تحقیقی مقالہ برائے ایم۔ایس۔اُردو

محمد خالد اختر کے ناولوں میں ادبی اور لسانی تکنیکوں کے تجربات: مابعد جدیدیت کے تناظر میں

محقق:

رابعہ مصطفی

235-FLL/MSURDU/F19

نگران:

ڈاکٹر غلام فریدہ

اسسٹنٹ پروفیسر، شعبہ اُردو

INTERNATIONAL ISLAMIC UNIVERSITY ISLAMABAD

CENTRAL LIBRARY ISLAMABAD

شعبہ اُردو

بین الاقوامی اسلامی یونی ورسٹی، اسلام آباد

Accession No. TH 24738

MS
891.439301
ظم

تنقید ــــ اردو ناول
تاریخ ــــ سماجی شعور
ناول ــــ مقالہ

ACCEPTANCE BY THE VIVA VOCE COMMITTEE

Name of the Student: **Rabia Mustafa**

Title of the Thesis: محمد خالد اختر کے ناولوں میں ادبی اور لسانی تکنیکوں کے تجربات: مابعد جدیدیت کے تناظر میں

Registration No: **235-FLL/MSURD/F19**

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

VIVA VOCE COMMITTEE

Chairperson Viva Committee:

Dr. Humaira Ishfaq
Chairperson Department Of Urdu Female IIUI

External Examiner:

Dr.Shahid Iqbal Kamran
Allama Iqbal Open University Islamabad

Internal Examiner:

Dr. Sabahat Mushtaq
Lecturer
Department Of Urdu, IIUI,
Islamabad

Supervisor:

Dr. Ghulam Farida
Assistant Professor
Department Of Urdu, IIUI,
Islamabad

الجامعة الإسلامية العالمية

بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی، اسلام آباد

شعبۂ اُردو

تصدیق نامہ

تصدیق کی جاتی ہے کہ رابعہ مصطفی رجسٹریشن نمبر 235-FLL/MSURDU/F19 نے ایم۔ایس۔اُردو کی ڈگری کی تکمیل کے لیے تحقیقی مقالہ بعنوان **"محمد خالد اختر کے ناولوں میں ادبی اور لسانی تکنیکوں کے تجربات: مابعد جدیدیت 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 غلام فریدہ

اسسٹنٹ پروفیسر، شعبۂ اُردو

بسم الله الرحمن الرحيم

پیش لفظ

زندگی کا ہر لمحہ کچھ نہ کچھ سیکھنے سے عبارت ہے۔ ہم آئے روز اپنی نجی اور پیشہ وارانہ زندگیوں میں نت نئے تجربات سے گزرتے ہیں۔ یہ تجربات خوشی اور غم دونوں صورتوں میں ہم پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ غم کے لمحات ہمارے ذہنی شعور کی بالیدگی میں اہم کردار ادا کرتے ہیں جبکہ خوشی کی کیفیات زندگی کی نیرگیوں کو دیکھنے کا وسیلہ بنتی ہیں۔ یوں ہر انسان اپنی زندگی میں ان دوہری کیفیات سے نبرد آزما ہونے کا سلیقہ سیکھ جاتا ہے۔ یہی کیفیات زندگی کا اصل حسن ہیں۔

یہ تحقیقی مقالہ پانچ ابواب پر مشتمل ہے۔ پہلا باب مابعد جدیدیت کی ادبی و لسانی تکنیکوں کا احاطہ کرتا ہے۔ اس باب میں مابعد جدید صورتحال کی وضاحت، مغرب اور اردو ادب میں مابعد جدیدیت کی روایت سے متعلق مختلف ماہرین کی آراء کو شامل کیا گیا ہے۔ اس کے علاوہ مختلف ناقدین کی آرا کی روشنی میں مابعد جدیدیت کی ادبی و لسانی تکنیکوں کو واضح کیا گیا ہے۔

باب دوم محمد خالد اختر کے ناولوں میں بیانیہ کے تجربات سے متعلق ہے۔ جس کے آغاز میں مصنف اور اس کے ناولوں کا مختصر تعارف پیش کیا گیا ہے۔ اس کے بعد دونوں ناولوں، بیس سو گیارہ اور چاکی واڑہ میں وصال میں بیانیہ کے تجربات کو تفصیل سے بیان کیا گیا ہے۔

تیسرے باب میں محمد خالد اختر کے ناولوں میں کردار نگاری اور اسلوب کے تجربات کا جائزہ لیا گیا ہے۔ کردار نگاری کے تناظر میں پہلے مرکزی کرداروں اور پھر ضمنی کرداروں میں کردار نگاری کے تجربات کا احاطہ کیا گیا ہے۔ چوتھے باب میں فکشن کی مابعد جدید ادبی و لسانی تکنیکوں کے تناظر میں محمد خالد اختر کے ناولوں کا جائزہ لیا گیا ہے۔ پانچواں باب ماحصل ہے، جس میں تمام مباحث کو سمیٹا گیا ہے۔ اس باب کے ذریعے پورے مقالے کا نچوڑ بیان کیا گیا ہے۔

اس مقالے کی تکمیل کے لیے سب سے زیادہ شکریے کی مستحق الف اللہ کی ذات ہے جس نے مجھے زندگی کے ہر مرحلے پر اپنی ان گنت نوازشوں اور بے پناہ کرم سے سیراب کیے رکھا۔

اپنے خالق کے ہاں سجدۂ شکر کے بعد میں جس عظیم ہستی کی تاحیات مشکور رہوں گی وہ محترم ہستی میری نگران اور ہر دلعزیز استاد ڈاکٹر غلام فریدہ ہیں۔ آپ کی زیر نگرانی میں نے اپنا مقالہ انتہائی کم عرصے میں پایۂ تکمیل تک

پہنچایا ہے۔ آپ جیسے پُر خلوص، شفیق اور مہربان استاد کی سرپرستی خوش نصیبی کی علامت ہے۔ اور میں خود کو ان خوش نصیب لوگوں میں شامل سمجھتی ہوں۔

میں آپ کی تہہ دل سے شکر گزار ہوں کہ اپنی بے پناہ مصروفیت کے باوجود آپ نے ہر پل میری رہنمائی فرمائی۔ اور ہر قدم پر میرا حوصلہ بڑھایا۔ آپ کی بے پناہ دعاؤں، محبتوں اور بھرپور ساتھ نے مجھے انتہائی قلیل مدت میں اپنی منزل مقصود تک پہنچایا ہے۔ آپ کے لیے بہت ساری دعائیں اور نیک تمنائیں، بس اتنا کہوں گی:

طوفاں میں جیسے دور سے ساحل دکھائی دے
میں آپ کو سوچ لوں مجھے منزل دکھائی دے

اس کے علاوہ میں اپنے شعبۂ اردو کے تمام اساتذہ کا شکریہ ادا کرنا چاہتی ہوں کہ جن کی شفقت و رہنمائی میرے ساتھ ساتھ رہی۔

میں خاص طور پر اپنے والدین کا شکریہ ادا کرنا چاہوں گی کہ جنھوں نے زندگی کے ہر موڑ پر اپنی دعاؤں، محبتوں اور شفقتوں کے در وا کیے رکھے۔ میں تاحیات اپنے ماں باپ کی احسان مند رہوں گی، میری اس کامیابی کے پیچھے میرے والدین کی دن رات کی محنت و مشقت شامل ہے۔ خدائے بزرگ و برتر سے دعا گو ہوں کہ وہ میرے ماں، باپ کو اپنے ہاں سے بہترین اجر عطا فرمائے۔ آمین!

بڑے بھائی کا کردار بھی باپ کا سا ہوتا ہے۔ میں خاص طور پر اپنے اکلوتے بڑے بھائی غلام مرتضٰی کا دل سے شکریہ ادا کرتی ہوں، جنھوں نے ہمیشہ مجھ پر اپنا سایۂ شفقت قائم کیے رکھا۔ مجھے نہ صرف ایم۔اے کی سطح پر اس شعبۂ اردو سے منسلک کیا، بلکہ قدم قدم پر میرے لیے مضبوط دیوار کا سا کردار نبھایا۔

میں اپنی دونوں چھوٹی بہنوں آمنہ مصطفٰی اور لائبہ مصطفٰی کی بھی شکر گزار ہوں۔ ان دونوں نے ہر پل میرا ساتھ دیا اور ان کی پیاری پیاری باتوں نے ہر لمحہ میری حوصلہ افزائی کی۔

اپنے گھر والوں کے بعد میں ہمیشہ جن لوگوں کی شکر گزار رہوں گی وہ میرے عزیز دوست ہیں۔ میں خاص طور پر اپنی ان مخلص دوستوں کا شکریہ ادا کرنا چاہوں گی کہ انھوں نے ہر قدم پر مجھے اپنے ساتھ کا احساس دلایا، ہر مشکل میں میری ہمت بڑھائی۔ اور ہمیشہ میری مدد اور رہنمائی کے لیے پیش پیش رہے۔ خاص طور پر راحیلہ لطیف، زینب گل، بریرہ ہمدانی، طیبہ ممتاز، انعم ناز اور ترینہ بی بی کا بھرپور تعاون راقمہ کے ساتھ رہا۔

رابعہ مصطفٰی

جون ۲۰۲۱ء

فہرست موضوعات

نمبر شمار	عنوانات	صفحہ نمبر
	پیش لفظ	
۱۔	باب اوّل:	
	مابعد جدیدیت کی ادبی ولسانی تکنیکیں	۱
	جدیدیت کیا ہے؟	۱
	جدیدیت اور مابعد جدیدیت میں فرق	۲
	مغربی مابعد جدید مفکرین	۷
	مشرقی مابعد جدید مفکرین	۱۰
	مابعد جدیدیت کے اہم تنقیدی و ثقافتی تصورات	۱۲
	فکشن کی مابعد جدید ادبی ولسانی تکنیکیں	۲۵
	حوالہ جات	۴۱
۲۔	باب دوم:	
	محمد خالد اختر کے ناولوں میں بیانیہ کے تجربات	۴۷
	مصنف اور ناول کا تعارف	۴۷
	ناول بیس سو گیارہ میں بیانیہ کے تجربات	۴۸
	ناول چاکی واڑہ میں وصال کی کہانی اور بیانیہ کی تشکیل	۵۷
	حوالہ جات	۶۹
۳۔	باب سوم:	
	محمد خالد اختر کے ناولوں میں کردار نگاری اور اسلوب کے تجربات	۷۱
	محمد خالد اختر کے ناولوں میں کردار نگاری کے تجربات	۷۱
	ناول بیس سو گیارہ میں کردار نگاری کے تجربات	۷۲

ناول چاکی واڑہ میں وصال میں کردار نگاری کے تجربات	۸۵
محمد خالد اختر کے ناولوں میں اسلوب کے تجربات	۹۹
حوالہ جات	۱۱۰
۴۔ **باب چہارم:**	
محمد خالد اختر کے ناولوں میں فکشن کی مابعد جدید ادبی اور لسانی تکنیکوں کے تجربات	۱۱۴
محمد خالد اختر کے ناولوں میں مابعد جدید ادبی تکنیکوں کے استعمالات	۱۱۵
محمد خالد اختر کے ناولوں میں مابعد جدید لسانی تکنیکوں کے استعمالات	۱۳۹
حوالہ جات	۱۵۱
ماحصل	۱۵۵
کتابیات	۱۶۱

باب اوّل:

مابعد جدیدیت کی ادبی ولسانی تکنیکیں

باب اوّل:

مابعد جدیدیت کی ادبی اور لسانی تکنیکیں

جدیدیت کیا ہے؟

انیسویں صدی میں دنیا کے منظر نامے پر بہت سی تبدیلیاں وقوع پذیر ہوئیں ہیں۔ان تبدیلیوں اور انقلابات کے اثرات جہاں معاشرے پر نمودار ہوئے وہیں پر ان انقلابات نے ادب پر بھی اپنا گہرا اثر چھوڑا۔ بین الا قوامی سطح پر رونما ہونے والا یہ سیاسی، سماجی اور ثقافتی بدلاؤ مختلف نظریات اور رجحانات کو فروغ دینے کا سبب بنا۔ چناں چہ مابعد جدیدیت(Post-Modernism) جسے مختلف تصورات اور مختلف خیالات کا مرکب سمجھا جاتا ہے کا ظہور بھی اسی صدی میں ہوا۔انسائیکلوپیڈیا بریٹنیکا کے مطابق مابعد جدیدیت کی اصطلاح ۱۹۴۹ء میں جدید تعمیرات سے بے زاری اور مابعد جدید تعمیرات کے لیے استعمال ہوئی:

> In 1949 the term was used to describe a dissatisfaction with modern architecture,and led to postmodern architecture movement.[1]

آرنلڈ۔ جے۔ ٹائن بی(Arnold J.Toynbee)(۱۸۸۹ء۔۱۹۷۵ء) کے خیال میں مابعد جدید دور کا آغاز دوسری جنگ عظیم سے ہوا:

> Our own Post-Modern Age has been inaugurated by the general war of 1914-1918.[2]

مختلف تبدیلیوں سے جنم لینے والی تھیوری مابعد جدیدیت کا تعلق ثقافتی صورتحال اور معاشرتی مزاج سے بھی تعبیر کیا جاتا ہے۔اس حوالے سے ناصر عباس نیر رقم طراز ہیں:

> مابعد جدیدیت بیک وقت صورت حال اور تھیوری بھی ہے اور ان دونوں کے ربط باہم سے عبارت بھی۔صورت حال سے مراد بیسویں صدی کے آخری حصے کی مجموعی ثقافتی صورت حال ہے اور "تھیوری" سے مراد وہ فکر ہے، جو جدیدیت اور ساختیات کی تنقید اور فرانس میں ۱۹۶۸ء میں طلبا کی بغاوت اور الجیریا پر فرانس کے حملے کے بعد سامنے آئی ہے۔[3]

مابعد جدیدیت دور حاضر کی ایک مشکل اور پیچیدہ اصطلاح ہے۔ یہ اصطلاح فنون لطیفہ، فن تعمیر، فلم

،موسیقی ،ادب ، سماجیات، معاشیات، مواصلات اور ٹیکنالوجی اور تمام تصورات کا احاطہ کرتی ہے۔اسی کے پیش نظر ضمیر علی بدایونی مابعد جدیدیت کی تعریف اس طرح کرتے ہیں:

> مابعد جدیدیت ایک ایسی اصطلاح ہے، جو مختلف علوم کی شیرازہ بندی کرتی ہے۔ علم الانسان سے لے کر فن تعمیر اور مصوری، شاعری اور فکشن سے لے کر فلسفہ اور تنقید تک سب پر اس کا اطلاق ہو سکتا ہے لیکن ان تفصیلات کی کثرت میں وحدت کا نقش نہیں ابھرتا۔ یہ ایک کثیر المعانی اصطلاح ہے جو ایک مفہوم، ایک تعبیر، اور ایک فریم کی موجودگی کی نفی کرتی ہے۔[4]

مابعد جدیدیت بیسویں صدی کے آخری عشروں میں ابھرنے والا ایک نیا ادبی رجحان ہے۔اس رجحان کا بنیادی نکتہ کلیت پسندی کی مخالفت اور انسان مرکزیت کا خاتمہ ہے۔مابعد جدیدیت میں آفاقیت کے بجائے مقامیت ،مرکز کے بجائے لامرکز، ماخذ کی جگہ غیر ماخذ، معنی کے برعکس معنی کے استوار اور موجودگی کی بجائے غیر موجودگی پر زور دیا جاتا ہے۔مابعد جدید عالمی مفکرین کا رویہ بالعموم یہ ہے "ان کا کلیت پسندی، مرکزیت یا نظریہ بندی کے خلاف ہونا، نیز تکثریت، کثیر الوقعیت، مقامیت، بوقلمونی یا سب سے بڑھ کر تخلیقیت پر اصرار کرنا اسی راہ سے ہے۔"[5] گوپی چند نارنگ اردو میں مابعد جدید تھیوری کے اولین ناقد سمجھے جاتے ہیں۔گوپی چند نارنگ یہ تسلیم کرتے ہیں "کہ جدیدیت پہلے ہے اور مابعد جدیدیت تاریخی طور پر جدیدیت کے بعد ہے۔"[6] گوپی چند نارنگ مزید کہتے ہیں کہ مابعد جدیدیت، جدیدیت سے "گریز" کے طور پر معرض وجود میں آئی ہے ان کے الفاظ یہ ہیں:

> جس طرح پس ساختیات تاریخی طور پر ساختیات کے بعد ہے اور اس سے گریز بھی ہے، اسی طرح مابعد جدیدیت بھی تاریخی طور پر جدیدیت کے بعد ہے اور اس سے گریز بھی ہے۔ان دونوں کو ایک دوسرے کے تناظر میں پرکھا اور جانا جاسکتا ہے۔[7]

گوپی چند نارنگ کے علاوہ ناصر عباس نیر بھی مابعد جدیدیت کو جدیدیت کے بعد ہی مانتے ہیں اُن کا کہنا ہے کہ "مابعد جدیدیت سے وابستہ تھیوری سے مراد وہ سب نظریات ہیں جو جدیدیت کے بعد رونما ہوئے ہیں۔"[8] مابعد جدیدیت کا آغاز مغرب میں بیسویں صدی کے ربع آخر میں ہو چکا تھا تاہم اردو ادب میں مابعد جدیدیت ۱۹۹۰ء کی دہائی میں باضابطہ طور پر متعارف ہوئی۔گوپی چنگ نارنگ ۱۹۸۰ء کو مابعد جدیدیت کا آغاز قرار دیتے ہیں۔ وقت کے ساتھ ساتھ اس میں مختلف تغیرات نئی فکری اور جمالیاتی آمیزشوں کے باعث اس میں مزید نکھار پیدا ہوتا گیا۔ڈاکٹر سلیم اختر مابعد جدیدیت کے حوالے سے رقم طراز ہیں:

> پس جدیدیت /مابعد جدیدیت، جدیدیت کے خلاف رد عمل کا ایک انداز ہے، جس نے جمال اور جمالیات، خرد اور مظاہر خرد، انسان اور انسان دوستی، معاشرہ اور معاشرتی اقدار سب کی اساسی اہمیت

اور دائمی بقااور افادہ کو چیلنج کرتے ہوئے ان کی بے معنویت پر زور دیا۔[9]

مابعد جدیدیت کی مزید وضاحت کرتے ہوئے سلیم اختر لکھتے ہیں کہ:

> مابعد جدیدیت بظاہر کوئی نظریہ نہیں ہے کیوں کہ یہ اپنی اساس میں نظریہ مخالفت کے برعکس ایک عدم نظریہ ہے۔مابعد جدیدیت نے جدیدیت سے لے کر کلاسیکیت اور ساختیات سے لے کر مارکسزم تک ہر ایک کو ضم کر کے اپنی شخصی وفکری تعین کا خاتمہ کر دیا ہے۔یہ جدیدیت کے تسلسل میں اس کی فکری کمیوں اور خامیوں سے پیدا شدہ ایک الجھاؤ کی صورت ہے۔[10]

ادب میں مابعد جدیدیت ایک عملی رویے کے طور پر سامنے آئی۔اس نے نہ صرف تخلیقی آزادی بخشی بلکہ ثقافتی تشخص کو بھی برقرار رکھا۔مابعد جدیدیت نے معنی کو اس کے محدود دائرے سے آزاد کروایا۔امکانات اور قیاس آرائی پر زور دیا۔ایک معنی کے بعد دوسرے نئے معنی تلاش کرنے کی طرف توجہ دلائی۔مابعد جدیدیت کے نئے فکری خیالات اور نظریات کے حوالے سے رؤف نیازی لکھتے ہیں کہ "مابعد جدیدیت میں ابہام ،انتشار،ریزہ خیالی،تعطل،التوا،مرکز گریزی،رد تشکیل،مہابیانیوں سے انحراف،معنویت کا اختلاف اور انسان گریز رویوں کو بنیادی اہمیت حاصل ہے۔"[11]

مابعد جدیدیت نے جہاں ادب میں پرانے سانچوں کے تحت لکھے گئے ادب کو رد کیا اور ہیئت پر بھی ضرب لگائی۔ادب میں نئے رجحانات کو فروغ دیا،اور ایک نئی طرز پر ادب تخلیق کیا جانے لگا۔وہیں پر اردو میں مابعد جدیدیت پر بہت سے اعتراضات بھی کیے گئے ہیں۔یہ اعتراضات مذہب،ترقی پسندوں اور روایت پسندوں نے کیے ہیں۔روایت پسندوں کا مفروضہ ہے کہ "مابعد جدیدیت مصنف کی نفی کے تصور اور متن کی کثیر تعبیروں کی حمایت کر کے دراصل الہامی متن کے خالق کا انکار کرنا چاہتی ہے۔اور اس کے بنیادی واحد معنی کے سلسلے میں ابہام کو فروغ دینا چاہتی ہے۔"[12] مابعد جدیدیت کی فکری اساس (ساختیات،پس ساختیات،نو تاریخیت،رد تشکیل) جیسے نظریات پر استوار ہے۔مابعد جدیدیت بڑے بیانیوں کو رد کرتے ہوئے چھوٹے بیانیوں پر زور دیتی ہے۔یہ علاقائیت کی قائل نظر آتی ہے۔اس کے نزدیک ہر تجربہ علاقائی اور مقامی اہمیت کا حامل ہے،اور اسی تناظر میں وہ قابل فہم اور قابل عمل ہے۔اب مہا بیانیوں کا دور نہیں رہا،چھوٹے بیانیوں کو اہمیت حاصل ہو چکی ہے۔ترقی پسند مصنف کو اہمیت دیتے تھے،جدیدیت نے متن کی طرف توجہ مبذول کرائی۔جبکہ مابعد جدیدیت قاری اور قرات پر اصرار کرتی ہے۔قرات اور قاری کے حوالے سے ایزر کی کتابیں بہت اہمیت کی حامل ہیں ایزر کہتا ہے کہ "فن پارے کے دو سرے ہوتے ہیں۔فنی سرا اور جمالیاتی سرا۔فنی سرا مصنف کا متن ہوتا ہے اور جمالیاتی سرا وہ ہوتا ہے جس سے قاری لطف اندوز ہوتا ہے۔"[13]

اس لیے مابعد جدیدیت میں قاری اور قرات کو بنیادی اہمیت حاصل ہے۔ مجموعی طور پر مابعد جدیدیت کو ہر اُس چیز یا ادب سے منسلک کر دیا جاتا ہے، جو جدیدیت کے بعد نمودار ہوئی ہے۔ لیکن وہاب اشرفی اپنی تصنیف ما بعد جدیدیت: مضمرات و ممکنات میں مابعد جدیدیت کی ایک الگ وضاحت کرتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں کہ:

> ہر زمانے کے ادب پر مابعد جدیدیت کے نقطۂ نظر سے بحث ہو سکتی ہے، بلکہ ہو گی ہی، اس لیے کہ اس کے تمام نکات واضح طور پر کسی ایک عہد، زمانے یا رجحان میں قید نہیں، بلکہ یہ زمان و مکان کے بے حد وسیع تناظر میں اپنا کام سرانجام دیتے ہوئے نظر آتے ہیں۔[۱۴]

ان تمام تعریفوں کے بعد اگر مکمل محاکمہ کیا جائے کہ مابعد جدیدیت دراصل کیا شے ہے؟ کس چیز کا نام ہے؟ تو اس کا جواب یہی ہے کہ مابعد جدیدیت / جدیدیت کی عملی اور اگلی شکل ہے۔ اس کو عملی اور ذہنی رویے سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ مابعد جدیدیت کو تخلیق آزادی کا نام دیا جاتا ہے۔ کیونکہ ایک طرف مابعد جدیدیت نے تخلیقی آزادی بخشی تو دوسری طرف ثقافتی تشخص کو بھی برقرار رکھا۔ مابعد جدیدیت کسی نظریے کو نہیں مانتی۔ اس لیے مابعد جدیدیت نہ فارمولے کی پابند ہے اور نہ ہی کسی منصوبہ بندی کی۔ یہ مرکز سے محیط کے سفر پر مبنی ہے۔ اس لیے لا مرکزیت اس کی نمایاں خوبی ہے۔ اور مابعد جدیدیت کا تصور تنوع کے فلسفے پر قائم ہے۔ اور اسی تنوع نے مابعد جدیدیت کی اصطلاح کو مختلف تصورات کا مرکب بنا دیا ہے۔

جدیدیت مابعد جدیدیت میں فرق / ادب میں مابعد جدیدیت کے تصورات:

جدیدیت انگریزی لفظ Modernism کا ترجمہ ہے جس سے مراد ہے کچھ نیا منفرد یا روایت سے ہٹا ہوا۔ لیکن تمام مفکرین کے نزدیک ہر عہد میں کچھ نیا اور منفرد واقعہ ضرور پیش آتا ہے۔ مفکرین کے نزدیک یہ بتانا مشکل ہے کہ صحیح معنوں میں جدیدیت کا آغاز کب ہوا۔ کیونکہ وہ جتنا غور کرتے رہے اُن کو ہر عہد میں کچھ نہ کچھ نیا نظر آتا رہا۔ اس حوالے سے ڈاکٹر آغا افتخار حسین رقم طراز ہیں کہ:

> جدیدیت کوئی جدید شے نہیں یہ اتنی ہی قدیم ہے، جتنی انسانیت۔ جدیدیت کے اظہار کے ذرائع بدلتے رہے۔ افکار و واقعات تاریخی تناظر میں قدیم یا جدید ہو سکتے ہیں لیکن اپنے مقام اور اپنے عہد میں وہ تمام واقعات جدید تھے۔[۱۵]

لیکن ایک اصطلاح کے طور پر جدیدیت بیسویں صدی میں سامنے آئی۔ اُس وقت کے انقلابات اور خارجی سطح پر ہونے والی تبدیلیوں کے زیر اثر یہ ایک فلسفیانہ تحریک کے طور پر ابھری۔ جدیدیت نے موجودہ صدی کو پرانی صدی سے مختلف کرنا تھا، پرانے خیالات، تصورات،، طرز طریق سب کا بدلنا ہی جدیدیت کہلایا۔ ادب میں بھی پرانے

طریقوں، سانچوں سے انحراف کرنا جدیدیت ہے۔ جدیدیت نے سماجی اور ثقافتی تبدیلیوں کے ساتھ ساتھ ادب میں بھی ایک انقلاب برپا کیا۔ عدم شناخت، جنگ کے مسائل، دہشت، مایوسی، کرب، فرد کی تنہائی، مستقبل سے مایوسی ان سب سے مل کر جو ادب تخلیق ہوا اسے جدید ادب کا نام دیا گیا۔ جدیدیت نے فرد کو اظہار کی مکمل آزادی دی اور فن پارے میں ایک خاص ترتیب کی طرف توجہ دلائی۔ جزئیات نگاری اور جذباتیت پر زور دیا گیا۔ فن پارے میں فرد کو بنیادی اہمیت دی۔ تاکہ اُس کی ازلی تنہائی اور اجنبیت کا اعادہ کیا جا سکے۔

جدیدیت کے کچھ عرصہ بعد مابعد جدیدیت کی تحریک کا آغاز ہوا۔ مابعد جدیدیت جسے Post-Modernism کہا جاتا ہے۔ مغرب میں ۱۹۶۰ء کی دہائی میں تحریک کے طور پر سامنے آئی۔ ۱۹۷۰ء میں اس کے خدوخال نمایاں ہوئے، جبکہ ۱۹۸۰ء مغرب میں اس کے عروج کا دور تھا۔ مشرق میں مابعد جدیدیت کا باضابطہ آغاز ۱۹۹۰ء کے آس پاس ہوا۔ لیکن گوپی چند نارنگ جنھیں مابعد جدید تھیوری کا اولین ناقد سمجھا جاتا ہے۔ وہ سال ۱۹۸۰ء کو مابعد جدیدیت کا آغاز قرار دیتے ہیں۔

ادب میں مابعد جدیدیت کو جدیدیت کی اگلی اور عملی شکل قرار دیا جاتا ہے۔ یہ ایک عملی رویے کے طور پر سامنے آئی۔ اور اس نے فرد کو مکمل آزادی عطا کی۔ اور اس کے ساتھ ساتھ ادب میں قاری اور قرات کو اولیت عطا کی۔ یہ چھوٹے بیانیوں اور علاقائیت کی قائل ہے۔ تکثیریت اور لا مرکزیت مابعد جدیدیت کی اہم خصوصیات ہیں۔ اردو ادب میں مابعد جدیدیت کو متعارف ہوئے کئی برس گزر چکے ہیں۔ تاہم ابھی تک اس سے لاعلمی کے رویے نظر آتے ہیں۔ اردو کے تناظر میں مابعد جدیدیت کو پرکھا جائے تو بہت سے سوالات چیلنج بن کر ذہن میں اُبھرتے ہیں۔ اس حوالے سے گوپی چند نارنگ لکھتے ہیں:

> مابعد جدیدیت کو اردو کے تناظر میں سمجھا جائے تو پہلی بنیادی بات یہ ہے کہ مابعد جدیدیت کسی ایک وحدانی نظریے کا نام نہیں بلکہ مابعد جدیدیت کی اصطلاح احاطہ کرتی ہے مختلف تعبیروں اور ذہنی رویوں کا، جن سب کی تہہ میں بنیادی بات تخلیق کی آزادی اور معنی پر بٹھائے ہوئے پہرے یا اندرونی اور بیرونی دی ہوئی لیک کو رد کرنا ہے۔ یہ نئے ذہنی رویے، نئی ثقافتی اور تاریخی صورت حال سے پیدا ہوئے ہیں اور نئے فلسفیانہ قضایا پر بھی مبنی ہیں۔ گویا مابعد جدیدیت ایک نئی صورت حال بھی ہے، یعنی جدیدیت کے بعد کا دور مابعد جدیدیت کہلائے گا۔ لیکن اس میں جدیدیت سے انحراف بھی شامل ہے، جو ادبی بھی ہے اور آئیڈیولوجیکل بھی۔[۱۲]

اردو ادب میں مابعد جدید تھیوری کے پہلے نقاد گوپی چند نارنگ نے مابعد جدید تھیوری کو مندرجہ ذیل نکات میں بیان کیا ہے:

۱۔ مابعد جدیدیت کسی بھی نظریے کو حتمی اور مطلق نہیں مانتی۔ یہ سرے سے نظریہ دینے کے خلاف ہے۔ ہر نظریہ اپنی نوعیت کے اعتبار سے استبدادی ہوتا ہے اس لیے تخلیقیت اور آزادی کے منافی ہے۔

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

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

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

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

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

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

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

۹۔ مابعد جدید عالمی مفکرین کا رویہ بالعموم یہ ہے۔ ان کا کلیت پسندی، مرکزیت یا نظریہ بندی کے خلاف ہونا، نیز تکثیریت، کثیر الوقیعت، مقامیت، بوقلمونی یا سب سے بڑھ کر تخلیقیت پر اصرار کرنا اسی راہ سے ہے۔[۱۷]

مابعد جدیدیت کی تفہیم اس کے بنیادی دعوے کو سمجھ کر ہی ممکن ہو سکتی ہے۔ "مابعد جدیدیت کا دعویٰ ہے کہ اچھائی اور برائی محض اضافی تصورات ہیں۔" [۱۸] اور اس کے دعوے کے مطابق حقیقت کا کوئی بھی بیان آفاقی نوعیت کا حامل نہیں ہو سکتا۔ مابعد جدیدیت کے مطابق دنیا میں آفاقی سچائی کا وجود محض خام خیالی ہے۔ اُس کے نزدیک ایک بات ایک جگہ سچ تو دوسری جگہ کسی دوسری صورت میں جھوٹ بھی ہو سکتی ہے کوئی بھی سچائی حتمی نہیں۔ مابعد جدیدیت کے علمبردار سائنس کو بھی حتمی سچائی کے طور پر تسلیم نہیں کرتے۔ اُن کے نزدیک حتمی سچائی کی کوئی حقیقت نہیں۔

جدیدیت مابعد جدیدیت میں فرق:

عموی طور پر مابعد جدیدیت کو جدیدیت کا ہی اگلا قدم قرار دیا جاتا ہے۔ مگر بغور جائزہ لینے سے معلوم ہوتا ہے کہ جدیدیت پچھلی صدی میں ابھرنے والی تحریک ہے اور آج بھی سرگرم ہے۔ جبکہ مابعد جدیدیت کی اپنی امتیازی خصوصیات ہیں۔ اور یہ ایک ایسی اصطلاح ہے جس کے بے شمار فطری رویے ہیں۔ اور کئی مرکبات اور تصورات کا

مجموعہ ہے۔ یہ دونوں بہت سے افتراقات کی حامل تحریکیں ہیں۔ جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے کچھ افتراقات ذیل میں بیان کیے جا رہے ہیں ۔جنھیں اہاب حبیب حسن نے اپنی کتاب *The Culture of Postmodernism* میں وضاحت سے پیش کیا ہے:

ا۔ جدیدیت تخیلاتی، رومانویت اور ارادیت کی حامل ہے۔ جبکہ مابعد جدیدیت رومانویت کو رد کرتی ہے اور حقیقت نگاری پر مبنی ہے۔

۲۔ جدیدیت نظم وضبط اور مکمل نظام کی طرف توجہ دلاتی ہے۔ جبکہ مابعد جدیدیت کسی بھی سلجھاؤ یا نظامِ مراتب کو پسند نہیں کرتی۔

۳۔ جدیدیت میں تخلیقیت اور لفظوں کی حسن کاری پائی جاتی ہے۔ جبکہ مابعد جدیدیت میں بکھراؤ اور بے ترتیبی پر زور دیا جاتا ہے۔

۴۔ جدیدیت ابہام پر زور دیتی ہے۔ جبکہ مابعد جدیدیت حقیقت کی قائل ہے۔

۵۔ جدیدیت میں مرکز کو اہمیت حاصل ہے۔ جبکہ مابعد جدیدیت لامرکزیت کو فوقیت دیتی ہے۔

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

۷۔ جدیدیت عام اور روایتی مزاج کی حامل ہے۔اِس کے بَرخلاف مابعد جدیدیت بین المتونیت کی قائل ہے۔[۱۹]

مغربی مابعد جدید مفکرین:

ا۔رولاں بارتھ (Roland Barthes):

رولاں بارتھ بہت سی متضاد جہتوں کی حامل شخصیت ہے۔ فرانس میں ساختیات کے علمبرداروں میں رولاں بارتھ کا ایک مخصوص مقام ہے۔ یوں تو رولاں بارتھ نے کئی کتابیں تصنیف کیں ۔ لیکن سب سے معروف تحریر *The Death of the Auther* ہے، جو ۱۹۶۸ء میں شائع ہوئی۔ اس تحریر کو پس ساختیاتی تنقید میں بہت شہرت ملی۔ اس کتاب نے نہ صرف وہاں کے ادبی حلقوں میں تہلکہ مچادیا۔ بلکہ دنیا کے دور دراز علاقوں میں بھی اس پر بحث شروع ہوئی۔ اس سے پہلے مصنف کو ہی اولیت حاصل تھی، مگر اس کے بعد تصنیفات کو مصنف سے الگ کر کے دیکھا جانے لگا۔ رولاں بارتھ کے مطابق مصنف کے علاوہ فن پارہ بنیادی اہمیت کا حامل ہے۔ اور اپنی ثقافت کے علاوہ دوسری ثقافتوں میں متون زندہ رہتے ہیں۔ اور ان کے ہر جگہ الگ الگ مفاہیم ہوتے ہیں۔ مصنف صرف اپنی قوتِ تخیل سے متن تخلیق کرتا ہے۔ اس سے زیادہ مصنف کچھ نہیں کرتا۔ بارتھ کا مشہور قول ہے کہ:

"Writing writes not authors"

یعنی "تحریر لکھتی ہے مصنف نہیں" وہ کثیر المعنیت کا علمبردار تھا اور معنی کی وحدت کے خلاف تھا۔

۲۔ ژاک دریدا (Jacques Derrida):

مابعد جدیدیت کے حوالے سے ژاک دریدا کا نام خاصا اہم ہے۔ کیونکہ رد تشکیل کی ساری بحث دریدا کے انقلابی خیالات اور فکر کا نچوڑ ہے اور مابعد جدیدیت کی فکری اساس رد تشکیل کے نظریے پر استوار ہے۔ رد تشکیل کے بغیر مابعد جدیدیت کا تصور پیدا ہونا مشکل ہے۔ دریدا نے "مرکز گریز" یا "معنی کا التوا" Defferment کی تھیوری پیش کی۔ اُس کے نزدیک ہر چیز بدل رہی ہے اور تغیر پذیر ہے۔ ہر رجحان پیدا ہو کر ایک خاص تناظر میں مر جاتا ہے۔ کسی چیز کا کوئی وجود نہیں۔ بس تصور سے ہی ان کا وجود قائم ہے۔ دریدا متن میں تکثیریت کا نظریہ دیتا ہے۔ دریدا کے مطابق "متن کے معنی قاری کے نظریہ حیات (آئیڈیالوجی) کے درمیان بین العمل پر مبنی ہوتے ہیں اور متن کے لفظوں میں آئیڈیالوجی کا رنگ چڑھا ہوتا ہے۔"[۲۰] دریدا معنی کی واحدانیت کو رد کر کے ایک متن کو کثیر الجہات تعبیروں کا حامل قرار دیتا ہے۔

۳۔ مشل فوکو (Paul-Michel Foucault) :

مشل فوکو بیسویں صدی کا ایک بڑا مفکر اور مصنف ہے۔ فوکو نے کئی متنوع موضوعات کو اپنے قلم کی زینت بخشی۔ لیکن فوکو کی حقیقی شہرت کی وجہ اس کی کتاب *The Order of Things* ہے، جسے "ساختیاتی تاریخ" کے عنوان سے جانا جاتا ہے۔ اس کے علاوہ فوکو کی ایک اہم کتاب *What is an author ?* ہے۔ ۱۹۶۹ء میں یہ کتاب انگریزی زبان میں شائع ہوئی۔ تب تک رولاں بارتھ مشہور فقرے مصنف کی موت کا خالق بن چکا تھا۔ مشل فوکو کی اس کتاب میں تنقیدی نکات وضاحت سے بیان ہوئے ہیں۔ بقول ناصر عباس نیر:

> مشل فوکو جس طرح اپنے ڈسکورس کو لامرکز رکھتا ہے، اسی طرح مشل فوکو تاریخ کی آرکیالوجی کو بھی بے مرکز کر دیتا ہے۔ فوکو نہ صرف روایت کو مسترد کرتا، اور جدید کا بطلان کرتا بلکہ ان کے امتزاج کو بھی خاطر میں نہیں لاتا۔[۲۱]

ساختیاتی تنقید میں فوکو کے نظریات مشعل راہ ہیں۔ فوکو نے اپنی کتابوں میں ان نظریات کی توضیح و تشریح نہایت وسیع انداز میں کی ہے۔

۴۔ژاک لاکاں(Jacques Marie Emile Lacan):

ژاک لاکاں ۱۹۰۱ء میں پیدا ہوا تھا۔ نفسیات میں بنیادی تعلیم حاصل کی۔لاکاں کا مطالعہ بہت وسیع تھا اور لاکاں نے Paranoia پر زیادہ کام کیا تھا اور بعض موضوعات پر سخت محنت کی۔لاکاں تیس سال تک فرائڈ کی تحریریں پڑھ کر اس قابل ہو چکا تھا کہ وہ فرائڈ سے اختلاف بھی کر سکتا تھا۔مابعد جدیدیت کے دوسرے مفکرین کی طرح لاکاں بھی حتمی سچائی یا حقیقت کو تسلیم نہیں کرتا۔اس کے نزدیک بھی حقیقت کی تعریف تو ممکن ہے مگر اس پر گفتگو کرنا محال ہے۔لاکاں کے نزدیک:

> کسی بھی حقیقت کی ماہیت پر بحث کرنا تقریباً نا ممکن ہے اور یہ بھی کہ حقیقت کبھی کبھی سچائی کا روپ دھار لیتی ہے۔یہی وجہ ہے کہ لوگ ان دونوں میں فرق کرنے کی صلاحیت نہیں رکھتے۔اس نقطۂ نظر سے سچائی ہمیشہ پریشان کر دینے والی اصطلاح ہے۔[۲۲]

مابعد جدیدیت کے حوالے سے لاکاں نے self کا تصور صرف انسانی ذہن کی ایجاد قرار دیا ہے۔اس نے فکری تنقیدی تھیوری، فلسفے اور بہت سے شعبوں میں گہرے اثرات مرتب کیے۔

۵۔لوئی آلتھیوسے(Louis Pierre Althusser) :

لوئی آلتھیوسے ۱۹۱۸ء میں پیدا ہوا اور ۱۹۹۰ء میں وفات پائی۔آلتھیوسے نے مابعد جدیدیت اور مارکسزم پر متعدد تصانیف تحریر کیں۔اس نے مابعد جدید تھیوری کے حوالے سے مارکسزم کو نئی تعبیرات کی طرف مائل کیا۔اور روایتی مارکسزم کو تنقید کا نشانہ بنایا۔آلتھیوسے کا بنیادی نکتہ یہ ہے کہ جدیدیت سے لے کر مابعد جدیدیت تک واقعات کو مارکسزم کے تسلسل میں جوڑا جا سکتا ہے۔وہ مابعد جدیدیت کے ذریعے مارکسزم کی وضاحت و تشریح کا قائل ہے۔اور پرانے اور روایتی سانچوں کے مطابق کی گئی تشریح کو وہ سخت تنقید کا نشانہ بناتا ہے۔

مابعد جدیدیت مغربی تحریک ہے، ۱۹۶۰ء میں یہ تحریک سامنے آئی۔اور مختلف مفکرین کی تحریروں کا حصہ بنی۔اہلِ مغرب ہی اس تحریک کے نظریہ ساز ہیں۔ اُنھوں نے اس کی فکری اساس ساختیات، پس ساختیات اور رد تشکیل جیسے نظریات اور فلسفوں پر قائم کی۔ مغربی مفکرین نے مابعد جدیدیت کی مختلف تشریحات پیش کیں۔ مختصر یہ کہ تمام مفکرین نے تکنیک، ہیئت اور اسلوب کے روایتی تصورات کو ختم کر کے بنیادی مسلمات اور حقیقت پسندی پر مبنی اس تحریک کا پرچار کیا، جو مابعد جدیدیت کی نہایت موثر تحریک کہلائی۔

مشرقی مابعد جدید مفکرین:

اہلِ مشرق مابعد جدید تحریک کے نظریہ ساز تو نہیں۔ لیکن اردو ادب میں بہت سے جید ادیب اور دانشور ایسے ہیں ،جنھوں نے جدیدیت کے بعد مابعد جدیدیت کو قبول کرتے ہوئے گراں قدر خدمات انجام دیں۔اُن میں گوپی چند نارنگ، وہاب اشرفی، ضمیر علی بدایونی، حامد کاشمیری، احمد سہیل، شمس الرحمٰن فاروقی، شمیم حنفی، ناصر عباس نیر، وزیر آغا اور اقبال آفاقی کے نام نمایاں ہیں۔

ا۔ گوپی چند نارنگ:

گوپی چند نارنگ اردو ادب میں جدیدیت اور مابعد جدیدیت کا اہم حوالہ ہیں۔اردو ادب میں بحیثیت محقق اور نقاد اُن کی شناخت قائم ہے۔ گوپی چند نارنگ اپنی لسانیات شناسی کی بنیاد پر ساختیاتی اور مابعد ساختیاتی تصورات و نظریات کو گہری معنویت کے ساتھ پیش کرتے ہیں۔ تین درجن سے زائد کتابوں کے مصنف اور مترجم ہونے کے ساتھ ساتھ اردو ادب میں نئے تنقیدی نظریات کی تفہیم کے سلسلے میں اُن کا نام معتبر مانا جاتا ہے۔انھوں نے نئے ادبی رجحان مابعد جدیدیت کے ضمن میں تخلیقی آزادی اور ثقافتی تشخص پر اپنی کتابوں میں واضح اور جامع بحث کی ہے۔اُن کی کتابوں میں ادبی تنقید اور اسلوبیات ، جدیدیت کے بعد ، ہندوستان کی تحریک آزادی اور اردو شاعری ، اردو غزل اور ہندوستانی ذہن و تہذیب اور ساختیات ،پسِ ساختیات اور مشرقی شعریات خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔(ساختیات پسِ ساختیات اور مشرقی شعریات)ان کا شاہکار کارنامہ ہے ۔انھوں نے ادب میں اس کے ذریعے پرانی روایات بدلنے کی طرح ڈالی۔اور تمام مفکرین اور ناقدین کو نئی تھیوری مابعد جدیدیت کی طرف راغب کیا۔انھیں مابعد جدید تھیوری کا اولین نقاد تسلیم کیا جاتا ہے۔انھوں نے ادب میں اس نئی تھیوری کا اطلاق کرتے ہوئے مفکرین کی توجہ اس جانب مبذول کرائی ۔اور ان کو بتایا کہ جس طرح جدیدیت اپنے وقت کی ضرورت تھی ،ویسے ہی اب مابعد جدیدیت اس دور کی ضرورت ہے۔اور اب ادب میں جو کچھ ہے وہ مابعد جدیدیت ہی ہے ان کے بقول:

> اس وقت صورت حال یہ ہے کہ ساختیات کے بعد پس ساختیات، مظہریت، رد تشکیل، نوتاریخیت یہ سب اس دور کے حاوی فلسفے ہیں اور آج جو تخلیقی فضا بن رہی ہے ،اس کے لیے اگر ایک اصطلاح استعمال کی جائے تو وہ مابعد جدیدیت ہے۔اس فرق کو ذیل میں دو مکالموں میں دکھایا گیا ہے کہ فلسفہ فلسفہ ہے اور ادب ادب ہے۔

ادب	فلسفہ
ترقی پسندی	مارکسزم
جدیدیت	وجودی
مابعد جدیدیت	پس ساختیات، مظہریت، ردتشکیل
ازم [۲۳]	نوتاریخیت، فیمن

گوپی چند نارنگ مابعد جدیدیت کو ایک نیا تصور مانتے ہوئے اس کے نقطۂ نظر کو ایک نئی فکر قرار دیتے ہیں۔ ڈاکٹر الطاف انجم اپنی تصنیف اردو میں ما بعد جدید تنقید میں ان کے حوالے سے لکھتے ہیں کہ "گوپی چند نارنگ کا اختصاص یہ ہے کہ وہ اپنی منفرد اور مخصوص تنقیدی فہم و فراست اور ادراک و عرفان کی بدولت اردو میں ما بعد جدیدیت کی حیثیت سے مقبول و مشہور ہیں۔"[۲۴] انھوں نے اپنی کتابوں میں مابعد جدیدیت کے مباحث کو عمدگی سے پیش کرتے ہوئے مغرب و مشرق کے مفکرین کے نقطۂ نظر کو بھی بیان کیا ہے۔ اور اس کے ساتھ ساتھ مابعد جدیدیت کو ادب اور ثقافت کے تناظر میں بھی پیش کیا ہے۔ بقول ابوالکلام قاسمی:

> نئی تھیوری سے متعلق پروفیسر نارنگ کی کتاب ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات ہو یا مابعد جدیدیت سے متعلق ان کے تازہ ترین مباحث جو جدیدیت سے آگے موسوم بالکل تازہ ترین کتاب میں شامل کیے گئے ہیں، اس نوع کی تمام تحریریں ثقافتی عرصے کی اہمیت کو بھی نشان زد کرتی ہیں اور مابعد جدید عہد میں مذہبی، لسانی، نسلی، علاقائی اور تہذیبی اکائیوں کی اہمیت و نام نہاد آفاقیت کے تصور کے برخلاف ان ثقافتی معیارات کی نمودار ہوتی ہوئی بالادستی کو زیر بحث لاتی ہیں۔[۲۵]

مجموعی طور پر گوپی چند نارنگ نے تکثیریت، ساختیات، پس ساختیات اور بین المتونیت کے مباحث بیان کرتے ہوئے اپنی کتابوں میں مابعد جدید تھیوری پر سیر حاصل گفتگو کی ہے۔

۲۔ ناصر عباس نیر:

گوپی چند نارنگ کے بعد ناصر عباس نیر اردو ادب میں مابعد جدیدیت کا دوسرا بڑا حوالہ ہیں۔ وہ اردو ادب کے معروف افسانہ نگار اور نقاد ہیں۔ اردو میں مابعد جدیدیت کے حوالے سے ان کا کام کسی تعارف کا محتاج نہیں۔ اس موضوع پر جتنا کام انھوں نے کیا ہے وہ کسی دوسرے مفکر کے ہاں کم ہی نظر آتا ہے۔ مابعد جدید تنقیدی نظریات کی بہتر توضیح و تشریح کے لیے اُن کا کام معتبر مانا جاتا ہے۔ مغربی تنقید سے عمومی دلچسپی اور نئے تنقیدی نظریات سے وابستگی کی بنا پر ہی ان کو ایک منفرد مقام حاصل ہے۔ مابعد جدیدیت کے حوالے سے ان کی اہم تصانیف میں ساختیات ایک

تعارف ، جدیدیت سے پس جدیدیت تک ، ما بعد جدیدیت : نظری مباحث ، جدید اور ما بعد جدید تنقید ، ما بعد جدیدیت : اطلاقی جہات ، لسانیات اور تنقید اور ما بعد نو آبادیات اردو کے تناظر میں شامل ہیں۔انھوں نے ان تمام کتب میں ما بعد جدید تھیوری کو مختلف زاویوں سے پیش کیا ہے۔مابعد جدیدیت پر روشنی ڈالتے ہوئے وہ اپنی تصنیف لسانیات اور تنقید میں رقمطراز ہیں:

> مابعد جدیدیت کی تعریف،دائرہ کار،مقاصد اور مضمرات پر عمومی اتفاق رائے موجود نہیں اور نہ ہو سکتا ہے۔عمومی اتفاق رائے خود مابعد جدیدیت کی روح کے خلاف ہے۔تاہم اتنی بات بہ ہر حال طے ہے کہ ما بعد جدیدیت ، مغربی سائنس،معیشت،بشریات،لسانیات،سیاسیات ،آرکی ٹیکچر،فلم ،میڈیا،آرٹ،شاعری،فکشن،تنقید،فلسفہ اور نفسیات میں سرایت کر چکی ہے۔[۲۶]

ناصر عباس نیر جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے حوالے سے واضح نظریات پیش کرتے ہیں۔اُن کے مطابق ہر چیز بدل کر رہ گئی ہے،اور ہر چیز میں تجارتی پہلو نمایاں ہے۔ریاست کا کردار کم ہو گیا ہے،اور اب تمام ضروریات کے لیے میڈیا سے مدد لی جاتی ہے۔وہ مابعد جدیدیت کے ضمن میں عملی نمونے پیش کرتے ہیں۔ان کے نزدیک مابعد جدیدیت ایک ثقافتی عہد ہے۔جس نے پرانے عہد کی ہر چیز کو بدل کر رکھ دیا ہے۔وہ جدیدیت کے مہابیانیوں کو مکمل طور پر رد کرتے ہیں۔بیانیے کی اہمیت تسلیم کرتے ہوئے وہ منی بیانیے کے تصورات کا محاکمہ کچھ اس طرح کرتے ہیں:

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

۲۔ کوئی نظریہ،تصور،علم حقیقی طور پر غیر جانب دار اور value free نہیں ہے۔

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

۴۔ دنیا میں ورلڈ ویوز،تصورات اور نظریات کی کثرت ہے۔

۵۔ آفاقیت کا دعویٰ اپنی اجارہ داری یا Hegemony قائم کرنے کی غرض سے ہوتا ہے۔

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

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

۸۔ کوئی شے آزاد،خود مختار نہیں ہے،وہ دوسرے پر منحصر اور دوسروں سے جڑی ہے یعنی بین العلومیت اور بین المتونیت۔

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

۱۰۔ دنیااور متن کی تعبیر کے کئی طریقے اوراس طرح کئی تعبیریں ممکن ہیں اور کوئی تعبیر حتمی اور آخری نہیں ہے۔ کسی تعبیر کی حتمیت پر اصرا، دراصل اس تعبیر کی اجارہ داری قائم کرنا ہے۔

۱۱۔ آخری تجزیے میں ہر علم، تصور، قدر سماجی تشکیل ہے۔ چوں کہ سماجی تشکیل ہے اس لیے آئیڈیالوجیکل بھی۔[۲۷]

۳۔ وہاب اشرفی:

مابعد جدید تنقید میں وہاب اشرفی ایک اہم نام ہیں۔ تحقیق وتدوین کے حوالے سے بھی انھوں نے گراں قدر خدمات انجام دیں۔ تنقیدی نظریات کے سلسلے میں مغرب سے استفادے کے ساتھ ساتھ اپنی فکر کو اردو زبان کے مزاج اور روایت سے بھی ہم آہنگ کیا۔ بقول مناظر حسن:

> وہاب اشرفی ادب کو فنی معیاروں پر پرکھنا چاہتے ہیں۔ ان کے تنقیدی نقطۂ نظر کی اہم بات یہ ہے کہ وہ ادب میں نئے رجحانات کی نمائندگی یا آمد کے مخالف نہیں ہیں، گویا وہ یہ محسوس کرتے ہیں کہ ہر ادب اپنے عہد کی ضروریات کے تحت پیدا ہوتا ہے۔ ادب کوئی ساکت جامد چیز نہیں ہے، اس میں تبدیلیاں آسکتی ہیں، آتی رہتی ہیں اور آتی رہنی چاہئیں۔[۲۸]

ما بعد جدیدیت : مضمرات و ممکنات ، قدیم ادبی تنقید ،عالمی تحریک نسائیت اورتاریخ ادبیات عالم (چار جلدیں) ان کی اہم کتب ہیں۔ انھوں نے افسانہ نویسی سے ادبی زندگی کا آغاز کیا۔ مگر جلد ہی اپنی توجہ تنقید کی طرف مبذول کی۔ اور بطور نقاد بیسویں صدی کی آخری دہائیوں میں متعدد قدیم متون پر تحقیقی جلدیں مرتب کیں۔ مابعد جدیدیت کے سلسلے میں ان کا نام کسی تعارف کا محتاج نہیں۔ ان کی اہم تصنیف ما بعد جدیدیت : مضمرات و ممکنات ہے۔ اس کتاب میں انھوں نے مابعد جدیدیت کے تشکیلی پہلوؤں کو جامع انداز میں پیش کیا ہے۔ اور مغربی مفکرین کے افکار کو پیش کرتے ہوئے اس جدید تھیوری کا مکمل احاطہ کیا ہے۔ اپنی اس کتاب اور مابعد جدیدیت کے حوالے سے وہ رقمطراز ہیں:

> معلوم ہوا کہ روشن خیالی کے اختتام کے بعد جس جدید تر روشنی کی ضرورت تھی وہ مابعد جدیدیت سے پوری ہوتی نظر آتی ہے۔ سوال یہ ہے کہ اس اصطلاح کا مفہوم کیا ہے؟ کیا کوئی اس کی متعینہ تعریف ہے؟ کیا مابعد جدیدیت کے حدود کی نشان دہی کی جاسکتی ہے؟ کیا یہ کوئی منشور ہے؟ ایسے کتنے ہی سوالات ابھرتے ہیں، جن کا جواب مغربی مفکرین نے پہلے بھی دینے کی کوشش کی تھی اور اب بھی وہ اس عمل میں لگے ہوئے ہیں۔ یہ اور بات ہے کہ توضیحات اور تشریحات کے عمل کے ساتھ ساتھ مابعد جدیدیت اپنے طور پر فرائض انجام دینے میں مصروف کار ہے اور اس کی گونج اب صرف مغرب تک

ہی محدود نہیں بلکہ مشرق میں بھی اب اس پر ڈسکورس شروع ہو چکا ہے۔اگر ایسا نہ ہوتا تو یہ کتاب
نہیں لکھی جاتی۔[۲۹]

وہاب اشرفی نے مابعد جدیدیت کے حوالے سے مابعد جدید مفکرین کے تصورات کے ساتھ نئے افکار اور مباحث کو بھی پیش کیا ہے۔اور ان تصورات کی توضیح و تشریح مدلل انداز میں بیان کی ہے۔

۴۔ڈاکٹر وزیر آغا:

وزیر آغا مابعد جدید ناقدین میں سر فہرست ہیں۔وہ عصر حاضر کے نامور انشائیہ نگار، ادیب، دانشور اور شاعر ہیں۔اردو شاعری کا مزاج ان کے ایک منفرد تہذیبی اور ثقافتی نظریے کی عکاس تحریر ہے۔تاہم ان کا اہم ترین کارنامہ امتزاجی تنقید ہے انھوں نے سب سے زیادہ اسی حوالے سے لکھا ہے۔یہ ان کا ایک نظریہ ہے جو مابعد جدیدیت کے منظر نامے میں اہمیت کا حامل ہے۔امتزاجی تنقید کی خوبی یہ ہے کہ وہ کسی بھی متن کی تشریح و تعبیر کے لیے ہر اس حربے سے کام لیتی ہے، جو کسی بھی متن میں ظاہر یا پوشیدہ ہوتے ہیں۔انھوں نے اپنی تصانیف معنی اور تناظر ، اردو شاعری کا مزاج اور تنقید اور جدید اردو تنقید میں امتزاجی حوالے سے ہی فکر کو پیش کیا ہے۔امتزاجی تنقید متن کو نئے سرے سے تخلیق کرتی ہے۔اور ان تنقیدی نظریات سے استفادہ کرتی ہے جو خود متن کے لیے ناگزیر ہوتے ہیں۔اپنی انھی خصوصیات کی بنا پر امتزاجی تنقید مابعد جدید تنقیدی نظریات کے حصار میں داخل ہو جاتی ہے۔

وزیر آغا نے اپنے ان تنقیدی نظریات کو بڑی صراحت کے ساتھ بیان کیا ہے۔ان کے مطابق مابعد جدیدیت ہر نظریے کو قائم کرنے کا ماحول فراہم کرتی ہے۔یہ منصوبہ بندی اور مقصدیت سے مبرا ہوتی ہے۔اس لیے اس کی چھاؤں میں کوئی بھی نظریہ پنپ سکتا ہے۔انھی تنقیدی رجحانات کو انھوں نے اپنی کتاب معنی اور تناظر میں نہایت وضاحت و صراحت کے ساتھ بیان کیا ہے۔اور وہ مابعد جدیدیت کو ان نکات میں پیش کرتے ہیں:

۱۔ منضبط علم کا حصول ناممکن ہے۔
۲۔ subject کی اکائی پارہ پارہ ہے۔
۳۔ انسان دوستی کا تصور ایک قصہ پارینہ ہے۔
۴۔ ماورائیت اور مابعد الطبعیاتی تصورات سے نجات پانا ضروری ہے۔[۳۰]

وزیر آغا معنی کی مرکزیت سے اختلاف کرتے ہیں۔اور ان کے نزدیک اب ماورائی تصورات سے نکل کر حقیقت کی جانب سفر رواں دواں ہے اور یہی وقت کی ضرورت بھی ہے۔

۵۔حامد کاشمیری:

حامد کاشمیری کی شناخت ان کا تنقیدی ذوق اور تجزیاتی زاویہ نگاہ ہے۔انھوں نے اپنے تنقیدی نظریے کو " اکتشافی تنقید" کے نام سے تعبیر کیاہے۔مابعد جدید تنقیدی صورت حال میں بھی اس نظریے نے اپنا آپ منوا کر نئی نسل کو اس کی طرف متوجہ کیا۔ان کے اس نظریے کے مطابق تخلیقی ادب معنی کی تفہیم اور ترسیل سے کوئی واسطہ نہیں رکھتا۔اور نہ ہی نقاد کسی متن میں موجود معنی کو ظاہر کرنے کا ذریعہ ہے۔ متن کی تفہیم ہر جگہ ہر ماحول میں اپنے ثقافتی تناظر میں ہی ممکن ہے۔

٦۔ابوالکلام قاسمی:

ابوالکلام قاسمی اردو تنقید میں کسی تعارف کا محتاج نہیں ہیں۔مشرقی شعریات اور اردو تنقید کی روایت ، شاعری کی تنقید ، نئے تنقیدی رویے اور کثرتِ تعبیر جیسی تصانیف ان کی تنقیدی شناخت میں اہمیت رکھتی ہیں۔اپنی کتاب مشرقی شعریات اور اردو تنقید کی روایت میں انھوں نے مابعد جدید تھیوری کے حوالے سے مدلل وضاحت کی ہے۔ابوالکلام قاسمی کی انفرادیت ان کے مشرقی اور مغربی رویوں پر یکساں نظر ہے۔

۷۔اقبال آفاقی:

اقبال آفاقی نے مابعد جدیدیت کے تمام نظریات کو اپنی کتابوں میں پیش کیا۔ان کی تصنیف ما بعد جدیدیت: فلسفہ و تاریخ کے تناظر میں اس تھیوری کی مکمل وضاحت ملتی ہے۔انھوں نے اس کتاب میں مابعد جدیدیت کو فلسفہ اور تاریخ دونوں کے تناظر میں دیکھا ہے ۔اور اس کے ساتھ ساتھ مابعد جدیدیت کی اصطلاحات کی وضاحت بھی کی ہے۔اور مغربی مفکرین کے نظریات اور تصورات کا تجزیہ پیش کیاہے۔ان کی دوسری اہم تصنیف ما بعد جدیدیت (اصطلاحات اور معانی تعبیرات و تشریحات) بھی مابعد جدیدیت کے حوالے سے تحریر کی گئی ہے۔

مشرق میں مابعد جدیدیت کا جائزہ لیں تو باوجود اس کے کہ اردو ادب میں مابعد جدیدیت کافی دیر سے متعارف ہوئی، پھر بھی اردو کے نامور مفکرین نے اس حوالے سے ناقابل فراموش کتب تحریر کیں۔اور اس نئی مابعد جدید تھیوری کی وضاحت و تفہیم کی ہر ممکنہ کوششیں کیں۔ہمارے مفکرین نے جدیدیت اور مابعد جدیدیت کی فکری

ہم آہنگی اور امتزاج کے نئے زاویے دریافت کیے، جن کی بدولت جدیدیت کے بعد مابعد جدیدیت کے نظریات کی تعبیر و تشریح ممکن ہوئی۔

☆مابعد جدیدیت کے اہم تنقیدی و ثقافتی تصورات:

ا۔صارفیت کا کلچر:

صارفیت پوسٹ انڈسٹریل صورت حال ہے۔انڈسٹریل عہد میں چیزوں کی پیداوار پر زور دیا جاتا تھا۔ جبکہ پوسٹ انڈسٹریل عہد یا صورت حال میں پیداوار کے برعکس صرف کو اہمیت دی جاتی ہے۔صارفیت کا کلچر سے مراد یہ ہے کہ میڈیا کے ذریعے چیزوں کی ایسی اشتہار بازی کی جائے، کہ صارف اسے خریدنے پر مجبور ہو جائے۔ سرمایہ دارانہ نظام نے صارفیت کے کلچر کو فروغ دیا ہے۔اور ایک ایسا عالمی معاشرہ تشکیل دیا ہے، کہ جہاں صارف کو محسوس ہوتا ہے کہ آس پاس کی ہر چیز اس کی ضرورت ہے۔اور اسے خریدنے کے سوا اس کے پاس کوئی چارہ نہیں۔

۲۔لامرکزیت:

مابعد جدیدیت مرکزیت کا رد کرتی ہے۔ کوئی بھی نظریہ یا مرکز پابند بنا دیتا ہے۔اس لیے لامرکزیت مابعد جدید تھیوری کی نمایاں خوبی ہے۔مابعد جدید عہد میں لامرکزیت کو فوقیت حاصل ہے۔لامرکزیت میں ہر چیز مرکز سے دور ہوتی ہے۔جدید عہد کا انسان بھی اپنے مرکز سے دور ہے۔لامرکزیت نہ صرف مفکرین کی فکر میں موجود ہے، بلکہ یہ مابعد جدید عہد کے اندر ہر چیز میں سرایت کر چکی ہے۔مابعد جدید مفکرین کسی ایک نظام فکر، نظریے یا کسی ایک تھیوری سے منسلک نہیں ہوتے۔ وہ تو سرے سے نظریے کو مانتے ہی نہیں۔ان کے نزدیک مرکز کی کوئی اہمیت نہیں۔ اور نہ وہ کسی چیز کو حتمی تصور کرتے ہیں۔اسی وجہ سے مابعد جدید تھیوری میں لامرکزیت کو مرکزی حیثیت حاصل ہے۔

۳۔مہابیانیہ کا رد:

مابعد جدیدیت مہابیانیہ کا مکمل طور پر رد کرتی ہے۔اور مابعد جدید مفکرین کے نزدیک مہابیانیہ کا دور گزر چکا ہے۔انتظار حسین اس حوالے سے لکھتے ہیں کہ:

> مابعد جدید مفکرین کا کہنا ہے کہ مہابیانیہ کا زمانہ گزر گیا لیکن فکری مہابیانیہ ضائع نہیں ہوتے یا گم نہیں ہوتے وہ زیر زمین چلے جاتے ہیں۔البتہ موجودہ دور چھوٹے فکری بیانیہ کا ہے، جو انسانی آزادی کے تحفظ

میں مددگار ثابت ہو سکتے ہیں یا تخلیقیت کی حوصلہ افزائی کر سکتے ہیں۔اس کا ایک مطلب یہ بھی ہے کہ توجہ اب آفاقی سے ہٹ کر مقامی پر مرکوز ہو گئی ہے۔اسی طرح کلیہ سازی یا ضابطہ بندی کی بجائے نجی اور تازہ کارانہ رد عمل پر زور ہے۔[۳۱]

وہ تمام تصورات جن کو جدیدیت میں اہمیت حاصل تھی، مابعد جدیدیت نے ان سب کا انکار کر دیا ہے۔اس نے آفاقیت کی جگہ ادب میں مقامیت کو فروغ دیا۔ہر طرح کی ثقافتی، تہذیبی صورت حال کا بیان ادب میں لازمی قرار دیا۔اس طرح سے مابعد جدیدیت نے مہابیانیے کا مکمل رد کر کے ادب میں منی یا متعدد بیانیوں کی عکاسی پر زور دیا۔

۴۔ میٹروپولٹین:

موجودہ دور میں لوگوں نے دیہات سے نقل مکانی کر کے شہروں کی طرف اپنا رخ کر لیا ہے۔یہ سب بھی ما بعد جدید عہد کی بدولت ہوا۔میٹروپولٹین سے بھی یہی مراد ہے کہ شہروں کے مسائل بہت حد تک بڑھ چکے ہیں۔اور جدید انسان عالمی دنیا میں انتشار اور بے سکونی کا شکار ہو چکا ہے۔

۵۔ تخلیقی آزادہ روی:

مابعد جدیدیت کی ایک اہم خصوصیت تخلیقی آزادی ہے۔مابعد جدیدیت میں مصنف کو مکمل آزادی حاصل ہے، کہ وہ آزادانہ طور پر اپنے موضوع، اسلوب، ہیئت اور تکنیک کا انتخاب کر سکتا ہے۔منصوبہ بندی اور نظریے کے انکار کے بعد مصنف ہر طرح کے موضوعات کو بیان کر سکتا ہے۔نظریہ خواہ آفاقی ہی کیوں نہ ہو کسی بھی تخلیق کار کی صلاحیتوں کے لیے سم قاتل ہے۔ڈاکٹر الطاف انجم اس حوالے سے رقمطراز ہیں کہ :

> تخلیقی آزادہ روی کو بعض لوگوں نے مابعد جدیدیت کے برعکس جدیدیت کا وصف گردانا ہے، جبکہ حقیقت یہ ہے کہ جدیدیت میں جس تخلیقی آزادی کی بات کی جارہی تھی وہ صرف ذات کی حدوں میں مقید تھی۔وجودیت اور بے بسی و بے چارگی اس کے نمایاں پہلو تھے۔ان سے آگے جدیدیت کی تخلیقی آزادی دو قدم بھی نہیں چل سکی۔جبکہ مابعد جدیدیت کی تخلیقیت فطری موضوعات کو انگیز کرتی ہوئی زندگی کے ہر سکھ اور دکھ کو اپناتی ہے۔[۳۲]

مابعد جدیدیت نے مروجہ تصورات کا رد کر کے تخلیق کار کو مکمل آزادی دی۔یہ تھیوری مصنف کو کسی بھی نظریے یا فکری دائرے میں مقید نہیں کرتی۔اس کے نزدیک ادب اظہار ذات کا ذریعہ ہے۔اور مصنف کو اظہار کی مکمل آزادی حاصل ہے۔

۶۔ میڈیائی حقیقت:

میڈیا ہمارے عہد کا اور اس مابعد جدید تھیوری کا غالب رجحان ہے۔ میڈیا ہمارے اندر اور باہر کی دنیا کے درمیان ایک رابطہ ہے۔ آج کی دنیا عکسوں اور امیجز کی دنیا ہے۔ پچھلی دو دہائیوں میں الیکٹرانک میڈیا کا غلبہ بڑھ چکا ہے ۔اور اس کے برعکس پرنٹ میڈیا کے قارئین کی تعداد کم ہوتی جا رہی ہے۔ اب الیکٹرانک میڈیا کو ہی ترجیح دی جاتی ہے ۔اس کے قارئین کی تعداد میں دن بہ دن اضافہ ہوتا جا رہا ہے۔ اسی کی بدولت دنیا آج ایک گلوبل ولج کی شکل اختیار کر چکی ہے۔ سوشل میڈیا کے ذریعے لوگ ہر وقت ایک دوسرے کے ساتھ رابطے میں رہتے ہیں۔ لوگوں کو یہاں سے ہر طرح کی معلومات میسر ہوتی ہیں۔ ماضی کے برعکس آج کا انسان دنیا میں ہر خبر اور ہر واقعہ سے پل بھر میں آگاہ ہو جاتا ہے۔ ان سب حقیقتوں کے باوجود ایک حقیقت یہ ہے کہ میڈیا ایک تجارتی عمل ہے۔ اس پر کوئی روک ٹوک کرنے والا نہیں۔ میڈیا کسی بھی شکل میں غیر جانب دار نہیں ہے۔ وہ اپنے تجارتی اغراض کی وجہ سے کبھی بھی کسی بھی چیز کی نوعیت اور مقصد تک کو بدل کر رکھ دیتا ہے۔ اس عہد کو ڈیجیٹل عہد کے نام سے تعبیر کیا جاتا ہے، کیوں کہ اس نئی تھیوری نے ہمارے تصورات کو انقلابی سطح تک تبدیل کر دیا ہے۔

۷۔ لا تیقن:

جدید عہد میں ہر چیز ڈیجیٹل شناخت اختیار کر چکی ہے۔ لا تیقن بھی مابعد جدیدیت کا ایک تصور ہے۔ جس کے تحت کسی بھی چیز کو حتمی نہیں سمجھا جاتا اور بے یقینی کی کیفیت عام ہے۔ شاید مستقبل قریب میں صرف کمپیوٹر شناخت رکھنے والی چیزوں کو ہی قابل اعتبار سمجھا جائے گا۔

۸۔ معنی کی تکثیریت:

متن میں معنی کا ایک تہہ در تہہ سلسلہ موجود ہوتا ہے۔ کوئی بھی متن کسی واحد معنی کے ساتھ منسلک نہیں کیا جا سکتا۔ مابعد جدیدیت کا ایک اہم تصور معنی کی تکثیریت ہے۔ متن کے اندر پوشیدہ مفاہیم کو قاری کے سامنے لانا اور حاشیے پر رکھے گئے معنی کو اہمیت دینا بھی مابعد جدید تھیوری کا خاصا ہے۔ مابعد جدیدیت ہر ثقافتی تناظر میں قاری کو یہ حق دیتی ہے کہ وہ کسی بھی متن میں پوشیدہ مفاہیم کو سامنے لائے۔ یہ تھیوری متن کے واحد معنی کو تسلیم نہیں کرتی بلکہ متن کے مختلف المعنی ہونے پر یقین کرتی ہے۔

۹۔ساخت شکنی/ساختیات:

ساختیات یا ساخت شکنی بیسویں صدی کا وہ تنقیدی نظریہ ہے ،جس نے ادب کی ماہیت ،زبان کی نوعیت، مصنف کی ذات، متن اور قاری کے پرانے اور رائج تصورات کو ہلا کر رکھ دیا۔اس نظریے نے بیسویں صدی میں اصناف نثر کو ناقابل یقین حد تک متاثر کیا۔ساخت شکنی/ساختیات وسیع معنوں میں استعمال ہونے والی اصطلاح ہے۔A Dictionary of Literary Terms and literary Theories میں ساختیات کی تعریف اس طرح کی گئی ہے:

> (Structuralism) is a movement of thought in the human sciences,widespread in Europe ,which has affected a number of fields of knowledge and inquiry –especially philosophy,anthropology,history,sociology and literary criticism.It has led to a fundamental Reconsideration of mankind's and womankind's,position,behavior,function and attitude historically –and now.[۴۳]

ساختیات کا تعلق محض ساخت سے نہیں ہوتا۔ بلکہ اس میں لفظ ساخت غیر معمولی نوعیت کا حامل لفظ ہے۔یہ کوئی باقاعدہ تحریک نہیں بلکہ ایک نظریہ یا طریقہ کار ہے۔ساختیاتی تنقید کے اس نظریے نے مصنف کی ذات کے بجائے متن کی تفہیم پر زور دیا۔اور ساختیاتی تنقید ان اصولوں کی دریافت پر زور دیتی ہے،جو متن میں معنی پیدا کرنے کا سبب بنتے ہیں۔بقول ناصر عباس نیر:

> مصنف کی موجودگی پر سوالیہ نشان ساختیات نے لگایا۔ساختیات جس مطالعاتی نہج کی داعی ہے وہ کلیت پسندانہ ہے۔یہ اس سسٹم کی جستجو کرتی ہے جس کی وجہ سے اور جس کے تحت کوئی مظہر معنی کا حامل ہوتا ہے لہٰذا اصل اہمیت مظہر کے معنی کو نہیں اس کے پیدا کرنے والے نظام کو حاصل ہے۔ معنی تو پراڈکٹ ہے اس زاویے سے فرد بھی ایک پراڈکٹ اور سوشل کنسٹرکشن ہے۔سوسائٹی کا معنیاتی نظام (signifying system) افراد اور متون کے ذریعے اپنا اظہار کرتا ہے۔ مصنف بھی لہٰذا خالق کے بجائے اس نظام کے اظہار کا وسیلہ ہے۔گویا مصنف ادبی روایت یا شعریات کو خلق نہیں کرتا یہ شعریات مصنف کو وسیلہ بنا کر اپنا اظہار کرتی ہے۔[۴۴]

ساختیات کا آغاز ۱۹۶۰ء میں ہوا اور (Structuralism) سے ہی ساختیات کی اصطلاح وضع کی گئی۔ساختیات کے حوالے سے وزیر آغا رقمطراز ہیں کہ :

بات دراصل یہ ہے کہ ساختیات اور پس ساختیات نے انیسویں صدی کے ساخت کے تصور کو توڑنے کی کوشش کی ہے اور یہ عمل ہمیں نفسیات، بشریات، علم الحیات اور طبعیات۔۔۔ان سب میں بھی نظر آتا ہے۔انیسویں صدی کی ساخت "مرکز" کے تصور پر استوار تھی مگر ان جملہ علوم میں مرکز کے بجائے Martix اور Pattern ابھر آئے۔جب ہم کسی کہانی یا نظم کو اس نئی ساخت کے حوالے سے دیکھتے ہوئے "رشتوں" کے ایک نظام کو نشان زد کرتے ہیں تو گویا ساختیاتی تنقید کا نمونہ پیش کرتے ہیں۔اس کے مقابلے میں Deconstruction ہے، جس نے "قدیم ساخت" کی جگہ "نئی ساخت" کا تصور نہیں دیا بلکہ ساخت کے مروجہ تصورات ہی کو سرے سے مسترد کر دیا ہے۔[۳۵]

بیسویں صدی میں ساختیات کو مربوط انداز میں فرڈی نینڈ ڈی سو سیئر (Ferdinand De Saussuare) نے پیش کیا۔رولاں بارتھ اور لیوی سٹراس (Levil stranss) نے بھی ساختیاتی اصول متعین کیے۔لیوی سٹراس کی مشہور کتاب (*Structurale Anthrologic*) ۱۹۵۸ء میں شائع ہوئی۔اس میں لیوی سٹراس نے ساختیات کے فکرانگیز مطالعات کو پیش کیا۔ساختیات کا تعلق اس نظام سے ہے، جو متن میں لفظ اور معنی کے درمیان استوار ہوتا ہے۔اس کے نزدیک متن میں معنی کا قائم ہونا رشتوں کے نظام کے تحت ہوتا ہے۔رشتوں کے اس نظام کی وضاحت وزیر آغا اس طرح کرتے ہیں:

بیسویں صدی کے طلوع ہوتے ہی جدید طبعیات نے پرانے نظریات کو مسترد کر دیا اور کہا کہ شے بجائے خود رشتوں کی ایک اکائی ہے۔نیز یہ کہ شے کو اس "رشتے" کے حوالے سے ہی جانا جا سکتا ہے ،جو اس نے دیگر اشیا کے ساتھ قائم کر رکھا ہے۔پس منظر اس کا یہ تھا کہ طبعیات کے لیے برق ایسے مظہر کو مادے کی اکائی متصور کرنا مشکل ہو گیا تھا۔لہٰذا زاویہ نگاہ تبدیل کرنا پڑا اور مادے کی اکائی کو اساسی قرار دینے کے بجائے برقی قوت یا قوت کو اساسی قرار دیا گیا۔[۳۶]

ساختیات نے بیسویں صدی میں اصناف ادب کے ساتھ ساتھ اس عہد کی ہر چیز پر اپنے اثرات مرتب کیے ہیں۔اس تنقیدی نظریے کی وضاحت گوپی چند نارنگ اس طرح کرتے ہیں:

ساختیات کا فلسفیانہ چیلنج یہ ہے کہ ذہن انسانی حقیقت کا ادراک کس طرح کرتا ہے۔اور حقیقت جو معرضِ وجود میں ہے کس طرح پہچانی اور سمجھی جاتی ہے۔یہ بات خاطر نشان رہنا چاہیے کہ ساختیات صرف ادب یا ادبی اظہار سے متعلق نہیں بلکہ اساطیر، دیومالا، قدیم روایتیں، عقائد، رسم و رواج، طور طریقے، تمام ثقافتی معاشرتی مظاہر مثلاً لباس و پوشاک، رہن سہن، خورد و نوش، بود و باش، نشست و برخاست وغیرہ یعنی ہر وہ مظہر، جس کے ذریعے ذہن انسانی ترسیل معنی کرتا ہے یا ادراک حقیقت کرتا ہے، ساختیات کی دلچسپی کا میدان ہے۔[۳۷]

ساختیاتی تنقید ثقافتی تناظر میں فن پارے کا مطالعہ و تجزیہ کرتی ہے۔ ساختیاتی مفکرین کے مطابق کوئی بھی متن یا فن پارہ ثقافتی اور معاشرتی نظام کا عکاس ہوتا ہے۔ چناں چہ متن کی تفہیم کے لیے اس ثقافتی ماحول سے آگاہی ضروری ہے۔

۱۰۔ نوتاریخیت:

مابعد جدید تنقید میں نوتاریخیت کا نظریہ ایک منفرد تنقیدی رویے کے طور پر منظر عام پر آیا۔ جو اپنے معاصر تنقیدی رویوں سے بالکل مختلف ہے۔ نئی تاریخیت کی بنیاد گرین بلاٹ کا مدلل مضمون ہے، جو گرین بلاٹ نے ۱۹۸۷ء میں Towards a Poetics Culture کے نام سے لکھا۔ اس میں انھوں نے واضح بحث کر کے یہ بتایا ہے کہ نوتاریخیت کا تعلق تھیوری سے نہیں۔ اور نہ اسے تھیوری سے منسلک کیا جائے۔

تاریخ میں ماضی کے واقعات کو بیان کیا جاتا ہے۔ ایک عہد کے تمام حقائق اور ماضی کے تمام بیتے لمحات کو تاریخ میں قلمبند کر دیا جاتا ہے۔ مابعد جدید عہد میں تاریخ کے لفظ سے ہی نوتاریخیت کی اصطلاح وضع کی گئی۔ نوتاریخیت نے یہ واضح کیا کہ تاریخ میں صرف وہ حقائق ہی شامل نہیں ہوتے، جن کا بیان تاریخ کی کتابوں میں ملتا ہے۔ بلکہ کسی بھی عہد میں لکھے گئے متون بھی تاریخ کا لازمی جزو ہیں۔ کوئی بھی ادب پارہ مختلف ثقافتی تصورات اور روایات کا مجموعہ ہوتا ہے۔ نوتاریخیت میں ان تمام مظاہر کا مطالعہ کیا جاتا ہے، جو کسی بھی ادب پارے کی تشکیل میں شامل ہوتے ہیں۔ تاریخ اور نوتاریخیت کا ایک بنیادی فرق یہ بھی ہے کہ تاریخ کا تعلق براہ راست ماضی کے دور سے ہے۔ اس کے برعکس نوتاریخیت ماضی کے لفظ سے متعلق ہے۔ ماضی کے ان تمام حقائق کا بیان جو ظاہر اور پوشیدہ ہیں نوتاریخیت کے زمرے میں آتا ہے۔ انسانی تاریخ کے وہ تمام واقعات جو ایک مؤرخ نظر انداز کر جاتا ہے، یا ان کی تصدیق نہیں کرتا نوتاریخیت میں ان تمام حقائق کی کھوج لگائی جاتی ہے۔

۱۱۔ قاری اساس تنقید:

مابعد جدید عہد میں دوسرے تنقیدی نظریات کے ساتھ ساتھ قاری کو مرکزی حیثیت دینے کا نظریہ منظرِ عام پر آیا۔ جسے ادب میں قاری اساس تنقید کے نام سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ یہ مابعد جدید تھیوری کا ایک اہم نظریہ ہے۔ اس کے مطابق قاری متن کو مختلف تناظر میں پڑھ کر مختلف تعبیریں عطا کرتا ہے۔ اور مختلف سوالات جو متن کے اندر پوشیدہ ہوتے ہیں، ان کا جواب بھی قاری فراہم کرتا ہے۔ قاری اساس تنقید کی وضاحت یوں کی گئی ہے:

> دراصل قاری اساس تنقید یہ بتاتی ہے کہ کسی بھی شے یا متن کی حقیقت مختص یا محدود نہیں، حسن آنکھوں یعنی ناظر میں ہے شے میں نہیں، معنی قاری میں ہے متن میں نہیں۔ یعنی شے تو ہے مگر ناظر اسے جس طرح سے دیکھے گا وہی شے ہو گی۔[۳۸]

اس نظریے کے مطابق کسی بھی فن پارے یا ادبی متن کی وضاحت اور تفہیم میں مرکز اور محور قاری کی ذات ہے۔ فن پارے کا وجود تب قائم ہوتا ہے، جب اسے پڑھا جائے قرات کے بغیر فن پارہ کوئی وجود نہیں رکھتا۔ اور قاری ہی ہے جس کی بدولت فن پارہ زندہ رہتا ہے۔ قاری متن کا بار بار مطالعہ کرتا ہے، اس لیے قاری کو بنیادی اہمیت حاصل ہے۔ کوئی بھی فن پارہ اپنے اندر مختلف سیاسی، سماجی اور ثقافتی نشانات کا ایک جہاں آباد کیے ہوتا ہے۔ اور قاری اس متن کو مختلف تناظر میں پڑھ کر مختلف مفاہیم عطا کرتا ہے۔ کبھی تو وہ ابہام کا شکار ہو جاتا ہے اور کبھی معانی کا ایک نیا جہاں تلاش کر لیتا ہے۔ اس لیے متن کی تشریح و توضیح میں قاری اساس تنقید کو خاص اہمیت دی جاتی ہے۔

۱۲۔ رد تشکیل:

رد تشکیل کا آغاز ۱۹۶۶ء میں ہوا۔ یہ انگریزی لفظ Deconstruction کا اردو ترجمہ ہے، جو دو لفظوں 'De' اور 'Construction' سے مل کر بنا ہے۔ اس کا سب سے بڑا نمائندہ ژاک دریدا ہے، جو معنی کے معنی در معنی کے تصور کو بدل کر معنی رد معنی میں تبدیل کر دیتا ہے۔ دریدا کے نزدیک معنی ہر وقت بدلتا رہتا ہے۔ اس لیے معنی کے کسی ایک مفہوم میں کوئی صداقت نہیں ہوتی۔ اس حوالے سے تاج پیامی لکھتے ہیں:

> رد تشکیل (Deconstruction) کا بانی ژاک دریدا (Derrida) ہے۔ جس کا کہنا ہے کہ معنی زبان کی افتراقیت یا امتیازیت (Differentiality) سے پیدا ہوتا ہے، جس کا کوئی مرکز نہیں ہوتا اس لیے معنی بدلتا رہتا ہے۔ دریدہ کے مطابق متن کا کوئی مقرر معنی نہیں اس لیے اس میں تکثیریت ہے۔[۳۹]

ادبی تخلیق کے حوالے سے دریدا کہتا ہے کہ تخلیق اپنا کوئی ابدی خالق نہیں رکھتی۔ اور نہ کوئی اس کی مربوط اور منظم ساخت ہوتی ہے۔ متن میں قاری کو بنیادی اہمیت حاصل ہے، اور قاری کا کام متن کے اندر ہر معنی کو Deconstruct کر کے زیر سطح معنی تک رسائی حاصل کرنا ہے۔ تا کہ پھر وہ ان معنوں کو بھی Deconstruct کر سکے۔ یہ معنی رد معنی کا ایک سلسلہ ہے۔ دریدا یہاں یہ بھی بیان کرتا ہے کہ کسی متن یا تحریر کی ساخت شکنی یا رد تشکیل کا عمل صرف نقاد یا قاری کے ہاتھوں ہی انجام نہیں پاتا۔ بلکہ تحریر کے اندر خود Deconstruct ہونے کا عمل موجود ہوتا ہے اور یہی Deconstruction کا خاصا ہے۔ بقول عمران شاہد بھنڈر "ڈی کنسٹرکشن کا بنیادی مقدمہ مسلسل نفی سے تعلق رکھتا ہے۔ ڈی کنسٹرکشن میں حاکیت، مرکزیت

، موجودگی اور اثبات جیسی اصطلاحات کے لیے کوئی گنجائش نہیں ہے۔ [۲۰] جدید مفکرین کے نزدیک جدیدیت نے بہت سے نظریات پیش کیے۔ جن پر جدید ادب کی بنیادیں استوار ہوئیں۔اب مابعد جدید مفکروں نے ان تمام تصورات اور نظریات کارد کر دیا ہے۔ان کا کہنا ہے کہ پرانے تمام تصورات اور سچائیوں کی رد تشکیل کی جائے تاکہ مابعد جدید ادب میں ان کا کوئی عمل دخل نہ ہو۔رد تشکیل کوئی باقاعدہ نظریہ نہیں بلکہ قاری کے مختلف اظہار یا رد عمل ہیں۔ مفکرین کے نزدیک جیسے ایک متن تشکیل پاتا ہے، اسی طرح متن کو رد تشکیل کر کے اس کے نئے معنی اور نئی تعبیریں سامنے لائی جا سکتی ہیں۔

۱۳۔ بین المتونیت:

مابعد جدید عہد میں بین المتونیت کا نظریہ کئی پہلوؤں سے اہمیت کا حامل ہے۔ جدیدیت کے برعکس مابعد جدیدیت بین المتونیت کی قائل ہے۔اس ادبی تنقیدی نظریے نے ادبی دنیا میں ایک ہلچل پیدا کی۔اور سماجی، ثقافتی مظاہر نے بھی اس فکر کے اثرات قبول کیے۔ جولیا کرسٹیوا(Julia Kristeva)نے ۱۹۶۶ء میں سب سے پہلے بین المتونیت کی اصطلاح وضع کی۔ جولیا کرسٹیوا نے اس کے مختلف پہلوؤں کو سامنے لایا۔اور اس بات پر واضح بحث کی کہ کوئی ایک متن دوسرے متعدد متون کا حامل ہوتا ہے۔ کئی دوسرے متون غیر شعوری طور پر متن کا حصہ بن جاتے ہیں۔اور جب بھی ہم مطالعہ و تجزیہ کرتے ہیں تو ہمیں واضح طور پر مختلف متون کے اثرات دکھائی دیتے ہیں۔ کہیں تو ان کا اثر گہرا ہوتا ہے اور کہیں تھوڑی بہت جھلکیاں دکھائی دیتی ہیں۔ قاضی افضال حسین اپنی کتاب تحریر اساس تنقید میں بین المتونیت سے متعلق رقمطراز ہیں:

> متن مصنف کے تجربات کا خود مکتفی بیان ہونے کے بجائے روابط کا ایک نظام، ایک جاری عمل، ایک زرخیزی ہے۔ جس میں تحریر، رد، انہدام، بے دخلی اور تفریق/التوا کے ذریعے مختلف متون کو معنی خیزی کے لامحدود عمل سے ہمکنار کرتی ہے۔جولیا کرسٹیوا نے متن کے اس مخصوص کردار کو "بین المتونیت" کا نام دیا ہے۔ [۲۱]

مابعد جدید مفکرین کا کہنا ہے کہ کوئی بھی متن آزاد نہیں ہوتا۔ متن میں دوسری اصناف اور دوسرے حوالوں کا موجود ہونا اور مختلف متون سے ایک نئے متن کی تخلیق کا نام ہی بین المتونیت ہے۔

۱۴۔ تانیثیت:

تانیثی تحریک صنفی مساوات کی تحریک ہے۔ یہ ایک فکری تحریک کے طور پر منظر عام پر آئی۔اس تحریک نے

مرد کی برتری کو رد کر دیا۔اور معاشرے میں صنفی برابری کا پرچار کیا۔ پہلی تانیثی مفکر کرسٹین ڈیڈ پی سان (Christine Dedpisan) ہے، جس نے سب سے پہلے خواتین کے حقوق کے لیے آواز بلند کی۔تانیثیت ما بعد جدیدیت کی ایک اہم فکری تحریک ہے۔مختلف تصورات کی ہمہ جہت تحریک اور ایک ایسی فکر ہے، جس نے بیسویں صدی کے تمام فکری اور تنقیدی تصورات پر اپنے اثرات مرتب کیے۔اس تحریک نے پرانی روایات اور اس معاشرے کا انکار کیا، جہاں صرف مرد کی حکومت تھی اور نہ صرف عورتوں کو نظرانداز کر دیا جاتا تھا۔ بلکہ سرے سے ہی عورت ذات کی نفی کی جاتی تھی۔سید عقیل رضوی تانیثیت کے حوالے سے لکھتے ہیں کہ :

> جہاں تک سمجھ میں آتا ہے، تانیثیت ایک نیا فکری تصور ہے جو بیسویں صدی کے نصف کے بعد سے مغربی فکر اور تنقیدی تصورات میں روز بروز، اپنا دباؤ ڈالتا جا رہا ہے۔اور ساتھ ہی ساتھ، اپنی اجتماعی صورتیں بھی واضح کرتا جاتا ہے۔احتجاج ان معنوں میں کہ، مرد کی بنائی ہوئی اس سوسائٹی میں، نہ صرف یہ کہ عورتوں کو زندگی میں مواقع کم فراہم کیے جاتے ہیں بلکہ زندگی کی ارتقائی پیش قدمیوں میں، عورت کو یا تو پیچھے دھکیل دیا جاتا ہے یا اس کی کوششوں کو کوئی اہمیت نہیں دی جاتی۔ادب میں بھی اسے کئی طرح سے نظرانداز (ignore) کیا جاتا ہے۔اس کی تخلیقات کو نہ صرف یہ کہ اہمیت کم دی جاتی ہے، بلکہ ان تخلیقات کی تفہیم یا تعبیر، مرد سوسائٹی اپنے زاویے سے کرتی رہی ہے۔ [۲۲]

ورجینا وولف سے لے کر سیمون دی بوائر تک ادبی مباحث طبقاتی اور نفسیاتی پہلوؤں تک محدود تھے۔ مگر ان دو دانشور خواتین نے اپنی تحریروں سے ایک نئی فکر کی تشکیل کے لیے نئی بنیادیں فراہم کیں۔ورجینا وولف کی کتاب *A Room of ones own* اور سیمون دی بوائر کی کتاب *The Second Sex* نے تانیثی نظریے اور نسائی شناخت کو ایک بنیاد فراہم کی۔عورتوں کے حقوق اور آزادی کے لیے مغرب میں بہت زیادہ کام کیا گیا ۔اور عورتوں کے حقوق معاشرے میں متعارف کروائے گئے۔تقریباً انگلینڈ نے ایک صدی تک اس حوالے سے کام کیا۔پھر تانیثیت جسے انگریزی میں (Feminism) کہا جاتا ہے کی اصطلاح وضع ہوئی۔اور انیسویں صدی میں عورتوں کو ووٹ کا حق دیا گیا۔ادب میں عورتوں نے اپنے شعور کا اظہار کیا۔ابتدا میں صرف عورتیں ہی اس میں شامل تھیں۔ مگر بعد میں عورتوں کے ساتھ ساتھ مردوں نے بھی اس فکری تحریک کے زیر اثر تحریریں لکھنا شروع کیں جنھیں تانیثیت پسند اور (Feminist) کا نام دیا گیا۔اس حوالے سے وہاب اشرفی رقمطراز ہیں:

> تانیثیت سے تعلق رکھنے والی خواتین میں Andreas Huyssen ہیں۔انھیں مابعد جدیدیت سے بعض جگہوں پر گلہ ہے مگر مرکزی باتوں پر نہ صرف ان کا اعتبار ہے بلکہ وہ سمجھتی ہیں کہ مابعد

جدیدیت نے تانیثیت کی تحریک کو آگے بڑھانے میں خاصی مدد کی ہے۔ وہ تسلیم کرتی ہیں کہ مابعد جدیدیت سے کلچر کا ایک نیا تصور ابھرا ہے۔[۴۳]

اس فکری تحریک کا بنیادی نکتہ یہ ہے کہ عورت اور مرد دونوں برابری کا درجہ رکھتے ہیں۔ اس پدر سری نظام میں عورتوں کو کمتر سطح کی مخلوق نہ سمجھا جائے اور حقوق نسواں کے لیے آواز بلند کی جائے۔

☆فکشن کی مابعد جدید ادبی ولسانی تکنیکیں:

مابعد جدید ادبی تھیوری نے ادب میں رائج پرانے تمام طریقہ کار، زاویوں اور تصورات کو ماننے سے انکار کر دیا۔ مابعد جدید عہد میں بہت سے نئے تنقیدی نظریات سامنے آئے۔ اور مفکرین نے ہیئت، اسلوب اور تکنیک ہر لحاظ سے نئے خیالات کو سامنے لایا۔ فکشن کی مابعد جدید ادبی و لسانی تکنیکیں ادب میں متعارف ہوئیں۔ اور ادب میں ایک نئی طرح کی بنیاد ڈالی گئی۔ جس سے ادب کو ایک نئے زاویے سے لکھا اور پرکھا جانے لگا۔

تکنیک:

تکنیک سے مراد وہ طرز طریق یا اسلوب بیان ہے، جس کے تحت مصنف اپنے خیالات کو تحریر میں لاتا ہے۔ اردو لغت تاریخی اصول پر میں تکنیک کی تعریف یوں کی گئی ہے:

فن، اصول فن، طریقہ کار، فنی قابلیت۔[۴۴]

اسی طرح قومی انگریزی اردو لغت میں تکنیک کی تعریف ان الفاظ میں ملتی ہے:

تکنیک: فنی پہلو، ڈھنگ، اسلوب، لائحہ عمل

تکنیک: اصول فن، صنعت گری، مہارت، آداب فن[۴۵]

عمر فاروق اپنی کتاب اصطلاحات نقد و ادب میں تکنیک کے حوالے سے لکھتے ہیں:

تکنیک امریکن انگریزی لفظ Technique کی تارید ہے، جو یونانی لفظ Takne بمعنی فن سے ماخوذ ہے۔ فنی تخلیق اور سائنسی عمل کی تکمیل کا طریقہ کار۔ صنفی اور موضوعاتی تقاضوں میں اختلاف کے باعث تکنیک میں بھی تنوع واقع ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ نہ صرف ہر صنف کی تکنیک الگ الگ ہوتی ہے بلکہ ایک ہی صنف کے دو فن پارے تکنیکی اعتبار سے ایک دوسرے سے جدا ہو سکتے ہیں۔[۴۶]

انور جمال نے اپنی کتاب ادبی اصطلاحات میں تکنیک کی تعریف یوں کی ہے "کہانی کا مواد جس طریقے سے ناول، افسانے یا نظم میں ڈھلتا جاتا ہے وہی تکنیک ہے۔"[۴۷] تکنیک کے معنی طرز تحریر اور اسلوب بیان

کے ہیں اور ارسطو کہتا ہے کہ "تکنیک سے مراد وہ طریقہ کار ہے، جس سے فنکار اپنے موضوع کو پیش کرتا ہے۔"[۴۸]
ڈاکٹر فوزیہ اسلم تکنیک کے حوالے سے رقمطراز ہیں "جو چیز تیار ہو کر شکل پذیر ہوتی ہے اور اس کے خام مواد سے شکل پذیری تک، جو عمل کام کرتا ہے تو اس پورے میکنزم کو "تکنیک" کہتے ہیں۔"[۴۹]

ادب میں پہلے ڈرامائی تکنیک، خود کلامی کی تکنیک اور بیانیہ تکنیک کا استعمال ہوتا تھا۔ تاہم مابعد جدید عہد میں تکنیکی اعتبار سے کئی تبدیلیاں ہوئیں۔ لکھنے والوں نے نئے ماحول، نئے موضوعات کو نئے طریقہ کار میں لکھنا شروع کیا۔ ادب میں شعوری اور لاشعوری طور پر ان نئی تکنیکوں کا استعمال شروع ہوا، جو مابعد جدید ادبی و لسانی تکنیکیں کہلائیں۔

فکشن کی مابعد جدید ادبی تکنیکیں:

۱۔	طنز خفی	Irony
۲۔	کھیل تماشا	Playfulness
۳۔	سیاہ مزاح	Black Humour
۴۔	مہا فکشن	Metafiction
۵۔	تاریخی بیانیہ	Historiographic Metafiction
۶۔	فنی مخلوطہ	Pastiche
۷۔	سنسنی خیزی	Paranoia
۸۔	بین المتونیت	Intertextuality
۹۔	حقسانہ	Faction
۱۰۔	جادوئی حقیقت نگاری	Megical Realism
۱۱۔	قاری کی شرکت	Participation

ذیل میں ان تکنیکوں کی وضاحت بیان کی گئی ہے۔

۱۔ طنز خفی (Irony):

طنز خفی جسے انگریزی زبان میں Irony کہا جاتا ہے۔ اس سے مراد ہے چھپا ہوا طنز۔ یعنی کسی فن پارے میں معاشرتی اور سیاسی حالات پر طنزیہ اور کنائی لہجے میں بات کرنا طنز خفی کہلاتا ہے۔ کلیم الدین احمد اپنی کتاب فرہنگ

ادبی اصطلاحات میں Irony کے حوالے سے لکھتے ہیں کہ " طنز یعنی ایک ایسی ادبی ترکیب ہے، جس سے مصنف کا مقصد اس کے الفاظ کے ظاہری معنی کے متضاد ہو۔ "[۵۰]

A Dictionary of Literary terms and Literary Theories میں طنز خفی (Irony) کی تعریف یوں کی گئی ہے:

> Irony,as a mode of thinking,feeling and expression ,was beginning to attain a high degree of sophistication.
> As irony is such an oblique quality or expression ,it would be true to say that in many works we find not so much direct or overt irony,but,rather,an ironic temper or tone,an ironic way of looking at things and feeling about them.[۵۱]

طنز خفی یعنی کہ ایسا طنز، رویہ جس کا براہ راست اظہار نہیں کیا جاتا۔ منتخب ادبی اصطلاحات میں Irony کا ترجمہ یہ کیا گیا ہے:

> یہ اصطلاح جس یونانی لفظ سے اخذ کی گئی ہے اس کا مطلب " تجاہل عارفانہ " ہو سکتا ہے۔ قطعیت کے ساتھ خفی طنز کی تعریف مشکل ہے ایک سیدھی تعریف یہ ہو گی کہ یہ ایک طرح کی ادبی صنعت ہے کہنے والے کا مطلب کچھ اور ہوتا ہے۔ لیکن اس مطلب کی ادائیگی کے لیے وہ بالکل الٹ الفاظ استعمال کرتا ہے۔[۵۲]

طنز خفی ایک مابعد جدید ادبی تکنیک ہے۔ اس اصطلاح کا استعمال وسیع معنوں میں ہوتا ہے۔ طنز کی مختلف اقسام ہیں۔ جلی کٹی بات کو بھی طنز کہتے ہیں اور لطیف انداز میں بھی طنزیہ گفتگو کی جاتی ہے۔ ادب میں طنز خفی سے مراد طنز کے لبادے میں لپیٹ کر اپنی بات کو اس طرح بیان کیا جائے کہ اُس کا مطلب ادائیگی کے الفاظ سے بالکل الٹ ہو۔

۲۔ کھیل تماشا (Playfulness):

مزاحیہ / کھیل تماشا اور تفریح یہ الفاظ ایک دوسرے کے مترادف کے طور پر استعمال ہوتے ہیں۔ طنز خفی کے بعد کھیل تماشا کی اصطلاح مابعد جدیدیت میں مرکزی حیثیت رکھتی ہے۔ اس سے مراد ہے فن پارے میں مزاح کا موجود ہونا۔ قومی انگریزی اردو لغت میں کھیل تماشا (Playfulness) کے معنی یہ ہیں "زندہ دلی ، شوخی، کھلاڑ پن۔ "[۵۳]

کھیل تماشا کی تعریف مختلف ویب گاہوں پر بھی ملتی ہے۔ایک تعریف یہ ہے:

Playfulness treating serious subjects as a joke, sometimes with emotionaly distant authors.Playfulness is central to Postmodernism;it reinforces the idea that there is no organizing principle in a chaotic world.[۵۴]

ادب میں کھیل تماشا کی اصطلاح کے ذریعے سنجیدہ موضوعات کو پیش کیا جاتا ہے۔جدید مفکرین کے ہاں اس تکنیک کا بخوبی استعمال دیکھنے کو ملتا ہے۔مقالہ "فکشن کی مابعد جدید تکنیک: مطالعہ و تجزیہ" میں کھیل تماشا کی وضاحت یوں کی گئی ہے:

کھیل تماشا کا مطلب ہے کھیل کی اشکال، کھیل کی زبان، کھیل کی ساخت وغیرہ۔مابعد جدیدیت دنیا کی دوبارہ تعمیر، یا دنیا کے لیے دی جانے والی خوفناک انسانی قربانیوں کو پروان چڑھانے کی مخالفت کرتی ہے۔مابعد جدیدیت کھیل تماشا کی حمایت کرتی ہے۔[۵۵]

کھیل تماشا کی اصطلاح کے استعمال سے مشکوک باتوں سے بچنا ممکن ہو جاتا ہے۔فن پارے میں اس اصطلاح کے تحت بہت سے ناپسندیدہ موضوعات کا بیان آسانی سے کیا جا سکتا ہے۔مزاحیہ اور تفریحی انداز میں ان باتوں کا اظہار ہو جاتا ہے، جن کا براہ راست ادب میں اظہار ممکن نہیں ہوتا۔

۳۔سیاہ مزاح(Black Humour):

سیاہ مزاح سے مراد ہے ایسا مزاح جو معاشرتی تلخ حقائق کو طنزیہ لہجے میں بیان کرے۔معاشرے کی تلخیوں اور ناکامیوں کا طنزیہ انداز میں بیان سیاہ مزاح کہلاتا ہے۔ڈکشنری آف لٹریری ٹرمز میں اس کی وضاحت یوں کی گئی ہے:

In other forms of literature 'black comedy'and 'black humour'(e.g.the 'sick joke')became more and more noticeable in the 20th c.It has been remarked that such comedy is particularly prominent in the so-called 'literature of the absurd'.[۵۶]

منتخب ادبی اصطلاحات میں سیاہ مزاح کی تعریف یوں ملتی ہے:

> اس ترکیب کو پہلے پہل فرانسیسی ڈرامانگار، اے نوئی(Anouith) نے استعمال کیا۔ یہ بھی امکان ہے کہ اس نے یہ ترکیب فرانسیسی شاعر اندرے بریتون(Breton) کے انتخاب "کالے مزاح کی انتھالوجی"(۱۹۴۰ء) سے اخذ کی، جس میں ایسی تحریروں کو یکجا کیا گیا تھا، جو مزاحیہ انداز میں صدمہ انگیز، ڈراؤنے اور گھناؤنے معاملوں کا جائزہ لیتی ہوں۔[۵۷]

صدمہ انگیز واقعات اور تلخ حقائق کا بیان جو انسان کو ہلا کر رکھ دیں، سب سیاہ مزاح کے زمرے میں آتے ہیں۔قومی انگریزی اردو لغت میں سیاہ مزاح کا بیاں یوں ملتا ہے "افسانوی ادب کی ایک قسم جس میں مسخ شدہ یا بگڑا ہوا مزاحیہ پلاٹ یا بیان ہوتا ہے۔"[۵۸] خواجہ عبدالغفور اپنی تصنیف طنز و مزاح کا تنقیدی جائزہ میں Black Humour کو ستم ظریفی کے نام سے تعبیر کرتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں کہ :

> ایسے مذاق کا اظہار، جو بے رحمی کے ساتھ کیا جائے اور صورت واقعہ ایسی ہو کہ غمناکی میں بھی کوئی پہلو مزاح کا ہو۔البتہ اس میں تضحیک، تذلیل یا ایذارسانی کا جذبہ کار فرما نہیں ہوتا۔ صرف موقع محل اس کو ایسی نزاکت بخشتا ہے کہ روتے میں بھی آنسو کے بجائے مسکراہٹ اُمڈ پڑتی ہے ۔خندہ آور گیس(Laughing Gas) بھی تو ایک ستم ظریفی ہے۔[۵۹]

سیاہ مزاح کے حوالے سے کلیم الدین احمد لکھتے ہیں "ایسی ظرافت جو بے رحمی پر ہنستی ہے، اخلاقی قدروں کو الٹ پلٹ کر دیتی ہے اور مہیب چیزوں پر مسکراتی ہے۔"[۶۰] معاشرے کے زہر خند رویے، انسانی بے رحمی اور تلخیوں، ناکامیوں کا ایسا بیان جو ان سفاکیوں پر بھی ہنسی کا عنصر پیدا کر دے۔ سیاہ مزاح کہلاتا ہے۔

۴۔مہا فکشن(Metafiction):

ادب میں مہا فکشن سے مراد ایسا فن پارہ ہے، جو فکشن سے متعلق ہو۔ڈکشنری آف لٹریری ٹرمز میں اس اصطلاح کی تعریف یوں ملتی ہے:

> Metafiction,by contrast,obliges its readers to consider first and fore-most its own artifice;it disrupts the illusion that fiction gives direct access to the 'real world'.Metafiction is often most closely associated with postmodern literature of the late 20thc.,and is commonly understood to be motivated by a perception of the shortcomings of realist fiction.[۶۱]

TH 24738

اس میں قاری کو یہ بتایا جاتا ہے کہ وہ حقیقی نہیں بلکہ افسانوی دنیا کی کہانیاں پڑھ رہا ہے۔ یہ مابعد جدیدیت کی ایک اہم اصطلاح ہے۔ جس کے ذریعے ادب میں تفریق کر کے بتایا جاتا ہے کہ کون سی چیز حقیقی ہے اور کون سی تخیلاتی۔ "فکشن کی مابعد جدید تکنیک: مطالعہ و تجزیہ" میں مہا فکشن کی تعریف یوں کی گئی ہے:

> مہا فکشن ادب کی ایک ایسی ہیئت یا تکنیک ہے جو قاری کو اس بات پر مسلسل زور دیتی ہے کہ وہ ذہن میں رکھے کہ وہ افسانوی ادب پڑھ رہا ہے۔ مہا فکشن، فکشن کے بارے میں فکشن ہے یا اس سے زیادہ خاص طور پر ایک قسم کا فکشن جو کہ اپنی خود مختاری حیثیت پر کھل کر اظہار کرتا ہے۔[۶۲]

فن پارہ اپنی حقیقت سے آگاہ ہو اور قاری کو بھی معلوم ہو کہ وہ کس صنف کا مطالعہ کر رہا ہے۔ یہ سب چیزیں مہا فکشن میں زیر بحث آتی ہیں۔ یعنی جو چیز لکھی جا رہی ہو اسی کے حوالے سے تمام وضاحت دی جائے۔ اور مختلف حوالوں سے اس کی اہمیت کو بیان کیا جائے۔

۵۔تاریخی بیانیہ(Historiographic Metafiction):

فن پارے میں تاریخی واقعات کا بیان، یعنی ایسا فن پارہ جس میں تاریخ کا تذکرہ موجود ہو تاریخی بیانیہ کہلاتا ہے۔ یہ مابعد جدیدیت کی ایک اہم اصطلاح ہے۔ اس کے ذریعے مصنف تاریخ کے اہم واقعات کو ادب میں بیان کرتا ہے۔ وہ تمام واقعات اور کردار جو خاص اہمیت کے حامل ہوتے ہیں، اس تکنیک کے ذریعے بیان کیے جاتے ہیں۔ وہ متن جس میں پوری تاریخ رقم کر دی جاتی ہے۔ تاریخی بیانیہ کے زمرے میں آتا ہے۔ ڈکشنری آف لٹریری ٹرمز میں اس کی تعریف یوں ملتی ہے "The writing of history,or,the study of the ways has been written."[۶۳] تاریخ کے حقیقی اعداد و شمار اور رونما ہونے والے واقعات کا بیان تاریخی بیانیہ کہلاتا ہے۔ اس میں مہا فکشن کے ساتھ ساتھ تاریخ کے حقیقی واقعات کا بیان بھی شامل ہوتا ہے۔

۶۔فنی مخلوطہ(Pastiche):

ادب پارے میں کئی متعدد اصناف کو یکجا کر کے پیش کرنا فنی مخلوطہ کہلاتا ہے۔ قومی انگریزی اردو لغت میں اس کے معنی درج ذیل ہیں "فن لطیفہ، موسیقی یا ادب کا فن پارہ، جس کا منصوبہ اور اسالیب فن دوسرے فن پاروں سے لیے گئے ہوں۔ اُن عناصر کا مرکب۔"[۶۴] ڈکشنری آف لٹریری ٹرمز میں فنی مخلوطہ کی وضاحت یوں کی گئی ہے (It pasta , 'paste')A patch work of words,sentences or complete passages from various authors or one author.[۶۵] مختلف

اصناف کو یکجا کرنا اور پرانے متن سے کسی نئے متن کی تخلیق ہی فنی مخلوطہ کہلاتی ہے۔ متن کے اندر بیک وقت کئی اصناف کی آمیزش اور پرانی تخلیقات کو نئے مفاہیم و معانی دینا۔ فن پارے کے اندر کہیں افسانے کا رنگ ہو کہیں نظم اور کہیں غزل کا تاثر نمایاں ہو جائے، یا کہیں داستانوی عنصر غالب آ جائے تو ایسی اصناف کا شمار فنی مخلوطہ میں ہوتا ہے۔

۷۔ سنسنی خیزی(Paranoia):

سنسنی خیزی سے مراد ہے کہ فن پارے کے اندر ایسے عناصر کا موجود ہونا جو قاری کو خوف اور تحیر کی کیفیت میں مبتلا کر دیں۔ کلیم الدین احمد Paranoia کے معنی "وہم" بیان کرتے ہیں۔[۲۶] مقالہ "فکشن کی مابعد جدید تکنیک: مطالعہ و تجزیہ" میں سنسنی خیزی کی تعریف یوں کی گئی ہے:

> بیسویں صدی کے آغاز میں بہت سی سیاسی و سماجی تبدیلیاں آئیں۔ یہ ٹیکنالوجی اور میڈیا کا دور ہے۔ ان تمام چیزوں کو مفکرین نے ادب کا موضوع بنا کر پیش کیا۔ یہاں تک کہ عام آدمی اس سے متاثر ہونے لگا۔ مابعد جدیدیت نے اس سرد جنگ کو بھی اپنا موضوع بنایا جو گھروں سے لے کر معاشروں تک پھیلی ہوئی ہے۔ اور مشرق اور مغرب کے درمیان حائل خلیج کی بڑی وجہ یہی سرد جنگ ہے جس نے عام آدمی کو تحیر اور خوف کا شکار کر رکھا ہے اسی کو مابعد جدید مصنفین سنسنی خیزی کہتے ہیں۔[۲۷]

سنسنی خیزی کی تکنیک کے استعمال سے مصنفین فن پارے میں زور اور شدت پیدا کرتے ہیں۔ قاری ڈر اور تجسس کا شکار ہو جاتا ہے۔ اور سنسنی خیزی کی تکنیک کے ذریعے سے ہی کہانی میں خوف کی فضا بھی پیدا کی جاتی ہے۔

۸۔ بین المتونیت(Intertextuality):

متن کے اندر پچھلے ادب کا احاطہ بین المتونیت ہے۔ منتخب ادبی اصطلاحات میں بین المتونیت کی وضاحت یوں کی گئی ہے:

> بین المتونیت کی اصطلاح فرانسیسی نظریہ ساز ژولیا کرستیوا نے وضع کی ہے۔ مراد یہ ہے کہ کوئی بھی متن ایسا نہیں (خواہ وہ ناول ہو یا نظم یا تاریخی دستاویز جسے اپنے آپ میں مکمل اور خود مختار سمجھا جائے۔) ہر متن دوسرے متون کے توسط سے وجود میں آتا ہے۔ گویا بین المتونیت کا نظریہ یہ دعویٰ یہ نظریہ رکھتا ہے کہ کسی متن کا از خود وجود نہیں۔ صرف مسلسل تعبیرات اور بعض تعبیرات کا عمل اس کے وجود کا ضامن ہے۔[۲۸]

بین المتونیت مابعد جدیدیت کی اہم اصطلاح ہے۔ جدید ادب کے برعکس مابعد جدید ادب بین لمتونیت کا حامل ہے۔ بقول ابوالکلام قاسمی:

بین المتونیت اتنی وسیع اور جامع اصطلاح ہے کہ اس دائرہ کار میں محض کتابی اور تحریری متن نہیں آتا ،بلکہ لسانی اظہار کے ساتھ ساتھ سماجی یا ثقافتی مظاہر بہت سے حقائق جن کا اظہار نہیں کیا جا سکتا اور روایتی تصورات، کہاوتوں، مختلف قصوں اور کہانیوں کے اسالیب اس طریق کار کے ذریعے متن کے طور پر استعمال کیے جاتے ہیں۔[۶۹]

بین المتونیت میں پہلے سے موجود متن کے ذریعے ایک نیا متن تشکیل دیا جاتا ہے ۔ڈکشنری آف لٹریری ٹرمز میں اس کی وضاحت درج ذیل ہے:

Intertextuality contention was that a literary text is not an isolated phenomenon but is made up of a mosaic of quotations,and that any text is the 'absorption and transformation of another'.[۷۰]

مابعد جدیدیت میں بین المتونیت کو بہت اہمیت حاصل ہے۔ اور مابعد جدیدیت کا ماننا ہے کہ بہت سے ذرائع ایک متن کو دوسرے متن کا حصہ بناتے ہیں۔ یہ ایک وسیع اصطلاح ہے اور اس کا استعمال ہر سماجی و ثقافتی پس منظر میں کیا جاتا ہے۔ زندگی کے تمام شعبے کسی نہ کسی طرح ایک دوسرے سے منسلک ہوتے ہیں۔ اور یہ رشتوں کا ایک نظام ہے ،جو ایک سلسلے میں ایک دوسرے سے جڑا ہوا ہے۔ بین المتونیت میں بھی متن اپنی تشکیل کے لیے دوسرے متون کا سہارا لیتا ہے۔ اور اپنے وجود کے لیے دوسرے متون کا محتاج ہوتا ہے۔

۹۔حقسانہ(Faction):

حقسانہ سے مراد ایسا فن پارہ ہے، جس میں اصناف کی تفریق نہ رہے۔اس کی تعریف منتخب ادبی اصطلاحات میں یوں ملتی ہے:

یہ لفظ کوئی تیس چالیس سال پہلے فکشن (Fiction) اور فیکٹ (Fact) کو جوڑ کر (Faction) بنایا گیا۔ اس سے کوئی ایسا ناول یا ناولٹ مراد ہے، جس میں کسی حقیقی واقعے یا واقعات کے سلسلے یا حقیقی کردار سے منسوب افعال کو قلمبند کیا جائے۔[۷۱]

اردو میں (Fact) اور (Fiction) کا ترجمہ کرتے ہوئے اردو کے دو الفاظ حقیقت اور افسانہ کو ملا کر حقسانہ کی اصطلاح وضع کی گئی ہے۔ ادب میں اس تکنیک کے استعمال کے ذریعے سے حقیقی اور افسانے کی چیزوں کو ملا دیا جاتا ہے۔ یہ تکنیک حقائق سے قریب واقعات کو افسانوی رنگ میں بیان کرتی ہے ڈکشنری آف لٹریری ٹرمز میں اس کی تعریف یوں ملتی ہے:

It is a vague term at the best of times and its usefulness has been questioned.It might easily apply,for instance,to historical novels which combine a great deal of period fact with fictional treatment.[42]

ایسا متن جس میں حقیقی اور افسانوی حقائق کا عمل دخل ہو حقسانہ کی ذیل میں آتا ہے۔

۱۰۔ جادوئی حقیقت نگاری(Megical Realism):

کسی بھی فن پارے میں ایسے حقائق کا بیان، جن میں کوئی ماورا تصور چھپا ہو یا غیر حقیقی تصورات کو اس طرح بیان کرنا کہ وہ حقیقت نظر آئیں جادوئی حقیقت نگاری کہلاتا ہے۔ سہیل احمد اس حوالے سے لکھتے ہیں کہ "حقیقی زندگی میں عجیب و غریب واقعات کا بیان خیالی باتوں اور خوابوں جیسی کیفیت کا بیان جادوئی حقیقت نگاری کہلاتا ہے۔"[43] جادوئی حقیقت نگاری کی اصطلاح مابعد جدید ادب کی اہم اصطلاح ہے۔اس تکنیک کے استعمال سے ادب میں ماورائے حقیقت واقعات اور خیالی حقائق کا بیان کیا جاتا ہے۔بیسویں صدی میں بہت سے المناک واقعات منظر عام پر آئے۔عالمی جنگوں نے لوگوں کے دلوں میں مایوسی،خوف اور دہشت کو جنم دیا۔لوگ حقیقت سے خوفزدہ ہونے لگے۔اس وقت کے تقاضے کے مطابق ادب میں بہت سی ایسی تکنیکوں کا استعمال کیا گیا، جو انسانی ذہن میں موت اور دہشت کے خوف کو کم کردیں۔اس کی تفصیل ذیل میں بیان کی جارہی ہے:

> بیسویں صدی میں ادب اور فنون کی دیگر شاخوں میں ایسی تکنیکوں کا استعمال ادب میں لایا گیا، جو انسانی ذہن کو حقیقت تک رسائی سے دور رکھے۔اس کے رد عمل میں افسانوی ادب لکھنے والوں نے اظہار کے نئے انداز اپنائے اور ایسی طرزیں ایجاد کرنے کی کوششیں کیں جو حقیقت کے اظہار میں رکاوٹ ڈالنے کی بجائے اس کا شعور بخشنے میں معاون ہوں۔اظہار کے ان نئے بیانیوں میں سب سے اہم تکنیک جادوئی حقیقت نگاری ہے۔[44]

یہ تکنیک جادوئی عناصر کو ادب میں اس طرح پیش کرتی ہے، کہ وہ حقیقت پر مبنی معلوم ہوتے ہیں۔اس کے ذریعے جادوئی عناصر کو حقیقی تناظر میں فکشن کا حصہ بنا کر پیش کیا جاتا ہے۔

۱۱۔ قاری کی شرکت(Participation):

فن پارے کے اندر مصنف کا خود موجود ہونا،اور اپنے ساتھ ساتھ قاری کو بھی فن پارے میں شریک کرنا قاری کی شرکت کہلاتا ہے۔قومی انگریزی اردو لغت میں اس کی تعریف یوں ملتی ہے "شراکت، حصہ

داری، شرکت، شمولیت اور حصہ لینے کا عمل"۵۴ جدید ادب کے برعکس مابعد جدیدیت نے قاری کو ممکنہ حد تک فن پارے میں شریک کیا۔اس تکنیک کے ذریعے قاری کو فن پارے کا حصہ بنا دیا جاتا ہے۔ قاری کو متن میں شریک کرنے کے مختلف طریقے ہیں کہیں قاری کو مخاطب کیا جاتا ہے، کہیں اسے کردار کے ساتھ سفر کرنے کی ترغیب دی جاتی ہے، کہیں قاری سے سوالات کیے جاتے ہیں کہیں اس کو نئے حقائق سے آگاہ کیا جاتا ہے اور کہیں قاری کی ہی زبانی ساری کہانی بیان کی جاتی ہے۔

کہیں قاری کی رائے طلب کی جاتی ہے۔اور کہیں متن کے اختتام کے متعلق فیصلہ کرنے کا کہا جاتا ہے۔یہ تمام حربے متن میں قاری کی دلچسپی برقرار رکھنے کے لیے استعمال کیے جاتے ہیں۔اور بعض اوقات متن میں کچھ خلا ہوتے ہیں، ایسے میں متن کی درست تفہیم کی خاطر بھی قاری کو شریکِ متن کیا جاتا ہے۔

فکشن کی مابعد جدید لسانی تکنیکیں:

ہر دور میں زبان کی سطح پر بہت سی تبدیلیاں رونما ہوئیں۔لیکن بیسویں صدی اس حوالے سے ایک اہم صدی ہے کہ اس صدی کا ایک نمایاں ادبی رجحان اور تنقیدی رویہ روسی ہیئت پسندی ہے۔روسی ہیئت پسندی کی تحریک نے زبان کے وسیع تر پہلوؤں کو سامنے لایا۔اور زبان کو ایک نئی تازگی عطا کر کے اس کے محدود دائرے سے آزاد کرایا۔ اس تحریک کے مفکرین نے ادب میں لسانی اعتبار سے بہت سے خوش کن اضافے کیے ہیں۔بہت سی نئی لسانی اصطلاحات اور تکنیکیں وضع کیں اور ادب پر ان کو لاگو کیا۔ادبی تکنیکوں کی تفصیل کے بعد اب فکشن کی ان مابعد جدید لسانی تکنیکوں کی وضاحت پیش کی جائے گی۔اور وہ مابعد جدید لسانی تکنیکیں درج ذیل ہیں:

ا۔اجنبیانے کا عمل(Defamiliarization):

ادب میں اجنبیانے کا عمل ایک ایسی تکنیک یا لسانی طریقہ کار ہے، جس کے ذریعے سے مانوس باتوں کو نا مانوس، اجنبی، انوکھا، نیا اور قدرے مختلف بنا کر اس طرح پیش کیا جاتا ہے کہ پڑھنے والا حیرت و تعجب کا شکار ہو جائے۔ ڈکشنری آف لٹریری ٹرمز اینڈ لٹریری تھیوریز میں اس کی تعریف یوں کی گئی ہے:

> A concept and term introduced by Viktor Shklovsky(1893-1984),an important member of the Russian school of Formalism(q,v).The purpose of art is to impart the sensation of things as they are perceived and not as they are known.The Technique of Art is to

make objects 'unfamiliar',to make forms difficult ,to increase the difficulty of length and perception because the process of perception is an aesthetic end in itself and must be prolonged.[۷۶]

کسی بھی شے کو اجنبی بنا کر پیش کرنے کی یہ تکنیک اُس شے کو بالکل منفرد اور نیا تاثر عطا کر دیتی ہے۔اور قاری جسے دیکھ کر وارفتگی کا شکار ہو جاتا ہے۔ گوپی چند نارنگ نے اس کی تعریف یوں پیش کی ہے:

حقیقت کی نقالی کے فن میں Defamiliarisation نہ صرف بنیادی تکنیک ہے بلکہ اس کا سب سے مؤثر جواز بھی فراہم کرتی ہے۔ فکشن میں Defamiliarisation نہ صرف نقطۂ نظر کے یا پلاٹ کے یا اسلوب کے ذریعے بلکہ کئی واسطوں کے ذریعے حاصل کی جا سکتی ہے۔ تاہم اس کا جدلیاتی پہلو جس پر ہیئت پسندوں نے زور دیا ہے یہ ہے کہ Defamiliarisation چوں کہ خود وقت کے اندر رونما ہوتی ہے یعنی ادبی روایت کے اندر وقوع پذیر ہو سکتی ہے، یہ بھی عادت یا رواج کا حصہ بن کر بے جان اور بے اثر ہو سکتی ہے چناں چہ Defamiliarisation بھی کوئی مستقل یا دائمی حقیقت پسندانہ تکنیک نہیں ہے۔[۷۷]

اجنبیانے کے اس عمل میں کسی چیز کے رواج بننے اور پھر اسے ترک کر دینے کا عمل مسلسل جاری و ساری رہتا ہے۔اس تکنیک کے ذریعے ادب میں ایک نئی روش متعارف کروائی جاتی ہے۔اور پھر ایک روش دوسری روش کو کاٹتی ہے اور یوں یہ عمل ایسے ہی جاری رہتا ہے۔اوکسفرڈ ڈکشنری آف لٹریری ٹرمز میں Defamiliarization کی تعریف یوں کی گئی ہے:

The Distinctive effect achieved by literary works in disrupting our habitual perception of the world,enabling us to 'see' things afresh,according to the theories of some English Romantic poets and of RUSSIAN FORMALISM.[۷۸]

اجنبیانے کے عمل کے ذریعے قاری کے ذہن میں تجسس کی کیفیت بھی پیدا کی جاتی ہے۔اور قاری مطالعے کے دوران اِسی کشش و پیچ کا شکار رہتا ہے کہ یوں ہوتا تو کیا حالات و واقعات رونما ہوتے؟ کسی بھی شے کو غیر معروف اور نامانوس بنانے کی یہ تکنیک اس چیز میں نیا تاثر پیدا کر دیتی ہے۔اور دیکھنے والا اُس شے کو نئے رنگ میں دیکھ کر حیران ہو جاتا ہے۔ مختصر یہ کہ وہ تمام عوامل جو ہماری روزمرہ زندگی کا حصہ بن جاتے ہیں،اور ان میں کوئی ندرت اور تازگی باقی

نہیں رہتی۔ تو کسی بھی فن پارے میں اجنبیانے کی اس تکنیک کو بروئے کار لاتے ہوئے ان تمام عوامل کو ایک نئے انداز میں پیش کیا جاتا ہے، جو نہایت متاثر کن ہوتا ہے۔ اور قاری اُس کا گہرا اثر قبول کرتا ہے۔

۲۔ حاوی محرک (The Dominant):

حاوی محرک سے مراد یہ ہے کہ تخلیقیت کا ایک ایسا جزو جو تخلیقی عمل کے دوران توجہ کا مرکز ہوتا ہے۔ حاوی محرک کسی بھی تخلیق میں مرکزیت کا عنصر پیدا کرتا ہے۔ انگریزی زبان میں اس کے لیے The Dominant کی اصطلاح مستعمل ہے۔ ڈکشنری آف لٹریری ٹرمز اینڈ لٹریری تھیوریز میں حاوی محرک The Dominant کی تعریف یوں کی گئی ہے:

> A concept of some importance in the literary Theory of formalism developed in the prague school(q,v.)of linguistics and thus of later provenance than Russian Formalism (q.v.).Roman Jakobson defined it(in 1935)as 'The focusing component of a work of art :it rules,determines and transforms the remaining components'[۴۹]

حاوی محرک روسی ہیئت پسندی کے آخری دور کا ایک ایسا تصور، لائحہ عمل یا طریقہ کار ہے، جس نے ادب کے قاری کو ایک جہانِ تازہ سے روشناس کرایا۔ کوئی بھی فن پارہ مختلف اجزا کا مرکب ہوتا ہے۔ اور بہت سے جمالیاتی پہلو اس کی تخلیق میں کارفرما ہوتے ہیں۔ کسی بھی فن پارے میں کوئی ایک جزو یا پہلو ایسا ہوتا ہے، جو اس کی تشکیل میں نہایت متحرک کردار ادا کرتا ہے۔ تخلیقی فعالیت میں تحرک پیدا کرنے کے اس جزو کو حاوی محرک کا نام دیا گیا ہے۔ کہانی میں خود کو نمایاں اور باقی اجزا کو پس منظر میں دھکیلنے والا یہ جزو ہی حاوی محرک ہوتا ہے۔ حاوی محرک The Dominant ایک ایسا طریقہ یا ایک ایسی لسانی تکنیک ہے، جو ادب کی ادبیت اور مقصد کو برقرار رکھتی ہے۔ اس تکنیک کے ذریعے کسی بھی عہد یا فن پارے کے نمایاں پہلوؤں کی نشاندہی کی جاتی ہے۔ گوپی چند نارنگ نے اپنی تصنیف ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات میں حاوی محرک کی وضاحت یوں پیش کی ہے:

> حاوی محرک کے نظریے کے ذریعے ہیئت پسندوں کے لیے ادبی تاریخ کی افہام و تفہیم کا نیا راستہ کھل گیا۔ شعری ہیئتوں میں تبدیلی اور ارتقا از خود نہیں ہو جاتا، بلکہ اس عہد کے 'حاوی محرک' میں تبدیلی کا

نتیجہ ہوتا ہے۔ جیکب سن نے یہ دلچسپ بات کہی کہ کسی بھی عہد کی شعریات کسی ایسے 'حاوی محرک' سے بھی مغلوب ہو سکتی ہیں جو کسی غیر ادبی نظام کا حصہ ہو۔ مثلاً نشاۃ ثانیہ کی شاعری کا 'حاوی محرک' بصری آرٹ تھے۔ رومانی دور کی شاعری کا 'حاوی محرک' موسیقی ہے، اور اسی طرح حقیقت نگاری کے دور کا 'حاوی محرک' 'لسانی آرٹ کو قرار دیا جا سکتا ہے۔ غرض حاوی محرک کچھ ہو فن پارے کے مختلف عناصر میں وہ ایک نظم پیدا کر دیتا ہے۔[۵۰]

حاوی محرک کے ذریعے سے ہی فن پارہ مکمل صورت میں سامنے آتا ہے۔ یہ ایک ایسی تکنیک ہے جو روزمرہ زبان کی تقلیب کرتے ہوئے فن پارے کے جمالیاتی پہلو سامنے لاتی ہے۔ اور اس کے ذریعے زبان کی طاقت کا بھی اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ جیسے کوئی بھی چیز مختلف جہات کی حامل ہوتی ہے، اور تغیر پذیری کے عمل سے گزرتی ہے۔ اسی طرح ادب میں بھی تغیر پذیری کا یہ عمل ناگزیر ہوتا ہے۔ ہر عہد اپنا ایک مخصوص ادب تخلیق کرتا ہے۔ اور ہر عہد کے کسی بھی فن پارے کا مطالعہ و تجزیہ اس کے حاوی محرک کی بنا پر ہی کیا جاتا ہے۔ ادب پارے کی مکمل تفہیم اور تنظیم میں حاوی محرک ہی کارفرما ہوتا ہے۔

۳۔ آزاد اور پابند موٹف (Free and Bound Motif):

موٹف سے مراد ہے کسی بھی ادب پارے میں ترتیب کردہ واقعات کا مجموعہ۔ کہانی میں کوئی بھی بیان یا عمل موٹف کہلاتا ہے۔ اگر کہانی کے تمام واقعات کو موٹف کا مجموعہ قرار دیا جائے تو غلط نہ ہو گا۔ ویکیپیڈیا Wikipedia میں موٹف کی تعریف یوں ملتی ہے:

> Is a distinctive repeating feature of idea;often,it helps develop other narrative (or literary)aspects such as theme or mood.[۵۱]

موٹف کی ایک اور تعریف یہ ہے کہ "Motif is a repeated theme or pattern."[۵۲] کسی بھی کہانی کی تشکیل میں دو طرح کے موٹف کارفرما ہوتے ہیں، جو آزاد اور پابند موٹف کہلاتے ہیں۔ آزاد اور پابند موٹف کو بھی روسی ہیئت پسندوں نے ہی کہانی میں شامل کیا ہے۔ مصنف موٹف کو خاص ترتیب دے کر قاری کو تحریر کے حصار میں لے آتا ہے۔ پابند موٹف (Bound Motif) کہانی کا لازمی جزو ہوتا ہے، جس کے بغیر کہانی کی تکمیل ممکن نہیں ہوتی۔ اس کے بغیر فن پارے میں نہ کوئی منطقی ترتیب ملتی ہے، اور نہ ہی توازن برقرار رہتا ہے۔ کہانی کی ناگزیر تشکیلی کڑیاں اور ناگزیر حصہ پابند موٹف ہے۔ جبکہ اس کے برعکس آزاد موٹف

(Free Motif) کہانی کا مختصر ترین حصہ ہوتا ہے، اسے اتنی اہمیت حاصل نہیں ہوتی۔تاہم اس کی غیر موجودگی کہانی کے پلاٹ کو متاثر کرتی ہے۔اس لیے اسے نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔آزاد اور پابند موٹف کی مختلف ویب گاہوں پر مختلف تعریفیں ملتی ہیں۔مثلاً ایک تعریف یہ ہے:

> Bound motifs are those which according to the Russian formalists,cannot be removed from the narrative without radically changing the chronological essence of a narrative....A free motif is a tool often used to communicate character and create aesthetic complexity.[۵۳]

گویا کوئی بھی پابند موٹف کہانی کا مرکزی جزو ہوتا ہے۔ جبکہ آزاد موٹف کے بیان میں کوئی بھی تخلیق کار مکمل طور پر آزاد ہوتا ہے۔ گوپی چند نارنگ نے اس کی مزید وضاحت یوں پیش کی ہے:

> پابند موٹف وہ ہے جس کا بیان کرنا کہانی کی رو سے ضروری ہے، اور آزاد موٹف وہ ہے جس کے بیان کرنے نہ کرنے میں مصنف آزاد ہے اور جو کہانی کا لازمی جزو نہیں، لیکن جس سے پلاٹ کی ہیئت کو متاثر کیا جا سکتا ہے۔ گویا آزاد موٹف کہانی کے لیے کتنے غیر ضروری کیوں نہ ہوں پلاٹ کے نقطۂ نظر سے نہ صرف اہم بلکہ فنی امکانات سے بھی بھرپور ہو سکتے ہیں۔[۵۴]

کہانی میں موٹف ایک خاص ترتیب میں بیان کیے جاتے ہیں ۔اور جہاں تک اس کی درجہ بندی کا تعلق ہے تو بقول ڈاکٹر شبیر احمد قادری "موٹف منطقی کی بجائے موضوعاتی حیثیت کا حامل ہوتا ہے۔"[۵۵] کوئی بھی تخلیق کار اپنی کہانی کے عروج پر قاری کے لیے جمالیاتی تفریح و طبع کا ساماں فراہم کرتا ہے۔اور اس جمالیاتی حظ کو طول دینے میں موٹف ہی کار فرما ہوتے ہیں۔ موٹف کا براہ راست تعلق فکر و خیال سے ہوتا ہے۔اور یہ کہانی کا ایسا بیانیہ ہے، جس کے ذریعے کہانی کو آگے بڑھایا جاتا ہے۔

۴۔کارنیوال(Carnival):

کارنیوال کا لفظ ایک ایسے میلے اور جشن کے لیے استعمال ہوتا ہے، جو ایک محدود قصبے کی سطح تک رونما ہو اور تمام لوگ مکمل آزادی اور دھوم دھام سے اس میں شریک ہوں۔ منتخب ادبی اصطلاحات میں لفظ کارنیوال (Carnival) کی وضاحت یوں کی گئی ہے:

کارنیول ایک جشن تھا جو رومن کیتھولک لینٹ کے روزے شروع ہونے سے پہلے مناتے تھے۔زیادہ وسیع معنی میں کارنیول سے ایسا جشن یا میلا مراد ہے جس میں دھوم دھام سے رنگ رلیاں منائی جائیں ،دعوتیں اڑیں اور طرح طرح کے تماشے دیکھنے کو ملیں۔[۵۶]

کیمبرج ڈکشنری میں کارنیوال کی درج ذیل تعریف بیان کی گئی ہے:

(a special occasion or period of)public enjoyment and entertainment involving wearing unsual clothes, dancing and eating and drinking,usually held in the streets of a city.[۵۷]

ادبی سطح پر کارنیوال کا نظریہ میخائل باختن نے پیش کیا ہے۔باختن نے جشن آرائی (Carnivalization)سے کارنیوال(Carnival)کی اصطلاح وضع کی ،اور ادب پر اس کا اطلاق کیا۔منتخب ادبی اصطلاحات میں اس کی وضاحت یوں کی گئی ہے:

جشن آرائی کی اصطلاح روسی نقاد باختن Bakhtin(۱۸۹۵ء۔۱۹۷۵ء)نے خاص معنی میں استعمال کی اور بتایا کہ کارنیول کا روز مرہ زندگی میں دخیل یا شامل ہونا کس طرح زبان اور ادب کی تشکیل میں کردار ادا کرتا ہے۔باختن نے یہ نظریہ پیش کیا کہ ادب میں کارنیول کا عنصر باغیانہ ہے۔یہ اقتدار کو درہم برہم کرڈالتا ہے اور زندگی کرنے کی متبادل طرزوں کی نشان دہی کرتا ہے۔کارنیول آزاد ہو جانے کی علامت ہے۔[۵۸]

ڈکشنری آف لٹریری ٹرمز اینڈ لٹریری تھیوریز میں لفظ "کارنیوال" کی یہ تعریف بیان ہوئی ہے:

Early examples of literary 'carnival' are the socratic dialogues(in which what appears to be logic is stood on its head and shown to be illogical)and Menippean satire(q.v).A carnivalesque element is also characteristic of burlesque,parody and personal satire.[۵۹]

کارنیوال کی تشکیل میں تحریف (Parody)، تضحیکی خاکہ(Caricature)اور جگت بازی (Burlesque)تینوں عناصر شامل ہوتے ہیں۔ان تین بنیادی عناصر کی وضاحت محمد رؤف نے یوں پیش کی ہے:

۱۔ مضحکہ خاکہ (Caricatuve):

کسی شخص یا چیز کی ایسی تصویر کشی کا نام ہے، جس میں اس کے مضحکہ خیز وصف کو نمایاں کیا جاتا ہے۔

۲۔ پیروڈی (Parody):

پیروڈی کسی کے اسلوب تحریر کی مضحک نقل اتارنے کا نام ہے۔ ایسی بھونڈی نقل اتارنے والے کو انگریزی میں Parodist کہا جاتا ہے۔

3۔ مضحک متن (Burlesque):

مضحک متن کسی تحریر کی ایسی نقل کاری کا نام ہے، جس میں ظاہری سطح پر متانت برقرار رکھی جاتی ہے۔ گویا ایک بناوٹی متانت سے کسی تحریر کی مضحک نقل مضحک متن کے ضمن میں آتی ہے۔ [۹]

کارنیوال ایک ایسا لسانی طریقہ کار اور آزادانہ لائحہ عمل ہے، جو کسی بھی طرح کی پابندی اور جبر واقتدار کی تضحیک کرتا ہے۔ یہ فن پارے کی آزادی کا خواہاں ہے۔ یہ ادب میں کسی بھی طرح کے اصول وضوابط اور روایات کی مخالفت کرتا ہے۔ اور فن پارے کی مکمل تخلیقی آزادی کا ضامن ہے۔ ایک معاشرے کے اندر جب سماج کی پابندیاں ختم ہوتی ہیں۔ تو حقیقی آزادی کی فضا جنم لیتی ہے۔ یہ اثرات ادب پر بھی مرتب ہوتے ہیں۔ اور اسی آزادانہ فضا کو کارنیوال کی تکنیک کے ذریعے سے واضح کیا گیا ہے۔ کارنیوال کی یہ تکنیک لسانی تشکیلات اور ادب کو مختلف جہتیں عطا کرنے میں کلیدی کردار ادا کرتی ہے۔ یہ ایسے متن کو سامنے لاتی ہے، جس میں حقیقت کے ساتھ ساتھ مسرت بخش کیفیت موجود ہوتی ہے۔

حوالہ جات

۱۔ انسائیکلو پیڈیا برٹینیکا (*Encyclopedia Britannica*)، https://www.britannica,com تاریخ ملاحظہ: ۲۸ دسمبر ۲۰۲۰ء۔

۲۔ آرنلڈ۔ جے۔ ٹائن بی (Arnold J.toynbee)، *A Study of History*، جلد پنجم، (اوکسفرڈ: اوکسفرڈ یونی ورسٹی پریس، ۱۹۶۱ء)، ص ۴۳۔

۳۔ ناصر عباس نیر، "مابعد جدیدیت کیا ہے؟" مشمولہ مابعد جدیدیت نظری مباحث مرتبہ ناصر عباس نیر (لاہور: سنگ میں پبلی کیشنز، ۲۰۱۸ء)، ص ۴۷۔

۴۔ الطاف انجم، اردو میں ما بعد جدید تنقید (دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۱۳ء)، ص ۱۹۸۔

۵۔ گوپی چند نارنگ، جدیدیت کے بعد (لاہور؛ سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۶ء)، ص ۲۹۔

۶۔ مرزا خلیل بیگ، "مابعد جدیدیت ایک محاکمہ" مشمولہ جرنل آف ریسرچ (اردو)، (ملتان: بہاؤالدین زکریا یونی ورسٹی، شمارہ ۲۲، دسمبر ۲۰۱۲ء)، ص ۴۔

۷۔ گوپی چند نارنگ، ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات (دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۹۳ء)، ص ۵۲۴۔

۸۔ ناصر عباس نیر، "مابعد جدیدیت کیا ہے؟"، مطبوعہ سہ ماہی استعارہ (نئی دہلی)، جلد ۳، شمارہ ۱۱، ۱۰، اکتوبر۔ مارچ ۲۰۰۳ء)، ص ۱۰۷۔

۹۔ سلیم اختر، تنقیدی اصطلاحات (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۱۱ء)، ص ۲۲۴۔ ۲۲۵۔

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

۱۱۔ رؤف نیازی، ما بعد جدیدیت تاریخ و تنقید (کراچی: مطبوعات نیازیہ، ۲۰۰۳ء)، ص ۲۲۔

۱۲۔ ناصر عباس نیر، "مابعد جدیدیت، ترقی پسندی، نومارکسیت" مشمولہ جرنل آف ریسرچ (اردو) (ملتان: بہاؤالدین زکریا یونی ورسٹی، شمارہ ۲۸، دسمبر ۲۰۱۵ء)، ص ۱۹۔

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

۱۴۔ وہاب اشرفی،ما بعد جدیدیت: مضمرات وممکنات(الہ آباد:کتاب محل،۲۰۰۲ء)، ص۱۷۸۔

۱۵۔ آغا افتخار حسین،جدیدیت(لاہور:مکتبہ فکر ودانش پاکستان،۱۹۸۶ء)،ص۷۔

۱۶۔ گوپی چند نارنگ،"مابعد جدیدیت اردو کے تناظر میں"مشمولہ اردو ما بعد جدیدیت پر مکالمہ مرتبہ گوپی چند نارنگ(دہلی:اردو اکادمی،۲۰۱۱ء)،ص۱۷۔

۱۷۔ گوپی چند نارنگ،جدیدیت کے بعد(لاہور:سنگ میل پبلی کیشنز،۲۰۰۶ء)،ص۲۸۔۲۹۔

۱۸۔ عمران شاہد بھنڈر،فلسفہ اور سامراجی دہشت(ما بعد الطبعیات،جدلیات اور ما بعد جدیدیت (کراچی:سٹی بک پوائنٹ،۲۰۱۰ء)،ص۸۴۔

۱۹۔ ایہاب حسن،The Culture of Postmodernism مشمولہ *Theory,Culture and Society*(کلولینڈ: UK،۱۹۸۵ء)،ص۱۲۳۔

۲۰۔ احمد سہیل،"دریدا اور ردتشکیلیت"، https://m.facebook.com/permalink.php تاریخ ملاحظہ:۲۹دسمبر۲۰۲۰ء۔

۲۱۔ ناصر عباس نیر"میشل فوکو کے نظریات"مشمولہ ما بعد جدیدیت نظری مباحث مرتبہ ناصر عباس نیر(لاہور:سنگ میل پبلی کیشنز،۲۰۰۶ء)،ص۱۶۵۔

۲۲۔ وہاب اشرفی،ما بعد جدیدیت :مضمرات و ممکنات(اسلام آباد:پورب اکادمی،۲۰۰۷ء)، ص۷۰۔

۲۳۔ گوپی چند نارنگ،جدیدیت کے بعد(لاہور:سنگ میل پبلی کیشنز،۲۰۰۶ء)،ص۱۰۶۔

۲۴۔ الطاف انجم،اردو میں ما بعد جدید تنقید(دہلی:ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس،۲۰۱۳ء)،ص۴۲۳۔

۲۵۔ ابوالکلام قاسمی،معاصر تنقیدی رویے(نئی دہلی: قومی کونسل برائے فروغ زبان اردو،۲۰۱۲ء)، ص۱۵۸۔۱۵۹۔

۲۶۔ ناصر عباس نیر،لسانیات اور تنقید(اسلام آباد:پورب اکادمی،۲۰۰۸ء)،ص۸۰۔

۲۷۔ ایضاً،ص۱۰۴۔

۲۸۔ مناظر حسن،وہاب اشرفی : شخصیت اور فن(دہلی:ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس،۲۰۰۱ء)، ص۱۱۵۔۱۱۶۔

۲۹۔ وہاب اشرفی،ما بعد جدیدیت : مضمرات و ممکنات(اسلام آباد:پورب اکادمی،۲۰۰۷ء)، ص۳۴۔
۳۰۔ وزیر آغا،معنی اور تناظر (سرگودھا:مکتبہ نردبان،۱۹۹۸ء)،ص۲۱۶۔
۳۱۔ انتظار حسین، "کیامابعد جدیدیت بائیں بازو کے ساتھ ہے؟"مشمولہ ترقی پسندی ،جدیدیت ،ما بعد جدیدیت مرتبہ گوپی چند نارنگ (نئی دہلی:ماڈرن پبلشنگ ہاؤس،۲۰۰۴ء)،ص۲۷۔
۳۲۔ الطاف انجم،اردو میں ما بعد جدید تنقید(دہلی:ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس،۲۰۱۳ء)،ص۱۸۷۔ ۱۸۸۔
۳۳۔ اوکسفرڈ ڈکشنری آف لٹریری ٹرمز *(Oxford Dictionary of Literary Terms and Theories)*
۳۴۔ حیدر قریشی،ڈاکٹر گوپی چند نارنگ اور ما بعد جدیدیت(لاہور:جاوید بٹ پرنٹنگ پریس ۲۰۰۹ء)،ص۸۹۔
۳۵۔ وزیر آغا،"ساختیات،ساخت شکنی اور ساختیاتی تنقید(چند پہلو)"مشمولہ ترقی پسندی ،جدیدیت ،ما بعد جدیدیت مرتبہ ندیم احمد(دہلی:بھارت آفسیٹ،۲۰۰۲ء)،ص۲۱۷۔
۳۶۔ وزیر آغا،"ساختیات اور سائنس"مشمولہ ساختیات : ایک تعارف مرتبہ ناصر عباس نیر(اسلام آباد:پورب اکادمی،۲۰۱۱ء)،ص۴۲۔
۳۷۔ گوپی چند نارنگ،ادبی تنقید اور اسلوبیات(لاہور:سنگ میل پبلی کیشنز،۱۹۸۹ء)،ص۱۳۔۱۴۔
۳۸۔ مولا بخش،جدید ادبی تھیوری اور گوپی چند نارنگ(دہلی:ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس ۲۰۰۹ء)،ص۱۳۳۔
۳۹۔ تاج پیامی،شعور تنقید(دہلی:ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس،۲۰۰۴ء)،ص۱۱۹۔
۴۰۔ عمران شاہد بھنڈر،مابعد جدیدیت اور امتزاجی تنقید(لاہور عکس پبلی کیشنز،۲۰۱۸ء)، ص۲۴۷۔
۴۱۔ قاضی افضال حسین،تحریر اساس تنقید(علی گڑھ:ایجوکیشنل بک ہاؤس،۲۰۰۹ء)،ص۲۰۔
۴۲۔ سید محمد عقیل رضوی،"تانیثیت:ایک تنقیدی تھیوری"مشمولہ تانیثیت اور ادب مرتبہ انور پاشا(دہلی: عرشیہ پبلی کیشنز،۲۰۱۴ء)،ص۱۷۔
۴۳۔ وہاب اشرفی،"مابعد جدیدیت اور تانیثیت"مشمولہ تانیثیت اور ادب مرتبہ انور پاشا(دہلی: عرشیہ پبلی

کیشنز،۲۰۱۴ء)،ص۳۲۔

۴۴۔ اردو لغت (تاریخی اصول پر)،(کراچی:اردوڈکشنری بورڈ،۱۹۸۳ء)۔

۴۵۔ جمیل جالبی،قومی انگریزی اردو لغت(اسلام آباد:مقتدرہ قومی زبان،۲۰۱۷ء)،ص۲۰۴۷۔

۴۶۔ عمرفاروق،اصطلاحات نقد و ادب(دہلی:موڈرن پبلشنگ ہاؤس،۲۰۰۴ء)،ص۸۹۔۹۰۔

۴۷۔ انورجمال،ادبی اصطلاحات(اسلام آباد:نیشنل بک فاؤنڈیشن،۲۰۱۲ء)،ص۴۷۔

۴۸۔ عزیزاحمد،بوطیقا ارسطو(لاہور:بک ہوم،۲۰۰۶ء)،ص۶۷۔

۴۹۔ فوزیہ اسلم،اردو افسانے میں اسلوب اور تکنیک کے تجربات(اسلام آباد:پورب اکادمی،۲۰۰۷ء)،ص۱۶۔

۵۰۔ کلیم الدین احمد،فرہنگ ادبی اصطلاحات(نئی دہلی:ترقی اردو بیورو،۱۹۸۶ء)،ص۱۱۵۔

۵۱۔ ڈکشنری آف لٹریری ٹرمز اینڈ لٹریری تھیوریز (A Dictionary of Literary terms and Literary Theories)

۵۲۔ احمد سہیل، منتخب ادبی اصطلاحات(لاہور:شعبہ اردو،جی۔سی۔یونی ورسٹی،۲۰۰۵ء)، ص۱۲۲۔

۵۳۔ جمیل جالبی،قومی انگریزی اردو لغت،ص۱۴۹۵۔

۵۴۔ - http://www.bps.org/unet/americannovel/timeline/post modernism.html.

۵۵۔ نعیمہ بی بی/ڈاکٹر نجیبہ عارف،"فکشن کی مابعد جدید تکنیک:مطالعہ و تجزیہ"مشمولہ خیابان شمارہ۳۹(خزاں ۲۰۱۸ء)،ص۱۳۶۔

۵۶۔ ڈکشنری آف لٹریری ٹرمز اینڈ لٹریری تھیوریز۔

۵۷۔ احمد سہیل،منتخب ادبی اصطلاحات،ص۴۱۔

۵۸۔ جمیل جالبی،قومی انگریزی اردو لغت،ص۱۹۵۔

۵۹۔ خواجہ عبدالغفور، طنز و مزاح کا تنقیدی جائزہ(نئی دہلی:ماڈرن پبلشنگ ہاؤس،۱۹۸۳ء)، ص۴۹۔

۶۰۔ کلیم الدین احمد،فرہنگ ادبی اصطلاحات،ص۲۸۔

۶۱۔ ڈکشنری آف لٹریری ٹرمز اینڈ لٹریری تھیوریز،ص۴۱۳۔

۶۲۔ نعیمہ بی بی/ڈاکٹر نجیبہ عارف، "فکشن کی مابعد جدید تکنیک: مطالعہ و تجزیہ"،ص۱۳۹۔

۶۳۔ ڈکشنری آف لٹریری ٹرمز اینڈ لٹریری تھیوریز،ص۶۳۰۔

۶۴۔ جمیل جالبی،قومی انگریزی اردو لغت،ص۱۴۲۱۔

۶۵۔ ڈکشنری آف لٹریری ٹرمز اینڈ لٹریری تھیوریز،ص۶۵۔

۶۶۔ کلیم الدین احمد،فرہنگ ادبی اصطلاحات،ص۱۴۵۔

۶۷۔ نعیمہ بی بی/ڈاکٹر نجیبہ عارف، "فکشن کی مابعد جدید تکنیک: مطالعہ و تجزیہ"،ص۱۴۲۔

۶۸۔ احمد سہیل،منتخب ادبی اصطلاحات،ص۱۲۱۔

۶۹۔ ابوالکلام قاسمی، "مابعد جدید تنقید: اصول اور طریقہ کار کی جستجو" مشمولہ ما بعد جدیدیت : نظری مباحث مرتبہ ناصر عباس نیر (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز،۲۰۱۸ء)،ص۱۱۰۔

۷۰۔ ڈکشنری آف لٹریری ٹرمز اینڈ لٹریری تھیوریز،ص۱۴۲۵

۷۱۔ احمد سہیل،منتخب ادبی اصطلاحات،ص۸۳۔

۷۲۔ ڈکشنری آف لٹریری ٹرمز اینڈ لٹریری تھیوریز،ص۱۴۲۴

۷۳۔ احمد سہیل،منتخب ادبی اصطلاحات،ص۱۲۸۔

۷۴۔ سید عامر سہیل/ملک عبدالعزیز گنجیرا، "جادوئی حقیقت نگاری کی تکنیک، حقیقی و تنقیدی تناظر" مشمولہ دریافت شمارہ۲۱ (اسلام آباد: نیشنل یونی ورسٹی آف ماڈرن لینگو ئجز،۲۰۱۳ء)،ص۲۰۹۔

۷۵۔ جمیل جالبی،قومی انگریزی اردو لغت،ص۱۴۱۷۔

۷۶۔ ڈکشنری آف لٹریری ٹرمز اینڈ لٹریری تھیوریز،ص۱۹۲۔

۷۷۔ گوپی چند نارنگ،ساختیات ،پس ساختیات اور مشرقی شعریات،ص۸۶۔

۷۸۔ اوکسفرڈ ڈکشنری آف لٹریری ٹرمز،ص۶۲۔

۷۹۔ ڈکشنری آف لٹریری ٹرمز اینڈ لٹریری تھیوریز،ص۲۱۴۔

۸۰۔ گوپی چند نارنگ،ساختیات ،پس ساختیات اور مشرقی شعریات،ص۹۶۔

۸۱۔ ویکیپیڈیا(Wikipedia)،https://en.m.wikipedia.org>wiki،تاریخ ملاحظہ: ۲۵ مئی ۲۰۲۱ء۔

۸۲۔ ایضاً۔

۸۳۔ آزاد اور پابند موئف، https://ardfilmjournal.wordpress.com، تاریخ ملاحظہ: ۲۴ مئی ۲۰۲۱ء۔

۸۴۔ گوپی چند نارنگ، ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات، ص ۹۵۔

۸۵۔ عبدالعزیز ملک/ڈاکٹر شبیر احمد قادری، "روسی ہیئت پسندی: تعارف و تفہیم" مشمولہ جرنل آف ریسرچ (اردو) (ملتان: بہاؤالدین زکریا یونی ورسٹی شمارہ ۳۳، جون ۲۰۱۸ء)، ص ۱۹۔

۸۶۔ احمد سہیل، منتخب ادبی اصطلاحات، ص ۴۵۔

۸۷۔ کارنیوال، (Carnival)، https://dictionary.cambridge.org، تاریخ ملاحظہ: ۲۵ مئی ۲۰۲۱ء۔

۸۸۔ احمد سہیل، منتخب ادبی اصطلاحات، ص ۴۵۔۴۶۔

۸۹۔ ڈکشنری آف لٹریری ٹرمز اینڈ لٹریری تھیوریز، ص ۱۰۴۔

۹۰۔ محمد روف، "روسی ہیئت پسندی: نظریات، بنیادیں اور جہات" مشمولہ الحمد (اسلام آباد: الحمد یونی ورسٹی شمارہ ۶، جولائی تا دسمبر ۲۰۱۵ء)، ص ۵۳۔

باب دوم:

محمد خالد اختر کے ناولوں میں بیانیہ کے تجربات

باب دوم:

محمد خالد اختر کے ناولوں میں بیانیہ کے تجربات

مصنف اور ناول کا تعارف:

محمد خالد اختر ۲۳ جنوری ۱۹۱۹ء کو بہاولپور کے ایک قصبے الٰہ آباد میں پیدا ہوئے۔ ان کے آباؤاجداد کا تعلق کھوڑی تحصیل کھاریاں ضلع گجرات سے تھا۔ان کا تعلق ایک علمی گھرانے سے تھا۔داداعبدالمالک اپنے زمانے کے بہت بڑے عالم تھے۔خالد اختر کے والد کا نام مولوی اختر علی تھا،اور والدہ کا نام حاکم بی بی تھا۔والد ڈپٹی کمشنر تھے۔خالد اختر نے الیکٹریکل انجینئرنگ کی اعلیٰ تعلیم انگلستان سے حاصل کی تھی۔عملی زندگی کا آغاز ایک مدرس کی حیثیت سے کیا۔لیکن کچھ عرصے بعد یہ ملازمت ترک کر دی۔اور جنوری ۱۹۵۲ء میں PWD(Public Works Department) کے شعبہ بجلی میں سب ڈویژن آفیسر اسسٹنٹ انجینئر کے طور پر سرکاری ملازمت کا آغاز کیا۔

اپنی عملی زندگی کے ساتھ ساتھ خالد اختر کو علم وادب سے گہرا لگاؤ تھا۔اور اس کا ثبوت ان کی وہ تحریریں ہیں جو رفتہ رفتہ منظر عام پر آئیں۔بچپن سے ہی ان میں ادیب بننے کی امنگ تھی۔ان کے گھر کی فضا علمی تھی ان کے علاوہ ان کی چھوٹی بہن سکینہ جلوانہ کو بھی لکھنے میں دلچسپی تھی۔محمد خالد اختر کے مطابق"ہمارے خاندان میں اصل ادیب یا رائٹر سکینہ ہیں(ان کے مقابلے میں،میں کچھ بھی نہیں ہوں۔)اُن کی نگارشات سامنے آئیں تو آپ حیران ہو جائیں گے کہ وہ کہاں چھپی رہیں۔"[۱] محمد خالد اختر بیسویں صدی کے نصف آخر میں اردو ادب کا ایک اہم حوالہ ہیں۔مزاح نگاری کے حوالے سے وہ بلند مقام رکھتے ہیں۔لیکن ادب میں وہ صرف مزاح نگار نہیں،بلکہ ان کی مختلف ادبی حیثیتیں ہیں۔انھوں نے خاکے،افسانے،مضامین اور طنزیہ ومزاحیہ تحریروں کے علاوہ ناول بھی تصنیف کیے ہیں۔وہ مترجم بھی تھے۔اور سفر نامے کی صنف میں طبع آزمائی بھی کی۔افسانہ نگاری کی سو سے زائد کتب پر تبصرے کیے ہیں۔لیکن ادب میں ان کا اہم حوالہ ناول نگاری کی صنف ہے۔ان کی ناول نگاری کے حوالے سے اشفاق احمد ورک رقم طراز ہیں:

> اردو ناول کی تاریخ میں اس مرحلے پر رسوا کے بعد ایک اور انجینئر نمودار ہوتا ہے،جس کا نام خالد اختر ہے۔رسوا نے اپنی تکنیکی مہارت سے اردو کو ایک کامیاب ناول دیا تھا جبکہ محمد خالد اختر نے ۱۹۵۰ء میں جارج آرویل کی نائنٹین ایٹی فور (۱۹۸۴ء) کی تقلید میں بیس سو گیارہ لکھی۔جس نے اردو میں ایک نئی صنف متعارف کروانے کے ساتھ ساتھ مغربی معاشرے پہ واضح اور گہری طنز بھی نظر آتی ہے۔یہ

تصنیف فنی لحاظ سے انگریزوں کی تقلید ہے جبکہ موضوعاتی اعتبار سے مغرب اور اہل مغرب کے لیے سم قاتل بھی ہے، جس میں انھوں نے مغرب کے برعکس اپنی ہی معاشرتی زندگی کو موضوع بنایا ہے۔[۲]

اردو ادب میں محمد خالد اختر کے دو اہم ناول بیس سو گیارہ اور چاکی واڑہ میں وصال کے نام سے ہیں۔ ان کی شہرت کا ایک بڑا سبب ان کا ناول چاکی واڑہ میں وصال ہے۔ محمد خالد اختر نے نچلے طبقے کے کرداروں کی زندگی کے مسائل اور ماحول سے ناول کا فریم ورک بنایا۔ انھوں نے "مزاح" اور "رومان" کے امتزاج کے ساتھ چاکی واڑہ میں وصال تخلیق کیا۔

ا۔ ناول بیس سو گیارہ میں بیانیہ کے تجربات:

ناول بیس سو گیارہ محمد خالد اختر نے ۱۹۵۰ء میں لکھا۔ اردو ادب میں یہ اپنی طرز کی پہلی اور منفرد تحریر ہے۔ اسے فینٹسی (Fantacy) کے نام سے بھی تعبیر کیا جاتا ہے۔ اس ناول میں ساری کہانی ایک خیالی ریاست یوکنا پوٹاواہا کے صدر پوپو پالنہار کی زبانی بیان ہوئی ہے۔ کہانی میں صدر پوپو پالنہار نے ریاستِ ماضنین کا جو دورہ کیا تھا اس دورے کی پوری داستان کو رقم کیا گیا ہے۔ ناول کے اندر ریاست کا نام اور مقام دونوں چیزوں کو شامل کیا گیا ہے۔ اس ناول میں مصنف نے اپنے تخیلات اور کردار و واقعات کی مدد سے مستقبل کو ہمارے سامنے لا کھڑا کیا ہے۔ اور وہ کبھی عمر رفتہ کو آواز دیتے نظر آتے ہیں۔ اور کبھی مستقبل کی فکر ان کو گھیر لیتی ہے۔

محمد خالد اختر نے اپنا یہ ناول انگریزی مصنف جارج آرویل کی تحریر نائنٹین ایٹی فور (۱۹۸۴ء) کی تقلید میں لکھا۔ اس تحریر میں ایک طرف مغربی معاشرت پر گہرا طنز اور چوٹ کی گئی ہے۔ تو دوسری طرف ہمارے نظام میں موجود کوتاہیوں اور خامیوں کا بھی پردہ چاک کیا گیا ہے۔ محمد خالد اختر نے اپنی دور اندیشی کی بدولت مستقبل کا مایوس کن نقشہ ہمارے سامنے پیش کیا ہے۔ اشفاق احمد ورک ناول بیس سو گیارہ کے حوالے سے لکھتے ہیں:

بیس سو گیارہ اپنی ساخت، واقعاتی ترتیب، پلاٹ، مکالماتی انداز، تجسس اور معاشرتی مسائل کی تصویر کشی کی وجہ سے ناول کے قریب کی چیز ہے۔ محمد کاظم نے اسے باقاعدہ ناول قرار دیا ہے، جسے کنایاتی انداز میں فینٹسی کا روپ دیا گیا ہے۔ محمد خالد اختر نے بھی خود کئی مقامات پر اسے ناول ہی کہا ہے۔[۳]

یہ ناول ۱۴۸ صفحات پر مشتمل ہے۔ مصنف نے اسے چودہ ابواب میں تقسیم کیا ہے۔ اور اس کے ساتھ دو ضمیمے بھی شامل ہیں۔ ناول کی پوری کہانی اور بیانیے کو ان ابواب کے ذریعے ہی سمجھنا ممکن ہے۔ ہر باب اپنے عنوان کے مطابق اپنے اندر ایک الگ کہانی رکھتا ہے۔ ناول کے چودہ ابواب مندرجہ ذیل ہیں:

پہلا باب۔ مصنف کا پیش لفظ، جو زیادہ تر ان کے لیے ہے جن کی تاریخ قدرے کمزور ہے۔

دوسرا باب۔ جس میں مسٹر پوپو کی ماضنین کے دارالخلافہ شترابامیں حیرت انگیز آؤ بھگت کاذکر ہے۔

تیسرا باب۔ جو ماضنین کے کانسٹی ٹیوشن اور حکومت پر تبصرہ ہے۔

چوتھا باب۔ ماضنین میں حقوق نسواں

پانچواں باب۔ ماضنین میں ادب اور آرٹ

چھٹا باب۔ یوکناپوٹاواپامیں ریوولیوشن----دیواریں کیسے پھاندی جاتی ہیں۔

ساتواں باب۔ عطر بازی کا درزی----ایک شیر نے چیف آف بنگاڈ کو کیا کیا؟

آٹھواں باب۔ کھلی ہوا کے عاشقوں کی مجلسِ عامہ کی میٹنگ

نواں باب۔ باؤلر ہیٹ کا ایک نیا استعمال

دسواں باب۔ جس میں زیادہ تر زیرِ بحث مسئلہ یہ ہے کہ آیا جوتے فی الواقع ضروری ہیں۔

گیارھواں باب۔ جس میں مسٹر پوپو باؤلر ہیٹ کا ایک اور نیا استعمال دریافت کرتا ہے۔

بارھواں باب۔ جس میں ایک قحط اور ایک دیوار کا ذکر ہے۔

تیرھواں باب۔ جو ایک شاہی تاجر کے متعلق ہے۔

چودھواں باب۔ جو آخری ہے، زیادہ تر جہازوں اور نیلے پانیوں کے بارے میں۔

اس پورے پلاٹ میں ریاست ماضنین کے سیاسی، سماجی اور معاشی حالات کو قلمبند کیا گیا ہے۔ان تمام ابواب کے ذریعے ناول کے پورے بیانیے کو تشکیل دیا گیا ہے۔پوپو پالنہار نے کہانی کو ڈائری کے سے انداز میں لکھا ہے۔ناول کا پورا پلاٹ صدر پوپو پالنہار اور ریاست ماضنین کے گرد گھومتا ہے۔تاریخی بیانیے سے کہانی کا آغاز ہوتا ہے۔اور یہ تاریخ محض جغرافیائی حدود و قیود سے متعلق معلومات پر ہی مبنی نہیں۔بلکہ اس میں ملکوں اور قوموں کی سماجی، سیاسی اور سائنسی تاریخ کو بھی احاطۂ تحریر میں لایا گیا ہے۔محمد خالد اختر نے تاریخ کے ان واقعات سے اپنے بیانیے کو ترتیب دیا ہے، جنھوں نے بیسویں صدی میں کرہ ارض پر تباہی و بربادی کا بازار گرم کر رکھا تھا۔عالمی جنگوں نے جہاں ایک طرف انسانی مخلوقات کا خاتمہ کیا۔وہیں دوسری طرف تہذیبوں کو بھی درہم برہم کر کے رکھ دیا۔عالمی طاقت امریکہ نے دنیا میں قتل و غارت گری کا جو بازار گرم کیا اس سے وہ خود بھی بچ نہ سکا۔امریکہ نے دنیا میں موجود بڑی بڑی تہذیبوں کا نام و نشان تک مٹا دیا۔اور عالمگیریت کا پرچار کرنے لگا۔مصنف نے کہانی میں اسی عالمگیریت کے رجحان کو واضح کرنے کے لیے عالمی طاقت امریکہ کی تہذیب و ثقافت کو موضوع بحث بنایا ہے۔اور ہماری قوم پر زبردست طنز بھی کیا گیا ہے کہ ہم لوگ ماضی پرستی میں اتنے گم ہیں، کہ آج بھی ان امریکیانا الفاظ اور کلچر سے الگ نہیں ہو پا رہے۔اس قوم کے

کلچر کو اپنا کر ہم خود کو ایک معزز قوم تصور کرتے ہیں۔ مصنف نے اپنے بیانیے میں عالمگیریت کے ان تمام رجحانات کو نشانہ طنز بنایا ہے، جن کو تیزی سے ہماری قومی و ثقافتی اقدار کی تباہی کے لیے استعمال کیا جارہا ہے۔امریکی طاقت عالمگیریت کے ذریعے ہی دنیا پر سیاسی،اقتصادی اور تہذیبی و معاشرتی برتری چاہتی ہے۔

عالمگیریت ہمارے لیے ایک بہت بڑا خطرہ ہے۔عالمی طاقتیں اس کے ذریعے سے ہماری ثقافتوں کا خاتمہ کر رہی ہیں۔اسی کے ذریعے سے عالمی ساہوکاروں نے پوری دنیا کو اپنی گرفت میں لیا ہوا ہے۔اور ہماری موجودہ نسلوں کو مغربی طرز معاشرت پر ڈالنے کی بھرپور کوششیں کی جارہی ہیں۔عالمی میڈیا کے ذریعے مغربی طرز رہائش کو خوبصورت بنا کر پیش کیا جاتا ہے۔اور اس کے ذریعے سے ہماری نسلوں کے دماغ مسخر کرنے کی کوششیں کی جاتی ہیں۔عمران شاہد بھنڈر اس حوالے سے لکھتے ہیں کہ:

> امریکی انتظامیہ کے اعلیٰ عہدے دار سیموئیل پی ہنگٹن نے سرد جنگ کے خاتمے کے بعد تہذیبوں کے تصادم کی "پیش گوئی" کی تھی۔لیکن حقیقت میں یہ "پیش گوئی" نہیں تھی،وہ سبق تھا جس کو پڑھانے کی ذمہ داری امریکی حکومت نے ہنگٹن کو دی تھی۔[۷]

مصنف نے اپنے بیانیے میں امریکہ اور روس کی ہولناکیوں اور ان کی سیاسی گرم بازاری کو کھول کر بیان کیا ہے، کہ کیسے ان ایٹمی طاقتوں نے دنیا کو بنجر بنا کر رکھ دیا۔ کہانی کے مصنف پوپو پالنہار فرانسیسی قوم کو قابل ستائش نظروں سے دیکھتے ہیں۔انھوں نے اس عظیم قوم کی اعلیٰ ظرفی اور ان کے جمہوری رویوں کو ستائشی انداز میں اپنے بیانیے کا حصہ بنایا ہے۔فرانسیسی قوم کی ثقافت،اخلاق اور جرات و بہادری کے کارناموں کا سراہا ہے۔اور ان کے مصنفین اور ادبی ورثے کی تعریف و توصیف پیش کی گئی ہے۔مصنف کا بیانیہ اس قوم کے حوالے سے یوں سامنے آتا ہے کہ:

> جب امریکہ میں جاز بینڈ کے بادشاہوں اور موٹرکاروں کے بادشاہوں کی قدر و منزلت تھی اور جب انگلینڈ اپنے مرغوب امراالارڈفج اور ڈیوک گھم کے پیچھے دیوانہ تھا،اس وقت فرنس کی آنکھوں کے تارے اس کے بڑے نثر نگار تھے۔[۵]

مصنف کسی قدر کرب اور اذیت کے ملے جلے تاثرات کے ساتھ روس کو اس ہولناک تباہی کا ذمہ دار قرار دیتے ہیں۔یہاں وہ ایک تاریخی کردار ماگلووچ کو ناول میں متعارف کرواتے ہیں۔اور اس کے ذریعے کہانی آگے بڑھتی ہے۔ماگلووچ نے روس میں نائٹروجن بم کی لیبارٹری تیار کر رکھی تھی۔اور وہ ایسے آلات سے لیس تھی کہ جن کو زیر استعمال لاکر وہ پوری دنیا کو تباہ کر سکتا تھا۔مصنف نے یہاں پر طاقت کے المیے کو بیان کیا ہے، کہ انسان اس دنیا کا خالق تو نہیں تھا تاہم اس نے طاقت کے نشے میں مست ہو کر اس تخلیق کی گئی کائنات کو ریزہ ریزہ کر دیا ہے۔بقول مصنف "ہر آدمی خود غرض ہے اور ہر آدمی! اذیت پسند! ہم میں سے ہر ایک کے اندر بھی ایک ماگلووچ ہے۔"6 اسی تناظر میں

مصنف نے کہانی کے بیانیے میں فلسطینی ریاست کی مظلومیت اور اسرائیلی طاقت کی بدمستی کو بیان کیا ہے۔ اسلامستان کے نام سے (پاکستان) کو بھی ناول میں متعارف کروایا گیا ہے۔ مصنف کے مطابق اگر کسی ملک نے دنیا میں جمہوریت کو زندہ رکھا ہے تو وہ صرف اسلامستان ہے۔ کہانی آگے بڑھتی ہے تو ناول کے راوی نے اپنے ملک یو کنا پوٹاواہا کو ناول میں متعارف کروانے کے ساتھ ہی ریاست ماضنین کے دورے کی پوری روداد کو ناول میں شامل کیا ہے۔ اب کہانی کے اندر ریاست ماضنین، وہاں کا سارا حکومتی نظام، قوانین اور ایک ریاست کے تمام اصول وضوابط کو بیانیے کا حصہ بنایا گیا ہے۔ مصنف نے ریاست ماضنین کی تقریب حلف برداری کو طنزیہ انداز میں پیش کیا ہے۔ وہاں کے تمام اعلیٰ افسران بڑا کابو، چھوٹا کابو اور اس سے چھوٹا کابو، وزرا اور بحری و بری فوج کے تمام لوگ صدر پوپو پالنہار کے استقبال میں ہاتھ باندھے کھڑے ہوتے ہیں۔ یہاں پر کہانی میں ایک یہ طنز سامنے آتا ہے، کہ پوپو اپنے ملک کا صدر رہے ماضنین میں اسے گارڈ آف آنر پیش کیا جاتا ہے۔ بری و بحری فوج کے دستے اس کے اعزاز میں عقیدت سے کھڑے ہیں۔ مگر پھر بھی اس کے ذہن میں انتہائی پست خیالات آرہے ہیں۔ مصنف نے یہاں انسانی سوچ کی پستی کی طرف اشارہ کیا ہے۔ انسان کا بڑے سے بڑا مرتبہ بھی اس کی سوچ کو بدل نہیں سکتا۔ انسان اتنی مرتبت کے بعد بھی اسی چھوٹی سوچ کا مالک رہتا ہے، جو اس کی فطرت میں شامل ہوتی ہے۔ کہانی کے اندر کتے کو بھی طنزیہ انداز میں متعارف کروایا گیا ہے، کہ پوپو کی باقی انسانیت کے ساتھ کوئی ہم آہنگی نہیں جتنی وابستگی اور محبت کا رشتہ اس کا ایک کتے کے ساتھ ہے۔ اور اس کے علاوہ مصنف نے اپنے بیانیے میں ماضنین میں سیاسی لیڈروں کی آؤ بھگت اور ملکی سیاست کی بھیڑ چال کو بھی طنزیہ انداز میں پیش کیا ہے۔ وہاں سیاسی جلسوں میں سیاسی قائدین کا جو استقبال کیا جاتا ہے۔ اس میں بظاہر تو ان قائدین کی تعریف و ستائش کی جارہی ہوتی ہے، لیکن درپردہ وہ ان کے عہدے اور سرکاری قوت و طاقت کا رعب ہوتا ہے۔ اور یہی قوت و طاقت کا رعب لوگوں کو ان کی ستائش پر مجبور کرتا ہے۔ یہ نعرے بدلتے رہتے ہیں یہ ایک مصنوعی فضا ہے۔ جس کے لیے نعرے لگائے جاتے ہیں وہ ان نعروں کی بدولت زندہ رہتے ہیں۔ اور جن لوگوں کے لیے نعرے نہیں لگتے وہ مردہ دلی کا شکار ہو جاتے ہیں۔ یہ سب کے سب مصنوعی رویے ہیں۔ اس کے ساتھ ساتھ مصنف نے یہ بھی واضح کیا ہے کہ جمہوریت کے نام پر جس نام نہاد آزادی کا پرچار ہمارے ملک میں کیا جاتا ہے، اور اس کے پس پردہ کوئی بھی حکمران جو من مانیاں کرتا ہے محمد خالد اختر نے ان تمام مخفی گوشوں کا پردہ چاک کیا ہے۔ اور اپنے ملک کے اس نظام پر سخت تنقید کی گئی ہے۔ کہانی میں ریاست ماضنین کے وزیر اعظم پر گہرا طنز ملتا ہے:

> ۱۹۶۰ء میں کھلی ہوا کے عاشقوں کے ایک مجمع نے "ہمیں روٹی دو" کا نعرہ لگایا۔ تو اس وقت کے وزیر اعظم نے اپنے مکان کے دروازے کے ستون پر چڑھ کر ان کو شرم دلائی کہ وہ روٹی مانگ کر افضل تر کابو کے بھوت کو دکھ پہنچا رہے ہیں۔[۷]

کہانی میں اس المیے کو انتہائی کرب سے بیان کیا گیا ہے کہ ماضنین ملک پچھلے ساٹھ سالوں سے انتہائی نازک مرحلے سے گزر رہا ہے۔ یہاں کے حکمران طبقے کی غفلت کی انتہا یہ ہے کہ آج تک وہ اپنی قوم کو بھوک اور افلاس کی جنگ سے آزاد نہیں کروا سکے۔ عوام نہیں جانتے کہ ان کی بھوک کی یہ جنگ کبھی ختم بھی ہو سکتی ہے یا پھر یہ ابدی جنگ ہے۔ کہانی میں لیڈروں اور سیاسی عہدہ داروں کی اصلیت کو بے نقاب کیا گیا ہے۔ مصنف نے ریاست ماضنین کے قوانین کے اہم نکات بھی کہانی میں شامل کیے ہیں۔ وہ نکات درج ذیل ہیں:

ا۔ ریاست کے دستور کے مطابق تو سب انسان مزدور، افسر، کلرک اور بھکاری برابر ہیں۔

۲۔ سب لوگ برابری کی سطح پر ہیں تاہم اعلیٰ حکمران طبقے کی عزت عام آدمی پر فرض ہے۔

۳۔ ریاست کے اندر تمام لوگ اپنی رائے کے اظہار کا حق تو رکھتے ہیں لیکن وہ اعلیٰ حکمران طبقے کے خلاف کچھ نہیں بول سکتے۔

ریاست کا سارا دستور اسی طرح کے نکات پر مشتمل ہے۔ اور افسوسناک صورت حال یہ ہے کہ آج تک کوئی بھی دستور اس ملک میں نافذ نہیں ہو سکا۔ مصنف نے حکومتی عہدہ داروں اور باہمی پارٹیوں کی چپقلش کو واضح کیا ہے۔ دستور ساز اسمبلی کے حوالے سے طنزیہ بیانیہ سامنے آتا ہے کہ ماضنین قوم کا خیال تھا کہ ان کا دستور پچاس سالوں میں تیار ہو جائے گا۔ اور مکمل طور پر نافذ کر دیا جائے گا۔ مگر مصنف نے طنزیہ انداز میں بتایا ہے کہ بھلا کسی قوم کا دستور سالوں میں تھوڑی تیار ہو سکتا ہے۔ اس کے لیے تو صدیاں چاہیے ہوتی ہیں۔ یہاں پر ہمارے ملک کی سیاسی قیادت اور قانون سازی کے نظام پر گہرا طنز ملتا ہے۔ اور آزادی اظہار اور آزادی سوچ پر چوٹ کی گئی ہے۔ حکمران طبقہ عوام کو بے یارو مددگار چھوڑ چکا ہے۔ اور اس پر عوام کو یہ بھی کہا جاتا ہے کہ وہ اپنے ہر فعل میں آزاد ہیں۔ محمد خالد اختر کی تحریروں کی خوبی یہ ہے کہ وہ کبھی بھی مقصدیت کو نظر انداز نہیں کرتے۔ اپنے اس ناول بیس سو گیارہ کے پس پردہ بھی وہ اپنی حکومت کی نااہلیوں اور کوتاہیوں پر سخت برہمی اور ناگواری کا اظہار کرتے ہیں۔ مصنف نے اپنے بیانیے میں ماضنین کے لوگوں کی بے ضمیری کو بھی بیان کیا ہے کہ ان لوگوں کے دل احساس سے خالی ہیں اور ان کا ضمیر سو چکا ہے۔ انھیں کسی دوسرے کی بھوک، افلاس کی قطعاً کوئی پروا نہیں۔ کوئی بھی بڑا لیڈر یہ نہیں سوچتا کہ اس کی عیاشی اور اعلیٰ طرز رہائش پر جو سرمایہ خرچ ہوتا ہے، اس سے نا جانے کتنے بھوکوں کا پیٹ بھرا جا سکتا ہے۔ محمد خالد اختر نے یہاں پر سرکاری دعوتوں کو بھی نشانہ طنز بنایا ہے۔ اور علامتی انداز میں اپنے ملک کی حالت زار پر افسوس کیا ہے۔ ان کے نزدیک ہماری قوم کے ہر طبقے کی حالت مایوس کن ہے۔ اور ہمارا حال بھی ریاست ماضنین جیسا ہے۔ بقول مصنف:

ماضنین کے اعلیٰ حکمران اور وزیر اعظم بھی ایسا ہے کہ جس کے لیے تیز ہوا بھی ایک خطرہ ہے۔ کم از کم

ان بڑے لوگوں کو تو خوش ہونا چاہیے تھا۔ ماضنین کا مرض کیا ہے؟ وہ کیا روگ ہے، جو اس ساری قوم کا روگ ہے؟[8]

خالد اختر نے اس ریاست کی سیاسی پارٹیوں کے ساتھ ساتھ نااہل وزرا کا جو تعارف پیش کیا ہے، وہ ہمارے حکومتی نظام پر ایک کھلا طنز ہے۔ قومی بے عملی کو بیان کیا گیا ہے کہ نچلے طبقے سے لے کر وزرا تک گیان دھیان میں اپنا وقت ضائع کرتے ہیں۔ اور خود کسی فیصلے یا عملی کام کے بارے میں نہیں سوچتے۔

مصنف نے اپنے بیانیے میں باقاعدہ طور پر وزیر جھوٹ کو متعارف کروایا ہے۔ اس کے چال چلن اور پوری شخصیت کا افسوسناک نقشہ کھینچا گیا ہے۔ کہانی میں ماضنین کے دارالحکومت شتراباا اور وہاں کے قومی اخبار "شترابا ٹائمز" کو بھی متعارف کروایا گیا ہے۔ اس اخبار کی پالیسی صرف حکومتی خوشنودی ہے۔ اس پلاٹ کے مرکزی کردار صدر پوپو پالنہار اور سارجنٹ بزفر ہیں۔ ناول کی پوری کہانی ہی ان دو کرداروں کے سفر پر مشتمل ہے۔ تاہم محمد خالد اختر نے اپنے اس ناول میں بہت سے انوکھے اور منفرد کرداروں کو بھی کہانی کا حصہ بنایا ہے۔ جہاں یک طرف یہ کردار معاشرتی کوتاہیوں اور غفلتوں پر چوٹ کرتے ہیں، وہیں دوسری طرف ان کرداروں کے مدد سے ہی بیانیے کو آگے بڑھایا گیا ہے۔ یہاں پر مصنف نے کہانی میں وزیر جہالت کو متعارف کروایا ہے جس کی تصویر کشی یوں کی گئی ہے "اس کا چہرہ کسی قسم کی ذہانت سے عاری ہے۔ کئی لوگ کہتے ہیں کہ وہ پی۔ ایچ۔ ڈی اس لیے ہو گیا کیوں کہ اس کا باپ اس وقت اس یونی ورسٹی کا وائس چانسلر تھا۔"[9] مروجہ تعلیمی نظام اور سلیبس کو نشانہ طنز بنایا گیا ہے۔ تمام عمر تعلیمی نظام میں گزارنے کے باوجود لوگ جاہل ہی رہتے ہیں۔ اور ہمارا سلیبس صرف اعلیٰ لیڈروں کی عظمت بیان کرتا ہے۔ یہاں پر ہمارے اس قومی المیے کی طرف اشارہ کیا گیا ہے۔ اور انتہائی مایوس کن حالت میں وزیر تعلیم کو وزیر جھوٹ سے تشبیہ دی گئی ہے۔ تمام تعلیمی پالیسیوں اور پورے نظام تعلیم پر ایک گہرا طنز ملتا ہے۔ صنعتی ترقی کے ساتھ ساتھ بھوک کے المیے کو پیش کیا گیا ہے۔ جمہوریت کے نام پر جو ریاست حاصل کی گئی تھی، وہاں پر لوگوں کو انسانی حقوق سے بھی محروم کر دیا گیا ہے۔

ناول کے اندر وزیر خوراک اور وزیر مالیات کے کردار متعارف کروائے گئے ہیں۔ ملک میں خوراک کا بڑا ذخیرہ ہونے کے باوجود تمام لوگوں تک خوراک کی فراہمی کو یقینی نہیں بنایا جاتا۔ ملک میں اناج کی سپلائی روک کر اسے مہنگے داموں فروخت کیا جاتا ہے۔ وزیر خوراک ملک کے اندر وافر مقدار میں خوراک کی جمع آوری کا دعویٰ کرتا ہے۔ مگر جب اس سے یہ کہا گیا کہ "کھلی ہوا کے عاشق" بھوکے اور دو وقت کی روٹی کے محتاج ہیں۔ ان کو بھی غذا فراہم کی جائے تو انتہائی بدمستی میں کچھ اس طرح جواب دیتا ہے:

"کھلی ہوا کے عاشق؟" اوہ وہ وحشی! وہ ملکی حقوق سے محروم ہیں۔ اور حکومت کی پالیسی ان کی حوصلہ افزائی کرنے کے لیے تیار نہیں۔ وہ کھلی ہوا کھا سکتے ہیں اُس میں وٹامن ڈی بھی ہوتی ہے۔

مسٹر پوپو! ہم یہاں اونچی سوسائٹی میں کھلی ہوا کے عاشقوں کا ذکر کرتے بُو سمجھتے ہیں۔ مہربانی کر کے ان کا ذکر ہر گز نہ کیا کرو، میرا موڈ خراب ہو جاتا ہے۔[10]

مصنف نے اپنے اس ناول کے اندر جا بجا "کھلی ہوا کے عاشق" کی اصطلاح استعمال کی ہے۔ یہ اصطلاح اپنے اندر کئی مخفی مفاہیم رکھتی ہے۔ اس اصطلاح کے ذریعے مصنف نے اپنے نچلے طبقے کی ترجمانی کی ہے یہ ایک ایسا طبقہ ہے، جسے ہر طرح کے انسانی حقوق سے بھی محروم رکھا جاتا ہے۔ اور ایک مدت سے اس طبقے کی حق تلفی کی جا رہی ہے۔

یہاں پر مصنف نے معاشرے کے ان طبقات پر بھی طنز کیا ہے، جو ہمارے معاشرے کی پہچان بن چکے ہیں۔ آئین کی رو سے دیکھا جائے تو سب انسان برابری کا درجہ رکھتے ہیں۔ لیکن اس کے برعکس ہمارا معاشرہ ان طبقات کی تقسیم میں بٹ چکا ہے۔ اب معاشرے میں اونچا طبقہ، نچلا طبقہ اور اعلیٰ سوسائٹی یہ سب چیزیں ہی انسانیت کو متعارف کروانے کا واحد ذریعہ ہیں۔ مصنف نے اپنے بیانیے میں وزیر خزانہ (وزیر مالیات) کا نقشہ اس طرح سے کھینچا ہے:

> وہ ایک خوبصورت آدمی ہے۔ وزیر مالیات کی حیثیت سے وہ آسانی سے اپنی کابینہ میں خوف اور رعب سے دیکھا جاتا ہے۔ وہ سر پلس بجٹوں کا ماہر ہے۔ اس کے سارے بجٹ سر پلس یا فاضل ہوتے ہیں۔ ماضنینوں کو اپنے وزیر مالیات پر بجا طور پر فخر ہے۔[11]

ملکی نظام کا سارا دار و مدار ملکی خزانے پر ہوتا ہے۔ ملکی ترقی کی راہ میں رکاوٹیں اور ملکی خسارے کی ایک بڑی وجہ نااہل وزیر خزانہ کو قرار دیا گیا ہے۔ کہانی آگے بڑھتی ہے تو مصنف نے ماضنین میں حقوق نسواں کو بھی بیانیے میں پیش کیا ہے۔ مصنف نے وہاں کے نر دیوتا کو طنز کا نشانہ بنایا ہے۔ اس ملک کا چُوں کہ دیوتا ایک مرد ہے۔ اس لیے عورتوں کو وہاں پر محض استعمال کی ایک چیز سمجھا جاتا ہے۔ اور مرد اس کے ساتھ جو چاہے وہی سلوک برت سکتا ہے۔ یہاں پر مصنف نے پدر سری نظام پر گہری چوٹ کی ہے۔ جہاں پر عورت کو ایک کم درجے کی مخلوق سمجھا جاتا ہے۔ عورت کو اپنی ذات پر بھی کوئی اختیار حاصل نہیں ہوتا۔ اس سے اظہار کی آزادی چھین لی جاتی ہے۔ اور اس کی زندگی کا سارا دار و مدار مرد کی مرضی اور خوشنودی پر منحصر ہوتا ہے۔ مصنف نے (مینیٹو) جو ماضنین کا سرکاری خدا ہے کو بھی نشانہ طنز بنایا ہے، جس کا کہنا تھا کہ "عورتیں مردوں کے لیے کھیل کا میدان ہیں۔"[12] مصنف نے اپنے بیانیے میں ادب اور ادبی سرگرمیوں کی قلعی کھول کر رکھ دی ہے۔ دیگر شعبوں کی طرح ادب بھی سودا بازی کی آماجگاہ بن گیا ہے۔ ادیبوں کے مختلف گروہ بن چکے ہیں، جو ادبی معیارات کو بالائے طاق رکھ کر محض گروہی پسندیدگی کی بنا پر ایک دوسرے کی تحسین و ستائش کرتے ہیں۔

محمد خالد اختر نے کہانی میں متضاد کیفیات کے بیان سے ملکی سیاست کا اصلی چہرہ بے نقاب کرنے کی کوشش کی ہے۔ ایک طرف واحد متکلم کے سرکاری اعزازیے اور لوگوں کے درمیان اس کی قدر و منزلت کو بحیثیت صدر

متعارف کروایا گیا ہے۔اور دوسری طرف یہی صدر جب اپنے عہدے سے برطرف کر دیا جاتا ہے تو اس کا گراف کس طرح خاص سے عام کی طرف گرتا ہے۔ان تمام کیفیات کو حقیقی اور منطقی انداز میں بیان کیا گیا ہے۔ مصنف نے آگے چل کر اپنے بیانیے میں ہمارے سماجی المیے کو بیان کیا ہے کہ ہمارے معاشرے میں ہنر مند کی بجائے آرٹسٹوں کی مانگ زیادہ ہے۔اور آرٹسٹوں کو عزت کی نگاہ سے دیکھا جاتا ہے۔ جبکہ ہنر مند دو وقت کی روٹی کے لیے ساری عمر تگ ودو میں لگا رہتا ہے۔ آرٹ کے دلدادہ وقت گزاری اور تفریح طبع کے نام پر آرٹسٹوں پر بے دریغ پیسہ لٹاتے ہیں۔

محمد خالد اختر نے بیانیے کی تشکیل میں مختلف تکنیکوں اور حربوں کو زیر استعمال لایا ہے۔اپنے بیانیے میں مصنف نے تحریف یا پیروڈی کی تکنیک کو بروئے کار لایا ہے۔ مثلاً:

مجھ سے پہلی سی عقیدت میرے مینیٹونہ مانگ

میں نے سمجھا تھا کہ تجھ میں ہمت ہوگی

مگر یہ میرا غلط خیال تھا [۲۱]

کہانی میں انسانی معاشرے میں طاقت اور شہرت کی اشتہا انگیزی کو کھول کر بیان کیا ہے۔ بڑے ملکوں کی اجارہ داری، ان کی من مانیاں، طاقت کا اندھا استعمال اور خود غرضیوں کا بھی پردہ چاک کیا گیا ہے۔ کہانی کے اندر سائن بورڈ کی تکنیک کا بھی استعمال دیکھنے کو ملتا ہے۔ناول میں سائن بورڈ کی تصویری شکل موجود ہے:

اپنے جوتے یہاں پر مرمت کرائیے

مسٹر ایچ ایم گلاب، فارن ٹرینڈ، بوٹوں کا ایکسپرٹ

حال کامل ماہر روحانیات پروفیسر بگھیرا، پی ایچ ڈی (ٹمبکٹو) [۲۲]

خبروں اور کالم کی سرخیوں کو مصنف نے ہو بہو بیان کیا ہے۔اس تکنیک کا مقصد متن کو حقیقت سے قریب تر کر کے پیش کرنا ہے۔ ناول کے اندر شروع سے آخر تک تجسس کی فضا قائم رہتی ہے۔ گھناؤنے اور سازشی کرداروں کی پیش کش کے لیے محمد خالد اختر نے ایسی سنسنی خیز فضا تخلیق کی ہے جو ناول میں تجسس کو مزید ہوا دیتی ہے۔

مصنف نے کہانی کے اندر طاقت اور وزارت کے چھن جانے کے بعد کی صورتحال کو انتہائی مضحکہ خیز انداز میں بیان کیا ہے۔ صدر ریوکنا پوٹا وا اب جوتے گانٹھنے پر معمور ہے۔ جب کہ وزارت سے بھاگا ہوا اُس کا ساتھی سارجنٹ بزفر تعویز گنڈے کے ذریعے اپنا کاروبار چمکا رہا ہے۔اس صورت حال کے بیان سے مصنف نے بدعنوان سیاست دانوں اور حکمرانوں کے انجام کار کو نشانۂ تضحیک بنایا ہے۔ مصنف نے عالمی سطح پر ایٹمی طاقتوں کی گرم بازاری کو بھی واضح طور پر بیان کیا ہے۔ آج سائنس دان انسانیت کی فلاح و بہبود اور ان کی برتری کی بجائے انسانوں اور قوموں کو تباہ کرنے پر محنت کر رہے ہیں۔ایسی تخریبی سوچیں ابن آدم کے لیے تباہی و بربادی کا شاخسانہ ثابت ہو رہی ہیں۔ ناول نگار

نے اپنے بیانیے میں ملک کے اندر بے روزگاری کے مسائل کو بھی نشانۂ طنز بنایا ہے ۔اور لوگوں کے مستقبل کے حوالے سے خدشات کو سامنے لایا ہے۔ موجودہ دور میں لوگ گاؤں کو چھوڑ کر شہروں کا رخ کر رہے ہیں۔ تاہم یہاں پر بھی ان کو کوئی مؤثر روزگار دستیاب نہیں ہوتا۔ روایتی مذہبی اجارہ داری کو طنزیہ پیرائے میں پیش کیا گیا ہے۔ اسی کے ساتھ ساتھ بدعنوان حکمرانوں کی بدعملیوں کو سامنے لایا گیا ہے کہ ہمارے حکمران ملک میں کسی بہتری کی کوشش اور عملی اقدامات کے بجائے صرف میڈیا کی زینت بنے رہتے ہیں۔

پلاٹ کا آخری حصہ صدر پوپو پالنہار اور سارجنٹ بزفر کی یوکناپوٹاواپا واپسی کی روداد پر مشتمل ہے۔ یہ حقیقت ہے کہ پوپو اب اپنی مملکت کا صدر نہیں رہا۔ تاہم وہ پر امید ہے کہ واطن واپس جا کر اپنے ملک کو دشمنوں سے نجات دلانے میں کامیاب ہو جائے گا۔ لیکن پوپو ریاست ماضنین کے مستقبل کے بارے میں مایوس کن خدشات ظاہر کرتا ہے۔ اس حوالے سے مصنف کا بیانیہ یوں سامنے آتا ہے:

> مجھے بھروسہ ہے کہ میں واپس جا کر سوشلسٹ پارٹی کا منظم بن کر ملک کو بدمعاش رومولو اور فاشزم سے نجات دلا دوں گا۔ جہاں تک ماضنین ملک کا سوال تھا، میرا یقین تھا کہ ان لوگوں کی نجات دور ہے ۔ان کی کوئی جمہوری روایات نہ تھیں۔ جہالت بڑھ رہی تھی اور ایک ذرد دُر واور آسیب زدہ، بلکہ کرم زدہ قوم سے کوئی امید نہیں ہو سکتی۔ [۱۵]

ناول کے آخر میں محمد خالد اختر نے ظلم وستم کے المیے کو پیش کیا ہے۔ دنیا میں بڑی بڑی طاقتیں اپنی طاقت اور خود غرضی میں مست ہو کر معمولی قوموں کا استحصال کرتی رہتی ہیں۔ اور آخر کار ایک ایسا وقت آتا ہے کہ وہ قومیں ظلم سہتے سہتے خود بھی ظالم بن جاتی ہیں۔ اور پھر وہ دنیا میں کسی بھی قسم کی تباہی و بربریت سے گریز نہیں کرتیں۔ محمد خالد اختر نے اپنے ناول کے آخر میں دو ضمیمے بھی شامل کیے ہیں۔ یہاں بھی مصنف نے یہ ایک نئی تکنیک اپنی کہانی میں بروئے کار لائی ہے۔ ضمیمہ جات کے ذریعے سے مصنف نے ریاست ماضنین کی جغرافیائی حدود بندی کے ساتھ ساتھ دوسری معلومات فراہم کی ہیں۔ ماضنین کا کل رقبہ ایک ہزار دو سو ساڑھے پچاسی مربع میل ہے۔ اور ۲۰۲۰ء کی مردم شماری کے مطابق کل آبادی دو لاکھ ہے۔ یہاں یہ اہم بتانے کے قابل ہے کہ اس مردم شماری میں "کھلی ہوا کے عاشق" شمار نہیں کیے گئے، بدقسمتی سے جن کی تعداد تقریباً دس کروڑ ہے۔ صنعتی لحاظ سے یہ ملک دوسری قوموں سے بہت پیچھے ہے۔ تمام ٹیکنالوجی کی چیزیں دوسرے ممالک سے درآمد کی جاتی ہیں۔ شیکسپیرین انگریزی ماضنین کی سرکاری زبان ہے۔ ماضنین کے چاروں اطراف میں بحر اطلانتس ہے۔ یہاں کا ایک قومی اخبار "شترا باٹائمز" یا "ایس۔اے ٹائمز" ہے۔ اخبار کا ایڈیٹر ایف ایل پٹاخا ہے، جسے مکمل حکومتی سرپرستی حاصل ہے۔ محمد خالد اختر کا کہنا ہے کہ

انھوں نے مسٹر پوپو کی اس کتاب کا ترجمہ کرتے وقت یہ بات خاص طور پر ملحوظ نظر رکھی ہے کہ ماضینینی الفاظ کا جو ترجمہ کیا جائے وہ اردو زبان کے قریب تر ہو۔اور پڑھنے والے کو اس میں شناسائی کی جھلک نظر آئے۔

محمد خالد اختر نے اپنے اس ناول میں علامتی اور استعاراتی انداز میں موجودہ دور کی سیاسی، معاشی اور اقتصادی صورتحال اور ہر شعبۂ زندگی پر گہری چوٹ کی ہے۔ موجودہ دور میں مصنوعی پن اور خوشامدی رویوں کو نشانہ تضحیک بنایا ہے۔ ناول کے اندر ایک طرف مشرقی رویوں اور ملکی بے عملیوں کا پردہ چاک کیا گیا ہے۔ تو دوسری طرف مغربی معاشرت اور اندھی مادہ پرستی کی بیباکیوں کو بھی سامنے لایا گیا ہے۔ دورِ حاضر میں انسانی زندگی کو ایک مشین بنادیا گیا ہے ۔اور اخلاقی اقدار و روایات کا خاتمہ ہو چکا ہے۔اپنی فینٹسی کے اندر محمد خالد اختر نے اپنے تخیلات کی مدد سے تمام تلخ حقائق کو مزاح کے لبادے میں لپیٹ کر پیش کیا ہے۔ یہ ایک طنزیہ اور مزاحیہ تحریر ہے۔ تاہم اس کے اندر چھپے سچ کی تلخی محسوس بھی ہوتی ہے اور دل میں چھبتی بھی ہے۔

۲۔ناول چاکی واڑہ میں وصال کی کہانی اور بیانیہ کی تشکیل:

ناول چاکی واڑہ میں وصال کے حوالے سے خالد اختر نے اس کے انتساب میں خود لکھا ہے کہ "اس کتاب کو تخلیق کرنے کی وجہ دو چیزیں ہیں۔ایک چاکی واڑہ کا وہ عجیب ماحول جہاں میں نے دو سال گزارے۔ اور دوسری رابرٹ لوئی اسٹیونسن کی طرز پر مہماتی کہانیاں لکھنے کا شوق۔"[۱۶] اس ناول کا بنیادی کردار شیخ قربان علی کٹار ہے اور دوسرا اہم کردار مسٹر چنگیزی کا ہے۔ ناول کا پورا پلاٹ ان دو کرداروں کے گرد ہی گھومتا ہے۔ یہ ناول محمد خالد اختر نے ۱۹۶۰ء کی دہائی میں لکھا۔اس ناول میں محمد خالد اختر نے کراچی کے ایک علاقے چاکی واڑہ کو بطور بنیادی کردار پیش کیا ہے۔ ناول میں وہاں کی تہذیب، رہن سہن اور طرز رہائش کا ایک بھرپور مرقع پیش کیا گیا ہے۔ محمد خالد اختر نے ناول میں مختلف نئی تکنیکوں کے استعمال سے بیانیے کو تشکیل دیا ہے۔ یہ ناول پرانے سانچوں اور روایت سے ہٹا ہوا ہے۔ اور مابعد جدید اصطلاح پر پورا اترتا ہے۔ ناول میں عجیب و غریب کردار اور واقعات اسے دلچسپ بناتے ہیں۔ ہر باب کا اختتام مصنف نے نہایت متجسس جملوں پر کیا ہے، جو قاری میں تجسس اور دلچسپی کا عنصر پیدا کرتا ہے۔ مجموعی طور پر اگر دیکھا جائے تو ناول میں محبوب کے وصال کی جستجو اور اسے حاصل کرنے کی تگ و دو کو پیش کیا گیا ہے۔ ناول کی پوری کہانی شیخ قربان علی کٹار کے عشق کے گرد گھومتی ہے۔ محمد خالد اختر نے پوری کہانی کو مختلف طریقوں اور حربوں سے پیش کیا ہے۔ قربان علی کٹار کا تعارف بطور مصنف ہوتا ہے جو جاسوسی ناول تحریر کرتا ہے۔ اور جاسوسی ناول نگاری کی دنیا میں قربان علی کٹار کی بڑی دھوم ہے۔ محمد خالد اختر کے بیانیے کی ایک اہم بات یہ ہے کہ وہ کسی بھی اصطلاح یا کسی بھی نئی چیز کو متعارف کرواتے وقت اس کی پوری تفصیل اور مبادیات کو بیان کرتے ہیں۔ ناول کا آغاز ہیرو پرستی کی

وضاحت سے ہوتا ہے۔ پوری کہانی ناول کے کردار مسٹر چنگیزی کی زبانی بیان ہوئی ہے، جو ادیب پرست انسان ہے وہ ہر ادیب اور مصنف کو اپنا ہیرو سمجھتا ہے۔اس کردار کی زبانی محمد خالد اختر نے نہایت مہارت سے ہیرو پرستی کی پوری تاریخ یا پورا عہد بیان کر دیا ہے۔ وہ کمال درجے کی گرفتگی سے تاریخ کے اوراق سے پردہ ہٹاتے نظر آتے ہیں۔اور وہ ایک ہیرو کی تمام خصوصیات اور لوگوں کی اس سے عقیدت کو عمدگی سے بیان کرتے ہیں۔اس حوالے سے وہ لکھتے ہیں کہ:

> تقریباً ہر شخص میں قدرت نے ہیرو پرستی کا مادہ ودیعت کیا ہے، فرق صرف اتنا ہے کہ ہر شخص کے اپنے ہیرو ہوتے ہیں جنھیں وہ ایک زریں سے دھند میں اپنے سے اوپر والمپیا کی بلندیوں پر بیٹھتے ہوئے دیکھتا ہے۔ [۱۷]

مسٹر چنگیزی کے ہیرو مصنف لوگ ہیں۔اور قربان علی کٹار کا تعارف بطور مصنف کروایا جاتا ہے۔اس لیے مسٹر چنگیزی کو ایک مصنف کے رشتے سے کٹار سے جذباتی وابستگی ہے۔ محمد خالد اختر کے بیانیے کی ایک اور منفرد بات یہ ہے کہ وہ ناول کے اندر کسی بھی کردار کو متعارف کروانے سے پہلے اس کے پیشے کے حوالے سے یا اس کی دوسری خصوصیات اور خوبیوں کی پوری تفصیل دیتے ہیں۔ کردار کے تعارف سے پہلے اس کے لیے پوری فضا تیار کی جاتی ہے۔ اور اس کے بعد کردار کو متعارف کروایا جاتا ہے۔ شیخ قربان علی کٹار کو باقاعدہ طور پر متعارف کروانے سے پہلے مصنف اپنی ذاتی وابستگی بیان کرتا ہے۔ پھر اپنی ہیرو شپ کے ساتھ یہ بتاتا ہے کہ قربان علی کٹار کا بطور مصنف اس کے سامنے آنا ہی ان کے درمیان دوستی کی وجہ بنا کیوں کہ:

> ادبی لحاظ سے تو شیخ قربان علی کٹار کا تعارف غیر ضروری ہے، کس نے اس کے مشہور جاسوسی ناول شریف ڈاکو، انسپکٹر شہباز خان اور بدمعاش حسینہ نہیں پڑھے! کس نے اس کی بدولت اپنی راتوں کی نیندیں حرام نہیں کیں! یہ سچ ہے کہ موجودہ نسل کے نوجوانوں کے لیے وہ محض ایک نام ہے اور وہ اسے نہیں پڑھتے مگر دس سال پہلے بلا مبالغہ شیخ کٹار کے ناولوں کی دھوم تھی۔ [۱۸]

ناول کے اندر کٹار معروف جاسوسی ناول نگار ہونے کے ساتھ ساتھ ایک ناکام عاشق بھی ہے اور عشق کی یہ داستان مصنف نے فنی مہارت سے بیان کی ہے۔ ناول کی خاص بات یہ بھی ہے کہ مصنف کہانی کے اندر دلچسپی قائم رکھنے اور تجسس کو بڑھانے کے لیے مختلف حربوں کا استعمال کرتا نظر آتا ہے۔ وہ کہانی کے اندر غیر ضروری تفصیلات بیان کرتا ہے۔ مصنف نے کہانی کے اندر ایک اور کہانی بیان کر کے ایک نئی تکنیک کے ذریعے اپنے بیانیے کو تشکیل دیا ہے۔ ناول میں جاسوسی ناولوں اور مصنفوں کی پوری تاریخ کو بیان کیا گیا ہے۔اور اس کے ساتھ ساتھ جاسوسی ناولوں کے پورے اجزائے ترکیبی، پلاٹ، کردار سب کی تفصیل سے وضاحت کی گئی ہے۔ ناول کے اندر کسی دوسری کہانی کا

بیان ہونا ایک نئی ادبی تکنیک ہے ،جس کا عام استعمال ناول چاکی واڑہ میں وصال میں دیکھنے کو ملتا ہے۔ مصنف نے جاسوسی ناول نگاری کے اصول وضوابط کی وضاحت کچھ اس طرح سے پیش کی ہے کہ :

> قربان علی کٹار کا ناول "بد معاش حسینہ" جاسوسی ناولوں کے بیان کردہ ان مسلمہ قواعد کے مطابق لکھا ہوا ناول نہیں۔ شیخ قربان علی کٹار صرف ایک بار ان قواعد سے ذرا باہر گیا ہے یہ ایک ہلکی سے بزدلانہ بغاوت تھی کہ بد معاش حسینہ میں اس نے ایک الگ اور مختلف لائن اختیار کرنے کی بے دلی سے کوشش کی ہے۔[۹۱]

مصنف نے اپنے بیانیے میں ملک کے اندر بالخصوص کراچی کی آب وہوا کو فنکاروں کے لیے ناسازگار قرار دیا ہے۔انھوں نے اپنے ملک کے اندر فنکاروں کی حالت زار کا دردناک نقشہ پیش کیا ہے۔ وہ ناول کے اندر کرداروں کے عجیب وغریب نام اور عجیب وغریب حلیے پیش کرتے ہیں۔ کہانی میں غیر معمولی نام، غیر معمولی کردار اور غیر معمولی حرکات کا عام بیان دیکھنے کو ملتا ہے۔ یہ سب چیزیں مل کر کہانی کو بھرپور تجسس کا حامل بنادیتی ہیں۔اور قاری پھر آگے کیا ہوگا کی جستجو میں ناول پڑھتا جاتا ہے۔ محمد خالد اختر نے کہانی کو مختلف طریقوں سے دلچسپ بنانے کی کوشش کی ہے۔عام روایتی طرز سے ہٹ کر وہ حیران کردینے والے کردار ناول میں پیش کرتے ہیں۔اور وہ ان لوگوں کی حرکات کے لیے ایک نئی تکنیک استعمال کرتے ہیں ، جسے وہ حیوانی حرکات کا نام دیتے ہیں۔ مصنف کی ملاقات جب قربان علی کٹار سے ہوتی ہے۔ تو وہ پروفیسر شاہوار کے ساتھ کسی غیر مؤثر شخص کو دیکھتا ہے، جسے دیکھ کر اس کے چہرے پر انتہائی بیزاری کے تاثرات ابھرتے ہیں۔ مصنف ان سب لوگوں کے ہمراہ کنگ ایڈورتھ ففتھ راسٹوران چائے پینے کی غرض سے جاتا ہے۔اس رسٹوران میں مصنف کے ساتھ پیش آنے والے واقعات کو مضحکہ خیز انداز میں بیان کیا گیا ہے۔ ناول کے ہر باب کا اختتام متجسس جملوں پر کر کے پورے ناول کے اندر ایک ایسی سحر کن فضا قائم کی گئی ہے ، جس سے قاری میں اگلا باب پڑھنے کی تحریک خود بخود پیدا ہو جاتی ہے۔اور اس کے علاوہ ہر نیا باب اپنے ساتھ نئے اور دلچسپ واقعات سامنے لاتا ہے۔اور پوری کہانی میں قاری متوجہ ہو کر شریکِ متن رہتا ہے۔اس بیانیے میں ایک منفرد بات یہ ہے کہ کہانی کے بیان میں قربان علی کٹار کی شخصیت کے ساتھ ساتھ اس کے ناولوں کے ہیرو اور ان کی خصوصیات کا بھی تفصیل سے بیان ملتا ہے۔اور یہ بات واضح طور پر سامنے آتی ہے کہ اس کے ناولوں کے ہیرو اس کی اپنی شخصیت سے بالکل منفرد اور متضاد ہیں۔ قربان علی کٹار کے اپنے حلیے اور ناولوں کے ہیرو میں واضح تضاد پایا جاتا ہے۔ حقیقت میں قربان علی کٹار ایک معمولی ور غیر اہم انسان ہے، جس کے پاس کوئی روزگار نہیں۔ جو مشکل سے گزر بسر کرتا ہے۔ تاہم اس کے ناولوں کے کرداروں کا تعلق امیر طبقے سے ہوتا ہے۔ قربان علی کٹار کے ہیرو کا بورژوا ہونا ضروری ہے۔اس حوالے سے مصنف بیان کرتا ہے کہ :

کٹار کے ناولوں کے ہیرو کے پاس سواری ضرور ہوتی، اس کے لیے بور ژوا ہونا ضروری ہوتا۔ بعض دفعہ اس کے پاس موٹر ہوتی، ورنہ سائیکل تو ضرور ہوتا (قدرت کی ستم ظریفی یہ ہے کہ شیخ قربان علی کو اب تک سیکنڈ ہینڈ سائیکل خرید سکنے کی بھی توفیق نہیں ہوئی۔[۴۰]

ناولوں کے برعکس قربان علی کٹار کی اپنی حالت نہایت مایوس کن ہے۔ مصنف نے بیانیے کو ایسے تشکیل دیا ہے کہ قاری تجسس کے ساتھ ساتھ لطف بھی اٹھاتا ہے۔ اور پوری کہانی ناول کی صورت میں ہی چلتی رہتی ہے۔ محمد خالد اختر نے ناول کے بیانیے کی تشکیل میں چاکی واڑہ کو بطور بنیادی اور مرکزی کردار پیش کیا ہے۔ مصنف کے نزدیک باقی سب کردار ضمنی ہیں۔ یہ بھی ایک نئی تکنیک اور ایک نئی طرز ہے کہ انھوں نے بے جان جگہ کو زندہ انسانی احساسات کے ساتھ پیش کیا ہے۔ بطور خاص چاکی واڑہ کے علاقے کی تنزلی اور ابتری کو کہانی میں بیان کیا گیا ہے۔ اس علاقے کی ابتری پر تعجب اور افسوس کا اظہار ملتا ہے۔ مصنف نے عمدگی سے کثرت پسندی کی تکنیک کو ناول میں استعمال کیا ہے۔ اور چاکی واڑہ کی پوری تہذیب اور طرز رہائش اور وہاں کے اخلاق واطوار اور چال چلن کو بھی کہانی کا حصہ بنا کر پیش کیا ہے۔

ناول میں قربان علی کٹار کے معاشقوں کا ذکر تفصیل سے کیا گیا ہے۔ اور کٹار کے عاشقانہ مزاج کی پوری وضاحت پیش کی گئی ہے کہ کیسے وہ اپنے بارہویں عشق کے آغاز پر مختلف پلین تیار کرتا ہے۔ اور پروفیسریت کا روپ دھارے رضیہ نامی محبوبہ کو متاثر کرنے کی تگ و دو میں لگ جاتا ہے۔ یہاں پر کہانی ایک نئے موڑ کا رخ دھار لیتی ہے اب ساری کہانی رضیہ کے عشق اور اس کو حاصل کرنے کے جنرل پلین کی صورت میں آگے بڑھتی ہے۔ اب کہانی کے بیانیے میں مصنف نے مختلف حربوں، غیر معمولی چیزوں اور جنات کو بھی پیش کیا ہے۔ یہ سب چیزیں کٹار کے جنرل پلین کا حصہ ہیں جن کی مدد سے وہ رضیہ کے وصل کی خواہش کی تکمیل چاہتا ہے۔ اور اس کے لیے شیخ قربان علی کٹار سر دھڑ کی بازی لگانے کو تیار ہے۔ پلین کی نوعیت کے اعتبار سے وہ پروفیسریت کا روپ دھارے رکھتا ہے۔ بقول مصنف:

جنرل پلین کی رو سے پورے ہفتے تک شیخ قربان علی کٹار "پروفیسر" بنا رہا اور اس عرصہ کے خاتمہ تک وہ گاؤن اور چکور ٹوپی سے اس قدر جذباتی دل بستگی پیدا کر چکا تھا کہ اس نے اس فاضلانہ خلعت کو اپنا معمول کا لباس بنا لیا۔[۴۱]

اس پلین کو کامیاب بنانے کے لیے ماورائی قسم کے واقعات بھی کہانی کا حصہ بنائے گئے ہیں۔ اور ان کے ذریعے ناول میں تجسس کی صورت حال پیدا کی گئی ہے۔ اور یہ صورت حال ناول کے شروع سے آخر تک برقرار رہتی ہے۔ یہ مصنف کے بیانیے کی خوبی ہے کہ قاری آخری لفظ تک خود کو اس عجیب اور پُراسرار ماحول کا حصہ سمجھتا ہے۔ اور کٹار کی کہانی کے ساتھ ساتھ خود بھی قاری ناول کے ایک جاندار کردار کے طور پر کہانی میں شریک رہتا ہے۔ محمد

خالد اختر نے اُس عہد کی معاشی بدحالی اور معاشرتی حقائق کو مختلف کرداروں کی ذریعے پیش کرنے کی ایک کامیاب کوشش کی ہے۔

کہانی کے اندر ناول نگار نے خاص طور پر مصنفین اور ادیب طبقے کی بے قدری کو بیان کیا ہے۔ ناول نویسی کی قدردانی کو تقابلی انداز میں پیش کیا گیا ہے کہ کس طرح انگلستان اور دیگر ممالک میں مصنفین کی قدر و منزلت دیکھنے کو ملتی ہے۔ جبکہ ہمارے ہاں ہندوستان کے اندر ناول نگار اور ادیبوں کی بے وقعتی کا بیاں اور حالت زار کو پیش کیا ہے۔ اس صورت حال کو مصنف نے ناول کے مرکزی کردار کی صورت میں ہمارے سامنے لایا ہے۔ ناول کا مرکزی کردار قربان علی کٹار بھی اپنی ناقدری سے ہمیشہ نالاں رہتا ہے۔ وہ ایک حساس طبیعت کا ناول نگار ہے۔ اس لیے اپنی کم مائیگی کے احساس کو قبول نہیں کر پاتا۔ جس کی وجہ سے وہ فراریت پسند ہو کر خیالی دنیا میں پناہ گزیں ہو جاتا ہے۔ ناول کے اندر شیخ قربان علی کٹار کی مایوس کن حالت کو ان الفاظ میں بیان کیا گیا ہے:

> جاسوسی ناول نویس فرمائش پر ناول تصنیف کرتا ہے اور جس شہر میں فرمائش کرنے والے تاجران کتب نہ ہوں، وہاں ادب کی یہ صنف کبھی پنپ نہیں سکتی۔ یہی وجہ تھی کہ شیخ قربان علی کٹار اب اپنے ناول نہیں لکھ رہا تھا۔ وہ اپنے ناولوں کی زندگی جی رہا تھا اور اس کی زرخیز دماغی قوتیں ناول لکھنے کی بجائے سہ ماہی جرنل پلین بنانے پر استعمال ہو رہی تھیں۔[۲۲]

کہانی کے اندر قربان علی کٹار ایک غیر معمولی اور غیر مقبول قسم کا شخص ہے، جس کا حلیہ اور رہن سہن معاشرے کے لیے قابل قبول نہیں۔ کٹار کہانی کے اندر احساسِ کمتری کا شکار ایک ایسا کردار ہے، جو بحیثیت قوم ہمارے قومی المیے کی طرف اشارہ ہے۔ معاشرے کے ان تلخ حقائق کو بیان کیا گیا ہے کہ جہاں پر ہم خود فریبی کا شکار ہو جاتے ہیں۔ مگر مصنف نے اس تلخی اور افسردگی کو نہایت عمدگی سے ہمارے سامنے لایا ہے کہ اس حقیقت نگاری میں مزاح کا لطف بھی ساتھ رہتا ہے۔ اور یہی محمد خالد اختر کا منفرد انداز بیاں ہے کہ وہ ہمیشہ اعتدال پسند نظر آتے ہیں۔ اور اس اعتدال پسندی کی بدولت ہی ان کے بیانیے کی تشکیل دلچسپی کی حامل ہے۔ اسی کے ساتھ مصنف نے ناول میں ایک روایتی محبوبہ کے کردار کو بڑی وضاحت اور دلکشی سے پیش کیا ہے۔ اب ناول کی کہانی روایتی محبوبہ کے ذریعے آگے بڑھائی جاتی ہے۔ اس کے حسن کے قصیدے اور خوبصورتی کے قصوں کو روایتی انداز میں بیان کیا گیا ہے۔ کہانی کے اندر یہ ایک نیا موڑ ہے کہ جہاں ایک طرف کہانی میں نئے کردار کا اضافہ ہوتا ہے۔ وہیں دوسری طرف یہ کردار قربان علی کٹار کے جمود کو توڑتا ہے۔ اور وہ پھر سے متحرک ہو کر اپنے عشق کو حاصل کرنے کی تگ و دو میں لگ جاتا ہے۔ اس ناول کا پلاٹ بہت اکہرا ہے۔ جس میں صرف دو مرکزی کرداروں کے مکالمے اور ان کی زندگی کے واقعات کہانی کو آگے بڑھاتے ہیں۔ تاہم محمد خالد اختر اپنے انہی دو کرداروں کے توسط سے کہانی کی مختلف سمتیں تخلیق کرتے ہیں۔ انہی

کرداروں کے ذریعے قربان علی کٹار کی محبوبہ کو ناول میں متعارف کروایا جاتا ہے۔اور پھر محبوبہ کی سہیلی کو بھی روایتی انداز میں ناول کا حصہ بنایا گیا ہے۔ کہانی مزید آگے بڑھتی ہے تو یہی کردار کٹار کی محبوبہ رضیہ کے باپ کو بھی ناول میں متعارف کرواتے ہیں۔جو اپنے انداز، حلیے اور رعب و دبدبے سے ایک روایتی باپ کا تاثر پیش کرتا ہے۔پورے ناول کے اندر مسلسل ایک جنرل پلین پر عمل درآمد ہو رہا ہے۔اور پوری کہانی اسی جنرل پلین پر محیط ہے جسے قربان علی کٹار نے ترتیب دیا ہوا ہے۔ مصنف بار بار ہمیں اس بات کی تنبیح کر رہا ہوتا ہے کہ اب جنرل پلین کے اس حصے میں ہم پہنچ رہے ہیں، یا پھر اس جگہ پہنچ کر جنرل پلین میں کوئی تبدیلی ہو رہی ہے۔اس حوالے سے مصنف کا بیان یوں سامنے آتا ہے کہ "جیسا کہ پڑھنے والے کو آگے چل کر معلوم ہو گا کہ مختلف حادثات اور اتفاقات کی وجہ سے پلین کے باقی حصوں میں شدید ترمیمیں کرنا پڑیں اور بالعموم نئے حالات نے نئے اقدامات سُجھائے۔"[۴۳] کہانی جوں جوں آگے بڑھتی ہے پلین کی نوعیت بھی تبدیل ہوتی جاتی ہے اور حالات کے مطابق اس میں ترمیم واضافہ کیا جاتا ہے۔تاہم ناول کی پوری کہانی اسی جنرل پلین کے گرد گھومتی رہتی ہے۔پلین کے تمام نکات کو کہانی میں وضاحت سے بیان کیا گیا ہے۔قربان علی کٹار کا ترتیب کردہ یہ سہ ماہی پلین مختلف حصوں پر مشتمل تھا۔جس میں پہلا قدم بالکل واضح تھا کہ خالص پروفیسر کا روپ دھار کر رضیہ کو اپنے عشق کا احساس دلایا جائے۔یہاں پر مصنف نے کہانی کے اندر عشق کی مبادیات کی وضاحت کرتے ہوئے ہر ملک کے عشق کے مزاج کو بھی بیان کیا ہے۔اور یہ بتایا ہے کہ چاکی واڑہ بالخصوص کراچی کے اندر عشق کی ممکنہ صورت بالکونی کا عشق ہے۔اور یہ تکنیک دوسرے طریقوں سے قدرے مختلف اور دلچسپ ہے۔اس حوالے سے وہ ایک تقابلی موازنہ پیش کرتے ہیں کہ انگلستان میں اور خاص کر امریکی ماہرین فن نے بڑی فائدہ مند کتابیں عشق کے موضوع پر لکھی ہیں ۔ جبکہ ہمارے ہاں اس حوالے سے غفلت برتی گئی ہے۔اگر ہم اپنے معاشرے کے روایتی مسائل اور راہ عشق میں حائل رکاوٹوں کو قلم کی زینت بخش دیں۔تو یقیناً قومی خدمت گاروں میں یہ ایک نیا اور خوش کن اضافہ ہو گا۔ناول میں بالکونی عشق کا بیاں نہایت دلکشی اور دلچسپی کا حامل ہے:

> اس ملک میں واحد عشق جو ممکن ہے وہ بالکونی کا عشق ہے مگر اس کے نتائج ہولناک ہوتے ہیں۔اس عشق میں بعضوں کے بازو اور ٹانگیں ٹوٹ گئی ہیں، کئی ایک گنجے ہو گئے ہیں ایسے عاشق عموماً ناپختگی اور تجربہ کے فقدان کی بنا پر محبوب کے باپ یا بھائیوں کو بھلا بیٹھتے ہیں۔[۴۴]

اس ناول کا مصنف واحد متکلم ہے، جو نہایت سادگی سے کہانی بیان کرتا جاتا ہے۔کہانی میں مصنف قربان علی کٹار کے عشق کی داستان، محبوب کی وارفتگی اور اُس کے اضطراب کو نقطۂ عروج پر لے جانے کے بعد ہیروئن کی سہیلی کو کسی دوسرے شہر کی طرف عازم سفر کر دیتا ہے۔اب یہاں پر کہانی میں بے چینی اور بے کلی کے نئے دور کا آغاز ہوتا ہے۔کیوں کہ کہانی میں قربان علی کٹار اور رضیہ کے درمیان رابطے کا واحد ذریعہ اس کی سہیلی تھی۔اب قربان علی کٹار

ایک بار پھر مایوسی اور پژمردگی کا شکار ہو جاتا ہے۔ ناول میں اس مقام پر فوری طور پر جنرل پلین میں ایک نئی تبدیلی کی جاتی ہے۔ اور صلاح مشورے کے بعد ایک نئی تجویز یہ سامنے آتی ہے کہ اب رضیہ کے باپ عمر قصاب سے مل کر رضیہ کا رشتہ مانگا جائے۔ اس چیز سے کٹار کو بہت خوف محسوس ہوتا ہے۔ رضیہ کا باپ عمر قصاب ایک روایتی باپ ہے، جس کے حلیے اور ظاہری شخصیت سے کٹار ہمیشہ خوفزدہ رہتا ہے۔ مصنف نے عمر قصاب کا نقشہ اس طرح سے کھینچا ہے:

> اس آدمی کی شکل بے حد سفاکانہ تھی۔ آنکھیں پرندے کی طرح گول معصوم تھیں۔ جبڑا مضبوط تھا اور ایک واضح جارحانہ طریق پر آگے بڑھا ہوا تھا کہ جیسے اس شخص نے مونچھیں ہٹلر سے چھینی ہوں، جبڑا مسولینی اور آنکھوں کی بیوقوفانہ جھلک پریزیڈنٹ ٹرومین سے۔ اس سے اس لڑکی کے رشتے کی بات کرنا گویا مرکھنے سانڈ کو سرخ کپڑا دکھانے کے مترادف تھا۔[۴۵]

عمر قصاب اور کٹار کا اکثر آمنا سامنا ہوتا تو عمر قصاب کی نظروں میں کٹار کے لیے ناپسندیدگی کے واضح تاثرات نظر آتے۔ اور مسٹر چنگیزی کی زبانی جب عمر قصاب کو کٹار کا ارادہ معلوم ہوتا ہے۔ تو وہ پروفیسریت کا روپ دھارنے پر سخت ناگواری کا اظہار کرتا ہے۔ یہاں پر معاشرے میں پروفیسر کی عزت کو طنز کا نشانہ بنایا گیا ہے۔ رضیہ کے باپ کی طرف سے جب کوئی خوش کن تاثر ظاہر نہیں ہوتا تو کہانی میں دلچسپی بڑھانے کے لیے ایک عامل کے کردار کو ناول میں متعارف کروایا جاتا ہے۔ محبوب کے وصال کی خاطر کٹار اب ایک عامل سے رابطہ کرتا ہے۔ جو اپنی طلسماتی انگوٹھی سے ہر کام کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ اس طلسماتی انگوٹھی سے کوئی بھی ناممکن کام ممکن بنایا جا سکتا ہے۔ اور جنات کو حکم دے کر محبوب کا وصال کسی بھی رکاوٹ کے بغیر حاصل کیا جا سکتا ہے۔ یہاں کہانی کے اندر ایک جن فغفور متعارف کروایا جاتا ہے، جو اہل جنات میں بلند مقام رکھتا ہے اور انہونی چیزوں کو بھی ممکن بنا کر پیش کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ عامل کا ناول کے اندر متعارف ہونا اور طلسماتی فضا کا قائم ہونا ایک داستانوی انداز ہے، جسے ناول نگار نے کہانی کا حصہ بنا کر پیش کیا ہے۔ جادوئی حقیقت نگاری اور مافوق الفطرت عناصر کے بیان سے کہانی میں طلسماتی فضا قائم کی گئی ہے۔ کہانی میں اس طلسماتی انگوٹھی کے اسرار و رموز کے بیان سے مصنف نے ایک طرف تو تمام لوگوں کی حرص و ہوس کو طنز کا نشانہ بنایا ہے، تو دوسری طرف اعلیٰ فوجی اداروں، مہاراجوں، افسروں اور دانشوروں کی پست ذہنیت کو بھی بیان کیا ہے۔

ناول کے اندر پروفیسر شاہسوار خان اپنی اس طلسماتی انگوٹھی کی برکات اور اس پر عمل کی کچھ شرائط بھی بیان کرتا ہے۔ وہ بچوں اور بڑوں کے لیے عمل کی الگ الگ نوعیت بیان کرتا ہے۔ دس سال سے کم عمر کے بچے اس پر کسی بھی وقت عمل کر سکتے ہیں۔ جبکہ اس سے زیادہ عمر کے لوگوں کو عمل کرنے کے لیے سخت محنت و ریاضت کی ضرورت ہو گی، اور پھر انگوٹھی کے نگینے میں فغفور جن نظر آئے گا۔ اور پھر فغفور جن کی مدد سے لوگ اپنی دلی مرادیں پوری کر سکتے

ہیں ،اور اپنی خواہشات کی تکمیل کر سکتے ہیں۔ کہانی کے اندر اس طلسماتی انگوٹھی کا بیان اور اس پر لوگوں کا بھروسہ ہمارے کمزور ایمان کی طرف اشارہ ہے۔اور یہ ہمارے یقین کی کمزوری اور خالق کائنات پر بھروسے کی کمی ہے۔اس کے ساتھ ساتھ اس کے ذریعے ہمارے معاشرے کی بے عملی کو واضح کیا گیا ہے کہ ہمارے لوگ اپنے قوت بازو پر بھروسہ کرنے کے بجائے ان توہمات کا شکار ہو چکے ہیں۔یہاں پر مصنف نے ہر طبقے کے لوگوں کو نشانہ طنز بنایا ہے وہ عام لوگوں کے ساتھ ساتھ فوجی عہدہ داروں کو بھی حسد اور منافقانہ رویے کا مرتکب قرار دیتے ہیں۔ ہمارے معاشرے میں اعلٰی طبقے سے لے کر نچلے طبقے تک ہر شخص منافقت اور بے عملی کا شکار ہو چکا ہے۔

پروفیسر شاہسوار خان کا کردار مرکزی کرداروں کے بعد ناول کا یک جاندار کردار ہے۔یہ ایک پُراسرار کردار ہے،جو اپنے حلیے اور پر تجسس شخصیت کی بنا پر آخر تک قاری کے لیے ایک معما بنا رہتا ہے۔اس حوالے سے مصنف نے بیان کیا ہے کہ " پروفیسر شاہسوار خاں اپنے پگڑ،سیدھی نوکیلی مونچھوں اور کاؤ ڈینیل ریشلو جیسی ڈاڑھی کے ساتھ ہمیشہ کی طرح ایک حقیقی جادو گر لگ رہا تھا۔"[۲۶] اس کردار کے ذریعے سے جنات کے پورے نظام کو کہانی میں متعارف کروایا جاتا ہے۔ قطب اور ابدال کے تصور کو پیش کیا جاتا ہے۔اور قطب کی تمام خصوصیات بھی بیان کی جاتی ہیں کہ قطب اور ابدال ہی دنیا کا نظام چلا رہے ہیں۔وہ ایک دوسرے کے معاملات میں دخل نہیں دیتے۔اور آسمانی طاقتوں کو جواب دہ ہوتے ہیں۔ کٹار پروفیسر شاہسوار خان کو بھی ایک قطب مانتا ہے اس کا کہنا ہے کہ "اگر قطب ہوتے ہیں تو پروفیسر یقیناً قطب تھا"[۲۷] پروفیسر بھالو،ایک بندریا اور بکری ہمیشہ اپنے ساتھ رکھتا ہے جنھیں وہ نافرمان جنات کہتا ہے۔ اور اس کا کہنا ہے کہ اس نے انھیں نافرمانی کی سزا کے طور پر اپنے پاس جانور بنا کر رکھا ہوا ہے۔وہ جعلی پیر بن کر طلسماتی نگینے فروخت کرتا ہے۔اور چاکی واڑہ کے لوگوں کے دل میں اُس کی اندھی عقیدت ہے۔ کٹار بھی اس کو ایک قطب مانتا ہے ۔اس کا کہنا ہے کہ " قطب کے مختلف علاقوں میں مختلف نام ہوتے ہیں اور یہ کہ قطب کی بات نہ ماننا کفر ہے۔"[28] اس پورے ناول میں چاکی واڑہ کے لوگوں کی بے عملی دکھائی گئی ہے۔ جسے مصنف نے مختلف کرداروں کے ذریعے پیش کیا ہے۔ مصنف نے ناول کے اندر پاکستانی معاشرے میں بورژوا اور پرولتاری ذہنیت کو تمثیلی انداز میں بیان کیا ہے۔اور کٹار کی ہمدردی بورژوا طبقے کے ساتھ دکھائی گئی ہے۔ کٹار کے نزدیک یہی وہ لوگ ہیں جو مصیبت میں کام آتے ہیں۔ مصنف کے بیانیے کی یہ خوبی ہے کہ وہ دھیمے لہجے میں معاشرے پر گہرا طنز کرتے ہیں کہ ہمارے معاشرے میں طبقات کی تقسیم اس قدر بڑھ چکی ہے کہ بحیثیت انسان کسی کا وجود کوئی معنی نہیں رکھتا۔اس کی عزت اور مرتبے کا سارا دارو مدار اس کے بورژوا یا پرولتاریہ ہونے پر منحصر ہے۔

اب کہانی میں قربان علی کٹار کو کسی جنرل پلپین کی ضرورت نہیں رہتی۔اور نہ ہی اسے رضیہ کے باپ کی رضا

مندی کی اب کوئی پرواہے۔اب وہ جلد از جلد محبوب سے وصال چاہتا ہے۔اور اپنی اس خواہش کی تکمیل کے لیے وہ طلسمی انگوٹھی پر عمل شروع کر دیتا ہے۔ یہاں کہانی کے اندر کٹار میں دوبارہ سے مصنف بننے کی امید بھی جاگ جاتی ہے۔اور وہ دوبارہ سے اپنے ناولوں کے پلاٹ ترتیب دینے لگتا ہے تاکہ اردو ادب پھر سے ناول نگاری کے نئے دور سے روشناس ہو سکے۔ناول چاکی واڑہ میں وصال کے بیانیے میں ایک نئی تکنیک یہ بھی ہے کہ اس ناول کے اندر ایک دوسرے جاسوسی ناول کے مرکزی کردار انسپکٹر شہباز خان کی پوری کہانی بیان کی گئی ہے۔اس لحاظ سے یہ ناول عام روایتی ناولوں سے ہٹ کر ہے اور اپنے اندر انفرادیت اور جدت کے نمایاں تاثرات رکھے ہوئے ہے۔قربان علی کٹار اب کوشش اور محنت کے بجائے فغفور جن کو عمل میں لانے کی ریاضت میں مشغول ہو جاتا ہے۔یہاں پر مصنف نے مشق وریاضت کے عمل کو ناول میں متعارف کروایا ہے۔قربان علی کٹار بھی عملی کوششیں چھوڑ کر ان جناتی مشقوں میں مشغول ہو جاتا ہے،اور وہ صرف فغفور جن کی صلاحیتوں پر بھروسہ کرنے لگتا ہے۔اور اس ساری صورت حال کے بعد کٹار اور زیادہ فراریت پسند کردار کے طور پر سامنے آتا ہے۔ اور کٹار کی یہ فراریت پوری کہانی میں عروج پر ہوتی ہے۔کہانی مزید آگے بڑھتی ہے تو مصنف کہانی میں ایک ادیب کے کردار رزم حنائی کو متعارف کرواتے ہیں۔اس کردار کے ذریعے ترقی پسند تحریک اور ترقی پسند ادیبوں کے رجحان کو سامنے لایا گیا ہے کہ جب ادب میں ترقی پسند تحریک کا آغاز ہوا تو فن اور موضوعات دونوں حوالوں سے ناول کی صنف میں تبدیلیاں ہوئیں۔اور یہی وہ تحریک ہے کہ جس نے ادب کا رشتہ زندگی کے ساتھ استوار کیا۔ نچلے طبقے کی مجبوریوں اور مسائل کو موضوع ادب بنایا گیا۔عوام کے نقطۂ نظر اور ان کی ذات کو ادب میں بنیادی اہمیت دی گئی۔ محمد خالد اختر کے اس ناول میں بھی چاکی واڑہ کے لوگوں کے مسائل اور تنگدستی کو بیان کیا گیا ہے۔ناول کے اندر نچلے طبقے کے کردار اور ان کے حالات پیش کیے گئے ہیں۔ ادب میں ترقی پسند تحریک نے ہی عام آدمی کا رشتہ ادب سے جوڑا۔اور پہلی بار ایک عام آدمی بطور ہیرو ادب میں متعارف ہوا۔

قربان علی کٹار کی مکمل فراریت کے بعد محمد خالد اختر ایک نئی ادبی شخصیت شداد پشمی کو ناول میں متعارف کرواتے ہیں۔ کٹار کے کردار کے بعد محمد خالد اختر اس نئے کردار کے ذریعے سے ادیبوں کی بدحالی کا مضحکہ خیز نقشہ پیش کرتے ہیں۔وہ لکھتے ہیں کہ "شداد پشمی چھوٹی چھوٹی مونچھوں والا ایک دبلا پتلا سا نرم مزاج اور بزدل شخص تھا۔جو ہر وقت ایک احمقانہ اور مدافعانہ طریق پر مسکراتا تھا۔"[۲۹] مصنف نے اپنے بیانیے میں خاص کر ان مصنفین کو متعارف کروایا ہے،جو عدم توجہی کا شکار ہیں جن کی قدر و قیمت معاشرہ متعین نہیں کر سکا۔

مصنف کے بیانیے کی ایک نئی تکنیک یہ بھی ہے کہ جب بھی مصنف نے کہانی میں کسی پوسٹر کو متعارف کروایا ہے تو اس پوسٹر کو باقاعدہ طور پر پوسٹر کی تصویری شکل میں کہانی میں شامل کیا جاتا ہے۔ جیسے قربان علی کٹار کے تعارف کا پوسٹر اس طرح سے پیش کیا گیا ہے:

مصور فطرت، نباض نسائیات، شاہ اسرار

حضرت ایس۔ کیو۔ علی کٹار گوجرانوالوی [۳۰]

اسی طرح کہانی کے اندر ڈاکٹر غریب محمد کے نام کا پوسٹر اس طرح سے پیش کیا گیا ہے:

ڈاکٹر غریب محمد، وی جی۔ایم۔او۔ٹی

ماہر امراض خصوصی زنانہ و مردانہ

یہاں پر امراض روحانی کا علاج بھی کیا جاتا ہے۔[۳۱]

ڈاکٹر غریب محمد کو متعارف کروا کر کہانی کو مزید آگے بڑھایا جاتا ہے۔ غریب محمد ناول کا ایک دلچسپ کردار ہے۔ یہ ایک خود ساختہ ڈاکٹر ہے، اور اپنی خود ساختہ سندیں مریضوں کو دکھا کر متاثر کرتا ہے۔ مصنف نے غریب محمد کا تعارف کہانی میں یوں کروایا ہے:

> چاکی واڑیوں کا اس پر بچوں کا سا عقیدہ تھا اور بہ نسبت کسی اور کی گولیوں کے وہ غریب محمد کی گولیوں سے جان دینے کو ترجیح دیتے تھے۔۔۔۔ میں اعداد و شمار سے ثابت کر سکتا ہوں کہ پرامٹینڈ کے پار کے قبرستان کو آباد کرنے میں ڈاکٹر غریب محمد کا کوئی کم حصہ نہ تھا۔[۳۲]

کہانی میں فرائیڈ کے جنسی تصور کو بھی بیان کیا گیا ہے۔ اور اس کے شعور اور تحت الشعور کے نظریے کو بھی پیش کیا گیا ہے۔ یہاں پر حد سے تجاوز کیے گئے تصورات پر گہری چوٹ کی گئی ہے۔ کٹار اپنی طلسماتی انگوٹھی کے ذریعے رضیہ سے وصال کی کوششوں میں لگا ہوتا ہے کہ ایک دن پروفیسر شاہسوار خان سے اسے اطلاع ملتی ہے کہ رضیہ حیدرآباد چلی گئی ہے۔ اس کے بعد کٹار مضطرب اور بے چین سا رہنے لگتا ہے۔ اور پھر ایک نئے پلین کو ترتیب دیا جاتا ہے کہ کسی طرح سے رضیہ کو واپس چاکی واڑہ بلایا جائے۔ یہاں پر ناول میں غیر حقیقی اور تخیلاتی بیانیوں سے کہانی کو آگے بڑھایا گیا ہے۔ شیخ قربان علی کٹار کی طرف سے ایک باقاعدہ خط فغفور جن کو لکھا جاتا ہے۔ اور یہ بھی مصنف کے بیانیے کا منفرد اور جدا انداز بیاں ہے کہ خط کے متن کی ہو بہو شکل کو کہانی میں شامل کیا گیا ہے۔ کہانی مزید آگے بڑھتی ہے تو رضیہ کے باپ کی موت کی صورت میں ایک افسوس ناک مرحلہ سامنے آتا ہے۔ اب رضیہ واپس چاکی واڑہ آجاتی ہے۔ اور باپ کی موت کی بعد وہ بالکل تنہا رہ جاتی ہے۔ کہانی میں اس مقام پر آکر کٹار کو اب پہلے سے زیادہ بے چینی اور بے کلی در پیش ہوتی ہے۔ اور وہ فغفور جن کی مدد سے بلا تاخیر رضیہ کو اپنے پاس لانے کے جتن شروع کر دیتا ہے۔ اسی

طلسماتی فضا کے ساتھ ساتھ کہانی جاری رہتی ہے اور عمل کا آخری دن آجاتا ہے۔ کٹار مکمل طور پر خوش فہمیوں اور خود فریبیوں کا شکار ہوتا ہے۔ اور خیالوں ہی خیالوں میں رضیہ کو اپنے ساتھ لے جانے کا منصوبہ ترتیب دے رہا ہوتا ہے۔ اُس شام کٹار اور مسٹر چنگیزی دونوں کٹار کے فلیٹ پر رضیہ کا انتظار کرتے ہیں۔ اور کٹار طلسماتی انگوٹھی پر عمل کرنے میں مصروف ہوتا ہے۔ اسی پل اچانک سے بجلی چلی جاتی ہے، اور اس دوران کسی ذی روح کی کمرے میں داخل ہونے کی آواز سنائی دیتی ہے۔ کٹار اپنے دل میں خوش فہمیوں کا جہاں آباد کیے آگے بڑھتا ہے اور کسی وجود کو اپنی بانہوں میں بھر لیتا ہے۔ اسی لمحے بجلی کے آنے پر یہ حقیقت کھلتی ہے کہ کٹار کی بانہوں میں رضیہ نہیں بلکہ کٹار کا پالتو کتا مسافر ہے۔ اور انہی خود ساختہ خیالوں اور خود فریبیوں کے ساتھ کہانی اختتام پذیر ہو جاتی ہے۔

مجموعی طور پر ناول چاکی واڑہ میں وصال محبوب کے وصال کی جستجو کی کہانی ہے۔ اور یہ عشق و محبت کی ایک ایسی کہانی ہے کہ جس میں کوشش اور عمل کے بجائے محض مافوق الفطرت عناصر پر انحصار کیا گیا ہے۔ اس ناول کے در پردہ ہمارے معاشرے کی بے عملی، توہم پرستی اور منافقانہ رویوں پر گہری چوٹ کی گئی ہے۔ محمد خالد اختر کے بیانیے کی یہ خوبی ہے کہ وہ عام بول چال کے انداز میں معاشرے کے تلخ حقائق کو کہانی کے انداز میں بیان کرتے جاتے ہیں۔ وہ مزاح کے پردے میں لپیٹ کر کوئی گہری بات کر کے آگے نکل جاتے ہیں۔ اُن کے اس سارے ناول کا بیانیہ کراچی کی مختصر سے بستی چاکی واڑہ پر محیط ہے۔ یہ اکہرے پلاٹ کا ناول ہے، جس میں مزاح اور حقیقت کا امتزاج پایا جاتا ہے۔ ان کی حقیقت نگاری اور مزاح کو الگ الگ کر کے نہیں دکھایا جا سکتا۔ ناول میں ہمارے معاشرے کی ذہنی پسماندگی اور روایتی مذہبی منافقت پر بھی گہری چوٹ کی گئی ہے۔

اگر مجموعی طور پر دیکھا جائے تو محمد خالد اختر نے اپنے دونوں ناولوں بیس سو گیارہ اور چاکی واڑہ میں وصال میں نئے حربوں اور نئی تکنیکوں سے اپنے بیانیے کو تشکیل دیا ہے۔ تکنیک کے حوالے سے یہ دونوں ناول روایت سے ہٹے ہوئے ہیں۔ اور اپنے منفرد اسلوب کی بدولت ادبی دنیا میں خاص اہمیت رکھتے ہیں۔ محمد خالد اختر نے اپنی تحریروں میں جدت بیانی اور انوکھے طرز تحریر کو اپنایا۔ جس کی وجہ سے بہت سی نئی تکنیکیں ان کے بیانیے کا حصہ بنی ہیں۔ مصنف نے اپنے ناولوں کے اندر پیروڈی یا تحریف کی تکنیک کو استعمال کیا ہے۔ اور اس کی مدد سے انتہائی مضحکہ خیز صورتحال پیدا کی ہے۔ تقریباً ہر باب کا اختتام ناول نگار نے نہایت متجسس جملوں پر کیا ہے۔ جس سے متن میں قاری کی دلچسپی کا خاص عنصر پیدا کیا گیا ہے۔ محمد خالد اختر کے بیانیے میں ایک نئی تکنیک یہ بھی نظر آتی ہے کہ وہ پلاٹ میں کسی بھی نئی چیز، اصطلاح یا نئے کردار کو متعارف کرواتے وقت اس کی پوری مبادیات کو پیش کرتے ہیں۔ اس کے پیشے کو بطور خاص متعارف کروایا جاتا ہے۔ اور کہانی کے اندر اس حوالے سے پوری فضا قائم کی جاتی ہے۔ ایک اور نئی

تکنیک جس کے ذریعے مصنف نے اپنے بیانیے کو آگے بڑھایا ہے وہ یہ ہے کہ کہانی کے اندر کسی اور صنف یا کہانی کے متن کو ہو بہو شامل کیا گیا ہے۔ جادوئی حقیقت نگاری کی تکنیک کا استعمال کر کے سنسنی خیزی کے ذریعے بیانیہ آگے بڑھایا گیا ہے۔ ان کے بیانیے میں مبالغہ آرائی کی تکنیک کو بھی ملحوظ نظر رکھا گیا ہے۔ اور اس تکنیک کو بروئے کار لا کر کہانی کے بیانیے کو زور آور بنایا گیا ہے۔ دونوں ناولوں کے بیانیے میں پوسٹر اور سائن بورڈ کی تکنیک کا استعمال بھی دیکھنے کو ملتا ہے۔ متن کے اندر باقاعدہ طور پر سائن بورڈ کے تصویری نمونے شامل کیے گئے ہیں۔ محمد خالد اختر نے اپنے بیانیے میں خبروں اور کالموں کی سرخیاں ہو بہو متن میں شامل کی ہیں۔ یہ ایک نئی تکنیک ہے جس کا مقصد متن کو حقیقت کے قریب تر کرنا ہے۔ مصنف کے بیانیے میں ایک نئی چیز یہ بھی دیکھنے کو ملتی ہے کہ وہ اپنے کرداروں کی حرکات کے لیے خود ایک نئی اصطلاح "حیوانی حرکات" متعارف کرواتے ہیں۔ انھوں نے اپنے بیانیے میں علامت نگاری اور استعارے کی تکنیکوں کے استعمال سے معاشرتی بیباکیوں کا پردہ چاک کیا ہے۔ محمد خالد اختر کے ناولوں کا زمانۂ تصنیف ترقی پسند تحریک کے بعد کا ہے۔ اس وقت کے تقاضوں کے مطابق انھوں نے پرانے سانچوں کو رد کرتے ہوئے ادب میں ایک نئی طرز کی بنیاد ڈالی ہے۔ خالد اختر نے اردو ادب کو ایک نئے ذائقے سے روشناس کرایا۔ اور ایک الگ اور نئی روش پر چل کر اپنی تحریروں کو انفرادیت بخشی۔

حوالہ جات

۱۔ اشفاق احمد ورک،محمد خالد اختر: شخصیت اور فن(اسلام آباد:اکادمی ادبیات پاکستان، ۲۰۰۶ء)، ص۱۶۔

۲۔ ایضاً،ص۴۷۔

۳۔ ایضاً،ص۴۸۔

۴۔ عمران شاہد بھندر،فلسفہ اور سامراجی دہشت (ما بعدالطبعیات ،جدلیات اور مابعد جدیدیت(کراچی: سٹی بک پوائنٹ،۲۰۱۰ء)،ص۳۷۔

۵۔ محمد خالد اختر،بیس سو گیارہ(کراچی: فضلی سنز(پرائیویٹ)لمیٹڈ،۱۹۹۹ء)،ص۱۷۔

۶۔ ایضاً،ص۲۰۔

۷۔ ایضاً،ص۳۸۔

۸۔ ایضاً،ص۴۳۔

۹۔ ایضاً،ص۵۲۔

۱۰۔ ایضاً،ص۵۸۔

۱۱۔ ایضاً،ص۶۱۔

۱۲۔ ایضاً،ص۶۶۔

۱۳۔ ایضاً،ص۹۸۔

۱۴۔ ایضاً،ص۱۱۵۔

۱۵۔ ایضاً،ص۱۳۵۔

۱۶۔ محمد خالد اختر،چاکی واڑہ میں وصال(لاہور:سنگ میل پبلی کیشنز،۲۰۱۹ء)،ص۳۔

۱۷۔ ایضاً،ص۵۔

۱۸۔ ایضاً،ص۹۔

۱۹۔ ایضاً،ص۱۵۔

۲۰۔ ایضاً،ص۱۳۔

۲۱۔ ایضاً، ص۶۷۔

۲۲۔ ایضاً، ص۵۴۔

۲۳۔ ایضاً، ص۴۴۔

۲۴۔ ایضاً، ص۷۰۔

۲۵۔ ایضاً، ص۷۹۔

۲۶۔ ایضاً، ص۲۰۔

۲۷۔ ایضاً، ص۱۱۱۔

۲۸۔ ایضاً، ص۱۵۳۔

۲۹۔ ایضاً، ص۱۵۵۔

۳۰۔ ایضاً، ص۵۲۔

۳۱۔ ایضاً، ص۱۶۲۔

۳۲۔ ایضاً، ص۱۶۳۔

باب سوم:

محمد خالد اختر کے ناولوں میں کردار نگاری اور اسلوب کے تجربات

باب سوم:

محمد خالد اختر کے ناولوں میں کردار نگاری اور اسلوب کے تجربات

ا۔ محمد خالد اختر کے ناولوں میں کردار نگاری کے تجربات:

اصناف نثر میں ناول نگاری کی صنف اپنا ایک خاص مقام رکھتی ہے۔ایک ناول اپنے مربوط پلاٹ، زندہ مکالموں اور جاندار کرداروں کے ذریعے سے ادب میں پذیرائی حاصل کرتا ہے۔ناول کا پلاٹ پوری کہانی کو تشکیل دیتا ہے۔اور کردار اس کہانی کو حالات و واقعات کے تناظر میں آگے بڑھاتے ہیں۔کرداروں ہی کے ذریعے خام مواد مکالموں کی صورت میں پیش کیا جاتا ہے۔کردار کسی بھی کہانی کا مرکزی حصہ ہوتے ہیں۔ان کے بغیر کہانی کا وجود میں آنا قطعاً ممکن نہیں ہوتا۔ادب میں ناول نگاری کی صنف سب سے زیادہ پڑھی جانے والی صنف نثر ہے۔ مغربی ناول نگاروں کے بعد ہمارے ہاں بھی ناول نگاروں نے وقت کے تقاضوں کو ملحوظ خاطر رکھتے ہوئے جب جدید موضوعات کو پیش کیا تو اپنے جاندار مکالموں کے توسط سے کرداروں کی صورت میں اپنے مقاصد کو اجاگر کرنے کی سعی کی۔ مصنف کے خیالات اور افکار کرداروں کی صورت میں ہی سامنے آتے ہیں۔اور مؤثر کردار ناول کے دیرپا اثرات میں مرکزی حیثیت کے حامل ہوتے ہیں۔ناول میں کردار نگاری کو بنیادی اہمیت حاصل ہے۔اپنے کرداروں کو مؤثر انداز میں پیش کرنا اور ان کے ذریعے اپنے معاصر سیاسی و سماجی منظر نامے کی ترجمانی کرنا ہی ناول نگار کا بنیادی مقصد ہوتا ہے۔کردار نگاری کے حوالے سے ڈاکٹر شبیر احمد قادری رقمطراز ہیں:

> ناول میں ماورائی فضا تخلیق کی گئی ہو، مافوق الفطرت عناصر کی پذیرائی ملتی ہو یا حقیقت افروز واقعات و حالات سے کہانی کا تانا بانا بُنا گیا ہو، کردار کی موجودگی اپنے آپ کو منوا لیتی ہے۔یہ کردار ہی ہوتا ہے جو قاری کے تنقیہء جذبات کا سامان کرتا ہے۔یہ کردار ہی کہانی میں تجسس پیدا کرتا ہے۔آغاز ہو یا عروج یا اختتام کردار کی اہمیت مسلم ہے۔[1]

ناول خواہ کسی بھی قسم کا ہو، ناول نگار خواہ کوئی بھی ہو اور اس کے مقاصد جو بھی ہوں، ہر صورت میں ہی ایک ناول کے اندر کرداروں کو غیر معمولی اہمیت حاصل ہوتی ہے۔ناول کے مطالعے کے لیے غیر معمولی ارتکاز کی ضرورت ہوتی ہے۔ چناں چہ ناول نگار اپنے مؤثر اور دلچسپ کرداروں کے باعث ہی اپنے ناول کو قاری کے مطالعے کے لیے پُرکشش بناتا ہے۔ناول کے کردار حقیقی نہیں ہوتے بلکہ تجرباتی وجود رکھتے ہیں، یہ مصنف کے تخیل کی پیداوار ہوتے ہیں۔ایک مصنف صرف کردار کے ظاہر کو پیش نہیں کرتا۔بلکہ وہ کردار کے پوشیدہ پہلوؤں کو بھی سامنے لاتا

ہے۔ایک کامیاب کردار وہی ہوتا ہے جسے پڑھتے ہوئے ہم یہ محسوس کرتے ہیں کہ جو کچھ اُس کردار پر بیتا ہے یا بیتے گا وہ ہم اپنی آنکھوں سے ہو بہو دیکھ رہے ہیں۔اور کسی بھی ناول نگار کی کامیاب ناول نگاری کے بغیر ایسی صورت حال کا پیدا ہونا ممکن نہیں ہوتا۔ جدید عہد کے اندر جب زندگی کے تقاضے بدلے تو ناول نگاروں نے نئے موضوعات کے ساتھ ساتھ نئے کرداروں کو تراشا۔ محمد خالد اختر نے بھی نئے تناظر میں کردار نگاری کے نئے تجربات کو پیش کیا۔ان کی کردار نگاری ان کے عُمدہ تخیل کی عکاسی کرتی ہے اوران کے تصورات کی آئینہ دار بھی ہے۔

ا۔ناول بیس سو گیارہ میں کردار نگاری کے تجربات:

ناول بیس سو گیارہ کا پلاٹ نہایت مربوط ہے۔اور اس ناول کے واقعات تیز رفتاری سے انجام کی جانب بڑھتے ہیں۔ پلاٹ میں ساری توجہ کرداروں کی حرکات و سکنات پر مرکوز کی گئی ہے۔کہانی کا سارادارومدار دو مرکزی کرداروں پر محیط ہے۔ محمد خالد اختر کی عموماًہر تحریر میں کہانی کا مرکز دو کردار ہی ہوتے ہیں۔ان کے معروف کردار چچا عبدالباقی اور بھتیجا بختیار خلجی ادب میں منفرد نوعیت کے کردار ہیں۔ مگر یہ کردار ایک مربوط سلسلے میں جڑے نظر آتے ہیں۔ جو اس سے قبل ناول چاکی واڑہ میں وصال کے اندر شیخ قربان علی کٹار اور مسٹر چنگیزی کے روپ میں نظر آتے ہیں۔اور یہ غور مطالعہ کرنے پر معلوم ہوتا ہے یہی دو کردار چاکی واڑہ میں وصال سے پہلے محمد خالد اختر کے ناول بیس سو گیارہ جسے فینٹسی کے نام سے تعبیر کیا جاتا ہے میں مسٹر پوپو پالنہار اور سارجنٹ بزفر کے روپ میں نظر آتے ہیں۔ ہر جگہ ان دو کرداروں کی وہی عجیب حرکات، وہی سادگی، وہی بھولپن، وہی منصوبہ بندی اور وہی نت نئی اسکیموں کے بعد ناکامیوں کا سامنا دیکھنے کو ملتا ہے۔ یہ مزاحیہ کردار ہر جگہ ایک جوڑی کی صورت میں نظر آتے ہیں۔

ان دو مرکزی کرداروں کے علاوہ ناول میں چھوٹا کابو، بڑا کابو، ایف۔ ایل پٹاخہ، افضل ترکابو، پینیٹو، ہوت ،وزیر جھوٹ، وزیر جہالت، وزیر خوراک اور وزیر مالیات کے کردار اہمیت کے حامل ہیں۔ کہانی کا مرکز مسٹر پوپو کی وہ روداد ہے جسے پورے ناول میں پیش کیا گیا ہے۔ناول میں مسٹر پوپو پالنہار اور اس کا ملٹری سیکرٹری سارجنٹ بزفر شرارتوں اور حماقتوں سے بھرپور کردار ہیں۔ کرداروں کی اس جوڑی کی مضحکہ خیز حرکات جہاں قاری کو تفریح کا سامان فراہم کرتی ہیں۔ وہیں ظلم و جبر، سماجی و معاشی اور سیاسی صورتحال پر ایک گہری چوٹ کرتی نظر آتی ہیں۔ مصنف نے اپنے ان کرداروں کے ذریعے مستقبل کا ایک خوفناک نقشہ پیش کیا ہے۔اور ایک بھیانک خواب کو تحریری صورت دی گئی ہے، جس کے شرمندۂ تعبیر ہونے پر خدشات کا اظہار کیا گیا ہے۔ مصنف نے ناول میں امریکہ کو ایک جاندار اور متحرک کردار کی صورت میں پیش کیا ہے۔ جس کا اثر و رسوخ، اُس کی تمدنی و ثقافتی اجارہ داری کو اصل طاقت کے مقابل

بنا کر پیش کیا گیا ہے۔اس پوری امریکی ثقافت کو ایک کردار کی صورت میں پیش کرتے ہوئے اُس کے لیے "امریکیانا" کی اصطلاح استعمال کی گئی ہے۔ "امریکیانا" کے لیے انھوں نے ناول میں لفظ "بے حد زندہ" بھی استعمال کیا ہے، جس سے اس کی کرداری تجسیم مزید واضح ہو کر سامنے آتی ہے۔امریکہ کو ناول میں ایک بااثر کردار کے طور پر متعارف کروایا گیا ہے۔ مصنف لکھتے ہیں کہ:

> لفظ "امریکیانا" ابھی تک بے حد زندہ ہے۔ہم میں سے بہت سے خواہ وہ یوکناپوٹاداہامیں ہوں یا مضافات میں۔اب بھی بش شرٹ پہن کر اپنی بالوں سے بھری ہوئی چھاتیوں کی نجاست کے ذریعے اپنی مردانگی اور جنسی قوت کی نمائش کرتے ہیں۔بعض اب بھی "ہاں" کی بجائے "یپ" کہتے ہیں جیسے وہ کوئی ایسی چیز نگل رہے ہیں جو حلق سے اترنے سے انکار کر رہی ہو۔ "اوکے" ایک ایسا بین الاقوامی (اگرچہ قومیں اب رہ ہی کون سی گئی ہیں) لفظ بن گیا ہے جو ہر موقع اور ہر محل میں اس وقت مدد کو آ پہنچتا ہے جب ہمیں گفتگو میں کسی موزوں لفظ کی تلاش ہوتی ہے۔[۲]

محمد خالد اختر نے اپنے ناول کے اندر بے جان اور ساکت چیزوں کو بطور کردار متعارف کروا کے ایک طرح کی جدت پیدا کی ہے۔ناول میں کہانی کو بیان کرتے ہوئے راوی ان اشیاء اور جگہوں کو بھی کہانی میں پیش کرتا ہے۔اور ان بے جان چیزوں کے ذریعے سے کہانی آگے بڑھتی ہے۔یہ کردار خود نہیں بولتے تاہم پھر بھی حقیقت سے قریب تر معلوم ہوتے ہیں۔ ناول نگاری کی صنف میں کرداروں کو حقیقی رنگ میں ڈھال کر پیش کیا جاتا ہے۔ سہیل احمد بخاری لکھتے ہیں کہ:

> ناول اور داستان کی دنیاؤں کے الگ الگ ہونے کے باعث دونوں کے کرداروں میں بھی اختلاف ملتا ہے۔ناول کے کردار حقیقت کے قریب تر ہوتے ہیں اور ان کرداروں سے ہم اپنے آپ کو بے حد مانوس پاتے ہیں۔ناول کے کردار خود اپنی راہ متعین کرتے ہیں۔[۳]

ہر عہد کے ناولوں کے کردار اپنے معاصر رویوں اور تہذیبوں کے وہ آئینے ہوتے ہیں، جن میں اُس عہد کا عکس بخوبی دیکھا جا سکتا ہے۔مذہبی قدروں کی اجارہ داری ہو یا پھر ان کا زوال، تہذیبی کشمکش ہو یا جدید ٹیکنالوجی کا رد و قبول ،فرسودہ رسومات ہوں یا پھر سماجی ٹوٹ پھوٹ ناول کے کردار ان تمام مظاہر کی نمائندگی کرتے نظر آتے ہیں۔ان کرداروں کے توسط سے ہی ناول نگار اُس عہد کے تمام اتار چڑھاؤ کو پیش کرتا ہے۔اسی طرح محمد خالد اختر نے ناول بیس سو گیارہ میں موجودہ نسل کو ایک اجتماعی مجسم کردار کی صورت میں پیش کیا ہے۔یہی وجہ ہے کہ اِس کی مبادیات پر بات کرتے ہوئے وہ اسے انسانی خصائص کے مماثل پیش کرتے ہیں:

موجودہ نسل اس مہیب جینئس کی اس عجیب تھیوری پر قہقہہ لگاتی ہے اور اس (تھیوری) کو ایک خبطی سٹھیائے ہوئے آدمی کا ہذیان تصور کرتی ہے۔ ہم اب تک یہی یقین کرتے ہیں کہ یہ کرہ ایک کرہ ہی ہے اور یو کنا پوٹا وایا (وہ جمہوریت جس کا میں صدر ہوں) میں تو نوے فی صدی آدمیوں کے خیال میں زمین ایک مستطیل ہے۔[۳]

محمد خالد اختر کے ہاں عالمی کردار نگاری کا تجربہ دیکھنے کو ملتا ہے۔ یہ کردار نگاری کی ایک نئی راہ ہے جس کے تحت کسی خاص علاقے، مذہب یا ثقافت کا عکس نہیں پیش کیا جاتا۔ بلکہ عالمی سطح پر ان کرداروں کے ذریعے پوری دنیا کے ممالک، اُن کے مذاہب اور اُن کی ثقافتوں کا پرچار کیا جاتا ہے۔ کردار نگاری کا یہ ایک نیا تجربہ ہے کہ جب دنیا ایک عالمی گاؤں کی صورت اختیار کر چکی ہے، تو ادب میں بھی عالمی نوعیت کے کردار پیش کیے جائیں۔ جو اپنے اندر کثیر الجہات عناصر کے حامل ہوں۔

اسی طرح ناول میں تہذیب کو بھی زندہ اور متحرک کردار کی صورت میں بیان کیا گیا ہے۔ اجتماعیت کی حامل یہ بے جان اصطلاحات محمد خالد اختر کی قوتِ اختراع کی بدولت مجسم اور زندہ صورت میں ناول کا حصہ بن گئی ہیں۔ اس قسم کے کرداروں سے ناول کا مفہوم زیادہ واضح اور ابلاغی قوتوں کا حامل ٹھہرتا ہے۔ مثلاً:

> اِس تہذیب میں امریکی براعظم کی بھڑک اور اٹھارہ سالہ لڑکے کی تازگی اور بے پروایانہ خوشی اور جرات نہ تھی۔ بڑی ڈل اور پروزیک قوم تھی یہ انگریز! انھیں اپنے مزاح کی حس، اپنی قوت اختراع، اپنے طریقہ بود و باش، اپنی بیئر، ان سب کے دنیا میں عمدہ ترین ہونے میں گو کوئی شک نہ تھا مگر امریکنوں کی طرح انھوں نے کبھی شیخی نہ بگھاری۔[۴]

ناول زندگی کا بیانیہ ہے۔ مگر ہر بار زندگی کے نشیب و فراز کو ایک نئے رُخ سے دیکھا جاتا ہے۔ اور اسے ایک نئے تناظر میں پیش کیا جاتا ہے۔ ناول کے اندر اتنی گنجائش موجود ہوتی ہے کہ اس میں ہر طرح کے موضوعات سمو سکتے ہیں۔ انسانی زندگی ہر لحظہ کروٹیں بدلتی رہتی ہے۔ اس تغیر پذیری کا عکس ناولوں کے اندر دکھائی دیتا ہے۔ اور قاری کو یہ تبدیلی ایک نئے ذائقے سے روشناس کرواتی رہتی ہے۔ موضوعات چاہے جو بھی بیان کیے جائیں مگر کہانی کے اندر کرداروں کی اہمیت مسلم ہے۔ بقول اسلم آزاد:

> ناول نگار ایک انسان ہونے کی وجہ سے خود بھی خیالات و محسوسات کا مرکز ہوتا ہے۔ اور زندگی کو ایک مخصوص نقطۂ نظر سے دیکھنے کی وجہ سے دوسروں کے خیالات و محسوسات سے بھی روشنی حاصل کرتا ہے۔ حیات و کائنات کے تجربات کا بیان ہی تکنیکی طور پر ناول کو ناول بناتا ہے۔ ناول میں قصے کا سارا

انحصار ایک یا ایک سے زیادہ کرداروں پر ہوتا ہے۔ یہی کردار دراصل ناول کے قصے کو آگے بڑھاتے اور انجام تک پہنچاتے ہیں۔[۶]

محمد خالد اختر اپنے تجربات کو احساسات و جذبات کے ساتھ بیان کرنے کا ہنر جانتے ہیں۔ اُن کے کردار قومی دکھ بھی ہیں اور معاشرتی طنز بھی۔ وہ فطری بہاؤ اور زبان کی خوبصورتی کے ساتھ عالمی منظر نامے کو بھی پیش کرتے ہیں۔ اُن کے ناول بیس سو گیارہ میں کئی فلسفیانہ تجربے پوشیدہ ہیں۔ ناول کی تکنیک بے حد فنکارانہ نوعیت کی ہے اور اسی مناسبت سے مصنف نے اپنے کردار تخلیق کیے ہیں۔ اور ان کے تمام کردار ان کی عمدہ کردار نگاری کے نایاب شاہکار ہیں۔ ان کرداروں کے توسط سے ناول میں عمدہ سراپا نگاری بھی کی گئی ہے۔ ناول میں مرکزی کردار راوی کا ہے۔ مسٹر پوپو پالنہار راوی اور ناول کا بنیادی کردار ہے۔ پورا ناول اس کردار کے گرد گھومتا ہے اور سارا بیانیہ اسی کردار کے توسط سے تشکیل دیا گیا ہے۔ یہ کردار بیسویں صدی کا ایک باشعور اور دانشور انسان کا کردار ہے۔ جس کی نظر وقت کے ہر گزرتے پل اور ہر تاریخی واقعے پر ہے۔ اُسے بیسویں صدی میں ہونے والی ہولناک انسانی تباہیوں اور جنگوں کے خوفناک نتائج کا پوری طرح ادراک ہے۔ گذشتہ سانحات کو ذہن میں رکھتے ہوئے وہ نوے کی دہائی میں آنے والے تباہ کن طوفان سے ہونے والی تباہی کا تخمینہ لگا رہا ہے۔ مختلف تہذیبوں کے اتار چڑھاؤ اور ان کی ارتقائی صورتوں پر بھی راوی کی گہری نظر ہے۔ امریکہ کی بڑھتی ہوئی انسانیت کش پالیسیوں اور پوری دنیا پر ثقافتی تسلط کو بھی راوی نے ایک المیے کے طور پر بیان کیا ہے۔ اس کے علاوہ انگلستان میں تباہی کے نقصانات کو بھی پورے اعداد و شمار اور منطقی دلائل کے ساتھ اس کردار کی زبانی بیان کیا گیا ہے۔ امریکہ اور انگلستان کے بعد فرانس پر اس تباہ کن اثرات کا بھی خاکہ بیان کیا ہے۔ یہ راوی کی سب سے اہم خوبی ہے کہ وہ صرف موجودہ زمانے کے اثرات کو ہی پیش نظر نہیں رکھتا۔ بلکہ وہ قاری کی ذہنی سطح کو مد نظر رکھتے ہوئے گذشتہ اعداد و شمار اور ثقافتی رجحانات کی بھی تفصیل بتا دیتا ہے۔ فرانسیسی قوم کے حوالے سے راوی کا بیانیہ کچھ اس طرح سے ہمارے سامنے آتا ہے:

> فرانس کے ساتھ بھی امریکہ کی تباہی کے ایک ہفتے بعد یہی کچھ پیش آیا۔ اس ملک میں زندگی کی تباہی اتنی مکمل نہیں ہوئی جیسی کہ امریکہ اور انگلستان میں ہوئی تھی۔ بموں کے بعد فرانس کی آبادی پہلے سے بیسویں رہ گئی ہے اور وہ بھی زیادہ تر وہ لوگ ہیں جن پر نائٹروجن بیماری اپنا ہلاکت انگیز ہاتھ رکھ چکی ہے۔ اِس بیماری سے ہر سال ہزاروں آدمی وہاں مرتے ہیں اور جو سخت اذیت اور درد میں ایڑیاں رگڑ رگڑ کر جینے کے لیے رہ گئے ہیں وہ اس بیماری کے ناقابلِ فہم اثر سے اپنی جنسی اور پیدا کرنے کی طاقت کھو بیٹھے ہیں۔ ان بموں کے بعد فرانس میں سال بھر میں صرف سو بچے پیدا ہوئے۔[۷]

مصنف نے اپنے اس کردار کے ذریعے بیسویں صدی میں رونما ہونے والی تبدیلیوں کا تجزیہ پیش کیا ہے۔ جس عہد میں ہم سانس لے رہے ہیں اس عہد کے تمام اتار چڑھاؤ اس کردار کی زبانی بیان کیے گئے ہیں۔ عالمی المیے کو اپنی فکر، تخیل اور خوش اسلوبی سے تحریری شکل دینے کی ایک کامیاب کوشش کی گئی ہے۔ کوئی بھی المیہ صرف ایک حادثہ نہیں ہوتا۔ بلکہ وہ تمام انسانوں کے لیے ایک تلخ تجربہ ہوتا ہے۔اور ذہن انسانی پر اپنے دیر پا اثرات مرتب کرتا ہے۔ محمد خالد اختر نے اسی عالمی انتشار، تہذیبی بحران،انسانیت کے فقدان اور زندگی کی مختلف کروٹوں کی نمائندگی اپنے اس مرکزی کردار کے ذریعے کی ہے۔ ناول میں آگے چل کر راوی کا یہ کردار اپنا تعارف خود کراتا ہے۔ یہ بھی کردار نگاری میں ایک نئی اختراع ہے کہ کردار اپنا تفصیلی تعارف خود کراتا ہے۔ راوی کا یہ کردار یوکناپوٹاواپا کا صدر ہے۔ یہ ایک ترقی یافتہ مملکت ہے۔ ملک کے لوگوں کا پیشہ زراعت ہے اور ان کا مذہب کنفیوشزم ہے۔ یہ لوگ اپنے مذہب کو خوبصورت اور واضح تصور کرتے ہیں۔ یہ لوگ انتہا پسندی اور جنون جیسے خصائص سے عاری ہیں۔ اور دنیا میں خود کو سب سے زیادہ مہذب، شائستہ اور تحمل مزاج قوم تصور کرتے ہیں۔ ناول میں راوی کے اس کردار کا تعلق متوسط طبقے سے ہے اور یہ عوام کا نمائندہ گروہ ہے۔ اس کے والد موچی تھے لہٰذا یہ کردار بھی اپنے آبائی پیشے سے واقفیت رکھتا ہے۔

محمد خالد اختر نے اس کردار کے خصائص کو گنوا کر دراصل اپنے تخیلاتی مثالی کردار کو پیش کیا ہے۔ یہ ایسا مملکتِ یوکناپوٹاواپا کا فرمانروا ہے جسے نہ اپنے آبائی پیشے پر کوئی احساس ندامت ہے اور نہ ہی آئندہ کے لیے وہ کسی خوف میں مبتلا ہے۔ یہ کردار اس بات پر پر اعتماد ہے کہ اگر اس سے یہ عہدہ چھین بھی لیا گیا تو وہ اپنے آبائی پیشے کو اختیار کرنے کے لیے مکمل طور پر تیار ہے۔ راوی اپنا تعارف یوں کراتا ہے "میں خود عوام سے اُبھرا ہوا ہوں، اور متوسط الحال والدین کا بیٹا ہوں۔ میں اپنے آپ کو عوام سے اونچا یا الگ نہیں سمجھتا۔"[۵] ناول کے کردار اور مصنف کے فکری خیالات آپس میں جڑے ہوتے ہیں۔ مصنف اپنے کرداروں کو حقیقت کے عملی روپ میں اس طرح پیش کرتا ہے کہ وہ کردار حقیقی انسانوں سے زیادہ دلچسپی کے حامل ہو جاتے ہیں۔ وہ ہو بہو حقیقی انسان نہیں ہوتے پھر بھی اُن میں کچھ ایسا ضرور ہوتا ہے جو ان کو قابل توجہ بناتا ہے۔ محمد خالد اختر نے کردار نگاری کے روایتی تصور سے نکل کر عوامی مسائل اور عام انسانوں کو اپنے ناولوں میں بطور نمائندہ اجاگر کیا ہے۔ عوام کی سطح کے کردار پوری عوام کے لیے ایسے نمائندوں کے طور پر پیش کیے ہیں، جو جدید زندگی کے تقاضوں اور مسائل سے بخوبی واقف ہیں۔ اِس طرح سے روایتی کردار نگاری کو رد کر کے عوامی سطح پر کردار نگاری کی کامیاب سعی کی گئی ہے، جسے ادب میں کافی پذیرائی حاصل ہوئی۔ ناول میں راوی کا یہ کردار بھی عوام کا نمائندہ کردار ہے۔ مصنف نے اسی کردار کے توسط سے ریاست ماضنین کی عوام، اُن کے مسائل، سیاسی چپقلش، سیاسی، سماجی اور معاشی و معاشرتی صورتحال کو بیان کیا ہے۔ کہانی آگے بڑھتی ہے تو راوی کا یہ کردار ریاست

ماضنین کی پوری تاریخ اور ثقافت کو قاری کے سامنے پیش کرتا ہے۔وہاں کی حکومت، حکومتی پالیسیاں، حکومتی پروٹوکول، حکومتی وزرا کی نااہلیاں، سیاسی بدعنوانیاں، ادب، آرٹ، صحافت پر راوی اپنی گہری نظر رکھتا ہے۔ یہ کردار گہری بصیرت کا حامل کردار ہے۔ ناول میں ریاست ماضنین کے تمام سیاسی و ثقافتی رجحانات کو تفصیل سے اس کردار کی زبانی بیان کیا گیا ہے۔ راوی کا یہ کردار ناول میں ایک ایسی قوم کی روداد پیش کرتا ہے، جو مستقبل کے بجائے ماضی کی طرف سفر کرنے کی خواہاں ہے۔وہاں کے لوگ ماضی پرست ہیں۔ عوام اپنے حقوق سے ناآشنا اور مردہ ضمیر کے مالک ہیں۔اہلِ حکمران صرف لفظی بازی کا ہنر جانتے ہیں، جن کا عملی اقدام سے کوئی سروکار نہیں۔ملک کے اندر ایک بڑی تعداد اُس غریب عوام کی ہے، جس کے پاس کھانے کے لیے روٹی نہیں اور رہنے کے لیے چھت تک میسر نہیں۔ وہ لوگ صرف کھلی ہوا میں سانس لے سکتے ہیں۔ پوپو پالنہار جو ناول کا واحد متکلم کردار ہے ناول میں عام طبقے کی مایوس کن حالت کی ترجمانی کرتا ہے۔وہاں کے حکمرانوں کی نمود و نمائش کے در پردہ اُس قوم کی پوری حقیقت سے یہ کردار آگاہ ہوتا ہے۔اس حوالے سے راوی کہتا ہے کہ :

> میں نے ماضنین کے حکام کے بیان کو کہ یہاں دودھ کی دو نہریں ہیں یا یہ کہ ماضنین کے لوگوں کے پاس اتنا روپیہ ہے کہ ان کی سب سے بڑی فکر یہ ہے کہ اس کو کیسے خرچ کیا جائے، کنفیوشس کا صحیفہ نہیں سمجھ لیا تھا۔ میں ہمیشہ ظاہر کے پیچھے اصل تک پہنچنے کی سعی کرتا رہا اور یہی میرے نزدیک ہر سچے مؤرخ کا فرض ہے۔[9]

ہر دور اپنے کچھ مسائل ساتھ لاتا ہے۔ اور تمام لوگ اُس تجرباتی دور سے گزرتے ہیں۔ ناول میں راوی ماضنین کے لوگوں کی پوری داستان رقم کرتا ہے۔ یہ ناول اپنے عہد سے تقریباً ۶۰ سال آگے سے شروع ہوتا ہے۔اور مستقبل میں آنے والے ان برسوں میں ہونے والی تبدیلیوں، تباہیوں اور انسانی ترقی و مشکلات کا پورا نقشہ پیش کرتا ہے۔اپنے عہد سے آگے کا یہ سارا تاریخی سفر اس ناول کا راوی طے کرتا ہے۔ کردار نگاری کے حوالے سے یہ بھی ایک نیا تجربہ ہے کہ ناول کا کردار آگے کی پوری تاریخ بیان کرے۔ محمد خالد اختر نے اپنے تخیل اور دور اندیشی کی بدولت مستقبل کو ہمارے سامنے لا کھڑا کیا ہے۔اس کردار کو انھوں نے نہایت عمدگی سے ناول میں برتا ہے۔ راوی کا یہ کردار ہر لحاظ سے منفرد خصائص کا حامل کردار ہے۔اس کی عجیب و غریب حرکات، اس کی گہری نظر بینی، اپنے عہد سے آگے کی تاریخ کا سفر غرض یہ کہ ہر چیز اس کردار کو روایتی کرداروں سے مختلف بناتی ہے۔ محمد خالد اختر کی کامیاب کردار نگاری کی وجہ سے راوی کے اس کردار میں بھرپور تخیلاتی اور مثالی خصائص ہونے کے باوجود کوئی انہونی یا غیر حقیقی جھلک محسوس نہیں ہوتی۔ یہ خالد اختر کی کردار نگاری کا ایک منفرد اور کامیاب تجربہ ہے۔

کسی بھی ناول کی ادبی اہمیت کا سارا انحصار اس کی کردار نگاری پر ہوتا ہے۔ کوئی بھی ناول نگار اگر عمدہ کردار نگاری کی قوت نہیں رکھتا تو وہ صحیح معنوں میں اس صنف نثر کا حق ادا نہیں کر پاتا۔ ناول نگار کے لیے ضروری ہوتا ہے کہ وہ اپنے کرداروں کو تخلیق کر کے تمام حالات و واقعات کی مناسبت سے اپنے قوت تخیل کے ذریعے ان میں ایک تازہ اور نئی روح پھونک دے۔ اپنے تخیل سے ہی ناول نگار اپنے کردار کی تمام صفات کا خاکہ پیش کر کے اپنے کردار کو عام لوگوں سے زیادہ پُر کیف و پُر تاثیر بنا دیتا ہے۔ کردار نگاری کے حوالے سے محمد احسن فاروقی لکھتے ہیں کہ :

> کردار نگاری کے سلسلہ میں پہلی شرط یہ ہے کہ کردار زندگی کے جیتے جاگتے نقشے ہوں۔ پڑھنے والا ان کو عام انسان سمجھے ان سے نفرت یا ہمدردی کر سکے۔
>
> کسی ناول کا عمدہ کردار ناول پڑھنے والے کی زندگی پر اس طرح حاوی ہو جاتا ہے، جس طرح کوئی زندہ آدمی۔ عموماً ناول کے واقعات فراموش ہو جاتے ہیں مگر اس کے عمدہ کردار کی یاد ہمیشہ رہتی ہے۔ [۱۱]

محمد خالد اختر کے یہ کردار بھی اردو ادب کے ناقابل فراموش کردار ہیں۔ راوی کے مرکزی کردار کے بعد ناول بیس سو گیارہ میں سارجنٹ بزفر ایک جاندار اور چالاک کردار کے طور پر نمودار ہوتا ہے۔ یہ کردار پوپو پالنہار کا ملٹری سیکرٹری ہے جو ناول میں راوی کے ساتھ ساتھ سفر کرتا ہے۔ شرارتوں اور حماقتوں سے بھرپور یہ کردار جہاں ایک طرف قاری کے لبوں پر مسکراہٹ لانے کا سبب بنتا ہے۔ وہاں دوسری طرف یہ کردار محمد خالد اختر کے قلم کا ایک نادر شاہکار معلوم ہوتا ہے۔ یہ کردار معاشرے کے اندرونی معاملات پر گہری نظر رکھتا ہے۔ اور ہر صورتحال کی گہری چھان بین کرتا نظر آتا ہے۔ اس کردار کے ذریعے سے محمد خالد اختر نے اپنے اُس تخیلاتی کردار کو پیش کیا ہے جو اعلیٰ صفات کا حامل ہے۔ کہیں تھوڑی بہت حماقتوں کے ساتھ ساتھ یہ ایک ایسا کردار دکھایا گیا ہے جو نہایت حساس دل کا مالک ہے۔ ایک بڑے عہدے پر براجمان ہونے کے باوجود معاشرے کے متوسط طبقے سے اُس کا گہرا لگاؤ ہے۔ ماضنین کے حالات و واقعات کی تمام رپورٹ یہ پوپو پالنہار تک پہنچاتا ہے۔ ریاست ماضنین کے حوالے سے یہ کردار ہر طرح کی معلومات کا مکمل ادراک رکھتا ہے اس کردار کے حوالے سے راوی کا بیانیہ یوں دیکھنے کو ملتا ہے کہ :

> میں نے کہا ہمیں فوراً راکٹ میں یو کناپوٹاواہا پہنچنا چاہیے۔ سارجنٹ نے کہا "یور آنر! راکٹ یہاں پر رسیو کیے جا سکتے ہیں۔ مگر یہاں سے ان کو چلانے کے لیے کوئی ٹیکنکل انتظامات نہیں ہیں۔"
>
> "اوہ، یہ ماضنینی!" میں نے مٹھیاں بھینچتے ہوئے کہا۔ "اچھا تو ہوائی جہاز؟" "سرخ چین ایرویز کا ایک ہوائی جہاز یہاں ہفتے میں صرف ایک بار اترتا ہے۔ اور وہ بھی یو کناپوٹاواہا نہیں جاتا۔" سارجنٹ بزفر نے بالکل ہمت ہار دی تھی۔
>
> "بوڑھے آدمی بڑے کابو کے پاس کوئی ہوائی جہاز ہوگا،" میں نے پُرامید ہو کر کہا۔ "شاید اس کو ہمیں اسے ادھار دینے کے لیے اکسایا جا سکتا ہے۔" "اس کے پاس ہوائی جہاز نہیں ہے۔ اس کے پاس صرف

۱۹۵۲ء کی یہ یادگار ہے۔ افضل ترکا بو مرحوم کا ایک پروفیسر میسر شٹ ہوائی جہاز ہوا کرتا تھا مگر اب وہ

اسٹیٹ میوزیم میں ہے۔[۱۱]

اس کے ساتھ ساتھ یہ کردار اپنے صدر کے ساتھ نہایت مخلصانہ رویہ رکھتا ہے۔ یہاں تک کہ جب پوپو پالنہار کو صدر کے عہدے سے برطرف کر دیا جاتا ہے تب بھی سارجنٹ بزفر تمام مشکلات میں پوپو پالنہار کا ہم قدم ہوتا ہے۔ مصنف نے اس کردار کے ظاہری حلیے اور عادات وخصائص پر بات نہیں کی۔ بلکہ ناول میں اس کی معاشرے پر گہری نظربینی کو تفصیل سے پیش کیا گیا ہے۔ جو اس بات کی طرف واضح اشارہ ہے کہ محمد خالد اختر نے ظاہری اور روایتی شخصی پہلوؤں کے اظہار سے ہٹ کر باطنی مظاہر کو اُجاگر کیا ہے۔ یہ انسانیت سے ہمدردی رکھنے والا کردار ہے۔ اس کردار نے مادیت کی اندھی دوڑ اور انسانیت کے قتل واستحصال پر ضرب لگائی ہے۔ مصنف نے یہ ایک ایسا کردار پیش کیا ہے جو انسانی قدروں سے واقف ہے۔ ایک اچھے کردار کی یہ خوبی ہوتی ہے کہ وہ معاشرے میں مصنف کا نمائندہ بن کر اُبھرتا ہے۔ مصنف اپنے تمام تر کرداروں کو مجسم بنا کر اس خوبی سے پیش کرتا ہے کہ بعض اوقات مصنف خود بالکل فراموش ہو جاتا ہے اور اس کے کردار ہی قاری کی توجہ کا مرکز بنے رہتے ہیں۔ مگر پھر بھی مصنف کی اہمیت سے انکار کسی صورت ممکن نہیں۔ کیوں کہ یہ مصنف ہی ہے جو اپنے تجربات ومشاہدات سے بیانیے کو ترتیب دے کر پھر کردار نگاری کی سطح پر ایسے منفرد تجربات کرتا ہے کہ ان کرداروں کے ذریعے سے پورا بیانیہ بھی ایک انوکھا تجربہ بن جاتا ہے۔ تمام فنکاروں کے ہاں مختلف انداز سے زندگی کے تقاضوں، تجربوں اور بدلتی قدروں کا بیانیہ دیکھنے کو ملتا ہے۔ اس حوالے سے وقار عظیم رقمطراز ہیں کہ:

> موجودہ دور کے سب ناولوں کے مطالعے کے بعد یہ بات سامنے آتی ہے کہ ہمارے ناول نگاروں نے اپنے اپنے ناولوں کو اپنے اپنے انداز میں اپنی اپنی بساط کے مطابق ـــــ زندگی کے موجودہ مطالبات اور تقاضوں کا حامل اور ترجمان بنا دیا ہے، یہ اور بات ہے کہ وہ توجہ اور انہماک اور کاوش کی کمی کی وجہ سے اپنے اس مقصد میں پوری کامیابی نہ حاصل کر سکے ہوں۔[۱۲]

محمد خالد اختر کے فن پر نگاہ ڈالی جائے تو وہ معاشرے کے گہرے نبض شناس معلوم ہوتے ہیں۔ وہ آج کے انسان کی تمام تر ترجیحات سے بخوبی واقف ہیں، جو ماضی یا حال کے بجائے مستقبل کے خدشات میں گھرا رہتا ہے۔ آج کے انسان کی ذات کے اندر بہت سے پوشیدہ تہیں ہیں۔ اپنی اسی آگاہی کی بنا پر محمد خالد اختر نے اپنے ناولوں میں کردار نگاری کے نئے اور انوکھے تجربات کیے ہیں۔ ناول میں ایسے بہت سے کردار ہیں جو اپنے نام کی وجہ سے ہی منفرد نوعیت کے حامل ہیں۔ اُن کے نام ہی ان کی شخصیت کے آئینہ دار ہیں۔ ناول کا ایسا ایک جاندار کردار وزیر جھوٹ کا ہے، جو اپنے نام سے ہی قاری کو اپنے سحر میں گرفتار کر لیتا ہے۔ یہ کردار ریاست ماضنین میں ایک ایسے وزیر کی شخصیت کو اجاگر

کرتا ہے جو نہ صرف ظاہری طور پر اندھا ہے بلکہ وہ جو تھوڑا بہت دیکھتا ہے وہ بھی اپنی حکومت اور وزیر اعظم کی آنکھ سے دیکھتا ہے۔ اُس کے قول اور فعل میں بڑا تضاد پایا جاتا ہے۔ وزیر جھوٹ کے ریاست کے قومی اخبار کے چیف ایڈیٹر کے ساتھ بڑے گہرے مراسم ہیں۔ اور وہ باہر سے آنے والے لوگوں کو بتاتا ہے کہ ماضنین میں دودھ اور شہد کی نہریں ہیں۔ اس حوالے سے راوی کا بیانیہ یوں سامنے آتا ہے:

> وزیر جھوٹ ماضنین میں صرف دودھ اور شہد کی نہریں دیکھتا ہے۔ اُس کا ناشتہ دودھ کے گلاس اور ایک شہد لگے ٹوسٹ پر مشتمل ہوتا ہے۔ وہ پینیٹو اور افضل ترکابو کے معاملے میں بے حد نازک مزاج واقع ہوا ہے اور ان کے خلاف ایک حرف کو غداری سمجھتا ہے۔[۳۱]

ملک کی بڑی آبادی "کھلی ہوا کے عاشقوں" پر مشتمل ہے۔ اور وزیر جھوٹ اس طبقے کے لیے شدید ناگواری کا اظہار کرتا ہے۔ وہ اس طبقے کو انسانیت کے حقوق سے بھی محروم کر دینا چاہتا ہے۔ ناول میں وزیر جھوٹ کا کردار تہہ داری کا حامل ہے۔ یہ کردار کبھی ملکی منظر نامے سے گہری آگاہی رکھتا ہے، اور کبھی وہ حالات سے ناواقفیت کا اظہار کرتا دکھائی دیتا ہے۔ محمد خالد اختر نے اپنے اس کردار کے ذریعے سے تہہ دار کردار نگاری کے تجربے کو پیش کیا ہے۔ یہ روایتی اور سادہ کردار نہیں اور نہ ہی روایتی نام اور حلیے کا عکاس ہے۔ بلکہ یہ ایک پُراسرار کردار ہے جو ناول میں واقعات کی کڑیوں کا دھاگہ الجھاتا رہتا ہے۔

ناول کا ایک اور اہم کردار ایف۔ ایل پٹاخا کا ہے۔ یہ وزیر جھوٹ کا ساتھی کردار ہے۔ ایف۔ ایل پٹاخا ہر وقت حکومتی خوشنودی میں مصروف رہتا ہے۔ یہ ناول کا ایک بااثر کردار ہے جو بڑے اونچے اثر ورسوخ رکھتا ہے۔ اپنے نام کی بدولت ہی ماضنین میں اس کی کافی دہشت ہے جس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ یہ ماضنین کے واحد اور قومی اخبار "شترا باٹائمز" کا چیف ایڈیٹر ہے۔ اس کے علاوہ یہ کردار حکومت کا خاص منظور نظر ہے۔ اور وزیر جھوٹ کو بھی اسی کا تعاون حاصل رہتا ہے۔ مصنف نے اس کردار کے ذریعے سے صحافتی اجارہ داری کا پردہ چاک کیا ہے۔ کیوں کہ یہ ناول کا ایک ایسا کردار ہے جو نہ صرف حکومتی اشاروں پر چلتا ہے بلکہ اس کردار کی وجہ سے اس ملک میں کسی کو بھی صحافتی آزادی حاصل نہیں۔ آزادی کے اتنے سال گزر جانے کے بعد بھی آج تک ماضنین میں کسی اور شخص کو اخبار نکالنے کی اجازت نہیں دی جا رہی۔ راوی نے ایف۔ ایل پٹاخا کے ارادوں کو اس طرح سے سامنے لایا ہے:

> ایف۔ ایل پٹاخا کا کہنا ہے کہ ماضنین میں صرف ایک ٹیلی پرنٹر ہے جو اس کے کہنے کے مطابق اس کی اپنی خرید ہے۔ وہ ایس۔ اے ٹائمز (شترا باٹائمز) کا زندگی بھر کے لیے ایڈیٹر ہے اور اس کے پاس ایک اسٹیمپ لگے ہوئے کاغذ پر معاہدہ ہے، جس کی رُو سے اس کی موت کے بعد (اگرچہ یہ اس کے نزدیک قرین قیاس نہیں) اُسی کو ایڈیٹر رہنے دیا جائے گا۔ معمولی سے معمولی مطلب کو ایک بے حد پیچیدہ اور

اُلجھے ہوئے طریقے سے ادا کرنا (جیسے ماضنینی زبان پہلے کم پیچیدہ اور اُلجھی ہوئی ہو!) اُس کا طرۂ امتیاز اور بائیں ہاتھ کا کھیل ہے۔[۱۳]

اس کردار کے توسط سے محمد خالد اختر نے ملک میں صحافتی اجارہ داری پر گہری چوٹ کی ہے۔ اور صحافتی پالیسیوں کو بھی نشانۂ طنز بنایا گیا ہے۔

بڑا کابو ماضنین کے وزیر اعظم کا کردار ہے۔ یہ کردار اپنے نام میں ہی گہری پیچیدگی رکھتا ہے۔ بحری و بری فوج کے دستوں کے ساتھ بڑا کابو پوپو پالنہار کا بھرپور استقبال کرتا ہے۔ ماضنین کی ساری عوام بڑے کابو کی جانثار ہے اور ریاست ہر وقت اُس کے زندہ باد کے نعروں سے گونجتی رہتی ہے۔ مصنف نے ناول میں بڑے کابو کے کردار کے ذریعے سے بری سیاست کا بھرپور نقشہ پیش کیا ہے۔ یہ کردار عوام کی بہتری کے لیے کوئی عملی کوشش نہیں کرتا۔ صرف سرکاری خدا مینیٹو کا سہارا لے کر حکومت کر رہا ہے۔ راوی بڑے کابو کا تعارف یوں پیش کرتا ہے:

> ایک بھاری آواز مجمعے کے اوپر گونج رہی تھی۔ "شتر ابا کے خوش قسمت باشندو!" بڑا کوبو کہہ رہا تھا۔ "یہ ہماری سعادت اور خوش بختی ہے کہ اعلیٰ حضرت ہما شکل، ہٹلر ثانی، ہز ایکسلنی پوپو،،،" (اس نے میرا نام غلط لیا)" صدر جمہوریہ یوکنا پوٹاواہ، واہ واہ... یہاں اس کو کھانسی لگ گئی)"...واہ نے ہمارے دارالسلطنت میں ورودِ مسعود فرمایا۔ اعلیٰ حضرت کے یہاں آنے سے مہذب دنیا کی دو بڑی طاقتوں کے مابین ایک ایسا رشتہ قائم ہو رہا ہے جو اگر مینیٹو نے چاہا تو کبھی نہ ٹوٹے گا۔[۱۵]

ظاہری نمود و نمائش کا پرچار کرتا یہ کردار اعلیٰ قدروں پر چوٹ کرتا ہے۔ ملک میں اعلیٰ حکمران صرف ظاہری تعریف و توصیف میں مصروف رہتے ہیں۔ عوام یا ملکی ترقی اور ملکی نقصان سے اُن کا کوئی سروکار نہیں ہوتا۔

ناول بیس سو گیارہ میں اسی طرح کا ایک عجیب کردار چھوٹا کابو ہے۔ یہ کردار بڑے کابو کا خاص منظور نظر ہے۔ یہ چھوٹے قد کا ایک عجیب شکل نما انسان ہے۔ اسی مناسبت خاص کی وجہ سے اسے چھوٹا کابو کہہ کر مخاطب کیا جاتا ہے۔ مینیٹو کے بعد ماضنین میں صرف دو لوگوں کے زندہ باد ہونے کے نعرے لگتے ہیں ان میں ایک بڑا کابو اور ایک چھوٹا کابو شامل ہیں۔ اور ان نعروں کی بدولت ہی وہ زندگی سے بھرپور کردار دکھائی دیتے ہیں۔ اگر یہ نعرے نہ ہوں تو ان میں زندگی کی کوئی رمق دکھائی نہ دے۔ محمد خالد اختر نے اس کردار کے روپ میں اُس منافقت اور جھوٹ کا سامنے لانے کی کوشش کی ہے، جو نااہل حکومتیں سالوں سے اپنے مجبور و بیکس عوام سے بولتی چلی آ رہی ہیں۔ ان نااہل حکمرانوں کی وجہ سے اب تک نہ ماضنین میں کوئی دستور نافذ ہو سکا اور نہ ہی بیچاری عوام کو ان کے حقوق میسر ہو سکے۔ راوی نے چھوٹے کابو کا نقشہ یوں پیش کیا ہے:

چھوٹا کابو ہمیشہ لوگوں کی امیدیں قائم رکھنا چاہتا ہے۔لوگوں کی امیدیں پختہ کرنے کے لیے اُس نے مجلس میں دستور کا دیباچہ پیش کیا۔ جس میں ان بڑے بڑے ارکان کا ذکر کیا گیا جس پر ماضنین کے مستقبل کے دستور کی بنیاد رکھی جائے گی۔اس دیباچے کے ایک صفحے میں مینیٹو کا نام پچیس دفعہ گنا گیا ہے۔دوسرے صفحے پر افضل تر کابو کو چھبیس دفعہ یاد کیا گیا ہے۔ [16]

منافقت سے بھرپور یہ ایک ایسا کردار ہے، جو اپنے قول اور فعل میں تضاد رکھتا ہے۔یہ کردار صرف جھوٹی تسلیوں کے شکنجے میں عوام کو گرفتار رکھتا ہے۔اور لفظی بازی کے ہنر سے بخوبی واقف ہے۔

ناول میں وزیر جہالت کا کردار نہایت منفرد اور متحرک کردار ہے۔جو اپنے نام سے ہی جہالت کو ظاہر کر رہا ہے۔یہ کردار ماضنین میں وزیر جھوٹ کے فرائض سر انجام دے رہا ہے۔یہ بھی محمد خالد اختر کی کردار نگاری کی ایک نئی اختراع ہے کہ وہ مختلف پیشوں کی مناسبت سے ایسے نام بطور کردار متعارف کرواتے ہیں، جو اُس پورے نظام کو کھول کر بیان کر دیتے ہیں۔وزیر جہالت کا یہ کردار نہایت احمقانہ ہے۔اور اس کی وجہ سے وہاں کا سارا تعلیمی نظام قابلِ رحم ہے۔ملک کا سارا انصابی نظام ایک ایسے شخص کے ہاتھوں میں ہے، جس کی شکل اور کردار سے اُس کے تعلیم یافتہ ہونے کی کوئی علامت ظاہر نہیں ہوتی۔والد کی سرپرستی کی بنا پر وہ پی۔ایچ ڈی تک کی تعلیمی ڈگریاں حاصل کر چکا ہے۔اور اسی سرپرستی میں ہی وہ ملک میں وزیر جہالت کے عہدے پر فائز ہو گیا۔اس احمق اور بیوقوف کردار کے درپردہ محمد خالد اختر کی وہ مقصدیت ہے جسے وہ کبھی بھی نظر انداز نہیں کرتے۔ملک میں تدریسی نظام کی فرسودگی اور خراب تعلیمی پالیسیوں کو نشانۂ طنز بنایا ہے۔ناول خفیہ کوڈز میں بیان کیا گیا ایک ایسا تلخ بیانیہ ہے جو معاشرتی رویوں کا حقیقی عکس پیش کرتا ہے۔محمد خالد اختر کے کرداروں کی یہ خوبی ہے کہ وہ قاری کو کسی گہری بات کا اشارہ دے کر چونکا دیتے ہیں۔محمد خالد اختر کے تمام کردار اُن کی فکر کا منہ بولتا ثبوت ہیں۔

وزیر خوراک ناول کا ایک ایسا کردار ہے جو ایریل سینیئر کہلاتا ہے۔موٹی جسامت، سرخی مائل چہرہ اور آنکھوں میں شرارتی ٹمٹماہٹ رکھنے والا یہ شخص ماضنین میں اپنی ایک الگ پہنچان رکھتا ہے۔اس کے چہرے سے حقیقی خوشی کے تاثرات ظاہر ہوتے ہیں۔ماضنین میں بہت کم لوگ ایسے دکھائی دیتے ہیں جو حقیقی طور پر خوش نظر آتے ہوں۔یہ ناول کا ایک ایسا کردار کردار ہے جو بیک وقت دو اہم وزارتوں پر فائز ہے۔راوی اس کردار کے حوالے سے لکھتا ہے کہ:

وزیر خوراک وزیر صحت بھی ہے۔وہ بہت بہترین خوراک کھاتا ہے اور صبح کے وقت گلدر کی جوڑی گھماتا ہے۔اسے دیکھ کر ماضنین کی خوراک اور صحت کے بارے میں اچھا اور خوشگوار اثر پڑتا ہے۔میں نے جب اس سے پوچھا، "تمھارے ملک میں خوراک کی کیا حالت ہے؟" تو اس نے کہا:

"خوراک کی؟ خوراک کی یہاں بہتات ہے۔میں روزانہ دو مرغیاں اور ایک سیر انڈوں کا حلوا کھاتا ہوں۔خوراک کی اتنی کثرت ہے کہ میرا بڑا پرابلم یہ ہے کہ ضائع شدہ اور فاضل اناج کا کیا کیا جائے۔"[۱۷]

خوراک کی وافر مقدار کے باوجود وزیر خوراک "کھلی ہوا کے عاشقوں" کو اس خوراک سے محروم رکھتا ہے۔ عوام کے اس بڑے طبقے تک خوراک کی فراہمی نہیں ہونے دی جاتی۔وزیر خوراک بھی اس طبقے کو ملکی اور انسانی حقوق سے محروم کر دینا چاہتا ہے۔وزیر خوراک کے ساتھ کا ہی کردار وزیر مالیات ہے، جسے ناول میں ایریل جونیئر کہہ کر مخاطب کیا جاتا ہے۔ان دو کرداروں میں بہت زیادہ مشابہت پائی جاتی ہے۔ایک جیسا کھاتے ہیں اور ایک جیسا پہنتے ہیں۔ پورے ماضنین کے اندر صرف یہ دو انسان ہی خوش مزاج اور خوش شکل ہیں۔یہ ایک ناکام وزیر خزانہ ہے جو ایسے بجٹ پیش کرتا ہے، جن میں عوام کے لیے سراسر خسارہ ہوتا ہے۔یہ کردار صرف اعلیٰ طبقے کی خوشحالی اور حقوق کا پرچار کرتا ہے۔یہ معاشرے کا ایک ایسا کردار ہے، جو اپنے عہدے کے ساتھ بھی وفادار نہیں۔ملک کے اندر غریب اور بیچاری عوام بھوک سے مر رہی ہے اور وزیر خزانہ کو قطعاً کوئی سروکار نہیں۔یہ کردار بھی معاشرے کی قدروں پر گہری چوٹ کرتا ہے۔ناول کے اندر شروع سے آخر تک جس کردار کی بار بار گونج سنائی دیتی ہے وہ مینیٹو کا کردار ہے۔یہ وہاں کے سرکاری خدا کا کردار ہے ناول میں مینیٹو کا صرف مجسمہ دکھایا جاتا ہے۔مگر مصنف کے قلم کی یہ خوبی ہے کہ انھوں نے اس مجسمے کو ایک جاندار اور زندگی سے بھرپور کردار بنا کر پیش کیا ہے۔ماضنین کے لوگوں کی زندگیوں کی تمام بھاگ دوڑ اسی کردار کے ہاتھ میں ہے۔وہاں کی عوام ہر معاملے میں مینیٹو کی خوشنودی کی محتاج ہے۔اور وہی سب کو سکھ دکھ اور آسائشوں سے دوچار کرنے کی طاقت رکھتا ہے۔اور کوئی بھی شخص اس کی نافرمانی کر کے اس کے غضب کا مستحق نہیں ٹھہر سکتا۔محمد خالد اختر نے اس کردار کو پیش کر کے اس نظام پر چوٹ کی ہے جہاں انسان کو فرضی خداؤں کا حکم ماننے پر مجبور کر دیا جاتا ہے۔اور انسان کو تمام حقوق سے محروم کر کے جینے تک کی آزادی چھین لی جاتی ہے۔اور اعلیٰ عہدے دار ان خداؤں کا نام لے لے کر عوام کا استحصال کرتے رہتے ہیں۔یہ کردار محمد خالد اختر کے فکری رجحانات کو کھول کر بیان کرتا ہے۔

ناول بیس سو گیارہ میں "کھلی ہوا کے عاشق" کی اصطلاح کو جاندار اور متحرک کردار کے طور پر بیان کیا گیا ہے۔اس بے جان اصطلاح کے تحت محمد خالد اختر نے ماضنین کے متوسط طبقے کو ایک متحد کردار بنا کر پیش کیا ہے۔یہ کردار نہ صرف متن کی تفہیم و ترسیل کو اعلیٰ ابلاغی قوتیں عطا کرتا ہے۔بلکہ محمد خالد اختر کی اعلیٰ فنکارانہ کاوشوں کا عملی نمونہ بھی ہے:

> حکومت فی الواقع ان لوگوں کو ماضنین کے چہرے پر ایک دھبا سمجھتی ہے۔ پہلے جب کھلی ہوا کے عاشقوں کی تعداد کم تھی، حکومت کا خیال تھا کہ وہ خود بخود بیماریوں اور سردی سے مینیٹو کو پیارے ہو جائیں گے۔ مگر ۲۰۰۰ء میں ان کی تعداد اس خطرناک حد تک بڑھ گئی ہے کہ وہ ایک سیاسی خطرہ بن رہے ہیں۔[۱۸]

ایسا ہی ایک کردار "آسمان کو چھونے والے" کے نام سے ناول میں متعارف کروایا گیا ہے۔ یہ ماضنین کے اونچے طبقے کے لوگ ہیں۔ وہاں اونچی سوسائٹی اور نچلی سوسائٹی کے امتیازات سے ہی لوگوں کو عزت یا نفرت کا حقدار سمجھا جاتا ہے۔ یہ لوگ بھی پورے ناول میں متحرک کردار کے طور پر پیش کیے گئے ہیں۔ مثلاً" یہ آسمان کو چھونے والوں میں رہنے والے کچھ آرام سے رہتے ہیں اور کچھ تنگی سے۔ ان میں تین درجے ہیں: فارغ البال، متوسط الحال اور متوسط الحال تر۔"[۱۹] محمد خالد اختر نے اپنی کمال کردار نگاری کی بدولت ناول میں لفظوں اور اصطلاحوں کو ایک جاندار کردار کے طور پر پیش کر کے کردار نگاری کی سطح پر انوکھے تجربات کیے ہیں۔ انھوں نے ناول میں "شتر اباٹائمز" کو ایک ایسے کردار کے طور پر پیش کیا ہے جو ماضنین میں زرد صحافت کا نمائندہ کردار ہے۔ یہ کردار شروع سے آخر تک "سب اچھا ہے" کے نعرے لگاتا نظر آتا ہے۔ اور عوام کو ایسی ریاست کا شہری قرار دیتا ہے جو ہر لحاظ سے مثالی ریاست ہونے کا درجہ رکھتی ہے۔ جیسے:

> "شتر اباٹائمز" کو پڑھ کر اس طرح معلوم ہوتا ہے، جیسے ماضنین واقعی دودھ اور شہد کی سرزمین ہے۔ یہاں کے شہری تہذیب اور کلچر میں قدیم یونانیوں اور رومنوں سے آگے ہیں اور زندگی نہ ختم ہونے والی پارٹیوں، استقبالوں اور گورنمنٹ ہاؤس کے لنچوں پر مشتمل ہے۔ ماضنینی اس دوا کی گولی کو ہر صبح ناشتے کے ساتھ پھانک لیتے ہیں۔[۲۰]

ناول بیس سو گیارہ کا ایک دلچسپ کردار ہوت کا ہے۔ یہ ایک پُراسرار کردار ہے جو قاری کو اپنے سحر میں جکڑ لیتا ہے۔ ہوت کا کردار ناول میں "کھلی ہوا کے عاشقوں" کی نمائندگی کر رہا ہے۔ وہ شروع سے ان کے حقوق کی جنگ لڑ رہا ہے۔ اور کئی بار قید و بند کی مشقتوں سے بھی دوچار ہوتا ہے۔ مگر ہر بار وہ ایک نئے عزم کے ساتھ آگے بڑھتا ہے۔ یہ محمد خالد اختر کی مثبت فکر کا نمائندہ کردار ہے۔ پوپو پالنہار کی مشکلات میں بھی ہوت ہی اس کے کام آتا ہے۔ اور اسی کی کوششوں سے پوپو پالنہار اور سارجنٹ بزفر واپس یوکناپوٹاداہا پہنچ پاتے ہیں۔ محمد خالد اختر نے اپنے عمدہ تخیل کی مدد سے یہ زندگی سے بھرپور کردار تخلیق کیا ہے۔ اس کے ذریعے سے انھوں نے انسان کی عملی کوششوں کو بھی سراہا ہے۔ اور ظلم کے اس المیے کو بھی پیش کیا ہے کہ جہاں انسان کو اتنا دبا دیا جاتا ہے کہ پھر وہ آتش فشاں لاوا بن کر جب پھٹتا ہے تو اپنے ساتھ دوسروں کو بھی جلا ڈالتا ہے۔ راوی کا اس کردار کے حوالے سے بیانیہ یوں سامنے آتا ہے:

ہوت نے کہا، "مسٹر پوپو! یہ میں تمھیں بتادوں، وہ ہم سب کو اس کے پیچھے نہیں بھیج سکتے۔ ہم میں سے ہزاروں پھر بھی دیوار کے اس طرف رہیں گے، کیوں کہ اس طرف امید ہے جو دوسری طرف نہیں۔ دیوار کی دوسری طرف جانے سے پہلے ہم ان کو مٹی کی ڈھیری بنا کر جائیں گے۔ کیا یہ اچھا نہیں ہو گا کہ اتنی ریاکاری اور خود فریبی اور خود پرستی اور حماقت اور بے رحمی ختم کر دی جائے؟"[۱۲]

ہوت ناول کا ایک بے حد جاندار کردار ہے، جو شروع سے آخر تک متحرک اور زندگی سے بھرپور دکھائی دیتا ہے۔ اور کہیں بھی اس کردار کے ارادے کمزور نہیں پڑتے۔

اگر مجموعی طور پر ناول بیس سو گیارہ میں کردار نگاری کا جائزہ لیا جائے۔ تو ہر لحاظ سے یہ کہنا مناسب ہو گا کہ محمد خالد اختر نے کردار نگاری کے سطح پر نہ صرف نئے تجربات کیے بلکہ اشاراتی انداز میں مقصدیت کے مختلف پہلوؤں کو بھی اجاگر کیا۔ انھوں نے روایت سے ہٹ کر کردار پیش کرنے کے ساتھ ساتھ بے جان اشیا کو بھی بطور متحرک کردار کے پیش کیا۔ جو کردار نگاری کے حوالے سے ایک نئی اختراع ہے۔ محمد خالد اختر نے نہ صرف اچھوتے مضامین تحریر کیے بلکہ خاص طور پر کردار نگاری کے حوالے سے بھی ان کا قلم بہترین اور کامیاب کردار تخلیق کرنے میں سرخرو رہا ہے۔

۲۔ ناول چاکی واڑہ میں وصال میں کردار نگاری کے تجربات:

چاکی واڑہ میں وصال محمد خالد اختر کا طنز و مزاح سے بھرپور ناول ہے۔ اس میں انھوں نے چاکی واڑہ کو بطور مرکزی کردار پیش کیا ہے۔ اس ناول کا پلاٹ، کردار، واقعاتی ترتیب اور انوکھے جملوں نے مل کر اسے تازگی اور ندرت عطا کی ہے۔ ناول میں مزاح کے ساتھ ساتھ طنز کی بھرمار ہے۔ اور ایسا طنز جو آدمی کو جھنجوڑ کر رکھ دے۔ ایک ایسا طنز جو آدمی کو نہ صرف چونکا دے بلکہ سوچنے اور حالات پر نظر ثانی کرنے پر مجبور کر دے۔ محمد خالد اختر نے اپنے اس ناول میں ایسے مزاحیہ کردار تخلیق کیے ہیں، جو قاری کے لیے پر تجسس ہونے کے ساتھ ساتھ تفریح طبع کا ساماں بھی فراہم کرتے ہیں۔ ان کرداروں کی حرکات، گفتار، حلیے اور ان کے عجیب منصوبے قاری کو شروع سے آخر تک اپنے سحر میں گرفتار کیے رکھتے ہیں۔ ناول میں کرداروں کو ہی بنیادی اہمیت حاصل ہے اور مصنف نے اپنی زیادہ محنت کرداروں پر صرف کی ہے۔ یہ ایک کرداری ناول ہے، جس کی کردار نگاری اتنی عمدگی سے کی گئی ہے کہ مرکزی کرداروں کے علاوہ باقی کردار بھی شروع سے آخر تک نہایت متحرک رہنے کے ساتھ ساتھ قاری کے لیے ایک معما بنے رہتے ہیں۔ تمام کردار انوکھے اور ایک خاص طرز کی ندرت اور انفرادیت کے حامل ہیں۔

محمد خالد اختر نے اپنے مزاحیہ کردار تخلیق کرتے وقت اس نکتے کو ذہن میں رکھا ہے کہ مزاح کے ساتھ ساتھ ان کرداروں کی تمام ناہمواریوں سے قاری کا آشنا کروایا جا سکے۔ یہ ان کی کامیاب کردار نگاری ہے کہ ان کے تمام کردار اس عمدگی سے قدم قدم پر انوکھے واقعات کا سامنا کرتے ہیں کہ کردار کی حرکات اور واقعہ مل کر انتہائی مزاحیہ صورتحال پیدا کر دیتے ہیں۔ ان کے یہ کردار تحریفی انداز لیے ہوئے ہیں۔ جن کے توسط سے انھوں نے زندگی کی ناہمواریوں کو لطیف انداز میں ہدفِ طنز بنایا ہے۔ مزاح نگاری کے حوالے سے ڈاکٹر وزیر آغا لکھتے ہیں:

> مزاحیہ کردار وہ کردار ہے، جو ہمارے جذبات ـــــ غم، غصہ، نفرت وغیرہ کو تحریک دینے کی بجائے ہمیں صرف تماشائی کا منصب عطا کرتا ہے اور ہم احساسات و جذبات سے بلند ہو کر اُسے دیکھتے اور اُس سے محظوظ ہوتے ہیں۔ [۲۲]

ایک اچھا مزاحیہ کردار وہی ہوتا ہے جو سنجیدہ ماحول میں بھی پڑھنے والوں کے لیے مزاحیہ اور تفریحی کیفیت پیدا کر دیتا ہے۔ محمد خالد اختر نے اپنے کرداروں کے بگڑے حلیوں اور مضحکہ خیز حرکات سے مزاح پیدا کرنے کی ایک کامیاب اور شعوری کوشش کی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ناول میں ان کرداروں کی نااہلی کے باوجود ان کے ساتھ ہمدردی کا جذبہ پیدا ہو جاتا ہے۔ اپنے تمام تر اجزائے ترکیبی کی بنا پر یہ روایت سے ہٹا ہوا ناول ہے۔ اس کے کردار عام روایتی کردار نہیں۔ بلکہ اپنے گرد و پیش سے لیے گئے ایسے منفرد کردار ہیں کہ جن سے دوچار ہوتے ہی قاری کو نئے اور انوکھے پن کی کیفیت محسوس ہوتی ہے۔ محمد خالد اختر اپنے اندر ایک پورا عہد اور اس عہد کی پوری تاریخ پنہاں رکھے ہوئے تھے۔ انھوں نے اپنے ناولوں میں بھی قاری کو ایک خاص عہد کے تمام اتار چڑھاؤ سے متعارف کروایا اور ادب کو نئی طرز سے روشناس کروایا۔ تکنیکی سطح پر نئے حربے آزما کر اپنے ناولوں میں انوکھے کردار پیش کیے۔ وہ اس بات سے بخوبی آشنا تھے کہ ناول میں مرکزی حیثیت کردار نگاری کو حاصل ہے۔ قاری ناول کے ہر عنصر کو فراموش کر سکتا ہے مگر ناول کے انوکھے اور جیتے جاگتے کرداروں کو وہ کبھی بھلا نہیں سکتا۔ وہ ناول میں کردار نگاری کے اِس مشکل ترین فن سے بخوبی احسن نبرد آزما ہوئے ہیں۔ بقول شمع افروز زیدی:

> ناول میں کردار کی تعمیر بڑا مشکل فن ہے۔ ناول نگار کو اس کا خاکہ تیار کرنے سے پہلے بڑے سوچ بچار سے کام لینا پڑتا ہے۔ وہ حالات کے پیش نظر کردار کو منزل بہ منزل آگے بڑھا کر اس کے محاسن و عیوب دونوں کو سامنے لاتا ہے۔ [۲۳]

خالد اختر نے اپنے اس ناول میں کرداروں کی بھرمار نہیں کی۔ بلکہ جو کردار پیش کیے ہیں ان کو اعلیٰ فنی نمونہ بنا کر پیش کیا ہے۔ کسی بھی ناول کی کامیابی کا دار و مدار کرداروں کی تعداد پر نہیں ہوتا۔ کوئی بھی ناول متعدد کرداروں کی بنا پر قابلِ قدر قرار نہیں دیا جاتا۔ بلکہ ساری کامیابی ناول کی عمدہ کردار نگاری کے فن پر منحصر ہوتی ہے۔ جتنا عمدہ کردار

نگاری کا فن ہوتا ہے اتنی ہی ناول کی قدر و منزلت بڑھتی جاتی ہے۔ محمد خالد اختر نے بھی ناول میں کرداروں کی تعداد کے بجائے ان کی بہترین کردار نگاری پر توجہ مرکوز کی ہے۔ ناول میں شرارتوں اور حماقتوں سے بھرپور یہ کردار ایک طرف ظرافت نگاری کے اعلیٰ نمونے ہیں۔ تو دوسری طرف یہ تمام کردار انسان کو اُس کی غفلتوں اور کمزوریوں سے آگاہ کرنے کے اعلیٰ مقاصد کے فرائض سرانجام دے رہے ہیں۔ محمد خالد اختر نے اس ذہنی اور جذباتی مزاح کے توسط سے معاشرے کی اصلاح کی کوشش کی ہے۔ اُن کا ہر کردار اپنے پس پشت کوئی نہ کوئی اصلاحی مقصد لیے ہوئے ہے۔ اور کسی خاص نکتے کی طرف واضح اشارہ کرتا دکھائی دیتا ہے۔ انھوں نے اپنی باریک بینی اور تخیل کی رنگینی سے ان کرداروں میں رنگ بھرا ہے۔ ناول میں ان کی مزاح نگاری خود بولتی اور گفتگو کرتی نظر آتی ہے۔ انھوں نے اپنے عہد کے مطالبات کے مطابق تلخ حقیقتوں کو قابلِ گوارا بنانے کے لیے مدھم اور دھیما طرز تحریر اختیار کیا۔ اور اس کی مناسبت سے جو کردار پیش کیے وہ اپنی مثال آپ ہیں۔ کرداروں کے چھوٹے چھوٹے جملوں میں طنز کی گہری کاٹ ہے۔ مگر کہیں بھی ناگواری کا احساس پیدا نہیں ہوتا۔ محمد خالد اختر نے ناول چاکی واڑہ میں وصال میں کرداروں کی پیشکش اور ان کے حلیے بگاڑنے اور بنانے پر خاصا وقت صرف کیا ہے۔ اور کرداروں کی شخصیت کی تعمیر انسانی فطرت اور ماحول کے مطابق کی ہے۔ انھوں نے روایت سے انحراف کرتے ہوئے ادب میں جدت پسندی کو فروغ دیا۔ ان کے کردار نہ صرف روایت سے منحرف ہیں بلکہ حالات و واقعات کے مطابق مسلسل ارتقاپذیری کے عمل سے گزرتے رہتے ہیں۔ یہ ان کی کردار نگاری کا نمایاں وصف ہے، جو انھیں اپنے معاصر ادیبوں سے ممتاز بناتا ہے۔ اعجاز حسین لکھتے ہیں کہ "راویتی ادیبوں کے ہاں خفیف تغیر کے ساتھ سب کے سب کردار ملتے جلتے نظر آتے ہیں اور واقعات کے ساتھ کردار کی نشوونما نہیں ہوتی۔"[۲۴] محمد خالد اختر نے اپنے عہد کے تمام ادیبوں سے الگ طرز کی راہ اختیار کی اور ان کی کامیاب کردار نگاری کی ایک امتیازی خصوصیت اُن کا فنکارانہ خلوص ہے۔ ان کا ناول چاکی واڑہ میں وصال منفرد بیانیے اور طنزیہ کردار نگاری کی وجہ سے امتیازی اہمیت کا حامل ہے۔ زندہ کرداروں کے ساتھ ساتھ انھوں نے اپنے مشاہدے، غور و فکر اور فنی ترتیب کے امتزاج سے بے جان اشیا کو بھی زندگی سے بھرپور کردار بنا کر پیش کیا ہے۔ ناول میں چاکی واڑہ کا علاقہ بطور مرکزی کردار متعارف کروایا گیا ہے۔ مصنف کے قلم کی خوبی ہے کہ ہم خود کو اس عہد میں سفر کرتا محسوس کرتے ہیں۔ چاکی واڑہ کا پورا علاقہ، اُس کی تہذیب وہاں کے لوگ، ان کے حلیے، وہاں کی عورتیں، وہاں کی سواریاں، پُر ہجوم بازار اور شکست و ریخت کی تصویر بنا وہ شہر اس کے سارے کے سارے مناظر حقیقی روپ دھار کر قاری کی آنکھوں کے سامنے لہرا جاتے ہیں۔ اُس پورے شہر اور وہاں کی پوری ثقافت کو مجسم بنا کر پیش کیا گیا ہے۔ ناول میں جابجا یوں محسوس ہوتا ہے کہ چاکی واڑہ شہر خود قاری سے ہمکلام ہے اور قاری کو اپنی تاریخ سے متعارف

کرداررہاہے:

چاکی واڑہ میں امان اللہ خاں تمباکو فروش (کارپوریشن اسٹریٹ سے داخل ہوتے وقت دائیں کو) عبد الحق زین ساز، فضل محمد زرگر، گل محمد غریب، جوتے بنانے والا، کولین سین جینا دندان ساز (کولین سین کو اپنی موٹی بیوی اور ایک درجن بچوں کے ساتھ دوکان میں بیٹھے ہوئے ہر وقت دیکھا جاسکتا ہے) حاجی محمد حاجی، ابو بکر سوڈا اور واٹر کمپنی، ملا حاجی عبداللہ چارہ فروش۔ یہ چاکی واڑہ کے اصل سوداگر بچے ہیں۔[۲۵]

مصنف کی یہ نئی اختراع ہے کہ بے جان اشیا جاندار وصف کی حامل ہیں۔ اور خود بولتی اور تاریخی ارتقا کے سفر سے قاری کو آگاہ کرتی ہیں۔ ہر جگہ کے رہنے والے لوگ اور وہاں کے رسم ورواج الگ الگ ہوتے ہیں۔ لوگوں کے نظریات، طرز فکر، سوچنے اور محسوس کرنے کے انداز بھی جدا ہوتے ہیں۔ ہمارے ادیبوں نے اپنی دھرتی کی ثقافتوں کو ادب میں خوبصورتی سے پیش کیا ہے۔ اگر ناول کامیاب ہو اور ادب میں زندہ رہ جائے تو پھر آنے والی نسلوں اور زمانوں کے لیے وہ ایک تاریخی ٹکڑا ہوتا ہے۔ محمد خالد اختر نے اپنے ناول میں چاکی واڑہ کے معاشرے کی تمام خوش وبد نمائیاں تفصیل سے بیان کی ہیں۔ اس عہد کے اس مخصوص علاقے کے لوگوں کی طرز رہائش اور ان کی مفلسی کے منظر نامے کو ایک چلتا پھرتا کردار بنا کر پیش کیا ہے، جو تاریخی صفات پر اپنی مثال آپ ہے۔ چاکی واڑہ کی تہذیب اور حدود واربعہ کے حوالے سے ناول کا بیانیہ یوں سامنے آتا ہے:

چاکی واڑہ میں حاجی دوکانوں کے اوپر کے بورڈوں پر سے اپنی "حاجیت" کو جلی حروف میں بگھارتے ہیں۔ ہوٹل یہاں غلیظ اور مفلوک الحال ہیں۔ چاکی واڑہ کی عورتیں چلتی نہیں، وہ بہتی ہیں۔ یہ کراچی کا ایک ایسا حصہ ہے جو بجائے خود ایک الگ شہر ہے، اپنی ایک الگ تہذیب، اپنا الگ اخلاق ہے، یہاں کیچڑ اور بدبو کے مرکب کو دریائے لیاری کہا جاتا ہے۔ سیر گاہ کے بند پر تم اپنے پاؤں کے نیچے گوبر کے اوپلوں سے پٹی ہوئی زمین پر گھاس اور بدبودار کیچڑ دیکھ سکتے ہو۔ سیر گاہ کے بند سے دنیا کو ابتذال کی آخری منازل پر دیکھا جاسکتا ہے۔[۲۶]

خالد اختر نے چاکی واڑہ کو جولانی اور توانائی سے بھرپور کردار بنا کر پیش کیا ہے۔ اور اپنی کردار نگاری کو ایک خاص سمت اور الگ پہنچان دی ہے۔ اس خطے کے ایک خاص علاقے کی جغرافیائی اور ثقافتی صورتحال تک قاری کی رسائی کو ممکن بنایا ہے۔ جہاں انھوں نے اپنی زندگی کے کچھ برس گزارے تھے۔ ناول میں انھوں نے معاشرے کی تباہیوں اور ناہمواریوں کو بھی نشانۂ طنز بنایا ہے۔ اپنے عہد کے انسان اور وقت کے مطالبے کے مطابق انھوں نے ہر ممکن کوشش کی ہے کہ ایک نئی راہ اپنا کر اپنی تحریر کے معانی اور مفہوم کو قاری تک پہنچایا جاسکے۔ کیونکہ جب وقت کے

تقاضے بدلتے ہیں تو ادب کو بھی نئے زاویوں سے تخلیق کرنے کی ضرورت پیش آتی ہے۔بقول ڈاکٹر وزیر آغا:

> معانی کی پختہ سرحدوں کی عکاسی ہر دور کے ادب کا مقدر ہے۔لیکن جب کسی زمانے میں معانی کی یہ سرحدیں ٹوٹتی ہیں اور امکانات کا ایک جہان ہوش ربا طلوع ہوتا ہے تو قدیم ادبی مسالک اس کا احاطہ کرنے میں ناکام ہو جاتے ہیں۔[۲۷]

یہ ناول روایت سے ہٹی ہوئی ایک تحریر ہے۔اس ناول کا پورا پلاٹ دو مرکزی کرداروں مسٹر اقبال حسین چنگیزی (راوی) اور شیخ قربان علی کٹار پر محیط ہے۔یہ دونوں کردار ایک دوسرے کی تکمیل کرتے ہیں۔مصنف نے ناول میں شیخ قربان علی کٹار کے عشق کی داستان کو رقم کیا ہے۔یہ پورا بیانیہ ناول کے راوی (مسٹر چنگیزی) کی زبانی بیان ہوا ہے۔مسٹر اقبال حسین چنگیزی اس ناول کا واحد متکلم اور راوی ہے، جو شروع سے آخر تک ایک مثالی اور تاریخی دوست کے کردار کے روپ میں نظر آتا ہے۔یہ ناول کا ایک معصوم کردار ہے جسے ادیبوں سے دلی عقیدت ہے اور وہ ان کی خاطر کچھ بھی کر گزرنے کو تیار رہتا ہے۔وہ ایک ادیب پرست شخص ہے اور ہر مصنف کا اپنا ہیرو مانتا ہے۔اور یہی ہیرو پرستی راوی اور قربان علی کٹار کے درمیان مثالی دوستی کی وجہ بنتی ہے۔ناول میں مسٹر چنگیزی سب سے پہلے اپنا تفصیلی تعارف پیش کرتا ہے۔جس میں وہ اپنا پورا نام، حسب نسب، اپنا پیشہ اور معمولات زندگی کو بیان کرتا ہے۔یہ بھی کردار نگاری کی ایک نئی تکنیک ہے کہ راوی خود اپنا تعارف کرواتا ہے۔راوی کا اپنے حوالے سے بیانیہ یوں سامنے آتا ہے:

> شیخ قربان علی کٹار کی بے راہ رومانی زندگی میں اس المناک تذکرہ کے بیان سے پہلے میں ضروری سمجھتا ہوں کہ قاری کو اس تاریخ کے بیان گو کے متعلق بھی کچھ تھوڑا بہت علم ہو جائے۔
>
> میں اپنا اور اپنی اللہ توکل بیکری کا ایک رسمی سا تعارف کرانا چاہتا ہوں۔یہ تعارف محض اس لیے ہے کہ میں محسوس کرتا ہوں کہ قاری اکثر جاننا چاہتا ہے کہ لکھنے والا کون ہے۔اس کا پیشہ کیا ہے اُس کی آمدنی کے ذرائع کیا ہیں کیا وہ شادی شدہ تو نہیں۔بی مارکیٹ کے ایک سٹور کے پہلو میں ایک چھوٹا سا بورڈ دکھائی پڑتا ہے، جس پر ذرا مٹے ہوئے حروف میں "اللہ توکل بیکری" لکھا ہوا ہے اور اس کے نیچے ایک چھوٹا سا بورڈ ہے جس پر میرا نام لکھا ہوا ہے، میں ،اقبال حسین چنگیزی اللہ توکل بیکری کا بلا شرکت غیرے پروپرائٹر اور مینجنگ ڈائرکٹر ہوں اور خدا کے فضل سے میری ڈبل روٹی کراچی بھر میں بہترین مانی جاتی ہے۔[۲۸]

مسٹر چنگیزی بیکری کا مالک ہے اور خود کو مینجنگ ڈائریکٹر کہلوانا پسند کرتا ہے۔یہ قربان علی کٹار کو جاسوسی ناول نگار کی حیثیت سے جب اپنے سامنے دیکھتا ہے، تو اپنے ہیرو پرستی کے جذبے کے تحت فوراً اُس کی طرف دوستی کا ہاتھ بڑھا دیتا ہے۔اگرچہ کہانی کے اندر بعد میں کئی وجوہات کی بنا پر مسٹر چنگیزی نے اس دوستی کو ختم کرنی کی کوشش کی

۔ مگر قربان علی کٹاران لوگوں میں سے نہیں تھا جو کسی کو آسانی سے چھوڑ دیتے ہیں۔ مسٹر چنگیزی ناول میں ایک مخلص اور متحرک کردار ہے۔ جو کسی بھی مشکل میں اپنے دوست کو اکیلا نہیں چھوڑتا۔ کٹار کے عشق کی داستان کو مکمل کرنے اور محبوب کے وصل کو ممکن بنانے کے لیے مسٹر چنگیزی ہر ممکنہ مدد کرتا ہے۔ چاہے وہ مدد پیسوں کی صورت میں ہو یا کپڑوں اور جوتوں کی صورت میں۔ یہ ناول کا تھوڑا بیوقوف اور جذباتی سا کردار ہے، جو اپنے ہیرو پرستی کے جذبے کی تسکین کی خاطر بغیر سوچے سمجھے کچھ بھی کر گزرنے کو تیار رہتا ہے۔ اپنے اس کردار کے ذریعے محمد خالد اختر نے کسی بھی طرح کی انتہا پسندی کی شدید مزاحمت کی ہے۔

ناول کا اصل مرکز، بنیادی کردار اور ہیرو شیخ قربان علی کٹار ہے۔ جو عام سے حلیے اور شخصیت کا مالک ہے۔ قربان علی کٹار ایک روایتی قسم کا ناول نگار ہے۔ اور خود کو ایس۔ کیو کٹار کہلوانا پسند کرتا ہے۔ معمولی شکل و صورت کا یہ شخص ناول میں ایک ناکام عاشق کے طور پر سامنے آتا ہے۔ پورا ناول اس کے جنرل پلین پر مشتمل ہے، جسے وہ اپنے محبوب کے وصل کے لیے ترتیب دیتا ہے۔ یہ تخیلاتی دنیا میں گم رہنے والا کردار ہے۔ اپنی شکل و صورت، لباس اور گفتگو ہر زاویے سے قاری کو ایک دلکش ہنسی کی کیفیت میں مبتلا کر دیتا ہے۔ یہ ناول کا نہایت متحرک اور شوخ کردار ہے اور ناول میں اسے جاسوسی ناول نگار کے طور پر متعارف کروایا گیا ہے۔ کٹار ہمیشہ خوبصورت اور بہادر جوانوں کو ہی اپنے ناولوں کا ہیرو منتخب کرتا ہے۔ لیکن حقیقی زندگی میں وہ خود ایک معمولی، بدصورت اور بزدل شخص ہے۔ یہ اس کی ذات کے منفی پہلو ہیں اور اس احساس کمتری کی وجہ سے وہ خود فریبی کا شکار رہتا ہے۔ ناول میں کٹار کی حلیہ نگاری کا زبردست نقشہ پیش کیا گیا ہے۔ اور کٹار کی شخصیت، مزاج اور عادات واطوار کا تفصیلی بیان ملتا ہے۔ کٹار ایک کاہل ،ست اور کام چور شخص ہے وہ محنت سے دور بھاگتا ہے۔ ضروریات زندگی کے معاملے میں بھی کٹار اپنے دوست چنگیزی کا محتاج رہتا ہے۔ پورے ناول میں وہ ضرورت پڑنے پر چنگیزی کے گھر سے کوئی بھی چیز اس عہد کے ساتھ لاتا ہے کہ وہ جلد ہی لوٹا دے گا۔ مگر پھر کٹار ہر بار کی طرح اپنے کیے گئے عہد کو فراموش کر دیتا ہے۔ اس حوالے سے ناول کا بیانیہ یوں ملتا ہے:

> وہ اس دو سال کے عرصہ میں میری تقریباً آدھا درجن قمیضیں۔ ایک گرم چیک سوٹ، ایک فیلٹ، متعدد ٹائیاں ادھار لے چکا ہے، وہ ان کو ایک آدھ دن کے لیے عموماً ادھار مانگتا ہے، کیونکہ اسے خاص تقریب کے لیے ضرورت محسوس ہوتی ہے کہ وہ بہترین وضع بنا کر جائے۔ مگر اس کے بعد وہ بڑے مزے سے انہیں واپس کرنا بھول جاتا ہے۔[۲۹]

ناول میں کٹار اپنے بارہویں عشق کی ابتدا پر ایک جنرل پلین ترتیب دیتا ہے۔ اور اس کی رو سے وہ دن رات گاؤن اور پھندنے والی ٹوپی پہنے رکھتا ہے۔ اور پروفیسریت کا روپ دھار کر اپنی محبوبہ (رضیہ) کو متاثر کرنا چاہتا ہے۔ یہ

سارا ناول ہی اس کے ناکام عشق کی کہانی ہے، جسے کامیاب بنانے کے لیے کٹار سر دھڑ کی بازی لگاتا ہے۔ اسی سلسلے میں وہ پروفیسر شاہسوار خاں سے ایک طلسمی انگوٹھی حاصل کرتا ہے اور پورے یقین و اعتماد کے ساتھ شاہسوار خاں کے بتائے ہوئے طریقوں پر عمل کرتا ہے۔ اس محنت و ریاضت کے دوران ایک فغفور جن بھی حاضر ہو جاتا ہے، جسے دیکھ کر کٹار کی حالت غیر ہو جاتی ہے۔ لیکن پھر بھی اس کے ارادے کمزور نہیں پڑتے۔ راوی کہتا ہے کہ " شیخ کٹار تو اس بارے میں متیقن تھا اور ادب سے اب شاہسوار خاں کا نام حضرت کے بغیر نہ لیتا تھا۔۔۔۔ پروفیسر کی طلسمی انگوٹھی کی ساوی طاقتوں میں اسے کوئی شک نہ تھا۔ "[۴۲] ہر بار کی کوششوں کے بعد بھی نتیجہ ناکامی کی صورت میں ہی سامنے آتا ہے۔ لیکن قربان علی کٹار اپنی عجیب حرکتوں اور منصوبوں سے قاری کو پورے ناول میں تفریح طبع کا ساماں فراہم کرتا ہے۔ عملی کوششوں کے بر خلاف وہ صرف ماورائی طلسمات کا سہارا لے کر اپنی محبت کو پانا چاہتا ہے۔ ناول کے آخری حصے میں پلین کے مطابق وہ وظیفہ پورا کر کے اپنے کمرے میں رضیہ کا انتظار کرتا ہے کہ اچانک اسے کسی کے قدموں کی آواز سنائی دیتی ہے۔ لیکن ایک دم لائٹ کے جانے سے کمرے میں ہر طرف اندھیرا چھا جاتا ہے۔ کٹار سرور کی سی کیفیت میں اپنی دیرینہ خواہش کی تکمیل کی خاطر کسی ذی روح کو اپنے بازو کی گرفت میں لے لیتا ہے۔ مگر لائٹ آنے پر معلوم ہوتا ہے کہ وہ رضیہ نہیں بلکہ کٹار کا پالتو کتا (مسافر) ہے۔

قربان علی کٹار ناول چاکی واڑہ میں وصال کا ایک انوکھا اور شوخ کردار ہے۔ محمد خالد اختر نے اس کردار کے ذریعے سے انسانی بے عملی اور توہم پرستی کو سامنے لانے کی کوشش کی ہے کہ انسان اپنے خدا پر یقین اور عملی کوششوں کو چھوڑ کر صرف اور صرف تعویذ گنڈوں پر بھروسہ کرنے لگا ہے۔ یہاں انسان کی بے یقینی اور بے عملی پر ناگواری کا اظہار ملتا ہے۔ لیکن خالد اختر کے قلم کی یہ خوبی ہے کہ وہ اپنے کرداروں کی شخصیت کے مثبت پہلو بھی سامنے لاتے ہیں۔ ناول کے دونوں مرکزی کردار ایک خاص علاقے کے کردار ہیں۔ لیکن یہ دونوں کردار ناول میں زمان و مکاں سے ماورا انسان دوستی کے رویے کو اُبھارتے ہیں۔ محمد خالد اختر ہمیشہ اپنے کرداروں کے روپ میں کوئی گہری فکر سامنے لاتے ہیں۔ اور نامحسوس طور پر اپنے قارئین کو اچھائی اور تبدیلی کی طرف آمادہ کرتے نظر آتے ہیں۔ کسی بھی ناول نگار کی اسی مقصدیت کے حوالے سے علی عباس حسینی لکھتے ہیں:

> ناول نویس جو کچھ بھی لکھتا ہے وہ کسی خاص مقصد سے، کسی خاص نظریے کی تعلیم و تبلیغ کے لیے۔ اور جدید لکھنے والا کرداروں کے خیالات کی تشریح کے سلسلے میں اپنے نظریے کی وضاحت کر دیتا ہے، اپنی شخصیت کو ناظر کے سامنے لانے کی جرات نہیں کرتا۔[۴۳]

ناول چاکی واڑہ میں وصال ایک کرداری ناول ہے۔ اس ناول کا مرکز و مکاں (چاکی واڑہ) کا علاقہ ہے۔ محمد خالد اختر نے اپنے کرداروں کے ذریعے سے وہاں کے نچلے طبقے کو دکھایا ہے۔ ناول کے کرداروں کی تشکیل

میں جو عوامل کار فرما ہیں یا جنھیں فراموش نہیں کیا جاسکتا ان میں چا کی واڑہ کا ماحول، وہاں کے لوگوں کی سماجی زندگی کی مشکلات، نچلے طبقے کا استحصال اور خاص طور پر محمد خالد اختر کی ذات کے مختلف پہلو اور ان کی قوت متخیلہ جیسے عناصر شامل ہیں۔ جن کے ذریعے سے خالد اختر نے اپنے کرداروں کی تعمیر و تشکیل کی ہے۔ کوئی بھی فنکار اپنے گرد و پیش کے ماحول پر گہری نظر ثانی کے بعد ہی اپنے کردار کو تخلیق کرتا ہے۔ اس طرح انسانی زندگی کا کوئی ایک نیا رخ اور کوئی ایک نیا پہلو اس کردار کی خاصیت بن جاتا ہے۔ اور اسی کے ساتھ ساتھ ہر کردار اپنے خالق کی فکر کا ترجمان بھی ہوتا ہے۔ بقول نجم الہدیٰ:

> تخلیق کردار میں دو عناصر ہی بنیاد کی حیثیت رکھتے ہیں، خارجی مشاہدہ اور ذاتی زندگی کے مختلف پہلو۔۔۔۔۔۔اول الذکر کا تعلق خارجی دنیا اور واقعی انسانی زندگی سے ہے اور آخر الذکر تخیل کی کرشمہ سازی اور خود آگاہی کے سحر کا نتیجہ ہے۔ [۳۲]

ناول چاکی واڑہ میں وصال کے تمام کردار حقیقت سے قریب تر ہیں۔ وہ عام انسانوں کی طرح خوبیوں اور خامیوں کا مرکب ہیں۔ ناول میں تمام کرداروں کی شخصیت کی حقیقی تصویر کشی کی گئی ہے۔ کرداروں کو مثالیت پسندی کا نمونہ بنا کر پیش نہیں کیا گیا۔ ناول میں اسی طرح کا ایک عام کردار رضیہ کا ہے جسے ایک روایتی محبوبہ کے طور پر متعارف کروایا گیا ہے۔ رضیہ ناول کا ساکت کردار ہے۔ اور اس کی ناول میں راوی سے براہ راست گفتگو صرف ایک بار ہوئی ہے۔ اور وہ گفتگو بھی محض چند جملوں پر مشتمل تھی۔ رضیہ کو ناول میں حسن و عشق کا پیکر بنا کر پیش کیا گیا ہے۔ محمد خالد اختر نے اپنے اس کردار کی عمدہ سراپا نگاری کی ہے۔ اور ناول میں اُس کی مسحور کن خوبصورتی کے قصے بیان کیے گئے ہیں۔ اس کردار کے حوالے سے راوی کا بیانیہ یوں سامنے آتا ہے:

> ٹاٹ کے بڑے روزنوں کے پیچھے ایک سرخ جھلک تھی۔۔۔عنابی سرخ سی جھلک اور میری نبض بھی تیزی سے دوڑنے لگی۔۔۔۔اور پھر میں نے اس چہرے کو ایک شگاف میں سے صاف دیکھا جو چوڑے دریچے کی طرح ٹاٹ کی دیوار میں تھا اور اسے دیکھ کر میرے حلق میں جیسے پھانس سی لگ گئی۔۔۔۔اس کا حسن سانس روک دینے والا تھا۔۔۔ کبھی کسی گدڑی میں ایسا نایاب اور آب دار لعل نہیں دمکا ہوگا۔۔۔۔ مکرانی باغوں میں کوئی پھول اس لطافت اور نزاکت سے نہ مہکا ہوگا۔۔۔۔۔۔پڑھنے والے یاد رکھ کہ یہ میں لکھ رہا ہوں، میں جو عام طور پر عورتوں کے حسن کی کشش سے متاثر ہونے کی صلاحیت سے کورا ہوں۔۔۔ [۳۳]

رضیہ کٹار کے فلیٹ کے سامنے ایک بوسیدہ سے مکان میں رہتی ہے۔ اور کٹار اپنی بالکونی میں سے ٹاٹ کے پردوں کے پیچھے سے اسے دیکھتا رہتا ہے۔ وہ کافی دن تک کٹار کو پروفیسر کے روپ میں دیکھ کر متاثر ہوتی ہے۔ اس کے

نزدیک کٹار ایک غیر معمولی انسان بن جاتا ہے۔ کہانی آگے بڑھتی ہے تو رضیہ اچانک حیدر آباد اپنی بیمار خالہ کے پاس چلی جاتی ہے۔ مگر کچھ دن بعد ہی اسے اپنے باپ عمر قصاب کی ناساز طبیعت کا سن کر واپس آنا پڑتا ہے۔ جس دن رضیہ واپس کراچی آتی ہے اسی وقت عمر قصاب کا انتقال ہو جاتا ہے۔ اور وہ بہت بڑے صدمے سے دوچار ہوتی ہے۔ کراچی میں اب رضیہ کا کوئی رشتہ دار نہیں ہوتا اس لیے اسے ہمیشہ کے لیے اپنی خالہ کے ساتھ حیدر آباد جانا پڑتا ہے۔ یہ ناول کا عام، روایتی اور بے بس سا کردار ہے۔ اس کے ذریعے سے متوسط طبقے کی لڑکیوں کی زندگی سے پردہ اٹھایا گیا ہے۔ یہ عام لڑکیاں ساری عمر کسی شہزادے کے آنے کے خواب دیکھتی ہیں۔ اور اپنی آئندہ زندگی کے حوالے سے بہت سی خوش کن امیدیں جگائے رکھتی ہیں۔ لیکن پھر حالات و واقعات کی ستم ظریفی انھیں دوسروں کے رحم و کرم پر چھوڑ دیتی ہے۔

ناول چاکی واڑہ میں وصال کے تمام کردار ہی انوکھے اور منفرد ہیں۔ لیکن پروفیسر شاہسوار خاں کا کردار سب سے الگ، توانا اور دلچسپ کردار ہے۔ مصنف نے اس کردار کی شخصیت، حلیہ سازی اور چالاکیوں کا زبردست نقشہ پیش کیا ہے۔ یہ کردار ناول میں بہت سے نام اور روپ دھارے رکھتا ہے۔ ہر بار ایک نئے حلیے میں سامنے آتا ہے۔ یہ نہایت پُر تجسس کردار ہے جو قاری کو خود میں الجھائے رکھتا ہے۔ اس کردار کے ذریعے پورے ناول میں سحر و تجسس کی فضا قائم کی گئی ہے۔ اس کردار کا تعارف راوی یوں پیش کرتا ہے :

> ایک شام میں ڈاکٹر غریب محمد نواز سے مل کر نڈل وے سٹریٹ میں سے واپس گھر کی طرف لوٹ رہا تھا کہ سامنے سڑک کے بیچوں بیچ مجھے اپنا پرانا دوست پروفیسر شاہسوار خاں معالج امراض روحانی و جسمانی آتا ہوا نظر آیا۔ میں نے پروفیسر کو لمبے عرصے بعد دیکھا تھا وہ چاکی واڑہ کا اصلی شہری نہیں اگرچہ وہ رہتا یہیں ہے اس کی عادت ہے کہ بعض دفعہ لمبے عرصے کے لیے چاکی واڑہ سے غائب ہو جاتا ہے۔ دراصل اس کی پریکٹس پاکستان بھر میں ہے اور وہ ایک قسم کا گشتی ڈاکٹر ہے۔ چاکی واڑہ کئی دفعہ اسے پانچ پانچ مہینے نہیں دیکھتا اور پھر ناگہاں وہ اس کی گلیوں میں ایک جن کی طرح آنمودار ہوتا ہے۔ [۳۴]

پروفیسر شاہسوار خاں ناول کا ایک متحرک اور چالاک کردار ہے۔ وہ پورے ناول میں اپنا حلیہ، پیشہ اور نام بدلتا رہتا ہے۔ اس کے اندھے عقیدت مندوں کا اس کی بابت یہ کہنا ہے کہ وہ ایک قطب ہے اور قطب کے ہر علاقے میں مختلف حلیے اور مختلف نام ہوتے ہیں۔ شاہسوار خاں کا کہنا ہے کہ اس کے پاس روحانی طاقت ہے۔ اور وہ جنات کو اپنے قابو میں کر کے ان سے ہر طرح کے کام کروا سکتا ہے۔ ناول کے شروع میں اس کے ساتھ ایک سیاہ بکرا، ایک بندریا اور ایک ریچھ ہوتا ہے، جنھیں وہ نافرمان جنات کہتا ہے اور سزا کے طور پر انھیں جانور بنا دیا گیا ہے۔ ناول میں شاہسوار خاں کا حلیہ حقیقی جادوگروں جیسا ہے۔ چاکی واڑہ کے لوگ اس پر اندھا اعتماد کرتے ہیں۔ وہ ناول میں ایک

طلسماتی انگوٹھی کو متعارف کرواتا ہے۔اور اس کی ان گنت برکات اور فوائد سے چاکیواڑیوں کا آگاہ کرتا ہے۔اس کردار کے ذریعے سے ناول میں انتہائی پر تجسس فضا قائم کی جاتی ہے۔راوی اس پر تجسس فضا کو یوں پیش کرتا ہے:

> بکر داڑھی والا شخص اس وقت ایک مسحور مجمع کو ایک طلسمی انگوٹھی کے متعلق بتا رہا تھا۔جسے اس نے اپنی انگلیوں کے درمیان لوگوں کی نظروں کے سامنے پکڑ رکھا تھا۔اس کے دعولے کے بموجب یہ انگوٹھی دراصل اُس کے مرحوم و مغفور دادا کی ایجاد تھی،اس کے دادا کے پاس جنات میں سے بعض درس لینے آیا کرتے تھے۔[۴۵]

پروفیسر شاہسوار خاں کا کردار بہت عجیب اور فریب نظر ہے۔وہ کٹار کو بھی ایک طلسمی انگوٹھی دیتا ہے۔اور اسے یقین دلاتا ہے کہ اس کی محبوبہ اس کے پاس دوڑی چلی آئے گی۔اور یوں اس کے عشق کی یہ داستان آخر کار مکمل ہو جائے گی۔لوگوں کو ان کی خواہشوں کی تکمیل کا یقین دلاتا یہ کردار آخر میں اچانک کہیں غائب ہو جاتا ہے۔شاہسوار خاں کا کردار پورے ناول میں طلسماتی فضا قائم کرتا ہے۔شروع سے آخر تک قاری اس کردار کی گھتیاں سلجھانے کی کوشش میں لگا رہتا ہے۔یہ محمد خالد اختر کے قلم کا ایک نادر شاہکار ہے،جس کے درپردہ انھوں نے جعلی پیروں اور روایتی مذہبی اجارہ داری پر چوٹ کی ہے۔اسی کردار کے ذریعے سے ان جعلی پیروں پر لوگوں کے اندھے یقین کا بھی مذاق اڑایا گیا ہے۔ہمارے معاشرے کا ایک بڑا طبقہ اس پیر پرستی اور توہم پرستی کا شکار ہے۔مصنف نے اپنے اس کردار کے توسط سے نہایت خوبصورتی اور ہلکے پھلکے انداز میں ان تمام معاشرتی رویوں کا پردہ چاک کیا ہے۔محمد خالد اختر نے اپنے اس ناول کے تمام کرداروں کے ذریعے سے ایک علاقے کی جگ بیتی کو پیش کیا ہے۔ناول کے مکالمے برجستہ، موقع محل اور کرداروں کی نفسیات کے عین مطابق ہیں۔ان مکالموں نے کرداروں میں تازگی کا نیا احساس پیدا کر کے انھیں اپنا عہد سے الگ کر کے ایک نئے رنگ میں پیش کیا ہے۔خالد اختر نے کرداروں کی تشکیل میں ندرت و تازگی کے ساتھ ساتھ حقیقت پسندی سے بھی کام لیا ہے۔اور یہ ان کے فن کی نمایاں خوبی ہے۔وہ اس بات سے بخوبی واقف ہیں کہ وہ ایک فنکار ہونے کی حیثیت سے بیک وقت خالق تخلیق بھی ہیں اور ایک انسان بھی۔اس لیے جہاں وہ ایک طرف خالق فن ہونے کے ناطے اپنے کرداروں کو اپنے تخیل کا شاہکار بنا کر پیش کرتے ہیں۔وہاں دوسری طرف وہ حقیقت نگاری کو بھی ملحوظ نظر رکھتے ہیں۔انھوں نے کردار نگاری کی سطح پر بہت سے نئے حربوں کو بھی آزمایا ہے۔ان کی کردار نگاری میں ایک نئی تکنیک یہ بھی دیکھنے کو ملتی ہے کہ ناول میں راوی بار بار اپنے قاری کو مخاطب کرتا ہے،اس کی یاد دہانی کراتا ہے اور اس کو اپنے ساتھ شریک متن رکھتا ہے۔مثلاً"پڑھنے والا یاد رکھ کہ یہ میں لکھ رہا ہوں،میں جو عام طور پر عورتوں کے حسن کی کشش سے متاثر ہونے کی صلاحیت سے کورا ہوں۔"[۴۶] کردار نگاری کے حوالے سے یہ بھی ایک نیا تجربہ ہے کہ کرداروں کے ساتھ ساتھ قاری کو بھی کہانی میں شریک سفر رکھا جائے۔

عمر قصاب کا کردار ناول میں ایک روایتی باپ کا کردار ہے۔ جو چاکی واڑہ کی لی مارکیٹ کا چیف قصاب ہے۔ محمد خالد اختر نے اس کردار کی شخصیت کو بیان کرتے ہوئے جزئیات نگاری اور خاص تشبیہات سے کام لے کر ایک عام آدمی کو خاص بنا کر پیش کیا ہے۔ ناول میں اس کا روایتی باپ کا سا غیض و غضب بھی دیکھنے کو ملتا ہے۔ راوی کہتا ہے:

> رضیہ کا باپ کوئی معمولی باپ نہ تھا (یہ مجھے بعد میں معلوم ہوا) ایک بے حد مغلوب الغضب اور خونخوار ہستی جیسا کہ ایک سچا قصاب ہوتا ہے۔ اس لیے اس لڑکی کے رشتہ کے لیے درخواست کرنا گویا سرکھنے سانڈ کو سُرخ کپڑا دکھانے کے مترادف تھا، کوئی بھی نوجوان جسے اپنی جان کچھ تھوڑی بہت عزیز تھی اس جسارت کے مرتکب ہونے کا وہم و گمان نہیں کر سکتا تھا۔[۳۷]

عمر قصاب کٹار کو سخت ناپسند کرتا ہے۔ اس کے برعکس وہ مسٹر چنگیزی سے گرمجوشی سے ملتا ہے۔ اور اس کی شخصیت اور بیکری سے خاصا متاثر نظر آتا ہے۔ اس کردار کے ذریعے سے ایک روایتی باپ کا نقشہ پیش کیا گیا ہے۔ جو اپنی بیٹی کا ہاتھ کسی برسر روزگار کے ہاتھوں میں دینا چاہتا ہے۔ اسے معدہ کے سرطان کا عارضہ لاحق ہوتا ہے۔ اور ناول کے آخر میں وفات پا جاتا ہے۔

ڈاکٹر غریب محمد چاکی واڑہ کا ایک ایسا کردار ہے۔ جو مسیحائی جیسے اعلیٰ پیشے کی نمائندگی کر رہا ہے۔ وہ خود کو خصوصی زنانہ و مردانہ امراض کا ماہر سمجھتا ہے۔ اور اس کے علاوہ روحانی امراض کا علاج بھی جانتا ہے۔ راوی اس کردار کا تعارف یوں پیش کرتا ہے:

> چاکی واڑہ کی طبّی تاریخ اس شہر میں ڈاکٹر غریب محمد کے ظہور سے شروع ہوتی ہے۔ وہ چاکی واڑہ کا مسیحائے اعظم ہے۔ شروع شروع میں ڈاکٹر غریب محمد (چاکی واڑہ میں نزول سے کئی سال پہلے) ریاست بہاولپور کے ایک موضع میں پٹواری تھا۔ اس نے طبابت کا پہلا تجربہ انہی دنوں میں حاصل کیا اور اس کے پہلے مریض اس کے دہقان ہوتے تھے۔ چاکی واڑہ میں اس کا نزول کیسے اور کن حالات میں ہوا۔۔۔ ڈاکٹر غریب محمد کی زندگی کا وہ کچھ حصہ تاریکی میں ہے، ڈاکٹر خود اس بارے میں بے حد کم گو ہے (عموماً کم گو ہونے کا اطلاق اس پر نہیں ہوتا)۔ ۱۹۳۴ء میں جب وہ اٹھائیس سال کا نوجوان تھا، اس نے کارپوریشن اسٹریٹ میں ڈاکٹری کی دوکان کھول لی۔[۳۸]

غریب محمد چاکی واڑہ کا واحد ڈاکٹر ہے، جو صرف اپنے حلیے سے ہی لوگوں کو متاثر کرتا ہے۔ جبکہ حقیقت میں اس کا اس پیشے سے کوئی تعلق نہیں۔ مگر پھر بھی چاکیواڑیوں کو اس کی مسیحائی پر کوئی شک نہیں وہ موت کو مقدر مانتے ہیں۔ اور غریب محمد کی عظمت کو سراہتے نظر آتے ہیں۔ محمد خالد اختر نے ناول کے اس کردار کو ایک حساس اور اعلیٰ پیشے کا نمائندہ بنا کر پیش کیا ہے۔ اور اس کے ذریعے سے معاشرے کی نہایت تکلیف دہ صورتحال کو سامنے لانے کی کوشش

کی ہے۔ یہ کردار پورے معاشرے کے لیے لمحۂ فکریہ ہے کہ ہم یہ مقدس فریضہ سرانجام دینے میں بھی جھوٹ اور فریب سے کام لیتے ہیں۔ یہ معاشرے کا وہ طبقہ ہے جس پر لوگوں کو اندھا اعتماد ہوتا ہے۔ اور وہ انھیں اپنی زندگی کا محافظ تصور کرتے ہیں۔ خالد اختر نے اس کردار کے ذریعے سے لوگوں کے اندھے اعتماد کو بھی طنز کا نشانہ بنایا ہے۔ محمد خالد اختر نے اپنے ناول میں جاسوسی ناول نگاری کی پوری تاریخ بیان کی ہے۔ اور اس کے لیے انھوں نے کہانی میں جاسوسی ناول نگار، ان کے ناولوں کے پلاٹ اور پبلشرز کو بھی شامل کیا ہے۔ یہ ان کی نئی اختراع ہے کہ ان کے کردار کہانی کے اندر کسی دوسرے ناول کی کہانی بیان کرتے نظر آتے ہیں۔ محمد خالد اختر نے گور بخش کے کردار کو ناول میں جاسوسی ناولوں کے پبلشر کے طور پر متعارف کروایا ہے۔ یہ جنگ سے پہلے لاہور میں قربان علی کٹار کے ناولوں کا پبلشر تھا ۔ناول میں اسے چالاک، جھوٹے اور فریبی شخص کے طور پر دکھایا گیا ہے۔ وہ سارے ناولوں کا معاوضہ اپنے پاس رکھتا ہے۔ اور اس کا بہت تھوڑا حصہ کٹار کو دیتا ہے۔ اور ہر وقت خسارے کے رونے روتا رہتا ہے۔ اُس کی چالاکیوں کا بیانیہ یوں سامنے آتا ہے:

> وہ کٹار سے کہتا کہ اس کی کتاب چھاپنے سے اسے منافع کی کوئی توقع نہیں، اس کی ایک شرط یہ بھی تھی کہ وہ دو ماہ کے عرصہ میں صرف ایک ناول طباعت کے لیے قبول کیا جائے گا، یہ شرط اس لیے تھی کہ غالباً دانا پبلشر قربان علی کٹار کے علاوہ دوسرے ہونہار ناولسٹوں کو بھی ہاتھ سے جانے نہ دینا چاہتا تھا اور اس قسم کا پبلشر بننا نہیں چاہتا تھا جو ایک ہی مصنف کی کتابیں چھاپتے رہتے ہیں۔ [۳۹]

کچھ گور بخش کی چالاکیاں تھیں اور کچھ کٹار کی حد سے زیادہ سادہ لوحی کہ وہ اتنا بڑا مصنف ہونے کے باوجود اپنی حالت بہتر نہ بنا سکا۔ خالد اختر نے اسی طرح کا ایک اور کردار پبلشرز حاجی قادر داد اینڈ سنز ناول میں متعارف کروایا ہے۔ حاجی صاحب کا کردار گور بخش کے مقابلے میں قدرے سخاوت کا پیکر ہے۔ شروع میں قربان علی کٹار کے حاجی صاحب سے گہرے مراسم ہوتے ہیں۔ کٹار کا خیال ہوتا ہے کہ حاجی صاحب اسے داماد کے عہدے پر فائز کرنا چاہتے ہیں۔ قربان علی کٹار حاجی صاحب کی فرمائش پر ہی اپنا مشہور ناول بد معاش حسینہ تصنیف کرتا ہے۔ یہ اردو کے بہترین ناولوں میں سے ایک ناول ہے۔ اور اس کے آٹھ ایڈیشن شائع ہو چکے ہیں۔ یہاں پر بھی یہی المیہ سامنے آتا ہے کہ مصنف کے بجائے سارا منافع پبلشر نے حاصل کیا۔ راوی کہتا ہے کہ:

> کٹار تھوڑا سا بھی دنیادارانہ طریق پر چوکس ہوتا تو روپوں کے جہاز کے جہاز کما سکتا تھا، مگر جیسا کہ میں نے کہا ہے اس میں کاروباری چالاکی نہ تھی اور اس کی بجائے اس کے پبلشر حاجی قادر داد اینڈ سنز نے روپوں کے جہاز کے جہاز کما لئے۔ [۴۰]

یہ دونوں کردار اس عہد کے پبلشرز کے نمائندہ کردار ہیں۔ مصنف نے اپنی تحریر میں پبلشرز کی چالبازیوں اور مکاریوں کا مضحکہ خیز نقشہ پیش کیا ہے۔ اور کٹار کی صورت میں فن کاروں کی بدحالی کو سامنے لایا گیا ہے۔ یہ نہایت افسوس کن حالت ہے کہ ملک میں فنکاروں کی قدر و منزلت کا کوئی درجہ متعین نہیں۔ فغفور جن ناول کا ایک طلسماتی کردار ہے۔ پروفیسر شاہسوار طلسمی انگوٹھی کے ساتھ اسے بھی متعارف کرواتا ہے۔ اور اس کا کہنا ہے کہ جو شخص طلسمی انگوٹھی حاصل کر کے پندرہ دن کی محنت و ریاضت کرے گا تو فغفور جن اس کی ہر خواہش کو پورا کرے گا۔ اس کا حلیہ یوں بیان کیا گیا ہے "فغفور اچھا خوبصورت جن اور خوش اخلاق ہے۔ اور اس کا قد بے حد چھوٹا ہے صرف دو فٹ۔"[۴۱] شروع میں اچانک فغفور جن (کٹار) کے سامنے آتا ہے تو کٹار کی حالت بگڑ جاتی ہے اور وہ خوف سے کانپنے لگتا ہے۔ لیکن شاہسوار کے یقین دلانے کے بعد کٹار کو فغفور (جن) سے کوئی خوف محسوس نہیں ہوتا اور وہ اسے دیکھ کر ایسے خوش ہوتا ہے جیسے دونوں بچپن سے ساتھ ہوں۔

ناول کا ایک اہم کردار رزم حنائی ہے۔ یہ کردار ایک خاص فکر کے تحت تخلیق کیا گیا ہے۔ اس کردار کا اصل نام میاں چراغ دین چیمہ ہوتا ہے۔ اور ناول میں اسے ترقی پسند تحریک کے مخالف کردار کے طور پر متعارف کروایا گیا ہے۔ اور اس کردار کے ذریعے یہ دکھایا گیا ہے کہ ایک مشہور ادیب ہونے کے باوجود جب ترقی پسندی کو فروغ ملتا ہے تو اس کی قدر و منزلت ختم ہو جاتی ہے۔ دیکھتے ہی دیکھتے اس کی تصانیف کی آواز کہیں گم ہونے لگتی ہے۔ اچانک اُس کو یہ خدشہ لاحق ہوتا ہے کہ کہیں وہ بھی اندھیروں میں گم نہ ہو جائے۔ اس لیے اپنی گمنامی سے بچنے کے لیے وہ رجعت پسندوں کو چھوڑ کر نہ صرف ترقی پسند ادیبوں کی صف میں شامل ہو جاتا ہے۔ بلکہ اپنا نام بھی تبدیل کر لیتا ہے اور رزم حنائی کے نام سے ترقی پسند فکر کا پرچار کرنے لگتا ہے۔ راوی کا بیانیہ اس حوالے سے یوں سامنے آتا ہے کہ:

> اس نے فوراً فیصلہ کیا کہ وہ رجعت پسند سے ترقی پسند ہو جائے گا۔ اس نے اپنی پچھلی ادبی زندگی کے گھناؤنے جرم پر آنسو بہائے اور ان سے معافی چاہی، اس نے ان کو بتایا کہ حال ہی میں میکسم گورکی یک افسانوں کی کتاب پڑھنے سے اس پر یہ حقیقت کھلی ہے اور وہ ہمیشہ اب جو کچھ لکھے گا وہ دہقانوں مزدوروں کے حق میں ہوگا اور بورژوا نظام کے خلاف۔ بالکل ایسے جیسے سانپ اپنی کینچلی بدلتا ہے، چودھری چراغ دین چیمہ نے ادبی کینچلی بدل لی۔[۴۲]

مصنف نے اپنے اس کردار کے ذریعے سے ترقی پسند تحریک، اس کے دور کے رجحانات اور پروان چڑھتے رویوں کو اجاگر کیا ہے۔ اور ترقی پسند تحریک کی انتہا پسندی پر بھی چوٹ کی گئی ہے۔ ناول میں ایک اور اہم کردار شداد پشمی کا ہے۔ اسے ناول میں ایک نئی ادبی شخصیت کے طور پر متعارف کروایا جاتا ہے۔ شداد پشمی کا کردار بھی ملک میں فنکاروں کی زبوں حالی کی تصویر کشی پیش کرتا ہے۔ ناول کا راوی ادیبوں سے سچی لگن کی بنا پر ہی اس ادبی شخصیت کا

گرویدہ ہو جاتا ہے۔ اور اس انقلابی شاعر کی زبوں حالی دیکھ کر اسے اپنے ہمراہ لے آتا ہے۔ راوی نے اس کا نقشہ یوں پیش کیا ہے:

> شداد پشمی چھوٹی چھوٹی مونچھوں والا ایک پتلا سا نرم مزاج بزدل سا شخص تھا، جو ہر وقت ایک احمقانہ اور مدافعانہ طریق پر مسکراتا تھا اسے دیکھ کر یہ قطعاً یقین نہ آتا تھا کہ وہی ان آتشیں اور تیز انقلابی نظموں کا مصنف ہے، جنھوں نے ۱۹۳۹ء سے ۱۹۴۵ء تک اردو ادب میں تہلکہ سا مچا رکھا تھا۔ [۴۳]

شداد پشمی ایک بے روزگار شخصیت ہے۔ اور وہ مسٹر چنگیزی (ناول کا راوی) سے 'اللہ توکل ہوٹل' میں پلیٹیں دھونے کے کام کے لیے درخواست پیش کرتا ہے۔ چنگیزی کے لیے یہ ناقابل یقین صورت حال ہوتی ہے۔ لیکن وہ شداد پشمی کی سخت ضرورت کے پیش نظر تیس روپے ماہوار پر کام کے لیے رکھ لیتا ہے۔ اور اسے باورچی کے فرائض سونپ دیے جاتے ہیں۔ شداد پشمی بھی طلسمی انگوٹھی کی برکات سے فیض یاب ہوتا ہے۔ اور اس کا کہنا ہے کہ پروفیسر شاہسوار خاں کی نظر کرم اور طلسمی انگوٹھی کی برکت سے ہی اسے یہ روزگار ملا ہے۔ محمد خالد اختر نے یہ ایک ایسا کردار تخلیق کیا ہے جو تخلیقی صلاحیتوں سے مالا مال ہے۔ لیکن ملک میں نہ ہی فن کی کوئی قدر ہے اور نہ ہی کوئی فنکار کی صلاحیتوں کو سراہنے والا ہے۔ اس کردار کے ذریعے معاشرے میں ادیب طبقے کی بھرپور عکاسی کی گئی ہے۔

محمد خالد اختر کے ناولوں میں اگر مجموعی طور پر کردار نگاری کا جائزہ لیا جائے تو کئی نئے تجربات دیکھنے کو ملتے ہیں۔ بلاشبہ محمد خالد اختر نے کامیابی کے ساتھ ایک نئے عہد کے تمام مطالبات کو اپنے کرداروں کے ذریعے پیش کیا ہے۔ وقت کی ضرورت کو ملحوظ نظر رکھتے ہوئے انھوں نے اپنے کرداروں کو نیا رنگ عطا کیا۔ ان کا ہر کردار ذہنی سفر کے ساتھ ساتھ فطرت انسانی سے نقاب اٹھانے کی کوشش کرتا دکھائی دیتا ہے۔ ان کے دونوں ناول ۱۹۵۰ء کے بعد منظر عام پر آئے ہیں۔ اور اس عہد کو اردو ناول نگاری کا ایک نیا عہد قرار دیا جاتا ہے۔ بقول محمد احسن فاروقی:

> ۱۹۳۶ء کے بعد کا زمانہ دیکھا جائے تو مجموعی طور پر اس دور نے ناول کی ترقی میں ایک اضافہ ضرور کیا۔ ایک طرف ناول نگار کی نظر مذہبی اور اخلاقی دھندلکوں سے نکل کر زندگی کو زندگی کی طرح دیکھنے لگی۔ اور ناول نگار اپنے ناولوں کے بہترین حصوں میں زندگی سے اہم مسائل اخذ کرنے میں کامیاب بھی ہوا، اور دوسری طرف ناول کے فن سے واقفیت اور تکنیک کے استعمال کی طرف توجہ اور اس میں مہارت ضرور بڑھی۔ [۴۴]

روایات سے نکل کر فنی اور تکنیکی سطح پر خالد اختر نے کامیاب تجربات کیے ہیں۔ جن سے ادب میں نئے اور خوش کن اضافے بھی ہوئے ہیں۔ کردار نگاری کے حوالے سے انھوں نے روایتی کرداروں سے ہٹ کر کئی نئے تجربات کیے ہیں۔ سب سے پہلا اور اہم تجربہ یہ ہے کہ ان کے ناولوں میں راوی اپنا تفصیلی تعارف خود پیش کرتا ہے۔ یہ

محمد خالد اختر کی ایک نئی اختراع ہے۔راوی اپنی پوری مبادیات پیش کر کے اپنے پیشے کو بھی بطور خاص متعارف کرواتا ہے۔اس کے علاوہ راوی قاری کو بھی متن میں بار بار شریک کرتا ہے۔اور اسے اپنے ساتھ شریک سفر رکھتا ہے۔یوں قاری بھی خود کو اس پورے ماحول کا ایک باقاعدہ کردار تصور کرتا ہے۔یہ بھی کردار نگاری کی ایک نئی تکنیک ہے، جس کا استعمال دونوں ناولوں میں نہایت خوبی سے کیا گیا ہے۔محمد خالد اختر نے کردار نگاری میں ایک منفرد تجربہ یہ بھی کیا ہے کہ بے جان اشیا کو مجسم صورت عطا کر کے ناول میں جاندار اور متحرک کرداروں کے برابر کا درجہ دیا گیا ہے۔اور ان اشیا کے انسانی زندگی پر اثرات کا جائزہ بھی لیا گیا ہے۔انھوں نے اپنے ناولوں میں عالمی منظر نامے پیش کر کے روایتی کردار نگاری کے نمونوں سے آگے نکل کر عالمی ادب کے کردار نگاری کے تجربات کو برتنے کی کوشش کی ہے۔خالد اختر نے کردار نگاری کے حوالے سے یہ تمام نئے اور کامیاب تجربات کیے ہیں۔یہ تمام تجربے ان کے فن کی عظمتوں کا منھ بولتا ثبوت ہیں۔ان تجربات نے نہ صرف محمد خالد اختر کے ناولوں کو منفرد اہمیت کا حامل بنایا۔بلکہ یہی نئے اور انوکھے تجربات ان کے ناولوں کو مابعد جدید رجحانات کا حامل بنا دیتے ہیں۔

۲۔ محمد خالد اختر کے ناولوں میں اسلوب کے تجربات:

محمد خالد اختر اپنے اچھوتے موضوعات اور دلچسپ و منفرد اسلوب کی بنا پر اردو ادب میں ایک الگ مقام رکھتے ہیں۔انھوں نے اپنے قلم کے ذریعے معاشرے کی ناانصافیوں، بے اعتدالیوں اور منافقانہ رویوں پر آواز بلند کی۔کوئی بھی ادیب اپنے جداگانہ اسلوب کی بنا پر ہی معاشرے میں الگ مقام حاصل کرتا ہے۔اور کسی بھی فن پارے کی ناموری اور کامیابی کا سارا دار و مدار اس کے اسلوب پر ہوتا ہے۔اسلوب سے مراد "طرز تحریر، انداز، اسٹائل، اظہار بیان کا طریقہ اور رنگ سخن ہے۔"[۴۵] ایک ناول کا سارا بیانیہ الفاظ کے ذریعے ہی سامنے آتا ہے۔الفاظ کا چناؤ اور پھر ان الفاظ کو جس صورت میں تحریری جامہ پہنا کر پیش کیا جاتا ہے وہی فن پارے کا اسلوب کہلاتا ہے۔خالد اختر نے اپنے ناولوں میں ہیئت اور اسلوب کے نئے تجربات کیے ہیں۔اور اسی بنا پر ان کا اسلوب قدرے مختلف ہے۔ہر نیا عہد اپنے ساتھ نئی تبدیلیاں اور نئے رجحانات لاتا ہے۔اور یہی وجہ ہے کہ نئے دور میں نہ صرف موضوعاتی اعتبار سے بہت سی تبدیلیاں رونما ہوئیں۔بلکہ ادیبوں نے اسلوب کے حوالے سے بھی مختلف تجربات کیے ہیں۔ قاسم یعقوب اس حوالے سے رقمطراز ہیں کہ:

> ناول یا فکشن میں زندگی کی تشنہ حالتوں کو پیش کیا جاتا ہے۔فکشن حقیقت کو منعکس کرنے کے بجائے اسے زبان کے ضابطوں میں بیان کرتا ہے۔آج کا فکشن نئے سوالوں کے ساتھ ظہور کرتا ہے۔اور نئے سوال نیا اسلوب اور نئی ہیئت مانگتے ہیں۔[۴۶]

اردو ناول نگاری کی نئی تاریخ پر نظر ڈالی جائے تو موضوعات کے ساتھ ساتھ اسلوب کی سطح پر بھی نئے تجربات دیکھنے کو ملتے ہیں۔ ایک اچھے ناول کا اسلوب کیسا ہونا چاہیے؟ اس حوالے سے امان اللہ محسن لکھتے ہیں کہ "ناول کا اسلوب ایسا ہو کہ ناول نگار جو کہنا چاہتا ہے وہ اس طرح کہے کہ پڑھنے والوں کو لگے کہ اس بات کو اس سے بہتر کسی اور اسلوب میں بیان کرنا ممکن ہی نہیں تھا۔"[۲۷] محمد خالد اختر کے ناولوں میں بھی اسلوب کے مختلف تجربات دیکھے جا سکتے ہیں۔ انھوں نے جدت پسندی کی راہ اپناتے ہوئے خود اپنا ایک نیا اسلوب تخلیق کیا ہے۔ کہانی اپنے جاندار اسلوب کی بدولت ہی اپنے قارئین کی توجہ کا مرکز بنتی ہے۔ محمد خالد اختر نے اپنے تخیل کی مدد سے پلاٹ میں جو کردار و واقعات پیش کیے ہیں۔ انھیں جاندار اسلوب کی بدولت ندرت عطا کی ہے۔ زبان و بیان کی چاشنی کے ساتھ ساتھ انھوں نے اپنے اسلوب میں محاورات، صنعتوں اور نئی اصطلاحات کا خوبصورت اور بر محل استعمال کیا ہے۔ اپنے اسلوب کی بنا پر ہی انھوں نے اپنے ناولوں کو انفرادیت بخشی ہے۔ کوئی بھی کہانی خواہ کتنی ہی عمدہ کیوں نہ ہو تاہم ایک کہانی کا اسلوب ہی اسے دلچسپ بناتا ہے۔ اور وہ قاری کو اپنی گرفت میں لے لیتی ہے۔ خالد اختر مضمون کی طرح تمہید باندھتے ہیں۔ اور اپنی بات کے حق میں دلائل دینے کے لیے ایسے ایسے الفاظ کا استعمال کرتے ہیں، جن سے قاری قائل ہوئے بغیر رہ نہیں سکتا۔ جیسے ناول چاکی واڑہ میں وصال میں کہانی کا آغاز اس طرح سے کرتے ہیں:

> تقریباً ہر شخص میں قدرت نے ہیرو پرستی کا مادہ ودیعت کیا ہے۔ فرق صرف اتنا ہے کہ ہر شخص کے اپنے خاص ہیرو ہوتے ہیں، جنھیں وہ ایک زریں سی دھند میں اپنے سے اُوپر اولیپیا کی بلندیوں پر بیٹھے ہوئے دیکھتا ہے۔ مثلاً میرے ایک دوست کا (جو اسپورٹ کنٹرول میں معمولی کلرک ہے) ہیرو اس کے دفتر کا سپرنٹنڈنٹ ہے۔[۲۸]

خالد اختر اپنے اسلوب میں متجسس جملوں کا استعمال بڑی مہارت سے کرتے ہیں۔ اور قاری کی پوری توجہ اپنی گرفت میں لے لیتے ہیں۔ جیسے:

> یہی، ہیر وشپ، شیخ قربان علی کٹار سے میری پکی دوستی کی وجہ بنی اور گو بعد میں چند وجوہات کی بنا پر میں نے اس دوستی کو ختم کرنا چاہا اور شیخ کٹار کو اس کے ختم کرنے کے بارے میں کئی لطیف اور واضح اشارے بھی دیے۔ مگر یہ دوستی کم از کم شیخ کٹار کی طرف سے بدستور قائم ہے۔ وہ اس قسم کا شخص نہیں، جو اپنے دوستوں کو آسانی سے چھوڑ دے، وہ دوست زندگی بھر کے لیے بناتا ہے۔[۲۹]

اپنے الفاظ سے وہ تجسس کی ایک فضا قائم کرتے ہیں۔ اور قاری اس کھوج میں لگ جاتا ہے کہ آخر قربان علی کٹار کون ہے؟ اس جانکاری کے لیے قاری شروع سے آخر تک متن کا حصہ بنا رہتا ہے۔ محمد خالد اختر نے علامتوں کے استعمال کے ذریعے سے بھی اپنے اسلوب کو معنی آفرینی بخشی ہے۔ انھوں نے ناول بیس سو گیارہ میں "شترابا

ٹائمز"(جو کہ ریاستِ ماضنین کا قومی اخبار ہے)کو زرد صحافت کی علامت بنا کر پیش کیا ہے۔اور اس کے ذریعے سے عالمی سطح پر صحافتی اجارہ داری کو نشانۂ تضحیک بنایا گیا ہے۔مثلاً:

"شترا باٹائمز"ماضنین کا قومی اخبار ہے۔جس کی پالیسی حکومتی خوشنودی ہے۔مختصراً"شترا باٹائمز"کو پڑھ کر اس طرح معلوم ہوتا ہے کہ جیسے ماضنین واقعی دودھ اور شہد کی سرزمین ہے۔یہاں کے شہری تہذیب اور کلچر میں قدیم یونانیوں اور رومنوں سے آگے ہیں اور زندگی نہ ختم ہونے والی پارٹیوں ،استقبالوں اور گورنمنٹ ہاؤس کے لنچوں پر مشتمل ہے۔ماضنینی اس دوا کی گولی کو ہر صبح ناشتے کے ساتھ پھانک لیتے ہیں۔[۵۰]

اس کے علاوہ انھوں نے ناول میں "مینیٹو" کو بھی بطور علامت پیش کیا ہے۔انھوں نے اس علامت کے ذریعے ملکوں میں فرضی ناخداؤں کی ترجمانی کی ہے:

مجھ سے پہلی سی عقیدت میرے مینیٹو نہ مانگ
میں نے سمجھا تھا کہ تجھ میں ہمت ہو گی
مگر یہ میرا غلط خیال تھا۔[۵۱]

محمد خالد اختر کا اسلوب سادہ اور آسان فہم نہیں ہے۔اس میں مصنف نے اپنی زندگی کے متنوع تجربات کو شامل کر کے اپنے اسلوب کو بھی متنوع جہات کا حامل بنا دیا ہے۔کہانی میں بار بار مصنف کی مداخلت سے کہانی کے اسلوب میں کثیر المعنویت پیدا ہو گئی ہے۔اس تکثیریت نے ان کے اسلوب کو مشکل نہیں بنایا۔بلکہ اس میں گوناگوں دلچسپی کے عناصر کو جنم دیا ہے۔زبان کی ندرت کے ساتھ ساتھ مصنف نے نادر تراکیب اور تشبیہات واستعارات کے استعمال سے بھی انفرادیت پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔مثلاً"چاکی واڑہ میں بعض جگہ اور کراچی میں ہر جگہ واحد قسم کا عشق،جو ممکن ہے وہ بالکونی کا عشق ہے۔"[۵۲]ناول چاکی واڑہ میں وصال کے اندر خالد اختر نے جو زبان استعمال کی ہے ۔وہ جاسوسی فلموں اور ناولوں کی عکس بندی کرتی ہے۔قربان علی کٹار کے کرداروں کی بدلتی ذہنی کیفیات کا بیان جس طرح سے کیا گیا ہے وہ خالصتاً ایک جاسوسی فلم کا سکرپٹ رائٹر ہی لکھ سکتا ہے:

بدمعاش حسینہ کے علاوہ کٹار کے ناولوں کے پلاٹ ایک سے تھے۔پڑھنے والے کو معلوم ہو کہ اردو جاسوسی ناولوں کے مروجہ ومسلمہ اصول کیا تھے۔اور ان پر کہیں سختی سے جاسوسی ناول نگار ان مروجہ اصولوں کے اتنے قائل تھے کہ ان سب ناولوں کے پلاٹ ایک سے ہیں اور سب ناول ایک ہی شخص کے لکھے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔[۵۳]

صنعت تضاد کے استعمال سے متضاد کیفیات کو بیان کیا گیا ہے۔ وہ ایسے الفاظ کا استعمال کرتے ہیں جس سے کہانی میں سنسنی خیزی پیدا ہوتی ہے۔ جیسے:

> پارٹی نے تھوڑی دور جا کر ایک پہاڑی پر چند ننگے جزیرے والوں کو ایک آدمی کی لاش پر ضیافت اڑاتے دیکھا مگر پارٹی کے وہاں تک پہنچنے پر جزیرے کے لوگ سب بلوں میں گھس گئے۔ یہ کہنا ضروری ہوگا کہ یہ لاش جوان وحشیوں کے رات کے کھانے کا کام دے رہی تھی ہمارے بدقسمت ممبر فانگ فو کی تھی۔[۵۴]

سنسنی خیزی کی اس کیفیت کو مزید اس طرح بیان کیا گیا ہے "مجھے کچھ دھندلا سا احساس ہے کہ میرے استقبال کرنے والوں میں کئی بڑے موٹے اور کئی بے حد پتلے، کئی بڑے اونچے اور کئی بے حد ٹھگنے ماضنینی تھے۔"[۵۵]
اپنے اسلوب میں سنسنی خیزی کی اس تکنیک کے استعمال سے مصنف نے اپنے واقعات کے بیان میں شدت پیدا کی ہے۔ قاری اسلوب کے اس سحر میں گرفتار ہو جاتا ہے۔ مثلاً:

> مجمع یک زبان ہو کر چلایا: پکڑلو! پکڑلو! مجمعے میں کھلبلی سی مچ گئی، بہت سے لوگ ایک چھوٹے پرندہ نما آدمی کا تعاقب کر رہے تھے، جو ایک ہاتھ میں جوتیاں اور دوسرے ہاتھ میں چاندی کے خول کی عینک اٹھائے لوگوں کے اوپر سے کودتا پھلانگتا سرپٹ دوڑ رہا تھا۔[۵۶]

محمد خالد اختر نے اپنے اسلوب میں جدید آلات اور سائنسی ایجادات کے حوالے سے الفاظ کا استعمال کیا ہے جس سے ان کے ناول سائنس فکشن معلوم ہوتے ہیں۔ یہ اقتباس ملاحظہ ہو:

> اس جنگ کا سب سے عجیب معما یہ ہے کہ کس نے اس کو شروع کیا، حملہ آور طاقت کون تھی، کوئی مؤرخ یقین سے اس بارے میں کچھ نہیں کہتا۔ لیکن اغلب ہے کہ یہ بم راکٹوں کے ذریعے روس ہی سے کُرے کے ممالک پر بھیجے گئے۔ دوسری تھیوری یہ ہے کہ حملہ آور طاقت مشتری یا کوئی دوسرا سیارہ تھا۔[۵۷]

ان کے اسلوب میں واحد متکلم کے کردار کا تعارف بھی صراحت کے ساتھ ملتا ہے۔ اور اسی کردار کے ذریعے سے کہانی آگے بڑھتی ہے۔ مثلاً:

> میں، اقبال حسین چنگیزی، اس اللہ توکل بیکری کا بلاشرکت غیرے پروپرائٹر اور مینجنگ ڈائرکٹر ہوں۔ اور خدا کے فضل سے میری ڈبل روٹی کراچی بھر میں بہترین مانی جاتی ہے۔ ایک چھوٹی سے تشریح لازم ہے کہ میرا نام اقبال حسین چنگیزی ہے اور شاید پڑھنے والے نے اس پر قیاس کیا ہوگا کہ چنگیز خاں اور تیمور لنگ وغیرہ سے میرا تعلق ضرور ہے، نہیں ایسا نہیں ہے۔[۵۸]

ناول کے مرکزی کردار قربان علی کٹار کو ایک مصنف کی حیثیت سے کہانی میں متعارف کروایا گیا ہے۔اس سے راوی کی ملاقات اتفاقیہ ہوتی ہے۔تاہم اس کے خاندان اور دیگر متعلقات کے بارے میں کوئی تفصیل نہیں ملتی۔ جس سے یہ کردار غیر معمولی اور متجسس کیفیات کا حامل ٹھہرتا ہے۔یہ بھی مصنف کی ایک نئی تکنیک ہے کہ وہ اتنے اہم کردار کے بارے میں ضروری معلومات کو حذف کر دیتا ہے۔

جذباتی کیفیت کے بیان کے لیے ایسے الفاظ کا استعمال کیا گیا ہے، جس سے قاری ان جذباتی کیفیات میں اس کے ساتھ شریک ہوتا ہے۔ مثلاً:

> راکٹ ڈروم کے ارد گرد کئی ہزار ماضنینی ہاتھوں میں ماضنین اور یوکناپوٹاواپا کے قومی جھنڈے اٹھائے زور زور سے اپنے پھیپھڑوں کو پھاڑنے کی پوری کوشش کر رہے تھے۔ ماضنین کا ہنہناتے ہوئے سینگ دار گھوڑے کے نشان کا جھنڈا ہمارے سنہری اور سرخ بے ڈم بجو کے نشان دار جھنڈے کے سامنے کتنا پھیکا اور بے ہودہ سا لگ رہا تھا۔[۵۹]

تاریخی واقعات کے بیان میں ایسی معلومات اور سنین کا حوالہ دیتے ہیں، جس سے کہانی میں حقیقی تاثر بھی قائم رہے۔اور کہانی میں سنسنی خیزی بھی موجود رہے۔ جیسے:

> شمالی افریقہ پر اب ۲۰۰۰ء میں ہزاروں سال کے بعد پھر ایک مطلق العنان فرعون کا راج ہے، جو قدیم مصری تہذیب کو پھر سے زندہ کرنے پر آمادہ ہے۔ دس سال پہلے اس نے قہراؤ (پہلے قاہرہ) کے سارے باشندوں کو حکم دیا کہ وہ شہر خالی کر کے نیل کے کنارے پر اس کے لیے ایک چوتھا مخروطی ہرم تعمیر کریں۔جو پہلے تین اہرام میں سب سے بڑے ہرم سے دس گناہ زیادہ بڑا ہو۔[۶۰]

مضحکہ خیز کیفیات کے بیان کے لیے محمد خالد اختر اپنے اسلوب میں ایسے الفاظ کا استعمال کرتے ہیں، جس سے طنز کی چوٹ بھی گہری ہو اور قاری ہنسنے پر بھی مجبور ہو جائے۔یہ اقتباس ملاحظہ ہو:

> جلوس روانہ ہوا۔ اسٹوڈی بیکر پیٹ میں گڑ گڑائی اور پھڑپھڑاتی ہوئی اچھلنے والے مینڈک کی طرح پھدکنے لگی۔ تعجب کی بات یہ تھی کہ یہ اب تک اس حرکت کی بھی اہل تھی۔ سڑک کے دور یہ ایک ایک بازو کے فاصلے پر بَری فوج کے نوجوان کھڑے تھے، بتوں کی طرح اٹینشن اور ساکت۔[۶۱]

ناول بیس سو گیارہ میں امکانات کے حوالے سے جس طرح سے منظر کشی کی گئی ہے۔اور جو جو متوقع معلومات دی گئی ہیں وہ سب ناول کی زبان کو نئی تخلیقی توانائی سے روشناس کراتی ہیں۔ محمد خالد اختر کے اسلوب میں مستقبل کی تاریخ سمٹی ہوئی ہے۔ان کا ناول بیس سو گیارہ مسلسل مستقبل کا سفر کرتا ہے۔اور وہ اپنے قوت تخیل کی بدولت واقعات کو ایک ترتیب وار سلسلے میں پیش کرتے جاتے ہیں۔دنیا میں بڑی عالمی تباہ کاریوں سے لے کر انھوں

نے ۲۰۱۱ء تک کا جو نقشہ کھینچا ہے وہ ان کے بلند قوت تخیل کا منھ بولتا ثبوت ہے۔ مثلاً" مجھے اگست ۲۰۱۵ء کی صبح کو یو کنا پوٹاواہا کے دار الخلافہ چیفتی کے راکٹ ڈروم سے اپنے ملٹری سکریٹری سارجنٹ بزفر کی معیت میں فائر کیا گیا۔"[۶۲]
ان کے اسلوب میں وقت کا تصور کچھ الجھاؤ کا شکار نظر آتا ہے۔ ان کے بعد میں آنے والے واقعات پہلے بیان ہو رہے ہوتے ہیں اور پہلے بیان ہونے والے واقعات کو بعد میں پیش کیا جاتا ہے۔ مثال کے طور پر ۲۰۱۵ء میں وہ ماضنین کے دورے کی بات کرتے ہیں اور پھر ۲۰۱۱ء میں ماضنین سے واپسی کی بات ہو رہی ہے۔ اس لیے واقعات کے درمیان کشمکش کی کیفیت نظر آتی ہے۔ مثلاً" ماضنین سے واپسی پر ۱۹ دسمبر ۲۰۱۱ء کو ہمیں یو کنا پوٹاواہا کی ساحلی پہاڑیاں نظر آنے لگیں۔ اور واپریزو کا لائٹ ہاؤس، جو تاریکی میں ہمیں آنکھیں مارتا ہوا خوش آمدید کہہ رہا تھا۔ "[۶۳] مصنف نے روایتی اسلوب سے گریز کرتے ہوئے رمزیاتی اسلوب بیان اپنایا ہے۔ روایتی کہانیوں کے بیان سے نکل کر انھوں نے چاکی واڑہ کی ثقافت اور ریاست ماضنین کی تمام ثقافتی اور ادبی روایات و اقدار کو پیش کیا ہے۔ اپنے اسلوب کے ذریعے سے ہی مصنف نے اپنے ملک و قوم کے بارے میں اپنے احساسات کو بیان کیا ہے:

> جہاز کا بڑھئی اسلامستانی تھا۔ اور اس کی قومیت اس کی خود اعتمادی اور مغرور انداز سے مترشح تھی۔ میں نے اسے پہلی نظر میں ہی پسند کیا کیوں کہ میرے دل میں اس دنیا کی سب سے طاقتور اور سب سے زیادہ جمہور پسند ملک کے لیے بے حد عزت ہے اور میں اس خوش قسمت ملک کے باشندوں پر رشک کیے بغیر نہیں رہ سکتا۔[۶۴]

محمد خالد اختر نے اپنے اسلوب کے اندر پوسٹر اور سائن بورڈ کے تصویری نمونے شامل کر کے ایک خاص عہد کی عکاسی کی ہے۔

> ق۔ع۔ کٹار
>
> کالج برائے ناول نویسان[۶۵]

مصنف نے اپنے اسلوب میں چاکی واڑہ اور ماضنین کی ثقافت کے بیان کے لیے ایسے الفاظ کا استعمال کیا ہے، جو ان کے مشاہدے اور تخیل کا حسین امتزاج معلوم ہوتے ہیں۔ مثلاً:

> ہوٹل یہاں غلیظ اور مفلوک الحال ہیں، بے حد مفلسانہ بے حد معمولی۔ جہاں عورتیں اپنے لبے پر تصویر پھولدار فرغلوں اور چاندی اور پیتل کے زیورات پہنے ایک دل ربامستانہ وار چال سے بہتی ہوئے ملیں گی، چاکی واڑہ کی عورتیں چلتی نہیں وہ بہتی ہیں۔ یہ کراچی کا ایک ایسا علاقہ ہے جو بجائے خود ایک الگ شہر ہے، اپنی ایک الگ تہذیب، اپنا الگ اخلاق ہے۔ وہاں کیچڑ اور بدبو کا ایک مرکب جسے دریائے لیاری کہا جاتا ہے۔ اور جو چاکی واڑہ کے لیے وہ کچھ ہے، جو لندن کے لیے ٹیمز یا پیرس کے لیے سین۔[۶۶]

اسی طرح ناول بیس سو گیارہ کا یہ اقتباس ملاحظہ کیجیے:

ماضنین میں سب سے بڑا آرٹسٹ پچ مچ ہے جو ایس اے ٹائمز کے اشتہاروں کے ڈیزائن بناتا ہے۔ اس کی سب سے مقبول ڈرائنگ ایک بے تحاشا موٹے آدمی کی ہے، جس کے ایک ہاتھ میں مگدر ہے اور جو ایک چیتے کی پیٹھ پر بیٹھا ہوا ہے۔[۶۷]

راویتی ناولوں کے بر خلاف ناول کی نئی تاریخ میں ناول نگاروں نے اپنے ناولوں کے اندر علامتوں اور استعاروں کو خوش اسلوبی کے ساتھ برتا ہے۔ محمد خالد اختر کے اسلوب کی یہ خوبی ہے کہ نئے موضوعات کے ساتھ ساتھ ان کے ہاں علامات اور استعارات کا خوبصورت استعمال دیکھنے کو ملتا ہے۔ ان کے اسلوب میں قاری کو کسی وقت کا سامنا نہیں کرنا پڑتا۔ اور نہ ہی قاری کسی پیچیدہ وادق فضا میں گم ہو کر رہ جاتا ہے۔ مصنف کی یہ خوبی ہے کہ انھوں نے اپنے اسلوب میں زبان کو قدرے سہل بنا کر پیش کیا ہے۔ اور قاری متن کی گہرائی تک آسانی سے رسائی حاصل کر لیتا ہے۔ انھوں نے اپنے اسلوب میں ملک کے اندر تمام اعلیٰ اداروں کی اندرونی رقابت کو علامتی انداز میں پیش کیا ہے:

مجمع میں کھڑے ہوئے ایک فوجی نے پہل کی۔ اس نے ایک روپے میں سلیمانی انگوٹھی خریدی اور چار آنے میں سلیمانی تیل کی چھوٹی شیشی جو نگینے کو چمکانے کے لیے ضروری تھی۔ نیلی یونیفارم میں ایک نیوی والے نے بَری فوج کو نیچا دکھانے کے لیے دو انگوٹھیاں خریدیں۔[۶۸]

مصنف نے اپنے اسلوب میں انگریزی الفاظ کا بے جا استعمال کیا ہے۔ اس طریقے سے انھوں نے اپنے اسلوب کو منفرد بنانے کی کوشش کی ہے۔ انھوں نے "اکسپورٹ"، "مڈل وے سٹریٹ"، "ہیرو"، "ہیرو شپ"، "کاؤنٹر"، "جنرل پلین"، "کارپوریشن سٹریٹ"، "ہیر کٹنگ سیلون"، "پیارا پڑھنے والا" اور اس طرح کے بہت سے انگریزی الفاظ کا استعمال ناول چاکی واڑہ میں وصال میں کیا ہے۔[۶۹] ان کے فقرے اور جملے بھی انگریزی اسٹائل سے قریب تر معلوم ہوتے ہیں۔ اسی طرح ناول بیس سو گیارہ میں بھی بہت سے انگریزی الفاظ کا استعمال دیکھنے کو ملتا ہے۔ مثلاً "ڈپلومیٹک"، "ملٹری"، "پرسنل"، "اسٹیٹ"، "کانسٹی ٹیوشن"، "لنچ"، "کمیشن" اور "یورآنر" وغیرہ۔[۷۰] محمد خالد اختر نے اپنے اسلوب میں جاسوسی ناولوں کے پورے پورے پلاٹ متعارف کروائے ہیں۔ ان کا سارا اسلوب روایت سے منحرف اسلوب ہے۔ انھوں نے کہانی میں سنسنی خیزی کو بڑھانے کے لیے اپنے اسلوب میں اساطیری حوالے بھی شامل کیے ہیں:

تم یقین نہیں کروگے میرے پاؤں کے پاس ایک چھوٹا سا جن کھڑا تھا۔ دو فٹ اونچا جن، اس کی آنکھیں کھڑی ہوئی تھیں اور ایک چھوٹی سی یو چڑانہ ڈاڑھی تھی۔ وہ نغفور جن جیسا حلیہ رکھتا تھا۔ تم جانتے ہو میں نغفور جن کو اس طرح اور اس صورت میں اپنے کمرے میں دیکھنے کی توقع نہیں کرتا تھا۔ اور اس کا

یہاں ہونا میرے لیے حیرت خیز تھا اور اس کا طرزِ عمل دوستانہ تھا اور وہ میری طرف دیکھ کر کچھ احمقانہ طریق پر مسکرا رہا تھا۔ مجھے خوف اور دہشت نے جکڑ لیا اور میرے جسم سے پسینہ چھوٹ پڑا۔ خیر اتنے میں ففقور مڑا اور مجھے مڑ مڑ کر پیچھے دیکھتا ہوا، اور اسی طرح مسکراتا، آہستہ آہستہ اس چار پائی کے نیچے چلا گیا۔ [۱]

ناول بیس سو گیارہ میں بھی ایسے حوالے دیکھنے کو ملتے ہیں۔ جیسے "پریمیئر نے انگریزی میں کہا، "ویلکم ٹو ماضنین۔" مجھے اس سے انگریزی زبان سن کر حیرت ہوئی۔ کیوں کہ یہ میرے لیے کسی پرندے کو انگریزی یا کوئی انسانی زبان بولتے ہوئے سننے کا پہلا موقع تھا۔" [۲] خالد اختر نے اپنے اسلوب میں دیگر علوم اور فلسفیوں کے بارے میں بھی معلومات فراہم کیں ہیں۔ ان کا اسلوب تخیل کے واقعات کے ساتھ سچے واقعات و حقائق کی بھی ترجمانی کرتا ہے۔ مثلاً:

میں نے سوچا ہے کہ اگر اقبال زندہ ہوتا تو یہ امر اس کے لیے غالباً بے حد تسکین دہ اور مسرت بخش ہوتا۔ اُس نے غالباً "پہاڑ اور گلہری"، "شکوہ جواب شکوہ" اور دوسرے شاہکار اسی لیے لکھے تھے کہ اس کے مرنے کے بعد بھلا اقوال اور اس کے ساتھی انہیں دلنواز قوالیوں میں ڈھال کر علی الصبح ریڈیو سے نشر کیا کریں۔ [۳]

اسی طرح ناول بیس سو گیارہ میں بھی ان حقائق کا بیان دیکھنے کو ملتا ہے:

جنگ سے بہت پہلے ہی فرانسیسی نثر مکمل تھی۔ فرانس کی آنکھوں کے تارے اس کے بڑے نثر نگار تھے۔ موپاساں، پُروست اور فرانسوا موریاک۔ یہ ہماری خوش قسمتی ہے کہ ان بڑے مصنفوں کی تصنیفات آج بھی ہماری لائبریریوں میں محفوظ ہیں۔ [۴]

اسلوب کے اندر سیاسی چپقلش اور ملکی صورتحال کے بیان میں ایسے الفاظ و محاورات کا استعمال ملتا ہے۔ جو پورے ملکی منظر نامے کو کھول کر ہمارے سامنے پیش کرتے ہیں۔ جیسے:

حکومت ظاہراً اور دیباچے کی رو سے ملک کو پیچھے لے جانے کی مدعی ہے۔ حقیقتاً یہ بڑے کابو، چھوٹے کابو اور وزیر اعظم کی ایک سازش ہے۔ جیسا میں نے لکھا ہے وہ ہر حالت میں طاقت اپنے ہاتھ میں رکھنے کے متمنی ہیں اور ان کے خیال میں اس مقصد میں کامیابی کا موقع اس وقت زیادہ ہے، جب ان کے محکوم جاہل اور وقت سے پیچھے ہوں۔ اس سازش کے جال کی مکڑی وزیر جہالت ہے، جو وزیر جھوٹ کے ساتھ کابینہ کی اہم ترین شخصیت ہے۔ [۵]

اسلوب میں غیر معمولی الفاظ کا استعمال بھی دیکھنے کو ملتا ہے۔ مثلاً "آسمان کو چھونے والی جماعت"، "مینٹو"، "کھلی ہوا کے عاشق"، "چھوٹا کابو"، "بڑا کابو"، "وزیر جھوٹ"، "وزیر جہالت"، "یور ایکسلنسی" اور "پنجیچ"

وغیرہ۔[۷۶] ناول ایک تہذیبی بیانیہ ہوتا ہے اور اس میں اسلوب اہم کردار ادا کرتا ہے۔ اسلوب کے ذریعے سے ہی کرداروں کی نفسیات، سماجی، معاشرتی اور نظریاتی سطحوں اور رویوں کو اجاگر کیا جاتا ہے۔ محمد خالد اختر کا اسلوب اپنے کرداروں کی نفسیات کی خوبصورت تصویر کشی کرتا دکھائی دیتا ہے۔ان کا اسلوب قربان علی کٹار کی پوری شخصیت، اس کے نفسیاتی اور سماجی رویوں کو بھرپور انداز میں قارئین کے سامنے لاتا ہے:

> شیخ قربان علی کٹار کا کوئی سا ناول بھی اٹھا لیجیے (بد معاش حسینہ کے علاوہ) اس کے خاتمے تک پہنچنے سے پہلے ہی نہ صرف ان جاسوسی ناولوں کے مروجہ اصولوں کا علم ہو جائے گا۔ بلکہ شیخ قربان علی کٹار کے نناوے فیصدی ناولوں کا پلاٹ بھی ہمیشہ کے لیے ذہن میں آ جائے گا، اگرچہ وہ ایسا کہنے پر احتجاج کرے گا۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ وہ دراصل ایک ہی ناول کو بار بار لکھتا ہے۔۔۔اس کے ناولوں میں عناصر تو وہی ہوتے ہیں صرف ان کی ترکیب و ترتیب میں کچھ ردوبدل ہو جاتی ہے۔[۷۷]

محمد خالد اختر نے اپنے اسلوب میں تاریخی حوالوں کو بھی قلمبند کیا ہے۔ ایک مکمل تاریخ کے برعکس ناول ایک دور کی جیتی جاگتی زندگی کی دستاویز کی حیثیت رکھتا ہے۔تاریخی اعتبار سے خالد اختر کا اسلوب تاریخی واقعات کی بھرپور عکاسی کرتا ہے۔ بیسویں صدی میں دنیا کے منظر نامے پر جو ہولناک تباہیاں برپا ہوئیں ہیں۔ان سب کا بیان ان کے اسلوب میں ملتا ہے:

> بیسویں صدی میں جتنی جنگیں ہوئیں۔ ۱۹۱۴ء کی پہلی جنگ عظیم، ۱۹۳۹ء کی دوسری جنگ عظیم اور ۱۹۵۵ء کی تیسری جنگ عظیم۔ان میں سے ہر ایک کے بعد یہ پیشن گوئی کی جاتی تھی (میرے خیال میں کسی قدر اذیت پسندی کے حیوانی انبساط کے ساتھ) کہ اگلی جنگ تہذیب کا خاتمہ کر دے گی۔ ۱۹۵۵ء کی تیسری جنگ عظیم نے اس پیشن گوئی کرنے والوں کو سچا کر دیا۔[۷۸]

خالد اختر نے جہاں ایک طرف اپنے اسلوب کے اندر واحد متکلم راوی کا انتخاب کیا ہے، جو خود بھی کہانی کا حصہ ہے۔ وہاں دوسری طرف وہ نئے طرز کی فکشن کی بنا پر روایت سے انحراف کرتے ہوئے قاری کو بھی اسلوب میں شامل رکھتے ہیں۔انھوں نے متعدد جگہوں پر قاری کو اسلوب کا حصہ بنا کر قاری کے مطابق کہانی کو آگے بڑھایا ہے۔اور قاری کی شمولیت سے متن کی نئی تشریح و توضیح بھی پیش کی ہے۔ مثلاً" جیسا کہ تاریخ کے سب طالب علموں کو معلوم ہے، یہ طوفان پہلے پہل شمالی امریکہ کے بڑے، زندگی سے گرجتے ہوئے شہروں پر آ کر ٹوٹا۔"[۷۹] اور اس کے علاوہ" جیسا کہ پڑھنے والے کو آگے چل کر معلوم ہو گا کہ مختلف حادثات اور اتفاقات کی وجہ سے پلین کے باقی حصوں میں شدید ترمیمیں کرنا پڑیں۔"[۸۰] خالد اختر نے اپنے کامیاب اسلوب کی بنا پر ہی مستقبل کا نقشہ ہمارے سامنے پیش کیا ہے۔ان کے اسلوب میں رپورتاژیانہ خاصیت بھی شامل ہے۔اسلوب میں رپورٹ کے الفاظ استعمال کیے گئے ہیں:

(رپورٹ کے الفاظ: "ہماری مہم کا ایک بدقسمت ممبر مسٹر فانگ فو ایک مقام پر، ہمارے کیمپ سے دور نکل گیا۔ جب وہ شام تک بھی نہ لوٹا تو ایک تلاش کی پارٹی اس کا کھوج لگانے کے لیے بھیجی گئی۔ اس پارٹی نے تھوڑی دور جا کر ایک پہاڑی پر چند ننگے جزیرے والوں کو ایک آدمی کی لاش پر ضیافت اڑاتے دیکھا مگر پارٹی کے وہاں تک پہنچنے پر جزیرے کے سب لوگ بلوں میں گھس گئے۔ یہ کہنا ضروری ہوگا کہ یہ لاش جوان وحشیوں کے رات کے کھانے کا کام دے رہی تھی۔ ہمارے بدقسمت ممبر مسٹر فانگ فو کی تھی۔ کیوں کہ مسٹر فانگ فو اب مہم کے لیے زیادہ فائدہ مند نہ تھا اس لیے اصلی باشندوں کی خواہشوں کا لحاظ کرتے ہوئے اس کے بچے کھچے جسم کو وہیں چھوڑ دیا گیا۔)[۸۱]

جدید عہد کے تقاضوں کو مدِ نظر رکھتے ہوئے محمد خالد اختر نے اپنے اسلوب میں سائنس، فلسفہ، قدیم تہذیب و ثقافت، فلسفیانہ تصورات و نظریات اور جنگ کے واقعات کو پیش کیا ہے۔ یہ کہنا بجا ہوگا کہ معاشرتی اقدار ہوں یا ملکی بد عنوانی، سائنس ہو یا فلسفہ، قدیم ثقافتوں کا خاتمہ ہو یا پھر جنگوں کی بربریت کا بیان ہر جگہ خالد اختر کا قلم ایک نئے تجربے سے گزرتا دکھائی دیتا ہے۔ اور اس کے نتیجے میں وہ ایک نئے اسلوب کو قارئین کے سامنے لاتے ہیں۔ انھوں نے رومان، داستانوی انداز اور تاریخ کے ملاپ سے ایسی مہارت سے اپنے ناولوں کے پلاٹ پیش کیے ہیں کہ قاری ان کے اسلوب کی فنکاری کو سراہے بغیر رہ نہیں سکتا۔ مثلاً:

آج شام میرے فلیٹ پر آنا۔ میں تم کو اپنی محبوبہ دکھاؤں گا۔ وہ ایک مکرانی سردار کی بیٹی ہے۔ تیکھی چتون۔ چشم آہو۔ سڈول جسم۔ وہ دنیا کی خوبصورت ترین اور معصوم ترین لڑکی ہے۔ اس دفعہ فی الواقع میں محسوس کرتا ہوں کہ یہ سچا عشق ہے۔ پہلے عشق تو میری ناپختگی کے نتائج تھے۔[۸۲]

اسی طرح ناول بیس سو گیارہ کی مثال ملاحظہ ہو "چند گھنٹوں میں ہزاروں سال کی تہذیب کا روحانی اور مالی اثاثہ صفر ہو گیا۔"[۸۳] مجموعی طور پر دیکھا جائے تو محمد خالد اختر کے ناولوں میں اسلوب کے مختلف تجربات نظر آتے ہیں۔ انھوں نے نہ صرف اپنے موضوعات کو نئی تکنیکوں کے تناظر میں بیان کیا۔ بلکہ اسلوب کی سطح پر بھی روایت سے انحراف کیا۔ انھوں نے موقع محل کی مناسبت سے اپنی زبان کو قدرے سہل بنا کر پیش کیا ہے۔ مصنف اپنے اسلوب کے ذریعے سے ہی اپنے بیانیے کو تشکیل دیتا ہے۔ اور اس کا اسلوب ہی کہانی کو مؤثر بناتا ہے۔ اگر اسلوب گنجلک اور پیچیدہ ہو تو کہانی ابلاغ کا حق ادا نہیں کرتی۔ چناں چہ اس کے برعکس سادہ، رواں اور دلکش اسلوب ہی قاری تک کہانی کی تفہیم کو ممکن بناتا ہے۔ محمد خالد اختر کے اسلوب کی یہ خوبی ہے کہ اس میں مشکل اور نئے موضوعات کی ترسیل احسن طریقے سے کی گئی ہے۔ مغرب کے مقابلے میں ہمارے یہاں ناول معاشرے پر کوئی خاص گہرے اثرات مرتب نہیں کرتے۔ لیکن محمد خالد اختر نے اپنے منفرد اسلوب اور فن کی کمال دستی سے اچھوتے موضوعات کے

ذریعے معاشرے کی تلخ حقیقتوں کے راز فاش کیے ہیں۔اور معاشرے نے ان کے اثرات کو قبول بھی کیا ہے۔روایت سے منحرف ہو کر محمد خالد اختر نے نئے تجربات اور مختلف حربوں کے استعمال سے ایک ایسا انوکھا طرز اسلوب تخلیق کیا ہے کہ جس کا کسی فن پارے میں موجود ہونا ناممکن نا سہی لیکن قدرے مشکل اور محنت طلب عمل ضرور ہے۔

حوالہ جات

۱۔ شبیر احمد قادری، "ناول میں کردار کی اہمیت" مشمولہ ادبیات ش ۱۲۱ تا ۱۲۲ (جولائی تا دسمبر ۲۰۱۹ء)، ص ۹۰۔

۲۔ محمد خالد اختر، بیس سو گیارہ (کراچی: فضلی سنز (پرائیویٹ) لمیٹڈ، ۱۹۹۹ء)، ص ۱۴۔

۳۔ سہیل بخاری، اردو ناول نگاری (دہلی: الحمراء پبلشرز، ۱۹۷۲ء)، ص ۳۳۔

۴۔ محمد خالد اختر، بیس سو گیارہ، ص ۱۴۔

۵۔ ایضاً، ص ۱۵۔

۶۔ اسلم آزاد، اردو ناول آزادی کے بعد (مئوناتھ بھنجن (یوپی): نکھار پبلی کیشنز، ۱۹۸۱ء)، ص ۹۔۱۰۔

۷۔ محمد خالد اختر، بیس سو گیارہ، ص ۱۶۔

۸۔ ایضاً، ص ۳۰۔

۹۔ ایضاً، ص ۸۴۔

۱۰۔ محمد احسن فاروقی۔ نورالحسن ہاشمی، ناول کیا ہے ؟ (لکھنؤ: دانش محل، ۱۹۵۱ء)، ص ۲۶۔

۱۱۔ محمد خالد اختر، بیس سو گیارہ، ص ۷۷۔

۱۲۔ وقار عظیم، داستان سے افسانے تک (علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۲۰۰۳ء)، ص ۱۷۱۔

۱۳۔ محمد خالد اختر، بیس سو گیارہ، ص ۴۷۔

۱۴۔ ایضاً، ص ۱۴۳۔

۱۵۔ ایضاً، ص ۲۸۔

۱۶۔ ایضاً، ص ۳۹۔

۱۷۔ ایضاً، ص ۵۷۔۵۸۔

۱۸۔ ایضاً، ص ۴۴۔

۱۹۔ ایضاً، ص ۴۳۔

۲۰۔ ایضاً، ص ۵۲۔

۲۱۔ ایضاً،ص۱۳۶۔

۲۲۔ وزیر آغا،اردو ادب میں طنز و مزاح(لاہور:کتب خان اکیڈمی پنجاب،۱۹۵۸ء)،ص۲۳۶۔

۲۳۔ شمع افروز زیدی،اردو ناول میں طنز و مزاح(دہلی:اردو اکادمی،۱۹۸۷ء)،ص۳۱۔

۲۴۔ اعجاز حسین،نئے ادبی رجحانات(الہ آباد:کتابستان،۱۹۵۷ء)،ص۲۳۵۔

۲۵۔ محمد خالد اختر،چاکی واڑہ میں وصال(لاہور:سنگ میل پبلی کیشنز،۲۰۱۹ء)،ص۵۰۔

۲۶۔ ایضاً،ص۵۰۔۵۱۔

۲۷۔ وزیر آغا،نئے تناظر(آلہ آباد:اردو رائٹرس گلڈ،۱۹۷۹ء)،ص۵۸۔

۲۸۔ محمد خالد اختر،چاکی واڑہ میں وصال،ص۳۱۔

۲۹۔ ایضاً،ص۳۴۔

۳۰۔ ایضاً،ص۱۲۳۔

۳۱۔ علی عباس حسینی، اردو ناول کی تاریخ اور تنقید(علی گڑھ:ایجوکیشنل بک ہاؤس،۱۹۸۷ء)،
ص۶۳۔۶۴۔

۳۲۔ نجم الہدیٰ،کردار اور کردار نگاری(پٹنہ:بہار اردو اکیڈمی،۱۹۸۰ء)،ص۷۱۔

۳۳۔ محمد خالد اختر،چاکی واڑہ میں وصال،ص۶۱۔

۳۴۔ ایضاً،ص۲۰۔

۳۵۔ ایضاً،ص۹۷۔

۳۶۔ ایضاً،ص۶۱۔

۳۷۔ ایضاً،ص۶۵۔

۳۸۔ ایضاً،ص۱۶۱۔

۳۹۔ ایضاً،ص۱۰۔۱۱۔

۴۰۔ ایضاً،ص۱۰۔

۴۱۔ ایضاً،ص۱۱۹۔

۴۲۔ ایضاً،ص۱۴۳۔۱۴۴۔

۴۳۔ ایضاً،ص۱۵۵۔

۴۴۔ محمد احسن فاروقی، اردو ناول کی تنقیدی تاریخ (لکھنؤ: ادارہ فروغ اردو، ۱۹۶۲ء)، ص ۲۳۷۔ ۲۳۸۔

۴۵۔ محمد اشرف کمال، تنقیدی تھیوری اور اصطلاحات (فیصل آباد: مثال پبلشرز، ۲۰۱۶ء)، ص ۱۴۶۔

۴۶۔ قاسم یعقوب، "ناول میں نئی تکنیک اور تجربات" مشمولہ ادبیات ش ۱۲۱ تا ۱۲۲ (جولائی تا دسمبر ۲۰۱۹ء) ص ۹۵۔

۴۷۔ امان اللہ محسن، "نیا ناول نئے تجربات" مشمولہ ادبیات ش ۱۲۱ تا ۱۲۲ (جولائی تا دسمبر ۲۰۱۹ء)، ص ۱۲۸۔

۴۸۔ محمد خالد اختر، چاکی واڑہ میں وصال، ص ۵۔

۴۹۔ ایضاً، ص ۸۔

۵۰۔ محمد خالد اختر، بیس سو گیارہ، ص ۵۲۔

۵۱۔ ایضاً، ص ۹۷۔

۵۲۔ محمد خالد اختر، چاکی واڑہ میں وصال، ص ۲۹۔

۵۳۔ ایضاً، ص ۱۲۔

۵۴۔ محمد خالد اختر، بیس سو گیارہ، ص ۱۶۔

۵۵۔ ایضاً، ص ۲۵۔

۵۶۔ ایضاً، ص ۲۹۔

۵۷۔ ایضاً، ص ۱۷۔

۵۸۔ محمد خالد اختر، چاکی واڑہ میں وصال، ص ۳۱۔۳۴۔

۵۹۔ محمد خالد اختر، بیس سو گیارہ، ص ۲۶۔

۶۰۔ ایضاً، ۲۱۔

۶۱۔ ایضاً، ۳۱۔

۶۲۔ ایضاً، ص ۲۴۔

۶۳۔ ایضاً، ص ۱۳۹۔

۶۴۔ ایضاً، ص ۱۳۷۔

۶۵۔ محمد خالد اختر،چاکی واڑہ میں وصال،ص۵۴۔

۶۶۔ ایضاً،۵۰۔

۶۷۔ محمد خالد اختر،بیس سو گیارہ،ص۷۴۔

۶۸۔ محمد خالد اختر،چاکی واڑہ میں وصال،ص۱۰۴۔۱۰۵۔

۶۹۔ ایضاً،ص۶۔۸۔

۷۰۔ محمد خالد اختر،بیس سو گیارہ،ص۳۸۔

۷۱۔ محمد خالد اختر،چاکی واڑہ میں وصال،ص۱۲۴۔۱۲۵۔

۷۲۔ محمد خالد اختر،بیس سو گیارہ،ص۲۶۔

۷۳۔ محمد خالد اختر،چاکی واڑہ میں وصال،ص۱۶۹۔

۷۴۔ محمد خالد اختر،بیس سو گیارہ،ص۱۷۔

۷۵۔ ایضاً،ص۴۶۔

۷۶۔ ایضاً،ص۲۵۔

۷۷۔ محمد خالد اختر،چاکی واڑہ میں وصال،ص۱۲۔

۷۸۔ محمد خالد اختر،بیس سو گیارہ،ص۱۳۔

۷۹۔ ایضاً،ص۱۲۔

۸۰۔ محمد خالد اختر،چاکی واڑہ میں وصال،ص۴۴۔

۸۱۔ محمد خالد اختر،بیس سو گیارہ،ص۱۵۔۱۶۔

۸۲۔ محمد خالد اختر،چاکی واڑہ میں وصال،ص۴۶۔

۸۳۔ محمد خالد اختر،بیس سو گیارہ،ص۱۳۔

باب چہارم:

محمد خالد اختر کے ناولوں میں فکشن کی مابعد جدید ادبی اور لسانی تکنیکوں کے تجربات

باب چہارم:

محمد خالد اختر کے ناولوں میں فکشن کی مابعد جدید ادبی اور لسانی تکنیکوں کے تجربات

مابعد جدیدیت ادب کا ایک نیا رجحان ہے۔ مابعد جدید عہد میں جہاں پوری دنیا ایک نئے تجرباتی دور سے گزری ہے۔ وہیں اس کے اثرات ادب پر بھی مرتب ہوئے ہیں۔ مغرب میں یہ تحریک ۱۹۶۰ء میں پروان چڑھی۔ جبکہ مشرق میں مابعد جدیدیت کا مجموعی جائزہ لیا جائے تو باوجود اس کے کہ یہ جدید تھیوری اردو میں کافی دیر سے متعارف ہوئی تاہم ہمارے مفکرین نے اس حوالے سے اہم خدمات انجام دیں۔ اردو ادب میں اب اس حوالے سے باقاعدہ طور پر کام کیا جارہا ہے۔ اور فکشن کی مابعد جدید ادبی اور لسانی تکنیکوں کا متن پر اطلاق بھی کیا جارہا ہے۔ محمد خالد اختر کے دونوں ناولوں بیس سو گیارہ اورچاکی واڑہ میں وصال میں لاشعوری طور پر ان تکنیکوں کا استعمال دیکھنے کو ملتا ہے۔ ان ناولوں میں جن مابعد جدید ادبی تکنیکوں کو برتنے کی کوشش کی گئی ہے وہ مندرجہ ذیل ہیں:

۱۔ طنز خفی: Irony

۲۔ کھیل تماشا: Playfulness

۳۔ سیاہ مزاح: Black Humour

۴۔ مہا فکشن: Metafiction

۵۔ تاریخی بیانیہ: Historiographic Metafiction

۶۔ فنی مخلوطہ: Pastiche

۷۔ سنسنی خیزی: Paranoia

۸۔ بین المتونیت: Intertextuality

۹۔ حقسانہ: Faction

۱۰۔ جادوئی حقیقت نگاری: Megical Realism

۱۱۔ قاری کی شرکت: Participation

ان دونوں ناولوں میں جن مابعد جدید لسانی تکنیکوں کا استعمال دیکھنے کو ملتا ہے۔ وہ مندرجہ ذیل ہیں:

۱۔ اجنبیانے کا عمل(Defamiliarization)

۲۔ حاوی محرک(The Dominant)

۳۔ آزاد اور پابند موٹف(Free and Bound Motif)

۴۔ کارنیوال(Carnival)

ان تمام تکنیکوں کی تفصیل باب اول میں پیش کی گئی ہے۔اس باب میں دونوں ناولوں بیس سو گیارہ اورچاکی واڑہ میں وصال میں ان ادبی ولسانی تکنیکوں کے استعمال کا جائزہ لیا جائے گا۔

ا۔ محمد خالد اختر کے ناولوں میں مابعد جدید ادبی تکنیکوں کے استعمالات:

ا۔طنز خفی(Irony):

معاشرتی اور سیاسی حالات پر طنزیہ اور کنائی لہجے میں بات کرنا طنز خفی کہلاتا ہے۔اس سے مراد یہ ہے کہ مصنف طنز کے لبادے میں لپیٹ کر اپنی بات کو اس طرح بیان کرے کہ اس کا مطلب ادائیگی کے الفاظ سے بالکل الٹ ہو۔ محمد خالد اختر کے دونوں ناولوں بیس سو گیارہ اورچاکی واڑہ میں وصال میں طنز خفی کا استعمال بہت عام ملتا ہے۔ سب سے پہلے ناول بیس سو گیارہ میں طنز خفی کے استعمال کا جائزہ لیا جائے گا۔ مثلاً ناول میں پوپو پالنہار نے ماضنین کی ریاست ،وہاں کے حکومتی نظام اور بالخصوص وہاں کی صحافت کا پردہ چاک کرتے ہوئے انتہائی سنجیدہ حالات کو طنزیہ لہجے میں بیان کیا ہے:

> مختصراً "اشتر باٹائمز" کو پڑھ کر اس طرح معلوم ہوتا ہے، جیسے ماضنین واقعی دودھ اور شہد کی سرزمین ہے۔ یہاں کہ شہری تہذیب اور کلچر میں یونانیوں اور رومنوں سے آگے ہیں۔اور زندگی نہ ختم ہونے والی پارٹیوں،استقبالوں اور گورنمنٹ ہاؤس کے لنچوں پر مشتمل ہے۔ماضنینی اس دوا کی گولی کو ہر صبح ناشتے کے ساتھ پھانک لیتے ہیں۔[۱]

ماضنینی سب جانتے ہوئے بھی خاموشی کا لبادہ اوڑھے بیٹھے ہیں۔اور ہر نئی صبح کے ساتھ وہ اس قول کی پاسداری رکھتے ہوئے عہد کرتے ہیں کہ ان کی ریاست واقعی ایک مثالی ریاست ہے۔ یہاں پر مصنف نے ان تمام حکومتوں اور لوگوں کو نشانۂ طنز بنایا ہے، جو حکومتیں عوام کا استحصال کرتی رہتی ہیں۔اور جو عوام اپنے حق کے لیے آواز بلند نہیں کرتے۔ عموماً اس تکنیک کا استعمال کرتے ہوئے مصنف کسی حساس معاشرتی اور سماجی رویے کو بھی اجاگر کرتا ہے ،جیسے "مجھے چند سال سے عورت فوبیا کا مرض ہے۔اور اگرچہ میں جانتا ہوں کہ عورتیں غالباً بے ضرر مخلوق ہیں

،لیکن پھر بھی میں ان سے بے حد خائف رہتا ہوں۔"[۲۷] یہاں پر مصنف کا مطلب اپنی بات کے بالکل الٹ ہے ۔عورتوں سے خائف رہنے کی بات کے ذریعے طنزیہ صورتحال پیدا کی گئی ہے۔عورتوں کو ہمارے معاشرے کا ایک کمزور طبقہ تصور کیا جاتا ہے۔اور مرد اس کے ساتھ جو چاہے سلوک کر سکتا ہے۔معاشرے میں عورتوں سے ان کے حقوق چھین لیے جاتے ہیں۔ان سے کسی کو کوئی ڈر،خوف نہیں ہوتا۔بلکہ عورتوں کو ہی ظلم و ستم کا نشانہ بنایا جاتا ہے۔ ناول میں راوی نے اپنے ساتھ پیش آنے والے واقعات وحالات کو بھی طنزیہ ومزاحیہ پیرائے میں بیان کیا ہے۔جس سے ناول میں مضحکہ خیز صورت حال پیدا کی گئی ہے۔مثلاً:

> میں انگریزی جانتا تھا مگر میں نے یوکنا پوٹاواہوی زبان میں بولنے کو ترجیح دی۔کیوں کہ ان میں سے کوئی بھی اس کا ایک لفظ بھی نہیں سمجھتا تھا اور میں جو کچھ چاہتا کہہ سکتا تھا۔میں نے ان کو بتایا کہ میں ماضنین میں پہنچ کر بے حد خوش ہوا ہوں۔اور یہ کہ میں ان کے طلقوں اور پھیپھڑوں کے متعلق اونچی رائے رکھتا ہوں۔میں نے ان کو بتایا کہ یوکنا پوٹاوا سے یہاں تک راکٹ کا چارمنٹ کا سفر بے حد دلچسپ اور خوشگوار تھا اور سارجنٹ بزفر کے میرے پیٹ میں ایک دو بار سر مارنے کے باوجود ہمیں رستے میں کوئی زیادہ بے آرامی نہیں ہوئی۔[۲۸]

مصنف بہت سی وجوہات کی بنا پر اس تکنیک کا استعمال کرتا ہے۔کوئی بھی بات براہ راست کہنے کی بجائے طنز کے پیرائے میں بیان کر دی جاتی ہے۔مصنف اپنی فکر اور نظریات کو بھی اس تکنیک کے پس پردہ بیان کرتا ہے۔ناول چاکی واڑہ میں وصال میں بھی اس تکنیک کا عام استعمال دیکھنے کو ملتا ہے۔ معاشرے میں موجود برائیوں، طاقت،شان وشوکت اور ظاہری تعریف وتوصیف کو تضحیک آمیز لہجے میں بیان کیا گیا ہے کہ "ایک بادشاہ مجمع میں سے ہر کسی کی داد لے گا خواہ وہ گدھا ہی کیوں نہ ہو،اور شاید اس مادی ترقی اور اقتدار کی دنیا میں عوام کی یہ دیوانگی (اور ہیرو پرستی دیوانگی ہی تو ہے) قابل درگزر ہے۔"[۲۹] طنز کے ذریعے معاشرے کے کسی احمقانہ پہلو یا برائی کو بھی پیش کیا جاتا ہے تاکہ عوام کو سوچنے کی طرف راغب کیا جائے مثلاً:

> وہ تمھارے پاس ایک سیاہ گاؤن اور پہننے والی چوکورسی ٹوپی ہے نا،جو تم نے بی اے کی ڈگری لیتے وقت بنوائی تھی وہ علمیت اور فضیلت کی اجارہ داری کے امتیازی نشانات! مجھے ان کی دو تین روز کے لیے اشد ضرورت ہے،صرف دو تین دن کے لیے،یہ بے حد ضروری ہے![۳۰]

ان ظاہری علامات کو طنز کا نشانہ بنایا ہے،جو تعلیمی نظام کے ساتھ وابستہ کر دی گئی ہیں۔اور غریب عوام کو انتہائی مشکلات کا سامنا کرنا پڑ جاتا ہے۔جبکہ صرف ایک سند حاصل کرنے کے لیے اس دکھاوے اور رکھ رکھاؤ کی نوبت پیش نہیں آنی چاہیے۔اور نہ ہی گاؤن اور ٹوپی کسی کے تعلیم یافتہ ہونے کی ضمانت ہے۔مصنف نے حالات کی

Irony کے ذریعے طنز کا وسیع معنوں میں استعمال کیا ہے۔اور لوگوں کی ہیرو پرستی کے رویے کو بھی طنزیہ انداز میں پیش کیا ہے۔ مثلاً" عموماً ہمارے ہیرو ایسے لوگ ہوتے ہیں جو وہ کچھ بن چکے ہیں جو ہم بننا چاہتے تھے، مگر جانتے ہیں کہ کبھی نہ بن سکیں گے۔"[۵۵] مرکزی کردار قربان علی کٹار ہمیشہ اپنے دوست سے ادھار چیزیں لے کر زیب کرتا اور سب دوستوں کے سامنے اُن پر اپنی ملکیت جتاتا تھا۔اُس کی گفتگو اور حرکات و سکنات کو پیش کرتے ہوئے مصنف نے یہاں پر طنز خفی کا پہلو اجاگر کیا ہے۔اس حوالے سے یہ اقتباس ملاحظہ ہو:

> بار بار میری چمکدار پھولوں والی امریکن ٹائی پہنے، میرا چیک سوٹ زیب تن کیے وہ بے داغ ضمیر کے ساتھ میرے سامنے آتا رہتا ہے۔میں نے کئی باراس کو اپنے سامنے چند دوستوں کو یہ اطلاع دیتے سنا ہے کہ یہ سوٹ جو وہ پہنے ہوئے ہے (یعنی میرا سوٹ) کراچی کے حمید درزی کا سلا ہوا ہے اور اس کی سلائی سوا سو روپے ہے (جو سچ ہے) کبھی وہ اپنے دوستوں سے (میری موجودگی میں) کہتا ہے کہ مجھے شوخ امریکن ٹائیاں پسند ہیں اور یہ جو ٹائی میں نے لگا رکھی ہے یعنی میری ٹائی اسے ساڑھے آٹھ روپے میں پڑی۔ مصیبت یہ ہے کہ ایسی معلومات دیتے وقت اس کے چہرے پر شکن تک نہیں پڑتی اور الٹا میں ہی اپنے آپ کو شرمسار محسوس کرتا ہوں۔[۵۶]

قربان علی کٹار کی ادھار مانگنے کی پختہ عادت اور اس کی تمام حرکات کو طنزیہ انداز میں پیش کر کے ناول میں مزاح کا عنصر پیدا کیا گیا ہے۔ مصنف ادب میں طنز خفی (Irony) کا استعمال مختلف حوالوں سے کرتا ہے۔ کہیں اس کا مقصد معاشرے کے کسی مخصوص و نمایاں پہلو کی طرف اشارہ کرنا ہوتا ہے۔ اور کہیں وہ اس تکنیک کے استعمال سے مزاح کی فضا پیدا کر کے قاری کے لیے تفریح طبع کا ساماں فراہم کرتا ہے ۔اس تکنیک کے پس پردہ مصنف اپنے نظریات، خیالات و افکار اور معاشرتی رویوں کو بھی اجاگر کرتا ہے۔ محمد خالد اختر نے دونوں ناولوں میں اس تکنیک کا عمدہ استعمال کیا ہے۔اور حالات و واقعات کے علاوہ کرداروں کی حرکات و سکنات کے ذریعے سے بھی (Irony) کی صورتحال پیدا کی گئی ہے۔

۲۔ کھیل تماشا (Playfulness):

کھیل تماشا فکشن کی مابعد جدید ادبی تکنیک ہے۔اس کو عمومی طور پر طنز خفی کی تکنیک کے ساتھ ہی استعمال کیا جاتا ہے ۔ دنیا کے کھلاڑ بن، جنگوں کی صورتحال، خوفناک انسانی قربانیوں اور وحشت و جنوں جیسے واقعات کا بیان اس تکنیک کے زمرے میں کیا جاتا ہے۔ کھیل تماشا کی تکنیک کے ذریعے سے ناپسندیدہ موضوعات کو مزاح، کھیل اور طنز کی صورت میں پیش کر دیا جاتا ہے۔ ناول بیس سو گیارہ میں کھیل تماشا کی تکنیک کا استعمال یوں دیکھنے کو ملتا ہے

کہ "چند گھنٹوں میں ہزاروں سال کی تہذیب کا روحانی اور مالی اثاثہ صفر ہو گیا۔"[8] دنیا میں ہونے والی عالمی جنگوں نے تمام سر زمین کو بنجر بنا کر رکھ دیا۔انسانی زندگی کے ساتھ ساتھ سالوں کی تہذیب کا بھی خاتمہ ہو گیا۔ان جنگوں نے زمینی زندگی کو ہزاروں سال پیچھے دھکیل دیا اور تہذیبی اثاثہ بھی ملیامیٹ ہو گیا۔ کھیل تماشا کی یہ تکنیک جنگوں اور قتل و غارت کی مخالفت کرتی ہے۔ دنیا میں ہونے والی بربریت اور انسانی جانوں کا نقصان اور دہشت و اذیت کا بیاں اس تکنیک کے ذیل میں کیا جاتا ہے۔یہ تکنیک انسانی قربانیوں کی سخت مخالف ہے۔ناول کا یہ اقتباس ملاحظہ ہو:

بموں کے بعد فرانس کی آبادی پہلے سے بیسویں رہ گئی ہے اور وہ بھی زیادہ تر وہ لوگ ہیں جن پر نائٹروجن بیماری اپنا ہلاکت خیز ہاتھ رکھ چکی ہے۔اس بیماری سے ہزاروں آدمی ہر سال وہاں مرتے ہیں ۔اور جو سخت اذیت اور درد میں ایڑیاں رگڑ رگڑ کر جینے کے لیے رہ گئے ہیں وہ اس بیماری کے ناقابل فہم اثر سے اپنی جنسی اور پیدا کرنے کی طاقت کھو بیٹھے ہیں۔ ان بموں کے بعد فرانس میں سال بھر میں صرف سو بچے پیدا ہوئے۔[9]

دنیا میں لڑی جانے والی جنگوں کے علاوہ تہذیبوں کا خاتمہ بھی اس تکنیک کے ذریعے بیان کیا جاتا ہے۔اور دنیا کو مٹانے کے لیے تیار کیے جانے والے منصوبے بھی ناول کا حصہ بنائے گئے ہیں اور یہی کھیل تماشا کی تکنیک ہے۔ مثلاً:

ہوت نے کہا،"مسٹر پوپو! یہ میں تمھیں بتا دوں، وہ ہم سب کو اس کے پیچھے نہیں بھیج سکتے۔ ہم میں سے ہزاروں پھر بھی دیوار کے اس طرف رہیں گے، کیوں کہ اس طرف امید ہے جو دوسری طرف نہیں، دیوار کی دوسری طرف جانے سے پہلے ہم ان کو مٹی کا ڈھیر بنا کر جائیں گے۔ کیا یہ اچھا نہیں ہو گا کہ اتنی ریاکاری اور خود فریبی اور خود پرستی اور بے رحمی ختم کر دی جائے؟

میں پوچھنے لگا تھا کہ تم ایسا کیا کرو گے اور پھر میں نے بیں کا سوچا،،،،،، وہ جرمن سائنٹسٹ جو نرم طبیعت، بے ضرر اور محنتی طالب علم نظر آتا تھا مگر جس کی آنکھیں اس کی سلگتی ہوئی آگ کے راز کو افشا کرتی تھیں میں نے سوچا بیں اپنے مقصد میں کامیاب ہو گیا ہو گا، میں کانپا۔[10]

یہاں پر ہوت مسلسل ظلم و ستم سہنے کے بعد اب بغاوت پر اتر آیا ہے۔وہ اپنے ساتھ اب اس دنیا کو بھی فنا کر دینا چاہتا ہے۔اس نے اس مقصد کے لیے جرمن سائنسدان بیں کا استعمال کیا۔اور اب وہ ایک بڑی جنگ کے لیے تیار ہو چکا ہے۔ناول میں یہ ساری صورتحال کھیل تماشا کی تکنیک کے ذریعے بیان کی گئی ہے۔یہ تکنیک زیادہ تر طنز خفی کے ساتھ استعمال ہوتی ہے اس لیے ناولوں میں اس کا استعمال محدود سطح پر کیا گیا ہے۔ کسی بھی قسم کی وحشت اور جنون کی کیفیت بھی اس کے ذریعے بیان کی جاتی ہے۔ناول چاکی واڑہ میں وصال کا یہ اقتباس ملاحظہ ہو:

دوسرے ناول نویسوں کا ذکر اس کے اعصاب کے لیے ضرر رساں تھا اور خاص طور پر جلال کے نام پر تو اس میں مرگی کے دورہ کی سب علامات ظاہر ہو جاتیں ہیں۔ دنیا اس کو، اصل مصور فطرت، اصل

تھامس ہارڈی کو نظرانداز کر رہی تھی۔ اور نئے ناول نویسوں کو جن کے ناول اس کے ناولوں کے مقابلہ
میں دسواں حصہ بھی سنسنی خیز نہ تھے، سر آنکھوں پہ بٹھا رہی تھی۔[۱۱]

یہاں پر مصنف نے مرکزی کردار کنٹار کی ذہنی وحشت اور جنوں کو پیش کیا ہے۔ دنیا اب اسے نظرانداز کر رہی ہے اور اس کا ادبی مقام و مرتبہ کھو چکا ہے۔ اس لیے اب کسی بھی دوسرے ناول نگار کے ذکر پر کنٹار پر عجیب وحشی پن سوار ہو جاتا ہے۔ اور اس جنون اور وحشت کو کہانی میں کھیل تماشا کے ذریعے دکھایا گیا ہے۔ یہ تکنیک طنز خفی سے ملتی جلتی تکنیک ہے۔ اس لیے کہانیوں میں اس کا استعمال محدود حد تک نظر آتا ہے۔ اس میں سنجیدہ موضوعات اور ناگوار صورتحال کو کھیل اور طنز کے لبادے میں لپیٹ کر پیش کر دیا جاتا ہے۔ اور انتہاپسندی اور ظلم و بربریت کے ان رویوں پر لفظوں کے کھیل کھیل میں مصنف نے گہری چوٹ کی ہے۔

۳۔ سیاہ مزاح (Black Humour):

سیاہ مزاح ایسا طنز ہے جو اپنے اندر بے رحم کڑواہٹ رکھتا ہے۔ اس میں غم ناک صورتحال کو بھی ایسے بیان کیا جاتا ہے کہ اس میں زہرخند مزاح کا پہلو دکھائی دیتا ہے۔ موت، تشدد، ڈیپریشن، قتل، بدعنوانی، بیماری اور دہشت گردی جیسے عناصر کو بیان کرنے کے لیے اس تکنیک کا استعمال کیا جاتا ہے۔ مابعد جدید مصنفین اس تکنیک کو غیر معمولی مسائل کے بیان کے لیے بروئے کار لاتے ہیں۔ اس تکنیک میں مزاح کے ساتھ ساتھ تکلیف اور سنجیدہ سوچ کا عنصر بھی نمایاں ہوتا ہے۔ محمد خالد اختر نے دونوں ناولوں میں اس تکنیک کا عمدہ استعمال کی ہے۔ مثلاً ناول بیس سو گیارہ میں راوی نے دنیا کی ہولناکیوں کا دردناک نقشہ پیش کیا ہے۔ اور سیاہ مزاح کی تکنیک کا استعمال کرتے ہوئے انسان کو ہی ان بربادیوں پر موردِ الزام ٹھہرایا گیا ہے۔ مثلاً "آدمی نے اپنے خالق کو بتادیا تھا کہ اگر وہ (آدمی) تخلیق نہیں کر سکتا۔ وہ تباہ کر سکتا ہے اور تباہ بھی اپنے خالق سے زیادہ بہتر اور مکمل طریقے سے۔"[۱۲] یہاں پر مصنف نے انسان کی اذیت پسند سوچ کو پیش کیا ہے۔ اور اس عالمی تباہی و بربریت پر انسان کو جھنجوڑ کر رکھ دیا ہے۔ ناول میں امریکہ کی اصلیت کا پردہ چاک کیا گیا ہے اور سیاہ مزاح کی تکنیک کے استعمال سے ہی اس عالمی طاقت کے اصلی روپ کو بے نقاب کیا گیا ہے کہ "امریکہ کو جمہوریت کا پتا تک نہ تھا اور وہاں جمہوریت کے نام پر بڑے خداؤالرکا بے رحم مطلق راج تھا۔"[۱۳] امریکہ نے عالمی جنگوں کے نام پر دنیا کو تباہ و برباد کر ڈالا تھا۔ حالاں کہ امریکہ عالمی سطح پر امن کا پرچار کرتا دکھائی دیتا ہے۔ اور پس پردہ انسانیت کے حقوق کے تحفظ اور جمہوریت کے نام پر ملکوں اور قوموں کا استحصال کرتا ہے۔ یہ ایک تلخ حقیقت ہے کہ جمہوریت نام کی کسی چیز سے امریکہ کا کوئی سروکار نہیں ہے۔ محمد خالد اختر نے اپنے اس ناول میں اس تکنیک کا استعمال کرتے ہوئے تمام عالمی جنگوں کا منظر نامہ کھول کر پیش کیا ہے۔ ناول میں تاریخ کے یہ

تمام واقعات سیاہ مزاح کی عمدہ مثالیں ہیں۔ دنیا میں لڑی جانے والی جنگیں، انسانیت کا قتل و خون، تہذیبوں کا خاتمہ ، طاقت کا بے جا استعمال اور ٹیکنالوجی کی بدولت انسانوں پر غلبہ پانے والے تمام عناصر سیاہ مزاح کی تکنیک کے ذریعے ناول کا حصہ بنائے گئے ہیں۔ ناول کا یہ اقتباس ملاحظہ ہو:

> میرا خیال ہے کہ اپنے نچلے دفتر کی کسی خوبصورت ٹائپسٹ لڑکی سے محبت میں دھتکارے جانے سے وہ شورہ پشت ہو گیا ہو گا اور اس نے چاہا ہو گا کہ وہ اپنی زندگی کا خاتمہ کر دے۔ مگر وہ یہ نہیں چاہتا تھا کہ زمین پر اس کے بعد زندگی رہ جائے۔ نوجوان عاشق اپنی محبوباؤں سے ہاتھ ان کی جھاڑیوں کے نیچے ملتے رہیں، چھوٹے بچے پھولوں کی طرح کھلتے اور گھروں کو محبت اور قہقہوں سے بھرتے رہیں۔ وہ اپنے مرنے سے پہلے دنیا کو ایک بڑی مہیب چتا بنا دے گا اور اس نے اپنے اس ظالمانہ ارادے کو عملی جامہ پہنانے کا فیصلہ کر لیا۔ [۱۴]

یہاں پر مصنف نے ایک کردار ماگلو وچ کی خود غرضی اور سفاکیت کو سیاہ مزاح کی تکنیک کے ذریعے ابھارا ہے۔ طاقت کے المیے کو پیش کیا گیا ہے کہ انسان طاقت اور شہرت کی خواہش میں اندھا ہو جاتا ہے۔ اور اپنی اس خود غرضی میں گم ہو کر وہ انسانیت کا خاتمہ کر دیتا ہے۔ مصنف نے اس تکنیک کے استعمال سے معاشرے کے منفی رویوں کو بھی اجاگر کرنے کی کوشش کی ہے۔ مزاح کی فضا قائم کر کے تلخ حقائق کو انسان کے سامنے پیش کیا گیا ہے۔ اور اس مزاح میں چبھن کی ایک ایسی کیفیت پوشیدہ ہوتی ہے، جو دل کو تار تار کر دیتی ہے۔ ناول بیس سو گیارہ میں اس تکنیک کو بروئے کار لاتے ہوئے ایسی ہی کیفیت کو ابھارا گیا ہے۔ مثلاً:

> جس طریق سے بزفر اپنی مونچھوں کو تھپکتا ہے وہ صنف مخالف کو بالکل موہ لیتا ہے اور جہاں تک میرا خیال ہے ان میں اس کی مقبولیت کا بڑا سبب یہی ہے۔ میرا تجربہ بھی یہی کہتا ہے کہ عورتیں اتنی خالی الذہن اور احمق ہوتی ہیں کہ ان کو جیتنے کے لیے اونچی فلاسفی، ادبی ذوق یا شاندار گفتگو اور یوسفانہ نقوش کوئی کام نہیں دیتے۔ ان کی کسی مرد کی پسند عموماً اس مرد کے مونچھیں تھپکنے یا اسی قسم کی کسی بے ہودہ سی عادت پر منحصر ہوتی ہے۔ [۱۵]

محمد خالد اختر نے ناول چاکی واڑہ میں وصال میں بھی اس تکنیک کو نہایت خوبصورتی سے بروئے کار لایا ہے۔ اور حقائق پر سے پردہ ہٹایا ہے۔ مثلاً ناول میں ایک مقام پر مسٹر چنگیزی (راوی) قربان علی کٹار کی محبوبہ کو دیکھنے کے بعد اس کے حسن سے بے حد متاثر ہوتا ہے۔ اور اپنی سوچ کے اظہار کے لیے سیاہ مزاح کی تکنیک کا استعمال کرتا ہے۔ مثال کے طور پر یہ اقتباس دیکھیے:

> ان سب باتوں کے باوجود آدمی چاہتا تھا کہ اسے اپنے بازوؤں میں توڑ پھوڑ دے، اُس کے چہرے سے وہ مخروں معصومیت کا پردہ چاک کر دے اور اسے ایک فحش چھنال عورت میں تبدیل کر دے، اُس سے

گندے مذاق کرے اور اس کی کبوتر سے سفید گردن کو دانتوں سے کاٹ کر اس کا سرخ میٹھا خون پیئے۔۔۔۔سب آدمی دل میں درندے ہوتے ہیں۔[۱۶]

مصنف نے ناول میں اس تکنیک کے استعمال سے ہی قربان علی کٹار کی شخصیت اور افسوسناک حالت کو سامنے لایا ہے:

اس کے شائقین یہ نہیں جانتے تھے کہ ان کا چہیتا مصنف موچی دروازے کی ایک تنگ کوٹھری میں بند یہ جذبات کو بھڑکادینے والا سنسنی خیز ناول لکھتا ہے۔اور اس کے پاس ایک پتلون،دو قمیضیں اور ایک چپل ہے،اور یہ کہ کئی کئی دن وہ چائے اور خشک ٹوسٹ پر گزارہ کرتا ہے۔[۱۷]

یہاں پر غربت کے المیے کو پیش کر کے کہانی میں سیاہ مزاح پیدا کیا گیا ہے۔ یہ معاشرے کی ایک تلخ حقیقت ہے کہ عام آدمی بنیادی ضروریات سے بھی محروم ہے۔ یہاں بنیادی کردار کٹار کی حلیہ سازی کا بھی مایوس کن نقشہ پیش کیا گیا ہے۔ درحقیقت کٹار کے پاس ضرورت کا لباس تک موجود نہیں۔ وہ کئی کئی دن تک کھانے کو ترستا ہے۔ لیکن اس کے برعکس اس کے ناولوں کے ہیرو اور ان کی معمولات زندگی ہر طرح سے ان کے بورژوا ہونے کی تصدیق کرتی ہے۔ ناول میں کٹار کی آزردہ زندگی اور اس کے برعکس اس کے ناولوں کے ہیرو کی خوشحال اور آسودہ زندگی کے تضاد کو بھی سیاہ مزاح کی تکنیک کی مدد سے دکھایا گیا ہے۔ مثلاً:

ہیرو کے پاس سواری ضرور ہوتی،اُس کے لیے بورژوا ہونا ضروری ہوتا۔ بعض دفعہ اس کے پاس موٹر ہوتی،ورنہ سائیکل تو ضرور ہوتا(قدرت کی ستم ظریفی یہ ہے) کہ شیخ قربان علی کٹار کو اب تک ایک سیکنڈ ہینڈ سائیکل خرید سکنے کی بھی توفیق نہیں ہوئی۔[۱۸]

کٹار کی غربت زدہ زندگی اور اس کے الٹ اس کے ناولوں کے ہیرو کی عیش پرستی کو دکھا کر محمد خالد اختر نے یہاں پر بھی سیاہ مزاح کی کیفیت کو ابھارا ہے۔ دورِ حاضر کا انسان عملی سطح پر کوشش و حرکت ترک کر کے محض تخیلاتی اور خیالاتی دنیا میں پناہ گزیں ہو چکا ہے۔ یہ ہمارے معاشرے کی ایک ایسی بے رحم سچائی ہے، جو اپنے اندر بے پناہ کڑواہٹ رکھتی ہے۔ محمد خالد اختر نے اپنے دونوں ناولوں میں سیاہ مزاح کی تکنیک کو خوبصورتی کے ساتھ برتا ہے۔ انھوں نے اس تکنیک کے استعمال سے نہ صرف عالمی تباہ کاریوں بلکہ انسانی خود غرضی، دکھاوے اور ظاہری نمود و نمائش کا انتہائی تکلیف دہ نقشہ پیش کیا ہے۔

۴۔ مہا فکشن (Metafiction):

مہا فکشن سے مراد ہے ایسا فن پارہ جو فکشن سے متعلق ہو۔ اس تکنیک کے ذریعے قاری کو اس بات پر زور دیا جاتا ہے کہ وہ اپنے ذہن میں رکھے کہ وہ افسانوی ادب پڑھ رہا ہے۔ محمد خالد اختر نے اپنے دونوں ناولوں میں اس تکنیک کو خوبصورتی سے برتا ہے۔ ناول بیس سو گیارہ میں مہا فکشن کی تکنیک کے ذریعے سے ہی قاری کو یہ بتایا گیا ہے کہ ماضنین ایک خیالی ریاست ہے اور ناول کا پورا بیانیہ اسی ریاست کی روداد پر مشتمل ہے۔ ناول کا راوی یہ پوری خیالی داستان قارئین کے سامنے پیش کرتا ہے۔ مثلاً" چار سنٹ کے اندر اندر ہم شتر ابا(دارالخلافہ ماضنین) کے اڈے کے وصول کرنے والے آلے میں وصول ہو گئے۔ میرا سر اس ہزار میل کے سفر سے زوں زوں لٹو کی طرح گھوم رہا تھا۔"[۱۹] اس تکنیک کے ذریعے سے ناول میں جنگ کی کہانیاں حقائق کی بجائے فرضی اور افسانوی کہانیاں بنا کر پیش کی گئی ہیں کہ "انیس سو بانوے (۱۹۹۲ء) کی جنگ کے بعد دنیا پر جو ہولناک تباہی آئی ،اُس کے اثرات سے ابھی تک یہ بدقسمت کرہ زخم خوردہ ہے۔"[۲۰] مہا فکشن کی تکنیک کو بروئے کار لاتے ہوئے محمد خالد اختر نے اپنے اس ناول میں فرضی جنگوں کی پیشن گوئیوں کے ساتھ ساتھ ان کے خطرناک اثرات کا جائزہ بھی پیش کیا ہے۔ وہ تمام جنگیں جو دنیا میں تباہی و بربادی کا پیش خیمہ ثابت ہوئیں ناول میں ان سب کا المناک بیان دیکھنے کو ملتا ہے۔ مثلاً" ۱۹۹۲ء کی عالمگیر تباہی نے (میں اسے جنگ نہیں کہوں گا کیوں کہ یہ بات ابھی تک تحقیق تک نہیں پہنچی کہ اس کو شروع کس نے کیا) فی الواقع تہذیب کو دم توڑنے پر مجبور کر دیا۔"[۲۱] مہا فکشن کی تکنیک براہ راست قاری کو اس حقیقت سے روشناس کرواتی ہے کہ وہ ہمیشہ یہ ذہن میں رکھے کہ وہ افسانوی ادب کا قاری ہے۔ یہ تکنیک قاری کو بار بار یہ باور کرواتی ہے کہ وہ حقیقی کی بجائے افسانوی دنیا کی کہانیاں پڑھ رہا ہے۔ ناول چاکی واڑہ میں وصال میں بھی اس تکنیک کا عمدگی سے استعمال کیا گیا ہے۔ ناول کا پہلا پورا باب مہا فکشن کی عمدہ مثال ہے۔ ناول کے پہلے باب میں ہی ناول کا راوی پورے بیانیے کا خلاصہ پیش کر دیتا ہے کہ پورا ناول ایک جاسوسی ناول نگار قربان علی کٹار کے عشق کی داستان پر مشتمل ہے۔ ناول نگار نے تخیلاتی فضا قائم کر کے رومان پر مبنی ایک افسانوی کہانی ترتیب دی ہے۔ جیسے " مگر اب مجھے اس کا مکمل تعارف کرانے کی ضرورت محسوس ہو رہی ہے۔ کیوں کہ وہی اس دردناک رومان کا ہیرو ہے۔"[۲۲] ناول کا یہ پورا باب مہا فکشن پر مشتمل ہے۔ مصنف نے اس میں مرکزی کردار کٹار کے حوالے سے پوری تمہید باندھ کر اسے بطور معروف ناول نگار متعارف کروایا ہے۔ اور اس کے ساتھ ہی اس بات کی وضاحت بھی کر دی گئی ہے کہ قاری ایک افسانوی کہانی کا مطالعہ کر رہا ہے۔ جو شیخ قربان علی کٹار کے درد بھرے اور ناکام رومان پر مشتمل ہے۔ یہاں پر ناول کا متن خود اپنا تعارف کرواتا ہے کہ وہ ایک افسانوی متن ہے جس کا حقیقت سے کوئی واسطہ نہیں ہے۔ اس تکنیک کے

ذریعے سے ہی مصنف اپنے بیانیے میں ایسے حوالے شامل کرتا ہے ،جو براہ راست قاری کو فکشن کے بارے میں معلومات فراہم کرتے ہیں۔ مثلاً" شیخ قربان علی کٹار ہمارے ادب کا درخشاں ترین نام تھا۔اور "سحر نگار"، "جادو رقم"، "شاہ اسرار" وغیرہ کے القاب اس کے نام کے ساتھ لگائے جاتے تھے۔"[۲۳] کٹار کو ادب کا درخشاں ترین ستارہ قرار دے کر اس کی ادبی زندگی کا مکمل احاطہ کیا گیا ہے۔ گزرے زمانے میں کٹار ایک نامور شخصیت تھی اور اس کی ادبی تحریروں کو بہت پذیرائی حاصل ہوئی۔ادبی حلقوں میں کٹار کو اس کی کامیاب ناول نگاری کی بنا پر بہت سے القابات سے بھی نوازا گیا۔ مگر وقت کی رفتار نے اس کی شہرت کو مدھم کرتے کرتے بالآخر ختم کر دیا۔ میٹا فکشن کی تکنیک کے استعمال سے کہانی کے اندر ایک اور کہانی بیان کر دی جاتی ہے۔ مثلاً ناول چاکی واڑہ میں وصال میں کٹار کے عشق کی داستان کے ساتھ ساتھ مصنف نے جاسوسی ناول نگاروں کی ادبی زندگی کو بھی پیش کیا ہے۔اور جاسوسی ناول نگاری کی صنف سخن کے تمام قواعد و ضوابط بھی بیان کیے گئے ہیں۔اور کٹار کے تمام جاسوسی ناولوں کا جائزہ بھی پیش کیا گیا ہے۔ مثلاً:

> شیخ قربان علی کٹار کا کوئی سا ناول بھی اٹھا لیجیے (بدمعاش حسینہ) کے علاوہ اس کے خاتمے تک پہنچنے سے پہلے ہی نہ صرف ان جاسوسی ناولوں کے مروجہ اصولوں کا علم ہو جائے گا بلکہ شیخ قربان علی کے ننانوے فیصدی ناولوں کا پلاٹ بھی ذہن میں ہمیشہ کے لیے آجائے گا۔[۲۴]

کٹار ایک جاسوسی ناول نگار ہے۔اور اس کے تمام ناولوں کے پلاٹ ایک جیسے ہوتے ہیں۔اور کٹار کے تمام ناولوں میں کہانی کی ترتیب ایک سی ہوتی ہے۔ اس کے ناولوں کے کردار بھی آپس میں گہری موافقت رکھتے ہیں۔ ان تمام ناولوں پر جاسوسی ناول نگاری کے ایک ہی اصول کا اطلاق کیا گیا ہے۔ یہ سارا بیانیہ ہی میٹا فکشن کا عمدہ نمونہ ہے۔ اس پورے ناول میں میٹا فکشن کی تکنیک کا عام استعمال دیکھنے کو ملتا ہے ۔شروع سے آخر تک تک قاری کو ذہن نشین کروایا جاتا ہے کہ وہ ایک رومان پر مبنی کہانی پڑھ رہا ہے جس کا مصنف ایک جاسوسی ناول ناول نگار ہے۔ یہ اقتباس ملاحظہ ہو "قربان علی ،بقول خود،اس وقت کوئی دس گیارہ سال کے عرصہ میں پچاس کے لگ بھگ ناول لکھ چکا ہے، جن میں سے بیشتر اب دستیاب نہیں ہو سکتے۔"[۲۵] محمد خالد اختر نے دونوں ناولوں میں اس تکنیک کو بروئے کار لایا ہے۔انھوں نے جنگی،سیاسی، سماجی اور معاشی و معاشرتی صورتحال پر مبنی افسانوی بیانیے تشکیل دیے ہیں۔

۵۔تاریخی بیانیہ (Historiographic Metafiction):

تاریخی بیانیہ کے متون ایسے ہوتے ہیں، جن میں مصنفین پوری تاریخ کو رقم کر دیتے ہیں۔ اس کے ذریعے ادب میں ایسے متون پیش کیے جاتے ہیں جو اپنے اندر تاریخی حوالے لکھتے ہیں۔ مصنف اس تکنیک کے استعمال سے

تاریخی حقائق کا متن میں شامل کرتا ہے۔ ناول بیس سو گیارہ میں بہت سے تاریخی واقعات کو کہانی میں شامل کیا گیا ہے۔ مثلاً:

> بیسویں صدی میں جتنی جنگیں ہوئیں۔ ۱۹۱۴ء کی پہلی جنگ عظیم۔ ۱۹۳۹ء کی دوسری جنگ عظیم اور ۱۹۵۵ء کی تیسری جنگ عظیم۔ ان میں سے ہر ایک کے بعد پیش گوئی کی جاتی تھی (میرے خیال میں کسی قدر اذیت پسندی کے حیوانی انبساط کے ساتھ) کہ اگلی جنگ تہذیب کا خاتمہ کر دے گی۔ ۱۹۵۵ء کی تیسری جنگ عظیم نے تقریباً تقریباً اس پیش گوئی کرنے والوں کو سچا کر دیا۔[۲۶]

پوری بیسویں صدی انسانی تاریخ کی خوں ریز صدی ہے۔ اس صدی میں عالمی جنگوں نے تباہی و بربادی کو برپا کیا۔ ان جنگوں کے عالمی سطح پر ہولناک اثرات مرتب ہوئے۔ انسانیت کے ساتھ ساتھ تہذیبوں کو بھی مٹا دیا گیا۔ حسد اور رقابت کی بنا پر قتل و غارت کا جو بازار گرم کیا گیا تاریخی حوالوں میں اس سب کا ہولناک بیان دیکھنے کو ملتا ہے۔ محمد خالد اختر نے بھی ان تاریخی واقعات کو اپنے ناول کا حصہ بنایا ہے۔ ناول کا یہ اقتباس ملاحظہ ہو:

> میرے خیال میں وجہ یہ تھی کہ روسی "سرد جنگ سے"، جو ۱۹۵۵ء کی تیسری جنگ عظیم کے بعد برابر کمیونسٹ یو ایس ایس آر اور استعمار پسند امریکہ کے مابین جاری تھی اور جو دونوں کے بڑے پیمانے پر خفیہ ہتھیار سازی کے بخار اور ہسٹریا کا موجب بنی ہوئی تھی، تنگ آ گئے تھے۔ ان کو جنگ کی ناگزیریت کا یقین تھا۔ ان کو یہ بھی معلوم تھا کہ وہی طاقت جو بلا اعلان پہلا وار کرے گی فاتح ہو گی۔ نائٹروجن بم چند گھنٹوں میں جنگ کا فیصلہ کر دیں گے۔ سوانھوں نے پہل کی اور اپنے دشمنوں کو اس سے پہلے ہی ختم کر دیا کہ وہ جواب دینے کا سوچ سکتے۔[۲۷]

مصنف نے تاریخی بیانیہ کی تکنیک کے استعمال سے ناول میں عالمی جنگوں کے پورے حوالے شامل کیے ہیں۔ اور ناول میں ان جنگوں کے اثرات اور بربریت کا پورا بیان دیکھنے کو ملتا ہے۔ محمد خالد اختر نے اس تکنیک کے توسط سے بیسویں صدی کی تباہ کاری کے بیاں کے ساتھ اس صدی کی تباہ کاریوں کا گذشتہ صدیوں کے ساتھ موازنہ بھی پیش کیا ہے۔ اور بیسویں صدی کی تباہ کاریوں کو ہولناک قرار دیا گیا ہے۔ مثلاً "۱۹۹۲ء کی تباہی طوفان نوع کے بعد دوسری عالمگیر تباہی تھی۔ مگر اس سے کہیں زیادہ ہولناک اور اس سے کہیں زیادہ اپنے اندر کینہ پرور اثرات لیے۔"[۲۸] اس تکنیک کے ذریعے سے اصل تاریخی واقعات اور کرداروں کو فکشن میں پیش کیا جاتا ہے۔ مصنف اپنے بیانیے میں اُن کرداروں اور ان واقعات کا ذکر کرتا ہے جو تاریخ کے اوراق میں خاص اہمیت کے حامل ہوتے ہیں۔ خالد اختر نے اپنے ناول چاکی واڑہ میں وصال میں بھی اس تکنیک کا استعمال کیا ہے۔ مثلاً ناول میں راوی کو متعارف کرواتے ہوئے مصنف نے چنگیز خان اور تیمور لنگ جیسے تاریخی کرداروں کا متن میں ذکر کرتے ہوئے ایک طرح سے تاریخی

بیانیے کو تشکیل دیا ہے۔ جیسے :

> میرا نام اقبال حسین چنگیزی ہے۔ اور شاید پڑھنے والے نے اس بات پر قیاس کیا ہو گا کہ چنگیز خان اور تیمور لنگ سے میرا تعلق ضرور ہے۔ نہیں ایسا نہیں ہے۔ چھ سال پہلے میں تو کیا ہمارے خاندان کا کوئی فرد بھی چنگیزی نہ تھا۔[۲۹]

تاریخی اعتبار سے خاص واقعات کا بیان ہی تاریخی بیانیہ کہلاتا ہے۔ یہ فکشن کی اہم مابعد جدید تکنیک ہے۔ اس تکنیک میں تاریخ کے حقیقی واقعات کو شامل کیا جاتا ہے تاریخ کے حقیقی اعداد و شمار اور حقیقی کرداروں کا ذکر اس تکنیک کے توسط سے پیش کیا جاتا ہے۔ ناول میں ایک جگہ مصنف اپنے دوست شیخ قربان علی کٹار کا تعارف کرواتے ہوئے بین المتن تھامس ہارڈی کا حوالہ دیتا ہے۔ مثال کے طور پر یہ اقتباس ملاحظہ ہو:

> ہاں یہ اور بات کہ اگر تم اسے اردو ادب کا تھامس ہارڈی کہو تو وہ خوشی سے پھولا نہ سمائے گا اور تم سے یہ اقرار نہیں کرے گا کہ اُس نے تھامس ہارڈی کو نہیں پڑھا اور یہ کہ اُسے خبر نہیں کہ تھامس ہارڈی کون بلا تھا اور کس قسم کے ناول لکھتا تھا۔ یہ ایک ایسی کمزوری ہے جو ناقابلِ معافی ہے۔[۳۰]

محمد خالد اختر نے دونوں ناولوں بیس سو گیارہ اور چاکی واڑہ میں وصال میں تاریخی بیانیہ کی تکنیک کو خوبصورتی سے برتا ہے اور تاریخی واقعات اور کرداروں کا بین المتن تذکرہ کیا ہے۔

۶۔ فنی مخلوط (Pastiche) :

ادب پارے میں کئی متعدد اصناف کو یکجا کر کے پیش کرنا فنی مخلوطہ کہلاتا ہے۔ متن کے اندر بیک وقت کئی اصناف کی آمیزش فنی مخلوطہ کہلاتی ہے۔ مصنفین فکشن میں کئی دوسری اصناف کا استعمال کر کے فنی مخلوطہ ترتیب دیتے ہیں۔ محمد خالد اختر نے اپنے دونوں ناولوں بیس سو گیارہ اور چاکی واڑہ میں وصال میں فنی مخلوطہ کی تکنیک کا استعمال کرتے ہوئے کئی متنوع اصناف متن میں شامل کی ہیں۔ ناول بیس سو گیارہ میں مصنف نے کہانی کے اندر ایک رپورٹ کو شامل کیا ہے۔ یہ چینی حیاتیاتی مہم کی رپورٹ ہے جو انھوں نے ۲۰۰۰ء میں پیش کی تھی۔ رپورٹ کو ہو بہو متن میں شامل کر کے فنی مخلوطہ ترتیب دیا گیا ہے۔ یہ اقتباس ملاحظہ ہو:

> (رپورٹ کے الفاظ: "ہماری مہم کا ایک بد قسمت ممبر مسٹر فانگ فو ایک مقام پر ہمارے کیمپ سے دور نکل گیا۔ جب وہ شام تک بھی نہ لوٹا تو ایک تلاش کی پارٹی اس کا کھوج لگانے کے لیے بھیجی گئی۔ اس پارٹی نے تھوڑی دور جا کر ایک پہاڑی پر چند ننگے جزیرے والوں کو ایک آدمی کی لاش پر ضیافت اڑاتے دیکھا مگر پارٹی کے وہاں تک پہنچنے پر جزیرے کے سب لوگ بلوں میں گھس گئے۔ یہ کہنا ضروری ہو گا کہ یہ لاش جوان وحشیوں کے رات کے کھانے کا کام دے رہی تھی۔ ہمارے بد قسمت ممبر مسٹر فانگ

فو کی تھی۔ کیوں کہ مسٹر فانگ فواب مہم کے لیے زیادہ فائدہ مند نہ تھااس لیے اصلی باشندوں کی
خواہشوں کالحاظ کرتے ہوئے اس کے بچے کھچے جسم کو وہیں چھوڑ دیا گیا۔)[۳۱]

فنی مخلوطہ کی تکنیک کے استعمال سے دوسری اصناف کے ساتھ ساتھ دوسری تکنیکوں کو بھی متن میں پیش کیا جاتا ہے۔اس تکنیک کا استعمال کرتے ہوئے مصنف نے ماضمین کے اخبار کی سرخیاں بھی ہو بہو متن میں شامل کی ہیں:

اخبار "شترا باٹائمز" میں گورنمنٹ ہاؤس میں ہونے والے لنچوں کی خبر دی جائے گی اور کوٹ
سرکلر کے تحت یہ اندراج ہوگا:
"مندرجہ ذیل شر فا لنچ پر آئے:
۱۔ ہز ہولی نس پادری آف سلنگی، ادبی ای (تھرڈ کلاس)
۲۔ مسٹر ایف ایل پٹاخا
۳۔ میز گیڈا، لنکا کے کوٹ کا آوارہ گرد سفیر
۴۔ مسٹر اور مسز چھماکا
۵۔ مسٹر ٹی ایل پہلوان، وزیر صحت و خوراک، حکومت اڑنگہ بڑنگہ وغیرہ۔"[۳۲]

یہاں ایک صحافتی تحریر کو کہانی میں شامل کر کے فنی مخلوطہ تشکیل دیا گیا ہے۔اخبار نویسی ایک الگ صنف سخن ہے جہاں صرف حقائق کو پیش کیا جاتا ہے۔ہر اخبار کی اپنی ایک مخصوص پالیسی ہوتی ہے جس کے تحت اس میں خبروں کا اندراج کیا جاتا ہے۔اور اخبار کا کام سچے حقائق کو اپنے قاری کے سامنے پیش کرنا ہے۔اس کے برعکس ایک افسانوی تحریر میں خیالات، تصورات اور تخیل کا بھی عمل دخل ہوتا ہے۔اس میں ماضی، حال اور مستقبل ہر زمانے کی عکاسی کی جاتی ہے۔ناول کی کہانی میں میں مصنف نے اخبار کے متن کو ہو بہو پیش کر کے اس تکنیک کو خوبصورتی سے بروئے کار لایا ہے۔فنی مخلوطہ کی تکنیک کے ذریعے سے مصنفین اپنے بیانیے میں کہیں کوئی کہانی، کہیں افسانہ، رپورٹ اور نظم کو شامل کرتے ہیں۔ناول بیس سو گیارہ میں دو نظمیں بھی فنی مخلوطہ کی عمدہ مثالیں ہیں:

انتقام
آج میں لے کر رہوں گا انتقام
کیاسک میں رہنے والیوں کی نارسائی کا
ان سب رنگین ہونٹوں والیوں سے
لے کر رہوں گا انتقام[۳۳]

اسی طرح دوسری نظم بھی ملاحظہ ہو:

مجھ سے پہلی سی عقیدت میرے مینیٹو نہ مانگ

میں نے سمجھا تھا کہ تجھ میں ہمت ہو گی

مگر یہ میرا غلط خیال تھا[۳۴]

اسی طرح ناول چاکی واڑہ میں وصال میں بھی فنی مخلوطہ کی تکنیک کو بروئے کار لایا گیا ہے۔ ناول میں مرکزی کردار شیخ قربان علی کٹار کے فلیٹ کے باہر ایک تختی لگی ہوتی ہے۔ جس پر ایک عبارت لکھی گئی ہے، جو کٹار کا پورا تعارف پیش کرتی ہے۔ عبارت کے یہ الفاظ ایک الگ تخلیقی صنف کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اس لیے ان کا ذکر بھی فنی مخلوطے کے زمرے میں کیا گیا ہے۔ مثلاً:

> مصورِ فطرت، نباضِ نسائیات شاہ اسرار حضرت ایس۔ کیو کٹار گوجرانوالی، یہاں ناول نویسی قلیل عرصہ میں سکھلائی جاتی ہے۔ اور معاوضہ پر بھی ناول لکھ کر دیے جا سکتے ہیں۔ پوری تفصیلات کے لیے اوپر تشریف لے چلیے۔ اوپر فلیٹ نمبر دس میں کٹار صاحب آپ کی راہ دیکھ رہے ہیں۔[۳۵]

ناول میں فنی مخلوطہ کی اور بھی مثالیں موجود ہیں۔ جیسے شیخ قربان علی کٹار مصنف سے حضرت سلیمان کو دینے کے لیے ایک عرض داشت لکھواتا ہے۔ یہ عرض داشت ایک الگ صنف سخن ہے۔ یوں کہانی میں ایک دوسری صنف کے استعمال کے ذریعے سے مصنف نے فنی مخلوطہ تشکیل دیا ہے۔ مثلاً یہ اقتباس ملاحظہ ہو:

> یور ایکسلنی، یہ ہیچمداں قربان علی کٹار گوجرانوالوی جان کی امان پائے تو اپنے دل کا مدعا عرض کرے، جیسا کہ یور ایکسلنی کو غالباً معلوم ہی ہو گا۔ اس حقیر شخص کی محبوبہ سامنے کے مکان میں رہتی ہے، جس کے فراق میں وہ دن بدن گھل رہا ہے۔ یور ایکسلنی کو یہ سب بھی معلوم ہو گا کہ وہ عمر قصاب کی بیٹی ہے اور اب اپنی خالہ کے پاس حیدر آباد گئی ہوئی ہے۔ پچھلے چھ سات روز سے وہ اپنے ادنیٰ عاشق کی ترسی ہوئی آنکھوں کے سامنے نہیں آئی۔ فی الواقع اس پر تقصیر کی صرف اتنی ہی گزارش ہے کہ آپ فغفور یا کسی مناسب جن کو متعلقہ محکمے کا انچارج ہو حکم دیں کہ وہ اسی وقت ایسا انتظام کرے کہ رضیہ فوراً اسی وقت لوٹ آئے۔[۳۶]

محمد خالد اختر نے دونوں ناولوں بیس سو گیارہ اور چاکی واڑہ میں وصال میں فنی مخلوطہ کی تکنیک کو بروئے کار لاتے ہوئے اپنے بیانیے میں دوسری تخلیقی اصناف کو بھی شامل کیا ہے۔ فن پارے میں کہیں نظم کا تاثر ابھرتا ہے اور کہیں غیر افسانوی ادب کی جھلکیاں نظر آتی ہیں۔ ان مختلف تخلیقی اصناف کے ٹکڑوں کو یکجا کر کے دونوں ناولوں میں مصنف نے فنی مخلوطوں کو ترتیب و تشکیل دیا ہے۔

۷۔ سنسنی خیزی(Paranoia):

سنسنی خیزی فکشن کی مابعد جدید تکنیک ہے۔اس تکنیک کے استعمال سے کہانی میں خوف کی فضا قائم کی جاتی ہے ۔ فن پارے میں ایسے عناصر شامل کیے جاتے ہیں جو قاری کو خوف اور تحیر کی کیفیت میں مبتلا کر دیتے ہیں ۔ مصنفین اپنے بیانیے میں اس تکنیک کے استعمال سے خوف وہراس کی فضا پیدا کر کے خوفناک واقعات کو اپنے قاری کے سامنے پیش کرتے ہیں۔مثال کے طور پر یہ اقتباس ملاحظہ ہو:

> مجمع یک زبان ہو کر چلایا: پکڑلو! پکڑلو! مجمعے میں کھلبلی سی مچ گئی، بہت سے لوگ ایک چھوٹے پرندہ نما آدمی کا تعاقب کر رہے تھے، جو ایک ہاتھ میں جوتیاں اور دوسرے ہاتھ میں چاندی کے خول کی عینک اٹھائے لوگوں کے اوپر سے کودتا پھلانگتا سرپٹ دوڑ رہا تھا۔[۳۷]

محمد خالد اختر نے اپنے ناول بیس سو گیارہ میں اس تکنیک کو استعمال کرتے ہوئے واقعات کو انتہائی خوفناک بنا کر پیش کیا ہے۔ اور یہ خوف قاری کو اپنی گرفت میں جکڑ لیتا ہے۔اسی تکنیک کے ذریعے سے انھوں نے خطرناک تباہی و بربادی کے واقعات کو بھی فکشن کا حصہ بنا کر پیش کیا ہے۔ مثلاً:

> ۱۹۹۳ء میں بیس اگست کی شام کو جب اس افسانوی دولت مند براعظم کے لوگ سونے کی چکی میں پسنے کے بعد تفریح اور قرار کی تلاش میں نائٹ کلبوں اور ناچ گھروں اور تھئیٹروں کو بھاگ رہے تھے، پیلے جلتے ہوئے تارے ان کو اوپر نیلی فضا میں سے ٹوٹتے ہوئے اور ان کی طرف بے حد تیز اور خوفناک رفتار سے سفر کرتے ہوئے دکھائی دیے۔ دوسرے لمحے میں خاتمہ تھا، مکمل اور قطعی فنا، زندگی کی کلی نیستی جو حقیقی قیامت سے کہیں زیادہ حسین اور آرٹسٹک تھی۔[۳۸]

خالد اختر نے یہاں پر بھی الفاظ کے ذریعے سے سنسنی خیزی کو ابھارا ہے۔ فضا میں پیلے تاروں کا ایک دم سے جلنا اور پھر ٹوٹ کر زمین کی طرف تیز رفتاری سے بڑھنا یہ سب چیزیں انسان میں خوف اور کپکپی کی کیفیت طاری کر دیتی ہیں۔ خلافِ معمول فضا میں یہ انہونی تبدیلی انسان کو ڈر اور تحیر کی کیفیت میں مبتلا کر دیتی ہے۔اور اسی خوف و تحیر سے یہاں پر سنسنی خیزی پیدا کی گئی ہے۔اس تکنیک کے استعمال سے ڈر اور خوف کی ملی جلی کیفیات پیدا کر کے کہانی کو آگے بڑھایا جاتا ہے۔اور ایسی فضا قائم کی جاتی ہے جو قاری کو اپنی گرفت میں لے لیتی ہے۔ناول چاکی واڑہ میں وصال میں بھی سنسنی خیزی کی عمدہ مثالیں دیکھنے کو ملتی ہیں۔ ناول میں ایک مقام پر بجلی کے فیل ہونے کے بعد کی کیفیت اور شیخ قربان علی کٹار کی گفتگو کے ذریعے مصنف نے سنسنی خیزی کی کیفیت پیدا کی ہے۔ یہ اقتباس ملاحظہ کیجیے:

> بجلی کے فیل ہو جانے کی وجہ سے کافی ہاؤس والوں نے ہر ایک میز پر ایک ایک موم بتی روشن کر رکھی تھی اور میزوں کے گرد بیٹھے ہوئے چہرے زرد اور آسیبی لگ رہے تھے۔ کٹار آج خلاف معمول بے حد

خاموش تھااور میری اسے باتیں کرانے کی کوشش رائیگاں ہو رہی تھی۔ یکایک کٹار کا چہرہ پیلا پڑ گیا اور اور اس کی انگلیاں کپکپاہٹ سے لرزاں ہونے لگیں۔ میں نے ایک مدھم کٹک، کٹ، کٹ سنی۔ اس نے سیدھے میری طرف دیکھتے ہوئے ایک خوف سے لڑکھڑاتی ہوئی زبان میں کہا وہ پھر آ گیا ہے۔ فغفور![۳۹]

متن میں عموماً (زرد رنگ) ڈر اور خوف کی علامت کے طور پر استعمال ہو رہا ہوتا ہے۔ یہاں پر بھی مصنف نے ہر چیز کو زرد رنگ سے تشبیہ دیتے ہوئے کہانی میں سنسنی خیزی پیدا کی ہے۔ اقتباس میں (موم بتی کا زرد رنگ)، (کٹار کے چہرے کا زرد رنگ) اور (ہاتھوں کی کپکپاہٹ) یہ تمام کیفیات نفسیاتی اعتبار سے بھی سنسنی خیزی کی کیفیت کو ابھار رہی ہیں۔ اور تمام صورتحال کے تناظر میں بھی واقعات میں ایک انہونی کیفیت کا اظہار ہو رہا ہے۔ سنسنی خیزی کی تکنیک کو واقعات میں شدت پیدا کرنے کے لیے بھی استعمال کیا جاتا ہے۔ متن میں حالات و واقعات کے مطابق کہیں کم اور کہیں زیادہ خوف و تحیر کی فضا تخلیق کی جاتی ہے۔ مصنف نے ناول میں ایک عجیب و پُر اسرار کردار کی گفتگو کے ذریعے سے سنسنی خیزی کی کیفیت کو ابھارنے کی کوشش کی ہے۔ پروفیسر شاہسوار خاں ناول کا ایک پر اسرار کردار ہے۔ ناول میں ایک مقام پر پروفیسر کی مصنف سے گفتگو جاری ہوتی ہے اور اس دوران پروفیسر اپنے کمالات بیان کرنے لگتا ہے۔ اس کے عجیب انکشافات ماحول میں خوف پیدا کر دیتے ہیں۔ مثلاً:

پروفیسر نے، جو زیادہ عرصہ چپ رہنے کا عادی نہ تھا روحانیات میں اپنے مختلف تجربات سنانے شروع کیے۔ اس نے کئی سرکش جنوں کے نام گنائے، جن کو اس نے جوتے اور عمل کی مدد سے اپنے مریضوں کے جسموں سے نکال باہر کیا تھا۔ اس سلسلے میں اس نے یہ خوفناک انکشاف کیا کہ ملابدی اینڈ کو دراصل حیوانات نہیں بلکہ جنات سے ہیں۔[۴۰]

پروفیسر شاہسوار خاں کا یہ دعویٰ کہ اس کے ساتھ رہنے والے ریچھ اور بکری جانور نہیں بلکہ جنات ہیں۔ جنھیں اس نے سزا کے طور پر اپنے ساتھ جانور بنا کر رکھا ہے۔ یہ دعویٰ ماحول میں ایک عجیب و غریب کیفیت پیدا کر دیتا ہے۔ عموماً انسان جنات کے نام سے ہی خوفزدہ ہو جاتا ہے۔ یہاں پر مصنف بھی پروفیسر کے اس انکشاف پر حیرت کا مجسمہ بن جاتا ہے۔ اور گویائی جیسی صفت سے گویا محروم ہو جاتا ہے۔ اس انہونی صورتحال سے محمد خالد اختر نے سنسنی خیزی کی کیفیت کو ابھارا ہے۔ دونوں ناولوں میں مصنف نے اس تکنیک کو خوبصورتی سے برتا ہے۔ اس تکنیک کے استعمال سے اپنے بیانیے میں شدت و زور بھی پیدا کیا ہے۔ اور سنسنی خیزی کی کیفیت کو ابھار کر کہانی کو آگے بھی بڑھایا گیا ہے۔

۸۔ بین المتونیت(Intertextuality):

ایک متن میں دوسرے متون کی شمولیت بین المتونیت ہے۔ اس تکنیک کے ذریعے سے متن میں دوسرے متون کے حوالے شامل کیے جاتے ہیں۔ ہر متن کے اندر کئی متنی حوالے موجود ہوتے ہیں، جن کے امتزاج سے کوئی بھی متن وجود میں آتا ہے۔ محمد خالد اختر نے دونوں ناولوں بیس سو گیارہ اور چاکی واڑہ میں وصال میں بین المتونیت کی تکنیک کو بروئے کار لاتے ہوئے اپنے بیانیے کو تشکیل دیا ہے۔ انھوں نے اپنے ناول بیس سو گیارہ میں کئی متنی حوالے شامل کیے ہیں۔ مثلاً وہ مختلف قوموں کے کلچر اور فلسفیوں کا ذکر کر کے ناول میں بین المتونیت کی تکنیک کا استعمال کرتے ہیں۔ مثلاً:

> لیکن یہ امریکیا نا وہ بلند ترین امریکی کلچر نہیں۔ وہ آئن اسٹائن کی حیرت انگیز دریافتیں نہیں، جو اس نے اپنے امریکہ میں قیام کے دوران کیں۔ وہ امریکی مصنفوں اور فلسفیوں کی پرواز نہیں۔ غالباً 1950ء میں آئن اسٹائن نے اپنی تہلکہ مچا دینے والی تھیوری سے ریاضی کی مدد سے یہ ثابت کر دیا تھا کہ ہمارا کرہ دراصل کرہ نہیں بلکہ بیلن کی شکل کا ہے۔ ان ریاضی دانوں اور ہیئت دانوں نے بھی اس کو تسلیم کر لیا تھا۔[۴۱]

یہ اقتباس بین المتونیت کی عمدہ مثال ہے۔ اس میں مصنف نے بین المتونیت کے بہت سے حوالے پیش کیے ہیں۔ (امریکی کلچر)، (آئن اسٹائن کی تھیوری) اور (امریکی مصنفین اور فلسفیوں کا بیان) یہ تمام حوالے بین المتونیت کے حامل ہیں۔ اور اس کے ساتھ ساتھ صدیوں کی پرانی تہذیب اور کئی سو سالوں کے پرانے ادب کا جائزہ بھی پیش کیا گیا ہے۔ اس تکنیک کے استعمال سے مصنفین پہلے سے موجود ادب کو اپنے متن میں پیش کرتے ہیں۔ یہ تکنیک پچھلے ادب کا احاطہ بھی کرتی ہے۔ پچھلے ادب کا بیانیے میں حوالہ پیش کیا جاتا ہے۔ مگر ان سب متون کو ان کے اصلی تناظر میں ہی سمجھا جا سکتا ہے۔ مثلاً:

> جنگ سے بہت پہلے ایک انگریز مصنف نے اقرار کیا ہے کہ فرانسیسی نثر بہت پہلے ہی مکمل تھی، فرانس کی آنکھوں کے تارے اس کے بڑے نثر نگار تھے ——— موپاساں، پُروست اور فرانسوا موریاک۔ یہ ہماری خوش قسمتی ہے کہ ان بڑے مصنفوں کی تصنیفات اب بھی ہماری لائبریریوں میں محفوظ ہیں۔[۴۲]

یہاں پر محمد خالد اختر نے بین المتونیت کی تکنیک کے استعمال سے فرانسیسی ادب کو سراہا ہے۔ اُن لوگوں کی ادبی عظمت کو تحسین بھرے الفاظ میں پیش کیا ہے۔ کہ جب دنیا کی باقی قومیں مادیت پرستی کی اندھی تقلید میں غرق تھیں اس وقت فرانسیسی قوم نے صرف اور صرف ادبی اور تخلیقی سطح پر کارنامے انجام دیے۔ اس قوم کی آنکھوں کے

تارے صرف اس کے بڑے نثر نگار اور تخلیق کار تھے۔ یہ ہماری خوش نصیبی ہے کہ ان کا ادبی سرمایہ آج بھی ہماری دسترس اور پہنچ میں ہے۔ پہلے سے موجود ادیبوں، مفکروں کے فلسفوں کو بھی اس تکنیک کے ذریعے متن میں شامل کیا جاتا ہے۔ لیکن قاری کے لیے وہ متون اسی صورت میں قابلِ تفہیم ہو سکتے ہیں کہ قاری ان کے اصلی سیاق وسباق سے واقف ہو۔ قاری جب ان متون کو ان کے اصلی تناظر میں پرکھے گا تو کہانی میں ان کو شامل کرنے کی وجہ سے بھی بخوبی آشنا ہو جائے گا۔ مابعد جدید مفکرین بین المتونیت کی تکنیک کا برملا استعمال کرتے نظر آتے ہیں۔ اس تکنیک کے استعمال سے وہ اپنے متن کو مدلل انداز میں پیش کرتے ہیں۔ اور اس کے ذریعے اپنے متن کو زیادہ مستند بنا کر پیش کیا جاتا ہے۔ خالد اختر نے دونوں ناولوں میں اس تکنیک کو استعمال میں لایا ہے۔ ناول چاکی واڑہ میں وصال بھی کئی متنی حوالے دیکھنے کو ملتے ہیں۔ مثلاً ناول میں ایک جگہ فرائیڈ کے نظریہ جنسی کی طرف اشارہ کرتے ہوئے ناول کا راوی اپنے دوست قربان علی کٹار کو یہ بتانا چاہتا ہے کہ محبوب کے بارے میں خواہ کیسا ہی خیال انسان کے ذہن میں آ جائے اس کو غلط تصور نہیں کیا جاتا۔ اور نہ ہی انسان اس سے کسی گناہ کا مرتکب ٹھہرتا ہے۔ مثلاً "مگر فرائیڈ کو نہ پڑھے ہوئے ہونے کی وجہ سے قربان علی کٹار میں گناہ کا احساس بے حد شدید تھا۔"[۶۳] یہاں متن میں فرائیڈ کا حوالہ بین المتونیت کی عمدہ مثال ہے۔ فرائیڈ ایک صدی پہلے کا عظیم مفکر اور سائنس دان تھا۔ جو فلسفی ہونے کے ساتھ ساتھ ماہر نفسیات و جنسیات کے طور پر بھی مانا جاتا ہے۔ فرائیڈ نے بہت سے نظریات پیش کیے جن میں ایک نظریہ جنس بھی شامل ہے۔ اپنے نظریات کی بنا پر ہی فرائیڈ کو سائنس دان سے زیادہ ادبی شخصیت مانا جاتا ہے۔ فرائیڈ کے جنس سے متعلق نظریات مشرق و مغرب میں کڑی تنقید کا نشانہ بنے۔ یہاں پر متن میں نظریہ جنس کا ذکر بین المتونیت کا حامل ہے۔ ایک اور مثال ملاحظہ ہو "ایک اور وجہ یہ تھی کہ رضیہ ایک پُرکشش لڑکی تھی اور اُس جیسی بھاوج کا ہونا خوش قسمتی کی بات تھی، اس کو صرف فرائیڈ کے شاگرد ہی سمجھ سکتے ہیں۔"[۶۴] ناول میں اور بھی کئی جگہوں پر بین المتونیت کی تکنیک کا استعمال دیکھنے کو ملتا ہے۔ مثال کے طور پر یہ اقتباس ملاحظہ ہو:

> ادبی لحاظ سے تو شیخ قربان علی کٹار کا تعارف غیر ضروری ہے کس نے اس کے مشہور جاسوسی ناول شریف ڈاکو، انسپکٹر شہباز، اور بدمعاش حسینہ نہیں پڑھے۔
> اور مجھے یہ دیکھ کر حیرانی ہوئی کہ بدمعاش حسینہ ابھی تک ناولوں کی دوکانوں پر بکتی ہے۔ اور آٹھویں بار طبع ہو چکی ہے۔[۶۵]

بین المتونیت کی تکنیک پچھلے ادب کا احاطہ کرتی ہے۔ اسی طرح یہاں کہانی میں کٹار کے ناولوں کی تفصیل بھی اسی تناظر میں پیش کی گئی ہے۔ اور اس کے مشہور ترین ناول بدمعاش حسینہ کی ترویج واشاعت کے حوالے سے حیران کن بیانیہ بھی سامنے آتا ہے۔ اس کتاب کی مانگ پہلے کی طرح آج تک جاری ہے۔ اور یہ کتاب آٹھ بار شائع ہو

چکی ہے۔ اور ادبی حلقوں میں اسے ہاتھوں ہاتھ لیا جارہا ہے۔ ہر متن دوسرے متن کے توسط سے ہی وجود میں آتا ہے۔ اور جدید ادب بین المتونیت کا حامل ہے۔ محمد خالد اختر نے دونوں ناولوں میں اس تکنیک کو خوبصورتی سے استعمال میں لایا ہے۔ پہلے سے موجود متن کے ذریعے اپنے بیانیے میں ایک نیا متن تشکیل دیا ہے۔ ناول میں اقبالؔ اور اس کی نظموں کا ذکر بھی بین المتونیت کی عمدہ مثال ہے۔ مثلاً:

> میں نے سوچا ہے کہ اگر اقبالؔ زندہ ہوتا تو یہ امر اس کے لیے بے حد تسکین دہ اور مسرت بخش ہوتا۔ اس نے غالباً پہاڑ اور گلہری، شکوہ اور جواب شکوہ اور دوسرے شاہکار اسی لیے لکھے تھے کہ اس کے مرنے کے بعد بھلا قوال اور اس کے ساتھی انہیں دلنواز قوالیوں میں ڈھال کر علی الصبح ریڈیو سے نشر کیا کریں۔[۴۶]

اس کے علاوہ ناول میں شیریں فرہاد، آکسفورڈ ڈکشنری، راشد الخیری، ترقی پسند تحریک، شیکسپیئر کے حوالے اور ڈپٹی نذیر احمد کا بیان سب بین المتونیت کے زمرے میں آتے ہیں۔ مابعد جدیدیت میں بین المتونیت کی تکنیک کو بہت اہمیت حاصل ہے۔ اور مابعد جدید مصنف مختلف متنی حوالوں کے استعمال سے اپنے بیانیے کو ترتیب دیتے ہیں۔ محمد خالد اختر نے بھی دونوں ناولوں میں حالات و واقعات کی مناسبت سے اس تکنیک کو بروئے کار لایا ہے۔ اور ناولوں میں بین المتونیت کی خوبصورت مثالیں پیش کی ہیں۔

۹۔ حقسانہ (Faction):

حقسانہ کی تکنیک حقائق سے قریب واقعات کو افسانوی رنگ میں بیان کرتی ہے۔ اس تکنیک کے ذریعے حقیقی اور افسانوی حقائق کو ادب میں پیش کیا جاتا ہے۔ حقسانہ کی تکنیک کو استعمال کرتے ہوئے مصنفین کسی بھی فن پارے میں اصل حالات و واقعات کو قلمبند کرتے ہیں۔ مصنف نے اپنے ناول بیس سو گیارہ میں آئن اسٹائن کی تھیوری کا حوالہ شامل کیا ہے، جو حقائق پر مبنی ہے۔ مثلاً "آئن اسٹائن نے اپنی تہلکہ مچا دینے والی تھیوری سے ریاضی کی مدد سے یہ ثابت کر دیا تھا کہ ہمارا کرہ دراصل کرہ نہیں بلکہ ایک بیلن کی شکل کا ہے۔[۴۷] کسی بھی اصل واقعہ کو متن میں شامل کر کے حقائق پر مبنی معلومات دی جاتی ہیں۔ مثلاً" بیسویں صدی میں عالمی جنگیں ہوئیں۔ ۱۹۳۹ء میں دوسری عالمی جنگ ہوئی۔ اس صدی کی ہر جنگ کے بعد یہی پیشن گوئی کی جاتی تھی کہ اگلی جنگ تہذیب کا خاتمہ کر دے گی۔"[۴۸] بیسویں صدی میں عالمی جنگوں کے اثرات سے روئے زمین کا کوئی حصہ بھی محفوظ نہیں رہ سکا۔ کوئی بھی جاندار اور بے جان چیز ان جنگوں کے زہریلے اثرات سے بچ نہ پائی۔ متن میں جنگ کی بربریت کا بیان دیکھنے کو ملتا ہے۔ ان عالمی جنگوں نے انسانیت کے ساتھ تہذیبوں کا خاتمہ بھی کر ڈالا۔ یہ حقسانہ کی عمدہ مثال ہے یہاں افسانوی تناظر

میں جنگوں کی بھیانک عکاسی کی گئی ہے۔ان جنگوں نے قوی زندگی کو برباد کر ڈالا اور اعلیٰ انسانی قدریں ملیامیٹ ہو گئیں ۔یہ عالمی جنگیں اور ان کے خطرناک اثرات کا بیان اصل (Facts) ہیں اور حقسانہ کی تکنیک کے ذریعے ہی ان کو ناول میں پیش کیا گیا ہے۔ بیسویں صدی دنیا میں انسانیت کی خون ریزی کی صدی ہے۔ بقول طاہرہ صدیقہ :

> پہلی عالمی جنگ کے مقابلے میں دوسری جنگ زیادہ خطرناک اور ہولناک تھی۔ جنگ عظیم دوم انسانی تاریخ کی بدترین جنگ تھی جو سمندر، خشکی اور فضا میں لڑی گئی۔
>
> جنگ چھوٹی ہو یا بڑی ہمیشہ اپنے دامن میں تباہی و بربادی لے کر آتی ہے لیکن بعض جنگیں انسانی تاریخ میں انسانیت سوزی کی بدترین مثال بن جاتی ہیں۔ گذشتہ صدی میں جنگ عظیم اول اور دوم کی صورت میں ایسی دو مثالیں دیکھنے میں آئیں۔ [۴۹]

حقسانہ میں بیانیہ حقیقت نگاری سے قریب تر ہو جاتا ہے۔مابعد جدید مصنفین اس تکنیک کو بروئے کار لاتے ہوئے فکشن میں پوشیدہ حقائق کو بھی پیش کرتے ہیں۔اس تکنیک کے ذریعے قارئین کو حقیقت سے آگاہ کیا جاتا ہے۔ جیسے " بہر حال امریکی کلچر یا امریکی تمدن اتنے بڑے پیمانے پر ہالی وڈ کی فلموں، آن گنت میگزینوں اور کوکا کولا کی شکل میں دنیا کے ہر غیر مہذب ملک کو برآمد کیا جانے لگا تھا۔"[۵۰] امریکہ بظاہر دنیا میں جمہوریت کا نمائندہ ملک ہے لیکن در پردہ انسان دشمن عناصر کا پرچار کرتا ہے۔عالمگیریت کو فروغ دے کر دنیا میں اپنی اجارہ داری حاصل کرنے کی کوششیں جاری رکھے ہوئے ہے۔اپنے امریکی کلچر کو اپنی فلموں کے ذریعے سے فروغ دے رہا ہے۔اور بین الاقوامی سطح پر کوکا کولا کی شکل میں اپنا کلچر تمام قوموں کو برآمد کر رہا ہے۔اس امریکی کلچر نے ہماری قومی و ثقافتی اقدار کو تباہ کر ڈالا ہے ۔امریکہ نے اپنی اس عالمگیریت کے ذریعے سے پوری دنیا کو اپنی گرفت میں جکڑ لیا ہے۔ محمد خالد اختر نے اپنے دوسرے ناول چاکی واڑہ میں وصال میں بھی حقسانہ کی تکنیک کو بروئے کار لاتے ہوئے واقعات کے ساتھ ساتھ حقیقی کرداروں کو بھی متن کا حصہ بنا کر پیش کیا ہے۔ مثلاً "ان شاموں کی صحبتوں کی روداد میرے روزنامچہ میں مکمل درج ہے۔ سیموئل سیپس کے طرح میں چار سال سے ایک مفصل ڈائری رکھنے کا عادی ہوں۔"[۵۱] حقسانہ کی تکنیک کے ذریعے سے افسانوی ادب میں واقعات اور حقیقی کرداروں کا تذکرہ اس انداز میں کیا جاتا ہے کہ قاری کو محسوس تک نہیں ہوتا کہ وہ حقیقی و تاریخی واقعات کا قاری ہے یا پھر فکشن کا مطالعہ کر رہا ہے۔ناول میں کالا پانی کا بیان حقسانہ کی عمدہ مثال ہے۔یہ اقتباس ملاحظہ ہو "یہ عدالت کا منظر نامہ بے حد سنسنی پیدا کرنے والا ہوتا ہے، آج کل کے ناولوں میں کالا پانی دستیاب نہ ہونے کی وجہ سے وِلن کو پھانسی پر لٹکا دیا جاتا ہے۔"[۵۲] اس افسانوی فضا کے تناظر میں کالا پانی کا بیان حقسانہ کی عمدہ مثال ہے۔کالا پانی ایک ایسا جزیرہ ہے جہاں حکومت ہند لوگوں کو اذیت ناک سزا کے لیے بھجواتی تھی ۔یہاں متن میں مزاح کے پیرائے میں اس تکلیف دہ سزا کی طرف اشارہ کیا گیا ہے۔ ہندوستان میں بہت سی نامور

شخصیات نے بھی کالا پانی میں قید و بند کی صعوبتیں برداشت کیں۔ بہت سے لوگوں نے وہاں کے تجربات کو قلمبند بھی کیا۔ لیکن اس وقت ہندوستان میں غلامی کا دور تھا اور لوگ اپنی رائے کے اظہار سے خوف زدہ رہتے تھے۔ تاہم جعفر تھانیسری نے ان کٹھن حالات کو تحریری شکل عطا کی۔ اور خود پر بیتے گئے واقعات کو کالا پانی کے عنوان سے قلمبند کیا۔ کالا پانی ایک ایسا حقیقی جزیرہ ہے کہ جہاں لوگوں کو بھیجا جاتا تھا اور پھر وہاں کی سختیوں اور مصائب سے اُن کو ہلاک کر دیا جاتا تھا۔ بقول محمد جعفر تھانیسری:

> کالا پانی انڈمان کا ایک جزیرہ ہے۔ جزائر انڈمان خلیج بنگال کے مشرق کو ۹۲ درجہ ۴۷ دقیقہ طول مشرقی اور ۱۱ درجہ ۴۳ دقیقہ عرض شمالی پر کلکتہ سے چھ سو میل کے واقع ہیں۔ یہ مجموعہ جزائر ۱۷۴۶ میل کے گھیرے میں جس میں قریب ایک ہزار جزیروں کے شامل ہیں۔ ۱۷۹۶ء میں یہ جزیرہ آباد ہو کر اجڑ گیا تھا۔
>
> مگر ۱۸۵۷ء کی بغاوت کے بعد سرکار کو پھر اس کی ضرورت محسوس ہوئی اور مارچ ۱۸۵۸ء سے گویا دوبارہ اس کی آبادی شروع ہوئی اور پہلے پہل بغاوت کے قیدی یہاں لا کر رکھے گئے۔ [۴۵]

مہا فکشن کی طرح حقسانہ مابعد جدیدیت کی ایک اہم ادبی تکنیک ہے، جس میں حقیقی اعداد و شمار کے ساتھ حالات و واقعات بیان کیے جاتے ہیں۔ خالد اختر کے ان دونوں ناولوں میں حقسانہ کی عمدہ مثالیں دیکھنے کو ملتی ہیں۔

۱۰۔ جادوئی حقیقت نگاری (Megical Realism):

جادوئی حقیقت نگاری ایک ایسی مابعد جدید ادبی تکنیک ہے، جس کے ذریعے مصنف عجیب و غریب صورِ تحال، جادوئی حقیقت یا ایسی روحانی اشیا اور واقعات کا ذکر کرتا ہے، جن کا حقیقت میں وقوع پذیر ہونا ناممکن لگتا ہے۔ اور جنھیں مادی قوانین کے احاطے میں نہیں لایا جا سکتا۔ اس تکنیک کے ذریعے ایسے واقعات بیان کیے جاتے ہیں جن کا حقیقت سے کوئی تعلق نہیں ہوتا۔ محمد خالد اختر نے ناول بیس سو گیارہ میں اس تکنیک کے استعمال سے ماورائے حقیقت بیانیے اپنی کہانی میں پیش کیے ہیں۔ مثال کے طور پر یہ اقتباس ملاحظہ ہو "پریمیئر نے انگریزی میں کہا، "ویلکم ٹو ماضنین۔" مجھے اس سے انگریزی زبان سن کر حیرت ہوئی۔ کیوں کہ یہ میرے لیے کسی پرندے کو انگریزی یا کوئی اور انسانی زبان بولتے ہوئے سننے کا پہلا موقع تھا۔ "[۴۶] کسی پرندے کا انسانی زبان بولنا ایک انہونی سی بات ہے۔ اور جادوئی حقیقت نگاری کی تکنیک ایسے ہی واقعات کو متن کا حصہ بناتی ہے جو حقیقت سے دور ہوتے ہیں۔ لیکن ان کو حقیقی رنگ میں ڈھال کر پیش کیا جاتا ہے۔ ایک نئے ملک میں جب ایک چھوٹا سا پرندہ انگریزی زبان میں آنے والے مہمانوں کا استقبال کرتا ہے تو یہاں بیانیے میں ایک ناقابلِ یقین صورتحال پیدا ہو جاتی ہے۔ معزز مہمان بھی یہ دیکھ کر دنگ رہ

جاتے ہیں کیوں کہ انھوں نے اس سے پہلے کبھی کسی پرندے کو کوئی انسانی زبان بولتے نہیں سنا تھا۔ یہاں پر خالد اختر نے اس پوری فضا کو ترتیب دے کر جادوئی حقیقت نگاری کی کیفیت کو ابھارا ہے۔ اس تکنیک کے ذریعے مافوق الفطرت عناصر کہانی میں بیان کیے جاتے ہیں۔ مثلاً:

> مینیٹو کے بت کے سات چہرے اور چودہ بازو دکھائے جاتے ہیں۔ ایک چہرہ ایک خوں خوار، غصے والے شیر کا ہے؛ دوسرا ایک معصوم شوخ بچے کا، تیسرا ایک شقی القلب بوڑھے کا ہے جو گویا لوگوں کو ہنستے دیکھنا برداشت نہیں کر سکتا؛ چوتھا ایک مکار لومڑی کا ہے، وغیرہ، وغیرہ۔[۵۵]

مینیٹو ریاستِ ماضنین میں ایک مجسمہ ہے، جسے سرکاری خدا مانا جاتا ہے۔ وہاں کے لوگ اس بت کی پوجا کرتے ہیں۔ اور کوئی بھی اس کی نافرمانی کا سوچ بھی نہیں سکتا۔ ماضنین میں ہر خوشی اور عذاب کو مینیٹو کی خوشی اور قہر کے ساتھ منسلک کیا جاتا ہے۔ متن میں مینیٹو کے بت کا جو نقشہ پیش کیا گیا ہے اس کے ذریعے جادوئی حقیقت نگاری کی کیفیت پیدا ہوتی ہے۔ مینیٹو کے بت کے (سات چہرے) اور (چودہ بازو) جادوئی حقیقت نگاری کی مثال ہیں۔ ہر ایک چہرے کو ایک الگ صفت کے ساتھ منسوب کیا گیا ہے۔ مابعد جدید مفکرین جادوئی حقیقت نگاری کی تکنیک کے استعمال سے ایسے ایسے واقعات کو فکشن کا حصہ بنا کر پیش کرتے ہیں، جن کا تصور تک ممکن نہیں ہوتا۔ اس مابعد جدید ادبی تکنیک کے ذریعے غیبی اور پُراسرار چیزوں کو کہانی میں اتنی عمدگی سے بیان کیا جاتا ہے کہ قاری حیرت اور تجسس کا شکار ہو جاتا ہے۔ ناول چاکی واڑہ میں وصال میں بھی اس تکنیک کا عام استعمال دیکھنے کو ملتا ہے۔ مثلاً:

> یہ فغفور تمھاری کہانی کے مطابق مجھے ایک مشکور کرنے والا شخص یا جن معلوم ہوتا ہے اور وہ تمھارے لیے بے حد اندازہ مفید ہو سکتا ہے۔ وہ رضیہ تک تمھارے پیغام لے جا سکتا ہے۔ اللہ توکل بیکری سے تمھارا کھانا فلیٹ تک لا سکتا ہے اور اگر وہ ادبی ذوق رکھتا ہے تو تمھاری بجائے تمھارے نئے ناول پر کام کرنے کے لیے اُسے کہا جا سکتا ہے۔[۵۶]

یہاں پر مصنف نے ایک جن (فغفور) کو ناول میں متعارف کروایا ہے۔ فغفور جن ایک زندہ اور متحرک کردار کے طور پر پوری کہانی میں سرگرم عمل رہتا ہے۔ یہ بھی ایک انہونی سی بات ہے کہ ایک جن انسانوں کی دنیا میں پناہ گزیں ہے۔ جادوئی حقیقت نگاری کی یہ تکنیک ایسے واقعات متن میں پیش کرتی ہے، جن کا عام حالات میں وقوع پذیر ہونا ممکن نہیں ہوتا۔ مصنفین اس تکنیک کو بروئے کار لا کر اپنی کہانیوں میں جادوئی فضا تشکیل دیتے ہیں۔ اس تکنیک کے استعمال سے مصنفین تخیلاتی اور خوابوں کی دنیا پر مبنی تصورات کو بھی پیش کرتے ہیں۔ ناول میں کئی مقامات پر ان جادوئی عناصر کو فکشن کا حصہ بنایا گیا ہے۔ جیسے "دس بارہ روز کی مشق کے بعد اُسے انگوٹھی کے نگینے میں ایک جن نظر آنے لگ جائے گا۔ جس کے توسط سے وہ سلیمان مشکل کشا کے دربار میں رسائی پا کر اپنی عرض پیش کر سکتا ہے۔"[۵۷]

یہاں پر طلسمی انگوٹھی کے بیان سے سے ایک غیر حقیقی فضا ترتیب دی گئی ہے۔ کہ دس روز کی ریاضت کے بعد ایک جن حاضر ہو جائے گا۔ اور جو حضرت سلیمان تک ہماری عرض لے کر جائے گا۔ یہ سارا اقتباس جادوئی کیفیت کا ابھار رہا ہے۔ ناول چاکی واڑہ میں وصال میں اس تکنیک کا بھرپور استعمال کیا گیا ہے۔ خالد اختر نے نہایت خوبصورتی سے اس تکنیک کو برتا ہے اور پوری کہانی کو اس کے ذریعے پُراسرار بنایا گیا ہے۔ مثلاً ایک مقام پر پروفیسر شاہسوار خاں اور مصنف کے مابین ہونے والی گفتگو جادوئی حقیقت نگاری کے بیانیے کو جنم دیتی ہے کہ " ملاہدیٰ، سیاہ بکرا، مس میسی اور ریچھ یہ سب باغی جنات میں سے ہیں اور ہم ان کو عالم بشرات میں سزا دینے کے لیے لائے ہیں۔"[۵۸]

اس اقتباس میں (ملاہدیٰ)، (سیاہ بکرا) اور (ریچھ) سب جادوئی حقیقت نگاری کی مثالیں ہیں۔ مصنف نے انھیں باغی جنات قرار دے کر مافوق الفطرت عناصر کو بیانیے میں شامل کیا ہے۔ ناول میں جابجا اس تکنیک کو برتا گیا ہے، جس نے ناول کے بیانیے کو حیرت آمیز عناصر کا حامل بنا دیا ہے۔ مثلاً " پھر انگریزی اب ہمہ گیر زبان ہو گئی ہے۔ مجھے یقین ہے کہ بہت سے جن وغیرہ اس میں دسترس رکھتے ہوں گے۔ یہ بھی اغلب ہے کہ یہ وہاں دربار کی سرکاری زبان ہو!"[۵۹] مابعد جدیدیت کی یہ ادبی تکنیک عجیب و غریب اور انہونے واقعات کو طلسماتی تناظر میں پیش کرتی ہے۔ انگریزی زبان کو عالمِ انسانی میں برتری حاصل ہے اور اسے دنیا بھر میں ایک کامیاب بین الاقوامی زبان ہونے کا درجہ حاصل ہے۔ اسی توسط سے متن میں انگریزی زبان کو عالم جنات کے دربار کی سرکاری زبان قرار دے کر جادوئی صورتحال پیدا کی گئی ہے۔ مقالہ " ناول چاکی واڑہ میں وصال کا مابعد جدید مطالعہ " میں اس تکنیک کی تعریف یوں ملتی ہے "اس میں تخیلاتی اور حقیقی، فطری اور غیر فطری کو ایک ہی سطح پر پیش کیا جاتا ہے۔"[۶۰] خالد اختر نے اس تکنیک کا ستعمال دونوں ناولوں میں بھرپور انداز میں کیا ہے۔ اور اس کے ذریعے بہت سے تخیلاتی عناصر ان کے پلاٹ کا حصہ بنے ہیں۔

۱۱۔ قاری کی شرکت(Participation):

قاری کی شرکت مابعد جدیدیت کی ایک اہم تکنیک ہے۔ اس تکنیک کے استعمال سے قاری کو فن پارے کا حصہ بنایا جاتا ہے۔ محمد خالد اختر نے دونوں ناولوں بیس سو گیارہ اور چاکی واڑہ میں وصال میں اس تکنیک کو عمدگی سے استعمال کیا ہے۔ اور ہر ممکنہ طریقے سے قاری کو ناول میں شریک رکھا گیا ہے۔ دونوں ناولوں کے بیانیے میں شروع سے آخر تک قاری کو مخاطب کیا جاتا ہے۔ ناول بیس سو گیارہ میں بھی مصنف نے تاریخی حوالے سے اہم معلومات فراہم کرتے ہوئے قاری کو ہر قدم پر اپنے ساتھ رکھا ہے۔ مثلاً " جیسا کہ تاریخ کے سب

طالب علموں کو معلوم ہے، یہ طوفان پہلے پہل شمالی امریکہ کے بڑے ،زندگی سے گرجتے ہوئے شہروں پر آکر ٹوٹا۔"[۶۱] محمد خالد اختر نے ناول کے پہلے باب سے ہی قاری کو اپنے ہمراہ رکھا ہے۔ یہاں پر تاریخی حوالے سے جو طوفاں بیسویں صدی میں برپا ہوا اس کا بیان شامل کیا گیا ہے۔ اس طوفان نے سب سے پہلے امریکہ کی اپنی ریاستوں کو تباہ کرڈالا۔ یہاں پر مصنف نے قاری کی توجہ ایک بار پھر اس جانب مبذول کرائی ہے۔اور قاری کو ایک بار پھر باور کروایا ہے کہ اُس طوفاں نے کیسے سب سے پہلے امریکہ کے زندگی سے بھرپور شہروں کو نیست و نابود کرڈالا۔ مابعد جدیدیت قاری کو ادب میں بنیادی حیثیت عطا کرتی ہے۔ مصنفین اس تکنیک کے استعمال سے قاری کو اپنے بیانیے میں پیش پیش رکھتے ہیں۔ ناول بیس سو گیارہ میں بھی کہانی جوں جوں آگے بڑھتی ہے قاری کو بھی ہر مقام پر مخاطب کیا جاتا ہے ۔یہ اقتباس ملاحظہ ہو "یوکنا پوٹاوابا(میں پڑھنے والے کی پھر یاددہانی کرانا چاہتا ہوں کہ میں اس اسٹیٹ کا صدر رہوں) میں سلام کا مروج طریقہ ناک رگڑنا ہے۔"[۶۲] ناول کے راوی نے اپنی ریاست کے قوانین کے حوالے سے قاری کو آگاہ کرتے ہوئے بتایا ہے کہ جس مملکت کا وہ صدر رہے وہاں ناک رگڑنا ہی سلام کا مروج طریقہ ہے۔ اس تکنیک کے استعمال سے مصنف نے قاری کی دلچسپی کو قائم رکھا ہے۔ ناول میں ہر مقام پر قاری کو مخاطب کرکے معلومات فراہم کی گئی ہیں تاکہ قاری اس سارے سفر میں خود کو کہانی کے کرداروں کے ہمراہ سمجھے۔ قاری کی شرکت کی تکنیک کے استعمال سے ہی مصنف اپنے خیالات و جذبات کا برملا اظہار بھی کرتا ہے۔ ناول چاکی واڑہ میں وصال میں اس حوالے سے بہت سی مثالیں دیکھنے کو ملتی ہیں۔ مثلاً "پڑھنے والے یاد رکھ یہ میں لکھ رہا ہوں، میں جو عام طور پر عورتوں کے حسن کی کشش سے متاثر ہونے کی صلاحیت سے کورا ہوں۔"[۶۳] ناول میں مصنف ایک ایسا کردار ہے جو صنف مخالف (عورت) میں کوئی دلچسپی نہیں رکھتا۔ عموماً مرد عورت ذات میں گہری دلچسپی رکھتے ہیں مگر ناول میں یہ کردار اس لحاظ سے خاصا منفرد ہے۔ لیکن کہانی میں ایک مقام پر جب وہ کٹار کی محبوبہ (رضیہ) کی مسحور کن خوبصورتی کو دیکھتا ہے تو وہ حیرت کا مجسمہ بن جاتا ہے۔ رضیہ حسن کا ایک کرشمہ ہے اور مصنف بھی اس کی خوبصورتی اور نازک اندای سے متاثر ہوئے بغیر رہ نہیں سکتا۔ اور کہانی میں یہاں پر قاری کو براہ راست مخاطب کرکے رضیہ کے معنی خیز حسن کا یقین دلایا گیا ہے اور قاری کو بتایا گیا ہے کہ اس کے حسن سے ایک ایسا شخص متاثر ہو چکا ہے جو کبھی عورتوں سے متاثر نہ ہو سکا ۔ قاری کی شرکت مابعد جدید ادب کی ایک اہم تکنیک ہے۔ اس کے استعمال سے قاری کو متن میں متعدد طریقوں سے شریک رکھا جاتا ہے۔ کہیں قاری سے رائے مانگی جاتی ہے اور کہیں اُسے آنے والے حالات و واقعات سے آگاہ کیا جاتا ہے۔ جیسے "جیسا کہ پڑھنے والے کو آگے چل کر معلوم ہوگا کہ مختلف حادثات اور اتفاقات کی وجہ سے پلین کے باقی حصوں میں شدید ترمیمیں کرنا پڑیں اور بالعموم نئے حالات نے نئے اقدامات سُجھائے۔"[۶۴] ناول کی پوری کہانی میں

ایک جنرل پلین ترتیب دیا گیا تھا شروع سے ہی قاری کو اس کے حوالے سے آگاہ کیا جاتا ہے۔ مگر کہانی جیسے جیسے اختتام کی جانب بڑھتی ہے تو اس پلین سے کوئی خاطر خواہ فوائد حاصل نہ ہونے کی وجہ سے پلین تبدیل کر دیا جاتا ہے۔ اور یہاں پر بھی قاری کو متن میں شامل کر کے اسے آگے آنے والی تبدیلیوں کے بارے میں بتایا گیا ہے۔ ناول چاکی واڑہ میں وصال میں قاری کی شرکت کی تکنیک کا عام استعمال دیکھنے کو ملتا ہے۔ کہانی میں جابجا مقام پر قاری کو پکارا گیا ہے۔ اور اس کی توجہ کہانی کی طرف مبذول کرائی گئی ہے۔ مثلاً" جیسا کہ پڑھنے والے تم نے جان لیا ہو گا۔ یہ قربان علی کٹار تھا۔"[۶۵] اس ناول میں پہلے باب سے ہی قاری کو ساتھ ساتھ رکھا گیا ہے۔ پہلا پورا باب مرکزی کردار کٹار کے پیشہ وارانہ تعارف پر مشتمل ہے اس میں کٹار کی پوری شخصیت کا مکمل احاطہ کیا گیا ہے۔ ناول میں اس مقام پر جب مصنف کے سامنے کٹار آتا ہے۔ تو اس کی حلیہ سازی کو بیان کرنے کے بعد مصنف پُرامید ہے کہ اس کے پڑھنے والوں نے اس پوری وضاحت سے جان لیا ہو گا کہ یہ نقشہ جس شخصیت کو ظاہر کر رہا ہے وہ قربان علی کٹار کے سوا کوئی نہیں۔ اس تکنیک کے استعمال سے قاری کو بیانیے کا مکمل حصہ بنایا جاتا ہے۔ اور وہ بھی کرداروں کے ساتھ کہانی میں سفر کرتا ہے۔ تمام حالات و واقعات سے آگاہ رہتا ہے۔ مثلاً ناول میں ایک مقام پر مصنف اور قربان علی کٹار کے درمیان گفتگو جاری ہوتی ہے۔ اور آخر کار مصنف کٹار کے ترتیب دیے گئے پلین میں شریک ہو جاتا ہے۔ یہاں پر ناول کے بیانیے میں قاری کی حیرت کو اس طرح پیش کیا گیا ہے کہ " یہاں پیارا پڑھنے والا شاید یہ تعجب کرے کہ میں شیخ قربان علی کٹار کی کامیابی کے مواقع کا احساس رکھتے ہوئے بھی اپنے آپ کو اس معاشقہ کے معاملے میں اس حد تک سر گرم کیوں بنا رہا تھا۔"[۶۶] کہانی میں اس مقام پر مصنف کٹار کی دیوانگی اور رضیہ کا حسن دیکھ کر پلین میں کٹار کا ساتھ دینے پر رضامندی ظاہر کر دیتا ہے۔ اور اس طرح بیانیے میں ایک حیرت انگیز فضا پیدا ہو جاتی ہے۔ اور پڑھنے والا بھی ایک دم سے دنگ رہ جاتا ہے یہاں متن میں قاری کو مخاطب کر کے اس کی اندرونی کیفیت کو پیش کیا گیا ہے۔ ناول میں ایک اور مقام پر قاری کو یوں متوجہ کیا گیا ہے کہ " بہر حال پیارے پڑھنے والے کو یہ سمجھ لینا چاہیئے کہ میں اب میدان میں آستینیں چڑھائے ہوئے اُتر چکا تھا۔"[۶۷] اس کے علاوہ بھی بیانیے میں قاری کو جابجا پکارا اور متوجہ کیا گیا ہے۔ قاری کی شرکت ایک اہم مابعد جدید ادبی تکنیک ہے۔ اس تکنیک کے ذریعے سے نہ صرف قاری کو متن کا ایک متحرک اور جاندار کردار بنا دیا جاتا ہے۔ بلکہ اس تکنیک کے استعمال سے مصنفین اپنے فن پارے میں دلچسپی کا عنصر بھی پیدا کرتے ہیں۔ محمد خالد اختر نے بھی اپنے ان دونوں ناولوں میں اس تکنیک کے استعمال سے اپنے بیانیے کو دلچسپی کا حامل بنایا ہے۔ اور قاری کو بھی آغاز سے اختتام تک اپنے بیانیے میں پیش پیش رکھا ہے۔

۲۔ محمد خالد اختر کے ناولوں میں مابعد جدید لسانی تکنیکوں کے استعمالات:

ادبی تکنیکوں کے بعد اب مابعد جدیدیت کی لسانی تکنیکوں کی تفصیل پیش کی جائے گی۔اس حوالے سے روسی ہیئت پسندی کی تحریک خاص اہمیت کی حامل ہے۔روسی ہیئت پسندی کی تحریک نے ادب اور زندگی کو منطقی نقطۂ نظر سے دیکھنے کی بنیاد ڈالی۔انھوں نے فن پارے کی ہیئت اور ادبیت پر زور دیا۔زبان کے ایک مخصوص استعمال کی جانب توجہ مبذول کرائی۔اور زبان وادب کے نئے فنی اور ہیئتی عناصر سامنے لائے۔اس تحریک کے مفکرین نے بہت سے معنی خیز لسانیاتی اصول متعین کیے۔اور ادبی تفہیم کے لیے ان اصولوں اور تکنیکوں کا فن پاروں پر اطلاق کیا گیا۔نقد و ادب کے حوالے سے جدید تنقیدی ضابطوں کو مد نظر رکھتے ہوئے انتہائی قلیل مدت میں ایسے اصول اور تکنیکیں وضع کیں، جن سے آج تک فن پارے کی تفہیم کو ممکن بنایا جاتا ہے۔ذیل میں محمد خالد اختر کے دونوں ناولوں بیس سو گیارہ اور چاکی واڑہ میں وصال کو اس فکری تحریک کی وضع کی گئی لسانی تکنیکوں کے تناظر میں پرکھنے کی کوشش کی جائے گی۔ان دونوں ناولوں میں جن لسانی تکنیکوں کے استعمالات کا جائزہ لیا جائے گا وہ درج ذیل ہیں:

ا۔اجنبیانے کا عمل(Defamiliarization):

اجنبیانے کا عمل ایک اہم لسانی تکنیک ہے۔اس سے مراد یہ ہے کہ معروف اور آشنا چیزوں کو اجنبی بنا کر اس طرح پیش کیا جائے کہ قاری اسے دیکھ کر حیران رہ جائے۔اس تکنیک کے استعمال سے مصنف کسی چیز کو نیا تاثر دے کر پیش کرتا ہے۔محمد خالد اختر نے دونوں بیس سو گیارہ اور چاکی واڑہ میں وصال میں اس تکنیک کا استعمال کر کے معمولی واقعات کو انوکھا اور قدرے مختلف بنا کر پیش کیا ہے، جس کی وجہ سے وہ عام سے واقعات بھی خاص نوعیت کے حامل ہو گئے ہیں۔ناول بیس سو گیارہ میں اس تکنیک کا استعمال یوں دیکھنے کو ملتا ہے۔مثلاً:

> دراصل بھائی رشید! یہ میری ہٹ دھرمی نہیں۔میرے نزدیک زبان کا چپٹا اور بے جان ہونا اس کے غلط اور چونکا دینے والا ہونے سے زیادہ ناقابل معافی گناہ ہے۔میں نے اس قسم کی زبان استعمال کی ہے کیوں کہ میرے نزدیک یہی میری دنیا کے عجیب لٹا سفئیر (Atmosphere) سے عہدہ برآ ہو سکتی ہے۔[۷۸]

عام روش سے ہٹ کر منفرد اور چونکا دینے والے متن اس تکنیک کی ذیل میں آتے ہیں۔جیسے یہاں مصنف نے خود اعتراف کیا ہے کہ میں زبان کو عجیب اور چونکا دینے والے انداز میں پیش کرتا ہوں۔جس سے عام سی بات خاص لگنے لگتی ہے۔جب کسی چیز کو اجنبی بنا کر پیش کیا جاتا ہے تو ہمارا رویہ اس کے حوالے سے بدل جاتا ہے۔اور پہلی ہی نظر میں اس چیز سے ایک انوکھا رابطہ قائم ہو جاتا ہے۔اس تکنیک کے استعمال سے فن پارے کو زیادہ مؤثر بنا کر پیش کیا جاتا

ہے۔عام سی چیزیں بھی ایک الگ انداز میں یوں سامنے آتی ہیں کہ قاری پر اس کے گہرے اثرات مرتب ہوتے ہیں۔ کوئی بھی معمولی واقعہ تازگی اور ندرت کا حامل ہو جاتا ہے اور کسی خاص پہلو کی طرف قاری کو راغب بھی کیا جاتا ہے۔ مثلاً یہ اقتباس ملاحظہ ہو:

> شتر ابامیں اب تیس لاکھ آدمی بستے تھے۔آدھے اونچے "آسمان کو چھونے والوں" میں رہتے تھے، تیس تیس منزلہ اونچے مکان۔میں نے ایک دفعہ گورنمنٹ ہاؤس کے کلاک ٹاور سے نیچے اس شہر کے نظارے کا فوٹو لیا تو مجھے یہ مکان ان کے مکینوں کی طرح حقیر نظر آئے: بالکل شہد کے چھتوں کے طرح بلکہ خوفناک پھندوں کی مانند جو اپنے پھنسے ہوئے شکاروں کو کبھی بچ کر نہ جانے دیں گے۔انسانوں کی زندگیاں کتنی چھوٹی، بے وقعت اور حقیر ہوتی ہیں۔وہ رواج اور رسم کی بیڑیاں جو وہ خود اپنے ہاتھوں پہن لیتے ہیں وہ کبھی نہیں اترتیں۔وہ چوہے دان میں پھنسے ہوئے چوہوں کی طرح جیتے اور مرتے ہیں۔[۱۹]

مصنف نے ناول کے بیانیے میں عام چیزوں کو عجیب و غریب بنا کر پیش کیا ہے۔اور اس تکنیک کے استعمال سے ایک ایسی فضا ترتیب دی گئی ہے کہ قاری اس کی جانب توجہ مبذول کیے بغیر رہ نہیں سکتا۔اس تکنیک کے استعمال کا مقصد بار بار کی تکرار سے بچنا ہوتا ہے۔کیوں کہ بار بار کی تکرار سے فن پارے کی ساری معنویت ختم ہو جاتی ہے۔اس لحاظ سے اجنبیانے کا عمل ایک اہم لسانی تکنیک ہے جس میں ادبی معنویت مضمر ہے۔خالد اختر کے دونوں ناولوں میں بہت سے اجنبی اور عجیب واقعات دیکھنے کو ملتے ہیں۔چاکی واڑہ میں وصال میں بھی جابجا اس تکنیک کو ستعمال کیا گیا ہے۔مثلاً ناول چاکی واڑہ میں وصال کا یہ اقتباس دیکھئے:

> مجھے اپنے ہیروؤں کے بارے میں کوئی غلط فہمی نہیں، میں اچھی طرح جانتا ہوں کہ ان میں سے بیشتر اپنے لیے اور ملک کے لیے زیادہ مفید ہوتے اگر وہ اپنے یہ شاہکار نہ لکھتے میں سمجھتا ہوں کہ بولٹن مارکٹ کے ٹرام اسٹیشن پر بیٹھے ہوئے بوٹ پالش کرنے والے میرے ہیروؤں سے بہتر اور سوسائٹی کے لیے زیادہ سود مند کام کر رہے ہیں۔کیوں کہ لوگوں کے میلے بدنما بوٹوں کو پالش سے چمکا کر آئینہ بنانا، ان کے دماغوں میں بدمذاقی کوٹ کر بھرنے سے کہیں شریف تر پیشہ ہے۔[۲۰]

مصنف اس تکنیک کے استعمال سے اپنے بیانیے کے کردار اور واقعات روزمرہ زندگی سے مختلف بنا کر سامنے لاتا ہے۔اس کے استعمال سے ادبی فرسودگی سے بچاؤ ممکن ہوتا ہے۔اور متن میں تازگی کا ایک خوشگوار سلسلہ قائم ہو جاتا ہے۔فن پارے میں اس تکنیک کی موجودگی بیک وقت قاری کو حیرت و مسرت سے ہمکنار کرتی ہے۔جیسے:

> پبلک ایک عورت کی طرح بے وفا اور غیر مستقل مزاج ہے اور اگر شیخ قربان علی کٹار کو بھلا دیا گیا تھا تو یہ اس کا اپنا قصور تھا،،،، ذرا تصور کرو! تین سال سے اس نے ایک ناول تک نہ لکھا تھا، ایک افسانہ بھی

نہیں، جب کہ اس عرصہ میں حضرت ایس۔ ایم جلال کی مہینے میں دو کی اوسط تھی اور انھوں نے اردو ادب کو بہتر لافانی ہولناک، رونگٹے کھڑے کر دینے والے، رلانے والے، ہنسانے والے سہاگ کے بستر پر انگڑائیاں لیتے ہوئے نعرہ تکبیر لگاتے ہوئے ناولوں کا ذخیرہ عطافرما کر ہمیشہ کے لیے زیر بار احسان کر دیا تھا۔[۴۱]

اس تکنیک کے استعمال سے کبھی کہانی کے واقعات کو طول دیا جاتا ہے تو کبھی مصنف سست روی اختیار کر لیتا ہے۔ کبھی انتہائی اہم واقعات کو در گزر کر دیا جاتا ہے۔ اور کبھی معمولی واقعات یوں بیان کیے جاتے ہیں کہ انھیں فراموش نہیں کیا جاسکتا۔ یہ سب چیزیں اجنبیانے کے عمل کے ذریعے کہانی کا حصہ بنائی جاتی ہیں۔ خالد اختر نے دونوں ناولوں میں اس تکنیک کو خوبی سے برتا ہے۔ یہ ایک ایسی تکنیک ہے جو متن میں بار بار کی تکرار کے بر عکس تازگی اور زندگی کی نئی رمک پیدا کرتی ہے۔

۲۔حاوی محرک(The Dominant):

حاوی محرک سے مراد ہے کہ فن پارے کا کوئی ایسا نکتہ جو شروع سے آخر تک بیانیے کی تشکیل میں نمایاں رہتا ہے حاوی محرک کہلاتا ہے۔ حاوی محرک تخلیقیت کا وہ لازمی جزو ہے جو دوران تخلیق آغاز سے اختتام تک غالب رہتا ہے۔ پہلے ناول بیس سو گیارہ میں حاوی محرک کا جائزہ لیا جائے گا اس ناول کا حاوی محرک سیاسی تنزلی ہے۔ حکمرانوں کی بد عنوانیاں اور ان کی نااہلی یہ سب چیزیں اس کی ذیل میں آتی ہیں۔ مثلاً:

اس کی مثال ۱۹۶۰ء میں کھلی ہوا کے عاشقوں کی شورش سے دی جاسکتی ہے۔ جب ان کا مجمع "ہمیں روٹی دو!" کا نعرہ لگاتا ہوا اس وقت کے وزیر اعظم کے مکان پر پہنچا تو اس مدبر نے اپنے مکان کے دروازے کے ستون پر چڑھ کر مجمعے کو شرم دلائی کہ وہ روٹی مانگ کر افضل تر کابو کے بھوت کو دکھ پہنچا رہے ہیں اور ان کو اس ننگ اور بھوک کی میراث پر قانع بلکہ نازاں ہونا چاہیے اور اس وقت جب کہ مملکت اتنے نازک دور سے گزر رہی ہے ایسے تقاضوں سے لیڈروں کی محنت سے حاصل کی ہوئی اور کمائی ہوئی نیندوں میں خلل نہیں ڈالنا چاہیے۔" چناں چہ مجمع "فضل تر کابو زندہ باد! وزیر اعظم زندہ باد!" کے نعرے لگاتا ہوا منتشر ہو گیا تھا۔ وزیر اعظم کی اوپر کی تقریر اور بعد کے لیڈروں کی تقریروں سے ایک اور بات جو واضح ہوتی ہے وہ یہ ہے کہ پچھلے ساٹھ سال سے ماضنین ایک نازک دور سے گزر رہا ہے ، اگرچہ ان میں سے کوئی یہ نہیں بتاتا کہ یہ نزاکت کس نوعیت کی ہے اور کیا یہ صورت حال ابدی ہے؟[۴۲]

پورے ناول میں حکمرانوں کی بد عنوانیاں اور حکومتی سطح پر بدانتظامیوں کا بیان ہی آغاز سے اختتام تک

موضوع بحث رہتا ہے۔ اور یہی اس ناول کا حاوی محرک ہے۔ ماضنین ایک خیالی ریاست ہے وہاں کے عوام کی بد حالی کا مایوس کن خاکہ پیش کر کے خالد اختر نے حکومتوں پر گہری چوٹ کی ہے۔ قومیں سالوں سال نازک مراحل سے گزرتی رہتی ہیں ۔اور حکمران طبقہ ہمیشہ ان کے استحصال میں لگا رہتا ہے۔ نالائق حکومتوں اور ان کے کمزور اور ناکامیاب منصوبوں کو کہانی میں پیش کیا گیا ہے۔ یہ اقتباس ملاحظہ ہو:

> ماضنین میں صنعتی ترقی زوروں پر ہے۔ پچھلے بیس سالوں میں آٹا پیسنے کی پانچ چکیاں اور تین گھاس کاٹنے کی مشینیں درآمد کی جاچکی ہیں، جس سے انسانوں اور حیوانوں کے خوراک کے مسئلے کا حل نزدیک ہو گیا ہے۔ تم شاید کھلی ہوا کے عاشقوں کے متعلق سوال کرنے لگے ہو کہ وہ اسی طرح بھوکے ہیں، مگر ان کا قصہ اور ہے۔ ان کو ہم پچھلے سال مجلس کی ایک قرارداد کی رو سے حقوق ملکی سے محروم کر چکے ہیں اور اس سال میرا دوست وزیر خوراک ایک اور قرارداد منظور کرانے کی سوچ رہا ہے جس سے کھلی ہوا کے عاشق حقوقِ انسانیت سے بھی محروم کر دیے جائیں گے۔" جیسے پہلے یہ حقوق ان کے پاس ہوں،" میں نے اس تیز سیاست داں کی ٹوہ لینے کے لیے کہا۔ [۱۳]

حاوی محرک پورے بیانیے کا ایک ناگزیر حصہ ہوتا ہے۔ جو پورے واقعات کو ایک خاص ترتیب دے کر مکمل اور حتمی شکل میں پیش کرتا ہے۔ اس کی حیثیت ایک کل کی ہوتی ہے، جس کے تابع متن کے باقی تمام اجزا ہوتے ہیں۔ اور یہی شروع سے آخر تک حاوی اور غالب رہتا ہے۔ مثلاً:

> افضل ترکابو کی وفات کے وقت تک صرف ایک بااقتدار پارٹی تھی۔ اس کا نام سفید پارٹی تھا۔ دوسری کوئی سیاسی جماعت برداشت نہ کی جاسکتی تھی۔ سفید پارٹی حکومت کی پارٹی تھی۔ اس پارٹی کا سرپرست خود مینیسٹو تھا اور اس کی مخالفت کرنا گویا خود مینیسٹو کی توہین کے مصداق تھا۔ اس وقت چند جماعتیں اور بھی تھیں مثلاً اڑنگہ بڑنگہ کی ہری پارٹی۔ اس کے ممبروں نے دال گلتی نہ دیکھ کر اپنی وردیاں تانگہ ڈرائیوروں کو دے دیں اور خود کو سفید بتانے لگے۔ افضل ترکابو کی وفات کے بعد ایک اور سیاسی پارٹی وجود میں آئی، بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ سفید پارٹی میں آپس میں اختلافات پڑ جانے سے اس کی دو پارٹیاں بن گئیں۔ اس دوسری پارٹی کا نام سرخ جماعت تھا۔ کئی سال تک یہ دونوں جماعتیں ماضنین کی سیاسیات پر حاوی رہیں۔ کبھی ایک کا زور ہوتا کبھی دوسری کا، مگر حقیقتاً ان دونوں میں کوئی خاص مثالی فرق نہ تھا۔ شہر میں شہریوں کی دو پارٹیاں بن گئیں؛ ایک جو سرخ کہلاتے تھے اور دوسرے جو سفید ے۔ [۱۴]

یہاں بیانیے میں سیاسی سطح کے تمام پوشیدہ پہلوؤں کو بے نقاب کیا گیا ہے۔ کسی بھی مملکت کے اندر سیاسی پارٹیوں کی چپقلش، عوام کی بے بسی، وزرا کی حکمت عملیاں اور اندرونی مخالفتیں سب کا بیان دیکھنے کو ملتا ہے۔ نام نہاد

سیاست اور سیاسی ابتری اور تنزلی پورے ناول میں جابجاد کھائی گئی ہے۔حاوی محرک اہم لسانی تکنیک ہے جو فن پارے کے مقصد کو سامنے لاتی ہے۔اور متن کی تفہیم و تشریح کو یقینی بناتی ہے۔خالد اختر کے دوسرے ناول چاکی واڑہ میں وصال کا حاوی محرک ملک میں ناول نگاروں، فنکاروں کی بے وقعتی ہے۔ مثلاً:

وہ سب لوگ جو آرٹسٹ یا فنکار کہلاتے ہیں اور کراچی میں فنکاری کے لیے آتے ہیں مجھ سے اتفاق رائے کریں گے کہ کراچی کی آب و ہوا فن کاروں کے لیے سازگار نہیں۔ان کو وہاں جاکر مایوسی ہوتی ہے۔ ویسے بھی فنکاروں کے لیے اس ملک میں اب زیادہ کام نہیں۔نہ ان کی ضرورت سمجھی جاتی ہے۔[۵]

کسی بھی فن پارے میں جس اہم پہلو کی ترجمانی کی جاتی ہے۔اور جسے خاص طور پر نمایاں کیا جاتا ہے وہی اس کا حاوی محرک کہلاتا ہے۔اس ناول کا سارا بیانیہ ملک کے اندر ناول نگاروں کی بدحالی کا نقشہ پیش کر رہا ہے۔ معاشرے میں ان کی قدر و منزلت کا کوئی معیار مقرر نہیں۔اور نہ ہی ملک میں ان کی اور ان کے کام کی ضرورت سمجھی جاتی ہے۔ معاشرے کا یہ طبقہ انتہائی برے حالات سے دوچار ہے۔اور ان کو روزگار تک کے مواقع میسر نہیں۔ایک اور مثال ملاحظہ ہو:

اسے کسی نے بتایا تھا کہ انگلستان اور امریکہ میں ناول نویسی کے کورس دیے جاتے ہیں اور کئی مقبول ناولسٹ اب معاوضے پر نئے امیدواروں کو ناول نویسی کے داؤ سکھانے پر آمادہ ہو رہے تھے۔اس سے شیخ قربان علی کٹار نے یہ اخذ کیا کہ سکھانے کا پیشہ قابل تضحیک نہیں۔یہ اس کی سادہ لوحی تھی کہ وہ نہیں جانتا تھا کہ یہ ملک انگلستان نہیں ہے اور یہاں لکھنے والے کی حالت ناقابل رشک ہے۔یہاں کوئی شخص ناول نویسی نہیں سیکھنا چاہتا کیوں کہ فاقہ کشی کے اور بھی زیادہ سہل اور دلچسپ طریقے ہیں۔[۶]

یہاں پر انتہائی طنزیہ فضا تشکیل دی گئی ہے۔اور مغرب اور اپنے ملک کی ساری صورت حال کو تقابلی انداز میں بیان کیا گیا ہے۔ مغرب کے مقابلے میں ہمارے ہاں ناول نگاری کی صنف زیادہ خوش اسلوبی سے پروان نہیں چڑھ سکی۔اس ملک میں اس صنف کے قدردان بہت کم ہیں۔یہی وجہ ہے کہ ناول کی وضاحت و تفہیم کے لیے مغربی ناول نویسوں نے جس قدر اہم خدمات انجام دی ہیں ہمارے ہاں اس سطح کا کام نظر نہیں آتا۔اور اس کی سب سے بڑی وجہ ہمارے ملک میں فنکاروں کے ناقدری ہے۔ ملک میں فکشن کی اس خاص صنف کو ہمیشہ سے نظر انداز کیا جاتا رہا ہے۔ جیسے:

جاسوسی ناول نویس فرمائش پر ناول تصنیف کرتا ہے۔اور جس شہر میں فرمائش کرنے والے تاجران کتب نہ ہوں، وہاں ادب کی یہ صنف کبھی پنپ نہیں سکتی۔یہی وجہ تھی کی شیخ قربان علی اب اپنے ناول

نہیں لکھ رہا تھا۔ وہ اپنے ناولوں کی زندگی جی رہا تھا۔ اور اس کی زرخیز دماغی توتیں ناول لکھنے کی بجائے سہ
ماہی جنرل پلیننیں بنانے پر استعمال ہو رہی تھیں۔ [۷۷]

ناول کی صنف ہر لحاظ سے اہمیت کی حامل ہے۔ ناول میں ہر طرح کے موضوعات کو پیش کیا جا سکتا ہے۔ اور ایک ناول اپنے عہد کی پوری سماجی تاریخ کا سچا عکاس ہوتا ہے۔ یہ ہماری کم مائیگی اور بد قسمتی ہے کہ اس معاشرے میں ادب دان طبقے کے قدر دان بہت کم ہیں۔ جبکہ اس صنف کے پنپنے کے لیے ضروری ہے کہ ملک میں ادیب طبقے کو ایک خاص مقام دیا جائے۔ ان کی علمی اور تخلیقی کاوشوں کو سراہا جائے۔ ادب پارے کا وہ لازمی حصہ جو پیش منظر میں آ کر باقی چیزوں کو پس منظر میں دھکیل دے اور قاری کی ساری توجہ اسی پر مرکوز رہے حاوی محرک ہے۔ کسی بھی فن پارے کا قابل اظہار پہلو اس تکنیک کے استعمال سے بیان کیا جاتا ہے۔ محمد خالد اختر نے اپنے دونوں ناولوں میں اس تکنیک کو عمدگی سے بروئے کار لایا ہے۔

س۔ آزاد اور پابند موٹف (Free and Bound Motif):

کہانی کا کوئی بھی بیان یا عمل موٹف کہلاتا ہے۔ واقعات کی پوری ترتیب جو بیانیے کو تشکیل دیتی ہے موٹف کا مجموعہ کہلاتی ہے۔ عمومی طور پر موٹف دو طرح کے ہوتے ہیں جنھیں آزاد اور پابند موٹف کہا جاتا ہے۔ پہلے ان دونوں ناولوں میں پابند موٹف کا جائزہ لیا جائے گا۔ پابند موٹف (Bound Motif) سے مراد کہانی کا ایسا لازمی جزو جسے بیان کرنا ناگزیر ہوتا ہے۔ اور جس کے بغیر کہانی آگے نہیں بڑھ سکتی۔ مثلاً ناول بیس سو گیارہ کا یہ اقتباس ملاحظہ ہو:

> ساٹھ سال پہلے جب افضل ترکا بونے اس مملکت کی داغ بیل ڈالی تو ماضنیوں نے ضرورت محسوس کی کہ ان کی ایک کانسٹی ٹیوشن ہونی چاہیے۔ چناں چہ ملک کے لیڈر دستور سازی پر کمر کس کے تیار ہو گئے۔ اس وقت ان کا خیال تھا کہ کم از کم پچاس سال میں وہ اس اہم کام کو انجام دے سکیں گے، اگرچہ یہ ان کی خوش فہمی تھی۔ [۷۸]

بیانیے کے ایسے ناگزیر حصے پابند موٹف کہلاتے ہیں جنھیں کسی صورت بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ عمومی طور پر کہانی کے ابتدائیہ حصے، خاص چیزوں اور شہروں کا بیان پابند موٹف کے زمرے میں آتا ہے۔ ناول بیس سو گیارہ کا سارا پلاٹ ریاست ماضنین کے گرد گھومتا ہے۔ اس ریاست کے حوالے سے تمام معلومات پابند موٹف کی ذیل میں آتی ہیں۔ اسی طرح پابند موٹف کی ایک مثال یہ ہے کہ:

حکومت فی الواقع ان لوگوں کو ماضنین کے چہرے پر ایک دھبا سمجھتی ہے۔ پہلے جب کھلی ہوا کے عاشقوں کی تعداد کم تھی، حکومت کا خیال تھا کہ وہ خود بخود بیماریوں اور سردی سے مینیسٹو کو پیارے ہو جائیں گے مگر ۲۰۰۰ء میں ان کی تعداد اس خطرناک حد تک بڑھ گئی ہے کہ وہ ایک سیاسی خطرہ بن رہے ہیں۔[۷۹]

اگر ناول چاکی واڑہ میں وصال میں پابند موٹف کے استعمالات کا جائزہ لیا جائے تو قربان علی کٹار کے حوالے سے تمام تفصیلات پابند موٹف ہیں۔ کہانی کی تمام ناگزیر کڑیاں پابند موٹف کہلاتی ہیں جو کہانی کی تشکیل میں کلیدی کردار ادا کرتی ہیں۔ ناول چاکی واڑہ میں وصال کا یہ اقتباس دیکھیے "قربان علی مصنفوں کی عام قسم سے مختلف تھا۔ اس میں انا کا نام نہ تھا اور وہ اپنے متعلق غیر ضروری طور پر صاف گو تھا، اس حد تک کہ اس کے اعترافات سننے والے کو شرمندہ اور بدحواس کر دیتے۔"[۸۰] متن کے ایسے تمام واقعات اس ناول کے پابند موٹف ہیں۔ کہانی کا سارا دارومدار انہی واقعات پر ہے اور دوران مطالعہ قاری کی توجہ اور دلچسپی بھی انہی واقعات پر مرکوز رہتی ہے۔ جیسے "اس طرح (میری بدقسمتی سے) بقول قربان علی کٹار، تاریخ کی ایک عظیم ترین دوستی کا آغاز ہوا (اور یہ بھی بقول قربان علی کٹار) سچی یاری کی لافانی کتاب میں ایک اور زریں باب کا اضافہ ہوا۔"[۸۱] یہ سارا ناول کٹار کی عشقیہ داستان پر مشتمل ہے۔ کٹار کی زندگی اور اس کے پیشے کے حوالے سے تمام تر مبادیات پابند موٹف ہیں۔ پابند موٹف (Bound Motif) کی وضاحت کے بعد اب دونوں ناولوں میں آزاد موٹف (Free Motif) کے استعمال کا جائزہ لیا جائے گا۔ آزاد موٹف (Free Motif) سے مراد وہ تمام واقعات ہیں جن کے بیان میں مصنف خود مختار ہوتا ہے۔ اور جن کا اصل کہانی سے کوئی خاص تعلق نہیں ہوتا۔ جیسے ناول بیس سو گیارہ کا یہ اقتباس ملاحظہ ہو:

شادیوں کے موقعوں پر امیدوار دلھے بہت زیادہ قابل رحم اور گھبرائی ہوئی مخلوق ہوتے ہیں اور شادی کی پہلی رات کو اپنی مردانگی کے امتحانات کی رات تصور کرتے ہیں۔ کسی لڑکی سے اکیلے روبرو ہونے کے تصور سے ان کی جان جاتی ہے۔ ماضنین میں اکثر ایسا ہوتا ہے کہ شادی کے دن امیدوار دلھے کی ہمت جواب دے جاتی ہے اور وہ کہیں روپوش ہو جاتا ہے۔[۸۲]

عمومی طور پر آزاد موٹف بیانیے کا وہ حصہ ہوتا ہے، جس میں غیر ضروری تفصیلات اور ضمنی کہانیاں پیش کی جاتی ہیں۔ بیانیے میں ان کی غیر موجودگی کسی قباحت کا موجب نہیں بنتی۔ غیر ضروری واقعہ جس کا اصل کہانی کے ساتھ براہ راست کوئی تعلق نہیں ہوتا آزاد موٹف ہے۔ اسی طرح ایک مثال یہ ہے:

گھینشو ایک ایسا شخص تھا جس نے ساری عمر درخت کے اوپر چڑھ کر گزار دی لوگ اس کی منتیں کرتے تھے کہ وہ نیچے اتر آئے۔ بعض نے اسے یہ لالچ دیے کہ نیچے آ جاؤ تو تمھاری شادی کر دی جائے

گی۔ افضل ترکا بو خود ننگے پاؤں چل کر اُس کے درخت کے نیچے آیا اور اس سے جگہ تبدیل کرنے کی
خواہش کی مگر اس نے نیچے اترنے سے انکار کر دیا۔ [۸۳]

آزاد موٹف کہانی کا لازمی حصہ نہیں ہوتے۔ تاہم ان کی غیر موجودگی کہانی کے پلاٹ کو متاثر کرتی ہے۔ آزاد موٹف واقعات کو تخلیق کار کی مرضی کے مطابق پیش کرنے کے عمل میں کار فرما ہوتے ہیں۔ انہی کے استعمال سے مصنف اپنے بیانیے کو اپنی مرضی کے سانچے میں ڈھال کر پیش کرتا ہے۔ کسی بھی چیز کا سہارا لے کر اپنی بات کو قارئین تک پہنچاتا ہے۔ ناول چاکی واڑہ میں وصال میں بھی بہت سے آزاد موٹف دیکھنے کو ملتے ہیں۔ جیسے:

> چاکی واڑہ میں یہ اناناس کا شربت بیچنے والا صبح سے شام تک اسی طرح تنگ کرنے والی آواز میں چلاتا ہے۔ اگر اس کے شربت میں کچھ فرحت ہے میں نے اسے کبھی نہیں پیا تو یہ کرخت اعصاب کے لیے تباہ کن آواز اس میں سے وہ ساری فرحت اور مٹھاس لے لیتی ہے۔ پہلے پہل اس کے اس چوک میں رقیب تھے دوسرے اناناس کے شربت بیچنے والے۔ اس نے ان سب کو ان سے کہیں اونچا اور متواتر چلا چلا کر ہرا دیا اور وہ اس کی شدید آواز کی تاب نہ لا کر وہاں سے چلے گئے۔ [۸۴]

یہاں پر بیانیے میں چاکی واڑہ کے اس اناناس کا شربت بیچنے والے شخص کا بیان آزاد موٹف ہے۔ ناول کی اصل کہانی سے اس کا کوئی واسطہ نہیں۔ حقیقت کی پیشکش کے برعکس فکشن میں جمالیاتی پہلوؤں کی عکاسی بھی کی جاتی ہے اور تخلیق کار جمالیاتی حظ کی خاطر ہی اپنے بیانیے میں آزاد موٹف کی تشکیل کرتا ہے۔ مثلاً:

> اس کے بعد اس نے ایک لمبی تقریر میں مجمع کو یقین دلایا کہ اس طلسمی انگوٹھی کی بدولت دنیا کی ہر خواہش فوراً پوری ہو سکتی تھی حضرت سلیمان شاہ جنات کے توسط سے نوکری حاصل کی جا سکتی ہے۔ کاروبار میں ترقی مل سکتی ہے اور سنگدل سے سنگدل محبوب کا وصال گھر سے باہر قدم دھرنے کی ضرورت کے بغیر نصیب ہو سکتا ہے۔ [۸۵]

کہانی میں جب اصل واقعہ اپنے عروج پر جاتا ہے۔ تو قاری کے لیے نہایت پر تجسس فضا قائم ہو جاتی ہے، جو اسے اپنے سحر میں جکڑ لیتی ہے۔ اسی حظ و لطف کی کیفیت کو برقرار رکھنے کے لیے جب مصنف کوئی اور کہانی یا واقعہ بیانیے میں شامل کرتا ہے تو اسی فنی حربے کو آزاد موٹف کا نام دیا گیا ہے۔ دونوں ناولوں میں اس تکنیک کو نہایت فنی مہارت سے برتا گیا ہے۔ ایسی بہت سے کہانیاں دیکھنے کو ملتی ہیں جو اصل بیانیے کے لیے لازم و ملزوم کی سی اہمیت نہیں رکھتیں۔ تاہم پورے بیانیے میں ایک پُر کیف صورت حال پیدا کرنے کی موجب ضرور بن رہی ہیں۔

۴۔ کارنیوال(Carnival):

کسی بھی صنف کے حوالے سے قائم کردہ پابندیوں سے انحراف کرنا اور ایک الگ روش اختیار کر کے فن پارے کی تخلیق کرنا کارنیوال (Carnival) کہلاتا ہے۔ایسی تحریر جس میں روایت کا انحراف کیا جاتا ہے۔اور جو مکمل تخلیقی آزادی کی نمائندہ تحریر ہوتی ہے ادب میں اسے کارنیوال کہتے ہیں۔یہ ایک اہم لسانی تکنیک ہے طنزیہ اور مزاحیہ تحریریں بھی اس کی ضمن میں آتی ہیں۔اس کے ساتھ ساتھ مضحکہ خاکہ، پیروڈی اور مضحک متن یہ سب عناصر بھی اس تکنیک کی تشکیل میں کارفرما ہوتے ہیں۔ناول بیس سو گیارہ میں مضحک متن کی یہ مثال ملاحظہ ہو:

> اردو سے بہت دیر تک پاک دامن کنواری کا سا سلوک کیا جاتا رہا ہے۔روزمرہ یا محاورے میں ایک لفظ ادھر سے ادھر سرکا دینا گویا قیامت ڈھا دینا ہے اور اردو زبان کے اونچے پروہت اس کفر پر تھرا اٹھتے ہیں۔ مجھے اس انداز اس زود حسی سے مطلقاً ہمدردی نہیں۔کیوں کہ میں اردو کو اتنی چھوئی موئی سی نہیں سمجھتا کہ وہ تھوڑی سی بے تکلفی اور بے ادبی بھی برداشت نہ کر سکے۔[۸۶]

کسی بھی تحریر میں جب ظاہری طور پر متانت برقرار رکھی جاتی ہے۔اور در حقیقت اس کا مضحکہ اڑایا جاتا ہے تو ایسے اقتباسات مضحک متن کہلاتے ہیں۔بظاہر ادبی انداز اپنایا جاتا ہے۔لیکن در حقیقت ان چیزوں پر طنز کیا جا رہا ہوتا ہے اور چیزوں کا مذاق اڑایا جاتا ہے۔ایک اور مثال ملاحظہ ہو:

> میں نے سب نیک نصیحتوں کے خلاف اس فینتاسی میں بلا دھڑک انگریزی الفاظ اور انگریزی مطالب استعمال کیے ہیں۔اس کے لیے مس قرۃ العین حیدر نے پہلے ہی آیندہ مصنفوں کے لیے راستہ صاف کر دیا ہے اور ان کے "میرے بھی صنم خانے" کے بعد کسی مبتدی لکھنے والے کو انگریزی الفاظ جا بجا استعمال کرنے سے نہ جھجکنا چاہیے۔[۸۷]

اس تکنیک کی ذیل میں ایسے متن آتے ہیں، جن میں مختلف پابندیوں اور جبر و اقتدار کی مخالفت کی جاتی ہے۔ آزادانہ فضا تشکیل دی جاتی ہے اور طنز و مزاح کے امتزاج سے فن پارہ تخلیق کیا جاتا ہے۔اس طرح اس ناول میں مضحکہ خیز متانت بھی دیکھنے کو ملتی ہے۔ مثلاً:

> یہ میری پہلی کتاب ہے جو حقیقتاً شائع ہو رہی ہے۔یہ واقعہ (یا سانحہ) میرے لیے کافی اہمیت کا حامل ہے اور میرا خیال ہے اسے کسی قدر متبرک کہا جا سکتا ہے (اگرچہ ہماری نئی پود متبرک کے لفظ کو شبہ سے دیکھتی ہے اور اس کو اس لفظ میں ایک قسم کی ریاکاری اور مضحکہ خیز متانت کی بو آتی ہے)۔میں اپنی اس کتاب کو محض اس لیے ہی تمھارے نام معنون نہیں کر رہا کہ تم ایک اچھے دوست اور ایک اچھے

(اس لفظ کے ہر معنی میں) ناشر ہو اور میری کتاب کو چھاپ رہے ہو۔ بلکہ اس لیے بھی کہ ایک ذہین آدمی ہونے کی وجہ سے تم سمجھ سکو گے کہ میرا وار خالی ہوا میں نہیں ہے۔[۸۸]

پیروڈی کے اقتباسات بھی اس تکنیک کی ذیل میں آتے ہیں۔ کسی کے اسلوب کی مزاحیہ نقل پیروڈی کہلاتی ہے۔ اس میں کچھ الفاظ کے ردوبدل سے نہایت مزاحیہ صورت حال پیدا کی جاتی ہے۔ ناول میں شاعری کی پیروڈی کی یہ مثال ملاحظہ ہو:

مجھ سے پہلی سی عقیدت میرے مینیٹو نہ مانگ
میں نے سمجھا تھا کہ تجھ میں ہمت ہو گی
مگر یہ میرا غلط خیال تھا[۸۹]

مضحکہ خاکہ کا بیان بھی کارنیوال کی اس تکنیک کی ذیل میں آتا ہے۔ کسی بھی شخص کے مضحکہ خیز اوصاف بیان کر کے مضحکہ خاکہ تشکیل دیا جاتا ہے۔ جیسے:

اعتراض اس کو نہ ہو گا بھینٹ چڑھنے سے
کیوں ہو!
وہ ہے مینیٹو کا پیارا، مینیٹو اس کا پیارا[۹۰]

کارنیوال کی یہ تکنیک بروئے کار لا کر مصنف معاشرے کے ناہموار پہلو طنزیہ انداز میں پیش کرتا ہے۔ انسان کے ذہنی رویوں کو نشانہ طنز بنایا جاتا ہے۔ اور انسانی حماقتوں کا بیان سب اس تکنیک کے ذریعے کیا جاتا ہے۔ ناول چاکی واڑہ میں وصال میں بھی مضحکہ خاکہ کی بہت سی مثالیں دیکھنے کو ملتی ہیں۔ یہ اقتباس ملاحظہ ہو:

چاکی واڑہ کا سب سے زیادہ بے تکان انناس کا شربت بیچنے والا۔ شاید دنیا کا سب سے زیادہ بے تکان انناس کا شربت بیچنے والا اس چوک میں اپنا مفرح شربت بیچتا ہے۔
"پی لو یارو! ایک آنے گلاس ہے"
"اوو ایک آنے گلاس ہے"
"او پی لو یارو"
ایک بڑی اونچی کچھ شکایت آمیز دیوانہ کر دینے والی آواز میں وہ یہ ہانک لگاتا ہے اس کی آواز ایک لمحہ کے لیے خاموش نہیں ہوتی صبح سے شام تک وہ اسی طرح تنگ کرنے والی آواز میں چلاتا ہے۔[۹۱]

مسرت بخش اور طنز و مزاح سے بھرپور متن بھی اس تکنیک کی ذیل میں آتے ہیں۔ جیسے "سب سے آخر میں یہ فقرہ" پیارے ناظرین! پھر ملیں گے اگر خدا لایا" ہوتا ہے۔ شیخ قربان علی کٹار کے معاملہ میں خدا یہ ہر دو ماہ کے بعد

کرتا۔یعنی اسے اپنے پیارے ناظرین سے ملانے کے لیے لاتا۔"[92] خالد اختر نے اس تکنیک کو استعمال کر کے اپنے بیانیے کو پر لطف بنایا ہے۔اس تکنیک کے استعمال سے مصنف کسی بھی پابندی سے آزاد ہو کر ہر طرح کے تجربات و مشاہدات کو بیانیے کا حصہ بناتا ہے۔اس میں نظم یا نثر کی کوئی تفریق نہیں۔ کسی بھی صنف میں اس تکنیک کے استعمال سے تفریح طبع کی کیفیت پیدا کی جا سکتی ہے۔

مجموعی طور پر اگر محمد خالد اختر کے دونوں ناولوں بیس سو گیارہ اور چاکی واڑہ میں وصال میں مابعد جدیدیت کی ادبی اور لسانی تکنیکوں کے استعمالات کا جائزہ لیا جائے، تو ان ناولوں میں مابعد جدیدیت کی بیش تر ادبی و لسانی تکنیکوں کا استعمال دیکھنے کو ملتا ہے۔وہ ساری تکنیکیں جو اب مابعد جدیدیت کے تناظر میں سامنے آتی ہیں ،ان میں سے کئی ادبی اور لسانی تکنیکوں کا دونوں ناولوں میں بر ملا استعمال کیا گیا ہے۔ محمد خالد اختر کا اختصاص یہ ہے کہ انھوں نے تین چار دہائیاں قبل ان تجربات کو اپنے ناولوں کا حصہ بنایا ہے۔ان کے ناول فکر و فن سے لے کر تکنیک کی سطح تک نئے تجربات کے سانچوں میں ڈھلے ہوئے نظر آتے ہیں۔ محمد خالد اختر نے فنی مہارت کی بنا پر اپنے ناولوں میں عام روایتی تکنیکوں کی بجائے مابعد جدید تکنیکوں کو استعمال کیا ہے۔ان کے دونوں ناولوں میں جو مابعد جدیدیت کی ادبی تکنیکیں دیکھنے کو ملتی ہیں۔ان میں طنز خفی، کھیل تماشا، سیاہ مزاح، مہا فکشن، تاریخی بیانیہ، فنی مخلوطہ، سنسنی خیزی، بین المتونیت، حقسانہ، جادوئی حقیقت نگاری اور قاری کی شرکت وغیرہ شامل ہیں۔ طنز خفی کی تکنیک سے طنز پیدا کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ مصنف نے کئی پوشیدہ پہلوؤں کو طنزیہ پیرائے میں پیش کیا ہے۔ زندگی کے بہت سے تلخ حقائق سیاہ مزاح کی تکنیک کے ذریعے کھول کر بیان کیے گئے ہیں۔اسی طرح کھیل تماشا کی تکنیک کے ذریعے کئی سنجیدہ اور غیر معمولی موضوعات کو کھیل اور مزاح کی صورت میں پیش کیا گیا ہے۔

مہا فکشن کی تکنیک سے یہ واضح کیا گیا ہے کہ زیر نظر اقتباس فکشن سے متعلق ہے۔بہت سے تاریخی حوالے تاریخی بیانیہ کے ذریعے پیش کیے گئے ہیں۔ سنسنی خیزی کی تکنیک کے ذریعے کئی خوفناک مناظر بیانیے میں شامل کیے گئے ہیں۔اس تکنیک کے ذریعے حالات و واقعات میں شدت دکھائی گئی ہے۔ فنی مخلوطہ کی تکنیک کو استعمال کر کے کئی متنوع اصناف ناولوں کا حصہ بنائی گئی ہیں۔ حقائق پر مبنی واقعات کو حقسانہ کی تکنیک کے ذریعے دکھایا گیا ہے۔اسی طرح ناول نگار نے کئی ادبی حوالے اپنے ناولوں میں شامل کیے ہیں جو بین المتونیت کی ذیل میں آتے ہیں۔ جادوئی حقیقت نگاری کی تکنیک کو بروئے کار لا کر محمد خالد اختر نے کئی ماورائے حقیقت واقعات کو اپنے ناولوں کا حصہ بنایا ہے۔ اسی طرح مابعد جدیدیت کی اہم ترین تکنیک قاری کی شرکت کو بھی دونوں ناولوں میں خوبصورتی سے برتا گیا ہے۔اس

تکنیک کے استعمال سے ناولوں میں قاری کو بار بار مخاطب کیا جاتا ہے۔اور اکثر مقامات پر آگے پیش آنے والے واقعات سے بھی قاری کو آگاہ کیا جاتا ہے۔

ادبی تکنیکوں کے ساتھ ساتھ ناول نگار نے لسانی تکنیکوں کو بھی خوش اسلوبی سے اپنے ناولوں میں برتا ہے۔ ان لسانی تکنیکوں میں اجنبیانے کا عمل اہم ترین لسانی تکنیک ہے۔دونوں ناولوں میں اس کے ذریعے خالد اختر نے اپنے متن کو نئی تازگی بخشی ہے۔اس کے علاوہ حاوی محرک کی تکنیک کے ذریعے دونوں ناولوں کے غالب محرک کو نمایاں کیا گیا ہے۔آزاد اور پابند موتف کی تکنیک سے بہت سے ضروری اور غیر ضروری واقعات کہانیوں کا حصہ بنائے گئے ہیں۔اسی طرح کارنیوال کی تکنیک کے استعمال سے متن میں مزاح پید کیا گیا ہے۔یوں واضح طور پر دیکھا جا سکتا ہے کہ ناول نگار نے مابعد جدیدیت کی بیش تر ادبی و لسانی تکنیکوں کو بروئے کار لا کر اپنا حرف مدعا کہہ ڈالا ہے۔اگرچہ اردو ادب میں یہ تمام مابعد جدید ادبی و لسانی تکنیکیں بعد میں سامنے آئی ہیں۔جبکہ یہ دونوں ناولوں بہت پہلے منظر عام پر آچکے تھے۔لیکن محمد خالد اختر کی انفرادیت یہ ہے کہ وقت سے پہلے ان تکنیکوں کو استعمال کر کے اردو ادب کو ایک نئی سمت سے روشناس کرایا ہے۔اور یہ ان کے فنی شعور کی بالیدگی کا بین ثبوت ہے۔

حوالہ جات

۱۔ محمد خالد اختر،بیس سو گیارہ(کراچی: فضلی سنز(پرائیویٹ)لمیٹڈ،۱۹۹۹ء)،ص۵۲۔

۲۔ ایضاً،ص۳۱۔

۳۔ ایضاً،ص۲۹۔

۴۔ محمد خالد اختر،چاکی واڑہ میں وصال(لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز،۲۰۱۹ء)،ص۶۔

۵۔ ایضاً،ص۳۹۔

۶۔ ایضاً،ص۵۔

۷۔ ایضاً،ص۳۵۔

۸۔ محمد خالد اختر،بیس سو گیارہ،ص۱۳۔

۹۔ ایضاً،ص۱۶۔

۱۰۔ ایضاً،ص۱۳۶۔

۱۱۔ محمد خالد اختر،چاکی واڑہ میں وصال،ص۸۶۔

۱۲۔ محمد خالد اختر،بیس سو گیارہ،ص۱۲۔

۱۳۔ ایضا،ص۱۷۔

۱۴۔ ایضاً،ص۱۹۔

۱۵۔ ایضاً،ص۳۵۔

۱۶۔ محمد خالد اختر،چاکی واڑہ میں وصال،ص۶۲۔

۱۷۔ ایضاً،ص۱۱۔

۱۸۔ ایضاً،ص۱۳۔

۱۹۔ محمد خالد اختر،بیس سو گیارہ،ص۲۴۔

۲۰۔ ایضاً،ص۱۱۔

۲۱۔ ایضاً،ص۱۳۔

۲۲۔ محمد خالد اختر،چاکی واڑہ میں وصال،ص۸۔

۲۳۔ ایضاً،ص۹۔

۲۴۔ ایضاً،ص۱۲۔

۲۵۔ ایضاً،ص۱۰۔

۲۶۔ محمد خالد اختر،بیس سو گیارہ،ص۱۳۔

۲۷۔ ایضاً،ص۱۸۔

۲۸۔ ایضاً،ص۱۱۔

۲۹۔ محمد خالد اختر،چاکی واڑہ میں وصال،ص۳۴۔

۳۰۔ ایضاً،ص۵۳۔

۳۱۔ محمد خالد اختر،بیس سو گیارہ،ص۱۵۔۱۶۔

۳۲۔ ایضاً،ص۵۰۔

۳۳۔ ایضاً،ص۹۷۔

۳۴۔ ایضاً،ص۹۷۔

۳۵۔ محمد خالد اختر،چاکی واڑہ میں وصال،ص۵۲۔

۳۶۔ ایضاً،ص۱۷۴۔

۳۷۔ محمد خالد اختر،بیس سو گیارہ،ص۲۹۔

۳۸۔ ایضاً،ص۱۲۔

۳۹۔ محمد خالد اختر،چاکی واڑہ میں وصال،ص۱۴۵۔

۴۰۔ ۔ایضاً،ص۲۶۔۲۷۔

۴۱۔ محمد خالد اختر،بیس سو گیارہ،ص۱۴۔

۴۲۔ ایضاً،ص۱۷۔

۴۳۔ محمد خالد اختر،چاکی واڑہ میں وصال،ص۱۳۱۔

۴۴۔ ایضاً،ص۷۷۔

۴۵۔ ایضاً،ص۹۔

۴۶۔ ایضاً،ص۱۴۹۔

۴۷۔ محمد خالد اختر،بیس سو گیارہ،ص۱۴۔

۴۸۔ ایضاً،ص۱۳۔

۴۹۔ طاہرہ صدیقہ،دوسری جنگِ عظیم کے اردو ادب پر اثرات (لاہور:گنج شکر پریس، ۲۰۱۱ء)،ص۳۵۔۳۶۔

۵۰۔ محمد خالد اختر،بیس سو گیارہ،ص۱۳۔

۵۱۔ محمد خالد اختر،چاکی واڑہ میں وصال،ص۷۳۔

۵۲۔ ایضاً،ص۱۴۔

۵۳۔ محمد جعفر تھانیسری،کالا پانی(لاہور:سنگِ میل پبلی کیشنز،۱۹۶۱ء)،ص۶۷۔۷۱۔

۵۴۔ محمد خالد اختر،بیس سو گیارہ،ص۲۶۔

۵۵۔ ایضاً،ص۴۰۔

۵۶۔ محمد خالد اختر،چاکی واڑہ میں وصال،ص۱۳۶۔

۵۷۔ ایضاً،ص۱۰۳۔

۵۸۔ ایضاً،ص۲۷۔

۵۹۔ ایضاً،ص۱۷۳۔

۶۰۔ بریرہ ہمدانی/غلام فرید،"ناول چاکی واڑہ میں وصال کا مابعد جدید مطالعہ"،مشمولہ بازیافت ش۳۴(جنوری۔جون۲۰۱۹ء)،ص۷۲۔

۶۱۔ محمد خالد اختر،بیس سو گیارہ،ص۱۲۔

۶۲۔ ایضاً،ص۲۵۔

۶۳۔ محمد خالد اختر،چاکی واڑہ میں وصال،ص۶۱۔

۶۴۔ ایضاً،ص۴۴۔

۶۵۔ ایضاً،ص۲۱۔

۶۶۔ ایضاً،ص۷۷۔

۶۷۔ ایضاً،ص۷۷۔

۶۸۔ محمد خالد اختر،بیس سو گیارہ،ص۹۔

۶۹۔ ایضاً،ص ۴۲۔۴۳۔

۷۰۔ محمد خالد اختر،چاکی واڑہ میں وصال،ص ۷۔

۷۱۔ ایضاً،ص ۵۷۔

۷۲۔ محمد خالد اختر،بیس سو گیارہ،ص ۳۸۔۳۹۔

۷۳۔ ایضاً،ص ۵۶۔

۷۴۔ ایضاً،ص ۴۵۔

۷۵۔ محمد خالد اختر،چاکی واڑہ میں وصال،ص ۱۶۔

۷۶۔ ایضاً،ص ۵۳۔

۷۷۔ ایضاً،ص ۵۴۔

۷۸۔ محمد خالد اختر،بیس سو گیارہ،ص ۳۸۔

۷۹۔ ایضاً،ص ۴۴۔

۸۰۔ محمد خالد اختر،چاکی واڑہ میں وصال،ص ۲۳۔۲۴۔

۸۱۔ ایضاً،ص ۲۹۔

۸۲۔ محمد خالد اختر،بیس سو گیارہ،ص ۲۸۔

۸۳۔ ایضاً،ص ۶۲۔

۸۴۔ محمد خالد اختر،چاکی واڑہ میں وصال،ص ۹۴۔

۸۵۔ ایضاً،ص ۱۰۲۔۱۰۳۔

۸۶۔ محمد خالد اختر،بیس سو گیارہ،ص ۹۔

۸۷۔ ایضاً،ص ۹۔

۸۸۔ ایضاً،ص ۸۔

۸۹۔ ایضاً،ص ۹۷۔

۹۰۔ ایضاً،ص ۷۲۔

۹۱۔ محمد خالد اختر،چاکی واڑہ میں وصال،ص ۹۳۔۹۴۔

۹۲۔ ایضاً،ص ۱۴۔

ماحصل

ماحصل

بیسویں صدی میں مابعد جدیدیت ایک انقلابی فکری رجحان کے طور پر نمودار ہوئی۔ مابعد جدیدیت نے ادب کے ساتھ ساتھ آرٹ، فلم موسیقی، شاعری، سماجیات، ٹیکنالوجی اور غرض ہر شعبۂ زندگی پر اپنے اثرات مرتب کیے۔ یہ ایک اہم ادبی رویہ ہے جس کی فکری اساس بہت سے نظریات اور فلسفوں پر قائم ہے۔ بہت سے تنقیدی و ثقافتی تصورات اس جدید تھیوری کا حصہ ہیں۔ ساختیات/ساخت شکنی، تانیثیت، قاری اساس تنقید، نوتاریخیت، رد تشکیل، بین المتونیت، صارفیت کا کلچر، میڈیائی حقیقت اور بالخصوص معنی کی تکثیریت جیسے تصورات سے مل کر یہ جدید فکری تحریک تشکیل پاتی ہے۔ مابعد جدیدیت مرکز کی بجائے لامرکزیت اور تکثیریت کی قائل ہے۔ اس نے مہابیانیے کا مکمل رد کر کے ادب میں متعدد بیانیوں کی عکاسی پر زور دیا۔ یہ تھیوری کسی بھی نظریے کو نہیں مانتی۔ یہ ہر طرح کے اقدار و روایات اور اصول و ضوابط سے مکمل انحراف کا نام ہے۔ ادب میں مابعد جدیدیت ایک عملی رویے کے طور پر سامنے آئی ہے۔ اسے جدیدیت کی توسیع یا اگلی عملی شکل بھی قرار دیا گیا ہے۔ اس جدید تھیوری کی اپنی الگ خصوصیات ہیں۔ جدیدیت کی طرح اس ادبی تھیوری کو بھی ادیبوں نے شعوری اور لاشعوری طور پر اپنی تحریروں کا حصہ بنایا ہے۔ اردو ادب پر مابعد جدیدیت کس حد تک اپنے اثرات مرتب کرنے میں کامیاب ہوئی ہے یا ناول نگاروں نے اس کی تکنیکوں کو کتنی کامیابی سے اپنے ناولوں کا حصہ بنایا ہے؟ ان تمام مقاصد کے حصول کی خاطر ہی اس موضوع **محمد خالد اختر کے ناولوں میں ادبی اور لسانی تکنیکوں کے تجربات: مابعد جدیدیت کے تناظر میں** کو تحقیق کا حصہ بنایا گیا ہے۔ اس حوالے سے محمد خالد اختر کے دونوں ناول بیس سو گیارہ اور چاکی واڑہ میں وصال کو منتخب کیا گیا ہے۔

موضوع کی اہمیت کو مد نظر رکھتے ہوئے مقالے کی بنیاد درج ذیل سوالات پر رکھی گئی ہے:

۱۔ محمد خالد اختر کے ناولوں میں مابعد جدیدیت کی ادبی اور لسانی تکنیکوں کے استعمال کی صورتیں کون کون سی ہیں؟

۲۔ ناول بیس سو گیارہ اور چاکی واڑہ میں وصال میں بیانیہ تکنیکوں کے استعمال کی نوعیت کیا ہے؟

۳۔ محمد خالد اختر کے ناولوں میں اسلوب اور کردار نگاری کے کیا تجربات نظر آتے ہیں؟

ان سوالات کو ذہن میں رکھتے ہوئے اس مقالے کو موضوع تحقیق بنایا گیا ہے۔ اور ہر ممکنہ کوشش کی گئی ہے کہ مابعد جدیدیت کے تناظر میں ان تمام سوالات کے تسلی بخش جوابات تلاش کیے جا سکیں۔ مابعد جدیدیت کی اہمیت

کو پیش نظر رکھتے ہوئے یہ سارا مقالہ تحریر کیا گیا ہے۔ مقالے میں مابعد جدیدیت کی تمام ادبی اور لسانی تکنیکیں تفصیلاً پیش کی گئی ہیں۔ مابعد جدیدیت نے ادب میں پرانے تمام زاویوں، طریقوں اور تصورات کو رد کر کے ادب میں نئے رجحانات کو سامنے لایا۔ اور مفکرین نے تکنیکی سطح پر نئے نئے خیالات پیش کیے۔ مقالے میں مابعد جدیدیت کی ادبی تکنیکیں طنز خفی، کھیل تماشا، سیاہ مزاح، مہا فکشن، تاریخی بیانیہ، فنی مخلوطہ، سنسنی خیزی، بین المتونیت، حقسانہ، جادوئی حقیقت نگاری اور قاری کی شرکت ملاحظہ کی جاسکتی ہیں۔ اسی طرح مابعد جدید مفکرین نے لسانی تکنیکیں بھی ادب میں متعارف کروائی ہیں۔ لسانی تکنیکوں میں اجنبیانے کا عمل، حاوی محرک، آزاد اور پابند موٹف اور کارنیوال کی تکنیک خاص طور پر بیان کی گئی ہیں۔ باب اول میں ان تمام تکنیکوں کی تعریفات اور وضاحت پیش کی گئی ہے۔ مقالے میں محمد خالد اختر کے دونوں ناولوں بیس سو گیارہ اورچاکی واڑہ میں وصال میں بیانیہ کے تجربات کا مطالعہ و تجزیہ کیا گیا ہے۔ دونوں ناولوں میں مصنف نے نئی تکنیکوں اور نئے حربوں کی مدد سے پورے بیانیے کو تشکیل دیا ہے۔ اور یہ ناول عام روایتی سانچوں سے ہٹ کر ایک نئی ساخت میں ڈھلے ہوئے نظر آتے ہیں۔ ان ناولوں کی کہانیاں منفرد نوعیت کی حامل ہیں۔ انداز بیاں گنجلک اور مبہم نہیں ہے۔ اس لیے قاری آسانی سے متن کی تفہیم کے عمل کو ممکن بنا سکتا ہے۔

بیانیے کے حوالے سے محمد خالد اختر نے کئی نئی تکنیکوں کو شامل متن کیا ہے۔ ناولوں کے بیانیے میں مرکزی اہمیت راوی کو حاصل ہے۔ دونوں ناولوں کا پورا بیانیہ راوی (واحد متکلم) کی زبانی بیان کیا گیا ہے۔ راوی پورے بیانیے میں متحرک کردار کے طور پر سامنے آتا ہے۔ یہ کہانی کو مختلف موڑ دیتے ہوئے آگے بڑھاتا ہے۔ راوی کے حوالے سے بھی تمام معلومات بیانیے کا حصہ بنائی گئی ہیں۔ یہ بھی ایک نیا تکنیکی انداز ہے۔ اس کے علاوہ بیانیے میں مختلف اشیا اور چیزوں کو مثلاً چاکی واڑہ، امریکہ اور تہذیب کو بطور کردار پیش کیا گیا ہے۔ خبروں اور کالموں کے ہو بہو متن ناولوں میں شامل کر کے بیانیے کو حقیقت کے قریب تر کیا گیا ہے۔ خالد اختر نے ایک نئی تکنیک یہ بھی برتی ہے کہ انھوں نے بیانیے میں کسی بھی نئی چیز یا اصطلاح کو متعارف کرواتے وقت اس کی پوری مبادیات پیش کی ہیں۔ واقعات کو پوری ترتیب کے ساتھ انجام کی طرف بڑھایا گیا ہے۔ اور پورے بیانیے میں تجسس کی فضا ترتیب دی گئی ہے۔ اس کی مدد سے قاری کو متجسس کیفیت میں مبتلا رکھ کر اس کی ساری توجہ ناولوں کے بیانیے کی طرف مرکوز رکھی گئی ہے۔

ان دونوں ناولوں میں کردار نگاری اور اسلوب کے بھی کئی نئے تجربات کیے گئے ہیں۔ محمد خالد اختر نے بہت سے نئے کرداری تجربات کیے ہیں، جو ان ناولوں کو دوسرے ناولوں سے منفرد بناتے ہیں۔ دونوں ناولوں میں کئی کردار دیکھنے کو ملتے ہیں۔ بنیادی کرداروں کے ساتھ ساتھ کئی ضمنی کردار بھی ناولوں کا حصہ بنائے گئے ہیں۔ ان میں

نسوانی کردار نہ ہونے کے برابر ہیں۔ کردار نگاری کے حوالے سے ایک نئی تکنیک یہ برتی گئی ہے کہ محمد خالد اختر نے بے جان چیزوں کو بطور کردار پیش کیا ہے۔ انھوں نے ان دونوں ناولوں میں بے جان اصطلاحات کو اپنی قوت اختراع سے مجسم اور زندہ صورت میں ناولوں کا حصہ بنایا ہے۔ ان ناولوں کی ایک خاص بات یہ ہے کہ ان میں بے جان چیزیں بطور کردار زیادہ متحرک اور فعال نظر آتی ہیں۔ نئی تکنیکی جہت جو ان کے ناولوں میں نظر آتی ہے وہ یہ بھی ہے کہ راوی ناولوں کا ایک ایسا تہہ دار اور پُراسرار کردار ہے، جو اپنی صدی اور گذشتہ صدیوں کے حوالے سے گہری نظر بنی رکھتا ہے۔ راوی کا کردار ہی قاری کو تاریخی کرداروں اور واقعات سے مکمل آگاہی فراہم کرتا ہے۔ ایک نئی تکنیک یہ بھی دیکھنے کو ملتی ہے کہ مصنف نے ان دونوں ناولوں میں عوامی کردار پیش کیے ہیں۔ اور یہ کردار پوری عوام کے لیے نمائندہ کرداروں کے طور پر پیش کیے گئے ہیں۔ مثلاً وزیر خوراک، وزیر مالیات، وزیر تعلیم اور وزیر جھوٹ وغیرہ کے کردار اسی نوعیت کے کردار ہیں۔ علامتی سطح کی کردار نگاری کے تجربات بھی ان کے ناولوں میں دیکھنے کو ملتے ہیں۔ اسی طرح کا ایک نمائندہ کردار مینیسٹو کا کردار ہے۔ علامتی کردار نگاری نے ان ناولوں میں نئی معنویت پیدا کی ہے۔

ناول بیس سو گیارہ اور چاکی واڑہ میں وصال میں اسلوب کے جو تجربات کیے گئے ہیں۔ ان سب تجربات نے محمد خالد اختر کے اسلوب کو نہایت دلچسپ بنادیا ہے۔ ناولوں کا سارا اسلوب نہایت جاندار ہے۔ انھوں نے جدت پسندی کی راہ اپناتے ہوئے خود اپنا ایک نیا اسلوب تخلیق کیا ہے۔ ان کے اسلوب میں محاورات، صنعتوں اور اصطلاحات کا خوبصورت اور بر محل استعمال نظر آتا ہے۔ ناول نگار نے کئی نئی اصطلاحات بھی وضع کی ہیں۔ مثلاً کھلی ہوا کے عاشق، شتر اباٹائمز اور آسمان کو چھونے والے وغیرہ۔ اس سے ان کے اسلوب میں نئی تازگی اور توانائی کا عنصر پیدا ہو گیا ہے۔ مصنف کے ناولوں میں عام روایتی انداز سے ہٹ کر بیانیہ اسلوب کا تجربہ بھی دیکھنے کو ملتا ہے۔ ناول بیس سو گیارہ میں ریاست کا نام اور مقام دونوں چیزوں کو خاص طور پر اسلوب کا حصہ بنایا گیا ہے۔ اس ناول کو دیکھا جا ئے تو اس کے اسلوب میں وقت کا تصور خاصا الجھاؤ کا شکار نظر آتا ہے۔ بعد میں آنے والے واقعات پہلے بیان کر دیے جاتے ہیں۔ یہ بھی ناول نگار کے ہاں ایک نیا تکنیکی تجربہ ہے جو انھوں نے اپنے ناولوں میں استعمال کیا ہے۔ مابعد جدید ناول کے اندر وقت کے تصور کی مختلف جہات سامنے آتی ہیں۔ کبھی ماضی حال میں اور کبھی مستقبل حال میں پیش ہوتا نظر آرہا ہوتا ہے۔ یہ تکنیکی جہت محمد خالد اختر کے ہاں بھی ابھر کر سامنے آرہی ہے۔ مصنف نے اسلوبیاتی حوالے سے ایک نئی تکنیک یہ بھی برتی ہے کہ انھوں نے اپنے ناولوں کے جملے انگریزی جملے کی ساخت پر لکھے ہیں اور ناولوں میں بہت سے انگریزی الفاظ کا استعمال کیا ہے۔ اس حوالے سے مصنف نے خود اعتراف کیا ہے کہ میں نے اپنے ناولوں میں انگریزی کا استعمال کر کے ایک قدرے مختلف اسلوب تراشا ہے۔ اور اردو زبان اتنی نازک زبان نہیں کہ کسی دوسری

زبان کے الفاظ کا استعمال اس کی طبیعت پر سخت ناگوار گزرے۔ ناول نگار کا اسلوب متنوع جہات کا حامل ہے۔ اسلوب میں بار بار مصنف کی مداخلت سے کثیر المعنویت پیدا ہو گئی ہے۔ اور اس معنویت نے اُن کے اسلوب میں گوناگوں دلچسپی کے عناصر کو جنم دیا ہے۔ اسلوبیاتی سطح پر ایک نئی جہت یہ بھی سامنے آتی ہے کہ انھوں نے ایسا اسلوب بیاں اختیار کیا ہے، جو جاسوسی فلموں اور ناولوں کی مکمل عکس بندی کرتا ہے۔ خاص طور پر تاریخی واقعات اور سنین کا حوالہ دے کر ان ناولوں کے اسلوب کو حقیقی رنگ بخشا گیا ہے۔

خالد اختر نے تکنیکی سطح پر بہت سے نئے تجربات کیے ہیں۔ ان دونوں ناولوں بیس سو گیارہ اور چاکی واڑہ میں وصال میں نئی تکنیکوں کا عام استعمال کیا گیا ہے۔ مابعد جدیدیت کی ادبی اور لسانی تکنیکوں کو ناولوں کا حصہ بنایا گیا ہے۔ ناولوں کے بیانیے، کرداروں کی حرکات و سکنات اور کہانی کے واقعات سب کے ذریعے مصنف نے ان تکنیکوں کو واضح کر کے پیش کیا ہے۔ ان دونوں ناولوں میں مابعد جدیدیت کی بیش تر ادبی تکنیکوں کا استعمال کیا گیا ہے۔ طنز خفی کی تکنیک کا عام استعمال دیکھنے کو ملتا ہے۔ معاشرے کی ناہمواریوں اور کوتاہیوں پر طنزیہ صورت حال پیدا کی گئی ہے۔ کرداروں کی حلیہ سازی اور حرکات کے ذریعے ناولوں میں طنز خفی کی تکنیک کو ابھارا گیا ہے۔ کھیل تماشا کی تکنیک کے ذریعے مصنف نے عالمی تباہ کاریوں کا دردناک نقشہ پیش کیا ہے۔ دنیا میں خوں ریزی اور قتل و غارت گری کے موضوعات کو بیان کیا گیا ہے۔ ناول نگار نے اپنے ان دونوں ناولوں میں سیاہ مزاح کی تکنیک کو ابھار کر موت، قتل و غارت، بدعنوانی اور کئی غیر معمولی مسائل کو نشانہ طنز بنایا ہے۔ انسان نے ایٹمی بموں کے ذریعے خالق خدا کی بنائی کائنات کو ملیامیٹ کر دیا۔ دنیا میں لڑی جانے والی جنگیں، تہذیبوں کا خاتمہ اور طاقت کا بے جا استعمال اس تکنیک کے ذریعے دکھایا گیا ہے۔ اپنے دونوں ناولوں میں مصنف نے مہا فکشن کی تکنیک کو استعمال کر کے قاری کو یہ باور کرایا ہے کہ وہ حقیقت کے بجائے فکشن کا قاری ہے۔ ناولوں کے اندر متنوع تاریخی متون شامل کیے گئے ہیں۔ اور بہت سے تاریخی کردار دکھائے گئے ہیں۔ ایسے تمام متون تاریخی بیانیہ کی تکنیک کی ذیل میں آتے ہیں۔

ناول بیس سو گیارہ اور چاکی واڑہ میں وصال میں فنی مخلوطہ کی تکنیک کا استعمال بھی کیا گیا ہے۔ مصنف نے بہت سی اصناف یکجا کر کے کئی فنی مخلوطے تشکیل دیے ہیں۔ مثلاً ناولوں کے اندر تحقیقی رپورٹ کے الفاظ، اخبار کی سرخیاں اور نظموں کا بیان سب فنی مخلوطہ کی مثالیں ہیں۔ سنسنی خیزی کی تکنیک کے ذریعے ناولوں کے بیانیے میں خوف اور تحیر کی کیفیت کو ابھارا گیا ہے۔ دونوں ناولوں میں بہت سے تاریخی اور ادبی حوالوں کا بیاں ملتا ہے۔ اور یہ سب بین المتونیت کی تکنیک کے ذریعے دکھایا گیا ہے۔ محمد خالد اختر نے اپنے دونوں ناولوں میں حقسانہ کی تکنیک کو خوبصورتی سے برتا ہے۔ افسانوی ادب کے ساتھ ساتھ حقیقی واقعات کا بیاں ملتا ہے۔ عالمی جنگوں کا بیاں، امریکہ کی

جارحیت اور عالمگیریت کے نام پر دنیا پر تسلط جیسے تمام موضوعات حقسانہ کی مثالیں ہیں۔ ناولوں کے بیانیے میں مصنف نے اکثر مقامات پر عجیب و غریب صورتحال پیدا کی ہے۔ اور ماورائے حقیقت اشیا کے بیان سے بیانیے میں ڈر اور خوف کی فضا کو تشکیل دیا گیا ہے۔ یہ سب چیزیں جادوئی حقیقت نگاری کی تکنیک کے ذریعے دکھائی گئی ہیں۔ قاری کی شرکت مابعد جدیدیت کی ایک اہم تکنیک ہے اور خالد اختر نے دونوں ناولوں میں اس تکنیک کا عمدہ استعمال کیا ہے۔ مصنف نے سارے بیانیے میں قاری کو متعدد طریقوں سے شریک متن رکھا ہے۔ قاری کہانی کے ساتھ ساتھ سفر کرتا ہے اور بیانیے میں پیش آنے والے تمام حالات و واقعات سے قاری آگاہ رہتا ہے۔

ادبی تکنیکوں کے علاوہ محمد خالد اختر نے مابعد جدیدیت کی کئی لسانی تکنیکوں کو بھی اپنے ناولوں کا حصہ بنایا ہے۔ لسانی تکنیکوں میں اجنبیانے کا عمل ایک ایسی تکنیک ہے جس کے ذریعے مصنف نے معروف چیزوں کو غیر معروف بنا کر پیش کیا ہے۔ اس تکنیک کے استعمال سے خالد اختر نے عام اور معمولی واقعات کو خاص بنا کر پیش کیا ہے۔ اور اپنے متن میں تازگی کا ایک خوشگوار سلسلہ قائم کیا ہے۔ حاوی محرک کی تکنیک کے ذریعے محمد خالد اختر نے اپنے دونوں ناولوں میں اُس بنیادی اور مرکزی جزو کو ابھارا ہے جو شروع سے آخر تک پورے بیانیے پر غالب رہتا ہے۔ ناول بیس سو گیارہ کا حاوی محرک سیاسی تنزلی ہے اسی طرح ناول چاکی واڑہ میں وصال کا حاوی محرک ملک میں ناول نگاروں کی بے وقعتی اور ناقدری ہے۔ دونوں ناولوں میں آزاد اور پابند موٹف کی مدد سے کہانی اور واقعات کو ترتیب و تشکیل دیا گیا ہے۔ کارنیوال کی تکنیک کے استعمال سے مصنف نے طنزیہ صورت حال کو نمایاں کیا ہے۔ اور کرداروں کے مضحکہ خیز خاکے بھی دکھائے گئے ہیں۔ ناولوں کے اندر پیروڈی اور اکثر مقامات پر مضحکہ خیز اقتباسات بھی اس تکنیک کے ذریعے شامل کیے گئے ہیں۔

اس مقالے میں مابعد جدیدیت کی ادبی و لسانی تکنیکوں، ناولوں میں بیانیہ کے تجربات، کردار نگاری، اسلوب اور تکنیکی سطح پر کیے گئے تمام تجربات کا جائزہ لینے کی کوشش کی گئی ہے۔ جس کے بعد یہ نتیجہ سامنے آتا ہے کہ ان دونوں ناولوں میں مابعد جدیدیت کی بیش تر ادبی و لسانی تکنیکوں کو کامیابی سے برتا گیا ہے۔ جو اس بات کا ثبوت ہے کہ یہ دونوں ناول مابعد جدید طرز پر لکھے گئے ہیں۔ اگرچہ یہ دونوں ناول مابعد جدیدیت کے اردو میں متعارف ہونے سے بہت پہلے لکھے گئے ہیں۔ لیکن اس کے باوجود واضح طور پر یہ دیکھا جا سکتا ہے کہ مصنف کے ذہنی شعور نے ان چیزوں کو بہت پہلے اپنا لیا تھا۔ اس لیے ان کے ناولوں کے اندر ایسی کئی تکنیکیں برتی گئی ہیں، جو بعد میں مابعد جدید طرز پر استعمال ہوتی نظر آتی ہیں۔ اور ناولوں کے اندر ان تکنیکوں کی موجودگی اس امر کا ثبوت ہے کہ ان ناولوں میں مابعد جدیدیت کی واضح چھاپ موجود ہے۔ لہٰذا ان دونوں ناولوں کو مابعد جدیدیت کے تحت پرکھنے اور سمجھنے کے بعد یہ نتیجہ

اخذ کیا گیا ہے کہ یہ دونوں ناول اپنے اندر مابعد جدیدیت کے نمایاں اثرات رکھتے ہیں۔اس لیے یہ دونوں ناول مابعد جدید ناولوں کی فہرست میں شامل ہیں اور مابعد جدید ادب میں ایک خوشگوار اضافہ ہیں۔

کتابیات

کتابیات

احمد، کلیم الدین۔فرہنگ ادبی اصطلاحات۔نئی دہلی: ترقی اردو بیورو، ۱۹۸۶ء۔

احمد، ندیم۔ترقی پسندی ،جدیدیت ،مابعد جدیدیت۔دہلی: بھارت آفسیٹ، ۲۰۰۲ء۔

اختر، سلیم۔تخلیق ، تخلیقی شخصیات اور تنقید۔لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۹ء۔

اختر، سلیم۔تنقیدی اصطلاحات۔لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۱۱ء۔

اختر، محمد خالد۔ بیس سو گیارہ۔کراچی: فضلی سنز (پرائیویٹ) لمیٹڈ، ۱۹۹۹ء۔

اختر، محمد خالد۔چاکی واڑہ میں وصال۔لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۱۹ء۔

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

ارسطو۔بوطیقا۔ترجمہ عزیز احمد۔لاہور بک ہوم، ۲۰۰۶ء۔

اسلم، فوزیہ۔ اردو افسانے میں اسلوب اور تکنیک کے تجربات۔اسلام آباد: پورب اکادمی ۲۰۰۷ء۔

اشرفی، وہاب۔مابعد جدیدیت : مضمرات و ممکنات۔الہ آباد: کتاب محل، ۲۰۰۲ء۔

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

انسائیکلو پیڈیا برٹینیکا (Encyclopedia Britannica) https://www.britanica.com تاریخ ملاحظہ: ۲۸ دسمبر ۲۰۲۰ء۔

الہدیٰ، نجم۔ کردار اور کردار نگاری۔پٹنہ: بہار اردو اکیڈمی، ۱۹۸۰ء۔

اوکسفرڈ ڈکشنری آف لٹریری ٹرمز۔اوکسفرڈ: اوکسفرڈ یونی ورسٹی پریس، ۲۰۰۸ء۔

آزاد، اسلم۔اردو ناول آزادی کے بعد۔مئوناتھ بھنجن یوپی: نکھار پبلی کیشنز، ۱۹۸۱ء۔

آغا، وزیر۔معنی اور تناظر۔سرگودھا: مکتبہ نردبان، ۱۹۹۸ء۔

آغا، وزیر۔اردو ادب میں طنز و مزاح۔لاہور: کتب خان اکیڈمی پنجاب، ۱۹۵۸ء۔

آغا، وزیر۔نئے تناظر۔آلہ آباد: اردو رائٹرس گلڈ، ۱۹۷۹ء۔

بخاری، سہیل۔اردو ناول نگاری۔دہلی: الحمراء پبلشرز، ۱۹۷۲ء۔

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

بیگ، مرزا خلیل۔"مابعد جدیدیت ایک محاکمہ"، مشمولہ جرنل آف ریسرچ (اردو)۔ملتان: بہاؤالدین زکریا

یونی ورسٹی،ش ۲۲،دسمبر ۲۰۱۲ء۔
بی بی، نعیمہ /عارف، نجیبہ۔ "فکشن کی مابعد جدید تکنیک: مطالعہ و تجزیہ"، مشمولہ خیابان ش ۳۹، خزاں ۲۰۱۸ء۔
بھنڈر، عمران شاہد۔ فلسفہ اور سامراجی دہشت (ما بعد البطعیات، جدلیات اور ما بعد جدیدیت۔ کراچی: سٹی بک پوائنٹ، ۲۰۱۰ء۔
بھنڈر، عمران شاہد۔ مابعد جدیدیت اور امتزاجی تنقید۔ لاہور: عکس پبلی کیشنز، ۲۰۱۸ء۔
پاشا، انور۔ تانیثیت اور ادب۔ دہلی: عرشیہ پبلی کیشنز، ۲۰۱۴ء۔
پیامی، تاج۔ شعور تنقید۔ دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۴ء۔
تھانیسری، محمد جعفر۔ کالا پانی۔ لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۶۱ء۔
ٹائن بی۔ آرنلڈ۔ جے (Toynbee,Arnold J)۔ *A Study of History*۔ اوکسفرڈ: اوکسفرڈ یونی ورسٹی پریس، ۱۹۶۱ء۔
جالبی، جمیل۔ قومی انگریزی اردو لغت۔ اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، ۲۰۱۷ء۔
جمال، انور۔ ادبی اصطلاحات۔ اسلام آباد: نیشنل بک فاؤنڈیشن، ۲۰۱۲ء۔
حسن، ایاب۔ Theory,culture and society۔ کلولینڈ: UK، ۱۹۸۵ء۔
حسن، مناظر۔ وہاب اشرفی : شخصیت اور فن۔ دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۱ء۔
حسین، اعجاز۔ نئے ادبی رجحانات۔ الٰہ آباد: کتابستان، ۱۹۵۷ء۔
حسین، آغا افتخار۔ جدیدیت۔ لاہور: مکتبہ فکر و دانش پاکستان، ۱۹۸۶ء۔
حسین، قاضی افضال۔ تحریر اساس تنقید۔ علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۲۰۰۹ء۔
حسینی، علی عباس۔ اردو ناول کی تاریخ اور تنقید۔ علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۱۹۸۷ء۔
رؤف، محمد۔ "روسی ہیئت پسندی: نظریات، بنیادیں اور جہات" مشمولہ الحمد، اسلام آباد: الحمد یونی ورسٹی، ش جولائی تا دسمبر ۲۰۱۵ء۔
زیدی، شمع افروز۔ اردو ناول میں طنز و مزاح۔ دہلی: اردو اکادمی، ۱۹۸۷ء۔
سہیل، احمد۔ منتخب ادبی اصطلاحات۔ لاہور: شعبہ اردو، جی۔ سی۔ یونی ورسٹی، ۲۰۰۵ء۔
سہیل، احمد۔ "دریدا اور رد تشکیلیت"۔ https://m.facebook.com/permalink.php۔ تاریخ ملاحظہ: ۲۹ دسمبر ۲۰۲۰ء۔

سہیل، سید عامر/ گنجیرا، ملک عبدالعزیز۔ "جادوئی حقیقت نگاری کی تکنیک، حقیقی و تنقیدی تناظر"، مشمولہ دریافت
ش ۱۲۔ اسلام آباد: نیشنل یونی ورسٹی آف ماڈرن لینگو یجز، ۲۰۱۳ء۔
صدیقہ، طاہرہ۔ دوسری جنگ عظیم کے اردو ادب پر اثرات۔ لاہور: گنج شکر پریس، ۲۰۱۱ء۔
عبدالغفور، خواجہ۔ طنز و مزاح کا تنقیدی جائزہ۔ نئی دہلی: پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۸۳ء۔
عظیم، وقار۔ داستان سے افسانے تک۔ علی گڑھ: ایجوکیشنل ہاؤس، ۲۰۰۳ء۔
فاروق، عمر۔ اصطلاحات نقد و ادب۔ دہلی: ماڈرن پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۴ء۔
فاروقی، محمد احسن۔ اردو ناول کی تنقیدی تاریخ۔ لکھنؤ: ادارہ فروغ اردو، ۱۹۶۲ء۔
فاروقی، محمد احسن، ہاشمی، نورالحسن۔ ناول کیا ہے؟۔ لکھنؤ: دانش محل، ۱۹۵۱ء۔
قاسمی، ابوالکلام۔ معاصر تنقیدی رویے۔ نئی دہلی: قومی کونسل برائے فروغ زبان اردو، ۲۰۱۲ء۔
قاسمی، ابوالکلام۔ "مابعد جدید تنقید: اصول اور طریقہ کار کی جستجو"، مشمولہ ما بعد جدیدیت: نظری مباحث
مرتبہ ناصر عباس نیر۔ لاہور سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۱۸ء۔
قادری، شبیر احمد۔ "ناول میں کردار کی اہمیت"، مشمولہ ادبیات ش ۱۲۱ تا ۱۲۲، جولائی تا دسمبر ۲۰۱۹ء۔
قریشی، حیدر۔ گوپی چند نارنگ اور ما بعد جدیدیت۔ لاہور: جاوید بٹ پرنٹنگ پریس، ۲۰۰۹ء۔
کمال، محمد اشرف۔ تنقیدی تھیوری اور اصطلاحات۔ فیصل آباد: مثال پبلشرز، ۲۰۱۶ء۔
ملک، عبدالعزیز/ قادری، شبیر احمد۔ "روسی ہیئت پسندی: تعارف و تفہیم"، مشمولہ جرنل آف ریسرچ (اردو)
۔ ملتان: بہاؤالدین زکریا یونی ورسٹی، ش ۳۳، جون ۲۰۱۸ء۔
نارنگ، گوپی چند۔ جدیدیت کے بعد۔ لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۶ء۔
نارنگ، گوپی چند۔ اردو ما بعد جدیدیت پر مکالمہ۔ دہلی: اردو اکادمی، ۲۰۱۱ء۔
نارنگ، گوپی چند۔ ترقی پسندی، جدیدیت، ما بعد جدیدیت۔ نئی دہلی: ماڈرن پبلشنگ ہاؤس،
۲۰۰۴ء۔
نارنگ، گوپی چند۔ ادبی تنقید اور اسلوبیات۔ لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۹ء۔
نارنگ، گوپی چند۔ ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات۔ دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس
۱۹۹۳ء۔
نیازی، رؤف۔ ما بعد جدیدیت تاریخ و تنقید۔ کراچی: مطبوعات نیازیہ، ۲۰۰۳ء۔

نیر، ناصر عباس۔ ما بعد جدیدیت : نظری مباحث۔لاہور:سنگ میل پبلی کیشنز،۲۰۱۸ء۔

نیر، ناصر عباس۔ لسانیات اور تنقید۔اسلام آباد:پورب اکادمی،۲۰۰۸ء۔

نیر، ناصر عباس۔ساختیات : ایک تعارف۔اسلام آباد:پورب اکادمی،۲۰۱۱ء۔

نیر، ناصر عباس۔"مابعد جدیدیت کیا ہے؟"، مطبوعہ سہ ماہی استعارہ۔(نئی دہلی)، جلد ۳،ش ۱۰۔۱۱۔اکتوبر۔مارچ ۲۰۰۳ء۔

نیر، ناصر عباس۔"مابعد جدیدیت، ترقی پسندی، نومارکسیت"، مشمولہ جرنل آف ریسرچ(اردو)۔ملتان: بہاؤ الدین زکریا یونی ورسٹی، ش ۲۸، دسمبر ۲۰۱۵ء۔

نیر، ناصر عباس۔"میشل فوکو کے نظریات"، مشمولہ ما بعد جدیدیت : نظری مباحث، مرتبہ ناصر عباس نیر۔لاہور سنگ میل پبلی کیشنز،۲۰۰۶ء۔

ورک، اشفاق احمد۔ محمد خالد اختر : شخصیت اور فن۔اسلام آباد:اکادمی ادبیات پاکستان، ۲۰۰۶ء۔

ہمدانی، بریرہ/فریدہ، غلام۔"ناول چاکی واڑہ میں وصال کا مابعد جدید مطالعہ"، مشمولہ بازیافت ش ۳۴ جنوری۔جون ۲۰۱۹ء۔

یعقوب، قاسم۔"ناول میں نئی تکنیک اور تجربات"، مشمولہ ادبیات ش ۱۲۱ تا ۱۲۲، جولائی تا دسمبر ۲۰۱۹ء۔

ویب سائٹس(Websites):

https://www.pbs.org/wnet/americanovel/Timeline/Postmodernism.html

https://en.m.wikipedia.org>wiki

https://ardfilmjournal.wordpress.com

https://dictionary.cambridge.org

CENTRAL LIBRARY ISLAMABAD