اردو کے چند مکتوباتی ناول

Some Epistolary Novels of Urdu

خالد ندیم، صدرِ شعبہ اردو و مشرقی زبانیں، سرگودھا یونیورسٹی، سرگودھا

Abstract

Creative literature written in the technique of letters is called epistolary. The first attempt in this regard is the novel Cárcel de Amor (1492) by the Spanish writer Diego de San Pedro. While James Howell's novel Familiar Letters is predominant in English, this technique gained popularity following the publication of Samuel Richardson's novel Pamela (1740). The first Urdu novel, Joya Haq published in 1917, 1919, 1921. After him, Qazi Abdul Ghaffar, Majnoon Gorakhpuri, M. Aslam and Mustansir Hussain Tarar have used this technique in some of their novels. This article will examine the features of epistolary techniques and their future prospects in Urdu novels.

Key words: letters, literature, novel, Epistolary, After him, Qazi Abdul Ghaffar, Majnoon Gorakhpuri, M. Aslam and Mustansir Hussain Tarar

خط کی تکنیک میں لکھے گئے تخلیقی ادب کو epistolary کا نام دیا جاتا ہے۔ اپی سٹولری یونانی لفظ epistole سے مشتق ہے، جس کے معنی خط کے ہیں۔ یہ خط چاہے روایتی انداز میں لکھے گئے ہوں، چاہے روزنامچے کی صورت میں؛ چنانچہ یورپ میں اپی سٹولری کہانیاں خطوں کے علاوہ روزنامچوں، اخباری تراشوں اور دیگر دستاویزات پر مشتمل ہوتی ہیں۔ جدید ذرائع ابلاغ کے فروغ کے سبب اس میں صوری و بصری نشریات، ای میل، بلاگ، واٹس ایپ وغیرہ بھی شامل ہو گئے ہیں؛ البتہ ان تمام میں سے خط کی تکنیک نے زیادہ شہرت حاصل کی۔ اس تکنیک میں لکھے گئے اردو ناولوں کو بالعموم مکتوباتی ناول کا نام دیا جاتا ہے۔

یورپ میں مکتوباتی ناولوں کی روایت خاصی طویل ہے۔ اس سلسلے میں ہسپانوی ادیب ڈیگو ڈی سان پیڈرو Digo De San Pedro(1437ء-1498ء) کے ناول Cárcel de Amor (اسیرِ محبت) (1492ء) کو اوّلین کوشش قرار دیا جاتا ہے۔ اس ناول کو بہت شہرت حاصل ہوئی، چنانچہ سولہویں صدی کے وسط تک انگریزی، فرانسیسی اور اطالوی سمیت متعدد یورپی زبانوں میں اس کے ترجمے ہو چکے تھے؛ جب کہ انگریزی میں جیمز ہاوَل James Howell (1594ء-1666ء) کے ناول Familiar Letters (1645ء-

1650ء) کو اوّلیت حاصل ہے، البتہ اس تکنیک کو مقبولیت سیموئیل رچرڈسن Samuel Richardson (1689ء–1761ء) کے ناول Pamela (1740ء) کے اشاعت کے بعد نصیب ہوئی، چنانچہ خود انھوں نے پامیلا کے بعد دو مزید مکتوباتی ناول تحریر کیے، یعنی 1748ء میں Clarissa اور 1753ء میں The History of Sir Charles Grandison۔ تب سے اب تک یورپ، بالخصوص انگریزی زبان میں درجنوں ناول لکھے گئے، حتیٰ کہ اکیسویں صدی میں بھی ان ناولوں کا سلسلہ جاری ہے، مثال کے طور پر 2003ء میں مطبوعہ لائنل شریور Lionel Shriver کا ناول We Need to Talk About Kevin اور 2015ء میں جولی سچومیچر Julie Schumacher کا ناول Dear Committee Members۔

اردو میں خط کی تکنیک کا آغاز 1903ء میں مخزن لاہور میں مطبوعہ علامہ راشد الخیر کے افسانے 'بڑی بہن کا خط' (نصیر اور خدیجہ) سے ہوتا ہے۔(1) ڈاکٹر نجیب اختر کے مطابق 'خدیجہ اور نصیر لکھنے کی ترغیب انھیں اپنی والدہ رشید الزمانی بیگم کی سنائی ہوئی دو یتیم لڑکیوں کی کہانی سے ہوئی، جن کے ماموں نے ان کی طرف سے لاپروائی برتی'،(2) چنانچہ راشد الخیر نے ان بچیوں کی بڑی خالہ کی طرف سے بھائی کے نام خط کے ذریعے ساری صورتِ حال واضح کی اور کہانی کو اس انداز میں پیش کیا کہ بقول مدیرِ مخزن، 'خط اس بے ساختہ پن سے لکھا گیا ہے کہ بے اختیار داد دینے کو جی چاہتا ہے'۔(3) مکتوباتی افسانے کی تکنیک کا دوسرا اہم تجربہ اردو کے اوّلین افسانہ نگار سجاد حیدر یلدرم ہی نے کر لیا اور اس تکنیک کے امکانات ظاہر کر دیے۔ ان کے افسانوں کا پس منظر ترک تہذیب و تمدن سے وابستہ کیا جاتا ہے، اس سلسلے میں انھوں نے ترک افسانوں کے تراجم بھی کیے؛ دوسری جانب ان کے افسانوں میں اسلوب کی تازگی اور رومانویت نے بھی ان کی مقبولیت میں اضافہ کیا۔ ان کے افسانوی مجموعے خیالستان کا افسانہ 'صحبتِ ناجنس' دو خطوں پر مشتمل ہے، جو دو سہیلیوں، یعنی حیدر آباد دکن کی عذرا (24/ستمبر 1925ء) اور راولپنڈی کی سلما (30/اکتوبر 1925ء) نے اپنی عائلی زندگی کی ناہمواریوں اور بے کیفیوں سے متعلق ایک دوسری کو تحریر کیے۔(4) یلدرم نے ان خطوں کے شروع، درمیان یا آخر میں کوئی وضاحت نہیں کی، لیکن لطف کی بات یہ ہے کہ محض دونوں خط پڑھ لینے سے افسانہ نگار کا مدعا قاری کے قلب و ذہن پر نقش ہو جاتا ہے کہ ہر انسان اپنی اُفتادِ طبع کے باعث مختلف حالات کا متمنی ہوتا ہے۔ خط کی تکنیک میں اگرچہ یلدرم کے ہاں محض ایک ہی افسانہ ملتا ہے، لیکن یہ تنہا بعض دیگر مجموعوں کے مقابلے میں رکھا جا سکتا ہے۔

یہ بات یقیناً دلچسپی کی حامل ہے کہ اردو کا اوّلین مکتوباتی افسانہ، پریم چند یا سجاد حیدر یلدرم کی طرف سے اردو افسانے کی باقاعدہ روایت سے بھی پہلے 1903ء میں تحریر ہو گیا تھا، جب کہ اردو کا پہلا مکتوباتی ناول جویائے حق، ڈپٹی نذیر احمد (1830ء–1912ء) کی طرف سے اردو کے ابتدائی ناول مراۃ العروس (1869ء) کی اشاعت کے تقریباً اڑتیس برس بعد (پہلا حصہ 1917ء، دوسرا 1919ء اور تیسرا 1921ء میں) منصۂ شہود پر آیا۔

(1)

مولانا عبدالحلیم شرر (1860ء – 1926ء) لکھنؤ میں پیدا ہوئے۔ اردو، عربی، فارسی، فرانسیسی اور انگریزی زبانوں میں مہارت اور طب، منطق اور تاریخ پر دسترس رکھتے تھے۔ نواب وقارالملک کے بیٹے کے اتالیق کی حیثیت سے 1892ء سے 1896ء تک انگلستان میں مقیم رہے۔ والٹر اسکاٹ کے انگریزی ناولوں کے مطالعے سے ان میں اسلامی تاریخ پر ناول نگاری کا خیال آیا، چنانچہ ان کے اکثر ناول تاریخی نوعیت کے ہیں۔

خط کی تکنیک کی ابتدائی صورت شرر کے ہاں فردوسِ بریں میں بھی ملتی ہے، جس کے پلاٹ کی بُنت میں وہ کسی حد تک خط کتابت سے کام لے چکے تھے، لیکن جویائے حق کے پلاٹ کا انحصار ہی مکاتیب پر ہے۔ اس ناول میں قصے کا دَورانیہ بصریٰ کے نواح میں مسیحی راہب بحیرا کی خانقاہ میں ماہ بہ (سلمان فارسیؓ) کی آمد سے لے کر عہدِ فاروقی میں مسلم عساکر کی بصریٰ آمد تک پھیلا ہُوا ہے۔

ماہ بہ پندرہ برس کی عمر میں تلاشِ حق میں اپنے گھر سے نکلے اور ایک قافلے کے ساتھ دمشق پہنچے، جہاں پہلے لینوس اور ان کی وفات کے بعد یوحنا کے مرید ہوئے، لیکن جب یوحنا کا انتقال ہو گیا تو ماہ بہ نے موصل کا سفر اختیار کیا اور جیروم نامی راہب کے پاس پہنچے، جنھوں نے اپنی موت سے پہلے ماہ بہ کو عموریہ میں پطرس کے اسقف چلے جانے کی تلقین کی۔ ماہ بہ یہاں چلے آئے، جب انھوں نے بھی سفرِ آخرت باندھا تو ماہ بہ کو انطاکیہ میں راہب بونی فیس کے پاس جانے کی ہدایت کی۔ بونی فیس کے ہاں دس برس گزرے اور ان کا وقتِ آخر آ گیا تو انھوں نے ماہ بہ کو بصریٰ میں بحیرا نامی راہب کی خانقاہ کی راہ دکھائی۔ یہیں سے ناول کا حقیقی آغاز ہوتا ہے۔

یہ وہی بحیرا ہیں، جنھوں نے جنابِ ابوطالب کو سفرِ شام کے دَوران میں کم سن محمد (ﷺ) کو دیکھ کر ان کے ناموسِ الٰہی ہونے کی نوید دی تھی۔ اس واقعے کو چالیس برس بیت چکے تھے، چنانچہ بحیرا کو یقین تھا کہ اَب وہ بچہ اپنی شان ظاہر کر چکا ہوگا، اس لیے انھوں نے ماہ بہ کو اپنے ہاں روکنے کے بجائے صحرائے عرب میں اُس ناموسِ الٰہی کی تلاش میں نکلنے کا مشورہ دیا، جسے ماہ بہ نے فوراً قبول کر لیا اور اگلے سفر پر نکل کھڑے ہوگئے، البتہ بحیرا نے ان سے وعدہ لے لیا کہ 'تم پابندی کے ساتھ اپنے سفر اور اپنی جستجو کے حالات مجھے لکھتے رہنا اور جب منزلِ مقصود پر پہنچنا تو مجھے اس لڑکے کے حالات سے اطلاع دینا کہ اب اس کی کیا شان ہے اور وہ کیا کرتا ہے'،(5) چنانچہ جب ماہ بہ یہاں سے روانہ ہوئے تو دومۃ الجندل میں زکریا نامی راہب سے ملے، جنھوں نے انھیں مشورہ دیا کہ 'ارضِ حجاز میں جاؤ اور اس پیغمبر کا انتظار کرو، جو مکہ کو چھوڑ کر یثرب میں جائے گا اور اس کی پہچان بھی یاد کر لو کہ اس کی پیٹھ پر مہرِ نبوت ہوگی اور صدقے کی چیز نہ کھائے گا، ہاں ہدیہ کی چیز کھائے گا'۔(6)

یہیں سے ماہ بہ نے اپنے حالات سے متعلق بحیرا کے نام پہلا خط تحریر کیا۔ وہ زکریا کی ہدایت پر عمل کرتے ہوئے حجاز کی طرف روانہ ہوگئے، لیکن وادی القریٰ میں قافلہ سالار عامر بن صعصعہ نے انھیں شمعون نامی ایک

یہودی کے ہاتھ بیچ دیا،جس نے انھیں غلام بنا دیا اور انھیں 'عیسیٰ' قرار دے کر ان پر ظلم وستم روا رکھا جانے لگا،چنانچہ وہ دو سال کے بعد ہی اگلا خط لکھ سکے۔غلامانہ زندگی میں انھوں نے بحیرا کے نام کُل آٹھ خط تحریر کیے،اس کے بعد ماہ بہ نے سلمان کے نام سے مزید چار خط لکھے۔یوں حضور نبی کریمؐ سے متعلق بحیرا کے نام ماہ بہ (سلمان) کی طرف سے بارہ خطوط پہنچے،پھر ان کے انتقال کے بعد سلمان ان کے جانشین استفانوس کو حالات سے مطلع کرنے لگے اور بصریٰ میں مسلم عساکر کی فوج کشی تک انیس مکتوب روانہ کیے۔ماہ بہ سلمان فارسی کے خطوں کے علاوہ ناول میں بحیرا بنام ماہ بہ (دو خط)،استفانوس بنام ماہ بہ (پانچ)،استفانوس بنام عدی بن حاتم (ایک)،عدی بن حاتم بنام استفانوس (دو) اورسفانہ بنام عدی بن حاتم (ایک)،یعنی گیارہ خطوط ملتے ہیں،یوں ناول بیالیس خطوں پر مشتمل ہے۔

ناول کے کل 452 میں سے 235 صفحات مکاتیب پر مشتمل ہیں۔اگر چہ خط کی تکنیک میں لکھے گئے ناول میں محض خطوں کا ہونا ضروری سمجھا جاتا ہے،جب کہ اس ناول میں خطوں کے علاوہ بھی واقعات بیان ہوئے ہیں،تاہم خطوط میں تحریر کیے گئے حالات کی اہمیت اس قدر زیادہ ہے اور اگر ان خطوں سے اعتنا نہ کیا جائے تو ناول مکمل نہیں ہوسکتا،چنانچہ شرر کے اس ناول کو بآسانی مکتوباتی ناولوں میں شمار کیا جاسکتا ہے۔

ان خطوں کا مقصد محض مکتوب نگاری نہ تھا،بلکہ ناول نگار نے اس کے پلاٹ کو یوں ترتیب دیا کہ تمام ماجرا خطوں کے توسط سے ہی قاری تک پہنچے۔یہ خط اپنی ہیئت اور محل کے اعتبار سے صنفِ مکتوب کے تقاضوں پر پورا اُترتے ہیں،لیکن ان کی نوعیت واقعہ نگاری کی ہے۔خطوں کے مطالعے سے برابر یہ احساس رہتا ہے کہ مکتوب نگار مکتوب الیہ سے مخاطب ہے اور اس کے سوالات کے جواب اور توقعات کے مطابق حالات و واقعات کو بیان کرتا ہے۔

یہ تمام خطوط،چاہے وہ کسی بھی شخص کی طرف سے لکھے گئے ہوں،ایک ہی اسلوبِ بیان کے حامل ہیں۔ماہ بہ،بحیرا،استفانوس،عدی بن حاتم،سفانہ وغیرہ عمر،مزاج،مذہبی وسماجی پس منظر اور جذبات و کیفیات کے اعتبار سے یکساں نہیں،لیکن خطوں کے زبان و بیان میں سرِمُو امتیاز نہیں ہوتا۔تمام خطوں سے اگر نام حذف کردیے جائیں تو محسوس ہوگا کہ جملہ مکاتیب ایک ہی شخص کے قلم سے نکلے ہیں۔علاوہ ازیں بعض خطوں میں ناول نگار خود آن موجود ہوتا ہے،مثال کے طور،سلمان فارسی استفانوس کو نبی کریمؐ کی رحلت سے متعلق مطلع کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ 'دوسرے روز دوپہر کو اور بقول بعض،رات کو آپ دفن ہوئے' (7) اور اسی طرح استفانوس کے نام سلمان فارسی ہی کے خط میں مسیلمہ کذاب اور سجاح کی ملاقات کے بیان میں لکھتے ہوئے یہ کہہ جاتے ہیں کہ 'اس کے بعد چند نہایت ہی فحش اشعار کے ذریعے سے،جو تاریخوں میں مذکور ہیں،درخواستِ وصال کر کے مسیلمہ سجاح کو خلوت میں لے گیا'۔(8)

ان معمولی فروگزاشتوں کے باوجود شرر کا جویائے حق مکتوباتی ناول کی روایت میں اوّلیت ہی کا حامل نہیں،بلکہ اس تکنیک کے جملہ امکانات کو بروئے کار لانے میں اس ناول کو خاص اہمیت حاصل ہے۔اگر چہ ڈاکٹر علی احمد

فاطمی اسے ناول کے بجائے 'ایک مکمل تاریخی کتاب' قرار دیتے ہیں،(9) لیکن یہ حقیقت ہے کہ شرر نے مکتوباتی ناول کی روایت میں اس تجربے کے ذریعے نہ صرف اوّلیت حاصل کی، بلکہ ایک ایسی تکنیک استعمال کی، جسے آج بھی قدر کی نگاہ سے دیکھا جاتا ہے اوران کے اس تجربے کی بازگشت قاضی عبدالغفار، مجنوں گورکھپوری، ایم اسلم اور عہدِ حاضر کے معروف ناول نگار مستنصر حسین تارڑ کے ہاں بھی سنائی دیتی ہے۔

(2)

قاضی عبدالغفار (1885ء – 1956ء) کے لیلیٰ کے خطوط (1932ء) کو اگرچہ ناول قرار دیا جاتا ہے، لیکن خود مصنّف کا اصرار ہے کہ 'مجھ پر ظلم ہوگا، اگر ان صفحات کو ناول یا افسانہ سمجھ کر پڑھا جائے'۔ قاضی صاحب اس مجموعے سے متعلق مطلع کرتے ہیں:

> لیلیٰ کے قلم سے جو خطوط لکھوائے گئے ہیں، ان کا یہ مجموعہ نہ انشاپردازی کی مشق ہے، نہ زورِ قلم کا مظاہرہ ہے؛ بلکہ ان خطوط میں جو دیکھ سکتے ہوں، اس کے لیے لیلیٰ کا تبسم ایک فوارۂ خون، اُس کی بذلہ سنجی ایک فریاد اور اس کی ظرافت ایک دُکھی کی پکار ہے۔ اس کی شوخیوں میں اس کے دل کا درد مستور ہے، اس کی شرارتوں میں اس کی جراحتیں پوشیدہ ہیں۔ لیلیٰ کی زندگی کا فلسفہ اس قدر نفرت انگیز نہیں، جس قدر دردانگیز ہے۔ وہ ہنس ہنس کر اپنے ان زخموں سے کھیلتی ہے، جو اس کے وجودِ معنوی پر ناسور بن کر رہ گئے ہیں۔ اپنی مختصر داستان میں وہ اپنی اُن لاکھوں بدنصیب بہنوں کی رُودادِ زندگی بیان کرتی ہے، جو اس ملک میں مردوں کی نفس پرستی پر قربان کی جاتی ہیں۔ لیلیٰ کی زندگی کا ہر نقش فریاد ہے۔(10)

اقتباس طویل ہو گیا، لیکن مصنّف کے نقطۂ نظر کو سمجھے بغیر ان 'خطوں' کی اہمیت کا اندازہ نہیں لگایا جا سکتا تھا۔ مصنف نے اس کتاب کو تین حصوں میں تقسیم کیا ہے، جسے انھوں نے 'پہلی کتاب'، 'دوسری کتاب' اور 'تیسری کتاب' کا نام دیا ہے۔ 'پہلی کتاب' کا آغاز کرتے ہیں تو 'لیلیٰ' یہ کہہ کر کہ 'آپ کی چند سطریں مختصر ہیں، مگر نا قابلِ فہم نہیں' قاری کو چونکا دیتی ہے اور پھر یہ کہہ کر تو مکتوب الیہ کو بھی حیران کر دیتی ہے کہ 'میری زندگی میں آپ کا یہ عنایت نامہ اپنی قسم کا پہلا مکتوب نہیں ہے'، بلکہ یہ تک لکھ دیتی ہے کہ 'آپ نے صاف کیوں نہ کہا کہ آپ بھی میرے حسن کے خریدار ہیں'۔(11) اس حصے میں تیئیس خطوط ہیں، دوسری کتاب میں چھ اور تیسری کتاب میں تیئیس مکتوب شامل ہیں۔ پہلا جز و مکتوب الیہ کی طرف سے نکاح کی پیش کش پر ختم ہوتا ہے، دوسرے جز و میں لیلیٰ نکاح کے بارے میں تذبذب کا شکار ہو جاتی ہے، حتیٰ کہ وہ مکتوب الیہ سے دُور ہونے لگتی ہے، جب کہ تیسرے جز و میں وہ انکار کر دیتی ہے اور اپنی زندگی، اپنے جذبات و احساسات، قلبی واردات و کیفیات بیان کرنے کے ساتھ ساتھ مردوں کی نفسیات اور نفس پرستی کے مظاہر تحریر کرتی لیلیٰ اس نتیجے پر پہنچی کہ:

عصمت فروش بازاری عورت کی دو باتیں سن کرتم اس قدر خفا ہو گئے، مگر جب ایک خانہ نشین، پاک نہاد بیوی کی دو چار باتیں سنو گے تو کیا کہو گے؟ حق کی آواز محض تحقیر اور تذلیل سے روکی نہیں جا سکتی۔ یہ اوچھوں کے ہتھیار ہیں، جن کی دھار ہمیشہ کُند ہوتی ہے۔ ہاں، ایک دوسرے جنم میں میرا انتظار کرو۔(12)

یوں مصنّف ان 'خطوں' کے ذریعے یہ پیغام دیتے ہیں کہ ابھی اس معاشرے کا مرد، عورت کے اندروں جھانکنے کے قابل نہیں ہوا، چنانچہ وہ دوسرے جنم تک انتظار کی طرف اشارہ کرتی ہے۔

لیلیٰ کے خطوط کی اشاعت سے اردو حلقوں میں ایک تہلکہ مچ گیا اور یہ فیصلہ کرنا مشکل ہو گیا ہے کہ تصنیف نئے خیالات پر مبنی تحریر ہے، خطوط کا مجموعہ ہے، ناول ہے یا انشا پردازی کا شاہکار۔ ڈاکٹر امیر عارفی لکھتے ہیں:

لیلیٰ کے خطوط کی ادبی اہمیت اس وجہ سے بڑھ جاتی ہے کہ ان کا طنز سماج اور مذہب کے ٹھیکے داروں پر بھرپور اور کاری ضرب لگاتا ہے۔ اس سے قاری بدمزہ نہیں ہوتا، بلکہ ان حقائق کو سمجھنے کی کوشش کرتا ہے۔ لیلیٰ سماج کے مکروہ چہرے سے اس کا نقاب اٹھا کر اصلی چہرہ دِکھاتی ہے تو قاری حیران رہ جاتا ہے۔ یہ مولانا، مرشد، حکیم، سیٹھ، ادیب، تاجر، بوڑھے، جوان؛ سب کے سب لیلیٰ کے حمام میں ننگے نظر آتے ہیں۔ یہی قاضی عبدالغفار کا منشا تھا، جس میں وہ سو فیصد کامیاب ہیں۔

(13)

واضح رہے کہ لیلیٰ کے خطوط قاضی صاحب کا طبع زاد ناول نہیں، بلکہ الیگزینڈر ڈیوما Alexander Dumas(1824-1895) کے فرانسیسی ناول La Dame Aux Camelias (1848) سے ماخوذ ہے اور لیلیٰ فرانسیسی ناول کی ہیروئن مارگریٹ Marguerite Gautier کا عکس ہے۔(14)

(3)

معروف نقاد مجنوں گورکھپوری (1904ء–1988ء) کا ایک مکتوباتی افسانہ 'محبت کی فریب کاریاں' کے عنوان سے ایوان میں جون 1932ء اور جولائی 1932ء میں دو اقساط کی صورت شائع ہوا، تاہم کتابی صورت میں شائع کرتے ہوئے اسے 'سراب' کا نام دیا گیا۔ (15) یہ وضاحت ضروری معلوم ہوتی ہے کہ مصنف کے برعکس ہمارے بعض ناقدین نے اس افسانے کو ناول قرار دیا ہے۔

سراب یوسف کے کردار کے گرد گھومتا ہے۔ یوسف سید گھرانے کا فرد ہے، جو ناز و نعم میں پلا بڑھا، اعلیٰ تعلیم و تہذیب یافتہ اور علم و ادب کا رسیا شخص ہے۔ وہ زندگی کے روایتی تصور پر یقین رکھتا تھا، لیکن پھر اس کے خیالات میں انقلاب برپا ہو گیا اور وہ جاگیردارانہ ظلم و استبداد کے خلاف میدانِ عمل میں کود پڑا اور اس کشمکش کے نتیجے

میں اسے متعدد بار جیل بھی جانا پڑا، لیکن اس کے پایۂ استقامت میں لغزش نہ آئی، تاوقتیکہ وہ ناول کے اختتام تک تپ دق کے مرض میں مبتلا دِکھائی دیا۔

سراب کے مرکزی کردار یوسف کے خیالات میں تبدیلی دراصل مصنف کے خیالات میں تبدیلی سے عبارت ہیں۔ دیباچے میں انھوں نے اپنی زندگی کے اس موڑ کا ذکر ان الفاظ میں کیا ہے:

> رفتہ رفتہ خود میرے تصورات و میلانات میں تبدیلیاں پیدا ہونے لگیں۔ مسلسل غور و فکر نے بہت جلد مجھے اس نتیجے پر پہنچایا کہ جس قوت کا نام مقدر رکھا گیا ہے، وہ کوئی ماورائی یا غیر مادّی قوت نہیں ہے، بلکہ ایک مرکب ہیمادّی اسباب و حالات کا، جو خود انسانی تواریخ کی پیداوار ہیں، جو براہِ راست یا بالواسطہ ہماری سماجی یا ہیئتِ اجتماعی سے تعلق رکھتے ہیں اور جو قابلِ تدارک اور اصلاح پذیر ہیں۔ یہیں سے میری فکر و تخیل کا وہ نیا موڑ شروع ہوتا ہے، جو اَب تک جاری ہے۔(16)

یوسُف کے خط پڑھتے ہیں تو بخوبی اندازہ ہوجاتا ہے کہ افسانے کا ہیرو افسانہ نگار کی زبان بول رہا ہے:

> میری زندگی میں جو انقلاب پیدا ہو گیا ہے، میرے خیالات میں جو زمین آسمان کا فرق پایا جارہا ہے، اس کے بارے میں تم نے اتنے سوال ڈالے ہیں کہ ایک ہی وقت میں ایک ہی سلسلہ میں مَیں ان کا جواب دینے کی تاب نہیں رکھتا۔(17)

> میرا ایمان ہے کہ ہندوستان کی فلاح و بہبود دراصل انھی 'شکم زدوں' کی فلاح و بہبود پر منحصر ہے۔(18)

> اب میری زندگی کا نصب العین یہ ہے کہ دنیا کو حق پرستی، حریّت، اخوّت یا انسانیت کا پیغام دو۔ جہاں کہیں پیٹ کا دُکھ پاؤ، اس کو مٹاؤ، چاہے اس کے لیے خود مٹ جانا پڑے۔(19)

ناول میں کُل بیس مکتوبات شامل ہیں، جن میں یوسف کے گیارہ خط ہیں، یعنی سات نسرین کے نام، چار سرلا اور دو پرکاش کے نام لکھے گئے؛ جب کہ یوسف کے نام نسرین کے پانچ اور سرلا کے دو خطوط شامل ہیں۔

نسرین، جو یوسف کی پہلی محبت ہے، اس کی ایک بُڈھے سے شادی کے بعد یوسف کی زندگی کا رُخ بدل گیا۔ اسی دَوران سُرلا اس کی زندگی میں داخل ہوئی، لیکن یوسف مذہب کی دیوار پھاندنے میں ناکام رہا۔ آخر آخر یوسف نے اپنے دل کے دروازے چمپا کے لیےکھول دیے، لیکن چمپا نے ایک سیدزادے کے بجاے اپنے طبقے کے کسی فرد سے شادی کو ترجیح دی۔ محبت کی ان داستانوں کیساتھ ساتھ یوسف کی سماجی و سیاسی سرگرمیاں بھی جاری رہیں، بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ یوسف کی تلخ زندگی میں کہیں کہیں محبت کے رنگ ظاہر ہوتے اور بجھتے رہے اور بالآخر یوسف محض پینتیس چھتیس برس کی عمر میں بسترِ مرگ پر جا پڑا، چنانچہ اپنے آخری خط میں پرکاش کو لکھتے ہیں کہ 'اب آنکھوں کے آگے دُھند چھا رہا ہے۔ نہ دماغ کام دیتا ہے، نہ ہاتھ؛ لہٰذا ہمیشہ کے لیے اب مجھ کو خاموش سمجھو اور میرا کہا سنا معاف کردو'۔(20)

اس ناول کی ایک نہایت دلچسپ بات یہ ہے کہ نسرین اپنے تمام خطوں میں یوسف کو' کال کوٹھری' سے 'پیارے بھائی جان' کے لقب سے مخاطب کرتی ہے، جب کہ یوسف اپنے تمام خطوں میں نسرین کو'پریم کوٹی' سے 'پیاری نسرین' کے لقب سے،لیکن مصنف یوسف اور نسرین کیباہمی تعلقات کی نوعیت میں اس طرزِ تخاطب کی کوئی وضاحت نہیں کر پاتا۔

اس کہانی کی بڑی خوبی اسلوب کی شگفتگی ہے،اس پر مستزاد یہ کہ مجنوں نے اشعار کا برمحل استعمال کر کے قصے کی فضا نہایت خوشگوار بنا دی ہے اور قاری کہانی کے ساتھ ساتھ افسانہ نگار کیا سلوب کی چاشنی سے بھی لُطف اٹھاتا ہےاور یوں کہانی کی تاثیر میں کئی گنا اضافہ ہو گیا ہے۔

(4)

ایم اسلم (1885ء-1983ء) اردو کے زُود نویس ناول نگار ہیں،ان کے ناولوں کی تعداد 200 سے زائد ہے،جن میں سے آشوبِ زمانہ،اشکِ ندامت اور بیتی باتیں خط کی تکنیک میں تحریر کیے گئے ہیں۔آشوبِ زمانہ کے انتساب سے معلوم ہوتا ہے کہ مصنف نے یہ ناول دریاے راوی میں مچھلی کا شکار کرتے ہوئے کنارے آ لگے کسی خط پر مشتمل کاغذ کے ایک ٹکڑے سے متاثر ہو کر تخلیق کیا ہے۔

یہ ناول ایک ایسی عورت کی کہانی ہے، جو'صدق وصفا کی آئینہ دار' رہ چکی تھی (21) اور ایک ایسی زندگی سے آشنا ہو چکی تھی، جسے ازدواجی زندگی کہتے ہیں۔ وہ بتاتی ہے کہ 'میرا بھی ایک شوہر تھا،خدا اسے جنت نصیب کرے'،(22) چنانچہ:

> پیا تو بڑے لامبے سفر چلے گئے،لیکن ایک کوہِ غم تھا، جو اس فرخندہ اختر کے سر پر ٹوٹ پڑا۔اکیلی، اس عالمِ ناپیدا کنار میں بے یار و مددگار۔ایک بلبل اور تاک میں کئی صیاد،ایک پھول اور سیکڑوں گلچیں۔سر آنکھوں پر بٹھانے کو سبھی تیار،لیکن دل میں جگہ دینے والا ایک نہ تھا۔ایک زمانہ کس طرح گزرا، کیسے کیسے ٹھوکر کھائی۔جس پر بھروسا کیا،اسے ہی دھوکے باز پایا؛جس سے راہ و رسم بڑھائی،اسی سے خطا پائی؛جسے دیکھا،حسن کا ڈاکو،عصمت کا لیٹرا،عزت اور آبرو کا دشمن۔(23)

مری کے مال روڈ پر ہونیوالی ملاقات چند دنوں بعد خط کتابت میں تبدیل ہو جاتی ہے۔یہ ناول عورت کے نو اور مرد کے آٹھ خطوں پر مشتمل ہے۔یہ تمام خط خاصے طویل ہیں،جن میں اپنے اپنے مؤقف کو درست ثابت کرنے کے لیے چھ مقامات پر کہانیاں بھی بیان کی گئی ہیں۔ناول کا آغاز خاتون کی طرف سے مرقومہ خط سے ہوتا ہے۔اس کے بعد خط کتابت کا سلسلہ مصنف کی مداخلت کے بغیر جاری رہتا ہے، یہاں تک کہ سترہ خطوں کے بعد 'نالۂ فراق' کے عنوان سے مرد کی طرف سے فلیش بیک کا آغاز ہوتا ہے،جس میں دونوں کے تعلقات کے اسباب اور ملاقاتوں کا ذکر ہے اور پھر آخری خط کے بعد آخری ملاقات کی تفصیل بیان کی گئی ہے۔خط کتابت کے نتیجے میں

ناول کی ہیروئن اس کے دلائل سے متاثر ہو کر تسلیم کر لیتی ہے کہ 'قدرت نے عورت کو کمزور پیدا کیا ہے، اس لیے اسے مرد کے فیصلے پر کاربند ہونا چاہیے' (24) اور اپنی اس حسرت کا اظہار کرتی ہے کہ 'ارادہ تو یہ تھا کہ زندگی کے باقی دِن آپ کی خدمت میں بسر کردوں گی اور جو راہ آپ نے مجھے دِکھائی ہے، اپنی راہ گم کردہ بہنوں کو بھی اسی راہ پر چلانے کی کوشش کروں گی، لیکن شاید خدا کو یہ منظور نہیں'۔(25)

ناول کا اختتام اس کی آخری ہچکی پر ہوتا ہے اور یوں کہانی اپنے انجام کو پہنچ جاتی ہے۔ جب وہ پوچھتا ہے کہ 'کیا حال ہے؟' تو وہ ایک لمبی سانس لے کر بتاتی ہے کہ 'اچھی ہوں'، 'آپ مجھے بھول تو نہ جائیں گے؟'۔ جب وہ کہتا ہے کہ 'جیتے جی تو نہیں' تو 'یہ سن کر وہ ذرا مسکرائی، ساتھ ہی اس نے ایک ہچکی لی اور اسی طرح میرے زانو پر سر رکھے ہوئے ہمیشہ کے لیے آنکھیں بند کر لیں'۔(26)

ان خطوں میں دونوں کے درمیان عورت کی کیفیات کے ساتھ ساتھ ہندوستان کی گھریلو اور معاشرتی زندگی پر مغربی تہذیب کیا ثرات کے نتیجے میں رونما ہونے والی تبدیلیوں پر گفتگو کی گئی ہے؛ بالخصوص عورتوں کے پردے اور عورتوں کی آزادی سے متعلق مباحث قائم کیے گئے ہیں؛ البتہ ان مباحث کا تعلق نفسیاتی یا منطقی دلائل سے زیادہ عوامی سطح کی ذاتی، تہذیبی اور تقلیدی روایات و اقدار سے ہے۔ خط کاہے کو ہیں، لمبے لمبے وعظ ہیں؛ لیکن جس چیز نے اس ناول کو قابلِ مطالعہ (readable) بنا دیا ہے، وہ اشعار کا برمحل استعمال ہے۔ ہیرو اور ہیروئن کی بہت سی کیفیات کے اظہار میں ان اشعار نے جو کردار ادا کیا ہے، اس پر مصنف تحسین کے قابل ہیں۔

موضوع کے اعتبار سے یہ ایک اصلاحی ناول ہے، جس کے ہر صفحے پر مصنف کے خیالات غالب ہیں، ناول کی دوسری کمزوری موضوع، کردار اور نتائج میں عدم مطابقت اور عدم مناسبت ہے، جس کے باعث متعدد مقامات پر کہانی بے اثر ہو گئی ہے۔ واضح رہے کہ زیرِ نظر مضمون میں اس ناول کی شمولیت کا سبب اس کی فکری و فنی اہمیت نہیں، بلکہ محض خط کی تکنیک ہے۔

ایم اسلم کے اشکِ ندامت کا موضوع بھی مشرقی تہذیب سے انحراف کے نقصانات ہے، لیکن اس ناول میں وہ ایک واعظ کے بجائے ناول نگار دِکھائی دیتے ہیں۔ اس کہانی کا تعلق کالج کی ایک ذہین طالبہ سے ہے، جو شریف زادی ہونے کے باوجود ایک فلمی رسالے کے مدیر کی باتوں میں آجاتی ہے، چنانچہ جذبات کی رَو میں بہہ کر گھر سے بھاگ نکلتی ہے اور بمبئی کے نگارخانوں کا رُخ کرتی ہے، جہاں پہلے تو وہ بات بات پر اپنی شرافت اور تعلیم یافتہ ہونے کا ڈھنڈورا پیٹتی ہے، لیکن جب فلم ڈائریکٹر اُسے رُسوا کر دیتا ہے تو یہ فلمی صنعت میں نام پیدا کرنے کے لیے بے باک ہو جاتی ہے، البتہ جب وہ شہرت کی بلندیوں کو چھو لیتی ہے تو تائب ہو کر اپنے ملازم کریم کے ساتھ پہاڑی علاقوں میں جا مقیم ہوتی ہے۔

یہ ناول شاہدہ کے نام شمیم کے مکتوبی افسانے سے شروع ہوتا ہے، چند صفحات تمہید کے اور پھر شمیم کے نام انور کے گیارہ خط۔ یہ کہانی انور کی ہے، جو اس نے شمیم کے نام اپنے خطوں میں بیان کی ہے، البتہ ان میں شمیم کے

خطوں کے اقتباسات بھی پیش کیے گئے ہیں، جن کی وجہ سے ان میں حقیقی رنگ اُبھر آیا ہے۔ اس ناول میں مصنف اس بات کا خاص خیال رکھتا ہے کہ جیسے ہی کہانی بوجھل ہونے لگتی ہے، خط کا رُخ موجودہ حالات و کیفیات کی طرف موڑ دیتا ہے اور قاری کو بیزاری سے بچا لیتا ہے۔ اس پر مستزاد یہ کہ دیگر ناولوں کی طرح اس میں بھی اشعار کا برمحل استعمال ناول کی فضا کو خوشگوار بنا دیتا ہے۔

ایم اسلم نے انور کی تحریروں سے اس کی نفسیات کی عکاسی کی کامیاب کوشش کی ہے، البتہ بعض مقامات پر محسوس ہوتا ہے کہ مصنف کے مشاہدے میں گہرائی نہیں، مثال کے طور پر وہ انور کے ملازم کی طرف سے اس کے پینے کے پانی میں بے ہوشی کی دوا ملا دیتا ہے، جس کی انور کو بالکل خبر نہیں ہوتی۔ بات یہاں تک تو درست ہے، لیکن اس بے ہوشی کی حالت میں انور کے ساتھ رونما ہونے والے واقعے کی انور کو خبر نہ ہونا، نسوانی کیفیات و نفسیات سے مصنف کی بے خبری کی دلیل ہے۔

اس ناول کا مقصد بھی ایم اسلم کے دیگر اصلاحی ناولوں سے مختلف نہیں ہے، چنانچہ وہ انور کی زبانی بتاتے ہیں کہ 'اگر خدا کے بھولے ہوئے بندوں میں سے ایک گم کردہ راہ بھی یہ داستان پڑھ کر بعد میں سیدھی راہ پر آ گیا تو مجھے امید ہے کہ یہی میرے گناہوں کا کفارہ ادا ہوگا'۔ (27) یا پھر 'کاش! کوئی میری اس داستان سے عبرت سیکھے۔ کاش! ایک شریف زادی کی رُسوائیوں کا یہ قصہ کسی کی آنکھیں کھولے'۔ (28)

ایم اسلم کا تیسرا مکتوباتی ناول بیتی باتیں کے نام سے شائع ہوا۔ یہ ناول سولہ خطوں پر مشتمل ہیں، جن میں سے پہلے گیارہ خطوں کو 'کتابِ زندگی کا پہلا باب' کا نام دیا گیا ہے، جب کہ آخری پانچ خطوں کو 'کتابِ زندگی کا دوسرا باب' کا۔ یہ تمام خط رام پیاری کے اپنی ایک ہم جماعت سیتا کے نام تحریر کیے ہوئے ہیں۔ ناول کے تمام کردار ہندو ہیں، چنانچہ ناول نگار نے بعض ہندی الفاظ کیا ستعمال سے ہندو معاشرے کا ماحول پیدا کرنے کی کوشش کی ہے، لیکن یہ کوشش محض چند الفاظ تک محدود رہی، اس کے برعکس پورے ناول پر ایم اسلم کی زبان حاوی ہے، چنانچہ یہ ناول ان کے دیگر ناولوں سے کسی طور مختلف نہیں۔ ان خطوں میں رام پیاری اپنی زندگی کے واقعات بیان کرتی ہے۔ اس ناول کی کہانی، اس کا اسلوب اور اشعار کا برمحل استعمال اشکِ ندامت سے مشابہ ہے؛ البتہ پیش کش کے اعتبار سے یہ اشکِ ندامت سے بھی کمزور ناول ہے۔ اس کی ایک خصوصیت اس کا خطوں پر مشتمل ہونا ہے۔

(5)

عہدِ حاضر کے معروف و مقبول سفرنامہ و ناول نگار مستنصر حسین تارڑ (پ: 1939ء) کا ایک ناول ڈاکیا اور جولاہا (2012ء) کے نام سے منظر عام پر آیا۔ ناول میں 'ڈاکیا' اور 'جولاہا' کے کردار علامت کے طور پر استعمال ہوئے ہیں۔ ناول کا آغاز ہی ڈاکیے محمد علی کے ذکر سے ہوتا ہے، جو بدخشانی گھوڑے پر سوار اپنے چرمی تھیلے سے ایک خط نکالتا ہے اور ایک ایسے انسان کو دیتا ہے، جس کا اس کے لفافے پر نام ہی نہیں لکھا گیا۔ دوسری جانب وہ ایک

جولاہے کر ذکر کرتا ہے، جو خود ناول نگار بھی ہے، جس کے پاس رنگ برنگے کچے دھاگے ہیں، وہ انھیں ایک شکستہ کھڈی پر چڑھاتا ہے اور کہتا ہے کہ 'اس کے باوجود یہ کھیس بُنتا ہے، یہ ناول لکھنا میری مجبوری ہے' (29) اور ساتھ ہی سوال کرتا ہے کہ 'مجھے مجبور کس نے کیا ہے؟' اور خود ہی جواب دیتا ہے کہ 'محمد علی ڈاکیے نے'۔ پھر اس کی وضاحت کرتا ہے کہ محمد علی ڈاکیے کو ایک بدخشانی گھوڑے پر بٹھا کر میری طرف اُس نے روانہ کیا ہے، 'جس کے پاس فنا اور بقا کا ڈاک گھر ہے، جو پوسٹ ماسٹر ہے، اُس نے کُن کہا ہوگا تو یہ ڈاکیا وجود میں آیا'۔ یوں ناول نگار نے قصے کے آغاز ہی میں اپنی بنیادی علامات سے پردہ اٹھا دیا، البتہ بعد میں وہ ان علامتوں کے اندر وسعت پیدا کرتا چلا جاتا ہے اور یوں یہ علامتیں سادہ نہیں رہتیں، بلکہ مرکزی خیال، پلاٹ کی ترتیب اور کردار نگاری میں رنگ بھرتی اور گہرائی اور گیرائی کی طرف لپکتی ناول کو کبھی پیچیدہ اور کبھی پُر اسرار بناتی جاتی ہیں۔ ناول میں مزید کئی علامتوں سے کام لیا گیا ہے، جو اگرچہ ناول کے پھیلاؤ کا ساتھ نہیں دیتیں، لیکن اپنے اپنے محل پر وہ بھی اہم ہو جاتی ہیں۔ باون سیڑھیاں، ماچس کی باون تیلیاں، ہاتھی، صلیب، چمگادڑیں، شیر کی دھاڑ، اغشب پرندہ، بوڑھا برگد، آصف جاہ کا شکستہ مقبرہ، ورق کوبی، سینہ کوبی، مرغابیاں، وغیرہ وغیرہ۔

خط کی تکنیک کے استعمال سے تارڑ نے اپنے ناول میں ایک ایسی کشش پیدا کر دی ہے، جس سے قاری کے لیے ناول کے پیچیدہ پلاٹ میں سے گزر جانا کسی قدر سہل ہو جاتا ہے۔ ناول کے آغاز میں دو دو چار چار صفحوں میں مختلف و متضاد واقعات اور سوالوں کے ساتھ قصہ شروع کیا گیا ہے، گویا ناول نگار اپنی کہانی کے لیے مختلف رنگوں کے دھاگے جمع کر رہا ہے، بعد ازاں جن سے وہ ایک کھیس تیار کرنا چاہتا ہے۔ اگرچہ اس کا کھیس تیار ہو گیا، لیکن بعض دھاگوں کو چھوڑ گیا، بعض دھاگوں کے ٹکڑے یونہی بیکار پڑے رہ گئے اور بعض آخر تک اس کے کام آتے رہے۔ جو واقعات ادھورے رہ گئے یا دھرے کے دھرے رہ گئے، اب قاری سوچتا رہ جاتا ہے کہ ناول نگار نے انھیں شعوری طور پر چھوڑا، تاکہ مخمصے میں الجھے ہوئے جولاہے کا تاثر قائم ہو یا یہ خود قاری کی نارسائی ہے کہ وہ اُن بیکار پڑے یا ٹکڑوں میں بچے ہوئے دھاگوں کی رمز نہیں پہچان سکا۔

ناول میں شامل خطوط صرف نتالیہ کی طرف سے ہیں، کبھی کبھار جن کا جواب بھی آتا ہے، لیکن قاری ان سے ناآشنا رہتا ہے، کیونکہ ناول نگار نے رودین کے خط پیش کرنے کی ضرورت محسوس نہیں کی، بلکہ نتالیہ کے خطوں کے مندرجات سے ہی اندازہ ہو جاتا ہے کہ رودین نے ان کے کن سوالوں کو درخورِ اعتنا سمجھا اور مزید کون سے سوال کیے ہیں۔ نتالیہ سے متعلق ناول نگار بتاتا ہے کہ 'یہ خاتون ایک مفروضہ نہیں، ایک فرضی خیالی کردار نہیں'، کیونکہ 'فرضی اور تخیلاتی کردار کبھی اتنے جاندار، اتنے ناقابلِ یقین، اتنے عام زندگی کے بس میں نہ آنے والے اور عجیب نہیں ہوتے'، (30) چنانچہ نتالیہ اپنے 'رودین' کے نام ابتدائی خطوں میں محض اپنے تعارف اور دلچسپیوں یا خاندانی روایات کی بابت لکھتی ہے، پھر اس کی طرف سے پسندیدگی، پھر احترام اور پھر آہستہ آہستہ اسے اپنی زندگی کا مرکز و محور قرار دینے لگتی ہے۔ یوں وہ 'ایک نادیدہ عشق کے ہاتھی تلے روندی' چلی جاتی ہے اور ایک دِن، جب 'ماتمی سیاہ شلوار قمیض

میں، جو اس کے گورے رنگ پر خوب پھبتی تھی، وہ قرآنِ پاک سامنے رکھے اپنی سیال آنکھیں مقدس ترین حرفوں پر رکھے، انھیں پڑھتی جاتی ہے اور سیال آنکھوں کے اندر جتنی بھی جھیلیں ہیں، ان کے پانی آنسوؤں کی صورت میں مقدس اَوراق پر ٹپ ٹپ کرتے چلے جاتے ہیں' تو اس کے بابا 'اس کے سر پر ہاتھ رکھ کر کہتے ہیں کہ پُتر ی! غمِ حسین میں تو کوئی اتنا نہیں روتا، تجھے کیا غم ہے؟'(31)

بغیر کسی ملاقات کے یہ سلسلہ تیس خطوں پر پہنچ جاتا ہے تو نتالیہ امرتا پریتم کی آپ بیتی رسیدی ٹکٹ میں ساحر سے مشابہت کے متعلق اپنے بیٹے کے ایک سوال کے جواب کا حوالہ دے کر لکھتی ہے کہ 'کتنی سچی عورت ہے اور کس طرح ساحر کے لیے بالکل ایسے ہی سوچتی ہے، جیسے مَیں رُودین کے لیے سوچتی ہوں'۔(32) وہ اس حد تک کہہ جاتی ہے کہ 'امرتا مذہب کی دیوار کو نہیں مانتی ساحر کے سلسلے میں اور مَیں بھی اپنے بڑوں کا نظریۂ سادات اور نظریۂ رومی نہیں مانتی'۔(33)

نتالیہ کے اس دَورانیۂ عشق کا تمام احوال ناول نگار کی طرف سے نہیں، بلکہ ان خطوں کے توسط سے تحریر کیا ہے۔ ناول کے اس حصے میں ناول نگار بالعموم منظر سے غائب ہو جاتا ہے اور نتالیہ کی زبانی تمام واقعات، کیفیات، جذبات اور احساسات بیان ہوتے ہیں۔

خطوں کا سلسلہ عارضی طور پر رُکتا ہے تو نتالیہ ایک ہسپتال میں دِکھائی دیتی ہے، جہاں وہ معمولی کینسر کی مریضہ کے رُوپ میں داخل ہوئی ہے۔ ناول نگار نے یہاں سے اس کی گزشتہ پچیس برس کی زندگی کو فلیش بیک کی تکنیک میں قاری کے سامنے پیش کیا ہے۔ اس کی شادی اس کے بچپن کے منگیتر ناصر بخاری سے ہو جاتی ہے، جو پہلے سسرال میں رہی، پھر دو سال تک وہ اردن میں مقیم رہے اور بالآخر امریکا چلے گئے۔ وہ دو بیٹیوں اور ایک بیٹے کی ماں بنی، لیکن اب، جب کہ وہ ہسپتال میں ہے، اپنی شوہر اور بچوں کی مغرب زدہ زندگی اور طرزِ حیات سے اس قدر بیزار ہو جاتی ہے کہ رُودین کو فون کرتی ہے اور پھر ایک دِن وہ کسی کو بتائے بغیر یک طرفہ ٹکٹ پر پاکستان چلی آتی ہے، رُودین سے ملتی ہے اور بغیر کسی بندھن کے دونوں اکٹھے رہنے لگتے ہیں، جہاں ایک دِن جب دونوں کے مابین جب نتالیہ کے گلے میں لٹکی ہوئی صلیب کے علاوہ کچھ نہ رہا تو نتالیہ اچانک ہی موت کی وادی میں چلی گئی۔

مستنصر حسین تارڑ نے ہر ناول کے لیے ایک نئے تجربے کی کوشش کی، جس کے نتیجے میں ان کے بعض ناول بہت کامیاب قرار دیے گئے اور بعض کو کچھ زیادہ شہرت حاصل نہ ہوئی، چنانچہ زیرِ بحث ناول پر تارڑ کے معروف ناولوں کے مقابل بہت کم لکھا گیا۔

ناول کے سو سے زیادہ صفحات کے صبر آزما مطالعے کے بعد جب نتالیہ کے خطوط کا سلسلہ شروع ہوتا ہے کہ یوں محسوس ہوتا ہے کہ صحرا نوردی کے بعد قاری اچانک ایک نخلستان میں داخل ہو گیا ہے۔ یہاں سے ابتدائی الجھنے ہوئے اور جستہ جستہ بیان کیے گئے متفرق واقعات کی گرہیں کھلنا شروع ہوتی ہیں اور ناول کے آخر تک قاری کی توجہ بھٹکنے نہیں پاتی۔ ناول نگار نے نتالیہ کی کردار نگاری میں ان خطوں سے کام لیا ہے، یہی نہیں، بلکہ رُودین کے کردار

کے کتنے ہی پہلو بھی ان خطوں سے نمایاں ہوئے ہیں۔ کہا جا سکتا ہے کہ اس ناول کی دلکشی بڑھانے کے لیے ناول نگار نے جہاں اپنے اسلوب میں اردو کے معروف شعرا کے اشعار اور بعض مقبول گیتوں کیا جزا کو استعمال کیا ہے، وہیں انھوں نے خط کی تکنیک کو بھی بطور حربہ استعمال کر کے ناول کو قابلِ قبول اور قابلِ مطالعہ بنانے کی کوشش کی ہے۔ تارڑ کے دیگر ناولوں سے موازنے کی وجہ سے اس ناول پر نسبتاً کم توجہ دی گئی ہے، لیکن اپنے موضوع، پلاٹ، کردار نگاری، منظر نگاری اور اسلوب کے علاوہ خط کی تکنیک کے باعث بھی یہ ناول زیادہ مدت تک گوشۂ فراموشی میں نہیں رہ سکے گا۔

لیلیٰ کے خطوط، سراب، بیتی باتیں کی کہانیاں مکمل طور پر خطوں کے توسط سے بیان کی گئی ہیں، جب کہ جویائے حق، آشوبِ زمانہ، اشکِ ندامت اور ڈاکیا اور جولاہا میں کہانی کے بیان میں خطوں سے کام لیا گیا ہے۔ جویائے حق، لیلیٰ کے خطوط، سراب، اشکِ ندامت اور ڈاکیا اور جولاہا میں خط پلاٹ کی ضرورت ہیں؛ البتہ آشوبِ زمانہ اور بیتی باتیں میں خط ناگزیر نہ تھے۔ لیلیٰ کے خطوط میں باون مکاتیب استعمال ہوئے ہیں، جویائے حق میں بیالیس، ڈاکیا اور جولاہا میں چھبیس، سراب میں بیس، آشوبِ زمانہ میں سترہ، بیتی باتیں میں سولہ اور اشکِ ندامت میں گیارہ خطوں سے کام لیا گیا ہے۔ چونکہ اردو میں مکتوباتی ناول کی روایت کچھ زیادہ فروغ نہیں پا سکی، چنانچہ لیلیٰ کے خطوط کے علاوہ دیگر مکتوباتی ناول بالعموم تاریخِ ادبِ اردو میں اپنی جگہ بنانے میں ناکام رہے ہیں۔ اگر چہ مستنصر حسین تارڑ نے خطوں کے ذریعے ناول کے پلاٹ میں کئی خصوصیات پیدا کر دی، لیکن یہ ناول اُن کے دیگر ناولوں کے مقابلے میں کچھ اہمیت حاصل نہ کر سکا، چنانچہ تارڑ کی ناول نگاری کے تجزیے میں اس ناول کا ذکر ذرا دھیمے سُروں میں ہوتا ہے۔

مکتوباتی ناول نگاروں میں اوّلیت کا سہرا عبدالحلیم شرر کے سر بندھتا ہے، جن کے ایک ناول فردوسِ بریں کو اردو ناول کی تاریخ میں بڑی اہمیت حاصل ہے، لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ تاریخ کے ہاتھوں ان کا زیرِ بحث ناول بُری طرح مجروح ہوا ہے۔ انھوں نے ناول کے پلاٹ کی تشکیل اور ماجرے کے بیان میں خطوں سے نہایت سلیقے سے کام لیا ہے، لیکن ناول تاریخی واقعات پر مشتمل مکاتیب کا بوجھ برداشت نہیں کر سکتا، جب کہ ان خطوں کے اسلوب میں بھی یک رنگی نمایاں ہو گئی ہے۔

قاضی عبدالغفار نے پہلی مرتبہ ناول کے معیارات کو پیشِ نظر رکھ کر لیلیٰ کے خطوط تصنیف کیا اور اس میں کوئی شک نہیں کہ اب تک منظرِ عام پر آ چکے مکتوباتی ناولوں میں اس ناول کو سرفہرست رکھا جا سکتا ہے۔ یہ ناول اپنے پلاٹ، ماجرے، اسلوب اور پیش کش کے اعتبار سے ایک اچھا ناول ثابت ہوتا ہے اور اردو ناول کی تاریخ میں ایک کامیاب ناول کے حیثیت سے جگہ بنا لیتا ہے۔ بلاشبہ اردو کے مکتوباتی ناول نگار لیلیٰ کے خطوط کو نظر انداز کر کے اس روایت کی خدمت نہیں کر سکیں گے۔

مجنوں گورکھپوری نے سراب میں مکتوبات کے ذریعے کہانی بیان کی ہے۔ مجنوں کے پیشِ نظر کہانی سے

زیادہ اپنے نظریات کی پیش کش تھی، چنانچہ ان کے کردار خود ان کی زبان بولنے پر مجبور ہیں، البتہ کہانی کی بُنت میں دلچسپی پیدا کرنے کے لیے انھوں نے واقعات کو ایک خاص ترتیب سے بیان کیا ہے۔

مکتوباتی ناولوں میں ایم اسلم کو یہ امتیاز حاصل ہے کہ انھوں نے اس تکنیک کو تین ناولوں میں برتا ہے، لیکن وہ اپنی زُود نویسی کے سبب ان ناولوں کو ادبی معیارات تک نہ پہنچا سکے۔ اشکِ ندامت میں وہ کسی قدر سنبھلے ہوئے محسوس ہوتے ہیں، البتہ آشوبِ زمانہ اور بیتی باتیں میں عام قارئین کی دلچسپی سے آگے نہیں بڑھ سکے۔

قاضی عبدالغفار کے بعد مکتوباتی ناول نگاری میں مستنصر حسین تارڑ کو اہمیت حاصل ہے اور امید تھی کہ تارڑ خط کی تکنیک میں بھی اپنے سابقہ کامیاب تجربات کے مانند تمام تر امکانات کو بروے کار لائیں گے، لیکن بدقسمتی سے ان کا یہ ناول ان کے دیگر ناولوں سے کسی قدر کمزور ثابت ہوا۔

محض چند ناولوں کی بدولت مکتوباتی ناول نگاری کی روایت کو قابلِ ذکر نہیں گردانا جا سکتا، ایسے میں اس تکنیک کی روایت کے استحکام پر مزید سوالیہ نشان آ جاتا ہے؛ لیکن عالمی ادب کی تاریخ سے معلوم ہوتا ہے کہ کسی روایت کی سست رفتاری یا ابتدا میں غیر معروف رہ جانے سے اس کی کامیابی کے امکانات ختم نہیں ہو جاتے، بلکہ بعض اصناف ایک وقت کے بعد ہی قلم کاروں کی توجہ حاصل کر سکے ہیں، چنانچہ ایک طویل عرصے کے بعد اگر مستنصر حسین تارڑ نے اس تکنیک کو زندہ کیا ہے تو امید کی جا سکتی ہے کہ دیگر ناول نگار بھی اس جانب توجہ دیں گے۔

حواشی:

۱ شیخ عبدالقادر: مخزن لاہور، شمارہ دسمبر 1903ء، ص27

۲ ڈاکٹر نجیب اختر، علامہ راشد الخیری (دہلی: اردو اکادمی، 2009ء)، ص100

۳ شیخ عبدالقادر، مخزن لاہور، شمارہ دسمبر 1903ء، ص27

۴ سید سجاد حیدر یلدرم، خیالستان (لاہور: شیخ مبارک علی تاجرِ کتب، س ن)، ص117-152

۵ عبدالحلیم شرر، مولانا: جویاے حق (لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، 2014ء)، ص26

۶ ایضاً، ص47

۷ ایضاً، ص356

۸ ایضاً، ص391

۹ ڈاکٹر علی احمد فاطمی، عبدالحلیم شرر بحیثیت ناول نگار (لکھنؤ: نصرت پبلشرز، 1986ء)، ص347

۱۰ قاضی عبدالغفار، لیلیٰ کے خطوط (لاہور: دارالادب پنجاب، 1932ء)، ص6

۱۱ ایضاً، ص11

۱۲ ایضاً،ص222

۱۳ ڈاکٹر امیر عارفی ،لیلیٰ کے خطوط اور مجنوں کی ڈائری کا تنقیدی مطالعہ (دہلی: شعبہ اردو دہلی یونیورسٹی،1994ء) ص111

۱۴ نگینہ جبیں،اردو ناول کا سماجی اور سیاسی مطالعہ (الہ آباد،2002ء) ص43

۱۵ مجنوں گورکھپوری، سراب (حیدرآباد دکن: ادارۂ اشاعتِ اردو،1945ء) ص5

۱۶ ایضاً،ص7

۱۷ ایضاً،ص12

۱۸ ایضاً،ص13

۱۹ ایضاً،ص22

۲۰ ایضاً،ص140

۲۱ ایم اسلم،آشوبِ زمانہ (کلکتہ: ایم ایچ سعید اینڈ سنز،1935ء)،ایضاً،ص56

۲۲ ایضاً،ص57

۲۳ ایضاً،ص62

۲۴ ایضاً،ص164

۲۵ ایضاً،ص168

۲۶ ایضاً،ص169-170

۲۷ ایم اسلم،اشکِ ندامت (دہلی: تاج پبلشنگ ہاؤس،1966ء) ص32

۲۸ ایضاً،ص125

۲۹ مستنصر حسین تارڑ، ڈاکیا اور جولاہا (لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز،2018ء) ص12

۳۰ ایضاً،ص140

۳۱ ایضاً،ص141

۳۲ ایضاً،ص141

۳۳ ایضاً،ص184

مآخذ

۱۔ امیر عارفی، ڈاکٹر۔ لیلیٰ کے خطوط اور مجنوں کی ڈائری کا تنقیدی مطالعہ، دہلی: شعبہ اردو دہلی یونیورسٹی،1994ء

۲۔ ایم اسلم۔ اشکِ ندامت، دہلی: تاج پبلشنگ ہاؤس،1966ء

۳۔ ایم اسلم۔آشوبِ زمانہ، کلکتہ: ایم ایچ سعید اینڈ سنز، 1935ء
۴۔ تارڑ، مستنصر حسین۔ڈاکیا اور جولاہا۔لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، 2018ء
۵۔ شرر، مولانا عبدالحلیم۔جویائے حق۔لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، 2014ء
۶۔ عبدالغفار، قاضی۔لیلیٰ کے خطوط۔لاہور: دارالادب پنجاب، 1932ء
۷۔ عبدالقادر، شیخ۔مخزن لاہور، شمارہ دسمبر 1903ء
۸۔ عبدالقادر، شیخ۔مخزن لاہور، شمارہ دسمبر 1903ء
۹۔ علی احمد فاطمی، ڈاکٹر۔عبدالحلیم شرر بحثیت ناول نگار، لکھنؤ: نصرت پبلشرز، 1986ء
۱۰۔ مجنوں گورکھپوری: سراب، حیدرآباد دکن: ادارۂ اشاعتِ اردو، 1945ء
۱۱۔ نجیب اختر، ڈاکٹر۔علامہ راشد الخیری، دہلی: اردو اکادمی، 2009ء
۱۲۔ نگینہ جبیں۔اردو ناول کا سماجی اور سیاسی مطالعہ، الہ آباد، 2002ء
۱۳۔ یلدرم، سید سجاد حیدر۔خیالستان، لاہور: شیخ مبارک علی تاجرِ کتب، س ن