگ کو ایک گول میز کا آرڈر دیتا ہے اور آدھی رقم دے کر چلا جاتا ہے۔ لی پانگ، مارلو کو دو مہینے کا وقت دیتا ہے۔ مگر مارلو دو سال تک میز لینے نہیں آتا ہے۔ انھیں دنوں بندر گاہ کے علاقے میں واقع سائرن اینڈ سی کے مالک جان شیکسپئیر نے اپنے شراب خانے کو وسعت دینے کے لیے ایک کاسینو کھولنے کا ارادہ کیا ہے۔ اس مقصد

کے لیے وہ لی پانگ کی فرم "لکڑی کا خواب" کا دورہ کرتا ہے اور مارلو کی آرڈر کی ہوئی میز کو خرید کر اپنے کاسینو میں رکھ لیتا ہے۔ جان کا کاروبار خوب چل نکلتا ہے مگر ایک دن ایک نیا کھلاڑی کاسینو میں آتا ہے۔ جب وہ ہارنے لگتا ہے تو وہ جیتنے والے شخص کے پیٹ میں چاقو مار دیتا ہے۔ معاملہ پولیس تک پہنچتا ہے اور جان کا یہ شراب خانہ بند ہو جاتا ہے۔ جان سب کچھ فروخت کر دیتا ہے اور سکاٹ لینڈ واپس جا کر ڈیری فارمنگ کرنے کا فیصلہ کر لیتا ہے۔ انھی دنوں اس کا پرانا واقف کار ڈچ زی مین ادھر آنکلتا ہے جو کارگو شپ ایس ایس بورنیو کا کیپٹن ہے۔ وہ یہ میز اپنے جہاز کے لیے خرید لیتا ہے۔ اس کا جہاز اپنی مدت پوری کر چکا ہے۔ یعنی زی مین اس جہاز پر دنیا کا آخری چکر لگا رہا ہے۔ اسی دوران چین کے علاقے میں بحری قزاق جہاز کو لوٹ لیتے ہیں اور گول میز کے کنارے بیٹھے سات لوگوں کو گولیاں مار کر قتل کر دیتے ہیں۔ زی مین جہاز ایس ایس بورنیو کو جہاز توڑنے کے Yard میں بھیج دیتا ہے۔ جہاز کے اس یارڈ کا انچارج رحمان دادا ہے۔ وہ جہازوں کو پگھلانے کا کام کرتا ہے۔ جہاز کی تلاشی کے دوران رحمان دادا کو یہ میز ملتی ہے۔ لہٰذا وہ اس میز کو رنگ روغن کرا کر اپنے دوست سرجن سرنج کو دے دیتا ہے۔ جو زیرِ زمین خفیہ کلینک چلاتا ہے اور سیاسی مخالفین کو اذیت کے بعد قتل کر دیتا ہے۔ سرجن سرنج اس میز پر تین افراد کو شدید اذیت سے گزارنے کے بعد قتل کر دیتا ہے جبکہ چوتھے شخص کے ناخن ابھی پلاس سے کھینچے گئے اور اس کے گھٹنوں میں برمے سے دو سوراخ ہی کیے تھے کہ سرجن گروپ کی مخالفین سے صلح ہو جاتی ہے۔ اس لیے اس قتل کو روک دیا جاتا ہے۔ صلح کے نتیجے میں کلینک بند کر دیا جاتا ہے۔ کلینک کا سارا سامان ختم کر دیا جاتا ہے۔ یوں گول میز کو ایک گدھا گاڑی پر لاد کر گوگا فرنیچر کو بیچ دیا جاتا ہے۔ گوگا اس گول میز کو ماسٹر یاسین سے پینٹ کرا کر اسے گوگی فرنیچر کو مناسب قیمت پر فروخت کر دیتا ہے۔ گوگی گول میز کو امپورٹڈ بنا کر اپنے گاہکوں کو پیش کرتا ہے۔ گوگی سے یہ گول میز زونل منیجر سعید کمال اور اس کی بیوی انیلا بلال لاکھوں میں خرید کر لاتے ہیں۔ انیلا بلال چونکہ مجسمہ ساز ہے اس لیے اس نے اپنے صحن میں ایک تندور (بھٹی) لگایا ہوا ہے۔ یہ گول میز انیلا اپنے تندور کے پاس لگوا لیتی ہے۔ سعید کمال کا چھوٹا بھائی جبار اپنے ملازم فضل دین کی پوتی خالدہ جاوید کے ساتھ زیادتی کر کے اسے قتل کر دیتا ہے۔ اس قتل کو چھپانے کے لیے جبار اور اس کے گھر والے اپنے ملازم دلدار سے مل کر اس گول میز پر خالدہ جاوید کے ٹکڑے ٹکڑے کر کے اسے بھٹی میں پگھلا دیتے ہیں۔ سعید کمال کے والد صفدر سلطان اس قتل کے بعد گول میز کو اپنے لالچی دوست درانی کو تحفتاً دے دیتے ہیں۔ جو اس گول میز کو قبرستان سے ملحقہ ایک بلڈنگ میں اپنے دفاتر میں سے ایک دفتر میں رکھوا دیتا ہے۔ یہ دفتر اب سوانگ پروڈکشنز

والوں کے پاس ہے۔ یوں گول میز کی یہ کہانی ختم ہو جاتی ہے لیکن فلم پروڈکشنز والے بھی اس گول میز پر بیٹھ کر کوئی کام نہیں کر سکتے ہیں اور یہ فلمی یونٹ بھی ختم ہو جاتا ہے۔

۵۔ جبار جمع کرنے والے کا کتا ہوپ:

جبار جمع کرنے والے کا کتا ہوپ ناول میں انفرادی کردار کے طور پر سامنے آتا ہے۔ اس کے بارے میں جبار کا خیال ہے کہ یہ اپنے اندر ایک تاریخ رکھتا ہے۔ جبار اس کتے کو تاریخی کتا کہتا ہے۔ جبار کا یہ کتا بیک وقت کئی من اشیا کھا سکتا ہے۔ عظیم نجات دہندہ سے نجات کی خوشی میں بانٹے جانے والی مٹھائی میں سے بھی سات آٹھ کلو مٹھائی جبار کا کتا ہوپ کھا جاتا ہے۔ کتا ہوپ ہر وقت کھاتا رہتا ہے۔ جبار کا خیال ہے کہ وہ اس کتے کو دنیا کا سب بڑا کتا بنا کر ورلڈ ریکارڈ بنائے گا۔ لیکن وہ ریکارڈ نہیں بنا سکتا ہے۔ جبار اپنے کتے ہوپ کے بارے میں کہتا ہے کہ:

> اس کا نام ہوپ ہے یہ ابھی بچہ ہی تھا کہ میں نے اسے انسانوں کی ہر ممکن خوشی میں شریک کرنا شروع کر دیا اب میں پورے اعتماد سے کہہ سکتا ہوں کہ اس کے جسم کا ہر ریشہ کسی نہ کسی انسانی خوشی سے پیدا ہوا ہے یعنی ہر ایسی انسانی خوشی جس کے نتیجے میں خوراک تباہ ہوتی ہے۔ [۱۱]

۶۔ ناول حسن کی صورت حال۔ خالی جگہیں پر۔ کرو میں کردار نگاری کے تجربات:

ناول حسن کی صورت حال۔ خالی جگہیں پر۔ کرو میں کردار نگاری کے بہت سے تجربات کیے گئے ہیں۔ سب سے پہلے تو یہ کہ مرزا اطہر بیگ نے بہت سے حقیقی کرداروں کے ناموں کو اپنے ناول کے بنیادی کرداروں کا نام دیا ہے۔ نہ صرف نام بلکہ ان کرداروں کی کچھ خصوصیات بھی مرزا اطہر بیگ کے تخلیق کردہ کرداروں میں موجود ہیں۔

مرزا اطہر بیگ نے کردار نگاری میں ایک منفرد تجربہ یہ کیا ہے کہ اکثر کرداروں کو ممکنہ صورتوں میں یوں پیش کیا ہے کہ اصل کردار ممکنہ صورت اور فلمی کردار میں یوں گڈ مڈ ہو گیا ہے کہ اصل کا ادراک ہی نہیں ہوتا۔ مثلاً پروفیسر صفدر سلطان کا کردار ہے وہ فلمی صفدر سلطان کے کردار اور تجربات کے کردار کے ساتھ اور آخر میں ممکنہ صورتوں میں گڈ مڈ ہے۔ انیلا بلال (اے۔ ایس۔ پی سعید کمال کی منکوحہ) کو اتنی ممکنہ صورتوں میں پیش کیا ہے کہ قاری جان ہی نہیں پاتا کہ اصلی انیلا بلال کے ساتھ کیا ہوا؟

ارشاد کباڑیا اصل کردار اور فلمی ارشاد کباڑیا کے درمیان گڈ مڈ ہے۔ سیفی رائیٹر اور سیفی فلمی کردار بھی آپس میں یوں جڑے ہیں کہ قاری انھیں آسانی سے الگ نہیں کر سکتا ہے یوں بہت سے کرداروں کی انفرادیت بھی باقی نہیں رہتی ہے۔

ناول میں سب سے بڑا اور منفرد تجربہ ہم نامی کا ہے۔ اس سے قبل قرۃ العین حیدر کے ناول آگ کا دریا میں بھی یہ تجربہ کیا ہے اور گوتم نیلمبر اور چمپا جیسے ہم نام کردار تخلیق کیے ہیں لیکن ان میں ایک زمانی بعد موجود ہے اور ہر عہد کا کردار ہم نام ہونے کے باوجود بہ آسانی پہچانا جاسکتا ہے۔ ناول حسن کی صورت حال۔ خالی جگہیں پر۔ کرو میں کے بہت سے کردار ہم نام ہیں۔ اگرچہ بہت سے کردار ہم نام ہونے کے باوجود گم نام رہ جاتے ہیں۔ جیسے اس ناول میں صرف سعید کمال کے کردار کو دیکھ لیں۔ ڈائریکٹر سعید کمال، اور پروفیسر صفدر سلطان کے شاگرد بہت شہرت پاتے ہیں لیکن سرکس میں رانجھے کا کردار ادا کرنے والا سعید کمال گم نام ہے۔ پروفیسر صفدر سلطان اپنے خرد افروزی کے مقالے پر بہت مشہور ہوتے ہیں اسی طرح سیٹھ صفدر سلطان فلمی صنعت کے ساتھ وابستہ ہونے اور اپنی دولت کے بل بوتے پر شہرت حاصل کرتے ہیں جبکہ حوالدار صفدر سلطان اور بزرگ صوفی صفدر سلطان گم نام رہتے ہیں۔ یہی حال باقی ہم نام کرداروں کے ساتھ بھی ہے۔

تیسرا منفرد تجربہ چیزوں کو بطور کردار پیش کرنا اور ان کے انسانی زندگی پر اثرات کا جائزہ لیا گیا ہے۔ چوتھا جبار کے کتے ہوپ کو ایک کردار بنا کر پیش کیا گیا ہے۔ یہ سب تجربات ناول حسن کی صورت حال۔ خالی جگہیں پر۔ کرو کو اپنے عہد کے دوسرے ناولوں سے نہ صرف منفرد بناتے ہیں بلکہ اسے ایک مابعد جدید ناول بھی ثابت کرتے ہیں۔

حواشی وحوالہ جات

۱۔ محمد سلیم الرحمٰن،گلاب جامن، شیمپین اور معانی مچولی،
http://www.dunyapakistan.com ، تاریخ ملاحظہ: ۳۰جولائی ۲۰۱۷ء۔

۲۔ مرزااطہر بیگ،حسن کی صورت حال، خالی۔ جگہیں پر کرو، ص۶۸۔

۳۔ نجیبہ عارف، مرزااطہر بیگ سے ایک گفتگو،دنیا زاد، ص۲۶۹۔

۴۔ کامریڈ حسن ناصر کی یاد میںhttp://sujag.org، تاریخ ملاحظہ: ۲ جنوری ۲۰۱۸ء۔

حسن ناصر کا تعلق حیدر آباد دکن کے ایک رئیس گھرانے سے تھا اور وہ نواب محسن الملک کے نواسے تھے جبکہ شہادت کے وقت ان کی عمر صرف ۳۲ سال کے لگ بھگ تھی۔ حسن ناصر ایک رئیس زادے تھے لیکن جوانی میں ہی انھوں نے اپنا عیش و آرام چھوڑ کر فقیری کا رستہ اپنالیا۔

پاکستان بننے سے قبل جب تلنگانہ میں کسانوں نے کمیونسٹ پارٹی آف انڈیا کی زیر قیادت جاگیر داروں کے خلاف مسلح جدوجہد کا آغاز کیا تو حسن ناصر نے مشہور انقلابی شاعر مخدوم محی الدین کے ساتھ مل کر اس میں بھرپور حصہ لیا۔ اس وقت ان کی عمر اٹھارہ سال سے بھی کم تھی اور وہ مخدوم محی الدین سے خاصے متاثر تھے۔ یہاں یہ بات بھی قابل ذکر ہے کہ کمیونسٹ پارٹی آف انڈیا نے مطالبہ پاکستان کی حمایت کی تھی۔ پارٹی کا خیال تھا کہ ایک چھوٹا اور نیا ملک ہونے کی وجہ سے پاکستان میں استحصالی نظام سے پاک معاشرہ جلد قائم کیا جاسکتا ہے چنانچہ تقسیم کے بعد بہت سے کمیونسٹ ہجرت کر کے پاکستان آ گئے جن میں سید سجاد ظہیر بھی شامل تھے۔ بعد ازاں سجاد ظہیر نے مشہور شاعر فیض احمد فیض کے ساتھ مل کر پاکستان کمیونسٹ پارٹی کی بنیاد رکھی اور اس کے پہلے سیکرٹری منتخب ہوئے تھے۔

حسن ناصر کے والدین کی خواہش تھی کہ ان کا بیٹا کسی اچھے عہدے پر ملازم ہو جائے چنانچہ انھوں نے حسن کا داخلہ انگلینڈ کی مشہور کیمبرج یونیورسٹی میں کروادیا لیکن وہ دیار غیر میں جانے سے پہلے چند دنوں کے لیے پاکستان آ گئے اور یہاں ان کی ملاقات سجاد ظہیر سے ہوئی۔ سجاد ظہیر کے کہنے پر انھوں نے انگلینڈ جانے کا ارادہ ترک کر دیا اور کمیونسٹ پارٹی کے ساتھ کام کرنے کا فیصلہ کیا چنانچہ کراچی کی تنظیمی ذمہ داریاں ان کے سپرد کر دی گئیں۔

۱۹۵۱ء میں 'راولپنڈی سازش کیس' کے شبہ میں فوجیوں کے ساتھ چند عام شہریوں کو بھی گرفتار کیا گیا جن میں فیض احمد فیض، محمد حسین عطا اور سید سجاد ظہیر بھی شامل تھے۔ ان گرفتاریوں کے بعد کمیونسٹ پارٹی پر پابندی لگا دی گئی اور بیشتر کارکن روپوش ہو گئے لیکن ۱۹۵۲ء تک متعدد کارکن گرفتار کر لیے گئے۔

گرفتار کارکنوں میں حسن ناصر بھی شامل تھے جنھیں چند ماہ لاہور اور کراچی کی جیلوں میں رکھنے کے بعد رہا کر دیا گیا۔ رہائی کے بعد حسن اپنے والد کی عیادت کے لیے آبائی شہر حیدر آباد دکن چلے گئے لیکن قریباً ایک سال بعد ہی دوبارہ پاکستان لوٹ آئے۔ ۱۹۵۷ء میں نیشنل عوامی پارٹی (کالعدم) وجود میں آئی جو مختلف الخیال گروپوں کا مجموعہ تھی اور اس میں کمیونسٹ، لبرل، قوم پرست اور جمہوریت پسند سبھی قسم کے لوگ شامل تھے۔ حسن ناصر بھی نیپ کے لیے کام کرنے لگے اور انہیں نیپ کا آفس سیکرٹری مقرر کیا گیا جبکہ بعد ازاں وہ نیپ کراچی کے سیکرٹری منتخب ہوئے جہاں ان کا دفتر مزدور اور طلبا یونینوں کا مرکز بن گیا۔ جلد ہی وہ محنت کشوں کی من پسند شخصیت بن گئے اور ان کے ایک اشارے پر کراچی بھر میں مزدور کام بند کر کے ہڑتال پر چلے جاتے تھے۔ ۱۹۵۸ء میں جنرل ایوب خان نے سکندر مرزا کی حکومت کا تختہ الٹ کر اقتدار پر قبضہ کر لیا جس کے بعد سیاسی کارکن خاص طور پر بائیں بازو سے تعلق رکھنے والے افراد چن چن کر گرفتار کیے جانے لگے۔ ملکی حالات کے پیش نظر حسن ناصر کچھ دنوں کے لیے روپوش ہو گئے۔

لیکن ۲ اگست ۱۹۶۰ء کو انھیں کراچی کی ایک نیم تاریک جھونپڑی سے گرفتار کر لیا گیا اور ان کے خلاف سیکورٹی ایکٹ ۱۹۵۲ء کے تحت مقدمہ چلایا گیا۔ تیرہ ستمبر کو انھیں شاہی قلعہ لاہور منتقل کر دیا گیا جہاں ان پر بہت بے رحمی تشدد کیا گیا۔ بعض افراد کا کہنا ہے کہ افسران کے حکم پر ان کی ہتھیلیوں میں میخیں گاڑی گئیں اور پلاس سے ناخن بھی اکھاڑ لیے گئے تھے اور اس تشدد کے باعث وہ تیرہ نومبر کو چل بسے۔ حسن ناصر کی میت واپس کرنے کی صورت میں محنت کش طبقے کی طرف سے شدید رد عمل کا خطرہ تھا اس لیے ان کی میت کو رات کے اندھیرے میں نامعلوم مقام پر دفن کر دیا گیا۔ ۱۹۶۰ء کی دہائی ریڈیو حکومت کے زیر کنٹرول تھی جبکہ پرنٹ میڈیا پر مکمل سنسر شپ عائد تھی اور مارشل لا کے باعث کوئی بھی خبر حکام کی مرضی کے بغیر شائع نہیں ہو سکتی تھی۔ تحصیل جڑانوالہ کے میجر اسحاق محمد نیپ کی سنٹرل کمیٹی کے رکن تھے۔ انھوں نے حسن ناصر کے متعلق تشویش ناک افواہیں سنیں تو تڑپ اٹھے اور افسر شاہی کی دھمکیوں کی پروانہ کرتے ہوئے کامریڈ حسن ناصر کو عدالت میں پیش کرنے کے لیے لاہور ہائی کورٹ میں حبس بے جا کی رٹ دائر کر دی۔

سرکاری وکیل نے جواب دیا کہ حسن ناصر زندہ نہیں کیونکہ انھوں نے اپنے ازار بند سے خودکشی کرلی تھی۔ کچھ لوگوں کا کہنا ہے کہ یہ عذر نہایت فضول تھا کیونکہ قلعہ کے ہر سیل کے سامنے چوبیس گھنٹے مسلح سپاہیوں کا پہرہ رہتا ہے اور دروازے لوہے کی موٹی موٹی سلاخوں سے بنے ہیں لہٰذا قیدیوں کی کوئی حرکت پہرے داروں سے پوشیدہ نہیں رہ سکتی۔ رات کے وقت سیل کے اندر بڑا سا بلب جلتا ہے جس کا سوئچ سیل کے باہر ہوتا ہے تاکہ قیدی روشنی کو بجھا نہ سکیں ایسی صورت میں خودکشی کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ حسن کی والدہ زہرہ علمبردار حسین اپنے بیٹے کی موت کی اطلاع پاکر بھارت سے لاہور آئیں اور انھوں نے اپنے بیٹے کی موت کی وجوہات جاننے اور میت بھارت لے جانے کے متعلق درخواست دائر کی۔ عدالت نے حسن ناصر کی قبر کشائی کا حکم صادر فرمایا مگر حکام کو بہ خوبی علم تھا کہ اگر ان کی اصلی میت حوالے کی گئی تو ان کی غلط بیانیوں کا پردہ چاک ہو جائے گا چنانچہ جو قبر کھودی گئی وہ حسن کی نہ تھی۔

حسن کو بچپن میں ایڑی پر گہری چوٹ آئی تھی جس کا نشان باقی رہ گیا تھا لیکن جب ان کی والدہ نے میت کو دیکھا تو اس کا قد چھوٹا اور ایڑیاں بالکل صاف تھیں جس کی بنا پر انھوں نے اسے اپنے بیٹے کی میت تسلیم کرنے سے انکار کر دیا۔ بھارت لوٹنے سے قبل حسن ناصر کی والدہ نے کہا کہ میرے بیٹے نے ایک اعلیٰ مقصد کے لیے جان دی ہے۔ میں جانتی ہوں کہ میرے ایسے بے شمار بیٹے ہیں جو اس جنگ کو جاری رکھیں گے جس کے لیے حسن ناصر نے اپنی جان کا نذرانہ پیش کیا ہے۔ تمام تر حکومتی کاوشوں کے باوجود حسن ناصر کا نام طبقاتی جدوجہد کے لیے ان کی کاوشوں کی بدولت آج بھی زندہ ہے جبکہ ان کے قاتلوں کو کوئی جانتا تک نہ تھا۔

۵۔ صفدر سلطان اصلاحیؒ: ہمدم وہم راز، http://mazameen.com، تاریخ ملاحظہ ۶ مارچ ۲۰۱۸ء۔

پروفیسر صفدر سلطان مدرسۃ الاصلاح (انڈیا) کے بہت ہونہار طالب علم تھے، ساتھیوں میں بہت مقبول تھے اور استادوں کو بھی عزیز تھے۔ تحریکی لٹریچر پڑھنے کا شوق گھر سے لے کر آئے تھے۔ ان کے والد جناب سلطان احمد مرحوم تحریک کے بے لوث سپاہی تھے، ان کی رگ و ریشے میں تحریکیت رچی بسی تھی۔ صفدر سلطان اس کی جیتی جاگتی تصویر تھے۔ مدرسہ پر حرکت و دعوت ان کی پہچان تھی۔ مدرسہ سے امتیازی نمبرات سے فراغت کے بعد علی گڑھ تشریف لائے، شعبۂ عربی سے ایم اے پھر پی ایچ ڈی کی ڈگری حاصل کی۔ محنتی اور ہونہار تھے۔ جی آر ایف حاصل کیا اور وظیفہ کے حق دار ٹھہرے۔ پی ایچ ڈی کی تکمیل کے بعد کچھ عرصہ شعبہ میں ریسرچ ایسوسی ایٹ کی حیثیت سے کام کیا۔ پھر دو تحریکی اداروں درس گاہ اسلامی رامپور اور اقرا پبلک اسکول علی گڑھ نے بھی تھوڑے تھوڑے

عرصہ کے لیے ان کی خدمت حاصل کیں۔ اس کے بعد دوبارہ وہ مادر علمی علی گڑھ کے آغوش میں آگئے۔ لیکچرر اور ایسو سی ایٹ پروفیسر کے مراحل طے کرنے کے بعد پروفیسر کے مرتبہ پر فائز ہوئے۔

علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کئی اعتبار سے ان کی خدمات کا مرکز بنی۔ اجمل خاں طبیہ کالج کا شعبہ کلیات تدریسی فرائض کے لیے مقدر ہوا تو اکیڈمک کونسل کی رکنیت حاصل کر کے یونیورسٹی کے تعلیمی امور میں رہنمائی کی، اساتذہ کی تنظیم کے ممبر منتخب ہوئے تو وہاں اپنی اصول پسندی، غیر جانبداری اور حق گوئی وبے باکی کی مثال قائم کی۔ معروف ومقبول استاد ہونے کی وجہ سے باہر کے لوگ بھی ان سے استفادہ کی شکلیں تلاش کرتے۔ کوئی ممتحن کی حیثیت سے مدعو کرتا، کوئی ایکسپرٹ کی حیثیت سے بلاتا۔ جہاں جاتے حسن اخلاق اور ایمان داری کی چھاپ چھوڑ آتے، ذاتی قدر ومنزلت میں اضافہ کے ساتھ یونی ورسٹی کے وقار میں بھی اضافہ ہوتا۔

ان کا مشن بہت عظیم تھا۔ جس کو وہ دل سے عزیز رکھتے تھے۔ پڑھاتے تو طلبہ کا دل جیت لیتے، تحقیق کے لیے قلم اٹھاتے تو تحقیق کا حق ادا کر دیتے۔ صفدر سلطان نے تدریس وتحقیق دونوں میں نام کمایا۔ انھوں نے تحقیق کے لیے زبان وادب اور تحریک وسماج کو موضوع بنایا، ان موضوعات پر جو تحقیقی مضامین لکھے علمی دنیا میں ان کی زبردست پذیرائی ہوئی۔ خاص طور سے مصری ادب کے مختلف گوشوں کو انھوں نے اجاگر کیا۔ مصری لٹریچر میں قدامت پسندی سے بغاوت اور آزادی کی جستجو نے قاری کے اندر اسلامی قدروں سے نفرت پیدا کر دی تھی۔ ڈاکٹر صفدر سلطان نے جمال الدین افغانی اور اخوانی قائدین کی تحریروں کے حوالے سے قدر مشترک تلاش کرنے کی کوشش کی۔ قرآنیات ان کا پسندیدہ موضوع تھا جو مدرسۃ الاصلاح سے نسبت کی وجہ سے ان کے دل ودماغ میں سمایا ہوا تھا۔ قرآنیات پر کئی شاہکار مضامین لکھے جو علوم القرآن اور دوسرے رسائل میں شائع ہوئے۔ ان قیمتی مضامین کے مجموعے بھی کتابی صورت میں منظر عام پر آگئے جو ان ناقدین کی غلط فہمی دور کرنے کا سبب بنے جو انہیں صرف دین کا مجاہد سمجھتے تھے، قلم کا غازی نہیں۔

انھوں نے ۳۴ معیاری مضامین رقم فرمائے جو موٴقر رسائل میں شائع ہوئے۔ ان کی چار کتابیں بھی منظر عام پر آئیں۔ متعدد قومی وبین الاقوامی سیمیناروں میں شرکت کی اور خود ایک مہتم بالشان بین الاقوامی سیمی نار منعقد کیا۔ یہ تحقیقی وتصنیفی سرمایہ اس بات کا ثبوت ہے کہ انھوں نے گراں قدر علمی ورثہ چھوڑا ہے۔ امر واقعہ ہے کہ کاغذی تصنیف ان کی ترجیحات میں کبھی شامل نہیں رہی۔ مدرسۃ الاصلاح میں اسی شعور کے ساتھ داخل ہوئے۔ عربی دوم وسوم سے بزم خطابت میں شامل ہونے لگے۔ فریضہ اقامت دین وشہادت حق ان کا پسندیدہ موضوع ہوتا ایک زمانے

میں وہ اتنے تیار ہو گئے تھے اور ان کے ذہن ودماغ میں موضوع ایسارچ بس گیا تھا کہ کوئی بھی موضوع دیا جاتا وہ گھما کر اپنے موضوع پر لے آتے اور زبردست تقریر کرتے۔ مدرسہ میں قیام کے دوران ایس آئی او وجود میں آئی، فوراً اس کے ممبر بن گئے، علی گڑھ تشریف لائے تو مسلم یونیورسٹی یونٹ کے ذمہ دار منتخب ہوئے، پھر ZAC،CAC، صدر حلقہ یوپی مغرب اور جنرل سکریٹری تک کی حیثیت میں ایس آئی او کو بنایا سنوارا۔ ایس آئی او میں رہتے ہی جماعت کی رکنیت اختیار کرلی۔ پھر جماعت کے مقامی ذمہ دار بنادیے گئے۔ اپنے دور امارت میں مقامی جماعت کو بہت مضبوطی عطا کی۔ نئی نئی سرگرمیاں شروع کیں۔ ممبران وکارکنان کی تعداد میں اضافہ، اسلامک انفارمیشن سینٹر اور لائبریری کا قیام، فری ڈسپنسری اور مقامی جماعت کے لیے دومنزلہ عمارت کی تعمیر سب صفدر صاحب کے نامۂ اعمال کا حصہ ہیں۔ انھوں نے سالانہ بین المذاہب سمپوزیم، سالانہ میڈیکل کیمپ اور نمائش گراؤنڈ پر دعوتی کیمپ کی طرح ڈالی اور مضبوطی سے اس نظام کو چلاتے رہے۔

کیمپس کے اندر مسجد نور کا ماہانہ اجتماع بہت اہتمام سے منعقد کراتے جو جماعت کے فکر اور نام دونوں کو آگے بڑھانے کا بہت موئثر ذریعہ بنا۔ جماعت کا شعبہ خدمت خلق بھی ان کے زمانے میں مثالی کردارادا کرتا رہا۔ ہر سال کئی لاکھ روپے مقامی طور پر جمع کراتے اور بچوں کی تعلیم، مریضوں کے علاج، غریبوں کی امداد اور بے روز گاروں کو روزگار دلانے میں صرف کرتے۔ مقامی سطح سے اوپر اٹھ کر صفدر سلطان حلقہ کی مجلس شوریٰ کے رکن، فلاح عام سوسائٹی کے نائب صدر، مرکزی مجلس نمائندگان کے ممبر اور کئی مرکزی کمیٹیوں کے رکن رکین تھے۔ مشاورتی نشستوں میں وہ پوری تیاری کے ساتھ شریک ہوتے اور اعتماد کے ساتھ اپنا موقف رکھتے۔ ان کا تحریکی وژن بالکل کلیر تھا اور مطالعہ اتنا پختہ کہ نشستوں میں ان سے آگے کوئی نہ نکل پاتا، کئی بار مکالمہ بہت طویل ہو جاتا مگر انھیں کوئی اپنے موقف سے نہ ہٹا پاتا۔

صفدر سلطان مختلف اداروں سے بھی وابستہ رہے۔ ادارہ علوم القرآن اور ادارہ تحقیق وتصنیف اسلامی سے خاص تعلق تھا۔ ادارہ علوم القرآن کی تمام مجالس کے رکن رکین اور ایک میقات میں خازن رہے۔ ادارہ کی سرگرمیوں میں بھرپور حصہ لیتے اور بڑھ چڑھ کر تعاون کرتے، ادارہ تحقیق وتصنیف اسلامی کے سکریٹری تھے۔ تمام انتظامی امور ان کے ذمہ تھے، جب انھوں نے ادارہ کا چارج لیا اس کی ظاہری حالت بہت خستہ تھی، اپنے مشفق ومربی پروفیسر اشتیاق احمد ظلی سے متاثر ہو کر انھوں نے ادارہ کی نشاۃ ثانیہ کی ٹھان لی۔ خطیر رقم کا انتظام کیا اور دو نئے پلاٹ خرید کر رقبہ میں اضافہ کرایا۔ قدیم بوسیدہ عمارت کی تجدید کے ساتھ ایک نئی منزل تعمیر کرائی اور ایک عالی شان مسجد کا کیمپس میں

اضافہ کیا، جو آج اپنے محسن کی خدمات کو سلام پیش کر رہے ہیں۔ صفدر سلطان ادارہ تحقیق کے ظواہر کو سجانے میں اچھی طرح کامیاب ہوئے، ان کی شدید خواہش تھی کہ اس کا علمی وقار بھی بلند ہو، مولانا صدرالدین اصلاحی، مولانا محمد فاروق خاں اور مولانا سید جلال الدین عمری نے اپنی معیاری تحقیقات و نگارشات سے ادارہ کی جو پہچان بنائی ہے، وہ پہچان واپس ملے۔ ان کا آخری سفر بھی اسی ادارہ کی سرگرمیوں کو منظم کرنے اور تقویت دینے کے لیے تھا۔ مگر ان کی مہلت عمل مکمل ہو چکی تھی، وہ بہت سے منصوبے ناتمام چھوڑ کر رخصت ہو گئے۔

۶۔ محمد عاصم بٹ، مکالمہ (ممتاز ناول نگار و کہانی نویس مرزا اطہر بیگ سے ناول کی زبان اور اسلوب پر)، بک پوسٹ، شمارہ نمبر ۶، جون ۲۰۱۸ء، ص ۸ تا ۱۳۔

۷۔ مرزا اطہر بیگ، حسن کی صورت حال، خالی۔ جگہیں پر کرو، ص ۱۰۵۔

۸۔ ریاض احمد سید - محبت ہے کیا، ہم نہیں جانتے، Riaz Ahmed Syed column, https://jang.com.pk، تاریخ ملاحظہ: ۱۰ مارچ ۲۰۱۸ء۔

بچپن کی بات ہے کہ ہمارے گاؤں میں ایک بابا خوشیا ہوا کرتا تھا۔ بستی کے ایک سرے پر چھوٹی سی کٹیا میں سب سے الگ تھلگ۔ رکھنے والوں نے نام تو خوشیار کھ دیا، مگر خوشی کا کوئی لمحہ اس کی زندگی میں شاید ہی کبھی آیا ہو۔ ماں باپ تو کہیں بچپن میں ہی مر کھپ گئے تھے، کوئی بہن نہ بھائی، کوئی عزیز نہ رشتے دار، بھری دنیا میں ایک دم تنہا۔ شادی اس نے کی، نہ کسی نے کرائی۔ اس کا تمام تر اثاثہ ایک گائے تھی۔ جو اس کی روزی روٹی ہی نہیں، دکھ سکھ کی سانجھی بھی تھی اور بابا اکثر اس کے ساتھ راز و نیاز میں مصروف رہتا تھا۔ جب گائے بوڑھی ہو گئی، دودھ سوکھ گیا اور بابے کی روزی روٹی متاثر ہونے لگی تو نہ چاہتے ہوئے بھی اسے تین ہزار روپے میں فروخت کر دیا۔ ڈیڑھ دو سو روپے پہلے سے بھی جمع تھے۔ چناں چہ منتظر تھا کہ جونہی قریبی قصبے میں منڈی لگے، نسبتاً جوان اور زیادہ دودھ دینے والی گائے خرید لائے۔ اور پھر ایک حادثہ ہو گیا۔ اپنے وقت کی مشہور گائیک خاتون کا تھیٹر گاؤں میں آن اترا۔ رات کو منچ سجا تو پورا علاقہ امڈ آیا۔ مٹی کے تیل میں نچڑی، ڈنڈوں پر کپڑا لپٹی مشعلوں سے پنڈال بقعہ نور بنا ہوا تھا۔ ابتدائی آئٹمز کے بعد فرمائشی پروگرام شروع ہوا تو پہلی آواز بابا خوشیا کی تھی جو "مینو رب دی سونہہ" والا گیت سننا چاہتا تھا۔ مغنیہ پہلے تو اس کی ہیئت کذائی پر مسکرائی، پھر نہ جانے کیا سوچ کر اسی کو مخاطب کر کے لہک لہک کر اپنے وقت کا سپر ہٹ پنجابی گیت "مینوں رب دی سونہہ تیرے نال پیار ہو گیا وے چناں سچی مچی" گانا شروع کر دیا بابا تو یہ سنتے ہی لوٹ پوٹ ہو گیا۔ ماہی بے آب کی طرح تڑپنے لگا۔ پھر بے خودی کے عالم میں یکایک اٹھا اور روپوں کی برسات کر دی اور سارے

کے سارے، جو کہ پانچ سو کے لگ بھگ تھے، اس ایک گیت پر نچھاور کر دیے۔ دن چڑھا تو لوگوں کا خیال تھا کہ بابے کا نشہ اتر چکا ہو گا اور رات والی حرکت پر پشیمان ہو گا۔ مگر بے پناہ فرحاں و شاداں بابا خوشیا کی کیفیت تو ایسی تھی کہ گویا کوئی سلطنت فتح کر لی ہو، کسی نے اظہار حیرت کیا تو بولا یہ تمہارے سمجھنے کی بات نہیں، اسے صرف خوشیا ہی سمجھ سکتا ہے، زندگی میں پہلی بار کسی نے پیار کی نظر سے دیکھا اور مخاطب کیا۔ ایک گائے کی کیا اوقات، پورا ریوڑ بھی ہوتا تو اپنی اس محسن پر لوٹا دیتا۔ وہ زمانے بھی اچھے تھے اور فن کار بھی خدا ترس۔ بی بی نے بابے کو بلا بھیجا اور رقم لوٹانا چاہی۔ مگر بابا نہ مانا البتہ ایک درخواست ضرور کی کہ اسے اپنے طائفے میں شامل کر لے۔ بی بی مان گئی، وہ حقہ پیتی تھی اور بابا خوشیا باقی زندگی خوشی خوشی اس کی چلمیں بھرتا رہا۔

۹۔ نجیبہ عارف، مرزا اطہر بیگ سے ایک گفتگو، دنیا زاد، ص ۱۴۸۔

۱۰۔ مرزا اطہر بیگ، حسن کی صورت حال، خالی جگہیں پر کرو، ص ۱۴۸۔

باب پنجم

ناول حسن کی صورت حال۔ خالی جگہیں ۔پر۔ کرو میں فکشن کی مابعد جدید تکنیک کا استعمال

باب پنجم:

ناول حسن کی صورت حال خالی ۔ جگہیں ۔ پر۔ کرو میں فکشن کی مابعد جدید تکنیک کا استعمال

مابعد جدید عہد میں جہاں دنیا نت نئی تبدیلیوں سے گزر رہی ہے وہیں ہر زبان کا ادب بھی مابعد جدیدیت سے متاثر ہو رہا ہے۔ مابعد جدید ادب میں بہت سی چیزیں آجاتی ہیں جن میں فکشن کی مابعد جدید تکنیک بھی شامل ہیں ۔ جدید مغربی ادب میں فکشن کی مابعد تکنیک کا استعمال عام سی بات ہے مگر اب اردو ادب میں بھی فکشن کی یہ مابعد جدید تکنیک استعمال کی جارہی ہیں ۔ فکشن کی مابعد جدید تکنیک متن میں کئی چیزوں کی موجودگی کا باعث بنتی ہیں ۔ ناول حسن کی صورت حال خالی ۔ جگہیں ۔ پر۔ کرو میں فکشن کی ان مابعد جدید تکنیک کا استعمال بہت عام کیا گیا ہے۔ ان تکنیکوں کی تفصیل باب دوم میں دی گئی ہے اب ناول کے متن سے ان تکنیک کے استعمال کا جائزہ پیش کیا جائے گا۔

۱۔ طنزِ خفی(Irony):

طنز ایک ادبی تکنیک ہے۔ جس میں کہنے والے کا مطلب کچھ اور ہوتا ہے۔ لیکن اپنے مطلب کو بیان کرنے کے لیے وہ بالکل مختلف الفاظ استعمال کرتا ہے۔ ناول حسن کی صورت حال خالی ۔ جگہیں ۔ پر۔ کرو میں طنزِ خفی کا استعمال بہت عام ملتا ہے۔ مثلاً ارشاد کباڑیے کی دکان میں ایک نشہ باز آدمی رسالے بیچنا چاہتا ہے تو ارشاد کباڑیا ان رسائل کی بہت کم قیمت بتاتا ہے۔ یعنی بہت سے رسائل کے صرف دس روپے دیتا ہے تو اس آدمی کو سخت غصہ آتا ہے اور وہ کہتا ہے کہ یہ پیسے بہت کم ہیں تو ارشاد کباڑیا کہتا ہے کہ یہ دس پندرہ سال پرانے رسالے ہیں۔ اگر اس سال کے رسالے ہوتے تو میں زیادہ پیسے دے دیتا لیکن یہ اس سال کے تو کیا، اس دہائی کے بھی نہیں ہیں۔ پھر ارشاد کباڑیا اس آدمی سے کہتا ہے کہ تجھے پتا بھی ہے کون سی دہائی چل رہی ہے ؟ آدمی کہتا ہے اکائی، دہائی، سینکڑا، ہزار۔ اس پر ارشاد کباڑیا ہنستا ہی رہتا ہے۔

یہاں عام آدمی کی معصومیت کو لے کر طنز کیا گیا ہے ان کی لاعلمی اور جہالت کو طنزیہ پیرائے میں بیان کیا گیا ہے کہ عام آدمی کو تو یہ بھی نہیں معلوم کہ دہائی کسے کہتے ہیں ؟اور پھر اس پر ارشاد کباڑیے کا یہ کہنا کہ "اسی کی دہائی

چل رہی ہے چندا، پر تیرے لیے تو سب دہائیاں برابر ہیں۔"[11] یعنی عام آدمی کی زندگی کسی بھی وقت تبدیلی سے دوچار نہیں ہوگی۔ اسے ہمیشہ لاعلم ہی رکھا جائے گا اور وہ کبھی آگے نہیں بڑھ سکے گا اسی لیے تو اس عام آدمی کے لیے سب دہائیاں برابر ہی ہیں۔

مصنف نے اس ناول میں اپنے بیانیے کے ذریعے اپنے نظریات بیان کرنے کے لیے بھی اس تکنیک کا استعمال کیا ہے جیسے پروفیسر صفدر سلطان کا خرد افروزی کا مقالہ ردی میں بک جانا دراصل مسلمانوں کی اپنے علم سے غفلت ہے جہاں وہ اپنا علم و اکتساب سب کوڑیوں کے مول بک جانے کے بعد بھی خوشی اور چین کی بانسری بجا رہے ہیں اور انھیں اس بات سے فرق نہیں پڑتا کہ ان کا ذخیرہ علم یورپ میں تو چشمۂ فیض ہے لیکن خود ان کے لیے اس چشمے سے سیراب ہونے کے لیے وقت نہیں۔ اسی لیے پروفیسر اپنے مسودے میں بار بار لکھتا رہتا ہے کہ مسلمانوں نے خرد افروزی کو چھوڑ دیا اور مغرب والے اس سے فائدہ اٹھا رہے ہیں۔ اس طرح مصنف حالات کی Irony کے ذریعے طنز کو وسیع معنوں میں استعمال کر رہے ہیں۔ چونکہ مسودہ کے بک جانے پر پروفیسر تو غم زدہ ہے لیکن شاگرد خوش ہے جو اس بات کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ مسلمان کو اپنے علم کی زبوں حالی کا کوئی افسوس نہیں نیز مسلمانوں کی آپس کی خود غرضی کو بھی اس تکنیک کے پیرائے میں بیان کیا گیا ہے۔ مسودہ گم ہو جانے پر پروفیسر کا چہرہ تو تاریک ہے مگر شاگرد سعید کمال کے چہرے پر عیارانہ مسکراہٹ ہے۔[12] یہ مسکراہٹ وہ طنز ہے جس کے ذریعے مرزا اطہر بیگ نے مسلمانوں میں چھپی عیاری و مکاری کو ظاہر کیا ہے۔ شاگرد کے پاس مسودے کی ایک نقل موجود ہے مگر وہ پروفیسر کو بتاتا نہیں ہے۔ پروفیسر اپنے شاگرد پر بہت اعتبار کرتا ہے مگر شاگرد اس اعتبار کو قائم نہیں رکھتا اور اس مسودے کو پروفیسر سے چھپالیتا ہے۔ شاگرد سعید کمال اسی موضوع پر پی۔ ایچ۔ ڈی کی ڈگری لیتا ہے۔ مرزا اطہر بیگ طنزیہ پیرائے میں اس واقعے کو بیان کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ پروفیسر کے مقالہ چھپنے کے بعد اس پر سرقہ بھی ثابت ہو جاتا ہے۔ یوں حالات کی Irony کے ذریعے مصنف نے ایک فضا تخلیق کر کے طنز کو پیش کیا ہے۔ علم کسی اور کا ہے بیچتا کوئی اور ہے یعنی فائدہ کوئی اور اٹھاتا ہے۔ جن کو ڈگریاں ملتی ہیں انھوں نے علم چرایا ہوتا ہے حاصل نہیں کیا ہوتا جب کہ جس نے علم حاصل کیا ہوتا ہے اسی پر سرقے کا الزام لگ جاتا ہے۔ یعنی یہ معاشرے میں عدم انصاف کی صورت حال ہے۔ پروفیسر کے مسودے کی کاپی ارشاد کباڑیے کے پاس بھی موجود ہے مگر وہ اسے چھپالیتا ہے اور یوں ظاہر کرتا ہے جیسے اسے معلوم ہی نہیں کہ ان کاغذات میں کیا ہے۔ مگر وہ دل میں سوچتا رہتا ہے کہ اچھا وہ

کاغذات مسودہ ہیں تب وہ سوچتا ہے کہ وہ اپنے ساتھی جبار جمع کرنے والے کو بتائے گا کہ یہ کاغذات قیمتی مسودہ ہیں۔ جن کی تلاش میں پروفیسر اس کے پاس آتا ہے۔

بعض اوقات کسی سنجیدہ بات کو بھی مزاحیہ انداز میں بیان کر کے طنزیہ لہجہ اختیار کیا جاسکتا ہے۔ جیسے ناول میں چوک خداداد میں ایک شخص مٹھائی کھانے سے انکار کرتا ہے تو سب اس کے پیچھے لگ جاتے ہیں اور زبردستی مٹھائی کھلائی جاتی ہے۔ اس مٹھائی کے کھلائے جانے کا بیان انتہائی مضحکہ خیز ہے۔ حتیٰ کہ چوک خداداد میں آنے والے بزرگ بھی سب کو کہتے ہیں کہ اسے زبردستی مٹھائی کھلاؤ۔ یوں حالات کے ذریعے Irony پیدا کی گئی ہے۔ جیسے یہ اقتباس دیکھیے جو حالات کی Irony کو واضح کر رہا ہے۔

> لوگ ایک دوسرے پر گلاب جامن پھینک رہے ہیں۔ گلاب جامن کا شیرہ ایک دوسرے پر انڈیل رہے ہیں۔ ان کے کپڑے چپچپا رہے ہیں۔ مکھیاں بھن بھنا رہی ہیں۔ ایک مولوی کی داڑھی شیرے سے تر ہو جاتی ہے۔ ملٹری کا ایک نوجوان اس کی داڑھی چوس رہا ہے۔ [۳]

Irony تضحیک، تحقیر اور مزاح کے طور پر استعمال کیا جاتا ہے۔ جیسے ناول حسن کی صورت حال خالی جگہیں پر کرو میں جب پروفیسر صفدر سلطان جان کو ایشیا کی سب سے بڑی نرسری دکھاتا ہے جس میں ایسے پودے ہیں جن کی جڑیں پھیل چکی ہیں اور وہ پودے آدم خور بن چکے ہیں۔ چنانچہ پروفیسر صفدر سلطان جان سے کہتا ہے کہ اس سلسلے میں اہم ایجاد یہ ہے کہ ان پودوں کا عرق نکال کر انھیں دوسرے پودوں میں منتقل کرنے کا تجربہ کامیاب رہا ہے اور اب اس عرق کو دشمن ملک کے پودوں میں داخل کر کے ان پر غلبہ پایا جاسکتا ہے۔ البتہ جان اس سلسلے میں کہتا ہے کہ دنیا پر غلبہ حاصل کرنا ضروری ہے کیا؟ کیا صرف خرد افروزی حاصل نہیں کی جاسکتی تو پروفیسر صفدر سلطان کہتا ہے کہ تم گورے چاہتے ہی نہیں کہ ہم دنیا پر غلبہ حاصل کریں۔ یہ جملہ مصنف کا یا یوں کہیے ایک مابعد نو آبادیاتی باشندے کی انگریزوں کے غلبے اور حکمرانی سے نفرت کو بھی ظاہر کرتا ہے اور یہ بھی کہ انگریز ایشیا کو دنیا میں ترقی کرتے نہیں دیکھ سکتا۔ نیز یہ کہ ایشیائی یا پاکستانی قومیں دنیا پر غلبہ پانے یا دنیا پر حکمرانی کرنے کے خواب دیکھ رہی ہیں۔ یوں یہ طنزِ خفی تحقیر کے معنوں میں استعمال کیا گیا ہے۔

طنزِ خفی میں مصنف اپنے حقیقی مفہوم کو کہانی اور کردار کے ارتقا کے پس پردہ چھپا دیتا ہے اور اسے مراد متضاد معنی ہوتے ہیں۔

عظیم نجات دہندہ کی اصطلاح استعمال کر کے مصنف ان تمام واقعات کی Irony کو واضح کرتا ہے جن سے ملک میں ڈکٹیٹر شپ (آمریت) کا آغاز ہوا۔ معاشرے میں پھیلے ہوئے مختلف قسم کے جنون خاص طور پر کباڑیے

ارشاد اور اس کے دوست جبار کے گنیز بک آف ورلڈ ریکارڈ کے لیے عجیب عجیب چیزیں جمع کرنا، مضحکہ خیز باتیں اور حسن کا چیزوں کے متعلق خود فرض کر لینے والے واقعات کی عکاسی دراصل طنزِ خفی کی وہ مثالیں ہیں جن کے ذریعے مصنف ناول میں Irony پیدا کرتا ہے۔

اس میں طعن و تشنیع، خلاف توقع نتائج نکالنے اور مضحکہ خیز خاکہ بنا کر عام زندگی کے کسی معاملے کو اجاگر کیا جاتا ہے جبکہ ساتھ ساتھ اس معاملے کے مختلف پہلوؤں پر روشنی بھی ڈالی جاتی ہے۔ جیسے ناول میں غربت کو طنزیہ انداز میں بیان کرنے کے لیے سعید کمال باڈی بلڈر کا کردار تخلیق کیا گیا ہے۔ غریب باڈی بلڈر، جو اپنی باڈی بنانا چاہتا ہے لیکن وہ اتنا غریب ہے کہ وہ باڈی بنانے والی مخصوص خوراک نہیں کھا سکتا۔ اس لیے وہ گنیز بک آف ورلڈ ریکارڈ کے نمائندے جان سے کہتا ہے کہ اسے دنیا کے سب سے غریب باڈی بلڈر کا اعزاز دیا جائے۔ جب ایسا نہیں ہو سکتا تو وہ اس بات پر اصرار شروع کر دیتا ہے کہ اسے غریب ہونے کے ساتھ ساتھ دنیا کے سب شریف باڈی بلڈر کا اعزاز بھی دیا جائے۔ جو کہ اسے کبھی نہیں مل سکا۔ اس طرح اس کے کردار کے ذریعے طنزِ خفی کو اجاگر کیا گیا ہے یعنی غریب ملکوں کے باشندے جب کسی مثبت سرگرمی میں نام حاصل نہیں کر سکتے تو منفی سرگرمیوں کے ذریعے ہی شہرت حاصل کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔

Irony میں مسخ کرنا، کسی معاملے کو نہایت گھٹا یا بڑھا کر بیان کرنا، الفاظ کا کھیل کھیلنا، ابہام، تشبیہ، استعارہ، اپنی ہی تردید کرتے ہوئے لفظ یا جملے، تمثیل اور ذو معنی کنایہ، وہ عام طریقے ہیں جن کے استعمال سے طنزیہ تحریر لکھی جاتی ہے۔ جیسے جبار جمع کرنے والا انکشاف کرتا ہے کہ پانچ ہزار کتبوں میں ایک نام بھی صفدر سلطان کا نہیں۔ اس نام کے لوگ بہت کم مرتے ہیں۔ بلکہ جبار ہنستے ہوئے کہتا ہے کہ پروفیسر صفدر سلطان اور سیٹھ صفدر سلطان کو دیکھ کر لگتا ہے اس نام کے لوگ مرتے ہی نہیں۔ طنزِ خفی میں ذو معنی کنایہ سب سے دلچسپ طریقہ ہے اور بہت سے افراد کے لیے اسے پانا مشکل ہو سکتا ہے۔ اس کی مدد سے کسی بھی معاملے یا فرد پر بالواسطہ تبصرہ کیا جاتا ہے۔ ڈکٹیٹروں اور ظالم حکمرانوں کے خلاف خاص طور پر طنزِ خفی استعمال کیا جاتا ہے۔ جیسے ناول حســـن کی صـــورت حال خالی - جگہیں - پر- کرو میں بھی "عظیم نجات دہندہ" کی اصطلاح ظلم اور جبر و استبداد نیز برائی و بے حیائی سے بچاؤ کے لیے استعمال کی گئی ہے۔ لیکن ساتھ ہی یہ بھی کہا گیا ہے ہر نجات دہندہ سابق نجات دہندہ سے نجات کے لیے آتا ہے۔ یوں نجات دہندہ طنزِ خفی کی عمدہ مثال بن جاتا ہے۔

ادب میں طنز کا مقصد عام طور پر چبھن پیدا کر کے کسی معاملے کے احمقانہ پہلو یا پھر برائی کو اجاگر کر کے معاشرے میں اس موضوع پر مکالمے کی سوچ پیدا کرنا ہوتا ہے تاکہ اس کا کوئی مناسب حل نکالنے کی کوشش کی جائے۔

> ارشاد بھائی کہتے ہیں کہ اگر ہم پاگل ہیں تو گنیز بک آف ورلڈ ریکارڈز والے ہم سے بڑے پاگل ہیں ۔جو پاگلوں کو سند دیتے ہیں۔ اب ایک بندہ ہے جو کئی برسوں سے لوگوں کی ناف کی میلیں جمع کر رہا ہے ۔ ایک دوسرا ہوائی جہازوں میں استعمال ہونے والے الٹیوں کے بیگ جمع کر رہا ہے----[۴]

ایک طنز نگار کسی ایسے موضوع یا شخص کو اپنا نشانہ بناتا ہے جس میں اسے کوئی خامی دکھائی دے اور وہ طنز یا پھر مزاح کے ذریعے ان غلطیوں کو سامنے لاتا ہے۔ جیسے ناول حسن کی صورت حال خالی جگہیں پر کرو میں جبار کا کردار معاشرے کے ان سبھی خبطیوں اور جنونیوں کی عکاسی کرتا ہے جو کچھ انوکھا کرنے کے چکر میں عجیب عجیب مضحکہ خیز حرکتیں کرتے رہتے ہیں۔ جبار کا کردار بھی ایسا ہی ہے۔ مثلاً ایک جگہ جبار کے کہے گئے جملے دیکھیے۔

> آہ------ مثلاً کیا----- آپ پوچھتے ہیں کیا---- جی مثلاً۔ مثلاً عظیم رہنما کا تھوک---- دیکھیں میرا نظریہ یہ ہے کہ عظیم رہنما کی ہر چیز عظیم ہوتی ہے۔ اس کی کوئی بھی چیز عامیانہ اور گھٹیا نہیں ہو سکتی۔ اس کا بول و براز--- اس کا فضلہ بھی نہیں---- نہیں جناب میں پاگل نہیں ہوں--- کیا آپ نہیں جانتے عظیم رہنما وہی ہوتا ہے جو تاریخ پر دلیری سے تھوک سکتا ہے۔ ---اور جو جب چاہے خود سے رہنمائی مانگنے والے ہجوم پر پلٹ کر اسے اپنے پیشاب سے شرابور کر سکتا ہے اور اپنے فضلے سے لت پت کر سکتا ہے۔[۵]

طنز کا مقصد عوام کی توجہ معاشرے یا افراد کی ان برائیوں کی طرف دلانا ہوتا ہے جو کہ معاشرے کے لیے ضرر رساں ہوتی ہیں۔ ڈائیریکٹر سعید کمال کا یہ جملہ اگر اس بار ہم بارود سے بچ گئے تو اگلی فلم بلی کی زندگی پر بنائیں گے۔ اپنے اندر ایک وسیع طنز کو چھپائے ہوئے ہے۔ ایک معاشرہ جہاں آئے دن گولہ بارود اور بم دھماکے عام بات ہے وہاں اس طرح کے جملے متن میں طنزِ خفی کی عمدہ مثال بن جاتے ہیں۔ اکثر اوقات زبانی، ڈرامائی اور حالاتی طنز ایک سچائی کے دعوے کے طور پر استعمال ہوتے ہیں۔

> خاموش رہو۔ مت بولو------ تم مجھے بچانا چاہتے ہو۔ تو مت بولو---- ایک ایک--- انیلا ہی کافی ہے--- انیلا تو کنجری ہے--- میں ایک شریف عورت ہوں۔ میرا نام انیلا بلال ہے---

میرا باپ ایک معزز آدمی ہے۔۔۔ میں کنجری نہیں ہوں۔۔ ایک اٹیلا کافی ہے۔۔۔ تم۔۔۔ مجھے ریپ نہیں کر سکتے ۔۔۔۔ ایک ہی سسی کافی ہے ۔ایک ہی ہیر کافی ہے۔۔ ایک ہی سوہنی کافی۔۔۔۔۔۔۔[۶]

کسی سماج یا معاشرے کی خامیوں اور کمیوں کا مطالعہ اس کے طنزیہ ادب کے ذریعے کیا جاسکتا ہے۔ اس ناول میں بھی پاکستانی سماج کی کمیوں کو طنزیہ پیرائے میں بیان کیا گیا ہے۔

یہ گیس کے چولھے جن کے ساتھ تین عورتوں کو جلا کر قتل کیا گیا۔ کہو یہ ردی ہیں کباڑ ہیں۔ یہ ٹوٹی عینکیں جنھیں پہننے والے اب مکمل اندھے ہو چکے ہیں۔ انھیں تو کیا ردی کہے گا۔ اور یہ شیونگ برش جن کے سب مالک شاعر تھے۔ لیکن پھر انھوں نے داڑھیاں رکھ لیں۔ کہو یہ کباڑ ہیں۔ ردی ہیں کہو۔ کہو۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔[۷]

یوں ناول حسن کی صورت حال خالی جگہیں پر کرو میں طنزِ خفی کو عمدہ طریقے سے استعمال کرتے ہوئے مرزا اطہر بیگ نے پاکستانی سماج کی نہ صرف برائیوں کو اجاگر کیا ہے بلکہ حالات و واقعات اور کرداروں کے ذریعے بھی طنزِ خفی کو اجاگر کیا ہے۔

اس کے علاوہ اس تکنیک کے ذریعے متن میں اپنے خیالات کا اظہار بھی خفیہ الفاظ اور اشاروں و علامتوں میں کر کے مصنف اپنا بیانیہ بھی ظاہر کر سکتا ہے۔

۲۔ کھیل تماشا(Playfullness):

کھیل تماشا فکشن کی مابعد جدید تکنیک میں سے ایک ہے۔ عمومی طور پر اس تکنیک کو Irony کے ساتھ ہی استعمال کیا جاتا ہے۔ اس میں بھی مختلف قسم کے جنون کو فکشن میں بیان کیا جاتا ہے۔ ناول میں کباڑ کمپلیکس اور اس کے اندر مختلف اشیا کو بیان کیا گیا ہے۔ وہ اشیا اتنی بدبودار ہو چکی ہیں کہ ان کے پاس گزرنے سے بھی الٹیاں شروع ہو جاتی ہیں۔ لیکن کباڑ والوں کا مزید کباڑ جمع کرنے کا شوق ہنوز برقرار رہتا ہے۔ کھیل تماشا کے ذریعے مابعد جدیدیت دنیا کی دوبارہ تعمیر، یا دنیا کے لیے دی جانے والی خوفناک انسانی قربانیوں کو پروان چڑھانے کی مخالفت کرتی ہے۔ اس ناول میں بھی مرزا اطہر بیگ نے اس تکنیک کا استعمال کرتے ہوئے خوف ناک انسانی قربانیوں اور مختلف قسم کے جنون بیان کیا ہے۔

" قرونِ وسطیٰ " میں رہنے والے قبائلیوں کے مذہبی جنون کو ہمارے خلاف استعمال کر کے فتح یاب ہونے والا مغرب ایک دن خود ان کے جنون کی اندھی طاقت کا شکار بن جائے گا۔[۸]

مابعد جدید مفکرین کا خیال ہے کہ آئندہ آنے والے زمانے میں علمی ٹیکنالوجی کے ذریعے جنگیں ہوا کریں گی۔اس لیے ناول حسن کی صورت حال۔ خالی ۔ جگہیں ۔ پر۔ کرو میں بھی پروفیسر صفدر سلطان اپنے خرد افروزی کے مقالے کے ذریعے دنیا پر حکمرانی کے خواب دیکھتا ہے۔ یہاں تک کہ جب اس کا مقالہ کھو جاتا ہے تو وہ کباڑ کمپلیکس میں تجربات کے دوران اپنے علم سے آدم خور پودوں کا عرق نکالتا ہے۔ پروفیسر کا کہنا یہ ہے کہ اس عرق کو دشمن ملک کے پودوں میں داخل کر کے دشمن پر فتح پائی جا سکتی ہے۔یوں ایک طرح سے پروفیسر صفدر سلطان علمی ٹیکنالوجی کے ذریعے دشمن سے جنگ کی سوچتا ہے اور یہی کھیل تماشا کی تکنیک ہے۔

کھیل تماشا کی تکنیک کے ذریعے مرزا اطہر بیگ نے اس ناول میں سرکس کے واقعات کو پیش کیا ہے۔ بونے کا تذکرہ، سرکس کے مختلف شو (ہیر رانجھا، سسی پنوں، شیریں فرہاد، لیلیٰ مجنوں)، ناچ گانا، تھیٹر کے شو، فلم کا ذکر سب کھیل تماشا کی عمدہ مثالیں ہیں۔

مابعد جدیدیت میں سنجیدہ موضوعات کو کھیل اور مزاح میں پیش کرنا عام بات ہے۔ ہنسی اور شکست سے مزاح پیدا کرنے کی کوشش کی اور موت جیسے بھیانک موضوعات کو بیان کیا۔

ہر غیر تہذیب کو ہمیشہ کے لیے اپنا مطیع بنالینا دائمی امن قائم کرنے کا آخری کامیاب منظر نامہ بن سکتا ہے۔ [۱۰]

ناول کے اختتام میں چوک خداداد میں ہونے والے بم دھماکے، پیپل کے درخت پر ٹنگی لکڑی کی ٹانگ، دو چیونٹیاں چڑھے ہاتھ جن میں نیلم اور زمرد ہیں۔ یہ سب مضحکہ خیز واقعات ہیں جو پاکستانی معاشرے کے نارمل معاشرہ ہونے پر سوالیہ نشان ہیں؟ بم دھماکوں کی عکاسی کھیل تماشا کے موضوعات کو وسیع تناظر میں بیان کرتے ہیں
۔

> اب بارودی مظاہرے کی اطلاع پانے پر لوگ اپنے پیاروں کی گنتی کرتے اور کسی کے کم ہونے کی صورت میں مظاہرے کی جگہ ہر طرف بکھرے مردہ نیم مردہ جسموں میں انھیں پہچانتے یا پھر انسانی ٹانگوں، انتڑیوں، گردوں، پھیپھڑوں، آنکھوں، سروں، پاؤں، ہاتھوں، خون، بالوں، بھیجے کے نرم ٹکڑوں، ناکوں، ہونٹوں اور دیگر انسانی اعضا کے ڈھیروں۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔انسانی اعضا کے ڈھیر کی اجتماعی تدفین کی اجازت دے دیتے۔ [۱۱]

ناول حسن کی صورت حال خالی ۔ جگہیں ۔ پر۔ کرو میں اس تکنیک کا استعمال اس لیے محدود ملتا ہے کیونکہ یہ تکنیک عموماً طنزِ خفی اور سیاہ مزاح کے ساتھ ہی استعمال کی جاتی ہے۔ اور اس تکنیک کو طنزِ خفی کے اندر ہی استعمال کر لیا جاتا ہے۔

۳۔ سیاہ مزاح (Black Humour):

مابعد جدید فکشن میں سیاہ مزاح کی تکنیک کو بھی Irony اور Playfulness کے ساتھ استعمال کیا جاتا ہے۔ مابعد جدید مصنفین سیاہ مزاح کی تکنیک کو تحریر میں اکثر غیر معمولی مسائل کو تلاش کرنے کے لیے ایک آلہ کے طور پر استعمال کرتے ہیں۔ اس وجہ سے اس مزاح کو پڑھنے والوں میں تکلیف اور سنجیدہ سوچ کے ساتھ ساتھ تفریح کا عنصر بھی شامل ہو جاتا ہے۔ مثلاً کباڑ کمپلیکس میں ہونے والے واقعات تمام کے تمام سنجیدہ ہیں لیکن بعض اوقات انھیں پڑھ کر ہنسی بھی آ جاتی ہے جیسے جبار جمع کرنے والے کے اعلانات، بالخصوص مٹھائی جمع کرتے ہوئے اس کا اعلان کرنا اور لوگوں سے کہنا کہ اسے پاگل نہ سمجھیں سب شامل ہے۔ اس کے علاوہ کباڑ کمپلیکس میں جان جب خارشی آلے کے ذریعے اعضائے مخصوص کو کھجاتا ہے اور اس کا بٹن دبانے سے اس کا مخصوص عضو جکڑا جاتا ہے تو جان شور مچاتا ہے۔ جس پر کباڑ کمپلیکس میں موجود تمام لوگ ہنسنے لگتے ہیں۔ مصنف نے یہاں منظر کشی ہی ایسی کی ہے کہ قاری بھی پڑھ کر ہنسے بغیر نہیں رہ سکتا ہے۔

ناول حسن کی صورت حال خالی - جگہیں - پر۔ کرو میں اس تکنیک کا استعمال کرتے ہوئے مرزا اطہر بیگ نے حسن کی کہانی بیان کی ہے۔ حسن کی اچٹتی منظر بنی میں عموماً جتنے واقعات بیان کیے گئے ہیں وہ سب کے سب سیاہ مزاح کی عمدہ مثال ہیں۔ سیاہ مزاح کے مقبول موضوعات میں موت، تشدد، قتل، بد عنوانی، گھریلو تشدد، دہشت گردی، امتیاز (نسل پرستی، جنسی پرستی، جنسی تعلقات)، بیماری، تشویش، ڈپریشن، ناراضگی، منشیات کے استعمال، جنون، معذوری، پاگل پن، جنسیت، ہم جنس پرستی، بربریت، زنا، مذہب اور خودکش حملے میں شامل ہیں۔ ناول میں ان سب موضوعات کو بہت عمدگی سے بیان کیا گیا ہے۔

موت:

ناول میں بہت سے لوگوں کی موت کے واقعات بیان کیے گئے ہیں۔ ان میں سب سے اہم تو حسن رضا ظہیر کی غیر متوقع موت ہے۔ فلم پروڈکشنز کے سیفی، انیلا بلال اور بالی کی ایک بم دھماکے کے بعد موت کی منظر کشی کی گئی ہے ۔ حکمت بہزاد کا مخالفین کے ہاتھوں قتل ہو جانا موت کی ایک صورت، جبکہ خالدہ جاوید کا قتل اور لاش کے ٹکڑے ٹکڑے کرنا موت کی الگ صورت ہے۔ اسی طرح رحمان دادا اور اس کے بھتیجے سیفی کا سیاسی لوگوں کے ہاتھوں قتل موت کی مختلف کیفیت ہے۔ اسی طرح سٹالن کی موت، ڈی سوزا کی موت کو الگ الگ بیان کیا گیا ہے۔

تشدد:

ناول میں تشدد کے مختلف واقعات کو پیش کیا گیا ہے۔ "عظیم نجات دہندہ" سے نجات کی خوشی میں بانٹی جانے والی مٹھائی زبردستی ایک شخص کو کھلائی جاتی ہے۔ تھانے میں فلم پروڈکشنز والوں پر تشدد کیا جاتا ہے۔ لیونا کا پلان کے نانا کو جیل میں موت کی چہل قدمی کروائی جاتی ہے۔ گول میز پر سرجن سرنج اپنے سیاسی مخالفین کے پلاس سے ناخن کھینچتے اور برمے سے ان کی ٹانگوں میں سوراخ کر دیتے ہیں۔ ڈی سوزا تین انڈین مزدوروں پر تشدد کر کے انھیں مجبور کرتے ہیں کہ وہ مہاگنی کے تین درختوں کو کاٹیں۔ یوں تشدد کے واقعات کو مختلف حالات کے تناظر میں پیش کیا گیا ہے۔

قتل:

ناول میں قتل ہونے کے مختلف واقعات پیش کیے گئے ہیں۔ ان میں حکمت بہزاد کا سیاسی مخالفین کے ہاتھوں قتل، رحمان دادا اور اس کے بھتیجے سیفی کا قتل اور خالدہ جاوید کے لرزہ خیز قتل کی کہانی بھی موجود ہے۔ خالدہ جاوید کا قتل ایک لحاظ سے زیادہ دردناک ہے کہ اس کی لاش کو قتل کرنے کے بعد بھٹی میں جلا دیا جاتا ہے۔ اس کی تو لاش بھی گھر والوں کو نہیں ملتی ہے۔ یوں ناول کے اندر قتل ہونے والی شخصیات کا تذکرہ موجود ہے۔

بدعنوانی:

ناول میں بدعنوانی کے کئی واقعات کو ممکنہ صورتوں میں پیش کیا گیا ہے۔ سب سے پہلے تو پروفیسر صفدر سلطان کی خرد افروزی کا جو مسودہ گم ہوتا ہے اس کی تلاش میں جب وہ کباڑیے کی دکان میں جاتے ہیں اور مسودہ نہیں ملتا ہے تو پروفیسر کے شاگرد سعید کمال کے چہرے پر عجیب مسکراہٹ ہے جو بدعنوانی کی غماز ہے۔ پھر ناول کے اختتام پر شاگرد اسی موضوع پر پی۔ ایچ۔ ڈی کی ڈگری لیتا ہے۔ دوسری طرف کباڑ کمپلیکس کے فلمی مناظر میں سیفی (فلمی کردار) ارشاد کباڑیے سے اتھارٹی حاصل کرنے کے بعد جان سے کہتا ہے کہ یہ کباڑ کمپلیکس میرا ہے اور پروفیسر نے بھی جتنی تحقیقات کی ہیں ان سب کے آئیڈیاز بھی میرے ہیں۔

گھریلو تشدد:

گھریلو تشدد کی بھی کچھ مثالیں ناول میں ملتی ہیں۔ جن میں سب سے اہم خالدہ جاوید کا بھیانک قتل ہے۔ نیز خالدہ جاوید کو قتل کرنے والے جبار کی ماں صفیہ بیگم بھی ایک تشدد پسند عورت ہے۔ اس نے اپنی ایک گھریلو ملازمہ کو تشدد کر کے قتل کر دیا تھا۔

دہشت گردی(خود کش حملے):

دہشت گردی کے کچھ واقعات کی عکاسی بھی ناول میں عمدگی سے کی گئی ہے۔ جیسے ناول کے اختتامی حصے میں مصنف کہتا ہے کہ اب جگہ جگہ بارود و بم دھماکے ہونا عام سی بات ہے ایک ایسے ہی دھماکے کے بعد حسن رضا ظہیر ایک درخت پر دو کٹی انگلیاں اور ایک لکڑی کا پاؤں دیکھتا ہے۔ یوں بم دھماکے کے نتیجے میں فلم پروڈکشنز کے لوگ مارے جاتے ہیں۔

بیماری، تشویش، ڈپریشن، ناراضگی:

جدید عہد کا انسان بیک وقت ان حالات سے دوچار ہے جہاں وہ بیماری، تشویش اور ڈپریشن کا شکار ہے۔ ناول میں حسن رضا ظہیر کا کردار بیماری، تشویش اور ڈپریشن کا شکار ہے۔ وہ تو ڈاکٹر تک کو اپنی حالت بتانے سے قاصر ہے۔ اس کے علاوہ بھی فلم پروڈکشنز کے لوگ بھی ان ہی حالات سے دوچار ہیں اور یہی ڈپریشن ہے جس کی وجہ سے وہ کبھی کوئی بڑا کارنامہ سرانجام نہیں دے سکتے۔ سرکس میں بھی خواتین کے زیادہ تر کردار تشویش، ڈپریشن اور ناراضگی کا اظہار کرتے نظر آتے ہیں۔ چونکہ یہ طبقہ پہلے ہی معاشرے کے ہاتھوں محرومیوں اور استحصال کا شکار ہے اور انھیں اچھی نگاہوں سے نہیں دیکھا جاتا۔ جیسے کہ مولوی کمال انھیں "کنجر" کہتا ہے۔ تو یہ تمام اداکار معاشرے سے نالاں اور محرومی کے شکار ہیں۔

جنون:

مابعد جدیدیت میں جس جنون نے سب سے زیادہ فروغ پایا ہے وہ انسان کی انسان پر غلبے کی خواہش ہے۔ انسان اپنی ایجاد کردہ ٹیکنالوجی کی بدولت دوسرے انسانوں پر غلبہ پانا چاہتا ہے۔ ناول میں پروفیسر اپنی ایجادات کے ذریعے خاص طور پر پودوں سے عرق نکال کر دشمن پر غلبہ پانے کی کوشش کرتا ہے۔ ارشا کباڑیا، جبار جمع کرنے والا اور باڈی بلڈر سعید کمال کا گنیز بک آف ورلڈ ریکارڈ میں اپنا نام لکھوانے کا جنون بھی ایک الگ معنویت رکھتا ہے۔

جنسی تعلقات، زنا، بربریت:

ناول میں ان تینوں موضوعات کو الگ الگ طریقے سے بیان کیا گیا ہے۔ بونے اور بے بی کٹار کے درمیان جنسی تعلقات کی الگ حیثیت ہے جبکہ سیٹھ صفدر سلطان کی فلم سٹار انیلا بلال کے ساتھ جنسی تعلقات کی خواہش کی الگ حیثیت ہے۔ جبکہ تھانے میں پولیس والوں کا لکی سرکس کی خواتین کا جنسی استحصال الگ کہانی بیان کرتا ہے۔ یوں ناول ان تمام موضوعات کا احاطہ کرتا ہے جن سے پاکستانی معاشرہ گزر رہا ہے۔ سیٹھ صفدر سلطان اور ڈائریکٹر سعید

کمال کا بلی جیسی عورت کے پاس جنسی سکون کے لیے جانا معاشرے کے ایک اور رخ کی کہانی بیان کرتا ہے۔اس طرح جنسی موضوعات کو ناول میں بیان کیا گیا ہے۔

> پندرہ سال پہلے اس کے بھائی اکرم نے جب اپنی بہن کو گاؤں کے ایک نوجوان سے ہم آغوش دیکھ کر دونوں کو غیرت کے لیے قتل کیا تو دونوں بھائی پکڑے گئے۔ [۱۲]

ناول حسن کی صورت حال خالی ۔ جگہیں ۔ پر۔ کرو میں سیاہ مزاح کے تقریباً تمام موضوعات کو ہی کہیں نہ کہیں بیان کیا گیا ہے۔ موت چاہے حسن کی ہو غیر متوقع، یا اکرم کی بہن اور اس کے ساتھی کے قتل کی، موت خالدہ جاوید کی ہو سیاسی مخالفین کی، یا بم دھماکے میں بالی، اور انیلا و سیفی کے مرنے کی۔ ہر صورت میں موت کو خوفناک بنا کر پیش کیا گیا ہے۔ اسی طرح گول میز پر بدترین تشدد، خالدہ جاوید کے ساتھ زیادتی اور اس کا خوفناک قتل، تھانے میں تھیٹر کی اداکاروں کے ساتھ شغل میلہ (زیادتی)، جبار اور ارشاد کا جمع کرنے کا جنون، غنچہ اور چنار گل کی ہم جنس پرستی۔ ان سب موضوعات کو ناول میں پیش کیا گیا ہے۔ مثال کے طور پر یہ اقتباس دیکھیے:

> یہ کنجر لوگ ہیں۔ ان کا تو کام ہی یہ ہے۔ بس عملہ ذرا شغل میلہ کر رہا ہے۔۔۔ یک دم اسے اپنی بات کے کسی مزاحیہ امکان کا احساس ہوتا ہے وہ ہنس پڑتا ہے۔ شغل میلہ۔۔۔۔۔ ہاہاہا۔۔۔ میلہ ہی تو ہے۔۔۔۔۔ شغل ادھر ہے۔۔۔ میلہ ادھر لگا ہے۔۔۔ ہاہاہا کیسا ہے؟۔۔۔۔ [۱۳]

ناول حسن کی صورت حال خالی ۔ جگہیں ۔ پر۔ کرو میں اس تکنیک کا استعمال بہت زیادہ کیا گیا ہے۔ تقریباً ہر طرح کے واقعات میں اس تکنیک کا کسی نہ کسی طرح استعمال ملتا ہے۔

۴۔حقسانہ (Faction):

حقسانہ ایک ایسی تکنیک ہے جس میں وسیع پیمانے پر حقائق اور افسانے کو خلط ملط کر دیا جاتا ہے، حقیقی تاریخی اعداد و شمار اور جعلی بات چیت کے ساتھ ساتھ بنے ہوئے اصل واقعات کو دکھایا جاتا ہے۔ مرزا اطہر بیگ نے اس ناول میں اس تکنیک کا استعمال متنوع جگہوں پر کیا ہے۔

جیسے ناول حسن کی صورت حال خالی ۔ جگہیں ۔ پر۔ کرو میں انتھونی گالا گر کے ناول *The Clash* کی بات کرتے ہوئے پولٹیکل سائنٹسٹ ہنٹنگٹن (Huntington) کے مقالے *The Clash of Civilization* کا حوالہ دیا گیا ہے۔ جو حقائق پر مبنی ہے۔ ہمنٹنگٹن نے یہ مقالہ ۱۹۹۳ء میں لکھا جس کا بنیادی موضوع اقوام کے درمیان سرد جنگ کے بعد ہونے والا تہذیبی تصادم ہے۔ ہنٹنگٹن کے نزدیک اب قوموں کے درمیان تنازعات کی وجہ نظریہ، سماج یا معاش سے زیادہ تہذیب ہے۔ اب اقوام کو نظریاتی بنیادوں کے

بجائے تہذیبی بنیادوں پرست الگ کیا جائے گا۔ نئے آنے والے عہد میں اقوام کے درمیان جنگیں تہذیب کی بنیاد پر ہوا کریں گی۔ [۱۴]

حقسانہ میں کسی حقیقی واقعے یا واقعات کے سلسلے یا حقیقی کردار سے منسوب افعال کو قلم بند کیا جاتا ہے۔ مرزا اطہر بیگ نے اس تکنیک کو استعمال کرتے ہوئے ناول کے متن میں جابجا حقیقی واقعات اور کرداروں کو بیان کیا ہے۔ جیسے کسی واقعے کے ذکر کے دوران مرزا اطہر بیگ نے ذہنی پسماندگی کا ذکر کرتے ہوئے برطانوی طبیب john Lagdon Haydon Down کا ذکر کیا ہے جو کہ حقیقت پر مبنی ہے۔ مثال کے طور پر برطانوی طبیب john Lagdon Haydon Down نے ذہنی پسماندگی کی ایک قسم دریافت کی جو بعد میں Down Syndrom کہلائی۔ [۱۵]

حقسانہ میں بیانیہ حقائق سے بہت قریب رہتا ہے اور اس پر اعلیٰ پائے کی صحافت کا گمان ہوتا ہے۔ یوں لگتا ہے جیسے مصنف نے اپنے فکشن میں حقائق کو ایسے بیان کیا ہے جیسے وہ متن کا ہی حصہ ہو اور فکشن ہو۔ جیسے ناول حسن کی صورت حال خالی ۔ جگہیں ۔ پر۔ کرو میں مرزا اطہر بیگ نے مسلمانوں کی زبوں حالی کو تو موضوع بنایا ہی ہے لیکن اس کے ساتھ ہی انھوں نے یورپی اقوام کی ترقی اور بطور خاص جاپان کی ترقی کو موضوع بنایا ہے۔ وہ لکھتے ہیں کہ:

> ہیروشیما اور ناگا ساکی کے اختتام کے بعد جاپان نے اپنی خرد افروزی اور نفاست پسندی کا رخ مائیکر و الیکٹرانکس کی طرف موڑ دیا تھا اور جلد ہی کم از کم اس ٹیکنالوجی کے میدان میں دنیا پر غلبہ حاصل کر لیا تھا اور اس کی مشہور کمپنیوں کی بیک وقت با کفایت اور معیاری مصنوعات پوری دنیا پر چھا گئیں۔ [۱۶]

اسی طرح ۱۹۶۶ء میں بننے والی امریکی فلم Fantastic Voyage بھی ایک حقیقی فلم ہے جس کا تذکرہ ناول میں کیا گیا ہے۔ Richard Fleischer کی بنائی ہوئی یہ سائنس فکشن فلم ہے جس میں بنیادی موضوع انسان کی حیرت انگیز ترقی ہے۔ فلم میں انسانی دماغ کے اندر پہنچ کر ایک انتہائی نازک آپریشن کرنے کے لیے ایک آبدوز کو ڈاکٹروں اور نرسوں سمیت اس قدر مختصر کر دیا جاتا ہے کہ وہ ایک انجکشن میں سما جاتا ہے۔ یوں اس کے ذریعے ایک خفیہ مشن کی تکمیل کی جاتی ہے۔ [۱۷]

حقسانہ میں افسانہ کی کہانیوں کی تکنیک کا استعمال کرتے ہوئے اصل حقائق قاری تک پہنچائے جاتے ہیں۔ تاکہ وہ متن میں پوشیدہ حقائق سے آگاہ ہو سکے۔ جیسے مرزا اطہر بیگ نے ناول حسن کی صورت حال

خالی - جگہیں -پر- کرو میں مسلمانوں کی زبوں حالی کو بیان کرنے کے لیے پروفیسر صفدر سلطان کے ذریعے پورا مقالہ پیش کر دیا ہے۔ جس کا بنیادی موضوع ہی مسلمانوں کی اپنی تہذیب اور علم سے دوری ہے۔ اس کے علاوہ اس مقالے کا مقصد مسلمانوں میں خرد افروزی کو اجاگر کرنا ہے۔ دراصل مرزا اطہر بیگ نے اس مقالے میں جو حقائق پیش کیے ہیں وہ سب اصل میں Fact ہیں۔ مرزا اطہر بیگ کا یہ جملہ دیکھیے:

> در حقیقت ہمارے تہذیبی زوال کا سب سے بڑا سبب یہی ہے کہ ہم نے خرد افروزی کے دو مسلمات یعنی عقلیت (Rationalism) اور تجربیت (Empiricism) کو کبھی دل سے تسلیم نہیں کیا۔[۱۸]

حقسانہ کی تکنیک ایک طے شدہ اور لچکدار سٹائل ہے جس کو ایک ہی بیانیہ کے طریقہ کار پر لکھا جاتا ہے ۔اور اس میں حقائق کو فکشن کے اندر ہی بیان کر دیا جاتا ہے۔ جیسے ناول حسن کی صورت حال خالی - جگہیں - پر- کرو میں PC یعنی پرسنل کمپیوٹر کی ایجاد کا ذکر ہے جو تحریر کے لیے انتہائی مفید ایجاد ہے۔ اس کا تمام ذکر ناول میں موجود ہے۔ اس کی ہارڈ ڈسک اور ڈیٹا محفوظ کرنے کے طریقوں کے بارے میں بھی بتایا گیا ہے۔ اس کے علاوہ کچھ دواؤں اور پاکستانی ثقافت حتیٰ کہ سرکس میں پیش کیے جانے والے شو بھی حقسانہ کی عمدہ مثالیں ہیں۔

حقسانہ کی تکنیک اکثر تاریخ یا جغرافیہ کے ماہرین نے حقیقی دنیا کے واقعات کو پیش کرنے کے لیے استعمال کی ہے۔ جیسے ناول حسن کی صورت حال خالی - جگہیں - پر- کرو میں مرزا اطہر بیگ لکھتے ہیں کہ نشاۃ ثانیہ کے بعد مغربی تہذیب کے بتدریج اقوام عالم پر غالب آنے کی بنیادی وجہ خرد افروزی (Enlightment) تھی جو سائنسی علوم کی اساس ہے۔

حقسانہ کی تکنیک میں نہ صرف حقیقی واقعات بیان کیے جاتے ہیں بلکہ حقیقی شخصیات کا تذکرہ بھی فکشن میں ایسے کیا جاتا ہے کہ قاری کو محسوس نہیں ہوتا کہ وہ فکشن پڑھ رہا ہے یا اصل واقعات۔

> سعید تم وہ Chapter غور سے پڑھنا جو میں نے اخوان الصفا پر لکھا۔۔۔۔۔ معبد الجہانی، غیلان دمشقی، شار شانی، جوادیالاوی، ابن الہیثم، جابر بن حیان، نظریہ اضافیت، ڈارون۔۔۔۔۔۔۔[۱۹]

حقسانہ کی تکنیک میں متن میں پیش کردہ اشاروں کی مدد سے متن کی اصل تک پہنچا جا سکتا ہے اور یہ دیکھا جا سکتا ہے کہ کہاں یہ افسانہ یا ناول اصل واقعات کی ترسیل کر رہا ہے۔ جیسے یہ مثال دیکھیے:

> لیکن پھر بھی جب معاملہ الجھ گیا تو انھوں نے خرد افروزی کے ثمر عظیم یعنی سائنسی منہاج کو

بروئے کار لاتے ہوئے حالیہ برسوں میں سامنے آنے والی DNA ٹیسٹنگ کی جدید ترین سائنسی تکنیک کے ذریعے حلال اور حرام میں ناقابل تردید امتیاز قائم کر دیا۔[۲۰]

اس کے علاوہ ناول حسن کی صورت حال خالی جگہیں پر کرو میں سیلوے ڈارڈالی (Salvadordali) کی شہرہ آفاق پینٹنگ "بیداری سے ایک سیکنڈ پہلے شہد کی مکھی کی انار کے گرد اڑان کی وجہ پیدا ہونے والا خواب" کی پوری تفصیل بیان کی گئی ہے اور تصویر کی وضاحت میں لکھا ہے کہ پر سکون سمندر سے آگے کو پھیلی ہوئی شفاف ہموار تختے اور کسی براعظم کے نقشے جیسی چٹان ہے۔ چٹان سے ذرا اوپر ہوا میں معلق ایک برہنہ عورت محو خواب ہے۔ بائیں طرف سمندر کے افق کے ساتھ ایک انار سے باہر کو نکلی مچھلی کے منہ سے باہر چھلانگ لگاتا شیر ایک دوسرے شیر کے ساتھ عورت کی طرف جھپٹتا ہے۔ دوسرے شیر سے آگے عورت کے قریب ایک بندوق کی سنگین ہے جو عورت کے بازو کو چھیدنے والی ہے۔ دائیں طرف اوپر آسمان کی بلندی میں ایک ہاتھی جس کی لمبی فلیمنگو کی پتلی ٹانگوں جیسی ٹانگیں نیچے شیروں اور عورت کی طرف آ رہی ہیں۔[۲۱]

نہ صرف سیلوے ڈارڈالی کا ذکر ہے بلکہ اس کے حوالے سے اس کی بیوی گالاڈالی کا بھی ذکر تفصیل کے ساتھ موجود ہے۔ مرزا اطہر بیگ اس کے بارے میں لکھتے ہیں کہ:

> اس روسی عورت نے سرئیلسٹ موومنٹ کے کئی بڑوں کا خوب دماغ خراب کیا۔۔۔۔ دوسرے کئی سرئیلسٹس کے ساتھ بھی ہر طرح کا تعلق تھا۔ حتیٰ کہ سرئیلزم کے والد صاحب۔ اندرے بریتاں سے بھی۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔ ستر سال کی ہوئی۔ تو ایک راک سٹار کو لاکھوں ڈالر کے تحائف دے کر قربت حاصل کی۔ دلچسپ خاتون تھی۔۔۔۔[۲۲]

یہ تمام واقعات ویسے تو ناول میں حالات کی مناسبت سے پیش کیے گئے ہیں۔ لیکن یہ سب اصل دنیا کے وہ حقائق ہیں جنھیں یہاں پیش کیا گیا ہے۔ اس کے علاوہ ایک حقیقی بیانیہ جو ناول حسن کی صورت حال خالی جگہیں پر کرو میں پیش کیا گیا ہے وہ "عظیم نجات دہندہ" کی اصطلاح ہے جو ضیاء الحق کے لیے استعمال کی گئی ہے۔

۵۔ قاری کی شراکت (Participation):

بہت سے مابعد جدید مصنفین نے اپنے فکشن میں زیادہ تر ممکنہ طور پر قاری کو شامل کرنے کی کوشش کی ہے۔ ناول حسن کی صورت حال خالی جگہیں پر کرو میں مرزا اطہر بیگ نے اس تکنیک کا استعمال پہلے صفحے سے لے کر آخر تک استعمال کیا ہے۔ ناول کے ابتدائی پیرائے میں لکھتے ہیں کہ

اس بے ہنگم خود ساختہ ترکیب کا الزام اپنے سر لیتے ہوئے اگر ہم یہ معلوم کرنا چاہیں کہ حسن کو اچٹتی منظر بینی کی عادت کب، کیوں اور کیسے پڑی؟ تو اس کے لیے ہمیں کچھ دیر اس کے ساتھ چلنا ہو گا۔ [۲۳]

مرزا اطہر بیگ قاری کو ناول حسن کی صورت حال خالی۔ جگہیں۔ پر۔ کرو میں ساتھ ساتھ لے کر چلتے ہیں۔

مطالعہ اختیاری: پیچیدہ فکری مباحث سے نالاں قاری اس باب کو نظر انداز کر سکتے ہیں۔ [۲۴]

ایک متن میں قاری کو شریک کرنے کے مختلف طریقے ہیں۔ کبھی قاری کو کہا جاتا ہے کہ وہ اس کردار کے ساتھ سفر کرے اور اسے محسوس کرے۔ مرزا اطہر بیگ نے اس طریقے کو اپنے ناول میں بہت استعمال کیا ہے۔ جیسے یہ مثالیں دیکھیے۔

حسن رضا ظہیر کے ساتھ ساتھ دیکھتے ہوئے ایسے اٹکاؤ کے لمحات کی درجنوں مثالیں ہمارے سامنے آتی ہیں۔ [۲۵]

ہم حسن کے ساتھ ہی چلتے رہیں گے لیکن ہم سمجھتے ہیں کہ "دنیا میں براہ راست مداخلت" نہ کرنے کی صورت حال وضاحت طلب ہے۔ [۲۶]

اس تکنیک میں بعض اوقات متن میں کہا جاتا ہے کہ پڑھنے والا ان سوالات کا جواب سوچے اور دیکھے کہ اگر وہ مصنف کی جگہ ہوتا تو وہ کیا کرتا۔ مرزا اطہر بیگ نے اس طریقے کا استعمال کرتے ہوئے بار بار قاری سے کئی سوال کیے ہیں۔ نہ صرف سوال کیے ہیں بلکہ متن میں قاری کی شرکت یقینی بنانے کے لیے قاری کو کئی ممکنہ امکانات بھی فراہم کیے ہیں۔

فرض کریں آپ حسن کے ساتھ ایک معمول کی صبح کمپنی کی وین میں سوار ہوتے ہیں۔ [۲۷]

کیا آپ اس خلا کے اٹکاؤ کو دور کرنے کے لیے پولیس پک اپ کا پیچھا کریں گے؟ [۲۸]

شام واپسی پر گاؤں کی اطراف میں دو مختلف جگہوں پر دو جنازے نظر آتے ہیں۔ لڑکا اور لڑکی پھر کبھی نظر نہیں آتے۔ جنازے کن کے تھے؟

حسن رضا ظہیر کا یہ صدمہ کیا تھا؟ جسمانی، ذہنی، جذباتی یا بصری۔۔۔۔؟

آخر حسن اگر کسی دوسرے کو اپنے اس صدمے کے بارے میں بتاتا تو کیا بتاتا۔؟ [۲۹]

> وہ شخص محض بے ہوش ہوا ہے؟ یا مر چکا ہے؟ وہ کون ہے؟ یعنی اس کا نام کیا ہے؟[۳۰]

> کیا حیرانیہ "۔۔۔۔۔ کہانیہ قبل از کہانیہ ہے؟ یا کہانیہ مابعد از کہانیہ ہے؟[۳۱]

اس تکنیک میں کہیں قاری سے رائے مانگی جاتی ہے اور کہیں اس کو کہا جاتا ہے کہ وہ متن کے اختتام کا فیصلہ کرے۔ یوں کسی نہ کسی بہانے قاری کو متن میں شریک رکھا جاتا ہے۔

> لیکن ہم اپنی اس رائے کی صحت پر بالکل اصرار نہیں کریں گے۔ بس اسے ظاہر کر دیا گیا ہے۔[۳۲]

> فرض کریں آپ کہیں جا رہے ہیں۔ ضروری نہیں گاڑی میں۔ پیدل، سائیکل پر، کچھ بھی ہو سکتا ہے۔[۳۳]

> اہمیت اس بات کی ہے کہ ہم حسن کے ساتھ چلتے ہیں اور آخری بار چلتے ہیں۔[۳۴]

یوں ایک مصنف قاری کو اپنے افسانوی ادب کی تحسین کے لیے بھی اپنے متن میں شامل کر لیتا ہے۔ مرزا اطہر بیگ نے فکشن کی اس تکنیک کو ناول حسن کی صورت حال خالی ۔ جگہیں ۔ پر ۔ کرو میں بے دریغ استعمال کیا ہے اور ہر ممکنہ طریقے سے اپنے قاری کو متن میں شریک رکھا ہے۔

۶۔ مہا فکشن (Metafiction):

مہا فکشن ادب کی ایک ایسی ہیئت یا تکنیک ہے جو قاری کو اس بات پر مسلسل زور دیتی ہے کہ وہ یہ ذہن میں رکھے کہ وہ افسانوی ادب پڑھ رہا ہے۔ مرزا اطہر بیگ نے اپنے ناول حسن کی صورت حال خالی ۔ جگہیں ۔ پر ۔ کرو میں اس تکنیک کا کئی جگہ استعمال کیا ہے۔ مثلاً

> ہم سمجھتے ہیں کہ حسن رضا ظہیر کی کہانی یہاں ختم ہو جاتی ہے۔ لیکن بعض کہانیاں ختم ہونے کے باوجود جاری رہتی ہیں اور بعض جاری رہنے کے باوجود ختم ہو جاتی ہیں۔ ہم اس کہانی کو جاری رکھنے کی کوشش کر سکتے ہیں۔[۳۵]

مہا فکشن کی تکنیک قاری کو فکشن کی ہیئت سے متعارف کرواتی ہے۔ مرزا اطہر بیگ نے بھی اپنے ناول میں فکشن کے بارے میں بار بار قاری کو مطلع کیا ہے۔

> حسن کی کہانی اگر جاری ہے تو یہ ختم بھی ہو سکتی ہے۔[۳۶]

حیرت کی ادارت "کا مسودہ" حیرانیہ تحریر قبل از تحریر کا مسودہ ہے جو صرف حسن کے حسی، ہیجانی اور وقوفی نظام میں کیمیاوی تبدیلیوں کی شکل میں رقم ہوتا ہے۔ چنانچہ ہمارے منصب کا تقاضا یہ ہے کہ ہم حسن کے اعصابی نظام میں رونما ہونے والے بائیو کیمیکل اعمال کو کسی نہ کسی طرح (ہم "کسی نہ کسی طرح" پر اصرار کریں گے) لفظی اور بیانیہ واقعات کی ترتیب دینے کی کوشش کریں۔[۳۷]

میٹا فکشن نہ صرف ہیئت کو ظاہر کرتا ہے بلکہ بعض اوقات فکشن کی تکنیک کا ذکر بھی متن کے اندر موجود ہوتا ہے۔ جیسے ناول حسن کی صورت حال خالی جگہیں پر کرو میں کئی جگہوں پر تکنیک کا اظہار بھی کیا گیا ہے۔ جس کے ذریعے اس فکشن کو تخلیق کیا گیا ہے۔ مثال کے طور پر ناول کا یہ اقتباس دیکھیے۔

جز کو کل پر پھیلنے سے روکنے کے لیے ہم جز کی ایک اظہاراتی تکنیک استعمال کریں گے لیکن ترامیم اور اضافوں کے ساتھ۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔ساتھ ساتھ اس مقصد کے لیے وہ معلومہ تکنیک زیادہ استعمال کریں جسے فلمی گرائمر کے ماہرین مونتاژ کہتے ہیں اور جس کے ذریعے انتہائی مختصر وقت میں ناظر کو طویل سلسلہ واقعات کے زمانی و مکانی پہلوؤں اور کرداروں سے متعلق اہم معلومات فراہم کر دی جاتی ہیں۔[۳۸]

میٹا فکشن کی تکنیک مسلسل براہ راست یا بالواسطہ طور پر اپنی حیثیت ، کہانی کا اظہار ، زبان اور دوسرے آلات کی مدد سے قاری پر یہ زور دیتی ہے کہ وہ جان لے کہ وہ ایک افسانوی تحریر پڑھ رہا ہے۔
سمجھا جا سکتا ہے کہ "اچٹتے خوف کی داستان" نامی تحریر کے آخر میں مرکزی کردار "حسن رضا ظہیر" کی زندگی بھی اپنے اختتام کو پہنچتی ہے۔ آخری منظر نامہ واضح طور پر اس کی موت کی طرف اشارہ کرتا نظر آتا ہے۔ اگرچہ مصنف بوجوہ اس بارے میں کوئی آخری فیصلہ دینے سے بھی گریز کرتا ہے۔[۳۹]

"حسن کی صورت حال" کو سمجھنے کے لیے بنیادی مقصد کے حصول کے لیے ہم "حیرانیوں" کے جن مسودوں کو تلاش یا دریافت کرنے میں کامیاب ہوں گے محال ہے کہ وہ ادبی زمرہ بندی کے معلومہ قوانین کے مطابق افسانہ کہانی ناول ڈرامہ داستان یعنی فکشن کی کوئی بھی مستند شکل اختیار کر سکیں۔[۴۰]

یہ تکنیک عام طور پر ایسے متون کے بارے میں ہے جو اپنے بارے میں خود آگاہ کرتے ہیں۔ لیکن ہم سمجھتے ہیں کہ "حسن کی صورت حال" کو سمجھنے کے لیے اچٹتے خوف کی داستان کے انجام کی یہ تعبیر ناقص ہے۔[۴۱]

"حسن کی صورت حال" در حقیقت حسن رضا ظہیر نامی شخص کی زندگی سے پہلے بھی جاری تھی
اور اس کی موت کے بعد بھی جاری رہے گی۔[۴۲]

سمجھا جا سکتا ہے کہ گویا ہم حسن کے بھوت مصنف ہیں۔ اصل صورت حال یہ ہے کہ ہمیں نہ صرف حسن کا بھوت مصنف بلکہ حسن کا بھوت بھی سمجھا جا سکتا ہے۔ اس طرح ہمارے مدیر کے مداخلتی اختیارات تو برقرار رہیں گے ہی۔ لیکن ساتھ ہی ایک عالم کل قادر کل مصنف کے لامحدود امکانات بھی ہم پر کھل جائیں گے اور جو کچھ ہم جان لیں گے حسن جان نہیں سکتا۔[۴۳]

اس تکنیک کے ذریعے بعض مابعد جدید مصنفین نے کہانی کے اندر کہانی بیان کی ہے اور بعض نے کہانیوں کے اندر رسم ورواج اور ثقافت کو بیان کر کے کہانی کو پیش کیا ہے۔ جیسے ناول حســـن کی صـــور ت حال خالی - جگہیں - پر- کرو میں حسن کی کہانی کے ساتھ ساتھ کباڑ کمپلیکس اور فلم بننے کی پوری کہانیاں موجود ہیں۔ اس کے ساتھ سرکس اور میلہ بھاگاں والا کے ذکر میں کئی لوک کہانیاں اور اساطیر بھی بیان کی گئی ہیں۔

اس تکنیک کے ذریعے متن میں شامل کیے جانے والے حوالہ جات بھی متن سے آگاہ کرتے ہیں۔ مثلاً ناول حسن کی صور ت حال خالی - جگہیں - پر- کرو میں بہت سی جگہوں پر مرزا اطہر بیگ نے اپنے متن سے قاری کو اپنے فکشن کے بارے میں آگاہ کیا ہے۔

ہم ایک صورت حال بیان کر رہے ہیں افسانہ نویسی نہیں کر رہے کوئی کہانی نہیں سنا رہے۔[۴۴]

کیا یہ سکرین پلے عالمی فلمی میلے میں شامل ہونے والی کسی فلم کی شکل اختیار کر سکے گا یا نہیں؟ ہم کچھ کہہ نہیں سکتے۔ لیکن پہلے ہم اپنے احتمالی سکرین پلے کو دیکھتے ہیں یعنی اسکرین پلے جو لکھا جا سکتا ہے۔[۴۵]

صورت حال یہ ہے کہ حسن کے سفر میں ہر "حیرانیہ" ایک منزل، مقام حیرت یا حیرت کے پڑاؤ کی حیثیت رکھتا ہے۔ لیکن ان کی ترتیب "حسن رضا ظہیر" نامی شخص کی زندگی کی واقعاتی ترتیب کے تابع نہیں ہے۔[۴۶]

مابعد جدید مصنفین اس تکنیک کے ذریعے متن میں مسلسل مستقل کرداروں کے فنکشنل ہونے اور حادثات کے بارے میں سوال کرتا رہتا ہے۔ مرزا اطہر بیگ نے بھی یہی کہا ہے:

حسن کے "حیرانیوں" کی یہ سب کیفیات حیرت انگیز طور پر کہانیوں سے مشابہت رکھتی ہیں لیکن یہ سمجھنا مشکل نہیں کہ بہر حال یہ کہانیاں نہیں ہیں۔[۴۷]

یہاں ایک بار پھر یہ استفسار کیا جاسکتا ہے کہ آخر ہماری اس بظاہر انتہائی مشکوک ادارت کے رہنما اصول کیا ہوں گے ؟ کیا ہم سچائی کا بول بالا چاہتے ہیں ؟ اعلیٰ انسانی اقدار کی سربلندی کے داعی ہیں ؟ کیا ہم جمالیاتی تقاضوں کو فوقیت دیں گے ؟ اور یہ کہ کہیں ہم کسی خفیہ سیاسی ایجنڈے یا ایجنسی کے لیے تو کام نہیں کر رہے ؟[۴۸]

مہا فکشن کے ذریعے جنگ کی کہانیوں کو حقیقی کہانیوں کے بجائے افسانوی کہانیاں بنا کر پیش کی گئی ہیں۔ جیسے ناول میں "عظیم نجات دہندہ" سے نجات کی خوشی میں پورا ماحول بنا کر پیش کیا گیا ہے۔ اصل واقعہ بیان نہیں کیا گیا بلکہ منظر کشی کے ذریعے واقعے کی معنویت کو اجاگر کیا گیا ہے۔

۷۔ تاریخی بیانیہ (Historiographic Metafiction):

یہ اصطلاح ان افسانوی متون کے لیے استعمال کی جاتی ہے جس میں مہا فکشن کے ساتھ تاریخی بیانیہ بھی شامل ہو جاتا ہے۔ ایسے متون اپنے اندر بہت سے تاریخی حوالے بھی رکھتے ہیں۔ اس تکنیک کے ذریعے تاریخ کو فکشن میں ایسے داخل کیا جاتا ہے جسے پڑھنے والا تاریخی حقائق کو جاننے کی کوشش کرتا ہے۔ جیسے ناول حسن کی صورت حال خالی ۔ جگہیں ۔ پر۔ کرو میں اس تکنیک کا استعمال کرتے ہوئے مرزا اطہر بیگ نے بہت جگہ تاریخی واقعات کو پیش کیا ہے۔ مثلاً

> سرئیلزم بنیادی طور پر ایک کلچرل موومنٹ تھی اس کا بانی آندرے بریتاں تھا۔ اس موومنٹ کی جڑیں پہلی جنگ عظیم کے بعد ڈویلپ ہونے والی Dadaism اور فرائیڈ کے سائیکوانیلیسز میں تھیں۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔ ۱۹۲۰ء کے بعد یہ موومنٹ پوری دنیا میں پھیل گئی۔[۴۹]

مابعد جدید مصنفین اکثر اس تکنیک کا استعمال کرتے ہوئے اصل تاریخی کرداروں اور واقعات کو بھی فکشن بنا کر پیش کر دیتے ہیں۔ جیسے ناول حسن کی صورت حال خالی ۔ جگہیں ۔ پر۔ کرو میں مرزا اطہر بیگ نے کیا۔

سلوے ڈار ڈالی فرماتے ہیں:

> مجھ میں اور ایک پاگل میں بس اتنا فرق ہے کہ میں پاگل نہیں ہوں۔[۵۰]

یہ ایک حقیقی کردار ہے جس کا ذکر مرزا اطہر بیگ نے یہاں کیا ہے۔سلوے ڈار ڈالی (SalvadorDalí)۱۹۰۴ء۔۱۹۸۹ءایک ہسپانوی مصور تھاجو اپنے عہد کا سب سے بڑا سرئیلسٹ مصور تھا۔[۵۱]

مرزااطہر بیگ نے ناول میں سرئیلسٹ تحریک کا ذکر کرتے ہوئے سلوے ڈار ڈالی اور اس کی بیوی گالا ڈالی دونوں کا ذکر کیا ہے۔اس کے علاوہ ناول میں لیونا کاپلان کے نانا کی کہانی "موت کی چہل قدمی" میں سٹالن کے عہد کا پورا تذکرہ موجود ہے۔

میرے نانا روسی تھے۔۔۔۔سٹالن کے دور میں۔۔۔۔تم جانتے ہو سٹالن کا دور کیا تھا۔[۵۲]

جوزف سٹالن(۱۸۷۹ء۔ ۱۹۵۳ء) ۱۹۲۰ء کی دہائی سے لے کر ۱۹۵۳ء تک سوویت یونین کا رہنما تھا۔جوزف ایک مطلق العنان آمر تھا جس نے ۱۹۳۰ء میں روس میں حکومت حاصل کی انقلاب روس میں سٹالن کا اہم کردار رہاہے۔ناول حسن کی صورت حال خالی - جگہیں - پر- کرو میں دراصل لیونا کاپلان کے نانا ڈیمیڑی سیمر نوف کی کہانی ان ہزاروں کہانیوں میں سے ایک ہے جو سٹالن کے عہد میں پیش آئیں۔سٹالن نے اپنے آمریت کے عہد میں لاکھوں لوگوں کا بے گناہ قتل عام کیا تھا۔

اسی طرح ڈیازی پام کے موجد ڈاکٹر لیوسٹرن باخ ایک حقیقی کردار ہے جس کو ناول میں بیان کیا گیا ہے۔ ڈاکٹر لیوسٹرن باخ کی دوا بنانے کی پوری تاریخ ناول کے اندر بیان کی گئی ہے۔ڈاکٹر سٹرن باخ ایک پولش یہودی کیمیا دان تھا جو ۱۹۰۸ء میں آسٹریا میں پیدا ہوا۔ آرگینک کیمسٹری میں اعلیٰ تحقیقی تعلیم حاصل کرنے کے بعد وہ سوئزر لینڈ کی مشہور دواساز کمپنی ہافمین لا۔ روش سے منسلک ہو گیا۔یورپ میں نازیوں کے بڑھتے ہوئے غلبے کو دیکھتے ہوئے کمپنی نے ۱۹۴۱ء میں ڈاکٹر سٹرن باخ کو اپنے دوسرے یہودی سائنس دانوں سمیت نیو جرسی امریکہ میں اپنی شاخ میں بھجوادیا۔ جہاں اس نے ڈایازی پام کی دوا ایجاد کی۔ جلد ہی یہ دوا دنیا کی سب سے مقبول عام ادویات میں شامل ہو گئی اور کمپنی نے اس دوا سے اربوں ڈالر کمائے۔[۵۳]

اس کے علاوہ ناول حسن کی صورت حال خالی - جگہیں - پر- کرو میں بابا بلیک شیپ کی بھی پوری تاریخ بیان کی گئی ہے۔

نظم "بابا بلیک شیپ" انگلش نرسری رائیم ہے جو ۱۷۶۱ء سے گائی جارہی ہے۔اس کے نفس مضمون کا تعلق، ایک نظریے کے مطابق ۱۲۷۵ء میں بادشاہ ایڈورڈ کے دور میں انگلستان میں اون پر لگائے جانے والے ٹیکس سے ہے جو پندرھویں صدی تک بر قرار رہا۔ اون کی صنعت انیسویں صدی تک ملک کی معیشت کے لیے کلیدی

حیثیت کی حامل رہی۔ اسی لیے بابا بلیک شیپ میں اس پس منظر کو فخر یہ انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ کچھ محققین نے اس رائیم کو غلاموں کی تجارت اور نسل پرستی جیسے معاملات سے بھی منسوب کیا ہے لیکن ان کے موقف کو بالعموم قابل قبول نہیں سمجھا جاتا۔"[۵۴]

یوں ناول حسن کی صورت حال خالی - جگہیں - پر۔ کرو میں تاریخی بیانیے کی تکنیک کا استعمال کرتے ہوئے مرزا اطہر بیگ نے بہت سے تاریخی واقعات بیان کیے ہیں۔ انھی واقعات میں عظیم نجات دہندہ سے نجات کا واقعہ بھی شامل ہے۔

۸۔ فنی مخلوطہ (Pastiche):

فنی مخلوطہ فکشن کی ایسی تکنیک ہے جس میں ایک فکشن کے اندر کئی دوسری اصناف کو بھی لایا جاتا ہے۔ ناول حسن کی صورت حال خالی - جگہیں - پر۔ کرو میں بہت جگہوں پر اس تکنیک کا استعمال کیا گیا ہے۔ مثلاً صفحہ ۴۶ پر انتھونی گالاگر کی فلم The clash کے بننے کا اور اس فلم کی پوری کہانی نیز اس فلم کی بنیاد بننے والے مقالے کو بھی موضوع بنایا گیا ہے۔ ہنٹنگٹن کا یہ مقالہ *The Clash Of Civilization* اور اس کی تفصیل ناول کے اندر موجود ہے۔ اس طرح ناول کی کہانی میں پروفیسر صفدر سلطان کے "خرد افروزی" پر لکھے جانے والے مقالے کی تفصیل ناول کی کہانی میں ایک الگ صنف کے طور پر موجود ہے۔ اس طرح ناول میں مقالے کی تکنیک کو پیش کیا گیا ہے۔

ناول حسن کی صورت حال خالی - جگہیں - پر۔ کرو میں اس تکنیک کا استعمال کرتے ہوئے کئی متنوع اصناف متن میں پیش کی ہیں۔ جیسے ڈیازی پام کے بننے کی پوری کہانی ناول میں بیان کی گئی ہے۔ ڈیازی پام کا مصنف لیوسٹرن باخ ہے۔ جس نے زمانہ طالب علمی میں اس دوا کا فارمولہ بنایا تھا اور جب وہ باقاعدہ اس میدان میں آیا تو اس نے اس دوا کی ایجاد کا سہرا اپنے سر سجالیتا ہے۔

ناول میں سرکس کا پورا تناظر فنی مخلوطہ کی عمدہ مثال ہے۔ سرکس میں مختلف گانے اور شو پیش کیے جاتے ہیں جیسے سرکس کے آئیٹم "میں ہوں البیلا ٹانگے والا" میں گانا بیٹھو میاں جی بیٹھو لالہ میں ہوں البیلا ٹانگے والا۔[۵۵]

اور فیروز گویے کا سرکس کے گیٹ پر کھڑے ہو کر گانا گانا "لارالپہ لارالپہ لائی رکھدا۔ اڈی ٹپہ اڈی ٹپہ لائی رکھدا" ناول میں ایک الگ صنف کا تعارف ہے۔ اسی طرح سیفی کی نظم ہے جسے وہ اپنے سکرین پلے میں فٹ کرنا چاہتا ہے۔ نظم کا عنوان ہے۔

بند کرو۔۔
بند کرو۔ بند کرو۔ سب بند کرو۔
بند کرو۔
روکو۔ روکو۔ روکو۔
سب روک دو۔
بند کرو۔
مارو۔ مارو۔ مارو۔
سب مار دو مار دو۔
بند کرو۔[۵۶]

فنی مخلوطہ کی عمدہ مثال ہے۔ اس کے علاوہ بھی سیفی ہیو گوبال کی طرز پر اپنی نظم تخلیق کرتا ہے۔

نظم کا عنوان ہے۔ ڈا۔۔ ڈا۔۔ ڈا۔۔ ٹھاہ۔۔ ٹھاہ۔۔ ٹھاہ۔۔

گرباشی کلورا
منگرا پرامابراہو
ہوہومالایاراہو
ہش ہش ہش ٹھگرا
سدا کرا کھبر انیشام آمبا
آرباشامبا گکرو مگولاڈش
ڈش۔ ڈش۔ ڈش۔
سید گاپگرامنوماشمبل[۵۷]

سرکس میں ہیر رانجھا، سوہنی مہینوال، لیلیٰ مجنوں کی کہانیاں بھی پیش کی جاتی ہیں۔ ناول میں فلم بنانے کے کئی تجربات بھی بیان کیے گئے ہیں۔ جیسے یہ مثال دیکھیے۔

قدیم یونان۔۔۔۔ قتل کیا ہے۔۔۔Yes ظالم۔ انھوں نے بدمعاش رومن بادشاہ کلاڈئیس قتل کیا ہے۔۔۔ نیا بادشاہ آ گیا ہے۔۔۔ روم آزاد ہو گیا ہے۔۔۔ گلیاں۔۔۔Mob خوشیاں منا رہا ہے ۔۔۔۔ شراب پی جا رہی ہے۔۔۔۔ لوگ ایک دوسرے پر شراب انڈیل رہے ہیں۔[۵۸]

ناول حسن کی صورت حال خالی - جگہیں - پر۔ کرو میں فنی مخلوطہ کی تکنیک استعمال کرتے ہوئے ایک ٹیبلو پیش کیا جاتا ہے جس میں جان بچوں کے ساتھ مل کر بابا بلیک شیپ پر اداکاری کرتا ہے۔ جان اور بچے نرسری رائیم گا رہے ہیں۔ چند بچے کالی بھیڑ کا لباس پہنے ہوئے ہیں۔ ایک بچہ اون کے تین تھیلے نیچے رکھتا ہے۔ یوں ٹیبلو چلتا رہتا ہے۔

فنی مخلوطہ کی تکنیک میں متن کے اندر کہیں افسانہ اور کہیں نظم کو پیش کیا جاتا ہے اور کہیں لگتا ہے کہ یہ فن پارہ کسی بیانیے کا اظہار ہے۔ جیسے ناول میں نہ صرف نظم "بابا بلیک شیپ" کو انگریزی میں پیش کیا گیا ہے بلکہ اردو میں اس کا ترجمہ بھی کیا گیا ہے نیز اس نظم کی پوری تاریخ بیان کی گئی ہے۔ اور اس نظم پر ایک ٹیبلو بھی ناول کے اندر پیش کیا گیا ہے۔

با۔ باکالی بھیڑ
کیا تیرے پاس کچھ اون ہے
جی جناب۔۔ جی جناب
تین تھیلے بھرے پڑے ہیں
ایک مالک کے لیے ایک مالکن کے لیے
اور ایک اس چھوٹے لڑکے کے لیے
جو آگے کہیں گلی میں رہتا ہے۔[۵۹]

فنی مخلوطہ مختلف اصناف کو جوڑ کر ایک مختلف صنف بنانے اور مابعد جدید حالات و واقعات میں مختلف چیزوں پر تبصرہ کرنے کو بھی کہتے ہیں۔ جیسے سیفی کی یہ نظم مابعد جدید حالات کو ظاہر کر رہی ہے۔

وقت کو پھانسی دو
اس سے پہلے کہ
وقت تمھیں پھانسی دے دے
وقت کو پھانسی دو گے تو
ہر ایک پھانسی تمھاری اپنی
لطف و آرام کی پھانسی ہو گی
گہرے سکون میں بہت شانت
وہ تم سب کی پھانسی ہو گی

مزے مزے کی وہ سب کی
ہم سب کی پھانسی ہو گی۔۔۔۔[۶۰]

اس کے علاوہ میلہ بھاگاں والا میں پیش کی جانے والی لوک کہانیاں بھی فنی مخلوطہ کی تکنیک کی عمدہ مثال ہیں۔ ان کہانیوں میں کبھی رانجھا جوگی بن کر ہیر کے دروازے پر جاتا ہے۔ کبھی سسی صحرا میں بھٹک رہی ہے۔ کبھی سوہنی کا کچا گھڑا پانی میں ٹوٹ پھوٹ جاتا ہے وغیرہ وغیرہ۔

اس تکنیک میں اکثر مصنف سائنسی فکشن بیان کرتے ہوئے اساطیری داستان لے آتے ہیں۔ بالکل ایسے ہی مرزا اطہر بیگ نے سورج مکھی کی کہانی بیان کرتے ہوئے اس تکنیک کو استعمال کیا ہے۔ سورج مکھی کی کہانی میں پہلے سورج مکھی کے پھولوں کی سورج کی جانب منہ کرنے کی سائنسی توجیہہ پیش کی گئی ہے اور پھر سورج مکھی کی ساطیری کہانی۔ سائنسی وجہ یہ ہے کہ سورج مکھی کے پھولوں میں Auxin نامی بڑھوتری کے ہارمون ہوتے ہیں۔ جب سورج مکھی کے پودے کا تنا سورج کی سیدھی روشنی حاصل کرتا ہے تو دوسری طرف سایہ دار حصے میں Auxin کی مقدار بڑھ جاتی ہے اس سے سورج مکھی کے بڑھنے میں تیزی آ جاتی ہے اور اس کی جسامت بھی بڑھ جاتی ہے۔ تنے کے دونوں حصوں کی غیر مساوی بڑھوتری Phototropic Movement کی شکل میں ظاہر ہوتی ہے اور سورج مکھی کے پھول کا رخ سورج کی طرف مڑ جاتا ہے۔

لیکن پھولوں کے اس مڑنے کے پیچھے ایک اساطیری کہانی بھی پوشیدہ ہے۔ کہتے ہیں قدیم یونان میں ایک حسین لڑکی کلیٹیا رہتی تھی جس کے دو خواب تھے کہ یا تو وہ شہزادی بنے یا پھر جل پری۔ لیکن ایسا کچھ نہیں ہوا بلکہ کلیٹیا سورج دیوتا اپالو کے عشق میں گرفتار ہو گئی۔ اپالو کچھ عرصے تک کلیٹیا کے عشق کا جواب موزوں جسمانی رد عمل سے دیتا رہا مگر پھر وہ اکتا گیا اور اس نے کلیٹیا کو اس کے حال پر چھوڑ دیا۔ کلیٹیا اس رد عمل سے پریشان ہو گئی اور وہ مسلسل نو دن اور نو راتوں کو ایک ہی جگہ کھڑی ہو کر اپالو کی رتھ کو ایک جگہ سے دوسری جگہ جاتے دیکھتی رہی ۔ کلیٹیا کے اس طرز عمل سے اپالو دیوتا کو اس پر رحم آ گیا اور اس نے کلیٹیا کو ایک پھول میں تبدیل کر دیا۔ یہ پھول سورج مکھی ہے جس کی وجہ سے اب دن بھر یہ پھول سورج کو تکتا رہتا ہے اور انسانی کلیٹیا کے پاؤں اور ٹانگوں کے بر عکس اس کی جڑیں اور تنا کبھی تھکن کا شکار نہیں ہو گا۔ [۶۱]

اسی طرح چاہ پریاں والا سے منسوب اساطیری کہانی بھی فنی مخلوطہ کی عمدہ مثال ہے۔ یوں اس تکنیک کا استعمال کرتے ہوئے ناولحسن کی صورت حال خالی - جگہیں - پر۔ کرو میں مرزااطہر بیگ نے کئی اصناف کو یکجا کر دیا ہے۔

۹۔ سنسنی خیزی(Paranoia):

مابعد جدید مصنفین سنسنی خیزی کی تکنیک کو استعمال کرتے ہوئے اپنے متون میں خوف ناک مناظر کو بیان کرتے ہیں جن کو پڑھ کر قاری شدید خوف کا شکار ہو جاتا ہے اور وہ کئی کئی دن تک اس کے خوف میں مبتلا رہتا ہے ۔مرزااطہر بیگ نے ناولحسن کی صورت حال خالی - جگہیں - پر۔ کرو میں اس تکنیک کا استعمال کہیں کم کیا ہے اور کہیں زیادہ۔ انھوں نے حالات و واقعات کے ذریعے کہیں زیادہ سنسنی خیزی پیدا کی ہے اور کہیں کم۔ انھیں جہاں حالات میں شدت دکھانی مقصود ہوتی ہے وہاں وہ اس تکنیک کا استعمال کرتے ہیں۔ ناول سے یہ چند مثالیں ملاحظہ کیجیے۔

> حسن کو دائیں طرف گلی کے پہلے مکان کی سڑک کی جانب کھلتی بند کھڑکی کے ٹوٹے شیشے کی راہ سے اندر سے کمرے میں دیوار پر ایک بڑا آئینہ آویزاں نظر آتا ہے جس کے وسط میں کسی بڑی ضرب کے نتیجے میں ٹوٹتے ستارے جیسا نشان بنا ہے اور یہیں سے خون کی تین لکیریں نیچے کو اترتی ہیں۔[۶۲]

> موٹر سائیکل کے پیچھے بیٹھی خاتون کا دوپٹہ جو گھومتے پہیے کے اتنا قریب لٹک رہا ہے کہ اگلے ہی لمحے کہیں پھنس کر کسی مہلک حادثے کا سبب بن سکتا ہے۔[۶۳]

> ایک ورکشاپ میں کھڑی ایک ڈھانچہ بنی کار جس کے ڈیش بورڈ پر ایک کتاب پچھلے دس سال سے ویسے کی ویسی رکھی ہے۔[۶۴]

> بند گوبھیوں سے لدی ہوئی ایک ٹریکٹر ٹرالی گزرتی ہے گوبھیوں کے بیچ ایک انسانی سر نظر آتا ہے۔[۶۵]

> سڑک کے کنارے کھڑی برقع برقع پوش خاتون ایک لمحے کے لیے نقاب اٹھاتی ہے اندر ایک چہرہ نظر آتا ہے جو نہ عورت کا ہے نہ مرد کا بلکہ شاید انسان کا ہی نہیں۔ کسی اور مخلوق کا ہے۔[۶۶]

> گنے کا رس نکالنے کی ریڑھی پر رس والے کا ہاتھ گنے کے ساتھ پیلا جاتا ہے۔[۶۷]

اس تکنیک کے ذریعے انسانوں کے قتل کے لرزہ خیز واقعات کی تصویر کشی یا انسانی اعضا کی چیر پھاڑ وغیرہ کو فکشن میں بیان کیا جاتا ہے۔

> مغربی افق پر خون رنگی سرخی تھی اور شاید پیچھے آندھی تھی۔ تاریکی یک دم اتنی بڑھ گئی تھی کہ لوگوں نے بتیاں جلالی تھیں اور شاید کسی ایک بوڑھے نے کہا بھی تھا یا محض سوچا تھا کہ ایسی لال کالی آندھی اس نے اس وقت دیکھی تھی جب فلاں کا قتل ہوا تھا۔[۶۸]

> "ڈراونی شام ڈراونی رات میں بدل رہی تھی۔[۶۹]

> بالکونی میں کھڑا ایک شخص منہ میں سگریٹ دبائے مسلسل کش لے رہا ہے۔ اس کے ہاتھ میں استرا ہے۔ جسے وہ زور زور سے ایک چمڑے کی پٹی پر تیز کر رہا ہے۔ استرے کی دھار کی تیزی اپنے انگوٹھے پر چیک کرتا ہے۔۔۔۔۔۔۔ آدمی استرا پکڑے عورت کے قریب آتا ہے۔ بائیں ہاتھ کی انگلی اور انگوٹھے سے عورت کی آنکھ کے پپوٹے کھولتا ہے۔ چاند کے سامنے سے بادل کی بالکل پتلی سی لکیر گزرتی ہے اور آدمی استرے سے عورت کی آنکھ چیر دیتا ہے۔[۷۰]

سنسنی خیزی کی شدت بیان کرنے کے لیے مرزا اطہر بیگ نے بارود بم دھماکوں کی منظر کشی کی ہے۔ ناول میں ایک دھماکے کے بعد حسن خداداد چوک کے پاس ایک درخت میں لٹکا جوتا اور اس میں لکڑی کا پاؤں دیکھتا ہے۔ گول میز کی کہانی پوری کی پوری سنسنی خیزی کی عمدہ مثال ہے۔ مثلاً گول میز کی کہانی میں سنسنی خیزی کی مثالیں دیکھیے۔ گول میز مہاگنی کے درختوں کی لکڑی سے بنا ہے انڈین مزدور ان درختوں کو کاٹنے پر آمادہ نہیں ہیں۔ مگر لیبر انچارج ڈی سوزا نے انھیں بید مار مار کر مجبور کیا ہے کہ وہ اسے کاٹیں اور اتفاقاً وہ درخت ڈی سوزا پر ہی آگرتا ہے اور وہ وہیں مر جاتا ہے۔ اس لکڑی سے گول میز بنتا ہے۔ ایک کاسینو میں گول میز پر ہارنے والا شخص جیتنے والے شخص کے پیٹ میں چاقو مار کر قتل کر دیتا ہے۔ یہ گول میز ایک بحری جہاز میں رکھا جاتا ہے جہاں اس گول میز کے کنارے بیٹھے سات لوگوں کو گولیاں مار کر قتل کر دیا جاتا ہے۔ پھر یہ میز سرجن سرنج کے پاس جاتی ہے زیر زمین خفیہ کلینک چلاتا ہے اور سیاسی مخالفین کو اذیت کے بعد قتل کر دیتا ہے۔ سرجن سرنج اس میز پر تین افراد کو شدید اذیت سے گزارنے کے بعد قتل کر دیتا ہے جبکہ چوتھے شخص کے کے ناخن ابھی پلاس سے کھینچے گئے اور اس کے گھٹنوں میں برمے سے دو سوراخ ہی کیے تھے کہ سرجن گروپ کی مخالفین سے صلح ہو جاتی ہے۔ اس لیے اس قتل کو روک دیا جاتا ہے۔ یوں یہ میز زونل منیجر کی بیوی انیلا بلال اپنے صحن میں رکھ لیتی ہے۔ جہاں اس کا دیور جبار اپنے ملازم کی پوتی خالدہ

جاوید کو زیادتی کے بعد اس میز پر ٹکڑے ٹکڑے کر کے بھٹی میں پگھلا دیتا ہے۔ پھر یہ میز فلم پروڈکشنز کے پاس آتی ہے جس پر بیٹھ کر کوئی بھی منصوبہ پایۂ تکمیل تک نہیں پہنچتا۔

۱۰۔ بین المتونیت (Intertextuality):

بین المتونیت فکشن کی مابعد جدید تکنیک ہے جس کے ذریعے ایک فکشن میں کئی دوسرے متون کے حوالے شامل کیے جاتے ہیں ان حوالوں کو سمجھے بغیر متن کی تفہیم ممکن نہیں ہوتی۔ کوئی بھی ایسا متن (خواہ وہ ناول ہو یا نظم یا تاریخی دستاویز) موجود نہیں ہے جو کسی اور متن کے بغیر مکمل ہو ہر متن دوسرے متن سے وجود میں آتا ہے۔ جیسے ناول حسن کی صورت حال خالی ۔ جگہیں ۔ پر۔ کرو میں کئی متنی حوالے موجود ہیں۔ جیسے ناول میں قرون وسطیٰ ، مارکسزم اور کمیونزم کا ذکر ناول میں موجود ہے۔[۱] اب اگر کوئی مارکسزم اور کمیونزم کے بارے میں نہیں جانتا ہو گا تو وہ یہاں ناول کی تفہیم ٹھیک طریقے سے نہیں کر سکے گا۔

> جیمز بانڈ فلموں کے عالمی مجرموں سے لے کر بعد کی ایسی فلموں کے کئی مناظر اس کے ذہن میں آتے ہیں۔[۲]

یہاں جب تک قاری نے جیمز بانڈ کی فلمیں نہ دیکھ رکھی ہوں وہ کیسے سمجھ سکتا ہے کہ کون سی عالمی فلمیں ہیں جن کے مناظر جیمز بانڈ جیسے ہو سکتے ہیں یا کون سے مناظر ہوں گے جو اس کے ذہن میں چل رہے ہوں گے۔

> گنیز بک آف ریکارڈز۔۔۔ ورلڈ ریکاڈز۔۔، دنیا کی کتاب ہے۔۔۔ ریکارڈ خواہ کہیں بھی ہو۔۔۔ کیسا بھی ہو۔[۳]

یہاں بھی قاری جب تک یہ نہیں جانے گا کہ گنیز بک آف ورلڈ ریکارڈ کس ادارے کے پاس ہے۔ کون اس کے مرتبین ہیں؟ اس کی اہمیت کیا ہے؟ تب تک وہ ناول میں اس کی اہمیت نہیں سمجھ سکتا۔ ناول حسن کی صورت حال خالی ۔ جگہیں ۔ پر۔ کرو میں جتنی بار ورلڈ ریکارڈ اور اس کتاب کا ذکر ہے اس کو سمجھنے کے لیے گنیز بک آف ورلڈ ریکارڈ کے بارے میں بھی جاننا ضروری ہے۔

بین المتونیت کی تکنیک سے مراد یہ بھی ہے کہ کسی بھی متن کو سمجھنے کے لیے کسی دوسرے متن کے معنی اور سیاق وسباق کو سامنے رکھا جاتا ہے۔

> تیرھویں صدی میں اس خاندان کا ایک بہادر نوجوان صلیبی جنگ میں حصہ لینے کے لیے یروشلم کی طرف گیا۔[۴]

جیسے اس اقتباس کو سمجھنے کے لیے صلیبی جنگوں کی تاریخ سے واقف ہونا ضروری ہے۔

انیسویں صدی میں جب پرتگال میں شراب سازی کی جدید صنعت بنتی ہے۔[۴۵]

ہر متن ثقافتی متن سے ترتیب پاتا ہے۔ جیسے ناول حسن کی صور ت حال خالی ۔ جگہیں ۔ پر۔ کرو میں سسی ایک ٹوکری میں ڈال کر پانی میں بہائی جاتی ہے۔ اس لیے کہ سسی کا باپ یہ برداشت نہیں کر سکتا کہ اس کی بیٹی بڑی ہو کر اس کی عزت کو بٹہ لگائے۔ دریا کی لہریں سسی کو دریا کنارے خیمہ زن ایک خاندان (عطار دھوبی) کے پاس پہنچا دیتی ہیں۔ پھر کبھی سسی صحرا میں بھٹک جاتی ہے اور کبھی پنوں پنوں پکارتی رہ جاتی ہے۔ یوں سسی کے شو میں سسی کی پوری کہانی پیش کی جاتی ہے۔ ناول میں پیش کی جانے والی مختلف لوک کہانیوں کے ناول میں مختصر حوالے ملتے ہیں۔ مثلاً سوہنی کا کچے گھڑے سمیت پانی میں ڈوب جانا، ہیر رانجھا اور کیدو کے کردار۔ اسی طرح ناول میں ہیر رانجھا، سسی پنوں، سوہنی مہینوال، لیلیٰ مجنوں، شیریں فرہاد، مرزا صاحباں، سلطانہ ڈاکو، یہودی کی لڑکی سب متون کو ان کے اصلی متن کے تناظر میں سمجھا جا سکتا ہے۔ ہر قاری اپنے پہلے سے پڑھے گئے متون کی روشنی میں ہی متن کا مطالعہ کرتا ہے۔ جیسے ناول حسن کی صور ت حال خالی ۔ جگہیں ۔ پر۔ کرو میں بہت سے بین المتنی حوالے ہیں۔ مثال کے طور پر

شہر برلن میں دیوار برلن گرنے سے پہلے جا پہنچتی۔[۴۶]

سوویت ایمپائر کے زوال پر جشن منانے والوں کے کام آجاتی۔[۴۷]

مجھے یقین ہے یہاں ایسی بہت سی چیزیں ہیں جو ہوریشو کے فلسفے میں نہیں آسکتیں۔[۴۸]

کمرے کی ایک دیوار پر ایڈورڈ مانے (Edourd Manet) کی مشہور پینٹنگ "گھاس پر دوپہر کا کھانا" یا "پکنک" اور سیلوے ڈار ڈالی (Salvador dali) کی شہرہ آفاق پینٹنگ "بیداری سے ایک سیکنڈ پہلے شہد کی مکھی کی انار کے گرد اڑان کی وجہ پیدا ہونے والا خواب" کی عمدہ نقول لگی ہیں۔[۴۹]

بین المتونیت کی تکنیک یہ بتاتی ہے کہ دنیا میں کوئی ایسا متن موجود نہیں ہے جس میں کسی اور متن کا حوالہ موجود نہ ہو یا جس کے متعلق کہا جا سکے کہ یہ متن خود کفیل ہے۔ جیسے ناول حسن کی صور ت حال خالی ۔ جگہیں ۔ پر۔ کرو میں ہنٹنگن کے مقالے کا ذکر ہے۔ اس مقالے کی جزئیات سمجھے بغیر ناول میں اس مقالے کی تفہیم نہیں کی جا سکتی۔

اسی طرح ۱۹۶۶ء میں Richard Fleischer کی امریکی فلم Fantastic Voyage بھی ایک حقیقی فلم ہے جس کا تذکرہ ناول میں کیا گیا ہے۔ اس کے علاوہ کباڑ کمپلیکس کے ارشاد کباڑیے کی زبانی شیکسپیئر کے کئی اقوال ناول میں جگہ جگہ بیان کیے گئے ہیں۔ جن کو وہی قاری سمجھ سکتا ہے جس نے شیکسپیئر کو پڑھ رکھا ہے کیونکہ اس کو پڑھے بغیر اس متن کی تفہیم ممکن نہیں۔

We are such stuff as dreams are made on. And ourlittle life is rounded with a sleep. The tempest. Act 4 scene 1.

Cowards die many times before their death. The valiant never taste death but once. Julius ceaser Act 2 scene 2[۸۰].

What a piece of work is man , how noble in reason , how infinite in faculities.

Hamlet Act 2, Scene 2.

Sweet are the uses of adversity....

As you like it . Act 2. Scene 1.

To be or not to be that is the question .

Hamlet Act 3. Scene 1 [۸۱]

Friends Romans , country men , lend me your ears.

Julius ceaser. [۸۲]

All the world is a stage and all the men and women merely players . As you like it.

Act 2 Scene 7.

There are more things in heaven and earth , Horatio,than are

Dreamt of in your philosophy.

ہیملٹ ایکٹ ون۔ سین فائیو۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔ [۸۳]

شیکسپئیر کے ان اقوال کو وہی قاری سمجھ سکے گا جس نے ان متون کو پڑھ رکھا ہو گا ورنہ کوئی عام قاری نہ تو ان اقوال کو سمجھ سکتا ہے اور نہ ہی یہ جان سکتا ہے کہ ان اقوال کو ناول میں کیوں پیش کیا گیا ہے۔

اکثر اوقات بین المتونیت کی تکنیک کے ذریعے فکشن میں روایتی تصورات، کہاوتوں، مختلف قصوں اور کہانیوں کے اسالیب بیان کیے جاتے ہیں۔ مثلاً

باباخوشیالہر میں آکر مرزا صاحباں پڑھنے لگتا ہے۔[۸۴]

بین المتونیت میں پیروڈی، اقوال، محاورے، حوالہ جات، ثقافت، اساطیر وغیرہ سب آ جاتے ہیں۔ جن کے ذریعے مصنف اپنے متن کو مستند بنا کر پیش کرتا ہے۔ جیسے ناول حســـن کی صـــور ت حال خالی - جگہیں - پر- کرو میں ہیو گو بال کی یہ نظم پیش کی گئی ہے۔

" نظم کا عنوان ہے۔ کاروانے۔ ہیو گو بال۔۱۹۱۷ء

جو لیفا نٹو بمبالا اوفالی بمبالا

گروسیگا میفا ہابلا ہورم

اے گیگا گورامن

ہیگو بولائے کو اوسویولا ہیوجو

ہولا کا ہولالا

افلو گو بنگ

بلا گو بنگ

بلو گو بنگ

لوسو فناکا

آئی آئی آئی آئی

شامیا دیولا دیوسالوبو

ہج ٹاٹا گورم

الیسجیگ زنباڈا

ولوبیو ہوبیو ڈیور دلیو ہوبیو ڈیو

لسبابا امف

کیوسا گوما

ہا۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔اف [۸۵]

اس نظم کا متن میں کیا جواز ہے؟ یہ وہی قاری بہتر سمجھ سکتے ہیں جو نظم کے اصل متن سے واقف ہیں۔ہیگو بال نے یہ نظم ایک فلم کے لیے لکھی ہے اور فلم میں یہ نظم ایک کردار پڑھ رہا ہے اسی کی طرز پر سیفی اپنی نظم بھی لکھتا ہے۔اسی طرح ناول حسن کی صورت حال خالی ۔ جگہیں ۔ پر۔ کرو میں نظم "بابا بلیک شیپ" کا نہ صرف ترجمہ موجود ہے بلکہ اس کی تاریخ بھی متن میں بین المتونیت کی تکنیک کی عمدہ مثال ہے۔

Ba BA BLACK SHEEP
HAVE YOU ANY WOOL
YES SIR , YES SIR
THREE BAGS FULL
ONE FOR THE MASTER
ONE FOR THE DAME
ONE FOR THE LITTLE BOY
WHO LIVES DOWN THE LANE [۸۶]

۱۱۔زمانی انتشار (Temporal Distortion):

مابعد جدید تکنیک میں زمانی انتشار کی تکنیک غیر خطی زمانیت وقت کی توڑ پھوڑ اور زمان و مکان سے بحث کرتی ہے۔ناول حسن کی صورت حال خالی ۔ جگہیں ۔ پر۔ کرو میں اس تکنیک کے ذریعے مرزا اطہر بیگ نے پوری کہانی کی ترتیب اور واقعات کو توڑ پھوڑ کر اور زمانی انتشار کی صورت میں پیش کیا ہے۔ناول میں پیش کیے گئے تمام واقعات میں کوئی تسلسل نہیں بلکہ واقعات بے ترتیب اور غیر منطقی ہیں۔دراصل انتشار اور غیر خطی بیانیے جدیدیت اور مابعد جدیدیت دونوں میں مرکزی حیثیت رکھتے ہیں۔

گول میز جو ہے وہ ہمارے سروں سے اوپر ہوا میں معلق ہے۔میز کے اوپر ایک ٹائم بم رکھا ہوا ہے۔اور ہم نے کیمروں کے علاوہ دوسرے ہاتھوں میں گھڑیاں پکڑی ہوئی ہیں۔ [۸۷]

مابعد جدید مصنفین نے اس تکنیک کو مختلف طریقوں سے استعمال کیا ہے۔ مثلاً وقت کا حوالہ دے کر کہ وقت رکتا نہیں۔ مسلسل چلتا رہتا ہے۔ وقت کبھی پچھلے زمانے میں اور کبھی اگلے زمانے میں گردش کرتا ہے۔ جیسے ناول حسن کی صورت حال خالی ۔ جگہیں ۔ پر۔ کرو میں بھی اس تکنیک کا ایسے ہی استعمال کیا گیا ہے۔

> وقت کو پھانسی دو اسے پہلے کہ وقت تمھیں پھانسی دے دے۔ [۸۸]

> آٹھ سال بعد۔ تین بجے صبح اور اب یہ سولہ سال پہلے۔۔ وقت کے یہ اعلانات دراصل ناظر کو گمراہ کرنے کے لیے ہیں۔ اصل میں لوئی بیونل وقت کے ساتھ کھیل رہا ہے اور صرف وقت ہی نہیں بلکہ مقام کے ساتھ بھی۔۔۔۔۔۔۔۔۔ ایک آدمی بیڈ روم میں گولی کھاتا ہے لیکن اس کی لاش پارک میں جا گرتی ہے۔۔۔ بیڈ روم کے ساتھ ہی ساحل سمندر ہے۔ [۸۹]

> ڈاکٹر ایک عجیب سی پر اسرار مسکراہٹ کے ساتھ جوزف کو بتاتا ہے کہ اس کا باپ اگرچہ اپنے ملک میں مر چکا ہے لیکن یہاں سینی ٹوریم میں ابھی زندہ ہے۔ کیونکہ یہاں وقت۔ کلاک کو ایک خاص وقفے کے لیے پیچھے کر دیا گیا ہے۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔ جوزف کے باپ جیکب کی صحت یابی کا امکان بھی پیدا ہو سکتا ہے۔ [۹۰]

ان کے علاوہ بھی ناول حسن کی صورت حال خالی ۔ جگہیں ۔ پر۔ کرو میں پوری کہانی انتشار کا شکار ہے۔ ناول میں بیک وقت ناول کی کہانی اور فلم کی کہانی چل رہی ہے۔ دونوں کہانیاں آپس میں اتنی مدغم ہیں کہ پتا ہی نہیں چلتا کہ کہاں ناول کی کہانی چل رہی ہے اور کہاں فلم کی؟ یوں مرزا اطہر بیگ نے اس تکنیک کے ذریعے اپنے ناول میں زمانی انتشار کو واضح کیا ہے۔

۱۲۔ کثرت پسندی (Maximalism):

مابعد جدید فکشن چیزوں کو متنوع انداز سے پیش کرتا ہے۔ یعنی اس میں ہر چیز کی تفصیل اور اس کے مختلف پہلو بیان کیے جاتے ہیں۔ فکشن کی مابعد جدید تکنیک میں کثرت / رنگارنگی کی تکنیک کے ذریعے متن میں ثقافت کی رنگارنگی کو یوں پیش کیا جاتا ہے جیسے یہ متن میں ناگزیر ہو اور یہ تفصیل غیر ضروری بھی نہیں لگتی۔ اس کے ذریعے متن میں سیاست و ثقافت کو باہم پیش کیا جا سکتا ہے۔ جیسے ناول حسن کی صورت حال خالی ۔ جگہیں ۔ پر۔ کرو میں مرزا اطہر بیگ نے پاکستانی ثقافت اور ماحول کو تفصیل سے بیان کیا ہے۔

محلے کے مانوس مکانات، دکانیں، پھر دوسرے علاقے، بیکریاں، ورکشاپیں، حجاموں کی دکانیں، سکول، کالج، ہوٹل، کھوکھے، چوک، گلیاں، بازار، دفتری عمارتیں، پٹرول پمپ، پل، دریا، ریلوے لائن، مضافاتی بھورے، میلے کچیلے علاقے، کھیت، دیہاتی کچے پکے مکان، ڈیرے، اکھاڑے، نہروں کے کھالے، بے شمار اقسام کے درخت، فیکٹریاں۔۔۔۔۔۔۔۔ متحرک اجسام، پیدل افراد، جانور، گاڑیاں، سائیکل، موٹر سائیکل، رکشے، کاریں، بس، ٹریکٹر، ٹرک۔۔۔۔۔۔۔۔۔ [91]

اس تکنیک کے ذریعے متن میں ارد گرد معاشرت، مسائل، سیاست، ثقافت، کلچر اور مذہب ہر چیز کو بیان کر دیا جاتا ہے۔ جیسے حسن ایک گاؤں سے گزرتے ہوئے وہاں کی ثقافت دیکھتا ہے۔ سڑک کے دونوں طرف کچے مکان دیکھتا ہے۔ یہ گھر اتنے چھوٹے ہیں کہ بلندی پر سے گزرتا ہوا کوئی بھی شخص سر گھما کر چھوٹے چھوٹے صحنوں اور گھروں میں ہونے والے واقعات کو دیکھ سکتا ہے۔ حتیٰ کہ کھلی چھت کے غسل خانوں میں غسل کرتی ہوئی خواتین کو بھی بآسانی دیکھا جا سکتا ہے۔ اس کے علاوہ گاؤں میں سرسوں کے پھول، ارد گرد پھیلے کھیت، وسیع و عریض سلطنت میں ایک جیسے پودے اور دیہات کے کچے مکان اور نہ جانے کیا کچھ دیکھتا ہے۔ میلہ شاہ جیون جوگا، لکی سٹار تھیٹر ان کا مختلف جگہوں پر جا کر خیمے لگانا، تنبو، قناتوں، میزوں، کرسیوں، دریوں، خیموں، بانس کی سیڑھیوں، رسوں، پیٹرومیکس، لیمپوں، لاؤڈ سپیکروں، ہارمونیم کی پیٹیوں، طبلوں، ڈھولکیوں وغیرہ کا ذکر، اپنی مرضی کی جگہ پر مٹی کھود کر سٹیج لگانا، اس کے علاوہ مختلف عرس، تہوار وغیرہ کا ذکر کر کے ناول میں رنگارنگی پیدا کی گئی ہے۔

میلہ بھاگاں والا یہاں کی مقامی ثقافت کی ایک علامت ہے جس کی عکاسی حسن کی کہانی کے ذریعے کی گئی ہے۔ یہاں نہ صرف میلے کے حوالے سے جزئیات سمیت ایک ایک چیز بیان کی گئی ہے بلکہ کھانوں کی تفصیل بھی موجود ہے۔ ثقافت کی یہ عکاسی اور چیزوں کی تفصیل موت کا کنواں، دوسروں والا کھوتا، چھ ٹانگوں والا بچھڑا، تین دموں والے سانپ، سفید کوا، جل پری، سر عورت کا، دھڑ مچھلی کا، ایک بندہ جس کے دونوں بازو نہیں ہیں اور وہ پاؤں سے روٹی کھاتا ہے پاؤں سے پانی پیتا ہے لڑکی کی ایک آنکھ نیلی ہے اور ایک بھوری، کٹا ہوا سر تھال پر پٹرول پی کر آگ اگلتی ہوئی عورت، وغیرہ سرکس کی ثقافت کو ظاہر کرتی ہیں۔ ان مصنفین کی کتب میں روایتی خیالات اور کہانیاں ہی شامل نہیں بلکہ وہ جدید ٹیکنالوجی جیسے مضامین کو بھی اپنی تحریروں میں پیش کرتے ہیں جیسے ناول حسن کی صورت حال خالی جگہیں پر کرو میں کمپیوٹر کی ایجاد، ڈی۔ این۔ اے۔ وغیرہ کا ذکر موجود ہے۔

۱۳۔ جادوئی حقیقت نگاری (Magical Realism):

جادوئی حقیقت نگاری جدید عہد میں فکشن کی ایسی قسم ہے جس میں نا قابل یقین واقعات اور دوسرے بہت سے عناصر متن میں یوں شامل ہوتے ہیں کہ وہ واقعات کے حقیقی انداز میں بیان کرنے میں رکاوٹ نہیں ڈالتے مثلاً ناول حسن کی صورت حال خالی - جگہیں - پر- کرو میں انتھونی گالاگر کی فلم The Clash میں ایسے جین بنائے جاتے ہیں جو عام بیکٹریا سے سے انتہائی کم ہیں۔ یہ جین انسانی جسم میں داخل ہو کر تہذیبی جین کی کارکردگی کو بے اثر بنانے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ یوں اس طرح کے واقعات فکشن میں جادوئی حقیقت نگاری کے عناصر کو متن کا حصہ بناتے ہیں۔

اس کے علاوہ جیسے ناول حسن کی صورت حال خالی - جگہیں - پر- کرو میں بہت جگہوں پر اس تکنیک کے ذریعے جادوئی حقیقت نگاری کی گئی ہے۔ مثلاً

> بالی اپنی لکڑی کی ٹانگ میں شدید خارش محسوس کرتا ہے۔ اس کے ساتھ ایسا ہوتا ہے۔ پہلے جب اس کی ٹانگ نئی نئی بنی تھی تو اس وقت تو بہت ہوتا تھا۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔ لیکن پھر اس نے کبھی کسی کو نہ بتایا کہ لکڑی کی ٹانگ میں خارش ہی نہیں درد بھی ہو سکتا ہے۔ [۹۲]

جادوئی حقیقت نگاری کی تکنیک کو واضح کرنے کے لیے جے۔ اے۔ کڈن نے درج ذیل عناصر کو واضح کیا ہے۔ جے۔ اے۔ کڈن نے جادوئی حقیقت نگاری کی تکنیک پر مختلف جہات کے حوالے سے کام کیا ہے۔ لہٰذا اس نے جن عناصر کی وضاحت کی ہے ان کے ذریعے کسی بھی متن میں جادوئی حقیقت نگاری کا تجزیہ کیا جا سکتا ہے۔ وہ عناصر درج ذیل ہیں جن کی مدد سے ناول حسن کی صورت حال خالی - جگہیں - پر- کرو میں جادوئی حقیقت نگاری کی تکنیک کا جائزہ لیا جائے گا۔

۱۳۔۱۔ تخیلاتی و حقیقی دنیا کا اشتراک:

ناول حسن کی صورت حال خالی۔ جگہیں۔ پر۔ کرو میں پورے ناول کی کہانی ہی تخیل اور حقیقت کے ملاپ سے لکھی گئی ہے۔ ناول میں سب سے زیادہ تو حسن رضا ظہیر ارد گرد دیکھے گئے واقعات کی تخیلی توجیہات کرتا ہے اور بعض واقعات کے لیے حسن رضا ظہیر نے خود سے خوف زدہ کرنے والی کہانیاں بھی تخلیق کر لیتا ہے۔ مثلاً وہ کہانیاں کچھ اس طرح کی ہیں کہ حسن کہیں جا رہا ہوتا ہے راستے میں ایک ورکشاپ میں کھڑی ایک ڈھانچہ بنی کار جس کے ڈیش بورڈ پر ایک کتاب پچھلے دس سال سے ویسی کی ویسی رکھی ہے۔ جو حسن کے لیے خوف کی منزل ہے۔ اس لیے حسن خود سے اس کے متعلق ایک کہانی سوچتا ہے۔ بہت جلد حسن پر یہ حقیقت کھل جاتی ہے کہ وہ ان واقعات کی خالی

جگہیں پر کر سکتا ہے۔ وہ چیزوں کے پیچھے چھپے اصل محرکات کو سمجھ سکتا ہے اور یہ اصل حسن کی اپنی بنائی ہوئی ہے وہ خود سے کہانیاں تراش کر خالی جگہیں پر کر سکتا ہے۔ مثلاً ایک جگہ اسے کھلی کھڑکی میں سے شکستہ آئینہ اور جمے خون کی لکیریں نظر آتی ہیں لیکن حسن نے یہ مسئلہ بھی اپنی کہانیوں کی مدد سے حل کر لیا۔

مصنف نے کہانی کا بیانیہ ایسے تشکیل دیا ہے کہ قاری شش و پنج میں مبتلا ہو جاتا ہے مثلاً موخر الذکر واقعات کا تذکرہ کرنے سے پہلے مصنف حسن رضا ظہیر کی زندگی کے ساتھ چلنے کا کہتے ہیں مگر اس کے بارے میں پیش کی گئی روایات درست ہیں یا نہیں۔ کسی کو معلوم نہیں اور یہ واقعات بھی جن کی خالی جگہیں حسن نے پر کی ہیں۔ وہ واقعات بھی مصنف نے فرض کیے ہیں۔ شاید حسن رضا ظہیر کو زندگی میں ایسے واقعات پیش ہی نہ آئے ہوں۔ یوں تخیلی اور حقیقی دنیا کو ملا کر ناول حسن کی صور ت حال خالی - جگہیں - پر۔ کرو میں پیش کیا گیا ہے۔ اس طرح فلم پروڈکشنز کے فلمی سین اور حقیقت کو آپس میں یوں پیوست کیا گیا ہے کہ ان کو الگ کرنا ممکن نظر نہیں آتا۔

۱۳۔۲۔وقت کی خود ساختہ تعبیر:

جادوئی حقیقت نگاری میں وقت کی خود ساختہ تعبیر بھی شامل ہے۔ جیسے مابعد جدید مصنفین زمانی انتشار سے کام لیتے ہیں ایسے ہی اس تکنیک میں وقت کی تعبیر بھی مصنفین خود پیش کر دیتے ہیں۔ جیسے ناول حسن کی صور تحال خالی - جگہیں - پر۔ کرو میں سعید کمال کی دیکھی ہوئی سرئیلسٹ فلم کا بیان ہے۔ پوری فلم کی کہانی وقت کے تسلسل میں چلتی ہے ماضی، حال اور مستقبل میں۔ سعید کمال استاد کو کہتا ہے کہ شاید یہ تینوں وقت خواب میں ہی ممکن ہوں کیونکہ ویسے تو ان کا ایک ساتھ ہونا ممکن نہیں ہوتا۔ تینوں وقت ایک ساتھ نہیں ہو سکتے۔

۱۳۔۳۔ گنجلک پلاٹ:

جن متون میں جادوئی حقیقت نگاری پیش کی جاتی ہے ان کے پلاٹ عموماً گنجلک، پیچیدہ اور سمجھ میں نہ آنے والے ہوتے ہیں۔ بالکل ایسے ہی ناول حسن کی صورت حال خالی۔ جگہیں۔ پر۔ کرو کے پلاٹ کی بنت باقی ناولوں سے مختلف ہے۔ اس لیے کہ ناول کی کہانی جگہ جگہ سے ٹوٹ پھوٹ کا شکار ہے اور ناول کی تکنیک فلمی انداز میں بدل کر کہانی اور پلاٹ پر اثر انداز ہوتی ہے اور بار بار ناول میں کہانی کے راوی بدلنے سے بھی ناول کا پلاٹ متاثر ہوتا ہے۔ پورے ناول میں ہی واقعات کا پھیلاؤ حد سے زیادہ ہے اور ان میں کوئی منطقی ربط بھی نظر نہیں آتا۔ اس کے علاوہ

مصنف ادارتی نوٹ لکھ لکھ کر ناول کی کہانی کو واضح کرتا رہتا ہے جو براہ راست ناول کی کہانی پر اثر انداز ہوتا ہے اور اسے پلاٹ میں رخنہ پیدا ہوتا ہے۔

اس کے علاوہ ناول حسن کی صورت حال خالی ۔ جگہیں ۔ پر۔ کرو میں سرکس میں ثقافت کی عکاسی اور چیزوں کی تفصیل نہ صرف کہانی کو پھیلاتی ہیں بلکہ یہ پلاٹ پر بھی اثر انداز ہوتی ہیں۔ اس کے علاوہ فلمی تکنیک اور بار بار سین اور مناظر کے بدلنے سے بھی پلاٹ متاثر ہوتا ہے۔

۱۳۔۴۔خوابوں کی دنیا:

جادوئی حقیقت نگاری میں جہاں تخیلاتی دنیا پیش کی جاتی ہے وہیں خوابوں کی دنیا بھی ان متون میں شامل ہوتی ہے۔ ان متون میں ایسے واقعات پیش کیے جاتے ہیں جن کا حقیقت سے تعلق نہیں ہوتا صرف خوابوں میں ہی ایسے واقعات رونما ہوسکتے ہیں۔ ناول حسن کی صورت حال خالی ۔ جگہیں ۔ پر۔ کرو میں بہت سے ایسے خوابائی واقعات کو پیش کیا گیا ہے۔ مثلاً

> ہماری گھڑیاں ۔۔۔۔ ہاں۔۔۔۔۔۔۔۔ ہماری گھڑیاں ۔۔۔۔۔۔ ہمارے ہاتھوں میں ایسے لٹک نہیں رہیں ۔۔۔۔۔ ہمارے ہاتھوں میں چھوٹے چھوٹے پھانسی کے پھندے ہیں جن میں وہ گھڑیاں لٹک رہی ہیں۔ [۹۳]

> سینی ٹوریم کا ریسٹورنٹ اندر سے سیدھا قبرستان میں جاملتا ہے۔ ایڈلا کے بیڈروم میں اس کے پلنگ کے نیچے فائر مین چھپا ہے جو رس بھری کا جام کھا رہا ہے اور یہیں سے راستہ گاؤں کے چوک تک جاتا ہے۔ بیانکا کے بیڈروم کے اندر سے ہی جنگل شروع ہو جاتا ہے۔ یہ خواب ہے۔ خوابوں کا ماڈل ہے۔ خواب میں تمھیں جگہوں تک جانا نہیں پڑتا۔ جگہیں تمھارے پاس آجاتی ہیں۔ [۹۴]

۱۳۔۵۔مافوق الفطرت عناصر کی کہانیاں:

ناول حسن کی صورت حال خالی ۔ جگہیں ۔ پر۔ کرو میں بہت سی پر اسرار کہانیاں بیان کی گئی ہیں جن کا تعلق مافوق الفطرت عناصر سے ہے۔ جیسے چاہ پریاں کے بارے میں انیلا پری اور آدم زاد سعید کمال کی کہانی بیان کی گئی ہے کہ کس طرح انیلا پری اور سعید کمال محبت کو پانے کے لیے سخت آزمائش سے گزرنے کا فیصلہ کرتے ہیں۔ یہ آزمائش یہ ہے کہ سائیں بابا انھیں ایک ایک گلاب دے کر کہتے ہیں کہ وہ چاہ پریاں سے ایک ڈول نکال کر غسل کریں تو ان کی جون بدل جائے گی اور یہ دونوں ایک ہو جائیں گے۔ مگر شرط یہ ہے کہ غسل کے دوران گلاب کو گرنے نہیں دینا ہے اور نہ ہی انھوں نے ایک کو دوسرے کو اس دوران دیکھنا ہے۔ وہ دونوں اس

آزمائش کے لیے تیار ہو جاتے ہیں۔ غسل کے دوران انیلا پری کے ہاتھ سے گلاب کا پھول گرنے لگتا ہے جس کی وجہ سے اس کے منہ سے ہلکی سی چیخ نکلتی ہے جس کی وجہ سے سعید کمال اس کی طرف دیکھ لیتا ہے۔ سزا کے طور پر یہ دونوں پرندوں میں تبدیل ہو جاتے ہیں۔ ایک الو بن جاتا ہے اور دوسرا نامعلوم پرندے میں بدل جاتا ہے۔ اور اب یہ دونوں پرندے چاہ پریاں کے آس پاس گھومتے رہتے ہیں اور ان دونوں کی وجہ سے چاہ پریاں مشہور ہو جاتا ہے۔

اسی طرح ناول حسن کی صورت حال خالی ۔ جگہیں ۔ پر۔ کرو میں حسن کی کہانی میں جہاں سورج مکھی کا ذکر آتا ہے۔ وہاں سورج مکھی کے پھولوں کی سائنسی توجیہہ پیش کرنے کے ساتھ ساتھ مصنف نے اساطیری حوالوں کی مدد سے سورج مکھی کے پھولوں کے متعلق ایک کہانی بھی پیش کی ہے۔ جہاں ایک کلیٹیا نامی دوشیزہ سورج دیوتا کے عشق میں سورج مکھی کے پھول میں تبدیل ہو کر اب ہمہ وقت اس کی جانب تکتی رہتی ہے۔

۱۳۔۶۔ماورائے حقیقت بیانیہ:

ناول حسن کی صورت حال خالی ۔ جگہیں ۔ پر۔ کرو میں بہت جگہ ایسے واقعات بیان کیے گئے ہیں جو حقیقت میں وقوع پذیر ہونا ناممکن لگتے ہیں۔ مثلاً جبار کا کتا ہوپ اور اس کی جسامت، اس کا بیک وقت کئی کلو مٹھائی کھا جانا۔ ایک دن کباڑ کمپلیکس میں کتا ہوپ ڈیپ فریزر کی جانب لپکتا ہے وہ اس میں داخل ہو کر کچھ کھانا چاہتا ہے مگر اس تک پہنچ نہیں پاتا۔ مگر اچانک وہ اس میں داخل ہو جاتا ہے اور اس میں سب کچھ کھا کر اسی ڈیپ فریزر میں سو جاتا ہے۔ کہا جاتا ہے کہ یہ کتا اپنے اندر ایک بڑی تاریخ کو سمیٹے ہوئے ہے۔

اس کے علاوہ بھی ناول میں بہت سے ماورائے حقیقت بیانیے پیش کیے گئے ہیں۔ جیسے پروفیسر صفدر سلطان کا وہ کمر پر کھجلی کرنے کے لیے پلاسٹک کا بنا ہاتھ، جس سے کمر پر کھجلی کی جا سکتی ہے۔ پروفیسر صفدر سلطان کی دوسری ایجاد یعنی جنات سے ایجاد کردہ بجلی بھی ماورائے حقیقت بیانیہ ہے۔ یہ بجلی الہ دین کے چراغ کی مدد سے پیدا کی جاتی ہے۔ اس کے علاوہ ناول میں بہت سے واقعات ماورائے عقل بھی ہیں جیسے بیک وقت تیس بلب توڑ کے کھانا، بیئر کے ڈیڑھ سو گلاس ایک ساتھ پی جانا وغیرہ۔ ماورائے حقیقت بیانیہ کی مثال کے لیے ناول حسن کی صورت حال خالی ۔جگہیں ۔ پر۔ کرو کا یہ اقتباس دیکھیے۔

> ایک Knight اور اس کا Squire صلیبی جنگ سے اپنے وطن سویڈن واپس آتے ہیں جو سیاہ موت یعنی طاعون کے نرغے میں ہے۔ نائٹ اکیلا شطرنج کھیل رہا ہے کہ موت ایک مذہبی لبادہ اوڑھے راہب کے روپ میں آتی ہے اور اسے بتاتی ہے کہ اس کا وقت آ گیا ہے۔ نائٹ موت کو

شطرنج کھیلنے کی دعوت دیتا ہے۔ جو موت قبول کر لیتی ہے اور نائیٹ اور موت شطرنج کھیلنے لگتے ہیں۔ [۹۵]

۱۳۔۷۔ غیبی اور پر اسرار علوم:

ناول حسن کی صورت حال خالی ۔ جگہیں ۔ پر۔ کرو میں بہت سی جگہوں پر غیبی اور پر اسرار علوم کی بات کی گئی ہے جیسے چاہ پریاں والا کا مزار اور قبرستان، ہوائی چیزوں کا بیان، الوؤں کا بیان، ان کا پھڑ پھڑانا، باباخوشیا کا ان چیزوں کے متعلق پختہ اعتقاد، کتے کا خون چوسنا۔ آدم خور پھول انسانوں کا خون چوس رہے ہیں۔ چاہ پریاں والا بابا سائیں اتنی پر اسرار اور معجزاتی شخصیت کا مالک ہے کہ انسان تو انسان، جنات حتیٰ کہ جانور بھی اپنے دکھوں کے ازالے کے لیے بابا سائیں کے مزار پر آجاتے ہیں۔ پھر اڑن طشتری کا ذکر۔ اڑتا سانپ۔ اڑتا فرشتہ اور ان کی منظر کشی۔ پینو دلاری (لکی سٹار کی لیلیٰ) کا کالا علم کرنے والے بابا کے پاس جانا، عامل بابا اتنا طاقت ور ہے کہ وہ تین مہینے ہوا میں غائب ہو جاتا ہے۔ پھر ظاہر ہو جاتا ہے۔ اس طرح کے واقعات ناول حسن کی صورت حال خالی ۔ جگہیں ۔ پر۔ کرو کو پر اسرار بناتے ہیں۔ ان واقعات کو پیش کرنے کے لیے مرزا اطہر بیگ نے جادوئی حقیقت نگاری کی تکنیک کو استعمال کیا ہے۔

۱۳۔۸۔ حیرت آمیز عناصر:

ناول حسن کی صورت حال خالی ۔ جگہیں ۔ پر۔ کرو میں جادوئی حقیقت نگاری کی تکنیک کا استعمال کرتے ہوئے بہت جگہوں پر حیرت آمیز عناصر پیش کیے گئے ہیں۔ مثلاً کباڑ کمپلیکس کی منظر کشی، اس میں جگہ جگہ مختلف اشیا کے ڈھیر نظر آتے ہیں۔ ایک ڈھیر کے پاس جبار کا کتا ہوپ لیٹا ہے۔ جو بقول جبار کے مختلف اشیا کو محفوظ کرنے کا قدرتی نظام ہے۔ یعنی چھ سات کلو مٹھائی کھا جانا۔ تہواروں کا بچا کچھا سب کھا جانا۔ اسی لیے ہوپ کی جسامت عام کتوں کے مقابلے میں بہت زیادہ ہے۔ اس کے علاوہ لیونا کا پلان کے نانا کی موت کی چہل قدمی کی مکمل داستان حیرت انگیز ہے۔ ناول کے بعض واقعات بھی حیرت آمیز ہیں مثال کے طور پر

> پودے سے پھولوں کی کئی ٹہنیاں آہستہ آہستہ ہوپ کے جسم پر اترنا شروع کر دیتی ہیں اور پھول جیسے اس کے جسم کی کھال سے چپکنے لگتے ہیں۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔ ہوپ کی آنکھیں بدستور بند ہیں۔ بے شمار پھول اس کے جسم سے چپک چکے ہیں۔ پھولوں کے رنگ سرخ ہو رہے ہیں۔ بعض جگہوں سے خون کی پتلی لکیریں بہہ رہی ہیں۔ [۹۶]

اسی طرح چاہ پریاں میں بابا سائیں کے پاس جن آتا ہے۔ روتی ہوئی عورت آتی ہے اور پھر مسکراتے ہوئے واپس جاتے ہیں۔ ان واقعات کے بارے میں بتایا نہیں گیا لیکن ان کا بیانیہ ہی ان کو حیرت آمیز ظاہر کرتا ہے۔

اسی طرح سرکس میں مختلف حیرت انگیز شو جیسے ماسٹر سہراب کا شیشہ کوٹ کے کھانا، دومن کا پتھر دانتوں سے اٹھانا، بارہ کلو کا چقندر، تیرہ فٹ کا سانپ، میڈم پونم کا آگ کا کھیل، دنیا کی سب سے بڑی روٹی جس میں دو سال کے بچے کو بآسانی لپیٹا جا سکتا ہے۔ اس روٹی کو بطور شال بھی استعمال کیا جا سکتا ہے کیونکہ یہ انسان کے سر اور کندھوں کو مکمل ڈھانپ سکتی ہے۔ اسی طرح دو سروں والا کھوتا، جس کا ایک سر جاگتا ہے ایک سر سوتا ہے۔ ایک سر ہنستا ہے ایک سر سوتا ہے۔ ایک سر شیر ہے ایک سر چیتا ہے ایک سر مرتا ہے ایک سر جیتا ہے، جیسے بیانیے حیرت کو جنم دیتے ہیں۔

۱۳۔۹۔ غیر واضح عناصر کا استعمال:

ناول حسن کی صورت حال خالی ۔ جگہیں ۔ پر۔ کرو میں کئی جگہوں پر ایسے واقعات بیان کیے گئے ہیں جو غیر واضح ہیں۔ مثلاً صفدر سلطان کی جنسی کجروی کو دور کرنے کے لیے ببلی اس پر ایک طرح کا جسمانی تشدد کرتی ہے اسے چمڑے کے بیلٹ سے مارتی ہے اسے طرح طرح سے ٹارچر کرتی ہے۔ جس کی تاب نہ لا کر وہ بے ہوش ہو جاتا ہے اور پھر اگلے ہی منظر میں وہ مطمئن، آسودہ اور خوش حال نظر آتا ہے۔ اسی طرح لیونا کا پلان کے نانا کی کہانی اصلی ہے یا پھر لیونا کے ذہن میں چلتی کسی سرئیلسٹ فلم کی کہانی ہے۔ ناول کا راوی کچھ بھی واضح نہیں کرتا ہے۔ ساری کہانی مبہم رہ جاتی ہے۔ اس طرح بہت سے واقعات غیر واضح ہیں۔

> شاید وہی مرد ہے۔ جس کی کھلی ہتھیلی کے سوراخ میں سے سیاہ مکوڑے نکل رہے تھے ــــــــــــــ ہاں مرد اب ایک رسہ سینے کے گرد باندھے کوئی بہت بڑا بوجھ پوری قوت سے آگے کھینچ لانے کی کوشش کر رہا ہے ــــــ رسے سے دو بڑے پیانو بندھے ہیں ــــــــــــــ اور پیانو کے اوپر دو گدھوں کی گلی سڑی لاشیں پڑی ہیں۔[۹۷]

> وہیل چیئر میں دو سروں والا آدمی بیٹھا ہے ــــــــــــــ نہیں یہ دو سروں والا آدمی نہیں کوئی بچہ ہے جو وہیل چیئر دھکیل رہا ہے اور اس کا سر کرسی میں بیٹھے مریض کے بالکل اوپر ہے۔ نہیں یہ بچہ نہیں یہ تو ایک بوڑھا چہرہ ہے۔[۹۸]

ناول حسن کی صورت حال خالی ۔ جگہیں ۔ پر ۔ کرو میں جادوئی حقیقت نگاری کی تکنیک کا پورا استعمال کیا گیا ہے اور اس تکنیک کے ذریعے مرزا اطہر بیگ نے ناول کی پوری کہانی کو پراسرار بنا کر پیش کیا ہے۔

ناول حسن کی صورت حال خالی ۔ جگہیں ۔ پر ۔ کرو ایک مابعد جدید ناول ہے۔ اس ناول میں مرزا اطہر بیگ نے ناول کی روایتی تکنیک سے ہٹ کر کئی نئے تجربات کیے ہیں۔ مثلاً سب سے پہلی اور بڑی تکنیک تو ان کے ناول میں ناموں کی ہم نامی ہے۔ چیزوں کو بطور کردار پیش کرنا ہے۔ پھر اس کے بعد انھوں نے فکشن کی مابعد جدید تکنیک کو استعمال کرتے ہوئے ناول کو مابعد جدید بنا دیا ہے۔ مرزا اطہر بیگ نے اس ناول میں جرات مندانہ تجربات کرتے ہوئے فکشن کی تمام مابعد جدید تکنیک، طنزِ خفی، کھیل تماشا، سیاہ مزاح، قاری کی شرکت، مہا فکشن، تاریخی بیانیہ، فنی مخلوطہ، سنسنی خیزی، بین المتونیت، زمانی انتشار، کثرت / رنگا رنگی، حقسانہ اور جادوئی حقیقت نگاری کو ایسے پیش کیا ہے کہ ان کا یہ ناول عصر حاضر کا مقبول ناول بن گیا ہے۔

حوالہ جات

۱۔ مرزااطہر بیگ،حسن کی صورت حال ۔ خالی ۔ جگہیں ۔ پر ۔ کرو،ص۳۴۔

۲۔ ایضاً،ص۵۸۔

۳۔ ایضاً۔ص۱۱۹۔

۴۔ ایضاً،ص۱۴۲۔

۵۔ ایضاً،ص۶۴۔

۶۔ ایضاً،ص۵۱۵۔

۷۔ ایضاً،ص۱۵۲۔

۸۔ ایضاً،ص۳۸۔

۹۔ ایضاً،ص۲۰۔

۱۰۔ ایضاً،ص۴۸۔

۱۱۔ ایضاً،ص۵۷۳۔

۱۲۔ ایضاً۔

۱۳۔ ایضاً،ص۵۱۲۔

۱۴۔ ہنٹنگٹن،https://www.beyondintractability.org/bksum/huntington-clash، تاریخ ملاحظہ ۱۸اگست۲۰۱۸ء۔

۱۵۔ مرزااطہر بیگ،حسن کی صورت حال ۔ خالی ۔ جگہیں ۔ پر ۔ کرو،ص۳۰۔

۱۶۔ ایضاً،ص۶۶۔

۱۷۔ https://www.goodreads.com/book/show/83539.Fantastic_Voyage

۱۸۔ مرزااطہر بیگ،حسن کی صورت حال ۔ خالی ۔ جگہیں ۔ پر ۔ کرو،ص۵۳۔

۱۹۔ ایضاً،ص۵۹۔

۲۰۔ ایضاً، ص ۵۲۔

۲۱۔ ایضاً، ص ۳۲۲۔

۲۲۔ ایضاً، ص ۳۲۵۔

۲۳۔ ایضاً، ص ۹۔

۲۴۔ ایضاً، ص ۲۷۔

۲۵۔ ایضاً، ص ۱۰۔

۲۶۔ ایضاً، ص ۱۳۔

۲۷۔ ایضاً، ص ۱۲۔

۲۸۔ ایضاً، ص ۱۳۔

۲۹۔ ایضاً، ص ۱۷۔

۳۰۔ ایضاً، ص ۱۹۔

۳۱۔ ایضاً۔

۳۲۔ ایضاً، ص ۱۲۔

۳۳۔ ایضاً، ص ۱۳۔

۳۴۔ ایضاً، ص ۲۴۔

۳۵۔ ایضاً، ص ۲۵۔

۳۶۔ ایضاً، ص ۲۶۔

۳۷۔ ایضاً، ص ۲۹۔

۳۸۔ ایضاً، ص ۲۸۹۔

۳۹۔ ایضاً، ص ۲۷۔

۴۰۔ ایضاً، ص ۳۰۔

۴۱۔ ایضاً، ص ۲۷۔

۴۲۔ ایضاً، ص ۳۰۔

۴۳۔ ایضاً، ص ۳۲۔

۴۴۔ ایضاً، ص ۲۴۹۔

۴۵۔ ایضاً، ص ۱۳۴۔

۴۶۔ ایضاً، ص ۳۱۔

۴۷۔ ایضاً، ص ۲۸۔

۴۸۔ ایضاً، ص ۲۹۔

۴۹۔ ایضاً، ص ۱۲۷۔

۵۰۔ ایضاً، ص ۱۷۰۔

۵۱۔ سلورڈار Salvador، https://en.wikipedia.org/wiki/Salvador، تاریخ ملاحظہ ۲۰ اگست ۲۰۱۸۔

۵۲۔ مرزا اطہر بیگ، حسن کی صورت حال ۔ خالی ۔ جگہیں ۔ پر ۔ کرو، ص ۲۸۰۔

۵۳۔ ایضاً، ص ۳۷۲۔

۵۴۔ ایضاً، ص ۳۸۶۔

۵۵۔ ایضاً، ص ۸۵۔

۵۶۔ ایضاً، ص ۱۸۲۔

۵۷۔ ایضاً، ص ۱۸۳۔

۵۸۔ ایضاً، ص ۱۱۸۔

۵۹۔ ایضاً، ص ۳۸۶۔

۶۰۔ ایضاً۔

۶۱۔ ایضاً، ص ۳۸۹۔

۶۲۔ ایضاً، ص ۱۰۔

۶۳۔ ایضاً، ص ۱۲۔

۶۴۔ ایضاً، ص ۱۳

۶۵۔ ایضاً۔

۶۶۔ ایضاً، ص ۱۵۔

۶۷۔ ایضاً، ص ۲۲۔

۶۸۔ ایضاً، ص ۲۴۔

۶۹۔ ایضاً۔

۷۰۔ ایضاً، ص ۲۶۲۔

۷۱۔ ایضاً، ص ۳۸۔

۷۲۔ ایضاً، ص ۴۹۔

۷۳۔ ایضاً، ص ۳۵۲۔

۷۴۔ ایضاً، ص ۳۵۔

۷۵۔ ایضاً۔

۷۶۔ ایضاً، ص ۳۸۔

۷۷۔ ایضاً۔

۷۸۔ ایضاً، ص ۱۵۵۔

۷۹۔ ایضاً، ص ۲۰۱۔

۸۰۔ ایضاً، ص ۳۱۵۔

۸۱۔ ایضاً، ص ۳۴۶۔

۸۲۔ ایضاً، ص ۳۴۷۔

۸۳۔ ایضاً، ص ۱۵۴۔

۸۴۔ ایضاً، ص ۱۶۷۔

۸۵۔ ایضاً، ص ۱۷۲۔

۸۶۔ ایضاً، ص ۳۷۶۔

۸۷۔ ایضاً، ص ۱۲۹۔

۸۸۔ ایضاً۔

۸۹۔ ایضاً، ص ۲۶۴۔

۹۰۔ ایضاً، ص ۲۶۹۔

۹۱۔ ایضاً، ص ۱۰۔

۹۲۔ ایضاً، ص ۲۵۶۔

۹۳۔ ایضاً، ص ۱۲۹۔

۹۴۔ ایضاً، ص ۲۷۰۔

۹۵۔ ایضاً، ص ۵۵۹۔

۹۶۔ ایضاً، ص ۱۶۰۔

۹۷۔ ایضاً، ص ۲۶۲۔

۹۸۔ ایضاً، ص ۵۶۹۔

ماحصل

ماحصل

مابعد جدیدیت عہد حاضر کی ایک اہم اصطلاح یا ادبی رویہ ہے۔مابعد جدیدیت کو ایک پیچیدہ اصطلاح یا مختلف خیالات کا مرکب سمجھا جاتا ہے۔ ۱۹۸۰ء میں مابعد جدیدیت کا آغاز ہو گیا تھا۔مابعد جدیدیت ایک تصور ہے ایک ایسا تصور جو مختلف تصورات کا مجموعہ ہے۔اس میں فنون لطیفہ، فن تعمیر، موسیقی، فلم ادب، سماجیات، معاشیات، مواصلات، فیشن اور ٹیکنالوجی سب تصورات آجاتے ہیں۔مابعد جدیدیت، جدیدیت کی توسیع سمجھی جاتی ہے۔یا یوں کہنا چاہیے کہ مابعد جدیدیت کا فلسفہ جدیدیت کی ترقی یافتہ شکل ہے۔جدیدیت کی کمزوریوں اور خامیوں کو مد نظر رکھتے ہوئے مابعد جدیدیت کی اصطلاح متعارف کروائی گئی۔

مابعد جدیدیت کسی بھی نظریے کو نہیں مانتی۔مابعد جدیدیت کا مرکزی نقطہ یہی ہے کہ جسے آپ سچ سمجھتے ہیں وہ آپ کی سچائی ہے اور جسے میں سچ سمجھوں وہ میری سچائی ہے۔کیونکہ کسی بھی سچائی کا کوئی وجود نہیں ہے۔کوئی بھی نظریہ پورا سچ نہیں ہوتا۔ کوئی بھی سچائی حتمی اور آفاقی نہیں ہے ۔ہر سچ اضافی ہے ۔مابعد جدیدیت مذہبی، سماجی، سیاسی ،ادبی، اخلاقی غرض ہر معاملے میں بغاوت اور انحراف کا نام ہے۔دراصل مابعد جدیدیت ایک فکری صورت حال ہے۔

مابعد جدیدیت کی فکری اساس ساخت شکنی، پس ساختیات، فلسفہ لسان، بین المتونیت، قاری اساس تنقید، نو آبادیات و مابعد نو آبادیات، نسوانیت ، نو تاریخیت ، اور رد تشکیل جیسے نظریات اور فلسفوں پر قائم ہے ۔ مابعد جدیدیت کسی بھی مہابیانیے یعنی کسی بھی بڑی فلسفیانہ روایت پر زور نہیں دیتی بلکہ مابعد جدیدیت "چھوٹے بیانیوں" پر زور دیتی ہے۔ مابعد جدید تنقید مرکزیت کی بجائے لامرکزیت، مآخذ کی جگہ غیر مآخذ، معنی کی موجودگی کے برعکس معنی کے التواء پر انحصار کرتی ہے۔مابعد جدیدیت کے مطابق فنون لطیفہ کی جمالیات ثقافتی پس منظر میں پروان چڑھتی ہیں۔ اسی لیے اس میں ثقافتی بازیافت کے مسئلے کو مرکزی اہمیت حاصل ہے۔مابعد جدید مفکرین کسی عقیدے کو نہیں مانتے وہ دنیاوی تفریح، کھیل ، تماشا کے حامی ہیں۔مابعد جدیدیت کے اہم ثقافتی تصورات میں لامرکزیت، خود شعوریت ،افتراق، تشکیلی حقیقت، وجودیاتی ، لاتیقن، میڈیائی حقیقت ، صارفیت کا کلچر ، میٹروپولیس، مہابیانیوں پر شبہ ، معنی کی وحدانیت سے انکار ، ہر شے کا بطور زبان اور متن مطالعہ ،کوئی ثقافتی عمل قدر سے خالی نہیں

،نشاناتی نظام، مقامی ثقافت ، آزاد تخلیقیت ، حقیقت سطحی ہے ، وغیرہ شامل ہیں ۔ ان سب سے مل کر مابعد جدیدیت کی فکری تحریک بنتی ہے۔

اردو ناول پر مابعد جدیدیت کے اثرات کو دیکھنے کے لیے اس مقالے میں مرزا اطہر بیگ کے ناول حسن کی صورت حال خالی - جگہیں - پر۔ کرو میں فکشن کی مابعد جدید تکنیک کے استعمال کو موضوع بنایا گیا ہے۔ تا کہ اردو ادب پر مابعد جدیدیت کے براہ راست اثرات کا مطالعہ کیا جا سکے۔ اس لیے اس ناول کی مابعد جدید اہمیت کو مد نظر رکھتے ہوئے اس مقالے کی بنیاد ان سوالات پر رکھی گئی تھی۔

۱۔ فکشن کی مابعد جدید تکنیک کون سی ہیں؟

۲۔ ناول حسن کی صورت حال خالی - جگہیں - پر۔ کرو میں بیانیہ کے کیا تجربات کیے گئے ہیں؟

۳۔ ناول حسن کی صورت حال خالی - جگہیں - پر۔ کرو میں اسلوب کے کون سے تجربات نظر آتے ہیں؟

۴۔ ناول حسن کی صورت حال خالی - جگہیں - پر۔ کرو میں کردار نگاری کے کیا تجربات نظر آتے ہیں؟

۵۔ ناول حسن کی صورت حال خالی - جگہیں - پر۔ کرو کو ایک مابعد جدید ناول کے طور پر دیکھا یا پرکھا جا سکتا ہے؟

ان سوالات کی بنیاد پر اس مقالے کو تحریر کیا گیا ہے اور ہر ممکنہ کوشش کی گئی ہے کہ تمام سوالات کے جوابات ڈھونڈے جائیں جہاں تک فکشن کی مابعد جدید تکنیک کا تعلق ہے۔ مغربی مابعد جدید شارحین نے فکشن کی یہ مابعد جدید تکنیک بیان کی ہیں۔ طنزِ خفی، کھیل تماشا، سیاہ مزاح، قاری کی شرکت، مہا فکشن، تاریخی بیانیہ، فنی مخلوطہ، سنسنی خیزی، بین المتونیت، زمانی انتشار، کثرت / رنگا رنگی، حقسانہ اور جادوئی حقیقت نگاری۔ ان تکنیک کو مختلف ویب گاہوں پر بآسانی ملاحظہ کیا جا سکتا ہے۔ ان تمام تکنیک کی تفصیل باب دوم کے ذیل میں ملاحظہ کی جا سکتی ہے جہاں ان کی تفصیل بیان کرنے کے ساتھ مختلف متون میں ان کا استعمال بھی بیان کیا گیا ہے۔

اس ناول میں تکنیک کے کئی نئے تجربات کے ساتھ بیانیہ کے تجربات بھی کیے گئے ہیں ۔ یہ ناول اپنے موضوع، پیش کش، اسلوب اور انوکھی تکنیک کی وجہ سے بہت مقبول ہوا ہے۔ ناول کے بیانیے میں مرکزی اہمیت

راوی کی ہے جو ہمہ دان راوی ہے اور پوری کہانی پر اپنا تسلط قائم رکھتا ہے۔ ناول کا راوی ناول کے بیانیے میں ہر وقت نہ صرف موجود ہے بلکہ وہ ناول کی کہانی میں جہاں چاہتا ہے اپنی موجودگی ظاہر کرتا رہتا ہے۔ خاص طور پر ناول میں کہانی در کہانی بیان کرنے کی تکنیک کے ساتھ خود راوی کی حسن کی کہانی میں موجودگی اور بار بار یہ کہنا کہ یہ نہیں جانتے لیکن "ہم جانتے ہیں" ناول کے بیانیے میں ایک نئے تجربے کا باعث ہے۔ اس کے علاوہ مرزا اطہر بیگ نے ایک نئی تکنیک یہ برتی کہ ناول کے بہت سے کردار شروع میں مبہم رکھے ہیں اور آخر میں ان کا مکمل تعارف دیا گیا ہے۔ یہ تکنیک ناول کے بیانیے کو آگے بڑھانے اور دلچسپی برقرار رکھنے میں مددگار ہے۔

مصنف نے کہانی کا بیانیہ ایسے تشکیل دیا ہے کہ قاری کہانی کی بھول بھلیوں میں الجھ کر رہ جاتا ہے۔ ناول کے واقعات ایک ترتیب سے بے ترتیبی کی سمت بڑھتے ہیں۔ کبھی حسن کی کہانی، کبھی کباڑ کمپلیکس اور فلم پروڈکشنز کی۔ اس کے علاوہ فلمی کہانی اور ناول کی کہانی کو آپس میں اتنا مدغم کر دیا ہے کہ پتا ہی نہیں چلتا کہ ناول کی کہانی کہاں ہے اور فلم کی کہانی کہاں؟ مرزا اطہر بیگ نے ناول کے واقعات کو بہت پیچیدہ ادق اور گنجلک بنا کر پیش کیا ہے۔ اگرچہ ناول کی اصل کہانی اتنی طویل نہیں ہے جتنی مصنف نے اپنے خیالات و نظریات کو پیش کرنے کے لیے طویل کر دی ہے اس کی بظاہر ایک وجہ تو قاری کو تجسس میں رکھنا ہے اور دوسری وجہ شاید ہم نام کرداروں کی زیادتی ہے۔ ناول کے بیانیے کے اندر اتنی وسعت اور تنوع ہے کہ اسے صرف ایک مرتبہ پڑھ کر سمجھا نہیں جا سکتا بلکہ جب تک ناول کی کئی بار قرات نہیں کرتا وہ متن کی درست تفہیم نہیں کر سکتا۔

ناول حسن کی صور ت حال خالی - جگہیں - پر- کرو میں اسلوب کے بھی بہت سے تجربات کیے گئے ہیں۔ مرزا اطہر بیگ کا اسلوب اس حوالے سے بہت جاندار ہے کہ انھوں نے تقلید کے بجائے جدت کا راستہ اپناتے ہوئے اپنا اسلوب خود تخلیق کیا ہے۔ انھوں نے اس ناول میں اسلوب کی جدت کو نہ صرف برقرار رکھا ہے بلکہ اسلوب کے کچھ نئے تجربات بھی کیے ہیں۔ مثلاً ان کے اسلوب میں وقت اور تاریخ دونوں سمٹے نظر آتے ہیں۔ اس لیے تو ان کا ناول ماضی، مستقبل اور حال میں مسلسل چلتا رہتا ہے۔ جیسا کہ ناول کی کہانی کے واقعات کی ترتیب سے پتا چلتا ہے اور پھر مختلف واقعات اور تحریکوں کی تاریخ خاص طور پر سرئیلزم اور ڈاڈاازم وغیرہ کا ذکر ناول کے اسلوب میں بہت اہمیت رکھتا ہے۔ اگرچہ مرزا اطہر بیگ نے اس ناول میں اپنا اسلوب سادہ اور سلیس رکھنے کی کوشش کی ہے لیکن یہ سادہ اسلوب بھی فلسفے کی موشگافیوں میں گم نظر آتا ہے۔ اس کے باوجود ان کا اسلوب مشکل نہیں بلکہ دلچسپ بن گیا ہے۔

مرزااطہر بیگ نے کہانی پن کے روایتی اسلوب کے مقابلے میں بیانیہ اسلوب کے تجربے کو اہمیت دی ہے اور کہانی کو مختلف ٹکڑوں میں آگے پیچھے ماضی، حال، مستقبل میں پیش کیا ہے۔ لیکن اس سب کے باوجود ناول متنوع اسالیب کا حامل ہونے کے باوجود تفہیم کے قابل ہے۔اس کے باوجود کہ مرزا اطہر بیگ نے استعاراتی اور رمزیاتی اسلوب بیان اختیار کیا ہے جس کی وجہ سے ناول کی کہانی میں کہیں کہیں ابہام بھی پیدا ہو گیا ہے۔ خاص طور پر دوسرا باب جو "حیرت کی ادارت" پر مبنی ہے اتنے ادق اسلوب میں لکھا گیا ہے کہ اسے سمجھنا تھوڑا مشکل ہے۔ شاید اسی لیے مصنف نے کہا جو قاری پیچیدہ مباحث کو نہیں سمجھ سکتے وہ اسے چھوڑ کر آگے بڑھ سکتے ہیں۔

ناول حسن کی صورت حال۔ خالی جگہیں پر۔ کرو میں مرزااطہر بیگ نے اپنا اسلوب تراشنے کی کوشش کی ہے اور اسلوبیاتی حوالے سے نیا تجربہ کیا ہے۔ یعنی اردو، فرانسیسی، پنجابی اور انگریزی زبانوں کا استعمال کیا ہے۔ اور بعض جگہوں پر لفظوں کا ترجمہ بھی کر دیا ہے۔ مرزا اطہر بیگ نے کئی نئی اصطلاحیں بھی وضع کی ہیں۔ مثلاً "اچٹتی منظر بینی"، "اٹکتے خوف کے خالی لمحات"، "بصری لاتعلقی"، "حقیقی ذاتی زندگی"، "منتشر تفصیل نگاری"، "مثالی حقیقی صدمہ"، "حیرانیہ"، "حیرانیاتی"، " حیرانیے"، "کہانیے"، "کہانیہ"، "خواندگی واہمہ"، "خوابآ"، "خالیائی"، "سورج مکھی کے کھیت سے نکلا ہوا انسان"، "خارشی خرد افروزی"، "خارشی ٹیکنالوجی"، "فلمی / غیر فلمی تکنیک یعنی حقیقت کا کچومر یعنی مونتاژ کا کولاژ"، " مردوں کی سیانی"، "بھاپی کہانی، "بے شرمی کا پیپر ویٹ"، "بھوت مصنف" وغیرہ۔ ان اصطلاحات کے ذریعے مرزااطہر بیگ نے اپنے اسلوب کو توانائی بخشی ہے۔

مرزااطہر بیگ نے ناول حسن کی صورت حال۔ خالی جگہیں پر۔ کرو میں کردار نگاری کے بھی کئی نئے تجربات کیے ہیں۔ اس ناول میں کم و بیش ایک سو تیس انسانی کردار پیش کیے گئے ہیں۔ جو ناول کی مرکزی کہانی یعنی حسن کی کہانی سے لے کر کباڑ کمپلیکس اور فلم پروڈکشنز پر مشتمل ہیں۔ اس میں کچھ بنیادی کردار ہیں کچھ ضمنی۔ کچھ کرداروں کے صرف نام ظاہر کیے گئے ہیں۔ ناول کے بہت سے کردار ہم نام بھی ہیں۔ جس سے ناول کی کہانی میں رخنہ بھی پیدا ہوا ہے۔ لیکن یہ کردار نگاری میں ایک طرح کی جدت بھی ہے۔ نہ صرف ایک جدت ہے بلکہ یہ کردار نگاری کی مابعد جدید تکنیک بھی ہے جس کے ذریعے مرزا اطہر بیگ نے اپنے ناول کو منفرد بنانے کی کوشش کی ہے۔

ناول حسن کی صورت حال۔ خالی جگہیں پر۔ کرو میں کردار نگاری کے جو تجربات کیے ہیں۔ ان میں سب سے پہلے تو یہ کہ مرزا اطہر بیگ نے بہت سے تاریخی کرداروں کے ناموں کو اپنے ناول کے

بنیادی کرداروں کا نام دیا ہے۔ نہ صرف نام بلکہ ان کرداروں کی کچھ خصوصیات بھی مرزا اطہر بیگ کے تخلیق کردہ کرداروں میں موجود ہے۔ مثلاً حسن، پروفیسر صفدر سلطان، باباخوشیا کا کردار وغیرہ۔ جن کی تمام تر تفصیل باب چہارم میں موجود ہے۔

اس کے علاوہ ایک منفرد تجربہ ہم نامی کا ہے۔ اگرچہ بہت سے کردار ہم نام ہونے کے باوجود گم نام رہ جاتے ہیں۔ جیسے اس ناول میں صرف سعید کمال کے کردار کو دیکھ لیں۔ ڈائریکٹر سعید کمال، زونل منیجر سعید کمال، مترجم سعید کمال، اور پروفیسر صفدر سلطان کا شاگرد سعید کمال تو بہت شہرت پاتے ہیں لیکن سرکس میں رانجھے کا کردار ادا کرنے والا سعید کمال، غریب باڈی بلڈر سعید کمال اور مولوی کمال دین کا بیٹا سعید کمال گم نام رہ جاتے ہیں۔ یہی حال باقی ہم نام کرداروں کے ساتھ بھی ہے۔

تیسرا منفرد تجربہ چیزوں کو بطور کردار پیش کرنا اور ان کے انسانی زندگی پر اثرات کا جائزہ لیا گیا ہے۔ چوتھا جبار کے کتے ہوپ کو ایک تاریخی کردار بنا کر پیش کیا گیا ہے۔ پانچواں تجربہ جو کردار نگاری میں کیا گیا ہے وہ یہ کہ خواتین کردار ناول میں انتہائی کم ہیں۔ یعنی ایک سو تیس کرداروں میں صرف اٹھارہ کردار خواتین کے ہیں۔ ان میں سے بھی فلم پروڈکشنز کی انیلا بلال کے علاوہ کوئی کردار زیادہ دیر تک ناول کے منظر نامے پر نہیں ابھرتا۔ نیز ان کرداروں میں بھی نسوانی خصوصیات دکھانے کے بجائے مصنف نے مابعد جدید تکنیک کے تحت صرف ناول میں کرداری ضرورت کے تحت انھیں بیان کیا ہے۔

یہ سب کرداری تجربات ناول حسن کی صورت حال۔ خالی جگہیں پر۔ کرو کو اپنے عہد کے دوسرے ناولوں سے نہ صرف منفرد بناتے ہیں بلکہ اسے ایک مابعد جدید ناول بھی ثابت کرتے ہیں۔

فکشن کی جتنی بھی مابعد جدید تکنیک ہیں وہ سب کی سب ناول حسن کی صورت حال خالی ۔ جگہیں ۔ پر۔ کرو میں موجود ہیں۔ ناول کے اندر وسیع پیمانے پر طنزِ خفی موجود ہے۔ نہ صرف کہانی میں بلکہ کرداروں کی حرکات و سکنات کے ذریعے بھی ناول میں طنز کی کیفیت کو نمایاں کیا گیا ہے۔ جیسے ناول میں جبار کا کردار معاشرے کے ان سبھی خبطیوں اور جنونیوں کی عکاسی کرتا ہے جو کچھ انوکھا کرنے کے چکر میں عجیب عجیب مضحکہ خیز حرکتیں کرتے رہتے ہیں۔ اس کے علاوہ اس تکنیک کے ذریعے متن میں اپنے خیالات کا اظہار خفیہ الفاظ اور اشاروں و علامتوں میں کر کے مرزا اطہر بیگ نے اپنا بیانیہ بھی ظاہر کیا ہے۔

کھیل تماشے کی تکنیک استعمال کرتے ہوئے ناول میں بم دھماکے، پیپل کے درخت پر ٹنگی لکڑی کی ٹانگ، دو چیونٹیاں چڑھے ہاتھ جن میں نیلم اور زمرد ہیں۔ سب کو تفصیل سے بیان کیا گیا ہے۔ بم دھماکے اور کباڑ کمپلیکس کی عکاسی سب کھیل تماشے کے موضوعات کو وسیع تناظر میں بیان کرتے ہیں۔

سیاہ مزاح کی تکنیک کے ذریعے مرزا اطہر بیگ نے موت، تشدد، قتل، بدعنوانی، دہشت گردی، امتیاز (نسل پرستی، جنس پرستی، جنسی تعلقات)، بیماری، تشویش، ڈپریشن، ناراضگی، منشیات کے استعمال، منفعت، معذوری، پاگل پن، جنسیت، ہم جنس پرستی، بربریت، زنا، مذہب اور خودکش حملے جیسے موضوعات کو اپنے ناول میں پیش کیا ہے۔

مرزا اطہر بیگ نے حقسانہ تکنیک کو استعمال کرتے ہوئے ناول کے متن میں جا بجا حقیقی واقعات اور کرداروں کو بیان کیا ہے۔ برطانوی طبیب john Lagdon Haydon Down کا ذکر، امریکی فلم Fantastic Voyage کے بننے کا احوال، سیلوے ڈارڈالی اور اس کی بیوی گالا ڈالی کا تذکرہ، سیلوے ڈارڈالی کی مصوری کا نقشہ کھینچنے کے ساتھ ساتھ ایک حقیقی بیانیہ جو ناول حسن کی صورت حال خالی۔ جگہیں۔ پر۔ کرو میں پیش کیا گیا ہے وہ "عظیم نجات دہندہ" کی اصطلاح ہے جو ضیاء الحق کے لیے استعمال کی گئی ہے۔

قاری کی متن میں شراکت کی تکنیک کو مرزا اطہر بیگ نے اپنے ناول حسن کی صورت حال خالی - جگہیں - پر- کرو میں بے دریغ استعمال کیا ہے اور ہر ممکنہ طریقے سے اپنے قاری کو متن میں شریک رکھا ہے۔

مہا فکشن کی تکنیک کو استعمال کرتے ہوئے مرزا اطہر بیگ نے ناول حسن کی صورت حال خالی - جگہیں - پر- کرو کے متن میں قاری کو اپنے فکشن کی تکنیک کے بارے میں آگاہ کیا ہے۔

تاریخی بیانیے کی تکنیک کے ذریعے مرزا اطہر بیگ نے ناول میں بہت جگہ تاریخی واقعات کو پیش کیا ہے۔ مثلاً عظیم نجات دہندہ سے سرئیلزم کی تحریک اور تاریخ، سوویت یونین کے رہنما جوزف سٹالن کے عہد کی تاریخ، ڈیازی پام کی ایجاد کی تاریخ، انگلش نرسری رائیم "بابا بلیک شیپ" کی پوری تاریخ بیان کی گئی ہے۔

فنی مخلوطہ کی تکنیک کے ذریعے مرزا اطہر بیگ نے ناول حسن کی صورت حال خالی - جگہیں - پر- کرو میں کئی متنوع اصناف متن میں پیش کی ہیں۔ مثلاً کہیں نظمیں، کہیں گانے، کہیں مقالہ اور کہیں فلم کی کہانی اور فلم کا بننا ناول میں شامل ہے۔ اس کے علاوہ کئی اساطیری کہانیاں اور لوک کہانیاں بھی ناول میں شامل ہیں۔ سنسنی خیزی کی تکنیک کے ذریعے مصنف نے ناول میں واقعات کی شدت کو بیان کیا ہے۔ خاص کر بارود

بم دھماکوں کی منظر کشی اور اس کے بعد ہر طرف پھیلے انسانی اعضا، اور گول میز کی پوری کہانی سنسنی خیزی کی عمدہ مثال ہے۔

ناول حسن کی صورت حال خالی - جگہیں - پر- کرو میں بین المتونیت کی تکنیک استعمال کرتے ہوئے مصنف نے کئی متنی حوالے دیے ہیں۔ مثلاً گنیز بک آف ورلڈ ریکارڈ کا ذکر، شیکسپیئر کے متون کے حوالے، جیمز بانڈ کی فلموں کے حوالے، روایتی لوک کہانیاں ناول میں پیش کی گئی ہیں۔

زمانی انتشار کی تکنیک کے ذریعے ناول حسن کی صورت حال خالی - جگہیں - پر- کرو میں مرزا اطہر بیگ نے پوری کہانی کی ترتیب اور واقعات کو توڑ پھوڑ کر اور انتشار کی صورت میں پیش کیا ہے۔ ناول میں پیش کیے گئے تمام واقعات میں کوئی تسلسل نہیں بلکہ واقعات بے ترتیب اور غیر منطقی ہیں۔

کثرت اور رنگا رنگی کی تکنیک کے ذریعے مرزا اطہر بیگ نے ناول میں کہیں گاؤں کی منظر کشی کی ہے۔ اور کہیں سرکس کی۔ مثلاً ناول میں میلہ شاہ جیون جوگا، لکی سٹار تھیٹر کے لوگوں کا مختلف جگہوں پر جا کر خیمے لگانا، تنبو، قناتوں، میزوں، کرسیوں، دریوں، خیموں، بانس کی سیڑھیوں، رسوں، پیٹرومیکس، لیمپوں، لاؤڈ سپیکروں، ہارمونیم کی پیٹیوں، طبلوں، ڈھولکیوں وغیرہ کا ذکر، اپنی مرضی کی جگہ پر مٹی کھود کر سٹیج لگانا، اس کے علاوہ مختلف عرس، تہوار وغیرہ کا ذکر کر کے ناول میں کثرت اور رنگا رنگی پیدا کی گئی ہے۔

ناول حسن کی صورت حال خالی - جگہیں - پر- کرو میں جادوئی حقیقت نگاری کی تکنیک کا پورا استعمال کیا گیا ہے اور اس تکنیک کے ذریعے مرزا اطہر بیگ نے ناول کی پوری کہانی کو پر اسرار بنا کر پیش کیا ہے۔

یہ تمام وہ مابعد جدید تکنیک ہیں جن کے عملی اطلاق کی مثالیں باب پنجم کے ذیل میں دیکھی جا سکتی ہیں۔ ان تمام تکنیک کا ناول میں استعمال اس بات کو واضح کرتا ہے کہ ناول حسن کی صورت حال خالی - جگہیں - پر- کرو کو ایک مابعد جدید ناول کے طور پر دیکھا اور پرکھا جا سکتا ہے۔ اس لیے کہ یہ ناول اس صدی میں آنے والے ناولوں میں اپنی تکنیک کے لحاظ سے منفرد ہے اور اپنی تکنیک، ہیئت، پلاٹ، اسلوب اور خاص طور پر کرداروں کی پیش کش کے حوالے سے مابعد جدیدیت کی اصطلاح پر پورا اترتا ہے۔

کتابیات

کتابیات

اختر،سلیم۔تخلیق ، تخلیقی شخصیات اور تنقید۔لاہور:سنگ میل پبلی کیشنز،۱۹۸۹ء۔

اختر،وحید۔"جدیدیت"مشمولہ جدیدیت اور ادب،مرتبہ آل احمد سرور۔علی گڑھ:شعبہ اردو و علی گڑھ مسلم یونی ورسٹی

۱۹۶۹ء۔ص۳۵۔۴۲۔

اردو لغت (تاریخی اصول پر)۔جلد پنجم۔کراچی:اردو ڈکشنری بورڈ۱۹۸۳ء۔

ارسطو۔بوطیقامترجمہ عزیز احمد۔لاہور:درداکیڈیمی،۱۹۶۵ء۔

اسلم،فوزیہ۔اردو افسانے میں اسلوب اور تکنیک کے تجربات۔اسلام آباد،پورب اکادمی،۲۰۰۶۔

اشرفی،وہاب۔مابعد جدیدیت:مضمرات و ممکنات۔اسلام آباد:پورب اکادمی،۲۰۰۷ء۔

ایضاً۔عالمی تحریک نسائیت: مضمرات و ممکنات۔دہلی:ایجو کیشنل پبلشنگ ہاؤس،۲۰۱۲ء۔

اعظمی،فہیم۔"مابعد جدیدیت"مشمولہ ماہنامہ صریر۔کراچی:پاکستان،فروری ۲۰۰۲ء۔ص۷۳۔۷۹۔

انجم،الطاف۔اردو میں مابعد جدید تنقید (اطلاقی مثالیں ، مسائل و ممکنات)۔دہلی:ایجو کیشنل پبلشنگ

ہاؤس،۲۰۱۳ء

انسائیکلوپیڈیا برٹینیکا (Encyclopedia Britannica) - https://www.britannica.com تاریخ ملاحظہ:۳۰

جنوری۲۰۱۷ء۔

اوکسفرڈ ڈکشنری آف لٹریری ٹرمز ۔اوکسفرڈ:اوکسفرڈ یونی ورسٹی پریس،۲۰۰۸ء۔

اوکسفرڈ ایڈوانسڈ لرنرز ڈکشنری۔اوکسفرڈ:اوکسفرڈ یونی ورسٹی پریس۔۲۰۰۸ء۔

اوکسفرڈ انگلش اردو لغت ۔ اوکسفرڈ:اوکسفرڈ یونی ورسٹی پریس۔س ن۔

آغا،وزیر۔معنی اور تناظر۔سرگودھا:مکتبہ نردبان،۱۹۹۸ء۔

ایضاً۔اردو ادب میں طنز و مزاح۔نئی دہلی:اعتقاد پبلشنگ ہاؤس سوئیوالان،۱۹۷۸ء۔

آفاقی،اقبال۔مابعد جدیدیت(اصطلاحات اور معانی و تعبیرات و تشریحات)۔اسلام آباد:نیشنل بک فاؤنڈیشن،۲۰۰۶ء۔

ایضاً۔ مابعد جدیدیت، فلسفہ تاریخ کے تناظر میں۔فیصل آباد:مثال پبلشرز،۲۰۱۳ء۔

آلتھیوسے،لوئی(Althusser ,Louis Pierre)۔*Lenin and Philosophy and Other Essays*۔پیرس:ماس پیرو فرانکوئیس،۱۹۶۸ء۔

آلتھیوسے،لوئی۔ای،بالی بر(Althusser, Louis Pierre - E ,Balibar)۔*Reading Capital*۔پیرس:ماس پیرو فرانکوئیس،۱۹۶۵ء۔

بادریلا،ژاں(Baudrillard ,Jean)۔*Simulacra and simulations*۔نیویارک:سیمیوٹیکسٹ،۱۹۸۱ء۔

بادریلا،ژاں(Baudrillard،Jean)۔*The perfect crime*۔لندن:ورسو،۱۹۹۶ء۔

بٹ،محمد عاصم۔مکالمہ(ممتاز ناول نگار و کہانی نویس مرزا اطہر بیگ سے ناول کی زبان اور اسلوب پر)۔بک پوسٹ،جون۲۰۱۸ء، ص۸تا۱۳۔

بٹلر،کرسٹو(Butler, Christo)۔*Post -Modernism*۔اوکسفرڈ:اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس لندن،۲۰۰۲ء۔

بخش،مولا۔جدید ادبی تھیوری اور گوپی چند نارنگ۔لاہور:سنگ میل پبلی کیشنز،۲۰۰۹ء۔

بدایونی،ضمیر علی۔جدیدیت اور مابعد جدیدیت (ایک ادبی و فلسفیانہ مخاطبہ)۔کراچی:اختر مطبوعات، ۱۹۹۹ء۔

ایضاً۔مابعد جدیدیت کا دوسرا رخ۔کراچی:ایجوکیشنل پریس،۲۰۰۶ء۔

برگقوسٹ،ولیم(Bergquist, William)۔*The postmodern organization: Mastering the art of irreversible change*۔سان فرانسسکو:جوسی باس،۱۹۹۳ء۔

بریتون، آندرے.(Breton, Andre) *Anthology of Black Humor*۔ پیرس، ۱۹۴۰ء۔

بلوچ، عاطف۔ انٹرویو(مرزااطہر بیگ)،حسن کی صورت حال : مرزا اطہر بیگ کا نیا ناول، https://www.dw.com، تاریخ ملاحظہ: ۲۲ جنوری ۲۰۱۷ء۔

بورز، میگی این(Bowers, Maggie Ann) *Magical Realism*۔ روٹلیج: لینڈن، ۲۰۰۴ء۔

بیگ، افتخار۔ وجودیت اور اردو شعری طرز اظہار۔ اسلام آباد: پورب اکادمی، ۲۰۱۶ء۔

بیگ، مرزااطہر۔ حسن کی صورت حال - خالی جگہیں پر - کرو۔ لاہور: سانجھ پبلی کیشنز، ۲۰۱۵ء۔

ایضاً۔ راقمہ سے ای۔ میل انٹرویو۔ مورخہ ۱۵ اگست ۲۰۱۸۔

بھنڈر، عمران شاہد۔ فلسفہ مابعد جدیدیت: تنقیدی مطالعہ۔ لاہور: صادق پبلی کیشنز، س ن۔

پوری، اسلم جمشید۔ جدیدیت اور اُردو افسانہ ۔ دہلی: ماڈرن پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۱ء۔

پوسٹ ماڈرن ازم۔ https://www.cla.purdue.edu/English/theory/postmodernism /modules/jamesonpastiche.html۔ تاریخ ملاحظہ: ۲۸ دسمبر ۲۰۱۷ء

تبسم، روبینہ۔ اردو فکشن تنقیدی تناظرات۔ دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۱۷ء۔

تھامپسن۔ جے۔ ایم(Thompson, J.M.) *Post-Modernism*۔ دی ہیبرٹ جرنل، ۱۹۱۴ء۔

ٹائن بی، آرنلڈ۔ جے(Toynbee, Arnold J.) *A study of History*۔ اوکسفرڈ: اوکسفرڈ یونی ورسٹی پریس، ۱۹۶۱ء۔

جالبی۔ جمیل۔ قومی انگریزی اردو لغت۔ اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان ۱۹۹۲ء۔

جینکس، چارلس(jenckes ,charles) *What is post modernism*۔ روٹلیج: لندن، ۱۹۸۷ء۔

حسن، ایہاب حبیب(Hassan, Ihab Habib) *The Postmodern Turn, Essays in Postmodern Theory and Culture*,۔ اوہائیو: اوہائیو یونی ورسٹی پریس، ۱۹۸۷ء۔

ایضاً۔*Toward a Concept of Postmodernism (From The Postmodern Turn, 1987*
- http//faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/HassanPoMo.pdf, تاریخ ملاحظہ: ۴ فروری ۲۰۱۸ء

حسن، مناظر۔وہاب اشرفی:شخصیت اور فن۔دہلی:ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس،۲۰۰۱ء۔

حسین، آغا افتخار۔جدیدیت ۔لاہور:مکتبہ فکر و دانش پاکستان،۱۹۸۶ء۔

حقسانہ۔(Faction)-https://www.revolvy.com۔ تاریخ ملاحظہ:۲۲ دسمبر ۲۰۱۷ء۔

حنفی، شمیم۔جدیدیت کی فلسفیانہ اساس۔ نئی دہلی:قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان،۲۰۰۵ء۔

خالد، نعمانہ۔"مغربی تصور قومیت اور امت مسلمہ پر اس کے اثرات کا تحقیقی جائزہ"، مشمولہ مجلہ علوم اسلامیہ شمارہ نمبر۶،

(۲۰۰۳ء):ص ۱۵۰۔۱۶۲۔

دریدا، ژاک(Jacques Derrida,)-*Of Grammatology* ۔بالٹی مور:جانز ہاپکنز یونی ورسٹی پریس،۱۹۹۷ء۔

رانا، غلام شبیر۔ژاک دریدا : حیات اور فن۔ http//kitaben.urdulibrary.org
Pages/Derrida.html/ تاریخ ملاحظہ:۲۲ جنوری ۲۰۱۸ء۔

راہی، نسیم احمد۔وہاب اشرفی کی تنقید نگاری۔دہلی:کتابی دنیا،۲۰۰۶ء۔

رحمانی, ابرار۔صغیر، احمد۔"گوپی چند نارنگ سے مکالمہ"مشمولہ گوپی چند نارنگ (بین الاقوامی اردو شخصیت)
مرتبہ نند کشور وکرم۔لاہور:سنگ میل پبلی کیشنز ۲۰۰۸ء۔ص ۱۰۰۔۱۰۸۔

رضوی، حمیدہ معین۔تخلیقی تنقید۔اسلام آباد:کاروان ملت پبلی کیشنز، س ن۔

زورٹ، دی(Zwart,De)۔*Administrative practice and rational inquiry in postmodern public*
administration theory۔لندن:ایڈمنسٹریشن اور سوسائٹی،۲۰۰۲ء۔

سارتر، ژاں پال،"وجودیت"، مترجمہ نسیم شاہد، مشمولہ سارتر کے مضامین، مرتبہ فہیم شناس کاظمی۔کراچی:سٹی بک پوائنٹ
:۲۰۱۵ء۔ص ۱۰۔۱۵۔

سٹراس،لیوی(Strauss, Levi)۔*Structural Anthropology* ۔نیو یارک:بیسک بکس،۱۹۶۳ء۔

سعید،سعادت۔اردو نظم میں جدیدیت کی تحریک ۱۹٦۹ء تک ۔لاہور:سنگ میل پبلی کیشنز،۲۰۱۷ء۔

سلطان،روبینہ۔تین نئے ناول نگار۔لاہور:دستاویز۲۰۱۲۔

سلیم الرحمٰن۔گلاب جامن، شیمپین اور معانی مچولی،http://www.dunyapakistan.com ۔تاریخ ملاحظہ:۳۰جولائی۲۰۱۷ء۔

ایضاً،مرزا اطہر بیگ کا تیسرا ناول حسن کی صورت حالhttps://www.bbc.com ۔تاریخ ملاحظہ ۱۰جولائی۲۰۱۷ء۔

سہیل،احمد۔منتخب ادبی اصطلاحات۔لاہور:شعبہ اردو،جی۔سی۔یونی ورسٹی،۲۰۰۵ء۔

سہیل،سید عامر/گنجیرا،ملک عبدالعزیز۔"جادوئی حقیقت نگاری کی تکنیک، حقیقی وتنقیدی تناظر"،مشمولہ دریافت شمارہ ۱۲ (۲۰۱۳ء)۔ص۔۲۰۷۔۲۱٦۔

سیاہ مزاح۔http://www.dictionary.com/browse/black-humor تاریخ ملاحظہ:۳جنوری۲۰۱۷ء۔

سیاہ مزاح۔https://en.oxforddictionaries.com/definition/black_humour تاریخ ملاحظہ:۳ جنوری۲۰۱۷۔

سید ، ریاض احمد-محبت ہے کیا،ہم نہیں جانتے,column ۔https://jang.com.pk/news/12767

تاریخ ملاحظہ ۱۲:جنوری۲۰۱۸ء۔

شیدا،سلطان علی۔وجودیت پر ایک تنقیدی نظر۔لکھنؤ:اترپردیش اردو اکادمی،۱۹۷۸ء۔

شیریں،ممتاز۔معیار۔کراچی:مکتبہ اسلوب،۱۹٦۳ء۔

صدیقی،محمد علی۔نشانات۔کراچی:ادارہ عصر نو،۱۹۸۱ء۔

ایضاً۔مابعد جدیدیت، ادب اور سرمایہ دارانہ نظام۔

http://nlpd.gov.pk/uakhbareurdu۔ تاریخ ملاحظہ:۱۹اگست۲۰۱۶ء۔

صفدر سلطان اصلاحیؔ: ہمدم وہم راز،http://mazameen.com ، تاریخ ملاحظہ ۶مارچ۲۰۱۸ء۔

صفیہ عباد۔"ساختیات ایک تعارف"،مشمولہ تخلیقی ادب،شمارہ نمبر ۲۔۲۰۰۵ء۔ص۱۹۰۔۱۹۸۔

طنز۔/https://literarydevices.net/irony۔ تاریخ ملاحظہ:۲۸مارچ۲۰۱۸ء۔

طنز-و-مزاح-کیا-ہےhttps:// forum.mohaddis.com/threads ۔ تاریخ ملاحظہ:۲۸مارچ۲۰۱۸ء۔

عارف،نجیبہ۔"تانیثیت کے بنیادی مباحث:اقبال کا نکتہ نظر"،مشمولہ اسلام،پاکستان اور مغرب(علمی و ادبی تناظر)۔اسلام آباد:ادارہ تحقیقات اسلامی،بین الاقوامی اسلامی یونی ورسٹی،۲۰۱۵ء۔ص۲۰۵۔۲۴۲۔

ایضاً۔"مرزااطہر بیگ سے ایک گفتگو"۔دنیا زاد،شمارہ۴۵(نومبر ۲۰۱۶)۔ص۲۵۴۔۲۹۲۔

عبدالغفور،خواجہ۔طنز و مزاح کا تنقیدی جائزہ۔دہلی:نعمانی پریس،۱۹۸۳ء۔

عتیق اللہ۔"تانیثیت ایک مطالعہ"مشمولہ اردو ادب میں تانیثیت(منتخب مضامین)مرتبہ قاضی عابد۔اسلام آباد: پورب اکادمی۲۰۱۶ء۔ص۱۲۹۔۱۳۸۔

عسکری،محمد حسن۔جدیدیت۔لاہور:ادارہ فروغ اسلام،۱۹۹۷ء۔

فاروق،عمر۔اصطلاحات نقد و ادب۔دہلی:اردو اکادمی،۲۰۰۶۔

فاروقی،شمس الرحمان۔"مغرب میں جدیدیت کی روایت"،مشمولہ جدیدیت کا تنقیدی تناظر،مرتبہ اشفاق احمد۔لاہور:بیت الحکمت،۲۰۰۶ء۔ص۱۳۔۳۷۔

فلورس،اینجل(Flores ,Angel)۔Magic Realism in Spanish American Fiction۔ ہسپانیہ:بک پبلشرز،۱۹۹۵ء۔

فوکو، مشل(Foucault ,Michel)۔*Selected interviews & other writings 1972-1977*۔ نیویارک: پینتھیون، ۱۹۸۰ء۔

قادر، سی۔اے۔"وجودیت"مشمولہ ادب ، فلسفہ اور وجودیت، مرتبہ:شیما مجید، نعیم احسن۔لاہور: نگارشات، ۱۹۹۲ء۔ ص ۸۰ے۔۹۶ے۔

قاسمی، ابوالکلام۔"مابعد جدید تنقید:اصول اور طریقہ کار کی جستجو"مشمولہ مابعد جدیدیت: نظری مباحث مرتبہ ناصر عباس نیر۔لاہور:سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۱۸ء۔ص۱۰۸۔۱۱۵۔

قاضی، جاوید حسین۔وجودیت۔لاہور: مکتبہ میری لائبریری، ۱۹۷۳ء۔

کاشمیری، تبسم۔"جدیدیت کیا ہے؟"مشمولہ نئے شعری تجربے۔لاہور:سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۷۸ء۔ص ۱۵۰۔۱۵۸۔

کامریڈ حسن ناصر کی یاد میںhttp://sujag.org۔تاریخ ملاحظہ: ۲ جنوری ۲۰۱۸ء۔

کڈن۔جے۔اے(Cuddon, J. A)۔*Dictionary of literary terms and literary theory*۔یوکے: پینگوئن بکس، ۱۹۹۸ء۔

کلاجس، میری(Marry Klages)۔*Postmodernism*،www.colorado.edu/Eng/2012.klagess تاریخ ملاحظہ: ۲۱ جون ۲۰۱۷ء۔

ایضاً۔*Literary Theory: A Guide for the Perplexed* ۔ کونٹینیم پریس، جنوری ۲۰۰۷ء۔Amazon. Com ۔ تاریخ ملاحظہ ۲۱ جون ۲۱۷ء۔

کھیل تماشا۔www.dictionary.com/browse/playfulness تاریخ ملاحظہ: ۳ جنوری ۲۰۱۷ء۔

کھیل تماشا۔https://psychologydictionary.org/playfulness تاریخ ملاحظہ: ۳ جنوری ۲۰۱۷ء۔

کھیل تماشا۔http://encyclopedia2.thefreedictionary.com/playfulness۔ تاریخ ملاحظہ: ۳ جنوری ۲۰۱۷ء۔

گرے، مارٹن(Grey, Martin)۔*A Dictionary of Literary Terms* ۔ یوکے: لانگ مین لمیٹڈ، ۱۹۹۴ء۔

گل،رچرڈ۔شیرمان،ارنسٹ(Gill , Richard- Sherman, Ernest)۔*The fabric of Existentialism*

philosophical and literary source ۔نیویارک:میری ڈتھ کارپوریشن:۱۹۷۳ء۔

گیڈی،ولیم(.Geddie, William)۔*Chamber's 20th Century Dictionary* ۔لندن:۱۹۶۸ء۔

گیس،ولیم۔ایچ(.Gass, William. H)۔*Fiction and the Figures of Life* ۔نیویارک:الفریڈ،۱۹۷۰ء۔

لوج،ڈیوڈ(Lodge, David)۔*Modern Criticism and Theory*۔سنگاپور:پیئرسن ایجوکیشن،۲۰۰۴ء۔

لیوتاژ ،فرانسس(Lyotard,Jean Francois)۔*The postmodern condition* ۔مانچسٹر:مانچسٹر یونی ورسٹی پریس، ۱۹۷۹ء۔

محسن،سید علی۔تاریخ یورپ عہد جدید(۱۵۰۰تا ۱۸۷۱)۔حیدر آباد:حسامی بک ڈپو،۱۹۹۵ء۔

نارنگ،گوپی چند۔ساختیات پس ساختیات اور مشرقی شعریات۔لاہور:سنگ میل پبلی کیشنز۲۰۱۰ء۔

ایضاً۔جدیدیت کے بعد۔لاہور:سنگ میل پبلی کیشنز،۲۰۰۶ء۔

ایضاً۔ادبی تنقید اور اسلوبیات۔لاہور:سنگ میل پبلی کیشنز،۱۹۸۹ء۔

ناشاد،ارشد محمود۔اردو غزل کا تکنیکی ، ہئیتی اور عروضی سفر ۔لاہور: مجلس ترقی ادب،۲۰۰۸ء۔

نیازی،رؤف،مابعد جدیدیت(تاریخ و تنقید)۔کراچی:حلقہ آہنگ نو،۲۰۰۳ء۔

نیر،ناصر عباس۔جدید اور ما بعد جدید تنقید (مغربی اور اردو تناظر میں) ۔کراچی:انجمن ترقی اردو پاکستان،۲۰۰۴ء۔

ایضاً۔مابعد جدیدیت: نظری مباحث۔لاہور:مغربی پاکستان اردو اکیڈمی،۲۰۰۷ء۔

ایضاً۔متن ، سیاق اور تناظر۔اسلام آباد:پورب اکادمی،۲۰۱۲ء۔

نیشوفوز،نسیم۔"جدیدیت کا پس منظر"مشمولہ جدیدیت کا تنقیدی تناظر۔مرتبہ اشفاق احمد۔لاہور:بیت الحکمت،۲۰۰۶ء۔ ص۷۷۔۷۹۔

وارنز، کرسٹوفر(Warns, Christopher,)-*Magic Realism and post colonial Novel*-انگلینڈ: پینگر ام میسی میلن،۲۰۰۹ء-

ہاتھورن۔ جرمی(Hawthorn , Jeremy,)-*Studying The Novel*-لندن:ہاڈر آرنلڈ،۲۰۰۵ء-

ہنٹنگٹن-https://www.beyondintractability.org/bksum/huntington-clash تاریخ ملاحظہ ۱۰ ستمبر ۲۰۱۸ء-

ہیچن ،لنڈا(Hutcheon, Linda)-*The Theory and Politics of Irony*-

https://www.amazon.com-تاریخ ملاحظہ ۵ مارچ ۲۰۱۸ء-

ایضاً-Metafiction http://yunus.hacettepe.edu - تاریخ ملاحظہ ۶ جنوری ۲۰۱۸ء

ایضاً-*A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*،نیویارک:۱۹۸۸ء-

یعقوب، قاسم-لفظ اور تنقید معنی-اسلام آباد:پورب اکادمی ۲۰۱۷ء-

یوسفی، مشتاق احمد-آب گم-کراچی: مکتبہ دانیال،۱۹۹۰ء-

فکشن کی مابعد جدید تکنیک کی ویب گاہیں درج ذیل ہیں-

https://www.shmoop.com/postmodern-literature/characteristics.html

https://www.ripublication.com/ijepa/ijepav1n2_11.pdf

www.bluffton.edu/courses/tlc/nislyl/.../postmodern/Postmodern_literature_handout.do..

https://www.quora.com/How-are-postmodern-literary-techniques-used

www.community.boredofstudies.org/328/module-b-texts.../postmodern-techniques.htm

https://thefinaltwist.wordpress.com/.../postmodern-writing-techniques-by-mark-h-phili.

https://inkblotchpoison.wordpress.com/tag/postmodern-techniques

https://gunn-final.weebly.com/themes-and-techniques.html