اردو ناول میں جدیدیت اور علامت نگاری: انور سجاد کے ناولوں ''خوشیوں کا باغ'' اور ''جنم روپ'' کا خصوصی مطالعہ

مقالہ برائے ایم فل اردو

محقق

نغمہ حسن زیدی

نگران

ڈاکٹر محمد ندیم اسلم (روش ندیم)

رجسٹریشن نمبر: 05-FLL/MPHURD/F-07

2897
24-06-14

شعبۂ اردو

کلیۂ زبان و ادب

بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی، اسلام آباد

9/1/2020

TH- ۱۳۸۱۹

[illegible]

اردو ادب میں افسانہ

اردو ادب [illegible] تنقید [illegible]

ACCEPTANCE BY THE VIVA VOCE COMMITTEE

Name of the Student: Naghma Hassan Zaidi

Title of the Thesis:

Registration No: 05-FLL/Mphillurdu/F07

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

External Examiner:
Dr.Shfique Anjum
Assistant Professor
National University of Modern Languages
Islamabad

Internal Examiner:
Dr. Rasheed Amjad
Assistant Professor
Alkhair University Rawalpindi

Supervisor:
(Dr. Ravish Nadeem)
Lecturer
Department of Urdu, IIUI

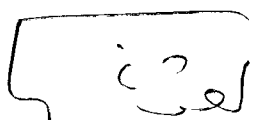
****

Chairperson
Department of Urdu

Dean
Faculty of Language & Literature

صداقت نامہ

تصدیق کی جاتی ہے کہ نغمہ حسن زیدی رجسٹریشن نمبر :5-FLL/MPHRD/F-07 نے اپنا مقالہ بعنوان ''اردو ناول میں جدیدیت اور علامت نگاری: انور سجاد کے ناولوں ''خوشیوں کا باغ'' اور ''جنم روپ'' کا خصوصی مطالعہ'' برائے ایم فل اردو، میری نگرانی میں مکمل کیا ہے۔ میں تصدیق کرتا ہوں کہ اس موضوع پر کہیں اور اس طرح کا کام نہیں ہوا اور یہ سرقے سے پاک ہے۔



ڈاکٹر محمد ندیم اسلم (روش ندیم)

فہرستِ ابواب

پیش لفظ		۱
باب اول:	جدیدیت: نئے ادب کی تحریک	۲
باب دوم:	نئے ادب کی فکری وفنی اساس	۴۵
باب سوم:	انور سجاد کے ناولوں کا فنی تجزیہ: بحوالہ جدیدیت وعلامت نگاری	۷۲
باب چہارم:	انور سجاد کے ناولوں کا فکری تجزیہ بحوالہ جدیدیت وعلامتیت	۱۲۱
باب پنجم:	ماحصل	۱۸۵
کتابیات		۱۸۸

پیش لفظ

جدید ناول نگاری کے سلسلے میں انور سجاد کی کاوشوں کا مطالعہ اہمیت کا حامل ہے ان کے زیرِ مطالعہ ناولوں ''خوشیوں کا باغ'' اور ''جنم رُوپ'' میں انور سجاد نے وطنِ عزیز میں گزشتہ کئی دہائیوں سے جاری کشت وخون اور سماجی برائیوں کا پردہ چاک کر دیا ہے۔ اردو ادب میں تمام معاشرتی موضوعات کے متعلق ناول موجود ہیں مگر انور سجاد نے روایتی اردو ناول نگاری کی روایت کو توڑتے ہوئے ناول نگاری میں جدت پیدا کی ہے۔ اس طرح ناول کی نئی طرز کی بنیاد انہی کے ہاتھوں ڈالی گئی ہے۔ یوں اردو ادب میں نئے انداز کے ناول لکھ کر انور سجاد نے اپنی منفرد طرزِ نگارش کا آغاز کیا ہے۔ ان کے زیرِ مطالعہ ناول ''خوشیوں کا باغ'' دراصل بوش کی تصویر کے پینلز کا عکس ہے جس میں انور سجاد نے علامتی پیرائے میں تیسری دنیا کے مسائل اور پاکستان کے ذاتی معاملات میں سامراجی نظام کی مداخلت کا تذکرہ کیا ہے۔ جب کہ ناول ''جنم رُوپ'' کے کینوس میں انھوں نے خواتین کے مسائل، ان کے حقوق کی پامالی اور معاشرے میں ان کے مقام ومرتبے کے تعین کا تذکرہ بھی کیا ہے۔ ان کی ناول نگاری کا علامتی اور تجریدی اسلوب بیان اور مغربی تکنیکوں کو بروئے کار لانا دلچسپی سے خالی نہیں ہے۔ یہی وہ وجوہات ہیں جن کو مدِ نظر رکھتے ہوئے میں نے انور سجاد کی ناول نگاری پر مقالہ لکھا۔

زیرِ نظر مقالہ برائے ایم فل عنوان ''اردو ناول میں جدیدیت اور علامت نگاری: انور سجاد کے ناولوں ''خوشیوں کا باغ'' اور ''جنم رُوپ'' کا خصوصی مطالعہ'' پر مشتمل ہے۔ مقالہ ہذا کے باب اول ودوم میں جدید اردو ادب کا پس منظر انور سجاد کے ہاں جدیدیت اور نئے ادب کی فنی اور فکری اساس کے حوالے سے بحث کی گئی ہے۔ باب دوم میں انور سجاد کی ناول نگاری کے فنی پہلوؤں کو زیرِ بحث لایا گیا ہے۔ اسی طرح باب سوم میں انور سجاد کی ناول نگاری کے فکری پہلو زیرِ غور لائے گئے ہیں۔ جب کہ آخری باب میں مقالہ ہذا پر مجموعی طور پر بحث کی گئی ہے۔

مقالہ ہذا اپنے استاد ڈاکٹر روش ندیم کی زیرِ نگرانی مکمل کیا ہے۔ انھوں نے بڑے خلوص کے ساتھ میری رہنمائی کی ان کی بے حد شکر گزار ہوں۔ میں سپاس گزار ہوں پروفیسر سید نصر عباس نقوی، ونگ کمانڈر، ڈاکٹر سید محمد موسیٰ زیدی، سید نسیم رضا رضوی اور نجابت حسین چغتائی کی کہ ان علمی وادبی شخصیات نے مقالہ کی تکمیل میں معاونت کی۔ اس کے علاوہ میں اپنے تمام اہل خانہ کی مشکور ہوں کہ جنھوں نے قدم قدم پر مجھے سنبھالا دیا اور آخر میں اپنی شفیق اور نیک سیرت والدہ محترمہ سیدہ نایاب زہرا زیدی کے لیے دعا گو ہوں جن کی رحلت کا صدمہ بھی دوران تسوید مقالہ برداشت کرنا پڑا۔ والدین کا شکریہ ادا کروں کم ہے کیوں کہ انھوں نے مجھے زیورِ تعلیم سے آراستہ کیا جس کے سبب آج مجھے مقام ومرتبہ ملا۔ الحمد اللہ رب العالمین۔

نغمہ حسن زیدی

باب اول:

جدیدیت: نئے ادب کی تحریک

جدید اردو ادب کے تسلسل کے حوالے سے دیکھتے ہیں تو ہمیں اس کی جدت کے پسِ منظر میں کچھ ایسے محرکات بھی نظر آتے ہیں جو افسانوی ادب کے لیے راہ ہموار کرتے اور آئندہ کے لیے اس کی تنظیم کرتے ہیں۔ زبان، تہذیب اور ادب ہمیشہ ترقی پذیر ہی رہتے ہیں اور ہر آنے والا دور پہلے کے مقابلے میں جدید ہوتا ہے جیسے عصرِ حاضر کو ماضی کے مقابلے میں جدید کہا جا سکتا ہے اردو میں جدید ادب کی بنیادیں سرسید تحریک نے رکھیں علی گڑھ تحریک میں سرسید کے مضامین کی، حالی کی نظمیہ شاعری، انجمن پنجاب کی نظم نگاری اور محمد حسین آزاد کی شاعری اور نثر نگاری کے نئے اسلوب پر مغربی ادب کے گہرے اثرات تھے۔ وزیر آغا کا یہ کہنا درست ہے کہ: ''جہاں تک جدید طرزِ فکر کا معاملہ ہے تو اس کا سہرا سرسید کے سر باندھا جا سکتا ہے۔''(۱) اس میں بھی کوئی حیرت کی بات نہیں ہے کہ سرسید احمد خان نے افسانے نہیں لکھے یا ناول کی طرف توجہ نہیں دی لیکن حقیقت یہ ہے کہ اس تبدیلی کا احساس سرسید احمد خان کو ضرور تھا۔ دوسری طرف شبلی کی علمی ذکاوت نے اردو داستان نگاری کو ترک کر کے اردو ادب میں سوانح نگاری کی روایت ڈالی۔ سوانح نگاری بھی مغربی اور یورپی ادب کے مرہون منت اردو ادب میں آئی۔ خود ڈپٹی نذیر احمد کے ناولوں پر مغربی ناول نگاری کے اثرات ہیں۔ ان کا ناول ''توبۃ النصوح'' انگریزی ناول(The Family Instruector) کے زیرِ اثر لکھا گیا ہے۔ عبدالحلیم شرر کے تاریخی ناول بھی اسی قسم کے ادبی اثرات کے زیرِ اثر لکھے گئے تھے۔ اسی طرح حالی اور انجمن پنجاب کی نظمیہ شاعر بھی یورپی اثرات کے زیرِ اثر ہی اپنے دور کی جدید یا نئی شاعری کہلاتی ہے۔ یہ یورپی جدیدت کی ابتدائی شکل تھی۔ اس طرح یورپ کے جدید ادب کے اثرات اردو ادب پر اب تک چلے آتے ہیں۔ جدید ادب کی وجہ سے اردو ادب میں اہم اضافے ہوئے۔ مغربی ادب کے اردو ناول پر اثرات کے متعلق نازیہ ملک لکھتی ہیں: ''مغربی فکشن میں حقیقت نگاری، فطرت نگاری اور شعور کی رو کی جو تحریکات چلیں ان میں سے اردو فکشن پر سب سے مضبوط اور دوررس گرفت حقیقت نگاری کی تحریک کی دکھائی دیتی ہے۔''(۲)

جدید اردو ادب کے پس منظر کو دیکھا جائے تو مغربی اور یورپی ادب کے زیرِ اثر پلنے بڑھنے والا اردو فکشن پریم چند اور سید سجاد حیدر یلدرم کے ہاتھ میں بھی ترقی پاتا ہے اور ترقی پسند تحریک کے ہاتھ میں آکر نکھر ضرور جاتا ہے۔ ترقی پسندوں کے پاس آکر اردو فکشن فصاحت و بلاغت اور حقیقت نگاری کی کل پر چڑھ کر صاف، واضح اور موزوں ہو جاتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ روایتی اور جدید ادب میں بین فرق نظر آنے لگتا ہے۔ یہ بات بھی ڈھکی چھپی نہیں رہی کہ اب اردو فکشن پر بھی انگریزی فکشن کا گہرا اثر ہے۔ سید محمد ابوالخیر کشفی جدید فکشن کے جدید پلیٹ فارم پر آنے والوں کو متعارف کراتے ہوئے لکھتے ہیں :''سنہ چالیس کے لگ بھگ ترقی پسند افسانے کا دورِ شباب شروع ہو چکا تھا۔ یہ کہنا حقیقت سے دور نہیں ہوگا کہ اس زمانے میں اردو افسانہ انگریزی افسانے سے پیچھے نہیں تھا۔''(۳)

جدید رجحانات کی جو لہر آئی وہ زنجیر کی مانند تھی ناول کے جدید لکھاری بھی اسی نہج پر آراستہ ہو گئے۔ ترقی پسندوں کے متوازی حلقہ ارباب ذوق کے فکشن پسندوں نے اردو میں نت نئے تجربے کیے اور پچاس کی دہائی میں اپنا حصہ ڈالنا شروع کیا۔ ۱۹۶۰ء کی دہائی کے آخر تک آتے آتے اردو ناول میں جدید، علامتی، تجریدی اور استعاراتی فن در آیا۔ اس سلسلے میں اگر ہم ۱۹۳۶ء سے ۱۹۴۸ء تک کا دور کا جائزہ لیتے ہیں تو اس میں جدید ادب کی ترتیب و تنظیم کی باگ ڈور ترقی پسند تحریک کے ہاتھوں میں دکھائی دیتی ہے۔ اس دور میں خاص طور پر ادب کے فکر و فن پر توجہ مرکوز ہوتی نظر آتی ہے۔ مظفر علی سید نے اس دور کی مختصراً تصویر کشی یوں کی ہے:''۳۶ء سے ۴۸ء تک تمام ادیب ترقی پسند مانے جاتے تھے، کرشن بھی ترقی پسند تھے اور منٹو بھی۔ قرۃ العین بھی ترقی پسند تھیں اور عصمت بھی۔ وجہ یہ تھی کہ تحریک نے ہمارے ادیبوں کو لکھنے کے لیے نئے مسائل اور نئی تکنیک کی طرف متوجہ کیا تھا۔''(۴) ۳۶ء سے ۴۸ء کرشن چندر، منٹو، قرۃ العین حیدر، عصمت چغتائی اور راجندر سنگھ بیدی کا دور ترقی پسندی کا دور تھا۔ جس میں زیادہ تر حقیقت پسندی کو عروج ملا۔ اس کے ساتھ چالیس کے بعد اردو افسانے کو ان افسانہ نگاروں کی وجہ سے وہ مقام ملا کہ اردو ادب انگریزی ادب کے شانہ بشانہ چلنے کے قابل ہو گیا۔ ۶۰ء کی دہائی میں اور اس کے بعد اردو فکشن نے جدید صورت اختیار کی وہ یہ کہ اس میں ذو معنیاتی اسلوب نے اپنی جگہ مضبوط کی:''۶۰ء کے عشرے تک پہنچتے پہنچتے اردو افسانے میں جدیدیت، علامت اور تجرید آئی۔ یہ نئے رجحانات تھے مخالفت بھی ہوئی تائید بھی۔''(۵) بحث ادب کی ترتیب و تنظیم کی ہو کہ اس کے رجحانات کی، دونوں کے مابین تھوڑا بہت ہی فرق سمجھا جاتا ہے۔ کیوں کہ رجحان فنی ہو یا فکری کسی بھی تحریک میں پوشیدہ ہوتا ہے اور تحریک ہی اسے منظم کرنے کا منشور واضح کرتی ہے۔ موجودہ دور میں ہم جدید ادب کے رجحانات کو دیکھتے ہیں تو اس میں بے حد وسعت نظر آتی ہے۔ جدید اردو ادب میں جو رجحانات سامنے آتے ہیں ان میں علامت نگاری اور تجریدیت کی آمیزش کا رجحان بڑا طاقت ور دکھائی دیتا ہے۔ اس کے علاوہ ناولوں کی کہانی میں دیومالائی موضوعات کا رجحان موجود تھا، لیکن اساطیری، علامتی اور تجریدی فکشن کی بنت میں جدید عوامل بھی شامل ہیں جیسے:

اردو افسانہ تصوریت اور رومانیت، سماجی حقیقت نگاری اور فطرت نگاری، تحلیل نفسی اور مارکسی نقطۂ نظر پر مبنی طبقاتی کش مکش کی منزلوں سے گزرتا ہوا ۱۹۶۰ء کے آس پاس سماجی بے گانگی، لایعنیت، داخلیت، شکست وریخت، وجودیت، علامت اور تجریدیت کی پُر پیچ وادیوں میں بھٹک گیا۔(۶)

آج ابلاغ کی جتنی بھی جہتیں ہیں وہ سب پُر معنی ہیں۔ جدید ادب میں وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ بڑی تبدیلیاں آتی رہیں یہ تبدیلیاں اور رجحانات ادبی تشکیل کے طفیل آتے رہے ہیں۔ ڈاکٹر روبینہ شہناز لکھتی ہیں کہ: ''جن دنوں سقوطِ ڈھاکہ کا واقعہ پیش آیا اس وقت پاکستانی افسانے میں جدیدیت کی تحریک عروج پر تھی۔''(۷) جس طرح زمانی اور مکانی تبدیلیاں رونما ہوتی رہیں اسی طرح اردو افسانے میں بھی نشیب وفراز آتے رہے۔ جہاں اردو ادب میں بے شمار افسانوی ادب کا اضافہ ہوا وہاں کچھ اچھے ناول اور افسانے بھی سامنے آتے ہیں۔

جدت کسی مخصوص خطے یا تہذیب کے لوگوں کی وراثت نہیں ہے۔ ایسا ترکہ جو بزرگوں سے ورثے میں ملا ہو وہ سائنس، ادب اور فلسفہ، دنیا بھر کے تمام لوگوں کا مشترکہ اثاثہ ہے۔ لیکن جہاں تک جدیدیت کے بطور نکتہ نظر اور اسلوب ادب ہونے کا مسئلہ ہے تو مشرق اور مغرب میں اس کی ابتدا میں بہر حال زمانی فاصلہ ہے۔ مغرب میں جدیدیت کی طویل کہانی ہے۔ جب کہ مشرق میں جدیدیت کی نمود بیسویں صدی کے آخر نصف آئی تھی ہے۔ گو مغرب میں جدت کا دور تقریباً ساڑھے چار سو سال پر پھیلا ہوا ہے۔ جب کہ یہاں محض ڈیڑھ سو سال کا عرصہ بیتا ہے۔ کوئی قطعی عرصہ طے کر لینا بھی درست نہیں کیوں کہ رجحانات کبھی کبھار دبے رہتے ہیں مگر کچھ عرصہ بعد دوبارہ نمودار ہو جاتے ہیں۔ مشرقی اور مغربی لوگوں کے مزاج میں بھی تفاوت موجود ہے۔ جغرافیائی صورت حال مختلف طرز کی ہے۔ معاشیات، تاریخ اور سیاست کا انداز بھی مختلف ہے۔ مغرب اور مشرق کے درمیان موجود امتیاز کرنا ضروری ہے تا کہ جدت کے بارے میں آگاہی حاصل کی جا سکے۔ اسی جدت نے سرمائے کے عروج سے جدیدیت کے فلسفے کو پیدا کیا۔

تاریخی اعتبار سے یورپ میں جدید دور پندرھویں صدی میں شروع ہوا تھا۔ ہندوستان میں جدید دور انیسویں صدی میں شروع ہوتا ہے۔ یوروپ میں تاریخی اعتبار سے جدیدیت کا ساڑھے چار سو سال کا سرمایہ ہے۔ ہمارے ہاں پونے دو سو سال کا۔ یورپ میں از منہ وسطیٰ کو نشاۃ الثانیہ نے پندرھویں صدی کے وسط میں ختم کر دیا۔ ہمارے یہاں نشاۃ الثانیہ مغرب کے زیرِ اثر انیسویں صدی کے وسط میں رونما ہوئی۔ یورپ میں انقلاب نے سرمایہ داری کو اٹھارویں صدی میں ایک ایسی طاقت بنا دیا جس نے دنیا کے بڑے حصے کو اپنی دسترس میں لے لیا۔ ہمارے یہاں کوئی صنعتی انقلاب نہیں ہوا۔ ہندوستان کا دیہی نظام تقریباً دو ہزار برس سے پرانے ڈھرّے پر چلتا رہا۔ جاگیردارانہ نظام اپنے انداز کچھ خوبیاں رکھتا تھا مگر یہ سرمایہ داری نظام کے مقابلے میں ترقی یافتہ نہ تھا۔ اس جاگیردارانہ نظام کے افکار واقدار سے اور از منہ وسطیٰ کے مزاج سے

ہم ابھی تک چھٹکارہ حاصل نہیں کر سکے ہیں۔اردو ہماری مشترکہ تہذیب کی یادگار ہے۔اس تہذیب پر ہندوستانی تہذیب کے اثرات کے علاوہ وسط ایشیائی تہذیب کے اثرات بھی ہیں۔یہ مشترکہ تہذیب بڑا شاندار سرمایہ رکھتی ہے۔مگر اس کے پیچھے جاگیرداری کے دور کی قدریں بھی ذہن میں رکھنی چاہئیں۔اس پر ہند اسلامی تہذیب کے جو اثرات پڑے ہیں وہ ہندی اور اسلامی مذہبی فلسفہ کے علاوہ اور بھی بہت سے شعبوں میں ظاہر ہوئے ہیں۔اس میں دیر و حرم دونوں کی الگ الگ حقیقتیں اور اصلیتیں ہیں۔یہ بنیادیں پرانی انسان دوستی سے جدید انسان دوستی کو الگ تھلگ کرتی ہیں۔ہندوستان نے مجموعی طور پر تمدن پر زیادہ زور دیا اور ترقی پر کم،اس میں سماج سکونی(STATIC) ہے حرکی(DYNAMIC) نہیں ہے۔

جہاں تک یورپ کا تعلق ہے،یورپ نے جاگیرداری اور کلیسائی نظام کے استبداد سے نجات حاصل کرنے کے بعد سے ہوشربا ترقی کی ہے۔نشاۃ الثانیہ کی وجہ سے آرٹ،سائنس معاشرتی نظام،مذہب،اخلاق،سیاست یعنی زندگی کے تمام شعبہ جات میں انقلاب برپا ہوگیا۔روشن خیالی اور عقلیت پسندی کو فروغ ملا۔لوگوں کے عقائد اور نظریات بدل گئے۔ انقلابِ فرانس کی وجہ سے نشاۃ الثانیہ کی فکری تبدیلیوں میں اضافہ ہوا۔مساوات،آزادی اور احترامِ بشر کا خیال اجاگر ہوا۔سرمایہ انقلاب سے پیداوار اور تجارتی سرگرمی میں اضافہ ہوا۔زراعت کی سمت رُجحان گھٹا اور لوگوں نے شہر میں رہائش اختیار کرنا شروع کی۔ جب پیداوار بڑھی تو مال کی کھپت کی خاطر نئی منڈیاں تلاش کی گئیں۔نو آبادیاتی نظام قائم کیے گئے۔اسی لیے صنعتی ممالک میں مقابلے کی فضا پروان چڑھی اور جنگ وجدل کا خطرہ منڈلانے لگا۔امریکی جنگ آزادی نو آبادیات کے تابوت میں آخری میخ ثابت ہوئی اس طرح دیگر محکوم ممالک میں آزادی کی لہریں تیز ہوگئیں۔

۱۹ویں صدی کے آخر میں اور ۲۰ویں کے شروع میں صنعتی انقلاب نے سب کچھ بدل کر رکھ دیا اس بدلاؤ کے بطن سے جدیدیت نے جنم لیا جس کو صنعتی سرمایہ داری عالمی جنگوں کے ساتھ ساتھ فردیت کے مسئلے نے مستحکم کیا۔دونوں عالمگیر جنگوں کے ہولناک اثرات کو ہرگز فراموش نہیں کیا جاسکتا۔جس کے سبب شہر ویرانے بن گئے،لوگوں کی جان واملاک اور عزت برباد ہوگئے۔انسانیت مرگئی،بھوک،غربت،بیماری اور بے روزگاری نے جنم لیا۔دلوں سے محبت مٹ گئی اور سفاکیت کا رواج چلا۔اس تباہی میں عالمی کساد بازاری نے اضافہ کیا اور نتیجہ دوسری عالمگیر جنگ کی شکل میں سامنے آیا۔جو کچھ پہلی جنگ عظیم میں ہوا تھا وہی کچھ دوسری جنگِ عظیم میں بھی رونما ہوا۔یوں تہذیب سے عاری، مذہب سے برگشتہ،تشکیک،تنہائی اور اذیت کا مارا ہوا انسان امن اور نجات کی تلاش میں ادب کی طرف مائل ہوا۔پہلی جنگ عظیم میں جو جدید اسلحہ بروئے کار لایا گیا وہ اس وقت کے انسان کی تباہی کے لیے ناکافی سمجھا گیا۔تاہم اس کمی کو دوسری عالمگیر جنگ میں پورا کرنے کی بھرپور کوشش کی گئی۔ایسے حالات میں نوعِ انساں کی اس ابتری کا سبب سائنسی ایجادات کے ساتھ ٹیکنالوجیکل علوم کی تیز رفتار ترقی سے بھی مدد حاصل کی گئی۔دوسری طرف پیداوار کی رفتار کو تو فروغ ملا مگر انسانیت کی موت کا حتمی سبب تلاش کرلیا گیا۔سائنس اور ٹیکنالوجی کے کمالات اور برکات سے کوئی انکار نہیں کرسکتا مگر اس نے انسانوں کے درمیان بے

گانگی اور لاتعلقی پیدا کر دی۔ تجارت اور دولت میں اضافہ ہوا ساتھ ہی نئے خرابے آ کھڑے ہوئے۔ سمندر اور ہفت آسمان کی سیر و تفریح ذرائع ایجاد ہوئے مگر عقائد اور تصورات کا خاتمہ ہو گیا۔ سائنس اور ٹکنالوجی کے بطن سے بے ثمر پیڑوں نے جنم لیا، عقلی علوم میں ترقی حاصل ہو گئی مگر انسان کی اہمیت ختم ہو گئی۔ اس طرح عقل کی برتری تسلیم کر کے معصومیت اور محبت کے جذبات کی نفی کی گئی۔ دوسری عالمگیر جنگ کا بھوت، اجتماعی موت کا بھوت بن گیا ہے۔ اور یہ سبھی کچھ اس دور کی جدیدیت کی دین ہے جس کی وجہ سے نوعِ انساں کی بحالی اور امداد کے لیے جدیدیت، وجودیت، حقیقت پسندی، تجریدیت، تاثریت، ڈاڈایت، مارکسیت، تحلیل نفسی کے فلسفے، رجحانات اور نظریات بطورِ خاص اہمیت رکھتے ہیں جن کے اردو ادب پر بھی گہرے اثرات مرتب ہوئے۔ یہ تمام فلسفے ہیگل کے تصور مطلقیت کے ردعمل کا جواز بنے اور جدیدیت کی صورت میں سامنے آئے۔ یہاں پر یہ سوال پیدا ہوا ہے کہ دراصل جدید ہے کیا؟ تو اس سلسلے میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ جدت ہر زمانے میں رہنے والا نامیاتی عمل ہے۔ لیکن جدیدیت نے مذہب کے رد پر انسانی عقل کی روشن خیالی پر مبنی عملداری کو جدید ترین اصولوں پر قائم کیا۔ یہی جدیدیت عالمی جنگوں کے بعد مابعد جدیدیت میں ڈھل گئی:

> اسے "PastModernism" نام ملا ہے جس میں "Grand Narrative" کا تصور مسترد قرار پایا۔ بالائی سطح اور زیریں سطح کی تفریق ختم ہوئی مربوط کرنے کے عمل نے لخت لخت کرنے کے عمل کے لیے جگہ خالی کر دی، تحریر (Text) اور تناظر (Context) کی دوئی ختم ہوئی اور ایک ڈھیلی ڈھالی کثرت آشنا حقیقت نظروں کے سامنے آ گئی۔ (۸)

جدیدیت کے تصورات انیسویں صدی عیسوی کی آخری دو دھائیوں میں شروع ہو چکے تھے۔ جو دو عالمی جنگوں کے درمیانی عرصے میں تیزی کے ساتھ منظر عام پر آئے۔ پہلے پہل جدید اسلحے کے حصول کی دوڑ میں جدیدیت دیکھنے میں آتی اور بعد ازاں جدیدیت نے تہذیب اور معاشرے کے ہر پہلو پر اثرات مرتب کیے۔ فنِ تعمیر میں عمارتوں، سڑکوں اور دیگر تعمیر ہونے والے لوازم میں جدیدیت آئی۔ کلچر، زبان، ادب اور آرٹ جدیدیت سے متاثر ہوئے۔ اس قسم کے حالات کے پیش نظر جدیدیت سائنسی ترقی کا باعث بنی، کائنات میں انسان کی قدر مفقود ہو گئی جس کے باعث انسان کی انفرادی اور اجتماعی زندگی خطرات سے دوچار ہوئی۔ انسان کی قدر و منزلت کو اہمیت دینے کے لیے جدیدیت کے فلسفے نے ادیب کی توجہ فرد کی اہمیت کی طرف مرکوز کی، اس طرح ''جدیدیت فرد کو اجتماعی سے کاٹنے یا اس کا مشینی پرزہ بنا ڈالنے کی بجائے اس کی ذاتی اہمیت کو اجاگر کرتی ہے اور فرد کی شخصی آزادی کا تحفظ کرتے ہوئے اسے معاشرے کا ذمہ دار فرد بننے کی تلقین کرتی ہے۔'' (۹)

جس طرح جدیدیت کے رُجحانات یورپی اور مغربی ادب پر اثر انداز ہوئے اسی مناسبت سے اس نے اردو ادب پر بھی گہرے اثرات مرتب کیے اس کی وجہ یہ ہے کہ جہاں پر یورپ سے جدید اسلحہ اور مشینری درآمد کی گئی وہاں جدیدیت کا

فلسفہ بھی درآمد کرنا پڑا۔اس لیے آج جدید ادب کو جانچنے کا پیمانہ جدیدیت سمجھا جاتا ہے یا جدیدیت کو جدید ادب کے پیرا میٹر میں رکھ کر پرکھا جاسکتا ہے۔تاہم اردو ادب میں جدیدیت اور ترقی پسندی ایک ساتھ دریافت ہوئیں جس کا ثبوت یہ ہے کہ:''اردو ادب میں''جدیدیت'' کا آغاز ۱۹۵۵ء۔۶۰ء کے درمیانی عرصہ میں ہوا۔مگر بعض حضرات کے نزدیک اس کی شروعات''انگارے'' کی اشاعت اور منشی پریم چند کے خطبے سے ہوئی۔لہٰذا جدیدیت کے حامل تمام رجحانات کا اصل منبع ترقی پسند تحریک ہے۔''(۱۰)اردو ادب میں جدیدیت کے اثر انداز ہونے کے ساتھ اگلا مرحلہ اس کے نظریات کا تھا کہ معاشرے میں فرد کی بقا کیوں کر ممکن ہوسکتی ہے۔اس صورتِ حال کے پیشِ نظر جدیدیت اور ترقی پسندی کے تصورات میں بنیادی فرق موجود ہے۔ترقی پسندی فکر نے اس کا مثبت حل تلاش کیا۔''جدیدیت اور ترقی پسندی میں بنیادی اختلاف یہ ہے کہ جدیدیت فردیت پر زور دیتی ہے، جب کہ ترقی پسندی کا ایک نظریاتی نصب العین، مقصد اور منزل مقصود ہے۔''(۱۱)

ادب کی ترقی کے لحاظ سے عہدِ جدید کی کئی ایک صورتیں رہی ہیں۔جدیدیت نے کئی صورتیں اختیار کی ہیں جو زمانے کے حالات دیکھ کر پروان چڑھتی رہی ہے۔مختلف ادوار میں زمانی حالات ادب پر بھی اثر انداز ہوتے رہتے ہیں۔ ایک ایسا دور بھی تھا جب جدیدیت سرسید کی تحریک کا نام تھا؛ بیسویں صدی کے دوسری دہائی کے اردگرد ٹیگور اور رومانی تحریک کو بھی جدیدیت کے مترادف سمجھا جاتا تھا اور پھر بیسویں صدی کی چوتھی دہائی میں ترقی پسندیت کا نام جدیدیت ہی پڑا۔اسی طرح یہ بات واضح ہوتی ہے کہ چاہے کوئی دور عمومیت کا ہو یا کہ خاصیت کا ہر دور ہر سطح پر جدیدیت کا حامل ہوتا ہے۔

سرسید احمد خان کے دور کی ہنگامہ خیزی کے تناظر میں بہت کچھ لکھا گیا، اُس بہت کچھ کے ذیل میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ کچھ کچھ جدیدیت پر بھی مبنی تھا۔لیکن ایک بات طے ہے کہ جدت جمود سے وابستہ نہیں بلکہ تحرک سے وابستہ ہے۔ڈاکٹر وزیر آغا یوں بیان کرتے ہیں:''جدیدیت ہر اس دور میں ابھرتی ہے جو علمی انکشافات کے اعتبار سے ہنگامہ خیز اور روایات کی جکڑ بندی کے باعث رجعت پسند ہوتا ہے کسی بھی زمانے میں اہلِ فن کی مشترکہ کوشش جو اجتہاد اور تخلیق برانگیختگی اور احساس کرب سے عبارت ہوتی ہیں۔''(۱۲) جدیدیت کا سہرا سرسید احمد خان کے سر ہی ہے لیکن اس کا طرۂ امتیاز ترقی پسند عناصر یا تحریک کے سر ہے جدیدیت کو حقیقت کی نگاہ سے دیکھا جائے تو اس میں زیادہ تر ادیبوں کا تعلق ترقی پسند تحریک سے رہا ہے۔نیئر مسعود جدیدیت کا اطلاق ترقی پسند تحریک سے یوں کرتے ہیں:''جدیدیت کو ترقی پسندی کی خطابت، خارجیت پسندی، مقصدیت اور یکسانیت کا ردِعمل بھی کہا گیا ہے اور ترقی پسندی کی توسیع بھی قرار دیا گیا ہے۔''(۱۳) لیکن یہ بھی بتاتے چلیں کہ ترقی پسندوں میں جدیدیت کی ابتداء بیسویں صدی کی چھٹی دہائی کے درمیانی عرصے میں عروج حاصل کر چکی تھی۔یقیناً صحیح معنوں میں جدیدیت کا آغاز''انگارے'' کی اشاعت سے ہوا تھا۔کیوں کہ اس سے پہلے معاشرتی مسائل کو اس طرح کے جدید رنگ میں پیش نہیں کیا گیا تھا۔دوسرے لفظوں میں جدیدیت اور بیسویں صدی کا آپس میں چولی دامن کا ساتھ ہے، روش ندیم جدیدیت اور بیسویں صدی کا انسلاک یوں کرتے ہیں:

ادب وآرٹ میں جدیدیت کا نظریہ بیسویں صدی کا نظریہ تصور کیا جاتا ہے جس نے بلاشبہ
فنی وتکنیکی حوالوں سے ادب وآرٹ کو نئے رنگ ڈھنگ اور اسلوب فراہم کیے۔ جدیدیت
کی تحریک کا ضمیر جمالیاتی، رومانوی اور نفسیاتی دبستان ہائے ادب وفن سے اُٹھا ہے۔ (۱۴)

اردو ادب میں جب نثر کی بات آتی ہے تو ہمارا تخیل دفعتاً ناول اور افسانے کی طرف جاتا ہے پھر اس میں بھی جدید ناول اور افسانہ اہمیت کے حامل ہیں۔ جدید نثر کے متعلق ہم سچائی سے کام لیتے ہیں تو یہ بات منظرِ عام پر آتی ہے کہ جتنا بھی جدید افسانوی ادب ہے وہ ترقی پسندوں کے گرد گھومتا ہے: ''۱۹۶۰ء میں جو جدیدیت کی تحریک آئی وہ بہت اہم تھی۔ اگر ابتدائی زمانے میں ترقی پسندوں نے ادب کو متاثر کیا تھا تو وہ دوسری بار جدیدیت نے ادب کو متاثر کیا۔'' (۱۵)

جدیدیت کو سمجھنے کے لیے اس کے رجحانات اور نظریات کو جاننا ضروری ہے۔ اور اس میں وجودیت کا فلسفہ اولین اہمیت کا حامل ہے۔ وجودیت دراصل عقلیت اور تصوریت کے مخالف فلسفے کا نام ہے۔ وجودیت پر جدیدیت کے گہرے اثرات ثبت ہیں۔ ہے۔ عصر حاضر کے ادب پر وجودیت کی گہری چھاپ دکھائی دیتی ہے: '' کامیو کا اثر ادیبوں اور شاعروں پر سارتر سے بس زیادہ گہرا ہے۔ کامیو کہتا ہے کہ ہمارے دور کی دہشت اور بے چینی کی ذہنی بنیاد اٹھارویں اور انیسویں صدی کی آئیڈیالوجیوں کی دین ہے۔'' (۱۶)

جدیدیت اقدار اضافی ہونے کا یقین، عقلیت کی مخالفت، اجنبیت، لغویت، ادعائیت کا میلان، سائنسی ترقی، حیات سے بیزاری، کلبیت، مایوسی، کرب، اضطراب، تنہائی، تشکیک، دہشت، تشویش، داخلیت، آزادی، موضوعیت، انارکی، بے سمتی، لایعنیت، مصیبت، بیچارگی، انفرادیت، شعور ذات اور ذمہ داری انسان دوستی کا تذکرہ وغیرہ وجودیت ہی کے سبب ہے۔ یہ رجحانات برتنے کی خاطر متنوع اسالیب اختیار جیسے کہ شعور کی رو، تلازمہ خیال، اظہاریت، ماورا واقعیت، پیکریت، علامات نگاری، تجریدیت، اساطیر رومانویت، موضوعیت ڈاڈازم خصوصاً لائق توجہ ہیں۔ مگر یہ اسالیب جدیدیت کے حتمی اصول نہیں ہیں۔ ان کو جدیدیت کی صرف جھلک سمجھنا چاہیے۔ کیوں کہ:

جدید ادب کی بیشتر تحریکوں نے وجودیت کے فلسفے سے کسب فیض کیا ہے۔ امریکہ کے Beatnics
اور برطانیہ کے ناراض کے ادیب وجودیت کے فلسفے سے قریب تر ہیں۔ لیکن وجودیت کا اثر انہی
تک محدود نہیں۔ آج کی تقریباً ہر ادبی تحریک اور رجحان میں جاری و ساری ہے کیوں کہ جن
محسوسات کو وجودیت نے فلسفے کی شکل دی وہ ہم سب کے تجربے کا جزو ہیں۔ (۱۷)

جدیدیت کا اثر اردو ادب پر پڑا وہاں پر وجودیت کی تحریک بھی اردو ادب پر اثر انداز ہوئی۔ جہاں تک جدیدیت کی اصطلاح کے مطلب کا تعلق ہے تو یہ ایک انداز، تکنیک یا رجحان بھی ہے اور فکر بھی ہے۔ وجودیت نے نمو پاتے ہی تحریک کی صورت اختیار کر لی۔ وجودیت کو موجودیت کے نام سے بھی جانا جاتا ہے اور موجود کو ہم منعکس کریں تو عدم موجود اور

غیر موجود کی اصطلاحیں ہمارے سامنے آتی ہیں۔اس کی وضاحت میں روش ندیم لکھتے ہیں: ''سورین کرکیگارڈ کو وجودیت کا امام سمجھا جاتا ہے وہ ہیگل کے عقل دوست نظریات اور سائنسی اندازِ فکر کے شدید خلاف تھا۔''(۱۸) وجودیت کے فلسفہ کا پرچار کرنے والوں نے ادب میں اس بات پر زور دیا کہ کائنات میں انسان کو مرکزی حیثیت حاصل ہے اور کائنات کی دیگر اشیا کو ثانوی۔ وجودیت کے حق میں یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ کائنات کا محور انسان ہے اور کائنات کی ہر چیز اس کے ہی مرہون منت ہے۔ دراصل وجودیت کا فلسفہ انسانیت کے حوالے سے مذہبی اقدار کے زیادہ تر قریب تھا۔اس بات کا ثبوت یوں پیش کیا جا سکتا ہے کہ:

> جب شیلنگ Schelling نے ہیگل Hegel کے نظریات کو نشانہ تنقید بنایا تو اس کے سامعین میں اینگلوز Engels بکونن Bakenin اور کیر کے گرڈ Kierkegeard بھی شامل تھے۔ اگر چہ شیلنگ تجریدی صداقت اور مطلق صداقت میں ربطِ باہم تلاش نہ کر سکا کرکیگرڈ کو ایک نئی سوچ مل گئی اور اس نے انسانی شعور کا تجزیہ کر کے انسان کو اپنی ذات پر یقین کامل پیدا کرنے کی طرف راغب کر دیا۔(۱۹)

وجودیت کی تحریک کے متعلق یہ درست فیصلہ کیا گیا ہے کہ سورین کرکے گارڈ ہی وجودیت کا امام ہے مگر وجودیت کی ابتداء کے بعد بیسویں صدی میں اس کو رائج العام کرنے میں سارتر کا بڑا عمل دخل ہے۔ وجودیت کو مزید ترویج و اشاعت سارتر کے نظریۂ وجودیت سے ملی ہے لیکن وجودیت کے معرضِ وجود میں آنے کے محرکات تہذیبی و تمدنی پستی، اخلاقی بدنظمی اور روحانی بے راہ روی جیسے عناصر ہیں۔ مجموعی طور پر وجودیت کی تحریک کے نشو ونما پانے کی منظر کشی روش ندیم نے یوں کی ہے: ''یورپ کی تہذیبی و تمدنی پیکر عظمت کو پہلی مرتبہ اپنے آپ سے گھن محسوس ہونے لگی۔ وجودیت اسی تہذیبی، تمدنی، اخلاقی، روحانی اور انسانی عظمت کے ٹوٹتے ہوئے سحر سے نمو پانے والا فلسفہ ہے۔''(۲۰) یہی وجہ ہے کہ وجودیت کے فلسفے میں اور خاص طور پر وجودی ادب میں رجعت پسندی کے عناصر بہت کم دکھائی دیتے ہیں۔ وجودی فلسفے اور ابتدائی ادب کے متعلق نیئر مسعود لکھتے ہیں۔ ''وجودی لٹریچر میں کرب "Anguish"، بے کسی "For lornner" اور مایوسی "Despair" جیسے الفاظ اکثر دیکھنے کو ملے ہیں۔''(۲۱) یہ درست ہے کہ وجودی ادب میں قنوطیت کے عناصر زیادہ تھے۔ لیکن دنیائے ادب پر وجودی فلسفے کے اثرات کو دیکھتے ہوئے اس بات کی تائید کرنا پڑتی ہے کہ وجودی ادب نے دنیا کے ادب میں گراں قدر مثبت تبدیلیاں بھی پیدا کی ہیں۔ مثال کے طور پر موجودیت کے نظریات عام ہوئے، اس کے بہت سے پہلوؤں سے عوام الناس متاثر بھی ہوئے اور مختلف زاویوں کی مدد سے افسانوی ادب کے نمونے سامنے آئے۔ وجودیت اور اس کے فلسفے کا اگر بغور جائزہ لیا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ اس فلسفے میں مشرق کے وحدت الوجود کے فلسفے کے پہلو بھی نظر آتے ہیں اور وجودی فلسفہ اس سے انحراف بھی کرتا ہے۔ وجودیت کے چینی فلسفہ کی وضاحت نیئر مسعود نے یوں کی ہے۔

دیکھا جائے تو یہ نظریہ مشرقی تصوف میں وحدت الوجودی نظریے سے مشابہ ہے اور چینی فلسفے کے تصور "Chi" کے بھی قریب ہے۔ دوسری طرف لادینی موجودیت، انحراف یا تخریب کا فلسفہ ہے جو جوہر پر ''موجود'' کی فوقیت کا علم بردار ہے۔ مگر دلچسپ نکتہ یہ ہے کہ تمام تر انحراف کے باوجود یہ نظریہ بھی مآل کار ماورایت یا "Transcendence" کے امکان ہی کی طرف راغب نظر آتا ہے۔ (۲۲)

کچھ بھی ہو وجودیت کا فلسفہ کیسا ہی کیوں نہ ہو، خواہ یہ اسلامی تصوف کے فلسفے سے مماثل ہو، چاہے چینی فلسفے سے یا پھر بدھ مت کے فلسفے سے اس کے سوتے ملتے ہوں۔ مگر اس فلسفے کے چند پہلو ایسے ہیں جو خدائی فلسفۂ وجودیت سے اشتراک رکھتے ہیں۔ پھر یہ بھی امر مشترک ہے کہ وجودیت فوقیت، ماورایت اور امکانیت کی بنیادوں کا فلسفہ ہے۔ خیر معاملات کچھ بھی ہوں اردو ادب پر اس کے اثرات کسی نہ کسی پہلو ضرور نظر آئے ہیں: ''موجودیت کے اردو افسانے پر مرتسم ہونے والے اثرات کو دیکھنا بھی ضروری ہے۔'' (۲۳) وجودیت کے اردو فکشن پر کس طرح کے اثرات مرتب ہوئے؟ اور اردو افسانہ میں وجودی عناصر کہاں کہاں کارفرما ہیں؟ کہنا قبل از وقت ہوگا۔ کیوں کہ موجودیت کے تحت جدیدیت کے تمام تر عناصر سے متعلق سوالات، مسائل اور الجھنیں زیادہ تر جدید استعاراتی، علامتی اور تجریدی فکشن میں خاص طور پر دیکھے جاسکتے ہیں۔

علامت نگاری کے ذیل میں جو پہلا نام سامنے آتا ہے وہ ''ایڈگر ایلن پو'' ہے۔ ''پو'' کی علامت نگاری دریافت کرنے کا سہرا ایک فرانسیسی شاعر بادلیئر کے سر ہے۔ بادلیئر نے ''پو'' کی ادبی تخلیقات کا فرانسیسی زبان میں ترجمہ کیا۔ یورپ میں علامت نگاری کی تحریک اور علامتی اسلوب کا چلن ''پو'' کے انہی تراجم کا سبب ہوا۔ فرانس میں علامت نگاری کو انیسویں صدی کے اختتام پر ایک تحریک کی شکل میں فروغ ملا۔ راں بو میلارمے ورلین نے ایڈگر ایلن پو کے فرانسیسی تراجم کے زیر اثر علامت نگاری کو اختیار کیا۔ وکٹر کوزین کے نعرے ''فن برائے فن'' سے ان کی تحریک کو توانائی ملی۔ جب کہ فن برائے فن کا نعرہ کانٹ کے اصولِ مبادیات کو اپنے ساتھ لے کر چل رہا تھا۔ اس طرح آرٹ ہر طرح کے بیرونی اثرات کو قبول کیے جا رہا تھا۔ میلارمے اور ورلین نے تحریک کے ان خیالات سے اختلاف کرتے ہوئے آواز بلند کی اور شاعری میں ابہام، منفرد مزاج اور خواب ناک کیفیت کو شامل کیا۔ اسی لیے ان کا رابطہ بیرونی رجحانات سے محدود ہو گیا۔ یہ لوگ شاعری کو موسیقی کے نزدیک لانا چاہتے تھے، علامت نگار داخلیت پسند تھے اور رومانوی ادیبوں کی مانند اپنے اندر کی تہوں میں جھانکنے کے شوقین بھی تھے۔ گویا اپنے گرد و پیش اور کائنات اور باطنی تصورات اور اسرار کھوجنا چاہتے تھے۔ علامت نگاروں نے رجحان کی پیروی کی۔ اس کا ایک نمونہ بادلیئر کی نظموں کے مجموعے ''بدی کے پھول'' سے ظاہر ہوا، اس طرح علامت نگاری کی تحریک کو اسی بے راہ روی کے باعث تنزل کی تحریک بھی کہا گیا۔ تاہم دور حاضر میں علامت نگاری نے ایک بار پھر کروٹ لی

اور اردو ادب کو خاصی حد تک متاثر کیا۔ علامت کی تعریف ڈاکٹر انور سدید نے اس طرح کی ہے: ''لغوی اعتبار سے علامت انگریزی لفظ سمبل Symbol کا ترجمہ ہے اور یہ یونانی لفظ سمبالن Symbolon سے نکلا ہے جس کے معنی ہیں دو چیزوں کا ایک ساتھ رکھنا۔'' (۲۴) اسی طرح تھوڑے سے لفظی فرق مگر مدلل انداز میں علامت نگاری کی وضاحت ڈاکٹر سلیم آغا قزلباش نے یوں کی ہے:

> لفظ سمبل (Symbol) یونانی لفظ (Symbollon) سے نکلا ہے۔ اور خود یہ لفظ دو لفظوں کا (Sym اور Bolon) کا مرکب ہے پہلے لفظ کا مفہوم ''ساتھ'' ہے اور دوسرے کا ''پھینکا ہوا'' چنانچہ پورے لفظ کا مطلب ہوا جسے ساتھ پھینکا گیا۔ اصل یونانی مفہوم میں اس کا استعمال کچھ یوں تھا کہ دو فریق کوئی چیز مثلاً (چھڑی یا کوئی سکہ) توڑ لیتے اور بعد میں ان دو ٹکڑوں کو دو فریقوں کے درمیان کسی معاہدے کی شناخت کا نشان سمجھا جاتا تھا۔ (۲۵)

علامت نگاری کیا ہے؟ عام طور سے علامت کا مطلب یہی سمجھا جاتا ہے کہ جس نشان یا کسی بھی شے کو بآسانی اپنی آنکھوں سے دیکھا جا سکے، یعنی کوئی ایسی چیز جو دیکھے جانے کے قابل ہو اور جب ایسی کسی شے کو علامت کے طور پر استعمال کیا جائے، تو انسان کا ذہن اُس چیز کی طرف مبذول ہو جائے جو دیکھی بھولی بسری شے سے نسبت تو رکھے مگر دکھائی نہ دے۔ علامت نگاری کے لغوی معنی کے متعلق ڈاکٹر جمیل جالبی نے لکھا ہے کہ:

> علامتیت، رمزیت، اشاریت، کنائیت؛ Symbolism اشیا کو اشاراتی (رمزی) انداز میں پیش کرنے کا یا ان کو اشاراتی (رمزی) مفہوم پہنانے کا رواج، رموز کا طرز، رمزی مفہوم یا کردار، فنونِ لطیفہ یا ادبیات میں رموزیوں یا اشارات پرستوں کے اصول یا چلن، (عموماً بڑے S سے) فرانسیسی اور بیلجمی ادب اور آرٹ کی ایک تحریک جو انیسویں صدی کے اواخر میں ابھری تھی (۲۶)

علامت یا رمز کے متعلق ڈاکٹر روش ندیم لکھتے ہیں: ''علامت کے پس منظر میں ایک گہرا تاریخی، سیاسی، اساطیری اور سماجی شعور کارفرما ہوتا ہے جو ایک واضح Content کو علامت کے ذریعے ابھارتا ہے۔ یوں علامت کی تخلیق ایک شعوری کاوش ہے۔'' (۲۷) علامت نگاری کی تحریک جدیدیت کی طرح ایک بنیادی تحریک ہے۔ اس نے اردو ادب کو دوسری تحریکوں کی نسبت زیادہ متاثر کیا اس تحریک نے پہلے پہل شاعری کو اپنا نشانہ بنایا اور بعد میں نثر میں خاطر خواہ اضافے کیے: ''علامت نگاری کی اس تحریک نے اوّلاً شاعری کو اور ناول افسانے کو متاثر کیا۔'' (۲۸)

جدیدیت میں علامتیت یعنی سمبلزم کے ساتھ ساتھ مارکسیت یا مارکسزم بھی بہت اہم ہے۔ مارکسزم ہیگل کے تصوریت سے ماخوذ ہے مگر اس کا مخالف بھی ہے۔ ہیگل نے مادہ اور وجود کو ثانوی حیثیت دی اور عقل، جوہر اور خیال کو بالاتر

گمان کیا تھا۔ مارکس نے مادے اور وجود کو ثانوی حیثیت دی اور انسانی ذہن کی فعالیت کے ساتھ عمل تخلیق میں فطری قوانین کے خلاف جدوجہد کے اصولوں کو خصوصی اہمیت بخشی ہے۔ مارکس اور اینگلز کا نظریہ مارکسزم کہلاتا ہے۔ مارکسزم کی بنیاد جدلیاتی تاریخی مادیت پر استوار ہے۔ مارکس نے تاریخی مادیت کو Thesis ,Anti Thesis اور Synthesis کی اصطلاحات سے سمجھانے کی کاوش کی ہے۔ مادیت کا یہ فلسفہ بہت پرکشش تھا۔ جو انیسویں صدی کے نصف میں طبقاتی شکل میں نمودار ہوا۔ اس نے مزدوروں اور نچلے درجے کے عوام کو متاثر کیا ساتھ ہی دانشور بھی اس فلسفے کا شکار ہوئے۔ مارکسی تحریک کے متعلق ڈاکٹر انور سدید یوں لکھتے ہیں: ''مارکس نے معاشیات کے حوالے سے جدلیات کا مادی تصور مرتب کیا اور مادی تضاد کو اصل حقیقت اور ان کی آویزش کو نئے معاشرے کی تخلیق کی اساس قرار دیا اور یوں مادی اور مادے کو پیدا کرنے والے ذرائع کو بنیادی حیثیت حاصل ہوگئی۔'' (۲۹) مارکسی فلسفہ نے عملی میدان میں خوفناک صورت اختیار کی۔ سوشلسٹ ریاستوں کو قائم کرتے وقت بے شمار مظالم ڈھائے گئے۔ مگر اس میں مارکسزم کے اصول کی غلطی نہیں بلکہ قصور ان کا ہے جو اقتدار کو پکا کرنے کے لیے ان اصولوں کو ہتھیار بنائے ہوئے تھے۔ وہ مارکس ہی تھا جس نے انسان کی اہمیت کو تسلیم کیا اور انفرادی آزادی کو اہمیت دی۔ اس نے فردِ واحد کی غلامی سے آزادی کا نعرہ بلند کیا تھا۔ اس کے مطابق انفرادی آزادی سے ہی اجتماعی آزادی پیدا ہوتی ہے۔ اس لیے آزاد معاشرے کا قیام ضروری ہے۔ یہ کہنا کہ مارکسزم نے انسان کی انفرادیت کو اجتماعیت اور غیر طبقاتی نظام پر قربان کر ڈالا درست نہیں ہے۔ اس فلسفے میں کوئی کشش باقی تھی تو وہ انسان کی بقاء کے حوالے سے تھی۔ مارکسزم کے فلسفے کو وقت کے ساتھ ساتھ اس کے درست انداز میں برتا گیا۔ مذکور فلسفے نے اول اول نچلے طبقے کے ادیب متاثر کیا جس کی وجہ سے مارکسزم کے پیروکار ادیبوں میں تنظیم و تحریک کی فضا قائم ہوگئی: ''سٹالن کے عہد میں مارکیست نے نسبتاً سنگلاخ صورت اختیار کر لی۔ پرولتاری ادیبوں کی انجمن میں یہ طے کیا گیا کہ ادب کی تخلیق بھی منصوبہ بندی کے مطابق ہونی چاہیے۔ چنانچہ ٹالسٹائی اور چیخوف کی حقیقت نگاری کو نئے زاویے سے دریافت کیا گیا۔'' (۳۰)

شعور کی رو بھی جدیدیت کا اہم عنصر ہے۔ نفسیاتی نکتہ نظر سے شعور، لاشعور اور تحت الشعور ایک رجحان بھی تھا جس نے ادب اور آرٹ کو ایک ساتھ متاثر کیا۔ اس کی بنیاد سیگمنڈ فرائیڈ نے رکھی تھی۔ دراصل فرائیڈ کے نزدیک انسان کے عمل و کردار کا اصل محرک اس کا لاشعور ہے۔ لاشعور انسان کی خواہشوں اور آرزوؤں کا مرکز ہوتا ہے۔ خواہشات کو دبا دیا جائے تو اس قسم کی خوہشات تحت الشعور کا حصہ بن جاتی ہیں اور طویل عرصے بعد بھرتی ہیں اور ایک بار پھر اپنا کام شروع کر دیتی ہیں۔ فرائیڈ نے لاشعور کو "Id"، "Ego" اور "Super Ego" میں تقسیم کیا ہے۔ لاشعور میں جو چیز فرد کی جبلی سطح پر کارفرما ہوتی ہے اسے "Id" کہتے، فرد کی نفسیاتی اور انفرادی سطح پر عمل پیرا ہونے والی کو "Ego" اور لاشعور کی معاشرتی اور اجتماعی سطح کر "Super Ego" عمل پیرا ہوتی ہے۔ بہر کیف کی تحلیلِ نفسی کے حوالے: ''فرائیڈ کا بنیاد نظریہ، جنسی قوت یا Libido پر مبنی ہے۔ اڈ Id نفسِ قوت کا سرچشمہ ہے۔ اسے معروضی حیثیت کا علم تک نہیں ہوتا۔ یہ انسانی تجربے کے بارے میں صرف یہ جاننا چاہتا ہے کہ وہ

دردبخشتا ہے یالذت۔''(۳۱) تحلیل نفسی کی رو سے انسانی ذہن کے پوشیدہ گوشوں تک رسائی حاصل کر کے اور ایسا نظام عمل میں لانا جو بظاہر دکھائی نہ دے اور اس کی خارج میں ہنگامہ برپا کر دے۔ مغرب کی رومانی تحریک نے انسان کے داخلی معاملات تک رسائی حاصل کرنے کوشش ہے۔ فرائیڈ کی تحریک کے سبب نفسیاتی سطحوں کے بحث کی ساتھ ساتھ زندگی کے دوسرے پہلوؤں کے متعلق بھی تحریکیں وجود میں آئیں:

> تاہم فرائیڈ نے فکر ونظر میں جو انقلاب بپا کیا تھا وہ نو فرائیڈین مفکرین تک پہنچ کر اپنی داخلی قوت صرف کر چکا تھا اور نفسیات کی دریافتیں چونکہ نظریاتی تصورات میں ڈھل گئی تھیں اس لیے زندگی کے دوسرے شعبوں میں بالعوم اور ادب میں بالخصوص اس کے اثرات پھیل گئے۔ چنانچہ علامت نگاری، تجرید اور شعور کی تخلیقی وغیرہ کئی تحریکیں رونما ہوئیں جنھیں پیدا کرنے میں نفسیات نے محرک کا فریضہ سرانجام دیا۔(۳۲)

جدیدیت کے تحت مغرب میں ایک تحریک سے دوسری تحریک پیدا ہوتی رہی اور ایک کے بعد دوسری تحریک آرٹ کے علاوہ ادب پر بھی اثر انداز ہوتی رہی۔ شعور کی رو، آزاد تلازمہ خیال، ڈاڈایت، سرئیلیزم، تجریدیت، علامتیت اور تاثریت ایسی ادبی تحریکیں ہیں جو ایک دوسرے کے بطن سے پیدا ہوتی رہیں۔ شعور کی رو سے حافظہ، ذہن، الہامی طاقت اور تخیل مراد ہے۔ خودکلامی کی کیفیت، ماضی کی بازیافت، فلیش بیک وغیرہ سب تکنیکیں شعور کی رو کے زمرے میں آتی ہیں۔ شعور کی رو ایک نفسیاتی طرز کی تحریک ہے جو ایک: ''امریکی ماہر نفسیات ولیم جیمز کی عطا ہے۔ ولیم جیمز نے معروض کو تجربے کا عکس قرار دیا اور موضوع اور معروض کے درمیان ایسا تلازماتی رستہ تلاش کیا جو کسی منطقی ربط کے بغیر زندگی بھر قائم رہتا ہے۔''(۳۳) شعور کے رو کی قریب ترین احساس کی ایک تحریک آزاد تلازمہ خیال ہے۔ چوں کہ اس تحریک کا شعور کی رو کے جو ساتھ بنیادی تعلق ہے وہ نفسیات کا ہے۔ شعور کی رو قریب ترین احساس کی تحریک آزاد تلازمہ خیال ہے :'' آزاد تلازمہ خیال فکری رجحان نہیں بلکہ ایک نفسیاتی کیفیت ہے۔''(۳۴)

یہاں پر اس بات کا ذکر کرنا ضروری ہے کہ آزاد تلازمہ خیال اور شعور کی رو میں بین فرق موجود ہے۔ آزاد تلازمۂ خیال کو "Free Association of thougths" کہتے ہیں۔ اور شعور کی رو کو Stream of Consciousness کہتے ہیں۔ آزاد تلامۂ خیال میں ایک خیال سے دوسرے کئی خیالات جنم لیتے ہیں جبکہ شعور کی میں ادیب کسی ایک زمانے میں یا پھر ایک ساتھ کئی ایک زمانوں میں ذہنی سفر کر کے اپنے خیالات کو قلم بند کرتا ہے۔ آزاد تلامہ خیال میں سوچ کے کئی پہلو اور دائرے ہوتے ہیں جبکہ شعور کی رو میں سوچ کی کڑیوں میں تسلسل ہوتا ہے۔ معاملہ کچھ بھی ہو شعور کی رو اور آزاد تلامہ خیال میں بین فرق پایا جاتا ہے۔ آزاد تلازمہ خیال کی تکنیک کے برتے جانے کے بارے میں انور سدید یوں لکھتے ہیں کہ:

> آزاد تلازمۂ خیال کی تحریک نے اظہار کا ایک نیا طریق دریافت کیا اور ناول کے محدود

میدان میں انسانی زندگی، تاریخ اور تہذیب کا پورا ''کل'' پیش کر دیا۔ بیسویں صدی میں اس تحریک کے اثرات لمبے عرصے پر پھیلے ہوئے ہیں چنانچہ کئی ناول نگاروں نے فلم کی تکنیک کو ادب میں موسیقی اور شاعری کے سانچے سے ہم آہنگ کر کے ذہن کو جسمانی سطح پر متحرک رکھنے کی سعی کی۔ (۳۵)

شعور کی رو میں ادیب کا ذہن ماضی، حال، مستقبل کے زمانی منطقوں میں تقسیم رہتا ہے۔ اس میں یاداشت کی حس کی بنا پر ادیب ماضی کے تجربات اور واقعات کو بروئے کار لاتا ہے تو دوسری طرف مستقبل سے وابستہ امیدوں کو شعور کی رو کی مدد سے بیان کرتا ہے: ''انسانی شعور کی رو ایک سیال چیز ہے جو بغیر کسی منطقی ربط کے زندگی بھر ہر لمحہ چلتا ہے۔'' (۳۶) شعور کی رو یاد اور سوچ کا وہ سلسلہ ہے: ''جو مقراض کی طرح کاٹتی نہیں ہے بلکہ سوزن کی طرح جوڑتی چلی جاتی ہے، یوں کہ ایک با معنی لبادہ وجود میں آجاتا ہے۔'' (۳۷) شعور کی رو جو سائیکالوجی کی ایک اصطلاح ہے۔ یہ تحریک یا رجحان پہلے مغرب کے فکشن پر اثر انداز ہوا پھر ترقی پسند ادب کے آغاز کے ساتھ اسے اردو میں درآمد کیا گیا۔ اس کی یہ وجہ ہے کہ: ''پروست، ورجینا وولف اور جیمس جوائس نے اس رجحان کی مقبولیت اور قدر میں اضافہ کیا۔ اردو میں ''انگارے'' کے افسانوں کی وساطت سے نیز مغربی فکشن کے مطالعہ سے اس رجحان نے اردو افسانہ میں بتدریج فروغ پایا۔'' (۳۸)

دادازم یا ڈاڈایت بیسویں صدی کی ایک ایسی تحریک ہے جس نے پہلے فنِ مصوری کو متاثر کیا اور بعد میں باقاعدہ ایک رجحان کی صورت ادب پر اثرات مرتب کیے۔ اس تحریک پر فرائیڈ کے نفسیات، کرکیگارڈ کی موجودیت کے مذہبی اور غیر مذہبی اور کارل مارکس کے سیاسی افکار نے گہرے اثرات مرتب کیے اس طرح ڈاڈایت نے منتشر صورتِ حال اختیار کر لی جس کی وجہ سے ادب اور آرٹ میں طرح طرح کے ابہام پیدا ہوئے۔ تبھی ڈاڈازم یا ڈاڈایت: ''فنی غدر اور انتشار کی مبلغ تھی اور ایسے تصورات پیش کر رہی تھی جو اپنے زمانے کی بے معنویت سے اہم آہنگ تھے۔'' (۳۹) اس طرح دادازم نے بجائے مثبت تبدیلیاں لانے کے ادب میں ایک انتشار پسندانہ صورت حال اختیار۔ اسی بنا پر آندرے برتون نے اس تحریک سے کنارا کشی اختیار کر کے سرئیلزم کی بنیاد رکھی: ''ڈاڈایت'' کی اس منفی روش نے اس کے حامیوں میں نفرت کا جذبہ پیدا کر دیا وہ اس سے الگ ہوئے اور ایک نئے مکتبہ فکر کی بنیاد رکھی۔'' (۴۰)

ڈاڈازم نے پہلے پہل مصوری کو متاثر کیا۔ اس کی وجہ سے فنِ مصوری میں حیریت انگریز تبدیلیاں رونما ہوئیں۔ اس میں شعور اور لاشعور کے بل بوتے پر تمثالوں، پیکروں اور کیفیات و حساسات کو کاغذ پر منتقل کر کے فطرت کی عکاسی کی گئی۔ اس لیے یہ کہا جا سکتا ہے کہ: ''سرئیلزم (Surrealism) فنِ مصوری ایک شاخ ہے جس کو ادب تخلیق کرنے کے سلسلے میں بھی بروئے کار لایا گیا ہے۔ سرئیلزم کا ماخذ ڈاڈا ہے جو مصوری کا ایک مکتبہ فکر تھا۔ ڈاڈا Dadal فطرت پسندی یعنی نیچریلزم کے ردِعمل کے نتیجے میں سامنے آیا۔'' (۴۱) دوسری ذیلی تحریکوں کی طرح سرئیلزم کی تحریک سے بھی عالمی جنگوں

کے ردعمل کا نتیجہ ہے اور یہ بھی ایک طرح سے فنِ مصوری ادب کی طرف بڑھنے کا ایک رجحان تھی۔ اس تحریک نے بھی ادب پر گہرے اثرات مرتب کیے: ''بیسویں صدی کی دو عظیم جنگوں کے درمیانی وقفے میں جب فرد شدید ذہنی انتشار کا شکار ہوا تو یورپ کے مختلف ممالک میں فن اور ادب کی سرئیلی تحریک پیدا ہوئی۔'' (۴۲) دراصل سرئیلزم کی تحریک ایسی تھی جس کے تحت فن کار نے آزادانہ اور حقیقت سے آگے کی حقیقت کو پڑھنے کی کوشش کی۔ لہٰذا ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ: ''عام ادبی تحریکوں کے برعکس اس تحریک نے اپنا تحریری منشور شائع کیا اور اپنے نظریات کا مقصد آزاد نفسیاتی عمل کے تحت تخلیقات پیش کرنا تھا۔'' (۴۳)

مغربی تحریکوں کے اثرات کے تناظر میں دیکھا جائے تو تجرید نگاری بنیادی طور پر ادب کی تحریک نہیں ہے بلکہ یہ بھی مصوری کی ایک تحریک تھی مصوری میں تجرید کے اثرات بیسویں صدی میں پڑے اور تا حال موجود ہیں۔ فنِ مصوری میں تجرید سے مراد روایتی انداز سے انحراف ہے۔ تجریدیت نے ادب کو بھی اتنا ہی متاثر کیا جتنا مصوری کو متاثر کیا تھا تاریخی نکتہ نظر سے دیکھا جائے تو اہل قلم نے عام طور پر آفاقی عناصر کو تلاش کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس صورت حال کے پیشِ نظر: تجرید سے مراد آواز کا پیٹرن یا تصویر کا "Non-Representative" ہونا متصور ہے۔'' (۴۴) اہل ادب نے تجریدی کے پہلوؤں کو اہم قرار دیا ہے اس کے یہ دو پہلو یا صورتیں اس طرح گنوائی جا سکتی ہیں: ''ایک وہ تجریدی آرٹ جس میں اشیاء کی نمائندگی کسی نہ کسی حد تک ہوتی ہے اور دوسری وہ جس میں ''نمائندگی'' یکسر ناپید ہوتی ہے اسے Non-objective یا Non-Figurative آرٹ کہا گیا ہے۔'' (۴۵) دراصل تجریدیت کو تحریک قرار نہیں دیا جا سکتا بلکہ یہ ایک رجحان کی صورت میں سامنے آتی ہے۔ لیکن اس کے باوجود مغربی تجریدی ادب پاروں کی تقلید دنیا بھر کے ادب میں نظر آئی ہے اس طرح یہ کہا جا سکتا ہے کہ اس تحریک کے اثرات ابھی تک جاری ہیں۔ ڈاکٹر سلیم آغا قزلباش تجریدیت کی وضاحت یوں کرتے ہیں: ''مصوری میں موقلم سے تجریدی تاثریت و کیفیات کو رنگوں، خطوں دائروں اور قوسوں کے ادغام سے ابھارنے کی کوشش کی گئی۔'' (۴۶) تجردیت بھی اردو ادب کی دوسری ادبی تحریکوں کی مانند پر اثر تھی مگر ادب میں اس کا چلاؤ شروع دن سے ہی ادب میں موجود ہے تاہم وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ اس میں جدت آتی گئی۔ ڈاکٹر انور سدید تجرید اور تجسیم میں یوں فرق واضح کیا ہے کہ:

> تجریدیت کی اساس اس نقطۂ نظر پر مبنی ہے کہ آنکھ جو کچھ دیکھتی ہے فن کی معروضی مقصدیت اس کا صادو عکس پیش نہیں کر سکتی۔ تجرید تجسیم کی الٹ ہے۔ یہ ایک ایسا ہیولی ہے جس میں جسم سایوں اور پرچھائیوں میں ڈھل جاتا ہے اور بیشتر انفرادی جزئیات نظر سے اوجھل ہو جاتی ہیں۔ (۴۷)

تجرید اور تجسیم کی طرح ایک اور رجحان انگریزی ادب سے باقاعدہ طور پر اردو ادب میں آیا ہے۔ اردو ادب میں

تمثیل نگاری کی تحریک کا غاز تو ہو چکا تھا لیکن زیادہ تر ادیب اس رجحان سے نابلد تھے تاہم بیسویں صدی میں تمثیل نگاری نے اردو فکشن پر گہرے اثرات مرتب کیے۔ تمثیل کیا ہے اس کے متعلق ڈاکٹر سدید انور لکھتے ہیں: ''کہانی کی ایک شکل ہے۔ ''تمثل کو انگریزی میں Allegory کہا جاتا ہے جو دراصل دو یونانی لفظوں سے مشتق ہے Allas بمعنی دوسرا اور Algoria بمعنی بولتے ہوئے، یعنی جس میں ایک بات کہہ کر دوسری بات مراد لی جائے۔''(۴۸)

مصوری کی تحریکوں میں جمالیاتی اور تاثراتی ایسی تحریکیں ہیں جنھوں نے آرٹ کے ساتھ ساتھ ادب کو بھی متاثر کیا۔ جمالیاتی رجحان یا تحریک بہت پرانی ہے اور ابھی تک ادب اور آرٹ پر اثر انداز ہے۔ دیموکرائیٹس جمالیات کا پہلا فلاسفر ہے: ''جس کے اقوال میں جمالیات پر اشارات ملتے ہیں لیکن اس کے افکار میں جمالیات کو اساسی اہمیت حاصل اس لیے کہ اس نے جمالیات کو منضبط طریقے سے پیش کرنے کی کوشش نہ کی۔(۴۹) جہاں تک تاثراتی رجحان کی بات ہے تو اس تحریک کے بارے میں والٹر پیٹر کی ایک رائے کے مطابق تاثراتی رجحان کو جمالیاتی رجحان کے غلو پسندی نے جنم دیا۔ اس طرح جمالیات تحریک میں بھی تاثرات کو خاصی اہمیت دی جاتی تھی۔ تاہم ادیب کے ادب پارہ سے پیدا ہونے والے تاثرات کی تفہیم کی طرف توجہ دی ہے۔ تاثریت کی تحریک نے انیسویں صدی میں ادب پر پہلے کی نسبت دیا اثرات مرتب کیے۔ اس سلسلے میں ڈاکٹر انور سدید لکھتے ہیں کہ:

> انیسویں صدی کے ربع آخر میں علامت نگاری کے پہلو بہ پہلو ایک اور جاندار تحریک مصوری، موسیقی اور ادب کو یکساں طور پر متاثر کر رہی تھی اور یہ تاثریت کی تحریک تھی اس تحریک میں بنیادی حیثیت اس تاثر کو حاصل ہے جو خارج میں پھیلے ہوئے حسن کو دیکھ کر پہلی دفعہ ناظر کے دل میں پیدا ہوتا ہے۔(۵۰)

اس طرح تاثراتی رجحان نے ایک کے بعد ایک ملک کے ادب کو متاثر کیا جس کہ وجہ سے اس تحریک کے اثرات اردو ادب پر بھی محسوس کیے جا سکتے ہیں: ''تاثریت فکر کے برعکس اسلوب کی تحریک تھی۔ چنانچہ مرور ایام کے ساتھ اس کے اثرات یورپ سے نکل کے چھوٹے ممالک میں پھیل گئے اور اب کئی ملکوں کے ادب میں مسلسل ظاہر ہو رہے ہیں۔''(۵۱)

زبان کو عربی میں لسان کہتے ہیں۔ لسان گوشت کے اس لوتھڑے کو بھی کہتے ہیں جو انسان کو قوتِ گویائی کی صلاحیت عطا کرتا ہے۔ لیکن وسیع تر معنی میں لسان سے مراد اپنے احساسات، جذبات اور خیالات کو دوسروں تک بلیغ انداز میں پہنچایا جا سکے لفظ زبان کے بھی یہی معنی مراد ہیں۔ زبان کب وجود میں آئی یا انسان نے بولنا کب سیکھا، اس سلسلے میں وثوق سے نہیں کہا جا سکتا۔ لیکن ایک بات طے ہے کہ جب انسان جنگلوں کی تاریکی اور غاروں کے پیچ وخم سے باہر آیا تو تہذیب وثقافت نے جنم لیا تاریکی اور جہالت کی جگہ شعور نے لے لی انسان اور اُس کی زبان میں یہ بات مشترک ہے کہ زبان اتنی ہی قدیم ہے جتنا کہ انسان خود۔ کیوں کہ انسان نے پہلے پہل ابلاغ کے لیے براہ راست چیزوں کی تصویروں

بنا کر صرف مطلب کا اظہار کرنا شروع کیا۔ پھر ان تصویروں نے باقاعدہ طور پر تحریری صورت اختیار کی اور آخر کار یہی تصویریں رسم الخط میں بدل گئیں۔ اب یہی تصویریں زبانوں کے رسم الخطوط کی تہوں میں اس طرح پیوست ہیں جس طرح اجتماعی لاشعور میں قدیم شکلیں اور تشبیہیں چھپی ہوئی ہوتی ہیں۔ جدید اردو افسانہ چاہے جدیدیت کے زیرِ اثر لکھا گیا ہو، خواہ موجودیت کے یا مارکسی تحریک کے زیرِ اثر ہو کہ سریئلزم کے؛ سمبلزم کے رجحان میں لکھا گیا ہو کہ تمثیلیت کے یا پھر رمزیت اور پیکریت کے رجحان میں لکھا گیا ہو جہاں پر اردو ادب میں جدتیں آتی رہی ہیں وہاں پر اردو زبان کو بھی فروغ ملا ہے۔ لیکن ہم زبان کے عبوری دور کی طرف مڑ کر دیکھتے ہیں تو پتہ چلتا ہے کہ آج کی زبانوں میں اور انسان کی ابتدائی زندگی کی زبانوں میں کتنا فرق تھا۔ ڈاکٹر سلیم آغا قزلباش لکھتے ہیں۔ ''زبان کی تخلیق سے قبل ایک عبوری دور بھی گزرا جو اپنی جگہ بڑا اہم ہے۔ یہ دور اشاروں کی زبان پر مشتمل تھا جس کا اظہار بعد ازاں تصویری رسم الخط کے روپ میں سامنے آیا۔'' (۵۲)

ابتدائی دور میں ترقی حاصل کرنے کے بعد اشاروں کی زبان نے جب الفاظ کی صورت اختیار کی تو لسانی تشکیل کا کام شروع ہو گیا تھا۔ لسانی تشکیل بھی کسی دوسرے عمل کی طرح محسوس اور غیر محسوس کے بعد اظہار سے تعلق رکھتی ہے۔ جدید دور میں زبان کے اظہار کا ایک ذریعہ جدید اردو فکشن کے روپ میں سامنے آتا ہے۔ اس ذریعہ اظہار کی وجہ سے زبان کے متشکل ہونے کے بعد لفظ یا الفاظ کو باقاعدہ ادب کا درجہ ملتا ہے۔ اعجاز راہی زبان کی تشکیل کے بارے میں لکھتے ہیں۔ ''معمول کی لفظیات کے استعمال کے انکار سے نئے افسانے کی نئی لفظیات نے نئی لسانی تشکیلات کی ایک عملی شکل واضح کی اور ادب کی لفظیات کا ایک نیا ذخیرہ مہیا کیا۔'' (۵۳)

اس میں کوئی شبہ نہیں کہ زبان کی تشکیل کے سلسلے میں جدید افسانے نے الفاظ تراکیب کے نئے معنیاتی دریچے دریافت کیے ہیں جن کے وجہ سے زبان نے تشکیلی مراحل طے کیے ہیں۔ اس کی وجہ یہ بھی ہے کہ ادیب نے اس سلسلے میں اہم کردار ادا کیا ہے۔ جدید افسانوی ادب میں علامت، استعارے، تمثیلی اور پیکر وغیرہ کے معنی کا استعمال ہر دو سطوں کے لیے ہوتا ہے اور معنی کی ذو جہتی تشکیل کا تعلق پھر ایک سے زیادہ معنیاتی محاکاتی اسلوب سے ہوتا ہے۔ انداز معنی کے ساتھ ہوتا ہے۔ زبان کی تشکیل کے جواز میں روش ندیم نے بڑے پرزور اور ٹھوس انداز میں وضاحت کی ہے کہ: ''معنیاتی انسلاکات و استدراک کے لیے استعاراتی، علامتی، تمثیلی اور پیکری تہہ در تہہ محاکات کا تخلیقی محاکمانہ نئے افسانے کے اسلوب اور بنت کا حصہ بنا۔'' (۵۴)

موجودہ دور میں جب ہم اردو زبان و ادب کو دیکھتے ہیں تو یہ فیصلہ کرنے میں دقت پیش نہیں آتی کہ اظہار خیال کے لیے اردو زبان بہت بڑا اوزار ہے۔ پہلے یہ بھی سوچا جاتا تھا کہ زبانیں اور تہذیبیں ترقی یافتہ نہیں ہوتیں لیکن اظہار خیال کے جدید رجحانات نے اردو ادب کو جدید کر دیا ہے، کیوں کہ جدید عناصر اس کی مضبوطی کا سبب ہیں۔ سلیم خان گی ایک جگہ بیان کرتے ہیں: ''نئی لسانی تشکیلات کے تحت زبان کو بنانے کی کوشش بھی کی اور داخلیت پسند و نفسیاتی دروں بینی اور استعارہ

سازی وانٹی سٹوری وغیرہ نئے تصورات کو بھی رواج دیا۔'' (۵۵) جدید ادب نے نہ صرف معمول کی زندگی کے مسائل کی عکاسی کی بلکہ دورِ حاضر کی مشینی زندگی کو پرزے پرزے کر کے رکھ دیا۔ جدیدیت کے جدید رنگ کو جو شکل عطا ہوئی وہ بھی زبان کی تشکیلی کوششیں ہی تصور ہوتی ہیں۔ ادب میں زبان کی جمالیاتی شکل وصورت سے مراد یہ ہے کہ کسی ادب پارے میں الفاظ وتراکیب کی منطقی ترتیب ہی کافی نہیں ہوتی بلکہ خوبصورت الفاظ وتراکیب کی خوبصورت ترتیب کی ضرورت بھی ہوتی ہے۔ تاکہ جب فن پارے کا قاری مطالعہ کرے تو اُسے فن پارے میں اثر پذیری نظر آئے۔ لیکن اس طرح کے فن پارے کی تخلیق اس صنعتی ترقی کے دور میں کسی شاہکار سے کم نہیں ہوگی، بقول ریاض صدیقی:

> زبانوں کا استعمال بطورِ انفارمیشن تھیوری اس عہد کی دین ہے اور عہدِ حاضر کے کاروبار یوں، صنعت کاروں اور مالیاتی اداروں نے زبانوں اور ان کے اداب کی جمالیاتی وابلاغی قوتِ تاثیر کو سرمایہ داری اور صنعتی ترقی کے لیے حیرت انگیزی کے ساتھ استعمال کیا ہے۔ (۵۶)

پاکستان میں جدیدیت کی تشکیل اور فروغ کے سماجی مطالعہ کے لیے دیکھنا ضروری ہے کہ قیام پاکستان اسلامی نعرے کے ساتھ ہوا تھا مگر معروضی سطح پر اس حوالے سے کوئی مثالی ریاست موجود نہیں تھی کہ جسے سامنے مثال بنایا جا سکتا۔ عالمی سطح پر دو نظام ہائے حکمرانی سرمایہ دارانہ نظام اور اس کا متضاد اشتراکی نظام۔ پاکستان کے حصول کی جنگ لڑنے والی مسلم لیگ میں جاگیردار اور نوابین کی کثیر تعداد شامل تھی۔ عملی طور پر پاکستان میں سابقہ نوآبادیاتی نظام باقی تھا، برطانوی نوآبادیاتی دور کے پروردہ لوگوں نے اپنی حیثیت برقرار رکھنے کے مفاد کی خاطر پرانا استحصالی نظام برقرار رکھا۔ ملک کو ورثے میں ملنے والی بیوروکریسی میں بھی جاگیردار طبقے کے تعلیم یافتہ افراد موجود تھے۔ اور اپنے ذہنی رجحان کی وجہ سے، سابقہ زمانے کے مقلد تھے۔ یہ لوگ اپنی ذہنی ساخت کے لحاظ سے سرمایہ دارانہ نظام سے متاثر تھے۔

دوسری عالمگیر جنگ کے بعد دنیا نے شدید معاشی بحران کو جھیلا۔ نوآبادیات میں آزادی کی خواہش بیدار ہو چکی تھی اور اقوام اپنی خودمختار حیثیت کے حصول کی کوشش میں مبتلا تھیں۔ اشتراکیت کا خطرہ یورپ کے سر پر منڈلا رہا تھا۔ بے روزگاری کی شرح بڑھنے اور جنگ کی بدحالی کی بنا پر یورپ کا سرمایہ دار مایوس ہو کے بیٹھ گیا تھا۔ مگر سرمایہ دارانہ نظام کا نمائندہ ایک نیا آقا بنام امریکہ پیدا ہو کر دنیا بھر میں اپنی حکمرانی کے خواب دیکھ رہا تھا۔ اس کی آسودگی کی وجہ عالمی جنگ میں براہ راست عدم شرکت کہی جا سکتی ہے۔ اس نے یورپ کی بدحال معاشیات کو اقتصادی امداد سے مستحکم کیا۔ نیا آقا نوآزاد ممالک کو اپنے قبضے میں لانا چاہتا تھا۔ اس مقصد کے لیے معاشی امداد کی تکنیک استعمال کی تاکہ نوآزاد ممالک میں نیا نوآبادتی نظام قائم کرے۔

پاکستان کی جانب سے ۱۹۴۸ء میں فوجی امداد کی درخواست نے امریکہ کی توجہ اپنی طرف مبذول کروائی۔ امداد کی آڑ میں سرمایہ دارانہ نظام یہاں چلا آیا۔ تاجِ برطانیہ کے سابقہ نوکروں نے نئے آقا کو سر آنکھوں پر بٹھایا۔ انہی کی مدد سے

سرمایہ دارنہ نظام کو یہاں قدم جمانے کا موقعہ، ملا۔ پاکستان کو نوآبادی میں تبدیل کرنے کی خاطر یہاں کے سیاسی، معاشی اور شہری ساخت میں تبدیلی ضروری تھی۔ اس لیے جاگیرداری نظام کے مقابل جدید تعلیم یافتہ نوجوان سامنے لائے گئے۔ منصوبے پر عمل درآمد کو مکمل کرنے کے لیے مارشل لا نافذ کیا گیا۔ تاکہ مزاحمت کا قانونی جواز بھی باقی نہیں رہے۔ ایوب خان کے زمانے میں بیرونی امداد، بیرونی منصوبے اور بیرونی ماہرین کی کھیپ بیرونی مشینری کی مانند درآمد کی گئی۔ مکمل درآمد شدہ صنعت کاری نظام ڈھالا گیا اور یہ سارے اقدامات صنعت کاری، درمیانے طبقے کی نمود، نئے سیاسی، معاشی اور سماجی عوامل ملک کو ایک جدید نوآبادی بنانے کے لیے وضع کیے گئے تھے۔ سیاسی، معاشی اور معاشرتی بے قراری نے پاکستانی معاشرے کو مضطرب کیا۔ الگ وطن تو بنالیا مگر ذاتی مفاد کی وجہ سے آئین اور پائیدار حکومت نہیں بن سکی تھی۔ آزادی، عدل کا قیام اور مساوات جیسے خواب بکھر چکے تھے۔ غربت اور بے روزگاری کے مسائل درپیش تھے۔ اقربا پروری کا چلن عام ہو چکا تھا۔ اعلیٰ اقدار ٹوٹ پھوٹ کا شکار تھیں۔ ایک انتشار اور بے اطمینانی کا دور تھا۔ عملی طور پر اس کے انسانی پہلو نظر انداز کیے گئے۔ اسلام پاکستانی سوسائٹی میں اجنبی ہی رہا۔ سیاسی بدنظمی، مذہبی منافرت، فرقہ بندی، اخلاقی گراوٹ، معاشی بدحالی نے انتشار، غیر معتدل رویے، انتہا پسندی، لغویت اور بے معنویت جیسے عناصر نمودار ہوئے۔ مارشل لائی جبر نے غم و غصے کو مزید بڑھایا۔ اضطراب، جھنجھلاہٹ بے سکونی جیسا رویہ سامنے آنے لگا۔

پاکستان کے سیاسی پس منظر میں ساٹھ کی دہائی سے کچھ عرصہ قبل کا زمانہ اہم ہے۔ اسی زمانے میں ایوب خان کی فوجی آمریت نافذ ہوئی۔ تمام صورت حال سے پاکستانی ادیب اور شاعر لاتعلق نہیں رہ سکے۔ ایوب خان کے زمانے میں ادبا اور شعرا پر کڑی پابندیاں عائد کی گئیں۔ جبر کے خلاف آواز بلند کرنا دشوار تھا سو علامتی پیرائے اختیار کرنے کا رواج پڑا۔ ایوب دور کی صنعت کاری کی عالمی سرمایہ داری اور جدیدیت سب ایک ساتھ برآمد کیے گئے۔ جدیدیت نے نئی شاعری کی تحریک کی شکل میں جنم لیا۔ یہ کوئی باضابطہ تحریک نہیں بلکہ افتخار جالب اور ان کے چند ہم خیال جدید شعرا اور ادیب تھے۔ یہ لوگ زبان و بیان میں اصلاح کی خواہش رکھتے تھے۔ ان کے خیال میں پرانا لسانی نظام فرسودگی کا شکار ہو چکا تھا۔ یہ ''لسانی تشکیلات'' کا تصور پیش کر رہے تھے:

> ۱۹۴۷ء سے ۱۹۵۸ء تک غیر مستحکم صورت حال اور طبقاتی نظام کی خرابیوں نے پاکستانی معاشرے کو گوناں گوں سماجی اور فکری مسائل سے دوچار کر دیا تھا۔ مارشل لا کو ان کا حل سمجھا گیا۔ لیکن مارشل لا نے ابتر حالات کو سنبھالا دینے کے بجائے اسے تباہ کر دیا۔ ایک سیاسی فکری خلا پیدا ہو گیا، ہر میدان میں ایک بے سمتی کا احساس ہونے لگا۔ جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ پورے معاشرتی سفر کا رخ خارج سے باطن کی طرف مڑ گیا۔ (۵۷)

کسی معاشرے کو سمجھنے میں ادب کا مطالعہ سودمند ثابت ہوتا ہے۔ ادیب اور شاعر دانستہ اور نادانستہ طور پر اپنے معاشرے کی

تصورکشی کرتے ہیں۔معاشرے میں رونما ہونے والے واقعات سے اس زمانے کے ماحول کو سمجھنا آسان ہوجاتا ہے۔ ادب کے لیے معاشرتی نظام زمین فراہم کرتا ہے۔ایسی زمین جس پر سیاست ،معاشیات، کلچر کے درخت اگے ہوں۔ معاشرہ ادیب کی تخلیقی سرگرمی کے واسطے پس منظر مہیا کرتا ہے۔ادب بدلتی ہوئی اقدار کی نمائندگی بھی کرتا ہے۔وہ ادیب یا شاعر جو زندگی کے مسائل کا حل تلاش کرتے ہیں ،مثبت اندازفکر کو پروان چڑھاتے ہیں۔ایسا ادب جو معاشرتی معاملات سے جڑا رہتا ہے،اس سے زندگی کے متعلق امید افزا تصورات ابھرتے ہیں۔اپنا رشتہ معاشرے سے استوار رکھتے ہوئے وہ معاشرے سے اثر قبول کرتے ہیں۔اس لیے ان کا تخلیق کیا ہوا ادب معاشرے کو بھی متاثر کرتا ہے۔ادیب یا شاعر اپنے گردوپیش کی زندگی کے مسائل اور خوشیوں کی عکاسی ٹھیک انداز میں کردے تو اس کا رابطہ اپنے معاشرے سے باقی رہتا ہے۔جب کہ غیر مطمئن،داخلیت کی پناہ لے کر مایوس کن خیالات کی اشاعت کیا کرتے ہیں۔زندگی کی دوڑ میں پیچھے رہنے والے مایوس کن نظریات میں پناہ ڈھونڈتے ہیں۔مایوس کن نظریات سے ادب یا معاشرہ مستفید نہیں ہوتا۔ایسا ہی جدیدیت کا اساسی فلسفہ وجودیت ہے۔

جدیدیت کی وہ شکل جو ۱۹۶۰ء کی دہائی سے کچھ پہلے نمودار ہوئی اس میں کسی خاص مقصد سے وابستگی کے آثار نہیں ملتے۔وجہ یہ ہے کہ جدیدیت کی فکر میں کسی بھی قسم کی وابستگی سے انکار کیا جاتا ہے۔جدیدیت کے زیر اثر وہ تمام ادبیات شامل ہیں جو وابستگی کے بغیر خیالات کی ترجمانی کرتی ہیں۔موجودہ جدیدیت کا کوئی امتیازی منشور یا لائحہ عمل نہیں ہے۔ مقررہ ضابطہ یا قانون نہیں ہے۔نہ ہی کسی مقاصد کے ماتحت ہے۔فقط عصر حاضر کے انسان کے ذہن میں اٹھنے والے سوالات بیان کیے جاتے ہیں۔اسی نکتے سے جدیدیت کی ابتدا کی تاریخ متعین کرنے میں مدد لی جاسکتی ہے۔

پاکستان کی تاریخ میں اردو ادب میں جدیدیت کو بڑی اہمیت کی حاصل ہے۔اسی دور میں سیاسی اور ادبی ماحول میں خاص تبدیلیاں رونما ہوئیں۔جن کے پاکستان کی سیاست اور اردو ادب پر دوررس اثرات مرتب ہوئے۔ جب اردو ادب میں نئی شاعری کی تحریک نمودار ہوئی تو اردو ادب پر تحریک کے گہرے اثرات مرتسم ہوئے۔نئی اردو شاعری کی تحریک کو جدیدیت کے نام سے بھی موسوم کیا جاسکتا ہے۔کیوں کہ نئے فکشن اور تنقید کو بھی اپنے دائرے میں سمیٹ لیا۔یوں اردو ادب میں نئی شاعری کی تحریک کا بنیادی نکتہ اردو ادب روایتی اسالیب اور لسانی بنیادوں پر ترامیم واضافے کرنا تھا۔جدیدیت کی نمایاں خاصیت علامت نگاری ہے۔جدید ادب کے کسی فن پارے میں علامت کا استعمال ضروری سمجھا جاتا ہے۔نئی شاعری کی تحریک میں علامت نگای اور جدیدیت کے اسالیب کو خوب برتا گیا ہے۔معاصر دور کے حوالے سے اردو ادب پر جدیدیت اور علامت نگاری کے اثرات کا تفصیل سے جائزہ لیا جائے گا۔

اردو ادب میں تبدیلی کے آثار نئے ادب کی تحریک جدیدیت کے ذریعے نمودار ہوئے۔یہ افتخار جالب اور ان کے نوجوان رفقا کا ادبی گروہ تھا جو ادب میں تبدیلیوں کے خواہش مند تھا۔ان لوگوں کی یہ تمنا تھی کہ آنے والی نوجوان نسل روایتی

حد بندیوں کے ادب کی مخالفت کرے۔ اسی لیے یہ نوجوان پچھلے ادبی کاموں سے بیزار تھے۔ اِن کے خیالات کے خلاف بہت سنگین ردِعمل دیکھنے میں آیا۔ نئے ادب کی تحریک کے علم بردار اردو شاعری میں تبدیلی کے خواہاں تھے۔ اس لیے مروجہ ادبی زبان کی ہیئت، اندازِ بیان اور سلوب میں تبدیلی چاہتے تھے۔ ان کی اِس تمام کاوش کا محض یہی نتیجہ سامنے آیا کہ عدم ابلاغ اور تجرباتی تنوع کے باعث خاطر خواہ پذیرائی نہ مل سکی اس طرح نئے ادب تحریک کے ادیب صرف انحراف پسند کے بطور منظرِ عام پر آئے۔

جدیدیت کا رجحان اردو ادب میں طوفانِ بلاخیز کی طرح ظاہر ہوا جس میں روایتی اور مروجہ اُصولوں سے انحراف کا سامان تھا۔ اِس طوفان میں پرانے خیالات خس وخاشاک کی مانند بہتے چلے گئے۔ کہنے کو تو یہ ادبی رویہ باغیانہ سوچ کا آئینہ دار تھا۔ مگر اس کا مثبت پہلو قدیم روایتوں سے چھٹکارہ پانے کا سبب بن گیا۔ قیامِ پاکستان کے بعد افسردگی اور خون آشام کیفیت ادب پر چھا گئی تھی۔ اِس مردہ دلی کو دور کر کے ازسرِ نو زندگی کی جانب لانے میں نئے ادب تحریک نے نہایت اہم کردار ادا کیا۔ نئے ادب کی تحریک اردو ادب میں جدت لے کر آئی، اس طرح اس تحریک نے قدیم ادب کی روایت سے انحراف کیا تھا۔ زبان و بیان کے مروجہ اصولوں اور پیمانوں کو توڑ کر نئی لسانی تشکیلات کا اعلان کیا کہ قدیم ادبی خیال میں جدید حالات کا ساتھ دینے کی سکت نہیں۔ اس لیے نئے لفظیات کو تشکیل دینا بہت ضروری ہو گیا تھا۔ نئی شاعری کے علمبرداروں کے متعلق افتخار جالب لکھتے ہیں:

> الفاظ کے نئے تلازمات اس کی معنویت کے متداول رشتوں کو تبدیل کر دیتے ہیں۔ اور نئے سلسلوں کی تعمیر میں روزمرہ اور محاورہ کی حد بندی ٹوٹ ٹوٹ جاتی ہے۔ ہر لفظ تجربے کا قائم مقام بنتا ہے تو اس کی رنگت اور نحوی ترکیب جذباتی لہجے کی پابند ہو کر رہ جاتی ہے۔ (۵۸)

کہا جا سکتا ہے کہ زبان و بیان کے لیے جدید ادب کا تحریک کا آغاز اور جدیدیت کی تمنا یہ سبھی اجنبی اور منفرد رجحان ثابت ہوئے۔ لسانی تشکیلات میں جدید لسانی ہیئت کو تجربہ سے زیادہ توجہ دی جا رہی تھی۔ لسانی تشکیلات جدیدیت کے رجحانات میں افہام و تفہیم کی کمی ہونے کی وجہ سے عدم ابلاغ کا شکار ہوئیں۔

نئے اردو ادب میں جدیدیت کو خصوصی اہمیت کی حامل سمجھا جا سکتا ہے۔ یہ وہ دور تھا جب کہ قیامِ پاکستان کا خواب دیکھنے والے تلخ ترین حقائق کی زد میں آئے۔ اردو ادب میں سیاسی طور پر تبدیلیوں کا آغاز ۱۹۵۸ء کے ایوب خان کے مارشل لا کے نفاذ سے ہو گیا تھا اور جیسے زبان بندی حکم نے پاکستانی معاشرے کے ماحول کو حبس زدہ کر دیا تھا۔ حکومتِ وقت کے خلاف بولنے پر پابندی تھی۔ یہی وجہ ہے کہ اردو ادب بھی اس تبدیلیوں کی زد میں آ گیا تھا۔ ادیب اور شاعر جو کسی معاشرے کا نمائندہ ہوتا ہے ایسی صورتحال سے کیسے اغماض برت سکتا تھا۔ اسی لیے ادبا اور شعرا کو آمریت کی بقا کا خطرہ سمجھتے ہوئے پابندیاں عائد

کی گئی تھیں۔ یوں بھی روایتی حقیقت نگاری سے ادیب یا شاعر کی اپنی اور ناشر کی جان مارشل لا کے پھندے میں پھنسنے کا اندیشہ تھا۔ لہٰذا خود کو بچانے اور کتھارسس کرنے کے لیے شعرا اور ادبا نے ایک نئی طرزِ اظہار ایجاد کرنے کی کوشش کی جسے علامت نگاری اور استعارے کی زُبان کہا جاتا ہے۔ یوں انھوں نے اپنا مؤقف واضح کرنے میں کامیابی حاصل کر لی۔

نوجوانوں کے ادبی حلقے نے تمام روایتی اصنافِ سُخن کو مسترد کرتے ہوئے اپنے ادبی تصور کو اپنایا۔ اِس کے محرک اور پیش رو اِفتخار جالب تھے۔ تاہم ان کی مرتب کردہ کتاب ''نئی شاعری'' کو اِس ادبی حلقے کا منشور سمجھا جاتا تھا۔ اسی حلقے کو نئی شاعری کی تحریک کہا جاتا ہے۔ بعدازاں یہی جدید شاعری کی تحریک جب نظم کے علاوہ نثر پر بھی اثر انداز ہوئی تو جدید ادب کی تحریک سے موسوم ہونے لگی۔ جدید شاعری کی ابتدا اُن مباحث سے ہوئی جنھیں لسانی تشکیلات کہا جاتا ہے۔ اس قسم کے شعری مباحث وزیر آغا کی ''شام اور سائے'' اور جیلانی کامران کی ''استانزے'' کے دیباچے میں مذکور ہیں۔ بنیادی طور پر نظم کے مباحث موضوعی نظم میں جدید لفظیات کے بارے میں تھے۔ نئے اردو ادب کی تحریک کے حوالے سے دیکھا جائے تو لسانی تشکیلات کے محرک اور پیش رو اِفتخار جالب کے علاوہ دیگر نمائندہ شعرا میں سید سجاد، جیلانی کامران، انیس ناگی، تبسم کاشمیری، عباس اطہر اور سلیم الرحمٰن نمایاں تھے۔ اِفتخار جالب اور جیلانی کامران ابتدا میں تو ایک دوسرے کے ساتھ ساتھ رہے مگر بعد میں نظریاتی اختلاف نے اِن دونوں کی راہیں جُدا کر دیں:

> اُردو نظم میں ایک تحریک کا آغاز ہوا جسے نئی نظم کی تحریک کہا جاتا ہے۔ ابتدا میں اِس تحریک کے دو بڑے نمائندے اِفتخار جالب اور جیلانی کامران تھے بعدازاں دونوں میں نظریاتی اختلاف پیدا ہوا اور اُن دونوں کے الگ الگ گروہ بن گئے۔ (۵۹)

لسانی تشکیلات کے حوالے سے جدیدیت یا جدید شاعری کے شعرا کی رائے میں اردو کی قدیم روایتوں سے دورِ حاضر زمانے کی عکاسی اور اظہار کرنے میں کمی کا احساس ہوتا تھا۔ جب کہ عصرِ حاضر کے تناظر میں اظہار جدید پیمانے کا متلاشی نظر آتا تھا۔ اِس لیے جدید اردو شعرا نے اپنے افکار کو بیان کرنے کے لیے جدید اسالیب منتخب کرنے پر زور دیا۔ اس طرح تمام روایتوں کو مسترد کر دیا گیا۔ جدید اردو شعرا کے مطابق قدیم مروجہ تصورات، اسالیب اور روایات متروک ہو گئی تھیں۔ جدید شاعری کے لیے جدید پیمانے تلاش کرنے ضروری ہو گئے تھے۔ تاکہ بدلتے ہوئے حالات کے ساتھ جدید شاعری ہم آہنگ ہو سکے۔ اردو کو ازسرِ نو تشکیل دینے کا ذکر کرتے ہوئے اِفتخار جالب نے کہا کہ: ''باتیں بہت سی ہیں لیکن کہی کیوں کر جائیں یہی مشکل مرحلہ ہے۔ مجھ سے نہیں ہوتا کہ اگلے وقتوں کا کہا سُنا روایت کا کلمہ پڑھ کر پھر سے کہہ دوں۔'' (۶۰) انیس ناگی جدیدیت کی حمایت کرتے ہوئے پرانے ادیبوں کی جدیدیت کو فروغ دینے والی کاوشوں فراموش کر دیتے ہیں۔ ان کے خیال میں پرانے ادیبوں کے پاس تو زبان کو تشکیل دینے کا کوئی ذریعہ نہیں تھا۔ یہ بات کہتے ہوئے ممکن ہے وہ امام بخش ناسخ کی اصلاحِ اردو کی تحریک کو بھول گئے ہوں۔ جدید لسانی تشکیلات کی حمایت میں انیس ناگی لکھتے

ہیں کہ:

> پچھلی نسل کے پاس زبان کی تشکیل کا کوئی باقاعدہ تصور نہیں تھا۔انھوں نے مروجہ لسانی حرمتوں کی قبولیت پر اکتفا کیا۔ نئے شعرا کے لیے زبان ایک زندہ تجربہ ہے۔الفاظ ادراک کا ذریعہ نہیں بلکہ ان کی مخصوص ترتیب تجربے کی تخلیق ہے، تجربہ الفاظ سے باہر نہیں بلکہ الفاظ کے اندر ہے، زبان حقیقت کو جاننے اور تجربے کی تخلیق کا استعارہ ہے۔(۶۱)

نئی شاعری کے حامی ڈاکٹر انیس ناگی نے نئی شاعری کی بنیادی معلومات کا مخزن ''آب رواں'' اور ''ماخذ'' کو قرار دیا ہے۔علاوہ ازیں افتخار جالب کی ''لسانی تشکیلات اور بنجر قدیم'' کتاب کا مطالعہ بھی نئی شاعری کو سمجھنے میں معاونت کر سکتا ہے۔ مذکورہ کتابوں میں نئی شاعری کے مؤقف کی وضاحت اور شعری لغت پر ان کی تحریروں میں بنیادی معلومات موجود ہیں۔ ''آبِ رواں'' اور ''ماخذ'' کے دیباچوں کے ساتھ ساتھ افتخار جالب نے ایک کتاب نئی شاعری کا مطالعہ مدون کی جس میں نئی شاعری کی حمایت اور مخالفت میں بیس سے زائد مضامین شامل ہیں۔ بعد ازاں ان کے یہی مضامین شعری مجموعے ''لسانی تشکیلات اور بنجر قدیم'' کے ساتھ شایع ہوئے۔تاہم نئی لسانی تشکیلات کے متعلق افتخار جالب کی رائے کو بھی اس اہمیت کا حامل سمجھا جا سکتا ہے۔اس سلسلے میں وہ لکھتے ہیں کہ:

> لسانی تشکیلات اساسی طور پر شعر و ادب کی نیابت کرتی ہیں۔مواد کو ہیئت میں دیکھنا ایک رائج الوقت الحاقی معاونوں سے نجات ہی نہیں دلاتا بلکہ اُس جوہرِ خاص کو بلاشرکتے غیرے ممیّز کرتا ہے جس کی منزہ شکل وصورت کی پہچان از خود مسلک کی حیثیت رکھتی ہے۔(۶۲)

لسانی تشکیلات کا اصلی مقصد الفاظ کے نئے معنی ڈھونڈنا تھا۔اس لیے اِن مخصوص لوگوں نے زبان کے استعمال کے بارے میں پرانے نظریات کو مسترد کر کے لفظوں کے نئے مفاہیم تراشنے کی خواہش ظاہر کی۔نئی شاعری کے ترجمانوں نے کسی بھی فکر و نظر سے عدم دلچسپی کو اپنی عادت بنا لیا۔ جب کہ فنی طور پر اُن کے ہاں آزاد روی کا چلن عام تھا۔نئی شاعری میں تجریدی و علامتی طرز کو رواج دیا گیا۔ گو نئی لسانی تشکیلات کی ابتدا جدید نظم کے مباحث سے ہوئی تھی۔لیکن بہت جلد ہی جدید ادب میں دوسری اصناف بھی شامل ہو گئی تھی۔اس طرح قدیم ادبی اصناف میں تبدیلی کے آثار پیدا ہونے لگے۔ جدیدیت کے متمنی اردو شعرا کی شاعرانہ کاوشوں میں علامت نگاری کو بطورِ خاص برتا گیا ہے۔جدیدیت اور علامت نگاری کے استعمال سے نئے اردو شعرا نے اپنے بیان کو سنوارا۔مگر علامت نگاری نے نئے اردو شعرا کی تخلیقات کو بوجھل اور ناقابلِ فہم بنا دیا۔نتیجہ یہ نکلا کہ نئے اردو شعرا اور ادبا کی تحریریں بھی عام قاری کی دسترس سے باہر ہو گئیں۔

لسانی تشکیلات کے علمبردار نئے اردو شعرا کی شاعری مقصدیت اور خارجیت سے عاری ہونے کے باعث ترقی پسندی کی ضد تھی۔اس پر ستم یہ کہ ناقابلِ فہم علامات نے شاعری کو ایک پہیلی بنا کے رکھ دیا تھا۔اس طرح نئے اردو شعرا نے نہ

صرف قاری کے وجود کا انکار کیا بلکہ اس کے وجود کو ایک مفروضہ کہہ کر اپنی خود پسندی کا ثبوت پیش کیا۔ نئی شاعری کے قاری کے ساتھ امتیازی سلوک کی وجہ سے جدیدیت کو خاطر خواہ نقصان پہنچا۔ اس کی دلیل یہ دی جا سکتی ہے کہ نئے اردو شعرا اگر قاری کا وجود نہیں تسلیم کرتے تھے تو اپنی شاعری کا ابلاغ کس تک کرنا چاہتے تھے؟ افتخار جالب کی مرتبہ ''نئی شاعری'' جو کہ نئی شاعری کے حامی اور مخالف، نقادوں، شعرا کے مضامین پر مشتمل ہے۔ ان کے یہ خیالات مذکورہ کتاب میں مطالعہ کیے جا سکتے ہیں۔ جدید شاعری کے علمبرداروں کا دعویٰ تھا کہ وہ فرد کی ذات کے حوالے سے بات کرتے ہیں۔ اُنھوں نے دورِ جدید کے فرد کے مسائل کو، خاص طور پر فرد کی حالتِ زار کو اپنا موضوع بحث بنایا اور اس میں کسی قدر کامیاب بھی رہے۔ مگر اُنھوں نے فرد کے مسائل کا حل اُس کے جسم اور جسمانی طلب کو قرار دیا۔ اسی لیے زیادہ تر شعرا پر مریضانہ خیالات میں لت پت نظر آنے کا الزام ہے۔ یوں یہ شعرا میراجی کے مقلد کا کردار ادا کرنے لگے تھے۔ اُن کے رجحانات اور رویوں کی عکاسی یوں کی جا سکتی ہے:

> مجموعی طور پر یہ شعرا میراجی اور راشد کی شعری روایت سے تعلق رکھتے ہیں۔ ان شعرا کے یہاں زندگی کے کرب اور وجود کے عذاب کا شدید احساس، اپنے ماحول سے نا آسودگی، بیزاری، بغاوت، فرار، پرانے نظام کو قبول کرنے سے انکار، جسم اور جبلت پر اصرار مشترکہ خصوصیات ہیں۔ (۶۳)

اِس قسم کے مریضانہ رُجحان کے الزمات کا شکار بننے والے ادیب اور شعراء میں افتخار جالب، سلیم الرحمان، زاہد ڈار، محمد صفدر میر، تبسم کاشمیری وغیرہ شامل ہیں مگر اِس کے اظہار میں وہ عمومیت کم ہے جو ان کی شاعری کے لیے باعث تنقید ہو۔ جہاں یہ شعرا محرومیوں کا ذکر کرتے ہیں وہاں ذہنی اُلجھنوں اور منتشر خیالی سے بھی نبرد آزما ہوتے ہیں۔ خاص طور پر افتخار جالب ایسے شاعر ہیں جو اختلافِ رائے کے باوجود شہرت حاصل کرنے میں کامیاب نظر آتے ہیں۔ مگر ستم ظریفی یہ ہوئی ہے کہ اب ایک عام قاری کے لیے فارسی زبان کو سمجھنا دشوار ہو گیا ہے۔ چاہے انگریزی سے اسے تھوڑی بہت واقفیت ہو۔ افتخار جالب نے نئے گیا ہے معانی تراشنے کے لیے فارسی زبان پر زیادہ بھروسہ کیا ہے۔ ان کی برتی گئی علامتیت کو سمجھنا اس لیے آسان مرحلہ نہیں ہے ان کی شاعری کے مفاہیم تک رسائی مشکل ہے۔ اصولاً پہلا مرحلہ تو اِس کو شاعری سمجھ کے پڑھنا ہے، پھر مفاہیم کے مطالب تلاش کرنا ہیں۔ قاری کی اس دشواری کا سبب اور اِس کی سیدھی سی وجہ یہ ہے کہ افتخار جالب نے فارسی زبان کے اسلوب کو اپنایا ہے۔ یوں ان کی شاعری اور تنقید کسی چیستانی تبدیلی سے کم نہیں ہے۔ اس حوالے سے افتخار جالب کی جدید شاعری کے نمونہ کلام کو دیکھا جا سکتا ہے جو قاری کو حیرت مین لا کھڑا کرتی ہے:

نئی بشارت کا مرحلہ ہے! خبر کرو روشنی کا دریا اُمڈ پڑا ہے
زمیں کی شاداب دھڑکنوں سے کبھی اعلائے کلمہ الحق ہوا: تقدیس بھرا

ترانہ نچڑ رہا ہے
مرے مقدر کا مرثیہ گو مرا بدن ہے کہ آرزو کی سبھی طنابیں
کشا کشِ روز و شب کے تار و میں کھدی ہو کہ میری اماں کی چار پائی
کی پائنتی میں......
پیاری اماں، یہ چار پائی بہت......
ڈھیلی ہے (۶۴)

افتخار جالب نے لاشعر کو شعر میں ڈھالنے کے لیے فارسی، اردو اور انگریزی زبانوں کو ایک دوسرے کے ساتھ ایسے مخلوط کیا ہے کہ اُن کی شاعری قاری کو ایک کڑے امتحان میں ڈال دیتی ہے۔ جیسے کہ وہ لکھتے ہیں:

چٹانیں تشدد سے اِس کا ارادہ رکھتی ہیں
اِس پرائمار ڈیل معرکے سے تو ارد کی تعمیر ہو تو بچاؤ ہے، ورنہ
زمانے کو فوز الکبیر اہنسائے دستور و قانون، تزئین کے نقش ہیں
دھوکے پینے سے کیا پائیں گے
پُن کے دیوان بائیں رکھیں یا کہ دائیں، سمندر اُمڈتا رہے گا (۶۵)

جہاں تک نئی شاعری کی تحریک میں شاعری کے نامقبول پن کی بات ہے تو اس کے نامقبولیت کا جائزہ لینے سے پہلے اس کے اسباب اور محرکات کو دیکھنا ضروری ہے۔ نئی اردو شاعری کی تحریک کو ۱۹۵۸ء کے سیاسی عدم استحکام کا ایک ردِعمل بھی سمجھا جا سکتا ہے۔ اس دور میں سیاسی عدم استحکام کے ساتھ پوری قوم کا پہلا تعارف تھا۔ ایسے حالات میں اپنی دلی تمناؤں کے اظہار کے لیے ادیبوں اور شاعروں نے رمز و کنایہ، استعارہ سے کام لیا۔ لیکن رمزیت میں پنہاں معنویت کی عدم تفہیم نے ہی ابلاغیت کا راستہ منقطع کر دیا۔ اس نام نہاد جدیدیت کے دعوؤں کے باوجود نئی ادبی تحریک کارگر ثابت نہ ہوئی۔ یوں نئے ادب میں تنوع اور اختلافی امور کے باوجود ہمہ گیر مقبولیت حاصل نہ ہو سکی جس کے ملنے کا یقین تھا۔ مگر اِس کی شہرت میں کمی کا سبب اس کی ناپسندیدگی کو قرار دینا درست نہیں کیوں کہ جدید ادب میں مواد کی ترسیل میں ابلاغ عامہ کا مسئلہ درپیش ہے۔ اس طرح نئی شاعری سے مراد دراصل نامقبول شاعری ہے۔ نئے ادب میں پسندیدگی میں کمی کا یہ عنصر تمام ادب پاروں میں دکھائی دیتا ہے۔ مذکورہ بالا بحث سے جو بات سامنے آتی ہے کہ ان میں نامقبول پن کی ایک قدر مشترک ہے۔ جس کے متعلق ڈاکٹر عامر سہیل لکھتے ہیں: ''نئی شاعری کی نامقبولیت کے معنی یہ ہیں کہ دوسروں پر اثر اندازی سے محروم ہے یا کم اثر ڈال رہی ہے دوسرے لفظوں میں نئی شاعری پر یہ الزام درست ہے کہ وہ چند ایسے لوگوں کا ذہنی چونچلا ہے جو پورے معاشرے سے الگ ہو گئے ہیں۔'' (۶۶)

نئی شاعری کی عدم مقبولیت کے معنی غیر اثر پذیری اور ناپسندیدگی کے ہیں۔نئی شاعری کی کم مقبولیت کے جو اسباب سامنے آتے ہیں وہ تین طرح کے ہیں۔اوّل نئی ہیئت کا استعمال، دوم نئی شعریات کا برتنا اور سوم کہانی میں کہانی پن کے ابلاغ کا مسئلہ اور انسانی کرداروں کی عدم موجودگی کے ہیں۔اس قسم کی صورتِ حال سے معاشرے کی باطنی سطح منقطع ہوگئی۔ نئے شعریات زیادہ تر غیر پختہ اور تقلیدی تھیں اس لیے اس سے انسان کی اجتماعی زندگی کے مسائل کی عکاسی عدم ابلاغ کا شکار ہوگئی۔اس طرح نئے ادب کے شعرانے انسان کے معاشرتی مسائل کو الگ تھلگ رکھتے ہوئے اپنی علیحدہ شناخت کرانے کی کوشش کی۔

نئی شاعری کی تحریک اردو کی روایتی شاعری کے مزاج سے مکمل انحراف کی ایک اہم مثال بھی ہے۔اس تحریک کی رو سے مختلف اسالیب کو رواج دے کر نئی اختراعات کو نئے زمانے کے مزاج سے ہم آہنگ رکھنے کی کامیاب کوشش بھی کی گئی ہے۔نئی شاعری کے زیر اثر شہرت پانے والے دیگر شعرا میں آفتاب اقبال شمیم، سرمد صہبائی، صلاح الدین محمود، زاہد ڈار، افضال احمد سید، عبدالرشید، اصغر ندیم سید، انور زہدی، سعادت سعید، ذوالفقار احمد، ثروت حسین، ابرار احمد، احمد داؤد، سارہ شگفتہ، سید سجاد، مقبول خان، شرجیل، اختر احسن وغیرہ کے نام شامل ہیں۔افتخار جالب، جیلانی کامران، ڈاکٹر سلیم الرحمان، سید سجاد وغیرہ ایسے شعرا ہیں جن کی شاعری میں جدیدیت،، علامتیت، تجریدیت اور انفرادیت جیسے اسالیب کو برتا گیا ہے۔جس کی وجہ سے شاعری میں علامتی ابلاغ رونما ہوا۔آخر رمزیت اور علامتیت کے پیرایئے میں ان شعراء نے قاری تک کس قسم کے ادب کی پیغام رسانی کرنے کی کوشش کی ہے؟اس سلسلے میں افتخار جالب کی یہ نظم بطور مثال دیکھیں:

جینا بھیانک خوابوں میں ڈھلتا، آخری مرحلے پر
دم گھٹنے کا عالم، چیخ ادھوری عقوبت چھینتی
نامعلوم حقیقتیں جال بچھاتی ہیں
کہیے خیر تو ہے.....لاحول ولا! ہمیں شوقیہ فکر کی
لذتیں ہیں جنھیں کلمۂ خیر کی خلعتیں چاہیں لے
لیں، لیلائیں، لب بستہ سر نیہوڑائے، ظلم کی تیغوں
کے سائے میں، اونچی رکھیں لو
یہ بھی خوب رہی مینڈے رانجھناں وو مینڈے رانجھناں۔(٦٧)

نئی اردو شاعری کے اظہار کی مدد سے جذباتیت اور احساسیت کے ملے جلے رجحان کی مثال جیلانی کامران کے یہاں کچھ اس طرح سے ملتی ہے:

جس دن میرے دیس کی مٹی

کومل مٹی
پتھر بن کر
محلوں اور قلعوں کے روپ میں ڈھل جائے گی
اُس دن گندم جل جائے گی
جس دن میرے دیس کے دریاؤں کا پانی
ٹھنڈا پانی
بجلی بن کر
شہروں کی کالی راتوں کی زینت کا سامان بنے گا
اُس دن چاند پگھل جائے گا
جس دن میرے دیس کی ہلکی، تیز ہوائیں
انسانوں کے خون کی، بو سے بھر جائیں گی
جس دن کھیتوں کی خاموشی
بوجھل دھات کی آوازوں میں کھو جائے گی
اُس دن سورج بجھ جائے گا
جیون کی پگڈنڈی اُس دن سو جائے گی (۶۸)

نئی اردو شاعری کے تناظر میں انگریز استعماریت اور نو آبادیاتی نظام کے اثرات کو بیان کرتے ہوئے جیلانی کامران یوں بیان کرتے ہیں:

تم اگر چنتے زمرد چنتے
ساری دنیا میں اگر چنتے تو یورپ چنتے
اوج پر پہنچے ہوئے ملک کا پرچم چنتے
تم نے کیوں خاک میں روندے ہوئے کنکر کو چنا
تم نے کیوں مجھ کو چُنا؟ (۶۹)

جیلانی کامران جدید اردو شاعری کے نکتہ نظر سے اپنی ایک نظم میں لکھتے ہوئے کہتے ہیں:

کہا، رات کچھ بھی سہی
ہر دعا کے لیے عین موزوں ہے

کیوں چُپ رہوں؟
کیوں دعا کے لیے اپنے ہاتھوں کو جنبش نہ دوں؟
کیوں نہ مانگوں؟
میں نے گندم کے دانے سے پودے سے دانہ،
ابر سے بوند پانی کی،
قدموں سے مٹی کی بُو
ور دل سے جدائی طلب کی!
اور دعا میں کہا
خشکیوں پر وہی دن رہے! اور تری پر
وہی چاند چمکے! مرے لفظ
خوش رنگ چڑیوں کی صورت میں اڑتے رہیں
میں رہوں نہ رہوں! (۷۰)

اسی طرح نئی شاعری کے زیر اثر جدید علامتی پیرائے میں سلیم الرحمٰن اپنے احساسات و جذبات کا اظہار کرتے ہوئے کہتے ہیں:

میں نے دیکھا ہے اُسے
''اورلی'' اور ''ہیتھرو'' پر
ہاتھ میں تھامے ہوئے کاغذ کے پرزے
ورک پرمٹ، اجنبی گمنام لوگوں کے پتے
مفلسی کا بوجھ غم کے سوٹ کیس
آنکھ میں مانگا ہوا دُنیائے نو کا خواب
خوب صورت، بے تعصب روشنی ہی روشنی
کتنے میلوں دُور لیکن ایک دھڑکن سے قریب
کوئی ہلتا ہاتھ، روتی آنکھ، کتنے الوداع
اب سفر کے موڑ پر ہے
بے مُروت یخ بدن، بادِ شمال (۷۱)

یہاں پر نئی شاعری کے علامتی پیرائیہ ادا میں اردو کی نئی اور علامتی نظم کے توسط سے عصر حاضر کے انسانی مسائل کی عکاسی کی گئی ہے۔ مگر اندکورہ بالا نظم پاروں میں موجود علامت نگاری کی وجہ سے ابلاغیات میں ترسیل کی کمی، مفہوم ابہامیت اور پرت در پرت پوشیدہ تصورات نئی نظم کا طُرہ امتیاز قرار دیے جاسکتے ہیں۔

روایتی اسلوبِ بیاں کو ترک کر کے نئے احساسات کو اردو ناول نگاری میں انور سجاد نے سمونے میں پہل کی۔ اس طرح ان کی ناول نگاری میں جو علامتی اسلوب سامنے آتا ہے، ایسے میں انھوں نے بالخصوص پاکستان اور بالعموم تیسری دنیا کے مسائل کا علامتی انداز میں تجزیہ پیش کیا ہے۔ اس صورتحال کے پیشِ نظر اردو ادب کا جائزہ لیا جائے تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ انور سجاد ایسے ادیب ہیں جنھوں نے روایتی بندھنوں سے نہ صرف آزادی دلائی بلکہ اردو ادب کو نئے اسلوب، تکنیک اور ہیئت سے روشناس بھی کروایا۔ لہٰذا انھوں نے تیسری دنیا کے وجود سے چمٹی ہوئی جونکوں کو ادبی موضوعات کا حصہ بنایا۔ ادب کا مطالعہ کرنے والے قارئین دو طرح کے ہوتے ہیں۔ زود فہم اور آسان کوش۔ زود فہم قاری اپنے ادیب یا شاعر سے فکر اور شعور کا تقاضا کرتا ہے۔ اِس کہ برعکس آسان کوش ادب کا مطالعہ ذہنی عیاشی کے لیے کرتا ہے۔ چاہے کوئی فائدہ حاصل یا نہ ہو۔ ایسا گروہ ہر جگہ بکثرت پایا جاتا ہے۔ مگر انور سجاد کی جدید نثر کو اس لیے فکر و شعور کا حامل قرار دیا جاسکتا ہے کہ قاری کو ان کی نثر سوچنے پر آمادہ کرتی ہے۔ انور سجاد کے ناول ''خوشیوں کا باغ'' اور ''جنم روپ'' انہی خصوصیات کے حامل ہیں۔ جہاں تک انور سجاد کے یہاں ابلاغ کا مسئلہ ہے تو یہ ایک فنی اور فکری پیچیدگی ہے۔ نثر نگاری میں علامتی اسلوب اور جدید تکنیک کے باعث ڈاکٹر شمس الرحمان فاروقی لکھتے ہیں کہ: ''انور سجاد نئے اردو افسانے کا معمارِ اعظم ہے۔'' (۷۲) انور سجاد کو نئے اردو افسانے کا معمارِ اعظم کہنا درست معلوم ہوتا ہے۔ گویا انور سجاد جدید اردو نثر میں علامتیت اور تجریت کے اولین نثر نگار کہلانے کے اس بنا پر مستحق ہیں کہ: ''پاکستان میں انور سجاد کو تجریدی افسانہ کے سلسلہ میں اولیت دی جاسکتی ہے۔'' (۷۳) اُس وقت تک انور سجاد کے دو افسانوی مجموعے ''چوراہا'' اور ''استعارے'' منظرِ عام پر آئے تھے۔ اِس لیے انہی کو انور سجاد کی آخری ادبی کاوش سمجھا جاتا ہے: ''لیکن ''چوراہا'' اور ''استعارے'' کے بعد اب یوں لگتا ہے کہ غالباً وہ اب صرف اسی وجہ سے پہچانا جائے گا، کیوں کہ اُس کی تجرید کا دَم خم ختم ہو چکا ہے۔'' (۷۴) مگر انور سجاد نے ''خوشیوں کا باغ'' اور ''جنم روپ'' لکھ کر بحیثیت ناول نگار اپنی پہچان کرائی ہے۔ اس طرح متذکرہ بالا دلائل سے یہ حقیقت سامنے آتے ہے کہ تمام ناقدین کے اعتراضات کا انھوں نے خاطر خواہ جواب دے دیا ہے۔ ان کی جدید اردو ناول نگاری جدید طرز کی اردو شاعری کی تحریک کا نتیجہ تھی۔

اگر جدید علامت نگاری کے حوالے سے دیکھا جائے تو انور سجاد کے ابتدائی افسانوں میں کہانی اور کہانی کا روایتی برتاؤ موجود تھا، مگر جوں جوں پاکستان کی سیاسی اور معاشی سطح پر ہولناک تغیرات آئے، عام لوگوں کے ساتھ ساتھ پاکستانی ادیب اور شاعر کے مزاج میں ناخوش گوار ملکی حالت کے ردِ عمل کے جذبات نے جنم لیا۔ انور سجاد کے ادب پر اِس محبوس،

متشدد فضا کا گہرا اثر پڑا جس کی وجہ سے یہ محسوس ہوتا ہے کہ انھوں نے اپنے گرد و پیش میں رونما ہونے والی سیاسی اور معاشی تبدیلیوں کو اپنے فن میں سمونے کی کوشش کی اس طرح ایک حساس ادیب اور ذمہ دار شہری کے طور انھوں نے اِس حقیقت کو سمجھ لیا کہ اب پاکستان پر رہنماؤں کے بھیس میں لُٹیروں نے ہلہ بول دیا ہے جن کا پاکستانی حکومت پر قبضہ جمانا صرف اِن کے ذاتی مفادات اور سامراجیت کے ہاتھ مضبوط کرنا ہے۔ ۱۹۵۸ء کے فوجی انقلاب کے سبب سب سے زیادہ نقصان سیاست دان طبقے کو ہوا جس کے دوران انھیں نہ صرف سزائیں دی گئی بلکہ طرح طرح کی تکالیف سے دوچار کیا گیا۔ ایسے ادیب اور شاعر جو بے لاگ لکھتے تھے، حکومت کو ایک آنکھ نہیں بھاتے تھے۔ اُن کے خلاف سازشی ہونے کے الزامات لگا کر انھیں خاموش رکھنے کی کوشش کی گئی۔ جلسے جلوسوں اور عوامی اجتماعات پر پابندیاں عائد کی گئیں۔ ذرائع ابلاغ کے لیے ان کے ادب پاروں پر سنسر کی پابندی عائد کی گئی، عوامی مراکز: قہوے خانوں اور ہوٹلوں پر پابندی لگانے کے ساتھ نمایاں ادیبوں اور شاعروں کی باقاعدہ نگرانی کی جاتی۔ تاکہ حکومت کے خلاف کوئی بھی آواز نہ اُٹھائی جا سکے، اور نہ ہی حکومت کی مخالفت کا خیال کسی کے دماغ میں جگہ بنا سکے۔

ستم کے اِس دورِ میں ان پابندیوں اور آمرانہ ہتھکنڈوں کے باوجود بھی شاعروں اور ادیبوں نے اپنے قلم اور زبان کو نہ روکا اور! انھوں نے جبر و تشدد کا سامنا کرتے ہوئے قدیم روایتی اسلوب سے جدید اسلوب کو بدل دیا۔ بجائے روایتی حقیقت نگاری کے اُن کے شعر و اَدب میں علامات، منفرد استعارات اور رموز کا ورتارا زیادہ دیکھنے میں آیا۔ اِس طرح اس قسم کے رُجحان کی اولین اور نمایاں مثال انور سجاد کے جدید افسانوں ''چوراہا'' اور ''استعارے'' کے افسانوں میں ملتی ہے۔ اس طرح بدلتی ہوئی جدید اردو افسانوی نثر کا اِن افسانوں میں بخوبی جائزہ لیا جا سکتا ہے۔ پاکستان میں سیاسی عدم استحکام کے واقعات یکے بعد دیگرے پیش آتے رہے ہیں۔ ایک کے بعد ایک فوجی آمریت کا جمہوریت پر حملہ پاکستان کی تاریخ کو گہنا دیتا ہے۔ جنرل ضیاء کے فوجی انقلاب کا اہم کارنامہ پاکستان کے منتخب وزیرِ اعظم ذوالفقار علی بھٹو کو ایک بے بنیاد مقدمہ قتل میں پھانسی کی سزا دلوایا جانا ہے۔ ضیا کے جبر کے خلاف احتجاج کا اظہار انور سجاد کے ہاں جدیدیت اور علامت کے روپ میں منظرِ عام پر آتا ہے۔ انور سجاد کا اسلوب اُن کے پہلے افسانوں کی بہ نسبت گنجلک صورت اختیار کر جاتا ہے۔ الطاف احمد قریشی ان کے تبدیلی رجحان کو بارے میں لکھتے ہیں کہ:

> چوراہا میں شامل کہانیاں پانچ برسوں میں لکھی گئی تھیں یعنی ۱۹۶۰ء سے ۱۹۶۵ء تک کے عرصے میں۔ ظاہر ہے کہ ۱۹۵۸ء سے ۱۹۶۵ء تک کے عرصے کے دوران کا تجربہ مختلف نوعیت کا تھا۔ اس حوالے سے روحانی تجربہ بھی اور تھا، واردات بھی تھی، سوشل تجربات اور تھے۔ یہ وہ زمانہ تھا جب میں آہستہ آہستہ تبدیل ہو رہا تھا۔ جب میں اپنی حقیقی قابلیت کو دریافت کر رہا تھا۔..... استعارے ۷۲۔۱۹۷۱ء میں شایع ہوئی۔ اس کے بعد میرے

تجربات اور وارداتیں مختلف تھیں تو میں زندگی بھر تو ایک ہی اسلوب سے چمٹا نہیں رہ سکتا تھا۔ زندگی بھر ایک ہی تجربے کے پیچھے تو نہیں بھاگ سکتا تھا۔ جبر کی نئی صورتیں جب سامنے آئیں تو ظاہر ہے کہ میرا تجربہ اور واردات مختلف ہو گئے۔..... استعارے کے بعد ایک نئی صورتِ حال نے جنم لیا جس نے میرے اندر ایک نئی تبدیلی پیدا کی اور یہ تبدیلی آپ کو ''آج'' کی کہانیوں میں ملے گی۔ میرے نزدیک یہ تینوں مجموعے روحانی تجربے کے حوالے سے کرافٹ کے حوالے سے ایک دوسرے میں رچے ہوئے بھی ہیں اور ایک دوسرے سے مختلف بھی ہیں۔(۷۵)

پاکستانی کی سیاسی اور سماجی صورتِ حال اور مسائل کو بیان کرنے میں انور سجاد نے جدید علامت نگاری اور تجریدیت نگاری کو اپنا اُواز بنایا۔ معاشرتی اور سیاسی صورتِ حالات ان کے ناول ''خوشیوں کا باغ'' اور افسانہ مجموعے ''آج'' افسانوی مجموعہ ''آج'' کے افسانوں خوشیوں کا باغ ۱۔۲ اور خوشیوں کا باغ ۳ میں یکساں نوعیت کی حامل ہیں۔ تاہم افسانہ ''آج'' کو انھوں نے ناول ''جنم روپ'' کی صورت میں وسعت دی۔ ان کی ناول نگاری کی مجموعی فضا انسانی حقوق کی پامالی، سیاسی اختلافات، ملک کی اہم شخصیت کا بلا وجہ پھانسی پر لٹکانا۔ عوام کے حقوق سلب کرنا، فوجی آمریت کا تسلط جمانا، بیرونی دباؤ کے تحت ملک کو نقصان پہنچانا جیسے مسائل ناول نگاری کا حصہ ہیں۔ یقیناً پاکستان کی معاصر مجموعی صورتِ حال پہلے سے زیادہ سنگین ہے۔ تاہم جس دور کے معاشرے کا انور سجاد نے اپنے ناول میں ذکر کیا ہے اُس دور میں ذولفقار علی بھٹو ایک ایسے معاشرتی، سماجی اور سیاسی رہنما تھے جو ملک کے مسائل کو ایک آمر کی نسبت بہتر طریقے سے حل کر سکتے تھے۔ اس طرح کے عوامی مسائل کا احاطہ کرتے ہوئے ڈاکٹر مبشر حسین لکھتے ہیں:

جب ہم کہتے ہیں کہ سوشلزم ہماری معیشت ہے اور جمہوریت ہماری سیاست ہے تو اِس کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ ہم جس معاشرے کے لیے جدوجہد کر رہے ہیں اُس میں نجی ملکیت پر پابندی ہوگی اور نجی مالکوں کو سیاسی اقتدار میں حصہ نہیں دیا جائے گا جو محنت کشوں، غریب کسانوں اور دوسرے مظلوم عوام کے لیے وقف ہوگا۔ جمہوریت محنت کشوں کی ہوگی نجی مالکان اُن کی محنت کے پھل کے حقدار نہیں ہوں گے۔ مختصر یہ کہ مزدوروں، غریب کسانوں اور دوسرے مظلوم عوام کا اکثریتی طبقہ حکمراں طبقہ بن جائے گا اور نجی مالکوں کا طبقہ محکوم ہو جائے گا۔(۷۶)

یہ کہا جا سکتا ہے کہ انور سجاد کی نثر پر جدیدیت یعنی نئی شاعری کی تحریک کے ساتھ ساٹھ کی دہائی کی عمومی صورتحال نے گہرے نشان ثبت کیے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی تحریروں میں جدید علامتی ابلاغ سے معاصر صورتِ حال مبہم ہو کر رہ جاتی

ہے۔جس کی وجہ سے ملک کا عام قاری معاشرتی صورتِ حال سے لاعلمی کا شکار ہو جاتا ہے۔

جدیدیت کے تحت، جس ادبی رجحان نے شعر و سخن کو شدید طور پر متاثر کیا اسے جدید ادبی رجحانات کا نام دیا جا سکتا ہے۔ایسے ادبی رجحان کے زیرِ اثر دورِ رفتہ کی روایتی بندشوں اور جکڑ بندیوں سے آزاد ہوتا ہوا دکھائی دیا۔اس نئے انداز کو علامتی اور تجریدی طرز کا نام دیا جاتا ہے اس میں انتظار حسین اور ممتاز شیریں نے اس طرز کے افسانے لکھنے میں سبقت لی۔ جب کہ اردو افسانے کی دنیا میں انور سجاد کو اولین تجرید نگار ہونے کا شرف حاصل ہوا۔اس طرح یہ کہا جا سکتا ہے کہ نئی شاعری کی تحریک سے گہرے اثرات قبول کرنے والوں میں انور سجاد کو نمایاں مقام حاصل ہے۔انھوں نے نہ صرف فکری سطح پر اسلوب بیان اور انوکھے زاویوں سے جدت پیدا کی ہے بلکہ تکنیک حوالے سے بھی اہم تجربات کیے۔

ردِعمل کا جو رجحان اُردو ادب میں نئی شاعری کے دعوے داروں نے دِکھایا تھا۔اِس ردِعمل نے دیگر اصنافِ سُخن پر بھی اپنے گہرے اثرات مرتب کیے۔اردو ادب کی شاعری میں جدیدیت اور علامت کو ہر ادبی کاوش میں اظہار خیال کو بیان کرنے کا ذریعہ بنایا گیا۔اس دور میں نثری نظموں کا رواج عام ہو گیا۔نوجوان شعرا کے علاوہ کہنہ مشق بزرگ شعرا نے بھی نثری نظموں میں طبع آزمائی شروع کر دی۔عارف عبدالمتین اور کشور ناہید نے اِس طرف خصوصی توجہ دی۔احمد ہمیش، مبارک احمد اور قمر جمیل نے بھی اظہار کے لیے نثری نظم کے پیرائے کو منتخب کیا۔محمد سلیم الرحمان، زاہد ڈار، اصغر ندیم سید، محمودہ غازیہ، فہیم جوزی نے بھی نثری نظم کو اپنے اظہار کا ذریعہ بنایا۔احمد ہمیش اور عذرا عباس کا نثری نظم میں کیفیوز کا تجربہ بھی موجود ہے۔محمود کنور بھی نثری نظم میں اظہارِ خیال کرتے رہے۔ان شعرا کے ساتھ ساتھ ثروت حسین اور رئیس فروغ کا ذکر کرنا بھی لازمی بات ہے۔انور سجاد کی نثر جدیدیت کے گہرے اثرات علامت نگاری اور جدید اسالیب برتنے کی بنا پر اردو ادب میں انفرادیت کی حامل ہے۔انھوں نے اپنی نثر میں جدت پیدا کرنے کے لیے چند مغربی ادبی تکنیکوں اور مصوری کے اسالیب کا سہارا لیا ہے جو کہ مشکل کام ہے۔انھوں نے اپنے اسلوب کو انوکھا پن دینے کے لیے روایتی اسالیب کی پیروی نہیں کی۔جس کی وجہ سے اُن کے ادب و فن میں نکھار آیا ہے۔اس لیے اُن کی نثر دیگر ہم عصر ادیبوں سے ممتاز نظر آتی ہے۔

اپنے اسلوب کے بارے میں انور سجاد کا کہنا ہے کہ:

> مجھے احساس ہوا کہ جو کچھ میں کہنا چاہتا ہوں اس کے لیے کلاسیکل فارم نہیں چل سکتی۔ حالاں کہ یہ فارم ایک وقت میں انقلابی حیثیت رکھتی تھی۔میرا مسئلہ یہ تھا کہ جو کچھ میرے ذہن میں ہوتا تھا جب میں اسے لکھتا تو وہ ایک عامیانہ کہانی بنتی اور مجھے لطف نہیں آتا تھا۔ پھر مجھے احساس ہوا کہ حقیقت کی محض عکاسی کرنا تخلیقی عمل نہیں ہے۔اگر آپ کو حقیقت بیان کرنی ہے تو اسے آپ کو دوبارہ تخلیق کرنا پڑے گا۔نئی حقیقت تخلیق کرنا ہوگی۔(۷۷)

جدید اردو ادب کا تخلیقی عمل مجموعی طور پر یہ ہے کہ ادیب نے روایت سے ہٹ کر اور روایتی بندھنوں کو توڑ کر فطری

حقیقت نگاری سے باہر بھی دیکھا ہے۔ اپنی تخلیق کے اسلوب کو یکسر ہی تبدیل کر دیا ہے۔ یعنی نئی سرے سے تخلیقی عمل کو دہرایا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ انور سجاد نے اپنے ناولوں ''خوشیوں کا باغ'' اور ''جنم روپ'' میں جو اسلوب اپنایا ہے وہ شعوری اندازِ نظر ہے۔ اِسی لیے اِس میں رُوکھاپن آ گیا ہے۔ بیان میں سے نزاکت اور چاشنی مفقود ہو گئی ہے۔ دراصل انور سجاد نے بدلتے ہوئے حالات کے تناظر میں شعوری طور پر تجریدی پیرایۂ بیان اختیار کیا۔ اگر اُن کی کہانیاں عام فہم ہوتیں تو انھیں سچائی بیان کرنے کے جرم میں جیل کی سلاخوں کے پیچھے ایک طویل عرصہ گزارنا پڑتا۔ ان کی نثر میں نئے تجربات، ادراک، مشاہدے، طرزِ احساس اور زبان کو اہمیت حاصل ہے۔ اگر لکھنے والا جزیات سے واقف ہے، اپنی بات موثر پیرائے میں ادا کرنے کے لائق ہے تو وہ اچھی نثر لکھ سکتا ہے۔ لہٰذا انھوں نے جدید ادبی تکنیکوں سے اپنے فکر و فن کو جلا بخشنے کا کام لیا ہے۔ ''شعور کی رو، آزاد تلازمۂ خیال، خود کلامی کے ساتھ ساتھ مونتاژ کی تکنیکوں کو برتنے کے تجربات بھی کیے۔ اور ''خوشیوں کا باغ'' کے لیے ''کولاج'' کے حقیقت پسندانہ اسلوب کو استعمال کیا ہے۔ اِس نوع کے تجربے کے بعد ناول ''جنم روپ'' کو تجریدی پیرائے میں بیان کیا۔ جدید اردو ادب کو جدیدیت کی جانب گامزن کرنے میں انور سجاد کی نثر کو نظر انداز نہیں کر سکتے۔ کیوں کہ انھوں نے شعور کی رو، جدیدیت کے اسلوب اور نئی ہیئت نثر کے تجربات کو برتا ہے۔

شاعری میں جدیدیت پسندی کے ادبی گروہ کو نئی ادبی تبدیلیوں کا پیش رو کہا جا سکتا ہے۔ اردو ادب میں جدیدیت پسندی کی تحریک نے سوچنے کے نئے انداز مقرر کیے۔ جدیدیت کے اِس ادبی رجحان کے محرک ادیب اور شاعر افتخار جالب تھے۔ انھوں نے نئی شاعری کی تحریک میں شامل اپنے معاصر ہم شعرا اور ادبا کے بارے میں بتایا کہ جدید شعرا اور ادیب بدلتے حالات کو سمجھنے کی کوشش کر رہے تھے۔ اس صورتحال کے جائزے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ جدیدیت کے ذریعے یہ ادبا اور شعرا ادب میں ایک بڑی تبدیلی کو فروغ دے رہے تھے:

> ''میرے معاصرین کا سلسلہ تین چار مرحلوں میں پھیلا ہوا ہے۔ لیکن یہ تمام لوگ اس وقت مستحکم خارجی صورتِ حال کو ایک داخلی ردِعمل سے آشنا کرنے کی کوشش میں تھے۔ اس لیے یہ محض داخلیت یا اندرونیت کی بات نہیں تھی اس کا تصادم خارج سے بھی تھا اور خارج سے یہ تصادم صرف ذاتوں کی حد تک ہی نہیں تھا۔'' (۷۸)

بظاہر یہی لگتا ہے کہ انور سجاد کو اپنے خیالات اور احساسات کے بیان کرنے میں شاعرانہ پیرائے کا اسلوب پسند تھا لیکن انھوں نے اپنے خیالات کی دنیا کو شاعرانہ اسلوب میں بیان کرنے کی کوشش کی ہے۔ لسانی اعتبار سے اُن کا انداز افتخار جالب کے لسانی تشکیلات کے ساتھ ہم آہنگ کھائی دیتا ہے۔ شعور کی رو اور آزاد تلازم خیال سے مدد لے کر انھوں نے اردو کے جدید دور کا آغاز کیا۔ شاعرانہ اسلوب کا احساس انور سجاد کو بھی ہے۔ جس بنا پر اُنھوں نے لکھا ہے کہ:

> میرے خیال میں شاعری اظہار کا بہترین طریقہ ہے۔ شاعر علامات اور استعاروں کا

استعمال کرتا ہے تا کہ چیزوں کو زیادہ بہتر طریقے سے نمایاں کر سکے اور اس بات کو عیاں کر سکے جو انسان کے اپنے تجربے کے حوالے سے واضح ہوتی ہے۔ تمام مذہبی کتابیں دیکھیے، اچھی شاعری دیکھیے، اُن میں انسان دوسرے انسان تک بات پہنچاتا ہے علامتوں کے ذریعے، تشبیہوں اور استعاروں کے ذریعے، کبھی وہ تمثیل میں چلا جاتا ہے اور کبھی اساطیر میں اور پھر ایک طرح کی تمثیل بن جاتی ہے۔ تو جو چیز جس طرح آتی ہے اسی طرح میں اسے تحریر میں لاتا ہوں۔ (۷۹)

شاعر کی حیثیت سے افتخار جالب کو بنیادی حیثیت حاصل ہے کیوں کہ انھوں نے نئی شاعری کی بنیاد رکھی تھی جسے لسانی تشکیلات کے حوالے سے یاد کیا جاتا ہے۔ نئی شاعری کی تحریک کے زیر اثر ادب لکھنے والوں میں انور سجاد بھی شامل تھے۔ تاہم اُن کی ادبی کاوشوں کو غیر مثبت ہونے کا الزام دیا جاتا ہے۔ جب کہ مشفق خواجہ انور سجاد کی اداکاری کو بھی نئی شاعری کے زیر اثر سمجھتے ہوئے، اِسے بے معنی ٹھہراتے ہیں اور اُن کا یہ کہنا ہے کہ:

نئی شاعری کی تحریک کے واحد علم بردار انیس ناگی ہیں جن کا دعویٰ ہے کہ اس تحریک نے صرف شاعری ہی کو نہیں نثر کو بھی متاثر کیا کیا ہے۔ افسانے میں انور سجاد اور انتظار حسین کی جو کایا کلپ ہوئی، وہ اسی تحریک کے زیرِ اثر تھی۔ انور سجاد کے بارے میں تو ہم کچھ نہیں کہہ سکتے کیوں کہ ہم نے اُن کے افسانے نہیں پڑھے، ٹی وی ڈراموں میں ان کی اداکاری ضرور دیکھی ہے اور اُس پر نئی شاعری کی بے معنویت کا خاصا اثر دکھائی دیتا ہے۔ (۸۰)

انور سجاد ایک وسیع المطالعہ ادیب ہیں۔ انھوں نے انگریزی ادب کا بھی مطالعہ کیا اور روس کے اشتراکی ادب سے بھی اُن کو واقفیت ہے۔ اِس قسم کے مطالعے نے اُن کے ادبی سرمائے پر اثرات مرتب کیے ہیں۔ مشفق خواجہ کے نزدیک نئی شاعری بے معنویت کی ہی ایک شکل ہے۔ اس طرح جدیدیت کے زیرِ اثر اردو ادب کے فروغ کو مسترد کر دیا ہے۔ اِسی لیے اُنھوں نے انور سجاد کے ہم عصر شاعر اور نقاد انیس ناگی پر تنقید کرتے ہوئے لکھا ہے:

جو لوگ خشوع و خضوع کے ساتھ نئے شعرا پر ہزار لعنت بھیج رہے تھے، اُن میں انتظار حسین پیش پیش تھے۔ وہ ہر شاعر پر پھبتی کستے اور نئے شعرا میں نفاق پیدا کرنے کی کوشش کرتے۔ اُنھیں یہ غصہ تھا کہ نئے شعرا نے اُن کے مقابلے میں انور سجاد کی پشت پناہی کر کے اِسے نئے افسانے کے اکھاڑے میں بھیجا تھا۔ انیس ناگی نے ''خشوع و خضوع'' کو جس طرح استعمال کیا ہے اُس کی داد تو اہلِ لغت دیں گے، فی الحال ہمیں انتظار حسین کا ممنون ہونا چاہیے کہ اُنھوں نے بروقت کاروائی کر کے اُردو شاعری کو گمراہ ہونے سے

بچالیا۔انور سجاد سے ہمیں دِلی ہمدردی ہے کہ اُنھیں جن شاعروں نے اُردو افسانے کے اکھاڑے میں دھکیلا تھا، وہ اُنھیں اکیلا چھوڑ کر خود جانے کہاں چلے گئے۔ انور سجاد کو اکھاڑے میں کچھ نہ کچھ تو کرنا ہی تھا، لہٰذا وہ مسلسل ورزش کیے جا رہے ہیں جس کا کوئی مثبت نتیجہ ابھی تک تو برآمد نہیں ہوا۔(۸۱)

انور سجاد کے فن پر نظر آنے والی نمایاں تبدیلیوں کا ایک سبب جہاں غیر ملکی مغربی ادب کے مطالعے کو قرار دیا جاسکتا ہے۔ وہیں اِن تبدیلیوں کا دوسرا اہم عنصر نئی شاعری کی تحریک کو بھی سمجھا جاسکتا ہے۔ ہر دو کی وجہ سے انور سجاد کے اسلوب اور فکر میں وسعت پیدا ہوئی۔ جب اردو ناول نگاری کا ذکر ہو تو انور سجاد کے ناول ''خوشیوں کا باغ'' اور ''جنم روپ'' بھی تبدیلی کی اسی لہر سے متاثر ہوئے جو نئی شاعری کی تحریک نے پیدا کی تھی۔ انور سجاد کے مذکورہ دونوں ناول جدید اردو ادب اور تجریدی ناول کا درجہ رکھتے ہیں۔ کیوں کہ انھوں نے روایتی ہیئت سے مکمل انحراف کر کے نئی تکنیک اور اسلوب کے معیار قائم کیے ہیں۔ جدیدیت کے تحت ''خوشیوں کا باغ'' ناول میں دو طرح کے اسالیب کو برتنے کا تجربہ کیا گیا ہے۔ مرکزی کردار کی کہانی سنانے کے لیے حقیقت پسندانہ اسلوب استعمال کیا گیا ہے اور مشہور مصور بوش کی تصویر کے پس منظر میں ذوالفقار علی بھٹو کو پھانسی کے واقعے کو تبصراتی انداز میں بیان کیا گیا ہے۔ جب کہ ناول کے دیگر حصوں کو ایک ساتھ جوڑنے کے لیے ''کولاژ'' والی ہیئت کو برتا گیا ہے۔

جدیدیت کے نکتہ نظر سے انور سجاد کے تحریری انداز کو دیکھا جائے تو ان کے ناول کو مبہم بنانے میں رموزِ اوقاف کا بڑا عمل دخل ہے۔ وہ اپنی تحریروں میں فجائیہ اور ندائیہ اور کہیں پر استفہامیہ کی علامت استعمال کرتے ہیں۔ اسی طرح کسی جگہ پر ان کا لہجہ تاسفانہ ہے تو کہیں پر بات تواتر سے گرتی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ اس لیے ان کی تحریروں میں جگہ جگہ مختلف رموز و اوقاف کا سامنا رہتا ہے۔ جہاں تک اسلوب اور تکنیک کی بات ہے تو وہ تلخ باتوں کو رموزِ اوقاف کے پردے میں اپنی بات قاری تک پہچاتے ہیں۔ مگر یہی چیز ان کی نثر کو دبیز معنویت بھی عطا کر دیتی ہے جس کے متعلق مرزا حامد بیگ یوں رقم کرتے ہیں:

انور سجاد کے لہجے کی کرختگی اوس بورن کی تیزابیت سے ملتی جلتی ہے اور زبان کا ورتاوا ایسا ہے کہ جیسے کوڑے برس رہے ہوں اور کھال ادھڑ رہی ہو۔ یہ کیفیت اس نے اوقاف نگاری سے پیدا کی۔ سکتہ، ختمہ اور خط کے ساتھ فجائیہ یا ندائیہ اوقاف کا استعمال انور سجاد کی نثر کی نمایاں پہچان ہے۔(۸۲)

رموزِ اوقاف کو برتنے کی یہی خوبی انور سجاد کے مذکورہ دونوں ناولوں ''خوشیوں کا باغ'' اور ''جنم رُوپ'' میں جا بجا بکھری ہوئی نظر آتی ہے۔ انھوں نے رموزِ اوقاف کے ذریعے اپنے بیان کی تاثیر اُجاگر کی ہے۔ رموزِ اوقاف کو برتنے

کی خوبی ہے کہ کم سے کم الفاظ میں گہری اور سچی، کڑوی کسیلی باتیں بھی کہی جاسکتی ہیں۔ ''جنم روپ'' کی یہ داستان ایسے جابرانہ نظام کی شکست وریخت کا منظرنامہ علامت نگاری کے پس منظر میں پیش کرتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ جہاں عوام میں اپنی آزادی کے حصول کی خواہش کی لہروں نے بیداری کا سماں پیدا کردیا ہے۔ ایسے میں انور سجاد نے مختلف علامتیں استعمال کی ہیں۔ مثال کے طور پر کنواری جو قوم کی علامت یا نمائندگی کرتی ہے۔ 'زمین کے زخم' جو اپنی قوم اور وطن کی خاطر مارے گئے۔ جب کہ 'سپوتوں، سپوتریوں' سے آئندہ نسل جو اس قوم یا ملک کے مستقبل کی علامت مراد لی جاسکتی ہے۔ 'زمین، نجانے کتنوں کو اپنے بدن میں سمیٹتی ہے' بے تحاشا خونریزی کی علامت نگاری سمجھا جاسکتا ہے:

> زمین، ہر روز نہ جانے کتنوں کو اپنے بدن میں سمیٹتی ہے، پھر جنم نہیں دیتی۔ یہ ان کا بھی شہر ہے جو اپنے ہی شہر کی شہ رگ میں بیٹھے ہیں اور ان کی زبانیں ازل سے لہو کے تلذذ میں نہاتی ہیں۔ ان ہی کے فرمان پر کٹتے گرتے سپوتوں، سپوتریوں کی چھاتیوں پر کافر، غدار کا لیبل لگا کر زمین کے زخموں میں بھر دیا جاتا ہے۔ (۸۳)

انور سجاد کے ناول ''جنم روپ'' میں علامتی اسلوب بیان کے ذریعے شہر، حسین کنواری، کے الفاظ وتراکیب استعمال کیے گئے ہیں۔ 'ملک کے لیے شہر کی علامت استعمال ہوئی ہے اور 'حسین کنواری' کی علامت قوم شہر کی علامت لی گئی ہے۔ علاوہ ازیں 'مجھے ہی' کے کلمات پر زور دار لہجہ جدیدیت کی تکنیک کے توسط سے بروئے کار لایا گیا ہے۔ ابلاغیات کے اس معاملے کی گتھی کو انور سجاد علامت نگاری کے ذریعے حل کرتے ہیں۔ اس بنا پر وہ لکھتے ہیں کہ: ''اسے آئندہ نسلوں کو جنم دینا ہے؟ وہ کہ جو شہر کی سب سے حسین کنواری ہے..... مجھے آئندہ نسلوں کو جنم دینا ہے مجھے ہی۔'' (۸۴) ملک کی قوم کش مکش اور اور ہیجانی کیفیت کا شکار نظر آتی ہے اس لیے جو اس کی ذمہ داری ہے وہ پوری ہونا ضروری ہے۔ مگر پوری ہونے کے لیے بے چینی کی کیفیت کو انور سجاد علامتی ابلاغ کے ذریعے بیان کرتے ہیں: ''میں! ہوں! رہوں گی! میری کوکھ۔ میں بانجھ نہیں۔'' (۸۵) پھر یہ سوال اٹھایا گیا ہے کہ ظلم اور ناانصافی سے آخر کب چھٹکارہ ملے گا؟ اور بے جرم وخطا مارے جانے والوں کا بدلہ کب لیا جائے گا اور لوگوں کے دکھوں کا مداوا کرنے والے کب آئیں گے؟ انہی سوالوں کی بازگشت یوں بیان کی گئی ہے: ''زمین کے زخم سوالیہ نشان، کب ہوگا؟ کب تک ہوگا؟ نئے سپوتوں کا جنم۔'' (۸۶) ناول کی کہانی میں، خودکلامی، اجنبیت اور لاتعلقی کی تکنیک برتی گئی ہے۔ ناول ''جنم روپ'' میں مرد کا لہجہ جبر کی علامت نگاری ہے۔ ''آگے بڑھو، پیچھے ہٹو'' مسلسل جبر کی علامت سمجھا جاسکتا ہے۔ ''کھلنڈرا پن'' لاتعلقی کی کیفیت دکھا رہا ہے۔ مذکورہ ناول میں کسی مردانہ لہجے کا یہ سوالیہ انداز: ''میں خودغرض ہوں؟ بتاؤ۔ بولو؟ مجھے تم سے اتنی محبت ہے کہ آگے بڑھو، پیچھے ہٹو، نہیں نہیں آگے، آگے۔ دائیں، نہیں بائیں، نہیں دائیں دائیں انداز میں کھلنڈرا پن، استہزا، دبی دبی ہنسی۔'' (۸۷) اجنبیت، لاتعلقی، غیر یقینی مستقبل کی فضا کو انور سجاد کی ناول نگاری میں جدید علامتی اسلوب کے ذریعے انسانی رویوں کو کہانی کے روپ میں بیان کیا ہے۔ گھر

گھر ہستی چلانے والی خاندان اور گھریلو ذمہ داریوں کو نبھانے والی خاتون کی کیفیت کی غمازیہ صورتِ حال دیکھیے، جسے مسلسل کاموں کی بھرمار ادھ موا کیے ڈالتی ہے۔ پھر بھی مجازی خدا کے ماتھے پر ناگواری کے آثار مسلط رہتے ہیں: ''تم کون ہو؟ نہیں جی نہیں چاہتا۔ چھٹی ہے آج مجھے..... بے ضرر جملے۔'' (۸۸) تکنیکی اعتبار سے انور سجاد کی ناول نگاری کا اسلوب خودکلامی، تنہائی کے تصورات اور کرداروں کی باطنی واردات کو بیان کیا گیا ہے:

> ایک سوال اب اس کے دل میں لرزتا دھڑکتا ہے: کیا زمین کے پاس بھی مجھ سے کہنے کو کچھ نہیں؟ اتنی بھری پری زمین قتل کر دینے والا سناٹا وہ ٹوٹے پھوٹے جھولوں پر نظر ڈالتی زمین کو دیکھتی ہے۔ پھر جھلسی ہوئی گھاس میں زمین کے خشک، گھاس سے مبرا ٹکڑے پر آنکھیں جمائے آہستہ آہستہ بیٹھ جاتی ہے۔ تمھارے پاس بھی مجھ سے کہنے کو کچھ نہیں ہے؟ (۸۹)

باطنی واردات اور خود کو کلامی کی کیفیت کو ایک اور جگہ یوں بیان کیا گیا ہے: ''رات کا آخری پہر ہے؟ سورج بس طلوع ہونے ہی والا ہے۔'' (۹۰) کہانی میں ازالہ التباس کی تکنیک برتی گئی ہے۔ کردار خود کلامی کے انداز میں اپنی کیفیت ظاہر کر کے اپنی سوچ کو نسوانی لہجے (یا کوئی قوم کی فکر کا زاویہ مراد ہے) میں منتقل کرتے ہوئے چند ایک علامتیں پیش کی ہیں جن کا مفہوم بھی ناول کے پس منظر سے نکالا جا سکتا ہے، مثلاً: 'رات آج بھی زمین کے قریب تر' جبر کی علامت نگاری ہے۔ 'روشنی' ادراک اور علم کی، خودشناسی کی علامتیں ہیں۔ 'راستوں کی شناخت' منزل کا تعین ہونے کی علامات ہیں، ملاحظہ کریں: ''تو، رات آج بھی زمین کے قریب تر ہے۔ ابھی اتنی روشنی ہو جائے گی کہ گھر جانے والے راستوں کی شناخت ہو سکے۔'' (۹۱)

ظالم کی علامت کے طور پر جدیدیت نگاری کے اسلوب کو اپناتے ہوئے انور سجاد یوں لکھتے ہیں:

> ظالم کا چہرہ کتنا ہی مظلوم کیوں نہ دکھائی دے اس پر کندہ ظلم کی تحریر کبھی نہیں مٹتی جادو سے آزاد انسان اس تحریر کو پڑھ کر ہمیشہ کھلکھلا کر ہنس دیتے ہیں اور ذرا دور ہٹ کر، ہولے ہولے بہتی ہوا میں جھومتے، خودرو جنگلی پھولوں کی اور ہو لیتے ہیں۔ (۹۲)

ناول میں ایک اور جگہ پر ''یاد'' کو معمولی یا غیر معمولی بات کی علامت نگاری سمجھا جا سکتا ہے۔ یادیں جو کسی کے لیے کل کائنات اور کسی کے لیے یادِ ماضی کا عذاب بنتی ہیں۔ اس طرح انہی اچھی بری یادوں کو انور سجاد نے کسی نسوانی لہجے میں یوں بیان کیا ہے:

> میری جان یاد؟ صرف اس پل کی جو ابھی گزرا ہے۔ ہر خواب آنے والے کل کے لیے ہوتا ہے۔ تمھارے پاس کوئی چاند، کوئی روشنی، کوئی کہانی نہیں؟ چھت سے اب بھی گزرے ہوئے کل کی باتیں لٹکی ہیں۔ وہ شہر کی غلام گردشوں میں اپنے خوابوں کو کھوجتی، چوراہے

کے گھڑیال کو بھولنے کی کوشش کرتی ہے کہ گجر کو مکڑی کے جالوں سے باندھ کر وقت سے
عاق کر دیا گیا ہے۔(۹۳)

جدیدیت کی تکنیکوں 'اجنبیت اور لاتعلقی، خود کلامی کے انداز سے یہ کہانی لکھی گئی ہے۔خواتین کے خلاف کیے جانے والے گھریلو نوعیت کے جرائم کے حوالے سے ''جنم روپ'' کی کہانی نہایت اہم سوال اُٹھائے ہوئے ہے، کسی نسوانی لہجے کا یہ عام سا سوال کہ ناشتے میں کیا تناول فرمانے کا ارادہ ہے اور اسے مختصر ترین جواب ملتا ہے۔اِس مختصر ترین جواب میں ہی اس تمام کہانی کا مرکزی خیال پوشیدہ ہے، جو خواتین پر روا رکھے گئے گھریلو تشدد کی ایک جھلک پیش کرتا ہے:

ساتھ کیا کھائیں گے؟ وہ سر پر دوپٹہ درست کرتی اس کے سامنے آتی ہے۔قتل کے بارے
میں کچھ نہیں کہتی، اُسے کون بتاتا کہ وہ مقتولہ ہے.....سیب، وہ ماتھے پر آئے پسینے کو
پونچھتا غضب ناک ہو کر کہتا ہے۔ وہ ہراساں ہو کر اسے دیکھتی ہے۔پھر وہ کچھ کہنے کے
لیے منہ کھولتا ہی ہے کہ بیوی کی جان نکل جاتی ہے۔اس قتل کی خبر کہیں نہیں چھپتی کہ یوں
ہر روز ہوتا ہے۔(۹۴)

ناول ''جنم رُوپ'' میں انور سجاد نے تجریدی اسلوب کو اپنایا ہے۔ مذکورہ ناول جدید مغربی تکنیک شعور کی رو کے ذریعے لکھا گیا ہے۔اِس ناول کی بُنت میں انور سجاد نے اپنے چند افسانوں کو بھی شامل کیا ہے۔ ناول میں انھوں نے اردو ادب کے تمام روایتی اسالیب سے انحراف کیا ہے۔اِس طرح سے ''جنم رُوپ'' جدید تجریدی ناول کا درجہ رکھتا ہے۔اس ناول میں بھی انور سجاد جدید ناول کی تمام خصوصیات کو برتتے ہوئے نظر آئے ہیں، مثال کے طور پر طنز، استہزا، مبالغہ، تجسیم، تمثیل، اجنبیت، مایوسی۔زمان و مکان کی قید سے رہائی کا احساس اور فریب خوردگی سے نکلنے کا عمل بھی دکھایا گیا ہے۔مگر اردو ادب کا ایک عام قاری اِن تمام پیچیدگیوں کو نہیں سمجھ پاتا۔یہی اس کی عدم ابلاغیت کا سبب بھی قرار دیا جا سکتا کہ ناول کی اثر پذیری سے محروم دکھائی دیتا ہے۔مگر اِن تمام باتوں کے باوجود ''جنم رُوپ'' کو اردو ادب میں پہلے تجریدی ناول کا مقام حاصل ہے۔ انور سجاد کا ''جنم روپ'' تجرید نگاری اور جدت پسند ادبی رویوں کا غماز ہے۔ تجریدی فن پارہ تکنیکی نکتۂ نظر کا حامل ہونے کی وجہ سے زیادہ توجہ اور احتیاط برتنے کا متقاضی ہوتا ہے۔ناول نگاری ناول میں مرقع نگاری کرتے ہوئے وہی الفاظ استعمال کرتا ہے جو کسی تصویر میں رنگوں اور لکیروں کے زاویے ابھارتے ہیں۔اس لیے الفاظ کی جگہ رنگ بولتے ہوئے نظر آتے ہیں۔دراصل تجرید فنِ مصوری کی ایک اصطلاح ہے۔یہی وجہ ہے کہ ''جنم روپ'' کی کہانی کو تجریدی بیان کے ذریعے پیش کیا گیا ہے۔

تجرید کا لفظ مجرد سے ماخذ ہے جس کے معنی جامد کے ہیں۔اس لیے تجرید سے مراد جامد و بستہ، ایستادہ کے ہیں۔ تجرید کا الٹ تجسیم ہے لہٰذا تجرید نگاری کی وضاحت یوں کی جا سکتی ہے کہ لکھنے والا مجرد چیز کو مجسم بنا دے۔ جامد چیزوں کو

متحرک کردے۔ مثال کے طور پر پتھر کو ہاتھ، پاؤں، آنکھیں اور زبان عطا کردے۔ تاہم کسی شے کی خصوصیت کو بیان کرنا بھی تجریدیت کہلاتا ہے۔ کسی بیان کو مجموعی حیثیت میں ظاہر کرنا بھی تجریدی انداز کہا جاتا ہے۔ ڈاکٹر وہاب اشرفی نے لفظ تجرید کی کچھ ایسے تشریح کی ہے: ''تجرید کلیتاً مصوری کی اصطلاح ہے۔ اگر کوئی افسانہ واقعتاً تجریدی ہے تو پھر اس میں صرف الفاظ کے شیڈس ہوں گے۔ یعنی الفاظ کا وہی کام ہوگا جو مختلف رنگوں کا ہوتا ہے۔'' (۹۵)

کوئی بات جب مجموعی حالت کے بیان کی خاطر استعمال کی جائے، اور اس میں کسی قسم کی تخصیص نہ برتی جائے سب کو ایک ہی لاٹھی سے سب کو ہانکا جائے تو اسے تجریدیت سمجھا جاتا ہے۔ جیسے کسی ایک فرد کے جھوٹ بولنے کی وجہ سے سبھی افراد کو جھوٹا کہا جائے: ''سارے انسان جھوٹے ہیں۔'' (۹۶) انور سجاد نے ''جنم روپ'' میں تجریدی اسلوب کو مناسب الفاظ کے چناؤ کی مدد سے بھرپور تاثر پیدا کردیا ہے۔ گو کہ یہ بات انور سجاد نے اپنے ذہنی ارتقا و نشو و نما کے حوالے سے کی ہے مگر اسی میں اُن کے جدت نگاری اور تجریدی اسالیب اور تکانیک کو برتنے کی وجہ بھی سمجھ میں آجاتی ہے۔ وہ نئے اسالیب یا نئی تکنیکوں کو جب اپنے نثر پاروں میں برتتے ہیں تو اس کے جواز کی حقیقت کو از سرِ نو بیان کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اسی نئے پن کی طلب نے انور سجاد سے اردو ادب کے لیے ایک تجریدی ناول لکھوا ڈالا ہے۔ انور سجاد اس بارے میں کہتے ہیں کہ:

> میرے لیے حقیقت کنفیوزنگ ہے۔ اگر آپ حقیقت کو دوبارہ تخلیق کر کے پیش کرنا چاہتے ہیں تو اس کے لیے جواز بھی تو ہونا چاہیے۔ میرے لیے وہ تبدیلی کی خواہش کا نتیجہ ہے اور جب میں اسے تبدیل کر کے پیش کرنا چاہتا ہوں تو میں اُس مروجیت کو تبدیل کرنا چاہتا ہوں جو مختلف فنون میں دَر آئی ہے۔ (۹۷)

انور سجاد نے ''جنم روپ'' کو جدیدیت کے لوازمات کی مدد سے تجریدی پیرائے میں لکھا ہے۔ خود کلامی بیانیہ انداز، شعور کی رو، غیر یقینی مستقبل، استہزائیہ لہجہ، حروفِ ربط کا خاتمہ، بے ترتیب، منتشر خیالات وغیرہ۔ ملاحظہ کریں:

> تم نے سنا ہوگا پسینہ نچڑ تا ضمیر اخلاقی حادثہ دھتکاری محبت کا ردِ عمل جو محبت کے دو غلے پن کا آئینہ ہے جسے نفرتوں اور اذیتوں میں رُکا سانس فرعونوں اور نمرودوں کی آنکھوں میں کرچی کرچی کر دیتا ہے ایک بار سیلاب ایک بار پھر سیلاب کا پانی میرے اندر دیوانی پھڑ پھڑاتی فاختاؤں کو غسل دیتا ہے (۹۸)

''جنم رُوپ'' میں انور سجاد کے برتے جانے والے استعاراتی، علامتی اور تجریدی اسلوب کو کسی جبر کا شاخسانہ تو قرار نہیں دیا جاسکتا مگر اُن کا یہ ناول اُردو ادب کے قارئین کی توجہ کو اپنی جانب مبذول نہیں کرا سکا اس کی واحد وجہ نامانوس، انوکھا اور پیچیدہ جدید تجریدی اسلوب ہے۔ جدیدیت کی تکانیک اور اسالیب سے ناواقفیت کی بنا پر ''جنم روپ'' کا مطالعہ، مکمل طور پر عدم افہامیت کا موجب ہے۔

حوالہ جات

۱۔ وزیر آغا، وزیر، ڈاکٹر، ''نئے مقالات'' سرگودھا: مکتبہ اردو زبان ۱۹۷۲ء۔ ص ۴۱۔۴۲

۲۔ ''نازیہ ملک، ''اردو فکشن پر حقیقت نگاری کے اثرات'' رشید امجد، ڈاکٹر، عابد سیال ڈاکٹر، (مرتبین) ''تخلیقی ادب-4'' اسلام آباد: نمل یونیورسٹی اسلام آباد، ۲۰۰۷ء۔ ص ۱۵۵

۳۔ ابوالخیر کشفی، سید محمد، ''اردو کے یادگار افسانوں کی ایک جھلک ماضی کے دریچوں سے'' مشمولہ ''روشنائی'' کراچی: افسانہ صدی نمبر ۲۷، ۲۰۰۶ء۔ ص ۳۱

۴۔ مظہر علی، سید، ''آج کا اردو ادب'' (مشمولہ) ''پاکستان میں اردو ادب کے پچاس سال'' نمبر ۲۷، ۲۰۰۶ء۔ ص ۴۰

۵۔ ایضاً۔ ص ۴۱

۶۔ فخر الکریم صدیقی، ڈاکٹر، ''نئے افسانے کی صورتِ حال ایک معروضی مطالعہ'' (مشمولہ) ''روشنائی'' نمبر ۲۷، ۲۰۰۶ء۔ ص ۱۲۹

۷۔ روبینہ شہناز، ڈاکٹر، ''جدید ادب میں پاکستانیت کا شعور'' (مشمولہ) ''تخلیقی ادب'' ص ۱۱۹

۸۔ سلیم آغا قزلباش،، ڈاکٹر ''جدید اردو افسانے کے رجحانات'' کراچی: انجمن ترقی اردو، ۲۰۰۰ء۔ ص ۴۶۷

۹۔ ایضاً۔ ص ۴۶۵

۱۰۔ ایضاً۔ ص ۴۶۷

۱۱۔ ایضاً۔ ص ۴۶۸۔۴۶۹

۱۲۔ ندیم روش، صلاح الدین درویش، ''جدید ادبی تحریکوں کا زوال'' راولپنڈی: گندھارا ۲۰۰۲ء۔ ص ۶۲

۱۳۔ احمد جاوید اور شرکاء، ''اردو تنقید کے پچاس سال'' (مذکرہ) ''پاکستان میں اردو ادب کے پچاس سال'' ص ۴۱۵

۱۴۔ ندیم روش، صلاح الدین درویش، ''جدید ادبی تحریکوں کا زوال'' ص ۸۸

۱۵۔ ایضاً۔ ص ۸۸

۱۶۔ جمیل اختر محبی، ڈاکٹر، ''فلسفہء وجودیت اور جدید اردو افسانہ'' دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس ۲۰۰۲ء۔ ص ۴۷

۱۷۔ ایضاً۔ ص ۹۸

۱۸۔ ندیم روش، ڈاکٹر، صلاح الدین درویش، ''جدید ادبی تحریکوں کا زوال'' ص ۸۷

۱۹۔ انور سدید، ڈاکٹر، ''اردو ادب کی تحریکیں'' ص ۹۹

۲۰ ندیم روش، ڈاکٹر، صلاح الدین درویش، ''ص ۸۷

۲۱۔ سلیم آغا قزلباش،، ڈاکٹر'' جدید اردو افسانے کے رجحانات'' ص ۳۰۹

۲۲۔ ایضاً۔ ص ۳۱۰

۲۳۔ ایضاً۔ ص ۳۱۳

۲۴۔ ایضاً۔ ص ۱۱۳

۲۵۔ ایضاً۔ ص ۳۴۰

۲۶۔ ''قومی انگریزی اردو لغت'' جمیل جالبی، ڈاکٹر اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان پاکستان، ۱۹۹۴ء۔ ص ۲۰۱۹

۲۷۔ روش ندیم، ڈاکٹر/صلاح لدین، ''جدید ادبی تحریکوں کا زوال'' ص ۴۸

۲۸۔ انور سدید، ڈاکٹر، ''اردو ادب کی تحریکیں'' ص ۱۱۲

۲۹۔ ایضاً۔ ص ۱۱۹

۳۰۔ ایضاً۔ ص ۱۲۱

۳۱۔ ایضاً۔ ص ۱۰۳

۳۲۔ ایضاً۔ ص ۱۰۶

۳۳۔ ایضاً۔ ص ۱۰۷

۳۴۔ ایضاً۔ ص ۱۰۷

۳۵۔ ایضاً۔ ص ۱۰۸

۳۶۔ سلیم آغا قزلباش،، ڈاکٹر'' جدید اردو افسانے کے رجحانات'' ص ۲۰۸

۳۷۔ ایضاً۔ ص ۳۰۹

۳۸۔ ایضاً۔ ص ۳۱۵

۳۹۔ ایضاً۔ ص ۳۸۵

۴۰۔ ایضاً۔ ص ۳۸۶

۴۱۔ ایضاً۔ ص ۳۸۵

۴۲۔ انور سدید، ڈاکٹر، ''اردو ادب کی تحریکیں'' ص ۱۰۸

۴۳۔ ایضاً۔ ص ۱۰۹

۴۴۔ سلیم آغا قزلباش،، ڈاکٹر ''جدید اردو افسانے کے رجحانات'' ص ۳۷۴

۴۵۔ ایضاً۔ ص ۳۷۴

۴۶۔ سلیم آغا قزلباش،، ڈاکٹر ''جدید اردو افسانے کے رجحانات'' ص ۳۷۹

۴۷۔ ایضاً۔ ص ۱۱۰

۴۸۔ انور سدید، ڈاکٹر، ''اردو ادب کی تحریکیں'' ص ۳۶

۴۹۔ سلیم اختر، ڈاکٹر ''تنقیدی دبستان'' لاہور سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۷ء۔ ص ۱۰۲

۵۰۔ انور سدید، ڈاکٹر، ''اردو ادب کی تحریکیں'' ص ۱۱۶

۵۱۔ ایضاً۔ ص ۱۱۸

۵۲۔ سلیم آغا قزلباش،، ڈاکٹر ''جدید اردو افسانے کے رجحانات'' ص ۲۸

۵۳۔ اعجاز رہی، ڈاکٹر، ''اردو افسانے میں اسلوب و آہنگ'' (مشمولہ) ''پاکستان میں اردو ادب کے پچاس سال'' ص ۵۷

۵۴۔ ندیم روش، صلاح الدین درویش، ''جدید ادبی تحریکوں کا زوال'' ص ۶۷

۵۵۔ سلیم خان گمی، ''دنیا کی قدیم ترین زبان پنجابی'' (مشمولہ) ''پاکستانی ادب'' حصہ نثر، سلیم اختر مسعود اشعر (مرتبین) اسلام آباد: اکادمی ادبیات ۱۹۹۳ء۔ ص ۲۵۸

۵۶۔ ریاض صدیقی، ''قدیم ہڑپا زبان'' (مشمولہ) ''پاکستانی ادب ۱۹۹۳ء'' ص ۲۵۳

۵۷۔ شفیق انجم، ڈاکٹر، ''اردو افسانہ'' اسلام آباد: پورب اکادمی، ۲۰۰۸ء۔ ص ۲۳۵

۵۸۔ انور سدید، ڈاکٹر، ''اردو ادب کی مختصر تاریخ'' لاہور: عزیز بک ڈپو، ۲۰۰۶ء۔ ص ۵۲۶

۵۹۔ عامر سہیل، ڈاکٹر، ''مجید امجد، نقش گرِ ناتمام'' لاہور: پاکستان رائٹرز کوآپریٹو سوسائٹی، ۲۰۰۸ء۔ ص ۱۳۴

۶۰۔ ایضاً۔ ص ۱۳۵

۶۱۔ ایضاً۔ ص ۱۳۵

۶۲۔ شفیق انجم، ڈاکٹر، ''اردو افسانہ'' ص ۲۳۸

۶۳۔ عامر سہیل، ڈاکٹر، ''مجید امجد، نقش گرِ ناتمام'' ص ۲۳۸

۶۴۔ انیس ناگی، ڈاکٹر، ''پاکستانی اردو ادب کی تاریخ'' لاہور: جمالیات ۲۰۰۴ء۔ ص ۱۳۲

۶۵۔ ایضاً۔ ص ۱۳۲

۶۶۔ عامر سہیل، ڈاکٹر، ''مجید امجد، نقش گرِ ناتمام'' ص ۱۳۶

۶۷۔ انیس ناگی، ڈاکٹر، ''نئی شاعری'' لاہور: جمالیات ۲۰۰۴ء۔ ص ۲۲

۶۸۔ زاہد ڈار، ''تنہائی'' لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۸ء۔ ص ۱۱۶

۶۹۔ جیلانی کامران، ''دستاویز'' لاہور: نیا ادارہ، ۱۹۷۶ء۔ ص ۶۳

۷۰۔ انیس ناگی، ڈاکٹر، ''نئی شاعری'' لاہور: ص ۱۳۔۱۴

۷۱۔ سلیم الرحمٰن، ''منظر جاگتا سوتا ہوا'' لاہور: ملٹی میڈیا افیئرز، ۲۰۰۷ء۔ ص ۱۱۲

۷۲۔ انور سجاد ڈاکٹر، 'تلاشِ وجود' لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۵ء۔ ص ۱۰

۷۳۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، ''اردو ادب کی مختصر ترین تاریخ'' لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۹ء۔ ص ۳۵۵

۷۴۔ اشتیاق احمد (مرتب) ''علامت نگاری'' لاہور: بیت الحکمت، ۱۹۹۶ء۔ ص ۱۱۱

۷۵۔ الطاف احمد، قریشی، ''ادبی مکالمے'' لاہور: مکتبۂ عالیہ، ۱۹۸۶ء۔ ص ۲۱۸۔۲۱۹

۷۶۔ مبشر حسن، ڈاکٹر، ''پاکستان کے جعلی حکمران طبقے''، لاہور: کلاسیک، ۱۹۸۸ء۔ ص ۳۹۔۴۰

۷۷۔ الطاف احمد، قریشی، ''ادبی مکالمے'' ص ۲۰۸

۷۸۔ ایضاً۔ ص ۱۵۷

۷۹۔ ایضاً۔ ص ۱۰۸

۸۰۔ مظفر علی سید (مرتب)، ''خامہ بگوش کے قلم سے'' لاہور: پاکستان رائٹرز کوآپریٹو سوسائٹی ۱۹۹۵ء۔ ص ۸۵

۸۱۔ ایضاً۔ ص ۸۸

۸۲۔ شفیق انجم، ڈاکٹر، ''اردو افسانہ'' ص ۸۴۔۸۵

۸۳۔ انور سجاد ڈاکٹر، ''جنم رُوپ'' لاہور: قوسین، ۱۹۸۵ء۔ ص ۸

۸۴۔ ایضاً۔ ص ۸

۸۵۔ ایضاً۔ ص ۹

۸۶۔ ایضاً۔ ص ۱۰

۸۷۔ ایضاً۔ ص ۱۱

۸۸۔ ایضاً۔ ص ۴۷

۸۹۔ ایضاً۔ ص ۷۲

۹۰۔ ایضاً۔ ص ۱۲۲

۹۱۔ ایضاً۔ ص ۱۲۴

۹۲۔ ایضاً۔ ص ۸۴

۹۳۔ ایضاً۔ص۳۹

۹۴۔ ایضاً۔ص۷۵

۹۵۔ وہاب اشرفی، ''اردو فکشن اور تیسری آنکھ'' دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۹۸ء۔ص۴۳۔۴۴

۹۶۔ ایضاً۔ص۴۴

۹۷۔ الطاف احمد، قریشی، ''ادبی مکالمے''ص۲۰۸

۹۸۔ انور سجاد ڈاکٹر، ''جنم رُوپ''ص۱۲۷

باب دوم

نئے ادب کی فکری وفنی اساس

جدید اردو ادب کے محرکات کا جائزہ لیا جائے تو اس کی بہت سی وجوہات ہمارے سامنے آتی ہیں۔ جدید ادب کا پہلا بڑا محرک یورپی ادب کے اردو ادب پر اثرات سے وجود میں آتا ہے جب کہ دوسرا بڑا محرک معاشرے کی اندرونی صورتحال کی بنا پر جنم لیتا ہے۔ ان محرکات کے پیشِ نظر دیکھا جائے تو جدید لسانی تشکیلات کو نئے ادب کے ذریعے پیش کرنے کا قابل قدر محرک موجود ہے۔ دراصل کسی ملک کے ادب کو کسی بڑی تحریک کی ضرورت پیش آتی ہے۔ ادب کے لیے تحریک کا باعث زمانی اور مکانی حالات بھی ہو سکتے ہیں اور لوگوں کی نئی فکر بھی۔ جہاں تک انور سجاد کے ناول اور افسانے میں ادبی محرکات کی بات ہے تو ان کی تخلیقات پر افتخار جالب کی نئی ادبی تحریک کے اثرات خاطر خواہ مرتب ہوئے اس طرح کلاسیکیت سے انحراف کو نئے ادب کا جواز کہا جاتا ہے۔ جدید لسانی تشکیلات نے بدلتے ہوئے حالات کے ساتھ مفاہمت کے بجائے مزاحمت کی راہیں اختیار کیں اور زباں بندی کے حکم کی تعمیل کرنے کے بجائے علامتی، تجریدی طرز کو اظہار کا ذریعہ بنایا۔ انور سجاد نے افسانہ نگاری سے اپنے ادبی سفر کا آغاز کیا۔ بعد ازاں ناول نگاری میں علامتیت اور تجریدیت کو ہی اپنے لیے ذریعہ اظہار بنایا جو جدیدیت کے رجحانات ہیں۔ مذکورہ ناولوں میں معاشرے کی مختلف جہات کی عکاسی کرنے کے لیے پیچیدہ علامات اور تہہ دار بیان کو اپنایا گیا ہے۔ کسی بھی سچائی کو کھل کر بیان کرنے کے بجائے اخفاء سے کام لیا گیا ہے جو قاری کو سوچنے پر آمادہ کر دے۔ نئے ادب کے نمایاں محرکات میں نئی شاعری کی تحریک پر مغربی ادب کے اثرات محسوس کیے جا سکتے۔ نئی شاعری کا خصوصی محرک لسانی تشکیلات اور علامت نگاری کا برتاؤ ہے۔ رمزیہ طرز اظہار تو پہلے سے یہاں کے ادب پاروں میں برتا جاتا رہا تھا، اس میں کوئی انوکھی واردات نہیں تھی۔ مگر نئی شاعری کی تحریک میں اسے فنی طور پر بنیاد سمجھا گیا۔ سو نئی شاعری اور بعد ازاں اسی کا پرتو ''نئے ادب کی تحریک'' میں علامت نگاری کو خاص اہمیت حاصل رہی۔

معاصر صورتِ حال کے پیشِ نظر ادبی رجحان اور تبدیلیوں کے عوامل کا جائزہ لیا جائے تو یہ نکتہ واضح ہوتا ہے کہ ۱۹۵۸ء کے بعد کی سیاسی، معاشی اور سماجی صورتِ حال نے پاکستان میں نئے ادب کی خاص طور پر راہیں ہموار کیں۔ لہٰذا قیامِ پاکستان کے ہولناک فسادات سے اور پاکستان کے پہلے مارشل لاء ۱۹۵۸ء کی تلخ یادیں تھیں جن کا اثر تخلیقی ذہنوں پر پڑا اور انھوں نے علامتی اور استعاراتی ابلاغ سے مدد حاصل کی۔ جنرل ایوب کا مارشل لاء جہاں صنعت کاری لے کر آیا وہاں جبریت بھی ساتھ لایا ادیبوں اور شاعروں کی ادبی سرگرمیوں کو محدود کرنے کے لیے انھیں گرفتار بھی کیا گیا اور عوامی اجتماع کے مقامات پر اِن کی سخت نگرانی بھی کی گئی۔ اس کے علاوہ ایک رائے کے مطابق رائٹرز گلڈ کا ادارہ قائم کر کے ادیبوں اور شاعروں کی تخلیقی صلاحیتوں کی بولی لگانے کی کوشش کی گئی۔ ان کے فکر و خیال کو اپنا غلام بنانے کی سعی کی گئی تا کہ وہ کلمۂ حق کہنے سے باز رہیں۔ اس بات کا کھلا یہ ثبوت ہے کہ ایوبی حکومت ''کاغذ، قلم سے مسلح'' ادیب اور شاعر کو اپنے غیر جمہوری اقتدار کا سب سے بڑا حریف سمجھتی تھی۔ قیامِ پاکستان کے بعد والے بیشتر ادباء اور شعرا ترقی پسند تحریک سے وابستہ تھے۔ اُن ادبا اور شعرا کے خلاف کمیونزم سے تعلق رکھنے کا الزام عائد کیا گیا اور راولپنڈی سازش کیس کے ذریعے ان ترقی پسند مصنفین پر پابندیاں لگائی گئی تھیں۔ سوال یہ ہے کہ اگر حکومت کے یہ معتوب افراد کمیونزم کے حمایتی تھے تو خود جنرل ایوب خان کی حکومت اور اس کے حاشیہ نشینوں کا کردار کس بات کی نشان دہی کر رہا تھا؟ حکومت کے اِقدامات سے ملک اور قوم کی کون سی خدمت انجام دی جا رہی تھی؟

مشرقی پاکستان کے عوام کے بارے میں بھی جنرل ایوب خان نے تنگ نظری کا مظاہرہ کیا۔ مشرقی پاکستانیوں کو ''مشرقی بنگال کے لوگ'' کہہ کر حقیقت کو جھٹلانے کی کوشش کی گئی۔ دراصل پاکستان کے قیام کا مطالبہ کرنے میں مشرقی بنگال کے عوام پیش پیش تھے۔ حقیقت میں جنرل ایوب خان نے معاشرتی امتیاز اور نسلی تفاخر کے رویوں کو فروغ دیا۔ اس کی مثال ایسے ہے کہ مغربی پاکستانیوں کو ''فاتح نسل'' کی خصوصیات سے بھرپور کہنا ان کے احساسِ تفاخُر کو ظاہر کرتا تھا۔ اِس قسم کے خیالات سے تو وہ نسل پرست اور تنگ نظر معلوم ہوتے تھے۔ حضرت محمد ﷺ نے رنگ و نسل کی بنیاد پر انسانوں کی تفریق سے ممانعت فرمائی ہے۔ اسلام کی تعلیم انسانوں کو رنگ و نسل کے امتیاز برتنے سے منع کرتی ہے۔ سیاسی اور معاشرتی حوالے سے جنرل ایوب خان کے خیالات و تصورات کے اظہار کا مرقع زیرِ نظر اقتباس سے سامنے آتا ہے کہ مشرقی بنگال کے:

> عوام کا تعلق غالباً بہت ہی حقیقی ہندوستانی نسلوں سے ہے۔ جبکہ مغربی پاکستان کے عوام ''ہر فاتح نسل'' کے آثار کے حامل ہیں۔ مشرقی بنگالیوں کو اپنی پوری تاریخ میں ''حقیقی آزادی یا خود مختاری'' کا کوئی تجربہ نہیں ہوا۔ اس سے بھی بری بات یہ ہے کہ ''وہ ہندوؤں کے ثقافتی اور لسانی اثر کے تحت بہت رہے ہیں اور اب بھی ہیں۔ پسی ہوئی نسلوں کے تمام

دبے ہوئے جذبوں کے حامل ہونے کے سبب'' ابھی تک وہ نفسیاتی طور پر خود کو ملنے والی
آزادی کے تقاضوں سے ہم آہنگ نہیں کر سکے(۱)

ہمارے اکثر قومی اور سیاسی رہنماؤں کے دل میں مشرقی پاکستان کے عوام سے ہمدردی کے نہیں بلکہ نسلی امتیاز پر مبنی جذبات موجود تھے۔ اُن سے کسی بھی نیکی کی توقع فضول ہی تھی ۔ جنرل ایوب خان کا یہ بیان کہ بنگال کے لوگ ہندی تہذیب وثقافت سے بہت متاثر تھے۔ بنگال کے لوگ ہندوستان کی اصلی نسل سے تعلق رکھتے ہیں۔ایوب خان نے انتخابات میں دھاندلی کے ذریعے ،مادرِ ملت کو ہرایا تھا؟ اور مشرقی پاکستان کے عوام کا جُرم یہ تھا کہ انھوں نے جنرل ایوب خان کے مقابلے میں مادرِ ملت کی حمایت کی تھی:

صدارتی انتخابات منعقد ہوئے ۔قائدِ اعظم کی ہمشیرہ فاطمہ جناح نے ایوب خان کا مقابلہ کیا جزبِ مخالف کی تمام جماعتوں نے اُن کی حمایت کی ۔ بنگالیوں نے بھی ان کی حمایت میں غیر معمولی جوش وخروش کا مظاہرہ کیا۔اُن کے خیال میں ایک ڈکٹیٹر کو ہٹا کر سیاسی حقوق بحال کرنے کا یہ ایک سنہری موقع تھا۔اگر چہ اس ''الیکشن'' میں ایوب خان نے ''بنیادی جمہوریتوں'' کے اسی ہزار ارکان کی اکثریت کے ووٹ حاصل کر لیے،مگر ڈھاکہ میں جو مشرقی پاکستان کی سیاست کا مرکز سمجھا جاتا تھا،وہ مس جناح سے ہار گئے ۔(۲)

عوامی احساسات کی بے حرمتی کی گئی۔عوام کے بنیادی حقوق کی پامالی کا نقطۂ آغاز اسی اولین ناانصافی کی شکل میں ظاہر ہوا۔ اُن پر شخصی آمریت کو مسلط کر دیا گیا اور اِس کا خمیازہ پاکستان کو دولخت ہو جانے کی صورت میں بھگتنا پڑا۔ اِس کی وجہ یہ تھی کہ مادرِ ملت کی کامیابی کی صورت میں ایوب خان کو کسی بھی قسم کے فوائد کی امید نہ تھی ۔ جب کہ مغربی پاکستان کی بیوروکریسی ، فوجی انقلاب کے منڈلاتے سائے اور سامراجی نظام کے ہتھکنڈے اس قسم کی صورتِ حال پیدا کر رہے تھے۔ جہاں تک پاکستان کے عوام کی مشرقی پاکستان کے عوام سے ہمدردی کی بات ہے تو جو لوگ مشرقی پاکستان کے لیے اپنے دل میں نرم گوشہ رکھتے تھے، اُنھیں جلد اپنے راستے سے ہٹا دیا جاتا تھا۔صرف اُنھیں لوگوں کو مشرقی پاکستان کے معاملات میں شریک کیا گیا جو ایوب خان کے مفادات کے مطابق کام کرتے تھے۔اِس بات کا اندازہ اقتباس سے لگایا جا سکتا ہے:''لیفٹیننٹ جنرل اعظم خان کو مشرقی پاکستان کا گورنر مقرر کیا گیا۔اُنھوں نے بنگالیوں کی حمایت حاصل کرنے کے لیے بڑی محنت سے کام کیا۔مگر اِس پر خود ایوب خان کی حمایت سے محروم ہو گئے اور ان کو استعفیٰ دینا پڑا۔''(۳)

جنرل اعظم خاں کو مشرقی پاکستانیوں کی عوام سے ہمدردی کے باعث نوکری سے سبک دوش کر دیا گیا تھا۔لیکن ۱۹۶۲ء میں ایک ایوب پرست بنگالی رہنما عبدالمنعم خاں کو مشرقی پاکستان کا گورنر مقرر کیا گیا۔جس نے اپنا اور اپنے دوست و احباب کا پیٹ بھرا،منعم خان گورنر کی حیثیت سے ۱۹۶۹ء تک اسی عہدے پر فائز رہا۔ان کی کارکردگی کا مختصر سا جائزہ کچھ یوں

ہے کہ: ''بنگال کے رہنے والے مسٹر منعم خان کو مشرقی پاکستان کا گورنر مقرر کیا گیا جو ایوب خان کے زوال تک اس منصب پر فائز رہے۔ ایوب سے ان کی انتہائی وفاداری کی وجہ سے وہ بنگالیوں میں غیر مقبول ہو گئے۔ کٹر بنگالی انھیں ''پنجابیوں کا ایجنٹ'' کہتے تھے۔ یونیورسٹی کے طلبہ نے ان کے ہاتھ سے اسناد لینے سے انکار کر دیا تھا۔''(۴)

پھر یہ کہ بنگال کے عوام نے برطانوی سامراجیت کا دو سو سال تک جبر و تسلط برداشت کیا تھا۔ لوگوں کی سیاسی سوجھ بوجھ بھی زیادہ تیز ہو گئی۔ مگر پاکستان پر سامراجیت پسندوں نے اپنا تسلط قائم کر لیا تھا۔ ''خوشیوں کا باغ'' میں مشرقی پاکستان کے عوام کے ساتھ برتے جانے والے بدترین سلوک کو مجمع باز کی تقریر کے اقتباس میں بیان کیا گیا ہے۔ مشرقی بنگال کے عوام کو برطانوی تسلط سے نجات لینے کے بعد اپنے ہم وطنوں کے ظلم کا سامنا کرنا پڑا۔ اس افسوس ناک صورت حال کی کچھ اس طرح وضاحت کی گئی ہے:

> وہ کہتے ہیں کہ یہ ملک انھوں نے بنایا اپنی اکثریت کی بنا پر تو کیا ہوا۔ وہ کہتے ہیں کہ آپ نے وہاں پر بہت ظلم کیے ہیں۔ فوج اپنے ہی بھائی بندوں کو گولیوں کا نشانہ بنا رہی ہے۔ یہ سب جھوٹ ہے، اگر سچ بھی ہے تو کیا ہوا۔ اس سے ایک تو آبادی کا مسئلہ حل ہو گا کہ آپ ایک منٹ میں چھ ہزار روپے پیدا کرتے ہیں تو وہ اُدھر ایک منٹ میں آٹھ ہزار بچے پیدا کر لیتے ہیں۔ ہنھ! اور دوسرے اس اوپریشن سے خوراک کا مسئلہ بھی حل ہو جائے گا۔ اب کوئی ان سے پوچھے، بھائی سائیکلون ہم یہاں سے بھیجتے ہیں۔ او، یہ تو عذاب الٰہی ہے جو تمھارے گناہوں کا عذاب ہے کہ تم سب بیٹھے ہوئے بھائیوں کو شک کی نگاہ سے دیکھتے ہو۔ یہ بھی سننے میں آیا ہے کہ بند وغیرہ باندھ کر سائیکلونوں کی تباہی سے آبادیاں بچائی جا سکتی ہیں۔ لو، اور سنو قہر الٰہی کے سامنے کون بند باندھ سکتا ہے۔ تو صاحبان یہ سب دشمنوں، غداروں، ملحدوں کی سازش ہے۔ آخر آپ بھی صالح ہیں، سب کی طرح۔ محب وطن۔ آپ نے وہاں کے شرفا کے ساتھ مل کر اربوں کا کاروبار کیا۔ خود بھی مالا مال ہوئے، انھیں بھی مالا مال کیا۔(۵)

حقیقت یہی ہے کہ تیسری دنیا میں لاء اینڈ آرڈر کا نظام زیادہ تر فوجی آمریت کی شکل میں موجود رہا ہے۔ اس کی ایک وجہ تنخواہ دار فوج کا ناقابلِ فہم کردار ہے جو ملکی سرحدوں کی حفاظت کا دعویٰ کرتی ہے اور جمہوری اداروں کو غیر مستحکم کرتی ہے۔ کیا یہ محض اتفاق ہے کہ تیسری دنیا میں قائم آمرانہ نظام زیادہ تر اس ملک کی اپنی فوج نے سامراج کی شہ پر بنائے ہیں۔ جمہوری نمائندوں کے قتل میں بھی سامراج کے غلیظ ہاتھ ملوث نظر آتے ہیں۔ اسی طرح تیسری دنیا کے دیگر ممالک میں بھی کہیں پر فوجی آمریت قائم تھی تو کہیں پر طویل شہنشاہت کا سلسلہ رائج تھا۔ تاہم کسی ملک میں فوجی آمریت ہو یا کہ فردِ

واحد کا سول مارشل لاء، دونوں صورتوں میں حکومت سامراجی قوتوں کی منشا کے مطابق بنتی رہی ہے۔ جیسے: ''چلی میں صدر الانڈے دنیا کا پہلا جمہوری طور پر منتخب مارکسٹ سربراہ تھا لیکن امریکی سامراج نے اُسے فوجی انقلاب میں مروادیا اور فوجی آمر پنوچیٹ کو سربراہ بنوادیا جس نے آٹھ سال تک چلی کے عوام پر خونریز تشدد کیا۔''(۶) ایسے ہی: ''امریکی سامراج نے ویت نام کو کئی سال تک جدید ترین جنگی ہتھیاروں کی مدد سے ہولناک ترین جنگ کا نشانہ بنایا۔ اس کی خطا اتنی تھی کہ اُس نے دوسری عالمی جنگ کے بعد فرانسیسی سامراج کو ڈین پھو کے مقام پر شکستِ فاش دی تھی۔''(۷) سامراجی نظامی کی تیسری دنیا کے ملکوں کے ناانصافیاں اور زیادیاں اور طرح جاری وساری رہیں جن میں آج تک کسی قسم کا فرق نہیں آیا اس کی وجہ یہ ہے علاقے میں کوئی دوسرا چودھری نہیں ہے۔ جو فریق اوّل کے سامراجی نظام کی مخالفت کرے۔ صومالی عوام کے استحصال کے پیشِ نظر ثاقب رزمی نے س مسئلے کو کچھ یوں بیان کیا ہے:

> ۱۹۹۲ء کے اواخر میں امریکی سامراج نے اپنے سوشلزم دشمن عزائم کے تحت صومالیہ میں خونریزی کی اور تیسری دنیا کے استحصالی حکمران طبقوں نے اپنے آقا کے حکم پر اپنی فوجیں بھیجیں۔ جنرل عدید کی تحریک ایک ترقی پسند اور سامراج دشمن تحریک تھی اس لیے امریکہ اسے تباہ کرنا چاہتا تھا۔ جب امریکی فوجوں نے جنرل عدید کے ہیڈ کوارٹرز پر اندھا دھند بمباری کی تو ملبے میں جنرل عدید کا کمرہ بھی ملا جس میں دیواروں پر یا علیؑ کے نعرے لکھے تھے اور کارل مارکس، لینن اور ماؤ کی تصاویر آویزاں تھیں۔(۸)

تیسری دنیا کا خواہ کوئی بھی ملک ہو سامراجی نظام اپنے مقاصد کے تکمیل کے لیے کسی لمحے کچھ بھی کرنے کے تیار رہتا ہے۔ کوئی ملک سامراج کی مخالفت کرے یا اس کے کسی مخالف کا ساتھ دے۔ اس کے ساتھ جو کچھ ہوتا ہے، اس کی خبر تمام دنیا کو ہوتی ہے۔ اس لیے تیسری دنیا کے سیاسی، سماجی مسائل بھی جدید ادب کا براہ راست حصہ بنے۔

پاکستانی معاشرے میں جابر کے سامنے کلمہ حق کہنے والے ہر دور میں موجود رہے۔ جنھیں مختلف حیلے بہانوں سے حکومتی اقدامات پر تنقید کرنے سے روکا جارہا تھا، تاکہ پاکستانی عوام کو جبراً خاموش رکھا جائے۔ مگر پاکستانی ادبا اور شعرا نے اپنے فرض کو نبھایا اور جبر کے اس ماحول کے خلاف اپنے ضمیر کے مطابق حق بات لکھی۔ اسی طرح انھیں مارشل لا کے تحت تعزیرات کا سامنا کرنا پڑا۔ ان کا جُرم یہی تھا کہ اُنھوں نے سچائی کو چھپانے کے بجائے عوام کے آگے پیش کیا۔ یہی بات حکومتِ وقت کو ناگوار ہوئی اور ان کے خلاف کاروائیاں کی گئیں۔ صدائے حق بلند کرنا ہی آمرِ وقت کو ناخوش کر گیا۔ اس طرح ''نئی شاعری کی تحریک'' کا ایک محرک مارشل لا کا ردعمل کو بھی سمجھا جاسکتا ہے۔ اصل بات یہ ہے کہ پاکستانی معاشرے میں جو خرابیاں قیامِ پاکستان کے فوراً بعد جنم لے رہی تھیں، ادیب اور شاعر نے اُس کی نشان دہی میں کوئی رُو رعایت نہیں برتی تھی، بلکہ حقوق کی بات کر کے عوام کے شعور کو جگائے رکھنے کی کاوش کی انیس ناگی کے نزدیک منٹو اور فیض کی ادبی

روح: ''.....اُس دور کے ضمیر کے مطالعے میں کلیدی حیثیت رکھتے ہیں۔''(۹)

اُردو ادب میں رُونما ہونے والی اِس تبدیلی کی اِکلوتی وجہ ۱۹۵۸ء کا ایوبی مارشل ہی نہیں ہے بلکہ اِس کی دوسری اہم وجہ یہ تھی کہ سعادت حسن منٹو نے ''پھندنے'' لکھ کر اردو ادب کے افسانے میں جدتِ فکر اور تنوع کی فنی راہ دکھائی لگی تھی۔ اس طرح اُردو افسانے میں اَسالیب اور موضوعاتی نئی روشنی نظر آنے لگی جسے حقیقت نگاری اور کلاسیکیت سے انحرف کرنے والے نئی شاعری کے متوالوں نے اپنے انوکھے خیالات کو بیان کرنے کے لیے جدید اسالیب اور مغربی تکنیکوں سے استفادہ کرتے ہوئے اپنے فکر وفن کو نئی صورت میں ڈھالنے کی کوشش کی۔ اُن کے خیالات تو پختہ تھے اور اُن کا اردو ادب میں جدید خیالات کو شامل کرنے کا ارادہ بھی نیک تھا۔ مگر ایک رائے کے مطابق اُن کی برتی گئی تکنیکوں اور اسالیب نے اردو ادب کے متوازن اور ہموار ذہن کے حامل قارئین کی سوچ کو وسعت دینے کے بجائے، اُن کی فکر کو برہم کرنے کا کا انجام دیا۔ اُردو ادب کا قاری جس نفاست اور سلیقے کی مشق ''غزل'' کے پیرائے میں دیکھنے کا عادی تھا، اُسے وہ ترتیب اور توازن اِس نئی شاعری کی 'لے' میں سنائی نہیں دی۔ جب نئی شاعری کے اثرات نے اُردو افسانے میں سرایت کیا تو اِس کا نتیجہ بھی برہمی اور عدم دلچسپی کی صورت میں سامنے آیا۔ عدم افہام کی وجہ سے نئی شاعری اور جدید اردو ادب کی مقبولیت زائل ہوگئی۔ اِسی لیے نئے اردو افسانہ نگاروں نے قاری کو خود سے دور کر دیا۔ یوں نئے افسانوں کو بے معنی اور نئی شاعری کو بے معنویت کا مترادف سمجھا جانے لگا۔

سیاسی اور سماجی سطح پر خواب کی شکست وریخت نے نئے تصورات اور نئے پیمانے ایجاد کرنے کی خواہشوں کو ابھارا۔ کہانی کے بجائے ماجرا بیان کرنے کی کوشش کی گئی جو قومی بے حسی اور غیر جمہوری مزاج کی آئینہ داری کر سکے۔ ادب میں صورتِ حال اور اس کے پسِ پردہ محرکات کو علامت نگاری اور تجرید کے پیرائے میں بیان کرنے کا انداز اپنایا گیا۔ اس کی وجہ سے معاشرے میں عدم پسندیدگی اور بے راہ روی کی حالت پیدا ہوگئی۔ کسی ایک مرکز پر متحد ہونے کے بجائے منتشر مزاجی اور عدم اتحاد اور عدم اعتمادی جیسی کیفیات ادب میں نظر آتی ہیں۔ جدید اردو ادب میں اس نئی صورتِ حال کی بھرپور عکاسی کر رہا تھا۔ اُس قسم کے دورِ استبداد میں ادیب اور شاعر نے بدلتے ہوئے حالات کے ساتھ مفاہمت کے بجائے مزاحمت کی راہیں تلاش کیں۔ زباں بندی کے حکم کی تعمیل کرنے کے بجائے علامت نگاری اور تجریدی طرز کو اظہار کا ذریعہ بنایا۔ انور سجاد نے افسانہ نگاری اور ناول نگاری میں علامت نگاری اور تجریدی طرزِ بیاں کو اپنے لیے ذریعہ اظہار بنایا ہے۔ ان کے مذکورہ ناولوں میں معاشرے کی مختلف جہات کی عکاسی کرنے کے لیے پیچیدہ اور تہہ دار بیان کو اپنایا گیا ہے۔ کسی بھی سچائی کو کھل کر بیان کرنے کے بجائے اخفا سے کام لیا گیا ہے۔ جو قاری کو سوچنے پر آمادہ کر دے۔

اُردو افسانے میں علامتی طرز کو رواج دینے والوں میں انتظار حسین، انور سجاد، رشید امجد، محمد منشایاد، خالدہ حسین، منیر احمد شیخ اور اسد محمد خان نمایاں نظر آتے ہیں۔ اِن سب افسانہ نگاروں نے علامت کو ماہرانہ انداز سے برت

کر زندگی کی مختلف جہتوں کو کھوجنے کی جستجو کی۔ مگر اُن کے افسانوں میں سے کہانی پن کے پس منظر میں حقیقی کرداروں کی عدم موجودگی کی وجہ سے یہ افسانے بوجھل بے معنی سے محسوس ہونے لگے۔ عام قاری دبیز علامتوں میں پوشیدہ پیغام اور فکر تک رسائی حاصل کرنے سے محروم رہ گیا۔ جب کہ جو لوگ اِن علامتوں کا شعور رکھتے تھے، وہ اِن مفاہیم میں چھپے رازوں سے واقف ہونے کی وجہ سے ان افسانوں سے محظوظ ہوئے۔ نئے افسانہ نگاروں نے اپنی جدیدیت پسندی کو درست ثابت کرنے کے لیے کئی جذباتی اور غیر منطقی استدلال بھی پیش کیے۔ اپنے نظریات کو منوانے کے لیے دوسروں کی رائے کو یکسر نظر انداز بھی کیا۔ نئے اُردو افسانے کی غیر مقبولیت کی ایک وجہ اِس کے پیش کاروں کی انتہا پسندانہ سوچ بھی ہے:

> افسانے کی قدیم روایت سے بغاوت کو اگر جائز تسلیم کر لیا جائے تو بھی اس بغاوت کے دوران جدید افسانہ نگاروں نے کئی قسم کی انتہا پسندیوں کا مظاہرا کیا مثلاً انھوں نے افسانے میں افسانویت (یعنی ماجرا) اور ریڈ ایبلٹی جیسی شرائط سے انکار کر دیا اور قاری کو کند ذہن، نالائق اور ذہنی اعتبار سے پسماندہ قرار دے کر اس کے وجود اور ابلاغ کی ضرورت سے انکار کر دیا جس کی وجہ سے جدید افسانہ اپنے قارئین سے محروم ہو گیا۔ علامت نگاری کے فن اور اس کے اسرار و رموز سے عدم واقفیت کے باعث جدید افسانہ نہ صرف ابہام اور ژولیدہ بیانی کا شکار ہو گیا، بلکہ عام قاری تو کجا ذہین ناقدین کے لیے بھی نا قابلِ تفہیم ہو گیا۔ (۱۰)

یہی وجہ ہے کہ اُردو ادب کے قاری اور جدید ادیبوں اور شاعروں کے درمیان عدم ابلاغیت کا پردہ حائل ہو گیا۔

جدید اردو ادب کی تحریک جو تبدیلیاں لے کر آئی اِس نے انحراف اور پرانی اقدار سے بغاوت کو ہی اپنا مطمعِ نظر قرار دیا تھا اور اپنی بات ثابت کرنے کے لیے زبان و بیان کے مروجہ اصولوں اور پیمانوں کو توڑ کر نئی لسانی تشکیلات کا اعلان کیا۔ ان جدید اردو شعرا کے خیال میں پرانی شعریات میں نئے حالات کا ساتھ دینے کی سکت نہیں تھی۔ اس لیے نئی لفظیات کو تشکیل دینا بہت ضروری ہو گیا ہے۔ نئی شاعری کے دعوے دار کہتے تھے کہ: 'الفاظ کے نئے تلازمات اس کی معنویت کے متداول رشتوں کو تبدیل کر دیتے ہیں اور نئے سلسلوں کی تعمیر میں روزمرہ اور محاورہ کی حد بندی ٹوٹ ٹوٹ جاتی ہے۔ ہر لفظ تجربے کا قائم مقام بنتا ہے تو اس کی رنگت اور نحوی ترکیب جذباتی لہجے کی پابند ہو کر رہ جاتی ہے۔'' (۱۱)

زبان و بیان کے لیے یہ ایک منفی رُجحان ثابت ہوا اور اسی وجہ سے یہ لوگ شاعری کے اصلی منبع سے دور ہو گئے۔ لسانی تشکیلات میں الفاظ کی نئی لسانی ہیئت کو تجربہ سے زیادہ توجہ دی جا رہی تھی، اسی لیے یہ نئی لسانی تشکیلات افہام و تفہیم نہ کر سکنے کے باعث عدم ابلاغ کا شکار ہو کے رہ گئیں۔ لیکن ساتھ ہی نئے ادب کی تحریک نے اردو ادب میں تازہ فکر کے دروازے کھول دیے۔ اردو ادب میں جدیدیت کے پیروکاروں نے جدید طرز کے افسانے لکھنے کی ابتدا کی۔ اس لیے نئے ادب کی

تحریک کواردوادب کے لیے مؤثر سمجھا جاسکتا ہے۔

جدیدیت کے رجحانات کی نشاندہی کرنے میں علامت نگاری کوایک اہم مقام حاصل ہے۔اردو ادب میں جدیدیت اورعلامت نگاری کا وجود لازم وملزوم ہے۔جدید ناول نگاری میں جدیدیت،علامتیت اوررمزیت کواہمیت حاصل ہے۔اردوادب میں علامتی رجحان کواختیارکرنے والے شعرا اورادیبوں کوجدیدیت پسندی ادب کی تحریک کے زیرِاثرسمجھا جاسکتا ہے۔یوں تواردوادب میں علامت اورتجرید نگاری کی روایت کا سلسلہ ملاوجہی کی ''سب رس'' سے جاملتا ہے۔اردوادب میں علامت کو برتنے کی ایک قوی روایت پہلے ہی سے موجودرہی تھی۔اسی لیے علامت نگاری کے اسلوب کو برتنا بحیثیت تکنیک کوئی متنوع شےنہیں ہے۔مگرنئے ادب میں جدیدیت کےتحت ادیبوں نے روایتی کی بجائے جدید انفرادی علامتی پیرائے کو اختیار کیا تھا۔علامتی اسلوب کو اختیارکرنا بچوں کا کھیل نہیں ہے اس کے لیے غیرمعمولی تخیل،وسیع مطالعےاورخلقِ طبیعت کے ساتھ صاحبِ بصیرت ہونا بھی ضروری ہے۔بانوقدسیہ،عبداللہ حسین،جوگندر پال، فہیم اعظمی،الیاس احمد گدی اورانورسجاد وغیرہ جیسے علامتی طرز کے ناول نگاروں میں انتظارحسین کا نام بھی سامنے آتا ہے۔انھوں نے اپنے اظہار کے لیے داستانی اسلوب کومنتخب کیااورایک طرح سے اردوکی قدیمی داستانوں کااحیاء کرنے کی کوشش کی ہے۔گویاانتظارحسین نے جدیداردوادب کوقدیم اردوادب کی روایت کیا ہے۔جس میں علامتی طرزِ بیان کو خصوصیت کے ساتھ اپنایا گیا ہے۔علامتی پیرائے میں کہانی کہنے کااسلوب ہی انتظارحسین کی پہچان بن گیا ہے۔

انتظارحسین کےتقریباًتمام ناولوں''بستی''،''تذکرہ،نیا گھر''،''چاندگہن''اور''آگے سمندر ہے''میں علامت اور استعارے کااسلوب بیان اپنایا گیا ہے۔اس کے ساتھ ساتھ اسلامی تاریخ،عہدنامہ عتیق،اساطیراور بودھ جاتک اور ہندی دیومالا کی مدد لے کرعلامتیں تخلیق کی گئی ہیں۔''بستی''کاروپ نگرماضی کا استعارہ ہے۔''بستی''کے ذاکر کی شکل میں جدیدعہد میں داخل ہونے والے فرد کی بےکلی،تنہائی اورانتشارِذات کااحاطہ کیا گیا ہے.تذکرہ میں''شجرہءنسب کی گم شدگی اِس بات کاادراک کرواتی ہے کہ عہدِجدید میں انسان اپنی شناخت کے لیے کسی معتبرحوالے کی جستجو میں سرگرداں نظرآتا ہے۔جب کہ ''چاندگہن''میں بوجی روایت پرستی کی علامت ہیں اورکالے خاں جذبات کی رو میں بہنے والے فرد کی علامت بنتا ہے۔ آگے سمندر ہے''میں یہ بات باورکرائی گئی ہے کہ مزیدہجرت کا امکان مفقود ہوگیا ہے،اس لیے بھائی لوگوں کو چاہیے کہ دہشت گردی سے ہاتھ روک لیں کیوں کہ آگے سمندر ہے۔

بانوقدسیہ کے اسلوب کونیم علامتی طرز کی حامل ناول نگاری سمجھا جاسکتا ہے۔ان کے ہاں کوئی بھی علامت مذہبی حوالوں اورتصوف کے ذریعے جھلکتی ہے۔خصوصاًبانوقدسیہ کا ناول''راجہ گدھ''اس کی نمایاں مثال ہے۔جس میں بانوقدسیہ نے زبوں حالی اور بداخلاقی کا سبب''حرام رزق''کوٹھہرایا ہے۔گویا''راجہ گدھ''میں ظاہری اور باطنی بھوک پیاس کومٹانے کے لیے جائزاورناجائزذرائع کے استعمال کی افادیت اور نقائص کا فلسفہ بیان کیا گیا ہے۔رزقِ حلال کی مقدارخواہ کم ہی

ہوگمراس کا دیرپا اور مثبت اثر ہوتا ہے۔ جب کہ حرام کا ایک لقمہ انسان کی نسلوں کو مسخ کر دینے کا باعث بنتا ہے۔

علامت کے ذریعے اپنا نقطہ نظر بیان کرنے کے ضمن میں عبداللہ حسین کا ناول ''باگھ'' بھی ہے۔ جو ایک تصوراتی پسِ منظر میں ہیبت ناک شیر کی علامت کے اردگرد گھومتا ہے اور ناول کے ہیرو اسد کو ہر اہم مقام پر اپنی دھاڑ سے موجودگی کا احساس دلواتا ہے۔ اس ناول کے مطالعے سے یہی لگتا ہے کہ عبداللہ حسین خفیہ ایجنسیوں کے اثر و رسوخ کے بارے میں باور کرانا چاہتے ہیں۔ باگھ میں کشمیر کا حوالہ بھی ہے جو اسے نئی معنویت عطا کرتا ہے۔ فہیم اعظمی کے ناول ''جنم کنڈلی'' میں ''کشکول'' ایک معنی خیز علامت ہے۔ کشکول جودستِ طلب بڑھانے کی اور نا آسودہ حیات کی علامت کہی جا سکتی ہے اور ساتھ ہی کشکول ایسی پیاس جو استسقاء سمجھی جائے، ہوس کی بھی علامتی شکل ہے۔ ایسی نا مختتم تنگی خواہشیں کہ جو کیکٹس کی طرح بنجر زمینوں پر اگی ہوئی ہوں اور ایسی جی متلانے والی تمنا جو کبھی پوری نہ ہو سکے۔ ایسی صورتِ حال کو بیان کرنے کے لیے کشکول ایک مضبوط علامت بنتی ہے۔ ڈاکٹر ممتاز احمد خاں کے بقول: ''مصنف نے زندگی کے کشکول کو بطور علامت استعمال کر کے اس کے نہ بھرنے کی داستان میں اس عہد کے آدمی کی تشنگی کا اظہار کیا ہے۔ جب تک زندگی میں جاری و ساری irrationality ختم نہ ہوگی یہ کشکول خالی رہے گا۔'' (۱۲)

علامت کے پیرائے کو ایک نئے پہلو سے پیش کرنے میں جوگندر پال کا ناول ''نادید'' سیاسی مزاج کا حامل ہے۔ اس ناول میں آنکھوں سے ظاہری طور پر محروم افراد کے ذریعے کہانی پیش کی گئی ہے۔ مذکورہ ناول کا ماجرا بیرونی آقاؤں اور ان کے ملکی غلاموں کے حوالے سے بیان کیا گیا ہے:

> ناول میں بلائنڈ ہاؤس blind house پورے بھارت کا سمبل یا علامت ہے۔ اس میں بابا نامی کردار جو ظاہر میں اندھا بنا ہوا ہے دراصل آنکھوں والا ہے جو رہنما کا کردار انجام دیتا ہے۔ وہ نابینا کرداروں کے دلوں کے راز جان لیتا ہے اور مفاد پرستی، دھوکہ دہی، منافقت اور ریا کاری جیسی گھٹیا اور منفی اقدار کا عملی مظاہرا کر کے ان سیاسی شعبدہ بازوں کی عکاسی کرتا ہے جو عوام کو ہر دم بے وقوف بناتے ہیں۔ (۱۳)

ناول ''نادید'' کے متعلق ڈاکٹر وزیر آغا کی رائے بھی نہایت اہمیت رکھتی ہے۔ وہ لکھتے ہیں کہ: ''یہ ناول بلاشبہ اردو زبان میں ایک نیا لیکن کامیاب تجربہ ہے اس میں زندگی کا ایک نیا بُعد dimention ابھرا ہے اور پہلی بار باصرہ کا سہارا لیے بغیر زندگی اور کائنات کے معنویت کو دوسری حسیات کی مدد سے اجالنے کی کوشش کی گئی ہے۔'' (۱۴)

الیاس احمد گدی کا ناول ''فائر ایریا'' جو کوئلے کی کان کے مزدوروں کی زندگی پر مبنی قصہ بیان کرتا ہے۔ اپنے عنوان میں گہری معنویت سے لبریز ہے۔ ''فائر ایریا'' کے بارے میں ڈاکٹر ممتاز احمد خاں رقم طراز ہیں کہ: ''یہ ناول علامتی پیرایہ بھی رکھتا ہے اس کا عنوان ''فائر ایریا'' آگ کا علاقہ خود علامتی رمز کا حامل ہے۔ ہماری زندگی ہی کو واقعیت کے ساتھ جان

لیوامسائل کی آگ کے درمیاں رقصاں دکھا کرالیاس احمد گدی کے ناول میں جان پیدا کردی ہے۔''(۱۵) متذکرہ بالا ادیبوں کی قابلِ قدر کاوشوں کے علاوہ حسین الحق کا عمدہ علامتی پیرائے کا ناول ''فرات'' ہے جس کا موضوع سچائی اور حق پرستی ہے۔اس ناول میں یہی حقیقت بیان کی گئی ہے جو کوئی حق کا طرفدار ہے وہ امام حسینؑ کے نقش پا پر چلنے والا ہے۔اُسے بھی انہی کی طرح مصائب وآلام سے نبرد آزمائی کرنی پڑے گی۔

اسی لیے علامت نگاروں کو نئے سرے سے روایتی کی بجائے انفرادی علامت ایجاد کرنے کی ضرورت محسوس ہے۔یوں انھوں نے سابقہ روایت ہی پر اپنے فن کی بنیاد استوار کردی۔منٹو کی ایک کہانے ''پھندنے'' بھی نئی علامتی تحریک کا سرچشمہ ہے جب ایک رائے کے مطابق کہ جدید افسانہ نگاری کے آثار اُس وقت ظاہر ہوئے:

> نئی طرز کی افسانہ نگاری کا باقاعدہ رجحان تو ساٹھ کی دہائی میں پیدا ہوا مگر اس کے آثار ۱۹۵۸ء میں اس وقت ظاہر ہو گئے جب انتظار حسین کی ایک تحریر'' آخری آدمی'' شائع ہوئی۔ یہ کہانی روایتی انداز سے ہٹ کر تھی.اس میں عہد نامہ قدیم کے اسلوب سے کام لیا گیا تھا اور بات علامتی پیرائے میں بیان ہوئی تھی۔انتظار حسین کے بعد ۱۹۶۰ء میں انور سجاد نے بھی ''نہ مرنے والا'' لکھ کر علامتی افسانہ نگاری کا آغاز کیا۔(۱۶)

اردو ادب میں علامت نگاری کی تحریک مغربی علامت نگاری کی تحریک کے رجحان کے زیرِ اثر پروان چڑھی ہے۔ لیکن علامت نگاری کے اثرات اس قدر کارگر ثابت نہ ہوئے جن کی توقع کی جاسکتی تھی۔کیوں کہ ایک طرف اگر علامت نگار ادیب اپنے فن کے کمالات دکھانے پر مصر تھے تو دوسری طرف ترقی پسند حقیقت نگار مصنفین تھے ناسازگار صورتحال ،تاج برطانیہ کی غلامی اور انگریز بہادر اور مقامی آقاؤں کا جبر سہنا بھی کسی عذاب سے کم نہیں تھا۔ایسے میں علامت نگاروں کے ارمان کہاں پورے ہوسکتے تھے؟ مارشل لا مسلط ہو رہا تھا۔روز افزوں بڑھتی ہوئی مہنگائی اور فرد کی بے کسی نے اگر علامت میں پناہ لینے کی کوشش بھی کی تو علامت کے معنی بھول بھلیوں میں کھو گئے۔اس طرح علامت کے پردے میں معنی آفرینی پیدا کرنے کا جو مقصد تھا وہ حاصل نہ کیا جاسکا۔سماجی اور معاشی تغیرات کی رو سے۔ڈاکٹر روش ندیم اس نکتہ نظر سے جدید مغربی علامت نگاری کی تحریکوں کے فرق کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ہندوستان پاک و ہند میں جس علامتی تحریک کو بروئے کار لایا گیا ہے اس کی اپنی جڑیں مفقود ہیں۔اس تحریک کا آغاز یہاں یورپی علامتی تحریک کی محض نقالی کے طور پر ہوا۔ انتظار حسین،منشایاد، رشید امجد،مظہر الاسلام،احمد جاوید اور انور سجاد جیسے ادیبوں نے ابتدا میں یورپی علامتی تحریک سے براہِ راست متاثر ہو کر اردو ادب میں علامت نگاری کا آغاز کیا۔جس پذیرائی کے اردو علامت نگار متمنی تھے یہاں مخصوص سیاسی وسماجی حالات اس

کی اجازت نہیں دیتے تھے۔اس کی بنیادی وجہ یہ تھی کہ وہ حالات جن کے نتیجے میں یورپ میں علامتی تحریک ابھری تھی یہاں یکسر ناپید ہے۔ یہاں نہ تو کبھی صنعت اُبھر سکی اور نہ ہی سرمایہ داری نظام اپنی جڑیں پکڑ سکا۔ یہاں کے پسماندہ اور ترقی پذیر طبقات ان حالات کے خلاف جدوجہد کرنا چاہتے تھے جن کے باعث وہ سیاسی وسماجی زندگی میں موثر کردار ادا نہیں کر پا رہے تھے۔(۱۷)

علامتی پیرائے نے جب اظہار رائے سے معذوری ظاہر کی پھر علامت نگار آسان اور عام فہم علامات کو برتنے لگے کیوں کہ بوجھل علامتوں میں معنی واضح کرنے کی سکت باقی نہیں رہی۔ ایسی صورتِ حال میں یورپ کی علامت نگاری کے اسلوب کو بھی ترک کر دیا گیا: ''گویا پاکستان میں علامت نگاری کی تحریک علامت نگاروں کے ہاتھوں ہی اپنے انجام کو پہنچی کیوں کہ بدلتے ہوئے سیاسی اور معاشی حالات میں اس رجحان کی کوئی اہمیت نہ تھی۔''(۱۸)

جہاں نئی شاعری کی تحریک سے اردو شاعری کے مزاج میں مزاحمتی شاعری آثار نمایاں ہونے لگے۔ وہیں اردو افسانہ بھی تبدیلیوں سے ہمکنار ہوا۔ انور سجاد کے افسانوں کے مجموعے ''چورا ہا''، ''استعارے'' اور ''آج'' میں تیزی سے تبدیل ہوتی اردو نثر کو دیکھا جا سکتا ہے۔ جن پر نئی شاعری کی تحریک کا گہرا اثر نظر آتا ہے۔ دراصل جدیدیت پسند اردو افسانہ، نئی شاعری کے زیر اثر پروان چڑھا ساٹھ کی دھائی سے اردو افسانے نے نئی شاعری کے رجحانات کا اثر قبول کیا۔ انور سجاد کی ناول نگاری روایتی اردو ناول سے یکسر مختلف اور جدید علامتی اُسلوب اور ہیئت کی ترجمان ہے۔ انھوں نے اپنے اظہار کے لیے روایت کی پیروی کرنے کے بجائے جدت واختراع پر بھروسہ کیا ہے۔ جدید مغربی اسالیب کو ناول نگاری میں برتا۔ ان کا یہی جدید علامت نگاری کا اقدام ان کے مذکورہ ناولوں میں کارفرما نظر آتا ہے۔ گویا انور سجاد کے ادبی اُسلوب کی پرداخت میں نئی شاعری کی تحریک نے بنیادی کردار ادا کیا ہے۔ ان کے جدید اُسلوب کی اصل وجہ نئی شاعری کی جانب اِن کا مائل ہونا ہے۔

افسانہ نگاری کا آغاز انور سجاد نے روایتی طرز کے حقیقت پسندانہ اسلوب سے کیا تھا۔ مگر منٹو کی صحبت نے ان کے باغی پن کو مجبور کیا کہ وہ روایتوں کے بندھنوں کو توڑ ڈالیں۔ تاہم انھوں نے ایسا ہی کیا۔ علامتی اسلوب میں برتی جانے والی تبدیلیوں کو انور سجاد شعوری کہتے ہیں۔ انھیں اپنے اسلوب میں آنے والی تبدیلیوں سے آگاہی بھی تھی: ''میں نے ۱۹۵۲ء سے ۱۹۶۴ء تک کے عرصے میں بہت حقیقت پسندانہ کہانیاں لکھی تھیں۔''(۱۹) اردو ادب میں آنے والی تبدیلی کی اِس لہر کا ایک سرا انور سجاد کے تجریدی ناول ''جنم روپ'' پر منتج ہوتا نظر آتا ہے۔

انور سجاد نے ''خوشیوں کا باغ'' میں علامت نگاری کو برتا، وہیں ''جنم روپ'' میں علامت نگاری کے ساتھ تجریدیت کے تجربات بھی کیے ہیں۔ انھیں انحراف پسند ادبی رویے کا غماز کہا جانا غیر مناسب نہیں ہے۔ تجریدی فن پارہ تکنیکی نکتۂ نظر کا حامل ہونے کی وجہ سے زیادہ توجہ اور احتیاط برتنے کا متقاضی ہوتا ہے۔ تجرید نگاری میں الفاظ کو وہی اہمیت

حاصل ہے۔ کہ جو کسی تصویر میں رنگوں، لکیروں اور زاویوں کو ناول ''جنم روپ'' کو تجریدیت نگاری کے ذریعے بھرپور تاثر کا حامل بنا دیا ہے۔ مذکورہ ناول کی کہانی میں کرداروں کی عدم موجودگی نئے قاری کے لیے الجھن کا باعث بنتی ہے۔ وہ ناول کے مطالعے سے شدید کوفت میں مبتلا ہو جاتا ہے۔ ناول کو پڑھنے کے بعد خود کو تشنہ سا محسوس کرتا ہے۔ کچھ نہ سمجھ پانے کے باعث عدم ابلاغیت کا شکار ہوتا ہے۔ مگر حقیقت یہ ہے کہ تجرید نگاری کی اصل خوبی تو اس کے عدم ابلاغ میں ہی مضمر ہوتی ہے۔ تاہم تجریدی ادب پارہ کسی مرقع نگاری کے باعث پیدا ہونے والے پیچیدہ احساسات کی ترجمانی ضرور کرتا ہے۔ اس لیے قاری کی مکمل توجہ اور انہماک کا تقاضہ کرتا ہے۔

انور سجاد افسانے سے ناول نگاری کی طرف آئے ہیں اِس لیے اُن کا اسلوب بھی وہی ہے۔ ان کے ناولوں کا مطالعہ کرتے ہوئے یہی محسوس ہوتا ہے کہ جیسے ناول لکھنے کے لیے افسانے کے کینوس کو ذرا وسعت دی گئی ہو۔ اِس لیے اُن کے افسانوں اور ناولوں کی مجموعی فضا ایک جیسی ہی معلوم ہوتی ہے۔ خصوصاً اُن کے بیشتر افسانوں کی کہانیوں میں معاصر انسان کی ایسی ہی کربناک صورتِ حال کی نشاندہی نظر آتی ہے۔ مگر انور سجاد الفاظ کے صحیح چناؤ میں کامیاب نظر آتے ہیں: ''تجریدی افسانے میں مناسب الفاظ کے ساتھ ساتھ تکنیک کا بھی کافی سے زیادہ شعور ہونا چاہیے۔ انور سجاد اس رجحان کی اولین مثال ہیں اور ''چورا ہا'' اور ''استعارے'' جدید افسانوی ادب کی اہم کتابیں ہیں (۲۰)

حالات واقعات کے مطابق انور سجاد کے افسانوں کے مجموعے مختلف ادوار پر مشتمل ہیں۔ ان کے افسانوں کا مجموعہ ''چورہا'' میں شامل افسانے ۱۹۶۴ء تک کے دور کی نمائندگی کرتے ہیں۔ افسانوں کا مجموعہ ''استعارے'' میں ۱۹۶۵ء سے ۷۰ء تک اور ''آج'' میں ۱۹۷۱ء سے ۱۹۸۰ء تک کے حالات و واقعات علامت اور تجرید نگاری کے ذریعے پیش کیے گئے ہیں۔ افسانوی مجموعہ ''آج'' میں زیادہ تر تجرید نگاری کی فضا قائم نظر آتی ہے۔ اسی لیے یہ مجموعہ خاص تجریدی افسانے کا مجموعہ کہلانے کا مستحق ہے۔ درحقیقت ان کے ناول ''جنم روپ'' میں بیشتر افسانوں اسی مجموعے سے اخذ کیے گئے ہیں۔ ناول ''جنم روپ'' میں مجموعے ''آج'' کے جو کئی افسانے شامل کیے گئے ہیں ان افسانوں کو ''جنم روپ'' میں کلیدی حیثیت بھی حاصل ہے۔

انور سجاد نے ترقی پسند ادیبوں میں شامل رہ کر روسی ادب کا گہرا مطالعہ کیا یہی وجہ ہے کہ اِن کے دونوں ناولوں ''خوشیوں کا باغ'' اور ''جنم رُوپ'' میں اشتراکیت کے اثرات کی سُرخی جھلکتی دکھائی دیتی ہے۔ ترقی پسند تحریک سے وابستگی اور روسی ادیبوں کی تصانیف کے مطالعے نے انور سجاد کی فکر کو متعین کرنے میں مدد دی ہے۔ اسی لیے اُن کے ہاں علامتیں سوشلزم، لینن ازم کے حوالے سے نظر آتی ہیں۔ یہاں تک کہ روس کے انقلابی رہنماؤں کے کئی ایک اقوال کو بھی ''خوشیوں کا باغ'' کی بنت کا حصہ بنایا گیا ہے جو انور سجاد کے ترقی پسندی کی فکر سے متاثر ہونے کا شاہد ہے۔ جیسے کہ مرکزی کردار کی ''خفیہ دوست خاتون'' روس کے انقلابی رہنما لینن کے خیالات بیان کرنا۔ اِس قسم کے رجحانات کی بہت سی جھلکیاں انور

سجاد کے ناول ''خوشیوں کا باغ'' میں بکھری پڑی ہیں:

> کٹے پھٹے، دھتکے ہوئے انسان ہی سے نئے انسان کو خلق کرنا ہے جو اپنے ہاتھوں سے اپنے شان دار مستقبل کی تشکیل کرے گا کہ اس طور آزاد رہے جیسا تم کہتے ہو۔ نئے انسان کی تخلیق کے لیے جدوجہد ہی زندگی کا جواز ہے اور فرد کی اس حتمی آزادی کے لیے میرے واسطے زندگی اور موت ایک دوسرے کا نعم البدل بن گئے ہی۔ اب تم ہمیشہ ناخوش رہو گے میں، ناخوش نہیں ہوں۔ بلکہ میں ایک ایک لفظ پر زور دے کر اس کی بات کاٹتا ہوں۔ وہ اسی محویت میں میری بات کاٹ دیتی ہے۔ اور اس وقت تک رہو گے جب تک وہ ریاست قائم نہ ہو جائے جو خود اپنی ہی نفی ہو۔ لینن کی بچی، آئیڈیلسٹ، شاعرہ۔ (۲۱)

انور سجاد نے ''خوشیوں کا باغ'' اور ''جنم روپ'' میں ناول کے روایتی اسالیب کو یکسر تبدیل کر کے رکھ دیا ہے۔ ''جنم رُوپ'' میں تو سارا معاملہ ہی جدید ہیئت کو برتنے سے متعلق ہے۔ ایک بوکھلایا ہوا فرد بطور ہیرو پورے نظام کی خلاف ورزی کرتا دکھایا گیا ہے۔ ''جنم روپ'' میں کسی ایک علامت پر توجہ مرکوز کرنے کے بجائے ان گنت خاکے پیش کیے گئے ہیں۔ اسی طرح خواتین کے ساتھ برتے گئے صنفی امتیاز کے حوالے نظر آتے ہیں۔ ہر جگہ نسوانی لہجے میں مختلف خواتین کی فریاد سنائی دیتی ہے۔ یہ نسوانی لہجے والے خاکے اپنی مزید توہین برداشت کرنے سے انکاری دکھائے گئے ہیں جو بحیثیت ایک انسان اپنی شناخت اور تحفظ کے حصول کی غرض سے کوشاں نظر آتی ہے۔ نسوانی لہجہ کے خاکوں کا یہ انکار آمادہ انداز فردِ واحد کا پورے نظام کی خلاف ورزی سمجھا جا سکتا ہے۔ اسے انور سجاد کی بوقلموں طبیعت کا خاصہ کہا جا سکتا ہے کہ انھوں نے شعور کی رو، خود کلامی یا خودستائی کی کیفیت، احساس اجنبیت، احساس تنہائیت، ازالہ التباس جیسی تکنیکیں ''ناول جنم روپ'' میں پیش ہیں۔ اس طرح انھوں نے لگی بندھی ڈگر اپنانے کے بجائے اپنے اظہارِ بیان کو جدید ناول کی تکنیکوں کی مدد سے نئے راستے پر گامزن کیا ہے۔ دنیا بھر کے ادب میں علامت کو برتنے کا رجحان موجود ہے۔ کہیں دیومالائی علامتیں برتی جاتی ہیں تو کہیں مذہبی اسالیب کے حوالے کی حامل علامتوں کو برتا جاتا ہے۔ اردو ادب میں بھی ہر نوع کی علامتوں کو برتنے کی کوشش کی گئی ہے۔ دراصل کسی بھی علامت کا استعمال ہمیشہ سے ہی موضوع کو زیادہ سے زیادہ قابلِ توجہ اور معنی خیزی میں اضافہ کرنے کا باعث سمجھا جاتا رہا ہے۔ اسی لیے بکثرت انوکھی اور عام فہم علامتوں کے استعمال نے ادیبوں کے اسلوب کو سنوارنے کا کام سرانجام دیا ہے۔

جن معاشروں میں ذہنی گھٹن اور جبر و استبداد کا ماحول ہو وہاں پر ادیبوں اور شاعروں نے اپنے اظہار کے لیے علامت نگاری سے مدد لی ہے۔ اس بات کی وضاحت کے لیے سادہ سی مثال کے طور پر پاکستان میں اسی کی دہائی کے مزاحمتی ادب کو پیش کیا جا سکتا ہے۔ علامت کے پردے میں چھپا کر بڑی سے بڑی سچائی کو بیان کیا جا سکتا ہے۔ اسی لیے علامت

نگاری سے ادبا اور شعرا نے اپنے لیے ایک سہولت کا رستہ منتخب کیا اور اپنی تخلیقات اور روزمرہ گفتگو میں علامت کو استعمال کیا ہے۔ علامت نگاری کے باوصف، انور سجاد کے ناول ''خوشیوں کا باغ'' کو مکمل طور پر علامتی اسلوب بیان کا حامل قرار دیا جا سکتا ہے۔ مذکورہ ناول میں انور سجاد نے زیادہ تر وہی علامتیں اختیار کی ہیں جو عام فہم اور ایک اوسط درجہ کے قاری کی بھی بآسانی سمجھ میں آجاتی ہیں۔ ناول میں کشتی کے بندھے اور کھلے ہوئے سُرخ بادبان، ایک حلیم اور بُردبار شخص کا چہرہ، انسانوں کو ہڑپ کرتا ہوا نیم انسانی پرندہ، $E=MC^2$، اس کے ساتھ ''ایک ذہین شاگرد کا استاد کے ہاتھوں قتل کیا جانا، شاگردوں کا باہم دست و گریباں ہونا، ان سب علامات کے ساتھ ہی پاکستانی مملکت پر سرمایہ دار ممالک میں سے امریکہ کی اس خطے میں اور خصوصاً پاکستانی سیاست میں مداخلتِ بے جا کی نشان دہی نہایت سادہ اور مشہور علامتوں کی مدد سے کی گئی ہے۔ یہ علامات اتنی واضح ہیں کہ ایک عام فہم قاری بھی ان علامات کے پس منظر میں پوشیدہ ہے مفہوم کو سمجھ سکتا ہے۔

ناول ''خوشیوں کا باغ'' میں برتی گئی یہ چند عام فہم علامات امریکہ کی سامراجیت کے بارے میں ہیں۔ جو تیسری دنیا میں بے رحمانہ، سفاک حکمتِ عملی کے بدترین اثرات کو ظاہر کرنے کی غرض کو ظاہر کرتی ہیں۔ امریکہ جو دوسری جنگِ عظیم میں ایٹم بم کی ایجاد اور استعمال کے بعد سے ایک خوں آشام عفریت کی مانند ظاہر ہوا، مردم خور رویہ ترک کرنے کے لیے ہرگز آمادہ بھی نظر نہیں آتا۔ انور سجاد کا مردم خور نیم انسانی پرندے سے اسی کی علامت کو استعمال کرنا وقت کی ضرورت تھی۔ اس طرح امریکہ کی ظالمانہ کاروایوں کا سفاکانہ رویہ بدستور موجود ہے۔ زیرِ نظر علامات امریکی شہر نیویارک کی بندرگاہ پر موجود ایک دیوقامت نسوانی مجسمہ آزادی ''اسٹیچو آف لبرٹی'' کی ہیں۔ تصویر کی تفہیم کرتے ہوئے 'گدھے یا ہاتھی کی ہڈی' کا تذکرہ چھیڑنا، 'چچا جان'، 'سفید ستاروں اور سُرخ دھاریوں کے ساتھ نیلے آسمان' کا بھی ذکر کرنا وغیرہ یہ سبھی علامتیں امریکہ کی جانب اشارہ کرتی ہیں۔ عالمگیر سطح پر پاکستان کی سیاست اور معیشت کے لحاظ سے یہ نہایت اہم علامتیں قرار دی جا سکتی ہیں۔ انور سجاد نے انہی علامتوں کے ذریعے سے اپنا نقطۂ نظر پیش کیا ہے کہ تیسری دنیا کی مفلوک الحال عوامی حکومتوں کا تختہ اُلٹنے کی سازشیں اور خاص طور پر پاکستان کی تباہی کی ذمہ داری دولتِ مشترکہ پر عائد ہوتی ہے: ''بوش' کی سہ رُخی ''دنیاوی خوشیوں کا باغ'' کے عین مرکز میں موجود ایک مرد کی شبیہ کو آرٹ کے نقاد کافی اہمیت دیتے ہیں۔'' (۲۲) ڈاکٹر انور سجاد نے بھی اپنے ناول میں اس چہرے کو ایک نجات دہندہ کی علامت کے طور پر پیش کیا ہے۔ جب کہ شمیم حنفی نے مرد کی اسی شبیہ کو ساری تصویر ''دنیاوی خوشیوں کا باغ'' کا اہم موضوع بحث قرار دیتے ہوئے لکھا ہے کہ:

> انور سجاد کے اس ناول کو پڑھتے وقت یہ چہرہ مسلسل ہمارے حواس کا تعاقب کرتا رہتا ہے۔ لمحے بھر کے لیے اگر اس چہرے کا مشاہدہ ایک سرریلسٹ سطح پر کیا جائے تو محسوس ہوگا کہ اس کی آنکھیں دو روشن چراغوں کی مثال ہیں اور ان کا دائرہ ایک ایسی دھند پر پھیلا

ہوا ہے جو امید وار اُمید کے امکان کا مخزن ہے، موجود سے آئند کے موہوم ربط کا اشارہ ہے۔(۲۳)

مزید یہ کہ: ''خوشیوں کا باغ'' علامتی ناول کہا جا سکتا ہے۔ اس کی بنیاد ایک پرانی روغنی تصویر 'دنیاوی خوشیوں کا باغ' کے خاکوں اور موجودہ دور کے واقعات کی مماثلت پر استوار کی گئی ہے۔''(۲۴)

جیسا کہ متذکرہ بالا بحث میں اس بات کے دلائل پیش کیے جا چکے ہیں کہ ناول ''خوشیوں کا باغ'' کی بنیاد قدیم تصویر ہے۔ تصویر کی کئی علامتوں میں انور سجاد نے موجودہ زمانے کی جھلکیوں کو محسوس کرنے کے بعد ہی اسے اپنے مذکورہ ناول کی اساس بنایا ہے۔ یہ بات دلچسپی سے خالی نہیں ہے کہ مصوری کے اس قدیم نمونے کے خوف ناک خاکوں کے ذریعے دکھائے گئے حالات کی دورِ جدید کے حالات سے کافی حد تک مشابہت موجود ہے۔ انور سجاد نے بوش کی سہ رُخی میں دکھائی گئی 'سرخ بادبانی کشتی' اور سہ رُخی کے وسط میں بنی ہوئی 'مرد کی شبیہ' کو بطورِ خاص اپنے ناول کی فضا کے ساتھ ہم آہنگ کیا ہے۔ 'سُرخ گلاب کی پتی جو اندرونی خفیہ جیب میں محفوظ ہے اُس پتی کا 'تازہ ہونا'، 'کائنات کا مقدر روشنی'، 'تاریکی سے نور کا جنم'، 'اپنے آنگن میں سرخ گلاب کی قلمیں لگانا' جیسی علامت نگاری کے ذریعے خوش امیدی کا اظہار کیا ہے:

> یقین جانو، تاریکی کے بے کراں، ہر شے کو نگلتے گڑھے میں ایک نہ ایک جوثومہ ضرور چھپا ہوتا ہے جو اندر کھنچی کسی بھی شے کو اختلاط کے لیے چُن لیتا ہے تو اسی بے کراں تاریک کوکھ میں روشنی کا حمل پھر ٹھہرتا ہے۔ کائنات کا مقدر تاریکی نہیں، روشنی ہے۔(۲۵)

اس طرح گلاب کی تازہ پتی کو ماں سے محبت کی علامت بنایا گیا ہے۔ مثال کے طور پر: ''بائیں جانب اس کی اندرونی خفیہ جیب میں سُرخ گلاب کی پتی ابھی تازہ ہے جسے وہ جانے کیوں اپنی ماں کی قبر سے اُٹھا لایا تھا۔''(۲۶)

انور سجاد کی برتی گئی یہ تمام علامتیں عام فہم ہیں، ذرا سی ذہنی کاوش سے انور سجاد کے مفہوم کو واضح کر دیتی ہیں۔ طوطوں کی چیخ و پکار اور سانپ کی چیرہ دستی، کوئل کی بے بسی اور مظلومیت، یہ سبھی علامتیں ایک ایسے جبر کا شکار معاشرے کی غمازی کرتی ہیں، جہاں بے زبانی کو کوئل کی علامت اور سانپ کو استحصال کی علامت بنایا گیا ہے۔ طوطوں کے مشترکہ واویلا کو عوامی احتجاج کی علامت ٹھہرایا جا سکتا ہے۔ ہجوم کے تالی بجانے کو عوام کی کامیابی اور ہیرو کی خاموشی کو خود غرضی کی علامت سے محمول کیا گیا ہے جو سانپ ہی کی طرح استحصال کو سہارا دینے کا سبب بنی تھی۔ اس طرح کی علامات 'صفرا اور اکائی کے ہندسے' مختلف بیماریوں کی علامت کے طور پر استعمال ہوئے ہیں؛ 'بکری کی کھال اوڑھے چیتے کی چال چلنے والا لڑکا'، 'دفتر کے ساتھیوں کو ڈمی سمجھنا'، 'جان بچانے والی دوا کارٹی سون کے مستقل استعمال کو بیرونی امداد کی علامت قرار دینا'؛ 'شاہ دولہ کے چوہے' کو مقروض قوم کی علامت کہنا؛ 'ڈمی' اور 'کارٹی سون'، 'سُرخ گلاب کی پتی' جیسی علامات؛ 'کوئل کے گھونسلے میں انڈے کھانے کے چکر میں گھسنے والے سانپ کی شرانگیزی پر طوطوں کا واویلا کرنا' جیسی معنی خیز علامتیں بھی وضع کی ہیں۔

''خوشیوں کا باغ'' میں برتی گئی ان علامتوں کو برتنے کا انداز ملاحظہ فرمائیں:

> سر جی، وہ سانپ، طوطے، اب مجھے طوطوں کی ٹائیں ٹائیں سنائی دیتی ہے۔ لاٹ صاحب کے دفتر کے احاطے میں اُگے پرانے آم کے پیڑ کے اوپر کے حصے میں جہاں تنا شاخوں میں پھیلتا ہے، اس سے نکلتی سب سے بڑی شاخ کے گرد ایک بہت بڑا سانپ لپٹا ہے۔ جو طوطوں کی ٹائیں ٹائیں کرتی چونچوں سے ادھ موا ان میں سے کسی ایک کو اپنے منہ میں لینے کی کوشش کرتا ہے تاکہ اپنا زہر اس میں اتار سکے۔ سانپ سے ذرا ہٹ کر چھوٹی سی کھوہ میں ایک گھونسلہ ہے جس میں ایک کوئل سہمی بیٹھی ہے۔ سر جی! ڈرائیور اپنی تھیوری بیان کرتا ہے۔ سانپ کوئل کے گھونسلے میں منہ ڈالنا چاہتا تھا۔ انڈے دیے ہوں گے بے چاری نے کہ گردن ہلاتے ہی اس کی پھنکار قریب بیٹھے طوطے پر جا پڑی۔ طوطے نے چیخ چیخ کر ساری قوم کو اکٹھا کر لیا اور بالآخر سانپ نڈھال ہو جاتا ہے۔ بری طرح زخمی۔ تنے پر سے اس کی گرفت چھوٹ جاتی ہے اور وہ لاٹ صاحب کے دفتر ہی میں گر جاتا ہے ہجوم بے تحاشہ تالیاں بجاتا ہے۔ میرے شہر کے زندہ دلان کا بھی جواب نہیں۔ راستہ بھر میں چپ رہتا ہوں۔ سانپ آنکھیں نہیں جھپکتے۔ (۲۷)

انور سجاد نے اس یقین کا اظہار کیا ہے کہ باوجود ہر جبر و استبداد کے عوام کا مقدر روشن ہو کے رہے گا۔ ہر اندھیری رات کا انجام چمکتی صبح ہوتا ہے۔ اسی طرح جہالت کی تاریکی بھی علم کی روشنی سے ختم ہوتی ہے۔ خواہ کتنا ہی جبر کا شکنجہ کسا جائے زبانوں کو قلم کیا جائے۔ سچائی تازہ ہوا کے جھونکے کی مانند روح کی کثافت مٹا دیتی ہے۔ یوں حق اور سچائی کا علم بلند ہو کر رہتا ہے۔ اس طرح کے خیالات کا علامتی پیرائے میں:

> لیکن جب تاریکی ہر شے کو اپنی کوکھ میں سمیٹ لیتی ہے تو اس بے کراں سیاہ، خلائی گڑھے میں کہیں نہ کہیں ایک جرثومہ چھپا ہوتا ہے جو اندر کو کھینچی کسی بھی شے سے اختلاط کے لیے قبولیت بخشتا ہے تو اسی بے کراں تاریک کوکھ میں پھر سے روشنی کا حمل ٹھہرتا ہے۔ اسی لیے یہ بھی کہا جاتا ہے کہ وہ نور جس نے بے کراں تاریکی کے بطن سے جنم لیا اور کائنات کو روشن کیا، سدا قائم رہے گا۔ (۲۸)

انور سجاد نے تیسری دنیا کے سادہ لوح افلاس زدہ عوام کی علامت ''بے نیاز چیتے کی چال چلتا ننگ دھڑنگ لڑکا'' سے دی ہے اور عوام کی سادگی سے فائدہ اٹھانے والوں کو یہ تنبیہ کی ہے کہ عوام کی بے نیازی کو ان کی کمزوری یا بزدلی نہ سمجھا جائے۔ وقت کے ساتھ ساتھ عوامی شعور بیدار ہوتا جا رہا ہے۔ ایک دن عوام اپنی قسمتوں کا سودا کرنے والوں کا کڑا

احتساب کریں گے۔انور سجاد نے عوامی بیداری کی یہ نوید یوں سنائی ہے:''فصلوں میں بنی پگڈنڈیوں پر بے نیاز چیتے کی چال چلتا گناچوستا ننگ دھڑنگ لڑکا نہیں جانتا کہ اسے بالآخر اپنے جسم پر اوڑھی بکری کی کھال کو اتار پھینکنا ہے۔''(۲۹)

بیرونی دباؤ کے تحت مصلحت کوشی اختیار کرنے سے انسانی شخصیت کسی بے جان پُتلے یا مشینی فرد کی مانند جامدسی ہو کے رہ جاتی ہے اور اپنے انسانی خواص کھو بیٹھتی ہے۔اس طرح انور سجاد کا غیر فعالی چیز کو بطور 'ڈمی' سمجھنا درست ہی معلوم ہوتا ہے۔تاہم انھوں نے بیرونی مفادات کا تحفظ کرنے والے افراد کو''ڈمی'' کی علامت سے مماثل قرار دیا ہے:

> دفتر کے لوگ مجھے عجیب طریقے سے دیکھتے ہیں۔اپنی آنکھوں سے گیلے رومال ہٹا کر،لمحہ
> بھر کے لیے،میکانکی انداز میں،پھٹی پھٹی،نہ دیکھنے والی نظروں سے،میری بچی کے گڈے
> کی طرح۔اور پھر نظریں فائیلوں پر جھکا کر گیلے رومالوں سے آنکھیں ڈھانپ لیتے ہیں۔
> میں چیخ کر کہتا ہوں:تم ڈمیاں ہو،ڈمیاں۔(۳۰)

انور سجاد نے عوام میں انقلابی خیالات پیدا کرنے کے لیے سب سے پہلے اپنے آپ کو مضبوط بنایا۔اسی لیے وہ اس بات کا اصرار کرتے نظر آتے ہیں کہ امید کا دامن ہاتھ سے نہ چھوڑا جائے:''اگر مجھے یہ یقین بھی ہو کہ وہ کل دنیا کو تباہ و برباد کر دیں گے تو میں آج بھی اپنے باغیچے میں سُرخ گلاب کی قلمیں لگاؤں گا۔''(۳۱)اسی مناسبت سے امید اور یقین کو پختہ کرتے ہوئے ایک جگہ پر یوں لکھتے ہیں:''وہ سوچتا ہے۔کبھی نہ کبھی اس سُرخ پتی کی خوشبو ان لفظوں کو سمیٹ کر ان زمینوں میں پہنچے گی جہاں سُرخ گلاب اگانے پر پابندی ہے۔''(۳۲)

ناول میں ہیرو کا کردار ادا کرنے والا شخص معاشرتی اعتبار سے آسودہ حالی کے ساتھ گذر بسر کرتا دکھایا گیا ہے۔ خوش حال زندگی کے باوجود بیرونی دباؤ اور عوام کے احساسِ محکومیت کی بنا پر غیر مطمئن نظر آتا ہے۔ناول کے ہیرو کے احساسِ محرومی کی اور بھی وجوہات ہیں جیسے اپنی رائے کے اظہار سے محرومی، بے وقعتی کا احساس کی بنا پر خود کو 'صفر' سمجھتا ہے، عوام کے استحصال کے خلاف بولنا، غیر سرکاری غیر ملکی ملازمت سے سبک دوش ہونے کا خدشہ اور بدعنوان نظام کا کل پرزہ بننے پر مجبور ہونا اسی قسم کی بندشیں اور محرومیاں ہیں جن کی وجہ سے ناول کا ہیرو اندرونی طور پر ٹوٹ پھوٹ کا شکار نظر آتا ہے۔ تاہم اکائی اور صفر کی دریافت ہیرو کی بے معنویت کو بامعنی پہلو عطا کر دیتی ہے۔جس کی وجہ سے وہ جبر و استبداد کے سامنے سینہ سپر ہو کر سُرخرو ہو جاتا ہے۔ہیرو کی یہ تمام ذہنی کشمکش انور سجاد نے علامتی ابلاغ کے ذریعے بڑی فن کاری سے بیان کی گئی ہے:''تمھیں معلوم نہیں.....اکائی کی دریافت کی طرح صفر کی دریافت بھی انتہائی اہم،انتہائی خطرناک ہے.....میری سمجھ میں نہیں آتا.....اکائی اور صفر کی دریافت اہم تو ہے مگر انتہائی خطرناک،خوفناک،خطرناک کیسے ہے۔''(۳۳) ہیرو جانتا ہے کہ اس کی نوکری ناگزیر ہے۔بے روزگار ہو کر وہ بالکل بے معنی ہو جائے گا اس موقع پر علامتی ابلاغ کو بروئے کار لاتے ہوئے ڈاکٹر انور سجاد لکھتے ہیں:

چیف اکاؤنٹینٹ کی زندگی۔محبت،نفرت،جنس،سیاست،عبادت،شاعری،موسیقی،رشتے،
سب کچھ ہندسوں کی مختلف تراکیب سے رقم ہے۔ ہندسہ کہ ہر شکل کی طرح ایک نقطے ہی
سے پیدا ہوتا ہے۔نقطہ کہ جو اکائی ہے۔اکائی کہ جو مفروضہ ہے۔مفروضہ کہ جو یعنی ہر شے
کا وجود مفروضے پر قائم ہے۔نہیں،تو کنکریٹ حقیقتیں کیا ہیں؟ ہندسے،میں ہندسوں سے بنا
آدمی ہوں۔ ہندسے ہی میری نجات ہیں۔میں اپنی ملازمت کے بغیر صفر ہوں۔صفر ایک
نقطہ ہے۔محض نقطہ بالکل ہی صفر ہوتا ہے،جس کی اپنی کوئی حیثیت نہیں ہوتی۔(۳۴)

مذکورہ ناول میں ہیرو کی ملازمت سے یک لخت علیحدگی اسے اپنے پوشیدہ سچے کھرے جذبات کے اظہار کا موقع فراہم کر دیتی ہے۔اس طرح وہ عوامی احتجاج میں کھلے عام شامل ہو جاتا ہے۔ہیرو کی اس کایا کلپ کے احساسات کی کیفیت کو کچھ اس ظرح بیان کیا گیا ہے:

یک لخت مجھے احساس ہوتا ہے کہ میں صفر ہوں۔میں برآمدے کی سیڑھیاں اتر کے سڑک
پر آجاتا ہوں۔میرے ذہن میں اور کچھ نہیں سوائے ایک صفر کے جو میرے دماغ کے
گرد محیط ہے۔ میں صفر ہوں۔پاس سے کوئی تیزی سے گذرتا مجھے دھکا دیتا ہے۔میں
بمشکل قدم جما پاتا ہوں۔صفر۔میں تمھیں اپنا ضمیر دیتا ہوں اور دل کی دھڑکن بھی۔صفر۔
اُس دھکے سے اُدھر میں تمھیں اپنے تیز دودھاری لفظ دیتا ہوں۔اُس دھکے سے ادھر۔
صفر۔مجھے باندھ دو اپنے بازوؤں کے حلقے سے روشن دن کے ساتھ صفر۔میرے ہاتھ میں
بلیک وارنٹ ہے۔میں اسے فضا میں لہراتا ہوں۔مجھے باندھ دو اپنی آنکھوں کی سُرخی سے
زمین کی ناف کے ساتھ۔(۳۵)

ناول کے مرکزی کردار کا اس جلوس میں شرکت کرنا اس بات کی علامت ہے کہ اب ہیرو نے مصلحت کوشی کو ترک کر دیا اور برسرِ عام وہ ناپسندیدہ حکومتی پالیسوں کو للکارنے نکل کھڑا ہوتا ہے۔عوامی طاقت میں شامل ہو کر 'ایک صفر' ہیرو کو اپنی قوت افروزی کا احساس ہوتا ہے۔اسے یہ خیال آتا ہے کہ بے شمار صفر جمع کیے جائیں تو ایک نئی عددی قوت سامنے آتی ہے۔اس طرح جب عوام کا متحد اور متفقہ فیصلہ ایک سیلِ رواں بن کے نمودار ہوتا ہے جسے روکنا جابر حکومتوں کے بس کی بات نہیں ہوتی۔گویا انور سجاد نے 'اکائی' سے عوام کے اتحاد کی اور ''صفر'' سے کسی مفرد شخص کی نمائندگی کی علامت تخلیق کی ہے۔ ہیرو کی اس ہیجانی کیفیت کو انھوں نے کچھ یوں بیان کیا ہے:''اب مجھے پتا نہیں،میں ہجوم کے کس حصے میں ہوں،نہ مجھے اس کی پرواہ ہے،میں اب صفر نہیں،تنہا،بے کار،مہمل.بلکہ ان گنت صفروں میں ہوں جو اکٹھے ہو کر اپنے میں سے کسی کو اکائی چُن لیتے ہیں تو حساب کی نئی منطق جنم لیتی ہے۔''(۳۶)

جب عوام کے ساتھ ناانصافی کے خلاف ہیرو اُٹھ کھڑا ہوتا ہے تو اسے یہ بات سمجھ میں آجاتی ہے کہ اپنے حقوق کا تحفظ اور حصول کی جدوجہد ہی ظالموں کے بدترین انجام کی سبیل ہے۔ جب تک ہیرو صرف اپنے خاندان اور اپنی ذات کے لیے سوچتا رہا۔ وہ کسی صفر کی مانند رہا مگر جب اس نے عوامی مفادات کے لیے پرچم بلند کیا تو وہ ایک اکائی کا اہم حصہ بن گیا۔ اسے لگا کہ وہ گہری نیند سے بیدار ہو گیا ہے۔ اور علم و دانش کا دروازہ اس پر کھل گیا ہے۔ اب وہ شناخت کرنے کا اہل ہو گیا ہے۔ گویا ابھی تک وہ بے یقینی کی کُہر میں گھرا ہوا تھا یوں عوامی احتجاج میں اس کا شریک ہونا نئی زندگی کی ابتدا ٹھہرتا ہے۔ وہ یہ جان لیتا ہے کہ اپنے مقدر کو بنانے میں عوامی رائے کی اصل اہمیت کیا ہے؟ کیسے علم کی راہ پر چلنے والے ''بھوک'' سے چھٹکارا پا جاتے ہیں۔ اس قسم کی صورتِ حال جدید اسلوب بیان کے ذریعے یوں پیش کیا ہے:

> وہ جاگتا ہے۔ چاروں اور سے سمٹ کر اکائی کی صورت اپنے ہاتھ بلند کرتا ہے اور آسمانوں میں پھیلی دھند کو اپنے ناخنوں سے چیر دیتا ہے، سورج کو بھینچ کر اسے چُوس جاتا ہے، بھوک کو خلاؤں میں پھینک دیتا ہے، آدم خوروں کے جزیرے میں سنہرے ستون سے بندھے عظیم مقدر کی زنجیریں توڑتا ہے، نیا آدم، نئی زمین، نئے سمندر۔ (۳۷)

''خوشیوں کا باغ'' میں انور سجاد نے نسبتاً آسان یا عام فہم علامات کو برتا ہے۔ جیسے کہ حضرت حُرؑ کی علامت نگاری کچھ یوں کی گئی ہے: ''اور یہ بھی مت بھولو، عزادارانِ حسینؑ کہ ایک فوجی تھا ان فوجیوں میں۔ جس کا نام تھا حُر۔ یاد ہے حُر؟ اوئے شہادت جن کے نصیب میں ہوتی ہے وہ اپنے ضمیر کے سب کانٹے نکال پھینکتے ہیں۔'' (۳۸) ناول کے ہیرو کو در پیش صورتحال کی بنیاد حق پرستی اور حق تلفی پر مبنی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ناول کا کردار سوچتا ہے کہ آج بھی حضرت حُرؑ کا کردار ضمیر سے کانٹے نکالنے والے کی علامت بنا ہوا ہے۔ ''خوشیوں کا باغ'' کے ہیرو کا اپنے گناہوں پر نادم ہو کر حق کی پیروی اختیار کرنا، ہیرو کی حریتِ فکر کی علامت نگاری ہے۔

واقعہ کربلا تاریخ میں اپنی نوعیت کا انوکھا واقعہ پیش آیا ہے جس میں معتبر اور مقدس پیشوا نے اپنی جان کے نذرانے راہ حق میں پیش کر دیے مگر اللہ کے دین کو ہمیشہ کے لیے سربلند کر دیا۔ اُس المناک واقعے کی یادگار ہے کہ جب کربلا کے تپتے دشت میں کئی روز کی بھوک اور پیاس برداشت کرنے اور یزید جیسے فاسق و فاجر کی بیعت نہ کرنے کا حتمی فیصلہ کر لینے پر امامِ عالی مقامؑ کو اُن کے باوفا اصحاب و انصار سمیت بے دردی سے قتل کر دیا گیا اور بعد ازاں اِن شہدا کے سر کاٹ کر نیزوں کی انی پر بلند کیے گئے۔ شہادتِ امام حسینؑ کے بعد یزیدی فوج نے امام حسینؑ کے خیام جلا ڈالے۔ خانوادہ رسالت مآبؐ کی توہین کی غرض سے عفت مآب خواتین کو بے پردہ کر دیا گیا۔ علیؑ بن حسینؑ کو طوق اور زنجیر پہنایا گیا اور پھر امامِ حسینؑ کے اہلِ حرم کو حکمِ یزید پر قیدی بنا کے، دار الحکومت دمشق کی طرف روانہ کر دیا گیا۔ ''خوشیوں کا باغ'' میں سر کی چادریں چھیننے، خیمے لوٹنے، مابہ زنجیر کرنے اور سر قلم ہونے کا تذکرہ ایسے کیا گیا ہے: ''اس راہ میں سروں سے چادریں بھی چھین لی جاتی ہیں

اور خیمے بھی لُوٹ لیے جاتے ہیں۔ پابہ زنجیر بھی کر دیا جاتا ہے اور سر بھی قلم کر دیے جاتے ہیں۔ سر دادنہ داد دست در دستِ یزید۔ حقا کہ بنائے لا الہ است حسینؑ۔'' (۳۹) تاریخ میں کوفہ کا گورنر عبیداللہ ابنِ زیاد وہ پہلا شقی القلب تھا کہ جس نے اپنے بھرے دربار میں یہ قبیح حرکت کی تھی کہ حضرت امام حسینؑ کے بریدہ مقدس سر کے دندان کو اپنی چھڑی مار کر شہید کرنے کی کوشش کی۔ ناول'' خوشیوں کا باغ'' میں اس واقعہ کے متعلق بھی علامت نگاری کی ہے:'' تھال میں کٹا ہوا سر. نیزے پر ٹنگا ہوا سر کہ جو اس لیے مقدس سروں میں سب سے مقدس ہے کہ اس کے ماتھے پر مقدس ہونٹوں میں سب سے مقدس ہونٹوں کی مُہر ہے (۴۰) اس واقع کو ایک اور جگہ اس طرح بیان کیا گیا ہے:'' پھر اُس کے لیے کہ جس کٹے ہوئے سر میں روشن چہرے کے مُسکراتے ہونٹوں کو دربار میں اُس کے نانا کے ہونٹ جان کر چھڑی سے کُریدا گیا۔'' (۴۱) واقعہ کربلا کے حوالے سے پیش کی گئی علامتیں گویا اجتماعی علامتیں ہیں اور سبھی ان کے مثبت یا منفی پہلوؤں سے آگاہ ہیں۔ جب کہ اس کی بہ نسبت انور سجاد کا تیسرا ناول ''جنم رُوپ'' عدم ابلاغ کا شکار دکھائی دیتا ہے۔ اور اس کی وجہ اس میں اپنائی گئی جدید ناول کی تکانیک کے ساتھ ساتھ پیچیدہ علامات اور دور از قیاس استعارے قرار دیے جا سکتے ہیں۔ مگر ناول ''جنم رُوپ'' میں جہاں کہیں بھی انور سجاد نے نسبتاً آسان یا عام فہم علامتوں کو برتا ہے، وہاں وہ اپنا نقطہ نظر قاری تک منتقل کرنے میں کامیاب رہے ہیں۔ ''جنم رُوپ'' میں بیان کی گئی تلخ حقیقتوں کو علامت کی پرتوں میں بیان کیا گیا ہے۔ خواتین کے مسائل کی جانب توجہ مبذول کروانے کی کوشش کی گئی ہے۔

جدید اردو ادب میں انور سجاد کا تیسرا ناول ''جنم رُوپ'' ایک اہم اضافہ ہے۔ ''جنم رُوپ'' اپنے علاماتی پیرائیہ بیان، تکنیکوں کے باعث اردو ادب کے نقاد کے نزدیک نہایت وقعت رکھتا ہے۔ موضوعاتی لحاظ سے ''جنم رُوپ'' خواتین کے مسائل کو بالخصوص شادی شدہ خواتین کی ازدواجی زندگی کے حوالے سے معلومات ملتی ہے۔ اس کے مطالعے میں قاری کو ذرا سا زحمت کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ یہ ناول کسی ایک مخصوص سمت میں توجہ کو مرتکز نہیں ہونے دیتا بلکہ مذکورہ ناول اپنے اندازِ بیان سے ایک انتشارِ کائنات کا منظر پیش کرتا ہے۔ یہ ناول انور سجاد کی رجائیت کا مظہر بھی ہم جیسے کہ اس ناول کا یہ حصہ کہ:'' رات کا آخری پہر ہے، سورج بس طلوع ہونے ہی والا ہے۔'' (۴۲) ''جنم رُوپ'' کا یہ حصہ نقطہ عروج بھی ہے اور اس کی بنیادی سوچ کا غماز بھی ہے کہ اقوامِ عالم میں بیداری کی لہر اٹھنے لگی ہے۔ دنیا کی محکوم اقوام اپنی تقدیر بدلنے کے لیے کوشاں ہیں۔ مگر اقوامِ عالم کسی مناسب ترین رہنما کا انتظار کر رہے ہیں۔ خواتینِ عالم بھی ظالمانہ سماج کی محکومیت سے آزادی کے لیے کوشاں نظر آتی ہیں۔ ناول میں 'میان پوترو'، 'میرا بیٹا' اور 'گھبرو جوان' دراصل نجات دہندہ کی علامتیں ہیں۔

''جنم رُوپ'' میں نسوانی لہجے میں خود کلامی کا بیانیہ اسلوب استعمال کیا گیا ہے۔ ماسوائے جبر کی نمائندگی کرنے والے تعلیم یافتہ ان پڑھ مردوں کی جابرانہ، متشدد تحکمانہ، رعب دار شخصیت کے حوالے سے، ان پڑھ شخص، جبر اُرشتہ ازدواج میں منسلک کی گئی خاتون؛ تعلیم یافتہ رعب دار شخص، جس کی دبی سہمی بیوی مختلف چیزیں بنتی ہوئی دکھائی گئی ہے؛ یا اپنی محبت

کا دھمکی آمیز لہجے میں اظہار کرنے والا شخص، یہ سبھی مرد محض جبر کی ہی نمائندہ علامتیں ہیں۔ ناول کے کرداروں میں باہمی ہم آہنگی اور محبت کی فضا مفقود نظر آتی ہے۔ جواز دواجی زندگی کو خوشگوار اور گھر کو جنت بنا دیتی ہے۔ وجہ یہی ہے کہ ''جنم رُوپ'' کی کہانیوں میں، خصوصاً خواتین کو محبت سے نہیں، بلکہ جبراً اپنا تابع فرمان بنانے کی کوشش کرتے دکھایا گیا ہے۔ مجموعی طور پر یہ پورا ناول نسوانی وجود و خود میں سموئے ہوئے ہے۔ نسوانی وجود اپنے نجات دہندہ کی فرقت میں مبتلا دکھائی دیتے ہیں جیسے کہ: ''میرے جسم کی لہریں تیرے لیے مضطرب ہیں تو آتا کیوں نہیں۔'' (۴۲) اسی طرح نسوانی لہجہ میں خود کلامی کے انداز میں پیش کیا گیا ایک اور اقتباس ملاحظہ ہو: ''اس کے بدن میں بنی نرم گرم خوش ذائقہ کوٹھری میں وہ بچہ کب اترے گا جو اپنی حیرتوں، اپنے سکوت سے ظاہر ہو کر اس کے بدن پر ایڑی مار کے چشمہ جاری کرے گا۔'' (۴۴)

''جنم روپ'' میں جگہ جگہ بھرپور علامتوں کا تانا بانا ملتا ہے۔ جیسا کہ بیٹا، نجات دہندہ؛ رہنما، روحانی پیشوا؛ آسمان پر چلتا ستارہ، لامحدود کائنات کی وسعتوں اور ہدایت؛ صحرا، تنہائی، گرمی اور پیاس؛ تاکستان، شادابی اور آزادی؛ سکائی سکریپر، جدید شہروں اور ترقی یافتی ملکوں کی اہم علامتوں کی طویل فہرست ملتی ہے۔ ان کے ناول میں تحقیقی نکتہ نظر سے وقت کے نطفے کی بذاتِ خود ایک بہت بڑی تبدیلی اور انقلاب کی علامت ہے۔ مذکورہ علامتیں انور سجاد نے ایک مختصر سے جملے میں بڑی فن کاری سے بیان کی ہیں۔ وہ لکھتے ہیں کہ: ''جب وقت کے نطفے سے اسی گھر میں اسی بستر پر میرا بیٹا پیدا ہوگا تو آسمان میں چلتا ستارہ اُس کی نشانی ہوگا اور صحراؤں، نخلستانوں، تاکستانوں اور کنکریٹ کے سکائی سکریپروں میں لوگ اُس کے گیت سے اُسے پہچانیں گے میاں پوتر و میاں پوتر و۔'' (۴۵) آگے چل کر انور سجاد مستقبل کی آمیدوں اور خدشات کے ملے جلے انداز میں نسوانی خواہشات کو آواز بناتے ہوئے 'پیروں سے رستا لہو، سخت کوشی اور 'پہاڑوں سے میدانوں' کی طرف آنا، خوش حالی کی علامت ہے۔ ''جنم روپ'' میں اسی طرح ایک اور مقام پر نسوانی انداز میں پکارنے کے انداز میں علامت نگاری پیش کی گئی ہے۔ اسلوب بیان کے لیے اقتباس ملاحظہ ہو:

> میری جان آؤ کہ میں تمھارے پیروں سے رستے لہو کو اپنی مانگ میں بھروں آؤ جلد آؤ کہ
> میری رانیں میرے بیٹے کے جنم کے لیے ایک صرف ایک دھنک رنگ قطرے کے
> انتظار میں واہیں آؤ آؤ کہ پہاڑوں سے اتر کے میدانوں میں پھیلتے دریاؤں کی زرخیز مٹی
> ایک بار پھر معجزے کو جنم دے آؤ آؤ آؤ (۴۶)

یہاں پر 'خون سے بند آنکھوں' کو حق و صداقت کی خاطر جان دینے، 'کربلا' راہِ حق میں گھر بار لٹا دینے کی علامت ہے۔ جب کہ مرنے والے کی 'بند آنکھیں' اطمینان کی بھی علامت سمجھی جا سکتی ہیں۔ ایسا اطمینان جو بہت مشکل مرحلے کو سرانجام دینے کے بعد ملتا ہے۔ نسوانی لہجے کا اپنے بیٹے سے یہ کہنا: ''میرے بیٹے خون سے بند تیری آنکھوں میں کربلا امید کی کرن جنتوں کی گواہی۔'' (۴۶) جب کہ ''جنم رُوپ'' کا آخری حصہ ایک بھرپور جواں مرد کا بھی تذکرہ کرتا ہے۔ جو زمین کو اپنے عزم

اور بلند حوصلے کے ذریعے سے بدلنے کا خواہش مند نظر آتا ہے۔اس جواں مرد کو حوصلہ مند قوم کی علامت سمجھا جا سکتا ہے۔ جس کی موجودگی کچھ یوں ثابت کی گئی ہے: ''شناختی کارڈوں پر گھبرو جوان کے چہرے پر اس کنواری کی آنکھیں ہیں اور کنواری کا چہرہ گھبرو جوان کے ہونٹ لیے۔'' (۴۸)

''جنم روپ'' میں جدید علامتوں کا سلسلہ یوں رواں دواں رہتا ہے تاہم انور سجاد جدید اندازِ بیان کے ذریعے ناول میں چاشنی پیدا کرتے ہوئے 'زمین پر چلنا'' تہذیب و معاشرت کی؛ 'سے اطلاع ہونا' آسمان ترقی کے حصول کی؛ 'سرخ' کا لفظ قربانی اور جذبات کی شدت میں اضافے کی علامات ناول کے اس حصے کی بنت کا حصہ بنیائی ہیں۔ علاوہ ازیں ''سُرخ' اور 'خون کے الفاظ کو اشتراکیت کی علامات قرار دیا جا سکتا ہے:

> تم اُسے زمین پر چلنا سکھاؤ گی اور میں اُسے آسمانوں میں طلوع ہونے کی تربیت دوں گا ننھے منے گول مٹول بچے کی شریانوں میں، اُس کی چھاتیوں کے نور کی دھڑکن اور زبان پر باپ کے سانس کا ذائقہ ننھے کے دل میں سُرخ۔ وہ گھبرو جوان تلوار سونتے، اپنی ماں کے ماتھے پر آئے دھڑکتے پسینے کو اپنے ہونٹوں میں سمیٹ کر اپنے باپ کے لہو کا ذائقہ چکھتا ہے۔ ماں کے ہونٹ سرگوشی میں لرزتے ہیں،.....میاں پوتر و۔ (۴۹)

انور سجاد کی اپنی نثر میں رموزِ اوقاف کو برتنے کی عادت کے باوصف ''جنم رُوپ'' کا یہ حصہ ایک سوالیہ نسوانی لہجے میں خود کلامی کی سوچ کو ظاہر کرتا دکھائی دیتا ہے۔ یہاں پر 'رات کی تاریکی' جہالت، ظلم، بربریت؛ 'سورج کے طلوع ہونے' کا ذکر خوش حالی اور اچھے حالات آنے کی؛ 'نسوانی خواہشات' بہترین قوم کو جنم دینے کے بہترین وقت کی علامت کو ظاہر کرتا ہے۔ اس کے علاوہ 'پر جوش ابلتا سمندر' جرات کا مظہر؛ 'نسوانی وجود کا ان لہروں سے نبرد آزما ہونا' اس قوم کی آزمائش کی؛ 'سورج پر اترنے کا عزم' علم اور ٹکنالوجی کے حصول کی علامات ہیں۔ یہ علامات ''جنم رُوپ'' میں یوں بیان کی گئی ہیں:

> رات کا آخری پہر ہے؟ سورج بس طلوع ہونے ہی والا ہے؟ سورج پر اترنے کا عزم لیے وہ سمندر میں اس سمت میں تیرتی ہے جہاں رات زمین کے قریب تر ہوگی۔ وہ لہروں پر اچھلتی، کودتی، پھلانگتی، لہروں میں اترتی ابھرتی، تیرتی اس طرف رواں دواں ہے۔ اس کے نیچے سمندر کا ابال ہے اور اس کی نازک ٹانگیں تھکن سے چُور چُور۔ (۵۰)

'سمندری اژدر' آمریت کے لیے؛ 'سمندر جرات' قومی اتحاد و یکجہتی کے لیے؛ 'اژدر کی پیٹ پر سوار ہونا' ظلم کے خلاف کھڑا ہو کر اسے لگام دینے جیسی علامات ناول کے اس حصے میں بروئے کار لائی گئی ہیں۔ اس طرح 'اژدھر کا سورج پر دانت گاڑھنا' جمہوریت پر ہلہ بولنے کے مترادف ہے؛ 'رات کے آنے کے باعث سورج کا چھپ جانا' جمہوریت کے دور ابتلاء کی علامت قرار دیا جا سکتا ہے؛ 'رات کا زمین کے قریب تر ہونا' جبر کی علامت ہے، تاہم دور دھندلکے میں کوئی امید کی کرن

دکھائی دینا اور اچھے حالات کی توقع کرنا وغیرہ جیسی علامتیں استعمال کی گئی ہیں۔ناول ''جنم روپ'' میں علامات کو ناول نگار نے جدت اور تکنیکی مہارت کے ساتھ بروئے کار لایا ہے۔اس سلسلے میں ذیل کے اقتباسات ملاحظہ ہوں:

الف: سمندر اس کے جسم کی تمام دہشت کو چوس کر اپنی پوری قوت اس کے وجود میں پھونک دیتا ہے، اور اپنی جرات بھی۔اب وہ سمندر کی دھاڑ میں دھاڑ بنی بپھر کے پلٹتی ہے۔قریبی لہر پر پاؤں جما کر پنجوں کے بل اچھلتی ہے اور اپنے ہی زور میں قریب سے گزرتے اژدر پر سوار ہو جاتی ہے۔(۵۱)

ب: وہ اور اژدر لہروں پر سوار سرپٹ سورج کی اور کہ اب موقع ہے، دوسرا قدم سورج پر ہوگا۔اس سے پیشتر کہ وہ اژدر کی پیٹھ سے سورج پر چھلانگ لگائے.اژدر اپنا دہن کھولتا ہے اور سورج کی قوس میں اپنے کٹار دانت گاڑ دیتا ہے۔چاروں اور اندھیرا چھا جاتا ہے۔(۵۲)

ج: سورج پر اترنے کی خواہش لیے وہ اس طرف دیکھتی ہے جہاں سمندر اور رات کچھ اس طرح گڈمڈ ہو گئے ہیں کہ افق نظر نہیں آتا، افق کا صرف گمان ہوتا ہے۔ وہ سوچتی ہے: تو، رات آج بھی زمین کے قریب تر ہے۔ابھی اتنی روشنی ہو جائے گی کہ گھر جانے والے راستوں کی شناخت ہو سکے۔(۵۳)

''جنم روپ'' میں غیر مرتب خیالات اور بے یقینی کے تصورات کی فضا بھی ملتی ہے جو جدیدیت کے کا لازمہ ہے۔ اس قسم کی معاملے کو شعور کی رو میں بیان کیا گیا ہے۔ناول کی یہ گمنام خواتین اپنی آزادی سے کسی قدر غیر مطمئن ہیں اس کیفیت کو مندرجہ ذیل اقتباس میں اس طرح بیان کیا گیا ہے:

> لیکن میری شناخت کے یہ شعور ہے کہ ہم دونوں کس حوالے سے جبر کی تاریخ کی کٹھ پتلیاں بنے جبر کا مل کیا یہی نہیں کہ جابر اور ہدفِ جابر کو احساس تک نہ ہو کہ وہ شکاری ہے اور میں شکار صدیوں سے ہمارے وجود میں جبر کی میکانکس کو بننے کا عمل جاری ہے اسی لیے خوف زدہ ہوں کہ میری شناخت کا اب کیا حوالہ ہوگا(۵۴)

''خوشیوں کا باغ'' کے علامتی پیرائیہ ادا سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ ڈاکٹر انور سجاد نے مذکورہ ناول میں تیسری دنیا کے نہ حل ہونے والے مسائل کا ایک طویل سلسلہ سامنے لا کر رکھ دیا ہے۔اس کے ساتھ یہ بات بھی باور کرائی ہے کہ سماج کے ایسے عناصر ذاتی مفاد اور خود غرضی کا مظاہرہ کرتے ہیں جن کو حکمرانی ملتی ہے۔جب تک تیسری دنیا کے ممالک

کی باگ ڈور ان کے ہاتھ میں رہے گی تب تک عام انسان کو بہتر ضروریاتِ زندگی اور انصاف میسر نہیں آ سکتا۔ نیز یہ کہ تیسری دنیا کے تمام ممالک پر سامراجی نظام کا خفیہ ایجنسیوں کے ذریعے مضبوط تسلط قائم ہے۔ جب تک سامراجی نظام سے چھٹکارا حاصل نہیں ہوتا مجتاجی کا کشکول توڑا نہیں جا سکتا۔ تب تک مسائل کے بھی حل ہونے کی کوئی امید نہیں ہے۔

''خوشیوں کا باغ'' اور ''جنم روپ'' میں سیاسی، آمرانہ، سماجی، معاشرتی، معاشی اور عالمی وفوجی کے مسائل کا ذکر ہے۔ یہ مسائل اس وقت پوری دنیا کو اپنی لپیٹ میں لے چکے تھے۔ اس کے ساتھ مشرقی پاکستان کی جدائی کا المناک سانحہ بھی ان دونوں ناولوں کی مجموعی فضا میں محسوس کیا جا سکتا ہے۔ سامراج کی بالادستی کی خاطر تیسری دنیا کو وسیع قید خانے میں تبدیل کر دینا، ان نو آزاد ممالک میں اپنے زرخرید غلاموں کو مقامی پٹھوؤں کو اقتدار پر قبضہ کروا دینا یہاں پر سامراجیت کے مفادات کے لیے کام کیا جانا جیسے تاثرات ناول کا حصہ ہیں۔ اس کے علاوہ تیسری دُنیا کے معدنی وسائل پر سامراجیت کا قبضہ کرنا بھی ناول کے موضوع کا حصہ ہیں۔ اس مقصد کے لیے سامراج کے پروردہ فوجی آمروں کا اپنے ہی ہم وطنوں پر مظالم ڈھانا، اور پھر سامراج اور تیسری دنیا کے سیاست داں اور فوجی آمروں کا اپنے ہی عوام کے مصائب وآلام میں اضافہ کرتے رہنا سب شامل ہے۔ ''خوشیوں کا باغ'' میں انور سجاد نے عوام کی اس صورتِ حال کو سلاخوں کے حصار میں محصور ہونے کا نام دیا ہے۔ جو قرینِ قیاس بھی ہے اور حالات کی صحیح ترجمانی بھی:

> صابر ہونے کے باعث وہ سامراج کی گماشتہ فوجی حکومتوں کے مظالم بھی برداشت کرتے ہیں اور اُن کے دلال سیاست دانوں کی چیرہ دستیاں بھی کہ انھیں بہرحال اپنی فتح پر کامل یقین ہوتا ہے: ''آپ کو کیا لگتا ہے؟ کیا؟ آپ سلاخوں کے حصار میں نہیں؟ (۵۵)

ناول ''جنم روپ'' میں تیسری دنیا کے احوال کے باوجود مجموعی فضا ملک کے اندرونی حالات کی بیان کی گئی ہے جس میں زیادہ تر زور اس بات پر دیا گیا ہے کہ فوجی آمریت نے ملک کو تاریکی کے اندروں میں دھکیل دیا ہے۔ ملکی وسائل کو بے دریغ برباد کیا جاتا ہے۔ عام انسان کی اہمیت آمریت کے سامنے نالی کے کیڑے مکوڑے سے زیادہ نہیں ہے۔ فوجی آمرانہ نظام سے نجات اسی صورت میں حاصل ہو سکتی ہے کہ قوم میں اتحاد پیدا ہو جائے گا، تاریک رات کے سائے جمہوریت کی آمد کے سبب چھٹ جائیں گئے۔ ''سورج'' کی علامت آمریت سے نجات دہندہ کے لیے برتی ہے جب سورج طلوع ہو گا تو ملکی صورت حال بہتر ہو جائے گی۔ خوش حالی کا دور دورہ ہو گا۔ ملک وقوم ترقی کی طرف گامزن ہوں گے۔ بدلتے ہوئے حالات کے مطابق سائنس اور ٹکنالوجی میں خاطر خواہ دسترس حاصل ہو گی۔ یہ تمام تر چیزیں آمریت سے نجات اور جمہوریت کے فروغ کے باعث ہی ممکن ہو سکتی ہیں۔

حوالہ جات

۱۔ وینکٹے رومانی، ایس ایم، ''پاکستان میں امریکی کردار'' جاوید قاضی (مترجم) لاہور: فکشن ہاؤس ۱۹۹۸ء۔ص ۳۷۰

۲۔ صدیق سالک، ''میں نے ڈھاکہ ڈوبتے دیکھا'' لاہور: الفیصل کتب، ۲۰۰۲ء۔ص ۲۱۸

۳۔ ایضاً۔ص ۲۱۸

۴۔ ایضاً۔ص ۲۱۸

۵۔ انور سجاد ڈاکٹر، ''خوشیوں کا باغ'' لاہور: قوسین، ۱۹۸۱ء۔ص ۸۲۔۸۳

۶۔ ثاقب رزمی ''سوویت یونین کیسے بنی کیسے ٹوٹی'' ایضاً۔ص ۱۲۲

۷۔ ایضاً۔ص ۱۱۹

۸۔ ایضاً۔ص ۱۱۹

۹۔ انیس ناگی، ڈاکٹر ''تشکیلات'' لاہور: جمالیات، ۲۰۰۶ء۔ص ۶۰

۱۰۔ افتخار عارف، ''ادبیات''، اسلام آباد: اکادمی ادبیات پاکستان ۱۹۹۱ء۔ص ۲۸

۱۱۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، ''اردو ادب کی مختصر ترین تاریخ'' لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز ۱۹۸۹ء۔ص ۵۲۶

۱۲۔ ممتاز احمد خان، ''اردو ناول کے چند اہم زاویے'' کراچی: انجمنِ ترقی اردو پاکستان، ۲۰۰۳ء۔ص ۴۹

۱۳۔ ایضاً۔ص ۵۰

۱۴۔ ایضاً۔ص ۵۰

۱۵۔ ایضاً۔ص ۵۲۔۵۳

۱۶۔ نوازش علی، ڈاکٹر (مرتب) ''عبارت۔سلسلہ نمبر ۱''، راولپنڈی: گندھارا، ۲۰۰۲ء۔ص ۲۲۶

۱۷۔ روش ندیم، صلاح الدین درویش، ''جدید ادبی تحریکوں کا زوال'' راولپنڈی: گندھارا بکس ۲۰۰۲ء۔ص ۸۵

۱۸۔ ایضاً۔ص ۸۶

۱۹۔ الطاف احمد، قریشی، ''ادبی مکالمے'' لاہور: مکتبۂ عالیہ، ۱۹۸۶ء۔ص ۱۰۷

۲۰۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، ''اردو ادب کی مختصر ترین تاریخ'' ص ۳۵۵

۲۱۔ انور سجاد ڈاکٹر، ''خوشیوں کا باغ'' ص ۱۰۲۔۱۰۳

۲۲۔ *http://en.wikipedia.org/wiki/The_Garden_of_Earthly_Delights

۲۳۔ انور سجاد ڈاکٹر، ''خوشیوں کا باغ'' ص ۱۲۵

۲۴۔ wikipedia.org/wiki

۲۵۔ انور سجاد ڈاکٹر، ''خوشیوں کا باغ'' ص ۴۷

۲۶۔ ایضاً۔ ص ۱۲۱

۲۷۔ ایضاً۔ ص ۱۰۷

۲۸۔ ایضاً۔ ص ۱۶

۲۹۔ ایضاً۔ ص ۱۸

۳۰۔ ایضاً۔ ص ۱۰۷۔۱۰۸

۳۱۔ ایضاً۔ ص ۸۷

۳۲۔ ایضاً۔ ص ۱۲۱

۳۳۔ ایضاً۔ ص ۳۴۔۳۵

۳۴۔ ایضاً۔ ص ۶۴

۳۵۔ ایضاً۔ ص ۱۱۸

۳۶۔ ایضاً۔ ص ۱۱۸

۳۷۔ ایضاً۔ ص ۱۲۲

۳۸۔ ایضاً۔ ص ۵۲

۳۹۔ ایضاً۔ ص ۵۲

۴۰۔ ایضاً۔ ص ۱۵۳

۴۱۔ ایضاً۔ ص ۶۳

۴۲۔ ایضاً۔ ص ۱۲۲

۴۳۔ ایضاً۔ ص ۸۵

۴۴۔ ایضاً۔ ص ۱۱۱

۴۵۔ ایضاً۔ ص ۱۳۰

۴۶۔ ایضاً۔ ص ۱۳۴

۴۷۔ ایضاً۔ص۱۳۲

۴۸۔ ایضاً۔ص۱۳۶

۴۹۔ ایضاً۔ص۱۳۸

۵۰۔ ایضاً۔ص۱۲۲

۵۱۔ ایضاً۔ص۱۲۲

۵۲۔ ایضاً۔ص۱۲۳

۵۳۔ ایضاً۔ص۱۲۴

۵۴۔ ایضاً۔ص۹۳۔۹۴

۵۵۔ ایضاً۔ص۶۴

باب سوم

انور سجاد کے ناولوں کا فنی تجزیہ:
بحوالہ جدیدیت و علامت نگاری

ناول کی صنف مغربی ادب سے اردو ادب میں آئی ہے، اس لیے جدید مغربی ناول میں آنے والی تبدیلیوں سے اردو ناول نے بھی کماحقہٗ استفادہ کیا ہے۔ جدید ادب کی نمایاں مثال کے طور پر انور سجاد کے ناول ''خوشیوں کا باغ'' اور ''جنم روپ'' پیش کیے جا سکتے ہیں۔ انھوں نے جدید مغربی ناول کے تجربات کو اردو ادب میں پیش کر کے جہاں اپنی جدت پسندی کا ثبوت دیا ہے۔ وہاں نئے مغربی تجربات سے اردو ادب کے دامن کو وسعت بھی دی ہے۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ تحقیق طلب امور کی وہ کون سی خصوصیات ہیں جن کی وجہ سے کسی بھی جدید ناول کو روایتی طرز کے ناول سے ممیّز کیا جا سکتا ہے۔ مغرب کے جدید ادب کے زیرِ اثر ترقی پانے والے جدید اردو ناول میں نئے اسلوب اور تکنیکوں کا جائزہ لینے کے لیے ضروری ہے کہ اردو ادب میں کوئی فن پارہ ان تقاضوں پر پورا اترتا ہو۔ یہ وہ امور ہیں جن کی بنا پر کسی ادب پارے کو جدید سمجھا جا سکتا ہے۔ جدید ناول کے یہ امور جیسے علامت نگاری، استعارہ سازی، جدیدیت، اساطیر، خود کلامی، شعور کی رو، بلاواسطہ گفتگو، غیر مرتب خیالات، تُند و تیز لہجہ، استہزائیہ لہجہ، مہملیت یا لایعنیت، خود کلامی، ازالہ التباس، تمثیل نگاری، باغیانہ رویہ، سرکش، نافرمان کو ہیرو دکھایا جانا، متوازی کردار نگاری، سماجی نظام کی تردید، معاشرتی ناانصافیوں پر فردِ واحد کا احتجاجی رویہ، تجنیس، ذو معنی الفاظ اور، متضاد الفاظ کا برتاؤ کولاژ Collage، فروتاژ Frotage، فلیش بیک وغیرہ کی تکنیکوں کو برتا جائے۔

''خوشیوں کا باغ'' کی اوّلین قرات سے جو صورتِ حال سامنے آتی ہے اس میں جدیدیت کے زیرِ اثر عام سے بوکھلائے فرد کو بطور ہیرو پیش کرنا، ہیرو نافرمان، باغی، سماجی نظام سے متصادم، غیر مطمئن کرداروں کی خود کلامی، سماجی معانی کی حقیقت پسندانہ تجسیم یا صورت گری کرنا، مایوس کن انفرادی رویئے کو غیر منظّم صورت میں دکھانا، روحانی طور پر تنہائی محسوس کرنا، اجنبیت محسوس کرنا، مایوسی محسوس کرنا، فریب خوردگی سے نکلنے کا عمل دکھانا؛ تاریخ اور فرسودہ سماجی نظام

کو مسترد کیا جانا، روایتی خیالات اور حوصلہ مندیوں کو مسترد کیا جانا، مذہبی خیالات پر اعتراضات، متبادل کے طور پر صوفیانہ ماضی کا تذکرہ، دو عالمی جنگوں کے انسانیت پر اثرات کا ذکر ہونا وغیرہ شامل ہے یہ سب جدید ناول کی کیفیت وفضا ہے جو تجریدکی حامل ہے۔ تجریت دراصل، فن مصوری کی ایک اصطلاح ہے، مصوری کے فن میں آڑی ترچھی، عجیب ہیئت کی شکلوں اور صورتوں کے ذریعے مصوری اپنی سوچ کیفیات تاثر یا شعور کے ہیولوں کو سامنے لاتا ہے جسے تجریدی فن کہتے ہیں۔ انگریزی میں فن تجرید کے لیے Abstract کی اصطلاح استعمال ہوتی ہے۔ جدید اردو ادب میں فن تجرید نگاری کو جدیدیت کی تکنیک کے طور پر استعمال کیا جاتا ہے۔ تجریدفنِ مصوری کی اصطلاح ہے۔ اب تک اردو ادب میں اِس طرز کے ناول کا کوئی بھی طے شدہ ضابطہ اور اُصول موجود نہیں ہے۔ کسی تجریدی فن پارے کو اس کی نامیاتی کیفیات کو سمجھے بغیر بوجھنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ بوجھنا ان معنوں میں، کہ کسی بھی تاثر کو لفظوں میں بیان کرنا خاصا دشوار مرحلہ ہے اور ''جنم روپ'' کا تجریدی پیرایہ ہی اِس کے اثبات کی دلیل بن گیا ہے۔ ناول میں جدید اسلوب اور تکنیکوں کی وجہ سے بھی ''جنم روپ'' نیا تجربہ ہے۔ اس میں شادی شدہ خواتین کی ناآسودہ ازدواجی زندگی اور خواتین میں شعوری بیداری کا موضوع بیان کیا گیا ہے۔ تجرید ایسا طرز ہے جو کسی سچائی کو بیان نہیں کرتا بلکہ اپنے وجود کا اثبات، نئے دلائل سے دے کر اپنی سچائی پیدا کرتا ہے۔ حارث سجاد کے بقول: ''تجرید وجدت کے پیروکار اس نظریے میں یقین رکھتے ہیں کہ: ''تجرید حقیقت کی عکاسی نہیں ہے بلکہ ایک نئی حقیقی منطق کی رو سے اپنی حقیقت خود تخلیق کرتی ہے۔''(۱) جیسے ناول کی یہ سطر محنت سے کمائی گئی تھوڑی سی کمائی انسان کے جسم کو نورانی بنادیتی ہے: ''چمکتی دھوپ انسان کے اپنے بدن سے نہ چمکے تو کچھ نظر نہیں آتا آنکھیں چندھیا جاتی ہیں۔''(۲)

جدید ناول پر عالمی جنگوں کے اثرات دکھائے جانا ضروری خیال کیا جاتا ہے۔ اسی لیے تجریدی پیرائے میں جنگوں کی ہلاکت خیزی کے خلاف اسے 'گوئیرنیکا بنا دیتے ہیں' جیسی طنزیہ علامت سے ظاہر کیا ہے اور ایسی جنگ عظیم دوم کی باقیات کو یاد کروایا ہے۔ 'جلے جھلسے درختوں کی شاخوں میں اٹکی پھٹی پتنگیں اور کوئلہ گھگھیاں'، 'جانوروں کی بکھری ہڈیوں' کی شکل میں اور اقوام متحدہ کی مجہول حیثیت پر استہزائیہ لہجے میں 'لکھ کر لگائیں گے یہاں پھول توڑنا منع ہے' یہ ماجرا کچھ ایسے بیان کیا گیا ہے: ''بالآخر جنگِ جنگِ عظیم جلے جھلسے درختوں کی شاخوں میں اٹکی پھٹی پتنگیں اور کوئلہ، گھگھیاں، آوارہ ڈور کے جال اور تپتی زمین پر بکھری جانوروں کی ہڈیوں کونا کافی جان کر وہ ایک مرتبہ پھر گوئرنیکا کو روند دیتے ہیں ہر شہر کو گوئرنیکا بنا دیتے ہیں۔''(۳) اسی طرح امن کے نوبل انعام کو بھی اقوامِ متحدہ کی مشکوک حیثیت نے ایک مذاق ہی بنا دیا ہے۔ انور سجاد نے استہزائیہ انداز میں امن کے نوبل انعام کو 'ہینڈ گرنیڈوں کی کرم خوردہ برہنگی' لکھ کر اُس کی پول کھولی ہے: ''لیکن ہوایوں کہ قوسِ قزح کو ڈائنامائیٹ سے اڑا دیا گیا تب انھوں نے ہینڈ گرنیڈوں کے رنگوں کی کرم خوردہ برہنگی کو سینے پر سجایا اور تم نے کہا یہ امن کا نوبل پرائز ہے۔''(۴)

انور سجاد نے آزادی کی خاطر لوگوں کا سزائیں بھگتنا بہترین عمل قرار دیا ہے۔ ڈھلتے ہوئے سورج کے بجائے، پر

سکون گھر کے آنگن میں اتری ہوئی گرم دوپہر کی ستائش کی ہے۔ جبر وتشدد کو انسانی جسم پر برستے کوڑوں اور سنسناتی گولیوں کی گونج کی مانند لکھا ہے: ''سُنا ہے صحنوں میں پھیلی دوپہر کی حدت ڈوبتے سورج سے بہتر ہوتی ہے سینوں کو چھیدتی گولیاں اور ہونٹوں کو کاٹتے کوڑوں کی بازگشت باغوں میں پھیلی سرخی میں گچ اور گولڈ مُہر کے پھولوں سے لدے درخت ہواؤں میں لہراتے پرچم۔''(۵) انور سجاد کہتے ہیں کہ جبر کے خلاف لب بستگی کی عادت اختیار کرنے والوں کی حالت گھر کے کونے کُھدروں میں لگنے والے مکڑی کے جالوں کی طرح سے ہوگئی ہے اور اب وہ چھت کی کڑیوں کے ساتھ چمٹی ہوئی چھپکلیوں کی مانند نظر آتے ہیں۔ انور سجاد نے گھٹن اور جبر کی فضا میں ہونٹ سیئے جانے کی اذیت کو اس طرح سے تجریدی انداز میں کچھ یوں بیان کیا ہے:

> ہم میں سے کتنوں کے منہ میں زبان زبان پر لفظ اور لفظوں میں آواز ہے ہم کیا کچھ کہنے کی تمنا رکھتے ہیں جرات رکھتے ہیں ہم میں سے کتنے کتنی مرتبہ اپنا عہد دہرا سکتے ہیں کہ اب وہ سب چھتوں کی کڑیوں سے چپکی چھپکلیاں ہیں اور جالے جنھوں نے اپنی دانست میں کڑیوں کے درمیان تن کر چھت کو گرنے سے بچا رکھا ہے(۶)

''خوشیوں کا باغ'' کی بنیاد قدیم ولندیزی مصور ہائرانیمس بوش کی تصویر میں خوفناک مناظر، عجیب الخلقت نباتات کے ساتھ، ناقابل فہم اشکال ہیں، جہاں پر عریاں مرد وزن کے پیکروں کو نیم انسان اور نیم حیوانی مخلوقات کے بے انتہا جبر وتشدد کا نشانہ بنتے ہوئے اور لہو ولعب میں مبتلا بھی دکھایا گیا ہے۔ افسانہ ''خوشیوں کا باغ ۱۔۲'' کا عنوان والے حصے میں پہلا جملہ اُن لوگوں کی سوچ کا غماز ہے، جو دُکھوں اور محرومیوں کے دوزخ کی آگ کو ٹھنڈا کر دینے کی تمنا کرتے ہیں۔ پورے افسانے کی فضا پر ایک عجیب سی پراسراریاسیت آمیز کیفیت طاری ہے۔ انوکھے رموز، کنائے، تشبیہات واستعارات، کے ذریعے ماحول کی منظر کشی کی گئی ہے۔ مگر اِس اجنبی پرسکون ماحول میں اِن کے علاوہ کچھ اسپ سوار نیم انسانی، نیم حیوانی وحشی درندے بھی ہیں۔ جو اِن نیم خوابیدہ لوگوں کو ہر سمت سے گھیر کر جبر وتشدد میں مشغول ہیں۔ اِس افسانے کے آخر میں انور سجاد نے جبر کا شکار بننے والوں کو اپنی رہائی کی کوشش کرنے کا رستہ دکھایا ہے۔ جب کہ ''خوشیوں کا باغ ۳'' کی مجموعی فضا ''خوشیوں کا باغ ۲۔۱'' کے بالکل برعکس ہے۔ افسانے کے پہلے جملے سے ہی انور سجاد نے ''ہائرانیمس نوش'' کی عجیب وغریب تصویر کے ہر ایک زاویے کو موجودہ زمانے کے جبر واستبداد کے ساتھ مماثل قرار دے کر، اُن تمام مسائل اور نوش کے دکھائے گئے مظالم کی علامات کو ایک دوسرے کا عکس ثابت کرنے کی کوشش کی ہے۔ افسانے کا پہلا جملہ ہے: ''بوش کے خوشیوں کے باغ کا ہر پینل ایک دنیا ہے اور تیسرا پینل، تیسری دنیا۔''(۷)

ناول نگار نے تیسری دنیا کی حالت زار کو بوش کے زمانے کی حالتِ زار کے مناسبت دے کر سنوارنے کا پیغام دیا ہے۔ اِس افسانے کی مجموعی فضا بہت پُرہول ہے۔ اذیتیں سہتے لوگوں کے خوف اور دہشت سے پھٹے منہ اِس افسانے

کے اختتام پر ایسے اَلوہی گیت میں ڈھل جاتے ہیں، جو حریتِ فکر وعمل اور حریتِ بشر کے افکار کی تفسیر پیش کرتا ہے۔ انور سجاد کے افسانے ''خوشیوں کا باغ ۱۔۲'' کا آخری جملہ یہ ہے: ''جہنم میں جلنے والا ہر کوئی ایسے ہی خواب دیکھ کر، اپنے چاروں اور لپکتی چنگاریوں کو گلزار بنانے کے لئے اس طور جدوجہد کرتا ہے کہ جسم کا جوڑ جوڑ، ریشہ ریشہ بھی پگھل جائے تو بھی آنکھیں ہمیشہ گاتی رہیں۔'' (۸)

انور سجاد کے ناول ''خوشیوں کا باغ'' میں مجمع باز مداری کی تقریر میں وہ عناصر موجود ہیں جو کسی بھی جدید ناول کا خاصا سمجھے جاتے ہیں۔ جیسے کہ متضاد الفاظ (Antiphrasis) کا برتنا اور ذو معنی الفاظ (Pun) کا استعمال کیا جانا استہزایہ لہجہ وغیرہ۔ انور سجاد کی ناول نگاری کی ایک خوبی یہ بھی ہے کہ انھوں نے علامت نگاری کرتے وقت صنعت تجنیس کی فضا میں علامت نگاری کی ہے۔ ناول ''خوشیوں کا باغ'' کے مجمع باز مداری کی تقریر میں استعمال کیے گئے الفاظِ تجنیس کی تفصیل کچھ یوں ہے۔ 'غل وغلزار، خنجر حلال کا ہے قومی نشاں ہمارا' جس طرح یہ مجمع باز مداری، بات سے بات نکالتے چلے جاتے ہیں۔ بے سروپا باتیں کرنے میں بالکل غیر متعلق اور غلط مفہوم والے اشعار کے استعمال میں بھی انھیں ملکہ حاصل ہوتا ہے۔ بڑے شاعر کے کلام کے ساتھ برا سلوک کیا ہے۔ مثلاً 'وہ کون کہہ گیا ہے کہ قید وحیات اور بندۂ اصل، اصل میں دونوں ایک ہیں'، علاوہ ازیں غلط العوام کی مثال کے طور پر، ایک اور فرد ملاحظہ فرمائیں: 'وہ کون کہہ گیا ہے، 'خود بھی شرمسار ہو آپ بھی شرمسار کر' اور دو مختلف اشعار کے فرد کو یکجا بھی کیا گیا ہے۔ 'مٹا دے اپنی ہستی کو اگر تو مرتبہ چاہے، خدا بندے سے خود پوچھے بتا تیری رضا کیا ہے۔ تجنیسِ قلب کا بھی استعمال اِس فقرے میں کیا گیا ہے: 'روس تو ہرگز نہیں۔ اِس نام کو اُلٹ کر پڑھو تو سور بنتا ہے۔' چاہے مجمع باز مداری کی تقریر کتنی ہی عامیانہ سمجھی جائے مگر اس تقریر سے عوامی سوچ واضح طور پر سمجھ میں آ گئی ہے۔ دراصل یہی معمولی لوگ عوامی مزاج کی اصل ترجمانی کا فریضہ سرانجام دیتے ہیں۔ مذکورہ ناول میں نیم سیاسی تقریر کے ذریعے انور سجاد نے عوامی لہجے کی جھلک پیش کی ہے۔ مزے کی بات یہ ہے کہ انور سجاد نے اس مجمع باز کو بیک وقت دوا فروش اور مداری کی ڈیوٹی سونپی ہے۔ اِس نیم سیاسی اور عوامی تقریر کے سیاسی نظریات اور مجمع باز مداری کے فطری اندازِ گفتگو کی وضاحت کے لیے یہ دونوں انداز علیحدہ علیحدہ پیش کیے جا رہے ہیں۔ پہلے مجمع باز مداری کا اندازِ گفتگو اور پھر اس تقریر میں موجود کچھ سیاسی خیالات کا بیان ناول ''خوشیوں کا باغ'' میں نیم سیاسی، پُر از حقیقت تقریر کچھ اس طرح سامنے آتی ہے:

> اب نو من تیل پر رادھا نہیں ناچتی بلکہ کروڑوں بیرل تیل روزانہ پر بھی محض دو ٹھمکے لگاتی ہے، جلتی پر تیل ڈالتی ہے، ہمارا اور آپ کا تیل نکالتی ہے۔ شاعر سچ کہہ گیا ہے کہ مٹا دے اپنی ہستی کو اگر تو مرتبہ چاہے، خدا بندے سے خود پوچھے بتا تیری رضا کیا ہے۔ صاحبان، مہربان، قدر دان۔ یہ تو چند جملہ ان معترضان تھے کہ بات کو بات سے نکلتے روکا نہیں جا سکتا

کیوں کہ ذکر جب چھڑ جاتا ہے جوانی کا تو بات پہنچ جاتی ہے قیامت تک اور جان لو کہ قیامت بھی شاید جلدی آجائے تیسری جنگ کے بطور کہ شاستروں میں آیا ہے کہ اس وقت رادھا کے زائچے کے برج قوس میں یورینس اور نیپچون کا کران ہوگا خیر تو مہربان، قدردان، نجوم ایسی خطرناک چیز ہے کہ اگر بادشاہ ہمایوں سیڑھیوں پر کھڑا ہو کر نجوم کو نہ دیکھتا تو کبھی اس سے پھسل کر راہیِ ملکِ عدم نہ ہوتا تو آئیں اب اصل بات کی طرف آتے ہیں کہ شاعر نے کہا ہے، مجھے دیکھو تو دیدہء عبرت نگاہ پکڑو۔(۹)

اس طرح ناول ''خوشیوں کا باغ'' کا یہ اقتباس دیکھیے:

اونہ بھئی، بچہ لوگ آگے نہ آئیں، بیبیاں پردے میں جائیں ان کے لیے پردے کا الگ انتظام ہے۔ ہاں تو بچہ جمورا، بول، شاباش پیٹ کیا مانگتا ہے؟ تخت نہیں مانگتا؟ تاج نہیں مانگتا؟ تو بول پھر کیا مانگتا ہے؟ ہیں؟ روٹی؟ اوئے تیرے پہ خدا کی مار، یہ لفظ واپس لے جلد، نہیں تو کافر ہو جائے گا سنگسار ہو جائے گا، صاحبان، مہربان، جمورے کو معاف کر دیں۔ بچہ ہے بڑا ہو جائے گا تو سمجھ جائے گا کہ روٹی کا لفظ زبان پر نہیں آنا چاہیے، بلکہ پیٹ ہی میں رہنا چاہیے۔(۱۰)

یہ تو اس مجمع باز مداری کے اندازِ گفتگو کی جھلک تھی، اب اس عوامی سطح کی تقریر میں موجود سیاسی نکات کا بھی مختصر جائزہ لے لیا جائے جو دراصل پاکستانی حالات کے متعلق انور سجاد کا اصل مطمعِ نظر ہے۔ مندرجہ ذیل اقتباسات میں اُن شکایتوں کا بھی تذکرہ موجود ہے جو مشرقی پاکستان کے عوم کو مغربی پاکستانی حصے کے عوام اور یہاں کی حکومت سے تھیں۔ مغربی پاکستان کے عوام کے بھونڈے رویئے کی ترجمانی کا فریضہ مجمع باز مداری کرتا دکھایا گیا ہے۔ آج وقت نے یہ ثابت کر دیا ہے کہ وہ لوگ اپنی اِن شکایتوں میں حق بجانب تھے۔ جب مشرقی پاکستان قدرتی آفات سے دوچار ہوا تو اس الم ناک موقعے پر مغربی پاکستان کے کسی اہم سیاسی نمائندے نے مشرقی پاکستان جانے کی زحمت گوارہ نہیں کی۔ اخبارات میں بھی اسے کوئی اہمیت نہیں دی گئی۔ ناول ''خوشیوں کا باغ'' کے اس اقتباس میں مجمع باز مداری کا حقارت کا اظہار کرتے ہوئے ہنکارا بھرنا (ہُنھ) یہ اُس بے حسی کی جانب اِشارہ کرتا ہے کہ جو مشرقی پاکستان کے عوام کے مصائب اور شکایتوں کے جواب میں اختیار کی گئی تھی۔ یہ تو بالکل ایسا ہی ہے۔ جیسے کسی کے گھر میں غربت اور فاقوں کے پہرے لگے ہوئے ہوں اور اچانک وہاں سیلاب یا زلزلہ آجائے۔ تو ایسے مصیبت زدوں کو یہ کہہ کر گفتگو کی جائے کہ یہ تمھاری بداعمالیوں کی سزا ہے۔ لہٰذا مشرقی پاکستان جسے قدرتی آفات اور انسانی ہوس کا سامنا رہتا تھا، آزادی سے جو توقعات وابستہ تھیں وہ خود غرض لوگوں کی بھینٹ چڑھ گئیں۔ اس طرح انھیں ایک المناک انسانی صورتِ حال سے گزرنا پڑا، مشرقی پاکستان کا المیہ پیش آنے کا یہی سبب ہے

کہ اس کی معیشت تباہ ہو چکی ہے۔ ناول نگار اس صورتِ حال کو اس طرح بیان کرتا ہے:

> وہ کہتے ہیں کہ یہ ملک بنایا اُنھوں نے اپنی اکثریت کی بنا پر، وہ کہتے ہیں کہ آپ نے وہاں بہت ظلم کیے ہیں۔ فوج اپنے ہی بھائی بندوں کو نشانہ بنا رہی ہے۔ یہ سب جھوٹ ہے، اگر سچ بھی ہے تو کیا ہوا۔ اس سے ایک تو آبادی کا مسئلہ حل ہوگا کہ آپ ایک منٹ میں چھ ہزار روپے پیدا کرتے ہیں تو وہاُدھر ایک منٹ میں آٹھ ہزار بچے پیدا کر لیتے ہیں، ہنھ، اور دوسرے اس اوپریشن سے خوراک کا مسئلہ بھی حل ہو جائے گا۔ (۱۱)

انور سجاد نے مشرقی پاکستان کے خلاف کی گئی زیادتیوں کو علامت نگاری سے استہزائیہ انداز میں تذکرہ کرتے ہوئے یوں بیان کیا ہے:

> آپ کو یقین دلاتا ہے کہ ملک کے اس حصے میں کوئی گڑبڑ نہیں ہے سب ایک ہی رشتے میں بندھے ہیں اور مذہب کے رشتے سے زیادہ مضبوط اور کوئی رشتہ نہیں۔ جو کچھ وہاں ہو رہا ہے، انہی شر پسندوں، باغیوں، منافقوں، کافروں کا شوشہ ہے۔ سازشی ہیں یہ لوگ اگرچہ اکثریت میں ہیں تو کیا، بہت غریب ہیں تو کیا۔ ظالمو مذہبی بھائی ہو تو بغاوت کیوں کرتے ہو۔ آپ صاحبان نے انھیں اپنا خون بھی پلانے سے دریغ نہیں کیا، وہ کہتے ہیں کہ یہ ملک انھوں نے بنایا اپنی اکثریت کی بنا پر تو کیا ہوا۔ وہ کہتے ہیں کہ آپ نے وہاں بہت ظلم کیے ہیں۔ فوج اپنے ہی بھائی بندوں کو گولیوں کا نشانہ بنا رہی ہے۔ یہ سب جھوٹ ہے اگر سچ بھی ہے تو کیا ہوا اس سے ایک تو آبادی کا مسئلہ حل ہوگا کہ آپ ایک منٹ میں چھ ہزار روپے پیدا کرتے ہیں تو وہ اُدھر ایک منٹ میں آٹھ ہزار بچے پیدا کر لیتے ہیں ہُنھ۔ اور دوسرے اس اوپریشن سے خوراک کا مسئلہ بھی حل ہو جائے گا۔ اب کوئی ان سے پوچھے، بھائی، سائیکلون ہم یہاں سے بھیجتے ہیں۔ اول یہ تو عذاب الٰہی ہے جو تمھارے گناہوں کا عذاب ہے کہ تم ان سب بیٹھے ہوئے بھائیوں کو شک کی نگاہ سے دیکھتے ہو۔ یہ بھی سننے میں آیا ہے کہ بند وغیرہ باندھ کر سائیکلونوں کی تباہی سے آبادیاں بچائی جا سکتی ہیں۔ لو اور سنو، قہرِ الٰہی کے سامنے کون بند باندھ سکتا ہے۔ (۱۲)

ناول ''خوشیوں کا باغ'' کے مجمع بازمداری کو بھی علامت نگاری کے لیے منتخب کیا گیا ہے۔ مجمع بازمداری کا یہ عام سا کردار پورے پاکستانی معاشرے کی نفسیاتی سیاسی کشاکش کی عکاسی کر رہا ہے۔ بظاہر عام سی تقریر کو کسی طور بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا ہے۔ تقریر میں انور سجاد نے مجمع بازمداری جیسے کردار کے منہ سے یہ تلخ حقیقت کہلوائی ہے کہ مشرقی

پاکستان کے معاشی استحصال کے پیچھے مغربی پاکستان کے مفاد پرست عناصر کا بھی ہاتھ تھا۔ یہ صورتِ حال ''خوشیوں کا باغ'' میں کچھ اِس طرح سے بیان ہوئی ہے: ''تو صاحبان، یہ سب دشمنوں، غداروں، ملحدوں کی سازش ہے۔ آخر آپ تو صالح ہیں، سب کی طرح، محبِ وطن، آپ نے وہاں کے شرفا کے ساتھ مل کر اربوں کا کاروبار کیا، خود بھی مالا مال ہوئے، انھیں بھی مالا مال کیا۔'' (۱۳)

مشرقی پاکستان کے عوام کے خلاف ہونے والی مجوزہ ناانصافیوں اور استحصال میں مشرقی صوبے کے لوگ بھی برابر کے ذمہ دار نظر آتے ہیں۔ ناول ''خوشیوں کا باغ'' کا مندرجہ بالا اقتباس جو مجمع باز مداری کی تقریر پر مشتمل ہے، اِس کی مختصر صورتحال پیش کرنے کے لیے کافی ہے۔ اپنوں اور پرایوں کا مسلسل تختۂ مشق بننے والے مشرقی پاکستان کے عوام کی اکثریت کی فاقہ کشی کا شکار نظر آتی تھی۔ انگریز اور ہندو استبداد کے بعد اب انھیں اپنے ہی ہم قوم اور ہم مذہب لوگوں کے ظلم وستم کا سامنا کرنا پڑ رہا تھا۔ مشرقی پاکستان کے عوام کی حالتِ زار کو انور سجاد نے اس طرح پیش کیا ہے: ''دیکھیے صاحبان، دیکھنے میں بڑا عاجز، مسکین، سوکھا سڑا، فاقہ زدہ، ایک دو تین چار ساری پسلیاں گن لیں۔ جسم پر صرف لنگی، اُس پر بھی پیوند لگے ہیں۔'' (۱۴)

مشرقی پاکستانیوں کی اکثریت جس عذاب سے دوچار تھی اس کا اندازہ لگانا مغربی پاکستان میں رہنے والے پاکستانیوں کو بہت کم تھا۔ ان کی حقیقی حالتِ زار کا کسی کو بھی علم نہ تھا۔ ماسوائے اُن لوگوں کے جو مشرقی پاکستان میں کسی وجہ سے چلے جاتے تھے۔ صدیق سالک جو مشرقی پاکستان کے اخیر لمحوں میں وہاں پر اپنی سرکاری ذمہ داری نبھانے کے لیے موجود تھے۔ انھوں نے اپنی کتاب ڈھاکہ ڈوبتے دیکھا میں مشرقی پاکستان کی غربت وافلاس کی چند سچی تصاویر کھینچنے کی کوشش کی ہے۔

بات مشرقی پاکستان کی ہو کہ مغربی پاکستان کی، ہر دو صورتوں میں اس خطے کی اندرونی صورتِ حال اور بیرونی دنیا کی للچائی ہوئی نظریں، گہرا اور دلچسپ منظر نامہ پیش کرتی ہیں۔ انور سجاد نے خطے کی صورت حال کو اپنے انداز میں واضح کرنے لیے طرح طرح کے ادبی ہتھکنڈے اختیار کیے ہیں کہیں پر وہ علائم کو پیش کرنے کے لیے تلمیحات کا استعمال کرتے ہیں تو کہیں پر قدیم اساطیری عناصر سے مدد لیتے ہیں۔ کہیں پر ابلاغ کے تاثراتی عمل کو دہراتے ہیں تو جو کہ جدیدیت کا ذریعہ اظہار ہیں۔ دیکھنے میں یہ آیا ہے کہ انور سجاد نے بعض اوقات ناول نگاری کے دوران قدیم اساطیر کو برتا ہے۔ اس سے پہلے کہ انور اسجاد کی ناول نگاری سے اساطیری عناصر کو تلاش کر کے زیرِ بحث لایا جائے، اساطیر سے آگہی ہونا لازم ہے۔ اس سلسلے میں ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ اساطیر وہ متھ ہے جس کا مطلب مافوق الفطرت عناصر یا دیوی دیوتاؤں کے قصے ہیں۔ اساطیری کہانیوں میں تو ممکن ہے کہ واقعات وحقائق پر مبنی ہوں لیکن معاصر ادیب اساطیری ادب سے مواد کو علامت کے طور پر لے کر اپنی تحریروں کا جزو بنا لیتے ہیں۔ اس طرح اساطیری عمل ودخل کے سبب جدید ادب اساطیر آمیز ہو گیا ہے۔ اساطیری

ادب قدیم دیومالائی قصے کہانیوں کے لیے ہی مخصوص نہیں کیا جا سکتا ہے بلکہ قدیم لوک گیتوں، لوک کہانیوں، سماجی و معاشرتی اور تہذیب و تمدن میں جو کچھ موجود تھا وہ بھی اساطیر کی شکل میں ڈھال لیا گیا ہے۔ قدیم ہندی، مصری اساطیر، ایرانی اساطیر، یونانی اساطیر اور اسلامی اساطیر کو کسی حد تک الگ الگ کیا جا سکتا ہے۔ اسطور یا اسطورہ کو انگریزی زبان میں لفظ Myth اور عربی زبان کا لفظ اسطورہ سے پکارا جاتا ہے جو آپس میں ہم معنی بھی ہیں۔ اسطور یا اسطورہ عربی زبان سے اردو زبان و ادب میں بھی آیا ہے: ''اُسطورہ عربی زبان کا لفظ ہے جس کا مادہ ''سَطَرَ'' ہے اور جمع اساطیر اردو میں یہ اپنے لغوی اور اصطلاحی مفہوم میں اس طرح مستعمل ہیں جس طرح عربی میں۔''(۱۵) یونان زبان میں Myth کے معنی کہانی کے اور Logos کے معنی بحث اور بیان کے ہیں۔ چنانچہ Mythology کے لغوی معنی کہانیوں کا مطالعہ ہیں کسی خاص قوم (مثلاً یونانیوں، چینیوں) یا علی العموم بنی نوع انسان کی قدیم روایتی کہانیوں کا مطالعہ مائیتھولوجی کہلاتا ہے۔ اردو میں دیو مالا، علم الاصنام اور صنمیات مائیتھولوجی کے مترادفات ہیں:

> دراصل انگریزی زبان کا لفظ متھ Myth اصل انگریزی کا نہیں ہے۔ یہ لفظ یونانی زبان سے لیا گیا ہے۔ اور خاص طور پر قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ یہ لفظ Myths سے مشتق بنا کر انگریزی میں Myth کے طور پر استعمال کیا گیا ہے۔ پھر متھ کے ہم معنی کے طور پر مائیتھولوجی کے لفظ کی اصطلاح بھی تخلیق کی گئی ہے۔(۱۶)

اساطیر کا قدیم دیومالا یا اصنام کے مذہب سے بہت گہرا تعلق ہے۔ اسی لیے تمام قدیم تہذیبوں کی دیومالائی کہانیاں ان لوگوں کے مذہبی عقائد کے بارے میں معلومات مہیا کرتی ہیں جنھوں نے مذہبی عقائد کے زیر اثر کہانیاں تخلیق کی تھیں۔ دراصل دیومالا اپنے دور کی منطقی کہانیاں تھیں۔ تاہم اساطیر، صنمیات، دیومالا وغیرہ کسی قدیم تہذیب کے دیوی دیوتاؤں اور فوق البشر سورماؤں کی داستانیں ہیں۔ جن کی جڑیں مختلف تہذیبوں یں پیوست ہیں۔ تاہم عربی اور یونانی زبان کے علاوہ انگریزی زبان و ادب پر اس کے گہرے اثرات موجود ہیں۔

قدیم اساطیر کے عربی، یونانی اور انگریزی زبان و ادب پر اثرات تو ہیں ہی مگر اس کے اردو ادب پر بھی گہرے اثرات مرتب ہوئے ہیں۔ مختلف تہذیبوں کی قدیم اساطیر اردو ادب میں ایک اہم اضافہ ثابت ہوئیں۔ موجود دور میں جہاں دیگر فنی و فکری رجحانات رائج ہوئے انھوں نے اردو نثر اور نظم اور پر گہرے اثرات چھوڑے ہیں وہاں پر جدید دور کا ادیب بھی اس سے دامن نہیں بچا سکا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ عصر حاضر میں اساطیر کے لیے باقاعدہ طور پر اردو ادب میں اصلاحات رائج ہو چکی ہیں۔ مختلف زبانوں میں اساطیر کے سلسلے میں اصطلاحات رائج ہوئی ہیں ان کے متعلق زیرِ نظر اقتباس میں بحث کچھ یوں پیش کی گئی ہے:

> انگریزی زبان اور ادب میں اسطورہ کے لیے Myth کے لفظ کی اصطلاح استعمال ہوتی

ہے۔اسی بنا پر انگریزی زبان میں کسی ایک تہذیبی منطقہ کی اساطیر یا مختلف تہذیبوں سے تعلق رکھنے والے اساطیر کے مجموعے کے لیے Mythology کی اصطلاح استعمال ہوتی ہے۔ یہاں ایک اور بات کا ذکر بھی ضروری ہے کہ اساطیر کے علم سے متعلق، اساطیر کی مختلف اقسام پر علمی مباحث کو بھی Mythology کی اصطلاح کا نام دیا جاتا ہے۔ یونانی زبان میں متھ کے لفظ کے معنی کہانی وغیرہ کے ہیں۔اور لوگز کے معنی بحث کرنے کے ہیں۔دونوں لفظوں کا مجموعہ مائیتھولوجی ترکیب میں صورت پذیر ہوتا ہے۔اور ترکیب کے مجموعی طور پر معنی ہوئے کہانیوں کا مطالعہ۔اس لیے دیومالا اور علم الاصنام کے لیے بھی یہی ترکیب استعمال کی جاتی ہے۔(۱۷)

جدید اردو ادب میں دوسرے ادبا کی طرح انور سجاد نے بھی اساطیر کو بطور خاص برتا ہے۔ناول نگاری میں جدید تکنیکوں کو ملحوظ رکھتے ہوئے انھوں نے چند علامات مذہبی اساطیر سے بھی لیں ہیں۔کہیں پر وہ خالص توحیدی اساطیر کی طرف اشارہ رکرتے ہیں تو کہیں پر مذہب کے معاشرتی رویوں اور ردعمل کے متعلق اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہیں۔پھر انھوں نے ناول نگاری کے دوران یہ بتانے کی کوشش بھی کی ہے کہ قدیم تہذیبوں میں کسی جرم پر سزا صرف عورت کو ہی دی جاتی تھی یا پھر اُس شخص کو بھی عتاب کا نشانہ بنایا جاتا تھا جو انصاف کی بات کرتا تھا۔جیسا کہ انور سجاد کے ناول کی رو سے معاشرتی برائیوں کے سبب کسی عورت کو الزام دے کر سنگ سار کر دیا جائے تو پھر یہ توقع کی جائے کہ معاشرے میں اس طرح تمام برائیاں ختم ہو جائیں گی۔ایسا سوچنا عقل و دانش کی بات نہیں ہے۔انور سجاد نے اپنے ناول میں اسی قسم کی ایک اساطیری روایت کو جدید انداز میں علامت کے طور پر استعمال کیا ہے۔انھوں نے ''خوشیوں کا باغ'' میں ابلیس کے ایک واقعہ کو یوں بیان کیا ہے:

> ابلیس نے حضرت موسیٰؑ سے کہا، اے موسیٰؑ، رب مجھ سے تو ناراض ہے، تو ہی میرے ایک سوال کا جواب پوچھ آ کہ یہ تو ٹھیک ہے آدم کو میں نے بہکایا، مجھے کس نے بہکایا؟ اللہ تعالیٰ نے حضرت موسیٰؑ سے یہ سوال سُن کر فرمایا وہ سڑی ہے۔سودائی ہے۔اس کی باتوں پر دھیان نہ دیا کر۔(۱۸)

انور سجاد کی سوچ یہی کہتی نظر آتی ہے کہ گناہ گار سے زیادہ اُس کا بیمار معاشرہ علاج کا مستحق ہے۔کیوں کہ یہ بیمار معاشرہ ایسے ماحول کو پروان چڑھاتا ہے جو معصوم ذہنوں کی خرابی کا باعث بنتا ہے۔فی الحقیقت ہونا یہ چاہیے کہ گناہ گار کے بجائے گناہ سے نفرت کرنا چاہیے نہ کہ کسی انسان کو مذہبی عقائد بنیاد پر نشانہ بنایا کر اُس کی انسانیت کو پامال کیا جائے۔اس قسم کی تعلیم کوئی مذہب بھی نہیں دیتا۔اساطیری لحاظ سے قدیم معاشروں کی صورتِ حال موجود دور سے زیادہ مختلف نہ تھی۔بنی اسرائیل کے ایک اساطیری واقعہ میں یہ بات ثابت کرنے کی کوشش کی گئی ہے کہ ہر انسان کو اپنی زندگی اپنی مرضی سے گزارنے

کا مکمل حق حاصل ہے۔ مگر عصری صورتِ حال یہ ہے کہ معاشرے میں پھیلنے والی ذہنی بیماریوں کا سبب صرف عورت کو سمجھا جاتا ہے۔ بطور ایک انسان عورت کے مذہبی اور سماجی حقوق کا خیال نہیں رکھا جاتا۔ عوام کا ایک انبوہ کسی چوراہے پر عورت کو سنگسار کر کے تمام برائیوں کو جڑ سے ختم کرنا چاہتا ہے۔ اس کی مثلاً انور سجاد نے قدیم اسطور سے کچھ یوں روایت کی ہے:

> تب فقیہہ اور شہر کے لوگ ایک عورت کو لاتے ہیں جو زنا میں پکڑی گئی ہے۔ عورت کو بیچ چوراہے میں کھڑا کر دیا جاتا ہے استاد؛ یہ عورت زنا میں عین فعل کے وقت پکڑی گئی۔ توریت میں موسیٰ نے ہم کو حکم دیا ہے کہ ایسی عورتوں کو سنگسار کریں۔ پس تو اس عورت کی نسبت کیا کہتا ہے۔ وہ استاد کو آزمانے کے لیے، اس پر الزام لگانے کا سبب ڈھونڈنے کے لیے موسیٰ کا حوالہ دیتے ہیں۔ استاد جھک کر انگشتِ شہادت سے زمین پر کچھ لکھنے لگتا ہے۔ وہ استاد سے سوال کرتے ہی رہتے ہیں۔ استاد سیدھا ہو کر ان سے کہتا ہے: تُم میں سے وہ کہ جس نے کبھی گناہ نہ کیا ہو، وہی پہلا پتھر مارے۔ ستاد پھر جھک کر انگلی سے زمین پر کچھ لکھنے لگ جاتا ہے۔ یہ سنتے ہی سارا شہر ہاتھوں میں پتھر لیے پل پڑتا ہے۔ جب ہجوم چھٹتا ہے تو چوراہے میں ہزار ہا پتھروں میں دو لاشیں گرم خون میں ڈوبی سرد نظر آتی ہیں زانیہ کی اور استاد کی۔ (۱۹)

انور سجاد ایلو پیتھک ماہر امراض یعنی ڈاکٹر ہیں، اس لیے اپنے ناول میں بیماریوں کا علامتی انداز میں تذکرہ کرتے ہیں۔ بطور طبیب ڈاکٹر انور سجاد امراض، وجوہات کا بخوبی ادراک رکھتے ہیں۔ اِسی لیے اُنھوں نے بیماریوں کے تذکرے کے ذریعے اپنی کہانیوں کے کرداروں کی چند امراض سے بھی علامت نگاری کی ہے۔ وہ ناول میں مختلف امراض کارڈ ئیک دمہ، رے بیز، مرگی، گینگرین'' وغیرہ کے ذریعے علامتی ترتیب دیتے ہیں۔ ماسوائے 'رے بیز' کے جو کتوں کی ایک متعدی بیماری ہے۔ جسے انور سجاد نے علامتی انداز میں استعمال کیا ہے۔ امراض کی علامت نگاری سے کرداروں کی نفسیاتی الجھنوں کا انکشاف کیا ہے۔ ''خوشیوں کا باغ'' میں بھی بیماریوں کا ذکر موجود ہے۔ اِسے انور سجاد کی طبیعت کا تقاضہ بھی سمجھا جا سکتا ہے، چند اعصابی اور متعدی بیماریوں کا تذکرہ کردار کی داخلی حالت کو ظاہر کرنے کے لیے موجود نظر آتا ہے۔ 'ایمیائی پیچش'، 'جیلر کا، چنبل میں مبتلا دکھانا؛ ہیرو کا 'اعصابی' کمزوری محسوس کرنا؛ 'جنسیاتی امراض کا تذکرہ' اور معاشرتی برائیوں کا مختلف بیماریوں کے حوالے سے تذکرہ کیا گیا ہے۔ اس طرح سے انور سجاد نے اپنی پیشہ ورانہ مہارت کو ادبی اسلوب کے ساتھ ہم آہنگی بخشنے کی کوشش کی ہے۔ جیسے:

> جب سب کچھ ٹھیک ٹھاک ہے، جب میری زندگی میں مکمل طور پر رچاؤ ہے تو پھر میرے جسم میں چیونٹیاں کیوں رینگتی ہیں۔ مجھے ان کی سرسراہٹ صاف سنائی دیتی ہے۔ ان

سرسراہٹوں کو دبانے کی کوشش میں مجھے یکدم یاد آتا ہے۔ میں مسکرا دیتا ہوں اور پلنگ کے ساتھ والی میز کی دراز سے شیشی نکال کر اعصابی سکون کی ایک گولی نگل لیتا ہوں (۲۰)

انسانی امراض کو انور سجاد علامتی انداز میں بیان کرتے ہوئے مریض کی ہیجانی کیفیت کو اس طرح بیان کرتے ہیں:

جیل سپرنٹنڈنٹ خوبرو آدمی ہے لیکن اس کے دائیں گال کو ایک چوتھائی ڈھانپے جلد کی کسی بیماری کا نشان ہے جو دوائیوں کے مسلسل استعمال سے دب جاتا ہے اور کبھی کبھی رسنے لگتا ہے۔ مشاہدے میں آیا ہے کہ یہ نشان اس وقت رستا ہے جب اس کی انتہائی درشت طبیعت، نرم روی کا دن مناتی ہے۔ شاید اسی لیے وہ ذرا سی بات پر ماں بہن کی گالیاں دیتا بیڑیاں پہنا دیتا ہے، چکی میں بند کر دیتا ہے کہ اس کے چہرے کا زخم مندمل رہے۔ اس کی طبیعت اس بیماری کی وجہ سے ظالمانہ ہے یا ظالمانہ طبیعت کی وجہ سے اسے یہ بیماری ہے، ابھی تک یہ پتا نہیں چل سکا۔ (۲۱)

اسی طرح انور سجاد ایک ایسے مریض کی بیماری کو علامت بناتے ہیں جس کی بیوی کو یہ شکایت ہے کہ اس کا شوہر غسل خانے میں زیادہ دیر لگاتا ہے، شاید اسے پرانی پیچش ہے۔ ماہر امراض ڈاکٹر ہونے کی وجہ سے اس معاملے کو علامتی انداز میں بیان کرتے ہوئے کہتے ہیں:

مجھے ایمیبا کی پیچش ہے یا میری بڑی آنت میں زخم ہیں کہ جن کی وجہ آج تک اس کے سوا اور کوئی نہیں معین کی جا سکی کہ وہ جذبات جنھیں آنسوؤں کے ذریعے بہہ جانے کا موقع نہ دیا جائے تو وہ دوسرے اعضا کو رونے پر مجبور کر دیتے ہیں۔ ایمیبا سے بھی وقتی طور پر نجات مل سکتی ہے، ہمیشہ کے لیے نہیں۔ یہ مخلوق جسم کے اندر مختلف کونوں کھدروں میں چھپ جاتی ہے جہاں دوا نہیں پہنچ سکتی۔ اور اگر پہنچ بھی جائے اور مکمل صحت ہو بھی جائے تو بھی یہ مرض پھر لاحق ہو جاتا ہے کہ متعدی ہے۔ جب تک ساری آبادی کو پیچش سے پاک نہ کر دیا جائے، اس سے نجات ناممکن ہے۔ سو بعض مرض ایسے ہوتے ہیں جن کے ساتھ زندہ رہنا پڑتا ہے اور میری بیوی مسکرا دیتی ہے جسے میں سمجھ جاتا ہوں کہ میں جب بولتا ہوں تو بولتا ہی چلا جاتا ہوں۔ پیچش! میں بھی مسکرا دیتا ہوں اور چپ ہو جاتا ہوں۔ (۲۲)

جدیدیت کے زیر اثر ادب میں لاتعلقی کو برتنا اور کرداروں میں اجنبیت، کا احساس دکھایا جانا جدید ادب میں لازمی امر سمجھا جاتا ہے۔ انور سجاد کے ناول میں یہ رویہ موجود ہے۔ جو ان کے ناولوں کو جدیدیت کا درجہ دلواتی ہے۔ خود کلامی کی تکنیک سے لکھی گئی یہ کہانی لاتعلقی اور اجنبیت کو ظاہر کرتی ہے۔ اجنبیت کا یہ رویہ بھی دراصل جبر و استحصال کی قوتوں کا ہی

ردِعمل سمجھا جاسکتا ہے۔جس نے لوگوں کوایک دوسرے سے بےزار یالاتعلق کردیا ہے۔جیسے کہ اجنبیت اور لاتعلقی کی کیفیت کوجدید تکنیک کے طور پراس طرح بیان کیا ہے:

> اس علاقے میں کسی کواس سے رسمی رویے کی توقع نہیں۔دوسروں کی رفاقت میں کسی قسم کے کام،کسی جذبے،کسی یادکی امیدنہیں کی جاتی۔یعنی کچھ ایسی زندگی جس میں آزاد ہونے کااحساس ہےاور عاق ہونے کا بھی،کسی چھوٹے گاؤں کے متروک سٹیشن کی طرح خالی خالی لیکن سنسان پلیٹ فارم پر تیز ہوامیں اُڑتے پتوں کی گونج لیے۔(۲۳)

ناول نگارکہانی میں کردارکی کیفیات کوشعورکی رو،اجنبیت اور لاتعلقی نیز غیر یقینی مستقبل کی تکنیکوں سے خودکلامی کے انداز میں لکھا ہے۔کبھی ماضی کی بازیافت کرتے ہوئے کردار منظرِ عام پرلائے گئے ہیں۔انورسجاداس بارے میں یوں لکھتے ہیں:

> اس نے کبھی اس جگہ کویاد میں لانے کی کوشش نہیں کی جہاں وہ اس کے ساتھ بچپن میں کھیلا کرتی تھی۔اس نے کبھی اس گاؤں کے رنگ،خوشبو،پرندوں کی آوازوں کواپنے وجود میں دوبارہ سمیٹنے کی کوشش نہیں کی جہاں وہ جوان ہوئی تھی اور نہ ہی شہر میں،گوٹا لگے سُرخ دوپٹے میں جھلملاتی دھوپ،جس کااس سے وعدہ کیا گیا تھا۔(۲۴)

تنہائی خودکلامی اجنبیت اور ماضی کی بازیافت کی کیفیت کوایک اور مقام پراس طرح بیان کیا ہے:''گلیوں میں چلتے،دکانوں کے شیشوں سے اندرجھانکتے،اپنے مسکراتے چہرے کوچادر میں چھپاکرہمسایوں کے قریب سے گزرتے ہوئے بھی اس نے دریچوں سے کبھی جھانک کرنہیں دیکھا کہ احاطے میں پھیلے اندھیرے پر کُڑھے اپنے ماضی کوکھوجے حالانکہ اسے اندھیرے میں کھوج کرنے کی آزادی ہے۔''(۲۵)اسی طرح مختلف اوقات مختلف کیفیات کااظہار کرنے کے لیے بھی اجنبی پن،لاتعلقی کے رویے کوانورسجاد نے اپنے ناول جنم روپ میں اس طرح بیان کیا ہے:''آٹا گوندھتے اسے محسوس ہوتا ہے کہ اس کی روح پرندے کےٹوٹے ہوئے پر کی طرح ڈولتی آسمان سے اس کے پتلے میں اتری ہے۔وہ اپنے آپ کونہیں جانتی۔کوئی تو ہوگا جواسے جانتا ہے۔وہ رات کو پکارتی ہے۔کوئی جواب نہیں آتا۔''(۲۶)

اجنبیت اور لاتعلقی کے احساس کو'یادنہیں آتا''کب کہاں اور کیسے آئی ہوں'اور'آئی بھی ہوں یا یہ میراوہم ہے' ماحول سے گہری لاتعلقی کی علامت نگاری ہے۔کردارکی کشمکش کواجنبیت اور لاتعلقی کی تکنیک،شعورکی رو کی مدد سے ظاہر کیا گیا ہے:''یادنہیں آتا میں اس کے ماتم کے لیے کب کہاں اور کیسے آئی ہوں آئی بھی ہوں یا یہ میراوہم ہے سرد بو سے جلتی شمع سے ٹپکتی موم اللہ جانے میں اس کے ماتم کے لیے کب کہاں اور کیسے آئی ہوں آئی بھی ہوں یا یہ میراوہم ہے۔''(۲۷)خوشیوں کا باغ''میں ہیرو بیرونی جبر کے آگے خودکونااہل کی کیفیت سے دوچار دکھائی دیتا ہے۔جہاں تک ریاستی جبر کی بات ہے تو یہاں زبان کھولنا جُرم قرار دیا جاتا ہے۔لوگ خوف کی وجہ سے اپنی بات کہنے سے ڈرتے ہیں۔ریاستی جبر کو

ظاہر کرنے کے لیے اجنبیت اور لاتعلقی کے انداز کو بروئے کار لاتے ہوئے کچھ ایسے دکھایا گیا ہے: ''میں انھیں پہچان نہیں پاتا۔ میں مروت ہی میں ہاتھ ہلا دیتا ہوں۔ میں مسکرا دیتا ہوں۔'' (۲۸) ہیرو جبر و تشدد بھرے ماحول میں خود کو بے بس محسوس کرتا ہے۔ ہیرو کے دلی جذبات بیان کرنے کی تمنا کو 'چُپ کی بازگشت'، لاتعلقی کو 'کوئی دیکھنے والا نہ ہو' اور ریاستی جبر کو علامت نگاری کے ذریعے سے دکھایا گیا ہے۔ جب کہ اپنی مرضی کے خلاف کام کرنے کو 'ریس کا گھوڑا' اور 'ڈربی' سے ظاہر کیا گیا ہے:

> اس سے کہتا ہوں: ایک لمحہ، کیا صرف ایک لمحہ بھی میرے اختیار میں نہیں؟ میں ریس کورس کا گھوڑا ہوں جس کی ٹہل سیوا تھپکی تھپکار محض اس لیے کی جاتی ہے کہ ریس میں دوڑتا رہے اور کبھی کبھی ڈربی جیت بھی لیتا ہے؟ اور محبت؟ میں انسان نہیں؟ کیا میں ایک لمحہ بھی اپنے بس میں نہیں کر سکتا کہ اپنی مرضی سے گذار سکوں؟ آزادی کا صرف ایک لمحہ؟ مجھے کوئی جواب نہیں ملتا، غصے میں بند میری آنکھیں رفتہ رفتہ کھلتی ہیں۔ وہاں کوئی نہیں، کتنی بے ضرر، معصوم سی خواہش ہے کہ میں کالی راتوں میں سُنسان سڑکوں، ویران گلیوں میں گھومتا رہوں۔ مجھے دیکھنے والا کوئی نہ ہو۔ میں اپنی چُپ کی بازگشت سنوں (۲۹)

آزاد تلازمۂ خیال، شعور کی رو، مونتاژ اور خود کلامی کی کیفیات سب انسان کے ذہن داخل اور ذہن خارج کی کیفیات ہیں۔ جن کو نفسیاتی کیفیت قرار دیا جا سکتا ہے۔ جہاں تک انسان کی اندورنی حالت کا ذکر ہے تو اسے داخلی خود کلامی (Interior Monologue) کہا جاتا ہے۔ داخلی خود کلامی کی تکنیک کی مدد سے کسی کردار کے قلب و ذہن میں جاری صلح و پیکار اور مختلف احساسات و جذبات کو قاری کے اَفہام کی غرض سے بیان کیا جاتا ہے۔ تا کہ قاری اِس کردار کی مختلف کیفیات کو بخوبی سمجھ سکے۔ اصل میں داخلی خود کلامی کا مقصد اپنے کردار کے حوالے سے افہام و تفہیم ہے۔ ڈاکٹر جمیل اختر مجی اس سلسلے میں لکھتے ہیں کہ:

> شعور کی رو میں اکثر داخلی خود کلامی سے بھی کام لیا جاتا ہے اس کے لیے عموماً یعنی واحد متکلم کا کردار پیش کیا جاتا ہے۔ یہ کردار خود کلامی کے ذریعے اپنے ذہن کے بے ہنگم اور سرکش خیالات پیش کرتا جاتا ہے اور اس طرح اُس کی داخلی زندگی کی تصویر اُبھرتی جاتی ہے۔ ایسے میں اُس کے جملے غیر مرتب اور بے ربط ہوتے ہیں۔ اِن میں بیانیہ کا تسلسل نہیں ہوتا۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ جیسے ذہن اپنے آپ سے محوِ گفتگو ہے۔ (۳۰)

داخلی خود کلامی کے ذریعے کردار کی نفسی حالت کو ظاہر کیا جاتا ہے۔ مصنف کو اپنی جانب سے کسی بھی وضاحت کی ضرورت محسوس نہیں ہوتی بلکہ مصنف اپنے کردار کی خود کلامی کے ذریعے سے، اُس کے جذبات سے قارئین کو آگاہ کر دیتا

ہے۔زمان ومکاں کی پابندی سے آزادرہ کر یہ تکنیک کردار کی خواہشات کو دوسروں تک پہنچاتی ہے۔داخلی خودکلامی کی تکنیک برتے جانے والے ناول میں منطقی ربط نام کی کوئی شے موجود نہیں ہوتی۔اسی لیے قاری کو توجہ کو کسی ایک سمت مرکوز رکھنے میں دشواری کا سبب بنتا ہے۔اِس کی ایک مثال ''جنم روپ'' ہے۔جس میں خیالات اور تصورات اتنی سرعت سے بدلتے ہیں کہ جہاں ایک سطر ختم ہوتی ہے وہاں سے بالکل مختلف جملے کا آغاز ہوتا ہے۔زمان ومکاں کی قید سے بے نیاز یہ نثر پارہ حیرت انگیز چیز ہے۔اپنے قاری کو ایک لمحے کے لیے بھی خود سے بے پروائی کی اجازت نہیں دیتا ہے۔اس طرح قاری کو اپنے سحر میں گرفتار کر لیتا ہے۔جنم روپ میں مناظر اتنی برق رفتاری سے سفر کرتے ہوئے دکھائے گئے ہیں کہ واقعات کا اور ان سے منسلک یادوں کا ایک طویل سلسلہ سامنے آتا ہے۔جو کسی بھی ایک جانب توجہ مبذول کرنے میں شدید مزاحمت کا سبب بنتا ہے۔یہی وجہ ہے کہ ''جنم روپ'' میں مجموعی طور پر کوئی کہانی بیان نہیں کی گئی بلکہ مصنف نے اپنے احساسات اور مشاہدات پر مشتمل تصورات کو ناول کی صورت میں پیش کیا ہے۔خواتین میں جبر کا نشانہ بننے کے بعد آواز بلند کرنے کی خواہش پیدا ہوگئی ہے اس کا اظہار انور سجاد نے یوں کیا ہے:

> وہ ایک عرصے سے جانتی ہے کہ اسے سب کچھ سادگی سے کہہ دینا چاہیے۔سچی کھری باتیں،لیکن اتنی جُرات،اعصابی قوت،وہ کہہ سکتی ہے۔سب کچھ کہہ سکتی ہے،ابھی اُس کا سانس چل رہا ہے۔لیکن وہ کیسے؟وہ کیسے اُس کے مقابل آن کر صوفے پر بیٹھے،اُس کی آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر وہ اُس کا سانس تو کبھی کا پی چکا ہوں،تو کیسے ہو تم؟اُس میں اتنی قوت ہو کہ وہ پوچھ سکے۔(۳۱)

''جنم رُوپ'' میں جاری کش مکش کو ناول کے کئی دیگر مقامات پر نسوانی لہجے میں خودکلامی کے انداز میں دکھایا گیا ہے۔نسوانی کردار کی سوچ سے ازالہ التباس کی کیفیت بیان کی گئی ہے۔یہ نسوانی وجود کوئی خاتون ہے یا پھر یہ کسی قوم کی علامت نگاری بھی ہوسکتی ہے۔اس کی سوچ بتاتی ہے کہ یہ خاتون اپنے انداز سے جینے کا ہنر آزمانا چاہتی ہے۔ذرا ملاحظہ کریں:''مجھے کائنات کو از سرِ نو تخلیق کرنا ہے۔''(۳۲)نسوانی لہجہ خودمختار ہونے کا خواہش مند ہے۔اپنے بارے میں خود ہی فیصلے کرنا چاہتا ہے۔دوسروں کی طے کردہ باتوں سے یکسر انکار کر رہا ہے:''مجھے میرے بدن کی قید میں تنہا ہی رہنے دو میں اپنی عدالت میں اپنے لیے فیصلے خود رقم کروں گی۔''(۳۳)نسوانی لہجے کو اپنی بقا کا مکمل یقین ہے۔'میں اتنی طاقت ور ہوں کہ اپنی راکھ سے پھر زندہ ہوں گی' بے یقینی کی کیفیت دور ہو جانے کو یعنی ازالہ التباس کو ظاہر کرتا ہے۔'رنج والم کی آئیس ایج' اور' گھومتے دائروں کی تنویم' جبر کی علامت نگاری ہے:''میں اتنی طاقت ور ہوں کہ اپنی راکھ سے پھر زندہ ہوں گی میں رنج والم کی آئیس ایج کے لیے تیار نہیں ہوں۔اسی لیے میں جاگنے پر اپنے کانوں سرگوشی کرتی ہوں آہ میرا دل اب بھی فاقے سے ہے میں گھومتے دائروں کی تنویم میں نہیں آؤں گی میں خود کو اقرار کے لمحوں کے سپرد کر دوں گی۔(۳۴)خاتون کو اپنے

پرلا گو تمام پابندیوں کے باوجود اپنی نجات کی تمنا کرتا دکھایا گیا ہے: ''اگر چہ بلیک وارنٹ کے بوجھ سے میری گردن جھکی ہے لیکن اب کوئی دوپہر مجھے بستر میں اسے پہنا ہوا نہیں دیکھے گی۔(۳۵) خاتون کے دل میں خود ساختہ تنہائی کی تمنا ہے۔ تا کہ اپنے بارے میں خود فیصلے کرے۔ کسی بھی معاملے میں مجبوراً سمجھوتہ نہیں کرے:

> تشدد غلامی تشدد یہ آواز میرے جینے کی ہر اپیل کو مسترد کر دیتی ہے لیکن نفی کی نفی کیا نئے موسموں کے لیے نطفہ نہیں میں اس جگہ پہنچنا چاہتی ہوں جہاں چھاپہ مار شعلہ بار دہانوں سے نئے جنم کی خواہش کو پروان چڑھاتے ہیں۔ ہمارا بندھن تو تمھارے اور تمھاری ایرکشن کے درمیان ایک سمجھوتہ ہے۔ اسی لیے میں اب وہ راستہ اختیار کروں گی جو پیغمبروں کا راستہ ہے بھوک پیاس اور تنہائی اور بیماری۔(۳۶)

خاتون کی سوچ بتاتی ہے کہ وہ کسی بت کی طرح ساکت نہیں رہے گی۔ صرف فرماں بردار بن کے غلامی کرنا قبول نہیں کرتی: ''میں پتھر نہیں جو اپنی پوجا کرانے پر اکتفا کرلوں میرے انتہائی مایونیورل دل سے مروجہ ایمان وایقان کا خروج کیا ہجرت کی آخری قسط ابھی ادا کرنا ہے انکار کرتی ہوں کہ میری محبت ہتھیار ڈال کر محض اطاعت کرنا ہے۔''(۳۷) خاتون اپنے حالات سے نبرد آزما ہونے کا اعلان کر رہی ہے' اُس سے کہو اپنے رزاق ہاتھوں کو تیزاب میں ڈبودے' اور اُس کی خواب گاہ میں روٹی کے وسیلے سے سِدھائی ہوئی شیرنی آج رات'، ان جملوں سے خاتون کا جذبہ جھلکتا ہے۔ ان جملوں میں 'رزاق ہاتھوں' سے معاشی وسائل مراد لیا ہے۔ 'تیزاب میں ڈبودے' سچائی کا سامنا کرنے کی علامت نگاری ہے۔ 'کوکھ کو اُس ہیولے کے لیے وا کر دیا ہے'، ازالہ التباس کی کیفیت ظاہر کرتا ہے'؛ 'ہیولے کو چھوتی ہوں چاٹتی ہوں' اپنے خیالات کو عملی جامہ پہنانے کی علامت نگاری ہے:

> اس سے کہو اپنے رازق ہاتھوں کو اب تیزاب میں ڈبودے اس کی خواب گاہ میں روٹی کے وسیلے سے سدھائی ہوئی شیرنی آج رات اس کے نام پر تمام لوگوں سے محبت کرے گی اور اپنے اندر کی اپنی جانب مائل بہ پرواز ہوگی اب میں نے اپنے سینے اور اپنی کوکھ کو اس ہیولے کے لیے وا کر دیا ہے جو انسان کے عظیم مقدر کو وہاں کاشت کرے گا میں اس ہیولے کو چھوتی ہوں چاٹتی ہوں اور وہ فخر سے تن جاتا ہے دھیرے دھیرے میں اسے اپنے منہ میں حدت پہنچاتی ہوں تو دیکھو آتش فشاں میرے حلق میں اتر جاتا ہے۔(۳۸)

شعور کی رو دراصل اُن گم شدہ جزیروں کی بازیافت کرتی ہے۔ جنھیں گزرتے وقت نے ذہن کے پردے سے مٹانے یا مدہم کرنے کی کوشش کی ہو۔ ایک انسان کا ذہن دوسرے انسانوں کے ذہنوں سے انتہائی منفرد ہے۔ اِسی اِختلاف اور اِنفرادیت کے پیچھے بہت سے اسرار ہیں، جنھیں تلاش کرنے اور سمجھنے میں شعور کی رو والی تکنیک مددگار ثابت ہوتی ہے، بہ

شرط یہ کہ اسے اِستعمال کرنے کا سلیقہ آتا ہو۔شعور کی رو، ذہن کی گہرائیوں میں پنہاں اَسرار ورَموز کے ذخیرے تک رسائی حاصل کرتی ہے۔ بہت سی اُلجھنوں اور گرھوں کو کھولتی ہے تا کہ درست تصویر کشی کی جا سکے۔انور سجاد نے ناول نگاری میں شعور کی رو کی تکنیک کو اپنایا ہے۔ڈاکٹر جمیل جالبی کے بقول: ''شعور کی رو، ایک ادبی اسلوب سے متعلق جس میں پلاٹ اور کردار کے ادراکات، محسوسات اور دوسرے فکری انداز سے پیش کیا جاتا ہے لیکن روایتی ترتیب کی پابندی نہیں کی جاتی۔''(۳۹)

شعور کی رو میں انسانی ذہن کی آزاد خیال کا مطالعہ کیا جاتا ہے۔شعور کی رو میں ایک انسان کا دماغ جس رو میں جس سمت کو بہتا ہے۔ادیب اسی طرح من وعن خیالات کی روانی کو بیان کر دیتا ہے۔شعور کی رو (Steam of Consciousness) سیال کیفیت ہے۔ ہر شکل اور ہر وضع قطع میں با آسانی ڈھل جاتی ہے۔ یہ تکنیک اظہار کا ایسا ذریعہ ہے کہ اس کے استعمال سے ذہن میں پوشیدہ باتوں کو لگی لپٹی رکھے بغیر بیان کر دیا جاتا ہے۔اس طرح ایک مخصوص وقت کی تمام کیفیت اور حالت کو تحریر کے دائرے میں مقید کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔مگر ایسے خیالات اور احساسات کا اظہار نہ کرنا ہی بہتر ہوتا ہے۔ جب کہ اِن کے بیان کرنے سے دنگے فساد کا بھی اندیشہ ہوسکتا ہو۔شعور کی رو کی تکنیک ایسے ہی اچھے بُرے جذبات کو سامنے لاتی ہے۔تا کہ کردار کو واضح کر سکے۔اس طرح ''شعور کی رو'' کو جدید ادب کا لازمہ سمجھا جا سکتا ہے۔ڈاکٹر جمیل اختر مجی کی پُر مغز رائے کے مطابق:

> شعور کی رو کی اصطلاح سب سے پہلی بار امریکی ماہرِ نفسیات ولیم جیمز نے وضع کی۔ ۱۸۹۰ء میں اُصول نفسیات پر اس نے ایک کتاب لکھی اس میں اُس نے شعور کی رو کا نظر یہ پیش کیا۔اس نظریہ کے مطابق انسانی ذہن میں آئے خیالات کے ہجوم میں ربط و تسلسل نہیں ہوتا بلکہ یہ خیالات ایک ندی کی مانند بہتے رہتے ہیں۔ یہ بہاؤ مسلسل ہوتا رہتا ہے۔ شعور کی رو کی تکنیک کے ذریعہ ذہن کی اُنہی ٹوٹتی بکھرتی، غیر منظم اور غیر مربوط کیفیات واحساسات کو پیش کیا جاتا ہے۔ان میں کوئی منطق نہیں، کوئی استدلال نہیں، یا کوئی ربط نہیں ہوتا یہاں بیانیہ مفقود ہوتا ہے۔شعور کی رو میں خیالات جس طرح ذہن میں آتے جاتے ہیں اسی صورت میں بیان کر دیئے جاتے ہیں۔(۴۰)

شعور کی رو کی تکنیک والے افسانے اور ناول میں وقت کے جبر سے مکمل آزادی کا اظہار دکھایا جاتا ہے وقت تسلسل سے نہیں گزرتا دکھاتے۔ بلکہ حال کی بات بتاتے بتاتے اچانک مستقبل یا پھر ماضی کی کسی یاد کا چہرہ اُبھرنے لگتا ہے۔صدیوں کا قصہ چند لمحوں میں بیان کر دیا جاتا ہے۔کبھی ایک لمحہ صدیوں پر محیط نظر آتا ہے۔''شعور کی رو'' میں کردار جسمانی طور پر تو کم ہی متحرک ہوتے ہیں۔ جب کہ اِن کرداروں کو ذہن اور خیالات واحساسات کی دنیا ہی سامنے لاتی ہے۔ایک طرح سے یہ

کردار کہانی کو تخلیق نہیں کرتے بلکہ یہ کردار اپنے مصنف کے ہاتھوں سے تخلیق ہوتا ہے۔ اِسی لیے شعور کی رو کے زیر اثر لکھے جانے والے افسانے اور ناول میں مصنوعیت اور دکھاوا محسوس ہوتا ہے۔ اِس کے کردار مجہول سی کیفیت کا شکار نظر آتے ہیں اور عمل سے زیادہ گفتگو کرتے نظر آتے ہیں۔ لہٰذا اِن کی تمام تر کیفیات بھی کسی عملی اقدام کے بجائے اُن کے خیالات اور احساسات کی مدد سے اپنے قاری کے سامنے آتی ہیں۔ شعور کی رو کی تکنیک قرنوں کا فاصلہ چند ساعتوں میں تمام کر لیتی ہے۔ اس طرح ایک ساعت قرنوں پر پھیل جاتی ہے۔ کبھی قرنوں کا سفر فقط ایک ہی لمحہ میں مکمل ہو جاتا ہے۔ مختلف ادوار کو ایک ہی وقت میں بیان کیا جا سکتا ہے۔ حال کے زمانے کو ماضی کے ساتھ ساتھ بھی دکھایا جا سکتا ہے۔

شعور کی رو کی تکنیک اظہار کا ایسا ذریعہ ہے کہ اس کے استعمال سے ذہن میں پوشیدہ باتوں کو لگی لپٹی رکھے بغیر بیان کر دیا جاتا ہے۔ اس طرح ایک مخصوص وقت کی تمام کیفیت اور حالت کو تحریر کے دائرے میں مقید کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ انسان خیر و شر کا مجموعہ ہے اور ہر انسان کی داخلی کیفیت متضاد کیفیات اور اُلجھنوں کا مرکز بنی رہتی ہے۔ مثبت اور منفی جذبات، خیر و شر کی آزمائش، خوشی اور غم، حیرت اور صدمات، انبساط و استعجاب اور تمسخر و استہزاء، طعنہ و تشنیع، دلاسہ اور ہمدردی یہ تمام احساسات و جذبات ہر وقت متغیر ہوتے رہتے ہیں۔ ایسے خیالات اور احساسات کا اظہار نہ کرنا ہی بہتر ہوتا ہے۔ جب کہ اِن کے بیان کرنے سے دنگے فساد کا بھی اندیشہ ہو سکتا ہو شعور کی رو کی تکنیک ایسے ہی اچھے بُرے جذبات کو سامنے لاتی ہے۔ تا کہ کردار کو واضح کر سکے۔ اس طرح شعور کی رو کو جدید ادب کا لازمہ سمجھا جا سکتا ہے۔ انور سجاد نے ناول نگاری میں اس تکنیک شعور کی رو سے بہت کام لیا ہے۔ انور سجاد نے مشرقی پاکستانیوں کے اُبلتے ہوئے جذبات کی ترجمانی شعور کی رو کی مدد سے کچھ اس انداز میں کی ہے: ''فصلوں میں بنی پگڈنڈیوں پر بے نیاز چیتے کی چال چلتا گنا چوستا ننگ دھڑنگ لڑکا نہیں جانتا کہ اُسے بالآخر اپنے بدن پر اوڑھی بکری کی کھال کو اُتار پھینکنا ہے۔'' (۴۱) شعور کی رو کی تکنیک کو برتنے کے کئی طریقے ہیں جسے آزاد تلازمہ خیال، مونتاژ، داخلی خود کلامی وغیرہ شعور کی رو کے ہی دوسرے روپ ہیں۔ تاہم علامت نگاری اور شعور کی رو جدیدیت کے زیرِ اثر برتے جانے والے اسلوب ہیں۔

تلازمہ خیال کے مرہونِ منت ادب میں اگرچہ وہ تسلسل نہیں ہوتا جس کا قاری متمنی ہوتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ لکھنے والا جو کچھ سوچ رہا ہوتا ہے وہی کچھ اُس لمحے لکھ بھی رہا ہوتا ہے۔ اس صورتحال کو یوں بھی بیان کیا جا سکتا ہے کہ سوچیں اور خیالات جس طرف بے لگام بہتے رہتے ہیں لکھاری انھیں اُسی طرح لکھتا جاتا ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ انسان کا دماغ جتنی تیز رفتاری سے سوچتا ہے اِتنی تیز رفتاری سے ان خیالات کو قلم بند نہیں کیا جا سکتا ہے۔ تاہم خیالات کی رو میں بہتے ہوئے جو کچھ ادیب کا قلم سمیٹ پاتا ہے، وہ تلازمہ خیال کا ادب کہلاتا ہے۔ انسان کے دماغ میں یہ صلاحیت ہوتی ہے کہ وہ ایک وقت میں دو یا تین جہتوں میں بہتے ہوئے اتنی ہی ذہنی سطحوں پر سوچ بھی سکے۔ تلازمۂ خیال کی تکنیک ایک فلسفہ سے ماخوذ ہے۔ جس کا مختصر مطلب یہی ہے کہ ہر خیال ایک اور خیال کا سبب بنتا ہے۔ جوں ہی کوئی خیال ذہن میں آتا ہے تو اِس

کے ساتھ ہی ساتھ از خود خیال پیدا ہوتا چلا جاتا ہے۔ چاہے یہ خیالات کتنے ہی بے ترتیب سے کیوں نہ ہوں۔ مگر ان میں باہمی سلسلہ جڑا ہوا نظر آتا ہے۔ تلازمۂ خیال کی تکنیک سے متعلق ڈاکٹر جمیل اختر مجی لکھتے ہیں کہ:

> تلازمۂ خیال کی اصطلاح لاک کے فلسفے سے مستعار ہے جس کا خلاصہ بقول سلیم اختر یہ ہے کہ: ''دیپ سے دیپ جلنے کی مانند خیال سے خیال کا چراغ روشن ہوتا ہے۔ لاک نے اس بات پر اصرار کیا ہے کہ کوئی خیال یا کوئی تصوّر اپنے آپ میں اکہرا نہیں ہوتا۔ ایک خیال سے دوسرا خیال روشن ہوتا ہے۔ اسی طرح تیسرا، چوتھا، پانچواں، غرض متعدد خیال آتے جاتے ہیں۔ بظاہر ان خیالات میں بے ربطی ہوتی ہے لیکن بہ نظرِ غائر دیکھا جائے تو ان میں ایک تسلسل کی کیفیت پائی جاتی ہے۔ دو مختلف خیالوں میں کوئی نہ کوئی کڑی ضرور ہوتی ہے۔ خیال سے خیال تلازموں کے ذریعے پیدا ہوتا ہے ایک تلازمہ دوسرے تلازمہ کو جنم دیتا ہے اس طرح خیالات کا ایک سلسلہ قائم ہو جاتا ہے۔ (۴۲)

تلازمہ خیال کی تکنیک کو برتنے کا ایک انداز ''خوشیوں کا باغ'' میں کچھ اس طرح سے ہے:

> ایک دن وہ مانیں گے کہ اُنھوں نے کوچہ کوچہ گلی گلی وجد میں رقصاں فاقہ مستوں کے صبر کو تار تار کر کے انھیں برہنہ کیا پھر اُن کے دلوں میں وہ تیز دو دھارے لفظ گھونپے جو اُنھوں نے درس گاہوں اکادمیوں میں ٹھیکے پر ڈھالے تھے وہ اقرار کریں گے کہ اُنھوں نے یوں فاقہ مستوں کے دِلوں میں بستے سوہنے سچے رَب کو نالیوں میں بہا دیا جو محبت انصاف اور وَفا کرنے والا رَب ہے فیصلے کے دن وہ بخشش کی بھیک مانگیں گے اور کہیں گے ہم تمھارے ساتھ ہیں کہ لفظ ڈھالنا تو ہمارا پیشہ ٹھہرا تم ہمیں اپنی کٹھالیاں دے دو ہم ٹھیکے پر تمھارے لیے اس سے بھی تیز دَو دَھارے لفظ ڈھالیں گے لیکن وہ تو انصاف کا دِن ہوگا۔ (۴۳)

انور سجاد کی ناول نگاری کو تکنیکی نکتہ نگاہ سے دیکھا جائے تو ان کے یہاں کولاژ (Collage) کی تکنیک کو برتے جانے کی وجہ سے اردو ناول نگاری میں ایک تنوع کا سا احساس ہوتا ہے۔ انھوں نے مختلف النوع حالات اور واقعات کے ٹکڑے سے جوڑ جوڑ کر ایک دلچسپ نمونہ تیار کیا ہے۔ اس ناول کو سندھ کی روایتی دستکاری ''رِلی'' سے بھی مشابہ قرار دیا جا سکتا ہے۔ یا پھر یوں کہیں کہ ''خوشیوں کا باغ'' اردو ناول نگاری میں ایک رلی جیسا ہنر نظر آتا ہے۔ ''کولاژ'' کی تکنیک کے بارے میں ڈاکٹر جمیل جالبی لکھتے ہیں کہ: ''کولاج (Collage) ایک قسم کا فن/آرٹ ہے۔ جس میں مختلف اشیاء، جیسے اخباروں، رسالوں کے ٹکڑوں، نقوش اور تصاویر کو ترتیب دے کر ایک خوشنما طریقے سے لگایا جاتا ہے۔'' (۴۴) مقالہ ہذا کے زیرِ نظر

باب میں اب کولاژ کی اِس مذکورہ بالا تعریف کی رو سے ناول ''خوشیوں کا باغ'' کا مطالعہ کیا جائے تو انور سجاد نے کولاژ کی تکنیک کو ہیرو کی ذاتی زندگی کے احوال کو بوش (Bosch,Boss) کی تصویر کے مختلف حصوں کی تفہیم، ذاتی خطوط کے آئینے میں، اخباری مراسلے سے، اخباری اشتہارات، اخباری اطلاع (Report) کے ذریعے بیان کیا ہے۔

شعور کی رو کی تکنیک کے لیے ہی ایک طریقہ مونتاژ (Montage) کی تکنیک کا بھی مستعمل ہے۔ اِس میں بیک وقت دو مختلف چیزوں کو یا اشخاص کو بالکل بدلے ہوئے ماحول اور مختلف دور میں دکھایا جاتا ہے۔ یہ طریقۂ کار متحرک فلموں میں زیادہ کارگر رہتا ہے۔ فلم میں ہیرو کو بسترِ مرگ سے اچانک پہاڑی مقام پر کود تے پھاندتے یا پھر میدانوں کی خاک چھانتے دِکھا کر اس کی دِلی کیفیت ناظرین پر ظاہر کرنے میں مونتاژ کی تکنیک بہت مؤثر رہتی ہے۔ دو متضاد زمانوں اور مختلف ماحول کے نمونے فلم کے ناظرین میں اِبلاغ اور اَفہام کا سبب بنتے ہیں۔ ڈاکٹر جمیل اختر محبی لکھتے ہیں کہ:

> تلازمۂ خیال سے ہی ملتی جلتی ایک تکنیک مونتاژ Montage کی ہے جس میں سینما کا طریقہ اپنایا جاتا ہے۔ اِس میں بیک وقت دو زمانے اور دو چیزیں دکھائی جاتی ہیں جس طرح سینما کے پردے پر ایک سین یا واقعہ کے بعد دوسرے مختلف سین میں بالکل الگ واقعہ دکھایا جاتا ہے اسی طرح شعور کی رو کی تکنیک میں بھی حال اور ماضی دونوں کو بیک وقت پیش کیا جاتا ہے۔ (۴۵)

دراصل مونتاژ کی تکنیک سراسر بصری فن (Visual Art) کے ذیل میں شامل ہے۔ اسے ادبی تخلیقات میں بروئے کار لانا فن پارے میں الجھاؤ اور پیچیدگی کا سبب بنتا ہے۔ کیوں کہ دیکھنے اور پڑھنے میں واضح فرق رہتا ہے۔ پھر مونتاژ کی تکنیک کے اَفہام میں آواز و انداز بھی اثرات مرتب کرتے ہیں۔ مجموعی ماحول کا بھی خاصہ اہم کردار ہوتا ہے۔ جو مختلف اور متضاد کیفیات اور زمانوں کو ناظرین کی سمجھ میں آنے کے لیے اپنے حصے کا کام سرانجام دیتے ہیں۔ ''خوشیوں کا باغ'' میں انور سجاد نے مونتاژ کی تکنیک کو برتنے کا تجربہ بھی کیا ہے:

> روشنی کا مینار، شہر کی دہلیز پر بہت بڑے پارک میں، فخر سے تن کر کمان بنی پنکھڑیوں والے کنول کے وسط سے بلند ہو کر چھوٹے سے گنبد کی صورت میں آسمان کو چھوتا مینار جو سدا روشن رہتا ہے۔ جسے آباء واجداد نے خون کے دریا میں اپنی مٹی کو گوندھ کر تعمیر کیا ہے۔ غلامی کا طوق توڑ پھینک دینے کا عہد، معماروں کی ہڈیاں گوشت، سران کی ہتھیلی پر ان کی آنکھوں کے نور سے سدا روشن۔ زمینی منزل کے ستون پر، فیصلے، قراردادیں، عہد نامے، مرمر کی سلوں پر کندہ۔ چھٹی کے دن، قومی تہواروں پر اور خوشگوار موسم میں لوگ اپنے بچوں کی خوشی، عزم اور فخر سے یہاں لا کر انھیں تاریخ جغرافیہ پڑھاتے ہیں اور تجدیدِ عہد کرتے ہیں۔ (۴۶)

ناول ''خوشیوں کا باغ'' کے ہیرو کی مختلف حالات کی تصویر کشی کے لیے مونتاژ کی تکنیک کو بروئے کار لانا ناول نگار کی فنی مہارت کا نتیجہ ہے۔ ناول کا ہیرو جیل میں بہیمانہ تشدد کو سہتا ہوا دکھایا گیا ہے۔ 'رسیاں، آکتوپس کے بازو، صدیاں' جبر کی علامت ہیں اور آکتوپس کے بازو کٹنا جبر کی شکست کی علامت کے طور پر استعمال کی گئی ہیں۔ 'سمندر' جُرات اور حوصلے کی علامت کے طور پر استعمال کیے ہیں:

> تب میں دیکھتا ہوں کہ میں لاتعداد رسیوں سے بندھا ہوں جن کے سرے دُور دھند میں جا کر غائب ہو جاتے ہیں۔ تنی رسیاں چاروں اور سے مجھے کھینچتی ہیں۔ میں چیختا ہوں، چیختا ہوں، میرا بند بند کھلنے لگتا ہے کہ رسیاں ڈھیلی چھوڑ دی جاتی ہیں۔ جب مجھے سکون کا سانس آنے لگتا ہے تو رسیاں پھر تان لی جاتی ہیں۔ پھر وہی رسہ کشی اور میں بیچ میں بندھا ہوا، میرا بند بند پھر کھلنے لگتا ہے۔ رسیاں ہیں کہ کھلتی نہیں، جوڑ ہیں کہ ٹوٹتے نہیں۔ صدیاں گزر جاتی ہیں مجھے اس اذیت میں گرفتار ہوئے، پھر یہ رسیاں آکتوپس کے لمبے لمبے بازوؤں کا روپ دھار لیتی ہیں، ہر بازو اپنے چپک جانے والے چھیدوں سے مجھے چمٹا کر آکتوپس کی طوطے ایسی کھلی جناتی چانچ میں دھکیلنے کی کوشش کرتا ہے، میں پسینے میں شرابور، اپنی پوری قوت سے مدافعت کرتا ہوں۔ اندھا دھند اپنے بازو چلاتا ہوں اور حیران ہوتا ہوں جب آکتوپس کے بازو جیسے تلواروں کے وار سے کٹ کے گرتے ہیں۔ جب میں نڈھال ہو جاتا ہوں تو لگتا ہے میں سمندر میں نیچے ہی نیچے جا رہا ہوں۔ جب سمندر کی تہہ سے میرے پیر لگتے ہیں تو میں غیر مرئی ہو جاتا ہوں۔ (۴۷)

ہیرو تشدد کو برداشت نہیں کر پاتا اور بے ہوش ہو جاتا ہے۔ غشی کے عالم میں وہ خود کو اپنی 'ماں' کے قریب محسوس کرتا ہے۔ جو قُرآنی آیات کی تلاوت کر کے بیٹے پہ دم کرتی دِکھائی گئی ہے۔ یہاں 'ماں' کو مادرِ وطن کی علامت سمجھنا بہتر ہے۔ جو ماں کے ساتھ ہیرو کی شدید محبت اور اُنسیت کو بھی واضح کر رہی ہے۔ بچپن میں اور بالغ مرد ہونے کے باوجود بھی وہ اپنی ماں کی توجہ اور محبت سے سرشار رہتا ہے۔ ہیرو کا خود کو آزاد محسوس کرنا جبر سے رہائی کی علامت نگاری قرار دینا مناسب ہوگا، اس بحث کے متعلق زیرِ مطالعہ اقتباس کی دلیل صادر آتی ہے:

> میری ماں مجھے اپنے سینے سے چمٹائے۔ گھبرائی ہوئی، مجھے تھپکیاں دیتی ہے۔ بار بار آیت الکرسی پڑھ کے مجھ پہ پھونکتی ہے اور بار بار پوچھتی ہے، کیا ہوا میرے لعل؟ کیا ہوا؟ میں اُسے کچھ نہیں بتا سکتا۔ میں بالکل بے حس، دل پر جذبات کا کوئی بوجھ نہیں، روح پر ایمان اور جسم پر خواہشات کا کوئی بوجھ نہیں۔ مجھے مکمل طور پر لُوٹا جا چکا ہے۔ اور اس سمے میں اپنے

آپ سے آزاد ہو گیا ہوں ۔بعض اوقات لُٹنے والا بھی کتنے فائدے میں رہتا ہے۔کتنی مضحکہ خیز بات ہے۔آج بھی جب میری ماں کو مجھ پر بہت پیار آتا ہے تو وہ سال دو سال میں ایک آدھ مرتبہ مجھے تھپکتے ہوئے اپنے ساتھ ہی سُلا لیتی ہے۔میں قریباً آٹھ دس سال کی عمر تک باقاعدہ یوں سوتا رہا ہوں۔آج بھی ،کبھی کبھی، میں جو کہ دو بچیوں کا باپ بھی ہے۔(۴۸)

انور سجاد کے ناول ''خوشیوں کا باغ کا ایک خاصہ یہ بھی ہے کہ اس میں مہملیت یعنی لایعنیت (Abserdism) بھی پائی جاتی ہے۔مگر یہ مہملیت ناول میں بے مقصد نہیں بلکہ ناول میں جدید پن کی وجہ بنتی ہے۔انور سجاد کی ناول نگار سے قطع نظر کر کے دیکھا جائے روزمرہ زندگی میں بھی مہملیت کا مشاہدہ بآسانی کیا جا سکتا ہے۔وہ ایسے کہ ریڈیو اور ٹیلی وژن کے پروگراموں میں میزبان بار بار سامع کا یا ناظر کا شکریہ ادا کرتا ہوا نظر آتا ہے۔اِس قسم کے پروگرام کی بے معنویت کا خود میزبان کو بھی اندازہ ہوتا ہے اُسے ناظر یا سامع کی عدم دِلچسپی کا بخوبی علم بھی ہوتا ہے۔اُس کا بار بار اظہارِ تشکر ہی مہملیت کی گواہی دیتا ہے۔ ناول ''خوشیوں کا باغ'' میں انور سجاد نے مہملیت کی تکنیک کو برتا ہے۔دراصل اپنی زندگی میں درپیش مشکلات اور معاشرتی جبر سے نبرد آزما فرد کو اپنی باتوں اور عمل کے مہمل ہونے کا احساس ہو جاتا ہے۔زیرِ نظر اقتباس میں ایسے ہی شخص کو اپنے مہمل پن کا مظاہرا کرتے دکھایا گیا ہے۔ناول ''خوشیوں کا باغ'' میں مہملیت کو کیسے برتا گیا ہے:

تھینک یو سر، بہت بہت شکریہ جناب۔بہت بہت بہت بہت شکریہ جناب،آپ بہت بڑے محسن ہیں جناب۔ہم بہت بہت بہت خوش ہیں جناب،کالا رنگ کوئی رنگ نہیں ہوتا جناب،رات کا رنگ کالا ہوتا ہے جناب اور رات منحوس ہوتی ہے جناب۔ موت ہوتی ہے جناب۔اور دن جناب؟ دن سفید جناب۔زندگی ہے جناب، زندگی، امیدوں کی اجارہ دار ہے جناب۔سفید امیدوں کا سرچشمہ ہے جناب۔مجھے اپنے رنگ سے نفرت ہے جناب،میرا رنگ کوئی نہیں جناب،شکریہ جناب،آپ کا وفادار غلام،آپ کی محبت اور نظرِ کرم کا بھکاری جناب، بہت بہت بہت بہت شکریہ جناب۔(۴۹)

جدید ناول کی بُنت میں تجسیم/تمثیل کی تکنیک لازمی ہے۔ادب پارے میں بے جان اشیا کی تجسیم یا تمثیل کو پیش کیا جاتا ہے۔تمثیل یا تجسیم کا لغوی معنی:

Personification تمثل،تجسیم،تشخص،تجسیم کا عمل، وہ جو تجسیم کرتا ہے،وہ شخص جسے کسی خوبی کی مثال کے طور پر پیش کیا جا سکے،مجسمہ،(فن) بے جان اشیا یا تجریدی خیالات بطور انسانی ہستی پیش کرنے کا عمل،(علم بیان) انسانی کوائف یا خصائص کو بے جان

اشیا یا تجریدی خیالات سے منسوب کرنے کا عمل تجسیم (۵۰)

''جنم روپ'' میں ایک تجسیماتی، تمثیلاتی نسوانی پیکر پیش کیا گیا ہے۔ یہ تجسیماتی، تمثیلاتی نسوانی پیکر جو زنجیروں میں جکڑا ہوا سا محسوس ہوتا ہے۔ اِس تجسماتی نسوانی پیکر کے بائیں پاؤں میں بھاری وزن کی موجودگی۔ اِس نسوانی پیکر کے جسم کو ڈھانکنے کی ناکام کوشش کرتے ہوئے کپڑے کے چند بوسیدہ سے غلیظ چیتھڑے۔ اِس تجسیماتی، تمثیلاتی نسوانی سراپے کو انور سجاد کے مذکورہ ناول میں اس کی مثال کچھ اس طرح سے دکھایا گیا ہے:

> مشتری چہرہ، دودھ ابلتی چھاتیاں زُہرہ کا اُبھار جیسے اپنی ہی کائناتی توانائی کی شعاعوں سے دمکتا ہے۔ باقی بدن گچ اندھیرا جس پر منڈھی کھال نظر نہیں آتی۔ بادامی آنکھوں میں پھیلتی سیاہ رات۔ سرتاہوا، نظریں آسمان میں اُتری، پاتال سے تارے کھینچ کر تیرادینے کی خواہش آنسو، جو کبھی ٹپکتے نہیں۔ وہ اپنا بایاں پاؤں گھسیٹ کر چلتی ہے جیسے پاؤں میں پڑی زنجیر کے ساتھ وزن بندھا ہو، وہ لنگڑی نہیں ہے۔ بائیں پاؤں میں پڑی زنجیر کے ساتھ وزن بندھا ہے۔ چہرے، چھاتیوں اور ابھار سے پھیلتی اپنی ہی کائناتی توانائی کی شعاعوں کی دمک میں اس کی ٹانگوں، بازوؤں اور دھڑکتے وجود کے گرد زنجیریں آکاس بیل کی طرح نظر آتی ہیں، کہیں ڈھیلی کہیں کسی ہوئی، گردن میں طوق۔ (۵۱)

ناول ''خوشیوں کا باغ'' کے ہیرو کی زود رنج، حساس بھانجی، ناول کا متوازی یا دوش بدوش کردار ہے، بھانجی کے خطوط کو جبر کے خلاف علامت بنایا گیا ہے۔ خطوط میں بھی وہی تُند و تیز لہجہ اختیار کیا گیا ہے جو جدید ناول کا امتیازی وصف کہا جا سکتا ہے، یعنی اپنے ماحول اور پورے معاشرے کے خلاف اعلانِ جنگ کا سا باغیانہ انداز برتنا، سرکشی پر آمادہ نظر آنا، تلخ لہجہ، استہزائیہ انداز میں اپنے تمام معاشرتی رویوں اور رُجحانات کا تذکرہ کیا جانا وغیرہ۔ باپ کو ڈکٹیٹر اور دکھاوے کی عبادات کو ڈھونگ کہہ کر آمریت کے متعلق علامت نگاری کی گئی ہے۔ اس سلسلے میں ناول کے ایک کردار کی زبانی ناول کا اقتباس ملاحظہ ہو:

> امی ابو تو بڑے مذہبی بنتے ہیں لیکن اس کے مطابق عمل نہیں کرتے۔ پتا ہے ماموں جان، مجھے تو یہ سب ڈھونگ لگتا ہے۔ یا اِسے ڈھونگ بنا دیا گیا ہے کیوں کہ سب مذہب کو صرف اپنے لیے استعمال کرتے ہیں۔ جب ہمارا اللہ ایک ہے، رسول ایک ہے، ''قُرآن ایک ہے تو پھر کیا وجہ ہے کہ ہمارے اتنے فرقے ہیں اور سب ایک دوسرے سے فساد کرتے رہتے ہیں۔'' مجھے لگتا ہے کہ اللہ میاں مجھے دنیا میں بھیج کر بھول گئے ہیں۔ یا پھر وہ اتنے بے نیاز ہیں کہ دنیا میں چاہے ظلم ہوتا رہے، انھیں کوئی پروا نہیں شاید اگلے جہان ہی میں

اللہ میاں سب سے نمٹیں گے۔(۵۲)

اسی طرح مزید اس بات کو آگے بڑھاتے ہوئے ناول کے کردار کے مکتوب کو ناول کا حصہ بناتے ہوئے لکھتے ہیں:

میرا ایمان ہے کہ انسان فطری طور پر کمینہ اور خودغرض ہے اور اُس کی ساری سوکالڈ اِخلاقیات، بلند بانگ دعویٰ، تبلیغ، احکامات، وعظ سب کچھ اُس کے بدصورت چہرے کا میک اپ ہے اور نیکی بھلائی کا اجر؟ ظلم اور جبر کیخلاف لڑتے جو مر جاتے ہیں؟ بھلا تو ابو ایسے لوگ مجھ ایسوں کو، اگلے جہان ہی میں سہی، کیا اِس نیکی کا اجر لینے دیں گے؟(۵۳)

اسی صورت حال کی مناسبت کا ایک اور اقتباس ملاحظہ ہو:

اقبال صاحب کافر تھے یا مسلمان؟ مجھے اُن کی ''نیا شوالہ'' اور ''دہقان کو میسر نہ ہو روزی'' والی نظمیں بہت پسند ہیں۔ پتہ نہیں ریڈیو اور ٹی۔وی والے اُن کی ایسی نظمیں کیوں پیش نہیں کرتے۔ قوالیاں کر کر کے اُن کا ستیاناس مارا ہوا ہے۔۳۔ یہ لینن اور کارل مارکس کون تھے؟ علامہ اقبال نے اُن کی تعریف میں نظمیں کیوں لکھیں؟(۵۴)

مراسلہ نگاری کی تکنیک کو بروئے کار لاتے ہوئے انور سجاد نے ناول ''خوشیوں کا باغ'' میں علامت نگاری کرنے کے لیے کرداروں کے مختلف رویوں سے مدد لی ہے۔ جیسا کہ مصنوعی عبادت گزار لوگوں کی علامت استعمال کی ہے جو مذہب کو ایک نقاب کے طور پر پہنتے ہیں۔ مگر اُن کی روح خوفِ خدا سے عاری ہے۔ ایسے ہی ایک بناوٹی مذہبی شخص کے متعلق مذکورہ اخباری مراسلے کی مدد سے انور سجاد نے دِکھاوے کے دین داروں پر ایک طرح کی ہجو کہی ہے۔ نیز پاکستان میں قانون کی پامالی کو بھی اپنے طنز کا نشانہ بنایا ہے۔ یہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ عدالتی نظام مجہول اور عدلیہ بے اختیار ہے۔ عدل اور قانون کی کوئی قدر نہیں جس کی وجہ سے سیاسی قیدیوں پر سرِ عام تشدد کیا جا رہا تھا۔ سرکاری اداروں میں رشوت کا چلن عام ہو گیا تھا۔ انور سجاد کی سوچ مندرجہ ذیل اقتباس سے صاف جھلکتی دکھائی دیتی ہے۔ اخباری مراسلے کے اندراجات کچھ اس طرح پیش کیے گئے ہیں:

مکرمی ایڈیٹر صاحب! اسلام علیکم ورحمۃ اللہ وبرکاتہ! میں نے آپ کے پرسوں کے مؤقر جریدے میں سامنے کے صفحے پر حاشیے میں لگی تصویر بمعہ خبر اس بدبخت رشوت خور کانسٹیبل کے دیکھی جسے ٹکٹکی پر باندھ کر کوڑے مارے جا رہے ہیں۔ سبحان اللہ کیا عبرت کا سامان ہے۔ کل ایک مقامی چیتھڑا اخبار میں ایک شر پسند کا مضمون پڑھا، جس میں اس نے لکھا تھا کہ اگر رشوت خوری کی سزا کو تمام گریڈوں پر نافذ کر دیا جائے تو ملازمین کی کل آبادی کا کم از کم تین چوتھائی حصہ قید اور کوڑوں کی وجہ سے ناکارہ ہو جائے گا۔ آگے چل

کرموصوف انتہائی مبالغہ آمیزی کرتے ہیں کہ جرائم میں مجموعی طور پر اضافہ ہوا ہے اور ملک انتشار کا شکار ہے۔ لاحول ولاقوۃ۔ جس ملک میں ایک ہی وقت میں تین تین قانون جاری ہوں، وہ انتشار کا شکار کیسے ہوسکتا ہے؟ پھر یہ دروغ گو فرماتے ہیں کہ چونکہ تمام برائیوں کی جڑ رشوت ہے، جو دوسری سماجی برائیوں پر بھی پردہ ڈال دیتی ہے اور رشوت چونکہ ایک خاص نظام کی پیداوار ہے؛ اس لیے یا تو اس نظام کو ختم کیا جائے، یا پھر رشوت کو کسی آرڈی ننس کے ذریعے قانونی حیثیت دے دی جائے تاکہ لوگ یونہی بک بک نہ کرتے پھریں اور پھر اس آمدنی پر ٹیکس بھی لگایا جائے تاکہ حکومت کو خسارے کا بجٹ بنانے کی ضرورت نہ پڑے۔' آخر میں ایک عرض ہے کہ ٹیلیویژن سے کہیں کہ مذہبی، اصلاحی پروگراموں کے وقت بدل دیں کیوں کہ وہی وقت تو ہندوستانی فلم دیکھنے کا ہوتا ہے۔ اگرچہ میں اتنا شوقین نہیں پھر بھی آخر انسان کو کبھی کبھی تفریح بھی تو چاہیے۔ (۵۵)

ظلم و ناانصافی کا دائرہ عالمی سیاست کے دامن تک وسیع کرتے ہوئے ''خوشیوں کا باغ'' میں اشتہار سازی کو بطور علامت نگاری برتا گیا ہے۔ یہ اشتہار محض کاروباری نوعیت کے حامل نہیں رہے بلکہ یہ جبر کے خلاف بھرپور مزاحمت کی علامت ثابت ہوگئے ہیں۔ 'ماں کے دودھ پر ٹیکس' بے تحاشہ ٹیکسز کی بھرمار پہ شدید طنز کی علامت ہے۔ جدید ناول میں طنز اور استہزائیہ انداز کو اختیار کرنا اس کی خوبی ہے۔ اس لیے ''خوشیوں کا باغ'' میں یہ خصوصیت نمایاں طور پر محسوس ہوتی ہے۔ اِن اِشتہارات کے لیے استہزائیہ لہجہ کا ذریعہ اظہار اختیار کیا گیا ہے، اِس طرح اِن اِشتہاری پیغامات کو ایک عمیق، طنزیہ حربے کے طور پر استعمال کیا ہے۔ ناول میں اِشتہارات کے ذریعے ''کولاژ'' مرتب کرنے کا انداز بھی موجود ہے، کچھ یوں بیان کیا گیا ہے:

حُسن کا سنگھار، پندرہ بیس صابن۔ دانتوں کی چمک، سانسوں کی ہمک، جسموں کی مہک، بالوں کا نکھار، نزلہ یا بخار، اگرچہ ماں کے دودھ پر ابھی ٹیکس نہیں لگا پر وہ دن دور نہیں کہ ملکی معیشت میں مزید استحکام پیدا کرنے کے لیے ایسا کرنا پڑے گا کیونکہ ملک میں غریب ماؤں کی تعداد نوے فی صد ہے اور اسی تناسب سے وہ بچے پیدا کیے جاتی ہیں اور دودھ دیے جاتی ہیں۔ اس کی پیش بندی کے لیے ابھی سے بندوبست کرلیا گیا ہے، اور اب آپ کی ماں سے زیادہ لذیذ، زیادہ قدرتی، صحت بخش، توانائی سے بھرپور اور بالآخر سستا دودھ توڈبے دیتے ہیں، ماں کے دونوں ڈبے خالی ہوجائیں تو فکر نہ کریں، ہزارہا برانڈوں میں لبالب بھرا خشک دودھ موجود ہے، جہاں اور جب جی چاہے دوہ لیجیے، ٹوٹے دلوں کا

جڑنا ناممکن، غلط ..... جوڑ لڈائٹ استعمال کیجیے ہر پراڈکٹ سلوموشن کے کیف وسرور کی ضامن، آپ کے کنفیوژن میں اضافے کی گارنٹی، ارے، آپ کے پاس ان میں سے ایک بھی پراڈکٹ موجود نہیں، تو آپ زندہ کیسے ہیں؟ اچھا تو آپ کم ازکم وہی چیز خرید لیجیے جو آپ کی نظر میں سب سے حسین لڑکی بیچتی ہے۔ دیکھیے نہ، نہ کیجیے اس لڑکی کی قدر کیجیے یہ اس پراڈکٹ کے ساتھ آپ کی خاطر اپنے آپ کو بھی بیچتی ہے۔ آپ کچھ بھی نہیں خرید سکتے، تو آپ بھی اس مردہ اکثریت میں ہیں جو اپنے تصور کے بل بوتے پر زندہ ہے۔ نعم البدل کے سہارے زندگی گزارتی ہے۔ جھانجھنوں سے دل بہلاتی ہے اور اپنی من پسند کسی بھی لڑکی کو پراڈکٹ سمیت لے کر اپنے بستر میں گھس جاتی ہے جو کار اور بالصفا مرہم سے لے کر انگیا اور روزہ افطار کرنے کے لیے فلاں شربت کے استعمال کا مشورہ دیتی ہے۔ کیا حرج ہے۔ آدم کو بھی تو ممنوعہ پھل عورت ہی نے بیچا تھا۔ تو بیچو، ذہنی آزمائش کے بہانے بیچو۔ جنرل نالج کے امتحان کے بہانے بیچو۔ ریڈیو، ٹیلی ویژن پر بیچو؛ اخبار، سینما، دوراہوں، چوراہوں میں بڑے بڑے ہورڈنگ پر بیچو، خوب بیچو، خوب بکو، ٹپکتی رالیں، ہڈیوں کو دیکھ کر ہلتی دُمیں، دنیا کی سیر، انعام موٹر کار، ریفریجریٹر، کلر ٹی وی، موٹر سائیکل، سلائی مشین، گھڑی، دودھ کا ڈبہ، انعام بے شمار؛ بیچو، خوب بکو، پیداواری رشتے مستحکم کرو اور اپنے اسفنکٹرز کو پوری قوت سے بھینچ کر کہو جواب ٹھیک ہے۔ (۵۶)

اخباری تراشے کا تند و تیز، استہزائیہ، تلخ لہجہ ہی اس کی شمولیت کا سبب بنا ہے۔ اخبار کا یہ معمولی سا تراشہ اُس ریاستی جبر کی علامت سمجھا جا سکتا ہے۔ یہاں پر اس تراشے کی موجودگی اس امر کی جانب توجہ مبذول کراتی ہے کہ معمولی جرائم کی سزا تو فوراً دی گئی مگر بڑے جرائم سے صرفِ نظر برتا گیا۔ کیا صرف معمولی جُرم کرنے والا ہی سزا کا مستحق ہوتا ہے؟ بڑے جرائم کرنے والے اِس کی سزا سے مستثنیٰ قرار پاتے ہیں؟ دوسرے کیا سرِ عام سزائیں دینے سے جرائم کا سدِ باب ممکن ہے؟ جب تک جُرم کی وجوہات موجود رہیں گی اِسی طرح جرائم کا ارتکاب کیا جاتا رہے گا۔ ناول ''خوشیوں کا باغ'' میں ایک اخباری اطلاع (Reportage) کا تراشہ بھی کولاژ کی تکنیک کے زمرے میں شامل کیا گیا ہے۔ اس سلسلے میں انور سجاد لکھتے ہیں:

صندل نگر: ۱۹ جون (اسٹاف رپورٹر): آج یہاں رشوت کے الزام میں ایک کانسٹیبل کو چالیس کوڑے مارے گئے۔ یاد رہے، اس کانسٹیبل کو پچھلے ہفتے ایک مقامی سرسری عدالت نے پانچ روپے رشوت لینے کے جرم میں ایک سال قید بامشقت اور چالیس

کوڑوں کی سزا سنائی تھی۔ مقامی اسٹیڈیم تماشائیوں سے کھچا کھچ بھرا تھا۔ ایک تخمینے کے مطابق چالیس ہزار افراد نے عبرت حاصل کی جن میں مقامی حکام کے علاوہ معززینِ شہر بھی شامل تھے۔ غیر سرکاری حلقوں کے حوالے سے یہ قیاس کیا جاتا ہے کہ اس سزا کی سہولت فی الحال گریڈ چار تک کے ملازمین کے لیے ہوگی۔ ان ہی حلقوں کا کہنا ہے کہ گریڈ چار سے اوپر کے ملازمین کے ساتھ یہ ناانصافی ہوگی اور ممکن ہے وہ اپنے اس مطالبے کی حمایت میں قلم چھوڑ ہڑتال کی صورت میں روزانہ دو گھنٹے احتجاج بھی کریں کہ آخر ان سے کیا گناہ سرزد ہوا ہے کہ انھیں بھی قوم کے لیے عبرت کا سامان بننے کی سعادت سے محروم کیا جا رہا ہے۔ (۵۷)

جدید طرز کے علامتی ناول ''خوشیوں کا باغ'' کے اِس کے بے نام کرداروں کی داخلی کیفیات کو ظاہر کرنے کے لیے انور سجاد نے مختصر مکالماتی انداز کو برتا ہے۔ اس طرح یہ ناول جدید طرز کے روایتی طرزِ بیان کا امتزاج بن کر سامنے آتا ہے۔ جدیدیت کی ایک تکنیک غیر متعلق اور متوازی کردار نگاری پیش کرنے کی تکنیک کہلاتی ہے۔ متوازی کردار جو کہانی کو سمجھنے میں مددگار ثابت ہوتے ہیں۔ دراصل ناول کی کہانی اور ماجرا بیان کرنے کے لیے مکالموں کی موجودگی کی فضا ناول میں تحیر کی کیفیت پیدا کرتے ہیں۔ یوں انور سجاد کے مزاج سے روشناس ہونے میں بھی یہ مکالمے معاونت کرتے ہیں۔ بظاہر ان کرداروں کا اس ناول کی کہانی سے کوئی تعلق نظر نہیں آتا؛ مگر اِس کے باوجود یہ اس کہانی کے تار و پود سے پوری طرح ہم آہنگ ہیں۔ مکالماتی تکنیک کے لحاظ سے ناول ''خوشیوں کا باغ'' دیکھا جائے تو یہ ایک ناول ایسے شخص کی کہانی پر مبنی دکھائی دیتا ہے۔ جو ذہنی دباؤ کے باعث سماجی ڈھانچے سے اُکھڑا ہوا ہے۔ بظاہر یوں تو وہ معاشی طور پر خوشحال ہے، مگر معاشرے میں جاری کشمکش سے خائف ہو کر وہ آسودگی کے حصول کی خاطر بہک بھی جاتا ہے۔ اسی ناول کا ضمنی قصہ جدید ادب کی تکنیک متوازی کردار سے پروان چڑھتا ہے۔ اس کے کرداروں میں، متوسط طبقے سے تعلق رکھنے والی ایک شوقیہ کتھک رقاصہ اور اُس کے سرمایہ دار منگیتر کا ہے، جو اپنے منافع کے لیے اُس کے رقص کو زینہ بنانا چاہتا ہے۔ رقاصہ کے انکار پر اسے درمیانہ طبقے کا طعنہ دیتا ہے۔ اپنی منگیتر اور اس کی کولیگ پر طوائف جیسا گھٹیا الزام لگاتا ہے۔ سوال یہ ہے کہ اگر وہ شوقیہ کتھک رقاصہ واقعتاً بداطوار تھی تو پھر خود اُس شخص کا کردار کتنا غلیظ تھا جو اِس رقاصہ کے فن کو اپنے لیے ترقی کا ذریعہ بنانا چاہتا تھا۔ انور سجاد نے اس رقاصہ اور اُس کے سرمایہ دار منگیتر کا مکالمہ اس طرح بیان کیا ہے:

تم نہ آتیں تو یہ پارٹی اتنی کامیاب نہ ہوتی۔ تمھاری اس ٹے لینٹ سے متاثر ہو کر تو میں نے تم سے..... شکریہ! نشہ بندی کے باوجود ڈی لکس وہسکی، شاندار ڈنر۔ اب یہ لوگ

جاتے کیوں نہیں؟ تمھارا ناچ دیکھنا چاہتے ہیں۔ وہ لاؤنج میں تمھارا..... میں نے ناچ صرف اپنے لیے سیکھا ہے۔ میں نے ان کے ساتھ وعدہ کیا ہے۔ وہ جانتے ہیں کہ تم نے اکیڈمی سے کتھک سیکھا ہے۔ پلیز ڈونٹ لیٹ می ڈاؤن، میں نے کہہ دیا نا..... کیسے نہیں ناچو گی؟ بس۔ نہیں ناچوں گی..... متوسط طبقے کی وہ، ہونا، یہی فرق ہوتا ہے ہم جیسے پیدائشی کروڑ پتیوں اور تمھارے باپ جیسے اپ اسٹارٹس میں، پلیز، پلیز۔ یہ کوئی پبلک شو نہیں صرف چار پانچ لوگ ہیں۔ گورنمنٹ کی ٹاپ براس۔ سنو رکو تو سہی۔ پلیز ڈانس فار مائی سیک۔ ورنہ یہ پرمٹ اور کانٹریکٹ میرے ہاتھ سے نکل جائیں گے۔ تمہارا ایک ناچ، اینڈ آئی گیٹ ملینز، چھوڑو میرا بازو..... میں تمھارا منگیتر ہونے کی حیثیت سے تمھیں حکم دیتا ہوں کہ..... میں تم سے شادی نہیں کروں گی۔ پراسٹی ٹیوٹس ڈونٹ میری دیئر پمپس۔ اگر تمھیں بہت شوق ہے انھیں ناچ دکھانے کا تو اپنی بہن کو بلوالو، میں جارہی ہوں..... یو بچ، تم میں اور تمھاری ریڈ لائٹ ایریا والی کویلگ میں کوئی فرق نہیں۔ یوسن آف اے بچ، ڈرنکرڈ باسٹرڈ، گڈ بائی۔ (۵۸)

مذکورہ بالا مکالمہ معاشرے کے دو طبقات درمیانہ اور اعلیٰ طبقے کے مزاج کی عکاسی کر رہا ہے۔ درمیانہ طبقہ زندگی کی جدوجہد میں آگے بڑھنے کے لیے کوشاں ہے۔ یہ لوگ سخت محنت اور لگن سے اپنی زندگی کو سنوارنے کی کوشش کر رہے ہیں، ان کے ہاں فنونِ لطیفہ سے لگاؤ بھی موجود ہے۔ عزتِ نفس سے بھی ان کے وجود تہی نہیں ہیں۔ عزت، غیرت، حیا اور پاکیزگی جیسے الفاظ کی اہمیت سے بھی واقف ہیں۔ بظاہر اِس طبقے میں خرابی اس سطح تک نہیں پہنچی ہے کہ پھر نا قابلِ اصلاح ہو جائے۔ جب کہ امیر طبقہ جس کی نمائندگی یہ بے نام سرمایہ دار کردار کر رہا ہے۔ ہوسِ زر میں مبتلا نظر آتے ہیں۔ اپنے مفادات کی خاطر کسی بھی بالادست کے آگے دُم ہلانے سے گریز نہیں کرتے گو بہن کو نچوانے کا طنز اس شخص سے برداشت نہیں ہو سکا مگر حصولِ زر کی خاطر اس کی ذات سے یہ بات کچھ بعید بھی نہیں کہ وہ ایسا کر بھی گزرے۔ مذکورہ ناول کے مرکزی کردار اور اس کی خفیہ دوست میں شاعری اور ادب کے موضوع پر کچھ اس قسم کے بوجھل مکالموں کی ادائیگی ہوتی نظر آتی ہے جو ان کرداروں کی داخلی کیفیت کو ظاہر کرتی ہے۔ مرکزی کردار اور اس کی خفیہ دوست کے درمیان ہونے والے چند مکالمے، جب یہ خاتون ہیرو سے ایک مرتبہ دو ہزار روپے لیتی ہے۔ مرکزی کردار اور اس کی خفیہ دوست میں رقم کا لین دین معمول نہیں تھا۔ ناول میں ایسا صرف ایک ہی دفعہ ہوتا ہوا دکھایا گیا ہے۔ یہ مکالمے ملاحظہ فرمائیں:

میں تمھیں اوپر آنے کو نہیں کہوں گی۔ میں اُس سے وجہ پوچھتا ہوں۔ وہ سوچ میں ڈوبی کہتی ہے۔ ابھی نہیں۔ تمھارے پاس دو ہزار روپے ہوں گے؟ میں حیران رہ جاتا ہوں۔ ایسا بے

تکلف سوال اور وہ بھی ایک چیف اکاؤنٹنٹ سے؟ پل بھر کے لیے تو دل رُک ہی جاتا ہے۔
میں رُکے دل سے کہتا ہوں: میں اتنا کیش اپنے پاس نہیں رکھتا۔ میرے لہجے میں تلخی ہے
جو میں اسے محسوس نہیں ہونے دیتا۔ وہ بہت سادگی سے آہ بھر کے، کار سے اترنے کے لیے
دروازہ کھولتی ہے۔ جانے کیوں میں اُس کے جواب کا انتظار کیے بغیر اسے بتاتا ہوں کہ
میرے پاس چیک بُک ہے۔ مقامی بینک کی۔ اگر وہ چاہے تو..... میں اس کے جواب
کا انتظار کیے بغیر اپنے جملے کے دوران ہی جیب سے چیک بُک نکال کر کار کی اندرونی بتی
جلا چکا ہوں۔ دو ہزار کا چیک کاٹ کے میں اسے تھما دیتا ہوں۔ (۵۹)

ناول ''خوشیوں کا باغ'' ایک جدید طرز کا ناول ہونے کی خصوصیات اپنے دامن میں سمیٹے ہوئے ہے۔ جدید ناول کی ایک خاصیت علامت اور تلمیحاتی انداز کو اپنانا بھی ہے۔ لہٰذا ''خوشیوں کا باغ'' میں یہ علاماتی یا رمزیہ، تلمیحاتی عناصر موجود ہے۔ انھوں نے مذکرہ ناول میں اسلامی تاریخ کی معزز و محترم ہستیوں کا تذکرہ اُن کے نام لیے بغیر کیا ہے۔ البتہ حر اور ایک صوفی حُسین بن منصور حلاج کے نام بطور تلمیح استعمال کیے ہیں۔ یہ ایسی بے مثال شخصیات ہیں کہ تاریخِ انسانی میں صدیوں کے بعد بھی انھیں احترام کی نگاہوں سے دیکھا جاتا ہے۔ اس طرح سے انور سجاد نے روایات کے گہرے سمندر کی غواصی کر کے نادر تلمیحات تشکیل دی ہیں۔ طویل عرصہ گزرنے کے باوجود یہ شخصیات زندگی کے لیے اہم جزو ہیں۔ اسی لیے انور سجاد نے اپنے خیالات و تجربات کو تلمیح کے ذریعے بیان کیا ہے۔ مگر اُن کی اِس کوشش نے اُن کے جدید اسلوب کو سچائی اور گہرائی کا وصف عطا کر دیا ہے۔ تلمیح کو کامیابی سے برتنے کی وجہ سے ہی ''خوشیوں کا باغ'' میں زیبائی آئی ہے۔ ہر تلمیح سے روایات کا ایک طویل سلسلہ جڑا ہوا ہے۔ تلمیحات شاعر اور ادیب کے اجتماعی شعور میں گھلی ملی ہوئی ہیں۔ اس لیے انور سجاد اپنی سوچ کا دائرہ قاری تک پھیلانے کی کامیاب کوشش کی ہے۔ اس حوالے سے ڈاکٹر آفتاب احمد بیان کرتے ہیں کہ:

تلمیحات قوم کے ثقافتی روایات کا حصہ ہیں اور اِن کی امتیازی خصوصیت یہ ہے کہ وہ
شاعر اور اِس کے قاری کا مشترکہ ورثہ ہیں اِس لیے کسی شاعر کے ہاں تلمیحات کا استعمال
اِس بات کا ثبوت ہے کہ اپنی قوم کی مذہبی، تاریخی، فکری اور دوسری روایات سے اُس کا
رِشتہ مضبوط ہے۔ تلمیحات سے شغف رکھنے والا شاعر یقیناً ماضی کی طرف دیکھے گا..... تلمیح
محض ایک ذریعہ ہے قاری سے ذہنی قربت حاصل کرنے کا، قاری کے ذہن میں ایسے
تصورات بیدار کرنے کا جو اُس کے اور شاعر کے درمیان مشترک ہوں۔ تلمیح شاعر کی ذاتی
یا اِنفرادی اِختراع کا نتیجہ نہیں ہوتی بلکہ قوم کے ثقافتی ورثے اور اِس لحاظ سے شاعر اور
قاری دونوں کے اجتماعی شعور کا جزو ہوتی ہے۔ دونوں مشترک طور پر اِس سے وابستہ

جذبات وخیالات اور تصورات کا علم رکھتے ہی۔ تلمیح کی یہ خوبی تلمیح اور استعارے کے درمیان مابہ الامتیاز بھی ہے۔(۶۰)

شاعر، ادیب کو تلمیح مشترکہ وراثت کی شکل میں ملی ہے۔ اگر انور سجاد اپنے ناول ''خوشیوں کا باغ'' میں اسلامی تاریخ شخصیات کے متعلق تلمیحات شامل نہ کرتے تو ان کا ناول دلچسپی سے یکسر عاری رہ جاتا۔ جو اِن معتبر حوالوں کے باعث اُن کے ناول ''خوشیوں کا باغ'' میں نظر آتی ہیں۔ گویا انور سجاد کے برتے گئے جدید ناول کے پیچیدہ طرزِ تحریر کو سلجھانے میں اِن تلمیحات کا بڑا عمل دخل ہے۔ مذکورہ ناول میں انور سجاد نے رسول اللہ محمدؐ، حضرت علیؑ، امام حسینؑ، حضرت عیسیٰؑ، امام مہدیؑ، حُرؑ، اسیرانِ کربلا کے حوالوں کے ساتھ ساتھ سقراط، منصور حلاج، مناجاتِ حضرت عیسیٰؑ اور لعل شہباز قلندرؒ کی جیسی شخصیات کو بطورِ تلمیح لیا ہے۔ سوائے سقراط کے مذکورہ ہستیاں اسلام کی تاریخ میں اہم ترین حیثیت رکھتی ہیں۔ یہ وہ ہستیاں ہیں کہ جنھوں نے حق وصداقت کے راستے پر چلنے کو ترجیح دے کر فاسق لوگوں کے ہاتھوں شدید ترین مصائب کا سامنا کیا۔

حضرت عیسیٰؑ اور امام مہدیؑ جو کہ زندہ سلامت ہیں۔ بحکمِ خدا دنیا والوں کی نگاہوں سے پوشیدہ ہیں۔ قیامت سے پہلے امام مہدیؑ اِس دنیا کے سامنے ظاہری طور پر تشریف لائیں گے۔ امام مہدیؑ کا ایک نام منتظرؑ بھی ہے، امام مہدیؑ کے ظہور کے بعد حضرت عیسیٰؑ دنیا میں دوبارہ تشریف لائیں گے اِسی لیے حضرت عیسیٰؑ کو موعود کہا جاتا ہے۔ زیرِ مطالعہ ناول میں انور سجاد نے حضرت امام حسینؑ کا مبارک ذکر کرنے کے لیے تلمیح برتی ہے: ''جس کے کٹے سر میں روشن چہرے کے مسکراتے ہونٹوں کو دربار میں اُس کے نانا کے ہونٹ جان کر چھڑی سے کُریدا گیا۔''(۶۱)

انور سجاد نے حضرت عیسیٰؑ ابنِ مریمؑ سے منسوب ایک مناجات کو بھی ناول کی کہانی کے ساتھ برتا ہے۔ رموزِ اوقاف کے استعمال سے اس مناجات کی معنوی تفہیم کے ذریعے: ''ایلی ایلی لما سبقتنی۔ ایلی لما سبقتنی؟''(۶۲) اسی طرح تلمیح کو پیش کرتے ہوئے، انور سجاد نے سقراط کے مسموم کیے جانے کی تلمیح بھی استعمال کی ہے۔ جہاں سقراط پر دیگر الزامات لگائے گئے تھے وہیں یہ امر دلچسپی سے خالی نہیں ہے کہ سقراط نے فوجی جرنیلوں کے جرائم کے خلاف آواز اٹھائی تھی، اور ان پر عدالتوں میں مقدمات چلانے کا مطالبہ کیا تھا۔ گویا سقراط کی موت کی ذمہ داری یونان کی فوج کے جرنیلوں پر بھی عائد ہوتی ہے:

> سیاسی امور میں بھی سقراط بہت حصہ لیا کرتا تھا، بڑا راست گو اور نڈر حق گو تھا، وہ اکیلا شخص تھا جس نے ایتھنز کی سینٹ میں اس امر کی مخالفت کی کہ فوجی جرنیلوں کو بغیر عدالت میں مقدمہ چلائے سزا نہ دی جائے۔ اسی طرح اس نے سینٹ کا یہ حکم ماننے سے بھی انکار کر دیا کہ بحث کے طریقِ کار کی تعلیم نہ دیا کرو۔(۶۳)

انور سجاد نے بھٹو اور سقراط کی زندگی میں یہی مماثلت تلاش کی ہے کہ فوجی جرنیلوں کی بدعنوانیوں کا مواخذہ، محاسبہ کرنے کا ارادہ ہی سقراط کو موت کا سزاوار بنا گیا اور اسے زہریلا جام پینا پڑا۔ جنرل ضیا کی دشمنی کے باعث بھٹو کو پھانسی

کا پھندا پہننا پڑا۔ یوں دیکھا جائے تو سقراط اور بھٹو کی موت کی سازش کے پیچھے فوجی جرنیلوں کا ہاتھ نظر آتا ہے!؟ انور سجاد نے بھٹو کا نام لیے بنا انھیں ایک متنازعہ مقدمۂ قتل میں سزائے موت کی وجہ سے دی جانے والی پھانسی کے حوالے سے مصلوبِ شہید کہا ہے۔ انور سجاد کا مؤقف یہ ہے کہ بھٹو نے حق وصداقت کے رستے پر چلتے ہوئے غیر اللہ کے سامنے سر جھکانے سے انکار کیا اس لیے وہ شہید ہے۔ بھٹو نے اپنے عمل سے یہ ثابت کر دیا کہ وہ حق پرست ہے۔ انور سجاد نے چند منٹ کی خاموشی اختیار کرنے کی تجویز دی ہے۔ ذوالفقار علی بھٹو کو جنرل ضیا نے پھانسی کی سزا دلوائی تھی۔ بھٹو کی بے گناہی اور انصاف کے قتل پر بھٹو سے اپنی محبت کا اظہار کرتے ہوئے وہ خاموش ہو جائیں، سب سے آخر میں امام حسینؑ سے اپنی عقیدت کا مظاہرہ کرنا عجز وعقیدت کے لیے چپ رہنے کی علامت ہے۔ انور سجاد نے یہ مطالبۂ سکوت یوں کیا ہے:

> اگر آدمؑ کو سجدہ کرنے سے انکار نہیں کرتے تو سب سے پہلے زہر میں ڈوبے راست گو کی تعظیم میں تین منٹ خاموشی اختیار کرو، پھر اس کے لئے جسے سپاہیوں نے مارا، منصفوں نے مصلوب کیا اور پھر اس کے لیے کہ جس کے کٹے ہوئے سر میں روشن چہرے کے مسکراتے ہونٹوں کو دربار میں اُس کے نانا کے ہونٹ جان کر چھڑی سے کریدا گیا۔ (۶۴)

حضرت امام مہدیؑ، حضرت عیسیٰ ابنِ مریمؑ کے اسمِ گرامی کو بھی انور سجاد نے بطورِ تلمیح استعمال کیا ہے: ''امام مہدیؑ؟ مسیحِ موعودؑ؟ کوڈو؟ شہر میں ہر شے کس لمحے کی منتظر ہے؟'' (۶۵) اسی طرح کی ایک اور تلمیحاتی علامت اس طرح بیان کی گئی ہے:

> تو کہاں ہے؟ ہم تیرا انتظار کرتے ہیں۔ امام مہدیؑ۔ ہمارے جسموں کا پانی ختم ہوتا ہے۔ مسیحِ موعود ہمارے معدوں میں خلا ابھرتے ہیں کوڈو ہمیں ہماری کشتی تک لے جا، بادبان کھول، رسیاں تھام، تو آتا کیوں نہیں؟ دن ڈوبتا کیوں نہیں؟ سورج نکلتا کیوں نہیں؟ (۶۶)

حضرت امام حسینؑ اور ان کے جانثار اعزاء واقربا جو بہتر شہدائے کربلا کہلاتے ہیں اور اہلِ بیتؑ اطہار کے اہلِ حرمؑ کو شہادتِ امام عالی مقامؑ کے بعد بے پردہ کوفہ وشام کے بازاروں میں پھرایا گیا کوڑے برسائے گئے۔ مذاق اُڑانے کی مذموم کوششیں کی گئیں، اور پھر اسی بے پردگی کے عالم میں عبیداللہ ابنِ زیاد اور یزید کے درباروں میں حاضر کیا گیا۔ طویل عرصہ بیت جانے کے باوجود بھی واقعہ کربلا آج بھی اسلام اور سچائی کی دلیل ہے۔ کربلا کے شہیدوں میں شامل حُرؓ کی مثال اِس وجہ سے منفرد نظر آتی ہے کہ وہ یزیدی فوج میں اعلیٰ عہدے پر فائز ہونے کے باوجود پیغامِ حسینیؑ پر لبیک کہتے ہوئے روزِ عاشورہ خدمتِ امام حسینؑ میں شامل ہوئے امام عالی مقامؑ پر پہلے اپنے بیٹے کی اور اپنی جان نچھاور کی۔ حُرؓ نے فوجِ یزید کو چھوڑ کر یہ ثابت کر دیا کہ حق پر اسلام کی اصل صورت پر کون قائم ہے؟ انور سجاد نے تاریخِ اسلام کی اِن مقتدر ہستیوں کا تذکرہ

والہانہ انداز میں پیش کیا ہے۔ اور واقعہ کربلا کو اپنے دور کے ساتھ جوڑ کر علامت نگاری کی ہے۔ یہاں پر انھوں نے 'مارشل لا'، 'جنرل ابنِ زیاد' اور 'ایڈمنسٹر' جنرل ضیا کو ابنِ زیاد کی علامت قرار دیا ہے اور 'کوفہ' کی علامت پاکستان کے لیے لی گئی ہے:

> کیا حضرت امام حسینؓ کو شہید کیا سنیوں نے؟ کیا نواسہ رسولؐ کو قتل کروایا کوفیوں نے؟ نہیں میرے عزیزو، نہیں۔ امام حسینؓ کو شہید کیا سنیوں نے نہ کوفیوں نے، یزید لعین نے کوفے میں لگایا مارشل لا اور جنرل ابنِ زیاد کو بھیجا وہاں کا ایڈمنسٹریٹر بنا کے، اس نے آتے ہی لگایا کرفیو چھ چھ مہینے کی تنخواہ ایڈوانس ہائے تختِ دمشق ادھر گورنری اُدھر وزارت؛ کسی کو پلاٹ، کسی کو پرمٹ، کسی کو مشیری اور کسی کو ترقی، غرض یہ کہ، عزادارو، تم ہی فیصلہ کرو کتنے قاضی، علماء، مشائخ اور مفتی تھے اس وقت؟ ایک بھی فتویٰ نواسہ رسولؐ کے حق میں نہیں؟ گردن زدنی کا خوف؟ بندی خانوں، کوڑوں، قتل کی دہشت؟ یا عہدوں، مرتبوں، دولت کی ہوس؟ کیا وجہ تھی کہ نواسہ رسولؐ کے ساتھ صرف بہتر جاں نثار رہ گئے؟ اور یہ بھی مت بھولو، عزادارانِ حسینؓ کہ ایک فوجی بھی تھا اُن فوجیوں میں جس کا نام تھا حُر، یاد ہے؟ حُر؟ اوئے، شہادت جن کے نصیب میں ہوتی ہے وہ اپنے ضمیر سے تمام کانٹے نکال پھینکتے ہیں۔ (۶۷)

انور سجاد نے ان مقدس ہستیوں کی لازوال قربانیوں کو سامنے رکھتے ہوئے یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ سچائی کا ساتھ دینے میں چاہے کتنے ہی مصائب و آلام کا سامنا کرنا پڑے، ظلم کے سامنے سرنگوں کرنے سے شہادت کو ترجیح دیتے ہیں۔ چونکہ حق دار کا حق غصب کرنے کی بنیاد پر ظلم پیدا ہوتا ہے۔ لہٰذا اس کے خلاف آواز بلند کرنا اور اِس ناانصافی کے متعلق اپنی ناپسندیدگی کا اظہار نہ کرنا، دراصل ظلم کی جڑوں کو مضبوط کرنے کے مترادف ہے۔ انور سجاد کے ناول ''خوشیوں کا باغ'' میں ''حضرت لعل شہباز قلندرؒ'' کی ایک فارسی غزل ''زعشقِ دوست ہر ساعت درونِ نارمی رقصم'' کے چند اشعار اور فرد بھی بطورِ تلمیح استعمال کیے گئے ہیں: ''درونِ نارمی رقصم، عشقِ دوست ہر ساعت، سرِ بازارمی رقصم، قلندروارمی رقصم، من بردارمی رقصم، من بردارمی رقصم، یارِ شیخ منصورم، ملامت می کند خلقے۔'' (۶۸) دراصل ڈاکٹر عبدالمجید میمن سندھی کے بیان کے مطابق می رقصم کے ردیف والی یہ غزل لعل شہباز قلندر کی ہے یہ غزل انھوں نے اس طرح بیان کی ہے:

زعشق دوست ہر ساعت درون نار می رقصم
گہے برخاک میں غلطم گہے بردار میں رقصم
من آں عثمان مروندی کہ یار خواجہ منصورم
نہ لرزم از ملامت کہ من بردار می رقصم (۶۹)

اس غزل کے آخری شعر میں 'حضرت لعل شہباز قلندرؒ' نے 'منصور حلاج' کو 'خواجہ منصورم' کہہ کر مخاطب کیا ہے؛ جب کہ انور سجاد نے ''خوشیوں کا باغ'' میں منصور حلاج کو ''یارِ شیخ منصورم'' کے الفاظ سے پکارا ہے: ''یارِ شیخ منصورم'' (۷۰) مخدوم محمد غوث گوہر نے حضرت لعل شہباز قلندر کی مذکورہ غزل کو قدیم مخطوطات میں سے نقل کیا ہے اور کچھ معمولی سے اختلاف کے باوجود یہ غزل کسی ایک ہی شخص کی کہی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ انھوں نے اسی غزل کو یوں بیان کیا ہے:

زعشق دوست ہر ساعت درون نار می رقصم
گہی بر خاک می غلطم گہی بر خار می رقصم
منم عثمان مروندی کہ یار خواجہ منصورم
تعجب می کند خلقی کہ من بردار می رقصم

(۷۱)

مندرجہ بالا غزل گو کہ حضرت لعل شہباز قلندر کی ہے مگر یہ ایک حقیقت ہے کہ شہباز قلندر نے مذکورہ غزل مولانا روم کی زمین پر کہی ہے۔ بحث میں تکرار سے گریز کرتے ہوئے اس موضوع پر یہاں ہی بحث ختم کی جاتی ہے۔ تاہم مذکورہ اشعار جن کو انور سجاد نے تلمیح کے طور پر استعمال کیا ہے۔ لہٰذا مذکورہ اشعار کے مطالعہ سے صنعت تلمیح کا استعمال سامنے آتا ہے۔

جدیدیت میں صوفیانہ ماضی کو برتنا بھی ایک تکنیک ہے۔ صوفیانہ ماضی کو لعل شہباز قلندرؒ کی فارسی غزل کے ذریعے پیش کیا گیا ہے۔ رقص کو جدیدیت کی تکنیک ازالہ التباس بھی سمجھا جا سکتا ہے۔ ''خوشیوں کا باغ'' ناول میں انور سجاد نے 'رقص' کو مختلف مفاہیم میں برت کر اس کی معنویت بیان کرنے کی کوشش کی ہے کہ کیسے محوِ رقص ہونے والے بیرونی جبر کے خلاف کھڑے ہو جاتے ہیں۔ رقاص کیسے زندگی میں موجود جبر کی زنجیر توڑ کر رقص کی ساری قسموں میں مچلتا، تلملاتا ہوا نظر آتا ہے۔ زندگی کی بے معنویت کو نئے معنی سے آشنا کرتا ہے۔ اپنے دلی جذبات کے بے ساختہ اظہار کا نام رقص ہے۔ انور سجاد رقص کو اس ناول کے مرکزی کردار کی منجمد زندگی میں نئی روح پھونکنے کے لیے برتتے نظر آئے ہیں۔ ایک مصاحبے میں انھوں نے ''خوشیوں کا باغ'' کے ہیرو کے لیے کہا ہے کہ: ''اب رقص اس کے لیے بغاوت کا بھرپور اظہار ہے، انقلاب کا اظہار ہے۔'' (۷۲)

خود کلامی کے بیانیہ انداز کی مدد سے روزمرہ زندگی میں نظر آنے والے رقص کی چند مشہور و معروف اقسام کا بھی تذکرہ کیا ہے۔ اسی طرح ہیجڑوں کا ناچ ہے، جنھیں بالجبر نچوایا جاتا ہے۔ انور سجاد لکھتے ہیں: ''محکمہ اوقاف کے کسی مزار پر عرس میلہ چاروں اور پھیلا ہوا لنگڑے لولے کانے بھینگے اندھے خارش زدہ متعفن ناسوروں میں ملبوس ہیجڑے کنجریاں ابھرتی سوزشوں کی نوٹنکیوں موت کے کنوؤں سرکس کے خیموں سے باہر مچانوں پر ناچتے ہیں۔'' (۷۳) رقص اعضا کے ذریعے قلبی کیفیات سے دوسروں کو آگاہ کرنے کا ایک فطری انداز ہے۔ رقص زندگی کے جمود کو توڑنے کا سبب بنتا ہے۔ جہاں

قلندرانہ رقص کے دائروں کی گردش پوری کائنات کو اپنے محیط میں سمیٹ لیتی ہے۔ پھر ان رقص کناں قلندروں اور صحرا کے بگولوں میں کچھ بھی فرق باقی نہیں رہتا۔ انور سجاد نے رقص کو استہزائیہ اور اتیکھے طنز کے انداز صورت استعمال کیا ہے۔ ناول کے ہیرو کا ناول میں مجنونانہ قلندرانہ رقص ایک بلیغ طنز ہے، سامراجی نظام کے آقاؤں سامنے ایک احتجاج ہے۔ کتھک کے ذریعے ہندی روایتوں سے ملایا ہے۔ تقریبات، میلے ٹھیلے اور عرس کے مواقع پر کیے جانے والے رقص کو میکانکی انداز کہا ہے۔ مخنثوں کی ٹولی کے ذریعے مردانہ صفات سے محروم طبقے، زندگی کی حرارت سے عاری لوگوں کی کیفیات کو ظاہر کیا ہے۔ ناول میں صوفیانہ رقص کے بارے میں تحقیقی نکتہ نظر سے دیکھا جائے تو صوفیانہ رقص کی ایسی مثالیں سامنے آتی ہیں جو ناول ''خوشیوں کا باغ'' میں جاری تمام صورتِ حال کو یہی مجنونانہ رقص معنویت عطا کرتا ہے۔ اس قلندرانہ رقص کی کیفیت کو انور سجاد نے اس طرح پیش کیا ہے:

> تھیا، تھیا، تھیا، تھیا، تھیا، مجھے خود پر اختیار نہیں رہتا، میں بے قابو ہو کر ناچنے لگتا ہوں۔
> میرے جسم کا ریشہ ریشہ تڑپتا ہے۔ ناچو، درونِ نارمی رقصم، میں ناچتا ہوں، میں ناچتا ہوں،
> تھال میں کٹا ہوا سر، ایک نوجوان لڑکی اپنے جسم کا ساتواں اور آخری پردہ اتار کر اس کے
> ہونٹ چومتی ہے۔ ناچو۔ بہ نوکِ خارمی رقصم۔ میں ناچتا ہوں۔ ناچتا ہوں۔ (۷۴)

ناول میں رقص کے متعلق یہ بھی بتایا گیا ہے کہ بلند آہنگ مغربی موسیقی جو نڈھال کر دینے والی ہے، محض ہیجان خیزی کا ہی باعث ہے۔ اس سے کسی سکون کی امید رکھنا غیر ضروری ہے۔ اس ہیجان خیز تیز، موسیقی کو سن کر ناچنا بار بار ناچنا، اس فرد کی حالتِ زار کا بیان ہے جو اپنی مرضی کے خلاف کوئی ناخوش گوار کام کرنے پر مامور ہو۔ اس صورتِ حال کو انور سجاد نے یوں بیان کیا ہے:

> جب میرا جی چاہتا ہے کہ خوب روؤں تو ایسی جگہ تلاش کرتا ہوں جہاں عزاداری ہوتی ہو۔
> بصورتِ دیگر اپنے گیسٹ ہاؤس جا کر اسٹیریو پر نچا نچا کر تھکا دینے والی موسیقی سنتا
> ہوں۔ چور چور کر کے نڈھال کر دینے والی موسیقی۔ سنتا ہوں۔ ناچتا ہوں۔ سنتا ہوں۔
> ناچتا ہوں۔ حتیٰ کہ ایک ایک مسام سے آنسو بہنے لگتے ہیں۔ (۷۵)

''خوشیوں کا باغ'' کے ہیرو کی گھریلو زندگی کو سمجھنے کے لیے مندرجہ ذیل بیان کے کولاژ کی تکنیک سے مدد ملی ہے۔ ہیرو کا کنبہ ماں، باپ، بیوی اور دو بچیوں پر مشتمل ہے ناول کے ہیرو کا گھریلو ماحول پرسکون ہے۔ مگر ہیرو اپنے اندرونی خلفشار کی وجہ سے بے چینی کا شکار دکھایا گیا ہے۔ ہیرو کی ذاتی زندگی کی یہ ناہموار کیفیت بیرونی جبر کا نتیجہ سمجھی جا سکتی ہے:

> نہیں، یہ میں نہیں، میں اسے نہیں جانتا۔ میں گھر کا دروازہ کھول کر داخل ہوتا ہوں۔ یہ
> جملہ میں چیخ کر، گھر میں داخل ہونے سے پہلے کہتا ہوں یا بعد میں، مجھے یاد نہیں، میں
> تو بس اپنی بیوی کو اپنی طرف حیرت سے دیکھتا پا کر دروازے سے لگ کر آنکھیں بھینچ

لیتا ہوں تا کہ ڈرڈر کے قریب آنے والی دونوں بچیوں کے چہروں میں اپنا خوف نہ دیکھ سکوں۔ بچیاں شاید باہر باغیچے میں پھولوں پر بیٹھی پریوں سے نفیری سننے میں مصروف ہیں۔ ماں باپ کو ابھی پتا نہیں چلا کہ میں دفتر سے آ گیا ہوں۔ مجھے اپنی بیوی کے بڑھتے قدموں کی آواز آتی ہے۔ پھر میں اس کی سانس کو اپنی گردن پر محسوس کرتا ہوں۔ میرے کانوں میں ہولے سے چوڑیاں کھنکتی ہیں۔ دو ہاتھ میرے چہرے کو تھام لیتے ہیں۔ میں آہستہ آہستہ آنکھیں کھولتا ہوں۔ میری بیوی کی آنکھوں میں وہ سب کچھ ہے جو تنہائی کے احساس کو یکسر مٹا دیتا ہے، جو ڈوبتے کے لیے تنکا بن جاتا ہے۔۔۔۔۔ میری دھڑکن اب معمول پر آ جاتی ہے۔ میری بیوی کو مجھ سے عشق ہے اور مجھے بھی اپنی بیوی سے۔(۷۶)

انور سجاد کے جس افسانوی مجموعے کا نام ''آج'' ہے، اس میں ''آج'' کے نام سے افسانوں کی سیریز موجود ہے۔ مذکورہ افسانوی مجموعے کے افسانوں کو ایک دوسرے سے الگ کرنے کے لیے ایک ہندسی طریقہ کار سے مدد لی گئی ہے۔ اس طرح مجموعہ ''آج'' میں افسانوں کی ترتیب (۱)، (۲)، (۳)، (۴)، (۵)، (۶)، (۷) اور (۸) کی صورت میں موجود ہے۔ انور سجاد نے ان اعداد کے حامل افسانوں کو اپنے ناول ''جنم روپ'' کی اساس بنایا ہے۔ مجموعہ ''آج'' افسانوں اور ناول ''جنم روپ'' میں خاصی حد تک مماثلت پائی جاتی ہے۔ مذکورہ بالا مجموعہ ''آج'' کے افسانوں اور ناول ''جنم روپ'' کا آپس میں موازنہ کرنا بھی ضروری ہے۔ اِن افسانوں اور ناول کے متنی مواد میں مماثلت اتفاقی طور پر واقع نہیں ہوئی بلکہ شعوری کوشش کا نتیجہ ہے۔ ناول ''جنم روپ'' دراصل انور سجاد کے تفکر کا ہی ایک تسلسل کہا جا سکتا ہے۔ ان کے مذکورہ ناول اور افسانوی مجموعے کے تقابلِ مطالعہ سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ انور سجاد نے خود کو دہرانے کی مشق کی ہے۔ چونکہ انور سجاد ایک تخلیقی ذہن رکھنے والے ادیب ہیں اسی لیے وہ نئی فکر سے کام لے سکتے ہیں اور نیا اسلوب بھی اپنا سکتے ہیں۔ تاہم ان کے افسانوں کی ناول میں شمولیت کو ناول کے مواد کی خامی بھی قرار دیا جا سکتا ہے اور فنی اجتہاد کے باعث خوبی بھی سمجھا جا سکتا ہے۔

مذکورہ ناول اور افسانوی مجموعے کے تقابل مطالعہ سے یہ نتیجہ سامنے آتا ہے کہ اِن افسانوں میں موجود علامات نگاری، فکر اور انور سجاد کے زاویۂ نظر کی تائید یا تردید کسی قدر آسان کام نہیں ہے۔ تاہم افسانوں اور ناول کی مشترکہ علامتیں مماثلت کا سبب بنتی ہیں۔ اِن کے مذکورہ فسانوں کی ''جنم روپ'' میں شمولیت کو ان بیان کی برق رفتاری قرار دیا جا سکتا ہے۔ جس نے انور سجاد کو زیادہ سوچنے موقع نہیں دیا؟ ایک بات یہ بھی ہے کہ اگر ناول ''جنم روپ'' اِن مذکورہ افسانوں سے مبرا ہوتا تو اِس کی مجموعی حیثیت خاصی مختلف نظر آتی۔ ''جنم روپ'' میں یہ بات بہت معیوب معلوم ہوتی ہے کہ یہ وجہ ہے کہ ان کے مذکورہ ناول اور افسانوں کے مجموعے میں خاصی حد تک مماثلت پائی جاتی ہے۔ ان کے افسانوں

میں موجود خلاقیت اور قوت تخیل کارفرما ہے۔ جب اِن افسانوں ''آج'' کی معنویت پر غور کیا جاتا ہے تو یہ بات بخوبی سمجھ میں آجاتی ہے کہ انور سجاد کے ان افسانوں میں موجود تخلیق کاری اور قوتِ تخیل کا سبب ہے جو انھیں ''جنم روپ'' میں شامل کروانے کی وجہ بنتا ہے۔ اس لیے اِن افسانوں اور ناول کا بغور موازنہ کرنا انور سجاد کے منفرد جدید علامتی پیرائیہ ادا اسلوب کو سمجھنے میں مدد دیتا ہے۔

''جنم روپ'' اور افسانہ ''آج'' نمبر:(۱) کے مابین جو اگلی مماثلت پائی جاتی ہے وہ اضافوں، مترادفات اور تبدیلیوں کی صورت میں دونوں مذکورہ اجزاء میں دیکھنے میں آئی ہے: 'سکوت'، 'کے نیچے'، 'پوری طرح'، 'بوڑھوں کو مسجد کی اور جاتا دیکھے' کے کلمات اضافوں کی بنا پر آئے ہیں؛ 'لمحہ' کا کلمہ مترادف کے طور پر استعمال ہوا ہے۔ اور 'سرد منجمد'، 'مصروف'، 'قدم' وغیرہ کے کلمات کسی نہ کسی تبدیلی کی صورت میں رونما ہوئی ہے۔ ''جنم روپ'' کا صفحہ ۲۹ تا ۳۲ (۷۷) اور ''مجموعہ انور سجاد: افسانوی کلیات'' کا صفحہ ۳۳۹ تا ۳۴۲ دیکھیے۔ (۷۸)

''جنم روپ'' اور افسانہ ''آج'' نمبر:(۲) کے مابین مماثلت رکھنے والی حالتیں موجود ہیں۔ مطالعے کے دوران مذکورہ ناول اور افسانے میں چند ایک اضافے، مترادفات اور تبدیلی کے مراحل سامنے آتے ہیں جن کا تحقیقی نکتہ نظر کچھ یوں ہے کہ اضافہ شدہ فقرات اور جملوں میں مذکور اجزاء کے مطالعہ کے دوران چند ایک مترادفات سامنے آئے ہیں۔ اُن کی ترتیب کچھ یوں ہے کہ: 'تریڑیں'، 'قطرہ قطرہ'، 'سرایت'، 'خوف زدہ کر دینے والی'؛ اسی طرح تبدیلوں ہونے والے مواد میں: ''کٹورے'، 'کٹورے'، 'بڑی سریع الاعتقادی'، 'کٹوروں'، 'لپٹی'، 'کٹورہ'، 'کھائے جانے کا'، 'کٹورے'، 'جبڑے'، 'کٹورہ' اور انور سجاد کے زیرِ نظر اجزاء میں اضافہ شدہ مواد کی تفصیل کچھ یوں ہے کہ 'محرابی'، 'اپنی'، 'لٹکتی'، 'اس'، 'نیلام' وغیرہ شامل ہیں۔ اس صورتِ حال کا جائزہ لینے کے لیے انور سجاد کے ناول اور افسانے کے مواد کو دیکھا جا سکتا ہے۔ مثلاً: ''جنم روپ'' صفحہ ۳۶ تا صفحہ ۳۹ (۷۹) اور ''مجموعہ انور سجاد: افسانوی کلیات'' کے صفحہ نمبر ۳۴۲ تا صفحہ ۳۴۵ تک کا باہمی مطالعہ اس سلسلے میں اہم ہے۔ (۸۰)

''جنم روپ'' اور افسانہ ''آج'' نمبر:(۳) کے مابین بہت سی جہتیں مشترک ہیں۔ دورانِ مطالعہ مذکورہ ناول اور افسانے میں چند ایک اضافے، مترادفات اور ردوبدل سامنے آتے ہیں۔ اضافہ شدہ الفاظ و تراکیب اور جملوں میں 'مجھے آئندہ نسلوں کو جنم دینا ہے'، 'مجھے ہی'، 'کٹی پھٹی'، 'کا سکوت'، 'باوجود'، 'پروٹو پلازم'، 'پھولوں کی گونج'، 'دہاڑتی ہے'، 'اڈتے ہیں کہ اس شہر کو شکست ہوئی کہ اب ہوئی'، 'اڈتے ہیں کہ اس شہر کو شکست ہوئی کہ اب ہوئی' وغیرہ؛ جب کہ مترادف میں 'سُنا تھا' اور 'سرگرداں' اور اسی طرح ناول اور افسانے میں ردوبدل کی مثالیں بھی ملتی ہیں، جیسے 'گالوں کی لالی، ہونٹوں کی سرخی اور دلوں میں دھک دھک کی آواز' اور 'کرے گی' کے جملے اور فقرات وغیرہ، مثال کے طور پر ''جنم روپ کا صفحہ ۸ تا ۱۱ تک (۸۱) اور ''مجموعہ انور سجاد: افسانوی کلیات'' صفحہ ۳۴۵ تا ۳۴۸ تک کا مطالعہ بہت دلچسپ ہے۔ (۸۲)

''جنم روپ'' اور افسانہ ''آج'' نمبر:(۴) کے مابین اشتراک پایا جاتا ہے۔ مطالعے کے دوران مذکورہ ناول اور افسانے میں اضافے، مترادفات اور تبدیلی دیکھنے میں آئی ہیں۔ جن کے متعلق تحقیقی نکتہ نظر اس طرح ہے کہ اضافہ شدہ فقرات میں جو مترادفات سامنے آتے ہیں اُن کی ترتیب کچھ یوں ہے: 'قطرہ'، 'مینارِ بابل'، 'تم'، 'میان پوترو'، ''اس کا سر فخر سے تن جاتا ہے''، 'میرا بیٹا'، 'اور وہ پلٹ کر، اَن گنت آئینوں میں منعکس اُس قلعے کی جانب چل پڑتا ہے جہاں عفریتوں نے اُن کے مقدر کو قید کر رکھا ہے'، 'ضیق النفس'، 'تم'؛ اس صورت حال کے پیش نظر ناول ''جنم روپ'' کے مواد میں ردوبدل: 'گھوڑیوں'، 'گھوڑیوں'، ''گھوڑیاں'' ''نیا آدم کہ جو''، ''اپنی سگی بہنوں کو اپنے ساتھ''، 'گھوڑیوں'، 'چھاتیوں میں دھڑکتے دودھ کی'، 'پستانوں کی تنی بھٹنیوں پر زبان رکھ کر'، 'ذائقہ جو اس کی چھاتیوں سفید ہے'، 'جنھوں نے انجانے میں'، 'آؤ' وغیرہ کی صورت میں موجود ہے۔ ''جنم روپ'' کا صفحہ ۱۳۵ تا صفحہ ۱۳۸ اس کا ثبوت ہیں۔ (۸۳) اور ''مجموعہ انور سجاد: افسانوی کلیات'' کا صفحہ ۳۴۸ تا صفحہ ۳۵۱ (۸۴)

''جنم روپ'' اور افسانہ ''آج'' نمبر:(۵) کے مابین بھی ہلکی اہم آہنگی پائی جاتی ہے۔ ناول اور مجوزہ افسانے میں اضافے، مترادفات اور تبدیلیاں دیکھنے میں آئی ہیں۔ اضافہ شدہ فقرات کے طور پر جو مترادفات سامنے آتے ہیں اُن کی ترتیب کچھ یوں ہے۔ مترادفات میں دو جگہوں میں: 'اور'، 'اور'؛ جبکہ ردوبدل کی صورت میں: 'اتار' اور 'کنواری حاملہ' وغیرہ شامل ہیں، اس سلسلے میں اقتباس مثال کے لیے ملاحظہ ہو جس کا آغاز ان الفاظ میں ہوتا ہے کہ: ''رات کا آخری پہر ہے۔ سورج بس طلوع ہونے ہی والا ہے۔ سورج پر اترنے کا عزم لیے وہ سمندر میں اس سمت میں تیرتی ہے جہاں رات زمین کے قریب تر ہوگی۔.....'' ''جنم روپ'' کے صفحہ ۱۲۲ تا صفحہ ۱۲۳ (۸۵) پر ہے جو ''مجموعہ انور سجاد: افسانوی کلیات'' کے صفحہ ۳۵۱ تا ۳۵۳ پر ہے۔ (۸۶) ''جنم روپ'' اور افسانہ ''آج'' نمبر:(۶) کے مابین بھی ہلکی مماثلت پائی جاتی ہے۔ ناول اور مجوزہ افسانے میں اضافے، مترادفات اور تبدیلیاں بھی موجود ہیں۔ اضافہ شدہ فقرات اور مترادفات کی صورت میں موجود ہے۔ مذکورہ نامواد میں جو اضافہ سامنے آیا ہے وہ کچھ اس طرح سے ہے کہ 'سکریچ آؤل'، 'وہ کاغذ کے کٹے، پھٹے، بچے کھچے ٹکڑے پر بنے سکریچ آؤل کو بھی چولہے میں جھونک دیتی ہے'، 'اپنے آپ سے کہتی ہے' وغیرہ۔ اس کے لیے ناول کا یہ ٹکڑا ملاحظہ کیا جا سکتا ہے جس کی شروعات کی کچھ یوں ہوئی ہیں:

> اگر اِن چھاتیوں میں دودھ ہوتا تو یہ مری ہوئی چھپکلیوں کے بجائے دو گڑھکتی کبوتریاں ہوتیں پر، تب وہ ماں ہوتی، جوان، خوبصورت، نکھرا نکھرا بدن، اور اس وقت تُو ڑی کے ڈھیر کی اوٹ میں بیٹھی اپنے گل گوتھنے بچے کے منہ میں چوچی دے کر، گود میں لیے اپنی چھاتیوں میں گندم سے اتری دھوپ پلا رہی ہوتی۔.....''

مزید تفصیل کے لیے ''جنم روپ'' ص ۸۰ تا ۸۴ (۸۷) اور ''مجموعہ انور سجاد: افسانوی کلیات'' ص ۳۵۳ تا ۳۵۶ دیکھے جا

سکتے ہیں۔(۸۸)

''جنم روپ'' اور افسانہ ''آج'' نمبر:(۷) کے مابین جو اگلی مماثلت پائی جاتی ہے وہ اضافوں، مترادفات اور تبدیلیاں کسی نہ کسی صورت میں دونوں مذکورہ اجزاء میں دیکھنے میں آئیں ہیں۔ تحقیقی نکتہ نظر سے اضافہ شدہ فقرات میں 'پھیلتی' مترادف ہے: 'کردیتی' تبدیلیاں ہیں اور اضافوں کی صورت میں: 'خطوطِ وحدانی'، 'خاکی'، 'ستواں'، 'چپٹی' اور 'ستواں' کی صورت میں ہیں؛ مزید یہ کہ 'کس ہتھیار سے انھیں' ایک ہلکی سی تبدیلی کی گئی ہے۔ اس کی تفصیلات ''جنم روپ'' کے صفحہ ۹۶ تا ۱۱۰ (۸۹) اور ''مجموعہ انور سجاد: افسانوی کلیات'' کے صفحہ ۳۵۶ تا ۳۶۰ دیکھی جاسکتی ہیں۔(۹۰)

''جنم روپ'' اور افسانہ ''آج'' نمبر:(۸) کے مابین ہلکی سی مماثلت پائی جاتی ہے۔ مذکورہ ناول اور افسانے میں 'ڈھادینا' اور 'کپکپانے' مترادفات پائے جاتے ہیں۔ مگر مذکورہ ناول اور افسانے میں اقتباسات کی تفصیل ایک جیسی ہے۔ مثلاً ''جنم روپ'' کا صفحہ ۲۲ تا ۲۹ (۹۱) اور ''مجموعہ انور سجاد: افسانوی کلیات'' کا صفحہ ۳۶۰ تا ۳۶۳۔(۹۲)

اپنے دوسرے ناول ''خوشیوں کا باغ'' کے بعد ''جنم رُوپ'' کے لیے بھی انور سجاد جدید ناول کی تکنیکوں کو برتتے نظر آئے ہیں۔ مگر یہی اس ناول کی عدم تفہیم کا بھی سبب قرار دیا گیا کہ یہاں پر ''خوشیوں کا باغ'' سے کہیں بڑھ کر اُلجھی ہوئی صورتِ حال کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ جسے برداشت کرنا اردو ادب کے کسی عام آدمی قاری اور نقاد کے بس کا روگ نہیں ہے۔ 'خوشیوں کا باغ'' میں کیوں کہ نسبتاً آسان، عام فہم علامات کو برتا گیا ہے۔ تو قاری کسی قدر ناول کو سمجھ لیتا ہے۔ انور سجاد ابلاغ کر پائے ہیں۔ مگر ''جنم روپ'' کا پیچیدہ ترین اسلوب اس کی عدم ابلاغیت کا بڑا سبب سمجھا جاسکتا ہے۔ یوں بظاہر تو اِس ناول کا موضوعِ سخن غیر مطمئن شادی شدہ خواتین کے ساتھ کیے جانے والے مظالم اور زیادتیوں کا تذکرہ نظر آتا ہے۔ مگر اِس تکلیف دہ موضوع کو بیان کرنے کے لیے جس پیچیدہ اور اُلجھے ہوئے اسلوبِ بیاں کو اختیار کیا گیا ہے۔ اُس نے تمام کدوکاوش کو تمام تر حسین استعاروں کو ایک بوجھل سی چادر میں لپیٹ دیا ہے۔ اور اِس میں خواتین کی کہی جانے والی سرگزشت بالعموم قاری کے سر پر سے گزرتی چلی گئی ہے۔

ساٹھ کی دہائی میں ''نئی شاعری کی تحریک'' کے زیرِ اثر اردو ادب میں جدیدیت کی لہر آگئی۔ انور سجاد نے بدلتے حالات کا ساتھ دیتے ہوئے، جدید اسلوب کو جدید تر شکل میں ڈھال لیا۔ ''خوشیوں کا باغ'' اور پھر ''جنم روپ'' کو تبدیلی کی اسی کوشش سمجھا جاسکتا ہے۔ ناول ''جنم رُوپ'' میں اِس کے علاماتی، تجریدی اسلوب اور جدید سیال ہیئت کو برتتے ہوئے دِکھانے کی کوشش کی ہے۔ جدیدیت کی تکانیک اور اسالیب برتنے کی وجہ سے انور سجاد اپنے خیالاتات کو مؤثر انداز میں پیش نہیں کر سکے۔ یعنی ترسیل اور ابلاغ ہی کسی ادب پارے کی قدر و قیمت کا اصل معیار سمجھے جاتے ہیں۔ انور سجاد کی تمام تر جدت پسندی کے باوجود بھی وہ اور اردو ادب کا مجبور قاری دو متضاد سمتوں کے مسافر دکھائی دیتے ہیں۔ یہ صورتِ حال

یقیناً انور سجاد کی برتی گئی جدید ہیئت اور اسالیب کے باعث پیش آئی ہے۔ دراصل ابلاغ ہی وہ بنیادی بات ہے جو کسی بھی ادب پارے کے لیے اہم ترین عنصر کی حیثیت رکھتی ہے:

> بات صرف ہیئت اور تکنیک کے نئے اصول اور قوانین کی ہے، بلکہ بات اس نئی ہیئت میں مواد کی نوعیت کی ہے اور اس سے آگے بڑھ کر ابلاغ اور ترسیلِ فکر و خیال کی ہے۔ اس بحث کا آخری مرحلہ (یعنی ابلاغ اور ترسیلِ فکر و خیال) ہی وہ اہم نکتہ ہے جہاں انور سجاد اور ان کے بعض ہمسفر، حقیقت نگار ادیبوں کو پیچھے چھوڑ کر جدت پسندی کے شوق میں جدیدیت کی سرحدوں کے قریب اپنے پر پھڑ پھڑاتے نظر آتے ہیں۔ اِسے محض اتفاق نہیں کہا جا سکتا کہ ہنری جیمز اور پروست کا طرزِ احساس ناول نگاری کے بارے میں بالکل یہی تھا جس کا اظہار انور سجاد نے اپنے ''جنم روپ'' کے سلسلے میں کیا ہے۔ انور سجاد کا لب و لہجہ اور منطقی استدلال بھی وہی ہے جو ہنری جیمز اور پروست کا تھا۔ وہ بھی یہی کہتے تھے کہ انیسویں صدی کی ناول نگاری کی جو روایات ہم تک پہنچی ہیں ان روایات کو اپنانا اب ہمارے لیے ممکن نہیں ہے۔ (۹۳)

ناول ''خوشیوں کا باغ'' ناول جو ایک قدیم ولندیزی مصور کی روغنی تصویر کی تفہیم کی خاطر لکھا گیا تھا۔ اپنی عام فہم علامات نگاری کی وجہ سے قدرے عام فہم ہے، اور کسی حد تک ابلاغیت کروالیتا ہے۔ مگر ''جنم روپ'' اپنے بے ہنگم، جدید علاماتی اور تجریدی اسلوب کے باعث اپنی ابلاغیت نہیں کروا سکا۔ اور یہی اس کی عدم ابلاغیت کا مسئلہ سمجھا جا سکتا ہے۔ ''جنم روپ'' کے اچھوتے اسلوب کو نکھارنے میں ان افسانوں کی شمولیت کا بھی ہاتھ ہے۔ انور سجاد کی انفرادیت ہے کہ انھوں نے ''جنم روپ'' کے ہر باب کو افسانوں ''آج'' کا عنوان بنا کر جدتِ فکر کا ثبوت پیش کیا ہے۔ گویا یہ افسانے ہر ایک باب کا علیٰحدہ تعارف ہیں۔ افسانوں ''آج'' کے مرکزی خیال اور ناول ''جنم رُوپ'' کے ان چند حصوں میں کلی یکسانیت موجود ہے۔ اِس طرح سے کسی افسانے کو اپنے ناول کا عنون بنانے کی کوئی روایت اردو ادب میں موجود نہیں ہے۔ ''جنم روپ'' کو یہ منفرد اعزاز بھی حاصل ہو گیا کہ یہ اِس نوعیت کا پہلا تجربہ ہے کہ چند افسانوں کو کسی ناول کے ماجرے کا الگ الگ عنوان بنایا جائے۔ اِس معاملے میں بھی انور سجاد ایک رُجحان ساز کے طور پر نظر آتے ہیں۔

اِیسی انوکھی وضع اسلوب اور ہیئت کو اختیار کرنے کی کئی وجوہات میں سرِ فہرست یہ بات محسوس ہوتی ہے کہ انور سجاد کے پیشِ نظر جو شے اہمیت رکھتی ہوئی محسوس ہوتی ہے وہ یہ تھی کہ مغربی ادب کے جدید طرزِ احساس کو کس طرح سے اردو دان طبقے کے مزاج کا حصہ بنایا جائے، وہ یہ کام اِس طرح سے کرنا چاہتے تھے کہ اُن کی برتی گئی جدید ہیئت اور اسلوب کا گنجلک پن اِسے عوام الناس کے لیے قابلِ قبول بھی بنائے رکھے، اجنبیت بھی محسوس نہ ہو سکے۔ مگر جدیدیت پسندی کے

چکر میں پڑ کر انور سجاد اس حقیقت کو بھول گئے کہ اُن کے تجربات کا ملبہ غریب قاری پر گرے گا، ہوا بھی یہی کہ اِس ناول کو بغور پڑھنے کے بعد کسی کو خوش وخرم دیکھنا کارِدشوار ہے۔ ہر کوئی شکوہ کُناں ہی نظر آتا ہے۔ جدید مغربی اسالیب اور ہیئت کو برتنے اور اپنانے کے سلسلے میں یہ نکتہ قابلِ غور ہے کہ اِس میں کہی جانے والی بات کم از کم سمجھ میں تو آجائے۔ ایسا نہ ہو کہ داستان سُننے کے بعد پوچھنا پڑے کہ زلیخا مرد تھی یا عورت؟ ہر زمانے میں انسانی احساسات کے انوکھے زاویے سامنے آتے ہیں۔ بدلتے ہوئے حالات کے ساتھ اپنے خیالات کو عام فہم، موزوں الفاظ میں بیان کرنے کی ضرورت پڑتی ہے۔ مثلاً جو باتیں پرانے لوگوں کو ورطہ حیرت میں ڈال دیتی تھیں وہ آج روزمرہ کا معمول بن چکی ہیں۔ اِس کی عام مثال ہوائی جہاز ہے۔ مگر جب قصے کہانیوں کی فضا چھائی ہوئی تھی اُس دور میں اُڑن قالین کا تذکرہ کسی عجوبے سے کم نہیں تھا۔ گویا وقت کے ساتھ کچھ خیالات معمول کا تجربہ بن گئے۔ انسان کے تصورات میں بھی زمانے کے ساتھ بدلاؤ آتا چلا گیا۔

انور سجاد کے متذکرہ ناولوں ''خوشیوں کا باغ'' اور ''جنم روپ'' پر ہونے والے اعتراضات میں سے زیادہ تر اعتراض ان ناولوں کی تکنیک کے حوالے سے کیا گیا ہے۔ یہاں پر ان چیدہ چیدہ اعتراضات کا مختصر سا جائزہ لینا ضروری ہے۔ آیا ان اعتراضات کی کچھ حقیقت بھی ہے یا یہ محض رقیبانہ کشاکش ہی ہے۔ انور سجاد کا ناول ''خوشیوں کا باغ'' اردو ادب میں ایک جدید طرز کا علامتی ناول ہونے کی وجہ سے منفرد مقام کا مالک ہے۔ جب کہ اِن کا دوسرا ناول ''جنم رُوپ'' اُردو ادب کا پہلا تجریدی اور جدید انداز کا ناول کہا جا سکتا ہے۔ جدید ناول کی تکنیک روایتی ناول سے قطعاً مختلف ہوتی ہے؛ اِسی لیے اردو کے کسی اور ناول میں اِن تمام تکانیک کو ڈھونڈنا ممکن نہیں ہے۔ البتہ قرۃ العین حیدر کے ناول ''آگ کا دریا'' میں جدید ادبی تکنیک ''شعور کی رو'' کو برتا گیا ہے۔ مگر قرۃ العین حیدر نے دوسری جدید تکانیک نہیں اپنائیں۔ اِن کے ناول ''آگ کا دریا'' کے ہی اسلوب اور تکانیک کو اپناتے ہوئے ڈاکٹر احسن فاروقی نے ایک ناول ''سنگم'' کے نام سے پیش کیا ہے۔ جب کہ عبداللہ حسین کا ناول ''اداس نسلیں'' بھی شعور کی رو کی تکنیک کو برتتے ہوئے لکھا گیا ہے۔

مگر اِن تمام ادیبوں نے جدید ناول کی مکمل تکانیک کو برتنے سے اجتناب کیا ہے۔ جدید ناول کے لیے جو اُمور یا پھر چُنیدہ خصوصیات لازمی قرار دی جا سکتی ہیں وہ سبھی انور سجاد کے دونوں ناولوں میں کارفرما نظر آتی ہیں۔ جیسے کہ علامت نگاری، خودکلامی، شعور کی رو، بلاواسطہ گُفتگو کا انداز، ازالۂ التباس، باغیانہ رویہ، سرکشی پر مبنی نافرمان انسان کو بطور ہیرو یا ہیروئن پیش کیا جانا۔ معاشرتی ناانصافیوں اور ناروا سلوک کے خلاف فردِ واحد کا احتجاجی رویہ، تمثل یا تجسم، دوش بدوش یا متوازی کردار پیش کیا جانا، کولاژ، فلیش بیک کا طریقہ، وغیرہ ناول ''خوشیوں کا باغ'' میں متوجہ کرنے اور فکری سطح پر متاثر کرنے والے عناصر موجود ہیں۔ مگر تصویر کے اِسی باربار کے تذکرے کو اس ناول کی کمزوری بھی کہا گیا: ''بعض انتہا پسندوں کے نزدیک ''خوشیوں کا باغ'' سرے سے ناول ہی نہیں ہے، عامیانہ سیاسی تقاریر، جگت بازی، کھینچا تانی سے بنے ہوئے تمثال، کہانی کی عدم موجودگی اور بوش کا اکتا دینے والی حد تک تذکرہ وہ رکاوٹیں ہیں جو اسے ناول بننے نہیں

دیتیں۔'' (۹۴) ایک اور کمزوری بھی اس ناول میں دیکھی گئی ہے کہ مرکزی کردار کی ماں کے وفات پا جانے کا ذکر کیا گیا ہے۔ اور چند اگلے صفحات کے بعد اس کی ماں کو زندہ، اپنے معمولات میں مشغول دکھایا گیا ہے۔ ڈاکٹر انیس ناگی نے اِس فنی کمزوری پر کڑا اعتراض کیا ہے:

> تمھاری متنوع مصروفیات نے تمھیں ''خوشیوں کا باغ'' کے مسودے پر نظرِ ثانی کی مہلت نہیں دی۔ صفحہ ۲۷ پر اکاؤنٹنٹ کی ماں مر جاتی ہے لیکن صفحہ ۹۲ پر مکرر زندہ ہو کر مصروفِ کار نظر آتی ہے۔ تم کہو گے کہ یہ ناول یادوں کی بازگشت سے مرتب ہوا ہے۔ لیکن ناول میں اکاؤنٹنٹ کی یادیں ایک تسلسل کے ساتھ نمودار ہوتی ہیں، ایک یاد کا رشتہ دوسری یاد سے پیوست ہے، چناں چہ یہ واقعاتی سہو تمھارے جواز کے باوجود بدستور قائم رہتی ہے۔ (۹۵)

ناول ''جنم رُوپ'' کے متعلق ڈاکٹر خالد اشرف نے لکھا ہے کہ: ''اِس ناولٹ میں بھی ''خوشیوں کا باغ'' کی طرح بیانیہ کے علاوہ شاعرانہ و استعاراتی زبان اور فنتاسی کی تکنیک کو استعمال کیا گیا ہے۔'' (۹۶)

ناول ''جنم رُوپ'' میں جس طرح ہیئت کی روایت شکنی نظر آتی ہے۔ وہ اپنے پڑھنے والے قاری کے احساس کو گرماتی ہے۔ یہ احساس اُسے گھیرے رکھتا ہے کہ یہ ناول اُس کے ذہنی اُفق کو بلند کیے بغیر سمجھنا دُشوار ہے۔ دراصل ''جنم رُوپ'' کو پڑھتے وقت ابتدا ہی سے یہ خیال جاگتا ہے کہ یہ کوئی غیر معمولی صورتِ حال ہے۔ جس کا اُسے سامنا کرنا پڑ رہا ہے۔ عام اردو قارئین اِسے پڑھنے والے وہ کیف اور سُرور حاصل نہیں کر پاتے، جس کی عادت روایتی ناول یا افسانے نے ڈالی ہوئی ہے۔ لہٰذا ''جنم رُوپ'' کو اَدق اور گُنجلک سمجھا جاتا ہے۔ اِسی لیے ڈاکٹر ممتاز احمد خاں نے فرمایا ہے:

> تحریر سے حظ اُٹھانے کے مرحلے میں اُس کی تفہیم کا جو روگ سامنے آتا ہے وہ ہی کسی تجربے کو نیم پُختہ بناتا ہے۔ لیکن چوں کہ یہ بات طے ہے کہ تجرباتی مرحلوں میں ایسا ہوتا ہے۔ لہٰذا وقت ہی تجربے کے اثبات کے لیے مداوا بنتا ہے۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ روایت سے مکمل انحراف اور محض ہیئت کی عمارت کا انہدام ادب کو فنی و فکری مشکلات اور جمود سے ہم کنار کرتا ہے۔ (۹۷)

ناول ''جنم رُوپ'' کا معاملہ قدرے حساس نوعیت کا نظر آتا ہے۔ جہاں پر کہانی کی عدم موجودگی اور مسلسل استہزائیہ بیان نے کڑواہٹ پھیلائی ہوئی ہے۔ چلیے تجربے کی خاطر ہی سہی یہ جبر برداشت کر لیا جائے۔ مگر کیا اِس طرزِ نگارش سے اردو ادب کے قاری کی ذہنی سطح بُلند ہوئی؟ یا پھر محض تجربہ کہہ کر اِس سے چشم پوشی اختیار کر لی جائے۔ اِس ادبی تجربے کو عوام الناس کے ذہنوں میں منتقل کرنے کے لیے، اپنے نقطۂ نظر کو قاری سے بانٹنے کے لیے پیچیدگی اور تلخ نوائی

کی نہیں بلکہ افہام وتفہیم کی مدد لینی سود مند نا رہتی ہیں۔''جنم رُوپ'' کے حوالے سے یہ بات کہنے میں ڈاکٹر ممتاز احمد خاں حق بجانب نظر آتے ہیں کہ:

> ناول میں فنتسیائی صورتِ حال، علامتیں اور استعارے اور جو تاریخی وسماجی حوالے آئے ہیں جن کی تفہیم عام قاری کے لیے روگ ہے اور خاص قاری جو کہ اپنے آپ کو جدیدیت کے تصور سے ہم آہنگ تصور کرتا ہے محض وہ ہی اِس سے زیادہ فیض اُٹھا سکتا ہے۔ اِن معنوں میں تجربہ وسعت کے بجائے محدودیت اختیار کرتا ہے۔(۹۸)

ایک عام اردو قاری کی ذہنی سطح اتنی بُلند نہیں ہے کہ جو اتنی گُنجلک تحریر کو قبولِ عام کی سند دے سکے۔ مگر کیا قبولِ عام ہونا ہی ادب پارے کا معیار ٹھہرایا جا سکتا ہے؟ اب یہ بھی سوال ذہن میں گُونجتا ہے کہ ادب پارہ کن لوگوں کے لیے لکھا گیا ہے؟ اگر تجربے کے طور پر ہی عوام اِس کو نظر بھر کر دیکھ لیں تو کیا یہ اُن کے دُکھوں کا مداوا کر پائے گا؟ اُن کے گُوناں گُوں مسائل کے ساتھ اِس ناول کا کوئی رشتہ ہے؟ اُن کے دِلی احساسات کی ترجمانی اُن کے سماجی حالات کا اِس میں نقشہ کھینچا گیا ہے؟ یا پھر یہ بھی اُن کے مصائب و آلام سے کنی کترا کر گُزر گیا ہے؟ بہر طور صورتِ حال یہی ہے کہ انور سجاد کے دونوں متذکرہ ناول اپنے انوکھے اسلوب اور جدید تکنیکوں کے باعث عام قاری کی رسائی سے باہر دکھائی دیتے ہیں اور یہی اِن ناولوں کی عدم مقبولیت اور عدم افہام یا عدم ابلاغیت کا بُنیادی سبب بھی ہے۔

ناول ''جنم رُوپ'' میں واقعات، کہانی اور کردار جیسے بے جا لوازمات کا تکلف موجود نہیں ہے۔ بلکہ بیانات در بیانات، اشارے کنائے، غیر مُرتب خیالات کا طوفانی ریلا موجزن محسوس ہوتا ہے۔ اسی تُند رو بپھرتے ہوئے ریلے میں انور سجاد نے کئی پتے کی باتیں بھی کہی ہیں، جو قاری کو بغور مطالعہ کرنے پر سمجھ آ ہی جاتی ہیں۔ مگر اِس کے لیے واحد شرط ہے کہ قاری دنیا جہان کی فِکروں سے بیگانہ ہو۔ ورنہ اُسے فکر میں مُبتلا کرنے کے لیے یہ ناول تو ہیں ہی! مگر جس قسم کی ذہنی سطح اور وسیع مطالعہ ''جنم روپ'' کو پڑھنے کے لیے درکار ہے، وہ عام اردو داں قاری میں موجود نہیں ہے۔ گویا حاصلِ مطالعہ کسی بھی نوعیت کی کتاب کے لیے ضروری امر ہے۔''جنم رُوپ'' کو احتیاط اور ٹھہراؤ کا حامل قرار دیتے ہوئے ڈاکٹر ممتاز احمد خاں کہتے ہیں کہ:

> انور سجاد دوسرے ناول ''جنم رُوپ'' اور فہیم اعظمی اپنے اگلے ناول ''ڈسٹی نیشن مین ہول'' میں احتیاط اور ٹھہراؤ کی مثبت ادبی قدروں سے ہم رشتہ نظر آتے ہیں۔ جو کہ اچھا پہلو ہے لیکن یہ بات نہیں کہ ہر دو فنکار اپنے مخصوص نقطہءنظر کی وضاحت میں ناکام ہیں۔ زیادہ ذہنی ریاضت کرنے پر دونوں اپنا نقطہءنظر Point of view ظاہر کر ہی دیتے ہیں۔(۹۹)

ڈاکٹر ممتاز احمد خاں کی رائے سے اتفاق نا کرنا غلطی ہوگی۔ دراصل ''جنم رُوپ'' تجرید کی پناہ لے کر اپنا

وجود بچائے ہوئے نظر آتا ہے۔ ورنہ بظاہر اس تجربے سے اردو ادب یا اردو ادب کے قاری کی ذات کوئی فیض نہیں اُٹھا سکی ہے۔ یہ کہنا دُرست ہے کہ فنکار بہر حال اپنے ماحول کے اثرات سے بچا ہوا نہیں رہتا۔ بلکہ اُس کے فکر وفن پر اُس کے اردگرد کے ماحول کا نمایاں اثر پڑتا ہے۔ اِس لیے فنکار اپنی ذات کی ترجمانی کرتے ہوئے، دراصل اپنے ماحول کی بھی نمائندگی کر رہا ہوتا ہے۔ مگر انور سجاد کا ناول ''جنم رُوپ'' اپنے قاری کو جس پُر پیچ صورتِ حال سے دوچار کر دیتا ہے، وہ خاصہ صبر آزما مرحلہ ہے۔ شروع سے لے کر آخر تک ہر سطر پڑھنا، اُس میں ربط تلاش کرنا، پھر کوئی نتیجہ اخذ کرنا، کسی ایک خیال پر توجہ مرکوز رکھنا اور آخرِ کار دُھندلی سی ایک شبیہ کی طرح سے کہانی کی پرچھائیں کو محسوس کرنا۔ یہ سب کچھ ایک مسلسل ذہنی ورزش ہے۔ ادب یا قاری کی خدمت نہیں ہے۔ البتہ ڈاکٹر ممتاز احمد خاں انور سجاد کے اِس تجربے کی حمایت کرتے ہوئے اِسے جاری رکھنے کا مشورہ دیتے دکھائی دیتے ہیں:

> انور سجاد کا دوسرا ناول ''جنم رُوپ'' پہلے والے کے مقابلے میں تجربات کے اعتبار سے بہتر ہے۔ اس میں کہانی کا شیرازہ زیادہ گاڑھا نہیں۔ البتہ تفہیم کے اعتبار سے یہ اُسی کے قریب ہے۔ مایوسی، قنوطیت اور اہم کرداروں کے حوالے سے بے تحاشہ احتجاج اِس میں بھی ملتا ہے۔ شاعرانہ نثر میں لکھا گیا یہ ناول اب بھی انور سجاد کی پہچان نہیں بن سکا ہے۔ اپنے تجربے کو اُنھیں جاری رکھنا چاہیے تا کہ قابلِ ذکر اور مطالعیت کے وصف سے بھرپور ناول وجود میں آ سکے۔ (۱۰۰)

انور سجاد کے دونوں مذکورہ ناول ''خوشیوں کا باغ'' اور ''جنم روپ'' اپنے منفرد فنی اسلوبِ نگارش کے باعث اردو ادب میں بوجوہ اہمیت کے حامل ہیں۔ فنی سطح پر یہ دونوں ناول جدید ناول ہیں جب کہ ''جنم روپ'' کو اردو کا پہلا تجریدی طرز کا ناول ہونے کا مقام حاصل ہے۔ مجموعی طور پر غور کیا جائے تو یہ حقیقت سامنے آئی ہے کہ ناول ''خوشیوں کا باغ'' میں جدید ناول کے تمام لوازمات موجود ہیں۔ علامت نگاری، تلمیح، استعارہ، ذو معنی الفاظ کا برتنا، استہزائیہ اندازِ گفتگو کا مظاہرا کرنا، طنزیہ لہجہ اختیار کرنا، نافرمان، ناخلف، دوغلے، احساسِ کمتری کے مارے، جنسی کجروی کے شکار، معاشرے سے متصادم، منحرف، باغیانہ سوچ، اپنے انجام سے مایوسی کا رویہ، کہانی میں غیر متعلق کرداروں کے منہ سے ہیرو کی سوچ سے ہم آہنگ خیالات ظاہر کرنا، یکطرفہ بیانیہ، بے ترتیب جملے، مبالغہ آرائی، الفاظ کو متضاد معنی میں استعمال کیا جانا، حروفِ ربط کا خاتمہ وغیرہ۔ مگر ساتھ ہی علامت نگاری کو خصوصی امتیاز حاصل ہے۔ ''خوشیوں کا باغ'' اور ''جنم روپ'' میں علامت نگاری سے بطورِ خاص کام لیا گیا ہے۔ انور سجاد کے اِن ناولوں کی کیا قدر و منزلت ہے؟ پہلی بات تو اِن ناولوں کا بطور ایک جدید ادبی طرز کا ناول ہونا ہے۔ دوسرے اِن دونوں مذکورہ ناولوں میں اردو ناول نگاری کی روایتی اور مروجہ تمام ہیئتوں سے جداگانہ طرز کی تجرباتی ہیئت کو لاژ کے طریقے کو اختیار کرنا، علامت نگاری، شعور کی رو کی تکنیک، تلازمۂ خیال، داخلی خود کلامی

کودانستہ، شعوری طور پر ناول کی مجموعی ہیئت کے ساتھ مربوط رکھنا، مختصر فقروں، مختصر اور طویل بیانات کو ناول کے ماحول کے ساتھ ضم کرنا۔ جملوں اور کیفیات کے درمیان وقفوں کا طریقہ اپنایا جانا۔ یہ تمام مذکورہ بالا انداز، تکانیک اور رویئے ''خوشیوں کا باغ'' میں بالخصوص برتے گئے ہیں۔ جب کہ ''جنم روپ'' میں تجریدی پیرایہء بیان کے اسلوب میں کہانیوں کو شعور کی رو، خودکلامی اور تلازم خیال کے ساتھ ساتھ ناول میں مختلف بے نام کرداروں کے خیالات کے تلاطم سے، اُن کی ذہنی آویزش کے ذریعے سے ناول کی کہانی کو الگ الگ زاویوں سے سمجھانے کی کوشش کی گئی ہے۔ یہی ایک جدید ناول کی پہچان بھی ہے۔ گویا جدید تکانیک اور متنوع اسالیب میں گوندھ کر ایک رقیق اور کثیف ذہنی اور سماجی صورتِ حال کی منظر کشی کی گئی ہے۔ یوں انور سجاد نے اردو ادب کو جدید ناول جیسے تُحفے سے نوازا ہے۔

''خوشیوں کا باغ'' میں مرکزی خیال نیدرلینڈز کے ایک قدیم مصور ہائیرانیمس بوش (Heironymus Bosch) کی ایک قدیم تصویر (The Garden of Delights) (۱۰۱) سے ماخوذ ہے۔ اور اس ناول کے پورے ماجرے کو اس تصویر کے تناظر میں رکھ کر پیش کرنا ہی مصنف انور سجاد کا مطمعِ نظر ہے۔ اِس ناول میں دِکھائے گئے ماحول پر چھائی ہوئی مغموم دہشت انگیز فضا کو ''بوش'' کی اِس قدیم تصویر کے مسلسل تذکرے نے اپنے بنیادی نکتہء نظر سے جوڑے رکھا ہے، تاکہ قاری اِس ناول کے بکھرے ہوئے شیرازے کو اِس قدیمی تصویر کی ڈوری میں باندھ کر ناول نگار کے پیغام کو جان سکے۔ ناول ''خوشیوں کا باغ'' ایک جدید علامتی اردو ناول ہے اور روایتی طرز کے ناول کی قبیل میں شامل نہیں ہے۔ اِسی لیے یہ ناول مربوط پلاٹ، زمانی ترتیب، راویتی مکالمات اور کردار نگاری جیسی صفات سے مُبرا ہے۔ جب کہ یہی وہ خصوصیات ہیں جو ایک روایتی طرز کے ناول کی بُنت میں اہم ترین عنصر کی حیثیت رکھتی ہیں۔ ناول ''خوشیوں کا باغ'' میں روایتی ناول کی طرز سے انحراف کیا گیا ہے، اور جدید تکانیک اور اسالیب برتے گئے ہیں۔ اِس لیے یہ ناول مختلف واقعات کو بیانات کی شکل میں، سماجی و معاشی صورتِ حال کو تبصراتی انداز میں پے در پے الفاظ میں، اور سیاسی صورتِ حال کی نشاندہی کا تجزیہ چوک میں نیم سیاسی تقریر کرنے والے مجمع باز کے انداز میں بیان کرتا ہے۔

اِسی لیے مرکزی کردار کی ماں کا مرنے کا ذکر کیے جانے کے بعد دوبارہ سے زندہ دکھانا ناول نگار کی برتی گئی ادبی تکنیک شعور کی رو، تلازمۂ خیال اور مونتاژ کے علاوہ کولاژ کی ترکیب کو تجرباتی طرز کی ہیئت کے ساتھ مربوط نظر آتی ہے۔ پھر ناول کے مرکزی کردار کی ماں کی جدائی (موت کی) سے بھی اِس ناول کی مجموعی صورت پر کوئی تبدیلی رونما نہیں ہوئی۔ لہٰذا یہ اعتراض برائے اعتراض ہی ہے، جس سے اِس ناول ''خوشیوں کا باغ'' کی فنی قدر و قیمت پر کوئی اثر نہیں پڑتا۔ بطور جدید علامتی اردو ناول اِس کی قدر و قیمت کے حوالے سے اس ناول کا نام سرِ فہرست ہے۔

انور سجاد کی ناول نگار کے تجزیے سے یہ بات بھی ذہن میں ابھرتی ہے کہ انھیں افسانہ ''آج'' کے لکھنے کے بعد اس بات کا احساس ہوا کہ ''آج'' کے افسانوں پر تو اچھا خاصا ناول لکھا جا سکتا ہے۔ یا پھر اس معاملے کی طرف کسی اور نے ان کی

توجہ مرکوز کرائی۔ معاملہ خواہ کچھ بھی ہوا انھوں نے اپنے اس خیال کو عملی طور پر پیش کرنے کے لیے ناول ''جنم روپ'' کی صورت میں پیش کیا۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے افسانوی مجموعے ''آج'' اور ناول جنم روپ میں بہت سے موضوعات مشترک ہیں۔ تاہم ناول اور افسانے میں جو تغیر و تبدل دیکھنے میں آتا ہے، وہ اس قدر سطحی ہے کہ قاری کو یہی احساس ہوتا ہے کہ دونوں اجزاء کے متنی مواد کو جوں کا توں دہرایا گیا ہے۔ انور سجاد کے تخلیقی ذہن نے اس عمل سے جدت کا کام لیا اور ناول نگاری کے روایتی طریقہ کار کے خلاف ردعمل کے ذریعے فن کا نیا انداز متعارف کروایا۔ یوں انور سجاد کی ناول نگاری اُن کے اس فنی شعور کی عکاسی کرتی ہے جو جدیدیت کی تحریک کے زیرِ اثر ساٹھ اور ستر کی دہائیوں میں اردو ادب میں سرایت کر گیا اور اردو ادب کو جدیدیت کی عالمی رو کے ساتھ جوڑا گیا۔

حوالہ جات

۱۔ سجاد حارث، ''ادب اور ریڈیکل جدیدیت'' لاہور: نگارشات، ۱۹۸۸ء۔ص ۱۱۴۔۱۱۵

۲۔ انور سجاد ڈاکٹر، ''جنم روپ'' لاہور: قوسین، ۱۹۸۵ء۔ص ۱۲۵

۳۔ ایضاً۔ص ۱۳۱

۴۔ ایضاً۔ص ۱۳۲

۵۔ ایضاً۔ص ۱۲۶

۶۔ ایضاً۔ص ۱۲۸

۷۔ انور سجاد ڈاکٹر، ''مجموعہ نور سجاد افسانوی کلیات'' لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۳ء۔ص ۳۷۰

۸۔ ایضاً۔ص ۳۶۹

۹۔ انور سجاد ڈاکٹر، ''خوشیوں کا باغ'' لاہور: قوسین، ۱۹۸۱ء۔ص ۸۲

۱۰۔ ایضاً۔ص ۸۲

۱۱۔ ایضاً۔ص ۸۲۔۸۳

۱۲۔ ایضاً۔ص ۸۲۔۸۳

۱۳۔ ایضاً۔ص ۸۳

۱۴۔ ایضاً۔ص ۸۵

۱۵۔ اردو جامع انسائیکلوپیڈیا'' شیخ اینڈ سنز، لاہور: ص ۴۵

۱۶۔ نجابت حسین، ''انتظار حسین کے تہذیبی استعارے'' (غیر مطبوعہ مقالہ برائے ایم فل) شعبہ اردو: بین الاقوامی یونیورسٹی اسلام: ۲۰۱۱ء۔ص ۱۲۵

۱۷۔ ایضاً۔ص ۱۲۴

۱۸۔ انور سجاد ڈاکٹر، ''خوشیوں کا باغ''ص ۷۹

۱۹۔ ایضاً۔ص ۳۲

۲۰۔ ایضاً۔ص ۲۷

۲۱۔ ایضاً۔ص ۳۲

۲۲۔ ایضاً۔ص۴۴

۲۳۔ ایضاً۔ص۱۰۴

۲۴۔ ایضاً۔ص ۱۰۴

۲۵۔ ایضاً۔ص۱۰۵

۲۶۔ انور سجاد ڈاکٹر، ''جنم روپ''ص۵۹

۲۷۔ ایضاً۔ص۷۵

۲۸۔ ایضاً۔ص۳۰

۲۹۔ ایضاً۔ص۷۵

۳۰۔ جمیل اختر مجبی، ڈاکٹر، ''فلسفہء وجودیت اور جدید اردو افسانہ''''دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس ۲۰۰۲ء۔ص۱۳۷

۳۱۔ انور سجاد ڈاکٹر، ''جنم روپ''ص۴۲

۳۲۔ ایضاً۔ص۸۶

۳۳۔ ایضاً۔ص۸۷

۳۴۔ ایضاً۔ص۹۱

۳۵۔ ایضاً۔ص۹۳

۳۶۔ ایضاً۔ص۸۹

۳۷۔ ایضاً۔ص۹۰

۳۸۔ ایضاً۔ص۹۴

۳۹۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، ''قومی انگریزی اردو لغت'' اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان پاکستان، ۱۹۹۴ء۔ص۹۷۲

۴۰۔ جمیل اختر مجبی، ڈاکٹر، ''فلسفہء وجودیت اور جدید اردو افسانہ'' دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس ۲۰۰۲ء۔ص۱۳۹۔۱۴۰

۴۱۔ انور سجاد ڈاکٹر، ''خوشیوں کا باغ''ص۸۱

۴۲۔ جمیل اختر مجبی، ڈاکٹر، ''فلسفہء وجودیت اور جدید اردو افسانہ''ص۱۳۹۔۱۴۰

۴۳۔ انور سجاد ڈاکٹر، ''خوشیوں کا باغ''ص۲۲

۴۴۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر''قومی انگریزی اردو لغت''ص۳۹۵

۴۵۔ جمیل اختر مجبی، ڈاکٹر، ''فلسفہء وجودیت اور جدید اردو افسانہ''ص۱۴۰

۴۶۔ انور سجاد ڈاکٹر، ''خوشیوں کا باغ''ص۶۲

۴۷۔ ایضاً۔ص۱۱۰

۴۸۔ ایضاً۔ص۱۱۱

۴۹۔ ایضاً۔ص۲۳

۵۰۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، ''قومی انگریزی اردولغت''ص۱۴۵۱

۵۱۔ انور سجاد ڈاکٹر، ''جنم روپ''ص۱۱۴

۵۲۔ انور سجاد ڈاکٹر، ''خوشیوں کا باغ''۹۶

۵۳۔ ایضاً۔ص۹۶

۵۴۔ ایضاً۔ص ۹۷

۵۵۔ ایضاً۔ص۶۵۔۶۶

۵۶۔ ایضاً۔ص۵۰۔۵۱

۵۷۔ ایضاً۔ص۴۵۔۴۶

۵۸۔ ایضاً۔ص۵۹۔۶۰

۵۹۔ ایضاً۔ص۶۹

۶۰۔ آفتاب احمد، ڈاکٹر، ''اِشارات'' کراچی: مکتبہء دانیال، ۱۹۹۶ء۔ص۹۲

۶۱۔ انور سجاد ڈاکٹر، ''خوشیوں کا باغ''ص۶۳

۶۲۔ ایضاً۔ص۱۲۳

۶۳۔ اکرام رانا، قادر سی اے پروفیسر، (مؤلف) ''کشاف تنقیدی اصطلاحاتِ فلسفہ''، لاہور: بزم اقبال، ۱۹۹۴ء۔ص۳۹۳

۶۴۔ انور سجاد ڈاکٹر، ''خوشیوں کا باغ''ص۶۳

۶۵۔ ایضاً۔ص۶۱

۶۶۔ ایضاً۔ص ۱۸

۶۷۔ ایضاً۔ص۵۱۔۵۲

۶۸۔ ایضاً۔ص۱۲۳

۶۹۔ عبدالمجید سندھی، میمن، ڈاکٹر، ''پاکستان میں صوفیانہ تحریکیں'' لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۰ء۔ص۳۲۹

۷۰۔ انور سجاد ڈاکٹر، ''خوشیوں کا باغ''ص۱۲۳

۷۱۔ لعل شہباز قلندر، ''شاہ باز نامہ'' غوث محمد گوہر، مخدوم (مترجم) حیدر آباد: نیو گرین پرنٹرس ۱۹۹۳ء۔ص۶۶

۷۲۔ الطاف احمد، قریشی، ''ادبی مکالمے'' لاہور: مکتبۂ عالیہ، ۱۹۸۶ء۔ ص ۲۲۲
۷۳۔ انور سجاد ڈاکٹر، ''خوشیوں کا باغ'' ص ۴۱
۷۴۔ ایضاً۔ ص ۱۲۳
۷۵۔ ایضاً۔ ص ۹۴
۷۶۔ انور سجاد ڈاکٹر، ''خوشیوں کا باغ'' ص ۲۵۔۲۶
۷۷۔ انور سجاد، ڈاکٹر، ''جنم روپ'' ص ۲۹ تا ۳۲
۷۸۔ انور سجاد، ڈاکٹر، ''مجموعہ انور سجاد: افسانوی کلیات'' لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۳ء۔ ص ۳۳۹ تا ۳۴۲
۷۹۔ انور سجاد، ڈاکٹر، ''جنم روپ'' ص ۳۶ تا ۳۹
۸۰۔ انور سجاد، ڈاکٹر، ''مجموعہ انور سجاد: افسانوی کلیات'' ص ۳۴۲ تا ۵ ۳۴
۸۱۔ انور سجاد، ڈاکٹر، ''جنم روپ'' ص ۸ تا ۱۱
۸۲۔ انور سجاد، ڈاکٹر، ''مجموعہ انور سجاد: افسانوی کلیات'' ص ۳۴۵ تا ۳۴۸
۸۳۔ انور سجاد، ڈاکٹر، ''جنم روپ'' ص ۱۳۵ تا ۱۳۸
۸۴۔ انور سجاد، ڈاکٹر، ''مجموعہ انور سجاد: افسانوی کلیات'' ص ۳۴۸ تا ۳۵۱
۸۵۔ انور سجاد، ڈاکٹر، ''جنم روپ'' ص ۱۲۲ تا ۱۲۳
۸۶۔ انور سجاد، ڈاکٹر، ''مجموعہ انور سجاد: افسانوی کلیات'' ص ۳۵۱ تا ۳۵۳
۸۷۔ انور سجاد، ڈاکٹر، ''جنم روپ'' ص ۸۰ تا ۸۴
۸۸۔ انور سجاد، ڈاکٹر، ''مجموعہ انور سجاد: افسانوی کلیات'' ص ۳۵۳ تا ۳۵۶
۸۹۔ انور سجاد، ڈاکٹر، ''جنم روپ'' ص ۹۶ تا ۱۱۰
۹۰۔ انور سجاد، ڈاکٹر، ''مجموعہ انور سجاد: افسانوی کلیات'' ص ۳۵۶ تا ۳۶۰
۹۔ انور سجاد، ڈاکٹر، ''جنم روپ'' ص ۲۲ تا ۲۹
۹۲۔ انور سجاد، ڈاکٹر، ''مجموعہ انور سجاد: افسانوی کلیات'' ص ۳۶۰ تا ۳۶۳
۹۳۔ سجاد حارث، ''ادب اور ریڈیکل جدیدیت'' لاہور: نگارشات، ۱۹۸۸ء۔ ص ۴۹
۹۴۔ انیس ناگی، ڈاکٹر ''تشکیلات'' لاہور: جمالیات۔ ۲۰۰۶ء۔ ۱۰۳
۹۵۔ ایضاً۔ ص ۱۰۹
۹۶۔ خالد اشرف، ڈاکٹر، ''برِ صغیر میں اُردو ناول'' لاہور: فکشن ہاؤس، ۲۰۰۵ء۔ ص ۱۳۸

۹۷۔ ممتاز احمد خان، ''اردو ناول کے بدلتے تناظر'' لاہور: مغربی پاکستان اردو اکادمی، ۲۰۰۷ء۔ ص ۲۴۰

۹۸۔ ایضاً۔ ص ۲۳۶

۹۹۔ ممتاز احمد خان، ''آزادی کے بعد اردو ناول'' کراچی: انجمنِ ترقی اردو پاکستان، ۱۹۹۷ء۔ ص ۲۳۸

۱۰۰۔ ایضاً۔ ص ۱۹۵

۱۰۱۔ http://en.wikipedia.org/wiki/The_Garden_of_Earthly_Delights

باب چہارم

انور سجاد کے ناولوں کا فکری تجزیہ بحوالہ جدیدیت وعلامتیت

جدیدیت کا فلسفہ مغرب کی ادبی تحریکوں سے پھوٹا تھا۔ جدیدیت کا جو تصور مغربی معاشرے نے سمجھا وہ اپنے ہلکے پن کے باعث بہت جلد مسترد کر دیا گیا۔ مذہب کی اہمیت اُن کے نزدیک کم ہوگئی تھی۔ مگر مغربی معاشرے نے مذہب کی بالادستی سے، جو کلیسائی فرامین کی شکل میں اُن پر مسلط کی جاتی تھی، اُس کے تحکمانہ تسلط سے رہائی پا کر عقلی علوم اور ٹکنالوجی میں بہت مہارت حاصل کر کے ترقی حاصل کی۔ مگر وہ جس قدر سائنس وٹکنالوجی میں کمال حاصل کرتے گئے، اُسی قدر شرفِ انسانیت سے بھی گرتے چلے گئے۔ عقلی علوم میں کامیابی نے اُنھیں مذہبی علوم کی اہمیت سے محروم کر دیا ہے۔ جدیدیت دراصل کسی بھی دور کے مروجہ اصول وضوابط سے ہٹ کر چلنے اور تکرار سے بچنے کی شعوری اور لاشعوری کوشش، خواہش کا نام ہے۔ یہ امرِ واقعہ ہے کہ مسلسل ایک جیسی صورتِ حال سے دوچار رہتے رہتے انسان کی طبیعت اُلجھنے لگتی ہے اور وہ تبدیلی کی خواہش محسوس کرنے لگتا ہے۔ اردو ادب میں آنے والی تبدیلی کے ایسے ہی رجحانات کو جدیدیت کہا جا سکتا ہے جو کہ ہر مروج صورت اور روایت سے منہ موڑنے کی کوشش کرتی ہوئی نظر آئے۔ اردو ادب میں تبدیلی کی یہ نمود ساٹھ کی دہائی میں نمایاں ہوتی دکھائی دیتی ہے۔ جب اردو شاعری میں 'لسانی تشکیلات' کے نام سے تبدیلیوں کی خواہش کی گئی تھی جسے نئے ادب یا نئی شاعری کی تحریک کہا جاتا ہے۔ اس تحریک کے اہم ترین محرک افتخار جالب ہی سامنے آتے ہیں۔ ''نئی شاعری کی تحریک'' کی وجہ سے اردو ادب کی نثر میں افسانے، ناول اور شاعری میں نظم کے حوالے سے تجربے سامنے آتے ہیں جن پر جدیدیت نے گہرے اثرات چھوڑے ہیں۔ دراصل جدیدیت صرف محسوسات ہی میں تبدیلی کا پیغام نہیں لائی تھی بلکہ جدیدیت کی تحریک میں بنیادی طور پر روایتی اردو ناول اور جدید ناول نگاری کے مابین واضح اختلاف تشکیل پایا جو کہ جدید اور روایتی انداز کو ایک دوسرے سے الگ کر دیتا ہے۔ مگر جدیدیت کو چند تکنیکی اور اسلوبیاتی خصوصیات کی بنا پر

پہچاننا آسان ہے۔انہی کی مدد سے کسی فن پارے کو سمجھنے میں مدد بھی لی جاسکتی ہے۔جدیدیت کی نمایاں خصوصیات مندرجہ ذیل ہیں:

> اسلوبیاتی یا تکنیکی اعتبار سے جدیدیت کی نمایاں خوبیاں ،علامت نگاری، تجریدیت، علامتی کردار، اینٹی ہیروز رجحان، پلاٹ سے بیزاری یا پیچیدہ اور مرکب پلاٹ، امیجز، استعارے، تمثیل، اسطور، دیومالا، نثر اور شاعری کی ٹوٹتی حد بندیاں، کلیدی جملوں کی تکرار، ماضی، حال اور مستقبل کی ملتی سرحدیں وغیرہ قرار پائیں گی۔موضوع کے لحاظ سے جدیدیت، مشینی اور صنعتی نظام کی ہنگامہ خیزی، مذہب اور ماورائیت کے خلاف بغاوت، پرانی قدروں کا انہدام اور نئی قدروں کی تعمیر، اقدار کے اضافی ہونے میں یقین، اجنبیت، بے گانگی، بے سمتی، مہملیت، تنہائی، بے چہرگی، کرب، وسوسہ، تشکیک، اپنی ذات سے وابستگی، معتبر اور مستند وجود کی جستجو، ٹوٹتے بکھرتے رشتے، لمحوں کو گرفت میں لینے کی کوشش، اجتماعیت سے انحراف، داخلیت، شخصیت کا بکھراؤ، جذباتی اور فکری نا آسودگی، آزادانہ زندگی جینے کی خواہش، ذمہ داریوں سے عہدہ برآ ہونے کی تمنا وغیرہ سے عبارت ہے۔(۱)

جدیدیت کی مذکورہ بالا بحث سے اِس بات کی تصدیق ہوتی ہے کہ انور سجاد کی ناول نگاری میں جدیدیت کی یہ خصوصیات موجود ہیں اور اسی بنا پر یہ دعویٰ پورے یقین سے کیا جاسکتا ہے کہ ان کی ناول نگاری جدید علامتی اور تجریدی ناول ہیں۔لیکن اردو ادب میں جدیدیت اس لیے اجنبی سی لگتی ہے کہ یہاں پر مغربی صنعت کار معاشرہ موجود نہیں ہے۔ابھی لوگوں کا رشتہ روایت سے جُڑا ہوا ہے۔وہ مصنوعی ماحول نہیں ملتا جو مغربی معاشرے کا حصہ ہے۔جو فرد کو ہجوم میں تنہا کر دیتا ہے۔ جدیدیت بھی سرمایہ داری نظام کی ہی ذیلی شاخ یا پھر اس کی توسیع ہے۔لہٰذا اب اِس کے نزدیک دنیا کی ہر شے قابلِ خرید و فروخت جنس میں بدل گئی ہے۔جدیدیت کی اِسی حالت پر انور سجاد نے تیکھے تیوروں سے گہرے طنز کیے ہیں۔انسان کی ہستی کو گاہک میں بدلنے کے رجحان پر اپنے اضطراب کا اظہار کیا ہے۔یہ انسان کو ایک چلتے پھرتے مجسمے میں تبدیل کر دینے کی عملی صورت ہے۔جدیدیت نے انسان کو خواہشوں اور جبلتوں کا بنا پُتل دیا ہے، جو دوسروں کے اشارے پر کٹھ پتلی کی مانند حرکت کرے۔انور سجاد نے تیکھے تیوروں سے اس جانب انگشت نمائی کی ہے کہ کیا وجہ ہے ہر قسم کے اشتہارات میں کسی خاتون ہی کو ماڈل چُنا جاتا ہے۔اشتہار سازی میں بلاوجہ خواتین کی شمولیت طنز ہے۔اگر کبھی اِس تمام انسانی صورتِ حال کا ٹھنڈے دل و دماغ سے تجزیہ کیا جائے۔تو یہی نتیجہ سامنے آئے گا کہ تمام تر جدید سہولتوں کی فراوانی اور ہر ممکنہ طریقے کو آزمانا اُس کے لیے بے سُود ہی ثابت ہوتا ہے۔کیوں کہ عقل پر بھروسہ کر کے انھوں نے جو صنعتی اور ٹکنالوجیکل ترقی حاصل کی اور پھر مال

واَسباب اور آسائشوں کی لاگ کی وجہ ہے انسانی خصوصیات سے عاری ہوتے چلے گئے۔ سید سبطِ حسن لکھتے ہیں کہ:

> سرمایہ داری نظام دنیا پر ہمیشہ سے مسلط نہیں ہے بلکہ سماجی ارتقا کے ایک مخصوص دور میں جاگیری داری نظام کو پچھاڑ کر اقتدار پر قابض ہوا ہے۔ اس نے برادری اور بھائی چارے کے تمام پرانے رشتوں کو توڑ پھوڑ ڈالا ہے اور انسان انسان کے درمیان 'ننگی خودغرضی'، 'نقد ادائیگی' کا واحد رشتہ نافذ کیا ہے۔ اس نے انسان کی تمام وجدانی کیفیتوں کو، سورمائی ولولوں کو، اور جذباتی شوق وذوق کو سکوں کے برفیلے سمندر میں ڈبو دیا ہے۔ اس نے بشر کی قدر کو قدرِ مبادلہ میں تبدیل کر دیا ہے اور ان گنت آزادیوں کی جگہ ایک 'بے ضمیر آزادی' رائج کر دی ہے اور وہ ہے 'تجارت کی آزادی'۔ (۲)

انور سجاد کی فکر پر ادبی اور سیاسی پس منظر کی حامل ملکی اور غیر ملکی تحریکوں اور نظریات کی گہری چھاپ نظر آتی ہے۔ انور سجاد، سعادت حسن منٹو کے شاگرد رہے ہیں، اس لیے روایتوں سے انحراف اُنھیں منٹو کا فرمانبردار شاگرد ثابت کرتی ہے۔ منٹو جو ایک ترقی پسند ادیب تھے۔ اُن کی صحبت نے انور سجاد کی ذہنی پرورش میں خاصی مدد کی، اُس استحصال کے خاتمے اور اشتراکی ترقی پسندی کا تصور منٹو اور انور سجاد کی فکر کو ایک مشترکہ زاویے پر یک جا کر دیتا ہے۔ خود اپنی فکری بنیاد کے متعلق انور سجاد کہتے ہیں کہ: ''میرے سارے پس منظر میں صوفی ازم، مارکسزم، رومانٹسزم، ترقی پسندی، جنگیں، نیا نوآبادیاتی نظام وغیرہ موجود ہے۔ میں اس سب سے بچ تو نہیں سکا اس لیے کہ دنیا سکڑ گئی ہے۔ رائی کا دانہ ہو کر رہ گئی ہے۔ ذرائع ابلاغ عام ہو گئے ہیں، سو مجھ پر سب کا اثر ہوا۔'' (۳)

منٹو کے ہم خیال شاگرد انور سجاد ترقی پسند تحریک سے وابستہ ہونے کے بارے میں بتاتے ہیں کہ:

> ترقی پسندوں کی تحریروں نے مجھے احساس دلایا کہ میرے اندر بھی وہی احساسات ہیں، مجھے وہ صورتِ حال پسند نہیں جس میں ہم رہ رہے ہیں۔ ترقی پسند تبدیلی لانا چاہتے ہیں سو ایک تبدیلی کا عمل، ایک انقلاب کا عمل، اِس میں میرے بچپن کے تجربات، وارداتیں، میری نوجوانی کی سوچ، خود فیصلہ کرنے کا عمل وغیرہ وغیرہ۔ اِس لیے میں اِن کی طرف گیا۔ (۴)

اپنی ادبی وابستگی کو انور سجاد نے انسانیت اور انسانی فلاح و بہبود کے ساتھ جوڑا اور اپنی توجہ کا مرکز ایک مظلوم کو ہی بنانا پسند کیا۔ چاہے وہ پاکستان کا شہری ہو یا کسی ترقی یافتہ ملک میں سرمایہ داری نظام کے جبر تلے پسنے والا کوئی مغربی باشندہ ہو۔ اس لیے وہ سوشلزم کو سرمایہ دار نظام پر فوقیت دیتے ہیں۔ مذہب کی بنیاد پر سوشلزم انسانوں میں کوئی امتیاز نہیں کرتا۔

انسانی زندگی میں اگر انسانیت کی بنیادوں پر کوئی کام کیا جائے اور مذہب کو ذاتی معاملہ سمجھ کر ہر ایک کو مذہبی آزادی مل جائے تو کیا یہ دنیا جنت کا سا منظر نہیں پیش کرنے لگے؟ گویا اِس طرح انور سجاد نے اپنے وسیع المشرب ہونے کا ثبوت پیش کیا ہے۔ اپنی وابستگی کے بارے میں انور سجاد کا یہ کہنا ہے کہ: ''میری بنیادی کومٹ منٹ انسان کی ناگوار صورتِ حال کو سمجھنے کے ساتھ ہے۔ اپنے حوالے سے، معاشرتی حوالوں سے، کیونکہ میں معاشرتی ہوں، معاشرے میں رہتا ہوں، اِس سے الگ نہیں ہوسکتا، کٹ نہیں سکتا۔'' (۵)

ناول 'خوشیوں کا باغ'' فکری سطح پر سیاسی مزاج کا آئینہ دار ہے۔ انور سجاد نے ڈاکٹر عمر میمن اور بھٹو کی پھانسی کو اپنے اس ناول کا اہم محرک قرار دیا ہے۔ وہ بھٹو کی موت کا ایک سبب اُن کی پاکستان کے لیے جوہری صلاحیت کے حصول کی تمنا اور کوششوں کو بھی سمجھتے ہیں۔ جنرل ضیا کے اِس ظلم و جبر اور اُس کی غیر قانونی حکومت وہ جرائم تھے جن کی تلخی اور اذیت نے انور سجاد کو ''خوشیوں کا باغ'' لکھنے پر مجبور کر دیا۔ اور بعد ازاں یہی مذکورہ افسانہ اُن کے دوسرے مگر جدیدیت کی تکنیکوں کے تحت، ناول ''خوشیوں کا باغ'' کی بھی بنیاد ٹھہرا۔ اس ضمن میں انور سجاد بتاتے ہیں ڈاکٹر عمر میمن نے طعنہ دیا کہ:

> آپ یہ چھوٹی چھوٹی چوہیاں تو بڑی مہارت سے لکھ لیتے ہیں، کوئی بڑا کام کر کے دکھایئے۔ ناول وغیرہ لکھ کر بتایئے۔ پھر ہم دیکھیں گے کہ آپ کی تکنیک کہاں تک کامیاب رہتی ہے۔.....اس کی اس بات سے مجھے بڑی خلش ہوئی۔ پھر ۱۴/اپریل ۱۹۷۹ء۔ کو بھٹو صاحب کی پھانسی کا جو واقعہ ہوا اس نے مجھے ہلا کر رکھ دیا۔ میرا دماغ کبھی اتنا پریشان نہیں ہوا تھا۔ جتنا اس واقعہ سے ہوا۔ عجیب قسم کی بارش تھی ذہن میں، آگ بھڑک رہی تھی میرے اندر، سارے موسم گڈمڈ ہو رہے تھے تو میں نے ناول لکھنا شروع کیا۔ پھانسی کے اس تجربے کو میں کہانی میں بیان کر چکا تھا چناں چہ اس پر توجہ مرکوز کر دی۔ تو یہ ہے ناول لکھنے کا محرک۔ (۶)

انور سجاد کی ناول نگاری کا محرک صحیح معنوں میں بھٹو کی سزائے موت اور تیسری دنیا میں جاری سامراجی طاقتوں کی ریشہ دوانیاں اور اس کے نتیجے میں ہونے والی اِس ملک کے عوام کی سماجی، معاشی بدحالی قرار پاتا ہے۔ یہ جملہ اپنی معنویت کے لحاظ سے کافی اہمیت رکھتا ہے اس میں 'سورج' سے یہی جوہری صلاحیت مراد لی گئی ہے۔ جب کہ افسانہ ''خوشیوں کا باغ'' میں علامتی تخلیقی طور پر ایٹمی توانائی کا ذکر یوں کیا گیا ہے: ''.....اور دھوپ جب اس کے چہرے پر سمٹتی ہے تو سورج، جس کی جوہری توانائی سے دہشت زدہ ہو کر ڈھول کے تاج والے کے حلق میں لڑکی کانٹے کی طرح پھنس جاتی ہے۔'' (۷) بوش کی تصویر کی تفہیم کرتے ہوئے بارہا صلیب کا تذکرہ بھٹو کی سزائے موت پھانسی مراد لی جاسکتی ہے۔ گویا خود انور سجاد نے لفظوں کی قوت کو استعمال کیا ہے تاکہ اپنا مفہوم بیان کر سکیں۔ کشتی کے مستول کو صلیب کہنا جبر و تشدد کی

علامت نگاری سمجھا جا سکتا ہے: ''سمٹے بادبان والی کشتی ہے جس کا اگلا حصہ ساحل کے سینے پر ہے اور پچھلا حصہ سمندر کے پیٹ پر، اور جس کے بطن میں مستول اور بادبان کے توسط سے عظیم صلیب گڑی ہے۔''(۸)

> نیزوں بھالوں کی انیوں سے کچوکے دے دے کر، دھکیل کر، اس شخص کو قید کر گئے ہیں جس نے ان گنت لوگوں کی مدد سے ساحل کے سینے پر کشتی تیار کر کے اسے سمندر میں اتارا ہے۔ اس میں مستول گاڑ کر اس کے ساتھ سرخ بادبان افقی بانس پر لپیٹ کر اس کے ساتھ باندھا ہے۔ جس نے اس کشتی کے ہر پہلو پر غور کیا ہے پر شاید اس امر پر دھیان نہیں دیا کہ مستول اور بادبان ایک عظیم صلیب کی شکل اختیار کر گئے ہیں۔ یا پھر وہ کشتی اور مستول اور بادبان کا رشتہ پہلے ہی سے جانتا ہے، اسی لیے وہ اس پر توجہ کیے بنا ہی مسکرا دیتا ہے، کہ وہ سمجھتا ہے، ایسے سفر میں ایسی صلیب کا وجود ناگزیر ہوتا ہے۔''(۹)

صلیب کی علامت برتنے کی سب سے اہم وجہ وزیرِ اعظم بھٹو کا تختۂ دار پر لٹکایا جانا ہے۔ خود انور سجاد نے اپنے مصاحبے میں اس بات کا اعتراف کیا ہے کہ وہ بھٹو کی پھانسی کے واقعے سے کافی متاثر ہوئے اور بہت زیادہ دل برداشتہ ہو گئے تھے۔ کولاژ کی جدید تکنیک کو بروئے کار لاتے ہوئے انور سجاد نے ناول ''خوشیوں کا باغ'' میں ''وزیرِ اعظم ذوالفقار علی بھٹو'' کے ایک مضمون کو بھی اِس ناول کے ماجرے کا ایک حصہ بنایا ہے۔ مضمون سیاسی لحاظ سے کافی اہم ہے۔ انور سجاد کی فکر پر گہرا تاثر ڈالنے کا سبب بنا ہے۔ سیاسی فکر کا آہنگ واضح کرنے کے لیے بھٹو کے مضمون کے متن کو کسی قدر معمولی سے ردوبدل کے ساتھ شامل کیا ہے۔ اِس طرح یہ مضمون اِس ناول کے کولاژ کا ایک اہم ترین جزو بن کر سامنے آیا ہے۔ اِس مضمون سے انور سجاد کے سیاسی اور سماجی احساسات کو سمجھنے میں آسانی ہوتی ہے۔ گویا یہ صرف ایک سیاسی مضمون نہیں ہے بلکہ عالمی حالات کے تناظر میں اُن کے خیالات کا عکاس بھی ہے۔ بھٹو کے اِس مضمون کو ''خوشیوں کا باغ'' میں انور سجاد نے کچھ اِس طرح بیان کیا ہے:

> تو اس کا منطقی نتیجہ یہ ہے کہ جب قومیں پارہ پارہ ہوتی ہیں، جب وہ مقصد کا اتحاد پیدا نہیں کر سکتیں تو وہ نہ صرف موجودہ بے انصافیوں کا شکار رہتی ہیں بلکہ عالمی اقتصادی قوتوں کے عمل سے ان بے انصافیوں میں اضافہ بھی ہو جاتا ہے۔ تیسری دنیا کے نو آزاد ملکوں کے لیے بین الاقوامی اقتصادی ماحول اس وقت بھی معاندانہ تھا جب انھیں خود مختار مملکت کی حیثیت حاصل ہوئی لیکن ان کی سیاسی آزادی کے عشروں کے دوران ان کے اور مالدار ملکوں کے درمیان اقتصادی ناہمواری حد سے بڑھ گئی ہے۔ اس کا نتیجہ یہ ہے کہ صحیح معنوں میں وہ آج اپنے اس اقتصادی اور معاشرتی ترقی کے نقطۂ آغاز سے بھی پیچھے

ہیں۔قحط، بھوک، ادائیگیوں کے توازن میں مزمن خسارے، تجارت کی بدترین شرائط۔ جب ان میں سے کوئی ان بے انصافیوں کو ختم کرنے کی کوشش کرتا ہے تو اس سے کہا جاتا ہے کہ آپ اور آپ کے ملک کو برباد کر دیا جائے گا پھر مالدار ملکوں کی زبردست اقتصادی طاقت اپنا زور دکھاتی ہے اور تیسری دنیا کے (۱۰)

تیسری دنیا کی مظلوم قومیں غربت اور استحصال سے نجات کے لیے کسی دنیا کی بڑی کی طرف دیکھنے کی بجائے آپس میں اتحاد قائم کریں۔ بھٹو نے پیش گوئی کی کہ تیسری دنیا کی مظلوم اقوام یکجا ہو کر ہوا اسلامی سربراہی کانفرنس کریں۔ چوں کہ آنے والے وقت رچی میں کی حد سے زیادہ ضرورت پیش آئے گی۔ اس سلسلے میں مندرجہ بالا ''خوشیوں کا باغ'' کے اقتباس کے متوازی وزیرِ اعظم ذوالفقار علی بھٹو کے مضمون کا تعارف، بھٹو صاحب کے اِس مضمون کا سب سے اہم اور بنیادی خیال پیش کرنا بت جانہ ہوگا:

ایک ایسی کانفرنس کے انعقاد کا منصوبہ تیار کر چکے تھے جس میں ایشیا، افریقہ اور لاطینی امریکہ کی تمام مظلوم اقوام کے سربراہان شریک ہوں۔ ۴ ستمبر ۱۹۷۶ء کو انھوں نے اس سلسلے میں ایک مضمون لکھا۔ جسے حکومتِ پاکستان نے انگریزی کتابچے کی صورت میں چھاپ کر تیسری دنیا کے تمام ممالک میں بھجوایا۔ یہ مضمون تیسری دنیا کے مستقبل کے بارے میں بھٹو کی پیشگوئیوں سے بھرپور ہے (۱۱)

ناول ''خوشیوں کا باغ'' کے اِسی اقتباس میں انور سجاد نے اُس دھمکی کا بھی ذکر کیا ہے۔ جو بھٹو کو ایٹمی توانائی کے حصول سے باز رکھنے کے لیے امریکی وزیرِ خارجہ ڈاکٹر ہنری کسنجر نے دی تھی: ''اگست ۱۹۷۶ء میں کسنجر نے لاہور میں مجھے دھمکی دی کہ اگر ری پراسسنگ پلانٹ پر میں نے پالیسی تبدیل نہ کی تو مجھے خوفناک انجام کی عبرت ناک مثال بنا دیا جائے گا۔'' (۱۲)

جدیدیت کے زیرِ اثر بدلتے ہوئے وقت کے ساتھ ساتھ انور سجاد کی ناول نگاری کے رجحانات میں اہم تبدیلیاں رونما ہوئیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی ناول نگاری میں انوکھے موضوعات مطالعہ میں آتے ہیں۔ ان کی ناول نگاری کے خصوصی موضوعات میں ذوالفقار علی بھٹو کی شہادت کا سانحہ، مشرقی پاکستان، پاکستان اور تیسری دنیا کے مسائل، سامراجی نظام کی رخنہ اندازیاں، سرمایہ دار ممالک کی چیرہ دستیاں، سامراج کی جمہوریت شکنی اور آمریت، پروری قومی معاملات میں مداخلت، انسانی حقوق کا استحصال، سماجی ناانصافی، معاشرتی خرابیاں، خواتین کے خلاف جرائم کا ارتکاب وغیرہ۔ مسلسل جبر سہنے والے مظلوم انسانی طبقوں میں اپنی ذلت اور محرومی کے خلاف جذبات پیدا ہونے آرزو کو انور سجاد نے انقلاب کا نام دیا ہے۔ ''خوشیوں کا باغ'' میں دکھائے جانے والے جبر و استحصال کے ذریعے انور سجاد نے تمام محکوم اقوام کی داستان رقم کی ہے۔

جو ہر چند آزاد ہیں مگر نہیں ہیں۔ کہیں غربت و جہالت کی لعنت میں گرفتار ہیں تو کہیں قرضوں کے جال میں جکڑے جا رہے ہیں۔ مگر اِن کی اصل کمزوری اِن کا عدم اتفاق ہے اور اُن کے داخلی معاملات میں بیرونی مداخلت کے لیے غداروں کی وافر مقدار کا بآسانی دستیاب ہونا بھی ہے۔ حقیقت یہی ہے کہ بنیاد کھوکھلی کرنے میں ملکی چھچھوندروں اور بجوؤں نے زیادہ فعال کردار ادا کیا ہے۔ جب کہ ڈاکٹر ممتاز احمد خاں نے اس کا موضوع بنیادی فکر معاشرتی ناانصافی اور جبر و استبداد اور بیرونی مداخلت کو ہی ٹھہرایا ہے۔ اپنے مضمون ''جدید اردو ناول میں موضوعاتی تنوع'' میں وہ کہتے ہیں کہ:

> انور سجاد نے اپنے پاکستانی معاشرے کے ساتھ ساتھ پوری تیسری دنیا کو اپنی لپیٹ میں لے لیا ہے۔ ''خوشیوں کا باغ'' کا موضوع انہی ناانصافیوں اور ظلم و ستم سے ترتیب پاتا ہے اور ناول کے ہیرو چیف اکاؤنٹینٹ کے ذریعہ پڑھنے والے کو یہ احساس ہوتا ہے کہ دنیا کی آبادی کا بڑا حصہ اپنے کرم خوردہ استحصالی نظام کی تبدیلی پر قادر نہیں اس لیے کہ اب بیرونی جبر نے انھیں مفلوج کر کے رکھ دیا ہے وہ کوئی ایسی پالیسی نہیں اپنا سکتے جس میں اُن کے لیے آزادی اور آسودگی کا سورج طلوع ہو جائے۔ یہ پُراسرار ہاتھ یا غیر ملکی طاقتیں اِس قدر کامیاب ہیں کہ چھوٹے چھوٹے ملکوں کے عوام اپنے آپ کو ایک لایعنی صورتِ حال میں گرفتار پاتے ہیں۔ (۱۳)

انقلاب کی اِس خواہش کا محرک بھٹو کے اُس مضمون کو بھی سمجھا جا سکتا ہے۔ جس میں بھٹو نے دنیا بھر کی مظلوم اقوام کو ایک متحدہ مرکز پر مجتمع ہو جانے کا صائب مشورہ دیا تھا تا کہ اِس طرح سے تمام غریب اور محکوم لوگوں کو ایک ایسی جگہ میسر آ جائے۔ جہاں وہ اپنی قسمت کے فیصلے خود کر سکیں اور کسی بھی جابر کے استحصال کا شکار نہ بن سکیں۔ انور سجاد نے بھٹو کا یہ مضمون ''خوشیوں کا باغ'' میں شامل کیا ہے ملاحظہ ہو:

> جب قومیں پارہ پارہ ہوتی ہیں، جب وہ مقصد کا اتحاد پیدا نہیں کر سکتیں تو وہ نہ صرف موجودہ بے انصافیوں کا شکار رہتی ہیں بلکہ عالمی اقتصادی قوتوں کے عمل سے ان بے انصافیوں میں اضافہ بھی ہو جاتا ہے۔ تیسری دنیا کے نو آزاد ملکوں کے لیے بین الاقوامی اقتصادی ماحول اس وقت بھی معاندانہ تھا جب انھیں خود مختار مملکت کی حیثیت حاصل ہوئی، لیکن ان کی سیاسی آزادی کے عشروں کے دوران ان کے اور مال دار ملکوں کے درمیان اقتصادی ناہمواری حد سے بڑھ گئی ہے۔ اس کا نتیجہ یہ ہے کہ صحیح معنوں میں وہ آج اپنے اقتصادی اور معاشرتی ترقی کے نقطہ آغاز سے بھی پیچھے ہیں۔ قحط، بھوک، ادائیگیوں کے توازن میں مزمن خسارے، تجارت کی بدترین شرائط۔ جب ان میں سے

کوئی ان بے انصافیوں کو ختم کرنے کی کوشش کرتا ہے تو اس سے کہا جاتا ہے کہ آپ
اور آپ کے ملک کو برباد کر دیا جائے گا پھر مالدار ملکوں کی زبردست اقتصادی طاقت
اپنا زور دکھاتی ہے۔(۱۴)

زمانہ خواہ جس قدر روپ بدلے، ماں کی محبت اتنی ہی بے ریا اور شفاف رہتی ہے۔ زمانے کے تغیر و تبدل اس پر بے اثر رہتے ہیں۔ جنگ کی تباہ کاری ہو یا پھر انسانی اقدار کے زوال کا مرثیہ، ہر موقعے پر حالات کے جبر سے بھاگ کر، پناہ کے طلب گار، آسودگی اور طمانیت کے لیے اپنی ماں کے پاس ہی جاتے ہیں۔ انسانی زندگی ہو یا حیوانی؛ ماں کی اہمیت واضح کرنے کے لیے کسی جھوٹی صناعی کی ضرورت نہیں پڑتی۔ لفظ ماں پوری کائنات کی علامت ہے۔ ماں، خاتون کی شکل میں ہو یا ارضِ وطن کے روپ میں دونوں صورتوں میں تخلیق، تحفظ، امن، سلامتی، زندگی کی بقا اور تسلسل کا نام ہے۔ یہ وہ سوتا ہے جو عالمِ آب و گل میں اپنی خلاقیت کا واضح ثبوت ہے۔ زمین کو بھی ماں کا ہی دوسرا روپ سمجھنا کہ ماں کی طرح زمین بھی باعثِ تخلیق ہونے کے ساتھ ساتھ پناہ دینے والی بھی ہے۔ ماں جو زندگی کا سبب بنتی ہے۔ عورت بن کر جنم دیتی ہے اور مرنے والے کو اپنے وجود میں واپس سمیٹ بھی لیتی ہے۔ ''جنم روپ'' میں تجریدی پیرایہء بیان کے استعمال کے باوجود بھی خاتون کے حوالے سے زمین کے کرب کا اظہار کیا گیا ہے۔

''جنم روپ'' میں انور سجاد کے تخلیقی ذہن نے 'زمین' کو اپنا موضوعِ سخن بنایا ہے۔ زمین جو قوت بخش توانائیوں کا منبع ہے۔ زندگی کی بقا اور تسلسلِ حیات کی حامل ہے۔ تمام تر مخلوقات کے لیے آرام اور تحفظ کا باعث ہے۔ اگر غور کیا جائے تو یہی صفات ماں کے اندر بھی موجود ہیں۔ کوئی خاتون جب ماں کا درجہ پاتی ہے؛ تو وہ نہ صرف یہ کہ باعث تخلیق کہلاتی ہے، یعنی نمو کی قوت جو اسے قدرت نے فطری طور پر عطا کی ہے۔ بلکہ وہ ماں بننے کے بعد انسانی یا حیوانی زندگی کی بقا اور تسلسل اور سلامتی کا بھی سبب بن جاتی ہے۔ وہ خود بے آرام رہتی ہے، گیلے بستر پر سو جاتی ہے مگر بچے کو اپنی خشک جگہ پر سلاتی ہے۔ گویا بچے کو آرام اور تحفظ بخشتی ہے خواہ اس کے دس بچے ہوں مگر ہر ایک بچے کو انفرادی طور پر اپنی ممتا سے نوازتی ہے، اسی ایثار و قربانی کی وجہ سے وہ ماں کا عظیم درجہ پاتی ہے۔ اسی لیے ماں کہلاتی ہے کہ خود اپنی جان کو تکلیفوں میں ڈال کر ایک نئی زندگی کو جنم دیتی ہے۔ انور سجاد نے اسی بات کو خاتون کا انتہائی بڑا ایثار کہا ہے کہ وہ زمانہء حمل، زچگی کی اذیت اور رضاعت کے صبر آزما مراحل کو جاننے کے باوجود بھی اس تجربے سے گذرتی ہے۔ اگر کسی مرد کے ذمے یہ دشوار مرحلہ ڈالا جاتا تو وہ ایک مرتبہ کے بعد ہی اس سے توبہ کر لیتا۔ ماں بننے کا انتہائی حساس اور نازک مرحلہ ادا کرنے کی ذمہ داری ازل سے ہی خاتون کی ٹھہری ہے۔ کسی بھی خاتون کو ماں بننے کی اہم ذمہ داری نبھانے کی وجہ سے انور سجاد نے سراہتے ہوئے یوں بیان کیا ہے: ''وہ سوچتی ہے، اگر مرد بچہ جن سکتے تو ایک سے زیادہ کبھی نہ جنتے۔ کم از کم اس کی ماں تو اپنے ہر بچے کے جنم پر یہی کہا کرتی تھی۔''(۱۵)

ماں سے جدائی کا کرب وہی لوگ جان سکتے ہیں جن کی ماں نہ ہو اور ارضِ وطن کی اہمیت وہی لوگ سمجھتے ہیں۔ جو اپنی آبائی جگہوں اور مادرِ وطن سے محروم ہوں!؟ گویا ماں سے محرومی اور ارضِ وطن سے محرومی ایک ہی تصویر کے دو پہلو ہیں؟ چناں چہ ماں اور ارضِ وطن وہ سوتا ہے جو عالمِ آب و گل میں اپنی خلاقیت کا واضح ثبوت ہے۔ لہٰذا، زمین کو بھی ماں کا ہی دوسرا روپ سمجھنا ضروری ہے کہ یہ بھی ماں کی طرح باعثِ تخلیق ہونے کے ساتھ ساتھ پناہ اور شناخت دینے کا سبب ہے اس کی ہستی کا اثبات کراتا ہے۔ ماں جو جنم دیتی ہے، پروان چڑھاتی ہے۔ اور زمین جو پناہ دیتی ہے، شناخت عطا کرتی ہے۔ ماں جو نشو ونما کا ذریعہ بنتی ہے، زمین جو زندہ اور مردہ دونوں کو اپنے وجود میں سمیٹ لیتی ہے۔

دُنیا میں ہر شے کا نعم البدل ممکن ہے، مگر ماں کا ممکن نہیں ہے۔ ماں کیسی کیسی مصیبتوں سے اولاد کی پرورش کرتی ہے۔ ہر صعوبت خوشی سے برداشت کرتی ہے، مگر اولاد پر آنچ نہیں آنے دیتی۔ ساری ساری رات جاگ کر گذار دیتی ہے اور اُف تک نہیں کرتی۔ اللہ اللہ کیا کلیجہ پایا ہے، کہ مرنے کے بعد بھی وہ اولاد کی تکلیف کو برداشت نہیں کر سکتی۔ کوئی بھی انسانی رشتہ اتنا معتبر اور حساس نہیں ہے، جس قدر کہ ماں کا ہے۔ ماں کی زندگی کا محور بس صرف اور صرف اولاد ہے۔ یہ انسانی فطرت ہے کہ وہ اپنے سے بلند مرتبہ ماسوائے اپنی ذات کے کسی اور کے لیے برداشت نہیں کر پاتا۔ مگر یہ ماں ہی کا دل ہے جو کہ اولاد کو اپنے سے بلند ترین اور اعلیٰ مناصب پر فائز دیکھنا چاہتی ہے۔ وہ اپنی اولاد کی ترقی اور عروج کی خاطر تڑپ تڑپ کر دُعائیں مانگتی ہے۔ خود سے بلند مرتبے پر متمکن دیکھنا چاہتی ہے۔ خدمت اور توجہ دے کر خود اپنی صحت برباد کر لیتی ہے۔ یہاں تک کہ بعض اوقات خود کو ہلاکت میں ڈال دیتی ہے۔ مگر اولاد کی محبت اس کے دل سے نہیں مٹتی۔ جب کہ ''خوشیوں کا باغ'' کا نافرمان ہیرو اپنی شفیق ماں سے یکسر بے گانہ دکھایا گیا ہے؟ منفی رویہ کا حامل فرد دکھایا جانا، جو کہ جدیدیت کا اہم پہلو ہے۔ انور سجاد نے ماں کے ساتھ اس کی وابستگی کو دل میں پنہاں جذبہ محبت سے تشبیہ دی ہے کچھ اس طرح سے وہ اس صورتِ حال کو بیان کرتے ہیں کہ: ''بائیں جانب اس کی اندرونی، دھڑکتی جیب میں سُرخ گلاب کی تازہ پتی جسے وہ اپنی ماں کی قبر سے اُٹھا لایا تھا۔'' (۱۶)

جب مرکزی کردار کو کسی جرم کی پاداش میں سزائے موت دینے کا فیصلہ کیا جاتا ہے۔ سزائے موت کی سزا سن کر، اس دن ہیرو اپنی ماں کے نام ایک خط لکھ کر اس سزائے موت پر فخر و انبساط کا مظاہرہ کرتا ہے کہ وہ خود کو کسی علمدارِ لشکر کی مانند محسوس کر رہا ہے۔ اور اس سزا سے وہ اپنے ماں باپ اور اپنی قوم کے لیے بطلِ جلیل کا سا رتبہ پانے میں کامیاب ہو گیا ہے۔ اور ظلم و جبر کے خلاف بولنے اور استعمار کا آلہء کار نہ بننے کی وجہ سے وہ اپنے ضمیر کی عدالت میں سُرخرو ہو گیا ہے۔ مرکزی کردار کا اپنے بائیں پہلو میں تازہ گلاب کی پنکھڑی محسوس کرنا مادرِ وطن کے ساتھ الفت و وابستگی کا اظہار ہے۔ جدیدیت کا ایک لازمہ ہے کہ اس میں شاعری اور نثر کی حدیں ٹوٹتی ہوئی دکھائی جاتی ہیں سو یہ جدید انداز برتنے کے لیے، اس بات کو انور سجاد نے شاعرانہ پیرائے میں یوں بیان کیا ہے:

میری پیاری ماں ۔فخر کرو میرے ہاتھ میں علَم ہے تُم فاتح ہو کہ میرے ہاتھ میں علَم ہے۔۔ مجھے پیار دو ماں، میرے ہاتھ میں علَم ہے۔وہ خط کو لپیٹ کر سینے کی بائیں جانب اندرونی خفیہ خانے میں رکھ لیتا ہے جہاں سُرخ گلاب کی پتی کی خوشبو ان لفظوں کو سیمٹ کر اُن زمینوں میں پہنچے جہاں سرخ گلاب اُگانے پر پابندی ہے۔(۱۷)

ہیرو کو ماں کے متنوع روپ دراصل کبھی دھرتی ماتا کے بیرہن میں نظر آئے ،کبھی محبوبہء دلنواز کی طرح ،کبھی مادرِ وطن کی مانند دکھائی دیئے۔ان سبھی کی موجودگی کو اس نے اپنی قید کے دوران صحیح معنوں میں محسوس کیا۔اور ان کی جدائی کا کرب جھیلا۔مگر اپنی موت کی شکل میں اس نے اپنے تمام گناہوں کا کفارہ ادا کر دیا اور موت کو گلے لگا کر دھرتی ماتا کے سینے میں سما گیا۔ جب انور سجاد کی ناول نگاری کے موضوعات کا مطالعہ کیا جاتا ہے۔تو ان کے ناول 'جنم روپ'' میں زمین بطور ماں اور عورت، اس کے مسائل ، تیسری دنیا کے مسائل، سرمایہ دار ممالک کی زرخیز زمین ، مشینی انداز کی زندگی، جیسے موضوعات سامنے آتے ہیں جنھوں نے عصر حاضر کے انسان کو فطرت سے دور کر کے اس کے احساسات کو جامد کر دیا ہے۔ زمین جو اِس کائنات میں زندگی اور تخلیق کا منبع ہے، اپنے ہی مکینوں کی عدم توجہی کے باعث تناؤ کا شکار ہے۔یہی وجوہات ہیں جن کا مشاہدہ کرتے ہوئے انور سجاد نے عصری مسائل کو ناول نگاری میں سمونے کی کوشش کی۔

قیامِ پاکستان سے وابستہ خوشنما تصورات کو چکنا چور ہونے میں کچھ زیادہ دیر نہیں لگی ۔ریاست پاکستان جس کی بنیاد مساوت ، بھائی چارے، امن وامان اور دیگر مذاہب کے ساتھ رَواداری اور تحمل پر اُستوار کی جانی تھی۔اُس کے برعکس قیامِ پاکستان کے بعد یہاں پر جانبداری، اقربا پروری، لسانی فسادات اور مذہبی تنگ نظری جیسے منفی رجحانات کو معاشرے میں فروغ ملا۔مثالی معاشرے کے بجائے ، جاگیردار، سرمایہ دار، بیوروکریسی اور فوج کے طالع آزماؤں کے مشترکہ اتحاد نے حکومت پر قبضہ جمانے کی کوشش شروع کر دی۔پھر قائدِ اعظم کی رحلت کے بعد اُن کے مخلص ساتھیوں کو بھی اپنے راستے سے ہٹا دیا گیا۔قائدِ ملت گولی کا نشانہ بنا دیئے گئے اور پھر قوم کو مادرِ ملت کی موت کے صدمے سے دوچار ہونا پڑ۔ پاکستان کے عظیم رہنماؤں کی وفات کے بعد آزادی سے وابستہ خیالات رفتہ رفتہ قصہ پارینہ سے بنتے چلے گئے ۔خودغرض اور خوشامدی مفاد پرست عناصر نے یہاں کی مسندِ اقتدار پر قبضہ جمالیا۔ پاکستانی عوام کی آنکھوں پر سے جب خوابِ آزادی کا پردہ اُٹھا تو انھیں سابقہ آقاؤں کے دِیسی غلاموں نے اپنے گھیرے میں لے رکھا تھا۔ان دِیسی آقاؤں کا رویہ ،عادات واطوار، بُود وباش اپنے گذشتہ مالکوں سے کچھ زیادہ مختلف نہ تھا۔دِیسی آقاؤں کے نزدیک اِس ملک پاکستان اور عوام کی کوئی اہمیت نہ تھی:''جمہوری اداروں کے قیام اور مساوات کی بنیادوں پر مثالی معاشرے کی بجائے یہاں بیوروکریسی ،فوج اور سرمایہ دار طبقوں نے آپس میں مل کر عوام کے خلاف ایک طاقت ور محاذ بنایا اور اِس میں کامیاب ہو گئے کہ وہ بغیر کسی مزاحمت کے اس ملک پر حکومت کر سکیں۔''(۱۸)

دیکھا جائے تو سیاسی عدم استحکام پیدا کرنے میں یہاں کی بیوروکریسی، سرمایہ دار اور فوج کا پورا عمل دخل ہے۔ نوآدیاتی عہد کی روایات، ادارے اور جابرانہ قوانین کو اسی سابقہ حالت میں برقرار رکھا گیا۔ انھیں برقرار رکھنے کا سبب یہ تھا کہ ان کی وجہ سے عوام کو دبانے میں سہولت رہتی تھی۔ یہ لالچی، غاصب جو پاکستان کے حکمران بن بیٹھے تھے، نمرود اور فرعون کے اصولوں کے پیروکار معلوم ہوتے تھے۔ حکمران طبقوں کی اس فرعونیت کے خلاف عوام میں تلخ جذبات پیدا ہوئے۔ حکمران عوام کے معاشی و سماجی مسائل حل کرنے میں ناکام ہو گئے اور جب ملک سے جمہوری روایات اور قدروں کو ختم کرنے کا عمل شروع ہوا تو دستور ساز اسمبلی ٹوٹنا، ملک کا وزیرِ اعظم برطرف ہونا۔ سیاستدانوں کے درمیان اقتدار اور لوٹ کھسوٹ شروع ہونا، ملک میں عدم تحفظ کا احساس پیدا ہونا جیسے عوامل سامنے آئے اور ملک میں ایوب خان کا پہلا مارشل لاء جمہوریت، انسانی وقار اور آزادی کی تمام قدروں کو نیست و نابود کرنے کا عمل تھا۔ اس طرح بعد میں آنے والی تمام جابرانہ حکومتوں نے معاشرے کی بنیاد خراب کرنے میں اہم کردار ادا کیا۔

مذکورہ بالا مطالعہ سے یہ بات سمجھ میں آتی ہے کہ پاکستان کو اپنے قیام کے ابتدائی دور میں جو بیوروکریسی ملی تھی، وہ پاکستان سے وفادار نہیں تھی۔ انھیں پاکستانی قوم اور ملک سے کوئی ہمدردی اور دلچسپی نہ تھی۔ یہ ایک اور بات کہ اِن میں بعض باضمیر اور فرض شناس افراد بھی موجود تھے۔ مگر جہاں اُوپر سے نیچے تک سازشوں اور ریشہ دوانیوں کی فضا قائم ہو وہاں پر یہ چند افراد آخر کیا کر لیتے؟ جہاں پاکستان کے بانیوں کو سامراج کے اشارے پر راہ سے ہٹا دیا جائے۔ ملک و قوم کے ساتھ ناروا سلوک کیا جائے تو ایسی صورتِ میں خود غرض جاگیردار، سرمایہ دار اور افسر شاہی عناصر ملک کی تباہ کا باعث نہ ہوتے تو اور کیا ہوتا۔ اس طرح ان تینوں طبقات کی مفاد پرستی ثابت کیا کہ وہ آزاد اور ترقی پذیر معاشرے کے ضروری فرائض ادا کرنے سے قاصر تھے۔ انھیں لوگوں پر مشتمل افراد نے مختلف ادوار میں پاکستان کے اقتدار کے مزے لوٹے اور ہر آمر اور غاصب کی حمایت کرتے رہے۔ ان کا مطمعِ نظر حکومت سے اپنے ناجائز مفادات کا تحفظ کروانا تھا اور عوام کی اُن کی نظر میں ذرا بھر بھی اہمیت نہیں تھی۔ قیامِ پاکستان سے قبل ان علاقوں کے جاگیردار طبقوں کی حیثیت محض انگریزوں کے باجگزار کی تھی۔ یہ طبقہ صرف اپنے ہم قوموں کی کھال اتارنے کا کام کرتا تھا برِصغیر کی سیاست میں اس کا کوئی عمل دخل نہ تھا۔ تمام علاقے تاجِ برطانیہ کی نوآبادیات کا ایک حصہ تھے۔ یہ طبقہ انگریز استعمار کا آلۂ کار تھا۔ اس طبقے کا عوام سے حاکم اور محکوم جیسا تھا۔ اس طبقے میں اپنے عوام سے ہمدردی کے جذبات نہ تھے۔ انھیں صرف اس آمدن سے غرض تھی جو عوام کی کڑی محنت سے لگان کی صورت میں وصول کرتے تھے: ''جاگیردار طبقے نے انگریزوں کے لیے بھی کچھ نہیں کیا۔ یہ ہماری حمایت اس لیے کرتے تھے کہ ہم نے امن برقرار رکھا تھا، تاکہ ان کو ہماری حفاظت میں اپنی زمینوں سے وصولیاں کرنے میں آسانی ہو۔ ان میں شاید ہی کوئی اچھا جاگیردار ہوگا۔ جس نے اپنے کسانوں کی دیکھ بھال صحیح طریقے سے کی ہو۔''(۱۹)

پاکستانی حکمران کے لیے باکردار ہونے کی کوئی قدغن نہیں تھی۔ خواہ کیسا بھی شخص حکومت پر قبضہ جمالے،

رعایا کو اطاعت کرنا تھی۔ عوام اب رعایا میں تبدیل ہو چکی تھی۔ پہلے انگریز کی اب اپنے دیسی آقاؤں کی رعایا: ''درمیانہ طبقہ پہلے مغل حکمرانوں کا مطیع تھا اور اب انگریزوں کا فرمانبردار بن گیا ان کے نزدیک حکومت خواہ کسی کی ہو ان کا فرض اس کی اطاعت کرنا تھا۔ حاکم کی اطاعت لازمی تھی خواہ حاکم ظالم ہو یا ڈاکو۔''(۲۰) جاگیرداروں کے نزدیک انگریزی حکومت کے بعد محض یہی تبدیلی آئی کہ پہلے وہ دیسی حکمرانوں کی نگاہِ التفات کے متمنی رہتے تھے۔ اب یہ لوگ بیرونی آقاؤں کے لیے چشم براہ ہو گئے! جہاں تک برِصغیر کے عام لوگوں کا سوال ہے، ان کے لیے تو دو وقت کی روٹی کا حصول ہی سب سے اہم مسئلہ تھا ۔اپنے ہیں یا پرائے۔ انھیں تو ہر صورت میں اپنی زندگی بسر کرنے کے لیے نوکری کرنی ہی تھی۔ ان کا آجر کون ہے۔ اِس بات سے انھیں کوئی فرق محسوس نہیں ہوتا تھا۔ جہاں تک قیام پاکستان میں جاگیر دار طبقے کا کردار ہے تو تحریکِ پاکستان میں یہ طبقہ معاشی نظام میں تبدیلی لانے کے خلاف تھا اس کی سب سے بڑی خواہش نئی ملی ہوئی دولت اور اقتدار کو قائم رکھنا تھا۔ اس کی خواہشات انفرادی تھی اور اس کا کردار رجعت پسندانہ اور یہ طبقہ عوام دشمن اور سامراج کا پٹھو بن کر سامنے آیا تھا۔ آزادی برصغیر کے دور میں انگریزوں کے خالی کیے ہوئے عہدوں، ہندوؤں اور سکھوں کی متروکہ جائیدادوں اور تجارتی مراکز اور مال و دولت پر قابض ہونے والے عناصر نے صرف اپنے مفاد کو مدنظر رکھا اور اپنے سابقہ حکمران انگریز سے بدستور وفاداری کا عہد نبھایا۔

پاکستان میں زندگی کے تمام شعبوں میں بدعنوانی پھیل گئی تھی۔ پاکستانی معاشرہ سنورنے کے بجائے تباہی سے دوچار ہو گیا تھا۔ آج قیامِ پاکستان کو ساٹھ سال سے زیادہ کا عرصہ بیت چکا ہے۔ تمام خرابیوں کی ذمہ داری پہلے سے موجود ہے۔ پاکستان کے حالات خراب کرنے میں تینوں طبقات برابر کے شریک ہیں۔ اُن کا یہ برائے فروخت رویہ حصولِ پاکستان کی یکسر خلاف ورزی پر مبنی تھا۔ ہر معاملے میں فرنگی کی نقالی کرنے میں اُنھیں کوئی عار محسوس نہیں ہوتا تھا تو اب اتنی جلدی کیسے پرانی عادتوں کو بدل لیتے؟ یہ لوگ ابھی تک انگریزوں کے پالتو اور ادنیٰ ملازمین کا سا کردار ادا کرتے رہے تھے۔ انور سجاد نے ناول ''خوشیوں کا باغ'' میں فرنگی سے وفاداری یعنی اُن کی پرانی عادت کو ملازموں، بیروں اور خانساموں 'جیسے معمولی کام کرنے والے کہہ کر طنز کا نشانہ بنایا ہے۔ انھیں انگریز کے وفادار کی علامت قرار دیا ہے۔ گویا یہ لوگ آج بھی انگریز کے ہی نوکر ہیں۔ اِس لیے ملکی معاملات کو سنبھالنے میں اُن کی معذوری اور نالائقی اور ملک دشمن رویوں کی وجہ سے' ناول 'خوشیوں کا باغ'' میں انھوں نے طنزیہ پیرائے میں لکھا ہے۔ اُن کا ناول نگاری کا لہجہ اس بات کی دلالت کرتا ہے کہ انور سجاد استہزائیہ انداز میں پاکستان کے مفاد کے خلاف کام کرنے والوں کی خبر لے رہے ہیں:

> انگریز کے زمانے کو یاد کر کے آج کون نہیں روتا۔ انگریزوں کے ملازموں، بیروں، خانساموں کی حسرت بھری آنکھیں گواہ ہیں۔ اِس ناچیز کی ایک پرائیویٹ تجویز ہے اگر آپ اتفاق کریں تو یہ ملک دوبارہ انگریز کو نہ دے دیں۔ میرا مطلب ہے ٹھیکے پر، تا کہ

روز روز کا ٹنٹا ہی ختم ہو جائے۔ میری مانیں تو میری اس تجویز پر عمل کر کے عزت کی زندگی بسر کریں اور اِس سے اِس غلطی کی تلافی بھی ہو جائے گی جسے ہم بھول پن میں آزادی کا نام دے بیٹھے ہیں۔ بڑی قومیں آنے بہانے ہم جیسی قوموں کو ویسے ہی اپنا غلام سمجھ لیتی ہیں۔ غلام بننے سے یہ بہتر نہیں کہ ملک کو ٹھیکے پر دے دیا جائے اور میری نظر میں انگریز سے بہتر کوئی نہیں۔ تھوڑی سی ترمیم کے بعد آج بھی نظام اُسی کا چل رہا ہے۔ انگریزہائے انگریز کہ ہم نے ابھی تک اُن کے طور طریقے نہیں چھوڑے۔ ہمارا لباس، ہماری تعلیم انگریز، ہماری معاشیات انگریز، ہماری سیاست وہی جو انگریز چھوڑ گیا تھا۔ (۲۱)

پاکستان کے سرمایہ دار، بیوروکریسی اور فوج نے وقفے وقفے سے اپنے شوقِ حکمرانی کو غریب عوام کی بھلائی کے نام پر پورا کیا ہے۔ انھیں پاکستان کی صورتِ حال سے علیحدہ کرنا دراصل حقیقت سے آنکھیں چُرانا ہوگا؟ پاکستان بننے سے ان لوگوں کے دن پھر گئے ہیں۔ ورنہ یہ لوگ آج بھی اپنے پچھلے آقاؤں کی جی حضوری کرنے میں ویسے ہی مستعد نظر آتے ہیں۔ جیسا کے تقسیمِ ہند سے پہلے کرتے تھے، آج بھی یہ لوگ سامراج کی خوشنودی کو اپنی بقا کا مسئلہ سمجھتے ہیں۔ سامراج کے مفادات کے مطابق کام کرتے ہیں۔

پاکستان کے ماضی، حال اور مستقبل کو اپنے مفادات کی بھینٹ چڑھانے والوں میں سب سے پہلے غلام محمد کا نام سامنے آتا ہے۔ اُنھوں نے قائدِ ملت کی شہادت سے فائدہ اُٹھایا۔ قائدِ ملت کی شہادت کے ساتھ ہی یہ سوال اُبھر آیا تھا کہ نیا وزیرِ اعظم کون ہوگا۔ ایک خبر یہ گرم تھی کہ شاید یہ قرعہ سردار عبدالرب نشتر کے نام نکلے گا۔ لیکن ابھی پاکستان کی قسمت میں آسائش کی جگہ آزمائش لکھی تھی۔ اس لیے حکمرانی کا مالِ غنیمت بانٹنے والوں نے وزیرِ اعظم کا عہدہ تو خواجہ ناظم الدین کو سونپا اور گورنر جنرل کی کرسی پر ملک غلام محمد براجمان ہوئے۔ جب تحریکِ پاکستان سے وابستہ ایسے مخلص، لائق اور محبِ وطن لوگوں کو حکمرانی سے محروم کر دینے کا سلسلہ شروع ہوا تو پھر اس ظلم و جبر کے نتیجے میں اغیار کی غلامی کی لعنت اس ملک کے مظلوم عوام پر مسلط کر دی گئی۔ خود ساختہ گورنر جنرل کی حیثیت سے ملک غلام محمد نے ایسے غیر آئنی اقدامات کیے جو اس نوآزاد ملک کے لیے خودکشی سے کچھ کم نہ تھے۔ دستور ساز اسمبلی کو معطل کرنا ہو یا مشرقی پاکستان کی منتخب وزارت کا معطل کیا جانا ہو، یا پھر بنگالی رہنماؤں کو غدار، غیر حب الوطن کہنا ہو، ان سبھی غیر عاقلانہ فیصلوں نے سُلگتے ہوئے مشرقی پاکستان کے زخموں پر نمک چھڑکنے کا سا کام کیا اور دلوں کے فاصلے گھٹنے کے بجائے؛ ناسور کی طرح پھیلتے چلے گئے، مگر ان غلط فہمیوں کو دور کرنے کے بجائے بڑھاوا دیا گیا۔ سوال یہ ہے کہ ملک کا غدار قرار دینے کا حق اِن غاصبوں کو کس نے دیا تھا۔ اِن ملک دشمنوں کی پشت پر کون سوار تھا۔ ان لوگوں سے بڑھ کر پاکستان کا دشمن اور کون ہو سکتا تھا جو ایک اہم دستور ساز ایوان کو ہی معطل کر چکے تھے۔ کیا انھیں یہ معلوم نہیں تھا کہ دستور سازی کتنا اہم کام ہے۔ اسے تعطل میں ڈالنا کتنا مضر ثابت ہوگا؟

کیااس طرح سے یہ خود ہی تو غدار اور ملک دشمن نہیں ٹھہرتے۔عہدِ برطانیہ کی روایات کی پابند، برطانوی اداروں کی تربیت یافتہ پاکستانی افسر شاہی میں ابھی تک غلامی کی خُو بُو موجود تھی۔ان کے لیے انگریز آقاؤں کی تقلید کرنا قابلِ فخر رویہ تھا۔ان کے پتھر دلوں پر تقسیمِ ہند اور اس کے نتیجے میں ہونے والی جانی و مالی تباہی نے کوئی خاص اثر نہیں ڈالا تھا یہ لوگ اپنے عہدوں اور بلند مرتبوں کے حصول کی خاطر ذلت کی حد تک گر گئے تھے۔اپنے ہم قوموں کے ساتھ ان کا رویہ تضحیک آمیز تھا۔ان کے رویوں نے شروع میں ہی یہ ثابت کر دیا تھا کہ یہ لوگ انگریز کے مُرغِ دست آموز ہیں۔انگریز کی غلامی نے انھیں اپنے آقاؤں سے ایسی اُنسیت بخشی کہ یہ لوگ انُ سے رہائی پا کر بھی اُنہی کے قدموں پر نثار ہونے کو تیار تھے، یہاں تک کہ جو انگریزوں کا دوست یا دشمن تھا، یہی اُن کا اپنا دوست یا دشمن تھا ملاحظہ کریں۔

> پاکستان میں کسی سطح پر ایسے افسروں کی کمی نہ تھی، جو مغربی تہذیب کے ذہنی غلام تھے۔ سیاسی آزادی نے ان کے دل اور دماغ کو مغرب پرستی کے احساسِ کمتری سے نجات نہیں دی تھی۔ان کے قلوب اور اذہان پر غلامی کے دور کی روایات اور اقدار برف کی سلوں کی طرح جمی ہوئی تھیں اور آزادی کی تپش نے ابھی تک انھیں پگھلایا نہ تھا۔اعلیٰ سطح کے بیشتر افسر برطانوی عہد کے تربیت یافتہ تھے۔ان کے کمال کا جوہر بندھی بندھائی پالیسیوں پر عمل کرنے، سکونیاتی جمود کو ثبات دینے اور مروجہ روش کو جوں کا توں برقرار رکھنے میں مضمر تھا۔وہ انگریزی نظامِ حکومت کی لکیر کے فقیر تھے۔آزادی کے تقاضوں کو نئی پالیسیوں کے سانچے میں ڈھالنا ان کے بس کا روگ نہ تھا۔تغیرات کے عمل سے وہ ناآشنا تھے خاص طور پر بین الاقوامی امور کا انھیں کوئی تجربہ نہ تھا۔ہماری وزارتِ خارجہ کے بالائی افسر قریباً سب کے سب پرانی آئی۔سی۔ایس۔کے ممبر تھے اس سروس کی روایات کے مطابق وہ برطانیہ اور امریکہ کے خصوصاً اور مغرب کے عموماً والہ وشیفتہ اور ان کے حریفوں کے ان سے بھی بڑھ چڑھ کے حریف تھے۔(۲۲)

پاکستان میں جہاں جمہوریت کو پروان نہیں چڑھنے دیا گیا، وہیں، قانون کے نام پر بہت بڑے بڑے جرائم کا بھی ارتکاب قانون کا نام لے کر کیا گیا۔قانون کے شکنجے میں فقط وہی پھنستا نظر آیا جس کی پشت پر کوئی حمایتی موجود نہیں ہوتا۔انھوں نے ''یہ باہر والے خود کبھی جیل میں نہیں آتے'' کہہ کر اس بات کی جانب توجہ مبذول کروائی ہے کہ جیل دراصل وہی جاتے ہیں جن کے سر پر کسی کا ہاتھ نہیں ہوتا گویا قانون نافذ کرنے والے ادارے کی نظر میں کسی بڑے کی حمایت سے محرومی ہی اصل جرم ہے۔ایسی ابتر قانونی فضا میں کسی غریب کو کہاں انصاف کی توقع رکھنی چاہئے۔قانون کی مسلسل پامالی نے گویا قانون کو ایک مذاق بنا دی۔یہ کام ملکی بھلائی اور قوم کے وسیع تر مفادات کی خاطر سرانجام دیا گیا۔انصاف کی اجتماعی

سطح پر عدم فراہمی کی صورت میں وطنِ عزیز میں انصاف کسی کو ملتا ہے اور نہ ہی انفرادی سطح پر۔ قانون ان کے لیے نہیں ہے جو قانون بناتے ہیں، بلکہ قانون بنانے والے ادارے قانون اس لیے بناتے ہیں کہ دوسروں پر لاگو کر سکیں۔ قانون کی حکم رانی اور انصاف کے حصول کے لیے انور سجاد کا نکتہ نظر یہ ہے کہ مساوات پر مبنی اصولوں کو رائج کیا جائے۔ تاکہ کوئی اپنے بڑے یا چھوٹے خاندان کی وجہ سے جیل کی سلاخوں کے پیچھے نہ جائے۔ ابھی تک صرف وہی لوگ قانون کی نظر میں مجرم ٹھہرائے گئے ہیں جنھیں کسی کی پشت پناہی نصیب نہیں ہو سکی۔ جنھیں کسی بد دیانت شخص نے اپنے مفادات کی بھینٹ چڑھا دیا۔ انور سجاد نے قانون کی بے بسی اور قانون نافذ کرنے والے اداروں کی بطور معمول، مجہول کیفیت کے ذریعے پاکستانی معاشرے میں درپیش لاقانونیت اور ناانصافی کے دائرے کو تیسری دنیا میں جاری ظلم اور استحصال تک پھیلا دیا ہے۔

ناول ''خوشیوں کا باغ'' میں چند عمومی سی مثالیں پیش کی ہیں؛ ناول کا ہیرو اپنی غیر قانونی گرفتاری اور جیل کی قید کے دوران یہ مشاہدہ کرتا ہے کہ جیل میں وہی لوگ بند ہیں جن کا کوئی والی وارث موجود نہیں ہے یا جو رشوت دینے کی بھی سکت نہیں رکھتے ہیں۔ یہاں تک کہ وہ اپنے لیے کسی بھی قسم کے حصولِ انصاف سے قطعی مایوس اور دل گرفتہ ہیں۔ جب کہ جیل کا ماحول جرائم کی پرورش کے لیے سازگار بنانے میں جیل کی انتظامیہ بھی ملوث ہے۔ ہیرو محسوس کرتا ہے کہ جیل میں قید کیے جانے والوں کی اکثریت غریب طبقے سے تعلق رکھتی ہے۔ انور سجاد نے ناول میں ایک جگہ قانون کو 'بھینگا' کہہ کر اس کی ہجو کہی ہے۔ قانون کی بے بسی کو اِس کی بے حسی پر محمول کیا، اِس کی ناقص کارکردگی پر طعنے دیئے ہیں۔ غرض کہ اس تمام سماجی صورتِ حال کو طنزیہ پیرائے میں ادا کیا ہے۔ یہ سبھی باتیں مذکورہ ناول میں ایک بے ضرر مثال رکشا ڈرائیور کی مدد سے پیش کی گئی ہے، جسے محض شک کی بنا پر پھانسی کی سزا کا مستحق قرار دیا گیا:

> وہ اُن تین میں سے ہے جنھیں کوٹھی لگے چند دن ہوئے ہیں۔ اور جنھیں یہاں تاریخ میں پہلی بار سرِ عام پھانسی دی جائے گی۔ اُس نے مجھے بتایا تھا کہ وہ بے گناہ ہے اور بچ جائے گا۔ بچے کے قتل اور اغوا سے اُس کا کوئی واسطہ نہیں۔ اُسے پتا نہیں تھا کہ اُس کے رکشے کو کس مقصد کے لیے استعمال کیا جا رہا ہے۔ مجھے یقین ہے، وہ سچ کہتا ہے۔ آنکھیں کبھی جھوٹ نہیں بول سکتیں۔ خدا معلوم انصاف اندھا ہوتا ہے یا نہیں، اُس کا کہنا ہے کہ بھینگا ضرور ہوتا ہے۔ اُس کی تمام اپیلیں مسترد ہو چکی ہیں۔ (۲۳)

ملک کی انتظامیہ کی غیر قانونی حراست میں رسہ گیری کے جھوٹے مقدمے کے الزام کی پاداش میں پولیس کے تشدد کا شکار ہونے والا؛ زمین سے بے دخل کیا گیا مزارعہ، بچے کے اغوا کے جھوٹے الزام میں گرفتار رکشا ڈرائیور، ہیرو کا اپنی کمپنی کے گھپلے ظاہر کرنے پر اپنی نوکری سے برخواست ہو جانا، مرکزی کردار کا قیدِ بامشقت کی سزا پانا، مرکزی کردار کی خفیہ محبوبہ کا احتجاجی جلوس سے گرفتار ہونا اور انصاف کی دیوی کے بطن میں من مانے قوانین اتارے جانے کا تذکرہ، اِن سب مناظر سے

ایسے بدہیئت معاشرے کی تصویر ابھرتی ہے جہاں قانون کے نام پر انصاف کی دھجیاں بکھیری جارہی ہوں! یہ سبھی تلخ علامات برتتے ہوئے، استہزائی انداز میں انور سجاد نے اِن سبھی خرابیوں کی جانب اشارے کیے ہیں۔ قانون کی لاچاری کو ہیرو کے ذریعے انور سجاد نے یوں بیان کیا ہے:

> وہ مجھ سے کہتا ہے کہ مجھے حق پہنچتا ہے کہ میں بی کلاس کے لیے درخواست دوں۔ وکیل کروں، رِٹ کروں، یہ کروں، وہ کروں، قانون تمھیں تحفظ دے گا۔ مراعات دے گا۔ میں اسے مختصر لفظوں میں بتاتا ہوں کہ جو قانون مجھے جیل سے باہر تحفظ نہیں دے سکا، وہ جیل کے اندر کیا تحفظ دے گا۔ جس نظام کا یہ قانون ہے، اس نے جیل سے باہر مجھ سے سب کچھ چھین لیا، وہ مجھے کیا مراعات دے گا۔ جس کے ہاتھوں میں نے باہر ذلتیں برداشت کیں، وہ اندر مجھے کیا عزت دے گا (۲۴)

ہیرو کی خفیہ دوست سانولی خاتون کی حکومت مخالف جلوس سے گرفتاری کا منظر شعور کی رو کی تکنیک کے ذریعے بیان کیا گیا ہے:

> یہ جنگ مقدر ٹھہری۔ آج ہی؟ اُس بزرگ خاتون کے اکھڑے اکھڑے لفظ بے ربطی سے میری کنپٹیوں میں بجتے ہیں۔ کل، سمندر، نیل، شپ یارڈ، خالی ٹوٹی، وہسکی کی بوتلیں، ہڑتال، جلوس، لہروں پر بہتے ساحل لگتے پھول، شام، فلیٹ، آسمان میں گھلا ہوا، گرفتار ہوگئی، شریانوں وریدوں والے پتھر پھسلتے کاغذوں کی سرسراہٹ، سرسری عدالت، سزا، احمق لڑکی۔ (۲۵)

''خوشیوں کا باغ'' میں ڈاکٹر انور سجاد نے جیل میں بند مختلف معمولی نوعیت کے جرائم کے مرتکب افراد کے سزاوار ہونے کی وجہ ان کا غریب طبقے سے تعلق رکھنا بتایا ہے، اِن مثالوں سے جو تصویر اُبھر کر سامنے آتی ہے وہ دِکھاتی ہے کہ دراصل غربت جرائم کی بنیاد نہیں ہے بلکہ غریب ہونا جرم ہے۔ کیوں کہ یہ لوگ معاشرے میں کسی بااثر شخص کی حمایت سے محروم ہوتے ہیں اِسی لیے اتنی آسانی سے معمولی اور متنازعہ مقدمات اور الزامات کے تحت سزائیں بھگتتے ہیں۔ یہاں یہ بات بھی غور طلب ہے کہ قانون کی گرفت میں صرف غریب لوگ ہی کیوں آتے ہیں۔ قانون کا نفاذ صرف غریبوں پر ہی ہوتا ہے۔ جیلوں میں مقید، غریب اور بے نوا لوگوں کی موجودگی سے تو یہی محسوس ہوتا ہے کہ قانون کا اِطلاق اِنھیں پر ہوتا ہے۔ عوام کے جان و مال کی محافظ پولیس ظلم و جبر کی علامت بن کر سامنے آئی ہے:

> مجھے پتا نہیں چلتا، گشت کے سپاہیوں نے مجھے کب گھیرے میں لیا..... وہ مجھ سے عجیب عجیب سوال پوچھتے ہیں۔ میرا نام، میں کون ہوں، کیا کرتا ہوں، کہاں رہتا ہوں وغیرہ۔ میری سمجھ میں نہیں آتا، ان کے سوالوں کا کیا جواب دوں۔ پولیس کو دیکھ کر یوں بھی شریف

شہریوں کی گھگھی بندھ جاتی ہے۔ مجھے خاموش پا کر وہ آوارہ گردی، ناجائز اسلحہ رکھنے، شراب پی کر غُل غپاڑہ کرنے کے الزام میں یا شاید کسی بم کیس میں گرفتار کرنے کے ارادے کا اظہار کرتے ہیں۔ پھر میری جیب پر نظریں جما کر کسی تھانے اور قلعے کا ذکر بھی کرتے ہیں۔ ان میں سے ایک مجھے پکڑنے کی غرض سے آگے بڑھتا ہے۔(۲۶)

لاقانونیت کے حوالے سے انور سجاد نے اس بے دخل شدہ کسان کی کہانی کے ذریعے دیہاتوں میں کیے جانے والے مزارعوں کے معاشی استحصال کی جانب توجہ مبذول کروائی ہے۔ جو اپنا خون پسینہ بہا کر بھی بہت آسانی سے اپنے زمیندار کی ملکیت سے نکال دیئے جاتے ہیں۔ اپنے آقا کی خوشنودگی کے لیے جھوٹے مقدمات میں ملوث بھی کیے جاتے ہیں۔ حکم عدولی کی صورت میں انھیں اپنے اہل خانہ کی توہین تک برداشت کرنی پڑتی ہے۔ یہ شہر کی جانب بیوی بچے کے ساتھ جانے والے غریب دیہاتی کا قصہ زمین سے جبراً بے دخل کیے جانے والوں کی علامت ہے۔ یہ کہانی ایسے بیان کی گئی ہے:

وہ اپنی بیوی کے اغوا اور رسہ گیری کے جھوٹے کیس میں تھانے کی مار کو بھول جاتا ہے۔ دل پاگل۔ کمر خمیدہ۔ ان تینوں کے جسموں میں ڈھول کی تھاپ کا کوئی آہنگ نہیں، گیتوں کی کوئی لے نہیں۔ بے دخل مزارعہ جو اپنی نشست پر سمٹا بیٹھا ہے اور جس کے ترانے شہروں میں منعقدہ کسان کانفرنسوں میں گائے جاتے ہیں، جس کی نظریں اپنی بیوی سے چھچھلتی، لاری کی کھلی کھڑکی سے پار آسمان کو دیکھتی ہیں۔ اس کی آنکھیں کھلی ہیں جن میں آسمان کا عکس ہے۔(۲۷)

کیا اصل مجرم وہ لوگ نہیں ہیں جو کہ بڑے سے بڑا جرم کر کے بھی مجبوب نہیں ہوتے۔ اپنی رہائی کے لیے قانون کو کھلونا سمجھتے ہیں۔ مصنوعی گرانی پیدا کر کے منافع کی غرض سے اشیا کی قلت ظاہر کرنے والے وہ مجرم ہیں جو خدا کی مخلوق کو بھوکا مارنے کی کوشش کرتے ہیں۔ گوداموں میں خوراک کے ذخائر جمع کر کے مصنوعی قلت پیدا کرنے والے انسان نہیں۔ لاقانونیت اور انصاف کی عدم فراہمی کے لیے انور سجاد بتاتے ہیں کہ اِس کی اصل وجہ یہ ہے کہ ان عادی مجرموں کو اُن بااثر، بڑے لوگوں کی، معاشرے کے بااختیار افراد کی پشت پناہی حاصل ہوتی ہے۔ اِس تمام معاملے میں قانون کے نام پر کھلی دھاندلی کی جاتی ہے۔ جنگ و جدل سے بھی اسلحہ ساز اداروں، سیاست دانوں کا مفاد وابستہ ہے، کسی بھی ملک کے عوام دوسری قوموں سے بلاوجہ الجھنا پسند نہیں کرتے۔ انھیں انسانی خون بہانے کے جرم میں قید خانوں میں بند کر دینا چاہیے۔ خود غرض حکمران یہاں نااہلیت کی علامت بنائے گئے ہیں۔ جو انھیں اپنے مالکوں کے سامنے سر جھکائے رکھنے پر مجبور کر دیتی ہے۔ اِس کی ایک وجہ ذرائع پیداوار پر مخصوص طبقے کا اختیار ہے۔ یہ مفاد پرست طبقہ حکمرانوں، حکومت کو بھی اپنی مرضی کا تابع رکھتا ہے۔ اُن کے خیال میں حکومت اور اختیار صرف اُن کا پیدائشی حق ہے۔ جب کہ حکم کی تعمیل کرنا اور خدمت بجالانا عوام الناس کا فرض ہے۔

پاکستان میں حکومت پر قابض رہنے والے تمام آمروں کے مزاج کی بنیادی خصوصیات میں یہ یکسانیت نظر آتی ہے کہ ان سبھی نے پاکستان کے آئین کو مذاق سمجھے رکھا۔ ان تمام غاصبوں اور آمروں نے پاکستان کے آئین سے وفاداری کا حلف اُٹھا کر ہی اپنے ناجائز اقدامات کو قانونی شکل دینے کی کوشش بھی کی تھی۔ مگر اِن کے ظالمانہ اقدامات نے ان کے جھوٹے دعووں کی قلعی کھول کر رکھ دی اور اُن کا اصل کردار قوم کے سامنے آ گیا۔ قانون کا نام لینے والے اِن لوگوں کے نزدیک ملک اور قوم اور پاکستان کے دستور کی کوئی حیثیت نہیں تھی۔ انھوں نے قانون کے نام پر عدل اور انصاف کے دروازے عوام پر بند کر دیئے۔ پاکستان میں جمہوریت کے نفاذ میں رخنے ڈالنے کی ابتدا کرنے والے اسکندر مرزا نے اپنے اقتدار کو دوام بخشنے کے لیے آئین کو منسوخ کر کے خودکشی جیسا ہی اقدام کیا تھا۔ اگر وہ ملکی آئین کا احترام کرتے اور ملک کے پہلے انتخابات کا مرحلہ طے ہو جاتا تو آج پاکستان کی صورتِ حال یکسر مختلف نظر آتی۔ آئین کو منسوخ کرنے کے بعد ملک کو پہلے مارشل لاء کا سامنا کرنا پڑا اور یوں فوج کو حکومتی اقتدار کے مزے سے آشنائی ملی جس کا موقعہ انھیں اسکندر مرزا کی وجہ سے ملا۔ اس ضمن میں قدرت اللہ شہاب کا یہ بیان قابلِ غور ہے کہ:

> اکتوبر ۱۹۵۸ء میں آئین منسوخ کرنے کا بالکل کوئی جواز نہ تھا۔ اُس وقت پاکستان کسی غیر معمولی بیرونی خطرے سے دوچار نہ تھا۔ اندرونی ''خطرہ'' صرف یہ تھا کہ اگر انتخابات منعقد ہو جاتے، تو غالباً اسکندر مرزا صاحب کو صدارت کی کرسی سے ہاتھ دھونا پڑتا۔ اپنی صدارت کو اس اُفتاد سے بچانے کے لیے انھوں نے یہ رٹ لگائی کہ ۱۹۵۶ء کا آئین با قابلِ عمل ہے۔ یہ بڑا بھونڈا عذرِ لنگ تھا۔ آئین کو پرکھنے کی کسوٹی انتخابات اور منتخب اداروں کا کردار ہوتا ہے۔ اس آئین کے تحت ایک بھی الیکشن نہ ہوا۔ اس لیے اس پر نا قابلِ عمل ہونے کا الزام لگانا سراسر بے معنی اور بے بنیاد تھا۔ اپنے ذاتی اقتدار کی حفاظت کے لیے صدر اسکندر مرزا نے مارشل لاء کی راہ ہموار کی۔ جنرل ایوب خاں پچھلے چار برس سے اسی نفسیاتی لمحے کا انتظار کر رہے تھے۔ مارشل لاء نافذ کر کے انھوں نے سب سے پہلے صدر مرزا کو بیک بینی و دوگوش نکال باہر کیا۔ پھر اپنے بنے بنائے پلان کے مطابق حکمرانی شروع کر دی۔ یہ پلان انھوں نے ۱۴ اکتوبر ۱۹۵۴ء کی رات کو لندن کے ڈارچیسٹر ہوٹل میں بیٹھ کر بنایا تھا اور اقتدار کے اگلے دس برس انھوں نے قریباً انہی خطوط پر اپنی صدارت کو استوار کیا۔ (۲۸)

پاکستان کے آئین کو غیر اہم، نا قابلِ عمل کہہ کر اس کی اہمیت سے انکار کرنے والوں میں پہلی شخصیت اسکندر مرزا نظر آتے ہیں جنھوں نے آئین کو مذاق سمجھ کر اس کی توہین کی، جب اسکندر مرزا نے آئین کو منسوخ کیا تو چوٹ

بھی خود اِنہی نے ہی کھائی، اور وہ خود کسی بھی لائق نہ رہے۔ ملک کی صدارت سے محروم ہونے کے بعد لندن میں گمنامی سے زندگی گذارنے پر مجبور ہوگئے۔ اِس کی بنیادی وجہ یہی ہے کہ اُنھوں نے پاکستان کے آئین کو اپنی راہ کا کانٹا سمجھتے ہوئے، نکالنے کی کوشش کی تھی۔ ملک میں ہونے والے پہلے انتخابات کا راستہ مسدود کرنے جسارت کی تھی۔ اُن کے اِس اقدام کی وجہ سے پاکستان میں پہلے مارشل لاء کا نفاذ ہوا۔ ملک میں پہلے مارشل لاء کی راہ ہموار کرنے والے اسکندر مرزا بھی دستورِ پاکستان کو Trash سمجھتے تھے۔ قدرت اللہ شہاب لکھتے ہیں کہ:

> ۲۲ دسمبر ۱۹۵۸ء کو دن کے ایک بجے جب صدر اسکندر مرزا اپنے دفتر سے اُٹھے تو حسبِ معمول ان کے کمرے کی کھڑکی کے پاس آ کر نہ رُکے بلکہ نھیں باہر برآمدے میں اپنے پاس بُلا بھیجا۔ ان کے ہاتھ میں پاکستان کے آئین کی ایک جلد تھی۔ انھوں نے اس کتاب کی طرف اشارہ کر کے پوچھا۔ 'تم نے اِس Trash کو پڑھا ہے؟ جس آئین کے تحت حلف اُٹھا کر وہ کرسی صدارت پر براجمان تھے، اُس کے متعلق ان کی زبان سے Trash لاء لفظ سُن کر میرا منہ کُھلے کا کُھلا رہ گیا۔ (۲۹)

لہٰذا دستورِ پاکستان کے بارے میں ایسی مخالفانہ رائے رکھنے والے شخص سے یہ توقع رکھنا ہی فضول تھا کہ وہ ملک میں آئین اور قانون کی بالادستی کو رواج دینے کی کوشش کرے گا۔ جب کہ پاکستان کے دستور اور آئین کی خلاف ورزی کو غداری قرار دیا جا چکا تھا: ''حمود الرحمٰن نے یہ اصول طے کر لیا تھا کہ قانون کی حکمرانی صرف دستور کے احترام ہی سے ممکن ہے۔ اس سے اِنحراف یا اِس کی تنسیخ غداری کے مترادف ہے۔'' (۳۰) مگر ملک و قوم کے ساتھ روا رکھی جانے والی اس زیادتی کے اصل ذمہ دار یہاں کے خود غرض جاگیردار، سرمایہ دار اور افسر شاہی ہیں اور یہ تینوں عناصر پاکستان کے حق میں سمِ قاتل ثابت ہوئے تھے۔ تینوں آزاد اور ترقی پذیر معاشرے کے ضروری فرائض ادا کرنے سے قاصر تھے:

> پاکستان بننے کے وقت جس طرح جاگیردار طبقہ ایک غلام اور نوآبادیاتی جاگیردار طبقہ تھا اسی طرح درمیانہ طبقہ بھی تھا اور ایک غلام اور نوآبادیاتی طبقہ تھا۔ دونوں غلامی کی پیداوار تھے۔ دونوں استحصال کے پرزے تھے۔ دونوں آزاد اور ترقی پذیر معاشرے کے ضروری فرائض ادا کرنے سے قاصر تھے چنانچہ جب انگریز رخصت ہوا تو ان دونوں طبقوں کے دماغ اور صلاحیتیں انگریز کے ساتھ رخصت ہوگئیں کیوں کہ ان کی صلاحیتیں اور ان کا دماغ انگریزوں ہی کا پیدا کردہ اور اسی کے دم سے تھا آئندہ کے واقعات نے پوری طرح عیاں کر دیا کہ یہ دونوں طبقے پاکستان کے معاشرے کو ترقی پذیر معاشرہ بنانے کے یکسر نااہل تھے۔ (۳۱)

قیامِ پاکستان سے قبل ان علاقوں کے جاگیردار طبقوں کی حیثیت محض انگریزوں کے باجگزار کی تھی۔ یہ طبقہ صرف اپنے ہم قوموں کی کھال اتارنے کا کام کرتا تھا۔ برِصغیر کی سیاست میں اِس کا کوئی عمل دخل نہ تھا۔ تمام علاقے تاجِ برطانیہ کی نوآبادیات کا ایک حصہ تھے۔ یہ طبقہ انگریزی استعمار کے آلۂ کار تھا۔ اِس طبقے کا عوام سے حاکم اور محکوم جیسا تھا۔ اس طبقے میں اپنے عوام سے ہمدردی کے جذبات نہ تھے۔ انھیں صرف اس آمدن سے غرض تھی جو عوام کی کڑی محنت سے لگان کی صورت میں وصول کرتے تھے۔

ناول ''خوشیوں کا باغ'' میں جہاں دیگر پہلوؤں سے علامتیں بیان کی گئی ہیں وہاں پرانور سجاد نے تصویر کی تفہیم میں جو علامت نگاری کی ہے۔ کشتی تک کیسے پہنچنا، جزیرے تک پہنچنا، جسموں کی کھال کھنچنا اوڑھنا وغیرہ اہم علامتیں ہیں۔ اسی مناسبت سے ان گنت زبانوں سے سوال اٹھنا اور ساحل پر کشتی کا بے آسرارہ جانا وغیرہ اہم مثالیں ہیں۔ نجات دہندہ کو مسیحِ موعودؑ کی معنی خیز علامت نگاری سے ظاہر کیا گیا ہے۔ جب کہ آمر و جابر کو کوڈو جیسا قرار دیا ہے: تو کہاں ہے؟ ہم تیرا انتظار کرتے ہیں۔ امام مہدیؑ ہمارے جسموں کا پانی ختم ہوتا ہے۔ مسیحِ موعودؑ ہمارے معدوں میں خلا اُبھرتے ہیں۔ کوڈو ہمیں ہماری کشتی تک لے جا، بادبان کھول، رسیاں تھام۔ تو آتا کیوں نہیں؟ دن ڈوبتا کیوں نہیں؟ سورج نکلتا کیوں نہیں؟''(۳۲) تیسری دنیا کے فوجی آمریت کی علامت ظاہر کرنے کے لیے زرہ بکتری، کی علامت سے ظاہر کی ہے اور 'جنرل ضیا' کے لیے بروئے کار لائی گئی ہے اور جو شخص قید کیا گیا ہے، وہ بھٹو کی علامت ہے۔ وفا، حلفِ وفاداری سے جنرل ضیا کا حلفِ وفاداری، پاکستان کے آئین سے وفاداری کا حلف اٹھانے کی علامت اور 'پہچاننے سے انکار'، 'دغا' سے جنرل ضیا کا حلفِ وفاداری سے منحرف ہونا کی علامت نگاری کی گئی ہے۔ 'عظیم صلیب' بھٹو کی پھانسی کی علامت نگاری سمجھا جا سکتا ہے:

> تصویر کا وسط ساری دنیا کا مشرق بن جاتا ہے جہاں زرہ بکتروں والے، خودوں میں منہ چھپائے، اپنے نیزوں اور بھالوں کی انیوں سے کچوکے دے دے کر، دھکیل دھکیل کر، اس شخص کو قید کر گئے ہیں جس نے ان گنت لوگوں کی مدد سے ساحل کے سینے پر کشتی تیار کر کے اسے سمندر کے پیٹ پر آدھا اتارا ہے؛ انھیں مستول گاڑ کر اس کے ساتھ سُرخ بادبان افقی بانس پر لپیٹ کر اس کے ساتھ باندھا ہے؛ جس نے اس کشتی کے ہر پہلو پر غور کیا ہے پر شاید اس امر پر دھیان نہیں دیا کہ مستول اور بادبان ایک عظیم صلیب کی شکل اختیار کر گئے ہیں، یا پھر وہ کشتی، مستول اور بادبان کا رشتہ پہلے ہی سے جانتا ہے، اسی لیے وہ اس پر توجہ کیے بنا ہی مسکرا دیتا ہے کہ وہ سمجھتا ہے، ایسے سفر میں ایسی صلیب کا وجود ناگزیر ہوتا ہے۔ وہ کشتی کو مطمئن نظروں سے دیکھتا الٹے قدموں پیچھے ہٹتا ہے۔

پلٹتا ہے۔اُسے اپنے سامنے زرہ بکتروں والے،خودوں میں چہرے چھپائے ، نیزے بھالے لیے نظر آتے ہیں جو چشمِ زدن میں اُسے گھیرے میں لے لیتے ہیں ۔ دغا؟ وہ مسکراتا ہے ۔ پلٹ کر کشتی کی طرف دیکھتا ہے ۔وفا۔حلفِ وفاداری۔نہیں ۔صبح جب مرغ پہلی اذان دے گا تو وہ بھی اسے پہچاننے سے انکاری ہوگا۔(۳۳)

کشتی کا ناخدا رہنما، جو کوڈوآمر کا قیدی ہے ۔کشتی کے ناخدا، رہنما کو کشتی کی منزل معلوم ہے۔منزل تک جانے والے راستے بہت پرخطر ہیں:

زمین کے مشرق میں قید اُس شخص کے سامنے ہر شے ہے،ایک سو اسی درجے سے لے کر تین سو ساٹھ درجے تک کی بھی کہ اُس کی پشت پر نیزوں، بھالوں،کلھاڑیوں، تیروں، چُھریوں کے،واروں سے نظر رکھنے والا وہ نقشہ کھنچا ہے جس کے مطابق سُرخ بادبان والی کشتی کی منزل متعین ہوتی ہے،اور جسے حقیقت کی شناخت اور حق کے حصول کی خاطر لوگ اپنے سینوں،اپنی پشتوں پر زمانے سے کرب و بلا کی صورت کندہ کراتے آئے ہیں۔(۳۴)

مذکورہ بالا اقتباس میں دکھائے گئے یہ عجیب لوگ 'جن کے ہر مسام میں آنکھ،کان اور زبان ہے۔یہ ایسے لوگوں کی علامت ہے جو اپنی خواہشات کے اسیر ہیں۔اگر آنکھ پیٹ پر ہے تو پیٹ کے محسوسات کی علامت ہے۔اگر پشت پر آنکھ ،کان یا زبان ہے تو بے وفائی اور دغابازی کی علامتیں ہیں ۔ یہ سب علامتیں ابن الوقتی کی فضا کی عکاسی کرتی ہیں۔گویا جسم کے جس حصے پہ آنکھ،کان یا زبان ہے،اُسی حصے کی اطاعت کر لیتے ہیں۔مگر ہر مسام میں آنکھ کان زبان کا ہونا باضمیر ہونے کی علامت بھی ہے ۔'عمود اور اُفق کی تقطیب' عوام اور حکمران کا فرق ظاہر کرنے کی علامت قرار دینا غلط نہ ہوگا۔عوام جو زمین سے رزق حاصل کرتے ہیں۔حکمران جو اُن کی محنت کو غصب کر کے محلات تعمیر کرواتے ہیں سب علامتوں کے اصلی مفہوم ہیں۔'سیارے کے وسائل پر قادر ہونا اور راستوں پر بھوت پریت کے ڈیرے ہونا توہمات اور وسوسوں کی علامتیں ہیں جو منزل سے بھٹکانے کے لیے علامتیں تراشیں گئی ہیں۔

کشتی کے مسافر میں ابھی بے یقینی کی کیفیت ہے۔اجنبیت کی تکنیک سے تصویر کا یہ حصہ بیان کیا ہے۔مسافر جانتے ہیں کہ سفر طے کر کے ہی منزل ملے گی۔مگر وسوسوں نے انھیں پریشان کر رکھا ہے۔مسافر کشتی کو چھوڑ کر مشرق کی طرف جانے کا سوچتے ہیں۔یکطرفہ بیانیہ میں مسافروں کی یہی دلی کشمکش سنائی گئی ہے۔مسافروں کو یقین نہیں ہے کہ کشتی ان کے انتظار میں رکی ہوئی ہے۔مسافر جب منظم ہو جائیں گے تو منزل تک پہنچ سکتے ہیں:''وہ کون ہیں جو ابھی تک ساحل کے معکوس زاویے پر کھڑی کشتی تک پہنچنے کے راستوں کی کھوج میں بحثوں میں الجھے ہیں۔بدنیتی؟منتشر الذہن؟خوف زدہ یا واقعی انھیں راہ سجھائی نہیں دیتی کہ لکیر کے فقیر ہیں اور وہ کون ہیں؟ کہاں سے آئے ہیں؟''(۳۵)

لیکن اس کے ساتھ ساتھ انور سجاد نے جرمن ماہرِ طبیعیات آئن سٹائن کے جوہری نظریہ $E=MC^2$ کو بھی علامت کے طور پر لیا ہے۔ اِس طرح سے نظریہ اضافیت کو علامت نگاری میں برتا ہے۔ اُستاد شاگرد کے ذریعے اِس حقیقت کی جانب اِشارہ کیا ہے کہ جوہری توانائی جو مغربی شخص کی دریافت اور ایک اہم انسانی علمی اثاثہ ہے۔ اِسے تیسری دنیا اور بالخصوص مسلمان ممالک کی دسترس سے دور رکھنے کی ہر ممکن کوشش کی جارہی ہے؟ کیا یہ اقدام یورپی اقوام کو زیبا دیتا ہے؟ کہ وہ علم اور جدید ٹکنالوجی حاصل کرنے کے خواہش مندوں کو محروم رکھیں۔ انور سجاد نے جوہری توانائی کے حصول کے مقصد کو انسانیت کی فلاح و بہبود کی خاطر استعمال کرنے کو جنت کی نعمتوں کی مانند خوشگوار قرار دیا ہے۔ جب کہ جوہری ہتھیاروں کی تیاری، جنگی ہتھیار کے بطور استعمال کو جنگی جنون قرار دے کر مردود ٹھہریا ہے۔ کوئی بھی ذی ہوش ایٹمی جنگ کا خطرہ مول لینا پسند نہیں کرسکتا مگر تاریخِ عالم گواہ ہے کہ ایٹمی ہتھیاروں کے استعمال کا شوق صرف امریکہ نے پورا کیا ہے۔ یہ ڈرامہ سامراجیت کے جبر و استبداد کی علامت ہے۔ شمالی امریکہ اور سرمایہ دار ممالک کی اِس منفی صورتِ حال کو ڈرامائی انداز میں دکھانے کے لیے یہ ڈرامہ یوں آغاز کیا ہے: ''ای=ایم سی ۲، جنت بھی، جہنم بھی، جہنم ہی۔ پردہ اٹھتا ہے: اُستاد فرش پر بیٹھا نظر آتا ہے۔ اس کے سامنے اپنے گھٹنوں پر تختیاں رکھے، قطار در قطار، ٹاٹ پر شاگرد بیٹھے ہیں۔ جماعت پر خاموشی چھائی ہے۔''(۳۶)

ناول ''خوشیوں کا باغ'' کو پاکستان کی سیاسی اور سماجی حالت کا نباض سمجھنا درست کہا جاسکتا ہے۔ انور سجاد نے لائف سیونگ دوا'' کارٹی سون'' کو بیرونی امداد کے جیسا خطرناک عمل قرار دیا ہے۔ جو چیز'' کارٹی سون'' زندگی بچانے کے لیے مستعمل ہے اس کا مستقل استعمال کرتے رہنا زندگی کو ختم بھی کر دیتا ہے۔ انور سجاد نے پاکستان جیسے ترقی پذیر کے لیے ترقی کے نام پر بیرونی ممالک سے حاصل کی جانے والی امداد کو قومی زندگی کے لیے زبردست خطرہ قرار دیا ہے۔ ان کا خیال ہے کہ، جس طرح سے ایک جان بچانے والی دوا کارٹی سون کا مسلسل استعمال انسانی جسم کو نقصان پہنچاتا ہے بالکل ایسے ہی اپنی اقتصادی کمزوری کو سہارا دینے کے لیے اپنے سے بالاتر ممالک کی امداد بھی کسی خطرے سے کم نہیں ہے؟

بیرونی ممالک سے حاصل کی جانے والی امداد کو (امداد کے نام پر بھیک ملنے کا سلسلہ کو) انور سجاد کارٹی سون کے متواتر استعمال کو ہلاکت کی علامت قرار دیا ہے۔ اس پیرِ تسمہ پا یعنی بیرونی امداد سے چھٹکارہ پانے کا مشورہ دیا ہے۔ خود انحصاری اختیار کرنے پر زور دیا ہے۔ یہ بات کہہ کر انور سجاد نے اس حقیقت کو پیش کیا ہے کہ ہر وقت بیرونی امداد اور قرضے لینے سے کوئی نیک نامی تو ملنے سے رہی۔ جب تک دوسروں کے مال پر ڈٹے رہیں گے اتنی ہی لاچاری اور دوسروں پر انحصار کی عادت برقرار رہے گی اور دنیا میں کوئی بھی قدر کی نگاہ سے نہیں دیکھے گا۔ انور سجاد نے بیرونی امداد کے بھیانک آسیب کی بابت بیرونی امداد کا غلام، بیرونی امداد کا بے اثر ہوجانا، دوا لائف سیونگ اور خطرناک دوا، غدود کا اثر وغیرہ۔ کچھ اِس طرح سے اپنے اندیشوں کی علامت نگاری کی گئی ہے۔ یوں پاکستان کے مسائل میں اضافے کی بڑی

وجہ غیر ملکی امداد پر بھروسہ کرنا ہے۔ یہ خیال پاکستان کی کمزور صحت کا نباض ہے۔ یہاں 'کارٹی سون' بیرونی امداد کی علامت نگاری کے طور پر لی گئی ہے۔ اس حقیقت کو انور سجاد نے یوں بیان کیا ہے:

> اگر کارٹی سون کا استعمال ناگزیر ہو ہی جائے تو پھر اسے مختلف مراحل میں کم کر کے بند کرنا چاہیے تا کہ جوں جوں بدن میں یہ بیرونی امداد کم ہوتی جائے توں توں اندرونی غدود پھر اپنا کام سنبھالنے لگیں۔ ورنہ بالآخر غدود کاہل ہو کر اپنا کام بالکل ہی چھوڑ دیتے ہیں اور پھر زندگی بھر جسم کو اس بیرونی امداد کا غلام بن کر رہنا پڑتا ہے اور پھر یوں بھی ہوتا ہے کہ یہ بیرونی امداد بھی بے اثر ہو جاتی ہے۔ (۳۷)

انسان، حیوان اور جنات میں یہی فرق ہے کہ انسان کو اشرف المخلوقات کہا گیا ہے۔ ہر انسان کو اپنے لیے ارادہ ،اختیار دیا گیا ہے، اب وہ جو بھی راہ چننا چاہے مکمل آزاد ہے۔ جب کہ حیوانات کو زندگی بسر کرنے کے تمام طریقے فطری طور پر عطا کیے گئے ہیں۔ جنات میں سے بھی جو لوگ ہدایت کی پیروی کریں ان پر زندگی کی راہیں کشادہ ہو جاتی ہیں۔ مگر جب ارادوں پر سستی اور کاہلی کا غلبہ ہو جائے، اس کی انا پاش پاش ہو جائے، اور وہ اپنی زندگی کو دوسروں کی جائز و ناجائز خواہشات کے تحت گذارنے لگے۔ اس کے منہ کو مالِ مفت کی چاٹ لگ جائے۔ وہ آب و دانے کو ہی رزق سمجھ کر کتوں جیسی زندگی بسر کرنے لگے، تو ایسی زندگی؟ کو انور سجاد نے بے غیرتی کی زندگی کی علامت قرار دیا ہے۔ وہ قوم جو دوسری قوموں کی باج گزار ہو ان کے ہر قول و فعل پر اندھا دھند بھروسہ کرتی ہو، وہ قوم سب کچھ ہو سکتی ہے باحمیت اور باکردار نہیں ہو سکتی! اس کے مردوں کو مرد سمجھنا مردانگی کی توہین ہے۔ جدید ناول میں طنزیہ، طعن آمیز لہجہ اور استہزائیہ بیان اپنایا جاتا ہے۔ اس لیے انور سجاد نے استہزائیہ اندازِ گفتگو اپنا کر، ایک ایسے ہی دوسروں کے دست نگر معاشرے کی علامت نگاری کی تصویر کشی کچھ اس طرح کرائی ہے۔ پاکستان کی سیاست کو جس چیز نے کمزور کیا ہے وہ بیرونی امداد ہے۔ قرضے لے کر بیرونی امداد کے سہارے ملکی انتظام و انصرام چلانے کا خیال اتنا مضحکہ خیز ہے کہ اس کا تصور ہی محال ہے۔ جب قرضوں سے گھر نہیں چلائے جا سکتے تو ایک ملک کا انتظام کیسے چلایا جا سکتا ہے۔ پاکستان کی ابتر معاشی صورتِ حال کو دیکھتے ہوئے یہ سوال ذہن میں کھٹکتا ہے کہ جب دوست، احباب بھی مسلسل قرضہ فراہم کرنے سے کترانے لگتے ہیں، تو وہ آخر کون سی مجبوری ہے جو ایک بالادست، ترقی یافتہ ملک کو تیسری دنیا کے مقروض ترین ملک کو مزید قرضے دینے پر آمادہ کر دیتی ہے۔ قرض کی لعنت ایسی چیز ہے جس کو انور اسجاد نے 'شاہ دولہ کا چوہا' قرار دیا ہے۔ یہ ایک ایسی علامت ہے جسے نجو اپنے ماضی، حال اور مستقبل سے بے حسی اور غفلت کی مظہر ہے۔ پاکستان کی صورتِ حال کے لیے علامت جن علامتوں کا انتخاب ناول نگار نے کیا ہے ان میں دولہ شاہ کا چوہا سے گداگر صفت حاکموں کو مراد لے سکتے ہیں۔ اسی لیے انور سجاد یہ کہتے ہیں کہ قرضوں پر قرضے حاصل کرنے کی بدترین عادت نے پاکستانی قوم کے ان نہاد حکمرانوں کو 'شاہ دولہ کے چوہوں' کی مانند فاتر العقل بھکاریوں میں

تبدیل کر کے رکھ دیا ہے۔ ماضی، حال اور مستقبل سے بے پرواہ ذہنی معذور بھکاری 'شاہ دولہ کا چوہا' بھیک منگے پاکستانی حکمرانوں کی علامت نگاری کے لیے تلخ لہجے میں انور سجاد نے سچائی یوں بیان کی ہے کہ:

''میں شاہ دولہ کا چوہا بن چکا ہوتا ہوں۔ مخروطی گنجا سر، پھسی پھسی آنکھیں، ٹیڑھے مُنہ سے ٹپکتا لعاب، گلے میں مالائیں، کلائیوں میں کڑے، انگلیوں میں انگوٹھیاں، تن پر پھیکے پڑتے سبز رنگ کا کرتہ ٹخنوں تک اور ہاتھوں میں کشکول، میں بازاروں میں، گلیوں میں، دکان دکان گھر گھر جاتا ہوں۔''(۳۸)

بیرونی امداد مانگنا خصوصاً عسکری معاملات میں ایسا مہلک مرض تھا جس میں مبتلا ہو جانے کی سزا ۱۹۷۱ء میں ملک دولخت ہو جانے کی صورت میں ملی! سچ تو یہی ہے کہ کچھ امراض ایسے ہی مہلک ہوتے ہیں جو زندہ اجسام سے اُن کے اہم ترین اعضاء کو ہمیشہ ہمیشہ کے لیے محروم کر دینے کا سبب بن جاتے ہیں۔ پھر بقایا زندگی کو اُن اعضا سے محروم رہ کر گزارنا پڑتا ہے۔ ایوب خان کے دورِ حکومت میں بیرونی امدادوں، منصوبوں کے لیے غیر ملکی ماہرین کی مشاورت اور بیرونی مشینوں کی آمد کا آغاز ہوا اور پاکستان میں ایک بیرونی صنعتی نظام کی بنیاد رکھی گئی۔ دراصل اس تمام صورتِ حال کے پیچھے یہ سوچ پوشیدہ تھی کہ اس طرح اس نو آزاد مملکت کی سماجی اور معاشی نفسیات کو اپنے تابع فرمان بنا کر اسے ایک نئے نو آبادیاتی ملک میں تبدیل کر دیا جائے۔ اور یہ کام کرنے کے لیے ہر طرح کے مخالفین کا خاتمہ کر دیا جائے۔ ایوب خان کے زمانے میں سیاست دانوں، ترقی پسند تحریک کے ادیبوں، شاعروں، سول اور ملٹری افراد کے خلاف ہونے والی کاروائیوں، جابرانہ اقدامات کو اِسی نو آبادیاتی سازش کے تناظر میں رکھنے سے یہ بات بآسانی سمجھ آجاتی ہے کہ پاکستان کو اپنے قیام کے کچھ ہی عرصے بعد سامراجیت کے پٹھوؤں نے اغوا کر لیا تھا۔ اِس طرح اِن اغوا کنندگان کی حیثیت ایک ملک دشمن اور غدار جیسی ٹھہری۔ اس سلسلے میں ڈاکٹر روش ندیم لکھتے ہیں کہ:

جب امریکہ کو ۱۹۴۸ء میں پاکستان کی جانب سے ''فوجی امداد'' کی ایک درخواست موصول ہوئی تو اس نے سمجھ لیا کہ اسے وہ موقع مل گیا ہے جس کا اسے انتظار تھا چونکہ نئے عالمی تقاضوں کے تحت امریکہ نو آبادیات کا ایک جدید نظام رائج کرنا چاہتا تھا چناں چہ اس کے لیے لازمی تھا کہ محکوم ممالک کے سیاسی، معاشی اور شہری ڈھانچے میں اہم تبدیلیاں لائی جائیں۔ ان جدید تبدیلیوں کے لیے ضروری تھا کہ سب سے پہلے جدید پڑھی لکھی مڈل کلاس کو قدیم جاگیرداروں کے مقابلے میں اوپر لایا جائے۔ یہ ہوم ورک پاکستان میں ۱۹۸۵ء تک مکمل کر لیا گیا۔ پاکستان میں جدید نو آبادیاتی نظام کے معاشی پروگرام کی پرامن تشکیل کے لیے ضروری تھا کہ مارشل لاء کی خدمات لی جائیں تا کہ کسی قسم کی

''ڈسٹربنس'' (Disturbance) نہ ہو اور پہلے سے موجود مزاحمتی قوتوں کو شدت کے ساتھ دبانے کے علاوہ ان کی مزاحمت کے آئینی جواز کو بھی ختم کر دیا جائے لہٰذا ۲۳ مارچ ۱۹۵۶ء میں آئین کے نفاذ کے بعد تاجِ برطانیہ کے ڈومینین سٹیٹس سے آزاد ہونے والا پاکستان ۱۹۵۸ء میں مارشل لاء کے قبضہ میں چلا گیا۔ جنرل ایوب خان کے دورِ حکومت میں بیرونی امدادیں، بیرونی منصوبے، بیرونی ماہرین اور بیرونی مشینری وغیرہ کی پاکستان میں آمد ہوئی اور ایک درآمد شدہ صنعتی سیٹ اپ قائم کیا گیا۔ یہ صنعتی سیٹ اپ، مڈل کلاس کا ظہور اور پاکستان میں جدید سیاسی، معاشی اور سماجی بظاہر درحقیقت ملک کو ایک جدید نو آبادیاتی ریاست بنانے کے اولین اقدامات تھے۔ (۳۹)

انور سجاد نے مشرقی بازو کی علیحدگی کے پیچھے سیاسی اور معاشی استحصال کے علاوہ، مشرقی پاکستانیوں کے لیے مغربی پاکستانیوں کی جانب سے برتی گئی سرد مہری، مذہب کا نام لے کر زبانی جمع خرچ کی حد تک مشرقی پاکستانیوں کو ''بھائی'' کہنا، انگریزی استعمار والے ہتھکنڈے استعمال کرنا، بنگال کے لوگوں پر شک و شبہے کا اظہار کرنا، اور انھیں اپنے برابر کا نہ سمجھنا جیسی بدترین خصلتوں کو اختیار کیے رکھنا کو قرار دیا ہے۔ دراصل بنگال پر برطانوی استعماریت کا سایہ دو سو برسوں پر محیط رہا ہے۔ برطانوی حکومت کی قید سے رہائی پانے والے مشرقی پاکستانیوں کے ساتھ اُن کے ہم مذہب لوگوں نے بھی وہی وطیرہ اختیار کیے رکھا جس کا تجربہ وہ برطانوی دور میں کر چکے تھے۔ گویا اب حاکموں کے چہرے اور قوم ہی بدلی تھی نہیں بدلی تھی تو اِن کی تقدیر، وہ آج بھی محکوم ہی تھے۔ آزادی سے فقط اُن کا صیاد بدلا تھا قید خانہ بھی وہی تھا اور صیاد کا چلن بھی وہی رہا تھا۔ یہ مغربی پاکستانیوں کا اولین فریضہ تھا کہ وہ اُن کے دکھوں کا مداوا کرتے۔ نہ کے اُن کے مصائب میں اضافہ ہی کرنے کا باعث بنے رہے۔ انور سجاد نے اِن تمام حقائق کو 'ہیرو کی خفیہ دوست' کی سرگزشت کے ذریعے بتایا ہے۔ وہ انھیں حق پر جانتی تھی۔ اُس کا صاحب وہاں کی کلی سیاسی صورتِ حال کی تجسیم تھا کہ یہ کئی برسوں کی بے اعتنائی؛ غیر ذمہ داری، برٹش راجیت، بے اعتمادی، سطحی رشتوں، مذہب کے کھوکھلے نعروں اور غیر مساوی سلوک کا منطقی نتیجہ تھا۔۔ ہیرو کی دوست نے طنزیہ لہجے میں اپنے شوہر کو 'ٹی ایسٹیٹ کا حکمران' کہا ہے اور اُس کے شوہر کا بدترین سلوک ظاہر کرتے ہوئے لکھا ہے۔ وہ اپنے گھر کو بھی اپنی کالونی سمجھتا، برٹش راج اسٹائل، راجدھانی، جیسے طنزیہ القابات سے نوازتے ہوئے ظاہر کیا ہے۔ ہیرو کی دوست کو بخوبی یہ اندازہ ہو گیا تھا کہ مشرقی پاکستان کے خلاف کیے جانے والے اِن مظالم اور استحصال کا ایک نہ ایک دن یہی نتیجہ نکلے گا کہ ملک کے دونوں بازوؤں میں مکمل طور پر علیحدگی ہو جائے گی اور اِس خاتون نے اپنے اِس شبہے کو ''سی سیکشن'' جیسے بڑے تکلیف دہ آپریشن سے تعبیر کیا ہے۔

اِس خاتون کو یہ اندازہ یوں ہو گیا تھا کہ وہ مشرقی پاکستان کے ماحول میں وہاں کے عوام کے ساتھ گھل مل گئی تھی۔

اسی لیے جب مشرقی پاکستان میں غیر بنگالیوں کو مارا جا رہا تھا یہ خاتون اور اِس تمام بچے صرف اِسی لیے بخشے گئے کہ یہ مشرقی پاکستانیوں کے ساتھ ہمدردانہ رویہ رکھتی تھی۔ گویا اس ہنگامہ دار و گیر میں بھی مشرقی پاکستانیوں نے اپنے دوست اور دشمن میں تمیز قائم رکھی ہوئی تھی۔ انور سجاد خود بھی اِس خاتون کے خیالات سے متفق معلوم ہوتے ہیں۔ ناول ''خوشیوں کا باغ'' میں سانحۂ مشرقی پاکستان کے سیاسی اور معاشی استحصال کی نشاندہی کچھ اِس طرح سے کی گئی ہے۔ ہیرو کی سانولی دوست کو مشرقی پاکستان کی علیحدگی کا خوف تھا: ''اُس کا اخری بچہ، سی سیکشن یعنی سیزیرین آپریشن سے ہوا تھا۔ وہ اس کی اذیت اور پیچیدگیوں سے واقف تھی اور جب وہ اپنے اس تجربے کو قوموں کے جنم پر منتج کرتی تھی تو رو رو دیتی تھی۔ (۴۰)

ناول کے ہیرو کی سانولی دوست مشرقی پاکستان کے ماحول میں گھل مل گئی تھی۔ وہاں کے باشندوں کے ساتھ خوش گوار تعلقات قائم کیے ہوئے تھے۔ جب کہ اس کا شوہر افسر تھا۔ اس کی مصروفیات میں ہیرو کی دوست کو کوئی دلچسپی نہیں تھی۔ یہ سادہ مزاج خاتون مقامی لوگوں کے دکھ سکھ میں شریک رہتی۔ جب کہ شوہر کلب میں اپنا وقت گزارتا تھا۔ مقامی آبادی کے ساتھ ہیرو کی دوست کا شوہر ظالمانہ برتاؤ کیا کرتا تھا۔ اس لیے مقامی لوگ شوہر کے مخالف ہو چکے تھے۔ خاتون کے حسن سلوک کی وجہ سے ہی خاتون اور اس کے بچوں کی جان بچ گئی۔ مشرقی پاکستان میں ہنگاموں کے وقت ہیرو کی دوست کا شوہر اپنی بیوی بچے چھوڑ کر فرار ہو گیا۔

پاکستان کی ابتدائی سیاست کا منظر نامہ بھی عجیب ہے۔ حسین شہید سہروردی کو میدانِ سیاست سے دور کرنے کے لیے، ۱۹۴۹ء میں دستور ساز اسمبلی کی رکنیت سے محروم کر دیا گیا۔ سہروردی بیروت میں وفات پا گئے۔ بعد ازاں بیروت میں اُن کی موت نے بھی مشرقی پاکستانیوں کے دلوں میں شکوک کو جنم دیا۔ یہ حقیقت ہے کہ بنگال کے مسلمانوں کا سیاسی شعور ہندوستان کی دیگر اقوام کی بہ نسبت ترقی یافتہ تھا اور پاکستان کے حصول کی جدوجہد میں بنگال کے باشعور درمیانی طبقے نے پورے ذوق وشوق سے حصہ لے کر برطانیہ سے آزادی حاصل کی۔ مگر خود غرض افراد کے ہاتھوں عروسِ آزادی کے لُٹ جانے کی وجہ سے مشرقی پاکستان کے سیاسی اور معاشی قتل عام نے ایسی اندوہناک صورتِ حال کو جنم دیا جو بالآخر پاکستان کے مشرقی اوی مغربی حصوں میں مکمل جدائی کی شکل میں ڈھل گئی۔ ۱۹۵۱ء میں قائدِ ملت لیاقت علی خان کی شہادت کے بعد سامراج کے مذموم مقاصد کی راہ میں حائل آہنی فصیل کمال آسانی سے شکستہ ہو گئی۔

سقوطِ ڈھاکہ کا المیہ قوم کو بھلائے نہیں بھولتا، کیوں کہ اس واقعہ کا اثر ادب اور ادیب پر بہت گہرا پڑا۔ جہاں تک انور سجاد کے ناولوں کے فکری پسِ منظر میں مشرقی پاکستان کی بات ہے تو اس میں دکھوں اور اپنوں کی بے اعتنائی کا تذکرہ کیا گیا ہے۔ جنھوں نے مشرقی پاکستانیوں کے حساس ذہنوں کو مستقل مضطرب کیے رکھا۔ ناول ''خوشیوں کا باغ'' میں اِسی صورتِ حال کی عکاسی کے لیے؛ مجمع باز مداری کی نیم سیاسی تقریر میں، اپنے ہم وطن اور ہم مذہب مشرقی پاکستانیوں کے لیے رکیک جملہ بازی کا مظاہرا و نیز مشرقی پاکستانیوں کے لیے استعمال ہونے والے حقارت آمیز القابات سے ظاہر کیا گیا ہے۔

پاکستان کے ذرائع ابلاغ کی حالت کو بھی یہ کہہ کر کڑے طنز کا نشانہ بنایا ہے۔ انور سجاد نے اس صورتِ حال کو کچھ یوں بیان کیا ہے: ''جو شر پسند آپ کے خلاف جعلی دستاویزات، من گھڑت روایتیں اور غلط تفسیریں پیش کرتے ہیں، دجال ہیں، وقت کے سب سے بڑے کاذبین ہیں۔ اگر ان کے تاریخی حوالے درست ہوتے تو کبھی تو یہ ہمارے اخباروں، ریڈیو، ٹیلی وژن کی زینت بنتے۔'' (۴۱) ڈھاکہ سے متعلق ذرائع ابلاغ نے بڑے ستم کا مظاہرہ کیا۔ عوام پر ظلم و جبر کے واقعات کی خبروں کی غلط ترسیل کی جاتی تھی۔ مغربی پاکستانی ذرائع ابلاغ کی کاروائی کو انور سجاد نے اپنے ناول ''خوشیوں کا باغ'' میں علامت کے طور پر پیش کیا ہے۔ ذرائع ابلاغ کی غیر ذمیداری کے لیے اِس طرح کی ایک مثال کا یوں جائزہ لیا جا سکتا ہے:

> حالیہ اور ۱۹۷۱ء میں ہمارے پرنٹ میڈیا کے کردار کے بارے میں چند الفاظ، ۱۹۷۱ء کے ہمارے اخبارات کے اداریوں اور خبروں کی سرخیوں پر ایک نظر یہ ظاہر کرنے کے لیے کافی ہے کہ مغربی پاکستانی سیاست دانوں اور پریس نے اینٹی مجیب مہم چلائی اور عوامی لیگ کے مطالبات سے ہر مفاہمت کی مخالفت کر کے ایسی صورتِ حال پیدا کی جس میں فوجی ایکشن ہی واحد حل تھا اور جس کو ان سب نے سراہا لیکن اُس نے ناگزیر طور پر ملک کو دولخت کر دیا۔ پریس کا یہی سیکشن اب پھر حمود الرحمٰن کمیشن رپورٹ کے تنازعہ کو ہوا دینے میں پیش پیش ہے۔ (۴۲)

''خوشیوں کا باغ'' کے ہیرو کی خفیہ خاتون دوست کے شوہر کا چائے کے باغات کا مینجر ہونا، اور اس شخص کا اپنے مزدوروں کی ہڑتال پر وہی مظالم ڈھا کر لارڈ رابرٹ کلائیو کے نقشِ قدم پر چلنا۔ جو اس نے بنگال کے عوام پر بے انتہا مظالم ڈھائے تھے۔ اپنے شوہر کے ظالمانہ رویئے کی وجہ سے ہیرو کی خفیہ دوست اپنے شوہر کو لارڈ کلائیو کی حرامی اولاد کا خطاب دیتی ہوئی دکھائی گئی ہے: ''مزدوروں کی ہڑتال پر تو وہ بالکل لارڈ کلائیو کی حرامی اولاد بن گیا۔'' (۴۳)

ناول میں اُس عبرتناک منظر کا ذکر بھی ہے جس نے تمام پاکستانیوں کے کشیدہ سروں کو خم کر دیا۔ سقوطِ ڈھاکہ کا دن پاکستانی جنرل نیازی (ٹائیگر) کا ہندی فوج کے جنرل جگجیت سنگھ اروڑا کے سامنے اپنی فوج کی شکست تسلیم کرتے ہوئے سقوطِ ڈھاکہ کی دستاویز پر دستخط کرنا، اپنے بھرے ہوئے پستول کو خالی کرنے کے بعد جنرل اروڑا کے حوالے کر دینا۔ جنرل نیازی کا ہتھیار ڈالنا دراصل مشرقی پاکستان سے پاکستان کی دست برداری کا اعلان کرنا تھا۔ یہ ایک ایسی کڑوی، شرمناک سچائی ہے جس کی مثال پوری اسلامی تاریخ میں نہیں ملتی۔ سقوطِ ڈھاکہ یا ڈھاکہ کے زوال کا باعث بننے والے خود غرض فوجی ٹولے اور نااہل، ناعاقبت اندیش سیاست دانوں پر کڑے طنزیہ وار کیے ہیں اور پاکستان مملکت کو ایک خمیدہ روح شہر قرار دیا ہے۔ جہاں پر دھول اور غبار آلودہ چہرے ہیں۔ منہ کے بل جھکے ہوئے جبر و استحصالی گروہ کا قبضہ ہے۔ پاکستانی فوج کے ہتھیار ڈالنے کے فیصلے کی ذلت کو انعام جو منہ پر پھینکے گئے تھوک جیسا غلیظ ہے۔ یہاں پر انور سجاد نے استہزائیہ لہجے

میں شہری حقوق کی سرپرستی، صدیوں کا ذکر، ایمان کی حفاظت، لہو کو سستے داموں بیچا اور تمھاری جرات ایک مذاق' کہہ کر اپنی بھرپور نفرت کا اظہار کیا ہے۔ انور سجاد کی علامت نگاری سے یہ واضح ہوتا ہے کہ پاکستان کی ترقی کے بجائے تنزلی کے آثار نظر آتے ہیں۔ اقتباس میں سلام کرنا اور صدیاں جبر کی علامتیں ہیں جو اپنوں کے توسط سے دشمن سے ملی ہیں۔

> سلام کرو ان صدیوں کو جنھوں نے تمھارے ایمان کی حفاظت کی۔۔۔ سلام کرو ان زمانوں کو جنھوں نے تمھارے شہری حقوق کی سرپرستی کی اور تمھارے لہو کو سستے داموں بیچا .....تم ھاری جُرات ایک مذاق.....سلام کرو اس شہر کو جو تمھاری شکل میں بسایا گیا ہے..... خمیدہ رُوح شہر کی مٹی اور دھواں۔ اوندھے منہ چاٹتی صدیاں.....جُھک کر سلام کرو اپنے دَلدل سے بنے چہرے کو جو شہر میں ڈھل گیا ہے.....سلام کرو اُس انعام کو جو تمھارے جینے کی جُرات کے صلے میں تمھارے مُنہ پر تھوکا گیا ہے.....تھوکا گیا ہے۔ (۴۴)

ہیرو کے ایک بچے کی موت کا بھی ذکر ہے۔ جو شکمِ مادر میں ہی صدمے سے ہلاک ہو گیا تھا۔ اِس بچے کی ناگہانی موت کی ذمہ داری ہیرو کی بیوی نے کس پر عائد کی ہے۔ معلوم نہیں مگر ناول میں دکھائے گئے واقعات سے یہ بات عیاں ہو گئی ہے کہ یہ ۱۹۷۱ء کی پاک بھارت جنگ کا قصہ ہے۔ اصل میں بچے کی موت سے انور سجاد نے مشرقی پاکستان کی جُدائی اور قیامِ پاکستان کے نظریہ سے بے وفائی کیے جانے کو ظاہر کیا ہے۔ اسقاطِ حمل دراصل سقوطِ ڈھاکہ کی علامت ہے۔ انور سجاد نے شعور کی رو، خودکلامی کی تکنیک سے ''جنم رُوپ'' میں بھی المیہ مشرقی پاکستان کی تصویر کشی کی ہے۔ یہاں پر ''میرے کس ہاتھ'' مشرقی پاکستان کے حامیوں، ہمدردوں کی علامت نگاری ہے۔ رینگتی بیل کمزور کا خود اپنے پیروں پر ایستادہ ہونا، خوابوں کی افسردہ چاپ، دوقومی نظریہ کے خلاف قوم پرستی کی علامت نگاری ہیں، جب کہ سونار بنگلہ، سابقہ مشرقی پاکستان کی علامت ٹھہرتا ہے۔ قیامت کے بعد اور باقی کیا رہ جائے گا سے ملک کے دونوں صوبوں، مشرقی اور مغربی پاکستان کی علیحدگی مراد لیا جا سکتا ہے: ''میرے کس ہاتھ نے ٹوٹی دیواروں سے لپٹی کائی میں رینگتی بیلوں سے تمھارے لیے پھول چنے اور سونار دیش کے جنگلوں میں خوابوں کی افسردہ چاپ قیامت کے بعد اور باقی کیا رہ جائے گا۔'' (۴۵)

پاکستانی معاشرے کی سیاسی اور سماجی صورتِ حال کی عکاسی کو ناول کی صنف میں برتنے کا رجحان خاص طور پر ۱۹۷۱ء میں سقوطِ ڈھاکہ کے بعد سے دیکھنے میں آیا ہے۔ جس کی وجہ سے نہ صرف اِس انسانی المیے کی اصل صورت نظر آئی ہے بلکہ پاکستانی معاشرے پر تنی بے حسی اور خوفزدگی کی غبار آلودہ چادر بھی سرک گئی ہے۔ انور سجاد کے ناولوں ''خوشیوں کا باغ'' اور ''جنم رُوپ'' میں مشرقی پاکستان کی جدائی کے داغ نمایاں طور پر موجود ہیں۔ سقوطِ ڈھاکہ کی تلخ یادیں ان کے ذہن میں ایک ذلت آمیز شکست؟ میں، ہتھیار ڈالے جانے کی ذلت کو زیادہ شرمناک یاد کے طور پر موجود ہیں۔ اس سے بڑا المیہ اور کیا ہو گا کہ اپنے ہی ملک کے لوگ اپنی ہی فوج کے سامنے صف آرا ہو گئے! جب اردو ناول میں

سقوطِ ڈھاکہ کے المناک موضوع کو بارملا تو اسے پاکستانی معاشرے کا ہی ایک تجزیہ سمجھا جاسکتا ہے۔

جدیدیت کی تکنیک تجسیم کو ادب میں برتنا لازمی امر سمجھا جاتا ہے۔خود کلامی اور بیانیہ کی تکنیک سے ''جنم روپ'' کی اس کہانی میں مشرقی پاکستان کی تمثیل یا تجسیم کی گئی ہے۔انور سجاد نے دکھانے یہ کی کوشش کی ہے کہ ہر ماں پُرتعیش زندگی نہیں بسر کرتی؛ کچھ ماؤں کی قسمت میں کٹھنائیاں، آزمائشیں اور تلخیاں بھی لکھی ہوتی ہیں۔ایسی ہی ایک ستم رسیدہ ماں مشرقی اور مغربی بنگال کی زمین بھی ہے۔ جو اپنے بیٹوں اور بچوں کی جدائی سے دل گرفتہ ہو کر گلی گلی آبلہ پائی سے دوچار ہوتی ہے۔ وہ اپنے لاپتہ بچوں کو کھوجتی پھرتی ہے مگر اسے ان کا کہیں سراغ نہیں ملتا۔پھر غلاضت کے ڈھیر پر خون آلود چادر میں لپٹے ہوئے اپنے بیٹے کی لاش کے ٹکڑے دیکھتی ہے۔اس تمام صورتِ حال کو انور سجاد نے جس طرح پیش کیا ہے وہ تمثیل نگاری کا جدید انداز ہے:

> 'Personification'' تمثل، تجسم، تشخص، تجسیم کا عمل، وہ جو تجسیم کرتا ہے، وہ شخص جسے کسی خوبی کی مثال کے طور پر پیش کیا جاسکے، مجسمہ (فن) بے جان اشیا یا تجریدی خیالات بطور انسانی ہستی پیش کرنے کا عمل (علم بیان) انسانی کوائف یا خصائص کو بے جان اشیا یا تجریدی خیالات سے منسوب کرنے کا عمل تجسیم۔(۴۶)

انور سجاد نے مشرقی پاکستان کے حوالے سے یہ سوال اٹھائے ہیں کہ وہ بنگالی عوام جنھوں نے پاکستان کے حصول کے لیے اتنے بڑھ چڑھ کر قربانی دی تھی وہ لوگ آزادی کے بعد اتنے دھتکارے ہوئے کیوں نظر آئے؟ آزادیِ برطانوی استعمار سے اپنوں کی غلامی تک سوائے لاشوں کے انھیں کچھ نہیں ملا ''جنم روپ'' میں انور سجاد نے اسی دکھیا ماں بنگال عرف مرحوم مشرقی پاکستان کا دلدوز نوحہ 'میان پوترو، میرا بیٹا' سنایا ہے۔ انور سجاد نے اِس کربناک صورتِ حال کی تجسیم ''جنم روپ'' میں اس طرح دکھائی گئی ہے:

> اُس کے دل سے ایک کُوک رفتہ رفتہ اٹھتی ہے، اٹھتی ہے، دھیرے دھیرے، دھیرے دھیرے بڑھتی ہے، زمین میں پڑے بیج سے پھوٹ کر زمین کو چیر کے نکلتی پہلی پتی نوکیلی، دودھاری، تیز، رفتہ رفتہ چیرتی ہے، دل سے نکل کر حلق کے زہریلے لعاب میں بجھ کر زبان پہ آ کے روشن ہوتی دھیرے دھیرے پھیلتی ساری کائنات پر محیط ہو جاتی ہے..... میا آ آ آن پوترووووومیرا بیٹا۔صرف دو لفظ، دو میزائلیں شہر کی گلیوں بازاروں میں گھومتی، بھول بھلیاں میں چکر کھاتی، زناتی ہوئی نکلتی ہیں، لمبی تاریک، مزاحم، کھردری رات کو اس رفتار سے کاٹتی چلی جاتی ہیں کہ فضا میں میزائلوں کی فرکشن سے ساری کائنات، مشتری چہرہ، دودھ اُبلتی چھاتیاں، زُہرہ کا اُبھار بن جاتی ہیں۔(۴۷)

کہانی میں بایاں پیر مغربی بنگال کی علامت نگاری ہے۔ کہانی خود کلامی کے بیانیہ انداز اور تلازمِ خیال سے لکھی ہوئی ہے۔ اس کے دل کی دھڑکن تھم جاتی ہے۔ گندگی کے انبار پر، کوڑے کے ڈھیر پر ''سُرخ دھبوں سے منقش گٹھری' گٹھری میں بندھی لاش اس کے بیٹے کی ہے۔ یہاں گندگی کا انبار تلخیوں کی علامت نگاری سمجھا جا سکتا ہے:

> اس کی نظریں تازہ سرخ دھبوں سے منقش گٹھڑی پر جم جاتی ہیں۔ اس کی آنکھوں کی پتلیاں سکڑتی پھیلتی ہیں۔ اس کا مشتری چہرہ، دودھ ابلتی چھاتیاں منور، اندر کو پچکا پیٹ پھولتا ہے؛ دمکتا ہے دل کی دھڑکن کے ساتھ ہم آہنگ، وینس کے ابھار میں مدوجذر، دردٹیسیں، جنم کی آلائشوں کی خوشبو بے بی پاؤڈر میں گھلی، جنم لینے کی خواہشیں حرامی، خوشیوں کے باغ میں زنا بالجبر کا ثمر، جب اس کا سارا وجود پھولتے ستارے کی طرح پھٹنے لگتا ہے تو اس کے دل سے رفتہ رفتہ دھڑکتی آواز امڈتی ہے، بڑھتی ہے۔ (۴۸)

تمثیل نگاری کے انداز کی مزید وضاحت کے لیے 'رات کا اندھیرا' اور ہوس میں مبتلا خواب' جبر کی علامت سمجھے جا سکتے ہیں۔ 'فلٹر کر دیتے' سینسر شپ کی علامتیں استعمال کی گئی ہیں: ''لیکن بستروں تک کسی صدا، کسی رنگ کی رسائی نہیں۔ رات کا اندھیرا، رات کی سازشی سرگوشیاں اور بے چینی سے کروٹیں بدلتے ہوا اور ہوس میں مبتلا خواب سب کچھ فلٹر کر دیتے ہیں۔ وہ چلتی ہے۔'' (۴۹) پاکستان اور تیسری دنیا کے ابتلا و آلام کی وجوہات میں ایک حد تک یکسانیت موجود ہے۔ پاکستان پر ایسے ہی کور چشم، عاقبت نا اندیش، مفاد پرست ٹولے نے حکومت کی ہے اور ملک و ملت کو اپنی خود غرضی کی بھینٹ چڑھایا ہے۔ جب اس ہولناک صورتِ حال کو بین الاقوامی تناظر میں دیکھا جائے تو وہ ممالک جو پسماندہ نظر آتے ہیں، ان کی خستہ حالی اور مصائب کی بنیادی وجوہات یکساں نظر آتی ہیں۔ تیسری دنیا کے عوام کے وسائل ہتھیانے کی غرض سے ڈھائے جانے والے ظلم کے پس منظر میں سامراجی قوتوں کی جو سفاکی سامنے آتی ہے وہ بہت بھیانک ہے۔ پاکستان وہ ملک ہے جس کے وزیرِ اعظم ذوالفقار علی بھٹو نے تیسری دنیا کے اتحاد کا نعرہ لگایا تھا۔ دراصل تیسری دنیا کے ممالک کے اتحاد کا پینل اس قدر وسیع تھا کہ امریکی سامراج کو اپنی سالمیت خطرے میں دکھائی دی۔ تاہم اس کے بعد اس صورت کو دیکھتے ہوئے امریکہ نے اپنی پالیسیاں نئے سرے سے مرتب کیں۔ اپنے مفادات حاصل کرنے کے لیے تقسیم کر کے حکومت کرو کی پالیسی پر عمل کیا۔ اس بنا پر تیسری دنیا کے مسائل میں مزید اضافہ ہو جو ناقابل تلافی تھا۔ یہی وہ وجوہات ہیں جن کو محسوس کرتے ہوئے انور سجاد نے ناول نگاری کا حصہ بنایا۔ اس لیے ان کے ناول نگاری میں تیسری دنیا کی مجبور و مقہور اقوام کا ناتواں چہرہ پوری طرح نمایاں نظر آتا ہے:

> سنا ہے اس وقت کم از کم تین برِ اعظموں کے عوام ایک ایسی جدوجہد میں مصروف ہیں جو اس وقت تک جاری رہے گی جب تک وہ کلیتاً آزاد نہیں ہو جاتے۔ اپنی ریاستوں کی

نام نہاد آزادی نہیں بلکہ آزادی کے وہ تمام تصورات جو ایک ہی سمت میں اشارہ کرتے ہیں۔ جبر و استحصال، استبداد سے آزادی۔ ورنہ زندگی کی کسی قدر کے بھی معنی نہیں بن سکتے اور یہ بھی سنا ہے کہ سرمایہ دار خوشحال معاشروں نے ہٹلر کے دور سے لے کر آج تک منظم گروہی قتل میں بے پناہ مہارت حاصل کر لی ہے اور ان کی آخری ضرورت خام منڈیوں پر قبضہ ہی نہیں بلکہ آدم کی اس نسل پر مکمل قبضہ بھی ہے جنھیں زندگی کے معانی سے منہا کر دیا گیا ہے کہ بالآخر وہ ان کی ہڈیوں پر اپنے اہرام بھی تعمیر کر سکیں۔ (۵۰)

تیسری دنیا کے مسائل کا ذمہ دار سامراج کے موجودہ نمائندے امریکہ کو قرار دیا ہے۔ خاص طور پر پاکستان کی اقتصادی بدحالی اور سیاسی ابتری کا ذمہ دار امریکی حکومت کی اِس خطے سے متعلق پولیسی اور مداخلت کو ٹھہرایا ہے۔ امریکہ کا تذکرہ مجسمہ آزادی کی واضح ترین نشانی کے ذریعے سے کیا ہے، اپنے مؤقف کی وضاحت کے لیے بوش کی تصویر کے مختلف حصوں کی تفہیم سے مدد لی ہے اور کچھ ایسے علامت نگاری کی ہے ازالہ التباس کی تکنیک میں برتی گئی علامت نگاری ملاحظہ ہو:

اس تنور والے نے تبسم کیا اور وہ بڑا جہازی سائز کا غذ تنور کی نذر کیا جس کے پورے صفحے پر ایک مجسمے کی تصویر چھپی تھی کہ ہاتھ ایک جس کا فضا میں بلند مشعل رکھتا تھا اور دوسرا سِل پتھر کی تھامے تھا اور جسے وہ پاگل پروفیسر اسٹیچو آف لبرٹی کے اسم سے موسوم کرتا تھا اور کہتا تھا کہ اس پر یہ الفاظ کندہ کیے گئے ہیں اپنے بکھرے ہوئے، تھکے ٹوٹے ہوئے مفلسوں کو میری گود میں اکٹھا کر دو جو آزادی کے ایک ایک سانس کے لیے تڑپتے ہیں۔ (۵۱)

امریکہ کے قومی پرچم پر نیلے آسمان پر سفید ستارے اور لال زمین پر اور سفید دھاریاں موجود ہیں۔ دھاریوں سے امریکن ریاستیں مراد ہیں جب کہ ستاروں کو امریکہ میں بسنے والے مختلف اقوام کے لوگ کے ساتھ مراد لیا جاتا ہے۔ انور سجاد کی افتادِ طبع نے ستاروں کو زخمی جسم پر پڑنے والے نیل سے تشبیہ دی ہے کیوں کہ امریکی حکمرانوں کے اقدامت کی سزا امریکی عوام کو بھگتنا پڑتی ہے۔ امریکی حکومتوں کے احمقانہ فیصلوں کے نتائج کی وجہ سے آج امریکی قوم پوری دنیا میں بدنامی و رسوائی سہہ رہی ہے۔ انور سجاد نے بوش کی تصویر سے امریکی سامراج کی مماثلت کو اس طرح بیان کیا ہے:

اس سیڑھی کے عین سامنے داڑھی والا ایک برہنہ شخص زمین پر گھٹنوں کے بل جھکا، زمین پر ہاتھ ٹکائے گھوڑا بنا ہے وہ اپنی موٹی گردن کو بصد مشکل گھما کر اپنی پیٹھ پر سوار اس راہبہ کو دیکھنے کی کوشش کرتا ہے جو اپنے سامنے کوئی مقدس کتاب کھولے، بیضوی سائے کی طرف رخ کیے بڑبڑاتی ہے اس راہبہ کی پچھلی اور ایک غار ہے جس کی چھت ایک بڑی کھوپڑی سے بنی ہے اس کھوپڑی کی ساخت سے پتا نہیں چلتا کہ گدھے کی ہے یا ہاتھی

کی۔اس کھوپڑی، یعنی چھت سے ٹنگی ایک بہت بڑی گھنٹی، جھولتی ایک زاویے پر آ کر رُک گئی ہے۔گھنٹی کے وسط سے لٹکتا ایک لڑکی کا نچلا دھڑ کالا، کھردرا لیکن گدرایا گدرایا جو کہ جب گھنٹی سے ٹکراتا ہے تو گھنٹی کی آواز اور اس لڑکی کی چیخ میں کوئی فرق محسوس نہیں ہوتا پونگی کی لے میں سنگت کے طور پر کبھی کبھی جو چیخ سنائی دے جاتی ہے، اُس کا منبع یہی گھنٹی ہے گھنٹی کے عین نیچے غار کی تاریکی سے لوگ جھانکتے ہیں جن کے حیرت زدہ چہروں اور سوکھے ننگے جسموں پر روشنی کی لال سفید لکیریں اور جسموں کے نیل پر ٹمٹماتے ستارے کبھی کبھی لباس بنے دکھائی دے جاتے ہیں۔(۵۲)

انور سجاد نے امریکہ کی ایک اور مشہور چیز، شکرے یا عقاب کو؛ بوش کی تصویر میں دکھائے گئے نیم انسان اور نیم حیوان سے مشابہ قرار دیا ہے۔اِس پرندے کی تصویر امریکہ کے تمام سرکاری مقامات اور سرکاری کاغذات پر موجود ہے۔ بوش کی تصویر میں اِس پرندے کے سر پر ایک تاج ہے، اس تاج میں اور مجسمہ آزادی کے تاج میں گہری مشابہت موجود ہے۔یہ پرندہ ایک لنگڑی کرسی پر بیٹھا اپنی کھلی ہوئی چونچ میں ایک عریاں خاتون کو ٹھونستے ہوئے دِکھایا گیا ہے۔اس معاملے کی علامت نگاری انور سجاد نے اس طرح کی ہے: ''ایک ڈول کو الٹا کر تاج کی صورت سر پر پہن رکھا ہے اسکے سینے پر بھی وہی فیتہ جس سے وہی تمغے لٹکتے ہیں جو بیضوی سرائے میں فتح کا جشن منانے والے طالع آزماؤں کے سینوں سے، لیکن بڑھیا اور زیادہ تعداد میں۔اس کی کھلی چونچ ایک برہنہ لڑکی کا اوپر کا آدھا دھڑ نگل چکی ہے اس لڑکی کی ران پر اس کے ہاتھ کی گرفت مضبوط ہے۔''(۵۳)

سامراجیت کے جبر و استبداد کے مقابل، ذوالفقار علی بُھٹو کے عزم و استقلال کی علامت نگاری کی گئی ہے۔جب کہ دنیا بھر میں سامراجیت کی کارستانیوں کو تصویر کے مناظر کی تفہیم سے کیا گیا ہے۔ڈول کے تاج والے کی نظریں اس چہرے کی تاب نہ لا کر بوکھلا جاتی ہیں، وہ چہرہ کہ جو چاروں اور سے موسیقی کے تیر سہتا، پرسکون ہے؟ اس کا خمیر سمندروں میں صحراؤں کو گوندھ کر اسی لیے اُٹھایا گیا ہے کہ بوش کی تاریک دنیا میں سورج بن کر طلوع ہوا ہے۔انور سجاد نے امریکہ کو 'الٹے ڈول کے تاج والا'، 'ڈول کے تاج والا'، 'زرہ بکتری روبوٹوں کے ہاتھوں' اور 'ستاروں کی روشنی اوڑھنے والوں کے ایما پر' مختلف جہتوں اور زاویوں سے علامتیں ترشی گئی ہیں۔بوش کی تصویر کے تناظر میں انور سجاد نے دکھایا ہے کہ امریکہ اپنے مفادات کے تحفظ کی خاطر ایسے تمام لوگوں کو اپنی راہ کی رکاوٹ سمجھتا ہے، جو اِس کے مفاد کے بجائے اپنے خطے کے پسے ہوئے، خاک نشینوں اور مسکین اقوام کی بقا اور خوشحالی کے اقدامات اُٹھائیں۔امریکہ کی مداخلتِ بے جا کا علامتی ذکر کرتے ہوئے وہ لکھتے ہیں:

تصویر کا وسط کہ جہاں ڈول کے تاج والے نے اپنے زرہ بکتری روبوٹوں کے ہاتھوں،
تصویر کے مغرب میں کہیں سے آتی، سفید لال دھاریوں اور نیلے آسمان پر سفید ٹمٹماتے

ستاروں کی روشنی اوڑھنے والوں کے ایما پر اس شخص کے مٹانے کی سعی کی ہے کہ جس کے چہرے کا رنگ گندمی ہوتے دُھوپ بن جاتا ہے اور دھوپ جب اس کے چہرے پر سمٹتی ہے تو سورج۔ پھونکوں سے سورج کو بجھانے کی سعی کی کہ اس نے لال سفید پٹیوں اور نیلے آسمان پر ٹمٹماتے ستاروں کی روشنی کو ثابت کیا کہ سراب ہے۔(۵۴)

خوں ریزی اور مردم کشی امریکہ کی سرشت میں شامل ہے۔ دنیا کے کسی کونے میں بھی امریکہ کی مخالفت انکل سام کو اپنا ازلی دشمن بنانے کا سبب بن جاتی ہے۔ البتہ جو لوگ امریکی غلامی میں بخوشی چلے جائیں انھیں مسندِ حکومت پر بٹھایا جاتا ہے تاکہ وہ اپنے آقا کی خدمت بجالاتے رہیں۔ اگر اب تک قائم ہونے والی پاکستان کی تمام حکومتوں کا بغور مطالعہ کیا جائے تو ان سبھی کے پیچھے چچا جان سام کا مانوس چہرہ نظر آئے گا؟ پاکستان کی بدحالی اور کمزور معاشی صورتِ حال کا ذمہ دار بھی ہے۔ ثاقب رزمی نے امریکہ کے مزاج کی کچھ ایسے نقاب کشائی کی ہے:

امریکی سامراج کے اس تخریبی عمل نے تیسری دنیا کی پسماندگی کو طویل اور مستحکم کر دیا ہے۔ جہاں تک تیسری دنیا کا تعلق ہے امریکی سامراج کے نزدیک حکومت کی ایک مخصوص ہیئت کوئی معنی نہیں رکھتی۔ اسے صرف وہی حکومت قابل قبول ہے جو استحصالی ہو، اس کی جی حضوری ہو اور اپنے ملک سے غداری کر کے اس کے سامراجی مفاد کا تحفظ کرے چاہے وہ حکومت جمہوری، مارشل لا، فسطائی یا ایک بادشاہت کا لبادہ اوڑھے ہو۔(۵۵)

انور سجاد نے استہزائیہ انداز میں شمالی امریکہ کی چیرہ دستیوں کو ''چچا مہربان تو کُل مہربان'' لکھ کر اُن تمام زیادتیوں کی جانب اشارہ کیا ہے جو امریکہ طاقت کے نشے میں چور ہو کے ڈھاتا رہا ہے۔ اس مختصر سے جملے میں امریکی مزاج کی تمام سفاکی اور رعونت موجود ہے۔ آج دنیا جس تباہی اور بربادی کا نمونہ بنی ہوئی ہے اُس کے پیچھے اسی امریکی سامراجیت کی ہلاکت خیزی پنہاں ہے۔ کوئی بھی امریکی حکومت صرف اپنے مفادات کو مدِ نظر رکھتے ہوئے اپنی تمام تر ملکی حکمتِ عملی کو مرتب کرتی رہی ہیں:

''دلکش خوابوں کا سائنسی طریقوں سے اسقاط کر سکیں اگرچہ چچا جان کے اپنے ادارے بھی یہاں موجود ہیں پھر بھی ہمیں کسی معاملے میں تو خود کفیل ہونا چاہیے آخر..... شہید سازی تو پرانی بات ہے، اس میں تو ہم صدیوں سے خود کفیل ہیں۔''(۵۶)

ان دونوں کی مجموعی صورتِ حال کے پیشِ نظر اس کا یہ فیصلہ خاصا صائب اور موزوں بھی ہے۔ انور سجاد نے سامراجیت کے مزاج کی نشان دہی کرتے ہوئے سامراجی ہتھکنڈوں اور استحصالی اقدامات کو پیش کیا ہے۔ اور یوں امریکہ کی نسل کش حکمتِ عملیوں کا بھانڈا پھوڑا ہے۔ انور سجاد نے سامراجیت کی تصویر کشی کیسے کی ہے:

جو سامراج کے لیے لڑتے ہیں اُن کا بیمار ذہن، اُن کے اعصابی تشنج اور قوت کو طمع کے حوالے سے قائم رکھتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ ہر لحظہ موت کے قریب تر ہوتے چلے جاتے

ہیں۔وہ جو سامراج کا محض ساتھ دیتے ہیں اور لڑائی میں بلاواسطہ حصہ نہیں لیتے، وہ ایسی زندگی بسر کرتے ہیں جو آخر کار بے معنویت پر منتج ہوتی ہے۔(۵۷)

تیسری دنیا کے مسائل کا کوئی علاج تجویز کرتے ہوئے، عالمی بیداری اور نسلِ آدم کی عزت کا خواب دیکھنے والے انور سجاد کا 'سرخ، سبز، نیلے، پیلے بیج' نئے دور کی علامت نگاری ہے؛ کنواری کی علامت سے مراد ہے ایسی اقوام کی جو ابھی تک اپنی ہمت نہیں آزما سکی ہیں؛ 'ایڑی مار کے چشمہ جاری کرنے والا' کسی نجات دہندہ کی علامت ہے اور انور سجاد کا یہ کہنا 'آج جنم کی شہادت کو آسمانوں میں ڈھونڈنے کا موسم نہیں' اس بات کی علامت نگاری ہے کہ اب ہر ایک قوم کو خود ہی اپنی قسمت سنوارنے کی کوشش کرنی چاہیے۔اس کے علاوہ 'چرمراتے بدن' مایوسی اور اضمحلال کی علامت نگاری ہے۔'شاداب' اپنی اُمیدوں، خوابوں کے پورا ہونے کی علامت نگاری ہے۔اس قسم کی علائم کا اچھا خاصا سلسلہ ہے جسے انور سجاد نے اس طرح رقم کیا ہے:

> ایک بار پھر وہ اپنی آنکھوں میں کھلی بوریوں سے سرخ، پیلے، نیلے، سنہرے، سبز بیج نکال کر اپنے بطن میں پرو دیتی ہے کہ جن کے کھلے کھلے رنگوں سے اگر قوموں کے پرچم اور کنواریوں کے دوپٹے رنگ دیے جائیں تو سیاہ بختیاں ہمیشہ کے لیے غروب ہو جائیں اور ایڑی مار کے چشمہ جاری کرنے والے کے انتظار میں چرمراتے بدن شاداب ہو جائیں کہ آج جنم کی شہادت کو آسمانوں میں ڈھونڈنے کا موسم نہیں۔(۵۸)

نئی اور انوکھی علامتیں پیش کرتے ہوئے انور سجاد نے 'صدیاں' کو جبر و استحصال اور سامراجیت کی علامت نگاری قرار دیا ہے۔اس مناسبت سے 'عظیم حساب' روز جزا کی؛ 'بڑے ایوانوں' کو سامراجیت کے مفاد کے تحفظ کی خاطر بنائے ہوئے اداروں، اقوام متحدہ، یورپی یونین، یوایٹ کی؛ 'اُگتی کونپلوں' کو نئی اُمیدوں کی؛ 'بحثوں اور ہتھیاروں سے نہیں کچلا جا سکتا' نئی اُمیدیں مباحثوں اور آلاتِ حرب کی؛ علامتیں بیان کی ہیں۔علامت نگاری کے حوالے سے مزید 'سٹاک مارکیٹیں' سرمایہ دار نظام؛ 'غلاموں کا کاروبار' لوگوں کو خریدنے؛ 'الجبرا' سرمایہ دار نظام جبکہ ''حوروں کی جیومیٹری' جنت الماویٰ کی نعمتوں کی علامتوں کے طور پر ایسے الفاظ کو بروئے کار لایا گیا ہے۔تاہم علامت کے مفہوم میں 'جسموں کی فصل کاٹنا' نسل آدم کے حقوق غصب کرنے کی علامت نگاری کے طور پر پیش کیا گیا ہے:

> صدیاں بعد بھی میں عظیم حساب سے مایوس نہیں کہ بڑے سے بڑے ایوانوں میں اُگتی کونپلوں کو بحثوں سے یا ہتھیاروں سے نہیں کچلا جا سکا شاید اسی لیے سٹاک مارکیٹوں میں غلاموں کا کاروبار مندا ہے اور ان کے الجبرے پر حوروں کی جیومیٹری بھاری ہے تو آؤ میں اور تم وہ موڑ تنہا طے کر کے دیکھیں کہ جسموں کی فصل کاٹنے کے لیے اُن کے ہاتھوں میں

اور کیا کیا ہے(۵۹)

جدید ادب پارے میں عالمگیر جنگوں کا تذکرہ، لازم سمجھا جاتا ہے۔''ناول جنم روپ''میں عالمگیر جنگوں کا ذکر موجود ہے۔ تیسری دُنیا میں جہاں غربت قحط سالی کا ڈیرا ہے، خودغرض حکمران قابض ہیں، وہیں جنگوں کی بھی مصیبت درپیش رہی ہے۔ان تمام مصائب کا سامنا تیسری دُنیا کے عوام کو کرنا پڑتا ہے۔ جنگوں کی وجہ سے انسان اپنے آبائی مستقر سے بے دخل ہوتے رہے ہیں اِن ستم زدوں پر حملہ آور اِن کے گھروں کو لوٹتے، اِن میں سے پیچھے رہ جانے والوں کو جلاتے بھی رہے۔انسانی گوشت کے جلنے کی چراند کے بھبکے بھی پھیلتے رہے، بارود کی بدبو اور دھماکوں سے مضبوط قلعے ڈھیتے رہے ہیں۔ یہ صورتِ حال انور سجاد نے کچھ اِس طرح سے بیان کی ہے:

> میں نے آبادیوں کو کوچ کرتے اور ان پر تیز کاٹنے والے پنجوں کو سو ختنی قربانیاں دینے کے بعد حملہ آور ہوتے دیکھا ہے موج در موج گوشت اور سڑتے بارود کی بدبو میں قلعوں کے بند دروازوں کو کانپتے بھی دیکھا ہے لیکن سبز گنبد کے اندر شعلہ فشاں سرخی نچھاور کرتی شمعوں کا سکوت میری کو کھ وقت ذرا سانس لینے کو رُکا ہے۔(۶۰)

جس طرح سے کسی منشور میں سے گذرنے کے بعد روشنی کی ایک شعاع سے رنگوں کی ایک طیف نمودار ہوتی ہے۔ بالکل اسی طرح سے ناول ''جنم روپ''میں بھی ایک ہی فکر مختلف جہات میں بٹ کر زندگی کے متنوع مسائل اور زاویے سامنے لائی ہے۔ چاہے یہ کسی ایک خاتون کا قصہ ہو یا پھر کسی قوم کی تنویمی حالت سے بیداری کا واقعہ ہو۔ان سبھی کے پیچھے انور سجاد کے مضطرب ذہن کی بھرپور نمائندگی نظر آتی ہے۔ اِس طرح یہ دونوں ناول افیون کے بجائے بجلی کے جھٹکے کا سا اثر دکھاتے ہیں۔خوابیدہ احساس کو جگانے کے لیے جھنجوڑنا پڑتا ہے اور جبر کے آگے سر جھکانا بے حسی ہے۔ جب کہ اپنے حقوق کا تحفظ بیداری ہے۔ یہاں بات کی علامت ہے کہ اگر جابر کے سامنے سر جھکائے کھڑے رہو تو کوئی بھی حق نہیں ملے گا۔اپنے تمام حقوق کا پُرزور مطالبہ کرو۔''جدوجہد''کوشش کی علامت اور''آزادی کی تبلیغ''،''تحریک چلانے سے گریز''،عملی طور پر اپنے حقوق کی بحالی کی خاطر اقدام سے بچنے کی علامت ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ:''اگر تمھیں اِس حقیقت کا اِدراک ہو جائے کہ عوام چُپ چاپ کِس خواہش کی تکمیل کے لیے سر جُھکا دیتے ہیں تو تم جان لوگے کہ اُن پر کتنا جبر اور ناانصافی مسلط کر دی گئی ہے، اور یہ اس وقت تک مسلط رہے گی جب تک اُنھیں لفظوں، ہاتھوں، یا دونوں سے جھنجوڑا نہیں جاتا۔''(۶۱)

''جنم روپ''میں خودکلامی کے بیانیہ انداز، جدیدیت کی تکنیکوں، بے یقینی اور فضا، تشکیک کے جیسی تکنیکوں سے یہ کہانی بیان گئی ہے۔ تیسری دنیا کی مقہور اور پامال قومیں اپنی نجات اور خوشحالی کے لیے ایسے رہنما کی رہنمائی کی تلاش میں ہیں ایسے رہنما کی جو صاحب کردار، صاحب بصیرت اور عمدہ صلاحیتوں کی مالک ہو۔ایسی قوم کو شہر کی سب سے حسین

کنواری' کی علامت سے ظاہر کرنے کے لیے جدید تکنیکوں او اسلوب سے کام لیا ہے۔انور سجاد کی سوچ کے شاخانے کا اندازہ لگانا کوئی اتنا آسان کام نہیں ہے شہر کے لیے کی حسین کنواری کی علامت کو انھوں نے اس طرح بیان کیا ہے:''اس طرف دیکھتے ہیں جہاں شہر کی سب سے حسین کنواری، سر جھکائے ٹیلے پر بیٹھی ہے۔اس کے لانبے لانبے سیاہ بال اس کے گندمی جسم پر پردہ ہیں، جس کے پیچھے وہ اپنے پیٹ کو دونوں ہاتھوں سے تھامے سوچ میں گم ہے۔اسے آئندہ نسلوں کو جنم دینا ہے۔(۶۲) جب کہ ملک اور قوم کے تحفظ کی خاطر اپنی جانیں لٹانے والوں کے جذبے کو''شہر کے سامنے سینہ سپر'' لکھا ہے:''وہ اپنے شہر کے سامنے سینہ سپر ہیں، عورتیں، مرد۔ایک ایک کر کے کٹتے، گرتے ہوئے، شہر کو اپنے پروں میں لیے سامنے سے سینوں میں تیر اور عقب سے پیٹھ میں خنجر۔''(۶۳)

جب حکومت اور ملکی وسائل پر قابض لوگ جو اپنے مفادات کی خاطر ملک اور قوم کے بہترین مفادات کو ضائع کر دیتے ہیں ان کی مذمت استہزائیہ لہجے میں 'ان کی زبانیں ازل سے لہو کے تلذذ میں نہاتی ہیں' لکھ کر کی ہے۔ان کے اس مجرمانہ کردار پر کڑی نکتہ چینی کی ہے:''یہ ان کا بھی شہر ہے جو اپنے ہی شہر کی شہ رگ میں بیٹھے ہیں اور ان کی زبانیں ازل سے لہو کے تلذذ میں نہاتی ہیں۔ان ہی کے فرمان پر کٹتے گرتے سپوتوں، سپوتریوں کی چھاتیوں پر کافر، غدار کا لیبل لگا کر زمین کے زخموں میں بھر دیا جاتا ہے۔''(۶۴) انور سجاد کہتے ہیں کہ کسی ملک ہیں پیدا ہونے والی آزادی کی خواہش کو وہاں پر قابض استحصالی گروہ اور اُس کے بیرونی حمایتی مٹانا چاہتے ہیں۔اسی لیے عوامی جذبے کو تہس نہس کر دینے کا سوچتے ہیں۔عوامی احتجاج کو سختی سے ختم کرنے کے بعد امن وامان کی بحالی کا دعویٰ کیا جاتا ہے؟ جب کہ اُن کے بیرونی آقا اور اندرونی گماشتے 'صورتِ حال قابو میں ہے' کا بیان داغتے ہیں۔جب کہ عوامی جدوجہد وقتی طور پر کمزور تو ہو سکتی ہے؛ کبھی مٹائی نہیں جا سکتی:''دنیا کے غیر جانب دار اخبار، ریڈیو، ٹیلی ویژن، لفظ، آواز کی صورت میں ڈھلے مختلف پیکروں سے اٹ گئے کہ اب اس شہر کو شکست ہوئی کہ اب ہوئی۔سنسنی خیز خبر۔شہر کی رگوں کے مکیں اعلان کرتے ہیں کہ صورتِ حال قابو میں ہے کہ شہر کی رگیں ابھی خشک نہیں ہوئیں۔''(۶۵)

پاکستان ایک ایسے ملک کے طور پر وجود میں آیا جس کی قوم پر امید اور جوان عزم تھی مگر تیسری دنیا کے خطے میں معاشی اور سماجی طور پر کمزور تھا۔جب کہ قیامِ پاکستان کا علان ہوا تو لاکھوں مہاجرین ہجرت کر کے پاکستان آئے۔اِن لاکھوں مہاجرین کی اکثریت زخمیوں اور اپاہج (نفسیاتی، جسمانی اور جنسی تشدد کے باعث) لوگوں پر مشتمل تھی۔پہلے قائدِ اعظم کی وفات اور پھر قائدِ ملت لیاقت علی خان کی شہادت کے بعد اِن غریبوں کا مضبوط سہارا ختم ہو گیا۔جہاں پر ایک قوم کسی مقصد کو سامنے رکھ کر استحصالی گروہ سے نجات کی تمنا کرتی ہے تو اس کے اندر موجود بیرونی قوتوں کے آلۂ کاروں کی سازشیں اور ظالمانہ کاروائیاں بھی اسے اپنے راستے سے نہیں ہٹا سکتے۔ایسی قوم اپنی آزادی کے لیے نثار ہونے والوں کی اموات سے روشنی حاصل کرتی ہے۔اور کسی بھی نسلی یا گروہی تعصب کا شکار نہیں بنتی بلکہ اس کی منزل اپنی آزادی کا حصول

ہوتا ہے جہاں سبھی کو امن اور امان سے رہنا نصیب ہو سکے۔ ایسی قوم اپنے تشکک کو یقینِ محکم میں تبدیل کر لیتی ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ قوم کا عزم ہی یہ ظاہر کرتا ہے کہ اس کی قوم کا کوئی فرد بیکار نہیں ہے۔ کیوں کہ اس نے آزادی کی سچی منزل غلامی کو قبول کرنے سے انکار کرنا ہے۔ انور سجاد نے اس موقع پر آبرومندانہ زندگی بسر کرنے کا اعلان کیا ہے: ''میں اس نکھری نکھری شفق رنگ فضا میں، مٹی کے ایک ایک ذرے سے، اپنی کوکھ سے ٹپکتے لہو کی ایک ایک بوند کو حاملہ کروں گی۔ وہ دہاڑتی ہے۔'' (۶۶) لیکن کسی قوم کی آزادی کے حصول کی جدوجہد کو استحصالی اقوام کی جانب سے کوئی پذیرائی نہیں ملتی بلکہ انھیں مٹانے اور ان کی تحریکوں کو کچلنے کی ہر ممکنہ کوشش کی جاتی ہے تا کہ دنیا ان کی تابع فرمان بنی رہے اور کسی کو ان کی آنکھ میں آنکھ ڈالنے کی ہمت نہ ہو سکے۔ ایسی صورتِ حال میں لگتا ہے کہ قربانیاں دینے والوں کی قبریں ایک سوالیہ نشان بن کر سامنے آجاتی ہیں کہ آخر کب انھی حقیقی آزادی ملے گی۔ کون ایسی ٹوٹی پھوٹی قوم کو دوبارہ سے مجتمع کرے گا کہ یہ ایک متحد اور مضبوط قوم کی شکل میں ڈھل سکیں۔

ابتدا میں انور سجاد ترقی پسند تحریک سے وابستہ تھے اسی لیے ان کی فکر پر کمیونزم، لینن ازم اور ماؤ ازم کے گہرے اور نمایاں اثرات نظر آتے ہیں۔ ناول کے مندرجہ ذیل اقتباس میں انور سجاد نے وہ لب ولہجہ برتا ہے جو کمیونزم، لینن ازم اور ماؤ ازم کے یہاں استعمال کیا جاتا ہے۔ یہاں انور سجاد کہتے ہیں:

> اپنی تاریخ شاید دوسروں کو سبق سکھانے کے لیے ہوتی ہے۔ آج ہم گھوم گھام کر پھر اُسی جگہ نہیں آ گئے جہاں ایک بار پہلے بھی ہم نے اپنے ایمان، اپنے عقیدوں، اپنے تشخص، اپنے وجود کے ٹکڑے کر دیئے تھے۔ اب پھر ہم اپنے ہاتھوں سے اپنے بچے کھچے ورثے کا شیرازہ بکھیر دیں گے اور الزام دشمنوں کو دیں گے کہ یہ سب ان ہی کی سازش تھی۔ مضبوط سے مضبوط درخت کا تنا کھوکھلا ہو جائے تو کند سے کند کلھاڑی کا وار نہیں سہ سکتا۔ کیا ہمیں واقعی پتا نہیں کہ ہم طرح طرح شارک مچھلیوں کے گھیرے میں پھر آ گئے ہیں جو ہمیں اپنے کسی بھی من پسند وقت غذا بنا لیں گی۔ کیا ہمیں سمندر کی سطح پر ان کے دُمبلی پر نظر نہیں آتے۔ (۶۷)

مگر انور سجاد دشمنوں کی موجودگی سے خائف معلوم نہیں ہوتے، وہ جانتے ہیں کہ ابھی پاکستانی عوام میں اتنی غیرت موجود ہے کہ وہ سامراج کی بالادستی کو بالکل بھی قبول نہیں کرے گی۔ جس طرح سے ہاتھی جیسے عظیم الجثہ جانور کی موت کا سبب چیونٹی بن جاتی ہے۔ اسی طرح دشمنوں کی کثرت بھی با آسانی ختم ہو جائے گی انور سجاد کہتے ہی کہ: ''سمندر نہیں جانتا، وہ کس قدر عمیق ہے اور اس کے اندر کیسی کیسی مخلوق رہتی ہے۔'' اگر جان لے تو۔'' (۶۸)

سماجی سیاسی صورتِ حال سے بھی انور سجاد خاصے برہم دکھائی دیتے ہیں۔ مساوات کے قائل ہیں۔ دُنیا بھر میں جبر (سرمایہ دارنہ نظام) کے خاتمے کے لیے وہ سوشلزم کو آزمانے کی خواہش ظاہر کرتے دکھائی دیئے۔ سوشلزم کا یہی فائدہ

ہے کہ جو بھی محنت کرے گا اسے صلہ مل جائے گا۔ ساتھ پاکستان میں سامراجیت کے اثر رسوخ کو 'سامرجی گماشتے' کی علامت نگاری سے بیان کیا ہے۔ ملکی صورتِ حال کا تجزیہ ہیرو کی خفیہ دوست کی زبانی یوں کروایا ہے:

> مجھے معلوم ہے کہ وہ معروضی حالات کے حوالے سے داخلی اور خارجی عوامل کے تحت معاشی، سیاسی، اقتصادی مسائل کا تجزیہ کرے گی پھر کنکریٹ صورتِ حال سے تقاضا کرائے گی کہ اس ملک کو ہر تجربے کے لیے گنی پگ کے طور پر استعمال کیا جا چکا ہے۔ بورژوا جمہوریت سے لے کر فاشزم اور فوجی آمریت تک سب کچھ آزمایا جا چکا ہے۔ مذہبی حکومت کا تصور بھی منافقوں نے تار تار کر دیا ہے، اب جو کچھ بچا کھچا رہ گیا ہے کیوں نہ اب اس پر امرت دھارا ہی استعمال کر لیا جائے یعنی سوشلزم۔ شاید یہی نسخہ کارگر ہو جائے۔ لیکن کیا سامراجی گماشتے امن وامان سے یہ تبدیلی ہونے دیں گے؟ کیا مقامی مفاد پرست کسی بھی جمہوری طریقے سے اس نظام کو نافذ ہونے دیں گے؟ کیا اُس کے لیے خونی انقلاب ضروری نہیں ہوگا؟ یہ پہلے ہو جاتا تو شاید ہم دولخت نہ ہوتے۔ اور کیا انقلاب کے لیے ہمیں تیار نہیں ہونا چاہیے؟ ملک کی سب سے بڑی پارٹی۔ (۶۹)

انور سجاد نے لینن کے نظریات کو بھی ناول ''خوشیوں کا باغ'' میں شامل کیا ہے۔ اپنی دو مرتبہ کی سیاسی قید کے دوران انور سجاد نے ایک روسی ادیب عمانوئیل کزاکیوچ کے ناول نیلی نوٹ بک کا اردو زبان میں ترجمہ کیا تھا۔ وہ اس ناول سے اس قدر متاثر ہوئے کہ انھوں نے اس میں بیان کیے گئے لینن کے خیالات کو تھوڑی سی ترمیم کے ساتھ، اپنے ناول کا حصہ بنا ڈالا ہے: ''اب انھیں پتا چل گیا ہے کہ اب ان کے پاس کھو دینے کو ہے ہی کیا، اپنی زنجیروں کے سوا۔'' (۷۰) اسی طرح ناول ''نیلی نوٹ بک'' میں لینن کے خیالات کچھ اس طرح سے بیان کیے گئے ہیں: ''پرولتاریہ کے پاس اور ہے ہی کیا اپنی زنجیروں کے سوا۔'' (۷۱)

سامراج کی مکمل رد کرنے والا فلسفہ اشتراکیت ہے۔ جس میں مساوات، عدل اور انسانی آزادی کا تصور پیش کیا گیا ہے۔ سامراجیت کے جرائم سے نالاں ہو کر انور سجاد نے اشتراکی فلسفے کی تعریف کی ہے اور اشتراکی نظام کی حمایت کی ہے۔ کیوں کہ ان کی ترقی پسند تحریک سے وابستہ رہے، لہٰذا اُن کی فکر وفن پر اشتراکیت کے گہرے اثرات نظر آتے ہیں۔ انور سجاد نے سوشلزم کا تذکرہ پُر ستائش انداز میں کیا ہے۔ سوشلزم جو سرمایہ دارنہ نظام اور سامراجیت کی مکمل ضد ہے۔ بندہ اور آقا کا امتیاز نہیں رکھتا ہے۔ سو انور سجاد شلزم کی حمایت کرتے دکھائی دیتے ہیں: ''خواص وعوام میں تمیز نہیں کرتا۔ انسان کو آزاد دیکھنا چاہتا ہے اور عدل وانصاف اور مساوات پر مبنی معاشرہ قائم کرنا چاہتا ہے۔'' (۷۲) اشتراکی فلسفے اور اسلام میں

فکری مماثلت یہی ہے کہ دونوں میں انسانوں کے ساتھ مساوات کا درس موجود ہے۔ دنیا بھر کی نعمتوں میں سارے انسانوں کی وراثت کو تسلیم کرتے ہوئے، مساوات برتنے کی بات کی گئی ہے۔ اور مساوات کے اسی بیان کو ایک خاتون یا قوم کے علامتی لب و لہجے میں یوں سہارا دیا ہے کہ: ''ایک لفظ صرف ایک لفظ ''ہم'' بجائے ''میں'' کے صرف ہم بلند آواز سے کہو میں نوعِ انسانی کی مسرتوں کو جنم دوں گی اپنے آپ کو اپنے آپ سے منفی میں چیختی ہوں 'ہم' آئینے کی کلائی سے خون جاری ہے خروج میں نے دہلیز کے پار قدم رکھ دیا ہے۔'' (۷۳)

ناول ''خوشیوں کا باغ'' جدید ہونے کے ساتھ ساتھ علامتی ہے۔ جدیدیت کے تحت ادب پارے میں ہیرو کو خوبیوں، خامیوں کا مجموعہ دکھانا ضروری قرار دیا گیا ہے۔ ناول کا ہیرو خیر و شر کا مرکب دکھایا گیا ہے۔ وہ سعادت مند بیٹا، چاہنے والا شوہر اور شفیق باپ ہے۔ مگر اُس میں چھپ کر گناہ کرنے کی خو بھی موجود ہے جو اِسے ایک آزاد رو خاتون سے غیر اخلاقی روابط پیدا کروا دیتی ہے۔ وہ ایک نفس پرست شخص ہے، جب ہی تو بے حیائی کا مرتکب ہوتے وقت اُسے اپنی جوان ہوتی ہوئی دونوں بیٹیوں کا اور اپنے بوڑھے، شریف ماں باپ کا اور اپنی خوبصورت وفادار بیوی کا ذرہ برابر بھی احساس نہیں ہوتا۔ ہیرو ایک زوال آمادہ معاشرے میں سطحی زندگی گزارنے والا مگر اپنے ہر عمل کی معنویت کو سمجھنے والا شخص ہے۔

انور سجاد نے ہیرو کی فطری کمزوری کو جبلت کہہ کر اس میں موجود حیوانیت کی نشان دہی کی ہے۔ جب یہ حیوان بیرونی جبر اور تشدد کے باعث شکست خوردہ ہو گیا تو پھر نے اپنے اصل انسانی جوہر کی آزمائش شروع کی۔ ناول کے مرکزی کردار ہیرو کو اپنی بھانجی سے بھی بہت موانست ہے، یہاں تک کہ بھانجی خطوں میں اپنی حالتِ زار، قلبی کیفیت، جذباتی خلفشار کو بلا جھجک اپنے ماموں سے بیان کر دیتی ہے۔ گویا دونوں ماموں بھانجی کی ذہنی تالیف ایک جیسی ہے، بے حد حساس، معمولی واقعات سے بھی گہرے اثرات قبول کرتے ہیں۔ انور سجاد نے جبر کی چکی کے پاٹوں میں پسنے والے اس خیر و شر کے آمیزے سے مستقبل کے لیے انقلاب کا مژدہ سنایا ہے۔ وہ لکھتے ہیں کہ:

> کٹے پھٹے دھنکے ہوئے انسان ہی سے نئے انسان کو خلق کرنا ہے جو اپنے ہاتھوں سے اپنے شاندار مستقبل کی تشکیل کرے گا کہ اِس طور آزاد رہے جیسا تم کہتے ہو۔ نئے انسان کی تخلیق کے لیے جدوجہد ہی زندگی کا جواز ہے اور فرد کی اس حتمی آزادی کے لیے میرے واسطے زندگی اور موت ایک دوسرے کا نعم البدل بن گئے ہیں۔ (۷۴)

انور سجاد نے ناول نگاری میں خاتون کے متنوع روپ کی تصویر کشی کی ہے۔ ناول ''خوشیوں کا باغ'' میں یہ تصویریں نسبتاً واضح ہیں اور منطقی بھی۔ جب کہ ''جنم روپ'' میں خاتون کسی ہیولے کی طرح مدہم ہے۔ یہ خاتون اپنی سوچ کے ذریعے ناول کے قاری کے سامنے ایک دھند میں لپٹی پرچھائیں بن کر نمودار ہوتی ہے۔ یہ اور بات کہ ''جنم روپ'' میں خاتون کا وجود بے شک کتنا ہی ڈھکا چھپا ہوا سا ہے مگر یہ پوشیدہ پیکر اپنی جانب توجہ مبذول کروانے میں بہت کامیاب

نظر آتا ہے۔ مذکورہ ناول میں خاتون ہیولے کی مانند مدہم ہے مگر اپنے وجود کا اثبات کراتی ہوئی نظر آتی ہے۔ ناول ''خوشیوں کا باغ'' میں کہانی کے مرکزی کردار کی زندگی میں خاتون کے وجود کا عمل دخل، ماں، بیوی، دو بیٹیوں، بھانجی، آفس سکریٹری اور سانولی سلونی محبوبہ کی شکل میں سامنے آتا ہے۔ انور سجاد نے ہیرو کی ماں کو یہاں پر دھرتی ماتا یا ارضِ وطن کے ساتھ مماثلت دی ہے۔ ہیرو کے افکار اور احساسات بھی انفرادی نہیں بلکہ اجتماعی شعور سے وابستہ نظر آتے ہیں۔ ارضِ وطن کو ماں سمجھنا دراصل اُس اجتماعی سوچ کی نمائندگی کرتا ہے۔ جس کے تحت یہ خطہ ارض اُس وقت کے سامراج برطانیہ سے حاصل کیا گیا تھا۔ مگر جب یہ سوچ اور خواب شکستہ ہوگئے تو وہ اجتماعی سوچ بھی اپنے خوابوں کے بکھرنے سے تعبیر الٹی ہوجانے سے دل گرفتہ ہوگئی۔ اور اپنی نجات اور سکون کے حصول کی خاطر اجنبی زمینوں کی سمت مائل ہونے لگتی۔ ہیرو کی بے راہروی بھی اِسی صورت کا تعین معلوم ہوتی ہے۔ وہ ایک اجنبی عورت کو یا انجان زمین کو جائے عافیت سمجھنے لگتا ہے۔ یہ اور بات ہے کہ نئی زمینوں میں قدیم تہذیبوں کے پنپنے کے آثار کم ہی ہوتے ہیں۔ ہیرو کے ساتھ یہی واقعہ رونما ہوا کہ جیل میں قید کے دوران اس کے تمام افرادِ خانہ اس سے ملاقات کرنے آتے ہیں۔ مگر اس کی پسندیدہ ہستی آنے کی زحمت گوارہ نہیں کرتی۔ اس واقعے کو انور سجاد نے یوں دکھایا ہے:

> ایک سال قید بامشقت اور۔ نہیں۔ کوڑے نہیں۔ میں اس عمر سے تجاوز کر چکا ہوں۔ صرف میری بیوی اور میرا باپ آتے ہیں۔ بچیاں گھر پر ہیں۔ ان کی ماں نے انھیں بتایا ہے کہ میں دورے پر گیا ہوں۔ وہ انھیں اصلی صورتِ حال سے رفتہ رفتہ آگاہ کرے گی۔ میں خوش ہوں۔ بہت ہی خوش۔ میری بیوی کے ہونٹوں پر وہی ازلی مسکراہٹ ہے اور آنکھوں میں عزم۔ مجھے یقین ہے وہ حالات کا مقابلہ کرلے گی۔ وہ بہت اچھی منتظمہ ہے۔ ضرورت پڑنے پر ملازمت بھی کرلے گی۔ میرے باپ کا سر فخر سے تنا ہے کہ میں نے اپنا وعدہ ایفا کیا ہے۔ وہ نہیں آئی (۷۵)

دراصل ناول کے مرکزی کردار تضادات کا شکار ہیں۔ ناول کا یہ کردار ایک ایسی خاتون ہے جو اتنی خود رائے ہے کہ مذہب اور اخلاقیات کو خاطر میں لائے بغیر ہی مرکزی کردار کی کنیزی کو قبول کرلیتی ہے۔ مگر اس کی شخصیت کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ اسے اپنے شوہر سے یہ شکایات تھیں کہ:

> اس کا شوہر صاب تھا لیکن وہ میم صاب نہ بن سکی تھی ''وہ شامیں بھی گھر پر گزارنے لگی تھی شوہر کے بغیر۔ بچوں، ملازموں، ٹی مزدوروں کے ساتھ؛ ان کے کھیلوں، ناچ گانوں میں شریک۔ شوہر کی شدید ناراضگی کا اظہار دوسروں کی بیویوں کے ساتھ کلب میں فلرٹیشن سے ہوتا تھا جن کے سامنے وہ اپنی بیوی کی بدخوئیاں کرکے ان کی ہمدردیاں حاصل کرتا تھا۔ (۷۶)

دوسری جانب اگر ماں کی ہستی کو مشرقی پاکستان کی جدائی سے تعبیر کیا جائے تو کیا یہ حقیقی صورتِ حال نہیں ہے کہ آج اس قومی سانحے کو اجتماعی طور پر فراموش کر دیا گیا ہے۔ ہیرو کے اپنی ماں کی موت پر بے حسی کا مظاہرہ کرنے سے، مرحوم مشرقی پاکستان کے ساتھ روا رکھی گئی سرد مہری مراد لی ہے۔ قیامِ پاکستان کا خواب دیکھنے میں بنگال کے لوگ بھی شامل تھے۔ کیا اِس تاریخی حقیقت سے روگردانی کی جاسکتی ہے کہ قیام پاکستان کی جدوجہد میں بنگال کے مسلمانوں نے بڑھ چڑھ کر حصہ لیا تھا؟ اِسی لیے انور سجاد نے مشرقی پاکستان کے لوگوں کے ساتھ روا رکھے جانے والے سلوک کی علامت نگاری کی ہے: ''مزدوروں کی ہڑتال پر تو وہ بالکل لارڈ کلائیو کی حرامی اولاد بن گیا۔'' (۷۷) انور سجاد کے ناول ''جنم رُوپ'' میں خواتین کی سوچ کو اُن کے اجتماعی مسائل اور اِن کی چھوٹی چھوٹی خوشیوں کے رنگ میں ڈھالنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اِس ناول میں جوانی کی سرحد کو عبور کرتی الہڑ دوشیزہ کا ہیولہ بھی ہے اور شہر اور قصبے کی خاتون خانہ کا ماجرا بھی بیان کیا گیا ہے۔ یہ سبھی خواتین تقریباً ایک ہی جیسے مسائل سے دوچار دکھائی گئی ہیں۔ جبری شادی ہو یا اِن کی ماؤں پر اِن کے باپ کا وحشیانہ تشدد کا معاملہ ہو۔ بے زبانی میں شہر اور گاؤں کی اِن خواتین میں یکسانیت نظر آتی ہے۔ اس کا ثبوت وہ کٹی پھٹی سوچیں ہیں کہ جن کا عکس اس ناول کے آئینے میں نمایاں کیا گیا ہے۔ ایک خاتون خود اپنے ساتھ ہونے والی ناانصافی کے لیے احتجاج کرنا چاہے، تو اسے خاموش رکھنے کی کوشش اس خاتون پر کیے جانے والے ظلم کی معاونت جیسا ہی معاملہ لگتا ہے۔ جو کوئی ظلم کے خلاف آواز بلند کرنا چاہے اُس کی زبان پر پہرا بٹھا دیا جاتا ہے۔ ہر طرح کی پابندی کا سامنا کرنے والی عورت سے ہر زیادتی کے جواب میں خاموشی کی توقع رکھی جاتی ہے۔ کہانی میں سب علامت نگاری کی مختلف جہتیں ہیں۔ یہ صورت حال ایک حساس خاتون کی خود کلامی سے ظاہر ہو جاتی ہے کچھ اِس طرح سے کہ:

> ''میرے کانوں میں ندیوں اور غاروں کی بازگشت دھیرے سے کہتی ہے اور گہرائی میں اُتر و لیکن ماہواری کے پہلے سُرخ قطرے کا یہ جواب نہیں کہ منہ میں قاتل کی ٹھونسی خاموشی ہے تم دنیا کو سناٹے سے بھرنے کی کوشش کرو گے تو میں جھرنوں کے منہ سے تمھارا کھردرا ہاتھ ہمیشہ کے لیے ہٹا دوں گی تا کہ ہرنوں کی جھپکتی پلکوں کی سرگوشی سنائی دے اور میں دھوپ میں ہنس سکوں میرے دماغ میں میرے دل کی دھڑکن جینے کا نشہ کھیتوں میں اتنی ہنسی نیکی کے بغیر نہیں اگ سکتی (۷۸)

اس طرح ناول ''جنم رُوپ'' میں خاتون کے لیے تو زمین جیسی صفات والے مفاہیم استعمال کیے گئے ہیں۔ جب کہ آدمی کا ادراک آگ کی مانند شعلہ بجاں کیا گیا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ خواتین اپنے احساسات کو بیان کرنے میں جھجکتی ہیں۔ اور مٹی کی مانند ہر ایک کیفیت کو خود میں جذب کر لیتی ہیں۔ ہر شے کو سنبھال کر رکھتی ہیں۔ اس کے برعکس آگ میں ڈالی جانے والی ہر چیز اپنی تمام خصوصیات سے ہاتھ دھو بیٹھتی ہے۔ گویا مٹی امین ہے اور آگ کی صفت میں خیانت رکھی گئی ہے۔

ایسی ہی کیفیت سے دوچار خاتون کی خودکلامی کیا کہتی ہے:

میں تمھارے سامنے بالکل قریب مجھ پر منکشف ہوتا ہے کہ تمھارا جسم آگ کی لپٹوں سے متشکل ہے سرخ سنہری جن کے سامنے تیز سے تیز آندھیاں بھی موم ہیں تو یہ کتنا سادہ معجزہ ہے کہ میں تمھارے سامنے بالکل قریب کھڑی ہوں جیسے یہ میرا حق ہے کہ خوشبو میں منجمد ایک بار پھر پگھل کر میں بن جاؤں۔(۷۹)

انور سجاد نے ناول ''جنم رُوپ'' کی اس کہانی کے ذریعے اپنے شوہر کے ہاتھوں بلاسبب پٹنے والی خاتون کی سرگزشت سنائی ہے۔ یہ کہانی۔اس عورت ذات کے ایک بیٹی ہے مگر اولادِ نرینہ کی خواہش کو پورا کرنا اُس کا دلی ارمان ہے۔ اور انور سجاد نے اِس خاتون کے اِسی تضادِ باطنی کو ظاہر کیا ہے کہ آخر کیا وجہ ہے کہ اپنے شوہر سے بات بے بات مار کھانے کے باوجود وہ ایک اور مرد کی تمنا کر رہی ہے۔ کیا اُس کا بیٹا اسے تمام ذلت اور خواری سے بچانے میں کوئی کردار ادا کر سکے گا۔ اس بات کی کیا ضمانت ہے کہ بڑے ہونے کے بعد اِس کا بیٹا اپنے باپ کی ڈگر پر نہیں چلے گا۔ بلکہ اپنی ماں اور بہن کے سر پر چھتری بنے گا اور انھیں تحفظ فراہم کرے گا۔ انسان کو بنانے اور بگاڑنے میں اُس کا ماحول بنیادی عامل کی حیثیت رکھتا ہے۔ اب اسے عورت کی سادگی کہا جائے یا حماقت کہ وہ اپنے لیے ایک اور جابر کی آرزو کر رہی ہے؟ جب اس خاتون کی اپنی کوئی نہ رائے ہے نہ اہمیت ہی ہے، کہ وہ روبوٹ کی مانند کاموں کو نمٹانے میں لگی رہتی ہے:

دالان کے کچے فرش پر، جہاں سے اٹھنے کی کوشش میں ماں ہٹتی ہے وہاں اُس کی شلوار کے نیفے سے لہو نچڑنے کے باعث سُرخ پھول سا کھل جاتا ہے۔ اِس پھول کو دیکھ کر ماں روتی، چیختی چلاتی اٹھتی ہے۔ اُس کے باپ کو نجانے کیا سوجھتی ہے، وہ اِسی طرح ہنستا ہوا لہو اور مٹی سے گندھے اس پھول پر پیشاب کرنے لگتا ہے۔(۸۰)

اِس قدر جبر و تشدد کے ماحول میں پرورش پانے والی اِس لڑکی کی شادی اُس کی مرضی کے خلاف کیا جانا۔ اس لڑکی کی زندگی میں کوئی مثبت تبدیلی لانے کا سبب نہیں بن سکتا۔ زبردستی کی شادی اس لڑکی پر جبر ہے۔ یہ جبرِ مسلسل اُس کی زندگی کو مزید دشوار بنانے کا باعث بنتا ہے۔ اُسے اپنے عروسی بستر کے سُرخ پھولوں میں سے اُسی خون کی جھلک نظر آتی ہے، جو اُس نے بچپن میں اپنے گھر کے آنگن میں کچی مٹی میں گھلا ملا دیکھا تھا۔ اِس لڑکی کی ذہنی کیفیت کو ''جنم رُوپ'' میں کچھ یوں دکھایا گیا ہے:

وہ چونک کر، گوٹا لگے سنہرے دوپٹے کے گھونگٹ سے قہقہے کی طرف دیکھتی ہے، وہ اپنی ہی کسی بات پر ہنستا اُس کی جانب بڑھتا ہے۔ ماں کی منت سماجت کے باوجود نہ نہ کرتے اُس نے نکاح کے وقت آخری نہ، نفی میں سر ہلا کر کی تھی، تو وہ یہاں تازہ پھولوں کی لڑیوں کے گھیراؤ میں کیسے آ گئی؟ وہ ہاتھ بڑھا کر اُس کا گھونگٹ الٹ دیتا ہے۔ اُس کی نظریں

فوراً بستر پر جُھک جاتی ہیں جہاں عروسی پھولوں کی پتیاں بکھری ہیں۔ مٹی بستر میں لہو سے
گندھے سُرخ پھول۔ (۸۱)

انور سجاد کا دوسرا ناول ''جنم رُوپ'' ہے۔ یہ ناول موضوعاتی سطح پر اپنے پیشرو ناول ''خوشیوں کا باغ'' سے کچھ مختلف صورتِ حال کی عکاسی کرتا ہے۔ اس میں خواتین خصوصاً شادی شدہ خواتین کے مسائل اور ان کے استحصال کا تذکرہ کیا گیا ہے۔ دنیا بھر کی خواتین اور خصوصاً تیسری دنیا میں جاری مختلف تحریکوں اور نظریات کی کش مکش کو خواتین کے خیالات کے ذریعے پیش کیا گیا ہے۔ اسی لیے ''جنم روپ'' میں یہ بات صاف عیاں ہے کہ ایک عورت خود کو اپنی ذات کے حوالے سے شناخت دلوانے کی آرزومند نظر آتی ہے۔ خواتین کے مطابق اُنھیں مردوں کے نقطۂ نظر سے سمجھنے کی کوشش کی گئی ہے اور ابھی تک خود ایک عورت کو اپنی ذات کے بارے میں بولنے کا اپنی ہستی کو بیان کرنے کا موقع نہیں ملا ہے۔ آج تک خواتین کو جو مقام معاشرے میں تفویض کیے گئے ہیں وہ سبھی مردوں کے حوالے ہیں۔ خود ایک خاتون کسی کا حوالہ نہیں نظر آتا۔ خاتون کے تو معاشرے میں کئی روپ ہیں۔ کوئی بھی مرد عورت کے حوالے سے اپنی شناخت کروانا اچھا نہیں سمجھتا۔ کسی نے بھی گھریلو تشدد کا شکار خواتین کے بہتے آنسوؤں کو سمجھنے کی کوشش نہیں کی ہے؟ آخر وہ کون سا جذبہ ہے جو اس مجبور مخلوق کو اپنے جابر آقا کی خدمت پر اُکساتا ہے؟ ''جنم رُوپ'' میں کوئی بھی خاتون کیوں اپنے شوہر یا کسی اور رشتے دار کی مار پیٹ پر اتنے شدید ردِعمل کا مظاہرا کرتی دکھائی گئی ہے؟ اس کی واحد وجہ یہی ہے کہ یہ سب شریف گھرانوں کی بیٹیاں ہیں۔ اور اس قسم کی مردانہ حاکمیت کے مظاہرے سے انھیں شادی کے بعد سابقہ پڑا ہے؟ جب کہ اخلاق باختہ خاتون اپنی انانیت کی تسکین کے لیے مردوں کو آپس میں لڑوا کر خوشی محسوس کرتی ہے۔ اس کا یہ جذبہ دراصل مردانہ سماج سے اُس کا انتقام سمجھا جا سکتا ہے۔ جو اُسے ناجائز طریقے سے تو برتتا ہے۔ مگر عزت سے گھر میں نہیں بٹھاتا۔ سو یہ دوسروں کے گھر اُجاڑ کے اپنے احساسِ محرومی کی تشفی کرتی ہے۔

ایک خاتون کو صرف اس کے رشتے دار یا شوہر ہی کی نسبت سے کیوں معتبر ٹھہرایا جاتا ہے؟ خود اس کے بارے میں ابھی خواتین کی سوچ مستحکم نہیں ہو سکی ہے۔ اور اس کی وجہ یہی ہے کہ اب تک خواتین کو اپنے متعلق اپنی مفرد ہستی کے متعلق کچھ سوچنے سمجھنے کا وقت نہیں ملا ہے۔ عورت اجتماعیت میں اپنی ہستی کے نہاں اسرار کھولتی ہوئی نظر آتی ہے۔ ایک اہم بات جو مذکورہ بالا خیالات سے سمجھ میں آتی ہے وہ یہ ہے کہ مرد نے خاتون کو اپنی ماں اور محبوبہ تو تسلیم کیا ہے، بہو بیٹی اور بیوی کی حیثیت کو بھی مانتا ہے مگر کیا ہی عجیب صورتِ حال ہے کہ کسی جگہ بھی وہ کسی خاتون کو دوست نہیں کہتا ہے اور نہ ہی دوست سمجھتا ہے۔ یعنی خاتون کے ساتھ اس کے رشتے کی نوعیت خون کے حوالے سے تو ہے مگر روحانی سطح پر یہ رشتہ ناپید سا ہے۔ اور اسی لیے اس بھری دنیا میں وہ تنہائی محسوس کرتی ہے۔ اپنے دلی جذبات کو ایک عورت کے آگے ہی کھولنا پسند کرتی ہے۔ خواتین کے حقوق کے علمبردار کہتے ہیں:

مرد نے اپنے وجود کے شعور کی سرحدوں کو تمام طبعی اور مابعد الطبعی حدوں تک پھیلایا ہے،
مگر اس نے عورت کو نسوانی وجود کا جو شعور دان کیا ہے، وہ مرد کے ساتھ اس کا رشتہ ہے
عورت کو ماں، بہن، بیٹی، بہو جیسے معزز القابات اور داشتہ، ویشیا، رنڈی ایسے حقیر خطابات
دیے گئے ہیں، یہ سب مرد کے ساتھ اس کے رشتے کے غماز ہی۔(۸۲)

عورت کی کمزوری نہ سمجھا جائے۔اسی نزاکت کو بنیاد بنا کر اب خواتین کو ''صنفِ نازک'' اور ناقص العقل قرار دینا کوئی دانش مندی نہیں ہے۔جیسا کہ ناول ''جنم روپ'' کی ایک خاتون کہتی ہے کہ: ''میں سمندر کے بیچ پتھریلی چٹان پر کھڑی مکروہ بیانات اور مسخ تفسیروں کا جائزہ ہوں۔''(۸۳)

معاشرے میں عورت کے کردار کے حوالے سے اگر ناول ''جنم رُوپ'' کی یہ کہانی جس کا مندرجہ بالا تحریر میں تذکرہ کیا گیا ہے۔اس کہانی کے مرکزی کرداروں کی باہمی گفت وشنید سے یہی اندازہ ہوتا ہے کہ یہ تعلیم یافتہ جوڑا ہے۔ان کے درمیان دوستی کا وجود مفقود ہو چکا ہے۔مجبوراً یہ ایک دوسرے کے ساتھ زندگی کاٹ رہے ہیں۔یہ تعلیم یافتہ خاتون اپنے شوہر کی انانیت کے باعث گھریلو زندگی گذار رہی ہے۔روزمرہ کے طعن وتشنیع کو سننے کے بعد وہ ملازمت کر کے اپنی ہستی کا جواز دینے کی خواہش مند ہے۔اس خواہش کے جواب میں اپنے شوہر کی جلی کٹی باتیں سنتی دکھائی گئی ہے:

مجھے میرے بدن کی قید میں تنہا ہی رہنے دو میں اپنے لیے فیصلے خود رقم کروں گی اُس کے
ہونٹوں سے لٹکتے سگریٹ کے دھوئیں کے ساتھ ہولناک چُپ پھیلتی ہے مجھے غور سے دیکھتے
ہوئے اُس کے ماتھے پر بل پڑ جاتے ہیں کچھ نہ کرنے کا ارادہ امیدوں کو متعفن کر دیتا ہے
تم اپنے آپ سے کیا سلوک کرنا چاہتی ہو اُس کے ہونٹوں پر خنزیری مسکراہٹ ہے
ملازمت اُس کی نظریں سورج جلے ہاتھوں پر ہیں وہ میرے بائیں ہاتھ کی چھنگلی کے ساتھ
والی اُنگلی میں پڑی میری باوقار تذلیل پر جھکتا ہے مسکراتا ہے پرے ہٹ جاتا ہے میں اُسی
طرح بے حرکت بیٹھی رہتی ہوں(۸۴)

ناول ''جنم رُوپ'' میں اِس عورت کی سوچ سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس کے شوہر کو اپنی بیوی کی جانب سے محبت کا اظہار کیا جانا تک گوارہ نہیں ہے۔اِسے طرح طرح کے برے ناموں سے پکارا جاتا ہے۔گویا یہ عورت اُس کے ہاتھوں میں ایک بے جان کھلونے کی مانند ہے۔جس سے وہ اپنی خواہش کے مطابق کھیلتا ہے۔یہ تکلیف دہ صورتِ حال کچھ یوں دکھائی گئی ہے: ''جب عورت اُس کی گرمجوشی کا جواب گرمجوشی سے دیتی ہے تو کہتا ہے تم میری بیوی ہو میری بیوی بنی رہو میری داشتہ بننے کی کوشش نہ کرو جذبات کی شدت بے حیا کر دیتی ہے اور بے حیائی کجریوں کی خاصیت ہوتی ہے۔''(۸۵)

انور سجاد کے ''جنم روپ'' کی یہ کہانی جدیدیت کی تکانیک اجنبیت، غیر یقینی مستقبل، ازالہ التباس اور کلیدی جملے

کی مدد سے لکھی گئی ہے۔ کہانی میں تجریدی پیرائے میں خواتین کے روا رکھے گئے جذباتی، جسمانی استحصال کے موضوع کا ذکر جدید تکنیکوں کے توسط سے کیا گیا ہے۔ کہانی میں 'زمین پر لڑھکانے' کو جبر کی علامت اور 'جسم سے چمٹی مٹی'، 'دودھ کی خوشبو'، 'زمین کے ذرے' کو حب الوطنی کی علامت نگاری کے طور پر پیش کیا ہے۔ گویا جبر سہنے والے اب وطن کی محبت میں سرشار ہو چکے ہیں:

''زمین پر لڑھکائے جانے سے اس کے جسم سے چمٹی مٹی اپنی خوشبو شمیت اس کے ایک ایک مسام میں سرایت کر جاتی ہے، اور اس کے جسم کا سانولا پن اپنے دودھ کی خوشبو لیے زمین کے ذرے ذرے میں جذب ہو جاتا ہے۔''(۸۶)

خواتین کے مسائل چاہے گھریلو نوعیت کے ہوں، شوہر یا سسرال کا معاملہ ہو یا تعلیم اور روزگار کا قصہ۔ ہر جگہ پر خواتین کو عجیب قسم کی مصیبت سے واسطہ پڑتا ہے۔ صنفی امتیاز برتتے ہوئے بھی اس سے مکمل مہارت اور توجہ طلب کی جاتی ہے اور اس کے تمام مسائل کو یکسر اس کی ذات کا حصہ سمجھا جاتا ہے۔ خاتون کو گھر اور دفتر یا جو بھی اس کی ملازمت کی نوعیت ہو وقت پر پہنچنا، پوری توجہ سے اپنا فریضہ ادا کرنے کی توقع کی جاتی ہے۔ وہ مردانہ معاشرے کا عضوِ معطل نہیں، بلکہ فعال حصہ ہے؟ یہی کچھ اس بیان سے ظاہر ہوتا ہے: ''وہ دنیا کہ جس میں اسے ہر اور سے محصور کر لیا گیا ہے، اس دنیا کا کوئی مسئلہ نہیں کیوں کہ ان کے پاس دہشت آمیز برہنہ سفاکی ہے اور چندھیا دینے والے لشکارے۔ وہ ہر شے سے اس کا سایہ چھین کر اس کے تمام کھردرے پن، تمام ناہمواریوں کو مسطح کر دیتے ہیں۔''(۸۷)

یہ ایک نرگسیت کی ماری خاتون کی داستانِ الم ہے۔ جسے ناول ''جنم روپ'' کی کہانی کا ہی ایک جزو بنایا گیا ہے۔ خاتون کافی مظلومیت کی تصویر بنی ہوئی دکھائی گئی ہے۔ مگر اس میں بھی دراصل خود اسی کا زیادہ قصور بھی ہے! اسے یہ بات سمجھ لینی چاہیے تھی کہ شادی الگ چیز ہے اور رومانس الگ معاملہ ہے اور اچھی شکل وصورت شادی کی کامیابی کی دلیل نہیں ہے۔ بلکہ محض ایک وجہ سمجھی جا سکتی ہے۔ جب کہ یہ خاتون شاید اپنے حسن و جمال کو ہی اپنا تسخیری حربہ سمجھتی رہی اور خود پسندی کا شکار ہو کے رہ گئی ہے۔ غالباً اس خاتون کو اپنی شکل وصورت پر خاصا گھمنڈ رہا ہوگا جس کا اظہار اس کے خود کو آئینے میں دیکھنے کی حرکت سے ظاہر ہوتا ہے۔ کہانی میں اجنبیت اور لاتعلقی کی کیفیت کو دکھایا گیا ہے۔ خاتون اپنے شوہر کی حاکمیت کے آگے ایسی دبی ہوئی ہے کہ خود اپنی ہی شکل کو بھول بیٹھی ہے۔ خاتون اپنے آپ سے اجنبیت محسوس کرتی ہے۔ اس خاتون کا بار بار آئینہ دیکھنا اس بات کا ثبوت ہے کہ یہ اپنی ناآسودہ زندگی کا ایک سبب اپنی مٹتی ہوئی خوبصورتی کو قرار دیتی ہے۔ غالباً اسے اپنی خوبصورتی کے ناقابلِ تسخیر ہونے کا جو احساس تھا وہ ازدواجی زندگی کی تکرار اور یکسانیت کی وجہ سے فنا ہو گیا ہے۔ اور اب یہ خاتون یادِ ماضی میں گم رہ کر اپنی تشفی کیا کرتی ہے۔ آئینہ دیکھنا سچائی سے فرار ہونے کی تمنا کی علامت نگاری، سمجھا جا سکتا ہے۔ یہ کہانی بھی یکطرفہ بیانیہ کے ذریعے لکھی گئی ہے۔ اس کہانی میں جدیدیت کی تیکنیک کے ذریعے عورت کے کردار کی نزاکت کو پیش کیا گیا ہے:

> وہ اپنے آپ کو آئینے سے چھڑانے کی کوشش کرتی ہے۔ آئینے میں دمکتا گلنار چہرہ، ابرو
> محرابیں جن میں روشن چراغوں پر جھکی، لانبی گھنی بھیگی بھیگی پلکیں، نازک ہونٹ اور ناک

ایسی جس میں پڑی تیلی بہت بھلی لگتی ہے۔آئینے میں دیکھتی حیران،اپنے گال کو انگلیوں
سے ہولے ہولے چھوتی ہے۔یہ چہرہ کس کا ہے۔(۸۸)

یہ عورت ابھی تک ماضی کی یادوں کو دل سے لگائے بیٹھی ہے۔اسی لیے اپنی بڑھتی عمر کے باوجود خود کو جوان اور تروتازہ سمجھتی ہے۔جب کہ گزرتے وقت نے اس کی جسمانی ساخت کو تبدیل کر دیا ہے۔اب اس کا شوہر اس میں کوئی خاص کشش محسوس نہیں کرتا۔مگر یہ خاتون ابھی تک سابقہ محبتوں کے زمانے یاد کرتی ہوئی دکھائی گئی ہے۔یہ بھی ممکن ہے کہ یہ خاتون کافی خوش شکل ہو اور اپنی اسی خوبصورتی کی بنیاد پر دلوں کو جیتنے کی عادی رہی ہو۔بہر حال اس کے شوہر کو اس کی خوبصورتی کی عادت پڑ گئی ہے۔یا پھر گھریلو کاموں میں الجھ کر اس کا حسن گہنا چکا ہے۔سو اس خاتون کا خود کو بار بار آئینے میں دیکھنا اس کی نرگسیت کی علامت سمجھا جا سکتا ہے۔علی عباس جلال پوری لکھتے ہیں کہ:

> خوبصورت لڑکیاں آئینے کے سامنے کھڑی ہو کر اپنے حسن و جمال کے نظارے سے لطف اندوز ہوتی ہیں اور پہلو بدل بدل کر اپنے متناسب برہنہ جسم کو مختلف زاویوں سے دیکھ دیکھ کر پھولی نہیں سماتیں۔آندرے تریدون لکھتا ہے:نرگسیت میں مبتلا ہو اس کا بہترین رفیق آئینہ ہوتا ہے۔وہ قد آدم آئینے کے سامنے کھڑی ہو کر مختلف زاویوں سے اپنے جسم کو دیکھ دیکھ کر خوش ہوتی ہیں اور اپنے عکس کو چومتی ہیں۔کئی عورتیں اپنا عکس دیکھ کر بآوازِ بلند کہتی ہیں ''اُف میں کس قدر حسین ہوں۔(۸۹)

کہانی میں غیر یقینی مستقبل کی جھلک یہاں دیکھی جا سکتی ہے۔اس گھرانے کے ان دونوں افراد میں اتنی شدید عدم موافقت ہے کہ بیوی کو اپنے شوہر سے ڈر لگتا ہے۔اور اسی خوف کے باعث وہ عدم تحفظ کا بھی شکار دکھائی دیتی ہے۔یہ خاتون اپنے سخت گیر شوہر سے اتنی خوف زدہ دکھائی گئی ہے کہ:اس کی موجودگی میں کچھ بولنے سے احتراز کرتی ہے۔مبادا شوہر کو کچھ برا نہ لگ جائے۔دونوں میں ذہنی مطابقت کا فقدان ہے۔اور اسی لیے یہ خاتون خود کو مسلسل جبر سہتا ہوا محسوس کرتی ہے۔اپنی تمام تمناؤں کو مار کے، اپنے شوہر کا جبر سہتی رہتی ہے:''اسے ہمیشہ یہی خدشہ رہتا ہے کہ کوئی بھی غیر ضروری لفظ، دوسرے کی زبان میں ذخیرہ بارود کے لیے چنگاری نہ بن جائے۔''(۹۰)

کہانی ایک مصروف گھریلو خاتون خانہ کی روداد کو بیان کیا گیا ہے۔اس خاتونِ خانہ کی ذمہ داریوں میں گھر بھر کو سنبھالنے اور وسیع گھرانے کو تنِ تنہا سنبھالنے کے ساتھ ساتھ، اپنے بے حس شوہر کی وقت بے وقت کی خواہشوں کو پورا کرنا بھی شامل ہے۔مگر اس کے دن بھر گھریلو کام کاج کو بروقت پورا کرنے کے باوجود بھی اس کے شوہر کو یہی گلہ رہتا ہے کہ وہ اسے مکمل توجہ نہیں دیتی ہے۔خاتون میں یہ ہمت نہیں کہ اپنے شوہر کے اس سلوک کو بے حسی کہہ سکے۔خاتون اپنے شوہر کے اس بدترین رویے سے تنگ آ کر اگر کبھی سب کچھ چھوڑنے کا ارادہ کرتی ہے،تو اسے بے تحفظ زندگی سے ڈرایا جاتا ہے۔تا کہ

وہ بس اسی طرح سب کی خدمات بجالاتی رہے۔اور اپنے شوہر کی خواہشوں کا ایندھن بنتی رہے۔۔خاتون کسی کٹھ پتلی کی مانند اپنے شوہر اور دیگر افرادِ خانہ کی ضروریات کو پورا کرنے کے لیے کاموں میں جتی رہتی ہے:

> تیز تیز قدم، ہاتھوں بازوؤں کو لہراتی، کبھی غصے میں چلاتی کبھی ہنسی میں چیختی، تیزی سے سیڑھیاں اترتی چڑھتی ہر ایک کو پکارتی ہے۔اس کمرے سے اس کمرے میں، باورچی خانے میں، پھر غسل خانے کا دروازہ باہر سے یوں پیٹتی ہے جیسے توڑ دے گی کہیں سکول لے جانے والا تانگہ بچوں کا انتظار کر کے چلا نہ جائے۔بس نہ نکل جائے۔(۹۱)

صبح کے وقت کی ہنگامہ خیزی جب اپنے اختتام کو پہنچتی ہے اور سبھی لوگ اپنے کاموں پر چلے جاتے ہیں۔تو یہ خاتون گویا سکھ کا سانس لینے کے لیے اپنے کمرے میں آتی ہے۔جہاں اس کا شوہر تمام صورتِ حال سے مکمل بے نیاز بنا لیٹا اسے اپنے طنز کا نشانہ بناتا ہے۔مگر یہ خاتون اگر جواب میں کچھ بولے گی تو گھر میں ایک نیا فساد برپا ہو جائے گا۔ لہٰذا وہ خاموشی سے یہ طنز و تشنیع برداشت کرتی ہے تا کہ کسی بھی طرح گھر کو بگڑنے سے بچائے:

> سناٹے میں گہرے مطمئن سانس اسے صاف سنائی دیتے ہیں۔سانس اس کی نظروں کو الجھا لیتے ہیں۔وہ پلنگ پر بڑے سکون سے سگرٹ پیتا، لحاف میں جذب اپنے جسم میں گھلتی اس کے بدن کی دھوپ میں پڑا ہے۔۔وہ اس کی طرف دیکھتی ہے، دیکھتی رہتی ہے۔اس میں اس کی بے نیازی کو بے حسی کے الزام میں منتقل کرنے کی جرات نہیں۔اس کی آنکھوں میں رڑکتی ہنسی آنسوؤں میں بہہ جاتی ہے۔(۹۲)

گھریلو کاموں میں جکڑی ہوئی اس خاتون کی خود کلامی بتاتی ہے کہ اگر اس نے خدمتیں کرنی چھوڑ دیں تو اس کی یہ حیثیت برقرار نہیں رہے گی۔محض خدمت گزاری کے صلے میں ہی اسے برداشت کیا جاتا ہے۔کوئی بھی اس کا بوجھ بٹانے کو تیار نہیں ہے۔گھر داری صرف اسی کا فریضہ قرار دیا گیا ہے۔یہ مفروضہ کہ گھریلو کام کاج خاتونِ خانہ کی ذمہ داری ہے۔ اپنی اس لگی بندھی زندگی کو خاتون کی خود کلامی نے معمول کے جیسا مجہول سا فرد قرار دیا ہے۔جب کہ خود کلام خاتون کو لگتا ہے کہ اسے جان بوجھ کے کاموں میں الجھایا جاتا ہے۔تا کہ وہ اپنی بہتری اور آزادی کے بارے میں نہ سوچ سکے۔اگر وہ فارغ بیٹھے گی تو ممکن ہے کہ یہ فراغت اسے سوچنے کا موقعہ فراہم کر دے اور یہی فرصت اس کی آزادی کا لمحہ بن جائے۔اسی لیے مرد ''عامل'' خواتین کو ہر دم کاموں میں جُتا ہوا دیکھنا پسند کرتے ہیں۔تا کہ وہ سوچے سمجھے بغیر دن رات بس اُن کی خدمت اپنا فرض جان کر بجالاتی رہیں۔خاتون کی سوچ سے اندازہ ہوتا ہے کہ جس وقت خاتون کو یہ معلوم ہوگا کہ اسے محض خدمت گزاری کی خاطر سوچنے سے محروم رکھا گیا ہے۔تا کہ وہ کوئی جوابی کاروائی نہیں کر سکے۔اس طرح خاتون کچسم میں نئی روح بیدار ہو جائے گی۔اور اس کے وہ خواب حقیقت بن جائیں گے جو ابھی سلیٹ پر بنے ہوئے خاکے ہیں۔اور ایسا ہونا اس

کے عامل کی برداشت سے باہر ہے: ''زندگی، باہر صحن میں گڑا ستون عامل کا حکم ہے کہ اس پر چڑھو، اترو۔ پھر چڑھو پھر اترو، چڑھتی اترتی رہو کہ وقفے کا لمحہ، جس میں کام کی قوت سوچ میں منتقل ہو سکے، عامل کے لیے موت کا لمحہ ہے سامنے پھیلی سلیٹ پر کھنچے خاکوں کو اپنے بطن پر ٹریس کرنے کا لمحہ ہے۔'' (۹۳)

''جنم رُوپ'' کی یہ کہانی سمجھاتی ہے کہ ازدواجی زندگی میں ذہنی ہم آہنگی کا وجود کس قدر اہم ہے۔ گھریلو زندگی کی تلخی کا سبب یہی عدم موافقت ٹھہرتی ہے۔ طلاق یا علیحدگی ایسے گھرانے کا مقدر بنتی ہے۔ میاں بیوی کو ایک دوسرے سے جوڑنے کا وسیلہ اولاد ایسی صورتِ حال میں سلیٹ پر چاک کی تحریر ثابت ہوتا ہے۔ مگر خواتین ایسی بدترین صورتِ حال میں بھی اپنے کسی عزیز یا والدین کے گھر واپس نہیں جانا پسند کرتیں۔ وہاں بھی کچھ بہتر ماحول ان کا منتظر نہیں ہوتا ہے۔ بھاوج یا سوتیلی ماں کے علاوہ عزیز رشتے دار ہمسائے، یہاں تک کہ خود اُس کی اپنی اولاد تک، اُسے معمولی سی بات پر مطلقہ کا طعنہ دیتے ہیں۔ گویا خاتون کا گھٹ کے مرجانا تو معاشرے کے لیے قابلِ قبول ہے۔ مگر اپنے جائز حقوق کا اظہار یا ایسے شعور کی بات کرنے والی خاتون قابلِ گردن زدنی ٹھہرتی ہے۔ اپنے حقوق کی بات کرنا گویا پورے معاشرے سے ٹکر لینے کی کاوش ہے۔ مگر ''جنم رُوپ'' کی خواتین کی سوچ نے ایسی روایتی ''پتی ورتا'' بیبیوں کا مقاطعہ کرنے کا عندیہ دیا ہے۔ اب خواتین اپنے خلاف کیے جانے والے ناروا سلوک کو مزید برداشت کرنے سے صاف انکاری نظر آتی ہیں۔

ناول ''جنم روپ'' کی اس کہانی میں ایک ساحرہ کا قصہ سنایا گیا ہے۔ جو ایک معمول کارندہ تھی۔ ساحرہ کی یہ علامت دراصل ان استحصالی گماشتوں کی ہے۔ جو اپنے ہی لوگوں یا پھر دوسرے معاشرے میں فساد بوتے پھرتے ہیں۔ گو یہ جادوگرنی بھی ایک خاتون ہی ہوتی ہے۔ مگر اس کا یہ گھناؤنا کردار اسے خاتون کے منصب سے گرا دیتا ہے۔ اور وہ اپنی خواہشات کی اسیر بن کے فقط ایک معمول جیسی ہو جاتی ہے۔ اس ساحرہ کو انور سجاد نے جبر و استحصال کی علامت کے طور پر ظاہر کروایا ہے۔ گویا ساحرہ استحصال کی نمائندہ ہے اور عامل استحصال کی علامت ہے۔ انور سجاد نے اس ساحرہ کے معمول بننے کی وجہ اس کی کمزور قوتِ ارادی کو ٹھہرایا ہے۔ کہ اگر یہ خاتون عام زندگی گزارتی اور ایک ماں ہوتی، تو یوں دوسروں کی زندگی میں زہر نہ گھولتی پھرتی۔ اور آج اتنی تنہائی اور بے کسی کی تصویر دکھائی نہ دیتی۔ مگر ظلم و جبر کا ساتھ دینے کی عادت نے اسے ان پھٹے حالوں میں پہنچا دیا ہے۔ اور اب یہ عالم ہو گیا ہے کہ اس جادوگرنی کے عاملوں نے بھی اس کو مسترد کر دیا ہے۔ اور اس کی خدمات طلب نہیں کرتے۔ بلکہ جہاں بھی انسان نے کامل آزادی کے حصول کی خاطر استحصالی نظام کا خاتمہ کر دیا ہے۔ ان سبھی جگہوں پر جادو اور ظلم اور استحصال کا اختتام ہو گیا ہے۔ اس کہانی میں ایک خاتون نے، ساحرہ کی ایک کاغذی تصویر کو جلا کر گویا اس کے ظالمانہ ہتھکنڈوں سے انسانوں کو نجات لا دی ہے۔ اور اس خاتون نے اپنے عمل سے یہ ظاہر کر دیا ہے کہ ظالم خواہ کتنا ہی مظلومیت کی تصویر بنے اس کی بدفطرت کا اصلی خاصہ ''ظلم'' ہی رہتا ہے۔ اور یہی ظلم اس کا اصلی تعارف ہے کہ وہ عام انسانوں کی مانند انسان نہیں ہے۔ ملاحظہ فرمائیں:

اگر ان چھاتیوں میں دودھ ہوتا تو یہ مری ہوئی چھپکلیوں کے بجائے دوگڑھکتی کبوتریاں ہوتیں پر، تب وہ ماں ہوتی، جوان خوبصورت نکھرانکھرابدن، اوراس وقت توڑی کے ڈھیر کی اوٹ میں بیٹھی اپنے گل گوتھنے بچے کے منہہ میں چوچی دے کر، گود میں لیے اپنی چھاتیوں میں گندم سے اتری دھوپ پلا رہی ہوتی۔ لیکن وہ ماں نہیں ماں بن نہیں سکی، بن سکتی نہیں کہ عاملوں نے معمولوں کو یہی لوک شکل دی ہے جو مقام، زمانے اور تہذیب کے حوالے سے تو بدل جاتی ہے لیکن اپنی روح میں وہی رہتی ہے۔ حلق سے پھنس پھنس کر نکلتی مکارانہ ہنسی والی عورت، سکریچ آوَل جادوگرنی (۹۴)

ناول کی کہانی میں خاتون کاغذ پر بنے جادوگرنی کے عکس کو چولہے میں جھونک دیتی ہے۔ اس ساحرہ کی اس ابتر حالت کو دیکھ کر بھی خاتون اس پر ترس کھانے کے بجائے کاغذ پر بنے ہوئے ساحرہ کے عکس کو جلا ڈالتی ہے۔ گویا استحصال کی کوئی بھی شکل کوئی بھی انداز اب خواتین برداشت کرنے کو تیار نہیں ہیں۔ اس نے بھی کبھی کسی کی خیر خواہی نہیں کی تھی۔ اب اس کی خستہ حالت کے باوجود اس کا سابقہ استحصالی رویوں کا حامل کردار اسے قابلِ رحم نہیں کہلوا سکتا۔ جادوگرنی نے جبر و استبداد کا ساتھ دے کر گویا اسی کی حمایت کی تھی۔ اور آج تک اس نے جبر کی نمائندگی ہی کی تھی۔ اسی لیے سبھی کے نزدیک اب وہ ایک قابلِ نفرت وجود بن کے رہ گئی ہے۔ جسے ہر جگہ سے دھتکار دیا گیا ہے۔ انسان نے ہر قسم کے جبر کی بالادست کو قبول کرنے سے انکار کر دیا ہے۔ اور جبر کے نمائندے بھی منہ چھپاتے پھرتے ہیں، بالکل اس جادوگرنی کے انجام کی طرح خاتون کے کارنامے کو اس طرح بیان کیا ہے: ''وہ کاغذ کے پھٹے، بچے کھچے ٹکڑے پر بنے سکریچ آوَل کے خاکے کو بھی چولہے میں جھونک دیتی ہے۔ اپنے آپ سے کہتی ہے: ظالم کا چہرہ کتنا ہی مظلوم کیوں نہ دکھائی دے اس پر کندہ ظلم کی تحریر کبھی نہیں مٹتی جادو سے آزاد انسان اس تحریر کو پڑھ کر ہمیشہ کھلکھلا کر ہنس دیتے ہیں۔'' (۹۵)

''جنم روپ'' کی یہ کہانی اجنبیت اور لاتعلقی، بے معنویت کی تکنیک سے یکطرفہ بیانیہ میں لکھی گئی ہے۔ اس کہانی میں ایک ایسی خاتون اپنی روداد سناتی ہوئی نظر آتی ہے۔ جسے اپنے شوہر سے یہ شکایت ہے کہ وہ تو اپنے شوہر کی خوشنودی حاصل کرنے کے لیے گھر کی چار دیواری میں بند ہو کے بیٹھی ہے۔ اپنی معصومیت، اپنا سارا بھول پن اس نے اپنے شوہر کی خواہشات کی بھینٹ چڑھا دیا ہے۔ مگر پھر بھی اس کا شوہر اسے وہ محبت اور توجہ نہیں دیتا ہے۔ اتنی قربانیاں دے کر جس کی وہ مستحق ٹھہرتی ہے۔ وہ خود کو کسی ٹوٹے ہوئے پر جیسی مردہ روح سمجھتی ہے۔ گھریلو ذمہ داریوں میں الجھ کر وہ خود کو بالکل فراموش کر چکی ہے۔ مگر اسے یہ خیال آتا ہے کہ کیا کوئی اسے جانتا ہے؟ کیا کسی کو اس کے جذبات کا احساس ہے؟ اگر وہ اپنے حالات سے فرار ہونا چاہے تو کیسے؟ انور سجاد نے یہ کہانی یکطرفہ بیانیہ کے ذریعے لکھی ہے:

آٹا گوندھتے اسے محسوس ہوتا ہے کہ اس کی روح پرندے کے ٹوٹے ہوئے پر کی طرح

ڈولتی آسمان سے اس کے پتلے میں اتری ہے۔وہ اپنے آپ کونہیں جانتی۔کوئی تو ہوگا جواسے جانتا ہوگا فرار کی کوشش، اپنے مدار سے نکلا سیارہ۔ سیارہ مدار سے نکل کر اس کی پلکوں پر اٹکے پانی کے قطرے میں جنم لیتا ہے۔ وہ پانی کے اس قطرے میں اس چہرے کو تلاش کرتی ہے، پریوں کی کہانیوں کے نقشے ڈھونڈتی ہے۔اس کی سمجھ میں نہیں آتا کہ وہ شخص ،جواس کی زندگی کواس کے لہو اور بچپن سمیت اس کے بدن سے نچوڑتا ہے، پاس ہوتے ہوئے بھی اسے کیوں دریا کی سطح پر چلنے کے لیے ،آگ سے گزرنے کے لیے ہمیشہ تنہا چھوڑ دیتا ہے۔(۹۶)

یہ خاتون اپنی زندگی کی بے معنویت کوایک طوطے کی بے معنی تکرار''میاں مٹھو'' کی شکل میں ظاہر کرتی ہے۔جب کہ''پنجرہ''روایات اور جبر'' کی علامت نگاری کہا جاسکتا ہے:

وہ دوپٹے کواپنے ہاتھوں میں آہستہ آہستہ مسلتی ،طوطی پرنظریں جمائے پنجرے کی طرف بڑھتی ہے۔طوطی چیختی ہے ....میاں مٹھو،میاں مٹھو،میاں مٹھو،میاں مٹھو،میاں مٹھووہ پنجرے سے دیکھتی ہے کہ وہ باہر کھڑی دوپٹے کواپنے ہاتھوں میں زورزور سے مسلتی ہے اور چلائے جاتی ہے۔(۹۷)

''جنم روپ'' کی کہانی جدید تکنیک کا بیانیہ اسلوب ہے۔اس کہانی میں ایسی خاتون اپنی کہانی سناتی دکھائی دیتی ہے۔جواپنے شوہر کی جابرانہ طبیعت سے اتنی خوفزدہ رہتی ہے کہ جب شوہر سوجائے تو بھی یہ''کروٹ'' بدلنے سے بھی ڈرتی ہے۔کہ کہیں شوہر کی نیند نہ خراب ہوجائے۔اور سزا کے طور پر اس کے چہرے پر تھپڑ رسید کردے۔جب کہ''کروٹ بدلنے'' کوشوہر کی طرف عدم توجہی کی علامت نگاری سمجھا جاسکتا ہے۔اس خاتون کولگتا ہے کہ جیسے وہ کسی اور کی زندگی بسر کررہی ہے۔ شادی سے پہلے جوخواب اس نے دیکھے تھے۔یہ خاتون اپنے دل میں پچھلی زندگی کی آزادی ۔یا بے فکرے پن۔کویاد کرتی ہے کہ وہ ایسی غلامانہ زندگی تو گزارنا نہیں چاہتی تھی کہ جس میں وہ ایک بے زبان کنیز کی مانند اپنی خواہش کے برعکس اپنے مالک کی نفسانیت کا نشانہ بنتی رہے۔وہ اپنے شوہر سے خاصی شاکی ہے۔جواُسے محض جسمانی قربت ہی فراہم کرتا ہے۔اپنے شوہر کی بے اعتنائی کواس خاتون نے سویا ہوا جیسی علامت نگاری یعنی شوہر اپنی بیوی کے جذبات سے بالکل غافل ہے۔اپنی تنہائی کی وجہ سے اسے لگتا ہے کہ جیسے وہ کسی اور کی متلاشی ہے۔جواس کے جذبات کی قدر کرے گا۔اور اسے سمجھے گا،اس کی دل جوئی کرے گا۔مگر وہ اپنے شوہر کے جبر سے خوفزدہ ہوکر اپنی اس جستجو کو بھلا دیتی ہے۔مگر پھر بھی اسے یہی ڈر رہتا ہے کہ کہیں یہ بات اس کے شوہر کو معلوم نہ ہوجائے، کہ وہ اس کی بے اعتنائی سے اکتا کر کسی اور مخلص ساتھی کی تلاش میں ہے۔جدیدیت کی تکنیک اجنبیت اور لاتعلقی کو خاتون کی سوچ کے عکس میں اس مختصر سے اقتباس کی مدد سے دیکھیں:

ایک اجنبی آواز اس کے سینے میں جاگتی ہے جو اس کی نہیں جسے سب اس کا شوہر کہتے ہیں وہ چور نظروں سے اسے دیکھتی آہستہ، بہت آہستہ کروٹ لیتی ہے کہ ڈھیلا پڑتا سویا ہوا ہاتھ خود ہی پھسل کر اس سے الگ ہو جائے گا۔ اسے ڈر ہے کہ اگر ہاتھ جاگ گیا تو اس کے گال پر پانچ دریا کھود دے گا۔ سویا ہوا ہاتھ اس کے سینے سے سانپ کے مانند سرک جاتا ہے۔ اس کے سینے سے ابھرتی آواز اس کے کانوں میں گنگناتی ہے۔ کسی سے ملنے کی خواہش کا گیت۔ (۹۸)

اس کہانی کا مرکزی نکتہ یہ ہے کہ یہ خاتون کہتی ہے کہ اگر وہ مر گئی تو دوبارہ اسی زندگی کو قبول نہیں کرے گی! جبر سہتے رہنے سے وہ اس قدر بیزار ہو گئی ہے کہ دوبارہ ایسی ہی زندگی کی تمنا اسے نہیں ہے۔ وہ خواب جو اس نے اپنے جیون ساتھی اور اپنی ازدواجی زندگی کے بارے میں سوچے تھے۔ ان میں سے اگر ایک بھی پورا ہو جاتا۔ تو وہ خوشی سے دوبارہ یہی ذلت آمیز زندگی گزارنے پر رضامند ہو جاتی۔ یہ کہانی کچھ یوں بیان کی گئی ہے:

وہ آبا و اجداد، جو اپنی رگوں میں جوان خون لے کر مر گئے اور جن کے جسموں میں محبت سورج کی طرح تپتی تھی، اپنی ناگزاری ہوئی زندگی بسر کرنے ہمارے جسموں میں لوٹ آتے ہیں۔ وہ سوچتی ہے: میں کس کی نہ گزاری ہوئی زندگی بسر کر رہی ہوں؟ اگر اب مر جاؤں تو اپنی نہ گزاری ہوئی زندگی پھر اسی قالب میں بسر کروں گی؟ (۹۹)

یہ کسی ایسے شہر کی کہانی ہے جس کے چاروں طرف کسی زمانے میں چار دیواری موجود تھی۔ کہانی کی یہ مرکزی خاتون اسی شہر کی کسی گلی کے مکان میں رہتی ہے۔ اس کہانی میں بھی جدید ناول کی خصوصیت تکرار موجود ہے۔ اس خاتون کا مصرف فقط یہی ہے کہ شوہر کی جسمانی ضروریات کو پورا کرتی رہے۔ نہ تو اس خاتون کو اپنے شوہرِ نامدار کی دلچسپیوں میں دخل اندازی کا اختیار ہے۔ اور نہ ہی شوہر کو اس خاتون سے سوائے جسمانی تعلقات کے کوئی دلچسپی ہے گی۔ خاتون کو خدمت گزاری کی حد تک برداشت کیا ہے۔ مگر خاتون کی دلجوئی کا کوئی اہتمام نہیں کیا جاتا۔ مسلسل خدمتوں کے جواب میں بھی دم گھٹ کر مر جانے والی کیفیت دکھائی گئی ہے۔ کہانی میں چھٹی کے دن کا احوال سنایا گیا ہے۔ مگر اس خاتون کی قسمت میں تو چھٹی کا دن بھی روزمرہ کے کاموں کے طویل انبار لیے کھڑا ہے۔ اس کہانی سے یہ بھی بات سامنے آتی ہے کہ یہ گھرانہ مالی طور پر آسودہ نہیں ہے۔ اسی لیے یہ خاتون کاموں میں جتی رہتی ہے۔ اور اس کی ناآسودگی کا یہی سبب ہے کہ اسے اتنی رقم میسر نہیں کہ ہاتھ بٹانے کے لیے ایک نوکر ہی رکھ سکے۔ سو کسی خاتون کی ناراضگی کا ایک سبب مالی ناآسودگی کو بھی سمجھا جا سکتا ہے۔ اس خاتون کے روزمرہ کام سے تو یہی ظاہر ہوتا ہے کہ وہ کام کی یکسانیت اور افراط سے گھبرا گئی ہے:

''ساتھ والی بیٹھک میں وہ اپنے دوستوں کے ساتھ تاش کھیلنے میں مصروف ہے۔ برف لگے آموں سے بالٹی لبالب بھری

ہے۔ پاس ہی خستہ سی میز پر پڑی چنگیر میں دسترخوان سے ڈھنپے گرم گرم پراٹھے ہیں جو اس نے ابھی ابھی پکا کر دروازے کی اوٹ سے اسے پکڑائے ہیں۔ آج چھٹی کا دن ہے۔'' (۱۰۰) اپنے شوہر کی بے توجہی کا شکار یہ خاتون زمین سے اپنے دل کا حال کہتی ہے تو اسے یوں لگتا ہے۔ جیسے زمین کا سینہ اس کے غموں کی شدت سے دہکنے لگا ہے۔ اور زمین اپنے جذبات کا اظہار دل کی دھڑکن کی طرح دھڑکتے ہوئے کر رہی ہے۔ گویا جو کچھ اس خاتون کی حالت ہے زمین بھی اسی کیفیت سے دوچار ہے: ''تمھارے پاس بھی مجھ سے کہنے کو کچھ نہیں؟ چند سیکنڈ بعد وہ برقعے کا پلو کان سے ہٹاتی ہے، سجدے میں جا کر اپنا کان زمین کے ساتھ لگا دیتی ہے۔ اس کے سارے بدن کا مہکتا، لشکتا، بدن کی مٹی گھلا پسینہ اس کے چہرے میں سمٹ آتا ہے اور زمین کی مٹی میں گھل مل جاتا ہے۔'' (۱۰۱)

ناول کا ایک اور کردار جو اعلیٰ طبقے سے تعلق رکھتی ہے ناول میں نمودار ہوتی ہے تو بظاہر یہ اپنے شوہر کی فرمانبردار ہے مگر وہ اپنے شوہر کی تحکمانہ طبیعت سے خوفزدہ بھی رہتی ہے۔ یہ خاتون جو اتنا ٹھکرائی گئی ہے کہانی ایک ایسی اطاعت گزار خاتون کی لگتی ہے۔ جس کا شوہر بہت کروفر والا، بااختیار شخص ہے۔ یکطرفہ بیانہ کی تکنیک سے بیان کی گئی یہ کہانی اسی بیگم صاحبہ اور اُس کی اندرونی کیفیتوں کی غمازی کرتی ہے۔ جدید ناول میں بے یقینی اور اجنبیت کی کیفیت بھی دکھائی جاتی ہے سو اس خاتون کا یہ بے یقینی کا سا عالم جدیدیت کا ہی خاصہ ہے۔ انور سجاد نے اس خاتون کی زندگی کو بھی جبر کی ایک تصویر بنا کے پیش کیا ہے۔ اس خاتون کو نظر آتی پرچھائیاں اسی بے یقینی، تذبذب کی کیفیت کو ظاہر کرتی ہیں۔ پرچھائیاں بے معنویت اور اجنبیت کے احساس کی علامت نگاری ہیں۔ جنھیں اس صاحبِ اختیار شخص کی یہ بیگم اپنی بے مائیگی کی وجہ سے محسوس کیا کرتی ہے۔ اپنی ہستی کے اظہار کا شوق، خاتون کو کسی نہ کسی مشغلے کی جانب راغب کیے رکھتا ہے۔ تاکہ یہ ایسی کوششوں سے ہی اپنے شوہر کی برابری یا کم از کم وقعت تو حاصل کر سکے۔ جب کہ شوہر کسی بھی صورت اس خاتون کو کوئی اہمیت دینے کا روادار نہیں لگتا ہے۔ جوتے کے تلوے کا دباؤ اسی بات کی جانب اشارہ کرتا ہے:

> سوئیٹر بنتے زیرلب گنتی، ایک الٹا دو سیدھے، دو الٹے ایک سیدھا۔ لیکن باورچی خانے میں، غسلخانوں میں، برآمدوں، غلام گردشوں، باغیچوں میں پرچھائیاں اس کی موجودگی کو یوں محسوس کرتی ہیں جیسے بدن میں دہکتا کوئی نقطہ۔ دیوار سے دیوار تک کے قالین پر وہ گھٹی گھٹی سی، کونے میں دبکی بیٹھی ہے۔ اس کا رُخ اس شخص کی جانب ہے جس کے بوٹ کا تلوا اس کے چہرے کے عین سامنے ہے، پیر کے دباؤ سے جیسے اسے مزید دباتا ہوا لیکن وہ کونے میں اتنا کونہ ہو چکی ہے کہ مزید گنجائش نظر نہیں آتی۔ سو اب اس کا سارا جسم، گیارہ نمبر پیٹنٹ لیدر شو کے تلوے کے دباؤ میں ہے۔ (۱۰۲)

اس خاتون کو شوہر کے پائپ کا دھواں جلتے گوشت کی چراند جیسا لگتا ہے۔ گویا وہ خود کو ایک غلام کی طرح

خریدا گیا اور جلتے لوہے سے داغا گیا محسوس کرتی ہے۔ پائپ کے دھوئیں کی بو اس خاتون کو بارود، جنگل کی آگ اور زلزلے کی یاد دلاتی ہے، ملاحظہ کریں: ''ایک نقطہ دہکتا ہوا اس کی کوکھ سے نکل کر اس کی ہک پر مرتسم جیسے کسی قیدی کو ابھی ابھی داغا گیا ہے۔ جلتے گوشت کی بُو اُس کی ناک میں کب سے سمائی ہے۔ اور داغ سے اُٹھتا دھواں فضا میں دھواں، دریاؤں میں آگ، جنگلوں میں بجلیاں، بدن سائیکلون، زلزلے۔ گزرے ہوئے کل، لفظ لفظوں کا ہجوم، خانہ جنگی۔'' (۱۰۳)

''جنم روپ'' کی اس کہانی جدیدیت کی تکنیک اور لاتعلقی لکھی گئی ہے۔ ازدواجی زندگی میں ناآسودگی اور جسمانی تشدد کا شکار محبت کی ماری ایک خاتون کا چہرہ اس کہانی میں جھلکتا نظر آتا ہے۔ بظاہر یہ کہانی محبت کی شادی کا المیہ پہلو پیش کرتی ہے۔ جہاں پر محبت کا اُبال شادی شدہ زندگی کے معمولات اور یکسانیت کے باعث اُتر چکا ہے۔ خوابوں کا شہزادہ اب لنڈے کے سستے بوٹ پہنے گھومتا پھرتا ہے۔ خوابوں کا شہزادہ ''ٹھوکروں'' سے تواضع بھی کر دیتا ہے۔ بانسری کی سریلی تانوں کی جگہ ازدواجی زندگی کے ''طعنوں'' اور وقت بے وقت شوہر کی ٹھوکروں کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ اِس تمام جوتم پیزار کا یہی مطلب ہے کہ ایک فریق خود کو برتر سمجھتا ہے۔ جب کہ دوسرا فریق ابھی تک سُہانے ماضی کے دریچے میں کھڑی حسین دلربا بننے کو مصر نظر آتا ہے۔ اِس لحاظ سے دونوں ہی نہایت اوچھے پنے کا مظاہرا کرتے دکھائے گئے ہیں۔ مرد و زن کے اس ذہنی اور جذباتی تفاوت کو علی عباس جلال پوری کی اس بات سے بھی سمجھنا آسان ہے:

> عشق و محبت کے بارے میں مرد اور عورت کا نقطہ نظر بھی بعض اوقات شادی شدہ زندگی کو مسموم کر دیتا ہے۔ جیسا کہ ذکر ہو چکا ہے کہ مرد کے لیے محبت ایک وقتی سی تفریح ہوتی ہے جب کہ عورت کے لیے مستقل قدر کا درجہ رکھتی ہے۔ وہ عمر کے ہر مرحلے پر عظیم محبت کی تمنا کرتی ہے، اسے ہمہ وقت اپنے شوہر کے پیار، التفات اور دل سوزی کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ (۱۰۴)

ناول میں مذکورہ کردار اپنے شوہر کی جانب سے برتے گئے ذہنی اور جسمانی تشدد کو سہنے والی ایک خاتون کی سوچیں اس کہانی میں منعکس نظر آتی ہیں۔ اس خاتون کو یہ لگتا ہے جیسے وہ کسی ریگستان میں آ گئی ہے۔ جہاں تپتی دھوپ اور بارش سے محروم گرم زمین ہے۔ اس خاتون کا کھڑکی کھولنا دراصل اس کے ماضی کی طرف جھانکنے کا عمل ہے۔ مگر اپنے ماضی کی خوشگوار یادیں بھی اسے حال کی تلخی سے نجات نہیں دلا پاتیں۔ لگتا تو یہی ہے کہ یہ خاتون اپنی گھریلو زندگی میں جسمانی تشدد کے ساتھ مالی پریشانی کا بھی شکار ہے۔ اس کی تنگدستی کا ذکر لنڈے کے فل بوٹوں کے ذریعے کیا گیا ہے۔ اس کہانی میں اس خاتون کی ذہنی حالت کو کچھ یوں بیان کیا گیا ہے:

> وہ بند کمرے میں، چرخے پر سوت کاتتی اکتا جاتی ہے تو گھٹنوں میں جمے درد کو سہلاتی اُٹھ کر گلی کی اور والی کھڑکی کھولتی ہے کہ تازہ ہوا کو اپنے سینے میں سمیٹے، گلی کی آوازوں کا رس اپنے کانوں میں بھرے کھڑکی تو میں نے گلی کی طرف کھولی تھی کہ گلی میں بہتی تازہ

ہوااور آوازوں کا رس سمیٹ لوں۔ وہ اپنے آپ سے کہتی آنکھیں ملتی ہے، آنکھوں میں
ریت کی رڑک جو آنکھیں ملنے کے باوجود نہیں بہتی۔ اسے محسوس ہوتا ہے کہ اس کے جسم کی
کھال، چہرہ، ہونٹ، آنکھیں سب کچھ پپڑی بن گیا ہے۔ درخت کی چھال، کینچلی۔ (۱۰۵)

مگر اس خاتون کے اس خواب کا دورانیہ اس کے شوہر کی گھر آمد سے ٹوٹ کر بکھر جاتا ہے۔ جو غالباً اس سے لڑنے کے موڈ میں نظر آتا ہے۔ یہ خاتون اپنے سخت گیر شوہر سے اس درجہ خائف ہے کہ اس کی موجودگی کا احساس ہی اسے لرزا کے رکھ دیتا ہے۔ اور تبھی اسے یہ بات سمجھ میں آجاتی ہے کہ وہ کیوں اپنی زندگی کو کسی صحرا میں گزرتا ہوا محسوس کیا کرتی ہے۔

دراصل ناول جنم روپ کہانی کا نسوانی وجود خود پر عائد پابندیوں کو بلا جواز سمجھتے ہوئے اِن سے رہائی کا آرزومند نظر آتی ہے۔ اِس کہانی میں ایک حساس خاتون خود پر عائد پابندیوں کی نشاندہی سڑک عبور کرنے والی احتیاطی تدابیر سے کرواتی ہوئی دکھائی گئی ہے۔ یہاں سڑک علامت بنتی ہے زندگی کے فیصلوں کی اور سڑک عبور کرنے کی ہدایات دراصل وہ پابندیاں ٹھہرتی ہیں جن سے کسی کو سابقہ پڑتا ہے: ''معصوم بچوں کے درمیان اسے یہ اذیت ناک ناقابلِ برداشت کرب اکثر محسوس ہوتا ہے کہ وہ اپنی بے قرار انگلیوں کے ساتھ بندھے بچوں سے پتلی والے کی طرح بات منوائے اور انھیں اپنے اتنا قریب لے آئے کہ اُن کی مرضی اِس کے بس میں ہو جائے۔'' (۱۰۶) ماں بننے کا مرحلہ، خوش گوار ہونے کے ساتھ، دشوار گزار اور صبر آزما عمل ہے۔ خاتون کی سوچ بتاتی ہے کہ ماں بننے کے بعد بھی کچھ خواتین کو عزت میسر نہیں آتی۔ اگر ماں بننے کا یہ مرحلہ مرد کو سہنا پڑتا تو ایک مرتبہ کے بعد وہ کبھی ہمت نہیں کر سکتا۔ ماں بننے کے عمل سے مرد کی لاتعلقی اس سے ظاہر ہے: ''اور خاوند، وہ سوچتی ہے، اگر مرد بچہ جن سکتے تو ایک سے زیادہ کبھی نہ جنتے۔ کم از کم اُس کی ماں تو اپنے ہر بچے کے جنم پر یہی کہا کرتی تھی۔'' (۱۰۷)

انور سجاد نے علامتی اسلوب اختیار کر کے ایک تخیلاتی فضا کا منظر دکھانے کی کوشش کی ہے۔ ابتدائے آفرینش کی اس کہانی کو یکطرفہ بیانیہ کی تکنیک سے تحریر کیا ہے۔ ناول ''جنم روپ'' کی اس کہانی میں اجنبیت کی تکنیک بھی برتی گئی ہے۔ جب اس کائنات کی آبادی فقط دو لوگوں کے دم قدم سے تھی۔ مگر اِس کہانی میں ایک عجیب سا ابہام بھی ہے۔ جس کی وجہ سے آدم کو جنت سے نکالے جانے سے لے کر قابیل کے ہابیل کے ہاتھوں قتل ہونے تک کئی سوالات جنم لیتے ہیں۔ بہر حال یہ کہانی ان لمحات کو عکس بند کرنے کی کوشش ہے جب آدم اور حوا کی پہلی ملاقات ہوئی تھی۔ اور انھوں نے پہلی بار ایک دوسرے کو دیکھا تھا۔ اور دونوں نے کیسا ردِعمل ظاہر کیا تھا۔ اس کی کیفیت نے ناول نگاری کے دوران یوں پیش کیا ہے:

پھر ایک زمانے کے بعد پلک کی جھپکی میں گزرے چھ دن، چھ راتیں، وادی میں منطقہ حارہ
کے پراسرار درختوں، پودوں، بیلوں کے لدے پھندے پھولوں کی صورت جگمگانے مہکنے
لگتی ہیں، اور زعفران کی خوشبو۔ وہ پہاڑیوں میں ابھرے پتھروں پر بہت دھیان سے

پیر جماتا اترتا ہے۔کوئی پگڈنڈی نہیں،کوئی راستہ نہیں کہ کنواری زمین پر یہ پہلے قدم ہیں۔(۱۰۸)

انسان کی تخلیق کا معاملہ جو بھی ہو آسمان کتابوں میں موجود ہے۔تاہم اس واقعہ کو انور سجاد نے علامت کے نکتہ نظر سے لیا ہے۔جس کی اہمیت ناول نگاری میں اساطیر واقعہ ہے۔انور سجاد نے دکھایا ہے کہ آدم جب تک حوا سے نہیں ملا اسے عجیب سی بے کلی محسوس ہوتی تھی۔اسے ہر شے سے اتنی اجنبیت محسوس ہوتی تھی کہ پرندوں کی بولیاں بھی اسے حیرانی بخشنے کا سبب بن جاتی تھیں۔اس کا برہنہ بدن اس سچائی کا بیان ہے کہ ابھی وہ گناہ ثواب سے واقف نہیں تھا۔اسی طرح بے مقصد گھومتے ہوئے اسے ایک دن بالکل اپنے ہی جیسی ایک مخلوق مل گئی۔جو تھی تو اسی کے جیسی مگر اس کی جسمانی ساخت کسی قدر مختلف بھی تھی۔جسے دیکھ کر وہ فرطِ حیرت سے ششدر سا رہ گیا:

> وہ اپنے آپ کو جیسے ندی کے پانی میں منعکس دیکھتا ہے۔گندمی اور سرخ پھولوں سے گندھا بدن،لیکن اس کے اپنے جسم سے کہیں نازک،سینے پر دو بڑے بڑے سیب اور مکئی کے بھٹے کے بجائے گندم کا دانہ؟وہ حیران رہ جاتا ہے۔اپنے جسم کا ایک ایک رواں چھوتا ہے۔اُس کی سمجھ میں کچھ نہیں آتا۔(۱۰۹)

جب دونوں پر آگہی کے دروازے کھل جاتے ہیں تو وہ ایک ساتھ زندگی گزارنے کا ارادہ کر لیتے ہیں۔مل جل کر اپنی دنیا کا آغاز کرنے کی خاطر ایک رستے پر رواں ہو جاتے ہیں۔ان سے پہلے کوئی دنیا میں ایسی کوئی روایت نہیں تھی اسی لیے ان کی قائم کردہ روایت کو کہانی میں کنواری زمین کہا گیا ہے۔گویا ان کی اولاد نے اپنے والدین کی ہی پیروی میں اپنے گھر بسانے شروع کیے تھے۔مگر اس کہانی کی رو سے انور سجاد اسے حوا کا استحصال سمجھتے ہیں۔اسے اس واردات میں زبردستی شریک کیا گیا تھا۔اور اس کی رائے اور مرضی معلوم کرنے کی زحمت نہیں کی گئی تھی۔گویا یہ ساری آگہی اس کے لیے ایک 'چیتے' کا حملہ جیسی ہی تھی۔ایسا لگتا ہے کہ حوا اس آگہی سے کچھ زیادہ خوش بھی نہیں ہوئی۔بلکہ صرف ساتھ نبھانے کی خاطر خاموش رہی؟یہ منظر کہانی میں کچھ یوں بیان کیا گیا ہے:

> دونوں جانے کیوں ایک دوسرے کا ہاتھ تھام کر اس اور چلنے لگتے ہیں جاں غروب ہوتے سورج کی کرنیں پہاڑوں کی چوٹیوں سے نارنجی لاوا بہا دیتی ہیں۔مدھم،بہتی ہوا میں ڈولتے منطقہ حارہ کے ان گنت پھولوں کی خوشبو میں مدغم ان دونوں کی خوشبو،نرم گھاس اور کرخت پتھروں پر آہستہ آہستہ محتاط قدم اُٹھاتی کہ کوئی پگڈنڈی کوئی راستہ نہیں کہ کنواری زمین پر ایک ساتھ اپنے نقش چھوڑتے،پگڈنڈیاں راستے کا ڑھتے یہ پہلے قدم ہیں۔(۱۱۰)

خود کلامی کی بیانیہ کی مدد سے 'ناول 'جنم روپ'' کی اس کہانی میں ازالہ التباس کے زیر اثر غیر یقینی،تشکیک اور وہم

کے ملی جلی فضا کے ذریعے جدید تکنیکوں کو برتا گیا ہے۔ اِس کہانی میں پوری دنیا میں تباہی اور بربادی کی نئی داستانیں رقم کرنے پر اور اپنی وحشت وخوں ریزی پھیلانے والے کی حیثیت سے امریکہ کو بالخصوص اپنی تنقید کا نشانہ بنایا ہے۔ اسی لیے، اِس ناول کی کہانی میں ستارے اور ضیق النفس ستارے کی علامت سے امریکہ کی مراد لی گئی ہے۔ انور سجاد نے ''جنم رُوپ'' کی اِس کہانی میں تجریدی پیرائے میں آزادی کے خواہش مند انسانی جذبات کو بیان کیا ہے۔ اور اس کہانی میں یہی دکھایا گیا ہے کہ جبر واستبداد سے نجات کی تمنا ہر ایک انسان کی فطرتِ ثانیہ ہے۔ گویا جبلی طور پر آزاد رہنا اس کی سرشت میں شامل ہے۔ ہر زمانے میں انسانی جذبات کی پرواہ کیے بغیر انھیں غلامی میں جکڑا جاتا رہا لہٰذا اب ان کے دلوں میں موجود آزاد رہنے کی آرزو اور زیادہ شدت سے مچلنے لگی ہے۔ اور انھوں نے اپنی اس پست حالت کے خلاف اُٹھ کھڑے ہونے کا ارادہ کرلیا ہے۔ اور اب وہ ایک حتمی تبدیلی کی خواہش سے تڑپ رہے ہیں۔ ان کے دلوں میں چھپی ہوئی تمنا نے اپنی انتہا کو چھولیا ہے۔ غلامی نے ان کی حالت کو محض وقتی طور پر ہی بدلا تھا مگر وہ ان کے دلوں میں موجزن آزادی کے خواب نامے کو بدلنے میں کبھی کامیاب نہیں ہو سکے۔ یہ تمنائے آزادی ان کے دلوں کے نہاں خانوں میں پروان چڑھتی رہی ہے۔ ناول ''جنم رُوپ'' کے تمام بے نام کرداروں کی جذباتی اور نفسیاتی خواہشوں کو ایک منزل پر یکجا کر دیا گیا ہے۔ تمام کردار اپنی بے زبانی سے جو فریاد کرتے دکھائے گئے ہیں، اُن سبھی کی مشکلات کا واحد حل یہی ہے کہ انھیں محبت اور آزادی ملے۔ آزادی جو بنی نوعِ انسان کا اور ہر جاندار کا فطری جذبہ ہے۔ اسی فطری جذبہ آزادی کو یہ تجریدی کہانی ''یکطرفہ بیانیہ'' کی تکنیک سے بیان کرتی ہے، ملاحظہ فرمائیں: ''تہہ در تہہ مضطرب زندگی سے گدلایا ہوا سمندر، دھنک رنگ، دھڑکتا قطرہ وہ سب اس میں اکائی کی صورت موجود ہیں، بپھرے ہوئے جابر صدیوں کے سینے تلواریں گھونپنے کی خواہش لیے کروموسومز۔'' (۱۱۱)

انور سجاد ایک حقیقت کا ادراک کرواتے ہوئے کہتے ہیں کہ جبر واستحصال کا شکار لوگ اس حقیقت سے آشنا ہیں کہ ہر زمانے میں ظلم وجبر کے نمائندے بالکل ایک جیسی فطرت کے مالک ہوتے ہیں۔ گویا زمانہ کوئی بھی ہو زور آور نے کم زور کو تشدد اور جبر سے اپنے تابع رکھنے کی ہر ممکنہ کوشش کی ہے۔ فرعون ہو یا کہ نمرود ان سبھی کا کردار اسی امر پر دلالت کرتا ہے کہ اقتدار کا نشہ کیسے بندے کو اپنی اوقات سے باہر کر دیتا ہے۔ اور یہی کچھ ''جنم رُوپ'' میں لکھا گیا ہے۔ فراعینِ مصر اور کلدانی تہذیب کے نمائندہ شہر بابل کا تعارف مشہور علامت 'مینارہ بابل' سے کروایا ہے۔ موجودہ زمانے کی استحصالی قوتوں کو بھی انہی کے جیسا مزاج اور خصلتیں رکھنے والا کہا ہے۔ طنزیہ لہجے میں یہ سوال کیا ہے کہ اگر انھیں جبر واستبداد کی قدیم صورتوں فرعونیت اور بابل کے نمرود کے ساتھ مماثلت رکھنے والا کہا گیا ہے تو برا کیوں لگ رہا ہے؟ کیا یہ حقیقت نہیں ہے کہ تمام ظالم وجابر ایک سی فطرت رکھتے ہیں؟ انور سجاد نے اس خیال کو کہانی کے پیکر میں یوں سمویا ہے:

> تو کیا وہ فرعون اور نمرود ہی نہ تھے جنھوں نے اپنی رعایا کے ایمان کو ٹھوکروں سے
> اُڑا کر چاند اور سورج کو اپنے ساتھ ہوس اور شہوت کی زنجیر سے باندھا تھا؟ تو پھر

گھوڑسواری کے بوٹ پہنے، اعلیٰ گھڑیوں پر سوار، پیٹ کی گولائی کے گرد قوسیں بنی ٹانگوں
والی صدیوں کو کیا شرم کہ وہ بھی تو ان ہی کے نطفوں سے ہیں (۱۱۲)

انور سجاد لکھتے ہیں کہ جب یہ لوگ (کروموسومز) بغاوت کر دیتے ہیں اور اپنے آقاؤں سے نجات حاصل کرتے ہیں۔ بالکل اسی طرح سے ایک جواں مرد زندہ قوم (گھبرو جوان) کے اندر موجود آزادی کی لگن جبر کے خلاف کھڑی ہو جاتی ہے۔ یہاں ''شہروں کا گرداب'' عوامی اضطراب کی علامت نگاری ہے۔ ایک ایسے مقام پر جہاں سب لوگ چکرائے، ہوئے حواس باختگی کے عالم میں گرفتار ہوتے ہیں۔ ان کے درمیاں یہ جواں مرد نئی زندگی کا پیغام بن جاتا ہے۔ اور ان کے دلوں میں نئے ولولے بھر دیتا ہے: ''بعینہ اسی صورت اس گھبرو جوان کے وجود سے اچھلتی، تڑپتی، امڈتی لہریں خشک زمین پر اینٹھتی، تڑپتی، ڈھیلی پڑتی، اینٹھتی، اپنے بدن سے اچھلتی وحشی لہروں میں اسے وہاں جکڑتی، چھوڑتی، جکڑتی ہے جہاں شہر کا گرداب ہے۔'' (۱۱۳) لہٰذا آزادی کی تمنا کو عملی شکل دینے کی خاطر یہ دونوں، کنواری اور گھبرو جوان یک دوجے کا ساتھ نبھانے کا ارادہ کرتے ہیں۔ تاکہ مل جل کر اپنی ایک نئی دنیا کو آباد کریں۔ جہاں انسان کو انسان ہی سمجھا جائے، گاڑی میں جوتنے والے گدھے نہیں۔ جہاں وہ اپنی آئندہ نسلوں کو کامل آزادی کی سرشاری سے پروان چڑھا سکیں۔ جہاں علوم اور فنون کی برکتوں میں سبھی کو مشترکہ طور پر سانجھا سمجھا جائے۔ یہ 'نئی دھڑکن' دراصل ایسی ہی انقلابی سوچ کا نتیجہ ہے: ''تم سمندر کے رازوں میں تیرتے ہوئے میرے پاس آئے ہو۔ آؤ میں اور تم ایک دوسرے میں ایک، ساحل کو نئی دھڑکن سے شناسا کریں۔'' (۱۱۴)

گھبرو جوان اور کنواری اولاد کی تربیت اور پرورش کے لیے بہترین اقدامات کرنے کا سوچتے ہیں بیٹا جو کہ قوم کا استعارہ ہے۔ اس کی حریت میں کوئی کمی نہ رہ جائے اور وہ ان کی ساری تمناؤں کو پورا کر سکیں۔ پھر بالآخر وہ لمحہ آ ہی جاتا ہے جب ان کا جوان بیٹا استحصالی قوتوں سے بدلہ لینے کے لیے اُٹھ کھڑا ہوتا ہے۔ تاکہ آزادی اور تحفظ سے محروم لوگوں کو سکھ کا سانس لینا نصیب ہو سکے جو استحصالی گروہ کے جبر کے تلے دبے پڑے تھے۔ ان کا مستقبل استحصالیوں کے قبضے میں جکڑا ہوا تھا۔ اسی لیے وہ خود کو مستقبل کی جانب سے بھی ناامید سمجھ بیٹھے تھے۔ مگر اس جوان کی موجودگی انھیں اپنے مستقبل کی تابناکی کا یقین فراہم کرتی ہے۔

''خوشیوں کا باغ'' کا ہیرو جو تمام صورتِ حال کے آگے بے بسی کی تصویر بنا ہوا تھا۔ جب اُسے بلاوجہ نوکری سے برخواست کیا گیا تو اُس کے خفتہ جذبات بیدار ہو گئے۔ وہ ایک حکومت مخالف جلوس میں شامل ہو گیا۔ جلسے، جلوسوں پر عائد پابندی کی وجہ سے پولیس نے جلوس کو تتر بتر کر دیا مگر ''ہیرو'' کے بپھرے ہوئے جذبات کو لگام ڈالنے کے لیے جیل خانے کی ہوا تجویز ہوئی اور 'زیرو جیل میں جا کر 'ہیرو' بن گیا۔ اس صورتِ حال کو مذکورہ ناول میں اس طرح بیان کیا گیا ہے:

دور افق پر ہر گھر آتش فشاں جس کا لاوا کھڑکیوں، دروازوں، منڈیروں سے بہہ نکلا ہے۔

لاوے کا سُرخ سمندر، اور معکوس زاویے پر کھڑی کشتی اور وہ دوڑتے ہوئے لاتعداد زخمی، جلے ادھ جلے، ننگ دھڑنگ، پھٹے کپڑوں میں نیم برہنہ، بیمار، صحت مند، کمزور، تنومند عورتیں، مرد، بوڑھے بچے کہ جن میں کوئی ایسا چہرہ نہیں جس سے کبھی کوئی شناسائی رہی ہو۔ اُن سب کے آگے نئے چہرے جو منزل پر پہنچنے کی اِس دوڑ میں پرانے چہروں کو چھوڑ آئے ہیں جو ابھی تک اپنے نہاں خانوں میں بیٹھے سوچتے ہیں۔ (۱۱۵)

'سورج اور دھوپ' ادراک، شعور، جوہری توانائی کا علم اور حصول کی علامت نگاری ہیں۔ 'فاقہ مستوں' سے پاکستانی عوام کی علامت مراد لیا جا سکتا ہے؛ 'جسموں میں پھیلے فاقوں کے ہتھیار' کو بے روزگاری اور خراب معاشی حالات کی علامت قرار دیا جا سکتا ہے؛ 'مغرب سے آتی، سفید لال دھاریوں اور نیلے آسمان پر ٹمٹماتے ستاروں کی روشنی اوڑھنے والوں' کو شمالی امریکہ کی واضح علامت نگاری پیش کی گئی ہے۔ جب کہ ''مغرب سے آتی، سفید لال دھاریوں اور نیلے آسمان پر ٹمٹماتے ستاروں کی روشنی اوڑھنے والوں' کے ایما پر اُس شخص کو مٹانے کی سعی کی ہے'' کو بھٹو کی سزائے موت کی علامت قرار دی جا سکتی ہے:

کشتی اپنے بطن میں لاتعداد زخمی، جلے ادھ جلے، ننگ دھڑنگ، پھٹے کپڑوں میں نیم برہنہ، بیمار، صحت مند، کمزور، تنومند مرد وں عورتوں، بوڑھوں بچوں کو لیے کہ جن کے جسموں میں پھیلے فاقوں کے ہتھیار ہیں، جلتے گھروں سے بہتے لاوے کے روشن سمندر میں تیزی سے اُس اور بڑھتی ہے جس اور سے سورج نکلتا ہے۔ تصویر کا وسط جہاں ڈول کے تاج والے نے اپنے زرہ بکتری روبوٹوں کے ہاتھوں، تصویر کے باہر مغرب میں کہیں سے آتی، سفید لال دھاریوں اور نیلے آسمان پر ٹمٹماتے ستاروں کی روشنی اوڑھنے والوں کے ایما پر اُس شخص کو مٹانے کی سعی کی ہے کہ جس کے چہرے کا رنگ گندمی ہوتے دھوپ بن جاتا ہے اور دھوپ جب اُس کے چہرے پر سمٹتی ہے تو سورج۔ (۱۱۶)

ہیرو جو تمام صورتِ حال میں خود کو اجنبی محسوس کر رہا ہے۔ یہ جملے 'میں اُس کشتی میں سوار مسافر کی مستحکم سوچ کو اور 'ہیرو کی اجنبیت اور لاتعلقی کو ظاہر کرتے ہیں؛ ہیرو خود کو ماحول میں، 'میں جاگتے میں خواب دیکھتا ہوں' خود کو اجنبی سا محسوس کرتا ہے۔ تمام صورتِ حال سے ہیرو کی لاتعلقی اور اجنبیت ظاہر کی گئی ہے۔ ناچاہتے ہوئے بھی ہیرو کو ساری صورتِ حال کا سامنا کرنا پڑ گیا ہے: ''میں؟ اُس کشتی میں سوار؟ جس کا سُرخ بادبان لاتعداد ہاتھوں نے مل کر کھول دیا ہے۔ اب جو ساحل پر چلتی ہواؤں سے پھول کر اُس اور رواں دواں ہے جس اور سے سورج نکلتا ہے۔'' (۱۱۷)

انور سجاد کے ناولوں پر فکری حوالے سے کیے گئے مندرجہ بالا تمام مباحث نہ صرف ان کے اپنے افکار و شعور کی و

ضاحت کرتے ہیں بلکہ اس بات کے عکاس بھی ہیں کہ یہ ناول پاکستان، تیسری دنیا اور عالمی سطح پر انسان کے ہمہ گیر و ہمہ جہت مسائل کو نئی تکنیکوں، اسلوبوں اور رویوں کے ساتھ قاری کے سامنے پیش کرتے ہیں۔ بحیثیت ناول نگار انور سجاد نے نہ صرف جدید ناول کو فروغ دیا بلکہ ناول نگاری کے روایتی اصولوں سے انحراف کرتے ہوئے اپنے مقاصد بھی حاصل کیے اور معاشرے کی سیاسی، سماجی اور تہذیبی جہتوں کو علامتی نظام کے ذریعے آشکار بھی کیا۔ عصری تقاضوں اور نتائج کو مدِ نظر رکھتے ہوئے یہ واضح ہوتا ہے کہ انور سجاد ناول جدید ناول نگاری کے حوالے سے اپنی الگ پہچان اور مقام و مرتبہ رکھتے ہیں۔ ناول نگاری میں ان کی روش کو اپنانے کی کوششیں کی گئی مگر خاطر خواہ کسی ادیب کو وہ مقام حاصل نہ ہو سکا جو انھیں حاصل ہوا۔ جس جدید ناول نگاری کی انھوں نے بنیاد رکھ دی آنے والے ادیب اپنی بساط کے مطابق تجربات تو کرتے رہیں گے مگر انور سجاد کے اسلوب سے چند قدم آگے بڑھنا خاصہ مشکل کام ہے۔

حوالہ جات

۱۔ جمیل اختر محبی، ڈاکٹر، ''فلسفہء وجودیت اور جدید اردو افسانہ'' دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس ۲۰۰۲ء۔ص ۱۷۶

۲۔ سبطِ حسن، ''موسیٰ سے مارکس تک'' کراچی: مکتبۂ دانیال، ۱۹۸۵ء۔ص ۳۱۲

۳۔ الطاف احمد، قریشی، ''ادبی مکالمے'' لاہور: مکتبۂ عالیہ، ۱۹۸۶ء۔ص ۲۰۰

۴۔ ایضاً۔ص ۲۰۲

۵۔ انور سجاد ڈاکٹر، ''خوشیوں کا باغ'' لاہور: قوسین، ۱۹۸۱ء۔ص ۵۲

۶۔ الطاف احمد، قریشی، ''ادبی مکالمے'' ص ۱۹۹

۷۔ ایضاً۔ص ۲۰۱۔۲۰۲

۸۔ ایضاً۔ص ۱۹۷۔

۹ انور سجاد ڈاکٹر، ''مجموعہ۔ڈاکٹر انور سجاد: افسانوی کلیات'' لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۳ء۔ص ۲۸۰

۱۰۔ انور سجاد ڈاکٹر، ''خوشیوں کا باغ'' ص ۱۹

۱۱۔ ایضاً۔ص ۲۰

۱۲۔ انور سجاد ڈاکٹر، ''خوشیوں کا باغ'' ص ۲۹

۱۳۔ حامد میر، ''بھٹو کی سیاسی پیش گوئیاں''، لاہور: جنگ پبلشرز، ۱۹۹۱ء۔ص ۱۱۱

۱۴۔ کوثر نیاری، ''اور لائن کٹ گئی'' لاہور: جنگ پبلشرز پریس ۱۹۸۷ء۔۲۷

۱۵۔ ممتا احمد خان ڈاکٹر، ''جدید اردو ناول میں موضوعاتی تنوع'' (مشمولہ) ''عبارت''، نوازش علی، ڈاکٹر (مرتب)، راولپنڈی: گندھارا، ۲۰۰۲ء۔ص ۳۳۷

۱۶۔ انور سجاد ڈاکٹر، ''خوشیوں کا باغ'' ص ۲۹

۱۷۔ انور سجاد ڈاکٹر، ''جنم روپ'' ص ۱۰۷

۱۸۔ نور سجاد ڈاکٹر، ''خوشیوں کا باغ'' ص ۶۳

۱۹۔ ایضاً۔ص ۱۲۱

۲۰۔ مُبارک علی، ڈاکٹر، ''المیہ تاریخ'' لاہور: فکشن ہاؤس، ۲۰۰۵ء۔ص ۲۶۷

۲۱۔ مبشر حسن، ڈاکٹر، ''پاکستان کے جعلی حکمران طبقے''، لاہور: کلاسیک، ۱۹۸۸ء۔ص ۴۱۔۴۲

۲۲۔ ایضاً۔ص۴۲

۲۳۔ انور سجاد ڈاکٹر، ''خوشیوں کا باغ''ص۸۳

۲۴۔ قُدرت اللہ، شہاب ''شہاب نامہ'' لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۵ء۔ص۳۲۰

۲۵۔ انور سجاد ڈاکٹر، ''خوشیوں کا باغ''ص۹۹

۲۶۔ ایضاً۔ص۶۴

۲۷۔ ایضاً۔ص۱۰۹

۲۸۔ ایضاً۔ص۴۹

۲۹۔ ایضاً۔ص۴۷

۳۰۔ قُدرت اللہ، شہاب ''شہاب نامہ''ص۵۱۷

۳۱۔ ایضاً۔ص۵۱۵

۳۲۔ وکیل انجم، ''فوجی اور جمہوری حکومتوں کے گیارہ گیارہ سال'' راولپنڈی: مشمولہ روزنامہ جنگ، ۷تا۱۳نومبر ۱۹۹۹ء۔

۳۳۔ مبشر حسن، ڈاکٹر، ''پاکستان کے جعلی حکمران طبقے''ص۴۲

۳۴۔ انور سجاد ڈاکٹر، ''خوشیوں کا باغ''ص۱۸

۳۵۔ ایضاً۔ص۱۹۔۲۰

۳۶۔ ایضاً۔ص۲۴

۳۷۔ ایضاً۔ص۶۲

۳۸۔ ایضاً۔ص۷۱

۳۹۔ ایضاً۔ص۵۵

۴۰۔ ایضاً۔ص ۷۰

۴۱۔ ایضاً۔ص۷۱۔۷۲

۴۲۔ ایضاً۔ص۱۲

۴۳۔ ثاقب رزمی ''سوویت یونین کیسے بنی کیسے ٹوٹی'' (مشمولہ) ماہنامہ ''سپوتنک'' لاہور: کلاسیک، ۱۹۹۵ء۔ص۱۱۰

۴۴۔ انور سجاد ڈاکٹر، ''خوشیوں کا باغ''ص۲۶

۴۵۔ ایضاً۔ص۱۰۴

۴۶۔ ایضاً۔ص۵۷۔۵۸

۴۷۔ ایضاً۔ص۱۱۲

۴۸۔ ایضاً۔ص۱۱۱

۴۹۔ روش ندیم،ڈاکٹر/صلاح لدین،''جدید ادبی تحریکوں کا زوال''راولپنڈی: گندھارا بکس ۲۰۰۲ء۔ص۶۱۔۶۲

۵۰۔ انور سجاد ڈاکٹر،''خوشیوں کا باغ''۴۰

۵۱۔ ایضاً۔ص۸۴

۵۲۔ محمد اشفاق خان/فضیل ہاشمی،(مترجم)''حمود الرحمٰن کمیشن رپورٹ''(جلد اول)لاہور: دارالشعور،۲۰۰۶ء۔ص۳۰۷

۵۳۔ انور سجاد ڈاکٹر،''خوشیوں کا باغ''ص۴۰

۵۴۔ ایضاً۔ص۲۸

۵۵۔ انور سجاد ڈاکٹر،''جنم رُوپ''ص۱۲۶

۵۶۔ جمیل جالبی،ڈاکٹر''قومی انگریزی اردو لغت''اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان پاکستان،۱۹۹۴ء۔ص۱۴۵۱

۵۷۔ انور سجاد ڈاکٹر،''جنم روپ''ص۱۱۶۔۱۱۷

۵۸۔ ایضاً۔ص۱۲۰

۵۹۔ ایضاً۔ص۱۲۱

۶۰۔ ایضاً۔ص۱۱۲

۶۱۔ ایضاً۔ص۱۲۹

۶۲۔ ایضاً۔ص۱۳۴

۶۳۔ انور سجاد ڈاکٹر،''خوشیوں کا باغ''ص۲۴

۶۴۔ انور سجاد ڈاکٹر،''جنم روپ''ص۹

۶۵۔ ایضاً۔ص۸

۶۶۔ ایضاً۔ص۸

۶۷۔ ایضاً۔ص۹

۶۸۔ ایضاً۔ص۱۱

۶۹۔ انور سجاد ڈاکٹر،''خوشیوں کا باغ''ص۶۸

۷۰۔ ایضاً۔ص۱۶۸۷

۷۱۔ ایضاً۔ص ۷۲

۷۲۔ ایضاً۔ص۳۰

۷۳۔ عمانوئیل کزاکیویچ، ''نیلی نوٹ بک'' انور سجاد، ڈاکٹر، (مترجم) کراچی: مکتبہء دانیال، ۱۹۸۲ء۔ص۷۲

۷۴۔ انور سجاد ڈاکٹر، ''خوشیوں کا باغ'' ص۸۳

۷۵۔ ایضاً۔ص۹۵

۷۶۔ ایضاً۔ص۱۰۲۔۱۰۳

۷۷۔ ایضاً۔ص۱۱۹۔۱۲۰

۷۸۔ ایضاً۔ص۴۰

۷۹۔ ایضاً۔ص۴۰

۸۰۔ انور سجاد ڈاکٹر، ''جنم روپ'' ص۲۱

۸۱۔ ایضاً۔ص۴۶

۸۲۔ ایضاً۔ص۱۶

۸۳۔ ایضاً۔ص۱۷۔۱۸

۸۴۔ ناصر عباس نیئر، ''جدید اور مابعد جدید تنقید'' کراچی: انجمنِ ترقی اردو پاکستان، ۲۰۰۴ء۔ص۲۷۳

۸۵۔ انور سجاد ڈاکٹر، ''جنم روپ'' ص۸۶

۸۶۔ ایضاً۔ص۸۷

۸۷۔ ایضاً۔ص۹۰

۸۸۔ ایضاً۔ص۳۷

۸۹۔ ایضاً۔ص۳۸

۹۰۔ انور سجاد ڈاکٹر، ''جنم روپ'' ص۶۴

۹۱۔ علی عباس جلالپوری، سید، ''جنسیاتی مطالعے'' لاہور: تخلیقات۔۲۰۰۶ء۔ص۲۴۸

۹۲۔ انور سجاد ڈاکٹر، ''جنم روپ'' ص۶۶

۹۳۔ ایضاً۔ص۵۰

۹۴۔ ایضاً۔ص ۵۱

۹۵۔ ایضاً۔ص۵۲

۹۶۔ ایضاً۔ص۸۰

۹۷۔ ایضاً۔ص۸۴

۹۸۔ ایضاً۔ص۵۹

۹۹۔ ایضاً۔ص ۶۰

۱۰۰۔ ایضاً۔ص۶۲

۱۰۱۔ ایضاً۔ص۶۲

۱۰۲۔ ایضاً۔ص ۷۰

۱۰۳۔ ایضاً۔ص۷۲

۱۰۴۔ ایضاً۔ص۴۰

۱۰۵۔ ایضاً۔ص۴۱

۱۰۶۔ علی عباس جلالپوری، سید، ''جنسیاتی مطالعے''ص۱۰۷

۱۰۷۔ انور سجاد ڈاکٹر، ''جنم روپ''ص۵۵

۱۰۸ ایضاً۔ص۱۰۷

۱۰۹ ایضاً۔ص۱۰۷

۱۱۰ ایضاً۔ص۱۳۷

۱۱۱ ایضاً۔ص۱۲۸

۱۱۲۔ ایضاً۔ص۱۳۵

۱۱۳۔ ایضاً۔ص۱۲

۱۱۴۔ ایضاً۔ص۱۲

۱۱۵۔ ایضاً۔ص۱۴

۱۱۶۔ ایضاً۔ص ۱۳۵

۱۱۷۔ ایضاً۔ص۱۳۶

باب پنجم

ماحصل

انور سجاد کی ناول نگاری ساٹھ کی دہائی سماجی، سیاسی حوالے سے سامنے آتی ہے۔ یہ مارشل لاؤں کی وجہ سے ادیبوں نے اپنے اظہار کو علامتیت کے پس منظر میں پیش کیا ہے۔ ۱۹۶۰ء کی دہائی سے پہلے اور بعد کا زمانہ جدید اردو ناول کے ارتقا میں بہت اہمیت کا حامل نظر آتا ہے۔ اردو ادب میں جدیدیت کا چلن ۱۹۶۰ء کی دہائی کے آس پاس شروع ہوا ہے۔ مگر یہی پاکستانی تاریخ کا سب سے حساس عرصہ بھی سمجھا جاتا ہے۔ پاکستان کے پہلے مارشل لا کا نفاذ ہونا، ملک کے دولخت ہونے کا سانحہ، ملک کا وزیرِ اعظم کا پھانسی چڑھایا جانا، ان سب واقعات کی کڑیاں آپس میں ملتی ہیں۔ ایوب خان کے مارشل لا کے دوران ادیبوں اور شاعروں کے ضمیر کی بولیاں لگانے کو گلڈ بنائے گئے۔ ادبا اور شعرا کی زبانوں کو لگام دینے کے لیے سینسر اور کڑی پابندیاں نافذ کی گئیں۔ مگر ادیبوں اور شعرا نے اپنے ضمیر کا سودا نہیں کیا بلکہ اپنے احتجاج کو علامتی پیرائے میں عوام تک پہنچانے کی کوشش کی ہے۔ اسی دور میں جدیدیت کے زیر اثر اردو ادب میں ''شعور کی رو، تلازمہ خیال، خود کلامی کے ساتھ مونتاژ کی تکنیکوں کو برتنے کا تجربہ کیا گیا ہے'' خوشیوں کا باغ'' کے لیے ''کولاژ'' کا طریقہ اور حقیقت پسندانہ طرز کے اسلوب کو استعمال کیا ہے جبکہ دوسرے ناول ''جنم روپ'' کو تجریدی پیرائے اور شعور کی رو کی تکنیک کے ذریعے اور نئی، تجرباتی ہیئت یعنی جدیدیت کے اسلوب میں لکھا ہے۔ دونوں ناولوں میں جدیدیت اور نئی شاعری کی تحریک کا پکا رنگ چڑھا ہوا نظر آتا ہے۔ ''خوشیوں کا باغ'' میں، جدیدیت کے تقریباً تمام لوازم موجود ہیں۔ جب کہ ''جنم روپ'' میں جدید تکنیکوں کے ساتھ جدید اسلوب برتا گیا ہے جدیدیت کے یہ لوازمات، علامت نگاری، استہزائیہ، طنزیہ لہجہ، اساطیر، تلمیح، صوفیانہ ماضی، تنہائی، لایعنیت، دوش بدوش یا متوازی کرداروں کی پیش کش، عالمگیر جنگوں کا تذکرہ، منتشر خیالات کو شعور کی رو سے پیش کرنا، تجنیس، متضاد الفاظ برتنا، ذو معنی الفاظ برتنا، دوغلا، نافرمان فرد کو بطور ہیرو پیش کرنا، معاشرہ سے متصادم، سرکش رویہ دکھایا جانا، اجنبیت اور لاتعلقی، ازالہ التباس دکھانا، شاعرانہ پیرائیہ جیسی جدیدیت کی تکنیکوں کو بروئے کار لایا گیا ہے۔

انور سجاد کے متذکرہ ناولوں ''خوشیوں کا باغ'' اور ''جنم رُوپ'' میں مشرقی پاکستان کے حوالے سے برتی گئی غفلت کی بھی نشاندہی موجود ہے۔ جب کہ ''جنم رُوپ'' میں تو ''بنگال کی سرزمین'' کو درپیش مسائل کا تجریدی انداز میں تذکرہ کیا گیا ہے۔ یہ سرزمین اپنے گمشدہ سپوت تلاش کرتی پھر رہی ہے جو سامراج اور استعمار کے ظلم کی بھینٹ چڑھتے رہے اور باوجود نام نہاد آزادی کے بنگال کی سرزمین کے دکھوں میں کوئی کمی نہیں آسکی۔ انور سجاد کا ''خوشیوں کا باغ'' اپنے موضوع کے اعتبار سے سیاسی مگر ادبی اور فنی معیار سے جدید اردو ناول ہے۔ افسانہ اور ناول ''خوشیوں کا باغ'' نیدرلینڈز کے ایک قدیم عیسائی مصور ''ہائراونیمس بوش'' کی روغنی سہ رُخی تصویر ''دُنیاوی خوشیوں کا باغ'' کے بنیادی خیال سے ماخوذ کیا ہے اور اس ناول کو لکھنے کی بظاہر وجہ یہی تھی کہ بوش کی سہ رُخی ''دنیاوی خوشیوں کا باغ'' کی تشریح اور تفہیم کی جاسکے۔ اس تصویر میں نیم انسانی پرندہ نما حیوان، اسٹیچو آف لبرٹی، خوفناک درندے نما حیوان تشدد کرتے، شہر یا آبادی کا منظر اور بلند مینار نما عمارت جیسی علامتیں ناول کا حصہ ہیں۔ انور سجاد کے مذکورہ ناولوں میں استحصال کی ذمہ داری سرمایہ دارانہ نظام اور امریکہ پر عائد کی گئی ہے۔ خصوصاً ''خوشیوں کا باغ'' میں تو کھلم کھلا تیسری دنیا کے معاملات میں مداخلت کی طرف اشارہ کیا گیا ہے۔ پاکستان کے لیے جوہری توانائی کی حصول کی کوشش کرنے پر ذوالفقار علی کو انجام تک پہنچانا، تیسری دنیا کی قیادت کو راستے سے ہٹانا جیسے سامراجیت کے استحصالی رویے کو ''خوشیوں کا باغ'' میں پیش کیا گیا ہے۔

تکنیکی اعتبار سے انور سجاد نے اپنی نثر کو سنوارنے کے لیے رموزِ اوقاف کی مدد لی ہے۔ بامعنی، جامع اور مختصر جملے ''خوشیوں کا باغ'' اور ''جنم رُوپ'' میں جا بجا نظر آتے ہیں۔ گویا انور سجاد نے کم از کم الفاظ میں اپنا مطمعِ نظر کہنے کی کوشش کی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اگر ان کے ناول کا کوئی لفظ کم یا حذف کر دیا جائے تو یہ عمل تحریر کے معنی کو تبدیل کر دینے کا سبب بنتا ہے۔ ان ناولوں کا ہر ایک جملہ اپنی جگہ اہمیت رکھتا ہے۔ اور ان ناولوں کا ہر بار کا مطالعہ سوچ کے نئے زاویے کھولنے کا باعث بنتا ہے۔ یہی زندہ ادب کی خوبی سمجھی جاسکتی ہے۔ انور سجاد کا ناول ''جنم رُوپ'' اپنے موضوع، ہیئت اسلوب اور تکنیک جدید ناول نگاری کے لحاظ سے کافی اہمیت رکھتے ہیں۔ 'جنم روپ' روایتی ناول کی تمام تر مروجہ صفات سے عاری ہے۔ اسی لیے اس کی ہیئت تجریدی کہی جاسکتی ہے۔ اردو ادب میں اس سے پہلے کسی تجریدی ناول کا وجود نہیں موجود تھا سو اسی بنا پر ''جنم رُوپ'' کو اردو کا پہلا تجریدی ناول ہونے کا منفرد اعزاز حاصل ہے۔ اس کا موضوع سماجی اور سیاسی عدم توازن کا شکار معاشرہ اور اس کی خواتین کے مسائل پر مبنی ہے۔ مگر کیا یہ محض اتفاق ہے کہ یہ تمام استحصال زدہ خواتین شادی شدہ ہیں یا شادی کو ہی ان خواتین کے استحصال کا ایک ذریعہ ٹھہرایا گیا ہے۔ گو ان شادی شدہ خواتین کی اکثریت گھریلو اور معمولی تعلیمی پسِ منظر رکھتی محسوس ہوتی ہے۔ یہ کہانی چاہے اسقاطِ حمل کی ہو یا جبری شادی کی۔ محبت کی ہو یا والدین کی طے کردہ شادی کی ہو۔ ہر جگہ پر گھریلو زندگی کو بگاڑنے یا سنوارنے کی ذمہ دار فقط خاتون کو ہی ٹھہرایا گیا ہے۔ ''جنم روپ'' کی کہانیاں یہ بتاتی ہیں کہ شوہر اور بیوی کے درمیان باہمی دوستی یا رفاقت کا کوئی تصور موجود نہیں ہے۔ مذکورہ ناول کا مطالعہ یہ سوال سامنے لاتا ہے

کہ آخر خاتون کے تحفظ کا ذمہ دار کون ہے؟''جنم رُوپ''میں خواتین کو درپیش مشکلات کا تذکرہ جذباتی پیرائے میں کیا گیا ہے۔جدیدیت کی تکنیک متوازی، دوش بدوش کردار سے''جنم روپ''کسی ایک کردار یا کہانی کو ہی لے کے نہیں چلتا، بلکہ بہت سی ستم رسیدہ خواتین اس ناول کی کہانی بیان کرتی دکھائی گئی ہیں یہ متوازی کردار ناول کی کہانی کو مکمل کرتے ہیں متوازی کردار کی تکنیک اردو ادب میں بالکل جدید ہے۔اسی لیے''جنم روپ''عدم افہام کا شکار دکھائی دیتا ہے۔خود کلامی بیانیہ تکنیک کے ذریعے سامنے لایا گیا ہے۔جدیدت کی تکنیکوں کے تحت لکھے گئے اردو ادب کی یہی کمی محسوس ہوتی ہے کہ یہ عام اردو دان قاری کی فکر سے بلندی پر پرواز کرتا ہے۔جب کہ ابھی تک جدید ادب کی تکنیکوں اور اسالیب سے مانوسیت قائم نہیں ہوسکی ہے۔جدید اردو ادب میں انور سجاد کے دونوں ناول''خوشیوں کا باغ''اور''جنم روپ''کی ادبی ساکھ ان کی جدیدیت اور علامت نگاری کے حوالے سے مسلمہ ہے۔

کتابیات

۱۔ آزاد کوثری، ''نئے افسانے کی سماجی بنیادیں'' لاہور: روہتاس بکس، ۱۹۹۱ء۔

۲۔ آفتاب احمد، ڈاکٹر، ''اِشارات'' کراچی: مکتبہء دانیال، ۱۹۹۶ء۔

۳۔ ابرار رحمانی، ڈاکٹر، ''کلیم الدین احمد کی تنقید کا تنقیدی جائزہ'' دہلی: تخلیق کار پبلشرز، ۱۹۹۹ء۔

۴۔ ابو اعجاز حفیظ صدیقی (مرتب) ''کشافِ تنقیدی اصطلاحات'' اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۸۵ء۔

۵۔ ابوالکلام قاسمی ''ناول کا فن'' علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۱۹۹۲ء۔

۶۔ ارتضیٰ کریم، ڈاکٹر، ''اردو ادب۔ احتجاج اور مزاحمت کے رویے'' دہلی: اردو اکادمی، ۲۰۰۴ء۔

۷۔ احسن فاروقی، ڈاکٹر، ''اردو ناول کی تنقیدی تاریخ'' لکھنؤ: ادارہ فروغِ اردو، ۱۹۹۲ء۔

۸۔ احمد ارشاد ترمذی، سید (ر) بریگیڈیئر، ''حساس ادارے'' شافضال شاہد (مترجم)، لاہور: فکشن ہاؤس، ۲۰۰۴ء۔

۹۔ احمد سلیم، ''سیاست دانوں کی جبری نااہلیاں'' لاہور: جنگ پبلشرز، ۱۹۹۲ء۔

۱۰۔ اسلم آزاد، ڈاکٹر، ''اردو ناول آزادی کے بعد'' نئی دہلی: سیمانت پرکاش، ۱۹۹۰ء۔

۱۱۔ اشتیاق احمد (مرتب) ''علامت نگاری'' لاہور: بیت الحکمت، ۱۹۹۶ء۔

۱۲۔ اشفاق خان، محمد، فضیل ہاشمی، سید (مترجم) ''حمود الرحمٰن کمیشن رپورٹ'' (جلد اول) لاہور: دارالشعور، ۲۰۰۶ء۔

۱۳۔ اعجاز راہی، ڈاکٹر، ''اردو افسانے میں علامت نگاری'' راولپنڈی: ریز پبلی کیشنز، ۲۰۰۲ء۔

۱۴۔ اعجاز راہی، ڈاکٹر، ''اردو افسانے میں اسلوب کا آہنگ'' راولپنڈی: ریز پبلی کیشنز، ۲۰۰۳ء۔

۱۵۔ افتخار جالب ''نئی شاعری'' لاہور: نئی مطبوعات، ۱۹۶۶ء۔

۱۶۔ افضال بٹ، محمد، ڈاکٹر، ''اردو ناول میں سماجی شعور'' اسلام آباد: پورب اکادمی، ۲۰۰۹ء۔

۱۷۔ اقبال خان، ''پاکستان امریکہ کے چنگل میں''، لاہور: نگارشات، ۱۹۷۷ء۔

۱۸۔ اکرام رانا پروفیسر، قادر سی اے (مترجم، مؤلف) ''کشافِ اصطلاحاتِ فلسفہ''، لاہور: بزمِ اقبال، ۱۹۹۴ء۔

۱۹۔ الطاف احمد، قریشی، ''ادبی مکالمے'' لاہور: مکتبۂ عالیہ، ۱۹۸۶ء۔

۲۰۔ انتظار حسین، ''نظریے سے آگے'' لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۴ء۔

۲۱۔ انور سجاد ڈاکٹر، 'تلاشِ وجود' لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۵ء۔

۲۲۔ انور سجاد ڈاکٹر، ''جنم رُوپ'' لاہور: قوسین، ۱۹۸۵ء۔

۲۳۔ انور سجاد ڈاکٹر، ''خوشیوں کا باغ'' لاہور: قوسین، ۱۹۸۱ء۔
۲۴۔ انور سجاد ڈاکٹر، ''رگِ سنگ'' (ناول) سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۲ء۔
۲۵۔ انور سجاد ڈاکٹر، ''مجموعہ۔ ڈاکٹر انور سجاد'' (افسانوی کلیات) لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۳ء۔
۲۶۔ انور سدید، ڈاکٹر، ''اردو ادب کی تحریکیں'' کراچی: انجمن ترقی اردو، ۲۰۰۴ء۔
۲۷۔ انور سدید، ڈاکٹر، ''اردو ادب کی مختصر تاریخ'' لاہور: عزیز بک ڈپو، ۲۰۰۶ء۔
۲۸۔ انور سدید، ڈاکٹر، ''اردو نثر کے آفاق'' لاہور: مقبول اکیڈمی ۲۰۰۷ء۔
۲۹۔ انور سدید، ڈاکٹر، ''نئے جائزے'' مغربی پاکستان اردو اکادمی، ۱۹۸۹ء۔
۳۰۔ انور سدید، ڈاکٹر، ''موضوعات'' لاہور: مکتبہ عالیہ۔ ۱۹۹۱ء۔
۳۱۔ انیس ناگی، ڈاکٹر، ''پاکستانی اردو ادب کی تاریخ'' لاہور: جمالیات، ۲۰۰۴ء۔
۳۲۔ انیس ناگی، ''تصورات'' لاہور: جمالیات، س ن۔
۳۳۔ انیس ناگی، ڈاکٹر، ''نئی شاعری'' لاہور: جمالیات۔ ۱۹۸۷ء۔
۳۴۔ انیس ناگی، ڈاکٹر ''تشکیلات'' لاہور: جمالیات۔ ۲۰۰۶ء۔
۳۵۔ ایلن والٹر (Allen Walter) ''The English Novel'' لندن: پینگوئنز، انگلینڈ، ۱۹۶۸ء۔
۳۶۔ پلیخانوف، ''آرٹ اور سماجی زندگی'' فرید آبادی مطلبی، سید، (مترجم) لاہور: پاکستان سوشلسٹ پارٹی، س ن۔
۳۷۔ ثاقب رزمی ''سوویت یونین کیسے بنی کیسے ٹوٹی'' (مشمولہ) ماہنامہ ''سپوتنک'' لاہور: کلاسیک، ۱۹۹۵ء۔
۳۸۔ جمیل اختر مجبی، ڈاکٹر، ''فلسفہ وجودیت اور جدید اردو افسانہ'' دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس ۲۰۰۲ء۔
۳۹۔ جمیل خاور (مرتب) ''ادب۔ کلچر اور مسائل'' کراچی: رائل بک کمپنی، ۱۹۸۶ء۔
۴۰۔ جیلانی کامران، ''دستاویز'' لاہور: نیا ادارہ، ۱۹۷۶ء۔
۴۱۔ خالد اشرف، ڈاکٹر، ''برِ صغیر میں اُردو ناول'' لاہور: فکشن ہاؤس، ۲۰۰۵ء۔
۴۲۔ خالد علوی، ڈاکٹر، 'غزل کے جدید رُجحانات' دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۶ء۔
۴۳۔ حامد بیگ مرزا، ڈاکٹر، ''افسانے کا منظر نامہ'' لاہور: مکتبۂ عالیہ، ۱۹۹۷ء۔
۴۴۔ حامد میر، ''بھٹو کی سیاسی پیش گوئیاں''، لاہور: جنگ پبلشرز، ۱۹۹۱ء۔
۴۵۔ حسین محمد جعفری سید، سلیم احمد (مرتبین) ''پاکستانی معاشرہ اور ادب'' کراچی: پاکستان اسٹڈی سینٹر، جامعہ کراچی، ۱۹۸۷ء۔
۴۶۔ ڈی۔ ایچ۔ لارنس ''فکشن فن اور فلسفہ'' مظفر علی، سید، (مترجم) کراچی: مکتبۂ اسلوب، ۱۹۸۶ء۔
۴۷۔ رحیم اللہ یوسف زئی، ''بھارت میں خونی انقلاب'' راولپنڈی: مشمولہ روزنامہ ''جنگ''، ۱۵ر نومبر، ۲۰۰۹ء۔

۴۸۔ روش ندیم، ''پاکستان برطانوی غلامی سے امریکی غلامی تک'' لاہور: تخلیقات، ۱۹۹۳ء۔
۴۹۔ روش ندیم، ڈاکٹر، 'منٹو کی عورتیں'' اسلام آباد: پورب اکادمی، ۲۰۰۹ء۔
۵۰۔ روش ندیم، صلاح الدین درویش، ''جدید ادبی تحریکوں کا زوال'' راولپنڈی: گندھارا بکس، ۲۰۰۲ء۔
۵۱۔ رؤف کلاسرا، ''ہے کوئی جو بلبن کی تاریخ دُہرائے'' (مشمولہ) راولپنڈی: روزنامہ جنگ سنڈے میگزین، اپریل، ۲۰۰۹ء
۵۲۔ رینوں گینے "Rene Guenon,"Fundamental Symbols" لاہور: سہیل اکیڈمی لاہور پاکستان، ۲۰۰۱ء۔
۵۳۔ زاہد ڈار، ''تنہائی'' لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۸ء۔
۵۴۔ سبطِ حسن، ''موسیٰ سے مارکس تک'' کراچی: مکتبۂ دانیال، ۱۹۸۵ء۔
۵۵۔ سجاد حارث، ''ادب اور ریڈیکل جدیدیت'' لاہور: نگارشات، ۱۹۸۸ء۔
۵۶۔ سجاد حارث، ''ادب اور جدلیاتی عمل'' لاہور: تخلیقی مرکز۔۱۹۷۲ء۔
۵۷۔ سلیم احمد، ''ادب، سیاست اور معاشرہ'' لاہور: نگارشات، ۱۹۹۱ء۔
۵۸۔ سلیم اختر، ڈاکٹر ''تنقیدی دبستان'' لاہور سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۷ء۔
۵۹۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، ''اردو ادب کی مختصر ترین تاریخ'' لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز ۱۹۸۹ء۔
۶۰۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، ''پاکستان میں اردو ادب، سال بہ سال'' لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۸ء۔
۶۱۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، ''داستان اور ناول'' لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۱ء۔
۶۲۔ سلیم اختر، ڈاکٹر/رشید امجد، ڈاکٹر، (مرتبین) ''پاکستانی ادب'' اسلام آباد: اکادمی ادبیات پاکستان، ۱۹۹۵ء۔
۶۳۔ سلیم الرحمٰن، ''منظر جاگتا سوتا ہوا'' لاہور: ملٹی میڈیا افیئرز، ۲۰۰۷ء۔
۶۴۔ سلیم آغا قزلباش،، ڈاکٹر ''جدید اردو افسانے کے رجحانات'' کراچی: انجمن ترقی اردو، ۲۰۰۰ء۔
۶۵۔ سہیل بخاری، ڈاکٹر، ''اردو ناول نگاری'' لاہور: مکتبہء جدید، ۱۹۶۰ء۔
۶۶۔ سہیل بخاری، ڈاکٹر، ''اردو ناول کی تاریخ و تنقید'' لاہور: میری لائبریری، ۱۹۶۶ء۔
۶۷۔ سیمون بوواڈی The Second Sex یا سرجواد (مترجم)، ''عورت کیا ہے؟'' لاہور: فکشن ہاؤس ۲۰۰۷ء۔
۶۸۔ شاہد مختار، ''قائدِ اعظم سے جنرل پرویز مشرف تک'' لاہور: شاہد پبلی کیشنز۔س ن۔
۶۹۔ شفیق انجم، ڈاکٹر، ''اردو افسانہ'' اسلام آباد: پورب اکادمی، ۲۰۰۸ء۔
۷۰۔ شمس الرحمان فاروقی، ''افسانے کی حمایت میں'' کراچی: شہرزاد، ۲۰۰۴ء۔
۷۱۔ شمیم حنفی، ''جدیدیت کی فلسفیانہ اساس'' نئی دہلی: قومی کونسل برائے فروغِ اردو، ۲۰۰۵ء۔
۷۲۔ صدیق سالک، '' Witness to Surrender'' کراچی: آکسفورڈ پریس، ۱۹۷۸ء۔

۷۳۔ صدیق سالک، ''میں نے ڈھاکہ ڈوبتے دیکھا'' لاہور: الفیصل کتب، ۲۰۰۲ء۔
۷۴۔ صلاح الدین درویش، روش ندیم، ''تیسری دنیا کا فلسفہء انکار'' لاہور: تخلیقات، ۱۹۸۷ء۔
۷۵۔ طارق اسمٰعیل ساگر، ''حمود الرحمٰن کمیشن رپورٹ: آخری سگنل کی کہانی'' لاہور: سیونتھ سکائی پبلشرز، ۲۰۰۷ء،
۷۶۔ عارف، محمد، ڈاکٹر، ''اردو ناول اور آزادی کے تصورات'' لاہور: پاکستان رائٹرز کوآپریٹو سوسائٹی، ۲۰۰۶ء۔
۷۷۔ عامر سہیل، ڈاکٹر، ''مجید امجد، نقش: گرِ ناتمام'' لاہور: پاکستان رائٹرز کوآپریٹو سوسائٹی، ۲۰۰۸ء۔
۷۸۔ عامر، محمد، ''حضرت لال شہباز قلندر'' لاہور: بک ٹاک، ۲۰۰۸ء۔
۷۹۔ عبادت بریلوی، ڈاکٹر، ''اردو تنقید کا ارتقا'' کراچی: انجمنِ ترقی اردو پاکستان، ۱۹۸۰ء۔
۸۰۔ عبدالسلام، ڈاکٹر، ''اردو ناول بیسویں صدی میں'' کراچی: اردو سندھ اکیڈمی ۱۹۷۳ء۔
۸۱۔ عبدالمجید سندھی، میمن، ڈاکٹر، ''پاکستان میں صوفیانہ تحریکیں'' لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۰ء۔
۸۲۔ علی عباس جلالپوری، سید، ''مقالاتِ جلال پوری'' لاہور: آئینہء ادب، ۱۹۷۹ء۔
۸۳۔ علی عباس جلالپوری، سید، روایاتِ فلسفہ'' جہلم: خرد افروز، ۱۹۹۲ء۔
۸۴۔ علی عباس جلالپوری، سید، ''خرد نامہء جلال پوری'' لاہور: تخلیقات۔ ۲۰۰۶ء۔
۸۵۔ علی عباس جلالپوری، سید، ''جنسیاتی مطالعے'' لاہور: تخلیقات، ۲۰۰۶ء۔
۸۶۔ علی نقی نقوی، سید، علامہ، ''شہیدِ انسانیت'' لاہور: مکتبہء امامیہ مشن، ۱۹۷۱ء۔
۸۷۔ عمانوئیل کزاکیویچ، ''نیلی نوٹ بک'' انور سجاد، ڈاکٹر، (مترجم) کراچی: مکتبہء دانیال، ۱۹۸۲ء۔
۸۸۔ غفور قاسم، شاہ، ''پاکستانی ادب ۱۹۴۷ سے تا حال'' لاہور: بک ٹاک، ۱۹۴۷ء۔
۸۹۔ فتح محمد ملک، ''تعصّبات'' لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۱ء۔
۹۰۔ فتح محمد ملک، ''فتنہء انکارِ پاکستان'' لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۸ء۔
۹۱۔ فرانز فینن، ''اُفتادگانِ خاک'' سجاد باقر رضوی (مترجم) لاہور: نگارشات ۱۹۹۶ء۔
۹۲۔ فردوس انور، قاضی، ''اردو افسانہ نگاری کے رُجحانات'' لاہور: مکتبۂ عالیہ، ۱۹۹۹ء۔
۹۳۔ قادر اکرام رانا، سی اے پروفیسر، (مؤلف) ''کشاف تنقیدی اصطلاحاتِ فلسفہ''، لاہور: بزمِ اقبال، ۱۹۹۴ء۔
۹۴۔ قُدرت اللہ، شہاب ''شہاب نامہ'' لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۵ء۔
۹۵۔ قمر جمیل ''جدید ادب کی سرحدیں'' (جلد دوم) کراچی: مکتبۂ دریافت، ۲۰۰۰ء۔
۹۶۔ قمر رئیس، عاشور کاظمی ڈاکٹر، ''ترقی پسند ادب'' لاہور: مکتبۂ عالیہ۔ ۱۹۹۴ء۔
۹۷۔ کشور ناہید (تالیف) ''عورت خواب اور خاک کے درمیان'' لاہور: گلرنگ پبلشرز، ۱۹۸۵ء۔

۹۸۔ کوثر نیازی، ''اور لائن کٹ گئی'' لاہور: جنگ پبلشرز پریس ۱۹۸۷ء۔

۹۹۔ لعل شہباز قلندر، ''شاہ باز نامہ'' غوث محمد گوہر، مخدوم (مترجم) حیدر آباد: نیو گرین پرنٹر، ۱۹۹۳ء۔

۱۰۰۔ مُبارک علی، ڈاکٹر، ''المیہ تاریخ'' لاہور: فکشن ہاؤس، ۲۰۰۵ء۔

۱۰۱۔ مُبارک علی، ڈاکٹر، ''برِ صغیر میں مسلمان معاشرے کا المیہ'' لاہور: فکشن ہاؤس، ۱۹۹۷ء۔

۱۰۲۔ مبشر حسن، ڈاکٹر، ''پاکستان کے جعلی حکمران طبقے''، لاہور: کلاسیک، ۱۹۸۸ء۔

۱۰۳۔ ممتاز حسین، ''ادب اور شعور'' کراچی: اردو اکیڈمی، ۱۹۶۱ء۔

۱۰۴۔ ممتاز احمد خان، ''اردو ناول کے بدلتے تناظر'' لاہور: مغربی پاکستان اردو اکادمی، ۲۰۰۷ء۔

۱۰۵۔ ممتاز احمد خان، ''آزادی کے بعد اردو ناول'' کراچی: انجمنِ ترقی اردو پاکستان، ۱۹۹۷ء۔

۱۰۶۔ ممتاز احمد خان، ''اردو ناول کے چند اہم زاویے'' کراچی: انجمنِ ترقی اردو پاکستان، ۲۰۰۳ء۔

۱۰۷۔ مشتاق احمد وانی، ڈاکٹر، ''تقسیم کے بعد اردو ناول میں تہذیبی بُحران'' دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس ۲۰۰۷ء۔

۱۰۸۔ مظفر علی سید (مرتب)، ''خامہ بگوش کے قلم سے'' لاہور: پاکستان رائٹرز کوآپریٹو سوسائٹی ۱۹۹۵ء۔

۱۰۹۔ ناصر عباس نیّر، ''جدید اور مابعد جدید تنقید'' کراچی: انجمنِ ترقی اردو پاکستان، ۲۰۰۴ء۔

۱۱۰۔ نجابت حسین، ''انتظار حسین کے تہذیبی استعارے'' (غیر مطبوعہ مقالہ برائے ایم فل) اسلام آباد: بین الاقوامی یونیورسٹی ۲۰۱۱ء۔

۱۱۱۔ نجم الحسن کراروی، سید، 'چودہ ستارے' لاہور: امامیہ کُتب خانہ، س ن۔

۱۱۲۔ نصر عباس نقوی، پروفیسر (مرتب) ''اورنگ، پاکستانی ادب'' گولڈن جوبلی نمبر، راولپنڈی: ای، ٹی پرنٹرز، ۱۹۹۰ء۔

۱۱۳۔ نوازش علی، ڈاکٹر (مرتب) ''عبارت: سلسلہ نمبر ۱''، راولپنڈی: گندھارا، ۲۰۰۲ء۔

۱۱۴۔ وسیم گوہر ''کیا پاکستان بُھٹو نے توڑا'' لاہور: سارنگ پبلی کیشنز، س ن۔

۱۱۵۔ ول ڈیورینٹ، "Will Durant" ''ہندوستان'' رشید طیب (مترجم) لاہور: تخلیقات، ۱۹۹۵ء۔

۱۱۶۔ ول ڈیورانٹ (Durant Will) "The Pleasures of Philosophy"، ''نشاطِ فلسفہ'' اجمل محمد، ڈاکٹر، (مترجم) لاہور: فکشن ہاؤس، ۲۰۰۷ء۔

۱۱۷۔ وہاب اشرفی، ''مابعد جدیدیت: مضمرات و ممکنات'' دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۷ء۔

۱۱۸۔ وہاب اشرفی، ''اردو فکشن اور تیسری آنکھ'' دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۹۸ء۔

۱۱۹ وینکٹے رامانی، ایس ایم، ''پاکستان میں امریکی کردار'' جاوید قاضی (مترجم) لاہور: فکشن ہاؤس ۱۹۹۸ء۔

۱۲۰۔ ہارون ایوب، ڈاکٹر، ''اردو ناول پریم چند کے بعد''، لکھنو: اردو پبلشرز، ۱۹۷۸ء۔

۱۲۱۔ یاسین، محمد، ''ناول کا فن اور نظریہ'' پٹنہ: خدا بخش اورینٹل پبلک لائبریری، ۲۰۰۲ء۔

۱۲۲۔ یوسف سرمست، ڈاکٹر ''بیسویں صدی میں اردو ناول'' حیدر آباد، دکن، ۱۹۷۳ء۔
۱۲۳۔ یونس جاوید، ''حلقۂ اربابِ ذوق'' اسلام آباد: دوست پبلی کیشنز، ۲۰۰۳ء۔
۱۲۴۔ یونس خان، ''لسانی فلسفہ اور فکشن کی شعریات'' لاہور: دارالشعور، ۲۰۰۱ء۔

انٹرنیٹ

۱۲۵۔ http://en.wikipedia.org/wiki/The_Garden_of_Earthly_Delights

لغات وانسائیکلوپیڈیا

۱۲۶۔ اردو جامع انسائیکلوپیڈیا'' (مرتبہ) لاہور: شیخ اینڈ سنز، س ن۔
۱۲۷۔ ''قومی انگریزی اردو لغت'' جمیل جالبی، ڈاکٹر، (مرتبہ) اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان پاکستان، ۱۹۹۴ء۔
۱۲۸۔ ''Dictonary of Literary Terms and Theory'' اے۔ جے۔ کیوڈون (A.J.Cuddon) انگلینڈ: پینگوئنز بک لمیٹڈ، ۱۹۸۲ء۔

اخبارات ورسائل

۱۲۹۔ روزنامہ جنگ'' راولپنڈی جنگ، ۷ تا ۱۳ نومبر ۱۹۹۹ء۔
۱۳۰۔ ''تخلیقی ادب-4'' اسلام آباد: نمل یونیورسٹی اسلام آباد، ۲۰۷ء۔
۱۳۱۔ روزنامہ ''جنگ'' راولپنڈی، ۲۰۰۹ء۔
۱۳۲۔ ''ادبیات''، اسلام آباد: اکادمی ادبیات پاکستان ۱۹۹۱ء۔
۱۳۳۔ ''روشنائی'' افسانہ صدی نمبر، جلد نمبر ۷ شمارہ نمبر ۲۷۔ کراچی: نثری ادارہ۔ ۲۰۰۶ء
۱۳۴۔ ہفت روزہ ''نوائے اسلام'' کراچی: سٹی پریس، ۳۰ر جنوری تا ۵ر فروری ۲۰۰۹ء۔