eISSN: 2073-3674
pISSN: 1991-7813

CC BY
OPEN ACCESS

سُریندر پرکاش کے افسانوں کی تعبیرِ نَو

Interpretation of the Myths of Surinder Prakash

ڈاکٹر نبیل احمد نبیل، اُستاد شعبۂ اُردو، ڈویژن آف آرٹس اینڈ سوشل سائنسز، یونیورسٹی آف ایجوکیشن، لوئر مال کیمپس، لاہور

Dr. Nabeel Ahmad Nabeel, Department of Urdu, Division of Arts & Social Sciences, University of Education, Lower Mall Campus, Lahore

ڈاکٹر شیر علی، ایسوسی ایٹ پروفیسر، الحمد اسلامک یونیورسٹی، اسلام آباد

Dr. Sher Ali, Associate Professor, Al-Hamd Islamic University, Islamabad.

Abstract

Surendar Prakash is one of the seminal names in modern Indian fiction, though his contribution to growth and depth of Indian fiction has largely remained unacknowledged. Prakash, a product of 1960s, along with Intezar Hussain, Balraj Manra and Enwar Sajjad, has given glow and grace to Indian fiction. His biggest contribution is that he has opted to use ancient Indian mythology and history as the vehicle of his distinct expression, without letting them be pedantic or stale. He has used them to telling effect in description of his own times and foretelling the future; future about which he was often perturbed and rather fearful. In his writings, we find a great blending of consummate craft and deep consciousness. He had in-depth understanding of forces at work in contemporary Indian society and had well figured the way these forces will construct or deconstruct the milieu of essential Indian synthesis. Today we find his fears have, unfortunately, been realized. Prakash is a great storyteller. He crafts his stories in such a way that they hit home to the reader with effortless ease, without compromising the precision of his message. He has issues with both Brahmaniac and western imperialism. In his stories he has pointed out their fangs and has warned his readers how, when and why they continue to get bitten by these

poisonousness fangs __ bigotry, corruption, political and social control and alienation that any sincere and sensitive individual would feel in such situations. One brilliant trait of Prakash is that though he, at times does write on issues that have earlier been discussed before, Bedi and his stories being ready reference, but takes them to a new level of maturity and understanding. His treatment of the subjects is his own and so is the sensibility that he brings in the wake of his stories. There is no doubt that he has a very deep understanding of issues and has a remedy in mind for addressing the same. What makes him unique and a more profound writer that he never lets his emotions take control of his work. There is always a restraining streak in his work which makes him head and shoulders above those who write with a certain ' ism' in mind. In the present article, a review of some of his great stories has been taken to understand how he crafts his stories and why does he craft them in the first place. Surendar Prakash deserves to be read, or rather, we should enrich and enlighten ourselves with a reading of this great artist, wedded to the ideology of humanism and who passionately believed in common humanity. This message of his is sorely needed in these troubled and opaque times.

Key words: Surender Parkash, Ruk jao, Bajoka, Khawab Surat, Art Gallery, Balkani, Hindustani

کلیدی الفاظ: سُریندر پرکاش، رُک جاؤ، بجوکا، خواب صورت، آرٹ گیلری، بالکنی، ہندوستانی

اساطیریات، تاریخ، باشعور ادیب اور فکشن نگار، معاشی کساد بازاری، سماجی انتشار، غیر معروفیت کی دُھند، تعبیرِ نو، دیہی اور شہری ہندوستان کی جھلک، ہندوستانی سرمایہ داروں کا گٹھ جوڑ، ناسٹیلجیا، مستقبل کی نشان دہی، پیش گوئی، عہدِ حاضر، انتشار، نفرت، سطحیت، بے نام سی بے چارگی، پُراسراریت، علامتیت، نئی اُمنگ، نئی فکر، ولولۂ تازہ، سفاکانہ طنز۔

سُریندر پرکاش ۱۹۳۰ء میں نو آبادیاتی دور میں لائل پور میں پیدا ہوئے اور اُس وقت برصغیر، برٹش اِمپیریل ازم کے جکڑ بند کا شکار تھا، لائل پور کا نیا نام فیصل آباد ہے جو، اب پاکستان کا ایک صنعتی شہر ہے۔ سُریندر پرکاش تقسیم کے بعد بہت سارے شرنارتھیوں کی طرح ہجرت کر کے دلّی چلے گئے، لائل پور سے ہجرت کے بعد وہ کبھی پنجاب کے شہر لاہور میں کبھی قیام پذیر نہیں رہے اور نہ ہی کبھی اُنھوں نے جامعہ پنجاب، لاہور کا کوئی امتحان دیا۔ اُنھوں نے

آل انڈیا ریڈیو میں ملازمت کے حصول کے لیے ایک افسانہ تراشا تھا کہ وہ پنجاب یونیورسٹی، لاہور کے سند یافتہ ہیں، جب کہ حقائق سے اس امر کی غمازی ہوتی ہے کہ اُنھوں نے پنجاب یونیورسٹی کا کبھی کوئی امتحان ہی نہیں دیا تو پھر پنجاب یونیورسٹی، لاہور سے سند یافتہ ہونے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ اُن کا پہلا افسانہ ''رات چاندنی ریت کے گھر'' مطبوعہ جولائی ۱۹۵۷ء ہے، اگرچہ اُنھوں نے ایک جگہ خود تحریر کیا ہے کہ اُن کا پہلا افسانہ اُس وقت شایع ہوا جب وہ ابھی بہت کم عمر تھے اور مذکورہ افسانے کا عنوان ''پارَس'' تھا، لیکن ''پارَس'' افسانہ تاحال ہماری نظر سے نہیں گزرا۔ تقسیم کے بعد سُریندر پرکاش دلّی چلے گئے اور اُنھوں نے تقسیم کے فوری بعد کا دور بہت جوکھم اُٹھاتے ہوئے، مصائب و مسائل میں بسر کیا، کئی طرح کے معمولی نوعیت کے کام کیے، مثلاً ہاکر، سائیکل رِکشہ چلانے کا کام، پھول بیچنے کا کام کیا اور بنجارہ بن کر مختلف چھوٹی چھوٹی اشیا کی فروخت کا کام کر کے گُزر اوقات کرتے رہے، اُنھوں نے بہر طور قلم اور تخلیق کے ساتھ اپنا رشتہ منقطع نہیں کیا۔ اُنھوں نے فلم انڈسٹری کے لیے اسکرپٹ رائٹر کے طور بھی کام کیا اور ٹیلی وژن سیریل بھی حوالۂ قلم کیے۔ ''اَنامیکا'' جیسی فلم کی کہانی اور مکالمے بھی تحریر کیے۔ سُریندر پرکاش اُردو کے معدودے چند افسانہ نگاروں کی صفِ اول میں شمار ہوتے ہیں، جنھوں نے جدید اور مابعد جدید افسانے تخلیق کر کے اپنی منفرد شناخت قائم کی اور اُردو افسانے کی تاریخ میں نہ صرف اپنا نام رقم کیا بلکہ اُردو فکشن کی بیاض پر اپنے ممتاز نوعیت کے حامل دستخط بھی یادگار چھوڑے۔ اُن کا شمار پچاس کی دہائی کے نئے اُردو افسانہ نگاروں کی صفِ اول میں کیا جاتا ہے۔ اُن کے زیادہ تر افسانے انسانی فکر و نظر کے غیر دریافت شدہ منطقوں کی بازیافت کے ساتھ ساتھ اور جدید حسیت کی عکاسی پر مبنی کہے جاسکتے ہیں۔ اُن کے افسانوں کا پہلا مجموعہ ''دوسرے آدمی کا ڈرائنگ رام'' ۱۹۶۸ء میں شایع ہو کر منظرِ عام پر آیا تھا اور اُن کا دوسرا افسانوی مجموعہ ''برف پر مکالمہ'' ۱۹۸۱ء میں شایع ہوا اور تیسرا افسانوی مجموعہ ''باز گوئی'' ۱۹۸۸ء میں شایع ہو کر منظرِ عام پر آیا۔ اُنھیں ۱۹۹۰ء میں ساہتیہ اکادمی ایوارڈ بھی ملا۔ سُریندر پرکاش نے دلّی سے ۱۹۶۸۔۱۹۶۷ء میں بمبئی میں رہایش اختیار کی اور پھر اپنی وفات ۲۰۰۲ء تک وہیں قیام پذیر رہے۔ اُن کے حالاتِ زندگی کے سلسلے میں ہم نے بیش تر معلومات اُن کی بیٹی وندنا سے حاصل کی ہیں۔ (ملاحظہ ہو؛ کُلّیات سُریندر پرکاش، ص:۱۴)

سریندر پرکاش اردو افسانے کے بے راہ رو مسافر کی مثل منفرد کہانی کار ہیں۔ اگرچہ وہ انتظار حسین اور راجندر سنگھ بیدی کی نسبت کم مشہور ہیں مگر جدید اردو افسانے کے چند منتخب قلم کاروں کی فہرست میں وہ یقیناً شمار کیے جانے کا ادبی سطح پر استحقاق رکھتے ہیں۔ سریندر پرکاش بہ طور پناہ گزیں (شرنارتھی)، فکشن نگار، ادیب، ذمہ دار اور ایک معروف اسکرپٹ

رائیٹر، کثیر الجہتی شخصیت کے حامل تھے اور یہی صورتِ حال ان کے کام اور فن میں جھلکتی ہے۔ان کے افسانوں اور ناولوں میں بھی نہ صرف نت نئی تکنیکیں، نئے ادبی قرینے، علامات اور تاثراتی استعارے فراوانی سے ملتے ہیں بلکہ ان کی تخلیقات قدیم ہندی متھ (اساطیر) سے بھی مملو ہیں، پیاز کے چھلکوں کی طرح ان کی کہانیاں بھی پرت در پرت کھلتی چلی جاتی ہیں جن میں تہ در تہ کئی معنی اور شیڈز دکھائی دیتے ہیں۔ قدیم وژن کا نئی زندگی کے ساتھ انسلاک، کلچرل انتھروپولوجی (ثقافتی بشریات)، معاصر سیاسی منظر نامہ، معاصر تاریخ، فلسفہ، مائتھولوجی اور ہندوازم کی نئی تعبیرات، صارفیت، کارپوریٹ ورلڈ کے مخفی مقاصد اور معاملات ان کی کہانیوں میں نہ صرف انبساط پیدا کرتے ہیں بلکہ معنی وخیال کے ایک نئے جہان اور جدید فنی و ادبی ذمہ داریوں کی ایک نئے انداز میں تشکیل کرنے میں مدد دیتے ہیں۔ان کے فن کا ایک مخصوص پہلو مابعد جدید صورتِ حال اور حالات و واقعات سے ان کی کمٹمنٹ ہے لیکن وہ پراپیگنڈا جیسے عناصر سے مبّرا ہیں۔وہ اپنے قاری کو دریافت کے سفر پر ضرور لے جاتے ہیں تاہم دریافت کا تمام تر بوجھ مکمل طور پر قاری کی صواب دید پر ہے اور یہی ایک بڑے تخلیق کار کی پہچان ہوتی ہے۔ سریندر پرکاش پر مغز فقروں اور جملوں کے ذریعے موضوعات تخلیق کرتے ہیں اور پھر ان کا موضوع سے اچانک جڑ جانے والا یا پہلے سے شناسا، ہر دو طرح سے اُن کے افسانوں میں اُن کا تخلیقی عمل ان کی کہانیوں کے ساتھ قاری کا ایک اچھا ارتباط قائم کر دیتا ہے۔ مِتھ، تجریدیت، علامات، استعارات اور ان عناصر کا تخلیقی استعمال گویا اس کے اسلحہ خانے کے زبردست ہتھیار ہیں۔وہ قدیم متھ کا استعمال کرکے قاری کا رشتہ جدید دور کے مسائل و مصائب کے ساتھ مربوط و منسلک کرتے ہیں۔اس طرح قدیم علم کے توسط سے وہ ایک مکمل ماحول اور فضا تخلیق کرتے ہیں جس میں قاری خود خیال کی گہرائیوں کو ماپ سکتا ہے اور اپنا رشتہ نئی زندگی اور اس کے تقاضوں کے ساتھ قائم کر سکتا ہے۔وہ بیک وقت انفارمیشین اور ٹرانسفارمیشن کے عمل سے گزرتا ہے اور اس دوڑ دھوپ کے بعد ماضی کے ذریعے (نئی)حال و مستقبل کی افہام و تفہیم حاصل کرتا ہے۔بلاشبہ "متھ" سریندر پرکاش کے افسانوں میں اہم ترین کردار ادا کرتی ہے۔

سریندر پرکاش اردو افسانے کا ایک بنیادی نام ہے اور ان کے افسانے سند کی حیثیت رکھتے ہیں۔وہ قدیم ہندی اساطیر اور نئی تجریدیت سے نت نئی علامات اخذ کرتے ہیں اور ان کو عصرِ حاضر کے مصائب و مسائل کے ساتھ "سِنکرونائز" (مربوط و منسلک) کرتے ہیں۔ اسی لیے ان کے کرداروں میں بھی وہی "میتھیکل خواص" دکھائی دیتے ہیں۔ دراصل کلی اور قلبی طور پر ایک مابعد جدید فکشن نگار ہونے کی حیثیت سے وہ اپنے تاریخی وسیاسی شعور کو "برہمن امپیریل

ازم" کے خلاف کاری ضرب کے طور پر استعمال کرتے ہیں۔ ان کی تخلیقی اپج اور شعور بارہا یہ کام ان کے افسانوں میں سر انجام دیتے ہیں اور اس طرح ان کا سیاسی، تاریخی، سماجی اور متھ کو استعمال کرنے کا شعور ان کے فن کی خوبی بن کر بار بار سامنے آتا ہے۔ سریندر پرکاش کی تخلیق میں ایک نظم جیسے تال میل کے اوصاف پائے جاتے ہیں جو ان کے فن کو ایک مترنم بہاؤ عطا کرتے ہیں۔ ان کا بلند آہنگ، سیاسی آگاہی کا اظہار اور اسے متشکل کرنے کے لیے مائتھولوجی کی پوشاک آفرینی قاری کے لیے نظریات و تصورات اور خیال و معنی کے نئے جہان آباد کرتی ہے۔ ایک کامل فن کار کی طرح وہ بہ خوبی جانتے ہیں کہ اپنا مدعا(نقطۂ نظر) قاری تک کیسے پہنچانا ہے؟ کہاں کھل کر اپنے خیالات کا اظہار کرنا ہے اور کہاں ملفوف رہنا ہے؟

"طنز" کو وہ محض ایک اوزار کے طور پر استعمال کرتے ہیں جو ان کے دَور کی سیاسی سازشوں کو سامنے لانے میں مدد گا ہو۔ وہ المیے کو زندگی کے مزید سرگرم پہلوؤں کے ساتھ جوڑ کر پیش کرتے ہیں اور بلاشبہ وہ اس فن سے بہ خوبی واقف ہیں۔ لہٰذا کسی منظر نامے کی مکمل اور مجموعی صورتِ حال کو بہ طورِ تخلیق حقیقی معنوں میں ہمارے سامنے لانے کے لیے وہ مختلف ادبی ڈیوائسز (صنائع، بدائع وغیرہ) اور تکنیکوں کا استعمال کر کے وہ ایک سجی سجائی پکچر گیلری پیش کر دیتے ہیں۔ اس کی ایک عمدہ اور واضح مثال ان کا افسانہ "خواب صورت" ہے۔

مذکورہ افسانے کے مرکزی کردار کی معصومیت سے محرومی تک۔۔۔۔۔۔۔۔

ہندوستانی سماج کی نام نہاد ترقی، ایک مخصوص گروہ کے کبھی خیر پر منتج نہ ہونے والے سماجی رویے، ایک مخصوص گروہ کی نفسیات اور ایسے کئی دیگر پہلو عصری زندگی سے ہم کنار ہوتے ہوئے مزید ابھر کر ہمارے سامنے آتے ہیں۔

سریندر پرکاش کے ہاں پُر اسراریت کی فضا کے ساتھ ساتھ شعری فضا بھی قاری کو حیرت سے ہم کنار کرتی ہے۔ اُن کے تخلیقی شعور کے کئی ایک دھارے ہیں۔ وہ مختلف حوالوں سے سماج، کلچر اور تاریخ کے بطن میں غواصی کرتے ہیں اور سماج کی کئی ایک متحرک تصویریں بناتے بھی ہیں اور اپنے افسانوں میں مذکورہ پیکروں کو تمام تر تحرک کے ساتھ پیش بھی کرتے ہیں۔ اُنھوں نے اساطیر کا بھی معاصر صورتِ حال کے ساتھ بالکل جُداگانہ انداز سے انسلاک کیا ہے اور نئے معنی تخلیق کیے ہیں۔ اُن کی کہانیوں کے موضوعات تو کئی ایک ہیں، لیکن اُنھوں نے نفسیاتی اور جنسی حوالے سے بھی انسان کے داخل اور خارج کو اپنے منفرد شعری و نثری اُسلوب کے وسیلے سے موضوع بنایا ہے۔ مذکورہ سیاق و تناظر میں اُن کا افسانہ ''رُک جاؤ'' دیکھا جا سکتا ہے، جس میں عورت اور مرد کی داخلی اور خارجی واردات اور نفسیات کو نہایت جداگانہ ڈھنگ سے موضوع بنایا گیا ہے اور پھر یہ کہ جب انسان کی توجہ کسی ایک نقطے پر مرکوز

ہو تو اُسے پوری کائنات اپنے مخصوص سیاق و تناظر میں ایک چوکھٹے کے اندر سمٹی ہوئی نظر آتی ہے، اُس نقطے میں تحرک بھی ہوتا ہے اور غلغلہ بھی سُنائی دیتا ہے اور دُنیا میں ملکیت کی نفسیات کے پیشِ نظر آویزش کا نا مختتم سلسلہ بھی دکھائی پڑتا ہے۔ ظاہر ہے کہ جب انسان ذہنی و فکری سطح پر کسی ایک مقام میں اُلجھا دیا جاتا ہے یا نفسیاتی حوالے سے کہیں وہ خود اُلجھا ہُوا ہوتا ہے تو اُس کی کُل کائنات ایک ہی نقطے میں محصور و مرکوز ہوتی ہے اور اُس کی سوچوں کا محور بھی وہی ایک نقطہ ہوتا ہے۔ حقیقت میں تو کائنات لامحدود ہونے کے ساتھ ساتھ وسعتوں سے بھی عبارت ہے، لیکن وقت کے ایک مخصوص محور میں انسان کسی ایک مقام کا یا تو اسیر ہو جاتا ہے یا پھر کسی ایک نقطے میں اُلجھ کر رہ جاتا ہے اور بسا اوقات تو یہ ہوتا ہے کہ انسان صورتِ حال یا صورتِ واقعہ کو سمجھ ہی نہیں پاتا اور وقت کے جھکڑ میں پھنستا ہی چلا جاتا ہے۔ یہ دُنیا ایک محبس ہے کہ جس میں مخصوص صورتِ احوال میں مختلف کردار مقید ہیں، کہیں کوئی کردار داخلی سطح پر محصور و مقید ہے تو کہیں کوئی کردار خارجی سطح پر مخصوص سماجی اور نفسیاتی جکڑ بندی کا شکار ہے۔ افسانہ ''رُک جاؤ'' میں مصنف ایسی ہی صورتِ احوال سے نکلنے کے لیے اپنے قاری کو ایک طرح کی روشنی دان کرتا ہے اور گیان کے سفر پر لے جاتا ہے۔ صورتِ احوال ہی انسان کے دل و دماغ کے تاروں کو چھیڑتی ہے، فی الاصل صورتِ حال ہی تارِ بربط کا فریضہ انجام دیتی ہے اور پھر صورتِ احوال ہی انسان کے ذہن و فکر میں استفہامیہ صورتِ واقعہ کو جنم دیتی ہے۔ جیسے سریندر پرکاش کی کہانی ''رُک جاؤ'' میں استفہامیہ انداز جلوہ گر ہوتا ہے۔ استفہام تو صورتِ حال نے پیدا کیا ہے اور پھر صورتِ حال اور وقت ہی انسان کو کچھ نہ کچھ سوچنے اور سمجھنے پر مجبور کرتے ہیں اور پھر یہ کہ اچھی صورتِ حال کو بھی وقت ہی جنم دیتا ہے اور بُری صورتِ حال بھی وقت ہی کی قوت سے جنم لیتی ہے۔ دُنیا میں ہر کردار کہیں نہ کہیں کسی نہ کسی صورتِ حال کے ہاتھوں اُلجھا ہُوا ہے اور اپنی سوچ کے ایک محدود محور میں رقص کناں ہے اور اُسی کو آخری اور حتمی سچائی تصور کرتا ہے، وقت کے جس لمحے میں وہ کسی نہ کسی صورتِ واقعہ میں پھنسا ہوتا ہے، اُس کا اُسے شعور بھی کہاں ہوتا ہے:

> ''لیکن یہ کائنات اتنی تو نہ تھی۔ یہ سب تو کل رات ہوا ہے۔ کل رات سے پہلے ہر چیز طویل تھی، ہر چیز عریض تھی اور چلتے چلتے پاؤں لہولہان ہو گئے تھے۔ پنڈلیاں اینٹھ گئی تھیں اور میں تھک ہار گیا تھا اور مجھے کھڑا رہنے کے لیے سہارے کی ضرورت تھی اور میں نے دیوار کا سہارا لیا تھا اور 'کال بیل' کے بٹن پر ہاتھ رکھ دیا تھا۔ دُور کہیں گھنٹی بجی تھی اور پھر ایک تھکی سی آواز سُنائی دی تھی۔ ''کون؟'' ایک پل کے لیے میں نے

سوچا تھا۔ میں کون ہوں؟ میں کیا جواب دوں؟ کیا میری آواز میں ابھی تک وہ لوچ باقی ہے کہ میری آواز میری پہچان ثابت ہو؟ " میں ہوں"۔ میں نے جواب دیا تھا اور دروازے کے قریب آکر قدموں کی چاپ رُک گئی تھی۔"(۱)

اب یہاں صورتِ حال نے استفہام کو جنم دیا ہے اور پھر یہ کہ وقت کس طرح اشیاو مظاہر کی ہیئت ہی کو بدل کے رکھ دیتا ہے۔ "رُک جاؤ" کے پروٹیگنسٹ کو وقت کے گرداب اور صورتِ احوال نے بے حال و مضمحل اور زخمی کر دیا ہے۔ ظاہر ہے کہ صورتِ احوال اُس کے فہم و ادراک کی گرفت میں ہوتی تو کسی اور سمت لے جاتی! اور پھر یہ کہ وقت اور صورتِ احوال نے یہ بھی باور کروا دیا ہے کہ پُلوں کے نیچے سے بہت سا پانی بہہ گیا ہے۔ وقت اور صورتِ احوال نے دونوں کرداروں کا حُلیہ تبدیل کر کے رکھ دیا ہے۔ ایک کردار اِس سوچ میں محو ہے کہ آیا 'میری آواز میں پہلا سا لوچ باقی ہے جو میری پہچان کو ظاہر کر سکے' اور دوسرے کردار کی بھی عمر ڈھل چکی ہے اور بالوں میں چاندی اُتر آئی ہے۔ چہرے میں وہ پہلی سی شادابی و تازگی بھی ماند پڑ چکی ہے اور کمر میں خم پڑ گیا ہے اور کمر کے نیچے کا حصہ پہلے کی طرح دل نشیں اور جاذبِ نظر نہیں رہا، اُس میں بھی پھیلاؤ پیدا ہو چکا ہے۔ فکشن نگار نے فلیش بیک کی تیکنیک بھی استعمال کی ہے اور بیس پچیس برس ماضی میں مراجعت کر کے ایک آشنا کردار کے پرانے معاملات کو نہ صرف محسوس کیا ہے بلکہ اُس کردار کی دلآویز مسکراہٹ کو دکھانے کی بھی کوشش کی ہے کہ بیس پچیس سال پہلے کیا صورتِ احوال تھی اور اب کتنا کچھ اور کس قدر تبدیل ہو چکا ہے اور مذکورہ کردار کی دلکشی اور جاذبیت بھی ماند پڑ گئی ہے۔ ظاہر ہے کہ صورتِ حال نے سب کچھ بدل کے رکھ دیا ہے۔ مصنف نے "رُک جاؤ" میں صورتِ حال سے ایک زندہ اور متحرک کردار کا کام لیا ہے۔ جِدھر جِدھر صورتِ احوال لیے جا رہی ہے، اُدھر اُدھر کردار چلے جا رہے ہیں اور ایسے میں صورتِ احوال کا ادراک ہی نہیں ہو پاتا۔ یہی وجہ ہے کہ کرداروں کے ہاتھ میں سب کچھ ہونے کے باوجود کچھ نہیں ہوتا۔ سب کچھ سے مراد عقل و شعور، فہم و دانش، حکمت و بصیرت وغیرہ وغیرہ، لیکن جب صورتِ حال ہی کا شعور نہ ہو تو پھر سارے کردار وقت کی منہ زور لہروں کے رحم و کرم ہوا کرتے ہیں۔ " رُک جاؤ" کے کردار بھی تو وقت کی منہ زور آندھی اور صورتِ احوال کی منہ زور لہروں میں گرفتار ہیں۔ آزاد ہو کر بھی وہ صورتِ حال کی قید میں ہیں۔ کوئی ایک کردار نہیں بلکہ تمام کردار ہی کسی نہ کسی مخصوص صورتِ واقعہ کا عجیب و غریب طریقے سے شکار ہو کر وقت کے گرداب میں اُلجھ کر رہ جاتے ہیں۔ مثلاً ایک بندہ کسی دوسرے پر فائر کرنے کے بعد کہتا ہے کہ میں نے فائر تو نہیں کرنا تھا،

بس مجھ سے فائر ہو گیا۔ اس طرح کے واقعات تو کم و بیش دُنیا کے تمام معاشروں میں دیکھنے کو ملتے ہیں کہ صورتِ حال ہی ایسی کہ اُس نے فائر کر دیا اور قتل کے کیس میں جیل چلا گیا۔ وہ سو فیصد بے گناہ ہے اور سو فیصد معترف ہے کہ اُس سے جو فعل سرزد ہوا، وہ نادانستہ طور پر سرزد ہوا۔ مذکورہ فعل میں وہ ادار تاً یا نیتاً شامل نہیں تھا، بس صورتِ حال ہی ایسی تھی کہ اُس کے ہاتھوں سے اقدامِ قتل ہو گیا اور اب وہ مجرم بھی ہے۔ وہ نہ چاہتے ہوئے بھی ایک ایسا کام کر گیا جو اقدامِ قتل ہے۔ اس کو صیقل کس نے کیا؟ یقیناً صیقل تو صورتِ حال ہی نے کیا۔ عمومی زندگی میں بھی دائیں بائیں ایسے واقعات دیکھنے کو مل جاتے ہیں۔ ''رُک جاؤ'' میں سریندر پرکاش اسی ایک بات کو انسانی شعور کا حصہ بنانا چاہتے ہیں کہ رُک جایئے۔ بظاہر تو ''رُک جاؤ'' کہانی کے کردار کہہ رہے ہیں، لیکن بباطن تو مصنف کا تخاطب اُس کے قارئین ہی سے ہے۔ مصنف کی آرزومندی بھی یہی ہے کہ اس بات کا ادراک کر لیجیے اور 'رُک جایئے'۔ باالفاظِ دیگر مصنف انسان کے ظاہر اور باطن کو منکشف کر چکا ہے کہ میں سارے حالات وواقعات کو نہ صرف سمجھتا اور جانتا ہوں بلکہ دیکھ بھی چکا ہوں اور مصنف یہی تو کہہ رہا ہے کہ صاحب بس کیجیے۔ مصنف نے ''رُک جاؤ'' کے کرداروں کے وسیلے سے اپنا ذاتی تخلیقی اور سماجی تجربہ سانجھا کیا ہے مگر فنی پیرائے میں کہ مجھے آپ کی انسانیت، مردانگی اور نسوانیت سبھی کے ظاہر اور باطن کا ادراک اور شعور ہے اور میں باخبر ہوں کہ صاحب اب آپ کہیں تو رُک جایئے۔ بس کیجیے۔ یہاں سارا کھیل ہی صورتِ احوال کا ہے کہ زیرِ نظر افسانے میں صورتِ احوال کُھل کھیلی ہے۔ یہاں کردار تو معصومیت کے پیکر بن جاتے ہیں۔ کرداروں کے تمام اعمال و افعال پر کوئی ذمہ داری کس طرح عاید کی جا سکتی ہے!۔ اگر اسی بات کو ایک اور زاویے سے پیش کیا جائے کہ لوگ روزِ محشر بخشے جائیں گے۔ کیا لوگوں نے کوئی اچھے اعمال انجام دیے کہ جس کے نتیجے میں بخش دیے جائیں گے۔ کچھ اِس طرح ہو گا کہ صورتِ حال ہی بول پڑے گی کہ صورتِ حال ہی ایسی تھی تو کیا ہو گا کہ بخشش کی صورت پیدا ہو جائے گی۔ اس طرح پُل صراط سے گُزار دیے جائیں گے۔ یہ تو صورتِ حال کی وجہ سے کچھ اچھا نہ کر سکا۔ یہ تو صورتِ حال کے ہاتھوں مجبورِ محض تھا۔ زیرِ نظر کہانی میں صورتِ حال ایک زندہ اور متحرک کردار ہے۔ ''رُک جاؤ'' میں 'صورتِ حال' ہی کا بنیادی اور مرکزی کردار ہے۔ کردار عورت کی شکل میں ہو یا مرد کے رُوپ میں، کرداروں کی نقش گری تو 'صورتِ حال' ہی کر رہی ہے۔ کلچرل انتھروپولوجی اور سماجیاتی سیاق و تناظر میں تو اسی بات کا پتا چلتا ہے کہ سب کچھ تو صورتِ حال کا کیا دھرا ہے۔ مصنف کا اشارہ اسی امر کی جانب ہے کہ سماجی کردار ہی اپنے آپ کو بنانے اور بگاڑنے والے ہوتے ہیں، اسی ایک عنصر کو مصنف اپنے قاری کے شعور کا حصہ بنانا

چاہتا ہے۔ وہ اس لیے کہ صورتِ حال کے ہتھے نہ چڑھ جائیں اور اگر ایسا ہو گیا ہے تو مصنف کا اس بات پر زور ہے کہ رُک جایئے یا مصنف ''رُکنے'' کی جانب صیغۂ امر کا استعمال کر کے کہہ رہا ہے کہ رُک جاؤ۔ اس بات کو اس طرح بھی دیکھا جا سکتا ہے کہ اگر صورتِ حال یہ کہتی ہے کہ پوری دُنیا کے انسانوں کو تباہ و برباد کر کے رکھ دو تو کیا پوری انسانیت کو تباہ کر کے رکھ دینا چاہیے۔ ظاہر ہے کہ ایسی صورتِ حال سے ہی دامن بچانا ضروری ہوتا ہے۔ یا پھر اس طرح کہ اگر صورتِ حال پوری دُنیا کو جنگ کی جانب لے جائے تو انسانیت کو جنگ کی جانب چلے جانا چاہیے۔ یقیناً اس کا جواب ہو گا۔ ہر گز نہیں۔ ''رُک جاؤ'' کہانی کے کردار دراصل صورتِ حال کے ہاتھوں مجبورِ محض دکھائی دیتے ہیں۔ اگر صورتِ حال کچھ اس طرح کی پیش آ جائے کہ ایک کردار کو کسی ضروری حاجت سے جانا پڑ جائے تو وہ اپنے اُس کام کو مجبوراً ترک کرے گا جو وہ صورتِ حال اور وقت کے مخصوص محور پر انجام دے رہا تھا۔ اس طرح 'صورتِ حال' ایک مخصوص معاملے میں خلل پذیر ہو کر ترتیب ہی کو اُلٹ دیتی ہے۔ اس طرح مذکورہ 'صورتِ حال' میں اُس لمحے اور کام کی بھرپائی ممکن نہیں ہے جو وقت کے ایک مخصوص محور پر وقوع پذیر تھی یا اپنے تسلسل کے ساتھ رواں دواں تھی۔ وہ وقت کی لہر جو ایک کردار کے ہاتھ میں تھی، وہ لہر تو گُزر گئی۔ سریندر پرکاش کی کہانی ''رُک جاؤ'' میں صورتِ حال ایک حاوی، زندہ اور متحرک کردار کی حیثیت اختیار کر گئی ہے جو کرداروں کے اعمال و افعال پر حاوی ہو چکی ہے۔ سماجی زندگی میں بھی صورتِ حال سب کچھ تلپٹ کر کے رکھ دیتی ہے اور فکشن میں بھی صورتِ حال کا ایک بھرپور کردار ہے۔ صورتِ حال کی حیثیت ایک خیال یا تصور کی طرح زندہ اور نامیاتی کُل کی ہے۔ اگر خیال یا تصور کی زندگی ہے تو پھر صورتِ واقعہ یا صورتِ حال کی زندگی بھی بھرپور معنویت کی حامل ہے۔ کسی ایک لمحے کے ہزارویں حصے میں نہ چاہتے ہوئے یعنی غیر ارادی طور پر فائر ہو جاتا ہے اور صورتِ حال ایسی پیدا ہو جاتی ہے یا بن جاتی ہے کہ وقت ہاتھ سے ریت کی مانند پھسل جاتا ہے۔ کہانی ''رُک جاؤ'' کا سارا پھیلاؤ اور بہاؤ صورتِ حال کے خَلق ہونے کے ساتھ ہی منسلک ہے کہ مصنف صورتِ احوال کو زندہ اور متحرک کردار کے طور پر مختلف واقعات کے دکھاتا چلا گیا ہے۔ اُس عورت کے شوہر کو ''صورتِ احوال'' نے الگ سے جکڑا ہوا ہے، وہ اپنی جگہ 'صورتِ حال' کے اشاروں کا اسیر ہے اور دفتر سے سیدھا گھر واپس نہیں آتا، وہ اپنے دوستوں سے محوِ گفتگو رہتا ہے یا پھر پینے پلانے کے پروگرام کی وجہ سے اور بھی تاخیر سے گھر واپس پلٹتا ہے اور اُس تاخیر سے گھر واپس پلٹنے والے کردار کی بیوی اپنی جگہ کسی 'صورتِ حال' کے ہاتھوں جکڑبند کا شکار ہے اور مصروفِ کار ہے اور اُس کا شوہر بہت جلد ریٹائر ہونے والا ہے اور پھر یہ کہ اُس کے ملنے ملانے

والے بھی بہت ہیں اور ''صورتِ حال'' کی وجہ سے اُسے نئی ملازمت اور مستقبل کی بھی فکر دامن گیر ہے، یہ سب مخصوص صورتِ حال ہی کا شاخسانہ ہی تو ہے اِسی طرح 'صورتِ حال' ارتقا کے زینے طے کرتی رہتی ہے اور مختلف کرداروں کے رول بھی بدلتی رہتی ہے کہیں کوئی صنعت کار کا تذکرہ لے آتا ہے تو کہیں کوئی کاروبار کرنے کا مشورہ دیتا ہے تو کہیں وہ کہتا ہے کہ ساری پوری عمر تو سرکار کی نوکری کی ہے تو اب کاروبار کے لیے تجربہ تو ہے نہیں تو پھر کاروبار کیسے کیا جا سکتا ہے وغیرہ وغیرہ۔ اسی طرح وقت گزرتا رہتا ہے اور 'صورتِ حال' بدلتی رہتی ہے، لیکن صورتِ حال کے بدلنے کا کسی بھی کردار کو مکمل طور پر ادراک نہیں ہوتا۔ اسی طرح وہ لمحۂ بیداری سے عالمِ خواب میں محو ہو جاتا ہے اور اُس کی بیوی سُویٹر بُننے میں مصروف ہو جاتی ہے، یہ سب 'صورتِ حال' کے مطابق چلتا رہتا ہے۔ زندگی کا ایک ایک واقعہ 'صورتِ حال' کے مطابق آگے سے آگے آنکھوں کے سامنے تمام تر تحرک کے ساتھ آتا چلا جاتا ہے۔ منطق کے ذریعے کہانی ارتقا کے مراحل طے کرتی جاتی ہے، اُس کے شوہر کا ریٹائرمنٹ کے بعد فیکٹری میں ملازمت کرنا اور پھر بیمار پڑ جانا اور پھر اُس کی عورت کا سُویٹر بُننا اور پھر ایک نوکری کے بعد دوسری نوکری اور پھر تیسری نوکری اور پھر اُس کے شوہر کو فالج ہو جاتا ہے اور وہ اپنی ذمہ داری کو کچھ اس طرح پورا کرتی ہے کہ اپنے شوہر کے لیے دوا دارو کرتی ہے اور پھر 'صورتِ حال' کے مطابق اپنے دیرینہ آشنا سے بھی ملتی ہے اور اس طرح ثنویت کو بھی 'صورتِ حال' ہی نے جنم دیا ہے۔ اب کہانی کے عنوان کو دیکھ لیجیے۔ کوئی کردار یہ نہیں کہتا کہ ''رُک جاؤ'' بلکہ مصنف نے صورتِ حال سے بچنے کے لیے صیغۂ امر کا استعمال کیا ہے اور رُک جانے پر اصرار و استقرار کیا ہے۔ 'رُک جاؤ' میں ایک عورت ہے اور اُس کے کردار میں ثنویت اس طرح ہے کہ ایک جانب اُس کا داخل ہے اور دوسری جانب اُس کا خارج ہے اور وہ یہ بھی نہیں چاہتی کہ وہ خارجی کردار اُس کے داخلی معاملات کی جانب نہ جائے۔ اُس عورت نے خارجی مردانہ کردار کو مناسب طریقے سے خوش آمدید کہا ہے اور وہ داخلی کردار کو دیکھ کر یقین کرنا چاہتا ہے اور وہ عورت مخصوص 'صورتِ حال' میں اور وقت کے مخصوص محور پر رُکنے کے لیے چیختی اور چلاتی ہے اور اُس لمحے میں وہ عورت حالات کے برعکس اُلٹے دھارے پر چلتی ہے۔ اب یہاں عورت کی نفسیات کو بھی موضوع بنایا گیا ہے اور مذکورہ نفسیات ڈسکورس کا باقاعدہ حصہ بنائی گئی ہے، مذکورہ ذہنی حالت ڈسکورس کا حصہ بنائی گئی ہے۔ اس کے طرزِ فکر کو موضوع بنایا گیا ہے اور اُس کو کھول کر بیانیہ کا حصہ بنایا گیا ہے ایک طرف اس شادی شدہ خاتون کی ذمہ داری کا پہلو بھی نکلتا ہے۔ ''رُک جاؤ'' میں عورت کا کیا کردار سامنے آتا ہے؟ یہاں عورت کا غیر روایتی کردار سامنے آتا ہے جس کی دیگر عورتوں کے حوالے سے

تخصیص موزوں نہیں ہو گی۔ ایک خاص 'صورتِ حال' میں اس کے اعمال و افعال اور ردِ عمل کی بات ہو رہی ہے، لیکن تمام عورتیں اس عورت کی طرح کی نہیں کہی جا سکتیں۔ یہ عورت بیک وقت اپنی آزادی سے بھی لطف کشید کرتی ہے اور اپنے آپ کو ذمہ دار بھی کہلواتی ہے۔ ایک ایسا کردار جو برہنہ بھی ہے اور ملفوف بھی۔ مذکورہ کردار عمومی یا تعمیمی نیچر کا حامل نہیں ہے۔ یوں بھی ہو سکتا ہے کہ ہم تصور کر سکتے ہیں کہ جو شخص کہانی کے اندر ہے اور جو شخص کہانی کے باہر ہے، اُس کو پیش کچھ اس طرح کیا گیا ہے کہ ایک شخص کے ساتھ مکالمہ ہو رہا ہے، لیکن پیش اس طرح کیا گیا ہے کہ مرد کی اصلیت یا حقیقت کو سفاکیت کے ساتھ دکھا دیا جائے۔ اُس کے کردار کو 'ایکسپوز' کیا جائے۔ اس کہانی میں یہ زاویہ بھی ہو سکتا ہے اور بالکل اسی طرح عورت بھی ثنویت کے ساتھ چل رہی ہے، یہاں عورت اور مرد کے کردار کے دورُخے یا دوہرے چہرے کو دکھایا گیا ہے، ایک شخص اندر ہے اور مفلوج ہے اور کچھ کر ہی نہیں سکتا اور جو کردار باہر ہے، وہ بھی کچھ نہیں کر سکتا۔ باہر والا کردار بھی تو فالج زدہ ہے۔ باہر والا کردار اندر داخل ہی نہیں ہو سکتا کیوں کہ اُسے اندر داخل ہونے کا اُس عورت کی طرف سے اُسے اذن و اجازت ہی نہیں ہے۔ اگر دو مرد کرداروں کے طور لیا جائے تو دونوں مرد کردار مفلوج ہیں یا پھر ایک ہی کردار کی دو شکلیں ہیں، باہر چائے اور خاطر تواضع کا سلسلہ ہے اور اندر والا فالج زدہ ہے۔ وہ اپنے کلچر کے مطابق اپنا فریضہ اور ذمہ داری بھی انجام دے رہی ہے کہ وہ عورت اندر موجود کردار کی خدمت پر بھی مامور ہے، یہاں دوہرا پن بھی ہے اور دو کرداروں کو ایک کردار کے طور پر بھی دیکھا جا سکتا ہے کہ وہ دو نہیں ایک ہی کردار ہے۔ اسی طرح کہانی کے آغاز میں عورت کے کردار کے ماں، باپ کا حوالہ ہے۔ اس کے اندر احساس یہ پیدا ہوتا ہے کہ وہ اُس کے باپ جیسا ہے اور مرد کردار کا احساس یہ ہے کہ وہ عورت اُس کی ماں جیسی ہے۔ یہ ثنویت ہے اور سماجی حقیقت بھی ہے، سماجی سیاق و تناظر میں تو اس طرح بھی ہوتا ہے۔ ایک شخص کا یہ احساس ہو سکتا ہے کہ وہ 'ماں' کی طرح ہے۔ ایک مفلوج آدمی کی وہ کیئر کر رہی ہے، بالکل ایسے ہی جیسے ایک ماں کیئر کرتی ہے اور اسی طرح ایک خاتون کے بھی اس طرح کے احساسات ہو سکتے ہیں کہ وہ 'باپ' کی طرح ہے۔ کم و بیش ہر سماج میں اس طرح ہوتا ہے۔ فرائیڈ کی تھیوری کے حوالے سے بھی اسے پرکھا جا سکتا ہے۔ بچپن سے لے کر بُڑھاپے تک انسان کے جنسی وظیفے والی تھیوری یا اَپروچ کو یہاں منطبق کیا جا سکتا ہے۔ یہاں انسانی رشتوں کو تسلیم کرنے کی بجائے انکار کا پہلو کیوں پیدا ہوتا ہے؟ زیرِ نظر کہانی میں بظاہر تین مرکزی کردار ہیں اور تینوں کردار تشنہ ہیں اور اُن کی خواہشات ناآسودہ ہیں۔ مذکورہ کردار کئی ایک حوالوں سے تشنگی اور ناآسودگی کا شکار محسوس ہوتے ہیں۔ رشتوں

کے ضمن میں بھی مذکورہ کرداروں کی نفسیات میں محرومی ہے۔ اقتصادی اور جنسی حوالے سے بھی تشنگی اور ناآسودگی کا احساس ہوتا ہے اور پھر یہ کہ کلچرل رُکاوٹیں ہیں جو اُنھیں آسودگی میں مانع ہیں، جس 'صورتِ حال' میں مصنف نے مذکورہ کرداروں کو رکھ کر پیش کیا ہے وہ صورتِ حال ہی اعمال کا تعین کرتی ہے۔ صورتِ حال یہ ہے کہ اندر بھی وہی ہے اور باہر بھی وہی ہے۔ ایک صورتِ حال ہے اور اسی صورتِ حال کے تحت کہانی آگے سے آگے ارتقا کے مراحل عبور کر رہی ہے۔ ''صورتِ حال'' ایک حاوی، متحرک اور غالب کردار کے طور پر سامنے آتی ہے۔ اس کہانی میں 'صورتِ حال' خود ایک کردار کی شکل اختیار کر کے مختلف کرداروں سے مختلف کام لے رہی ہے۔ وقت کے ساتھ ساتھ صورتِ حال کی بھی شکلیں تبدیل ہوتی رہتی ہیں۔ اگر صورتِ حال کے مطابق ہی کردار 'رویل' اور 'ایکسپوز' ہوتے ہیں تو پھر حقیقت کو مدِ نظر رکھتے ہوئے، عورت اور مرد کے مابین حتمی اور آخری صداقت کیا ہے؟ سوال تو یہی پیدا ہوتا ہے کہ مرد کون ہے؟ اور عورت کون ہے؟ اور وہ کہاں کھڑے ہیں؟ کیا وہ دو مختلف لوگ ہیں یا وہ ایک ہی سکّے کے دو رُخ ہیں؟ یعنی وہ دونوں ایک ہی ہیں۔ ان میں صرف 'جینڈر' کا فرق ہے۔ عورت ہو یا مرد۔ اندر سے دونوں ہی ایک جیسے ہیں، یعنی کچھ کام کرنے بھی ہیں، کچھ چیزوں اور اعمال و افعال کو ملفوف بھی رکھنا ہے، کہیں رُکنا بھی ہے، کہیں روکنا بھی ہے، کہیں چُھپی ہوئی خواہشات کے تحت اچھے یا بُرے افعال سے دوچار بھی ہونا ہے، لطف و انبساط کا حصول بھی پیشِ نظر ہے اور کرب سے بھی گزرنا ہے، سماجی ٹیبوز کو بھی ملحوظِ نظر رکھنا ہے، ذمہ داریوں کو بھی دھیان میں رکھنا ہے۔ زندگی کو ایک پیکج کے طور پر پیش کیا ہے یا ملغوبہ سا دکھایا ہے۔ یہ موڈرن مین ہی کی کہانی ہے۔ یہاں سماجی ذمہ داریاں بھی ہیں، آپ کی اقتصادی مجبوریاں بھی ہیں، کہیں آپ حالات و واقعات کے ساتھ سمجھوتا کرتے ہیں، کہیں آپ تصادم کی راہ بھی اختیار کرتے ہیں، سو طرح کے معاملات ہیں۔ داخلی کشمکش بھی عجیب عنصر ہے اور یہاں کیا خوب صورت اندرونی کشمکش ہے جو حالات و واقعات اور ''صورتِ حال'' کے مطابق اپنی نئی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ اندرونی تضاد یا باطنی کشمکش کی اس سے اور کیا خوب صورت مثال ہو سکتی ہے کہ وہ عمل اور فعل کچھ اور کر رہی ہے اور اُس کی خواہش کچھ اور ہے۔ انسان کے ظاہر اور باطن میں تضاد اور کشمکش ہے جو 'صورتِ حال' ہی کا زائیدہ ہے۔ مجموعی تاثر یہ ہے کہ یہاں 'صورتِ حال' ایک کردار کے طور پر کام کر رہی ہے جو مختلف کرداروں کی سمت نمائی کر رہی ہے یا ڈائریکٹ کر رہی ہے یا مِس ڈائریکٹ کر رہی ہے اور اس میں ارتقا کے عمل کے نتیجے میں جو انسانی فطرت سامنے آتی ہے، وہ یہ ہے کہ ہم ایک چہرہ نہیں رکھتے بلکہ ہمیشہ کئی ایک چہرے رکھتے ہیں اور 'صورتِ واقعہ' کے مطابق ہمارے چہرے تبدیل

ہوتے رہتے ہیں۔ یہی ساری کہانی ہے اور افسانے کا ٹائٹل ''رُک جاؤ'' بہت عمدہ ہے کہ اس کام سے رُک جاؤ، یعنی ثنویت نہیں ہونی چاہیے۔ ظاہر اور باطن میں تضاد نہیں ہونا چاہیے کوئی مقام تو ایسا چاہیے کہ جہاں یہ سلسلہ نہ ہو، یعنی آپ رُک جائیں۔ زندگی میں کوئی لمحہ تو ایسا ہونا چاہیے، جہاں ثنویت یا دوہرا پن ختم ہو جائے، لیکن 'صورتِ حال' ایسا نہیں ہونے دیتی۔ وہ ایک ہی شخص کی دو شکلیں ہیں۔ اور آخرِ کار کہانی کار نے عورت اور مرد کو ایک ہی سِکّے کے دو رُخ ظاہر کیا ہے جو صورتِ حال کے ہاتھوں مجبورِ محض تو ہیں ہی لیکن مصنف صورتِ حال ہی کا شعور دلانے پر توجہ مرکوز کروا رہا ہے۔ کہانی 'رُک جاؤ' میں 'صورتِ حال' ایک کھلاڑی کا کردار ادا کرتی ہے۔ زیرِ نظر کہانی ''رُک جاؤ'' کی بنیاد ہی ''صورتِ حال'' پر اُستوار ہے۔ ''رُک جاؤ'' میں جب کرداروں کی صنفی حوالے سے تعیم ہو گی تو دو صنفوں میں تو عورت کا کردار ہو یا مرد کا، دونوں کے اندر جو ثنویت موجود ہے اور وہ دوہرا پن ہی اس امر کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ اِس حوالے سے دونوں ایک ہی وصف یا نیچر کے حامل ہیں اور اگر دونوں ایک جیسے ہی ہیں تو پھر کسی جگہ پر رُکنا چاہیے۔ ''صورتِ حال'' کے دھارے میں کرداروں کو بہہ نہیں جانا چاہیے۔ یہ مصنف کا تقاضا یا جہانِ آرزو ہے اور یہی اُس نے ''کُن وے'' کیا ہے۔ اِس میں جادوئی حقیقت نگاری کے چند قطرے گرے ہیں، لیکن طلسماتی حقیقت نگاری کی منہ زور بارش نہیں برسی۔ ''صورتِ حال'' کی ہم عمومی طور پر اپنی زندگی میں بھی نفی کر دیتے ہیں۔ ہم ''صورتِ حال'' پر غور و فکر ہی نہیں کرتے۔ ہم حالات و واقعات سے گُزر جاتے ہیں، مگر اُسے ایک کردار کے طور پر ''صورتِ احوال'' کو جاننے کی کوشش ہی نہیں کرتے اور اگر شعوری طور پر ''صورتِ احوال'' ہمارے پلّے پڑ جائے تو ہم ''صورتِ احوال'' پر غالب آ جائیں۔ اِسے انسان کی کم علمی و کم مائگی کہا جائے تو غلط نہیں ہو گا۔ اس کے لیے حماقت یا بے وقوفی جیسے الفاظ بھی استعمال کیے جا سکتے ہیں۔ مصنف نے مختلف ''سِین'' تخلیق کیے ہیں اور مکالمات اور کرداروں کے اعمال و افعال کے ذریعے کرداروں کو ایکسپوز کیا ہے۔ اُس نے بنیادی طور پر دو کرداروں کو 'ایکسپوز' کیا ہے۔ ان میں ایک مرد ہے اور ایک کردار عورت کا ہے۔ مصنف نے عورت اور مرد کو الگ الگ کر کے بھی دکھایا ہے اور اُن کو یکجا نفسیاتی حالتوں میں بھی دکھا دیا ہے اور ان کے پیچھے سبب ''صورتِ حال'' ہے اور جس وقت دو مرد اور ایک عورت ایک ''صورتِ واقعہ میں اکٹھے ہو جاتے ہیں تو اُس جگہ یہ کہنا کہ ''رُک جاؤ'' یہ عورت کا کہنا نہیں ہے بلکہ مصنف کا کہنا ہے۔ اس مقام پر مصنف کا باطن فی الاصل ظاہر و باہر ہوا ہے۔ مصنف قاری سے تقاضا کر رہا ہے کہ ''رُک جاؤ''۔ کہ جس دوہرے پن کی ''صورتِ حال'' میں آپ پھنسے ہوئے ہیں، اس کا ادراک کیجیے کہ ''صورتِ حال'' کس طرح آپ کے

ساتھ کھیل رہی ہے یا پھر آپ کو کھیل پر مجبور کر رہی ہے۔ اس کا شعور حاصل کر کے ''رُک جاؤ''۔ اس کو اپنی ذات کا حصہ بناؤ۔ اس میں کلچرل بیرئر بھی ہے، مذہبی حوالے سے بھی ممانعت ہے۔ بہت ساری ثقافتوں میں اس کی اجازت بھی ہے۔ بہت سارے اعمال و افعال پر بہت ساری ثقافتیں قدغن نہیں بھی لگاتی، وہاں بہت سارے افعال معمول کی زندگی کا حصہ ہیں۔ ثقافتوں میں بھی بہت تنوع ہے۔ مختلف مقامات کی مختلف ثقافتیں ہیں، لیکن جس سماج کا مصنف حصہ ہے اور جس سے مصنف کا تخاطب ہے، اُس کا 'فوکس' اپنے سماج کے اوپر ہے۔ وہ اپنے سماج میں مرد اور عورت کے تعلقات کی نوعیت کو اپنے زاویۂ نظر سے دیکھ رہا ہے اور مرد کا عورت کے ساتھ اور عورت کا مرد کے ٹریٹمینٹ کا کیا انداز ہے اور دونوں کے پیچھے جو سٹرنگ ہے، وہ ''صورتِ واقعہ'' کے ہاتھ میں ہے۔ یہاں ''صورتِ واقعہ'' ایک جیتا جاگتا، حاوی اور غالب کردار ہے۔ اس کہانی میں ''صورتِ واقعہ'' کی مختلف شکلیں قاری کے سامنے آتی ہیں، جہاں ''صورتِ حال'' حاوی اور جیتا جاگتا کردار ہے۔ یہی ''رُک جاؤ'' کی خوب صورتی ہے اور یہی وہ عنصر ہے جو کہانی میں جان ڈالتا ہے ورنہ اس کہانیاں جیسی متعدد کہانیاں سُنائی جاسکتی ہیں۔ ''رُک جاؤ'' کی بُنت نہایت خوب صورت ہے اور کہانی کار نے اختتام پر آکر کہا ہے کہ ''رُک جاؤ''۔ اس کہانی میں ''صورتِ احوال'' ڈرائیونگ فورس'' بھی ہے اور زندہ اسے زندہ بھی رکھتی ہے اور اگر ''صورتِ حال'' ہی ہمیں ادراک ہو جائے تو ہم ''صورتِ حال'' پر غلبہ پا لیتے ہیں اور ''صورتِ واقعہ'' سے باہر بھی آجاتے ہیں۔ یہی مصنف کا سوال ہے کہ یہ وقت ہے ''رُکنے کا''۔ ''رُک جاؤ''۔ مصنف نے جہاں سے کہانی کا آغاز کیا تھا، اُس آغاز کے ساتھ ہی اختتام کے پیراگراف کو منسلک کر دیا ہے۔ ''صورتِ حال'' ہی اس کہانی کی روح ہے اور ''صورتِ حال'' ہی ایک جیتا جاگتا اور غالب کردار ہے۔ ''صورتِ حال'' فی الحقیقت زندگی کی تیکنیک ہے۔ وہ ''صورتِ حال'' جہاں نہ صرف مختلف کردار ''ایکسپوز'' ہو جاتے ہیں بلکہ اُن کا باطن بھی نِتھر کر سامنے آجاتا ہے۔ مذکورہ کردار جب ایکسپوز ہوتے ہیں تو وہ تین کی بجائے دو کرداروں میں تقسیم ہو جاتے ہیں۔

> '' تم میرے شوہر ہو، لیکن میں پنجرے میں بند ہوں۔ ایک ایسے آدمی کے پنجرے میں جو فالج زدہ ہے۔ وہ بھی میرا شوہر ہونے کا دعویٰ کرتا ہے، لیکن اپاہج ہے۔ اپاہج تم بھی ہو۔ نہ وہ مجھے چُھو سکتا ہے نہ تم اور مجھے ایک ہی برتن میں دونوں کے لیے چائے بنانا ہے۔ اسے اپنے ہاتھوں سے چائے پلانا ہے اور تمھارے پیالے میں ٹھیک اسی جگہ اپنے ہونٹ جما کر گھونٹ بھرنا ہے، جہاں تم نے ہونٹ رکھے ہوں۔ میں جارہی

ہوں۔ وہ مجھے بُلا رہا ہے۔ اُسے میری ضرورت ہے۔ تم وہ ہو یا وہ تم ہے،
اس کا فیصلہ میں تو نہیں کر سکتی۔"(۲)

اب یہاں برتن اُس عورت کا وُجود ہے اور اُسے ایک کموڈٹی بنا کر پیش کرنے بھی ایک صورت ہو سکتی ہے کہ اُسے کموڈٹی کے طور سے پیش کیا گیا ہو اور پھر یہ کہ مرد دو بھی ہو سکتے ہیں اور ایک مرد اُس عورت کا ہمزاد بھی ہو سکتا ہے۔ یہی مصنف کا کمال ہے کہ وہ شعری حربوں کا استعمال کر کے بات کو ملفوف انداز سے کرنے کا ہنر رکھتا ہے۔ یہی وہ ہنر ہے جو اُس کے منفرد اور جُداگانہ انداز پر دال ہے۔ ایک مرد اور ایک عورت اور جب ہم مزید غور و فکر کرتے ہیں تو ہمیں دونوں کردار ایک جیسے ہی محسوس ہوتے ہیں۔ اُن کی ضروریات بھی ایک جیسی ہیں۔ اُن کے کرتوت بھی ایک جیسے ہیں۔ اُن کے معاملات بھی ایک جیسے ہیں۔ اُن کے اعمال و افعال بھی ایک دوسرے سے مختلف نہیں ہیں۔ اُن کی خواہشات بھی ایک جیسی ہیں اور اُن کی نفسیات بھی ایک جیسی ہے اور اُن کے خواب اور خیال بھی ایک جیسے ہی ہیں۔ دونوں کی نیچر کو دکھانے کے لیے مصنف نے دو کرداروں کا سہارا لیا ہے، ایک اندر ہے اور ایک باہر ہے۔ اُنھیں داخلی اور خارجی حوالے سے بھی دیکھا اور بیان کیا جا سکتا ہے اور ان کو دو کرداروں کی صورت میں بھی کہانی میں دیکھا جا سکتا ہے۔ مصنف نے دونوں کرداروں کو اس خوب صورتی کے ساتھ ایکسپوز کیا ہے کہ دو مرد اور ایک عورت اور ایک عورت اور دو مرد دونوں ایک جیسے ہی اوصاف کے حامل ہیں اور اگر دو مردوں اور اس ایک عورت کو اکٹھے کریں تو ایک ہی چہرہ سامنے آتا ہے اور اگر اس چہرے کو کوئی نام دیا جائے تو وہ "صورتِ حال" ہے۔ زیرِ نظر کہانی کا موضوع انسان ہے اور مصنف اسے ہی کہتا ہے کہ "رُک جاؤ"۔ ہم کائنات کو اپنے محدود فریم کے اندر کر ہی دیکھتے ہیں، اُس فریم سے باہر جب حقیقتِ حال کا انکشاف ہوتا ہے تو ہماری آنکھیں کھلی کی کھلی رہ جاتی ہیں۔ کہانی کا پروٹیگنسٹ جب "صورتِ حال" کو مکمل طور پر جاننا چاہتا ہے تو وہ عورت اُسے اندر جانے سے روک دیتی ہے اور اُس مرد کردار کو مذکورہ حد کو پار کرنے نہیں دیتی، جسے وہ جاننے کا آرزومند ہے اور جب پروٹیگنسٹ پر "صورتِ حال" عیاں ہی نہیں ہوتی تو پھر وہ "صورتِ حال" کے شعور ہی سے محروم رہتا ہے اور وقت کا منہ زور گھوڑا بہت آگے نکل جانے پیش تر ہی مصنف کا تخاطب اُس قارئین کے سے ہے کہ "صورتِ حال" کی بصیرت حاصل کر کے معاملہ فہم بن جاؤ۔

" تو ٹھیک ہے۔ میں اُس سے ملنا چاہتا ہوں۔ میں اُس سے مل کر ہی اس
بات کا فیصلہ کر سکتا ہوں۔' میں کہتے ہوئے، اُٹھا اور اندر کی طرف
بڑھا۔' رُک جاؤ' وہ گویا چیخی، ' تم اندر نہیں جا سکتے۔ تم اُس سے مل

نہیں سکتے، یہ ایک عورت کی حدود ہیں، جنھیں پار کرنے کی اجازت نہیں دی گئی۔ اسی بات پر 'عورت' زندہ ہے ورنہ اب تک کبھی کی خاک کے ذرّوں کی طرح فضا میں بکھر کر اُڑنے لگتی۔ میں وہاں کھڑے کا کھڑا رہ گیا۔ مجھے لگا گویا ساری کائنات دھیرے دھیرے سکڑنے لگی ہے اور کائنات کے سارے عناصر خاک کے ذرّوں کی طرح فضا میں بکھرنے لگے ہیں، ہاں ایک فرق ضرور ہے۔ کل رات بالکل خاموش تھی، لیکن اس وقت ہر عنصر کا دل دھڑک رہا ہے۔"(۳)

یہ وہ مقام ہے، جہاں مرد اور عورت کے باطن کی سچائی کُھل کر سامنے آتی ہے۔ "صورتِ حال" اور وقت کے ذریعے دونوں کا باطن نہ صرف کُھل کر سامنے آتا ہے بلکہ دونوں ہی 'ایکسپوز' ہو جاتے ہیں۔ جب ایک شخص کو اپنے محدود فریم سے باہر دیکھنے کا تجربہ ہوتا ہے تو "صورتِ حال" اُسے حقیقتِ حال سے آشنا کرواتی ہے، یہاں تو دونوں کردار ہی محدود فریم کے اندر رہ کر کائنات کو دیکھتے ہیں۔ مصنف کا ادعا یہ ہے کہ ظاہر اور باطن میں تضاد اور ثنویت سے "رُک جاؤ"۔ کسی نقطے پر تو یہ سلسلہ موقوف ہو!۔ ظاہر ہے کہ مصنف کو تو "صورتِ حال" کا ادراک حاصل ہے اور وہ زندگی کے تلخ حقائق سے نہ صرف خود آگاہ ہے بلکہ اپنے قاری کو آشنا کر رہا ہے۔

"بجوکا" کی نسبت مصنف کے پاس دیگر کہانیاں کسی بھی حوالے سے کم اہمیت اور معنویت کی حامل نہیں ہیں۔ اگرچہ "بجوکا" کو مصنف کی اپنی ہی دیگر کہانیوں کی بہ نسبت زیادہ پذیرائی ملی ہے۔ اگر "بجوکا" کا موازنہ فکشن نگار کی دیگر کہانیوں یہاں تک کہ "آرٹ گیلری" ہی سے کیا جائے تو "آرٹ گیلری" کا سوال انسانیت ہی ہے۔ انسانیت میں بھی عام آدمی سے مصنف کا بنیادی سروکار ہے۔ "بجوکا" کے کرداروں کی ڈِسکرپشن اپنی جگہ اہمیت کی حامل ہے، لیکن سریندر پرکاش کی دیگر کہانیوں کے کرداروں کی ڈِسکرپشن نہایت عمدہ ہے۔ "آرٹ گیلری" کے کرداروں میں بے نام ہی کو بہ طورِ مثال دیکھا جا سکتا ہے یا دیگر کئی ایک کرداروں کی مثال دی جا سکتی ہے۔ مصنف کی متعدد کہانیوں میں جادوئی حقیقت نگاری کی فضا قاری کو حیرت سے ہم کنار کرتی ہے۔ "بجوکا" کی تصویر کشی (پِکٹورئیل کوالٹی) اپنی جگہ ہے، لیکن مصنف کی دیگر کئی ایک کہانیوں کی متحرک تصویر کشی حیرت اور معنویت کے نئے در وا کرتی ہے۔ "بجوکا" ایک ایسی کہانی ہے جو مصنف کی کئی ایک کہانیوں کی بہ نسبت اوپن کہانی ہے اور مذکورہ کہانی میں ایک میسج تو موجود ہے، لیکن وہ مخفی نہیں ہے، جس طرح "چھوڑا ہُوا شہر"، "آرٹ گیلری" وغیرہ یا دیگر کئی ایک کہانیوں کا پلاٹ کمپلیکس (پیچیدہ) ہے، پلاٹ کی بنت

پیچیدہ ہے، جس کی وجہ سے معنی کی متعدد پرتیں قاری کے سامنے آتی ہیں اور میسج مخفی ہیں اور اُن کی متعدد شکلیں بنتی ہیں۔ ویرِڈ کونوٹیشنز بنتی ہیں۔ اس حوالے سے ''بجوکا'' ایک اور کوالٹی کا حامل افسانہ ہے۔ ''بجوکا'' میں ہیلُوسی نیٹری رئیل ازم کا وصف (کوالٹی) نہایت عمدہ ہے۔ ''بجوکا'' ہیلُوسی نیٹری رئیل ازم کی کلاسیکل مثال افسانہ ہے۔ ہیلُوسی نیٹری رئیل کا تعلق انسانی نفسیات ہے کہ جس میں انسان کا اپنا ہی خیال اُس کے سامنے خواہش و خواب کی شکل میں، خوف کی شکل میں بھی ہو سکتا ہے اور وہ خیال حقیقت کی شکل میں بھی ہو سکتا ہے، اُس (انسان) کے اپنے سامنے آن کھڑا ہوتا ہے، حقیقت سے جُڑا ہوا ہوتا ہے، لیکن خوف اور خواہش کی شکل میں ہوتا ہے۔ جیسے بجوکا فصل کاٹ رہا ہے، وہ زندہ ہو گیا ہے اور اُس کے ہاتھ میں درانتی بھی آگئی اور وہ پنچایت میں بھی آگیا، یہ ساری ہیلُوسی نیٹری رئیل ازم کی کلاسیکل مثال ہے۔ ''بجوکا'' کے مکالمات اپنی جگہ، لیکن مصنف کی دیگر کئی ایک کہانیوں میں مکالمات بہت جان دار اور تہ داری کے حامل ہیں۔ ''بجوکا'' کے پلاٹ میں کرداروں کے مکالمات اور اُن کرداروں کی پیش کش میں بہت زیادہ معنی کی پرتیں نہیں ہیں۔ ''بجوکا'' میں علامتی تہ داری بہ نسبت دیگر کئی ایک کہانیوں کے کم تر درجے کی ہے۔ ''بجوکا'' کی علامتوں کو قاری سہولت کے ساتھ کھول لیتا ہے جب کہ ''چھوڑا ہوا شہر'' میں قاری کو اپنے حصے کا ہوم ورک کرنا پڑتا ہے کہ اس میں معنی کی کئی شکلیں ہیں۔ ایک علامت کے چار چار مفاہیم بھی ہو سکتے ہیں جب کہ ''بجوکا'' بڑی حد تک اوپن نوعیت کی حامل کہانی ہے۔ ''بجوکا'' میں کثیر المعنی علامتی نظام نہیں ہے۔ مصنف کی دیگر کئی ایک کہانیوں میں علامتی نظام تہ داری کے کئی ایک پہلوؤں کی غمازی کرتا ہے، لیکن ''بجوکا'' میں مفاہیم کی متعدد پرتیں کم ہی موجود ہیں۔ ''بجوکا'' اُن کہانیوں میں شامل ہے جو سہولت کے ساتھ قاری کی سمجھ میں آجاتی ہے، شاید یہی وجہ ہے کہ یہ کہانی مقبول ہو گئی۔ اس کہانی میں مصنف کی کہانی لکھنے کی مہارتیں اور تیکنیک دیگر کئی ایک کہانیوں کی بہ نسبت گہرائی اور گیرائی کے ساتھ استعمال نہیں ہوئیں، جس طرح دیگر کئی ایک کہانیوں میں دیکھنے کو ملتی ہیں، قارئین کا عمومی مزاج کچھ انداز کا حامل ہوتا ہے کہ قارئین کی فہم میں جو کہانی آسانی کے ساتھ آجاتی ہے، عموماً اسی کا تجزیہ بھی کیا جاتا ہے۔ ممکن ہے کہ ''بجوکا'' کو بہت زیادہ پڑھا گیا ہو! ''بجوکا'' کو سریندر پرکاش کی نمایندہ کہانی کہے جانے کی کئی ایک وجوہات میں سے ایک یہ بھی ہے کہ یہ ایک اوپن اور آسانی کے ساتھ سمجھ میں آجانے والی کہانی ہے۔ ''بجوکا'' کو موضوع بہت 'لاؤڈ' اور واضح ہے۔ ''بجوکا'' میں میسج براہِ راست نوعیت کا ہے جب کہ میسج بہت زیادہ 'اِن ڈائریکٹ' بلاواسطہ ہونا چاہیے۔ میسج اس طرح کا ہونا چاہیے کہ وہ جذب ہوتے ہوتے جذب ہو اور پھر وہ میسج قاری کے تحت الشعور کا حصہ بن کر اپنی تفہیم کا

دائرہ مکمل کرے۔ زیرِ نظر کہانی کا میسج اوپن اور واضح ہے کہ جو ہمارے محافظ 'گارڈئن' ہیں، وہ قاتل ہیں۔ "بجوکا" کا میسج تو سادہ، واضح اور سمجھ میں آنے والا ہے۔ مصنف نے پنچایت کے نظام کی عکاسی کی ہے۔ پنچایت کے نظام سے مراد 'خلقِ خُدا' کا عمومی رویہ اور مزاج ہے ۔پنچایت کا نظام ایک طرح کے ہجوم پر مشتمل ہوتا ہے، پنچایتی نظام بھی مقتدرہ ہی کے کنٹرول میں ہے یا اُسے بھی کنٹرول کر لیا گیا ہے، مصنف نے پنچایت کے نظام کی بات کی ہے دوسرے مصنف نے عام آدمی کے 'گارڈئن' کی بات کی ہے، وہ 'گارڈئن' باوردی ہے۔ یہاں ہندوستان کی فوج مراد ہے جو باوردی ہے اور محافظ ہے، فوج ہی کو "بجوکا" میں نشانہ بنایا گیا ہے اور کہانی کار نے صحرا کے چلتے چلے آنے کا واضح اشارہ دیا کہ وہ ساری زمین ہڑپ کر چکا ہے، لیکن تھوڑی سی زمین بچ گئی ہے، عین ممکن ہے کہ صحرا اسے بھی نگھل جائے۔ بیرونی ایجنٹ بھی اس کے علاقے میں مصروفِ کار ہیں اور اس کی حفاظت جس کے ذمے ہے، اُسے مصنف نے "بجوکا" کی شکل میں پیش کیا ہے اور 'ہندوستانی' باوردی والا ہے۔ "بجوکا" کا اپنی پیش کش اور بُنت کے لحاظ سے وہ تاثر نہیں ہے جو سریندر پرکاش کی دیگر کئی ایک کہانیوں کا تاثر ہے۔ "بجوکا" کی مقبولیت کا ایک سبب یہ بھی ہو سکتا ہے کہ مذکورہ کہانی آسانی کے ساتھ قاری کی سمجھ میں آجاتی ہے۔ گنگا ندی زندگی کا چلار اور بہاؤ ہے جو زندگی دیتا ہے اور یہی وہ بہاؤ ہے جو انسان کی زندگی کا خاتمہ بھی کرتا ہے۔ ہندو اساطیر کے مطابق گنگا زندگی دینے کا مظہر بھی ہے اور پھر "ہوری کاکا" کی زندگی میں بھونچال لانے والا بھی یہی مظہر ہے کہ جو اس کے ایک بیٹے کی زندگی چھین لیتا ہے، عین ممکن ہے کہ 'ہوری کاکا' کا بیٹا زندگی کے بہاؤ میں اپنا کردار ادا کرنا چاہتا ہو! اور پھر یہ کہ 'ہوری کاکا' خود بھی تو زندگی کی ندی میں اپنا کردار ادا کرنا چاہتا ہے، اس کے بہاؤ کا حصہ رہنا چاہتا ہے، 'ہوری کاکا' بھی زندگی کی ندی میں 'فلو' کرنا چاہتا ہے، لیکن اس کی موت اور طرح سے ہوتی ہے۔ مصنف کا دوسرا بیٹا لولیس مقابلے میں مارا جاتا ہے، کیوں مارا جاتا ہے؟ مصنف نے اس کی وجوہات کی صراحت سے گریز اختیار کیا ہے۔ ہمارے کلچر میں اس طرح کے واقعات عموماً ہوتے رہتے ہیں۔ مصنف نے پروٹیگنسٹ یعنی 'ہوری کاکا' کو بے بسی اور بدنصیبی کو دِکھانا تھا، لہٰذا مصنف نے کہانی کنسیو کرتے ہوئے، مرکزی کردار کے دو بیٹے پیدا کیے اور ایک بیٹا گنگا ندی میں ڈوب کر مر گیا اور دوسرے کو پولیس نے اپنی گولیوں کا نشانہ بنا کر مار دیا۔ ایک بیٹے نے زندگی کے چلار سے انحراف کیا، سماج کے طرزِ زیست سے جُداگانہ راہ اختیار کی اور پھر دوسرے بیٹے نے نظام کے خلاف بغاوت کی راہ اختیار کی یا نظام سے مزاحمت یا بغاوت کی یا سسٹم کو چیلنج کیا تو سسٹم نے اُسے بُھون کے رکھ دیا، سسٹم ہر ذی شعور کے ساتھ ایسا ہی کرتا ہے جب تک کہ ایک ذی شعور جاریہ سسٹم کا حصہ نہیں بن جاتا یا اُس سسٹم کے

جاریہ سلسلے کو حرزِ جاں نہیں لیتا۔ اس طرح 'ہوری کاکا' کے دونوں بیٹے مارے گئے۔ یہ وہ مقام ہے، جہاں 'ہوری کاکا' کی بے بسی عیاں ہو جاتی ہے۔ اب وہ واحد بوڑھا شخص ہے جس کے ذمے پورے کُنبے کی کفالت کا بوجھ آن پڑا ہے۔ اب اُس کی بہوئیں بھی ہیں اور اُن کے بچے بھی ہیں اور مصنف نے اس خاندان کے غربت وافلاس کا ایک مختصر سامنظر (سین) بھی دکھایا ہے، اس کی غربت کی منظر کشی کی ہے اور پھر یہ کہ فصل کی کٹائی کا وقت آن پہنچا ہے۔ اُس کی بہوؤں اور اُن کے بچوں کے ظاہری حُلیے، پہناوے، جسمانی ساخت کے ذریعے اُن کی غربت کی تصویر کشی کی ہے۔ سریندر پرکاش نے ''بجوکا'' میں ہیلُوسی نیٹری رئیل ازم کی تیکنیک کو نہایت عمدگی کے ساتھ استعمال کیا ہے۔ ''آرٹ گیلری'' میں جب بے نام کینوس سے باہر ہونے کے باوجود قتل ہو جاتا ہے۔ یہ ایک منظر ہیلُوسی نیٹری رئیل ازم کا عکاسی کرتا ہے جب کہ ''بجوکا'' میں ہیلُوسی نیٹری رئیل ازم کی تیکنیک کا بھرپور استعمال دیکھنے کو ملتا ہے۔ ''بجوکا'' ساری کہانی ہیلُوسی نیٹری رئیل ازم پر اپنی بنیادی اُستوار کرتی ہے۔ ہیلُوسی نیٹری رئیل ازم کا آغاز وہاں ہوتا ہے، جہاں ہوری کاکا کی فصل بجوکا کاٹ رہا ہوتا ہے۔ ہوری کاکا کہتا ہے کہ میرے جھونے کی فصل کون کاٹ رہا ہے؟ اور وہ کون ہے؟ وہ دیکھتا ہے تو پتا چلتا ہے کہ 'بجوکا' ہے اور وہ سوال کرتا ہے کہ 'بجوکا' کیسے زندہ ہو گیا! یہ ہیلُوسی نیشن ہے۔ ایک ایسا کردار جو حقیقت میں جان دار نہیں ہے اور موجود بھی نہیں ہے اور نظر بھی آرہا ہے، جس طرح انسان کا اپنا ہی خیال انسان کو ڈراتا ہے۔ خیال کو انسان خود پیدا کرتا ہے، ایک تصویر کی شکل میں اور پھر وہ خیال انسان کو ہی خوف زدہ کرنا شروع کر دیتا ہے۔ 'بجوکا' اُس نے خود تخلیق کیا ہے اور اُس جیسے سبھی کرداروں نے 'بجوکا' تخلیق کیا ہوا ہے، لیکن جو شخص اُس کے مخالف جائے گا، کیوں کہ پنچایت کا فیصلہ اُس کے حق میں ہے، وہ بھی فارغ ہے، لیکن اپنے تاثر اور معنویت کے لحاظ سے مصنف کے پاس ''بجوکا'' سے بڑی اور تہ داری کی حامل کئی ایک کہانیاں موجود ہیں۔ ہیلُوسی نیٹری رئیل ازم کے ضمن میں ''بجوکا'' سے چند اقتباس ملاحظہ کیے جاسکتے ہیں:

> '' ابے کون ہے رے۔ بولتا کیوں نہیں۔ کون فصل کاٹ رہا ہے میری؟
> مگر کھیت میں سے کوئی جواب نہ ملا۔ اب وہ قریب آچکے تھے اور کھیت
> کے دوسرے کونے پر درانتی کی شڑاپ شڑاپ کی آواز بالکل صاف
> سُنائی دے رہی تھی۔ سب قدرے سہم گئے، پھر ہوری نے ہمّت سے
> للکارا۔ 'کون ہے حرام کا جنا۔ بولتا کیوں نہیں؟' اور اپنے ہاتھ میں پکڑی
> درانتی سونت لی۔ اچانک کھیت کے پرلے حصّے میں سے ایک ڈھانچہ سا
> اُبھرا اور جیسے مسکرا کر اُنھیں دیکھنے لگا ہو۔ ' میں ہوں، ہوری

کاکا۔ 'بکو کا'!، اُس نے اپنے ہاتھ میں پکڑی درانتی فضا میں ہِلاتے ہوئے جواب دیا۔' سب کی مارے خوف کے گھٹی گھٹی سی چیخ نکل گئی۔ اُن کے رنگ زرد پڑ گئے اور ہوری کے ہونٹوں پر گویا سفید پپڑی سی جم گئی۔ کچھ دیر کے لیے وہ سب سکتے میں آ گئے اور بالکل خاموش کھڑے رہے۔ وہ کچھ دیر کتنی تھی؟ ایک پل، ایک صدی یا پھر ایک یُگ۔ اِس کا اُن میں سے کسی کو اندازہ نہ ہُوا، جب تک کہ اُنھوں نے ہوری کی غصہ سے کانپتی ہوئی آواز نہ سُنی، اُنھیں اپنی زندگی کا احساس نہ ہُوا۔ 'تم۔۔۔ بجو کا۔۔۔ تم۔۔۔ ارے تم کو تو میں نے کھیت کی نگرانی کے لیے بنایا تھا۔ بانس کی پھانکوں سے اور تم کو اُس انگریز شکاری کے کپڑے پہنائے تھے جس کے شکار میں میرا باپ ہانکا لگاتا تھا اور وہ جاتے ہُوئے خوش ہو کر اپنے پھٹے ہُوئے خاکی کپڑے میرے باپ کو دے گیا تھا۔ تیرا چہرہ میرے گھر کی بے کار ہانڈی سے بنا تھا اور اُس پر اُسی انگریز شکاری کا ٹوپا رکھ دیا تھا۔ ارے تُو بے جان پُتلا میری فصل کاٹ رہا ہے'؟ ہوری کہتا ہُوا آگے بڑھ رہا تھا اور بجو کا بدستور اُن کی طرف دیکھتا ہُوا مسکرا رہا تھا۔"(۴)

محولہ بالا اقتباس ہیلُوسی نیٹری رئیل ازم کی بہترین مثال ہے۔ ظاہر ہے کہ وہ ہوری کا کا جیسے کردار کے ذہن کی پیداوار ہے اور پھر یہ کہ ایک اَن دیکھی چیز جس کے ہاتھ میں درانتی ہے اور بے جان ہونے کے باوجود زندہ ہے اور ایسی اَن دیکھی طاقتیں ہزارہا برس سے اپنا کردار نبھا رہی ہیں اور استحصالی سلسلہ تواتر کے ساتھ رقصاں ہے۔ سسٹم کی جبریت کا ایک نا مختتم سلسلہ ہے جو انسانیت کا خون نچوڑتا چلا آ رہا ہے۔ بے جان بجو کا کا مسکرانا، درانتی سونت لینا اور ہوری کی فصل کاٹنا اور ہوری کے خاندان کے لوگوں کی مارے خوف کی چیخیں نکلنا۔ یہ سب ہیلوسی نیٹری رئیل ازم کی عمدہ مثال ہے اور پھر ہوری کا بجو کا کے ساتھ مکالمہ کرنا وغیرہ۔

اور پھر جب ہوری مر جاتا ہے تو بجو کا اُسے سلامی دیتا ہے۔ کیوں؟ سوال یہ بھی پیدا ہوتا ہے کہ عام آدمی ہی کینوس کا حصہ ہوتا ہے اور اُسی کا قتل بھی ہوتا ہے۔ کیوں؟ عام آدمی ہی کو مصائب و مسائل کو جھیلنا ہے اور اُسی کو ہی سلام پیش کیا جاتا ہے۔ عام آدمی کی اسی حیثیت کو استعمال کیا جاتا ہے اور اسی کا استحصال کیا جاتا ہے۔ 'آرٹ گیلری' میں بھی عام آدمی ہی فریم کا حصہ ہے اور اسی کو قتل بھی کیا جاتا ہے۔ مصنف کا بنیادی سوال ہی عام آدمی ہے۔ سماج میں عام کسی بھی شکل میں ہو، عام آدمی ہی کہانی کا مرکزی کردار ہے۔ سریندر پرکاش کی کہانیاں عام

آدمی کی زندگی کو ہی مرکزی کردار کے طور پر پیش کرتی ہیں۔ اگر ''بجوکا'' کو کلاس سسٹم کے تحت دیکھا جائے تو 'اوپریسرز' اور 'اوپریسڈ' کی شکل اُبھر کر سامنے آتی ہے۔ سوسائٹی کی تقسیم ہی دو طرح سے ہے۔ 'سپریسرز' اور 'سپریسڈ' یعنی دبانے والی قوت اور دبائے ہوئے وہ لوگ جو حاشیے پر موجود ہیں۔ کہانی 'بجوکا' میں کھیت کو کسی بھی 'ریاست' کی علامت کے طور پر دیکھا جاسکتا ہے اور 'بجوکا' یعنی محافظ یا گارڈِئن جو کسی بھی ریاست کی حفاظت کرنے والی فورس ہوتی ہے۔ یہ ایک مکمل کہانی ہے مگر سریندر پرکاش کی دیگر کہانیوں کی بہ نسبت غیر معمولی نہیں ہے۔ مصنف کے پاس ''بجوکا'' سے بڑی کہانیاں بھی موجود ہیں جو بھرپور تاثر اور کئی ایک اوصاف اور جہات کی حامل ہیں۔ اپنے مجموعی تاثر میں مصنف کا سوال ہی عام آدمی ہے۔ مصنف کا مسئلہ ہی انسانیت ہے۔ سریندر پرکاش کی کہانیوں کے پروٹیگنسٹ سماج کے عام کردار ہیں۔ ''بجوکا'' کو ہیلوسی نیٹری رئیل ازم کی کلاسیکل کی بہترین مثال ہے۔ اس ضمن میں ایک اور اقتباس دیکھا جاسکتا ہے:

> '' آخر دُور سے بجوکا خراماں خراماں آتا ہُوا دِکھائی دیا۔ سب کی نظریں اُس طرف اُٹھ گئیں۔ وہ ویسے ہی مسکراتا ہُوا آرہا تھا، جیسے ہی چوپال میں داخل ہُوا، سب غیر اِرادی طور پر اُٹھ کھڑے ہُوئے اور اُن کے سر تعظیماً جھک گئے۔ ہوری یہ تماشا دیکھ کر تڑپ اُٹھا۔ اُسے لگا جیسے بجوکا نے سارے گاؤں کا ضمیر خرید لیا ہے۔ پنچایت کا انصاف خرید لیا ہے۔ وہ اپنے آپ کو تیز پانی میں بے بس آدمی کی طرح ہاتھ پاؤں مارتا ہُوا محسوس کرنے لگا۔ آخر سرپنچ نے اپنا فیصلہ سنایا۔ ہوری کا سارا وُجود کانپنے لگا۔ اُس نے پنچایت کے فیصلہ کو قُبول کرتے ہُوئے فصل کا چوتھائی حصّہ بجوکا کو دینا منظور کرلیا اور پھر کھڑا ہو کر اپنے پوتوں سے کہنے لگا۔ سُنو۔۔۔ یہ شاید ہماری زندگی کی آخری فصل ہے۔ ابھی تھل کھیت سے کُچھ دُوری پر ہے۔ میں تمھیں نصیحت کرتا ہوں، اپنی فصل کی حفاظت کے لیے پھر کبھی بجوکا نہ بنانا۔ اگلے برس جب ہل چلیں گے۔ بیج بویا جائے گا اور بارش کا امرت کھیت میں سے کونپلوں کو جنم دے گا تو مجھے ایک بانس پر باندھ کر کھیت میں کھڑا کر دینا۔ بجوکا کی جگہ پر۔ میں تب تک تمھاری فصلوں کی حفاظت کروں گا، جب تک تھل آگے بڑھ کر کھیت کی مٹّی کو نگل نہیں لے گا اور تمھارے کھیتوں کی مٹّی بُھربُھری نہیں ہو جائے گی۔ مجھے وہاں سے ہٹانا نہیں۔ وہیں رہنے دینا تاکہ جب

لوگ دیکھیں تو اُنھیں یاد آئے کہ بجوکا نہیں بنانا کہ بجوکا بے جان نہیں ہوتا۔ آپ سے آپ اُسے زندگی مل جاتی ہے اور اُس کا وُجود اُسے درانتی تھما دیتا ہے اور اُس کا فصل کی ایک چوتھائی پر حق ہو جاتا ہے۔"

(۵)

ہیلُوسی نیٹری رئیل ازم کی ایک تو عمدہ ترین مثال ہے اور دوسرے یہ کہ ایک عام آدمی کی مقتدرہ کے آگے بے بسی اور اپنے حق سے دست بردار ہونے کی صورتِ حال کس قدر کرب ناک ہے۔ اب یہاں بجوکا کون ہے؟ بجوکا طاقت کی ایک زبردست علامت ہے جو بظاہر تو محافظ ہے، لیکن بباطن اُس کا ریاست کی ہر چیز حق ہے۔ مصنف نے ہلکے طنز سے بھی کام لیا ہے۔ وہ اس لیے طاقت کے آگے استعارے اور علامت ہی کے ذریعے اپنے مافی الضمیر کا اظہار کیا جا سکتا ہے اور تو کوئی صورت ہے ہی نہیں۔ سریندر پرکاش کا بنیادی مسئلہ ہی عام ہے، وہ بہت بڑے موضوع کو بھی چھیڑتا ہے تو اس بہت بڑے موضوع کو عام آدمی کے ساتھ منسلک کر دیتا ہے۔ سریندر پرکاش کرافٹ بہت بڑا ہے، وہ معمولی سی بات کو اس طرح پھیلا دیتا ہے کہ قاری ورطۂ حیرت میں مبتلا ہوئے بغیر نہیں رہتا۔ "باز گوئی" سے کر "چھوڑا ہُوا شہر" تک جتنے بھی افسانے ہیں، اُن کے حوالے سے یہی بات سامنے آتی ہے کہ سریندر پرکاش کا کرافٹ بھی بڑا ہے اور اس کے پاس ہنرمندی بھی لائقِ تحسین ہے۔ "بجوکا" میں ایک مقام پر بہت سارے کردار خوف کی علامت ہیں اور ہوری اُن کے خوف سے ایک لمحے کے لیے بالکل آزاد ہے۔ آگے چل کر کیا ہونے والا ہے، ہوری اُس صورتِ حال سے مکمل طور پر بے خبر ہے۔ اچھے وقت کا حظ، خوشی اور سرشاری اور پھر مال و متاع کے چھن جانے کا خوف اور پھر یہ کہ اس طرح کی کیفیت اور احساس کا امتزاج اور پھر اُسے صفحۂ قرطاس پر لانے کا فن مذکورہ عناصر پر سُریندر پرکاش کی دسترس کو تحسینی کلمات سے نوازے بغیر چارہ ہی کیا ہے اور پھر یہ کہ ہوری کے اندر کے عجیب و غریب خوف کو جس طرح کی فضا میں پیش کیا ہے۔ اس ضمن میں مصنف کی متخیلہ ہی ہیلوسی نیشن کی فضا کو متحرک انداز سے متشکل کرتی ہے جو اس کے آئیڈیا کے اعتبار سے ہیلوسی نیشن ہے:

"ہوری نے انگوچھا کندھے پر رکھتے ہُوئے سوچا، کتنا اچھا سَمے آ پہنچا ہے، نہ اہلمند کی دھونس، نہ بنیے کا کھٹکا، نہ انگریز کی زور زبردستی اور نہ زمیندار کا حصہ، اُس کی نظروں کے سامنے ہرے ہرے خوشے جُھوم اُٹھے۔"(۶)

ہوری کے اندر کا خوف اُس کے ذہن میں مختلف شکلیں وضع کر رہا ہے، اُسے توڑ پھوڑ رہا ہے کہ اہل منہ، بنیا، انگریز، زمیندار وغیرہ وغیرہ بہت ساری بیرونی دبانے والی طاقتیں نہیں ہیں اور بہت اچھا وقت آرہا ہے، لیکن کہانی کے ارتقا کے نتیجے سب کچھ ہوری کے مخالف اور برعکس ہو جائے گا، یہی مصنف کی ہیلُوسی نیٹری فریزولوجی ہے۔ صحرا ایک لحاظ سے اوور پاورنگ ہے، لیڈِنگ فورس ہے، صحرا ایک ایسی اکائی ہے جو ہر چیز کو کھا رہی ہے، اُس نے اُسے صحرا کے ساتھ جوڑ دیا ہے۔ صحرا کی خوب صورتی ہی یہ ہوتی ہے کہ ایک جگہ سے ٹیلے کے ٹیلے اُڑ جاتے ہیں اور اُس جگہ پر فصلوں کی کاشت شروع ہو جاتی ہے اور جب جھکڑ آتا ہے تو وہیں ٹیلے کے ٹیلے آتے ہیں اور ساری فصل برباد ہو جاتی ہے۔ صحرا کی یہ ہیبت ناک خصوصیت ہے اور تھل ایک ایسی اوور پاورنگ طاقت ہے، لیڈنگ فورس ہے، جس کا ہوری کے اندر خوف موجود ہے۔ اس سے پہلے کہ صحرا اُس کی زمین کو کھا جائے، میں اس زمین پر کاشت کاری کر لوں۔ وہ اِس لیے کہ اُس کے بوڑھے کندھوں پر پورے خاندان کی کفالت کا بوجھ آن پڑا ہے۔ ہوری کا ہندوازم پر بھی اعتقاد ہے، لیکن اُس کا اعتقاد بھی اُس کے لیے کوئی آسانی کی راہ نہیں نکالتا۔ مصنف اگر تھل کو دن کی روشنی میں دکھانے کی بجائے، صحرا کا منظر رات کے وقت تخلیق کر دیتا تو پھر تو وِتھا میل دینے کے مصداق ہو جاتا! یہاں تھل کی منظر کشی دن کی روشنی میں کرنے کا ایک ہی مقصد سمجھ میں آتا ہے کہ تھل دن کے وقت سب کو نظر آئے کہ تھل بھی ایک ایسی فورس ہے جو اس کی زمین کو ہڑپ کر جائے گی اور ہوری کے خاندان کی بے بسی اور بے چارگی میں مزید اضافہ ہو جائے گا اور اگر تھل کا منظر رات کے وقت تخلیق کیا جاتا تو رات کی تو اپنی بھی ایک پُر اسراریت ہوتی ہے، ظاہر ہے کہ مصنف اپنی دیگر تخلیقی صلاحیتوں کو نہایت گہرائی اور گیرائی کے ساتھ استعمال کرتا! وہ اس لیے کہ اگر تھل رات کو دِکھایا جاتا تو وہ تو فضا ہی اور نوعیت کی ہو جاتی! صحرا، صحرا میں چاند اور چاند کی چمکیلی روشنی، روشنی کا ایک صحرا میں سمندر، فصل والی زمین کالی، سراسیمگی، خوف، ہیبت ناک منظر، اُس میں قولِ محال سے بھی کام لیا جا سکتا۔ ساری کہانی کو اُلٹ دیا جائے اور پھر یہ کہ رات کی آوازیں اور ہوتی ہیں اور دن کی آوازیں اور ہوتی ہیں۔ رات کی امیجینیشن اور نوعیت کی ہوتی ہے اور دن کا تخیل اور خواب اور نوعیت کے ہوتے ہیں۔ اگر مصنف 'بجوکا' کے ذریعے فصل کی کٹائی رات کے کسی پہر میں کرواتا تو کہانی پڑھتے ہوئے قاری پر لرزہ طاری ہو جاتا، قاری کے رونگٹے کھڑے ہو جاتے۔ کسی طرف سے ہوری کو خبر ملتی کہ ہوری کاکا کوئی آپ کی جھونے کی فصل رات کے پچھلے پہر میں کاٹ رہا ہے تو پھر کتوں کا بھونکنا، جانوروں کا بولنا، پرندوں کی چہکار، ایک خوف کی فضا اور ہوری رات کی تاریکی میں اپنے کھیتوں میں پہنچتا اور دائیں بائیں خلقِ خدا بھی نہیں، اس طرح ہوتا تو

منظر کشی بالکل ہی مختلف ہو جاتی۔ مصنف نے دن کے اُجالے میں تھل دکھا دیا ہے اور دن کے اُجالے میں دِکھانے کا مقصد یہ ہے کہ کسی بھی شخص کو کوئی بے خبری نہ رہ جائے کہ طاقت کا کھیل کیسا ہوتا ہے۔ کسی شخص کے اندر کوئی وہم نہ رہ جائے کہ جبریہ قوتیں کیا کرتی ہیں؟ ''بجوکا'' فوج کا سمبل ہے۔ محافظ کا سمبل ہے۔ ہر ریاست کی محافظ اُس کی آرمی ہوتی ہے۔ 'بجوکا' ریاستی سطح پر محافظ ہے۔ مصنف نے براہِ راست 'بجوکا' کے سمبل کو آرمی کے لیے برتا ہے۔ ہندوستان کے سیاق و تناظر میں آرمی 'بجوکا' کی شکل میں کھڑی ہے اور حفاظت کر رہی ہے، یہی وجہ ہے کہ آرمی نظر نہیں آ رہی اور نہ ہی عام آدمی کی سمجھ میں آ رہی ہے۔ اسی لیے تو ہوری کے خلاف پنچایت فیصلہ سناتی ہے اور فصل کا تین چوتھائی 'بجوکا' کو دینا پڑتا ہے۔ تاریخی شواہد تو صدیوں سے اسی ترتیب اور تنظیم کی غمازی کر رہے ہیں، جن کا مصنف نے ذکر کیا ہے۔ پنچایت میں ایک تو گاؤں کا نمبر دار ہوتا ہے اور وہ سرکار کا نمایندہ ہوتا ہے، تین چار گاؤں کے سیانے ہوتے ہیں اور باقی خلقِ خدا ہوتی ہے، اُنھوں نے فیصلہ کرنا ہوتا ہے یعنی 'بجوکا' کا کیس جب پنچایتی سطح پر آیا تو سارے لوگ 'بجوکا' کے حامی نکلے اور اُنھوں نے کہا کہ فصل کا تین چوتھائی 'بجوکا' کا حق ہے۔ یہاں مصنف نے پنچایتی نظام کی بھی نفی کر دی ہے کہ پنچایتی نظام بھی سٹیٹ سپونسرڈ ہے اور جو ریاست چاہتی ہے پنچایتی نظام بھی وہی فیصلے کرتا ہے۔ اس کہانی کی بنیاد ہی ہیلُوسی نیٹری رئیل ازم پر ہے۔

> '' نہیں ایسا نہیں ہو سکتا۔ یہ سب سازش ہے۔ میں تمھیں زندہ نہیں مانتا۔ یہ سب چھلاوا ہے۔ میں پنچایت سے اس کا فیصلہ کراؤں گا۔ تم درانتی پھینک دو۔ میں تمھیں ایک تنکا بھی لے جانے نہیں دوں گا۔ 'ہوری چیخا! اور 'بجوکا' نے مسکراتے ہوئے درانتی پھینک دی۔''(۷)

محولہ بالا سطریں بھی ہیلُوسی نیٹری اور رئیل ازم کے امتزاج کی بہترین مثال ہیں۔ مصنف ڈر اور خوف کی فضا کو اپنے متخیلہ میں لا کر ہیلوسی نیشن کی خوف ناک صورتِ حال کو اپنی کہانی کے ذریعے منظرِ عام پر لاتا ہے، ایسے حالات و واقعات جہاں اوپریسڈ کلاس نسل در نسل جبریت کا شکار ہوتی ہی رہتی ہے یا اسے اوپریسرز اپنے ستم کے بھاری بھر کم آہنی پیروں تلے کُچلتے ہی رہتے ہیں اور پھر یہ کہ اس طرح کی جبریت کا عمل پہلے سے طے شدہ ہوتا ہے ۔ حقیقت میں تو ہوری کاکا کا کردار ایک نامیاتی سچائی کا غماز ہے، لیکن 'بجوکا' تو کہانی کار کے زرخیر اور اِنوویٹِو متخیلہ کی پیداوار ہے، لیکن اس اپنی متاع کے کھو جانے کا خوف ہوری جیسے کتنے ہی عام نظامِ جبریت کے دبائے ہوئے انسانوں کے ذہن میں موجود ہے جو سسٹم کے خلاف سوچ رکھتے ہیں یا مزاحمت کرتے ہیں یا بغاوت کا سوچتے ہیں یا سسٹم کو چیلنج کرتے ہیں۔ اس کہانی میں

میجیکل رئیل ازم کی فضا سے زیادہ ہیلوسی نیشن کی فضا محسوس ہوتی ہے۔ 'بجوکا' تو ہیلُوسی نیٹری فضا اور صورتِ حال کا افسانہ ہے۔ ہوری کے اپنے ہی تخیل کا پیدا کردہ کردار 'بجوکا' اُسے ایک عجیب و غریب چِھن جانے کے ڈر اور خوف میں مبتلا کیے ہوئے ہے۔ اس کا ظاہری وجود تو ہے، لیکن وہ روح سے عاری ہے۔ جب ہم ایک خیال کو پال پوس لیتے ہیں اور اس خیال کا ظاہری وجود نہیں ہوتا تو وہ تجریدی نوعیت کا حامل تصور بھی انسان کو خوف زدہ کرتا ہے، اسے ڈراتا رہتا ہے اور ایک جانور جسے انسان خود ہی پالتا ہے تو وہ بھی اسے ڈرانا شروع کر دے تو اس کا ظاہری وجود بھی ہے۔ ہیلُوسی نیٹری رئیل ازم میں سارے کا سارا خوف متخیلہ کی سطح پر ہوتا ہے۔ ہوری کے ساتھ بھی ایسا ہی ہے۔ اب یہاں مصنف نے ظاہر اور مخفی دونوں کو 'بجوکا' میں یکجا کر دیا ہے اور 'صورتِ حال' کے ذریعے ظاہر بھی کر دیا ہے۔ فکشن رائٹر نے بے جان کو جان دار بنا دیا ہے اور اس کا خوف زندہ کردار کی نفسیات میں کئی گُنا بڑھا کر پیدا کر دیا ہے۔ 'بجوکا' 'اینیمیشن' کی بہترین کوالٹی موجود ہے۔ اُس نے بے جان کو زندہ کر کے دِکھا دیا ہے۔ ہوری کے بیٹوں کے ساتھ جو گنگا اور پولیس نے کیا اور جو 'بجوکا' کر رہا ہے اور اس کے ساتھ پنچایت نے کیا جو اُس کی اولاد اور بہوؤں کے ساتھ ہو گیا، جو اُس کے ساتھ تھل کرنے والا ہے اور جو بُڑھاپے میں ہوری کے ساتھ ہو رہا ہے۔ یہ سب بے بسی و لاچارگی کے سوا کیا ہے؟ یہاں المیہ کا سوال ہی نہیں ہے۔ ٹریجڈی تو ہوتی چلی جا رہی ہے۔ ٹریجڈی تو یہاں کئی ایک شکلوں میں موجود ہے اور ہوتے چلے جا رہی ہے۔ ٹریجڈی کا سلسلہ تو طویل عرصے سے جاری ہے، اس نے اپنے بیٹے بھی گنوا دیے اور خود بھی اس ٹریجڈی کا حصہ بن گیا۔ المیہ کا عناصر تو یہاں موجود ہیں۔ زیرِ نظر کہانی کی اپیل یونیورسل ہے، وہ اس لیے کہ مصنف نے ایک ایسا کردار تخلیق کیا ہے جو عالمی سطح پر موجود ہے۔ اپنے مجموعی تاثر میں "بجوکا" ہیلُوسی نیٹری رئیل کی کلاسیکل مثال ہے۔ سریندر پرکاش کے بہ حیثیت فکشن نگار جو مختلف اوصاف ہیں، اُن اوصاف و خصوصیات کے لحاظ سے "بجوکا" میں وہ گہرائی اور گیرائی نہیں ہے، جس طرح سے مصنف کی دیگر کئی ایک کہانیوں میں مختلف سطحوں پر گہرائی اور گیرائی دیکھنے کو ملتی ہے، لیکن "بجوکا" کی اپیل یونیورسل ہے کیوں کہ مصنف نے بین الاقوامی نوعیت کی خوبیوں کا حامل کردار خلق کیا ہے۔ مذکورہ نوعیت کا حامل کردار پوری دُنیا میں موجود ہے۔ اگر "بجوکا" کو بڑی اسکرین پر دیکھا جائے، جہاں میجیکل رئیل ازم کی تیکنیک کا استعمال دیکھنے کو ملتا ہے، وہاں "بجوکا" ہیلُوسی نیٹری رئیل ازم کی حامل کہانی ہے۔ سریندر پرکاش کی چند ایک اپنی کہانیوں میں بھی میجیکل رئیل ازم کی تیکنیک کا نہایت عمدگی کے ساتھ استعمال دیکھنے کو ملتا ہے۔ "بجوکا" چوں کہ آسانی کے ساتھ قاری پر کُھلنے والی کہانی ہے۔ اس کے کرداروں میں

بھی بہت زیادہ گہرائی اور گیرائی نہیں ہے اور نہ اُن کے مکالموں میں بہت زیادہ گہرائی اور گیرائی ہے اور واقعات میں بھی اس طرح سے تہ داری نہیں ہے، جس طرح سے دیگر کہانیوں میں دیکھنے کو ملتی ہے، مائنڈ کی ایپلیکیشن کو انتہا تک پہنچا دیا ہے اور اُن کی تفہیم کے لیے قاری کو اپنے حصے کا کام کرنا پڑتا ہے اور علامتیں بھی بہت زیادہ مخفی نہیں ہیں۔ ''بجوکا'' میں مفاہیم اور علائم و رموز کی سطح پر بہت زیادہ پیچیدگی بھی نہیں ہے، یہ چوں کہ ایک اوپن کہانی ہے، اس میں انسانی ذہن کی بہت گہری پیچیدگیوں کو عمل دخل نہیں ہے، یہی وجہ ہے کہ ناقدین نے ''بجوکا'' کو سریندر پرکاش کی نمایندہ اور بہت بڑی کہانی کے طور پر لے لیا۔ حال آں کہ ''بجوکا'' سے کئی ایک حوالوں سے سریندر پرکاش کے پاس بڑی کہانیاں موجود ہیں۔ سریندر پرکاش کی دیگر کئی ایک کہانیوں کو ''بجوکا'' سے کم تر درجے کی حامل نہیں ٹھہرایا جاسکتا۔ یہ کہنا کہ ''بجوکا'' ہی سریندر پرکاش کی نمایندہ کہانی ہے، یہ مصنف کے ساتھ بھی بے انصافی کے مترادف ہو گا۔ یہ کہانی کئی ایک حوالوں سے فکشن نگار کی دیگر کئی ایک کہانیوں کی نسبت فلیٹ ہے، اس کہانی میں قاری کو اپنا ذہن بہت زیادہ صرف نہیں کرنا پڑتا، مائنڈ کی ایپلیکیشنز بہت زیادہ استعمال نہیں کرنا پڑتی۔ اس میں قاری کو بہت زیادہ اپنی جانب جذب کرنے اور کھینچنے کی باقی کہانیوں کی طرح کشش نہیں اس طرح سے نہیں ہے۔ باقی کہانیوں کا علامتی نظام بہت زیادہ تہ داری کا حامل ہے۔ یہ کہانی وہ فضا پیدا نہیں کرتی جو باقی کئی ایک کہانیاں فضا پیدا کرتی ہیں۔ اگر مصنف ''بجوکا'' سے فصل رات کے وقت کٹوا دیتا تو صورتِ حال ہی مختلف ہو سکتی تھی۔ ''بجوکا'' کے سامنے لوگوں کا اُٹھنا اور اُن کے سروں کا غیر ارادی طور پر جُھکنا، درحقیقت ہمارے اجتماعی شعور کو ظاہر کرتا ہے، جیسے ایک تھانیدار ورود کرتا ہے، لوگ خاموش ہو جاتے ہیں اور اُن کے دل میں عجیب و غریب انداز کی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔ اس طرح کا شعور تو عام آدمی کی نفسیات کا حصہ بن چکا ہے۔ ہوری کے دو بیٹوں کے ساتھ سسٹم نے کیا کیا! گنگا سسٹم ہے۔ گنگا فی الاصل زندگی کا بہاؤ ہے اور زندگی کا بہاؤ ہی سسٹم ہے، زندگی کا بہاؤ بھی تو کسی سسٹم کے تحت ہی ہوتا ہے، سسٹم ہوری کے بیٹوں کو موت کے گھاٹ اُتار گیا۔ ہوری کا خاندان تسلسل کے ساتھ مزاحمت، بغاوت اور سسٹم کو چیلنج کرتا آرہا ہے، ہوری نے خود بھی تو ''بجوکا'' جسی طاقت کے سامنے انکار کیا اور اپنا کیس پنچایت میں لے گیا اور پھر سسٹم نے اُس کے خلاف فیصلہ سنا دیا اور ہوری کو بُرے نتیجے کا سامنا کرنا پڑا۔ ہوری جیسا کوئی بھی کردار اگر سسٹم کے سامنے کھڑا ہونے کی کوشش کرتا ہے یا اُس کو آئینہ دِکھانے کی کوشش کرتا ہے یا اُس سسٹم سے بغاوت کرتا ہے یا سسٹم کو چیلنج کرتا ہے تو اُسے سسٹم بُری طرح توڑ پھوڑ کے رکھ دیتا ہے۔ بالادست طاقتوں کی پکڑ بہت مضبوط اور تیز ہوتی ہے کہ وہ اپنے شکنجے سے عام آدمی کو نکلنے

نہیں دیتی۔ مذکورہ طاقتیں اپنی گرفت سے عام آدمی کو باہر نہیں نکلنے دیتی۔ محض ایک کردار ہے جو سسٹم کے آگے مزاحمت کر رہا ہے، باقی سارے کا سارا گاؤں سسٹم کے آگے مزاحمت نہیں کر رہا۔ باقی لوگ سسٹم کے ساتھ سمجھوتا کر چکے ہیں، اُنھوں نے سسٹم کی طاقت کو قبول کر لیا ہے جب کہ ہوری نے سسٹم کی طاقت کو قبول نہیں کیا ہے۔ اپنی بغاوت ہی وجہ سے ہوری نے اپنے دو بیٹے بھی سسٹم کے ہاتھوں قربان کر دیے اور خود بھی اس کی قیمت چکا رہا ہے، یہ بغاوت اور مزاحمت کا سمبل ایک مرکزی کردار ہے اور اپنے پوتوں میں بھی بغاوت اور مزاحمت کی روایت منتقل کر رہا ہے کہ ایسے جبریت کے سسٹم کے آگے جُھکنا نہیں۔ ہوری مزاحمت کا کردار ہے۔ اب آخر میں ایک دفعہ پھر ہیلُوسی نیٹری کے ضمن میں ایک امیج ملاحظہ کیا جا سکتا ہے:

> ''اگلے برس جب ہَل چلیں گے۔ بیج بویا جائے گا اور بارش کا امرت کھیت میں سے کونپلوں کو جنم دے گا تو مجھے ایک بانس پر باندھ کر کھیت میں کھڑا کر دینا۔ بجوکا کی جگہ پر، مَیں تب تک تمھاری فصلوں کی حفاظت کروں گا، جب تک تھل آگے بڑھ کر کھیت کی مٹّی کو نگل نہیں لے گا اور تمھارے کھیتوں کی مٹّی بُھربُھری نہیں ہو جائے گی۔ مجھے وہاں سے ہٹانا نہیں۔ وہیں رہنے دینا تاکہ جب لوگ دیکھیں تو اُنھیں یاد آئے کہ بجوکا نہیں بنانا، کہ بجوکا بے جان نہیں ہوتا۔ آپ سے آپ اُسے زندگی مل جاتی ہے اور اُس کا وُجود اُسے درانتی تھما دیتا ہے اور اُس فصل کی ایک چوتھائی پر حق ہو جاتا ہے۔''(۸)

یہ مصنف کے متخیلہ کی ہیلُوسی نیشن ہے۔ اب یہاں پر وٹیگنسٹ تیکھے اور سفاکانہ طنز سے بھی کام لے رہا ہے اور اس کی دردمندی اور بے بسی کو بھی شدت کے ساتھ محسوس کیا جا سکتا ہے۔ اپنی طوالت کے اعتبار سے ''بجوکا'' ایک مختصر کہانی ہے، جب کہ مصنف کی دیگر کئی ایک کہانیاں ''بجوکا'' کی بہ نسبت بہت زیادہ طویل اور تہ داری کی حامل ہیں، اُن کا علامتی دروبست اپنی جگہ قاری سے محنت کا متقاضی ہے۔ نظامِ جبریت کا ایک عجیب و غریب کھیل ہے جو تماشے کی گھناؤنی شکل میں موجود ہے اور سسٹم کی جبریت کا نہ سمجھ میں آنے والا لامتناہی سلسلہ ہے جو عام آدمی کی زندگی کو اسی طرح نگل جاتا ہے جس طرح صحرا زرخیز زمینوں کو نگل جاتا ہے۔ ایک گاؤں ہے، اُس سو سے زیادہ گھر ہیں، سسٹم کو تو محض ایک گھر ہی چیلنج کر رہا ہے، باقی گھر تو سسٹم کے آگے سرِ تسلیم خم کر چکے ہیں، ہوری کے پورے گھر نے نسل در نسل سسٹم کو چیلنج کر کے سسٹم کی جبریت کو سہا ہے اور یہ جبریت کا سلسلہ نسل در نسل جاری ہے، ہوری تو

ایک آس لگائے ہوئے ہے کہ کہیں تو یہ گھٹن اور جبریت کی روایت ٹوٹے گی۔ یہی شعور اُس نے اپنے بیٹوں کو دیا تھا اور سسٹم نے اس کے بیٹوں کو موت کے گھاٹ اُتار دیا اور یہی شعور ہوری اپنے پوتوں کو دے رہا ہے۔ یہ ایک گاؤں میں سے ایک گھر کی کہانی ہے۔ آخر میں ہوری بھی سسٹم کے ستم سہتے سہتے مر جاتا ہے، اُس کے نظامِ جبریت سر جھکا کر اُس کو سلامی پیش کرتا ہے، وہ اس لیے کہ ہوری جیسے کرداروں کی وجہ سے ہی تو نظامِ جبریت کا وجود برقرار ہے اور نظامِ جبریت کی بقا ہے۔ گاؤں کے باقی لوگوں کو تو احساس ہو چکا ہے کہ وہ سسٹم کو چیلنج نہیں کر سکتے یا مزاحمت نہیں کر سکتے۔ گاؤں کے باقی لوگوں میں مزاحمت سے نظام سے بغاوت کے جراثیم ہی موجود نہیں ہیں کہ سسٹم سے بغاوت کر سکیں یا مزاحمت کر سکیں۔ وہ تو سسٹم کو مان چکے ہیں۔ ایک فیصد لوگ ہوتے ہیں جو سسٹم کو نہیں مانتے، کہا جا سکتا ہے کہ یہ اُنھی کی کہانی ہے۔

سُریندر پرکاش مابعد جدید اُردو فکشن، خاص طور سے مابعد جدید اُردو افسانے میں فکری و فنی اعتبار سے بہت نمایاں مقام کے حامل تخلیق کار اور قلم کار ہیں۔ اگرچہ مابعد جدید اُردو فکشن میں اُن کے مقام اور ہندوستانی ادب کو گہرائی اور وسعت عطا کرنے والے فکشن نگاروں میں شامل ہونے کے باوجود، اُن کا نام قدرے غیر معروفیت کی دُھند میں ملفوف ہے۔ سُریندر پرکاش نے ساٹھ کی دہائی میں انتظار حسین صاحب، بلراج مین را اور ڈاکٹر انور سجاد جیسے سربرآردہ قلم کاروں کے درمیان لکھنا شروع کیا اور اپنے فن پاروں/ ادب پاروں کے ذریعے ایسے تخلیق کاروں کی ہم راہی اور ہم عصری کا حق ادا کر دیا۔ سُریندر پرکاش نے اُردو ادب خاص طور سے فکشن کو ایک خاص قسم کی توانائی، انفرادیت، تابناکی اور وقار بخشا ہے۔ اُن کا طُرۂ امتیاز اور وصفِ خاص یہ ہے کہ اُنھوں نے قدیم اساطیریات (مہابھارت، رامائن وغیرہ)، اور تاریخ کو اپنے مخصوص اُسلوبِ بیان کا ذریعہ بنایا ہے مگر ساتھ اس بات کا بھی اہتمام کیا ہے کہ اُن کا اُسلوب کسی بھی طور پژمردہ یا گہنایا ہُوا نہ قرار پائے۔ یہ کہنا نہ صرف درست اور صحیح ہو گا بلکہ صحیح امر کی جانب واضح اشارہ ہو گا کہ اُنھوں نے اساطیریات اور تاریخ کے جلو میں عہدِ حاضر اور مستقبل کی نہ صرف نشان دہی کی ہے بلکہ بجا طور پر ادبی، سیاسی، تاریخی اور سماجی طور پر ایک باشعور تخلیق کار اور فکشن نگار ہونے کا فریضہ کماحقہ انجام دیا ہے۔ اُن کے یہاں ہمیں فن کارانہ صلاحیتوں اور ہنر مندی کے ساتھ ساتھ ایک گہرا شعور دکھائی پڑتا ہے جو اُن کے ادب کے تئیں سراسر خلوص، وفاداری اور اپنے سماج اور کلچر کے ساتھ بھرپور انسلاک کا غماز ہے۔ اُنھیں ہندوستانی سماج میں کارفرما اُن تمام محرکات کا بہ خوبی اندازہ تھا جو نہ صرف اُن کے عہد میں بہ ظاہر اور بباطن اپنے اثرات مرتب کر رہے تھے اور وہ اثرات عصرِ حاضر میں مکمل

طور پر ثمر آور ہو چکے ہیں۔ اُنھیں اِس امر کا گہرا ادراک تھا کہ معاشی کساد بازاری، سیاسی اور معاشی بد عنوانی (کرپشن) آخرِ کار ہندوستانی سماج میں ٹوٹ پھوٹ اور انتشار کا باعث ہو گی اور مشترکہ کلچر کا نقصان فی الاصل پورے سماج کا نقصان ہو گا اور اس کا نتیجہ سماجی امتزاج کے بکھراؤ پر منتج ہو گا۔ مشترکہ کلچر کی بنیاد پر ہندوستانیت اُستوار تھی، دورِ حاضر میں ہم اُن کے خوف وخدشات کو درست ثابت ہوتے دیکھ رہے ہیں۔ امرِ واقعہ یہ ہے کہ سُریندر پرکاش ایک نہایت عمدہ افسانہ نگار ہیں۔ وہ اپنے افسانوں کی بُنت کچھ اس طرح تشکیل دیتے ہیں کہ اُن کے افسانوں میں کہانی کا اثر ذی شعور قاری کے رگ وپے میں سرایت کر جاتا ہے یا کم از کم سرایت کر جانے کی بھرپور صلاحیت سے مالا مال ہے اور ساتھ ہی ساتھ وہ اُن کے کرافٹ سے حظ بھی اُٹھاتا ہے۔ وہ ہندوستان میں کار فرما صورتِ حال اور رویوں یا یوں کہیے کہ ہندوستان میں موجود برہمنیت اور مغربی سامراج کی چیرہ دستیوں سے بہ خوبی واقف تھے اور اس بات سے بھی پوری طرح آشنا تھے کہ کس طریقے سے یہ دونوں اژدہے برصغیر کو عمومی طور پر اور ہندوستانی سماج کو بالخصوص اور جنوبی ایشیا کے سماجیاتی صورتِ حال بالعموم نہ صرف ڈس سکتے ہیں بلکہ اُن کا زہر سماج کے تال بوت میں ناگہانی اور شاید لافانی نقصان پہنچا سکتا ہے۔ سُریندر پرکاش کا ایک خاصا یہ بھی ہے کہ اگر اُنھوں نے کبھی پہلے سے برتے گئے موضوعات مراد یہ کہ ایسے موضوعات جن پر پہلے بھی قلم اُٹھایا جا چکا ہے اور اگر اُنھوں خود قلم اُٹھایا ہے تو بیان کو نہ صرف وسعت عطا کی ہے بلکہ مہمیز بھی عطا کیا ہے۔ اِس ضمن میں بیدی کے افسانہ ''مٹھی بھر چاول'' کی مثال دی جا سکتی ہے۔ اُن کے ہاں جذبات کی شدّت تو ہے، لیکن وہ اس سے نبٹنے کا گُر بھی جانتے ہیں یا گُر بھی رکھتے ہیں۔ باوجود اس کے کہ وہ بائیں بازو کے نظریات کے حامل ہیں، وہ اپنے لٹریری کام میں یا ادبی تخلیقات میں کسی قسم کے ''اِزم'' کو نہیں دَر آنے دیتے اور یوں اپنے کام اور اپنے قاری کے ساتھ برابر خلوص برتتے ہیں۔ عہدِ حاضر میں جہاں انتشار، نفرت، سطحیت اور ایک بے نام سی لاچارگی وبے چارگی کار فرما نظر آتی ہے۔ سُریندر پرکاش کا مطالعہ ہر زبان کے قاری کو ایک نئی اُمنگ، ایک نئی فکر اور ولولۂ تازہ سے مزین کرتا ہے، بلاشبہہ ایک قلم کار یہ فیضان ہے کہ وہ اپنے عہد کے بعد بھی آنے والے کئی ایک ادوار تک پڑھنے لکھنے اور غور وفکر کرنے والوں کے لیے ایک خزینہ ثابت ہوتا ہے۔ اب یہ قاری پر منحصر ہے کہ وہ کس حد تک اس سے گُہر یاب ہوتا ہے۔ سُریندر پرکاش کے افسانوں میں ہمیں دیہی ہندوستان اور شہری ہندوستان دونوں کی برابر جھلک دکھائی دیتی ہے۔ اُن کے تقسیم سے قبل کے افسانوں میں 'کوسموپولیٹن کلچر'، رواداری، بین المذاہب ہم آہنگی اور باہمی محبت ویگانگت کے شیڈز دیکھنے ملتے ہیں اور اُن کے آخری دور کے افسانوں میں ایک خاص طرح کے ناسٹیلجیا کی کیفیات اور

احساسات کی شدّت کا احساس ہوتا ہے۔ ساٹھ ستّر کی دہائیوں کے بعد سے ہندوستانی سماج، تاریخ، سیاست اور ہندوستانی سرمایہ داروں کے درمیان میں جو گٹھ جوڑ پنپتا دِکھائی دیتا تھا، وہ اب ایک بھیانک، خوف ناک حقیقت اور صورتِ حال میں دُنیا کے سامنے ہے۔ کس طریقے گنگا جمنی تہذیب (کلچر) کو نقصان پہنچایا گیا ہے۔ سُریندر پرکاش نے اپنے کئی ایک افسانوں میں سرمایہ داروں کے مذکورہ گٹھ جوڑ کی جانب توجہ دلائی تھی اور اس کے مضمرات کی بابت خبر دار بھی کیا تھا۔ آج کا دور سُریندر پرکاش کی نگاہِ دُور رس اور جینیئس (ذہانت) پر دلالت کرتا ہے۔ اِس حوالے سے سُریندر پرکاش اور صفدر ہاشمی ایسے نام ہیں، جنھوں نے ستّر اور اسّی کی دہائی میں کُھل کر لکھا اور کیا خوب لکھا۔ سُریندر پرکاش موضوعاتی اعتبار سے خاصا تنوع رکھتے ہیں اور اُن کے موضوعات میں ہمیں یکسانیت نظر نہیں آتی، مذکورہ روشن اور پُر مغز پہلو اُن کی نگاہِ دُور بیں اور نگاہِ دُور رس کا عمدگی سے غمازی کر رہا ہے۔ یہاں یہ بجا طور پر کہا جا سکتا ہے کہ اُن کے افسانوں میں مغز ہی مغز ہے۔ یہ امر واضح ہے کہ جیسے سُریندر پرکاش نے اپنے افسانوں کے ذریعے ادبی انداز میں علامتی و استعاراتی پیرائے میں یہ پیش گوئی کی تھی کہ سیاست اور تجارت نہ صرف ایک دوسرے کے پُشتی بان ہوں گے بلکہ سماج کا انتشار بڑھانے میں بھی ایک دوسرے کے معاون ثابت ہوں گے۔ سُریندر پرکاش نے بہت پہلے ہندوستان میں ہندو مذہبی جنون اور خود 'مذہبیت' میں کارپوریٹ کلچر کے در آنے کی "ادبی بشارت" کر دی تھی۔ اِس ضمن میں اُن کے چند ایک افسانے "خواب صورت"، "آرٹ گیلری" اور "بالکنی" بہ طورِ امثلہ پیش کیے جا سکتے ہیں۔

سُریندر پرکاش کے افسانہ "برف پر مکالمہ" میں بھی گھر اور گاؤں میں موجود ماضی بعید کی محبت بھری صورتِ حال کو نقصان پہنچایا جا رہا ہے، خاص طور سے مشترکہ کلچر کی بنیادوں کو ہِلایا جا رہا ہے، اس میں ہندو گیر وا انتہا پسندی کی رسومات کے ذریعے سماج اور سماجی تعلقات اور باہمی روابط کو سرد مہری اور تاریکی میں تبدیل کیا جا رہا ہے جو مستقبل کے لیے خوش آیند بالکل بھی نہیں ہے۔ ظاہر ہے کہ مصنف کو نظر آ رہا تھا کہ عہدِ آیندہ میں "گنگا جمنی تہذیب" اور مشترکہ کلچر کو نقصان پہنچایا جانے والا ہے اور اب مذکورہ صورتِ حال پوری دُنیا کے سامنے آئینہ ہو چکی ہے کہ کس طریقے سے انتہا پسند گیر وا آئیڈیولوجی کو پھیلا کر حاشیائی آبادی کو دیوار کے ساتھ لگا دیا گیا ہے۔ ظاہر ہے کہ انسانوں کی آزادی کو چھینا جا رہا ہے۔ ہندو گیر وا جنونیت کی آڑ میں حاشیائی آبادی کو نہ صرف نشانا بنایا جا رہا ہے بلکہ نشانا بنایا جا چکا ہے۔ سُریندر پرکاش کے افسانوں کی تعبیرِ نو کے لیے 'اِکو کریٹیسزم' سے بھی کام لیا جا سکتا ہے۔ ان کے افسانوں کی بعض پرتوں کو کھولنے کے لیے ضروری ہے۔ مثلاً سمندر تھا اور پھر

برف تھی۔ یہ اشارے ہیں۔ برف زندگی کے ختم ہو جانے اور جمود کی علامت ہے یا زندگی کے پسِ پردہ زیرِ زمین چلے جانے یا ٹھہراؤ کی علامت ہے اور پانی روانی کا سمبل ہے، پانی تو زندگی اور مظاہر کی آگے کی جانب حرکت کو ظاہر کرتا ہے، لیکن مصنف نے جب اس امر کا اظہار کروایا ہے کہ پہلے یہاں 'سمندر' تھا اور پھر 'برف' میں سب کچھ تبدیل ہو گیا۔ تین اشخاص کے درمیان میں مکالمہ ہو رہا ہے جو ایک جانب وقت کے بہاؤ کو ایک جانب ظاہر کرتا ہے۔ 'سمندر' زندگی علامت ہے، 'برف' جمود کی علامت ہے اور لوگوں کے کٹے ہوئے بازو ہیں، مطلب یہ کہ کٹے ہوئے بازوؤں کے ساتھ لوگ 'اپاہج' ہیں، استعاراتی طور پر اگر دیکھا جائے تو 'اپاہج' سے مراد ذہنی سطح پر اپاہج ہونا ہے، محتاجی ہے اور کٹے ہوئے بازو ایک لحاظ سے زندگی کے کٹھن اور 'ٹَف' ہونے کو ظاہر کر رہے ہیں، عام طور سے بھی کہا جا سکتا ہے اور خاص طور سے اُن علاقوں میں جہاں 'جیوگرافیکل فیچرز' کے حوالے سے زندگی بہت ٹَف ہے۔ اب یہاں پر مصنف جو 'سیٹنگ' یا لوکیل استعمال کرتا ہے، وہ اشارہ ہے، اگر 'اِک لوجیکل' یا جیولوجیکل حوالے سے دیکھا جائے تو یہ علاقہ جو 'سِکّم' سے اور نارتھ ایسٹ انڈیا اور چائنہ، پاکستان میں جی بی اور کشمیر کا پورا علاقہ یہاں پہلے سمندر تھا، پھر انسانوں کے ظہور سے پہلے کوئی واقعہ ہوا۔ اب یہاں 'مِتھ' کا بھی استعمال ہوا ہے۔ ہندو شاستروں اور ہندو مائی تھولوجی (اساطیر) میں لکھا ہے کہ ایک ہندو دیوتا کشمیر کو وادی کو سمندر سے نکال کر باہر لایا، ماضی قدیم میں ایشیا اور ایفریقہ ایک 'کنٹینینٹ' تھا اور پھر ایشیا الگ ہوا اور ڈرِفٹ کرنے لگا اور پلیئر ریجن (علاقے) کا ایک حصہ پولر ریجن سے الگ ہو کر ڈرِفٹ کرتا ہوا، وہ آ کر اِس حصے سے لگا ہے۔ ایشیئن پلیٹس یوریشیئن پلیٹس کے نیچے ہیں، وہ رگڑ کھاتی ہے تو یہاں زلزلے آتے ہیں۔ یہ ایک 'جیولوجیکل' فیکٹ (حقیقت) ہے۔ اِسی جیولوجیکل فیکٹ کو ہندو مائی تھولوجی میں استعمال کیا گیا ہے کہ ایک دیوتا نے فلاں فلاں علاقے کو سمندر سے باہر نکالا اور اس وجہ سے یہ 'اے لی ویٹڈ لینڈ' ہے، سطحِ مرتفع سے بلند علاقہ ہے۔ سائنس کی تھیئری بھی یہی کہتی ہے کہ جہاں پہاڑ ہیں، وہاں سمندر ہوا کرتے تھے، حیاتیات کے لیے مناسب درجہ حرارت کی ضرورت تھی، زمین چوں کہ گول ہے، لہٰذا زمین کا زاویہ تبدیل ہوا تو اُس کے نتیجے میں پانی ایک جانب چلا گیا، پہاڑ اور صحرا اور دیگر عناصر نے اپنی اپنی جگہ پر مختلف شکلوں میں ظہور کیا۔ زمین پر زندگی کے ظہور سے قبل سورج اور زمین کے مابین فاصلہ بہت زیادہ ہوا کرتا تھا، جیسے ہی مناسب فاصلے کی صورت پیدا ہوئی تو زندگی کے ظہور کے لیے متناسب درجہ حرارت بھی میسر آیا، نتیجتاً زندگی کا ظہور ہوا۔ باقی سیّارے اور ستارے کیوں کہ سورج کے یا تو بہت زیادہ قریب تھے یا پھر سورج سے بہت زیادہ فاصلے پر تھے، لہٰذا وہاں زندگی کا آغاز نہ ہو سکا۔ زمین پر زندگی کا آغاز مناسب

اور مخصوص درجہ حرارت کی وجہ سے ہو گیا۔ نامیاتی اجسام کے لیے جتنا درجہ حرارت درکار تھا، وہ میسر آ گیا، لہٰذا زندگی کا سلسلہ شروع ہو گیا۔ مصنف کی ہندو اساطیریات پر بھی نظر ہے اور سائنسی نقطۂ نظر سے بھی اُن کے افسانوں کو پرکھا جا سکتا ہے۔ وہ اپنے مافی الضمیر کا اظہار علامتی و استعاراتی پیرائے میں کرتے ہیں، لیکن اظہارِ پسِ پردہ جو فکر کار فرما ہے، اُسے سائنٹیفک بھی کہا جا سکتا ہے۔ آریائی نسل کے لوگ جب برصغیر میں آئے تو خاص طور سے برہمنوں نے اس خطے کو 'پاپولیٹ' کیا اور وہ جس بھی خطے سے آئے ہوں گے، موسمی اعتبار سے، اُس سرزمین سے ملتی جلتی کیفیت برصغیر کی ہے، وہیں وہ قیام پذیر ہوئے اور وہیں پر اُن کا مذہب پھیلا اور وہیں پر، اُن کی روایات پروان چڑھنے لگی، پھر وہ نیچے آئے۔ اگر گنگا ہندوؤں کے نزدیک متبرک و مقدس ہے تو پھر گنگا کا ظہور تو تبت سے ہوتا ہے، پھر تبت سے نیچے ذرا آنے پر ایکسائی چن کا علاقہ اور پھر لداخ، وادیِ کشمیر، جموں، ہماچل اور اُس کے ساتھ اروناچل پردیش اور نارتھ ایسٹ انڈیا کا علاقہ اور پھر برما کی گھاٹیاں اور چائنہ کا ایریا شروع ہو جاتا ہے۔ یہ سارے علاقے بنیادی طور پر سمندر کا حصہ تھے، پھر یہ علاقے کسی جیولوجیکل واقعہ کی وجہ سے 'اے لی ویٹ' ہوئے اور اس طریقے سے زندگی کے ظہور کی ایک صورتِ حال نے جنم لیا۔ جب 'برف پر مکالمہ' کا پروٹیگنسٹ کہتا ہے کہ یہ پھر سے سمندر بنے گا۔

> ''کئی صدیاں بیت گئیں۔ تب یہاں برف نہ تھی، سمندر تھا اور ہم اس کی بے کرانی میں مچھلیوں کی طرح تیرتے پھرتے تھے۔ ایک دن کی بات ہے، میں اپنے زعفرانی لباس میں سمندر کے بازار میں سے گُزر رہا تھا کہ ایک نوجوان مچھلی نے مجھے روکا۔ میرے سنہری بازوؤں کو بوسہ دیا اور بڑی تعظیم سے پوچھا: ''یہ پانی کہاں سے آتا ہے؟''۔ میں سوچ میں ڈوب گیا۔ میں تب سے اس کھوہ میں بیٹھا برف کے پگھلنے کا انتظار کر رہا ہوں۔ کب برف پگھلے اور کب میرے بازو مجھے واپس ملیں! لیکن یقین ہے کہ ایک دن ایسا ضرور ہو گا اور ہم سب پھر سمندر کی اس بے کرانی میں تیرتے پھریں گے، تب تک سب کے بازو کٹ چکے ہوں گے کہ مچھلیوں کے بازو نہیں ہوتے!'' (۹)

افسانہ ''برف پر مکالمہ'' کا تھیم یہ ہے کہ کس طریقے سے ہمارا گردوپیش، وہ چاہے 'فیزیکل انوائرمنٹ ہو، جیسے برف ہے، یا مجموعی طور پر ہمارا 'سوشو پولیٹیکل اِنوائرمنٹ ہو، جس میں جمود ہو۔ وہ کس طریقے سے انسان کو زچ بھی کر سکتا ہے، انسان کو توڑ پھوڑ بھی سکتا ہے اور کس طریقے سے انسان کے خیالات، تصورات، افکار اور پورے وُجود کو، اور انسان کے مکمل

طرزِ زیست کی تشکیل بھی کرتا ہے، اس کی صورت گری بھی کرتا ہے اور اُس کو متاثر بھی کرتا ہے۔ 'برف پر مکالمہ' میں مغائرت اور بے گانگی کا تو 'ٹوپو گرافی' کے ذریعے پتا چل رہا ہے۔ 'برف پر مکالمہ' کے کردار نہ صرف اپنی سوسائٹی سے بے گانہ ہیں بلکہ اپنی فیملی سے بھی مغائرت کے عالم میں ہیں۔ اس کہانی کے تینوں کردار 'مغائرت' سے دوچار ہیں، اسی لیے تو وہ بھاگ رہے ہیں۔ اس کہانی میں وقت کا بھی ایک کردار ہے۔ ایک کردار وقت کے ہاتھوں بے بس ہو کر کسی مغائرت کی صورتِ حال کا سامنا کر رہا ہے۔ اس کہانی میں گاؤں والے تو ایک دوسرے سے مغائرت کی صورتِ حال کا شکار نہیں ہیں۔ گاؤں والے اُس کردار کے ساتھ جو شہر سے ہو کر آیا ہے اور جو ایک نئے زاویے سے سوچ رہا ہے اور جو بازو کٹوانے کے لیے تیار نہیں ہے، گاؤں والے اُس سے مغائرت اور بے گانگی کی کیفیت میں ہیں۔ اسے استعاراتی اور نفسیاتی مغائرت کہا جا سکتا ہے۔ ایک طرف تو اُس کردار کی اپنی بیوی سے 'اِنٹیمیسی' ہے، لیکن آخر میں اُس کی بیوی بھی اُسے یہ کہہ رہی ہے کہ تم اپنے بازو کٹوالو۔ تو وہ اپنی بیوی سے بھی بے گانہ ہو کر بھاگ رہا ہے، وہ اس لیے کہہ رہی ہے کہ بازو کٹوالو، کیوں کہ وہ اُسی معاشرے کا حصہ ہے، وہ اُس کو بھی جمودی معاشرے میں شامل کرنا چاہتی ہے۔ وہ اُسے بھی اپنے جیسی سوچ کا حامل بنانا چاہتی ہے۔ ''برف پر مکالمہ'' تین کرداروں کے مابین ہو رہا ہے۔ برف دراصل ٹھہراؤ، انجماد کا سمبل ہے اور پھر اپنی رنگت میں سفید ہوتی ہے اور سفید رنگ 'ماتم' کا رنگ ہوتا ہے۔ تین کردار جن میں ایک وہ جو سو دن کی چھٹی پر آیا ہے، ایک بزرگ ہے اور وہ کردار ہے جو اسے راستے میں ملتا ہے، جس سے وہ ٹکراتا ہے اور وہ کہتا ہے کہ تم نے میرا سارا مُوڈ خراب کر دیا، میری چھٹی خراب کر دی اور اب میں کیسے گھر میں جاؤں اور گھر والے مجھے کیسے خوش آمدید کہیں گے؟ یہ مکالمہ بہت زیادہ بامعنی ہے، مصنف نے علامتی پیرائے میں بے چارگی کو ظاہر کیا ہے کہ استعاراتی طور پر اپنے آپ کو 'اپاہج' کر دینا، ذہنی اور جسمانی دونوں سطحوں پر پیرالائز کر دینا، بازو کٹوا دینا۔ یہ دونوں صورتیں قابلِ قبول ہی نہیں ہو سکتیں، فیزیکلی بھی قابلِ قبول نہیں ہو سکتیں اور استعاراتی و ذہنی طور بھی اسے قابلِ قبول تصور نہیں کیا جا سکتا۔ ایک اچھا لکھنے والا قاری کے ساتھ مکالمہ ہی تو کرتا ہے۔ اگر سب ہی اپاہج ہو جائیں اور کوئی مزاحمت اور بغاوت نہ کرے، اُن کی مزاحمت توڑ پھوڑ کا شکار تو ہو رہی ہے کہ وہ سب خوف و خطر سے دوچار ہیں یعنی انسان کا ماضی، حال اور مستقبل سب ختم ہے، اُس کا رشتہ ماضی سے ٹوٹ جائے گا، اگر اُن تینوں کی موت واقع ہو جاتی ہے تو اُن کا حال تباہ و برباد ہو جائے گا اور ایک اور شخص جائے اور اُن سے ربط و تعامل کی کوئی صورت پیدا کرے اور وہ ایک نئی سوچ لے کر آئے اور اُن کی فکر کے دھارے کو موڑے، اس کا بھی امکان ختم ہو جائے گا۔ 'برف پر مکالمہ' قاری کو

تو اپنی گرفت میں لے گا کہ مصنف اس افسانے کے ذریعے تھیم ہی نیا پیش کر رہا ہے، ایک نئی فکر اور فلسفے کو پیش کر رہا ہے۔ ہم جو کر رہے ہیں اور جو کرنے جا رہے ہیں اور جو ہو رہا ہے یا ماضی میں جو کچھ انجام دے چکے ہیں، اگر ہم جمود کا شکار ہوئے ہیں اور اگر ہم نے چیزوں کو دیکھے، سمجھے بغیر قبول کیا ہے اور قبول کرتے چلے آ رہے ہیں تو یہ ایک صحت مند، لائق جواز اور محتاط رویہ بالکل بھی نہیں ہے۔ وقت اور زندگی کے آغاز کے حوالے سے 'برف پر مکالمہ' میں بھی آریاؤں کی مِتھ کو پیش کیا گیا ہے۔ مِتھ کی ہم ریشنیل کے اعتبار سے صراحت اور توجیح یا تو کر نہیں سکتے یا پھر اس کی وضاحت اور صراحت منطق اور ریشنیل کے اعتبار سے کرنا ہی نہیں چاہتے۔ اسی سے سماجی، مذہبی اور تاریخی اساطیر تشکیل پاتی ہیں۔

جن کھیتوں میں اب افسانے کے راوی کا گاؤں ہے، وہاں اُس کے بچپن میں ایک سمندر رہوا کرتا تھا جس میں مچھلیاں آزادی سے تیرتی تھیں اور جہاں بازاروں میں بھی رونق ہوا کرتی تھی اور پھر اس نے ایک دن زعفران کے رنگ کی بوڑھی مچھلی سے پوچھا کہ پانی کہاں سے آتا ہے اور بازاروں میں اتنی رونق اور چہل پہل کیوں ہے۔ بوڑھی مچھلی مسکرائی، اس کے دانت برف کی طرح چمکے اور پھر تیز ہوا چلی جس سے پانی منجمد ہو گیا اور بازار ویران ہو گئے۔ سائنس اور ٹیکنولوجی کے دور کے آغاز کے ساتھ ہی پرانا سنہری دور تباہ و برباد ہو گیا، جس دور میں لوگ آزادی سے رہا کرتے تھے اور وہ اپنے وجود پر سوال کرنے کی ضرورت محسوس نہ کرتے تھے۔ کہانی کے آخر میں بتایا جاتا ہے کہ یہ صدیوں پہلے ہوا۔

اب افسانے کے پروٹیگنسٹ کے گاؤں کے کھیتوں کو ویرانی نے گھیر رکھا ہے جس میں بازوؤں کو کاٹ کر برف میں بویا جاتا ہے اور ان کی جڑیں نکل آتی ہیں۔ زندگی خون کے قطروں کے طور پر اُن کے بازوؤں اور اُن کی انگلیوں سے ظہور کرتی ہے، سرخ پھول کھلتے ہیں اور لوگ کہتے ہیں کہ بہار آگئی ہے۔ یعنی لوگوں کا خون کیا جاتا ہے، اُن کا جینا دوبھر کر دیا جاتا ہے۔ افسانے کا پروٹیگنسٹ اس گاؤں کے برف میں تبدیل ہونے سے پہلے ہی اپنے خاندان کو چھوڑ کر وہاں سے چلا گیا، لیکن اب وہ ایک خواب دیکھتا ہے جو اُسے یاد دلاتا ہے کہ جب وہ ایک دفعہ سو دن کی چھٹی لے کر اپنے رشتہ داروں کے پاس گاؤں واپس جاتا ہے۔ جب وہ ریلوے اسٹیشن پر پہنچتا ہے تو دیکھتا ہے کہ اس کا گاؤں نہ صرف منجمد ہو چکا ہے بلکہ تاریکی کے گرداب میں غرق ہے۔ اس کے رشتہ دار اس کا استقبال کرتے ہیں اور وہ دیکھتا ہے کہ ان کے بازو کہنیوں تک کٹے ہوئے ہیں۔ وہ اس بزرگ سے دوبارہ ملتا ہے اور اس سے برف اور اس میں بوئے ہوئے کٹے بازوؤں کے بارے میں دوبارہ پوچھتا ہے، لیکن اس سے پہلے کہ وہ کچھ بول پاتا اس بزرگ نے اس کے کان میں سرگوشی کرتے ہوئے کہا کہ تمام روایات ختم ہو چکی ہیں۔ اس

طرح یہ کہانی ایک خاندان اور گاؤں کے تمام رشتوں کے درمیان بڑھتی ہوئی بے گانگی اور مغائرت کو ظاہر کرتی ہے۔ اس کی بیوی اس کی انگلیاں کاٹنے کی کوشش کرتی ہے، اس کا باپ اس کے بازو کاٹنے کی کوشش کرتا ہے، لیکن اس کے بازو گاؤں والے پہلے ہی کاٹ چکے ہیں، اس کی بیوی انھیں فرش میں دباتی ہے اور وہ کھانے کے طور پر تمام لوگوں کو پروس دیے گئے ہیں۔ افسانے کا پروٹیگنسٹ جب بھاگنے کی کوشش کرتا ہے تو گاؤں والے تلواروں کے ساتھ اس کا پیچھا کرتے ہیں۔ وہ دوبارہ اس بزرگ سے ملتا ہے جو اسے کہتا ہے کہ وہ اپنے بازوؤں کو واپس پانے کے لیے برف کے پگھلنے کا انتظار کر رہا ہے۔ اگرچہ بزرگ اسے یقین دلاتا ہے کہ ایسا دن ضرور آئے گا جب ہم سب لوگ سمندر میں آزاد مچھلیوں کی طرح تیریں گے، اب وہ خود اپنے بازو کھو چکا ہے۔ کہانی کے اختتام پر وہ اس امید کے ساتھ ٹرین کا انتظار کر رہا ہے کہ وہ ٹرین کے ذریعے وہاں سے بھاگ سکے۔

''برف پر مکالمہ'' بنیادی طور پر علامتی، استعاراتی اور تجریدی نوعیت کا حامل ایک ایسا افسانہ ہے، جس میں عام لوگوں کی بے حسی کو موضوع بنایا گیا جو سسٹم کے سامنے سرِ تسلیم خم کیے ہوئے ہیں اور سسٹم کے ساتھ مقابلہ کر کے، اُسے تھوڑا بہت بھی تبدیل کرنے کا ارادہ نہیں رکھتے۔ ''برف پر مکالمہ'' کی مجموعی فضا علامتی اور تجریدی نوعیت کی غمازی کرتی ہے۔ جبریت کی بیرونی صورتِ حال میں علامتی فضا اُستوار کر کے اپنے مافی الضمیر کا اظہار کرنے کا ہُنر اپنی جگہ لائقِ تحسین ہے۔ سُریندر پرکاش کی نثر میں شعری حربوں کا استعمال اپنی جگہ انفرادیت کا حامل ہے اور اُن کی نثر میں بے ساختگی، برجستگی الگ سے اُن کی مہارت کا بین حوالہ ہے۔ ''برف پر مکالمہ'' کا بیانیہ متاثر کُن ہے، لیکن فضا اور ماحول علامتی اور تجریدی ہے۔ ''برف پر مکالمہ'' میں سماجی مغائرت اور ایک دوسرے سے بے گانگی کا بھی احساس ہوتا ہے۔ ''تلقارمس'' اور ''جپی ژان'' کی بہ نسبت ''برف پر مکالمہ'' قدرے کم تجریدی نوعیت کا حامل افسانہ ہے۔ ''برف پر مکالمہ'' ایک ایسا افسانہ ہے جو عام افرادِ معاشرہ کی بے حسی، سرد مہری، بے چارگی اور انسانی زندگی کے سرد اور تاریک گوشوں کو اپنے جلو میں لیے ہوئے ہے۔

''دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم'' اپنی بنت اور کرافٹ کے اعتبار سے ''برف پر مکالمہ'' کے ساتھ کئی لحاظ سے میل کھاتا ہوا افسانہ ہے، تاہم دونوں افسانے انسانی زیست اور سماج کی تاریکی و سرد مہری، مغائرت اور قدیم اور سنہری دور کی علامتوں سے اپنے تاروپود کشید کرتے ہوئے، انفرادیت کے حامل افسانے ہیں، مصنف اپنے ماضی کو بڑی حد تک حال اور استقبال سے نہ صرف بہتر خیال کرتا ہے بلکہ اُسے مستقبل میں زیادہ مخدوش صورتِ حال کا اندیشہ ہے، مصنف کا ماضی ایک ایسا دور تھا جو، اب حال میں بدل گیا ہے جس میں انسانی رشتے

اب ماضی کی طرح ایک دوسرے سے دُور ہو گئے ہیں ، قربتیں فاصلوں میں منقلب ہو گئی ہیں۔ بڑھتی ہوئی مادیت پرستی اور نفسا نفسی کی وجہ سے دُوریاں بڑھ گئی ہیں۔ گاؤں کے لوگوں میں مار کاٹ کی سوچ حد سے زیادہ ہو گئی ہے اور مثبت طرز کی ہم آہنگی ناپید ہوتی جا رہی ہے۔لوگ ایک دوسرے کے بازو کاٹ رہے ہیں، مراد یہ کہ بھائی بھائی کا عدو بن گیا ہے۔ مثبت اقدار کی بیخ کنی کی جا چکی ہے۔ ''برف پر مکالمہ'' کا کرداری منظر نامہ یہ باور کرا رہا ہے کہ عام لوگ سُریندر پرکاش ہی کے افسانہ ''رونے کی آواز'' کے مذموم داستان گو یعنی اس کے پروٹیگنسٹ کو یاد کرتے ہیں جو ہندوستان کی آزادی کے بعد سے مسخرے کا کردار نہایت شوق اور دلجمعی کے ساتھ ادا کر رہا ہے اور ایک بار پھر انفرادی آزادی پر سوال اٹھاتا ہے، بہ مقابلہ معاشرتی ذمہ داری وغیرہ کے، اس کی والدہ کا یہ الزام ہے کہ اس کی عدم مطابقت اس کے والد کی موت کا سبب بنی ہے۔

برف پر ''مکالمہ'' کی طرح ''جپی ژان'' میں بھی بے بسی اور بے حسی کو ظاہر کرنے کے لیے کہنیوں تک کٹے ہوئے بازوؤں کے تصور کا استعمال کیا گیا ہے۔ ''برف پر مکالمہ'' میں ہم دیکھتے ہیں کہ بے بسی اور اندھا دھند ہم آہنگی کو نئی معاشرتی ترتیب اور تشکیل دی گئی ہے، جب کہ ''جپی ژان'' میں یہ خود دیوتاؤں کی بے بسی کو علامتی اور تجریدی پیرائے میں ظاہر کیا گیا ہے۔ ہندو دیوتاؤں کی طاقت ان ہتھیاروں میں ہوتی ہے جو اُن کے ہاتھوں میں ہوتے ہیں۔ 'جپی ژان' کے پاس ایک درانتی اور شنکھ ہے اور جب کبھی وہ مصیبتوں کے گرداب میں پھنس جاتا ہے تو وشنو زمین پر اس کی مدد کرنے کے لیے ورود کرتا ہے۔ ''جپی ژان'' کے واپس آنے تک اُس نے اُس کا انتظار ضروری تصور کیا۔ راوی جو کہانی کے پورے دورانیے میں کہانی کا حصہ رہتا ہے اور پھر یہ کہ عقائد کی توڑ پھوڑ کی عکاسی بھی ایک خاصا اہم پہلو ہے کیوں کہ وہ مسلسل 'جپی ژان' کے وجود کا ثبوت مانگتا ہے، جس شخص نے اسے دیکھا ہو گا، وہ مر گیا ہے۔ دوسرا جو کہتا ہے کہ اس نے اسے شنکھ پھونکتے ہوئے سنا تھا، وہ بھی بہت جلد مر جاتا ہے۔ جب یہ کہا جاتا ہے کہ جپی ژان ندی میں پانی کی طرح بہہ رہا ہے اور ہمارے پہاڑوں پر برف کی طرح مسکراتا ہے، پہاڑوں پر موجود برف بدلتے موسموں کے ساتھ پگھل جاتی ہے اور ندیوں میں سیلاب آ جاتا ہے۔[۱۰] افسانہ 'جپی ژان' میں بھی اساطیر کا استعمال کیا گیا ہے، لیکن مصنف کا کمال یہ ہے کہ وہ اساطیر کو موجودہ زندگی اور جیتی جاگتی صورتِ حال کے ساتھ باہم آمیز کر کے نئے انداز سے بُنتا ہے۔

ایک حقہ پیتے ہوئے آدمی نے دعویٰ کیا تھا کہ 'جپی ژان' آخری بار تب آیا تھا، جب بادشاہ اور ملکہ کے مابین آویزش ہوئی تھی اور سلطنت جنگ کے لیے تیار ہو چکی تھی،

لیکن 'چی ژان' کے راوی کو وہ وقت یاد ہے جب بادشاہ اور ملکہ دونوں نے ایک دوسرے کو موت کی طرف دھکیل دیا تھا اور 'چی ژان' نہیں آیا تھا۔ اب سلطنت اندرونی طور پر تقسیم ہو چکی ہے۔ کچھ لوگوں کا کہنا ہے کہ چی ژان کی واپسی کے لیے پکے ہوئے اناج سمیت سب چیزیں چھوڑ دی جائیں حتی کہ انھیں بھوکے ہی جانا پڑے۔ کچھ کا خیال ہے کہ فصلوں کی کٹائی کر کے اناج کو تقسیم کر دیا جائے اور معاملے کو سلجھانے کے لیے بندوقیں اور توپیں ساتھ لائی جائیں۔ کہانی کا راوی کہانی کے ارتقائی سفر کے نتیجے میں دکھایا ہے کہ اب وہ بُڑھاپے کو پہنچ چکا ہے، وہ اپنے گھر کی تلاش میں نکلتا ہے اور دیکھتا ہے کہ ایک وردی والا آدمی اس کے گھر کو جڑوں ہی سے اُکھاڑ رہا ہے۔ اب حقے کی گڑگڑاہٹ بھی مدھم ہو گئی ہے کیوں کہ اس کے ماضی کا ایک اور حصہ بیت چکا ہے۔ وہ اس جگہ لیٹ جاتا ہے، جہاں اس کا گھر تھا، یہاں تک کہ مزدور آتے ہیں اور اس جگہ کو کھودنا شروع کر دیتے ہیں، جب وہ 'چی ژان' کو کھینچتے ہیں تو دیکھتے ہیں کہ وہ بوڑھا آدمی ہے جس کے بازو لرز رہے ہیں۔

اس کا جسم ہلکا بادامی رنگ کا ہے، اس کی بھنویں لرز رہی ہیں اور صدیوں کی بھوک اس کے چہرے پر ہے۔ جب لوگ کُریدنے کے انداز میں اس سے پوچھتے ہیں کہ وہ کون ہے تو وہ حیرانی سے انھیں دیکھتا ہے جیسے کہ وہ انھیں پہچاننے کی کوشش کر رہا ہے۔ بوڑھا آدمی انھیں بتاتا ہے کہ اگر وہ اور گہرائی سے کھودتے ہیں تو انھیں 'چی ژان' کے بازوؤں میں درانتی اور شتکھ ملیں گے۔

حکمران اور ان کی معاشرتی اصلاحات انھیں ناکامی کی جانب دھکیل رہی ہیں۔ بادشاہ اور ملکہ نے ایک دوسرے کو پکڑ رکھا ہے اور معاشرہ اس سوچ میں تقسیم ہو گیا ہے کہ فصلوں کی کٹائی کرنی چاہیے یا نہیں لوگ بے صبری کے ساتھ چی ژان پر یہ یقین رکھے بیٹھے ہیں کہ وہ انھیں ان کی ساری مصیبتوں سے نجات دلائے گا، اور اب انھیں علم ہوا ہے کہ جس دیوتا کا وہ انتظار کر رہے تھے، وہ خود بے بسی کے ساتھ انھیں پہچاننے کی کوشش کر رہا ہے۔ ''دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم'' میں روایات پھر بھی برقرار تھیں اور روشنی کے تھوڑے بہت امکان کی اُمّید بھی تھی، لیکن انھیں مرکزی کردار کے مقام سے ہٹا دیا گیا تھا۔ ''چی ژان'' میں مثبت سوچ اور اچھی روایات بہت زیادہ کمزور ہو چکی ہیں۔ چی ژان خود تو موجود ہے، لیکن اسے یہ یاد نہیں کہ لوگوں کی بھلائی کے لیے اسے اپنی ذمہ داریوں کو پورا کرنا ہے۔ 'چی ژان' طاقت کا سمبل بھی ہو سکتا ہے، لیکن اب وہ اپنی طاقت سے ہاتھ دھو بیٹھا ہے۔

''بن باس ۱۹۸۱''میں دیوتا ہی غائب ہو چکے ہیں۔ ''بن باس'' میں رام کے نقطۂ نظر سے رام کے بارے میں بتایا گیا ہے، جو 'ایودھیا' میں رہ گیا تھا رام اور سیتا دونوں دیوتا ہیں اور چی ژان کی طرح لوگوں کی بھلائی کے ذمہ دار ہیں، وہ خود ہی نکالے جا چکے ہیں۔ بھرت، رام کے جوتوں کو واپس لے آیا ہے اور انھیں تخت نشیں بنا دیا گیا ہے۔ جب معاملات کو سلجھانے کے لیے دربار میں پیش کیا جاتا ہے تو جوتے ہلتے ہیں اور آپس میں متصل ہو کر کٹ کٹ کرتے ہیں اور جو لوگ دربار میں انصاف کے لیے آتے ہیں، ان سے پوچھا جاتا ہے کہ کیا انھیں اس آواز کا مطلب معلوم ہے تو لوگ اثبات میں سر ہلاتے ہیں کہ انھیں اس آواز کے مفاہیم معلوم ہیں اور انھیں وہاں سے جانے دیا جاتا ہے اور جو لوگ سچ بولتے ہیں اور سچ اور انصاف پر اصرار و استقرار کرتے ہیں، اُنھیں جاہل تصور کیا جاتا ہے اور ان کی جہالت کا اعتراف کرتے ہوئے، اُن کے خلاف فیصلہ صادر کر کے اُنھیں مجبور کر کے رام کی واپسی تک مجسموں میں بدل دیا جاتا ہے کہ جب رام آئے گا تو وہ انھیں ان جوتوں کی آواز کا نہ صرف مطلب سمجھائے گا بلکہ انصاف بھی وہی فراہم کرے گا۔

چی ژان کی طرح ''بن باس ۱۹۸۱ء'' میں بھی لوگ رام کے آنے کا انتظار کرتے ہیں جو آ کر ان کی تمام مصیبتوں سے نجات دلائے گا۔ جب رام اور سیتا واپس آتے ہیں، تاہم وہ 'دیوتا' نہیں بلکہ ان کے مجسمے ہوتے ہیں جنھیں شہر میں لایا جاتا ہے۔ ''چی ژان'' کے مجسمے کے برعکس یہ مجسمے اتنے ہی بے حس ہیں جتنے کہ ان لوگوں کے مجسمے جنھیں رام اور سیتا کی واپسی کے انتظار میں مجسموں میں بدل دیا گیا ہے یعنی موت کے گھاٹ اُتار دیا گیا ہے۔ وقت کے ساتھ اب ان کے چہرے بھی بدل گئے ہیں، جن کی اب پہچان تک نہیں کی جا سکتی۔

رام کی غیر موجودگی میں 'بھرت' شہر چھوڑ دیتا ہے اور اب وزیر حکومت چلاتا ہے۔ اب شہر اور محل کے درمیان موجود سڑک پر لمبی لمبی گھاس اُگ گئی ہے کیوں کہ اُسے سال ہا سال سے نہ تو کاٹا گیا ہے اور نہ ہی استعمال تک کیا گیا ہے۔ وقت کے ساتھ ساتھ رام اور سیتا کے مجسموں کے چہرے بھی بگڑ گئے ہیں۔ اب ایودھیا کا سنہری دور ختم ہو چکا ہے، جیسے کہ کمار پاشی کی کہانی میں لکھی گئی نظم ہمیں یاد دلاتی ہے، حتیٰ کہ اب ان کی نمایندگی کا بھی کوئی نام و نشان نہیں رہا۔ لوگوں کی فلاح و بہبود کے ذمہ داروں یا معاشرے پر اقتدار اور اختیار کے منصب داروں میں بھی مایوسی پیدا ہو چکی ہے اور اب اُن میں بھی امید کی کمی کے ساتھ یہ مایوسی بڑھ چکی ہے۔ ماضی کو مصنف نے بڑی حد تک عہدِ موجود کے ساتھ ہم آہنگ کر کے پیش کرنے کی فنکارانہ انداز میں سعی کی ہے۔[11] 'بن باس ۱۹۸۱ء' معاصر سیاسی و اقتصادی جبریت کی کہانی ہے، لیکن مصنف کی ہنر مندی نے مذکورہ کہانی کو نعرہ نہیں بننے دیا، زیرِ نظر کہانی میں

'مہابھارت' کی اساطیر کو بروئے کار لاتے ہوئے، سماجی صورتِ حال، عصری زندگی اور عام لوگوں کے ساتھ جس طریقے سے 'موجودہ نظام' جبریت روا رکھتا ہے، اُس کو فن کارانہ ہنر مندی کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ کہانی کا مرکزی کردار 'بھیکو' کسان نہ صرف خود بلکہ اس کی اولاد بھی سسٹم کے آگے سرِ تسلیم خم نہیں کرتے، افسانے کے بیانیہ اور بُنت میں بھی کئی ایک لحاظ سے قاری کو اپنی دست رس میں لینے کی توانائی موجود ہے ۔

''ہم صرف جنگل سے گزر رہے تھے''، ہندو مسلم فسادات کے بعد لکھے جانے والے ذکی انور کے افسانہ سے اخذ و استفادہ کے بعد لکھا گیا، ایک افسانہ ہے، جسے سُریندر پرکاش نے ایک نئی جہت اور نئے آہنگ سے ہم کنار کیا ہے۔ ہندو، مسلم فساد ات کے بعد انتہا پسند ہندو نے بہت سارے مسلمانوں کو قتل کر دیا تھا، اب سُریندر پرکاش کے افسانہ ''ہم صرف جنگل سے گُزر رہے تھے'' میں لوگوں کے ایک ایسے گروہ کے بارے میں لکھا گیا ہے جسے سرنگ کھودنے کے لیے کہا جاتا ہے اور وہ لوگ مختلف طریقوں سے کام کرنے کی وجہ سے بہت سے گروہوں میں تقسیم ہو جاتے ہیں۔ اُنھیں یہ تک نہیں معلوم کہ یہ سرنگ کیوں اور کس کے لیے کھودی جا رہی ہے اور جب وہ اس کا مقصد پوچھتے ہیں تو ان کے مالک بتانے سے انکار کر دیتے ہیں۔

جب وہ جنگل میں ہوتے ہیں تو ان کے سربراہ جانوروں سے ان کے تحفظ کا وعدہ کرتے ہیں اور یہ یقین دلاتے ہیں کہ اب وہاں پر مزید جانور نہیں ہیں۔ جب جانور اُن پر حملہ کرتے ہیں تو وہ لوگ اپنے سربراہوں کو تحفظ کا وعدہ یاد دلاتے ہیں تو وہ لوگ جانوروں کی بجائے ان لوگوں کو مارتے ہیں۔ اب یہاں جنگل فی الاصل مارکاٹ کی علامت ہے، جہاں ہر طاقت ور کمزور کا نہ صرف موت کے گھاٹ اُتار دیتا ہے بلکہ اُس کو چیر پھاڑ کر کھا بھی جاتا ہے، مراد یہ کہ جنگل کی طرح انسانی سماج میں بھی کمزوروں کے لیے کوئی گنجایش نہیں ہے۔ سماج میں صرف طاقت وروں کے لیے ہی ٹھکانا ہے۔

'' گاڑی بھر رسد''میں ایک مخلوق جو پہاڑوں میں رہتی ہے، وہ لوگوں سے مطالبہ کرتی ہے کہ وہ اپنے اور اپنی فصلوں کے تحفظ کے لیے ہر سال ایک نوجوان لڑکا اسے خوراک کے طور پر دیں یعنی اُس کی بَلّی چڑھائیں۔ لوگ اس رسم کا الزام برطانوی حکمرانوں پر عاید کرتے تھے، لیکن جب برطانوی سامراج کے راج کا خاتمہ ہوتا ہے تو اُس کے بعد بھی کم و بیش ویسی ہی صورتِ حال برقرار رہتی ہے۔ اب حکومت بدل چکی ہے اور وہ لوگ نئے گاؤں میں چلے گئے ہیں، لیکن گاؤں میں ماضی کی بَلّی چڑھانے والی رسم پھر بھی جاری رہتی ہے۔ حتی کہ حکومتیں تبدیل ہوتی رہتی ہیں، لیکن ظالمانہ اور مکروہ روایات ویسی کی ویسی ہی رہتی ہیں۔ یہاں

تک کہ 'نان اسٹیٹ ایکٹرز' عام لوگوں سے بڑے بڑے نذرانے وصول کرتے ہی رہتے ہیں، جن میں مال کے ساتھ ساتھ جان کے نذرانے بھی شامل رہتے ہیں اور مکروہ روایات کا تسلسل برابر جاری رہتا ہے۔ لوگوں کو تحفظ فراہم کرنے کے نام پر بہت بڑی قیمت چکانا پڑتی ہے۔ اسی دور میں لکھے جانے والے دو افسانوں میں لوگوں کو تحفظ فراہم کرنے کے نام پر اُس دور کا مقتدر طبقہ عام لوگوں سے بہت بڑی قیمت وصول کرتا ہے۔(۱۲) ''ساحل پر لیٹی ہوئی عورت'' میں ایک انجان خاتون جو کہانی کے راوی کو تحفظ فراہم کرتی ہے اور وہ بدلے میں اس کی بینائی چھین لیتی ہے۔ افسانہ ''بجوکا'' میں پروٹیگنسٹ ہوری جو فصلوں کے تحفظ کے لیے 'بجوکا' بناتا ہے تاکہ بجوکا فصلوں کا تحفظ بھی کرے اور پرندوں کو ڈراتا بھی رہے، نتیجتاً عوضانے میں 'بجوکا' ہَوری کاکا سے بہت بڑی قیمت وصول کرتا ہے، لیکن یہ قیمت بھی ریاستی مشینری وصول نہیں کرتی بلکہ 'نان اسٹیٹ ایکٹرز' ہی وصول کرتے ہیں اور جن سے اس طرح کی قیمت وصول کی جاتی ہے، وہ عام اور کمزور لوگ ہیں، جیسے افسانہ 'بجوکا' کا پروٹیگنسٹ ہَوری کاکا ہے۔ یہ دونوں کہانیاں ہندوستان میں ایمرجنسی کے بارے میں بھی مصنف کے خیالات اور احساسات اور اس کی حال اور مستقبل سے مایوسی کی عکاسی کرتے ہیں۔ سُریندر پرکاش کے ابتدائی دور کے افسانے زیادہ تر علامتی، اساطیری، تجریدی اور استعاراتی نوعیت کے تھے، لیکن ۱۹۷۰ء، ۱۹۸۰ء اور اس کے بعد کے دور کے افسانوں میں اُن کا انداز زیادہ تر بیانیہ طرز کی غمازی کرتا ہے اور اُن کے افسانوں کے ابلاغ میں بھی قاری کو بہت زیادہ دُشواری پیش نہیں آتی۔ بعد کے دور کے افسانوں میں اُنھوں نے شعور کی رو کی تیکنیک کی بجائے، بیانیہ اور داستانوی رنگ کو بہت زیادہ اہمیت دی ہے۔ باوجود اس کے اُنھوں نے متخیلہ اور علامتیت کے ساتھ ساتھ حقیقت پسندی سے بھی کام لیا ہے اور اپنے مافی الضمیر کے اظہار کے لیے اُنھوں نے نئے استعارات بھی وضع کیے ہیں۔ اُن کے بعد کے دور کے افسانوں میں نہ صرف مرکزی خیال برقرار رہتا ہے بلکہ سماجی مسائل و مصائب بھی اُن کی کہانیوں کا مرکزی موضوع رہتے ہیں۔ ان کی ابتدائی دور اور بعد کی کہانیوں کے مابین معاشرتی عناصر و عوامل اور فطری مظاہر کے ضمن میں نہ صرف تسلسل دیکھنے کو ملتا ہے بلکہ مرکزی تصورات اور خیالات میں بھی ایک ردھم اور تسلسل موجود ہے۔ سُریندر پرکاش کے وہ افسانے جن کا تعلق ساٹھ کے دہے سے ہے، اُن میں اُمّید اور رجائیت کا بھرپور طریقے سے احساس ہوتا ہے۔ ماضی کی انسان دوست اقدار و روایات کی بازیافت اور باہمی انسانی تعلقات ساٹھ کی دہائی کے افسانوں کا خاصا تصور کیے جاسکتے ہیں اور اس کے ساتھ ساتھ باہمی ذمہ داریوں پر بھی زور دیا گیا ہے یا قاری کی توجہ دلائی گئی ہے مگر فنی ہنر مندی کے تمام تقاضوں کو پورا کرتے ہوئے، بعد کے افسانوں میں عصرِ حاضر کی سرکشی اور

سرد مہری کا بھی شدّت کے ساتھ احساس ہوتا ہے۔ اُن کے بعد کے دور کے افسانوں میں بہتر مستقبل سے نااُمّیدی کا بھی احساس ہوتا ہے، ظاہر ہے کہ وہ اپنے ماضی کو اپنے حال اور استقبال سے بہتر خیال کرتے تھے، جس کا احساس اُن کے افسانوں کے مطالعہ سے بھی ہوتا ہے۔ سُریندر پرکاش انسانیت پسندی کی اقدار کے حامل افسانہ نگار کے طور سے اپنا ایک الگ مقام رکھتے ہیں اور وہ اپنے افسانوں میں مستقبل کی بجائے اپنے ماضی کے دور کو آئیڈیل لائز کرتے ہوئے محسوس ہوتے ہیں۔

حوالہ جات

۱۔ سُریندر پرکاش، کلّیات سریندر پرکاش، مرتب: ڈاکٹر نبیل احمد، لاہور: الحمد پبلشرز، ۲۰۲۱ء، ص ۴۴۲

۲۔ ایضاً، ص ۴۴۸

۳۔ ایضاً، ص ۴۴۸

۴۔ ایضاً، ص ۴۷۲

۵۔ ایضاً، ص ۴۷۴، ۴۷۵

۶۔ ایضاً، ص ۴۷۰

۷۔ ایضاً، ص ۴۷۴

۸۔ ایضاً، ص ۴۷۵

۹۔ سُریندر پرکاش، سطور، مرتبہ: کمار پاشی، دہلی: موڈرن پبلشنگ ہاؤس، مارچ ۱۹۸۱ء، ص ۱۲۰

۱۰۔ سُریندر پرکاش، کلّیات سریندر پرکاش، مرتب: ڈاکٹر نبیل احمد، ص ۳۱۵

۱۱۔ سُریندر پرکاش، سطور، مرتبہ: کمار پاشی، ص ۹۔۱۰

۱۲۔ سُریندر پرکاش، کلّیات سریندر پرکاش، مرتب: ڈاکٹر نبیل احمد، ص ۳۵۳