تحقیقی مقالہ برائے پی۔ایچ۔ڈی۔اُردو

آصف فرخی کے افسانوں میں فن اور تکنیک کے تجربات:

تجزیاتی مطالعہ (یوسا اور کنڈیرا کے تصوراتِ فکشن کے تناظر میں)

محقق

عمارہ علی

76-FLL/PHDURD/F19

نگران

ڈاکٹر نجیبہ عارف

پروفیسر، شعبۂ اُردو

CENTRAL LIBRARY ISLAMABAD

شعبۂ اُردو

بین الاقوامی اسلامی یونی ورسٹی، اسلام آباد

الجامعة الإسلامية العالمية

K

Accession No. TH-27388

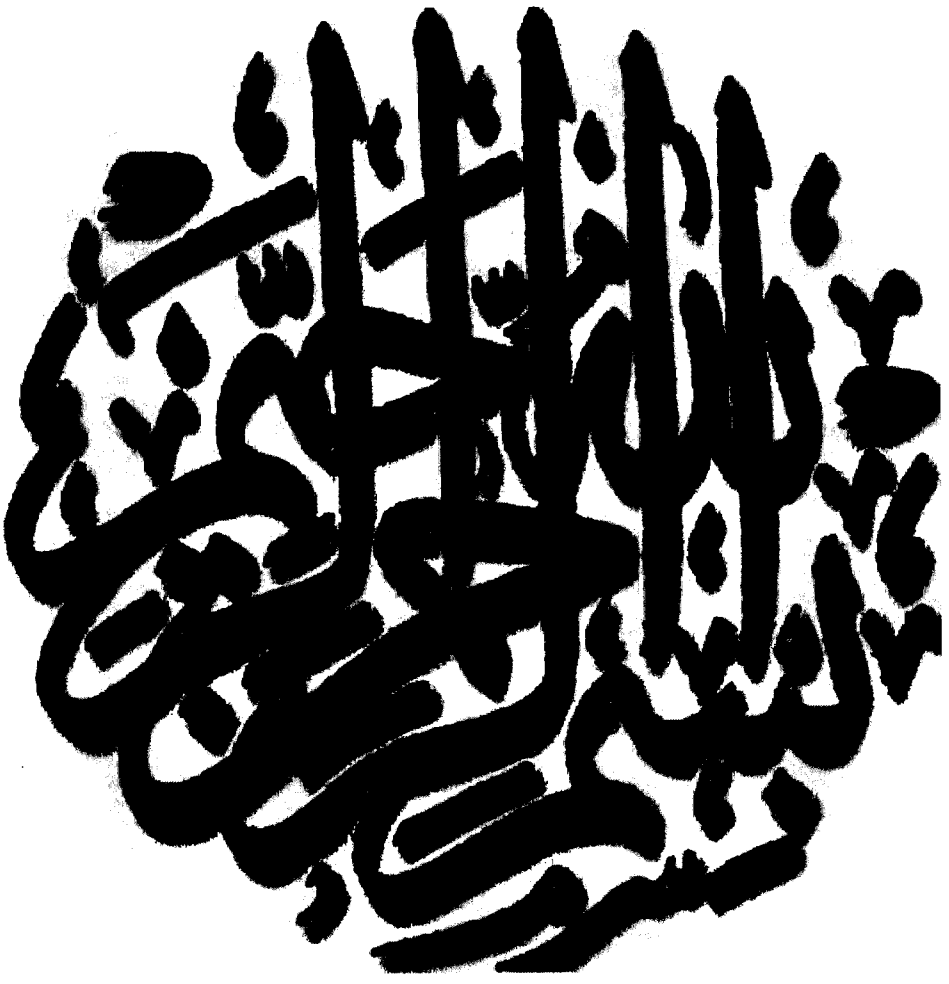
PhD

891.493001

آ م ع

اردو افسانے ـ فن

اردو افسانے ـ تاریخ و تنقید



CENTRAL
LIBRARY
ISLAMABAD

بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی، اسلام آباد

شعبہ اُردو

تصدیق نامہ

تصدیق کی جاتی ہے کہ عمارہ علی رجسٹریشن نمبر 76-FLL/PHDURD/F19 نے پی۔ایچ۔ڈی۔ اُردو کی ڈگری کی تکمیل کے لیے تحقیقی مقالہ بعنوان " **آصف فرخی کے افسانوں میں فن اور تکنیک کے تجربات: تجزیاتی مطالعہ (یوسا اور کنڈیرا کے تصوراتِ فکشن کے تناظر میں)**" میری نگرانی 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، شعبہ اُردو

Prof. Dr. Najeeba Arif
Chairperson
Pakistan Academy of Letters
Government of Pakistan
Islamabad

2086

ID :	PB-RWP-F85F9CF11F26EE03
Type :	Low Denomination
Amount :	Rs 100/-
Description :	SECURITY BOND OR MORTGAGE DEED- 57(b)
Applicant :	AMMARA ALI [37406-1988955-6]
D/O :	ALI ASGHAR QADRI
Agent :	Self
Address :	RWP
Issue Date :	12-Dec-2023 11:49:48 AM
Delisted On/Validity :	19-Dec-2023
Amount In Words :	One Hundred Rupees Only
Reason :	A
Vendor Information :	Fazal Rehman | PB-RWP-910 | District Courts Rawalpindi

Scan for online verification

نوٹ: یہ ٹرانزیکشن تاریخ اجراء سے سات دنوں تک کے لیے قابل استعمال ہے۔ ای اسٹامپ کی تصدیق بذریعہ ویب سائٹ، کیو آر کوڈ یا ایس ایم ایس سے کی جا سکتی ہے۔

Type "eStamp <16 digit eStamp Number>" send to 8100

بیان حلفی برائے تحقیقی مقالہ

مسماۃ عمارہ علی بنت علی اصغر قادری رجسٹریشن نمبر 76-FLL/PHDURD/F19 نے شعبہ اردو ، بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی اسلام آباد میں پی۔ایچ۔ڈی اردو کی سکالر کی حیثیت سے اپنا مقالہ بعنوان آصف فرخی کے افسانوں میں فن اور تکنیک کے تجربات : تجزیاتی مطالعہ (یوسا اور کنڈیرا کے تصورات فکشن کے تناظر میں) نگران استاد ڈاکٹر نجیبہ عارف کی زیر نگرانی مکمل کیا ہے۔

میں عمارہ علی اس بات کا اقرار کرتی ہوں کہ مقالہ ہذا سرقے سے پاک ہے یہ کام میری ذاتی محنت وکاوش اور تحقیق پر مبنی ہے میں نے مقالہ ہذا کو کسی اور ڈگری کیلئے پیش نہیں کیا اور نہ ہی آئندہ کروں گی۔

بیان حلفی میرے علم و یقین کی حد تک درست ہے اور اس میں کوئی امر مخفی نہیں رکھا گیا ہے۔

الـــــــمـــــــحـــــــلـــــــفـــــــه

مسماۃ عمارہ علی بنت علی اصغر قادری

رجسٹریشن نمبر 76-FLL/PHDURD/F19

شناختی کارڈ نمبر 37406-1988955-6

یونیورسٹی شعبہ اردو بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی اسلام آباد

مکان نمبر D-19 ایچ۔ایم۔سی کالونی ٹیکسلا

ATTESTED

RAJA MUHAMMAD ZAREEF
Oath Commissioner
Rawalpindi
Advocate High Court

12 DEC 2023

ACCEPTANCE BY THE VIVA VOCE COMMITTEE

Name of the Student: Amara Ali

Title of the Thesis: آصف فرخی کے افسانوں میں فن اور تکنیک کے تجربات: تجزیاتی مطالعہ (یوسا اور کنڈیرا کے تصورات فکشن کے تناظر میں)

Registration No: 76-FLL/PhDURDU/F19

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

VIVA VOCE COMMITTEE

Chairperson Viva Committee:

Dr.Kamran Abbas Kazmi
Chairperson
Department of Urdu ,IIUI

External Examiner:

Prof. Dr. Abdul Aziz Sahir
Dean, Faculty of Social Sciences AIOU

External Examiner:

Dr. Naeem Mazhar
Department of Urdu.
National University of Modern Languages, (NUML).

Internal Examiner:

Dr.Sabahat Mushtaq
Lecturer
Department of Urdu,IIUI

Supervisor:

Prof.Dr.Najeeba Arif
Chairperson Academy of Letters

فہرست موضوعات

نمبر شمار	عنوانات	صفحہ نمبر
	پیش لفظ	
۱۔	**باب اوّل:**	
	ماریو برگس یوسا اور میلان کنڈیرا کا تصورِ فنِ فکشن نگاری	۱
	۱۔ ماریو برگس یوسا کا تصورِ فنِ فکشن نگاری	
	۲۔ میلان کنڈیرا کا تصورِ فنِ فکشن نگاری	
	۳۔ یوسا اور کنڈیرا کے تصوراتِ فکشن کا تقابلی مطالعہ	
	۴۔ یوسا اور کنڈیرا کے تصورات پر مبنی نظری ڈھانچا / فریم ورک	
	حوالہ جات	
۲۔	**باب دوم:**	
	آصف فرخی اور ان کی افسانہ نگاری: تعارف و تنقید	۶۱
	۱۔ آصف فرخی: احوال و آثار	
	۲۔ آصف فرخی کی تصانیف	
	۳۔ آصف فرخی کی افسانہ نگاری: تعارف و تنقید	
	حوالہ جات / حواشی	
۳۔	**باب سوم:**	
	آصف فرخی کے افسانوی بیانیے کے تنظیمی اجزا	۹۵
	۱۔ راوی	
	۲۔ مکانی تناظر: بیانیہ مکان اور راوی کا مکان	
	۳۔ زمانی تناظر: بیانیہ زمان اور راوی کا زمان	
	۴۔ متعلقیاں	
	حوالہ جات	

۴۔ باب چہارم:
آصف فرخی کے افسانوں میں تکنیک کے تجربات ۱۲۷
۱۔ حقیقت کی سطحیں
۲۔ متوازی / ہم وقتی کی تکنیک
۳۔ کم یونی کیٹنگ وے سلز / کاؤنٹر پوائنٹ
۴۔ پوشیدہ حقیقت / فنِ حذف
حوالہ جات
۴۔ باب پنجم:
آصف فرخی کی افسانہ نگاری کا اسلوبی تجزیہ ۱۸۱
حوالہ جات
ماحصل ۲۰۳
کتابیات ۲۱۵
ضمیمہ جات ۲۱۹

پیش لفظ

تحقیقی مرحلے میں موضوع کا انتخاب کارِ دشوار ہے۔ اس سلسلے میں اپنی کم مائگی کا احساس مجھے ایم۔فل میں بھی تھا اور پی۔ایچ۔ڈی۔ کی سطح پر بھی۔ ایم۔فل۔ کی طرح پی۔ایچ۔ڈی۔ میں بھی موضوع محترم، مشفق اور قابل استاد پروفیسر ڈاکٹر نجیبہ عارف کا تجویز کردہ تھا۔ میں ان کی بے حد ممنون ہوں کہ علمی اور عملی میدانِ زندگی میں ان کی رہنمائی، ترغیب اور تحریک نے تحقیق کے علاوہ بھی بہت سے مراحل کو آسان بنایا۔

اس مقالے میں آصف فرخی کی افسانہ نگاری کا فنی و تکنیکی تجزیہ ماریو برگس یوسا اور میلان کنڈیرا کے تصوراتِ فکشن کی روشنی میں کیا گیا ہے۔ یوسا اور کنڈیرا کا شمار معاصر عہد کے ممتاز مغربی فکشن نگاروں اور نقادوں میں ہوتا ہے۔ انھوں نے فکشن کی تفہیم و تنقید کے پیمانے اپنے عملی تجربے کی روشنی میں پیش کیے ہیں اور فنِ فکشن نگاری پر باقاعدہ کتب بھی لکھی ہیں۔ اس مقالے کے پہلے باب "ماریو برگس یوسا اور میلانِ کنڈیرا کا تصورِ فنِ فکشن نگاری" میں یوسا اور کنڈیرا کا تعارف، حالاتِ زندگی، تصورِ فکشن اور فکشن کے فنی اصول و ضوابط اور عناصر کا جامع احاطہ کیا گیا ہے۔ بعد ازاں دونوں فکشن نگاروں کے تصوراتِ فن کا تقابلی مطالعہ پیش کیا گیا ہے اور مشترکات و اختلافات کی نشاندہی کی گئی ہے۔ دونوں کے تصورات پر مبنی ایک امتزاجی فریم ورک تشکیل دیا گیا ہے جو تین حصوں پر مشتمل ہے۔ اسی فریم ورک کی روشنی میں آصف فرخی کے افسانوں کا فنی اور تکنیکی حوالے سے تجزیاتی مطالعہ کیا گیا ہے۔

مقالے کے دوسرے باب میں آصف فرخی کے احوال و آثار کی مفصل وضاحت کی گئی ہے اور ان کے افسانوں کا موضوعاتی حوالے سے جائزہ لیا گیا ہے۔ مقالے کے تیسرے باب "بیانیے کے تنظیمی اجزا" میں یوسا اور کنڈیرا کے تصورات پر مبنی نظری ڈھانچے کے پہلے حصے کا اطلاق، آصف فرخی کے افسانوں پر کیا گیا ہے اور راوی، مکانی تناظر، زمانی تناظر اور متقلیوں کی نشاندہی کر کے ان کا تجزیہ کیا گیا ہے۔

مقالے کے چوتھے باب "تکنیک کے تجربات" میں فریم ورک کے دوسرے حصے کا اطلاق کر کے حقیقت کی سطحوں، متوازی تکنیک، حذفی تکنیک اور ابلاغی ظروف / کاؤنٹر پوائنٹ کی تکنیکوں کی نشاندہی کر کے افسانوں کا تجزیاتی مطالعہ پیش کیا گیا ہے۔۔ مقالے کے پانچویں باب "آصف فرخی کے افسانوں کا اسلوبی تجزیہ" میں آصف فرخی کی افسانہ نگاری کا اسلوبی تجزیہ کیا گیا ہے اور ان کے اسلوب کے تشکیلی عناصر کی مفصل وضاحت کی گئی ہے۔ ماحصل میں نتائج اخذ کیے گئے ہیں اور آصف فرخی کے فنِ افسانہ نگاری کی انفرادی اور ممتاز جہات کو اجاگر کیا گیا ہے۔

جس وقت یہ موضوع مجھے تفویض ہوا، اس وقت مجھے آصف فرخی کی شخصیت اور اس موضوع کی اہمیت کا کچھ خاص علم نہ تھا مگر بعد ازاں آصف فرخی کی ہمہ جہت شخصیت اور ادبی و سماجی خدمات کا نہ صرف ادراک ہوا بلکہ

ان کے فن افسانہ نگاری کے مخفی جوہر بھی کھل کر سامنے آئے۔ اردو ادب پر ان کے ناقابلِ فراموش احسانات ہیں، وہ خود اپنے آپ میں ایک ادارہ تھے۔ یہ موضوع تجویز کرنے پر اپنی عزیز استاد ڈاکٹر نجیبہ عارف کا شکریہ ادا کرنا فرض ہے گو کہ حق ادا تو نہ ہو گا۔ ایم۔ فل۔ اور پی۔ ایچ۔ ڈی۔ کی سطح پر ان کی زیرِ نگرانی کام کرنا، میرے لیے باعثِ سعادت اور فخر و اعزاز ہے کہ مجھے ان سے مستفید و مستفیض ہونے کا موقع ملا۔

میں اپنی بہنوں بالخصوص طیبہ حسن اور صالحہ جبین کی تہہِ دل سے شکر گزار ہوں۔ طیبہ نے میرے لکھے ہوئے مسودے کا کچھ حصہ خوش خط کر کے لکھا تا کہ ٹائپنگ کے لیے دیا جا سکے، صالحہ جب بھی آتیں تو پورے گھر کو سنبھال لیتیں۔ بین الاقوامی اسلامی یونی ورسٹی کے شعبۂ اردو میں اپنی خدمات سر انجام دینے والی محترمہ عاصمہ نذیر کا بھی شکریہ جنھوں نے مسودے کی کمپوزنگ کی۔ میں نے ہمیشہ ٹائپنگ کے لیے کام انھیں تاخیر سے دیا اور جلدی ٹائپ کرنے کا مطالبہ کیا۔ میں اپنے والدین بالخصوص والدہ کا شکریہ اور حق کسی طور پر ادا نہیں کر سکتی کہ میرے کام ان کے کام، میرے آزار ان کے آزار اور میری پریشانیاں ان کی پریشانیاں ہیں۔ مقالے کی تکمیل میں جتنی تاخیر ہوئی، میرے ساتھ برابر کی ٹینشن امی نے بھی لی۔ دورانِ تحقیق میری بد نظمی، کتابوں کے پھیلاوے اور بکھیرے کو جس طرح انھوں نے بخوشی برداشت کیا، وہ ان ہی کا حوصلہ اور ظرف تھا۔ مجھے ترغیب اور تحریک دینے والوں میں امی پیش پیش تھیں، وہ ایک ہی بات پر مُصر تھیں بس اپنے کام پر دھیان دو، باقی سب رہنے دو۔ شکریہ پیاری ماں!

عمارہ علی

اگست ۲۰۲۳ء

باب اوّل

ماریو برگس یوسا اور میلان کنڈیرا کا تصورِ فنِ فکشن نگاری

- ماریو برگس یوسا کا تصورِ فنِ فکشن نگاری
- میلان کنڈیرا کا تصورِ فنِ فکشن نگاری
- یوسا اور کنڈیرا کے تصورات کا تقابلی مطالعہ
- یوسا اور کنڈیرا کے تصورات پر مبنی نظری ڈھانچا

باب اوّل

ماریو برگس یوسا اور میلان کنڈیرا کا تصورِ فنِ فکشن نگاری

مغرب میں مختلف ادبا، ناقدین اور خود فکشن نگاروں نے فکشن کی فنی و تکنیکی جہتوں اور تقاضوں کو اپنے انفرادی نقطۂ نظر سے دیکھا ہے۔ گزشتہ چند دہائیوں میں اس حوالے سے کئی نئے تصورات سامنے آئے ہیں۔ معاصر عہد میں کئی مغربی ناقدین نے، بالخصوص ایسے جو خود بھی فکشن نگار ہیں، فکشن کے فنی و تکنیکی لوازمات پر جدید تصورات اور اصول و ضوابط وضع کیے ہیں۔ [1]

ماریو برگس یوسا (Mario Vargas Llosa: 1936) اور میلان کنڈیرا (Milan Kundera: 1929___2023) کا شمار اسی صف کے نمائندہ ادیبوں میں ہوتا ہے جنھوں نے فکشن کے فن پر باقاعدہ کتب لکھی ہیں۔ لاطینی امریکہ کے ممتاز ادیب اور فکشن نگار یوسا نے فکشن کے اساسی اور جدید فنی و تکنیکی رموز کو مرتکز اور مدلل انداز میں بیان کیا ہے اور اپنے تنقیدی افکار کا اظہار *Letters to a Young Novelist* میں کیا ہے۔ چیک ادیب میلان کنڈیرا نے فنِ فکشن نگاری پر تصورات کا اظہار اپنی کتاب *The Art of the Novel* میں کیا ہے (دونوں مصنفین کی درج بالا کتب کی تفصیل آگے دی گئی ہے)۔ ان کے تنقیدی افکار و خیالات کی اہمیت کی وجہ محض ان کا منضبط اور مدلل اظہارِ بیان نہیں بلکہ دونوں ادیبوں کا ناقد ہونے کے ساتھ ساتھ ایک تخلیق کار اور فکشن نگار ہونا بھی ہے۔ فکشن نگاری میں کہنہ مشقی نے انھیں فکشن کے فن و تکنیک سے متعلقہ اصول و ضوابط سے واقفیت اور گہرے ادراک کے مواقع بہم پہنچائے۔ ان دونوں ادیبوں کے تصورِ فن میں تکنیکوں کے استعمال کو خاص اہمیت حاصل ہے۔

یہاں یہ بات محلِ ذکر ہے کہ متذکرہ بالا فکشن نگاروں کے تصورات براہِ راست فنِ ناول نگاری سے متعلق ہیں تاہم یہ صرف ناول کے لیے ہی مخصوص نہیں بلکہ اکثر فنی و تکنیکی جہات ایسی ہیں جو ناول اور افسانے میں مشترک ہیں اور ان کا اطلاق دونوں اصناف پر ہو سکتا ہے؛ یوں یوسا اور کنڈیرا نے فکشن کا صرف جدید ہی نہیں بلکہ وسیع تر تصورِ فن بھی پیش کیا ہے۔ تاہم اس امر کو بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا کہ ناول اور افسانے کی تکنیک میں واضح فرق ہے مثلاً کہانی در کہانی کی تکنیک جو ناول میں کلیدی حیثیت رکھتی ہے، افسانے میں مستعمل نہیں ہو سکتی۔ لہٰذا یہ بات قابلِ وضاحت ہے کہ اگرچہ باب اول میں یوسا اور کنڈیرا کے تصوراتِ فکشن کا تذکرہ ناول کے حوالے سے اسی طرح

کیا گیا ہے جس طرح انھوں نے اپنی کتب میں کیا ہے، اس کے بعد صرف ان تکنیکوں کو منتخب کیا گیا ہے جن کا اطلاق ناول کے ساتھ ساتھ افسانے پر بھی ہو سکتا ہے۔ یوسا اور کنڈیرا کی تکنیکات سے ایک امتزاجی فریم ورک تشکیل دیا گیا ہے اور آصف فرخی کے افسانوں کے تجزیے کے لیے اس فریم ورک کا اطلاق کر کے نتائج اخذ کیے جائیں گے۔

یوسا اور کنڈیرا کا مختصر تعارف اور تصورِ فنِ فکشن کی تفصیل ذیل میں دی گئی ہے۔

۱۔ ماریو برگس یوسا کا تصورِ فنِ فکشن نگاری

۱.۱۔ ماریو برگس یوسا: تعارف اور حالاتِ زندگی

ماریو برگس یوسا کا شمار دنیا کے ممتاز مصنفین اور فکشن نگاروں میں ہوتا ہے۔ ادب میں یوسا کی حیثیت ایک عظیم فکشن نگار سے کہیں زیادہ ہے؛ درحقیقت وہ ایک عوامی دانش ور ہے جو سیاست، ادب، کلچر اور فنونِ لطیفہ پر اپنی آراء کا اظہار علی الاعلان کرتا ہے[۱]۔ افسانہ نگار، ناول نگار، ڈراما نویس، انشائیہ نگار، کالم نویس، نقاد، معلم اور صحافی کی حیثیت سے معروف لاطینی امریکہ کے اس ممتاز ادیب کی انفرادیت مسلمہ ہے۔ بطور فکشن نگار، دنیا میں اس کی شہرت و مقبولیت کسی سے ڈھکی چھپی نہیں۔ یوسا کو نوبل انعام سمیت کئی عالمی انعامات جیتنے کا اعزاز حاصل ہے۔

انسائیکلو پیڈیا برٹینیکا کے مطابق، ماریو برگس یوسا کا پورا نام خورخے ماریو پیدرو برگس یوسا (Jorge Mario Pedro Vargas Llosa) ہے۔ وہ ۲۸ مارچ ۱۹۳۶ء کو پیرو (Peru) کے شہر آرے کیپا (Arequipa) میں پیدا ہوا[۲]۔ یوسا کے بچپن میں ہی اس کے والدین کی علیحدگی ہو گئی۔ وہ بولیویا (Bolivia) میں اپنی ماں اور ننھیال کے ساتھ پلا بڑھا جہاں اس کے نانا بطور حاکمِ اعلیٰ (Consul) کام کرتے تھے[۳]۔ یوسا نے ابتدائی تعلیم بولیویا کے شہر کوچابامبا (Cochabamba) میں حاصل کی۔ یوسا کے مطابق، بعد ازاں اس کی والدہ، نانا اور ماموں نے اسے لکھنے اور ادب کی تخلیق کے لیے اکسایا[۴]۔ خود یوسا کا کہنا ہے کہ بچپن میں، وہ کوچابامبا کے تین صحنوں والے بڑے خاندانی گھر میں اپنے رشتہ دار بہن بھائیوں اور سکول کے دوستوں کے ہمراہ ٹارزن اور سلگاری کی کہانیوں کو دوبارہ اختراع کرتا۔ ان سالوں میں لکھنا اس کے لیے ایک کھیل تھا جس پر اس کا خاندان خوش ہوتا، ایک ایسی دلکش سرگرمی جس پر اسے داد ملی[۵]۔

کوچابامبا، بولیویا اور پیرو کے شمال میں واقع شہر پیورا (Piura) میں گزرے بچپن میں یوسا کا خیال تھا کہ اس کے والد کا انتقال ہو گیا ہے۔ تاہم یہ صرف ایک جھوٹ تھا جو اس کی ماں نے اپنی تکلیف دہ علیحدگی کو چھپانے کے لیے بولا تھا۔ سچ اس وقت ظاہر ہوا جب ۱۹۴۶ء میں، خلافِ توقع اس کے والد اسے ننھیال سے دور لے جانے کے لیے اچانک آئے اور اسے اس کی والدہ کے ہمراہ لیما (Lima) لے گئے۔ یہ انکشاف یوسا کی زندگی میں یکلخت تبدیلی کی علامت تھا، اسے

ایک نسائی ماحول کی لاڈ پیار کی پرورش سے ایک تحکم پسند باپ کے معاندانہ رویے کا سامنا کرنا پڑا۔ اس طرح پہلی بار اس کا خوف، ناانصافی اور تشدد سے پالا پڑنے والا تھا[۶]۔ اپنی زندگی کی اس بھیانک حقیقت کا ذکر یوسا نے یوں کیا ہے کہ ایک دن میری والدہ نے مجھ پر انکشاف کیا کہ میرا باپ زندہ ہے اور اسی دن سے ہمیں، ان کے ساتھ لیما جانا تھا۔ اس وقت میں گیارہ سال کا تھا۔ اس لمحے سب کچھ بدل گیا، میں نے اپنی معصومیت کو کھو دیا اور مجھے تنہائی، اقتدار، بالغ زندگی اور خوف کا احساس ہوا۔ میری نجات صرف پڑھنا تھی، اچھی کتابیں پڑھنا، ان لفظوں میں پناہ لینا جہاں زندگی شاندار اور بھرپور تھی، ایک کے بعد ایک مہم جوئی؛ جہاں میں خود کو دوبارہ آزاد اور خوش محسوس کر سکتا تھا اور یہ خفیہ طور پر لکھنا تھا۔ ادب پھر میرے لیے محض کھیل کا ذریعہ نہیں رہا بلکہ یہ ناخوشی کے خلاف مزاحمت، احتجاج، بغاوت اور ناقابلِ برداشت اشیا سے فرار کا ذریعہ اور میرے جینے کی وجہ بن گیا[۷]۔

یوسا نے کم عمری میں شاعری کا شوق پالا جو اس کے والد کے لیے باعثِ پریشانی تھا۔ چناں چہ اس کے والد نے اسے فوجی اکادمی، لیونسیو پرادو (Leoncio Prado) میں داخل کروایا تاکہ فوجی نظم وضبط کے ذریعے اس کے ادبی عزائم کو روکا جا سکے۔ اس کے باوجود اس نے اپنے والد کی پابندی کے خلاف بغاوت میں کامیاب ہو کر اپنے تحریری شغل کو آگے بڑھایا۔ ۱۹۵۳ء میں، اس نے لیما کی جامعہ سے قانون اور ادب کی تعلیم حاصل کی۔ ۱۹۵۵ء میں، اس نے اپنی چچی جولیا (Aunt Julia) سے شادی کی جو اس سے عمر میں دس برس بڑی تھی[۸]۔ ۱۹۵۷ء میں اس کے افسانوں کا پہلا مجموعہ شائع ہوا۔ اس وقت وہ پیرو کے دو مقامی اخبارات کے لیے کام بھی کر رہا تھا۔ ۱۹۵۸ء میں گریجویشن مکمل کرنے پر یوسا کو سپین کی جامعہ (National University of San Marcos) میں تعلیم حاصل کرنے کے لیے وظیفہ ملا۔ بعد ازاں، وہ اعلیٰ تعلیم کے حصول کے لیے وظیفے کی امید پر فرانس منتقل ہو گیا لیکن وہاں پہنچ کر اسے پتہ چلا کہ اس کی وظیفے کے لیے درخواست مسترد کر دی گئی ہے۔ یوسا اور جولیا نے پیرس میں سکونت اختیار کرنے کا فیصلہ کیا۔ ان کی شادی چند سال ہی چل پائی اور ۱۹۶۴ء میں ان کی طلاق ہو گئی۔ ایک سال بعد ہی یوسا نے اپنی رشتہ دار خاتون پیٹریشیا یوسا (Patricia Llosa) سے شادی کی۔ اس شادی سے اس کے تین بچے ہیں[۹]۔

درمیانی عرصے میں وہ بطور صحافی اور براڈ کاسٹر کام کرتا رہا۔ ۱۹۶۹ء میں، وہ واشنگٹن یونی ورسٹی میں بطور پروفیسر تعینات ہوا۔ ۱۹۷۰ء میں وہ بارسلونا جا بسا۔ ۱۹۷۴ء میں لیما واپس آنے کے بعد، اس نے دنیا کی مختلف جامعات میں لیکچر دیے۔ ۱۹۹۰ء میں یوسا نے پیرو کی صدارت کے لیے الیکشن میں حصہ لیا مگر اسے ناکامی کا سامنا کرنا پڑا۔ ۱۹۹۳ء میں اس نے سپین کی شہریت حاصل کی۔ اپنی نئی شہریت اور ملک کے باوجود وہ اپنے ناولوں میں پیرو کے بارے میں لکھتا رہا ہے[۱۰]۔ ۲۰۱۵ء میں یوسا نے ٹی وی پر کام کرنے والی خاتون ازابیل (Isabel) سے تعلقات استوار

کیے اور پیٹریشیا سے طلاق لے لی۔ اپریل ۲۰۲۲ء میں، وہ کورونا وبا سے متاثر ہوا اور ہسپتال بھی داخل رہا۔ دسمبر ۲۰۲۲ء میں اس نے ازابیل سے علیحدگی کا اعلان کیا"۔

یوسا انیس(۱۹) ناولوں، متعدد افسانوی مجموعوں اور ڈراموں کا خالق ہے۔اس کے مشہور ناولوں میں سورما کا زمانہ(*The Time of the Hero*;1963)،سبز مکان(*The Green House*;1965)، چچی جولیا اور سکرپٹ نویس(*Aunt Julia and the Script writer*;1982)، گرجے میں مکالمہ(*Conversation in the Cathedral*;1969) اور دنیا کے خاتمے کی جنگ (*The War of the End of the World*;1991) شامل ہیں[۱۲]۔ بطور کہانی کار اس کی شہرت کا چرچا پوری دنیا میں ہے۔اس کی کتابوں کا ترجمہ دنیا کی تیس سے زائد زبانوں میں ہو چکا ہے۔

۲.۱۔ یوسا کا تصورِ فنِ فکشن نگاری

یوسا کا شمار معاصر عہد کے عظیم فکشن نگاروں میں ہوتا ہے۔ یوسا نے فکشنی ہیئت اور وضع کے آزادانہ تجربات کیے۔ بیانیہ ساخت کے کامیاب تجربات پر اسے خاص طور پر سراہا گیا۔ اس نے اپنی کہانیوں میں بالخصوص زمانی انتشار، تیزی سے بدلتے تناظرات اور پیچیدہ بیانیہ ساخت کو برتا ہے[۱۳]۔

فکشن نگاری کے ساتھ ساتھ یوسا نے فکشن کی تنقید پر بھی کام کیا ہے۔ یوسا نے مارکیز سمیت فلوبیر، سارتر اور کامیو کے فکشن کا تنقیدی تجزیہ کیا ہے[۱۴]۔ سب سے بڑھ کر یہ کہ یوسا محض ایک رسمی یا پیشہ ور نقاد نہیں بلکہ فکشن اس کا ذاتی اور تخلیقی تجربہ رہا ہے۔ فکشن نگاری نے اسے فکشن کے فن و تکنیک سے گہری واقفیت کا موقع فراہم کیا۔ یوسا نے فکشن کے فن پر اپنے تنقیدی خیالات کا اظہار (1997) *Cartas a Unjoven Novelista* میں کیا جو اصلاً ہسپانوی زبان میں ہے، اس کتاب کا انگریزی ترجمہ نتاشا وِمر نے[۱۵] *Letters to a Young Novelist* (2003) کے عنوان سے کیا۔ اردو میں اس کا ترجمہ، محمد عمر میمن نے نوجوان ناول نگار کے نام خط (۲۰۱۰ء) کے عنوان سے کیا ہے۔

اس کتاب میں یوسا ایک ایسے نوجوان سے مخاطب ہے جو ادیب بننے کا خواہش مند ہے اور اس حوالے سے بہت متجسس ہے کہ ایسی کہانیاں جو دوسروں کو مسحور کر سکیں، کیسے لکھی جاتی ہیں؟ یوسا کے یہ بارہ خطوط دراصل اسی سوال کا مدلل جواب ہیں۔ یوسا نے ان خطوط میں اپنے گہرے فنی شعور اور فکشن کے فنی و تکنیکی اصول و ضوابط کی نشان دہی بڑے سہل اور بین انداز میں کی ہے نیز اپنے نقطۂ نظر کی وضاحت کے لیے کئی عالمی شہرت یافتہ اور کہنہ مشق فکشن نگاروں کے فکشن پاروں سے مثالیں پیش کی ہیں اور ان پر، پُر مغز تجزیہ اور بحث کی ہے۔ ان مثالوں کا تجزیہ تنقید

کا ایک بیش قیمت سرمایہ ہے کیوں کہ بیشتر اصول ان ہی مثالوں سے اخذ ہوتے ہیں۔ اس کتاب میں یوسا نے ان فنی و تکنیکی لوازمات کا ذکر کیا ہے جو عمدہ فکشن کی اساس ہوتے ہیں؛ ان میں اسلوب، راوی، بیانیہ مکان، زمان، حقیقت کی سطحیں، انتقالات اور کیفی زقندیں، چینی ڈبے، پوشیدہ حقیقت اور کم یونی کیٹنگ وے سلز شامل ہیں۔ عمر میمن نے لکھا ہے:

> یوسا نے اپنی کتاب "نوجوان ناول نگار کے نام خطوط" میں فکشن کی فنی عملیات سے بحث کی ہے جس کے ذریعے وہ تخیلی دنیا تخلیق ہوتی ہے جو اپنے حسنِ ترغیب کے باعث کاملاً غیر حقیقی یا تخیلی ہونے کے باوجود حقیقی دنیا کا التباس پیدا کرتی ہے[16]۔

اپنی اس کتاب میں یوسا نے ادب، ادیب، ادبی سرگرمی اور قوتِ ترغیب سے لے کر فکشن اور اس کے فنی و تکنیکی عناصر کو تفصیل سے موضوعِ بحث بنایا ہے۔

۳.۱۔ ادب اور ادبی سرگرمی

بے اطمینانی وہ بنیادی وصف ہے جو کسی شخص کے ادیب بننے کا نقطۂ آغاز ہے۔ حقیقی زندگی سے بے اطمینانی ہی کسی شخص کو آمادۂ بغاوت کرتی ہے کہ وہ اصل زندگی کا انکار کرے اور اپنے تخیل کے سہارے، اپنی دنیا سے مختلف ایک ایسی دنیا اختراع کرے جیسی وہ چاہتا ہے۔ تُرک ادیب اورحان پامک (Orhan Pamuk; 1952___) نے بھی بے اطمینانی کو ہی بنیادی جوہر قرار دیا ہے جو کسی شخص کو ادیب میں بدل دیتی ہے[17]۔ عہدِ حاضر کا معروف ناول نگار اور نقاد میلان کنڈیرا (Milan Kundera; 1929___) جب یہ کہتا ہے کہ آدمی اپنے باطن میں دبی ہوئی کسی چیز کو آزاد کرنے کے لیے لکھتا ہے[18] تو ہم سمجھ لیتے ہیں کہ یقیناً اس کا اشارہ اصل زندگی کی ناآسودہ خواہشات اور باطنی اضطراب کی طرف ہے۔

ایک ادیب اپنے اندر گہرائی میں محسوس کرتا ہے کہ لکھنا لکھانا ہی اس کے لیے بہترین کام اور زندگی گزارنے کا واحد طریقہ ہے۔ وہ خود کو اپنے مقصد یعنی لکھنے لکھانے کے لیے وقف کر دیتا ہے اور اسی کو اپنی ذات کی تکمیل کے مترادف سمجھتا ہے، بصورتِ دیگر اسے اپنی زندگی کی رائیگانی کا احساس ہوتا ہے۔ ادیب تخیل میں پناہ لیتا ہے اور قصے کہانیاں گھڑنے کے شدید رجحان کے زیرِ اثر اصل دنیا سے مختلف، ایک نئی دنیا تخلیق کرتا ہے۔ وہ اپنے ذہن سے جو کچھ سوچتا ہے اور باطن میں گہرائی میں محسوس کرتا ہے، اس سے تخیل میں صرف دل بہلانے پر ہی اکتفا نہیں کرتا بلکہ اس کا اظہار لفظوں کے ذریعے کرتا ہے اور ایک خیالی دنیا وجود میں لاتا ہے۔ ایک ادبی عزم رکھنے والے شخص کے لیے

انعامات و اعزازات، عوام کی ستائش، سماجی مقام و مرتبے اور مالی فائدے کی کوئی حیثیت نہیں ہوتی۔ وہ لکھنے لکھانے کو ہی اپنی زندگی کا حاصل اور انعام سمجھتا ہے۔

ادبی شغل (Vocation) کوئی شوقیہ سرگرمی نہیں۔ اس کی وضاحت یوسا یوں کرتا ہے:

"یہ ایک محیطِ کُل اور علاحدگی کُل مشغولیت ہے، ایک تقدم اشد، اپنی مرضی سے اختیار کردہ غلامی جو اپنے شکار (خوش نصیب شکار) کو غلام بنا ڈالتی ہے[19]۔"

یوسا کے نزدیک، ادیب کا ادبی سرگرمی کو اپنانا ایک طرح کی خود اختیار کردہ غلامی کے مترادف ہے۔ اس کی صراحت کے لیے وہ ادبی شغل کو کیچوے سے تشبیہ دیتا ہے جس طرح کیچوا اپنے میزبان سے غذا حاصل کرتا ہے جس پر وہ انحصار کرتا ہے، بعینہٖ ادب، ادیب کی ذات سے اپنی خوراک حاصل کرتا ہے۔ بقول یوسا،

"ادب ہمہ وقتی انہماک بن جاتا ہے، ایسی چیز جو تمھارے پورے وجود پر حاوی ہو جاتی ہے، ان ساعتوں سے چھلک پڑتی ہے جو تم نگارش کے لیے وقف کرتے ہو اور تمھارے ہر کام میں سرایت کر جاتی ہے، کیوں کہ ادبی وُوکے شن ادیب کی زندگی کو اپنی خوراک کے لیے نشانہ بناتا ہے، جس طرح کیچوا ان جسموں سے اپنی غذا اخذ کرتا ہے جن پر حملہ آور ہوا ہوتا ہے[20]۔"

وہ اساسی خصوصیت جو ادبی ووکے شن کی توضیح کر سکتی ہے وہ یہ ہے کہ اس کو اختیار کرنے والے اس ہنر کو ہی اپنی زندگی کا حاصل سمجھتے ہیں۔ ادیب کا خود کو ادبی سرگرمی کے لیے وقف کر دینا، اس کے لیے آسودگی کا ذریعہ اور ذات کی تکمیل کی ایک سعی ہے۔ ادیب کے لیے لکھنا، زندگی جی لینے کے مترادف ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اپنے ایک مصاحبے میں یوسا نے ادب کو شیوۂ زندگی سے کچھ زیادہ ہی قرار دیا ہے[21]۔ اس کے نزدیک، ہر چیز کو ادب کی خدمت کے لیے وقف کر دینا ضروری ہے۔

یوسا تخلیقی عمل اور ادبی سرگرمی کی پُراسراریت کے حوالے سے ادیب سے وابستہ قدیم اساطیری و رومانوی تصورات کو رد کرتے ہوئے عقلی اور منطقی زاویے سے اس کی وضاحت کرتا ہے کہ ادبی ووکے شن کا اولین محرک داخلی میلان ہے۔ اسی بنا پر وہ اسے باطنی پکار اور بُلاوا کہتا ہے۔ یہ باطنی رجحان پیدائشی بھی ہو سکتا ہے اور بچپن یا اوائلِ جوانی میں بھی نمو پا سکتا ہے لیکن اس کے ساتھ ہی کسی شخص کا اپنی مرضی اور ارادے سے آزادانہ انتخاب بھی ضروری ہے۔ عقلی انتخاب کو وہ ضمنی حیثیت دیتا ہے جو باطنی میلان کو تقویت تو دیتا ہے مگر اسے خود سے پیدا نہیں کر سکتا۔ ادبی میلان کو پروان چڑھانے کے لیے فطری استعداد کا ہونا لازمی ہے تاہم ہر نئے لکھاری کو اپنی کمزوریوں پر غالب آنے اور اپنی فطری صلاحیت کو صیقل کرنے کے لیے کئی دیگر عوامل سے بھی لازماً استفادہ کرنا پڑتا ہے جو اس کی استعداد کو

جِلا بخشنے اور تقویت پہنچانے میں اہم کردار ادا کرتے ہیں؛ ان میں اساتذہ کے کلاسیکی متون کا مطالعہ، ادب سے کامل وابستگی یعنی اس کے ساتھ دن رات بسر کرنا، عمیق غور وخوض، مشق ومزاولت، جوش وجذبہ اور یقین شامل ہیں۔

ادبی شغل کی پہلی نشانی، تخیلی دنیا اختراع کرنے کا شدید رجحان یا رغبت ہے۔ بچپن یا اوائل جوانی میں مختلف کردار، ماحول اور قصے کہانیاں گھڑنے کا شدید رجحان اختیار کرلینا اور خود کو اسی کام کے لیے وقف کردینا ادبی شغل کی پہلی منزل ہے۔ ادبی ووکے شن کی اساس "بغاوت" ہے۔ وہ لوگ جو اپنی اصل زندگی سے مطمئن نہیں ہوتے، اس سے بغاوت کرتے ہیں اور اپنی تخلیقی صلاحیت کو بروے کار لاتے ہوئے تخیل کے بل بوتے پر اپنی من چاہی دنیا تخلیق کرتے ہیں جو ان کی خواہشات کے عین مطابق ہو۔ انحراف ہی ووکے شن کی قوتِ محرکہ ہے جو اصل زندگی کو فکشن کی خیالی اور موہوم دنیا سے بدلنے پر آمادہ کرتی ہے۔ تاہم اہمیت اس بات کی ہے یہ انحراف اتنا جان دار اور توانا ہو کہ ادیب اصل زندگی کی ٹھوس اور معروضی حقیقتوں کو فکشن کی لطیف اور ناپائیدار حقیقتوں سے بدلنے پر قادر ہو۔ ایک ادیب کی یہ بغاوت امن پسند ہوتی ہے مگر یہ صرف اسی صورت میں ضرر رساں ہو سکتی ہے جب کوئی اصل زندگی کو فکشن کی زندگی جیسا گزارنے پر بضد ہو۔

۱.۴۔ فکشن

فکشن کے باب میں یوسا اس کی تعریف سے لے کر مختلف پہلوؤں کو زیرِ بحث لاتا ہے؛ فکشن کیا ہے؟ اس کی اصل اور نوعیت کیا ہے؟ کامیاب فکشن کا راز کیا ہے؟ فکشن کا مقصود کیا ہے؟ اس کا جوہر اور سرچشمہ کیا ہے؟ عمدہ فکشن کے موضوعات اور ہیئت کو کیسا ہونا چاہیے؟ اور حقیقی زندگی پر اس کے کیا اثرات و نتائج مرتب ہوتے ہیں؟ اپنی کتاب کے پہلے تین خطوط میں یوسا نے مذکورہ بالا تمام پہلوؤں کا احاطہ مختصر مگر جامع انداز میں کیا ہے۔

یوسا فکشن کو ایک جعل قرار دیتا ہے، ایک ایسی صنف جو مبنی بر حقیقت نہیں بلکہ حقیقی ہونے کا صرف التباس پیدا کرتی ہے۔ یہ سچ میں ملبوس جھوٹ ہوتا ہے جو مستند فریب کا واہمہ دلاتا ہے۔ فکشن ایسی زندگی کی ترجمانی کرتا ہے جو حقیقتاً کبھی واقع نہیں ہوئی لیکن جسے جینے کی خواہش کسی عہد کے لوگوں نے کی ہو۔ یہ فکشن نگار کے تخیل کا زائیدہ ہوتا ہے۔ یوسا کے بقول، "ہم فکشن ایجاد کرتے ہیں تاکہ کسی نہ کسی طرح ایسی بہت سی زندگیاں گزار سکیں جو ہم جینا چاہتے ہیں جب کہ ہمارے پاس بمشکل ایک ہی ہوتی ہے [۲۲]"۔ گویا یوسا کے نزدیک، فکشن لکھنا دراصل حقیقی دنیا کے متوازی ایک نئی دنیا تخلیق کرنا ہے۔ اسی سے ملتی جلتی رائے کا اظہار اردو کے منفرد فکشن نگار اور فلسفی مرزا اطہر بیگ نے یوں کیا ہے: "فکشن لکھنا، متوازی دنیا میں زندہ رہنے کا معاملہ ہوتا ہے، ایک تخیلی دنیا میں اور یہ صرف سطحی سے

تخیل کی بات نہیں بلکہ یہ جینے کی ایک صورت ہوتی ہے[۲۳]"۔ لہٰذا فکشن کے ذریعے ہم ایک ہی زندگی میں کئی زندگیاں جینے کی کوشش کرتے ہیں۔

فکشن کا جوہر یہ ہے کہ وہ حقیقت سے آزاد اور خود مختار ہونے کا التباس پیدا کرے۔ عظیم فکشن نگار اسی حربے کا استعمال کرتے ہیں کہ دنیا بالکل ویسی ہے جیسی کہ دکھائی جارہی ہے؛ یوں وہ فکشن اور حقیقت کے درمیانی فاصلے کو کم کرتے ہیں اور جب ایک دفعہ یہ حد منہدم ہو جاتی ہے تو قارئین اسی جھوٹ (فکشن) کو اس طرح جیتے ہیں جیسا کہ وہ ابدی سچ ہو اور اس کے التباسات، حقیقت کے مستحکم اور معتبر (قابلِ یقین) ترجمان ہوں۔

فکشن کی خود مختاری کے ایک پہلو کا ذکر کرتے ہوئے یوسا کہتا ہے کہ ناول کی تخلیق میں ایک خاص مقام پر کردار فکشن نگار کی گرفت سے نکلنے لگتے ہیں، بعض کردار زیادہ نمایاں ہونے کا تقاضا کرتے ہیں، اپنی راہ خود بنانے لگتے ہیں اور کہانی اپنی ڈگر خود متعین کرنے لگتی ہے؛ یہی وہ مقام ہے جہاں فکشن ایک طرح کی خود مختاری حاصل کرلیتا ہے، اس کا احترام کرنا کہانی کار پر لازم ہے، وہ اس سے انحراف نہیں کر سکتا[۲۴]۔ ناولی کرداروں کی اسی نوع کی خود مختاری کی بابت فاسٹر (E.M Foster; 1879-1970) نے لکھا ہے کہ ان کے اندر بھی ایک زندگی مخفی ہوتی ہے۔ ناول کے کردار بھی انسانوں کی طرح بغاوت کے جذبات سے لبریز ہوتے ہیں یہی وجہ ہے کہ جب انھیں اکسایا جاتا ہے تو وہ اپنی زندگی خود جینے کی کوشش کرتے ہیں اور اکثر و بیشتر ناول کے طے کردہ منصوبے کے خلاف سازش پر آمادہ ہو جاتے ہیں[۲۵]۔ یہ بات قابلِ توجہ ہے کہ درج بالا نکتہ صرف کرداروں پر ہی منطبق نہیں ہوتا بلکہ ناول میں واقعات، تناظر، ماحول اور کہانی پر بھی صادق آتا ہے کیوں کہ بعض اوقات کوئی خاص واقعہ، سانحہ، ماحول، تناظر یا کہانی دیگر اجزا کے مقابلے میں زیادہ نمایاں ہوتی ہے۔ ناول میں صرف کردار ہی نہیں بلکہ کسی بھی جزو کی تبدیلی کہانی کے دیگر اجزا کو بھی متاثر کرتی ہے۔

تاہم ساتھ ہی یوسا یہ واضح کرتا ہے کہ فکشن صرف مجازی معنوں میں ہی خود مختار ہوتا ہے۔ یہ خود مختاری اور حقیقت سے آزاد ہونے کا صرف واہمہ ہی پیدا کرتا ہے کیوں کہ یہ از خود وجود میں نہیں آتا، اسے وجود میں لانے والا فکشن نگار ہے۔ علاوہ ازیں، ناول نگار حقیقی دنیا کے ہی ایسے عکس پیش کرنے کی کوشش کرتا ہے جن کا ہمارے تجربے میں آنے کا امکان ہو، بصورتِ دیگر وہ قارئین کو اپنی تخلیق کردہ دنیا کا قائل نہیں کرا سکتا۔ اسی کو یوسا فکشن کا حیرت انگیز ابہام قرار دیتا ہے کہ یہ حقیقت کی نقل بھی کرتا ہے مگر ساتھ ہی لطیف اور پیچیدہ تکنیکوں کے ذریعے اپنی خود مختاری اور حقیقت سے ماورا ہونے کا فریب بھی دیتا ہے۔

فکشنی دنیا لطیف اور خیالی ہوتی ہے۔ فکشن نگار حقیقت سے استفادہ ضرور کرتا ہے مگر اپنے تخیل سے ایسی موہوم، خیالی اور لطیف دنیا تخلیق کرتا ہے جو حقیقت سے ماورا ہوتی ہے، یہی فکشن کا مقصود ہے۔ اس حوالے سے ڈاکٹر نجیبہ عارف لکھتی ہیں:

"فکشن بظاہر حقیقت کا چربہ ہونے کے باوجود کہیں نہ کہیں ایسی موہوم فضا بھی تعمیر کر دیتا ہے جو حقیقت کی سرحد سے آگے کہیں موجود ہوتی ہے۔ فکشن کسی نازائیدہ دنیا کے تصور تک رسائی پالیتا ہے، یہ کسی ایسی پرچھائیں کا تعاقب کرتا ہے جو وجود نہیں رکھتی مگر اپنا احساس ضرور قائم کر جاتی ہے۔ حقیقت کو ہو بہو بیان کر دینا فکشن نہیں بلکہ اپنے تخیل، اپنے خواب کی آمیزش سے اس کے رنگ کو کہیں شوخ اور گہرا، اور کہیں دھیما اور ہلکا کر دینے کا نام ہے۔ رنگوں کی یہی دھوپ چھاؤں، جو اصل زندگی کی قوس قزح سے مختلف ہوتی ہے، فکشن کی حقیقی روح ہے[۲۶]۔"

فکشن کا منبع و مخرج "تجربہ" ہے۔ تمام کہانیوں کی جڑیں ان کے لکھاریوں کی زندگی میں پیوست ہوتی ہیں۔ فکشن میں اس نقطۂ آغاز کو تلاش کرنا ممکن ہوتا ہے جو فکشن نگار کے تجربات سے جڑا ہوتا ہے۔ فکشن تخیل اور ہنر کی آمیزش سے وجود میں آتا ہے۔ وہ مخصوص افراد، افعال و اعمال اور حالات و واقعات جو لکھاری کی یادداشت میں نمایاں ہوتے ہیں، بالواسطہ یا بلاواسطہ ان کا تعلق اس کے تجربے سے ضرور ہوتا ہے، ادیب پر حاوی ہو کر اس کے تخیل کو تحریک دیتے ہیں، نتیجتاً وہ ایک مختلف دنیا تخلیق کرتا ہے۔ ناول کی تخلیق کا عمل پُرپیچ اور دماغی ریاضت کا زائیدہ ہوتا ہے، یہی وجہ ہے کہ جب ناول مکمل صورت میں سامنے آتا ہے تو اکثر اوقات خود ناول نگار اپنی تخلیق میں ان حقیقی پیکروں (اشخاص، افعال، ماحول، واقعات وغیرہ) کی شناخت سے قاصر ہوتا ہے جو اسے مائل بہ تخلیق کرتے ہیں۔

اگرچہ ناول کا نقطۂ آغاز ناول نگار پر بیتا کوئی واقعہ ہوتا ہے مگر یہ اس کا انجام نہیں ہو سکتا۔ ناول نگار اپنی زندگی کے خام مواد اور مشاہدۂ باطن کو بنیادی تبدیلی سے گزارتا ہے اور اپنے حافظے میں مخفی ماضی کے نقوش اور پیکروں کی جمع آوری، ان کی باہم آمیزش، علیحدگی یا ان کی منقلبی سے زندگی کی ایک نئی صورتحال کو سامنے لاتا ہے۔ وہ اپنی تخلیقی صلاحیت اور ہنرمندی سے ذہن کے فراہم کردہ خام مواد کو لفظوں کی بنی معروضی دنیا یعنی ناول میں بدل دیتا ہے یہاں تک کہ اسے وہ خود مختاری اور حقیقت سے ماورائیت حاصل ہو جاتی ہے جو فکشن کا جوہر ہے۔ اسی نکتے کی توضیح یوسا نے اپنے ایک انٹرویو میں یوں کی ہے کہ اگرچہ ناول نگار کو کچھ گھڑنے کے لیے ٹھوس واقعیت کی ضرورت ہوتی ہے مگر اسے مطلق آزادی حاصل ہوتی ہے کہ وہ سوانحی کرداروں، واقعات اور ماحول کی شکل بدلے یا بیانیے میں کسی من چاہی چیز کو جگہ دے۔ یہی وجہ ہے کہ کہانی کا آغاز کبھی بھی اس کا نقطۂ تکمیل نہیں ہو سکتا[۲۷]۔

جہاں تک ناول کے موضوعات کا تعلق ہے تو ناول نگار خود سے ہی استفادہ کرتا ہے۔ ناول نگار اپنے قصے کہانیوں کے خام مال اور موضوعات کے لیے اپنے تجربات کو استعمال میں لاتا ہے۔ ایسا وہ دو مقاصد کے لیے کرتا ہے اول اپنے حافظے میں مخفی کرداروں، سوانحی قصوں اور ماحول کی از سرِ نو تخلیق کے لیے اور دوسرا، اپنی قوتِ ارادی کی مضبوطی کے لیے تاکہ ناول کی تخلیق کی مشقت طلب راہ میں خود کو سہارا دے سکے۔ تاہم موضوع کے انتخاب کے معاملے میں ادیب کی آزادی تقریباً نہ ہونے کے برابر ہے۔ یوسا کے مطابق، ایک مستند فکشن نگار اپنے موضوعات خود منتخب نہیں کرتا بلکہ موضوعات اس کا انتخاب کرتے ہیں۔ زندگی اس کے شعور یا تحت الشعور میں موجود بعض تجربات کو اس پر مسلط کرتی ہے اور وہ عاجز ہو جاتا ہے کہ ان ہی پر لکھے۔ یہی وہ غیر شعوریت ہے جس کی تخلیق میں موجودگی کی اہمیت کا یوسا قائل ہے۔ اسی کی بابت اپنے ایک انٹرویو میں ذاتی تجربے کی بنیاد پر اس نے کہا ہے کہ موضوع خود لکھنے والے کا انتخاب کرتا ہے۔ بعض اوقات غیر معمولی واقعات، لوگ، خواب کہانیاں اور پڑھا لکھا اچانک اس پر مسلط ہو جاتے ہیں اور توجہ کا تقاضا کرتے ہیں جنھیں نظر انداز کرنا ممکن نہیں کیوں کہ راست یا ناراست ان کا تعلق کسی نہ کسی بنیادی تجربے سے ہوتا ہے[۲۸]۔ لہٰذا فکشن نگار اپنے موضوعات کے لیے ذمے دار نہیں ہوتے کیوں کہ یہ زندگی ان پر مسلط کرتی ہے لیکن وہ انھیں برتنے اور ان کے طریقۂ استعمال کے ذمہ دار ضرور ہوتے ہیں کیوں کہ یہ طریقہ ہی فکشن کی کامیابی یا ناکامی کا تعین کرتا ہے۔ کہانی یا تخلیقی عمل کی اسی لاشعوریت کے حوالے سے مرزا اطہر بیگ نے اپنے ایک انٹرویو میں کہا ہے کہ کہانی آپ پر اچانک ظاہر ہوتی ہے۔ کوئی خیال، جگہ یا شخص آپ کو اندر سے تحریک دیتا ہے، ایک ایسے امکان کے طور پر محسوس ہوتا ہے جسے رد نہیں کیا جا سکتا اور یہ شعوری عمل کا نتیجہ نہیں ہوتا۔ کہانی اچانک وارد ہوتی ہے، خود کو وقتاً فوقتاً محسوس کراتی ہے، پھر اس کی پیروی کیے بنا چارہ نہیں ہوتا۔ بعد میں اسے وقت دینا، آگے بڑھانا اور اس پر باقاعدہ کام شروع کرنا ایک شعوری عمل ہوتا ہے[۲۹]۔ موضوعات کے لیے وہ واقعات ناول نگار کو متحرک کرتے ہیں جو اصل زندگی سے اس کے اختلافِ رائے کے نمائندہ ہوں۔ صرف وہی کردار، صورتحال اور افعال و اعمال ادیب پر اپنی گہری چھاپ چھوڑتے ہیں جو حقیقی زندگی سے اس کے انحراف کی نشاندہی کرتے ہیں؛ وہی اس کی تخلیقی حس کے لیے تحریک کا باعث ہوتے ہیں جب کہ متعدد اس کے تخیل کو انگیخت کیے بنا ہی گزر جاتے ہیں۔

ایک اچھے موضوع کو چند خصوصیات کا حامل ہونا چاہیے۔ موضوع طبع زاد ہو، ماخوذ نہ ہو۔ یوسا کے مطابق، مستند ناول نگار وہ ہوتا ہے جو بڑی اطاعت سے ان قواعد کی پاسداری کرتا ہے جن کی زندگی اسے ہدایت دیتی ہے۔ ایسے موضوع

پر لکھتا ہے جو زندگی اس پر مسلط کرتی ہے۔ ایک اچھا فکشن نگار شدید تقاضے کے حامل اور ذاتی تجربے سے پیدا شدہ موضوعات پر ہی قلم اٹھاتا ہے؛ وہ موضوع جو لکھاری کو گہرائی سے متاثر کرے اور داخلی سطح پر متحرک کرے۔ جو محض سستی شہرت کے لیے عقلی اور منطقی پہلو سے موضوعات کا انتخاب کرتے ہیں، وہ برے ناول نگار ہوتے ہیں۔ کسی ناول کے تھیم اپنے آپ میں کسی بات کے ضامن نہیں ہوتے بلکہ ان کی اچھائی یا برائی کا انحصار اس کے برتنے کے طریقے میں مضمر ہے۔ موضوع کی الفاظ میں پیش کش کا طریقہ اور خاص ترتیب و تنظیم ہی اس کی اچھائی یا برائی کا تعین کرتی ہے کیوں کہ ہیئت (یعنی اسلوب اور بیانیہ وضع) کے اطلاق کے بعد ہی ناول کا مجموعی تاثر اور مکمل صورت سامنے آتی ہے۔ لہٰذا فکشن نگار موضوعات کو برتنے کے طریقے کے ذمہ دار ہوتے ہیں اور ناراست طور پر ان کی کامیابی یا ناکامی کی ذمہ داری بھی ان ہی پر عائد ہوتی ہے۔

جہاں تک فکشن کی ہیئت کا تعلق ہے تو ہیئت ہی کسی متن کو مربوط بناتی ہے۔ عملی لحاظ سے ہیئت ایک اکائی ہے جسے تقسیم کرنا ممکن نہیں۔ یہ دو اجزا ــــ اسلوب اور ترتیب و تنظیم سے متشکل ہوتی ہے۔ اور ان دونوں عناصر کی اہمیت یکساں ہے۔ اسلوب کا تعلق بنیادی طور پر الفاظ سے ہے، اس انداز اور طرز سے، جس میں کہانی لکھی جاتی ہے جب کہ ترتیب یا نظم و ضبط کا تعلق کہانی کے اجزا کی تنظیم سے ہے اور ترتیب کا انحصار ناول کے دو اہم عناصر زمان و مکان پر ہے۔ ہیئت ناول کو ٹھوس شکل دیتی ہے اور اسے جوہر بخشتی ہے کیوں کہ کسی موضوع پر اسلوب اور وضع (Structure) کے اطلاق کے بعد ہی ناول کی حتمی شکل سامنے آتی ہے۔ موضوع کے انتخاب کے معاملے میں ادیب کی آزادی محدود ہوتی ہے تاہم ہیئت کا معاملہ بالکل مختلف ہے۔ ہیئت کے انتخاب اور ہیرا پھیری کے معاملے میں ناول نگار مکمل طور پر آزاد ہوتا ہے اور نتیجتاً نتائج کا کاملاً ذمہ دار بھی ہوتا ہے کیوں کہ ہیئت پر ہی موضوعات کے طریقۂ استعمال کا انحصار ہے۔ ہیئت کہانی کو کئی اعتبار سے متاثر کر سکتی ہے۔ کسی کہانی کو طبع زاد یا معمولی ظاہر کرنے، گہرائی یا سطحی پن دینے اور سادگی یا پیچیدگی عطا کرنے میں ہیئت ہی کارکردار ہے۔ علاوہ ازیں، ہیئت کرداروں پر بھی اثر انداز ہوتی ہے اور انھیں فعالیت، گہرائی، ابہام یا معتبریت سے ہمکنار کرنے کی صلاحیت رکھتی ہے یا دوسری صورت میں انھیں بے جان اور جامد و ساکن بھی دکھا سکتی ہے۔ جس طریقے سے ناول نگار موضوعات کو الفاظ میں ڈھالتے ہیں، اسی سے ناول کی کامیابی، ناکامی، ان کے نابغہ یا اوسط درجہ ہونے کا پتہ چلتا ہے۔ فکشن میں مواد (موضوع) اور ہیئت کی علیحدگی صرف مصنوعی چیز ہے۔ عمدہ فن پاروں میں مواد اور ہیئت کو الگ کرنا ممکن نہیں کیوں کہ حقیقتاً یہ تقسیم کبھی واقع ہی نہیں ہوئی، ایسا صرف ادب پاروں کے تجزیہ و تحلیل اور تفہیم و تنقید کے مقصد سے کیا جاتا ہے۔ کہانی سے

الگ ہیئت کا اپنا کوئی آزاد وجود نہیں ہوتا خواہ اس کا تعلق زمان و مکان سے ہو یا سطحِ حقیقت سے، یہ الفاظ کے ذریعے ہی کہانیوں کو زندگی اور شکل دیتی ہے۔ بحیثیتِ مجموعی دیکھا جائے تو ہیئت ناول کے تمام اجزا و عناصر اور تکنیکوں سے مل کر متشکل ہوتی ہے۔

فکشن اپنی نوعیت میں موہوم، تخیلاتی اور لطیف ہوتا ہے لیکن عمل درآمدی پہلو سے یہ داخلی، مجازی اور ماورائے تاریخ ہوتا ہے۔ فکشن جھوٹ کے پردے میں لپٹا ہوا سچ ہوتا ہے۔ یہ ایسی زندگی کو پیش کرتا ہے جس کا تجربہ صرف داخلی طور پر ہی تخیل، خوابوں اور فکشن میں کیا جاسکتا ہے۔ ایسی زندگی جسے اصل زندگی کی کمیوں اور ناآسودگیوں کو پورا کرنے کے لیے گھڑنا پڑتا ہے۔ اگرچہ فکشن ناپائیدار اور فنا پذیر ہوتا ہے مگر اس کے ادبی اثرات دیرپا ہوتے ہیں۔ اپنے ایک مصاحبے میں یوسا اسی نکتے کی بابت بیان کرتا ہے کہ ادب صرف کسی خاص وقت اور موجود عہد کے لیے ہی نہیں لکھا جاتا بلکہ اعلیٰ ادب آئندہ کی زندگی پر بھی اثر انداز ہونے کی صلاحیت رکھتا ہے[۳۰]۔ یہ انسانی زندگی پر گہرے اور دوررس اثرات و نتائج مرتب کرتا ہے۔ ادب اور فکشن کو بے ضرر قرار نہیں دیا جاسکتا کیوں کہ ذہنی اور فکری اعتبار سے یہ غیر شعوری طور پر انسانوں کو متاثر کرتا ہے۔ بعض صورتوں میں اعلیٰ ادب کا پیدا کردہ اضطراب مقتدر طبقے، حکومت اور نام نہاد مسلمہ اعتقادات کے خلاف خود کو باغیانہ صورت میں ظاہر کرتا ہے۔ بظاہر معصوم نظر آنے والے قصے کہانیوں کے پردے میں فکشن نگار اصل زندگی کی تلخ حقیقتوں، تجربوں، خرابیوں اور معاشرتی جکڑبندیوں کی نشاندہی کرتے ہیں اور ان پر سوالیہ نشان اٹھاتے ہیں۔ اس لیے کہ یہ کہانیاں مقتدر اور مخالف قوتوں کے خلاف آواز اٹھانے اور انھیں للکارنے کا وسیلہ ثابت ہوتی ہیں اور بالواسطہ اپنی آزادی اظہار کی ایک کوشش ہوتی ہیں۔ (پابندیوں اور جبر کے ادوار میں دیگر زبانوں سے ایسے متون کے تراجم جن میں آمرانہ اور جابر قوتوں سے آویزش کی کوئی صورت نمایاں ہو، اس کی ایک مثال ہیں)۔ ادب اور فکشن کی اسی مضمر خاصیت کی بنا پر ہر عہد کی مختلف حکومتوں نے اس نوع کے ادب کی اشاعت پر پابندیاں عائد کیں۔ اصل زندگی پر سوالات اٹھانا، ادب اور ادبی سرگرمی کا وہ مخفی کردار ہے جو وہ بڑی خاموشی سے سرانجام دیتا ہے۔

۱.۵۔ قوتِ ترغیب (Power of Persuasion)

فکشن کی قوتِ ترغیبی اس کے کارگر اور جاندار ہونے میں ہے کہ وہ قاری کو اپنی فکشنی دنیا میں محو کرلے۔ اعلیٰ فکشن اپنی ترغیبی قوتوں کی بنا پر ہی قارئین کو اپنی کہانیوں کی زندگی میں شریک کروانے اور جی لینے پر اکساتے ہیں؛ یوں بڑی کامیابی سے انھیں اپنی تخلیق کردہ دنیا پر یقین دلاتے ہیں۔

مواد اور ہیئت کی باہم پیوستگی ناول میں قوتِ ترغیب پیدا کرتی ہے۔ عمدہ ناولوں میں جو بیان کیا جاتا ہے اور جس طریقے پر بیان کیا جاتا ہے، اس میں کامل ہم آہنگی ہوتی ہے، اسے ایک دوسرے سے الگ کرنا ممکن نہیں ہوتا؛ یہ طریقہ ہی کسی کہانی کو قابلِ اعتبار، مؤثر، مضحکہ خیز یا معمولی بناتا ہے۔ قوتِ ترغیب کا انحصار ہیئت کی اثر انگیزی پر ہے۔ ناول میں قوتِ ترغیب کیسے پیدا کی جائے؟ اس کے لیے یوسا دو حربے تجویز کرتا ہے۔ اول یہ کہ کہانی کو اس طرح بیان کیا جائے کہ یہ ذاتی تجربے سے حتی الامکان استفادہ کرے جو اس کے پلاٹ اور کرداروں میں مضمر ہو۔ دوم، یہ کہ کہانی قارئین کو حقیقی زندگی سے ماورائیت اور خود مختاری کا فریب بھی دے۔ جو کہانی جتنا زیادہ فکشنی جوہر سے لبریز ہو اور داخلی عملیات کے نتیجے میں آگے بڑھنے کا تاثر دے، وہ اتنی ہی قوتِ ترغیب سے لیس ہوگی۔ کہانی کی قوتِ ترغیب میں اسلوب کے ساتھ بیانیہ تکنیک کا بھی اہم کردار ہے۔ اسلوب کا انحصار تکنیک پر بھی ہوتا ہے۔ فکشن کی قوتِ ترغیب کا سوتا خود اسی سے پھوٹتا ہے۔ اس کا لازمۂ حیات الفاظ اور ساخت (زمان و مکان اور سطحِ حقیقت) ہے۔ موضوع، اسلوب اور نقطۂ ہائے نظر کی ہم آہنگی کا ہی یہ اعجاز ہے کہ قاری ہیئت و تکنیک کو بُھلا کر کچھ دیر کے لیے فکشنی زندگی کو جینے لگتا ہے۔

۱.۶۔ فکشن کے اساسی اور جدید فنی و تکنیکی عناصر

یوسا ناول کے جن اساسی اور فنی و تکنیکی اجزا کا ذکر کرتا ہے، وہ درج ذیل ہیں:

- اسلوب
- راوی اور بیانیہ مکان
- زمان
- حقیقت کی سطحیں
- انتقالات اور کیفی زقندیں
- چینی ڈبے
- پوشیدہ حقیقت
- کم یونی کیٹنگ وے سلز

۷.۱۔ اسلوب (Style)

اسلوب، ہیئت کے اجزا میں سے ایک لازمی جزو ہے۔ اس کا انحصار الفاظ اور اسے تشکیل دینے والی زبان پر ہے؛ یوں انتخابِ الفاظ اور زبان کی درجہ بندی یعنی ترتیب و تنظیم اور پیشکش اہمیت اختیار کر جاتی ہے۔

یوسا کے مطابق، اسلوب کا صحیح ہونا یا نہ ہونا اہم نہیں۔ اپنے اس دعویٰ کے اثبات میں وہ کئی عالمی شہرت یافتہ ناول نگاروں کا حوالہ دیتے ہوئے کہتا ہے کہ بعض ناول نگاروں کی تحریر صرفی و نحوی اعتبار سے درست ہوتی ہے اور وہ اپنے دور کے مروجہ اسالیب کی پابندی کرتے ہیں لیکن اس کے بر خلاف کئی ناول نگار ایسے بھی ہیں جو قواعدی اصول و ضوابط سے انحراف کرتے ہیں، علمی اعتبار سے ان کا اسلوب اغلاط سے بھرا ہوتا ہے لیکن اس کے باوجود وہ اچھے بلکہ بہترین ناول نگار ثابت ہوتے ہیں کیوں کہ ان کے ناول قوتِ ترغیب سے لبریز ہوتے ہیں۔ لہٰذا، اسلوب کی درستی یا نا درستی کے تصور سے قطع نظر، یوسا اس عمومی کلیے کی وضاحت کرتا ہے کہ اسلوب کو کارگر ہونا چاہیے کہ وہ اپنا وظیفہ بخوبی انجام دے سکے یعنی فکشنی زندگی کو حقیقی زندگی کا التباس عطا کر سکے۔

اسلوب کا تعلق الفاظ (زبان) سے ہے۔ لکھاری الفاظ کو نفسِ موضوع کے مطابق ڈھالتا ہے۔ لفظ کا اپنے خیال میں گندھا ہوا ہونا ضروری ہے۔ بقول یوسا، "بے شک، ایک ناول کی زبان کو بیان سے الگ نہیں کیا جا سکتا ـــــ الفاظ اپنے موضوع کی تشکیل خود کرتے ہیں[۳۱]"۔ خیال کی مناسبت سے انتخابِ الفاظ کے حوالے سے وہ فلوبیئر کے "لفظِ صحیح (Mot Juste)" کے نظریے کی تائید کرتے ہوئے کہتا ہے:

> "صحیح لفظ ایک ـــ بس ایک ہی لفظ ـــ ہوتا ہے جو کسی خیال کو شافی طور پر بیان کر سکتا ہے۔ ادیب کا فریضہ اس لفظ کو دریافت کرنا ہے۔[۳۲]"

لہٰذا لفظ اور خیال (یعنی ہیئت اور موضوع) کے درمیان مکمل مطابقت اور ہم آہنگی کو وہ اسلوب کی جان قرار دیتا ہے۔ لفظ اور فعل میں دوری فکشن کی قوت ترغیب کو تباہ کر دیتی ہے۔ ایسا اسلوب جو یہ تاثر دے کہ کہانی کسی دوسرے انداز میں، اس سے زیادہ بہتر طریقے اور بہتر لفظوں میں بیان کی جا سکتی تھی، ناکام اسلوب ہوتا ہے۔ کہانی اور اسے بیان کرنے والی زبان میں فاصلہ فکشن کی صناعی کو عیاں کر دیتا ہے۔

ناول کی زبان کی کامیابی کا انحصار دو خصوصیات پر ہے، داخلی ربط اور ناگزیریت۔ داخلی ربط سے مراد ناول کی زبان کا با ربط ہونا ہے۔ ناول کی کہانی بے ربط ہو سکتی ہے مگر اسے بیان کرنے والی زبان کو مربوط ہونا چاہیے۔ زبان کی بے ربطی صرف اسی صورت میں قابلِ قبول ہو سکتی ہے جب اسے بطورِ خاص اجاگر کرنا مصنف کی غایت ہو۔ زبان میں اندرونی

ارتباط کی بدولت ہی کسی ادیب کا ناخوش گوار اسلوب بھی کار گر ثابت ہوتا ہے۔ ناگزیریت (Essentiality) سے مراد اسلوب اور مواد (Content) کی کامل پیوستگی ہے۔ اس اصطلاح کی وضاحت یوسا مغربی ناول نگاروں فوکنر (Faulkner;1897-1962)، بورخیس (Borges; 1899-1986) اور آئی ساک ڈینیسن (Isak Dinesen;1885-1962) کے ناولوں کے حوالے سے یوں کرتا ہے:

"۔۔۔ ان کے یہاں الفاظ، کردار اور اشیا باہم ایک ناقابلِ تحلیل وحدت بن جاتے ہیں؛ اجزا کا علاحدہ علاحدہ تصور کرنا ناممکن ہو جاتا ہے۔ جب میں کہتا ہوں کہ کسی بھی تخلیقی نگارش کے لیے ناگزیریت کا حامل ہونا ضروری ہے تو اس سے میرا اشارہ اسلوب اور مظروف کی یہی کامل ہم پیوستگی ہے[۳۳]۔"

یہاں یہ بات قابلِ غور ہے کہ لفظ Content یعنی مظروف یا مواد صرف موضوع / خیال کا احاطہ ہی نہیں کرتا بلکہ یہ کہانی کی بنت میں شامل تمام عناصر (یعنی اشیا، حالات و واقعات، کردار اور ان کے افعال و اعمال وغیرہ) کو بھی محیط ہے۔ چنانچہ موضوع (فکر / خیال) اور اسلوب (زبان) کے ساتھ ساتھ دیگر ناولی اجزا میں ہم آہنگی اور نامیاتی وحدت کا ہونا ضروری ہے اور اسی کو یوسا ناگزیریت کہتا ہے۔ اسلوب میں اندرونی ارتباط اور ناگزیریت کی بنا پر ہی قاری یقین کر لیتا ہے کہ کہانی کو اسی طرح بیان کیا جا سکتا تھا، جس طرح کہ وہ بیان کی گئی ہے۔

اسلوب کے معاملے میں یوسا ایک اور اہم اصول کی جانب توجہ دلاتا ہے کہ ہر لکھاری کے لیے اپنے اسلوب کی تلاش اور تشکیل ضروری ہے۔ ذاتی اسلوب کی دریافت میں ہی اسلوب کی اثر انگیزی اور قوتِ ترغیب کا راز پوشیدہ ہے۔ کسی کے اسلوب کی پیروی سے کوئی بڑا ادیب نہیں بنتا بلکہ اس طرح تخلیق کیا گیا ادب نقلی محسوس ہوتا ہے۔ وہ اپنے مخاطب نوجوان کو اچھا ناول نگار بننے کے لیے موضوع کی مناسبت سے اپنے اسلوب کی تلاش اور کثرتِ مطالعہ کی ترغیب دیتا ہے تاکہ زبان کے بھرپور استعمال سے واقفیت حاصل کی جا سکے، نیز اسے اپنے پسندیدہ ادیبوں کے اسلوب کی پیروی سے گریز کا مشورہ بھی دیتا ہے۔

اسلوب کا انحصار بیانیہ تکنیک پر بھی ہے۔ عمدہ کہانیاں بیان کرنے کے لیے الفاظ کے ساتھ ساتھ تکنیک کا بھی اہم کردار ہے۔

۱.۸۔ راوی (Narrator)

ناول کی ساخت یا وضع ہی وہ ڈھانچا ہے جس پر فکشن کی عمارت استوار کی جاتی ہے۔ ناول کے اجزا کی تنظیم کے لیے ناول نگار جن مختلف طریقوں اور تکنیکوں کا استعمال کرتا ہے، ان میں سے چار عناصر کی حیثیت کلیدی ہے:

- راوی
- مکان
- زمان
- سطح حقیقت

مؤخر الذکر تینوں تکنیکوں کا راوی سے گہرا تعلق ہے۔

وہ کردار جو ناول کی کہانی بیان کرتا ہے، راوی کہلاتا ہے۔ راوی پر بحث کے آغاز میں ہی یوسا یہ نکتہ واضح کر دیتا ہے کہ مصنف اور راوی کو گڈ مڈ کرنا درست نہیں، یہ دونوں الگ الگ وجود ہیں۔ مصنف وہ ہے جو کسی مخصوص ادب پارے کو تخلیق کرتا ہے، اپنی پیدائش سے لے کر وفات تک ایک بھرپور زندگی بسر کرتا ہے جو فن پارے کی تخلیق تک محدود نہیں ہوتی بلکہ اس کے بعد بھی جاری رہتی ہے۔ اس کے برعکس راوی وہ ہے جسے مصنف وجود میں لاتا ہے۔ راوی کی تشکیل لفظوں سے ہوتی ہے۔ اس کی زندگی صرف بیان کردہ کہانی تک محدود ہوتی ہے، فکشنی بیانیے سے باہر اس کوئی وجود نہیں ہوتا۔ راوی اور مصنف کی الگ الگ حدود پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے معاصر عہد کے اہم اور زیرک نقاد شمس الرحمٰن فاروقی نے لکھا ہے کہ جدید بیانیے کی رو سے وہ نقطۂ نظر اہم ہے جہاں سے واقعے کو دیکھا اور بیان کیا جارہا ہے۔ یوں راوی اور مصنف الگ الگ ہو جاتے ہیں۔ جدید بیانیے کی ایک شرط یہ ہے کہ اس میں نقطۂ نظر راوی کا ہو، مصنف کا نہیں۔ نتیجتاً کہانی میں مصنف کے بجائے راوی کے ادراکات شامل ہوتے ہیں[۳۴]۔

ناول نگار کا بنایا ہوا یہ فکشنی وجود کہانی کے دیگر کرداروں کی طرح ایک کردار ہی ہوتا ہے مگر اس اعتبار سے اہم ترین کہ یہ کہانی بیان کرتا ہے اور اسی پر ناول کے باقی تمام عناصر کا دارومدار ہوتا ہے۔ کہانی میں اس کے طرزِ عمل اور رویے سے ہی اس بات کا تعین ہوتا ہے کہ وہ قارئین کو دیگر کرداروں کی حقیقت کا قائل کرنے میں کامیاب رہتا ہے یا ناکام ہوتا ہے۔ کہانی کے اندرونی ربط اور قوت ترغیب کو برقرار رکھنے میں بھی راوی کا ہی عمل دخل ہوتا ہے۔ کہانی بیان کرنے کے لیے سب سے پہلا مرحلہ راوی کا انتخاب ہے۔ اس سلسلے میں یوسا راوی کی تین اقسام کا ذکر کرتا ہے:

۱-راوی کردار

۲-ہمہ دان راوی

۳-گول مول یا مبہم راوی

۱۔ راوی کردار ـــــ اس قسم کا راوی درون بیانیہ ہوتا ہے یعنی راوی بیانیے کے اندر کا ہی کوئی کردار ہوتا ہے جو ناول کے دیگر کرداروں سے تعامل کرتا ہے۔ راوی کردار ضمیر واحد متکلم "میں" کے صیغے میں مخاطب ہوتا ہے۔ ضمیر جمع متکلم "ہم" کا استعمال ناولوں میں شاذونادر ہی دیکھنے کو ملتا ہے۔ راوی کردار انفرادی بھی ہو سکتا ہے اور اجتماعی بھی جیسے اکثر اوقات ناولوں میں طلبہ کا کوئی گروہ یا لوگوں کا ہجوم جو "ہم" کے صیغے میں مخاطب ہوتا ہے لیکن درحقیقت یہ اجتماعی راوی کردار ہوتا ہے۔ بعض اوقات ضمیر متکلم کا واحد راوی کردار بھی اپنے لیے "ہم" کا لفظ استعمال کر سکتا ہے جو محض احتیاطاً اپنی عاجزی و انکساری یا جھجھک کے باعث "ہم" کے صیغے میں مخاطب ہو۔ راوی کردار صرف ان ہی معاملات کو بیان کر سکتا ہے جن کے بارے میں وہ وثوق سے جانتا ہے۔ چنانچہ ناولی تفاعلات کے بارے میں اس کی معلومات محدود ہوتی ہیں۔

۲۔ ہمہ دان راوی ـــــ یہ خدائی صفات کا حامل قادرِ مطلق راوی ہوتا ہے جو سب کچھ جانتا ہے اور ایسے وسیع مکان پر فائز ہوتا ہے جہاں سے بیانیہ مکان کو دیکھ سکتا ہے اور اسے بیان کرتا ہے۔ اس قسم کا راوی ضمیر غائب "وہ" کے ذریعے کہانی بیان کرتا ہے۔ ہمہ دان راوی کا استعمال روایتی اور جدید دونوں نوع کے بیانیوں میں ہوا ہے۔ جدید ناولوں میں یہ غیر مرئی یا کم از کم محتاط صورت میں ظاہر ہوا ہے جبکہ رومانی یا کلاسیکی ناولوں میں ہمہ دان راوی مرئی یا نمایاں ہے اور اس کی واضح موجودگی کا احساس ہوتا ہے، کبھی کبھار یہ اتنا غالب ہوتا ہے کہ اپنی کہانی خود سناتا معلوم ہوتا ہے اور بعض اوقات عمداً قصداً خود کو عیاں کرنے کی خاطر فکشنی بیانیے کو استعمال کرتا ہے۔ تاہم اس کا مرئی یا غیر مرئی ہونا، کہانی کی قوتِ ترغیب کو متاثر نہیں کرتا۔ مرئی یا غیر مرئی ہمہ دان راوی کے استعمال کی صورت میں اس کے عائد کردہ تقاضوں کی پیروی کرنا ضروری ہے۔

یوسا فلوبیئر کے معروضیتِ راوی کے نظریے سے اتفاق کرتے ہوئے راوی کی پوشیدگی یا اخفا کا قائل ہے۔ اس کے نزدیک ناول کی خود مختاری اس بات کا تقاضا کرتی ہے کہ قاری محسوس کرے کہ سب کچھ دورانِ عمل وجود میں آ رہا ہے گویا داخلی عمل کے نتیجے میں کہانی رونما ہو رہی ہے۔ غیر مرئی ہمہ دان راوی کی تخلیق کے لیے فلوبیئر کی ایجاد کردہ تکنیکوں اور طریقوں کا حوالہ دیتے ہوئے وہ کہتا ہے کہ سب سے پہلا طریقہ راوی کی بیگانگی اور غیر جانبداری ہے۔ تشریحی و تبصراتی اور پرکھ یا ترجمانی کا انداز کہانی میں مداخلت کے مساوی ہوتا ہے۔ ناول میں ہمہ دان راوی کی مداخلتوں کی کئی صورتیں ہو سکتی ہیں مثلاً کہانی کے دیگر کرداروں کے مقابلے میں خود راوی ناول میں ضرورت سے زیادہ موجود ہو؛ خود پسند اور تحکمانہ فطرت کا حامل ہمہ دان راوی کہانی کے دوران خود کو مسلسل ظاہر کرے یا عمل میں

دخل اندازی کرے؛ مکانی نقطۂ نظر کی شرائط کو نظر انداز کرتے ہوئے ایک نقطۂ نظر سے دوسرے نقطۂ نظر کی طرف انتقال کرے؛ اپنی پسند و ناپسند اور خیالات و نظریات کا پرچار کرے، کرداروں پر رائے زنی کرے اور یوں قارئین کو ہمہ وقت اپنی موجودگی کا احساس دلائے۔ ایک ہمہ دان راوی کی اس نوعیت کی مداخلتیں ناولی نظام کے توازن کو بگاڑ دیتی ہیں اور اس میں بے ربطگیوں اور عدم مطابقتوں کو راہ دیتی ہیں۔

۳۔ مبہم راویـــــ ایسا راوی جو واضح نہ ہو اور ایک غیر یقینی مقام پر فائز ہو۔ یہ ضمیر مخاطب "تم" میں مخفی ہوتا ہے اور کہانی کو بیانیے کے اندر یا باہر سے بیان کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ ہمہ دان راوی کی صورت میں یہ بیانیہ مکان سے باہر ہوتا ہے جب کہ روای کردار کی صورت میں یہ بیانیہ مکان کا حصہ ہوتا ہے اور اسی کے اندر سے کہانی کو بیان کرتا ہے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ اس قسم کا راوی داخلی خود کلامی کے ذریعے خود کو ظاہر کرے مگر محض بہانے بازی یا کسی حربے سے "تم" کا صیغہ استعمال کر رہا ہو اور خود کو قاری سے مخفی رکھنا چاہتا ہو مگر دراصل ایک راوی کردار ہو۔ "تم" کی ضمیر میں بیان کیے گئے ناولوں میں راوی کی شناخت کا واحد ممکنہ ذریعہ داخلی بیانیہ شہادت ہے۔ اس قسم کے راوی کا ظہور جدید ناولوں میں ہی ہوا ہے۔

اکثر ناولوں میں راویوں کا ایک سلسلہ ہوتا ہے جو یکے بعد دیگرے مختلف تناظر سے کہانی بیان کرتے ہیں۔ اس حوالے سے ہنری جیمز نے لکھا ہے کہ اگر ناول میں ایک ہی راوی ہو تو اس کا واحد نقطۂ نگاہ ہوتا ہے اور اگر متعدد راوی ہوں تو ایسی صورت میں کہانی کثیر نقطۂ نگاہ سے بیان ہوتی ہے[۳۵]۔

راوی کی تخلیق اور انتخاب کے معاملے میں ناول نگار کو مکمل طور پر آزادی حاصل ہوتی ہے۔ تاہم وہ راوی کی جس بھی قسم کا انتخاب کرے، اس کی حدود کی پیروی ناگزیر ہے، ان اصول و ضوابط کی پابندی ہی کہانی کی قوتِ ترغیب کو بڑھاتی ہے اور بیانیہ حقیقت معلوم ہوتا ہے۔ یہاں یہ امر قابلِ وضاحت ہے کہ مصنف راوی کی تخلیق اور انتخاب میں آزاد ہوتا ہے مگر راوی حقیقتاً آزاد نہیں ہوتا، اس کی ڈور مصنف کے ہاتھ میں ہوتی ہے مگر وہ یہ ظاہر نہیں ہونے دیتا۔ عمر میمن نے حمید شاہد سے اپنی مراسلت میں لکھا ہے کہ اچھا لکھاری مصنف کے آزاد ہونے کا محض التباس ہی پیدا کرتا ہے[۳۶]۔ اسی حوالے سے کنڈیرا نے لکھا ہے کہ: "۔۔۔ لکھنے والے کو اپنے تمام ملاحظات سمیت غائب ہو جانا چاہیے، تاکہ قاری کی سوچ میں مخل نہ ہو جو التباس کا جویا ہے اور فکشن کو حقیقت سمجھنا چاہتا ہے[۳۷]"۔

گویا، اولاً، راوی کی تخلیق میں ناول نگار کی آزادی اور اور ثانیاً، راوی کے آزادی کے تاثر کی بدولت ہی فکشن حقیقی معلوم ہوتا ہے۔ مختصراً یہ کہا جا سکتا ہے کہ مصنف کہانی میں جس بھی نظریے یا فکر کا اظہار کرنا چاہتا ہے وہ راوی کے

توسط سے کرتا ہے۔ کہانی میں مصنف کا نمائندہ راوی ہوتا ہے۔ جب مصنف ایک دفعہ اپنا نمائندہ منتخب کر لیتا ہے تو پھر وہ خود بیانیے میں دخل اندازی نہیں کر سکتا اور نہ ہی راوی کی حدود سے تجاوز کر سکتا ہے۔ فکشن میں خود مصنف کی موجودگی کا شائبہ یا راوی کی اپنی حدود کو نظر انداز کرنے کا ہی یہ شاخسانہ ہے کہ اکثر مصنف اور راوی کو خلط ملط کیا جاتا رہا ہے اور دونوں کو ایک دوسرے کے قائم مقام سمجھا جاتا رہا ہے۔ یہ غلط فہمی ان بنیادی وجوہات میں سے ایک ہے جو فکشن کے جوہر کو متاثر کرتی ہے۔ یوسا کے معروضات سے یہ کلیدی اصول بھی بر آمد ہوتا ہے کہ در اصل یہ راوی ہی ہے جس کا براہِ راست تعلق ناول کے مختلف نقطہ ہائے نظر سے ہوتا ہے۔ راوی کی نسبت سے ہی مکانی، زمانی اور سطحِ حقیقت کے تعلق کو دریافت کیا جاتا ہے۔

۱.۹۔ بیانیہ مکان (Narrative Space)

مکان پر گفتگو سے قبل یہ بات قابلِ وضاحت ہے کہ یوسا کے ہاں "بیانیہ مکان" کی اصطلاح ایک وسیع مفہوم کی حامل ہے۔ انگریزی میں یوسا نے اس کے لیے Narrative Space کی اصطلاح استعمال کی ہے۔ اس سے مراد محض وہ جگہ یا مقام نہیں جہاں بیانیہ رونما ہو کیوں کہ اگر ایسا ہوتا تو وہ اس کے لیے Space کے بجائے Place کا لفظ استعمال کرتا۔ در حقیقت، مکان کی اصطلاح کسی ایک مخصوص مقام یا جگہ کے بجائے پورے ناولی بیانیے کو محیط ہے جو وقوع پذیر ہوتا ہے اور ناولی بیانیہ کسی ایک مخصوص جگہ پر واقع نہیں ہوتا بلکہ کہانی کے مختلف واقعات، مختلف کرداروں کے ساتھ، مختلف حالات میں مختلف جگہوں اور مقامات پر رونما ہوتے ہیں۔ نیز ناول میں ہر واقعہ دیگر واقعات کے ساتھ جڑا ہوتا ہے کوئی الگ جز نہیں ہوتا اور بیانیہ ان سب سے مل کر ہی تشکیل پاتا ہے۔

مکانی نقطۂ نظر

نقطۂ نظر وہ تعلق ہے جو راوی اور ناول کے تین کلیدی ہیئتی اجزا؛ مکان، زمان اور سطحِ حقیقت کے درمیان پایا جاتا ہے، ان ہی کی مناسبت سے اس کی تین اقسام ہیں:

مکانی نقطۂ نظر

زمانی نقطۂ نظر

سطحِ حقیقت کے اعتبار سے نقطۂ نظر

مکانی نقطۂ نظر دراصل وہ تعلق ہے جو اس مکان پر جہاں راوی فائز ہوتا ہے اور وہ مکان جہاں بیانیہ رونما ہوتا ہے، کے درمیان پایا جاتا ہے۔ مختصراً، یہ راوی کے مکان اور بیانیہ مکان کے درمیان ربط ہے۔ کسی بھی ناول کے ابتدائی چند

جملوں میں مستعمل صرفی ضمیر کے تعین سے ہی مکانی نقطۂ نظر واضح ہو جاتا ہے۔ ناول میں راوی اور مکانی تناظر کی شناخت اسم ضمیر "میں، تم اور وہ" کے ذریعے ممکن ہوتی ہے جس میں کہانی بیان کی گئی ہو۔ کہانی کے مکان کی نسبت سے راوی کے مکان کی تین صورتیں ہو سکتی ہیں:

ا۔ راوی کردار جو ضمیر واحد متکلم "میں" کے صیغے میں کہانی بیان کرتا ہے جو درونِ بیانیہ ہوتا ہے اور ایک ایسے تناظر سے کہانی بیان کرتا ہے جس میں راوی کا مکان اور بیانیہ مکان ایک ہی ہوتا ہے۔

۲۔ ہمہ دان راوی جو ضمیر غائب "وہ" کے ذریعے کہانی بیان کرتا ہے جو بیرونِ بیانیہ ہوتا ہے اور کہانی کے مکان سے باہر ایک مختلف اور الگ مقام پر فائز ہوتا ہے۔

۳۔ مبہم راوی جو ضمیر مخاطب تم میں مخفی ہوتا ہے اور ایک غیر یقینی مقام پر فائز ہوتا ہے۔ ہمہ دان راوی کی صورت میں یہ بیرونِ بیانیہ جب کہ راوی کردار کی صورت میں یہ درون، بیانیہ ہوتا ہے۔

در حقیقت ناولی نظام میں مکانی نقطۂ نظر کا نظام بہت اہمیت کا حامل ہے۔ اس نظام میں بہت سے تنوعات شامل ہوتے ہیں۔ مکانی تناظر ناول نگار کو اس بات کی اجازت دیتا ہے کہ وہ اختراعات اور تصریفات یعنی تبدیلیوں کے ایک وسیع سلسلے سے استفادہ کرے اور یوں بالواسطہ اپنی انفرادیت اور آزادی کو یقینی بنائے۔ ایک سے زائد راویوں کے استعمال کی صورت میں ضمیر کے بدلنے سے مکانی نقطۂ نظر بھی بدلتا ہے۔ مکانی تناظر کی تبدیلی کوئی من مانا عمل نہیں، کہانی کار کے لیے اپنے منتخب کردہ مکانی نقطۂ نظر کے عائد کردہ تقاضوں کی پابندی کرنا لازم ہے۔ اس کا موزوں استعمال کہانی میں کئی خوبیوں کا اضافہ کر سکتا ہے تو دوسری طرف اس کا غیر مناسب استعمال کہانی کی ساکھ کو متاثر بھی کر سکتا ہے۔

۱.۱۰۔ زمان (Time)

ناول کے تنظیمی اجزا اور بیانیہ ہیئت کا دوسرا اہم پہلو وقت یا زمان ہے۔ ناولی وقت یا فکشنی وقت کیا ہے؟ یوسا اس سوال کا جواب بڑے جامع انداز میں دیتا ہے۔ ناول کے دیگر عناصر اور اجزا کی طرح اس کا زمانی نظام بھی فرضی ہوتا ہے جو ناول نگار کا تخلیق کردہ ہوتا ہے اور صرف ناولی بیانیے کو ہی محدود ہوتا ہے۔

یوسا وقت کی دو اقسام بتاتا ہے سلسلہ وار یا تاریخی وقت اور نفسیاتی وقت۔ سلسلہ وار وقت اپنا معروضی وجود رکھتا ہے اور ایک جیسی رفتار اور معمول سے گزرتا ہے۔ عمر میمن نے اسی وقت کو حقیقی وقت کہا ہے جو گھڑی کا وقت ہے اور آگے کی طرف حرکت کرتا ہے۔ یہ ناولوں میں مستعمل وقت سے مختلف ہوتا ہے[۳۸]۔ عبدالسلام نے فنِ ناول نگاری

میں لکھا ہے کہ حقیقی زندگی میں ہمارا جس وقت سے واسطہ پڑتا ہے، وہ اپنی مقررہ رفتار سے گزرتا ہے اور انسان سے متاثر نہیں ہوتا لیکن انسان کے تجربات، خیالات اور جذبات کی رفتار اس کی رفتار سے مختلف ہوتی ہے[۳۹]۔

ناول یا فکشن میں وقت کی بنیاد نفسیاتی وقت پر ہوتی ہے۔ نفسیاتی وقت، دراصل موضوعی وقت ہوتا ہے جسے عمدہ فکشن نگار اپنی ہنر مندی سے معروضی ظاہر کرتا ہے۔ اس کی شکل ہماری زندگی میں بہت مختلف ہوتی ہے۔ خوشی اور مسرت کے لمحات میں یہ بہت تیزی سے گزرتا معلوم ہوتا ہے جب کہ دکھ، تکلیف، غم یا انتظار کی حالت میں یہ سست روی سے گزرتا ہے اور اپنے گزرنے کا گہرا شعور دیتا ہے۔

فکشنی بیانیہ اپنا الگ وقت تخلیق کرتا ہے۔ لفظوں سے بنا یہ وقت، حقیقی وقت سے مختلف ہوتا ہے۔ فکشن نگار، نفسیاتی وقت سے ہی اپنا زمانی نظام ترتیب دیتے ہیں۔ یوسانے فکشنی وقت کی وضاحت یوں کی ہے:

> کہانی فکشنی وقت میں یوں حرکت کرتی ہے جیسے کسی مادی علاقے میں، اس کے آر پار آتی جاتی ہے، کبھی چھلانگیں لگاتے ہوئے اور کبھی پانو گھسیٹتے ہوئے اسے طے کرتی ہی، وقت کے خاصے بڑے سلسلہ وار قطعوں کو خالی چھوڑتے (محو کرتے) ہوئے اور بعد میں لوٹ کر اس وقتِ گم گشتہ کے تار و پود کو بہ حال کرتی ہے، ایسی آزادی کے ساتھ ماضی سے چھلانگ لگا کر مستقبل اور پھر ماضی میں واپس آجاتی ہے جو حقیقی زندگی میں گوشت پوست کے انسانوں کو میسر نہیں ہوتی۔ چناں چہ یہ فکشنی وقت راوی ہی کی طرح ایک گھڑی ہوئی شے ہے[۴۰]۔

سو، فکشنی وقت، ساختہ یا غیر حقیقی وقت ہوتا ہے جس کا گھٹانا یا بڑھانا فکشن نگار کے اختیار میں ہوتا ہے۔ یہ سلسلہ وار وقت کی طرح یکساں رفتار سے نہیں گزرتا، یہ کبھی سمٹتا ہے تو کبھی پھیلتا ہے، کبھی سست روی کا شکار ہوتا ہے یا تھم جاتا ہے تو کبھی تیزی سے جست لگاتا ہوا آگے بڑھ جاتا ہے اور مختلف زمانوں ماضی، حال اور مستقبل میں اپنا سفر جاری رکھتا ہے۔

زمانی نقطۂ نظر

زمانی نقطۂ نظر دراصل راوی کے وقت اور بیانیہ وقت کے درمیان تعلق ہے۔ کہانی جب زمانی نقطۂ نظر سے بیان کی جاتی ہے تو راوی کا غلبہ مکمل اور بے پناہ ہوتا ہے۔ زمانی نقطۂ نظر کے ادراک کے بغیر فکشن نگار کے لیے اسے برتنا ممکن نہیں۔ وقت کی نسبت سے راوی کی درج ذیل تین صورتیں ہو سکتی ہیں:

۱۔ راوی کا وقت اور بیانیہ وقت باہم مطابق ہو / ایک ہی ہو اور راوی حال کے صیغے میں کہانی بیان کرے۔ ایسی صورت میں اگرچہ بیانیے کی فوریت میں بے حد اضافہ ہوتا ہے مگر راوی کا علم اور نقطۂ نظر قدرے محدود ہوتا ہے۔

۲۔ راوی ماضی میں ہو اور صیغۂ حال یا مستقبل میں کہانی بیان کرے۔ یہ صورت بہت کم یاب اور پیچیدہ ہے کیوں کہ اس صورت میں یہ یقین سے نہیں کہا جاسکتا کہ مذکورہ واقعات لازمی واقع بھی ہوں گے۔ تاہم زمانی تناظر کی اس صورت کا اطلاق کہانی میں چند پہلوؤں کا اضافہ کرتا ہے۔ اول، اس سے کہانی میں ایک بنیادی طرح کا ابہام پیدا ہوتا ہے اور اضافیت کے علاوہ کہانی میں غیر یقینی کا تاثر ابھرتا ہے۔ ایسی صورت حال میں راوی، خود کو زیادہ جرأت مند دکھاتے ہوئے اپنی خدائی طاقتوں کو ظاہر کرتا ہے۔ کہانی میں مستقبل یا مضارع کے صیغوں کے استعمال کے ذریعے وہ احکامات کے ایک سلسلے کو راہ دیتا ہے۔ یوں بالواسطہ اصرار کرتا ہے کہ جو کچھ بیان کیا گیا ہے وہ ضرور ہونا چاہیے۔

۳۔ راوی حال یا مستقبل کے نقطۂ نظر سے قریبی، درمیانی یا تکمیل یافتہ ماضی میں وقوع پذیر واقعات کا بیان کرے۔ اس صورت میں چوں کہ راوی ایک زمانی بُعد سے ان واقعات کا مشاہدہ کرتا ہے جو ماضی کا حصہ ہوتے ہیں۔ لہٰذا اسے بیان کردہ حقیقت کا مکمل ادراک ہوتا ہے مگر ایسی صورت میں بیانیے کی فوریت میں کمی واقع ہوتی ہے۔

عموماً کہانی صرف ایک ہی زمانی تناظر سے بیان نہیں کی جاتی گو کہ غالب نقطۂ نظر ایک ہی ہوتا ہے لیکن راوی صیغوں کی تبدیلیوں کے ذریعے ایک زمانی تناظر سے دوسرے تناظر کی طرف بڑھتا ہے۔

بعض اوقات فکشن میں کثیر زمانی نظام بھی پایا جاتا ہے۔ اس کی ایک صورت بیک وقت دو یا دو سے زیادہ زمانی صیغوں یا نظاموں کا ساتھ ساتھ پایا جانا ہے۔ کئی متوازی وقتوں کی موجودگی کی صورت میں ہر ایک کے اپنے خصائص ہوتے ہیں جیسا کہ ہیئت، کردار اور آہنگ وغیرہ۔ متوازی وقت غیر معمولی حالات کے علاوہ کبھی ایک دوسرے سے نہیں ملتے۔ مذکورہ بالا کثیر زمانی نظام کی ایک الٹ یا متضاد صورت بھی ہے جو بیانیے سے اتنا شدید ہو جاتا ہے کہ سلسلہ واریت اور وقت کی رفتار بہت کم ہو جاتی ہے اور بالآخر تھم جاتی ہے۔ مثال کے طور پر بعض ناول، ایک مرکزی یا حاوی کردار کی زندگی کے صرف انتہائی مختصر عرصے کا احاطہ کرتے ہیں۔

فکشنی بیانیوں میں وقت کے تعین کا طریقہ کار یہ ہے کہ زمانی نقطۂ نظر کی شناخت کی جائے یعنی اول راوی کے زمانے کا تعین کیا جائے اور پھر یہ دیکھا جائے کہ کہانی کس زمانی صیغے میں بیان کی گئی ہے۔ زمانی نظام کی شناخت میں ایک اور اہم عامل زندہ اور مردہ وقت ہے۔ زندہ وقت وہ دورانیہ ہے "جس میں واقعات کا ارتکاز زیادہ سے زیادہ ہو۔" ہر ناول میں توانائی سے لبریز یہ لمحات بڑے واضح انداز میں اور بھرپور طریقے سے قاری پر آشکار ہوتے ہیں اور اس کی تمام تر توجہ کو اپنی طرف منعطف کر لیتے ہیں۔ ایسے وقت میں واقعات کی جانداری اور تسلسل اپنے عروج پر ہوتا ہے۔ ایسے واقعات کو "خصوصی گرہیں" بھی کہا گیا ہے۔ اس کے برعکس وہ دورانیہ جس میں واقعات کا ارتکاز اور توانائی کم ہونے لگتی ہے، مردہ یا عبوری وقت کہلاتا ہے۔ اس کا مقصد محض معلومات کی فراہمی یا تشریح و توضیح ہوتا ہے۔ فکشن

میں دونوں قسم کے دورانیوں کی اپنی اہمیت ہوتی ہے۔ زندہ وقت کہانی کو آگے بڑھانے میں مدد کرتا ہے۔ یہ نہ صرف کہانی کی نوعیت کو بدل سکتا ہے بلکہ اس میں گہرائی اور ابہام جیسی خوبیوں کو بھی راہ دیتا ہے۔ دوسری طرف، مردہ وقت اگرچہ بھرتی کا کام کرتا ہے مگر یہ کرداروں اور واقعات کے درمیان ایک تسلسل اور ربط کو قائم کرتا ہے۔

۱.۱۱۔ حقیقت کی سطحیں(Levels of Reality)

وہ تعلق جو راوی کی سطح حقیقت اور بیانیہ کی سطح حقیقت کے درمیان پایا جاتا ہے۔ سطح حقیقت کے حوالے سے نقطۂ نظر کہلاتا ہے۔ یوسا اس کی تعریف یوں بیان کرتا ہے:

> سطح حقیقت کے اعتبار سے نقطۂ نظر وہ تعلق ہے جو حقیقت کی سطح یا پلین جس پر راوی ناول کو بیان کرنے کے واسطے خود کو فائز کرتا ہے اور حقیقت کی وہ سطح جس پر کہانی وقوع پذیر ہوتی ہے، کے درمیان پایا جاتا ہے[۴۱]۔

عملی اعتبار سے فکشن نگار حقیقت کی محض چند سطحوں کو ہی استعمال میں لاتے ہیں جن میں حقیقت اور فنتاسی ممتاز ترین ہیں۔ یوسا کے نزدیک، وہ تمام اشخاص، اشیا اور واقعات حقیقت کے زمرے میں آتے ہیں جن کی پہچان ممکن ہو اور دنیاوی تجربے سے ان کو بیان کیا جاسکے یا ان کی تصدیق کی جاسکے۔ اس کے علاوہ باقی ہر شے فنتاسی کی ذیل میں آتی ہے۔ فنتاسی کی وضاحت یوسا بحوالہ کیلوس(Roger Caillois) کرتا ہے:

> کیلوس کے خیال میں حقیقی فنتاسی ادب ناقابلِ تشریح افعال، جن کی پیش اندیشی نہ کی گئی ہو اور جو غالباً لکھنے والے کی توجہ میں نہ آئے ہوں، کے برجستہ الہام کا حاجت مند ہوتا ہے[۴۲]۔

چنانچہ فنتاسی ادب مصنف کی دانستہ کوشش سے وجود میں نہیں آتا، یہ بے ساختہ اور فطری اظہار کا تقاضا کرتا ہے۔ درج بالا اقتباس سے پتہ چلتا ہے کہ ایک حقیقی فنتاسی ادب چار خصوصیات کا حامل ہوتا ہے:

۱۔ یہ ناقابلِ یقین ہوتا ہے۔

۲۔ غیر حقیقی ہوتا ہے۔

۳۔ حیرت انگیز ہوتا ہے۔

۴۔ عقلی اعتبار سے ناقابلِ توجیہہ ہوتا ہے۔

مذکورہ بالا بحث سے یوسا یہ کلیدی اصول اخذ کرتا ہے کہ فکشن فنتاسی کہانیاں نہیں بیان کرتے بلکہ بذاتِ خود فنتاسی ہوتے ہیں۔

حقیقی اور فنتاسی دونوں سطحیں بھی اپنے اندر کئی ذیلی سطحوں کو سموئے ہوئے ہوتی ہیں۔ حقیقت پسند یا حقیقی سطح درج ذیل سطحوں کا احاطہ کرتی ہے:

۱۔ معروضی دنیا کی خارجی سطح

۲۔ انسانی اعمال واطوار کی سطح

۳۔ حسی سطح

۴۔ بصری سطح

۵۔ لمسی سطح

۶۔ داخلی اور موضوعی سطح ــــ اس میں مزید کئی ضمنی سطحیں مثلاً جذباتی و احساساتی، نفسیاتی، عقلی و تعصباتی، وجدانی اور احلام وغیرہ شامل ہیں۔

دوسری طرف فنتاسی سطحِ حقیقت میں بھی کئی سطحیں ملفوف ہوتی ہیں:

۱۔ طلسمی

۲۔ معجزاتی

۳۔ اساطیری اور قدیم حکایات وروایات پر مبنی

۴۔ علامتی

۵۔ تمثیلی

۶۔ مابعد الطبیعاتی

۷۔ موہومیت کی سطح

یہاں یہ امر قابلِ توجہ ہے کہ اساطیر کو بالعموم فنتاسی سطح میں شمار کیا جاتا ہے مگر یوسا اساطیر کو فنتاسی کی پہلی اور حقیقت پسند سطح کی سب سے آخری کڑی قرار دیتا ہے۔ وہ اس کا جواز یہ فراہم کرتا ہے کہ تخیلی اور فنتاسی نوعیت کے باوجود اساطیر کا ایک حقیقت پسند اور معروضی پہلو بھی ہوتا ہے۔ یہ صرف مخصوص مذہبی یا فلسفیانہ زاویے سے ہی حقیقت کی تعبیر نہیں کرتیں بلکہ ایک خاص تاریخی یعنی سماجی و ثقافتی پس منظر بھی ان کے عقب میں مخفی ہوتا ہے جس سے ناراست، کسی سماج کے رویوں، رجحانات اور فکر کا پتہ چلتا ہے۔ فنتاسی کی ذیل میں ایک اور نکتہ بھی اہم ہے جس کی طرف یوسا ہماری توجہ مبذول کرواتا ہے کہ فنتاسی قصوں کی حقیقت پسند زاویے سے تعبیر بھی ممکن ہوتی ہے۔ یوسا کے خیال میں ہماری معروضی حقیقی دنیا میں ایک داخلی سطح بھی ہوتی ہے جو غیر مرئی عناصر یا مظاہر، واہموں اور فنتاسیوں کی آماجگاہ ہوتی ہے اور ان کے متعلق مختلف خیالات اور وسوسوں کو جنم دیتی ہے اور بعض لوگ یقین کی حد تک ان کو حقیقت سمجھ بیٹھتے ہیں۔ یوسا کے نزدیک، اس نوعیت کے قصوں کا لطیف پہلو ہوتا ہے کہ بظاہر یہ فنتاسی معلوم ہوتے ہیں مگر داخلی اور نفسیاتی زاویے سے ان کی حقیقت پسند توضیح بھی کی جاسکتی ہے۔

یوسا کے خیال میں، فکشن نگار کی قوتِ تخلیق کا دھارا اسی سے پھوٹتا ہے۔ زندگی کے کسی نامعلوم، نظر انداز پہلو یا امکان کی عکاسی کے ذریعے وہ قارئین کو ایک نئی اور تازہ صورت حال سے روشناس کراتا ہے۔ یہاں بیان کے بجائے وہ طرزِ بیان اور طریقہ، اہمیت کا حامل ہوتا ہے جس کے ذریعے کہانی کار اپنے ذہن میں مخفی تجربات کا استعمال اور ان کی تنظیم کرتا ہے۔ بالواسطہ طور پر اس تمہید کے ذریعے یوسا اصل معروضے کی طرف آتا ہے کہ دراصل عمدہ فکشن نگار، روایتی سطحوں کے بجائے حقیقت کی نئی اور تازہ سطحوں کے استعمال کو ترجیح دیتا ہے۔ یوں وہ نظروں سے اوجھل امکان کی عکاسی کر کے انسانی وجود کے بارے میں ہمارے فہم وادراک کی وسعت کا سامان کرتا ہے۔

فکشن میں حقیقت اور فنتاسی کا امتزاج کئی جہات کا اضافہ کرتا ہے۔ ایک یا زائد راویوں کے اعتبار سے مختلف سطحوں کا استعمال کہانی کو درجہ بندیوں اور تنوعات کی طرف لے جاتا ہے۔ فکشن نگار کی مہارت اس بات پر منحصر ہوتی ہے کہ اس نے سطحِ حقیقت کے تناظر کو کس طرح استعمال کیا ہے۔ حقیقی اور فنتاسی سطحوں کے درمیان تعلق سے فکشن کی نوعیت کا تعین ہوتا ہے۔ ان دونوں سطحوں کے ادغام سے قصے میں لطافت، موہومیت اور ابہام کا وصف پیدا ہوتا ہے جس کی بدولت کہانی میں معنی خیزی کا پہلو در آتا ہے اور کئی زاویوں سے اس کی تعبیر ممکن ہوتی ہے۔

ناول میں زمانی و مکانی اور سطحِ حقیقت کے نقطۂ نظر ایک دوسرے سے آزاد اور الگ ہوتے ہیں لیکن ان کی حدیں بیشتر واضح نہیں ہوتیں۔ ان تینوں میں مناسبت ناول کی اندرونی ہم آہنگی کو بڑھاتی ہے۔

۱۲.۱۔ انتقالات اور کیفی رقندیں (Shifts and Qualitative Leaps)

انتقالات اور کیفی رقندوں کا شمار کہانی کی بنت میں استعمال ہونے والی قدیم ترین تکنیکوں میں ہوتا ہے۔ "انتقال یا منتقلی" سے مراد دراصل وہ تبدیلی ہے جو کہانی میں استعمال کردہ نقطہ ہائے نظر میں سے کسی ایک میں واقع ہو۔ نقطہ ہائے نظر کی مناسبت سے یہ منتقلی تین طرح کی ہو سکتی ہے:

۱۔ مکانی منتقلی

۲۔ زمانی منتقلی

۳۔ سطحِ حقیقت کی منتقلی

۱۔ مکانی منتقلی

اکثر ناولوں بالخصوص جدید ناولوں میں کہانی بیان کرنے کے لیے متعدد راویوں کا استعمال ہوا ہے۔ کہانی میں راوی کے بدلنے سے مکانی تناظر میں بھی تبدیلی واقع ہوتی ہے مثلاً ہمہ دان راوی سے راوی کردار یا راوی کردار سے

ہمہ دان راوی کی تبدیلی کیونکہ دونوں صورتوں میں راوی کا مکان مختلف ہوتا ہے۔ بیانیے میں صرفی ضمیر "وہ" سے "میں" یا "میں" سے "وہ" کی تبدیلی دراصل ایک مکانی منتقلی کی نشان دہی کرتی ہے۔

مکانی تبدیلی ہمیشہ ایک نقطۂ نظر سے دوسرے نقطۂ نظر کے درمیان ہی واقع نہیں ہوتی بلکہ یہ ایک کردار سے دوسرے کردار کے مابین ہو سکتی ہے۔ بیشتر ناولوں میں راویوں کا ایک سلسلہ ہوتا ہے جو یکے بعد دیگرے کبھی ایک ہی مکانی نقطۂ نظر اور کبھی مختلف مکانی تناظر سے کہانی روایت کرتے ہیں۔ مکانی منتقلی کئی طرح کی ہو سکتی ہے۔ یہ عمومی نوعیت اور سست رفتار یعنی طویل دورانیے کی بھی ہو سکتی ہے اور تیز رفتار اور انتہائی مختصر دورانیے میں بھی واقع ہو سکتی ہے۔ کبھی کبھار یہ اتنی مختصر اور تیز رفتار ہوتی ہے کہ محض چند لفظوں یا مختصر جملوں میں ہی ایک لطیف اور غیر محسوس مکانی منتقلی واقع ہو جاتی ہے مثلاً جب دو کرداروں کے درمیان براہِ راست مکالمہ ہو۔ یوں راوی کردار کے نقطۂ نظر سے بھی دو کرداروں کے درمیان ایک مکانی منتقلی واقع ہوتی ہے لیکن اگر کرداروں کے مابین یہ مختصر مکالمہ براہِ راست نہ ہوتا تو یہ تبدیلی واقع نہ ہوتی۔ بیانیے میں اس قسم کی تیز ترین مکانی منتقلیاں بے معنی نہیں ہوتیں۔ ان کی اپنی اہمیت و انفرادیت ہوتی ہے کیوں کہ اس طرح کی چھوٹی چھوٹی تفصیلات و جزئیات سے ہی کسی فن پارے کی خوبی یا ناخوبی کا اندازہ ہوتا ہے۔

مکانی منتقلیاں ناولوں میں کثرت سے واقع ہوں یا کمیاب ہوں، ان کے سود مند یا بے سود ہونے کا اندازہ صرف آخری نتیجے سے ہی برآمد ہوتا ہے کہ یہ کہانی کی قوتِ ترغیب کو تقویت پہنچاتی ہیں یا اس کے برعکس صورت حال پیدا کرتی ہیں۔

مکانی تبدیلیوں کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ ان کے ذریعے ہمیں اس ہمہ گیری اور ان تقلبات (Transformations) کا اندازہ ہوتا ہے جن سے راوی کا واسطہ پڑتا ہے۔ فکشن نگار، مکانی منتقلیوں کے ذریعے اس تناظر میں تبدیلیاں کرتا چلا جاتا ہے جن سے کہانی آگے بڑھتی ہے۔ مکانی تناظرات کا موزوں اور برمحل استعمال کہانی میں کئی ابعاد ـــــ وسعت، تنوع حتیٰ کہ ایک عالم گیر اور مجموعی تاثر کا اضافہ کرتا ہے اور کہانی کو حقیقت کے قریب کرتا ہے۔ مکانی تناظر کی تبدیلیوں کا مخفی ہونا اور دورانِ قرأت ان کا احساس تک نہ ہونا، ان کی کامیابی کی ضمانت ہے لیکن مکانی تناظر کی من مانی تبدیلیاں کہانی میں بے ترتیبی اور انتشار کو راہ دیتی ہیں اور ان کا غیر موثر ہونا ظاہر ہو جاتا ہے۔

۲۔ زمانی منتقلی

کہانی کو مختلف زمانوں ماضی، حال اور مستقبل میں پیش کرنے والا کردار راوی ہے۔ ماضی سے حال، حال سے مستقبل یا حال سے ماضی کی تبدیلی، زمانی منتقلی کے زمرے میں آتی ہے۔ زمانی منتقلی، ایک کیفی رقند بھی ہو سکتی ہے

جب وہ قصے کی بنیادی نوعیت کو بدلنے کی صلاحیت رکھتی ہو۔ اس تکنیک کا موزوں استعمال کہانی کو سلسلے وارانہ جامعیت عطا کرتا ہے اور زمانی اعتبار سے اسے خود مکتفی ہونے کا تاثر دیتا ہے۔

۳۔ سطحِ حقیقت کی منتقلی

یہ دراصل بیانیے کی معروضی سطحِ حقیقت سے فنتاسی سطحِ حقیقت یا فنتاسی سطحِ حقیقت سے معروضی سطحِ حقیقت کی تبدیلی ہے۔ چوں کہ حقیقی و فنتاسی سطحوں کا دائرہ کار بہت وسیع ہے اور یہ اپنے اندر کئی ضمنی سطحوں کو سموئے ہوئے ہوتی ہیں لہٰذا یہی وجہ ہے کہ زمانی و مکانی تناظرات کے برعکس، سطحِ حقیقت کے تناظر کی منتقلیوں کے امکانات بھی بے بہا ہیں۔ یہی امکانات ایک فکشن نگار کو بیانیہ مواد کی پیچیدہ اور تخلیقی انداز میں ترتیب و تنظیم اور درجہ بندی کا موقع فراہم کرتے ہیں۔ ہر عہد کے ادیبوں نے اپنی کہانیوں میں اس ہمہ گیر تکنیک کا استعمال کیا ہے۔

کیفی زقند

ایسی غیر معمولی تبدیلی یا تغیر جو بیانیے کی نوعیت، وجود یا اساس کو بدل دے، کیفی زقند کہلاتی ہے۔ یہ زمانی، مکانی یا سطحِ حقیقت تینوں طرح کی ہو سکتی ہے۔ ایک بیانیے میں سطحِ حقیقت کے نقطۂ نظر میں جب بھی کوئی اساسی تبدیلی واقع ہوتی ہے تو یہ محض سطحِ حقیقت کی تبدیلی نہیں رہتی بلکہ ایک کیفی زقند بن جاتی ہے۔

بعض اوقات زمانی، مکانی یا سطحِ حقیقت کی تبدیلی ایک خود زائیدہ انتقال کا نتیجہ ہو سکتی ہے۔ ایسی خود کار منتقلی جو مصنف کی توجہ میں آئے بغیر متن پر غلبہ حاصل کر لے اور اسے ایک ایسی سمت پر ڈال دے جس کی پیش بندی اس کے خالق نے نہ کی ہو۔ منتقلیوں کی نشان دہی دو طرح سے کی جا سکتی ہے۔

۱۔ مختلف نقطۂ ہائے نظر کے توسط سے (زمانی، مکانی یا سطحِ حقیقت)

۲۔ مرکزی یا ضمنی کردار سے

بیانیے میں نقطہ ہائے نظر کی تبدیلیاں غیر متوقع، غیر معمولی اور تیز رفتار بھی ہو سکتی ہیں اور بتدریج سست رفتار، پیچیدہ یا مخفی بھی ہو سکتی ہیں جو انتہائی غیر محسوس طریقے سے خود کو تدریجاً آہستہ آہستہ، اشاروں کنایوں، تلازموں، مبہم نشانیوں اور مدھم آثار کی صورت میں ظاہر کریں۔ بیانیے میں ان تبدیلیوں کے کارگر ہونے یا نہ ہونے کا دارومدار اس بات پر ہوتا ہے کہ راوی نے ان کو کہانی میں کس طرح برتا ہے۔

انتقالات کی نوعیت اور ان کا کردار بہت اہمیت کا حامل ہوتا ہے کیوں کہ اگر یہ کسی کہانی میں ثروت، گہرائی، لطافت، پُراسراریت، ابہام یا کثیر الجہتی وغیرہ میں سے کسی ایک پہلو کا اضافہ کرتی ہیں تو دوسری طرف غیر مناسب استعمال کی صورت میں یہ بے ربطگی، عدم مطابقت اور پیچیدگیوں کو بھی راہ دے سکتی ہیں۔

۱.۱۳۔ چینی ڈبے (Chinese Boxes)

اس تکنیک کی وضاحت کے لیے یوسا چینی ڈبوں یا روایتی پزلز (Puzzles) کی مثال دیتا ہے جن کے بتدریج چھوٹے ہوتے ایک جیسے حصے ایک دوسرے کے اندر پورے آجاتے ہیں۔ بالکل اسی طرز پر، کہانی کار، ایک مرکزی کہانی یا قصے میں دیگر کہانیاں داخل کرتا ہے اور اس کے لیے زمانی، مکانی یا سطح حقیقت کی منتقلیوں کا سہارا لیتا ہے۔ بیشتر یہ تکنیک ہم وقتی منتقلیوں کا نتیجہ ہوتی ہے۔ کہانی در کہانی کی اس تکنیک میں، کہانیاں ایک دوسرے پر اثر انداز ہوتی ہیں۔ تمام کہانیاں ایک دوسرے کے ساتھ ایک نظام میں یوں جڑی ہوتی ہیں کہ ہر کہانی اور نتیجتاً کہانیوں کا پورا نظام اپنے اجزا کے مجموعے سے اثر انگیز ہو جاتا ہے۔

کہانیوں کا تنوع مرکزی قصے میں مختلف پہلوؤں یا ابعاد کا اضافہ کرتا ہے اسرار، ابہام، پیچیدگی، لطافت، تجسس یا تعجب وغیرہ اور یہی اس تکنیک کی کامیابی کی ضمانت ہے۔ یہ تکنیک موثر انداز میں برتی جائے تو ذیلی یا ضمنی کہانیاں ایک دوسرے سے تفاعل کرتی ہیں، خواہ وہ انتہائی مختصر ہی کیوں نہ ہوں اور مرکزی کہانی کو متاثر کرتی ہیں۔

اسی باب میں یوسا کہانی در کہانی کے اس نظام کے علاوہ کولاژ یا متوازی نظام کا ذکر بھی کرتا ہے:

۱۔ کولاژ وہ تکنیک ہے جس میں کہانی آزاد یا خود مختار ہوتی ہے اور وہ جس کہانی کے اندر ہوتی ہے اس سے قریبی طور پر اس کا کوئی ربط نہیں ہوتا اور نہ ہی موضوعاتی یا نفسیاتی حوالے سے اس پر اثر انداز ہوتی ہے۔

۲۔ متوازی نظام میں الگ الگ کہانیاں بیک وقت آگے بڑھتی ہیں مگر ان میں کوئی قریبی تعلق ہوتا ہے۔

ایک اچھا فکشن نگار اپنی ہنرمندی سے اس پرانی اور عام سی تکنیک کو موثر انداز میں برت سکتا ہے اور کہانی کی قوت ترغیب کو بڑھا سکتا ہے۔ کہانی کے اندر کہانیاں پیش کرنے کا طریقہ داستانوں کا بنیادی جزو ہے۔ اسی کو کہانی در کہانی یا قصہ در قصہ کی تکنیک بھی کہا جاتا ہے۔

۱.۱۴۔ پوشیدہ حقیقت (The Hidden Fact)

وہ بیانیہ تکنیک جس میں راوی کہانی کے بعض معلوماتی حصوں کو مخفی رکھتا ہے اور عمداً قصداً انھیں حذف کر دیتا ہے۔ ایسی صورت میں متن میں موجود جزوی معلومات بہت اہم کردار ادا کرتی ہیں۔ کہانی میں فراہم کردہ معلومات کی مدد سے قاری اپنے تخیل کے ذریعے مصنف کی چھوڑی ہوئی خالی جگہوں کو پُر کر لیتا ہے اور یوں غیر موجود تفصیلات اور اصل معاملے کی تہہ تک پہنچ جاتا ہے۔

مخفی معلومات کا کہانی کے ظاہری حصے یا موجود معلومات پر اثر انداز ہونا ضروری ہے تاکہ قاری کے تجسس، توقعات، فنتاسیوں اور تخیل کو انگیخت کر سکیں۔ راوی کی معنی خیز خاموشی قاری کو اس بات پر اکسائے کہ وہ اپنے اندازے اور

قیاس آرائی سے غائب یا حذفی حصوں تک رسائی حاصل کرے۔ اپنے ایک مضمون میں خالد جاوید نے بحوالہ وولف گانگ ایزر لکھا ہے:

> ہر قسم کے متن ہمیشہ خالی جگہوں اور گنجائشوں سے بھرے رہتے ہیں اور اپنے قاری کو ہمیشہ ترغیب دیتے رہتے ہیں کہ وہ ان خالی جگہوں کو بھرے"۔[۴۳]

یوسا پوشیدہ حقائق کی دو اقسام کا ذکر کرتا ہے:

۱۔ محذوفی ترخیمی(Elliptical)۔۔۔۔وہ بنیادی پوشیدہ حقائق جنھیں ہمیشہ کے لیے کہانی سے حذف کر دیا جاتا ہے مثال کے طور پر کوئی مرکزی واقعہ یا کردار یا کہانی کا انجام وغیرہ۔

۲۔ ترتیبی ردوبدل(Anastrophic)۔۔۔۔وہ حقائق جو عارضی طور پر پوشیدہ ہوتے ہیں یا عارضی طور پر کہیں اور بسا دیے جاتے ہیں۔ ترتیبی ردوبدل کے زمرے میں آتے ہیں۔ ان عارضی معلومات کی اپنی اہمیت ہوتی ہے۔ ان کے ذریعے قاری واقعات کو صحیح زمانی ترتیب سے جوڑلیتا ہے۔

کہانی میں موجود معلومات کی اہمیت و افادیت سے بھی انکار ممکن نہیں۔ راوی اگر ایک طرف فاضل تفصیلات کو کہانی سے حذف کرتا ہے تو دوسری طرف علامات، اشارات، کنایات اور تلازمات کے ذریعے کہانی میں بلیغ حقائق کو راہ دیتا ہے۔

ناول میں پوشیدہ حقیقت کی تکنیک اپنا مخصوص وظیفہ سرانجام دیتی ہے۔ معلومات کا اخفا و افشانہ صرف کہانی کو متاثر کرتا ہے بلکہ پلاٹ اور مختلف نقطہ ہائے نظر میں ارتعاشات بھی پیدا کرتا ہے۔ وہ تفصیلات و معلومات یا حقائق جنھیں دانستہ طور پر حذف کیا جاتا ہے، وہ ادب پارے کو مخصوص تاثر اور ہیئت عطا کرتی ہیں۔

اس پوری کتاب میں یوسا فنی اور تکنیکی اصول و ضوابط پر روشنی ڈالتا ہے۔ بظاہر ایسا لگتا ہے کہ اس ضمن میں وہ فکری پہلو یا موضوع سے اغماض برتتا ہے لیکن غور کرنے پر معلوم ہوتا ہے کہ اسی تکنیک کے ذریعے موجودہ معلومات و تفصیلات کے توسط سے ہی وہ موضوع یا فکری جہت کو آشکار کرتا ہے۔

۱.۱۵۔ کم یونی کیٹنگ وے سلز(Communicating Vessels)

"کم یونی کیٹنگ وے سلز" کا ترجمہ کرنے کے بجائے عمر میمن نے اس اصطلاح کو اسی طرح مستعار لیا ہے تاہم متن میں ایک جگہ خطوطِ وحدانی میں اس کا ترجمہ "متفاعل وارداتیں یا اجزا" کیا ہے۔ ظاہر ہے کہ وہ اس ترجمے سے مکمل طور پر مطمئن نہیں تھے۔ ترجمہ "متفاعل وارداتیں" اس اصطلاح کے مفہوم کو تو بیان کرتا ہے مگر اس کے لغوی معنی کی صحیح طرح عکاسی نہیں کرتا۔ یوسا نے اس اصطلاح کی تعریف یوں بیان کی ہے:

دو یا زائد وارداتیں جو مختلف وقتوں اور مختلف مقامات یا حقیقت کی مختلف سطحوں پر رونما ہوں لیکن جنھیں راوی نے یوں پرو دیا ہو کہ ان کی قربت یا امتزاج ان سے ایک دوسرے میں ردوبدل کراتا ہو، اور ہر ایک کو، مجملہ دیگر صفات کے، ایک مختلف معنی، لہجہ یا علامتی قدر (کیفیت) دیتا ہو جو اگر یہ فرداً فرداً روایت کی گئی ہوتیں تو حاصل نہ ہوتا[۴۴]۔

مختصراً یہ دو یا دو سے زیادہ واقعات کے درمیان تعلق یا ربط ہے جو مختلف وقتوں، مقامات یا حقیقت کی سطحوں پر واقع ہوں۔ اس ہم ربطی نظام میں نہ صرف مختلف وارداتوں / اجزا میں مواد کا تبادلہ ہوتا ہے بلکہ ان میں ایک طرح کا تفاعل بھی ہوتا ہے جو ان کو ایک اکائی یا وحدت میں ضم کرتا ہے۔ متفاعل وارداتوں کا یہ نظام اس وقت موثر ہوتا ہے جب ایک واردات کا حاصل اس کے اجزا سے کچھ زیادہ ہو۔ گویا یہ ایک طرح کا تفاعلی اور ہم ربطی نظام ہے۔

اس نظام میں فیصلہ کن عمل تفاعل یا ربط (Communication) ہے جو مختصر بھی ہو سکتا ہے۔ اس تکنیک کا حاصل وہ انضمام، اکائی یا وحدت ہے جو مختلف واقعات میں قائم ہوتی ہے اور کہانی کو ایک مخصوص لہجہ یا صفت عطا کرتی ہے یا اسے ایک مخصوص کیفیت و فضا سے ہم کنار کرنے کے ساتھ اس میں ایک نئی جہت کا اضافہ کرتی ہے مگر یہ اضافہ وحدت کے نتیجے میں حاصل ہوتا ہے، الگ الگ وارداتوں یا ضمنی واقعات کے بیان سے حاصل نہیں ہو سکتا۔ ڈاکٹر نجیبہ عارف لکھتی ہیں کہ "اس تجربے کے استعمال سے فکشن نگار دبازت اور کثیر الجہتی کا تاثر ابھارتا ہے[۴۵]۔"

یوسا کے نزدیک، مذکورہ بالا تمام فنی عناصر اپنی اپنی جگہ کہانی کی قوتِ ترغیب میں اہم کردار ادا کرتے ہیں۔ ان کے موزوں اور برمحل استعمال سے وہ قوتِ ترغیب پیدا ہوتی ہے جو قارئین کو ان کی اصل زندگی سے نکال کر کچھ دیر کے لیے اپنی فکشنی زندگی جی لینے پر مجبور کر دیتی ہے۔ ان ہی لوازمات کی بنا پر فکشن نگار ایسی تخیلی دنیا تخلیق کرتا ہے جس پر حقیقت کا گمان ہوتا ہے۔

تمام فنی عناصر پر سیر حاصل بحث کے بعد یوسا واضح کرتا ہے کہ ادبی تخلیق ایک اکائی ہوتی ہے۔ ایک مربوط کُل، جس کے موضوع، اسلوب، ترتیب و تنظیم یا ہیئت و تکنیک کو الگ الگ کرنا ممکن نہیں ہوتا۔ اسے اس کی کلیت میں ہی دیکھنا چاہیے تاہم صرف تفہیم و تنقید کی غرض سے ادبی تخلیق کو تجزیے و تحلیل کے عمل سے گزارا جاتا ہے۔ یہ کہہ کر وہ تنقید کو غیر مفید قرار نہیں دیتا بلکہ وہ تخلیق اور تنقید دونوں کی اہمیت کا قائل ہے۔ اس کے نزدیک بعض اوقات ایک تنقیدی کام اپنی نوعیت میں تخلیقی ہوتا ہے تاہم ایک تخلیق میں ہمیشہ ہی ایک ایسی جہت یا بُعد شامل ہوتا ہے جو تنقید کی گرفت میں آنے سے رہ جاتا ہے۔ بقول یوسا:

تنقید خود اپنے میں، اس وقت بھی جب یہ غایت درجہ سخت گیر اور وجدانی ہو، امر تخلیق کی مکمل توجیہ کرنے کی اہل نہیں ہوتی، اس کی اپنی کلیت میں تشریح کرنے کی کامیاب فکشن یا نظم میں ہمیشہ ہی ایک ایسا عنصر یا بُعد شامل ہوگا جسے عقلی تنقیدی تجزیہ اپنی گرفت میں لانے سے عاجز

رہے گا۔ یہ اس لیے کہ تنقید تعقل اور ذہانت کا ثمر ہوتی ہے اور ادبی تخلیق میں دوسرے عوامل بعض اوقات اس کے لیے فیصلہ کن اہمیت کے حامل۔۔۔۔ جیسے وجدان، حسیت، عمدہ قیاس آرائی اور حتیٰ کہ اتفاق۔۔۔ دخیل ہوتے ہیں اور تنقید کے باریک ترین داموں میں بھی نہیں آتے۔ اسی لیے کوئی بھی کسی کو تخلیق کرنا سکھا نہیں سکتا[۴۶]۔

یہ کہہ کر وہ ادبی تخلیق کو تنقید پر فوقیت دیتا ہے۔

ایک بہت اہم اصول اور نکتہ جو یوساکی اس تنقیدی کتاب سے اخذ ہوتا ہے وہ یہ کہ فکشن کی تنقید کے ضابطے بھی خود فکشن سے ہی برآمد ہوتے ہیں۔ اس کلیدی نکتے کی طرف سب سے پہلے عمر میمن نے یوں اشارہ کیا: "کسی تخلیق کی تفہیم کے سارے رموز خود تخلیق ہی میں پوشیدہ ہوتے ہیں اور اس کی بابت کوئی کلیہ باہر سے وضع نہیں کیا جا سکتا[۴۷]"۔ اسی بات کو ڈاکٹر نجیبہ عارف نے یوں لکھا ہے کہ "ہر فن پارہ اپنی تنقید و تحسین کے اصول اور اپنی شعریات خود وضع کرتا ہے[۴۸]۔"

حقیقت یہ ہے کہ یوساکی یہ کتاب اس اصول کی عملی صورت ہے کیوں کہ جن اصول وضوابط کو وہ زیرِ بحث لاتا ہے وہ خود فکشن نگاروں کے فن پاروں کے تجزیے سے اخذ کیے گئے ہیں۔ یوساکے متذکرہ بالا تصورات روایتی فنِ فکشن نگاری سے بہت مختلف ہیں اور فکشن کے تنقید و تجزیے میں ایک اہم اور وقیع اضافہ ہیں۔

۲۔ میلان کنڈیرا کا تصورِ فنِ فکشن نگاری

۲.۱۔ تعارف اور حالاتِ زندگی

یکم اپریل ۱۹۲۹ء کو چیکوسلواکیہ کے شہر برنو میں پیدا ہونے والا میلان کنڈیرا ایک ناول نگار، افسانہ نگار، ڈراما نگار، مضمون نویس اور شاعر ہے[۴۹]۔ اس کے والد لُڈوک کنڈیرا ایک مشہور موسیقار اور پیانو نواز تھے اور برنو میں موسیقی کی اکادمی کے سربراہ تھے۔ لُڈوک کنڈیرا نے فنِ موسیقی میں اپنی غیر معمولی قابلیت اور ہنر کو اپنے بیٹے میں منتقل کیا، بعد میں کنڈیرا نے بھی موسیقی کی تعلیم حاصل کی[۵۰]۔ پندرہ برس کی عمر میں اس نے بارہ سُروں کی موسیقی ترتیب دینے کی کوشش کی[۵۱]۔ موسیقی کی تعلیم کا اس کی تحریروں پر بھی گہرا اثر ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس کے بیشتر کاموں میں موسیقی کے متعدد حوالے ملتے ہیں۔

میلان کنڈیرا نے اپنی ابتدائی تعلیم برنو کے ایک ثانوی سطح کے سکول سے حاصل کی۔ بعد ازاں، پراگ منتقلی پر اس نے چارلس یونی ورسٹی (Charles University) سے ادب اور جمالیات کی تعلیم حاصل کی۔ علاوہ ازیں، اس نے پراگ کی ہی ایک فلمی درس گاہ سے فلمی ہدایت کاری اور سکرپٹ نویسی (Film Direction and Script

(Writing کا کورس کیا۔ ۱۹۵۲ء میں گریجویشن کے بعد، اس نے پراگ کی موسیقی اور فن کی اکادمی میں ادبیات پڑھانا شروع کیا جہاں اس نے عالمی ادب پر لیکچر دیے[۵۲]۔

اوائل عمری میں اشتراکیت میلان کنڈیرا کے لیے ایک آدرش تھا۔ سولہ سال کی کم سنی میں، اس نے اشتراکیت کا مطالعہ کر ڈالا[۵۳]۔ اپنے ابتدائی کیریئر میں وہ اشتراکی پارٹی کا حصہ رہا۔ ۱۹۴۸ء میں اس نے اشتراکی پارٹی میں شمولیت اختیار کی، ۱۹۵۰ء میں اس کی رکنیت ختم کر دی گئی۔ ۱۹۵۶ء میں اسے دوبارہ پارٹی میں شامل کیا گیا اور پھر ۱۹۷۰ء تک وہ اس کا رکن رہا[۵۴]۔ ۱۹۴۸ء میں اشتراکیوں نے چیکو سلواکیہ پر قبضہ کیا تو اس کی عمر انیس برس تھی۔ اپنی عمر کے اس حصے میں وہ کچھ عرصے کے لیے سیاست سے متنفر ہو گیا اور اس کی دل چسپیوں کا تمام تر محور عورتیں اور آرٹ رہا۔ کچھ عرصے تک مصوری، فلم سازی، تھیٹر میں آسودگی تلاش کرنے کے بعد وہ لکھنے کی طرف مائل ہوا[۵۵]۔

میلان کنڈیرا نے اپنی ادبی زندگی کا آغاز شاعری سے کیا، بعد ازاں اس کا رجحان ڈرامانویسی کی طرف رہا لیکن دنیا میں اس کی وجہ شہرت دراصل فکشن نگاری ہے۔ کنڈیرا اپنی شاعری اور ڈرامے کو بہت اہمیت نہیں دیتا حالاں کہ اس کا پہلا ڈراما (The Owner of the Keys: 1962) چیکو سلواکیہ سمیت دیگر درجنوں ممالک میں پیش ہوا[۵۶]۔ ۱۹۵۰ء کی دہائی میں اس کے کئی شعری مجموعے، متعدد ڈرامے اور مضامین شائع ہوئے اور اس نے بہت سے ادبی تراجم بھی کیے۔ اس نے Literarni Noviny اور Listy جیسے ادبی رسائل کی ادارت بھی کی[۵۷]۔

کنڈیرا کو بین الاقوامی شہرت اس وقت حاصل ہوئی جب اس کے ناول اور افسانوی مجموعوں کے مغرب میں تراجم اور اشاعت کا سلسلہ شروع ہوا[۵۸]۔ ۱۹۶۷ء میں اس کا پہلا ناول مذاق (*The Joke*) شائع ہوا جو اپنی تینوں اشاعتوں کے بعد بہت جلد بِک گیا۔ اس وقت کنڈیرا کی عمر اڑتیس (۳۸) سال تھی[۵۹]۔ ۱۹۶۷ء میں اس نے چیکو سلواکیہ کی مختصر مگر پُرجوش آزاد خیالی کی تحریک میں حصہ لیا۔ اسی سال ملک پر سوویت قبضے کے بعد اس نے اپنی سیاسی غلطیوں کو تسلیم کرنے سے انکار کیا نتیجتاً اربابِ اقتدار کی طرف سے اسے تنقید کا نشانہ بنایا گیا۔ اس کے تمام کاموں پر پابندی عائد کرنے کے ساتھ ساتھ پارٹی سے بھی بے دخل کر دیا گیا[۶۰]۔ حتیٰ کہ ٹیلی فون ڈائریکٹری سے بھی اس کا نام خارج کر دیا گیا۔ اس کا ایک سبب مذاق کی اشاعت بھی تھی[۶۱]۔ اسی زمانے میں ناول مذاق فرانس سے شائع ہوا جہاں اسے پسندیدگی کی نگاہ سے دیکھا گیا۔ اس کے فرانسیسی دوستوں اور مداحوں نے ہی سات سال بعد اس کی فرانس نقل مکانی کو ممکن بنایا[۶۲]۔

۱۹۷۵ء میں اسے چیک حکومت کی طرف نقل مکانی کی اجازت دے دی گئی چناں چہ اس نے چیکو سلواکیہ کو خیر باد کہا اور اپنی بیوی وی یے را (Vera) کے ساتھ فرانس منتقل ہو گیا جہاں اس نے فرانس کی جامعہ رین (University of Rennes) میں تدریسی منصب سنبھالا۔ ۱۹۷۹ء میں چیک حکومت نے اس کی شہریت ختم کر دی[۶۳]۔

پہلے پہل کنڈیرا نے چیک زبان میں ناول لکھے لیکن بعد ازاں، فرانس میں سکونت اختیار کر لی تو ۱۹۹۳ء سے اس نے فرانسیسی میں لکھنا شروع کیا۔ ۱۹۸۰ء کی دہائی میں اس نے اپنے ابتدائی کاموں کے فرانسیسی تراجم کی درستی اور تصحیح و ترمیم کا بیڑا اٹھایا۔ مزید یہ کہ اب وہ اپنے آپ کو چیک سے زیادہ فرانسیسی زبان کا مصنف سمجھتا ہے[۶۴]۔

کنڈیرا دس ناولوں اور کئی افسانوی مجموعوں کا خالق ہے۔ اس کے مشہور ناولوں میں مذاق:(The Joke 1967)، خندہ اور فراموشی کی کتاب(*The Book of Laughter and forgetting*: 1979) وجود کی لطافت جو اٹھائے نہ بنے (*Unbearable lightness of being*: 1984) وغیرہ شامل ہیں۔ مؤخر الذکر ناول کا شمار اس کے کامیاب ترین فن پاروں میں ہوتا ہے[۶۵]۔

اگرچہ اس کے بیشتر کاموں اور کتب پر اس کے اپنے ہی ملک میں پابندی لگائی گئی اور ۱۹۷۵ء سے وہ پیرس میں مقیم ہے لیکن اس کے باوجود کنڈیرا کا شمار چیکو سلواکیہ کے اہم ترین مصنفین میں ہوتا ہے[۶۶]۔ درحقیقت معاصر مغربی ادیبوں اور فکشن نگاروں میں اس کو امتیازی حیثیت حاصل ہے۔ اس کی قابلِ قدر خدمات کی بنا پر اسے یروشلم انعام، چیک ادبی انعام اور سروانتیس انعام سمیت متعدد انعامات سے نوازا گیا ہے۔ کئی مواقع پر اسے نوبل انعام کے لیے بھی نامزد کیا گیا۔

۲.۲۔ میلان کنڈیرا کا تصورِ فنِ فکشن نگاری

یوسا کی طرح میلان کنڈیرا کو بھی یہ اختصاص حاصل ہے کہ وہ فکشن کا محض ناقد ہی نہیں بلکہ فکشن نگار بھی ہے۔ فکشن کی تنقید بالخصوص فنِ ناول نگاری پر کنڈیرا کے تصورات کا اظہار اس کی چار کتب اور کئی مضامین میں ہوا ہے جن میں (1986) *The Art of the Novel*، (1992) *Testaments Betrayed*، *The Curtain* (2005) اور (2009) *Encounter* شامل ہیں[۶۷]۔

فنِ فکشن نگاری پر اس کی سب سے اہم کتاب *L'Art du Roman* ہے جو ۱۹۸۶ء میں پہلی مرتبہ فرانسیسی زبان میں شائع ہوئی۔ اس کا انگریزی ترجمہ امریکی مترجم لنڈا اشر (Linda Asher) نے ۱۹۸۸ء میں *The Art of the Novel* کے عنوان سے کیا[۶۸]۔ سات حصوں پر مشتمل یہ کتاب، کنڈیرا کی اُن تحریروں اور مکالموں (انٹرویوز) کا مجموعہ ہے جو وقتاً فوقتاً مختلف اخبارات اور رسائل میں شائع ہوتے رہے اور بعد ازاں کتابی شکل میں سامنے آئے۔ فکشن کے فن پر کنڈیرا کی تحریروں اور مکالموں کا اردو ترجمہ، معروف مترجم محمد عمر میمن نے "ناول کا فن[۶۹]" کے عنوان سے ۲۰۱۳ء میں کیا۔ عمر میمن کی اس مترجمہ کتاب میں کنڈیرا کے تین اضافی مضامین بھی شامل ہیں جو فکشن کی تنقید سے متعلق ہیں۔

میلان کنڈیرا کی یہ کتاب براہِ راست ناول کے فن سے بحث کرتی ہے مگر بادی النظر میں اس میں فکشن اور اس کی تفہیم و تنقید کے حوالے سے ایک زیرک نقاد کا ذاتی نقطۂ نظر سامنے آتا ہے۔ کنڈیرا نے نہ صرف ادیب، اس کے خصائص، منصب، لکھنے کے عمل، کہانی، موضوع اور کرداروں پر روشنی ڈالی ہے بلکہ جدید فکشن کا تصور پیش کرتے ہوئے بطورِ خاص چند تکنیکوں کو بھی موضوع بنایا ہے۔ ان تکنیکوں کے تفصیلی بیان سے قبل کنڈیرا کے فکشن اور ناول سے متعلق ان خیالات و افکار کا ذکر ناگزیر ہے جو اس کی تحریروں میں منتشر ہیں۔

میلان کنڈیرا کے تنقیدی افکار و تصورات کا نقطۂ ارتکاز "انسانی وجود اور اس کی داخلی زندگی" ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جب وہ لکھت، لکھاری، ادیب، کردار اور کہانی پر بات کرتا ہے یا ناول اور اس کے مختلف پہلوؤں کو زیرِ بحث لاتا ہے تو اس کے تمام افکار کا محور ایک ہی موضوع "وجود" معلوم ہوتا ہے۔

کنڈیرا لکھنے کے عمل کو ایک طرح کی تھیراپی قرار دیتا ہے۔ اس کے نزدیک آدمی اپنے باطن میں دبی کسی چیز کو آزاد کرنے کے لیے لکھتا ہے لیکن یہاں یہ وضاحت ضروری ہے کہ وہ عام لکھت یا نگارش کو ادب کی تخلیق سے مختلف گردانتا ہے کیوں کہ عام لکھت کے برعکس ادب کی تخلیق ایک مخصوص جمالیات کا تقاضا کرتی ہے۔

جمالیاتی حظ کو وہ حیرت اور استعجاب سے تعبیر کرتا ہے جو ہمیں ان کہی، نامعلوم اور اپنے تجربے سے باہر کی چیزوں کے لیے محسوس ہوتا ہے۔ اس کے خیال میں، ایک ادیب حقیقت کے اس پہلو یا جہت کو منکشف کرتا ہے جو اس سے قبل نظر انداز رہی ہو۔ کسی نامعلوم پہلو یا جہت کا انکشاف ہی تحیر و استعجاب کو ابھارتا ہے اور استعجاب جمالیاتی حظ کو پیدا کرتا ہے۔

کنڈیرا کے مطابق "ناول انسانی وجود کی داخلی چھان بین کا نام ہے[۷۰]"۔ "ناول کا مطلب صرف اسی وقت نکلتا ہے جب وہ انسانی وجود کے کسی نامعلوم پہلو کی نقاب کشائی کرے[۷۱]"۔ "گویا کنڈیرا کے نزدیک ایک ادیب کے برعکس ایک ناول نگار (فکشن نگار) کا کام حقیقت کی چھان بین کرنا نہیں بلکہ انسانی وجود اور اس کی داخلی زندگی کی چھان بین کرنا ہے۔ وجود کو وہ انسانی امکانات کی ایک دنیا یا آماہ جگاہ سمجھتا ہے۔ اس کے خیال میں، ناول نگار انسانی امکانات کو دریافت کرتا ہے اور یوں نقشۂ وجود مرتب کرتا ہے۔ اسی بنا پر وہ ناول نگار کو وجود کا کھوجی کہتا ہے۔ چوں کہ وہ ناول کو "بحیثیت وجودِ انسانی کی تفتیش" کے طور پر دیکھتا ہے لہٰذا اس کے نزدیک، اگرچہ کہانی یا واقعہ ایک مخصوص معاشرتی تناظر میں رونما ہوتا ہے مگر اس تناظر کا کام صرف اتنا ہی ہوتا ہے کہ یہ ہمیں انسانی صورت حال کو ایک نئے انداز اور زاویے سے دیکھنے کے قابل بناتا ہے۔

کنڈیرا کے خیال میں، ذات کو گرفت میں لانے کا ممکنہ ذریعہ داخلی زندگی ہے۔ ذات کا تعین وجودی مسئلے کے جوہر سے ہوتا ہے۔ وہ اپنے ناولوں کی بابت وضاحت کرتا ہے کہ ذات کو گرفت میں لانے کا مطلب اس کے

وجودی مسئلے کے جوہر اور وجودی کوڈ کو گرفت میں لانا ہے۔ کرداروں کے فعل و عمل اور مختلف حالتوں کے ذریعے وجودی کوڈ کی شناخت ممکن ہوتی ہے۔ کسی کردار کا وجودی کوڈ بعض کلیدی الفاظ سے مرتب ہوتا ہے۔ ذات کو گرفت میں لانے کا ذریعہ عمل کے بجائے داخلی زندگی کو قرار دینے کا سبب وہ عمل کی متناقضانہ نوعیت کو قرار دیتا ہے۔ اس کے نزدیک عمل اور ذات میں ایک وسیع خلا رہتا ہے۔ آدمی عمل کے ذریعے اپنا آپ ظاہر کرنے کی کوشش کرتا ہے مگر ایسا ہو نہیں پاتا۔ عمل جب ایک دفعہ سرزد ہو جاتا ہے تو اسے واپس پلٹایا نہیں جا سکتا۔ چناں چہ وہ داخلی زندگی کے ذریعے ذات کو گرفت میں لانے کو ترجیح دیتا ہے۔

فکشنی کردار کو وہ ایک تخیلی وجود قرار دیتا ہے، ایک تجرباتی ذات جو کسی زندہ شخص یا وجود کا چربہ یا عکس نہیں ہوتا۔ اس کے نزدیک، کسی کردار کو زندہ / حقیقی، جیتا جاگتا دکھانے کا مطلب دراصل اس کے وجودی مسئلے کی تہہ تک پہنچنا ہے جس کا مزید مطلب ہے کہ ان صورتوں، بنیادی تصورات اور یہاں تک کہ ان الفاظ کی تہہ تک پہنچنا، جن سے وہ کردار تشکیل پاتے ہیں۔

گزشتہ کچھ عرصے میں کردار کے حوالے سے قائم ہونے والے چند معیارات کی وہ تائید کرتا ہے:

۱۔ فکشن نگار کو چاہیے کہ وہ کردار کے ظاہری حلیے، اندازِ تکلم اور طرزِ عمل کے بارے میں زیادہ سے زیادہ معلومات فراہم کرے۔

۲۔ کردار کے ماضی کو آشکار کرے کیوں کہ اس کے حالیہ رویے اور طرزِ عمل کے محرکات کا منبع اکثر ماضی میں ہی ہوتا ہے۔

۳۔ کردار کو مکمل آزادی حاصل ہونی چاہیے جس کا مطلب ہے کہ مصنف خود پسِ پردہ رہے تاکہ قاری کی سوچ میں مداخلت نہ کرے جو فکشن کو حقیقت کو سمجھنا چاہتا ہے[۴۲]۔

مگر میلان کنڈیرا کا معروضہ یہ ہے کہ متذکرہ بالا تمام معیارات کی پیروی کے بجائے صرف ان ہی معلومات کا ذکر یا فراہمی کافی ہے جن سے کردار کے وجودی مسئلے کے جوہر تک رسائی حاصل ہو۔

موضوع یا تھیم کے متعلق وہ لکھتا ہے:

"A theme is an existential inquiry. And increasingly, I realize such an inquiry is, finally, the examination of certain words, theme words, which leads to emphasize: A novel is based primarily on certain fundamental words.[۴۳]"

موضوع کو وہ وجودی تفتیش (Existential Inquiry) کہتا ہے۔ ایسی تفتیش جو بالآخر بعض مخصوص الفاظ یعنی موضوعاتی الفاظ کے تجزیے یا جائزے پر منتج ہوتی ہے۔ ایک ناول کی اساس بنیادی طور پر بعض کلیدی الفاظ پر ہوتی ہے

جن کی تلاش، دریافت اور تجزیہ ہی کردار کی وجودی صورت حال کو عیاں کرتا ہے۔اس کے نزدیک، موضوع ہی ناول کو بحیثیتِ مجموعی اندرونی ربط یا داخلی ہم آہنگی دیتا ہے۔کہانی میں ہم آہنگی موضوع یا موضوعات کی وحدت سے پیدا کی جاسکتی ہے۔

کنڈیرا اپنے ناولوں میں تاریخ کو برتنے کا طریقہ بتاتا ہے۔یعنی تاریخ اور تاریخی حالات کا ذکر ناول میں ایسے کیا جائے کہ وہ محض تاریخ بن کر نہ رہ جائے۔اس سے فکشن میں تاریخ کو برتنے کے اصول بھی اخذ ہوتے ہیں:

۱۔ تاریخی حالات کو نہایت کفایت سے بیان کیا جائے۔

۲۔ صرف ان تاریخی حالات کا ذکر کافی ہے جن سے کرداروں کی وجودی صورت حال عیاں ہو۔

۳۔ ایسے واقعات کا ذکر جنھیں تاریخ اکثر فراموش کر دیتی ہے۔

۴۔ تاریخی صورت حال کو کردار کے لیے ایک نئی وجودی صورت پیدا کرنی چاہیے بلکہ خود تاریخ کو بھی وجودی صورت حال کے طور پر سمجھا اور تجزیہ کیا جانا چاہیے"[۷۴]۔

اس بارے میں عمر میمن نے کنڈیرا کے حوالے سے لکھا ہے:"ناول کا مقصد تاریخ نویسی نہیں اور نہ اسے تاریخ سمجھ کر پڑھنا چاہیے۔ناول تو صرف کردار کی وجودی صورتحال بیان کرتا ہے جس پر تاریخ، بہر حال، اثر انداز ہو سکتی ہے، کیونکہ وہ رہتا تو، بہر حال، کسی تاریخ ہی کے اندر ہے۔چنانچہ، ہم ناول میں کردار کو پڑھتے ہیں، تاریخ کو نہیں[۷۵]"۔

۳.۲۔ فنی و تکنیکی عناصر

کنڈیرا کے انٹرویوز میں ہمیں جن فکشنی تکنیکوں کا ذکر ملتا ہے ان میں کثیر تاریخی تکنیک، کثیر صوتی تکنیک یا غنائی کاؤنٹر پوائنٹ، فنِ حذف / حذفی تکنیک، قصوں کو کل میں داخل کرنے کی تکنیک اور ہم وقتی کی تکنیک شامل ہے۔

۴.۲۔ کثیر تاریخی / ہمہ تاریخی تکنیک (Polyhistoric Technique)

کنڈیرا ناول کو عقلی مرکب کہتا ہے۔لیکن وہ مرکب سے کیا مراد لیتا ہے؟ اس کی وضاحت ہمیں اس کے انٹرویو سے ملتی ہے:"مرکب سے میرا منشا ناول نگار کی اپنے موضوع کو ہر طرح سے گرفت میں لانے کی خواہش ہے۔ایسی گرفت کہ تکمیل کا حق ادا ہو جائے۔طنز سے پُر انشائیہ، ناولی بیانیہ، خود سوانح کا کوئی پارہ، کوئی تاریخی امر واقعہ، تخیل کی پرواز۔ناول میں امتزاج کی جو بے کراں قدرت موجود ہے وہ ہر شے کی وحدتِ کُل میں شیرازہ بندی کر سکتی ہے[۷۶]"۔ناول کو مرکب کہنے کی وجہ اس میں امتزاج یا ترکیب کی صلاحیت ہے جس کے باعث یہ مختلف اشیا اور علوم و اصناف کو اپنے اندر اس طرح سمو لیتا ہے کہ اس کی اپنی انفرادیت یا شناخت یعنی ناولیت بھی برقرار رہتی ہے۔کنڈیرا کے نزدیک، بروخ نے اپنے ناول کے لیے "کثیر تاریخی" (Polyhistoric) اصطلاح استعمال کی مگر وہ

اس تکنیک کو صحیح طور پر برت نہیں سکا۔ کنڈیرا، اس اصطلاح کی تعریف یوں کرتا ہے کہ "وہ جوہر ترکیب اور ہر قسم کے علم کو اس لیے مجتمع کرتا ہے کہ وجود پر روشنی ڈالی جاسکے[۷۷]۔" لیکن در حقیقت وہ اس اصطلاح کی تعریف کے ساتھ ساتھ اپنے تئیں اس کا مقصد بھی بیان کرتا ہے۔ خالد جاوید نے لکھا کہ اس تکنیک میں سب سے اہم بات چیزوں کو جذب کرنے کا ہنر ہے[۷۸]۔

سو ہم کہہ سکتے ہیں کہ کثیر التاریخی تکنیک وہ ہے جس کے ذریعے فکشن نگار مختلف اشیاء، علوم یا اصناف کو بیانیے میں سموتا ہے۔ اس تکنیک کی کامیابی کا دارومدار اس بات پر ہے کہ فکشن نگار نے مختلف عناصر کو کس مہارت سے بیانیے میں ضم کیا ہے۔

کنڈیرا کے نزدیک، مختلف عناصر کے امتزاج کی صلاحیت ہئیت میں گہری تبدیلی پر دال ہے۔

۲.۵۔ کثیر صوتی تکنیک (Polyphony Technique)

پولی فونی اور کاؤنٹر پوائنٹ کے بارے میں معلومات ہمیں میلان کنڈیرا کے اس انٹرویو سے ملتی ہیں جو کرستیاں سالموں نے کیا۔ یہ انٹرویو Dialogue on the Art of Composition[۷۹] کے عنوان سے ۱۹۸۸ء میں پہلے امریکہ اور پھر برطانیہ سے شائع ہونے والی کتاب میں سامنے آیا۔ بعد ازاں، کنڈیرا نے اپنے اس انٹرویو میں کئی تبدیلیاں کیں اور کئی دفعہ کی نظر ثانی کے بعد یہ دوبارہ مختلف انگریزی رسائل Salmagundi اور The Paris Review میں شائع ہوا[۸۰]۔ عمر میمن نے اسی نظر ثانی شدہ انٹرویو کا اردو ترجمہ "ناول کا فن" کے عنوان سے کیا ہے۔ توجہ طلب بات یہ ہے کہ فنِ موسیقی کے حوالے سے پولی فونی کی تعریف، اس کی وضاحت اور موسیقی کے حوالے سے طویل بحث بعد ازاں کنڈیرا نے اپنے اس انٹرویو سے حذف کر دی۔ یہی وجہ ہے کہ نظر ثانی شدہ متن میں ہمیں یہ تفاصیل نہیں ملتیں۔ لہٰذا پولی فونی تکنیک کو سمجھنے کے لیے ہمیں لا محالہ اس پہلے انٹرویو سے رجوع کرنا پڑتا ہے۔ فنِ موسیقی سے مستعار لی ہوئی اصطلاح پولی فونی (Polyphony) یعنی کثیر صوتی کی تعریف یوں بیان کرتا ہے:

"Polyphony in music is the simultaneous presentation of two or more voices (melodic lines) that are perfectly bound together but still keep their relative independence.[۸۱]"

"Indeed, one of the fundamental principles of the great polyphonic composers was the equality of voices; no one voice should dominate, none should serve as mere accompaniment.[۸۲]"

گویا موسیقی میں اس سے مراد دو یا زائد آوازوں کی بیک وقت پیش کش ہے جو ایک دوسرے سے مکمل طور پر ہم آہنگ ہوتی ہیں لیکن اس کے باوجود اپنی جگہ خود مختار یا آزاد ہوتی ہیں۔ کثیر صوتی موسیقی کا بنیادی اصول آوازوں کی مساوات ہے جس میں کوئی آواز دوسری پر غالب نہیں ہوتی اور نہ ہی کسی کی حیثیت ضمنی یا ذیلی ہوتی ہے۔

اس اصطلاح کا استعمال کر کے وہ کہانی میں وحدت کے اصول پر بحث کرتا ہے۔ اس کے نزدیک یہ ضروری نہیں کہ کہانی میں وحدت بذریعہ عمل یا پلاٹ ہی ہو، کہانی میں وحدت ایک یا زائد موضوعات کے ذریعے بھی پیدا کی جا سکتی ہے۔ اس کے نزدیک وہ چیز جو ناول کے ربط کی ضمانت فراہم کرتی ہے وہ موضوعاتی وحدت (Thematic Unity) ہے۔ موضوع ہی ناول کو بحیثیتِ مجموعی اندرونی ربط یا داخلی ہم آہنگی دیتا ہے جو اہم ترین ہوتا ہے اور سب سے کم دھیان میں آتا ہے[۸۳]۔ کنڈیرا کے بقول، "ناول کی تشکیل موسیقی کے پارے کی ترتیب کی طرح عمل میں آتی ہے یعنی ایک موضوع اور اس کی تصریفات، یعنی اس موضوع کی جملہ تفصیلات کو اپنی انتہا تک پہنچانے کے اصول پر۔ ناول میں وحدت کئی بنیادی الفاظ سے قائم ہوتی ہے۔ یہ الفاظ بتدریج فلسفیانہ زمروں کی طاقت اور قطعیت اختیار کر لیتے ہیں[۸۴]"۔ اس تکنیک کا مقصد دراصل ناول میں وحدت پیدا کرنا ہے۔

کنڈیرا کی پولی فونی کے بارے میں کی گئی بحث سے اس تکنیک کی تعریف یوں کر سکتے ہیں کہ وہ تکنیک جس میں مختلف النوع اجزا کی ہم آہنگی سے ایک موضوع یا زائد موضوعات کے ذریعے کہانی میں وحدت پیدا کی جاتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں کہانی کو ایک نامیاتی کُل بنایا جاتا ہے۔ مختلف اجزا اپنی جگہ آزاد اور خود مختار ہونے کے باوجود ایک دوسرے سے ہم آہنگ ہوتے ہیں۔ اس تکنیک کا مقصد دراصل کہانی یا بیانیے میں وحدت یا کُل کے تاثر کو ابھارنا ہے۔

خالد جاوید نے ناول میں کثیر صوتی تکنیک کو ایک سے زائد راوی کی آوازوں سے تعبیر کیا ہے[۸۵]۔ انھوں نے اپنے ایک مضمون میں ناول قبضِ زماں کا تجزیہ بھی اسی تناظر میں کیا ہے۔ مگر سوال یہ ہے کہ یہ کیسے طے ہوتا ہے کہ موسیقی کے فن میں آوازیں، فکشن کی صنف میں بھی آوازیں ہی رہیں گی اور یہ راوی کی آوازیں ہوں گی؟ دوسری طرف، منیر فیاض نے اپنے ایک مضمون میں پولی فونی کا ترجمہ "کثیر صوتی / کثیر اسلوبی" کیا ہے۔ ان کے خیال میں کثیر صوتی انداز وہ ہے جس نے اپنے سے پہلے والے تمام بیانیوں کو اپنے اندر سمو لیا۔ یہ بیک وقت واقعاتی یا روایتی اور نفسیاتی بیانیے کا امتزاج ہوتا ہے اور اس میں دیگر علوم جیسے تاریخ، فلسفہ، بشریات، فلم، ڈرامہ، شاعری وغیرہ کا امتزاج بھی ہوتا ہے[۸۶]۔ منیر فیاض نے کنڈیرا کے کثیر صوتی اور کثیر تاریخی تصور کو مدغم کرتے ہوئے انھیں ایک ہی خیال کیا ہے۔

میلان کنڈیرا نے ناول کے فن پر تنقیدی افکار کا محض اظہار ہی نہیں کیا بلکہ وہ خود اپنے ناولوں کا ناقد بھی ہے۔ اس نے اپنے ناولوں کے فنی تجزیے میں اپنی بیان کردہ تکنیکوں کے حوالے سے بحث کی ہے۔ اہم بات یہ ہے کہ

کنڈیرا نے جہاں کہیں اپنے ناولوں کی بابت کثیر صوتی تکنیک پر بحث کی ہے وہاں اسے راوی کی آواز سے تعبیر نہیں کیا۔

۲.۶۔کاؤنٹر پوائنٹ(Counterpoint)

کنڈیرا کہانی میں وحدت کے لیے پونی فونی کی اصطلاح استعمال کرتا ہے۔ پھر اسی بیان سے متصل وہ غنائی کاؤنٹر پوائنٹ کی وضاحت کرتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ کنڈیرا نے ایک ہی تکنیک کے لیے دو مختلف اصطلاحات پولی فونی اور کاؤنٹر پوائنٹ استعمال کی ہیں۔ اس کے انٹرویو میں جب کرستیاں سالموں نے اس سے پولی فونی کے بارے میں سوال کیا تو جواب میں اس نے کاؤنٹر پوائنٹ کی وضاحت کی جو مذکورہ بالا پولی فونی یعنی کثیر صوتی تکنیک کی بحث سے کچھ مختلف نہیں۔ "کاؤنٹر پوائنٹ" کا ترجمہ کرنے کے بجائے عمر میمن نے اس اصطلاح کو اسی طرح مستعار لیا ہے تاہم متن میں ایک جگہ اس کا ترجمہ "جوڑ سازی کا فن" اور "توازن بخش تضاد" کیا ہے۔ ظاہر ہے کہ وہ اس ترجمے سے مکمل طور پر مطمئن نہیں تھے لہٰذا سارے متن میں اسے کاؤنٹر پوائنٹ ہی لکھا ہے۔ کاؤنٹر پوائنٹ کا لغوی معنی ہے: "امدادی نغمہ، کسی راگ میں کسی دوسرے راگ کا جوڑ یا اضافہ، راگ میں مسلمہ اصولوں کے مطابق دوسرے راگوں یا راگنیوں کے اجزا شامل کرنے کا ہنر، کثیر الاصواتی یا کئی سازوں کا نغمہ ترتیب دینے کا فن[۸۷]۔" کنڈیرا کے مطابق، "غنائی کاونٹر پوائنٹ میں تمام آوازوں کی مساوات ایک بنیادی اصول ہے"۔ کاؤنٹر پوائنٹ کی بنیادی خصوصیات دو ہیں:

۱۔ مختلف اجزا کی مساوات (Equality of various lines)

۲۔ کل کا ناقابلِ تقسیم ہونا/ کل کا ایک اکائی ہونا۔(Indivisibility of the whole)[۸۸]

اس تکنیک میں مختلف اجزا آپس میں گہرے طور پر مربوط ہوتے ہیں۔ ہر جُز نہ صرف دوسرے جُز سے منسلک ہوتا ہے بلکہ اس پر روشنی ڈالتا ہے اور اس کی توضیح بھی کرتا ہے۔ تمام اجزا کی وحدت ایک ہی موضوع پر اصرار کرتی ہے۔ اس تکنیک کے ذریعے فکشن نگار تمام اجزا میں وحدت پیدا کرتا ہے۔ یہی وہ بات ہے جو اس نے کثیر صوتی تکنیک کے بارے میں اپنی کتاب کی بابت فلپ روتھ کو انٹرویو میں کہی: "میری کتاب ایک پولی فونی ضرور ہے جس میں متعدد کہانیاں ایک دوسرے کی تشریح کرتی ہیں اور ایک دوسرے کو روشن اور مکمل بھی[۸۹]"۔ یہیں یہ نکتہ واضح ہوتا ہے کہ پولی فونی اور غنائی کاؤنٹر پوائنٹ دراصل ایک ہی تکنیک کی وضاحت کے لیے استعمال کردہ دو مختلف اصطلاحات ہیں؛ دونوں کے بنیادی لوازمات اور شرائط ایک ہی ہیں یعنی اجزا کی مساوات اور کل کا ناقابلِ تقسیم ہونا۔ اس تکنیک کا مقصد تمام اجزا کو ایک وحدتِ کل میں لانا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مختلف ناقدین نے کنڈیرا کے تصورِ فن پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے پولی فونی کو موضوعِ بحث بنایا ہے لیکن کاؤنٹر پوائنٹ کا ذکر نہیں کیا۔

مختصراً ہم کہہ سکتے ہیں کہ وہ تکنیک جس کے ذریعے فکشن نگار مختلف اجزا کو مساوات میں لاتا ہے اور ان میں وحدتِ کل پیدا کرتا ہے، کاؤنٹر پوائنٹ کہلاتی ہے۔

۲.۷۔ فنِ حذف / حذفی تکنیک (Art or Technique of Ellipsis)

میلان کنڈیرا فنِ حذف کا بڑا قائل ہے۔ فکشن لکھتے ہوئے وہ غیر ضروری تفاصیل اور بے مصرف معلومات کے حذف کرنے کو ضروری خیال کرتا ہے۔ اس کے مطابق، اپنے ہی لکھے کی ترمیم و تنسیخ بڑا زبردست تخلیقی عمل ہے جو نہ صرف مشقت طلب ہے بلکہ لکھنے سے کہیں زیادہ دماغی ریاضت کا مطالبہ بھی کرتا ہے[۹۰]۔ یہ تکنیک اس بات کا تقاضا کرتی ہے کہ براہِ راست اشیا کے قلب یا اساس تک رسائی حاصل کی جائے[۹۱]۔ صرف نئی اور طبع زاد معلومات کو ہی باقی رکھنا ناگزیر ہوتا ہے۔ جدید دنیا میں وجود کی پیچیدگی کا احاطہ کرنے کے لیے وہ حذفی تکنیک اور اختصار کے فن کو بے حد اہمیت دیتا ہے۔ فنِ حذف کے حوالے سے کنڈیرا اپنے تجربے کا اظہار کرتے ہوئے کہتا ہے کہ وہ ناول لکھتے ہوئے بہت سے صفحات اور انفرادی حصوں کی بہت سے تفصیلات کو حذف کر دیتا ہے۔

ناول میں طوالت سے بچنے کے لیے وہ فنِ حذف اور اختصار کو ضروری قرار دیتا ہے۔ وہ ناول کی تنظیم کے دانستہ مبہم ہونے پر اصرار کرتا ہے۔ کنڈیرا، ابہام کو ناول کی خوبی گردانتا ہے۔ اس کے نزدیک ناول کے فن کی بنیادی ہی ابہام پر ہے کہ ناول نگار اشیا اور اس دنیا کے ابہام کو دریافت کرنے اور گرفت میں لانے کی سعی کرتا ہے۔ کنڈیرا کے خیال میں، عمدہ ناول نگار کے لیے ضروری ہے کہ وہ ناولی تکنیک کی روایت اور خودکاری سے آزاد رہے۔ اس بات کی وضاحت کنڈیرا نے اپنے ایک انٹرویو میں یوں کی ہے کہ اب ناول کثرت سے تخلیق ہو رہے ہیں اور ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ناول اپنے آپ کو خود لکھنے لگے ہیں؛ گویا مصنف کے بجائے یہ ناولی تکنیک کی خودکاری اور روایت ہے جو انھیں لکھ رہی ہے۔ ہر ناول نگار کے سامنے پہلے کے لکھے گئے ناولوں کی باقاعدہ روایت موجود ہوتی ہے۔ ناول نگار کے لیے لازم ہے کہ وہ صدیوں سے چلی آنے والی روایت کے برعکس، اپنے مخصوص انداز اور نقطۂ نظر کی روشنی میں ناول تخلیق کرے تاکہ وہ خود کو ناولی تکنیک کی روایت اور خودکاری سے آزاد کر سکے اور اس کے لیے وہ فنِ حذف کے استعمال کا مشورہ دیتا ہے[۹۲]۔

۲.۸۔ قصوں کو کل میں داخل کرنے کی تکنیک

وہ تکنیک جس میں الگ الگ قصے کہانیوں کو ایک مرکزی قصے میں شامل کیا جاتا ہے۔

۲.۹۔ہم وقتی کی تکنیک (Simultaneity Technique)

وہ تکنیک جس میں دو قصے یا کہانیاں بیک وقت آگے بڑھتے اور منکشف ہوتے ہیں، ہم وقتی کی تکنیک کہلاتی ہے[۹۳]۔

ناول میں مواد یا خارجی عناصر کو سمونے کے طریقوں کی ذیل میں ان دونوں تکنیکوں کا ذکر کنڈیرا نے محض ایک جملے میں سرسری طور پر کیا ہے۔ ان دونوں کا مقصد کہانیوں کو یکجا کرنا ہے۔ خود کنڈیرا نے ان کا ذکر الگ تکنیکوں کے طور پر نہیں کیا لیکن اس کے جملے سے یہ اخذ کی جاسکتی ہیں۔

درج بالا تکنیکوں کے علاوہ، میلان کنڈیرا، نئی نئی فنی ہئیتوں کی ضرورت پر اصرار کرتا ہے۔ ہئیت کو وہ تحریر کا ایک تعمیراتی خاکہ (Blueprint) قرار دیتا ہے جو مصنف کی شخصیت کے ناگزیر جُزو کی طرح اس کے اندر ہی موجود ہوتا ہے۔ ناول کی ہیئت پر بحث کرتے ہوئے وہ اسے سنگیت کے پارے کی طرح الگ الگ اجزا کا مرکب قرار دیتا ہے۔ ہر حصہ اپنی جگہ ایک خودمختار کل کی حیثیت رکھتا ہے جس کا اپنا مخصوص آہنگ (Rhythm)، رفتار (Tempo) اور وضاحت (Articulation) ہوتی ہے[۹۴]۔ وہ ناول میں درج ذیل ہئیتوں کے استعمال کی تجویز دیتا ہے:

۱۔ غیر ضروری عناصر کی قطعی تقلیم (تاکہ جدید دنیا میں زندگی کی پیچیدگی کا احاطہ وضاحت سے کیا جاسکے۔)

۲۔ ناولی کاؤنٹر پوائنٹ (جو مختلف اجزا میں وحدت کا ذریعہ بنتا ہے)۔

۳۔ مخصوص ناولی انشائیے کی تخلیق (کنڈیرا کے نزدیک، ناول کسی اخلاقیات یا صداقت کی ترجمانی نہیں کرتا۔ کوئی مسلمہ پیغام پہنچانے کے بجائے طنز و ظرافت اور قیاس یا مفروضے سے کام لیا جائے)[۹۵]۔

فنِ ناول نگاری کے حوالے سے میلان کنڈیرا کے متذکرہ بالا تنقیدی افکار و نظریات بہت اہم ہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ فکشن کا محض ناقد ہی نہیں بلکہ فکشن نگاری اس کا ذاتی اور تخلیقی تجربہ ہے لہٰذا فکشن اور ناول کے فن پر اس کی گہری نظر ہے۔ کنڈیرا کے تصورِ فن میں تکنیکیں ناولی فن کے اہم اور کلیدی اجزا کے طور پر سامنے آتی ہیں۔ کنڈیرا کے یہ تصورات، ناول نگاری کے روایتی تصور سے مختلف ہیں۔ بیسویں صدی سے فکشن بالخصوص ناول کی صنف میں کئی تبدیلیاں رونما ہوئی ہیں اور فنی حوالے سے اس میں نت نئے تجربات کیے گئے ہیں۔ لہٰذا ضرورت اس امر کی ہے کہ فکشن اور ناول کی تفہیم میں ان تصورات سے استفادہ کیا جائے۔

۳۔ یوسا اور کنڈیرا کے تصورات کا تقابلی مطالعہ

ماریو برگس یوسا اور میلان کنڈیرا کا شمار معاصر عہد کے ان ممتاز فکشن نگاروں میں ہوتا ہے جنھوں نے فکشن نگاری کے ساتھ ساتھ اس کے فن پر بھی اظہارِ خیال کیا ہے اور فکشن بالخصوص ناول کی فنی و تکنیکی جہات اور اصول و ضوابط کو اپنے انفرادی نقطۂ نظر سے دیکھا ہے۔ دونوں حضرات نے پہلے فکشن نگاری میں طبع آزمائی کی۔ کئی افسانے اور ناول لکھے۔ بعد ازاں اپنے تخلیقی اور عملی تجربے کی روشنی میں تنقیدی افکار پیش کیے۔ ان کے تصورِ فن میں تکنیکیں کلیدی حیثیت رکھتی ہیں۔ ان تکنیکوں کے سوتے درحقیقت ان کے وسیع و عمیق مطالعے اور عملی تجربے سے پھوٹے ہیں؛ کلاسیک متون، عالمی شہرت یافتہ فکشن نگاروں اور ان کے فکشن پاروں کے مطالعے اور خود فکشن نگاری میں عملی ریاضت نے انھیں فکشن کے رموز سے واقفیت کے مواقع فراہم کیے۔ ان کی بیان کردہ تکنیکوں کا استعمال خود ان کے ناولوں میں بھی ملتا ہے۔ کنڈیرا نے جو محض فنِ فکشن نگاری کا ہی ناقد نہیں بلکہ خود اپنے ناولوں پر بھی تنقید کرتا ہے، اپنے انٹرویوز میں اپنی بیان کردہ تکنیکوں کے حوالے سے اپنے ناولوں کا مختصر فنی جائزہ بھی پیش کیا ہے۔ یوسا نے بھی اپنے مجوزہ فنی اصول و ضوابط کی وضاحت کے لیے کلاسیک ناولوں سے مثالیں پیش کی ہیں اور فنی اعتبار سے ان کا تجزیہ کیا ہے۔ یوسا اور کنڈیرا کی اپنے تصورات کی وضاحت کے لیے دی گئی مثالوں کے فنی تجزیے اور عملی تنقید سے بہت سے اہم نکات اخذ ہوتے ہیں (جن کا ذکر پیچھے تفصیل سے کیا گیا ہے) جو تنقیدی اعتبار سے بہت وقیع ہیں۔ دونوں فکشن نگاروں بالخصوص یوسا کے ہاں فکشن کے فنی و تکنیکی عناصر کی منظم اور منضبط صورت دیکھنے کو ملتی ہے۔ انھوں نے ان عناصر کو باقاعدہ نام دیا ہے اور انھیں اصطلاحات کے طور پر متعارف کرایا ہے۔ اس کے علاوہ، فکشن کے فن پر بحثوں کو گہرائی میں دیکھا ہے اور ان کی ذیل میں مختلف صورتوں اور امکانات کو بیان کیا گیا ہے۔ مثال کے طور پر جسے ہمارے ہاں مرکزی خیال، موضوع یا فکر کہا جاتا ہے۔ یوسا نے اس کو باقاعدہ اور پوشیدہ حقیقت کا نام دیا ہے اور ایک الگ تکنیک قرار دیا ہے۔ پھر اس کی ذیل میں دو طرح کی اساسی اور عارضی حقیقتوں کا ذکر کیا ہے جو متن میں مصنف دانستہ طور پر استعمال کرتا ہے۔ یوسا اور کنڈیرا کے تصوراتِ فنِ فکشن نگاری کا تقابل کر کے درج ذیل مشترکات و اختلافات کی نشاندہی کی گئی ہے۔

۳.۱۔ مشترکات

یوسا اور کنڈیرا نے فنِ فکشن نگاری پر اپنے نظریات اور افکار کا اظہار مختلف اوقات میں، مختلف طریقے سے، اپنے اپنے انداز میں کیا ہے مگر دونوں کے ہاں کچھ تکنیکی جہات مشترک ہیں، ان میں محض نام کا فرق ہے مثلاً

یوسا اور کنڈیرا کی درج ذیل تکنیکیں ایک دوسرے سے بہت مطابقت رکھتی ہیں اور در حقیقت ایک ہی تکنیک کے لیے استعمال کردہ دو مختلف نام ہیں۔

۱۔ چینی ڈبے اور قصوں کو کل میں داخل کرنا

۲۔ متوازی تکنیک اور ہم وقتی کی تکنیک

۳۔ پوشیدہ حقیقت اور فنِ حذف

۴۔ ابلاغی ظروف (کمیونی کیٹنگ وے سلز) اور کاؤنٹر پوائنٹ

۱۔ چینی ڈبے اور قصوں کو کل میں داخل کرنا

یوسا کی چینی ڈبوں کی تکنیک دراصل کہانی در کہانی کی تکنیک ہے جس میں ایک مرکزی کہانی کے اندر کئی ضمنی کہانیاں ہوتی ہیں۔ یوسا کے مطابق چینی ڈبوں کے اس سیٹ کی طرح جس کے بتدریج چھوٹے ہوتے ایک جیسے حصے ایک دوسرے کے اندر پورے آجاتے ہیں، ناول نگار ایک مرکزی کہانی کے اندر دیگر کئی کہانیوں کو داخل کرتا ہے۔ سب کہانیاں ایک دوسرے سے ایک نظام میں منسلک ہوتی ہیں اور مرکزی کہانی میں مختلف ابعاد کا اضافہ کرتی ہیں۔ یوسا اس کو زمان، مکان اور حقیقت کی سطح پر ہونے والی ہم وقتی متقلیوں کا نتیجہ قرار دیتا ہے۔

کنڈیرا نے اسی طریقہ کار کو جداگانہ قصوں کو کل میں داخل کرنا کہا ہے اور اس کا ذکر محض ایک جملے میں سرسری طور پر کیا ہے۔

۲۔ متوازی تکنیک اور ہم وقتی کی تکنیک

چینی ڈبوں کی ذیل میں ہی یوسا متوازی نظام کی وضاحت کرتا ہے جس میں الگ الگ کہانیاں بیک وقت ساتھ ساتھ آگے بڑھتی ہیں۔ کنڈیرا نے اسی تکنیک کو ہم وقتی تکنیک (Simultanietly Technique) کہا ہے جس میں دو قصے بیک وقت آگے بڑھتے اور منکشف ہوتے ہیں لیکن یہ بات قابلِ ذکر ہے کہ کنڈیرا نے جداگانہ قصوں کو کل میں داخل کرنے کی تکنیک اور ہم وقتی کی تکنیک کا ذکر محض ایک جملے میں سرسری طور پر ناول میں مواد یا مفہوم (Content) کو سمونے کے طریقوں کی ذیل میں کیا ہے۔ خود کنڈیرا نے ان کا ذکر تکنیکوں کے طور پر نہیں کیا لیکن اس کے انٹرویو سے یہ دونوں تکنیکیں اخذ کی جاسکتی ہیں۔

۳۔ پوشیدہ حقیقت اور فنِ حذف

یوسا کے نزدیک پوشیدہ حقیقت وہ تکنیک ہے جس میں راوی سب کچھ بیان نہیں کرتا۔ کہانی کے بعض معلوماتی حصوں کو حذف کر دیتا ہے۔ کچھ حقائق کو اس طرح مخفی رکھا جاتا ہے کہ وہ کہانی کے ظاہری حصوں پر اثر

انداز ہوتے ہیں۔ قاری خود ہی اپنے قیاس اور تخیل سے حذفی معلومات تک رسائی حاصل کر لیتا ہے۔ یوسا اس تکنیک کو مزید گہرائی میں دیکھتا ہے اور اس طرح کی حقیقتوں کی دو اقسام بتاتا ہے۔ اول بنیادی حقیقتیں جو کہانی سے ہمیشہ کے لیے حذف کر دی جاتی ہیں اور دوم وہ جو عارضی طور پر پوشیدہ ہوتی ہیں اور متن کے کسی حصے میں آشکار کر دی جاتی ہیں۔ پوشیدہ حقیقت کے ذریعے ہی ناول کا تھیم یا فکری جہت واضح ہوتی ہے۔

اس کے برعکس کنڈیرا نے اسی طریقہ کار کو فنِ حذف یا حذفی تکنیک (Art or Technique of Ellipsis) کا نام دیا ہے۔ وہ فکشن لکھتے ہوئے غیر ضروری تفاصیل کو حذف کرنے کا مشورہ دیتا ہے اور ناول نگاری کے لیے حذف و اختصار کو ضروری قرار دیتا ہے۔ حذفی تکنیک براہِ راست اشیا کی اساس تک پہنچنے کا تقاضا کرتی ہے۔

۴۔ ابلاغی ظروف اور کاؤنٹر پوائنٹ

دو یا دو سے زائد وارداتوں کے درمیان ابلاغ کو یوسا ابلاغی ظروف یا کم یونی کیٹنگ وے سلز کا نام دیتا ہے بشرطیکہ وارداتیں یا واقعات زمان، مکان یا حقیقت کی مختلف سطحوں پر وقوع پذیر ہوں۔ مختلف وارداتوں میں تفاعل کہانی میں وحدت پیدا کرتا ہے اور اسے مخصوص صفت سے ہمکنار کرتا ہے۔

اسی تکنیک کے لیے کنڈیرا نے کاؤنٹر پوائنٹ کی اصطلاح استعمال کی ہے۔ وہ اس کے دو لوازمات بتاتا ہے۔ مختلف اجزا کی مساوات اور کُل کا ناقابلِ تقسیم ہونا۔ اس تکنیک میں تمام اجزا ایک دوسرے سے مربوط ہوتے ہیں۔ ہر جزو نہ صرف دوسرے جُز سے منسلک ہوتا ہے بلکہ اس کی وضاحت بھی کرتا ہے نتیجتاً تمام اجزا کی وحدت ایک ہی موضوع کی طرف اشارہ کرتی ہے۔

۳.۲۔ اختلافات

یوسا اور کنڈیرا کے بیان کردہ تصورات میں مذکورہ بالا مشترکات کے ساتھ کچھ نکات مختلف بھی ہیں جو درج ذیل ہیں:

فکشن اور ناول کے فن کے بارے میں یوسا کے تصورات بہت مرتکز اور جامع ہیں۔ ادیب، ادب، ادبی سرگرمی، فکشن، اس کی نوعیت، موضوع، ہیئت اور حقیقی زندگی پر اثرات و نتائج کے حوالے سے یوسا کے نظریات اس کی کتاب کے پہلے دو خطوط میں منتشر ہیں۔ یوسا نے ناول کے اساسی عناصر کے ساتھ ساتھ جدید فنی اور تکنیکی عناصر کی وضاحت کی ہے اور اسلوب، راوی، زمان، مکان، متنقلیوں، حقیقت کی سطحوں، پوشیدہ حقیقت اور ابلاغی ظروف کو موضوعِ بحث بنایا ہے۔ یوسا صحتِ اسلوب سے زیادہ اس کے کارگر یا موثر ہونے کا قائل ہے۔ اس کے نزدیک کامیاب اسلوب وہ ہے جس میں ہیئت اور موضوع ہم آہنگی ہو۔ ناولی زبان کی کامیابی کا انحصار وہ داخلی ربط اور

ناگزیریت کو قرار دیتا ہے۔ یوسا راوی کو مصنف سے الگ ہستی قرار دیتا ہے۔ وہ راوی کی حدود اور اقسام پر بحث کرتا ہے۔ راوی کی مناسبت سے زمان، مکان اور سطحِ حقیقت کے امکانات کو موضوع بناتا ہے۔ مختلف نقطۂ ہائے نظر، متقلیوں اور حقیقت کی سطحوں پر تفصیل سے روشنی ڈالتا ہے۔ کہانی میں ہم ربطی نظام اور مخفی معلومات کی اثر انگیزی کو موضوع بحث بناتا ہے۔ یوسا کے بیان کردہ تصورِ فن سے کُل کا تاثر ابھرتا ہے۔ سب سے اہم بات یہ کہ وہ ان تمام عناصر کی ہم آہنگی سے پیدا ہونے والے تاثر اور اثر انگیزی کو موضوع بناتا ہے جسے وہ قوتِ ترغیب کا نام دیتا ہے اور اسی پر کہانی کی کامیابی یا ناکامی کا انحصار ہوتا ہے۔ اس کے نزدیک، وہ فکشن جو قاری کو اپنے حقیقی ہونے کا تاثر دیتا ہے، کامیاب فکشن ہوتا ہے۔ حقیقی دنیا کا عکس ہونے کے باوجود فکشن کی دنیا حقیقت سے کہیں آگے ہوتی ہے۔

کنڈیرا کی فکر کا مرکزی نقطہ "وجود" ہے۔ اس کے تمام افکار اسی موضوع کے گرد گردش کرتے ہیں۔ کنڈیرا کے ہاں انسانی زندگی اور وجود پر تفصیل سے بحث ملتی ہے۔ اس کے نزدیک فکشن، انسانی وجود کے امکانات کو سمجھنے کا ذریعہ ہے۔ وہ ناول کو انسانی وجود کی داخلی چھان بین کا نام دیتا ہے۔ انسانی وجود یا ذات کو گرفت میں لانے کے ذرائع، کردار، موضوع غرضیکہ ہر چیز کی وضاحت وہ اسی تناظر میں کرتا ہے مثلاً موضوع کو وہ وجودی تفتیش کہتا ہے، اسی طرح کرداروں کی وجودی صورتحال کا انکشاف اس کے لیے زیادہ اہمیت رکھتا ہے، وہ صرف اُن ہی تاریخی حالات کا بیان ضروری سمجھتا ہے جن سے کردار کی وجودی صورتحال منکشف ہو۔ وہ ہمیں بتاتا ہے کہ فکشن کو تاریخ بننے سے کیسے روکا جائے۔ اپنے والد کی طرح کنڈیرا نے بھی موسیقی کی باقاعدہ تعلیم حاصل کی۔ موسیقی کا اس کی تحریروں پر گہرا اثر ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس کے بیشتر تخلیقی اور تنقیدی کاموں میں موسیقی کے کئی حوالے ملتے ہیں۔ موسیقی کی اصطلاحات کثیر صوتی یا پولی فونی اور کاؤنٹر پوائنٹ کا استعمال کر کے وہ کہانی میں وحدت کے اصول پر بات کرتا ہے۔ علاوہ ازیں وہ ناول کی تشکیل، اس کی ہیئت اور موضوع کی وضاحت بھی سنگیت کے پارے کے حوالے سے کرتا ہے۔ ناول کو وہ عقلی مرکب کہتا ہے کہ مختلف اصناف و علوم اور اشیاء کے امتزاج کی صلاحیت کے باوجود اس کی ناولیت برقرار رہتی ہے۔ کنڈیرا حذفی تکنیک کے استعمال کو ناگزیر قرار دیتا ہے۔ کنڈیرا فکشنی ہیئت کو کوئی جامد اور ساکت چیز تصور نہیں کرتا بلکہ وہ وقت کے ساتھ ساتھ نئی نئی فنی ہیئتوں کی ضرورت اور استعمال پر اصرار کرتا ہے۔ اس سلسلے میں وہ انسانی وجود کی پیچیدگی کو احاطۂ تحریر میں لانے کے لیے کئی فنی حربوں اور ہیئتوں کی تجویز دیتا ہے۔

یوسا اور کنڈیرا دونوں نے اپنے تنقیدی خیالات کے اظہار کے لیے الگ طریقہ اختیار کیا ہے۔ دونوں کا اسلوبِ بیاں مختلف ہے۔ یوسا نے اپنے نظریات کی وضاحت کے لیے خطوط کی صورت میں فنی و تکنیکی جہات کے لیے فرداً فرداً الگ الگ ابواب قائم کیے ہیں اور ان پر، پُر مغز بحث اور تجزیہ کیا ہے۔ ناول کے فن کے بارے میں یوسا کے تمام افکار بہت مرتکز اور جامع ہیں۔ شروع کے دو تین خطوط میں فکشن سے متعلق خیالات بہت وقیع اور اہم

ہیں۔ یوسا کے ہاں اختصار کے باوجود جامعیت ہے۔ اس کی کتاب سے کئی ایسے اقتباسات نقل کیے جاسکتے ہیں جہاں اس نے کئی اہم نکات اور معنی یاب باتوں کو انتہائی اختصار کے ساتھ جمع کر دیا ہے۔ اس جامعیت کی ایک مثال ملاحظہ ہو:

> کسی بھی ناول کا لکھا ہوا حصہ بس اس کہانی کا ایک ٹکڑا ہی ہوتا ہے جو وہ بیان کرتا ہے: ایک مکملاً پروردہ کہانی، جو بلا استثنا ہر عنصر کو محیط ہو ــــ خیالات، اشاراتی حرکات، اشیا، ثقافتی لوازمات، تاریخی، نفسیاتی اور ملکی (آئیڈیالوجیکل) مواد وغیرہ جو مکمل کہانی کی پیش قیاسی کرتی ہو اور اسے اپنے میں سمائے ہو ــــ اس رقبے سے جو متن میں ظاہری طور پر طے کیا جائے کہیں زیادہ طویل رقبہ طے کرتی ہے، کہیں زیادہ رقبہ جو کوئی بھی ناول نگار، حتیٰ کہ لفاظ ترین اور حد سے زیادہ کثرت نویس، جو بیانیہ کفایت کا کم سے کم احساس رکھتا ہو، اپنے متن پر قادر ہوتا ہے۔

درج بالا اقتباس میں معنی کا ایک جہان پوشیدہ ہے کہ کس طرح ایک ناول نگار ناول کے وسیع کینوس پر بہت سے معلوماتی حصوں کو شعوری طور پر حذف کر دیتا ہے اور ظاہری معلومات ــــ اشارات، تلازمات اور کنایات کے ذریعے بلیغ حقائق کو متن میں راہ دیتا ہے۔

اس کے برعکس فن فکشن نگاری اور ناول نگاری کے بارے میں کنڈیرا کے افکار اس کے انٹرویوز میں ملتے ہیں۔ کنڈیرا اپنے انٹرویوز / کاموں کی بار بار تصحیح اور نظر ثانی کرتا ہے۔ کنڈیرا کا ناول کے فن پر کرستیاں سالموں کو دیا گیا انٹرویو کئی دفعہ کی نظر ثانی کے بعد دوبارہ شائع ہوا۔ پہلے انٹرویو میں سے بہت سی تفصیلات بعد ازاں حذف کر دی گئیں چنانچہ اکثر معلومات کے حصول کے لیے اس کی کتابوں کے پہلے ایڈیشن میں چھپے انٹرویو کا مطالعہ کیے بنا چارہ نہیں۔ بعض تفصیلات کے حذف کرنے سے اس کے انٹرویو میں کچھ حوالوں سے تشنگی باقی ہے۔

تاہم بحیثیت مجموعی یوسا اور کنڈیرا دونوں کے فکشن اور ناول نگاری کے فن کے حوالے سے تصورات، فنِ فکشن نگاری کے اس روایتی تصور سے بہت مختلف ہیں جس میں قصہ، پلاٹ، کردار اور اسلوب جیسے روایتی لوازم تک بحث محدود ہے۔ یوسا اور کنڈیرا کے تصورات میں جدید فنی و تکنیکی اصول و ضوابط اور تکنیکوں پر بحث ملتی ہے۔ بیسویں صدی سے فکشن کی صنف میں بہت سی تبدیلیاں رونما ہوئی ہیں اور فنی حوالے سے نت نئے تجربات ہو رہے ہیں۔ بدلتے عہد کے تقاضوں کے مطابق فکشن کی تفہیم و تجزیے کے لیے ان تصورات اور فنی اصول و ضوابط سے رہنمائی اور استفادہ کیا جاسکتا ہے۔

۴۔ یوسا اور کنڈیرا کے تصورات پر مبنی نظری ڈھانچا

آصف فرخی کی افسانہ نگاری کے فنی و تکنیکی تجزیے کے لیے معاصر عہد کے فکشن نگاروں ماریو برگس یوسا اور میلان کنڈیرا کے فکشن کی تفہیم کے لیے بیان کردہ پیمانوں کو پیشِ نظر رکھا جائے گا۔ یوسا اور کنڈیرا کے تصورات براہِ راست فنِ ناول نگاری سے متعلق ہیں۔ تاہم ان کے پیش کردہ تصوراتِ فن صرف ناول کے لیے ہی مخصوص نہیں بلکہ اکثر فنی و تکنیکی جہات ایسی ہیں جو ناول اور افسانے کی صنف میں مشترک ہیں اور ان کے تفہیم و تجزیے میں یکساں طور پر معاون ثابت ہو سکتی ہیں لیکن ان کے بیان کردہ کچھ فنی عناصر ایسے بھی ہیں جن کا اطلاق افسانے کی صنف پر ممکن نہیں مثلاً یوسا کی مذکورہ چینی ڈبوں یا کہانی در کہانی کا نظام اور کنڈیرا کی قصوں کو کل میں داخل کرنے کی تکنیک کا اطلاق افسانے پر نہیں ہو سکتا۔ کہانی میں کہانیوں کا نظام ناولی صنف کی بنیادی خاصیت ہے، افسانے کی نہیں۔ اسی طرح ہمہ وقت متقلیوں کے تجربات کا امکان بھی مختصر کہانی یعنی افسانے میں نہیں ہو سکتا۔ افسانے جیسی مختصر صنف میں بہت سے اصناف و علوم کے ادغام کی بھی گنجائش نہیں ہوتی لہٰذا کنڈیرا کا کثیر تاریخی یا ہمہ تاریخی تکنیک کا اطلاق بھی ناممکن ہے۔

ناول اور افسانے کی صنف میں بنیادی فرق کو ملحوظ رکھتے ہوئے یوسا اور کنڈیرا کی صرف ان ہی تکنیکات سے امتزاجی فریم ورک تشکیل دیا گیا ہے جو افسانے پر بھی لاگو ہو سکتی ہیں۔ ماریو برگس یوسا کے پیش کردہ فنی و تکنیکی لوازم ــــ اسلوب، راوی، زمان و مکان، سطح حقیقت، انتقالات، متوازی تکنیک، پوشیدہ حقیقت، ابلاغی ظروف اور میلان کنڈیرا کی تجویز کردہ فنی تکنیکوں ــــ حذفی تکنیک، ہم وقتی کی تکنیک اور کاؤنٹر پوائنٹ سے امتزاجی فریم ورک تشکیل دیا گیا ہے اور اس کو تین حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے جس کی تفصیل درج ذیل ہے:

۱۔ بیانیے کے تنظیمی اجزا

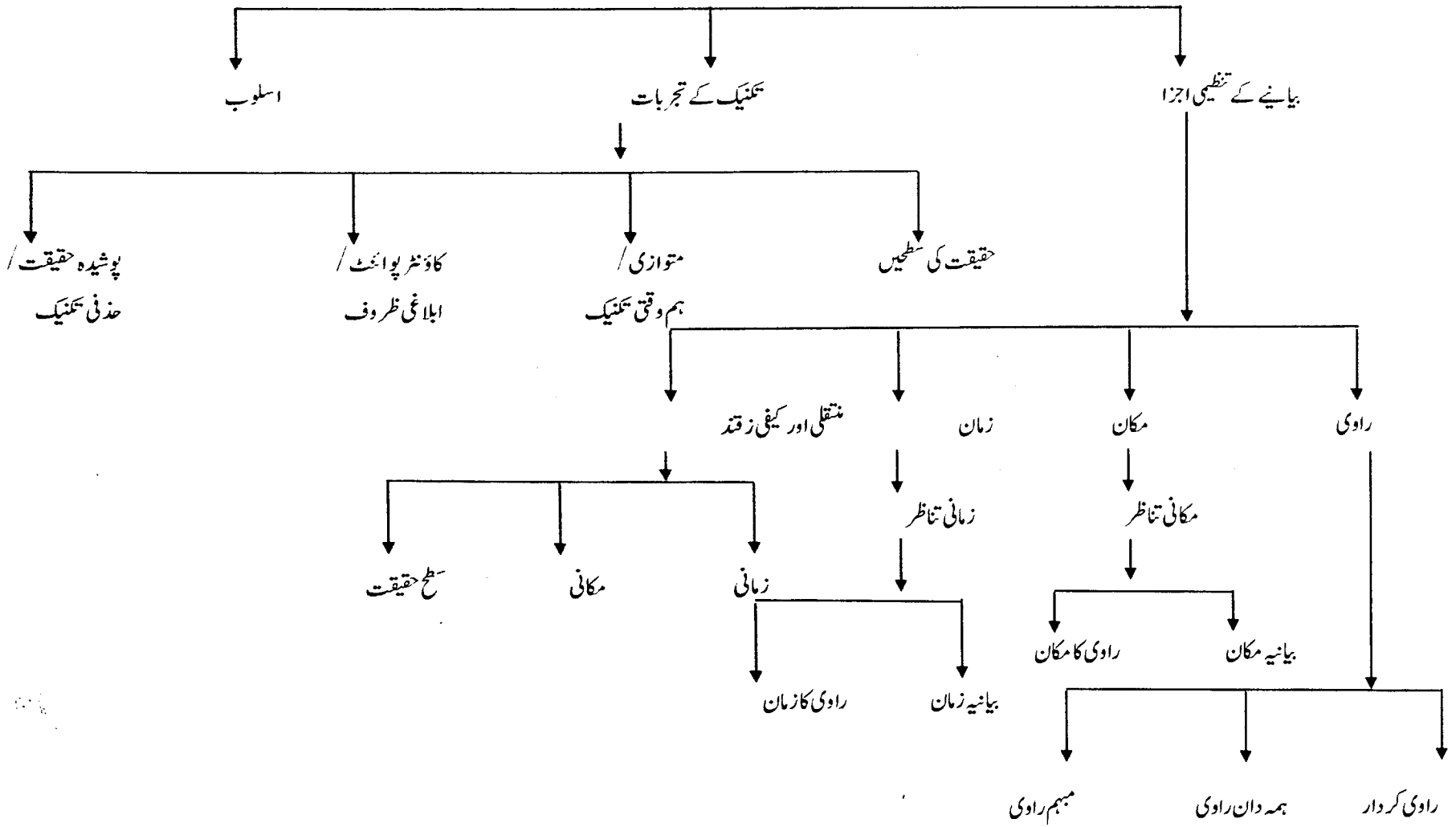
۲۔ تکنیک کے تجربات

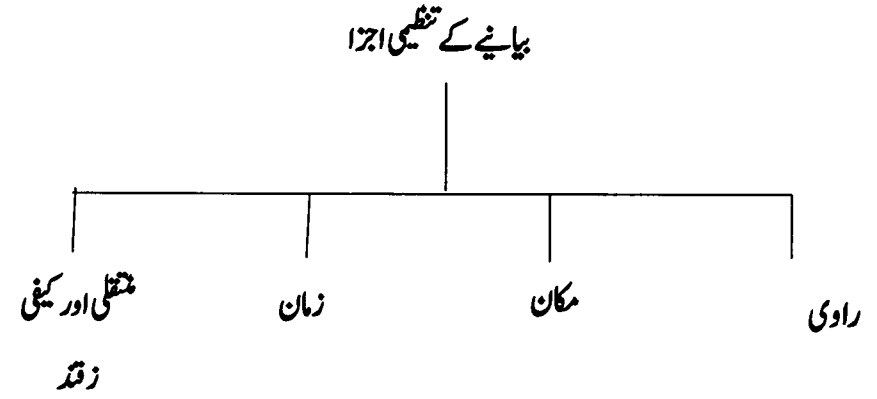
۳۔ اسلوب

۴.۱۔ بیانیے کے تنظیمی اجزا

فریم ورک کے پہلے حصے میں بیانیے کے تنظیمی اجزا کی وضاحت کی جائے گی جن میں راوی، بیانیہ مکان، بیانیہ زمان اور متقلیاں شامل ہیں۔

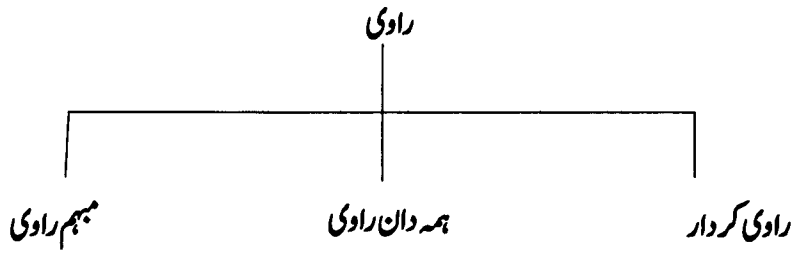
نظری ڈھانچا


بیانیے کے تنظیمی اجزا
تکنیک کے تجربات
اسلوب
حقیقت کی سطحیں
متوازی/
ہم وقتی تکنیک
کاؤنٹر پوائنٹ/
ابلاغی ظروف
پوشیدہ حقیقت/
حذفی تکنیک
راوی
مکان
زمان
منتقلی اور کیفی زقند
مکانی تناظر
زمانی تناظر
بیانیہ مکان
راوی کا مکان
بیانیہ زمان
راوی کا زمان
سطح حقیقت
مکانی
زمانی
راوی کردار
ہمہ دان راوی
مبہم راوی



ا۔ راوی

وہ کردار جسے مصنف کہانی بیان کرنے کے لیے منتخب کرتا ہے، راوی کہلاتا ہے۔ راوی اور مصنف دو الگ الگ وجود ہیں۔ یوسا کے مطابق، راوی کی تین اقسام ہیں۔



راوی کردار: یہ راوی بیانیے کے اندر کا ہی کوئی کردار ہوتا ہے جو دیگر کرداروں سے تعامل کرتا ہے اور ضمیر متکلم "میں" یا "ہم" کی حیثیت سے کہانی بیان کرتا ہے۔ راوی کردار انفرادی بھی ہو سکتا ہے اور اجتماعی بھی۔

ہمہ دان راوی: اس قسم کا راوی ہمہ بین و ہمہ دان ہوتا ہے جو بیرونِ بیانیہ ہوتا ہے اور ضمیر غائب "وہ" کے ذریعے کہانی بیان کرتا ہے۔

مبہم راوی: ایسا راوی جو واضح نہ ہو اور غیر یقینی مقام پر فائز ہو۔ یہ ضمیر مخاطب "تم" میں مخفی ہوتا ہے۔ یہ ہمہ دان راوی بھی ہو سکتا ہے اور راوی کردار بھی۔ "تم" کی ضمیر بیان کی گئی کہانیوں میں راوی کی شناخت کا واحد ذریعہ داخلی شہادت ہے۔

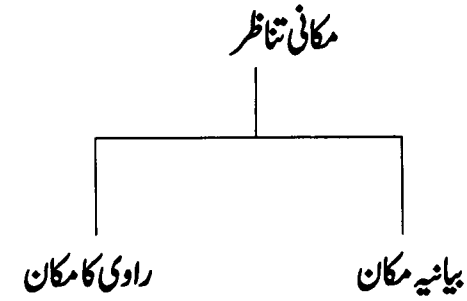
راوی کا تعین صرفی ضمیر "میں"، "تم" یا "وہ" سے ہوتا ہے جس میں کہانی بیان کی گئی ہو۔

۲۔ مکان

وہ مکان جہاں بیانیہ رونما ہوتا ہے جو کہانی کا مکان ہوتا ہے، بیانیہ مکان کہلاتا ہے جب کہ وہ مکان جہاں راوی کہانی بیان کرنے کے لیے خود کو فائز کرتا ہے، راوی کا مکان کہلاتا ہے۔

مکانی نقطۂ نظر / تناظر

مکانی تناظر دراصل راوی کے مکان اور بیانیہ مکان کے درمیان تعلق ہے۔



مکانی نقطۂ نظر کا تعین اس ضمیر سے ہوتا ہے جس میں کہانی بیان کی گئی ہو۔ مکانی تناظر کی تین صورتیں ہو سکتی ہیں:

۱۔ راوی کردار جو بیانیے کا حصہ ہو اور صیغہ واحد متکلم "میں" کی حیثیت سے کہانی بیان کرے، ایک ایسے نقطۂ نظر سے جس میں راوی کا مکان اور بیانیہ مکان ایک ہی ہو۔

۲۔ ہمہ دان راوی جو بیرونِ بیانیہ ہو اور ضمیر غائب "وہ" کے ذریعے سے کہانی بیان کرے یعنی کہانی کے مکان سے باہر ایک مختلف، الگ اور وسیع تر مقام پر فائز ہو۔ اس صورت میں راوی کا مکان اور بیانیے کا مکان الگ اور مختلف ہوتا ہے۔

۳۔ مبہم راوی جو ضمیر مخاطب "تم" میں پوشیدہ ہو اور غیر یقینی مقام پر فائز ہو۔ یہ اگر راوی کردار ہو تو راوی کا مکان اور بیانیہ مکان ایک ہی ہوتا ہے اور اگر ہمہ دان ہو تو راوی کا مکان اور بیانیہ مکان الگ الگ ہوتا ہے۔

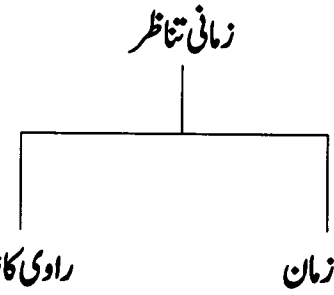
فکشن نگار کے لیے اپنے منتخب کردہ مکانی تناظر کی شرائط کی پاسداری ضروری ہے۔

۳۔ زمان / وقت

وہ وقت جس میں بیانیہ رونما ہوتا ہے یا کہانی بیان کی جاتی ہے بیانیہ زمان کہلاتا ہے۔ وہ وقت جس میں راوی موجود ہوتا ہے، راوی کا زمان کہلاتا ہے۔

زمانی نقطۂ نظر / تناظر

بیانیہ وقت اور راوی کے وقت میں تعلق زمانی نقطۂ نظر کہلاتا ہے۔



زمانی نقطۂ نظر کا تعین اس زمانی صیغے سے ہوتا ہے جس میں کہانی بیان کی جاتی ہے۔ اس کی بھی تین صورتیں ہو سکتی ہیں:

ا۔ پہلی صورت یہ ہے کہ راوی کا وقت اور بیانیہ وقت ایک ہی ہو اور راوی حال کے صیغے میں کہانی بیان کرے۔

۲۔ دوسری صورت یہ ہے کہ راوی کا وقت اور بیانیہ وقت مختلف ہو، اس کی مزید دو صورتیں ہو سکتی ہیں:

ا۔ راوی ماضی میں ہو اور صیغۂ حال یا مستقبل میں واقعات بیان کرے۔

۲۔ راوی خود حال یا مستقبل میں ہو اور قریبی، درمیانی یا تکمیل یافتہ ماضی میں وقوع پذیر واقعات بیان کرے۔

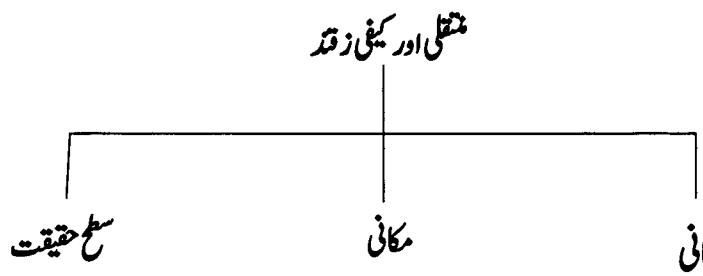
کہانی میں زمانی نقطۂ نظر کی شناخت کا طریقہ یہ ہے کہ

ا۔ اول راوی کے زمانے کا تعین کیا جائے۔

۲۔ کہانی کے زمانی صیغے کی شناخت کی جائے۔

۴۔ منتقلیاں اور کیفی زقند

منتقلی یعنی وہ تبدیلی جو کہانی میں استعمال کردہ نقطہ ہائے نظر میں سے کسی ایک میں واقع ہو۔ منتقلی تین قسم کی ہو سکتی ہے:



۱۔ مکانی منتقلی

کہانی میں راوی کی تبدیلی سے مکانی تناظر بھی بدلتا ہے۔

۱۔ ہمہ دان راوی سے راوی کردار کی تبدیلی

۲۔ راوی کردار سے ہمہ دان راوی کی منتقلی

دونوں صورتوں میں راوی کا مکان مختلف ہوتا ہے۔ بیانیے میں صرفی ضمیر "وہ" سے "میں" یا "میں" سے "وہ" کی منتقلی مکانی منتقلی پر دال ہے۔ ضروری نہیں کہ مکانی منتقلی ایک نقطۂ نظر سے دوسرے نقطۂ نظر کے درمیان واقع ہو بلکہ یہ ایک راوی کردار سے دوسرے راوی کردار کے مابین بھی ہو سکتی ہے۔

۲۔ زمانی منتقلی

یہ تین طرح کی ہو سکتی ہے:

۱۔ ماضی سے حال

۲۔ حال سے مستقبل

۳۔ حال سے ماضی

۳۔ سطحِ حقیقت کی منتقلی

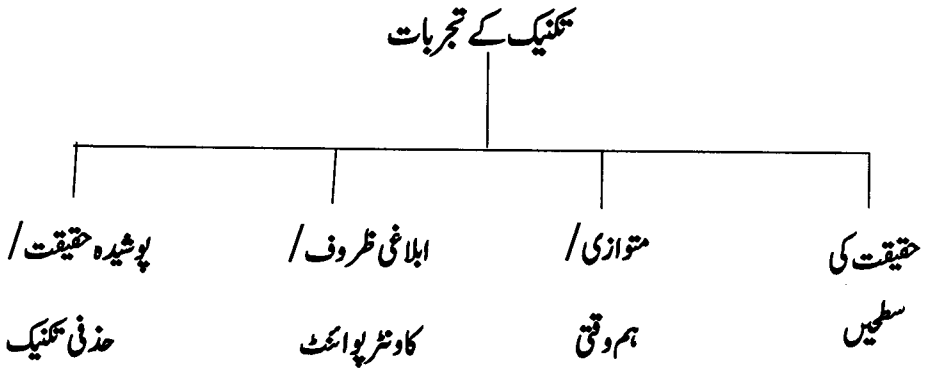
یہ بیانیے کی معروضی سطحِ حقیقت سے فنتاسی سطحِ حقیقت کی تبدیلی یا اس کے برعکس صورتحال ہے چونکہ حقیقی و فنتاسی سطحیں بہت سی ہیں لہٰذا سطحِ حقیقت کی منتقلیوں کے امکانات بھی زیادہ ہوتے ہیں۔

کیفی زقند

ایسی غیر معمولی تبدیلی یا تغیر جو بیانیے کی نوعیت کو بدل دے، کیفی زقند کہلاتی ہے۔ یہ زمانی، مکانی یا سطحِ حقیقت تینوں کے اعتبار سے ہو سکتی ہے۔ منتقلیوں کی نشاندہی دو طرح سے کی جا سکتی ہے؛ اول مختلف نقطہ ہائے نظر (زمانی، مکانی یا سطحِ حقیقت) کے ذریعے سے اور دوم، مرکزی یا ضمنی کردار کے ذریعے سے۔

۲.۴۔ تکنیک کے تجربات

فریم ورک کا دوسرا حصہ یوسا کی پوشیدہ حقیقت، متوازی تکنیک، ابلاغی ظروف، حقیقت کی سطحوں اور کنڈیرا کی فنِ حذف، ہم وقتی کی تکنیک، کاؤنٹر پوائنٹ پر مشتمل ہے۔ یہ بات قابلِ ذکر ہے کہ "پوشیدہ حقیقت اور فنِ حذف"، "متوازی اور ہم وقتی کی تکنیک" نیز "ابلاغی ظروف اور کاؤنٹر پوائنٹ" دراصل ایک ہی تکنیک کے لیے استعمال کردہ دو مختلف نام ہیں جنھیں یوسا اور کنڈیرا نے اپنے اپنے انداز میں سمجھا اور بیان کیا ہے۔



۱۔ حقیقت کی سطحیں

کہانی میں سطح حقیقت دو طرح کی ہو سکتی ہے: حقیقی اور فنتاسی۔ دونوں سطحیں اپنے اندر کئی ذیلی سطحوں کا احاطہ کیے ہوئے ہیں:

حقیقیـــــ معروضی دنیا کی خارجی اور مادی سطح، انسانی اعمال و اطوار کی سطح، حسی، بصری یا لمسی سطح، موضوعی اور داخلی سطح (جذباتی و احساساتی، نفسیاتی، وجدانی، عقلی و تعصباتی سطح وغیرہ)۔

فنتاسیـــــ طلسمی، معجزاتی، اساطیری، قدیم حکایات و روایات پر مبنی سطح، علامتی، تمثیلی، مابعد الطبیعاتی، موہومیت کی سطح وغیرہ

۲۔ متوازی / ہم وقتی کی تکنیک

یوسا کے مطابق، متوازی تکنیک کے ذریعے الگ الگ قصے کہانیاں بیک وقت آگے بڑھتی ہیں۔ کنڈیرا کے مطابق ہم وقتی کی تکنیک میں دو قصے بیک وقت ساتھ ساتھ آگے بڑھتے اور منکشف ہوتے ہیں۔

۳۔ ابلاغی ظروف / کاؤنٹر پوائنٹ

یوسا کے نزدیک ابلاغی ظروف (کمیونی کیٹنگ وے سلز) دو یا زائد واردا توں کے درمیان ابلاغ ہے جو مختلف وقتوں، سطحوں یا مقامات پر رونما ہوں۔ اس تکنیک کا حاصل وحدت یا اکائی ہے جو مختلف واقعات میں قائم ہوتی ہے اور کہانی کو مخصوص صفت، لہجہ یا تاثر عطا کرتی ہے۔

کنڈیرا، کاؤنٹر پوائنٹ کی دو خصوصیات بتاتا ہے:

۱۔ مختلف اجزا کی مساوات

۲۔ کل کا ناقابلِ تقسیم ہونا

اس تکنیک میں مختلف اجزا آپس میں گہرے طور پر مربوط ہوتے ہیں۔ ہر جُزنہ صرف دوسرے سے منسلک ہوتا ہے بلکہ اس کی توضیح بھی کرتا ہے۔ تمام اجزا کی وحدت ایک ہی موضوع پر اصرار کرتی ہے۔

۴۔ پوشیدہ حقیقت / فنِ حذف

پوشیدہ حقیقت کی تکنیک میں راوی سب کچھ بیان نہیں کرتا بلکہ کہانی کے بعض معلوماتی حصوں کو دانستہ طور پر حذف کر دیتا ہے۔ یہ مخفی حقائق دو طرح کے ہوتے ہیں:

مخذوفی ترخیمی: وہ کلیدی مخفی حقائق جنھیں ہمیشہ کے لیے کہانی سے منہا کر دیا جاتا ہے۔

ترتیبی ردوبدل: وہ حقائق جو محض عارضی طور پر پوشیدہ ہوتے ہیں۔

کنڈیرا نے اسی تکنیک کو حذفی تکنیک کہا ہے۔ وہ کہانی لکھتے ہوئے غیر ضروری تفاصیل کو حذف کرنے کا مشورہ دیتا ہے۔ یہ تکنیک اس بات کا تقاضا کرتی ہے کہ کہانی کا براہِ راست اشیا کے عین قلب میں اتر جائے۔ کنڈیرا اس کے لیے اختصار کو ضروری قرار دیتا ہے۔

۳.۴۔ اسلوب

اسلوب کا انحصار الفاظ اور اسے تشکیل دینے والی زبان پر ہے۔ یوں الفاظ کا انتخاب، ترتیب و تنظیم اور پیشکش اہم ہوتی ہے۔ زبان کی کامیابی کا انحصار دو امور پر ہے:

۱۔ داخلی ربط: کہانی بے ربط ہو سکتی ہے مگر اسے بیان کرنے والی زبان کو مربوط ہونا چاہیے۔

۲۔ ناگزیریت: موضوع / فکر / خیال اور الفاظ / زبان / ہیئت میں مکمل ہم آہنگی ہونی چاہیے۔ کہانی کے تمام اجزا میں نامیاتی وحدت ہونی چاہیے۔ اسلوب کو کارگر ہونا چاہیے۔

درج بالا فریم ورک کا اطلاق آصف فرخی کے افسانوں پر کیا جائے گا۔ زیرِ نظر فریم ورک کے پہلے حصے "بیانیے کے تنظیمی اجزا" کے تحت دیکھا جائے گا کہ آصف فرخی کے افسانوں میں راوی، زمانی و مکانی تناظر اور متقلیوں کی کون کون سی قسموں اور صورتوں سے استفادہ کیا گیا ہے اور ان کی حدود کی کس حد تک پاسداری کی گئی ہے۔ نظری ڈھانچے کے دوسرے حصے "تکنیک کے تجربات" کے تحت افسانوں میں مستعمل مختلف تکنیکوں کا تجزیاتی مطالعہ کیا جائے گا۔ فریم ورک اور آخری حصے "اسلوب" کے تحت ان کے افسانوں کا اسلوبی تجزیہ کیا جائے گا اور دیکھا جائے گا کہ فنی حوالے سے آصف فرخی کے افسانے یوسا کے تصورات فکشن سے کس حد تک ہم آہنگ ہیں۔

حوالہ جات

۱۔ جولیو۔ایچ۔کول(Julio H. Cole)، "Mario Vargas Llosa: An Intellectual Journey"
مشمولہ *The Independent Review*، ش۱۶(۲۰۱۱ء):ص۵۔

۲۔ Britannica.com/biography/Mario-Vargas-Llosa، تاریخ ملاحظہ: ۲۷ جولائی ۲۰۲۲ء،
۱۰:۴۸ بجے رات۔

۳۔کارل گرینڈین(مرتب)Karl Grandin ، نوبل انعامات ۲۰۱۰ء، مترجم کولن ہاو (Colin Howe)، (سٹاک ہالم:نوبل فاؤنڈیشن،۲۰۱۱ء)۔

https://www.nobleprize.org/prizes/literature/2010/vargas-llosa/facts،
تاریخ ملاحظہ:۲۸جولائی ۲۰۲۲ء، دوپہر ۱:۳۰ بجے۔

۴۔ ماریو برگس یوسا، "نوبل لیکچر"، مترجم ایڈیتھ گروس مین (Edith Grossman)، (سٹاک ہالم:نوبل فاؤنڈیشن،۲۰۱۱ء)ص۱۔

۵۔ ایضاً، ص۵۔

۶۔https://www.nobleprize.org/prizes/literature/2010/vargas-llosa/facts،
تاریخ ملاحظہ:۲۸جولائی ۲۰۲۲ء، ۱:۳۰ بجے دوپہر۔

۷۔ماریو برگس یوسا، "نوبل لیکچر"، مترجم ایڈیتھ گروس مین، ص۹۔

۸۔ https://www.nobleprize.org/prizes/literature/2010/vargas-llosa/facts،
تاریخ ملاحظہ:۲۸جولائی ۲۰۲۲ء، ۱:۳۰ بجے دوپہر۔

۹۔ https://en.wikipedia.org/wiki/Mario_Vargas_Llosa، تاریخ ملاحظہ: ۲۷
جولائی ۲۰۲۲ء، ۱۰:۴۸ بجے رات۔

۱۰۔Britannica.com/biography/Mario-Vargas-Llosa، تاریخ ملاحظہ: ۲۷ جولائی ۲۰۲۲ء،
۱۰:۴۸ بجے رات۔

۱۱۔ https://en.wikipedia.org/wiki/Mario_Vargas_Llosa، تاریخ ملاحظہ: ۲ اپریل ۲۰۲۳ء، صبح ۱۰:۳۰ بجے۔

۱۲۔ میمن،فنِ فکشن نگاری؛ جلد دوم،(کراچی:مکتبۂ دانیال،۲۰۱۶ء)،ص۴۱۔

۱۳۔ ژاں سی سٹائن۔ڈینیئل جی ماراؤسکی(مرتبین)(Jean C. Stine, Daniel G. Marowski)،"خورخے ماریو پیڈرو برگس یوسا" مشمولہ *Contemporary Literary Criticism*، جلد ۳۱، (لندن: گیل ریسرچ،۱۹۸۵ء)،ص۴۴۲۔

۱۴۔ Britannica.com/biography/Mario-Vargas-Llosa،تاریخ ملاحظہ: ۲۷ جولائی ۲۰۲۲ء، ۱۰:۴۸ بجے رات۔

۱۵۔یوسا، *Letters to a Young Novelist* مترجم نتاشاوِمر(نیویارک: پیکاڈور فرار، سٹراس اینڈ گیروکس،۲۰۰۳ء)۔

۱۶۔ محمد حمید شاہد۔ محمد عمر میمن،کہانی اور یوسا سے معاملہ،(فیصل آباد:مثال پبلشرز،۲۰۱۱ء)،ص۷۔

۱۷۔ اورحان پامک، "میرے والد کا سوٹ کیس" مشمولہ ناول کا نیا فن مرتب آصف فرخی(کراچی:سٹی بک پوائنٹ،۲۰۱۰ء)،ص۷۲۔

۱۸۔میلان کنڈیرا،ناول کا فن مترجم محمد عمر میمن،(کراچی:شہرزاد،۲۰۱۳ء)،ص۱۳۶۔

۱۹۔یوسا،نوجوان ناول نگار کے نام خط مترجم محمد عمر میمن،ص۱۷۔

۲۰۔ایضاً۔

۲۱۔ میمن،فنِ فکشن نگاری؛ جلد دوم،(کراچی:مکتبۂ دانیال،۲۰۱۶ء)،ص۵۷۔

۲۲۔یوسا،"نوبل لیکچر"،مترجم ایڈیتھ گروس مین(Edith Grossman)،ص۲۔

۲۳۔ نجیبہ عارف،"مرزا اطہر بیگ سے ایک گفتگو" مشمولہ دنیاز اد،ش۴۴(نومبر ۲۰۱۶ء):ص۲۵۶۔

۲۴۔ میمن،فنِ فکشن نگاری؛ جلد دوم،ص۵۵۔

۲۵۔ای ایم فارسٹر،ناول کا فن مترجم ابوالکلام قاسمی(علی گڑھ:ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس،۱۹۹۲ء)،ص۴۸۔

۲۶۔ نجیبہ عارف،"تنقید اور تخلیق کی کتھا—نوجوان ناول نگار کے نام خطوط"،مشمولہ بنیاد جلد دوم،شمارہ ۱(۲۰۱۱ء):ص۳۳۶۔

۲۷۔ میمن،فنِ فکشن نگاری؛ جلد دوم،ص۵۵۔

۲۸۔ایضاً،ص۴۸۔

۲۹۔ نجیبہ عارف،"مرزا اطہر بیگ سے ایک گفتگو" مشمولہ دنیاز اد،ص۷۵،۲۷۴۔

۳۰۔ میمن،فنِ فکشن نگاری؛ جلد دوم،ص۶۵۔

۳۱۔یوسا،نوجوان ناول نگار کے نام خط،مترجم محمد عمر میمن،ص۳۶۔

۳۲۔ایضاً،ص۴۴۔

۳۳۔ایضاً،ص۴۰۔

۳۴۔شمس الرحمٰن فاروقی،افسانے کی حمایت میں(کراچی:شہرزاد پبلی کیشنز،۲۰۱۲ء)،ص۲۳۶۔

۳۵۔محمد یٰسین،ناول کا فن اور نظریہ(لاہور:دارالنوادر،۲۰۱۳ء)،ص۶۱۔

۳۶۔محمد حمید شاہد۔محمد عمر میمن،کہانی اور یوسا سے معاملہ،ص۵۹۔

۳۷۔کنڈیرا،ناول کا فن مترجم محمد عمر میمن،ص۵۰۔

۳۸۔محمد حمید شاہد۔محمد عمر میمن،کہانی اور یوسا سے معاملہ،ص۵۹۔

۳۹۔عبدالسلام،"ناول کے بیانیہ اسالیب"مشمولہ فن ناول نگاری(کراچی:اردو اکیڈمی سندھ،۱۹۹۹ء)،ص۱۴۹۔

۴۰۔یوسا،نوجوان ناول نگار کے نام خط،مترجم محمد عمر میمن،ص۶۹۔۷۰۔

۴۱۔ایضاً،ص۷۵۔

۴۲۔ایضاً،ص۹۸۔

۴۳۔خالد جاوید،"کچھ قبض زماں کے بارے میں"مشمولہ ادبیات،ش۲۴،۱۲۳(جنوری تا جون ۲۰۲۰ء):ص۴۵۔

۴۴۔یوسا،نوجوان ناول نگار کے نام خط،مترجم محمد عمر میمن،ص۱۲۱۔

۴۵۔نجیبہ عارف،"تنقید اور تخلیق کی کتھا۔۔۔نوجوان ناول نگار کے نام خطوط"،مشمولہ بنیاد،ص۳۴۲۔

۴۶۔یوسا،نوجوان ناول نگار کے نام خط،مترجم محمد عمر میمن،ص۱۲۸۔

۴۷۔ایضاً،ص۷۔

۴۸۔نجیبہ عارف،"تنقید اور تخلیق کی کتھا۔۔۔نوجوان ناول نگار کے نام خطوط"،مشمولہ بنیاد،ص۳۳۷۔

۴۹۔https://www.britannica.com/biography/milankundera، تاریخ ملاحظہ: ۲۸جولائی ۲۰۲۲ء، دوپہر ۱:۳۰بجے۔

۵۰۔https://www.famousauthors.org/milan-kundera، تاریخ ملاحظہ: ۳۰جولائی ۲۰۲۲ء، ۳:۳۰بجے دوپہر۔

۵۱۔کنڈیرا،ناول کا فن مترجم محمد عمر میمن،ص۲۰۰۔

۵۲۔https://www.famousauthors.org/milan-kundera، تاریخ ملاحظہ: ۳۰جولائی ۲۰۲۲ء، ۳:۳۰بجے دوپہر۔

۵۳۔ کنڈیرا، ناول کا فن مترجم محمد عمر میمن، ص ۲۰۰۔

۵۴۔ https://www.britannica.com/biography/milankundera، تاریخ ملاحظہ: ۲۸ جولائی ۲۰۲۲ء، ۱:۳۰ بجے دوپہر۔

۵۵۔ کنڈیرا، ناول کا فن مترجم محمد عمر میمن، ص ۲۰۱۔

۵۶۔ ژاں سی سٹائن۔ ڈینیئل جی ماراؤسکی (مرتبین) (Jean C. Stine, Daniel G. Marowski)، "میلان کنڈیرا" مشمولہ *Contemporary Literary Criticism*، جلد ۳۲، (لندن: گیل ریسرچ، ۱۹۸۵ء)، ص ۲۵۷۔

۵۷۔ https://www.famousauthors.org/milan-kundera، تاریخ ملاحظہ: ۳۰ جولائی ۲۰۲۲ء، ۳:۳۰ بجے دوپہر۔

۵۸۔ ژاں سی سٹائن۔ ڈینیئل جی ماراؤسکی (مرتبین) (Jean C. Stine, Daniel G. Marowski)، "میلان کنڈیرا" مشمولہ *Contemporary Literary Criticism*، ص ۲۵۷۔

۵۹۔ کنڈیرا، ناول کا فن مترجم محمد عمر میمن، ص ۲۰۷۔

۶۰۔ https://www.britannica.com/biography/milankundera، تاریخ ملاحظہ: ۲۸ جولائی ۲۰۲۲ء، ۱:۳۰ بجے دوپہر۔

۶۱۔ کنڈیرا، ناول کا فن مترجم محمد عمر میمن، ص ۲۰۸۔

۶۲۔ ایضاً۔

۶۳۔ https://www.britannica.com/biography/milankundera، تاریخ ملاحظہ: ۲۸ جولائی ۲۰۲۲ء، ۱:۳۰ بجے دوپہر۔

۶۴۔ https://www.famousauthors.org/milan-kundera، تاریخ ملاحظہ: ۳۰ جولائی ۲۰۲۲ء، ۳:۳۰ بجے دوپہر۔

۶۵۔ https://www.britannica.com/biography/milankundera، تاریخ ملاحظہ: ۲۸ جولائی ۲۰۲۲ء، ۱:۳۰ بجے دوپہر۔

۶۶۔ ژاں سی سٹائن۔ ڈینیئل جی ماراؤسکی (مرتبین) (Jean C. Stine, Daniel G. Marowski)، "میلان کنڈیرا" مشمولہ *Contemporary Literary Criticism*، ص ۲۵۷۔

۶۷۔ https://www.britannica.com/biography/milankundera، تاریخ ملاحظہ: ۲۸جولائی ۲۰۲۲ء، ۱:۳۰ بجے دوپہر۔

۶۸۔ کنڈیرا، *The Art of the Novel*، مترجم لنڈا اشر Linda Asher (لندن: فیبر اینڈ فیبر، ۱۹۸۸ء)۔

۶۹۔ کنڈیرا، ناول کا فن مترجم محمد عمر میمن۔

۷۰۔ ایضاً، ص ۲۰۳۔

۷۱۔ ایضاً، ص ۲۰۳۔

۷۲۔ ایضاً، ص ۵۰۔

۷۳۔ کنڈیرا، *The Art of the Novel*، مترجم لنڈا اشر Linda Asher، ص ۸۴۔

۷۴۔ کنڈیرا، ناول کا فن مترجم محمد عمر میمن، ص ۵۳۔

۷۵۔ ایضاً، ص ۱۴۔

۷۶۔ ایضاً، ص ۱۷۲۔

۷۷۔ کنڈیرا، ناول کا فن مترجم محمد عمر میمن، ص ۸۸۔

۷۸۔ خالد جاوید، "کچھ قبضِ زماں کے بارے میں" مشمولہ ادبیات، ص ۴۱۔

۷۹۔ کنڈیرا، "Dialogue on the Art of Composition" مشمولہ *The Art of the Novel*، مترجم لنڈا اشر Linda Asher۔

۸۰۔ میمن، فنِ فکشن نگاری؛ جلد اول، (کراچی: مکتبۂ دانیال، ۲۰۱۶ء)، ص ۶۶۔

۸۱۔ کنڈیرا، *The Art of the Novel*، مترجم لنڈا اشر Linda Asher، ص ۷۴، ۷۳۔

۸۲۔ ایضاً، ص ۷۵۔

۸۳۔ اپنے مکالمے Dialogue on the Art of Composition میں کنڈیرا اس کی وضاحت یوں کرتا ہے:

"However, I believe there is something deeper that guarantees a novel's coherence: thematic unity... And it's this thing (this abstract thing I call the theme) that gives the novel as a whole an internal coherence, the least visible and most important kind."

ایضاً، ص ۸۳، ۸۲۔

۸۴۔ کنڈیرا، ناول کا فن مترجم محمد عمر میمن، ص ۲۰۵۔

۸۵۔ خالد جاوید، "کچھ قبضِ زماں کے بارے میں" مشمولہ ادبیات، ص ۴۱۔

۸۶۔ منیر فیاض، "عالمی افسانوی بیانیے کا اجمالی ارتقا اور انواسی"" مشمولہ ادبیات، ش ۲۴، ۱۲۳، جلد دوم (جنوری تا جون ۲۰۲۰ء): ص ۳۵۳۔

۸۷۔ https://nlpd.gov.pk/lughat/search.php، تاریخ ملاحظہ: ۱۳ اپریل، ۲۰۲۳ء، ۳:۳۰ بجے سہ پہر۔

۸۸۔ کنڈیرا، ناول کا فن مترجم محمد عمر میمن، ص ۹۲۔

۸۹۔ ایضاً، ص ۱۷۷۔

۹۰۔ ایضاً، ص ۱۳۸۔

۹۱۔ ایضاً، ص ۸۹۔

۹۲۔ ایضاً، ص ۱۳۷۔

۹۳۔ ایضاً، ص ۹۱۔

۹۴۔ ایضاً، ص ۲۰۵، ۲۰۶۔

۹۵۔ ایضاً، ص ۸۸۔۸۹۔

باب دوم

آصف فرخی اور ان کی افسانہ نگاری: تعارف و تنقید

- آصف فرخی: احوال و آثار
- آصف فرخی کی افسانہ نگاری

باب دوم

آصف فرخی اور ان کی افسانہ نگاری: تعارف و تنقید

ا۔ آصف فرخی: احوال و آثار

تعارف

آصف اسلم فرخی (۲۰۲۰ء۔۱۹۵۹ء) ایک ہمہ جہت شخصیت تھے۔ طب (ڈاکٹری) کے پیشے سے وابستگی کے علاوہ انھیں علم و ادب سے گہرا شغف تھا جو آخر عمر تک برقرار رکھا۔ ان کی بنیادی حیثیت نثر نگار کی ہے۔ ادب کی دنیا میں افسانہ نگار، نقاد، مترجم، مبصر، مدیر اور منتظم و مہتمم کی غالب حیثیات کے ساتھ ساتھ وہ ایک انٹرویور، سفر نامہ نگار، کالم نگار اور معلم کی حیثیت سے معروف رہے۔ وہ اشاعتی ادارے "شہر زاد" کے مالک اور منفرد ادبی مجلے "دنیا زاد" کے مدیر تھے۔ ان کا ایک غالب حوالہ ادبی میلوں کی روایت کو فروغ دینا ہے۔ وہ کراچی لٹریچر فیسٹیول کے شریک بانی اور پاکستانی ادب فیسٹیول کے بنیاد گزار تھے۔ آصف فرخی کا شمار پاکستان کی ان معدودے چند شخصیات میں ہوتا ہے جنھیں اردو اور انگریزی پر دسترس حاصل تھی۔ پاکستان کی علاقائی زبانوں کے ادب کے علاوہ عالمی ادب پر ان کی غائر نظری اور وسیع مطالعے کا معترف ایک وسیع حلقہ ہے۔ انھوں نے اپنی زندگی ادب کے لیے وقف کر رکھی تھی اور وہ خود اپنے آپ میں ایک ادارہ تھے۔ اردو ادب پر ان کے ناقابلِ فراموش احسانات کے صلے میں انھیں کئی انعامات سے نوازا گیا۔

علمی و ادبی گھرانہ

۱۶ ستمبر ۱۹۵۹ء کو سندھ کے شہر کراچی کے ایک معروف علمی و ادبی گھرانے میں آنکھ کھولنے والے آصف فرخی، اسلم فرخی اور تاج بیگم کے بیٹے ہیں۔ اسلم فرخی اردو کے نامور ادیب، محقق و نقاد اور معلم تھے۔ آصف فرخی کی والدہ بھی اردو ادب کی درس و تدریس سے منسلک رہیں۔ انھوں نے کراچی کے ایک کالج میں معلمی کے فرائض سرانجام دیے[۱]۔ آصف کے والد کا تعلق اودھ جب کہ والدہ کا دہلی سے تھا۔ دونوں علاقے اردو ادب اور تہذیب کے گہوارے تھے[۲]۔ آصف کے والدین کے خاندان میں کئی نامور علما اور ادبا تھے۔ آپ کی والدہ کے خاندان میں شاہ ولی اللہ، ڈپٹی نذیر احمد اور شاہد احمد دہلوی جیسی ہستیاں تھیں۔ علم و ادب سے وابستگی اس گھرانے کا خاصہ ہے۔ عذرا ترمذی

سید لکھتی ہیں کہ "ہمارے گھرانے میں علم و ادب کا بہت رجحان تھا۔ گھر میں مذہب، فلسفے، شاعری سمیت اردو اور انگریزی ادب کی بہت سی کتب تھیں۔ بچپن ہی سے مطالعے کا شوق پیدا کیا گیا[۳]۔"

مزاج اور شخصیت

آصف فرخی کو بچپن ہی سے علم سے رغبت تھی۔ مطالعے اور پڑھائی کے شوق نے کم عمری میں ہی مختلف عالمی ادیبوں کی کتابوں کو پڑھوا ڈالا۔ اکثر وہ کتابوں میں اتنا مگن ہوتے کہ اپنے حُلیے کی پراوہ بھی نہ ہوتی[۴]۔ ادب سے محبت اور لگاؤ ان کی سرشت میں تھا۔ وہ اپنے والد سے بہت متاثر تھے اور ان ہی کی طرح ادب کو بطور مضمون پڑھنا چاہتے تھے مگر والدین کی خواہش کا احترام کرتے ہوئے طب کی تعلیم حاصل کی[۵]۔

ایک ادبی اور تہذیبی گھرانے کے پروردہ آصف فرخی میں بہت سی خصوصیات جیسے وضع داری، اخلاق، عجز و انکساری اسی مخصوص ماحول کی دین تھیں۔ زہرا نگاہ کے مطابق، تہذیب ان کی شخصیت کا جزو لاینفک تھی۔ ان کے لہجے، نشست و برخاست اور گفتگو میں ایک خاص طرح وضع داری تھی[۶]۔ آصف فرخی کی فراخ دلی، انسان دوستی اور انکسار کا ذکر ان کے بیشتر احباب اور رفقا نے اپنی تحریروں میں کیا ہے۔ انعام ندیم کی مرتبہ کتاب ایک آدمی کی کمی کے صفحات اس کے ثبوت ہیں۔ امینہ سید لکھتی ہیں کہ آصف ایک قد آور شخصیت کے مالک تھے مگر طبعاً خاموش اور عاجز تھے۔ وہ ایسے لوگوں میں سے تھے جن کا اثر اور نقش ذہنوں پر تادیر قائم رہتا ہے[۷]۔ عرفان جاوید نے لکھا ہے:

> وہ ہمیشہ ایک فاصلہ، ایک تکلف قائم رکھتے، لہجے دبے رہتے تھے، بھرے مجمعے میں گم سُم ہو جانا، بات کرتے کرتے خاموش ہو جانا، غیر رسمی مباحثے کے دوران سوچوں میں کھو جانا، کسی شناسا کے قریب سے اپنے خیالوں میں غلطاں اجنبیت سے گزر جانا، پَل میں پُرجوش، پَل میں لاتعلق، کبھی تم، کبھی آپ، ایک ہی شخص پر کئی رنگ آکر گزر جاتے[۸]۔

مبین مرزا نے بھی آصف فرخی کی کم آمیزی کا ذکر کیا ہے مگر ساتھ ہی لکھا ہے کہ جب وہ اپنے دوستوں کے درمیان خوش ہوتے تو ان کی شگفتہ مزاجی کا منظر قابل دید ہوتا[۹]۔

آصف فرخی ایک وسیع المطالعہ شخص تھے۔ پاکستان میں ان کا شمار گنتی کے ان چند ادیبوں میں ہوتا ہے جن کی اردو اور انگریزی ادب پر گہری نظر تھی۔ وہ نہ صرف دونوں زبانوں میں لکھتے تھے بلکہ تراجم بھی کرتے تھے۔ امینہ سید نے لکھا ہے کہ پاکستانی ہندوستانی، ہسپانوی، فلسطینی، انگلستانی اور امریکی ادب سے وہ بخوبی واقف تھے[۱۰]۔ آصف فرخی کا حافظہ بلا کا تھا۔ معلومات کا ایک وسیع ذخیرہ ان کے ذہن میں محفوظ تھا۔ اس کا اظہار کئی نامور ادیبوں نے ببانگِ دہل کیا ہے۔

ان کی ہمہ جہتی کا یہ عالم تھا کہ افسانہ، تنقید، ترجمہ، شاعری، تبصرے، مکالمے، کالم نگاری، اشاعت و ادارت کے ساتھ ساتھ طب اور سماجیات سے بھی علاقہ رہا اور ہر شعبے میں وہ کامیاب رہے۔

تعلیم

آصف فرخی بچپن سے ہی ذہین و فطین تھے۔ عذرا ترمذی کے مطابق ان کے گھر میں کتابوں کی بہتات تھی اور ان کی دل چسپی دیکھ کر سب انھیں کہانیوں کی کتابیں پڑھنے کو دیتے۔ نتیجتاً انھوں نے جلد پڑھنا سیکھ لیا[11]۔ آصف فرخی نے سینٹ جونز سکول کراچی سے چوتھی جماعت تک تعلیم حاصل کی۔ بعد ازاں، سینٹ پیٹرکس سکول، کراچی میں داخلہ لیا[12]۔ ۱۹۷۴ء میں انھوں نے میٹرک میں چوتھی پوزیشن حاصل کی۔ ۱۹۷۶ء میں انھوں نے انٹر میڈیٹ کیا اور اوّل درجے پر آئے[13]۔ ۱۹۸۲ء میں ڈاؤ میڈیکل کالج، کراچی سے طب کی ڈگری (MBBS) حاصل کی۔ ۱۹۸۸ء میں انھوں نے امریکہ کی ہارورڈ یونی ورسٹی سے صحتِ عامہ میں ماسٹرز کی ڈگری لی۔ ۲۰۱۲ء میں آصف نے لندن کے حفظانِ صحت اور طب کے ادارے سے ایک مختصر کورس کیا[14]۔ اس رسمی اور مکتبی تعلیم کے ساتھ ساتھ وہ تاحیات ادب کی تعلیم و تعلم سے وابستہ رہے۔

شادی اور اولاد

آصف فرخی کی شادی ۱۴ اپریل ۱۹۸۶ء کو سیمیں نامی خاتون سے ہوئی جن کا تعلق ممتاز حسین کے خاندان سے ہے، رخسانہ پروین نے اپنی کتاب میں ان کی ملنساری اور تحمل مزاجی کا ذکر کیا ہے[15]۔ تاہم یہ ازدواجی رشتہ آصف فرخی کی وفات سے تقریباً دو برس قبل انجام کو پہنچا۔

آصف فرخی کی دو بیٹیاں ہیں، غزل اور انوشا۔ وہ ایک مشفق والد تھے۔ انھوں نے بیٹیوں کو اعلیٰ تعلیم دلوانے، انھیں مضبوط اور خود اعتماد بنانے کے لیے ہر ممکن کوشش کی۔ وہ ان سے بے حد محبت کرتے تھے اور ان کی کامیابیوں پر بے حد نازاں تھے[16]۔ آصف فرخی نے دونوں بیٹیوں کو اعلیٰ تعلیم دلائی اور بخوشی ان کی شادیاں ان کی مرضی سے کیں[17]۔ ان کی بڑی بیٹی غزل آصف فرخی نے حال ہی میں امریکہ کی جانز ہاپکنز یونی ورسٹی سے اینتھروپولوجی میں پی۔ ایچ۔ ڈی۔ کی ڈگری حاصل کی ہے اور چھوٹی بیٹی انوشا نے نیویارک یونی ورسٹی ٹورنٹو سے سپیشل ایجوکیشن میں گریجویٹ کی ڈگری حاصل کی ہے۔ ان کی دونوں بیٹیاں بیرونِ ملک آباد ہیں۔ یہ غزل آصف ہی تھیں جو اپنے والد کی وفات پر پاکستان آئیں مگر کورونا کے سبب سفری پابندیوں کی وجہ سے بروقت نہ پہنچ سکیں۔ انھوں نے اپنے والد کی کتب اور تصاویر کے ذاتی ذخیرے کو محفوظ کرنے اور دنیا زاد کے آخری شمارے کی اشاعت کی ذمہ داری بھی نبھائی[18]۔

ملازمت

۱۹۸۵ء سے ۱۹۹۳ء تک آصف نے آغا خان یونی ورسٹی میں صحتِ عامہ کے مشہور ماہر جان۔ ایچ۔ برائینٹ کے ہمراہ کام کیا[۱۹]۔ ۱۹۹۴ء میں انھوں نے یونیسف کراچی میں صحت و غذائیت کے پروگرام میں بطور سربراہ خدمات سرانجام دیں۔ یہاں انھوں نے حکومت اور این۔جی۔او (NGO) کے اشتراک سے ماں اور بچے کی صحت سے متعلقہ امور کی منصوبہ بندی، نگرانی اور انتظام و انصرام کے معاملات کو دیکھا[۲۰]۔ ۱۹۹۴ء سے ۲۰۱۴ء تک یونیسیف کے ساتھ بیس سالہ طویل وابستگی کے دوران آصف فرخی نے پاکستان میڈیکل ایسوسی ایشن (PMA) کے تعاون سے کئی منصوبوں پر کام کیا جن میں خواتین کے زچگی کے مسائل اور پیچیدگیوں سے متعلقہ امور پر تربیت کے علاوہ سندھ میں مڈوائفری سکولوں کے قیام، بچوں کے جنسی استحصال اور خواتین پر تشدد کے خلاف کارگاہوں (Workshops) میں معاونت فراہم کرنا بھی شامل تھا۔ یونیسیف کی طرف سے ہی، آصف فرخی کو شانگلہ اور ملحقہ علاقوں میں متاثرینِ زلزلہ کی طبی امداد کا فریضہ سونپا گیا[۲۱]۔

۲۰۱۴ء میں آصف فرخی نے طبی شعبے کو خیرباد کہا اور حبیب یونی ورسٹی کراچی میں درس و تدریس کو اختیار کیا اور زبان و ادب کے آرزو مرکز میں بطور پروفیسر اپنے فرائض سرانجام دیے۔ وہ ادب اور علاقائی زبانوں کے آرزو مرکز کے منتظم / سربراہ (Director) اور اس کے بانی اراکین میں سے تھے۔ ۲۰۱۶ء میں انھوں نے شعبۂ فنون، عمرانیات اور سماجی علوم (Arts, Humanities and Social Sciences) میں قائم مقام سربراہ کے طور پر کام کیا[۲۲]۔ آرزو مرکز کے زیرِ اہتمام انھوں نے کئی مشاعروں اور جلسوں کا انعقاد کیا۔ "جہانِ اُردو" کے بنیادی کورس کے علاوہ معاصر اردو ادب کے کئی اختیاری کورس متعارف کروائے۔ اپنی دیگر حیثیات کی طرح وہ ایک منفرد معلم بھی تھے۔ سبین جویری کے مطابق، یونی ورسٹی میں ان کے متعارف کردہ اردو کے مضامین اور منفرد طرزِ تدریس نے طلبہ کے ایک وسیع حلقے کو اپنی طرف متوجہ کیا۔ ان کے کمرۂ جماعت میں باہمی طور پر سیکھنے سکھانے کی فضا اور مکالمے کا سلسلہ ہوتا۔ اکثر وہ کلاس لینے کے بعد پڑھانے یا سکھانے کے بجائے اپنے سیکھنے کا اعتراف کرتے۔ علمی اعتبار سے یہ ان کی عالی ظرفی اور عجز و انکسار تھا[۲۳]۔ اپنی زندگی کے آخری ایام تک وہ حبیب یونی ورسٹی میں معلمی کے فرائض سرانجام دیتے رہے اور آن لائن کلاسوں کا سلسلہ جاری رہا۔

آصف فرخی بحیثیت منتظم و مہتمم

آصف فرخی کا ایک غالب حوالہ مختلف ادبی اور سماجی و ثقافتی سرگرمیوں کے منتظم و مہتمم کا ہے۔ مختلف ادبی و سماجی تقریبات، محافل اور میلوں کے انتظام و اہتمام کے سلسلے میں وہ بہت متحرک اور فعال رہے۔ وہ "کراچی لٹریچر

فیسٹیول" (KLF) کے شریک بانی اور پاکستان میں ادبی میلوں کی روایت کو فروغ دینے والے ہیں۔ ۲۰۱۰ء میں، انھوں نے اوکسفرڈ یونی ورسٹی پریس (OUP) اور برطانوی کونسل کے اشتراک سے کراچی ادبی میلے کا آغاز کیا[۲۴]۔ اس میلے میں آصف فرخی کا کردار ادیبوں اور فن کاروں کے انتخاب، ان سے رابطے، مختلف پروگراموں کی ترتیب، میزبانی و نظامت سمیت ادب سے وابستہ دیگر فرائض کے لیے مخصوص تھا[۲۵]۔ اس میلے کے انعقاد سے پاکستان کا مثبت چہرہ سامنے آیا۔ ملکی و بین الاقوامی ادیبوں اور دانش وروں کو ایک نیا پلیٹ فارم میسر آیا اور سینکڑوں سامعین اور ذرائع ابلاغ کی توجہ حاصل ہوئی۔ پہلے میلے میں لوگوں کی تعداد ہزاروں میں تھی جو رفتہ رفتہ بڑھتے بڑھتے لاکھوں تک جا پہنچی۔ عرفان جاوید نے لکھا ہے کہ اس میلے کی بدولت انگریزی ادب کے قارئین کو اردو ادب کی اہمیت اور قدر و قیمت کا احساس ہوا۔ یہ میلے اردو اور انگریزی کے قارئینِ ادب کو ایک دوسرے سے متعارف کروانے کا ذریعہ تھے[۲۶]۔ ابتدا میں اس میلے میں انگریزی کو نمایاں اور اردو کو ثانوی حیثیت دی جاتی تھی مگر بعد ازاں اردو اور مقامی زبانوں کے ادب نے اپنی مرکزی جگہ بنالی[۲۷]۔

آصف فرخی اور امینہ سید نے پہلے کراچی اور پھر اسلام آباد لٹریچر فیسٹیول کی بنیاد رکھی اور کئی سالوں تک، ہر برس کامیابی سے اس کا انعقاد کیا[۲۸]۔ کراچی اور اسلام آباد لٹریچر فیسٹیول کی طرح بعد میں حیدرآباد، گوادر اور اس طرح کے بہت سے دیگر علاقائی میلے ادبی و ثقافتی سرگرمیوں کا محور بن گئے[۲۹]۔ ادبی کانفرنسوں اور محفلوں کے انعقاد میں بھی آصف فرخی کا بڑا ہاتھ تھا۔ ۲۰۱۸ء میں امینہ سید اور آصف فرخی کی او۔یو۔پی (OUP) سے علیحدگی کے باعث انھیں کراچی لٹریچر فیسٹیول سے الگ ہونا پڑا۔ بعد ازاں، دونوں نے مل کر "پاکستان ادب فیسٹیول" کے نام سے الگ ادبی میلے کا آغاز کیا۔ اس کا پہلا اجلاس گورنر ہاؤس کراچی اور دوسرا آرٹس کونسل کراچی میں منعقد ہوا[۳۰]۔ آصف فرخی ادبی و ثقافتی سرگرمیوں کے انعقاد کے لیے متحرک رہتے۔ رفاقت حیات کے بقول "ان کے گھر پر منعقد ہونے والے ادبی و فکری محافل، دیگر تمام تقریبات پر بھاری تھیں[۳۱]"۔

مبین مرزا نے لکھا ہے کہ ادبی سرگرمیوں اور تقریبات کے ذریعے آصف فرخی مکالمے کی فضا ہموار کرتے۔ ان کے نزدیک، ادب اجتماعی سرگرمی تھا جو معاشرے سے جڑت کے ساتھ ساتھ اپنے عہد کے سوالوں اور مسائل پر غور و فکر کا موقع فراہم کرتا[۳۲]۔ پاکستان میں ادبی میلوں، سماجی و ثقافتی سرگرمیوں، کانفرنسوں اور کارگاہوں کے منتظم و مہتمم کی حیثیت سے آصف فرخی کو ہمیشہ یاد رکھا جائے گا۔

زندگی کے دو اہم موڑ

آصف فرخی کی زندگی کے دو اہم واقعات جن کے سبب ان کی زندگی اور صحت بری طرح متاثر ہوئی، پاکستان لٹریچر فیسٹیول سے علیحدگی اور ان کی ازدواجی زندگی کا انجام ہے۔ پیرزادہ سلمان اور سید کاشف رضا سمیت ان کے کئی دوستوں نے اپنی تحریروں میں ان دو وجوہات کا ذکر کیا ہے۔ کاشف رضا نے لکھا ہے کہ او۔یو۔پی (OUP) کی طرف سے امینہ سید کی برطرفی پر آصف فرخی نے ان کا ساتھ دیا نتیجتاً انھیں بھی کراچی فیسٹیول سے الگ ہونا پڑا[۳۳]۔ اس سلسلے میں انھیں قانونی کاروائی کا بھی سامنا تھا۔ حاسدین و مخالفین کی جانب سے انھیں ہدفِ تنقید بنایا گیا۔ اس سب سے ان کی ساکھ مجروح ہوئی۔ پریشانیوں کے باعث وہ بیمار رہنے لگے، ذیابطیس ان کا پرانا مرض تھا، وہ بھی بڑھ گیا مگر ادب سے وابستگی پہلے کی طرح برقرار رہی[۳۴]۔

دوسرا اہم محرک، ان کی ازدواجی زندگی کی ناہمواریاں اور تلخیاں تھیں جو انتہا پر پہنچ چکی تھیں اور نوبت طلاق تک جا پہنچی تھی۔ اس خبر سے ان کی بوڑھی والدہ کو شدید صدمہ پہنچا (مزید تفصیلات کے لیے دیکھیے "نیا پرانا آدمی از عرفان جاوید) پہلے چند روز ہوٹلوں میں اور پھر اپنی والدہ کے گھر گزارنے کے بعد وہ ان ہی کے گھر کے قریب کرائے کے ایک مکان میں منتقل ہو گئے[۳۵]۔ بعد میں ذکیہ نامی خاتون (جو ان کی بیوی سیمیں کی استانی تھیں)، آصف فرخی کی بیٹیوں اور دوستوں کی مدد سے آصف کی کتب اور دیگر اشیا ان کو مل گئیں۔ گھر آصف فرخی نے بنوایا تھا مگر اس کی زمین ان کی بیوی کے نام تھی، سو وہ ہاتھ سے نکل گیا[۳۶]۔ اس تمام عرصے میں وہ شدید ذہنی کرب اور اذیت سے گزرے۔ اکثر ملازمت کے بعد بھی وہ دیر تک یونی ورسٹی میں اکیلے بیٹھے رہتے۔ کورونا کے باعث گھر تک محدود ہونے کی بدولت وہ مزید اکیلے ہو گئے[۳۷]۔ ان کے ایک قریبی دوست رفاقت حیات نے جو اس ساری صورت حال سے لاعلم تھے جب آصف فرخی سے اس سب کے بارے میں استفسار کیا تو آصف نے انھیں بتایا کہ ان پر ڈپریشن کے شدید دورے پڑے ہیں اور وہ دوبار خودکشی کے بارے میں سوچ چکے ہیں[۳۸]۔ ذہنی اذیت اور تنہائی ان کے آخری دنوں کی ساتھی تھی۔ وفات سے چند دن قبل انھیں پیٹ کی خرابی کی شکایت ہوئی۔ شدید کمزوری اور خون میں شکر کی مقدار کے گر جانے سے انھیں دل کا دورہ پڑا اور یکم جون ۲۰۲۰ء کو ان کا سفرِ زندگی تمام ہوا[۳۹]۔ آصف فرخی کے بھائی طارق اسلم اور قریبی دوستوں نے ان کی میت کو سہراب گوٹھ کے سرد خانے میں منتقل کروا دیا اور بعد ازاں جنازے میں شرکت کی[۴۰]۔ آصف فرخی کی بوڑھی والدہ کو جنھیں بھولنے کا مرض ہے، ان کے انتقال کی خبر نہیں دی گئی تھی۔ ان کی والدہ محترمہ تاج بیگم کی وفات ۱۵ جنوری، ۲۰۲۳ء کو ہوئی اور تدفین جامعہ کراچی کے قبرستان میں کی گئی۔

اشاعتی ادارے "شہر زاد" کا قیام

۱۹۹۹ء میں آصف فرخی نے اشاعتی ادارہ "شہر زاد" قائم کیا۔ انھوں نے مختلف ادیبوں اور نامور مصنفین کے نظم و نثر کے مجموعے، انتخابات اور تراجم کی کئی کتب اس ادارے سے شائع کیں۔ قاسم یعقوب نے لکھا ہے کہ کتابوں کی اشاعت کے ضمن میں وہ معیار کو خاص اہمیت دیتے۔ آصف فرخی خود ہی ضخیم مسودوں کی قرأت کرتے، قرأت کے بعد بہت سے مسودے مسترد کر دیتے مگر معیار پر سمجھوتہ نہ کرتے[۴۱]۔

ادبی مجلے دنیا زاد کا اجرا

آصف فرخی "دنیازاد" جیسے منفرد اور معروف ادبی مجلے کے مدیر بھی تھے۔ یہ مجلہ نہ صرف اپنے عہد کی ادبی صورت حال اور رجحانات کا ترجمان ہے بلکہ آصف فرخی کی نظریاتی حکمت عملی، زاویۂ فکر و نظر اور ترجیحات کا عکاس بھی ہے۔ انھوں نے بہت سے نئے لکھاریوں کی تحریروں کو شائع کیا۔ اس جریدے کا نمایاں اختصاص دنیا کی مختلف زبانوں کے ادب کے تراجم کی شمولیت ہے۔ جدید اور عالمی ادبی تحریروں اور پاکستان کی علاقائی و مقامی زبانوں کے ادب کے ترجمے کو دنیازاد نے خصوصی اہمیت دی۔ ملکی و غیر ملکی نئے اور پرانے مصنفین کی نگارشات کے ذریعے معاصر عہد کی مجموعی، ادبی فضا اور رجحانات کو نمایاں کرنے کے ساتھ ساتھ کلاسیکی ادب کے قدرے گمنام گوشوں کو سامنے لانا، دنیازاد کی ترجیح رہا۔ سو، یہ اپنے نام کے مصداق دنیازاد ثابت ہوا؛ "عاشق من الفلسطین"، "دنیا دنیا دہشت ہے" اور "میں بغداد ہوں" جیسے مخصوص شمارے اس کی واضح مثال ہیں۔ دنیازاد کے مخصوص موضوعات، عنوانات اور ان میں تنوع آصف فرخی کی اختراع پسند طبیعت کے گواہ ہیں۔

ابتدا میں یہ رسالہ تواتر سے سال میں تین دفعہ نکلتا تھا مگر آخری چند برسوں میں یہ سال میں صرف ایک دفعہ نکلنے لگا۔ دنیازاد کے کل ۴۹ شمارے ہیں۔ کتابِ الوداع (۴۸ویں شمارہ) کو وہ آخری شمارہ قرار دے چکے تھے مگر کورونا کے دنوں میں انھیں "وبا نمبر" نکالنے کا خیال سوجھا۔ اس مقصد کے لیے انھوں نے بہت سی تحریریں جمع کی تھیں مگر وہ اس منصوبے کو پایۂ تکمیل تک نہ پہنچا سکے۔ "وبا نمبر" کے عنوان سے یہ شمارہ ان کی وفات کے بعد ان کی بیٹی غزل آصف اور دوستوں کے تعاون سے شائع ہوا۔ اس کا پیش لفظ ان کی بیٹی کا تحریر کردہ ہے مگر مواد کا انتخاب و ترتیب آصف فرخی کی قائم کردہ ہی ہے۔

دیگر علمی و ادبی مشاغل

ڈاکٹری کی تعلیم کے دوران ہی آصف فرخی نے طلبہ کے ایک ریڈیو پروگرام کی میزبانی کی[۴۲]۔ ۲۰۰۰ء میں انھوں نے پاکستان ٹیلی ویژن کے پروگرام "ادبی منظر" کی میزبانی بھی کی۔ آپ پاکستان اکادمی ادبیات کے مجلے

"پاکستانی ادب" کے شریک مدیر بھی رہے۔ اوکسفرڈ یونی ورسٹی پریس نے اہم پاکستانی ادیبوں پر کتابی سلسلہ شروع کیا تو آصف فرخی اس کے مشیر تھے۔ انھوں نے ملکی اور بین الاقوامی سطح کے کئی سیمی ناروں اور ادبی کانفرنسوں میں شرکت کی۔ برلن، ٹورانٹو اور دہلی میں منعقدہ کئی کارگاہوں اور کانفرنسوں میں شرکت کا اعزاز انھیں حاصل ہوا[۴۳]۔ بکر اور نوبل انعامات پر ان کی نظر تھی۔ سال کے اہم ترین ادبی انعامات، بکر اور نوبل پر ان کے سالانہ مضامین کا ہر کوئی خاص طور پر بھی منتظر ہوتا[۴۴]۔ وہ یونائیٹڈ بینک لمیٹڈ کی جانب سے ہر سال دیے جانے والے ایوارڈ کے انگریزی ادب کی انعامی مجلس کے رکن بھی تھے[۴۵]۔

انعامات و اعزازات

آصف فرخی کی ادبی خدمات کے اعتراف میں انھیں کئی انعامات سے نوازا گیا:

۱۔ سردار اویسی میموریل ایوارڈ ــــ نوجوان افسانہ نگاروں کے لیے مشہور ادیب جمیلہ ہاشمی کا قائم کردہ ایوارڈ جو آصف کو ان کے پہلے افسانوی مجموعے "آتش فشاں پر کھلے گلاب" پر دیا گیا۔

۲۔ وزیر اعظم ادبی ایوارڈ (۱۹۹۵ء)، جو اکادمی ادبیات پاکستان کی جانب سے دیا گیا۔

۳۔ تمغۂ امتیاز (۲۰۰۵ء) ــــ حکومتِ پاکستان کی جانب سے دیا گیا۔

۴۔ شیخ ایاز ایوارڈ (۲۰۰۹ء) ــــ وزیرِ اعلیٰ سندھ کی جانب سے دیا گیا۔

۵۔ یو بی ایل (UBL) لائف ٹائم اچیومنٹ ایوارڈ (۲۰۲۰ء) ــــ ان کی وفات کے بعد ان کے کارہائے نمایاں کے باعث دیا گیا۔

آصف فرخی علم و آگہی ایوارڈ

آصف فرخی کی پہلی برسی کے موقع پر ان کے دوستوں اور کوہی گوٹھ پبلی کیشنز کی جانب سے "آصف فرخی علم و آگہی ایوارڈ" کا اجرا کیا گیا جو ہر سال اردو اور سندھی کی بہترین کتاب کو دیا جاتا ہے۔ اس سلسلے میں مصنفین کی پذیرائی اور کتاب کی رونمائی کے لیے ایک تقریب کا انعقاد بھی کیا جاتا ہے۔ ۲۰۲۱ء میں یہ انعام کاظم سعید کی اردو کتاب دو پاکستان اور خالد کنبھار کی سندھی کتاب خانہ بدوش قبیلا کو دیا گیا تھا۔ ۲۰۲۲ء میں یہ انعام عفت نوید کی کتاب دیپ جلتے رہے اور بھارو مل امرانی کی سندھی کتاب کو دیا گیا اور ساتھ ہی مصنفین کو پچاس ہزار روپے بھی دیے گئے۔ ۲۰۲۳ء میں یہ انعام محمود الحسن کی کتاب گزری ہوئی دنیا سے، حنا جمشید کی کتاب ہری یوپیا اور نصیر کنبھر کی سندھی کتاب کو دیا گیا۔

گوشۂ آصف فرخی

آصف فرخی کی دوسری برسی کے موقع پر ان کی یاد میں حبیب یونی ورسٹی کی جانب سے گوشۂ آصف فرخی قائم کیا گیا اور ایک تقریب کا اہتمام کیا گیا۔ اس گوشے کا افتتاح یکم جون ۲۰۲۲ء کو ان کی بیٹی غزل آصف فرخی نے کیا۔ یہ گوشہ ان کی بیٹی کی طرف سے عطیہ کی گئی سات ہزار (۷۰۰۰) کتب پر مشتمل ہے۔ اس موقع پر ان کی بیٹی نے کہا کہ ان کے والد کے ذاتی ذخیرۂ کتب میں چالیس ہزار (۴۰۰۰۰) سے زائد کتابیں ہیں جس کا ایک حصہ حبیب یونی ورسٹی اور دوسرا آرٹس کونسل کراچی کو عطیہ کیا گیا جب کہ تیسرا حصہ خود ان کے پاس ہے۔ اس تقریب میں نامور علمی اور ادبی شخصیات نے آصف فرخی کے بارے میں اپنے خیالات و تاثرات کا اظہار کیا۔

اس موقع پر آصف فرخی کو خراجِ تحسین پیش کرنے کی غرض سے پروفیسر انعام ندیم کی مرتبہ کتاب اس آدمی کی کمی کی بھی تقریبِ رونمائی ہوئی۔ اس کتاب میں آصف فرخی کے اعزا و احباب کے لکھے مضامین اور تحریروں کو یکجا کیا گیا ہے[۴۶]۔

۲۔ آصف فرخی کی تصانیف

آصف فرخی ایک کثیر التصانیف ادیب تھے۔ انھوں نے ادب کی بیشتر اصناف ــــ افسانہ، تنقید، سفر نامہ، ڈراما، شاعری، ترجمہ اور تبصرہ نگاری میں اپنی صلاحیتوں کے جوہر دکھائے۔ علاوہ ازیں، انھوں نے مختلف نامور مصنفین کے انٹرویو کیے اور کالم نگاری بھی کی۔ اردو کی مشہور ویب گاہ "ہم سب" پر ان کے کالم تواتر سے شائع ہوتے تھے۔ "ہم سب" پر ان کے کالموں کی ایک بڑی تعداد ہے جنھیں یکجا کیا جائے تو ایک ضخیم کتاب مرتب ہو سکتی ہے۔ اپنی ذاتی تصانیف کے علاوہ، انھیں بے شمار کتب کے تعارف اور دیباچے لکھنے کا اعزاز بھی حاصل ہے۔

وہ اردو کے علاوہ انگریزی میں بھی لکھتے تھے۔ ڈان سمیت دیگر اخبارات میں ان کی انگریزی تحریریں تواتر سے شائع ہوتی تھیں۔ انگریزی میں ان کی مرتبہ اور مترجمہ تصانیف کی تعداد بارہ (۱۲) ہے۔

آصف فرخی کی تخلیقی، تنقیدی، مترجمہ اور مرتبہ کتب و انتخابات کی ایک طویل فہرست ہے، ذیل میں ان کی الگ الگ درجہ بندی کی گئی ہے:

۲.۱۔ تخلیقی کتب

۲.۱.۱۔ افسانوی مجموعے

۱۔ آتش فشاں پر کھلے گلاب

۲۔ اسمِ اعظم کی تلاش

۳۔چیزیں اور لوگ

۴۔ میں شاخ سے کیوں ٹوٹا

۵۔شہر بیتی

۶۔ شہر ماجرا

۷۔ایک آدمی کی کمی

۸۔ میرے دن گزر رہے ہیں

۲.۱.۲۔سفرنامے

۱۔شہرِ علامات

۲۔ قیدِ مقام

۳۔سفر کے خوش نصیب(سفر انتظار حسین کے ساتھ)

۲.۱.۳۔ادبِ اطفال

۱۔ٹھوڑی تارا ماتھے چاند

۲۔بی پٹکی

۳۔خرگوش اور شیر

۲.۱.۴۔ڈراما

۱۔سلطان کا فیصلہ (غیر مطبوعہ)

۲۔ایک ہزار راتیں(غیر مطبوعہ)

۲.۲۔تنقیدی کتب

۱۔عالمِ ایجاد

۲۔نگاہِ آئینہ ساز میں

۳۔ایک کہانی، نئے مضمون کی

۴۔چراغِ شبِ افسانہ؛ انتظار حسین کا جہانِ فن

۵۔حرفِ من و تو(ادبی انٹرویو)

۲.۳۔تراجم

۱۔ سرخ موت از ایڈگر ایلن پو

۲۔ چیزوں کی کہانیاں

۳۔مٹھی بھر ستارے(ترجمہ ناول)از رفیق شامی

۴۔یادوں کی باز گشت از نجیب محفوظ

۵۔ خواب نامہ از نجیب محفوظ

۶۔یادیں، خواب ،کہانیاں از نجیب محفوظ

۷۔ ماتم ایک عورت کا از عمر ریوابیلا

۸۔ موت اور قطب نما

۹۔ اس وقت تو یوں لگتا ہے

۱۰۔ ذکرِ ایاز

۱۱۔سدھارتھ از ہرمن ہیسے

۱۲۔درخت کے موسم(Mike Donahue)

۱۳۔جاتک کہانیاں(باز گوئی:نور عنایت)

۱۴۔سرنگ از ارنستو ساباتو

۱۵۔ فونتا مارا از اگنازیو سلونے

۱۶۔ ترانہ از آئین رینڈ

۱۷۔ تغلق از گریش ناڑ

۱۸۔ تماشا گر از ستیہ جیت رے

۱۹۔ ہالہ از کارلوس فیونتیس

۲۰۔ شکستہ جمہوریت از ارون دھتی رائے

۲۱۔ توفیق الحکیم کے دو ڈرامے از نور عنایت

۲۲۔ دہشت گرد سے گوتم بدھ کی ملاقات

۲.۴۔مرتبہ کتب

۱۔داستاں طراز۔قرۃ العین حیدر

۲۔داستانِ عہدِ گُل۔_____

۳۔یقیں کے آگے، گماں کے پیچھے(جیلانی بانو کے افسانوں کا انتخاب)

۴۔مجموعہ جیلانی بانو۔جیلانی بانو

۵۔منٹو نوری ، نہ ناری۔ممتاز شیریں

۶۔منٹو کا آدمی نامہ

۷۔مجموعہ ممتاز شیریں

۸۔ظلمتِ نیم روز؛ فسادات کے افسانے۔ممتاز شیریں

۹۔بزمِ شاہد(شاہد احمد دہلوی کی نمائندہ تحریروں کا انتخاب)

۱۰۔بزمِ صبوحی(اشرف صبوحی دہلوی کی نمائندہ کا انتخاب)۔مرتبہ اسلم فرخی، آصف فرخی۔

۱۱۔پاکستانی کہانیاں۔مرتبہ انتظار حسین، آصف فرخی

۱۲۔قصہ کوتاہ(انتظار حسین کے کالموں کا انتخاب)

۱۳۔گنی چنی تحریریں۔انتظار حسین

۱۴۔تعبیرِ غالب۔نیر مسعود

۱۵۔ناول کا نیا فن

۱۶۔فکرِ ایاز

۱۷۔جیتا جاگتا (ابنِ طفیل)

۱۸۔محبت کے افسانے

۱۹۔انتخاب خالدہ حسین(اردو افسانے)

۲۰۔انتخاب حسن منظر(اردو افسانے)

۲۱۔انتخاب محمد حسن عسکری(اردو افسانے)

۲۲۔انتخاب سید رفیق حسین(اردو افسانے)

۲۳۔انتخاب غلام عباس(اردوافسانے)

۲۴۔انتخاب مسعود اشعر(اردوافسانے)

۲۵۔انتخاب نیر مسعود(اردوافسانے)

۲۶۔انتخاب ابنِ سعید(اردوافسانے)

۲۷۔انتخابِ کلام زہرا نگاہ

۲۸۔انتخابِ کلام کشور ناہید

۲۹۔انتخابِ کلام فہمیدہ ریاض

۲.۵۔غیر مطبوعہ

۱۔ بزمِ فراق۔ترتیب اسلم فرخی، آصف فرخی۔شہرزاد

۲۔تہذیبوں کا مکالمہ(ترتیب)۔شہرزاد

۳۔عالم گیری(ترتیب وترجمہ)۔شہرزاد

۴۔درمیاں سے سُنی(تنقید)۔شہرزاد

۵۔زبانِ قلم(ادبی انٹرویوز)

۶۔حرفِ ناگفتہ(ادبی مکالمے)

۲.۶۔انگریزی کتب

۲.۶۱۔مرتبہ کتب

1. *Fires in an Autumn Garden: Short stories from Urdu and regional languages of Pakistan*-ed. By Asif Farrukhi

2. *Fault Lines: Stories of 1971*- ed. by Niaz zaman, Asif Farrukhi

3. *Gender, Politics and Performance in South Asia*- ed. by Sheema Kermani, Asif, Kamran asdar ali

4. *So that You Can know me: an anthology of Pakistani women writers*- ed. by Yasmeen Hameed Asif Farrukhi

5. *Story is a Vagabond: Selected essays, fiction and drama* by Intizar Hussain, ed. frank Stewart, Alok Ballah, Asif Farrukhi, Nishat Zaidi

6. *Look at the City from here: Karachi writings*- ed. by Asif Farrukhi

7. *Short stories from Pakistan: fifty years of Pakistani short stories*.ed. by Intizar Hussain, Asif Farrukhi, tr. by Asaduddin

8. *Kishwar Naheed; The Distance of a Shout*, ed. by Asif Farrukhi, (Urdu Poems with english translation

9. *Defiant Colours: Selected Poems (Kishwar Naheed)*, ed. by Asif Farrukhi

۲.۶۲۔مترجمہ کتب

10. *The Storm Call for Prayers: Selections from Sheikh Ayaz* by Sheikh Ayaz- tr. By Asif Farrukhi, Shah Muhammad Pirzada

11. *Ragging to be Free; The poems of Attiya Dawood*, translated by Asif Farrukhi,

12. *An Evening of Caged Beasts; Seven Post Modernist Urdu Poets*, ed. Asif Farrukhi, tr. F.W. Pritchett and Asif Farrukhi

۳۔ آصف فرخی کی افسانہ نگاری

آصف فرخی ایک ہمہ جہت شخصیت تھے۔ ادیب، نقاد، مترجم، مدیر، کالم نگار، انٹرویور اور ادبی و سماجی سرگرمیوں کے منتظم و مہتمم کی غالب حیثیات کے سبب ان کی خالص تخلیقی جہت نظر انداز رہی۔ تخلیقی حوالے سے ان کی طبع آزمائی کا مرکزی میدان افسانہ نگاری ہے۔ آصف فرخی نے بے شمار مختصر اور طویل مختصر کہانیاں لکھیں۔ ان کی زندگی میں ہی آٹھ افسانوی مجموعے شائع ہو چکے تھے جن میں ۱۳۳ افسانے ہیں۔ ان کے علاوہ تین افسانے ("آدمی"، "بن کے" اور "خالی مکان میں رہ جانے والے") ایسے ہیں جو مختلف ادبی رسائل میں شائع ہوئے۔ دستیاب معلومات کے مطابق، یوں ان کے مطبوعہ افسانوں کی کل تعداد ۱۳۶ ہے۔ آصف فرخی کے افسانوی مجموعوں کے عنوانات درج ذیل ہیں:

۱۔ آتش فشاں پر کھلے گلاب(۱۹۸۲ء)

۲۔ اسمِ اعظم کی تلاش(۱۹۸۴ء)

۳۔ چیزیں اور لوگ(۱۹۹۰ء)

۴۔ شہر بیتی(۱۹۹۵ء)

۵۔ شہر ماجرا(۱۹۹۵ء)

۶۔ میں شاخ سے کیوں ٹوٹا(۱۹۹۷ء)

۷۔ ایک آدمی کی کمی(۱۹۹۹ء)

۸۔ میرے دن گزر رہے ہیں(۲۰۰۹ء)

رخسانہ پروین نے آصف فرخی کے افسانوں کا کلیات افسانوی مجموعہ آصف فرخی کے عنوان سے مرتب کیا جو فکشن ہاؤس لاہور سے ۲۰۲۱ء میں شائع ہوا۔ ذیل میں ان افسانوں پر صرف موضوعاتی حوالے سے بات کی جائے گی۔ ان کا فنی و تکنیکی تجزیہ اگلے دو ابواب میں پیش کیا جائے گا۔

۳.۱۔ آتش فشاں پر کھلے گلاب

یہ آصف فرخی کا پہلا افسانوی مجموعہ ہے جو پہلی دفعہ ۱۹۸۲ء میں شائع ہوا۔ اس مجموعے میں کل سولہ کہانیاں ہیں اور آخر میں ایک طویل مقدمہ ہے۔ افسانوں کے عنوانات درج ذیل ہیں:

آخری اور پہلی کہانی، خواب اور عذاب، چیل گاڑی، شیطان کا چرخہ، دفینہ، ہیرے جیسی کہانی، خوشبو کے سوداگر، رات کی رانی، یادوں کے پردیس، آتش فشاں پر ناچنے والا چوہا، غزالِ رمیدہ، ناقتہ اللہ، شرم الشیخ، بوڑھ کہانی، کہانی ختم، شہر جو کھوئے گئے۔ ساتواں دن (مقدمہ)۔

اس کتاب میں شامل کچھ افسانے انتہائی مختصر، کچھ مختصر اور بعض طویل ہیں۔ "آخری اور پہلی کہانی"، "آتش فشاں پر ناچنے والا چوہا" اور "شہر جو کھوئے گئے" انتہائی مختصر افسانے ہیں۔ "خواب اور عذاب"، "غزالِ رمیدہ"، "ناقتہ اللہ" اور "شرم الشیخ" مختصر افسانے ہیں جب کہ باقی افسانے طویل ہیں۔ اس مجموعے کی بیشتر کہانیاں اس تہذیبی منظر نامے سے تشکیل پائی ہیں جو آصف فرخی تک ان کے دادا اور والد کی نسل کے توسط سے پہنچا۔ کئی کہانیاں معدوم اور متروک ہوتی تہذیب اور تہذیبی آثار کے ساتھ ساتھ نئی تہذیب کی آمد کا اعلانیہ بھی ہیں۔ بعض افسانوں میں بڑی بوڑھیوں کے کردار کی زبانی ہند مسلم تہذیب کا مرقع پیش کیا گیا ہے اور تہذیبی انسلاکات کی ترجمانی کی گئی ہے۔ ان افسانوں کے بیشتر کردار ہند مسلم تہذیبی اقدار کے علمبردار اور اپنے قول و فعل میں اس کا عملی نمونہ نظر آتے ہیں۔ ایسے افسانوں میں کہیں کہیں بزرگ عورتوں کی زبانی فنتاسی اور من گھڑت باتوں اور توہم پرستی کی مثالیں بھی ملتی ہیں۔ "چیل گاڑی"، "شیطان کا خرچہ"، "دفینہ"، "خوشبو کے سوداگر"، "بوڑھ کہانی" اس نوعیت

کے افسانوں کی عمدہ مثالیں ہیں۔ "چیل گاڑی" فرخ آباد میں جہاز کے گرنے سے جڑی کہانی ہے۔ دیہاتیوں کے لیے جہاز کا گرنا کسی عجوبے سے کم نہ تھا۔ فرطِ حیرت سے، انھوں نے اسے چیل گاڑی کہا۔ جہاز کا گرنا تھا کہ دیہاتی جوق در جوق اسے دیکھنے گئے گویا کوئی تماشا لگا ہوا ہے۔ افسانہ نگار نے افسانے میں اکبری خالہ کے کردار کے ذریعے مزاح کا پہلو پیدا کیا ہے جن کے لیے اپنے مردانے کے بغیر گھر سے باہر نکلنے کا سوال ہی پیدا نہ ہوتا تھا۔ اسی کردار کے ذریعے افسانے میں نسائی محاورے اور لب ولہجہ غالب ہے۔ کہانی میں جہاں دیہاتیوں کے ڈھول ڈھمکے کے ساتھ چیل گاڑی دیکھنے جانے کا منظر ہے، وہاں افسانہ نگار نے ان کی وضع قطع، لباس اور تہذیب و معاشرت کو بھی اجاگر کیا ہے۔

"شیطان کا چرخہ" میں سندیلے سے کراچی ہجرت کے بعد دادی بی وہاں کے ماحول، طرزِ زندگی اور انداز کو بھلا نہ سکی تھیں۔ نئے ماحول، تہذیب اور بدلتی چیزوں کو قبول کرنے میں انھیں تامل تھا مگر رفتہ رفتہ وہ اس کی عادی ہو جاتی ہیں۔ ٹی وی جسے وہ شیطان کا چرخہ کہتی تھیں، بچوں کی ضد اور اترا ہوا چہرہ دیکھ کر وہ اسے بھی گھر لانے پر راضی ہو جاتی ہیں، بچوں کی محبت کی خاطر وہ ٹی وی خریدنے کے لیے اپنے کڑے تک بیچنے کا ارادہ کر لیتی ہیں اور پھر روز عصر کی نماز کے بعد بچوں کے ساتھ ٹی وی دیکھنا ان کا معمول بن جاتا ہے۔ افسانے میں ٹین، بکسا، پوٹلیاں، ہاتھ سے جُھلنے کے پنکھے، لوٹا، تانبے کے برتن، پاندان، پیک دان، تنگ پاجامے، غرارے، شیروانی، مونڈھے، پیڑھی، دالان، انگنائی پرانی تہذیب کی علامتیں ہیں جو قصۂ ماضی ہوئیں اور ان کی جگہ نئی چیزوں نے لے لی۔ اس افسانے میں بھی نسائی لب ولہجے اور نسائی محاوروں کی بھرمار ہے۔

"دفینہ" میں باجی اماں کا کردار ہے جو بڑی حویلی سے خزانہ برآمد ہونے کا سنتے ہی ماضی کی یادوں میں کھو جاتی ہیں۔ وہ حویلی، اس کے دالان اور صحنچیاں جہاں ان کے شب و روز گزرے تھے، انھیں رہ رہ کر یاد آتے ہیں۔ وہ ماضی کی یادوں کو کُریدتی ہیں انھیں حویلی کو چھوڑنے کا دکھ تھا۔ مختلف حویلیوں سے امر اور رؤسا کے دفن شدہ خزانوں کے نکلنے کے واقعات کا سن کر ان کے دل میں حسرت پیدا ہوتی ہے کہ کاش، ان کے وہاں ہوتے ہی بڑی حویلی سے دفینہ نکلتا۔ اس افسانے میں بھی باقری بوا، باجی اماں اور اچھی بی کے کرداروں کے ذریعے بہت سے نسائی محاوروں کو افسانے میں کھپایا ہے۔ نسائی لب ولہجہ اور ناسٹلجیا یہاں بھی غالب ہے۔ "چیل گاڑی"، "شیطان کا چرخہ" اور "دفینہ" میں بڑی بوڑھیوں کی زبانی سنی کہانیوں کا انداز نمایاں ہے۔

اس مجموعے کے بعض افسانوں میں مذہبی حوالوں اور تلمیحات کے ذریعے کہانی بیان کی گئی ہے۔ قرآنی آیت، واقعے یا متصوفانہ روایت کے بلیغ حکایاتی پس منظر میں عصرِ حاضر کی خرابیوں اور المیوں کا نوحہ بیان کیا گیا ہے۔ ایسے افسانوں میں خواب اور عذاب، آتش فشاں پر ناچنے والا چوہا، ناقۃ اللہ اور شرم الشیخ شامل ہیں۔ "ناقۃ اللہ" میں سرکش قومِ ثمود کا قصہ بیان کیا گیا ہے جس نے اونٹنی جیسے صریح معجزے کو جھٹلایا اور اسے مار ڈالا۔ نتیجتاً ان پر

عذاب نازل ہوا۔ "شرم الشیخ" میں بھی مذہبی تلمیح کے ذریعے موجودہ عہد کے مسلمانوں کی حالتِ زار کو بیان کیا گیا ہے۔ سورۃ قریش، تابوتِ سکینہ اور طالوت و جالوت کی تلمیحات کو استعمال کیا گیا ہے۔

"رات کی رانی" ایک نوجوان لڑکی کے عنفوانِ شباب کی داستان ہے۔ اس کی ذہنی کیفیات اور جذبات و احساسات کا بیان ہے۔ زندگی کے مختلف پہلو اور مظاہرِ فطرت اس کے لیے ایک معمہ ہیں۔ بوجی کا کردار اکثر ان معموں کو سلجھانے میں اس کا رہنما ثابت ہوتا ہے تو کہیں اس کے ذہن کے سوالات اور سوچوں کو مزید الجھا دیتا ہے۔ کہانی کے پس منظر میں پرانی تہذیب، معاشرت اور طرزِ زندگی کو ابھارا گیا ہے۔ بوجی کی زبانی عجیب و غریب، اوہام پرستی کی باتیں سن کر لاڈو وہم اور شکوک و شبہات میں مبتلا ہو جاتی ہے۔ اس افسانے میں بھی پرانی تہذیب کے کئی رنگ نظر آتے ہیں۔ "بوڑھ کہانی" دہلی کی قدیم اور متروک تہذیب کا نوحہ ہے اور اس کی بازیافت کی ایک کوشش بھی ہے۔ بڑی بوڑھیاں اس تہذیب کا عملی نمونہ ہیں۔ علاوہ ازیں، افسانے میں دہلی کے تہوار، تقریبات، میلوں ٹھیلوں، کھانوں، آداب و اطوار، رہن سہن اور معاشرت کا بیان توجہ طلب ہے۔ "یادوں کے پردیس" میں ہجرت کے تجربے کے بعد واپس اپنے وطن کے سفر، اس کی یادوں اور ناسٹلجیا کا بیان ہے۔ والد صاحب کا ناسٹلجیا اور ماضی کی یادیں ان کو رہ رہ کر آبدیدہ کرتی ہیں۔ پچھلی نسل کا ماضی، وطن اور اس سے وابستہ یادیں نئی نسل کے لیے کچھ خاص معنی نہیں رکھتیں۔ "شہر جو کھوئے گئے" میں صفحۂ ہستی سے مٹی تہذیبوں اور ان کے ساتھ ہی ان کی شناخت، فکر و دانش اور ترقی کے مظاہر کے فنا ہونے کا ذکر ہے۔

"ساتواں دن" دراصل افسانہ نہیں بلکہ کتاب میں شامل افسانوں پر مصنف کا لکھا ہوا مقدمہ ہے۔ مقدمہ عموماً کتاب کے آغاز میں لکھا جاتا ہے مگر آصف فرخی نے اپنے افسانوں کا مقدمہ کتاب کے آخر میں شامل کیا ہے۔ انھوں نے یہ دیکھنا چاہا ہے کہ ان کے افسانے تخلیق کے ساتویں دن کیسے لگتے ہیں۔ آصف فرخی نے تخلیقی اور تنقیدی انداز میں اپنے افسانوں کی فضا اور بنت میں کارفرما عناصر و عوامل کا ذکر کیا ہے۔ یہ مقدمہ ان کی وسعتِ مطالعہ، تنقیدی غائر نظری اور نقطۂ نظر کا عکاس ہے۔ انھوں نے اس مقدمے میں اپنے افسانوں پر اظہارِ خیال کرنے کے ساتھ بحیثیت مجموعی افسانہ، اس کی تخلیق اور مختلف تنقیدی تصورات اور تھیوریز کا بھی ذکر کیا ہے۔ مختلف مغربی مفکرین اور ناقدین سمیت پاکستانی ناقدین کی فکشن کے فن پر آراء کا حوالہ دیتے ہوئے اپنے تصورِ فن کو واضح کیا ہے اور اپنے افسانوں کے موضوع اور ہیئت پر مختصر اظہارِ خیال کیا ہے۔ فکشن کے تنقیدی افکار و تصورات سے ان کی واقفیت اور وسعتِ مطالعہ کی اولین جھلک اسی مقدمے میں نظر آتی ہے۔ اس مقدمے میں انھوں نے جدید افسانے کے محاسن اور مصائب کا مختصر مگر جامع احاطہ کیا ہے نیز روایتی اور جدید معاشرے کا ایک موازنہ بھی پیش کیا ہے۔ خود آصف فرخی کے مطابق، ان افسانوں میں انھوں نے اپنے باپ دادا کے توسط سے پہنچی تہذیب کو رقم کیا ہے، ختم

ہوتی تہذیب کو محفوظ کیا ہے اور آتش فشاں پر گلاب اگائے ہیں۔ ان افسانوں میں منظم زندگی کے خاتمے اور انتشار کا ذکر کیا ہے۔ مقدمے میں آصف فرخی نے اپنے ذاتی تجربے کے حوالے سے تخلیق اور فکشن کے بارے میں لکھا ہے:

> ابتدا میں یہ بچے کا کھیل تھا جو اپنے خوابوں میں خود کو خالق و مالک سمجھتا ہے لیکن یہ خواب میرے ساتھ ساتھ بڑھتا رہا۔ میرے اندر مجھ سے زیادہ سنجیدہ، توانا، پُر قوت اور جوں جوں یہ خواب پروان چڑھتا جاتا، مجھ سے وہ تمام دانائی، سوچ، آگ اور ہنر مندی طلب کرتا جو میں بہم پہنچا سکتا تھا۔[۴۷]

درج بالا پیراگراف میں آصف فرخی نے محض کھیل سے ادب کو اپنے اندر پروان چڑھانے اور پھر اوڑھنا بچھونا بنانے کا ذکر کیا ہے۔ دانائی، سوچ، ہنر مندی اور مطالعے اور مشق کی صورت میں مصنف نے ان تقاضوں کا ذکر کیا ہے جو فکشن کی تخلیق کے لیے ناگزیر ہیں۔ وہ مزید لکھتے ہیں کہ:

> میں نے اپنے ہم زاد پرندے کو جو کہ مجھ پر مامور ہے، کہانیاں سنا کر سدھانا چاہا ہے۔ میں نے اسے تربیت دی ہے کہ خوابوں سے بیرون کی طرف سفر کرے۔ میری کوشش ہے کہ لاشعور کے وسائل و ذرائع کا زیادہ سے زیادہ استعمال، انہیں بڑی سے بڑی تعداد میں بروئے کار لانے کا عمل، تحریر شدہ مواد پر کڑی سے کڑی گرفت، مواد پر شعوری قابو کے ساتھ امتزاج پا جائے؛ یادوں، خوابوں، خیالوں کے نسلی ورثے اور مدفون خزانے کو زیر زمین پوشیدہ معدنیات اور ذرائع توانائی کی طرح نکالا جائے اور فنی گرفت اور ذہنی قابو کی صنعت و حرفت سے گزار کر پروسیس کر لیا جائے۔[۴۸]

یہاں مصنف نے بڑی جامعیت کے ساتھ فکشن میں شعوری اور غیر شعوری عناصر کے امتزاج، ادب کے ساتھ دن رات بسر کرنے اور شعوری عمل پر کڑی گرفت جیسے وقیع خیالات کو پیش کیا ہے۔ آصف فرخی کے ان خیالات میں حیرت انگیز طور پر یوسا کے تصورات کی جھلک تخلیقی انداز میں نظر آتی ہے۔

بحیثیت مجموعی دیکھا جائے تو اس مجموعے میں شامل بیشتر افسانوں میں وحدتِ تاثر اور لہجے کی یکسانیت ہے۔ یہاں ماضی اور ناسٹلجیا کا بیان بہت طاقتور ہے۔ ان کہانیوں کے ذریعے افسانہ نگار نے قدیم تہذیب کی بازیافت کی کوشش کی ہے۔ جزئیات نگاری اور منظر نگاری اس پہلے افسانوی مجموعے میں ہی بہت زبردست، نمایاں اور غالب ہے، "رات کی رانی" اس کی عمدہ مثال ہے۔ ان کا یہ مجموعہ ۱۹۸۲ء میں شائع ہوا جب ان کی عمر صرف تئیس (۲۳) سال تھی۔ محض تئیس سال کی عمر میں انھوں نے شاہکار افسانے لکھے۔ ان کے افسانوں کی زبان محاوروں سے لبریز ہے اور چند

افسانوں میں نسائی لب ولہجہ حاوی ہے۔ آصف فرخی کے مطابق ان افسانوں کا خمیر ہند اسلامی تہذیب اور مشرقی کلچر سے اُٹھا ہے۔

۳.۲۔ اسمِ اعظم کی تلاش

پچیس (۲۵) افسانوں پر مشتمل یہ دوسرا افسانوی مجموعہ ۱۹۸۴ء میں شائع ہوا۔ اس میں درج ذیل افسانے شامل ہیں:

جشنِ مرگ انبوہ، حرام مغز، مکاشفۂ عہدِ جدید، اصحابِ کہف، حکایت نیند سے واپس آنے والوں کی، پیچھے دیکھا اور پتھر، بابِ خروج، جلتے شہر میں بانسری کی دھن، قصہ سوتے جاگتے کا، شہر کتاب خوار، بھنور کی آنکھ، کافکائی، علامت کے سینگ، اسطورہ، حکایتِ مشکوٰۃ، کوفے کا شہری، یزید کی پیاس، بلیک آؤٹ اور بچپن، کھویا ہوا آدمی، شہر نا پُرساں، بندر اور قلندر، بیل گاڑی کا پہیہ، بے تعبیر خواب، گلاب کے بغیر تالی، آتم کتھا۔

اس مجموعے کے بیشتر افسانوں میں مذہبی، اساطیری، تاریخی اور داستانوی حوالوں کے پہلو بہ پہلو موجودہ عہد کی صورتحال کی عکاسی کی گئی ہے۔ "مکاشفۂ عہدِ جدید"، "حرام مغز"، "بلیک آؤٹ اور بچپن" کا موضوع سیاسی و سماجی جبر اور خوف وہراس ہے۔ "مکاشفۂ عہدِ جدید" ضیاء الحق کے مارشل لائی دور میں پابندیوں، اسلامی نظام کے نفاذ کی کوششوں اور سیاسی جبر کا عکاس ہے تو "حرام مغز" میں قصۂ ضحاک کے تلمیحاتی پس منظر میں ظلم واستبداد، آمرانہ دورِ حکومت، سیاسی جبر اور عوامی سطح پر خوف وہراس کو دکھایا گیا ہے۔ "بلیک آؤٹ اور بچپن" میں ۱۹۶۵ء کی جنگ کے تناظر میں کرفیو، مارشل لاء اور جنگ جیسے ہنگامی حالات میں عوام کی ذہنی حالت، خوف اور سماجی نظام زندگی کے متاثر ہونے کی طرف اشارہ ہے۔ "اصحابِ کہف"، "حکایت نیند سے واپس آنے والوں کی"، "پیچھے دیکھا اور پتھر" میں کہانی قرآنی قصوں کے حوالے سے بیان ہوئی ہے۔ "اصحابِ کہف" میں دکھایا گیا ہے کہ موجودہ دور کے انسان غفلت کی نیند سو رہے ہیں۔ احساسِ رائیگانی اور زیاں کے باوجود ان کی زندگی حرکت وعمل سے عاری ہے اسی لیے ان کی زندگی بے معنویت، مہملیت اور لایعنیت سے عبارت ہے۔ "پیچھے دیکھا اور پتھر" میں ہم جنسیت اور لواطت کو موضوع بنایا گیا ہے۔ حضرت لوط کی قوم نے ان کی ہدایت اور تعلیمات کو جھٹلایا۔ خدا کے مقرب فرشتوں کو جو نوجوانوں کے بھیس میں بستی میں وارد ہوئے تھے، اپنی ہوس کی بھینٹ چڑھایا۔ قومِ لوطؑ کی بدفعلی اور بدکاری کے سبب ان پر دردناک عذاب نازل ہوا۔ یہ برائی آج بھی ہمارے معاشرے میں موجود ہے۔ ایسی برائیوں اور بدکاریوں کا نتیجہ تباہی ہوتا ہے اور عذاب ایسی قوموں کا مقدر رہے۔

"شہر ناپرساں" میں چند سال قبل کے کراچی کے اس خوف و دہشت اور بربریت کی عکاسی کی گئی ہے جہاں انسانی زندگی کی کوئی حیثیت نہیں۔ ہر طرف موت کا خوف اور کھٹکا لوگوں کو گھروں میں محبوس ہونے پر مجبور کر دیتا ہے۔ "جشنِ مرگِ انبوہ"، "شہرِ کتاب خوار" اور "کھویا ہوا آدمی" میں اسلاف کے ورثے، قومی تشخص سے محرومی اور اخلاقی اقدار کی پامالی کو موضوع بنایا گیا ہے۔ "جشن مرگ انبوہ" میں اجتماع اپنی بے حسی اور مفاد پرستی کے باعث عام مصیبت میں مبتلا ہے، اپنے بزرگوں کے ورثے اور قومی تشخص کو بھلا چکا ہے۔ ان پر ایسا سردار مسلط ہے جو اس اجتماع اور ان کی نسلوں تک کو اپنا ذہنی غلام اور مطیع کرنے کے درپے ہے۔ "شہرِ کتاب خوار" میں قوم اپنی کتب کو جو تاریخ و تہذیب کی علامت ہیں، بھوک مٹانے کی خاطر کھا لیتے ہیں۔ نتیجتاً وہ قوم خود بھی تباہی کے دہانے پر پہنچ جاتی ہے۔ "کوفے کا شہری" میں داستانِ کوفہ اور کربلا کو بیان کر کے معرکہ حق و باطل کی عکاسی کی گئی ہے۔ یزیدی فوج نے اہلِ کوفہ کے دلوں میں شکوک و شبہات پیدا کر کے حق بات کو چھپایا، عوام میں خوف و ہراس کو پھیلایا، پابندیاں عائد کیں۔ حق و باطل کی یہ رزم آج بھی جاری ہے۔ باطل قوتیں آج بھی یہی کام کر رہی ہیں۔ "حکایتِ مشکوٰۃ" داستانوی انداز و اسلوب میں لکھا گیا افسانہ ہے جس میں بتایا گیا ہے کہ دنیا کی ظاہری چکاچوند اور نفسیاتی خواہشات کا اسیر ہو کر انسان اپنے فرائض، مقاصد اور ارادے پس پشت ڈال دے تو اخلاقی پستی اس کا مقدر بن جاتی ہے۔ اس سے نجات کے لیے پھر اسے اسمِ اعظم کی مدد ہی لینا پڑتی ہے۔

"بھنور کی آنکھ" اور "یزید کی پیاس" بھی اس افسانوی مجموعے کے دو اہم افسانے ہیں۔ "بھنور کی آنکھ" ایسے دیس کی کہانی ہے جو سدا بارشوں، طوفانوں اور سیلابوں کی زد میں رہتا ہے اور اس کے باشندے ان ہی حالات میں زندگی بسر کرنے پر قانع ہیں، اس سے بچ نکلنے کی کوئی تدبیر نہیں کرتے۔ ان حالات سے باہر نکلنے کی بستی کے ایک فرد کی عملی کوشش پر وہ سراپا حیرت ہوتے ہیں کہ حالات کو بدلنے کا خیال انھیں کبھی آیا ہی نہیں۔ افسانہ "یزید کی پیاس" میں لوگوں کی پیاس بجھانے والے صدیقی صاحب کو بالآخر یزید کا لقب ملتا ہے۔ ان کا حسنِ عمل ان کے لیے طعنہ بن جاتا ہے، اپنے لیے یزید کا لفظ سن کر ان کے باطن کی تشنگی بڑھ جاتی ہے۔

پہلے افسانوی مجموعے کے مقابلے میں اس مجموعے کے افسانے پیچیدہ ہیں۔ ان میں علامتی رنگ گہرا ہے۔ یہاں موضوعات کا تنوع ہے۔ خیال انگیزی، تہہ داری اور بین المتنیت ان افسانوں کا خاصہ ہے۔ جدید عہد کا اضطراب، انتشار، اخلاقی اقدار کی پامالی، بے حسی اور زندگی کی مہملیت یہاں واضح ہے۔ اس مجموعے کے بارہ افسانے انتہائی مختصر ہیں اور صرف آدھ یا ایک صفحے کو محیط ہیں۔

۳.۳۔ چیزیں اور لوگ

تیسرا افسانوی مجموعہ چیزیں اور لوگ ۱۹۹۰ء میں شائع ہوا۔ اس میں کل پندرہ (۱۵) افسانے شامل ہیں: زمین کی نشانیاں، بحیرۂ مردار، ستارۂ غیب، جونک، سمندر، دیمک، کاگ داس، من شرما خلق، کاغذِ آتش دیدہ، زرخیز، قلزم، آٹے کی آپا، اوپر والیاں، گائے کھائے گڑ، بیر بساون۔

تلمیحاتی، تہذیبی، داستانوی اور مذہبی حوالے جو دوسرے افسانوی مجموعے اسمِ اعظم کی تلاش میں غالب تھے، یہاں ماند پڑتے نظر آتے ہیں۔ اس مجموعے کی اکثر کہانیاں چیزوں یا مظاہر قدرت (مثلاً ستارہ، جونک، بلی، درخت، دیمک، کوا، کھچوی وغیرہ) کے توسط سے بیان کی گئی ہیں جو ہمیں بظاہر معمولی اور غیر اہم لگتی ہیں لیکن ہمارے گردوپیش اور نظامِ زندگی کو متاثر کرنے کی غیر معمولی صلاحیت رکھتی ہیں۔

"زمین کی نشانیاں" میں گھر سے درخت کٹوانا اور بلی کو نکالنے پر راوی خواب میں سگے بھائی کو مرا ہوا دیکھتا ہے جو اس بات پر دلال ہے کہ نباتاتی اور حیواناتی زندگی کا خاتمہ بالآخر انسانی زندگی کے خاتمے کا باعث بنتا ہے۔ "ستارۂ غیب" میں کھیل کھیل میں علاقوں کو خرید کر ان پر تسلط جمانا دراصل مافیا کے ہاتھوں مختلف علاقوں پر تسلط اور اجارہ داری کی طرف کنایہ ہے۔ دوسروں پر اپنی مرضی اور سوچ کو مسلط کرنے کا عکاس افسانہ "گائے کھائے گُڑ" ہے۔ یہاں نظموں کو بیانیے کا حصہ بنا کر طاقتور اور بااختیار کی کمزور کو لالچ دے کر اس پر تسلط جمانے اور اسے زیر کرنے کی طرف کنایہ ہے۔ اپنی بات منوانے کے لیے طاقتور ڈرانے دھمکانے سے بھی گریز نہیں کرتا۔ گو کہ گُڑ یعنی مطلوبہ چیز کبھی دی ہی نہیں جاتی، اس کا محض جھانسا دیا جاتا ہے۔

افسانہ "دیمک" میں بے حسی اور خود غرضی نمایاں ہے۔ مکان کے در و دیوار کو کھوکھلا کر دینے والی دیمک کی طرح بے حسی، نفرت اور بیزاری کی دیمک بھی رشتوں میں سرایت کر چکی ہے اور انھیں اندر ہی اندر کھوکھلا کر چکی ہے۔ اس مجموعے کے نصف کے قریب افسانوں میں فطری جنسی رویوں کے برعکس منفی رویے اور جنسی ناآسودگی غالب نظر آتی ہے۔ ایسے افسانوں میں بحیرۂ مردار، جونک، زرخیز، قلزم، من شرما خلق اور آٹے کی آپا شامل ہیں۔ "بحیرۂ مردار" میں بیوی کی کوکھ بحیرہ مردار کی مانند ہے جہاں کوئی زندگی پنپ نہیں سکتی۔ بور کا جھڑنا، زمین کا زرخیز نہ ہونا، قوت نمو کا نہ ہونا، بار بار اسقاطِ حمل، کوکھ کا بحیرۂ مردار کی طرح ہونا۔۔۔ بانجھ پن، زندگی کے خاتمے اور موت کا کنایہ ہیں۔

"زرخیز" میں عورت زرخیزی کی صلاحیت سے محروم ہے۔ اپنی پالتو بلی کی زرخیزی اور بار آوری کو دیکھ کر حسد اور رقابت کے مارے، وہ بلی کی زرخیزی ختم کرنے کی خاطر اسے موت کے گھاٹ اتار دیتی ہے۔ "جونک" اور "من شرما

خلق" میں شوہر جنسی خواہشات کا اسیر ہے جو اپنی وقت بے وقت کے جنسی تقاضوں کو پورا کرنے کے لیے بیوی کو استعمال کرتا ہے اور نہ چاہتے ہوئے بھی بیوی کو اس اذیت اور کرب سے گزرنا پڑتا ہے۔ "جونک" میں شوہر کا کردار ایسے کیڑے کا سا ہے جو باغ میں پھولوں کی پنکھڑیاں کتر کر ان کو خراب کر رہا ہے۔ وہ وقت بے وقت اپنے جنسی تقاضوں کے لیے بیوی کو بھی استعمال کر رہا ہے اور دوسری عورت کی طرف بھی مائل ہے جس کے ساتھ شب بسری کرتا ہے اور ایسی ملاقاتوں کو کاروباری میٹنگ کا نام دیتا ہے مگر اس کی بیوی بھانپ لیتی ہے کہ وہ کسی اور اسے بھی تعلق قائم کر چکا ہے۔ "قلزم" میں شوہر جذبات کی رو میں بہہ کر بیوی سے جنسی تعلق قائم کرتا ہے مگر نئی زندگی کی نوید سننے کے لیے تیار نہیں، یہ چیز اس کے لیے باعثِ خوشی نہیں۔ "آٹے کی آپا" میں بچے کی نفسیات کی عکاسی کی گئی ہے جو بچپن میں اپنی لاعلمی میں ہم جنسیت کے تجربے سے گزرتا ہے۔ انوار احمد نے لکھا ہے کہ:

> اس میں ایامِ طفولیت میں ایک ہم جنس سے سابقہ پڑنے کے تجربے کے خوف اور لذت کو عجب بے خبر معصومیت مگر باسلیقہ جرأت کے ساتھ بیان کیا گیا ہے۔ یہ ایسا موضوع تھا کہ لذتیت یا خود رحمی اس کی فضا کی نوعیت کو تبدیل کر سکتی تھی مگر حیرت انگیز طور پر افسانہ نگار نے متکلم کی یادداشت میں سے دہکتا ایسا تجربہ بیان کیا ہے کہ اس کی تمازت محسوس نہیں ہوتی۔[۴۹]

"اوپر والیاں" غیر مرئی مخلوق، بلاؤں وغیرہ کا استعارہ ہے۔ افسانے میں ماں، بیمار بچے کی نظر بد دور کرنے کے لیے اس پر سے سرخ مرچیں وارتی ہے اور چیلوں کو گوشت ڈالتی ہے تاکہ اوپر والیاں یعنی بلائیں اس سے دور ہو جائیں۔

ان افسانوں میں آج کا عہد اپنی پوری آب و تاب، اپنے اضطراب و انتشار اور المیوں کے ساتھ نمایاں ہے۔ افسانوں میں کرداروں کی نفسیات اور وجودی کیفیات کھل کر سامنے آئی ہیں۔ یہاں فرد کی سوچ اور اس کی داخلی کیفیات اتنی ہی مضطرب اور منتشر ہیں جتنا آج کا عہد۔

۳.۴۔ شہر بیتی

چوتھا افسانوی مجموعہ شہر بیتی ۱۹۹۵ء میں شائع ہوا۔ یہ بیس افسانوں پر مشتمل ہے: فریکچر، بلڈ بینک، کون، اس میں ظالم بوئے خوں کی راہ ہے، شہر بین، حشیشین، ایک فیصلہ کن دن، ناگن چور نگی، بوچھار، اندیش خانی، پتھر تلے کا ہاتھ، ٹانگ کا کٹنا، ایک شادی شہر میں، بیاہی بدیس، ملاقات، چور سوئچ، کو داتری دیوار پہ یوں دھم سے نہ ہو گا، سلحشور، سُر سورٹھ، جس شہر میں رہنا۔

اس مجموعے کے زیادہ افسانوں میں ایک خاندان کے افراد (اچھے خالو، امی جان، فاروق بھائی، رضیہ خالو، صفو بھائی اور راوی) کے توسط سے شہر کراچی اور اس کے باسیوں کی آپ بیتی بیان کی گئی ہے۔ تمام افسانوں میں

موضوعاتی وحدت ہے۔ ۹۰ء کی دہائی میں شہر کراچی اور اس کے ساکنوں پر بیتے حالات و واقعات کا بیان افسانوی صورت میں ہے۔ دن دہاڑے قتل و غارت کی وارداتوں، ڈاکہ زنی، فائرنگ، بہیمانہ تشدد، مسخ شدہ لاشوں، خوف و دہشت کی فضا، سنسان سڑکوں اور معطل نظامِ زندگی سے شہر کراچی کا چہرہ متشکل ہوتا ہے۔ سیاسی اور لسانی تنظیموں کی آپسی آویزش اور شر پسند عناصر کی وحشت و بربریت کے باعث کراچی میں موت کا راج ہے اور بوئے خوں اس کی فضاؤں میں رَچ بس گئی ہے۔ اس صورت حال میں افسانہ نگار نے سرکاری حکام اور عوام دونوں کے رد عمل کی عکاسی کی ہے۔ افسانہ "فریکچر" اور "شہر بین" میں حکومتی بلند بانگ دعوؤں پر شدید طنز ہے کہ جن کے مطابق حالات معمول پر ہیں، امن و امان کی شدید بگڑتی صورتحال کے باوجود سیاسی حکام کے کان پر جوں تک نہیں رینگتی۔ اخباروں میں سرخی لگتی ہے کہ "کراچی کے حالات قانون نافذ کرنے والے اداروں کے قابو میں ہیں اور کوئی بات تشویش ناک نہیں[۵۰]"۔

"فریکچر"، "بلڈ بینک" اور "ٹانگ کا کٹنا" میں ایک ہی کردار رضیہ خالہ کی کہانی کو آگے بڑھایا گیا ہے جن کی ٹانگ کی ہڈی ٹوٹ جاتی ہے اور بالآخر نوبت ٹانگ کے آپریشن اور کٹنے تک پہنچ جاتی ہے۔ اس کے عقب میں افسانہ نگار نے شہر کی نازک صورتحال اور کشیدہ حالات کی عکاسی کی ہے۔ "بوچھار" میں شہر کراچی میں رات بھر ہونے والی گولیوں کی برسات کا ذکر ہے، فائرنگ اس تیزی سے ہوتی ہے جیسے بارش کی بوچھار۔

شہر میں آئے روز قتل کی وارداتیں، احتجاج اور ہنگامی حالات لوگوں کے لیے معمول کی بات بن گئے ہیں، "شہر بین"، "ایک فیصلہ کن دن" اور "اندیش خانی" اسی فکر کے نمائندہ افسانے ہیں۔ افسانہ "کون"، "اس میں ظالم بوئے خوں کی راہ ہے"، "نانگن چورنگی" اور "اندیش خانی" میں خوف و دہشت کی فضا ہے۔ یہاں دن دہاڑے نقب زنی، انہونی اور موت کا خوف ہے۔ اپنے پیاروں کی بحفاظت گھر واپسی کا کھٹکا لگا رہتا ہے اور طرح طرح کے اندیشوں، وسوسوں اور وہم و گمان کا غلبہ لوگوں کے دل و دماغ پر رہتا ہے۔ "حشیشین" اس فکر کا نمائندہ ہے کہ سیاسی، فرقہ وارانہ اور شر پسند تنظیمیں اپنے گھناؤنے عزائم اور مقاصد کو پورا کرنے کے لیے عوام کا استعمال کرتے ہیں، انھوں نے لوگوں کے حواس کو مختل کر رکھا ہے اور شہر کو موت کا قلعہ بنا رکھا ہے۔

مگر ان ہی کشیدہ حالات کو کچھ لوگوں نے اپنے لیے مفاد کا ذریعہ سمجھا۔ "چور سوئچ" اور "شہر میں رہنا" اسی صورتحال کے غماز ہیں۔ "چور سوئچ" معاشرے میں رشوت خوری کا عکاس ہے۔ دہشت گردی کی لپیٹ میں آئے شہر میں باوردی پولیس اہلکار دہشت گردوں کی تلاشی کے بہانے شہریوں سے ناجائز رقم بٹورنے میں مصروف ہیں۔ ابتر حالات میں بھی کالی بھیڑوں نے ناجائز کمائی کے چور راستے نکال لیے ہیں اور اگر کوئی رشوت دینے سے انکار کرے تو وہ بھی دہشت گردی کی مد میں پکڑا جاتا ہے۔ ابتر حالات میں قدرے بہتری آنے پر اپنی زندگی کے مشاغل

میں مصروف رہنے والے کردار ہمیں "بیاہی بدیس" اور "شادی شہر میں" میں نظر آتے ہیں۔ "بیاہی بدیس" میں بدلتی تہذیب کی طرف اشارہ ہے۔ "جس شہر میں رہنا" میں بدلتے عہد کے تقاضوں کے مطابق، نئی نسل کے رویے میں تہذیبی اعتبار سے تبدیلی دکھائی دیتی ہے مگر پرانی نسل کے لوگوں کے طرزِ کہن پر اڑنے کا رویہ بدستور نظر آتا ہے۔ "کو داتری دیوار پہ یوں دھم سے نہ ہو گا" میں عدم برداشت اور انتہائی رویے دیکھنے کو ملتے ہیں۔

اس مجموعے کے بارے میں سید مظہر جمیل نے لکھا ہے:

> شہر بیتی میں جو کہانیاں شامل ہیں ان میں آصف فرخی نے نہ کوئی چونکانے والی بات کی ہے اور نہ کسی خاص واقعے اور حادثے پر تحیر کا اظہار کیا ہے۔ وہ تو صرف یہ بتاتے ہیں کہ آج کل زندگی کیوں کر گزر رہی ہے؟ لوگوں کے عمومی رویے کیا ہیں؟ اور ان کے اندیشہ ہائے دور دراز کی صورت کیا ہے؟ وہ کسی خاص واقعے یا حادثے کے گرد قصے کا تانا بانا نہیں بنتے بلکہ محض جگ بیتی اور آپ بیتی کا احوال سناتے ہیں[۵]۔

بحیثیت مجموعی اس مجموعے کے تمام افسانوں میں موضوعاتی وحدت اور تسلسل ہے۔ ایک افسانے کے علاوہ تمام افسانوں میں مکالماتی انداز ہے۔

۳.۵۔ شہر ماجرا

پانچواں افسانوی مجموعہ شہر ماجرا ۱۹۹۵ء میں پہلی مرتبہ شائع ہوا۔ یہ پندرہ (۱۵) افسانوں پر مشتمل ہے۔: ڈرائے گئے شہروں کے باطن، شہ گام، صلوٰۃ الخوف، گھر گھر پھیلا سوگ، ایک ہنگامہ پہ موقوف ہے گھر کی رونق، ونیلا کرمبل، خواجہ اجمیر نگری، آخر ستم کی کچھ تو مکافات چاہیے، شہر گردی، عیدِ قرباں، شہر بدری، محاصرہ، دستنبو، گھر گھسنا، میں اس شہر میں اب بھی خواب دیکھتا ہوں۔

اس کتاب میں شامل کم و بیش تمام کہانیوں میں مسلسل اور مستقل خوف، بے یقینی اور عدم تحفظ کی کیفیت نمایاں ہے جس کے باعث لوگ گھروں تک محدود ہو کر رہ گئے ہیں۔ ایسے حالات میں اعزا و اقارب کی خیریت دریافت کرنا بھی محال ہے۔ کسی عزیز کی خیر خبر نہ ملے تو دھیان فوراً ناگہانی موت کی طرف جاتا ہے۔ "ڈرائے گئے شہروں کے باطن"، "صلوٰۃ الخوف"، "آخر ستم کی کچھ تو مکافات چاہیے" اور "دستنبو" میں خوف اور موت کا تصور ہے جو مجسم ہو کر سامنے آ کھڑا ہے۔ لحہ لحہ قریب آتی موت اور سسک سسک کر مرنے کے خوف نے انسانوں کی نفسیات اور ذہنی صلاحیتوں کو بری طرح متاثر کیا ہے۔ افسانہ "صلوٰۃ الخوف" میں دکھایا گیا ہے کہ مذہبی عبادت گاہیں، مساجد اور امام باڑے بھی اب دہشت گردی سے محفوظ نہیں۔ عید کی نماز صلوٰۃ الخوف ہے کہ مسجد جانا موت کو دعوت دینے کے مترادف ہے۔ وہاں بھی فائرنگ اور بم دھماکوں کا سلسلہ جاری ہے اور فوج کے سپاہیوں کی نگرانی

میں نمازِ عید ادا کی جارہی ہے۔ افسانے میں ماں کا کردار ہے جو شوہر اور بیٹوں کو عید کی نماز کے لیے جانے سے روکتی ہے، اس خوف سے کہ کہیں عید کے دن گھر میں ماتم ہی نہ ہو جائے۔ مسجدیں اور عبادت گاہیں دہشت گردوں کے نشانے پر ہیں۔ "گھر گھسنا" اس بات کا اظہار ہے کہ شہر کے ہنگامی حالات، گولیوں کی بوچھار اور خوف و دہشت نے لوگوں کو گھر گھسنا بنا دیا ہے۔ کراچی کے اجڑنے کا منظر ایسا ہے کہ گھر گھر سوگ پھیلا ہے، خواجہ اجمیر کی نگری بھی محفوظ نہیں۔ جوان بیٹے کی لاش پر ایک ماں کی فریاد اور بین ہے؛ "کھاجہ جی!۔۔۔۔ بڑے گریب نواج۔۔۔۔"۔ "شہر بدری" اور "وٹیلا کرمبل" ملک کے اقلیتی طبقوں کی بیرونِ ملک ہجرت کا نوحہ ہیں۔ "دستنبو" اور "آخر ستم کی کچھ تو مکافات چاہیے" میں کردار اپنا غم غلط کرنے کی بہت کوشش کرتے ہیں مگر خوف اور دہشت اتنی غالب آچکی ہے کہ نادانستہ ذہن ایک ہی واقعے کی طرف چلا جاتا ہے۔ کراچی میں برپا غدر کا عکاس "دستنبو" ہے؛ بھتہ خوری، ٹارگٹ کلنگ، محاصرے، حملے، عقوبت خانے، مسخ شدہ لاشیں اور جلاؤ گھیراؤ کی زد میں آئے شہر کراچی کے خونچکاں سانحات کی بازگشت ہے۔ قلم کتاب کی جگہ بندوق اور کلاشنکوف کلچر نے لے لی ہے۔ کراچی کا بچہ بچہ ٹی ٹی، ماؤزر اور کلاشنکوف کی آوازوں میں فرق جانتا ہے، اب انھیں راکٹ لانچر دیکھنے کی خواہش ہے۔ پستول کی نوک پر امتحانات میں نقل ہونے لگی ہے۔ شادی ہو یا ماتم، بھتہ خور عناصر ہر موقع پر سرگرم عمل نظر آتے ہیں۔ "عیدِ قرباں" پر اب کی بار کراچی شہر قصائی کی چھری تلے آیا ہے، وسیع پیمانے پر انسانوں کی قربانی اور کھالیں کھینچنے کا منصوبہ ہے۔ "محاصرہ" میں "گوریلا جنگ، گھیرا تنگ" کی خبروں کی تکرار ہے۔ دہشت گردوں کے خلاف کاروائی کے نام پر انسانی حقوق کی خلاف ورزی کی جارہی ہے، یہ بھی واضح نہیں کہ محاصرہ کرنے والے قوم کے محافظ سپاہی ہیں یا محافظوں کے روپ میں دہشت گرد۔ قانون کے رکھوالوں میں ہی ایسی کالی بھیڑیں بھی ہیں جنھوں نے اپنے مفاد کی خاطر عوام الناس کی زندگی مزید اجیرن کر دی ہے۔ "شہر بدری" میں دکھایا گیا ہے کہ جس طرح ۱۹۷۱ء میں بنگالی بھائیوں کو ملکی و قومی سطح پر غدار کہہ کر ملک بدر ہونے پر مجبور کر دیا تھا، اسی شہر کراچی کے باسی بھی نامساعد حالات کی وجہ سے شہر بدری پر مجبور ہیں۔ "ڈرائے گئے شہروں کے باطن"، "صلوٰۃ الخوف"، "محاصرہ"، "دستنبو" میں افواہوں کی بازگشت سنائی دیتی ہے۔ سید مظہر جمیل کے مطابق، ایسی کہانیاں بھی اس اعتبار سے اہم ہیں کہ معاشرے میں پھیلی افواہوں، اندیشوں اور واہموں میں معاشرے کا باطن گونج رہا ہوتا ہے اور انھیں سماج کی نفسیاتی تشکیل سے نکالا نہیں جاسکتا[۵۲]۔

یہ افسانے دراصل رودادِ شہر کراچی ہیں جسے افسانوی صورت میں ڈھالا گیا ہے۔ اس کی ابتدا شہر بیتی اور انتہا شہر ماجرا ہے۔ ان افسانوں میں بھی موضوعاتی وحدت ہے۔ انوار احمد کا شہر بیتی کے حوالے سے

یہ بیان کہ ان افسانوں میں ایک ہی خاندان کے مختلف عمروں کے افراد کے تبصروں، وسوسوں اور اندیشوں سے ایک خاص طرح کی فضا بنتی ہے[۵۳]، شہر ماجرا پر بھی صادق آتا ہے۔

۳.۶۔ میں شاخ سے کیوں ٹوٹا

سولہ (۱۶) افسانوں پر مشتمل یہ مجموعہ ۱۹۹۷ء میں شائع ہوا۔ اس میں درج ذیل افسانے ہیں: ناف، السلام علیکم یا اہل القبور، الرجی، پھپھوندی، گوہائی، کھجلی، کیلشیم، ککڑی والا، بمبئی، شہری، شہر میں آوارہ، رکے ہوئے لوگ، کنچا، چپ دریا، درخت کاڈر، درخت کی دعا۔

میں شاخ سے کیوں ٹوٹا؟ کے افسانوں میں اپنی اصل سے جدائی، تہذیب سے کٹنے، فطری ماحول اور فطری زندگی سے دوری، فطری ازدواجی زندگی اور تعلق سے محرومی کا کرب نمایاں ہے۔ "ناف" میں اپنی تہذیب سے کٹنے کا کرب ہے۔ "السلام علیکم یا اہل القبور" جہاں موت کی طرف کنایہ ہے وہیں انتظامیہ کی بے حسی اور کارکردگی پر سوالیہ نشان ہے جو قبرستان کی اسفل حالات سے غافل ہے۔ "گوہائی" اور "کھجلی" میں بالترتیب گوہائی اور کھجلی زدہ انگلیوں کی جسم سے علیحدگی پر ردعمل ہے جو صدمے اور شدید احساس محرومی کی صورت میں ظاہر ہوا ہے۔ "کیلشیم"، "شہر میں آوارہ لوگ"، "بمبئی" اور "کنچا" میں ازدواجی زندگی کے مختلف روپ سامنے آتے ہیں۔ افسانہ "کیلشیم" میں دکھایا گیا ہے کہ شادی کے فوراً بعد سسرال اور معاشرہ عورت کے حاملہ ہونے اور بچہ پیدا کرنے کی امید لگالیتا ہے۔ اس امید کو پورا کرنے اور اس ذمہ داری سے عہدہ برآ ہونے کے خوف میں بیوی کے گزرتے شب و روز کی کہانی ہے۔ "بمبئی" میں بیوی کے شک کے حصار میں آیا شوہر ہے۔ بیوی کے بلاوجہ شک وشبہ اور بے اعتباری کی وجہ سے ان کی زندگی اجیرن ہوگئی ہے۔ "چپ کا دریا" جذباتی گھٹن کا عکاس ہے۔ "درخت کی دعا" میں بچے کے علاج کے لیے نیم کے پودے کی ٹہنی توڑتے ہوئے کردار کو ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ٹہنی کے ٹوٹنے کے ساتھ ہی نیم کے کڑوے درخت جتنا بڑا ہونے کی دعا بھی ٹوٹ رہی ہے۔ "درخت کاڈر" میں راوی کردار کو درخت کے کٹنے کا ڈر ہے۔ گھنے اور سرسبز و شاداب درخت جو سڑکوں اور شاہراہوں کے کنارے لگے ہیں، انھیں بے دردی سے کاٹا جارہا ہے۔ درخت زندگی کی بقا کا استعارہ اور علامت ہیں۔ یہ انتہائی غیر محسوس طریقے سے آکسیجن کی صورت میں ہمیں زندگی اور سانس جیسی عظیم نعمت فراہم کرتے ہیں۔ ماحول کو صاف کرتے ہیں۔ آلودگی سے بچاتے ہیں مگر ہمیں ان نعمتوں کا احساس تک نہیں۔ بہت سی وجوہات کو عذر بنا کر شہروں کو درختوں سے محروم کرنے کا نوحہ یہ افسانہ ہے۔

"رکے ہوئے لوگ" گاڑیوں اور موٹر سائیکلوں پر قطاروں میں لگے ہوئے عوام کی بے بسی کا اظہار ہے۔ شہر میں خواص کی وی آئی پی موومنٹ کی وجہ سے سڑکیں اور راستے بند کر دیے جاتے ہیں۔ عوام گھنٹوں قطاروں میں لگے ٹریفک اشاروں کے کھلنے کا انتظار کرتے ہیں۔

آصف فرخی پیشے کے اعتبار سے معالج تھے۔ اس مجموعے کی چند کہانیوں میں آصف فرخی نے کہانی کہنے اور اپنا مدعا بیان کرنے کے لیے طبی معلومات و تجربات کا سہارا لیا ہے۔ انوار احمد کے مطابق:

> ان افسانوں میں میڈیکل سائنس، مریضوں کا عملی تجربہ اور ساتھ ہی ساتھ ہماری روایت اور تہذیب کے ساتھ جڑی دانش مرکب ہو کر ایک فضا ضرور تشکیل دیتے ہیں جو آصف فرخی کے تخلیقی جوہر اور فنی ہنرمندی کی یاد دلاتی ہے۔[۵۴]

۳.۷۔ ایک آدمی کی کمی

ایک آدمی کی کمی ساتواں افسانوی مجموعہ ہے جو چھ افسانوں پر مشتمل ہے: ہنس پکھی، پاڈا، بودلو، مارو تھلڑا، ایک آدمی کی کمی، واچوڑے کی واٹ۔

ایک آدمی کی کمی مختصر افسانوی مجموعہ ہے مگر اس میں شامل کہانیوں کا رنگ، آہنگ، لب ولہجہ اور مزاج باقی تمام مجموعوں سے الگ ہے۔ ان میں دیہی سندھ کے کلچر، تہذیب و معاشرت اور دھرتی کی خوشبو رچی بسی ہے۔ ان افسانوں میں دیہی سندھ کے جاگیر داری نظام کی عکاسی کی گئی ہے جو انسانوں کی زندگیوں کو بری طرح سے متاثر کرتا آیا ہے۔ وڈیرے اور سردار یہاں استحصالی قوتوں کے طور پر سامنے آتے ہیں جن کے نزدیک عوام کی زندگی کی کوئی اہمیت نہیں، انھیں اپنا مفاد عزیز تر ہے۔ "ہنس پکھی" میں بادشاہ کو اپنے کوڑھی بیٹے کے علاج کے لیے ہنس پکھیوں کا خون درکار ہے، اس حکایت کے پس منظر میں افسانہ نگار نے سندھ میں ظالم حکمرانوں کے راج کی طرف اشارہ کیا ہے اور حاکم و محکوم کی آویزش کو بیان کیا ہے۔ "پاڈا" سندھ کے ایک سائیں کے پالے ہوئے بچھڑے کی کہانی ہے جسے سائیں کا پالتو ہونے کی وجہ سے کوئی کچھ کہہ نہیں سکتا، خواہ وہ لوگوں کے ہرے بھرے کھلیانوں اور فصلوں کو تباہ ہی کیوں نہ کر دے۔ اس افسانے میں سندھ کے باسیوں کی زبانی ایسے بہت سے قصے بیان ہوئے ہیں جنھیں لوگ مرشد، ولی اور سائیوں کے کرشمے اور کرامات سمجھتے ہیں۔ "بودلو" سندھیوں کا لعل شعباز قلندر اور سیہون شریف سے عقیدت و احترام اور کرامات کو ظاہر کرتا ہے۔ "بودلو" اور "پاڈا" میں کرشموں اور کرامتوں کے بیان کی صورت میں ایسی فضا ہے جو حقیقت سے ماورا ہے؛ ان افسانوں میں روحانی اور متصوفانہ پہلو جھلکتا ہے۔ "ایک آدمی کی کمی" عوام کا استحصال کرتے ظالم جابر حکمرانوں کا قصہ ہے جو اپنی طاقت کے بل بوتے پر عوام کے مال و دولت اور ملکی وسائل کو ہڑپ کر رہے ہیں۔ عوام کو بنیادی حقوق اور ضروریاتِ زندگی فراہم کرنا تو درکنار الٹا ان کا حق غصب

کرتے ہیں۔ ان کے نزدیک عوام کی زندگی کی کوئی اہمیت نہیں۔ اگر کوئی بولے تو اس کی زبان بندی کر کے اسے ہمیشہ کی نیند سلا دیا جاتا ہے۔

"واچوڑے کی واٹ" واچوڑے کی زد میں آئے ایک شخص کی کہانی ہے، لاکھ مزاحمت اور کوشش بسیار کے باجود وہ واچوڑے کی گرفت سے نکل نہیں پاتا، بادی النظر میں یہاں سخت گیر فطرت اور انسان کی ازلی آویزش کو موضوع بنایا گیا ہے۔ سید جمیل مظہر کے مطابق، آصف فرخی نے ان افسانوں میں ماورائی اور روحانی فضا قائم کرنے کے لیے سندھی لوک روایتوں، کہاوتوں اور اسطوری علامتوں سے کام لیا ہے۔ اس پر مستزاد یہ کہ انھیں عصری صورتحال سے ہم آہنگ کیا ہے[۵۵]۔

۳.۸۔ میرے دن گزر رہے ہیں

آٹھواں اور آخری افسانوی مجموعہ میرے دن گزر رہے ہیں ۲۰۰۹ء میں شائع ہوا۔ یہ ۲۰ افسانوں پر مشتمل ہے: پرندے کی فریاد، بونسائی، کہر، سمندر کی بیماری، آج کا مرنا، اسپائڈر مین، حتمی سفارشات، کھجور کا درخت، مرنا اگر ایک بار ہوتا، مینا کی گنتی، مسہری، نانوہاؤس، کیڑا ہوں اگرچہ میں ذرا سا، برف، ویلنٹائن، میک عریبیہ میل، شہر تہِ آب، مائی کولاچی، جو کہتا ہے وہی ہوتا ہے، سمندر کی چوری۔

"پرندے کی فریاد" میں پنجرے میں قید پرندوں کا، پنجرہ کھلنے پر بھی سمٹائے بیٹھے رہنا، عوام کے آزادی اور آزاد فضا سے ڈرنے کا استعارہ ہے۔ پورا شہر پنجرہ بن گیا ہے جہاں انسان قید ہیں۔ افسانہ "حتمی سفارشات" نثری نظم کی ہیئت میں ہے جس میں ایک شخص کے اشارے پر شہر کراچی میں کھیلے جانے والے کھیل کے مختلف مناظر پیش کیے گئے ہیں؛ نسلی و لسانی اور فرقہ وارانہ بنیادوں پر کراچی کے ٹکڑے ٹکڑے کرنے اور الگ صوبہ بنانے کی تجویز ہے اور طبقاتی تقسیم کی بنیاد پر معاشرے کی تشکیل کا خواب ہے۔ "سپائڈر مین" میں تباہی کے دہانے پر پہنچے شہر کا نوحہ ہے جہاں شہری ہمہ بین و ہمہ دان سپائڈر مین سے امید اور مدد کے طلب گار ہیں، اس بات سے بے خبر کہ وہ شہر کے لیے مسیحا ثابت ہو گا یا خطرہ۔ "سمندر کی بیماری" میں جہاز سے تیل رِسنے کے باعث حیات بخش سمندر آبی زندگی کا دشمن بن گیا ہے اور موت بانٹنے لگا ہے۔ شہر کی مصروف زندگی میں کسی بے بس اور لاوارث کے مرنے کی کوئی پرواہ نہیں، افسانہ "آج کا مرنا" میں یہی موضوع ہے۔ اسی افسانے کا تسلسل افسانہ "مرنا اگر ایک بار ہوتا" ہے۔ "شہر تہہِ آب" میں بارانِ رحمت، شہریوں کے لیے زحمت بن جاتی ہے۔ کراچی جہاں بارش نہیں ہوتی مگر جب ہوتی ہے تو پورا علاقہ آفت زدہ قرار دے دیا جاتا ہے۔ شہر کا نظامِ زندگی مفلوج ہو جاتا ہے، سڑکیں تالاب کا منظر پیش کرتی ہیں۔ گٹروں کا گندا پانی گھروں اور محلوں میں داخل ہو کر انسانی زندگیاں نگلنے لگتا ہے۔ "مالائی کولاچی" خواص کی آمد

پر شہر کے راستوں کی بندش کی عجب کہانی ہے جہاں شہریوں کو لمبی لمبی قطاروں میں گھنٹوں کھڑا رہنا پڑتا ہے۔ تمام متبادل راستے بند کر دیے جاتے ہیں۔ ایسے میں لوٹ مار کرنے والے عناصر سرگرم ہو جاتے ہیں اور اسلحے کے زور پر شہریوں کی نقدی اور موبائل وغیرہ چھین کر لے جاتے ہیں۔ کراچی میں لوگوں کا جینا دوبھر ہو گیا ہے۔ یہ دونوں افسانے حکام اور انتظامیہ کی بے حسی پر سوالیہ نشان ہیں۔ "مسہری" اور "نانو ہاؤس" میں بدلتے وقت کے ساتھ رشتوں کی بدلتی نوعیت کو موضوع بنایا گیا ہے۔ مادیت پرستی کی ہوس رشتوں پر غالب آچکی ہے اور خون سفید ہو چکا ہے۔ والدہ کی وفات کے بعد کپڑے، سامان، روپے پیسے کی بندر بانٹ کے بعد مسہری کے پایوں کی تقسیم تک نوبت پہنچ جاتی ہے۔ نانو ہاؤس کی بیمار نانی دوسروں کے لیے جان کا روگ بن گئی ہیں۔ وہ جب تک صحتمند تھیں تو انھوں نے پیار محبت سے سارا گھر سنبھال رکھا تھا مگر بیماری کے بعد ان کی دیکھ بھال اور تیمارداری ہر ایک کو بوجھ لگتا ہے۔

اس مجموعے کے چند ایک افسانوں میں ازدواجی رشتے کا تناؤ اور غیر فطری رویے سامنے آتے ہیں۔ افسانہ "بونسائی" میں شوہر کی حیثیت بونسائی سے زیادہ نہیں جو فطری طور پر زندگی گزارنے سے محروم ہے۔ خوف اس پر غالب آچکا ہے، گھر میں پھونک پھونک کر قدم رکھنے کے باوجود وہ چوک جاتا ہے۔ عورت کا رویہ یہاں حاکمانہ اور غالب ہے۔ بالآخر شوہر جان لیتا ہے کہ بونسائی کی طرح اسے کم سے کم جگہ گھیرنی ہے۔ افسانہ "برف" میں ہر طرف پڑتی برف کے ساتھ میاں بیوی کے رشتے اور تعلق کی سرد مہری بھی عیاں ہوتی ہے۔ "ویلنٹائن"، "میک عربیہ میل" (Mac Arabia Meal) اور "کھجور کا درخت" میں بدلتے کلچر اور دو نسلوں کے رویوں میں فرق سامنے آتا ہے۔ مغربی تہوار نئی نسل کے لیے تفنن اور خوشی کا ذریعہ جب کہ پچھلی نسل کے لیے کافرانہ افعال ہیں۔ نئی نسل کو اپنے مذہبی کلچر کے بارے میں کوئی معلومات نہیں جب کہ مغربی کلچر اور دنوں کے بارے میں سوشل میڈیا سے ہی بہت کچھ سیکھنے کو مل رہا ہے۔ Mac Arabia Meal میں دو نسلوں کے رویوں کا تضاد سامنے آتا ہے۔ ماں اور اس کی سہیلیوں کے لیے کفن دفن کی فکر بھی لازمی ہے جب کہ بچے اور میاں اپنے کلچر سے نابلد، انگریزی فاسٹ فوڈ اور فلمی رجحانات کے بارے میں بخوبی جانتے ہیں۔ اس افسانے میں سمعیہ اور ناظر نئی نسل کے ایسے نمائندوں کے طور پر سامنے آتے ہیں جنھیں مقبول عام کلچر اور رجحانات وغیرہ کا علم ہے۔

"کھجور کا درخت" میں اپنے کلچر، ماحول اور مزاج سے مطابقت رکھنے والی چیزوں کے بجائے دوسرے کلچر اور ماحول کی چیزوں کو اپنانے کا نوحہ ہے۔ اب نیم، بکائن، املی، مولسری اور برگد کے بجائے کھجور کے درخت نے جگہ لے لی ہے جو ہماری زمین میں پنپ نہیں سکا۔ "سمندر کی چوری" میں شہریوں سے سمندر کے چھینے جانے کا نوحہ ہے۔ سیاست اور دولت کی طاقت اور قبضہ مافیا ریاست کے گٹھ جوڑ سے قدرتی وسائل کو ہڑپ کرتا جا رہا ہے۔ سمندر کی زمین بیچ کر تعمیرات کی جا رہی ہیں۔ ایک دن شہریوں کو خبر ملے گی کہ سمندر کی طرح شہر بھی چوری کر لیا گیا ہے۔

موضوعاتی اور فنی اعتبار سے، ان افسانوں میں تنوع ہے۔ یہاں مافیا کے شکنجے سمیت عوام کا استحصال کرتی ریاست کی صورت میں شہر کراچی کے مسائل کی عکاسی کی گئی ہے۔ یہاں جدید عہد میں گھٹن اور حبس کا شکار آدمی بھی ہے، تہذیب اور رشتوں کی بدلتی نوعیت بھی اور اس پر جمی برف کی دبیز تہہ بھی جو پگھلنے کا نام ہی نہیں لیتی۔ اس مجموعے میں شامل بیشتر افسانوں کا شمار آصف فرخی کے بہترین افسانوں میں ہوتا ہے۔

آصف فرخی کے تمام افسانوں کو دیکھا جائے تو موضوعاتی حوالے سے ان کا دائرہ کار زندگی کے مختلف پہلوؤں کو محیط ہے، وہ اپنے افسانوں میں جہاں تہذیبی منظرنامے، عصری حسیت، سماجی سیاسی صورتحال، معاشرتی اضطراب و نفسیاتی کشمکش اور وجودی تناظر کو موضوع بناتے ہیں، وہیں ان موضوعات کے توسط سے معنی کی مختلف جہتیں اجاگر کرتے ہیں۔ تہہ داری اور خیال انگیزی ان کے افسانوں کا نمایاں وصف ہے۔ آصف فرخی کے افسانوں کا ایک اختصاص یہ بھی ہے کہ ان کا احساس اور ذاتی تجربہ کہانیوں کے متن، الفاظ اور جملوں میں سرایت کیا ہوا ہے۔ ان کے افسانے قارئین کے لیے بھی وجودی تجربہ ہیں۔ انھوں نے اپنے ذاتی تجربے کو اس طرح بیان کیا ہے کہ پڑھنے والا بھی اسے اپنے تجربے کے طور پر محسوس کرتا ہے۔ کہانیوں میں خیال انگیزی کی صفت پیدا کرنے کے لیے آصف فرخی نے منفرد اسلوب، تہہ دار بیانیے اور معنی خیز جملوں کا استعمال کیا ہے۔ ان کے افسانوں کی اثر انگیزی کا راز ان کے گہرے اور پختہ فنی شعور میں مضمر ہے۔ چنانچہ آصف فرخی کے افسانوں میں اثر انگیزی کے پس پردہ کارفرما عوامل اور عناصر کی نشان دہی کے لیے ان کے افسانوں کا فنی و تکنیکی تجزیہ کیا جائے گا۔

یہ بات بھی محلِ ذکر ہے کہ آصف فرخی کا مغربی ادب کا گہرا مطالعہ تھا اور تنقیدی حوالے سے وہ مختلف ادبا اور ناقدین کے تنقیدی افکار و تصورات سے متاثر تھے۔ یہی وجہ ہے کہ انھوں نے مختلف نقادوں اور فکشن نگاروں کے تنقیدی خیالات کا نہ صرف خود ترجمہ کیا بلکہ دیگر مترجمین کی بھی فکشن نگاری کے فن پر ترجمہ شدہ کتب اور انٹرویوز کی اپنے اشاعتی ادارے شہرزاد سے اشاعت میں خصوصی دلچسپی لی۔ لہٰذا اس جہت سے ان کے افسانوں کا فنی مطالعہ ضروری ہے کہ متنوع تنقیدی تصورات ان کی تخلیق پر کس طرح اثر انداز ہوئے۔ اگلے دو ابواب میں یوسا اور کنڈیرا کے تصورات فکشن سے وضع کردہ امتزاجی فریم ورک کی روشنی میں آصف فرخی کے افسانوں کا فنی اور تکنیکی تجزیہ کیا جائے گا اور یہ دیکھا جائے گا کہ وہ ان فکشن نگاروں سے کیسے اثرات قبول کرتے ہیں۔

حوالہ جات

۱۔ عذرا ترمذی سید، "آصف جیسے میں اسے جانتی تھی" مشمولہ اس آدمی کی کمی بیادِ آصف فرخی، مرتبہ انعام ندیم (لاہور: عکس پبلی کیشنز، ۲۰۲۱ء)، ص ۱۷۵۔

۲۔ سبین جویری جیلانی، "زندگی کے حجم سے بڑے آصف فرخی" مشمولہ اس آدمی کی کمی، ص ۱۶۲۔

۳۔ عذرا ترمذی سید، "آصف جیسے میں اسے جانتی تھی" مشمولہ اس آدمی کی کمی، ص ۱۷۴۔

۴۔ ایضاً، ۱۷۴۔

۵۔ ایضاً، ۱۷۶۔

۶۔ زہرا نگاہ، "زرازِ دستِ رفتہ" مشمولہ اس آدمی کی کمی، ص ۲۳۔

۷۔ امینہ سید، "شریکِ جرم" مشمولہ اس آدمی کی کمی، ص ۵۹۔

۸۔ عرفان جاوید، "نیا پرانا آدمی" مشمولہ اس آدمی کی کمی، ص ۲۳۴۔۲۳۵۔

۹۔ مبین مرزا، "ایک آدمی کی یاد ــــــ آصف فرخی" مشمولہ اس آدمی کی کمی، ص ۳۵۲۔

۱۰۔ امینہ سید، "شریکِ جرم" مشمولہ اس آدمی کی کمی، ص ۵۹۔

۱۱۔ نیلوفر عباسی، "اتنی کیا جلدی تھی آصف" مشمولہ اس آدمی کی کمی، ص ۶۴۔

۱۲۔ رخسانہ پروین، آصف فرخی کی کہانی، جہانِ معنی (ملتان: بیکن بکس، ۲۰۱۹ء)، ص ۲۱۔

۱۳۔ نیلوفر عباسی، "اتنی کیا جلدی تھی آصف" مشمولہ اس آدمی کی کمی، ص ۶۴۔

۱۴۔ habib.edu.pk/AHSS/dr.Asif.farrukhi، تاریخِ ملاحظہ: ۱۷ جنوری ۲۰۲۲ء، ۰۰:۷ بجے شام۔

۱۵۔ رخسانہ پروین، آصف فرخی کی کہانی، جہانِ معنی (ملتان: بیکن بکس، ۲۰۱۹ء)، ص ۲۲۔

۱۶۔ عذرا ترمذی سید، "آصف جیسے میں اسے جانتی تھی" مشمولہ اس آدمی کی کمی، ص ۱۸۱۔

۱۷۔ کشور ناہید، "کیا تیرا بگڑتا جو نہ مرتا" مشمولہ اس آدمی کی کمی، ص ۳۲۔

۱۸۔ عذرا ترمذی سید، "آصف جیسے میں اسے جانتی تھی" مشمولہ اس آدمی کی کمی، ص ۱۸۱۔۱۸۲۔

۱۹۔ وجاہت مسعود، "قطعی بے وقت موت" مشمولہ اس آدمی کی کمی، ص ۱۴۷۔

۲۰۔ habib.edu.pk/AHSS/dr.Asif.farrukhi، تاریخِ ملاحظہ: ۱۷ جنوری ۲۰۲۲ء، ۰۰:۷ بجے شام۔

۲۱۔ سبین جویری جیلانی، "زندگی کے حجم سے بڑے آصف فرخی" مشمولہ اس آدمی کی کمی، ص ۱۶۱۔

۲۲۔ عذرا ترمذی سید، "آصف جیسے میں اسے جانتی تھی" مشمولہ اس آدمی کی کمی، ص ۱۶۱۔

۲۳۔ ایضاً، ۱۶۴۔

۲۴۔ https://habib.edu.pk/phec/oldfiles/history/asif.html، تاریخِ ملاحظہ: ۱۷ جنوری ۲۰۲۲ء، ۸:۰۰ بجے شام۔

۲۵۔ عرفان جاوید، "نیا پرانا آدمی" مشمولہ اس آدمی کی کمی، ص۲۶۴۔

۲۶۔ ایضاً، ۲۶۰۔

۲۷۔ ایضاً، ۲۶۱۔

۲۸۔ امینہ سید، "شریکِ جرم" مشمولہ اس آدمی کی کمی، ص۵۹۔

۲۹۔ سبین جویری جیلانی، "زندگی کے حجم سے بڑے آصف فرخی" مشمولہ اس آدمی کی کمی، ص۱۶۳۔

۳۰۔ سید کاشف رضا، "عاشق کا جنازہ" مشمولہ اس آدمی کی کمی، ص۲۱۶۔

۳۱۔ رفاقت حیات، "کچھ یادیں، کچھ ملاقاتیں" مشمولہ اس آدمی کی کمی، ص۲۲۵۔

۳۲۔ مبین مرزا، "ایک آدمی کی یاد ــــــ آصف فرخی" مشمولہ اس آدمی کی کمی، ص۳۵۷۔

۳۳۔ سید کاشف رضا، "عاشق کا جنازہ" مشمولہ اس آدمی کی کمی، ص۲۱۶۔

۳۴۔ عرفان جاوید، "نیا پرانا آدمی" مشمولہ اس آدمی کی کمی، ص۲۶۸۔

۳۵۔ ایضاً، ص۲۷۰۔

۳۶۔ ایضاً، ص۲۷۱۔

۳۷۔ ایضاً، ص۲۷۲۔

۳۸۔ رفاقت حیات، "کچھ یادیں، کچھ ملاقاتیں" مشمولہ اس آدمی کی کمی، ص۲۳۱۔

۳۹۔ انعام ندیم (مرتب)، اس آدمی کی کمی بیادِ آصف فرخی، (لاہور: عکس پبلی کیشنز، ۲۰۲۱ء)، ص۱۳۔

۴۰۔ شیر شاہ سید، "کیا آدمی تھے وہ، کیسے چلے گئے"، مشمولہ اس آدمی کی کمی، ص۱۴۱۔

۴۱۔ قاسم یعقوب، "زمانے بعد مری خامشی سنی اس نے" مشمولہ آدمی کی کمی، ص۲۸۳۔

۴۲۔ عذرا ترمذی سید، "آصف جیسے میں اسے جانتی تھی" مشمولہ اس آدمی کی کمی، ص۱۷۶۔

۴۳۔ شہریار، مغنی تبسم (مرتبین)، "گوشۂ آصف فرخی" مشمولہ شعر و حکمت جلد اول، کتاب گیارہ (۲۰۱۰ء)، ص۱۵۔۱۶۔

۴۴۔ https://thewire.in/books/asif-farrukhi-a-literary-all-rounder-who-deserved-a-century، تاریخ ملاحظہ: ۱۷ جنوری ۲۰۲۲ء، ۸:۰۰ بجے شام۔

۴۵۔ https://www.ubldigital.com، تاریخ ملاحظہ: ۷ مارچ، ۲۰۲۲ء، ۳:۰۰ بجے شام۔

۴۶۔ https://habib.edu.pk/HU-news/gosha-e-asif-inaugurated-at-habib-universitys-library-to-honor-late-dr-farrukhis-legacy، تاریخ ملاحظہ: ۴ جون ۲۰۲۲ء، ۴:۰۰ بجے سہ پہر۔

۴۷۔ آصف فرخی، "ساتواں دن" مشمولہ افسانوی مجموعہ آصف فرخی، ترتیب و تدوین رخسانہ پروین (لاہور: فکشن ہاؤس، ۲۰۲۱ء)، ص۱۱۱۔

۴۸۔ ایضاً، ص۱۱۲۔

۴۹۔انوار احمد، "آصف فرخی: افسانے کو نئے معنوی آفاق سے ہم کنار کرنے والا"، مشمولہ اردو افسانہ ایک صدی کا قصہ، (اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان پاکستان، سن ندارد)، ص ۵۳۴۔

۵۰۔ آصف فرخی، "شہر بین" مشمولہ شہر بیتی (کراچی: مکتبۂ دانیال، ۱۹۹۵ء)، ص ۵۱۔

۵۱۔سید جمیل مظہر، آشوبِ سندھ اور اردو فکشن (کراچی: اکادمی بازیافت، ۲۰۰۷ء)، ص ۳۹۴۔

۵۲۔ ایضاً، ص ۳۹۶۔

۵۳۔ انوار احمد، "آصف فرخی: افسانے کو نئے معنوی آفاق سے ہم کنار کرنے والا"، مشمولہ اردو افسانہ ایک صدی کا قصہ، (اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان پاکستان، سن ندارد)، ص ۵۳۴۔

۵۴۔ ایضاً، ص ۵۳۵۔

۵۵۔سید جمیل مظہر، آشوبِ سندھ اور اردو فکشن، ص ۳۹۸۔

باب سوم

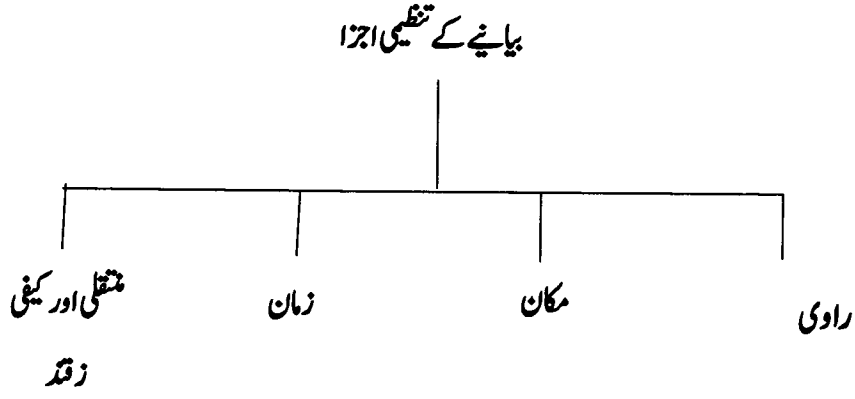
آصف فرخی کے افسانوی بیانیے کے تنظیمی اجزا

- راوی
- مکانی تناظر: راوی کا مکان اور بیانیہ مکان
- زمانی تناظر: راوی کا زمان اور بیانیہ زمان
- متعلقیاں

باب سوم

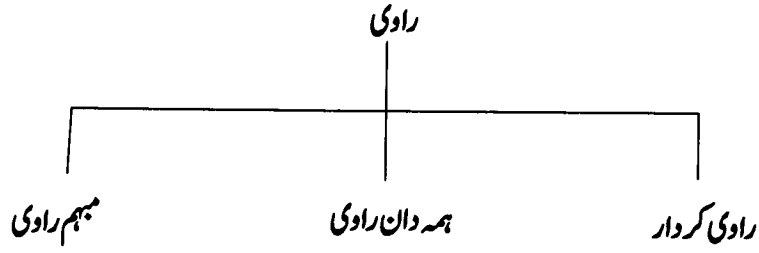
آصف فرخی کے افسانوی بیانیے کے تنظیمی اجزا

مقالے کے اس باب میں یوسا اور کنڈیرا کے تصورات پر مبنی نظری ڈھانچے کے پہلے حصے کا اطلاق کیا جائے گا اور بیانیے کے تنظیمی اجزا کے تحت آصف فرخی کے افسانوں میں راوی، مکان، زمان اور متنقلیوں کا تجزیہ کیا جائے گا۔



ا۔ راوی

کہانی کو بیان کرنے کے لیے مصنف کا منتخب کردہ نمائندہ راوی کہلاتا ہے جو مصنف سے الگ ہوتا ہے اور صرف کہانی تک ہی محدود ہوتا ہے۔ راوی تین قسم کا ہو سکتا ہے۔ راوی کردار، ہمہ دان راوی اور مبہم راوی۔



راوی کردار، کہانی کے اندر کا ہی کوئی کردار ہوتا ہے جو ضمیر متکلم "میں" یا "ہم" کی حیثیت سے کہانی روایت کرتا ہے۔ یہ انفرادی بھی ہو سکتا ہے اور اجتماعی بھی۔ ہمہ دان راوی خارجی نقطۂ نظر سے کہانی بیان کرتا ہے جسے ہر چیز کا علم ہوتا ہے اور وہ اپنی ہمہ دانی صفات کی بنا پر "وہ" کی ضمیر میں کہانی بیان کرتا ہے۔ مبہم راوی واضح نہیں

ہوتا، یہ "تم" کی ضمیر میں مخاطب ہوتا ہے۔ ہمہ دان راوی کی صورت میں یہ بیرونِ بیانیہ اور راوی کردار کی صورت میں درونِ بیانیہ ہوتا ہے۔ فکشن نگار اس حوالے سے مکمل طور پر آزاد ہوتا ہے کہ وہ راوی کی کسی بھی قسم کا انتخاب کر سکتا ہے مگر اس اعتبار سے پابند ہوتا ہے کہ وہ راوی کی منتخب کردہ قسم کی حدود و قیود اور پابندیوں کی پیروی کرے۔

راوی کی ذیل میں دیکھا جائے گا کہ آصف فرخی کے افسانوں میں راوی کی کون کون سی قسم کا استعمال کیا گیا ہے اور کیا مصنف نے راوی کی قسم کے اعتبار سے عائد کردہ شرائط کی پابندی کی ہے۔

آصف فرخی کی کہانیوں میں قاری کا راوی کی تینوں قسموں سے واسطہ پڑتا ہے: راوی کردار، ہمہ دان راوی اور مبہم راوی۔

راوی کردار

آصف فرخی نے بیشتر افسانوں میں اپنے نمائندے کے طور پر راوی کردار کا انتخاب کیا ہے جو صیغہ واحد حاضر میں کہانی بیان کرتا ہے۔ "چیل گاڑی" میں کہانی بیان کرنے والا کردار، راوی کردار ہے جو کہانی کا حصّہ ہے اور صیغہ جمع متکلم "ہم" کا استعمال کر رہا ہے۔ ابتدا میں واضح نہیں ہو پاتا کہ کہانی کون بیان کر رہا ہے۔ تقریباً ایک صفحے بعد یہ راوی کردار خود کو "ہم" کے صیغے میں ظاہر کرتا ہے۔ چونکہ کہانی "ہم" کے صیغے میں بیان ہوئی ہے لہٰذا اس امکان کو رد نہیں کیا جا سکتا کہ یہ اجتماعی راوی کردار بھی ہو سکتا ہے جو "ہم" کے قالب میں ہے۔ ضمیر "ہم" کے استعمال سے واضح ہوتا ہے کہ بلاشبہ راوی کردار ہے مگر یہ اجتماعی راوی کردار ہے یا انفرادی راوی کردار، جلد ہی واضح ہو جاتا ہے۔

> لیکن چیل گاڑی کا گرنا ہمارے خاندان کی تاریخ میں ایک نہایت اہم واقعے کی صورت اختیار کر گیا۔۔۔۔ ہم لوگ شرارتاً قدوس خالو کو اکبری خالہ کا مردانہ کہا کرتے تھے۔[1]

افسانے میں ہم لوگ، ہمارا خاندان اور اس طرح کے دیگر الفاظ سے گمان ہوتا ہے کہ یہ اجتماعی راوی کردار ہے مگر حقیقتاً یہ واحد انفرادی راوی کردار ہے جو اپنے لیے "ہم" اور "ہمارا" کے الفاظ استعمال کر رہا ہے۔ لکھنو کی تہذیب میں فرد کا خود کو "میں" کہنا خلافِ تہذیب سمجھا جاتا تھا۔ یہاں "ہم" سے مراد کوئی اجتماعی کردار نہیں بلکہ فردِ واحد ہی ہے جو اس تہذیب کے مطابق اپنا اظہار کر رہا ہے اور اپنے خاندان کی ایک خاتون کا قصہ سنا رہا ہے جو فرخ آباد میں جہاز کے گرنے سے جڑا ہوا ہے۔ جہاز اس دور کے لوگوں کے لیے اتنی نامانوس چیز تھی کہ دیہاتیوں نے مارے حیرت کے، اسے چیل گاڑی کہا۔

"اسطورہ" میں راوی، ایک راوی کردار ہے جو صیغہ واحد متکلم "میں" کی حیثیت سے کہانی بیان کر رہا ہے۔ افسانے میں ایک ہی راوی ہے جو کہانی کے آغاز سے اختتام تک "میں" کے صیغے میں کہانی بیان کر رہا ہے۔

مجھے آئندہ کا حال معلوم کرنے کا بہت تجسس تھا، کسی طور پر نظروں کے سامنے یہ پردہ ہٹے اور
میں اپنے آپ کو مستقبل میں دیکھ سکوں[۲]۔

یہ راوی "میں"، "میرا" اور "مجھے" کے الفاظ استعمال کر رہا ہے اور خود اپنی کہانی بیان کر رہا ہے۔ یہ راوی بیانیے کا حصّہ ہے۔

"بحیرۂ مردار" میں ساجد راوی کردار کے روپ میں ظاہر ہوا ہے اور "میں" صیغہ واحد متکلم میں اپنی اور اپنی بیوی ساجدہ کی زندگی کی ایک تلخ حقیقت کو بیان کر رہا ہے۔ کہیں کہیں "ہم" کا صیغہ استعمال کیا ہے جہاں وہ اپنی اور ساجدہ کی بات بیان کر رہا ہے۔

"سمندر" میں راوی کردار "میں" کی حیثیت سے اپنی زندگی کے خاص دور کی کہانی بیان کر رہا ہے۔ راوی درونِ بیانیہ ہے اور اپنے ماضی کی یادوں اور مستقبل کے اندیشوں کو بیان کر رہا ہے۔

"فریکچر" میں راوی صیغہ واحد متکلم "میں" کی حیثیت سے کہانی بیان کر رہا ہے۔ وہ محدود معلومات سے واقف ہے۔ شہر کے حالات کی کچھ خبروں کا ذریعہ اخبار ہے اور دیگر معلومات اسے باقی کرداروں، اچھے خالو، صبیحہ چچی، چچا انوار کے ذریعے ملتی ہیں۔ افسانے میں راوی کردار رضیہ خالہ کے فریکچر کی خبر، شہر کے کشیدہ حالات اور مفلوج نظامِ زندگی کے حوالے سے معلومات کے لیے دیگر کرداروں پر انحصار کرتا ہے اور انھیں اسی طرح بیان کر دیتا ہے۔

"زمین کی نشانیاں" میں کہانی بیان کرنے والا کردار دراصل راوی کردار ہے جو پہلے خود کو صیغہ واحد متکلم "میں" میں ظاہر کرتا ہے اور بعد ازاں کہانی آگے بڑھنے کے دوران، کہیں کہیں "ہم" کا صیغہ بھی استعمال کرتا ہے۔

"گھر کے راستے پر جاتے جاتے میں ٹھٹھکا تھا۔"

"ہم نے اس بلی کو نہیں پالا تھا لیکن ایسا لگتا تھا کہ وہ ہمیں اپنا چکی ہے۔ شاید، ہم اس کے پالتو انسان
بن چکے تھے ہم۔
ہم نے اسے آتے ہوئے بھی نہیں دیکھا تھا[۳]۔

افسانے میں راوی کردار نے بارہا "میں" کے بجائے "ہم" کا صیغہ بھی استعمال کیا ہے مگر "ہم" کا استعمال یہاں واضح کرتا ہے کہ یہ انفرادی راوی کردار ہی ہے جو اپنے ساتھ ساتھ اپنے گھر والوں اور خاندان والوں کی بابت بیان کر رہا ہے اسی لیے جمع کا صیغہ استعمال کیا ہے۔

"جس شہر میں رہنا" میں راوی کردار افسانے کا ہی ایک کردار بڑا بھائی ہے جو صیغہ واحد متکلم "میں" میں کہانی بیان کر رہا ہے۔ گھر کے دیگر افراد کی گفتگو، طرزِ عمل اور حرکات و سکنات کے بارے میں معلومات فراہم کرتا

ہے۔ گھر پہنچنے کے معاملے پر والد کے رد عمل، چھوٹے بھائی فاروق کی والد سے تلخ کلامی اور ساس بہو کے روایتی شکووں کی کہانی اسی کی زبانی سننے کو ملتی ہے۔

"ککڑی والا" میں راوی کردار صیغہ واحد متکلم "میں" میں کہانی بیان کر رہا ہے۔ راوی کردار، بیانیہ عمل میں شریک ہے اور اپنی بیٹی، اس کے پالتو چوزے اور اپنے ماضی سے جڑے ایک واقعے کا ذکر کرتا ہے۔

"ستارۂ غیب" میں راوی کردار ہے۔ شروع میں صیغہ جمع متکلم "ہم" کے قالب میں کہانی بیان کر رہا ہے اور خود کو اجتماعی راوی کردار کے روپ میں ظاہر کرتا ہے۔

> میز پر بساط بچھی ہوئی تھی، ہم چاروں اس کے گرد جمع تھے اور بازی شروع ہونے والی تھی۔ یہ ہمارا روز کا معمول تھا۔ ہم رات کے وقت کھیلتے تھے۔[۴]

مگر جیسے کہانی آگے بڑھتی ہے تو معلوم ہوتا ہے کہ دراصل یہ اجتماعی راوی کردار نہیں بلکہ انفرادی راوی کردار ہے جو بعد میں خود کو صیغہ واحد حاضر متکلم "میں" میں ظاہر کر دیتا ہے۔ "ہمیشہ کی طرح پہلا پانسا میں نے پھینکا تھا۔ شاید اس لیے کہ میں مشرق میں بیٹھا تھا۔" ابتدا میں وہ تمام کرداروں نجمہ، خالد، یاسمین اور اپنے حوالے سے بات بیان کر رہا ہے اس لیے "ہم" کا صیغہ استعمال کر رہا تھا۔

"سمندر" میں راوی کردار کی خود مصنف سے مطابقت واضح ہے۔ صاف پتہ چلتا ہے کہ آصف فرخی نے اپنی زندگی کے مخصوص دور اور واقعات کو افسانے میں کھپایا ہے۔ اس افسانے میں موجود تفصیلات، ان کے حالاتِ زندگی سے میل کھاتی ہیں مگر یہ بات واضح ہے کہ مصنف اور راوی دو الگ الگ ہستیاں ہیں۔ یہاں مصنف کی زندگی کے حقائق افسانے کا حصہ بن کر افسانہ ہی بن گئے ہیں جب کہ راوی کردار کی زندگی محض اس افسانے تک محدود ہے۔ اسی طرح "یادوں کے پردیس"، "کیڑا ہوں اگرچہ میں ذرا سا" اور "بونسائی" میں بھی راوی کردار کی مصنف سے مشابہت واضح ہے مگر افسانے میں منتخب کردہ راوی صرف ان افسانوں کے بیانیے تک محدود ہے۔

ایک سے زائد راوی کردار

آصف فرخی کے چند ایک افسانوں میں ایک سے زیادہ راوی بھی ہیں۔ ایسے افسانوں کی تعداد صرف تین ہے۔ "ہیرے جیسی کہانی" میں راوی، اصل میں راوی کردار ہے جو صیغہ واحد متکلم "میں" کی حیثیت سے روایت کر رہا ہے اور کہانی میں شامل دیگر کرداروں سے تعامل کر رہا ہے۔ راوی کردار ایک بوڑھے شخص کی کہانی سنا رہا ہے جو اسے اپنی سرگزشت سناتا ہے۔ لہٰذا ان معلومات کا منبع وہ بوڑھا شخص ہے جو اپنی زندگی کے بارے میں بتاتے بتاتے اس جوہری کی کہانی بھی سناتا ہے جس سے اس کا سابقہ پڑا۔ چنانچہ راوی کردار محدود معلومات سے واقف ہے اور دیگر معلومات کے لیے بوڑھے شخص پر منحصر ہے۔ راوی کردار غیر جانبدار رہتے ہوئے بوڑھے شخص کی کہانی اس کی

زبانی بیان کرتا ہے۔ چنانچہ اس افسانے میں دو راوی کردار ہیں۔ پہلا راوی کردار "میں" صیغہ واحد متکلم میں مخاطب ہے اور دوسرا راوی کردار وہ بوڑھا شخص ہے جس نے اسے معلومات فراہم کیں۔ پہلا راوی کردار الگ تھلگ بیٹھا اس کی کہانی سنتا ہے اور پھر اسے بیان کر دیتا ہے۔ کہانی میں بوڑھے شخص سے ملنے والی معلومات کا بیان کنندہ بھی پہلا راوی ہے چنانچہ کہانی دو مختلف لوگوں کے شعور سے گزرتی ہوئی کثیر نقطۂ نگاہ سے بیان ہوئی ہے۔

"خوشبو کے سوداگر" میں تین راوی ہیں اور تینوں راوی کردار ہیں جو بیانیے کا حصہ ہیں اور آپس میں دیگر کرداروں سے تعامل کرتے نظر آتے ہیں۔ کہانی کی گتھیاں سلجھاتے اور ان کو آگے بڑھاتے ہیں۔ افسانے میں راوی صیغہ واحد متکلم "میں" کی حیثیت سے کہانی بیان کر رہا ہے اور اولین راوی ہے۔ کہانی میں دوسرا راوی کردار دادا ابا کا ہے جو "ہم" صیغہ جمع متکلم میں اولین راوی عبد المغنی خاں کا قصہ سنا رہے ہیں لیکن یہ کوئی اجتماعی کردار نہیں بلکہ واحد فرد ہے جو اپنی تہذیبی روایات کے مطابق خود کے لیے "ہم" کی ضمیر استعمال کر رہا ہے۔ خاں صاحب کو عطر سازی میں مہارت حاصل تھی۔ دادا ابا خاں صاحب کی عطر فروشی اور عطر سازی کے حوالے سے بہت سی باتیں اولین راوی کو بتاتے ہیں۔ افسانے میں تیسرا راوی کردار خود "خاں صاحب" کا ہے جو "میں" صیغہ واحد متکلم میں اپنی لندن سے واپسی اور پھر ہندوستان میں گزرے دنوں کی بابت بتا رہے ہیں۔ نوابین کی عطر کی قدر دانی کا واقعہ بھی سناتے ہیں۔ افسانے میں اولین راوی کردار کے علاوہ دیگر کرداروں میں دادا ابا اور خاں صاحب راوی بن کر سامنے آتے ہیں۔ پہلا راوی، راوی کردار ہی ہے جو ان تمام معلومات کا بیان کنندہ ہے۔ یہاں کہانی کثیر نقطۂ نگاہ سے بیان ہوئی ہے۔ سب راوی کردار ہیں۔ بیانیہ عمل کا حصّہ اور اس میں آباد اور باری باری راوی کا کردار ادا کرنے لگتے ہیں۔

"شہر میں آوارہ" میں راوی کردار "میں" صیغہ واحد متکلم میں کہانی بیان کر رہا ہے۔ اس افسانے میں دو ہی کردار ہیں سیما اور ساجد جو میاں بیوی ہیں اور دونوں ہی افسانے میں راوی کردار کے روپ میں وارد ہوئے ہیں۔ افسانے کی ابتدا میں شوہر ساجد "میں" کے صیغے میں اپنی زندگی کے چیدہ چیدہ واقعات بیان کر رہا ہے۔ سیما کے حوالے سے سامنے آنے والی معلومات کا بیان کنندہ ساجد ہے۔ سیما کی عادات و اطوار اور مزاج کے بارے میں باتوں کا اسی کی زبانی پتہ چلتا ہے۔ مگر بعد میں راوی کردار کے روپ میں سیما سامنے آتی ہے جو اپنی اور ساجد کی کہانی کو آگے بڑھاتی ہے۔ افسانے میں بنیادی طور پر دو راوی کردار ہیں لہٰذا کہانی ان دونوں کے شعور سے گزرتی ہوئی اور مختلف نقطۂ نظر قائم کرتی ہوئی آگے بڑھتی ہے۔ گویا افسانے میں واحد کے بجائے کثیر نقطۂ نگاہ ہے۔

ہمہ دان راوی

مذکورہ بالا افسانوں کے علاوہ بھی آصف فرخی کے افسانوں کی ایک وسیع تعداد ہے جن میں ہمہ دان راوی صیغہ "وہ" کی حیثیت سے کہانی بیان کرتا ہے۔

"جشن مرگِ انبوہ" میں راوی، اصل میں ہمہ دان راوی ہے جو ضمیر غائب "وہ" کی حیثیت سے کہانی بیان کر رہا ہے۔ کہانی کے مکان سے الگ ایک وسیع تر مقام پر فائز جہاں سے وہ سارا عمل اور کاروائی دیکھ رہا ہے اور اسے بیان کر رہا ہے۔ افسانے میں ایک عجائب خانے کا منظر دکھایا گیا ہے جہاں تمام مجسمے ٹوٹے پڑے تھے۔ اہلیانِ شہر کو معلوم ہوتا ہے تو حیران و پریشان ہوتے ہیں کہ یہ سب کیسے ہوا۔ اس کے بعد افسانے میں اجتماع کی آوازیں بھی شامل ہو جاتی ہیں جو اپنی آراء اور خیالات کا اظہار کر رہے ہیں۔ افسانے میں اجتماع میں شامل مختلف افراد کی آوازیں اور مکالمہ شامل ہے مگر بنیادی طور پر یہ ہمہ دان راوی کی آواز ہے جو اجتماع میں شامل مختلف افراد کے مکالموں اور آوازوں کو بیان کر رہی ہے۔

"بھنور کی آنکھ" میں بھی راوی ہمہ دان ہے جو بیانیہ مکان سے الگ مقام پر فائز ہے اور ضمیر "وہ" کے ذریعے غیر جانبدارانہ طریقے سے کہانی کو بیان کرتا ہے، کہیں بیانیے میں مخل نہیں ہوا۔

"کوفے کا شہری" میں راوی ہمہ دان ہے اور ضمیر غائب "وہ" میں کہانی بیان کر رہا ہے۔ خارجی اور سماوی نقطۂ نظر سے کوفے کے شہر کی صورت حال کے ساتھ کربلا اور مدینہ منورہ میں پائی جانے والی بے چینی اور اضطراب کے بارے میں بھی ہمیں آگاہ کر رہا ہے۔

"سمندر کی چوری" میں بنیادی طور پر ہمہ دان راوی ہے جو سمندر کی چوری کے مرکزی واقعے کے بارے میں لوگوں کی حیرت، تاثرات اور آراء کو بیان کر رہا ہے۔ بیانیہ مکان سے الگ اور بلند تر مقام پر فائز ہے۔ رفتہ رفتہ افسانے میں معاشرے کے مختلف لوگوں کی آوازیں بھی شامل ہو جاتی ہیں۔ ان تمام افراد کی، جو اس جگہ پر جمع ہیں جہاں سے سمندر غائب ہوا ہے۔ یہ ہمہ دان راوی ہے جو مختلف افراد کی آوازوں اور مکالموں کو بیان کر رہا ہے۔ افسانے کا واحد راوی ہمہ دان ہے جو "ان" اور "اس" کے ضمائر استعمال کر کے کہانی کو بیان کر رہا ہے۔

"حشیشین" میں کہانی سنانے والا مصنف کا منتخب نمائندہ ہمہ دان راوی ہے جو ضمیر غائب "وہ" کے ذریعے کہانی بیان کر رہا ہے۔ اپنے وسیع مشاہدے، علم اور ہمہ دانی صفات کی بنا پر دو مختلف زمانوں کی حقیقتیں بیان کر رہا ہے۔ ایک صدیوں پہلے کی حشیشی گروہ کی تاریخی ظلم و بربریت اور دہشت کی کہانی ہے جسے راوی نے کراچی کے مخصوص

عہد کی سفاکیت اور بربریت سے ہم آہنگ کیا ہے۔ ہمہ دان راوی بیانیے کے مقام سے الگ ایک وسیع تر مقام پر متصرف ہے اور خارجی زاویۂ نگارہ سے بیانیے میں دخل اندازی کیے بغیر اور خود کو افشا کیے بغیر کہانی روایت کر رہا ہے۔

"سلحشور" میں ہمہ دان راوی درونِ بیانیہ نہیں۔ بیانیہ عمل میں اس کا کوئی حصہ نہیں۔ ماسوائے اس کے کہ وہ اپنی بلند نگاہی سے شہر میں ہونے والی تخریبی وارداتوں کو بیان کر رہا ہے اور ضمیر غائب "وہ" کے ذریعے کہانی بیان کر رہا ہے۔

"سُرسورٹھ" میں ہمہ دان راوی ہے جو "اس" اور "وہ" کے قالب میں کہانی سنا رہا ہے اور بیجل کی قسمت سے جڑے سوال، اس کے جواب اور بیجل کے دردناک انجام کی کہانی بیان کر رہا ہے۔ خدائی نگاہ رکھنے والا ہمہ دان راوی بیجل کی زندگی کے بنیادی قضیے، جونا گڑھ کے راجہ رائے کی پیشکش اور رائے ڈیاچ کے محل میں ہونے والے واقعات کی روداد سناتا ہے۔

"واچوڑے کی واٹ" میں ہمہ دان راوی ضمیر غائب "وہ" کے ذریعے کہانی بیان کر رہا ہے اور وحشی فطرت کی گرفت میں آئے شخص کا قصہ اپنی بلند نگاہی سے بیان کر رہا ہے۔ ہمہ دان راوی بیانیہ عمل میں شریک نہیں، بیانیہ مکان سے باہر اور مختلف جگہ پر براجمان ہے۔ گرد باد بگولے کے بھنور میں پھنسے آدمی کو ہوا اڑائے لے جا رہی ہے۔ یہ ہمہ دان راوی ہی ہے جس نے سندھ کے خطے، اس کے خوب صورت مناظر، مقامی تہذیب اور طرزِ زندگی کے کئی رُخ بیک وقت دکھائے ہیں مگر کہیں تبصراتی و تشریحی انداز سے کام نہیں لیا۔

"شہر جو کھوئے گئے" میں ہمہ دان راوی ہے جو "وہ" کی ضمیر غائب میں شہر میں قتل و غارت اور غدر کے بعد زندہ بچ جانے والی بوڑھی خواتین کی کہانی سنا رہا ہے۔ ہمہ دان راوی نے بیانیے میں مُحل ہوئے بغیر بوڑھی خواتین کی سرگزشت، ان کی باقی ماندہ زندگی کا احوال، پرانی تہذیب اور طور طریقوں کو بیان کیا ہے۔

"رکے ہوئے لوگ" میں ہمہ دان راوی شہر کراچی کی مرکزی شاہراہوں پر انتظار میں کھڑے عوام کی بے بسی کی کہانی سنا رہا ہے۔ بیانیہ مکان اور عمل سے باہر ایک بلند مقام پر فائز ہمہ دان راوی شہر بھر میں وی آئی پی موومنٹ کی وجہ سے سڑکوں پر رکے ہوئے لوگوں کی بے بسی کو بیان کر رہا ہے۔

"عیدِ قرباں" میں ہمہ دان راوی اپنے سماوی نقطۂ نظر سے عید الاضحیٰ کے موقع پر شہر کراچی کے ابتر حالات بیان کر رہا ہے اور ایک خاندان کے افراد کے مکالموں اور گفتگو کے ذریعے شہر کے حالات کی سنگینی کو بیان کر رہا ہے۔

"خواب اور عذاب"، "ناقۃ اللہ"، "شرم الشیخ"، "اصحابِ کہف"، "حکایت نیند سے واپس آنے والوں کی"، "پیچھے دیکھا اور پتھر" وغیرہ میں بھی ہمہ دان راوی ہے جو "وہ"، "اس" اور "انھوں" کے غائب ضمائر کے

ذریعے کہانی بیان کر رہا ہے۔ بیانیہ عمل میں اس کا کوئی کردار نہیں۔ وہ اپنی ہمہ بینی اور ہمہ دانی صفات کی بنا پر صدیوں پہلے وقوع پذیر ہونے والے مذہبی قصص اور تاریخی واقعات کو بیان کر رہا ہے اور پچھلی اقوام کی کہانیاں سنا رہا ہے۔

مکاشفۂ عہد جدید میں ہمہ دان راوی ہے جو بیرونِ بیانیہ ہے اور ضیاء الحق کے آمرانہ دورِ حکومت میں جبر اور پابندیوں کی صورتحال کو مختلف زاویوں سے بیان کر رہا ہے۔ اس نے حکومتی فیصلے، اعلانات، بیانات اور اشتہارات کی صورت میں کھوکھلے دعوؤں کی عکاسی غیر جانبداری سے کی ہے۔ اس میں تشریح و تبصرے یا مداخلت کا شائبہ نہیں۔

"بلیک آؤٹ اور بچپن" میں ہمہ دان راوی بیانیہ عمل سے باہر ہے اور ۱۹۶۵ء کے جنگی حالات میں ایک گھرانے کے افراد کی کہانی کے ذریعے اس وقت کے حالات، خوف اور نفسیات کو بیان کر رہا ہے۔

"السلام علیکم یا اہلِ القبور" میں ہمہ دان راوی ضمیر غائب "وہ" کے ذریعے قبرستان کے منظر، انتظامیہ کی بے حسی و غفلت اور فنا جیسی حقیقت کو غیر جانبدارانہ انداز میں بیان کر رہا ہے۔ راوی بیرونِ بیانیہ ہے اور خارجی نقطۂ نظر سے واقعات کو بیان کر رہا ہے۔

"شہر کتاب خوار" میں ہمہ دان راوی "وہ" کی ضمیر کے ذریعے دمشق کی قحط سالی اور وہاں کے عوام کے کتابیں کھانے کی صورت میں اپنی تہذیب و ثقافت کی نشانیوں کو مٹانے کا قصہ بیان کر رہا ہے۔ "بابِ خروج" میں قادرِ مطلق راوی ضمیر غائب "وہ" کے ذریعے ہجرت کرنے والے قبیلوں کی کہانی کو غیر جانبداری سے بیان کر رہا ہے۔

مبہم راوی

آصف فرخی کے افسانوں میں سے صرف چار افسانے ایسے ہیں جن میں ضمیر مخاطب "تم" یا "آپ" کا استعمال کیا گیا ہے اور راوی اسی ضمیر میں مخفی ہے مگر داخلی شہادت سے اس مبہم راوی کی شناخت ممکن ہے۔

"کوداتری دیوار پہ یوں دھم سے نہ ہو گا" میں راوی مبہم ہے اور ضمیر مخاطب "آپ" میں پوشیدہ ہے۔

> آپ کسی نہ کسی دن اس طرف سے گزرے ہیں۔ ہو سکتا ہے کہ آپ نے سوچا ہو، اس طرح کی باتیں کوئی کہاں تک یاد رکھے۔۔۔۔۔ اس طرح کا واقعہ پیش آیا ہو گا آپ کے ساتھ۔ لیکن آپ نے اور باتوں کی طرح اس کو بھلا دیا۔[۵]

ابتدا میں گمان ہوتا ہے کہ شاید یہ راوی کردار ہو جو کسی دوسرے کو مخاطب کرنے کے لیے آپ کا لفظ استعمال کر رہا ہو مگر جلد ہی یہ واضح ہو جاتا ہے کہ یہ دراصل ایک ہمہ دان راوی ہے جو بیانیہ عمل اور مقام سے الگ بلند تر مکان پر فائز ہے اور کہانی بیان کر رہا ہے۔ پورے افسانے میں "آپ" کی ضمیر میں کہانی بیان ہوئی ہے۔ ہمہ دان راوی نے سارے افسانے میں خود کو کہیں ظاہر نہیں کیا، نہ ہی بیانیے میں مخل ہوا ہے البتہ ماضی شکیہ کے صیغے کے استعمال سے اس نے اپنی ہمہ دانی صفات کا اظہار کیا ہے۔

افسانہ "شہر بدری" کی ابتدائی سطروں میں ضمیر مخاطب "تم" کا استعمال ہے۔ شائبہ ہوتا ہے کہ یہ ایک ہمہ دان راوی ہے۔ افسانے کے آغاز میں "وہ" کی حیثیت سے کہانی بیان ہوئی ہے۔ گمان ہوتا ہے کہ ہمہ دان راوی ضمیر غائب کے ذریعے کہانی روایت کر رہا ہے۔

> شور تھوڑی دیر کے لیے بھی نہیں رکتا اور وہ ایک ایک کر کے جانے لگتے ہیں۔ وہ اپنی چیزیں سمیٹتے ہیں اور وہاں سے چلے جاتے ہیں۔[6]

مگر تھوڑی ہی دیر بعد صرفی ضمیر "تم" کا استعمال کیا گیا ہے۔ جلد ہی انکشاف ہوتا ہے کہ یہ افسانے کا ہی کوئی کردار ہے جو ضمیر مخاطب "تم" کا استعمال کر رہا ہے اور داخلی خود کلامی کے ذریعے خود ہی سے محوِ گفتگو ہے۔ وہ امیگریشن کے دفتر میں بیٹھا ماضی کی یادوں کے پس منظر میں خود کو ملامت کر رہا ہے:

> تم کو شک ہو رہا ہے اور تمہارا دل بیٹھا جا رہا ہے۔ بات بہت بگڑ گئی ہے۔ کاش یہ سب محض ایک خواب ہو۔ لیکن ایسا کیسے ہو سکتا ہے؟ انگلی تمہاری طرف اشارہ کر رہی ہے۔ شرمندگی اور پشیمانی کے بوجھ تلے تم اس وقت بھی دب جاؤ گے تب بھی زمین نہیں پھٹے گی کہ تم اس میں سما جاؤ۔[7]

صرفی ضمیر "تم" سے "میں" کا استعمال واضح کر دیتا ہے کہ یہ دراصل ایک راوی کردار ہے جو پہلے خود سے ہی محوِ کلام تھا، بعد میں صیغہ واحد متکلم "میں" میں خود کو ظاہر کر دیتا ہے۔ یہ افسانے کا راوی کردار "ضمیر" ہے جو خود سے محوِ کلام تھا۔

> وہ ہم سے مختلف ہیں، حساب کا گھنٹہ نہ ہوتا تو شاید مجھے اس کا پتہ بھی نہ چلتا۔
>
> میں بے زار آ کر سوچتا آگے چل کر کیا ہو گا۔[8]

بعد میں ساری کہانی راوی کردار ضمیر نے صیغہ واحد حاضر "میں" میں بیان کی ہے جو ثمینہ اور اپنے بچپن کے بنگالی ساتھی عبد الباطن اور سکول کے واقعات بیان کر رہا ہے۔

افسانہ "شہری" کا راوی بھی "تم" اور "آپ" کے ضمائر میں پوشیدہ ہے۔

> شہری: لیکن یہ تو بتاؤ کہ کیا تمہیں پورا یقین ہے کہ تم اپنے آپ میں سچے ہو؟ وثوق سے کہہ سکتے ہو کہ اب بھی وہی ہو تم، اندر ہی اندر تبدیل نہیں کر دیے گئے۔[9]

کہانی آگے بڑھتی ہے تو پتہ چلتا ہے کہ یہ ہمہ دان راوی ہے جو "تم" کی حیثیت سے کہانی بیان کر رہا ہے۔

> جو تم منتخب کرتے ہو، فیصلہ اس سے تمہارا ہی ہوتا ہے۔ ذرا دیکھیں تو سہی، کتنے پانی میں ہیں آپ! آزمائش کڑی ہے لیکن اس میں پورا اترنے کی شرط ہے۔[10]

ہمہ دان راوی جو بیانیے کے مکان سے الگ مقام پر متصرف ہے جسے ہر چیز کا علم ہے اور شہر کراچی کے حالات سے متعلق مختلف امکانی صورتوں کو سامنے رکھ رہا ہے، کہانی میں خود کو کہیں افشا نہیں کرتا مگر اس کی ہمہ دانی صفات ظاہر کرتی ہیں کہ وہ ہمہ دان راوی ہے۔

افسانہ "خالی مکان میں رہ جانے والے" میں ابتدا میں راوی مبہم ہے۔ افسانہ نگار نے "تم" اور "آپ" کا استعمال کیا ہے جس سے واضح نہیں ہو پاتا کہ یہ کون سا راوی ہے۔ "مگر تم جو کچھ بتا رہے ہو، وہ کچھ اور ہے یہاں کوئی رہ نہیں پاتا۔" یہاں کی بتیاں بند رہتی ہیں، شیشے ٹوٹ جاتے ہیں۔ آپ جتنی بار بتیاں جلا کر دیکھ لیں۔ ایک چمک سی آتی ہے اور اس کے بعد بلب فیوز ہو جاتا ہے۔" تقریباً دو صفحات بعد پتہ چلتا ہے کہ یہ راوی کردار ہے جو شروع میں "تم" اور "آپ" کہہ کر روایت کر رہا تھا مگر بعد میں صیغہ واحد متکلم "میں" کے روپ میں خود کو ظاہر کر دیتا ہے۔ "میں خود ایک ایسے مکان میں رہ رہا ہوں۔ جب تک میں وہاں رہا، وہاں کچھ بھی نہیں تھا، میں بچہ ہی تھا۔" پھر افسانے کے اختتام تک یہی صیغہ استعمال ہوا ہے۔ راوی کردار، کہانی کا حصّہ ہے اور میں کی حیثیت سے کہانی بیان کر رہا ہے۔ راوی کردار ہی ہے جو اپنے محلے میں خالی مکانوں میں بسنے والی غیر مرئی مخلوق کی بابت اہلِ محلہ کی مختلف آراء اور بیانات روایت کر رہا ہے اور خود اپنے ذاتی تجربے اور خاندان کے افراد کے خالی مکانوں کے بارے میں فنتاسی بیانات کے ذریعے قصے کو آگے بڑھایا ہے۔

آصف فرخی کے افسانوں میں راوی کی جس قسم کا سب سے زیادہ استعمال کیا گیا ہے وہ راوی کردار ہے۔ ایسے افسانوں کی تعداد بھی خاصی زیادہ ہے جن میں ہمہ دان راوی کے ذریعے کہانی بیان کی گئی ہے اور چند ایک افسانوں میں مبہم راوی ہے مگر صرفی ضمیر اور داخلی شہادت کے ذریعے سے واضح ہو جاتا ہے کہ یہ کس قسم کا راوی ہے۔

آصف فرخی کے افسانوں میں راوی کی اقسام کی مناسبت سے تعداد کو درج ذیل جدول کے ذریعے واضح کیا گیا ہے۔

نمبر شمار	افسانوی مجموعے	کل افسانے	راوی کردار	ہمہ دان راوی	مبہم راوی
۱۔	آتش فشاں پر کھلے گلاب	۱۶	۶	۱۰	---
۲۔	اسمِ اعظم کی تلاش	۲۵	۵	۱۹	---
۳۔	چیزیں اور لوگ	۱۵	۱۴	۱	---
۴۔	شہر بیتی	۲۰	۱۳	۶	۱
۵۔	شہر ماجرا	۱۵	۸	۶	۱

۶۔	میں شاخ سے کیوں ٹوٹا	۱۶	۹	۶	۱
۷۔	ایک آدمی کی کمی	۶	۴	۲	---
۸۔	میرے دن گزر رہے ہیں	۲۰	۱۵	۵	---
۹۔	اضافہ (تین افسانے)	۳	۱	۱	۱
کل تعداد		۱۳۶	۷۵	۵۶	۴

افسانہ "حرام مغز" سات حصوں پر مشتمل ہے جس کے پہلے، تیسرے، پانچویں اور ساتویں حصے میں ہمہ دان راوی ہے جب کہ دوسرے، چوتھے اور چھٹے حصے میں راوی کردار نے صیغہ واحد متکلم "میں" کی حیثیت سے کہانی بیان کی ہے۔

آصف فرخی کے افسانوں میں راوی کی جس قسم کا سب سے زیادہ استعمال کیا گیا ہے، وہ راوی کردار ہے۔ بچھتر (۷۵) افسانوں میں آصف فرخی نے کہانی بیان کرنے کے لیے صیغہ واحد متکلم "میں" کا انتخاب کیا ہے۔ یہ راوی کردار بیشتر افسانوں میں انفرادی ہے۔ تاہم کہیں کہیں "ہم" کی صورت میں بھی ظاہر ہوا ہے۔ ایسے افسانے دو قسم کے ہیں:

۱۔ اوّل، وہ جن میں ایک ہی راوی کردار ہے اور وہ صیغہ واحد حاضر "میں" میں کہانی بیان کر رہا ہے اور کہیں کہیں خود کے لیے "ہم" جمع متکلم کا صیغہ استعمال کیا ہے۔

۲۔ دوم، وہ افسانے جن میں راوی کردار ایک سے زائد ہیں۔ ایسے افسانوں کی تعداد بہت کم ہے، تقریباً ۱۳ افسانوں میں سے دو یا تین کردار ہیں جو باری باری راوی کا روپ دھار لیتے ہیں۔ سب ہی بیانیہ عمل میں شریک اور اس کا حصّہ ہیں۔

اپنے بیشتر افسانوں میں راوی کردار کا استعمال کر کے آصف فرخی نے درج ذیل فائدے حاصل کر لیے ہیں:

۱۔ راوی کردار کو اپنا قائم مقام بنا کر آصف فرخی کی اپنی شخصیت پس پردہ ہے اور انھوں نے خود کو بحیثیت مصنف کہیں ظاہر نہیں ہونے دیا۔ کہانی میں شامل ادراکات راوی کے ہیں۔

۲۔ حاضر راوی "میں" یا "ہم" کی صورت میں کہانی میں واقعیت کا التباس پیدا ہوا ہے۔ راوی کردار چونکہ خود بیانیہ عمل میں شریک ہے اور اس کا حصّہ ہے لہٰذا اس کی بیان کردہ معلومات کو اعتبار اور استناد حاصل ہے۔

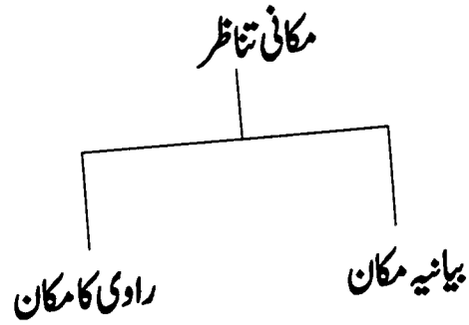
۳۔ راوی کردار محدود معلومات سے واقف ہے اور باقی معلومات کے لیے افسانے کے دیگر کرداروں پر منحصر ہے۔

آصف فرخی کے افسانوں میں دوسرا غالب رجحان ہمہ دان راوی کا استعمال ہے۔ تقریباً چھپن (۵۶) افسانوں میں ضمیر غائب "وہ" کے ذریعے غیر جانبداری اور معروضیت کو برقرار رکھتے ہوئے کہانی بیان کی گئی ہے۔ ہمہ دان راوی نے خارجی اور سماوی نقطۂ نظر سے اور ہمہ دانی صفات کے بل بوتے پر کہانی کو آگے بڑھایا ہے۔ ہمہ دان راوی بیشتر افسانوں میں غیر مرئی اور محتاط انداز میں ظاہر ہوا ہے تاہم اکا دکا افسانوں میں مستقبل اور مضارع کے صیغوں کے استعمال سے اپنی ہمہ دانی صفات کی نمائش کی ہے۔

تیسرا رجحان، آصف فرخی کے افسانوں میں مبہم راوی کا استعمال ہے۔ ایسے افسانے محض چار ہیں جن میں ضمیر مخاطب "تم" یا "آپ" کا استعمال کیا گیا ہے یا بعد میں "تم" کے بجائے کسی اور صرفی ضمیر کے ذریعے کہانی بیان کی ہے۔ داخلی بیانیہ شہادت کے ذریعے معلوم ہوا ہے کہ دو افسانوں میں مبہم راوی نے بعد ازاں خود کو ہمہ دان راوی کی صورت میں ظاہر کیا ہے جو بیرونِ بیانیہ ہے اور دو افسانوں میں راوی کردار کی صورت میں ظاہر ہوا ہے جو بیانیہ عمل کا حصہ اور اس میں شریک ہے۔

۲۔ مکانی تناظر: راوی کا مکان اور بیانیہ مکان

فکشن میں راوی کے مکان اور بیانیہ مکان میں تعلق کی مختلف صورتیں ہوتی ہیں جن کے تعین سے ہی کہانی کا مکانی تناظر واضح ہوتا ہے۔ وہ مکان جہاں راوی کہانی بیان کرنے کے لیے خود کو فائز کرتا ہے راوی کا مکان کہلاتا ہے جب کہ وہ مکان جہاں کہانی یا بیانیہ رونما ہوتا ہے وہ بیانیہ مکان کہلاتا ہے۔



راوی کے مکان کی نسبت سے کہانی کے مکان کے تین امکانات ہو سکتے ہیں:

۱۔ راوی کردار جو درونِ بیانیہ ہو اور صیغہ "میں" یا "ہم" میں کہانی بیان کرے۔ ایک ایسے تناظر سے جس میں راوی کا مکان اور بیانیہ مکان ایک ہی ہو۔

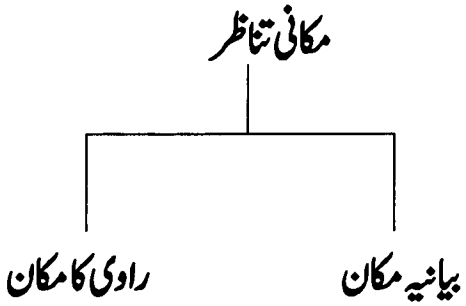
۲۔ ہمہ دان راوی جو بیرونِ بیانیہ ہو اور "وہ" کی ضمیر میں کہانی بیان کرے۔ ایسے تناظر سے جس میں راوی کا مکان اور بیانیہ مکان الگ ہو۔

آصف فرخی کے افسانوں میں دوسرا غالب رجحان ہمہ دان راوی کا استعمال ہے۔ تقریباً چھپن (۵۶) افسانوں میں ضمیر غائب "وہ" کے ذریعے غیر جانبداری اور معروضیت کو برقرار رکھتے ہوئے کہانی بیان کی گئی ہے۔ ہمہ دان راوی نے خارجی اور سماوی نقطۂ نظر سے اور ہمہ دانی صفات کے بل بوتے پر کہانی کو آگے بڑھایا ہے۔ ہمہ دان راوی بیشتر افسانوں میں غیر مرئی اور محتاط انداز میں ظاہر ہوا ہے تاہم اکا دکا افسانوں میں مستقبل اور مضارع کے صیغوں کے استعمال سے اپنی ہمہ دانی صفات کی نمائش کی ہے۔

تیسرا رجحان، آصف فرخی کے افسانوں میں مبہم راوی کا استعمال ہے۔ ایسے افسانے محض چار ہیں جن میں ضمیر مخاطب "تم" یا "آپ" کا استعمال کیا گیا ہے یا بعد میں "تم" کے بجائے کسی اور صرفی ضمیر کے ذریعے کہانی بیان کی ہے۔ داخلی بیانیہ شہادت کے ذریعے معلوم ہوا ہے کہ دو افسانوں میں مبہم راوی نے بعد ازاں خود کو ہمہ دان راوی کی صورت میں ظاہر کیا ہے جو بیرونِ بیانیہ ہے اور دو افسانوں میں راوی کردار کی صورت میں ظاہر ہوا ہے جو بیانیہ عمل کا حصہ اور اس میں شریک ہے۔

۲۔ مکانی تناظر: راوی کا مکان اور بیانیہ مکان

فکشن میں راوی کے مکان اور بیانیہ مکان میں تعلق کی مختلف صورتیں ہوتی ہیں جن کے تعین سے ہی کہانی کا مکانی تناظر واضح ہوتا ہے۔ وہ مکان جہاں راوی کہانی بیان کرنے کے لیے خود کو فائز کرتا ہے راوی کا مکان کہلاتا ہے جب کہ وہ مکان جہاں کہانی یا بیانیہ رونما ہوتا ہے وہ بیانیہ مکان کہلاتا ہے۔



راوی کے مکان کی نسبت سے کہانی کے مکان کے تین امکانات ہو سکتے ہیں:

۱۔ راوی کردار جو درونِ بیانیہ ہو اور صیغہ "میں" یا "ہم" میں کہانی بیان کرے۔ ایک ایسے تناظر سے جس میں راوی کا مکان اور بیانیہ مکان ایک ہی ہو۔

۲۔ ہمہ دان راوی جو بیرونِ بیانیہ ہو اور "وہ" کی ضمیر میں کہانی بیان کرے۔ ایسے تناظر سے جس میں راوی کا مکان اور بیانیہ مکان الگ ہو۔

۳۔ مبہم راوی جو "تم" کی ضمیر میں چھپا ہوا ہو۔ یہ راوی کردار بھی ہو سکتا ہے اور ہمہ دان راوی بھی۔ اس کا تعین داخلی شہادت ہی سے ممکن ہے۔ فکشن نگار کے لیے اپنے منتخب کردہ مکانی تناظر کی شرائط کی پابندی کرنا لازم ہے۔

آصف فرخی کے افسانوں میں مکانی تناظر کی ذیل میں دیکھا جائے گا کہ مکان کی نسبت سے راوی کس مقام پر فائز ہے اور بیانیہ کس جگہ پر رونما ہو رہا ہے۔ نیز آصف فرخی کے افسانوں میں مکانی تناظر کی کون کون سی قسم استعمال ہوئی ہے۔ افسانہ نگار نے مکانی نقطۂ نظر کی شرائط کی پیروی کی ہے یا من مانے عمل کے تحت اس تکنیک کا استعمال کیا ہے۔

آصف فرخی کے افسانوں میں مکانی نقطۂ نظر کی مختلف صورتوں کا استعمال کیا گیا ہے۔ ذیل میں مکانی تناظر کی دونوں صورتوں کے عکاس افسانوں کی مثالیں دی گئی ہیں۔

"کوفے کا شہری" میں ہمہ دان راوی کا مکان اور بیانیہ مکان مختلف ہے۔ ہمہ دان راوی بیرونِ بیانیہ ہے۔ وہ ایک وسیع تر مقام پر فائز ہے، کوفے کی صورتحال اور حالات کے ساتھ ساتھ کربلا کے میدانِ کارزار میں جاری معرکہ اور مدینہ منورہ میں پائی جانے والی بے چینی و اضطراب کا مشاہدہ کر رہا ہے اور بیان کر رہا ہے۔ اس صورت میں راوی بیانیہ مکان کا حصّہ نہیں اور اپنی ہمہ دانی صفات کے بل بوتے پر ساری کہانی بیان کر رہا ہے۔ بیانیہ مکان کوفہ شہر ہے جہاں یزیدی فوج کے اسلحہ بردار سپاہی گھوم رہے ہیں، ہر طرف پہرہ ہے۔ کوفہ شہر کی گلیاں، محلے، چوک، بازار، قہوہ خانے وہ مقامات ہیں جہاں بیانیہ رونما ہو رہا ہے۔ لوگ عوامی مقامات پر تبصرے اور گفت و شنید میں مصروف ہیں۔ بیانیہ مکان مسلسل بدلتا ہے مگر مکانی تناظر نہیں بدلا۔ اگرچہ راوی کربلا اور مدینہ کے بارے میں بھی تھوڑی تھوڑی معلومات فراہم کرتا ہے مگر کہانی کا مرکزی مکان کوفہ ہے۔

افسانہ "یزید کی پیاس" میں ہمہ دان راوی خارجی نقطۂ نظر سے کہانی بیان کر رہا ہے۔ بیانیہ مکان کا حصّہ نہیں۔ بیانیہ مکان، جہاں کہانی وقوع پذیر ہو رہی ہے، وہ بنیادی طور پر صدیقی صاحب کا گھر ہے۔ گھر، گھر کے باہر کا حصّہ، برآمدہ، سکول کا راستہ اور دروازے کے باہر کی جگہ جہاں ٹنکی رکھوائی گئی تھی۔ بیانیہ مکان بدلتا ہے مگر مکانی نقطۂ نظر نہیں بدلا کیونکہ راوی اور اس کا مکان ایک ہی ہے، اس میں کوئی تبدیلی نہیں آئی۔ اس افسانے میں بھی راوی کا مکان اور بیانیہ مکان الگ الگ ہے۔

"پیچھے دیکھا اور پتھر" میں راوی کا مکان اور بیانیہ مکان مختلف ہے۔ ہمہ دان راوی، بیانیہ مکان سے الگ بلند اور وسیع تر مقام پر متصرف ہے اور شہر سدوم کی کہانی بیان کر رہا ہے۔ خدائی صفات کی بنا پر اسے ہر جگہ پر ہونے والے معاملات کا علم ہے۔ بیانیہ مکان بنیادی طور پر سدوم ہے۔ ہمہ دان راوی شہر کے پھاٹک، چوک اور لوطؑ کے گھر میں رونما ہونے والے واقعات کو بیان کر رہا ہے نیز سدوم اور عمورہ کی بستیوں کا بھیانک انجام دکھا رہا ہے۔

"شہر تہہِ آب" میں بھی راوی کا مکان اور بیانیہ مکان الگ ہے۔ ہمہ دان راوی بارش میں ڈوبے شہر کراچی کی سڑکوں کا منظر نامہ اور گھروں کے حالات بیان کر رہا ہے۔ کہانی کے مکان سے مختلف مقام پر فائز ہے اور اپنی بلند نگاہی سے سب کچھ دیکھ رہا ہے اور بیان کر رہا ہے۔ افسانے کا بیانیہ مکان بدلتا ہے۔ ابتدا میں یہ گھر ہے جہاں سے کہانی کا آغاز ہوتا ہے، بارش کے پانی کی گھر میں آنے کی آواز سنائی دیتی ہے۔ بعد میں بیانیہ مکان دفتر ہے جہاں شوہر کام کے لیے جاتا ہے اور واپسی پر پانی میں ڈوبی سڑکوں اور شاہراہوں کو دیکھتا ہے اور آخر میں کہانی پھر اسی گھر میں بیان ہوئی ہے جہاں گھر میں بھرے گٹر کے گندے غلیظ پانی میں ڈوب کر اس کی بیوی جاں بحق ہو جاتی ہے۔ راوی کا مکان ایک ہی ہے جو بیانیہ مکان سے الگ ہے مگر کہانی میں راوی کی نسبت سے بیانیہ مکان بدلتا نظر آتا ہے۔

"سمندر کی چوری" میں ہمہ دان راوی بیانیہ مکان سے الگ خارجی اور سماوی نقطۂ نظر سے کہانی بیان کر رہا ہے جب کہ بیانیہ اس جگہ پر رونما ہو رہا ہے جہاں سے سمندر غائب ہوا ہے۔ خلقِ خدا اسی جگہ موجود ہے اور سمندر کی چوری کے سانحے پر اپنے اپنے اندیشوں، وسوسوں اور غم و غصہ کا اظہار کر رہی ہے۔ اس افسانے میں بھی راوی اور بیانیے کا مکان مختلف ہے، راوی بیرون بیانیہ ہے۔

"علامت کے سینگ" میں بیانیہ اور راوی کا مکان مختلف ہے۔ ہمہ دان راوی ایک خارجی مقام سے ایرینا میں ہونے والے تماشے کا مشاہدہ کر رہا ہے اور اسے بیان کر رہا ہے یعنی راوی بیرونِ بیانیہ ہے جب کہ بیانیہ مکان ایرینا اور اس کا سٹیڈیم ہے جہاں تماشائی جمع ہیں اور کہانی وقوع پذیر ہو رہی ہے۔

"سلحشور" میں راوی کا مکان اور بیانیہ مکان مختلف ہے۔ ہمہ دان راوی بیانیہ مکان سے الگ، باہر اور وسیع تر مکان پر فائز ہے اور اپنے وسیع نقطۂ نگاہ سے شہر میں ہونے والی تخریبی وارداتوں کو بیان کر رہا ہے۔ بیانیہ مکان بار بار بدلتا ہے۔ پہلے یہ شہر کے ایک ہوٹل کا منظر ہے جہاں آدمی تندور پر روٹیاں لگا رہا ہے۔ بعد میں اسی تخریب کار کا اپنا گھر ہے جہاں اس کے اہل و عیال موجود ہیں اور تیسرا بیانیہ مکان شہر کے اجاڑ اور ویران گلیاں ہیں جہاں وہ تخریب کاری کے منصوبے بنا رہا ہے۔

"کوداتری دیوار پہ یوں دھم سے نہ ہو گا" میں "آپ" کی ضمیر میں مخفی مبہم راوی دراصل ہمہ دان راوی ہے جس کا مکان، بیانیہ مکان سے مختلف ہے۔ یہ راوی بیانیے کا حصہ نہیں۔ بیانیہ مکان ایک ہی ہے جو مرکزی کردار کا گھر ہے جہاں باہر سے آنے والی گیند سے واقعہ شروع ہوتا ہے۔ گھر کی دیوار اور سامنے کا حصہ بیانیہ مکان ہے جہاں بیانیہ وقوع پذیر ہوتا ہے، بچے اسی دیوار کو پھاند کر اپنی گیند لینے پر بضد ہیں۔

"آخری اور پہلی کہانی" میں ہمہ دان راوی بیانیہ مکان سے باہر، وسیع تر مقام پر فائز ہے اور شہر (بیانیہ مکان) کی مصروف زندگی کی گہما گہمی میں موت کی کہانی سناتا ہے۔ بعد ازاں بیانیہ مکان جنگل ہے جہاں لوگ غذا کے حصول کے لیے کوشاں ہیں۔ اس افسانے میں راوی کا مکان اور بیانیہ مکان الگ الگ ہے۔

"رات کی رانی" میں ہمہ دان راوی بیانیہ مکان کی نسبت سے الگ مقام پر فائز ہے۔ بیانیہ عمل میں اس کا کوئی حصہ نہیں۔ بیانیہ مکان گھر کا باغ، کمرہ اور صحن ہے جہاں کہانی آگے بڑھتی ہے۔ دونوں کا مکان مختلف ہے۔

"بلیک آؤٹ اور بچپن" میں بھی راوی کا مکان اور بیانیہ مکان الگ ہے۔ ہمہ دان راوی بیرونِ بیانیہ ہے۔ بیانیہ عمل میں اس کا کوئی کردار نہیں۔ بیانیہ مکان گھر اور اس کا تہ خانہ ہے جہاں گھر کے افراد جنگی اور ہنگامی حالات سے بچنے کے لیے اندھیرے میں پناہ لیتے ہیں۔

"کاغذِ آتش دیدہ" میں ہمہ دان راوی کا مکان، بیانیہ مکان سے مختلف ہے۔ ہمہ دان راوی بلند اور وسیع مکان پر براجمان ہے اور وہاں سے گھر میں رونما ہونے والا واقعہ بیان کر رہا ہے۔ بیانیہ مکان سونے کا کمرہ اور دیگر کمرے ہیں جن میں مرکزی کردار اندھیرے میں کاغذ پر لکھنے اور اسے خاکستر کرنے کی عادت میں مبتلا ہے۔

"درخت کا ڈر" میں ہمہ دان راوی ایک بلند مقام پر فائز ہے اور کراچی کے ایک محلے میں فٹ پاتھ پر لگے درخت کی کٹائی کا ماجرا بیان کر رہا ہے۔ اسی گلی میں بہت سے لوگ جمع ہیں، ان کی گفت و شنید سے کہانی کا بیانیہ آگے بڑھتا ہے۔

مندرجہ بالا صورت کے علاوہ، آصف فرخی کے افسانوں میں ایسی صورت کا بھی استعمال کیا گیا ہے جس میں راوی کا مکان اور بیانیہ مکان ایک ہی ہے یعنی درونِ بیانیہ ہے۔ "اسطورہ" میں راوی کا مکان اور بیانیہ مکان ایک ہی ہے۔ راوی کردار درونِ بیانیہ ہے، بیانیہ کا حصّہ اور اس میں شریک ہے۔ افسانے میں بیانیہ مکان بدل رہا ہے۔ راوی کردار پہلے دیوی دیوتاؤں کے دیس یونان جاتا ہے اور پھر مختلف جگہوں پر مارا مارا پھرتا ہوا ابو الہول کے شہر مصر پہنچ جاتا ہے۔ بیانیہ ان ہی مقامات پر رونما ہوتا ہے۔

"فریکچر" میں راوی کا مکان اور بیانیہ مکان مشترک ہے۔ راوی درونِ بیانیہ ہے۔ بیانیہ عمل کا حصّہ ہے جب کہ بیانیہ مکان بنیادی طور پر شہر کراچی اور دراصل راوی کردار کا گھر ہے۔

"خواجہ اجمیر نگری" میں راوی اور بیانیے کا مکان ایک ہی ہے۔ راوی کردار ایک ڈاکٹر ہے، بیانیے میں شریک جسے تلاشِ بسیار کے بعد اجمیر نگری میں کلینک کے لیے دکان ملتی ہے۔ بیانیہ مکان، خواجہ اجمیر نگری ہے جو کہانی کا مرکزی مکان ہے۔ یہاں واقع کلینک سے سعیدہ کا سلسلۂ روزگار چلتا ہے، وہ اپنے بچوں کا پڑھا لکھا کر اپنے پاؤں پر کھڑا کرتی ہے۔ اسی نگری کی گلیوں میں اس کا بڑا بیٹا ندیم رات بھر ہونے والی فائرنگ کا نشانہ بن کر لقمۂ اجل

بن جاتا ہے اور اسی غم میں وہ خود بھی مر جاتی ہے۔ بیانیہ مکان خواجہ اجمیر نگری میں واقع ڈاکٹر کا کلینک، اس کی گلیاں اور محلے ہیں۔

"جس شہر میں رہنا" میں راوی کردار بیانیہ عمل میں شریک ہے۔ بیانیہ گھر میں رونما ہو رہا ہے جہاں بیٹے بہوئیں سب ایک ساتھ سسرال میں رہتے ہیں اور اس مکان کو بیچ کر کہیں اور منتقل ہونا چاہتے ہیں جب کہ والدین اس حق میں نہیں۔ بیانیہ مکان ایک ہی ہے اور راوی کردار کا مکان بھی یہی ہے۔

"چپ دریا" میں راوی کہانی کا ایک کردار ہی ہے لہٰذا اس کا مکان بھی وہی ہے جو بیانیے کا ہے۔ بیانیہ مکان کراچی شہر کا ہوٹل اور اس کا کمرہ ہے جہاں ہوٹل میں قیام کرنے والے دو مسافروں کے درمیان بات چیت سے کہانی آگے بڑھتی ہے۔ بیانیہ مکان ہوٹل کے کمرے کے علاوہ دریائے مہران کا کنارہ بھی ہے جہاں راوی کردار اکیلا کھڑا خود سے محوِ گفتگو ہے۔

"جونک" میں راوی کردار بیوی ہے جس کا مکان اور بیانیہ مکان ایک ہی ہے۔ وہ درونِ بیانیہ ہے، بیانیے کے عمل کا حصّہ ہے۔ بیانیہ مکان سونے کا کمرہ ہے جہاں جنسی خواہشات کا اسیر شوہر بیوی کی مرضی کے بغیر اپنی وقت بے وقت کی جنسی ضرورت کو پورا کرنے کے لیے اس کا استعمال کرتا ہے۔ اس کے علاوہ آدھی کہانی گھر کے باہر باغ میں رونما ہوتی ہے جہاں ساتھ والے مکان کا صاحب پھولوں کو خراب کرنے والے کیڑے جونک کے خاتمے میں مصروف ہے۔

"اس آدمی کی کمی" میں راوی اور بیانیے کا مکان ایک ہی ہے۔ راوی کردار بیانیے کا حصّہ ہے اور بادشاہ کے محل اور سرنگ میں پیش آنے والے واقعات کو بیان کر رہا ہے۔

"سمندر کی بیماری" میں راوی کا مکان اور بیانیہ مکان ایک ہی ہے۔ راوی کہانی کا ہی ایک کردار ہے جو کہانی بیان کر رہا ہے۔ بیانیہ مکان ابتدا میں گھر میں سونے کا کمرہ ہے جہاں بوجھل اور گلا گھونٹنے والے ناقابلِ برداشت تعفن سے نجات حاصل کرنے کے لیے اسے گھر چھوڑنا پڑتا ہے۔ وہ اپنے اہل و عیال کے ہمراہ نہ چاہتے ہوئے بھی والدہ کے گھر آجاتا ہے اور بعد میں بدلے ہوئے بیمار سمندر کو دیکھنے کی خاطر ساحلِ سمندر جاتا ہے۔ جیسے جیسے کہانی آگے بڑھتی ہے اپنے گھر سے والدہ کے گھر اور پھر ساحلِ سمندر تک، بیانیے کے مکان کی نسبت سے راوی کا مکان بھی بدلتا رہتا ہے۔

"مسہری" میں راوی کردار افسانے کے کرداروں میں سے ایک کردار ہے۔ راوی کا مکان اور بیانیہ مکان ایک ہی ہے۔ بیانیہ مکان والدین کا آبائی گھر ہے جہاں راوی کردار "بیٹی" اپنے والدین کے ساتھ رہتی تھی۔ سارا بیانیہ اسی گھر میں رونما ہوتا ہے۔ والدہ کی وفات کے بعد بیرونِ ملک مقیم بھائی بھی اسی گھر میں واپس آتے ہیں۔

والدین کے ترکے، سامان اور اشیا کے ساتھ مسہری کے بٹوارے تک نوبت آ پہنچتی ہے۔ ساری کہانی یہیں پر وقوع پذیر ہوئی ہے۔

"کاگ داس" میں راوی کا مکان اور بیانیہ مکان مشترک ہے۔ راوی کردار بیانیہ مکان کا حصہ ہے۔ بیانیہ مکان بار بار بدلتا ہے۔ پہلے بیانیہ مکان مرکزی شاہراہ یا سڑک ہے جہاں اسے زخمی کوا گرا دکھائی دیتا ہے جو اُڑ نہیں سکتا۔ بعد میں بیانیہ مکان راوی کردار کا گھر اور کمرہ ہے جہاں وہ زخمی کوے کو ٹھیک ہونے تک رکھتا ہے۔

"من شر ما خلق" میں راوی کا مکان اور بیانیہ مکان ایک ہی ہے۔ راوی کردار بیوی ہے جو صیغہ واحد متکلم "میں" میں اپنی کہانی سنا رہی ہے۔ بیانیہ مکان اس کا گھر ہے، شوہر کا گھر۔ پہلے بیانیہ مکان گھر کا دروازہ ہے جہاں وہ بکرے کا کٹا ہوا سر دیکھتی ہے، بعد میں بیانیہ مکان گھر کا صحن ہے جہاں اسے کیاری سے سوئیاں اور بال ملتے ہیں۔ بیانیہ مکان پھر بدلتا ہے، سونے کا کمرہ جہاں اس کا شوہر اس کا جنسی استحصال کرتا ہے اور آخر میں بیانیہ مکان ہسپتال کی زچہ وارڈ ہے جہاں زچگی کے عمل سے گزرتی ہے۔ بیانیہ مکان بار بار بدلتا ہے۔ راوی کردار سارے بیانیے میں شریک ہے اور ان جگہوں پر موجود ہے جہاں بیانیہ رونما ہوا ہے۔

"ہیرے جیسی کہانی" میں راوی کا مکان اور بیانیہ مکان متوارد ہے۔ راوی کردار چائے خانے میں بیٹھا ہے اور بوڑھا اسے اپنی زندگی کی سرگزشت سنا رہا ہے۔ اس کی زندگی جن مقامات پر بیتی ہے، وہ بمبئی، تبت اور ہندوستان کی سرحد پر واقع جنگلات ہیں اور بالآخر وہ بمبئی واپس لوٹ آتا ہے۔

"یادوں کے پردیس" میں راوی کا مکان اور بیانیہ مکان ایک ہی ہے۔ راوی کردار درونِ بیانیہ ہے اور تمام واقعات کا شاہد ہے۔ بیانیہ مکان ہندوستان کی سرزمین ہے جہاں دونوں بھائی اپنے والد کے ساتھ سیر کو جاتے ہیں۔ وہاں کی پرانے گلیاں، محلے اور وہ گھر جہاں وہ اپنے ملنے والوں کے ہاں قیام کرتے ہیں، بیانیہ مکان ہیں۔ بیانیہ مکان بدلنے سے راوی کا مکان بھی بدل جاتا ہے۔

"بودلو" میں بھی راوی کردار کہانی کے عمل میں شریک ہے۔ بیانیہ مکان سندھ کے شہر سیہون میں واقع سرکٹ ہاؤس اور اس کے باہر کی ٹیکری ہے جہاں پر کھڑا راوی کردار سیہون کے مزار کو دیکھ رہا ہے اور اس کی طلب اسی لمحے بیدار ہوتی ہے۔ راوی کا مکان اور بیانیہ مکان مشترک ہے۔

"حکایت مشکوٰۃ" میں راوی کا مکان اور بیانیہ مکان ایک ہی ہے۔ راوی کردار جو بڑا بیٹا ہے محوِ سفر ہے اور بیانیہ عمل میں شریک ہے، خود اپنی کہانی "میں" صیغہ واحد متکلم میں سنا رہا ہے۔ بیانیہ مکان شہر اور اس کے بعد کارواں سرائے ہے جہاں وہ راستے کی ناگہانی بلاؤں کا شکار ہو جاتا ہے اور بیسوا کے پھیلائے جال میں پھنس جاتا ہے۔ راوی درونِ بیانیہ ہے۔

"شہر ناپُرساں" میں راوی کردار بیانیہ کا حصہ ہے اور ان جگہوں پر موجود ہے جہاں بیانیہ رونما ہوتا ہے۔ پہلے بیانیہ مکان راوی کردار کے دوست کا گھر ہے جہاں سے واپسی پر سڑک پر وہ ایک زخمی شخص کو بری طرح تڑپتا دیکھتے ہیں اور آخر میں بیانیہ مکان راوی کردار کا گھر ہے۔

"بلڈ بینک" میں راوی کا مکان اور بیانیہ مکان متوارد ہے۔ راوی کردار "میں" کے صیغے میں مخاطب ہے، بیانیے میں شریک ہے۔ بیانیہ مکان ہسپتال کی وارڈ ہے جہاں مریضہ علاج کے لیے داخل ہے۔

"ککڑی والا" میں راوی کردار والد ہے جو اپنی بیٹی کی کہانی بیان کر رہا ہے۔ بیانیہ مکان اس کا گھر ہے جہاں وہ رونما ہونے والا واقعہ سنا رہا ہے اور اسے ماضی سے ہم آہنگ کر رہا ہے۔ اپنی بیٹی کی فرمائش پر وہ اسے چوزہ خرید کر دیتا ہے جو اگلے ہی دن مر جاتا ہے۔ اسے یاد آتا ہے کہ بچپن میں اس کے پالے پرندے بھی مر جاتے تھے اور اس کی والدہ کے بقول صدقہ لے جاتے ہیں۔ بیانیہ مکان راوی کردار کا گھر ہے۔

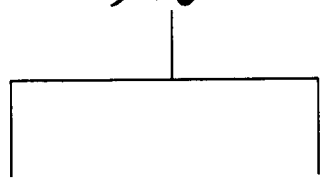
"کنچا" میں راوی کردار بیانیہ عمل کا حصہ ہے۔ بیانیہ مکان پہلے اس کا گھر ہے جہاں اس کا ایک پرانا دوست شادی میں شرکت کی دعوت دینے آتا ہے۔ بعد ازاں یہ دوست کا گھر ہے جہاں شادی کی تقریبات اور گہما گہمی جاری ہے۔

آصف فرخی نے مکانی تناظر کی مختلف صورتوں سے استفادہ کیا ہے اور ان نقطۂ ہائے نظر کی مناسبت سے عائد کردہ شرائط کی پاسداری کی ہے۔ آصف فرخی کی کلیات میں دونوں قسم کے افسانے ہیں؛ ایسے افسانے بھی ہیں جن میں راوی کا مکان اور بیانیہ مکان ایک ہی ہے اور اس قسم کے افسانے بھی ہیں جن میں راوی کا مکان اور بیانیہ مکان مختلف ہے۔ تمام افسانوں میں راوی کی جس قسم کا استعمال کیا ہے، اس میں تبدیلی واقع نہیں ہوئی لہٰذا ایک ہی مکانی نقطۂ نظر غالب ہے۔

۳۔ زمانی تناظر: راوی کا زمان اور بیانیہ زمان

مکان کی طرح ہی فکشن میں راوی کے زمان اور بیانیہ زمان میں تعلق کے مختلف امکانات ہوتے ہیں جن کے تعین سے کہانی کا زمانی تناظر واضح ہوتا ہے۔ وہ وقت جس میں راوی موجود ہو، راوی کا وقت کہلاتا ہے جب کہ وہ وقت جس میں کہانی وقوع پذیر ہو، بیانیہ زمان یا کہانی کا وقت کہلاتا ہے۔

زمانی تناظر



کہانی میں راوی کے وقت اور بیانیہ وقت کے تین امکانات ہو سکتے ہیں:

۱۔ پہلا امکان یہ ہے کہ راوی کا وقت اور بیانیہ وقت ایک ہی ہو یعنی راوی حال میں رہ کر صیغہ حال میں کہانی بیان کرے۔

۲۔ دوسرا امکان یہ ہے کہ راوی کا وقت اور بیانیہ وقت مختلف ہو۔ اس کے مزید دو امکانات ہو سکتے ہیں:

- راوی ماضی میں ہو اور حال یا مستقبل کے صیغے میں کہانی بیان کرے۔
- راوی خود حال یا مستقبل میں ہو اور صیغہ ماضی میں کہانی بیان کرے۔

کہانی میں زمانی تناظر کی شناخت کے لیے راوی کے زمانے اور کہانی کے زمانی صیغے کا تعین ضروری ہے۔ آصف فرخی کے افسانوں میں زمان اور زمانی تناظر کی ذیل میں دیکھا جائے گا کہ راوی کے وقت اور بیانیہ وقت کی کون کون سی صورتیں مستعمل ہیں نیز راوی کے وقت کی نسبت سے کہانی کس زمانی صیغے میں بیان کی گئی ہے۔

آصف فرخی کی کہانیوں میں راوی وقت اور روایت کے وقت میں تعلق کی مختلف صورتوں کی مثالیں درج ذیل ہیں۔

افسانہ "علامت کے سینگ" میں راوی کا زمان اور بیانیہ زمان ایک ہی ہے یعنی زمانۂ حال۔ راوی خود حال میں ہے اور صیغۂ حال میں کہانی بیان کر رہا ہے۔

> ایرینا کے خاکی فرش پر چھڑکاؤ کی ہوئی مٹی دبی دبی ہے، تماشائیوں کی نگاہیں منتظر ہیں۔ اچانک ایک شخص نمودار ہوتا ہے۔ وہ دھیرے دھیرے چلتا ہوا تماشا گاہ کے مرکز کی طرف آرہا ہے"۔

اوپر دیے گئے جملوں سے واضح ہوتا ہے کہ راوی صیغۂ حال میں کہانی بیان کر رہا ہے۔ کہانی دورانِ روایت وقوع پذیر ہو رہی ہے۔ راوی ایرینا کے سٹیڈیم میں بیٹھا سب کچھ دیکھ رہا ہے۔ مشاہدہ کر رہا ہے اور ساتھ ساتھ کہانی بیان کرتا جا رہا ہے۔ یہاں راوی کا نقطۂ نظر اور علم قدرے محدود ہے کیونکہ جو دیکھا جا رہا ہے اور جیسے ہو رہا ہے، اسی کا احاطہ کیا جا رہا ہے۔ افسانے کے آخر تک یہی صورتحال برقرار رہتی ہے۔ راوی کا وقت اور بیانیہ وقت کے باہم مطابق ہونے سے بیانیے کی فوریت میں اضافہ ہوا ہے۔

"کھویا ہوا آدمی" میں بھی راوی اور بیانیے کا وقت ایک ہی ہے یعنی حال۔ راوی زمانۂ حال میں ہے اور صیغۂ حال میں کہانی بیان کر رہا ہے۔

ان سڑکوں پر اس کے قدموں کی چاپ گونجتی ہے۔ گلیوں میں لگے کھمبے کے تن تنہا بلب کے نیچے
اس کا سایہ پھیلتا ہے۔ وہ کون ہے کیا ہے، کیوں ہے، کسی کو نہیں خبر۔ [۱۲]

سارے بیانیے میں فعل حال میں کہانی آگے بڑھتی ہے۔ راوی کا نقطۂ نظر محدود ہے کیونکہ دونوں کا وقت حال ہے۔

"شہری" میں راوی کا وقت اور بیانیہ وقت، دونوں ایک ہی زمانی رقبے میں ہیں۔ راوی حال میں ہے اور بیانیہ بھی صیغۂ حال میں آگے بڑھ رہا ہے۔ فعل حال اور فعل حال جاری میں کہانی بیان ہو رہی ہے۔ کہانی میں "دیتا ہے، رہتا ہے، دیتے ہیں اور رہے ہیں، رہی ہے، رہا ہے" وغیرہ کے الفاظ استعمال کیے گئے ہیں۔

گھر واپسی کا وقت ہے، آپ باہر آتے ہیں تو پتہ چلتا ہے کہ آج پھر لفٹ خراب ہے اور اس گرمی
میں چھٹی منزل سے پیدل ہی اترنا ہوگا۔ [۱۳]

اس افسانے میں راوی نے ایک ذہنی آزمائش ترتیب دی ہے اور کراچی کے حالات کے حوالے سے مختلف ممکنہ صورتوں کو سامنے رکھا ہے اور ان میں سے کسی صورت کا انتخاب کر کے شہری جان سکتے ہیں کہ وہ کتنے پانی میں ہیں۔ افسانے میں قارئین سے ان کے ردِّ عمل کے بارے میں استفسار کیا جا رہا ہے۔ راوی کا زمان اور بیانیہ زمان ایک ہی ہونے سے کہانی کی فوریت میں اضافہ ہوا ہے۔

"سپائڈر مین" میں بھی زمانی نقطۂ نظر کی اسی قسم کا استعمال ہے۔ راوی اور بیانیے کا وقت ایک ہی ہے زمانۂ حال۔ راوی خود زمانۂ حال میں ہے اور کہانی بھی فعل حال میں بیان کی ہے۔ افسانے میں فعل حال (کرتا ہے، رہتی ہیں) اور فعل حال جاری (رہا ہے، رہتے ہیں) کا استعمال ہے۔

وہ شہر کے لیے خطرہ ہے یا مسیحا
اخباری سرخیاں اب بھی اپنے آپ سے پوچھتی ہیں
وہ کہیں پس منظر میں ہے
کسی تصویر کی دھندلی تصویر میں
جاگتی رہتی ہیں اس کی ہزاروں آنکھیں
گھومتی رہتی ہیں
رینگتی رہتی ہیں اس کی ٹانگیں۔ [۱۴]

راوی کا وقت اور بیانیے کا وقت متوارد ہونے سے کہانی کی فوریت میں اضافہ ہوا ہے۔ راوی جو کچھ ہو رہا ہے اور اسے اسی طرح بیان کر رہا ہے۔ راوی کا نقطۂ نظر اور علم مقابلتاً تنگ اور محدود ہے۔

"گھر گھسنا" میں راوی صیغہ حال میں کہانی بیان کر رہا ہے اور خود بھی حال میں ہے۔ گویا راوی کا وقت اور بیانیہ وقت دونوں ایک ہی ہے۔ حال میں رہ کر حال کے صیغے میں کہانی بیان کرنے سے علم قدرے تنگ اور محدود ہے مگر بیانیے کی فوریت میں اضافہ ہوا ہے۔

> ان دنوں اس طرح ہوتا ہے۔ میرا دن صبح سویرے اٹھ کر باہر آتا ہوں۔ گیٹ کے تالے کھولتا ہوں اور رات بھر چلنے والی بتیاں ایک ایک کر کے بند کرتا جاتا ہوں۔[15]

راوی کردار اپنی حالیہ روزمرہ زندگی کے معمولات اور کہانی صیغہ حال میں ایک ایک کر کے بیان کرتا جا رہا ہے جیسا جس طرح پیش آتا جا رہا ہے، اسے بیان کرتا جا رہا ہے۔

مذکورہ بالا پانچ افسانوں کے علاوہ آصف فرخی کے باقی تمام افسانوں میں راوی کا زمان اور بیانیہ زمان الگ الگ ہے اور اس میں زمانی نقطۂ نظر کی بقیہ دونوں صورتوں کا تجربہ کیا گیا ہے۔

"پیچھے دیکھا اور پتھر" میں راوی کا وقت اور بیانیہ وقت دونوں مختلف ہیں۔ راوی خود مستقبل میں ہے اور صیغۂ ماضی میں قوم لوطؑ کی کہانی بیان کر رہا ہے۔ بیانیہ زمان دراصل تکمیل یافتہ ماضی ہے۔ راوی مستقبلی نقطۂ نظر سے جو بیان کر رہا ہے، وہ واقع ہو چکا ہے۔ افسانے کا پہلا جملہ ہے "اس نے پیچھے مڑ کر دیکھا اور پتھر کی ہو گئی۔" سارے افسانے میں ماضی کے صیغے میں ہی کہانی بیان کی گئی ہے۔ لہٰذا راوی کو بیان کردہ حقیقت کا مکمل ادراک ہے، اس میں ابہام کی گنجائش نہیں۔ راوی کے وقت اور بیانیہ وقت میں ایک وسیع خلا حائل ہے جو دونوں کا تعلق ختم کر دیتا ہے۔ اس افسانے میں راوی کے وقت کی نسبت سے کہانی کا وقت ماضی ہے۔

"بابِ خروج" میں راوی مستقبل کے نقطۂ نظر سے ماضی کے صیغے میں کہانی بیان کر رہا ہے۔ بیانیہ کا وقت، درمیانی ماضی ہے۔ بابِ خروج میں راوی کا زمان اور بیانیہ زمان مختلف ہے۔

> ان کے پیروں تلے سے زمین نکل گئی۔ قبیلے کے لوگ سراسیمہ ہو کر اپنے گھروں سے نکل پڑے۔ اس بات کا کچھ دبا دبا سا خدشہ پہلے سے تھا اور دل میں ایک چور تھا جو سامنے آ کر سہانے لگا۔[16]

ابتدائی حصے میں چونکہ صیغہ ماضی کا استعمال کیا گیا ہے۔ یہاں راوی کو بیان کردہ حقیقت کا مکمل علم ہے۔ دونوں زمانوں میں ایک بُعد یا دوری حائل ہے۔ افسانے کے درمیان میں محض ایک دفعہ ماضی شکیہ میں دو تین سطروں کو بیان کیا ہے۔

دس گم شدہ قبیلوں کے ساتھ کچھ یوں ہوا ہو گا کہ بیل گاڑیوں میں بندھی لالٹینوں کی چمنیاں
راستے کی دھول سے اٹ گئی ہوں گی، کوئی بچہ پیاس سے رویا ہو گا اور ڈھلتی شام میں ڈوبا آسمان
سرخ ہو گیا ہو گا تو وہ کہیں پہنچے بغیر رک گئے ہوں گے"۔

یہاں "ہو گا" کا استعمال بتاتا ہے کہ راوی ایسی بات بیان کر رہا ہے جس کے بارے میں اسے شک ہے کہ ایسا ہوا ہو گا، اسے مکمل یقین نہیں۔ اس کے علاوہ باقی افسانے میں عام صیغہ ماضی ہی ہے۔

"کوفے کا شہری" میں راوی خود مستقبل سے بول رہا ہے اور کوفہ و کربلا میں پھیلی بے چینی و اضطراب اور حق و باطل کے معرکے کی کہانی بیان کر رہا ہے۔ کہانی کا وقت ماضی ہے، تکمیل یافتہ ماضی۔ بیانیہ صیغہ ماضی میں ہے۔ چونکہ راوی ایک زمانی بُعد سے ماضی میں رونما ہوئے ایک تاریخی حقیقی قصے کو بیان کر رہا ہے لہٰذا اسے بیان کردہ حقیقت کے بارے میں مکمل معلومات ہیں۔ راوی کا وقت اور بیانیہ زمان الگ الگ ہے۔ راوی کے وقت (مستقبل) کی نسبت سے کہانی کا وقت تکمیل یافتہ ماضی ہے، دونوں میں ایک طویل عرصہ حائل ہے۔

"یزید کی پیاس" میں کہانی عام صیغہ ماضی میں بیان ہو رہی ہے۔ "تھا" کا استعمال ظاہر کرتا ہے کہ بیانیہ وقت ماضی ہے جب کہ راوی خود مستقبل سے بول رہا ہے۔ راوی کو بیان کردہ حقیقت کا مکمل علم ہے۔ ماضی اور مستقبل دونوں زمانوں میں وسیع عرصہ حائل ہے۔

ابتدائی حصے میں چونکہ صیغہ ماضی کا استعمال کیا گیا ہے۔ یہاں راوی کو بیان کردہ حقیقت کا مکمل علم ہے۔ دونوں زمانوں میں ایک بُعد یا دوری حائل ہے۔

"سمندر" میں راوی کردار مستقبلی نقطۂ نظر سے صیغہ ماضی میں کہانی بیان کر رہا ہے۔ راوی کا وقت اور بیانیہ وقت الگ الگ ہے۔ بیانیہ وقت راوی کی نسبت سے ماضی بعید ہے۔ زمانی صیغہ سارے افسانے میں ایک ہی ہے تاہم راوی کردار شعور کی رو کے ذریعے سے حال سے ماضی اور پھر ماضی سے حال میں جست لگاتا ہے۔ راوی کردار سمندر کے کنارے بیٹھا ہے اور حال میں رہتے ہوئے ماضی کی یادوں کو کریدتا ہے۔ وہ اپنے والد کے ساتھ گزرے اپنے بچپن کی یادوں کو تازہ کرتا ہے کہ کس طرح وہ اس کے کام کرتے تھے، اس کا خیال رکھتے تھے اور اسے سمندر کی سیر کرانے لے جاتے تھے۔ والد کے بڑھاپے اور بیماری کے آخری ایام اس کے ذہن میں ابھرتے ہیں، جب وہ صاحبِ فراش تھے اور بچوں کی سی حرکتیں کرنے لگتے ہیں۔ اپنے مُردہ والد کی سبزی مائل جلد دیکھ کر راوی کو کچھوے کا خیال آتا ہے جس کا خول ٹوٹ چکا ہو۔ پھر ان ہی ماضی کے خیالات کی رُو سے وہ حال میں واپس آتا اور کچھوں کو سمندر سے نکال کر ساحلِ سمندر پر ریت میں انڈے دیتے دیکھتا ہے۔ یہاں حال سے ماضی اور پھر ماضی سے حال کا بیان شعور کی

رو کے سہارے ہوا ہے۔ افسانے میں زمانی صیغے میں کوئی تبدیلی واقع نہیں ہوئی، بیانیہ زمان سارے افسانے میں ماضی ہی ہے۔ زمانی نقطۂ نظر میں تبدیلی نہیں ہوئی۔ افسانے میں ایک ہی زمانی نقطۂ نظر غالب ہے۔

"فریکچر" میں راوی اور بیانیہ زمان الگ الگ ہے۔ راوی مستقبل سے بول رہا ہے اور کہانی صیغہ ماضی میں بیان ہو رہی ہے؛ ماضی مطلق میں، جس سے صرف یہ واضح ہوتا ہے کہ کہانی کا وقت ماضی ہے مگر ماضی قریب یا بعید، یہ واضح نہیں ہوتا۔

افسانہ "شہر بدری" میں بھی راوی کا زمان اور بیانیہ زمان مختلف ہے۔ راوی خود حال میں ہے۔ یہ افسانے کے ابتدائی اور اختتامیہ جملے سے واضح ہوتا ہے جو فعل حال میں ہے۔

> شور تھوڑی دیر کے لیے بھی نہیں رکتا اور وہ ایک ایک کر کے جانے لگتے ہیں۔ وہ اپنی چیزیں سمیٹتے ہیں اور وہاں سے چلے جاتے ہیں۔[۱۸]

افسانے کا پہلا جملہ واضح کر دیتا ہے کہ راوی خود حال میں ہے۔ افسانے میں راوی کردار ضمیر امیگریشن کے دفتر میں بیٹھا ہے اور وہاں کا منظر دیکھ کر یکلخت اسے برسوں پرانا ماضی یاد آتا ہے جب اس کا بنگالی دوست عبد الباطن، سکول میں ہر طرح سے اس کی مدد کرتا ہے۔ افسانے میں اسی عبد الباطن اور دیگر بنگالیوں کی ملک بدری کی کہانی صیغۂ ماضی میں بیان کی گئی ہے۔ "تھا" کے استعمال سے ظاہر ہوتا ہے کہ ماضی بعید کا ذکر ہے۔ بیانیہ زمان ماضی ہے جب کہ راوی خود حال میں ہے۔ شعور کی رُو کے ذریعے راوی کردار برسوں پرانے بچپن میں زقند لگاتا ہے اور اس عہد کو یاد کرتا ہے جب بنگالیوں کے ساتھ انفرادی سطح و اجتماعی سطح پر ناروا سلوک کیا گیا۔ حکومتی سطح پر انھیں غدار کہا گیا اور جبراً ملک چھوڑنے پر مجبور کیا گیا۔ راوی ماضی سے پھر حال میں لوٹ آتا ہے اور ماضی کی صورتحال کو اپنے عصری حالات سے ہم آہنگ کر کے دیکھتا ہے تو اسے احساس ہوتا ہے کہ شہر کے نامساعد حالات کی وجہ سے اب اس کے باسی بھی اسی طرح ملک بدری پر مجبور ہیں جیسے ایک وقت میں بنگالی مجبور تھے۔ یہاں زمانی صیغے میں تبدیلی واقع نہیں ہوئی۔ حال سے ماضی اور ماضی سے حال کے واقعات کا بیان راوی کردار کے خیالات اور شعور کی رُو کے ذریعے ہوا ہے۔

صلوٰۃ الخوف میں ہمہ دان راوی مستقبل سے بول رہا ہے اور بیانیہ زمان ماضی ہے۔ ماضی مطلق جس سے کہانی کا ماضی میں رونما ہونا تو یقینی ہے مگر بیانیہ کا وقت ماضی قریب ہے یا بعید، یہ واضح نہیں ہوتا۔

حتمی سفارشات" میں زمانی نقطۂ نظر کی نایاب صورت دیکھنے کو ملتی ہے۔ اس میں راوی کا وقت اور بیانیہ وقت مختلف ہے مگر اس اعتبار سے راوی خود حال میں ہے جب کہ بیانیہ زمان مستقبل ہے۔ کہانی صیغۂ مستقبل میں بیان ہو رہی ہے۔ راوی حال میں رہ کر نثری نظم کی صورت میں ایسی کہانی یا واقعہ بیان کر رہا ہے جو ابھی واقع نہیں ہوا۔ اس صورت میں ایک ابہام یا شک برقرار ہے کہ ایسا ہو گا بھی یا نہیں۔

لوگ سب آزاد ہوں گے اور آباد
یہاں ہندو مسلم، شیعہ سنی کی نہیں
فرقہ واری تقسیم اس بنیاد پر ہو گی
کہ ایک وہ ہیں جو ہارڈ راک کو پسند کرتے ہیں
دوسرے وہ جو جاز پر فدا ہیں
ہندوستانی موسیقی سننا البتہ قابل دست اندازی پولیس جرم ہو گا
اور کتھک پر پھانسی

یہاں کا سکہ کریڈٹ کارڈ ہو گا
بازار ہمیشہ وعدوں سے بھرے رہیں گے
اور آنکھیں حقارت سے۔"[19]

یہاں راوی کردار نے مستقبل اور فعل حال کے صیغوں میں حتمی سفارشات بیان کی ہیں۔ ان صیغوں کے استعمال سے راوی کردار اس بات پر مُصر ہے کہ یہ ضرور واقع ہوں یا ہونا چاہیے۔ نتیجتاً افسانے میں حکمیہ انداز در آیا ہے۔ یوسازمانی تناظر کی جو تین صورتیں یا امکانات بیان کرتا ہے، درج بالا قسم اس سے مختلف ہے، راوی حال میں رہ کر مستقبل کے واقعات بیان کر رہا ہے۔

"کو داتری دیوار پہ یوں دھم سے نہ ہو گا" میں راوی کا وقت اور بیانیہ وقت مختلف ہے۔ ہمہ دان راوی حال میں ہے اور بیانیہ زمان ماضی ہے۔

> اسی طرح کا واقعہ پیش آیا ہو گا آپ کے ساتھ۔ لیکن آپ نے اور باتوں کی طرح اس کو بھلا دیا۔ گاڑی کی صفائی، اخبار کے رنگین صفحے پڑھنا، کرکٹ میچ کا ری پیٹ ٹیلی کاسٹ دیکھنا یا کچھ اور ۔۔۔۔۔ جو کچھ بھی آپ اتفاقیہ چھٹی کے دن کر سکتے ہیں، وہی کام کر رہے ہوں گے۔ آپ کو احساس ہوا ہو گا، پیچھے کی طرف سے کچھ دیر سے مسلسل آنے والی آواز آپ ہی کے گھر میں آ رہی ہے۔[20]

"ہو گا، ہوا ہو گا، آیا ہو گا، اٹھ گئے ہوں گے، آئے ہوں گے" کا استعمال فعل ماضی شکیہ کو ظاہر کرتا ہے۔ یہاں بیان کردہ واقعات کا گزرے ہوئے زمانے میں ہونے کے بارے میں شک ہے، یقین نہیں۔

آصف فرخی کے چار افسانے ایسے ہیں جن میں ایک ہی زمانی نقطۂ نظر غالب ہے۔ راوی کا وقت ایک ہی رہتا ہے، مگر بیانیہ وقت میں تبدیلی آئی ہے۔ ایسے افسانوں میں "اسطورہ"، "بندر اور قلندر"، "شہر ناپُرساں" اور "دستنبو" شامل ہیں۔

اسطورہ میں راوی زمانۂ حال میں ہے۔ بیانیہ زمان ابتدا میں ماضی ہے۔ کہانی صیغہ ماضی میں بیان ہوئی ہے۔

وہ میرا راستہ کاٹتی ہے۔ دیوتاؤں اور دیومالا کے دیس میں مجھے جانا نصیب بھی ہو تو یہ معمہ مجھے بھلا کیا معلوم تھا۔[۲۱]

راوی حال میں رہ کر ماضی میں وقوع پذیر واقعہ بیان کر رہا ہے۔ یہاں راوی کا زمان اور بیانیہ زمان مختلف ہے مگر یہ صورت سارے افسانے میں برقرار نہیں رہتی۔ اس مختصر سے افسانے کے شروع کے نصف حصے میں بیانیہ زمان ماضی ہے اور بعد کے نصف حصے میں بیانیہ زمان حال ہے۔ زمانی صیغہ بھی بدل جاتا ہے۔ ماضی کی صورتحال جلد ہی حال میں شامل ہو جاتی ہے اور پھر افسانہ نگار نے راوی کا وقت اور روایت کا وقت خلط ملط کر دیا ہے۔ بیانیہ زمان بھی حال ہے اور کہانی بھی صیغۂ حال میں بیان کی گئی ہے۔

میرے پاس اس کا کوئی جواب نہیں ہے۔ میں آنکھوں پر ہاتھ رکھے لڑکھڑاتے ہوئے وہاں سے بھاگتا ہوں۔[۲۲]

اس کے بعد افسانے میں راوی اور روایت کا وقت متوارد ہے اور بیانیے کی فوریت میں اضافہ ہوا ہے۔ افسانے میں راوی کا وقت نہیں بدلا لیکن بیانیہ وقت میں تبدیلی ضرور آئی ہے جو ابتدا میں ماضی تھا اور بعد میں حال ہے۔

"بندر اور قلندر" میں راوی زمانۂ حال میں ہے لیکن بیانیہ زمان پہلے ماضی ہے اور پھر حال۔ زمانی نقطۂ نظر میں تبدیلی نہیں مگر بیانیہ وقت بدل جاتا ہے۔ افسانے کے شروع میں ہمہ دان راوی نے صیغۂ ماضی میں کہانی بیان کی ہے۔

مداری کے ہاتھ ایک بندر لگا۔ مداری گلی گلی بندر نچاتا پھرا۔ مداری کا نام تھا قلندر اور بندر کا نام تھا۔۔۔۔ مچھندر۔[۲۳]

مگر درمیان اور آخر میں صیغہ حال استعمال کیا ہے۔ ابتدا میں یعنی پہلے بیانیہ وقت اور راوی کا وقت مختلف ہے۔ ابتدا میں کہانی صیغہ ماضی میں بیان ہو رہی ہے لہٰذا راوی کو بیان کردہ حقیقت کا مکمل علم و ادراک ہے۔ اس میں شائبہ نہیں کہ دونوں کے وقت میں ایک بُعد ہے لیکن بعد ازاں راوی کا وقت اور بیانیہ وقت ایک ہی ہے۔ راوی حال میں رہ کر صیغۂ حال میں کہانی بیان کرتا ہے۔ اس صورتحال میں چونکہ دونوں کا وقت ایک ہی ہے لہٰذا راوی کا نقطۂ نظر قدرے محدود ہے۔ ایسی صورت میں بیانیے کی فوریت میں اضافہ ہوا ہے۔ اس صورت میں قاری کا تجسس برقرار رہتا ہے کہ آگے کیا ہونے والا ہے۔

کچھ لوگوں کو شہر کی سڑکوں پر کبھی کبھی بندر اور مداری نظر آجاتے ہیں۔ رسی کا ایک ٹکڑا ہے جس کے ایک سرے پر بیہ ہے، دوسرے پر وہ۔ ڈگڈگی بجتی ہے، تماشا ہوتا ہے، پیسے پھینکے جاتے ہیں۔[۲۴]

راوی اب حال میں ہے اور کہانی اب حال کے صیغے میں بیان ہو رہی ہے۔ یہاں راوی کے وقت میں کوئی تبدیلی واقع نہیں ہوئی۔ راوی زمانۂ حال میں ہی ہے جب کہ بیانیہ زمان بدلا ہے۔ ابتدا میں یہ ماضی ہے جب کہ اس کے بعد کہانی حال کے صیغے میں بیان ہوئی ہے مگر زمانی نقطۂ نظر نہیں بدلا کیونکہ راوی کا وقت نہیں بدلا۔

"شہر ناپُرساں" میں راوی کا وقت اور روایت کا وقت مختلف ہے اور کہانی کے وقت میں بھی تبدیلی واقع ہوئی ہے۔ ابتدا میں راوی کا وقت حال ہے جب کہ بیانیہ وقت ماضی ہے۔ کہانی صیغہ ماضی "تھا" میں بیان ہو رہی ہے۔ راوی کردار "میں" اپنی زندگی کے ماضی قریب کے واقعات بیان کر رہا ہے۔

> ابھی پرسوں کی بات ہے۔ میں اپنی گاڑی دھو رہا تھا کہ ہمارے اپارٹ منٹ کے سامنے ڈرائیووے میں موٹر رکنے کی آواز آئی۔[۲۵]

"پرسوں" کا لفظ واضح کرتا ہے کہ کہانی کا وقت، راوی کے وقت کی نسبت سے ماضی قریب ہے۔ سارا افسانہ صیغہ ماضی میں بیان ہوا ہے مگر آخر میں راوی نے فعل حال استعمال کیا ہے۔

> تب سے میں روزانہ سوتے میں اٹھ کر دیکھ لیتا ہوں کہ ہمارے دروازے پر چاک کا سفید نشان تو نہیں بنا ہوا۔[۲۶]

راوی کا وقت اب بھی زمانۂ حال ہے مگر بیانیہ زمان اب مزید ماضی نہیں رہا بلکہ حال میں تبدیل ہو گیا ہے۔ اس افسانے میں بھی راوی کا وقت ایک ہی ہے مگر کہانی کا وقت تبدیل ہوا ہے۔ کہانی میں ایک ہی زمانی نقطۂ نظر غالب ہے۔ بیانیہ وقت میں تبدیلی زمانی صیغے کے ذریعے ظاہر ہوئی ہے۔

"دستنبو" میں بھی کہانی کے وقت میں تبدیلی آئی ہے۔ راوی کا وقت ایک ہی ہے مگر بیانیہ زمان میں تبدیلی زمانی صیغے کے ذریعے واضح ہے۔ ابتدا میں راوی اور بیانیہ کا وقت ایک ہی ہے چنانچہ بیانیے کی فوریت میں اضافہ ہوا ہے، جو کچھ ہو رہا ہے، ساتھ ساتھ بیان کیا جا رہا ہے۔ "دستنبو" کے آغاز میں راوی کا وقت اور بیانیہ وقت ایک ہی ہے۔ راوی حال میں رہ کر حال کے صیغے میں کہانی بیان کر رہا ہے۔

> یہ شہر ہے اور میں ہوں۔ دونوں اندھیرے میں ہیں۔۔۔ جہاں تک دکھائی دے سکتا ہے۔ میں اسے دیکھنے کی کوشش کرتا ہوں۔ میری کوشش ناکام رہتی ہے[۲۸]۔

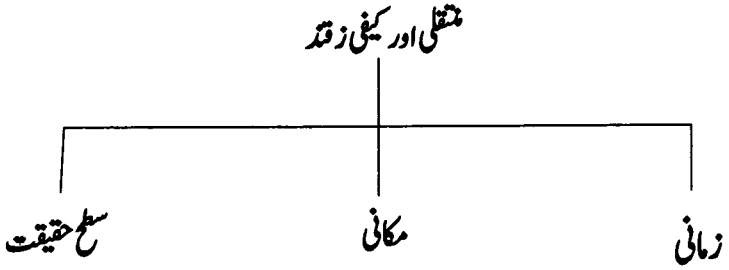
مگر تھوڑی سی کہانی آگے بڑھنے کے بعد بیانیہ زمان میں تبدیلی آتی ہے۔ راوی تو حال میں ہی ہے مگر صیغہ ماضی میں ماضی قریب (کچھ دن پہلے) کے واقعات بیان کر رہا ہے۔ بیانیہ زمان حال سے ماضی اور پھر ماضی سے حال ہو جاتا ہے۔ بیانیہ زمان میں تبدیلی واقع ہوتی ہے مگر زمانی تناظر نہیں بدلا کیونکہ راوی کے وقت میں تبدیلی واقع نہیں ہوتی۔

آصف فرخی کے افسانوں میں راوی کے زمان اور بیانیہ زمان یعنی زمانی نقطۂ نظر کی تینوں صورتیں نظر آتی ہیں۔ زیادہ افسانوں میں راوی کا وقت اور بیانیہ وقت الگ الگ ہے۔ جب کہ کچھ کہانیوں میں راوی کا زمان اور بیانیہ زمان ایک ہی ہے۔

آصف فرخی کے افسانوں میں زمانی تناظر کی جو صورت سب سے زیادہ ہے وہ مستقبلی نقطۂ نظر سے ماضی کے صیغے میں کہانی بیان کرنے کا رجحان ہے۔ صرف پانچ افسانوں میں راوی نے حال کے نقطۂ نظر سے صیغۂ حال میں کہانی بیان کی ہے۔ صرف ایک افسانے "حتمی سفارشات" میں راوی نے حال میں رہتے ہوئے مستقبل کے صیغے میں کہانی بیان کی ہے۔ تمام افسانوں میں زمانی نقطۂ نظر کی جو قسم مستعمل ہے وہی غالب رہتی ہے، اس میں تبدیلی واقع نہیں ہوتی۔ محض چار افسانوں میں زمانی صیغے کی تبدیلی کے ذریعے بیانیہ زمان بدلا ہے مگر راوی کا زمان ایک ہی ہے۔ اسی لیے زمانی نقطۂ نظر میں تبدیلی واقع نہیں ہوئی۔

۴۔ منتقلیاں

منتقلی سے مراد کہانی میں مستعمل نقطہ ہائے نظر میں واقع ہونے والی تبدیلی ہے۔ یہ تین طرح کی ہو سکتی ہے؛ مکانی منتقلی، زمانی منتقلی اور سطح حقیقت کی منتقلی۔



۴.۱۔ مکانی منتقلی

یہ راوی کردار سے ہمہ دان راوی کی تبدیلی یا اس کے برعکس صورتحال ہے۔ صرفی ضمیر "میں" سے "وہ" یا "وہ" سے "میں" کی تبدیلی مکانی منتقلی کو ظاہر کرتی ہے۔

۴.۲۔ زمانی منتقلی

ماضی سے حال، حال سے مستقبل یا حال سے ماضی کی تبدیلی، زمانی منتقلی کی ذیل میں آتی ہے۔ فکشن میں زمانی منتقلی کم ہی واقع ہوتی ہے۔

۴.۳۔ سطح حقیقت کی منتقلی

بیانیے کی معروضی سطح حقیقت سے فنتاسی سطح حقیقت میں تبدیلی یا اس کے برعکس صورتحال ہے۔

۴.۴۔ کیفی زقند

وہ غیر معمولی منتقلی جو کہانی کی نوعیت کو بدل کر رکھ دے، کیفی زقند کہلاتی ہے۔ یہ زمانی، مکانی یا سطح حقیقت کے اعتبار سے ہو سکتی ہے۔

منتقلی کی شناخت مختلف نقطہ ہائے نظر اور مرکزی یا ضمنی کرداروں کے ذریعے سے کی جا سکتی ہے۔ منتقلیوں کی ذیل میں دیکھا جائے گا کہ آصف فرخی کی کہانیوں میں کس قسم کو برتا گیا ہے؟ زمانی، مکانی یا سطح حقیقت کے اعتبار سے افسانوں میں منتقلی واقع ہوئی ہے یا نہیں؟ اگر کوئی منتقلی ہے تو اس کی نوعیت کیا ہے؟ یہ برمحل ہے بھی یا نہیں؟ اور آخر میں نتائج اخذ کیے جائیں گے۔

افسانے جیسی مختصر صنف میں ہمہ وقتی منتقلیوں کا امکان ہی ممکن نہیں کیونکہ یہ صرف کہانی در کہانی نظام کا شاخسانہ ہوتا ہے لیکن اس بات کا امکان ہو سکتا ہے کہ کسی افسانے میں زمان، مکان یا حقیقت کی سطح پر تبدیلی واقع ہو۔ اس اعتبار سے دیکھا جائے تو آصف فرخی کے صرف ایک افسانے میں سطح حقیقت کی منتقلی واقع ہوئی ہے۔

"سُر سورٹھ" میں سطح حقیقت کی منتقلی دراصل ایک کیفی زقند ہے جو افسانے کی نوعیت کو بدل کر رکھ دیتی ہے اور یہ افسانے کے اختتام پر بیجل کے انجام کے وقت ظاہر ہوتی ہے جب راجہ اسے سروں کی قیمت اور انعام دینے کے بجائے اس کا سر قلم کرنے کا حکم صادر کرتا ہے۔

افسانے کا مرکزی کردار "بیجل" ہے جس کے سُروں کا شہرہ دور دور تک تھا۔ اس کے والدین نے اسے بچپن سے سُروں کی تعلیم دی تھی۔ بچپن سے ایک ازلی آواز "سُر کا سوال ہے، سُر کا سوال ہے۔" اس کے ساتھ تھی، اسے ہمہ وقت سنائی دیتی جس سے نجات حاصل کرنا اس کے بس میں نہ تھا۔ کبھی کبھی اس کا دل چاہتا کہ اپنا سر کاٹ کر پھینک دے۔ بالآخر وہ گتھی سلجھانے کے لیے برہمنوں سے یہ سوال پوچھتا ہے۔ اسے جواب ملتا ہے کہ اس کی قسمت میں یہ سوال ہے، اسے سُر کے سوال کا سامنا کرنا پڑے گا۔ سُر کے سوال اور اس کے انجام کے بارے میں سوچتے سوچتے بیجل بستی بستی ساز بجاتا پھرتا ہے۔ اس کے سُروں کی شہرت سن کر راجہ رائے ڈیاچ اسے اپنے محل میں طلب کرتا ہے اور سُر چھیڑنے کی فرمائش کرتا ہے۔ اس کا ساز سن کر سب مسحور ہو جاتے ہیں۔ وہ محل میں سُر سورٹھ پیش کرتا ہے۔ رانی سورٹھ انعام میں اسے نو لکھا ہار عطا کرتی ہے۔ راجہ اسے قول دیتا ہے، مانگ جو مانگتا ہے۔ کچھ

سوچتے سمجھتے ہوئے اپنے سر میں سمائے سودے سے نجات حاصل کرنے کے لیے وہ سر کی قیمت چاہتا ہے۔ راجہ اسے انعام دینے کے بجائے جلادوں کو حکم دیتا ہے کہ اس کا سر قلم کر دیا جائے کہ یہی اس کے نغموں کی قیمت ہے۔

برہمنوں کی بتائی فنتاسی تعبیر انتہائی دبے پاؤں حقیقت بن کر اس پر ٹوٹ پڑتی ہے اور اس کی تقدیر کا فیصلہ کر دیتی ہے۔ بیانیے میں فنتاسی روایت کی تعبیر حقیقت کا روپ دھار لیتی ہے۔ افسانے میں یہ تبدیلی ایک بڑی کیفی زقند ہے جو افسانے کی نوعیت کر رکھ دیتی ہے۔ یہ بات بعید از قیاس تھی کہ راجہ اسے سروں کا انعام دینے کے بجائے اسے مارنے کا حکم دے گا۔

افسانوی بیانیہ حقیقی سطح پر رونما ہو رہا ہے جس میں ماضی کی فنتاسی تعبیر حال میں اس کے سامنے آن کھڑی ہوتی ہے۔ اسے حقیقتاً "سر کے سوال" کا سامنا کرنا پڑتا ہے اور وہ جان سے ہاتھ دھو بیٹھتا ہے۔

اس ایک افسانے کے علاوہ کسی بھی افسانے میں کوئی منتقلی واقع نہیں ہوئی۔ کچھ افسانوں میں بیانیہ مکان اور بیانیہ زمان کی تبدیلی واقع ہوئی ہے مگر اس سے نقطۂ نظر کی منتقلی واقع نہیں ہوئی۔ راوی کردار سے ہمہ دان راوی یا ہمہ دان سے راوی کردار کی تبدیلی اگر کسی افسانے میں ہوتی تو یہ مکانی منتقلی کے زمرے میں آتی۔ محض بیانیہ مکان بدلنے سے نقطۂ نظر نہیں بدلتا، جب تک کہ راوی تبدیل نہ ہو۔ اسی طرح بعض افسانوں میں بیانیہ زمان اور زمانی صیغے میں تبدیلی واقع ہوئی ہے مگر چونکہ راوی کا وقت نہیں بدلا، اس لیے اسے زمانی منتقلی نہیں کہا جا سکتا۔ منتقلیاں، دراصل ایک نقطۂ نظر سے دوسرے نقطۂ نظر کی تبدیلی سے عبارت ہیں۔ کہانی میں عموماً ایک زمانی نقطۂ نظر غالب ہوتا ہے۔ افسانے جیسی مختصر صنف میں اس کی تبدیلی کے امکانات نہیں۔

حوالہ جات

۱۔ آصف فرخی، "چیل گاڑی" مشمولہ افسانوی مجموعہ آصف فرخی، ترتیب و تدوین رخسانہ پروین (لاہور: فکشن ہاؤس، ۲۰۲۱ء)، ص ۲۹۔

۲۔ _____ "اسطورہ"، مشمولہ افسانوی مجموعہ آصف فرخی، ص ۱۶۳۔

۳۔ _____ "زمین کی نشانیاں" مشمولہ افسانوی مجموعہ آصف فرخی، ص ۲۱۱۔

۴۔ _____ "ستارہ غیب" مشمولہ افسانوی مجموعہ آصف فرخی، ص ۲۲۴۔

۵۔ آصف فرخی، "کوداتری دیوار پہ یوں دھم سے نہ ہوگا" مشمولہ شہر بیتی (کراچی: مکتبۂ دانیال، ۱۹۹۵ء)، ص ۱۲۵۔

۶۔ _____ "شہر بدری" مشمولہ شہر ماجرا، ص ۸۸۔

۷۔ ایضاً، ص ۸۹۔

۸۔ ایضاً، ص ۸۹۔

۹۔ _____ "شہری" مشمولہ میں شاخ سے کیوں ٹوٹا، (کراچی: فضلی سنز، ۱۹۹۷ء)، ص ۱۱۶۔

۱۰۔ ایضاً، ص ۱۱۷۔

۱۱۔ _____ "علامت کے سینگ"، مشمولہ افسانوی مجموعہ آصف فرخی، ص ۱۶۲۔

۱۲۔ _____ "کھویا ہوا آدمی"، مشمولہ افسانوی مجموعہ آصف فرخی، ص ۱۸۴۔

۱۳۔ _____ "شہری"، مشمولہ شہر ماجرا، ص ۱۲۰۔

۱۴۔ _____ "اسپائڈرمین"، مشمولہ میرے دن گزر رہے ہیں (کراچی: شہرزاد، ۲۰۰۹ء)، ص ۵۹۔

۱۵۔ _____ "گھر گھسنا"، مشمولہ شہر ماجرا، ص ۱۳۵۔

۱۶۔ _____ "بابِ خروج"، مشمولہ افسانوی مجموعہ آصف فرخی، ص ۱۵۶۔

۱۷۔ ایضاً، ص ۱۵۶۔

۱۸۔ _____ "شہر بدری"، مشمولہ شہر ماجرا، ص ۸۸۔

۱۹۔ _____ "حتمی سفارشات"، مشمولہ میرے دن گزر رہے ہیں، ص ۶۳۔۶۴۔

۲۰۔ _____ "کوداتری دیوار پہ یوں دھم سے نہ ہوگا" مشمولہ شہر بیتی، ص ۱۲۵۔

۲۱۔ _____ "اسطورہ"، مشمولہ افسانوی مجموعہ آصف فرخی، ص ۱۶۳۔

۲۲۔ ایضاً، ص ۱۶۳۔

۲۳۔ ــــــــــ "بندر اور قلندر"، مشمولہ افسانوی مجموعہ آصف فرخی، ص ۱۹۳۔

۲۴۔ ایضاً، ص ۱۹۶۔

۲۵۔ ــــــــــ "شہر ناپرساں"، مشمولہ افسانوی مجموعہ آصف فرخی، ص ۱۹۱۔

۲۶۔ ایضاً، ص ۱۹۲۔

۲۷۔ ــــــــــ "دستنبو" مشمولہ شہر ماجرا، ص ۱۰۷۔

باب چہارم

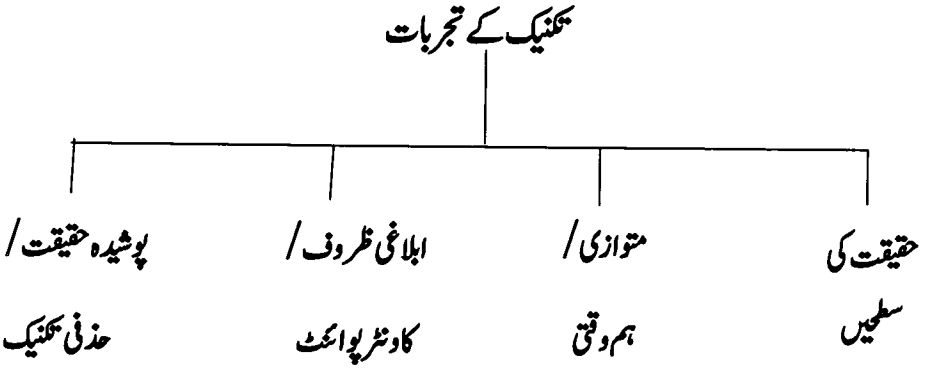
آصف فرخی کے افسانوں میں تکنیک کے تجربات

- حقیقت کی سطحیں
- متوازی / ہم وقتی کی تکنیک
- کم یونی کیٹنگ وے سلز / کاؤنٹر پوائنٹ
- پوشیدہ حقیقت / فنِ حذف

باب چہارم

آصف فرخی کے افسانوں میں تکنیک کے تجربات

مقالے کے اس باب میں فریم ورک کے دوسرے حصے "تکنیک کے تجربات" کا اطلاق کیا جائے گا اور آصف فرخی کے افسانوں میں حقیقت کی سطحوں، متوازی یا ہم وقتی تکنیک، کاؤنٹر پوائنٹ یا ابلاغی ظروف اور پوشیدہ حقیقت یا حذفی تکنیک کی نشاندہی کی جائے گی۔



ا۔ حقیقت کی سطحیں

کہانی کار حقیقی و فنتاسی اشیا و عناصر، بیانات اور واقعات کو کہانی میں استعمال کرتا ہے۔ کہانی میں حقیقی اور فنتاسی کی کئی ذیلی سطحیں ہوتی ہیں۔ طلسمی، معجزاتی، اساطیری، علامتی، تمثیلی، مابعد الطبیعاتی اور قدیم روایات و حکایات پر مبنی سطحوں کا شمار فنتاسی میں ہوتا ہے جب کہ معروضی دنیا کی خارجی و مادی سطح، حسی، بصری، لمسی سطح، انسانی اعمال و اطوار کی سطح، موضوعی و داخلی سطح کا شمار حقیقی سطحوں میں ہوتا ہے۔ سطح حقیقت کے اعتبار سے نقطۂ نظر یعنی راوی کی سطح حقیقت اور کہانی کی سطح حقیقت میں تعلق سے کہانی کی نوعیت کا تعین ہوتا ہے۔ حقیقی اور فنتاسی سطحوں کا امتزاج کہانی میں تنوع اور مختلف جہتوں کا اضافہ کرتا ہے۔

اس تکنیک کے تحت دیکھا جائے گا کہ آصف فرخی کے افسانوں میں حقیقی اور فنتاسی کی ذیل میں کون سے کرداروں، اشیا اور واقعات سے استفادہ کیا ہے۔ حقیقی اور فنتاسی کی کون کون سی ذیلی سطحوں کا استعمال کیا ہے نیز مختلف سطحوں کا امتزاج کہانی میں کسی بُعد یا جہت کا اضافہ کرتا ہے یا نہیں۔ مختلف افسانوں میں راوی کی سطح حقیقت کے اعتبار سے کہانی کی سطح حقیقت کیا ہے؟ سطح حقیقت کے نقطۂ نظر کے تعین سے افسانے کی نوعیت کا تعین کیا جائے گا۔

حقیقی سطح

آصف فرخی نے کئی کہانیوں میں حقیقت پسند اشخاص، اشیا اور عناصر و واقعات سے استفادہ کیا ہے۔ آصف فرخی کے افسانوں میں کئی ایسے حقائق اور واقعات ہیں جو حقیقت نگاری کی ذیل میں آتے ہیں۔ یقیناً فکشن نگار اپنی کہانیوں میں اپنی زندگی کے تجربات و مشاہدات سے استفادہ کرتا ہے۔ آصف فرخی نے بعض افسانوں میں اپنی زندگی کے ذاتی تجربات اور حقیقی واقعات کو راہ دے دی ہے اور وہ صاف پہچانے جاسکتے ہیں کہ اُن کی اپنی زندگی کے حقائق ہیں۔

"یادوں کے پردیس" میں مصنف نے راوی کردار صیغہ واحد متکلم "میں" میں در حقیقت اپنے والد اسلم فرخی اور بھائی طارق اسلم کے ساتھ اپنے ہندوستان کے سفر کو بیان کیا ہے۔ افسانے میں والد اور بھائی کے اصل نام استعمال کیے ہیں اور ارادتاً ایسا کیا ہے۔ یہاں ماضی اور ناسٹلجیا ہے جو رہ رہ کر والد صاحب کو گرفت میں لیے ہوئے ہے۔ واضح طور پر پہچانا جاسکتا ہے کہ یہ ان کی زندگی کا حقیقی اور ذاتی تجربہ ہے جو انھوں نے افسانے کی صورت میں بیان کیا ہے مگر کہانی کی صورت میں بیان ہو کر ان کی زندگی کی یہ حقیقت، افسانہ ہی بن گئی ہے۔

اسی طرح افسانہ "بونسائی" میں شوہر کا کردار خود آصف فرخی کا کردار معلوم ہوتا ہے۔ یہاں بھی افسانہ نگار نے اپنی ذاتی مشابہت یا مماثلت کو چھپایا نہیں۔ راوی کردار "میں" کے صیغے میں مخاطب، یہاں ایسے واضح اور مخصوص الفاظ ہیں جن سے پتہ چلتا ہے کہ آصف فرخی کی اپنی بات ہی ہو رہی ہے۔

> اس نے مجھے اس نام سے پکارا جو جانے صدیوں، قرنوں، عمروں اور گلیوں کے دور سے آیا تھا، یہ کوڈ کا حصّہ تھا۔ میں نے اپنے آپ کو یقین دلایا۔ "شہرزاد" اس آواز نے پہچان کرانے کے لیے پوچھا۔ "دنیازاد" میں نے جواب دیا[1]۔

"کیڑا ہوں اگرچہ میں ذرا سا" میں آصف فرخی نے واضح طور پر اپنا نام استعمال کیا ہے، اپنے والد کا ذکر کیا ہے، اپنے معمولاتِ زندگی کا ذکر کیا ہے۔

> جی نہیں، فاروقی نام نہیں ہے، فرخی ہے، فرخ سے فرخی، میرے والد فرخ آباد سے تھے تو انہوں نے اپنا نام فرخی رکھ لیا[2]۔

افسانہ "سمندر" میں بھی خود آصف فرخی اور ان کا ماضی بیانیے میں جاری ہے۔ افسانے کا ایک حصّہ ہے جس میں آصف فرخی اور ان کے والد کی زندگی کے مخصوص دور کا احاطہ یادوں کی شکل میں کیا گیا ہے۔ والد کی یادیں، ان کی بیماری کا دور اور زندگی کے آخری ایام کے تذکرے سے قاری فوراً پہچان لیتا ہے کہ یہ آصف فرخی کے والد اسلم فرخی کے بارے میں ہے۔

یہ ابا ہی تھے جن کے دیے ہوئے نام پر میں نے اپنی زندگی بسر کی، جن کے بنوائے ہوئے مکان میں، جن کی منتخب کی ہوئی لڑکی کے ساتھ، جن کی پسند کے پیشے میں، میں نے اپنی زندگی گزار دی۔ کبھی میرے اندر ان کے خلاف بغاوت کی آگ بھڑک اٹھتی۔ میں جان بوجھ کر ان سے گستاخی کرتا۔ اس کے ساتھ ساتھ میں ان سے اتنی شدید محبت بھی کرتا تھا کہ جتنی وہ خود اپنے آپ سے نہ کر سکے (کہ انہیں اپنی زندگی اپنی ناکامیوں کے ساتھ گزارنی تھی) میں ان سے یوں مانوس تھا جیسے کوئی اپنے آپ سے مانوس ہو جاتا ہے[۳]۔

تعلیم، پیشے اور شریکِ سفر کے انتخاب کے معاملے میں آصف فرخی نے اپنے والد کی رائے کو مقدم جانا۔ راوی کردار جسے زندگی کی ناآسودگی کا احساس ہے، اسے خلش ہے کہ کہیں بیوی اور بچے کو نظر انداز تو نہیں کر رہا۔ وہ جسے خوف ہے کہ کہیں اس کی اولاد کو بھی اس کی طرح ناآسودہ زندگی نہ گزارنی پڑے، وہ راوی کردار دراصل آصف فرخی ہی ہے۔ اسی طرح انھوں نے "کیڑا ہوں اگرچہ میں ذرا سا" میں اپنا اور اپنی بیماری ذیابطیس کا ذکر واضح الفاظ میں کیا ہے۔

باب دوم میں آصف فرخی کے حالاتِ زندگی میں ان تمام باتوں کا واضح طور پر ذکر کیا ہے۔ آصف کی زندگی کے یہ حقائق افسانے کا حصّہ بن کر افسانہ ہی ہو گئے ہیں مگر آصف فرخی کی اس سے مطابقت واضح ہے۔

شہر بیتی اور شہر ماجرا کے افسانوں میں حقیقت نگاری کا عکس زیادہ ہے۔ یہاں ایک خاص عہد میں دہشت گردی و بربریت کی زد میں آیا شہر کراچی ہے جو اپنے تمام تر ہنگاموں، آزاروں اور آشوب کے ساتھ نمایاں ہے۔ بیسویں صدی کی آخری دہائی میں جو دہشت گردی اور بربریت پورے ملک میں پھیلائی گئی اور بالخصوص کراچی اس کا مرکز اور گڑھ بنا رہا، ان افسانوں میں اسی دور کی عکاسی کی کوشش کی گئی ہے۔ سیاسی جماعتوں اور انتہا پسند دہشت گردوں کی آویزش کے سبب کراچی لقمۂ اجل بنا۔ کراچی کی تاریخ کا یہ سیاہ دور بم دھماکوں، قتل و غارت گری، تشدد کے اڈوں، عقوبت خانوں، ماورائے عدالت بہیمانہ قتل، مسخ شدہ لاشوں، نوگو ایریاز، ہڑتالوں، جلاؤ گھیراؤ اور بھتہ خوری سے عبارت ہے۔ افسانہ نگار نے شہر بیتی اور شہر ماجرا میں اسی تاریک عہد میں اندرونی خلفشار اور سفاکیت کا محض تاثر پیش کیا ہے۔ اصل صورتحال اس سے کہیں زیادہ سنگین، تلخ اور المناک تھی۔ ان افسانوی مجموعوں میں مستقل خوف، دہشت، بے یقینی اور عدم تحفظ کے احساس کو اجاگر کیا گیا ہے۔

"میرے دن گزر رہے ہیں" میں بھی کراچی کے مختلف علاقوں کی صورتحال، شاہراہوں، سڑکوں اور راستوں کے درست بیان نے ان افسانوں کو بڑی حد تک حقیقت نگاری کا روپ دیا ہے۔ علاوہ ازیں، آصف فرخی کی کہانیوں میں تاریخی، تہذیبی اور ثقافتی حقیقتوں کا بھی بیان ہے۔

افسانہ "فریکچر" میں راوی حقیقی سطح پر براجمان ہے اور بیانیہ بھی حقیقی سطح پر رونما ہو رہا ہے۔ خالہ کے فریکچر کی کہانی کے پہلو بہ پہلو شہر کی ابتر صورتحال اور حالات و واقعات کا بیان ہے جو ۹۰ء کی دہائی میں کراچی میں حقیقتاً رونما واقع ہوئے چنانچہ سطح حقیقت کے نقطۂ نظر سے بیانیہ اور راوی کی سطح حقیقت ایک ہی ہے جو کہ حقیقی ہے۔

"خوشبو کے سوداگر" میں افسانہ نگار نے حقیقی سطح میں سے صرف ایک سطح شامہ تک خود کو محدود کر لیا ہے۔ کہانی میں یہی سطح غالب ہے۔ گھر میں چھوٹا بچہ عطر کی شیشی پی جاتا ہے۔ تمام گھر میں خوشبو رچ بس جاتی ہے۔ بچہ کے رونے، بولنے پر ہر طرف خوشبو کے مرغولے ہیں۔ اس کا ہر سانس عطر میں مہک جاتا ہے۔ خان صاحب جن کے پاس راوی کردار علاج پوچھنے کے لیے جاتا ہے، وہ خوشبوؤں کی خاص پہچان رکھتے ہیں جو صرف خوشبو سونگھ کر ہی اصل نقل اور اس کے عیب و ثواب معلوم کر لیتے ہیں۔ جب لوگ ان کی شامہ کا امتحان لینے لگے تو وہ خود عطر کشید کرنے لگے۔ اس پوری کہانی کی فضا ہی عطر بیز ہے۔ خان صاحب کی دوکان میں مختلف بوئیں بسی ہوئی ہیں۔ تازے اور باسی پھولوں کی خوشبو، عطر کی تیز خوشبو، میٹھے تیل کی باس، پان تمباکو کا بھبھکا اور ان کے سر میں لگے میٹھے تیل کی بو ۔۔۔ یہاں مصنف نے خود کو صرف شامہ کی سطح کے بیان تک محدود کیا ہوا ہے جو حقیقی سطح کی ایک ذیلی سطح ہے۔

حقیقی و فنتاسی کا امتزاج

حقیقی اور فنتاسی عناصر اور سطحوں کا امتزاج آصف فرخی کے افسانوں میں عام ہے۔ "خواب اور عذاب" ایسی قوم کی کہانی ہے جن کے انکار اور نافرمانی پر خدا نے ان پر خوابِ بد کا عذاب نازل کیا کہ وہ سوتے میں عجیب و غریب بُرے خواب دیکھنے لگے۔ یہاں افسانہ نگار نے حقیقی زندگی میں ہونے والے روزمرہ کے تجربے "خواب" سے فنتاسی سطح اخذ کی ہے۔ خواب اس اعتبار سے حقیقی ضرور ہے کہ یہ ہماری زندگی کا تجربہ ہے مگر اس اعتبار سے فنتاسی کہ جو کچھ خواب میں نظر آتا ہے، وہ حقیقت نہیں ہوتا کیونکہ ہو بہو ویسا ہونا ممکن نہیں ہوتا۔ کہانی میں ان غیر حقیقی یا فنتاسی خوابوں کے اثرات خوف اور دہشت کی صورت میں افراد کی اصل زندگیوں پر مرتب ہوتے دکھائی دیتے ہیں کہ انھیں برے خوابوں کی ایسی عادت پڑ گئی ہے کہ اچھا خواب دیکھنا بھی ان کے لیے تلخ تجربہ ہے۔ یہاں ہمہ دان راوی حقیقت کی سطح پر فائز ہے اور خوابوں کی صورت میں فنتاسی واقعات بیان کر رہا ہے۔ ان خوابوں کے بیانیوں کی حیثیت بھی علامتی ہے۔ علامتی سطح، فنتاسی کی ہی ایک ذیلی سطح ہے۔ منکر قوم کی زندگی اجیرن ہو چکی ہے۔ ان کا اطمینان و سکون برباد ہو چکا ہے۔ وقت کے دھارے نے تمام صورتحال اور چیزیں بدل کر رکھ دی ہیں۔ ایک خواب کا بیانیہ ملاحظہ ہو:

> کہانیوں میں جیتنے والے اصل میں ہار چکے ہیں۔ کہانیوں کے بہادر شہزادے دیو ہیں، کم سن نازنین شہزادیاں روپ بدلے ہوئے بھتنیاں۔ اس نے مسلسل یہ خواب دیکھنا شروع کیا۔ سارے بہادر

ہلاک ہو جائیں گے، تندرستوں کو روگ لگیں گے، امیر و غنی محتاج و مفلوک ہوں گے۔۔۔۔لوحِ
طلسم سیاہ پڑ جائے گی، گل بکاؤلی کسی کو نہ مل سکے گا"۔

انوار احمد نے اس حوالے سے بر محل تبصرہ کیا ہے کہ یہ تہذیبی قدروں کے بدلنے اور ماضی کے سرچشمۂ خیال کا اپنے تلازمات سے محروم ہونے کی طرف کنایہ ہے[۵]۔

افسانہ "میں شہر میں اب بھی خواب دیکھتا ہوں" راوی کردار کے خوابوں کے بیانیوں سے تشکیل پایا ہے۔ ان خوابوں کی حیثیت فنتاسی ہے مگر ان خوابوں نے حقیقت سے ہی جنم لیا ہے۔ شہر میں ہونے والے پر تشدد واقعات، خوفزدہ ماحول، اخلاقی پستی اور اسی نوعیت کے مناظر ہیں جن سے بیانیہ تشکیل دیا گیا ہے جو راوی خواب میں دیکھتا ہے۔ شہر بھر میں ہونے والے خونچکاں سانحات راوی کے دل و دماغ پر آسیب کی طرح سوار ہیں، سونے میں بھی وہی مناظر اور خیالات اس پر حاوی ہیں۔

"بے تعبیر خواب" میں سات خوابوں کا بیان ہے۔ خواب اس اعتبار سے حقیقی سطح میں شمار ہوتے ہیں کہ یہ ہماری حقیقی زندگی کا تجربہ ہیں کہ ہم سوتے میں خواب دیکھتے ہیں مگر یہ اس لحاظ سے فنتاسی ہیں کہ خواب میں انسان جو کچھ دیکھتا ہے وہ حقیقت میں ہو بہو واقع نہیں ہوتا۔ زبان زدِ عام ہے کہ خوابوں کی تعبیر ہوتی ہے مگر راوی کے اس خواب در خواب طویل بیانیے کی حیثیت فنتاسی ہے کہ ان پریشان خوابوں کی کوئی تعبیر نہیں۔

"دفینہ" میں کئی فنتاسی نوعیت کی روایتوں اور باتوں کو کہانی کے بیانیے کا حصّہ بنایا گیا ہے۔ دفینہ دراصل وہ خزانے ہیں جو پرانے رؤسا یا امرا کی حویلیوں میں چھپائے گئے تھے اور بعد میں ایسے ایسے لوگوں کے ہاتھ لگے جو اس کے حقدار بھی نہ تھے۔ باجی اماں اور باقری بوا کے لیے ماضی کی یادیں بھی کسی دفینے سے کم نہ تھیں۔ افسانے میں باقری بوا کی زبانی کئی ایسے بیانات ہیں جو فنتاسی کے زمرے میں آتے ہیں مثلاً دفینوں کی حفاظت پر مامور سانپوں کو بھگانے یا مارنے سے بدلہ چکانا پڑتا ہے، دولت صدقہ اور خون مانگتی ہے۔

یہ جٹا دھاری سانپ رشی منیوں کی جون میں ہوتے ہیں، قالب بدل کر گھومتے ہیں۔ ان سے ڈرنا
چاہیے اور ایّا نے جلد بازی کا نتیجہ بھی تو بھگتا۔ دولت ملی تو ملی، پلا پلایا لڑکا ہاتھ سے جاتا رہا۔۔۔[۶]

یہ اور اس نوعیت کے کئی واقعات ہیں جو راوی نے افسانے میں بیان کیے ہیں۔

"رات کی رانی" میں بھی بوجی کی زبانی کئی ایسی باتوں کا بیان ہے جو فنتاسی ہیں۔ ان کی توہم پرستی پر مبنی بیانات مثلاً دوپہروں میں چڑیلوں اور بچھل پائیوں کا آنا، بلی کے راستے کاٹنے پر راستے کا کھوٹا ہو جانا، کتے کا رونا نحوست، آنکھ کا پھڑکنا مصیبت کا اشارہ اور آندھی کا چلنا دراصل جنات کے جلوس کا نکلنا وغیرہ فنتاسی میں شمار ہوتے ہیں۔

"اسطورہ" آصف فرخی کے ان بہترین افسانوں میں سے ہے جس میں مصنف نے حقیقت کی سطحوں کو مہارت سے آمیز کیا ہے۔ یہ کہانی دیومالائی اساطیر سے اپنا مواد اخذ کرتی ہے۔ اساطیر، فنتاسی سلسلے کی ہی ایک کڑی ہیں۔ کہانی کا بیانیہ مقدس اور یکل، ایڈیپس[۷] اور اسفنکس[۸] کی دیومالائی اساطیر کے سہارے آگے بڑھتا ہے۔ راوی کردار حقیقی سطح پر فائز ہے اور اپنی کہانی بیان کر رہا ہے جسے دیوی دیوتاؤں کے دیس یونان جانے کا اتفاق ہوتا ہے تو اپنی قسمت اور مستقبل کا حال جاننے کی خواہش میں ڈیلفی کے مندر جاتا ہے مقدس اور یکل سے آواز آتی ہے۔ "ایڈیپس، باپ کے قاتل اور ماں کے ساتھ سونے والے، چل دفع ہو یہاں سے![۹]" یہیں سے کہانی کا راوی کردار ماضی کی اساطیر فنتاسی حقیقت کو اپنے حال میں شامل کر لیتا ہے۔ وہ مسلسل اس خوف اور کشمکش میں مبتلا رہتا ہے کہ قسمت کے حال کے مطابق، ایڈیپس کے مانند مستقبل میں اس سے کیا سرزد ہونا ہے۔ اس معمے اور اس کے رازوں سے نابلد، وہ شہر شہر آوارہ بھٹکتا ہے۔ بالآخر پہیلی کے سحر میں مبتلا شہر مصر میں قیام کرتا ہے جہاں اسفنکس، ایک اور دیومالائی اساطیری حقیقت کو اپنے مقابل پاتا ہے۔

> میں بچ کر نکلنا چاہتا ہوں تو اسفنکس کے سنگین چہرے پر جنبش ہوتی ہے اور وہ مسکراتی ہے۔۔۔۔ ہول ناک مسکراہٹ جس میں میری شکست خوردہ بے چارگی اور مایوسی کو متھ کر اس نے اپنی فتح کا نشان کاڑھ لیا ہے[۱۰]۔
>
> وہ مجھے ورغلانے کے لیے مسکراتی ہے اور دھیرے سے سرگوشی کرتی ہے۔ پہیلی بوجھ، ورنہ یا تو نہیں یا میں نہیں"۔

راوی کردار دیوی کی بجھارت کے بوجھ سے راہِ فرار اختیار کرتا ہے اور بھاگتا چلا جاتا ہے مگر ہر بار اسے اپنے سامنے کھڑا پاتا ہے۔ افسانے کا آخری جملہ معنی خیز ہے:

> "اس کے بعد میرے ساتھ کیا ہوگا، یہ ماہرینِ نفسیات کو بھی معلوم ہے"۔"

سطحِ حقیقت کے نقطۂ نظر سے دیکھیں تو کہانی کی ابتدا ہی سے راوی ماضی کی اساطیری فنتاسی حقیقتوں کو اپنے حال میں شامل کر لیتا ہے۔ یہاں راوی کردار کی موضوعی اور داخلی سطح (حقیقی سطح کی ذیلی شاخ) قابلِ غور ہے کہ وہ اساطیر کی فنتاسی حقیقت کو سچ سمجھ بیٹھتا ہے اور اسے اپنے اوپر آسیب کی طرح سوار کر لیتا ہے۔ ایڈیپس کا معمہ اور دیوی کی پہیلی اس کا راستہ کاٹتے ہیں۔ وہ انجانی، پیچیدہ صورتحال اور مستقبل کے خوف سے فرار حاصل کرنا چاہتا ہے۔ وقت سے پہلے اپنے مستقبل کے ناگہانی انجام کا خوف، واہموں کی صورت میں اس پر حاوی ہے اور وہ عجیب کشمکش میں مبتلا ہے۔ یہاں راوی کردار کی داخلی، وجودی صورتحال اہم ہے۔ سطحِ حقیقت کے تناظر سے راوی حقیقی سطح پر فائز ہے اور بیانیہ حقیقی سطح پر رونما ہو رہا ہے مگر دیومالائی اساطیر کی آمیزش سے اس میں فنتاسی سطح بھی شامل ہو گئی ہے۔

راوی کی داخلی اور موضوعی سطح کے ساتھ اساطیر کی فنتاسی سطح یوں مدغم ہے کہ انھیں ایک دوسرے سے الگ کرنا دشوار ہے۔

"قصہ سوتے جاگتے کا" میں افسانہ نگار نے الف لیلیٰ کی ایک کہانی (سوتے جاگتے کی حکایت) سے استفادہ کیا ہے اور بغداد کے رئیس ابوالحسن کے خواب اور بیداری کے درمیانی وقفے میں پیش آنے والے واقعے کو بیان کر کے افسانے میں خواب اور حقیقت کے درمیان معلق فضا تشکیل دی ہے۔ باپ کی دولت مطلب پرست دوستوں کے ساتھ اُڑانے کے بعد ابوالحسن کے تجارت کرنے سے مالی حالات بہتر ہوئے تو اس نے اپنا معمول بنالیا کہ ہر شام ایک مسافر کو اپنے ساتھ کھانے میں شریک کرتا اور ایک رات کا مہمان بناتا۔ ایک دن خلیفۂ وقت اپنے مصاحبوں کے ساتھ بھیس بدل کر شہر کے گشت پر تھا۔ ابوالحسن نے انھیں مہمان بنایا اور رات کا کھانا کھلایا۔ باتوں ہی باتوں میں اس نے ایک روز کے لیے خلیفہ بن کر محلے کے برے لوگوں کو سزا دینے کے لیے خواہش کا اظہار کیا۔ خلیفہ نے حیلے سے اُسے بے ہوش کر کے محل پہنچا دیا اور ایک روز کے لیے بادشاہت دی۔ ابوالحسن سو کر اٹھا تو خود کو محل میں پا کر سمجھا کہ خواب دیکھ رہا ہے۔ اسے بڑی مشکل سے یقین دلایا گیا کہ وہی بادشاہ ہے۔ وہ سویا تو اُسے دوبارہ اُس کے مکان پر پہنچا دیا گیا۔ خود کو پھر سے اپنے اصلی روپ میں دیکھ کر اسے یقین نہ آیا۔ خود کو بادشاہ کہنے کے جرم میں کوتوالِ شہر نے اسے پاگل خانے میں ڈال دیا۔ وہ وہاں کئی دن رہا۔ ایسا دو مرتبہ ہوا۔ افسانے میں ابوالحسن کی نفسیاتی کیفیت کو اجاگر کر کے ایک طرف خواب اور حقیقت کے درمیان معلق فضا کو پیش کیا ہے تو دوسری طرف "کہاں ہوں" کا سوال اٹھایا ہے۔

> ابوالحسن دبدھے میں رہ گیا۔ اس نے گھبرا کر پھر آنکھیں بند کر لیں۔۔۔۔ ایک اور منظر، ہر چیز میں ایک موہوم سی آشنائی، مانوسی سی اجنبیت، یہ یہاں کیسے آئی اور میں کہاں۔۔۔۔ خواب دیکھا تھا؟ وہ خواب تھا تو پھر یہ کیا ہے اور یہ خواب ہے تو وہ کیا تھا؟ آنکھیں بند ہوتی ہیں تو کہیں ہوتا ہوں، آنکھ کھلتی ہے تو کہیں اور پہنچ جاتا ہوں۔[۱۲]
>
> اگر کل صبح تک کہانی نے بادشاہ کو شہر زاد کے قتل سے باز رکھا تو اس سے پوچھوں گا کہ بار بار بدلتے نیند اور خواب کے اس سلسلے میں کہاں ہوں؟[۱۳]

جمیل جالبی نے اس افسانے کی بابت لکھا ہے کہ "کہاں ہوں" کی تلاش میں آصف فرخی نے حکایت سے استفادہ کیا ہے اور اس کی مدد سے شعوری طور پر فنی اثر پیدا کرنے کی کوشش کی ہے جس سے دلکشی، پُراسراریت اور جاذبیت پیدا ہوئی ہے[۱۴]۔

"جلتے شہر میں بانسری کی دھن" میں افسانہ نگار نے تاریخی حقیقت سے فنتاسی روایت کو جوڑا ہے۔ قیصر روم نیرو ایک تاریخی کردار ہے۔ اس کے عہد میں روم کا جلنا ایک اندوہناک سانحہ اور تلخ حقیقت تھی مگر اس تاریخی حقیقت کے ساتھ جڑی روایت بھی مشہور ہے کہ جب روم لقمۂ اجل بن رہا تھا تو نیرو بانسری بجا رہا تھا۔ مصنف نے اسی تاریخی حقیقت کو افسانوی انداز میں ڈھالا ہے۔ مصنف نے ہمہ دان راوی کی حیثیت سے کہانی بیان کی ہے کہ زندگی کی بے رنگی اور یکسانیت سے تنگ آئے نیرو نے شہر میں آگ کے سلگتے شعلوں کا رقص دیکھا تو اس کے اندر ترنگ جاگی اور وہ بانسری بجانے لگا۔ روم کا جلنا تاریخی حقیقت ہے مگر اسے جلتا دیکھ کر نیرو کے بانسری بجانے کی روایت کی حیثیت فنتاسی ہے کہ آج کے عہد کے بیشتر مورخین نے اس روایت کی نفی کی ہے اور اس سے اختلاف کیا ہے۔ سو یہاں مصنف نے فنتاسی روایت کو بیانیے کا حصہ بنا کر ابہام کو راہ دے دی ہے۔ سطح حقیقت کے اعتبار سے نقطۂ نظر یوں منضبط ہوتا ہے کہ ہمہ دان راوی نے حقیقت کی سطح پر فائز ہوتے ہوئے تاریخی حقیقت میں فنتاسی روایت کی آمیزش کی ہے جس سے کہانی میں ابہام کا پہلو پیدا ہو گیا ہے۔

افسانہ "کون" میں عورت کا کردار ہے جس نے بچپن میں اپنی نانی کی سنی ہوئی بات / فنتاسی روایت کا خوف دل میں بٹھا لیا ہے۔ اس نے بچپن میں اپنی نانی کی زبانی سنا تھا کہ چھپکلی کے بھیس میں کوئی اور ہوتا ہے۔ اس کے خوف نے اسے چھپکلی سے باتیں کرنا سکھا دیا تھا وہ براہِ راست پوچھنے لگتی "چھپکلی! آپ کون ہیں، کن میں سے ہیں، یہاں سے چلی جائیں۔

> وہ بوڑھی آواز اب بھی اس کے کانوں میں رہ رہ کر گونجتی تھی جو حکم کو حَکم کہتی تھی اور جس نے بتایا تھا کہ ایک چھپکلی کو حکم نہیں ہے اور ایک مینڈک کو حکم نہیں ہے۔ اس لیے یہ اوپر بھی گر پڑیں تو کاٹتے نہیں ہیں۔ اس لیے انہیں مارنا نہیں چاہیے۔ بس اس کی نظر سے بچنا چاہیے[۱۵]۔

عورت ماضی کی سنی ہوئی ایک بات کو جس کی حیثیت فنتاسی سے زیادہ نہیں، اپنے روزمرہ زندگی میں یوں شامل کر لیتی ہے کہ معاملاتِ زندگی اس سے متاثر ہونے لگتے ہیں۔ معاملہ اس وقت گھمبیر ہوتا ہے جب دعوت میں آئی ایک دوسری عورت اس سے محض رسمی انداز میں استفسار کرتی ہے کہ وہ کون ہے؟ تو وہ اپنا تعارف یا شناخت بتانے کے بجائے اندیشوں، وسوسوں اور واہموں میں گھر جاتی ہے کہ کہیں اس سوال کا وہی مطلب نہ ہو، برسوں پرانی آواز کی گونج اسے پھر سے سنائی دینے لگتی ہے اور وہ بالآخر کہہ دیتی ہے کہ کون کہاں ہے چھپکلی؟ اس عورت کی نفسیاتی کیفیت قابلِ غور ہے کہ اس نے ماضی کی محض ایک فنتاسی روایت کو اپنے واہموں سے تقویت دے دے کر مستقل خوف کی صورت میں اپنے حال میں شامل کر لیا ہے۔ یہاں ہمہ دان راوی حقیقی سطح پر فائز ہے اور بیانیہ بھی

حقیقی سطح پر رونما ہو رہا ہے جو فنتاسی روایت سے مسلسل متاثر ہو رہا ہے۔ افسانہ نگار نے یہاں شناخت اور تشخص کے بحران کو موضوع بنایا ہے۔

افسانہ "سمندر کی چوری" میں دکھایا گیا ہے کہ ایک دن شہر کے لوگوں کو پتہ چلتا ہے کہ راتوں رات سمندر کو غائب کر دیا ہے اور چوری کر لیا گیا ہے۔ اس چوری پر مختلف عمروں کے لوگ مختلف طرح سے اپنے تاثرات کا اظہار کرتے ہیں۔ افسانے میں افسانہ نگار کا تخیل اتنا طاقتور اور زبردست ہے۔ لگتا ہے کہ حقیقتاً سمندر کو چرا لیا گیا ہے اور سمندر کی چوری کے امکان پر حقیقت کا گمان ہونے لگتا ہے۔ گزشتہ چند عشروں میں جیسے حالات ہیں، شہریوں سے سمندر چھینا جا رہا ہے، وہاں نئی عمارات اور ہوٹل بنائے جا رہے ہیں، نئی بستیاں بسائی جا رہی ہیں، سمندر کی زمین اور مٹی کو بیچا جا رہا ہے۔ سمندر جیسی تفریح سے شہریوں کو دور کیا جا رہا ہے تو ایسا لگتا ہے کہ واقعی ایک دن سمندر چوری کر لیا جائے گا۔ قبضہ مافیا، ریاست کے گٹھ جوڑ سے وسائل کو ہڑپ کر رہا ہے۔ منصور احمد مسکین نے لکھا ہے کہ طاقتور لوگ پہلے ہی اس شہر کے پارکوں، تعلیمی اداروں اور ہسپتالوں کے پلاٹ ہڑپ کر چکے ہیں، شہر کو درختوں سے محروم کر چکے ہیں تو سمندر کی چوری کا امکان بھی حقیقت میں ہوتا نظر آنے لگا ہے[۱۶]۔

سطح حقیقت کے تناظر سے دیکھیں تو ہمہ دان راوی خود حقیقی سطح پر فائز ہے مگر سمندر کی چوری کے ایسے واقعے کو بیان کر رہا ہے جس کی حیثیت فنتاسی ہے مگر اسے بہت سے تاریخی حقائق کی روشنی میں سمندر کی چوری کے تخیلی واقعے کو ہنر مندی سے یوں بیان کیا ہے کہ اس پر حقیقت کا گمان ہونے لگتا ہے اور ساتھ ہی شہر کی چوری کے امکان کو بھی پیش کر دیا ہے۔

"خالی مکان میں رہ جانے والے" میں راوی کردار حقیقت کی سطح پر فائز ہے اور خالی مکانوں کے بارے میں لوگوں کی مشہور کی ہوئی باتیں اور اپنا ذاتی تجربہ بیان کر رہا ہے۔ ایک روایت مشہور ہے کہ خالی مکانوں میں کوئی نہ کوئی ہوتا ہے اور دوسری اس کے مقابل قدرے حقیقی روایت بیان کی گئی ہے کہ بہت عرصے تک خالی پڑے رہنے والے مکانوں کے بارے میں ارادتاً ایسی باتیں عام کر دی جاتی ہیں تاکہ قبضہ کرنا آسان ہو اور پھر کچھ ہی عرصے بعد وہاں تین چار منزلہ عمارت کھڑی کر دی جاتی ہے۔ راوی کردار خود اپنے محلے میں واقع ایک ایسے خالی مکان کا ذکر کرتا ہے جس کی بتیاں خود بخود جلنے بجھنے لگتی ہیں۔ اپنے نانا نانی کے مکان کے بارے میں بھی اس نے ممانی سے سن رکھا تھا کہ وہاں کسی کے ہونے کا احساس ہوتا تھا۔

"کوئی واضح بات نہیں، مکڑی کا جالا جیسے آتے جاتے سایے۔ کوئی شکایت نہیں، کوئی نقصان نہیں۔"

"خالی گھروں میں کوئی ہوتا ہے۔ سلام کی آواز سن کر پھر تو کچھ نہیں کہتے۔[۱۷]"

بعد میں وہاں رہنے والے کرائے دار مکان چھوڑ کر چلے جاتے ہیں۔ افسانے کے اختتام میں راوی کردار نے خود اپنے مکان کے بارے میں ایسی ہی ایک بات بیان کی ہے کہ جب وہ گھر میں آیا تو کمرے کے دروازے پر حضرت سلیمان کا نام لکھ کر لگایا گیا تھا۔

یہ بات نہیں کہ مجھے کوئی وہم ہے۔ مگر کسی کو کیا پتہ۔ کبھی کبھی میری آنکھوں کے کونے سے
ایک سایہ سا گزرا جاتا ہے کوئی پرچھائیں ہے یا وہم۔ شاید وہ نظر کا دھوکا ہے یا بینائی کی کمزوری[۱۸]۔

یہاں راوی کردار نے غیر مرئی مخلوق یعنی جنات یا آسیب وغیرہ کے ہونے کے شائبے کو ظاہر کیا ہے اور ساتھ ہی فنتاسی پہلو بھی در آیا ہے مگر راوی کردار کی داخلی اور موضوعی سطح بھی اسے اس بات کا یقین کر لینے پر آمادہ کر سکتی ہے کہ وہ اپنے واہموں کو حقیقت سمجھ بیٹھے۔

افسانے میں راوی کردار نے حقیقی اور فنتاسی پہلو بیان کر کے لطیف سے ابہام اور شائبے کو راہ دی ہے جو حقیقی و فنتاسی سطحوں کا طرۂ امتیاز ہے۔ سطح حقیقت کے تناظر سے دیکھا جائے تو یہ راوی کردار کا وہم بھی ہو سکتا ہے اور پچھلے تمام بیانات کی روشنی میں جو افسانے میں بیان ہوئی ہیں، کہانی میں فنتاسی کا پہلو بھی موجود ہے کہ شاید واقعی وہاں کوئی غیر مرئی مخلوق، جنات یا آسیب وغیرہ ہوں۔ فنتاسی اور حقیقی پہلوؤں کے ادغام سے افسانے میں ابہام اور التباس پیدا ہو گیا ہے۔

آصف فرخی نے بیشتر کہانیوں میں حقیقی و فنتاسی سطحوں کو مہارت سے ضم کیا ہے جس سے افسانے میں ایک نئی جہت کا اضافہ ہوا ہے۔

علامتی سطح

آصف فرخی کے افسانوں کی ایک بڑی تعداد ہے جن میں کہانی ظاہری سطح کے علاوہ علامتی سطح پر آگے بڑھتی ہے۔ ظاہری حقیقی سطح کے ساتھ ساتھ قصے کو علامتی تناظر میں بیان کیا گیا ہے۔ ایسے افسانوں میں رات کی رانی، دیمک، ناگن چور نگی، زمین کی نشانیاں، ایک آدمی کی کمی، سمندر، بحیرۂ مردار اور ستارۂ غیب وغیرہ شامل ہیں۔

افسانہ "رات کی رانی" نوجوان لڑکی، لاڈو کے دورِ بلوغت اور عنفوانِ شباب کا علامتی اظہار ہے۔

گرمیوں کی بوجھل خوشبودار لمبی راتوں جیسی لڑکی جس میں بہار کا موسم آہستہ آہستہ سرائیت
کرتا جا رہا تھا۔ جیسے ہرے بھرے درختوں میں رس اندر ہی اندر نامحسوس طور پر نفوذ کر جاتا ہے۔
لگتا ہے کہ ایک صبح اٹھے گی تو پھولوں سے ڈھکی ہو گی۔[۱۹]

لاڈو اپنے خیالات کی دنیا میں مگن رہتی ہے:

رات بھر خواب دیکھتی کہ وہ رات کی رانی بن کر مہک رہی ہے اور سینکڑوں سانپ جھومتے جھامتے اس کی سگندھ پر پھن کاڑھے چلے آرہے ہیں۔۔۔ وہ مہک رہی ہے اور سانپ آرہے ہیں۔۔۔ صبح اٹھی تو ذہن تازہ تھا، رات پلو میں بیلے کی کچی کلیاں بندھی رہ گئی تھیں۔[۲۰]

بچے جو افراد بننا چاہ رہے ہیں، اپنا آپ اختیار کر سکنے کی اندرونی پوشیدہ کشمکش اور اتنی شدید کہ اس کے تناؤ سے بال پڑے برتن کی طرح چٹخنے لگیں۔۔۔[۲۱]

افسانے میں نوخیز لڑکی لاڈو کے جذبات و احساسات اور نفسیات کا بیان ہے۔ اوائل عمر میں جہاں مظاہر فطرت اس کے لیے معمہ اور عجوبہ ہیں وہیں ان سب چیزوں کا لمس اس کے لیے حیرت انگیز حد تک خوش کن تجربہ ہے۔ رات کی رانی، اس کی مہک، چھاؤں، برستی بارش، ہوا، بلونگڑے کا نرم نرم رُواں، سکوت، پیڑ۔۔۔ یہ سب چیزیں اسے سرشار کرنے کے لیے کافی تھیں۔ درخت اور پودے اسے اپنی طرف بلاتے اور اشارے کرتے محسوس ہوتے ہیں۔ دن بھر کاموں میں جتے رہنے کے بعد جب اسے وقت ملتا، وہ اپنے گرد و پیش کے مظاہر کو اپنی طرح جاندار محسوس کرتی۔

افسانہ "دیمک" میں افسانہ نگار نے علامتی پیرایے میں رشتوں میں تناؤ، اندر ہی اندر رشتوں کو کھوکھلا کرتی بیزاری اور نفرت کی طرف اشارہ کیا ہے جو دیمک کی طرح بڑی رازداری سے اندر ہی اندر پل بڑھ رہی تھی اور رشتوں میں سرایت کر کے انھیں کھوکھلا کر چکی تھی مگر گھر کے سربراہ کو اس کا احساس بہت دیر سے ہوا تھا۔ راوی کردار سرکاری ملازمت ختم ہونے کے بعد اپنے اہل و عیال کے ہمراہ کرائے کے مکان میں منتقل ہوا تھا۔ اب پہلے جیسی سہولیات (نوکر، چاکر، ملازم، گاڑی وغیرہ) اور طرزِ زندگی میسر نہیں تھے۔ انھیں خبر ہی نہ تھی کہ یہ نیا مکان دیمک زدہ ہے اس کی دیواروں اور بنیادوں تک میں دیمک سرایت کر گئی ہے۔

ہمیں تو اس وقت بھی خبر نہیں ہوئی جب وہ غنیم حملہ آور کی طرح ہی ہماری صفوں کو تہس نہس کر رہی تھی۔ ہمیں خبر ہوئی تو اس وقت بہت دیر ہو چکی تھی[۲۲]۔

بظاہر گھر میں پھیلتی اور بڑھتی دیمک کے لیے استعمال کی گئی یہ سطریں رشتوں کو لگتی نفرت، بیزاری کی دیمک کا بھی عندیہ ہیں۔ بیوی بچوں کو پہلے جیسی آسائشیں میسر نہیں تو ان کے رویے ہی بدل جاتے ہیں۔ بیٹے کو بس میں لٹک کر کالج جانا پڑتا ہے، بیوی کو گھر کا کام کاج خود کرنا پڑتا ہے۔ بیوی کی نظروں میں شوہر کے لیے ویسی ہی اجنبیت تھی جیسی سرکاری نوکر نور دین کی نظروں میں تھی جس نے مستعفیٰ ہونے کے بعد اس کی طرف دیکھنا تک گوارا نہیں کیا۔ شوہر اور بیوی کے رشتے میں سرایت کرتی نفرت کا اظہار ملاحظہ کیجیے:

میں اتنے برس سرکاری نوکری کر کے باعزت ریٹائرڈ ہوا ہوں۔ میرا ضمیر مطمئن ہے میں نے ایمان بیچ کر کوئی غلط کام نہیں کیا۔

تو چاٹو اپنے ایمان اور عزت کو دھر کے۔۔۔ رئیسہ بڑبڑاتی ہوئی باورچی خانے میں چلی گئی[۲۳]۔

"ناگن چورنگی" خوف اور دہشت کی علامت ہے۔ راوی کی زبانی پتہ چلتا ہے کہ افسانے میں شہر کراچی میں خوف اور دہشت پھیلانے کے لیے شہر کی مشہور سماجی شخصیات کے قتل کے منصوبے کی افواہیں عام ہیں۔ ایسے لوگوں میں حکیم صاحب کا نام سر فہرست ہے جنھیں ایک دہشت گرد کاروائی میں نشانہ بنایا جاتا ہے۔ راوی کردار خبر کی تصدیق کر لیتا ہے۔ وہ گھر پہنچتا ہے تو اس کی ماں پوچھتی ہے کہ آج شہر میں کچھ ہوا تو نہیں تو وہ اصل بات بتانے کے بجائے ناگن چورنگی[۲۴] پر تین لوگوں کے مرنے کا ذکر کرتا ہے۔ ماں استفسار کرتی ہے ناگن چورنگی کس طرف ہے۔ راوی خود کلامی کے انداز میں کہتا ہے کہ ہر طرف۔ لہٰذا ناگن چورنگی محض کراچی کی ایک جگہ نہیں بلکہ پورا شہر کراچی ہی ناگن چورنگی یعنی "خوف اور دہشت" کی علامت بنا ہوا تھا۔ جمیل مظہر نے لکھا ہے کہ یہ کہانی حکیم سعید مرحوم کے قتل کی افواہ سے پھوٹی ہے اور اسے آصف فرخی نے حکیم صاحب کے قتل سے کچھ دن قبل لکھا تھا۔ محمود راجہ صاحب نے اسے پیش بینی کہا ہے کہ حکیم صاحب کے قتل سے پہلے ہی یہ افواہ اڑادی گئی تھی کہ انھیں مارا جائے گا اور اس خبر نے شہریوں کا دل دہلا کر رکھ دیا تھا۔ جمیل مظہر کے بقول:

> ناگن چورنگی ایسے معاشرے کی صورت گری ہے جو مکمل طور پر افواہوں کی زد میں ہے۔ افواہیں لوگوں کی اندرونی کیفیات و احساسات سے پھوٹتی ہیں اور بے یقینی، بے چارگی، مایوسی، خدشات کو جنم دیتی ہیں۔ عدم تحفظ کا احساس آدمی کو اپنے سائے سے بھی برگشتہ کر دیتا ہے اور سارا معاشرہ خوف زدہ پرچھائیوں کا مسکن نظر آنے لگتا ہے[۲۵]۔

"زمین کی نشانیاں" میں خاندان ایک نئے گھر میں منتقل ہوتا ہے جہاں بلی اور سینبھل کا پیڑ زمین کی نشانیوں کی صورت میں پہلے سے موجود ہیں۔ نئے مکین بلی سے تنگ آکر اسے بوری میں بند کر کے دور چھوڑ آتے ہیں اور سینبھل کے گھنے درخت کو کٹوا دیتے ہیں۔ ایک دن راوی کردار خواب میں اپنے بھائی کو مردہ دیکھتا ہے جو درخت کی شاخوں اور جڑوں میں پنپ رہا تھا۔ بلی اور سینبھل کا درخت افسانے میں زندگی کی علامات کے طور پر سامنے آئے ہیں۔ درخت بقا کا استعارہ ہیں۔ نباتاتی و حیواناتی نشانیوں / زندگیوں کا خاتمہ بالآخر انسانی زندگی کے خاتمے کا کنایہ ہیں۔ رخسانہ پروین نے پرانے گھر میں دونوں بھائیوں کے اکٹھے رہنے، نقل مکانی کی صورت میں الگ الگ کمروں میں مقیم ہونے، سنبھل کے درخت سے پیسہ کمانے اور بعد ازاں اسے کٹوا دینے، ایک بھائی کا دوسرے بھائی کی بھوک مٹانے کے لیے گوشت کے ٹکڑے پیش کرنے کو ہجرت، نقل مکانی اور مشرقی پاکستان کی علیحدگی کے المیے سے جوڑا ہے[۲۶]۔

"ستارۂ غیب" میں کرداروں (خالد، یاسمین، نجمہ اور راوی کردار) کا کھیل کھیل میں کراچی کے مختلف مقامی علاقوں طارق روڈ، کیماڑی، گلشنِ اقبال منگھو پیر، ناظم آباد وغیرہ کو خریدنا، ان پر اپنا تسلط جمانا اور دوسروں کا دیوالیہ نکال کر اپنی دولت میں اضافہ کرنا، دراصل کراچی میں قبضہ مافیا کے ہاتھوں مختلف علاقوں کی بندر بانٹ اور ان

پر اپنا تسلط جمانے کا علامتی اظہار ہے۔ شہر کراچی کے ستارے گردش میں ہیں۔ قتل و غارت کا سیارہ مریخ کراچی کو خاکستر کر رہا ہے۔ کھیل کھیل میں مختلف علاقوں کو خریدنا اس گھناؤنے اور مکروہ کھیل کا علامتی اظہار ہے جو مضبوط مافیا دولت اور اختیار کے بل بوتے پر ملک میں کھیل رہا ہے۔

"بحیرۂ مردار" بانجھ پن کا علامتی اظہار ہے۔ ساجدہ تین چار دفعہ اسقاطِ حمل کے تلخ تجربے سے گزر چکی ہے۔ ہر دفعہ لاکھ احتیاط کے باوجود انجام ایک جیسا ہوتا ہے۔ افسانے میں بُور کا جھڑ جانا، زمین کا زرخیز نہ ہونا، قوتِ نمو کا نہ ہونا اور بحیرۂ مردار کے تلازمات درحقیقت بنجر پن، موت اور زندگی کے خاتمے کا کنایہ ہیں۔ ساجدہ کی کوکھ بحیرۂ مردار کی مانند ہے جہاں کوئی جاندار پنپ نہیں سکتا۔ ہر دفعہ اس کی کوکھ ہری ہونے سے قبل ہی اجڑ جاتی ہے۔

سمندر بھی ایک علامتی افسانہ ہے۔ اس افسانے میں راوی کردار نے تین نسلوں کی زندگی کے مخصوص دور کا احاطہ کیا ہے اور ناآسودہ زندگی کی جھلک دکھائی ہے۔ والد کی یادوں اور آخری ایام کے تذکرے کی صورت میں پچھلی نسل، خود اپنے بچپن اور حال کی صورت میں موجودہ نسل اور اپنی اولاد کی صورت میں آنے والی نسل کی زندگی کے حوالے سے اپنے خدشوں کا اظہار کیا ہے۔ اسے خدشہ ہے کہ کہیں اس کی اولاد کو بھی اس جیسی ناآسودہ زندگی نہ گزارنی پڑے۔ راوی کردار بیدار ذہن اور مضطرب روح ہونے کے ساتھ ساتھ دروں بین بھی ہے۔ اس کے قریبی رشتے اسے بہت عزیز ہیں۔ ان کے لیے وہ دل میں بہت پیار اور محبت رکھتا ہے مگر وہ اپنی داخلی کیفیات کا اظہار اپنے قریبی رشتوں سے نہیں کرتا۔ اسے یہ خلش ہے کہ وہ اچھا باپ اور شوہر نہیں۔

> مجھے ایک احساس جرم سا ہوتا تھا کہ میں اپنی اندرونی کیفیات کی خاطر گھر والوں کو نظر انداز تو نہیں کر رہا؟ اسی وجہ سے میں شادی اور گھر بار کے جھنجھٹ سے ہچکچاتا تھا۔ میں اپنے خوابوں کا پابند تھا۔ پتہ نہیں کیسا شوہر اور باپ ثابت ہو رہا ہوں۔ مجھے ہر وقت اپنے آپ پر شک ہوتا تھا۔[۲۷]

اپنی اولاد کے مستقبل کے حوالے سے بھی اسے خوف ہے کہ کہیں اسے بھی ویسی ہی ناآسودہ زندگی نہ گزارنی پڑے جیسی وہ خود گزار رہا ہے۔

> اسے میرا مزاج اور میری طبیعت ورثے میں ملی ہے۔ کہیں اسے میری جیسی زندگی نہ گزارنی پڑے۔ میں نے سوچا اور میں کانپ گیا۔ مجھے ایسا لگا کہ میں نے اس کے ساتھ بہت بڑی زیادتی کی ہے۔ احساسِ جرم کی شدت سے میں نے گردن جھکالی۔[۲۸]

اپنی زندگی کی اس خلش کو دور کرنے وہ سمندر پر جانے کا ارادہ کرتا ہے اور کچھوؤں کو دیکھنے کی خواہش اسے کئی دنوں سے تھی۔ وہ ساحل سمندر پر کچھوی کو بلاخوف و خطر اپنی زندگی کا مرحلہ مکمل کرتے دیکھتا ہے۔ کچھوی ساحل سمندر پر انڈے دے کر انھیں ریت میں دبا کر واپس سمندر میں چلی جاتی ہے۔ تھوڑی دیر بعد انڈے سے نکلنے والا کچھوے کا

بچہ بھی سمندر کی طرف چلا جاتا ہے۔ راوی سارے عمل کا جائزہ لیتا ہے۔ وہ آسودگی اور تحفظ کا احساس جو کچھوی کو حاصل تھا، وہ اس کی زندگی میں نہیں۔

> اُس میں زندگی کی ایسی لوچدار اور اپنی جگہ مکمل شدتِ احساس تھی جس کا قالب میری ہمدردی بلکہ میرے وجود کے لیے ناقابلِ حصول تھا۔[۲۹]

> ٹانگیں اور سر سمیٹے ہوئے کچھوے کو دیکھ کر کہا گیا تھا کہ یہ سارے کا سارا در میان ہے۔ کہنے والے نے اس کو کسی چیز سے تشبیہ بھی دی تھی۔ کاہے سے، یہ میں بھول چکا تھا۔ زندگی سے دی ہو گی۔ اس کے بھی تو دونوں سرے غائب ہیں۔ محض در میان ہی در میان ہے اور پھر ایسی گھمبیر باتیں عموماً زندگی کے بارے میں ہی کہی جاتی ہیں۔[۳۰]

عرفان جاوید نے لکھا ہے:

> گو کہ سمندر نامی افسانہ کچھوے سے مماثل ہے کہ یہ ایک بے سر و پیر گول مٹول کتھا ہے اور کچھوے کی علامت سے معانی کشید کرتی ہے۔ نہ جانے کس نے بے سر و پا کے لیے بے معنی کا مفہوم تراشا کہ اصل معنی تو گولائیوں میں پنہاں ہیں۔[۳۱]

متذکرہ بالا افسانوں میں کہانی کار نے کہانی کو مجازی سطح پر آگے بڑھایا ہے۔ کہانی اپنی ظاہری حقیقی سطح کے علاوہ مجازی اور علامتی سطح پر بھی معنی کے نئے دریچے وا کرتی ہے۔

حکایات و روایات پر مبنی سطح

"آتش فشاں پر ناچنے والا چوہا" میں کہانی کی بنیاد کشف المحجوب کی ایک حکایت پر ہے۔ راوی نے ایک حکایت کی سطح پر کہانی بیان کی ہے سوائے ایک آخری جملے کے، جہاں راوی نے اپنی کیفیت اور صورتحال کو حکایت میں بیان کردہ صورت حال سے ہم آہنگ کیا ہے۔ حکایت، دراصل فنتاسی کی ایک ذیلی شاخ ہے۔ حکایت میں اس چوہے کا حال بیان کیا گیا ہے جس کا آتش فشاں پہاڑ میں بل تھا۔ جب لاوا اگلا تو وہ ادھر ادھر ناچا پھرتا تھا مگر پہاڑ کو چھوڑتا نہ تھا۔ وہ پہاڑ کے دہانے پر پہنچتا مگر گھوم پھر کر واپس اندر لوٹ جاتا۔ کوئی قوت تھی جو اسے آگ لگے وطن میں روکے ہوئے تھی۔ مگر جیسے ہی وہ اس چٹان سے اور پہاڑ کی آگ سے نکلا تو مر گیا۔ راوی نے یہاں حکایت کی فنتاسی سطح کے مقابل اپنی حقیقی صورت حال بیان کی ہے:

> اس نے مجھے سوچنے پر کیوں اکسایا؟ پھر مجھے سراغ ملا جب میں نے اپنے قدموں کی چاپ سنی۔۔۔۔ خشک سپاٹ ریتلی زمین پر بھاگتے ہوئے چوہے کے پنجوں کی کھر کھراہٹ۔۔۔۔[۳۲]

چوہے کے لیے اپنے بل، اپنے وطن سے لگن اور محبت کی قوت ہی کافی تھی جو اسے پہاڑ چھوڑنے نہیں دے رہی تھی۔ اگر وسیع تناظر میں دیکھا جائے تو شہر کراچی اور ملک پاکستان بھی نفرت، تعصب، دہشت گردی اور دیگر عناصر کی بھڑکائی ہوئی آگ کے باعث بیسویں صدی کے آخری عشرے میں آتش فشاں ہی بن گیا تھا مگر اس دھرتی کے باسی اور لوگ وطن کی محبت اور لگن میں یہیں رہے۔ اس کو چھوڑنا گوارا نہیں کیا۔ یہاں رہنا ان کے لیے زندہ رہنے کے مترادف ہے۔

افسانہ "پاڈا" میں سانول سائیں کے "پاڈا" نامی بچھڑے کی مرکزی حکایت اور کہانی ہے اور اسی کے اندر کئی ذیلی حکایات اور روایات ہیں جو فنتاسی کے زمرے میں آتی ہیں۔ ان حکایات کے ذریعے سندھ کے باسیوں کا سائیوں، ولیوں، پیروں اور مرشدوں کی کرامات اور کرشموں پر حد درجہ اعتقاد کی عکاسی ہوتی ہے۔ سندھ کے شہر موروکے سانول سائیں کا پالتو بیل / بچھڑا ہونے کی وجہ سے سب "پاڈا" کا احترام کرتے ہیں۔ وہ ہر جگہ آزادی سے گھومتا پھرتا ہے۔ ایک دفعہ وہ کسی شخص کے تیار کھلیانوں میں گھس کر ان کو تباہ کر دیتا ہے، وہ شخص پاڈا سے بدلہ لینے کی ٹھانتا ہے اور اسے شہر میں قصائی کے ہاتھوں فروخت کر دیتا ہے۔ سائیں کی کرامت سے واپس اپنے مالک کے پاس پہنچ جاتا ہے۔ قصائی اسے ذبح کرنے لگتے ہیں تو چھری پر خون سے تحریر ابھر آتی ہے۔ اس مرکزی کہانی میں کئی چھوٹی چھوٹی حکایات کا بیان ہے جو کرامات کو ظاہر کرتی ہیں۔ دریا کی موج کا چھٹل سائیں کے لیے جانماز بن جانا، پیر سائیں کی کرامت سے دریا کا رخ مڑ جانا، ستیوں کا موروکے آسمان سے گزرتے ہوئے مالکوں کو سلام کرنا، سانول سائیں کی کرامت سے بچھڑے کا واپس آجانا اور کھبڑ کے پتوں کا سونے کی طرح دمکنا، سب فنتاسی کی ذیل میں آتی ہیں۔

"ایک آدمی کی کمی" میں بادشاہ ظالم حکمرانوں کی علامت ہے جو عوام الناس یا رعایا کا استحصال کرتے ہیں۔ ان کے حقوق و وسائل کو دونوں ہاتھوں سے لوٹ رہے ہیں، بے گناہوں کو مار رہے ہیں۔ اپنی نام نہاد بادشاہی کا زعم برقرار رکھنے کے لیے عوام پر ظلم ڈھاتے ہیں اور اگر کوئی حقیقت یا سچائی جان لے تو اسے ہمیشہ کی نیند سُلا دیتے ہیں۔

"ہنس پکھی" میں آصف فرخی نے حکایت بیان کی ہے۔ راوی کردار نے ہنس پنکھیوں کی حکایت کے ذریعے حکمرانوں کے استحصالی نظام کو موضوع بنایا ہے جو عوام کو بنیادی ضروریاتِ زندگی تک تو فراہم نہیں کرتے مگر اپنے مفاد کے لیے وقت اور ضرورت پڑنے پر ان سے جان کی قربانی مانگنے سے بھی دریغ نہیں کرتے۔ تمثیل کچھ یوں ہے کہ ایک بادشاہ کی بادشاہی میں بہت سے پرندے تھے۔ بادشاہ انھیں خود دانہ دنکا ڈالتا اور پانی فراہم کرتا۔ رفتہ رفتہ راج ہنس کے ایک جوڑے اور پھر بہت سے ہنس پنکھیوں نے ہوا کو خیر باد کہہ کر اس زمین پر ڈیرے ڈال لیے۔ اچانک بادشاہ کے بیٹے کو کوڑھ کا مرض لاحق ہو جاتا ہے۔ بیمار کوڑھی بیٹے کے علاج میں طبیبوں کے ناکام ہونے پر

وزیرِ خاص اس کا علاج ہنس پکھیوں کا خون تجویز کرتا ہے۔ وزیر کی نیت میں فتور تھا اس نے سب ہنس پکھیوں کو پکڑنے کے لیے شکار کے جال بچھانے کی تجویز دی۔ راج ہنس، تمام پرندوں کو ہوشیار رہنے کی نصیحت کرتا ہے۔ نتیجتاً اشارہ پاتے ہی سب پرندے اڑ جاتے ہیں مگر راج ہنس پکڑا جاتا ہے۔ راوی کردار نے واشگاف الفاظ میں اظہار کیا ہے کہ وہ بادشاہ دراصل ہر عہد میں سندھ دیس پر حکومت کرنے والا ظالم راجہ ہے اور ہنس پکھی / راج ہنس دراصل عوام ہیں۔ ظالم حکمران ہنس پکھیوں کی طرح عوام کو بھی اپنے جال میں پھانس لیتے ہیں۔ راج ہنس کے کہنے پر راجہ اس کا خون تو نہیں کرتا مگر اس کے بال و پر نوچ لیتا ہے بالکل اسی طرح استحصالی حکمران، عوام کو ایک دم موت کے گھاٹ نہیں اتارتے مگر انھیں لحہ لحہ سسکتی ہوئی موت دیتے ہیں۔

نفسیاتی سطح

میں شاخ سے کیوں ٹوٹا؟ کے چند افسانوں پھپھوندی، گوہائی، کھجلی، شہ گام اور کیلشیم میں کہانی کرداروں کی نفسیاتی سطح پر آگے بڑھتی ہے۔ کیلشیم اور گوہائی اس کی بہترین مثالیں ہیں۔ افسانہ کیلشیم میں عورت کا کردار ہے جسے شادی کے کچھ عرصے بعد ہی ساس سمیت گھر آنے والی دیگر عورتوں کی باتوں کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ "کچھ ہے" کی تکرار سے اسے خفت میں ڈال رکھا تھا کہ حاملہ ہونا اس کے بس میں نہ تھا۔ اسے دوسروں کی چبھتی نظروں کا سامنا کرنا پڑتا۔ ساس اور شوہر اس کے اٹھنے بیٹھنے، کھانے پینے حتیٰ کہ ہر سانس پر نظر رکھتے۔ بالآخر وہ حاملہ ہوتی ہے تو اسے طرح طرح کے واہمے اور خوف گھیر لیتا ہے۔

> ڈر کتنا ہے۔ ایک ایک قدم پر ڈر۔ کہیں کچھ ہو نہ جائے۔ یہ جو آرہا ہے اسے کچھ ہو نہ جائے۔ یہ آتے آتے پلٹ نہ جائے۔ اسے کچھ ہو گیا تو پھر میں کہیں کی نہیں رہوں گی۔ دوبارہ اس انتظار اور خفت کا سامنا کرنے کی سکت نہیں ہے۔[۳۳]

حاملہ ہونے کے بعد کمزوری کے علاج کے لیے ڈاکٹر کی طرف سے تجویز کی جانے والی کیلشیم کی گولیاں بھی اس کے واہموں اور اندیشوں کو بڑھا دیتی ہیں۔ کہانی میں اس کی نفسیاتی کیفیات اور رد عمل اہم ہے۔ وہ سوچتی ہے کہ کیلشیم سے آہستہ آہستہ بچے کی ہڈیاں بنیں گی، مضبوط ہوں گی۔ ساس کی زبانی اسے سننے کو ملتا ہے کہ ابتدائی ایام میں کیلشیم کا بچے پر الٹا اثر پڑتا ہے۔ ساتھ ہی اسے اپنی ساس کے کیلشیم کی کمی سے جھڑے اور کترے ہوئے دانت نظر آتے ہیں تو معاً اس کا سر چکرانے لگتا ہے۔ کیلشیم کے منفی اثر یا کمی کے خیال سے ہی اسے الٹی آجاتی ہے۔ عرفان جاوید نے لکھا ہے کہ بچے کی ہڈیوں پر کیلشیم کے اثرات اور زچہ کے دماغ پر اس سے متعلقہ واہموں اور اندیشوں کا بیان خیال انگیز ہے[۳۴]۔

"شہ گام" میں آصف فرخی نے کراچی کے معاشرتی آشوب کا ایک رُخ ہی نہیں دکھایا بلکہ اس سے جڑی کردار کی نفسیاتی جہت کو بھی آشکار کیا ہے۔ فاروق کی گاڑی شہ گام جسے اس نے بڑے شوق سے ضد کر کے خریدا تھا، چوری ہو جاتی ہے۔ وہ تھانے میں رپورٹ درج کرانے جاتا ہے مگر پولیس انتظامیہ بے حسی کا عملی نمونہ نظر آتی ہے۔ ان کے کان پر جُوں تک نہیں رینگتی کہ یہ تو معمول کی بات ہے۔ پولیس کی بے حسی کا یہ عالم ہے کہ:

> اس وقت سے یہی رٹ لگا رکھی ہے کہ میری گاڑی چوری ہو گئی، میری گاڑی چوری ہو گئی۔ میں پوچھتا ہوں کہ کون سی قیامت آ گئی یا آسمان ٹوٹ پڑا؟ میری گاڑی، میری گاڑی کا رپھڑ ڈال دیا ہے۔ شہر میں روز کی سو ڈیڑھ سو گاڑیاں چوری ہوتی ہیں۔ اس کی گاڑی سارے شہر سے انوکھی چوری ہوئی ہے؟ کبھی کہتا ہے کہ ایف آئی آر درج کراؤ، کبھی کہتا ہے کہ ایس ایچ او کو بلواؤ۔[۳۵]

مسجد میں بم دھماکے میں استعمال ہونے والی گاڑی بالآخر جائے واردات سے ملتی ہے جس کا سفید رنگ نمازیوں کے خون سے سرخ ہو چکا تھا۔ کہانی کے اختتام پر فاروق کی نفسیاتی حالت توجہ طلب ہے۔ اپنی گاڑی شہ گام جسے وہ سجا سنوار کر رکھتا تھا، اس کی صفائی ستھرائی کا خیال رکھتا تھا، خون آلود دیکھ کر وہ اپنا ماننے سے انکاری ہے اور وہ خوف و دہشت سے کانپنے لگتا ہے۔ سید مظہر جمیل نے اس افسانے کی بابت لکھا ہے کہ یہ محض ایک خونچکاں سانحے پر شہری کا ردعمل ہی نہیں بلکہ احساس جمال کی شکست و ریخت کا افسانہ بھی ہے۔ قتل و غارت اور دہشت گردی انسان کو ان چیزوں سے دور اور متنفر کر دیتی ہے جن کی آپ کی زندگی میں خاص اہمیت ہوتی ہے کہ خارج میں اشیا کی اہمیت انسان کے داخلی موسم اور کیفیت پر منحصر ہے[۳۶]۔

افسانہ "گوہائی" ایک خود مختار، مردوں کی برابری اور ان پر سبقت لے جانے والی لڑکی کی کہانی ہے جسے اپنی دُھن میں رہنے کی عادت تھی مگر افسانے کے اختتام پر اس کا انتہائی ردعمل سامنے آتا ہے۔ افسانے میں کئی ایسے پوشیدہ حوالے ہیں جو اس کے ردعمل کی وضاحت کرتے ہیں۔ لڑکی کو آنکھ پر گوہائی نکلتی ہے جس کی چبھن اور تکلیف ابتدا میں نہ ہونے کے برابر تھی۔ گوہائی نکلنے کی دیر تھی کہ سارے گھر والوں کو اس کا تمسخر اڑانے کا بہانہ مل گیا۔ بات بے بات ٹوکنا اور بھانت بھانت کے مشورے دینا سب کا معمول بن گیا لیکن وہ رفتہ رفتہ اسے اپنے وجود کا حصہ اور اپنی شناخت سمجھنے لگی تھی۔ وہ فیصلہ کر لیتی ہے کہ اسے خود سے الگ نہیں ہونے دے گی۔ اس کی چبھن اور تکلیف بھی اسے لذت دینے لگتی ہے۔

> میں اس گوہائی کو یوں گرنے دوں گی بھی نہیں، اس نے طے کر لیا۔ اس کا ارادہ خاموش تھا۔ ان کے مشورے پُرشور تھے۔۔۔۔ یہی کسر رہ گئی تھی کہ وہ آنکھ میں ناخن مار کر اسے نوچ ڈالیں[۳۷]۔

گھر والوں کے ٹوٹکے آزمانے کے بعد بھی کوئی فرق نہ پڑا تو بالآخر اسے ڈاکٹر کے پاس لے جانے کا فیصلہ کیا گیا۔ اس کے لاکھ احتجاج کے باوجود اسے جانا ہی پڑا۔

آ گئیں نہ راہِ راست پر۔ ہم نہ کہتے تھے۔ اعتراض کرنے والوں کے لہجے میں تمسخر تھا۔ فتح مندی تھی مگر اس سے کوئی جواب نہ بن پڑا[۳۸]۔

گوہائی تو محض اب کی بار وجہ بنی تھی اصل میں اس لڑکی کی خود مختاری اور مرضی کی وجہ سے اسے عرصۂ دراز سے تمسخر اور تضحیک کا نشانہ بنایا جا رہا تھا۔ گوہائی نکلنے کی وجہ سے اس کے پچھلے تمام زخم پھر سے ہرے ہو گئے تھے۔ اس کے اندر جمع سارا غبار اور غم و غصہ گالیوں اور آنسوؤں کی شکل میں اس وقت باہر امڈ آتا ہے جب ڈاکٹر اس کی گوہائی کو نکالنے لگتا ہے۔ آخری سطریں ملاحظہ کیجیے:

حرام زادے، کتے، کمینے۔۔۔۔ اس کے اندر سے گالیوں کا فوارہ ابل پڑا۔ مجھ سے میری شناخت مت چھینو۔ مجھے پتہ ہے کہ میں تم لوگوں کی آنکھوں میں کھٹکتی ہوں۔۔۔ اور نہ جانے کب کی رکی ہوئی سسکیاں، آنکھوں سے آنسو کی طرح امڈنے لگیں[۳۹]۔

اس بات کا انکشاف محض آخری جملوں سے ہی ہوتا ہے۔ اپنی من مرضی اور خود مختاری کی وجہ سے دوسروں کی نظروں میں جو چبھن اور کھٹک وہ اپنے لیے محسوس کرتی تھی، اس کا احساس اور ادراک اسے عرصۂ دراز سے تھا مگر وہ خاموش تھی جو بالآخر گوہائی کے آپریشن کے وقت یکلخت ظاہر ہوا تھا۔ اس کے رد عمل کی سنگینی اور شدت کا اندازہ محض آخری لمحے ہوتا ہے جب گالیاں اور آنسو فوارے کی طرح ابل پڑتے ہیں۔

درج بالا افسانوں میں کہانی کار نے کہانی کو ایک ہی غالب سطح، نفسیاتی سطح تک محدود رکھا ہے۔ کرداروں کی سوچ اور نفسیات کو نقطۂ ارتکاز بنا کر کہانی کو نفسیاتی سطح پر آگے بڑھایا ہے۔ نفسیاتی سطح، حقیقی سطح کی ایک ذیلی شاخ ہے۔

تمثیلی سطح

آصف فرخی کے تمثیلی سطح کا تجربہ محض ایک افسانے "بیر بساون" میں کیا ہے۔ افسانے کا مرکزی کردار راوی ہے جس کی بیوی کو پستول کی نوک پر اغوا کر لیا جاتا ہے۔ فوری طور پر وہ کچھ نہیں کر پاتا مگر پھر بیوی کی رہائی کے لیے طاقت ور اور ظالم سے بدلہ لینے کی ٹھانتا ہے۔ یہاں افسانہ نگار نے کہانی کے پہلو بہ پہلو مہابھارت کی تاریخی تلمیح کو استعمال کیا ہے اور تمثیلی سطح پر منظوم صورت میں کہانی کو آگے بڑھایا ہے۔ پودنا اپنی پودنی کو چھڑانے کے لیے جاتا ہے۔

دو سر کنڈوں کی گاڑی بنائی
دو مینڈک جوتے جائیں
راجہ ماری پودنی
ہم بیر بساون جائیں۔
ندی نے کہا: سنگ تو لے چلو گے؟
پودنے نے کہا: گھس گھس میرے کان میں گھس
ندی پودنے کے کان میں گھس کر بیٹھ گئی اور ہم آگے چلے[۴۰]۔

اس راستے میں دیگر اتحادی کردار ندی، چیونٹی، بلی اور ہاتھی بھی اس کا ساتھ دینے کے لیے تیار ہیں۔ پودنے اور اس کے اتحادیوں کا کردار پانڈوؤں جیسا ہے جو ظلم و استحصال کے خلاف بر سر پیکار ہیں۔ افسانہ نگار نے یہاں خیر اور شر کی آویزش کو بیان کیا ہے۔

تمثیلی سطح، فنتاسی سطح حقیقت کی ایک ذیلی سطح ہے۔ یہاں افسانہ نگار نے تمثیل و تشبیہ کے ذریعے منظوم تمثیل اور کہانی میں مشترکہ وصف کو دریافت کیا ہے اور ان میں مناسبت، مطابقت کے ذریعے کہانی میں پیش کردہ صورتحال کو تقویت دی ہے۔

روحانی سطح

افسانہ "بودلو" میں کہانی آخر میں متصوفانہ، مابعد الطبیعاتی یا روحانی سطح میں داخل ہو جاتی ہے۔ جب راوی کی طلب جاگ اٹھتی ہے اور وہ لال شہباز قلندر کی کرامت کا قائل ہو جاتا ہے۔ افسانے کے آغاز میں راوی خواب دیکھ رہا ہے کہ اس کا بکھرا وجود اور اعضا مرشد کی ایک پکار پر لبیک کہتے ہوئے پھر سے جڑ جاتے ہیں اور وہ درگاہ پہنچ گیا ہے۔ راوی کردار ہوش میں آتا ہے تو اسے احساس ہوتا ہے کہ یہ محض خواب تھا۔ وہ کمرے سے باہر نکل کر ٹیکری پر آ کھڑا ہوتا ہے جہاں سے لعل شہباز قلندر کا مزار نظر آتا ہے۔ راوی کو دوست کی سنائی حکایت یاد آتی ہے کہ یہ ٹیکری چوپٹ راجہ کا قلعہ تھی جسے قلندر نے ناراض ہو کر کھنڈر بنا دیا۔ راجہ نے قلندر کے ایک ارادت مند بودلہ فقیر کو قصائی کے حوالے کر کے اس کا گوشت پکوا کر تقسیم کرا دیا مگر بودلے فقیر کی طلب اور دید کی ہوس تھی کہ قلندر کی ایک آواز پر لبیک کہتے ہوئے اس کے تمام اعضا جڑ گئے اور وہ مرشد کے پاس حاضر ہو گیا۔ مقامی تناظر میں یہ ایک سماجی پس منظر بھی رکھتی ہے کہ عوام اسے محض حکایت سے آگے بڑھ کر قلندر کی کرامت یا کرشمہ سمجھتے ہیں اور ان پر یقین رکھتے ہیں۔ راوی حقیقت کی سطح پر فائز ہے اور اپنا خواب اور ایک حکایت بیان کر رہا ہے۔ دونوں کی حیثیت فنتاسی ہے مگر حکایت میں فنتاسی کے ساتھ ساتھ حقیقت پسند پہلو بھی ہے۔

کچھ ہی دیر بعد راوی کردار کو اپنا دوست دکھائی دیتا ہے جس سے وہ باتیں کرنے لگتا ہے لیکن دفعتاً اسے احساس ہوتا ہے کہ وہاں کوئی نہیں۔ اسی لمحے درگاہ سے نقارے کی آواز سنائی دیتی ہے اور حقیقت میں راوی کردار کی دید اور طلب کی ہوس بیدار ہوتی ہے۔ وہ اپنا آپ پہچان لیتا ہے اور اپنی آنکھیں سیہون کی سرزمین پر بچھا دیتا ہے۔ یہاں کہانی میں متصوفانہ رنگ اور روحانی عنصر شامل ہو جاتا ہے جو فنتاسی کی ہی ایک صورت ہے۔

اس افسانے کے علاوہ "پاڈا" میں بھی افسانہ نگار نے حکایتوں کی صورت اور لوک روایتوں کی شکل میں وادی سندھ کے ماورائی، روحانی اور متصوفانہ مزاج کی جھلک پیش کی ہے۔

آصف فرخی نے اپنے افسانوں میں حقیقی و فنتاسی کی مختلف ذیلی سطحوں کے تجربات کیے ہیں۔ حقیقی اشیا، عناصر اور واقعات کے ساتھ ساتھ فنتاسی نوعیت کے واقعات، عناصر اور سطحوں کا استعمال عام ہے۔ عصری حقیقتیں ان کے افسانوں میں واضح ہیں۔ایک آدمی کی کمی کے تمام افسانوں میں سندھی لوک روایتوں، حکایتوں، علامتوں اور اساطیر سے استفادہ کیا گیا ہے۔ شہر بیتی اور شہر ماجرا میں کراچی کے ایک خاص عہد کے عصری حقائق بیان ہوئے ہیں۔ ایسے افسانوں کی تعداد خاصی زیادہ ہے جن میں کہانی کی علامتی سطح ہے۔ بیشتر افسانوں میں کہانی داخلی، موضوعی، وجودی اور نفسیاتی سطح پر آگے بڑھی ہے اور کرداروں کی نفسیات کو کھل کر بیان کیا گیا ہے۔ تمثیلی سطح پر کہانی کو آگے بڑھانے کا تجربہ صرف ایک افسانے "بیر بساون" میں کیا گیا ہے۔ روحانی اور متصوفانہ سطح پر کہانی محض دو افسانوں "پاڈا" اور "بودلو" میں بیان ہوئی ہے۔ اکثر افسانوں میں حقیقی و فنتاسی سطحوں کو اس طرح مدغم کر دیا ہے کہ دونوں سطحوں کو ایک دوسرے سے الگ کر کے دیکھنا دشوار ہے۔ ان کے افسانوں میں فنتاسی کی ذیل میں علامتی، تمثیلی، مابعد الطبیعاتی، اساطیری اور حکایات و روایات پر مبنی سطحوں کے مختلف تجربے دیکھنے کو ملتے ہیں۔ اکا دکا افسانوں میں راوی نے شامہ جیسی نایاب سطح کے بیان تک خود کو محدود کر کے کہانی کو بیان کیا ہے۔ حقیقی و فنتاسی کی متنوع سطحوں کے ادغام سے افسانوں میں مختلف جہات کا اضافہ ہوا ہے۔ بعض افسانوں میں علامتی، تمثیلی اور اکثر فنتاسی پہلوؤں کی فنتاسی کے ساتھ ساتھ حقیقت پسند زاویے یعنی داخلی، موضوعی اور نفسیاتی جہت سے توضیح سے لطافت، ابہام اور کثیر المعنیت کا پہلو در آیا ہے۔ آصف فرخی نے روایتی سطحوں کے ساتھ ساتھ نئی اور تازہ کار سطحوں کا تجربہ بھی کیا ہے۔ اس سے افسانوں میں پُراسراریت اور جاذبیت کا پہلو بھی پیدا ہوا ہے۔

۲۔ متوازی / ہم وقتی کی تکنیک

متوازی یا ہم وقتی تکنیک میں دو الگ کہانیوں کو بیک وقت آگے بڑھایا جاتا ہے۔ اس تکنیک کی ذیل میں دیکھا جائے گا کہ کن کن افسانوں میں اس تکنیک کا تجربہ ملتا ہے۔ اس کی نوعیت کیا ہے؟ ایک ہی افسانے میں بیک وقت بڑھنے والی دو کہانیوں کا نقطۂ ادغام کیا ہے؟

آصف فرخی نے چند افسانوں میں متوازی طریقے یا تکنیک کا تجربہ کیا ہے۔ ایسے افسانوں میں "شرم الشیخ"، "آخری اور پہلی کہانی"، "حرام مغز"، "اصحابِ کہف"، "اسطورہ"، "فریکچر"، "بلڈ بینک"، "حشیشین"، "آخر ستم کی کچھ تو مکافات چاہیے" اور "برف" شامل ہیں۔

"شرم الشیخ" میں قرآنی قصوں اور مذہبی تلامیح کے متوازی آج کے عہد کے مسلمانوں بالخصوص عربوں کی صورتحال کا بیان ہے۔ افسانہ نگار نے سورۃ قریش کے بنیادی حوالے، قصصِ قرآن میں سے قوم بنی اسرائیل کے بادشاہ طالوت کے واقعے اور تابوتِ سکینہ کی تلمیح کے پہلو بہ پہلو عہدِ حاضر کے صحرا نشیں عربوں پر گہری چوٹ کی ہے۔ جس طرح قومِ بنی اسرائیل نے اپنے بادشاہ طالوت کے حکم کو بھلا دیا۔ اسی طرح عربوں نے آج بنی اسرائیل جیسا رویہ اور روش اپناتے ہوئے ان تمام احسانات اور نعمتوں کو فراموش کر دیا جو اسلام کے اولین دور سے اہلِ حرم کے لیے مخصوص تھے۔ انھوں نے اسلامی تعلیمات کو پسِ پشت ڈال کر سرمائے اور رقم کی پوجا کو ترجیح دی۔

> طالوت کی ممانعت انھوں نے بھلائی اور چشموں کا تیل ان کو آبِ حیات ہوا اور جس نے ایسا کیا اس پر پیاس غالب ہوئی۔ چشمے سے پلٹا تو پیٹ ایسا اپھر گیا کہ اپنی چال بھولا اور جسم تمام سونے کے ورقوں سے ڈھک گیا"۔

درج بالا اقتباس میں عربوں کے تیل کے کنوؤں اور ذخیروں سے دولت کمانے اور بلند و بالا عمارات کھڑی کرنے کی طرف اشارہ ہے۔ صحرا نشینوں نے اپنی اصل اور طرزِ زندگی کو چھوڑ کر سر بفلک عمارتیں تعمیر کیں۔ مادی ترقی، مغربی آسائشوں اور زر پرستی کو اپنا شعار بنایا۔ ان آسائشوں نے ان کو ایسا سست الوجود اور کاہل بنایا کہ دشمنوں کے خلاف جنگ اور جہاد ان کے لیے کارِ دشوار ٹھہرا۔ ان کے خلاف کوئی قدم اٹھانا انھیں اپنے خلاف ہی صف آرا ہونے کے مترادف لگنے لگا۔ اب وہ خود جالوت کے لشکر سے معلوم ہوتے ہیں۔ یہ صورتحال صحرا نشینوں کے لیے باعث ننگ و عار ہے مگر ان کو اس کا ادراک تک نہیں۔

"آخری اور پہلی کہانی" جیسے مختصر افسانچے میں آصف فرخی نے وارداتوں کو متوازی پیش کیا ہے۔ اس مختصر کہانی میں جدید شہری زندگی کی گہما گہمی میں موت کو دکھایا گیا ہے اور اسی کے متوازی غاروں میں رہنے والے قدیم

انسان ہیں جن کی زندگی کا انحصار شکار پر ہے۔ افسانہ نگار نے جدید اور قدیم طرزِ زندگی میں بالترتیب موت اور زندگی کی آویزش کو دکھایا ہے۔

افسانہ "حرام مغز" میں بھی آصف فرخی نے متوازی تکنیک کا تجربہ کیا ہے۔ شہزادہ بدر منیر اور قصہ ضحاک کے تلمیحات کے متوازی آج کے پیچیدہ عہد کی عکاسی ہے جہاں جبر واستبداد کا راج ہے۔ سات حصّوں پر مشتمل اس طویل افسانے میں متوازی تکنیک کا استعمال تین دفعہ تسلسل کے ساتھ اس طرح کیا ہے کہ پہلے ماضی کی صورتحال کا بیان ہے اور پھر آج کے عہد کی صورتحال کا بیان ہے۔ افسانہ "حرام مغز" سات حصوں پر مشتمل ہے۔ پہلی سطح پر متوازی تکنیک کا استعمال پہلے حصے میں کیا گیا ہے اور شہزادہ بدر منیر کا قصہ بیان کیا ہے جس نے مشکل سے نجات پائی تو بدلا ہوا ماحول پایا۔ افسانے کے دوسرے حصے میں آمرانہ دورِ حکومت میں عورتوں اور خواتین کی پکڑ دھکڑ اور جیل میں بچے جننے کا قصہ ہے۔ تیسرے حصے میں متوازی طریقہ کار کو دوسری مرتبہ استعمال کیا گیا ہے۔ داستانوی انداز میں بدر منیر کے قصے کو آگے بڑھایا گیا ہے جو طلسم کشائی کے بجائے شہر ناپرساں میں غدر برپا کرنے کا ارادہ رکھتا ہے۔ چوتھے حصے میں پھر استحصال اور جبر کی عکاسی کی گئی ہے۔ افسانے کے پانچویں حصے میں متوازی تکنیک کا تیسری دفعہ استعمال کیا گیا ہے۔ شہنشاہ خود سر شہزادے کو انجام تک پہنچانے کی سوچتا ہے مگر ضحاک اسے قتل کروا دیتا ہے۔ بعد ازاں قصہ ضحاک کے تلمیحاتی پس منظر میں جبر واستبداد کی طرف اشارہ کیا گیا ہے۔ چھٹے حصے میں پھر عوام کا تذکرہ ہے جو حبس، گھٹن اور قید کے ماحول میں اذیت ناک زندگی بسر کرنے پر مجبور ہیں۔ آخری اور ساتویں حصے میں دور ضحاک میں بربریت اور ظلم وجبر کو موضوع بنایا گیا ہے۔ ضحاک کے سانپوں کی خوراک انسانی دماغ تھے۔ اس مقصد کے لیے شہر کے نوجوانوں کے سر بے دریغ کاٹے جانے لگے۔ لوگ خود انعام واکرام کی غرض سے بیٹوں کے سر پیش کرنے لگے۔ کہانی کے اختتام میں ایک نوجوان کو جو پہلے ہی قید میں تھا، ضحاک کے دربار میں پیش کیا جاتا ہے۔ اس کا سر قلم کرنے پر سفید رنگ کا پرندہ پرواز کرنے لگتا ہے جو اس بات کی علامت ہے کہ انسان کے جسم کو تو قید کیا جا سکتا ہے مگر خیال اور فکر پر پابندی عائد نہیں کی جا سکتی۔

افسانہ "اصحابِ کہف" میں بھی ایک مختلف انداز میں متوازی تکنیک کا استعمال یوں کیا گیا ہے کہ اصحابِ کہف کا کچھ قصہ، پھر اس کے متوازی آج کے انسان کی کہانی، پھر اہلِ غار کے قصے کو تھوڑا آگے بڑھایا ہے اور اسے انسان کی موجودہ صورتحال پر منطبق کیا ہے۔ غرض اسی طرح وقفوں وقفوں میں متوازی ترکیب سے استفادہ کیا ہے۔ اہلِ غار کے قصے کے متوازی آج کے عہد کے انسان کی زندگی کی عکاسی کی گئی ہے جو مہملیت، لایعنیت اور بے معنویت سے عبارت ہے۔ مانند اصحابِ کہف کے آج کے انسان پر غفلت کی نیند طاری ہے اور وہ سو رہے ہیں۔ احساس زیاں اور رائیگانی کے باوجود وہ عملی جدوجہد اور کوشش سے عاری زندگی بسر کر رہے ہیں۔

"اسطورہ" میں کہانی، اساطیر کے متوازی آگے بڑھ رہی ہے۔ کہانی کی حقیقی اور ظاہری سطح مسلسل دیومالائی اساطیر سے متاثر ہوتی ہے۔ ایڈیپس اور اسفنکس کی اساطیری فنتاسی حقیقتیں کہانی کے بیانیے میں جاری ہیں اور بیانیہ ان ہی کے سہارے آگے بڑھتا ہے۔ ڈیلفی کا مندر، مقدس اور یکل، ایڈیپس اور اسفنکس ـــــ اساطیری علامتیں ہیں۔ راوی کردار مقدس اور یکل سے اپنی قسمت کا حال پوچھتا ہے تو جواب میں اسے یونانی المیہ کردار ایڈیپس جیسے مستقبل کی پیش گوئی سننے کو ملتی ہے جس نے اپنے باپ کو قتل کر کے اپنی ماں کے ساتھ جنسی اختلاط کیا تھا۔ ایڈیپس جیسے مستقبل کے خوف سے نجات حاصل کرنے کے لیے وہ دربدر پھرتا ہے اور بالآخر ابوالہول کے شہر مصر میں پہنچتا ہے جہاں اسے ایک اور دیومالائی اسطوری حقیقت اسفنکس کا سامنا کرنا پڑتا ہے جو اس سے پہیلی پوچھتی ہے۔ راوی کردار پہیلی کے جواب سے بے خبر ہوتا ہے۔ اس سے چھٹکارا حاصل کرنے کی کوشش کرتا ہے مگر ہر دفعہ دیوی اسفنکس کو اپنے مقابل پاتا ہے جو اسے دردناک انجام "موت" کی نوید سناتی ہے۔ اس کہانی کے ذریعے افسانہ نگار نے آج کے عہد کے منتشر خیال انسان کی اس کمزوری کی طرف اشارہ کیا ہے کہ وہ مشکل، پیچیدہ اور انجانی صورتحال کا سامنا کرنے کی بجائے راہِ فرار اختیار کرنے کی کوشش کرتا ہے اور اپنے خوفوں اور وہموں سے نجات حاصل کرنے کی بجائے انھیں اپنے اوپر آسیب کی طرح سوار کر لیتا ہے۔ ان سے چھٹکارا پانا اس کے بس سے باہر نظر آتا ہے۔

افسانہ "فریکچر" میں رضیہ خالہ کے فریکچر کی خبر کے متوازی شہر کراچی میں امن و امان کی بگڑتی صورتحال اور شہر میں جاری ہنگاموں کا بیان ہے۔ دونوں طرح کے واقعات یکساں رفتار سے آگے نہیں بڑھتے۔ رضیہ خالہ کے فریکچر کی خبر کے پس منظر میں شہر کی ابتر صورتحال کو بطورِ خاص نمایاں کیا گیا ہے۔ ٹرانسپورٹ کی ہڑتال، سنسان سڑکیں، پکڑ دھکڑ کا سلسلہ، ماورائے عدالت قتل، یومِ سوگ کی اپیل، لوگوں کا گھروں تک محدود ہونا۔۔۔ مذکورہ بالا حالات کے باوجود حکومت کا سب کچھ ٹھیک ہونے کی رٹ صریح تضاد کی طرف اشارہ کرتی ہے۔

"بلڈ بینک" افسانہ "فریکچر" کا تسلسل ہے۔ اس افسانے میں بھی راوی کردار نے رضیہ خالہ کے قصے کو آگے بڑھایا ہے جن کی ہڈی ٹوٹ چکی تھی۔ اب وہ ہسپتال میں زیرِ علاج ہیں اور ڈاکٹروں نے آپریشن کا مشورہ دیا ہے اور اس کے لیے خون کی چھ بوتلیں درکار ہیں۔ یہاں بھی رضیہ خالہ کی کہانی کے متوازی، پس منظر میں شہر کے سنگین اور کشیدہ حالات ہیں جہاں گھر سے باہر نکلنے سے پہلے حالات کی سُن گن اور خیر خبر لینی پڑتی ہے۔ کہانی میں تمام عزیز رشتہ دار مل کر خون کا بندوبست کرتے ہیں مگر جوں ہی وہ ہسپتال سے باہر نکلنے لگتے ہیں، لیبارٹری کے ساتھ ہی "بلڈ بینک" کے حروف میں سرخ بتی جل اٹھتی ہے، جو مزید خون کی طلب کے ساتھ ساتھ شہر میں رونما ہونے والے ایک اور ناخوشگوار سانحے کی طرف اشارہ ہے۔

"حشیشین" نامی افسانے میں آصف فرخی نے کمال مہارت کے ساتھ متوازی تکنیک کا استعمال کیا ہے۔ افسانے میں حشیشین[۴۲] یا باطنی گروہ (جو ماضی کی ایک تاریخی حقیقت رہا ہے) کی کہانی کے متوازی ایک خاص عہد (بیسویں صدی کے آخری نصف عشرے اور اکیسویں صدی کی پہلی دہائی میں) میں کراچی میں پھیلائی گئی دہشت و بربریت کی عکاسی کی ہے۔ افسانے کا کردار قاسم، شہر کراچی کا باشندہ ہے جسے دفتر سے گھر جاتے ہوئے سفید گاڑی میں بیٹھے نامعلوم افراد نے گولیوں سے ہلاک کر دیا تھا۔ سر ہنری شارپ جو غیر ملکی خبر رساں ایجنسی کا نمائندہ ہے اور شہر میں ہر دفعہ اسی طرح کی مخصوص قتل کی وارداتوں کے طریقے کا کھوج لگانا چاہتا ہے۔ اسی کوشش میں سرگرداں نظر آتا ہے اور واقعے کی تفصیلات کو کمپیوٹر میں محفوظ کرتا ہے۔ اسی دوران کمپیوٹر میں محفوظ حشیشین گروہ کے بارے میں تحریر اس کی نظروں کے سامنے آجاتی ہے۔ افسانہ نگار نے اس تحریر اور کہانی کو بھی افسانوی بیانیے میں شامل کر دیا ہے۔ یوں قاسم کے قتل کی تفتیش کے ساتھ ساتھ حشیشی گروہ کی تاریخ اور قصہ بھی بیک وقت آشکار ہوتا ہے۔ افسانہ نگار نے حشیشی گروہ کے ساتھ کراچی میں خفیہ دہشت گرد اور انتہا پسند گروہ کی مطابقت کو ظاہر کیا ہے جو مخصوص طریقۂ واردات سے لوگوں کو موت کے گھاٹ اتارتے تھے۔ انھوں نے کراچی کو قلعہ الموت بنا رکھا تھا۔ یوں مصنف نے ایک خاص دور میں دہشت و بربریت کی عکاسی کی ہے۔ عرفان جاوید نے لکھا ہے:

> دو متوازی کہانیوں کا ایک افسانے میں ایک رفتار سے بڑھنا اور پھر ایک نقطے میں مدغم ہو کر قاری کے ذہن پر یادگار انداز میں مرتسم ہو جانا خاص مہارت کا متقاضی ہوتا ہے جیسا کہ حشیشین نامی افسانے میں آصف فرخی نے کہا ہے۔ حشیشین نامی گروہ کو تاریخ کے اوراق سے اٹھا کر موجودہ دور کے اوپر منطبق کرنا اسی کا خاصہ ہے[۴۳]۔

افسانہ "آخر ستم کی کچھ تو مکافات چاہیے" میں بصیر شہر کے حالات سے تنگ آکر اپنے بیوی بچوں کو محفوظ مقام پر منتقل کر دیتا ہے مگر وہ تذبذب اور بے یقینی کا شکار ہے کہ کہیں راستے میں کوئی حادثہ نہ پیش آجائے۔ اس ساری صورتحال، وہم اور وسوسوں کو دور کرنے کے لیے اور زندگی پر چھائے خوف کے سائے سے فرار حاصل کرنے کے لیے بصیر اور سمیع کچھ دیر کے لیے فلم دیکھ کر اپنا غم غلط کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ فلم میں بھی انھیں شہر سے ملتے جلتے حالات ہی دیکھنے کو ملتے ہیں۔ افسانہ نگار نے فلم میں دکھائی جانے والی کہانی کو افسانوی بیانیے کا حصہ بنایا ہے جو متوازی چلتا رہتا ہے۔ فلم میں دکھایا جاتا ہے کہ راجہ اپنی ہی رعایا کے خون کا پیاسا ہے۔ وہ ندی پر گھات لگائے بیٹھا ہے کہ آنے والے کسی جانور کا شکار کرے گا لیکن وہ جانور کے بجائے نوجوان کا شکار کرتا ہے اور اس کی لاش اس کے اندھے ماتا پیتا کے پاس لے جاتا ہے۔ فلم میں دکھائی گئی کہانی کو افسانے کا حصہ بنا کر مصنف نے شہر کراچی کے حالات

کی سنگینی اور سفاکی میں مطابقت پیدا کی ہے۔ انسانوں کے ذہنوں پر چھائے خوف، تذبذب، بے یقینی اور عدم تحفظ کی فضا کی عکاسی کی ہے۔

افسانہ "برف" میں بھی آصف فرخی نے متوازی طریقے کا استعمال کیا ہے۔ دو کہانیاں ایک افسانے میں بیک وقت آشکار ہو رہی ہیں۔ مصنف نے ترکی ادیب اور ناول نگار کی کتاب "برف" کے متن، سطور اور بیانیے کو افسانے میں جاری کر دیا ہے۔ افسانے کا راوی کردار اورحان پامک کی کتاب "برف" کی کہانی ساتھ ساتھ پڑھ رہا ہے جس میں بتایا گیا ہے کہ ترکی شہر جہاں ہر طرف برف ہی برف پڑ رہی ہے وہاں لڑکیوں میں خودکشی کی وبا پھیل رہی ہے اور اس کی وجہ حجاب پہننے سے روکنا ہے۔ ترکی میں اسلام کے حامیوں اور مغرب پرستوں کی آویزش کی وجہ سے شہریوں پر جبر کی سی صورتحال مسلط کر دی گئی ہے۔ برف کی اس کہانی کے متوازی شہر کراچی ہے جہاں مسلسل برف باری ہو رہی ہے۔ راوی کردار اسی وجہ سے کمرے میں محصور ہو کر کتاب پڑھنے میں مصروف ہے اور کتاب کے ایک نسوانی کردار کے حسن میں کھویا ہوا ہے۔

> شہر میں برف پڑے جا رہی ہے اور اس عورت کا حسن اس قدر دلکش ہے۔۔۔۔ اس کی بیوی ایک بار پھر اس کی طرف دیکھتی ہے۔ "کیا کچھ مجھ سے کہا؟"
>
> وہ چونک کر خود ہی بول پڑتا ہے۔ اس سے پہلے کہ کوئی جواب ملے وہ بولنے لگتا ہے، جیسے اسے شک ہو کہ اگر چپ رہا تو اس کے ذہن میں بسنے والی امیج پر اس کی بیوی کی نظر پڑ جائے گی اور وہ نہیں چاہتا کہ اس کی بیوی اس عورت کو دیکھ لے [۴۴]۔

وہ نہیں چاہتا تھا کہ اس کی بیوی کو کتاب والی اس عورت کا پتہ چلے۔ یہیں ان کے رشتے پر پڑی سرد مہری کی دبیز تہہ بھی نظر آنے لگتی ہے۔ شہر میں باہر پڑتی برف کی طرح ان کے ازدواجی رشتے پر بھی برف پڑی تھی۔

آصف فرخی نے افسانے جیسی مختصر صنف میں دو متوازی کہانیوں کو بیک وقت ساتھ ساتھ آگے بڑھانے کا تجربہ کیا ہے۔ بعض افسانوں میں ایسی کہانیاں کسی ایک مقام یا نقطے پر ملتی محسوس ہوتی ہیں اور بعض میں متوازی طور پر ساتھ ساتھ بڑھتی ہیں مگر ملتی نہیں مگر ان میں قریبی طور پر ربط قائم کیا گیا ہے۔ کہیں کہیں متوازی تکنیک کا دوہرا استعمال بھی کیا گیا ہے۔ افسانہ "اصحابِ کہف" اور "حرام مغز" میں متوازی تکنیک کا دوہرا استعمال کیا گیا ہے اور اسے تسلسل کے ساتھ برتا گیا ہے جہاں وقفوں وقفوں میں کہانی کو آگے بڑھایا گیا ہے۔ حشیشین میں متوازی تکنیک بہترین صورت میں نظر آتی ہے جہاں ایک ہی رفتار سے بڑھنے اور منکشف ہونے والی کہانیاں ایک نقطے پر آپس میں مدغم ہوتی ہیں۔ چند ایک افسانوں میں کہانی کے بجائے دو متوازی وارداتوں، واقعات یا دو مختلف طرح کی صورتحال کو بیان کرنے کے لیے متوازی تکنیک کا تجربہ کیا ہے۔

۳۔ کم یونی کیٹنگ وے سلز/کاؤنٹر پوائنٹ

کاؤنٹر پوائنٹ یا ابلاغی ظروف مختلف وقتوں، سطحوں یا مقامات پر رونما ہونے والے دو یا زائد واقعات کے درمیان ابلاغ ہے۔ اس تکنیک کا حاصل وحدت یا اکائی ہے جو مختلف واقعات میں قائم ہوتی ہے اور کہانی کو ایک الگ اور مخصوص صفت عطا کرتی ہے۔ اس تکنیک میں تمام واقعات اور اجزا آپس میں مربوط ہوتے ہیں۔

اس تکنیک کے تحت دیکھا جائے گا کہ آصف فرخی کے افسانوں میں مختلف وارداتیں زمان، مکان یا حقیقت کی کس سطح پر رونما ہوئی ہیں؟ نیز ان میں تفاعل کہانی کو کس مخصوص صفت سے متصف کرتا ہے۔ مختلف وارداتوں یا ضمنی واقعات کا نقطۂ اتصال کیا ہے اور یہ معنوی دبازت کو کیسے بڑھاتی ہیں؟

آصف فرخی نے متعدد افسانوں میں کم یونی کیٹنگ وے سلز کی تکنیک کو استعمال کیا ہے۔ ایسے افسانوں میں "رات کی رانی" "شرم الشیخ"، "اسطورہ"، "کون"، "حشیشین"، "شہر میں آوارہ"، "پرندے کی فریاد"، "سُر سورٹھ"، "آج کا مرنا"، "مرنا اگر ایک بار ہوتا" شامل ہیں۔

افسانہ "رات کی رانی" چھ حصوں پر مشتمل ہے: رات کی رانی، گھمن گھیری دوپہر، پھولوں جیسی لڑکی، غیاب کا مظہر، بلی کا بچہ، پھول کے پیچھے سانپ۔ یہ سارے حصے آپس میں ابلاغی ظروف یا متفاعل وارداتوں کے نظام میں جڑے ہوئے ہیں۔ افسانے میں نوخیز لڑکی لاڈو کے جذبات و احساسات اور نفسیات کا بیان ہے۔ افسانے میں تین بنیادی کردار ہیں، لاڈو، بوجی اور رات کی رانی۔ اوائل عمر میں جہاں مظاہر فطرت اس کے لیے معمہ اور عجوبہ ہیں وہیں ان سب چیزوں کا لمس اس کے لیے حیرت انگیز حد تک خوش کن تجربہ ہے۔ رات کی رانی، اس کی مہک، چھاؤں، برستی بارش، ہوا، بلونگڑے کا نرم نرم رُواں، سکوت، پیڑ۔۔۔ یہ سب چیزیں اسے سرشار کرنے کے لیے کافی تھیں۔ درخت اور پودے اسے پانی طرف بلاتے اور اشارے کرتے محسوس ہوتے ہیں۔ دن بھر کاموں میں جتے رہنے کے بعد جب اسے وقت ملتا، وہ اپنے گردوپیش کے مظاہر کو اپنی طرح جاندار محسوس کرتی۔ افسانے کے دوسرے حصے "گھمن گھیری دوپہر" میں مصنف نے اس طرزِ زندگی کی عکاسی کی ہے جب صبح سے لے کر رات تک زندگی ایک خاص ڈھب اور لگے بندھے معمول کے تحت گزارنا ایک طے شدہ امر تھا۔ زندگی میں ایک خاص طرح کا ٹھہراؤ تھا۔ وقت میں خوب برکت تھی۔ جب گھروں میں دوپہر کے وقت سونے کا خاص اہتمام ہوتا تھا اور سونے سے قبل باتیں ہوتی تھیں۔

> آنکھیں جھپکنے تک باتیں جیتیں ہوتی رہتیں، پرانوں کی یادیں، بھوت پریت جو طلسمی دوپہروں، آسیبی شاموں میں منڈلاتے رہتے، ٹونے ٹوٹکے و نامعلوم خوف کا دف مار دیتے اور گزری باتیں۔۔۔۔[۴۵]

یہیں مصنف نے گزری تہذیب اور طرزِ زندگی کا ذکر دانستہ طور پر کیا ہے۔ آج کے مادی ترقی کے دور نے انسان کی زندگی کو بھی تیز تر بنا دیا ہے کہ اب ہر طرف نفسا نفسی کا عالم ہے اور ہر کوئی اپنی زندگی اور کام کاج میں مصروف نظر آتا ہے۔ عرفان جاوید نے اس دوسرے حصے "گھسن گھیری دوپہر" کے حوالے سے لکھا ہے:

> اوائل عمری میں انسان ہر شے کا تجربہ اور مشاہدہ پہلی مرتبہ کر رہا ہوتا ہے۔ اس لیے اس کا تجسس اسے لمحۂ موجود میں رہنے پر آمادہ رکھتا ہے۔ رفتارِ ایام انہی چیزوں کی تکرار کے باعث ان میں دلچسپی کا عنصر بہت گھٹا دیتی ہے۔ اس لیے انسان حاضر کی عملی زندگی پر غور کرنے کی بجائے اپنے دماغ کی کوکھ سے جنم لینے والی خیالی دنیا میں الجھا رہتا ہے۔[۴۶]

تیسرے حصے "پھولوں جیسی لڑکی" میں بوجی کا کردار ہے جو لاڈو پر مختلف مظاہرِ فطرت کی پُراسراریت کا بھید کھولتی ہیں۔ اسی حصے میں بوجی کی زبانی عجیب و غریب وہم پرستی اور ضعیف الاعتقادی کی باتیں اور ٹوٹکے وغیرہ سننے کو ملتے ہیں۔ وہ سب باتیں جو لاڈو کے لیے تجسس اور حیرت کا باعث ہے۔ بوجی اپنے تجربے اور معلومات سے ان معموں کی گتھیوں کو سلجھاتی ہیں۔ لاڈو اپنے خیالات کی دنیا میں محو رہتی ہے۔ افسانے کے سارے حصوں میں علامتی طور پر لاڈو کے دورِ جوانی کے شب و روز کی داستان ہے۔

افسانہ "شرم الشیخ" میں دو مختلف زمانوں (ماضی اور حال) میں ایک جیسی صورتحال کی عکاس دو وارداتوں کے درمیان ابلاغ ہے۔ قوم بنی اسرائیل کی صورتحال کو واضح کرتی ہوئی ایک ماضی کی واردات ہے جس میں تابوتِ سکینہ اور تبرکات کے کھونے کے بعد بنی اسرائیل کے ہاتھوں بادشاہی جانے کا ذکر ہے۔ ساتھ ہی بادشاہ طالوت کی نصیحت کو بھلانے کا ذکر ہے۔ مذہبی تلمیحات کے ذریعے بیان کی گئی ماضی کی اس صورتحال کے متوازی عہدِ حاضر کے مسلمانوں کے ایک گروہ یعنی صحرا نشینوں کی صورتحال کو واضح کیا گیا ہے جن کی سرزمین سے سونے سا گاڑھا سیال یعنی تیل کے کنوئیں دریافت ہوئے تو انھوں نے چشموں کے تیل کو آبِ حیات جانا (جس طرح قومِ طالوت نے، اپنے بادشاہ طالوت کی نصیحت کو بھلا کر چشمے سے خوب سیر ہو کر پانی پیا تھا) اور اس سے اپنی تشنگی مٹانے کی کوشش کی۔ قوم بنی اسرائیل کی مانند جنھوں نے حضرت موسیٰؑ کے جاتے ہی بچھڑے کی پرستش شروع کر دی تھی، اسی طرح عرب یہ فراموش کر بیٹھے کہ ان کی سرزمین پر بھی پیغمبر کا نزول ہوا تھا اور آج وہ اس کی تعلیمات بُھلا کر سونے اور سرمائے کی پرستش میں مصروف ہیں۔ افسانے سے ماضی اور حال کی دو مختلف وارداتوں میں تفاعل کی ایک مثال درج ذیل ہے:

> اور احوال اس نے یہ دیکھا کہ مدت پہلے ان کی زمین پر وحی لانے والے فرشتے کا گزر ہوا تھا۔ اس کے گھوڑے کے قدموں سے خاک لے کر سونے کے بچھڑے میں ڈالی اور وہ جو بولا تو اس کو اپنا

معبود ٹھہرایا۔ اس نے آکر دیکھا کہ وہ بچھڑے کے سامنے سجدے میں گرے ہیں اور گئو سالہ بول رہا۔ "یا اخی سونے کی پوجا کرو، آؤ سرمائے کی پوجا کرو۔"[۴۷]

"اسطورہ" میں بھی افسانہ نگار نے دو مختلف زمانوں میں وقوع پذیر ہونے والے واقعات میں تعلق قائم کیا ہے۔ راوی کردار ماضی کی اساطیری حقیقتوں کو جو صدیوں پہلے واقع ہو چکی ہیں، اپنے حال میں شامل کر لیتا ہے اور ایک عجیب و غریب صورتحال میں گرفتار ہے۔ ان سے راہِ فرار اختیار کرنا چاہتا ہے مگر وہ اس پر آسیب کی طرح سوار ہیں۔ وہ ایڈیپس اور اسفنکس کی دیومالائی اساطیر کو حقیقت سمجھ لیتا ہے۔

افسانہ "کون" میں عورت اپنے بچپن یعنی ماضی کی سنی ہوئی ایک روایت کے خوف کو اپنے حال میں شامل کر لیتی ہے۔ اس نے ماضی میں اپنی نانی سے سنا تھا کہ چھپکلی کے قالب میں کوئی اور ہوتا ہے، اس سے بچنا چاہیے۔ ماضی کے اس خوف نے اسے چھپکلی سے باتیں کرنا سکھا دیا تھا۔ وہ چھپکلی سے پوچھنے لگتی ہے کہ آپ کون ہے؟ کن میں سے ہے؟ چھپکلی یہاں سے چلی جائیں۔ ماضی کی یہ حقیقت دبے پاؤں اس وقت حال میں در آتی ہے جب دعوت میں آئی ایک عورت کے استفسار "آپ کون ہیں" کے جواب میں بچپن کی بوڑھی نانی کی آواز اسے از سرِ نو سنائی دینے لگتی ہے اور بے دھیانی میں وہ پکار اٹھتی ہے کون ہے؟ کہاں ہے چھپکلی؟ اور وہ مسلسل خلا کو گھورے جاتی ہے جہاں اس کے خیال میں سینکڑوں چھپکلیاں رینگ رہی تھیں۔ ماضی کے وہم، اندیشے اور وسوسے اس کے حال میں شامل ہو جاتے ہیں۔ یہاں راوی نے ماضی اور حال کی وارداتوں میں کمیونیکیشن پیدا کیا ہے۔

حشیشین آصف فرخی کے ان بہترین افسانوں میں سے ہے جس میں متفاعل وارداتوں کے نظام کی بہترین صورت نظر آتی ہے۔ اس افسانے میں ابلاغی و ہم ربطی نظام کی کئی سطحیں ہیں۔ افسانہ نگار نے ماضی کی تاریخی حقیقت؛ فرقۂ باطنیہ یا حشیشی گروہ کی پھیلائی ہوئی دہشت و بربریت اور شہر کراچی میں کچھ عرصہ قبل دہشت گردوں اور انتہا پسندوں کی پھیلائے خوف و دہشت میں مطابقت پیدا کی ہے۔ افسانے میں ایک طرف حشیشین کی کہانی کو افسانے میں بیان کیا ہے اور اس کے مقابل کراچی میں اسی نوعیت کی قتل کی مخصوص واردات کا بیان ہے۔ افسانے کا کردار قاسم جسے سفید گاڑی میں بیٹھے نامعلوم افراد نے ہلاک کر دیا تھا۔ سر ہنری شارپ، غیر ملکی ایجنسی کا نمائندہ اس کے قتل کی تفتیش اور طریقۂ واردات کے بارے میں معلومات حاصل کرتا ہے۔ جائے واردات سے پولیس کو پستول کی گولیوں کے خول ملتے ہیں جو مخصوص ساخت کے ہیں۔ اپنے لیپ ٹاپ میں معلومات کا اندراج کرتے ہوئے حشیشی گروہ کے بارے میں ایک تحریر اس کی نظروں کے سامنے آتی ہے اور وہ اسے پڑھنے لگتا ہے۔ افسانہ نگار نے اسے بھی افسانے کے بیانیے میں شامل کیا ہے۔ افسانے میں دو مناظر کا بیان ہے اور یہ دونوں آپس میں کم یونی کیٹنگ وے سلز کے ذریعے جڑے ہوئے ہیں۔ دونوں میں تضاد بھی واضح ہے۔ ایک منظر فرقۂ باطنیہ یا حشیشی

گروہ کے اجلاس کا ہے اور اس کے مقابل ایک منظر امیر المومنین کے اجلاس کا ہے۔ فرقۂ باطنیہ کے اجلاس میں ارکانِ اعلیٰ شیخ، وزیر موت اور مختلف درجوں کے لوگ جمع ہیں اور اس کا مقصد فدائیوں سے حلف لینا ہے۔ سب اپنی مخصوص علامتوں، نشانیوں ـــــ سیاہ پتھر، حاشیوں سے مزین سفید لباس، نشانِ صلیب، برہنہ تلواریں اور خنجروں سے لیس اور مخصوص لباس میں ملبوس ہیں، شیخ ان سے مخاطب ہے۔ دوسری طرف امیر المومنین کی دعوت کا منظر ہے جہاں حاکم قزوین کے حشیشین کے خلاف انجام دیے گئے کارہائے نمایاں کے باعث اسے خلعت پہنائے جانے، انعام و اکرام سے نوازنے اور مبارک بادوں کا سلسلہ جاری ہے مگر جیسے ہی خلیفہ اٹھ کر باہر جاتا ہے، خوشی اور مسرت کے یہ لمحے خونیں لمحوں میں بدل جاتے ہیں۔ حاکمِ قزوین کو محل کی دہلیز پر سنگِ سیاہ کے قریب قتل کر دیا جاتا ہے۔ شور بلند ہوتے ہی خلیفہ بھی پلٹتا ہے، سب دیکھ لیتے ہیں اس کے سینے میں پیوست شدہ خنجر حشیشین کا ہے جس کا قبضہ سفید اور اس پر لٹو سرخ رنگ کے ہیں۔ اس دعوت کے شروع کے خوشگوار منظر اور آخر کے خونی منظر میں بھی تضاد ہے۔

جوں ہی ہنری شارپ حشیشی گروہ سے متعلق تحریر پڑھ لیتا ہے تو فوراً حقیقت جان لیتا ہے۔ مخصوص سفید رنگ کی گولیاں برساتی گاڑیاں جس سے کئی لوگ ہلاک ہوئے، مخصوص پستول، مخصوص ساخت کی گولیوں کے خول ـــــ ان سب تلازمات سے اس کے ذہن میں چیزیں واضح ہونے لگتی ہیں۔ یہی وہ نقطۂ اتصال ہے جہاں ماضی کی حقیقت اس پر آشکار ہو کر شہر میں ہونے والی قتل کی وارداتوں کا راز کھول دیتی ہے۔ سفارت خانے کے لوگوں کی تنبیہ اسے یاد آنے لگتی ہے کہ ان سے پنگا لینے کی ضرورت نہیں۔ دفعتاً اسے سارا شہر کراچی قلعہ الموت معلوم ہونے لگتا ہے جس کے دامن میں باغ ارم ہے جس کی ہوس خنجروں کو لہو چٹاتی ہے اور جس کے بارے میں اس نے سن رکھا تھا کہ جب آدمی مرنے والا ہوتا ہے تو اسے دکھائی دیتا ہے۔

کہانی دو مختلف زمانی حقیقتوں میں وقوع پذیر ہوئی ہے۔ ایک ماضی کی تاریخی حقیقت اور ایک اکیسویں صدی کے ابتدائی عرصے میں کراچی کے مخصوص عہد میں۔ دو مختلف زمانوں میں دو مختلف کہانیوں کے واقعات کو راوی نے افسانے میں منسلک کیا ہے اور ان کے کم یونی کیٹنگ وے سلز ایک مخصوص فضا قائم کرتے ہیں جو خوف اور دہشت کی فضا ہے۔ حشیشین ایک خاص عہد میں خوف اور دہشت کی علامت تھے۔ ان کے مخصوص طریقۂ واردات اور ہر جگہ موجودگی نے لوگوں پر خوف اور دہشت طاری کر رکھی تھی۔ بالکل اسی طرح بیسویں صدی کے آخری عشرے اور اکیسویں صدی کے ابتدائی سالوں میں کراچی میں دہشت گردوں اور انتہا پسندوں کے حشیشوں جیسے طرزِ عمل اور پھیلائی گئی دہشت و بربریت کے باعث کراچی قلعہ الموت بنا رہا۔ افسانہ نگار نے دو مختلف زمانوں کی حقیقت کو بیانیے میں جاری کیا ہے، یوں کہانیوں کے کم یونی کیٹنگ وے سلز ایک نئے بعد کا اضافہ کرتے ہیں۔

شہر میں "آوارہ" میں دو سے زائد وارداتوں یا واقعات میں تعلق ہے، مختلف وقتوں میں رونما ہوئے۔ دو مختلف مناظر میں کم یونی کیٹنگ وے سلز کا سلسلہ ہے۔ افسانے کی ابتدا میں ایک منظر دکھایا گیا ہے کہ سیما اور ساجد گاڑی میں باہر نکلتے ہیں۔ سڑک پر کسی بلی یا کتے کو کچلا اور مرا ہوا دیکھ کر سیما کی آنکھوں میں آنسو آجاتے ہیں۔ ساجد سیما کو سمجھانے کی کوشش کرتا ہے کہ یہ آوارہ جانور ہیں، اپنے فطری ماحول کو چھوڑ کر شہر میں زندگی گزارنے کی قیمت یونہی چکاتے ہیں۔ افسانہ نگار نے اس منظر کو دانستہ طور پر خاصی تفصیل سے جزئیات کے ساتھ بیان کیا ہے۔ دوسرا منظر افسانے کے اختتام پر ہے۔ راستے میں ساجد ایک لڑکی کو اکیلا کھڑا دیکھ کر سیما کی توجہ اس کی طرف مبذول کرواتا ہے اور کہتا ہے کہ یہ غلط کام کے لیے کھڑی ہے، اس کی ماں بھی خراب عورت تھی۔ اسی لیے اسے گھر پر کام کاج کے لیے نہیں رکھا تھا۔ یہ سن کر سیما فوراً اس کے دفاع میں بولتی ہے کہ سڑک کنارے کھڑی اکیلی لڑکیاں سب غلط نہیں ہوتیں۔ اسی بے دھیانی میں وہ اپنی زندگی کے ایک ایسے ہی واقعے کا ذکر کر دیتی ہے کہ ایک دفعہ اس نے بھی ایک گاڑی والے سے لفٹ لی تھی۔ ایک ہوٹل میں پھر کچھ کھا پی کر اس شخص نے اسے گھر چھوڑ دیا تھا اور بس۔ یہ سنتے ہی ساجد کے چہرے پر سیما کے لیے شکوک و شبہات تھے۔ افسانے کا آخری جملہ شروع کے منظر اور واردات سے تفاعل کو واضح کر دیتا ہے:

کسی کتے بلی کی آئی ہو تو تجھے آجائے، آوارہ شہر بھر کی۔۔۔۔![۴۸]

قاری فوراً بھانپ لیتا ہے شروع میں جانور کے کچلے جانے کے منظر اور آخر کے جملے میں کیا تعلق ہے۔ اسی لمحے سیما کو احساس ہوتا ہے کہ اس کی زندگی کی گاڑی رک گئی ہے۔ افسانہ نگار نے مہارت سے مختلف زمان و مکان میں ہونے والی وارداتوں میں ربط کو اجاگر کیا ہے۔

"پرندے کی فریاد" میں مختلف زمان و مکان میں ہونے والے واقعات میں ابلاغ ہے۔ راوی کردار ایک دن میناؤں کو خرید کر گھر لے آتا ہے، انھیں کھلاتا پلاتا ہے مگر جب انھیں آزاد کرنے کی غرض سے ایک مینا کو ہاتھ میں پکڑتا ہے تو دفعتاً اسے اپنے ماضی سے مینا کی آواز سنائی دیتی ہے۔ جب بچپن میں مینا اس کے گھر کی منڈیر پر بیٹھتی تھی۔ ساتھ ہی اسے سکول کا وہ دن یاد آیا ہے جب اس کی استانی نظم "پرندے کی فریاد" پڑھاتی تھیں۔ کتاب میں پنجرہ میں قید اداس اور غم زدہ پرندے کی تصویر دیکھ کر اس کے آنسو بہنے لگتے تھے۔ اس وقت وہ قید پرندے کو آزاد کرنا چاہتا تھا مگر وہ ایسا نہ کر سکتا تھا کہ پرندہ تو کتاب کی تصویر میں پنجرے میں بند تھا۔ یہیں سے راوی نے اقبال کی نظم "پرندے کی فریاد" کے مصرعے اور شعر افسانے کے بیانیے میں جاری کر دیے ہیں۔ مسکین احمد منصور نے لکھا ہے کہ:

افسانہ شروع ہونے کے کچھ دیر بعد افسانہ اور نظم ساتھ ساتھ چلنے لگتے ہیں۔ نظم کے بھولے بسرے اشعار ایک ایک کر کے یاد آنے لگتے ہیں اور افسانہ آگے بڑھ جاتا ہے۔ سو سال پہلے کی نظم اور آج کا افسانہ ہاتھوں میں ہاتھ ڈالے آگے کی طرف قدم بڑھاتے ہیں۔ ماضی دبے پاؤں آکر حال سے مل جاتا ہے"[۴۹]۔

بچپن کے اس دور کے نہ جانے کتنے آنسو اس کے اندر تھے، جو ایک دفعہ پھر حال میں بہہ نکلتے ہیں اور وہ پنجرے میں قید میناؤں کو آزاد کر دیتا ہے۔ وہ گھر سے باہر نکلنے لگتا ہے تو دفعتاً اسے احساس ہوتا ہے کہ گھر کے تمام دروازے بند ہیں۔ گھر اور شہر اسے پنجرہ محسوس ہوتا ہے اور اپنا آپ قیدی۔ اچانک اسے نظم کا آخری شعر بھی یاد آجاتا ہے۔

آزاد مجھ کو کر دے اور قید کرنے والے
میں بے زباں ہوں قیدی، تو چھوڑ کر دعا لے

مگر اسے خود کو آزاد کرنے والا کوئی ہاتھ پنجرے کے باہر نظر نہیں آتا۔

افسانے میں ابلاغی نظام دو سطحوں پر استعمال کیا گیا ہے۔ پہلی سطح پر، یہ اقبال کی نظم "پرندے کی فریاد" اور آج کے افسانے "پرندے کی فریاد" میں یعنی ماضی اور حال کی تخلیق میں کمیونی کیشن ہے۔ دوسری سطح پر، یہ راوی کے ماضی بچپن کی یاد اور حال کی صورتحال (میناؤں کو آزاد کرنا) میں تفاعل ہے۔ مختلف وقتوں اور مقامات کی سطح پر رونما ہونے والے واقعات میں تفاعل سے جو مخصوص فضا تشکیل پاتی ہے وہ خوف، حبس اور گھٹن کی فضا ہے۔ پرندوں کی طرح انسان بھی خوف اور حبس کے پنجروں میں قید ہیں اور اپنی فطری آزادی سے محروم ہیں۔ مسکین احمد منصور کے مطابق، اس افسانے میں پرندے بے بس، خوفزدہ اور بے زبان عوام کا استعارہ ہیں جنھیں کسی بھی انہونی کا خوف اور بے بسی کا احساس ہے اور جانتے بوجھتے ہوئے انجان بننے پر مجبور ہیں۔ گویا یہ افسانہ خوفزدہ معاشرے کا عکاس ہے۔

متفاعل وارداتوں کا ایک نظام شہر بیتی کے تین افسانوں "فریکچر"، "بلڈ بینک" اور "ٹانگ کا کٹنا" میں بھی موجود ہے۔ ان میں مختلف وقتوں اور مقامات پر ہونے والے واقعات میں ابلاغ ہے۔ فریکچر میں رضیہ خالہ کی ٹانگ کی ہڈی کے ٹوٹنے کی خبر اور اس کے پس منظر میں شہر کی بگڑتی صورتحال ہے۔ بلڈ بینک اسی افسانے کا تسلسل اور توسیع ہے۔ رضیہ خالہ کی ہڈی کے آپریشن اور علاج کے بیان کے گرد گھومتا ہے جہاں ایک ہی خاندان کے مختلف افراد بلڈ بینک میں خون عطیہ کرنے جاتے ہیں۔ دونوں افسانوں میں اس ماجرے کے پس منظر میں شہر کے کشیدہ حالات کا بیان بھی ہے جہاں مریض کی عیادت تک کے لیے باہر نکلنا محال ہے۔ افسانہ "ٹانگ کا کٹنا" میں اب نوبت

رضیہ خالہ کی ٹانگ کے کٹنے تک آگئی ہے اور بروقت آپریشن نہ کرانے کی وجہ سے معاملہ سنگین ہو گیا ہے اور اب اس حصے کو جسم سے الگ کیے بنا چارہ نہیں۔ اس کے عقب میں بھی حالاتِ شہر ہیں جو سنگین سے سنگین تر ہوتے جارہے ہیں۔ شہر پر بھی ایسا ہی نازک وقت ہے جیسا رضیہ خالہ کی زندگی میں چل رہا ہے۔ بروقت ایکشن نہ لینے کی وجہ سے پانی سر سے گزر چکا ہے۔ تین کہانیاں تین افسانوں میں بیان کی گئی ہیں جو مختلف وقتوں اور مقامات پر رونما ہوئیں۔ تینوں میں کمیونی کیٹنگ وے سلز کا نظام ہے۔ ان میں نہ صرف موضوعاتی وحدت اور تسلسل ہے بلکہ ایک خاص فضا بھی ان افسانوں کا خاصہ ہے جو خوف اور اندیشوں سے عبارت ہے۔

آصف فرخی کے آخری افسانوی مجموعے " آج کا مرنا" اور "مرنا اگر ایک بار ہوتا" میں بھی تفاعل ہے۔ " آج کا مرنا" میں راوی کردار کو کراچی کی مصروف شاہراہ پر بلیوں والی مائی کی لاوراث لاش کو نظر آتی ہے مگر کسی کے پاس وقت نہیں کہ اس کی طرف دیکھے۔ جب تک موت اس شہر میں تماشا نہ بن جائے، کسی کو خبر ہی نہیں ہوتی۔ "مرتا اگر ایک بار ہوتا" بھی اسی افسانے کا تسلسل اور توسیع ہے۔ افسانہ نگار نے " آج کا مرنا" کا سارا بیانیہ اور مواد اس افسانے میں بھی بیان کیا ہے اور آخر میں دکھایا ہے کہ وہی بلیوں والی مائی اپنی جگہ پر موجود ہے۔ شہر میں موت کا رقص جاری ہے۔ پرانی عورت کی جگہ نئی عورت مرنے کے لیے آگئی ہے۔ دونوں افسانوں میں حمید شاہد کے بقول بے بسی کی موت ہے اور بے کس کی زندگی کی عکاسی کی ہے جو موت ہی کا دوسرا روپ ہے۔

افسانہ "سُر سورٹھ" میں آصف فرخی نے مختلف زمان و مکان میں ہونے والی وارداتوں کو باہم پرو دیا ہے۔ وہ خاص لمحہ جب بیجل راجہ رائے ڈیاچ کے دربار میں اپنے سُر پیش کرنے کے بعد فرش پر بیٹھتا ہے، پچھلی تمام وارداتوں کا نقطۂ ادغام ہے:

> وہی آواز۔۔۔۔ وہی سوال۔۔۔ تقدیر کا لکھا ہوا جو برہمنوں نے پڑھ کر سنایا تھا۔ راجہ انی رائے کی پیش کش۔ گھومتے ہوئے طشت۔ چکراتا ہوا سر۔ گردش ۵۰۔

ماضی کی تمام باتیں اس کے ذہن میں گڈمڈ ہونے لگتی ہیں۔ وہی ازلی سوال اور اس سے وابستہ خوف جو اسے اپنی تقدیر سے جڑا محسوس ہوتا تھا۔ "سر کا سوال ہے۔۔۔" کانوں میں انگلیاں ٹھونسنے، سر دیوار پر مارنے اور بستی بستی پھرنے کے باوجود اس آواز سے چھٹکارا پانے اس کے اختیار سے باہر تھا۔ بالآخر تنگ آکر بیجل نے وہ سوال برہمنوں کے آگے رکھ دیا تھا جن کے مطابق "تمہاری تقدیر میں یہ سوال ہے۔۔۔ تم کو سُر کے سوال کا سامنا کرنا پڑے گا۔" راجہ ڈیاچ کا سر کاٹنے کے بدلے زر و جواہر سے بھرے سونے چاندی کی طشتوں کی پیشکش، اس خاص لمحے میں راجہ کے دربار میں سب از سر نو تازہ ہو جاتا ہے۔

ماضی کی آواز، برہمنوں کا بتایا قسمت کا حال اور راجہ انی رائے کی پیش کش، ماضی کی تینوں وارداتوں کو افسانہ نگار نے بڑی مہارت سے آپس میں گوندھ دیا ہے۔ بالآخر بیجل ذہن اور سوال کی بے چینی سے فرار حاصل کرنے کے لیے سُر کا سوال راجہ کے سامنے رکھ دیتا ہے "میں اپنے سُر کی قیمت چاہتا ہوں۔" ماضی سے جڑا سوال اور برہمنوں کا بتایا جواب بھیانک طریقے سے حال میں حقیقت بن کر اس پر پھٹ پڑتا ہے۔ راجہ اس کا سر قلم کرنے کا حکم صادر کرتا ہے کہ یہی اس کے نغموں کی قیمت ہے۔

وسیع تناظر میں دیکھا جائے تو شہر بیتی اور شہر ماجرا کے افسانوں میں موضوعاتی وحدت اور تسلسل کے ساتھ ساتھ متفاعل وارداتوں کا نظام بھی ہے۔ یہ ہم ربطی نظام مختلف زمان و مکان اور حقیقت کی مختلف سطحوں پر رونما ہونے والے واقعات اور کہانیوں سے استوار ہوا ہے۔ ان کی بیانیہ وحدت ان مجموعوں کو ایک مخصوص فضا اور صفت سے متصف کرتی ہے جو خوف اور دہشت کی فضا ہے۔ ان میں عدم تحفظ اور بے یقینی کا مسلسل اور مستقل احساس ہے، ناگہانی اور انہونی کا خوف ہے اور ہر وقت دل کو لگا رہنے والا موت کا کھٹکا ہے۔

اسی طرح افسانوی مجموعے ایک آدمی کی کمی میں شامل چھ افسانوں میں بھی کم یونی کیٹنگ وے سلز کا سلسلہ ہے۔ اس مجموعے میں شامل مختلف افسانوں میں بیان کردہ کہانیاں دراصل زمان، مکان اور حقیقت کی مختلف سطحوں پر رونما ہوئی ہیں اور ان تمام افسانوں سے جو مجموعی رنگ یا چہرہ واضح ہوتا ہے وہ اندرونِ سندھ اور اس کی تہذیب و معاشرت کا ہے جس میں سندھ کلچر کے مختلف رنگوں کے ساتھ سندھی زبان کے کچھ الفاظ بھی بیانیے میں جاری ہیں۔ انوار احمد نے اس حوالے سے لکھا ہے کہ:

> آصف فرخی کی ایک کم معروف کتاب "ایک آدمی کی کمی" ہے جو سندھ میں بکھرے ہوئے لوک ادب، متصوفانہ مزاج اور نسلی و لسانی آویزش و امتیاز کے متوازی ایک تخلیقی ترنگ سے، جو ماضی اور حال اور طبقاتی فرق اور دیگر تضادات کو جذب کرنے کی صلاحیت رکھتی ہے، مرصع کہانیاں ہیں۔[۵۱]

بیشتر افسانوں میں یہ دو مختلف زمانوں میں ہونے والے واقعات یا وارداتوں میں استوار کیا گیا ہے۔ چند ایک افسانوں میں مکان اور حقیقت کی مختلف سطحوں پر رونما ہونے والے واقعات میں متفاعل وارداتوں کا یہ نظام خلق کیا گیا ہے اور اس ابلاغی و ہم ربطی نظام کی بدولت افسانے میں مخصوص فضا یا صفت کو اجاگر کیا گیا ہے۔

۴۔ پوشیدہ حقیقت/ فنِ حذف

پوشیدہ حقیقت کی تکنیک میں راوی سب کچھ بیان کرنے کے بجائے صرف بعض معلومات کو متن میں جگہ دیتا ہے اور کچھ حصوں کو حذف کر دیتا ہے۔ قاری اپنے قیاس سے کہانی میں موجود معلومات کی مدد سے حذفی حصوں تک رسائی حاصل کر کے کہانی کو پوری طرح سمجھ لیتا ہے۔ کہانی میں وہ بنیادی حقیقتیں جو سرے سے حذف ہوتی ہیں، محذوفی ترخیمی کہلاتی ہیں جب کہ وہ حقیقتیں جو محض عارضی طور پر مخفی ہوتی ہیں اور کہانی میں کہیں نہ کہیں ظاہر کر دی جاتی ہیں، ترتیبی ردوبدل کے زمرے میں آتی ہیں۔ حذفی تکنیک میں غیر ضروری تفصیلات کو چھوڑ کر محض ضروری معلومات پر انحصار کیا جاتا ہے۔ اس تکنیک کے لیے اختصار ضروری ہے۔

پوشیدہ حقیقت کی ذیل میں دیکھا جائے گا کہ آصف فرخی کے افسانوں میں وہ کون سی موجود معلومات ہیں جو کہانی کی مکمل پیش قیاسی میں مدد دیتی ہیں۔ اس مقصد کے لیے "ترتیبی ردوبدل" یعنی عارضی طور پر مخفی حقائق کی نشاندہی کی جائے گی۔ عارضی مخفی حقائق کو صحیح زمانی ترتیب سے پیش کر کے کہانی کے مرکزی خیال یا موضوع کو بیان کیا جائے گا۔ نیز یہ دیکھا جائے گا کہ معلومات کا ہرانا پھرانا اور اخفا و افشا کہانی کو کس طرح متاثر کرتا ہے۔

افسانہ "شیطان کا چرخہ" میں ٹی وی جسے دادی بی کی زبانی شیطان کا چرخہ کہا گیا ہے۔ نئی تہذیب کا استعارہ ہے۔ دادی بی پرانی تہذیبی اقدار کو اہمیت دینے والا کردار ہیں جنھیں طوعاً و کرہاً نئی چیزوں، ماحول اور تہذیب کو اپنانا پڑتا ہے اور بالآخر وہ اسے اپنے روزمرہ کے معمولات میں شامل کر لیتی ہیں۔ افسانے میں کئی چھوٹے چھوٹے اشارے ہیں جو نئی تہذیب کی علامت ہیں۔ برقعے کی جگہ دوپٹا، حکیم کی جگہ ڈاکٹر، بیٹھک کی جگہ ڈرائنگ روم، دری چاندنی کی جگہ صوفہ، چارپائی کی جگہ بیڈ دراصل پرانی تہذیب کی جگہ لیتی نئی تہذیب کی علامتیں ہیں۔ دادی اور ان کے خاندان کو سندیلے کو چھوڑ کر کراچی ہجرت کرنا پڑتی ہے تو یہاں کے بدلے ماحول اور نئی چیزوں کو اپنانے میں انھیں خاصا تامل تھا۔ اول اول ٹی وی کے بارے میں باتیں سن کر وہ اسے گھر میں لانے کے سخت خلاف تھیں مگر بچوں کی ضد کے آگے نہ صرف ہار مان جاتی ہیں بلکہ اپنے بیٹے کو بھی راضی کر لیتی ہیں۔

افسانہ "بوڑھ کہانی" تباہی اور قتل و غارت کے دور سے گزرنے کے بعد شہر میں زندہ بچ جانے والی بوڑھی عورتوں کی کہانی ہے جنھیں شہر کے باسی بے مصرف اور بے کار جان کر الگ عمارت میں منتقل کر دیتے ہیں اور یہ بڑی بوڑھیاں اپنی یادوں اور ناسٹلجیا کے سہارے زندگی بسر کر رہی ہیں۔ ان کی یادیں حقیقت میں تہذیبی تلازمات ہیں جو ایک خاص عہد کی تہذیب و ثقافت کے عکاس ہیں۔ فرش پر چاندنیاں بچھانا، آنگن میں چھڑکاؤ، عطر پاشی، خاصدان

اور پان کے بیڑے تیار رکھنا، دستر خوان پر کھانے چننا، پانی کی گلوریاں۔۔۔۔ یہ سب تلازمات ایک خاص عہد کی تہذیب کو سامنے لاتے ہیں جو وقت اور تاریخ کے ساتھ معدوم ہو گئی۔

> وہ امام ضامن، نیاز، منتیں، عرس، وہ قبروں کی چادریں، وہ باپ دادا کی قبریں، آبائی مکان، گھر کے پیڑ، بزرگوں کی ہڈیاں، وہ شہر کی گلیاں، گلیوں کی رونق، تیج تیوہار، چوک کی بہار، پھول والوں کی سیر، سلطان جی کی سترھویں، آٹھویں کا میلہ، میلے ٹھیلے، وہ سہرے کی لڑیاں، کلائی، کلائی کا کنگنا، شگون کی مٹھائی، نقل، وہ نوبت، نقارہ، ڈھولک، تاشا، منڈھا، وہ سانچق بری، چوتھی چالے، دولہا کے شہبالے۔۔۔۔ کہاں گئے وہ مہندی، ابٹن، صندل، وہ رسمیں، وہ زمانے، وہ ہر شے میں نظم کی سی بندش۔۔۔ سب مر گئے۔ [۵۲]

یہاں افسانہ نگار نے ہند اسلامی تہذیب کی جھلک، بلیغ تہذیبی اور ثقافتی علامتوں کے ذریعے پیش کی ہے اور اس عہد کے رسم و رواج، طرزِ زندگی، معاشرت اور تہواروں کے ذریعے، پُر ثروت اور پُر مایہ ورثے کی عکاسی کی ہے جو فنا ہو گیا۔

افسانہ "جشنِ مرگ انبوہ" قومی تشخص، ماضی کے ورثے اور اخلاقی اقدار سے تہی دامن افراد یا قوم کی طرف اشارہ ہے جو بے حسی اور خود غرضی کی وجہ سے مصیبتِ عام میں مبتلا ہے۔ شہر کے مشہور عجائب گھر میں قومی رہنماؤں کے ٹوٹے مجسمے دیکھ کر اہلیانِ شہر کفِ افسوس ملتے ہیں اور ان کی جگہ اپنے عہد کے سربر آوردہ افراد کے مجسمے بنوانے کا سوچتے ہیں۔ ہر شخص اپنے تئیں خود کو بڑا دانشور اور قابل آدمی سمجھتا ہے اور اس بڑائی کا معیار شہرت، مال و دولت اور ظاہری اوصاف کو قرار دیتا ہے۔ اسی بات پر وہ آپس میں دست و گریباں ہوتے ہیں کہ ایک اجنبی شخص ان میں فیصلے کے لیے آتا ہے اور اس کے ساز کی دھن پر اجتماع دُم ہلاتے ہوئے دوڑنے لگتا ہے۔ افسانے کا آخری جملہ مخفی فکری جہت کو آشکار کرتا ہے۔ "شہر والو! اگلی دفعہ آؤں گا تو تمہارے بچوں کو لے جاؤں گا۔" [۵۳] اجتماع میں شامل افراد کا عجیب الخلقت اجنبی شخص کے سامنے جانوروں کی طرح دُم ہلاتے پھرنا، اس ہجوم / قوم کی ذہنی و جسمانی غلامی کی طرف کنایہ ہے۔ ان پر ایسے سرداران یا حکمران مسلط ہیں جو ان افراد کو ہی نہیں بلکہ ان کی اگلی نسلوں تک کو اپنا مطیع اور ذہنی غلام بنانے کے درپے ہیں۔

افسانہ "مکاشفۂ عہدِ جدید" میں موجود معلومات، مخفی حقائق کا پیش خیمہ ہیں۔ اس افسانے میں آمرانہ دورِ حکومت میں سیاسی و مذہبی جبر، نام نہاد اسلامی نظام کی نفاذ کی کوششوں، پابندیوں اور پکڑ دھکڑ کی طرف اشارہ کیا گیا ہے۔ پابندیوں، جبر اور انتہا پسندی کی مختلف صورتوں کی عکاسی اس افسانے میں ضیا الحق کے مارشل لائی دور کے

اشتہارات، فیصلوں، حکم ناموں اور عدالتی کاروائیوں کے فیصلوں میں دکھائی گئی ہے۔ افسانہ نگار نے اسے عہدِ حاضر کی صورتحال پر منطبق کیا ہے۔

افسانہ "بھنور کی آنکھ" کوشش اور عملی جدوجہد سے عاری قوم کا قصہ ہے جسے کبھی اپنے حالات بدلنے کا خیال ہی نہیں آتا۔ یہ ایک ایسی سرزمین کی کہانی ہے جو سدا طوفانِ بادوباراں اور سیلابوں کی زد میں رہتی اور اس کے باشندے اسے قانونِ فطرت سمجھتے اور ان ہی حالات میں زندگی بسر کرنے پر قانع تھے۔ اس ملک میں ایک آدمی کو چھتری بناتا دیکھ کر سب لوگوں نے اس کا تمسخر اڑایا مگر اس کی مدد سے وہ بارش کی زد اور اثرات سے محفوظ رہا تھا۔ یہ بات ان کے لیے سراسر حیرت تھی کہ اس کے کپڑے اور جوتے خشک ہیں۔ چونکہ اس قوم نے خود کبھی اپنے حالات بدلنے کی کوشش نہیں کی تھی لہٰذا کوئی اور بھی ان کے حالات کو بدل نہ سکتا تھا۔ افسانہ بھنور کی آنکھ اس شعر کی عملی تفسیر ہے۔

خدا نے آج تک اس قوم کی حالت نہیں بدلی
نہ ہو خیال جسے آپ اپنی حالت کے بدلنے کا

افسانہ "علامت کے سینگ" کا آخری جملہ حذف شدہ تفاصیل سے پردہ اٹھاتا ہے۔

بیل رک جاتا ہے اور تماشائیوں کی طرف تھوتھنی اٹھا کے، جس میں لوہے کا کڑا پڑا ہوا ہے، کہتا ہے کہ یہ یہاں کہاں آ گیا، یہ تو علامتی افسانہ نگار ہے [۵۴]۔

یہاں ایسے علامتی افسانہ نگاروں پر گہرا طنز ہے جو اپنی دانست میں طرح طرح کی عجیب و غریب اور نئی نئی علامتوں کا تجربہ کرتے ہیں جن کی ظاہری چکا چوند تو بہت ہے مگر ان سے کوئی معانی برآمد نہیں ہوتے۔ معانی سے عاری علامتوں سے کہانی کے ابلاغ اور تفہیم میں مشکل پیش آتی ہے۔ ایسے افسانہ نگاروں کے افسانے محض الفاظ کا گورکھ دھندہ ہیں۔

"یزید کی پیاس" صدیقی صاحب کے باطن کی تشنگی کو ظاہر کرتا ہے۔ خلقِ خدا کے لیے فی سبیل اللہ پانی کا انتظام کرنے کے باوجود انھیں اپنے لیے "یزید" کا لفظ سننے کو ملتا ہے۔ صدیقی صاحب گرمی سے بے حال سکول کے بچوں کو پہلے جگ سے پانی پلانے، پھر گھر کے برآمدے میں کولر میں پانی بھروانے، بعد ازاں گھر کے گیٹ کے پاس پانی کی ٹینکی بنوانے اور روزانہ اسے میں ٹھنڈا پانی ڈلوانے کا بندوبست کرتے ہیں مگر بچوں کی روز روز کی شرارتوں اور راہ گیروں کی غیر اخلاقی حرکتوں کی وجہ سے وہ اس رضاکارانہ کام سے ہاتھ کھینچ لیتے ہیں۔ نہ چاہتے ہوئے بھی اس کام سے ہاتھ کھینچ لینے کی وجہ سے وہ پہلے ہی افسردہ اور غم و غصے میں بھرے بیٹھے تھے۔ ایسے میں ایک بھکارن اپنے ننھے بچے کے لیے پانی مانگتی ہے تو خلقِ خدا کے رویے سے عاجز آئے صدیقی صاحب پانی دینے سے انکار کر دیتے ہیں۔

جواب میں بھکارن انھیں "یزید" کہتی ہے۔ اپنے لیے یزید کا لفظ سن کر ان کے باطن کی تشنگی جو ختم ہی نہیں ہوئی تھی اور بڑھ جاتی ہے۔

افسانہ "زرخیز" میں کئی ایسے حوالے ہیں جو عارضی طور پر پوشیدہ ہیں اور کہانی کی فکری جہت تک پہنچنے میں رہنمائی کرتے ہیں۔ افسانے میں مرکزی کردار لڑکی کا ہے جسے اس کے گھر والے مختلف اشغال میں مصروف رکھتے ہیں۔ پہلے پہل اسے ایک خاص نسل کی بلی پالنے کے لیے دی گئی۔ وہ بہت پیار محبت سے بلی اور اس کے بلونگڑوں کو پالنے اور ان کی دیکھ بھال میں خود کو محو رکھتی ہے لیکن پھر ایک دن بلونگڑوں کی کثرت سے تنگ آکر انھیں پانی میں ڈبو کر مار دیتی ہے۔ کہانی کی ابتدا میں محض یہی لگتا ہے کہ ایسا اس نے بلونگڑوں کی کثرت سے تنگ آکر کیا۔ مگر کچھ دنوں بعد، اس کے گھر والے ایک نایاب قسم کی گلاب کی قلم لگانے اور دیکھ بھال کے لیے دیتے ہیں، تب ہی یہ بات آشکار ہو جاتی ہے کہ وہ لڑکی زرخیزی اور بارآوری کی صلاحیت سے محروم ہے۔ وہ دل میں سوچتی ہے کہ:

> کاش میں آکاش بیل کی سی نظر آنے والی سچ مچ کی آکاس بیل ہوتی اور کچھ مجھ سے رابطہ قائم کرنا چاہتا۔ تب میں ہری بھری ہو جاتی اور کسی چوڑے تنے پر پھیل جاتی[۵۵]۔

کچھ دنوں بعد وہ گلاب کی ادھ کھلی کلی کو بھی کاٹ ڈالتی ہے۔ اس کے ساتھ ہی اسے پتہ چل جاتا ہے کہ اسے بلی کے ساتھ کیا کرنا ہے۔

> اور مجھے اس کا یوں بچے پیدا کیے جانا اپنی توہین معلوم ہوا جیسے وہ اپنی زرخیزی کے ذریعے مجھے چڑا رہی ہے، اپنی برتری جتا رہی ہے۔ سرکشی اور گستاخی کے ساتھ مجھ پر طنز کر رہی ہے۔ اس کی نافرمانی میری شکست ہے اور اس شکست کا سبق اسے سکھا کر رہوں گی[۵۶]۔

بلی کی زرخیزی اور بارآوری کی صلاحیت دیکھ کر اس کے اندر کا جذبۂ رقابت جاگ اٹھتا ہے اور حسد غالب آجاتا ہے۔ بلی کے بچوں کو وہ پہلے ہی مار چکی تھی اور گلاب کی قلم بھی کاٹ چکی تھی، اب کی بار اس نے زرخیزی کے ماخذ، بلی کے مخصوص عضو کو کاٹ ڈالا اور اسے موت کے گھاٹ اتار دیا۔ وہ کسی کو پھلتے پھولتے اور پروان چڑھتے نہیں دیکھ سکتی تھی۔ وہ زندگی دینا ہی نہیں چاہتی تھی اسی لیے قدرت نے اسے زرخیزی کی صلاحیت سے محروم رکھا تھا۔

افسانہ "قلزم" میں شوہر کو فطری جسمانی تعلق سے کراہیت آمیز خوف اور گھِن آتی ہے۔ اسے نئے وجود کی آمد کا خوف ہے، اسے تسلیم کرنے کے لیے وہ آمادہ نہیں۔

> اب بے احتیاطی کے اس لمحے کو کوسنے سے کیا حاصل۔ جو ہوا، اسے تو ہونا ہی تھا۔ اگر وہ اپنے اور اس کے درمیان وہ احتیاطی روک لگا بھی دیتا جو غسل خانے والے پیکٹ کے اندر بند رہ گئی تھی۔ تب بھی جسم کا جسم سے رابطہ تو ہو چکا تھا۔ ایک نہ ایک دن تو یہ ہونا تھا اور اس کے لیے ذہنی طور پر تیار رہنا چاہیے تھا لیکن پھر بھی یہ کراہیت آمیز خوف۔۔۔۔[۵۷]

شوہر بیوی کے جذبات کا احترام کرتے ہوئے وقتی ہیجان کے زیرِ اثر اس سے جسمانی تعلق قائم کرتا ہے مگر کسی تیسرے وجود کی آمد کی خبر سن کر اس کا پہلا تاثر خوشی کے بجائے پشیمانی کا ہوتا ہے۔ وہ کسی صورت ایسا نہیں چاہتا۔ اسے وہ محض اپنی وقتی اور لحاتی کمزوری کا شاخسانہ سمجھتا ہے۔ مصنوعی روک لگا کر جنسی تعلق کو میکانکی بنانے کے عادی شوہر کے لیے فطری جنسی تعلق کا خیال ہی کراہیت اور گھن کا باعث ہے۔

افسانہ "بیاہی بدیس" بدلتی تہذیب کا کنایہ ہے۔ شہر کراچی کے سنگین اور کشیدہ حالات میں ایک بھرے پُرے گھر میں لڑکی کی شادی کی رات ہے۔ لڑکیاں ڈھولک بجا رہی ہیں۔ بدلتے عہد کے تقاضوں کے مطابق گائے جانے والے گیت پچھلی نسل کے اچھے خالو کو فلمی لگتے ہیں۔

> لاحول ولا قوۃ! ارے یہ تو فلمی گانا ہے۔ کمال ہے، ان لڑکیوں کو شادی بیاہ کے گانے بھول گئے ہیں جو یہ اناپ شناپ گانے چلی ہیں[۵۸]۔

نئی نسل کا رویہ بھی بدلتا جا رہا ہے۔ پڑوس کے ایک لڑکے کا اچھے خالو کو انکل کہہ کر مخاطب کرنا بھی انھیں ناگوار گزرتا ہے کہ وہ تو ماموں، چچا، پھوپھا کے الفاظ سننے کے عادی ہو چکے تھے۔

شہر ماجرا کے افسانوں میں موضوع اور فکر حاوی ہے۔ "ڈرائے گئے شہروں کے باطن" میں خوف اور دہشت کی فضا ہے جو کرداروں سے باطن تک میں سرایت کر چکا ہے، ان کے دل و دماغ پر حاوی ہے۔ گلیوں اور سڑکوں پر لاشوں کے بعد اب شہر بھر میں لوگوں کو ان کے گھروں میں گھس کر نشانہ بنانے اور دو ڈھائی لاکھ افراد کے قتل عام کی خبر گرم ہے۔ ہر ایک کو یہی خوف ہے کہ اس مکروہ کھیل میں مارا جانے والا اس کا عزیز ہی نہ ہو۔

"صلوٰۃ الخوف" میں عید کے موقع پر چاند نکلنے کے اعلان کے ساتھ ہی گھر میں ماتم کی سی فضا ہے۔ والدہ اس بات پر بضد ہیں کہ اب کی بار کوئی نمازِ عید کے لیے مسجد نہ جائے کہ مساجد دہشت گردوں کے نشانے پر ہیں اور کسی نہ کسی مسجد امام باڑے کو نشانہ بنایا جاتا ہے۔ عید کی نماز صلوٰۃ الخوف ہے کہ اس روز نماز کے لیے جانا موت کو دعوت دینے کے مترادف ہے۔

"ونیلا کرمبل" میں بھی شہر کراچی میں امن و امان کی بگڑتی صورتحال کی طرف اشارہ ہے مگر مختلف انداز میں۔ افسانے میں ملک کے اقلیتی طبقے کا شہر کو چھوڑ کر بیرونِ ملک ہجرت کا قصہ ہے۔ "ارنواز میم" اقلیتی طبقے کی علامت ہیں۔ راوی کردار بچوں کی سالگرہ پر ہر سال ارنواز کا بنا "ونیلا کرمبل" کیک ہی لے کر جاتا ہے مگر اب کی بار اسے خبر ملتی ہے کہ وہ امریکا چلی گئی ہیں۔

امریکی سفارتخانے کے باہر ویزا کے خواہش مند افراد کی قطار اب دوہری ہو گئی ہے اور محافظ
سپاہی کے سامنے ریت کی بوریوں کی تعداد دگنی۔ ونیلا کرمبل والی ارنواز یہیں سے گزری ہوں گی
لیکن ریت کی بوریوں کے پار ونیلا کرمبل، ونیلا کرمبل اب خاک نہیں[۵۹]۔

ہمارے ملی دھارے میں اقلیتوں کی شمولیت سے جو قومی منظر نامہ بنتا تھا، اقلیتی طبقے کے لوگوں کی کمی سے اب اس میں خلا محسوس ہوتا ہے کہ ونیلا کرمبل اب ونیلا کرمبل نہیں رہا۔ راوی کردار کی یادداشت میں ایسی کئی یادیں اور منظر تازہ ہوتے ہیں جب اسی اقلیتی طبقے کے ساتھی، اس کے دوست سب گھل مل کر رہتے تھے لیکن اب یہ زمین اور ملک ان کے لیے تنگ پڑ گیا ہے۔

افسانہ "شہر بدری" پکی رنگت، اجلے چمکتے دانتوں اور مچھلی زیادہ کھانے والے مخصوص لب و لہجے کے حامل بنگالی بھائیوں کی ملک بدری کا نوحہ ہے۔ ۱۹۷۱ء میں حکومتی اور قومی سطح پر بگڑے حالات کی وجہ سے انھیں غدار کہا گیا۔ ریڈیو اور ٹی وی پر ان کے خلاف بیانات آنے لگے۔ ان سے ناروا سلوک کیا گیا اور انھیں بالآخر ملک بدری پر مجبور کیا گیا۔ افسانے میں راوی کردار کو نامساعد حالات کی وجہ سے کراچی شہر چھوڑنا پڑتا ہے تو اسے معاً خیال آتا ہے کہ بنگالی بھائیوں کی طرح ہم خود بھی اب شہر بدری پر مجبور ہیں۔

شہر ماجرا کے افسانوں میں دہشت گردی اور بربریت کی انتہا کو پہنچا ہوا شہر کراچی ہے۔ "محاصرہ" اور "دستنبو" میں دکھایا گیا ہے کہ ایک غدر ہے جو کراچی میں برپا ہے۔ افسانہ "محاصرہ" میں گوریلا جنگ گھیراتنگ کی خبروں کی تکرار ہے۔ شہر بھر کا محاصرہ کیا گیا ہے، جابجا کاوٹیں اور خندقیں کھودی گئیں اور گھر گھر تلاش و تفتیش کی جارہی ہے۔ دہشت گردوں کے خلاف کاروائی کے ساتھ ساتھ انسانی حقوق کی خلاف ورزی بھی جاری ہے۔

"دستنبو" میں دکھایا گیا ہے کہ محرم کا مہینہ ہے اور ایک کربلا ہے جو سارے کراچی سے بپا ہے۔ بھتہ خوری، ٹارگٹ کلنگ، حملے، محاصرے، عقوبت خانے، مسخ شدہ لاشیں، جلاؤ گھیراؤ اور ہڑتالیں کراچی کے مخصوص علاقوں کی شناخت بن گئی ہیں۔ عوام کے محافظوں کے روپ میں دہشتگرد ہیں جو گھروں میں تلاشی کے بہانے گھس گھس کر لوگوں کو مار رہے ہیں۔ گلی میں بوٹوں کی گونج دراصل موت کی آہٹ ہے۔

"شہر میں آوارہ" میں ساجد اور سیما کی شادی کو ابھی صرف چار ماہ ہی ہوئے ہیں۔ ساجد سیما کے حوالے سے بہت سی باتوں کے بارے میں تذبذب کا شکار ہے۔ وہ اس کے بات بے بات رونے، توجہ بٹی رہنے اور اکثر باتوں کے جواب میں خاموش رہنے پر حیران ہوتا تھا۔ سارے افسانے میں یہ معمہ، معمہ ہی رہتا ہے۔ یہاں تک کہ افسانے کے اختتام پر راز کھلتا ہے جب ساجد سڑک کنارے کھڑی اکیلی لڑکی کو دیکھ کر سیما کو بتاتا ہے کہ وہ غلط کام کے لیے کھڑی ہے۔ سیما لڑکی کے دفاع میں بولتی ہے اور کہتی ہے یہ غلط ہے۔ سب اکیلی کھڑی لڑکیاں ایسی نہیں ہوتیں۔ ساجد،

سیما کی اس وکالت پر سراپا حیرت تھا۔ تب سیما اسے اپنی زندگی کا واقعہ بتاتی ہے کہ ایک دفعہ اسے بھی کسی نے لفٹ آفر کی تھی اور وہ منع نہیں کر سکی تھی اور اس شخص نے سیما کو گھر چھوڑ دیا تھا اور بس۔ "اس نے مجھے ایک ریستوران میں کافی پلائی اور بن کباب کھلایا، پھر گھر پر چھوڑ دیا اور بس[۶۰]۔" یہی وہ جملہ ہے جہاں ساجد اور قاری پر باقی کی حقیقت عیاں ہو جاتی ہے کہ سیما اپنے اندر ایک بڑا غم چھپائے بیٹھی تھی۔ شاید اس نے پہلے کسی اور کو ہمسفر بنانے اور زندگی گزارنے کا خواب دیکھا تھا مگر ایسا ممکن نہیں ہو سکا تھا۔

افسانہ "بونسائی" میں بیوی غلبہ آور ہے اور اس کا لہجہ تحکمانہ ہے۔ گھر میں شوہر کی حیثیت بونسائی سے زیادہ نہیں۔ وہ گھر میں پھونک پھونک کر قدم رکھتا ہے کہ آہٹ نہ ہو، خوف اس کی جبلت بن چکا ہے۔ افسانہ نگار نے افسانے میں جابجا تلازمات کا ایک سلسلہ رکھ دیا ہے جس سے قاری جلد ہی مرکزی خیال تک پہنچ جاتا ہے۔ بیوی کی طرف پودا بونسائی بطور تحفہ ملنے پر ابتدا میں وہ اس کے لہجے میں چھپی فتح مندی اور خوشی کی وجہ جان نہ پایا تھا مگر رفتہ رفتہ بیوی کی ہدایات اور احکامات ـــــ بونسائی کے غیر ضروری حصوں کی چھنٹائی، تاروں کے ذریعے خاص رُخ دینا، کلپ اور گرو (Clip and Grow) کے اصول کے تحت اس کی سٹائلنگ ـــــ اس پر واضح کر دیتے ہیں کہ اسے بھی بونسائی کی طرح گھر میں رہنا ہے۔ جلد ہی وہ اپنی حیثیت پہچان لیتا ہے۔

> سانچے میں بنائی گئی مورت کی طرح، کھلونے کی طرح۔ اس بونے کی طرح جو بڑھنے سے رہ گیا ہو۔۔۔۔۔ وہ گملے میں رو رہا تھا۔ مجھے سنانے کے لیے۔ وہ بلک بلک کر رو رہا تھا۔۔۔ وہ بندھے ہوئے تاروں کو کھول دینا چاہتا تھا۔ جھکی ہوئی ٹہنیوں کو سیدھا کرنا چاہتا تھا۔ چھانٹ دی جانے والی شاخوں کو جوڑ دینا چاہتا تھا۔ وہ پھیلنا چاہتا تھا۔ وہ اگنا اور بڑھنا چاہتا تھا۔[۶۱]

بونے، سمٹے سمٹائے، خاموش اور ساکت بونسائی کو دیکھ کر وہ جان جاتا ہے کہ اسے بھی کم سے کم جگہ گھیرنی ہے اور غیر ضروری حصوں کو چھنٹوانا ہے۔ اپنی بیوی کو اپنے پیچھے کھڑا دیکھ کر وہ پکار اٹھتا ہے۔

> بونسائی۔ میں نے اسے بتا دیا مگر میرے تار مت کھول دینا۔ میری seasoning ہو رہی ہے۔ ابھی میں پورا نہیں ہوا۔[۶۲]

شوہر کو اپنا آپ بونسائی کی طرح لگتا ہے جو بیوی کی من مرضی کے مطابق جیتے جیتے فطری آزادی سے محروم ہو گیا ہے۔ شاہد حمید نے لکھا ہے:

> آصف فرخی کے افسانے "بونسائی" میں جدید عہد کے اس مرد کا سہم پوری طرح سما گیا ہے جو نہ نظر میں آنے والے تاروں میں بندھا ہے۔ اپنے آپ میں سمٹ رہا ہے۔ مرد پورا ہے ہر عضو موجود اور مکمل مگر اس کی "سٹائلنگ" ہو گئی۔ "کلپ اور گرو" فارمولے کے تحت[۶۳]۔

یہاں میاں بیوی کے رشتے کے ناہمواری اور فطری آزادی سے محروم ہوتا جدید دور کا آدمی دکھایا گیا ہے۔

"سمندر کی بیماری" میں ساحلِ سمندر پر پھنسے جہاز سے تیل رِسنے کے باعث حیات بخش سمندر، اب بیماری اور موت بانٹنے لگا ہے۔ سمندری مخلوق، پرندے، مچھلیاں، کچھوے اور پودے مرنے لگتے ہیں۔ سمندر سے اٹھنے والی بدبو اور تعفن انسانوں کو بھی زک پہنچانے لگتا ہے۔ لوگوں کو اپنے گلا گھُٹتا محسوس ہوتا ہے۔ اس افسانے میں سمندر کی بیماری کی طرف بھی اشارہ ہے۔ افسانے کا پہلا جملہ ہے کہ

> شہر کے ساتھ والا سمندر پہلی مرتبہ اپنی ماں کی طرح اس دن لگا جب اس نے میرا گلا دبانا شروع کیا۔۔۔نام سے پہلے یہاں اس کی ایک موجودگی تھی۔ امی جان کے علاوہ۔۔۔ ہمیں اس سے بچنا تھا۔[۶۴]

یہاں لگتا ہے کہ سمندر جیسا وسیع دل رکھنے والی ماں اب بدل گئی ہے۔ راوی کردار کو سمندر سے اٹھنے والے تعفن کی وجہ سے گھر چھوڑ کر چار و ناچار اپنی والدہ کے گھر جانا پڑتا ہے۔ اسی والدہ کے گھر جو بیٹے کو نہ کمانے کا طعنہ دیتی ہے، فالتو کہتی ہے۔ "ابھی تھوڑی دیر میں جگہ کھل جائے گی۔ فالتو آدمی باہر چلے جائیں۔[۶۵]" سمندر کی تبدیلی سے پہلے وہ اپنی والدہ کے رویے میں تبدیلی کا صدمہ سہہ چکا تھا۔ سمندر کی بو کی وجہ سے گلا گھُٹنے سے فوری تاثر جو راوی کردار قائم کرتا ہے وہ اپنی والدہ کا ہے، اسے محسوس ہوتا ہے کہ وہ اس کا گلا گھونٹ رہی ہیں۔ وہ چیخنا چلانا چاہتا ہے کہ خدارا ایسا مت کیجیے۔ یہاں بین السطور رشتوں کی بدلتی نوعیت اور ان میں در آنے والے تناؤ کی طرف اشارہ ہے۔ ماں بیٹے کے رشتے میں وہ پہلے جیسی فراخی، وسعت، کشادگی اور ظرف نہیں رہا۔ راوی کردار کو دیگر مردہ آبی حیات کے ساتھ اپنا وجود بھی مُردہ معلوم ہوتا ہے۔ سمندر اسے اپنی طرح کسی پٹے ہوئے، ڈانٹ کھائے بچے کی طرح لگتا ہے جو رو اور سِسک رہا ہو۔

"ویلنٹائن" نامی افسانہ اپنی تہذیب سے نابلدی اور ہمارے ہاں مغربی کلچر کی دبے پاؤں آمد اور جگہ بنانے کا خوب صورت اظہار ہے۔ سکول کے بچے اسمبلی میں اساتذہ کو ویلنٹائن کی مبارک باد دیتے ہیں تو انھیں سخت انداز میں بتایا جاتا ہے کہ یہ کافرانہ رسم ہے۔ اس افسانے میں معاشرے میں مختلف لوگوں کی نفسیات بھی کھل کر سامنے آئی ہے۔ قدامت پسند طبقے کے نزدیک یہ کافرانہ رسم ہے۔ قرآنی آیات اور حوالوں کے ذریعے اسے کافرانہ فعل اور اس کے منانے والوں کو کافر قرار دینے کے انتہائی ردعمل کے ساتھ ایک اور رویہ بھی موجود ہے۔ ایسا طبقہ بھی ہمارے ہاں موجود ہے جو اسے محض تفنن کے طور پر مناتا ہے۔ چودہ فروری کے دن رخسانہ اپنے شوہر سے توقع رکھتی ہے کہ وہ دفتر سے واپس آتے ہوئے کیک لائیں گے۔ یہی امید سرمد کو بھی اپنے باپ سے ہے۔

وہ ہارٹ والا کیک تو لے کر آتے۔ پھر ہم ٹیبل پر رکھتے۔ ممی کیک کاٹتیں اور میں کلیپ کلیپ کر کے کہتا، ویلنٹائن، ویلنٹائن۔۔۔[۶۶]

ننھا بچہ سرمد انتہائی معصومیت کے ساتھ اپنی ہم عمر چچازاد آمنہ کو ویلنٹائن کی مبارک باد کا میسج بھیجتا ہے۔ سرمد اپنے والد سے اسی معصومیت کے ساتھ سوال کرتا ہے کہ:

نیکسٹ ہالیڈے کب ہے ابو؟ اس کی آواز آئی۔ اچھا تو پھر محرم پر میں ہیپی برتھ ڈے آف سیلی بریشن کا میسج بھیجوں گا آمنہ کو۔ پھر تو کوئی کافر نہیں کہے گا۔ ہیں ناں ابو؟[۶۷]

یہیں اپنے کلچر، تہذیب، مذہبی ایام سے نابلدی ظاہر ہوتی ہے۔ جب کہ مغربی کلچر اور دنوں کے بارے میں نئی نسل کو سوشل میڈیا سے ہی بہت کچھ سیکھنے کو مل رہا ہے۔ جاوید نے اس افسانے پر بہت برمحل تبصرہ کیا ہے "اس میں اپنی جڑوں سے کٹ جانے کی کھٹاس اور نئی اقدار کو معصومیت سے اپنا لینے کی مٹھاس ہے[۶۸]۔"

علاوہ ازیں سڑکوں پر، دل کی شکل کے بڑے بڑے سرخ رنگ کے غبارے ویلنٹائن کے بینر، ساحل سمندر پر نوجوان نسل کا اودھم۔۔۔ سب تلازمات اس بات پر دال ہیں کہ یہ سب اور نئی اقدار ہمارے ہاں دبے پاؤں انتہائی غیر محسوس انداز میں در آئی ہیں۔

افسانہ "الرجی" سوڈو کلچر کا نمائندہ ہے۔ اپنے مقامی ماحول، مزاج اور خصلت سے میل نہ کھانے والی اجنبی سرزمینوں کی اشیا ہمیں راس نہیں آتی۔ افسانے کا راوی کردار شہر کراچی کا باشندہ ہے۔ اسلام آباد جاتے ہوئے راستے میں گھاس، سبزہ زار اور دورویہ سرسبز و شاداب درخت دیکھ کر بے اختیار اس کا دل فطرت کے لیے مچلتا ہے۔ کراچی میں درخت اور سرسبزی نایاب ہوتے جا رہے ہیں۔ گھاس پر لیٹے لیٹے وہ بے دھیانی میں درخت کا پتا توڑ دیتا ہے۔ کچا کچا بور ہتھیلی اور کپڑوں پر لگ جانے سے اسے پولن الرجی ہو جاتی ہے۔ بعد میں اس پر یہ منکشف ہوتا ہے کہ جب یہ شہر بسایا گیا تو توت کے بہت سے درخت یہاں پر لگوائے گئے جو ہر سال پولن الرجی کا باعث بنتے ہیں۔

جب یہ شہر بسایا گیا اور فیڈرل کیپیٹل یہاں منتقل ہوا تو لوگ اپنے مزاج اور خصلت کے ساتھ ساتھ اپنے درخت بھی لے کر آئے، کھلی کھلی جگہوں میں یہ درخت لگوائے گئے۔ اب یہ کون دیکھتا پھرتا کہ درخت کی خاصیت اور لوگوں کی خصلت میں کوئی گڑبڑ نہیں ہو گی۔[۶۹]

"کھجور کا درخت" میں یہ فکر پیش کی گئی ہے کہ اپنے کلچر، ماحول، مزاج اور افتادِ طبع سے میل نہ کھانے والی چیزوں کے برعکس دوسرے ماحول اور کلچر کو اپنانے کی کوشش بے سود ثابت ہوتی ہیں۔ یہاں کی زمین میں، عرب سرزمین سے لائے گئے کھجور کے پودے لگانے کی بہت کوشش کی گئی لیکن وہ یہاں پنپ نہیں سکے۔ نیم، بکائن، املی، برگد، آم اور مولسری کے مقامی پودوں کے بجائے کھجور کے پودوں کو ترجیح دی گئی مگر کوشش بار آور نہ ہو سکی۔ اسی

طرح ہمارے ہاں اب "خدا حافظ" کی جگہ "اللہ حافظ" نے لے لی ہے۔ بیرونِ ملک سے آنے والے ہمارے بچے جزاک اللہ اور شکراً کہنے لگے ہیں مگر ہم نے خود تھینک یو کا کلچر اپنالیا ہے جو ہماری ثقافت کا نمائندہ نہیں بلکہ اس کو مسخ کرنے کی ایک کوشش ہے۔

"مسہری" میں رشتوں کی بدلتی نوعیت کو موضوع بنایا گیا ہے۔ والدین کی وفات کے بعد بھائیوں کا خون سفید ہو جاتا ہے۔ روپے پیسے کی ہوس اور لالچ نے سگی بہن کے رشتے کو پسِ پشت ڈال دیا۔ والدین جب تک حیات تھے تو اکیلی بہن ہی ان کے ساتھ رہتی تھی۔ ان کا ہر طرح سے خیال رکھتی اور بیماری کے ایام میں ان کی تیمارداری کرتی۔ اس کے برعکس بھائی تھے جو بیرونِ ملک بیٹھے بیٹھے بس میسج کر کے بمشکل والدہ کا حال پوچھتے، ماں کی بیماری کے وقت نہ آنے کے بہانے ڈھونڈتے پھرتے۔ بیٹوں کے انتظار میں ماں دنیا سے رخصت ہو گئی مگر وہ نہ آئے۔ ماں کے مرتے ہی بھائیوں کا رویہ بہن سے بدل جاتا ہے۔ وہ بے مروتی کی انتہا کو پار کر جاتے ہیں۔ بہن کا حق مارتے ہیں، باہر ملک سے آئے ہوئے بھائی ترکے کی مد میں گھر کی ہر چیز سمیٹ کر باہر لے جانے کے چکر میں نظر آتے ہیں۔ کپڑوں، سامان، مکان کے ساتھ ساتھ والدین کی مسہری کے بھی حصے کرنے پر تُل جاتے ہیں اور مال و دولت ہتھیانے کے بعد بھی بہن کو ہی موردِ الزام ٹھہراتے ہیں۔ بھائیوں کی بے حسی کا اندازہ ذیل میں دیے گئے مکالموں سے ہوتا ہے۔

"اس کاٹھ کباڑ کی خاطر تم نے امی کو بیمار ڈال دیا۔ اس بیماری کی ذمہ دار تم ہو۔"

پہلے تو تم امی جان کی نمازوں کا حساب دو۔ تم گھر میں تھیں، تم دیکھ سکتی تھیں۔ فرض میں یہ حیل حجت کیسی؟

تم کیسے نماز پڑھا سکتی ہو؟ وہ یک زبان ہو کر چیخے۔ تم تو عورت ہو۔۔۔!

عورت؟ مجھے لگا کسی نے مجھے گالی دے دی ہو۔ بھیا، میں تو تمہاری بہن ہوں۔ میری آنکھوں سے آنسو بہنے لگے۔"

بچپن میں والدہ کی سنائی ہوئی کہانی کی طرح بھائیوں نے ظالم دیو کا روپ دھار لیا ہے اور وہ بہن کا حق مارنے پر تُلے بیٹھے ہیں۔

"نانو ہاؤس" بھی سگے رشتوں میں پڑنے والی دراڑ کا عکاس ہے۔ یہاں بھی رشتوں کی بدلتی نوعیت ہے مگر کہیں زیادہ تلخ اور انتہائی صورت میں کہ سگی اولاد اپنی ماں کا بوجھ اٹھانے سے بیزار اور شاکی ہے۔ نانو جب صحت مند تھیں تو سب بیٹوں، بیٹیوں کے بچے اور دوسرے رشتہ دار بہت اہتمام سے آتے تھے اور وہ گھر بھر کی خاطر مدارت اور تواضع کا اہتمام بہت چاہت کے ساتھ کرتی تھیں۔ سارے گھر کو سنبھالتی تھیں مگر جب بیمار ہو گئیں، اعضا اور قویٰ مضمحل ہو گئے تو سگی اولاد کو انھیں سنبھالنا بھی ناگوار گزرتا تھا۔

"بھگتنا تو مجھے پڑا۔ سب اپنے اپنے الگ ہو گئے۔"

آپ اماں کو ہمارے سر پر تھوپ رہی ہیں، آپ سے رکھا نہیں جاتا۔۔۔۔ ایک ہم بیٹھے رہ گئے قیامت کے بورے کو سمیٹنے کو۔[1]

یہاں آخری عمر میں والدہ کی خدمت کر کے ثواب کمانے والی اولاد کے برعکس آج کے دور میں بے حس اور رشتوں کی حرمت کو بھلا دینے والی ناخلف اولاد نظر آتی ہے۔ حمید شاہد نے لکھا ہے کہ یہ صورتحال تب نہیں تھی جب گھر پرانی عورت کے دم قدم سے آباد تھے، جہاں رشتوں کا تقدس اور احترام اہم تھا۔ پرانی اور تہذیبی عورت کو اس کے منصب سے نئی عورت معزول کر رہی ہے۔

افسانہ "بن کے" میں بھی سماجی رشتوں کی بدلتی نوعیت کو دکھایا گیا ہے۔ بیمار والد کو بھولی بسری باتیں پھر سے یاد آنے لگتی ہیں جو ہر وقت "بن کے رہے گا پاکستان" کے نعرے لگاتے رہتے ہیں۔ انھیں اپنی ہی بہو پر کانگرسی ہونے کا شک گزرنے لگتا ہے۔ ایک ہی نعرے کی تکرار کرتے والد صاحب سے گھر کے افراد بیٹے اور بہو تنگ آجاتے ہیں۔ والدہ بیمار والد کو ہسپتال لے جانے کا کہتی ہیں تو بیٹا جواب دیتا ہے

سارے دن کی کتے خصی کرنے کے بعد دفتر سے آیا ہوں۔ گھر میں گھسنے بھی نہیں دیا کہ کام بتانے شروع کر دیے۔[2]

والد صاحب کے اوسان خطا ہو جانے کے باوجود ان کا گھر والوں پر شک اس وقت درست ثابت ہوتا ہے جب بیٹے بہو سب والد کو گھر سے ہسپتال منتقل کرنے کا سوچتے ہیں۔ والد صاحب کو سگے رشتوں میں بغاوت کی بو پہلے محسوس ہو گئی تھی۔ دوسری طرف والدہ کی حالت عجیب ہے، یہ ان کے لیے ناقابلِ قبول ہے کہ جیتے جی اپنے شریکِ سفر کو خود سے دور ہونے دیں مگر وہ بیٹے اور بہو کی ضد کے آگے مجبور اور بے بس ہیں۔ حمید شاہد نے اسے علامتی افسانہ قرار دیا ہے کہ پچھلی نسل جس نے تحریکِ پاکستان سے لے کر قیامِ پاکستان کے بعد تک کا عرصہ دیکھا، اسے ابھی یقین نہیں آیا کہ آخر یہ پاکستان بن چکنے کا عمل مکمل کیوں نہیں ہو پایا۔ ان کے نزدیک افسانے میں دو باتیں اہم ہیں۔ ایک تو یہ کہ آخر وہ پاکستان کیوں نہیں بنا جس کے لیے بزرگوں نے قربانیاں دیں۔ دوسرا یہ کہ اب جو پاکستان بننے کے نعرے لگ رہے ہیں اس کا کیا مطلب ہے[3]؟

"جس شہر میں رہنا" میں بھی سگے رشتوں میں بدلاؤ اور دو مختلف نسلوں کے رویوں میں فرق کی مختلف صورت نظر آتی ہے۔ یہ ایک مشترکہ خاندانی گھر کی کہانی ہے جہاں والدین بیٹوں اور بہوؤں کے ساتھ ایک ہی چھت تلے رہتے ہیں۔ بیٹوں اور بہوؤں کے مطابق، گھر چھوٹا ہے۔ وہ اس پرانے گھر کو بیچ کر بڑے گھر میں منتقل ہونا چاہتے ہیں۔ چھوٹے بیٹے کو اپنے دوستوں اور مہمانوں کو گھر بلاتے ہوئے شرمندگی محسوس ہوتی ہے مگر والد کے لیے پائی پائی جوڑ کر بنوائے گئے مکان کو فروخت کرنا انتہائی مشکل ہے۔ والد اور بیٹے کے درمیان تلخ جملوں کا تبادلہ ہوتا ہے۔

ابو میاں کچھ نہیں بولے۔ فاروق نے آواز بنا کر کہنا شروع کیا۔۔۔ مہابلی اور شیخو۔۔۔۔ نہیں نہیں۔۔۔۔ شہنشاہ اور فریادی آمنے سامنے ہیں۔ آج ظلِ الٰہی کو اپنے ظلم اور میرے صبر کے درمیان حد مقرر کرنا ہو گی۔"[۷۴]

افسانے میں ساس اور بہو کے روایتی شکووں، شکایتوں کا ذکر بھی ہے جو مشترکہ خاندانی نظام کا ایک اور پہلو ہے۔ بیٹے حیلوں بہانوں سے کبھی شہر کے ابتر حالات اور کبھی مسائل کا ذکر کر کے مکان بیچنا چاہتے ہیں مگر والد راضی نہیں۔

"من شہر ما خلق" میں عورت جس کے شر سے محفوظ رہنا چاہتی ہے وہ کوئی مافوق الفطرت آسیبی یا غیر مرئی مخلوق نہیں بلکہ اس کا شوہر ہے جو جنسی خواہشات کا اسیر ہے اور وقت بے وقت کی جنسی ضرورت پوری کرنے کے لیے اپنی بیوی کا بے دریغ استعمال کر رہا ہے۔ افسانے میں عورت کو شدید نفسیاتی، ذہنی، جنسی اور جسمانی اذیت و کرب سے گزرتے دکھایا گیا ہے۔ خوف کا ایک حصار ہے جس میں وہ قید ہے، اسے مستقل خوف ہے کہ نہ چاہتے ہوئے بھی اسے جنسی کرب اور اذیت سے گزرنا پڑے گا۔ وہ یہ بات جانتی تھی کہ بچہ نہ ہونے میں اس کا شوہر برابر کا قصوروار ہے۔

وہ سانپ میرے گرد کنڈلی مار لیتا اور سانپ آنکھوں کی طلسمی کشش میں کھنچی ہوئی چڑیا کی طرح میں خود کو۔۔۔۔ محسوس کرتی[۷۵]۔

وہ وہاں موجود تھا۔ خاموش اور کینہ توز۔ اس کی گرفت آج زیادہ سخت تھی، اس کے لمس میں تضحیک تھی، میری کوششوں کے لیے حقارت تھی اور احساسِ قوت تھا کہ وہ مجھے تسخیر کر چکا ہے۔ میرے لیے اپنے آپ کو اس کے سامنے سرنگوں کر دینے کے سوا کوئی چارہ کار نہیں ہے۔ میں زمین ہوں اور وہ میرا فاتح۔[۷۶]

یہاں شوہر ہے جو بیوی کو اپنی ملکیت سمجھتا ہے۔ بیوی شوہر کے جنسی تقاضوں کے شر سے عاجز آچکی ہے مگر نہ چاہتے ہوئے بھی اسے جنسی اور جسمانی تکلیف اور کرب سے گزرنا پڑتا ہے۔ بالآخر وہ حاملہ ہوتی ہے مگر آخر میں ایک اور تلخ حقیقت قاری پر منکشف ہوتی ہے۔ پچھلے سارے کرب سے گزرنے اور زچگی کی تکلیف سہنے کے بعد جب وہ ادھورا بچہ دیکھتی ہے تو اس کا سر تن سے جدا کر دیتی ہے۔ اس افسانے میں افسانہ نگار نے عورت کے جنسی و جسمانی کرب کو نہایت باریک بینی سے بیان کیا ہے۔ انوار احمد نے لکھا ہے کہ:

اس کی نمایاں بات یہ ہے کہ ایک مرد افسانہ نگار نے اپنے متکلم کو مطالعے، تخیل اور مشاہدے کے زور سے نسائی قالب عطا کر کے ایک طرف فرائیڈین نظریے کی تخلیقی توضیح کی ہے۔ دوسری طرف ہماری معاشرت میں عورت کی حقیقی منشا کے بغیر مرد کی ہمہ وقت ٹپکتی جنسی رال نے اسے تانیثی ادب کی ایک اہم مثال بنا دیا ہے۔[۷۷]

عرفان جاوید نے لکھا ہے کہ اس افسانے میں درِ درزہ میں مبتلا عورت کی تکلیف کا بیان ہے۔ پورے افسانے پر خون کے دھبے اس طرح ابھر آتے ہیں جیسے پہلے وقتوں کی شبِ زفاف کے دوران حجلۂ عروسی کی چادر پر ابھر آتے تھے[۷۸]۔

"السلام علیکم یا اہل القبور" جہاں موت کا کنایہ ہے وہیں انتظامیہ اور گورکنوں کی بے حسی کا بین ثبوت بھی ہے۔ مٹی اور اس کی حرمت کے حوالے سے پچھلی اور نئی نسل کے رویے میں زمین و آسمان کا فرق ہے۔ پہلے لوگ مٹی کے برتنوں میں پانی پیتے تھے کہ مٹی کی رچی بسی خوشبو سے ان کی پیاس بجھتی تھی۔ مٹی کے کوزے بنانے کا فن اب ختم ہوتا جارہا ہے۔ قبرستان جہاں کے باسیوں یعنی مُردوں پر سلامتی بھیجنے کی تلقین کی گئی ہے، بدلتے وقت کے ساتھ ساتھ اب سلامتی بھیجنا تو درکنار، اسی قبرستان کی ایسی بے حرمتی کی جارہی ہے کہ یہ عالمِ اسفل بنا پڑا ہے۔ گندے نالوں کا پلید پانی قبروں میں سرایت کرتا جارہا ہے۔ انتظامیہ قبرستانوں کی ابتر اور اسفل حالت سے غافل ہے، عملی طور پر کوئی قدم نہیں اٹھاتی۔ گورکنوں کی بے حسی اس پر مستزاد ہے کہ وہ قبروں پر قبریں بنائے جاتے ہیں۔ جب زندوں کا کسی کو خیال نہیں تو مردوں کی پراوہ کون کرے۔ قبرستان کی مٹی چرا چرا کر تعمیرات میں صرف کی جا رہی ہے۔

"کوداتری دیوار پہ یوں دھم سے نہ ہو گا" روزمرہ کے ایک معمولی واقعے سے تشکیل دیا گیا بیانیہ ہے۔ پارک میں باہر کھیلنے والے بچوں کی گیند گھر آنے سے شروع ہونے والی کہانی عدم برداشت کے انتہائی رویے پر ختم ہوتی ہے۔ روز روز گھر میں گیند آنے کی کوفت، بچوں کا گیند لینے پر اصرار، گیند نہ ملنے پر گالیاں دینا اور گھر کی دیوار پر چڑھ کر زچ کرنے والی حرکتوں سے گھر کے سربراہ کا صبر و ضبط کا پیمانہ لبریز ہو جاتا ہے۔ ابتدا میں چھوٹے بڑے دونوں کا غصہ، غصے میں انتہائی قدم اٹھانے اور عدم برداشت کا رویہ حاوی نظر آتا ہے مگر بات گالم گلوچ سے لفظی گولہ باری پر اور پھر پستول نکالنے تک نوبت پہنچ جاتی ہے مگر یہ افسانہ محض معاشرے میں بڑھتے ہوئے عدم برداشت کے رویے کا اظہاریہ ہی نہیں بلکہ افسانہ نگار نے بڑی مہارت سے اس معمولی واقعے کو شہر کے کشیدہ حالات کے تناظر میں دکھایا ہے کہ قتل و غارت گری اور بربریت کس طرح لوگوں کی ذہنی سطح کو متاثر کرتی ہے۔ افسانے کے اختتام پر آصف فرخی نے سنگین صورتحال کی طرف اشارہ کیا ہے۔ بچوں کے "اپنے آدمی" لے کر آنے کے جواب میں آدمی کا ردعمل افسانے کی مجازی سطح کو ظاہر کرتا ہے:

> اس کے بعد ہی ہوا ہو گا کہ آپ ریوالور نکال کر باہر لائے اور آپ نے سوچا کہ دیوار پر شیشے کی کرچیاں لگوا دوں گا کہ اس پر جو چڑھنے کی کوشش کرے، اس کے تلوے لہولہان ہو جائیں۔ ذرا

یاد تو کیجیے آخری مرتبہ یہ کب ہوا تھا آپ کے ساتھ اور لہولہان تلوؤں کے نشان آپ نے کہاں
تک دیکھے ہیں۔[۷۹]

"اپنے آدمی" لے کر آنا، گھر کی دیوار پھاند کر اندر گھس آنا اور خون کے نشان دہشت و بربریت کے غماز ہیں۔ کراچی میں ایسے واقعات ایک مخصوص عشرے میں معمول کا حصہ بن گئے تھے۔ یہاں افسانہ نگار نے روزمرہ کی معمولی صورت حال سے جنم لینے والے انفرادی واقعے کی انتہائی صورت کو شہر کے اجتماعی المیے سے ہم آہنگ کیا ہے جو حیرت انگیز ہے۔

"پرندے کی فریاد" میں بین السطور اس ملک کے عوام کی فریاد بھی مخفی ہے۔ پرندوں کی طرح انسان بھی آزادی اور آزاد فضا سے محروم ہیں۔ پنجروں میں قید پرندوں کی طرح حبس زدہ زندگی گزار رہے ہیں۔

یہ جیکب لائن اور بوہری بازار اور رام سوامی اور کشمیر روڈ تیلیاں ہیں اس پنجرے کی جو کسی کو نظر
نہیں آتا اور چاروں طرف معلق ہے۔[۸۰]

شہر کراچی اور وسیع تناظر میں پورا ملک پنجرے کی مانند ہے جہاں انسان قید ہیں۔ مختلف علاقوں پر طاقتور اور بااختیار مافیا کا قبضہ ہے، نوگو ایریاز ہیں۔ مسکین احمد منصور نے لکھا ہے کہ اس افسانے میں پرندے عوام کا استعارہ ہیں جو بے بس، بے زبان اور خوف زدہ ہیں۔ صوبائیت، زبان، فرقہ واریت، سیاست اور روایت کے پنجروں نے مل کر ملک کو ایک بڑا پنجرہ بنا دیا ہے[۸۱]۔

"واچوڑے کی واٹ" ایک خیال انگیز اور تہ در تہ افسانہ ہے۔ افسانے میں دکھایا گیا ہے کہ ہوا اور ریت کے بگولے کے بھنور میں پھنسا شخص بے بس ہے۔ واچوڑا کسی شکاری جانور کی طرح اسے اپنی گرفت میں لیے ہوئے ہے اور اسے جگہ جگہ اڑائے لیے پھر رہا ہے۔ پوری کہانی میں واچوڑا کسی وحشی جانور کی مانند آدمی پر بار بار وار کرتا اور لحہ بہ لحہ اپنا شکنجہ مضبوط کرتا آگے بڑھتا ہے اور بالآخر آدمی پر فتح حاصل کر لیتا ہے۔ یہ افسانہ قدیم انسان اور حجری دور کی یاد دلاتا ہے جب سخت گیر فطرت انسان پر حاوی تھی اور انسان کو فطرت کے سرد و گرم سے بچنے کے لیے سخت جدوجہد کرنا پڑتی تھی۔ اکثر فطرت اس پر سبقت لے جاتی تھی اور وہ جان کی بازی ہار جاتا تھا۔ اس کہانی میں بھی واچوڑے کی زد میں آیا شخص کوشش بسیار کے باوجود ہمت ہار جاتا ہے۔ مظہر جمیل نے لکھا ہے کہ یہ آدمی کی بقا اور بدلتے معاشرے کی کہانی ہے۔ یہ معاشرے میں جاری رست و خیز کا رزمیہ ہے نیز آدمی اور وحشت زدہ فطرت کی ازلی آویزش کا افسانہ بھی ہے[۸۲]۔

دوسری جہت سے دیکھیں تو یہ افسانہ ماحولیاتی تبدیلیوں کا عکاس بھی ہے۔ خطے میں تیزی سے آتی تبدیلیاں، جگہ جگہ اُگے آک کے پودے، سندھ کے ریتلے علاقے میں طوفانِ گرد و باد اور بگولے معمول کی بات ہیں۔ تیسری

جہت سے دیکھیں تو افسانے میں خطۂ سندھ کی معاشرت اور کلچر کی کئی نشانیاں ہیں۔ واچوڑے کی زد میں آئے شخص کی آنکھیں زمین پر مرکوز ہیں اور وہ دھرتی پر مناظر دیکھ رہا ہے۔ یہیں افسانہ نگار نے سندھ کے ریتلے خطے، دریائے سندھ، آک کے پودوں اور سندھ کی تہذیب و ثقافت کے لوازمات کو بیان کیا ہے:

> آگے چلتا واچوڑا اور واچوڑے کے ساتھ آدمی۔ یہاں عورتیں سروں پر پانی کے برتن دھرے آہستہ آہستہ چل رہی ہیں، بچے مٹی میں کھیل رہے ہیں۔۔۔۔ اور دامن میں ایک ایک دروازے سے ایک ایک مُٹھی اناج لے کر لوٹیں گے، اس سے روٹی پکے گی اور روٹی کے کھاتے کھاتے بادل گھر کر آئے گا۔۔۔۔ بارش کا زور ٹوٹتا ہے، چکی میں اناج بھر جاتا ہے اور چکی گھمر گھمر گھومنے لگتی ہے۔ عورتیں ہنستی ہوئی جا رہی ہیں، مردوں کے ہاتھ فصلیں کاٹ رہے ہیں۔ [۸۳]

یہاں آصف فرخی نے سندھ کے دیہی طرزِ زندگی اور معاشرت کا مرقع پیش کیا ہے۔ مرد و عورت زندگی کی جدوجہد میں شانہ بشانہ کام کرتے دکھائے گئے ہیں۔ پیٹ کی بھوک مٹانے کی خاطر بچوں کا مُٹھی بھر اناج مانگ مانگ کر لانا معاشرے میں غربت اور ریاست و حکام کی اپنی ذمہ داریوں سے غفلت پر دال ہے۔

آصف فرخی کے افسانوں میں موجود معلومات، غائب یا غیر موجود معلومات تک پہنچنے کا ذریعہ ہیں۔ افسانہ نگار نے دانستہ طور پر بعض معلومات کو کہانیوں سے حذف کیا ہے اور ان کی جگہ متن میں بلیغ اشارات، کنایات اور تلازمات کا سلسلہ رکھا ہے جن کی مدد سے قاری مکمل حقیقت تک رسائی حاصل کر لیتا ہے۔ اساسی پوشیدہ حقائق اور عارضی طور پر مخفی حقائق، افسانوں کی تفہیم میں مدد کرتے ہیں۔ آصف فرخی کے افسانوں میں دونوں قسم کے حقائق ملتے ہیں۔

حواشی اور حوالہ جات

۱۔ آصف فرخی، "بونسائی"، مشمولہ میرے دن گزر رہے ہیں، ص ۲۳۔

۲۔ــــــــ "کیڑا ہوں اگرچہ میں ذرا سا"، مشمولہ میرے دن گزر رہے ہیں، ص ۱۲۵۔

۳۔ــــــــ "سمندر"، مشمولہ افسانوی مجموعہ آصف فرخی، ص ۲۴۳۔

۴۔ــــــــ "خواب اور عذاب"، مشمولہ افسانوی مجموعہ آصف فرخی، ص ۲۶۔

۵۔ انوار احمد، " آصف فرخی: افسانے کو نئے معنوی آفاق سے ہم کنار کرنے والا"، مشمولہ اردو افسانہ ایک صدی کا قصہ، (اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان پاکستان، سن ندارد)، ص ۵۳۲۔

۶۔ آصف فرخی، "دفینہ"، مشمولہ افسانوی مجموعہ آصف فرخی، ص ۷۸۔

۷۔ ایڈیپس کئی یونانی رزمیہ المیوں (ڈراموں اور داستانوں) کا کردار ہے جس کی قسمت میں اپنے باپ کو قتل کرنا اور جنسی تعلق استوار کرنا لکھا تھا اور اس نے ایسا ہی کیا۔ ڈیلفی کا مندر یونان میں واقع ہے اور ایک قدیم مذہبی عبادت گاہ ہے جہاں لوگ یونان کے دیوتا اپولو اور اوریکل سے اپنی قسمت اور مستقبل کا حال پوچھنے اور مشورے کے لیے جاتے تھے۔ اوریکل ان کے جواب دیتا تھا۔

۸۔ دیوی اسفنکس کا مجسمہ مصر میں نصب ہے جس کا چہرہ انسانوں جیسا اور جسم شیر کی مانند ہے۔ یونانی اسطورہ کے مطابق اسفنکس دیوی اپنے سامنے آنے والوں کو ایک پہیلی کا جواب دینے کے لیے چیلنج کرتی ہے اور جب وہ ایسا کرنے میں ناکام ہو جاتے ہیں تو انھیں مار دیتی ہے اور کھا جاتی ہے۔

۹۔ آصف فرخی۔ "اسطورہ"، مشمولہ افسانوی مجموعہ آصف فرخی، ص ۱۶۳۔

۱۰۔ ایضاً، ص ۱۶۳۔

۱۱۔ ایضاً، ص ۱۶۳۔

۱۲۔ آصف فرخی۔ "قصہ سوتے جاگتے کا"، مشمولہ افسانوی مجموعہ آصف فرخی، ص ۱۵۸۔

۱۳۔ ایضاً، ص ۱۵۸۔

۱۴۔ جمیل جالبی، "آصف فرخی کے افسانے" مشمولہ معاصر ادب (دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۹۶ء)، ص ۱۴۷۔

۱۵۔ آصف فرخی۔ "کون"، مشمولہ افسانوی مجموعہ آصف فرخی، ص ۳۴۔

۱۶۔ مسکین احمد منصور۔ آصف فرخی کے دو افسانے مشمولہ شعر و حکمت کتاب گیارہ، دور سوم (۲۰۱۰ء):
ص۱۲۸۔

۱۷۔ آصف فرخی۔ "خالی مکان میں رہ جانے والے"، مشمولہ میرے دن گزر رہے ہیں، ص۴۳۸۔

۱۸۔ ایضاً، ۴۸۴۔

۱۹۔ــــــــ"رات کی رانی"، مشمولہ افسانوی مجموعہ آصف فرخی، ص۷۲۔

۲۰۔ ایضاً، ص۸۱۔

۲۱۔ ایضاً، ص۸۱۔

۲۲۔ــــــــ"دیمک"، مشمولہ افسانوی مجموعہ آصف فرخی، ص۲۵۴۔

۲۳۔ ایضاً، ص۲۵۴۔

۲۴۔ کراچی میں واقع مقام "ناگن چورنگی" کی وجہ تسمیہ کے حوالے سے روایت مشہور ہے کہ کچھ عشرے قبل جب یہ علاقہ غیر آباد تھا تو یہ زہریلے جانوروں اور ناگنوں کی آماجگاہ تھا جو راہگیروں پر حملہ کر کے انھیں ڈس لیتی تھی۔ تب یہ جگہ خوف اور دہشت کی علامت تھی مگر رئیس تبسم کے نزدیک، اس کی وجہ تسمیہ دراصل اس چورنگی کی بناوٹ تھی جس کی سڑک پتلی اور ناہموار تھی۔ مذکورہ مقام پر دو چورنگیاں تھیں ایک بڑی اور دوسری چھوٹی۔ سخی حسن سے نارتھ کراچی جانے کے لیے گاڑی دو چورنگیوں اور پتلی سڑک ہونے کی وجہ سے بل کھاتی تھی جس کو دیکھتے اور محسوس کرتے ہوئے اس وقت کے لوگوں نے اسے ناگن چورنگی کہا۔

رئیس تبسم، "ناگن چورنگی۔۔۔ وجہ تسمیہ"، ۸ اپریل ۲۰۲۰ء، تاریخ ملاحظہ: ۲۰ جون ۲۰۲۳ء، بوقت ۱۲:۰۰ بجے۔

www.zaraye.com

۲۵۔ سید جمیل مظہر، آشوبِ سندھ اور اردو فکشن (کراچی: اکادمی بازیافت، ۲۰۰۷ء)، ص۳۹۵۔

۲۶۔ رخسانہ پروین، آصف فرخی کی کہانی ؛ جہانِ معنی (لاہور: بیکن بکس، ۲۰۱۹ء)، ص۹۴۔

۲۷۔ آصف فرخی۔ "سمندر"، مشمولہ چیزیں اور لوگ، ص۲۳۸۔

۲۸۔ ایضاً، ص۲۴۹۔

۲۹۔ ایضاً، ص۲۴۹۔

۳۰۔ ایضاً، ص۲۴۶۔

۳۱۔ عرفان جاوید، سمندر کی چوری---آصف فرخی کے منتخب افسانے (لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۱۱ء)، ص۱۸۔

۳۲۔ آصف فرخی، "دفینہ"، مشمولہ افسانوی مجموعہ آصف فرخی، ص۷۸۔

۳۳۔ ــــــــــ "کیلشیم"، مشمولہ میں شاخ سے کیوں ٹوٹا، ص۹۲۔

۳۴۔ عرفان جاوید، سمندر کی چوری---آصف فرخی کے منتخب افسانے (لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۱۱ء)، ص۱۹۔

۳۵۔ آصف فرخی۔ "شہ گام"، مشمولہ شہر ماجرا، ص۲۰۔

۳۶۔ سید جمیل مظہر، آشوبِ سندھ اور اردو فکشن، ص۳۹۴۔

۳۷۔ آصف فرخی۔ "گوہائی"، مشمولہ میں شاخ سے کیوں ٹوٹا، ص۶۸۔

۳۸۔ ایضاً، ص۷۰۔

۳۹۔ ایضاً، ص۷۲۔

۴۰۔ ــــــــــ "بیر بساون"، مشمولہ افسانوی مجموعہ آصف فرخی، ص۳۲۹۔

۴۱۔ ــــــــــ "شرم الشیخ"، مشمولہ افسانوی مجموعہ آصف فرخی، ص۹۹۔

۴۲۔ عربی حشاشین (Assassins)، ایک دہشت پسند اور خفیہ جماعت تھی جس کی بنیاد اسماعیلی فرقے کے حسن بن صباح نے رکھی۔ ان کا مرکز "الموت" میں واقع قلعہ الموت تھا۔ اس جماعت کے مختلف درجے تھے۔ اس کے وہ کارکن جن کو مہلک قاتلوں کی حیثیت سے تربیت دی جاتی تھی، انھیں فدائی کہا جاتا ہے جو حشاشین کے نام سے معروف تھے۔ ان کی وجہ تسمیہ یہ تھی کہ ان کا رہنما اپنے فدائیوں کو حشیش پلا کر انھیں جنت کی سیر کراتا تھا جو اس نے قلعہ الموت میں بنائی تھی اور اس کے بعد مخالفین کو قتل کرانے کے لیے انھیں استعمال کیا جاتا تھا۔ اس جماعت کے فدائی ہمیشہ زہر آلود خنجر سے لیس رہتے، انھوں نے کئی علما، حکومتی عہدیداروں اور امرا و وزرا کو قتل کیا۔ ان کا نیٹ ورک بہت پھیلا ہوا تھا، محلات تک ان کی رسائی تھی۔ یہ خوف اور دہشت کی علامت تھے۔
حشاشین، آزاد دائرۃ المعارف، ویکیپیڈیا، تاریخ ملاحظہ: ۲۰ جون ۲۰۲۳ء، بوقت ۱۲:۳۰ بجے۔
/http:// ur.mwikipedia.org/wiki

۴۳۔ عرفان جاوید، سمندر کی چوری---آصف فرخی کے منتخب افسانے، ص۲۱۔

۴۴۔ آصف فرخی۔ "برف"، مشمولہ میرے دن گزر رہے ہیں، ص۱۳۸۔

۴۵۔ آصف فرخی۔ "رات کی رانی"، مشمولہ افسانوی مجموعہ آصف فرخی، ص۷۴۔
۴۶۔ عرفان جاوید، سمندر کی چوری---آصف فرخی کے منتخب افسانے، ص۱۶۔
۴۷۔ آصف فرخی۔ "شرم الشیخ"، مشمولہ افسانوی مجموعہ آصف فرخی، ص۹۹۔
۴۸۔______۔ "شہر میں آوارہ"، مشمولہ میں شاخ سے کیوں ٹوٹا، ص۱۳۶۔
۴۹۔ مسکین احمد منصور، آصف فرخی کے دو افسانے مشمولہ شعرو حکمت کتاب گیارہ، دور سوم (۲۰۱۰ء)، ص۱۲۴۔
۵۰۔ آصف فرخی، "سُر سورٹھ"، مشمولہ شہر بیتی، ص۱۳۵۔
۵۱۔ انوار احمد، " آصف فرخی: افسانے کو نئے معنوی آفاق سے ہم کنار کرنے والا"، مشمولہ اردو افسانہ ایک صدی کا قصہ، ص۵۳۵۔
۵۲۔ آصف فرخی۔ "بوڑھ کہانی"، مشمولہ افسانوی مجموعہ آصف فرخی، ص۱۰۲۔
۵۳۔______۔ "جشنِ مرگِ انبوہ"، مشمولہ افسانوی مجموعہ آصف فرخی، ص۱۳۱۔
۵۴۔______۔ "علامت کے سینگ"، مشمولہ افسانوی مجموعہ آصف فرخی، ص۱۶۲۔
۵۵۔______۔ "زرخیز"، مشمولہ افسانوی مجموعہ آصف فرخی، ص۲۹۰۔
۵۶۔ ایضاً، ص۲۹۱۔
۵۷۔______۔ "قلزم"، مشمولہ افسانوی مجموعہ آصف فرخی، ص۲۹۷۔
۵۸۔______۔ "بیاہی بدیس"، مشمولہ شہر بیتی، ص۱۱۶۔
۵۹۔______۔ "ونیلا کر مبل"، مشمولہ شہر ماجرا، ص۶۰۔
۶۰۔______۔ "شہر میں آوارہ"، مشمولہ میں شاخ سے کیوں ٹوٹا، ص۱۳۶۔
۶۱۔______۔ "بونسائی"، مشمولہ میرے دن گزر رہے ہیں، ص۲۵۔
۶۲۔ ایضاً، ص۲۶۔
۶۳۔ محمد حمید شاہد، "آصف فرخی کے افسانے---ادھڑا ہوا شہر اور بونسائی مرد" مشمولہ شعرو حکمت کتاب گیارہ، دور سوم (۲۰۱۰ء)، ص۱۱۹۔
۶۴۔ آصف فرخی، "سمندر کی بیماری"، مشمولہ میرے دن گزر رہے ہیں، ص۳۶۔
۶۵۔ ایضاً، ص۳۶۔
۶۶۔______۔ "ویلنٹائن"، مشمولہ میرے دن گزر رہے ہیں، ص۱۴۸۔

۶۷۔ ایضاً، ص ۱۴۴۔
۶۷۔ عرفان جاوید، سمندر کی چوری---آصف فرخی کے منتخب افسانے، ص ۲۳۔
۶۸۔ ــــــــــ "الرجی"، مشمولہ میں شاخ سے کیوں ٹوٹا، ص ۴۹۔
۶۹۔ ــــــــــ "مسہری"، مشمولہ میرے دن گزر رہے ہیں، ص ۱۰۳۔۱۰۴۔
۷۰۔ ــــــــــ "نانوہاؤس"، مشمولہ میرے دن گزر رہے ہیں، ص ۱۱۵۔۱۱۶۔
۷۱۔ محمد حمید شاہد، "آصف فرخی کے افسانے--- ادھڑا ہوا شہر اور بونسائی مرد" مشمولہ شعرو حکمت، ص ۱۱۹۔
۷۲۔ ــــــــــ "بن کے"، مشمولہ افسانوی مجموعہ آصف فرخی، ص ۷۷۶۔
۷۳۔ رخسانہ پروین، "تعارف و انٹرویو حمید شاہد" مشمولہ آصف فرخی کی کہانی ؛ جہانِ معنی ، ص ۲۰۷۔
۷۴۔ آصف فرخی۔ "جس شہر میں رہنا"، مشمولہ شہر بیتی، ص ۱۴۹۔
۷۵۔ ــــــــــ "من شرما خلق"، مشمولہ چیزیں اور لوگ، ص ۲۷۳۔
۷۶۔ ایضاً، ص ۲۷۷۔
۷۷۔ انوار احمد، " آصف فرخی: افسانے کو نئے معنوی آفاق سے ہم کنار کرنے والا"، مشمولہ اردو افسانہ ایک صدی کا قصہ، ص ۵۳۴۔
۷۸۔ عرفان جاوید، سمندر کی چوری---آصف فرخی کے منتخب افسانے، ص ۱۹۔
۷۹۔ آصف فرخی۔ "کوداتری دیوار پہ یوں دھم سے نہ ہو گا"، مشمولہ شہر بیتی، ص ۱۲۸۔
۸۰۔ ــــــــــ "پرندے کی فریاد"، مشمولہ میرے دن گزر رہے ہیں، ص ۱۴۔
۸۱۔ مسکین احمد منصور، آصف فرخی کے دو افسانے مشمولہ شعرو حکمت، ص ۱۲۵۔
۸۲۔ سید جمیل مظہر، آشوبِ سندھ اور اردو فکشن، ص ۴۰۴۔
۸۳۔ آصف فرخی۔ "واچوڑے کی واٹ"، مشمولہ افسانوی مجموعہ آصف فرخی، ص ۶۲۹۔

باب پنجم

آصف فرخی کے افسانوں کا اسلوبی تجزیہ

باب پنجم

آصف فرخی کے افسانوں کا اسلوبی تجزیہ

مقالے کے آخری باب میں آصف فرخی کے افسانوں کا اسلوبی تجزیہ پیش کیا جائے گا اور اس مقصد کے لیے یوسا اور کنڈیرا کے تصورات پر مبنی فریم ورک یا نظری ڈھانچے کے تیسرے حصے "اسلوب" کا اطلاق کیا جائے گا۔

اسلوب

اسلوب کا دارومدار الفاظ اور زبان پر ہوتا ہے۔ اس حوالے سے الفاظ کا چناؤ، ترتیب اور پیش کش اہم ہوتی ہے۔ یوسا کے مطابق کہانی بے ربط ہو سکتی ہے مگر اسے بیان کرنے والی زبان کو مربوط ہونا چاہیے۔ اس کے علاوہ فکر اور ہیئت یعنی خیال اور الفاظ میں ہم آہنگی ہونی چاہیے۔ مواد، اسلوب اور کہانی کے دیگر اجزا میں نامیاتی وحدت کو یوسا نے ناگزیریت کہا ہے۔ ذاتی اسلوب کی دریافت اور تشکیل سے ہی کہانی میں اثر انگیزی پیدا ہوتی ہے۔ اسلوب کو کارگر ہونا چاہیے کہ وہ فکشنی زندگی کو حقیقی زندگی کا التباس دے سکے۔

اس باب میں آصف فرخی کے افسانوں کا اسلوبی تجزیہ کیا جائے گا اور دیکھا جائے گا کہ آصف فرخی کے اسلوب کے تشکیلی عناصر کیا ہیں؟ افسانوں میں مستعمل زبان اور موضوع ایک دوسرے سے ہم آہنگ ہیں کہ نہیں۔

آصف فرخی کے اسلوب کے تشکیلی عناصر درج ذیل ہیں:

۱۔ مواد اور اسلوب کی ہم آہنگی

۲۔ تلمیحاتی پیرایہ

۳۔ منظر در منظر بیانیہ

۴۔ جزئیات نگاری

۵۔ بین المتنیت

۶۔ داستانوی اسلوب

۷۔ مکالماتی انداز

۸۔ تمثیلی انداز

۹۔ تشبیہات و استعارات

۱۰۔ تجسس و تحیر

۱۱۔ مقامی لب و لہجوں اور دیگر زبانوں کے الفاظ کا استعمال

۱۲۔ منفرد تکنیکوں کے تجربات

۱۳۔ زبان کی بے ربطی

مواد اور اسلوب کی ہم آہنگی

آصف فرخی نے افسانوں میں مختلف موضوعات کی مناسبت سے الفاظ اور پیرایۂ اظہار کا انتخاب کیا ہے۔ کہیں استعارہ، علامت، کنایہ اور تمثیل کے حربے کو اپنایا ہے۔ آصف فرخی نے کہانیوں میں پیش کردہ خیال اور موضوع سے میل کھاتے الفاظ کا استعمال کیا ہے۔ ''بحیرۂ مردار'' میں الفاظ اپنے موضوع یا فکر میں گندھے ہوئے ہیں۔ افسانے میں ساجدہ کے بانجھ پن کا علامتی اظہار ہے۔ بار بار اسقاطِ حمل کے تجربے سے گزرنے کے بعد ان کی زندگی میں چھائی مُردنی کا اظہار افسانے کی سطر سطر سے جھلکتا ہے۔ آم کے بور کا جھڑ جانا، بیج میں قوتِ نمو کا نہ ہونا، زمین کا زرخیز نہ ہونا، بحیرۂ مردار کے تلازمات بانجھ پن، زندگی کے وجود میں آنے سے قبل خاتمے اور موت کا کنایہ ہیں۔

> میرے لفظ بولنا چاہتے ہیں مگر زمین پر خاموشی اور سکوت طاری ہے۔ ہر چیز مردہ لگ رہی ہے بلکہ پیدا ہونے سے قبل ہی مر چکی ہے۔ صرف ایک ہی موضوع ہے جس پر لکھا جا سکتا ہے، جس پر سوچا جا سکتا ہے۔ آخری اور انتہائی موضوع۔۔۔۔۔ موت لیکن اس کے لیے اتنے سیاہ الفاظ کہاں سے لاؤں۔ اس اندھیرے سے۔ میرے چاروں طرف جو اندھیرا ہے میں اس پر لکھوں گا[۱]۔

وہ اندھیرے میں بتی بجھا کر لکھتا ہے:

> اسرائیل کے قریب ایک جھیل ہے جس کا نام بحیرۂ مردار ہے، اس کے کھاری پانی میں یہ خاصیت ہے کہ وہاں کوئی چیز پنپ نہیں سکتی۔ نہ آبی پودے، نہ مرغابیاں، نہ مچھلیاں، اس لیے اسے بحیرۂ مردار کہتے ہیں[۲]۔۔۔

افسانے میں پیش کیا گیا موضوع ''موت'' الفاظ، جملوں، کہانی کی فضا اور کرداروں کی وجودی کیفیت سے مکمل مطابقت رکھتا ہے۔ افسانے کی فضا سوگوار ہے۔

تلمیحاتی پیرایہ

اصطلاح میں کسی مشہور واقعے، تاریخی قصے، قرآن کی آیت یا حدیث کی طرف اشارہ کرنا تلمیح کرنا ہے۔ آصف فرخی کے پہلے دو افسانوی مجموعوں کے کئی افسانوں میں تلمیحی پیرایے کے ذریعے کہانی کو بیان کیا گیا ہے۔ یہ تلمیحات مذہبی اور تاریخی نوعیت کی ہیں۔ ناقۃ اللہ، شرم الشیخ، اصحابِ کہف، حکایت نیند سے واپس آنے والوں کی، پیچھے دیکھا اور پتھر اور کوفے کا شہری میں مذہبی تلمیحات کا استعمال کیا گیا ہے، یہاں بیانیہ قصص قرآن سے لی گئی

مذہبی تلامیح کے متوازی آگے بڑھتا ہے۔ جب کہ جلتے شہر میں بانسری کی دھن، بیر بساون، اسطورہ، حرام مغز اور حشیین میں تاریخی تلمیحات کے ذریعے قصہ آگے بڑھتا ہے۔

"ناقتہ اللہ" میں افسانے کے آغاز میں قرآنی آیت بیان کی گئی ہے اور پھر حضرت صالحؑ کی سرکش قوم ثمود کا قصہ بیان کیا گیا ہے جس نے اونٹنی جیسے کھلے معجزے کو جھٹلایا اور اس سے بیزاری ظاہر کی۔ تنبیہ کے باوجود انھوں نے اونٹنی کو ہلاک کر ڈالا۔ اس سرکشی اور نافرمانی کی وجہ سے ان پر عذاب نازل ہوا۔

"شرم الشیخ" میں ابتدا میں سورۃ قریش کا بنیادی حوالہ موجود ہے۔ بعد ازاں قرآنی قصوں میں قوم بنی اسرائیل کے تابوت سکینہ، تبرکات، قصۂ طالوت و جالوت کی مذہبی تلمیحات کے ذریعے مسلمانوں کے گروہ کی اسلامی تعلیمات سے غفلت پر طنز کیا گیا ہے۔ اس افسانے میں تلمیحات کا ایک سلسلہ ہے جو آغاز سے اختتام تک وقتاً فوقتاً بیان ہوئی ہیں:

افسانہ "شرم الشیخ" سے ایک مثال:

> اس شخص نے ان کا جواب سنا اور ایک نعرہ افسوس بلند کیا کہ وائے ہمارے حال پر کہ ہم کو تابوتِ سکینہ ملا اور ہم سے چھن گیا اور احوال تابوتِ سکینہ کا یہ ہے کہ ایک صندوق ان میں چلا آتا تھا جس میں عہدِ عتیق کے تبرکات تھے، موسیٰ کا عصا، ہارون کا عمامہ اور ترنج جو آسمان سے اترتے تھے۔۔۔۔[۳]

> صحرا میں چشمے جاری ہوئے تو وہ آسودہ ہوئے اور اس قدر کہ مطلق بھول گئے۔ ان سے طالوت نے کہا تھا جو اس چشمے سے سیر اب ہو، وہ ہم میں سے نہیں اور احوال طالوت کا یہ ہے کہ مثل ان کے، ان کا بھائی تھا۔ قد جس کا نشانی کے عصا کے برابر تھا اور صورت میں اس کی کھلی بشارت تھی۔[۴]

"اصحابِ کہف" اور "حکایت نیند سے واپس آنے والوں کی" دونوں افسانوں میں ایک ہی تلمیح سے استفادہ کیا گیا ہے۔ قرآن میں بیان کردہ اصحابِ کہف کے قصے کو بیانیے میں جاری کیا ہے۔

"اصحابِ کہف" میں اہلِ غار کے قصے کے پہلو بہ پہلو آج کے انسان کی زندگی کی لایعنیت اور مہملیت کی عکاسی کی گئی ہے۔ مانند اہلِ غار کے ان پر نیند طاری ہے مگر یہ غفلت کی نیند ہے۔

> تب کشفوطط دو زانو ہو کر بیٹھا اور گویا ہوا "عزیز و جان لینا چاہیے کہ بادشاہ دقیانوس شرک کا مرتکب ہوا اور اپنے تئیں مثل خداوند ٹھہرایا اور خلق کو مجبور کیا کہ اسے سجدہ کرے اور عزیز ہم نے اسے سجدہ کرنے سے انکار کیا کہ بے شک وہ ہمارے سجدے کے لائق نہ تھا۔[۵]

"حکایت نیند سے واپس آنے والوں کی" میں اہلِ غار کا قصہ ہی بیان کیا گیا ہے کہ ایک طویل عرصہ سونے کے بعد جب وہ بیدار ہوئے تو انھوں نے اپنا گرد و پیش اور شہر کے حالات کو بدلا ہوا پایا۔ ان کا عہد گزر چکا تھا۔ وہ غار لوٹے تو خدا نے ان پر دوبارہ نیند طاری کر دی۔

"پیچھے دیکھا اور پتھر" میں بھی مذہبی تلمیحی پیرایے میں قومِ لوطؑ کے قصے کو بیان کیا گیا ہے۔ حضرت لوطؑ کی قوم میں لواطت کی برائی عام تھی۔ اس قوم کے مرد عورتوں کے بجائے مردوں سے جنسی تعلقات قائم کرتے تھے۔ اس قوم نے اپنے پیغمبر کی تعلیمات اور پیغام کو جھٹلایا۔ خدا کے مقرب فرشتوں کو جو نوجوانوں کے روپ میں تھے، اپنی ہوس کی بھینٹ چڑھایا تو خدا نے اہلِ سدوم اور عمورہ پر دردناک عذاب نازل کیا اور ان بستیوں کو نیست و نابود کر دیا۔

"کوفے کا شہری" میں کوفہ و کربلا میں ہونے والے حق و باطل کے تاریخی معرکے کی طرف اشارہ ہے۔ یزیدی عہد میں، عوام میں شکوک و شبہات، خوف و ہراس اور پابندیاں عائد کر کے حق کو چھپانے کی کوشش کی گئی۔ "آتش فشاں پر ناچنے والا چوہا" میں ملفوظاتی انداز نمایاں ہے۔ "حرام مغز" میں افسانہ نگار نے ایران کے ظالم بادشاہ ضحاک کی تاریخی تلمیح کو استعمال کیا ہے اور اس کے ذریعے آج کے عہد کے ظلم اور جبر و استبداد کی طرف اشارہ کیا ہے۔ ضحاک ایران کا ایک ظالم بادشاہ تھا جو اپنے باپ کو قتل کر کے تخت پر بیٹھا۔ وہ ظلم و جور کے لیے بدنام تھا۔ کہا جاتا ہے کہ اس کے کندھوں پر دو سانپ تھے جن کی روزانہ کی خوراک دو انسانوں کے دماغ، حرام مغز تھے۔

"چلتے شہر میں بانسری کی دھن" میں تاریخی واقعے کو افسانے میں بیان کیا گیا ہے۔ روم کے بادشاہ، نیرو کے بارے میں مشہور تھا کہ اس کے عہد میں جب روم لقمۂ اجل بن رہا تھا تو وہ چین کی بانسری بجا رہا تھا۔ افسانے میں نیرو سے متعلق اسی تاریخی روایت کو موضوع بنایا گیا ہے۔

"بیر بساون" میں افسانہ نگار نے تاریخی تلمیح کا استعمال کیا ہے اور خیر و شر کی آویزش بیان کرنے کے لیے مہا بھارت یعنی کوروؤں اور پانڈوؤں کی لڑائی کی تلمیح کے ذریعے قصے کو آگے بڑھایا ہے۔

> کورو اور پانڈو خاتمے کی لڑائی کے لیے تیار ہو کر رزم گاہ میں اترے ہیں۔ تیروں کی بارش بس ہونے کو ہے، پھر موت کا بازار گرم ہو گا۔ ارجن دھنش اٹھائے ہوئے پرشی کیش کے حضور بدستِ دعا ہے۔[۶]

> میں ارجن بنا دبدھے میں کھڑا ہوں اور یہ کون ہے جو مجھ سے بھگوان کے لہجے میں کلام کر رہا ہے۔ ارجن میرے ارجن۔۔۔ دور سے وہ آواز میرے کان میں آتی ہے۔ وہ آواز کہتی ہے یدھ کر، چنانچہ شری کرشن کی تعمیل میں، میں نے اپنے تئیں کمر کس لی۔[۷]

"حشیشین" میں تاریخی تلمیح کا استعمال کیا گیا ہے اور ایران و شام میں فرقۂ باطنیہ کی پھیلائی گئی دہشت گردی و بربریت کی طرف اشارہ کیا گیا ہے۔ اس تنظیم کے فدائیوں نے اپنے عہد میں مخصوص اور سفاک طریقۂ قتل سے دہشت پھیلائے رکھی۔ حشیشین، فدائی، وزیرِ موت، باغ ارم اور قلعہ الموت کی واضح تلمیحات کے ذریعے حشیشین کی تاریخی حقیقت کے متوازی کراچی میں مخصوص عہد میں دہشت گردوں کے ظلم و بربریت کی عکاسی کی گئی ہے۔

منظر در منظر بیانیہ

منظر نگاری، افسانہ نگاری کا بنیادی جزو ہے۔ آصف فرخی کے افسانوں میں منظر نگاری، چار بنیادی خصائص کی حامل ہے:

۱۔ افسانوں میں منظر در منظر کہانی کا بیان ہے۔ منظر در منظر افسانے کی بہترین مثال "رات کی رانی" ہے۔ منظر در منظر بیانیے کی دیگر نمایاں مثالیں رات کی رانی، بوڑھ کہانی، کہانی ختم، سمندر، واچوڑے کی واٹ وغیرہ ہیں۔

۲۔ منظر نگاری میں تنوع ہے۔ موضوعات کی مناسبت سے کہیں فطری منظر نگاری ہے۔ کہیں تہذیبی و ثقافتی منظر نگاری ہے اور کہیں داستانوی منظر نگاری ہے۔

۳۔ منظر نگاری کا کہانی کے کرداروں کی باطنی کیفیات اور نفسیات سے گہرا ربط ہے۔

۴۔ افسانوں کے موضوع اور فضا کی مناسبت سے منظر نگاری کی گئی ہے۔

بیشتر افسانوں کا آغاز منظر سے ہوتا ہے اور پھر اسی منظر سے کہانی آگے بڑھتی ہے۔ منظر اور کہانی ساتھ ساتھ آگے بڑھتے ہیں، اسی منظر در منظر بیانیے سے افسانے کی فضا اور ماحول واضح ہوتا ہے اور کرداروں کی داخلی کیفیات و نفسیات کھل کر سامنے آتی ہیں۔

> گرمیوں کی سہانی شاموں میں باغ پر خوشبو افسوں بن کے چھانے لگتی، پُر فضا باغ کے گھنیرے ہریاول میں رینگتی ہوئی خاموشی دبے پاؤں چلنے لگتی، سنولاتی ہوئی شام کی دھیمی آہٹ، پھولوں کی تازگی، آم کے درختوں کی مہک اور گھاس کی خنکی بوجھل فضا کے اُمس میں گھل مل جاتی۔۔۔ ایسے میں وہ پھول سی کھلی ہوئی معلوم ہوتی، گرمی کے پھولوں اور مون سون کے موسم جیسی لڑکی، گرمیوں کی بوجھل خوشبودار لمبی راتوں جیسی لڑکی جس میں بہار کا موسم آہستہ آہستہ سرایت کرتا جارہا تھا جیسے ہرے بھرے درختوں میں رس اندر ہی اندر نامحسوس طور پر نفوذ کر جاتا ہے۔ لگتا تھا کہ ایک صبح اٹھے گی تو پھولوں سے ڈھکی ہوگی۔[۸]

آصف فرخی کے افسانوں میں منظر نگاری میں تنوع ہے۔ موضوع کی مناسبت سے کہیں فطری منظر نگاری ہے، کہیں قدرتی اور کہیں تہذیب و ثقافتی منظر نگاری ہے، کہیں داستانوی منظر نگاری ہے۔ اکثر مقامات پر یہ مناظر تہہ دار ہیں۔

فطری منظر نگاری کی ایک مثال:

> قلاش سورج کی بجی کھچی دھوپ میں ان چٹانوں پر جمی برف شیشے کی آنکھ جیسی غیر طبعی روشنی سے چمکتی۔ وہ نظر اٹھا کر دیکھتے کہ میدان کی سپاٹ زمین دور جا کر پھیلتے پھیلتے چٹانوں کے ساتھ اوپر اٹھنے لگتی ہے اور یخ بستہ آسمان اس کی جانب جھکا آرہا ہے۔ برف پر سے روشنی کی کرنیں ست رنگے نیزوں کی طرح ٹکرا کر پلٹتیں، انی کی، طرح چبھتیں جو دیکھتا آشوبِ چشم میں مبتلا ہو جاتا۔[9]

تہذیبی منظر نگاری کی ایک مثال درج ذیل ہے:

> کوئی اور بوڑھی عورت نیند سے چونک پڑتی اور یاد کرتی کہ وہ شہر پناہ، وہ قلعہ اور باغ اور باؤلی کہاں گئے۔ وہ کیا ہوئے بڑے بڑے جھاڑ فانوس، کنول طاق میں جلتے چراغ، طلائی شمع دانوں میں کافوری شمعیں، وہ آبدار خانے، چاندی کی ٹھلیاں، برنجی صراحیاں، کیا ہوئے وہ دیوالی کے دیے، شب برات کا حلوہ اور آتش بازی کے انار، عید کی سویاں اور عیدی کا سوار روپیہ، علم تعزیے، ضریح اور دلدل کے قدموں کے نشان، بی بی کا کونڈا، مشکل کشا کا آسرا، دعاؤں میں اثر، دلوں میں چین، زمین پہ فراوانی۔۔۔[10]

درج بالا اقتباس میں مذکور تہذیبی علامات ایک خاص معاشرے کے مخصوص مزاج، رجحانات اور طرزِ زندگی کی عکاس ہیں۔ "قصہ سوتے جاگتے" میں بغداد کے قدیم بادشاہی عہد کی طرزِ زندگی کی جھلک ہے۔ بغداد کا عہد، بادشاہ کا محل، طور اطوار، عیاشانہ مزاج کے ساتھ ساتھ عدل و انصاف اور تہذیب کی جھلک ہے۔

دیہی تہذیب و معاشرت کی منظر نگاری کی مثال:

> گنواروں کی ایک پوری فوج چلی آتی ہے، گرد میں اٹے چمڑودھے جوتے، بعضے ننگے پیر، دھوتیاں مرزائیاں پہنے، لٹھ تھامے، ڈماڈم ڈمرو بجاتے ہوئے دیہاتی، ان کے سنگ میں ان کی گنوارنیں، گاڑھے کی کُرتی گاڑھے کی چدر، لہنگے پھڑکاتی کڑے ہنسلیاں جوشن بجاتی، بچوں کی ہیڑی ساتھ میں، کاؤں کاؤں چاؤں چاؤں کرتے، ہرے نیلے کپڑے پہنے لال، پیلے بچے، زیور سے گوند کی طرح لدے، روتے ٹھنگتے بچے۔۔۔[11]

درج بالا پیراگراف میں دیہاتیوں کی وضع قطع، حلیہ، لباس اور رسم و رواج کے حوالے سے بہت سی معلومات ہیں۔

آصف فرخی کے افسانوں میں یہ اس اعتبار سے منفرد ہے کہ منظر در منظر کہانی کا بیان ہے۔ کہانی مناظر میں سموئی ہوئی ہے اور ان ہی سے اخذ کی گئی ہے۔ افسانے کی فضا اور ماحول کی مناسبت سے منظر نگاری کی گئی ہے اور اس کا کرداروں کی داخلی اور نفسیاتی کیفیت سے گہرا ربط ہے جو کہانی کی معنوی پہلو کو بڑھاتا ہے۔

جزئیات نگاری

جزئیات نگاری آصف فرخی کے افسانوں کا جزِ لازم ہے۔ افسانہ نگار نے جہاں مختلف مناظر اور واقعات کی تفصیلات کا باریک بینی سے مشاہدہ کیا ہے اور اسے بیان کیا ہے وہیں اس کے تمام تر متعلقات اور لوازمات کا احاطہ بھی سلیقے سے کیا ہے۔ رات کی رانی، من شر ما خلق، بیل گاڑی اور پہیا، کیلشیم، سمندر، شہر تہہِ آب، آٹے کی آپا، جونک اور آدمی جزئیات نگاری کی عمدہ مثالیں ہیں۔ رات کی رانی کا ایک اقتباس درج ذیل ہے:

> ڈھلتے دن کی دھوپ آخری ٹیکی نیم کے پیڑ پر دیتی اور جاتے جاتے گھڑونچی کو منور کر دیتی۔ چھٹتی دھوپ کے ساتھ دیواریں لمبوترے سائے چھوڑ دیتیں، پھیلتے سائے گھڑونچی تلے رینگنے، کلبلانے لگتے۔۔۔۔ دھوپ چھاؤں کا کھیل تھا جو نیم تلے دھری گھڑونچی پر رچ جاتا۔ برنجی صراحیاں، کورے مٹکے، ٹھلیاں، صراحیوں کی گردن سے لپٹے گجرے اور پان کی صافی سے ہوتی ہوئی دھوپ، میلی دری کی طرح لپٹی جاتی اور اس کی جگہ سانولی چھاؤں بچھتی جاتی۔۔۔[۱۲]

افسانہ "کیلشیم" سے جزئیات نگاری کی مثال:

> چھوٹے چھوٹے بہت سے بلبلے گلاس میں اُٹھ رہے ہیں۔ ایک گولی اس کے اندر پڑی ہوئی ہے۔ اس ہموار تکیہ کے بیچوں بیچ دھاری بنی ہوئی ہے اور اس کی سطح بلبلوں سے بھر گئی ہے جیسے گلاس نہ ہو، شیشے کا ماہی خانہ جس میں مچھلیوں کے سانس لینے کے لیے بجلی کی مدد سے ہوا کے یہ بلبلے پیدا کیے جا رہے ہوں۔[۱۳]

"رات کی رانی" سے ایک مثال:

> وہ دم سادھے پڑی اس کو تکا کرتی کہ دھوپ روشندان سے چھن چھن کر چھت پر نقش بنا رہی ہے اور پنکھے پر پڑ رہی ہے، پھر چلتے ہوئے پنکھے سے یوں پھیل رہی ہے جیسے فوارے سے حوض اٹھتا ہوا پانی۔ وہ دیر تک دھوپ کو فرش پر جھلملاتے، ماہی جال بنتے دیکھتی رہتی کہ ہوا کے خفیف جھونکے سے پردہ لرزتا اور دھوپ کا ڈیزائن بدل جاتا۔ کبھی رنگترے کی پھانک سی کھل جاتی اور کبھی ساٹن کے تھان سمٹ جاتے، کبھی دھوپ کا پھول کھل اٹھتا اور کبھی دھوپ کی کرچیاں ہو جاتیں۔[۱۴]

آصف فرخی کی قوتِ مشاہدہ اور متخیلہ کی داد دینی پڑتی ہے کہ چیزیں اپنی تمام تر تفصیلات کے ساتھ سامنے آجاتی ہیں۔ جزئیات نگاری ان کے افسانوں کا ناگزیر جزو ہے۔

بین المتنیت

آصف فرخی کے افسانوں میں بین المتنیت کی مختلف صورتیں ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ تمام لکھے ہوئے متون میں پچھلے متون کی بازگشت کسی نہ کسی صورت میں ہوتی ہے۔ یہ مختلف صورتوں میں ہو سکتی ہے۔ ڈاکٹر فاخرہ نورین لکھتی ہیں کہ:

> بین المتنیت ایک متن کے اندر دوسرے متن کی موجودگی ہے۔ یہ موجودگی، ترکیب، صورتِ حال، جملے، اقتباس اور تاثر کی صورت میں بھی ہو سکتی ہے اور کسی دوسرے میڈیم آف آرٹ کی لفظی عکاسی کی شکل بھی اختیار کر سکتی ہے۔[۱۵]

آصف فرخی کے متعدد افسانوں کی بنیاد بین المتنیت پر ہے۔ "آتش فشاں پر ناچنے والا چوہا" کی بنیاد کشف المحجوب میں بیان کردہ ایک حکایت پر ہے۔ افسانہ نگار نے کہانی کے آغاز میں ہی فارسی حکایت کا متن دیا ہے اور پھر چوہے کی حکایت بیان کر کے اسے راوی کی صورتحال سے ہم آہنگ کیا ہے۔ "ناقۃ اللہ" کے آغاز میں قرآنی آیت درج ہے اور پھر قومِ ثمود کے قصے کو تفصیل سے بیان کیا گیا ہے۔ "شرم الشیخ" میں سورۃ قریش اور حضرت داؤد کی قوم کے بادشاہ طالوت کی جالوت سے جنگ کا احوال بیان کر کے عربوں کی صورتحال کی عکاسی کی گئی ہے۔ "اصحاب کہف"، "حکایت"، "نیند سے واپس آنے والوں کی" اور "پیچھے دیکھا اور پتھر" میں قصصِ قرآن کی بنیاد پر بیانیہ تشکیل دیا ہے۔ "جشنِ مرگِ انبوہ" کے آغاز میں سورۃ قصص کی آیت درج ہے۔

بعض افسانوں کے آغاز میں مفکرین کے اقوال، بیان، یا کچھ شاعروں کے اشعار یا مصرعوں کو درج کیا گیا ہے۔ "بے تعبیر خواب"، "یادوں کے پردیس" میں مفکرین کے قول درج ہیں۔ "شہر جو کھوئے گئے" کے آغاز میں مغربی مفکر کی نظم کے مصرعے درج ہیں۔

"قصہ سوتے جاگتے کا" الف لیلیٰ کی داستانوی جزو "ابو الحسن کی حکایت" سے ماخوذ ہے۔ "اسطورہ" میں یونانی اساطیر کو افسانے میں کھپایا ہے۔ ایڈیپس اور اسفنکس کی دیومالائی اسطورہ بیانیے کا حصہ ہے۔

ایک متن میں دیگر متون کو کھپانے کی بہترین صورت "حرام مغز" میں نظر آتی ہے جہاں بدرِ منیر اور ضحاک کے قصے کے متوازی بیانیے کو آگے بڑھایا ہے۔ اس حوالے سے انوار احمد نے لکھا ہے کہ آغاز میں فردوسی کے اشعار، پھر جدید انداز میں بدر منیر کا قصہ، علامتی جزو، داستان امیر حمزہ سے نکالا ہوا ٹکڑا اور پھر سوفٹ کی گلیوِاز ٹریولز" کی تمثیلی کہانی سے ایک حصہ تراشا گیا ہے[۱۶]۔

"گائے کھائے گڑ" میں بچوں کی نظموں کو بیانیے کا حصہ بنا کر ان کی معنوی جہت کو اجاگر کیا گیا ہے۔ "بیر بساون" میں کوروؤں اور پانڈوؤں کی تاریخی تلمیح کا استعمال ہے۔ "حشیشین" سر ہنری شارپ کی کتاب *The Assassians* کے ترجمے سے ماخوذ ہے۔ "پرندے کی فریاد" میں علامہ اقبال کی نظم پرندے کی فریاد کے اشعار اور مصرعے افسانے کے ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ "برف" میں اورہان پامک کی کتاب برف کا متن، مکالمے اور کچھ حصہ بھی شاملِ متن ہے۔

"ایک آدمی کی کمی" کے تمام افسانوں میں سندھی لوک روایتوں، حکایتوں اور اساطیر کی صورت میں دیگر متون افسانوں میں موجود ہیں۔

آصف فرخی کے مختلف افسانوی مجموعوں کے عنوانات میں اردو ادب کے دیگر متون کی تہذیبی بازگشت بھی ہے۔ میں شاخ سے کیوں ٹوٹا اور میرے دن گزر رہے ہیں میں اقبال کے شعری مصرعوں کی تہذیبی بازگشت بھی ہے اور اس سے اختلاف کی صورت بھی موجود ہے۔

آصف فرخی کے افسانوں میں بین المتنیت کی کئی صورتیں ہیں۔ بیشتر افسانوں کے آغاز میں اشعار، کوئی مصرع، نثر نظم، مغربی مفکرین کے اقوال، کوئی قرآنی آیت، حکایت، تلمیح وغیرہ بیان کی ہے۔ آصف فرخی کا وسیع مطالعہ متعدد افسانوں کی سطر سطر سے جھلکتا ہے۔ افسانہ نگار نے مختلف متون کو افسانوں میں تخلیقی انداز میں کھپایا ہے اور معنوی جہات کو اجاگر کیا ہے اور اپنے نقطۂ نظر کو مضبوط بنایا ہے۔

داستانوی اسلوب

آصف فرخی کے پہلے دو افسانوی مجموعوں میں شامل چند ایک افسانوں کا اسلوب اور فضا داستانوی ہے۔ دفینہ، شیطان کا چرخہ، چیل گاڑی اور بوڑھ کہانی میں بڑی بوڑھیوں کی زبانی سنائی گئی داستانوں اور کہانیوں کا انداز ہے۔ ان میں باقاعدہ داستانوی عناصر اور حوالے نہیں، بس کہانی کہنے کا انداز داستانوں جیسا ہے۔ دفینہ، خواب اور عذاب، شیطان کا چرخہ، چیل گاڑی، حکایتِ مشکوٰۃ، بوڑھ کہانی، قصہ سوتے جاگتے کا اور حرام مغز میں باقاعدہ داستانوی عناصر اور فضا تشکیل دی گئی ہے۔

"حکایتِ مشکوٰۃ" میں کئی داستانوی حوالے موجود ہیں۔ راوی کردار کا بکاولی کی تلاش میں سفر پر نکلنا، بلی کا بلاؤں کی طرح سامنے آنا، مشکلات پیدا کرنا، اسم اعظم کی ضرورت اور اس جیسے کئی داستانوی اشارے موجود ہیں۔

> مجھے شروع ہی سے خدشہ تھا۔۔۔ کہ میں وہ ناکام بڑا بیٹا ہوں جس کی تقدیر راستے کی بلاؤں کا شکار ہونے کی کہانی ہے۔ روانگی کے وقت شہر بے چراغ نے مجھ پر بہت سی اشرفیاں نچھاور کیں۔ اس گماں میں کہ میں بکاولی لے کر آؤں گا۔[17]

"قصہ سوتے جاگتے کا" میں دراصل داستان "الف لیلیٰ" کی ایک ذیلی کہانی کو بیان کیا گیا ہے۔ بغداد کے رئیس زادے ابوالحسن کے اپنے گھر سے بادشاہ کے محل جانے اور پھر واپس اپنے گھر تک کی حکایت کو داستانوی انداز میں بیان کیا گیا ہے۔

"حرام مغز" کے تین حصے داستانوں سے اخذ کیے ہوئے ہیں جن میں شہزادہ بدر منیر کے قصے اور کردار میں افسانہ نگار نے تغیر دکھایا ہے۔ شہزادہ مشکلات و مصائب سے نکل کر شہر میں غدر برپا کرنا چاہتا ہے۔ داستانوی حوالے اور انداز اس افسانے میں بکثرت پائے جاتے ہیں۔ اس افسانے میں غیر زمینی فضا اور حقائق بھی ہیں اور مافوق الفطرت عناصر کا ذکر بھی ہے۔ بدر منیر کا طوفان سے نجات پانا، اسم اعظم پڑھنا، ارادہ طلسم کشائی کا رکھنا، طلسمات میں قدم دھرنا، پتلیوں کا کلام کرنا، دریائے خون اور دیگر عجیب و غریب مناظر داستانوں سے ماخوذ ہیں۔ افسانہ حرام مغز سے ایک مثال درج ذیل ہے:

> شہزادے نے اس مقام پر تعجب کیا تو ایک پُتلی کلام کرنے لگی تو جانتا نہیں تو جان لے یہ سرحد طلسم باطن کی ہے۔ طلسم ظاہر کی حدود یہاں پر ختم ہوتی ہیں اور ان دونوں کے درمیان یہ دریائے سحر ہے کہ نام اس کا دریائے خونِ رواں ہے اور پُل اس کا پُل پری زاداں کہلاتا ہے۔
> شہزادے نے گھڑی تماشا اس پُل کا ملاحظہ کیا کہ ہر لمحے رنگ بدلتا تھا، سوانگ نیا بھرتا تھا اور۔۔۔۔۔[18]

پہلے دو افسانوی مجموعوں کے بعض افسانوں میں داستانوی عناصر، حوالوں اور فضا کے ذریعے افسانہ نگار نے داستانوی روایت کی بازیافت کی کوشش کی ہے۔

مکالماتی انداز

آصف فرخی کے بعض افسانوں میں مکالماتی انداز بھی ہے۔ شہر بیتی اور شہر ماجرا کے افسانوں میں مکالمے نمایاں ہیں۔ موضوع کی مناسبت سے یہ مختصر بھی ہیں اور طویل بھی۔

افسانہ "پتھر تلے کا ہاتھ" سے مثال:

> میں نے کہنا شروع ہی کیا تھا کہ وہ ایک دم بیچ میں بول پڑے۔ کیفیت کی بھی ایک رہی۔ تم لوگ سمجھتے کیوں نہیں ہو کہ یہ سازش ہے۔۔۔۔
> سازش کیسی عابدی صاحب؟ بیچ میں ٹوکے جانے پر میں بھی جھلا گیا۔
> یہ جو کچھ ہو رہا ہے اس کے پیچھے خفیہ ہاتھ ہے۔ انہوں نے میری طرف دیکھتے ہوئے بہت رازداری سے کہا۔[19]

شہر بیتی اور شہر ماجرا اور "جشن مرگ انبوہ"، "سمندر کی چوری"، "چپ دریا" اور "بیر بساون" میں بھی کہیں کہیں مکالماتی انداز ہے۔

تمثیلی انداز

آصف فرخی نے تمثیلی انداز صرف ایک افسانے میں اختیار کیا ہے۔ "بیر بساون" میں افسانہ نگار نے تمثیلی پیرایے میں موضوع کو بیان کیا ہے۔ راوی کردار اپنی اغوا شدہ بیوی کو آزاد کرانے کے لیے طاقتوروں اور ظالموں سے بدلہ لینے کی ٹھانتا ہے۔ افسانہ نگار نے یہاں مہابھارت (پانڈوؤں اور کوروؤں کی لڑائی) کی تلمیح استعمال کی ہے اور بعد ازاں اس منظوم رزمیہ کا سا تمثیلی انداز اختیار کیا ہے۔ افسانہ نگار نے بعد میں راوی کردار کے لیے پودنا، اس کی اغوا شدہ بیوی کے لیے پودنی اور اغوا کار کے لیے راجہ کا استعارہ استعمال کیا ہے اور پھر کہانی تمثیلی انداز میں آگے بڑھتی ہے۔

> چلم چل بھئی چلم چل۔ چلتے چلتے راستے میں ملی ایک چیونٹی۔
> چیونٹی نے پوچھا: میاں پودنے، کہاں چلے؟
> میں نے جواب دیا: دو سرکنڈوں کی گاڑی بنائی۔ دو مینڈک جوتے جائیں۔ راجہ نے پکڑی پودنی۔
> ہم بیر بساون جائیں۔
> چیونٹی نے کہا: میاں پودنے ہم بھی آئیں؟
> پودنے نے کہا: گھس گھس میرے کان میں گھس۔[۲۰]

کہانی میں پودنے کا ساتھ دینے کے لیے چیونٹی، ندی، ہاتھی اور بلی بھی شامل ہو جاتے ہیں۔ پودنے اور اس کے معاونین کا کردار پانڈوؤں جیسا ہے جو ظلم و استحصال کے خلاف برسرپیکار ہیں جب کہ اغوا کاروں کا کردار کوروؤں جیسا ہے جن کے لیے کہانی میں راجہ کا استعارہ استعمال ہوا ہے۔

تشبیہات و استعارات

آصف فرخی کے چند افسانوں میں استعاراتی انداز بھی ہے۔ افسانہ "پرندے کی فریاد" میں پرندے، عوام کا استعارہ ہیں جو پنجروں میں قید پرندوں کی مانند ڈرے سہمے ہوئے ہیں اور آزادی کی نعمت سے مرحوم ہیں۔ عوام قید پرندوں کی طرح بے بس ہیں جو پنجرہ کھلنے پر بھی نہیں اڑتے۔ اسی طرح "ہنس پکھی" میں راج ہنس اور دوسرے پرندے عوام کا استعارہ ہیں جب کہ ظالم راجہ، ظالم حکمرانوں کا استعارہ ہے جو اپنے مفاد کے تحت عوام کا استحصال کرتے ہیں۔ افسانہ "چور سوئچ"، "رشوت خوری کا استعارہ ہے۔ شہر میں کشید حالات میں قانون کے رکھوالے ناجائز کمائی کے طریقے نکال لاتے ہیں اور لوگوں سے رشوت بٹورتے ہیں۔

افسانہ "اوپر والیاں" میں اوپر والیاں غیر مرئی مخلوق بلاؤں وغیرہ کا استعارہ ہے۔ افسانے میں بخار میں مبتلا بچے کا ہر ممکن ڈاکٹری علاج کرایا جاتا ہے مگر کوئی افاقہ نہیں ہوتا۔ بالآخر اس پر سے کچا گوشت وار کر چیلوں کو ڈالا جاتا ہے۔ گھر والوں کا خیال ہے کہ ایسا کرنے سے بچے کے سر سے بیماری کی بلائیں ٹل جائیں گی۔

آصف فرخی نے تشبیہات کا استعمال موضوعات کی مناسبت سے کیا ہے اور ان میں تخلیقیت بھی ہے۔

> وہاں ریت خشک تھی، کیوں کہ اسے گیلا کرنے کے لیے سمندر صرف رات گئے چڑھے چاند کی تاریخوں میں آتا ہے۔ خفیہ عشق کرنے والے مرد کی طرح۔[۲۱]

افسانہ "دیمک" سے مثال:

> اندر ہی اندر شدید اعصاب شکن تناؤ اور دشمنی سانپ کی طرح کنڈلی مارے بیٹھے ہوئے اور ذرا سا موقع ملتے ہی پھن کاڑھ لیں گے۔ مجھے دیواروں سے ان سانپ جیسے جذبوں کی سرسرانے کی آوازیں آتی تھیں۔[۲۲]

افسانہ "زرخیز" میں لڑکی کی بارآوری کی خواہش کو ظاہر کرنے کے لیے تشبیہ:

> اور دل میں سوچا کہ کاش میں آکاس بیل کی سی نظر آنے والی، سچ مچ کی آکاس بیل ہوتی اور کوئی مجھ سے رابطہ قائم کرنا چاہتا۔[۲۳]

یہ تشبیہات منفرد بھی ہیں اور ان میں تخلیقی پن بھی ہے۔

تجسس و تحیر

افسانے جیسی مختصر صنف میں تجسس کو برقرار رکھنا مشکل ہوتا ہے۔ آصف فرخی نے کہانیوں میں بڑی کامیابی سے تجسس اور چونکانے والا انداز برقرار رکھا ہے۔ اکثر افسانوں کا آغاز ہی چونکانے والے جملوں سے ہوتا ہے مثلاً پیچھے دیکھا اور پتھر، مینا کی گنتی، پرندے کی فریاد اور بونسائی وغیرہ۔ افسانوں کے آغاز میں ایسے جملوں کی چند مثالیں:

> "اس نے پیچھے مڑ کر دیکھا اور پتھر کی ہو گئی۔" (افسانہ: پیچھے دیکھا اور پتھر)[۲۴]
>
> "پرندے بالکل ساکت تھے۔" (افسانہ: پرند کی فریاد)[۲۵]
>
> "جتنی رہ گئی تھی، رات میں اس کی ٹھٹھرن کے سامنے کھڑا کانپتا رہا۔ 'بات کیا تھی پودے نے کھول دی۔" (بونسائی)[۲۶]

ایسے تجسس بھرے جملے آصف فرخی نے کہانی کے آغاز میں رکھ دیے ہیں جو قاری کو افسانہ پڑھنے پر اکساتے ہیں۔ پھر کہانی میں دھیرے دھیرے سب کچھ روشن اور واضح ہو جاتا ہے مگر بعض افسانوں میں چونکانے

والے جملے مصنف نے اختتام میں بیان کیے ہیں جہاں تجسس کی جگہ قاری کا حیرت اور تلخ حقیقت سے سامنا ہوتا ہے۔ زرخیز، قلزم، جونک اور من شرما خلق جیسے افسانوں کے آخر میں قاری پر تلخ حقیقت کا انکشاف ہوتا ہے۔ "زرخیز" میں بارآوری کی صلاحیت سے محروم عورت پہلے اپنی پالتو بلی کے بچوں کو پانی میں ڈبو کر مار دیتی ہے۔ بعد میں اس پر جذبہ حسد اس پر اتنا غالب آجاتا ہے کہ وہ بلی کی زرخیزی کے باعث مخصوص عضو کو کاٹ ڈالتی ہے اور بلی کو ہلاک کر دیتی ہے۔ جونک کی آخری سطروں میں، عورت خود کو جونک جیسا محسوس کرتی ہے جس پر نمک چھڑکا جارہا ہو۔

میں نے وہاں سے جانا چاہا، مگر قدم نہیں اٹھے۔ اب اس کے اوپر چیونٹیاں آگئی تھیں۔ میں اسے دیکھتی رہی مگر میرے اوپر نمک کون چھڑک رہا ہے اور میں گھلتی جارہی ہوں۔[۲۷]

مقامی لب و لہجوں اور دیگر زبانوں کے الفاظ کا استعمال

آصف فرخی کے اردو میں لکھے افسانوں میں کہیں کہیں یہاں کے مقامی لب و لہجے، مقامی ثقافت، الفاظ، محاوروں اور دیگر زبانوں مثلاً سندھی اور انگریزی کے الفاظ کا استعمال دانستہ طور پر کیا ہے۔

"سمندر کی چوری" میں سمندر کی چوری کے سانحے کا بیان ہے۔ راتوں رات سمندر کے غائب ہونے پر شہر کے مختلف طبقوں کے لوگ اپنے اپنے خدشات، تاثرات اور آراء کا اظہار اپنی مقامی لب و لہجے اور مخصوص الفاظ میں کررہے ہیں۔ مختلف لوگوں کے مکالمے ملاحظہ کیجیے:

ماتھے پر رومال باندھے ایک نوجوان کی آواز:

"کدر کلٹی کر دیا تم نے سمندر کو؟

"سمندر کو گم کر کے سمجھتے ہو تم لوگ ہمیں روک لوگے؟ سمندر نہیں ہوگا تو ہم کوئی اور جگہ ڈھونڈ لیں گے نیو ائیر منانے کے لیے۔۔۔۔"[۲۸]

"ابے ان ملاؤں نے تو نہیں چرالیا سمندر؟ نیو ائیر روکنے کے لیے

سماجی تنظیم کی ایک کم عمر خاتون کا اظہار ملاحظہ کیجیے:

"اوہ دیز مولویز اینڈ فنڈوز۔۔۔۔ دے آر کل جوئز۔۔۔۔ دے ہیو اسٹولن دی سی۔۔۔"[۲۹]

مقامی خدوخال اور نقوش رکھنے والے نوجوان، سماجی تنظیم کی رکن، اساتذہ کے مکالمے سے افسانے میں مختلف مقامی لب و لہجوں کی بازگشت ہے۔ کامران اصدر نے اس افسانے کے اسلوب کے حوالے سے لکھا ہے کہ یہ مقامی لہجوں کے ساتھ ایک کثیر صوتی تحریر ہے۔ اس میں الگ الگ عمر کے لوگوں کی بات چیت اور ذیلی ثقافتوں کی آمیزش ہے[۳۰]۔

آصف فرخی کا مجموعہ "ایک آدمی کی کمی" میں تمام کہانیاں سندھ کی سرزمین اور ثقافت سے متعلق ہیں۔ ان میں اردو زبان کے ساتھ ساتھ سندھی الفاظ، لب ولہجہ اور ثقافت کی مہک آتی ہے۔ مانی ٹکر، اگاڑی پچھاڑی، ماکڑیاں، کوکی، آک کے بوٹے، وڈو خلیفو، نندڑو خلیفو، کمبھاری، ٹیکل جیسے سندھی الفاظ کہانیوں میں استعمال کیے گئے ہیں۔ عام سندھی الفاظ کے ساتھ سندھی محاورے بھی کہیں کہیں بیانیے میں شامل ہیں؛ "موروناہے تھوڑو، رانا، ویٹھی ڈیاں۔۔۔" کارڈ کمارڑو، ان پانی ڈیئی نہ مولا میتھن وسائی، اکھرو میں ککڑو، مینہن آیو تکڑو"۔ پاڈا، مارو تھلڑا اور واچوڑے کی واٹ میں سندھی لب ولہجہ افسانوں کی سطروں سے جھلکتا ہے۔ "سب سانول ہے، سندھ میں سانول ہی سانول ہے۔ اڑی، تم کو نہیں پتا[۳۱]۔"

واچوڑے کی واٹ میں سندھی تہذیب و معاشرت کی واضح علامات ہیں۔ کہانی میں واچوڑے کی زد میں آیا آدمی کوشش بسیار کے باوجود خود کو آزاد نہیں کرا پاتا اور نیچے زمین کی طرف دیکھنے کی کوشش کر رہا ہے۔ یہیں افسانہ نگار نے مقامی سندھی تہذیب و معاشرت کا ذکر کیا ہے:

> خمیر کیے ہوئے آٹے سے میٹھی کوکی پک رہی ہے۔۔۔ گڑ کی بھیلیاں، رساول، کچا شہد۔۔۔ وہ اور آگے چلتا ہے۔ اونچی نیچی چھتوں پر بادگیر بنے ہوئے ہیں، اجرک کے کپڑے پر نیرولی کے چھاپے، نیرولی کے نیلے ہاتھ، کمہار کے چاک پر سے اتارنے میں ٹوٹے ہوئے برتنوں کے ٹھیکرے، گنج اور بھرت، ماچس کی تیلیاں، ہونٹوں کی لالی، کانچ کی چوڑیاں، گھونگھے، کوڑیاں، چوڑے سینگوں والے بیلوں کے پٹھے پر مالک کا نام گدا ہوا۔۔۔[۳۲]

افسانے میں سندھ کی تہذیب و ثقافت کی خوبصورت عکاسی کی گئی ہے۔

آصف فرخی کے چند افسانوں میں نسائی لب ولہجہ اور محاوروں کی بھرمار ہے۔ ایسے افسانوں میں "شیطان کا چرخہ"، "چیل گاڑی" اور "دفینہ" شامل ہیں۔ ان افسانوں میں نسائی کردار زیادہ ہیں نیز یہ حاوی اور غالب ہیں۔

"چیل گاڑی" میں اکبری خالہ کا کردار ہے جن کے گرد کہانی گھومتی ہے۔ ان ہی کی زبانی دلی کے نسائی محاورے پورے افسانے میں سننے کو ملتے ہیں۔ ہزاری عمر ہووے، جھاڑو پیٹا، ٹس سے مس نہ ہونا، پیّوں پیّوں چلے جانا، نظر کی چوٹی اور اس جیسے کئی مختلف محاورے اس افسانے میں استعمال ہوئے ہیں۔

> اے نوج جو میں گئی ہوتی۔ جاتی میری جوتی۔ میں اپنے مردانے کے بغیر ہی گھر سے باہر پیر نہ نکالوں۔ نہیں گئی تھیں تو چلی گئی ہوتیں، کون سا تمہارے کنوار پنے میں بٹہ لگ جاتا۔ ذرا تماشا ہی رہتا۔[۳۳]

اسی طرح "شیطان کا چرخہ" میں دادی بی کا کردار غالب ہے جن کی زبانی سندیلے کے نسائی محاورے سننے کو ملتے ہیں۔ یہاں بھی نسائی لب و لہجہ غالب ہے۔ مُوا اللہ مارا، موت پیٹا، بکتا جھکتا، گٹ پٹ کرنا، چٹکیوں میں اڑانا، بال دھوپ میں سفید کرنا، سوت نہ کپاس کوری سے لٹھم لٹھا، منہ کھسوٹ ڈالنا، کوسنے دینا، نسائی محاوروں کی مثالیں ہیں۔

ان کا اس طرح چڑ کر بولنا دادی کو از حد ناگوار گزرا۔ تمہارا کیا ہے، تم تو فوراً ان سے گٹ پٹ بگھارنے لگو گی۔ گورا پنڈا ہے وہ بھی تمہیں اپنی طرف کی سمجھیں گے، ناک چوٹی تو میری کٹے گی۔ مجھ نگوڑ ماری سے گٹ پٹ بھی نہ ہو سکے گی غیر مردوں کے سامنے۔[۳۴]

"دفینہ" میں باقری بوا، اچھی بی اور باجی اماں تینوں کردار نسائی ہیں۔ اس افسانے کا لب و لہجہ نسائی ہے اور یہاں بھی دہلی کے مختلف محاوروں کا استعمال کثرت سے ہے۔

آصف فرخی نے افسانوں میں انگریزی الفاظ کا استعمال بھی سہولت سے کیا ہے۔ دفینہ، چیل گاڑی اور شیطان کا چرخہ میں نئی تہذیب کی عکاسی کے لیے انگریزی الفاظ بھی متن میں کھپائے ہیں مثلاً اکسائیٹڈ، اینٹی سوشل، کرائسس، کمپلیکس، سپنس وغیرہ۔ اسی طرح دیگر افسانوی مجموعوں میں نئی نسل کے نمائندہ کرداروں کی زبانی بھی انگریزی الفاظ اور جملے کہیں کہیں بیان ہوئے ہیں: میک عریبیہ مِیل (Mac Arabia Meal) اور ویلنٹائن اس کی بہترین مثالیں ہیں۔ بالخصوص ویلنٹائن میں ننھے بچے سرمد کا اپنے والد سے انگریزی میں استفسار اور مکالمہ اسی ذیل میں آتے ہیں۔

وہ ہارٹز والا کیک تو لے کر آتے۔ پھر ہم ٹیبل پر رکھتے، ممی کیک کاٹتیں اور میں کلیپ کلیپ کر کے کہتا، ویلنٹائن، ویلنٹائن۔۔۔۔"[۳۵]

نیکسٹ ہالیڈے کب ہے ابو؟ اس کی آواز آئی۔

"اچھا تو پھر محرم پر مینی، ہیپی رٹرنز آف سیلی بریشن کا میسج بھیجوں گا۔"[۳۶]

یہ محض انگریزی الفاظ کا استعمال ہی نہیں بلکہ اردو زبان میں لاشعوری طور پر تیزی سے راہ پاتی اور جگہ بناتی انگریزی زبان ہے جس کا ادراک ابھی ہمیں نہیں۔ اسی افسانے میں وِشنگ کارڈ، لُک، کنٹیکٹ لسٹ، پرمیشن، ٹوائے اور اس قسم کے دیگر کئی الفاظ کا استعمال مصنف نے سہولت سے کیا ہے۔ میک عریبیہ مِیل سے مثال:

یہ نئی ڈیل (Deal) ہے۔ مجھے یاد رکھنا چاہیے تھا۔ بورڈ پر یہی تو لکھا تھا کہ Appetizing ہے! Mouth Watering ہے!۔[۳۷]

اردو زبان اور الفاظ کو رومن میں لکھنے کے رجحان کی عکاسی بھی افسانہ "ویلنٹائن" میں نظر آتی ہے کہ نئی نسل رومن طرزِ تحریر کا استعمال کثرت سے کرنے لگی ہے۔

Valentine Mubarak

Sweetie Pie

Aur Sunao

Kaisey Ho tum

Ab Likh Dalo Sab

Main OK Hoon

Pooch Pooch....[۳۸]

درج بالا اقتباس، اردو زبان کے رسم الخط میں تبدیلی کی طرف بھی اشارہ ہے اور ہماری زبان کو مسخ کرنے کی ایک کوشش ہے۔

آصف فرخی نے افسانوں میں زبان کا تخلیقی استعمال کیا ہے کہیں کہیں مقفیٰ نثر کی صورت میں تخلیقیت کے ساتھ ساتھ ان کی شعری حس بھی قارئین پر عیاں ہوتی ہے۔

> شہزادہ افتاں وخیزاں وہاں پہنچا دیکھا حصارِ شہر بلور کا ہے، سراسر نور کا ہے، درِ شہر وا ہے، مثل فیلِ مست جھوم رہا ہے، شہر میں داخل ہوا تو دیکھا گلیاں اور بازار آباد، دوکانیں اور مکان خوب صورت، ہر طرف جادوگر ہوں کا بناؤ، لوگوں کا جماؤ، دوکانیں آراستہ، خریدار پیراستہ۔۔۔[۳۹]

مقامی لہجوں، دیگر زبانوں کے الفاظ و محاورات اور زبان کے تخلیقی استعمال نے ان کے افسانوں کو پُر ثروت بنایا ہے۔

منفرد تکنیکوں کے تجربات

اسلوب کا انحصار بیانیہ تکنیک پر بھی ہوتا ہے۔ آصف فرخی نے چند ایک افسانوں میں منفرد تکنیک کا تجربہ کیا ہے۔ "شہری"، "سپائڈر مین"، "حتمی سفارشات"، "مرنا اگر ایک بار ہوتا" میں منفرد تکنیک کا تجربہ کیا ہے۔ "شہری" ذہنی آزمائش کی تکنیک اور کثیر الانتخابی سوالات کی تکنیک میں لکھا گیا افسانہ ہے۔ اس میں شہر کراچی کے روزمرہ کے حالات و واقعات کے بارے میں شہریوں کا فوری رد عمل جاننے کی کوشش کی گئی ہے۔ راوی نے روزمرہ کی ممکنہ صورتحال بیان کی ہے اور پھر تین یا چار ممکنہ جوابات میں سے کسی ایک کا انتخاب کر کے قارئین جان سکتے ہیں کہ وہ کیسے شہری ہیں۔ افسانے کے اختتام پر مجموعی کارکردگی دیکھنے کے لیے درست جواب بھی دیے گئے ہیں۔ افسانے میں اس قسم کی ایک ممکنہ صورتحال اور اس کے امکانی جوابات کی ایک مثال ملاحظہ ہے:

> آپ ایک مقامی کالج میں امتحان کی نگرانی کر رہے ہیں۔ ایک طالب علم ہاتھ میں کاغذ کا پرزہ لیے ہوئے نقل کر رہا ہے۔
>
> ا۔ آنکھ چرا کر وہاں سے گزر جاتے ہیں۔ اس لیے کہ یہ تو سب جگہ ہوتا ہے۔ ایک میں اس کا کیا علاج کروں گی۔

۲۔ آپ اس کے ہاتھ سے کاغذ چھیننے کو ہیں کہ وہ زیرِ لب کہتا ہے، باہر میرے دوست کھڑے
ہیں، تم کو اچھی طرح دیکھ لیں گے۔[۴۰]

اسی طرح افسانہ "اسپائڈر مین" میں نثری نظم کی ہیئت میں کہانی بیان ہوئی ہے۔ یہ افسانہ دراصل تباہی کے دہانے پر پہنچے شہر کراچی کا نوحہ ہے جہاں انہونے واقعات مسلسل ہونے لگے ہیں۔ انسانوں کی حیثیت کیڑے مکوڑوں اور مکھیوں کی سی ہو گئی ہے۔ شہر کے باسی، ہمہ بین و ہمہ دان اسپائڈر مین سے مدد اور امید کے طلب گار ہیں۔ اس بات سے بے خبر کہ وہ شہر کے لیے مسیحا ثابت ہو گا یا خطرہ۔

خلقِ خدا نعرے لگا رہی ہے
اسپائڈر مین اسپائڈر مین، وی وانٹ یو!
تجھے مکھیوں کے شہر کا سلام ہو!
اے صاحبِ عنکبوت تو ہی ہمارا امام ہو![۴۱]

"حتمی سفارشات" میں بھی کہانی کہنے کے لیے آصف فرخی نے نثری نظم کی ہیئت کو اختیار کیا ہے۔ افسانے میں دکھایا گیا ہے کہ ایک شخص اپنے خام خیالات کو بطور منشور، جبر کی طرح شہر کراچی پر مسلط کرنے پر بضد ہے اور اپنے مکروہ مقاصد اور منصوبے کے لیے حتمی سفارشات پیش کر رہا ہے۔ اپنے عزائم میں کامیاب ہونے کے لیے نسلی، لسانی اور فرقہ وارانہ بنیادوں پر خونی کھیل کھیلنا چاہتا ہے۔

سندھ کو تقسیم کر کے
کراچی کو ٹکڑے ٹکڑے کر کے
کلفٹن کو ایک صوبے کا درجہ دے دیا جائے
جو رفتہ رفتہ
بے اختیار سے
خود اختیاری کی منزلیں طے کر کے
ایک علیحدہ
مملکت خداداد بے داد میں تبدیل ہو جائے[۴۲]۔

"مرنا اگر ایک بار ہوتا" متن پر متن قائم کرنے کی تکنیک کی مثال ہے۔ اس تکنیک میں پہلے سے موجود متن پر ایک اور متن تشکیل دیا گیا ہے۔ اس کی بنیاد آصف فرخی ہی کا لکھا ہوا افسانہ "آج کا مرنا" ہے۔ دونوں افسانے آخری افسانوی مجموعے "میرے دن گزر رہے ہیں" میں شامل ہیں۔ "آج کا مرنا" کا مکمل متن افسانہ "مرنا اگر ایک بار ہوتا" میں بھی شامل ہے۔ دونوں کا بیانیہ انداز اور مواد ایک جیسا ہے۔ سوائے آخر میں، جہاں پہلی کہانی کو آگے

بڑھایا گیا ہے۔ بلیوں والی مائی جسے راوی کردار نے خود مرا ہوا دیکھا تھا، اس کی جگہ ایک اور بلیوں والی عورت کو دکھایا ہے جو اپنی موت تک اسی جگہ رہے گی۔

مذکورہ بالا تکنیکوں کا تجربہ محض ایک ایک افسانے میں کیا گیا ہے۔

زبان کی بے ربطی

آصف فرخی کے افسانوں میں زبان با ربط ہے۔" مکاشفۂ عہد جدید" میں کہانی باربط ہے مگر کہیں کہیں مصنف نے زبان کی بے ربطی کو دانستہ طور پر اجاگر کیا ہے اور کئی ایسے فقرے اور الفاظ عمداً قصداً متن میں رکھ دیے ہیں جو بے ربط ہیں۔"تالیوں کی گونج میں عزت مآب پنڈال میں داخل ہوئے۔ پھولوں کے ہاروں سے لدے پھندے سٹیج پر پہنچے اور تقریر کرنے لگے۔

> مانندئے غوئینداں رورند اٹمیندی ہیندم لغلندی غغلند و بشنندی پھپھوندم بیبند روئیندی وژان
>
> پازندی غلند دباژندی۔۔۔
>
> ہجوم فرطِ مسرت سے بے قابو ہو کر نعرے لگا رہا ہے۔
>
> اوغدے پوغدے لم ڈھینگ چبغدے ڈھا۔۔۔
>
> چبغدے
>
> ڈھا۔۔۔۔"[۴۳]

یہاں مصنف نے بطورِ خاص بے ربط زبان کا استعمال یا ہے اور اس کے پس پردہ اپنے کلچر و زبان کے بجائے اجنبی کلچر کو جبراً عوام پر مسلط کرنے کی طرف اشارہ ہے۔ یہ واحد افسانہ ہے جس میں اسی طرح کے کئی اور بے ربط فقرے شاملِ متن ہیں۔

حمید شاہد نے آصف فرخی کی افسانوی نثر کے بارے میں لکھا ہے:

> میں آصف فرخی کو اس کی تہذیبی رس والی نثر، صاف ستھرے بیانیے اور محاورے والی زبان کی وجہ سے چاہنے لگا ہوں۔ جس طرح ہو، کہانی کے عین آغاز کے جملوں میں تجسس اور بھید رکھ کر واقعہ آگے بڑھاتا ہے۔ یہ بھی مجھے متوجہ کرتا ہے کسی نقطۂ عروج کی عدم موجودگی کے باوجود اور مختلف النوع واقعات کو سمیٹتے وہ قاری کی دلچسپی کو کم ہونے دیتا ہے نہ بکھرنے دیتا ہے"[۴۴]۔

مظہر جمیل نے آصف فرخی کے اسلوب کے حوالے سے لکھا ہے کہ:

> آصف فرخی سے بہت مختصر سی مدت میں اپنا اسلوب نگارش تراش لیا ہے لیکن وہ اس مخصوص اسلوب کے دائرے میں محصور نہیں ہیں کہ ان کے اندر موجود تخلیقی اُپج موضوعاتی رنگارنگی کے ساتھ اسلوبیاتی تنوع پیدا کیے رکھتی ہے۔ وہ ماجرائیت کو تہ در تہ اور پرت در پرت کھولنے کے ہنر

پر فن کارانہ دسترس رکھتے ہیں جو کہانی میں آخر تک تجسس اور دلچسپی کے عنصر کو برقرار رکھتا ہے
کسی ہیجان اور جذباتی تموج کے بغیر۔[۴۵]

آصف فرخی کے افسانوں میں فکر اور اس کے لیے مستعمل الفاظ میں ہم آہنگی ہے۔ نفسِ موضوع کے اعتبار سے اسلوب اور پیرایۂ اظہار کا انتخاب کیا گیا ہے۔ استعارہ، علامت، تمثیل اور کنایہ کا استعمال بھی کیا گیا ہے۔ ان کے افسانوں میں مذہبی اور تاریخی تلمیحات کا استعمال بھی بکثرت ہے۔ تمثیلی سطح پر کہانی صرف ایک افسانے "بیر بساون" میں بیان کی گئی ہے۔ چند ایک افسانوں میں داستانوی حوالے ملتے ہیں۔ منظر در منظر بیانیے کی تکنیک اپنی منفرد خصوصیات کی حامل ہیں۔ منظر نگاری میں تنوع ہے؛ موضوع کی مناسبت سے کہیں فطری منظر نگاری ہے، کہیں تہذیبی و ثقافتی اور کہیں داستانوی منظر نگاری ہے اور یہ افسانے کی فضا اور ماحول سے مناسبت رکھتی ہے نیز کرداروں کی نفسیات و کیفیات سے بھی میل کھاتی ہے۔ آصف فرخی جیسے طباع نے "اسپائڈر مین" اور "حتمی سفارشات" میں نثری نظم کی ہیئت میں افسانہ بیان کیا ہے اور کہیں "شہری" کی صورت میں ذہنی آزمائش کی ترتیب اور کثیر الانتخابی سوالات کی تکنیک میں کہانی کہہ دی ہے۔ منظر در منظر کہانی کہنے کی تکنیک بھی منفرد ہے۔ تجسس و تحیر کے علاوہ جزئیات نگاری ان کے افسانوں کا جزوِ اعظم ہے۔ افسانوں میں بین المتنیت کی مختلف صورتیں، ان کی وسعتِ مطالعہ پر دال ہیں۔ بیشتر افسانوں میں بین المتنیت کی مختلف صورتیں نظر آتی ہیں۔ اول وہ افسانے ہیں جن میں واضح طور پر کسی آیت، قول بیان یا نظم کے اشعار کو اسی طرح بیان کیا گیا ہے اور پھر قصے کو آگے بڑھایا گیا ہے جیسا کہ مذہبی تلمیح کے ذریعے کیا ہے۔ دوسری قسم کے افسانوں میں پہلے سے موجود متون کو بنیاد تو بنایا ہے مگر ان میں کچھ تبدل و تغیر کر کے ایک نئی صورتحال پیدا کی ہے اور اسے عصری معروضیت سے ہم آہنگ کیا ہے۔ بحیثیت مجموعی، بین المتنیت کی دونوں صورتوں کے استعمال سے متن میں معنی کی نئی جہتیں وا ہوئی ہیں۔ موضوع افسانوں کی سطر سطر سے جھلکتا ہے۔ مکالماتی انداز کا بیشتر استعمال شہر بیتی اور شہر ماجرا کے افسانوں میں ہے۔ ان کے افسانوں کی نثر تہذیبی ہے اور محاوروں سے لبریز ہے۔ افسانوں میں مقامی لب و لہجوں اور دیگر زبانوں کے الفاظ کا استعمال بھی کیا گیا ہے۔ ۵، ۶ افسانوں کا لب و لہجہ مکمل طور پر نسائی ہے۔ انگریزی زبان کے کچھ الفاظ کا استعمال کہیں نئی تہذیب کی علامت کے طور پر استعمال ہوا ہے اور کہیں زبان میں تبدیلی پر دال ہے۔ ان کے افسانوں میں گہرائی ہے۔ تجسس و تحیر کا عنصر بھی ان کی کہانیوں میں موجود ہے۔ بعض افسانوں میں مکالماتی انداز بھی نمایاں ہے۔ آصف فرخی نے افسانہ نگاری کے لیے جو بھی طریقۂ بیان منتخب کیا ہے وہ موضوع سے ہم آہنگ ہے۔ مختصراً یہ کہ آصف فرخی کا ذاتی اسلوب زبان کے تخلیقی استعمال سے تشکیل پایا ہے۔

حوالہ جات

۱۔ آصف فرخی، "بجیرہ مردار"، مشمولہ افسانوی مجموعہ آصف فرخی، ص۲۲۳۔

۲۔۔۔۔۔۔۔۔ ایضاً، ۲۲۳۔

۳۔۔۔۔۔۔۔۔ "شرم الشیخ"، مشمولہ افسانوی مجموعہ آصف فرخی، ص۹۸۔

۴۔ ایضاً، ۹۸۔

۵۔۔۔۔۔۔۔۔ "اصحابِ کہف"، مشمولہ افسانوی مجموعہ آصف فرخی، ص۱۵۱۔

۶۔۔۔۔۔۔۔۔ "بیر بساون"، مشمولہ افسانوی مجموعہ آصف فرخی، ص۳۲۸۔

۷۔ ایضاً، ص۳۲۸۔

۸۔۔۔۔۔۔۔۔ "رات کی رانی"، مشمولہ افسانوی مجموعہ آصف فرخی، ص۷۲۔

۹۔۔۔۔۔۔۔۔ "کہانی ختم"، مشمولہ افسانوی مجموعہ آصف فرخی، ص۱۰۷۔

۱۰۔۔۔۔۔۔۔۔ "بوڑھ کہانی"، مشمولہ افسانوی مجموعہ آصف فرخی، ص۱۰۲۔

۱۱۔۔۔۔۔۔۔۔ "چیل گاڑی"، مشمولہ افسانوی مجموعہ آصف فرخی، ص۲۸۔

۱۲۔۔۔۔۔۔۔۔ "رات کی رانی"، مشمولہ افسانوی مجموعہ آصف فرخی، ص۷۵۔

۱۳۔۔۔۔۔۔۔۔ "کیلشیم"، مشمولہ میں شاخ سے کیوں ٹوٹا، ۸۸۔

۱۴۔۔۔۔۔۔۔۔ "رات کی رانی"، مشمولہ افسانوی مجموعہ آصف فرخی، ص۷۴۔

۱۵۔ فاخرہ نورین۔ "بین المتنیت" مشمولہ ترجمہ کاری (اسلام آباد: ادارہ تحقیقات اسلامی، ۲۰۱۴ء)، ص۹۴۔

۱۶۔ انوار احمد، " آصف فرخی: افسانے کو نئے معنوی آفاق سے ہم کنار کرنے والا"، مشمولہ اردو افسانہ ایک صدی کا قصہ، (اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان پاکستان، سن ندارد)، ص۵۳۵۔

۱۷۔ آصف فرخی۔ "حکایتِ مشکوٰۃ"، مشمولہ افسانوی مجموعہ آصف فرخی، ص۱۶۴۔

۱۸۔۔۔۔۔۔۔۔ "حرام مغز"، مشمولہ افسانوی مجموعہ آصف فرخی، ص۱۳۵۔

۱۹۔۔۔۔۔۔۔۔ پتھر تلے کا ہاتھ"، مشمولہ شہر بیتی، ص۹۰۔

۲۰۔۔۔۔۔۔۔۔ "بیر بساون"، مشمولہ افسانوی مجموعہ آصف فرخی، ص۳۲۸۔

۲۱۔۔۔۔۔۔۔۔ "سمندر"، مشمولہ افسانوی مجموعہ آصف فرخی، ص۲۴۱۔

۲۲۔۔۔۔۔۔۔۔ "دیمک"، مشمولہ افسانوی مجموعہ آصف فرخی، ص۲۵۱۔

۲۳۔_______"زرخیز"، مشمولہ افسانوی مجموعہ آصف فرخی، ص۲۹۰۔

۲۴۔_______"پیچھے دیکھا اور پتھر"، مشمولہ افسانوی مجموعہ آصف فرخی، ص۱۵۴۔

۲۵۔_______"پرندے کی فریاد"، مشمولہ میرے دن گزر رہے ہیں، ص۷۔

۲۶۔_______"بونسائی"، مشمولہ میرے دن گزر رہے ہیں، ص۱۶۔

۲۷۔_______جونک، مشمولہ افسانوی مجموعہ آصف فرخی، ص۲۳۶۔

۲۸۔_______"سمندر کی چوری"، مشمولہ میرے دن گزر رہے ہیں، ص۲۰۸۔

۲۹۔ ایضاً، ص۲۰۹۔

۳۰۔ کامران اصدر علی، "میرے دن نہیں گزر رہے ہیں"، مشمولہ اس آدمی کی کمی بیادِ آصف فرخی مرتب انعام ندیم (لاہور: عکس پبلی کیشنز، ۲۰۲۰ء)، ص۱۲۲۔

۳۱۔ آصف فرخی، "پاڑا"، مشمولہ افسانوی مجموعہ آصف فرخی، ص۶۰۷۔

۳۲۔_______"واچوڑے کی واٹ"، مشمولہ افسانوی مجموعہ آصف فرخی، ص۶۳۰۔

۳۳۔_______"چیل گاڑی"، مشمولہ افسانوی مجموعہ آصف فرخی، ص۳۰۔

۳۴۔_______"شیطان کا چرخہ"، مشمولہ افسانوی مجموعہ آصف فرخی، ص۳۹۔

۳۵۔_______"ویلنٹائن"، مشمولہ میرے دن گزر رہے ہیں، ص۱۴۴۔

۳۶۔ ایضاً، ص۱۴۸۔

۳۷۔_______"میک عریبیہ میل"، مشمولہ میرے دن گزر رہے ہیں، ص۱۵۰۔

۳۸۔_______"ویلنٹائن"، مشمولہ میرے دن گزر رہے ہیں، ص۱۴۶۔

۳۹۔_______"حرام مغز"، مشمولہ افسانوی مجموعہ آصف فرخی، ص۱۳۵۔

۴۰۔_______"شہری"، مشمولہ میں شاخ سے کیوں ٹوٹا، ۱۲۳۔

۴۱۔_______"اسپائڈر مین"، مشمولہ میرے دن گزر رہے ہیں، ص۶۰۔

۴۲۔_______"حتمی سفارشات"، مشمولہ میرے دن گزر رہے ہیں، ص۶۲۔

۴۳۔_______"مکاشفۂ عہدِ جدید"، مشمولہ افسانوی مجموعہ آصف فرخی، ص۱۴۴۔

۴۴۔ محمد حمید شاہد۔ "آصف فرخی کے افسانے---ادھڑا ہوا شہر اور بونسائی مرد" مشمولہ شعرو حکمت کتاب گیارہ، دور سوم (۲۰۱۰ء): ص۱۲۰۔

۴۵۔ سید جمیل مظہر، آشوبِ سندھ اور اردو فکشن، ص۳۹۷۔

ماحصل

ماحصل

آصف فرخی ایک ہمہ جہت شخصیت تھے۔ تنقید، تخلیق، ترجمہ، تبصرہ، انٹرویوز، کالم، اشاعت، ادارت اور سماجیات سے علاقے کے ساتھ ساتھ مختلف ادبی وثقافتی سرگرمیوں اور میلوں کے انتظام واہتمام کے سلسلے میں بھی وہ بہت متحرک اور فعال رہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی تخلیقی جہت کی طرف کماحقہ توجہ نہیں دی گئی۔ آصف فرخی کے آٹھ افسانوی مجموعوں ـــــ آتش فشاں پر کھلے گلاب، اسمِ اعظم کی تلاش، چیزیں اور لوگ، میں شاخ سے کیوں ٹوٹا، شہر بیتی، شہر ماجرا، ایک آدمی کی کمی، میرے دن گزر رہے ہیں ـــــ میں کئی افسانچے اور طویل مختصر کہانیاں ہیں۔ بحیثیت مجموعی ان کے دستیاب مطبوعہ ۱۳۶ افسانوں کا مطالعہ کیا جائے تو جہاں موضوعاتی اعتبار سے ان کا دائرہ زندگی کے مختلف پہلوؤں کا احاطہ کرتا ہے وہیں فنی اعتبار سے متنوع اور مختلف فنی تجربات ولوازمات ان کی افسانہ نگاری کو وقعت عطا کرتے ہیں۔ موضوعاتی حوالے سے ان کے افسانے تہذیبی بازیافت، عصری معروضیت، سیاسی سماجی تناظر، نفسیاتی ووجودی جہات، جدید عہد کے انتشار واضطراب، بدلتے کلچر، رشتوں کی بدلتی نوعیت، خوف، حبس اور گھٹن سے عبارت ہیں مگر ان موضوعات کی پیشکش کے لیے جو فنی طریقے یا وسیلے استعمال کیے گئے ہیں وہ قابلِ ذکر ہیں جن کے توسط سے معنی اور حقیقت کی مختلف جہات. سامنے آتی ہیں جو افسانوں میں تہ داری اور خیال انگیزی کو راہ دیتی ہیں۔

افسانہ نگاری آصف فرخی کے لیے ایک ذاتی معاملہ اور تخیلی دنیا میں جینے کی صورت تھا۔ خود ان کے مطابق، کرب انگیز حد تک ذاتی معاملہ اور مجبوری کی حالت کا نتیجہ تھا۔ ان کا کرب، احساس اور تجربہ کہانیوں کے متن، الفاظ اور جملوں میں سرایت کیا ہوا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے افسانے قارئین کے لیے بھی وجودی تجربہ ہیں جو انھیں اپنی فکشنی حقیقت میں محو کر لیتے ہیں۔ آصف فرخی کے افسانوں کی اس تاثیر کا راز ان کے گہرے اور پختہ فنی شعور میں مضمر ہے جس کی اولین جھلک ان کے پہلے افسانوی مجموعے کے آخر میں شامل تنقیدی مقدمے "ساتواں دن" میں نظر آتی ہے۔ اس مقدمے میں انہوں نے فکشن، اس کی تخلیق اور اپنے ذاتی تجربے کی بابت کہانیاں کہنے کے تخلیقی عمل کو بیان کیا ہے۔ فکشن کی تخلیق، اس کی پُراسراریت اور اسے پروان چڑھانے کے لیے درکار عناصر کا ذکر تخلیقی انداز میں کیا ہے نیز ان شعوری ولاشعوری تقاضوں کا ذکر کیا ہے جو کسی کہانی کار کے لیے ضروری ہوتے ہیں۔ یہاں یہ بات غور طلب ہے کہ آصف فرخی کے ذاتی تجربے کے حوالے سے فکشن اور اس کے بارے میں

تصورات حیرت انگیز حد تک یوسا کے ان تصورات سے گہری مماثلت رکھتے ہیں جو اس کی کتاب نوجوان ناول نگار کے نام خطوط کے دو پہلے خطوں میں منتشر ہیں۔ مگر آصف فرخی کے یہ خیالات یوسا کے خیالات و افکار کا چربہ ہرگز نہیں۔ آصف فرخی نے یہ مقدمہ ۱۹۸۲ء میں پہلی دفعہ لکھا جب ان کی عمر محض تیئس برس تھی جبکہ یوسا کی فکشن کی فنی جہات پر کتاب ۲۰۰۳ء میں پہلی بار شائع ہوئی جس کا اردو ترجمہ عمر میمن نے ۲۰۱۰ء میں کیا اور وہ کتاب آصف فرخی کے اشاعتی گھر شہر زاد ہی سے شائع ہوئی۔ یوسا نے اپنے ذاتی تجربے کی بابت فکشن کے بارے میں بچپن کے تحریری تجربے کی وضاحت بھی ۲۰۱۰ء میں کی جب انھیں نوبل انعام سے نوازا گیا۔ دو ادیبوں اور تخلیق کاروں کے ذہنی افکار اور ذاتی تجربہ مماثل ہو سکتا ہے جسے دونوں نے اپنے اپنے انداز میں بیان کیا ہے۔ مگر یہ بات واضح ہے کہ آصف فرخی کم عمری سے ہی ایک زیرک اور وسیع المطالعہ شخص تھے۔ انھوں نے تیئس برس کی عمر میں لکھے مقدمے میں جابجا مغربی مفکرین و ناقدین جیسا کہ ورجینیا وولف، جین آسٹن، ہنری جیمز، جیمز جوائس اور مشرقی ناقدین میں سے حسن عسکری کی فکشن کے بارے میں آراء کا حوالہ دیتے ہوئے اپنے موقف کی وضاحت کی ہے۔ اس کم عمری میں بھی ان کی فکشن اور اس کے فن سے اچھی خاصی شُدبُد تھی جس سے ان کی فکشن کی تنقید اور فن سے واقفیت اور وسیع مطالعہ کا پتہ چلتا ہے۔

آصف فرخی کے لیے ادب بچپن سے ایک خفیہ زندگی تھا، انھوں نے باطن کی پکار پر لبیک کہا اور تخیلی دنیا میں بسائی دنیاؤں کو باطن کی بھٹی میں پکایا اور شعور و فن کی کڑی گرفت سے گزار کر کہانیاں تخلیق کیں۔ ان کی افسانہ نگاری کی کامیابی کا راز، افسانوں میں کارفرما فنی عوامل میں مخفی ہے۔ یوسا اور کنڈیرا کے تصوراتِ فکشن کی روشنی میں آصف فرحی کے افسانوں کا فنی تجزیہ یہ ثابت کرتا ہے کہ وہ یوسا اور کنڈیرا کے مقلد نہیں۔ یوسا اور کنڈیرا کے بیان کردہ فنی لوازمات کے علاوہ ان کے افسانوں میں ایسی منفرد اور ممتاز جہات ہیں جو انھیں دوسروں سے ممیز کرتی ہیں اور ان کے انفرادی مزاج اور ابداعی طبیعت پر دال ہیں۔

کہانیوں میں خیال انگیزی کی صفت پیدا کرنے کے لیے افسانہ نگار نے منفرد اسلوب، تہ دار بیانیے اور معنی خیز جملوں کے علاوہ مختلف فنی تجربات و اختراعات کیے ہیں۔ معنی کی مختلف جہات اجاگر کرنے میں جن فنی وسیلوں سے کام لیا ہے، ان میں پہلا بڑا وسیلہ روایتی سطحوں کے متوازی تازہ کار سطحوں کا استعمال ہے۔ آصف فرخی نے مختلف افسانوں میں حقیقت پسند سطحوں میں سے خارجی سطح، داخلی / موضوعی سطح، وجودی، نفسیاتی، اور شامہ کی سطح کا استعمال کیا ہے اور ان حقیقی سطحوں کے پہلو بہ پہلو فنتاسی کی ذیلی سطحیں استعمال کی ہیں جو کہیں تمثیلی سطح کی صورت میں ظاہر ہوئی ہے، کہیں علامت کے پردے میں، کہیں حکایت و روایت اور اساطیر کے لبادے میں اور کہیں روحانی سطح کی اوٹ میں کہانی کی فکری جہتوں کو عیاں کرتی ہیں۔ روایتی سطحوں کے متوازی تازہ کار سطحوں کے ادغام سے نئے

نئے امکانات پیدا ہوئے ہیں اور قارئین کے دائرہ فہم کی وسعت کا سامان ہوا ہے، کہیں کہیں لطافت اور ابہام کا اضافہ بھی ہوا ہے۔ بیشتر افسانوں میں ایک حقیقی سطح غالب ہے اور فنتاسی سطح ضمنی سطح کے طور پر اٹوٹ انگ کی طرح اس کے ساتھ جڑی ہے۔ "شہ گام"، "کیلشیم"، "گوہائی"، "پھپھوندی"، "کھجلی" اور "کون" میں کرداروں کی حقیقی نفسیاتی سطح کو نقطۂ ارتکاز بنا کر کرداروں کی ذہنی حالت اور نفسیات کی عکاسی کی ہے اور ساتھ ہی ان کے وجودی کرب کو بھی بیک وقت آشکار کیا ہے۔ دونوں زاویوں سے افسانے کی تعبیر نے افسانے میں خیال انگیزی کے وصف کو جنم دیا ہے۔ علامتی سطح پر کہانی کو آگے بڑھانے سے ظاہری اور سطحی مفہوم کے ساتھ ساتھ مجازی مفہوم بھی کہانی کی تعبیر میں معاون ہے۔ "رات کی رانی" لاڈو کے عنفوان شباب، "دیمک" نفرت کا، "ناگن چورنگی" خوف و دہشت اور افواہوں کی زد میں آئے معاشرے کا، "ستارہ غیب" قبضہ مافیا کے تسلط کا، "بحیرۂ مردار" بانجھ پن کا، "زرخیز" عدم بارآوری کا اور "سمندر" ناآسودہ زندگی کا علامتی اظہار ہے۔ "اسطورہ" میں حقیقی سطح کے متوازی، دیومالائی اساطیری علامتوں کے سہارے کہانی آگے بڑھتی ہے۔ افسانہ نگار نے فنتاسی سلسلے کی کڑی، اساطیری سطح کو حقیقی سطح میں یوں آمیز کر دیا ہے انھیں ایک دوسرے سے الگ کرنا محال ہے۔ راوی کردار ماضی کی اساطیری حقیقتوں ـــــ ایڈیپس کے انجام اور اسفنکس کی پہیلی کو اپنے حال میں شامل کر لیتا ہے۔ کردار کی داخلی اور موضوعی سطح قابل غور ہے جو دیومالا کے دیس، ماحول اور اساطیر کے خوف کو خود پر مسلط کر لیتا ہے۔ اساطیر کی فنتاسی تعبیر اور پہلو یعنی راوی کردار کے المیہ انجام اور موت کی نوید کے ساتھ ساتھ حقیقت پسند تعبیر نے اس افسانے کی معنوی دبازت کو بڑھایا ہے۔

مختلف سطحوں کے امتزاج کی تکنیک کا ہی شاخسانہ ہے کہ بعض افسانوں میں حقیقت سے ماورا ایسی فضا تشکیل دی گئی ہے جو خواب اور حقیقت کا التباس پیدا کرتی ہے جس نے افسانوں میں تنوع اور ابہام کو راہ دی ہے۔ جن افسانوں میں فنتاسی اور حقیقت کی درمیانی فضا تشکیل دی گئی ہے ان میں "قصہ سوتے جاگتے کا"، "خالی مکان میں رہ جانے والے"، "سمندر کی چوری"، "خواب اور عذاب"، "میں شہر میں اب بھی خواب دیکھتا ہوں" اور "بے تعبیر خواب" شامل ہیں۔ خوابوں کے بیانیے سے تشکیل دیے گئے افسانوں میں خواب اور حقیقت کا شائبہ ابھارا ہے۔ ہمارے سماجی تناظر میں زبانِ زدِ عام ہے کہ خوابوں کی تعبیر ہوتی ہے مگر یہ خواب اس اعتبار سے فنتاسی ہیں کہ حقیقی زندگی کا تجربہ ہونے کے باوجود بھی اس میں دکھائی دینے والا حقیقت میں ہو بہو واقع نہیں ہوتا مگر یہ بھی ظاہر ہے کہ ان خوابوں نے حقیقت سے ہی جنم لیا ہے۔ "جلتے شہر میں بانسری کی دھن" میں افسانہ نگار نے روم کے جلنے کی تاریخی حقیقت کو نیرو کے بانسری بجانے کی فنتاسی روایت کے ساتھ آمیز کر کے ابہام کو راہ دی ہے۔ خواب اور حقیقت کے درمیان معلق فضا کا ایک اور شاہکار "قصہ سوتے جاگتے کا" ہے جس میں ابوالحسن کی نفسیاتی کیفیت کو اجاگر کر کے خواب اور حقیقت کی فضا کی عکاسی کی ہے۔ الف لیلیٰ کی حکایت کے پردے میں جہاں افسانے میں دلکشی، پُراسراریت

اور جاذبیت کا پہلو در آیا ہے، وہیں کہاں ہوں "یعنی اپنی ذات کی تلاش کا سوال بھی اٹھا ہے۔ افسانوں کی حقیقت پسند تعبیر کے ساتھ فنتاسی تعبیر نے بھی معنوی دبازت کو بڑھایا ہے۔ بعض انسانوں میں روحانی اور ماورائی فضا کی تشکیل کے لیے سندھ کی لوک اسطورات کو افسانوں میں سمویا ہے۔ جیسا کہ ایک آدمی کی کمی کی کہانیوں "پاڈا" اور بو دلو میں کرشموں اور کرامتوں کی صورت میں سندھ دھرتی کے روحانی، ماورائی اور متصوفانہ مزاج کی جھلک دکھائی ہے۔

آصف فرخی نے "سُر سورٹھ" میں پُر اسراریت اور ابہام پیدا کرنے کے لیے جس نادر فنی وسیلے کا استعمال کیا ہے وہ کیفی زقند ہے۔ ایسی غیر متوقع اور غیر معمولی تبدیلی جو دفعتاً بیانیے کو المیہ انجام کی طرح لے جاتی ہے اور قصے کی فنتاسی روایت کو حقیقت میں بدل کر رکھ دیتی ہے۔ سر سورٹھ میں پُر اسراریت کا ایک پہلو افسانہ نگار نے شروع سے رکھ دیا ہے کہ بیجل کو ایک، ازلی آواز "سُر کا سوال" بچپن سے سنائی دیتی ہے، سائے کی طرح پیچھا کرتی ہے جس سے چھٹکارا حاصل کرنا اس کے بس سے باہر ہے۔ برہمنوں کی بتائی تعبیر، راجہ انی رائے کی سونے چاندی سے بھرے طشتوں کی پیشکش، رانی سورٹھ کو حاصل نہ کر سکنے کی خفت، ہر پہلو پُر اسرار ہے۔ ایسے میں ایک مخفی اور موثر منتقلی جو بیانیے کی نوعیت کو بدل کر رکھ دیتی ہے، قارئین کے لیے یہ امر حیران کن اور بعید از قیاس ہے کہ راجہ بیجل کو سُروں کا انعام دینے کے بجائے اس کا سَر قلم کرنے کا حکم صادر کرتا ہے۔ برہمنوں کی فنتاسی تعبیر سچ ثابت ہو جاتی ہے اور قاری دم بخود رہ جاتا ہے۔ کہانی کے اختتام پر شائبے اور ابہام کی دھند میں لپٹے کئی سوالات ہیں جو قاری کے ذہن میں ابھرتے ہیں کہ آخر رائے ڈیاچ اس کے نغموں کی قیمت اور انعام سے نوازنے کے بجائے قتل کا فرمان کیوں جاری کرتا ہے؟ کیا بیجل رانی سورٹھ کے لیے سُر سورٹھ پیش کرتا ہے؟ رانی کا انعام میں اسے نو لکھا ہار دینا کیا معنی رکھتا ہے؟ کیا راجہ اسے دوسرے راجہ کا کوئی جاسوس یا ہرکارہ سمجھتا ہے؟ رانی سورٹھ اور دیگر عورتوں کا راجہ کو سزا دینے سے روکنے کے لیے بین کرنا کیا اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے؟ سر سورٹھ میں ایسی تیز تر منتقلی یعنی کیفی زقند نے افسانے کو مبہم اور پُر اسرار بنا دیا ہے اور افسانے کی قوتِ ترغیب کو بڑھایا ہے۔ مختصر افسانے میں کسی بھی نوعیت کی منتقلی کا امکان بہت کم ہوتا ہے مگر آصف فرخی نے ماضی کی فنتاسی روایت کی حال میں حقیقی سطح میں تبدیلی دکھائی ہے جو ایک اختراع اور اضافہ ہے۔

آصف فرخی نے صرف ایک افسانے "حتمی سفارشات" میں ابہام پیدا کرنے کے لیے ایک اور نادر فنی حربہ، زمانی تناظر کی نایاب قسم کا تجربہ ہے۔ راوی کا زمانہ حال میں رہ کر مستقبل کے صیغے میں کہانی روایت کرنا، آصف فرخی کی اختراع ہے۔ مستقبل کے صیغے میں کہانی بیان کرنا ایک نایاب اور پیچیدہ صورت ہے مگر اہم یہ ہے راوی ماضی کے بجائے زمانہ حال میں ہے۔ یو سازمانی تناظر کی ذیل میں مستقبل کے صیغے میں کہانی بیان کرنے کے لیے، راوی کے

ماضی میں جاگزیں ہونے کا تذکرہ کرتا ہے مگر آصف نے راوی کو زمانہ حال میں دکھایا ہے۔ روایت کے وقت کے مستقبل میں ہونے سے واقعات کے واقع ہونے کے حوالے سے ایک بنیادی ابہام برقرار رہتا ہے کیوں کہ یہ ضروری نہیں کہ وہ واقع بھی ہوں، تاہم "گا، گی گے" کے استعمال سے افسانے میں حکمیہ انداز در آیا ہے یعنی راوی اس بات پر مصر ہے کہ یہ واقعات ضرور واقع ہوں گے۔

ابہام کے پہلو یا وصف کے برعکس، آصف فرخی کے ایسے افسانے بھی کثیر تعداد میں ہیں جن میں راوی کو بیان کردہ کہانی کا مکمل ادراک ہے کیونکہ ایسی صورت میں راوی کے وقت اور روایت کے وقت میں وسیع خلا حائل ہے، ایک طویل زمانی بُعد ہے جو راوی نے رکھا ہے۔ راوی خود مستقبل میں ہے اور ماضی میں گزرے واقعات کو بیان کر رہا ہے جس کے بارے میں اسے مکمل آگہی اور عرفان حاصل ہے، ابہام کا کوئی شائبہ نہیں۔

بیانیے کی فوریت میں اضافہ ایک اور منفرد خوبی ہے جو آصف فرخی صرف چند ہی افسانوں میں نظر آتی ہے مگر اہم ہے۔ بیانے کی فوریت کو بڑھانے کے لیے آصف فرخی نے راوی کے وقت اور روایت کے وقت یعنی بیانیہ کے وقت کو ایک ہی زمانے میں دکھایا ہے۔ زمانۂ حال میں رہ کر حال کے صیغے میں کہانی بیان کرنے یعنی دونوں وقتوں کے باہم مطابق ہونے سے افسانے کی فوریت اور اثر میں اضافے کے ساتھ تجسس کے پہلو میں بھی اضافہ ہوا ہے۔ "کھویا ہوا آدمی"، "شہری"، "علامت کے سینگ"، "گھر گھسنا" اور "اسپائڈر مین" میں راوی کے وقت اور بیانیہ وقت میں دوری نہیں، جو واقع ہوتا جا رہا ہے، اس کا احاطہ ساتھ ساتھ کیا جا رہا ہے۔ اسی پہلو نے ان افسانوں کی فوریت اور تجسس کو بڑھایا ہے کہ آگے افسانے میں مزید کیا ہونے والا ہے۔

محض چار افسانوں (دستنبو، شہر ناپرساں، بندر اور قلندر، اسطورہ) میں زمانی صیغوں کی تبدیلی کے ذریعے بیانیہ زمان بدلا ہے لیکن ان میں ایک ہی زمانی نقطۂ نظر غالب ہے اور اس میں کوئی تبدیلی نہیں ہوئی کیونکہ راوی کا زمان نہیں بدلا۔

آصف فرخی نے زمانی تناظر کی طرح ہی مکانی تناظر کی ذیل میں بھی اپنی انفرادیت اور آزادی کو استعمال کرتے ہوئے تصریفات کی مختلف صورتوں سے استفادہ کیا ہے اور راوی کے مکان کی نسبت سے بیانیہ مکان کے مختلف امکانات کو اپنے افسانوں میں برتا ہے۔ صرفی ضمائر کا استعمال واضح کرتا ہے کہ نقطۂ نظر کو صحیح سے متعین کیا گیا ہے۔ آصف فرخی نے مکانی نظام کے تنوعات سے فائدہ اٹھاتے ہوئے اپنے افسانوں میں راوی اور بیانیہ مکان کی ایک جیسی اور مختلف صورتوں کو استعمال کیا ہے۔ انھیں اس بات کا بخوبی ادراک تھا کہ نقطہ ہائے نظر کا درست اور برمحل استعمال ہی افسانوں کو قابلِ اعتبار بناتا ہے۔ افسانوں میں مکانی نقطۂ نظر کی جس صورت کا سب سے زیادہ تجربہ کیا گیا ہے، پہلی صورت ہے جس میں راوی کا مکان اور بیانیہ مکان ایک ہی ہے۔ حاضر راوی بیانیہ عمل کا شاہد اور اس میں شریک ہے۔

جب کہ دوسری صورت میں راوی کا مکان اور بیانیہ مکان مختلف ہے۔ ہمہ دان راوی بیرونِ بیانیہ ہے۔ مختصر افسانے میں نقطۂ نظر کی تبدیلی کا امکان نہیں ہوتا لہٰذا ہم دیکھتے ہیں کہ زمانی و مکانی دونوں اعتبار سے نقطۂ نظر میں تبدیلی واقع نہیں ہوتی۔ محض بیانیہ مکان یا بیانیہ زمان بدلنے سے نقطۂ نظر پر کوئی فرق نہیں پڑتا جب تک کہ راوی کی تبدیلی نہ ہو۔ لہٰذا ان کے افسانوں میں زمانی یا مکانی منتقلی واقع نہیں ہوئی۔

واقعیت کا التباس، فکشن کی کامیابی کی ایک اور کلید ہے۔ آصف فرخی نے افسانوں میں واقعیت کا التباس پیدا کرنے کے لیے بیشتر راوی کردار کے انتخاب کیا ہے جو صیغہ واحد حاضر "میں" میں کہانی بیان کرتا ہے چونکہ یہ بیانیہ عمل میں شریک اور اس کا شاہد ہے لہٰذا اس کی معلومات کو اعتبار و استناد حاصل ہے۔ وہ تمام باتیں جو براہِ راست راوی کردار کی رسائی میں نہیں، انھیں دیگر کرداروں کے توسط سے بیان کرتا ہے۔ اس نمائندے کے بھیس میں مصنف نے اپنا نقطہ نظر پیش کیا ہے۔ بظاہر یہی معلوم ہوتا ہے کہ یہ راوی کردار کے ادراکات ہیں کیونکہ مصنف نے اس کی عائد کردہ حدود و قیود کی پابندی کی ہے۔ کہیں کہیں جمع متکلم "ہم" کے قالب میں بھی راوی کردار نظر آتا ہے جو اصل میں فردِ واحد ہے مگر اپنی تہذیبی روایت کو برقرار رکھتے ہوئے اپنے لیے "ہم" کا لفظ استعمال کر رہا ہے۔ ان کے کل ۱۳۶ افسانوں میں سے ۷۵ افسانوں میں راوی کردار کا تجربہ ہے۔ آصف فرخی کی اختراع یہ ہے کہ چند افسانوں میں انھوں نے کثیر نقطہ نگاہ سے کہانی بیان کی ہے۔ مختصر کہانی میں ایک سے زیادہ راوی کرداروں کا تجربہ عموماً کم ہی دیکھنے میں آیا ہے۔ افسانے میں راوی در راوی کی تکنیک یعنی کثیر نقطہ نگاہ سے کہانی بیان کرنا، ان کا ایک اور قابلِ ذکر کارنامہ ہے۔ افسانے میں سب راوی کردار ہیں جو پہلے کردار کے روپ میں اور پھر راوی کردار کے بھیس میں سامنے آتے ہیں۔ اولین راوی کردار ہی باقی تمام راوی کرداروں سے ملنے والی معلومات کا بیان کنندہ ہے۔ کہانی ان تینوں کے شعور سے گزرتی ہوئی متعدد نقطہ ہائے نظر قائم کرتی ہے۔ "خوشبو کے سوداگر" میں معلومات دادا ابا اور خان صاحب کے شعور سے گزرتی ہوئی اولین راوی کردار تک پہنچتی ہیں۔ "ہیرے جیسی کہانی" اور "شہر میں آوارہ" میں بھی ایک سے زائد راوی کردار کا کامیاب تجربہ کیا ہے۔

آصف فرخی نے بڑی حزم و احتیاط سے معروضیت کو برقرار رکھتے ہوئے ۵۶ افسانوں میں ہمہ دان راوی کی زبانی کہانی بیان کی ہے اور ضمیر غائب "وہ" کی حیثیت سے بیک وقت مختلف جگہوں یا ایک ہی جگہ پر مختلف وقتوں میں رونما ہونے والے واقعات کو بیان کیا ہے۔ افسانہ نگار نے ہمہ دان راوی کے قالب میں خود کو ظاہر نہیں ہونے دیا اور نہ ہی اس کی ہمہ دانی صفات کا بے محابا اظہار کیا ہے۔ چار کے قریب افسانوں میں آصف فرخی نے مبہم راوی کا شائبہ پیدا کیا ہے اور صرفی ضمیر "تم یا آپ" کا استعمال کیا ہے۔

آصف فرخی کی افسانہ نگاری کی ایک منفرد اور ممتاز فنی جہت مختصر کہانی میں متوازی ترکیب کا استعمال ہے۔ فکشن کی مختلف اصناف مسئلہ ڈراما یا ناول میں متوازی تکنیک کا استعمال کوئی اچنبھے کی بات نہیں مگر افسانہ جو ایک مختصر صنف ہے، اس میں دو کہانیوں کو بیک وقت پیش کرنا یقیناً مہارت کا متقاضی ہے۔ اس ضمن میں آصف فرخی نے انتہائی مہارت کا ثبوت دیتے ہوئے دس افسانوں میں متوازی طریقے کا تجربہ کیا ہے۔ اہم بات یہ ہے کہ متوازی تکنیک بھی مختلف تین مختلف طریقوں سے استعمال کی گئی ہے۔ پہلا طریقہ جس میں دو کہانیوں کو بیک وقت منکشف کیا گیا ہے اور جو ایک نقطے پر ملتی یا مدغم ہوتی دکھائی دیتی ہیں؛ "حشیشین"، "شرم الشیخ" اور "آخر ستم کی کچھ تو مکافات چاہیے"، اس کی عمدہ مثالیں ہیں۔ "حشیشین" میں حشیشی گروہ کی سفاکیت کی کہانی اور کراچی میں ایک خاص عہد میں دہشت گردوں کی بربریت کی کہانی کو متوازی طور پر آگے بڑھایا گیا ہے۔ اختتام میں دو الگ الگ کہانیوں کا ایک نقطۂ اتصال ہے جب ہنری شارپ کو سارا شہر کراچی موت کا قلعہ معلوم ہوتا ہے جس کے دامن میں وہی بہشت ہے جس کی ہوس اور لالچ خنجروں کو لہو رنگ کرتی ہے۔ "آخر ستم کی کچھ تو مکافات چاہیے" میں بصیر اور سمیع کی زندگی پر چھائی خوف و دہشت کے متوازی فلم کی کہانی ہے جو بیانیے کا حصہ بنا دی گئی ہے؛ دونوں کی سنگین اور سفاکی میں مطابقت پیدا کر کے انسانی ذہنوں پر چھائے خوف و ہراس کی پرچھائیوں کی عکاسی کی ہے۔

متوازی طریقے کے استعمال میں آصف فرخی کی دوسری ندرت یہ ہے کہ انھوں نے "حرام مغز" اور "اصحاب کہف" میں متوازی تکنیک کا دوہرا استعمال کیا ہے اور اسے تسلسل کے ساتھ ایک ہی افسانے کے مختلف حصوں میں دو یا تین مرتبہ استعمال کیا ہے۔ ایسے افسانوں میں متوازی طور پر بڑھتی ہوئی کہانیاں کہیں ملتی محسوس نہیں ہوتیں، ساتھ ساتھ آگے بڑھتی ضرور ہیں، دونوں میں مشترکہ وصف کے ذریعے ایک خاص طرح کی صورتحال کو اجاگر کیا گیا ہے۔ "حرام مغز" میں متوازی تکنیک کا تجربہ تین دفعہ تسلسل کے ساتھ کرنا، ان کی اختراعی طبیعت پر دال ہے۔ افسانے میں تاریخی تلمیحی حقیقت (قصۂ ضحاک) کے متوازی آج کے پیچیدہ عہد کی صورتحال کی ترجمانی ہے جہاں جبر و گھٹن کا راج ہے۔

متوازی طریقے کے استعمال میں آصف فرخی کی تیسری انفرادیت یہ ہے انھوں نے دو کہانیوں کے بجائے دو مختلف طرح کی وارداتوں، واقعات یا صورتحال کو بیان کرنے کے لیے بھی اس ترکیب کا استعمال کیا ہے۔ چونکہ مختصر کہانی میں دو الگ الگ کہانیوں کو ساتھ ساتھ بڑھانے کی بہت زیادہ گنجائش نہیں ہوتی نہیں لہٰذا انھوں نے نیا طریقہ منتخب کر لیا۔ "فریکچر" اور "بلڈ بینک" میں مریضہ کی صورتحال کے پس منظر میں شہر کی ابتر اور ہنگامی صورتحال کو بطورِ خاص اجاگر کیا ہے، کشیدہ اور سنگین حالات میں گھروں سے باہر نکلنا بھی محال ہے۔

بیانیہ وحدت، آصف فرخی کے افسانوں کی ایک اور ممتاز خوبی ہے جو کہانی میں مخصوص تاثر یا فضا کو جنم دیتی ہے۔ بیانیہ وحدت جو کہانی کے اجز، اکرداروں، اشیا اور واقعات کی نامیاتی وحدت کے علاوہ ہے، دراصل تفاعلی اور ہم ربطی نظام کی مرہون منت ہے جو افسانوں میں زیریں سطح پر قائم کیا گیا ہے، بالائی سطح پر بظاہر محسوس نہیں ہوتا مگر تجزیہ و تحلیل سے پتہ چلتا ہے کہ مختلف مقامات اور وقتوں میں رونما ہونے والی وارداتوں میں باہمی ربط ہے جو مخصوص صفت یا فضا کو اجاگر کرتا ہے اور محض یہی نہیں بلکہ یہ معنوی دبازت کو بڑھانے والا ایک اہم فنی عامل بھی ہے۔ "شرم الشیخ"، "حشیشین"، "پرندے کی فریاد" اور "سُرسورٹھ" میں اس کی بہترین صورت نظر آتی ہے۔ "پرندے کی فریاد" میں بیانیہ وحدت جو مخصوص تاثر ابھارتی ہے وہ خوف، گھٹن اور حبس کا ہے۔ افسانے میں ابلاغی نظام دو سطحوں پر قائم کیا گیا ہے؛ پہلی سطح پر یہ ماضی اور حال کی تخلیق بالترتیب اقبال کی نظم "پرندے کی فریاد" اور افسانے میں تفاعل ہے، نظم کے اشعار اور افسانہ ساتھ ساتھ آگے بڑھتے ہیں۔ دوسری سطح پر یہ راوی کے بچپن کی یاد (جب وہ کتاب میں تصویر میں پنجرے میں قید پرندہ دیکھتا ہے) اور حال کی صورتحال (جب پرندے حقیقتاً پنجرے میں قید ہیں) میں تفاعل ہے، دونوں صورتوں میں اس کی بے بسی عیاں ہے۔ "شرم الشیخ" میں ماضی اور حال کے واقعات میں تفاعل ہے۔ موجودہ عہد میں مسلمانوں نے بنی اسرائیل کی روش پر چلتے ہوئے اپنے پیغمبر کی تعلیمات کو پس پشت ڈال دیا ہے۔ ان کے لیے روپیہ پیسہ، آسائشیں اور تن آسانی اہم ہے مگر جہاد کرنا ان کے لیے کارِ دشوار ہے۔ "حشیشین" میں بھی ابلاغی نظام کی دو سطحیں ہیں جو خوف و دہشت کے تاثر کو مزید بڑھاتی ہیں۔ وسیع سیاق میں دیکھا جائے تو آصف فرخی کے افسانوی مجموعوں شہر بیتی اور شہر ماجرا میں کم یونی کیٹنگ وے سلز کا ایک سلسلہ ہے، مختلف کہانیوں میں تفاعل سے کراچی کے مخصوص عہد کے آشوب کو بیان کیا گیا ہے اور ایک مخصوص تاثر ابھارا گیا ہے۔ یہی صورتحال ایک آدمی کی کمی میں ہے۔ اس میں شامل افسانوں کے ذریعے سندھ کے سماجی نظام، معاشرت اور تہذیب کا اصل چہرہ دکھانا مقصود ہے۔ ان افسانوں میں موضوعاتی وحدت اور تسلسل ہے۔

ایک ہی موضوع کو مختلف طریقوں اور فنی حربوں کا اطلاق کر کے پیش کرنا یعنی ایک ہی مضمون کو مختلف تکنیکوں کے ذریعے پیش کرنے کا ہنر بھی منفرد ہے۔ مثال کے طور پر خوف و دہشت کے موضوع کو شہر بیتی اور شہر ماجرا میں یکسر مختلف انداز میں عصری صورتحال سے ہم آہنگ کر کے پیش کیا گیا ہے مگر اسی موضوع کو دیگر افسانوں "پرندے کی فریاد"، "کیلیشم"، "حشیشین" اور "اسطورہ" میں بالترتیب مختلف فنی وسیلوں ابلاغی نظام، نفسیاتی سطح، متوازی تکنیک، اساطیری علامتوں اور حقیقی و فنتاسی سطحوں کے تجربات کے ذریعے پیش کیا گیا ہے۔

سلسلۂ تلازمات، ایک اور فنی وسیلہ ہے جو آصف فرخی کے افسانوں میں نظر آتا ہے اور کہانی کی تفہیم میں معاون ثابت ہوتا ہے۔ بونسائی، زرخیز، بوڑھ کہانی، سرسورٹھ، زمین کی نشانیاں، سمندر میں تلازمات کا ایک سلسلہ ہے۔ "بو

نسائی" میں مختلف تلازمات ـــــ بونسائی کے غیر ضروری حصوں کی کانٹ چھانٹ، تاروں کے ذریعے موڑنا، تراش خراش کے ذریعے افزائش اور نشوونما کا اصول ـــــ سب شوہر پر اس کی حیثیت اور حدود کو واضح کر دیتے ہیں۔ یہ سب اشارات میاں بیوی کے ازدواجی رشتے کی ناہمواری اور مرد کی فطری آزادی سے محرومی کو ظاہر کرتے ہیں۔ "زرخیز" میں مرکزی کردار کا بلیوں کو مار دینا، گلاب کلی کو کاٹ دینا، آکاس بیل جیسی ہونے کی آرزومند ہونا ـــــ اس کے ادھورے پن اور زرخیزی سے محرومی کی صلاحیت کا بھید کھول دیتے ہیں۔ "بوڑھ کہانی" میں بلیغ تہذیبی و ثقافتی تلازمات ہیں جو خاص عہد کے کلچر کو پیش کرتے ہیں۔ ترتیبی ردوبدل یا عارضی طور پر مخفی حقائق کے ذریعے افسانہ نگار نے کچھ معلومات متن میں فراہم کی ہیں جن کے وسیلے سے قاری مکمل حقیقت تک پہنچ جاتا ہے۔ مختلف تلازمات اور اشارات کی بدولت بھی افسانے کے تھیم یا موضوع کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔ افسانوں کے موضوعات میں تنوع ہے۔ افسانوں میں گہرائی اور تہہ داری نمایاں ہے۔

آصف فرخی کے افسانے عصری معروضیت کا عکس ہیں۔ ان کی کہانیاں ہمارے عہد کے انتشار و اضطراب اور بے کلی کے ترجمان ہیں۔ ایک نباض کی طرح وہ ہمارے معاشرے کے المیوں، خرابیوں اور نقائص کی تشخیص کرتے ہیں۔ شہر بیتی اور شہر ماجرا کراچی کے مخصوص عہد کے آشوب کے عکاس ہیں جبکہ ایک آدمی کی کمی سندھ کے دیہی خطوں کے سماجی نظامِ زندگی اور تہذیب و معاشرت کے آئینہ دار ہیں۔ میرے دن گزر رہے ہیں کے بیشتر افسانے کراچی کے سیاسی و سماجی مسائل میں گھرے عوام کی بے بسی کی تصویریں پیش کرتے ہیں۔ حقیقت نگاری ان کے افسانوں میں عصری حسیت کی صورت عیاں ہے۔

موضوعاتی وحدت اور تسلسل یا دوسرے لفظوں میں وحدتِ تاثر ایک اور نمایاں اختصاص ہے جو آصف فرخی کے کچھ افسانوی مجموعوں میں حاوی ہے۔ آتش فشاں پر کھلے گلاب، شہر بیتی، شہر ماجرا، میرے دن گزر رہے ہیں، ایک آدمی کی کمی میں شامل کہانیاں موضوعی اعتبار سے اپنے مجموعے کے مرکزی عنوان سے گہرا ربط رکھتی ہیں اور ایک موضوع پر اصرار کرتی ہیں۔ گو کہ ان افسانوی مجموعوں میں شامل کچھ کہانیوں کا الگ الگ مفہوم بھی اخذ کیا جاسکتا ہے مگر بحیثیت مجموعی یہ ایک ہی تھیم کی مختلف صورتوں کو ظاہر کرتی ہیں۔

موضوع اپنی تکنیک بھی ساتھ لاتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ آصف فرخی نے "حتمی سفارشات" اور "سپائڈرمین" جیسے افسانوں میں کہانی نثری نظم کی ہیئت میں بیان کی ہے۔ شہری میں انھوں نے ذہنی آزمائش اور کثیر الانتخابی سوالات کی تکنیک میں شہری کراچی کے باشندوں کی کہانی کہہ دی ہے۔ "متن پر متن قائم کرنے کی تکنیک" بھی تین افسانوں میں مستعمل ہے۔ "حشیشین" کی بنیاد انگریزی ناول Assasians کے اردو ترجمے پر ہے، "مرنا اگر ایک

بار ہوتا" کا ماخذ آصف فرخی کا ہی ایک افسانہ "آج کا مرنا" ہے۔ یوں پہلے سے موجود متن پر انھوں نے نئے متن تشکیل دیے ہیں۔

آصف فرخی کے افسانوں کا اسلوب جاندار اور کارگر ہے جو قارئین کو خود سے باندھ لیتا ہے۔ ان کے افسانوں میں ظرف اور مظروف کی دوئی نہیں، فکر اور الفاظ میں دوری نہیں۔ انھوں نے ایسی برمحل اور موزوں زبان کا استعمال کیا ہے جو موضوع کے ساتھ انصاف کرتی ہے۔ ان کے اسلوب کے مستقل تشکیلی عناصر میں واقعے کو جزئیات کے ساتھ بیان کرنا ہے۔ اس سلسلے میں ان کی باریک بینی، قوتِ متخیلہ اور قوتِ مشاہدہ کی داد دینی پڑتی ہے۔ ان کی افسانوی نثر کی دوسری بڑی خوبی ٹھہراؤ ہے۔ وہ سلیقے کے ساتھ اپنی بات کو اطمینان سے بیان کرتے ہیں۔ ان کی نثر میں وسیع مطالعے اور عالمی ادبی سرمائے سے واقفیت کی جھلک ہے جس نے ان کے افسانوں میں کشادگی، تنوع اور بصیرت پیدا کی ہے۔ مختلف افسانوں میں دیسی و بدیسی تخلیق کاروں کی تخلیقات کے ٹکڑے، اقوال یا اشعار، تلمیحی حوالوں کو افسانے کے عین آغاز میں رکھ دینے سے نہ صرف ان میں پیش کردہ فکر سے معنوی مناسبت پیدا کی ہے بلکہ اپنے مخصوص زاویۂ نظر سے اس میں ایک نئی طرح کی بصیرت بھی رکھ دی ہے۔

آصف فرخی کے اسلوب کا ایک ناگزیر جزو منظر در منظر کہانی ہے۔ بیشتر افسانے کا آغاز منظر سے ہوتا ہے اور پھر اسی منظر سے کہانی برآمد کر کے اسے دوبارہ ایک اور منظر میں سمو دینا، ان کا خاص طریقہ ہے۔ منظر نگاری کا افسانے کی فضا اور ماحول کی تجسیم، کرداروں کے جذبات واحساسات سے ربط اور کرداروں کی نفسیات کی پردہ کشائی میں بڑا ہاتھ ہے۔ آصف فرخی تہذیب وروایت سے جڑے آدمی تھے، انھوں نے اپنے افسانوں میں تہذیبی بازیافت کی کوشش کی ہے۔ اسی تہذیبی بازیافت کی ایک صورت ان کے چند ایک افسانوں میں داستانوی اسلوب میں نظر آتی ہے۔ "حکایت مشکوٰۃ"، "حرام مغز"، "دفینہ"، "قصہ سوتے جاگتے کا" میں وہ عہد حاضر کے مسائل اور الجھنوں کی عکاسی کے لیے داستانوی حوالوں اور انداز سے کام لیتے ہیں۔

تہذیبی روایت کے ساتھ ساتھ اس میں آنے والے بدلاؤ، زبان میں آنے والے تبدیلیوں کا اظہار بھی افسانوں کی زبان اور الفاظ سے ہوتا ہے۔ مغربی تہذیب اور انگریزی زبان کی یلغار نے بہت سے انگریزی الفاظ کو اردو زبان میں سہولت سے راہ دے دی ہے؛ "ویلنٹائن"، "میک عربیہ میل" رومن طرزِ تحریر، انگریزی الفاظ کے کثرتِ استعمال کا عمدہ اظہاریہ ہیں۔ ان کے خال خال افسانوں میں نسائی لب ولہجہ غالب ہے؛ انھوں نے بڑی بوڑھی خواتین اور گھریلو خواتین کے محاوروں اور لفظیات کو نثر میں کھپایا ہے۔ آصف فرخی کے زبان پر قدرت کا ایک اظہار ایک آدمی کی کمی میں بھی ہے جس کے افسانوں میں انھوں نے سندھی زبان کے الفاظ و محاورات اور لب و لہجے کی

عکاسی کی ہے۔ "زمین کی نشانیاں"، "بحیرہ مردار" "زرخیز" اور "سمندر" میں نثر انتہائی چست اور مربوط ہے۔ یہاں مصنف نے اپنی فکر کے اظہار کے لیے موزوں ترین الفاظ کا انتخاب کیا ہے۔

افسانوں میں موضوع کی مناسبت سے تمثیل، علامت، کنایہ، تلازمہ، حکایت، اسطورہ یا تلمیح وغیرہ کا استعمال کوئی انوکھی بات نہیں مگر مختلف حربوں کے استعمال سے افسانوں میں تنوع، فنی حسن اور دلکشی پیدا ہوئی ہے تو کہیں پُر اسراریت کو ابھارا گیا ہے۔ آصف فرخی کی تخلیقی نثر میں ان کی شعری حس کا اظہار مقفٰی نثر کی صورت میں کہیں کہیں ہوا ہے۔ چند ایک افسانوں میں مصنف نے دانستہ طور پر بے ربط فقروں کو استعمال کیا ہے۔

آصف فرخی کے افسانوں کی کامیابی کا راز فکر و فن کی ہم آہنگی میں ہے۔ موضوع کے اظہار کے لیے مختلف فنی اصول و ضوابط کے ہنر مندانہ استعمال سے ان کے افسانوں میں اثر انگیزی پیدا ہوئی ہے۔ مختلف فنی اور تکنیکی لوازمات کے اطلاق کے بجائے ایک مربوط افسانے اور کُل کا تاثر ہی کامیابی کی ضمانت ہے۔ آصف فرخی نے انتہائی بصیرت سے مختلف فنی جہتوں کا استعمال افسانوں کی زیریں سطح پر کیا ہے کہ پڑھتے ہوئے ان کا احساس تک نہیں ہوتا۔ افسانوں میں فن اور تکنیک کے متنوع تجربات آصف فرخی کی اختراعی طبیعت اور مزاج کے آئینہ دار ہیں۔ حقیقی و فنتاسی سطحوں کی آمیزش اور مختلف زمان و مکان میں ہونے والے واقعات میں ربطِ باہم نے کہانیوں کو فنی اعتبار سے بھرپور بنایا ہے اور ان کی معنوی دبازت کو بڑھایا ہے۔ مختلف فنی وسیلوں کے استعمال سے افسانوں میں فنی حسن پیدا ہوا ہے۔ آصف فرخی کی فکشن کے مختلف اور متنوع تنقیدی تصورات سے گہری واقفیت تھی اور ان کے تنقیدی شعور کا اظہار ان کے پہلے افسانوی مجموعے کے مقدمے "ساتواں دن" میں بخوبی ہوا ہے۔ محض تئیس (۲۳) برس کی عمر میں لکھے اس مقدمے میں ان کا تنقیدی شعور بہت نکھری ہوئی صورت میں نظر آتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ ان کے فکشن کی مختلف جہات کے پختہ فنی شعور کا عملی اظہار ان کی افسانہ نگاری میں واضح ہے۔ مختلف فنی و تکنیکی اجزا کے بر محل استعمال اور انھیں فکر سے ہم آہنگ کرنے کا سلیقہ انھیں خوب آتا تھا اور ان کے افسانے اس کی عملی مثال ہیں۔

فہرستِ مآخذ

احمد، انوار۔ " آصف فرخی: افسانے کو نئے معنوی آفاق سے ہم کنار کرنے والا"، مشمولہ اردو افسانہ ایک صدی کا قصہ۔ اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان پاکستان، سن ندارد۔

پامک، اورحان۔ "میرے والد کا سوٹ کیس" مشمولہ ناول کا نیا فن مرتب آصف فرخی۔ کراچی: سٹی بک پوائنٹ، ۲۰۱۰ء۔

پروین، رخسانہ۔ آصف فرخی کی کہانی ؛ جہانِ معنی۔ لاہور: بیکن بکس، ۲۰۱۹ء۔ ص ۹۴۔

جالبی، جمیل۔ معاصر ادب۔ دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۹۶ء۔

جاوید، خالد۔ " کچھ قبضِ زماں کے بارے میں" مشمولہ ادبیات، ش ۲۴، ۱۲۳ (جنوری تا جون ۲۰۲۰ء): ص ۳۱۔۴۶۔

جاوید، عرفان۔ سمندر کی چوری---آصف فرخی کے منتخب افسانے۔ لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۱۱ء۔

رومی، رضا۔ "شہر میں ایک چراغ تھا نہ رہا، آصف فرخی کی یاد میں"۔ تاریخ ملاحظہ: ۲۷ جون ۲۰۲۳ء، ۵:۰۰ بجے شام۔

سٹائن، ژاں سی۔ جی ماراوسکی، ڈینیئل (مرتبین) (Jean C. Stine, Daniel G. Marowski)۔ "خورخے ماریو پیڈرو برگس یوسا" مشمولہ *Contemporary Literary Criticism* ۔ جلد ۳۱۔ لندن: گیل ریسرچ، ۱۹۸۵ء۔ ص ۴۴۲۔۴۴۹۔

سٹائن، ژاں سی۔ جی ماراوسکی، ڈینیئل (مرتبین) (Jean C. Stine, Daniel G. Marowski)۔ "میلان کنڈیرا" مشمولہ *Contemporary Literary Criticism* ۔ جلد ۳۲۔ لندن: گیل ریسرچ، ۱۹۸۵ء۔ ص ۲۵۷۔۲۷۲۔

شاہد، محمد حمید۔ "آصف فرخی کے افسانے--- ادھڑا ہوا شہر اور بونسائی مرد" مشمولہ شعر و حکمت کتاب گیارہ، دور سوم (۲۰۱۰ء): ص ۱۱۲۔۱۲۱۔

شاہد، محمد حمید۔ میمن، محمد عمر، کہانی اور یوسا سے معاملہ۔ فیصل آباد: مثال پبلشرز، ۲۰۱۱ء۔

شہریار۔ تبسم، مغنی (مرتبین)، "گوشۂ آصف فرخی" مشمولہ شعر و حکمت جلد اول، کتاب گیارہ (۲۰۱۰ء)۔

عارف، نجیبہ۔ "مرزا اطہر بیگ سے ایک گفتگو" مشمولہ دنیا زاد۔ ش ۴۴ (نومبر ۲۰۱۶ء): ص ۲۵۴۔۲۹۲۔

عارف، نجیبہ۔ "تنقید اور تخلیق کی کتھا ــــ نوجوان ناول نگار کے نام خطوط" مشمولہ بنیاد جلد دوم۔ شمارہ ۱ (۲۰۱۱ء): ص ص ۳۳۳۔۳۴۶۔

ــــــــ۔ شاہد، حمید۔ "ہمیں تو حیران کر گیا وہ: آصف فرخی کی یاد میں"۔ اسلام آباد لٹریچر فیسٹیول۔ ۲۴ اکتوبر ۲۰۲۰ء، ۵:۰۰ سے ۶:۰۰ بجے شام۔

عبدالسلام، "ناول کے بیانیہ اسالیب" مشمولہ فنِ ناول نگاری۔ کراچی: اردو اکیڈمی سندھ، ۱۹۹۹ء۔

علی، کامران اصدر۔ "میرے دن نہیں گزر رہے ہیں"، مشمولہ اس آدمی کی کمی بیادِ آصف فرخی مرتب انعام ندیم۔ لاہور: عکس پبلی کیشنز، ۲۰۲۰ء۔

فارسٹر، ای ایم۔ ناول کا فن مترجم ابوالکلام قاسمی۔ علی گڑھ: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۹۲ء۔

فاروقی، شمس الرحمٰن۔ افسانے کی حمایت میں۔ کراچی: شہرزاد پبلی کیشنز، ۲۰۱۲ء۔

فرخی، آصف۔ شہر بیتی کراچی: مکتبۂ دانیال، ۱۹۹۵ء۔

ــــــــ۔ افسانوی مجموعہ آصف فرخی، ترتیب و تدوین رخسانہ پروین۔ لاہور: فکشن ہاؤس، ۲۰۲۱ء۔

ــــــــ۔ میں شاخ سے کیوں ٹوٹا۔ کراچی: فضلی سنز، ۱۹۹۷ء۔

ــــــــ۔ میرے دن گزر رہے ہیں۔ کراچی: شہرزاد، ۲۰۰۹ء۔

فیاض، منیر۔ "عالمی افسانوی بیانیے کا اجمالی ارتقا اور انواسی" مشمولہ ادبیات۔ ش ۲۴، ۱۲۳۔ جلد دوم (جنوری تا جون ۲۰۲۰ء): ص ۳۵۲۔۳۵۷۔

کنڈیرا، میلان۔ ناول کا فن مترجم محمد عمر میمن۔ کراچی: شہرزاد، ۲۰۱۳ء۔

کنڈیرا، میلان۔ *The Art of the Novel*، مترجم لنڈا اشر Linda Asher۔ لندن: فیبر اینڈ فیبر، ۱۹۸۸ء۔

کنڈیرا، میلان۔ "Dialogue on the Art of Composition" مشمولہ *The Art of the Novel*، مترجم لنڈا اشر Linda Asher۔ لندن: فیبر اینڈ فیبر، ۱۹۸۸ء۔

کول، جولیو ایچ (Julio H. Cole)۔ "Mario Vargas Llosa: An Intellectual Journey" مشمولہ *The Independent Review*۔ ش ۱۶ (۲۰۱۱ء): ص ۵۔

محمد یٰسین، ناول کا فن اور نظریہ۔ لاہور: دارالنوادر، ۲۰۱۳ء۔

مظہر، جمیل۔ آشوبِ سندھ اور اردو فکشن۔ کراچی: اکادمی بازیافت، ۲۰۰۷ء۔ ص ۳۹۴۔

منصور، مسکین احمد۔ آصف فرخی کے دو افسانے مشمولہ شعرو حکمت کتاب گیارہ، دور سوم (۲۰۱۰ء): ص ۱۲۲۔۱۲۹۔

میمن، محمد عمر۔فنِ فکشن نگاری؛ جلد دوم۔ کراچی: مکتبۂ دانیال، ۲۰۱۶ء۔

میمن، محمد عمر۔فنِ فکشن نگاری؛ جلداول۔ کراچی: مکتبۂ دانیال، ۲۰۱۶ء۔

ندیم، انعام (مرتب)۔اس آدمی کی کمی بیادِ آصف فرخی۔لاہور: عکس پبلی کیشنز، ۲۰۲۱ء۔

نورین، فاخرہ۔ "بین المتنیت" مشمولہ ترجمہ کاری۔ اسلام آباد: ادارہ تحقیقات اسلامی، ۲۰۱۴ء۔

یوسا، ماریو برگس ، *Letters to a Young Novelist* مترجم نتاشا وِمر۔نیویارک: پیکاڈور فرار، سٹراس اینڈ گیروکس، ۲۰۰۳ء۔

یوسا، ماریو برگس، نوجوان ناول نگار کے نام خط مترجم محمد عمر میمن۔ کراچی: شہرزاد، ۲۰۱۰ء۔

یوسا، ماریو برگس ۔ "نوبل لیکچر"، مترجم ایڈیتھ گروس مین (Edith Grossman)۔ سٹاک ہالم: نوبل فاؤنڈیشن، ۲۰۱۱ء۔

Britannica.com/biography/Mario-Vargas-Llosa، تاریخ ملاحظہ: ۲۷ جولائی ۲۰۲۲ء، رات ۱۰:۴۸ بجے۔

گرینڈین، کارل (مرتب) Karl Grandi ۔ نوبل انعامات ۲۰۱۰ء، مترجم کولن ہاو (Colin Howe)، (سٹاک ہالم: نوبل فاؤنڈیشن، ۲۰۱۱ء)۔

https://www.nobleprize.org/prizes/literature/2010/vargas-llosa/facts، تاریخ ملاحظہ: ۲۸ جولائی ۲۰۲۲ء، دوپہر ۱:۳۰ بجے۔

https://www.britannica.com/biography/milankundera، تاریخ ملاحظہ: ۲۸ جولائی ۲۰۲۲ء۔ دوپہر ۱:۳۰ بجے۔

https://www.famousauthors.org/milan-kundera، تاریخ ملاحظہ: ۳۰ جولائی ۲۰۲۲ء۔ دوپہر ۳:۳۰ بجے۔

https://en.wikipedia.org/wiki/Mario_Vargas_Llosa، تاریخ ملاحظہ: ۲۷ جولائی ۲۰۲۲۔ رات ۱۰:۴۸ بجے۔

https://nlpd.gov.pk/lughat/search.php، تاریخ ملاحظہ: ۱۳ اپریل، ۲۰۲۳ء۔ سہ پہر ۳:۳۰ بجے۔

habib.edu.pk/AHSS/dr.Asif.farrukhi، تاریخ ملاحظہ:۱۷ جنوری ۲۰۲۲ء۔ شام ۰۰:۷ بجے۔

https://habib.edu.pk/phec/oldfiles/history/asif.html، تاریخ ملاحظہ:۱۷ جنوری ۲۰۲۲ء۔ شام ۰۰:۸ بجے۔

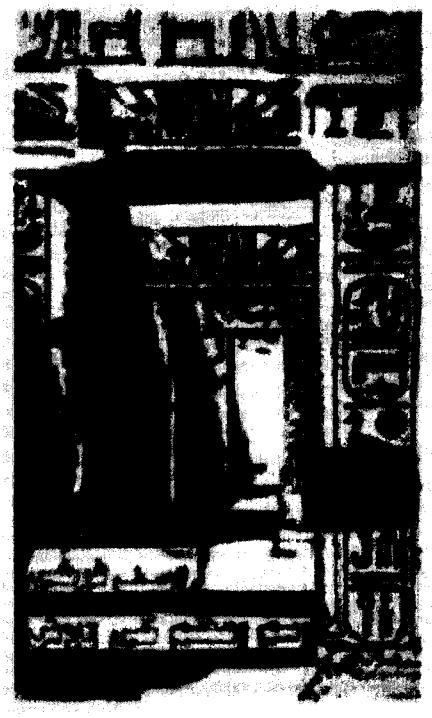
https://thewire.in/books/asif-farrukhi-a-literary-all-rounder-who-deserved-a-century، تاریخ ملاحظہ:۱۷ جنوری ۲۰۲۲ء۔ شام ۰۰:۸ بجے۔

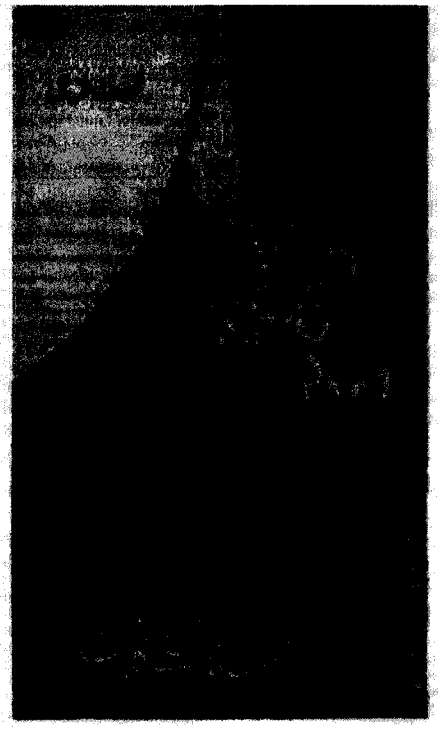
https://www.ubldigital.com، تاریخ ملاحظہ:۷ مارچ، ۲۰۲۲ء، شام ۰۰:۳ بجے۔

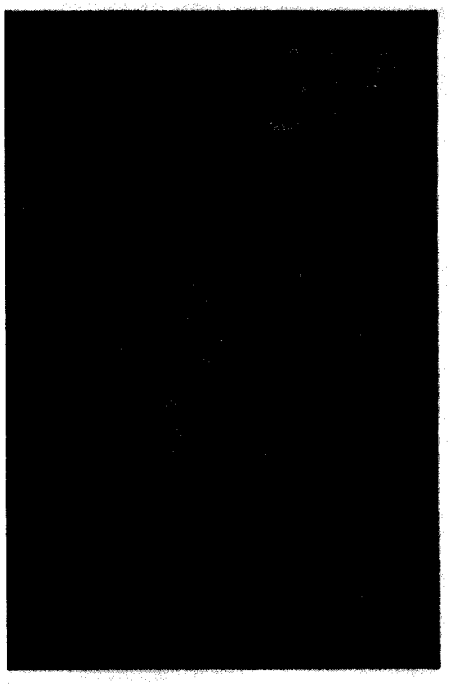
https://habib.edu.pk/HU-news/gosha-e-asif-inaugurated-at-habib-universitys-library-to-honor-late-dr-farrukhis-legacy، تاریخ ملاحظہ:۴ جون ۲۰۲۲ء۔ سہ پہر ۰۰:۴ بجے۔

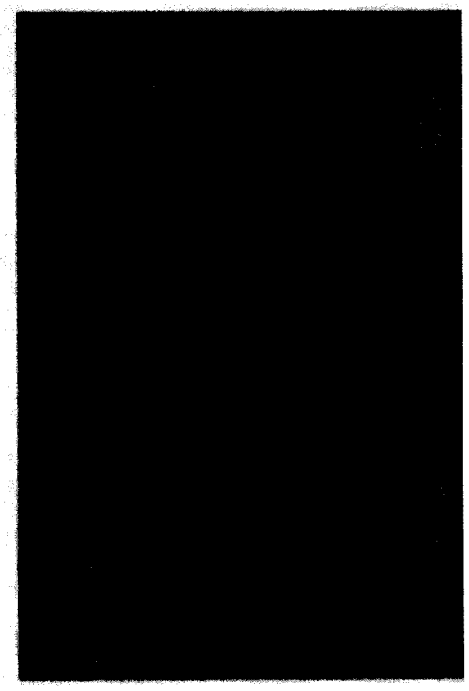
ضمیمہ جات

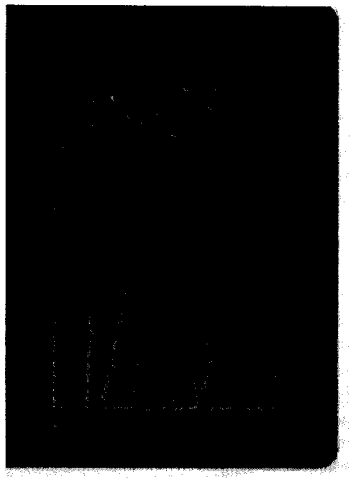
آصف فرخی کے افسانوی مجموعے

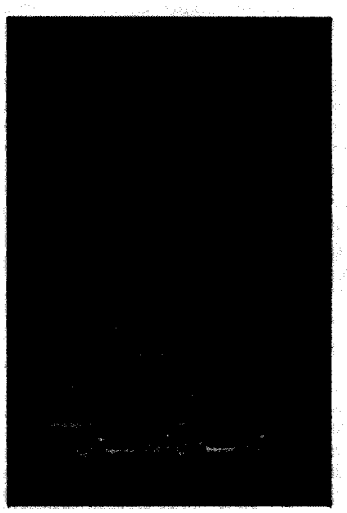












مرتبہ کتب