تحقیقی مقالہ برائے ایم۔ایس اُردو

انیس اشفاق کا ناول خواب سراب: فنی و تکنیکی جائزہ

(ماریو برگس یوسا کے تصورِ فن کی روشنی میں)

محقق

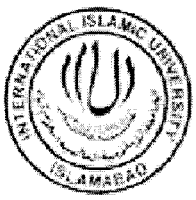
عمارہ علی

212-FLL/MSURDU/S17

نگران

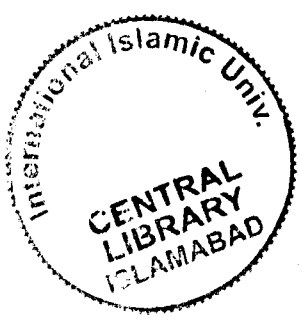
ڈاکٹر نجیبہ عارف

پروفیسر



شعبۂ اُردو

بین الاقوامی اسلامی یونی ورسٹی، اسلام آباد



Accession No TH-22507

MS
891.4393
ع م ا

اردو ادب - ناول
- فنی و تکنیکی جائزہ

ACCEPTANCE BY THE VIVA VOCE COMMITTEE

Name of the Student: **Amara Ali**
Title of the Thesis: انیس اشفاق کا ناول خواب سراب: فنی و تکنیکی جائزہ (ماریو برگھس یوسا کے تصورِ فن کی روشنی میں)
Registration No: 212-FLL/MSURDU/S17

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

VIVA VOCE COMMITTEE

Chairperson Viva Committee:

Dr. Najeeba Arif
Chairperson Department Of Urdu Female IIUI

External Examiner:

Dr. Rasheed Amjad
Professor
Deptt. Of Urdu, Al-khair University, Islamabad

Internal Examiner:

Dr. Sabahat Mushtaq
Assistant Professor, Department Of Urdu Female IUII

Supervisor:

Dr. Najeeba Arif
Chairperson Department Of Urdu Female IIUI

الجامعة الإسلامية العالمية

بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی، اسلام آباد

شعبۂ اُردو (خواتین)

تصدیق نامہ

عمارہ علی رجسٹریشن نمبر 212-FLL/MSURDU/S17 نے ایم۔ایس اُردو کی ڈگری کی تکمیل کے لیے میری نگرانی میں " انیس اشفاق کا ناول خواب سراب: فنی و تکنیکی جائزہ (ماریو برگس یوسا کے تصورِ فن کی روشنی میں)" کے عنوان سے تحقیقی مقالہ لکھا ہے۔ تصدیق کی جاتی ہے کہ اس موضوع پر اس سے پہلے کام نہیں ہوا اور یہ مقالہ سرقے سے پاک ہے۔

نگران:

ڈاکٹر نجیبہ عارف

پروفیسر

اظہارِ تشکر

ہدیۂ شکر خدا کے حضور جو ہمارے لیے اس دنیا میں وسیلے پیدا کرتا ہے اور ہمارے کاموں کو آسان بناتا ہے۔ تحقیقی مرحلے میں موضوع کا انتخاب ایک کٹھن مرحلہ ہے۔ میں اپنی نگران پروفیسر ڈاکٹر نجیبہ عارف کی احسان مند ہوں کہ انھوں نے اس مرحلے کو میرے لیے آسان بنایا۔ موضوع کے انتخاب سے لے کر مقالے کی تکمیل تک ہر مرحلے میں ان کی رہنمائی، معاونت اور شفقت میرے شاملِ حال رہی۔ چار ابواب پر مشتمل اس تحقیقی مقالے کے پہلے باب میں فنِ ناول نگاری کے حوالے سے معاصر مغربی نقاد ماریو برگس یوسا کے بیان کردہ جدید فنی و تکنیکی اجزا کا ذکر تفصیل سے کیا ہے اور ان کی آسان زبان میں وضاحت کی کوشش کی گئی ہے۔ دوسرے باب میں انیس اشفاق کے احوال و آثار اور ان کے ناول خواب سراب پر تعارف و تنقید شامل ہے۔ اگلے دو ابواب میں خواب سراب کی ہیئت و تکنیک کا تجزیہ یوسا کے بیان کردہ جدید فنی و تکنیکی عناصر کے تحت کیا گیا ہے اور آخر میں نتائج اخذ کیے گئے ہیں۔ مقالے کے دوسرے باب کے لیے انیس اشفاق کے حالاتِ زندگی اور تصانیف سے متعلقہ مواد درکار تھا۔ اس سلسلے میں، میں پروفیسر ڈاکٹر انیس اشفاق کی ممنون ہوں جنھوں نے نہ صرف مطلوبہ مواد فراہم کیا بلکہ اکثر اپنی گوں ناگوں ادبی و غیر ادبی مصروفیات سے وقت نکال کر میرے وقت بے وقت کے استفسارات کا بھی خوش دلی سے جواب دیا۔ انھوں نے خواب سراب پر لکھے گئے چند تنقیدی مضامین بھی فراہم کیے۔ دورانِ تحقیق میری حوصلہ افزائی اور مقالے کی جلد تکمیل کے لیے ان کی نیک خواہشات کا بھی شکریہ۔ تحقیقی مواد تک رسائی کے لیے کتب خانوں کے منتظمین کا بھی شکریہ، بالخصوص اسلامی یونی ورسٹی کے عابد اور افتخار احمد صاحب کا جنھوں نے ای لائبریری سسٹم کے ذریعے ماریو برگس یوسا کی کتاب کے انگریزی ترجمے تک میری رسائی ممکن بنائی۔ میں اپنی عزیز استاد ڈاکٹر صباحت مشتاق کی بھی شکر گزار ہوں جن کے منفرد طریقۂ تدریس کی بدولت مجھے فکشن کی مبادیات اور بالخصوص تجزیے سے خاطر خواہ واقفیت حاصل ہوئی۔ شعبے کے ان تمام اساتذہ کا بھی شکریہ جنھوں نے مقالے کی جلد تکمیل کے لیے اپنی نیک خواہشات کا اظہار کیا۔

میں اپنی بہنوں کی بھی شکر گزار ہوں جن کی اخلاقی معاونت میری حوصلہ افزائی کا باعث بنی۔ مقالے کے پہلے باب میں شامل کی گئی فلوشیٹس میری بڑی بہن صالحہ کے ہاتھ کی مہارت کا نتیجہ ہیں اور مقالے کے کچھ حصے کی پروف خوانی میں ماہ جبین نے میری مدد کی۔ میرے شکریے کے سب سے زیادہ مستحق میرے والدین ہیں جن کی ہر طرح کی مدد میرے ساتھ رہی۔ ایک بار پھر اللہ کا لاکھ لاکھ شکر اور ہدیۂ سلام اس ہستی ﷺ کے حضور جو ہمارے لیے وسیلۂ دارین ہیں۔

عمارہ علی

فہرست موضوعات

عنوانات	صفحہ نمبر
باب اول: ماریو برگس یوسا کا نظریۂ فنِ ناول نگاری	۱
باب دوم: انیس اشفاق اور ان کا ناول خواب سراب؛ تعارف و تنقید	۳۳
• انیس شفاق: شخصیت اور تصانیف	
• خواب سراب: قصہ اور اس کے اجزا	
باب سوم: خواب سراب: تکنیک کے تجربات	۸۹
• راوی	
• زمان و مکان	
• سطحِ حقیقت	
• انتقالات	
باب چہارم: خواب سراب: اظہار کے سانچے	۱۱۱
• اسلوب	
• چینی ڈبے	
• کم یونی کیٹنگ وے سلز	
• پوشیدہ حقیقت	
ماحصل	۱۴۵

باب اول

ماریو برگس یوسا کا نظریہ فنِ ناول نگاری

ماریو برگس یوسا کا نظریہ فنِ ناول نگاری

ماریو برگس یوسا کا تعارف:

جارج ماریو پیڈرو برگس یوسا(Jorge Mario Pedro Vargas Llosa;1936_____) کا شمار پچھلی پانچ دہائیوں سے لاطینی امریکہ کی ممتاز شخصیات میں ہوتا ہے۔وہ ایک ہمہ جہت شخصیت ہیں اور ایک ادیب،کالج پروفیسر، صحافی اور سیاستدان کی حیثیت سے معروف ہیں۔ ادب کی دنیا میں وہ ناول نگار، ڈراما نگار، انشائیہ نگار، افسانہ نگار، مضمون نویس اور ناقد کی شناخت رکھتے ہیں۔ یوسا اپنے عہد کے نمائندہ ادیبوں میں سے ہیں،ان کے ادبی کارناموں کی فہرست طویل ہے اور اسی بنا پر انھیں متعدد انعامات اور عالمی اعزازات سے نوازا گیا ہے جن میں ۲۰۱۰ء میں دیا جانے والا نوبل پرائز بھی شامل ہے۔

ماریو برگس یوسا کی ولادت جنوبی پیرو(Peru) کے چھوٹے سے شہر آرے کیپا(Arequipa) میں ۲۸ مارچ ۱۹۳۶ء کو ہوئی۔ یوسا ابھی بچہ ہی تھا کہ اس کے والدین نے علیحدگی اختیار کر لی۔ متوسط اور ٹوٹے ہوئے گھرانے میں جنم لینے والے یوسا کے باپ کا معاشقہ اس وقت ایک جرمن خاتون سے چل رہا تھا۔ یوسا اپنے ننھیال ہی میں رہا۔ آرے کیپا میں ایک برس رہنے کے بعد، جب اس کا نانا بولیویا(Bolivia) میں پیرو کے لیے پیرووین کونسل منتخب ہو گیا تو وہ اپنی ماں اور نانا کے ساتھ بولیویا کے شہر کوچابامبا(Cochabamba) منتقل ہو گیا۔ یہیں اس کا بچپن گزرا اور یہیں سے اس نے ابتدائی تعلیم حاصل کی[1]۔ اگلے آٹھ برس یوسا نے خوش گوار اور مراعات یافتہ ماحول میں بسر کیے۔ اسی دوران یوسا نے مہم جویانہ قصے پڑھنا شروع کیے۔ جب وہ کتابیں مکمل پڑھ لیتا اور قصہ اختتام کو پہنچتا تو وہ یہ برداشت نہ کر پاتا اور کچھ اضافی حصے خود سے اختراع کر لیتا[2]۔ جب یوسا کا نانا پیرووین کونسل سٹی میں ڈپلومیٹک پوسٹ حاصل کرنے میں کامیاب ہو گیا تو وہ ماں اور نانا کے ساتھ واپس پیرو لوٹ آیا۔ ۱۹۴۶ء میں دس برس کی عمر میں اس کا لیما (Lima) جانا ہوا، جہاں وہ پہلی بار اپنے باپ سے ملا۔ اس کے والدین پھر سے ایک ہو گئے اور انھوں نے لیما کے متوسط طبقے کے نواحی علاقے میگڈالیناڈل مار (Magdalena Dal Mar) میں سکونت اختیار کر لی۔ ۱۹۴۷ء سے ۱۹۴۹ء تک یوسا نے لیما کے سکول میں تعلیم حاصل کی۔

یوسا نے نوعمری میں نظمیں لکھنے کا آغاز کیا۔ اس کے والد نے اس کے لکھنے کے رجحان کی حوصلہ شکنی کرنا چاہی اور چودہ برس کی عمر میں اسے لیونسیو پرادو(Leoncio Prado) کی فوجی اکیڈمی میں داخل کرا دیا؛ اس کا یوسا پر الٹا اثر ہوا اس نے اپنے ادبی کاموں کو خفیہ رکھا، لکھنے کا پختہ عزم کیا اور فرسودہ معاشرے کے خلاف بغاوت کے عنصر نے یوسا

میں جنم لیا[۳]۔ جلد ہی اس نے اکیڈمی سے چھٹکارا پالیا اور اپنی تعلیم پیورا (Piura) سے مکمل کی۔ سولہ سال کی عمر میں گریجویشن سے قبل ہی اس نے مقامی اخبارات کے لیے صحافت شروع کر دی۔ ۱۹۵۲ء میں اس کا پہلا کھیل (Three Act play) شائع ہوا۔ ۱۹۵۳ء میں اس نے لیما کی دانشگاہ (San Marcos National University) سے قانون اور ادب کی تعلیم حاصل کی۔ بعد ازاں، اسی دانشگاہ سے یوسا کو سپین میں پڑھنے کے لیے سکالرشپ ملا۔ لیما میں اپنی تعلیم ختم کرنے کے بعد خود عائد کردہ سترہ سالہ جلاوطنی میں یوسا پیرو سے چلا گیا اور اس دوران صحافی اور لیکچرر کے فرائض انجام دیتا رہا۔ ۱۹۵۵ء میں، انیس برس کی عمر میں یوسا نے اپنی چچی جولیا سے شادی کی جو اس سے عمر میں دس سال بڑی تھی۔ ۱۹۵۷ء میں اس کی کہانیوں کا پہلا مجموعہ شائع ہوا۔ ۱۹۵۸ء میں گریجویشن مکمل کرنے پر یوسا کو سپین کی دانشگاہ (University Of Madrid) میں پڑھائی کے لیے سکالرشپ ملا۔ بعد ازاں مزید تعلیم حاصل کرنے کے لیے سکالرشپ کی امید پر وہ فرانس گیا لیکن پیرس پہنچنے پر اسے پتہ چلا کہ اس کی درخواست مسترد کر دی گئی ہے۔ یوسا اور جولیا نے پیرس ہی میں رہنے کا فیصلہ کیا۔ ان کی شادی چند سال ہی چل پائی اور ۱۹۶۴ء میں اپنے انجام کو پہنچی۔ ۱۹۶۵ء میں یوسا نے دوسری شادی، اپنی رشتہ دار خاتون پیٹریشیا سے کی، اس شادی سے یوسا کے تین بچے ہیں۔

خود عائد کردہ جلاوطنی کے عہد میں یوسا نے ناول لکھنے شروع کیے۔ اس کا پہلا ناول سورما کا زمانہ (*The Time Of The Hero*;1963) سپین میں شائع ہوا۔ یوسا کے اس ناول کو بہت سراہا گیا اور اسے کئی ادبی انعامات سے نوازا گیا۔ اس کے دیگر اہم ناولوں میں (*The Green House*;1965)، گرجے میں مکالمہ (*Conversation In The Cathedral*;1969) اور دنیا کے خاتمے کی جنگ (*The War Of The End Of The World*;1991) شامل ہیں[۴]۔ ماریو برگس یوسا نے اپنے تخلیقی سفر میں کل اٹھارہ ناول تخلیق کیے اور ناول کے فن سے متعلق اپنے خیالات کا اظہار بھی کیا۔

ادبی لگاؤ کے علاوہ یوسا کو نہ صرف سیاست اور صحافت سے دلچسپی رہی بلکہ عملی میدان میں اس نے بھرپور حصہ بھی لیا۔ ریاستِ پیرو کی سیاست کے موضوع پر یوسا اپنے خیالات کا اظہار کرتا رہا ہے اور پیرو کے سیاسی مسائل کو اپنے ناولوں کا موضوع بھی بنایا۔ ۱۹۹۰ء میں اس نے ریاستِ پیرو کی صدارتی نشست کے لیے الیکشن لڑنے کا فیصلہ کیا۔ انتخابی مہم کے دوران اس نے سیاست میں استعمال ہونے والی خطابتی زبان کے حوالے سے اپنی مشکلات کا ذکر کیا۔ اس الیکشن کے نتیجے میں اسے ناکامی ہوئی اور وہ اپنے سیاسی حریف انجینئر البیرتو فوجی موری (Alberto

(Fujimori) سے ہار گیا[5]۔ اس کے بعد یوسا کا زیادہ عرصہ سپین کے شہر (Madrid) میں گزرا۔ اسی دوران وہ تین ماہ کے لیے اپنے خاندان کے ساتھ پیرو میں بھی رہا۔ وہ اکثر طویل عرصے کے لیے لندن میں بھی رہتا ہے۔ ۱۹۹۳ء میں یوسا نے سپین کی باقاعدہ شہریت حاصل کی، اگرچہ تاحال اس کے پاس پیرو کی شہریت بھی ہے۔ وہ اکثر و بیشتر ان دونوں ممالک کے لیے اپنی محبت کا اظہار کرتا رہتا ہے۔

۲۰۱۵ء میں یوسا نے پیٹریشیا سے طلاق لے لی اور ایک ٹی وی پر کام کرنے والی عورت سے راہ و رسم استوار کیے۔ لکھنے کا سلسلہ اس کے بعد بھی جاری رکھا[6]۔ یوسا ابھی حیات ہے، دنیا میں اس کی حیثیت ایک ادیب سے کہیں زیادہ ہے۔ یوسا کا شمار عصرِ حاضر کے عظیم دانش وروں میں ہوتا ہے؛ سیاست، ادب، کلچر اور فنونِ لطیفہ پر اس کے خیالات اس بات کا بین ثبوت ہیں[7]۔

ماریو برگس یوسا کا نظریہ فنِ ناول نگاری:

ماریو برگس یوسا نے نہ صرف فکشن کی کئی اصناف (افسانہ، ڈراما، ناول) میں طبع آزمائی کی بلکہ فکشن کے فن سے متعلق اپنے تنقیدی خیالات کا اظہار بھی کیا۔ یوسا نے فکشنی ادب کا بنظرِ غائر مطالعہ کیا؛ فنِ فکشن نگاری کے بارے میں یوسا کا نقطۂ نظر ابہام سے پاک اور واضح ہے۔ ۱۹۶۷ء میں جادوئی حقیقت نگاری کی تحریک[8] (Magical realism movement) کے سلسلے میں، ماریو برگس یوسا اور گبریل گارشیا مارکیز (Gabriel Garcia Marquez; 1927-2014) نے فنِ فکشن نگاری سے متعلقہ کئی عوامی مباحث منعقد کروائے[9]۔ یوسا نے کئی ممتاز مغربی فکشن نگاروں کے فکشن کا تنقیدی مطالعہ کیا جن میں گبریل گارشیا مارکیز، گستاؤ فلابیئر (Gustave Flaubert; 1821-1880)، ژاں پال سارتر (Jean Paul Sartre; 1905-1988) اور البرٹ کامیو (Albert Camus; 1913-1960) شامل ہیں۔ یوسا کے کئی تنقیدی مضامین کا انگریزی میں ترجمہ بھی ہو چکا ہے[10]۔ بعد ازاں، یوسا نے فکشنی ادب بالخصوص فنِ ناول نگاری کے حوالے سے اپنے تنقیدی تصورات کا اظہار اپنی کتاب *Letters to a Young Novelist* میں کیا اور ان فنی و تکنیکی رموز کو بیان کیا جو اس کے نزدیک کسی اچھے ناول کی اساس ہوتے ہیں۔ فنِ ناول نگاری کے بارے میں یوسا کے یہ نظریات نہایت اہمیت کے حامل ہیں کیونکہ وہ خود بھی ایک ناول نگار ہیں، انھوں نے اپنے تخلیقی سفر میں کُل اٹھارہ ناول تخلیق کیے؛ سو ناول کے فن پر ان کی گہری نظر ہے۔ فنِ ناول نگاری کے بارے میں یوسا کے یہ تصورات ان کے وسیع و عمیق مطالعے اور تجربے کا نچوڑ ہیں اور ان کے پس پردہ پختہ ذہن کی بالغ نظری جھلکتی ہے۔ اس کتاب میں یوسا نے ناول کے جدید فنی و تکنیکی عناصر کو تفصیل سے بیان کیا ہے۔

ماریو برگس یوسا کی کتاب *Letters To A Young Novelist* پہلی بار ۱۹۹۷ء میں ہسپانوی زبان میں *Cartas A Unjoven Novelista* کے عنوان سے شائع ہوئی۔ اس کا انگریزی زبان میں ترجمہ امریکی مترجم نتاشاوِمر (Natasha Wimmer) نے کیا جو ۲۰۰۳ء میں نیویارک سے شائع ہوا"۔ اس کتاب کا اردو ترجمہ محمد عمر میمن (۱۹۳۹ء۔۲۰۱۸ء) نے نوجوان ناول نگار کے نام خط کے عنوان سے کیا، جو ۲۰۱۰ء میں شائع ہوا۔ ڈاکٹر محمد عمر میمن کا شمار اردو کے معروف مترجمین میں ہوتا ہے۔ وہ اردو زبان و ادب کے اسکالر، نقاد، افسانہ نگار، شاعر اور مقبول مترجم ہیں۔ انھوں نے اردو زبان و ادب کو بین الاقوامی مطالعات میں متعارف کروایا نیز اردو اور انگریزی ادب کا ضخیم حصہ ترجمہ کیا۔ انھوں نے پاکستان اور بیرونِ ملک کئی جامعات میں تدریسی فرائض انجام دیے۔ علاوہ ازیں، وہ "ادبیات: مشرقِ وسطیٰ کا ادب" کی مجلسِ ادارت و مشاورت کے رکن رہے۔ آکسفورڈ یونیورسٹی پریس کی "پاکستان رائٹرز سیریز" کے عمومی مدیر اور *The Annual Of Urdu Studies* کے مدیر بھی رہے۔ انھوں نے اردو کے افسانوی ادب پر بہت سے تنقیدی مضامین بھی لکھے اور افسانوی ادب پر کئی ممتاز مغربی ادیبوں کے تنقیدی خیالات کا اردو میں ترجمہ بھی کیا۔ اسی سلسلے کی ایک کڑی انگریزی زبان کے مشہور سہ ماہی ادبی جریدے دی پیرس ریویو میں شائع ہونے والے منتخبہ ممتاز ادیبوں سے انٹرویوز کا اردو ترجمہ ہے [۱۲]۔ ناول کے فن پر ماریو برگس یوسا کی شاہ کار کتاب *Letters To A Young Novelist* کا اردو ترجمہ بھی محمد عمر میمن نے نوجوان ناول نگار کے نام خط کے عنوان سے کیا ہے۔ اس کتاب میں یوسا نے ناول کے جدید فنی لوازم کا ذکر کیا ہے۔ بقول عمر میمن:

> یوسا نے اپنی کتاب "نوجوان ناول نگار کے نام خطوط" فکشن کی فنی عملیات سے بحث کی ہے جس کے ذریعے وہ تخیلی دنیا تخلیق ہوتی ہے جو اپنے حسنِ ترغیب (قوتِ تاثیر) کے باعث کاملاً غیر حقیقی یا تخیلی ہونے کے باوجود حقیقی دنیا کا التباس پیدا کرتی ہے۔ [۱۳]

اس کتاب میں یوسا ایک نوجوان ناول نگار کو فنِ ناول نگاری کے رموز سے آگاہ کرتا ہے۔ نوجوان ناول نگار کے خط اور سوالات اس کتاب میں شامل نہیں، اگرچہ یوسا یہ ظاہر کرتا ہے کہ وہ اصلاً موجود ہیں۔ اس کتاب میں کل بارہ خطوط شامل ہیں۔ پہلے دو خطوں میں یوسا اپنے نوجوان مخاطب کو ادب کے کٹھن راستے اور ادیب کی مشکل زندگی سے آگاہ کرتا ہے۔ تیسرے خط میں وہ "قوتِ ترغیب" سے بحث کرتا ہے۔ اگلے آٹھ خطوط میں یوسا نے ناول کے فنی و تکنیکی عناصر پر سیر حاصل بحث کی ہے۔ اپنے تنقیدی نظریات کی وضاحت و صراحت کے لیے یوسا نے کئی عالمی شہرت یافتہ

ناول نگاروں کے ناولوں سے مثالیں دی ہیں اور اپنے موقف کو مدلل انداز میں پیش کیا ہے۔ یوسا کے بیان کردہ ناول کے فنی عناصر ترکیبی درج ذیل ہیں:

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

آخری خط بطور پس نوشت میں یوسا اپنے گم نام نوجوان ناول نگار کو مشورہ دیتا ہے کہ فنِ ناول نگاری کے متعلق وہ جو کچھ سیکھ چکا ہے اسے بھلا دے اور اور بس لکھنا شروع کر دے کیوں کہ کوئی کسی کو تخلیق کرنا نہیں سکھا سکتا۔ انسان کو زیادہ سے زیادہ، پڑھنا اور لکھنا سکھایا جا سکتا ہے باقی سب کچھ اسے خود ہی سیکھنا پڑتا ہے۔ مذکورہ بالا اجزاے ترکیبی کے ذکر سے قبل یوسا نے ادیب، ادبی شغل، فکشن اور قوتِ ترغیب سے بحث کی ہے لہٰذا ناول کے جدید اصول وضوابط کی تفصیل سے پہلے یوسا کے ان خیالات کا ذکر ناگزیر ہے۔

ادیب:

یوسا کے نزدیک، ایک ادیب اپنی حقیقی زندگی سے بے اطمینانی محسوس کرتا ہے اور تخیل کی دنیا میں پناہ لیتا ہے۔ ادیب کی اسی خاصیت کے حوالے سے اورحان پامک (Orhan Pamuk;1952____) نے لکھا ہے کہ ادیب بننے کے لیے صرف صبر اور مشقت ہی کافی نہیں بلکہ بے اطمینانی وہ بنیادی جوہر ہے جو کسی شخص کو ادیب میں بدل دیتی ہے[۱۴]۔ میلان کنڈیرا (Milan Kundera 1929____) ادیب کی بابت لکھتا ہے کہ ادیب اپنے باطن میں دبی ہوئی کسی چیز سے خود کو رہائی دلانے اور آزاد کرنے کے لیے لکھتا ہے۔[۱۵]

یوسا مزید لکھتا ہے کہ ایک ادیب اپنے اندر گہرائی میں محسوس کرتا ہے کہ لکھنا لکھانا ہی اس کے لیے بہترین فعل اور ممکنہ طرزِ حیات ہے۔ ناقدین کی داد و تحسین، عوام کی ستائش، شہرت، مالی منفعت اور سماجی رتبے کی اس کے نزدیک

کوئی اہمیت نہیں ہوتی۔ وہ اس ہنر کی مشق کو ہی اپنی زندگی کا حاصل اور انعام سمجھتا ہے۔ وہ محسوس کرتا ہے کہ کہانیاں لکھ کر وہ اپنی ذات کی تکمیل کر سکتا ہے ورنہ اس کی زندگی ضائع ہو رہی ہے نتیجتاً وہ خود کو اپنے مقصد (کہانیاں لکھنے) کے لیے وقف کر دیتا ہے۔ یوسا کے نزدیک، ایک ادیب صرف تخیل کی دنیا سے دل ہی نہیں بہلاتا بلکہ حقیقی زندگی اور تخیل میں پناہ لینے کے درمیان کی خلیج کو الفاظ کے ذریعے پار کر لیتا ہے۔ وہ جو کچھ سوچتا ہے اسے احاطۂ تحریر میں بھی لاتا ہے۔

اورحان پامک کے نزدیک، ادیب اپنی فنی مہارت سے موجود حقائق کو اس طرح پیش کرتا ہے کہ وہ بیک وقت مانوس اور معجزاتی لگتے ہیں"[16]۔ کنڈیرا کے نزدیک، ایک ادیب اس حقیقت کو دریافت کرتا ہے جو قارئین کی نظروں سے اوجھل رہی ہوتی ہے اور ادیب کی یہ دریافت قارئین کے تعجب کو ابھارتی ہے اور نتیجتاً اس کی جمالیاتی حس کو تسکین پہنچاتی ہے۔"[17]

مذکورہ بالا بیانات سے پتہ چلتا ہے کہ بے اطمینانی وہ بنیادی وصف ہے جو ایک ادیب کو غیر ادیب یا عام شخص سے ممتاز کرتا ہے اور یہی بے اطمینانی اسے اس بات پر اکساتی ہے کہ وہ تخیلی اور غیر حقیقی دنیا آباد کرے اور کچھ نیا اختراع کرے۔ وہ جو کچھ سوچتا ہے اس سے صرف دل ہی نہیں بہلاتا بلکہ ہنر مندی سے اسے اپنے جذبے و احساس سے مربوط کر کے الفاظ کے قالب میں کچھ اس طرح سے ڈھالتا ہے کہ وہ قارئین کو نیا اور اچھوتا معلوم ہو۔

یوسا کے نزدیک، ادیب بننے کے لیے ادبی شغل کا جاننا ضروری ہے۔

ادبی وُوکے شن (Vocation):

یوسا کے نزدیک، وُوکے شن اور کالنگ (Calling) یعنی ادبی شغل کوئی شوقیہ مشغلہ نہیں بلکہ ایک "بلاوا"، ایک "پکار"، ایک "اذن" ہے جو ہر کسی کا نصیب نہیں۔ بقول ماریو برگس یوسا:

> یہ ایک محیطِ کل اور علاحدگی کل مشغولیت ہے، ایک تقدمِ اشد، اپنی مرضی سے اختیار کردہ غلامی جو اپنے شکار (خوش نصیب شکار) کو غلام بنا ڈالتی ہے۔ (مترجم محمد عمر میمن)[18]

ادیب کا ادبی شغل کو اپنانا ایک طرح کی غلامی اختیار کرنے کے مترادف ہے۔ اور اس کی وضاحت کے لیے وہ کیچوے کی مثال دیتا ہے کہ جس طرح کیچوا اپنے میزبان سے کسبِ غذا کرتا ہے جس پر وہ انحصار کرتا ہے، اسی طرح ادبی شغل ادیب کی زندگی سے اپنی خوراک حاصل کرتا ہے۔ ادیب کے لیے لکھنا ضروری اور زندہ رہنا غیر ضروری ہوتا ہے۔ ادبی شغل کی ماہیت کا تعین ادیب کی ذات کرتی ہے کہ لکھنا لکھانا ہی اس کے لیے بہترین کام ہے۔ وہ اسی ہنر کو اپنی زندگی کا حاصل سمجھتے ہیں اور کہانیاں لکھنے میں ہی اپنی ذات کی تکمیل اور آسودگی محسوس کرتے ہیں۔

یوسا ادبی شغل کا اولین محرک، داخلی میلان اور دوسرا، آزادانہ انتخاب قرار دیتا ہے۔ ادبی شغل کے لیے کسی شخص کا آزادانہ انتخاب ناگزیر ہے لیکن صرف اسی پر اکتفا نہیں کیا جا سکتا بلکہ انتخاب کے ساتھ داخلی میلان (اذن، بلاوا، پکار، آواز) بھی ضروری ہے جو پیدائشی بھی ہو سکتا ہے اور بچپن یا اوائل جوانی میں بھی پروان چڑھ سکتا ہے۔ یوسا داخلی میلان کو اولیت دیتے ہوئے لکھتا ہے کہ ادبی سرگرمی شدید ادبی میلان کا نتیجہ ہوتی ہے جسے مناسب ماحول پروان تو چڑھا سکتا ہے لیکن خود پیدا نہیں کر سکتا۔ عقلی انتخاب کو وہ ثانوی درجے پر اہم قرار دیتا ہے۔ ادبی شغل کی پہلی علامت، قصے / کہانیاں گھڑنے کا شدید رجحان یا رغبت ہے اور پہلا قدم اپنے آپ کو کہانیاں لکھنے کے لیے وقف کر دینا ہے۔

ادبی شغل کا سرچشمہ بغاوت ہے۔ ادیب کی حقیقی زندگی سے بغاوت کی کئی وجوہات ہو سکتی ہیں تاہم یہاں یوسا جس بات کی وضاحت کرتا ہے وہ یہ کہ بغاوت جان دار اور زبردست قسم کی ہونی چاہیے۔ وہ لوگ جو اپنی حقیقی زندگی سے مطمئن نہیں ہوتے، وہ اصل زندگی سے انکار کرتے ہیں اور تخیل کی دنیا میں پناہ لیتے ہیں۔ اپنی صلاحیت کو بروئے کار لا کر مختلف قصے کہانیاں اختراع کرتے ہیں اور اپنی بغاوت سے "زندگی کی ٹھوس، معروضی دنیا کو فکشن کی لطیف اور ناپائیدار دنیا" میں تبدیل کرتے ہیں مگر ایک ادیب کی یہ بغاوت امن پسند ہوتی ہے۔ اورحان پامک نے اس حوالے سے لکھا ہے کہ ادیب کا سربستہ راز الہام نہیں بلکہ اس کی خود سری اور صبر ہے۔[19]

ادبی شغل کو اپنانے کے لیے فطری استعداد کا ہونا ضروری ہے مگر یہ صلاحیت ایک حد تک ہوتی ہے، اسے پروان چڑھانے، پختگی اور استحکام بخشنے کے لیے کچھ اور عناصر کا ہونا بھی ضروری ہے جو درج ذیل ہیں:

۱۔ مطالعہ (اساتذہ کے لکھے ہوئے کلاسیکی متون کا)

۲۔ عمیق غور و خوض

۳۔ مشق

۴۔ تیقن

محنت و مطالعے کے حوالے سے یوسا نے ایک انٹرویو میں اپنے تجربے کا اظہار کرتے ہوئے کہا ہے کہ مجھے اپنے ناول دنیا کے خاتمے کی جنگ کو تخلیق کرتے ہوئے سب سے زیادہ محنت کرنی پڑی۔ پہلی دفعہ مجھے ایک مختلف ملک اور ایسے عہد کے بارے میں لکھنا پڑا جو میرا عہد نہیں تھا، سو مجھے زیادہ تحقیق و تفحص، کثرتِ مطالعہ اور کئی

مشکلات و مسائل پر حاوی ہونا پڑا[۲۰]۔ میلان کنڈیرا کے نزدیک، ناول ایک عظیم دانش ورانہ مرکب (synthesis) ہے۔ یہ اپنے لکھنے والے سے زندگی کے تجربات، تخیلی صلاحیت اور خاصی علمیت کا تقاضا کرتا ہے۔[۲۱]

فکشن:

یوسا کے مطابق فکشن حقیقت نہیں بلکہ حقیقت کا التباس ہوتا ہے۔ یہ ایک فریب اور جھوٹ ہے جو سچ میں ملبوس ہوتا ہے اور مستند فریب کا واہمہ دلاتا ہے۔ یہ ایسی زندگی کی عکاسی کرتا ہے جو کبھی واقع نہیں ہوئی البتہ جسے بسر کرنے کی خواہش کسی عہد کے مرد و زن نے کی ہو۔ یہ ادیب / ناول نگار کے تخیل کی اختراع اور ایجاد کا نتیجہ ہوتا ہے۔ عمر میمن نے اس حوالے سے کہا ہے کہ فکشن کو گھڑت کہنا کوئی منفی بات نہیں کیوں کہ ناولی زمان و مکان میں تخلیق کردہ چیز ہمارے روزمرہ کے عادی تناظر میں ایک ساختہ / وضع کردہ شے ہی معلوم ہوگی[۲۲]۔ فکشن نگار جس حقیقت کو پیش کرتا ہے وہ اس کے تخیل کی وضع کردہ ہوتی ہے جسے وہ اپنی ہنرمندی سے معروضی بنا کر پیش کرتا ہے۔[۲۳]

فکشن کا سرچشمہ "تجربہ" ہے۔ ناول نگار کی کہانیوں کی جڑیں اس کی زندگی سے نکلتی ہیں البتہ یہ اس کی سوانح نہیں ہوتیں۔ یوسا اس بات کی بھی وضاحت کرتا ہے کہ اس کا ہرگز یہ مطلب نہیں کہ ناول میں ہمیشہ اس کے لکھنے والے کے سوانحی عناصر کی جھلک ہوتی ہے بلکہ جن کرداروں اور جس ماحول کے تناظر میں ناول نگار واقعات کو بیان کرتا ہے، وہ اس کے حافظے میں چھپے ہوتے ہیں اور ان میں کہیں نہ کہیں اس کے تجربے کا عمل دخل ضرور ہوتا ہے۔ یوسا مزید لکھتا ہے کہ ناول کی تشکیل و تعمیر کا عمل نہایت پُرپیچ اور دماغی ریاضت کا متقاضی ہوتا ہے۔ اکثر اوقات خود ناول نگار اپنی تخلیق میں ان پیکروں کو پہچاننے سے عاجز رہتا ہے جو اسے تخلیق پر اکساتے ہیں۔

کہانیوں کے موضوعات کے لیے ناول نگار خود سے ہی اکتساب کرتا ہے بالکل اسطوری جانور 'کتوب لے پاس' کی طرح جو آہستہ آہستہ خود کو ہی کھا جاتا ہے۔ یعنی کہانیوں کے خام مال اور موضوعات کے لیے وہ اپنے تجربات سے استفادہ کرتا ہے۔ ہنری جیمس (Henry James; 1843-1916) نے ناول کے نظریے پر بحث کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ناول نگار اپنے فن کے مواد کے لیے اپنے تجربات اور مشاہدات کو ٹٹولتا ہے اور اپنی تخلیقی مہارت سے زندگی سے اخذ کردہ مواد کو ناول کے قالب میں ڈھالتا ہے[۲۴]۔ ایک مستند فکشن نگار موضوعات کو خود منتخب نہیں کرتا بلکہ موضوعات اس کا انتخاب کرتے ہیں۔ زندگی، ادیب کے شعور یا لاشعور میں موجود بعض تجربات کو اس پر مسلط کرتی ہے اور وہ عاجز ہو جاتا ہے کہ ان موضوعات پر لکھ کر ان سے جان چھڑائے۔ ایک انٹرویو میں یوسا نے اس حوالے سے اپنے تجربے کا اظہار کیا ہے کہ میں کہانی کو لکھنے کا فیصلہ شعوری طور پر نہیں کرتا بلکہ خاص واقعات، لوگ، بعض

اوقات خواب اور پڑھا ہوا اچانک مجھ پر مسلط ہو جاتے ہیں اور توجہ چاہتے ہیں۔ اسی لیے میں تخلیق میں غیر شعوری عناصر کی اہمیت کا قائل ہوں میرے نزدیک شعوری عناصر کے ساتھ ساتھ غیر شعوری عناصر کو بھی قارئین تک لازمی پہنچنا چاہیے۔[۲۵]

ناولی موضوعات کے لیے وہ وقوعے ناول نگار کے لیے تحریک کا باعث ہوتے ہیں جو اصل زندگی میں اس کے اختلافِ رائے کی نمائندگی کرتے ہیں۔ ناول نگار کی ایجاد / اختراع کی ابتدا اس پر بیتا ہوا ماجرا ہوتا ہے مگر یہ اس کا اختتام نہیں ہو سکتا، وہ ہنر مندی سے اپنے حافظے کے فراہم کردہ مواد کو ناول میں بدل دیتا ہے۔ یوسا کے مطابق ناول نگار جس تھیم پر لکھے اس میں درج ذیل خصوصیات ہونی چاہییں:

طبع زاد ہو، کسی سے اخذ کیا ہوا نہ ہو۔

تجربے سے پیدا ہو۔

وہ ناول نگار کو داخلی سطح پر متحرک کرے۔

اس میں گہرائی ہو۔

کوئی تھیم فی نفسہٖ اچھا یا برا نہیں ہوتا بلکہ اس کی اچھائی یا برائی کا انحصار اس کے طریقۂ استعمال پر ہوتا ہے کہ فکشن نگار نے اسے کیسے برتا ہے اور کس ہنر مندی سے اسے الفاظ میں ڈھال کر پیش کیا ہے اور اس کی ترتیب و تنظیم کیسی ہے۔ لہٰذا فکشن نگار موضوعات کے طریقۂ استعمال کے ذمے دار ہوتے ہیں اور بالواسطہ طور پر ان کی کامیابی اور ناکامی کے ذمے دار بھی۔

فکشن کی نوعیت پر بحث کرتے ہوئے یوسا لکھتا ہے کہ فکشن اگرچہ اپنی نوعیت میں تخیلی، مجازی اور غیر حقیقی ہوتا ہے لیکن ان سب کے باوجود اس کے حقیقی زندگی پر دیرپا اثرات مرتب ہوتے ہیں۔ فکشن کے ذریعے کہانی کار صرف کسی خاص عہد کی زندگی کو ہی سامنے نہیں لاتا بلکہ ایک مخصوص عہد کی بصیرت بھی عطا کرتا ہے۔ ادبی سرگرمی کو بے ضرر کھیل قرار نہیں دیا جا سکتا؛ اس کے ذریعے ادیب اصل زندگی کے تلخ حقائق، معاشرے کی عائد کردہ حدود و قیود اور خرابیوں کی طرف بھی اشارہ کرتے ہیں، یہی وجہ ہے کہ مختلف ادوار میں اکثر اقوامِ عالم نے ادب پر کڑی پابندیاں بھی عائد کیں۔ فکشن نہ صرف قارئین کے فکر و ذہن کو متاثر کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے بلکہ ساتھ ہی ساتھ ان کی جمالیاتی حس کی تسکین اور ان کو کتھارسس کا موقع بھی فراہم کرتا ہے۔

فکشن کے باب میں یوسا نے فکشن کی تعریف، اس کی نوعیت، اصل، موضوعات اور حقیقی زندگی پر اس کے اثرات اور نتائج کے بارے میں مختصر مگر جامع بحث کی ہے۔

قوتِ ترغیب:

فکشن کا نمونہ اتنا جان دار اور کار گر ہو کہ قارئین کو ان کی اصل حقیقی دنیا سے نکال کر اپنی (فکشنی) دنیا میں محو کر لے، پس یہی اس کی ترغیبی قوت ہے۔

یوسا کے مطابق، جن ناولوں میں مواد اور ہیئت (تھیم، اسلوب اور بیانیہ وضع) باہم پیوست ہوتے ہیں وہ ناول قوتِ ترغیب سے مالا مال ہوتے ہیں۔ بہترین فن پاروں میں مواد اور ہیئت کو الگ نہیں کیا جا سکتا حقیقتاً یہ تقسیم کبھی واقع ہی نہیں ہوتی، ناقدین ایسا صرف فن پاروں کے تجزیے، تشریح اور تفہیم کی غرض سے کرتے ہیں۔ دراصل ہیئت ہی ناول کو شکل دیتی ہے اور متن کو مربوط کرتی ہے۔ ہیئت دو عناصر سے متشکل ہوتی ہے اور ان دونوں اجزا کی اہمیت ایک سی ہے۔

۱۔ اسلوب ـــــ اس کا تعلق الفاظ سے ہے، اس طرز سے جس میں کہانی لکھی جاتی ہے۔

۲۔ ترتیب ـــــ یہ کہانی کے اجزا کی تنظیم سے متعلق ہے اور بالواسطہ طور پر اس کا انحصار ناولی زمان و مکان پر ہے۔

امریکی نقاد ہنری جیمس ہیئت کے ضمن میں ناول کے تار و پود، واقعات کی ترتیب، مکالموں کی مناسب تقسیم، بیان کی چستی اور لفظی تصویر سازی کا ذکر کرتا ہے (مترجم محمد یٰسین)[۲۶]۔ ہیئت کی اثر انگیزی ناول کی قوتِ ترغیب میں اضافہ کرتی ہے۔

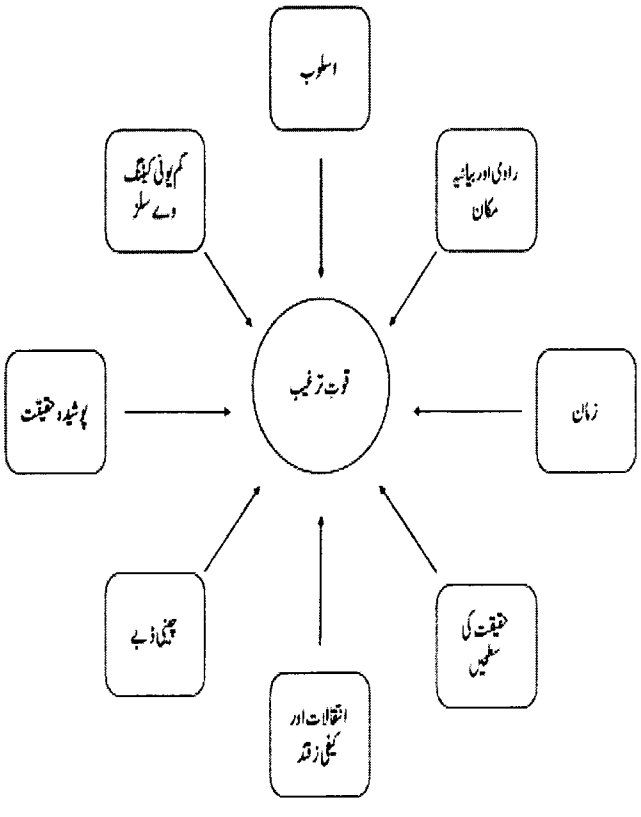
ورجینیا وولف (Virginia Woolf; 1882-1941) کے مطابق، اگر ناول تخلیق کرتے ہوئے ناول نگار ذاتی طور پر ملوث ہو تو قاری بھی اس سے جذباتی وابستگی محسوس کرتا ہے اور اس سے ناول میں قوتِ ترغیب پیدا ہوتی ہے۔[۲۷]

ناول نگار کے لیے لازم ہے کہ ناول میں قوتِ ترغیب پیدا کرنے کے لیے ذاتی تجربے (حقیقت) سے حتی الامکان استفادہ کرے لیکن ساتھ ہی قاری کو ناول کی خود مختاری کا شائبہ بھی دے (حالانکہ ناول خود مختار نہیں ہوتا کیوں کہ ناول نگار وہ ہستی ہے جو اسے تخلیق کرتا ہے۔ یہ از خود وجود میں نہیں آتا)۔ حقیقتاً، فکشن صرف مجازی معنی میں ہی خود مختار ہوتا ہے؛ یہی ناول کا حیرت انگیز ابہام بھی ہے، عظیم ناول نگار اسی حربے کا استعمال کرتے ہیں۔ اس حوالے سے ڈاکٹر محمد یٰسین نے اپنی کتاب ناول کا فن اور نظریہ میں لکھا ہے کہ ناول نگار ہمیں یہ یقین دلانے کی کوشش کرتا

ہے کہ اس کی تخلیق کردہ دنیا حقیقتاً وجود رکھتی ہے اور کہانی کی عمارت ٹھوس بنیادوں پر قائم ہے[۲۸]۔ جو ناول اپنی لطیف اور پیچیدہ تکنیکوں کے ذریعے جتنا زیادہ حقیقت سے آزاد اور خود مکتفی ہونے کا شائبہ پیدا کرے اور قارئین کو تاثر دے کہ کہانی داخلی عملیات کے نتیجے میں ظہور پذیر ہو رہی ہے، اتنا ہی وہ قوتِ ترغیب سے بہرہ ور ہو گا۔ اس کے برعکس وہ ناول جن میں قوتِ ترغیب کی کمی ہوتی ہے وہ حقیقت کا واہمہ پیدا کرنے میں ناکام رہتے ہیں۔

ناول کے جدید فنی و تکنیکی عناصر

فنی و تکنیکی حوالے سے یوسا آٹھ عناصر کا ذکر کرتا ہے جو کسی اچھے ناول کی بنیاد ہوتے ہیں۔ ان میں اسلوب، راوی، زمان، حقیقت کی سطحیں، انتقالات، چینی ڈبے، پوشیدہ حقیقت اور کم یونی کیٹنگ وے سلز شامل ہیں۔



ا۔ اسلوب:

اسلوب ناولی ہیئت کا ایک اہم عنصر ہے۔ اس کا تعلق الفاظ یعنی زبان سے ہے، اس معاملے میں زبان کا انتخاب اور اس کی درجہ بندی (تنظیم) اہمیت کی حامل ہے۔ یوسا کے مطابق، صحتِ اسلوب کا کوئی تصور نہیں یعنی اس بات کی چنداں

اہمیت نہیں کہ کوئی اسلوب درست ہے یا نہیں۔ اس نکتے کی وضاحت کرتے ہوئے یوسا کہتا ہے کہ کئی ناول نگاروں کی نثر صرفی و نحوی اعتبار سے درست ہوتی ہے اور وہ اپنے عہد کے مروجہ اسالیب بھی اختیار کرتے ہیں لیکن اس کے باوجود ان کے ناولوں میں قوتِ ترغیب کا عنصر نہیں ہوتا، اس کے برعکس کچھ ایسے ناول نگار بھی ہیں جن کا اسلوب علمی اعتبار سے اغلاط سے پُر ہوتا ہے لیکن یہ انھیں اچھا بلکہ بہترین ناول نگار ہونے سے باز نہیں رکھ سکتا کیوں کہ ان کے ناول قوتِ ترغیب کی انتہا کو چھوتے ہیں۔ یوسا کے نزدیک، اسلوب کو کارگر اور موزوں ہونا چاہیے کہ وہ فکشن کو حقیقی زندگی کا التباس عطا کرے۔ ناولی زبان کی کامیابی کا انحصار داخلی ربط اور ناگزیریت پر ہے:

۱۔ **داخلی ربط**——زبان میں ربط ہونا چاہیے۔ ناولی کہانی بے ربط ہو سکتی ہے مگر اسے بیان کرنے والی زبان کو بے ربط نہیں ہونا چاہیے۔ ناول کی معتبریت کا انحصار اسلوب کے ساتھ ساتھ بیانیہ تکنیک پر بھی ہوتا ہے۔

۲۔ **ناگزیریت**—— اس سے مراد اسلوب اور مواد / مفہوم (Content) کی مکمل ہم آہنگی ہے۔ الفاظ اور خیال میں مکمل ارتباط ہونا چاہیے۔ کہانی بیان کرنے کے لیے موزوں ترین الفاظ کا چناؤ کیا جائے، جو قارئین کو یہ تاثر دے کہ اس سے بہتر الفاظ میں کہانی بیان ہی نہیں کی جا سکتی۔ گویا موضوع، الفاظ، کردار، اور اشیا میں نامیاتی وحدت ہو۔ فلابیئر نے ناول کے اسلوب پر بحث کرتے ہوئے الفاظ کی موزونیت اور لہجے کی صداقت کو ناگزیر قرار دیا ہے[۲۹]۔ ناول نگار کہانی بیان کرنے کے لیے جو طریقہ بھی اپنائے، وہ کسی طور بھی حقیقت سے بے نیاز نہیں ہو سکتا۔[۳۰] اسلوب، نفسِ موضوع کے ساتھ ڈھلا ہوا اور داخلی تجربے سے مربوط ہونا چاہیے۔ ہر ادیب کا اپنا اسلوب ہوتا ہے، ذاتی اسلوب کی تشکیل سے قوتِ ترغیب پیدا ہوتی ہے۔ اگر اسلوب مستعار ہو تو تخلیق میں اثر انگیزی پیدا نہیں ہوتی۔ ٹامس ہارڈی (Thomas Hardy;1840-1928) کے نزدیک، فطری اسلوب کے لیے انفرادیت اور جاذبیت ضروری ہے۔[۳۱]

قمر رئیس نے اپنے آرٹیکل میں لکھا ہے کہ ناول نگار کے مخصوص زاویۂ نظر، مواد اور اظہارِ اسلوب میں مطابقت ہی کسی ناول کو منفرد تکنیک اور مخصوص ہیئت دیتی ہے[۳۲]۔ ناول کی زبان کے حوالے سے ذکاء الدین شایان نے لکھا ہے کہ ناول نگار اپنے ناول میں مکالماتی اور بیانیہ دونوں صورتوں سے استفادہ کرتا ہے۔ وہ کہیں تفصیلی پیرایۂ اظہار سے، کہیں رمزی و استعاراتی اور کہیں سادہ زبان سے کام لیتا ہے۔[۳۳]

مذکورہ بالا بیانات سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ اچھے ناول نگار کے لیے ضروری ہے کہ اس کا اپنا ذاتی اسلوب ہو، بیان اور طرزِ بیان میں ہم آہنگی ہو اور اپنے مافی الضمیر کے اظہار کے لیے وہ موزوں ترین الفاظ کا انتخاب کرے۔ عصرِ حاضر

کے کئی ناقدین موضوع اور اسلوب میں سے کسی ایک عنصر کو فوقیت دیتے ہیں لیکن اس حوالے سے یوسا بیان اور طرزِ بیان دونوں کی مساوی اہمیت کا قائل ہے۔

۲۔ راوی اور بیانیہ مکان:

راوی اور مکان کی حیثیت ناولی وضع کے ستونوں میں سے ایک اہم ستون کی سی ہے اور ناول کی تنظیم میں یہ اہم کردار ادا کرتا ہے۔

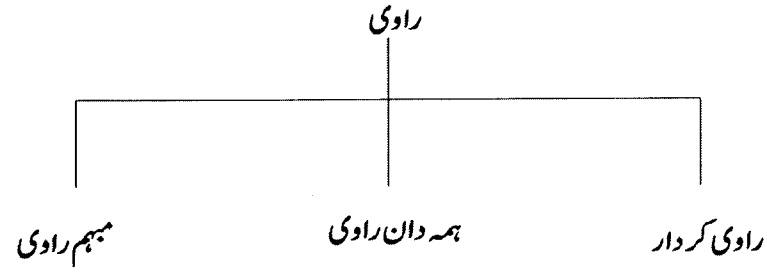
راوی——ناولی کہانی میں راوی وہ فکشنی کردار ہے جو ناول کی کہانی کو بیان کرتا ہے اور یہ ناول نگار کا تخلیق کردہ ہوتا ہے۔ ہنری جیمس کے مطابق، ناول کی کہانی بیان کرنے کے لیے ناول نگار کو ایک باشعور اور زیرک کردار کی ضرورت ہوتی ہے جو تماشائی کی حیثیت سے واقعات کا معروضی طور پر مشاہدہ کرے، انھیں بیان کرے۔ اسی کے نقطۂ نظر سے کہانی میں قطعیت و واقعیت ممکن ہے۔[۳۴]

یوسا اس بات پر زور دیتا ہے کہ راوی اور مصنف دو الگ الگ ہستیاں ہیں۔ کہانی کا راوی لفظوں کا بنا ہوا ہوتا ہے نہ کہ گوشت پوست کا بنا ہوا انسان۔ نتیجتاً وہ صرف کہانی کے بیانیے تک ہی محدود ہوتا ہے، اصل زندگی میں اس کا وجود کوئی حیثیت نہیں رکھتا۔ اس کے برعکس مصنف جو ناول تخلیق کرتا ہے اور ایک بھرپور سلسلہ وار زیست بسر کرتا ہے جو ناول کی تخلیق سے پہلے اور اس کے بعد بھی جاری و ساری رہتی ہے۔ بقول عمر میمن:

> راوی یا راوی کا وجود تخلیق کے باہر نہیں ہوتا، صرف ناولی زمان و مکان یا ناول کے دورانیے میں ہی ہوتا ہے۔ تخلیق کار کا، بہ ہر حال، اپنا ذاتی وجود ہے جو تخلیق کے باہر خارجی دنیا میں اس کے طول العمر برقرار رہتا ہے جس میں وہ چاہے تو دوسرے ناولی زمان و مکان میں دوسرے راوی اور راوی۔ کردار تخلیق کر سکتا ہے، جو خود اس ناول کے دورانیے کے باہر زندہ نہیں رہ سکتے۔[۳۵]

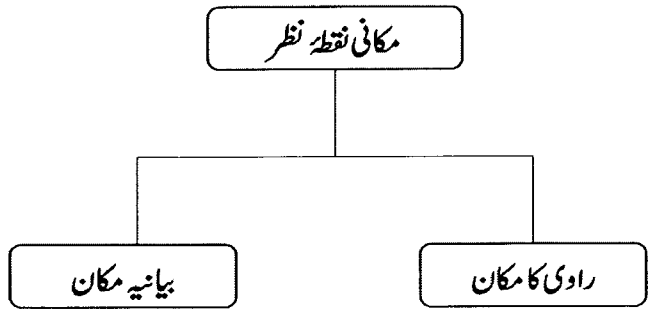
علمدار حسین بخاری نے اپنے مضمون میں لکھا ہے کہ فکشن میں حقیقت کا واہمہ پیدا کرنے کے لیے ضروری ہے کہ مصنف کی موجودگی ہمیں اس کی غیر فطری دانش وری کا احساس نہ دلائے۔[۳۶]

راوی سب سے اہم فکشنی کردار ہے جس پر ناول کی باقی ہر چیز کا انحصار ہوتا ہے۔ اسی کی حرکات و سکنات ناول کے دیگر کرداروں کی حقیقت کا قائل کراتی ہیں اور راوی ہی کہانی کا اندرونی ارتباط قائم کرتا ہے۔ یوسا کے نزدیک، عمومی طور پر راوی کی تین اقسام ہیں——راوی کردار، ہمہ دان راوی، گول مول / مبہم راوی۔ ان کی تفصیل مکانی نقطۂ نظر کے ذیل میں بیان کی گئی ہے۔



مکانی نقطۂ نظر:

ناول میں راوی کے مکان اور بیانیے کے مکان کے درمیان تعلق مکانی نقطۂ نظر (Special Point Of View) کہلاتا ہے۔



ناول میں راوی کا تعین اسمِ ضمیر (میں، تم، وہ) سے کیا جا سکتا ہے، صرفی ضمیر کے استعمال سے پتہ چلتا ہے کہ راوی کہانی کے مکان کی نسبت سے کس مقام پر فائز ہے۔ مکانی نقطۂ نظر سے راوی کے تین امکانات ہو سکتے ہیں:

ا۔ **راوی کردار** ــــــ یہ راوی کہانی کے اندر کا ہی کوئی کردار ہوتا ہے اور دیگر کرداروں سے معاملہ کرتا ہے۔ راوی کردار، ضمیر واحد متکلم "میں" کی حیثیت سے کہانی بیان کرتا ہے (ضمیر جمع متکلم "ہم" کا استعمال شاذ ہی ہوتا ہے)، ایسے نقطۂ نظر سے جس میں راوی کا مکان اور بیانیہ مکان متوارد / ایک ہی ہوتا ہے۔ راوی کردار، ناولی تفاعلات کے بارے میں ایک حد تک ہی جان سکتا ہے۔

حاضر راوی کے بارے میں شمس الرحمٰن فاروقی نے لکھا ہے کہ اس کردار سے فکشن میں واقعیت کا التباس بآسانی پیدا ہوتا ہے، مصنف کی ذات پس پردہ ہوتی ہے اور اکثر یہ مرتب کا روپ اختیار کر لیتا ہے"[۳۷]۔ عبد السلام نے "ناول کے بیانیہ اسالیب" میں راوی کردار کی حدود پر اظہارِ خیال کیا ہے کہ وہ صرف وہی باتیں بیان کر سکتا ہے جس کا اسے خود

علم ہو یا کسی اور ذریعے سے معلوم ہوں۔ قصے سے اس کا جذباتی تعلق بھی ہوتا ہے۔ قارئین ناولی تفاعلات کو اس کی جذباتی نگاہوں سے دیکھتے ہیں اور یوں انھیں کرداروں سے قربت کا احساس ہوتا ہے۔[۳۸]

۲۔ **ہمہ دان راوی**—— یہ خدائی صفت راوی ہوتا ہے جو ہر چیز سے واقفیت رکھتا ہے۔ اس قسم کا راوی خدائی نگاہ رکھتا ہے اور خارجی نقطۂ نظر سے عمل کو بیان کرتا ہے۔ یہ ضمیر غائب "وہ" کے ذریعے روایت کرتا ہے اور کہانی کے بیانیہ مکان سے باہر، مختلف اور الگ مقام پر کہیں بھی فائز ہو سکتا ہے۔

ناول میں ہمہ دان راوی کی معروضیت کو برقرار رکھنے کے لیے ضروری ہے کہ راوی:

- غیر جانبدار ہو۔
- ناولی کہانی میں مخل نہ ہو۔
- کہانی بیان کرتے ہوئے خود کو مسلسل افشا کرنے سے باز رہے۔
- اپنے نظریات، تیقنات، احساسات و خیالات کی ترجمانی، تشریحی رائے زنی، فیصلہ دہی سے اجتناب کرے۔
- اس کی آمریت عیاں نہ ہو۔

جدید ناولوں میں ہمہ دان راوی غیر مرئی یا کم از کم محتاط صورت میں ظاہر ہوتا ہے۔

عبدالسلام نے ہمہ دان راوی کی بابت لکھا ہے کہ بعض ناولوں میں ہمہ دان راوی کی معروضیت کو برقرار رکھنے کا یہ حربہ بھی استعمال ہوا ہے کہ ہمہ دان راوی کے ذریعے ناول نگار کچھ کرداروں کو سامنے لے آتا ہے اور پھر سب کچھ یہ کردار ہی کرتے ہیں۔ وہ خود پس پردہ ہوتا ہے کسی معاملے پر کوئی رائے / تبصرہ نہیں کرتا۔[۳۹] ایک ہمہ دان راوی کی مداخلتیں سارے ناولی نظام کو تہس نہس کر دیتی ہیں اور بالواسطہ طور پر ناول کی قوتِ ترغیب کو گھٹاتی ہیں۔

۳۔ **مبہم راوی**—— وہ راوی جو واضح نہ ہو اور ضمیر مخاطب "تم" میں پوشیدہ ہو۔ جو اپنی حیلہ بازی کے بل بوتے پر قاری سے اپنی شناخت مخفی رکھے ہو۔ یہ ہمہ دان راوی بھی ہو سکتا ہے اور راوی کردار بھی، جو کہانی کو بیانیہ مکان کے اندر سے بھی بیان کر سکتا ہے اور باہر سے بھی۔ لیکن یہ راوی ایک شعور بھی ہو سکتا ہے جو خود کلامی کا انداز اختیار کرے۔ وہ ناول جن میں ضمیر مخاطب والے راوی کا استعمال کیا گیا ہو، ان کا تعین داخلی شہادت سے ہی ممکن ہے۔ راوی کی یہ قسم جدید ناول کی پیداوار ہے اور زمانہ قریب ہی میں معرضِ وجود میں آئی ہے۔

اکثر ناولوں میں ایک سے زائد راوی ہوتے ہیں۔ ہنری جیمس نے اس حوالے سے لکھا ہے کہ اگر ناول میں واحد راوی ہو تو کہانی اسی کے واحد نقطہ نگاہ (Single Point of View) سے بیان ہوتی ہے اور اگر ایک سے زائد راوی ہوں

تو اس صورت میں کثیر نقطہ نگاہ (Multiple Point of View) ہوتا ہے[۴۰]۔ اکثر ناولوں میں راوی کردار سے ہمہ دان راوی کی تبدیلی یا اس کے برعکس معاملہ ہوتا ہے۔ ناولوں میں مکانی انتقال کی ایک صورت متکلم کی تبدیلی سے بھی واقع ہوتی ہے جب کرداروں کے درمیان مکالمہ غیر رسمی طور پر ادا ہو۔

ناولوں میں راوی کے نقطۂ نظر کے اعتبار سے تبدیلیاں صرف عمومی طریقے اور طویل دورانیے کی ہی نہیں ہوتیں بلکہ یہ تیز رفتار اور مختصر بھی ہو سکتی ہیں۔ ناولوں میں نقطۂ نظر کی تبدیلیاں اگر برمحل ہوں تو یہ ناول کی گہرائی،، لطافت اور قوتِ ترغیب میں اضافے کا باعث بنتی ہیں اور حقیقت کا تاثر ابھارتی ہیں لیکن اگر معاملہ اس کے برعکس ہو تو ان کی صناعی عیاں ہو جاتی ہے جو ناول کی خود مختاری اور خود کفالتی کے تاثر کو مسمار کرتی ہے۔

ناول نگار، راوی کی تخلیق میں مطلقاً آزاد ہوتا ہے تاہم وہ جس بھی نقطۂ نظر کا انتخاب کرے، اس کے لیے چند شرائط کی پاسداری لازم ہے۔ ناول نگار کا تخلیق کیا ہوا راوی جس قدر مکانی نقطۂ نظر کی عائد کردہ شرائط کی پاسداری کرتا ہے، اسی قدر ناول کی قوتِ تاثیر میں اضافہ ہوتا ہے اور بیانیہ حقیقت معلوم ہوتا ہے۔ محمد عمر میمن نے محمد حمید شاہد (۱۹۵۷ء ــــ) سے اپنے ایک خط میں راوی کے متعلق کہا ہے کہ ایک اچھا ناول نگار، راوی کے آزاد ہونے کا التباس پیدا کرتا ہے اور اس کے ناول نگار کے زیرِ اثر ہونے کو ظاہر نہیں ہونے دیتا[۴۱]۔ بقول کنڈیرا،

> لکھنے والے کو خود اپنے تمام ملاحظات سمیت غائب ہو جانا چاہیے، تاکہ قاری کی سوچ میں مخل نہ ہو، جو التباس کا جویا ہے اور فکشن کو حقیقت سمجھنا چاہتا ہے۔[۴۲]

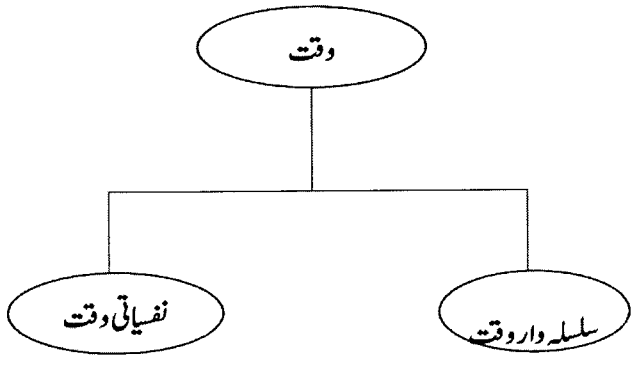
۳۔ زمان / وقت:

ناول کی بیانیہ ہیئت کا اہم عنصر وقت ہے جو کہانی کی قوتِ ترغیب کو جِلا بخشنے میں اتنا ہی معاون ہوتا ہے جتنا کہ مکانی نقطۂ نظر۔ ناولی وقت، ایک ہیئتی وقت ہوتا ہے۔ یہ ناول نگار کا وضع کردہ ہوتا ہے اور اس کی تعمیر لفظوں سے ہوتی ہے۔ فکشنی بیانیہ اپنا الگ وقت تخلیق کرتا ہے جو حقیقی وقت سے مختلف ہوتا ہے۔ عمر میمن نے حمید شاہد کے نام ایک خط میں ناولی وقت کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ناولی وقت کا غیر حقیقی یا گھڑنت ہونا اس کو بے آبرو نہیں کرتا۔ ناول خود ناول نگار کا گھڑا ہوا ادب پارہ ہے تو اس میں مستعمل وقت بھی حقیقی نہیں ہو سکتا البتہ یہ ناول کے حوالے سے ضرور حقیقی ہوتا ہے لیکن اتنا ہی، جتنے ناولی کردار حقیقی ہوتے ہیں[۴۳]۔ عبدالسلام نے ناول میں وقت کے نظام پر بحث کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ناولی وقت ناول نگار کی منشا اور اس کے وضع کردہ قانون کے تحت ہوتا ہے۔ اس کی رفتار متعین نہیں ہوتی بلکہ اس کا حسبِ ضرورت گھٹانا یا بڑھانا ناول نگار کے اختیار میں ہوتا ہے۔ اس حوالے سے انھوں

نے مزید لکھا ہے کہ ہر ناول نگار کا اپنا نظام ہوتا ہے جس کا تعلق بڑی حد تک اسکے عہد کے تقاضوں اور اس کی سوچ سے ہوتا ہے۔[۴۴]

وقت کی اقسام:

یوساوقت کو دو اقسام میں تقسیم کرتا ہے سلسلے وار وقت اور نفسیاتی وقت۔



ا۔ سلسلے وار ——— ایک تسلسل میں بہنے والا وقت جو انسان کی پیدائش سے لے کر وفات تک کا ہوتا ہے اور جو معروضی وجود رکھتا ہے۔ عمر میمن نے اسی سلسلے وار وقت کو حقیقی (Physical) کہا ہے جو گھڑی کا وقت ہے اور جو آگے کی طرف بڑھتا ہے۔ یہ ناولوں میں مستعمل وقت سے مختلف ہوتا ہے[۴۵]۔ عبد السلام نے فنِ ناول نگاری میں لکھا ہے کہ حقیقی زندگی میں ہمارا جس وقت سے واسطہ پڑتا ہے وہ اپنی مقررہ رفتار سے گزرتا ہے اور انسان سے متاثر نہیں ہوتا لیکن انسان کے تجربات، خیالات اور جذبات کی رفتار اس کی رفتار سے مختلف ہوتی ہے۔[۴۶]

۲۔ نفسیاتی ——— موضوعی وقت جس کا ہمیں ادراک ہوتا ہے جیسے خوشی، غم، انتظار اور تکلیف کا وقت۔ اس کی شکل ہماری زندگی میں بڑی مختلف ہوتی ہے۔

در اصل، ناولی وقت نفسیاتی وقت ہوتا ہے نہ کہ سلسلے وار۔ ناولی زمان یکساں رفتار سے نہیں گزرتا۔ خوشی کے لمحات میں یہ متناہی اور محدود معلوم ہوتا ہے اور تیزی سے گزر جاتا ہے۔ اس کے برخلاف، غم، تکلیف اور انتظار کی کیفیت میں یہ لامتناہی اور سست رفتار معلوم ہوتا ہے اور سلسلے وار وقت کو نظر انداز کرتے ہوئے قاری کو اپنے بیتنے کا گہرا شعور دیتا ہے۔ عبد السلام نے لکھا ہے کہ زمان کی رفتار بڑھنے اور سست ہونے کا تعلق واقعات سے ہے۔ اگر ناول نگار واقعہ پر واقعہ بیان کرتا چلا جائے تو زمان کی رفتار بڑھ جاتی ہے اور اگر واقعات میں کمی کر دی جائے اور انھیں گہرائی کے ساتھ پیش کیا جائے تو زمان کی رفتار سست ہو جاتی ہے۔[۴۷]

ناولی وقت کا تعین:

ناولی وقت کی شناخت کے لیے ضروری ہے کہ:

- زیرِ نظر ناول کے زمانی نقطۂ نظر کو دریافت کیا جائے۔
- یہ دیکھا جائے کہ راوی کس زمانے میں ہے۔
- کہانی کس زمانی صیغے میں بیان کی جارہی ہے۔

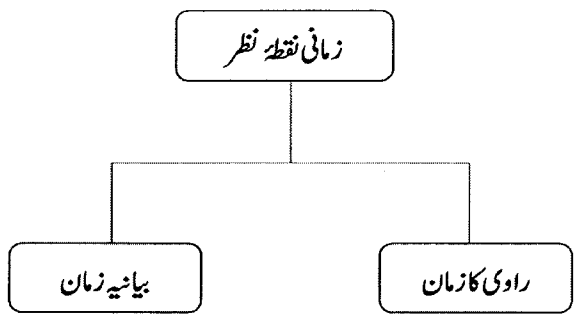
ناولی وقت کی وضع کے تعین میں زندہ اور مردہ وقت کا بھی اہم کردار ہوتا ہے اور یہ تمام فکشنی بیانیوں میں مشترک ہوتا ہے۔

زندہ وقت ـــــ وہ وقت جس میں واقعات کا ارتکاز زیادہ سے زیادہ ہو۔ ہر کہانی میں ایسے لمحات بڑے جان دار طریقے سے، قاری پر، پوری طرح عیاں ہوتے ہیں اور اس کی تمام تر توجہ اپنی طرف مرتکز کرالیتے ہیں۔ توانائی سے بھرپور اور غیر معمولی اہمیت کے حامل یہ لمحات اور واقعات "خصوصی گرہیں یا نقطے" کہلاتے ہیں اور زندہ وقت کے زمرے میں آتے ہیں۔ یہ قصے کی نوعیت کو بدلنے کی صلاحیت رکھتے ہیں اور کہانی میں اہم کردار ادا کرتے ہیں۔

مردہ/عبوری وقت ـــــ وہ دورانیہ جو قاری کو اپنی طرف متوجہ کرنے میں ناکام رہتا ہے لیکن یہ بھی اہمیت کا حامل ہوتا ہے۔ اس وقت میں پیش کیا گیا مواد بھی معلوماتی اور ضروری ہوتا ہے اور بھرتی کا کام دیتا ہے۔ اسی عبوری وقت کے بل بوتے پر ناول نگار کرداروں اور واقعات کے انسلاک کا کام لیتا ہے اور ناول میں تشریح و توضیح کی جگہ بناتا ہے۔

زمانی نقطۂ نظر:

راوی کے زمان اور بیانیہ زمان کے درمیان تعلق زمانی نقطۂ نظر کہلاتا ہے۔ زمانی نقطۂ نظر کے شعور کے بغیر ناول نگار اسے برت نہیں سکتا۔



ای ایم فارسٹر کے مطابق، ناول کی کہانی وقت کی مناسبت سے ترتیب دیے ہوئے واقعات کا بیان ہے[۴۸]۔ لہٰذا ناول نگار کے لیے یہ ممکن نہیں کہ وہ ناول کی منصوبہ بندی کرتے ہوئے وقت کے وجود کا منکر ہو۔ ناول نگار کو وقت کے لامتناہی سلسلے کو اپنی گرفت میں لینا چاہیے بصورتِ دیگر ناول گنجلک اور غیر دانش مندانہ ہو گا۔[۴۹]

زمان کی نسبت سے راوی کے درج ذیل امکانات ہو سکتے ہیں:

۱۔ راوی کا زمان اور بیانیہ زمان ایک ہی ہو، راوی حال کے صیغے میں کہانی بیان کرے۔ (اگر ایسا ہو تو یہ بیانیے کی اثر آفرینی میں حیرت انگیز اضافے کا باعث بنتا ہے)۔

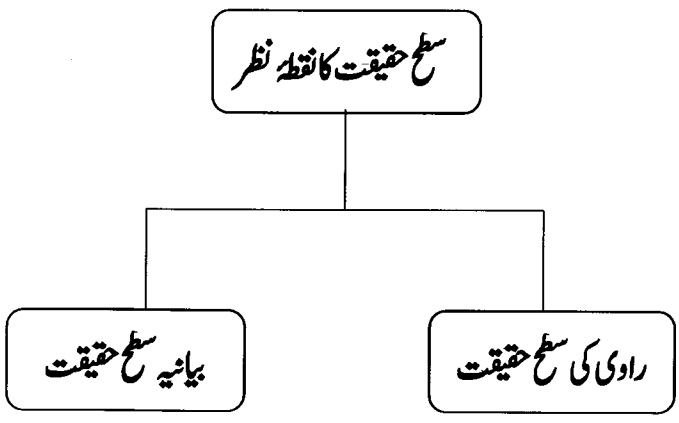
۲۔ راوی خود ماضی میں ہو اور حال و مستقبل کے واقعات کو بیان کرے (یہ نایاب صورت ہے، اس ایک بنیادی ابہام کی گنجائش موجود ہوتی ہے کیوں کہ اس صورت میں یقین سے کچھ نہیں کہا جا سکتا کہ یہ واقع بھی ہوں گے یا نہیں۔ مستقبل اور مضارع کے صیغوں کے استعمال سے بیانیہ اوامر (امر کی جمع) کا سلسلہ بن جاتا ہے)۔

۳۔ راوی خود حال یا مستقبل میں ہو اور ان واقعات کا بیان کرے جو ماضی میں واقع ہو چکے ہوں۔

مجرد شکل میں ان صورتوں کی پہچان مشکل معلوم ہوتی ہے مگر عملی طور پر یہ ناول میں واضح ہوتے ہیں اور ان کی شناخت ممکن ہے۔ کہانی صرف ایک زمانی نقطۂ نظر سے بیان نہیں کی جا سکتی۔ ناول میں عموماً ایک ہی نقطۂ نظر غالب ہوتا ہے مگر زمانی صیغوں کی تبدیلیوں کے ذریعے راوی ایک زمانی نقطۂ نظر سے دوسرے کی طرف انتقال کرتا ہے۔ زمانی انتقالات موزوں ہوں تو ناول میں وسعت، گنجائی، پیچیدگی، تنوع اور گہرائی کا اضافہ کرتے ہیں۔

۴۔ حقیقت کی سطحیں:

راوی کی سطحِ حقیقت اور بیانیہ کی سطحِ حقیقت کے درمیان جو تعلق پایا جاتا ہے، وہ سطحِ حقیقت کے اعتبار سے نقطۂ نظر کہلاتا ہے۔



ناول میں راوی اور کہانی کی سطحیں بھی مختلف ہو سکتی ہیں۔ زمانی اور مکانی نقطۂ نظر ہی کی طرح، سطح حقیقت کے اعتبار سے نقطۂ نظر کا تعین (راوی کس سطح پر ہے اور بیانیہ کس سطح پر وقوع پذیر ہو رہا ہے) بالواسطہ فکشن کی نوعیت کے تعین میں معاون ثابت ہوتا ہے۔

یوسا کے مطابق، دراصل فکشن سطحوں کی محدود تعداد ہی کو استعمال میں لاتا ہے۔ بہت واضح طور پر ان کی حقیقت پسند اور فنتاسی میں تقسیم کی جاسکتی ہے۔

۱۔ **حقیقی / حقیقت پسند**——— وہ تمام اشخاص، اشیا اور واقعات جن کو پہچانا جاسکے اور کائنات کی بابت اپنے تجربے سے ان کا ادراک اور نوعیت کا تعین کیا جاسکے، حقیقی یا حقیقت پسند کی ذیل میں آتے ہیں اور باقی ہر چیز فنتاسی کے زمرے میں آتی ہے۔ حقیقت پسندانہ فکشن مختلف سطحوں کو محیط ہوتا ہے یعنی خارجی، مادی،، داخلی اور موضوعی، حسی، بصری، اعمال واطوار کی سطح وغیرہ۔

۲۔ **فنتاسی**——— غیر حقیقی / فنتاسی کا تصور سطحوں کے ایک پورے سلسلے کا احاطہ کرتا ہے یعنی طلسمی، معجزاتی، علامتی، تمثیلی، قدیم روایات پر مبنی اور اساطیری وغیرہ۔ اساطیر مخصوص مذہبی یا فلسفیانہ اعتقادات کے حوالے سے حقیقت کی تعبیر کرتی ہیں؛ تخیلی اور فنتاسی نوعیت کے ساتھ ساتھ ایک معروضی تاریخی پہلو بھی رکھتی ہیں۔ ای ایم فارسٹر (۱۸۷۹ء۔ ۱۹۷۰ء) کے مطابق، فنتاسی میں بنیادی حیثیت تحیر کی کیفیت کو حاصل ہے۔ فنتاسی اشیا ناول میں ایک مخصوص قسم کا تاثر پیدا کرتی ہیں، یہ ماورائے عقل باتوں کو قبول کرنے کا مطالبہ کرتی ہیں"[۵۰]۔ ڈاکٹر ممتاز احمد خان نے فنتاسی واقعات اور کرداروں کے بارے میں لکھا ہے کہ یہ قارئین سے ایک مصنوعی یقین کا تقاضا کرتے ہیں جو عقل اور منطق پر مبنی نہ ہو۔ ان کے لیے ضروری نہیں کہ یہ کسی کی زندگی میں پیش بھی آئے ہوں۔[۵۱]

حقیقی اور غیر حقیقی / فنتاسی نقطۂ نظر کے درمیان تعلق ایک طرح کی بنیادی مخالفت ہے جو فنتاسی صنف کا طرۂ امتیاز ہے۔ دو مختلف سطحوں / دنیاؤں (حقیقی اور غیر حقیقی / فنتاسی) کا امتزاج کہانی کو تنوع، لامتناہیت اور ابہام کی طرف لے جاتا ہے، جس کی بدولت کہانی کی کئی تعبیریں ممکن ہو سکتی ہیں۔

ناول میں حقیقی اور غیر حقیقی اشیا کو مناسب مقام پر رکھنا اور ان کے تقاضوں کو روبہ عمل لانا ناول نگار کا کام ہے"[۵۲]۔ ہنری جیمس کے نزدیک، کہانی میں ماورائے عقل اور فوق الفطرت عناصر کی کثرت سے ناول فنتاسی میں بدل سکتا ہے اور غیر ضروری خارجی تفاصیل سے وہ محض واقعات کا ایک سلسلہ بن کر رہ جاتا ہے۔ ایک عمدہ ناول میں تخیل

(فنتاسی) اور حقیقت کا امتزاج ہونا چاہیے [۵۳]۔ اچھے ناول نگار کی خلاقانہ صلاحیت کا انحصار اس بات پر ہوتا ہے کہ اس نے سطحِ حقیقت کے اعتبار سے نقطۂ نظر کو کس طرح برتا ہے۔

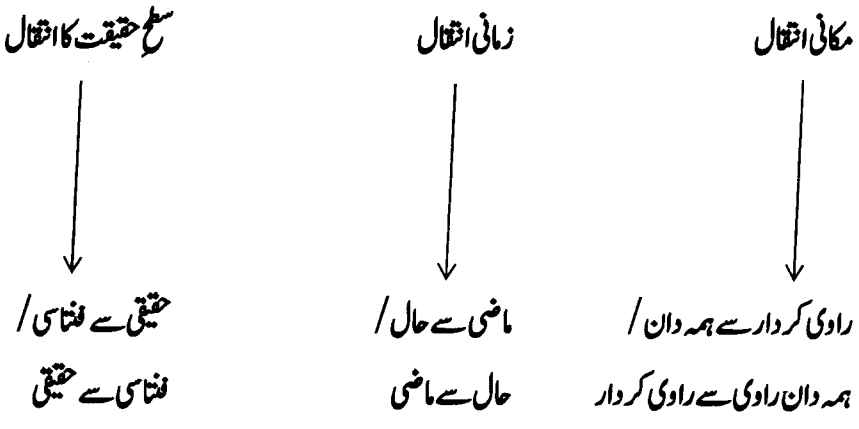
ناول میں مکانی نقطۂ نظر، زمانی نقطۂ نظر اور سطحِ حقیقت کے اعتبار سے نقطۂ نظر میں ہم آہنگی ناول کے اندرونی ربط کا باعث ہوتی ہے اگرچہ یہ تینوں ایک دوسرے سے آزاد اور مختلف ہوتے ہیں مگر ان کی حدود اکثر غیر واضح ہوتی ہیں۔ قاری کا ہیئت و تکنیک کو بھول کر ناول کے سحر میں کھو جانا ناول نگار کی فنی و تکنیکی مہارت کا ثبوت ہوتا ہے۔

۵۔ انتقالات اور کیفی زقند:

انتقال سے مراد وہ تبدیلی ہے جو ناول میں بیان کردہ نقطۂ نظر میں سے کسی ایک میں واقع ہو۔

انتقالات تین طرح کے ہو سکتے ہیں:

- مکانی انتقال
- زمانی انتقال
- سطحِ حقیقت کا انتقال



ا۔ مکانی انتقال:

اکثر ناولوں میں متعدد راوی ہوتے ہیں خصوصاً بیسویں صدی کے ناولوں میں۔ بعض ناولوں میں راوی کردار بھی ایک سے زائد ہوتے ہیں۔ ناول میں ہر مرتبہ جب کبھی کہانی کا مکانی تناظر بدلتا ہے، راوی کے بدلنے سے ضمیر بھی بدلتی ہے تو ایک مکانی انتقال واقع ہوتا ہے۔ مثلاً راوی کردار سے ہمہ دان راوی کی تبدیلی یا اس کے برعکس۔ بعض ناولوں میں یہ انتقالات کثرت سے واقع ہوتے ہیں اور بعض میں نایاب ہوتے ہیں۔ کسی کہانی میں انتقالات کے کارآمد ہونے

یا نہ ہونے کا تعین صرف آخری نتیجے سے ہی ہوتا ہے کہ آیا یہ کہانی کی قوتِ ترغیب کو بڑھاتے ہیں یا گھٹاتے ہیں۔ مکانی انتقالات کارگر ہوں تو کہانی میں تنوع اور ہمہ گیریت کا عنصر پیدا کرتے ہیں اور اسے وسعت سے ہمکنار کرتے ہیں۔

۲۔ زمانی انتقال:

وقت میں راوی کا طرزِ عمل ہی کہانی کو ماضی، حال اور مستقبل میں منکشف کراتا ہے۔ مکانی انتقال کے مقابلے میں، ناول کے زمانی نقطۂ نظر میں تبدیلی (یعنی ماضی سے حال یا حال سے مستقبل کی تبدیلی) ذرا کم ہی واقع ہوتی ہے۔ زمانی نقطۂ نظر کا استعمال اگر مہارت سے ہو تو یہ کہانی کو زمانی اعتبار سے خود مکتفی ہونے کا تاثر دیتا ہے۔

۳۔ سطحِ حقیقت کا انتقال:

بیانیے کی معروضی حقیقی سطح کی فنتاسی سطح میں تبدیلی، سطحِ حقیقت کا انتقال کہلاتا ہے۔ سطحِ حقیقت کے انتقال ادیبوں کو ناولی مواد کی تنظیم اور درجہ بندی کا موقع فراہم کرتے ہیں۔ زمانی اور مکانی انتقالات کے مقابلے میں سطحِ حقیقت کے انتقال کے امکانات قدرے زیادہ ہوتے ہیں کیوں کہ حقیقت کی بے شمار سطحیں موجود ہیں۔ ہر عہد کے ادیبوں نے اس تکنیک کا استعمال کیا ہے۔

انتقالات کا تعین:

انتقالات کا تعین دو طرح سے ہوتا ہے:

۱۔ ناول میں بیان کردہ نقطۂ ہائے نظر (مکانی، زمانی اور سطحِ حقیقت) سے۔

۲۔ مرکزی یا ضمنی کردار سے۔

کیفی زقند:

وہ انتقال جو بیانیے کے وجود یعنی قصے کی نوعیت کو بدل کر رکھ دے۔ یہ زمانی بھی ہو سکتا ہے، مکانی بھی اور سطحِ حقیقت کا بھی۔

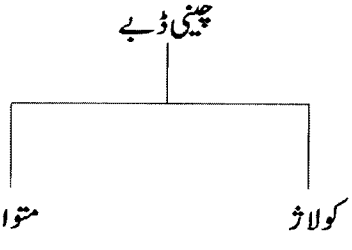
انتقالات اور زقندیں کہانی کی اساس کو مکمل طور پر نہیں بدلتیں۔ انتقالات نہایت عاجلانہ بھی ہو سکتے ہیں۔ ناولوں میں ان کا کردار اور نوعیت بہت اہم ہوتی ہے کیوں کہ بیانیے کی ہر چیز ان غیر معمولی تبدیلیوں سے متاثر ہوتی ہے۔ یہ کسی کہانی میں گہرائی، پُراسراریت، ابہام یا کثیر الجہتی کا تاثر ابھار سکتے ہیں اور اس کے برعکس صورت حال بھی پیدا کر سکتے ہیں۔ انتقالات کسی چیز کی نشاندہی نہیں کرتے نہ ہی کسی امر کی ضمانت دیتے ہیں البتہ قوتِ ترغیب کے اعتبار سے ان

کے کارآمد ہونے یا نہ ہونے کا انحصار راوی کے مخصوص طریقۂ استعمال پر ہے۔ اگر انتقالات کارگر ہوں تو ناول کی قوتِ ترغیب کو تقویت بخشتے ہیں بہ صورتِ دیگر نتیجہ انتشار میں نکلتا ہے۔

۶۔ چینی ڈبے:

وہ تکنیک جس میں بیانیہ انتقالات (زمانی، مکانی اور سطحِ حقیقت) کے ذریعے کہانیوں کے اندر کہانیوں کو داخل کیا جاتا ہے۔ اس طریقۂ کار میں ہر کہانی ایک ضمنی یا ذیلی کہانی رکھتی ہے اور تمام کہانیاں ایک دوسرے کے ساتھ باہم منسلک ہوتی ہیں اس طرح کہ ہر کہانی اور نتیجتاً کہانیوں پورا سلسلہ اثر انگیز ہو جاتا ہے۔ میلان کنڈیرا نے اسی تکنیک کو''' جداگانہ قصوں کو کل میں داخل کرنے "کا طریقہ کہا ہے۔[۵۴]

یوسا نے چینی ڈبوں کی تکنیک کی ذیل میں چند اور تکنیکیں (کولاژ اور متوازی) بھی بیان کی ہیں۔



کولاژ—— وہ طریقۂ کار جس میں ہر کہانی اپنی آزاد حیثیت رکھتی ہے اور جس کہانی کے تابع / زیرِ اثر ہوتی ہے اس پر موضوعاتی یا نفسیاتی حوالے سے اثر انداز نہیں ہوتی، کولاژ کہلاتا ہے۔

متوازی—— وہ تکنیک جس میں الگ کہانیاں ایک ساتھ ایک ہی وقت میں آگے بڑھتی ہیں۔ ان الگ کہانیوں میں کوئی مشترک ربط ہوتا ہے۔ میلان کنڈیرا نے متوازی تکنیک کے لیے ہم وقتی (simultaneity) کی اصطلاح استعمال کی ہے جس میں دو قصے بیک وقت ساتھ ساتھ آگے بڑھتے اور منکشف ہوتے ہیں۔[۵۵]

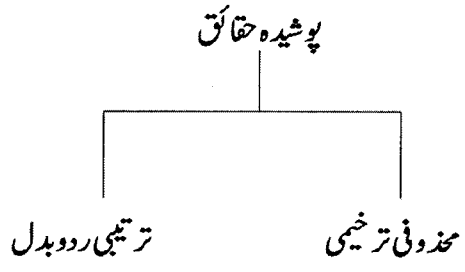
اکثر ناولوں میں چینی ڈبوں والی تکنیک ہم وقتی انتقالات (زمانی، مکانی، سطحِ حقیقت) کا نتیجہ ہوتی ہے۔ علاوہ ازیں، وہ کہانیاں جن میں بیانیہ مکان اور راوی کا مکان متوارد / ایک ہی ہو، ان کو بیان کرنے کے لیے چینی ڈبوں کا طریقہ ہی استعمال ہوتا ہے۔ اگرچہ یہ تکنیک میکانکی انداز میں برتی جاتی ہے لیکن اگر راوی سلیقے سے اس کا استعمال کرے تو یہ پرانی اور عام ہونے کے باوجود نئے پن کا احساس دیتی ہے اور ناول میں اسرار، ابہام، پیچیدگی یا تجسس و تعجب کے اضافے کے ساتھ اس کی قوتِ ترغیب کو بھی پُرمایہ کرتی ہے۔

۷۔ پوشیدہ حقیقت:

وہ تکنیک جس میں راوی کہانی میں سب کچھ بیان نہیں کرتا بلکہ کہانی کے مرکزی واقعے یا بعض معلوماتی حصوں کو حذف کر دیتا ہے۔ یوسا اس بات پر زور دیتا ہے کہ پوشیدہ حقیقت کا استعمال کوئی من مانا عمل نہیں ہونا چاہیے؛ ضروری ہے کہ بعض حصوں کی غیر موجودگی کہانی کے ظاہری حصے پر اثر انداز ہو اور قاری کے تجسس، تخیل اور توقعات کو ابھارے۔ راوی کی معنی خیز خاموشی قاری کو عاجز کر دے کہ وہ اپنی قیاس آرائیوں اور مفروضوں سے حذف شدہ حصوں کو پُر کرے۔ اس تکنیک کے ذریعے راوی کہانی کو جان دار بناتے ہیں اور اسے قوتِ ترغیب سے مالا مال کرتے ہیں۔

اس طریق کار کے حوالے سے سہیل بخاری نے ناول نگاری میں لکھا ہے کہ اس کائنات میں ناول نگار کا لاتعداد واقعات و تجربات سے سابقہ پڑتا ہے لیکن وہ ان میں سے صرف چند ہی سے استفادہ کرتا ہے اور باقی کو نظر انداز کر دیتا ہے۔ اس انتخاب میں اس کا مخصوص نقطۂ نظر بھی معاون ہوتا ہے[۵۶]۔ خالد جاوید نے لکھا ہے اشیا کو چھوڑنے اور الگ بٹور کر رکھنے سے ایک لکھنے والے کی سنجیدگی، فکر اور سلیقے کا اظہار ہوتا ہے۔[۵۷]

یوسا بتاتا ہے کہ مخفی حقائق دو طرح کے ہوتے ہیں:



۱۔ **مخذوفی ترخیمی (Elliptical)**——— وہ اساسی حقیقتیں جو پوشیدہ ہوتی ہیں اور جنھیں ہمیشہ کے لیے ناول سے حذف کر دیا جاتا ہے، مخذوفی ترخیمی کہلاتی ہیں۔

۲۔ **ترتیبی ردوبدل (Anastrophic)**——— وہ حقیقتیں جو محض عارضی طور پر پوشیدہ ہوتی ہیں یا عارضی طور پر کہیں اور بسا دی جاتی ہیں، ان کو ترتیبی ردوبدل کہا جاتا ہے۔ ترتیبی ردوبدل سے فراہم کردہ معلومات ناولی کہانی میں منتشر ہوتی ہیں، قاری ان معلومات کے ذریعے واقعات کو صحیح زمانی ترتیب سے جوڑ لیتا ہے۔

ناول نگار، کہانی کی ساری تفصیلات بیان نہیں کرتا بلکہ وہ مختلف اجزا ـــــ اشارات، کنایات اور تلازمات (تاریخی، تہذیبی و ثقافتی) کا استعمال کرتا ہے جو بلیغ حقائق کی طرف اشارہ کرتے ہیں اور ان ہی جزوی معلومات کے ذریعے کی وہ وسیع و عریض اور پھیلی ہوئی زندگی کو ظاہر کرتا ہے۔

میلان کنڈیرا کے نزدیک، ناول میں نہ ختم ہونے والی طوالت سے بچنے کے لیے ضروری ہے کہ فنِ حذف اور اختصار و ایجاز کو اپنایا جائے۔ حذفی تکنیک اس بات کا تقاضا کرتی ہے کہ ناول نگار براہِ راست اشیا کے عین قلب میں اتر جائے۔[۵۸] ایک مستند ناول نگار کے لیے خود کو ناولی تکنیک کی روایت اور خودکاری سے آزاد کرنا ضروری ہے۔ اس بات کی وضاحت کرتے ہوئے کنڈیرا نے اپنے ایک انٹرویو میں کہا ہے کہ دورِ حاضر میں ناول کثرت سے تخلیق کیے جانے لگے ہیں اور ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ناول اپنے آپ کو خود لکھنے لگے ہیں۔ ہر ناول نگار کے سامنے پہلے سے لکھے گئے ہزاروں ناولوں کی باقاعدہ روایت موجود ہوتی ہے۔ ناول نگار کو چاہیے کہ وہ صدیوں سے چلی آنے والی روایت کے برعکس اپنے مخصوص انداز اور نقطۂ نظر کی روشنی میں ناول تخلیق کرے تاکہ وہ خود کو ناولی تکنیک کی خودکاری اور روایت سے آزاد کر سکے اور اس کے لیے وہ فنِ حذف کو ضروری قرار دیتا ہے[۵۹]۔ کنڈیرا نے اپنے ایک انٹرویو میں ناول کی تنظیم کے دانستہ مبہم ہونے کو ضروری قرار دیا ہے اور اس حوالے سے اپنے تجربے کا اظہار کرتے ہوئے کہا ہے کہ ناول کو Elliptic انداز میں لکھنا چاہیے۔ میں ناول لکھتے ہوئے بہت سے صفحات اور انفرادی قصوں کی بہت سی تفاصیل کو ضرور حذف کر دیتا ہوں[۶۰]۔ ناول میں مخفی معلومات کی اپنی فعالیت ہوتی ہے، بیانیہ متن کی تشکیل میں ان کا اہم کردار ہوتا ہے۔ معلومات کا حذف کرنا یا ردوبدل کہانی پر اثر انداز ہوتا ہے اور یہ پلاٹ میں ارتعاشات اور مختلف نقطہ ہائے نظر پیدا کرتا ہے۔ اسی بیانیہ تکنیک کی بدولت ہر ناول ایک مخصوص ہیئت اختیار کرتا ہے۔ اگر کوئی ناول نگار چند حقائق کو مخفی نہیں رکھتا تو ایسی کہانی کا نہ کوئی آغاز ہوگا اور نہ ہی انجام بلکہ ناول محض تمام کہانیوں کے انسلاک کی ایک کاوش بن کر رہ جائے گا۔

ناول کے بارے میں یوسا کے بیان کردہ جدید عناصر فن اور تکنیک سے متعلقہ ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ناول میں 'فکر کے اظہار' کے حوالے سے یوسا کچھ نہیں کہتا لیکن حقیقتاً ایسا نہیں؛ پوشیدہ حقیقت کا بغور مطالعہ کرنے سے پتہ چلتا ہے کہ فنِ حذف سے فراہم کردہ معلومات کے ذریعے ہی ناول کی فکر مرتب ہوتی ہے اور اسی تکنیک کے سہارے ناول نگار ناول کی فکری جہت کو پیش کرتا ہے۔

۸۔ کم یونی کیٹنگ وے سلز:

کم یونی کیٹنگ وے سلز (Communicating Vessels) دو یا دو سے زیادہ وارداتوں کے درمیان کم یونی کیشن ہے، جو مختلف وقتوں، مقامات یا حقیقت کی مختلف سطحوں پر وقوع پذیر ہوں۔ یہ ایک طرح کا ترسیلی اور ہم ربطی نظام ہے جس میں مختلف وارداتیں / اجزانہ صرف مواد کا تبادلہ کرتے ہیں بلکہ ان کے درمیان ایک طرح کا تفاعلی تعلق بھی ہوتا ہے جو وارداتوں میں وحدت کا باعث بنتا ہے۔ یہ اندرونی مخفی نظام اس وقت اثر انگیز ہوتا ہے جب ایک واردات کا جوہر اس کے اجزا سے کچھ زیادہ ہو۔ مترجم عمر میمن نے کم یونی کیٹنگ وے سلز (متفاعل وارداتوں کا نظام) کی تعریف یوں کی ہے:

> دو یا زائد وارداتیں جو مختلف وقتوں اور مختلف مقامات یا حقیقت کی مختلف سطحوں پر رونما ہوں لیکن جنھیں راوی نے یوں پرو دیا ہو کہ ان کی قربت یا امتزاج ان سے ایک دوسرے میں ردوبدل کراتا ہو، اور ہر ایک کو، مجملہ دیگر صفات کے، ایک مختلف معنی، لہجہ، یا علامتی قدر (کیفیت) دیتا ہو جو اگر یہ فرداً فرداً روایت کی گئی ہوتیں تو حاصل نہ ہوتے۔[۶۱]

ڈاکٹر نجیبہ عارف کم یونی کیٹنگ وے سلز کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتی ہیں کہ یہ ایک عام سائنسی تجربہ ہے اس تجربے کے دوران مختلف جسامت کے برتنوں میں کوئی سیال مادہ ڈال دیا جاتا ہے جو ان برتنوں کی جسامت سے قطع نظر برابر سطح پر آکر رک جاتا ہے۔ اگر کسی ایک برتن میں سیال کی مقدار بڑھا دی جائے تو تمام برتنوں میں اس کی سطح بلند ہو جاتی ہے۔ فکشن میں اس تکنیک (یعنی مختلف زمان و مکان میں ہونے والی وارداتوں میں باہمی ربط) کے استعمال سے کثیر الجہتی اور دبازت کا عنصر پیدا کرنا مقصود ہوتا ہے[۶۲]۔ اسی تکنیک کے لیے میلان کنڈیرا نے ناولی "**کاؤنٹر پوائنٹ**" کی اصطلاح استعمال کی ہے۔ کنڈیرا نے اس کے دو لوازمات بیان کیے ہیں:

۱۔ مختلف اجزا کی مساوات۔

۲۔ کُل کا ناقابلِ تقسیم ہونا۔

ناولی کاؤنٹر پوائنٹ میں کوئی جُز دوسرے سے الگ ہو کر بامعنی نہیں رہتا۔ ہر جُز دوسرے جُز پر روشنی ڈالتا ہے اور اس کی وضاحت بھی کرتا ہے۔ سب اجزا کی وحدت ایک ہی موضوع پر ارتکاز کرتی ہے۔[۶۳] یہ تکنیک مختلف ناولی واقعات میں وحدت اور انضمام کا باعث ہوتی ہے اور کثیر الجہتی کا تاثر ابھارتی ہے۔

یوسا کی دانست میں مذکورہ بالا آٹھ تکنیکی اجزا ایک اچھے ناول کی اساس ہوتے ہیں۔ مجوزہ تحقیق میں یوسا کے مذکورہ بالا فنی اصول وضوابط کا اطلاق ناول خواب سراب کے متن پر کیا جائے گا اور اس کی ہیئت و تکنیک کا جائزہ پیش کیا جائے گا۔

حوالہ جات اور حواشی

۱۔https://www.britannica.com/biography/Mario-Vargas-Losa، تاریخ ملاحظہ:۱۵اگست،۲۰۱۸ء، شام ۶:۳۳ بجے۔

۲۔ *Encyclopedia Of World Writers 19th And 20th Centuries*، (نئی دہلی: ویوا بکس پرائیویٹ لمیٹڈ، ۲۰۰۵ء)، ص ۴۴۰۔

۳۔ ایضاً۔

۴۔ محمد عمر میمن(مترجم)،فنِ فکشن نگاری جلد ۲(کراچی: مکتبہ دانیال،۲۰۱۶ء)، ص ۴۱۔

۵۔ ایضاً، ص ۴۰۔

۶۔ https://en.wikipedia.org/wiki/Mario-Vargas-Llosa ، تاریخ ملاحظہ:۱۵ اگست، ۲۰۱۸ء، شام ۶:۳۳ بجے۔

۷۔ جولیو ایچ۔ کول(Julio H.Cole)، "Mario Vargas Llosa An Intellectual Journey" *The Independent Review*، (۲۰۱۱ء):ص ۵۔

۸۔ جادوئی حقیقت نگاری کی اصطلاح کو جرمن نقاد فرانزرو نے ۱۹۲۵ء میں متعارف کروایا۔ اس نے یہ اصطلاح پہلی دفعہ اپنے عہد کے مصوروں کی ان تصاویر کے لیے استعمال کی جن میں حقیقت پسند اور ماورائے حقیقت عناصر کا متزاج تھا۔ اس تکنیک نے بیسویں صدی کے اوائل میں بصری فنون کے ذریعے شہرت حاصل کی۔ بیسویں صدی کے شروع میں عالمی منظرنامے پر بہت سی غیر معمولی اور غیر متوقع تبدیلیاں ہوئیں۔ ایسے میں افسانوی ادب کے لکھنے والوں نے براہِ راست طرزِ اظہار کے بجائے ایسے طریقے اپنائے جو حقیقت کا بالواسطہ شعور اور ادراک فراہم کریں؛ان ہی میں ایک جادوئی حقیقت نگاری کا طریقہ تھا۔ جادوئی حقیقت نگاری کی تحریک نے مغرب میں اس وقت عروج پایا جب وسطی اور جنوبی امریکا کے مصنفین نے اپنے جغرافیائی حالات کے پیشِ نظر اسے فکشن میں استعمال کیا۔ ۱۹۶۷ء میں گارسیامارکیز نے اسے اپنی تخلیقات میں استعمال کر کے شہرت بخشی۔ اس طرز پر فکشن لکھنے والوں میں لوئیس بورخیس، استوریاس، کارپینٹیئر، کورتازار اور وارگاس لیوسا کے نام نمایاں ہیں۔

سید عامر سہیل، ملک عبدالعزیز گنجیرا، "جادوئی حقیقت نگاری کی تکنیک۔ تحقیقی و تنقیدی تناظر" مشمولہ دریافت، شمارہ ۱۲(۲۰۱۳ء):۲۰۷۔۲۲۲۔

۹۔ *Encyclopedia Of World Writers 19th And 20th Centuries*، ص ۴۴۱۔

۱۰۔ https://www.britannica.com/biography/Mario-Vargas-Losa، تاریخ ملاحظہ: ۱۵ اگست، ۲۰۱۸ء، شام ۶:۱۵ بجے۔

۱۱۔ https://www.amazon.com، تاریخ ملاحظہ: ۲۹ اگست، ۲۰۱۸ء، دوپہر ۳:۳۰ بجے۔

۱۲۔ https://en.wikipedia.org/wiki/muhammad-umer-memon، تاریخ ملاحظہ: ۱۵ اگست، ۲۰۱۸ء، شام ۴ بجے۔

۱۳۔ محمد حمید شاہد۔ محمد عمر میمن، کہانی اور یوسا سے معاملہ (فیصل آباد: مثال پبلشرز، ۲۰۱۱ء)، ص ۷۔

۱۴۔ اورحان پامک، "میرے والد کا سوٹ کیس"، مشمولہ ناول کا نیا فن مرتب آصف فرخی (کراچی: سٹی بک پوائنٹ، ۲۰۱۸ء)، ص ۷۲۔

۱۵۔ میلان کنڈیرا، ناول کا فن مترجم محمد عمر میمن (کراچی: شہرزاد، ۲۰۱۳ء)، ص ۱۳۶۔

۱۶۔ اورحان پامک، "میرے والد کا سوٹ کیس"، مشمولہ ناول کا نیا فن مرتب آصف فرخی، ص ۷۸۔

۱۷۔ میلان کنڈیرا، ناول کا فن مترجم محمد عمر میمن، ص ۱۳۸۔

۱۸۔ ماریو برگس یوسا، نوجوان ناول نگار کے نام خط مترجم محمد عمر میمن (کراچی: شہرزاد، ۲۰۱۶ء)، ص ۱۷۔

۱۹۔ اورحان پامک، "میرے والد کا سوٹ کیس"، مشمولہ ناول کا نیا فن مرتب آصف فرخی، ص ۷۰۔

۲۰۔ محمد عمر میمن (مترجم)، فنِ فکشن نگاری جلد ۱، ص ۵۸۔۵۹۔

۲۱۔ میلان کنڈیرا، ناول کا فن مترجم محمد عمر میمن، ص ۲۰۴۔

۲۲۔ محمد حمید شاہد۔ محمد عمر میمن، کہانی اور یوسا سے معاملہ، ص ۶۸۔

۲۳۔ ایضاً، ص ۶۸۔

۲۴۔ محمد یٰسین، ناول کا فن اور نظریہ (لاہور: دارالنوادر، ۲۰۱۳ء)، ص ۵۸۔

۲۵۔ محمد عمر میمن (مترجم)، فنِ فکشن نگاری جلد ۱، ص ۴۸۔

۲۶۔ محمد یٰسین، ناول کا فن اور نظریہ، ص ۶۱۔

۲۷۔ ایضاً، ص ۷۸۔

۲۸۔ ایضاً، ص ۳۳۔

۲۹۔ ایضاً، ص ۴۴۔

۳۰۔ ایضاً، ص ۳۴۔

۳۱۔ ایضاً، ص ۵۴۔

۳۲۔ قمر رئیس، "جدید اردو ناول میں اظہار و اسلوب کے تجربے" مشمولہ اردو ناول۔ تفہیم و تنقید مرتبین ڈاکٹر نعیم مظہر، ڈاکٹر فوزیہ اسلم (اسلام آباد: ادارہ فروغِ قومی زبان، پاکستان ۲۰۱۲ء)، ص ۲۷۹۔

۳۳۔ ذکاء الدین شایان، "ناول کی زبان"، مشمولہ اردو ناول۔ تفہیم و تنقید مرتبین ڈاکٹر نعیم مظہر، ڈاکٹر فوزیہ اسلم، ص ۳۷۳۔

۳۴۔ محمد یٰسین، ناول کا فن اور نظریہ، ص ۶۰۔

۳۵۔ محمد حمید شاہد۔ محمد عمر میمن، کہانی اور یوسا سے معاملہ، ص ۵۹۔

۳۶۔ علمدار حسین بخاری، "حقیقت پسند فکشن میں بیانیہ بطور منظر" مشمولہ الماس۔ شمارہ ۱۰ (۲۰۰۸ء): ص ۴۶۔

۳۷۔ شمس الرحمٰن فاروقی، افسانے کی حمایت میں (کراچی: شہرزاد پبلی کیشنز، ۲۰۰۴ء)، ص ۵۶۔

۳۸۔ عبد السلام، "اردو ناول کے بیانیہ اسالیب" مشمولہ فنِ ناول نگاری (کراچی: اردو اکیڈمی سندھ، ۱۹۹۹ء)، ص ۳۵۔

۳۹۔ عبد السلام، "اردو ناول کے بیانیہ اسالیب" مشمولہ فنِ ناول نگاری، ص ۶۶۔

۴۰۔ محمد یٰسین، ناول کا فن اور نظریہ، ص ۶۱۔

۴۱۔ محمد حمید شاہد۔ محمد عمر میمن، کہانی اور یوسا سے معاملہ، ص ۵۹۔

۴۲۔ میلان کنڈیرا، ناول کا فن مترجم محمد عمر میمن، ص ۵۰۔

۴۳۔ محمد حمید شاہد۔ محمد عمر میمن، کہانی اور یوسا سے معاملہ، ص ۶۰۔

۴۴۔ عبد السلام، "اردو ناول کے بیانیہ اسالیب" مشمولہ فنِ ناول نگاری، ص ۱۵۰۔

۴۵۔ ایضاً، ص ۱۴۹۔

۴۶۔ ایضاً، ص ۳۹۔

۴۷۔ شاہد، محمد حمید۔ میمن، محمد عمر۔ کہانی اور یوسا سے معاملہ، ص ۵۹۔

۴۸۔ای ایم فارسٹر،ناول کا فن مترجم ابوالکلام قاسمی(علی گڑھ:ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس،۱۹۹۲ء)،ص۲۱۔

۴۹۔ایضاً،ص۲۰۔

۵۰۔ای ایم فارسٹر،ناول کا فن مترجم ابوالکلام قاسمی،ص۹۵۔

۵۱۔ ممتاز احمد خان، *آزادی کے بعد اردو ناول۔ ہیئت، اسالیب اور رجحانات* (کراچی:انجمن ترقی اردو پاکستان،۱۹۹۷ء)،ص۵۱۔

۵۲۔ای ایم فارسٹر،ناول کا فن مترجم ابوالکلام قاسمی،ص۹۰۔

۵۳۔ محمد یٰسین،ناول کا فن اور نظریہ،ص۵۹۔

۵۴۔ میلان کنڈیرا،ناول کا فن مترجم محمد عمر میمن،ص۹۱۔

۵۵۔ ایضاً،ص۹۱۔

۵۶۔ سہیل بخاری،اردو ناول کی تنقید و تاریخ(لاہور:مکتبہ میری لائبریری،۱۹۶۶ء)،ص۱۵۔

۵۷۔ خالد جاوید،"دکھیارے،مشاہیر کی نظر میں"مشمولہ خواب سراب(لکھنؤ:انیس اشفاق،۲۰۱۷ء)،ص۴۵۴۔

۵۸۔ میلان کنڈیرا،ناول کا فن مترجم محمد عمر میمن،ص۸۹۔

۵۹۔ ایضاً،ص۱۳۷۔

۶۰۔ ایضاً۔

۶۱۔ماریو برگس یوسا،نوجوان ناول نگار کے نام خط مترجم محمد عمر میمن،ص۱۲۱۔

۶۲۔ نجیبہ عارف،"تنقید اور تخلیق کی کتھا۔۔۔نوجوان ناول نگار کے نام خطوط"، مشمولہ بنیاد جلد دوم، شمارہ ۱ (۲۰۱۱ء):ص۳۳۵۔

۶۳۔ میلان کنڈیرا،ناول کا فن مترجم محمد عمر میمن،ص۹۲۔

باب دوم

انیس اشفاق اور ان کا ناول خواب سراب؛ تعارف و تنقید

- انیس اشفاق: شخصیت اور تصانیف
- خواب سراب: قصہ اور اس کے اجزا

انیس اشفاق: شخصیت اور تصانیف

تعارف:

انیس اشفاق کا شمار اکیسویں صدی کے اہم اور منفرد ادبا میں ہوتا ہے۔ وہ ایک ہمہ جہت ادبی شخصیت ہیں؛ اردو ادب کی دنیا میں وہ ایک مشہور ادیب، محقق، نقاد، شاعر، افسانہ نگار، ناول نگار اور مترجم کی حیثیت سے معروف ہیں۔ وہ ایک سفر نامہ اور رپورتاژ بھی لکھ چکے ہیں۔ ناول نگاری کے میدان میں کامیابی سے جھنڈے گاڑنے کے بعد حال ہی میں انھوں نے تاریخ نگاری کے میدان میں بھی قدم رکھا ہے۔ ان کی ادبی تصانیف کی تعداد سترہ ہے اور کئی تصنیف واشاعت کے مرحلے میں ہیں۔ مختلف شعبہ ہائے ادب میں گراں قدر ادبی خدمات کی بنا پر انھیں کئی وقیع انعامات و اعزازات سے نوازا جا چکا ہے۔ اردو کے علاوہ دیگر کئی زبانوں کے کلاسیکی اور معاصر ادب سے بھی ان کی گہری واقفیت ہے۔

نام اور خاندان:

انیس اشفاق کا پورا اسم گرامی سید انیس اشفاق عابدی ہے۔ قلمی نام انیس اشفاق ہے اور ادب کی دنیا میں وہ اسی نام سے معروف ہیں۔ وہ ۳۰ جون، ۱۹۵۳ء کو لکھنؤ کے ایک محلے بزازے میں پیدا ہوئے۔ ان کی ولادت کا اصل سال ۱۹۵۳ء ہے لیکن سرکاری کاغذات میں ۱۹۵۰ء درج ہے[1]۔ ان کے والد اور والدہ دونوں کا تعلق ذی علم گھرانے سے تھا۔ ان کے والد سید اشفاق علی کا تعلق لکھنؤ سے ملحقہ بستی نیوتنی کے ایک ذی شرف اور علم دوست خانوادے سے تھا۔ دادا میر شوکت علی صاحبِ ثروت تھے۔ وہ چاندی کی بگھی میں باہر نکلتے تھے لیکن وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ سب کچھ ہاتھ سے جاتا رہا اور نوبت یہاں تک آن پہنچی کہ مکانوں کے کرائے پر گزر بسر ہونے لگی۔ انیس اشفاق کے والد نے بھی ساری عمر نوابی وضع قطع کے ساتھ گزاری؛ شیروانی، ٹوپی اور چھڑی کے بغیر کبھی گھر سے باہر نہیں نکلے۔ وہ صاحبِ علم اور خوش گو شاعر تھے۔ شستہ اور شائستہ لہجے کے مالک تھے۔ روزمرہ گفتگو میں شعروں، محاوروں اور کہاوتوں کا برمحل استعمال وہ خوبی سے کرتے؛ والد کی سی نستعلیق گفتگو کا یہی فن بعد ازاں انیس اشفاق کے بڑے بھائی احسن اشفاق کو ملا۔ انیس اشفاق کی والدہ ذاکیہ بیگم بھی صاحبِ علم اور باہنر خاتون تھیں۔ اردو، عربی اور فارسی سے اچھی خاصی واقفیت رکھتی تھیں اور انگریزی بھی جانتی تھیں۔ انھوں نے چند استانیوں کے ساتھ مل کر اپنے گھر میں ہی محلے کے بچوں کے لیے ایک مکتب کھول رکھا تھا۔ وہ حافظِ قرآن اور پابندِ صوم وصلوٰت تھیں، دینی علوم

بالخصوص اپنے مسلک کا گہرا مطالعہ کر رکھا تھا۔ خوش آواز اور خوش لحن ہونے کی بنا پر سوز اور نوحہ خوانی کرتی تھیں۔ ان کی وجہ شہرت حدیث خوانی تھی۔ انھوں نے اپنے عہد میں ذاکری اور حدیث خوانی میں منفرد مقام حاصل کیا۔ انھیں مذہبی شاعری سے خاص لگاؤ تھا؛ میرؔ، سوداؔ، غالبؔ کے منقبتی قصائد اور انیسؔ و دبیرؔ کے مرثیے زبانی پڑھا کرتیں۔ وہ خود بھی مذہبی شاعری کرتی تھیں اور مختلف مواقع کی مناسبت سے منقبت، سلام اور قصیدے کہا کرتیں لیکن نامساعد حالات کی بنا پر یہ کلام محفوظ نہیں کیا جا سکا۔ انیس اشفاق کی والدہ کو بچپن سے مطالعے کا شوق تھا۔ علمی گھرانے سے تعلق کی بنا پر ورثے میں انھیں بہت سی کتابیں ملی تھیں جو انھوں نے بڑے ہوتے ہوتے پڑھ ڈالیں۔ ان کے ایک قریبی عزیز، ضامن علی جلال کے بھتیجے کتب کی فروخت کا کاروبار کرتے تھے، وہ اکثر ان سے کتابیں لے آتیں اور پڑھ کر واپس کر دیتیں۔ انیس اشفاق کی والدہ فنِ داستان گوئی میں بھی طاق تھیں۔ لکھنؤ میں اس عہد میں طلسم ہوش ربا اور دیگر داستانوں کا سنایا جانا عام سی بات تھی۔ ان کی والدہ بھی نذیر احمد کے ناولوں کے سبق آموز قصے، آبِ حیات اور فسانۂ آزاد کے دلچسپ واقعات کو بڑی مہارت سے سناتیں۔ علم و ادب سے تعلق کے ساتھ ساتھ سارے گھریلو امور ـــــ کھانا پکانا، سلائی، کڑھائی، پتائی، چنائی، دیواروں کا رنگ و روغن ـــــ بھی خود سر انجام دیتی تھیں۔ انیس اشفاق کی والدہ کا تعلق چونکہ حکما کے خاندان سے تھا اس لیے بہت سی ادویات کے نسخے یاد تھے، ضرورت پڑنے پر بازار سے جڑی بوٹیاں منگوا کر اکثر خود ہی ادویات تیار کر لیتی تھیں۔ الغرض انیس اشفاق نے علم اور ادب دوست گھرانے میں آنکھ کھولی۔

بچپن:

علمی و ادبی گھرانے سے تعلق کی بنا پر انیس اشفاق کی بچپن ہی سے علم سے رغبت تھی۔ کم عمری میں ہی انھوں نے اردو کی کئی کلاسیکی کتابیں پڑھ لی تھیں لیکن اس کے ساتھ ساتھ ان کی کھیلوں سے بھی خصوصی دلچسپی رہی۔ انھوں نے بچپن میں کھیل کود میں بہت وقت صرف کیا اور تقریباً ہر قسم کا کھیل ـــــ لٹو نچانا، کنچے کھیلنا، پتنگ اڑانا، کبڈی، گلی ڈنڈا ـــــ کھیلا۔ کیرم، لوڈو، بیڈ منٹن، ٹیبل ٹینس، کرکٹ اور فٹبال بھی خوب کھیلا۔ اپنے زمانۂ طالب علمی میں وہ فٹبال اور کرکٹ کے اچھے کھلاڑی رہے۔ کالج کے زمانے میں وہ فٹبال ٹیم کے کپتان بھی رہے اور انھیں صوبے کی سطح پر کھیلنے کا موقع بھی میسر آیا۔ بچپن میں وہ بہت شریر تھے۔ موسم گرما کی دوپہروں میں اچھل کود کرنا، آموں اور امرودوں کے باغ میں چوری چھپے گھس کر پھل توڑنا، کبھی گلی میں کسی کے اچھی طرح سے گھٹے ہوئے سر کو دیکھا تو زور سے ایک چپت لگا کر بھاگ نکلنا، راستے میں اچانک سے سائیکل کا پہیہ گھما کر راہ گیر کو ہڑبڑا دینا، مختلف آوازیں نکال کر

محلے داروں کو خوف زدہ کرنا۔۔۔سب ہی شرارتیں کیں۔ بچپن میں انھوں نے نقلیں کیں، سوانگ رچے اور اسٹیج پر اداکاری بھی کی۔ تاہم انیس اشفاق کے بچپن کی اس سرگزشت کا ایک دوسرا رخ بھی ہے۔ انھوں نے بچپن ہی سے اپنے تعلیمی اخراجات پورے کرنے کے لیے دوڑ دھوپ شروع کر دی تھی ۔ کمسنی ہی میں انھوں نے اپنی والدہ کی ازدواجی زندگی کی ناہمواریوں اور تین بچوں کی پرورش کے لیے سخت مالی مشکلات کو بھانپ لیا تھا اور اسی بنا پر انھوں نے آٹھویں جماعت سے ہی اپنی ماں کی طرح بچوں کو پڑھانا شروع کیا، محنت مشقت کی اور تیز دھوپ میں گھوم گھوم کر اس وقت تک لاٹری کے ٹکٹ فروخت کیے جب تک انھیں اردو پڑھانے کی باقاعدہ نوکری نہیں مل گئی۔

تعلیم وتربیت:

انیس اشفاق نے ابتدائی تعلیم اپنی والدہ ذاکیہ بیگم سے حاصل کی جو ذی علم اور باہنر خاتون تھیں۔ بچپن میں ان کی والدہ نے عربی قاعدہ پڑھانے کے ساتھ ساتھ انھیں چھوٹی چھوٹی سورتیں بھی یاد کرائیں۔ دو تین برس کی عمر تک ان کی والدہ نے انھیں حرف شناسی کے عمل سے واقف کرادیا۔ بعد ازاں، انھیں قرات اور شعر خوانی سکھائی۔ تقریر کرنے کا فن بھی انھوں نے بچپن میں اپنی والدہ سے سیکھا۔ اس مقصد کے لیے وہ انھیں چھوٹی چھوٹی تقریریں لکھ کر دیتیں اور شیشے کے سامنے انھیں تقریر کرانے کی مشق کراتیں۔ اس معاملے میں وہ زبان کی اصلاح اور صحتِ تلفظ کا خاص خیال کرتیں۔ اگر کوئی شعر پڑھتے وقت ساقط الوزن ہو جاتا تو اسے فوراً باوزن پڑھواتیں۔ بہت چھوٹی عمر سے انیس اشفاق تقریری مقابلوں میں حصہ لینے اور انعامات حاصل کرنے لگے۔ ان کے گھر میں کتابوں کا اچھا خاصا ذخیرہ تھا جو انھوں نے بہت کم عمری میں پڑھ لیا تھا۔ سو، انیس اشفاق کی اولین تربیت گاہ ان کا گھر اور ان کی اولین معلمہ ان کی ماں تھیں۔

ابتدائی گھریلو تعلیم کے بعد انیس اشفاق نے محلے کے دوسرے مدرسوں سے بھی تعلیم حاصل کی۔ ان ہی مدرسوں میں جامعۂ ناظمیہ بھی ہے جس میں اس وقت کے جید علما اعلیٰ درجوں میں تعلیم دیا کرتے تھے۔ مزید حصول علم کے لیے ان کا داخلہ شہر کے مشہور گورنمنٹ جبلی کالج میں کرایا گیا۔ یہ کالج عمدہ تعلیم کے لیے مشہور ہے۔ لکھنؤ کی کئی نامور شخصیات کو یہیں سے تعلیم حاصل کرنے کا شرف حاصل ہے۔ اس کالج سے انھوں نے گیارھویں تک سائنس کی تعلیم حاصل کی پھر نامساعد حالات کی بنا پر دو تین برس کے لیے انھیں تعلیم کا سلسلہ منقطع کرنا پڑا۔ ۱۹۷۱ء میں آرٹس کے مضامین کا انتخاب کیا اور انٹرمیڈیٹ کیا۔ ۱۹۷۳ء میں شیعہ کالج لکھنؤ سے اردو، فارسی اور اکنامکس کے مضامین کے ساتھ فرسٹ ڈویژن میں بی اے کیا۔ اسی برس وہ کالج میں طلبہ کی یونین کے صدر بھی منتخب ہوئے۔ بی اے کے

بعد مزید تعلیم حاصل کرنے کی غرض سے لکھنؤ یونیورسٹی میں ایم اے اقتصادیات میں داخلہ لیا، بعد ازاں اپنے ایک دوست کے مشورے پر اردو میں تبادلہ کرالیا۔ دوست نے انیس اشفاق کے ادبی ذوق اور لگن کو دیکھتے ہوئے انھیں یہ مخلصانہ مشورہ دیا تھا۔ ۱۹۷۵ء میں انھوں نے فرسٹ ڈویژن میں ایم اے کیا اور پہلی پوزیشن بھی حاصل کی۔ یونیورسٹی میں پہلی پوزیشن حاصل کرنے پر انھیں تحقیق کرنے کے لیے جونیر ریسرچ فیلوشپ مل گئی۔ ۱۹۷۶ء میں انھوں نے تحقیق میں داخلہ لیا۔ اس دوران "اردو غزل میں علامت نگاری" ان کے مقالے کا موضوع رہا۔ موضوع کے انتخاب میں ان کے استاد شبیہ الحسن کی رہنمائی شامل تھی۔ ۱۹۸۱ء میں انھیں پی ایچ ڈی کی ڈگری تفویض ہوئی۔ ۱۹۹۹ء میں لکھنؤ یونیورسٹی سے ڈی لٹ کی ڈگری حاصل کی، اس دوران "غزل کا نیا علامتی نظام" ان کے مطالعے کا موضوع رہا۔

انیس اشفاق کی پہلی معلمہ ان کی والدہ تھیں۔ لکھنؤ یونیورسٹی میں انھیں متبحر عالم پروفیسر شبیہ الحسن کی شاگردی میسر آئی اور ان سے کسبِ فیض کا موقع ملا۔ انیس اشفاق کی جاے رہائش ان کے استاد کے گھر کے نزدیک تھی لہٰذا انیس اشفاق نے یونیورسٹی میں استفادے کے ساتھ ساتھ ان کے گھر حاضر ہو کر بھی ان سے کسبِ فیض کیا۔ پروفیسر شبیہ الحسن اردو اور انگریزی کے علاوہ عربی اور فارسی کے بھی عالم تھے اور یہ دونوں زبانیں صاحبِ زبان کی طرح بولتے تھے۔ انیس اشفاق نے اردو کے علاوہ ان سے عربی اور فارسی ادبیات کا علم بھی حاصل کیا۔ انیس اشفاق کہتے ہیں کہ پی ایچ ڈی کا موضوع "اردو غزل میں علامت نگاری" تجویز کرنے پر وہ تاعمر اپنے استاد کے احسان مند رہیں گے۔ پروفیسر شبیہ الحسن کے علاوہ انھیں اردو ادب کی ایک اور سربرآوردہ شخصیت نیر مسعود سے بھی فیض یاب ہونے کا موقع ملا۔ نیر مسعود کی رہائش گاہ بھی ان کے گھر سے بہت دور نہیں تھی۔ وہ کبھی اپنے دوستوں کے ہمراہ اور کبھی تنہا ہی ان کی جاے رہائش پہنچ جاتے، گھنٹوں وہاں بیٹھتے اور ان سے فیض یاب ہوتے۔ انیس اشفاق کے بقول انھیں سب کچھ ان ہی دو ڈیوڑھیوں سے مل گیا لہٰذا انھیں کسی اور کے در پر جانے کی ضرورت نہیں پڑی۔

ادبی سفر کا آغاز:

انیس اشفاق نے اپنی ادبی زندگی کا آغاز بچوں کے لیے لکھی ہوئی کہانیوں سے کیا۔ انھوں نے بہت سی چھوٹی چھوٹی کہانیاں لکھیں لیکن انھیں چھپنے کے لیے نہیں بھیجا۔ اگرچہ انیس اشفاق نے اپنی ادبی لگن کا تحریری اظہار بچوں کے لیے لکھی گئی کہانیوں سے کیا تھا لیکن گھر میں شعر و شاعری کا ذکر زیادہ تھا اس لیے وہ شعر گوئی کی طرف مائل ہو گئے۔ شعر کہنے کا آغاز بارہ تیرہ برس کی عمر میں ہوا۔ ایک دن اپنی بہن کے ساتھ کیرم کھیلتے ہوئے وزن کی معمولی سی غلطی کے ساتھ اچانک ان سے شعر سرزد ہو گیا اور یہی ان کا پہلا شعر تھا۔

آ ہی گئے تھے ساحل سے اتنا قریب ہم
دامن چھڑا کے موجوں سے جانا محال تھا

اس کے بعد انیس اشفاق نے اپنی طبیعت کی موزونیت اور شعری مزاج کو بھانپ لیا اور شعر کہنے شروع کیے۔ ۱۹۶۹ء میں سولہ برس کی عمر میں ان کی دو غزلیں ان کے علاقے سے شائع ہونے والے رسالوں کتاب اور آہنگ میں چھپیں۔ ان غزلوں کی اشاعت کے بعد انیس اشفاق نے باقاعدہ شاعری شروع کر دی لیکن اسے شائع کرنے میں دلچسپی نہیں لی۔

تخلیق و تصنیف کا اگلا مرحلہ:

کچھ عرصے بعد انیس اشفاق کو اپنے ہی علاقے میں اپنی عمر سے چند بڑے اور نئے لکھاریوں کی صحبت میسر آئی جو ہر اتوار کے اتوار شہنشاہ مرزا نامی ایک شخص کے مکان میں باقاعدگی سے اکٹھے ہو کر نئے ادبی موضوعات اور ادبی رسائل و جرائد میں شائع ہونے والی نئی تحریروں پر گفت و شنید کرتے۔ اسی محفل میں ایک دوسرے کی لکھی ہوئی تحریروں اور تخلیقات پر بہت جارحانہ انداز میں بحثیں ہوتیں۔ اس محفل کا دستور تھا کہ یہاں آنے والے کچھ نہ کچھ لکھ کر لاتے، اس لیے انیس اشفاق بھی کچھ نہ کچھ لکھ کر لے جاتے۔ اس محفل میں چونکہ ایک دوسرے کی تخلیقات پر بے لاگ گفت و شنید ہوتی اس لیے اس ادبی مجلس کا نام "مجلسِ حملہ آوراں" پڑ گیا۔ شہنشاہ مرزا ہی اس ادبی جماعت کے سربراہ تھے۔ اس ادبی جماعت کے اہم اراکین میں وقار ناصری، اشرف عابدی، شاہ نواز قریشی، قمر احسن، مرزا محمد کاظم وغیرہ شامل تھے۔ بعد میں ان سب نے اپنے اپنے متعلقہ شعبوں میں بڑا نام پیدا کیا۔ مجلسِ حملہ آوراں کی نشستوں سے ایک طرف انیس اشفاق کو لکھنے کی تحریک ملی تو دوسری طرف ان کے ادبی ذوق میں نکھار پیدا ہوا۔ وہ اس مجلس میں پڑھنے کے لیے غزلیں، افسانے اور مضامین لکھ کر لے جاتے لیکن ایک عرصے تک ان تحریروں کی اشاعت کی طرف ان کی توجہ مبذول نہیں ہوئی۔ کتاب اور آہنگ کے بعد ان کی تخلیقات شب خون میں اس وقت شائع ہوئیں جب ۱۹۷۰ء کے عشرے میں نامور نقاد شمس الرحمٰن فاروقی کا لکھنؤ تبادلہ ہوا اور نیر مسعود کی جائے رہائش پر مجلسِ حملہ آوراں کے اراکین سے ملاقات کے بعد انھیں اپنی تخلیقات منظرِ عام پر لانے کا مشورہ دیا اور ان سے اپنے رسالے شب خون کے لیے تخلیقات طلب کیں۔ مجلس حملہ آوراں کی طرز پر ایک اور انجمن "بزمِ ادب نوازاں" تھی جس میں عمر کی تفریق کے بغیر مختلف الخیال لوگ جمع ہوتے لیکن اس میں اکثریت نوجوانوں کی ہوتی۔ باہر سے آنے والے ادیبوں کے اعزاز میں ادبی تقریبات کا انعقاد اس انجمن کا دستور تھا، ان نشستوں میں ادیبوں سے

کھل کر مکالمہ ہوتا۔ اس طرز کی تقریبات میں انیس اشفاق پابندی سے شرکت کرتے اور ان میں ہونے والے بحث ومباحثے اور بے لاگ تجزیوں میں بڑھ چڑھ کر حصہ لیتے۔ اس زمانے میں باہر سے آنے والا ہر بڑا ادیب نیر مسعود کی جاے رہائش ضرور جاتا اور اسی وقت مجلس حملہ آوراں کے ارکان بھی وہاں پہنچ جاتے اور نیر مسعود اس ملاقات کو غیر رسمی شکل دے کر کوئی نہ کوئی موضوع چھیڑ دیتے یوں بحث و مکالمہ کا موقع ہر ایک کو میسر آتا۔ لکھنؤ میں شمس الرحمٰن فاروقی کی موجودگی اور افسانہ نگار آنجہانی رام لعل کی بدولت اس طرز کی غیر رسمی نشستوں کا سلسلہ جاری رہا۔ ان ادبی مجالس نے انیس اشفاق کی ذہنی صلاحیتوں کو جِلا بخشی اور ان کا قلم رواں ہوا۔ ان ہی محفلوں میں انھیں نئے اور پرانے ادب کی تفہیم کا موقع میسر آیا اور وہ نئے ادب کے رموز سے واقف ہوئے۔

جب ادب کی تفہیم و تعبیر کے حوالے سے انیس اشفاق میں اعتماد پیدا ہوا تو انھوں نے تنقیدی مضامین لکھنے کا آغاز کیا۔ ان کے لکھے ہوئے تنقیدی مضامین پہلے پہل مختلف ادبی تقریبات کے مواقع پر جاری ہونے والے مجلوں میں شامل ہوئے اور بعد ازاں ان کے مضامین کتاب،شب خون اور جواز (مالیگاؤں) میں شائع ہوئے۔ ۱۹۷۸ء میں ان کا پہلا اہم مضمون بعنوان "جدید افسانے میں ترسیل کا مسئلہ" رسالہ شب خون میں شائع ہوا۔ ۱۹۷۲ء میں لکھنؤ میں اتر پردیش اردو اکادمی کے قیام کے ساتھ ہی مجلسِ حملہ آوراں کے سربراہ شہنشاہ مرزا کو یہاں ملازمت مل گئی۔ ۱۹۷۴ء میں مرزا کاظم اور انیس اشفاق بھی یہاں ملازمت کرنے لگے۔ اس دوران وہ ایم اے کے طالبعلم بھی تھے۔ اردو اکادمی کے سیکرٹری صباح الدین عمر بہت متحرک اور فعال شخص تھے۔ لکھنؤ میں اکادمی کے قائم ہوتے ہی یہاں باقاعدگی سے ادبی تقریبات کا انعقاد ہونے لگا۔ اسی زمانے میں فیض احمد فیض، انتظار حسین، جمیل جالبی اور پاکستان کے دوسرے بڑے ادیب اور شاعر لکھنؤ آئے۔ انیس اشفاق نے ان سب آنے والوں کے اعزاز میں الگ سے جلسوں کا انعقاد اور مکالموں کا اہتمام کیا۔ انتظار حسین نے ان ادبی نشستوں میں ہونے والے مکالموں کا ذکر بطورِ خاص اپنے سفر ناموں (زمیں اور فلک اور) اور دوسری تحریروں میں کیا ہے۔ ۱۹۷۷ء میں فیض کا لکھنؤ آنا ہوا تو ان کے اعزاز میں منعقد کی جانے والی نشستوں کا احوال انیس اشفاق نے اپنے مضمون بعنوان "فیض لکھنؤ میں۔ ادبی مسائل پر گفتگو" میں بیان کیا جو بعد ازاں لکھنؤ کے اخبار "قومی آواز" کے سنڈے میگزین میں شائع ہوا۔ فیض کا جب دوسری بار لکھنؤ آنا ہوا تو اردو اکادمی نے ان کے اعزاز میں تقریب منعقد کی۔ اس تقریب میں انیس اشفاق نے کلامِ فیض پر اظہارِ خیال کیا تو سامعین کے ساتھ ساتھ فیض نے بھی اسے سراہا۔ انیس اشفاق اس تقریر کو اپنی چند اچھی تقریروں میں شمار کرتے ہیں۔

۱۹۷۵ء میں لکھنؤ یونیورسٹی "بزمِ ادب نوازاں" کے خصوصی مجلے خوشبو کی تقریب کا انعقاد کیا گیا تو اس کے افتتاح کے لیے شمس الرحمٰن فاروقی کو دعوت دی گئی اور پروفیسر شبیہ الحسن کو مہمانِ خصوصی بنایا، شاعر بدر بشیر بھی اس تقریب میں موجود تھے۔ اس تقریب میں انیس اشفاق نے اپنا مقالہ "جدید اردو غزل" پیش کیا اور نئی غزل کے علامتی پہلو پر مفصل گفتگو کی۔ شمس الرحمٰن فاروقی اور دوسرے شرکا نے اس مقالے کو بہت سراہا۔ اس وقت وہ ایم اے سال دوم کے طالبعلم تھے۔ بعد ازاں جب پی ایچ ڈی کے مقالے کے لیے موضوع کے انتخاب کے سلسلے میں وہ اپنے استاد شبیہ الحسن کے پاس گئے تو انھوں نے "اردو غزل میں علامت نگاری" کا موضوع تجویز کر دیا۔ ۱۹۷۶ء سے انھوں نے اس موضوع پر تحقیق کا آغاز کیا۔ ۱۹۷۸ء اور ۱۹۷۹ء میں جواز میں اس موضوع سے متعلقہ مضامین شائع ہوئے تو پورے ہندوستان میں اس کی پذیرائی ہوئی۔

اسی دور میں انیس اشفاق نے اس وقت کے اہم ترین نقاد خلیل الرحمٰن اعظمی سے ادب کے دیگر مباحث پر گفت و شنید کے ساتھ نثری نظم پر بھی تفصیلی بحث کی۔ خلیل الرحمٰن اعظمی نے اپنے وسیع مطالعے کی روشنی میں اس موضوع سے متعلقہ نکات اور مباحث کی وضاحت بطریق احسن کی۔ بعد ازاں یہ مفصل گفتگو "شعر اور شعریات" کے عنوان کے تحت جواز (مالیگاؤں) کے صفحات پر نظر آئی۔ علاوہ بریں، یہ مضمون چند سال پہلے رسالہ جامعہ (مدیر پروفیسر شمیم حنفی) میں بھی شائع ہوا۔ علی گڑھ میں دورانِ قیام ہی، انھوں نے دو جدید شعرا خلیل الرحمٰن اعظمی اور شہریار سے نثری نظم پر خصوصی گفتگو کی جس میں ہیئتی اور اسلوبیاتی حوالے سے اس صنفِ سخن کو موضوعِ بحث بنایا گیا۔ اپنی اہمیت، افادیت اور معنویت کی بنا پر نثری نظم پر ہونے والی اس اولین بحث کو رسالہ 'شب خون' (۱۹۷۸ء) میں نمایاں طور سے شائع کیا گیا۔

ملازمت:

۱۹۷۱ء میں انیس اشفاق کو پہلی ملازمت ایک سرکاری پرائمری سکول میں ۱۷۰ روپے ماہانہ تنخواہ پر اردو پڑھانے کے لیے ملی تھی۔ انھیں دوسری ملازمت، اتر پردیش اردو اکادمی، لکھنؤ میں ملی۔ ۱۹۷۲ء میں لکھنؤ میں اتر پردیش اردو اکادمی کے قیام کے ساتھ ہی مجلسِ حملہ آوراں کے سربراہ شہنشاہ مرزا کو یہاں ملازمت مل گئی۔ ۱۹۷۴ء میں مرزا کاظم اور انیس اشفاق بھی یہاں ملازمت کرنے لگے۔ اس دوران وہ ایم اے کے طالبعلم بھی تھے۔ تیسری ملازمت انھیں لکھنؤ یونیورسٹی کے شعبۂ اردو میں ملی۔ ۱۹۷۹ء سے انھوں نے لکھنؤ یونیورسٹی میں پڑھانا شروع کیا۔ ۱۹۸۱ء میں انھیں پی ایچ ڈی کی ڈگری تفویض ہوئی۔ ۱۹۸۳ء میں مستقل لکچرر کی حیثیت سے اسی شعبے میں ان کی تقرری ہوئی۔

بعد ازاں یہیں وہ ریڈر اور پروفیسر مقرر ہوئے۔ ۱۹۹۹ء میں لکھنؤ یونیورسٹی سے ڈی لٹ کی ڈگری حاصل کی۔ اسی لکھنؤ یونیورسٹی میں وہ سولہ سال صدرِ شعبہ کے عہدے پر فائز رہے اور ۲۰۱۲ء میں اپنی ملازمت سے سبکدوش ہوئے۔

اپنے پینتیس سالہ دورِ ملازمت میں انیس اشفاق نے بہت سے ہونہار اور لائق شاگرد پیدا کیے۔ ان کے فعال رہنے والے شاگردوں میں ظفر الحق، علی عباس اور آشوتوش سریواستو شامل ہیں جنھوں نے ادبی موضوعات پر تنقیدی مضامین لکھنے کا آغاز کر دیا ہے۔ ادب میں اپنا منفرد مقام پیدا کرنے والے شافع قدوائی بھی ان ہی کے شاگرد ہیں جنھوں نے اپنے مطالعے اور ذہانت کی وجہ سے بہت جلد اردو تنقید میں نام پیدا کیا۔

لکھنؤ یونیورسٹی کا عہدِ زریں:

انیس اشفاق اس بات کا اظہار بخوشی کرتے ہیں کہ قسمت نے ان کے شوق کو ہی ان کا پیشہ بنا دیا۔ لکھنؤ یونیورسٹی میں بطور لکچرر مقرر ہونے کے بعد وہ پورے انہماک، توجہ اور ارتکاز کے ساتھ درس و تدریس کے کام میں لگ گئے اور انھوں نے اپنے فرائض کی انجام دہی میں کوئی کسر نہ اٹھا رکھی۔ اپنے منفرد طریقۂ تدریس اور قدیم و جدید علوم سے واقفیت کی بنا پر انھوں نے بہت جلد طلبہ میں مقبولیت حاصل کر لی۔ انیس اشفاق اس امر سے بخوبی واقف تھے کہ طلبہ کے ذہن میں بات کس طرح بٹھانی ہے۔ فنِ تدریس کا یہ بنیادی نکتہ انھوں نے اپنے استاد شبیہ الحسن سے سیکھا۔ علم سے گہری وابستگی اور پڑھائی کے حوالے سے طلبہ کو درپیش مسائل و مشکلات کے حل کے لیے ہمہ وقت دستیابی کی وجہ سے زیادہ تر طالبعلم ایم اے کے بعد ان ہی کو اپنا نگران بنانے کے لیے مُصر ہوتے۔ یہی وجہ ہے کہ یونیورسٹی میں ان کے پینتیس سالہ دورِ ملازمت میں سو کے قریب تحقیقی مقالے ان کی زیرِ نگرانی لکھے گئے۔ انھوں نے لکھنؤ یونیورسٹی میں سولہ سال تک بطور صدرِ شعبہ اپنے فرائض سر انجام دیے۔ دورانِ صدارت متعدد کانفرنسیں اور سیمینار منعقد کرائے۔ پاکستان اور ہندوستان کے کئی ممتاز اور نمائندہ ادیبوں کے اعزاز میں یادگار اور پُر وقار ادبی تقریبات کا انعقاد کیا۔ ان ہی ادبی تقریبات اور اجلاس کی بدولت لکھنؤ یونیورسٹی کا شعبہ اردو بین الاقوامی سطح پر متعارف و روشناس ہوا۔

درس و تدریس کے علاوہ انیس اشفاق یونیورسٹی کے دیگر انتظامی و ثقافتی امور کی انجام دہی کے سلسلے میں بھی متحرک رہے۔ اکثر موقعوں پر انھیں یونیورسٹی میں نظم و نسق کی بحالی کا فریضہ سونپا گیا۔ انیس اشفاق کو کھیلوں سے خصوصی دلچسپی رہی۔ اسی دلچسپی کی بدولت وہ لکھنؤ یونیورسٹی کے کھیل کود اور ثقافتی امور سے متعلقہ شعبہ کے سیکرٹری منتخب

ہوئے۔ وہ دو دفعہ چار چار سال کے لیے لکھنؤ یونیورسٹی اتھلیٹک ایسوسی ایشن (LUAA) کے چیئرمین مقرر کیے گئے۔ اس عرصے میں انھوں نے یونیورسٹی سطح پر کھیلوں کے فروغ کے لیے اہم کردار ادا کیا اور بین الصوبائی اور ملکی سطح پر کھیلوں کے بہت سے یادگار مقابلوں کا انعقاد کیا۔

لکھنؤ یونیورسٹی میں شعبۂ اردو کی عمارت کی تعمیر ـــــ وقیع کارنامہ:

یونیورسٹی میں صدرِ شعبہ کے عہدے پر فائز ہونے کے بعد سب سے وقیع خدمت جو انیس اشفاق نے سرانجام دی، وہ لکھنؤ یونیورسٹی میں شعبۂ اردو کے لیے ایک الگ عمارت کی تعمیر تھی۔ اس یونیورسٹی میں اردو کا شعبہ صرف دو کمروں تک محدود تھا؛ ایک صدر اور اساتذہ کے لیے اور دوسرا ایم اے کی جماعت کے لیے جس میں ٹائم ٹیبل کے مطابق اساتذہ باری باری آکر پڑھاتے۔ شعبے کے لیے جگہ کی قلت کا احساس انھیں اپنے زمانہ طالبعلمی سے تھا جب ۱۹۷۳ء میں انھوں نے داخلہ لیا تھا۔ صدارت کا عہدہ سنبھالنے کے بعد شعبے کے لیے الگ عمارت کی ان کی ترجیحات میں سرِفہرست تھی۔ لکھنؤ یونیورسٹی میں لسانی تعصب کو ہوا دینے میں بعض عناصر ہمیشہ سرگرم رہے۔ ان ہی عناصر کی وجہ سے یونیورسٹی میں اردو، فارسی اور عربی کے شعبہ جات میں سہولیات کا فقدان رہا۔ انیس اشفاق کو اس کام میں لسانی عصبیت کو ہوا دینے والے عناصر کے حائل ہونے کا بخوبی احساس تھا لہٰذا انھوں نے بڑے تدبر، بردباری اور حکمت سے اس کام کے لیے راہ ہموار کی۔ یونیورسٹی کے غیر جانبدار لوگوں کو شعبے کی تعمیر کا احساس دلایا۔ انھیں اس بات کا بھی بخوبی علم تھا کہ یونیورسٹی اس بڑے کام کے لیے کسی طرح کی مالی معاونت نہیں کرے گی۔ چنانچہ انھوں نے ایسے صاحبِ ثروت کی تلاش شروع کی جو بہ رضا و رغبت اس کارِ خیر کے لیے مالی تعاون فراہم کرے۔ خوش قسمتی سے انھیں ایک ایسا شخص مل گیا۔ بعد ازاں وہ ایک عرصے تک یونیورسٹی میں روشن خیال اور سیکولر وائس چانسلر کی تقرری کے منتظر رہے جو اس کارِ خیر میں کسی طرح سے مزاحم نہ ہو۔ آخر کار ان کی مراد بر آئی۔ کشادہ ذہن اور غیر جانبدار وائس چانسلر کی تقرری کے بعد انھوں نے اس عمارت کی بنیاد رکھی۔ اب یہ عمارت یونیورسٹی کی سب سے نمایاں جگہ پر پندرہ ہزار اسکوائر فٹ کی زمین کو محیط ہے اور اس میں صدرِ شعبہ کے لیے ایک بہت بڑا کمرہ، سٹاف روم، سیمینار ہال، کتب خانہ اور علم کی تقسیم و ترسیل کے لیے کئی کمرے موجود ہیں۔ جس زمانے میں یہ عمارت مکمل ہوئی، اسی زمانے میں انتظار حسین ہندوستان آئے ہوئے تھے۔ انیس اشفاق نے ان کی آمد کے سلسلے میں ایک یادگار اور باوقار ادبی تقریب کا انعقاد کیا اور مسعود حسن رضوی ادیب کے نام سے منسوب سیمینار ہال کا افتتاح بھی انتظار حسین سے کرایا۔

دیگر علمی وادبی اداروں سے وابستگی:

اپنے عہدے سے سبکدوش ہونے کے بعد بھی ان کی علم و ادب سے وابستگی کا سلسلہ منقطع نہیں ہوا۔ بحیثیت ایک ممتاز ادیب اور اسکالر، وہ قومی اور بین الاقوامی سطح کے مختلف اداروں سے وابستہ رہے۔ وہ بھارت کی مختلف جامعات—— الٰہ آباد، کشمیر، پنجاب، اودھ، کانپور اور روہیل کھنڈ کی علمی مجالس کے رکن رہے۔ علاوہ بریں، کانپور، اودھ اور روہیل کھنڈ کی جامعات کی 'ریسرچ ڈگری کمیٹی' کے رکن کی حیثیت سے بھی وہ اپنی خدمات سرانجام دے چکے ہیں۔ انھوں نے ملک کی مختلف موقر جامعات اور پبلک سروس کمیشنز کی انتخابی کمیٹیوں کے ماہر رکن کی حیثیت سے اپنی ذمہ داریوں کو بخوبی نبھایا۔ بھارت کے بہت سے وقیع اور نامور علمی و ادبی اداروں سے ان کی وابستگی رہی ہے جن میں ساہتیہ اکادمی، گیان پیٹھ، سرسوتی سمان، اقبال سمان، غالب انسٹی ٹیوٹ اور اترپردیش اردو اکادمی شامل ہیں۔ وہ "انیس میموریل کمیٹی، لکھنؤ" میں سیکرٹری کے عہدے پر بھی فائز رہے۔ انیس اشفاق نے 'آل انڈیا ریڈیو، لکھنؤ' میں بطور ماہر رکن اپنی خدمات سرانجام دیں۔ وہ اودھ میں آثارِ قدیمہ کے تحقیقی مرکز (Historical And Archaelogical Research Centre For Avadh) سے بھی وابستہ رہے اور تین سال تک ماریشس یونیورسٹی کے شعبۂ اردو کے صلاح کار بھی رہے۔

ازدواجی زندگی اور اولاد:

انیس اشفاق کی والدہ کو ان کی شادی کا بڑا ارمان تھا۔ ان کے ایامِ جوانی میں دو چار لڑکیاں انھیں پسند کرنے لگی تھیں، ان کی والدہ نے ان ہی لڑکیوں میں سے ایک لڑکی کو جس کی طرف خود انیس اشفاق بھی مائل تھے، ان کی شادی کے لیے پسند کر لیا لیکن اس سے پہلے کہ وہ بیٹے کے سر پر سہرا سجانے کا ارمان پورا کرتیں، وہ لڑکی اس جہانِ فانی سے کوچ کر گئی اور اس کے بعد انیس اشفاق کی والدہ بھی اس دنیا سے رحلت کر گئیں۔ ان دونوں کی موت نے بہت دنوں تک انیس اشفاق کے حواس کو مختل کیے رکھا۔ پھر ایک دو اور لڑکیاں ان کی زندگی میں آئیں لیکن بات کچھ بن نہ سکی۔ وہ بتاتے ہیں کہ ان دنوں اکثر ظفر اقبال کا یہ شعر ان کی زبان پر رہتا:

یہاں کسی کو بھی کچھ حسبِ آرزو نہ ملا
کسی کو ہم نہ ملے اور ہم کو تو نہ ملا

مستقل ملازمت ملنے کے چند برس بعد ۷ فروری ۱۹۸۷ء کو ان کی شادی ایک معزز خانوادے کی خاتون نکہت فاطمہ سے ہو گئی۔ اس شادی سے انیس اشفاق کی دو اولادیں ہیں، ایک بیٹا اور ایک بیٹی۔ بیٹے کا نام شاہ میر عابدی ہے اور بیٹی کا

نام نوریاب نکہت۔ تاہم اپنی ازدواجی زندگی کی تلخیوں اور ناہمواریوں کی بنا پر وہ ظفر اقبال کا یہ مصرع اب بھی پڑھنا نہیں بھولتے:

یہاں کسی کو بھی کچھ حسبِ آرزو نہ ملا

انیس اشفاق کی تصانیف:

انیس اشفاق بہت سی وقیع اور شہرت یافتہ تخلیقات کے خالق ہیں۔ انھوں نے ادب کے مختلف شعبوں تحقیق، تنقید، شاعری، افسانہ نگاری، ناول نگاری اور ترجمے میں کارہائے نمایاں سرانجام دیے ہیں اور اپنی صلاحیتوں کا لوہا منوایا ہے۔ وہ شروع سے ادبی دنیا میں فعال رہے۔ ان کے ساڑھے تین سو مضامین و مقالات (بشمول تخلیقی تحریروں کے) مختلف مؤقر رسائل و جرائد میں شائع ہو چکے ہیں۔ انھیں سو سے زائد کتب پر تبصرے اور دیباچے لکھنے کا اعزاز بھی حاصل ہے۔ ان کی تصنیفات و تالیفات کی تعداد سترہ ہے اور کئی زیرِ تصنیف و اشاعت ہیں۔ زمانی اعتبار سے ان کی تصانیف درج ذیل ہیں:

۱۔انتخاب:غزلیات قائم چاند پوری(۱۹۸۳ء)[۲]

۲۔انتخابِ کلام : یگانہ چنگیزی(۱۹۸۳ء)[۳]

۳۔اردو غزل میں علامت نگاری(۱۹۹۵ء)[۴]

۴۔ادب کی باتیں(۱۹۹۶ء)[۵]

۵۔کوے اور کالا پانی(۱۹۹۸ء)[۶]

۶۔مسعود حسن رضوی ادیب؛مونوگراف(۲۰۰۵ء)[۷]

۷۔بحث و تنقید(۲۰۰۹ء)[۸]

۸۔غزل کا نیا علامتی نظام(۲۰۱۰ء)[۹]

۹۔روحِ انیس(۲۰۱۱ء)[۱۰]

۱۰۔خوشبوے خاک(۲۰۱۳ء)[۱۱]

۱۱۔ دکھیارے(۲۰۱۴ء)[۱۲]

۱۲۔کتبے پڑھنے والے(۲۰۱۵ء)[۱۳]

۱۳۔ در شہرِ دوستداراں(۲۰۱۵ء)[۱۴]

۱۴۔خواب سراب(۲۰۱۷ء)[۱۵]

۱۵۔پری ناز اور پرندے(۲۰۱۸ء)[۱۶]

۱۶۔فرہنگِ امثال(۲۰۱۸ء)[۱۷]

۱۷۔ ایک نیزہ خونِ دل(۲۰۱۹ء)

مذکورہ بالا کتب کی صنف وار تفصیل درج ذیل ہے۔

انتخاب وترتیب

انیس اشفاق کی مرتبہ کتابوں کی تعداد پانچ ہے، جن میں سے دو انتخابات ہیں۔

انتخاب؛غزلیاتِ قائم چاند پوری:

انیس اشفاق کی اس مرتبہ کتاب کا پہلا ایڈیشن ۱۹۸۳ء میں اتر پردیش اردو اکادمی لکھنؤ سے شائع ہوا۔ قائم چاند پوری، انیس اشفاق کے پسندیدہ شعرا میں سے ہیں۔ اتر پردیش اردو اکادمی کی فرمائش پر انھوں نے اٹھارویں صدی کے شاعر شیخ قیام الدین قائم چاند پوری کی غزلیات کا نمائندہ اور جامع انتخاب مرتب کیا۔ اس انتخاب میں انھوں نے غزلیات کو ردیف وار ترتیب دیا۔ بیالیس صفحات پر مشتمل اپنے وقیع اور عالمانہ مقدمے کے ذریعے انیس اشفاق نے قائم چاند پوری کی شاعری کے اختصاصات کو نمایاں کیا ہے۔ کئی اشعار کے پُر مغز تجزیے کر کے نہ صرف ان کے مفاہیم پر نئے سرے سے روشنی ڈالی ہے بلکہ ان کی تہہ داری بھی عیاں کی ہے اور قائم کی انفرادیت اور حیثیت و مرتبہ کو از سرِ نو اجاگر کیا ہے۔

انتخاب کلام: یگانہ چنگیزی:

۱۹۸۳ء میں اتر پردیش اردو اکادمی (لکھنؤ) کی فرمائش پر انیس اشفاق نے یاس یگانہ چنگیزی کے کلام کا نمائندہ اور جامع انتخاب مرتب کیا۔ اس انتخاب میں انھوں نے یگانہ کے مطبوعہ کلام کے علاوہ غیر مطبوعہ کلام کو بھی شامل کیا ہے۔ اٹھارہ صفحات پر مشتمل مختصر اور جامع مقدمہ میں انیس اشفاق نے جہاں یگانہ کے حالاتِ زندگی، متنازع تصانیف اور کلام کا ذکر کیا ہے، وہیں یگانہ کی خود پرستی، غالب شکنی، مخالفین سے معرکہ آرائیوں اور ان پر تنقید کا احاطہ بطریقِ احسن کیا ہے۔ مخصوص اصنافِ سخن ـــــ غزل اور رباعی میں یگانہ کی انفرادیت اور ندرت کو اجاگر کیا ہے نیز اپنے وقیع مقدمے کے ذریعے کلامِ یگانہ کے محاسن، اختصاصات، امتیازات اور ان کی ادبی حیثیت کو بھی نمایاں کیا ہے۔

مسعود حسن رضوی ادیب:

لکھنؤ کی سربر آوردہ شخصیت نیر مسعود کے والد مسعود حسن رضوی اردو ادب کے بلند مرتبہ ادیب، بڑے محقق اور جید عالم ہیں۔ ۲۰۰۵ء میں انیس اشفاق نے ساہتیہ اکادمی کی فرمائش پر" ہندوستانی ادب کے معمار "سیریز کے لیے پروفیسر نیر مسعود کے والد مسعود حسن رضوی ادیب کی شخصیت اور ان کی گراں قدر ادبی خدمات کو نمایاں کرنے کے لیے ایک مونو گراف لکھا، جس میں ان کی سوانح، شخصیت اور مختلف شعبہ ہائے ادب ـــــ تحقیق، تنقید، لکھنویات، ڈراما، مرثیہ، لسانیات و قواعد، مکاتیب، دیباچوں، تبصروں اور تراجم ـــــ میں ان کے اختصاصات و امتیازات کو مختصر اور جامع انداز میں پیش کیا گیا ہے نیز ان کی ادبی خدمات کا محاکمہ کیا گیا ہے۔

روحِ انیس:

پروفیسر مسعود حسن رضوی ادیب اردو ادب کے بلند پایہ محقق اور جید عالم ہیں ،روحِ انیس اصلاً ان کی مرتب کردہ کتاب ہے جو اردو کے مشہور مرثیہ گو میر انیس کے بہترین مرثیوں، سلاموں اور رباعیوں کا مجموعہ ہے۔ انیس اشفاق نے، پروفیسر مسعود حسن رضوی کی اسی کتاب کے متن میں سہوِ کاتب کی بنا پر راہ پا جانے والی اغلاط کی تصحیح کر کے اسے از سرِ نو مرتب کیا اور مصنف کے مقدمات کی وضاحت میں ایک مقدمہ بھی لکھا۔ یہ کتاب میں ساہتیہ اکادمی کے زیرِ اہتمام نئی آرائش وزیبائش کے ساتھ ۲۰۱۱ء شائع ہوئی۔

فرہنگِ امثال:

انیس اشفاق کی مرتبہ کتاب فرہنگِ امثال "نادر کتابوں کی اشاعتِ نو سیریز" کے تحت ساہتیہ اکادمی کے زیرِ اہتمام شائع ہوئی۔ پروفیسر مسعود حسن رضوی ادیب نے اس کتاب میں بڑی محنت اور عرق ریزی کے ساتھ فارسی اور عربی کے ایسے جملوں، فقروں، مثلوں، شعروں اور مصرعوں کو جمع کیا جو اردو تحریر و تقریر میں کثرتِ استعمال کے باعث ضرب المثل کی حیثیت اختیار کر گئے۔ پروفیسر مسعود حسن رضوی ادیب نے ان میں سے بیشتر کا بامحاورہ اردو ترجمہ اور تشریح کر کے انھیں بطور لغت ردیف وار مرتب کیا اور ان کے محلِ استعمال کو بھی واضح کیا۔ امثال کی ترتیب میں انگریزی لغات کی تقلید کی گئی ہے یعنی امثال کے صرف حرفِ اول کا خیال کا لحاظ نہیں رکھا گیا بلکہ کُل حرفوں کی ترتیب کو ملحوظ رکھا گیا ہے تا کہ قارئینِ ادب کو امثال کی تلاش میں دقت نہ ہو۔ اس فرہنگ کے تین ایڈیشن اس سے قبل ۱۹۳۷ء، ۱۹۳۹ء اور ۱۹۵۸ء میں بھی شائع ہو چکے ہیں۔ اس کتاب کی اہمیت، افادیت اور انفرادیت کے پیشِ نظر ساہتیہ اکادمی نے اس اہم اور نایاب کتاب کو مرتب کرنے کا فریضہ پروفیسر انیس اشفاق کے سپرد کیا۔ انھوں نے پروفیسر مسعود کی اس کتاب کے محاسن پر وقیع مقدمہ لکھا تا کہ قارئین اس سے استفادہ کر سکیں۔

تحقیق و تنقید

انیس اشفاق کی دو تحقیقی کتابیں دراصل ان کے پی ایچ ڈی اور ڈی لٹ کے مقالے ہیں اور ان کے تنقیدی مجموعوں کی تعداد بھی دو ہے۔

اردو غزل میں علامت نگاری:

یہ کتاب دراصل انیس اشفاق کا پی ایچ ڈی کا مقالہ ہے جو ان کے استاد پروفیسر شبیہ الحسن کے نام معنون ہے، اردو غزل میں علامت نگاری کا موضوع ان ہی کا تجویز کردہ ہے۔ چھ ابواب پر مشتمل یہ مقالہ ۱۹۹۵ء میں اتر پردیش اردو اکادمی، لکھنؤ سے کتابی شکل میں شائع ہوا۔ اس کتاب میں علامت کی تعریف، تشکیل، محرکات سے لے کر اظہار میں اس کی اہمیت اور دائرہ عمل پر تفصیل سے روشنی ڈالی گئی ہے۔ بعد ازاں اردو غزل کے علامتی نظام کی تفہیم کے سلسلے میں فارسی روایت سے اولاً استفادے اور ثانیاً انحراف و توسیع کا اجمالی جائزہ پیش کیا گیا ہے نیز اردو کے چند نمائندہ شعرا (میر، سودا، درد، قائم، مصحفی، آتش، ناسخ، ذوق اور غالب) کے تصورِ علامت اور علامت نگاری سے متعلقہ پہلوؤں کا تفصیلی احاطہ کیا گیا ہے۔ اس سے قبل اردو ادب میں علامت نگاری پر باضابطہ کام نہیں ہوا تھا۔ انیس اشفاق کہتے ہیں کہ پی ایچ ڈی کا موضوع تجویز کرنے پر وہ تاعمر اپنے استاد کے تہہِ دل سے ممنون رہیں گے۔ انیس اشفاق کی اس کاوش کو پاکستان اور ہندوستان کے ادبی حلقوں میں بہت پذیرائی ملی۔ کتابی صورت میں شائع ہونے سے قبل، ۱۹۷۸ء اور ۱۹۷۹ء میں اس موضوع سے متعلقہ مضامین جواز (مالیگاؤں) میں بھی شائع ہو چکے ہیں، اس وقت بھی سارے ہندوستان میں ان مضامین کو بہت سراہا گیا۔

غزل کا نیا علامتی نظام:

یہ دراصل انیس اشفاق کا ڈی لٹ (۱۹۹۹ء) کا مقالہ ہے جو ۲۰۱۰ء میں کتابی صورت میں شائع ہوا۔ انیس اشفاق نے اسے اپنی کتاب اردو غزل میں علامت نگاری کا دوسرا حصہ قرار دیا ہے، پہلے حصے کا خاتمہ غالب کی علامت نگاری پر ہوتا ہے۔ غزل کا نیا علامتی نظام میں پاکستان اور ہندوستان کے دس نمایاں جدید شعرا کے غزلیہ نظام اور ان کی انفرادی علامتوں کا تفصیل سے جائزہ لیا گیا ہے۔ منتخب جدید شعرا میں فیض احمد فیض، ناصر کاظمی، احمد مشتاق، منیر نیازی، ظفر اقبال، شہریار، باقی، زیب غوری، عرفان صدیقی اور افتخار عارف شامل ہیں۔ پہلے ہر شاعر کی نمائندہ علامتوں پر تفصیلی گفتگو اور بعد ازاں تجزیہ کیا گیا ہے۔ اپنے موضوع اور مباحث کی انفرادیت کی بنا پر انیس اشفاق کی اس وقیع ادبی کاوش کو بھی قارئینِ ادب کی جانب سے بہت پذیرائی ملی۔

ادب کی باتیں:

۱۹۶۶ء میں انیس اشفاق کا پہلا تنقیدی مجموعہ ادب کی باتیں لکھنؤ سے شائع ہوا جسے ادب کے باذوق قارئین نے بہت سراہا۔ اس کتاب کی اشاعت سے قبل ہی ۱۹۸۰ء کے عشرے کے ابتدائی زمانے سے انیس اشفاق کے تنقیدی مضامین ہندوستان اور پاکستان کے معروف ادبی رسالوں میں باقاعدگی سے شائع ہونے لگے اور وہ ادبی دنیا میں ایک نقاد کی حیثیت سے معروف ہو گئے۔ شاملِ کتاب تنقیدی مضامین کو موضوعات و مباحث کی نوعیت کے اعتبار سے تین حصوں میں منقسم کیا گیا ہے۔ پہلے دو حصوں کا تعلق شاعری (اولاً غزل اور ثانیاً نظم) سے ہے جب کہ تیسرا حصہ نثر سے متعلق ہے۔ حصہ اول میں غزل کی تفہیم، تعبیرِ متن اور منشائے مصنف سے متعلقہ بحثوں کا احاطہ کیا گیا ہے اور ان ہی بحثوں کے تناظر میں چند نمایندہ غزل گو شعرا کا محاکمہ کیا گیا ہے۔ حصہ دوم میں بعض نظم گو شعرا کے تجزیاتی مطالعے پیش کیے گئے ہیں۔ حصہ سوم نثر میں نوبیل انعام یافتہ فرانسیسی ادیب البیئر کامیو کے احوال و آثار پر ایک تفصیلی مضمون ہے۔ یہ مضمون کئی اخبارات و جرائد میں شائع بھی ہوا۔ اس سے قبل اردو ادب میں کامیو پر اتنی تفصیل سے نہیں لکھا گیا۔ اسی تیسرے حصے میں راجندر سنگھ بیدی کے افسانے گرہن اور گوپی چند نارنگ کی کتاب سانحۂ کربلا بطور شعری استعارہ کے بارے میں تنقیدی مضامین بھی شامل ہیں۔ ۱۹۹۷ء میں چودہ مضامین پر مشتمل اس تنقیدی مجموعے ادب کی باتیں پر انیس اشفاق کو اتر پردیش اردو اکادمی کا پہلا انعام دیا گیا۔

بحث و تنقید:

پہلے تنقیدی مجموعے ادب کی باتیں لکھنے کے بعد انیس اشفاق نے ادب کے مسائل پر نئی طرح سے غور و فکر کرنا شروع کیا۔ ۲۰۰۹ء میں چوبیس مضامین پر مشتمل انیس اشفاق کا دوسرا تنقیدی مجموعہ بحث و تنقید کے نام سے شائع ہوا۔ موضوعات کی نوعیت کے اعتبار سے مضامین کو تین حصوں بالترتیب شاعری، تنقید اور فکشن میں تقسیم کیا گیا ہے۔ 'شاعری' کی ذیل میں مختلف عہد اور مختلف اصناف سے متعلق شعرا (میر، غالب، مومن، انیس، خلیل الرحمٰن اعظمی، عرفان صدیقی اور فراست رضوی) کے نمونۂ کلام کے بعض مخصوص اور منفرد پہلوؤں کا جائزہ لیا گیا ہے۔ حصہ دوم بعنوان 'تنقید' میں تمام مضامین کا تعلق (ماسوائے ایک مضمون "تخلیقی تجربہ اور سماجی وابستگی" کے)، دراصل تنقیدوں کی تنقید سے متعلق ہے۔ حصہ سوم میں 'فکشن' کے عنوان کے تحت عزیز احمد، قرۃ العین حیدر اور ناول سے متعلقہ دو مضامین شامل ہیں۔ اسی باب میں ایک مضمون رشید احمد صدیقی سے متعلق بھی ہے۔ شاملِ کتاب تنقیدی مضامین میں اصل متون کو بنیاد بنا کر ان کے نتائج کا محاکمہ کیا گیا ہے۔ انیس اشفاق کے پہلے تنقیدی مجموعے کی طرح اس مجموعے پر بھی انھیں اتر پردیش اردو اکادمی کی جانب سے ۲۰۰۹ء میں پہلے انعام سے نوازا گیا۔

ناول

انیس اشفاق کے تین ناول منظر عام پر آ چکے ہیں:دکھیارے،خواب سراب اورپری ناز اور پرندے۔

دکھیارے:

یہ انیس اشفاق کا پہلا ناولٹ ہے۔ جو ۲۰۱۴ء میں ہندوستان اور اسی سال پاکستان میں شہرزاد پبلی کیشنز سے شائع ہوا۔ ناول کا مرکزی کردار شہر میں اپنے بڑے بھائی کی تلاش میں سرگرداں رہتا ہے اور اسی تلاش کے دوران اسے لکھنؤ کی خستہ حال اور فناہوتی تہذیب کے کئی آثار دکھائی دیتے ہیں۔ لکھنؤ کی پرانی اور مخدوش حویلیاں، کربلاؤں کی زمینوں پر ناجائز قبضے، محل سراؤں اور امام باڑوں کے متعلقات (محل سراؤں کے دروازے اور علم، پنکے، جھاڑ، فانوس وغیرہ) کی کوڑیوں کے مول فروخت، جائیدادوں اور حویلیوں کی ضبطی اور نئی تعمیرات کی وجہ سے پرانے ورثے کی ماند پڑتی رونق کے کئی مناظر ناول میں جابجاہیں۔ اس کے علاوہ لکھنوی معاشرت اور ثقافت ـــــ مذہبی رسومات، عزاداری، متوفیوں کے لیے فاتحہ اور مجالس کرانا، نذر نیاز، شاعری سے شغف، مطب کے راوج، روایتی پکوانوں کا بیان بھی ناول کا حصہ ہے۔ سہل اور سادہ زبان میں لکھا جانے والا یہ ناولٹ تہذیبی اور انسانی سطح پر بہت معنی خیز ہے۔

انیس اشفاق کے بقول اس ناول کا محرک درست، چست اور برجستہ تخلیقی نثر لکھنے کا ایک تجربہ تھا۔ اس ناولٹ کے شائع ہوتے ہی پاکستان اور ہندوستان کے اخبارات ورسائل میں اس پر بہت سے توصیفی تبصرے شائع ہوئے۔ اس عہد کے بڑے فکشن نگار انتظار حسین نے پاکستان کے سب سے بڑے اخبار "ڈان" کے سلسلہ وار انگریزی کالم میں اس ناولٹ پر سب سے پہلے توصیفی تبصرہ لکھا۔ انیس اشفاق کو ایک عام سے واقعے کی ناولٹ کی شکل میں پذیرائی اور مقبولیت کا بالکل اندازہ نہ تھا۔

خواب سراب:

انیس اشفاق کا تحریر کردہ یہ دوسرا ناول فروری، ۲۰۱۷ میں لکھنؤ سے شائع ہوا۔ اس ناول کی خوبی یہ ہے کہ اس میں پہلے سے موجود متن کو بنیاد بنا کر جدید بیانیہ تشکیل دیا گیا ہے۔ خواب سراب کے قصے کی بنیاد مرزا ہادی رسوا کے مشہور ناول امراؤجان ادا میں پیش کردہ امراؤ کے کردار پر رکھی گئی ہے۔ کردار، امراؤجان ادا سے پہلا تعارف اور اس سے متعلق بنیادی معلومات ہمیں رسوا کے ناول امراؤجان ادا سے ملتی ہیں؛ سو، رسوا کا ناول امراؤجان ادا، ناول خواب سراب کے لیے پس منظری ماخذ کا درجہ رکھتا ہے۔ خواب سراب کی کہانی سے پتہ چلتا ہے کہ مرزا رسوا نے امراؤ کے اصل قصے کو چھپایا اور اسے تحریر نہیں کیا۔ درحقیقت اصل قصہ وہ ہے جس میں امراؤ جان ادا کو صاحبِ اولاد دکھایا گیا ہے اور اس قصے کا اصل مسودہ بھی موجود ہے۔ ناول کی کہانی اسی مسودے اور امراؤ کی اولاد کی

کھوج سے متعلق ہے۔ اسی کھوج کے تناظر میں ناول نگار نے ان خواتین کی زندگی کو موضوع بنایا ہے جو اصلاً پیشہ ور (طوائف) نہ تھیں بلکہ طبقہ اشراف سے تعلق رکھتی تھیں مگر حالات کی ستم ظریفی کی بدولت انھیں اس پیشے سے وابستہ ہونا پڑا اور اب وہ کسمپرسی اور درماندگی کی زیست بسر کرنے پر مجبور ہیں۔ ساتھ ہی ساتھ مصنف نے لکھنؤ کے تاریخی، سماجی اور تہذیبی و ثقافتی پس منظر کی بھرپور عکاسی کی ہے اور لکھنوی تہذیب و فن اور اس کے زوال پر نوحہ کنائی بھی کی ہے۔ انیس اشفاق نے فکشن کی اس صلاحیت سے جو نیرنگِ خیال پر حقیقت کا دھوکا دلاتی ہے، بھرپور استفادہ کیا ہے اور ناول میں حقیقت کا ایسا التباس پیش کیا ہے کہ حقیقت اور افسانے کا فرق واضح نہیں ہو پاتا۔ انیس اشفاق کا یہ ناول ۲۰۱۸ء میں سنگِ میل پبلی کیشنز، پاکستان سے بھی شائع ہو چکا ہے۔

پری ناز اور پرندے:

انیس اشفاق کا یہ تیسرا اور تازہ ترین ناول جون ۲۰۱۸ء میں لکھنؤ سے شائع ہوا۔ ان کے دوسرے ناول خواب سراب کی طرح یہ ناول پری ناز اور پرندے بھی پہلے سے موجود متن پر تشکیل کردہ جدید بیانیے کا ایک اور عمدہ شاہکار ہے۔ انیس اشفاق نے اس ناول میں عصرِ حاضر کے ممتاز افسانہ نگار نیر مسعود کے افسانے طاؤس چمن کی مینا کو بنیاد بنایا ہے اور کالے خاں، اس کی بیٹی اور پہاڑی مینا کے قصے کو آگے بڑھایا ہے۔ پہاڑی مینا کے دلچسپ قصے کے پس منظر میں ناول نگار نے لکھنؤ میں شاہی سلطنت کے خاتمے، لکھنؤ کے اجڑنے اور تہذیبی آثار کے انہدام کی المناک داستان پیش کی ہے۔ اگرچہ تاریخ کے اس اندوہناک سانحے کو بیتے کئی برس گزر چکے ہیں لیکن انیس اشفاق نے اسے ایسا المیہ بنا کر پیش کیا ہے جس کا انتقال نسلوں تک ہوا ہے۔ لکھنؤ کے اجڑنے کے اس اجتماعی المیے نے مزید کئی انفرادی المیوں کو جنم دیا۔ تاریخی المیے کے ساتھ ہی ناول نگار نے لکھنؤ کی تاریخ اور تہذیب و ثقافت کا مثبت رخ اجاگر کیا ہے۔ ناول نگار نے ایک افسانے کو بنیاد بنا کر پورا بیانیہ تخلیق کیا ہے جو اپنی نوعیت کا منفرد تخلیقی تجربہ ہے۔ ناول کا صناعی سے مبرا دلچسپ، سہل اور رواں بیانیہ، پہلو دار مکالمے اور خوبصورت طرزِ بیان ان کی تخلیقی مہارت پر دال ہے۔ انیس اشفاق کے اس تیسرے ناول نے ان کی ابھرتی ہوئی شناخت بطور ناول نگار، کو مزید مستحکم کیا ہے۔

کتبے پڑھنے والے ـــــ افسانے:

انیس اشفاق کا یہ افسانوی مجموعہ ۲۰۱۵ء میں لکھنؤ سے شائع ہوا۔ ان کی کہانیوں کا یہ مجموعہ آٹھ افسانوں پر مشتمل ہے جن میں ایک پرانی بیاض میں لکھا ہوا قصہ، کتبے پڑھنے والے، اعراف، آئینہ گر، ویران مقبروں کے مسافر، در بہ در، کنکر کنواں اور حجرۂ یک بلا شامل ہیں۔ مجموعے میں شامل زیادہ تر افسانے طویل ہیں اور جزئیات نگاری ان کا خصوصی وصف ہے۔

درشہرِ دوستداراں ـــــ سفرنامہ:

یہ سفر نامہ انیس اشفاق کی کراچی میں بیتے دنوں کی یادوں کا حسین مرقع ہے۔ ۲۰۱۴ء میں انھیں ساتویں عالمی اردو کانفرنس میں شرکت کی غرض سے آرٹس کاؤنسل آف پاکستان، کراچی کی طرف سے دعوت نامہ دیا گیا۔ یہ ان کا کراچی کا پہلا سفر تھا۔ اس دوران وہ پندرہ روز تک کراچی میں مقیم رہے۔ اس سفر نامے میں انیس اشفاق نے کراچی میں اپنے قیام کا مفصل حال قلمبند کیا ہے، جس میں چار روزہ عالمی کانفرنس کے ہر اجلاس اور تقریب کے علاوہ، ان کے دوست احباب اور ادبی مشاہیر سے ملاقاتوں نیز ادبی محافل میں شرکت کا تفصیلی ذکر ہے۔ اس سفر نامے میں پاکستان کے مختلف ادیبوں کی زندگی، عادات واطوار اور آپس میں ہلکی پھلکی نوک جھوک کی دلچسپ تصاویر بھی سامنے آتی ہیں۔ ادبیت سے لبریز پیرایے میں لکھا گیا یہ یادنامۂ کراچی جہاں انیس اشفاق کی فکر، محسوسات، تجربات اور تاثرات کا قالب ہے، وہیں ان کی حسِ ظرافت کا آئینہ دار بھی ہے۔ عام سفر ناموں کی ڈگر سے ہٹ کر لکھا گیا یہ منفرد سفر نامہ دسمبر، ۲۰۱۵ء میں پاکستان میں شہرزاد پبلی کیشنز سے اور ہندوستان میں جنوری، ۲۰۱۶ء میں شائع ہوا۔

خوشبوے خاک ـــــ رپورتاژ:

یہ رپورتاژ دراصل ہندوستان میں ہونے والے عالمی جشنِ شاعری کی مفصل روداد ہے۔ ۱۹۸۹ء میں ہندوستان میں فنونِ لطیفہ کے نمائندہ ادارے "بھارت بھون" کی جانب سے سات روزہ عالمی سیمینار کا انعقاد کیا گیا جس میں دنیا بھر سے تیس ممالک کے نمائندہ شعرا نے شرکت کی اور اپنی تخلیقات کے نمونے پیش کیے۔ اس سیمینار میں اردو نظم کے بڑے شاعر اختر الایمان اور نامور نقاد شمس الرحمٰن فاروقی کے ساتھ انیس اشفاق کو بحیثیت مشاہد مدعو کیا گیا۔ انیس اشفاق نے ادبی لب ولہجے کو برقرار رکھتے ہوئے اس سیمینار کے ہر روز کے آغاز سے لے کر اختتام تک منعقدہ اجلاس اور تقریبات کا مفصل احوال بیان کیا ہے۔ شعرا کا تعارف، ان کی پیش کی جانے والی نظموں کے عنوانات، موضوعات اور بعض شعرا کی تخلیقات کے نمونے بھی شاملِ کتاب ہیں۔ اس رپورتاژ میں جہاں انیس اشفاق نے ہر شاعر سے کیے جانے والے سوالات اور مکالمات کا ذکر کیا ہے وہیں شعرا کے نمونۂ کلام کے بارے میں اپنی رائے اور تاثرات کو اختصار سے بیان کیا ہے۔ اس رپورتاژ سے ان کی دیگر کئی زبانوں کے کلاسیکی اور معاصر ادب سے گہری واقفیت کا اندازہ بھی ہوتا ہے۔ پہلی مرتبہ یہ رپورتاژ ۱۹۸۹ء میں رسالہ "شب خون" کے اکتوبر کے شمارے میں شائع ہوئی اور بعد ازاں ۲۰۱۳ء میں کتابی صورت میں لکھنؤ سے شائع ہوئی۔ انیس اشفاق کی دیگر تصنیفات کی طرح اس رپورتاژ کو بھی بہت شہرت حاصل ہوئی۔

کوے اور کالا پانی ـــــ ترجمہ:

انیس اشفاق ہندی اور انگریزی کی بہت سی تحریروں کا اردو ترجمہ کر چکے ہیں۔ ۱۹۹۰ء کے عشرے میں ان کے بہت سے تراجم برصغیر کے معروف ادبی جرائد میں شائع ہوتے رہے ہیں۔ نرمل ورما ہندی کے ممتاز فکشن نگار ہیں۔ انیس اشفاق نے ساہتیہ اکادمی کی پیشکش پر نرمل ورما کے ہندی افسانوی مجموعے کوے اور کالا پانی کو اردو میں منتقل کیا۔ ۲۰۰۰ء میں اس ترجمے کو سال کا بہترین ترجمہ قرار دیا گیا اور اس بہترین کاوش پر انھیں ساہتیہ اکادمی کی جانب سے ترجمہ ایوارڈ سے نوازا گیا۔

ایک نیزہ خونِ دل:

انیس اشفاق کی غزلیات کا یہ مجموعہ مئی ۲۰۱۹ء میں لکھنؤ سے شائع ہوا۔ یہ مجموعہ اس حوالے سے منفرد ہے کہ اس میں شامل غزلیات کی تخلیق کا دورانیہ خاصا طویل ہے۔ بارہ تیرہ برس کی عمر میں انیس اشفاق نے پہلا شعر کہا۔ اس کے بعد انھوں نے اپنی طبیعت کی موزونیت کو بھانپتے ہوئے باقاعدہ شعر کہنے کا آغاز کیا۔ سولہ برس کی عمر (۱۹۶۹ء) میں ان کی دو غزلیں ان ہی کے علاقے سے نکلنے والے رسالوں میں شائع ہوئیں۔ اس مجموعے میں ۱۹۶۹ء سے لے کر ۲۰۱۹ء تک کی غزلیں شامل ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی شاعری میں زندگی کے بدلتے رنگوں کے ساتھ تخلیق کا منظر نامہ بھی بدل جاتا ہے۔ اس مجموعے میں کلاسیکی شعری روایت کی جھلک بھی ہے، انیس اشفاق کا اپنا مخصوص آہنگ بھی اور خلاقیت کا اظہار بھی۔ علامتی پیرایۂ اظہار لیے ہوئے یہ غزلیات نئے معانی و مفاہیم کو آشکار کرتی ہیں۔ اس کتاب میں روایتی شعری مضامین کو نئے ڈھنگ سے باندھنے کی بھی کئی عمدہ مثالیں ہیں۔

زیرِ اشاعت تصانیف:

پروفیسر انیس اشفاق کی کئی تصانیف اشاعت کے مرحلے میں ہیں۔

۱۔ جدید مغربی مصنفین

۲۔ ممتاز ادیبوں سے مکالمے

۳۔ تنقیدی مضامین کا مجموعہ

۴۔ خاکے

۵۔ تراجم

انعامات واعزازات:

مختلف شعبہ ہاے ادب میں گراں قدر خدمات انجام دینے پر انیس اشفاق کو ہندوستان کے کئی اہم اداروں کی جانب سے بہت سے وقیع انعامات واعزازات سے نوازا گیا ہے جن کی تفصیل درج ذیل ہے:

۱۔ امتیازِ میر ایوارڈ (۱۹۹۳ء)

۲۔ پہلے تنقیدی مجموعے ادب کی باتیں پر اتر پردیش اردو اکادمی کا پہلا انعام (۱۹۹۷ء)

۳۔ ساہتیہ اکادمی ترجمہ ایوارڈ (۲۰۰۰ء)

۴۔ دوسرے تنقیدی مجموعے بحث و تنقید پر اتر پردیش اردو اکادمی کا پہلا ایوارڈ (۲۰۰۹ء)

۵۔ اتر پردیش ہندی اردو ادب ایوارڈ (۲۰۰۹ء)

۶۔ فخر لکھنؤ ایوارڈ (۲۰۱۵ء)

۷۔ فخر الدین علی احمد غالب انعام برائے تحقیق و تنقید (۲۰۱۵ء)

۸۔ دوسرے ناول خواب سراب پر اقبال سمان ایوارڈ، بھوپال (۲۰۱۸ء)

انیس اشفاق کو دو سو سے زائد قومی اور بین الاقوامی سیمیناروں اور کانفرنسوں میں شرکت کا اعزاز بھی حاصل ہے۔ ان سیمیناروں اور کانفرنسوں کی کاروائیوں میں وہ بہت فعال رہے؛ ادبی بحثوں میں بڑھ چڑھ کر حصہ لیا، مختلف موضوعات پر مقالے پڑھے اور کلیدی خطبے بھی دیے۔ انھوں نے دوبار ہندوستان میں فنونِ لطیفہ کے نمائندہ ادارے "بھارت بھون" بھوپال میں ہندوستان کے تیرہ زبانوں کے ادیبوں کی ورکشاپ میں اردو کی نمائندگی کی۔ ۱۹۸۹ء میں بھارت بھون کی جانب سے سات روزہ عالمی جشنِ شاعری میں مشاہد کی حیثیت سے شرکت کا اعزاز بھی انھیں حاصل ہے۔ ۱۹۸۵ء میں دہلی اردو اکادمی کی جانب سے منعقدہ 'افسانہ ورکشاپ' میں بھی انھوں نے شرکت کی اور اس میں ہونے والے مباحث کو مرتب بھی کیا۔ انھوں نے بھارت کے علاوہ پاکستان، امریکہ، کینیڈا، انگلستان، ایران اور ماریشس میں منعقدہ بین الاقوامی سیمیناروں اور کانفرنسوں میں بھی شرکت کی ہے۔

خواب سراب قصہ اور اس کے اجزا

خواب سراب؛ قصہ اور کردار:

خواب سراب انیس اشفاق کا تحریر کردہ دوسرا ناول ہے جو فروری ۲۰۱۷ء میں لکھنؤ سے شائع ہوا۔ خواب سراب اپنی نوعیت کا منفرد تخلیقی تجربہ ہے۔ یہ اردو کا منفرد ناول ہے جس کی بنیاد ایک مشہور ناول پر رکھی گئی ہے۔ عبد الرحمٰن نے اسے پہلے سے موجود متن پر تشکیل کردہ جدید بیانیہ کی عمدہ اور نادر مثال قرار دیا ہے کیونکہ اس کا موضوع خود ایک ناول امراؤ جان ادا ہے[۱۸]۔ خواب سراب کے قصے کی بنیاد مرزا ہادی رسوا کے شہرہ آفاق ناول امراؤ جان ادا میں پیش کردہ امراؤ کے کردار پر رکھی گئی ہے۔ کردار، امراؤ جان ادا سے پہلا تعارف اور اس سے متعلقہ بنیادی معلومات ہمیں رسوا کے ناول امراؤ جان ادا سے ملتی ہیں؛ سو، رسوا کا ناول امراؤ جان ادا، ناول خواب سراب کے لیے پس منظری ماخذ کا درجہ رکھتا ہے۔ خواب سراب کے مصنف انیس اشفاق نے اسے امراؤ جان ادا کی تخلیقی توسیع قرار دیا ہے جس میں امراؤ کی تین نسلوں (امراؤ کی بیٹی شمیلہ خانم اور اس کی نواسی سبیلہ خانم) کو دکھایا گیا ہے اور ان کی کہانی بیان کی گئی ہے[۱۹]۔ خواب سراب کی کہانی سے پتہ چلتا ہے کہ مرزا رسوا نے امراؤ کے اصل قصے کو چھپایا اور اسے شائع نہیں کیا۔ در حقیقت اصل قصہ وہ ہے جس میں امراؤ جان ادا کو صاحبِ اولاد دکھایا گیا ہے اور اس قصے کا اصل مسودہ بھی موجود ہے۔ ناول کی کہانی اسی مسودے اور امراؤ کی اولاد کی کھوج سے متعلق ہے۔ اسی کھوج کے تناظر میں ناول نگار نے ان خواتین کی زندگی کو موضوع بنایا ہے جو اصلاً پیشہ ور (طوائف) نہ تھیں بلکہ طبقہ اشراف سے تعلق رکھتی تھیں مگر حالات کی ستم ظریفی کی بدولت انھیں اس پیشے سے وابستہ ہونا پڑا اور اب وہ کسمپرسی اور درماندگی کی زیست بسر کرنے پر مجبور ہیں۔ اسی مرکزی قصے کے متوازی مصنف نے لکھنؤ کے تاریخی، سماجی اور تہذیبی و ثقافتی پس منظر کی بھرپور عکاسی کی ہے اور لکھنوی تہذیب و فن اور اس کے زوال پر نوحہ کنائی بھی کی ہے۔ انیس اشفاق نے فکشن کی اس صلاحیت سے جو نیرنگِ خیال پر حقیقت کا دھوکا دلاتی ہے، بھرپور استفادہ کیا ہے اور ناول میں حقیقت کا ایسا التباس پیش کیا ہے کہ حقیقت اور افسانے کا فرق واضح نہیں ہو پاتا۔

ناول کا آغاز اس زبان زدِ عام روایت سے ہوتا ہے جو راوی، علی حیدر نے اپنے بزرگوں سے اور جنھوں نے اپنے بزرگوں سے سن رکھی تھی کہ مرزا ہادی رسوا نے امراؤ جان ادا کے قصے کو الگ الگ طرح سے لکھا تھا اور اس کے کئی مسودے تیار کیے تھے۔ ان ہی میں سے ایک مسودے میں جو رسوا کی موت کے بعد لوگوں کے ہاتھ لگا، امراؤ جان ادا کو صاحبِ اولاد دکھایا گیا تھا لیکن اس قصے کی پوری حقیقت لوگوں پر اس لیے نہ کھل سکی کہ آگے کی عبارتیں محو ہو

چکی تھیں لیکن بہ قول راوی کتاب کے خاتمے پر درج عبارت میں اس مسودے کی ایک اور نقل تیار کرنے اور اسے عام نہ کرنے کی ہدایت موجود تھی۔ راوی کے مطابق مرزار سوا نے جو ناول شائع کرایا، اس میں امراؤ کی زندگی کا اصل قصہ لکھنے کے بجائے رسوا نے اپنی منشا کے مطابق بعض تفصیلات اور خاتمے میں ترامیم اس لیے کیں کہ لوگ امراؤ کو ماں کی صورت میں قبول نہیں کریں گے۔

ناول کی ابتدا ہی سے تجسس کا عنصر غالب ہے اور سارے بیانیے میں برقرار رہتا ہے۔ ناول نگار گم شدہ مسودے کی جستجو اور کھوج کے بیان سے پلاٹ مرتب کرتا ہے۔ مرکزی کردار، راوی علی حیدر جو حقیقت اور صداقت کا متلاشی ہے، اس قصے کی بابت سچ کو سامنے لانا چاہتا ہے اور معلوم کرنا چاہتا ہے کہ کیا واقعی امراؤ صاحبِ اولاد تھی اور اگر تھی تو اس کی اولاد ابھی زندہ ہو گی اور لکھنؤ میں ہی موجود ہو گی۔ راوی گم شدہ مسودے کی تلاش میں سرگرداں رہتا ہے۔ اس سلسلے میں وہ لکھنؤ کے تمام عوامی، ذاتی اور قدیم کتب خانوں اور ان کے مالکان سے ملتا ہے اور مسودے کے متعلق استفسار کرتا ہے۔ کئی باوثوق ذرائع اور لوگوں سے جو مرزار سوا کے بارے میں جانتے تھے، اس مسودے کی موجودگی کی تصدیق ہوتی ہے لیکن وہ یہ بتانے سے قاصر ہوتے ہیں کہ مسودہ کس کی ملکیت ہے اور فی الوقت کس کی تحویل میں ہے۔

ناول میں کرداروں کی بہتات ہے۔ مسودے کی تلاش کے سلسلے میں راوی کئی مقامات کی خاک چھانتا ہے اور بہت سے کرداروں سے ملتا ہے جن کی گفتگو اور مکالمے سے لکھنوی تہذیب و معاشرت اور ثقافت کے کئی مرقعے سامنے آتے ہیں اور ساتھ ہی ان کرداروں کے آپسی تعلقات کی نوعیت بھی عیاں ہوتی ہے۔

مسودے کی تلاش کے سلسلے میں راوی جن کرداروں سے ملتا ہے اس سلسلے کا پہلا کردار نادر آغا کا ہے جو نوادرات کا کاروبار کرتے ہیں اور ایک بہت بڑے اور قدیم کتب خانے کے مالک بھی ہیں۔ رؤسا کے پرانے سازوسامان اور قدیم کتب کی خرید و فروخت ان کا مشغلہ ہے۔ راوی سے گفتگو میں نادر آغا اس بات پر اظہارِ افسوس کرتے ہیں کہ رفتہ رفتہ لوگوں میں کتب خوانی کا شوق کم ہوتا جارہا ہے اور یہی وجہ ہے کہ انھوں نے نادر کتابیں ڈھونڈ ڈھونڈ کر لانا بند کر دی ہیں۔ ان دونوں حضرات کے مکالمے کے ذریعے غدر سے قبل لکھنؤ میں سوز خوانی اور حدیث خوانی کے فن اور اس کے متعلقات کی تفصیل بیان کی گئی ہے۔ اسی ضمن میں غدر سے پہلے اور بعد کے لکھنؤ کے چند مشہور سوز خوانوں، سازندوں، ان کے شاگردوں کا بیان ہے نیز چند مشہور راگوں کا ذکر بھی کیا گیا ہے کہ سوز کس لحن میں، کن کن

راگوں اور کون سے سُروں میں پڑھا جاتا تھا، ساتھ ہی ان راگوں کی باریکیوں اور خوبیوں کا ذکر بھی کیا ہے اور غدر کے بعد اس فن کے زوال پر اظہارِ افسوس کیا گیا ہے۔

اس سلسلے کے دوسرے ملاقاتی علی رضا علن ہیں جو مشہور شاعر ضامن علی جلال کے بھتیجے ہیں جنھیں بہت سی مطبوعہ اور غیر مطبوعہ نادر کتب کا وسیع ذخیرہ وراثت میں ملا۔ مختلف رؤسا کی اولادوں کے ہاتھوں فروخت کی جانے والی کتابوں کو خریدنا ان کا مشغلہ ہے۔ ان کی اور راوی کی گفت وشنید سے لکھنؤ کے علمی زوال ـــــ سانحۂ غدر میں بادشاہوں اور رئیسوں کی کتابوں اور کتاب خانوں کی بربادی وضیاع، علمی ذخیروں کے خاتمے اور اور نااہل لوگوں کے ہاتھوں نایاب کتب کی ردی کے بھاؤ فروخت ـــــ کا نوحہ کیا گیا ہے۔

مسودے کی تلاش کے سلسلے میں راوی کے ملاقاتیوں میں تیسرا کردار سر تاج مرزا کا ہے جو مرزا رسوا کے قریبی عزیز خورشید مرزا کے خاندان کے ہیں۔ یہاں راوی سر تاج مرزا کی بیٹھک کی روداد بیان کرتا ہے جس سے مرزا کی جو کسی زمانے میں رؤسا کی سی شان وشوکت سے رہتے تھے، زبوں حالی کا اندازہ ہوتا ہے۔ سر تاج مرزا کی زبانی خورشید مرزا کے دامادوں کے ہاتھوں ان کی حویلی بیچے جانے اور اس کا حلیہ یکسر بدل دینے کا حال کھلتا ہے۔

چوتھا کردار جہاں دار بیگم کا ہے جن سے راوی پہلے مسودے کے سلسلے میں ملتا ہے۔ یہ مرزا رسوا کی بھتیجی ہیں اور انھیں عمو جان کہتی ہیں۔ جہاں دار بیگم کا شمار لکھنؤ کے رؤسا میں ہوتا تھا اور وہ ایک چھوٹے موٹے محل نما حویلی کی مالکن تھیں جس کا کچھ حصہ مخدوش اور خستہ حال ہو چکا تھا۔ اسی حویلی کے ایک کمرے میں مرزا رسوا لکھنؤ چھوڑنے سے قبل سکونت پذیر تھے اور ان کی کتابوں کا ذخیرہ بھی یہیں موجود تھا۔ جہاں دار بیگم کی زبانی مرزا رسوا اور ان کی شخصیت کا حال کھلتا ہے۔ ان کے اور راوی کے مکالمے کے ذریعے شاہی کتب خانوں کی بربادی، کتابوں کی کرم خوردگی اور سیلن زدگی کا نوحہ کیا گیا ہے۔ اس کے بعد وہ بتاتی ہیں کہ مرزا رسوا کی کتابوں کا بھی یہی حال ہے، ایک عرصے سے وہاں کوئی نہیں گیا۔

اگرچہ راوی مسودے کے سلسلے میں جہاں دار بیگم سے ملنے جاتا ہے لیکن وہ راوی کی والدہ (ذاکیہ بیگم، مشہور حدیث خوان) کی دور کی عزیزہ بھی ہیں۔ اس تعلق کی نسبت سے وہ راوی کو اپنا بیٹا اور عزیز سمجھتی ہیں۔ مرزا رسوا کی کتابوں کے ڈھیر سے مسودہ تلاش کرنے کی غرض سے اسے حویلی آنے کی اجازت دیتی ہیں۔ جہاں دار بیگم خواب سراب کا ایک اہم کردار ہے، مسودہ ملنے سے قبل راوی پر بہت سی اہم اور معنی خیز باتوں کا انکشاف اسی کردار کی بدولت ہوتا ہے۔ مرزا رسوا کی احوال وشخصیت، امراؤ جان کے قصے، لکھنؤ میں واقعی امراؤ جان نامی طوائف کا ہونا، امراؤ سمیت

دیگر طوائفوں (امیر جان، دل رُبا اور اللہ رکھی) کا ذکر، ان طوائفوں کی مشکل راگ راگنیوں اور سُروں سے واقفیت اور مہارت کا ذکر، طوائفوں کی طرف سماج کا رویہ اور ان کا انجام بھی اسی کردار کی زبانی سننے کو ملتا ہے۔ وہ لکھنؤ میں امراؤنام کی دو طوائفوں ـــــ امراؤ جان ادا اور امراؤ بیگم کی موجودگی کی تصدیق اور دونوں کی الگ الگ تفصیل بیان کرتی ہیں نیز امراؤ بیگم کی بیٹی سردار جہاں اور اس کی سگی بھانجی اقبال بیگم کا حال بھی بیان کرتی ہیں۔

کچھ دن جہان دار بیگم کی حویلی میں مسلسل مسودے کی تلاش کا کام کرتے کرتے راوی کی طبیعت اکتا جاتی ہے تو وہ اپنے پرانے محلے بزازے کی طرف جاتا ہے، چوک اور اس کے گردونواح میں امراؤ کے متعلق لوگوں سے استفسار کرتا ہے۔ یہاں راوی کچھ ایسے کرداروں کا ذکر کرتا ہے جو لکھنؤ کی عوامی زندگی میں اپنی کسی خاصیت کی وجہ سے مشہور تھے۔ ناول میں ایسے دو کردار ہیں ایک ظہیر حسن جس کا چائے کا ہوٹل تھا اور اس کی پتی لگی چائے بہت مشہور تھی اور دوسرا رحیم نہاری والا۔ یہ دونوں کردار بات بے بات اپنی دکان پر بیٹھے لوگوں کو مغلظات سناتے رہتے لیکن یہ ان کرداروں کی شخصیت کا ایک رخ ہے، ان کرداروں کی شخصیت کا دوسرا رخ یکسر مختلف ہے۔ ان کے بعض اعمال و اطوار ایسے ہیں جو انھیں انسانیت کے بلند مرتبے پر فائز کرتے ہیں۔ ظہیر حسن اپنے بہت سے عزیزوں اور قرابت داروں کی نگہداشت کی ذمہ داری سنبھالے ہوئے تھا، کئی فقرا کو مفت کھانا کھلانا اس کا معمول تھا بلکہ ایک فقیر کا تو مستقل ٹھکانہ بھی اس کا ہوٹل ہی تھا۔ دوسری طرف رحیم نہاری والے کے متعلق راوی کے بیان سے اس کے حسنِ سلوک کا پتہ چلتا ہے۔ اس کی دوکان پر آنے والا ایک بچہ جب دو پیسے کی نہاری کا مطالبہ کرتا ہے تو وہ اسے موٹی سی گالی دیتے ہوئے کہتا ہے کہ اپنے باپ سے کہنا دو پیسے کا زمانہ گیا۔ بھاگ یہاں سے۔ لیکن جب بچہ بتاتا ہے کہ وہ اپنے لیے نہاری لینے آیا ہے تو رحیم نے نہ صرف اس کی ڈوئی نہاری سے بھر دی بلکہ تنور پر بیٹھے ایک آدمی سے اسے ایک کلچہ بھی دینے کا کہا۔ علاوہ بریں، ناول میں ایسا ہی ایک کردار حاجی مراد علی عرف ٹنڈے کبابیے کا ہے جو خالص لکھنوی وضع قطع کا نمائندہ ہے۔ اس کے ہاتھوں کے بنے کبابوں کا شہرہ لکھنؤ میں دور دور تک ہے اور اسے پیاز کے باریک لچھے کاٹنے میں مہارت حاصل ہے۔ اس کردار کی زبانی کبابوں کی مشہور اقسام اور دیگر پکوانوں کا ذکر کیا گیا ہے۔

امراؤ کے قصے سے متعلق راوی کو جن لوگوں سے معلومات ملتی ہیں، ان میں ایک نام سید محمد نقی کا ہے جو مسجد تحسین علی خاں کا متولی ہے۔ اس کردار کی زبانی مسجد کی تاریخ کا بیان ہے کہ مسجد کب اور کس عہد میں بنی، کس نے بنوائی، خطاطی کس نے کی اور اس عہد کے مشہور خطاط کون تھے ان ہی بزرگ سے باتوں باتوں میں امراؤ جان، مرزا رسوا،

شوقین مزاجوں، کوٹھے والیوں اور کوٹھوں کے اجڑنے کا ذکر آنکلتا ہے۔ ناول میں ان ہی کی زبانی غدر سے قبل لکھنؤ کی طوائفوں اور پھر غدر کے بعد بازاروعورتوں ااور ان کے طوراطوار کا فرق بیان کیا گیا ہے۔

اسی دوران راوی ماسٹر آفتاب کے ساتھ سردار جہاں سے ملنے جاتا ہے۔ یہ امراؤ بیگم کی اکلوتی بیٹی اور اپنی دو بھانجیوں بینگا اور کمو کے ساتھ نخاس میں چڑیا بازار کے قریب ہی رہتی ہیں۔ جہاندار بیگم ان کے بارے میں بتاتی ہیں کہ وہ جوانی میں بہت عمدہ گاتی تھیں۔ سردار جہاں کی زبانی راوی امراؤ کے طبقہ اشراف سے ہونے، لکھنؤ سے فیض علی کے ساتھ نکلنے اور صاحب اولاد ہونے کا پتہ چلتا ہے۔ ان ہی کی زبانی امراؤ جان ادااور امراؤ بیگم، ان کے شجرے اور طوائف کے پیشے میں آنے کا حال کھلتا ہے۔ ناول میں سردار جہاں کے خواب کے ذریعے لکھنؤ میں کوٹھوں کے زوال کا نقشہ پیش کیا گیا ہے۔

حکیم احمد رضا ناول کا وہ کردار ہے جس سے راوی کی ملاقات جہاں دار بیگم کی دوالانے کے سلسلے میں ہوتی ہے۔ حکیم احمد رضا کا شمار اپنے وقت کے نامی حکما میں ہوتا ہے ان کے طریقۂ علاج میں مریض کو صرف دوا دینا ہی نہیں بلکہ ان کی دلجوئی کرنا، تسلی دینا اور ڈھارس بندھانا بھی شامل ہے۔ وہ اکثر اوقات نادار مریضوں کی مالی امداد بھی کیا کرتے۔ ان ہی حکیم صاحب سے راوی کو سردار جہاں کے متعلق کچھ باتوں کا علم ہوتا ہے نیز شہبا کی ماں صہباخانم کے طوائف کے پیشے میں آنے، نکاح، علالت اور آخری ایام کا حال کھلتا ہے۔ وہ بتاتے ہیں کہ صہباخانم بھی اصلاً شریف زادی تھیں لیکن وہ رنڈیوں کے بہکاوے میں آگئیں اور پھر بعد میں مجبوراً کوٹھے کی زینت بننا پڑا۔ جہاندار بیگم کے ایک عزیز نواب سلطان بہادر جو ایامِ جوانی میں کوٹھوں پر جانے لگے تھے، نے صہباخانم کو ایک دن کوٹھے سے لاکر گھر بٹھالیا اور نکاح کرلیا۔ نکاح کے بعد وہ اس پیشے سے تائب ہوگئیں اور عبادتِ الٰہی میں مصروف رہنے لگیں۔ حکیم صاحب بھی امراؤ جان کے زندگی سے متعلق بہت سی باتوں کی توثیق کرتے ہیں، ان میں سے اکثر باتوں کی تصدیق جہاں دار بیگم پہلے ہی کرچکی ہوتی ہیں۔ لکھنؤ کے مقامات اور آثار سے ان کی گہری واقفیت تھی۔ ناول میں گاہے گاہے لکھنوی تاریخ کا بیان ان ہی کی زبانی ہے۔

چند دن علی حیدر جہاں دار بیگم کی حویلی میں تنِ تنہا کتابوں کے ڈھیر سے مسودہ تلاش کرنے میں مصروف رہتا ہے لیکن جب اسی حویلی میں ان کی ایک عزیزہ صہباخانم کی یتیم بیٹی شہبا آجاتی ہے تو وہ بھی مسودے کی تلاش میں راوی کا ہاتھ بٹاتی ہے۔ دونوں کی محنت رنگ لاتی ہے اور ایک روز وہ مسودہ ہاتھ لگ جاتا ہے۔ مسودے کی قرات پہلے شہبا کرتی ہے اور دورانِ قرات راوی کی سہولت کی خاطر مطبوعہ ناول اور اصل مسودے کا موازنہ کرکے فرق کی نشاندہی

کرتی جاتی ہے۔ مسودہ مل جانے کے بعد راوی مطبوعہ ناول اور تازہ مسودے کا موازنہ کرکے دونوں میں فرق کی نشاندہی بھی کرتا جاتا ہے۔ تازہ مسودے سے کئی اہم باتیں سامنے آتی ہیں:

امراؤ جان کا نواب زادی ہونا۔

امراؤ جان کے حویلی سے غائب ہونے اور خانم کوٹھے تک پہنچنے کا اصل قصہ۔

امراؤ جان اور خانم کے خاندان اور حالاتِ زندگی کا تذکرہ۔

امراؤ اور فیض علی کا نکاح اور ان کا صاحبِ اولاد ہونا۔

فیض علی کا بھاگنے کے بجائے سزا یافتہ قرار پانا۔

مسودہ مل جانے کے بعد راوی نے ناول امراؤ جان ادا کے چند کرداروں کا ذکر کیا ہے جن میں مرکزی کردار امراؤ جان ادا، خانم، نواب سلطان، فیض علی، بوا حسینی، بوا زینب، گوہر مرزا اور مولوی صاحب شامل ہیں۔ ان کرداروں میں تھوڑی بہت ترمیم کرکے مصنف انیس اشفاق نے انھیں قصے کے کرداروں میں بدل دیا ہے۔

راوی کی زبانی نئے مسودے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ امراؤ جان ادا کا تعلق طبقۂ اشراف سے تھا۔ نئے مسودے میں بتایا گیا تھا کہ امراؤ کا اصل نام نجم النسا تھا اور وہ لکھنؤ کے ایک نواب علی نقی بہادر کی اکلوتی بیٹی تھی۔ اس کے آباؤ اجداد مرفہ حال تھے اور شاہی عہد میں اہم عہدوں پر فائز تھے۔ اپنی خدمتوں کے عوض انھیں سرکار سے بہت سی زمینیں اور جاگیریں ملی تھیں۔ املاک کی دیکھ بھال کے لیے کئی ملازم تھے۔ امراؤ کی منگنی بچپن میں ہی نواب قیصر شکوہ کے ساتھ کر دی گئی تھی۔ بچپن میں اسے ہر طرح کا عیش و آرام میسر تھا اور دیکھ بھال کے لیے کئی کئی ملازم مامور تھے۔ یہیں امراؤ جان ادا کے حویلی سے غائب ہونے کا قصہ کھلتا ہے کہ علی نقی بہادر کی جائیداد کی نگرانی پر مامور ایک ملازم نے حساب کتاب میں خُرد بُرد کی۔ نواب کو اس کا علم ہوا تو انھوں نے اسے ملازمت سے نکال دیا، انتقاماً اس ملازم گوہر خان نے حویلی کی ہی ایک مغلانی کو ساتھ ملا کر امراؤ کو مارنے کی غرض سے اغوا کر لیا لیکن پھر پیر بخش کے کہنے پر اسے چوک میں خانم کے ہاتھوں فروخت کر دیا۔ راوی نے امراؤ جان ادا کی پیدائش سے لے کر وفات تک کے حالات ـــــ امراؤ کا نواب زادی ہونا، اس کی پیدائش پر جشن کا کیا جانا، عیش و آرام، پرورش و تعلیم، حویلی سے غائب ہونے، خانم کے کوٹھے پر پہنچنے، فیض علی سے نکاح، اولاد کا ہونا، کانپور سے لکھنؤ آکر گم نامی کی زیست بسر کرنے، آخری عمر میں پابندِ صوم و صلوٰت اور تائب ہونے کے باوجود بیٹی شمیلہ کو پالنے کے لیے مجرا کرنے، شمیلہ کی پرورش و تعلیم، اسے اس پیشے سے دور رکھنے اور امراؤ کا آخری عمر میں کئی امراض میں مبتلا ہونے کا ـــــ تفصیل سے ذکر کیا

ہے۔ بعد میں راوی کو شمیلہ کی زبانی پتہ چلتا ہے کہ جب اماں یعنی امراؤ کا انتقال ہوا تو انھیں رات کی تاریکی میں خاموشی سے دفنا دیا گیا اور جنازے میں بمشکل دس بارہ لوگ تھے۔

دوسرا کردار خانم کا ہے۔ تازہ مسودے میں امراؤ جان کی زبانی جو خانم کا تھوڑا بہت ذکر ہے اسے راوی بیان کرتا ہے کہ خانم کا اصل نام سرفراز بیگم تھا اور وہ پیشہ ور طوائف تھی۔ یہاں خانم کی تین نسلوں کا بیان ہے کہ اس کی ماں اور نانی کون تھی نیز مختلف بادشاہوں کے عہد میں ان کی محل تک رسائی کی تفصیلات بیان کی گئی ہیں۔ امراؤ کے کوٹھا چھوڑنے کے بعد خانم کا کیا ہوا اور اس کی وفات کے بعد اس کی بیٹی بسم اللہ کس حال میں رہی، یہ قصہ ناول میں راوی شمیلہ خانم کی زبانی بیان کرتا ہے کہ امراؤ جان کے کوٹھا چھوڑنے کے بعد خانم کھوئی کھوئی سی رہنے لگی۔ کوٹھا سونا ہونے کے بعد مصلے پر بیٹھی رہتی یا درگاہوں اور کربلاؤں کے دالانوں میں پڑی رہتی، وہاں زیارت کی غرض سے آنے والے لوگ اسے لاوارث سمجھ کر دو چار پیسے اس کے سرہانے رکھ دیتے۔ امراؤ کے کوٹھا چھوڑنے کے غم میں ہی خانم چل بسی۔ خانم کے بعد دوسری طوائفیں امیر جان، بیگا جان اور خورشید سب ایک ایک کر کے کوٹھا چھوڑ گئیں۔ خانم کے ایک ملازم نے ہی اس کی بیٹی بسم اللہ کو اپنے گھر رکھ لیا اور اس کے ساتھ اچھا سلوک نہیں کیا۔ آخر کار جب نوبت فاقے تک آپہنچی تو بسم اللہ دیوانی ہو گئی، چوک اور گلیوں میں اماں اماں پکارتی پھرتی اور گھنٹوں بے مقصد خانم کے کوٹھے کے آگے بیٹھ کر اسے دیکھتی رہتی۔

تیسرا کردار فیض علی کا ہے جو لکھنؤ کے مشہور ڈاکو حامد علی کا بھائی تھا۔ جہاندار بیگم کی فراہم کردہ معلومات کے مطابق دونوں بھائی اصلاً ڈاکو نہ تھے بلکہ خاندانی لوگ تھے۔ وہ ان کے اچھے کاموں کا ذکر بھی کرتی ہیں۔ جہاندار بیگم کی اطلاع کے مطابق وہ لکھنؤ کے ایک ویرانے سپہ میں رہتا تھا۔ جب عمو جان، نواب سلطان (مرزا رسوا) نے امراؤ جان سے نکاح میں ٹال مٹول کی تو اسی فیض علی کے ساتھ امراؤ کوٹھا چھوڑ کر لکھنؤ سے کانپور چلی آئیں اور نکاح کر لیا۔ یہیں ان کی ایک بیٹی پیدا ہوئی۔ فیض علی پکڑے جانے کے خوف سے راتوں کو گھر سے غائب رہتا، ایک روز دھر لیا گیا تو اسے کالے پانی کی سزا ہو گئی۔

چوتھا کردار نواب سلطان کا ہے۔ شمیلہ خانم کی زبانی راوی کو پتہ چلتا ہے کہ نواب سلطان کے کردار کی صورت میں مرزا رسوا نے خود کو پیش کیا ہے۔

> اماں کی پوری کہانی میں یہی حصہ سب سے زیادہ دکھ دینے والا ہے۔ مرزا رسوا عالم فاضل موسیقی کے ماہر، کن رسیے غضب کے، امیر خسرو کی طرح اپنے کچھ راگ بھی ایجاد کیے تھے۔ شاعر بھی کمال کے، صورت بہت بھلی۔ اوڑھنے پہننے کا سلیقہ تھا۔ باتیں ایسی کہ دل میں اتر جائیں۔ ہر جملے میں رعایت، روز مرہ، محاورے برجستہ،

پھبتیاں ایسی کہ دھوئے دھوئے نہ چھوٹتیں۔ جوان ہوتے ہی کوٹھے پر جانے لگے اور ناچنے والیوں کو شوقیہ سب کچھ بتانے لگے۔[۲۰]

شمیلہ آگے بتاتی ہیں کہ میری ماں یعنی امراؤ مرزا رسوا سے عشق کر بیٹھیں۔ دونوں ایک دوسرے کو چاہنے لگے تھے لیکن جب بات نکاح تک آئی تو نواب یعنی مرزا رسوا ٹال مٹول کرنے لگے اور کوٹھے پر آنا بھی چھوڑ دیا۔ امراؤ نے بعد میں بھی کئی پیغام بھجوائے لیکن مرزا کی طرف سے کوئی جواب نہ ملا۔ امراؤ جو اندر سے ٹوٹ گئیں تھیں اسی رنج میں کوٹھا چھوڑ کر فیض علی کے ساتھ نکل گئیں لیکن فیض کے ساتھ امراؤ کے چلے جانے سے رسوا کو پشیمانی ہوئی۔ شمیلہ خانم کہتی ہیں:

> ادھر مرزا صاحب کو اماں سے کیا ہوا وعدہ پورا نہ کرنے کی پشیمانی بہت تھی۔ اس لیے جب وہ کتاب لکھنے بیٹھے تو اپنی پشیمانی مٹانے کے لیے قصے میں یہ حصہ بڑھا کر اپنی جگہ نواب سلطان کو رکھ دیا۔ خود کو رکھتے تو خاندانی شرافت پر حرف آتا۔۔۔۔ قصے میں انھوں نے خانصاحب کا جو حشر دکھایا سو دکھایا اماں کہتی تھیں اصلی دنیا میں بھی کوئی ان کے منہ کو آتا تو منہ کی کھاتا۔[۲۱]

بوا حسینی اور بوا زینب کی زندگی کا حال راوی پر شمیلہ کی زبانی کھلتا ہے۔ شمیلہ بتاتی ہیں کہ دونوں کا تعلق ایک ہی خاندان سے تھا اور دونوں کے جوانی کے دن بہت اچھے گزرے تھے۔ ان کے بزرگ شاہی محل میں ملازمت پر مامور تھے۔ غدر میں ان کے خاندان کے لوگ مارے گئے۔ کچھ عرصے تو جمع پونجی پر گزر اوقات کی لیکن جب نوبت فاقوں تک آپہنچی تو بوا حسینی کو امراؤ جان نے اور بوا زینب کو امراؤ بیگم نے اپنے پاس رکھ لیا۔

گوہر مرزا کا کردار بھی رسوا کے ناول امراؤ جان ادا میں بہت دلچسپ ہے۔ مرزا رسوا نے جن کرداروں کی تشکیل میں مبالغہ آمیزی سے کام لیا ہے ان ہی میں گوہر مرزا کا کردار بھی شامل ہے۔ شمیلہ راوی کو بتاتی ہیں کہ گوہر مرزا ڈومنی کی اولاد تھے۔ ڈومنیاں شادی بیاہ میں گالیاں گاتی تھیں اور گھروں میں ان کے گانے کی مشق کرتی تھیں، اسی ماحول کا پروردہ ہونے کی بنا پر گوہر مرزا میں زنانہ پن در آیا اور اسی لیے کوٹھے پر وہ نوچیوں کے لیے کھلونا بن گئے تھے لیکن اماں یعنی امراؤ کی طرف بڑھنے کی کبھی ہمت نہ ہوئی۔ اپنی طبیعت کے چھچھورے اور سفلے پن کی وجہ سے وہ خانم کو ایک آنکھ نہ بھاتا تھا۔ خانم، بوا حسینی کی وجہ سے خاموش رہتیں کہ وہی اسے کوٹھے پر لائی تھیں اور وہ سازندوں کے کام بھی پھرتی اور تیزی سے کرتا۔ شمیلہ یہ بھی بتاتی ہیں کہ گوہر مرزا کے باپ کے انتقال کے بعد امراؤ جان نے اس کی ماں کا بڑھاپا دیکھ کر ان کے اخراجات اپنے ذمے لے لیے۔

خواب سراب میں امراؤ جان ادا کے جن کرداروں کا ذکر ہے ان میں آخری نام مولوی صاحب کا ہے۔ خانم کو جب استاد کی تلاش ہوئی تو مولوی صاحب کو کوٹھے پر لانے والی بوا حسینی ہی تھیں اور ان کی طرف مائل بھی تھیں۔ شمیلہ بتاتی ہیں کہ مولوی صاحب زبان سے خوب واقف تھے اور عربی فارسی کے عالم تھے۔ ان کے آباؤ اجداد عالموں میں سے تھے اور انھیں حکومت سے وظیفہ بھی ملتا تھا لیکن جب حکومت جانے کے بعد سب ختم ہو گیا۔ ان ہی مولوی صاحب نے امراؤ کو تعلیم دی تھی۔

مسودہ ملنے کے بعد راوی امراؤ جان کی بیٹی شمیلہ خانم کی تلاش میں نکلتا ہے۔ اس سلسلے میں وہ جن لوگوں سے ملتا ہے اور شمیلہ کے متعلق استفسار کرتا ہے، ان میں سردار جہاں اور اس کی وفات کے بعد اس کی بھانجی ہینگا سے شمیلہ کا ٹھکانہ معلوم کرنے میں مدد ملتی ہے۔ چند دنوں کی کوشش کے بعد راوی عنبر گنج میں شمیلہ کے ٹھکانے تک پہنچ جاتا ہے۔ راوی، شمیلہ خانم کو نئے ملنے والے مسودے اور اس میں لکھے قصے سے سامنے آنے والی بہت سی باتوں کے متعلق استفسار کرتا ہے۔ پہلے پہل راوی کے منہ سے اپنا ذکر سن کر شمیلہ طیش میں آتی ہیں لیکن پھر بیٹی کی ایما پر دھیرے دھیرے سب کچھ راوی کو بتا دیتی ہیں۔ شمیلہ تازہ ملنے والے مسودے میں امراؤ کی کہانی کی تصدیق کرتی ہیں۔ یہیں راوی اور شمیلہ کے مکالمے کے ذریعے شمیلہ خانم اور ان کی بیٹی سبیلہ خانم کی زندگی کا حال کھلتا ہے کہ امراؤ جان کے بعد شمیلہ نے گزر اوقات کیسے کی؟ نکاح کیسے ہوا؟ زندگی کن مشکلات سے گزری اور بیٹی سبیلہ خانم کی پرورش کیسے کی؟ شمیلہ خانم، راوی کو اپنا قصہ سناتی ہیں کہ ہماری اماں یعنی امراؤ نے مرتے وقت اتنی جمع پونجی چھوڑی تھی کہ دو چار برس سہولت کے ساتھ گزر بسر ہو سکتی تھی لیکن مالک مکان کی نیت میں فتور آ گیا تھا، وہ مطالبہ کرنے لگا کہ دوگنا کرایہ دو یا مکان خالی کرو اور جب ہم دوگنا کرایہ دینے کی ہامی بھر لی تو اس نے گھر میں چوری کروادی۔ زیور، نقدی سب کچھ ہاتھ سے جاتا رہا۔ اپنی ملازمہ گل بانو کے مشورے پر اپنی ماں سے سیکھے ہوئے کام کا آغاز کیا، ناچ گانے اور راگ راگنیوں سے اچھی طرح واقفیت کی بنا پر جلد بڑے مجرے ملنے لگے۔ ان ہی مجروں میں آنے والے نوابی وضع قطع اور شریفوں کے سے طور اطوار والے ایک شخص عطا حسین خاں نے گل بانو کے ذریعے نکاح کا پیغام بھیجا اور اپنے ماضی سے بھی آگاہ کیا۔ کچھ ہی دن میں نکاح ہو گیا۔ شروع شروع میں تو اس شخص نے بہت خیال رکھا مگر کچھ دن نوابوں والے ٹھاٹھ باٹھ دکھانے کے بعد وہ شخص خاندانی جھگڑوں، جائیداد کے تنازع اور مقدمے کا ذکر کر کے رقم بٹورنے لگا اور آہستہ آہستہ حیلے بہانے سے نقدی، زیور اور قیمتی سامان ہتھیانے لگا۔ سبیلہ کی پیدائش سے کچھ عرصہ پہلے آخری پیشی کا کہہ کر باقی ماندہ رقم بھی اینٹھ لی اور پھر کبھی لوٹ کر نہ آیا۔ شمیلہ نے راوی کو بتایا کہ وہ دن بہت مشکل

میں گزرے۔ دو وقت کی روٹی کے لیے بھی پیسے نہ تھے، گل بانو ہی کہیں سے کھانے کا انتظام کرتیں۔ سبیلہ کو پالنا مشکل تھا۔ کہیں نہ کہیں سے انتظام کر کے سبیلہ کو پال پوس کر بڑا کیا اور گل بانو کے حوالے کر کے پھر سے مجرے کرنے لگی اور شہر سے باہر بھی جانے لگی۔ جلد ہی خوشحالی کے دن آ گئے ،اپنا مکان خرید لیا اور سبیلہ کے لیے زیور، نقدی اور بہت سا قیمتی سامان بھی جمع کر لیا۔ شمیلہ کی زبانی ہی بعض شریف زادیوں کے کوٹھوں تک آنے کا حال کھلتا ہے۔ وہ بتاتی ہیں کہ بادشاہ نصیر الدین حیدر کے زمانے میں کچھ رنڈیاں اپنی اصل چھپا کر کسی طرح محل کے اندر داخل ہو گئیں اور جب وہاں سے باہر نکلیں تو دھوکے سے کچھ شریف زادیوں کو بھی باہر نکال لائیں۔ وہ مزید بتاتی ہیں کہ اصلاً صہبا خانم کا تعلق نواب قیصر شکوہ کی نانیہال سے تھا اور ان کی نانیہال بھی ان ہی رنڈیوں کے بہکاوے میں آجانے والوں میں تھی۔

راوی کی زبانی پتہ چلتا ہے کہ سبیلہ ، امراؤ کی نواسی ہے ،اپنی ماں شمیلہ کے ساتھ عنبر گنج میں رہتی ہے۔ وہ ایک تعلیم یافتہ لڑکی ہے۔ وہ اس حقیقت کو تسلیم کرتی ہے کہ وہ مشہور طوائف امراؤ کی نواسی ہے اور لوگوں کو یہ سچ بتانے میں کوئی عار محسوس نہیں کرتی۔ ہر ایک سے مخلص اور بے لوث تعلق رکھتی ہے۔ سارے جہان کا درد اپنے سینے میں رکھتی ہے۔ وہ نہ صرف شہبا کی بیماری کے دنوں میں اس کی تیمارداری کرتی ہے بلکہ اس کے مرنے کے بعد بھی اس کی خواہش کا احترام کرتی ہے۔ سبیلہ کو تصویر کاری میں مہارت حاصل ہے۔ وہ پنسلوں اور رنگوں سے مختلف تصاویر بناتی ہے۔ ماں کے علاج کے لیے رقم کی ضرورت پڑنے پر نہ چاہتے ہوئے بھی اپنی بنائی ہوئی تصاویر فروخت کر کے گزر اوقات کرتی ہے۔ وہ اپنا گھر اور ایک الگ تصویر خانہ بنانے کا خواب رکھتی ہے لیکن اس کی خواہش پایہ تکمیل کو نہیں پہنچتی۔ وہ تخلیقی ذہن کی حامل ہے اور طوائف کے پیشے سے وابستہ بہت سی خواتین، ان کی اس پیشے سے وابستگی، ان کے انجام، ان کی ناجائز اور لاوارث اولادوں کے بارے میں ایک کتاب لکھنا چاہتی ہے، اس سلسلے میں وہ بہت سا مواد بھی اکٹھا کر لیتی ہے لیکن موت اسے یہ کام مکمل کرنے کی مہلت نہیں دیتی۔ اپنی ماں کی طرح وہ بھی دل میں چھید کے مرض میں ہلاک ہوتی ہے۔

سبیلہ سمیت شہبا، بینگا اور کمو نئی نسل کے نمائندہ نسوانی کردار ہیں؛ ان سب کی مائیں اصلاً پیشہ ور طوائفیں نہ تھیں لیکن حالات کی ستم ظریفی کی بدولت انھیں اس پیشے سے وابستہ ہونا پڑا۔ یہ سب کی سب بہت خوددار اور غیرت مند ہیں، مشکل سے مشکل حالات میں بھی کسی کا احسان نہیں لینا چاہتیں۔ ناچ گانے کے فن سے واقفیت کے باوجود وہ اس

پیشے کو نہیں اپناتیں اور گھر کی چار دیواری میں عزت کے ساتھ اپنی روزی روٹی کا سامان کرتی ہیں اور اپنی بقا کی جنگ جاری رکھے ہوئے ہیں لیکن اس سب کے باوجود ان کا مقدر محض تنہائی اور بدنامی ہے۔

شہبا، جہاں دار بیگم کے ایک عزیز نواب سلطان بہادر کی بیٹی ہے جو ایام جوانی ہی میں چل بسے۔ شہبا کی پرورش اس کی ماں (صہبا خانم) نے اسی پیسے سے کی جو اس کے والد چھوڑ گئے تھے۔ لیکن جب شہبا سولہ سترہ برس کی ہوئی تو اس کی ماں بھی وفات پا گئی۔ شہبا بہت خوددار لڑکی ہے۔ وہ لفافے اور پتنگیں بنا کر گزر بسر کرتی ہے۔ وہ کسی کا احسان نہیں لینا چاہتی۔ ماں کے مرنے کے بعد جب عزیز و اقارب مکان خالی کرانے کے لیے روز روز اسے تنگ کرنے لگے تو اپنا کام خود کرنے، مہینے کا کرایہ دینے اور اپنا چولہا الگ رکھنے کی شرائط پر جہاں دار بیگم کی حویلی جانے پر رضامند ہوتی ہے۔ شہبا ایک سگھڑ، مہذب اور لکھنوی طور اطوار سے واقف سلیقہ شعار لڑکی ہے جو کھانے پکانے میں طاق ہے، گھر کو سجانے سنوارنے اور باغبانی کا شوق رکھتی ہے۔ اپنی ماں صہبا خانم کی طرح بہت اچھا سوز پڑھتی ہے۔ جہاندار بیگم کی علالت کے ایام میں بیٹی کی طرح ان کے آرام اور دوا کا خیال رکھتی ہے۔ وقتِ نزع میں ان کے لیے سورتیں اور دعائیں پڑھتی ہے، ان کے انتقال کے بعد برابر ان کی قبر پر جاتی ہے اور فاتحہ و تلاوت کرتی ہے۔ جہاندار بیگم کی موت اسے ایک بار پھر یتیمی کا احساس دلاتی ہے۔ اپنی ماں کی طرح اسے بھی دق کا عارضہ لاحق ہے۔ اپنے مرض کی نوعیت اور علالت سے واقف ہونے کے باوجود وہ زندگی سے بھرپور لڑکی ہے۔ شدید علالت کے دور سے گزرنے کے باوجود جب کبھی اس کی حالت سنبھلتی ہے تو وہ وارڈ میں موجود دیگر مریضوں کی دیکھ بھال کرتی ہے اور بالآخر اسی مرض میں جان دیتی ہے۔

ہینگا اور کمو، سردار جہاں کی رشتے کی بھانجیاں ہیں۔ یہ دونوں لڑکیاں فنِ دستکاری میں مہارت رکھتی ہیں۔ مختلف قسم کی گڑیاں، گلدستے، ریشم کے تاروں کے طغرے تیار کرنے، تصویریں بنانا اور ان کو فریم کرنا ان کا مشغلہ ہے۔ شوق سے شروع کیے ہوئے اسی کام کو وہ اپنا ذریعہ معاش بنا لیتی ہیں۔ محرم کے دنوں میں تعزیے بنا کر ہدیہ حاصل کرتی ہیں۔ سردار جہاں کے مکان سے نکالے جانے کے بعد وہ دونوں ایک چھوٹی سی کوٹھری میں رہنے لگتی ہیں۔

ناول میں ایک کردار بوا سلیمن کا بھی ہے جو جہاندار بیگم کی خدمتگار تھیں۔ شہبا کے حویلی آنے سے قبل وہی جہاندار بیگم کے آرام و دوا کا خیال رکھتیں۔ شہبا انھیں بیٹی کی طرح عزیز تھی۔ شہبا کی تلاش اور بیماری کے دوران اس کی تیمارداری میں وہ پیش پیش رہیں۔ جہاندار بیگم کے انتقال کے بعد وہ اپنی بیٹی کے ساتھ ایک خیراتی ادارے میں رہنے لگتی ہیں۔

ناول میں بعض ایسے کرداروں کا بیان بھی ہے جو نوابین اور سلاطین کی سی شاہانہ زندگی بسر کرتے تھے لیکن ان کی اولادوں نے سب کچھ عیش و عشرت میں اڑا دیا، پھر نوبت یہاں تک آ پہنچی کہ کھانے کے لالے پڑ گئے اور غربت کی زیست بسر کرنے لگے۔ ناول میں ایسی ہی ایک خاتون تقیہ بیگم کا قصہ ناول نگار نے بیان کیا ہے۔ شمیلہ اور حکیم صاحب کی زبانی تقیہ بیگم کا پتہ چلتا ہے کہ سلسلہ شاہی سے ان کی نسبت تھے اور بہت بڑی جاگیر کی مالک تھیں لیکن اولادیں سب ناخلف نکلیں اور سب کچھ ہاتھ سے جاتا رہا، ان کی اولاد کھانے پینے تک کے لیے دوسروں کی محتاج ہو گئی تھی۔ خود وہ اپنی بہت بڑی زمین پر چھپر ڈال کر رہ رہی تھیں اور گذشتہ چالیس برس سے ایک کربلا میں مُردوں کے ایصالِ ثواب کے لیے سورتیں اور پارے پڑھتی تھیں اور بدلے میں متوفیوں کے رشتہ داروں سے اور کربلا کے متولی سے کچھ ماہانہ رقم مل جاتی تھی۔ راوی علی حیدر کے دادا میر شوکت علی صاحبِ ثروت تھے اور چاندی کی بگھی میں باہر نکلتے تھے، باپ سید اشفاق علی نے بھی ساری عمر نوابی وضع قطع سے گزاری لیکن تن آسانی اور بیٹھے بیٹھے کھاتے رہنے کی وجہ سے سب کچھ ہاتھ سے جاتا رہا۔ باپ چھوڑ کر چلا جاتا ہے تو والدہ ذاکیہ بیگم اپنی ہی محنت کی کمائی سے گھر چلاتی ہیں اور صبر و شکر اور قناعت کے ساتھ ساری زندگی بسر کر دیتی ہیں۔ نواب سلطان بہادر کے بارے میں شمیلہ خانم بتاتی ہیں کہ اپنے اچھے دنوں میں وہ ناچ گانے اور عیش و عشرت میں سب گنوا بیٹھے اور پھر زبوں حالی کا شکار ہو گئے۔ محل اب ان کا سُونا پڑا ہے، عمر ان کی نوے کے قریب ہے، چلنے پھرنے سے قاصر ہیں اور اپنے محل سے دور ایک ٹوٹے پھوٹے مکان میں پوتی کے سہارے محتاجی کی زندگی بسر کر رہے ہیں۔

ناول کا اختتامیہ سارے بیانیے کو بے پایاں اداسی اور حزن کی کیفیت سے ہمکنار کرتا ہے۔ ناول کے اختتام پر راوی، ہینگا کے ساتھ آگے بڑھتا ہے لیکن کچھ دیر بعد اسے احساس ہوتا ہے کہ ہینگا اس کے ساتھ نہیں ہے۔ وہ ہینگا کو بار بار پکارتا ہے مگر اس کی آواز لوٹ آتی ہے اور اسے احساس ہوتا ہے کہ وہ تنہا کھڑا ہے۔ بقول حسین الحق "یہ ناول وصل کی نہیں ہجر کی داستان ہے جس کو کوئی دوسرا نہیں خود راوی جھیل رہا ہے"[۲۲]۔ ناول کے خاتمے پر ہینگا اور راوی دونوں کی تنہائی کا یہ جاں گسل احساس قارئین کے بھی دامن گیر ہوتا ہے۔ ناول میں راوی ایک ہجرِ مسلسل سے گزرتا ہے۔ مختلف کرداروں کے مصائب دیکھتا، ان کے دکھوں میں شریک ہوتا، ایک ایک کر کے ان کرداروں کو زندگی کی بازی ہارتے دیکھتا اور بالآخر ان کی لاشوں کو کاندھا دیتا تھکا ہارا انسان تنہائی کا جاں گسل احساس جھیلنے کو تیار ہے لیکن یہ تنہائی ہی اس کا راس المال ہے اور اس کے لیے معرفت کا زینہ بھی۔ تنہائی کے اس بے کراں احساس کے ساتھ ہی اس کی

ذات میں تخلیقیت کا بھرپور امکان بھی پوشیدہ ہے۔ یوں تو پورے ناول پر اداسی اور حزن کی فضا چھائے ہوئے ہے لیکن خواب سراب کا اختتامیہ اس کی شدت میں اضافہ کرتا ہے۔

خواب سراب میں موت بھی ایک کردار کی سی حیثیت اختیار کرتی جاتی ہے۔ ناول میں موت کا ورود دھیرے دھیرے دبے پاؤں خاموشی سے ہوتا ہے اور رفتہ رفتہ یہ سارے ناولی منظر نامے پر چھا جاتی ہے۔ ایک کے بعد ایک کردار موت کے منہ میں جاتا دکھائی دیتا ہے اور یوں کئی اہم کردار منظر نامے سے اوجھل ہوتے جاتے ہیں۔ یوں تو ناول میں بہت سے کرداروں کی موت کا بیان ہے لیکن ناول نگار نے چند کرداروں جہاندار بیگم، صہبا خانم، شہبا، شمیلہ خانم اور سبیلہ کی خرابیٔ طبع، نزعی کیفیت اور موت کا منظر نامہ بطورِ خاص اجاگر کیا گیا ہے۔ ناول نگار نے اپنی ہنر مندی سے موت جیسی تجریدی حقیقت کو مجسم کر دکھایا ہے۔ جہاندار بیگم کی موت کے منظر سے متعلقہ چند اقتباسات ملاحظہ ہوں۔

> میں شہبا کے ساتھ جہاندار بیگم کی صحنچی میں گیا تو دیکھا وہ پسینے میں ڈوبی ہوئی ہیں۔۔۔۔ شہبا نے جہاندار بیگم کے سرہانے بیٹھ کر قرآن پڑھنا شروع کیا اور سلیمن ان کے حلق میں کچھ کچھ دیر بعد چمچے سے پانی کے ایک ایک دو دو قطرے ٹپکاتی رہی۔ حویلی کے حجروں میں رہنے والے نوکر بھی صحنچی میں آکر جمع ہو گئے۔ ایک نوکر نے لوبان دان میں لوبان جلا کر تخت کے پائے کے پاس رکھ دیا تھا۔ میں جہاندار بیگم کے پائنتی بیٹھ کر ایک کپڑے سے ان کے تلوے سہلانے لگا۔[۲۳]
>
> شہبا نے جو پارہ پڑھ رہی تھی اسے ختم کرنے کے بعد قرآن رحل پر رکھ دیا۔ پھر جہاندار بیگم کی گردن سیدھی کر کے دھیرے دھیرے ان کے رخساروں کو سہلانے لگی۔ بیچ بیچ میں وہ ان کی پیشانی بھی چومتی جاتی اور ان کے بالوں میں انگلیاں پھیرنے لگتی۔ اس کی آنکھوں میں بھرے ہوئے آنسو جہاندار بیگم کے رخساروں پر ٹپکتے جا رہے تھے جن کی گرمی شاید انہیں اچھی لگ رہی تھی۔[۲۴]
>
> رات کا آخری پہر آپہنچا تھا۔ جہاندار بیگم کی سانس اکھڑنے لگی تھی۔۔۔۔ شہبا نے قرآن رحل پر رکھ کر وضو کیا اور تخت کے پہلو میں مصلیٰ بچھا کر صبح کی نماز پڑھنا شروع کر دی۔ نماز کے بعد اس نے بہت سی دعائیں پڑھ کر جہاندار بیگم پر دم کیں، پھر جوں ہی جہاندار بیگم نے آخری سانسیں لینا شروع کیں، شہبا نے مصلیٰ سمیٹ کر ان سوروں کو پڑھنا شروع کیا جو دم نکلتے وقت پڑھے جاتے ہیں۔ ان سوروں کے ختم ہونے سے پہلے ہی جہاندار بیگم نے آخری ہچکی لی اور ان کی آنکھیں کھلی رہ گئیں۔[۲۵]

ناول میں موت کا کردار بہت ہی منفرد ہے۔ بقول ظہیر انور: "خواب سراب میں موت کا ایک رومانی کردار ہے۔ نہایت نرم، سبک اور مشرقی جذبات سے لبریز۔"[۲۶]

مذکورہ بالا اقتباسات سے اس بات کا بخوبی اندازہ ہوتا ہے اور صرف مذکورہ اقتباسات میں ہی نہیں بلکہ ناولی بیانیے میں بیشتر مقامات پر موت کا سایہ ایک پُر اسرار شے کی طرح منڈلاتا رہتا ہے۔ جہاندار بیگم، شہبا، سردار جہاں، شمیلہ خانم، کمو، حکیم صاحب، سبیلہ ایک کے بعد ایک کردار عدمستاں کی راہ لیتا ہے۔ جہاندار بیگم دمے کے مرض میں جان دیتی ہیں، شہبا کو دق کا عارضہ لاحق تھا، شمیلہ خانم اور سبیلہ دل میں چھید کے مرض سے ہلاک ہوتی ہیں۔ یہ تمام کردار اپنی علالت کی نوعیت اور شدت سے بخوبی واقف تھے، موت سے قبل اس کی آمد اور آگہی کا شدید احساس انھیں دامن گیر تھا۔ وہ پہلے ہی سے جان چکے تھے کہ اب موت انھیں زیادہ دن جینے کی مہلت نہ دے گی۔ ذیل میں دیے گئے چند اقتباسات سے اس بات کا بخوبی اندازہ ہوتا ہے۔ راوی اور جہاندار بیگم کا مکالمہ؛ جہاں راوی ان سے اپنے خواب کا ذکر کرتا ہے:

> کل آپ میرے خواب میں آئی تھیں ۔۔۔۔ کچھ لوگ آپ کو کسی اور ٹھکانے پر لیے جا رہے تھے ۔۔۔۔ میں دوڑ کر آپ سے لپٹ گیا ۔۔۔۔ ان لوگوں نے بڑی بے رحمی سے مجھ کو آپ سے الگ کر دیا۔
> "ڈرو نہیں۔ وہ بولیں۔ کوئی اتنی آسانی سے مجھے تم سے الگ نہیں کر سکتا۔ خوابوں کی تعبیر الٹی ہوتی ہے۔" یہ کہتے وقت جہاندار بیگم کے چہرے کی زردی صاف دکھائی دے رہی تھی۔[۲۷]

شمیلہ خانم کو بھی اپنی زندگی کے دن ختم ہونے کا احساس ہے۔ وہ وقتاً فوقتاً اس کا اظہار کرتی ہیں۔

> اب بھرتی ہونے کا وقت نہیں ہے۔ موت سے ہم بہت دن سے مہلت مانگ رہے ہیں۔ اب اور نہیں ملنے والی۔[۲۸]

> جب بٹیا مجھے دکھانے لے گئیں تو ڈاکٹر کی آنکھوں میں ۔۔۔ اپنی موت کا اشارہ میں نے پڑھ لیا تھا ۔۔۔۔ انہوں نے بٹیا کو تسلی دی ہے لیکن وہ سمجھ چکے ہیں کہ دوا سے اب یہ مرض ٹھیک نہیں ہو گا۔[۲۹]

> جب شمیلہ خانم کے گھر میں داخل ہوا تو دیکھا وہ بستر پر نیم جان سی پڑی ہیں۔ میں نے ان کی نبض پر ہاتھ رکھا تو وہ رک رک کر چل رہی تھی۔ سبیلہ میرے چہرے پر آئے ہوئے رنگ سے سمجھ گئیں کہ ان کی ماں پر یہ رات بہت بھاری ہے۔ وہ کبھی ان کا سر سہلاتیں کبھی پاؤں دباتیں کبھی ان کے منہ میں پانی ٹپکاتیں اور کبھی ان کے پائینتی بیٹھ کر رونے لگتیں۔[۳۰]

مذکورہ بالا اقتباسات سے واضح ہوتا ہے کہ موت سے قبل اس کی آمد کا احساس نہ صرف خود ان کرداروں کو ہے بلکہ یہ تکلیف دہ احساس اور مشکل گھڑیاں ان کے عزیزوں کے لیے بھی سوہانِ روح ہیں۔ ناول میں زندگی اور موت کی ازلی کشمکش جاری رہتی ہے، بیانیے میں موت زندگی کی اٹل حقیقت کے طور پر سامنے آتی ہے اور زندگی کی بے ثباتی کا احساس دلاتی ہے۔ موت کے اسی بیان نے ناول کی فضا کو پُر ملال اور حزن آمیز کر دیا ہے۔

ظہیر انور نے لکھا ہے کہ خواب سراب میں ناستلجیا کی حیثیت بھی ایک کردار کی ہے[۳۱]۔ ناول کے مختلف کرداروں میں ایک ناستلجیائی کیفیت ہے اور اس کا تعلق ان کے پُرکشش ماضی سے ہے جو اَب اُن کے لیے قصۂ پارینہ بن چکا ہے۔ عتیق اللہ نے ناستلجیا کے حوالے سے لکھا ہے کہ ماضی ہمیشہ پُر اسرار اور حیرت افزا ہوتا ہے کیونکہ وہ ہماری رسائی سے باہر ہوتا ہے اور اسے تبدیل نہیں کیا جاسکتا[۳۲]۔ جہاندار بیگم، شہبا، راوی، حکیم صاحب سردار جہاں، شمیلہ خانم، سہیلہ، بینگا اور کمو کا شمار ان کرداروں میں ہوتا ہے جن کے اذہان میں ماضی کی یادیں ابھی تازہ ہیں۔ جہاندار بیگم کو ماضی کی باقیات سے لگاؤ ہے۔ اپنے اچھے دنوں کی یادیں، اپنی حویلی اور حویلی کی ہر چیز انھیں عزیز تھی خواہ وہ اپنی صحیح اور اصلی حالت میں نہیں اور وہ مرتے دم تک انھیں اپنے پاس ہی رکھنا چاہتی تھیں۔ راوی جہاندار بیگم کو مشورہ دیتا ہے کہ رسوا کی کتابوں کے ذخیرے کو کسی کتاب خانے کو عطیہ کر دیجیے تو وہ کہتی ہیں: "جب تک زندہ ہوں ہر چیز مِٹے یا رہے، اپنے کلیجے سے لگا کر رکھوں گی۔"[۳۳]

شہبا کو اپنی ماں کے ساتھ گزارا اچھا وقت یاد آتا ہے۔ شہبا کا ناستلجیا اس کے گھر کے حوالے سے بھی ہے۔ اسے اپنی ماں کے ساتھ ساتھ اس گھر کی یاد بھی ستاتی ہے جسے اس نے اور اس کی ماں نے بڑی محنت اور لگن سے سجایا سنوارا تھا، صرف گھر ہی نہیں بلکہ گھر کی ہر چیز سے اسے محبت تھی۔ آخری دم تک وہ اپنے گھر، صحن، دالان، بغیہ اور پیڑوں کو یاد کرتی رہتی ہے۔ شہبا اپنے گھر کا ذکر کرتے ہوئے کہتی ہے:

> "اس کی ایک ایک اینٹ سے محبت ہے ہمیں۔" یہ کہہ کر وہ اپنی چھوٹی سی بغیہ کے درختوں کی طرف اشارہ کرتے ہوئے بولی: "اماں نے یہ پیڑ بڑی محنت سے لگائے تھے اور یہ کیاریاں ہم نے بہت جی لگا کر بنائی ہیں۔ اماں کی طرح ہمیں بھی بہت شوق ہے ہریالی کا۔"[۳۴]
>
> "کئی برس گزارے ہم نے اس دالان میں۔ بڑی اچھی ہوا آتی تھی بغیا کی طرف سے۔" پھر بولی: "پتہ نہیں ہمارے بعد اس گھر کا کیا ہوا۔"[۳۵]

راوی کا ناستلجیا اس کی ماں، جہاندار بیگم، شہبا اور سہیلہ کے ساتھ گزارے دنوں کے حوالے سے ہے۔ راوی اکثر بیٹھے بیٹھے کھو جاتا ہے اور اپنے پرانے دنوں کو یاد کرنے لگتا ہے۔

> "کھانا کھاتے کھاتے میں کہیں کھو گیا تو سہیلہ نے پوچھا: "کہاں کھو گئے کچھ یاد آگیا۔"
>
> "جہاندار بیگم کا دستر خوان۔ ایسے ہی بیٹھ کر میں ان کے ساتھ کھاتا تھا اور اسی طرح وہ میری طشتری میں چیزیں نکالتی تھیں اور۔۔"
>
> "اور۔۔۔؟"
>
> دستر خوان پر شہبا اپنی پکائی ہوئی چیزیں بھی لے آتی تھی۔"[۳۶]

ناول میں راوی کی یادوں کا ایک سلسلہ ہے۔ سبیلہ راوی کو اپنے امام باڑے میں گروی کرتی ہے، اسے فقیر اور بہشتی بناتی ہے تو راوی کو وہ وقت یاد آتا ہے جب اس کی ماں بھی اسی طرح محرم کے ایام میں اسے گروی کیا کرتی تھی۔ سبیلہ کی موت کے بعد راوی کو سبیلہ کے ساتھ گزارے پل یاد آتے ہیں، وہ ان لمحات کا ذکر ہینگا سے کرتا ہے۔

ہینگا اور کمو دونوں کو سردار جہاں کے ساتھ گزارے اپنے اچھے دنوں کو یاد کرتی ہیں۔ ان کا ناستلجیا گھر کے حوالے سے بھی ہے۔

کمو آخری دم تک اپنے گھر کو یاد کرتی رہتی ہے اور گھر چھٹنے کے دکھ ہی میں چل بستی ہے۔ راوی ہینگا سے کہتا ہے:

"جو بھلا دینا چاہیے، اسے ہم بھلا کیوں نہیں پاتے۔"

ہینگا جواب دیتی ہے:

"بھلا دیں تو رہے گا کیا ہمارے پاس۔ یہی یاد رکھا ہوا ہمیں مارتا بھی ہے جِلاتا بھی ہے۔"[۳۷]

سبیلہ کا ناستلجیا بھی اس کے گھر کے حوالے سے ہے۔ سردار جہاں بھی اپنے اچھے دنوں کی یاد میں محو رہتی ہیں۔ حکیم صاحب، جہاندار بیگم اور راوی کا ناستلجیا اپنی تہذیب، ثقافت اور اقدار اور اپنے آبائی وطن کے حوالے سے بھی ہے جو تیزی سے بدلتا جا رہا ہے۔ ناول کے تقریباً تمام کرداروں کو اپنے ماضی کا شدید احساس ہے۔ حال میں رہتے ہوئے بھی سارے کردار بار بار اپنے ماضی کی طرف مراجعت کرتے ہیں۔ ماضی کے لمحات، واقعات اور مقامات کی یاد اور تلاش کی صورت میں ناولی کردار اپنا کتھارسس کرتے محسوس ہوتے ہیں۔ ذہنی اعتبار سے یہ کردار اپنے حال سے منسلک ہونے کے باوجود اپنے ماضی میں جی رہے ہیں کیونکہ ماضی ان کے لیے خوشگوار لمحات اور پُرکشش یادوں کی آماجگاہ ہے۔

خواب سراب ایک کردار ساز ناول ہے۔ نظام صدیقی نے اسے جیتے جاگتے کرداروں کا آئینہ خانہ قرار دیا ہے۔[۳۸] ناول کے سب ہی کردار اپنے مخصوص اوصاف کے حامل ہیں۔ ان میں بالیدگی اور پورے پن کا احساس نمایاں ہے۔ سب ہی کردار اپنی تہذیبی و ثقافتی اقدار سے جڑے ہوئے نظر آتے ہیں اور گزرے ہوئے شاندار عہد کی یاد دلاتے ہیں۔ جہاں دار بیگم، سردار جہاں، شہبا اور شمیلہ خانم لکھنوی آداب و اطوار کے نمائندہ ہیں، ان کی وضع داری، رہن سہن، عمدہ گفتگو، بول چال میں نفاست، اخلاق مندی، ملنسارانہ اور مشفقانہ رویہ خالص لکھنوی باشندوں کے حسنِ سلوک کا بین ثبوت ہے۔ نظام صدیقی نے خواب سراب پر اپنے مضمون میں ذاکیہ بیگم، جہاندار بیگم اور تقیہ بیگم کے کرداروں کو "آدرشی حقیقتوں کے امین ناقابلِ فراموش عینی کردار" قرار دیا ہے۔ زندگی کے نشیب و فراز میں ان کرداروں کی عظمت سے صبر و شکر، نیکی، ایثار، قناعت، سچائی اور انسانیت پر یقین اور بھروسہ تازہ ہو جاتا

ہے[۳۹]۔ تہذیبی اقدار کے علمبردار یہ کردار اپنے شاہانہ طرزِ زیست سے محروم ہو جانے کے باوجود اپنی موجودہ زندگی سے مطمئن نظر آتے ہیں۔ ظہیر انور نے لکھا ہے کہ سبیلہ اور شہبا اپنے سچے جذبوں، دردمندی کی حرارت اور رشتے کی پاکیزگی کی بنا پر یاد رہ جانے والے کردار ہیں اور ایک محتاط فاصلہ قائم رکھنے کے باوجود راوی سے محبت کی روحانی روداد بن کر قارئین کے ذہنوں پر چھا جاتے ہیں[۴۰]۔ حکیم صاحب اور راوی مردم شناس اور انسانوں کا احساس کرنے والے کرداروں کے روپ میں سامنے آتے ہیں۔ جویائے صداقت علی حیدر، روحِ تجسس سے لبریز لکھنؤ کے گلی کوچوں کی خاک چھانتا، طرح طرح کے لوگوں سے تعلق میں آتا بالآخر حقیقت کو جان لیتا ہے۔ ناول میں سب ہی کردار اپنی نفسیات کے ساتھ سامنے آتے ہیں اور اپنے انفرادی وجودی کرب کے باوجود رجائیت کا دامن ہاتھ سے نہیں چھوڑتے۔ ناول میں ناستلجیائی کیفیت اور موت جیسی تجریدی حقیقت بھی کردار کی حیثیت اختیار کر لیتی ہے۔

کرداروں کے آپسی تعلقات:

ناول میں راوی کا واسطہ بہت سے کرداروں سے پڑتا ہے جن کے مکالمے اور گفتگو سے ان کے آپسی تعلقات کی نوعیت اور لکھنوی آداب و اطوار کا پتہ چلتا ہے۔ مسودے کی دریافت کے سلسلے میں راوی جن لوگوں سے ملتا ہے وہ سب ہی اس سے وضع داری اور خلوص سے پیش آتے ہیں۔ جہاں دار بیگم، سردار جہاں، شہبا اور شمیلہ خانم لکھنوی آداب و اطوار کے نمائندہ ہیں، ان کی وضع داری، رہن سہن، اخلاق مندی، ملنسارانہ اور مشفقانہ رویہ خالص لکھنوی باشندوں کے حسنِ سلوک کا بین ثبوت ہے۔

یوں تو ناول میں بہت سے کرداروں کے آپسی تعلق کی نوعیت سامنے آتی ہے لیکن ان میں جہاندار بیگم اور راوی، شہبا اور سبیلہ کی مثالیں اہم ہیں۔

اگرچہ راوی مسودے کے سلسلے میں جہاں دار بیگم سے ملنے جاتا ہے لیکن وہ راوی کی والدہ (ذاکیہ بیگم، مشہور حدیث خوان) کی دور کی عزیزہ بھی ہیں۔ اس تعلق کی نسبت سے وہ راوی کو اپنا بیٹا اور عزیز سمجھتی ہیں۔ مرزا رسوا کی کتابوں کے ڈھیر سے مسودہ تلاش کرنے کی غرض سے اسے حویلی آنے کی اجازت دیتی ہیں۔ اس دوران جہاندار بیگم کا رویہ بے حد مشفقانہ اور ملنسارانہ ہوتا ہے۔ حویلی میں راوی کی موجودگی کے دوران وہ اس کی خاطر مدارت کرتی ہیں، انواع و اقسام کے پکوان تیار کرواتی ہیں۔ کمرے کی صفائی کے انتظامات، کھانے پینے اور ہر طرح کے آرام و خیال کا دھیان رکھتی ہیں۔ راوی دو ہفتوں تک جہاندار بیگم کی حویلی نہیں جاتا تو ان کا راوی کی بابت استفسار کرنا، پوچھ پوچھ کر ہلکان ہو جانا، دستر خوان پر اس کے لیے بھی کھانا لگوانا، انتظار کرنا، تھوڑا سا کھانا کھا کر ہاتھ کھینچ لینا، کتابوں والے کمرے میں

جانا، الگ کردہ کتابوں کو چھو چھو کر دیکھنا، احتیاط سے وہیں رکھ دینا، راوی کے حویلی واپس آنے پر قیمتی کپڑے کے تھان خریدنا، درزی کو بُلوا کر ناپ دلوانا، اچکن اور شیروانی سلوانا، اس کی شادی کی خواہش کرنا اگرچہ وہ اس خواہش کو پایہ تکمیل تک نہیں پہنچا سکیں تھیں۔ جہاندار بیگم کا راوی کے لیے اپنائیت بھرا احساس، مشفقانہ، مخلصانہ اور ملنسارانہ رویہ ان کے حسنِ سلوک پر دال ہے لیکن مذکورہ بالا بیانات سے واضح ہوتا ہے کہ یہ صرف لکھنوی تہذیب کا تقاضا اور وضع داری کا معاملہ نہیں۔ دوسری طرف راوی راوی علی حیدر کی زندگی پر نظر دوڑائیں تو وہ علم وادب کا رسیا ہے، حقیقت وصداقت کا جویا ہے، اِس دنیا میں اُس کا اپنا کوئی نہیں، اپنی والدہ کی وفات کے بعد وہ تنہائی کا شکار ہے، جہاندار بیگم کے کہے کا احترام کرتا ہے، اُن کے کہنے پر شہبا کو حویلی آنے پر رضامند کرتا ہے، اُن کے لیے باقاعدگی سے دوا لاتا ہے۔ جہاندار بیگم جو اپنی محل نما حویلی جس کا کچھ حصہ مخدوش اور خستہ حال ہو چکا ہے، میں تنہا رہتی ہیں جہاں ان کا کوئی اپنا نہیں، صرف ملازمین دیکھ بھال کو موجود ہیں۔ اولاد، والی وارث کوئی نہیں اور عزیز واقارب ان کی حویلی اور جائیداد کو ہتھیانے کے درپے ہیں۔ ایسے میں راوی کا آنا جہاندار بیگم کے لیے نعمتِ غیر مترقبہ ثابت ہوا۔ جہاندار بیگم جو اکیلی تھیں راوی کے آنے پر وہ اپنی بے اولادی کے دکھ کو بھلا بیٹھی تھیں اور راوی کو اپنے بیٹا کی طرح عزیز رکھنے لگی تھیں۔

"خدا نے سب کچھ دیا۔۔۔۔ لیکن اولاد نہیں دی۔"

"تمہاری ماں بہت عزیز تھیں مجھے اور اتنے ہی عزیز تم بھی ہو۔"[۴۱]

وہ ان کی تنہائی کا ساجھی دار بن گیا تھا اور اس کی آمد اور قربت نے ان میں جینے کی اُمنگ کو بڑھا دیا تھا۔ اُنس اور ممتا کی اسی کیفیت کے ساتھ ساتھ وہ راوی پر بھروسہ اور اعتماد کرنے لگی تھیں اور اسی لیے اسے اپنی دولت / جائیداد کا متولی بنانے کو تیار تھیں۔ اپنی اور راوی کی طبیعی عمروں میں فرق کے باوجود بصیرت وبالیدگی، ذہنی رسائی اور ہم آہنگی کی قدر مشترک کی بنا پر وہ اپنی ذاتی زندگی کے نہاں خانوں کے علاوہ کئی اہم اور معنی خیز باتوں کا انکشاف راوی پر کرتی ہیں۔ جہاندار بیگم راوی کے لیے وہ سب کرتی ہیں جو کوئی اپنے کسی بہت قریبی عزیز کے لیے کرنا چاہتا ہے —— ماں کی کمی محسوس نہ ہونے دینا، اُس کی زندگی کو سہل اور خوشگوار بنانے کا عملی مظاہرہ۔ اور اس سب کے پیچھے ان کی خیر خواہی کا جذبہ کارفرما تھا۔ سو، دونوں کے درمیان اُنس کی کیفیت، بے انت بھروسے اور بے لوث تعلق کا رشتہ استوار تھا۔

ناول میں سبیلہ اور شہبا کے آپسی تعلق کی نوعیت بھی اہم ہے۔ سبیلہ کی شہبا سے پہلی ملاقات ہسپتال میں ہوتی ہے جب وہ اس کی عیادت کے لیے جاتی ہے۔ شہبا کی علالت کے دوران دونوں ماں بیٹیاں شمیلہ اور سبیلہ اس کی عیادت کو

جاتی ہیں۔ سبیلہ اس کی مستقل تیمار داری کے لیے ہسپتال رکتی ہے۔ شہبا کے مرض کی سنگینی سے آگاہ ہونے کے باوجود وہ پوری دلجمعی سے کئی راتیں جاگ کر شہبا کی عیادت اور تیمار داری کرتی ہے، اس کے آرام، دوا اور غذا کا مکمل خیال رکھتی ہے۔ شہبا کے ہسپتال سے بتائے بغیر چلے جانے پر بھی ہمت نہیں ہارتی، راوی کی ہمت بندھاتی ہے اور شہبا کی تلاش کی کوشش کرتی ہے۔ شہبا کے انتقال کے بعد شمیلہ اور سبیلہ اس کے لیے زنانی اور مردانی مجلس کراتی ہیں، وہ برابر اس کی قبر پر بھی جاتی ہے۔ سبیلہ شہبا کی قبر پر جاتی ہے تو اس سے گفتگو کرتی ہے:

"میں انہیں کے ساتھ یہاں آئی ہوں۔ وہ میری پُشت پر کھڑے ہیں۔ یہ محرم کے دن ہیں اور میں انہیں کے ساتھ مجلسوں میں جارہی ہوں۔۔۔۔۔ میں نے، جیسا تم نے کہا تھا، انہیں اکیلا نہیں چھوڑا۔ ان کی اچکن اور شیروانی بھی میری الماری ہی میں ہیں۔ محرم ختم ہوتے ہی انہیں پہناؤں گی اور تمہیں آکر بتاؤں گی کیسے لگ رہے تھے۔"[۴۲]

درج بالا اقتباس سے دونوں لڑکیوں کے گہرے رشتے کا پُر ملال اور سری اظہار عیاں ہوتا ہے۔ شہبا اور سبیلہ دونوں کردار موت کے منہ میں چلے جاتے ہیں لیکن ناول میں زندگی کی علامت بن کر ابھرتے ہیں۔ شہبا اپنے مرض کی نوعیت اور علالت کی سنگینی سے واقف ہونے کے باجود خوش خوش رہنے لگتی ہے۔ طبیعت بہتر ہونے پر وارڈ کے مریضوں سے باتیں کرتی، کسی کے سر میں تیل لگاتی، کسی کو کنگھی کرتی اور کسی کسی کو اپنے ہاتھ سے دوا پلاتی۔ دوسری طرف سبیلہ ہر طرح سے شہبا کے آرام و خیال کا دھیان رکھتی ہے، شہبا کے مرنے کے بعد اس کی وصیت کا پاس رکھتی ہے اور خود سبیلہ مرنے سے پہلے راوی کو شہبا کی قبر پر جانے کی ہدایت کرتی ہے۔ مذکورہ بالا بیانات سے دونوں لڑکیوں کے ایک دوسرے کے لیے ہمدردی، معصوم اپنائیت، سچے جذبوں اور پاکیزہ رشتے کا اظہار ہوتا ہے۔ شہبا اور سبیلہ کے بے لوث اور ایثارانہ رویے میں ہند اسلامی تہذیبی اقدار کی جھلک دکھائی دیتی ہے۔

رومانوی جذبات کا بیان:

خواب سراب میں رومانوی جذبات کا بیان نہایت شائستہ اور لطیف پیرائے میں کیا گیا ہے۔ انیس اشفاق نے تین لڑکیوں شہبا، سبیلہ اور بینگا سے راوی علی حیدر کے تعلقات کو الگ الگ زمانوں میں دکھایا گیا ہے۔

ناول میں شہبا پہلی لڑکی ہے جو راوی سے محبت کرتی ہے اور صرف وہی نہیں راوی بھی اسے چاہتا ہے۔ ناول میں اس جذباتی وابستگی کا اظہار محض زبانی کلامی نہیں بلکہ عملی سطح پر کرداروں کے اعمال واطوار سے ہوتا ہے۔ جہاں دار بیگم کے کہنے پر راوی، شہبا کو حویلی آنے پر رضامند کرلیتا ہے۔ رفتہ رفتہ شہبا راوی پر بھروسہ کرنے لگتی ہے۔ حویلی میں راوی کی موجودگی کے دوران وہ ہر طرح سے اس کے آرام اور سہولت کا دھیان رکھتی ہے ـــــ کتابوں کے کمرے

کی صفائی، چائے پانی کا انتظام کرنا، طرح طرح کے پکوان تیار کرنا، گھر کے لیے بھی کھانا ساتھ کر دینا۔ کتابوں کے ڈھیر سے مسودے کی تلاش کا کام دونوں میں قربتیں بڑھاتا ہے، رفتہ رفتہ دونوں کو ایک دوسرے کا ساتھ اچھا لگنے لگتا ہے۔ دونوں ایک دوسرے کو اپنی داستانِ غم سناتے ہیں۔ شہبا اپنا پہنا ہوا تعویذ راوی کو پہناتی ہے، حفاظت کے لیے امام ضامن باندھتی ہے۔ دوسری طرف راوی کا عمل دیکھیے: دھیرے دھیرے شہبا کا ساتھ اچھا لگنے لگنا، گھر واپس چلے جانے پر بھی شہبا کی یادوں میں گم رہنا، کتابوں کی چھنٹائی کا کام سست روی سے کرنا، حویلی آنے کے لیے جواز تلاش کرنا، مسودہ مل جانے پر بھی جہاندار بیگم کو لاعلم رکھنا، شہبا کی صحت کے حوالے سے فکر مند رہنا، دوا لا کر دینا، دورانِ علاج تیمارداری کرنا اور اخراجات برداشت کرنا، شہبا کے صحت یاب ہونے پر اسے گھر لانے کی خواہش کرنا، شہبا کے ہسپتال سے بغیر بتائے چلے جانے پر اس کو تلاش کرنا۔

> جب نرس اس کا پارہ دیکھنے آئی تو اسی وقت شہبا نے اشارے سے مجھے اپنے قریب بلایا اور کسی طرح اپنے کم زور ہاتھ میرے بازو تک پہنچا کر کچھ ٹٹولا۔ میں سمجھ گیا اور اس کا ہاتھ بہت آہستہ سے ہٹاتے ہوئے کہا، "بندھا ہے۔ امام جامن بندھا ہے اور یہ تعویذ بھی پہنے ہوئے ہوں۔" میں نے گلے کی طرف اشارہ کرتے ہوئے کہا۔ شہبا کے چہرے پر اطمینان اور خوشی کی ایک لہر آئی میں اس لہر کو دیکھتا ہوا وارڈ سے باہر نکل آیا۔[۴۳]

ذیل میں دیے گئے اقتباس سے شہبا کے راوی سے تعلق کی نزاکت کا اندازہ ہوتا ہے:

> "پیاری سبو! میں بہت دن زندہ نہیں رہوں گی۔ مرض میرا پوری طرح بگڑ چکا ہے۔ تمہاری تیمارداری اور ان کی دیکھ بھال نے مجھے بہت دن زندہ رکھا۔ اس کا شکریہ۔ میں ہسپتال میں نہیں مرنا چاہتی اور ان کے سامنے تو بالکل بھی نہیں۔ خالہ کا غم انہوں نے سہہ لیا لیکن۔۔۔۔"
>
> "ان کا خیال رکھنا۔ میری طرح ان کا بھی اس دنیا میں کوئی نہیں ہے"۔[۴۴]

ناول میں سبیلہ دوسری لڑکی ہے جس سے راوی کے تعلقات کو دکھایا گیا ہے۔ شہبا کی موت کے بعد راوی سبیلہ کی طرف مائل ہوتا ہے۔ دونوں میں سے کسی کی جانب سے بھی محبت کا براہِ راست اظہار نہیں کیا گیا۔ ناول میں ان دونوں کی وابستگی کا بھی محتاط اور سنبھلا ہوا بیان ہے۔ ذیل میں دیے گئے اقتباسات سے سبیلہ اور راوی کے تعلق کا اندازہ ہوتا ہے۔

> جس دن سے سبیلہ نے میرے ٹھکانے پر میرے پیروں کی سنکائی کی تھی، اس دن سے صبح اٹھتے ہی میرے پاؤں اپنے آپ عنبر گنج کی طرف اٹھ جاتے اور میں شمیلہ خانم کے ٹھکانے پر پہنچ جاتا اور یہاں آنے کے بعد یہاں سے نکلنے کو میرا جی نہ چاہتا۔[۴۵]

سبیلہ اور راوی کا مکالمہ:

"آپ کی وجہ سے اس بار ہم نے محرم بہت اچھی طرح کر لیا اور۔۔۔"

"اور۔۔۔"

"جیسا چاہتی تھی۔۔۔"

"کیسا چاہتی تھیں؟"

"زیادہ سے زیادہ آپ کے ساتھ رہوں۔ اس کا موقع مل گیا۔" [۴۶]

یہ اقتباس ملاحظہ ہو:

"ایک بات کہوں۔"

"کہیے۔"

"اگر آپ نہ ملے ہوتے تو میں۔۔۔"

"تو میں۔۔۔"

"ٹوٹ چکی ہوتی۔ آپ نے ٹوٹنے نہیں دیا"۔ سبیلہ نے رندھی ہوئی آواز میں کہا۔ [۴۷]

ہینگا تیسری لڑکی ہے جو راوی کو چاہتی ہے۔ وہ راوی کو اس وقت بھی چاہتی تھی جب راوی اور سبیلہ کو ایک دوسرے سے عشق کرتے دکھایا گیا ہے۔ پورے ناول میں ناول نگار نے یہ کہیں نہیں کہا کہ ہینگا کو راوی سے محبت تھی اور نہ ہی اس کی طرف سے اس کا اظہار کیا گیا ہے لیکن مندرجہ ذیل اقتباسات اس بات کے شاہد ہیں کہ وہ راوی سے محبت کرتی تھی:

> سبیلہ میرے ساتھ چھ محرم سے مجلسیں کر رہی تھیں۔ سبیلہ نے مجھے اپنے امام باڑے میں فقیر بھی بنایا اور بہشتی بھی۔ ہینگا سب کچھ سنتی رہیں، لیکن انھیں یہ سننا اچھا نہیں لگ رہا تھا۔ [۴۸]
>
> سبیلہ نے ریوڑی، دال موٹ اور گجک کے پیکٹ نکالے اور انھیں ہینگا کی طرف بڑھا کر میری طرف اشارہ کرتے ہوئے بولیں، "یہ ان کی طرف سے"۔ ہینگا نے یہ پیکٹ شکریہ کہہ کر لے تو لیا، لیکن ان کے چہرے سے لگا کہ سبیلہ کے ہاتھوں ان چیزوں کا دیا جانا انھیں اچھا نہیں لگا۔ [۴۹]

ناول نگار نے ہینگا کی راوی سے محبت کو جذبۂ رقابت کے ذریعے ظاہر کیا ہے۔

شہبا، سبیلہ اور ہینگا تینوں لڑکیاں اپنے روایتی کردار کو نبھاتے ہوئے راوی کے لیے لذیذ پکوان تیار کرتی ہیں، اس کے لیے کھانے کا اہتمام کرتی ہیں، اس کا خیال رکھتی ہیں، اس کی حفاظت کے لیے دعائیں کرتی ہیں؛ اس سے اپنی گہری اور شدید وابستگی کا اظہار کرتی ہیں۔ یہاں ایک نکتہ قابلِ غور ہے کہ اگرچہ راوی بھی شہبا کو چاہتا ہے اور اس کی موت کے

بعد سبیلہ کی طرف مائل ہوتا ہے لیکن ناول میں محبت کے بالواسطہ اظہار میں لڑکیاں ہی پہل کرتی نظر آتی ہیں، راوی نہیں اگرچہ اسے بھی ایسے کئی مواقع میسر آتے ہیں۔

ناول میں ناول نگار نے محبت کے رشتوں کے اظہار میں ایک شائستگی اور لحاظ کو مد نظر رکھا ہے۔ ناول میں لڑکیوں کی راوی سے وابستگی کا بیان مہذب لب و لہجے میں ہے اور محبت کی گہرائی کے باوجود لڑکیوں اور راوی کے درمیان ایک محتاط فاصلہ بھی قائم رہتا ہے۔

لکھنؤ کی معاشرت، تہذیب و ثقافت اور تاریخ کی عکاسی:

خواب سراب میں امراؤ جان ادا کے قصے کے پس منظر میں لکھنؤ ہے۔ اس حوالے سے ناول کا انتساب اہم ہے۔

> کربلائیں، درگاہیں، امام باڑے، باغ، روضے، سیر گاہیں اور محل سرائیں میں انہیں میں زندہ ہوں اور میرا نام لکھنؤ ہے۔

ناول نگار کے ناول لکھنے کا ایک بڑا محرک لکھنؤ کی تاریخ، تہذیب اور ثقافت کو پیش کرنا ہے۔ اس کا ذکر خود مصنف نے لاہور لٹریچر فیسٹیول میں خواب سراب پر منعقدہ ایک نشست میں کیا۔ انھوں نے کہا کہ موجودہ دور میں لکھنؤ پر بہت کچھ لکھا جارہا ہے اور یہ لکھنے والے ایسے ہیں جو لکھنؤ کی تاریخ سے واقف نہیں اور انگریزی کو بنیاد بنا کر لکھنؤ کی تاریخ کو مسخ کر رہے ہیں جب کہ لکھنؤ کی مستند تاریخ عربی، فارسی اور فارسی آمیز اردو میں دستیاب ہے۔ اس ناول لکھنے کا محرک لکھنؤ کی تاریخ کو سادہ اردو زبان میں منتقل کرنا اور لکھنؤ کی مسخ اور فنا ہوتی تاریخ، تہذیب اور ثقافت کو از سر نو زندہ کرنا تھا۔[۵۰]

ناول میں ماضی اور حال کے لکھنؤ کی معاشرت، معدوم ہوتی تہذیب و ثقافت اور تاریخ کے کئی مرقعے سامنے آتے ہیں۔ خواب سراب کی بنیاد مرزا رسوا کا مشہور ناول امراؤ جان ادا ہے جو دراصل لکھنوی زندگی میں ایک طوائف کی کہانی ہے، چونکہ ناول خواب سراب امراؤ جان ادا کی زندگی کے متعلق تحقیق و جستجو پر مبنی ہے اس لیے ناول میں طوائفوں کی زندگی، معاشرت اور ان سے متعلقہ تفصیلات جابجا ملتی ہیں۔ ناول میں قدیم لکھنؤ کی طوائفوں کا ذکر ایک کردار سید محمد نقی کی زبانی یوں ہے:

> "اس زمانے میں یہ کوٹھے بہت آباد تھے۔ ایک سے ایک ناچنے والی اور ایک سے ایک بجانے والے۔ عورتیں نکھ سکھ سے درست، برآمدوں میں پردے پڑے ہوئے۔ سودے کے لیے ٹوکری لٹکائی بھی تو مجال ہے کوئی ایک چوڑی دیکھ لے۔۔۔۔ پہلے ناچنے والیاں لکھنؤ کی یا آس پاس کی ہوتی تھیں۔ یہیں کے سازندوں سے تعلیم

پاتیں۔ زبان سکھانے اور گفتگو کا سلیقہ بتانے کے لیے استاد مقرر تھے۔ سب کی سب گفتگو میں طاق، بلا کی حاضر جواب۔ اور تو اور یہ سب ضلع، رعایت اور پھبتی بھی خوب جانتی تھیں۔"[۵۱]

سید محمد نقی قدیم لکھنؤ کی طوائفوں اور غدر کے بعد ناچنے گانے والی بازاری عورتوں کا فرق بیان کرتے ہوئے کہتے ہیں:

"اب! اب نہ جانے کہاں کہاں سے آکر بس گئی ہیں۔ کچھ تو ادھر پچھم کی طرف کی ہیں، آدمی بھی ان کے ادھر ہی کے ہیں۔ رنگ تو صاف ہے لیکن لہجہ؟ سنو تو جیسے کانوں پر ہتھوڑے پڑ رہے ہوں۔۔۔۔ ناچتی کیا ہیں کولہے مٹکاتی ہیں۔ راگ سُر سے ناواقف کچھ نو دو لتیے گول دروازے سے گجرے خرید کر لہراتے ہوئے آئے، نو سیکھیے سازندوں کی سنگت میں انہیں کولہے تھرکانے والیوں سے دو چار فلمی نغمے سُنے، نوٹ پھینکے، چلتے بن۔۔۔۔ پان منہ میں دبائے سودے کے لیے نکل آتی ہیں باہر اور لونڈے پھبتیاں کستے ہیں تو خوش ہو کر مسکراتی ہیں۔"[۵۲]

لکھنؤ کی تہذیب میں طوائف کے بالا خانے کو ایک تہذیبی ادارے کی سی حیثیت حاصل تھی؛ رقص و موسیقی کی تعلیم، مجلسی آداب سے واقفیت، نوچیوں کو بول چال کے ڈھنگ سکھانا، مکتبی تعلیم دلوانا اس ادارے کا دستور تھا اور مجرا لکھنؤ کی تہذیب کا ایک اہم عنصر تھا۔ طوائفوں کی تہذیب و معاشرت اور ان کی زندگی کا بیان کرتے ہوئے ناول نگار نے دو یادگار مجروں کا ذکر بھی کیا ہے۔ ناول میں امراؤ جان ادا کے شیش محل والے اور نواب خورشید بہادر کی بیٹی کی پہلی سالگرہ کے موقع پر شمیلہ خانم کے مجرے کا ذکر جزئیات کے ساتھ کیا ہے۔ ان دونوں مجروں کا حال راوی پر شمیلہ خانم کی زبانی کھلتا ہے۔ ان مجروں کی تفاصیل سے پتہ چلتا ہے کہ نوابین اور روؤسا بڑی شان و شوکت سے مجروں کا اہتمام کرتے تھے۔ اس موقع پر محل میں روشنیوں اور آرائش و زیبائش کا انتظام کیا جاتا، مہمانوں کی تواضع کا اہتمام کیا جاتا۔ ان مجروں میں مشہورِ زمانہ طوائفوں کو بُلانے کے لیے دعوت نامہ / پیغام بھیجا جاتا، انھیں محل تک لانے کے لیے سواری بھیجی جاتی۔ یہ طوائفیں ماہر سازندوں کی سنگت میں گاتیں اور رات کے پہلے پہر سے لے کر رات گئے تک یہ مُجرے ہوتے جس میں مختلف گیت طرح طرح کے راگوں میں گائے جاتے۔ فنِ موسیقی اور اس کی باریکیوں سے آشنا لوگ ان مجروں میں شریک ہوتے، طرح طرح کی فرمائشیں ہوتیں اور کمال فنکاری پر داد و تحسین کا غلغلہ بلند ہوتا۔ مجرا ختم ہوتے ہی پورے اعزاز و تحائف اور انعامات کے ساتھ سواری پر بٹھا کر انھیں کوٹھوں تک پہنچایا جاتا۔ شمیلہ گوہر مرزا کا ذکر کرتی ہیں تو ساتھ ہی بتاتی ہیں کہ ڈومنیاں شادی بیاہ میں گالیاں گاتی تھیں اور یہ گالیاں وہ خود بناتیں اور گھروں میں ان کے گانے کی مشق کرتیں۔ مذکورہ بالا مجروں کے بیان سے لکھنؤ کی تہذیب، اس معاشرے کے ماحول اور مزاج سے متعلقہ کئی معنی خیز باتوں کا بھی علم ہوتا ہے۔

طوائفوں کی تہذیب و معاشرت کے ساتھ ناول میں لکھنوی باشندوں کی معاشرت اور رہن سہن کا حال کھل کر سامنے آتا ہے۔ مسودے کی دریافت کے سلسلے میں راوی جن لوگوں سے ملتا ہے وہ سب ہی اس سے وضع داری اور خلوص سے پیش آتے ہیں۔ جہاں دار بیگم، سردار جہاں، شہبا اور شمیلہ خانم لکھنوی آداب و اطوار کے نمائندہ ہیں، ان کی وضع داری، رہن سہن، اخلاق مندی، ملنسارانہ اور مشفقانہ رویہ خالص لکھنوی باشندوں کے حسنِ سلوک کا بین ثبوت ہے۔ راوی اور سبیلہ ،بینگا اور کمو سے ملاقات کے لیے جاتے ہیں تو سردیوں کی مناسبت سے ان کے لیے شنیل کی رضائی، ریوڑی، دال موٹ وغیرہ لے کر جاتے ہیں۔ جہاندار بیگم کی محل سرا میں ان کے خاندانی ملازم اور ان کی نسلیں بھی رہتی ہیں۔ ناول میں اودھ کی بیگمات کا اندازِ کلام، بول چال میں نفاست، وضع داری، ادب آداب، روایتی پکوانوں کی تیاری، کھانے پینے کا اہتمام۔۔۔ ان سب سے لکھنؤ کی معاشرت کے رنگ سامنے آتے ہیں۔ متوفیوں کے لیے فاتحہ، زنانی و مردانی مجالس کرانا، سوز پڑھنا، مرنے والے کے خصائص کا تذکرہ، مصائب بیان کرنا، خلقت کا ماتم و گریہ کرنا، تبرک تقسیم کرنا، قبروں پر جانا، ایصالِ ثواب کرنا، کربلاؤں ،امام باڑوں اور درگاہوں کی زیارت کرنا، دعائیں مانگنا، حاضریاں چڑھانا، اپنے عزیزوں کی حفاظت کے لیے تعویذ پہنانا اور امام ضامن باندھنا، کھانے پینے کی اشیا پر مولا مشکل کشا کی نذر دینا۔۔۔ یہ سب لکھنؤ کی تہذیب و ثقافت کا حصہ ہے۔

ناول میں لکھنؤ کے کلچر کا وہ بیان قارئین کی توجہ کو جذب کرتا ہے جہاں محرم میں عزاداری کا بیان ہے۔ خواب سراب میں ناول نگار نے یکم محرم سے لے کر عاشورہ کے دن تک ادا کی جانے والی مختلف مذہبی رسومات کا ذکر بڑی تفصیل سے کیا ہے۔ محرم کا یہ بیان چالیس (۴۰) صفحات پر مشتمل ہے۔ اس بیان میں دو نکات توجہ طلب ہیں: پہلا، لکھنؤ کے مشہور امام باڑوں کا ذکر، ان کی تاریخ کا بیان کہ کون سا امام باڑہ کس نے کب بنوایا، کس نام سے مشہور ہے، شاہی عہد میں ان میں کی جانے والی آرائش و زیبائش کے اہتمام اور غدر کے بعد ان کی خستہ حالی کا ذکر۔ دوسرا، محرم میں ادا کی جانے والی مذہبی رسومات اور عزاداری کے طریقے کا بیان کہ تعزیے کیسے بنائے اور سجائے جاتے تھے، کس دن کون سے امام باڑے میں کون سی مجلس ہوتی تھی، مجالس میں مشہور سوز خوانوں کے سوز اور مصائب کے پڑھنے کا ذکر، دورے کی مجالس کا ذکر، عزاداروں کے ماتم، گریہ اور عزاداری کا بیان۔ چند خاص امام باڑوں کا تذکرہ جہاں ایرانیوں کے دستور سے عزاداری ہوتی تھی۔ ان دس دنوں میں شیعہ حضرات کیا کیا اعمال و افعال سرانجام دیتے ہیں مثلاً مجالس میں شرکت، مرثیہ، سوز، نوحہ خوانی اور مصائب کا پڑھنا، سبیلوں کا اہتمام، گھر میں امام باڑہ اور تعزیہ بنانا، خاص پکوانوں کا تیار کیا جانا، سادگی اختیار کرنا، دن بھر امام باڑوں کا کھلا رہنا، ساتویں محرم کو سبز رنگ کا کرتہ اور ٹوپی پہنا

کر مولیٰ کا فقیر بنانا، آٹھویں محرم کو بہشتی بنانا، نو محرم کو خواتین کا بال کھلے رکھنا، سوگواروں کا برہنہ پا گھر سے نکلنا، سبھی کا سیاہ لباس زیب تن کرنا، دسویں محرم کوئی کسی کو سلام نہ کرنا اور نہ کسی کے سلام کا جواب دینا وغیرہ۔ محرم کے ادب و احترام کی نوعیت کا بیان کہ ان دنوں مجلس ماتم کے سوا اور کوئی بات نہیں کی جاتی، ہنسی مذاق والی باتوں اور جملہ منہیات سے اجتناب کرنا۔

ناول کی قرات سے پتہ چلتا ہے کہ عاشورۂ محرم کی حرمت کا خیال ہر خاص وعام کرتا، خواہ اس کا تعلق کسی مذہب ومسلک سے ہوتا۔ مذہبی مجالس کا اہتمام طوائفوں کی زندگی کا بھی لازمی جزو تھا۔ ناول میں ایک بازاری عورت رمضانو کا ذکر ہے جس کا تعلق کسی اور مذہب سے تھا مگر وہ ہر سال تعزیہ بھی رکھتی، رات بھر اس کے سامنے بیٹھ کر روتی اور اپنی کئی ہمجولیوں کی چوڑیاں بھی تڑواتی۔ محرم میں سوز خوانی، مرثیہ پڑھنا اور مجالس کرانا لکھنوی باسیوں کا دستور تھا اور اس میں عزاداری کرنے اور نہ کرنے والے سب ہی شریک ہوتے کہ ان دنوں آپس کی نفرتیں اور تعصب نہ تھا۔ پیشہ ور خواتین محرم کے احترام میں گانا بجانا موقوف کر دیتیں اور اس کی جگہ پورا محرم مرثیہ اور سوز خوانی کی جاتی۔ یہاں ناول نگار نے اس عہد کے لکھنؤ کی تصویر پیش کی ہے جب عوام میں قومی یکجہتی اور ہم آہنگی کا جذبہ کار فرما تھا؛ سب لوگ ایک دوسرے کی رسموں اور تہواروں میں شریک ہوتے خواہ ان کا تعلق کسی مذہب و فرقے سے ہوتا۔ رضوان حسین نے خواب سراب پر اپنے تبصرے میں لکھا ہے کہ لکھنؤ میں عزاداری اور مرثیہ کلچر کے بیان کے پس پردہ ناول نگار نے بڑی دانشمندی، بصیرت اور بے باکی سے یہ اہم سوال بھی اٹھایا ہے کہ کیا موجودہ دور کے سیاسی تناظر میں اس مذہبی فریضے کی ادائیگی ممکن ہے؟[۵۳]

خواب سراب میں مرکزی قصے کے ساتھ ساتھ انیس اشفاق نے بڑی مہارت سے لکھنؤ کے مختلف مقامات، محلوں، عمارتوں اور دیگر تہذیبی آثار کی تاریخ اور وقت کے ساتھ ساتھ ان میں آنے والے بدلاؤ کا ذکر بھی کیا ہے۔ مشہور تاریخی عمارات اور شاہی عہد کی تہذیبی نشانیوں ——— درگاہوں، مسجدوں، امام باڑوں، روضوں، کربلاؤں، محل سراؤں، سیر گاہوں، باغوں اور ان کی تاریخ کا تذکرہ ناول میں جابجا ملتا ہے۔ مسجد تحسین علی خاں، مسجد ممتاز الدولہ، آصفی مسجد، کربلا دیانت الدولہ، کاظمین والی کربلا، کربلا میر خدا بخش (تالکٹورے والی کربلا)، کربلا ملکہ جہاں، کربلا منشی فضلِ حسین خاں، آصفی امام باڑہ، چھوٹا امام باڑہ، فرخندہ محل کا امام باڑہ، تقی صاحب کا امام باڑہ، آغا باقر کا مام باڑہ، مرزا ابو طالب کا امام باڑہ، ناظم صاحب کا امام باڑہ، امام باڑہ غفرانمآب، قصر العزا، شاہِ نجف، موتی محل، شیش محل، پری خانہ، پیر پور کوٹھی، کوٹھی فرح بخش، بیگم کوٹھی، سمندر باغ، عیش باغ، قیصر باغ،

مہتاب باغ، حضرت باغ، گومتی اور دلکشا سے متعلقہ تاریخی اور تہذیبی مواد خاصا تحقیقی ہے اور ناول نگار کی بصیرت و بالیدگی کا ثبوت ہے۔ ناول میں تہذیبی و مکانی آثار کے تاریخی بیان کی بدولت ہی شافع قدوائی نے خواب سراب کو تاریخی میٹافکشن / فوق متنی تاریخیت[۵۴] (Histographic metafiction) سے تعبیر کیا ہے[۵۵]۔ ناول نگار نے صرف تہذیبی و مکانی آثار کے تاریخی بیان کو ہی ناول میں جگہ نہیں دی بلکہ کئی اصل تاریخی کرداروں اور واقعات کو بھی فکشن کا حصہ بنایا ہے۔ کئی تاریخی حقائق مثلاً ہندوستان میں نو آبادیاتی عہد، سانحۂ غدر، سقوطِ لکھنؤ اور اس کے نتیجے میں ہونے والے تہذیبی زوال اور تباہی کا ذکر بھی بیانیے کا حصہ ہے۔ امام باڑوں کی خستہ حالی، پرانی حویلیوں، محل سراؤں اور مکانوں کے بار بار بکنے، ان کے انہدام اور ان کی جگہ نئی عمارتوں کی تعمیر گزرے عہد کی فنا ہوتی تہذیب اور اس کی جگہ لیتی ایک نئی تہذیب کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ غدر کے بعد مختلف فنون مثلاً ذاکری، سوز خوانی، حدیث خوانی، داستان گوئی اور طوائف کا بالاخانہ زوال پذیر ہو گئے۔ جہاندار بیگم اس بات پر اظہارِ افسوس کرتی ہیں کہ لوگ ادب آداب اور اپنی تہذیب کو بھولتے جا رہے ہیں۔ وہ کئی اہم باتوں کے متعلق راوی کو بتاتی ہیں مثلاً کھانے کی کشتی میں پانی نہیں لایا جاتا ایسا صرف فاتحہ کے کھانے میں ہوتا ہے۔ وہ راوی کو اچکن اور شیروانی کا فرق بتاتی ہیں کہ اب لوگ ان باتوں کو بھولتے جا رہے ہیں۔ ایک جگہ وہ راوی سے کہتی ہیں: 'لکھنؤ میں اب کھانے والے رہ گئے نہ پکانے والے'۔ لوگ پرانی قرابت داریاں بھلاتے جا رہے ہیں اور نئی نسل اپنے عزیزوں کو جانتے ہی نہیں۔ مذکورہ بالا بیانات ایک تہذیب کے خاتمے کی پیش بینی کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ مسعود اشعر نے خواب سراب کے حوالے سے تہذیبی بدلاؤ اور نئی نسل کے رویے پر گفتگو کرتے ہوئے کہا کہ ناول میں شہبا کا کردار نئی نسل کی نمائندگی کرتا ہے، کتابوں کے ڈھیر سے مسودے کی تلاش کے کام میں وہ بھی راوی کا ساتھ دیتی ہے لیکن اس کے لیے کتابوں سے زیادہ راوی معنی رکھتا ہے جو اس کے ساتھ ہے؛ یہ بھی بدلتی تہذیب کی طرف کنایہ ہے[۵۶]۔ ناول میں حکیم صاحب کی زبانی لکھنؤ کے مختلف محلوں، جگہوں اور علاقوں کے ناموں کے بگڑنے اور تیزی سے بدلنے کا نوحہ بھی ہے؛ بوا سلیمن کربلا دیانت الدولہ کو دیان الدولہ کہتی ہے، خالق بازار اب کھالا بازار ہے، شیث محل شیش محل کے نام سے جانا جاتا ہے، حضرت باغ کو لوگ بنارسی باغ بھی کہنے لگے ہیں، کوٹھی فرح بخش چھتر منزل کے نام سے جانی جاتی ہے اور مشرف آباد کو اشرف آباد کہا جانے لگا ہے۔ ماضی اور معاصر عہد کی تغیر پذیر صورتحال کے حوالے سے حارث خلیق نے ڈان کے سلسلہ وار انگریزی کالم میں خواب سراب پر اظہارِ خیال کیا ہے اور انیس اشفاق کا موازنہ انگریزی فکشن نگار گابریئل گارشیا مارکیز سے کرتے ہوئے لکھا ہے کہ جس طرح مارکیز نے اپنی تخلیقات میں ماضی اور حال کی

بدلتی صورتحال کا اظہار معاشرے کے اجتماعی تجربے کے تناظر میں کیا ہے بعینہٖ انیس اشفاق نے خواب سراب میں اس ناگزیر صورتحال کو پیش کیا ہے۔مارکیز کی تخلیق اپنی سوگوار بیسواؤں کی یادیں [۵۷] (*Memories Of My Melancholy Whores*) میں شہری علاقے میں (Red Light Town) کی بدلتی صورتحال کی عکاسی، خواب سراب میں لکھنؤ کے چوک کی ماضی اور حال کے بدلتے منظرنامے کی پیشکش سے مشابہت رکھتی ہے۔ مارکیز کا تخلیق کردہ روسا کبرکس (Rosa Cabercas) کا کردار، رسوا کے کردار خانم کی یاددلاتا ہے۔حارث خلیق نے مزید لکھا ہے کہ انیس اشفاق کو نہ صرف گزرے عہد اور موجودہ عہد کے لکھنؤ کی بدلتی صورتحال کا صحیح ادراک ہے بلکہ اس ناگزیریت کا اظہار انھوں نے خواب سراب میں بھرپور طریقے سے کیا ہے[۵۸]۔

ناول میں تہذیبی، ثقافتی اور معاشرتی زوال کے ساتھ ساتھ اخلاقی زوال کی بھی کئی صورتیں نظر آتی ہیں۔ حکیم صاحب کی زبانی پتہ چلتا ہے کہ غدر کے بعد لکھنؤ میں بہت سے کم اصلوں کا پیشہ تھا کہ وہ طرح طرح کے حیلے بہانوں سے خود کو نوابی وضع قطع کا ظاہر کرتے اور مالدار رئیس زادیوں سے نکاح کر کے ان ہی کے سہارے زندگی گزارتے اور بعد میں ان کی جمع پونجی بھی ہتھیا لیتے۔ بہت سے ایسے بھی تھے جو دوسرے شرفا، نجیب زادیوں اور یتیموں کی دولت وجائیداد پر نظر رکھتے، دوسروں کے جھگڑوں کی سُن گُن لیتے رہتے اور جعلی کاغذات بنوا کر دوسروں کی جائیدادیں ہتھیا لیتے۔ بہت سوں نے اپنے ہی عزیزواقارب کی جائیدادوں پر قبضہ کر لیا۔ ناول میں ایسا ہی ایک قصہ جہاندار بیگم کا ہے جن کے رشتہ دار ان کی جائیداد کے دعویدار تھے اور جہاں دار بیگم کے انتقال کے بعد ان کی حویلی پر قابض ہو گئے تھے۔ناول میں ایسے کئی قصے ملتے ہیں۔ اقبال بیگم (عرف رجو) جو سردار جہاں کی سگی بھانجی تھیں، ان کے مکان کی دعویدار تھیں۔اگرچہ ان کی شادی ایک راجہ سے ہوگئی تھی اور وہ مرفہ حال بھی تھیں لیکن سردار جہاں کے انتقال کے بعد ان کی رشتے کی بھانجیوں ہینگا اور کمو سے مکان خالی کرانے اور اس پر حق جتانے کے لیے برابر آتی تھیں۔ ہینگا اور کمو کی طرح شہبا کو بھی اس کے اپنے ہی گھر سے بے دخل ہونے پر مجبور کرتے ہیں۔ اخلاقی اقدار کے زوال کی انتہا ہے کہ خاندانی تنازعوں کی وجہ سے قرابت دار صلۂ رحمی تک بھول گئے تھے اور روپے پیسے کی ہوس نے رشتے ناتوں اور انسانیت کی حرمت کو پس پُشت ڈال دیا تھا۔

بین المتنیت:

بین المتنیت ایک متن کے اندر دوسرے متن کی موجودگی ہے۔ یہ موجودگی ایک ترکیب، صورتِ حال، جملے، اقتباس اور تاثر کی صورت میں بھی ہو سکتی ہے اور کسی دوسرے میڈیم آف آرٹ کی لفظی عکاسی کی شکل بھی اختیار کر سکتی ہے[۵۹]۔ خواب سراب میں بھی بین المتنیت کی کئی صورتیں ہیں۔ خواب سراب کی بنیاد مرزا رسوا کے شہرۂ آفاق ناول امراؤ جان ادا پر ہے۔ خواب سراب میں امراؤ جان ادا کے بعض کرداروں، وقوعوں اور ماحول کا بار بار تذکرہ ہے۔ اس کے علاوہ ناول میں کئی اساتذہ کے کلام کا جا بجا حوالہ ملتا ہے۔ ناول میں لکھنؤ کی تباہی اور بربادی کا نقشہ میر ببر علی انیسؔ اور میر تقی میرؔ کے اشعار کے ذریعے پیش کیا گیا ہے۔ عاشورۂ محرم میں عزاداری کے بیان میں میر انیسؔ، مرزا دبیرؔ اور میر عشقؔ کے مرثیوں، سلاموں اور رباعیوں کے بعض شعروں سے استفادہ کیا گیا ہے۔ اس کے علاوہ بیانیے میں مختلف مقامات پر نفسِ موضوع کی مناسبت سے میرؔ، آتشؔ اور میر حسنؔ کے اشعار کا بر محل استعمال بھی کیا گیا ہے۔

امراؤ جان ادا کے علاوہ اردو کے بعض دیگر کلاسیکی نثری متون کا حوالہ بھی ناول میں ہے۔ خواب سراب میں مرزا رسوا کے ہی دوسرے ناولوں اختری بیگم اور شریف زادہ کے متون کی بازگشت بھی سنائی دیتی ہے۔ رجب علی بیگ سرور کے فسانۂ عجائب اور فسانۂ عبرت، میر شیر علی افسوس کی آرائشِ محفل، آغا حشر کاشمیری کے ڈراموں کا تذکرہ بھی متن میں ہے۔ واجد علی شاہ کی بنائی ہوئی ٹھمریوں اور سانحۂ غدر میں مارے جانے والے انگریزوں کی قبروں پر لکھے گئے کتبوں کی تاریخی عبارتوں کی نقل بھی بین المتنیت کی ذیل میں آتی ہے۔ باقاعدہ منظوم اور منثور متون کی موجودگی کے علاوہ لکھنؤ کے تاریخی و تہذیبی حقائق کا بیان بھی بین المتنیت کے زمرے میں آتا ہے۔

خواب سراب ایک کثیر الجہت فوق متنی / میٹا فکشنل بیانیہ[۶۰] ہے جو بیک وقت امراؤ جان ادا اور اس کی نسلوں کی سوانح، کئی مختصر سوانحی کہانیوں، یادداشتوں اور رومانوی قصوں کو اپنے اندر سموئے ہوئے ہے[۶۱]۔ اس میں بین المتنیت کی بھی کئی صورتیں ہیں۔ ناول میں لکھنؤ کی فنا ہوتی تہذیب کے سب ہی عناصر ہیں؛ حدیث خوانی، سوز خوانی، داستان گوئی، مجروں کا بیان، قدیم تہذیبی و مکانی آثار اور مرثیہ کلچر کا بیان۔ امراؤ جان کی زندگی اور اس کے نشیب و فراز کا ایک قصہ رسوا نے لکھا تھا لیکن انیس اشفاق نے اسی قصے کی باز تخلیق کر کے امراؤ جان کی زندگی کا یکسر مختلف پہلو قارئین ادب کے سامنے پیش کیا ہے اور اس کی نسلوں کا قصہ بھی بیان کیا ہے۔ طاقتور اور شفاف

بیانیہ، متحرک مناظر، جاندار مکالمے، کردار سازی کا سلیقہ، گزرے عہد کی شاندار عکاسی کے ذریعے ناول نگار نے حقیقت کا ایسا واہمہ خلق کیا ہے کہ حقیقت اور افسانے کا فرق واضح نہیں ہو پاتا۔ یقیناً یہ اردو کے افسانوی ادب میں گراں قدر اضافہ ہے۔

حوالہ جات اور حواشی

نوٹ: انیس اشفاق کے حالاتِ زندگی سے متعلقہ جملہ معلومات ان ہی سے حاصل کی گئی ہیں۔

۱۔ ان کے سالِ ولادت میں فرق کے بارے میں جب ان سے استفسار کیا گیا تو انھوں نے جواب دیا:
۱۹۵۳ء ہی کو صحیح مانیے بلکہ ممانی ہماری بتاتی تھیں اس سے بھی ایک آدھ سال کم۔ روداد پچاس کی یہ ہے کہ ہائی سکول (ہمارے یہاں ہائی سکول بورڈ میں لکھی ہوئی تاریخ ہی صحیح مانی جاتی ہے) کے مرکزی بورڈ میں جب سارے طلبہ کی تاریخ ہائے ولادت بھیجی جانے لگیں تو ہمارے کلاس ٹیچر پانڈے جی نے کہا: صحیح پیدائش لکھوانے کا یہ آخری موقع ہے سو کل سب لوگ اپنی اپنی صحیح تاریخ لکھوا دیں۔ ہم نے ماں سے جو اس وقت زندہ تھی لیکن بیماری اور بے سروسامانی کے باعث حافظہ اس کا زائل ہو چکا تھا، پوچھا ماں ہم کب پیدا ہوئے تھے؟ وہ بولی ٹھیک سے یاد نہیں، پیدا تم گھر پر ہی ہوئے تھے۔ تم کیا تم سے بڑے والے دونوں بھی گھر ہی پر پیدا ہوئے اس لیے تاریخ سرکاری طور پر لکھی نہیں گئی۔ یوں جانو رجب کا مہینہ تھا۔ کونڈوں کے دوسرے یا تیسرے دن۔ یاد اس لیے ہے کہ تمہارے پیٹ میں ہونے کی وجہ سے اس برس میں بائیس کی ٹکیاں نہیں تل سکی تھی۔ حکیم صاحب عالم یاد پڑتا ہے پاکستان ۵۶ء میں گئے یا ۵۵ء میں، اسی سے ایک دو برس پہلے۔ بس اتنا یاد ہے گرمی بہت پڑ رہی تھی شاید جون کی آخری تاریخیں تھیں، برف ہمارے لیے بازار سے بار بار منگوائی جا رہی تھی۔ دوسرے دن جب جب کلاس میں پانڈے جی نے ہمارا نام پکارا تو ہم جو بہت پیچھے بیٹھے ہوئے تھے چلا کر بولے: سر تاریخ یاد ہے ۳۰ جون سنہ ۵۳ء یا ۵۴ء۔ پانڈے جی نے تاریخ والے صفر کو سنہ والے پانچ کے آگے بھی لگا دیا اور یوں ہم اپنی عمر سے چار یا تین سال بڑے ہو گئے۔ تو اب جو تاریخ سرکاری کاغذ میں لکھ گئی سو لکھ گئی۔

۲۔ انیس اشفاق۔ انتخابِ ؛غزلیاتِ قائم چاند پوری (مرتبہ)۔ (لکھنؤ: اتر پردیش اردو اکادمی، ۱۹۸۳ء)

۳۔ ــــــــــ۔ انتخابِ کلام: یگانہ چنگیزی (مرتبہ)۔ (لکھنؤ: اتر پردیش اردو اکادمی، ۱۹۸۳ء)۔

۴۔ ــــــــــ۔ اردو غزل میں علامت نگاری (لکھنؤ: اتر پردیش اردو اکادمی، ۱۹۹۵ء)۔

۵۔ ــــــــــ۔ ادب کی باتیں (لکھنؤ: نظامی پریس، ۱۹۹۶ء)۔

۶۔ نرمل ورما۔ کوے اور کالا پانی مترجم انیس اشفاق (نئی دہلی: ساہتیہ اکادمی، ۱۹۹۸ء)۔

۷۔ انیس اشفاق۔ مسعود حسن رضوی ادیب (مونو گراف)۔ (نئی دہلی: ساہتیہ اکادمی، ۲۰۰۵ء)۔

۸۔ ــــــــــ۔ بحث و تنقید (دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۹ء)۔

۹۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔غزل کا نیا علامتی نظام(لکھنؤ:اتر پردیش اردو اکادمی،۲۰۱۰ء)۔

۱۰۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔روحِ انیس(مرتبہ)۔(نئی دہلی:ساہتیہ اکادمی،۲۰۱۱ء)۔

۱۱۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔خوشبوئے خاک(لکھنؤ:انیس اشفاق،۲۰۱۳ء)۔

۱۲۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔دکھیارے(کراچی:شہر زاد،دسمبر ۲۰۱۴ء)۔

۱۳۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔کتبے پڑھنے والے(لکھنؤ:انیس اشفاق،۲۰۱۵ء)۔

۱۴۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔در شہرِ دوستداراں(کراچی:شہر زاد،۲۰۱۵ء)۔

۱۵۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔خواب سراب(لکھنؤ:انیس اشفاق،فروری ۲۰۱۷ء)۔

۱۶۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔پری ناز اور پرندے(لکھنؤ:انیس اشفاق،جون ۲۰۱۸ء)۔

۱۷۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔فرہنگِ امثال(مرتبہ)۔(نئی دہلی:ساہتیہ اکادمی،۲۰۱۸ء)۔

۱۸۔عبدالرحمٰن،"خواب سراب:موجود متن پر تشکیل کردہ جدید بیانیہ"مشمولہ مکالمہ شمارہ ۳۵:ص ۱۳۵۔

۱۹۔<u>https://youtu.be/ebLNG-Hmbjc</u>

۲۰۱۸ء میں ساہتیہ اکادمی، نئی دہلی کے زیرِ اہتمام بنگلور میں "اکیسویں صدی کے اہم ناول" کے عنوان سے ایک سیمینار منعقد کیا گیا۔ اس سیمینار میں انیس اشفاق نے خواب سراب پر اظہارِ خیال کیا اور اس کے اقتباسات بھی پڑھے۔ مذکورہ بالا سائٹ پر اس کی ویڈیو موجود ہے۔

۲۰۔انیس اشفاق،خواب سراب،(لکھنؤ:انیس اشفاق،۲۰۱۷ء)،ص ۳۴۳۔

۲۱۔ایضاً،ص ۳۴۴۔

۲۲۔حسین الحق،"خواب سراب۔۔۔پہلا تاثر"،غیر مطبوعہ مسودۂ مضمون، نقل مملوکہ راقم الحروف،ص ۲۔

۲۳۔انیس اشفاق، خواب سراب،ص ۱۹۵۔

۲۴۔ایضاً،ص ۱۹۶۔

۲۵۔ایضاً،ص ۱۹۷۔

۲۶۔ ظہیر انور، "خواب سراب: تہذیبی زوال کا الم آثار بیانیہ"، غیر مطبوعہ مسودۂ مضمون، نقل مملوکہ راقم الحروف،ص ۷۔

۲۷۔انیس اشفاق،خواب سراب،ص ۱۶۱۔

۲۸۔ ایضاً، ص ۳۹۷۔

۲۹۔ ایضاً، ص ۴۰۱۔

۳۰۔ ایضاً، ص ۴۳۴۔

۳۱۔ ظہیر انور، "خواب سراب: تہذیبی زوال کا المیہ آثار بیانیہ"، ص ۱۳۔

۳۲۔ عتیق اللہ، "خواب، سراب، خواب"، مشمولہ بین العلومی تنقید (دہلی: کتابی دنیا، ۲۰۱۹ء)، ص ۳۱۶۔

۳۳۔ انیس اشفاق، خواب سراب، ص ۴۲۔

۳۴۔ ایضاً، ص ۱۲۶۔

۳۵۔ ایضاً، ص ۲۶۹۔

۳۶۔ ایضاً، ص ۲۸۹۔

۳۷۔ ایضاً، ص ۴۰۵۔

۳۸۔ نظام صدیقی، "خواب سراب: فریب شکستہ فوق متنی المیہ ناول" مشمولہ استفسار۔ شمارہ ۱۸۔۱۹ (۲۰۱۸ء): ص ۱۱۔

۳۹۔ ایضاً، ص ۱۰۔

۴۰۔ ظہیر انور، "خواب سراب: تہذیبی زوال کا المیہ آثار بیانیہ"، ص ۵۔

۴۱۔ انیس اشفاق، خواب سراب، ص ۴۶۔

۴۲۔ ایضاً، ص ۳۸۷۔

۴۳۔ ایضاً، ص ۲۵۹۔

۴۴۔ ایضاً، ص ۲۷۳۔

۴۵۔ ایضاً، ص ۳۶۱۔

۴۶۔ ایضاً، ص ۴۰۰۔

۴۷۔ ایضاً، ص ۴۲۸۔

۴۸۔ ایضاً، ص ۴۰۵۔

۴۹۔ ایضاً، ص ۴۱۷۔

۵۰۔https://www.youtube.com/watch?v=pqtvr5mrDCs

لاہور لٹریچر فیسٹیول ۲۰۱۸ء میں "خواب سراب: لکھنؤ کی تاریخ" کے عنوان سے ایک نشست کا اہتمام کیا گیا جس کی صدارت ناصر عباس نیر نے کی۔ اس نشست میں مسعود اشعر اور انیس اشفاق بھی شریک تھے۔ اس نشست میں انیس اشفاق سے خواب سراب کے حوالے سے گفتگو اور کچھ استفسارات کیے گئے، مسعود اشعر نے بھی خواب سراب پر اظہارِ خیال کیا۔

۵۱۔ انیس اشفاق، خواب سراب، ص ۷۱، ۷۰۔

۵۲۔ ایضاً، ص ۷۲، ۷۱۔

۵۳۔ رضوان حسین، "Portrayal of Glorious Past" مشمولہ ہندوستان ٹائمز، مورخہ ۱۳ اپریل ۲۰۱۹ء۔

۵۴۔ ایک اصطلاح جو کینیڈا کی نظریہ ساز لنڈا ہوچن (Linda Hutcheon) نے ۱۹۸۰ء میں متعارف کرائی۔ اس کا اطلاق ان افسانوی فن پاروں پر ہوتا ہے جن میں فوق متنی (Meta fictional) ادب اور تاریخ کی آمیزش ہوتی ہے۔ https://en.wikipedia.org/wiki/histographic metafiction

نعیمہ بی بی نے اپنے مقالے "حسن کی صورتِ حال۔ خالی۔ جگہیں۔ پر۔ کرو میں تکنیک کے تجربات" میں تاریخی بیانیہ کے بارے میں لکھا ہے کہ یہ اصطلاح ان افسانوی متون کے لیے استعمال کی جاتی ہے جس میں مہافکشن (Metafiction) کے ساتھ تاریخی بیانیہ بھی شامل ہو جاتا ہے۔ اس سلسلے میں بہت سے ایسے متون ہیں جس میں بین المتونیت پائی جاتی ہے یعنی وہ اپنے اندر بہت سے تاریخی حوالے بھی رکھتے ہیں۔ اس قسم کے متون میں مصنفین پوری تاریخ رقم کر دیتے ہیں۔ یہاں تک کہ وہ اصل تاریخی کرداروں اور واقعات کو بھی فکشن کا حصہ بنا دیتے ہیں۔ (نعیمہ بی بی، "حسن کی صورتِ حال ۔ خالی جگہیں۔ پر کرو میں تکنیک کے تجربات"۔ مابعد جدیدیت کے تناظر میں، مقالہ برائے پی ایچ ڈی، بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی اسلام آباد، ۲۰۱۹ء)۔

۵۵۔ شافع قدوائی، "A Curious Amalgam of Genres"، مشمولہ روزنامہ ہندو، لکھنؤ، مورخہ ۲۷ اکتوبر ۲۰۱۷ء۔

۵۶۔https://www.youtube.com/watch?v=pqtvr5mrDCs

۵۷۔ *Memories Of My Meloncholy Whores* گابرئیل گارسیامارکیز کا خود سوانحی ناولٹ ہے۔ اس کا اردو ترجمہ محمد عمر میمن نے اپنی سوگوار بیسواؤں کی یادیں کے نام سے کیا ہے جو شہرزاد پبلی کیشنز، کراچی سے ۲۰۰۶ء میں شائع ہوا۔

۵۸۔ حارث خلیق، "Losing Umrao Jaan" مشمولہ ڈان سنڈے میگزین، اسلام آباد، مورخہ ۱۴ اکتوبر ۲۰۱۸ء، ص ۱۱۔

۵۹۔ فاخرہ نورین، "بین المتنیت اور ترجمہ" مشمولہ ترجمہ کاری (اسلام آباد: ادارہ تحقیقاتِ اردو، ۲۰۰۳ء)، ص ۹۳۔

۶۰۔ میٹا فکشن / مہا فکشن کی تکنیک قاری کو فکشن کی ہیئت سے متعارف کرواتی ہے اور مسلسل براہِ راست یا بالواسطہ طور پر اپنی حیثیت، کہانی کے اظہار، زبان اور دوسرے آلات کی مدد سے قاری پر یہ زور دیتی ہے کہ وہ جان لے کہ وہ ایک افسانوی تحریر پڑھ رہا ہے۔ مہا فکشن، فکشن کے بارے میں فکشن ہے اور بالخصوص فکشن کی وہ قسم جو اپنی خود مختاری حیثیت کا کھل کر اظہار کرتی ہے۔ اس تکنیک کے ذریعے عمومی تاثر یہ دیا جاتا ہے کہ اس سے قاری کی معلومات میں اضافہ ہوتا ہے۔ بعض اوقات مصنفین اس تکنیک کو کہانی میں وقت کی تبدیلی اور جذباتی فاصلہ قائم رکھنے کے لیے استعمال کرتے ہیں۔ یہ جدیدیت اور مابعد جدیدیت سے منسلک ہے۔ مختلف مصنفین نے اسے مختلف طریقوں سے استعمال کیا ہے۔ بعض نے کہانی کے اندر کہانی بیان کی ہے اور بعض نے کہانیوں کے اندر رسم ورواج اور ثقافت کو بیان کر کے کہانی کو پیش کیا ہے۔ اس کے متن میں شامل کیے جانے والے حوالہ جات بھی متن سے آگاہ کرتے ہیں۔ پڑھنے والا ان حوالوں کے ذریعے جان لیتا ہے کہ اس متن میں مشترک کیا ہے جس نے اس متن کو افسانوی متن بنایا ہے۔ ۱۹۶۰ء سے ۱۹۷۰ء کے درمیانی عرصے میں اس تکنیک کو بہت فروغ حاصل ہوا۔ (نعیمہ بی بی، "حسن کی صورتِ حال ۔ خالی جگہیں۔ پر کرو میں تکنیک کے تجربات"۔ مابعد جدیدیت کے تناظر میں، مقالہ برائے پی ایچ ڈی، بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی اسلام آباد، ۲۰۱۹ء)۔

نظام صدیقی نے اپنے مضمون "خواب سراب: فریب شکستہ فوق متنی المیہ ناول" میں میٹا فکشن کے لیے فوق متن کی اصطلاح کی ہے۔ وہ لکھتے ہیں کہ میٹا فکشنی حقیقت نگاری فوق افسانوی اور ناولاتی متن پر زور دیتی ہے جو بنیادی طور پر بین المتنیت پر منحصر ہوئی ہے۔ مابعد جدیدیت فوق متن کو زیادہ معنویت اور اہمیت دیتی ہے۔ اس کے فنی اور جمالیاتی رو سے ایسا متن تخلیق کرنا ضروری ہے جو کسی دوسرے فنکار کی شہرۂ آفاق تخلیق کو موضوعِ تحریر بناتا ہو اور اس میں

معانی و مفاہیم کے نت نئے پہلو دریافت کرتا ہو۔ مجموعی طور پر فوق متن اپنی تخلیقی افہام و تفہیم خود تخلیق کرتا ہے۔ اسی وجہ سے مابعد جدیدیت بین متنی کارکردگی کو بہت اہمیت دیتی ہے اور بین متن کو ہی حقیقت اور جوازِ حقیقت سمجھتی ہے۔ (نظام صدیقی، "خواب سراب: فریب شکستہ فوق متنی المیہ ناول" مشمولہ استفسار، ص۸۔۹۔)

۶۱۔ شافع قدوائی، "A Curious Amalgam of Genres"، مشمولہ روزنامہ ہندو۔

۶۲۔ ظہیر انور، "خواب سراب: تہذیبی زوال کا المیہ آثار بیانیہ"، ص۱۳۔

باب سوم

خواب سراب: تکنیک کے تجربات

- راوی
- زمان و مکان
- سطحِ حقیقت
- انتقالات

خواب سراب: تکنیک کے تجربات

راوی:

خواب سراب میں راوی کی جس قسم سے ہمارا واسطہ پڑتا ہے وہ ایک راوی کردار ہے جو واحد حاضر متکلم "میں" کے صیغے میں قارئین سے مخاطب ہوتا ہے اور ناول کی کہانی بیان کرتا ہے۔ تقریباً چھبیس (۲۶) صفحات کے بعد ناول نگار یہ ظاہر کرتا ہے کہ اس مرکزی راوی کا نام علی حیدر ہے۔ یہاں راوی خود بیانیہ کا حصہ اور ناول کا ایک کردار ہے جو کہانی کے دوسرے کرداروں سے تفاعل کرتا ہے۔ مرکزی راوی علی حیدر امراؤ جان ادا کے اصل مگر گم شدہ مسودے کی تلاش اور کھوج کے سلسلے میں وہ لکھنؤ (بیانیہ مکان) کے کئی مقامات کی خاک چھانتا ہے۔ مسودے اور امراؤ کی اولاد کی طویل تلاش اسے کئی علاقوں چوک، نخاس، مشک گنج، پھاٹک اور عنبر گنج میں پھراتی ہے اور اس دوران طرح طرح کے لوگوں سے اس کا واسطہ پڑتا ہے۔ وہ امراؤ کے قصے سے متعلقہ صرف چند معلومات سے واقف ہے، مکمل حقیقت کو جاننے اور مزید معلومات کی رسائی کے لیے وہ ناول کے دیگر کرداروں پر انحصار کرتا ہے۔

عتیق اللہ نے لکھا ہے کہ خواب سراب میں راوی ایک فرضی مصنف کا کردار ادا کرتا ہے۔ ناول میں صرف فرضی مصنف ہی نہیں بلکہ کئی فرضی مخاطب بھی ہیں جو یکے بعد دیگرے ظاہر ہوتے ہیں اور ان میں جو ڈسکورس قائم ہوتا ہے وہ بیک وقت کہنے کے عمل اور دکھانے کے عمل کو محیط ہے[۱]۔ ناول میں صرف علی حیدر ہی نہیں بلکہ حکیم صاحب، جہاندار بیگم، سردار جہاں اور شمیلہ خانم بھی بیان کنندہ / راوی کا کردار ادا کرنے لگتے ہیں۔[۲]

ناول میں انیس اشفاق نے "راوی اندر راوی" کی تکنیک استعمال کی ہے۔ خواب سراب میں مرکزی راوی ایک ہی ہے جو علی حیدر ہے لیکن مسودے کی تلاش کے سلسلے میں وہ جن لوگوں سے ملتا ہے، ان میں سے اکثر کا ورود ناولی بیانیے میں کردار کی حیثیت سے ہوتا ہے لیکن رفتہ رفتہ وہ راوی کا کردار ادا کرنے لگتے ہیں۔ مرکزی راوی کے علاوہ ناول میں چار اور راوی ہیں جن کی بدولت مرکزی قصے کی کڑیاں ایک دوسرے سے ملتی جاتی ہیں اور قصہ آگے بڑھتا ہے۔ جہاندار بیگم، سردار جہاں، حکیم صاحب اور شمیلہ خانم ناول میں کردار کی حیثیت سے متعارف ہوتے ہیں اور پھر راوی کا روپ دھار لیتے ہیں۔

ناول میں پہلا اور مرکزی راوی کردار علی حیدر ہے۔ جہاندار بیگم ناول میں دوسرے راوی کی حیثیت سے سامنے آتی ہیں۔ مسودہ ملنے سے قبل راوی پر بہت سی اہم اور معنی خیز باتوں کا انکشاف اسی کردار کی بدولت ہوتا ہے۔ جہاندار بیگم کی زبانی مرزا رسوا کی احوال و شخصیت، امراؤ جان کے قصے سے متعلقہ بہت سی باتیں (حقیقتاً امراؤ نامی طوائف کا ہونا،

اس کی داستانِ عشق، کوٹھا چھوڑنے کا حال)، امراؤ سمیت دیگر ناچنے والیوں کا (امیر جان، دل ربا اور اللہ رکھی) کا ذکر، طوائفوں کی طرف سماج کا رویہ اور ان کے انجام کے بارے میں پتہ چلتا ہے۔ وہ امراؤ جان اور امراؤ بیگم دونوں کا حال بھی بیان کرتی ہیں۔

ناول میں تیسرا راوی کردار سردار جہاں کا ہے۔ اس کردار کی زبانی امراؤ جان کے طبقۂ اشراف سے تعلق، لکھنؤ سے فیض علی کے ساتھ نکلنے اور صاحبِ اولاد ہونے کا پتہ چلتا ہے۔ یہی اپنی ماں امراؤ بیگم اور نانی اچھن بی کے طوائف کے پیشے میں آنے کا حال بیان کرتی ہیں۔

حکیم صاحب ناول میں چوتھے راوی کردار کے طور پر ابھرتے ہیں۔ وہ رسوا کی دل پھینک طبیعت کا تذکرہ کرتے ہیں۔ ان ہی کی فراہم کردہ معلومات کے ذریعے صہبا خانم کے نسب، طوائف کے پیشے میں آنے، نکاح، علالت اور آخری ایام کے بارے میں پتہ چلتا ہے۔ وہ امراؤ کی زندگی سے متعلقہ بہت سی باتوں کی توثیق بھی کرتے ہیں۔ ناول میں ان ہی کی زبانی لکھنؤ کی تاریخ اور تباہی کا بیان ہے۔

ناول میں پانچویں اور آخری راوی شمیلہ خانم ہیں۔ وہ نواب سلطان یعنی مرزا رسوا کی خوبیوں کے ساتھ ان کی خامیوں کا تذکرہ کرتی ہیں۔ وہ اپنی ماں امراؤ کی زندگی کے نہاں خانوں کے بارے میں راوی علی حیدر کو بتاتی ہیں۔ سرفراز بیگم، بوا حسینی، بوا زینب، امراؤ بیگم، مولوی صاحب، گوہر مرزا اور بیگا جان کے بارے میں وہ باتیں راوی کو بتاتی ہیں جو انھوں نے اپنی ماں سے سن رکھی تھیں۔ وہ اپنے بچپن، جوانی، نکاح، بیٹی شمیلہ خانم کی پرورش، اپنے اور اپنی ماں کے یادگار مجروں کا حال راوی کے گوش گزار کرتی ہیں۔

تازہ ملنے والے مسودے سے علی حیدر جو تفصیلات ناول خواب سراب میں بیان کرتا ہے، اس میں مرزا رسوا ہی نہیں، امراؤ جان بھی راوی کی حیثیت سے اپنا قصہ بیان کرتی ہیں۔

یہاں ایک نکتہ قابلِ غور ہے کہ خواب سراب میں دیگر راوی کرداروں سے حاصل کردہ معلومات کا بیان کنندہ بھی مرکزی راوی کردار، علی حیدر ہے۔ ناول کے آغاز سے لے کر اختتام تک وہ تمام واقعات کو بیان کرتا ہے اور بطور ایک کردار خود بھی دوسرے کرداروں سے اثر قبول کرتا ہے اور ان پر اثر انداز ہوتا ہے۔ مکانی نقطۂ نظر سے دیکھیں تو مرکزی راوی سمیت دیگر راوی جو ناول میں مختلف واقعات بیان کرتے ہیں، وہ سب کے سب راوی کردار ہیں اور صیغہ متکلم واحد حاضر میں علی حیدر کو معلومات فراہم کرتے ہیں۔ یہاں راوی کا انتقال ایک نقطۂ نظر سے دوسرے

نقطۂ نظر کے درمیان نہیں بلکہ ایک کردار سے دوسرے کردار کے درمیان ہے۔ تمام راوی درونِ بیانیہ ہیں (ناول کے کردار ہیں) اور راوی کا مکان اور بیانیہ مکان ایک ہی ہے۔

خواب سراب میں "راوی اندر راوی" کی مستعمل تکنیک میں ایک سے زائد راوی ہیں اور یہاں کہانی واحد کے بجائے کثیر نقطۂ نگاہ سے بیان ہو رہی ہے۔ مرکزی راوی کسی واقعے سے متعلقہ ان تفصیلات کو بیان کرتے ہوئے جن کا وسیلہ دیگر راوی کردار ہیں، اپنا کوئی بیان یا رائے نہیں دیتا اور نہ ہی اپنی کوئی کیفیت بیان کر کے قاری کی سوچ میں مخل ہوتا ہے۔ حسین الحق نے اس حوالے سے لکھا ہے: "ناول کا صیغہ واحد حاضر نشان زد کیے جانے کے قابل ہے کہ وہ اس پوری کتھا یا تراسے منسلک ہونے کے باوجود خود کو کنارے کنارے رکھتا ہے۔"[۳]

علی حیدر صرف ان معلومات کو بیان کرتا ہے جو اس کی دسترس میں ہیں اور مزید معلومات راوی کو بہم پہنچانے کا وسیلہ دیگر راوی کردار ہیں۔ یہاں راوی کا غیر جانبدارانہ رویہ عیاں ہوتا ہے۔ ناول نگار نے خواب سراب کے لیے اپنے منتخب کردہ راوی اور اس حوالے سے مکانی نقطۂ نظر کی قائم کردہ حدود سے تجاوز نہیں کی اور راوی کے تفاعلات میں مداخلت نہ کرتے ہوئے ایک غیر جانبدار راوی تخلیق کیا ہے۔

زمان و مکان:

خواب سراب میں زمان و مکان خطِ مستقیم میں نہیں۔ ہر دفعہ جب کہانی کا مکانی تناظر بدلتا ہے تو زمانی حالت میں بھی تبدیلی واقع ہوتی ہے۔ گمشدہ مسودے اور امراؤ کی اولاد کی تلاش کے سلسلے میں راوی علی حیدر مختلف مقامات کی خاک چھانتا ہے۔ وہ بزازے، چوک، نخاس، مشک گنج، پھاٹک مرزا منعم بخت، گھسیاری منڈی، عنبر گنج، مہدی گھاٹ اور کئی جگہوں پر مارا مارا پھرتا ہے۔ مختلف زمانی حالتوں میں مختلف کرداروں کی زندگیوں میں رونما ہونے والے واقعات اسی کے ذریعے قارئین پر منکشف ہوتے ہیں۔ امراؤ جان ادا میں دکھایا گیا عہد ۱۸۵۷ء سے پہلے کا نوابی عہد ہے اور غدر کے بعد کا کچھ تذکرہ تکمیلِ داستان کے لیے ہے لیکن خواب سراب میں دکھایا گیا عہد امراؤ جان ادا کے بھی تقریباً پون صدی بعد کا ہے۔ ناول میں راوی علی حیدر کی زبانی پتہ چلتا ہے کہ جب بچپن میں اس نے امراؤ جان کی بیٹی شمیلہ کو دیکھا تھا تو اس وقت شمیلہ کی عمر پچپن کے قریب تھی اور جب دوبارہ راوی کی شمیلہ سے ملاقات ہوتی ہے، اس وقت شمیلہ پچھتر برس سے زیادہ کی تھیں یعنی امراؤ جان کو اس دنیا سے گزرے بھی طویل عرصہ ہو گیا ہے۔ اس لحاظ سے خواب سراب میں غدر کے بھی تقریباً پون صدی بعد کے لکھنؤ کی عکاسی کی گئی ہے۔

ناول کا آغاز فلش بیک یعنی ماضی نمائی کی تکنیک سے ہوتا ہے۔ راوی اپنے بچپن کی سنی ہوئی ایک روایت سے قصے کا آغاز کرتا ہے اور اسے حال تک لاتا ہے:

> بہت پہلے جب میں بہت چھوٹا تھا اور ماں مجھے اپنے ملنے والوں کے ہاں لے جایا کرتی تھی اور ان کے ساتھ بیٹھی دیر دیر تک باتیں کیا کرتی تھی، تب کچھ بڑی بوڑھیوں کی زبانی امراؤ جان کا نام میں نے پہلی بار سنا تھا اور یہ بھی سنا تھا کہ امراؤ جان کا واقعہ لکھنے کے بعد رسوا نے بہت سے لوگوں کو بتایا تھا کہ انھوں نے وہی لکھا ہے جو دیکھا ہے اور قصے میں جو کچھ بڑھایا ہے وہ اسے بڑھانے کے لیے ضروری تھا۔[۴]

درج بالا اقتباس میں بیانیہ زمان ماضی ہے۔

ماضی سے حال تک کے سفر سے متعلقہ اقتباس:

> امراؤ جان کی رہائش والے جس علاقے کی بات میں آپ کو بتا رہا ہوں، انگریزوں کے جاتے جاتے بہت بدل گیا تھا۔[۵]

ایک اور اقتباس:

> میں جس محلے میں رہتا ہوں اس کے بالکل سامنے سڑک پار کر کے وہ گلی شروع ہو جاتی ہے جسے چوک والی گلی کہا جاتا ہے۔ اس گلی میں داخل ہوتے ہی وہ مکان ملنے لگتے ہیں جن کا ذکر ہم بچپن سے سنتے آئے ہیں۔ گلی کے بائیں طرف ناچنے گانے والیاں رہتی ہیں۔[۶]

مذکورہ بالا دو اقتباسات میں 'بتا رہا ہوں' اور 'رہتا ہوں' کے الفاظ سے پتہ چلتا ہے کہ یہاں راوی کا زمان حال ہے۔ زمانی نقطۂ نظر کے اعتبار سے راوی علی حیدر خود حال میں (راوی کا زمان) رہ کر ان واقعات کا بیان کر رہا ہے جو ماضی (بیانیہ زمان) میں وقوع پذیر ہو چکے ہیں۔ ناول کی ساری کہانی عام صیغۂ ماضی میں بیان ہو رہی ہے۔ یہاں راوی کو بیان کردہ حقیقت کا مکمل ادراک ہے اور اس میں غیر یقینی اور ابہام کا کوئی شائبہ نہیں۔ راوی مسودے کی بابت مختلف لوگوں سے جو استفسارات کرتا ہے، ان کا بیانیہ انداز اس بات پر دال ہے کہ وہ ماضی قریب کی بات ہے۔

> "میں نے کمرے کے دروازے بند کیے اور سلیمن کے پیچھے پیچھے چلتا ہوا اسی دالان میں جس میں کل بیٹھ کر جہاں دار بیگم سے باتیں کی تھیں، داخل ہو گیا۔"[۷]

درج بالا اقتباس میں لفظ 'کل' کا استعمال بتاتا ہے کہ راوی ایسا واقعی بیان کر رہا ہے جو ماضی قریب میں رونما ہوا ہے۔ عتیق اللہ نے لکھا ہے کہ پورا ناول ماضی اور حال کے درمیان ہی نہیں جھولتا بلکہ بعض کرداروں اور ان کی اولادوں کے لحاظ سے حال ہی ان کے مستقبل کا مظہر ہے[۸]۔ شمیلہ خانم، تقیہ بیگم، شہبا، سبیلہ، ہینگا، کمو اور راوی کا حال ان کے

مستقبل کا بھی عکاس ہے۔ شمیلہ، شہبا، سبیلہ اور کمو موت کی نذر ہو جاتی ہیں لیکن تقیہ بیگم، ہینگا اور راوی کا مقدر محض تنہائی ہے۔

سارے ناول کی کہانی عام صیغۂ ماضی میں بیان ہو رہی ہے۔ کہیں فلیش بیک تکنیک اور کہیں شعور کی رو کے سہارے زمانی حالتوں میں تبدیلی واقع ہوتی ہے۔ آغاز کے علاوہ ناول میں اکثر مقامات پر فلیش بیک تکنیک کا استعمال کیا گیا ہے؛ امراؤ جان اور شمیلہ کا قصہ، شمیلہ اور اس کی ماں کی زندگی کے مخفی حقائق کا ذکر، مجروں کا بیان سب ماضی نمائی کی تکنیک میں ہے۔ ناول میں راوی حقیقی محرک بن کر مختلف کرداروں (جہاندار بیگم، سردار جہاں، شہبا، شمیلہ اور سبیلہ) کو حال سے ماضی کی دنیا میں لے جاتا ہے، ان سے گذشتہ باتوں اور واقعات کے متعلق استفسار کرتا ہے اور پھر راوی ہی انھیں حال کی دنیا میں واپس لاتا ہے۔ خواب سراب میں مختلف کردار شعور کی رو کے سہارے حال سے ماضی اور ماضی سے حال کے دریچوں میں جھانکتے ہیں اور گذشتہ واقعات و مناظر کو اپنے ذہن میں تازہ کرتے ہیں۔ راوی شہبا کی قبر پر جاتا ہے تو ماضی کی یادیں اس کے ذہن میں ایک رو کی شکل میں ابھرتی ہیں۔

> میں اس کچی قبر کے پہلو میں دو تین اینٹیں رکھ کر ان پر بیٹھ گیا۔ بیٹھتے ہی مجھے محسوس ہوا کوئی ہاتھ اس قبر کے اندر سے نکل کر میرے بازو کو ٹٹول رہا ہے اور میری گردن پر رینگ کر کسی چیز کے ہونے کا یقین کر رہا ہے۔ پھر میری آنکھوں کے سامنے کی اصل چیزوں نے اپنی شکلیں بدل کر دوسری شکلیں اختیار کر لیں۔ میں نے دیکھا ایک پرانے دالان کے آخری حصے میں بنے مٹی کے چولہے میں کوئی لکڑیاں جلا رہا ہے اور دو ہاتھ بڑی صفائی سے پکے ہوئے امرودوں کے قتلے بنا رہے ہیں اور ایک کمرے میں میرے سر سے سر ملا کر کوئی کتابوں کے ڈھیر پر جھکا ہوا ہے اور ایک بیمار لڑکی اپنی ہی تصویر کو دکھ بھری نگاہوں سے دیکھ رہی ہے۔ یہ دوسرا موقع تھا جب میری آنکھ اصل منظروں کے اندر دوسرے منظر دیکھ رہی تھی۔ بیٹھے بیٹھے میں نے بہت سے محلوں، ان محلوں کے اندر بنے ہوئے چھوٹے بڑے مکانوں، ان مکانوں کے اندر بنے ہوئے دالانوں اور صحنچیوں اور ان دالانوں اور صحنچیوں کے اندر بیٹھی ہوئی بوڑھی اور جوان عورتوں کو بہت دیر تک دیکھا۔[۹]

مذکورہ بالا اقتباس میں راوی کے ذہن میں اس کا ماضی عود آتا ہے۔ شہبا اور جہاندار بیگم کے ساتھ گزارے ہوئے شب و روز کی باز آفرینی کے اس منظر میں کئی انسانی کیفیات و جذبات پنہاں ہیں؛ انس، محبت، خوشی، غم، بے بسی، لاچاری، محرومی اور حالات کا جبر وغیرہ۔ یہاں راوی شعور کی رو کی تکنیک کے ذریعے ایک ہی لمحے میں حال سے ماضی میں جست لگا کر ان واقعات اور مناظر کا نظارہ کر لیتا ہے جو مختلف وقتوں میں رونما ہوئے۔ یہاں ناول نگار نے بڑی مہارت سے زمان و مکان کو مربوط کیا ہے۔

خواب سراب کے آخری حصے میں سبیلہ، راوی کے ساتھ مہدی گھاٹ اور ان مقامات کی سیر کو جاتی ہے جہاں سے اس کے پرنانا نواب علی نقی بہادر اور نانی امراؤ جان کا گزر ہوا تھا۔ وہ ان تمام راستوں، مقامات اور مناظر کو ان کے زمانے میں جا کر دیکھنا چاہتی ہے۔

یہاں پہنچ کر سبیلہ نے باغ کے کنارے کھڑے ہو کر کہا:

"یہیں نانی نے وہ مجرا کیا تھا جسے وہ عمر بھر نہیں بھلا سکیں۔"

پھر اس اجڑے ہوئے باغ میں جا کر بولیں:

یہیں وہ رات بھر ناچی ہوں گی۔"

وہ مزید کہتی ہے:

سبیلہ کنارے سے لگی ہوئی ایک کشتی پر سوار ہو کر بولیں:

"ہمارے پرنانا کا بجرا یہیں لگتا تھا۔ یہاں تک وہ اپنی بگھی پر آتے تھے وہ اسی راستے سے آتے تھے جس سے ہم آئے ہیں۔"[۱۰]

اوپر دیے گئے اقتباس سے واضح ہوتا ہے کہ سبیلہ نے ماضی کی اس حقیقت کو اپنے حال میں شامل کر لیا ہے۔ کچھ ہی لمحات میں سبیلہ شعور و لاشعور کی وسعتوں میں گم ہو کر برسوں پرانے ماضی کی یادوں اور مناظر کو اپنی آنکھوں میں واپس لا کر کے ان سے آسودگی حاصل کرتی ہے۔ حال سے ماضی اور ماضی سے حال میں مختلف کرداروں کی شعوری اور لاشعوری جستوں کا بیان خواب سراب میں بار بار ملتا ہے۔

ناول میں زیادہ تر نفسیاتی وقت سے استفادہ کیا گیا ہے۔ ناول نگار نے مختلف زمانوں میں مختلف کرداروں کی زندگی کے چیدہ چیدہ واقعات کو ناولی بیانیہ کا حصہ بنایا ہے۔ ناول میں کئی ایسے لمحات ہیں جو غیر معمولی اہمیت کے حامل ہیں اور قاری کی تمام طرف توجہ اپنی طرف مبذول کراتے ہیں اور "زندہ وقت / خصوصی گرہوں" کے زمرے میں آتے ہیں۔ خواب سراب میں جہاں امراؤ جان ادا کی زندگی کے نہاں خانوں سے پردہ اٹھتا ہے، اس کی بیٹی شمیلہ اور نواسی سبیلہ کی زندگی کے تلخ حقائق سامنے آتے ہیں اور مختلف کرداروں جہاندار بیگم، شہہا، شمیلہ اور سبیلہ کی خرابیٔ طبع اور موتوں کے منظر نامے کے موقع پر وقت بڑا بھاری اور تکلیف دہ محسوس ہوتا ہے اور قارئین کو اپنے بیتنے کا گہرا شعور دیتا ہے؛ یہاں ناول نگار نے واقعات کو گہرائی کے ساتھ پیش کیا ہے۔ لیکن ناول میں وہ لمحات بڑے جاندار اور بھرپور طریقے سے قارئین پر عیاں ہوئے ہیں جن میں لکھنؤ کی تہذیب و معاشرت کا بیان ہے؛ بیانیہ کا وہ حصہ جس میں مجروں کا بیان ہے اور خاص طور پر وہ وقت جس میں ناول نگار نے ماہِ محرم میں لکھنؤ کی مذہبی فضا کا بیان کیا ہے۔ لکھنؤ

کی اس تہذیب کے عناصر ـــــ امام باڑے، تعزیے، مجالس، سوز خوانی، مرثیہ خوانی، عزاداری، ماتم، گریہ اور مصائب ـــــ کا بیان جاذبِ توجہ ہیں۔

سطحِ حقیقت:

انیس اشفاق کا ناول خواب سراب حقیقت اور فنتاسی کا بہترین امتزاج ہے۔ مصنف نے حقیقی اشیا اور واقعات سے استفادہ کرنے کے ساتھ ساتھ خالصتاً تخیلی عناصر اور قصوں کی آمیزش سے ایسا زبردست اور طاقتور بیانیہ تخلیق کیا ہے کہ اس پر حقیقت کا گمان ہوتا ہے۔

ناول میں کئی عناصر اور واقعات ایسے ہیں جو حقیقت نگاری کی ذیل میں آتے ہیں۔ یوسا کہتا ہے کہ ناول نگار کی کہانیوں کی جڑیں اس کی زندگی سے نکلتی ہیں۔ وہ کہانیوں کے خام مال اور موضوعات کے لیے اپنے تجربات سے استفادہ کرتا ہے۔ خواب سراب میں انیس اشفاق نے اپنی زندگی کے بعض واقعات کو ناول میں جگہ دی ہے۔ ناول میں راوی کا کردار بہت حد تک خود مصنف انیس اشفاق سے مطابقت رکھتا ہے، ناول میں راوی علی حیدر سے متعلق بہت سے بیانات ایسے ہیں جو خود اُن کی ذاتی زندگی اور حالات سے میل کھاتے ہیں۔ راوی سے وابستہ کچھ افراد (دادا، والد، والدہ) کا ذکر ناول میں کیا گیا ہے، جن کی با آسانی شناخت کی جاسکتی ہے کہ وہ درحقیقت مصنف کے خاندان کے افراد ہیں۔ ناول میں راوی کی بابت بتایا گیا ہے کہ اس کا تعلق لکھنؤ کے محلے بزازے سے ہے، نانیہال حکیم میرن اور دادیہال نیوتنی کے رئیس میر شوکت علی کی ہے، دادا میر شوکت علی صاحبِ ثروت تھے اور چاندی کی بگھی میں باہر نکلتے تھے، باپ سید اشفاق علی نے بھی ساری عمر نوابی وضع قطع سے گزاری لیکن تن آسانی اور بیٹھے بیٹھے کھاتے رہنے کی وجہ سے سب کچھ ہاتھ سے جاتا رہا۔ راوی کی والدہ کا نام ذاکیہ بیگم بتایا گیا ہے جن کی وجہِ شہرت حدیث خوانی و سوز خوانی تھی۔ ان کی ذاکری، زباندانی، فنِ داستان گوئی میں مہارت، کتب خوانی کے شوق، عمدہ کھانے پکانے، صوم و صلوٰۃ کی پابندی، محنت، قناعت اور صبر و شکر، ازدواجی زندگی کی مشکلات کا تذکرہ ناول میں مختلف مقامات پر کیا گیا ہے۔ اس کے علاوہ ناول میں راوی کے پڑھنے لکھنے سے شغف، ماں کی وفات کے بعد سڑکوں پر بے مقصد گھومنے پھرنے، تنہائی، زندگی میں تین چار لڑکیوں کا آنا مگر ملن نہ ہو پانا، گھر چھن جانے اور عزیزوں سے بچھڑ جانے کے دکھ کا ذکر ملتا ہے، یہ دراصل مصنف انیس اشفاق کی زندگی کے حقائق ہیں۔ ناول میں ان حقیقتوں سے متعلقہ کچھ اقتباسات ملاحظہ ہوں:

"دادا میر شوکت علی نیوتنی، جو لکھنؤ سے کچھ ہی فاصلے پر ہے، وہاں کے جاگیر دار تھے۔ پہلے شاید آپ کو بتا چکا ہوں۔ چاندی کی بگھی میں نکلتے تھے۔ باپ میر اشفاق علی کی لکھنؤ میں بہت بڑی جائیداد تھی لیکن بیٹھے بیٹھے کھانے کی وجہ سے سب نکل گئی۔ ماں صرف نام کو ان کے نکاح میں تھیں۔ شادی کے بعد اپنا ایک مکان رہنے کو دیا لیکن پیسے کی ضرورت پڑی تو اسے بھی گروی رکھ دیا۔ میں پیدا ہوا تو کچھ پیسے ماں کو دے کر چلے گئے پھر لوٹ کر نہیں آئے۔ ماں نے کرتے سی کر اور بچوں کو پڑھا کر مجھے بڑا کیا۔ پڑھایا لکھایا۔ پھر اسی مرض میں جو ان کی ماں کو تھا، مبتلا ہو کر اس دنیا سے رخصت ہو گئیں۔"[11]

"باپ کے ساتھ ماں کی زندگی اچھی نہیں گزری۔ ماں بتاتی تھیں میں، ان کا سب سے چھوٹا بیٹا، جب تین سال کا تھا باپ تین روپے ریزگاری دے کر چلے گئے ـــــ اس دن سے لوٹ کر نہیں آئے۔ پہلے بھی کم کم ہی رہتے تھے گھر پر۔ ماں اپنی ہی کمائی سے گھر چلاتی تھیں۔"[12]

"دادا میر شوکت علی بہت بڑے جاگیر دار تھے، پوتا ان کا کرائے کے مکانوں میں رہ رہا ہے۔"[13]

"میری ماں کتابیں پڑھنے کی بہت شوقین تھیں اور بڑے ہوتے ہوتے میں نے بھی بہت کچھ پڑھ ڈالا تھا۔ لکھنؤ کی مشہور داستانیں جاڑے کی سرد راتوں میں دہکتے ہوئے کوئلوں سے بھری ہشت پہل انگیٹھی کے گرد بیٹھ کر پہلے اماں کی زبانی سنیں پھر خود پڑھنا شروع کیں۔"[14]

مذکورہ بالا اقتباسات اور پیراگراف میں راوی کی نسبت سے جن بیانات کا ذکر کیا گیا ہے، وہ در اصل مصنف انیس اشفاق کی زندگی کے چند حقائق ہیں، ان کی مفصل وضاحت اس مقالے کے باب دوم میں "انیس اشفاق: شخصیت و تصانیف" کے عنوان کے تحت بیان کی گئی ہے۔ گو مصنف کی سوانح سے متعلقہ درج بالا واقعات بیانیہ کا حصہ بن کر فکشن ہی بن گئے ہیں تاہم ناول میں واضح طور پر پہچانا جاسکتا ہے کہ یہ مصنف کی زندگی کے حقائق ہیں۔

لکھنؤ کے گلی محلوں، چوراہوں اور عمارتوں کے صحیح اور درست بیان نے بھی خواب سراب کو بڑی حد تک حقیقت نگاری کا روپ دیا ہے۔ ناول میں انیس اشفاق نے جس لکھنؤ کی عکاسی کی ہے وہ ان کا آبائی وطن ہے، اس کے گلی کوچوں، محلوں، شاہراہوں اور علاقوں سے ان کی بخوبی واقفیت ہے۔ اس حوالے سے پروفیسر رضوان حسین نے اپنے مضمون میں لکھا ہے کہ اپنے علاقے کے جغرافیے سے واقفیت کے باعث جیمز جوائس کا شہر ڈبلن (Dublin) کے بارے میں دعویٰ تھا کہ اگر کسی حادثے کی وجہ سے یہ صفحۂ ہستی سے مٹ بھی جائے تو اسے ناول یولی سس (*Ulysses*) کے حوالے سے اسے از سر نو آباد کیا جاسکتا ہے؛ کچھ ایسا ہی دعویٰ انیس اشفاق بھی خواب سراب کے حوالے سے پرانے لکھنؤ کے بارے میں کر سکتے ہیں۔ ناول میں قارئین کو پرانے لکھنؤ سے واقف کرانے کا ذریعہ راوی کردار علی حیدر ہے جو لکھنؤ کے زیادہ تر علاقوں میں پیدل گھومتا ہے۔[15]

لکھنؤ کے مشہور سوز خوانوں، سازندوں، طبیبوں، بادشاہوں کا تذکرہ اور شاہوں کی سرپرستی میں تعمیر کیے گئے یادگار آثار کا ذکر، یہ سب ایسے بیانات ہیں جو حقیقت پر مبنی ہیں۔ ناول نگار نے تاریخی اور تہذیبی متعلقات کی خاصی تحقیق کی ہے۔ مشہور تاریخی عمارات اور شاہی عہد کی تہذیبی نشانیوں ـــــــ درگاہوں، مسجدوں، امام باڑوں، روضوں، کربلاؤں، محل سراؤں، سیر گاہوں، باغات اور ان کی تاریخ کا تذکرہ ناول میں جابجا ملتا ہے۔ مسجد تحسین علی خاں، مسجد ممتاز الدولہ، آصفی مسجد، کربلا دیانت الدولہ، کاظمین والی کربلا، کربلا میر خدا بخش (تالکٹورے والی کربلا)، کربلا ملکہ جہاں، کربلا منشی فضلِ حسین خاں، آصفی امام باڑہ، چھوٹا امام باڑہ، فرخندہ محل کا امام باڑہ، تقی صاحب کا امام باڑہ، آغا باقر کا مام باڑہ، مرزا ابو طالب کا امام باڑہ، ناظم صاحب کا امام باڑہ، امام باڑہ غفرانمآب، قصر العزا، شاہ نجف، موتی محل، شیش محل، پری خانہ، پیر پور کوٹھی، کوٹھی فرح بخش، بیگم کوٹھی، سمندر باغ، عیش باغ، قیصر باغ، مہتاب باغ، حضرت باغ، گومتی اور دلکشا سے متعلقہ تاریخی اور تہذیبی بیان نے ناول کو حقیقت کے قریب کیا ہے۔

ناول میں اودھ کی بیگمات کا اندازِ کلام، بول چال میں نفاست، وضع داری، رہن سہن، اخلاق مندی، ادب آداب، روایتی پکوانوں کی تیاری، کھانے پینے کا اہتمام۔۔۔ یہ سب حقیقت نگاری کی ذیل میں آتا ہے۔ علاوہ بریں، ناول میں بہت سے ایسے حقائق کا بھی ذکر ہے جو تاریخی نوعیت کے ہیں۔ ہندوستان میں نو آبادیاتی عہد، سانحۂ غدر، سقوطِ لکھنؤ، نو آبادیاتی عہد کا جبر اور اس کے نتیجے میں ہونے والے تہذیبی زوال اور تباہی کا بیان حقیقت کا عکاس ہے۔ ناول میں راوی بیگم کوٹھی / بیلی گارد کا ذکر کرتا ہے تو اس سے جڑی تاریخی حقیقت بھی بیان کرتا ہے کہ واجد علی شاہ کے لکھنؤ سے نکالے جانے کے بعد بہت سی بیگمات نے محل چھوڑ دیا تھا لیکن محمدی بیگم (حضرت محل) انگریزوں کے قبضے کے بعد بھی اپنی حکومت چلاتی رہیں۔ اپنے بیٹے کی طرف سے حکومت واپس لینے کے اعلان کے بعد گیارہ دن کی قلیل مدت میں انگریزوں کو اودھ سے نکال باہر کیا۔ راوی مزید بتاتا ہے کہ دہلی پر انگریزوں کے قبضے کے بعد دونوں فوجوں میں ایک زبردست جنگ ہوئی؛ بیلی گارد اور قیصر باغ پر حملے میں بہت جانی نقصان ہوا۔ محمدی بیگم اپنے بیٹے کے ساتھ روپوش ہو گئیں اور ایک دن خاموشی کے ساتھ نیپال چلی گئیں۔ ناول میں نو آبادیاتی عہد میں بڑے تہذیبی آثار کو ہونے والے نقصان اور تباہی کے بھی کئی قصے ہیں۔ یہاں راوی نے خود حقیقت کی سطح پر رہتے ہوئے حقیقی تاریخی واقعات کا بیان کیا ہے۔

ناول نگار نے خواب سراب میں حقائق کے ساتھ ساتھ فنتاسی حربوں کو بھی استعمال کیا ہے۔ ناول میں غیر حقیقی اور فنتاسی عناصر، واقعات اور قصوں کا بیان بھی ہے۔ یہاں پہلا فنتاسی قضیہ ناول امراؤ جان ادا سے متعلق ہے۔

لکھنؤ میں ناول امراؤ جان ادا اور اس کے مرکزی کردار امراؤ جان سے متعلق بہت سی روایتیں زبانِ زدِ عام تھیں۔ پہلی یہ کہ امراؤ جان ادا نامی مشہورِ زمانہ طوائف حقیقتاً موجود تھی۔ اردو کے افسانوی ادب میں امراؤ جان ادا وہ پہلا کردار ہے جو نہ صرف حقیقی اور جیتا جاگتا معلوم ہوتا ہے بلکہ ایک خاص عہد میں اپنی موجودگی کا یقین بھی دلاتا ہے۔ مرزا رسوا نے اپنے ناول میں اس کردار کو زیادہ سے زیادہ حقیقی دکھانے کے لیے مشہورِ زمانہ چوک میں خانم کے کوٹھے کا پتہ بھی لکھا ہے جسے تہذیبی درسگاہ کی حیثیت حاصل تھی۔ دوسری یہ کہ امراؤ جان ادا میں خود مرزا رسوا راوی کی حیثیت سے پورے ناولی بیانیے میں موجود ہیں جس سے بالواسطہ طور پر اس بات کی تصدیق ہوتی ہے کہ امراؤ کا کردار صرف ایک قیاسی پیکر نہیں بلکہ اس کا حقیقتاً وجود تھا جس کے حسن، نازوادا، سخن فہمی اور رقص و موسیقی کا شہرہ دور دور تک تھا۔ تیسری روایت یہ بھی لوگوں کی زبان پر تھی کہ مرزا ہادی رسوا نے امراؤ جان ادا کے قصے کو الگ الگ طرح سے لکھا تھا اور اس کے ایک سے زائد مسودے تیار کیے تھے۔ امراؤ کا جو ناول رسوا کی زندگی میں شائع ہوا وہ اصل نہیں اور اس ناول کا اصل مسودہ گمشدہ ہے۔ عتیق اللہ نے اپنے مضمون "خواب، سراب، خواب" میں اسی روایت کی بابت لکھا ہے کہ رسوا کے ناول کے پہلے چھپے ہوئے نسخے کے بارے میں پروفیسر قمر رئیس مرحوم نے مجھے بتایا تھا کہ اصل میں یہ ناول، مطبوعہ ناول امراؤ جان ادا سے دوگنے حجم کا تھا، مرزا رسوا نے کانٹ چھانٹ کر اسے موجودہ شکل دی ہے اور وہ نسخہ خود ان کی تحویل میں ہے جو انھیں شاہجہاں آباد کے علاقے میں کسی کے پاس سے ملا تھا۔ پروفیسر قمر رئیس مرحوم ان دونوں متون کا موازنہ اور تنقیدی تجزیہ کا کام کرنا چاہتے تھے لیکن اپنی گوں ناگوں مصروفیات کے باعث انھیں فرصت ہی نہیں ملی اور زندگی نے انھیں یہ کام کرنے کی مہلت بھی نہ دی۔ فی الوقت وہ نسخہ کس کی تحویل میں ہے، کسی کو اس کا علم نہیں۔ تاہم خواب سراب کے مصنف کے ذہن میں امراؤ کے قصے سے متعلق اور رسوا کے دیگر مسودات کے بارے میں جو شکوک و شبہات تھے تو ان کی بنیاد بھی تھی[16]۔ انیس اشفاق نے اسی کو بنیاد بنا کر پورا بیانیہ تخلیق کیا ہے۔

خواب سراب میں انیس اشفاق نے امراؤ جان کی تین نسلوں (امراؤ کی بیٹی شمیلہ خانم اور اس کی نواسی سہیلہ) کو دکھایا ہے اور ان کی زندگی کا ماجرا بیان کیا ہے۔ یہ خالصتاً تخیلی قصہ ہے اور مصنف کے ذہن کی اختراع اور ایجاد ہے، خود مصنف نے لاہور لٹریچر فیسٹیول میں خواب سراب پر منعقدہ ایک نشست میں اظہارِ خیال کرتے ہوئے اس بات کی وضاحت کی ہے[17]۔ تخیل کے بل بوتے پر مصنف نے ایسا بیانیہ تخلیق کیا ہے کہ قاری اس کے سحر میں کھو جاتا ہے۔ ناصر عباس نیر نے اس حوالے سے لکھا ہے کہ خواب سراب میں یہ تخیل اتنا طاقتور ہے کہ قاری اس کا یقین

کیے بنا رہ نہیں پاتا۔ یہاں فکشن اور فیکٹ کی سرحد ختم ہوتی دکھائی دیتی ہے[۱۸]۔ امراؤ اور اس کی نسلوں کے فرضی قصے کو مصنف نے لکھنؤ کے تاریخی، تہذیبی اور ثقافتی حقائق کے ساتھ اس طرح آمیز کیا ہے کہ تخیل اور حقیقت ایک دوسرے میں ضم ہوتے دکھائی دیتے ہیں اور بیانیہ بالکل حقیقی معلوم ہوتا ہے۔

اس مرکزی فرضی قصے میں کئی واقعات فنتاسی کی ذیل میں آتے ہیں۔ ناول میں فنتاسی نوعیت کا ایک واقعہ قابلِ توجہ ہے جہاں تقیہ بیگم راوی کو بتلاتی ہیں کہ قبریں بولتی ہیں۔

> تمہیں شاید یقین نہ آئے لیکن چالیس سال دن دن بھر اس برجی میں بیٹھ کر یقین آگیا ہے قبریں بولتی ہیں یقین نہ آئے تو میرے جانے کے بعد اس سے جو اس قبر کے اندر ہے، اس کا حال پوچھنا وہ بتائے گی۔[۱۹]

تقیہ بیگم کے قبرستان سے چلے جانے کے بعد راوی کچھ دیر شہبا کی قبر کے پاس بیٹھتا ہے اور جب جانے لگتا ہے تو اسے شہبا کی آواز سنائی دیتی ہے، جو قبر کے اندر سے اس سے ہمکلام ہے اور تقیہ بیگم کی بات کی توثیق کرتی ہے۔ ایک لمحے کے لیے راوی یہ گمان کرتا ہے کہ یہ سب اس کا وہم ہے لیکن اگلے ہی لمحے وہ تقیہ بیگم کی بات کا قائل ہو جاتا ہے۔ سطح حقیقت کے نقطہ نظر سے دیکھیں تو تقیہ بیگم خود حقیقت کی سطح پر فائز ہیں اور حقیقی دنیا میں رہتے ہوئے ایسی بات 'قبروں کے بولنے اور روحوں کے ہمکلام ہونے' کا راوی پر انکشاف کرتی ہیں جو مبنی بر حقیقت نہیں بلکہ تخیلی / فنتاسی ہے کیوں کہ ہماری روزمرہ کی حقیقی زندگی میں ایسے وقوعے پیش نہیں آتے اور یہ ہمارے تجربے سے باہر کی بات ہے۔ مگر اسی مخصوص فنتاسی واقعے کی ایک حقیقت پسند تعبیر بھی ممکن ہے جو زیادہ قرینِ قیاس ہے۔ یہاں تقیہ بیگم اور راوی کی داخلی کیفیت قابلِ غور ہے۔ تقیہ بیگم جو پچھلے چالیس برس سے ایک کربلا کی برجی میں بیٹھ کر متوفیوں کے لیے پارے اور سورتیں پڑھتی ہیں۔ غالب امکان یہ ہے کہ انھوں نے قبروں کو خود بولتے نہیں دیکھا، انھوں نے قبروں کے اندر سے روحوں کے مخاطب ہونے کو صحیح تصور کر لیا ہے اور اس کا یقین کر بیٹھی ہیں۔ وہ اپنی زندگی ایسے لوگوں کے لیے وقف کر چکی ہیں جنھوں نے عدم کی راہ لے لی ہے اور اب اس دنیا کا حصہ نہیں۔ گذشتہ چالیس برس سے اہ اپنی زندگی کے دن قبرستان میں قبروں میں سوئے لوگوں کے درمیان بسر کرتی ہیں ایسے میں انھوں نے مرے ہوئے لوگوں سے اپنا ایک تعلق بنالیا ہے۔ تقیہ بیگم کے داخل (ذہنی اور نفسیاتی کیفیت) نے انھیں روحوں کی ہمکلامی پر یقین کر لینے پر آمادہ کر لیا ہے جو انسانوں کے تجربے سے باہر کی بات ہے۔

دوسری طرف راوی بھی تقیہ بیگم کی بات کا قائل ہو جاتا ہے۔ اس کا نقطہ نظر بھی راوی کی خالص داخلی کیفیت ہے۔ راوی جو متوازن ذہن کا حامل ہے اپنی عزیزہ شہبا کے اس دنیا سے چلے جانے کا یقین نہیں کر پاتا۔ شدید غم، بے بسی اور صدمے کے عالم میں ہے، ایسے میں تقیہ بیگم کی سنی ہوئی بات اسے حقیقت معلوم ہوتی ہے اور قبر سے اٹھتے ہوئے

اسے شہبا کی آواز سنائی دیتی ہے۔ حقیقتاً یہ شہبا کی آواز نہ تھی بلکہ محض راوی کا واہمہ، تخیل اور اسی کی سوچی ہوئی باتیں تھیں۔ راوی کی خود فریبی کہ شہبا اس مادی دنیا سے الگ ایک دنیا میں ہوتے ہوئے بھی اس سے محوِ کلام ہے، اسے تسکین اور طمانیت کا احساس دلاتی ہے۔ سو، راوی کی ذہنی اور نفسیاتی کیفیت اسے ایسے تصور کا یقین کرنے پر آمادہ کرتی ہے جس کا حقیقت میں کوئی وجود نہیں۔ وہ اپنے تخیل اور واہمے کو معروضی حقیقت سمجھ بیٹھتا ہے۔ اس حقیقت پسند تعبیر کے نقطہ نظر سے حقیقی دنیا میں فرد کی ایک داخلی سطح بھی ہوتی ہے جو اسے وقتی طور پر بعض ایسے واہموں کا یقین کرنے پر قائل کر لیتی ہے جو حقیقتاً وقوع پذیر نہیں ہوتے۔ یہ اس مخصوص قصے کی بیانیہ لطافت ہے جو اصلاً فنتاسی نوعیت کا ہے مگر اس کا ایک حقیقت پسند پہلو بھی ہے اور اس کی یہی لطافت اور معنوی دبازت اسے تنوع کی حد میں داخل کرتی ہے۔ سطحِ حقیقت کے اعتبار سے مذکورہ بالا واقعہ فنتاسی تناظر سے بیان ہو رہا ہے اور ناول میں تقیہ بیگم اور راوی حقیقت کی سطح پر فائز ہیں۔

ناول میں شہبا کی روح کی راوی سے ہمکلامی کی حیثیت اگرچہ ایک واہمے کی سی ہے مگر یہ گفتگو اس قدر اثر انگیز ہے کہ قرینِ قیاس معلوم ہوتی ہے اور قاری کردار کے ساتھ ساتھ چلنے لگتا ہے۔ ناول میں اسی نوع کی ایک گفتگو سبیلہ، شہبا کی قبر پر جا کر اس سے کرتی ہے جب وہ راوی کے ساتھ محرم کے ایام میں کربلا ملکہ جہاں میں شہبا کی قبر پر فاتحہ کے لیے جاتی ہے، اس کا شمار بھی فنتاسی (جادوئی حقیقت نگاری) کی ذیل میں ہوتا ہے۔

خواب سراب میں مختلف کرداروں کے خوابوں کے بیانیوں کی حیثیت بھی فنتاسی نوعیت کی ہے۔ ناول میں سردار جہاں اور راوی کے کچھ خواب بیان کیے گئے ہیں۔ سردار جہاں راوی سے اپنا خواب بیان کرتی ہیں:

> "کبھی دیکھتی ہوں بہت سی عورتیں سیاہ کپڑے پہنے ایک بہت قہر و غضب والی عورت کے سامنے دوزانو بیٹھی اپنی رہائی کی فریاد کر رہی ہیں اور کبھی دیکھتی ہوں کہ بہت سی اچھی اور خوبصورت پوشاک والی عورتیں اچانک بوڑھی ہو گئی ہیں اور پھٹے ہوئے کپڑے پہنے چوک کی گلیوں میں بھیک مانگتی پھر رہی ہیں۔"[۲۰]

سردار جہاں کے ایک اور خواب کا اقتباس؛

> "ایک دیو قامت پرندہ آسمان سے اترا اور اس نے سارے کوٹھوں پر اپنے پروں کو پھیلا دیا۔ اس کا پنجہ اس مکان پر تھا جہاں میری ماں رہتی تھیں اور ایک پنجہ خانم صاحب کے کوٹھے پر۔۔۔ پھر اس نے سب ناچنے والیوں اور انہیں جو ان کوٹھوں کی مالک تھیں اپنے پنجوں میں جکڑ لیا اور اُڑ گیا۔ اس کے پنجوں میں جکڑی ہوئی عورتیں چیخ چیخ کر مدد مانگتی رہیں مگر وہ انہیں اپنے پنجوں میں دبائے اُڑتا رہا پھر اس نے انھیں ایک جگہ جہاں ایک بہت بڑے گڑھے میں آگ دہک رہی تھی، ڈال دیا۔"[۲۱]

یہاں ناول نگار نے سردار جہاں کے خواب کی صورت میں لکھنؤ میں غدر کے بعد کوٹھوں کے زوال کا نقشہ کھینچا ہے [۲۲]۔ طوائف کا بالاخانہ جو لکھنؤ میں ایک تہذیبی درسگاہ کی حیثیت سے معروف تھا، جہاں ادب و آداب، نفاست اور رقص و موسیقی کی تعلیم دی جاتی تھی؛ ایک عہد میں یہ فن اور ادارہ بامِ عروج پر تھا لیکن سانحۂ غدر کے بعد روبہ زوال ہو گیا۔ ناول نگار نے سردار جہاں کے دیگر خواب کے بیانیوں کے ذریعے بھی غدر کے بعد کوٹھوں کی ویرانی کی عکاسی کی ہے اور پیشہ ور طوائفوں کے بُرے دنوں اور دردناک انجام کی طرف اشارہ کیا ہے۔ عتیق اللہ نے لکھا ہے کہ سردار جہاں کے مذکورہ بالا خوابوں میں میجک (فنتاسی) بھی ہے اور حقیقت کشی بھی [۲۳]۔ سردار جہاں کے یہ خواب دراصل ان کے ماضی اور حال کی صورتحال کا پیش خیمہ ہیں۔ سردار جہاں کا یاد آگیں اور پُرکشش ماضی اب ان کے لیے قصۂ پارینہ بن چکا ہے اور ماضی کی ناخوشگوار اور تلخ یادیں حال میں ڈراؤنے خوابوں کا رُوپ دھار کر ان کے سامنے آکھڑی ہیں جو ان کے لیے سوہانِ روح ہیں۔ یہی ڈراؤنے خوب ان کے غم اور کرب کی شدت میں اضافے کا باعث بنتے ہیں۔

ناول میں راوی کے خوابوں کے بیانیوں میں بھی علامتی رنگ گہرا ہے۔ راوی جہاندار بیگم سے اپنے خواب بیان کرتا ہے:

> "کل آپ میرے خواب میں آئی تھیں۔۔۔کچھ لوگ آپ کو یہاں سے کسی اور ٹھکانے پر لیے جا رہے تھے ۔۔۔۔میں دوڑ کر آپ سے لپٹ گیا۔۔۔ان لوگوں نے بڑی بے رحمی سے مجھ کو آپ سے الگ کر دیا۔" [۲۴]

راوی کے خواب کے سلسلے میں ایک اور اقتباس؛

> ان میں سے رات کے آخری پہر والے خوب میں میں نے دیکھا جہاندار بیگم کی حویلی کے آس پاس کے علاقے ویران ہیں اور ان کی حویلی کی اینٹیں اپنی جگہ سے کھسک رہی ہیں۔ پہلے میں نے حویلی کی بہت بڑی ڈیوڑھی کو گرتے دیکھا اور دیکھا جو لوگ اس کے ایک حصے میں رہ رہے تھے وہ اپنی جان بچا کر بھاگ رہے ہیں ----پھر میں نے دیکھا حویلی کے چمن کے درخت سارے جھلس گئے ہیں اور اس کے حوض کے اندر سے آگ کے شعلے اٹھ اٹھ کر اوپر آرہے ہیں اور اس کے بعد دیکھا کتابوں والے کمرے کی ساری کتابوں کے سارے ورق اڑ اڑ کر ہوا میں بکھر رہے ہیں اور میں اور شہبا اڑتے ہوئے اوراق کو پکڑنے کی ناکام کوشش کر رہے ہیں۔ جہاندار بیگم کے دالان کی چھت جگہ جگہ سے چٹخ رہی ہے----پھر میں نے دیکھا شہبا کے کمرے کی دیواریں بھی تین طرف سے ڈھے گئی ہیں اور وہ اس کمرے کے باہر ان چیزوں کے برباد ہو جانے پر بڑے افسوس میں ہے جو اس نے دکھ کے دنوں میں بڑے جتن سے جمع کی تھیں۔ پھر مجھے ان صحنچیوں کی چھتیں اور دیواریں بھی گرتی ہوئی

نظر آئیں جن میں جہاندار بیگم کے دوسرے ملازم رہ رہے تھے۔ میں یہ سب دیکھتا ہوا واپس جہاندار بیگم کی صحنچی میں پہنچا تو دیکھا وہ اپنے تخت پر بے جان پڑی ہیں۔[۲۵]

راوی کے یہ دونوں خواب دراصل اندیشوں اور خدشات سے بھرے ہوئے مستقبل کی پیش بینی ہے جس نے حقائق کی کوکھ سے جنم لیا ہے۔ مذکورہ بالا خواب چیزوں اور وقوعوں کے واقع ہونے سے قبل ان کی آگہی اور احساس کا پیش خیمہ ہیں اور اس کا ادراک راوی اور جہاندار بیگم دونوں کو تھا۔ یہ خواب صرف جہاندار بیگم کی موت کی پیش بینی کی علامت ہی نہیں بلکہ ایک پورے عہد اور ایک پوری تہذیب، جس کو پنپنے اور پروان چڑھنے میں کئی صدیاں لگیں، کی موت کا کنایہ بھی ہیں۔

خواب سراب کے اختتامیہ نے پورے ناول کو بیک وقت دو سطحوں حقیقی اور تخیلی پر قائم کیا ہے۔ ناول کے اختتام پر راوی ہینگا کے ساتھ آگے بڑھتا ہے لیکن کچھ دور جا کر وہ ہینگا کی طرف مُڑتا ہے تو وہ وہاں راوی کے ساتھ نہیں ہوتی۔ راوی اسے پکارتا ہے مگر اس کی آواز لوٹ آتی ہے۔ کہاں گئی ہینگا؟ کیا وہ دریا میں کود کر جان دے دیتی ہے؟ اور اس کے ساتھ ہی وہ بیانیہ بھی دریا بُرد ہو جاتا ہے جو اس ناول کے چار سو پچاس سے زائد صفحات کو محیط تھا۔ کیا اختتامیہ یہ ظاہر کرتا ہے کہ ناول کے تمام کردار و واقعات حقیقی نہیں صرف خیالی تھے۔ ناول کے اس بے حد تخلیقی اختتامیے نے ناول کو ایک ساتھ دو سطحوں پر قائم کیا ہے۔[۲۶]

مذکورہ بالا حقیقی اور فنتاسی عناصر و واقعات کے امتزاج سے ناول کا بیانیہ تشکیل پاتا ہے۔ اس حوالے سے ظہیر انور نے لکھا ہے:

> بیانیہ میں حقیقت نگاری کے ساتھ ساتھ فنتاسیہ کی آمیزش نے ناول نگار کو وسیع میدان عطا کیا ہے۔ ابتدا سے انتہا تک جگہ جگہ موسیقی اور اس کے رموز کے بیان میں ناول نگار کا علم قابلِ لحاظ ہی نہیں قابلِ رشک بھی ہے۔ تان پورہ، ہارمونیم، سروں کا بھید، ماتراؤں کا حال، گھنگھروؤں کی کھنک اور طبلے کی تھاپ سے ناچنے والی کا تال میل، سر تال بھاؤ پر اس کی گرفت ۔۔۔ یہ سب تو ہے ہی اسی کے ساتھ تہذیبی لوازم، امام باڑوں کا ذکر، سوز خوانی، حدیث خوانی، بین کرتی ہوئی خلقت، مجلسوں میں فضائل اور مصائب کا بیان ۔۔۔ یہ سب بھی ہے اور ساتھ ساتھ ایک تہذیبی شہر کی تاریخ بھی چل رہی ہے۔[۲۷]

ناول کا سطحِ حقیقت کے اعتبار سے نقطۂ نظر یوں منضبط ہوتا ہے کہ راوی کی سطحِ حقیقت ایک حقیقی سطح ہے جب کہ ناولی بیانیہ کی سطحِ حقیقت بیک وقت حقیقی و فنتاسی دونوں کو محیط ہے۔ ناول میں فرضی قصے کے متوازی لکھنؤ کے تہذیبی، ثقافتی اور تاریخی حقائق کا بیان بھی ہے۔ خواب سراب میں ناول نگار نے مختلف حقیقی و تخیلی عناصر و واقعات سے

استفادہ کرتے ہوئے حقیقی اور فنتاسی دو دنیاؤں کو اس طرح باہم آمیز کیا ہے کہ بیانیہ بیک وقت دونوں سطحوں (حقیقی اور تخیلی) پر قائم ہوتا ہے۔ انیس اشفاق نے فکشن کی اس صلاحیت سے جو نیرنگِ خیال پر حقیقت کا دھوکا دلاتی ہے، بھرپور استفادہ کرتے ہوئے خواب سراب میں حقیقت کا ایسا التباس پیش کیا ہے کہ حقیقت اور افسانے کا فرق واضح نہیں ہو پاتا۔

انتقالات اور کیفی زقند:

خواب سراب میں مکانی اور زمانی نقطۂ نظر کے اعتبار سے تبدیلی واقع نہیں ہوتی۔ ناول میں مکانی انتقال ایک نقطۂ نظر سے دوسرے نقطۂ نظر کے درمیان نہیں بلکہ ایک راوی کردار سے دوسرے راوی کردار کے درمیان واقع ہوتا ہے۔ ناول میں ایک سے زائد راوی ہیں اور یہاں کہانی واحد کے بجائے کثیر نقطۂ نگاہ سے بیان ہوئی ہے۔ زمانی نقطۂ نظر کے اعتبار سے بھی ناول میں کوئی انتقال واقع نہیں ہوتا۔ راوی خود حال میں رہ کر ان واقعات کو بیان کرتا ہے جو ماضی میں وقوع پذیر ہو چکے ہیں۔ ناول کی کہانی ماضی اور حال کے درمیان گھومتی ہے۔ بیانیے میں حال سے ماضی اور ماضی سے حال میں تبدیلی شعور کی رو کے ذریعے ہوتی ہے۔

البتہ ناول میں سطحِ حقیقت کے انتقالات کثرت سے واقع ہوتے ہیں۔ ناول میں شہبا کی روح کی راوی سے ہمکلامی بیانیے کو فنتاسی سطح میں داخل کرتی ہے۔ ناول میں اسی نوع کی ایک گفتگو سبیلہ، شہبا کی قبر پر جا کر اس سے کرتی ہے جب وہ راوی کے ساتھ محرم کے ایام میں کربلا ملکہ جہاں میں شہبا کی قبر پر فاتحہ کے لیے جاتی ہے۔ یہاں بیانیے کی حقیقی سطح فنتاسی میں تبدیل ہو جاتی ہے۔

خواب سراب میں بڑی کیفی زقند جو کچھ دیر کے لیے کہانی کی نوعیت کو بدل دیتی ہے وہ ناول کے تہذیبی بیان میں یادِ حسین اور غمِ حسین کا منظر نامہ ہے۔ محرم میں لکھنؤ کی تہذیبی فضا، ہر خاص و عام کی مذہبی عقیدت و احترام اور مختلف رسومات کی ادائیگی کے بیان نے ناول کو حقیقت کے قریب کیا ہے۔ یوں تو ناول میں مختلف مقامات پر لکھنؤ کی تہذیب و ثقافت اور معاشرت کے کئی رنگ سامنے آتے ہیں لیکن بیانیے کا یہ حصہ قارئین کی توجہ کا مرکز بن جاتا ہے۔ ناول میں محرم کے اس عشرے کا بیان تقریباً چالیس صفحات کو محیط ہے۔ یہاں خواب سراب کا قصہ افسانوی سطح سے حقیقت کی سطح میں داخل ہو جاتا ہے جو معروضی اور تاریخی ہے اور بیانیے میں لکھنؤ کی تہذیب کا روحانی عنصر شامل ہو جاتا ہے۔

لکھنؤ کی تہذیب میں عزاداری اور مرثیہ کلچر کو ایک خاص مقام حاصل ہے۔ امام باڑوں کا شمار لکھنؤ کے اہم اور بڑے تہذیبی مراکز میں ہوتا ہے جہاں محرم کے پہلے عشرے میں عقیدت مند مذہبی رسومات ادا کرتے ہیں۔خواب سراب میں ناول نگار نے یکم محرم سے لے کر عاشورہ کے دن تک ادا کی جانے والی مختلف مذہبی رسومات کا ذکر بڑی تفصیل سے کیا ہے۔ محرم کے عشرے کا یہ بیان تقریباً چالیس (۴۰) صفحات پر مشتمل ہے۔ اس بیان میں دو نکات توجہ طلب ہیں: پہلا، لکھنؤ کے مشہور امام باڑوں کا ذکر، ان کی تاریخ کا بیان کہ کون سا امام باڑہ کس نے کب بنوایا، کس نام سے مشہور ہے، شاہی عہد میں ان میں کی جانے والی آرائش وزیبائش کے اہتمام اور غدر کے بعد ان کی خستہ حالی کا ذکر۔ دوسرا، محرم میں ادا کی جانے والی مذہبی رسومات اور عزاداری کے طریقے کا بیان کہ تعزیے کیسے بنائے اور سجائے جاتے تھے، کس دن کون سے امام باڑے میں کون سی مجلس ہوتی تھی۔ مجالس میں مشہور سوز خوانوں کے سوز اور مصائب کے پڑھنے کا ذکر، دورے کی مجالس کا ذکر، عزاداروں کے ماتم، گریہ اور عزاداری کا بیان، چند خاص امام باڑوں کا تذکرہ جہاں ایرانیوں کے دستور سے عزاداری ہوتی تھی۔ ان دس دنوں میں شیعہ حضرات کیا کیا اعمال و افعال سرانجام دیتے ہیں مثلاً مجالس میں شرکت، مرثیہ، سوز، نوحہ خوانی اور مصائب کا پڑھنا، سبیلوں کا اہتمام، گھر میں امام باڑہ اور تعزیہ بنانا، خاص پکوانوں کا تیار کیا جانا، سادگی اختیار کرنا، دن بھر امام باڑوں کا کھلا رہنا، رک رک کر اس کے سامنے ماتم کرنا۔

ناول میں عزاداری کے بیان سے پہلے کچھ صفحات میں محرم کی آمد سے قبل اس کے اہتمام اور تیاریوں کا بیان ہے۔ محرم کی آمد سے قبل ہی ہینگا، کمو اور سبیلہ اس بات کے لیے فکر مند نظر آتی ہیں کہ اگر پیسوں کا انتظام نہ ہو سکا تو وہ عزاداری کا سامان نہیں کر سکیں گی اور ان کا امام باڑہ سُونا رہے گا۔ محرم کو اچھی طرح سے منانے کے لیے وہ تینوں اپنی شوق سے بنائی ہوئی تصاویر تک فروخت کر دیتی ہیں۔ ہینگا اور کمو محرم سے کچھ دن پہلے تصایر بنانے کے کام کو ترک کر کے تعزیے اور ضریحیں بنانے کا کام شروع کر دیتی ہیں۔ وہ دونوں سبیلہ کے امام باڑے کے لیے ایک بڑا تعزیہ بناتی ہیں اور سبیلہ کے گھر لے کر جاتی ہیں۔ یہ خبر سنتے ہی سبیلہ اپنی صحنچی اور گھر کی دیواروں کو پاک کرنا شروع کر دیتی ہے۔ یہیں گھروں میں امام باڑے بنانے اور ان کی سجاوٹ کے اہتمام کا ذکر ہے:

> کچھ رسمی باتوں کے بعد وہ چاروں امام باڑہ سجانے میں لگ گئے۔ پہلے صحنچی میں فرش بچھایا گیا پھر تین طرف کی دیواروں میں اوٹیں لگائی گئیں۔ پھر ان کی کھونٹیوں میں علم لگا کر پٹکے باندھے گئے، مناسب جگہوں پر شیشے کا سامان سجایا گیا۔ صحنچی کے دونوں طرف چھڑیں لگے ہوئے دو چھوٹے چھوٹے منبر رکھے گئے اور ان میں علم

لگائے گئے۔ سب سے آگے ایک بڑی کشتی میں شمع دان رکھا گیا اور اس کے پہلو میں ایک گلاب پاش۔۔۔۔ اور اذان کے وقت جیسے ہی شمعوں اور قمقموں کو روشن کیا گیا، یہ چھوٹا سا امام باڑہ نور سے بھرا ہوا نظر آنے لگا۔[۲۸]

محرم کا چاند نظر آنے سے پہلے انتیس کی شب کو گھروں میں امام باڑے سجانے، خواتین کے چوڑیاں توڑنے، سیاہ لباس زیبِ تن کرنے اور مختلف راگوں میں سوز اور نوحہ خوانی کا ذکر ہے۔ محرم کے ادب و احترام کے سلسلے میں عقیدت مند جن باتوں کو ملحوظ رکھتے ہیں ان کا بیان ہے کہ ان دنوں مجلس ماتم کے سوا اور کوئی بات نہیں کی جاتی، ہنسی مذاق والی باتوں سے گریز کیا جاتا ہے، ان دنوں ہر گھر میں امام باڑہ کھلا رہتا ہے اور رک رک کر اس کے سامنے ماتم کیا جاتا ہے، کڑھائی چولہے پر نہیں چڑھائی جاتی، گھروں میں سادہ کھانا پکتا ہے اور جملہ منہیات سے اجتناب کیا جاتا ہے۔

ناول میں شاہی اور دیگر مشہور امام باڑوں کی تاریخ کا بیان سبیلہ اور راوی علی حیدر کی زبانی ہے۔ وہ دونوں محرم کے پہلے عشرے میں مختلف مجلسوں میں شرکت کرتے ہیں، ان کے آپس کے مکالمے سے مشہور امام باڑوں، مجلسوں، نثاروں، ذاکروں، روضہ خوانوں اور سوز خوانوں کا پتہ چلتا ہے لیکن ناول میں اس تاریخ کا بیان اس طرح ہے کہ وہ قصے کا نامیاتی جزو معلوم ہوتی ہے۔ آصفی مسجد اور امام باڑے کی تاریخ کا بیان ملاحظہ ہو:

> سبیلہ نے میدان میں کھڑے ہو کر دائیں طرف کی مسجد اور سامنے بنی ہوئی امام اباڑے کی عمارت کو دیکھ کر کہا:
> "کیسا حیران کرنے والا تناسب ہے۔"
> "بنانے والے کا کمال ہے۔" میں نے کہا۔ "کفایت اللہ جنھوں نے اس عمارت کا نقشہ بنایا تھا، انجینئر نہیں تھے لیکن کیسی شاہکار عمارت بنادی۔"
> "ایسی عمارتوں میں ہم آتے رہتے ہیں، لیکن انھیں خاص نظر سے نہیں دیکھتے۔" سبیلہ میدان کے چاروں طرف نظر دوڑا کر بولیں۔"[۲۹]

ناول میں ناول نگار نے پہلی محرم کو آصفی امام باڑے میں ضریح کے جلوس اور تعزیہ اٹھائے جانے اور جلوس کی زیارت کا ذکر جزئیات کے ساتھ کیا ہے۔ آصفی مسجد اور امام باڑے کی پوری تاریخ، شاہی عہد میں ماہِ محرم میں اس کی آرائش وزیبائش کے اہتمام اور غدر میں اس کو ہونے والے نقصان کا تذکرہ بھی بیانیے کا حصہ ہے۔ چھ محرم سے لے کر دس محرم تک راوی اور سبیلہ دونوں ساتھ مختلف مذہبی رسومات ادا کرتے ہیں جس سے لکھنؤ کی تہذیبی فضا کا مفصل احوال سامنے آتا ہے۔ پڑھنے کا بیان، مرثیہ، سوز اور نوحہ خوانی، خلقت کے گریہ، ماتم اور عزاداری کے مناظر کا بیان جابجا ہے۔ پہلے عشرے ماہِ محرم کا آغاز ہوتے ہی لکھنؤ کی سڑکیں سوگواروں سے بھری نظر آتی ہیں، صبح سے رات گئے تک لوگ مختلف مجالس میں شرکت کرتے ہیں۔ کس وقت کون سی مجلس کون سے امام باڑے میں منعقد

ہوتی ہے، مجالس میں ذاکروں کے فضائل و مصائب میں عزادار مختلف اعمال وافعال سر انجام دیتے ہیں۔ سات محرم کو حضرت قاسمؑ کی یاد میں مہندی کا جلوس نکالا جاتا ہے۔ ساتویں محرم کو ہی اپنے کسی عزیز کو سبز رنگ کا کرتہ اور ٹوپی پہنا کر مولا کے نام پر گروی کیا جاتا ہے۔ آٹھویں محرم کے اعمال میں کھانے پینے کی مختلف چیزوں پر نذر دی جاتی ہے اسی دن لوگ اپنے اعزا کو عزاخانے میں بہشتی بنا کر حضرت عباس کے نام پر گروی کرتے ہیں۔ آٹھ ہی کو حضرت عباسؑ علمدار کی یاد میں جلوس اور علم اٹھایا جاتا ہے، اس جلوس میں روشنی کا اہتمام نہیں کیا جاتا، علم کی زیارت کی جاتی ہے، اسے بوسہ دیا جاتا ہے اور دعائیں مانگی جاتی ہیں۔ نو محرم کو خواتین بال کھلے رکھتی ہیں اور سوگوار برہنہ پا گھروں سے نکلتے ہیں۔ اس روز سبھی سیاہ لباس زیب تن کرتے ہیں۔ تمام سوگوار امام باڑوں کا رخ کرتے ہیں، امام باڑوں میں شہدائے کربلا کی شبیہیں نکالی جاتی ہیں اور علم بر آمد ہوتے ہیں۔ دسویں محرم کوئی کسی کو سلام نہیں کرتا اور نہ کسی کے سلام کا جواب دیتا ہے، اس دن کسی کی خیریت دریافت نہیں کی جاتی۔ دسویں شب کو کربلائیں اور امام باڑے ساری رات کھلے رہتے ہیں، یہ رات عبادت اور نوحہ خوانی میں گزاری جاتی ہے۔ رات بھر امام باڑوں، کربلاؤں اور روضوں کی زیارت کی جاتی ہے اور دعائیں مانگی جاتی ہیں۔ اعزا کی قبروں پر فاتحہ پڑھی جاتی ہے اور شمعیں روشن کی جاتی ہیں۔ رات گئے تک امام باڑوں کے سامنے مختلف راگوں میں مختلف سوز پڑھے جاتے ہیں۔ صبح عاشور کو ہر جگہ علم اور تعزیوں کے جلوس نکلتے ہیں، ان کی زیارت اور بوسہ کے لیے عقیدت مندوں کا ہجوم ہوتا ہے۔ نوحہ خوانی کی جاتی ہے، ہر طرف سے ماتمی صدائیں بلند ہوتی ہیں، زنجیر زنی اور سینہ زنی کی جاتی ہے۔ روضوں پر حاضریاں چڑھائی جاتی ہیں، شمعیں اور اگر بتیاں روشن کی جاتی ہیں، دعائیں مانگی جاتی ہیں۔ شام کو فاقہ شکنی کی جاتی ہے۔ شام کو سوگوار مجلس شام غریباں سنتے ہیں، اس مجلس میں کربلا کی اداس اور ہولناک شام کا منظر بیان کیا جاتا ہے، شہادت کے بعد کا منظر بیان کرنے لیے شہدا کی شبیہیں نکالی جاتی ہیں۔ رات گئے سوگوار گھروں کو لوٹتے ہیں۔ (عزاداری اور مرثیہ کلچر کی رسومات کا تفصیلی تذکرہ تاریخ کی کئی کتب میں ملتا ہے۔ اس کا جامع ذکر اردو ادب کی تاریخ[۳۰]، اردو ادب میں اودھ[۳۱] اور اودھ سمفنی[۳۲] *Awadh Symphony* میں بھی ہے)۔

ناول نگار نے عاشورۂ محرم کے تذکرے میں میر انیسؔ اور مرزا دبیرؔ کے مرثیوں، سلاموں اور رباعیوں کے اشعار کے بر محل استعمال سے بیانیے کی تاثیر کو دوچند کیا ہے۔

اے اہلِ عزا ماہِ محرم کے دن آئے
اے مجلسیو پھر الم و غم کے دن آئے
اے ماتمیو روؤ کہ ماتم کے دن آئے
پھر گریۂ خاتونِ دوعالم کے دن آئے
پھر ہند میں آتی ہے سواری شہِ دیں کی
برپا کرو پھر تعزیہ داری شہِ دیں کی[۳۳]

نظام صدیقی نے لکھا ہے محرم کے ان دس دنوں کے بیان سے جہاں قارئین کا "مرثیہ کلچر" سے سابقہ پڑتا ہے وہیں شمیلہ اور بالخصوص سبیلہ اور علی حیدر کی باطنی کیفیات و ارتعاشات، لاشعوری حرکات و سکنات اور محسوساتی اہتزاز بھی سامنے آتا ہے۔ انھوں نے غمِ حسین کو خواب سراب کی دل شکستگی کا عظیم تر المیہ بھی قرار دیا ہے[۳۴]۔ یہاں بیانیہ کی افسانوی سطح میں ایک روحانی / وجدانی عنصر شامل ہو جاتا ہے۔ عاشورۂ محرم کے تذکرے میں مختلف مجالس کے مناظر اور ان کا بیان اتنا اثر انگیز ہے کہ قارئین حاضرین اور سامعین کی حیثیت اختیار کر لیتے ہیں اور ایسا محسوس ہوتا ہے کہ سبیلہ اور راوی کے ساتھ قارئین بھی ان مجالس میں شریک ہیں۔

ناول نگار نے محرم کی عزاداری کا بیان اصل قصے کے متوازی اس مہارت سے کیا ہے کہ یہ قصے کا نامیاتی جزو بن کر ابھرا ہے۔ یہاں مرکزی قصہ کچھ دیر کے لیے التوا کا شکار ضرور ہوا ہے لیکن پس منظر میں موجود ہے۔ بیانیہ اصل قصے کے متعلقات اور کرداروں کے ساتھ آگے بڑھ رہا ہے؛ راوی، سبیلہ، شمیلہ خانم سب ہی بیانیے کا حصہ ہیں۔ وقتاً فوقتاً سبیلہ اور شمیلہ کی زبانی امراؤ جان ادا کی ایامِ محرم میں عقیدت و احترام، مختلف راگوں میں سوز اور مرثیہ خوانی کا ذکر اور عزاداری کا حال سننے کو ملتا ہے۔ لکھنؤ کی تہذیب کا یہ غالب پہلو مرکزی کہانی میں ضم ہو گیا ہے جس سے ناول میں ایک نوع کی نامیاتی وحدت کا تاثر ابھرا ہے۔ ناول نگار نے محرم کی آمد سے قبل اس کی تیاریوں کے ذکر سے لے کر پہلے عشرے کا تدریجاً بیان کمال مہارت اور ہنرمندی سے کیا ہے۔ یہ ایسی تبدیلی ہے جس نے کچھ دیر کے لیے قصے کی نوعیت کو بدلا ہے لیکن اس طرح کہ قصے میں کوئی جھول پیدا نہیں ہوتا۔

حوالہ جات اور حواشی

۱۔ عتیق اللہ، "خواب، سراب، خواب"، مشمولہ بین العلومی تنقید، ص۳۰۹۔

۲۔ ایضاً، ص۳۱۳۔

۳۔ حسین الحق، "خواب سراب۔۔۔ پہلا تاثر"، غیر مطبوعہ مسودۂ مضمون، نقل مملوکہ راقم الحروف، ص۱۔

۴۔ انیس اشفاق، خواب سراب، ص۹۔

۵۔ ایضاً، ص۱۰۔

۶۔ ایضاً، ص۱۱۔

۷۔ ایضاً، ص۴۵۔

۸۔ عتیق اللہ، "خواب، سراب، خواب"، مشمولہ بین العلومی تنقید، ص۳۱۷۔

۹۔ انیس اشفاق، خواب سراب، ص۲۹۳۔

۱۰۔ ایضاً، ص۴۲۳۔

۱۱۔ ایضاً، ص۴۰۲۔

۱۲۔ ایضاً، ص۲۸۲۔

۱۳۔ ایضاً، ص۲۳۷۔

۱۴۔ ایضاً، ص۱۷۔

۱۵۔ رضوان حسین، "لکھنؤ نگاری اور خواب سراب" مشمولہ روزنامہ صحافت، لکھنؤ، مؤرخہ ۳۱مارچ ۲۰۱۹ء، ص۴۔

۱۶۔ عتیق اللہ، "خواب، سراب، خواب"، مشمولہ بین العلومی تنقید، ص۳۱۲۔

۱۷۔ لاہور لٹریچر فیسٹیول، "خواب سراب: لکھنؤ کی تاریخ"، ۲۰۱۸ء، دوپہر ۳:۵۲منٹ۔

https://www.youtube.com/watch?v=pqtvr5mrDCs

۱۸۔ لاہور لٹریچر فیسٹیول، "خواب سراب: لکھنؤ کی تاریخ"، ۲۰۱۸ء، وقت۔ دوپہر ۳:۵۲منٹ۔

۱۹۔ انیس اشفاق، خواب سراب، ص۲۹۵۔

۲۰۔ ایضاً، ص۸۶۔

۲۱۔ ایضاً، ص ۸۶، ۸۶۔

۲۲۔ عبدالرحمٰن، "خواب سراب: موجود متن پر تشکیل کردہ جدید بیانیہ" مشمولہ مکالمہ، ص ۱۲۹۔

۲۳۔ عتیق اللہ، "خواب، سراب، خواب"، مشمولہ بین العلومی تنقید، ص ۳۱۸۔

۲۴۔ انیس اشفاق، خواب سراب، ص، ۱۶۱۔

۲۵۔ ایضاً، ص ۱۶۹۔

۲۶۔ عبدالرحمٰن، "خواب سراب: موجود متن پر تشکیل کردہ جدید بیانیہ" مشمولہ مکالمہ، ص ۱۳۵۔

۲۷۔ ظہیر انور، "خواب سراب: تہذیبی زوال کا المی آثار بیانیہ"، ص ۱۰۔

۲۸۔ انیس اشفاق، خواب سراب، ص ۳۵۹۔

۲۹۔ ایضاً، ص ۳۶۴۔

۳۰۔ تبسم کاشمیری، اردو ادب کی تاریخ (ابتدا سے ۱۸۵۷ء تک)، (لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۳ء)۔

۳۱۔ احمد خان، اردو ادب میں اودھ (نئی دہلی: کتابی دنیا، ۲۰۱۰ء)۔

۳۲۔ اسلم محمود، اودھ سمفنی (*Awadh Symphony*)۔ (نئی دہلی: روپا پبلی کیشنز، انڈیا، ۲۰۱۸ء)۔

۳۳۔ انیس اشفاق، خواب سراب، ص ۳۵۹۔

۳۴۔ نظام صدیقی، "خواب سراب: فریب شکستہ فوق متنی المیہ ناول" مشمولہ استفسار، ص ۱۱۔

باب چہارم

خواب سراب: اظہار کے سانچے

- اسلوب
- چینی ڈبے
- کم یونی کیٹنگ وے سلز
- پوشیدہ حقیقت

خواب سراب: اظہار کے سانچے

اسلوب:

ناول بہت سادہ، عام فہم اور سلیس زبان میں لکھا گیا ہے لیکن شائستگی، نفاست، روانی اور فصاحت اس کا خاصہ ہے۔ نثر میں روز مرہ کے بول چال کے انداز کے ساتھ ساتھ لکھنوی محاورات و امثال کا بھی بے تکلف استعمال کیا گیا ہے۔ ناول میں استعمال کیے گئے جملوں کی ساخت اور آہنگ بڑا نرم رو ہے۔ ناول میں زیادہ تر مکالماتی تکنیک سے کام لیا گیا ہے۔ انیس اشفاق کے اسلوب کے حوالے سے ظہیر انور نے لکھا ہے کہ ناول میں کہیں براہِ راست بیانیہ کا، کہیں اشاراتی پیرایۂ اظہار کا اور بیشتر مکالموں کا استعمال کیا گیا ہے۔[1]

فلیش بیک تکنیک میں لکھے اس راست بیانیے میں چونکانے والا انداز اور تجسس کا عنصر غالب ہے اور یہ ناول کے آغاز سے لے کر اختتام تک برقرار رہتا ہے۔ ناول کے آغاز سے اقتباس:

> بتانے والے بتاتے ہیں کہ رسوانے وہ مسودہ جس میں انھوں نے امراؤ جان کے یہاں اولاد کا ہونا دکھایا تھا، اپنے صندوق میں اس لیے رکھ دیا تھا کہ انھیں معلوم تھا کہ پڑھنے والے امراؤ جان کو ماں کی شکل میں قبول نہیں کریں گے۔ اپنے بڑوں کے بڑوں سے منتقل ہوتی ہوئی یہ بات جب میرے کانوں تک پہنچی اور جب میں اسے سنتے سنتے بڑا ہوا تو میرے دل میں یہ خیال پیدا کہ معلوم کروں کہ امراؤ جان کی اصل کہانی کیا وہی ہے جس کا مسودہ رسوانے الگ رکھ دیا تھا۔[2]

امراؤ کے قصے کے بارے میں سنی سنائی روایتوں سے لے کر مسودے کی تلاش کے سلسلے میں مختلف لوگوں سے استفسار اور بالآخر امراؤ کی اولاد کی تلاش تک پورے بیانیے میں تجسس کی لو مدھم نہیں ہو پاتی۔ ذیل میں راوی اور سردار جہاں کے مکالمے سے اس بات کا بخوبی اندازہ ہوتا ہے:

> "اصل قصہ، جیسا بتایا جاتا ہے، یہ ہے کہ جب امراؤ جان فیض علی کے ساتھ چوک سے باہر نکلیں تو بہت دن اسی کے ساتھ رہیں۔" میں نے انھیں بتایا۔
>
> یہ سن کر سردار جہاں اسی طرح ٹھٹھکیں جس طرح کوئی جانے ہوئے سچ کو سننے کے بعد ٹھٹھکتا ہے۔
>
> "تو؟" یہ 'تو' انھوں نے اس طرح کہا جیسے جو کچھ انھیں معلوم ہے وہ مجھ سے سننا چاہ رہی ہوں۔[3]

راوی مزید استفسار کرتا ہے:

> "بتایا ہے کہ امراؤ جان دو نہیں ایک تھیں۔" میں نے کہا۔ "اور یہ بھی بتایا ہے دو کی بات اس لیے پھیلی کہ چوک میں چوک میں ایک امراؤ بیگم بھی تھیں اسی لیے لوگ سمجھنے لگے کہ امراؤ جان دو تھیں۔"

یہ سن کر سردار جہاں کے منہ میں دبی ہوئی بیڑی چھوٹ گئی۔[۴]

خواب سراب کے بیانیے کی تشکیل میں بیشتر مکالموں سے کام لیا گیا ہے۔ یہ مکالمے خواب سراب کا اٹوٹ حصہ ہیں اور ناول کے موضوع کے تقاضے کے عین مطابق ہیں[۵]؛ درج بالا مکالمات اس دعویٰ کے شاہد ہیں۔ ناول نگار نے جہاں جہاں مکالموں کا استعمال کیا ہے وہ حصے ناول سے الگ یا ہوا میں معلق معلوم نہیں ہوتے بلکہ ناولی بیانیے کا نامیاتی جزو بن کر ابھرتے ہیں۔ ناول میں مختلف کرداروں کی گفت و شنید زیادہ تر مکالماتی صورت میں ہے۔ راوی کی جہاندار بیگم، شہبا، سردار جہاں، بینگا، کمو، شمیلہ، سبیلہ اور حکیم صاحب سے اکثر مقامات پر گفتگو مکالماتی انداز میں ہے اور اس مکالماتی تکنیک میں بھی تنوع ہے۔ ناول میں یہ مکالمے بیشتر جاندار اور مختصر ہیں۔ کئی مقامات پر یہ مکالمے بلیغ، معنی خیز اور جذبے کی حدت سے لبریز ہیں۔ کہیں کہیں مکالموں میں استفہامیہ انداز بھی ہے۔ ناول میں اکثر جگہ مکالماتی تکنیک کا استعمال ہی قارئین کے تجسس کو ہوا دیتا ہے۔ تاہم ہر طرح کے مکالموں میں برجستگی اور بے ساختگی کا عنصر یکساں ہے۔ اسی مکالماتی تکنیک کی وجہ سے ناول میں ڈرامائی عنصر شامل ہو گیا ہے۔

ناول میں روزمرہ کے ساتھ ساتھ محاورات، امثال اور اشعار کی آمیزش نے نثر کی شان کو بڑھا دیا ہے۔ ناول میں کہیں کہیں فارسی مصرعوں اور مثلوں کا استعمال بھی ہے کہ ان دنوں یہ بھی روزمرہ گفتگو کا حصہ تھے۔ مثال کے طور پر جوینده یابنده، من درچہ خیالیم و فلک درچہ خیال، پرستار زادہ نیاید بکار / اگرچہ بود زادۂ شہریار۔ خالص لکھنوی محاورات کا استعمال نثر میں جابجا ہے مثلاً اٹواٹی کھٹواٹی پڑے رہنا، دستر خوان بڑھوا دینا، ٹھونک بجا کر رکھنا، پٹس پڑ جانا، دھوئے دھوئے نہ چھوٹنا، خاک اڑنا، کھوے سے کھوا چھلنا، تاڑ لینا، ناطقہ بند کر دینا، کلیجے میں ہوک سی اٹھنا، دل کو برمانا، قرار ٹھہرا، پھبتیاں کسنا، کانوں کان خبر نہ ہونا، کاٹنے کو دوڑنا، لالے پڑنا وغیرہ۔ ذیل میں روزمرہ اور محاوروں کے امتزاج کی مثالیں ہیں:

> بڑی رکھ رکھاؤ والی عورت تھیں۔ کیا مجال مونہہ سے کوئی عامیانہ بات نکل جائے۔ اماں کہتی تھیں وہ کوٹھے کی عورت لگتی ہی نہیں تھیں۔ محرم کے دنوں میں سیاہ لباس پہن کر درد بھری آواز میں سوز پڑھتیں تو پٹس پڑ جاتی۔[۶]
>
> مرزا رسوا عالم فاضل موسیقی کے ماہر، کن رسیے غضب کے، امیر خسرو کی طرح اپنے کچھ راگ بھی ایجاد کیے تھے۔ شاعر بھی کمال کے، صورت بہت بھلی۔ اوڑھنے پہننے کا سلیقہ تھا۔ باتیں ایسی کہ دل میں اتر جائیں۔ ہر جملے میں رعایت، روزمرہ، محاورے برجستہ، پھبتیاں ایسی کہ دھوئے دھوئے نہ چھوٹتیں۔[۷]

ناول کی شستہ اور شائستہ نثر میں کلاسیکی اردو شاعری کا التزام بھی ہے۔ ناول میں لکھنؤ کی تباہی اور بربادی کا نقشہ میر ببر علی انیسؔ اور میر تقی میرؔ کے اشعار کے ذریعے پیش کیا گیا ہے۔ عاشورۂ محرم میں عزاداری کے بیان میں میر انیسؔ، مرزا دبیرؔ اور میر عشقؔ کے مرثیوں، سلاموں اور رباعیوں کے بعض شعروں کے بر محل استعمال نے بیانیے کی تاثیر کو دوچند کیا ہے۔ اس کے علاوہ بیانیے میں مختلف مقامات پر نفسِ موضوع کی مناسبت سے میرؔ، آتشؔ اور میر حسنؔ کے اشعار کا بر محل استعمال بھی کیا گیا ہے۔

اشراف ہیں جتنے وہ نکلتے نہیں گھر سے
دروازہ نہیں کھولتے لُٹ جانے کے ڈر سے
ہوجاتی ہے جب شام تردد میں سحر سے
سب کرتے ہیں سجدے کہ بلا ٹل گئی سر سے
یہ ظلم یہ بیداد نہیں اور کسی پر
مولا یہ تباہی ہے محبانِ علی پر [۸]

ناول میں استعمال کی گئی زبان عام فہم، سلیس اور رواں ہے۔ ناول میں سادہ جملوں کے ذریعے معنی خیزی، تہہ داری اور جذباتی کیفیت پیدا کی گئی ہے۔ ناول کا بیانیہ اکثر جگہ دردمندی اور گداز سے مملو ہے جو زبان کے تخلیقی اور فنکارانہ استعمال کی نہایت عمدہ مثال ہے۔

> میں اب بھی دیکھ رہا تھا وہ عورت عمدہ نقش و نگار والے قالین پر زری کے نفیس کام والی ہلکے سبز رنگ کی ساری پہنے بیٹھی ہے اور اپنے خاص دان سے پان نکال کر اپنے منہ میں رکھ رہی ہے۔ پھر میرے کانوں میں جہاں دار بیگم کی آواز گونجی: "ہم تینوں اکیلے ہیں۔ میں اس بہت بڑی حویلی میں اکیلی، تم اپنے ٹھکانے پر اکیلے اور بٹیا پہلے بھی اکیلی تھی اور اب بھی اکیلی۔"
>
> خالہ آپ کا اکیلا پن تو ختم ہوا"۔ میں نے خود کلامی کے سے انداز میں کہا اور میرے یہ کہنے پر روتی ہوئی شہبانے ٹھٹھک کر میری طرف دیکھا۔ [۹]

مذکورہ اقتباس کے بارے میں عبدالرحمٰن نے لکھا ہے کہ یہاں ناول نگار نے کسی بھی شعری حربے تشبیہ، استعارہ، علامت کا استعمال نہیں کیا لیکن اس کے باوجود متن کثیر المعنی ہے اور جذبے سے کس قدر مملو ہے [۱۰]۔ ناول میں نسائی کرداروں ـــــ جہاندار بیگم، شہبا، شمیلہ اور سبیلہ کی موت کا منظر نامہ بھی تخلیقیت سے بھرپور اور گداز سے مملو اثر انگیز زبان میں ہے جو ناول کی قدر و قیمت میں اضافے کا باعث ہے۔

ناول میں کہیں کہیں تلخ حقائق کو منکشف کرنے کے لیے اشاراتی، رمزی اور علامتی پیرایہ بھی استعمال کیا گیا ہے لیکن اس پیرایے کے لیے استعمال کی گئی زبان یہاں بھی سادہ، سلیس اور رواں ہے۔ ناول میں ایک جگہ سردار جہاں راوی سے پیشہ کرنے والی خواتین کی زندگی کی تلخ حقیقت کا ذکر کرتی ہیں:

"اندر سے کوٹھے کی ہر عورت اس پیشے میں کھوکھلی ہو جاتی ہے"۔ یہ کہہ کر سردار جہاں نے پوچھا: "بات سمجھے آپ میری۔۔۔" اور اس سے پہلے کہ میں کچھ کہتا وہ خود ہی بولیں: "جیسے دیمک نظر آئے بغیر اندر اندر لکڑی کو چاٹ جاتی ہے ویسے ہی یہاں بھی دکھائی کچھ نہیں دیتا بس ایک دن معلوم ہوتا ہے طبلے کی تھاپ اور ہارمونیم کی تان پر تھرکنے والا جسم اندر سے خالی ہو چکا ہے اور اسی وقت یہ عمارت گر کر ملبے میں بدل جاتی ہے۔""

ناول میں مختلف کرداروں کی زبانی بیان کردہ خواب بھی مختلف حقیقتوں کا رمزیہ اظہار ہیں۔ ناول میں ایسے کئی مقامات ہیں جہاں اشاروں کنایوں میں ناول نگار نے معنی کی کئی پرتیں وا کی ہیں۔ ذیل میں راوی اور شہبا کے درمیان ہونے والے مکالمے سے اس بات کا بخوبی اندازہ ہوتا ہے:

"پاندان ہے ابھی"

"اماں کے بُرے دنوں میں بک گیا اور باورچی خانے کے سارے پیتل اور تانبے والے برتن بھی۔ باورچی خانہ اب ہم نے یہاں بنالیا ہے، اسی دالان میں۔ رہتے بھی یہیں ہیں اور اپنا کام بھی اسی میں کرتے ہیں۔"

"لیکن دلان کی چھت بھی۔۔۔"

"ہاں، برسات میں جگہ جگہ سے ٹپکتی ہے۔"

"اب اس مکان کو چھوڑ دینا ہی اچھا ہے۔ کب تک ان کی باتیں سنیے گا۔"

"صحیح کہہ رہے ہیں۔ لیکن جب کوئی یہ مکان چھوڑنے کو کہتا ہے تو۔۔۔" شہبا کہتے کہتے رکی۔

"تو۔۔۔"

"ہمیں ایسا لگتا ہے کہ جیسے ہمارے سر سے چادر چھینی جا رہی ہو۔"[۱۲]

مذکورہ بالا اقتباس کے حوالے سے ظہیر انور نے لکھا ہے کہ بات گھر کے سامان بکنے سے شروع ہوتی ہے اور سر سے چادر چھینے جانے تک جا پہنچتی ہے۔ یہاں صرف ایک فرد (شہبا) کا نہیں بلکہ علامتی انداز میں پورے عہد کا المیہ بیان کیا جا رہا ہے۔ نیز سماجی، تاریخی، تہذیبی اور جمالیاتی سطح پر تصویر کشی اور رشتوں کی نزاکتوں کا یہ بیان کس قدر متاثر کن ہے۔[۱۳]

خواب سراب اگرچہ عام فہم زبان میں لکھا گیا راست بیانیہ ہے لیکن اس میں اکثر مواقع پر بالواسطہ طرزِ اظہار کو ترجیح دی گئی ہے۔ ناول میں شہبا، سبیلہ اور بینگا کے راوی سے تعلقات کا اظہار براہِ راست نہیں۔ انیس اشفاق نے بہت

نازک اور نہایت لطیف پیرایے میں عشق کا بیان کیا ہے جو قابلِ تحسین ہے۔ یہاں محبت آمیز رشتوں کا اظہار مہذب لب و لہجے میں کیا گیا ہے۔ راوی کا شہبا کے متعلق بیان ملاحظہ ہو:

"میں نے ان آنکھوں میں بہت کچھ پڑھ لیا تھا۔ شکر گزاری کے پردے میں ایک یقین تھا کسی کے ساتھ محفوظ رہنے کا۔"[۱۴]

شہبا راوی سے کہتی ہے:

یہ تعویذ ہے اسے اپنے گلے میں ڈال لیجیے۔ اس میں چاروں قل ہیں۔ آیتہ الکرسی ہے اور دعائے فتح۔ اماں نے مجھے پہنایا تھا اب اسے آپ پہنیے۔"[۱۵]

ناول نگار نے یہ کہیں نہیں کہا کہ ہینگا کو راوی سے محبت تھی اور نہ ہی ہینگا کی طرف سے اظہار کیا گیا ہے بلکہ ناول نگار نے بڑی فنکاری سے ہینگا کی راوی سے محبت کو جذبۂ رقابت کے ذریعے ظاہر کیا ہے۔[۱۶]

سہیلہ میرے ساتھ چھ محرم سے مجلسیں کر رہی تھیں۔ سہیلہ نے مجھے اپنے امام باڑے میں فقیر بھی بنایا اور بہشتی بھی۔ ہینگا سب کچھ سنتی رہیں، لیکن انھیں یہ سننا اچھا نہیں لگ رہا تھا۔[۱۷]

سہیلہ نے ریوڑی، دال موٹ اور گجک کے پیکٹ نکالے اور انھیں ہینگا کی طرف بڑھا کر میری طرف اشارہ کرتے ہوئے بولیں، "یہ ان کی طرف سے"۔ ہینگا نے یہ پیکٹ شکریہ کہہ کر لے تو لیا، لیکن ان کے چہرے سے لگا کہ سہیلہ کے ہاتھوں ان چیزوں کا دیا جانا انھیں اچھا نہیں لگا۔[۱۸]

ناول میں لڑکیوں کا راوی سے وابستگی اور محبت کا بیان بہت محتاط اور سنبھلی ہوئی زبان میں بیان ہوا ہے۔

خواب سراب میں مصنف نے ماحول اور موقع کی مناسبت سے تخلیقی اور اثر انگیز زبان کا استعمال کیا ہے۔ نفسِ مضمون اور اس کے لیے مستعمل زبان ایک دوسرے سے مکمل طور پر ہم آہنگ ہیں۔ راوی جہاندار بیگم کی حویلی کا منظر بیان کرتا ہے جب وہ بستر مرگ پر تھیں:

جہاندار بیگم کی حویلی میں جگہ جگہ قمقمے روشن تھے۔ لیکن آج یہ حویلی مجھے تاریکی میں ڈوبی ہوئی معلوم ہو رہی تھی۔ جن حجروں اور صحنچیوں میں چراغ جل رہے تھے ان کی زرد لویں تھرتھرا کر خاموش ہوئی جا رہی تھیں۔ ایسا معلوم ہو رہا تھا جیسے پوری حویلی پر اندھیرے کی چادر تان دی گئی ہو۔ آسمان پر ایک بھی ستارہ نہیں تھا۔ ہوا رکی ہوئی تھی اور شام ہوتے چمن کے درختوں پر آکر بیٹھنے والے پرندے اپنے پروں کو سمیٹے ہوئے تھے۔ کچھ کچھ دیر بعد سنائی دینے والی ان کے پروں کی پھڑپھڑاہٹ آج بالکل نہیں سنائی دے رہی تھی۔ حویلی کی چھتیں اور دیواریں سیاہ قباؤں میں لپٹی ہوئی تھیں اور جہاندار بیگم کے دالان اور صحنچی میں وحشتوں نے اپنا ٹھکانہ بنا لیا تھا۔[۱۹]

مذکورہ بالا اقتباس میں راوی نے حویلی کا جو منظر بیان کیا ہے وہ گھر میں موجود افراد (شہبا، سلیمن، نوکروں اور راوی) کی کیفیت سے پوری طرح مربوط ہے۔ اپنے کسی عزیز سے بچھڑنے کا دکھ، غم اور سوگواری کی جو کیفیت ان کے دلوں پر طاری ہے، غم اور سوگواری کے اسی عالم میں گھر کی فضا اور ماحول ڈوبا نظر آتا ہے۔ ناول میں تجربے اور اس کے اظہار میں نامیاتی تعلق، کامل ہم آہنگی اور پیوستگی کا معاملہ صرف ایک اقتباس تک محدود نہیں بلکہ سارے بیانیے کی یہی صورت ہے۔

انیس اشفاق نے خواب سراب میں جزئیات نگاری پر خصوصی توجہ دی ہے۔ ناول نگار نے جہاں جہاں تاریخی اور تہذیبی متعلقات کی تفصیل بیان کی ہے وہیں ان کی تفصیلات و جزئیات کا اہتمام بھی کیا ہے۔

> پکی اینٹوں سے بنی نیم بیضاوی شکل کی سیڑھیوں پر چڑھنے سے پہلے میں نے اس پھاٹک کو غور سے دیکھا۔ اس کے دونوں دروازے کئی ہاتھ اونچے تھے جن پر چھوٹے بڑے ستاروں کی شکل میں بہت عمدہ نقاشی کی گئی تھی۔ دونوں دروازوں کے دونوں دروازوں پر لوہے کی موٹی کیلوں کو چھوٹے چھوٹے دائروں کی شکل میں بڑی خوبصورتی سے جڑا گیا تھا۔ ان دروازوں کے قلب میں لوہے کے بہت موٹے اور بہت بڑے کڑے پڑے ہوئے تھے۔ دروازوں کے تھوڑے تھوڑے حصے زمین میں دھنس گئے تھے جس کی وجہ سے وہ اپنی جگہ پر جم گئے تھے۔ ان تھوڑے دھنسے ہوئے دروازوں کو دیکھ کر میں نے سوچا جب یہ اپنی ٹھیک حالت میں رہے ہوں گے، اس وقت کئی لوگ مل کر انھیں کھولتے ہوں گے۔[۲۰]

مصنف نے تاریخی و تہذیبی آثار اور مختلف فنون سوز خوانی، مرثیہ خوانی، موسیقی، داستان گوئی، مجروں وغیرہ کے تذکرے میں ان کے لوازمات اور باریکیوں کو بھی ملحوظ رکھا ہے۔ ناول میں جہاں شمیلہ خانم اور امراؤ کے مجروں کا بیان ہے وہاں بھی بڑی فنکاری سے فنِ موسیقی کی جزئیات اور باریکیوں کا اہتمام ہے اور مختلف راگوں، بندشوں، خیالوں اور ٹھمریوں کا جس طرح ذکر کیا ہے، اس سے ناول نگار کی فنِ موسیقی سے واقفیت اور سلیقے کے ساتھ ان تفصیلات کے برمحل اطلاق کا اندازہ ہوتا ہے۔ اس حوالے سے خواب سراب میں سوز خوانی میں موسیقی کے مختلف راگوں اور سُروں کی آمیزش کا بیان ملاحظہ ہو۔

> وہ جب سوز پڑھتے تھے تو پنچم اور نکھاد کے تینوں سُر اس خوبی سے لگتے تھے کہ بادشاہ بے چین ہو کر پکار اٹھتے: "کیا رکھب لگی ہے۔ سننے والوں میں سے کوئی کہہ اٹھتا: واہ ری پنچم۔ کوئی حضرت بار بار نکھاد کے سُر پر پھڑک جاتے"۔ آغا گردن جھکائے آنکھیں بند کیے بتاتے جا رہے تھے اور میں بغیر کچھ سمجھے ایسے سن رہا تھا جیسے سب کچھ سمجھ رہا ہوں۔ وہ جھوم جھوم کر کہتے جا رہے تھے: "بہاگ کا سوز۔ بہاگ کے بعد جنگلا، پھر کافی، پھر ایمن کلیان۔۔۔ معلوم ہوتا تھا ہر سوز میں آکر راگنی نے جنم لیا ہے۔[۲۱]

انیس اشفاق نے ناول میں بڑے متحرک مناظر پیش کیے ہیں۔ناول نگار نے مختلف خاندانوں کی سوانح کے متوازی درگاہوں، مسجدوں، امام باڑوں، مجلسوں، کربلاؤں، محل سراؤں، سیر گاہوں اور باغوں کا ایسا منظر نامہ پیش کیا ہے کہ ماضی اور حال کا لکھنؤ آنکھوں دیکھا محسوس ہوتا ہے۔ناول میں ایسی ایک مثال محض ایک تصویری منظر کا بیان ہے جس میں رقاصہ کو رقص کرتے دکھایا گیا ہے لیکن مصنف نے اپنی ہنر مندی سے اس تصویر کو بالکل متحرک، زندہ اور مجسم کر دیا ہے:

"عورت اپنے پنجوں پر کھڑی تھی۔اس کے داہنے ہاتھ کا انگوٹھا اس کے سینے پر تھا اور بائیں ہاتھ کا پنجہ ہوا میں لہراتا ہوا کسی پھول کی تصویر بنا رہا تھا۔ اس شکل میں اسے دیکھ کر ایسا لگ رہا تھا جیسے وہ کوئی بھاؤ بتا رہی ہو۔ عورت کے پیروں میں گھنگھرو اس طرح پہنائے گئے تھے کہ اگر انھیں دیر تک دیکھا جائے تو وہ بجتے ہوئے معلوم ہونے لگیں۔رقص کرتی ہوئی عورت کی بڑی بڑی سیاہ آنکھوں میں کاجل کی لکیریں کھنچی ہوئی تھیں اور ان میں دیدے یوں گردش کرتے ہوئے معلوم ہو رہے تھے جیسے سازندوں کے سُر تال پر حرکت میں ہوں۔[۲۲]

مذکورہ اقتباس کے علاوہ بھی ناول میں اکثر مقامات پر ناول نگار نے متحرک مناظر پیش کیے ہیں۔ناول میں شمیلہ خانم اور امراؤ جان کے مجروں کا ذکر بھی ہے۔ ان مجروں کے بیان میں بھی انیس اشفاق نے ایسی ڈرامائیت پیدا کر دی ہے کہ مجرہ آنکھوں کے سامنے ہوتا دکھائی دینے لگتا ہے۔عاشورۂ محرم کے تذکرے میں مختلف مجالس کے مناظر اور ان کا بیان اتنا اثر انگیز ہے کہ قارئین حاضرین اور سامعین کی حیثیت اختیار کر لیتے ہیں اور ایسا محسوس ہوتا ہے کہ سبیلہ اور راوی کے ساتھ قارئین بھی ان مجالس میں شریک ہیں۔

خواب سراب میں کہانی کا منظریہ انداز غالب ہے۔ناول میں فطری، قدرتی، تاریخی اور تہذیبی و ثقافتی مناظر جابجا ہیں اور یہ مناظر تہہ دار بھی ہیں۔ ذیل میں ایک رئیس زادے کی شادی کے منظر کا بیان ہے:

اور جب سجی سجائی برات نکلی تو ایک خلقت اسے دیکھنے کو امڈ آئی۔ آگے آگے توزک، پھر نقیب اور چوبدار پھر ہاتھیوں پر نوبت نشان ماہی مراتب اور ان کے پیچھے رنگ رنگ کے پھولوں سے سجی بشکل جہاز ایک بگھی اور اس میں دولہا کے ساتھ سرخ و سبز جامے زیب تن کیے اچھی صورتوں والی بی بیاں جن کے رخ سے پردہ اٹھے تو پریاں معلوم ہوں۔ بگھی کے پیچھے ہاتھیوں کے دَل، ہودج، عماریاں اور ان میں زنانی سواریاں، جلوس کے ساتھ چلنے والے مرد سب کے سب طرحدار جن کی ٹوپیاں غضب اور کرتیاں قیامت۔جیغہ، کلغی، سرپیچ، زربفت کے پاجامے پہنے اشرفیاں لٹاتے اور روپیوں کا مینہ برساتے چل رہے تھے۔برات کی رونق دیکھنے کو راستوں میں کوٹھوں پر جمگھٹ تھے، لوگ ایک دوسرے پر گر پڑ رہے تھے۔[۲۳]

مذکورہ بالا اقتباس سے جہاں ایک خاص عہد کی ثقافت کے رنگ سامنے آتے ہیں، وہیں نوابی عہد میں رئیسانہ شان و شوکت کا اندازہ ہوتا ہے اور ایک معاشرے اور قوم کے مزاج کا بھی بخوبی علم ہوتا ہے۔ خواب سراب میں مختلف قصے کہانیوں کو منظر میں سمونے اور پھر انھیں منظر سے ہی برآمد کرنے کی تکنیک نے بیانیے کی شان کو بڑھا دیا ہے۔

ناول میں منظریہ فن کے ساتھ ساتھ تصویری طریق کار بھی ہے۔ اس حوالے سے عتیق اللہ نے لکھا ہے کہ ناول میں مختلف خاندانوں اور ان کے قرابت داروں کی سوانح کے ذریعے لکھنؤ میں مذہبی مجالس، مختلف مذہبی رسومات کی ادائیگی، الم نصیبوں کے گھروں کے نقشے، نو آبادیاتی عہد کا جبر، مختلف مقامات اور تہذیبی و مکانی آثار کے احوال کے علاوہ جعل سازی کے ذریعے حقداروں کی حق تلفی، سگے رشتہ داروں کی مطلب براری، موقع پرستی اور مال و جائیداد کے لیے حرص و ہوس کی انسانیت کش تصاویر دکھانے کا مقصد بیانیے کو ٹھوس، گھنا، اعتبار انگیز اور بصری بنا کر پیش کرنا ہے کہ ہر تصویر ایک تصور میں بدل جائے۔ خواب سراب میں تصویر سازی کی اس صورت سے قارئین کا بار بار واسطہ پڑتا ہے۔[۲۴]

ظہیر انور خواب سراب کے اسلوب کے بارے میں لکھتے ہیں کہ بیانیے میں صفائی، شائستگی، ہمواری اور حیرت انگیز تازگی نظر آتی ہے۔ تہذیبی و ثقافتی مناظر، الم نصیبوں کے گھروں کے نقشے، تاریخی حقائق، عادات و اطوار، اشیائے خورونوش، مرثیہ کلچر اور نسائی کرداروں کی موت کے مواقع پر مصنف نے خوبی کے ساتھ زبان کا استعمال کیا ہے[۲۵]۔ نظام صدیقی نے لکھا ہے:

> "اس فوق متونی ناولاتی آفاق کی کارگہ شیشہ گری کا کام بہت نازک اور میناکار ہے۔ اس کی بیک وقت جمالیاتی اور قدرتی میناکاری ایک انوکھی نوعیت کی حسنیاتی مسرت، غائت نازک ترین محسوساتی لذت اور کبھی کبھی نشاطِ روح یا کیف سرمدی کا زندہ اور دھڑکتا ہوا ادراک و عرفان بخشتی ہے۔"[۲۶]

انیس اشفاق نے خواب سراب میں زبان کا استعمال بڑی خوبی اور فنکاری سے کیا ہے۔ متحرک مناظر، جاندار اور برجستہ مکالمے، سلاست، روانی، شائستگی، نفاست، حسنِ بیاں، خلاقانہ پن، نزاکت، لطافت، معنی خیزی، تہہ داری، کڑی سے کڑی ملا اور گداز سے مملو بیانیہ انیس اشفاق کی فنی و تخلیقی مہارت پر دال ہے۔

چینی ڈبے:

خواب سراب کا فریم اور سٹرکچر (ساخت) مروجہ روایتی فریم سے بالکل مختلف ہے[۲۷]۔ ناول میں مرکزی کہانی اور ذیلی کہانیوں کے ایک دوسرے سے انسلاک کا ذریعہ متوازی تکنیک ہے۔ ناول کی مرکزی کہانی امراؤ کے اصل قصے اور اس کی اولاد کی کھوج سے متعلق ہے۔ اسی کھوج کے تناظر میں ناول نگار نے ان خواتین کی زندگی کو موضوع بنایا

ہے جو اصلاً پیشہ ور (طوائف) نہ تھیں بلکہ طبقہ اشراف سے تعلق رکھتی تھیں مگر حالات کی ستم ظریفی کی بدولت انھیں اس پیشے سے وابستہ ہونا پڑا اور اب وہ کسمپرسی اور درماندگی کی زیست بسر کرنے پر مجبور ہیں۔ اسی مرکزی قصے کے متوازی مصنف نے لکھنؤ کے تاریخی، سماجی اور تہذیبی وثقافتی پس منظر کی بھرپور عکاسی کی ہے اور لکھنوی تہذیب وفن اور اس کے زوال پر نوحہ کنائی بھی کی ہے۔ ناول میں امراؤ کا قصہ اور لکھنؤ کی تہذیب وثقافت کا بیان بیک وقت ساتھ ساتھ آگے بڑھتے ہیں۔

عتیق اللہ نے لکھا ہے کہ خواب سراب بیانیہ اندر بیانیہ بھی ہے اور بیانیہ کے بارے میں بیانیہ بھی۔ انھوں نے اسے مختلف قصے کہانیوں کی بیانیہ سطحوں (Narrative levels) پر مشتمل ایک داخلی متنی بیانیہ (Inner textual narrative) قرار دیا ہے جس میں بیک وقت کئی ملفوفے (Enclosures) ہیں[۲۸]۔ ان ملفوفوں کو بیان کرنے کے لیے ناول میں بیشتر متوازی تکنیک کا استعمال کیا گیا ہے۔ مختلف قصے کہانیوں کو بیان کرنے کے لیے علی حیدر کے علاوہ جہاندار بیگم، سردار جہاں، حکیم صاحب اور شمیلہ خانم راوی کا کردار ادا کرتے ہیں۔ ناول نگار، امراؤ جان ادا کے بعض کرداروں، واقعات اور ماحول کا خواب سراب بار بار ذکر کرتا ہے اور انھیں حوالے کے طور پر اخذ کیا ہے۔ اسی کے متوازی راوی اور دیگر کردار پہلے سے کچھ حقائق اور بیانات کی پیش گوئی کرتے ہیں یا ان سے متعلق کوئی توقع اور امکان کی پیش گوئی کرتے ہیں۔ عتیق اللہ نے لکھا ہے کہ اس قسم کے بیان کی صورت کو جیرارڈ ژینے پیش بینی (Prolepsis) کا نام دیتا ہے۔[۲۹]

ناول میں ایک ملفوفہ جہاندار بیگم سے متعلق ہے جس سے ان کی موجودہ زندگی سے لے کر آخری ایام تک کی روداد مرتب ہوتی ہے اور اس کے متوازی بالترتیب وہ بیانات وواقعات ہیں جو زبانِ زدِ عام روایتوں پر مبنی ہیں اور ماضی سے وابستہ ہیں اور کسی اور سیاق وسباق میں رونما ہو چکے ہیں۔ عتیق اللہ نے لکھا ہے کہ چونکہ اس قسم کے واقعات حقیقی بیان سے قبل کسی اور مہلتِ زماں میں رونما ہوئے تھے، اس لیے بیانیہ میں اس قسم کی صورت کو ژینے بازکشی (Analepsis) سے موسوم کرتا ہے[۳۰]۔ ناول میں جن سنی سنائی روایتوں اور بیانات کا علم جہاندار بیگم کی زبانی ہوتا ہے، ان میں مرزا رسوا کی احوال وشخصیت، امراؤ جان کے قصے، لکھنؤ میں حقیقتاً امراؤ جان نامی طوائف کا ہونا، امراؤ سمیت دیگر طوائفوں (امیر جان، دل رُبا اور اللہ رکھی) کا ذکر، ان طوائفوں کی مشکل راگ راگنیوں اور سُروں سے واقفیت اور مہارت کا ذکر، طوائفوں کی طرف سماج کا رویہ اور ان کے انجام کا بیان شامل ہے۔ وہ لکھنؤ میں امراؤ نام کی دو طوائفوں ـــــ امراؤ جان ادا اور امراؤ بیگم کی موجودگی کی تصدیق اور دونوں کی الگ الگ تفصیل بیان کرتی ہیں

نیز امراؤ بیگم کی بیٹی سردار جہاں اور اس کی سگی بھانجی اقبال بیگم کا حال بھی بیان کرتی ہیں۔ شہبا کی داستانِ زندگی جہاندار بیگم کے ساتھ جڑی ہوئی ہے۔ جہاندار بیگم کے حالاتِ زندگی کے پہلو بہ پہلو شہبا کے قصے سے پردہ اٹھتا ہے۔ جہاندار بیگم کے کہنے پر علی حیدر اسے حویلی آنے پر رضامند کرتا ہے، وہ حویلی آکر رہتی ہے تو اس کی اور اس کی ماں صہبا خانم کی زندگی کے نہاں خانوں سے پردہ اٹھتا ہے۔ شہبا بتاتی ہے کہ چندہ جمع کر کے اس کی ماں کے کفن دفن کا انتظام ہوا۔ علی حیدر جہاندار بیگم کی دوا لانے کے سلسلے میں حکیم صاحب کے مطب جاتا ہے تو وہ اسے صہبا خانم کی اصل کے بارے میں بتاتے ہیں۔ علی حیدر اور شہبا کی ملاقات کا وسیلہ جہاندار بیگم بنتی ہیں، مسودے کی تلاش کا کام دونوں میں قربتیں بڑھاتا ہے۔

سردار جہاں کا ماجرا بھی جہاندار بیگم کے ماجرے کی طرح بیانیہ کی ساخت کے ساتھ پوری طرح پیوست ہے۔ بار بار ماضی سے پردہ اٹھتا ہے اور حال کی زندگیوں سے جڑ جاتا ہے۔ یہاں سردار جہاں امراؤ کی بابت کچھ باتوں کا انکشاف کرتی ہیں اور متوازی طور پر ان کی زندگی اور اصل کا بیان سامنے آتا ہے کہ کس طرح ان کی نانی اچھن بی اور ماں امراؤ بیگم اس پیشے سے وابستہ ہوئیں۔ یہیں بینگا اور کمو کے کردار بھی سامنے آتے ہیں۔

رسوا کے نئے مسودے سے جو نئی معلومات سامنے آتی ہیں وہ بھی بازکشی کے زمرے میں آتی ہیں۔ امراؤ کا نواب زادی ہونا، اس کی پیدائش پر جشن کا کیا جانا، عیش و آرام، پرورش و تعلیم، حویلی سے غائب ہونے، خانم کے کوٹھے پر پہنچنے، فیض علی سے نکاح، اولاد کا ہونا، کانپور سے لکھنؤ آکر گم نامی کی زیست بسر کرنے، آخری عمر میں پابندِ صوم و صلوٰت اور تائب ہونے کے باوجود بیٹی شمیلہ کو پالنے کے لیے مجرا کرنے، شمیلہ کی پرورش و تعلیم، اسے اس پیشے سے دور رکھنے اور امراؤ کا آخری عمر میں کئی امراض میں مبتلا ہونے کا حال تازہ مسودے سے پتہ چلتا ہے۔

مسودہ ملنے کے بعد راوی امراؤ کی اولاد شمیلہ خانم کی تلاش میں نکلتا ہے تو کئی اہم باتوں کا علم اسے شمیلہ کی زبانی ہوتا ہے۔ ناول نگار نے یہاں متوازی طریقۂ کار کا دوہرا استعمال کیا ہے۔ ایک طرف شمیلہ خانم ہی کی زبانی اس کی ماں اور امراؤ جان ادا کے دیگر کرداروں خانم، نواب سلطان، بوازینب و بوا حسینی، گوہر مرزا، مولوی صاحب، کئی ناچنے والیوں امیر جان، بیگا جان اور بسم اللہ کے انجام کا بیان ہے تو دوسری طرف شمیلہ اور سبیلہ کے حالاتِ زندگی کا علم ہوتا ہے، شمیلہ خانم وقتاً فوقتاً اپنے اور اپنی ماں کے ماضی کا حال راوی کے گوش گزار کرتی ہیں۔ اسی دورانیے میں بینگا اور کمو کی مختصر کہانیاں بھی سامنے آتی ہیں۔ اس پر مستزاد یہ کہ ایک ملفوفہ جو شمیلہ خانم اور سبیلہ کی موجودہ زندگی سے ان کے آخری دور کا احاطہ کرتا ہے، اسی کے متوازی محرم کے ایام میں سبیلہ اور راوی کی مذہبی عقیدت اور رسومات کی

ادائیگی سے لکھنؤ کے کلچر کا روحانی عنصر اور مذہبی رنگ سامنے آتا ہے۔ یوں تو ناول نگار نے خواب سراب میں کئی مقامات پر لکھنؤ کی تہذیب و ثقافت اور معاشرت کا مرقع وقتاً فوقتاً پیش کیا ہے لیکن بیانیے کے اس حصے میں ماہِ محرم میں یادِ حسین اور غمِ حسین کا بیان اور منظر نامہ غالب ہے۔

حکیم صاحب کی زبانی تقیہ بیگم کے نسب اور روداد کا پتہ چلتا ہے۔ راوی اور ذاکیہ بیگم کا قصہ بھی بیانیے میں وقتاً فوقتاً سامنے آتا ہے۔ بیانیہ میں مذکورہ بالا قصے کہانیوں کی معنوی ترتیب و تنظیم بھی کچھ کم اہمیت کی حامل نہیں ہے۔ ان منتشر معلومات سے کئی مختصر کہانیاں مرتب ہوتی ہیں۔ یہ ساری کہانیاں ایک دوسرے میں پیوست ہیں۔ ناول نگار نے مرکزی قصے کو ذیلی قصے کہانیوں کے ذریعے بیان کیا ہے اور انھیں بیانیہ میں اس طور سے منسلک کیا ہے کہ وہ اس کا اٹوٹ انگ معلوم ہوتے ہیں اور آئندہ وقوع پذیر ہونے والے واقعات کو معنی بہم پہنچاتے ہیں۔ مذکورہ بالا تمام قصوں کے پہلو بہ پہلو ناول میں لکھنؤ کے امام باڑوں، درگاہوں، کربلاؤں، مجلسوں، مسجدوں، روضوں، محل سراؤں، سیر گاہوں، باغوں کا بیان بھی ہے اور کوٹھوں کے زوال اور تہذیبی و مکانی آثار کے انہدام کا نوحہ بھی، ایک عہد اور تہذیب کے مٹتے ہوئے نقوش اور ان کی جگہ لیتی ایک نئی تہذیب کا بیان بھی ہے۔

کم یونی کیٹنگ وے سلز:

امراؤ جان ادا اور خواب سراب میں کئی طرح کے کم یونی کیٹنگ وے سلز ہیں۔ انیس اشفاق نے مرزا رسوا کے ناول پر خواب سراب کے قصے کی بنیاد رکھ کر دونوں ناولوں میں ایک طرح کا تعلق قائم کیا ہے۔ رسوا کے ناول کے مرکزی کردار امراؤ جان کی زندگی اور اس کی نسلوں کی تلاش و جستجو کے گرد خواب سراب کی کہانی گھومتی ہے۔ صرف امراؤ جان ہی نہیں بلکہ رسوا کے ناول کے دوسرے کئی کردار بھی خواب سراب کے بیانیے کا حصہ ہیں۔ دونوں ناولوں میں کئی طرح کی مماثلتیں اور وحدتیں پائی جاتی ہیں۔ جس طرح رسوا نے اپنے ناول میں امراؤ کا قصہ لکھ کر لکھنؤ کی تہذیب و ثقافت کو پیش کیا؛ اسی طرح انیس اشفاق نے امراؤ کے قصے کی باز تخلیق کر کے غدر کے بعد لکھنؤ کے تہذیبی و مکانی آثار کی تباہی اور بدلتی تہذیب و ثقافت کا نقشہ پیش کیا ہے۔ مرزا رسوا امراؤ جان ادا میں سامع اور راوی کی حیثیت سے کہانی بیان کرتے ہیں؛ اسی طرز پر خواب سراب میں فکشنی کردار علی حیدر بطور سامع اور راوی امراؤ کی نسلوں کی کہانی بیان کرتا ہے۔ دونوں ناولوں میں کمیونیکیشن کا ایک سلسلہ خود بخود پیدا ہو گیا ہے۔

انیس اشفاق نے خواب سراب میں کم یونی کیٹنگ وے سلز کی تکنیک کو بڑی ہنر مندی سے برتا ہے۔ خواب سراب میں راوی نے امراؤ کے قصے کو جس کا تعلق ماضی سے ہے، اپنے حال میں شامل کر لیا ہے اور اپنی زندگی کے شب و روز امراؤ کی اصل کہانی اور اس کی نسلوں کی تلاش میں صرف کرتا ہے۔ یہاں ماضی کے ایک قصے کی جستجو عہدِ حاضر میں راوی کو حقیقت جاننے پر اکساتی ہے۔ اسے یقین کی حد تک شبہ ہے کہ امراؤ واقعی صاحبِ اولاد تھی اور اس کی اولاد ابھی زندہ ہوگی اور لکھنؤ میں ہی کہیں موجود ہوگی۔ ناول میں امراؤ کا قصہ اور لکھنؤ کی معاشرت، تہذیب و ثقافت کا بیان پہلو بہ پہلو ہے لیکن کم یونی کیٹنگ وے سلز کے نظام کی بدولت دونوں ایک دوسرے میں ضم ہیں اور بیانیہ وحدت برقرار رہتی ہے۔ ناول نگار نے دو مختلف زمانوں، ماضی اور حال میں لکھنؤ کی تہذیب و ثقافت کا مرقع پیش کیا ہے۔ ناول میں شمیلہ دو مجروں اور رسوا کے ناول کے کچھ کرداروں بالخصوص گوہر مرزا کا ذکر کرتی ہیں، وہاں اس عہد کی معاشرت و ثقافت کے کئی رنگ سامنے آتے ہیں جو اب ماضی کا حصہ بن چکی ہے۔ ڈومنیوں کا شادی بیاہ میں گالیاں گانا، گھروں میں ان کے گانے کی مشق کرنا، نوابوں اور رئیسوں کا کوٹھوں پر جانا، نوابوں کا خوشی کے موقعوں پر محفلوں کا اہتمام، مہمانوں کی خاطر تواضع، محل میں مجروں کا اہتمام کرنا، ان میں مشہور طوائفوں کو باقاعدہ پیغام بھیج کر بلانا، سواری کا انتظام کرنا، طوائفوں کا ماہر سازندوں کی سنگت میں گانا، تماشائیوں کی طرف سے مختلف فرمائشوں کا کیا جانا، کمال فنکاری پر داد و تحسین دینا، محفل برخاست ہونے پر طوائفوں کو تحائف اور انعامات کے ساتھ رخصت کرنا۔۔۔ یہ سب اس تہذیب کا بیان ہے جو وقت کے ساتھ ختم ہوگئی۔

ناول میں محرم میں مذہبی عقیدت و احترام اور عزاداری کے حوالے سے بیان خاصا تفصیلی ہے اور تقریباً چالیس صفحات پر مشتمل ہے۔ ناول نگار نے یکم محرم سے لے کر عاشورہ کے دن تک ادا کی جانے والی مختلف مذہبی رسومات کا ذکر کیا ہے۔ اس بیان میں دو باتیں اہم ہیں۔ اولاً، لکھنؤ کے تقریباً تمام امام باڑوں کا ذکر، ان کی تاریخ کا بیان کہ کون سا امام باڑہ کس نے کب بنوایا، کس نام سے مشہور ہے، شاہی عہد میں ان میں کی جانے والی آرائش و زیبائش کے اہتمام اور غدر کے بعد ان کی خستہ حالی کا ذکر۔ ثانیاً، محرم میں ادا کی جانے والی مذہبی رسومات (مجالس میں شرکت، مرثیہ سوز اور نوحہ خوانی، مصائب کا پڑھنا، گریہ، ماتم کرنا، سبیلوں کا اہتمام، گھر میں امام باڑہ اور تعزیہ بنانا، خاص پکوانوں کا تیار کیا جانا، سادگی اختیار کرنا) اور عزاداری کا بیان۔ اگرچہ خواب سراب میں لکھنؤ کی تہذیب کے اس منظرنامے کا بیان خاصا طویل ہے لیکن یہ ناول میں کوئی الگ جُز نہیں۔ راوی، امراؤ کی نواسی سبیلہ کے ساتھ محرم کے ایام میں مذہبی فرائض سرانجام دیتا ہے۔ شمیلہ اور سبیلہ کی زبانی امراؤ جان کی مذہبی عقیدت و اہتمام اور مختلف راگوں میں

سوز اور مرثیہ خوانی کا ذکر بھی یہاں ہے۔ حسین الحق نے لکھا ہے عزاداران حسین کے مرثیوں، نوحوں، سوز اور یہ سب کچھ جس سر تال میں گائے جارہے ہیں، گنگا جمنی تہذیب ان سب میں شامل ہے[۳۱]۔ مرکزی قصہ کچھ دیر کے لیے التوا کا شکار ضرور ہوا ہے لیکن پس منظر میں موجود ہے۔ خواب سراب میں مختلف قصوں کہانیوں کے کمیونی کیٹنگ وے سلز ایک نئی تصویر پیش کرتے ہیں اور اسی نظام کے بل بوتے پر ناول نگار نے بیانیے میں نامیاتی وحدت کا تاثر ابھارا ہے۔

خواب سراب میں کئی کرداروں کی زندگی سے متعلقہ کچھ واقعات ایسے ہیں جو ایک دوسرے سے کمیونی کیٹنگ وے سلز کے نظام میں جُڑے ہوئے ہیں۔ ناول کے تمام کردار بالواسطہ یا بلاواسطہ ایک دوسرے سے کسی نہ کسی رشتے میں منسلک ہیں۔ وہ مشترک رشتہ دکھ درد کا ہے اور یہی رشتہ ان میں قربت کا وسیلہ ہے۔ جہاندار بیگم، سردار جہاں، شہبا، شمیلہ خانم، سبیلہ، ہینگا، کمو، حکیم صاحب اور راوی سب اسی رشتے میں بندھے ہیں۔ سب ہی نے ماضی میں بہت دکھ دیکھے، مصیبتیں جھیلیں اور آلام اٹھائے لیکن سب ہی رجائیت کے علمبردار ہیں۔ اپنے اپنے انفرادی کرب کے باوجود ایک دوسرے کے دکھ درد میں شریک اور ان دکھوں کا درماں کرنے میں مصروف نظر آتے ہیں۔

اپنی اصل شناخت سے محروم ہو جانے کا دکھ سردار جہاں، شہبا، ہینگا، کمو، شمیلہ خانم اور سبیلہ کو ہے۔ سب کے آباؤاجداد کا تعلق اشراف سے تھا۔ سردار جہاں کی نانی اچھن بی اودھ کی نجیب زادیوں میں سے تھیں، صہبا خانم کا تعلق نواب قیصر شکوہ کی نانیہال سے تھا، امراؤ جان لکھنؤ کے نواب علی نقی بہادر کی بیٹی تھیں مگر حالات کی ستم ظریفی کی بدولت انھیں طوائف کے پیشے سے وابستہ ہونا پڑا۔ شمیلہ اپنے دکھ کا اظہار راوی سے کرتی ہیں: "اب حال یہ ہے کہ ہم جو اصیلوں میں ہیں، اصیل نہیں۔"[۳۲]

حکیم صاحب راوی کو بتاتے ہیں:

> "امراؤ جان، سردار جہاں، صہبا خانم سب کے تار ایک دوسرے سے جڑے ہوئے ہیں۔" حکیم صاحب نے کہا۔ "یہ لوگ یک پیشہ تو ہیں ہی لیکن نسباً بھی سب کی شاخیں ایک ہی درخت سے پھوٹی ہیں۔"[۳۳]
>
> "امراؤ جان، سردار جہاں، صہبا خانم سب ایک ہی گھر سے باہر نکلے ہیں اور وہ گھر ہے الم نصیبوں کا"۔[۳۴]

ایک دوسرے کو چاہنے اور ملاقات کی خواہش کے باوجود آپس میں نہ مل سکنے کا دکھ بھی کئی کرداروں کو ہے۔ امراؤ جان اور امراؤ بیگم ایک دوسرے کو بہت چاہتی تھیں، ایک دوسرے کے حالات سے واقف تھیں، لیکن ساری زندگی آپس میں ملاقات نہ ہو سکی۔ اسی طرح سردار جہاں اور شمیلہ خانم بھی یہی دکھ لیے اس دنیا سے گزر گئیں۔ شہبا، ہینگا اور کمو سے ملنا چاہتی تھیں لیکن زندگی نے مہلت نہ دی۔ یہ سب خواتین ہم پیشہ ہونے کے باوجود ساری

زندگی ایک دوسرے سے مل نہ سکیں۔ شمیلہ خانم اس بات کا ذکر کرتی ہیں: "جیسے اماں امراؤ بیگم کو بہت چاہنے لگی تھیں ویسے میں بھی سردار جہاں کو، انھیں دیکھے بغیر چاہنے لگی۔"[۳۵]

عزیزوں سے بچھڑ جانے اور گھر چھن جانے کا دکھ شہبا اور راوی دونوں کو ہے۔ راوی کہتا ہے:

"شہبا کے اس گھر سے نکلنے کا منظر میری آنکھوں میں گھوم رہا تھا، مجھے ایسا لگ رہا تھا جیسے مجھے اپنے ٹھکانے سے بے دخل کر دیا گیا ہو۔"[۳۶]

جہاندار بیگم، شہبا، راوی، ہینگا، کمو، شمیلہ، سبیلہ سب ہی اکیلے پن اور تنہائی کا شکار ہیں۔ جہاندار بیگم اپنی، شہبا اور راوی کی تنہائی کا ذکر کرتی ہیں: 'تینوں اکیلے ہیں۔ میں اس بہت بڑی حویلی میں اکیلی۔ تم اپنے ٹھکانے پر اکیلے اور بٹیا پہلے بھی اکیلی تھی اور اب بھی اکیلی۔'

ہینگا راوی سے اپنے دکھ کا اظہار کرتی ہے: "ہم دونوں اکیلے ہیں۔ میں اور کمو۔"[۳۷]

جہاندار بیگم، شہبا اور راوی تینوں اپنے بچھڑے عزیزوں کو یاد کر کے رونے لگتے۔

حکیم صاحب ان سب کرداروں سے ملتے نہیں لیکن راوی کی وساطت سے ان کے حالات سے واقف رہتے ہیں، وہ وقتاً فوقتاً راوی کو ان کا خیال کرنے کی تاکید کرتے ہیں۔

ناول کے اختتام پر راوی، ہینگا کے ساتھ آگے بڑھتا ہے لیکن کچھ دیر بعد اسے احساس ہوتا ہے کہ ہینگا اس کے ساتھ نہیں ہے۔ وہ ہینگا کو بار بار پکارتا ہے مگر اس کی آواز لوٹ آتی ہے اور اسے احساس ہوتا ہے کہ وہ تنہا کھڑا ہے۔ ناول کے خاتمے پر ہینگا اور راوی دونوں کی تنہائی کا یہ جاں گسل احساس قارئین کے بھی دامن گیر ہوتا ہے۔

ناول میں زندگی اور موت کی ازلی کشمکش جاری رہتی ہے، بیانیے میں موت زندگی کی اٹل حقیقت کے طور پر سامنے آتی ہے اور زندگی کی بے ثباتی کا احساس دلاتی ہے۔

مذکورہ بالا واقعات ـــــ اصل سے محروم ہونا، گھر کا چھننا، عزیزوں سے بچھڑنے کا غم، تنہائی کو جھیلنا ـــــ کئی کرداروں کی زندگی میں مختلف وقتوں میں رونما ہوئے لیکن راوی نے انھیں فرداً فرداً یوں بیان کیا ہے کہ ان کی صفتِ مشترک (دکھ درد) نے ناول کو ایک مخصوص کیفیت اور فضا سے ہمکنار کیا ہے جو اداسی اور حزن کی فضا ہے۔ اس کے برعکس اگر ناول نگار نے یہ واقعات صرف ایک کردار سے مخصوص کر کے بیان کیے ہوتے تو ناول میں یہ تاثر نہ ابھرتا۔

انیس اشفاق کے تینوں ناولوں میں بھی کم یونی کیٹنگ وے سلز کا ایک نظام ہے جو لکھنؤ کی تہذیب و ثقافت کے بیان سے خلق ہوتا ہے۔ لکھنؤ کی فنا ہوتی تہذیب و ثقافت کا مرقع پہلی دفعہ انھوں نے اپنے ناولٹ دکھیارے (۲۰۱۴)

میں پیش کیا۔ ناول کا مرکزی کردار شہر میں اپنے بڑے بھائی کی تلاش میں سرگرداں رہتا ہے اور اسی تلاش کے دوران اسے لکھنؤ کی خستہ حال اور فناہوتی تہذیب کے کئی آثار دکھائی دیتے ہیں۔ لکھنؤ کی پرانی اور مخدوش حویلیاں، کربلاؤں کی زمینوں پر ناجائز قبضے، محل سراؤں اور امام باڑوں کے متعلقات (محل سراؤں کے دروازے اور علم، پٹکے، جھاڑ، فانوس وغیرہ) کی کوڑیوں کے مول فروخت، جائیدادوں اور حویلیوں کی ضبطی اور نئی تعمیرات کی وجہ سے پرانے ورثے کی ماند پڑتی رونق کے کئی مناظر اسے نظر آتے ہیں۔ اس کے علاوہ لکھنوی معاشرت اور ثقافت—— مذہبی رسومات، عزاداری، متوفیوں کے لیے فاتحہ اور مجالس کرانا، نذر نیاز، شاعری سے شغف، مطب کے رواج، روایتی پکوانوں کا بیان بھی ناول کا حصہ ہے۔

انیس اشفاق کا دوسرا ناول خواب سراب (۲۰۱۷) بھی دکھیارے کی طرز پر لکھا گیا ہے لیکن اس کا منظرنامہ پہلے ناول سے کہیں زیادہ وسیع ہے۔ لکھنؤ کے تہذیبی آثار؛ مسجدیں، امام باڑے، کربلائیں، درگاہیں، روضے، محل سرائیں، سیر گاہیں، باغ، ان کی تاریخ اور غدر کے بعد ان کی خستہ حالی کا ذکر خواب سراب میں جابجا ملتا ہے۔ لکھنؤ کی معدوم ہوتی تہذیب و فن اور اس کے زوال کا نوحہ یہاں بھی ہے۔ سوزخوانی، حدیث خوانی، موسیقی کا بیان، کوٹھوں کا زوال، پکوانوں کا ذکر، محرم میں لکھنؤ کی تہذیبی فضا کا مفصل بیان اور تہذیبی و مکانی آثار کا انہدام خواب سراب میں بھی ہے۔

لکھنوی تہذیب و ثقافت اور معاشرت کا بیان انیس اشفاق کے تیسرے ناول پری ناز اور پرندے میں بھی ہے۔ پہاڑی مینا کے دلچسپ قصے کے پس منظر میں ناول نگار نے لکھنؤ میں شاہی سلطنت کے خاتمے، لکھنؤ کے اجڑنے اور تہذیبی آثار کے انہدام کی المناک داستان پیش کی ہے۔ آخری تاجدار واجد علی شاہ کے طرزِ حکمرانی، رعایا پروری، فنونِ لطیفہ کی سرپرستی، انگریزوں کے منفی حربے، لکھنؤ کی معاشرت، تاریخ اور فناہوتی تہذیب و ثقافت کے کئی رنگ ناولی منظرنامے پر ابھرتے ہیں۔ ناول میں وہ عہد دکھایا گیا ہے جب لکھنؤ مختلف کاریگروں اور ہنرمندوں کی آماجگاہ تھا۔ عمارت سازی، کوزہ گری، پنجرہ سازی، عرضی نویسی کے ماہر افراد لکھنؤ میں موجود تھے، حکما کے طریقۂ علاج کو معتبر سمجھا جاتا تھا۔ سخن گو پرندوں کو پالنا، شاعری سے شغف اور قصے سننے سنانے کا چلن عام تھا۔ واجد علی شاہ کی سلطنت کے خاتمے کے بعد شاہی عہد کی بنی عمارتوں اور حویلیوں کی ضبطی، مسماری، بادشاہ کے تعمیر کردہ چمنوں اور رمنوں کی جگہ نئی کوٹھیوں کی تعمیر، انگریزوں کے بہیمانہ ظلم و ستم—— جانوروں، پرندوں اور انسانوں کی ہلاکت کا المیہ یہاں بھی ہے۔

لکھنؤ کی تہذیب و ثقافت کا وہ مرقع جو انیس اشفاق کے مختلف وقتوں میں تخلیق کیے گئے ناولوں کی تثلیث سے سامنے آتا ہے، وہ ان کے تینوں ناولوں میں ایک نوع کی وحدت قائم کرتا ہے۔ خواب سراب میں کم یونی کیٹنگ وے سلز کے مذکورہ بالا تمام سلسلے ایک دوسرے میں ملفوف اور پیوست ہیں اور سب ہی ایک دوسرے کی تقویت کا باعث ہیں۔

پوشیدہ حقیقت:

انیس اشفاق نے ناول میں فنِ حذف کو بہت خلاقانہ انداز میں برتا ہے۔ ناول میں کئی ایسے حقائق ہیں جنھیں ناول نگار نے پردۂ اخفا میں رکھا ہے اور بعض حقائق عارضی طور پر مخفی ہیں لیکن ناول میں ان سے متعلقہ ایسے کئی ایسے اشارات کنایات اور تلازمات ہیں جو مکمل قصے کی پیش قیاسی میں قارئین کے لیے مددگار ثابت ہوتے ہیں۔ یوسا کے نزدیک پوشیدہ حقیقتیں دو طرح کی ہوتی ہیں، مخذوفی ترخیمی اور ترتیبی ردوبدل۔ اسی کے ذریعے ناول نگار ناول کی فکری جہت کو پیش کرتا ہے۔ زیرِ نظر ناول کی اساسی حقیقت "خواب سراب" ہے جبکہ ذیلی حقیقتوں میں "المیہ"، "تانیثی جہت" اور "فنا" شامل ہیں۔

خواب سراب:

خواب سراب ایک میٹا فکشنل ناول ہے۔ فنی، تکنیکی، معنوی اور تخلیقی اعتبار سے یہ اردو کے روایتی اور معاصر ادب میں ایک نیا اضافہ ہے۔ انیس اشفاق نے مرزا رسوا کے شہرہ آفاق ناول امراؤ جان ادا کی ردِ تشکیل کی ہے اور باز تخلیق کے اس تجربے میں نئی اضافی حقیقتوں، نئے کرداروں، وقوعوں اور کیفیتوں کے ذریعے ناول میں نت نئے پہلو اور مفاہیم پیدا کیے ہیں[۳۸]۔ یہ ناول موضوع اساس ہے اور ناول کی اساسی مخفی حقیقت اس کے عنوان میں پنہاں ہے یعنی خواب سراب۔ انیس اشفاق نے امراؤ کی اصل کہانی اور اس کی اولاد کی کھوج کے پہلو بہ پہلو لکھنؤ کے تاریخی، سماجی، تہذیبی و ثقافتی پس منظر کی بھرپور عکاسی کی ہے۔ ناول نگار نے اپنی تخیلی صلاحیت اور ہنرمندی سے حقیقت کا ایسا التباس پیش کیا ہے کہ حقیقت اور فسانے کا فرق واضح نہیں ہو پاتا۔ ناول کا سارا بیانیہ ہی خواب سراب ہے؛ ناول کا مرکزی قصہ، اس کے کردار اور اس تہذیب کا بیان جو ماضی کا حصہ بن چکی ہے۔

> ناول میں ایک مثالی دنیا موجود حقیقی دنیا کے پہلو میں کہیں خواب اور کہیں سراب کی مانند دھند میں ابھرتی ڈوبتی نظر آتی ہے اور خواب کی کیفیت اور سراب کی معنویت کرداروں کے حوالے سے کھلنے لگتی ہے۔[۳۹]

خواب سراب اپنی نوعیت کا منفرد اور انوکھا تخلیقی تجربہ ہے۔ ناول کا مرکزی کردار امراؤ جان ادا پردۂ اخفا میں ہے مگر ناول کی پوری کہانی امراؤ جان ادا کی زندگی کے اصل قصے کے گرد گھومتی ہے اور اس کا سایہ ہر مقام پر قاری کے ساتھ ہوتا ہے۔ ناول میں مختلف کرداروں کی زبانی اس کا ذکر جابجا ملتا ہے مگر ناولی بیانیے میں وہ کہیں ظاہر نہیں ہوتی۔ رسوا کے مطبوعہ ناول اور نئے ملنے والے مسودے میں امراؤ جان ادا اپنا قصہ مرزا رسوا سے خود بیان کرتی ہیں لیکن خواب سراب میں ان معلومات کا فراہم کرنے والا راوی ہے؛ سو امراؤ جان یہاں بھی موجود نہیں۔ امراؤ جان ادا وہ کردار ہے جسے ناول نگار نے ہمیشہ کے لیے ناول سے منہا کر دیا ہے۔ ناول نگار نے امراؤ اور اس کی نسلوں کے فرضی قصے کو اس طرح بیان کیا ہے کہ ناول کے تمام کردار اور ان سے منسلک قصے کہانیاں بالکل حقیقی معلوم ہوتے ہیں۔ امراؤ جان کی بیٹی شمیلہ خانم اور شمیلہ کی بیٹی سبیلہ، یہ سارا قصہ ناول نگار کے ذہن کی اختراع اور ایجاد ہے۔ ناول کے دیگر کردار جہاندار بیگم، سردار جہاں، صہبا خانم، شہبا، ہینگا، کمو، اقبال بیگم سب کے سب تخیلی ہیں۔ بقول عتیق اللہ: "انیس اشفاق کے فن کا کمال یہ ہے کہ ناموجود کو اس طور پر موجود یا حاضر باش بتایا ہے کہ ہمیں ان کے قیاسی پیکرِ وجود کا قطعی احساس نہیں ہوتا۔"[۴۰]

انیس اشفاق بقول خالد جاوید اشیا کو چھوڑنے اور انھیں بٹور کر الگ رکھنے کے رمز سے بخوبی واقف ہیں۔ خواب سراب میں اس کی ایک مثال ہینگا کی راوی سے محبت ہے۔ ہینگا تیسری لڑکی ہے جو راوی کو چاہتی ہے۔ وہ راوی کو اس وقت بھی چاہتی تھی جب راوی اور سبیلہ کو ایک دوسرے سے عشق کرتے دکھایا گیا ہے۔ پورے ناول میں ناول نگار نے یہ کہیں میں نہیں کہا کہ ہینگا کو راوی سے محبت تھی اور نہ ہی اس کی طرف سے اس کا اظہار کیا گیا ہے لیکن مندرجہ ذیل اقتباسات اس بات کے شاہد ہیں کہ وہ راوی سے محبت کرتی تھی:

> "سبیلہ میرے ساتھ چھ محرم سے مجلسیں کر رہی تھیں۔ سبیلہ نے مجھے اپنے امام باڑے میں فقیر بھی بنایا اور بہشتی بھی۔ ہینگا سب کچھ سنتی رہیں، لیکن انھیں یہ سننا اچھا نہیں لگ رہا تھا۔"[۴۱]
>
> سبیلہ نے ریوڑی، دال موٹ اور گجک کے پیکٹ نکالے اور انھیں ہینگا کی طرف بڑھا کر میری طرف اشارہ کرتے ہوئے بولیں، "یہ ان کی طرف سے"۔ ہینگا نے یہ پیکٹ شکریہ کہہ کر لے تو لیا، لیکن ان کے چہرے سے لگا کہ سبیلہ کے ہاتھوں ان چیزوں کا دیا جانا انھیں اچھا نہیں لگا۔[۴۲]

یہاں ناول نگار نے بڑی فنکاری سے ہینگا کی راوی سے محبت کو جذبۂ رقابت کے ذریعے ظاہر کیا ہے۔

فنِ حذف کی سب سے اعلیٰ مثال ناول کا اختتامیہ ہے۔ ناول کے اختتام پر راوی ہینگا کے ساتھ دریا کنارے واقع مقامات سے گزرتے ہوئے اس سے سبیلہ کے ساتھ گزارے لمحات کا ذکر کرتا ہے، تو ہینگا راوی سے کہتی ہے:

"سامنے ان بہتی ہوئی موجوں کو دیکھ رہے ہیں۔"

"دیکھ رہا ہوں۔"

"جو موج آگے نکل جاتی ہے، واپس نہیں آتی۔ اٹھیے جھٹ پٹا ہو چکا ہے۔"

راوی موتی محل والے پُل کو دیکھ کر مزید کہتا ہے:

"یہیں سہیلہ کی طرف بہت سے بندر لپکے تھے اور وہ چیخ کر مجھ سے لپٹ گئی تھیں۔"[۴۳]

پھر راوی ہینگا کے ساتھ آگے بڑھتا ہے لیکن کچھ دور جا کر وہ ہینگا کی طرف مُڑتا ہے تو وہ وہاں راوی کے ساتھ نہیں ہوتی۔ راوی اسے پکارتا ہے مگر اس کی آواز لوٹ آتی ہے۔ کہاں گئی ہینگا؟ کیا وہ دریا میں کود کر جان دے دیتی ہے؟ اور اس کے ساتھ ہی وہ بیانیہ بھی دریا بُرد ہو جاتا ہے جو اس ناول کے چار سو پچاس سے زائد صفحات کو محیط تھا۔ یا یہ پورا بیانیہ واقعی "خواب سراب" تھا جو ناول نگار کے ذہن کی اختراع اور ایجاد تھا اور اختتامیہ یہ ظاہر کرتا ہے کہ ناول کے تمام کردار و واقعات حقیقی نہیں صرف خیالی تھے۔ ناول کے اس بے حد تخلیقی اختتامیے نے ناول کو ایک ساتھ دو سطحوں پر قائم کیا ہے۔[۴۴]

المیہ:

خواب سراب میں ناول نگار نے ایک پورے عہد کا المیہ بیان کیا ہے، ناول میں المیہ کا بیان اجتماعی سطح پر بھی ہے اور انفرادی سطح پر بھی۔

ناول نگار نے "غمِ حسین" کو ناول میں عظیم تر المیے کے طور پر پیش کیا ہے۔ ناول میں بیان کیا گیا ہے کہ ماہِ محرم کا آغاز ہوتے ہی لکھنؤ کی سڑکیں سوگواروں سے بھری نظر آتی ہیں، صبح سے رات گئے تک لوگ مختلف مجالس میں شرکت کرتے ہیں۔ ناول میں مجالس میں ذاکروں کے فضائل و مصائب پڑھنے کا بیان، مرثیہ، سوز اور نوحہ خوانی، خلقت کے گریہ، ماتم اور عزاداری کے مناظر کا بیان جابجا ہے۔ محرم کا آغاز ہوتے ہی تعزیے اور ضریح کے جلوس نکالے جاتے ہیں۔ سات محرم کو حضرت قاسمؑ کی یاد میں مہندی کا جلوس نکالا جاتا ہے، آٹھ کو حضرت عباسؑ علمدار کی یاد میں جلوس اور علم اٹھایا جاتا ہے امام باڑوں میں شہدائے کربلا کی شبیہیں نکالی جاتی ہیں اور علم برآمد ہوتے ہیں۔ صبحِ عاشور کو ہر جگہ علم اور تعزیوں کے جلوس نکلتے ہیں، نوحہ خوانی کی جاتی ہے، ہر طرف سے ماتمی صدائیں بلند ہوتی ہیں، زنجیر زنی اور سینہ زنی کی جاتی ہے۔ شام کو سوگوار مجلسِ شامِ غریباں سنتے ہیں، اس مجلس میں کربلا کی اداس اور ہولناک شام کا منظر بیان کیا جاتا ہے، شہادت کے بعد کا منظر بیان کرنے لیے شہدا کی شبیہیں نکالی جاتی ہیں اور رات گئے سوگوار گھروں کو لوٹتے ہیں۔ ناول نگار نے اس المیے کو پیش کرنے کے لیے محرم کے پہلے عشرے کے بیان میں تقریباً چالیس

صفحات صرف کیے ہیں۔ اس کا مفصل ذکر باب سوم میں "انتقالات" کے عنوان کے تحت 'کیفی زقند' کی ذیل میں کیا گیا ہے۔

ناول میں دیگر اجتماعی المیوں کو جنم دینے والا بڑا محرک غدر کا سانحہ ہے، جس نے پورے لکھنؤ کا حلیہ بدل کر رکھ دیا۔ نو آبادیاتی عہد میں لکھنؤ کی تباہی و بربادی نیز تہذیبی اور مکانی آثار کے انہدام کا نوحہ ناول میں جگہ جگہ بیان کیا گیا ہے۔ ناول میں لکھنؤ کی بربادی اور اجڑنے کا ذکر حکیم صاحب کی زبانی کیا گیا ہے۔ وہ میر انیس اور میر تقی میرؔ کے اشعار لکھنؤ کی تباہی کا حال راوی کے گوش گزار کرتے ہیں۔ وہ شہر کی تباہی پر اظہارِ تاسف کرتے ہوئے راوی سے کہتے ہیں: "یہاں کے بادشاہوں نے کیسے کیسے کیا کیا بنایا تھا۔ اجاڑنے والوں نے چشم زدن میں اجاڑ دیا سب کچھ۔"[۴۵]

غدر میں لکھنؤ کے بڑے تہذیبی نشانات ـــــ امام باڑوں کی خستہ حالی کا ذکر خواب سراب میں کئی جگہ ملتا ہے۔ نو آبادیاتی عہد میں انگریزوں کے امام باڑوں کو بطور رزم گاہ استعمال کرنے، یہاں کی گئی مورچہ بندی سے ہونے والے نقصان کا تذکرہ بھی بیانیے کا حصہ ہے۔ غدر میں مساجد اور امام باڑوں کو پہنچنے والے نقصان کی ایک جھلک ملاحظہ ہو:

> لوگ بھول گئے تھے کہ یہاں کوئی مسجد اور امام باڑہ بھی ہے۔ یہاں آکر میں ٹوٹی ہوئی عمارتوں پر گولیوں اور توپوں کے گولوں کے چھوٹے بڑے نشان دیکھتا ہوا امام باڑے کے صحن میں آکر بیٹھ گیا۔ تھوڑی دیر وہاں بیٹھ کر میں چھتوں سے محروم ہو جانے والے اس امام باڑے کے دروں اور محرابوں میں گردش کرنے لگا اور اس کے ستونوں کی ان لکھوریوں کو چھو چھو کر دیکھنے لگا جن کا موٹی پرتوں والا پلستر گولیوں کی بوچھاروں سے اکھڑ گیا تھا[۴۶]۔

غدر میں آصفی امام باڑے کو ہونے والے نقصان کا ذکر ناول میں یوں ہے:

> اماں بتاتی ہیں "انگریزوں نے اسے اپنا قلعہ بنالیا تھا۔ امام باڑے کے پھاٹک بار بار کھلتے اور بند ہوتے تھے۔ امام باڑے کی چھت اور مسجد کے میناروں سے گولیوں کی بوچھاڑ ہوتی تھی۔" سہیلہ نے بتایا: "سارے امام باڑے میں بارود کی بو پھیلی ہوئی تھی۔ ہر دھماکے کے ساتھ جھاڑ فانوس ٹوٹ رہے تھے"۔ میں نے کہا۔ "یہاں کے دھماکوں سے دور کے امام باڑوں کے جھاڑ فانوس لرز جاتے تھے۔"[۴۷]

کچھ ایسا ہی تذکرہ شاہِ نجف اور ریزیڈنسی کے قریب واقع مسجد و امام باڑے کے متعلقات کی تباہی کا بھی ہے جس سے نو آبادیاتی عہد کے جبر کی عکاسی کی گئی ہے۔

تہذیبی آثار کے انہدام کے علاوہ خواب سراب میں لکھنؤ کے مکانی آثار کے معدوم ہونے کا المیہ بھی ہے۔ نوابی عہد کی پرانی حویلیوں اور عمارتوں کو گرا کر ان کی جگہ نئی تعمیرات کی جارہی ہیں جس سے پرانے ورثے کے آثار مٹتے جارہے ہیں۔ اس المیے کا ذکر کرتے ہوئے انیس اشفاق کہتے ہیں کہ لکھنؤ کی بعض ایسی تاریخی عمارتیں اور روسا کی

حویلیاں، جن میں وہ کبھی شان و شوکت سے رہتے تھے، ان کو منہدم کیا جارہا ہے اور ان کی جگہ تین تین چار چار منزلہ عمارتیں بن گئیں ہیں۔ ان نئی عمارتوں کے مکین نہ صحیح زبان بول سکتے ہیں، نہ ان کے پاس ادب آداب ہیں، نہ وہ تہذیب ہے۔ وہ زبان، ادب آداب اور تہذیب جو ان در و دیوار میں پنپ رہی تھی، وہ ان در و دیوار کے ساتھ ہی فنا ہو گئی[۴۸]۔ پرانی حویلیوں اور مکانوں کی مسماری اور ان پر ہونے والی تعمیرات کا ذکر ناول میں جابجا ہے۔ راوی کا گزر شہبا کے مکان کے پاس سے ہوتا ہے تو وہ دیکھتا ہے کہ اس کی دیواریں توڑی جارہی ہیں۔ لوگوں سے استفسار کرنے پر اسے معلوم ہوتا ہے کہ نواب کے بھائی کو پیسے کی ضرورت ہے اس لیے ملبہ بیچا جارہا ہے، جب ملبے والا پیسہ خرچ ہو جائے گا تو دوسرے مکانوں کی طرح اس کو بھی حصہ حصہ کر کے بیچ دیں گے۔ راوی کا گزر اسی علاقے سے دوبارہ ہوتا ہے تو وہ دیکھتا ہے کہ اس مکان کی جگہ تعمیر کا کام ہو رہا ہے۔

> نخاس سے کاظمین کی طرف آ کر جب میں نور باڑی کی طرف بڑھا اور جب وہاں پہنچا جہاں اس سے پہلے شہبا کے مکان کی جگہ پر میدان تھا تو دیکھا وہاں ایک تین منزلہ عمارت بن چکی ہے اور آس پاس کے مکان بھی اپنی صورتیں بدل چکے ہیں۔[۴۹]

کچھ ایسا ہی ذکر جہاندار بیگم کی حویلی کا ہے:

> وہاں پہنچ کر دیکھا حویلی کے چاروں طرف پاڑ بندھی ہے اور بہت سے کاریگر اور مزدور کام میں لگے ہوئے ہیں۔ پوچھنے پر معلوم ہوا حویلی کی مرمت ہو رہی ہے اور اسے نئی شکل دی جارہی ہے۔ یہ سن کر مجھے دھچکا لگا۔[۵۰]

ناول میں پرانی حویلیوں اور زمینوں کے حصے بخرے، ان کے احاطے میں بننے والے مکانوں اور ان کے بار بار بکنے کا ذکر بھی ہے۔ راوی کا گزر اس علاقے سے ہوتا ہے جہاں نواب علی نقی بہادر کی حویلی ہوا کرتی تھی، ایک بزرگ سے استفسار کرنے پر اسے پتہ چلتا ہے کہ اس حویلی کے احاطے میں اب بہت سے مکانات نئے تعمیر ہو چکے ہیں۔

ناول میں کئی ایسے مقامات ہیں جہاں اشاراتی اور علامتی انداز میں ناول نگار نے پورے عہد کا المیہ بیان کر دیا ہے۔ شہبا اور راوی کے درمیان ہونے والے مکالمے سے اس بات کا بخوبی اندازہ ہوتا ہے:

> "پاندان ہے ابھی"
>
> "اماں کے بُرے دنوں میں بک گیا اور باورچی خانے کے سارے پیتل اور تانبے والے برتن بھی۔ باورچی خانہ اب ہم نے یہاں بنالیا ہے، اسی دالان میں۔ رہتے بھی یہیں ہیں اور اپنا کام بھی اسی میں کرتے ہیں۔"
>
> "لیکن دلان کی چھت بھی۔۔۔"
>
> "ہاں، برسات میں جگہ جگہ سے ٹپکتی ہے۔"
>
> "اب اس مکان کو چھوڑ دینا ہی اچھا ہے۔ کب تک ان کی باتیں سنیے گا۔"

"صحیح کہہ رہے ہیں۔ لیکن جب کوئی یہ مکان چھوڑنے کو کہتا ہے تو۔۔۔" شہبا کہتے کہتے رکی۔

"تو۔۔۔"

"ہمیں ایسا لگتا ہے کہ جیسے ہمارے سر سے چادر چھینی جا رہی ہو۔"[۵۱]

مذکورہ بالا اقتباس کے بارے میں ظہیر انور نے لکھا ہے کہ بات گھر کے سامان بکنے سے شروع ہوتی ہے اور سر سے چادر چھینے جانے تک جا پہنچتی ہے۔ یہاں صرف ایک فرد (شہبا) کا نہیں بلکہ علامتی انداز میں پورے عہد کا المیہ بیان کیا جا رہا ہے۔ نیز سماجی، تاریخی، تہذیبی اور جمالیاتی سطح پر اس المیے کا یہ بیان کس قدر متاثر کن ہے[۵۲]۔ صرف مذکورہ بالا اقتباس پر ہی موقوف نہیں، اکثر مقامات پر ناول نگار نے بڑے سلیقے سے کسی ایک واقعے سے متعلقہ تھوڑی سی تفصیل بیان کر کے دیگر کئی چیزوں کی طرف اشارہ کیا ہے اور یوں معنی کے کئی دریچے وا کیے ہیں۔

ناول میں مختلف کرداروں کی موتیں بھی تہذیبی انہدام کی طرف کنایہ ہیں۔ جہاندار بیگم، سردار جہاں اور شمیلہ خانم کا اندازِ کلام، بول چال میں نفاست، وضع داری، رہن سہن، اخلاق مندی، ادب آداب سب ہی لکھنوی طور اطوار کے نمائندہ ہیں۔ شہبا اور سبیلہ کے بے لوث تعلق اور ایثارانہ رویے میں ہند اسلامی تہذیب کی جھلک دکھائی دیتی ہے۔ یہ سب ہی گمشدہ تہذیب کی یاد دلانے والے کردار ہیں۔ اس بارے میں ظہیر انور نے لکھا ہے کہ ناول میں پرانے عہد کی روشن مگر پُر پیچ زندگی پوری آب و تاب کے ساتھ جلوہ گر ہوتی ہے لیکن رفتہ رفتہ اجل کا ہاتھ پورے عہد کو اپنی گرفت میں لیتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔

مذکورہ بالا اجتماعی المیے کے علاوہ جو پوری قوم کا المیہ ہے، ناول میں کئی انفرادی المیوں کا بیان بھی ہے۔ انفرادی نوع کے المیوں میں بڑا المیہ جو ناول نگار نے پیش کیا ہے وہ اشراف کے اپنی شناخت اور اصل سے محروم ہونے کا ہے۔ سانحۂ غدر میں ہونے والی اتھل پتھل میں کئی صاحبِ عزت و نسب، بے نسب ہو گئے اور مجبوراً انھیں کوٹھوں کی زینت بننا پڑا۔ ناول میں ایسا ہی ایک المیہ سردار جہاں کا ہے۔ وہ راوی سے اپنی اصل اور سلسلۂ نسب کا ذکر کرتی ہیں کہ ان کی نانی اچھن بی کی ماں اودھ کی نجیب زادیوں میں تھیں اور ان کی شادی ایک بڑے رئیس سے ہوئی تھی لیکن شوہر کے انتقال کے بعد زمین جائیداد کی وجہ سے لوگ ان کی جان کے درپے ہو گئے۔ سردار جہاں بیان کرتی ہیں کہ اس وقت نانی اچھن بی کا سن پندرہ سولہ کے قریب ہو گا، ان کی ماں نے نانی کو اپنے دور کے عزیزوں کے پاس لکھنؤ بھیج دیا۔ غدر میں جو گھمسان کا رن پڑا تو زمین جائیداد کی کچھ خبر نہیں، نانی نے اپنی جان بچانے کے لیے جس شخص سے نکاح کیا وہ برا آدمی تھا۔ اس نے انھیں ناچ گانے پر لگا دیا اور پھر مجبوراً اچھن بی نے اسے ہی ذریعہ معاش بنا لیا اور یوں اچھن بی سے اچھن سنڈیلے والی بن گئیں۔ امراؤ بیگم ان ہی کی اولاد تھیں اور امراؤ بیگم کی بیٹی سردار جہاں۔ سردار جہاں اپنے اس

المیے کا ذکر کرتی ہیں: "لیکن اب کوئی نہیں جانتا ہم بھی کبھی شریف زادیوں میں تھے۔ اب تو سب ہمیں ناچ گانے والا سمجھتے ہیں۔"[۵۳]

صہبا خانم، شہبا، امراؤ جان، شمیلہ خانم، سبیلہ، ہینگا اور کمو کا بھی یہی المیہ ہے۔ سب کے آباؤاجداد کا تعلق اشراف سے تھا۔ صہبا خانم کا تعلق نواب قیصر شکوہ کی نانیہال سے تھا، امراؤ جان لکھنؤ کے نواب علی نقی بہادر کی بیٹی تھیں مگر حالات کی ستم ظریفی کی بدولت انھیں اس پیشے سے وابستہ ہونا پڑا۔ شمیلہ اپنے دکھ کا اظہار راوی سے کرتی ہیں: "اب حال یہ ہے کہ ہم جو اصیلوں میں ہیں، اصیل نہیں۔"[۵۴]

اپنی اصل سے محروم ہونے کا یہ بڑا زبردست المیہ ہے جو ناول نگار نے خواب سراب میں پیش کیا ہے۔ خاندانی لوگوں کے اپنی اصل کھو بیٹھنے کا ایک قصہ جہاندار بیگم بیان کرتی ہیں کہ حامد علی اور فیض علی دونوں بھائی خاندانی لوگوں میں تھے لیکن بعد میں انھوں نے ڈاکہ زنی کو پیشہ بنالیا۔

انفرادی نوع کے المیوں میں دوسرا بڑا المیہ جو ناول نگار نے پیش کیا ہے وہ گھر چھن جانے اور چھت سے محروم ہو جانے کا ہے۔ راوی، شہبا اور دوسرے کئی کردار اس تجربے سے گزر چکے ہیں۔ یہاں بھی ناول نگار نے کہے کے ساتھ اَن کہے کی روش اپنائی ہے۔ راوی صرف شہبا کے گھر سے بے دخل کیے جانے کے واقعے اور منظر کا بیان کرتا ہے، لیکن قاری بھانپ لیتا ہے کہ راوی خود بھی ایسے ہی کسی تجربے سے گزر چکا ہے۔ راوی کو شہبا کے گھر، دالان، صحن، بغیہ اور گھر سے نکالے جانے کے منظر کی بار بار یاد آتی ہے، اس کی بے چینی اور اضطراب اس بات پر دال ہے کہ اس پورے منظر نامے کے ساتھ راوی کی یادداشت میں بھی ایسا ہی کوئی منظر جاگ اٹھا ہے اور ایسا ہی کوئی سانحہ اس کی زندگی میں بھی بیت چکا ہے۔

> "شہبا کے اس گھر سے نکلنے کا منظر میری آنکھوں میں گھوم رہا تھا، مجھے ایسے لگ رہا تھا جیسے مجھے اپنے ٹھکانے سے بے دخل کر دیا گیا ہو۔ میں جہاں دار بیگم کی حویلی جا کر کسی کمرے یا صحنچی میں شہبا کے سامان رکھے جانے کا منظر نہیں دیکھنا چاہتا تھا۔"[۵۵]

مذکورہ بالا اقتباس سے واضح ہوتا ہے کہ ماضی میں گھر چھن جانے اور بہ حالتِ مجبوری اس سے نکلنے کے تجربے سے راوی بھی گزر چکا ہے اور اسی نے راوی کے شعور ولاشعور میں اضطراب برپا کر رکھا تھا۔ ناول میں راوی اپنا المیہ بیان نہیں کرتا لیکن اس کے دکھ کا اظہار اس کی تڑپ اور اعمال سے ظاہر ہے۔

شہبا اور راوی کے علاوہ دیگر کئی کرداروں پر بھی مشکل وقت میں سر سے چھت چھن جانے کا خطرہ منڈلاتا رہتا ہے۔ جہاندار بیگم کی حویلی، بہت سے مکانات، باغات اور زمینیں تھیں مگر وقت کے ساتھ بہت کچھ ہاتھ سے نکل گیا لیکن جو

ان کے تصرف میں تھا، اس پر بھی عزیز و اقارب قبضہ کرنے کو تیار بیٹھے تھے۔ مشکل وقت اور تنگدستی میں مکان ہاتھ سے نکل جانے کا خدشہ سردار جہاں، شمیلہ، سہیلہ، ہینگا اور کمو کو بھی تھا۔ سردار جہاں کے انتقال کے بعد ان کی بھانجیوں ہینگا اور کمو کو وہ گھر چھوڑنا پڑا تھا جہاں ان کا بچپن گزرا تھا، بہت دن دربدری اور ادھر ادھر گزارا کرنے کے بعد بالآخر وہ ایک کوٹھڑی کے احاطے میں رہنے لگی تھیں۔ گھر سے بے دخل کیے جانے کے روگ ہی میں کمو چل بسی۔ جہاندار بیگم کے ایک عزیز بھوانی گنج میں اپنے بہت بڑے مکان سے محروم ہو جانے کے بعد ایک خیراتی ادارے میں اپنی زندگی کے دن بسر کرنے پر مجبور تھے۔

ناول میں مذکور ایسے کئی المیوں اور واقعات کی بنا پر حسین الحق نے پورے ناول کو موجود اور وجود کے انہدام کا استعارہ قرار دیا ہے کہ ناول نگار نے ناول میں اس بدلتی صورتحال کو بیان کیا ہے جو کل تھی اور آج نہیں ہے[۵۶]۔ صاحبِ نسب اپنی اصل کھو بیٹھے، تہذیبی اور مکانی آثار خستہ حالی کا شکار ہو گئے، گمشدہ تہذیب کی یاد دلانے والے کردار موت کی نذر ہو گئے گویا کہ پورا ناول موجود کے ناموجود ہونے کا ایک انہدامی استعارہ ہے۔ خواب سراب میں اجتماعی اور انفرادی المیوں کے حوالے سے عتیق اللہ نے لکھا ہے:

> انیس اشفاق نے امراؤ جان اور ان کی بعد کی نسلوں اور ان نسلوں سے متعلق قرابت داروں اور ان سے متلازم اس عہدِ ابتر کی جو ہمہ پہلو تصویر کشی کی ہے اس کی المناکی کسی ایک فرد کی المناکی نہیں بلکہ پوری ایک تہذیب، ایک قوم اور پورے ایک اجتماع کی المناکی ہے اس لیے اس کی بساط بھی وسیع الذیل المناکیوں سے معمور ایک خرابے سے کم نہیں ہے۔[۵۷]

تانیثی جہت:

خواب سراب میں تانیثی کرداروں کا بیان بہت منفرد اور انوکھا ہے۔ سارے تانیثی کرداروں کے آباؤ اجداد مرفہ حال تھے لیکن حالات کی ستم ظریفی کی بدولت نسائی کرداروں کو خود ہی محنت مشقت کر کے اپنا پیٹ پالنا پڑا۔ علی حیدر کی ماں ذاکیہ بیگم اپنی ہی کمائی سے اس کی پرورش کرتی ہے، باپ چھوڑ کر چلا جاتا ہے۔ تقیہ بیگم کی ساری اولادیں ناخلف نکلتی ہیں، متوفیوں کے نام پارے پڑھنے پر انھیں کربلا کے متولی سے ماہانہ کچھ رقم ملتی ہے۔ نظام صدیقی نے خواب سراب پر اپنے مضمون میں ذاکیہ بیگم، جہاندار بیگم اور تقیہ بیگم کے کرداروں کو "آدرشی حقیقتوں کے امین ناقابلِ فراموش عینی کردار" قرار دیا ہے۔ زندگی کے نشیب و فراز میں ان کرداروں کی عظمت سے اخلاقِ حسنہ ـــــ نیکی، ایثار، قناعت، سچائی ـــــ اور انسانیت پر یقین اور بھروسہ تازہ ہو جاتا ہے[۵۸]۔ تہذیبی اقدار کے علمبردار یہ کردار اپنے شاہانہ طرزِ زیست سے محروم ہو جانے کے باوجود اپنی موجودہ زندگی سے مطمئن نظر آتے ہیں۔

جہاندار بیگم، ذاکیہ بیگم اور تقیہ بیگم کے علاوہ ناول میں مذکور باقی تمام نسائی کردار ایسے ہیں جو کسی نہ کسی طور ناچنے گانے کے پیشے سے وابستہ رہے۔ امراؤ جان، امراؤ بیگم، شمیلہ خانم، صہبا خانم، سردار جہاں کو نہ چاہتے ہوئے بھی کوٹھوں کی زینت بننا پڑا مگر ان کو اور ان کی اگلی نسلوں کو اس پیشے سے وابستگی اور اپنی اصل سے محروم ہو جانے کا شدید قلق ہے۔

شہبا، سبیلہ، ہینگا، کمو سب ہی میں ایک نوع کا احتجاج اور بغاوت ہے۔ ناچ گانے، سُر سنگیت اور راگ راگنیوں سے واقفیت کے باوجود بھی وہ اس پیشے کو نہیں اپناتیں۔ وہ بڑے صبر و شکر کے ساتھ گھر کی چار دیواری میں باعزت طریقے سے اپنی روزی روٹی کا سامان کرتی ہیں۔ کوئی لفافے اور پتنگیں بنا کر، تو کوئی اپنی بنائی ہوئی تصویریں فروخت کر کے گزر اوقات کرتی ہیں۔ سب ہی نہایت خوددار اور غیرت مند ہیں۔ مشکل سے مشکل حالات میں بھی کسی کے سامنے دستِ سوال دراز نہیں کرتیں اور کسی کا احسان نہیں لینا چاہتیں۔ شہبا اپنا کام خود کرنے، ماہوار کرایہ دینے اور اپنا چولہا الگ رکھنے کی شرائط پر جہاں دار بیگم کی حویلی جانے پر رضامند ہوتی ہے۔ تنگدستی میں ہینگا اور کمو ہی نہیں سبیلہ بھی شوق سے بنائی ہوئی اپنی تصاویر تک فروخت کر دیتی ہیں مگر کسی کا احسان لینا گوارا نہیں کرتیں۔ سبیلہ چاہتی ہے کہ ہینگا اور کمو اس کے ساتھ اسی کے گھر میں رہیں مگر ان دونوں کی غیرت انھیں اس بات کی اجازت نہیں دیتی، گھر سے بے دخل کیے جانے پر کئی دن دربدری سے بسر کرنے کے بعد وہ دونوں بہنیں بالآخر خود ہی ایک ٹھکانہ تلاش کر لیتی ہیں۔ شہبا اور شمیلہ کی خودداری نے یہ بھی گوارا نہ کیا کہ ان کے کفن دفن کا انتظام کسی اور کے پیسے سے ہو، تنگ دستی کے باوجود اپنے سفر آخرت کا سامان کر کے اس دنیا سے رخصت ہوئیں۔ تنگدستی میں سبیلہ کی خودداری کا عالم ملاحظہ ہو جب وہ راوی سے اپنی پریشانی کا اظہار کرتی ہے:

"اماں کا علاج، گھر کا کرایہ، روز کا خرچ، یہ سب کیسے ہو گا۔"

"میں نے پہلے بھی کہا تھا پھر کہہ رہا ہوں، اس کے لیے پریشان نہ ہوں۔"

"آپ اٹھائیں گے یہ خرچ؟" سبیلہ غصے سے بولیں۔ "یہ مجھے گوارا نہیں۔ پہلے بھی کہہ چکی ہوں۔"[۵۹]

بنا مردوں کے سہارے کے خود ہی اپنی زیست جیے جانے اور اپنی بقا کی جنگ جاری رکھنے کے باوجود ان نسائی کرداروں کا مقدر محض تنہائی اور بدنامی ہے۔

نئی نسل کے تانیثی کرداروں میں بغاوت اور احتجاج کی سب سے واضح جھلک سبیلہ کے کردار میں نظر آتی ہے۔ وہ ایک تعلیم یافتہ لڑکی ہے۔ وہ اس حقیقت کو تسلیم کرتی ہے کہ وہ مشہور طوائف امراؤ کی نواسی ہے اور لوگوں کو یہ

حقیقت بتانے میں کوئی عار محسوس نہیں کرتی۔ وہ اپنی ماں شمیلہ سے اس بات پر نالاں ہے کہ انھوں نے اس سے بہت کچھ چھپایا۔ ذیل میں دیے گئے اقتباسات سبیلہ کے اندر کے غم وغصے اور احتجاج کا منہ بولتا ثبوت ہیں:

"بس تو جو اصل نہیں ہے اب وہی ہماری اصل ہے اور اماں اسے نہیں مانتیں۔" یہ کہہ کر سبیلہ نے چائے کی پیالی مجھے دی پھر اپنی ماں کو۔ پھر بولیں: "لیکن میں۔۔۔ کیا نام ہے آپ کا۔۔۔ خیر کچھ بھی ہو۔۔۔ میں اس سچ کو نہیں جھٹلاتی۔" یہ کہتے کہتے سبیلہ کی آواز تیز ہونے لگی۔"[۶۰]

"غصہ تو آئے گا اماں۔ نانی نے بہت کچھ آپ سے چھپایا، آپ نے بہت کچھ مجھ سے چھپایا لیکن میں کسی سے کچھ نہیں چھپاؤں گی"۔ سبیلہ نے اسی تیز لہجے میں کہا۔ پھر کہا: "میں کسی سے نہیں بتاؤں گی میں لکھنؤ کے ایک بڑے رئیس، نواب علی نقی بہادر کی پرنواسی ہوں۔ میں سب سے یہی بتاؤں گی میں امراؤ جان کی نواسی اور شمیلہ خانم جو چوک کے ایک مکان میں رہتی تھیں، ان کی بیٹی ہوں۔"[۶۱]

سبیلہ کے اندر کا یہی احتجاج اور بغاوت اسے پیشہ ور خواتین اور ان کی ناجائز اور لاوارث اولادوں کے متعلق کتاب لکھنے پر اکساتا ہے۔ وہ خود کو اور اپنے ارد گرد کی دنیا کو اپنے زاویۂ نگاہ سے دیکھتی ہے اور اپنی ماں کے برعکس اپنی موجودہ حیثیت کو تسلیم کرتی ہے۔ ناول میں امراؤ جان ادا کی حقیقی نسائی مزاحمت کو بھی سبیلہ کی زبانی آشکار کیا گیا ہے۔ راوی اور سبیلہ کے مکالمے سے اس کا اندازہ ہوتا ہے۔

"مرزا رسوا آپ کی نانی کے انتقال کے بہت دن بعد تک زندہ رہے، کیا وہ کبھی آپ کی ماں سے آکر ملے؟"

"نہیں کبھی نہیں۔ آتے بھی تو اماں ان سے نہ ملتیں۔"

"کیوں؟"

"سب تو آپ کو معلوم ہے، پھر بھی پوچھ رہے ہیں۔ انہیں کی وجہ سے تو اماں کا اس شہر سے نکلنا ہوا۔" یہ کہہ کر سبیلہ غصے سے بولیں: "اور وہ نانی سے ملنے آتے تو بھی وہ ان سے نہ ملتیں۔"[۶۲]

ناول میں نسائی کرداروں کی بغاوت کے حوالے سے نظام صدیقی نے لکھا ہے: "ان کی روح میں شدید احتجاج، حقیقی مزاحمت اور ناقابلِ تسخیر مقاومت کی جاگرتی کارفرما ہے۔"[۶۳] اگرچہ ناول نگار نے تانیثی کرداروں کی نسائی مزاحمت کو دکھایا ہے تاہم کہیں کہیں ان کرداروں کا خالصتاً روایتی پہلو بھی دکھایا ہے۔ ناول میں تینوں لڑکیاں اپنے روایتی کردار کو نبھاتے ہوئے راوی کے لیے لذیذ پکوان تیار کرتی ہیں، اس کے لیے کھانے کا اہتمام کرتی ہیں، اس کا خیال رکھتی ہیں، اس کی حفاظت کے لیے دعائیں کرتی ہیں اور اس سے اپنی گہری اور شدید وابستگی کا بالواسطہ اظہار بھی کرتی ہیں۔

خواب سراب میں جہاں تانیثی کرداروں کا منفرد بیان ہے وہیں طوائف کے لیے مرد اساس معاشرے کا رویہ بھی سامنے آتا ہے۔ طوائف معاشرے کا ایک معتوب کردار ہے اور سماج کا طوائف کے لیے عمومی رویہ حقارت، نفرت اور خود غرضی پر مبنی ہے۔ ناول میں ایک پیشہ ور خاتون ریحانہ کے لیے سماج کے رویے کی ایک جھلک ملاحظہ ہو، جو بعد میں فلموں میں کام کرنے لگی تھی:

> ایسی عورتوں کے بارے میں میرے گھر میں روز ہی باتیں ہوا کرتی تھیں اور میرے پڑوس میں ریحانہ کے آکر بس جانے پر ان لوگوں کو خوب برا بھلا کہا جاتا جنھوں نے ایک بڑی رقم لے کر ریحانہ کے ہاتھ اپنا حویلی نما مکان فروخت کر دیا تھا۔ اماں اکثر کہا کرتیں: "ہمارے ہی پہلو میں آکر رہنا تھا انھیں۔"[۶۴]

خواب سراب میں ناول نگار نے میں سماج اور طبقۂ اشراف کے رویوں میں تضاد کو اجاگر کیا ہے جو بظاہر معاشرے میں روایات و اقدار اور اخلاقیات کا پاسدار اور امین نظر آتا ہے لیکن در حقیقت اخلاقیات سے عاری ہے۔ ناول میں مرد اساس معاشرے کے دوغلے، دوہرے اور منافقت بھرے رویے کی کئی مثالیں سامنے آتی ہیں۔ نواب سلطان یعنی مرزا رسوا جو امراؤ کو پسند کرتے تھے لیکن جب امراؤ سے نکاح کی بات سامنے آئی تو ان کی خاندانی شرافت آڑے آئی۔ جہاندار بیگم بیان کرتی ہیں:

> "وہ امراؤ کو گھر نہیں لا سکتے تھے۔"
>
> "بڑی بدنامی ہوتی۔ خاندان کی ناک کٹ جاتی۔"[۶۵]

نواب سلطان چھپ کر خانم کے کوٹھے پر امراؤ سے ملنے جاتے تھے، آسودگی کی خواہش رکھتے تھے مگر طوائف سے نکاح کر کے بیوی بنانا ان کے لیے ہتکِ عزت کا باعث تھا۔ نکاح کی بات ہوئی تو نواب نے ٹال مٹول سے کام لیا، کوٹھے پر جانا چھوڑ دیا، امراؤ کے کسی پیغام کا کوئی جواب تک نہ دیا۔ امراؤ کے فیض علی کے ساتھ نکلنے میں بھی ایک نوع کا احتجاج اور بغاوت تھی، نواب کی اس حرکت پر امراؤ نے، جو اندر سے ٹوٹ گئی تھی، فیض علی کے ساتھ لکھنؤ چھوڑ دیا اور کانپور چلی گئی۔ صرف یہی نہیں، ناول میں سماج کے رویوں میں تضاد کی کئی مثالیں ہیں۔ امراؤ جان ادا جو مشہورِ زمانہ طوائف تھی، جس کے حسن اور رقص و موسیقی کا شہرہ دور دور تک تھا، رئیس زادے اور نوابین بڑے اہتمام سے اسے مدعو کرتے، اس کی ایک جھلک دیکھنے کے لیے لوگ گروہوں کی شکل میں آتے اور گھنٹوں خانم کے کوٹھے کے سامنے کھڑے رہتے؛ جب اس کا انتقال ہوا تو جنازے میں بمشکل دس بارہ لوگ تھے اور جنازہ بڑی خاموشی سے رات کی تاریکی میں اٹھا دیا گیا۔ دیگر پیشہ ور خواتین کی حالتِ زار بھی اس سے کچھ مختلف نہیں تھی، ان کے بارے میں سبیلہ کہتی ہے: "جوانی میں کوٹھوں کی زینت بنیں، بڑھاپا گمنامی میں گزرا، مریں تو کاندھا دینے والے تک نہیں

ملے۔"[۶۶] سرفراز بیگم یعنی خانم کو ٹھائونا ہونے کے بعد کربلا کے دالانوں میں پڑی رہتیں، لوگ لاوارث سمجھ کر دوچار پیسے سرہانے رکھ جاتے۔ بسم اللہ کو خانم کے ایک ملازم نے گھر رکھ لیا، اس کا سب کچھ ہتھیا لیا ایک دن وہ بھی دیوانوں کی طرح چوک کی گلیوں میں اماں اماں پکارتی پھرتی۔ امیر جان، خورشید جان اور بیگا جان کا انجام بھی اچھا نہیں رہا چھن بی، امراؤ بیگم، سردار جہاں اور شمیلہ خانم کے شوہروں نے خود کو نواب اور رئیس زادہ ظاہر کر کے ان سے شادی کی، طرح طرح کے حیلوں بہانوں سے ان کی جمع پونجی اور رقم ہتھیالی اور مشکل وقت میں ساتھ چھوڑ دیا؛ یہاں مرد مطلب پرست اور موقع پرست کے روپ میں سامنے آتا ہے۔

سردار جہاں کی پیشے سے وابستگی کی بناپر، ذاکر ان کے دیسے کی مجلس بہت محتاط انداز میں پڑھتا ہے اور ان کی صرف ایک ہی خوبی 'مولا سے محبت' کا ذکر کرنے پر اکتفا کرتا ہے۔ شمیلہ خانم کو امراؤ کے پہلو میں دفنانے کے لیے جب راوی زمین کا مطالبہ کرتا ہے تو کربلا کا متولی استفسار کرتا ہے 'یہ بھی انھیں کی طرح ناچ گانا کرتی تھیں، اصل میں ہماری کربلا میں اب ایسے لوگ دفن نہیں ہوتے'؛ یہاں معاشرے میں کربلاؤں اور قبرستانوں کے متولیوں کا خود ساختہ سفاک ترجیحی نظام اور ان کے پوشیدہ مفاد کا بدترین اظہار کھل کر سامنے آتا ہے۔

ناول میں ایسی کئی مثالیں ہیں جن میں پیشے سے وابستہ خواتین کو برا بھلا کہنے اور ان کو موردِ الزام ٹھہرانے والا سماج ہی ان کا استحصال کنندہ بھی ہے۔ ناول میں بازاری عورتوں سے متعلق بیان دیکھیے:

> "بہت سے رکشے والے جو کل تک رکشہ چلا کر مزدوری کماتے تھے، اب ان عورتوں کی کمائی کھانے لگے تھے۔ یہ سب قصبوں اور دیہاتوں سے بہلا پھسلا کر انھیں بھگالاتے اور یہاں بسا کر ان سے پیشہ کراتے۔"[۶۷]

ان عورتوں کو بھی مذہب سے علاقہ ہے، انسانیت کی رمق ان میں عام انسانوں سے کہیں زیادہ تھی۔ ان کے کئی عمل ایسے ہیں جو انھیں اچھائی کے بلند مرتبے پر فائز کرتے ہیں لیکن پیشے سے وابستگی کی بناپر معاشرہ ان کی دیگر اچھائیوں کو نظر انداز کرتا ہے۔ ناول میں ایسی ہی ایک مثال خالدہ کی ہے جو ایک کسبی ہے۔ شفیق نامی آدمی شادی کے بہانے اسے بھگا کر شہر لے آیا تھا، بہت دن بھوکا رکھا اور پھر اسے پیشے پر لگا دیا۔ وہ اپنی ساری کمائی شفیق کو دیتی ہے۔ وہ اپنے ایک یار رضا بانکے نامی شخص کو پسند کرتی ہے لیکن وہ اس سے شادی نہیں کرتی کہ اس کی پہلی بیوی کا حق مارا جائے گا اور اس لیے بھی کہ اس کا شفیق بھوکا مر جائے گا۔

لیکن اسی مرد اساس معاشرے میں حکیم صاحب اور راوی جیسے مردم شناس اور انسانیت نواز کردار نظر آتے ہیں۔ راوی بلا واسطہ اور حکیم صاحب بالواسطہ طور پر شمیلہ، شہبا، سبیلہ، ہیگا اور کمو کے دکھوں کا مداوا کرنے اور ان کی دادرسی میں مصروفِ عمل نظر آتے ہیں۔ ناول میں نئی نسل کا رویہ اپنی پہلی نسلوں سے بالکل مختلف ہے۔ شہبا، سبیلہ،

ہینگا اور کمو کی طرح راوی کا طرزِ عمل بھی کہیں روایتی اور کہیں جداگانہ ہے۔ سچ کی تلاش اسے ایک طوائف کی اصل جاننے پر اکساتی ہے۔ راوی ان تمام کرداروں کی زندگی کو سہل بنانے اور جیے جانے کا حوصلہ دیتا ہے۔ مرد اساس معاشرے کا حصہ ہوتے ہوئے بھی اس کا زاویۂ نگاہ دوسرے مردوں کے برعکس ہے۔ راوی ان لڑکیوں کی بابت کہتا ہے: "سبیلہ اور شہبا۔۔ اور ہینگا اور کمو۔۔ ایسی اچھے دل والی لڑکیاں جہاں بھی ہوں دنیا اچھی لگنے لگے۔"[۶۸]

ذیل میں دیے گئے اقتباس سے راوی کا زاویۂ نگاہ مزید عیاں ہوتا ہے:

"سردار جہاں اور شمیلہ خانم کی نیکیوں پر ان کے پیشے نے سیاہ پردے ڈال رکھے ہیں۔ یہ جو مجلس پڑھ رہے ہیں ان کی آنکھ اسی پردے تک جاکر لوٹ آتی ہے اس کے دوسری طرف کیا ہے، یہ نہیں دیکھتی۔"[۶۹]

شمیلہ خانم اور سبیلہ کی امراؤ جان کے پہلو میں تدفین کے لیے راوی ہی کربلا اور قبرستان کے متولی سے بحث کرتا ہے اور اسی کی کوششوں سے ان ماں بیٹیوں کو اس کربلا میں جگہ نصیب ہوتی ہے۔ دوسری طرف حکیم صاحب کی نسائی کرداروں شہبا، شمیلہ، سبیلہ، ہینگا اور کمو سے براہِ راست ملاقات نہیں ہوتی لیکن راوی کی وساطت سے وہ ان کے حالات سے باخبر رہتے ہیں اور وقتاً فوقتاً راوی کو ان کا خیال کرنے کی تاکید کرتے ہیں۔ ناول میں حکیم صاحب ہی، مرزا رسوا کے رویے میں تضاد کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔

"مرزا صاحب نے عشق تو کیا لیکن اپنی آن بان کا سودا نہیں کیا۔ پھر انھیں ایک اور بیماری تھی۔"

"کون سی؟"

"شریف بنے رہنے کی۔ اب کوٹھے کے عشق اور دکھاوے کی شرافت کا میل تو ہو نہیں سکتا۔" حکیم صاحب نے کہا۔ "اسی اوڑھی ہوئی شرافت کو عام کرنے کے لیے پوری ایک ناول لکھ ڈالی انھوں نے۔"

"شریف زادہ۔"[۷۰]

یہاں حکیم صاحب مرزا رسوا کے دوہرے رویے کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ یہی حکیم صاحب راوی کو جہاندار بیگم کی تنہائی بانٹنے، ان کی دلجوئی کرنے، شہبا کا خیال رکھنے اور اس کے لیے دوا و دعا کی ہدایت کرتے ہیں۔ ہینگا، کمو اور شمیلہ و سبیلہ کی تنگدستی میں ان کے لیے فکرمند نظر آتے ہیں؛ انسانیت کے ناتے ان نسائی کرداروں کا دکھ ان کے لیے بھی باعثِ آزار ہے۔

نظام صدیقی نے لکھا ہے کہ خواب سراب میں انیس اشفاق نے مرزا رسوا اور ان کے عہد کی نام نہاد اخلاقیات اور اس کے پس پردہ مخفی مفادات کی ردِ تشکیل کی ہے اور بڑی بے باکی سے امراؤ جان، اس کی بیٹی، نواسی اور پیشے سے وابستہ دیگر تانیثی کرداروں کی فطری نسوانی مزاحمت، احتجاج اور بغاوت کو آشکار کیا ہے۔ خواب سراب سے قبل

امراؤجان ادا کی "رسوائی تعبیر" ہی اردو قارئین کے اذہان پر بڑی پختگی سے ثبت تھی لیکن انیس اشفاق نے امراؤجان ادا کی باز تخلیق و تشکیل سے نہ صرف امراؤ جان بلکہ اس کی بیٹی شمیلہ اور نواسی سبیلہ کی حقیقی حرکی تانیثی جہت کو بڑے فطری انداز میں اجاگر کیا ہے۔[۱۷]

انیسویں صدی کے منظر نامے میں رسوا کا ایک عورت، طوائف کو ناول کا مرکزی کردار بنانا قابلِ لحاظ ضرور ہے لیکن رسوا نے امراؤ جان کی حقیقی نسوانیت کو نہیں دکھایا۔ اس کے برعکس انیس اشفاق نے خواب سراب میں اگرچہ اکثر مقامات پر نسائی کرداروں کا خالصتاً روایتی پہلو دکھایا ہے لیکن ساتھ ہی ساتھ انھوں نے امراؤ کی نسلوں کے توسط سے نہ صرف امراؤ جان اور اس کی نسلوں بلکہ اس پیشے سے وابستہ دیگر تانیثی کرداروں کی بھی فطری نسائی مزاحمت کو آشکار کیا ہے۔ امراؤ جان اور دیگر تانیثی کرداروں کی اخلاق باختہ معاشرے کے خلاف صدائے احتجاج ان کے طرزِ زیست اور طرزِ عمل سے عیاں ہوتی ہے۔

فنا ــــ آفاقی حقیقت:

خواب سراب کے سب ہی کردار ایک طرح کے احساسِ تشنگی کا شکار نظر آتے ہیں۔ اپنے ارادے کی پختگی اور حسنِ نیت کے باوجود ان کی کوششیں بارآور ثابت نہیں ہوتیں اور ان کے کئی خواب ادھورے رہ جاتے ہیں۔ اگرچہ یہ بھی آفاقی حقیقت کے زمرے میں آتا ہے لیکن ناول میں پیش کردہ بڑی آفاقی حقیقت "فنا" ہے۔ پورے ناول میں زندگی اور موت کی آویزش دکھائی گئی ہے اور جیت بالآخر موت کی ہی ہوتی ہے۔ ناول میں موت کا ورود دھیرے دھیرے دبے پاؤں خاموشی سے ہوتا ہے اور رفتہ رفتہ یہ سارے ناولی منظر نامے پر چھا جاتی ہے۔ ایک کے بعد ایک کردار موت کے منہ میں جاتا دکھائی دیتا ہے اور یوں کئی اہم کردار منظر نامے سے اوجھل ہوتے جاتے ہیں۔ یوں تو ناول میں بہت سے کرداروں کی موت کا بیان ہے لیکن ناول نگار نے چند کرداروں جہاندار بیگم، صہبا خانم، شہبا، شمیلہ خانم اور سبیلہ کی خرابیٔ طبع، نزعی کیفیت اور موت کا منظر نامہ بطورِ خاص اجاگر کیا گیا ہے۔ بیشتر مقامات پر موت کا سایہ ایک پُر اسرار شے کی طرح منڈلاتا رہتا ہے۔ جہاندار بیگم، شہبا، سردار جہاں، شمیلہ خانم، کمو، حکیم صاحب، سبیلہ ایک کے بعد ایک کردار عدمستاں کی راہ لیتا ہے۔ ناول میں زندگی اور موت کی ازلی کشمکش جاری رہتی ہے، بیانیے میں موت زندگی کی اٹل حقیقت کے طور پر سامنے آتی ہے اور زندگی کی بے ثباتی کا احساس دلاتی ہے۔ اس کا مفصل ذکر اس مقالے کے باب دوم میں 'خواب سراب: قصہ اور کردار' کی ذیل میں موت کی کرداری حیثیت کے ضمن میں کیا گیا ہے۔

حوالہ جات اور حواشی

۱۔ ظہیر انور، "خواب سراب: تہذیبی زوال کا المیہ آثار بیانیہ"، ص ۷۔

۲۔ انیس اشفاق، خواب سراب، ص ۱۱۔

۳۔ ایضاً، ص ۸۰، ۷۹۔

۴۔ ایضاً، ص ۸۰، ۸۱۔

۵۔ عتیق اللہ، "خواب، سراب، خواب"، مشمولہ بین العلومی تنقید، ص ۳۱۶۔

۶۔ انیس اشفاق، خواب سراب، ص ۴۷۔

۷۔ ایضاً، ص ۳۴۳۔

۸۔ ایضاً، ص ۱۴۸۔

۹۔ ایضاً، ص ۱۹۷۔

۱۰۔ عبدالرحمٰن، "خواب سراب: موجود متن پر تشکیل کردہ جدید بیانیہ" مشمولہ مکالمہ، ص ۱۳۴۔

۱۱۔ انیس اشفاق، خواب سراب، ص ۸۳۔

۱۲۔ ایضاً، ص ۱۲۷۔

۱۳۔ ظہیر انور، "خواب سراب: تہذیبی زوال کا المیہ آثار بیانیہ"، ص ۹۔

۱۴۔ انیس اشفاق، خواب سراب، ص ۱۵۳۔

۱۵۔ ایضاً، ص ۱۵۲۔

۱۶۔ عبدالرحمٰن، "خواب سراب: موجود متن پر تشکیل کردہ جدید بیانیہ" مشمولہ مکالمہ، ص ۱۳۳۔

۱۷۔ انیس اشفاق، خواب سراب، ص ۴۰۵۔

۱۸۔ ایضاً، ص ۴۱۷۔

۱۹۔ ایضاً، ص ۱۹۵۔

۲۰۔ ایضاً، ص ۲۴۔

۲۱۔ ایضاً، ص ۲۲۔

۲۲۔ ایضاً، ص ۲۲۹۔

۲۳۔ ایضاً، ص ۴۱۰۔

۲۴۔ عتیق اللہ، "خواب، سراب، خواب"، مشمولہ بین العلومی تنقید، ص ۳۲۰۔

۲۵۔ ظہیر انور، "خواب سراب: تہذیبی زوال کا المیہ آثار بیانیہ"، ص ۲۔

۲۶۔ نظام صدیقی، "خواب سراب: فریب شکستہ فوق متنی المیہ ناول"، ص ۱۷۔

۲۷۔ عتیق اللہ، "خواب، سراب، خواب"، مشمولہ بین العلومی تنقید، ص ۳۱۶۔

۲۸۔ ایضاً۔

۲۹۔ ایضاً، ص ۳۱۷۔

۳۰۔ ایضاً۔

۳۱۔ حسین الحق، "خواب سراب۔۔۔ پہلا تاثر"، ص ۲۔

۳۲۔ انیس اشفاق، خواب سراب، ص ۳۰۰۔

۳۳۔ ایضاً، ص ۱۵۰۔

۳۴۔ ایضاً، ص ۲۵۲۔

۳۵۔ ایضاً، ص ۳۰۸۔

۳۶۔ ایضاً، ص ۱۲۹۔

۳۷۔ ایضاً، ص ۱۶۱۔

۳۸۔ نظام صدیقی، "خواب سراب: فریب شکستہ فوق متنی المیہ ناول" مشمولہ استفسار، ص ۹۔

۳۹۔ ظہیر انور، "خواب سراب: تہذیبی زوال کا المیہ آثار بیانیہ"، ص ۶۔

۴۰۔ عتیق اللہ، "خواب، سراب، خواب"، مشمولہ بین العلومی تنقید، ص ۳۱۳۔

۴۱۔ انیس اشفاق، خواب سراب، ص ۴۰۵۔

۴۲۔ ایضاً، ص ۴۱۷۔

۴۳۔ ایضاً، ص ۴۵۲۔

۴۴۔ عبدالرحمٰن، "خواب سراب: موجود متن پر تشکیل کردہ جدید بیانیہ" مشمولہ مکالمہ، ص ۱۳۵۔

۴۵۔ انیس اشفاق، خواب سراب، ص ۱۴۸۔

۴۶۔ ایضاً، ص ۲۰۲۔۴۷۔ ایضاً، ص ۳۶۵۔

۴۸۔ لاہور لٹریچر فیسٹیول۔ "خواب سراب اور لکھنؤ کی تاریخ"، ۲۰۱۸ء۔

۴۹۔ انیس اشفاق، خواب سراب، ص ۳۱۵۔

۵۰۔ ایضاً، ص ۲۷۶۔

۵۱۔ ایضاً، ص ۱۲۷۔

۵۲۔ ظہیر انور، "خواب سراب: تہذیبی زوال کا المیہ آشار بیانیہ"، ص ۹۔

۵۳۔ انیس اشفاق، خواب سراب، ص ۸۵۔

۵۴۔ ایضاً، ص ۳۰۰۔

۵۵۔ ایضاً، ص ۱۲۹۔

۵۶۔ حسین الحق، "خواب سراب۔۔۔ پہلا تاثر"، ص ۲۔

۵۷۔ عتیق اللہ، "خواب، سراب، خواب"، مشمولہ بین العلومی تنقید، ص ۳۱۲۔

۵۸۔ نظام صدیقی، "خواب سراب: فریب شکستہ فوق متنی المیہ ناول" مشمولہ استفسار، ص ۱۰۔

۵۹۔ انیس اشفاق، خواب سراب، ص ۴۱۴۔

۶۰۔ ایضاً، ص ۲۳۴۔

۶۱۔ ایضاً، ص ۲۳۶۔

۶۲۔ ایضاً، ص ۳۹۹۔

۶۳۔ نظام صدیقی، "خواب سراب: فریب شکستہ فوق متنی المیہ ناول" مشمولہ استفسار، ص ۱۰۔

۶۴۔ انیس اشفاق، خواب سراب، ص ۱۵۔

۶۵۔ ایضاً، ص ۴۸۔

۶۶۔ ایضاً، ص ۲۸۵۔

۶۷۔ ایضاً، ص ۶۱۔

۶۸۔ ایضاً، ص ۴۰۳۔

۶۹۔ ایضاً، ص ۳۳۹۔

۷۰۔ ایضاً، ص ۱۶۸۔

۷۱۔ نظام صدیقی، "خواب سراب: فریب شکستہ فوق متنی المیہ ناول" مشمولہ استفسار، ص ۱۵۔

ماحصل

ماحصل

مجوزہ تحقیق کا موضوع "انیس اشفاق کا ناول خواب سراب: فنی و تکنیکی جائزہ" ہے۔ اس تحقیقی مقالے میں انیس اشفاق کے ناول خواب سراب کی ہیئت و تکنیک کا تجزیہ معاصر مغربی نقاد ماریو برگس یوسا کے بیان کردہ جدید فنی و تکنیکی عناصر کے تحت کیا گیا۔ اس تحقیق کا مقصد ماریو برگس یوسا کے تصورِ فن کی تفہیم و تشریح اور فنِ ناول نگاری کے حوالے سے اس کے بیان کردہ اصولوں کی روشنی میں ناول کی ہیئت و تکنیک کا تجزیہ کرنا تھا۔ اس حوالے سے تحقیقی خاکے کی ابتدا میں درج ذیل سوالات اٹھائے گئے:

۱۔ ماریو برگس یوسا نے فنِ ناول نگاری کے بارے میں کیا نکات پیش کیے ہیں؟

۲۔ ماریو برگس یوسا کے پیش کردہ نکات ناول خواب سراب پر کس حد تک اثر انداز ہوتے ہیں؟

۳۔ ناول خواب سراب ماریو برگس یوسا کے بیان کردہ جدید اصول و ضوابط سے کہاں کہاں انحراف کرتا ہے؟

تحقیقی مقالے کے پہلے باب "ماریو برگس یوسا کا نظریۂ فنِ ناول نگاری" میں یوسا کے پیش کردہ جدید فنی و تکنیکی اجزا کا ذکر تفصیل سے کیا ہے۔ یوسا کے مطابق یہ فنی عناصر آٹھ ہیں؛ اسلوب، راوی اور بیانیہ مکان، زمان، حقیقت کی سطحیں، انتقالات، کیفی زقند، پوشیدہ حقیقت اور کم یونی کیٹنگ وے سلز۔ باب اول میں ان کی آسان زبان میں وضاحت کی کوشش کی گئی ہے اور اس ضمن میں کئی اہم معاصر ناقدین کے اقوال و بیانات سے استفادہ کیا گیا ہے۔ لیکن ان متذکرہ بالا عناصر سے قبل، ادیب، ادبی شغل اور فکشن کے بارے میں یوسا کے نظریات جو اس کی کتاب کے پہلے دو خطوط میں منتشر ہیں، تفہیم اور صراحت کی غرض سے ان کے عنوانات قائم کیے ہیں اور ان سے متعلقہ تفصیلات کو ایک جگہ مرتب کیا ہے۔

انیس اشفاق کا ناول خواب سراب ماریو برگس یوسا کے بیان کردہ اصول و ضوابط پر بڑی حد تک پورا اترتا ہے اور بیانیے میں جہاں کہیں ان اصولوں سے انحراف ہے، وہ انحراف بھی فنی و تکنیکی حوالے سے ایک اضافی تجربہ ہے اور ناول کی قدر و قیمت کو بڑھاتا ہے۔

اسلوب کے ذیل میں یوسا کے تجویز کردہ دونوں عناصر ـــ داخلی ربط اور ناگزیریت ـــ خواب سراب میں بدرجہ اتم پائے جاتے ہیں۔ خواب سراب میں نفسِ موضوع اور اس کے لیے مستعمل زبان میں مکمل ہم آہنگی ہے۔ ناول میں مستعمل زبان تخلیقی توانائی سے بھرپور ہے۔ زبان کی نفاست، شائستگی، برجستگی، بے ساختگی اور روانی کی وجہ سے ناول میں مطالعیت (Readability) کا وصف برقرار رہتا ہے۔ ناول میں مکالماتی اور بیانیہ دونوں صورتوں سے

استفادہ کیا گیا ہے لیکن بیانیے سے زیادہ مکالماتی انداز ہے۔ ناول میں بیشتر مکالماتی تکنیک کا تجربہ اور اس میں تنوع اسے معاصر ناولوں سے ممتاز کرتا ہے۔ ناول میں منظر یہ انداز غالب ہے اور اس متحرک منظر نگاری میں بھی تنوع اور تہہ داری ہے۔ قدرتی و فطری مناظر، تہذیبی و ثقافتی مناظر اور ان مناظر کا کرداروں کی نفسیاتی اور داخلی کیفیت سے ربط اور ماحول سے مطابقت کہانی کی معنوی فضا کے تاثر اور شدت میں اضافہ کرتا ہے۔ ناول میں منظر نگاری بیان کیے جانے والے واقعات کے لیے راستہ بناتی ہے۔ کہانی کو مناظر میں سمونے اور پھر مناظر سے ہی بر آمد کرنے کی تکنیک نے ناول کی شان کو بڑھایا ہے۔ راست بیانیے کے ساتھ ساتھ علامتی اور رمزیہ پیرایۂ اظہار نے ناول میں معنی خیزی اور پہلوداری کو راہ دی ہے۔ نثر کے ساتھ شعری التزام بھی ہے جو ناول کی شان کو بڑھاتا ہے۔ خواب سراب کا جذبے کی حدت سے لبریز بیانیہ زبان کی اثر انگیزی اور ناول کی قوتِ ترغیب کو تقویت دیتا ہے۔

راوی کے باب میں انیس اشفاق نے منفرد تجربہ کیا ہے۔ ناول کی کہانی کو بیان کرنے کے لیے انھوں نے راوی کردار کا انتخاب کیا ہے جو صیغہ واحد متکلم میں کہانی کو بیان کرتا ہے۔ اس صیغہ واحد متکلم کے انتخاب سے ہی ناول نگار نے چند فوائد حاصل کر لیے ہیں۔ اولاً، اس کے استعمال سے ناول نگار کی قارئین سے تخاطب کی کوئی صورت برقرار نہیں رہی۔ ثانیاً، ناول نگار کی شخصیت پس پردہ ہے۔ ثالثاً، اسی کے ذریعے خواب سراب میں بڑی حد تک واقعیت کا التباس پیدا ہو گیا ہے۔ انیس اشفاق نے راوی کردار کی مناسبت سے عائد کردہ شرائط کی نہ صرف پاسداری کی ہے بلکہ ناول میں راوی کی غیر جانبداری کے تاثر کو مزید تقویت دینے کے لیے ایک نیا تجربہ بھی کیا ہے۔ خواب سراب میں صرف ایک مرکزی راوی کردار ہی نہیں بلکہ کئی ضمنی راوی کردار بھی ہیں۔ یہ "راوی اندر راوی" کی مستعمل تکنیک ہی کا اعجاز ہے کہ مرکزی راوی علی حیدر پورے قصے سے منسلک ہوتے ہوئے بھی بیانیے میں مخل نہیں ہوتا۔ وہ صرف محدود معلومات سے واقف ہے اور مکمل حقیقت جاننے کے لیے دیگر کرداروں پر انحصار کرتا ہے۔ اس تکنیک کے استعمال سے انیس اشفاق نے غیر جانبدار راوی تخلیق کرنے کی کوشش کی ہے اور وہ اس کوشش میں کامیاب بھی نظر آتے ہیں۔ اردو کے کلاسیکی ادب میں بھی اس تکنیک کا تجربہ کیا گیا ہے مگر ایک طویل عرصے بعد اس تکنیک کی بازیافت اور تجربہ ہمیں خواب سراب میں نظر آتا ہے جو اسے روایتی اور معاصر عہد کے ناولوں سے ممتاز کرتا ہے۔

سطح حقیقت کے باب میں انیس اشفاق نے فنتاسی عناصر و واقعات کو حقیقت کے ساتھ آمیز کیا ہے۔ ناول میں مختلف کرداروں کے خوابوں کے بیانیے کے علامتی پہلو اور اکثر فنتاسی قصوں کی فنتاسی تعبیر کے ساتھ حقیقت پسند تعبیر نے

ناول میں لطافت، تہہ داری اور معنوی دبازت پیدا کی ہے۔ سطح حقیقت کے حوالے سے خواب سراب میں ندرت کا پہلو یہ ہے کہ ناول نگار نے حقیقی و فنتاسی دونوں سطحوں کو اس طرح باہم آمیز کیا ہے کہ بیانیہ بیک وقت دونوں سطحوں پر قائم ہوتا ہے۔

خواب سراب میں ناول نگار نے کم یونی کیٹنگ وے سلز کی تکنیک کو بھی خلاقانہ انداز میں برتا ہے۔ ناول میں قائم کیے گئے ترسیلی نظام کی بھی کئی سطحیں ہیں۔ پہلی سطح پر، یہ امراؤ جان ادا اور خواب سراب میں کمیونیکشن ہے۔ دوسری سطح پر، ناول کے مرکزی قصے اور اور دو مختلف زمانوں (ماضی اور حال) کی تہذیب و ثقافت کی ہم رابطی ہے۔ تیسری سطح پر، مختلف کرداروں کی زندگی کے بعض مشترک پہلوؤں اور واقعات کے درمیان کئی کمیونیکیٹنگ وے سلز ہیں جو ناول کو ایک مخصوص اداسی اور حزنیہ فضا سے ہمکنار کرتے ہیں۔ اس سب پر مستزاد یہ کہ ان تینوں سطحوں میں بھی کم یونی کیٹنگ وے سلز کا ایک جال بچھا ہے جو ان میں ایک تعلق اور وحدت قائم کیے ہوئے ہے۔ ناول میں ترسیلی نظام کی مذکورہ بالا سطحیں ایک دوسرے کے اندر ملفوف اور پیوست ہیں۔

ناول میں زمان و مکان ایک خطِ مستقیم میں نہیں۔ ہر دفعہ جب کہانی کا مکانی تناظر بدلتا ہے تو زمانی تناظر میں بھی تبدیلی واقع ہوتی ہے۔ ان دونوں میں تبدیلی واقع ضرور ہوتی ہے لیکن نقطۂ نظر کے اعتبار سے نہیں۔ مکانی انتقال ایک راوی کردار سے دوسرے راوی کردار کے مابین ہے اور یہی صورتحال زمانی انتقال کے حوالے سے بھی ہے۔ مختلف زمانی حالتوں میں انتقال کا ذریعہ شعور کی رو ہے، جس سے کرداروں کی نفسیات کا بھی گہرا اندازہ ہوتا ہے۔ یہاں بھی زمانی انتقال ایک نقطۂ نظر سے دوسرے کے درمیان نہیں۔ ساری کہانی ماضی کے صیغے میں بیان ہو رہی ہے اور راوی خود حال میں ہے۔ زمان و مکان میں یہ تبدیلی نقطۂ نظر کے اعتبار سے نہیں لیکن اس تبدیلی کی نوعیت ضرور منفرد ہے۔ خواب سراب میں سطح حقیقت کے نقطۂ نظر کے اعتبار سے انتقالات ضرور واقع ہوتے ہیں۔ کہیں کہیں بیانیے کی حقیقی سطح سے فنتاسی میں تبدیلی واقع ہوتی ہے لیکن یہ تبدیلی مختصر دورانیے کی ہے۔ خواب سراب میں طویل کیفی زقند کا تدریجی بیان قصے کو افسانوی سے روحانی / مابعد الطبیعاتی سطح میں داخل کرتا ہے اور حقیقت نگاری کا بھرپور تاثر دیتا ہے۔

خواب سراب میں مختلف قصے کہانیوں کو بیک وقت منکشف کرنے اور آگے بڑھانے کی تکنیک نے بھی اسے اپنے عہد کے ناولوں سے ممتاز کرتی ہے۔ انیس اشفاق نے ناول میں متوازی تکنیک کا استعمال بڑی مہارت سے کیا ہے اور اس طریق کار کو قصے کے آغاز سے اختتام تک برتا ہے۔ اس تکنیک کا استعمال بھی دو سطحوں پر کیا گیا ہے۔ پہلی اور

کلیدی سطح پر یہ ناول کے اصل قصے کے متوازی لکھنؤ کے تاریخی، سماجی، تہذیبی و ثقافتی پس منظر کی عکاسی کی صورت میں ہے۔ اور پھر اسی بنیادی متوازی تکنیک میں کئی ذیلی متوازی تکنیکیں ہیں۔ بیانیے میں اکثر مقامات پر ناول نگار نے متوازی طریق کار کا دوہرا استعمال کر کے اپنی فنی ہنر مندی کا ثبوت دیا ہے اور مختلف قصے کہانیوں کو بیک وقت آگے بڑھایا ہے۔ ناول نگار نے چینی ڈبوں کی ذیل میں متوازی تکنیک کو میکانکی انداز میں نہیں برتا بلکہ اس میں خلاقیت اور جدت کا پہلو یہاں بھی ہے؛ ذیلی قصے کہانیوں سے سامنے آنے والی معلومات مرکزی کہانی میں ارتعاشات پیدا کرتی ہیں۔

فنِ حذف کے استعمال سے ناول نگار نے ناول کی پوشیدہ فکری جہت (خواب سراب، المیہ اور تانیثی پہلوؤں، فنا) کو آشکار کیا ہے۔ یہاں انیس اشفاق نے صرف غیر ضروری تفصیلات و واقعات کو ہی حذف نہیں کیا بلکہ ایک اچھوتا تجربہ بھی کیا ہے کہ ناول کے مرکزی کردار کو منہا کر دیا ہے۔ امراؤ جان ادا جو ناول کا مرکزی کردار ہے پردۂ اخفا میں ہے لیکن کہانی اسی کے محور پر گھومتی ہے۔ ناول میں مختلف اشارات، کنایات اور تلازمات بلیغ حقائق کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ ناول کی فکری جہت میں تانیثی پہلو قابلِ لحاظ ہے اور قارئین کی توجہ اپنی طرف مرتکز کراتا ہے۔ ناول میں کرداروں کی بہتات ہے اور بیشتر کردار نسائی ہیں۔ ایک مرد ناول نگار ہوتے ہوئے انیس اشفاق نے ناول میں تانیثی کرداروں کے حقیقی نسائی جوہر کو آشکار کیا ہے۔

انیس اشفاق نے خواب سراب میں حقیقت کا ایسا واہمہ خلق کیا ہے کہ قاری اس کا یقین کیے بنا رہ نہیں پاتا۔ ناول میں دکھائی گئی دنیا ہائپر ریئیلٹی (Hyper Reality) کی ہے جو حقیقت سے کہیں بڑھ کر ہے۔ خواب سراب مابعد جدید میٹا فکشنل بیانیہ ہے۔ یہ مرزا رسوا کے شہرۂ آفاق کلاسیکی ناول امراؤ جان ادا کو موضوعِ تحریر بناتا ہے۔ اردو ادب میں یہ اپنی نوعیت کا پہلا اور منفرد تخلیقی تجربہ ہے۔ یہ ایک ناول بھی ہے اور ناول کے بارے میں ناول بھی۔ ساخت شکنی مابعد جدیدیت کا خاصہ ہے۔ انیس اشفاق نے امراؤ جان کے قصے کی باز تخلیق و تشکیل کر کے مرزا رسوا کے ناول کی ردِ تشکیل کی ہے۔ مابعد جدیدیت روایت سے استفادہ بھی کرتی ہے اور اس کی نفی بھی۔ انیس اشفاق نے مرزا رسوا کی ہی ایجاد کردہ بے باک اور رجحان ساز تکنیک سے استفادہ کیا ہے؛ اولاً، انھوں نے بھی مرزا رسوا کی طرح لکھنؤ کی تاریخ اور تہذیب و ثقافت کا مرقع پیش کرنے کے لیے طوائف کی کہانی کا ہی انتخاب کیا اور ثانیاً، امراؤ جان ادا میں امراؤ اپنی زندگی کی کہانی مرزا رسوا کو سناتی ہے بالکل اسی طرح خواب سراب میں امراؤ کی بیٹی شمیلہ خانم اپنی اور اپنی ماں کی داستانِ زندگی علی حیدر کے گوش گزار کرتی ہے۔ خواب سراب کی سرحدیں کئی

کرداروں کی سوانح، موسیقی، مرثیہ کلچر، تاریخ اور بین المتنیت تک پھیلی ہوئیں ہیں؛ ناول نگار نے ان سب عناصر اور بالخصوص تاریخ کو فکشن میں اس طرح راہ دی ہے کہ یہ بیانیے کا لازمی جزو بن کر ابھرتے ہیں۔ اصل تاریخی کرداروں، واقعات اور تہذیبی و مکانی آثار کا بیان اسے تاریخی میٹا فکشن کے قریب کرتا ہے۔ ناول میں ماضی کے شاندار عہد کے ساتھ ساتھ موجودہ دور کے تہذیبی و ثقافتی صورتحال اور رویوں کی عکاسی گئی ہے۔ لیکن اس سب کے باوجود ناول نگار نے کہیں تاریخ داں یا تہذیب داں کا کردار ادا نہیں کیا؛ لکھنؤ کی معاشرت، تہذیب و ثقافت اور تاریخ کے باوجود ناول میں ناولیت اور ناولی عنصر بدرجہ اتم موجود ہے۔ خواب سراب بظاہر راست اور عام فہم بیانیہ ہے لیکن اس راست بیانیے میں فنی و تکنیکی حوالے سے کئی جدت طرازیاں ہیں۔ ناول میں مذکورہ بالا فنی حربوں کے لیے ناول نگار نے کوئی دانشورانہ طریقۂ اظہار منتخب نہیں کیا۔ انیس اشفاق نے کمال مہارت اور بصیرت سے ان فنی حربوں کا استعمال ناول کی زیریں سطح پر کیا ہے کہ یہ بیانیے کی روح کو متاثر نہیں کرتا۔ خواب سراب اپنی نوعیت میں تجرباتی ہے لیکن اپنی عملی شکل میں یہ تجربے سے کہیں آگے ہے۔ ناول پڑھتے ہوئے قارئین کو ان تجربوں کا احساس تک نہیں ہوتا۔ ناول میں فنی و تکنیکی جہتوں کے مختلف سطحوں پر استعمال میں بھی ایک خلاقانہ پن اور ندرت ہے۔ یہ سب مل کر بیانیے کو وسعت، گہرائی، گیرائی اور تنوع سے ہمکنار کرتے ہیں اور اسے زیادہ گھنا اور حقیقت آگیں بناتے ہیں۔ ناول میں متذکرہ فنی اجزا کی ہم آہنگی سے ہی قوتِ ترغیب پیدا ہوئی ہے۔ مختلف فنی عناصر کے ہنرمندانہ استعمال کے بل بوتے پر انیس اشفاق نے ناول میں حقیقت کا ایسا واہمہ خلق کیا ہے کہ حقیقت اور افسانے کا فرق واضح نہیں ہوتا؛ ناول کی یہ خوبی سب خوبیوں سے بڑھ کر ہے۔ انیس اشفاق نے خواب سراب میں ایسے تکنیکی حربوں اور سطحوں کو روایتی طریق کار پر ترجیح دی ہے جنھیں اس سے پہلے اردو ادب میں نظر انداز کیا گیا؛ بالخصوص "متن پر متن قائم کرنے کی تکنیک" اردو ناول میں اپنی نوعیت کا منفرد تخلیقی تجربہ ہے۔ خواب سراب سے قبل اردو ادب کے منظر نامے پر نظر دوڑائیں تو ناول کی دنیا میں اس قسم کے تجربے کی کوئی مثال نہیں ملتی؛ سو اردو ناول میں متن پر متن قائم کرنے کی اس تکنیک کا سہرا انیس اشفاق کے سر ہے۔ ناول میں یہ محض ایک تکنیکی تجربہ ہی نہیں بلکہ تجربے کی سطح سے کہیں بلند ہے۔ خواب سراب لکھ کر انیس اشفاق نے اردو فکشن نگاری میں ایک نیا ڈول ڈالا ہے۔

فہرست مآخذ

اختر، رشیدہ۔ امراؤ جان اداکے کردار۔ مقالہ برائے ایم اے۔ پنجاب یونیورسٹی لاہور، ۱۹۶۶ء۔

اشرفی، وہاب۔ مابعد جدیدیت۔ مضمرات و ممکنات۔ دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاوس، ۲۰۰۷ء۔

اشفاق، انیس۔ انتخابِ ؛غزلیاتِ قائم چاند پوری (مرتبہ)۔ لکھنؤ: اترپردیش اردو اکادمی، ۱۹۸۳ء۔

ـــــــــ۔ انتخابِ کلام: یگانہ چنگیزی (مرتبہ)۔ لکھنؤ: اترپردیش اردو اکادمی، ۱۹۸۳ء۔

ـــــــــ۔ اردو غزل میں علامت نگاری۔ لکھنؤ: اترپردیش اردو اکادمی، ۱۹۹۵ء۔

ـــــــــ۔ ادب کی باتیں۔ لکھنؤ: نظامی پریس، ۱۹۹۶ء۔

ـــــــــ۔ مسعود حسن رضوی ادیب (مونو گراف)۔ نئی دہلی: ساہتیہ اکادمی، ۲۰۰۵ء۔

ـــــــــ۔ بحث و تنقید۔ دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۹ء۔

ـــــــــ۔ "معاصر اردو ناول: نئے تنقیدی تناظر" مشمولہ بحث و تنقید۔ دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۹ء۔

ـــــــــ۔ "ناول میں اسلوب، موضوع اور تکنیک کی آویزش" مشمولہ مشمولہ بحث و تنقید۔ دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۹ء۔

ـــــــــ۔ غزل کا نیا علامتی نظام۔ لکھنؤ: اترپردیش اردو اکادمی، ۲۰۱۰ء۔

ـــــــــ۔ روحِ انیس (مرتبہ)۔ نئی دہلی: ساہتیہ اکادمی، ۲۰۱۱ء۔

ـــــــــ۔ خوشبوئے خاک۔ لکھنؤ: انیس اشفاق، ۲۰۱۳ء۔

ـــــــــ۔ دکھیارے۔ کراچی: شہرزاد، دسمبر ۲۰۱۴ء۔

ـــــــــ۔ درشہرِ دوستداراں۔ کراچی: شہرزاد، ۲۰۱۵ء۔

ـــــــــ۔ کتبے پڑھنے والے۔ لکھنؤ: انیس اشفاق، ۲۰۱۵ء۔

ـــــــــ۔ خواب سراب۔ لکھنؤ: انیس اشفاق، فروری ۲۰۱۷ء۔

ـــــــــ۔ پری ناز اور پرندے۔ لکھنؤ: انیس اشفاق، جون ۲۰۱۸ء۔

ـــــــــ۔ فرہنگِ امثال (مرتبہ)۔ نئی دہلی: ساہتیہ اکادمی، ۲۰۱۸ء۔

ـــــــــ۔ ایک نیزہ خونِ دل۔ لکھنؤ: انیس اشفاق، مئی ۲۰۱۹ء۔

افتخار، ثمینہ۔ "امراؤجان ادا، ایک شاہکار" مشمولہ تحقیق نامہ۔ شمارہ ۱۵ (۲۰۱۴ء): ص ۱۱۲۔۱۰۶۔

اقبال، آصف۔ اردو ناول اور افسانے میں طوائف کا کردار۔ مقالہ برائے ایم فل۔ علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی اسلام آباد، ۲۰۰۹ء۔

امجد، رشید۔ "اردو ناول میں منظر نگاری" مشمولہ اردو ناول۔ تفہیم و تنقید مرتبین ڈاکٹر نعیم مظہر، ڈاکٹر فوزیہ اسلم۔ پاکستان: ادارہ فروغِ قومی زبان، ۲۰۱۲ء۔

انجم، شازیہ۔ امراؤجان ادا فنی وفکری جائزہ۔ مقالہ برائے ایم اے۔ شعبہ اردو پشاور یونیورسٹی، ۱۹۹۸ء۔

انور، جمال۔ ادبی اصطلاحات۔ اسلام آباد: نیشنل بک فاؤنڈیشن، ۲۰۱۲ء۔

انور، ظہیر۔ "خواب سراب: تہذیبی زوال کا المی آثار بیانیہ"۔ غیر مطبوعہ مسودۂ مضمون، نقل مملوکہ راقم الحروف، ۲۰۱۸ء۔

انیس، قاری۔ اردو کے دو مشہور ناول (ایک تنقیدی جائزہ)۔ لاہور: شرکت پرنٹنگ پریس، ۱۹۹۱ء۔

بٹ، محمد افضال۔ اردو ناول میں سماجی شعور۔ اسلام آباد: پورب اکادمی، ۲۰۰۹ء۔

بخاری، سہیل۔ اردو ناول نگاری۔ لاہور: مکتبہ جدید، ۱۹۶۰ء۔

بخاری، علمدار حسین۔ "حقیقت پسند فکشن میں بیانیہ بطور منظر" مشمولہ الماس۔ شمارہ ۱۰ (۲۰۰۸ء): ص ۳۱۔۴۸۔

بی بی، نعیمہ۔ "حسن کی صورتِ حال۔ خالی جگہیں۔ پرکرو میں تکنیک کے تجربات"۔ مابعد جدیدیت کے تناظر میں۔ مقالہ برائے پی ایچ ڈی۔ بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی اسلام آباد، ۲۰۱۹ء۔

بیتا، پریاتا۔ اردو ناول کے منفی کردار، آغاز تا قیامِ پاکستان۔ لاہور: خرم بکس، جنوری ۲۰۰۶ء۔

جاوید، خالد۔ "دکھیارے، مشاہیر کی نظر میں" مشمولہ خواب سراب۔ لکھنؤ: انیس اشفاق، ۲۰۱۷ء۔

جاوید، قدوس۔ "مابعد جدید ناول" مشمولہ اردو ناول۔ تفہیم و تنقید مرتبین ڈاکٹر نعیم مظہر، ڈاکٹر فوزیہ اسلم۔ پاکستان: ادارہ فروغِ قومی زبان، ۲۰۱۲ء۔

جیناپڑے، معین الدین۔ اردو بیانیہ کی روایت۔ نئی دہلی: شعبہ اردو بمبئی یونی ورسٹی، ۲۰۰۷۔

حسین الحق۔ "خواب سراب۔۔۔ پہلا تاثر" مشمولہ

حسین، انتظار۔ "ناول میں کہانی کا عنصر" مشمولہ اردو ناول۔ تفہیم و تنقید مرتبین ڈاکٹر نعیم مظہر، ڈاکٹر فوزیہ اسلم۔ پاکستان: ادارہ فروغِ قومی زبان، ۲۰۱۲ء۔

حسین، رضوان۔ "لکھنؤ نگاری اور خواب سراب" مشمولہ روزنامہ صحافت۔ لکھنؤ۔ مؤرخہ ۳۱/مارچ ۲۰۱۹ء۔

حسین، رضوان۔ "Portrayal of Glorious Past" مشمولہ ہندوستان ٹائمز۔ مورخہ ۱۳ اپریل ۲۰۱۹ء۔

حسینی، علی عباس۔ ناول اور ناول نگار۔ ملتان: کاروانِ ادب، ۱۹۹۰ء۔

حمید اللہ۔ فن اور تکنیک۔ لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۰ء۔

خان، توحید۔ مرزا رسوا کے ناولوں کے نسوانی کردار۔ دلی: تخلیق کار پبلشرز، ۱۹۹۵ء۔

خان، احمد۔ اردو ادب میں اودھ۔ نئی دہلی: کتابی دنیا، ۲۰۱۰ء۔

خان، ممتاز احمد۔ اردو ناول کے چند اہم زاویے۔ کراچی: انجمن ترقی اردو پاکستان، ۲۰۰۳ء۔

ــــــــــ۔ آزادی کے بعد اردو ناول (ہیئت، اسالیب اور رجحانات)۔ کراچی: انجمن ترقی اردو پاکستان، ۱۹۹۷ء۔

خلیق، حارث۔ "Losing Umrao Jaan" مشمولہ ڈان سنڈے میگزین، اسلام آباد۔ مورخہ ۱۴/اکتوبر ۲۰۱۸ء۔

رسوا، مرزا ہادی۔ امراؤ جان ادا۔ لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۲ء۔

رئیس، قمر۔ "جدید اردو ناول میں اظہار و اسلوب کے تجربے" مشمولہ اردو ناول۔ تفہیم و تنقید مرتبین ڈاکٹر نعیم مظہر، ڈاکٹر فوزیہ اسلم۔ پاکستان: ادارہ فروغِ قومی زبان، ۲۰۱۲ء۔

رئیس، قمر۔ "مرزا رسوا کی دولخت شخصیت: ایک تجزیاتی مطالعہ" مشمولہ ارتقا۔ شمارہ ۱۳۹ (۲۰۰۵ء): ص ۱۱۴۔۱۲۴

سجاد علی مرزا، کوکب قدر۔ واجد علی شاہ کی ادبی و ثقافتی خدمات۔ نئی دہلی: قومی کونسل برائے فروغِ اردو زبان، ۲۰۱۰ء۔

سہیل، بلال۔ "امراؤ جان ادا کی تکنیکی، تہذیبی اور فکری جہات" مشمولہ معیار۔ ۱۵ (۲۰۱۶ء): ص ۴۵۔۶۶۔

سہیل، سید عامر۔ گنجیرا، ملک عبدالعزیز۔ "جادوئی حقیقت نگاری کی تکنیک۔ تحقیقی و تنقیدی تناظر" مشمولہ دریافت شمارہ ۱۲ (۲۰۱۳ء): ۲۰۷۔۲۲۲۔

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

شایان، ذکاءالدین۔"ناول کی زبان"مشمولہ اردو ناول۔ تفہیم و تنقید مرتبین ڈاکٹر نعیم مظہر، ڈاکٹر فوزیہ اسلم۔ اسلام آباد: ادارہ فروغِ قومی زبان پاکستان، ۲۰۱۲ء۔

شرر، عبدالحلیم۔گذشتہ لکھنؤ۔لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۶ء۔

شفیق، غزالہ۔ اردو ناول میں ناسٹلجیا: قیامِ پاکستان کے بعد۔ مقالہ برائے ایم فل۔ علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی اسلام آباد، ۲۰۱۳ء۔

شفیق الرحمٰن۔ نعیم، سجاد۔ "ناول میں تکنیک کی اہمیت" مشمولہ زبان و ادب۔ شمارہ ۱۹ (۲۰۱۶ء): ص ۱۷۹۔ ۱۸۵۔

شہزاد، سلیم۔"جدید ناول: فکر و فن کا منظر نامہ"مشمولہ اردو ناول۔ تفہیم و تنقید مرتبین ڈاکٹر نعیم مظہر، ڈاکٹر فوزیہ اسلم۔ پاکستان: ادارہ فروغِ قومی زبان، ۲۰۱۲ء۔

صدیقی، ابوالاعجاز۔اصنافِ ادب۔لاہور: سنگت پبلشرز، ۲۰۱۲ء۔

صدیقی، ابوالاعجاز۔کشافِ تنقیدی اصطلاحات۔اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۸۵ء۔

صدیقی، ابواللیث۔امراؤ جان اداتنقیدو تبصرہ۔ نئی دلی: اعجاز پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۹۲ء۔

ـــــــــــ۔"لکھنؤ کا تمدن، لکھنؤ اور ایران"مشمولہ لکھنؤ کا دبستانِ شاعری۔ کراچی: غضنفر اکیڈمی پاکستان، ۱۹۸۷ء۔

صدیقی، نظام۔"خواب سراب: فریب شکستہ فوق متنی المیہ ناول"مشمولہ استفسار۔ شمارہ ۱۸۔۱۹۔(۲۰۱۸ء): ص ۷۔۱۸۔

عابدی، رفیعہ شبنم۔معاصر اردو ناول۔ دہلی: قلم پبلی کیشنز، مارچ ۲۰۰۱ء۔

عارف، نجیبہ۔"تنقید اور تخلیق کی کتھا ـــ نوجوان ناول نگار کے نام خطوط"مشمولہ بنیاد جلد دوم۔ شمارہ ۱ (۲۰۱۱ء): ص ۳۳۳۔۳۴۶۔

عبدالرحمٰن۔"خواب سراب: موجود متن پر تشکیل کردہ جدید بیانیہ"مشمولہ مکالمہ۔ شمارہ ۳۵: ص ۱۲۵۔۱۳۵۔

عبدالسلام۔اردو ناول بیسویں صدی میں۔ کراچی: اردو اکیڈمی سندھ، اکتوبر ۱۹۷۳ء۔

ـــــــــ۔فنِ ناول نگاری۔ کراچی: اردو اکیڈمی سندھ، ۱۹۹۹ء۔

ـــــــــ۔قرۃالعین حیدر اور ناول کا جدید فن۔ نئی دلی: اعجاز پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۸۳ء۔

عتیق اللہ، "خواب، سراب، خواب"، مشمولہ بین العلومی تنقید۔ دہلی: کتابی دنیا، ۲۰۱۹ء۔

عظیم اللہ، محمد۔ اردو ناول پر انگر یزی ناول کے اثرات۔ لاہور: دارالشعور، ۲۰۱۵ء۔

فاروقی، شمس الرحمٰن۔ افسانے کی حمایت میں۔ کراچی: شہرزاد پبلی کیشنز، ۲۰۰۴ء۔

فاروقی، محمد احسن۔ ادبی تخلیق اور ناول۔ کراچی: مکتبہ اسلوب، ۱۹۶۳ء۔

ــــــــــ۔ اردو ناول کی تنقیدی تاریخ۔ لکھنؤ: ادارہ فروغِ اردو، ۱۹۶۲ء۔

ــــــــــ۔ ہاشمی، نورالحسن۔ ناول کیا ہے۔ لاہور: دردا کادمی، مارچ ۱۹۶۴ء۔

فاسٹر، ای ایم۔ ناول کا فن۔ مترجم ابوالکلام قاسمی۔ علی گڑھ: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۹۲ء۔

فتح پوری، ظہیر۔ "مرزا رسوا کی داستانِ حیات" مشمولہ اوراق۔ شمارہ ۳ (۱۹۶۷ء): ص ۲۰۔۲۹۔

فتح پوری، فرمان (مرتب)۔ اردو نثر کا فنی ارتقا۔ لاہور: الوقار پبلی کیشنز، ۲۰۱۶ء۔

ــــــــــ۔ امراؤ جان ادا (مقدمہ)۔ لاہور: دائرۃ المصنفین، ۱۹۸۵ء۔

فرخی، آصف (مرتب)۔ ناول کا نیا فن۔ کراچی: سٹی بک پوائنٹ، ۲۰۱۸ء۔

قدوائی، شافع۔ "A Curious Amalgam of Genres" مشمولہ روزنامہ ہندو لکھنؤ۔ مورخہ ۲۷/ اکتوبر ۲۰۱۷ء۔

قندیل، بازغہ۔ اردو ناول میں زوالِ فطرتِ انسانی کی تمثیلات۔ اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان پاکستان، ۲۰۱۲ء۔

کاسگنجوی، حسرت۔ "جدید اردو ناول" مشمولہ ماہِ نو۔ شمارہ ۱۹ (۱۹۶۶ء): ص ۱۴۔۲۳۔

کاشمیری، تبسم۔ اردو ادب کی تاریخ (ابتدا سے ۱۸۵۷ء تک)۔ لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۳ء۔

کبیر، فہمیدہ۔ اردو ناول میں عورت کا تصور۔ نئی دلی: مکتبہ جامعہ، ۱۹۹۲ء۔

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

کھوکھر، فرحانہ۔ فرہنگ امراؤ جان ادا۔ مقالہ برائے ایم اے۔ شعبہ اردو پنجاب یونیورسٹی لاہور، ۲۰۰۲ء۔

گارسیا، گابرئیل مارکیز۔ *Memories of my Meloncholy Whores*۔ مترجم محمد عمر میمن۔ اپنی سوگوار بیسواؤں کی یادیں۔ کراچی: شہرزاد پبلی کیشنز، ۲۰۰۶ء۔

مظہر، نازیہ۔امراؤجان ادا کےانگریزی تراجم کا تقابلی مطالعہ۔مقالہ برائے ایم فل ۔ علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی اسلام آباد، ۲۰۱۳ء۔

مظہر، نعیم۔اسلم، فوزیہ (مرتبین)۔اردوناول،تفہیم وتنقید۔اسلام آباد: ادارہ فروغِ قومی زبان پاکستان، اسلام آباد۔ ۲۰۱۲ء۔

مقبول، فوزیہ۔اردومیں سوانحی ناول۔مقالہ برائے ایم اے۔پنجاب یونیورسٹی لاہور، ۱۹۹۹ء۔

میمن، محمد عمر (مترجم)۔فنِ فکشن نگاری۔کراچی: مکتبہ دانیال، ۲۰۱۶ء۔

نارنگ، گوپی چند۔ادب کا بدلتا منظرنامہ ، اردو مابعد جدیدیت پر مکالمہ۔لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۰ء۔

نارنگ، گوپی چند۔ساختیات، پس ساختیات اورمشرقی شعریات۔ لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز ، ۲۰۱۰ء۔

ناز، سائرہ۔اردوناول،فن وتاریخ وضاحتی کتابیات۔مقالہ برائے ایم فل ۔بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی اسلام آباد، ۲۰۱۰ء۔

ندیم، فرخ۔فکشن،کلامیہ اور ثقافتی مکانیت۔لاہور: عکس پبلی کیشنز، ۲۰۱۸ء۔

نورین، فاخرہ۔"بین المتنیت اور ترجمہ" مشمولہ ترجمہ کاری۔اسلام آباد: ادارہ تحقیقاتِ اردو، ۲۰۰۳ء۔

نیئر، عباس ناصر۔ "ساخت شکنی کیا ہے" مشمولہ جدید اور مابعد جدید تنقید۔ پاکستان: انجمن ترقی اردو، ۲۰۱۳ء۔

وحیدالرحمٰن۔"وزیر خانم اور امراؤجان ادا: تقابلی مطالعہ" مشمولہ اورینٹل کالج میگزین، ۸۷:۴ (۲۰۱۲ء): ص ۱۵۱۔۱۶۰۔

ورمل، نرما۔کوے اور کالا پانی۔مترجم انیس اشفاق۔ نئی دہلی: ساہتیہ اکادمی، ۱۹۹۸ء۔

یٰسین، محمد۔ناول کا فن اورنظریہ۔لاہور: دارالنوادر، ۲۰۱۳ء۔

یوسا، ماریو برگس۔*Letters to a young novelist*۔ مترجم محمد عمر میمن۔ نوجوان ناول نگار کے نام خط۔کراچی: شہرزاد، ۲۰۱۰ء۔

Encyclopedia Of World Writers 19th And 20th Centuries- New Delhi:Viva books private limited, 2005.

Julio H.Cole-"Mario Vargas Llosa An Intellectual Journey" *The Independent Review*-Vol 16, n.1(2011).

Llosa, Mario Vargas - *Letters to a Young Novelist*- Translated by Ntasha Wimmer- New York: Picador Farrar,Straus and Giroux, 2003.

Mahmud, Aslam- *Awadh Symphony*- New Delhi:Rupa Publications India pvt. Ltd, 2017.

https://www.britannica.com/biography/Mario-Vargas-Losa,Accessed Aug 15,2018- 6:33pm.

https://en.wikipedia.org/wiki/Mario-Vargas-Llosa,Accessed Aug 15, 2018 3:33pm.

https://en.wikipedia.org/wiki/muhammad-umer-memon,Accessed Aug 16, 2018- 7:15pm.

https://en.wikipedia.org/wiki/histographic metafiction,Accessed April 16, 2018- 8:00pm.

https://www.youtube.com/watch?v=pqtvr5mrDCs

لاہور لٹریچر فیسٹیول ۲۰۱۸ء میں "خواب سراب: لکھنؤ کی تاریخ" کے عنوان سے ایک نشست کا اہتمام کیا گیا، مذکورہ بالا سائٹ پر اس کی ویڈیو موجود ہے۔

https://youtu.be/ebLNG-Hmbjc

۲۰۱۸ء میں ساہتیہ اکادمی، نئی دہلی کے زیر اہتمام بنگلور میں "اکیسویں صدی کے اہم ناول" کے عنوان سے ایک سیمینار منعقد کیا گیا۔ اس سیمینار میں انیس اشفاق نے خواب سراب پر اظہارِ خیال کیا اور اس کے اقتباسات بھی پڑھے۔ مذکورہ بالا سائٹ پر اس کی ویڈیو موجود ہے۔

International Islamic Univ.
157