ناول اور بیانیاتی تجربات : عصری اُردو ناول کے بیانیے میں فنی مباحث، مسائل اور امکانات کا مطالعہ

مقالہ برائے پی ایچ ڈی (اُردو)

مقالہ نگار:

تیمور اختر

نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد

جون ۲۰۲۴ء

ناول اور بیانیاتی تجربات : عصری اُردو ناول کے بیانیے میں فنی مباحث، مسائل اور امکانات کا مطالعہ

مقالہ نگار:

تیمور اختر

یہ مقالہ

پی ایچ ڈی (اُردو)

کی ڈگری کی جزوی تکمیل کے لیے پیش کیا گیا۔

فیکلٹی آف لینگویجز

(اُردو زبان و ادب)

نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد

جون ۲۰۲۴ء

مقالے کا دفاع اور منظوری کا فارم

زیر دستخطی تصدیق کرتے ہیں کہ انھوں نے مذکورہ مقالہ پڑھنے کے بعد مقالے کے دفاع کو جانچا ہے، وہ مجموعی طور پر امتحانی کارکردگی سے مطمئن ہیں اور فیکلٹی آف لینگویجز کو اس مقالے کی منظوری کی سفارش کرتے ہیں۔

مقالے کا عنوان	:	ناول اور بیانیاتی تجربات: عصری اردو ناول کے بیانیے میں فنی مباحث، مسائل اور امکانات کا مطالعہ
مقالہ نگار	:	تیمور اختر
رجسٹریشن نمبر	:	827/P/U/S18
		ڈاکٹر آف فلاسفی، شعبہ اُردو زبان و ادب
ڈاکٹر ظفر احمد اسسٹنٹ پروفیسر (نگران مقالہ)	:	_____
پروفیسر ڈاکٹر فوزیہ اسلم (صدر شعبہ اُردو)	:	_____
پروفیسر ڈاکٹر جمیل اصغر جامی (ڈین فیکلٹی آف لینگویجز)	:	_____
میجر جنرل (ر) شاہد محمود کیانی (ہلال امتیاز ملٹری) (ریکٹر)	:	_____
تاریخ	:	_____

اقرارنامہ

میں، تیمور اختر حلفیہ بیان کرتا ہوں کہ اس مقالے میں پیش کیا گیا کام میرا ذاتی ہے اور نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد کے پی ایچ ڈی سکالر کی حیثیت سے ڈاکٹر ظفر احمد، اسسٹنٹ پروفیسر، نمل کی نگرانی میں کیا ہے۔ میں نے یہ کام کسی اور یونیورسٹی یا ادارے میں ڈگری کے حصول کے لیے پیش نہیں کیا ہے اور نہ آئندہ کروں گا۔

_____

تیمور اختر

مقالہ نگار

نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد

فہرست ابواب

عنوان			صفحہ نمبر
مقالہ اور دفاع کی منظوری کا فارم			i
اقرار نامہ			ii
فہرست ابواب			iii
Abstract			vii
اظہار تشکر			viii
باب اوّل:	**موضوع کا تعارف اور بنیادی مباحث**		**1**
1۔	تمہید		1
	i	موضوع کا تعارف	1
	ii	بیان مسئلہ	2
	iii	مقاصد تحقیق	2
	iv	تحقیقی سوالات	2
	v	نظری دائرہ کار	3
	vi	تحقیقی طریقہ کار	3
	vii	مجوزہ موضوع پر ما قبل تحقیق	4
	viii	تحدید	4
	ix	پس منظری مطالعہ	4
	x	تحقیق کی اہمیت	5
2۔	بیانات اور بنیادی مباحث		5
3۔	بیانات اور منتخب اصطلاحات کا تعارف		13
4۔	فکشن میں بیان اور بیانیہ		27

5۔ ساختیات، سیمیات اور بیانات 31
6۔ اردو ادب میں علم بیانیات 38
حوالہ جات 45

باب دوم: حسن کی صورتِ حال خالی جگہیں پُر کرو کا بیانیاتی مطالعہ 48
1۔ راوی کے تجربات 48
2۔ کہانی 57
3۔ پلاٹ 71
4۔ میٹا فکشن 79
5۔ مرکب بیانیہ 82
6۔ نقطۂ نظر 85
حوالہ جات 98

باب سوم: "چار درویش اور ایک کچھوا" کا بیانیاتی مطالعہ 101
1۔ راوی کے تجربات 101
2۔ کہانی 115
3۔ پلاٹ 127
4۔ میٹا فکشن 140
5۔ مرکب بیانیہ 143
6۔ ارتکاز نظر 146
7۔ نقطۂ نظر 156
حوالہ جات 163

باب چہارم:	**"میراجی کے لیے" کابیانیاتی مطالعہ**	**167**
	1۔ راوی کے تجربات	167
	2۔ کہانی	175
	3۔ پلاٹ	182
	4۔ ارتکاز نظر	187
	5۔ نقطۂ نظر	192
	حوالہ جات	199
باب پنجم:	**ماحصل**	**201**
	الف۔ مجموعی جائزہ	201
	ب۔ نتائج	211
	ج۔ سفارشات	212
	کتابیات	213

ABSTRACT

Narratology is the study of narrative structure. This study looks at the structure, method and composition of fiction. How a narrative is formed is also seen in it. This mainly highlighters the rules and regulations of a fiction and also identifies the composition of a fiction which connects one fiction with the other. In the above mentioned research papers, contemporary Urdu novels have been studied in the context of selected narratology terms. In the selected terms experiments of narrators, story, discourse, metafiction, frame narrative, focalization and points of view are included.

In the first chapter of the research paper narratology and its selected terms are introduced. Differences between narratology, structuralism, semiotics and the study methods are described. The distinction between narration and 'narrative' in fiction is clarified. Selected Narratology terms, narrators experiences, story, discourse, metafiction, frame narrative, focalization point of view, perspectives scope and methodology are defined .

In the second chapter of research thesis, ''Hassan ki sort-e-hal … Khali jaghein pur karo ka Bayaniaati mutala'', the novel has been studied in the context of these selected terms. In this novel, the structure and methods of narrative are observed.

In the third chapter "Chaar Darwesh aur aik kachhwa ka Bayaniaati mutala" narrative experiments have been studied in the context of above mentioned terms.

In the fourth chapter of thesis, "Meera ji k liye ka Bayaniaati mutala" the novel has also been studied in the context of theoretical discussions. In the last chapter of the paper, a practical research is done. In this study, the bioethical experiments in contemporary Urdu (Selected novels) were seen. The narrative structures of these novels and the rules regulations used in them were discussed. The result of this research is the experiences of the narrator, the revolutionary vision and the point of view from the incident, the story or the overall novel.

Narrator is central in the pretext. Most things in the narratology revolve around the narrator or are formed because the reason is the narrator. And the result of the research is that the rlietoric experiences give artistic greatness to a work of art. And narrative experiences grant the required genre structure of any piece of art.

اظہارِ تشکر

انسانی دماغ متجسّس اور سوالات کی آماجگاہ ہوتا ہے۔ تجسس ہی تحقیق و جستجو کے در وا کرتا ہے۔ انسان درپیش سوالات کے جوابات کے لیے سرگرداں رہتا ہے۔ وقت، حالات، حادثات اور ماحول انسانی فکری ڈھانچے کی تعمیر کرتے ہیں۔ یہ اس سمے کی بات ہے جب میں جماعت دہم کا طالب علم تھا۔ میری فکر کا کوئی راستہ متعین نہیں تھا۔ میرے دل و دماغ میں خیال و فکر کا پہلا بیج بونے والا شخص نسیم کامران تھا جس نے پہلی دفعہ میری رسائی کتابوں کی دنیا تک کروائی اور ذاتی لائبریری سے کتابیں پڑھنے کا موقع دیا۔ میری فکر و شخصیت کو پروان چڑھانے میں دوسرا اہم کردار ڈاکٹر راشد حمید صاحب نے ادا کیا۔ جب وہ گورنمنٹ ڈگری کالج ٹیکسلا میں معلم تھے۔ میری خوش نصیبی تھی کہ کالج میں کچھ اچھے کتاب دوست، دوستوں کی رفاقت میسر آئی۔ ان دوستوں میں عبداللہ ہارون عباسی، عرفان طارق، مدثر کشمیری، ثاقب شبیر اور محمد ابرار قابل ذکر ہیں۔ ان کی وساطت سے مختلف کتابیں پڑھنے کو ملیں۔ ان دوستوں کے سنگ خیر و شر، محبت، نفرت، حسد، تقابل اور صبر و تحمل وغیرہ کے تجربات سے گزرنے کا موقع ملا۔ خیر و شر اس لیے کہ انسان تجربات کے دوران غلط اور صحیح دونوں راستوں سے گزرتا ہے۔ سو میں بھی گزرا۔ یوں مطالعہ کتب کا ایک سلسلہ چل نکلا۔ جس کی کوئی راہ متعین نہیں تھی۔ ایسے میں خیال و فکر تاریخ، ادب اور فلسفے کے درمیان جھولتی رہی۔ میری فکری راہ متعین کرنے میں اخبار اور ریڈیو پاکستان، اسلام آباد کا بہت بڑا ہاتھ ہے۔ یوں اس ملازمت کے دوران زبان وادب کا باقاعدگی سے مطالعے کا آغاز ہوا۔ انسان وقت کے ساتھ سیکھتا ہے۔ اس کے فکری پیمانے اور زاویے بدلتے رہتے ہیں۔ ہر گزرتے لمحے کے ساتھ اپنی جہالت کا احساس ہوتا ہے مگر اس سارے سفر کے دوران انسان روشنی، محبت اور دانائی پھیلانے والوں کو فراموش نہیں کر سکتا اور وقت گزرنے کے ساتھ انسان جہالت، حسد اور جھوٹے رویّوں کو نظر انداز کرنا بھی سیکھ جاتا ہے۔ یہاں میں تاریکی کی بجائے روشنی کی بات کروں گا جس کے سبب مجھے دانائی اور بینائی کا احساس ہوا۔ ایسے روشنی کے سفیر جنھوں نے مجھے محبت، دانائی اور بینائی عطا کی، دوست اور اساتذہ دونوں شامل ہیں۔ ایسے اساتذہ میں ڈاکٹر راشد حمید، ڈاکٹر فہمیدہ تبسم، ڈاکٹر ناہید قمر، ڈاکٹر فرخ ندیم، ڈاکٹر فوزیہ اسلم، ڈاکٹر عابد سیال، ڈاکٹر شفیق انجم، ڈاکٹر ظفر احمد اور ڈاکٹر بشریٰ پروین

جیسے شفیق اور علم دوست اساتذہ شامل ہیں۔ دوستوں میں عبداللہ ہارون عباسی، ارشد محمود ہادی، ڈاکٹر رضوان احمد قاضی، ڈاکٹر شکیل احمد خان، ڈاکٹر عارف حسین اور شہزاد علی شامل ہیں۔

میں ہر اس شخص کا مشکور ہوں، جس نے میرے جذبات و احساسات کو بیدار کیا۔ جس نے مجھے روشنی عطا کی، میں ہر اس شخص کا شکریہ ادا کرتا ہوں جس نے مجھے زندگی کا احساس دلایا۔ جن کے وصل سے میری فکر میں ارتعاش پیدا ہوا۔ دوران تحقیق والد کی علالت اور دنیا سے گزر جانے کے سانحے نے مجھے فکری طور پر منتشر کر کے رکھ دیا تھا اور میری ہمت بڑھانے اور حوصلہ افزائی کرنے پر ڈاکٹر رضوان احمد قاضی اور مفکر دوست شہزاد علی کا شکریہ۔ ڈاکٹر فرخ ندیم کا خصوصی شکریہ جنھوں نے موضوع اور تحقیق کے حوالے سے میری کافی معاونت کی۔ پی۔ ایچ۔ ڈی کے درسی سفر کے دوران ڈاکٹر فوزیہ اسلم کی حوصلہ افزائی، ڈاکٹر عابد سیال کے منطقی انداز، ڈاکٹر ظفر احمد کے صبر و تحمل اور ڈاکٹر شفیق انجم کی جملہ سازی نے بہت متاثر کیا۔ ان اساتذہ سے بہت کچھ سیکھنے کو ملا۔ ان کی صحت و سلامتی کے لیے دعائیں

تیمور اختر
اسکالر پی ایچ ڈی (اُردو)
شعبہ اردو نمل یونیورسٹی
اسلام آباد

باب اوّل:

موضوع کا تعارف اور بنیادی مباحث

ا۔ تمہید

i۔ موضوع کا تعارف

بیانیات بیانیے کی سائنس ہے یہ بیانیے کی ساخت، شعریات کو دریافت اور مرتب کرنے کی سعی کرتی ہے۔ بیانیہ کسی بھی فکشنائی تحریر کے لیے استعمال ہوتا ہے جس میں کوئی واقعہ ہو اور علم بیانیات اس واقعہ کی تحریری تشکیل کی ساخت کا مطالعہ ہے۔ بیانیے کی تفہیم اور اس کے متعلق بات چیت ۱۹۲۸ء میں روسی ہئیت پسندوں نے شروع کی۔ خاص کر کے ملادی میر پراپ کی کتاب مارفالوجی آف فوک ٹیلز میں بیانیہ کے مستور نظام کو دریافت کرنے کی ازلی کوشش کی گئی۔

۱۹۶۶ء میں فرانس سے شائع ہونے والے مجلے کمیونی کیشنز نے بیانیہ کا ساختیاتی تجزیہ کے نام سے خصوصی نمبر شائع کیا مگر باقاعدہ بیانیات کی اصطلاح سب سے پہلے تودروف نے ۱۹۶۹ء میں استعمال کی۔

روسی ہئیت پسندوں کے اس کام کو فرانسیسی ساختیاتی مفکرین نے آگے بڑھایا جہاں متن کی ساخت کے ساتھ ساتھ بیانیہ کے لوازمات کو مد نظر رکھا گیا لیوی اسٹر اس، رولاں بارت، تودروف نے علم بیانیات کے حوالے سے تحقیق و تنقید کی۔

متن کی تشکیل اور اس کے اندر مستور معنوی جہات تک رسائی حاصل کرنے کے پہلے علم بیانیات سے شُدبُد ناگزیر ہے۔ افسانوی ادب کی تفہیم علم بیانیات کے بغیر ممکن نہیں۔ بیانیات کا تعلق بنیادی طور پر ساختیات سے ہی ہے۔ ساختیات تین حصّوں پر مشتمل ہے۔ ساختیات، سیمیات اور بیانیات۔

افسانوی ادب اور غیر افسانوی ادب کے درمیان تفریق کرنے کے لیے علم بیانیات ہی کو بروئے کار لایا جاتا ہے۔ انگریزی زبان میں بیانیہ کو Narrative اور علم بیانیات کو Narratology کہتے ہیں۔

علم بیانیات کی ابتدا اس وقت ہی ہو گئی تھی جب افلاطون نے اپنے مضمون میں فنِ ڈرامہ نگاری کے حوالے سے کہا تھا کہ فنِ ڈرامہ کے دو ہی مقاصد ہوتے ہیں ایک (Mimesis) اور دوسرا (Diegesis)ہے۔ Mimesis کا تعلق Showing یعنی دکھانے سے ہے۔ Diegesis کا تعلق Telling سے ہے یعنی بتانے سے۔ مطلب ان کا مقصد دکھانا اور بتانا ہے۔ بتانے کے متعلق جو اظہار افلاطون نے کیا ہے ان کا تعلق علم بیانیات سے ہی بنتا ہے۔ بتانے کا تعلق بیانیہ سے ہے۔ ہنری جیمز نے اپنے مضمون میں افلاطون کی اصطلاحات کے متبادل نقل نگاری اور واقعہ نگاری کی اصطلاحیں وضع کیں۔ اس مضمون سے علم بیانیات کی اہمیت و افادیت واضح ہوتی ہے۔

ii۔ بیان مسئلہ

علم بیانیات کا آغاز کیسے ہوا تھا اور علم بیانیات کا ساختیاتی تنقید سے کیا تعلق بنتا ہے۔ ساختیاتی سیمیاتی اور بیانیاتی مطالعہ میں تعلق اور انفرادیت موجود ہے۔ علم بیانیات کا اطلاق اُردو تنقید میں کتنا ضروری ہے اور افسانوی ادب اور غیر افسانوی ادب کے درمیان فرق واضح کرنے کے لیے یہ مطالعہ کتنا اہم ہے؟ مجوزہ تحقیقی منصوبہ منتخب عصری اردو ناولوں کے مطالعہ پر مبنی ہو گا۔

iii۔ مقاصد تحقیق

۱۔ بیانیاتی مطالعہ کن جہات کو کھولتا ہے؟

۲۔ بیانیاتی تنقید کے اطلاق سے فکشن کی قدر و قیمت کا تعین کرنا۔

۳۔ بیانیہ کی فنی بُنت کا تجزیہ کرنا۔

iv۔ تحقیقی سوالات

۱۔ علم بیانیات فکشن کے کون کون سے پہلوؤں اور جُزئیات کو سامنے لاتا ہے؟

۲۔ عصری اُردو ناولوں میں بیانیاتی تجربات کس طرح کے ہوئے ہیں اور ان کی نوعیت کیا ہے؟

۳۔ عصری اُردو ناول میں بیانیہ کی مختلف صورتیں کیا ہیں؟

۴۔ فکشن میں بیانیہ کی اہمیت کیا ہے؟

v۔ نظری دائرہ کار:

بیانیاتی مطالعے کا آغاز روسی ہئیت پسندوں نے کیا۔ ملادی میر پراپ وہ پہلا مفکر ہے جس نے ۱۹۲۸ء میں اس موضوع پر روشنی ڈالی۔ اس موضوع پر باقاعدہ کام فرانسیسی ماہرین لسانیات نے شروع کیا۔ زویتاں تودروف نے اس موضوع کو علم بیانیات کا نام دیا۔ لیوی اسٹراس اور رولاں بارت نے اپنے تحقیقی کام کی بدولت علم بیانیات کو مظبوط بنیادیں فراہم کیں۔ اردو میں ڈاکٹر قاضی افضال حسین، ڈاکٹر ناصر عباس نیّر، ارجمند آراء اور ڈاکٹر فرخ ندیم نے بیانیاتی مباحث کو متعارف کرایا۔ اس تحقیقی کام کے لیے علم بیانیات کے حوالے سے لکھی گئی کتب سے استفادہ کیا جائے گا۔ جن میں "بیانیات" از قاضی افضال حسین، "نظری ڈسکورس" از ارجمند آراء جیسی کتب اور بیانیاتی تنقید کے حوالے سے مضامین کا مطالعہ کیا گیا ہے۔ علم بیانیات کی اہم اصطلاحات، راوی کے تجربات، کہانی، پلاٹ، میٹا فکشن، مرکب بیانیہ، ،نقطہ ارتکاز اور نقطہ نظر کے تناظر سے عصری اردو ناولوں کا مطالعہ کیا گیا ہے۔ اس مطالعے سے عصری اردو ناول کیسا ہے؟ اور ناولوں میں ہونے والے بیانوی تجربات کا اندازہ کیا ہے۔ یہ تحقیق اردو ناول کو نئے نظریات و تناظرات سے دیکھنے کی راہ ہموار کرے گی۔ مستقبل میں اردو ناول کی ساخت کو مد نظر رکھا گیا ہے۔

vi۔ تحقیقی طریقہ کار:

زیر نظر مقالے میں معاصر کتب سے مدد لی گئی ہے۔ تحقیق کے لیے جہاں ناولوں کے متن کا مطالعہ کیا گیا ہے۔ وہاں علم بیانیات کے حوالے سے نظری اور اطلاقی مباحث سے استفادہ کیا جائے گا۔ "میرا جی کے لیے" از ژولیاں کومولو" حسن کی صورت حال" از مرزا اطہر بیگ اور "چار درویش اور ایک کچھوا" از سید کاشف رضا۔ ان تینوں ناولوں میں بیانیاتی تجربات کو مد نظر رکھا گیا ہے۔ بیانیات اور بیانیاتی تنقید کے اطلاق پر مبنی کتب سے کسبِ فیض حاصل کیا جائے گا۔ لائبریوں سے رجوع کرنے کے علاوہ رسائل و جرائد اور انٹرنیٹ سے بھی استفادہ کیا جائے گا۔ اس کے علاوہ قدم بہ قدم جس طریقہ کار کو زیادہ مناسب خیال کیا جائے گا اس کو بروئے کار لاتے ہوئے اس تحقیق کو آگے بڑھایا گیا ہے اور اس

کے علاوہ اسی موضوع کے بارے میں تحریروں سے استفادہ کیا گیا ہے۔ یوں یہ ایک دستاویزی طریقہ کار کہلائے گا۔

vii۔ مجوزہ موضوع پر ما قبل تحقیق

مجوزہ موضوع پر سندی تحقیق و تنقید کے حوالے سے کوئی جامع اور ٹھوس تحقیقی کام نہیں ملتا۔ البتہ رسائل میں اس موضوع کے حوالے سے پاکستان میں دو مضامین "ساختیات، سیمیات اور بیانیات" اور "سیمیات اور شعریات: ایک بیانوی نظم کا تجزیہ" از فرخ ندیم تحریر کردہ ملتے ہیں۔ ایک مضمون "بیانیہ: تعریف و توضیح" از ریاض احمد کٹھو، یونی ورسٹی آف کشمیر سری نگر سے شائع ہوا ہے۔ ان دو انفرادی کاوشوں کے علاوہ اس موضوع پر کوئی کام نہیں ہوا۔ فکشن میں ہونے والے بیاناتی تجربات کا مطالعہ اُردو ادب میں ایک منفرد تحقیقی و تنقیدی کام ہے۔

viii۔ تحدید

بیانیاتی تحقیق و تنقید کا تعلق بنیادی طور پر فکشن سے تعلق رکھتا ہے۔ خاص کر ایسی تحریروں سے جس میں کوئی کہانی / یا واقعہ ہو۔ کہانی میں بیانیاتی تجربات کو جدید تنقید میں بڑی اہمیت حاصل ہے۔ فکشن کے متن کی تشکیل میں بیانوی تجربات لازم و ملزوم ہیں۔ ان تجربات کی مختلف حالتیں / دیکھنے کے لیے تین منتخب ناولوں کا بیانیاتی مطالعہ کیا جائے گا۔ میری تحقیق و تنقیدی ان تین ناولوں "میرا جی کے لیے" از ژولیاں کومولو، 'حسن کی صورت حال" از مرزا اطہر بیگ اور "چار درویش اور ایک کچھوا" از سید کاشف رضا تک محدود ہو گی۔ متذکرہ بالا تینوں ناولوں میں ہونے والے بیانوی تجربات کو علم بیانیات کی روشنی میں دیکھا گیا ہے اور ان کے متن کا مطالعہ کیا گیا ہے۔

ix۔ پس منظری مطالعہ

پس منظری مطالعہ کے طور پر اُردو تنقید کی روایت، ناول پر لکھی جانے والی تنقید کا مطالعہ کیا جائے گا۔ نیز ناول پر تھیوری کے حوالے سے لکھی جانے والی نئی تنقید کو بھی زیر مطالعہ لایا جائے گا۔ ناول کے اسلوب اور تکنیک کے حوالے سے لکھے گئے تنقیدی مواد بھی پس منظری مطالعہ میں پیش نظر رہے۔

x۔ تحقیق کی اہمیت

علم بیانیات کے تناظر سے مطالعہ اُردو ادب میں ایک منفرد نوعیت کا کام ہو گا۔ اُردو ادب میں متنی تنقید کی روایت مستحکم ہو گی۔ فکشن کو نئے تنقیدی زاویے سے جانچنے کو فروغ ملا اور نئی تنقید کا عملی روپ سامنے آیا ہے۔

ساختیاتی مطالعہ اُردو ادب میں کوئی نیا موضوع نہیں مگر ساختیات کی تیسری شاخ یعنی بیانیات کے حوالے سے اُردو ادب میں تحقیق و تنقید نہ ہونے کے برابر ہے۔ اگر کچھ مضامین ہیں بھی تو وہ تعارفی نوعیت کے ہیں۔ اطلاقی جہت کا کافی فقدان ملتا ہے۔ بیانیاتی مطالعے میں کہانی کا بیانیہ اور بیانیے کے لوازمات کو مد نظر رکھا جاتا ہے۔ اسی پہلو سامنے رکھتے ہوئے مجوزہ تحقیق کی گئی ہے۔

۲۔ بیانیات اور بنیادی مباحث

دنیا میں ہر تحریر اپنا ایک بیانیہ رکھتی ہے۔ اور اس بیانیے کا بیان اپنی ایک صنفی ساخت رکھتا ہے۔ بیانیہ سیاسی، سماجی، ثقافتی اور تہذیبی بھی ہو سکتا ہے۔ ہر علم کا بیانیہ اپنے خدوخال رکھتا ہے اور ہر علم میں اپنی مخصوص جہات لئے ہوئے ہوتا ہے۔ لہٰذا معنی و ساختی لحاظ سے بیانیہ متنوع ہوتا ہے۔ صحافتی بیانیہ اپنی ایک الگ شناخت اور جہت رکھتا ہے۔ اسی طرح ثقافتی، سماجی اور تاریخی بیانیے بھی اپنی جزئیات اور ساخت رکھتے ہیں۔ گویا دنیا کی ہر تحریر اپنا کوئی نہ کوئی بیانیہ رکھتی ہے۔ اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ کوئی بھی متن بیانیہ کی کیمسٹری سے ماورا نہیں۔

ادب میں بیانیہ کا لفظ زیادہ تر افسانوی ادب کے لئے مستعمل ہے۔ یعنی فکشن میں بیانیہ فکشنائی تحریروں کے لئے استعمال ہوتا ہے۔ ہر وہ افسانوی تحریر جس میں کوئی واقعہ بیان ہو بیانیہ کے زمرے میں آتی ہے۔ واقعہ پر مبنی ہر تحریر بیانیہ کہلائے گی۔ بیانیہ کے مطالعہ پر مبنی علم کو بیانیات کہتے ہیں۔ بیانیات کا علم فکشن کی شعریات کو سمجھنے میں معاونت فراہم کرتا ہے۔ ان شعریات کی معاونت سے ہم کسی بھی فن پارے کی ثقافتی، ہیتی، سماجی، موضوعاتی، جزئیاتی اور تجرباتی جہات کو فہم میں لاسکتے ہیں۔ بیانیات کا مطالعہ ادبی تنقید و تحقیق کو سائنسی انداز سے ہم آہنگ کرنے کی سعی ہے۔ بلکہ یہ ادب کا سائنسی طرز پر مطالعے کا نام ہے۔ بیانیات کے مطالعہ

سے ہم کسی بھی ادبی تحریر کے عہد کی فکری وسیاسی بصیرت کا احاطہ کرسکتے ہیں۔ اوراس عہد کے مرکزی فکری بیانیہ تک رسائی حاصل کرسکتے ہیں۔ بیانیاتی مطالعہ کسی بھی افسانوی متن میں فکشن کے اندر فکشن (حقیقت اور تخیل) متن کی بنت، ثقافتی، سیاسی، لسانی، تاریخی، فکری، فنی اور تجرباتی پہلوؤں کو آشکار کرتا ہے۔ اوراس مطالعہ ہی کی مدد سے ہم کسی صنف کی شعریات کو پرکھ سکتے ہیں۔ کہانی میں راوی کے تجربات کہانی ، پلاٹ، میٹا فکشن، نقطہ نظر اور نقطہ ارتکاز کی نشاندہی بیانیاتی مطالعہ ہی کی مدد سے ممکن ہے۔ اور یہی وہ نکات ہیں جن کی مدد سے ہم ان سوالات کے جوابات تلاش کرتے ہیں۔ بیانیہ کیا ہے؟ راوی کون ہے؟ پلاٹ کیسا ہے ؟ کہانی کیا ہے؟ فکشن کے اندر فکشن کیا ہے؟ مرکب بیانیہ کا کیسا استعمال ہوا ہے؟ نقطہ نظر کس کا ہے؟ راوی یا مصنف یا کردار کا؟ کس چیز پر مرتکز کیا گیا ہے؟ یا فوکولائیزیشن کیا ہے؟ ان تمام سوالات کے جوابات ہمیں بیانیاتی مطالعہ فراہم کرتا ہے۔

بیانیات کا علم فکشن کی شعریات کے مطالعہ کا نام ہے جس میں کسی بھی افسانوی فن پارے کے اجزائے ترکیبی کو دیکھا جاتا ہے۔ اس میں موجود بیان بیانیہ اور بیانیہ کے لوازم کا مطالعہ کیا جاتا ہے۔ عام طور پر بیانیہ کا لفظ فکشن اور واقعہ کی حامل تحریروں کے لئے استعمال کیا جاتا ہے۔ بیانیہ کی اصطلاح ہر اس تحریر کے لئے استعمال ہوسکتی ہے جس میں کوئی واقعہ یا واقعات موجود ہوں۔ ایسی تحریروں میں عام طور پر ناول، ڈرامہ، افسانہ ، تمثیل، حکایت، دیومالا، متھ اور اساطیر شامل ہیں۔ یعنی ہم کہہ سکتے ہیں کہ افسانوی اور غیر افسانوی ادب کے درمیان تفریق کا نام بیانیہ ہے۔ اور اس ہی بیانیہ کا مطالعہ بیانیات کہلاتا ہے۔

"Masha Wasilewsky اپنے ایک مضمون میں بیانیات کی تعریف یوں کرتی ہیں:

> "Narratology is the academic study of narratives and narrative structures.This includes narratives from literature and also from all narrative – containing genres and mediums .The scope of the narratology is at the same time a theory,A discipline and a method."(1)

انگریزی زبان میں بیانیہ کے لیے "Narrative" کا لفظ استعمال ہوتا ہے اور بیانیات کے لئے "Narratology" کا لفظ مستعمل ہے۔ بیانیات میں بیانیہ، کہانی، پلاٹ، مرکب بیانیہ، راوی کے تجربات،، میٹا

فکشن (مہا بیانیہ) نقطہ نظر اور نقطہ ارتکاز وغیرہ جیسی اصطلاحات کے تناظر میں مطالعہ کیا جاتا ہے۔ بیانیات دراصل بنیادی طور پر ساختیات ہی کی شاخ ہے۔ مگر دونوں میں فرق فکشن کی شعریات اور بیانیاتی اصول وضوابط کی بنیاد پر ہے۔ اول الذکر میں فکشن کی شعریات کو مد نظر رکھا جاتا ہے اور ساختیات میں لسانی اصول وضوابط اور ساخت پر توجہ مرکوز رکھی جاتی ہے۔ علم بیانیات کے ابتدائی نقوش ارسطو کی کتاب "بوطیقا" جو باب ششم میں کہانی اور پلاٹ کی بحث پر مشتمل ہے۔ اس میں ارسطو نے فن کے دو پہلوؤں واقعہ نگاری (Mimesis) اور نقل نگاری (Diegeses) پر سیر حاصل بحث کی۔ واقعہ نگاری کا تعلق بتانے (Telling) اور نقل نگاری (Showing) کا تعلق دکھانے سے بنتا ہے۔ ان مباحث میں بتانے کا تعلق بیان کرنے سے ہے جو بنیادی طور پر علم بیانیات کے زمرے میں آتا ہے۔ اگرچہ دکھانے کا تعلق بھی بیانیات سے ہی بنتا ہے۔ مگر دکھانے (Showing) کے عمل کا تعلق ڈرامہ، فلم اور تھیٹر سے ہوتا ہے۔ معروف انگریزی نقاد ہنری جیمز نے اپنے مضمون "The Art of Fiction" "فکشن کا فن" میں ان دونوں اصطلاحات Mimesis اور Diegeses کی بہت ساری جہات میں اضافہ کیا۔ اور انہوں نے ان کے متبادل بتانے (Telling) اور دکھانے (Showing) کی اصطلاحیں وضع کیں۔

بیانیاتی تنقید کو سائنسی انداز فکر میں بدلنے کی ابتدائی کاوش ہمیں روسی ہیئت پسندوں کے ہاں ملتی ہے۔ اس تحریک کو روسی ہیئت پسندی (Russian formalism) کا نام دیا گیا۔ روسی ہیئت پسندوں نے ارسطو کے تصور پلاٹ کو مزید آگے بڑھایا۔ روسی ہیئت پسندوں نے نہ صرف تصور پلاٹ کو مزید واضح کیا بلکہ انہوں نے کہانی اور پلاٹ کے درمیان انفرادیت قائم کی۔ جس سے کہانی اور پلاٹ کی جزئیات اور انفرادیت واضح ہوئی۔ انہوں نے پلاٹ اور کہانی کے لئے دو اصطلاحیں فیبولا (fabula) اور سوجے (sjuzhet) اختیار کیں۔ جدید امریکی ناقدین نے متذکرہ اصطلاحات کے متبادل کہانی کے لئے story اور پلاٹ کے لئے کلامیہ discourse کی اصطلاحیں وضع کیں۔ فکشن کی شعریات، پلاٹ، کہانی، کردار، واقعہ اور فنتاسی کے متعلق ای۔ ایم فارسٹر نے اپنی کتاب "ناول کا فن" (Aspects of novel) میں تفصیل سے لکھا ہے۔ بیانیات کے ابتدائی مباحث ارسطو کی تصنیف بوطیقا (شعریات) بھی تلاش کیے جاسکتے ہیں۔ ارسطو کے نزدیک کہانی فعل سے منضبط ہے اور فعل واقعہ پر مشتمل ہوتا ہے۔ واقعہ کرداروں پر محیط ہوتا ہے۔ پلاٹ کے متعلق ارسطو لکھتا ہے کہ یہ واقعہ کی علت پر مشتمل ہوتا ہے۔ پلاٹ میں واقعہ کی جزئیات اور علت و معلول پر بات کی جاتی ہے۔ ارسطو کے تصور پلاٹ کے اور روسی ہیئت پسندوں کے تصور پلاٹ اور بیانیات میں جو انفرادیت ہے

اس کو دیکھنے کے لئے ہم مختصر اروسی ہیئت پسندوں کے کام اور پس منظر پر روشنی ڈالتے ہیں۔ روسی ہیئت پسندی کی تحریک دو دبستانوں پر محیط ہے۔

ایک کو ماسکو لنگواسٹک سرکل (Moscow linguistic circle) 1915ء اور دوسرا دبستان اپوجاز 1916ء ہے۔ پہلے دبستان کی اہم معروف شخصیت رومن جیکب سن تھے۔ دوسرے اسکول آف تھاٹ میں وکٹر شکووسکی اور بورس اکبنام نمایاں شخصیات تھیں۔ روسی ہیئت پسندوں کا مرتکز تکنیک، زبان، متن ،موضوع اور متن کے تناظرات تھے۔ وکٹر شکلووسکی نے ہیئت اور تکنیک پر توجہ مرکوز رکھی۔ تکنیک کے متعلق ان کا خیال تھا کہ تکنیک ہی مصنف کی تخلیق کو زیادہ موثر اور قابل توجہ بناتی ہے۔ اس حوالے سے ان کا مضمون 1917ء Art as technique ''فن بطور تکنیک'' بہت اہمیت کا حامل ہے۔ اس مضمون میں کسی بھی فن پارے کو بیانیہ تکنیک کے ذریعے اجنبی اور نامانوس بنانے کے متعلق لکھا گیا۔ وکٹر شکلووسکی اس کو اجنبیانیت کا عمل کہتے ہیں۔ ان کے مطابق آرٹ میں کسی شے کو نامانوس یا اجنبی بنا کر پیش کرنے سے وہ منفرد اور تازہ محسوس ہوتی ہے۔ فن پارہ اگر ان فنکارانہ وسائل اور جہات سے عبارت ہو تو وہ ادب اور شاعری کو اجنبیت اور نامانوسیت عطا کرتا ہے۔ یوں وہ فن پارہ منفرد ہو جاتا ہے۔ رومن جیکب سن کا مضمون حاوی محرک کا نظریہ (The Dominarit 1935ء) بھی اہم نوعیت کا ہے۔ یہ نظریہ فن کے پس و پیش نظر پر مبنی ہے۔ رومن جیکب سن کے مطابق فن پارے میں جو جمالیاتی عناصر پیش منظر ہوتے ہیں۔ وہ دیگر چیزوں یا واقعات کو پس منظر میں نہیں لے جاتے ہیں اور کبھی کبھی ایک منظر دوسرے منظر کی طرف سفر کو ممکن بناتا ہے۔ روسی ہیئت پسندوں نے ادب کیا ہے؟ کی بجائے ادب کیسے ہے؟ پر توجہ مرکوز رکھی۔ ہیئت پسندوں کے ہاں معنی سے زیادہ فارم سے سروکار رکھا گیا۔ کیوں لفظ اپنے معنی بدلتے رہتے ہیں۔ مگر کسی بھی فن پارے کی شعریات وہی رہتی ہیں۔ یہیں سے روسی ہیئت پسندوں کی تحریک کا وہ کام شروع ہوتا ہے جس کا تعلق ہمارے موضوع سے ہے۔ فکشن کی شعریات پر مفصل کام ہمیں اس ہی تحریک کے ہاں ملتا ہے۔

بیانیاتی مطالعہ میں سرفہرست نام ولادی میر پروپ (Vladimir Propp) کا ہے۔ جن کی معروف تصنیف مارفولوجی آف دی فوک ٹیل (Morphplogy of folktale 1928) نے بیانیاتی مطالعہ کو علاحدہ شناخت عطا کی۔ اس کتاب میں روسی لوک داستانوں کی واقعاتی اور شعریاتی ساختوں پر بحث کی گئی۔ ولادی میر پروپ کی اس ابتدائی کاوش کے متعلق ڈاکٹر گوپی چند نارنگ یوں رقم طراز ہیں۔

"پروپ نے ایک سو روسی لوک کہانیوں کا انتخاب کیا اور اپنے تجزیے سے بتایا کہ کردار اور ان کے تفاعل (Function) کی بناء پر ان لوک کہانیوں کی داخلی ساخت کو بے نقاب کیا جاسکتا ہے۔ اور ان کی درجہ بندی کس خوبی سے کی جاسکتی ہے۔ اس نے ان کہانیوں کے مختلف اور مشترک عناصر کا تجزیہ کیا اور اس نتیجے پر پہنچا کہ ان کہانیوں میں اگر چہ کردار بدلتے رہتے ہیں لیکن کرداروں کا تفاعل (Functions) مقرر رہے اور تمام کہانیوں میں ایک سا رہتا ہے۔"(۲)

ولادی میر پروپ نے کہانی میں جملے کی ساخت اور بیانیے کی ساخت کو بطور خاص توجہ دی اور بیانیہ کا ساختیاتی تجزیہ پیش کیا۔ پروپ کے مطابق بیانیہ میں تفاعل کو مرکزی حیثیت حاصل ہوتی ہے۔ ولادی میر پروپ کے مطابق تفاعل کی تعداد کہانیوں میں محدود رہتی ہے۔ تفاعل کی ترجیح بھی ہمیشہ ایک سی ہی رہتی ہے۔ یہ کہانی کے بنیادی اجزا کے طور پر کام سرانجام دیتے ہیں۔ تمام کہانیوں میں تفاعل کی ساخت ایک جیسی رہتی ہے۔ پروپ نے کہانیوں میں موجود اکیس تفاعل کی نشاندہی کی ہے۔ ان کے مطابق کوئی بھی کہانی ان سے آزاد یا مبرا نہیں ہو سکتی۔ مگر یہ ضروری نہیں کہ ایک ہی کہانی میں تمام تفاعل موجود ہوں۔ مگر کہانی مکمل طور پر ان سے آزاد نہیں ہوتی۔ اس کے علاوہ ولادی میر پروپ نے کہانیوں میں سات دائرہائے عمل کی نشاندہی بھی کی ہے۔ اور ان کے مطابق کسی بھی کہانی کا پلاٹ ان سات دائرہائے عمل سے تشکیل پاتا ہے۔ یہ سات دائرہائے عمل یہ ہیں:

(1) ولن The villain

(2) سہولت کار The donor

(3) مددگار The helper

(4) شہزادی The Princeses

(5) The dispatcher

(6) ہیرو hero

(7) نقلی ہیرو false hero

ولادی میر پروپ کے اکیس تفاعل کی تفصیل پیٹر بیر کی کتاب " Begining Theory "میں بھی موجود ہے۔ اس کے علاوہ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کی کتاب "ساختیات پس ساختیات اور مشرقی شعریات" میں

بھی شامل ہیں۔روسی ہیئت پسندوں نے لسانیات اور ادب کو سائنسی انداز فکر میں ڈھالنے کی سعی کی ہے۔روسی ہیئت پسندوں نے ادب کیا ہے؟کی بہ جائے ادب کیسے ہے ؟پر توجہ مرکوز کی۔بلاشبہ روسی ہیئت پسندی کی تحریک بیسویں صدی کی اہم ترین ادبی تحریک ہے۔ جس کے اثرات جدید اورما بعد جدید تنقید پر مرتب ہوئے۔ اس تحریک ہی کے باطن سے اسلوبیات ،بیانیات ،ساختیات اور پس ساختیات کے مباحث نے جنم لیا۔اس تحریک کے اثرات اور اہمیت کے متعلق ڈاکٹر ناصر عباس نیئر یوں رقم طراز ہیں۔

> ” روسی ہیئت پسندی مزاجا جدیدیت کی اس ہمہ گیر تحریک سے منسلک ہے جو عمرانی اور ادبی فکر کو سائنسی منہاج ڈھالنے سے عبارت ہے۔چنانچہ یہ اپنے آغاز میں ان نظریات سے دست وگریباں ہوئی۔ جو ادب کے بارے میں رومانی،پر اسراریت کے حامل اور ادھر ادھر سے ترتیب دیئے گئے(Eclectic)خیالات کا مجموعہ تھے۔ روسی ہیئت پسندی ادبی مطالعے کو سائنس کی مانند معروضی اور منظم بنانے کی موید ہے اور ادب کی حقیقت یاادبیت کے قابل محسوس پہلوؤں کو ضابطہ بند کرنے کی علمبر دار ہے۔“(۳)

بیانیاتی مطالعہ اور اس کے مباحث میں جہاں روسی ہیئت پسندوں کابڑا حصہ ہے وہاں فرانسیسی ساختیاتی مفکرین کا بھی بڑاہاتھ ہے۔فرانسیسی ماہر بشریات کلد ڈلیوی سٹراس(claude levi-strauss)نے بھی بیانیہ اور بیانیاتی مطالعہ کے میدان کو وسعت عطا کی۔بیانیہ اور بیانیاتی ساختوں کے حوالے سے ان کی کتاب ”ساختیاتی بشریات(structral Anthropology)1958ءمیں پیرس سے شائع ہوئی۔

اس کتاب میں لیوی سٹراس نے کہانی میں موجود ثقافتی بیانیے اور سماجی برتاؤ کی مدد سے کہانی کی ساخت کو آشکار کرنے کی کوشش کی۔وہ کہانی میں مستور ثقافتی وسماجی رشتوں کے ذریعے مجموعی فکر کو تلاش کرتا ہے۔وہ ولادی میر پروپ کی طرح تفاعل پر انحصار نہیں کرتا بلکہ وہ ثقافتی وسماجی رشتوں کے ذریعے بیانیہ ساخت تک رسائی حاصل کرتا ہے۔اس عمل میں متھ کو وہ مرکزی اہمیت کا حامل گردانتا ہے۔کیونکہ وہ متھ کو ایک پیغام کے طور پر لیتا ہے۔اس لئے کہ ہر متھ کا اپنے سماج اور ثقافت سے بہت گہرا تعلق ہوتا ہے۔بیانیاتی مطالعہ میں ایک اور اہم نام اے جے گریماس(Algirdos Julian Greimas)کاہے۔ جنہوں نے اپنی کتاب ساختیاتی سیمیات1966 (structural semantics)میں ساختیاتی اور بیانیاتی مطالعے پر مبنی ایک نئی جہت سامنے لائی۔انہوں نے فونیمی تضاد(صوتی تضاد)سے بیانیہ کے معنیاتی نظام کو پرکھنے کی سعی کی۔

اے۔ جے گریماس نے اس پر ایک ماڈل اور مطالعاتی طریقہ کار وضع کیا۔ اے۔ جے گریماس کے مطابق متن کے بیانیہ اور معنیاتی نظام کو سمجھنے کے لئے فونیمی تضاد بہت معاون ثابت ہوتے ہیں۔ یعنی الفاظ اور بیانیہ کے تضادات معنی کی اصل تک لے جاتے ہیں۔ اے جے گریماس کے مطابق صرف جملے کی ساخت میں اتر کر بیانیہ کی تقسیم ممکن نہیں۔ بیانیہ کی ساخت کو سمجھنے کے لئے انہوں نے ایک ماڈل ترتیب دیا۔ ان کا ترتیب دیا ہوا ماڈل کچھ اس طرح ہے :

(1) موضوع subject معروضی object

(2) بھیجنے والا Sender وصول کنندہ Receiver

(3) مددگار Helper مخالف opponent

اے جے گریماس کے مطابق اس ماڈل سے ہم بیانیہ کی ساخت کو سمجھ سکتے ہیں۔ اور تضاداتی جوڑے مندرجہ ذیل سوالات کے جوابات فراہم کرتے ہیں۔ موضوع کیا ہے؟ معروض کیا ہے؟ ترسیل کرنے والا کون ہے؟ وصول کنندہ کون ہے؟ کہانی میں معاون کون ہے؟ جو کہانی کو انجام تک لے کر جاتا ہے یا آگے بڑھاتا ہے۔ کہانی کا ولن کون ہے؟ اس کہانی میں موجود رکاوٹیں کون کون سی ہیں؟ جو کہانی کو طوالت بخشتی ہیں۔ اے جے گریماس کا ماڈل بیانیہ کی ساختوں تک رسائی حاصل کرنے کے لئے معاونت فراہم کرتا ہے۔

بیانیاتی مطالعہ کے حوالے سے تزوتن تودوروف (Tzvetan Todorov) کا کام مرکزی اہمیت کا حامل ہے۔ تودوروف بنیادی طور پر فرانسیسی زبان میں لکھتے تھے۔ ان کی تصانیف کو بعد میں انگریزی زبان میں ترجمہ کیا گیا۔ تزوتن تودوروف کے بیانیاتی ماڈل نے اس مطالعے کو بہت وسعت بخشی۔ ان کا بیانیاتی مطالعہ پر مبنی ماڈل بہت جامع اور مفصل ہے۔ ان کا ماڈل تین حصوں پر مشتمل ہے۔

(1) معنیاتی جہت

(2) نحویاتی جہت

(3) لفظیاتی جہت

معنیاتی جہت میں مواد کو مد نظر رکھا جاتا ہے۔ نحوی جہت میں کہانی کے مختلف اجزائے ترکیبی کا مطالعہ کیا جاتا ہے۔ تیسری اور آخری جہت میں لفظوں اور ان کی ترکیب کو دیکھا جاتا ہے۔ جملے کی ترکیب میں اسم فعل، مفعول، فاعل کا تعین کر کے جملہ کی مجموعی بیانیہ ساخت کو زیر بحث لایا جاتا ہے۔ نحوی جہت میں تزوتن تودوروف نے کہانی کے اندر کہانی، بیانیہ کے اندر بیانیہ کو خصوصی توجہ دی۔ جو کہ بعد میں میٹا فکشن اور مرکب

بیانیہ جیسی اصطلاحات کے طور پر سامنے آئے اور یہ بیانیاتی مطالعاتی جہات میں ایک اچھا اضافہ تھا۔ تزوتن تودوروف کے خیال میں بیانیہ زندگی کی طرح لازم ہے۔بیانیہ ہی کہانی اور کرداروں کو متحرک رکھتاہے۔اور عدم بیانیہ موت ہے۔ توردروف کے بعد بیانیات کے شعبہ میں اہم نام جیراڈجینٹ کا ہے۔ جیراڈجینٹ (Gerard Genette)فرانسیسی ساختیاتی اور بیانیاتی مفکر ہیں۔ انہوں نے بیانیات کے موضوع پر کتاب بیانیہ ڈسکورس(discourse narrative)،1972 میں شائع کی۔اس کتاب میں بیانیہ، کہانی کی ترتیب،نقطہ نظر اور دورانیہ (زمان ومکان) کے موضوعات شامل ہیں۔ کہانی کے متعلق وہ ارسطو کے نظریہ نقالی کے قائل ہیں۔اس ہی نظریہ کے تناظر سے وہ کہانی اور بیانیہ کو دیکھتے ہیں۔اور اس کی معاونت سے وہ کہانی میں مصنف ،راوی اور کردار کی شخصیت کو پرکھتے ہیں۔ جیراڈجینٹ کہتے ہیں جب کہانی بیان کرنے والا واحد متکلم ہو گا تو کہانی میں مصنف کی آواز اور خیالات کی شمولیت کا احساس زیادہ ہو گا۔جب مصنف کسی کردار کی معاونت سے کہانی بیان کرے گا تو کہانی میں دکھانے کے عمل کی وجہ سے کہانی زیادہ حقیقی معلوم ہو گی۔ اور مصنف کی شناخت بآسانی سے ہوسکتی ہے۔ جیرارڈ جینیٹ(Gerard Genette) نے ہی نقطہ نظر (Point of view)پر مبنی مطالعہ کی طرہ ڈالی۔ جس میں ان سوالات کے جوابات تلاش کئے جاتے ہیں۔کہانی میں بیان ہونے والا نقطہ نظر، مصنف،راوی یا کردار کس کا ہے ؟یعنی کہانی میں بیان ہونے والا نقطہ نظر کس کا ہے ؟بیانیہ کو جیرارڈجینیٹ(Gerard Genette)دو حصوں عمل اوروضاحت میں تقسیم کرتے ہیں۔ وہ کہتے ہیں کہ عمل کا تعلق واقعات سے اور وضاحت کا تعلق اضافی زیب وآرائش سے ہے۔ عمل میں بیان ہوتا ہے اوروضاحت میں بیانیہ مستور ہوتا ہے۔اس کے ساتھ ہی انہوں نے بتانے اور دکھانے کے عمل پر بھی روشنی ڈالی۔انہوں نے کہانی میں بتانے کے عمل کو ترجیح دی۔ اگرچہ دکھانے کے عمل سے بھی وہ منافر نہیں بلکہ اس کی اہمیت کو بھی تسلیم کرتے ہیں۔انہوں نے اس بات پر زیادہ بحث کی کہ کہاں دکھانے اور کہاں بتانے کا عمل ضروری اور غیر ضروری ہوتا ہے۔ دکھانے کا عمل ایسا ہونا چاہئے کہ قاری یوں محسوس کرے کہ وہ اس عمل کو براہ راست دیکھ رہا ہے اور بتانے کا عمل اپنی پوری جزئیات پر محیط ہو۔ واقعاتی خلاصہ کہانی کو محدود کر دیتا ہے جبکہ دکھانے کا عمل اس کو وسعت عطا کرتا ہے۔ کہانی میں علت ومعلول کا اہتمام قاری کو ابہام سے بچاتا اور کہانی کو دلچسپ بناتا ہے۔ مختصرا ایک بہترین افسانوی فن پارہ دکھانے اور بتانے دونوں کے امتزاج سے وجود میں آتا ہے۔بیانیات کا مطالعہ اس قدر وسعت کا حامل ہے کہ اس کے مطالعہ کے لیے منتخب گوشوں کو ہی لیا جاسکتا ہے۔ہم اپنے مطالعاتی تناظر میں بیانات کی ان منتخب اصطلاحات کا مطالعہ اور تعارف بیان کریں گے

جو ہمارے مقالے کا موضوع ہوں گے۔ ان ہی منتخب اصطلاحات کا تعارف اور مطالعاتی طریقہ کار ملاحظہ کیجئے جو ہمارے مطالعاتی دائرے میں شامل ہیں ورنہ بیانیات کا علم بہت وسیع اور متنوع جہات پر مبنی ہے۔

۳۔ بیانیات اور منتخب اصطلاحات کا تعارف

راوی کے تجربات Experiments of Narrator

راوی کا وجود بیان اور بیانیہ میں مرکزیت کا حامل ہوتا ہے۔ کیوں کہ بیان کرنے کے لیے مصنف راوی پر ہی انحصار کرتا ہے۔ راوی کے بدلنے سے کہانی اور بیانیہ دونوں بدل جاتے ہیں۔ حتی کہ منظر اور نقطہ نظر بھی بدل جاتا ہے۔ راوی کہانی کی ہیئت اور اسلوب پر بھی اثر انداز ہوتا ہے۔ راوی کے تناظرات بدلنے سے واقعہ کا بیان بھی بدلتا رہتا ہے۔ راوی ہی مجموعی صورت حال اور افعال کا احاطہ کر کے واقعہ کی تشکیل کرتا ہے۔ یعنی بیانیے میں راوی مرکزیت کا حامل ہوتا ہے۔ راوی کی اہمیت اور منصف کے متعلق رضی شہاب یوں لکھتے ہیں:

> ”بیان کنندہ کو دوسرے لفظوں میں راوی کہہ سکتے ہیں جس کے ذریعے کہانی آگے بڑھتی ہے یا جو کہانی کو بیان کرتا ہے انگریزی میں اس کے لیے Narrator کا لفظ مستعمل ہے۔ یہ وہ شخص ہوتا ہے جو متن میں واقعہ بیان کرتا ہے۔ اس کا تعلق بیان کے طریقے سے رہتا ہے۔“(۴)

واقعہ میں راوی ہی متن کی تعبیر کو ممکن بناتا ہے۔ صرف یہی ہی نہیں بلکہ کسی بھی واقعہ میں علت و معلول کا بیان بھی راوی ہی کی مرہون منت ہوتا ہے۔ راوی ہی کہانی کے تسلسل کو برقرار رکھتا ہے۔ مصنف راوی کا انتخاب کرنے میں آزاد ہوتا ہے۔ جس کے ذریعے وہ واقعہ کی نمائندگی کرتا ہے۔ مگر راوی کے اوصاف اور فکر پر اثر انداز نہیں ہو سکتا۔ بلکہ مصنف کو نمائندگی کے لیے راوی کا روپ دھارنا پڑتا ہے۔ ارسطو نے بوطیقا میں اس باریک اور اہم ترین نکتہ کو یوں بیان کیا ہے:

> ”کسی شے کی نمائندگی کس ڈھنگ سے کی گئی ہے۔ ذریعہ ایک ہو، نمائندگی کا موضوع ایک ہو لیکن ممکن ہے کہ شاعر بیانیہ کے ذریعے نمائندگی کا عمل کرے یا اپنے تمام کرداروں کو ہمارے سامنے حرکت و عمل کی حالت میں ڈرامائی طور پر

پیش کرے اول الذکر صورت میں وہ یاتو ہومر کی طرح کسی اور شخصیت کا روپ
دھار لیتا ہے یا کسی تغیر کے بغیر خود کو ہی متکلم کی حیثیت سے پیش کرتا ہے۔"(۵)

ارسطو کے اس اقتباس میں راوی کے وجود اور نمائندگی کی اہمیت وافادیت موجود ہے۔ مصنف کو نمائندگی اور بیانیہ کے لیے راوی کی ضرورت پڑتی ہے۔ مصنف کو یہ اختیار حاصل ہوتا ہے کہ نمائندگی کے لیے کسی بھی قسم کے راوی کا انتخاب کر سکتا ہے۔ راوی کے انتخاب کے بعد مصنف راوی کے بیانیہ میں مداخلت نہیں کر سکتا۔ خاص طور پر راوی حاضر کے بیانیہ میں اگر وہ ایسا کرے گا تو راوی کے وجود کے منہدم ہونے کے ساتھ کہانی کا تاثر بھی ختم ہو جائے گا اور کہانی بھی کمزور ہو گی۔ ایک کامیاب مصنف اپنی شخصیت کو راوی سے الگ رکھتا ہے۔ راوی کی معاونت سے کردار اور واقعہ میں مطابقت پیدا کرتا ہے۔ مصنف اور راوی کے درمیان ایک خلیج پیدا ہونی چاہئے۔ جو کہ مجموعی طور حقیقی تاثر کو پیدا کر سکے۔ راوی کے تجربات ہی کہانی کو موثر، منفرد اور مناسب بناتے ہیں۔ راوی کے انتخاب کے بعد اس کے صیغہ کے مطابق بیانیہ کا عمل آگے بڑھتا ہے۔ اگر راوی مرد ہو تو مذکر اور اگر عورت ہو تو مؤنث کا صیغہ استعمال ہوتا ہے۔ راوی پر ہی منحصر ہوتا ہے کہ وہ منظر، صورت حال اور وقت کا کس طرح استعمال کرتا ہے۔ راوی واقعہ کے بہاؤ کو مختصر یا روکنے کی استعداد رکھتا ہے۔ واقعہ کے بہاؤ کو آہستہ یا تیز کرنے کے لئے وہ جزئیات اور روئداد کا سہارا لیتا ہے۔ اس کی بہترین مثالیں ہمیں جرم وسزا، پہچان، چاکی واڑہ میں وصال، غلام باغ اور حسن کی صورت حال جیسے ناولوں میں دیکھنے کو ملتی ہیں۔ جزئیات اور روداد کی طوالت یا اختصار میں سب سے زیادہ دسترس ہمہ دان راوی رکھتا ہے۔ کیوں کہ وہ تمام کرداروں کے متعلق بیان کرنے کی قدرت رکھتا ہے۔ چاہے تو کسی کردار یا واقعہ کو چھوڑ کر دوسرے کردار کے متعلق جزئیات اور کیفیات بیان کر سکتا ہے۔ اردو فکشن میں راوی حاضر (واحد متکلم) اور راوی غائب کے تجربات بکثرت پڑھنے کو ملتے ہیں۔ صیغہ حاضر (Second person) کے تجربات نہ ہونے کے برابر ہیں۔ اردو ناول میں صیغہ حاضر کے بیان پر مبنی واحد مثال ناول "میرا جی کے لئے" از تو ژولیاں کو مولو میں ہی پڑھنے کو ملتی ہے۔ مجموعی طور پر راوی کی چھ اقسام ہیں۔

(1) راوی حاضر (واحد، متکلم) (First person)
(2) صیغہ ءحاضر (واحد، جمع) (Second person)
(3) راوی غائب (واحد، جمع) (Third person)
(4) ہمہ دان راوی (Omniscient Author)

(5) غیر معتبر راوی، نا قابل اعتبار راوی (Unrealiable author)

(6) مبصر راوی (observer author)

حاضر راوی کا بیانیہ اظہار پر مشتمل ہوتا ہے۔ یا پھر جمع کے لئے ''ہم'' کا استعمال ہوتا ہے۔ اس طرح کے راوی کا انتخاب بیانیہ کے لئے بکثرت ہوتا ہے۔ اس کا سبب یہ ہے کہ اس سے کہانی زیادہ حقیقی معلوم ہوتی ہے۔ ایسے راوی کے مخاطب سامعین یا قارئین براہ راست ہوتے ہیں۔ واحد متکلم (حاضر راوی) میں لکھی گئی کہانیاں قاری اور راوی کے درمیان فاصلے کو بہت کم کر دیتی ہیں۔ قاری خود کو کہانی میں عمل کرتے ہوئے پاتا ہے۔ ایسی کہانیاں حقیقت کا کامیاب تاثر پیدا کرتی ہیں۔ ایسے راوی کی مثالیں دیوار کے پیچھے، بستی، غلام باغ، حسن کی صورت حال اور چار درویش اور ایک کچھوا وغیرہ جیسے ناولوں میں پڑھنے کو ملتی ہیں۔ حاضر راوی واقعات سے براہ راست جڑے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔ ایسی کہانیوں میں واقعہ کے بیانیہ کا انحصار زیادہ تر راوی پر ہی ہوتا ہے۔ کیوں کہ وہ جو کچھ دیکھتا ہے محسوس اور مشاہدہ کرتا ہے وہی کچھ بیانیہ کا حصہ بنتا ہے۔ حاضر راوی کے پاس ایک طرف براہ راست مشاہدہ اور کامل معلومات ہوتی ہیں۔ تو دوسری طرف یہ خطرہ ہمیشہ لاحق رہتا ہے کہ اس کے بیان میں مصنف کی شخصیت کا غیر ضروری دخل نہ ہو۔ مصنف کی شخصیت کا غیر ضروری دخل مجموعی تاثر کو خراب کر سکتا ہے۔ حاضر راوی کے پاس اگر معلومات اور مشاہدہ کامل نہ ہوں تو فن پارے میں ابہام، تشنگی اور قاری کی عدم دلچسپی جیسے مسائل جنم لیتے ہیں۔ حاضر راوی کے بیانیے پر محیط کہانیوں میں کرداروں کی تعداد قلیل ہوتی ہے۔ یہ راوی وقت اور زمانی ترتیب کا محتاج ہوتا ہے۔

غائب راوی (Third person) کے لیے وہ، اس، انھوں اور انھیں جیسے صیغے استعمال ہوتے ہیں۔

غائب راوی کے بیانیے میں داخلی اور خارجی دونوں قسم کی صورت حال پائی جاتی ہے۔ ایسے راوی کا بیان زیادہ تر مشاہدے اور قیاس پر مبنی ہوتا ہے۔ غائب راوی کے بیان میں متنوع بیانیہ تکنیک بآسانی برتی جاسکتی ہیں۔ یہ راوی مکمل واقعات کا احاطہ کرنے پر قادر ہوتا ہے۔ غائب راوی زمان و مکان کے بیان میں بھی آزاد ہوتا ہے۔ وہ وقت کا استعمال اپنی منشا کے مطابق کر سکتا ہے۔ غائب راوی کا بیانیہ مصنف کے وجود کا احساس دلاتا رہتا ہے کہ کوئی ہے جو اس کو لکھ یا بیان کر رہا ہے۔ غائب راوی کے وجود کے متعلق رضی شہاب یوں رقم طراز ہیں:

> ''افسانے کی قرأت کے وقت ہمارے سامنے قصوں کا بیان تو ہوتا ہے لیکن ہم یہ جاننے سے قاصر ہوتے ہیں کہ انہیں بیان کون کر رہا ہے۔ اس لئے ہم فرض

کر لیتے ہیں کہ کوئی شخص ہو گا جو ان تمام واقعات سے واقف ہے اور انہیں بیان
کر رہا ہے۔ ایسے میں یہ احساس بھی شدید طور پر ہوتا ہے کہ وہ غائب راوی بذات
خود افسانہ نگار ہے۔"(۶)

ایسے بیانیہ میں مصنف کی شخصیت تو مستور رہتی ہے۔ مگر اس کا فرضی وجود قاری کے ذہن میں ہوتا ہے۔ ایسا راوی کہانی کا کردار نہیں ہوتا۔ اس لئے یہ بعض اوقات ہمہ دان راوی اور بعض دفعہ مبصر راوی کی جون میں ڈھل جاتا ہے۔ غائب راوی جہاں بہت ساری چیزوں کا اختیار رکھتا ہے تو دوسری طرف تحریر میں نقائص پیدا کرنے کا سبب بھی بن سکتا ہے۔ وہ کرداروں کی لامتناہی دنیا میں گم ہو کر واقعات اور پلاٹ کو متاثر کر سکتا ہے۔ جس کی چند مثالیں مرزا اطہر بیگ کے ناول "حسن کی صورت حال" میں دیکھنے کو ملتی ہیں۔ غائب راوی کا استعمال کر کے مصنف واقعات اور کرداروں کو طوالت بخش سکتا ہے۔ مگر یہی طوالت اس کے لئے صبر آزما امتحان بھی بن سکتی ہے۔

ہمہ دان راوی (Omniscient Author) بیک وقت مختلف کرداروں کے بارے میں بیان کرنے کی استطاعت رکھتا ہے۔ یہ تمام کرداروں کے خیالات اور افعال کو بیان کر سکتا ہے۔ یہ راوی سب کچھ جاننے کا تاثر دیتا ہے۔ اس کے پاس تمام معلومات ہوتی ہیں۔ ہمہ دان راوی کے بیان پر مشتمل متن کی تعبیر کے تناظرات زیادہ ہوتے ہیں۔ یہ راوی ایک سے زیادہ بیانیہ تکنیک اختیار کر سکتا ہے۔

غیر معتبر راوی (Unrealiable Author) کی اصطلاح سب سے پہلے وائن۔ سی۔ بوتھ نے اپنی کتاب The Rhetoric of fiction میں استعمال کی۔ یہ کتاب 1961ء میں شائع ہوئی۔ غیر معتبر راوی کا بیانیہ قیاس پر مبنی معلومات اور غلط مفروضوں پر ہوتا ہے۔ اس سے تشکیل پانے والا بیانیہ غیر حقیقی اور فرضی لگتا ہے۔ ایسے راوی پر مشتمل بیان ابہام اور تشنگی کا احساس دلاتا ہے۔ یہ راوی زیادہ تر داستانوی تحریروں کے لیے مناسب ہوتا ہے۔

مبصر راوی (Observer Author) جیسا کہ نام سے ظاہر ہو رہا ہے اس کا بیان تبصروں پر مشتمل ہوتا ہے۔ اس راوی کا زیادہ تر بیانیہ واحد متکلم پر مبنی ہوتا ہے۔ مبصر راوی تمام واقعات کو آسانی سے بیان کر سکتا ہے۔ اس کا بیانیہ سادہ اور تناظر محدود ہوتا ہے۔ مبصر راوی پر مبنی کہانی میں مبصر ہی مرکزی کردار ہوتا ہے۔ بلاشبہ مختلف راویوں کے تجربات، مختلف تناظرات اور نتائج کو جنم دیتے ہیں۔ البتہ راوی کے انتخاب کے بعد

مصنف راوی کا پابند ہو جاتا ہے۔ وقت کی ترتیب و ترسیل بھی راوی کی محتاج ہوتی ہے۔ راوی کی اہمیت اور زمانی تسلسل کے متعلق قاضی افضال حسین یوں لکھتے ہیں:

> ''وقت کی اپنی ایک فطری رفتار ہے جس پر ہمارا یا کسی کا کوئی اختیار نہیں۔ مگر یہی وقت فکشن میں راوی کے فیصلے کا پابند ہو جاتا ہے۔ راوی چاہے تو برسوں کے واقعات چند منٹوں میں سمیٹ لے اور چاہے تو ایک لمحے کو کئی صفحات کے بیان تک پھیلا دے۔''(۷)

بیان میں راوی کے اختیار میں ہوتا ہے کہ وہ وقت کو پھیلا کر فن پارے کی ضخامت بڑھا دے یا سمیٹ کر کم کر دے۔ بیانیے میں وقت، کردار اور واقعہ کی جزئیات نگاری راوی کی پابند ہوتی ہیں۔

کہانی Story

کہانی واقعات کی ترتیب اور بہاؤ کا نام ہے۔ کہانی دو حصوں سکونیاتی اور حرکاتی پر مشتمل ہوتی ہے۔ ہر کہانی میں یہ دو حصے ہوتے ہیں۔ یعنی بیان ہونے والے واقعہ میں سکونیاتی اور حرکی دو حالتیں ہوتی ہیں۔ یہی دو حالتیں واقعہ کو افعال اور اعمال میں بدلتی ہیں۔ حالت سکون اور حرکت کو ہم اس مختصر واقعہ کے ذریعے سمجھ سکتے ہیں۔

''ایران کا بادشاہ بہت ظالم تھا۔ اور وہ بہت لالچی بھی تھا۔ اس ہی لالچ کے ہاتھوں مجبور ہو کر اس نے ایک صبح ملحقہ ریاست پر حملہ کر دیا۔ مخالف فوج اچانک حملے کی تاب نہ لا کر پسپا ہو گئی۔ مفتوح فوج نے لوٹ مار کے ساتھ قتل و غارت شروع کر دی۔''

عبارت کا پہلا جملہ، ایران کا بادشاہ بہت ظالم تھا اور وہ بہت لالچی بھی تھا''۔ واقعہ کے حالت سکون کو ظاہر کرتا ہے۔ بادشاہ کا ظالم اور لالچی ہونا اسم صفت کے زمرہ میں آتا ہے۔ عبارت کے دوسرے جملے میں ملحقہ ریاست پر حملہ کرنا فعل اور فوج کی لوٹ مار اور قتل و غارت افعال اور اعمال کہلانے کے ساتھ واقعہ کا حرکی پہلو کہلائے گا۔

یوں ہم کہہ سکتے ہیں کہ ایسا واقعہ جو افعال و اعمال پر مبنی ہو جس میں علت و معلول ہو کہانی کہلائے گا۔ اس واقعہ میں جو تفصیل اور جزئیات بیان کی جاتی ہیں پلاٹ کہلاتی ہیں۔

کسی واقعہ کا سکونیاتی حالت سے حالت حرکت میں منقلب ہونا کہانی کہلاتا ہے۔ یعنی کہانی پن کچھ تفصیلات کا بیان اور کچھ کو التوا میں رکھنا ہے۔ کہانی کسی کردار کا ایک نقطے سے دوسرے نقطے تک کا سفر بیان کرتی ہے۔

کہانی ناول میں دلچسپی کا سامان مہیا کرتی ہے۔ کہانی پھر کیا ہوا؟ سوال کے ساتھ قاری کو متجسس اور جوڑے رکھتی ہے۔ تجسس اور تحیر کہانی پن کی جان ہوتا ہے۔ کہانی اس سوال پر غور کرنے کی ترغیب دیتی ہے کہ واقعات کی ترتیب کیا ہے؟ کہانی میں واقعات کا زمانی تسلسل کیا ہے؟ ان سوالات کے جوابات ہی سے کہانی کی فنی عظمت کا ادراک ہوتا ہے۔ واقعات میں تحیر، تجسس، واقعات کی ترتیب اور زمانی تسلسل کو ای ایم فارسٹر نے کہانی قرار دیا۔ اس متعلق وہ اپنی کتاب "ناول کا فن" (Art of Novel 1927) میں یوں لکھتے ہیں:

> "It is a narrative of events arranged in their time sequence dinner coming after breakfast,tuesday after monday ,decay after death and soon,qua story ,it can only have one merit .That of making the audience want to know that what happens next and conversly it can only have one fault.That of making the audience not want to know what happens next"(۸)

ای۔ ایم فارسٹر کے مطابق کہانی چار حصوں آغاز، وسط، بحران اور انجام پر مشتمل ہوتی ہے۔ کہانی کے آغاز میں مصنف کہانی کے مرکزی کردار یا کرداروں کو متعارف کرواتا ہے۔ اس حصے میں زمانی تسلسل کو بھی ظاہر کیا جاتا ہے۔ کہانی کی ابتداء کے بعد مصنف واقعات اور کرداروں کے اعمال کے ذریعے کہانی کو وسط تک لے جاتا ہے۔ کہانی کے اس حصہ میں زیادہ تر کردار متعارف ہو چکے ہوتے ہیں۔ ان کے بنیادی اوصاف اور سمت بھی متعین ہو چکی ہوتی ہیں۔ کہانی کا تیسرا حصہ کسی المیے یا کشمکش پر مبنی ہوتا ہے۔ یہاں کردار، مسائل اور مشکلات کا شکار ہوتے ہیں۔ یہ کہانی کا عروج ہوتا ہے۔ آخری حصے میں مسائل اور مشکلات اختتام پذیر ہوتی ہیں۔ اور نتائج بر آمد ہوتے ہیں۔ اور کہانی اختتام پذیر ہوتی ہے۔

پلاٹ / کلامیہ Discourse

پلاٹ (Discourse) کی بحث سب سے پہلے ارسطو نے شروع کی۔ پلاٹ کے متعلق مباحث ان کی معروف تصنیف "بوطیقا" (Poetic) کے باب ششم اور باب دہم میں ملتے ہیں۔ باب ششم میں انہوں نے پلاٹ کی تعریف، انفرادیت اور اہمیت پر تفصیل سے روشنی ڈالی۔ ارسطو پلاٹ کو المیہ کے چھ اجزاء میں شمار کرتے ہیں۔ ان اجزاء میں مرکزی حیثیت وہ پلاٹ کو دیتے ہیں۔ ارسطو پلاٹ کو عمل اور واقعات سے منضبط کرتے ہیں۔ اس متعلق وہ یوں رقم طراز ہیں:

"عمل کی نمائندگی ہی المیہ کا پلاٹ ہے، کیوں کہ پلاٹ سے میں واقعات کی ترتیب مراد لے رہا ہوں۔" (۹)

ارسطو کا تصور پلاٹ یہ ہے کہ اس میں واقعات کی ترتیب ہوتی ہے۔ پلاٹ میں آغاز، وسط اور انجام موجود ہوتا ہے۔ اور ان دو حصوں میں تعمیری ربط ہوتا ہے۔ مزید انہوں نے پلاٹ کی طوالت اور مختصر ہونے پر بھی بحث کی۔ ان کے خیال میں زیادہ طوالت پلاٹ کو ناقابل فہم اور بوجھل بنا دیتی ہے۔ طوالت کے نتیجے میں ابہام پیدا ہو سکتا ہے۔ مناسب طوالت قاری اور سامعین کے حافظے میں سما سکتی ہے۔ ارسطو نے بوطیقا کے باب دہم میں پلاٹ کی اقسام کے متعلق بھی لکھا۔ انھوں نے پلاٹ کو دو حصوں پیچیدہ پلاٹ اور غیر پیچیدہ پلاٹ میں منقسم کیا۔ پیچیدہ پلاٹ سے مراد جس میں وصف حال یا تسخیر دونوں بیک وقت رونما ہوں۔ جہاں واقعات سادہ نہ رہیں بلکہ واقعات کروٹیں لیتے ہوئے محسوس ہوں۔

غیر پیچیدہ یا سادہ پلاٹ سے مراد ایسا پلاٹ ہے جس میں وحدت تاثر اور تسلسل ہو۔ جس میں واقعات مرکزی کردار کی حالت کی تبدیلی اور حرکی حالت خط مستقیم پر ہو اور کہانی اور واقعات ایک ترتیب کے ساتھ سادہ صورت حال کے ساتھ پیش کیے گئے ہوں ایسے پلاٹ کا شمار سادہ پلاٹ میں ہو گا۔ ارسطو کے بعد پلاٹ کے باقاعدہ مباحث ہمیں روسی ہیئت پسندوں کے ہاں ملتے ہیں۔

روسی ہیئت پسندوں کے مطابق پلاٹ واقعات کی ترتیب اور پیش کرنے کا نام ہے یہ کہانی میں کہیں سے بھی شروع ہو سکتا ہے۔ پلاٹ کے اندر مستقبل میں پیش آنے والے واقعات کی جھلک اور جواز موجود ہوتا ہے۔

پلاٹ واقعات کی جزئیات کے ساتھ واقعہ کے بہاؤ کو آہستہ کرنے اور تیزی سے آگے بڑھانے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ پلاٹ واقعات کی ترتیب کو الٹ پلٹ سکتا ہے۔ روسی ہیئت پسندوں نے کہانی کے لئے

فیبولا(Fabula)اور پلاٹ کے لئے سوجے (Syuzhef)کی اصطلاحیں متعارف کروائیں۔ روسی ہیئت پسندوں کے تصور پلاٹ اور ارسطو کے تصور پلاٹ کے متعلق ڈاکٹر گوپی چند نارنگ یوں لکھتے ہیں:

> "ارسطو کے یہاں پلاٹ بہر حال زندگی کی بنیادی اوراصل صداقتوں کو بیان کر نے کا نام ہے۔ اس کے برعکس ہیئت پسندوں کے یہاں مسئلہ صداقت یا عدم صداقت کا نہیں بلکہ اس کے اجنبیانے (Defamiliaristion)کا ہے۔ جس کے نتیجے کے طور پر کوئی بھی صداقت یاواقعہ فن کا حصہ بنتا ہے اور فنی طور پر کار گر ہوپاتا ہے۔ عرض ،پلاٹ ،واقعات یا موضوع کی افسانویت سے تشکیل پاتا ہے"۔(۱۰)

روسی ہیئت پسندوں نے موٹف (Motif)کو پلاٹ کا قلیل ترین جز قرار دیا ہے۔ پلاٹ کے مباحث کے سلسلہ میں جیرلڈ پرنس،ہنری جیمز اور ای ایم فارسٹر کے نام اہم ہیں۔

جیرلڈ پرنس نے اپنی کتاب "Grammer of stories" پلاٹ میں علت اور معلول کے موضوع پر قلم اٹھایا۔ انہوں نے علت اور معلول کی عدم موجودگی کو پلاٹ کی عدم موجودگی قرار دیا۔ ان کے مطابق یہی دو عناصر واقعہ کے اندر پراسراریت اور دلچسپی کا سامان پیدا کرتے ہیں۔ ان ہی کی وجہ سے کہانی میں افسانویت تشکیل پاتی ہے۔ 1927ء میں ای۔ایم فارسٹر نے اپنی کتاب "ناول کا فن" (Aspects of novel)میں پلاٹ کے موضوع کو زیر بحث لایا۔ جس میں انہوں نے کہانی اور پلاٹ کے درمیان فرق اور حدودو قیود کو واضح کیا۔ای ایم فارسٹر نے پلاٹ کے اندر پراسراریت کو اہم عنصر گردانا۔ان کے خیال میں پراسراریت ہی کے سبب کہانی میں تجسس پیدا ہوتا ہے۔ای ایم فارسٹر کے مطابق کسی واقعہ کے اسباب پلاٹ میں دیکھے جاسکتے ہیں۔ کہانی پھر کیا ہوا؟ یا کیا ہوگا؟ سے سروکار رکھتی ہے تو پلاٹ ایسا کیوں ہوا؟ کی توجیہات پیدا کرتا ہے۔ پلاٹ کے متعلق وہ یوں بیان کرتے ہیں:

> A plot is also a narrative of events ,the emphasis falling on causality .The King died and then queen died. is a story The King died and then queen died of grief is a plot. The time sequence is preserved ,but the sense of causality over shadows it.(۱۱)

ای ایم فارسٹر کہتے ہیں بعض کہانیوں کے پلاٹ بہت پہلے ختم ہو جاتے ہیں۔ مگر مصنف پھر بھی لکھتے چلے جاتے ہیں۔ اس سے کردار نہ صرف بے جان ہو جاتے ہیں بلکہ کہانی بھی قاری کی عدم دلچسپی کا باعث بننے لگتی ہے۔ کسی بھی کہانی میں پلاٹ ایک سے زیادہ بھی ہو سکتے ہیں۔ ایسی کہانی ملٹی پل پلاٹ والی کہانی کہلاتی ہے۔ مگر اس کہانی کا مرکزی پلاٹ ایک ہی ہوتا ہے۔ کسی بھی کہانی میں بہت زیادہ پلاٹ قاری اور مصنف دونوں کے لئے الجھن میں مبتلا کر سکتے ہیں۔ اس لئے دو سے تین پلاٹوں تک کا تجربہ بہتر رہتا ہے۔ جدید امریکی ناقدین نے پلاٹ کے لئے کلامیہ (Discourse) کا لفظ استعمال کیا۔ بعض ناقدین پلاٹ لیس (Plot less) نظریہ کے حامی ہیں۔ جن میں شیروڈ اینڈرسن، اسٹیفن کنگ، انتظار حسین اور رضی شہاب جیسے مصنفین شامل ہیں۔ ان ناقدین کے مطابق کہانی اور تجسس زیادہ اہم ہوتا ہے۔ اور کہانی پلاٹ کے بغیر بھی لکھی جا سکتی ہے۔ پلاٹ ضروری نہیں ہوتا۔ شمس الرحمن فاروقی کے مطابق پلاٹ ہمیں کردار کے زمان و مکان سے آگاہ کرتا ہے۔ اپنی تصنیف ''افسانے کی حمایت میں'' (تحقیق و تنقید) میں انھوں نے ''پلاٹ کا قصہ'' کے عنوان سے طویل مضمون لکھا۔ ان کے مطابق پلاٹ کسی بھی واقعہ کی توجیح پیش کرتا ہے۔ کوئی واقعہ کیسے پیش آیا؟ اور کیسے کیسے پیش آیا اس پر توجہ مبذول کرواتا ہے۔ شمس الرحمن فاروقی کے اس نقطہ کی وضاحت اور تائید ہمیں نبراس سہیل کے مضمون ''پلاٹ، کہانی، کردار: باہمی تعلق اور ان کی تشکیل کے مراحل'' میں بھی پڑھنے کو ملتی ہے۔ وہ پلاٹ کے متعلق یوں رقم طراز ہیں:

> ''کب، کہاں، کیسے اس کہانی کا پلاٹ بناتے ہیں۔ یعنی ہمارا کردار کہاں ہے؟ کہاں جائے گا؟ کس زمانے میں ہے؟ کب کب اس کے ساتھ کوئی واقعات پیش آئے؟ اور کیسے کیسے پیش آئے؟ کیسے اس نے اپنی منزل حاصل کی؟ وغیرہ۔ کہاں، کب، کیسے کے سوال ہمارا پلاٹ تشکیل دیتا ہے آپ یوں کہہ سکتے ہیں کہ جہاں جہاں ہمارا کردار قدم دھرے گا جن رستوں سے گزر کے جائے گا وہ اس کہانی کا پلاٹ ہو گا۔''(۱۲)

پلاٹ کہانی کا اہم جزو ہوتا ہے اس پر ہی ناول کی تعمیر ہوتی ہے یہ کیوں ہوا؟ کا جواز پیش کرتا ہے۔ یہ ناول میں موجود واقعہ کی علت و معلول کو واضح کرتا ہے اور کہانی میں قاری کی دلچسپی کا سامان پیدا کرتا ہے ۔ پلاٹ کہانی کو آغاز، وسط، انجام، عروج، نقطہ عروج اور قاری کو فہم عطا کرتا ہے۔ اور پلاٹ ہی کے سبب ہم

کسی واقعہ کے علت و معلول تک رسائی حاصل کرتے ہیں اور اس کی تعمیر علت و معلول اور جزئیات نگاری کے سبب ہوتی ہے۔

میٹا فکشن / مہا فکشن (Meta fiction)

میٹا فکشن کی اصطلاح سب سے پہلے ولیم ایچ گاس نے 1970 میں وضع کی۔ میٹا فکشن کی تشریح و توضیع انھوں نے اپنی کتاب "Fiction and the figure of life" میں پیش کی۔ میٹا فکشن کی تکنیک بیانیہ تکنیک ہے۔ اس کو استعمال کر کے مصنف زندگی اور ادب کے درمیان تعلق قائم کرتا ہے۔ یعنی افسانوی اور حقیقی زندگی کے درمیان ربط پیدا کرنے کے لئے میٹا فکشن کا استعمال کیا جاتا ہے۔ میٹا فکشن کی تکنیک پر مشتمل بیانیہ کی قرأت قاری کو احساس دلاتی ہے بلکہ باور کرواتی ہے کہ وہ کوئی افسانوی تحریر پڑھ رہا ہے۔ میٹا فکشن کے متعلق جوہان بارتھ (John Barth) اپنے مضمون میں یوں لکھتے ہیں:

> "Meta fiction is fiction about fiction .Novels and stories that call attention to their fictional status and their own composition proceedures"(۱۳)

میٹا فکشن کے لئے اردو میں مہا فکشن کی اصطلاح بھی مستعمل ہے۔ میٹا فکشن قاری کو احساس دلاتا ہے کہ وہ فکشن پڑھ رہا ہے۔ یعنی وہ افسانوی ادب پڑھ رہا ہے۔ عمومی طور پر جہاں میٹا فکشن کے متعلق بیانیہ ہو گا اس میں مرکب بیانیہ بھی ہو گا۔ میٹا فکشن کے متعلق اپنے مضمون "فکشن کی مابعد جدید تکنیک" میں نعیمہ بی بی یوں رقم طراز ہیں:

> "مہا فکشن ادب کی ایک ایسی ہیئت یا تکنیک ہے جو قاری کو اس بات پر مسلسل زور دیتی ہے کہ وہ یہ ذہن میں رکھے کہ وہ افسانوی ادب پڑھ رہا ہے۔ مہا فکشن کی تکنیک قاری کو فکشن کی ہیئت سے متعارف کرواتی ہے اور مسلسل براہ راست یا بالواسطہ طور پر اپنی حیثیت، کہانی کا اظہار، زبان اور دوسرے آلات کی مدد سے قاری پر یہ زور دیتی ہے کہ وہ جان لے کہ وہ ایک افسانوی تحریر پڑھ رہا ہے"۔(۱۴)

میٹا فکشن پر مشتمل تحریروں میں ہم عالمی ادب میں چوسر کی 'کنٹربری ٹیل' اور حوان رولفو کے ناول 'پیڈ اپرامو' کی مثالیں دے سکتے ہیں۔ اردو ادب میں میر امن کی 'قصہ چہار درویش' (داستان) بانو قدسیہ کا ناول 'راجہ گدھ'، 'حسن کی صورت حال' (ناول) از مرزا اطہر بیگ اور سید کاشف رضا کے ناول چار درویش اور

ایک کچھوا میں میٹا فکشن کی تکنیک پر مشتمل بیانیہ ملاحظہ کر سکتے ہیں۔ ان ناولوں میں میٹا فکشن کی تکنیک برتی گئی ہے۔ اور ان کا مطالعہ کرتے ہوئے ہمیں بار بار یہ احساس ہوتا ہے کہ ہم فکشن کا مطالعہ کر رہے ہیں۔

مرکب بیانیہ Frame narrative

کسی بھی افسانوی تحریر میں جب مرکزی کہانی کے ذیل میں مزید کہانیاں بیان ہوں تو مرکب بیانیہ کا حامل فن پارہ کہلائے گا۔ مرکب بیانیہ کہانی کے اندر کہانی بیان کرنے کا ایک طریقہ بھی ہے۔ اس تکنیک کی معاونت سے مصنف قاری کو مرکزی قصے سے دوسرے چھوٹے قصوں تک لے جاتا ہے۔ یاد رہے کہ مرکزی کہانی ایک ہوتی ہے۔ باقی کہانیاں ضمنی ہوتی ہیں۔ آکسفورڈ لٹریری ٹرمز (Oxford literary Terms) میں مرکب بیانیہ کی تعریف یوں بیان کی گئی ہے:

> "A story in which another story is enclosed or embedded as a tale within the tale"(۱۵)

بعض اوقات جب ہم کوئی فلم دیکھ رہے ہوتے ہیں یا کوئی افسانوی ادب پڑھ رہے ہوتے ہیں تو ہم پر منکشف ہوتا ہے کہ کسی کردار نے دوسرے کردار کی کہانی بیان کرنی شروع کر دی ہے۔ تو ہم اس ثانوی قصے کی طرف متوجہ ہوتے ہیں۔ جس کو مرکزی کردار بیان کر رہا ہوتا ہے۔ تو یہی بیانیہ مرکب بیانیہ کہلاتا ہے۔ مرکب بیانیہ قصہ گوئی کی مقبول ترین بیانیہ تکنیک ہے۔ ہم اس کے مظاہر ناولوں، ڈراموں، فلموں اور شاعری میں عام طور پر ملاحظہ کرتے ہیں۔ مرکب بیانیہ مرکزی قصے کو دوسرے قصوں سے جوڑتا ہے۔ یہ ان ضمنی قصوں کو آغاز، وسط اور اختتام فراہم کرتا ہے۔ مصنف مرکزی بیانیے کے ساتھ کئی ذیلی قصے بیان کر سکتا ہے۔ یہ تمام ذیلی قصے مرکزی کہانی کے ساتھ نتھی ہوتے ہیں۔ ان تمام ذیلی قصوں کا تعلق مرکزی کردار سے ہوتا ہے۔ مثلاً ہم کسی ناول کا ذکر کرتے ہیں جس میں ایک نوجوان ہے اور وہ سپاہی ہے اسے میدان جنگ میں جانا ہے۔ اب وہ نوجوان میدان جنگ پر جانے سے قبل اپنے عزیزوں اور دوستوں سے ملتا ہے اور ان کی داستان اپنی زبان میں بیان کرتا ہے۔ اس سے ہی قاری کی توجہ مرکزی قصے سے ان ذیلی قصوں کی طرف جائے گی۔ اب وہ نوجوان اپنے دوست کریم، اپنی دوست شازیہ اور اپنے باپ منظور کا ذکر کرتا ہے اور ہر ایک کے متعلق ایک قصہ بیان کرتا ہے یہاں پر وہ نوجوان مرکزی کردار ہے اور اس کا بیانیہ مرکب بیانیہ کی مثال ہے۔ دیگر کرداروں کا ذکر اور قصے بیان کر کے وہ کہانی میں تنوع پیدا کرتا ہے اور مرکزی قصے کے ساتھ ذیلی کہانیوں کو بیان کر کے ناول یا فن پارے کو طوالت بخشتا ہے۔ اس سلسلہ میں چوسر کی کنٹربری ٹیل اور ٹالسٹائی

کے ناول جنگ اور امن کی مثالیں دی جاسکتی ہیں۔ اردو ادب میں راجہ گدھ، طوطا کہانی، کئی چاند تھے سر آسمان ، آگ کا دریا، حسن کی صورت حال اور چار درویش اور ایک کچھوا جیسے ناولوں کی مثالیں موجود ہیں ۔ مثلا چار درویش اور ایک کچھوا میں آفتاب اقبال مرکزی کردار ہے اور وہ دیگر کرداروں، بالا (اقبال) اور اقبال محمد خان کے متعلق قصے بیان کرتا ہے۔ جو کہ مرکزی کہانی اور کردار سے منضبط ہیں۔ مرکب بیانیہ میں جہاں ایک مرکزی کہانی ہوتی ہے اور دیگر کہانیاں ضمنی ہوتی ہیں۔ وہاں یہ بھی ممکن ہے ایک کہانی حقیقی اور دوسری تصوراتی ہو۔ جیسے جوان رولفو کے ناول پیڈار پرامو میں مرکزی کردار اور ایک تصوراتی قصبے کا سفر کرتا ہے اور اس دوران وہ اپنے خاندان کے متعلق واقعات کو بیان کرتا ہے جیسا کہ راجہ گدھ میں سیمی اور قیوم کی کہانی کے ساتھ گدھوں کی تصوراتی دنیا کی کہانی موجود ہے۔ اس ہی طرح ناول ''حسن کی صورت حال'' میں حسن رضا ظہیر اور اس کے واہموں اور خدشوں پر مبنی دنیا اس کی بہترین مثالیں ہیں۔ مرکب بیانیہ کے متعلق ڈاکٹر ناصر عباس نیر یوں رقم طراز ہیں:

> ''ایک بیانیے کے اندر جب ایک سے زیادہ کہانیاں ہوں تو اسے مرکب بیانیہ کہا جائے گا۔ مرکب بیانیے میں ایک مرکزی کہانی ہو سکتی ہے اور متعدد ضمنی کہانیاں جنہیں مرکزی کہانی باہم مربوط رکھتی ہے''۔(۱۶)

ارتکاز نظر / نقطہ ارتکاز Focalization

نقطہ ارتکاز کو انگریزی زبان میں ''(Focalization)'' کہتے ہیں یہ اصطلاح سب سے پہلے فرانسیسی ماہر بیانیات جیراڈ جینٹ نے 1972ء میں وضع کی۔ ہر بیانیہ اپنے اندر راوی، کردار اور مصنف کے ارتکاز کا حامل ہوتا ہے۔ ناظر اور مناظر کے درمیان تعلق کے مطالعہ کو نقطہ ارتکاز کہتے ہیں۔ نقطہ ارتکاز اپنی صداقت اور نظریہ کے ساتھ ہوتا ہے۔ یہی اس کے منظر اور پس منظر کو محدود یا لا محدود کرتا ہے۔ نقطہ ارتکاز کی مدد سے ہم دیکھنے، دکھانے اور بتانے کے عمل کو سمجھ سکتے ہیں۔ صرف یہی ہی نہیں بلکہ فکری اور نظریاتی ارتکاز کو بھی فہم میں لاسکتے ہیں۔ فوکولائنزیشن میں کردار کے ارتکاز کو کریکٹر فوکولائنزیشن کہتے ہیں۔ جیراڈ جینٹ نے فوکولائنزیشن کی تین اقسام بیان کی ہیں:۔

(1) داخلی ارتکاز Internal focalization

(2) داخلی کردار ارتکاز کار character focalization

(3) خارجی ارتکاز کار External focalization

اگر مرتکز کرنے والا واحد ہو تو اسے داخلی ارتکاز کار (Internal focalization) کہتے ہیں۔ اس قسم کے بیانیے میں تمام واقعات، کردار ایک ہی فکر کے متعلق ترویج کرتے نظر آتے ہیں۔ ان کا محور ایک ہی خیال اور فکر کے گرد گھومتا ہے۔ اس بیانیے کا بیان کنندہ واحد ہوتا ہے۔ داخلی ارتکاز میں مصنف کی جھلک بھی محسوس ہوتی ہے۔ داخلی کردار ارتکاز character focalization میں کردار راوی سے زیادہ جانتا ہوتا ہے ۔اور اس میں ارتکاز ایک ہی کردار کا ہوتا ہے ۔ قاری کو جو کچھ کردار دکھاتا یا بیان کرتا ہے اسی پر انحصار کرنا پڑتا ہے۔ خارجی ارتکاز کار External focalization نامعلوم اور کہانی سے باہر ہوتا ہے۔ یہاں کردار سے زیادہ راوی جانتا ہوتا ہے۔ ایسے بیانیے میں راوی اور واقعات متعدد ہوتے ہیں اور خیال یا فکر متعین نہیں ہوتی۔

خارجی ارتکاز کار کہانی سے باہر ہوتا ہے۔ اس کا راوی غائب ہوتا ہے اور یہ کہانی کا کردار نہیں ہوتا۔ ارتکاز نظر کی تفہیم کے لئے ہم جملے کے تین مختلف بیانیہ انداز کے ذریعے وضاحت کرتے ہیں۔

جملے کے تین بیانیہ انداز ملاحظہ کیجئے۔ تاکہ ان کی معاونت سے ہم ارتکاز نظر کی مختلف حالتیں دیکھ سکیں۔

(الف) قیوم اسٹیشن پر پہنچا تھا

(ب) میں نے دیکھا کہ قیوم اسٹیشن پر پہنچ گیا تھا

(ج) علی نے دیکھا کہ قیوم اسٹیشن پر پہنچا۔

مذکورہ جملوں میں ''قیوم کا اسٹیشن پر پہنچنا'' قابل مشاہدہ ہے۔ اور اس جملہ میں ارتکاز کار کا وجود کہانی سے باہر ہے۔ یہ خارجی ارتکاز کار کہلائے گا۔ دوسرے جملے میں ''میں'' حاضر راوی ہے اور یہ کہانی کے اندر وجود رکھتا ہے۔ یہ داخلی ارتکاز کار ہے۔ آخری جملہ میں ''علی نے دیکھا کہ قیوم اسٹیشن پر پہنچا'' میں کردار ناظر سے اس کردار ہی کی زبانی اور مشاہدہ سے معلومات قاری تک پہنچ رہی ہیں۔ اس جملے کا ناظر (ارتکاز کار) کرداری ارتکاز کہلائے گا۔ ارتکاز نظر (focalization) پر مبنی مطالعہ کہانی میں ناظر کا تعین کرتا ہے۔ ارتکاز نظر کے متعلق مائکے بال یوں لکھتی ہیں:

> ''ارتکاز نظر کا فاعل وہ مقام ہے جہاں سے رابطے کے اجزاء کو دیکھا جاسکتا ہے۔ یہ مقام کوئی کردار یعنی قصے کا ایک عنصر بھی ہو سکتا ہے یا متن سے باہر کوئی اور مقام

رراوی بھی ممکن ہے۔اگرارتکاز کار (Focalizer)اور کسی کردار میں توافق (co-incidence)ہو تو اس کردار کو قصے کے دوسرے کرداروں پر فوقیت حاصل ہو گی۔ قاری اسی کردار کی آنکھ سے دیکھتاہے اور وہ اصولا اس منظر کو ویسے ہی قبول کرے گا جیسے کہ کردار اس کو پیش کر رہاہے۔"(۱۷)

ارتکاز نظر پر مبنی مطالعہ درجہ ذیل سوالات اٹھاتا ہے کہ منظر یا کہانی کو بیان کون کر رہا ہے۔ارتکاز نظر مصنف ، راوی یا کردار کس کا ہے ؟وہ کس چیز پر ارتکاز کیے ہوئے ہیں ؟کسی بھی کہانی میں بتانے اور دکھانے کا عمل ناظر ہی کرتا ہے۔ناظر کا ادھورامشاہدہ یاعدم توازن کسی بھی تحریر کا چہرہ مسخ کر سکتا ہے۔اس لئے بیانیہ میں ناظر (ارتکاز کار)بڑی اہمیت کا حامل ہوتا ہے۔یہ مطالعہ ہمیں راوی، مصنف یا کردار کے زاویہ نگاہ اور تناظر کو سمجھنے میں معاونت فراہم کرتا ہے۔

نقطۂ نظر Piont of view

نقطہ نظر اور ارتکاز نظر دواصطلاحیں عام طور پر اشتباہ نظر میں مبتلا کرتی ہیں۔ مگر دونوں کا مطالعاتی طریقہ کار میں بہت فرق ہے۔نقطہ نظر میں اس سوال سے سروکار رہتا ہے کہ بیان کون کر رہا ہے ؟نقطہ نظر کس کا ہے ؟اورارتکاز نظر میں ان سوالات کے جوابات تلاش کئے جاتے ہیں کہ واقعہ یا منظر کا ناظر کون ہے ؟یعنی کہ دیکھ کون کر رہا ہے ؟نقطہ نظر میں کہانی میں بیان ہونے والے نقطہ نظر کی تلاش کی جاتی ہے کہ کہانی میں بیان ہونے والا نقطہ نظر کس کا ہے ؟راوی یا مصنف کا ہے ؟بیانیہ میں نقطہ نظر ہی تعین کرتا ہے کہ کونسی بات بیان کرنی ہے اور کونسی بات چھوڑنی ہے۔نقطہ نظر کی تعریف literary Devicesمیں یوں بیان ہوئی ہے:

> "Point of view is utilized as a literary" device to indicate the angle or perspective from which astory is told.Essentially ,point of view refers to the eyes of the narrative voice the determine the position or angle of vision from which the story is being relayed." (۱۸)

کوئی بھی بیانیہ نقطہ نظر سے مبرا نہیں ہو سکتا۔ قاری جب کسی متن کی قرأت کرتا ہے تو سب پہلے جو سوال اس کے ذہن میں آتا ہے۔وہ یہ ہوتا ہے کہ بیان کون کر رہاہے؟جس طرح ایک فلم کے مناظر کیمرے کے محتاج ہوتے ہیں اور پروڈیوسر اپنا نقطہ نظر پیش کرنے کے لئے کیمرے کا استعمال کرتا ہے۔اس ہی

طرح مصنف یا راوی بھی اپنا نقطہ نظر بیان کرنے کے لیے راوی کا استعمال کرتا ہے۔ جب ہم مصنف کے نقطہ نظر کی بات کرتے ہیں تو ہم دیکھتے ہیں کہ وہ کہانی کس طرح بیان کر رہا ہے۔ کیا چیز بیان کر رہا ہے؟ کون سی چیز اس کی نظر میں ہے؟ نقطہ نظر میں ہم بیان کنندہ کردار اور مصنف کو مد نظر رکھتے ہیں کہ بیان کنندہ کیا بیان کر رہا ہے؟ اور کون بیان کر رہا ہے؟ نقطہ نظر ہی بیانیہ کا تعین کرتا ہے۔ اگر نقطہ نظر درست نہیں ہو گا تو عمل اور مشاہدے میں تضادات پیدا ہوں گے۔ نقطہ نظر کی موجودگی یا عدم موجودگی سے ہم کسی بھی واقعہ کے بیان کو ممکن بناتے ہیں یا پھر نظر انداز کرتے ہیں۔

۴۔ فکشن میں بیان اور بیانیہ

کسی بھی واقعہ کا بیان بیانیہ کہلاتا ہے۔ انگریزی زبان میں بیان کے لئے Statement اور بیانیہ کے لئے Narrative کا لفظ استعمال ہوتا ہے۔ ہر بیانیہ بیان پر مشتمل ہوتا ہے۔ مگر ہر بیان میں بیانیہ ہو یہ ضروری نہیں۔ شمس الرحمن فاروقی بیانیہ کی تعریف یوں بیان کرتے ہیں: ”بیانیہ سے مراد ہر وہ تحریر ہے جس میں کوئی واقعہ (event) یا واقعات بیان کیے جائیں۔“(۱۹)

بیانیہ میں واقعہ اور حقائق ہوتے ہیں اور اس کے لئے راوی کا وجود لازم ہے۔ جب کہ بیان کے لئے راوی کے وجود کا ہونا لازم نہیں جس کی مثال ہم صحافتی بیان میں دیکھ سکتے ہیں۔ جس کا کوئی راوی نہیں ہوتا اگر راوی کا وجود ہو بھی تو مستور ہوتا ہے۔ بیان اور بیانیہ کے درمیان فرق کو پروفیسر ابراہیم یوں واضح کرتے ہیں:

> ”بیان کو ہم statement کے معنی میں لے سکتے ہیں مگر بیانیہ statement نہیں ہے، narration ہے۔ یعنی بیانیہ میں تو بیان موجود رہتا ہے مگر بیان میں بیانیہ کی موجودگی کا امکان شاذ ہی ہوتا ہے۔ کیوں کہ بیان میں بیان کنندہ کا موجود رہنا ضروری نہیں ہے۔ جیسا کہ صحافتی بیان میں نظر آتا ہے۔ اور اگر بیان کنندہ (راوی) ہے بھی تو وہ چھپا ہوا ہے۔ اس کا سامنے آنا ضروری نہیں ہے۔ مگر بیانیہ میں بیان کنندہ کی موجودگی ضروری ہے۔ جیسا کہ بالعموم افسانوں اور ناولوں میں ہوا کرتا ہے۔“(۲۰)

بیانیہ میں واقعات اور حقائق کا بیان ہوتا ہے فکشن میں موجود بیانیہ کو دوسرے بیانیوں سے جو چیز ممتاز کرتی ہے یا انفرادیت عطا کرتی ہے وہ یہ ہے کہ یہاں بیانیہ مطالب کے ابلاغ کے لئے نہیں بلکہ طریقہ اظہار پر مشتمل ہوتا ہے۔ فکشن میں بیانیہ کی انفرادیت کے متعلق ڈاکٹر جہانگیر احمد یوں رقم طراز ہیں۔

> ''واقعات و حقائق کے سلسلہ کا لفظی بیان بیانیہ ہے مگر فکشن کا بیانیہ عام بیان سے ان معنوں میں مختلف ہے کہ اس میں اولیت ترسیل مطالب کو حاصل نہیں ہے بلکہ طریقہ اظہار مقصود اول ہے۔''(۲۱)

بیانیہ کا مطالعہ بنیادی طور پر بیانیات (Narratology) سے متعلق ہے۔ بیانیہ کے لغوی اور اصطلاحی معنی اپنے اندر منفرد وسعت رکھتے ہیں۔ لغوی لحاظ سے بیانیہ سے مراد کسی اخبار کی خبر، پولیس کی رپورٹ یا کوئی بیان کے ہیں۔ اصطلاحی لحاظ سے بیانیہ سے مراد واقعہ یا واقعات کا بیان ہے۔ ابو الاعجاز حفیظ صدیقی ''ادبی اصطلاحات کا تعارف'' میں بیانیہ کی تعریف یوں کرتے ہیں:

> ''بیانیہ صحیح معنوں میں کئی واقعات کی ایک داستان ہوتی ہے جو یکے بعد دیگرے سے علی الترتیب بیان ہوتے ہیں۔''(۲۲)

اس مذکورہ تعریف کے آخری حصہ سے جدید بیانیات کی روشنی میں اختلاف ممکن ہے۔ جدید بیانیات میں بیانیہ میں واقعات کی ترتیب لازم نہیں۔ مصنف اپنی منشا کے مطابق واقعات کی ترتیب و تنظیم کو الٹ پلٹ سکتا ہے۔ بیانیہ کی کامل تعریف قاضی افضال حسین نے یوں بیان کی ہے:۔

> ''بیانیہ (Narration) ایک مخصوص اصطلاح ہے۔ جو اپنے لغوی معنی کے علاوہ ایک مخصوص اصطلاحی مفہوم بھی رکھتی ہے۔ اپنے عام مفہوم میں اخبار کی خبر پولیس کی رپورٹ یا کوئی بیان بیانیہ کہا جاتا ہے۔ لیکن اصطلاحا یہ لفظ واقعہ کے بیان کے لئے مخصوص ہے۔ یعنی بیانیہ صرف وہ متن ہے جس میں کسی ایسے واقعہ، عمل یا فعل کا بیان کیا جائے جس سے صورت حال میں تبدیلی واقع ہوتی ہے۔''(۲۳)

بیانیہ کہاں سے شروع ہوتا ہے؟ اور کہاں ختم ہوتا ہے؟ اور بیانیہ میں موجود صورت حال سے کیا مراد ہے؟ یہ وہ سوالات ہیں جن کے جوابات ہمیں بیانیہ کے خدوخال سمجھنے میں مدد کرتے ہیں۔ پہلے اور دوسرے سوال کا سادہ جواب ہے کہ بیانیہ کی ابتداء ہمیشہ گفتگو (تکلم) سے شروع ہوتی ہے۔ اور تکلم پر اختتام پذیر ہوتی ہے۔ جب تک بیان جاری رہتا ہے بیانیہ بھی جاری رہتا ہے۔ بیانیہ کی ابتداء اور اختتام کے متعلق سکندر احمد یوں لکھتے ہیں:

"ہر بیانیے کی ابتداء تکلم سے ہوتی ہے تکلم ہی کے حوالے سے بیانیہ جاری رہتا ہے
اور تکلم پر ہی اختتام پذیر ہوتا ہے۔(۲۴)

تیسرا سوال کے بیانیہ میں موجودہ صورت حال (Description) سے کیا مراد ہے؟ ایسا متن جس میں صورت حال بدلے مگر زمانی تسلسل نہ ہو وہ صورت حال کہلاتی ہے۔ ایسا متن اسما اور صفات پر مبنی ہوتا ہے۔ ایسی تحریر میں مناظر اور کیفیات کا اظہار ہوتا ہے۔ وصف حال یا صورت حال کسی بھی بیانیہ کا حصہ ہو سکتی ہے۔ مگر وصف حال کو بیانیہ نہیں کہا جاسکتا۔ واقعہ اور صورت حال میں بہت فرق ہے۔ اور یہ دونوں علاحدہ علاحدہ خصائص کے حامل ہوتے ہیں۔ وصف حال، واقعہ کے روپ میں تب ڈھلتی ہے جب کسی بیان میں کوئی عمل صورت حال میں بدلے اور اس میں زمانی تسلسل بھی موجود ہو واقعہ کہلائے گا۔ واقعہ اور صورت حال کے فرق کو سمجھنے کے لئے ایک مثال ملاحظہ کیجیے :

"شام ڈھلنے والی تھی رحمان شہر کی مرکزی گلی سے خراماں خراماں چل کر
گھر کی طرف آرہا تھا۔ اچانک جب وہ اپنی گلی کی طرف مڑا تو اسے گلی کے
نکڑ سے شور کی آواز سنائی دی۔ وہ جلدی جلدی چل کر پر شور ہجوم کے
پاس پہنچا۔ اس مجمع کے مرکز سے ایک عورت کی ڈھاریں مار مار کر رو رہی
تھی۔"

اس تحریر میں "شام ڈھلنے والی تھی، وقت اور رحمان اسم اور خراماں خراماں چل کر آنا فعل ہے۔ "اچانک وہ اپنی گلی کی طرف مڑا تو اسے گلی کے نکڑ سے شور کی آواز سنائی دی"۔ جملہ میں گلی کی طرف مڑنا اور شور سنائی دینا صورت کی تبدیلی اور "عورت کی ڈھاریں مار مار کر رونے کی آواز" واقعہ کہلائے گی۔ یعنی صورت حال کی تبدیلی، زمانی تسلسل اور افعال مل کر واقعہ کی تشکیل کرتے ہیں۔ صورت حال میں تبدیلی میں سبب اور نتیجہ موجود ہوتا ہے۔ اگر کسی قصہ یا واقعہ میں سبب یا منطقی جواز نہ ہو ماجرا کہلائے گا۔ واقعہ کبھی کردار کے بغیر نہیں ہوتا۔ وہ کردار انسانی، حیوانی، مافوق الفطرت یا کوئی ذی روح چیز ہو سکتے ہیں۔ اگر واقعہ کا بیان مادی خارجی دنیا سے تعلق رکھتا ہو اور اس واقعہ کے بیان کی مکمل تصدیق ممکن ہو تو ایسی تحریریں صحافتی، تاریخی، وقائع نگاری اور سفر ناموں کے زمرے میں آئیں گی۔ واقعہ غیر مادی دنیا میں خیال، خواب، جذبے، داستان یا افسانے پر مشتمل ہوتا ہے بلکہ اس کی تشکیل کی جاتی ہے۔ فکشن میں بیان واقعہ کی تصدیق کی ضرورت نہیں ہوتی ہے وہ واقعہ چاہے فرضی ہو یا حقیقی ہی کیوں نہ ہو۔ افسانوی ادب میں واقعہ مصنف نہیں بلکہ راوی بیان

کرتا ہے۔ ایسی تحریروں کو کسی شواہد اور خارجی حوالوں کی ضرورت نہیں ہوتی۔ ایسی تحریریں جن کو شواہد اور خارجی حوالوں کی ضرورت ہوتی ہے وہ سوانح حیات، تحقیق، تاریخ، صحافت اور خود نوشت کے زمرے میں آتی ہیں۔ یوں ہم کہہ سکتے ہیں کہ افسانوی اور غیر افسانوی ادب کے درمیان تفریق بیانیہ ہی سے ممکن ہے۔ وہ بیانیہ جو مصنف کی بجائے راوی لکھتا ہے افسانوی بیانیہ کہلاتا ہے۔

جبکہ غیر افسانوی بیانیے کو مصنف خود ترتیب دیتا ہے۔ غیر افسانوی بیانیہ میں کسی میچ، جلسے کی روداد، تاریخ، صحافت اور کسی خط میں بیان ہونے والا واقعہ شامل ہیں۔ بیانیہ کی دیگر صورتوں میں فلم، ڈرامہ، ریڈیو اور رقص شامل ہیں۔ ریڈیو کا تعلق سننے سے ہے۔ جو کہ بالترتیب صوتی اور بصری عوامل سے تعلق رکھتا ہے۔ یہی وہ متنوع جہات ہیں جو کہ بیانیہ کو وسعت عطا کرتی ہیں اور وہ دیگر شعبہ ہائے زندگی میں بھی اس کو معنویت کا حامل بناتی ہیں۔ بیانیہ کی وسعت کے متعلق ڈاکٹر ناصر عباس نیئر یوں رقم طراز ہیں:۔

> ”بیانیہ محض ادیب اصطلاح نہیں جو کہانی کی بعض صورتوں کو محیط ہوتی ہے بلکہ ایک نظری یا تصوری فریم ورک ہے۔ جو اشیاء کو منظم کرتا، انہیں معرض فہم میں لاتا اور مخصوص قسم کا علم پیدا کرتا ہے۔ بیانیے کی نظری تصور میں بدلنے کے باوجود اس کی بنیادی نہاد، کہانی کا بیان قائم رہتی ہے۔ مگر اب اس کا مقصد اور کردار بدل جاتا ہے۔“(۲۵)

بیانیہ کی وسعت اس کے وسیلہ اظہار سے منضبط ہے لہذا بیانیہ کا طریقہ اظہار صحافتی، تاریخ، سماجی یا سیاسی بھی ہو سکتا ہے اس لئے اس اصطلاح کو دیگر مضامین میں بھی برتا جاتا ہے۔ دیگر شعبہ ہائے زندگی میں بیانیہ منتخب معانی اور اصطلاحی مفہوم کا حامل ہوتا ہے۔ دیگر مضامین میں بیانیہ علم کے ابلاغ کے لئے ہوتا ہے۔ مگر اس میں واقعہ کا ابلاغ ممکن نہیں ہوتا۔ ایک مکمل افسانوی بیانیہ واقعہ، راوی، کردار، وقت کی ترتیب اور کہانی پر محیط ہوتا ہے۔ بیانیہ واقعات کی ترتیب اور راوی کو بدلنے کی استطاعت رکھتا ہے۔ فکشنائی بیانیہ میں راوی مرکزی حیثیت رکھتا ہے۔ بیانیہ انسانی تجربات کو مکانیت اور زمانیت عطا کرتا ہے اور بیانیہ ہی انسانی تجربات اور مشاہدات کو ترتیب دیتا ہے۔

۵۔ ساختیات سیمیات اور بیانیات

ساختیات (structuralism) میں لفظ ساخت کے معنی ہیئت، شکل، ڈھانچہ، صورت وضع اور ترکیب کے ہیں اور ساختیات سے مراد زبان کی ہیئت، شکل، ڈھانچے اور ترکیب کا مطالعہ کے ہیں۔ یعنی زبان کی ساخت کا مطالعہ ساختیاتی مطالعہ کہلاتا ہے۔ ساختیاتی مطالعہ نامیاتی ساخت پر مبنی نہیں ہوتا بلکہ یہ ریاضیاتی اصولوں کی طرح ہوتا ہے۔ ان اصولوں اور قوانین کے تحت زبان کی معنی خیزی تک رسائی حاصل کی جاسکتی ہے۔ ساختیات کے مطالعاتی طریقہ کار کے متعلق ڈاکٹر الطاف انجم یوں بیان کرتے ہیں:

> ''ساختیات نے آرکیٹکچرل اور نامیاتی ساخت سے صرف نظر کرکے صرف ریاضیاتی ساخت کو قدرے بہ نظر استحسان دیکھا وہ اس لیے کہ انیسویں صدی کی معاشرتی سائنسوں میں ریاضیاتی ساخت کو ہی اپنانے کی دوش عام ہو چکی تھی اور یہ ساختیات مختلف سماجی اور ثقافتی مظاہروں کے درمیان مماثلت اور یکسانیت کے رشتوں کو دریافت کرنے کے خواہاں تھی۔ جبکہ ساختیات نے اپنے مطالعے اور طریقہ کار میں افتراقات کو بنیاد بنایا۔ لیکن ریاضیاتی ساخت اور ساختیات نے ثقافت اور اس کے انسلاکات کو اپنے مطالعہ اور مشاہدے کا محور و مرکز بنایا۔''(۲۶)

ساختیاتی مطالعہ لسانی اجزاء کے منظم اور مربوط نظام کی پردہ کشائی کرتا ہے۔ جو کہ کل پر مشتمل ہوتے ہیں۔ یعنی ہر چیز کو کل کے طور پر دیکھا اور پرکھا جاتا ہے۔ فرڈی نینڈ ڈی سوسیئر (1857-1913) کو ساختیات کا بانی شمار کیا جاتا ہے۔ کچھ ناقدین لیوی اسٹراس کو اس کا بانی قرار دیتے ہیں۔ ساختیات کی بنیادیں 1945ء میں شائع ہونے والے رسالے "word" کے مضمون ''صوتیاتی انقلاب'' میں تلاش کی جاتی ہیں۔ لیوی اسٹراس کے اس مضمون کا تعلق بنیادی طور پر علم بشریات سے تھا۔ لیوی اسٹراس کا کام بشریات اور ساختیات دونوں کا مرقع ہے۔

اس موضوع پر ان کی کتاب 1958 ''"Anthropologic structurale'' ء میں شائع ہوئی۔ ساختیات کی فکری اور فلسفیانہ بنیادیں لسانیات پر کھڑی ہیں۔ لسانیات کا یہ مطالعہ زبان کی نحوی، صوتی، تکلمی اور معنیاتی سطحوں پر ہونے والی تبدیلی اور ان تبدیلیوں کے اسباب و محرکات پر مشتمل ہوتا ہے۔ لسانیات جو کہ نشانات پر مبنی ہے ان نشانات کے اندر معنی خیزی کا عمل ثقافتی مظہر سے ممکن ہوتا ہے۔ ساختیات میں زبان اور ثقافت کو مد نظر رکھ کر حقیقت کے ادراک کو ممکن بنایا جاتا ہے۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ ساختیاتی کے مطالعہ کے متعلق یوں رقم طراز ہیں:

"ساختیات بنیادی طور پر ادراک حقیقت کا اصول ہے یعنی حقیقت یا کائنات ہمارے شعور وادراک کا حصہ کس طرح بنتی ہے۔ ہم اشیاء کی حقیقت کو انگیز کس طرح کرتے ہیں یا معنی خیزی کن بنیادوں پر ہے اور معنی خیزی کا عمل کیوں کر ممکن ہوتا ہے اور کیوں کر جاری رہتا ہے۔"(۲۷)

ساختیات میں زبان کا دیگر علوم سے تعلق اور رشتے کی نوعیت کا مطالعہ بھی کیا جاتا ہے۔ زبان چوں کہ ثقافتی پیداوار ہے۔ لہذا زبان کے اندر معنی خیزی کے نظام کو سمجھنے کے لئے مختلف ثقافتی تناظرات کو مد نظر رکھا جاتا ہے۔ کوئی زبان بولی کیسے جاتی ہے؟ اور اس کو سمجھا کیسے جاتا ہے؟ ان دونوں سوالات کو مد نظر رکھ کر جو مطالعہ کیا جاتا ہے ساختیاتی مطالعہ کہلاتا ہے۔ اس مطالعہ میں نشان (لفظ) اور معنی کے باہمی تعلق کو دیکھا جاتا ہے۔ کسی بھی لفظ (نشان) کے معانی متعین کرنے کے لئے اس کے ثقافتی رشتوں کو دیکھا جاتا ہے۔ ان ہی رشتوں کے باہمی تعلق سے لفظ کے معنی متعین ہوتے ہیں۔ سوسیئر نے زبان کی کارکردگی کو سمجھنے کے لئے ایک ساختیاتی ماڈل ترتیب دیا۔ یہ ماڈل دو حصوں لانگ (Large) اور پارول (Parole) پر مشتمل ہے۔ لانگ (large) زبان کا وہ جامع نظام ہے جسے ہم زبان کی گرائمر (قواعد) کہتے ہیں۔ جس کی معاونت سے ترسیل وابلاغ ممکن ہوتا ہے۔ اور لانگ وہ زبان ہوتی ہے جو بولنے والے کے ذہن میں ہوتی ہے اور یہ تجریدی حالت میں ہوتی ہے۔ پارول (Parole) سے مراد گفتگو یا کلام ہے یعنی زبان بطور تکلم کے ہیں۔ وہ زبان جو کوئی فرد بول چال کے لیے استعمال کرتا ہے۔ یہ زبان کا ٹھوس مظہر ہے۔ سوسیئر کے مطابق زبان نشانات پر مبنی ہوتی ہے اور ساختیات کا کام اسی نشانات کے اصولوں اور کلیوں کو دریافت کرنا ہے۔ سوسیئر ان نشانات کو دو حصوں میں منقسم کرتے ہیں۔ جنھیں وہ دال (sign) یا نشان اور مدلول (signified) کا نام دیتے ہیں۔

دال (معنی نما) سے مراد ایسا لفظ ہے جو لکھا یا بولا گیا ہو۔ مدلول (تصور معنی) تصور یا خیال جو لفظ کی تعبیر اور ابلاغ کرتا ہے۔ سوسیئر کی ان لسانی اکائیوں کے متعلق ڈاکٹر ناصر عباس نیئر یوں لکھتے ہیں:۔

"لسانی نشان کسی بھی زبان کی بنیادی اکائی، بولا یا لکھا ہوا لفظ ہے۔ سوسیئر نے نشان کے بھی دو حصوں کی نشان دہی کی ہے۔ ایک کو اس نے دال اور دوسرے کو مدلول کا نام دیا ہے۔ دال کوئی بھی بامعنی لفظ ہے خواہ وہ لکھا گیا ہو یا بولا گیا ہو۔ مہمل لفظ بھی دال قرار پا سکتا ہے۔ اگر وہ کسی مہمل تصور کی نمائندگی کرتا ہے جب کہ مدلول اس شے کا تصور ہے جس کی نمائندگی کے لئے دال وضع کیا گیا ہے۔"(۲۸)

جہاں دال ہو گا وہاں مدلول بھی ہو گا دونوں زبان کے لازمی جز ہیں۔ دال کسی لفظ کے ذریعے شے کی نمائندگی کرتا ہے۔ مدلول وہ تصور ہے جو قاری کے فہم میں ہوتا ہے جس کے مطابق وہ شے کو معنویت عطا کرتا ہے۔ گویا لفظ اور شے کے درمیان حقیقی رشتہ نہیں ہوتا۔ کیوں کہ لفظ جس شے کی نمائندگی کر رہا ہوتا ہے فرد اس کو اپنی ثقافتی و سماجی تصور کے ذریعے معنویت عطا کرتا ہے۔ زبان کسی بھی سماج کا ثقافتی مظہر ہوتی ہے۔ یہ ایک فرد کی پیداوار نہیں ہوتی بلکہ سماجی و ثقافتی عمل کے ذریعے بنتی ہے۔ اس لئے ساختیاتی مطالعہ میں ثقافتی و سماجی عوامل کو مرکزی حیثیت حاصل ہوتی ہے۔ اس بارے میں ڈاکٹر ناصر عباس نیئر یوں رقم طراز ہیں:

> ”ساختیات نے جدید اور رومانی تصور فرد کو بے دخل کیا ہے۔ یعنی فرد کی جو مرکزیت حاصل تھی اس کا خاتمہ کیا اور فرد کی مرکزیت کی جگہ سماجی اور ثقافتی کنونشنز کی مرکزیت کا اعلان کر دیا۔(۲۹)

سوسیئر کے مطابق زبان کے اندر معنی اور حقیقت کا تعین ثقافت اور سماج کرتے ہیں۔ سوسیئر زبان کے ثقافتی انسلاکات پر اپنی فکری کائنات تعمیر کرتا ہے اور ان کے مطابق ساختیات زبان کا ثقافتی انسلاکات و ربط کا مطالعہ کرتی ہے۔ ساختیات کے دوسرے اہم مفکر رومن جیکب سن نے لسانیات کی شعریات پر مبنی مطالعہ پیش کیا۔ رومن جیکب سن زبان کی شعریات کی مدد سے اس کی ساخت کو سمجھنے کی سعی کرتے ہیں۔ یہاں زبان کی شعریات سے مراد زبان کے تفہیمی اصول و قواعد ہیں۔ زبان کوئی بھی ہو اس کو لکھنے اور بولنے والے ہوتے ہیں کہنے اور لکھنے والے کا کوئی نہ کوئی تناظر ہوتا ہے اور اس تحریر یا متن کا مصنف اور قاری بھی ہوتا ہے۔ یوں زبان مصنف اور قاری کے درمیان ربط کا وسیلہ ہوتی ہے۔ دونوں کے درمیان فہم وابلاغ کے لئے کوڈ ہوتے ہیں۔ (یہاں کوڈ سے مراد وہ قواعد ہیں جو مخاطب، مصنف اور سامع، قاری کے درمیان تفہیم میں معاونت کرتے ہیں) رومن جیکب سن اس مطالعہ کے لئے مندرجہ ذیل ماڈل کو ترتیب دیتے ہیں۔

مقرر / مخاطب Addresser

تناظر Context

کلام Message

رابطہ Contact

کوڈ Code

قاری / سامع Addresse

رومن جیکب کے مطابق ان میں کسی ایک عوامل کی عدم موجودگی ابلاغ وترسیل کو ناممکن بنادیتی ہے۔ لسانیات کی اس شعریات سے زبان کی ترسیل وابلاغ کی صلاحیت کو جانچا جاسکتا ہے اور یہ دیکھا جاسکتا ہے کہ ایک زبان کس طرح ابلاغ کرتی ہے یا اس کو ممکن بناتی ہے ؟رومن جیکب کے مطابق لسانیات کی شعریات مصنف ، قاری ، تناظر رابطہ اور کوڈز پر مشتمل ہے ۔ مجموعی طور پر ساختیاتی مطالعہ زبان کے اصول وضوابط ،ابلاغ وترسیل اور ثقافتی تناظرات کا مطالعہ ہے۔

سیمیات / نشانیات Semoitics

ساختیات کی طرح سیمیات / نشانیات کا تعلق بھی زبان اور لفظ سے ہے۔ ساختیات بطور خاص زبان کے حصہ لانگ (Large) سے سروکار رکھتی ہے۔ جبکہ سیمیات کا تعلق لفظ سے ہوتا ہے۔ جس میں ایک لفظ کی علامتی ، ثقافتی ، اور معنیاتی جہت کو مد نظر رکھا جاتا ہے۔ اس مطالعہ میں پورے جملے کو ڈی کوڈ کیا جاتا ہے۔ جملے کے انشقاقی عمل میں لفظ پر مرتکز کرکے اس کے علامتی ، ثقافتی اور لغوی معنی کا تعین کیا جاتا ہے۔ اس علم کو سیمیالوجی کہتے ہیں اور امریکہ میں اس مطالعے کو سیما ٹکس (Semiotics) کا نام دیا گیا۔ اردو زبان میں اس کے لئے دو اصطلاحیں سیمیات اور نشانیات مستعمل ہیں۔ نشانیات کے علم اور اس کی اصطلاح کے متعلق پروفیسر مرزا خلیل احمد بیگ یوں رقم طراز ہیں:

> ”نشانیات انگریزی کے لفظ Semiotics کا ترجمہ ہے۔ اگر اس کی تعریف بیان کی جائے تو کہا جاسکتا ہے کہ یہ نشانیات (Signs) کا علم ہے یعنی Science of sign ہے۔ یہ وہ علم ہے جس میں ہر طرح کے نشانیات کا مطالعہ کیا جاتا ہے۔ اس علم کو Semiology بھی کہتے ہیں۔ اردو میں سیمیالوجی کے لئے بھی نشانیات کی ہی اصطلاح مستعمل ہے۔“(۳۰)

سوسیئر کے لسانی ساختیاتی ماڈل میں بھی نشانیات کی بنیادیں موجود تھیں۔ مگر اس سے بھی قبل یونانی اسٹوتل فلسفیوں کے یہاں بھی علم نشانیات کا سراغ ملتا ہے۔ لفظ کی معنوی جہات اور علم نشانیات پر باقاعدہ کام امریکی فلسفی چارلیس پرائز (1839-1915) نے شروع کیا۔ چارلیس پرائز نے ابتدائی اور تفصیلی کام کے ذریعے اس علم کو مضبوط بنیادیں فراہم کیں۔ نشانیات اور ساختیات کا مطالعاتی طریقہ کار ایک جیسا ہونے کے باوجود بھی اطلاقی طور پر انفرادیت کا حامل ہے۔ ساختیات مجموعی لسان جبکہ نشانیات لفظ (نشان) کو ڈی کوڈ کرتی ہے۔ نشانیات میں ایک جز (لفظ) کے ذریعے کل کو دیکھا جاتا ہے۔ یعنی ایک جز کس طرح ایک کل کا حصہ

بنتا ہے اوراس کل میں وہ ایک جز کس معنویت کا حامل ہے۔ نشانیات اور ساختیات دونوں ثقافتی مظہر کے محتاج ہوتے ہیں۔ دونوں زبان اور ثقافت کے تشکیلی عمل کو جانچنے میں معاونت کرتے ہیں۔ دونوں کا مطالعاتی مرکز و محور زبان ہی ہے۔ڈاکٹر ناصر عباس نیئر نشانیات اور ساختیات کے متعلق یوں بیان کرتے ہیں۔

> ''نشانیات اور نشانات (Signs) کا مطالعہ کرتی ہے اور ساختیات کی طرح ہی نشانات کے ثقافتی اور انسلاکات اور معانی کی جستجو کرتی ہے۔ نشانیات میں نشانات کا وہی تصور ہے جو ساختیات میں ہے۔ یعنی نشانات من مانے اور ثقافتی عمل کی پیداوار ہے اور ہر نشان ایک کوڈ ہے جسے ڈی کوڈ کیا جاتا ہے۔ کسی شے کو نشان بنانے اور ڈی کوڈ کرنے کے طریقے ثقافت خود طے کرتی ہے۔ اس لئے نشانات کو ان کے مخصوص ثقافتی پس منظر میں ہی سمجھا جاسکتا ہے۔''(۳۱)

نشانیات نشان (لفظ) پر مبنی ہے۔ نشان اشیاء کی نمائندگی کرتا ہے۔ نشانیات کے علم میں تمام اشیاء کو نشانات متصور کیا جاتا ہے۔ ان نشانات کے ذریعے اظہارات اور افکار تک رسائی حاصل کی جاتی ہے۔ اس لئے نشانیات کو ہم ادب تک محدود نہیں کرسکتے بلکہ جانور اور بے جان اشیاء بھی بہت سارے نشانات کا اظہار ہوتے ہیں۔ مثلاً جلتی لکڑیوں سے اٹھتا دھواں آگ کی عکاسی کرتا ہے۔ اس ہی طرح شہد کی مکھیوں کا پھولوں کے اوپر منڈلانا اس میں موجود رس اور خوشبو کی نشاندہی کرتا ہے۔ اس ہی طرح بہت سارے نشانات تمام ثقافتوں میں ایک جیسی معنویت کی حامل ہوتے ہیں۔

مثلاً کالی پٹی بازو پر باندھنا، ٹریفک کے اشارے، زیبرا کراسنگ کے نشانات پوری دنیا میں ایک جیسے ہی معنویت کے حامل ہوتے ہیں۔ مگر یہی کالا یا سفید کپڑا ایک جھنڈے کی صورت لہرایا جائے تو اپنی معنی کو بدل دے گا۔ مختلف اشیاء کے اظہار کے لئے ان کو لکھا، بولا، پڑھا جاتا ہے اور ان کے اظہار کے لئے نشانات / الفاظ تخلیق کیے جاتے ہیں۔ ان الفاظ یا نشانات کے لغوی اور ثقافتی معنی انفرادیت کے حامل ہوتے ہیں۔ ان نشانات کی معنوی جہات کیا ہیں؟ نشان کس طرح لفظ کے روپ میں بدلتا ہے؟ اس کے اندر معنویت کس طرح آتی ہے؟ وہ کس چیز کی طرف اشارہ کررہا ہے؟ یا اس نشان سے کیا مراد ہے؟ سیمیالوجی میں ان مذکورہ سوالات کے جوابات تلاش کیے جاتے ہیں۔

ماہرین نشانیات نشانات کو تین خانوں میں تقسیم کرتے ہیں۔ پہلی شکل میں نشان شے سے مماثلت رکھتا ہے۔ یعنی جس چیز کی طرف اشارہ کیا جاتا ہے۔ مثلاً وہ، یہ، اس وغیرہ جیسے الفاظ اس ذیل میں آتے

ہیں۔ دوسری حالت میں نشان اس چیز کی نمائندگی کرتا ہے۔ مثلاً چھوٹے بچوں کو جب بنیادی مرحلہ پر تعلیم دی جاتی ہے۔ الف، انار ب بکری وغیرہ ان الفاظ کے ساتھ ان کی تصاویر سے اشیاء کی نمائندگی کی جاتی ہے۔ تیسری اور آخری حالت میں نشان تشکیل دیا گیا ہوتا ہے۔ یہ تشکیل دیا گیا نشان علامت کے روپ میں ہوتا ہے۔ یعنی یہ علامتی اظہار پر مبنی متن ہوتا ہے۔ سرخ رنگ، سیاہ پٹی، سفید کپڑا وغیرہ بالترتیب سرخ رنگ خطرے یا انقلاب، قتل وغارت وغیرہ سیاہ رنگ، جہالت، سوگ اور سفید کپڑا امن وغیرہ کے علامتی اظہارات ہوتے ہیں۔ رولاں بارتھ کے مطابق لسانیات نشانیات کا مجموعی نظام ہے اور ان نشانات کے اندر معنویت اور قابل فہم بنانے کے لئے ان متضاد حالتوں پر غور وفکر کرنے کی تجویز دی مثلاً دن رات، صبح وشام، اندھیرا اور اجالا وغیرہ۔ ان کے مطابق کوئی بھی متن تن تنہا اپنی اصل میں کچھ بھی نہیں ہوتا۔ اپنے باطن میں معنی پیدا کرنے کے لئے وہ متضاد، مشابہت اور نمائندگی پر انحصار کرتا ہے اور ہر انسان ان ہی کی معاونت سے فہم وابلاغ کو ممکن بناتا ہے اور یہی وہ عوامل ہیں جو نشانیات کی اہمیت وافادیت پر غور کرنے کی دعوت دیتے ہیں۔ نشانیات کی اہمیت کے متعلق ڈاکٹر محمد اشرف کمال اپنے مضمون میں یوں لکھتے ہیں:۔

> ”لسانیات میں نشانیات کو جو اہمیت حاصل ہے اس سے انکار نہیں کیا جاسکتا ۔کیونکہ زبان کی بنیاد ہی نشانات پر رکھی گئی ہے اور اس علم کے لئے نشانیات کا میدان کلیدی کردار رکھتا ہے۔ ہماری پوری تحریر چاہے وہ شعر میں ہو یا نثر میں لسانی نشانات کی مدد معانی کی تشکیل کی طرف بڑھتی ہے۔“(۳۲)

نشانیات کا علم اپنی ایک الگ شناخت رکھتا ہے اور اس سے متن کی معنوی، فکری اور ثقافتی جہات متعین ہوتی ہیں۔ نشانیات کے اہم مفکرین میں فرڈی نینڈ سوسیئر، چارلیس پرائز، چالیس ولیم مورس، امبرٹو ایکو اور رولاں بارتھ شامل ہیں۔

بیانیات / شعریات Narratology

ساختیات کے مباحث نے ہی بیانیات کے تصور کو جنم دیا۔ بیانیات کو انگریزی زبان میں Narratology کہتے ہیں۔ بیانیات کی معاونت سے کسی بھی فن پارے کی صنفی شناخت کو ممکن بنایا جاسکتا ہے۔ بیانیات اصول وضوابط کا نام ہے۔ ہر صنف کے اصول وضوابط مختلف ہونے کی بناء پر شعریات بھی مختلف ہوتی ہیں۔ شعریات / بیانیات کے لوازم یا مباحث قائم کرنے میں فرد واحد کی بجائے مجموعی روایت

مرکزی اہمیت کی حامل ہوتی ہے۔ بیانیات کو ساختیات سے علاحدہ اس لئے تصور کیا جاتا ہے کہ اس علم کی اپنی جزئیات اور ترجیحات ہیں۔ اس علم کو علاحدہ حیثیت دینے کے متعلق پیٹر بیری یوں رقم طراز ہیں:

"Narratology is a branch of structuralism" but is has achieved a certain independence from its parents and this justifies it being given a chapter of its own."(۳۳)

بیانیات میں افسانوی ادب پر مبنی فن پارے کی شعریات، عناصر، موضوعات اور صورت پذیر ہونے والے اصولوں کو مرکز مطالعہ بنایا جاتا ہے۔ جدید بیانیات میں جملے کی ساخت، بین المتونیت، مرکب بیانیہ، نقطہ نظر اور نقطہ ارتکاز کو مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ بیانیات میں ان سوالات کو مد نظر رکھا جاتا ہے۔ واقعہ کون بیان کر رہا ہے؟ واقعہ کی ترتیب اور زمانی تسلسل کیا ہے؟ کہانی کیا ہے؟ کہانی کا پلاٹ کیا ہے؟ کہانی میں میٹا فکشن ہے؟ مرکب بیانیہ موجود ہے؟ کہانی میں بیان ہونے والا نقطہ نظر کس کا ہے؟ کہانی میں نقطہ ارتکاز کس کا ہے؟

بیانیات فکشن کو نئے تناظرات میں پرکھنے کی دعوت دیتا ہے اور فکشن کے اجزائے ترکیبی کے ساتھ صورت پذیری کے عمل کا مطالعہ کیا جاتا ہے۔ بیانیات فکشن کیسا ہے؟ کی بہ نسبت فکشن کیا ہے؟ پر توجہ مرکوز رکھتا ہے۔ بیانیات کے متعلق سکندر احمد یوں رقم طراز ہیں:۔

"بیانیات ترسیل اور ابلاغ کے مسائل پر بھی گفتگو کرتی ہے۔ مختلف نقادوں نے واقعاتی ترتیب، واقعات کی رفتار اور سست روی، کس کردار کے ذریعے کہی جارہی ہے یا واقعہ بیان کیا جارہا ہے۔(Focalization)واقعات کی تکرار، کرداروں کی گویائی اور فکری نہج پر گفتگو کی ہے۔ مذکورہ عناصر کو پیش نظر رکھیں۔ تو افسانے میں ترسیل اورابلاغ کے مسئلے اگر حل نہیں ہوسکتے تو روشن ضرور ہوسکتے ہیں۔"(۳۴)

فکشن کی شعریات کا مطالعہ ہمیں بیانیہ کے اصول وضوابط کا احاطہ کرواتا ہے اور یہ دیکھا جاتا ہے کہ کسی بھی افسانوی بیانیہ میں وہ لوازم یا ساخت موجود ہے کہ نہیں جو فکشن کو فکشن بناتی ہے۔ بیانیاتی مطالعہ نہ صرف یہ باور کرواتا ہے کہ فکشن کیا ہے؟ بلکہ تخلیق کار/فن کار کے ذہن میں شعریاتی لوازم اور تفریق کو واضح کرتا ہے۔ بیانیات ہی کی معاونت سے ہم فن پارے کی بنت اور ہیئت تک رسائی حاصل کرتے ہیں۔ بیانیات میں بنت کو مرکزیت حاصل ہے۔ بیانیات کی اس مرکزیت کے متعلق روبینہ سلطان یوں بیان کرتی ہیں:

"بیانیات کا بنیادی دعوی وہی ہے جو ساختیات کا ہے۔ معنی ہیئت ہے یعنی معنی الگ اور آزاد وجود نہیں رکھتا۔ وہ ہیئت کی وجہ سے ہے اور ہیئت کے اندر ہی ہے اور بیانیات کی اصطلاحوں میں تھیم کلامیے کی وجہ سے ہے اور کلامیے کے اندر ہے ۔ گویا کسی بیانیے میں موضوع مسئلہ یا سروکار پیش ہوتا ہے۔ وہ الگ اور آزاد وجود نہیں رکھتا بلکہ ہیئت کے تابع ہوتا ہے اور اس کی وجہ سے ممکن ہوتا ہے۔ موضوع کا اہم یا غیر اہم ہونا مسئلے کا عصری یا آفاقی ہونا اور سروکار کا مقامی یا عالمی ہونا آئیڈیالوجی معاملہ ہے۔ بیانیات اپنی سادہ صورت میں چھوٹے اور بڑے، کم تر اور برتر کے اخلاقی اور اقداری فیصلے نہیں دیتی تاہم وہ یہ ضرور بتاتی ہے کہ بڑے یا چھوٹے کا وجود کیوں کر ممکن ہوتا ہے اور ظاہر سے کسی شے کی ماہیئت کو جان لینا اس کی اہمیت کو جانچنے سے زیادہ اہم اور بنیادی ہے۔"(۳۵)

بیانیات کا مدعا یہی ہے کہ کسی فن پارے کو اس کی ہیئت کے تناظر میں پرکھنا ہے۔ اس فن پارے کی شعریات کو دیکھنا اس کی فنی تشکیل پر غور کرنا۔ اس فن پارے کے اصول ضابطے اور ساخت کو آشکار کرنا۔ موضوعات کس طرح زندگی کی ساخت بنتے ہیں اور شعریات کس طرح زندگی کی ساخت کو مرتب کرتی ہے۔ موضوعات کس طرح پیش کئے جاتے ہیں۔ یہی سب کچھ ہمیں بیانیات اور بیانیاتی مطالعہ بتاتا ہے۔

۶۔ اردو ادب میں علم بیانیات

بیانیات / شعریات کا موضوع اردو زبان میں نیا موضوع نہیں۔ فکشن کی شعریات کے حوالے سے ہمیں باقاعدہ کام ساٹھ کی دہائی میں دیکھنے کو ملتا ہے۔ جب ممتاز شیریں نے اپنی کتاب "معیار" میں فکشن اور فکشن کی شعریات پر مبنی سنجیدہ مباحث اٹھائے۔ بیانیات کے حوالے دوسری اہم کاوش ہمیں شمس الرحمٰن فاروقی کے ہاں ملتی ہے۔ اس سلسلہ میں ان کی کتاب "افسانے کی حمایت میں" میں اہم نوعیت کی حامل ہے۔ اس کتاب میں اطلاقی اور نظریاتی مباحث پر مبنی مضامین ہیں۔ قاضی افضال حسین کا کام بھی جدید بیانیاتی مطالعہ پر محیط ہے۔ انہوں نے کلاسیکی اور جدید بیانیات دونوں پر لکھا۔ ان کے مضامین نہ صرف نظریاتی تعارف و تجزیہ پر مشتمل ہے۔ بلکہ انھوں نے اس موضوع کی مناسبت سے اطلاقی جہات پر بھی کام کیا۔ بیانیات اور بیانیاتی تحقیق و تنقید کے حوالے سے دیگر ناقدین میں گوپی چند نارنگ، ناصر عباس نیئر، صفیر افراہیم، ارجمند

آراء، رضی شہاب اور فرخ ندیم شامل ہیں۔ ہم مختصر اکچھ منتخب ناقدین کے تحقیق و تنقید کام کا تعارفی مطالعہ پیش کریں گے۔

(ا)ممتاز شیریں

اردو ادب میں فکشن کی شعریات پر مبنی مباحث کو باقاعدہ متعارف کروانے کا سہرا ممتاز شیریں کے سر جاتا ہے۔ ممتاز شیریں نے اپنی معروف کتاب ''معیار ''۱۹۶۳ء میں فکشن کی شعریات ان کی اہمیت اورافادیت کے متعلق طویل مضمون لکھے۔ اس ہی کتاب میں شامل طویل مضمون ''تکنیک کا تنوع ناول اور فسانے میں ''کو ۱۹۹۷ء میں کتابی شکل میں شائع کیا گیا۔ افسانوں کے فنی و فکری محاسن پر '' منٹو نوری نہ ناری ''(تنقید) بھی ممتاز شیریں کا ناقابل فراموش کارنامہ ہے۔ ان کتب میں تکنیک، ہیئت، اسلوب، راوی کے تجربات، دکھانے، بتانے اور زمانی ترتیب کو زیر بحث لایا گیا۔ راوی اور تناظرات بدلنے سے کس طرح کہانی کی مجموعی شکل بدل جاتی ہے۔ مثالوں کے ذریعے ممتاز شیریں نے واضح کیا۔ بیانیات کے موضوع کی مناسبت جن منتخب افسانوں کا مطالعہ پیش کیا گیا ان میں پریم چند، احمد علی، غلام عباس، حسن عسکری اور ممتاز مفتی جیسے افسانہ نگار شامل ہیں۔ ممتاز شیریں نے افسانہ ''آنندی'' کی بیانیاتی جہات اور فنی محاسن کی نشاندہی کی ہے۔ اس افسانے کی بیانیہ تکنیک اورزمانی تسلسل کو بطور خاص مد نظر رکھا۔ حرام جادی (افسانہ) اور بالکونی (افسانہ) میں زمانی تسلسل کے استعمال اور اس کی خوبیوں اور خامیوں کو پیش کیا۔ دیمک از بلونت سنگھ اور آپا از ممتاز مفتی کے ہاں راوی تجربات کے مختلف زاویوں سے دیکھا گیا۔ جنھیں پڑھنے کے بعد یہ بات فہم میں آتی ہے کہ راوی بدلنے سے کس طرح کہانی اپنا تناظر اور بیانیہ بدل جاتا ہے۔ راوی کے تجربات کے ساتھ ان افسانوں کی بیانیہ تکنیک کے محاسن و عیوب کی بھی نشان دہی کی گئی۔

احمد علی کے افسانے ''ہماری گلی'' میں دکھانے اور بتانے کے عمل کی اہمیت کو بیان کیا گیا ہے۔ کسی افسانے میں کہاں دکھانے کا عمل ضروری اور کہاں غیر ضروری ہوتا ہے اور کہاں بتانے کا عمل اہم ہوتا ہے ۔ ممتاز شیریں نے بیانیات کی بنیادی جزئیات کو موضوع بنایا۔ یہ وہی بنیادی مباحث ہیں جنھیں افلاطون نے بوطیقا میں موضوع بنایا۔ ممتاز شیریں نے تکنیک، ہیئت، اسلوب، بیانیہ، منظر نگاری، آغاز، انجام اور راوی کے تجربات پر قلم اٹھا کر اردو کو فکشن کی شعریات کی اہمیت وافادیت سے روشناس کروایا۔

شمس الرحمن فاروقی

شمس الرحمن فاروقی نے جہاں دیگر تنقید ی نظریات کو موضوع بنایا۔وہاں انہوں نے فکشن کی شعریات پر بھی خصوصی توجہ دی۔اس موضوع پر ان کی کتاب ''افسانے کی حمایت میں''۱۹۸۲ء بہت اہم ہے ۔جس میں انہوں نے پلاٹ کو موضوع بنایا۔اپنے مضمون ''پلاٹ کا قصہ''میں انھوں نے ارسطو کے تصور پلاٹ اورروسی ہیئت پسندوں کے تصور پلاٹ کی جزئیات بیان کیں۔ انھوں نے کہانی میں موجود علت ومعلول کو پلاٹ قرار دیااور پلاٹ ہی کو واقعات کی دلچسپی کاسامان ٹھہرایا۔اس کے علاوہ انھوں نے ارسطو کی بوطیقا کا''شعریات ''کے نام سے ترجمہ بھی کیا۔''افسانے کی حمایت میں''انھوں نے کہانی ،پلاٹ ،تکنیک اور بیانیہ کو بڑے مفصل انداز میں پیش کیا۔ اس کتاب کے اہم مضامین میں ''چند کلمے بیانیہ کے بیان میں''افسانے میں بیانیہ اور کردار کی کشمکش اور''افسانے میں کہانی پن کا مسئلہ''شامل ہیں۔ جس میں انھوں نے بیانیہ،واقعہ،قصہ،راوی کے تجربات اور تصور پلاٹ جیسے موضوعات کو سمیٹنے کی سعی کی ہے۔

گوپی چند نارنگ

جدید تنقیدی تصورات کو اردو زبان وادب میں متعارف کروانے میں گوپی چند نارنگ کانام بہت نمایاں ہے۔ جہاں انھوں نے ساختیات ،پس ساختیات اور شعریات کو موضوع بنایا۔ وہاں انھوں نے بیانیات/ شعریات کو بھی خصوصی طور پر پیش کیا۔ اگرچہ اس سلسلے میں ان کا کام تراجم پر مشتمل ہے ۔مگر تنقیدی تصورات کو سمجھنے کے لیے بہت معاونت فراہم کرتا ہے۔ گوپی چند نارنگ نے تنقید اور جدید تنقیدی تصورات کی پوری روایت کو مد نظر رکھا۔ روسی ہیئت پسندوں ،فرانسیسی مفکرین اورامریکی ناقدین کے تصورات و نظریات پر توجہ مرکوز رکھی۔ ان کی کتاب ''ساختیات،پس ساختیات اور مشرقی شعریات''(۱۹۹۳ء)اس سلسلے کی اہم کڑی ہے۔ یہ کتاب اردو تنقید کو جدید تنقید سے ہم آہنگ کرنے کی سعی اول ہے۔اس ہی کتاب میں فکشن کی شعریات کو باب چہارم میں جگہ دی گئی۔ باب چہارم''فکشن کی شعریات اور ساختیات میں ولادی میر بروپ اور لیوی اسٹر اس کے لسانیاتی ماڈل،بیانیہ،پلاٹ اور کہانی جیسے موضوعات شامل ہیں۔اس کے علاوہ ''ولادی میر پراپ،اے جے گرماس اور جیراڈ جینٹ کے بیانیاتی ماڈل کا تعارف و تجزیہ شامل ہیں۔ جن میں فکشن کی جزئیات کو تفصیل سے بیان کیا گیا ہے۔

ڈاکٹر ناصر عباس نیئر

ناصر عباس نیئر نے جدید تنقیدی تصورات پر مبنی ان مباحث کو آگے بڑھایا جن پر شمس الرحمن فاروقی اور گوپی چند نارنگ نے قلم اٹھایا۔ مگر اس حوالے سے ان کے کام کا امتیازی وصف یہ ہے کہ انھوں نے اس میں جدید اور مابعد جدیدیت کے مباحث کا اضافہ کیا ہے۔ بیانیات کے تناظر میں دیکھا جائے تو ان کے ایم افل اردو کے مقالے ''جدید اور مابعد جدید تنقید''(۲۰۰۴ء) میں کافی مباحث شامل ہیں۔ جس میں روسی ہیئت پسندوں اور بالخصوص زویتان تودروف کے کام پر خصوصی روشنی ڈالی گئی ہے۔ ان کی کتاب ''مابعد جدیدیت، نظری مباحث''(۲۰۱۴ء) میں بھی بیانیات اور بیانیہ کے متعلق تحریریں ملتی ہیں۔ اس کتاب میں بیانیہ، بین المتونیت ،کلامیہ اور فوق بیانیہ کے موضوع پر تعارفی نوعیت کی تحریریں شامل ہیں۔ ''بیانیات''(مرتبہ قاضی افضال حسین) میں ''بیانیات کی اصطلاحات ،وضاحتی فرہنگ مضمون''میں انھوں نے بیانیہ کی منتخب اصطلاحات کا تعارف بیان کیا ہے۔نہ صرف اصطلاحات کا تعارف پیش کیا بلکہ اس مضمون میں انھوں نے بیانیہ کی تکنیک ،بیان کنندہ کی اقسام، دکھانے، بتانے، کہانی، کلامیہ، مرکب بیانیہ، مخاطب اور نقطہ ارتکاز کی بھی وضاحت کی ہے۔ جدید تنقیدی نظریات پر ان کی گرفت ان کی عملی وسعت اور محنت شاقہ کا منہ بولتا ثبوت ہے۔

ڈاکٹر قاضی افضال حسین

قاضی افضال حسین وہ واحد نقاد ہیں جنھوں نے اپنی پوری توجہ صرف بیانیات ہی کے موضوع پر مرکوز رکھی۔ بیانیات اور بیانیاتی مطالعہ کو انھوں نے اوڑھنا اور بچھونا بنایا۔ انھوں نے طبع زاد مضامین کے ساتھ اہم بیانیاتی مفکرین کے مضامین ترجمہ کیے۔اس سلسلہ میں ان کی مرتب کردہ کتاب (۲۰۱۷ء)انتہائی اہم کتاب ہے۔ جس میں مختلف مضامین نگاروں کے انتہائی اہم مضامین شامل ہیں۔ اس کتاب میں ممتاز شیریں، شمس الرحمن فاروقی، ارجمند آراء، زویتان تودورف، ژارژنت، مائکے بال، وین سی بوتھ، ناصر عباس نیئر، خالد قادری، شکوہ محسن مرزا، سہیل فاروقی اور قاضی افضال حسین کی تحریریں شامل ہیں۔اس کتاب میں زیادہ تر مضامین تراجم پر مشتمل ہیں۔ جن کے مترجم ارجمند آراء اور قاضی افضال حسین خود ہیں۔ بیانیات کے موضع پر ان کی دوسری اہم تصنیف ''تحریر اساس تنقید''۲۰۰۹ء میں شائع ہوئی تھی۔ جس میں انھوں نے تھیوری/ ادبی تھیوری اور بین المتونیت کو موضوع بنایا۔ اس کے علاوہ انھوں نے علی گڑھ یونیورسٹی سے بیانیات پر خصوصی شمارہ بھی ترتیب دیا تھا۔ یہ شش ماہی شمارہ ''تنقید'' کے نام سے شائع ہوتا ہے۔ تنقید کے شمارہ نمبر میں تین مضمون ''ادبی بیانیے''، ''کہانی اور متن افسانہ''اور ''تکلم ،بیانیہ اورافسانویت کے عنوان سے شامل ہیں۔ قاضی افضال حسین کی اس موضوع سے دلچسپی اور گرفت کا منہ بولتا ثبوت ان کا مسلسل کام ہے۔ان کی

ریاضیت کی عکاسی ان کے تحریر کردہ مضامین کرتے ہیں۔ڈاکٹر قاضی افضال حسین کا نام اس میدان میں ہمیشہ زندہ رہے گا اور ان کے تحقیقی و تنقید کام کی قدر و منزلت وقت گزرنے کے ساتھ بڑھے گی۔

سکندر احمد

فکشن کی شعریات کے موضوع پر جامع اور مختصر کام سکندر احمد کا ہے۔جنھوں نے فکشن کی روایتی تنقید کو ترک کر کے جدید مباحث اور نظریات کی روشنی میں فکشن کو پرکھنے کی کوشش کی ہے۔بیانیاتی مطالعہ کی راہ ہموار کرنے کے لئے انھوں نے قاضی افضال حسین کے ساتھ مل کر بہت سے مضامین لکھے۔اس موضوع کو جاذب نظر اور قابل قبول بنانے میں ان کا بڑا ہاتھ ہے۔''افسانے کے قواعد'' (تحقیق و تنقید) ایک ایسی ہی کاوش ہے۔اس کتاب میں سکندر احمد نے واقعہ، کہانی، پلاٹ اور بیانیہ کو جدید تر تناظرات اور تصورات کے ساتھ پیش کیا ہے۔اس کتاب میں سکندر احمد نے شعریاتی محاسن و عیوب کی نشان دہی کی ہے۔بیان کنندہ اور راوی میں کیا فرق ہے؟ کوئی بیانیہ کس طرح موثر بنتا ہے؟ بیانیہ کی مختلف اقسام کیا ہیں؟ راوی اور مصنف کے درمیان کیا فرق ہے؟ کہانی اور پلاٹ کا امتزاج کیوں لازم ہے؟ سکندر احمد نے اپنی کتاب میں ان اہم سوالات کے جوابات دینے کی کامیاب سعی کی ہے۔

ارجمند آراء

ارجمند آراء کا تحقیقی و تنقیدی کام بیانیاتی مطالعہ پر مبنی مضامین کے تراجم پر مشتمل ہے۔ارجمند آراء نے انتہائی اہم تحقیقی مضامین اردو میں ترجمہ کیے۔ان مضامین کی خاصیت یہ ہے کہ انتہائی اہم اور بیانیات کی پیچیدہ گتھی سلجھانے میں معاونت کرتے ہیں۔ان تراجم کو ''نظری ڈسکورس'' کے نام سے کتابی شکل میں شائع کیا گیا۔ان میں شامل مضامین نظری مباحث پر مشتمل ہیں۔جو بیانیہ کی تشریح و تفہیم پر محیط ہیں۔اس کتاب میں شامل دو مضمون بیانیہ کا ساختیاتی تجزیہ ازرولاں بارتھ اور ''بیانیے کا ساختیاتی تجزیہ'' ازز ویتان تودوروف کے تحریر کردہ ہیں۔یہ مضامین بیانیہ کی مکمل ساخت اور مطالعاتی طریقہ کار پر مبنی ہیں۔ان میں بیانیہ کی وسعت، اہمیت اور افادیت کا احاطہ کیا گیا ہے۔یہ دونوں طویل مضمون بیانیہ کی مکمل ساخت کو واضح کرتے ہیں اور ان میں بیانیہ کی پیچیدہ گتھی سلجھانے کی کوشش کی گئی ہے۔ان مضامین کی وسعت اور دقیق ہونے کا اندازہ قرأت کے دوران ہوتا ہے۔ارجمند آراء کا ان مضامین کا ترجمہ کرنا اور سہل انداز میں پیش کرنا قابل تحسین

ہے۔اچھاترجمہ کرنااز خود ایک مشکل امر ہے۔اس سے بھی بڑھ کر ان پیچیدہ موضوعات کو قابل فہم بنا کر پیش کرنا ہے۔جس کو ارجمند آراء نے بخوبی نبھایا۔

فرخ ندیم

کلاسیکی اور جدید بیانیات کے موضوع پر فرخ ندیم نے بھی قلم اٹھایا اور اس موضوع کے ساتھ انصاف کیا۔انھوں نے اس موضوع کا انتخاب اپنے پی ایچ ڈی کے مقالہ کے لیے بھی کیا۔جس کا عنوان narrative theory and dastan ہے۔جدید بیانیاتی مطالعہ پر مبنی ان کی کتاب ''فکشن ،کلامیہ اور ثقافتی مکانیت'' ۲۰۱۹ء میں شائع ہوئی۔جس میں منتخب فن پاروں کی فکری وفنی جہات پر روشنی ڈالی گئی۔ان مضامین میں زمان ومکان ،ثقافتی بیانیہ اور کلامیہ کے تناظر میں کہانی کی فکری جہات کو بیان کیا گیا ہے۔'' ساختیات ،سیمیات اور بیانیات'' کے نام سے شائع ہونے والے مضمون میں انھوں نے ساختیات،سیمیات اور بیانیات کے درمیان فرق اور مطالعاتی طریقہ کار کو مختصرا بیان کیا ہے۔یہ مضمون قاضی افضال حسین کی مرتب کردہ کتاب ''بیانیات کے پاکستانی ایڈیشن کے شروع میں شامل ہے۔اس کے علاوہ ''ہم سب'' نے بھی اس مضمون کو شائع کیا۔اس مضمون میں بیانیاتی مطالعہ کی مختلف جہات پر مختصر روشنی ڈالی گئی۔بیانیاتی مطالعہ پر مبنی ان کا مضمون ''تشبیہات اور شعریات :ایک بیانوی نظم کا تجزیہ '' بہت اہم ہے ۔جو نمل یونیورسٹی کے شمارہ نمبر ۲۲''دریافت'' میں شامل ہے۔جس میں انھوں نے ایک منتخب بیانیاتی ماڈل کے ذریعے نظم کا مطالعہ پیش کیا۔ بیانیات کے حوالے سے ان کے دو مضامین جو کہ انگریزی زبان میں شائع ہوئے بہت اہمیت کے حامل ہیں۔ انگریزی زبان میں ان کے شائع ہونے والے مضامین میں'' Structuralism and dastan narrative''اور''The narrative in The shroud'' شامل ہیں۔آخری مضمون اسلامک یونیورسٹی کے تحقیقی مجلہ ''معیار'' کے شمارہ نمبر ۱۰ میں شامل ہے۔ان کا تحقیقی کام ان کی مطالعاتی وسعت ،دانش اور ریاضیت کی عکاسی کرتا ہے۔بیانیات کے موضوع پر ان کا مطالعہ اور تحقیقی کام قابل توجہ ہے۔

حوالہ جات

(۱) Majid American ,key concepts and basic notes on narrotology and narrative ,https://www.researchgate. net/publica /320172355-key concepts and basic notes on narrotology and narrative January 2015 7pm to December 2020.

(۲) گوپی چند نارنگ ،ڈاکٹر ،"ساختیات ،پس ساختیات اور مشرقی شعریات" ،سنگ میل پبلی کیشنز لاہور، ص۱۰۹، ۱۹۹۴ء

(۳) ناصر عباس نیئر،ڈاکٹر،جدید تنقید اور مابعد جدید تنقید،انجمن ترقی اردو،ڈی ۱۵۹ بلاک،گلشن اقبال، کراچی،ص ۵۷ ،۲۰۱۳ء

(۴) رضی شہاب،افسانے کی شعریات،ایجوکیشنل پبلشنگ ہائوس،دہلی،ص ۵۱ ،۲۰۱۶ء

(۵) ارسطو،شعریات(مترجم)شمس الرحمن فاروقی،عکس پبلی کیشنز لاہور،ص ۵۶ ،۲۰۱۹ء

(۶) رضی شہاب،"افسانے کی شعریات" ایضاص ۵۳

(۷) قاضی افضال حسین،"واقعہ،راوی اور بیانیہ" مشمولہ بیانیات(مرتبہ)قاضی افضال حسین عکس پبلی کیشنز لاہور،ص ۲۳۴ ،۲۰۱۹ء

(۸) E.M Forster Aspects of the novel ,Electronic ,editions published 2002,page 22

(۹) ارسطو،"شعریات" ،(مترجم)شمس الرحمن فاروقی ایضاص ۶۵

(۱۰) گوپی چند نارنگ،ڈاکٹر،ساختیات،پس ساختیات اور مشرقی شعریات ایضا،ص ۹۲

(۱۱) E.M Forster Aspects of the novel ,Electronic ,editions published 2002,page 61

(۱۲) نبراس سہیل ،پلاٹ کہانی کردار !باہمی تعلق اوران کی تشکیل کے مراحل مشمولہ "ہم سب" ۱۲جولائی ۲۰۲۰ء

(۱۳) compile By David "The Art of fiction"JohnBarth ,Metafiction, Lodge,viking Penguin,375 Hudson street,New York U.S.A,1993,page 206

(۱۴) نعیمہ بی بی،فکشن کی مابعد جدید تکنیک،مشمولہ خیابان،شمارہ ۴۲ شعبہ اردو پشاور یونیورسٹی پشاور،ص ۲۰،۲۰۲۰ء

(۱۵) . Frame narrative ,The oxford Dictionary of literary

(۱۶) ناصر عباس نیر،ڈاکٹر،بیانیات کی اصطلاحات ،وضاحتی فرہنگ ،مشمولہ "بیانیات "مرتب قاضی افضال حسین،ص ۲۸۲

Terms :http://www.oxfordreference.com-Time 1048 A.M 04-02-2020

(۱۷) مائیکے بال، ارتکاز نظریہ (مترجم) قاضی افضال حسین مشمولہ بیانیات (مرتبہ) قاضی افضال حسین عکسی پبلی کیشنز لاہور، ص ۱۲۳، ۲۰۱۹ء

(۱۸) Point of vies,https:literarydevices.net/ Piont of view time 10:26 P.M 3-12-2021

(۱۹) شمس الرحمن فاروقی، "افسانے کی حمایت میں" مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، جامعہ نگر، ص ۱۹۳، ۲۰۰۶ء

(۲۰) صغیر افراہیم، پروفیسر، اردو کا افسانوی ادب، ایجوکیشنل بک ہائوس، مسلم یونیورسٹی مارکیٹ علی گڑھ، ص ۲۷۲، ۲۰۱۰ء

(۲۱) جہانگیر احمد، ڈاکٹر، اردو ناول کی شعریات، بک ٹاک، میاں چیمبرز ۳، ٹمپل روڈ لاہور، ص ۴۷، ۲۰۱۸ء

(۲۲) ابو الاعجاز حفیظ صدیقی، ادبی اصطلاحات کا تعارف، ناشر اسلوب، ایوان، علم پلازہ، اردو بازار لاہور، ص ۹۱، ۲۰۱۵ء

(۲۳) قاضی افضال حسین، "بیانیہ کے بنیادی مسائل"، مشمولہ "بیانیات"، مرتب قاضی افضال حسین، عکس پبلی کیشنز لاہور، ص ۲۳، ۲۰۱۹ء

(۲۴) سکندر احمد، "تکلم بیانیہ اور افسانویت"، مشمولہ شش ماہی، تنقید شمارہ ۱۰، مدیر، قاضی افضال حسین، شعبہ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ، ص ۲۱۵، ۲۰۱۱ء

(۲۵) ناصر عباس نیئر، ڈاکٹر، "بیانیہ کی اصطلاحات"، مشمولہ، "بیانیات"، مرتب قاضی افضال حسین، عکس پبلی کیشنز لاہور، ص ۲۷۱، ۲۰۱۹

(۲۶) الطاف انجم، ڈاکٹر، اردو میں مابعد جدید تنقید، عکس پبلی کیشنز لاہور، ص ۷۳، ۲۰۱۸ء

(۲۷) گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر، ساختیات پس ساختیات اور مشرقی شعریات، سنگ میل پبلی کیشنز لاہور، ص ۴۰، ۱۹۹۴ء

(۲۸) ناصر عباس نیئر، ڈاکٹر، جدید تنقید اور مابعد جدید تنقید، انجمن ترقی اردو، ڈی ۱۵۹ بلاک، گلشن اقبال، کراچی، ص ۷۹، ۲۰۱۳ء

(۲۹) ایضاً ص ۷۸

(۳۰) مرزا خلیل احمد بیگ، پروفیسر، "ادب اور نشانیات" ، مشمولہ سہ ماہی الماس شمارہ ۳۰، مدیر اعلی اعجاز عبید، ہاشم نگر، لنگر ہاؤس، حیدر آباد، انڈیا، ص ۲۹ ،۲۰۰۶ء

(۳۱) ناصر عباس نیئر، ڈاکٹر، جدید اور مابعد جدید تنقید، ایضا، ص ۸۴

(۳۲) محمد اشرف کمال، ڈاکٹر، "نشانیات، نشانات کی سائنس" ، مشمولہ الماس شمارہ ۲۲، شعبہ اردو، شاہ عبد اللطیف بھٹائی یونیورسٹی خیر پور، سندھ، ص ۲۲ ،۲۰۲۰ء

(۳۳) Peter Barry. "Beginning theory", Manchester university,press , oxford road,Manchester,M13 INR,U.K page 222,2002

(۳۴) سکندر احمد، "اردو فسانے کے قواعد"، عکس پبلی کیشنز لاہور، ص ۵۱ ،۲۰۱۹ء

(۳۵) روبینہ سلطان، "تین نئے ناول نگار" ، دستاویز، سی ۱۵۹، چناب بلاک، نمبر ۱۰، علامہ اقبال ٹائون لاہور، ص ۲۰۱۲، ۳۵ء

باب دوم

"حسن کی صورت حال خالی جگہیں پر کرو" کا بیانیاتی مطالعہ

راوی کے تجربات (Narrator,s experiments)

ناول "حسن کی صورت حال خالی جگہیں پر کرو" کا آغاز غائب راوی (Third Person) سے ہوتا ہے ناول کے ابتدائی حصے میں راوی بطور ناظر دکھانے کے عمل پر زیادہ انحصار کرتا ہے وہ کبیری کردار کی زندگی کے مختلف گوشوں اور اس کے فکری ابہام کو موضوع بناتا ہے۔ راوی بیان کے دونوں طریقوں دکھانے (Showing) اور بتانے (Telling) سے استفادہ کرتا ہے۔ بتانے کا عمل کبیری کردار کی زندگی کی تفصیلات اور باطنی فکری صورت حال سے متعلق ہے۔ جبکہ دکھانے کا عمل مناظر اور کردار کے زاویہ نگاہ کو آشکار کرتا ہے۔ ان دونوں طریقوں کے امتزاج سے راوی کہانی کی تشکیل کرتا ہے۔ بتانے والے حصے میں کبیری

کردار کی داخلی اور خارجی دنیا موجود ہے۔ بتانے کے عمل سے کہانی میں بہاؤ دیکھنے کو ملتا ہے۔ اور کردار کے متعلق معلومات ملتی ہیں جو کہ کردار کے خدوخال کو واضح کرتی ہیں۔ راوی کے بتانے پر مشتمل بیانیے کو ملاحظہ کیجیے۔ جس میں کردار کے متعلق معلومات دی گئی ہیں جس کے نتیجے میں واقعہ کی حرکی صورت میں سامنے آتی ہے:

> "حسن رضا ظہیر نے مالیاتی امور سے متعلق تعلیم حاصل کرنے کے بعد چوبیس سال کی عمر میں شہر سے پندرہ کلو میٹر باہر واقع ایک کیمیکل فیکٹری میں اکاؤنٹنٹ کی ملازمت حاصل کی۔ یہ ایک اچھی ملازمت تھی۔ مالی اعتبار سے معقول، تابعداری، اچھی کارکردگی اور محنت کا صلہ اچھی سالانہ ترقی کی صورت میں ملتا تھا"۔(۱)

بتانے کے عمل کو راوی اس قدر خوبصورتی سے نبھاتا ہے کہ راوی کا وجود ہی معدوم ہو جاتا ہے۔ بلکہ ناول میں بعض جگہوں پر راوی عامل راوی (Agent Narrator) کی جون میں بدل جاتا ہے۔ اور ہم مناظر کو کردار کی آنکھ سے دیکھنے لگتے ہیں یعنی راوی بیان کرتے کرتے کردار کی آنکھ بن جاتا ہے جس کی مثالیں ہم مرکزی کردار کی اچٹتی منظر بینی والے بیان میں دیکھ سکتے ہیں۔ جس میں مرکزی کردار اچٹتی منظر بینی کرتے ہوئے پایا جاتا ہے۔ یوں ہم دیکھتے ہیں کہ ناول میں وقوع پذیر ہونے والے واقعات کبیری کردار کی مشاہداتی دنیا کی پیداوار بن جاتے ہیں۔ بیان کرتے ہوئے راوی جب کردار کی آنکھ بن جاتا ہے تو منظر اور بیانیہ کردار کے وجود تک محدود ہو جاتا ہے۔ اس طرح کے بیان کی بہت ساری مثالیں باب اول میں موجود ہیں۔ جب راوی بیان کرتے ہوئے عامل راوی کے روپ میں بدل جاتا ہے راوی کے بدلنے اور کردار کی آنکھ بننے کی مثال ہم اس اقتباس میں ملاحظہ کر سکتے ہیں۔

> "اگلی صبح اتفاق سے کمپنی کا وہی ڈرائیور وہی گاڑی لایا۔ گندا نالہ عبور کرتے ہی حسن کا دل تیزی سے دھڑکنے لگا۔ خونی شکستہ آئینہ غائب تھا۔ گنے کے رس کی مشین بند اور خالی پڑی تھی۔ وہ سنبھل کر اور اپنی آنکھوں کو بصارت کے بہترین مظاہرے کے لئے تیار کر کے کھڑکی کے ساتھ جڑ کر بیٹھا تاکہ اچٹتی منظر بینی کی حدود کے باوجود اپنے ہم نام کتبے یعنی اپنے ہم نام کتبے کی باقی تفصیلات بھی جس قدر ہو سکے دیکھ لے۔ سڑک آئی، کتبے آئے گزرنے لگے۔ آہ لخت جگر

کاشف، شہباز احمد، سلمی بیگم، عابدہ پرویز، مرزا اطہر بیگ، افتخار احمد چوہدری،
حکیم وارث علی، حسن رضا ظہیر ولد ظہیر احمد"۔(۲)

باب دوم "حیرت کی ادارت" میں مصنف بیانیے میں اور مداخلتی اختیارات حاصل کرنے کے لئے ایک راوی کا انتخاب کرتا ہے۔ اور یہ بااختیار راوی، غائب ہمہ دان راوی (omirient Third Person) ہے جس کو ناول میں "مدیر حیرت" کا نام دیا گیا ہے۔ اس راوی کی مدد سے مصنف نہ صرف واقعات کا انتخاب کرتا ہے بلکہ مجموعی بیانیے پر اختیار حاصل کر لیتا ہے چوں کہ غائب ہمہ دان راوی کے اختیارات لامحدود ہوتے ہیں۔ اس لیے مصنف اس کی معاونت سے واقعات کو محدود اور لامحدود کرتا ہے۔ غائب ہمہ دان راوی کی یہ بھی خوبصورتی ہوتی ہے کہ وہ کرداروں سے بہت کم فاصلے پر ہوتا ہے۔ لہذا وہ کسی بھی کردار کی ظاہری و باطنی دنیا کو بآسانی موضوع بنا سکتا ہے۔ یہ راوی کہانی کا کردار نہیں ہوتا بلکہ یہ کہانی سے باہر ہوتا ہے۔ یہی ساری خصوصیات ہمیں ناول "حسن کی صورت حال" کے راوی میں دیکھنے کو ملتی ہیں۔ راوی بطور مدیر حیرت کرداروں کی نفسیاتی، باطنی اور تصوراتی صورت حال کو صفحہ قرطاس کی زینت بناتا ہے۔ بلکہ اس ہی کی معاونت سے مصنف اپنے فلسفیانہ افکار و تصورات کی گنجائش بھی نکال لیتا ہے۔ جس کی مثالیں ادارتی نوٹ پر مبنی بیانیے میں دیکھی جا سکتی ہیں۔ یوں بیانیے میں راوی کی مداخلت کھٹکتی نہیں۔ ناول میں غائب ہمہ دان راوی کی مداخلت اور اختیارات کی جھلک ہم ان اقتباسات میں دیکھ سکتے ہیں:

> "ہم سمجھتے ہیں وقت آ گیا ہے کہ نہ صرف ہم حسن کے ہم سفر بنیں بلکہ اس کی ہم سفری کی دعوت عام دیں لیکن یہاں ہم ایک مزید ادارتی وضاحت سمجھتے ہیں۔ صورت حال یہ ہے حسن کے سفر میں ہر "حیرانیہ" ایک منزل، ایک مقام، حیرت یا حیرت کے پڑاؤ کی حیثیت رکھتا ہے۔ لیکن ان کی ترتیب حسن رضا ظہیر نامی شخص کی زندگی کی واقعاتی ترتیب کے تابع نہیں ہے۔ گویا "حیرانیوں" کی ترتیب ہماری اپنی ہو گی اور جیسا کہ ظاہر و باہر ہے وسیع ترین معنوں میں ترتیب کاری ہی ہر طرح کی ادارت کی اساس ہے"۔(۳)

> "مدیر حیرت کے بارے میں ایک اور خوش فہمی بھی جنم لے سکتی ہے۔ جس کا فوری ازالہ قطعاً ضروری نہیں ہے لیکن ہم کچھ بات ضرور کریں گے۔ سمجھا

جاسکتا ہے کہ گویا ہم حسن کے بھوت مصنف ہیں۔ اصل صورت حال یہ ہے
کہ ہمیں نہ صرف حسن کا بھوت مصنف بلکہ حسن کا بھوت بھی سمجھا جاسکتا
ہے۔ اس طرح "ہمارے مدیر کے مداخلتی اختیارات تو برقرار رہیں
گے"۔(۴)

ناول میں بیانیے کی تشکیل کے لئے وضع کردہ راوی "مدیر حیرت" دراصل ہمہ دان راوی ہی ہے۔ جس میں نہ صرف ہمہ دان راوی کے اوصاف پائے جاتے ہیں۔ بلکہ اس میں مضمر مصنف کی جھلک بھی موجود ہے۔ مضمر مصنف(Implied Author) میں مصنف کی اپنی ذات مستور ہوتی ہے۔ جو بعض جگہوں پر عیاں بھی ہوتا ہے۔ مضمر مصنف کو مصنف کی ذات ثانی بھی کہا جاتا ہے۔ مصنف اس راوی (مدیر حیرت) کے ذریعے بعض جگہوں پر اپنے افکار و تصورات کی ترویج کرتا ہے۔ وین سی بوتھ نے مضمر مصنف کی اہمیت کے متعلق یوں لکھا ہے:

"ان ناولوں میں بھی جہاں کوئی راوی ڈرامایا نہیں گیا۔ ایک مخفی مضمر مصنف
کی تصویر بنتی ہے۔ جو چاہے stage manager کی حیثیت سے ایک کٹھپتلی
نچانے والے یا ایک اپنے آپ میں مصروف بے نیاز خدا کی حیثیت سے پس
منظر میں موجود رہتا ہے۔ یہ مضمر مصنف اصل آدمی سے ہمیشہ مختلف ہوتا
ہے۔ جو اپنی تخلیق میں اپنا ایک برتر version خلق کرتا ہے۔"(۵)

مذکورہ ناول میں "مدیر حیرت" جب مضمر مصنف کے اوصاف اختیار کرتا ہے تو اس کی حیثیت بھی stage manager کی طرح ہوتی ہے۔ جو کہ اصل مصنف سے مختلف بھی ہے۔ اور ایک برتر وزن بھی خلق کرتا ہے۔ مدیر حیرت خود کو کرداروں سے فاصلے پر رکھتا ہے۔ مگر قاری سے اس کا فاصلہ نہ ہونے کے برابر ہے۔ یوں کہانی کا ربط قائم رہتا ہے اور بیانیے میں موجود خلا بھی پر ہوتا رہتا ہے۔ مدیر حیرت قاری کو ابہام سے بچاتا ہے۔ یعنی ہم کہہ سکتے ہیں کہ یہ بیان کنندہ مصنف کا نمائندہ ہے۔ "مدیر حیرت" کو بطور مضمر مصنف اختیارات استعمال کرتے ہوئے اور بطور اسٹیج مینجر ہم ناول میں یوں ملاحظہ کرتے ہیں:

"مدیر حیرت کے طور پر ہمیں حیرت ہے کہ چیزوں کے لئے بولنے کی اچھی
خاصی تخلیقی روایت تھی۔ جو ہم نے بچپن میں دیکھی لیکن پھر نامعلوم وجوہ کی
بنیاد پر وہ پنپ نہ سکی۔ ہم نے خود "کھوٹے سکے کی کہانی"، "ایک ٹوٹی کرسی

کی سرگزشت "اور "ایک ٹوپی کی داستان" جیسے موضوعات پر جواب مضمون
قلم بند کر کے امتحانات میں اچھے خاصے نمبر حاصل کیے ہیں"۔(۶)

اس اقتباس میں مضمر مصنف نہ صرف روایت کے عمل کی وضاحت کر رہا ہے بلکہ بطور بیان کنندہ اس میں مداخلت بھی کرتا ہے۔ اس بیانیے میں مصنف کی شناخت بآسانی ہو جاتی ہے۔ جب راوی ناول میں "ہم" کا صیغہ استعمال کرتا ہے تو نہ صرف وہ اپنی ذات سے مخاطب ہوتا ہے بلکہ قاری کو بھی متوجہ کرتا ہے۔ راوی کی یہ مداخلت پورے ناول میں محسوس اور غیر محسوس انداز میں جاری رہتی ہے۔ مجموعی طور پر ہم دیکھتے ہیں کہ ناول میں جہاں راوی غائب کے صیغے میں مخاطب ہوتا ہے وہاں اس کی مداخلت نہ ہونے کے برابر ہوتی ہے مگر جہاں راوی واحد متکلم کی صورت میں بیانیہ کی تشکیل کرتا ہے اس کی مداخلت بھی زیادہ ہو جاتی ہے۔ واحد متکلم راوی "موت کی چہل قدمی" "سیفی کی گھسیٹا کاری" اور "انیلا بلال کے نوٹس" اور لکھی جانے والی فلم کی کہانی میں موجود ہے۔ یہ تمام بیانیہ ہم تک واحد متکلم راوی کے ذریعے پہنچتا ہے۔ اس بیانیے میں راوی کی مداخلت بہت زیادہ ہے۔ اور یہاں نقطہ نظر بھی محدود ہو جاتا ہے۔ واحد متکلم راوی کے بیان پر مشتمل واقعات میں کرداروں کی باطنی دنیا، احساسات اور ذاتی افکار حاوی ہیں۔ "موت کی چہل قدمی" اور "سیفی کی گھیٹا کاری" میں یہ تمام پہلو آشکار ہوتے ہیں۔ دوسری طرف ناول میں غائب ہمہ دان راوی پر مشتمل بیانیے میں راوی متنوع کرداروں اور واقعات پر مشتمل بیانیے میں متنوع کرداروں اور واقعات کو پیش کرتا ہے۔ ایک واقعہ سے دوسرا واقعہ جنم لیتا ہے۔ یوں بھی ہمہ دان راوی کے اختیار میں ہوتا ہے کہ ایک واقعہ کو چھوڑ کر دوسرا شروع کر دے یا پھر ایک کردار کو چھوڑ کر دوسرے کردار کی صورت حال کو بیان کرنے لگے۔ اس سلسلے کی بہترین مثالیں ہم شراب کی بوتل کے قصے "سپلینگ بیگ"، کاٹ کر اتاری گئی انگوٹھی، بے شرمی کا پیپر ویٹ اور خراب میگا فون جیسے مختصر قصوں میں دیکھ سکتے ہیں۔ ان قصوں کی بیانیہ ترتیب اس عمل کی عکاسی کرتی ہے۔

مصنف ہمہ دان راوی کی معاونت سے نہ صرف متنوع قصوں کے بیان کو ممکن بناتا ہے بلکہ ان قصوں کے بیان کا جواز بھی پیدا کر لیتا ہے۔ جس کی جھلک ہم اس اقتباس میں دیکھ سکتے ہیں:

"بطور مدیر حیرت چونکہ ہم سمجھتے ہیں کہ کاٹ کر اتاری گئی اس انگوٹھی سے
متعلق واقعات چیزوں کی اس حقیقت کو بہت عمدگی سے اور کافی دلچسپ
طریقے سے واضح کرتے ہیں اس لیے میگا فون کی کہانی میں چلتے چلتے انہیں
مختصر اسناڈالنے کی کوشش کرنے میں کوئی حرج نہیں"۔(۷)

باب سوم "کباڑ خانہ" میں ہمہ دان راوی بے جان اشیا کے واقعات کو ناول کا حصہ بناتا ہے۔ یہاں ہمہ دان ماضی قریب سے ماضی بعید اور ماضی بعید سے ماضی قریب تک کے واقعات کا احاطہ کرتا ہے۔ جس میں بے جان اشیا ایک کردار کے طور پر سرگرم نظر آتی ہیں۔ جس سے نہ صرف بے جان اشیاء متحرک ہوتی ہیں بلکہ کرداروں کو بھی تحرک فراہم کرتی ہیں۔ راوی ان بے جان اشیاء کی وساطت سے واقعات کو بیان کرتا ہے۔ اور واقعات کو بہاؤ بھی فراہم کرتا ہے۔ نہ صرف راوی ان چیزوں کے سہارے واقعات کی تعمیر کرتا ہے۔ بلکہ واقعات کے اندر واقعات جنم لیتے ہیں۔ راوی کی اس ہی خاصیت کو ہم اس اقتباس میں ملاحظہ کرتے ہیں:

> "دیکھو اس زمانے کے "عظیم نجات دہندہ" سے نجات مانگنے والوں کے فساد نے کس طرح کم از کم چیزوں یعنی میگا فون، کٹی ہوئی انگوٹھی اور بے شرمی کی پیپر ویٹ کو نئی ہستی دی۔ اور کس طرح اب بطور مدیر حیرت ان چیزوں کے زمان ومکاں میں ارادی غیر ارادی مداخلت کرنے والوں کو یعنی سعید کمال، انیلا بلال، حوالدار حضور سلطان بلکہ فسادی نوجوان جبار اور فسادی نوجوان مولوی کو بھی ہمارے لیے مکمل طور پر نظر انداز کرنا ممکن نہیں ہوگا"۔(۸)

باب چہارم "عظیم نجات دہندہ سے نجات کی خوشی میں آؤ مٹھائی بانٹیں" میں راوی اس کے برعکس کرداروں پر ارتکاز کرتا ہے۔ اس باب میں چیزیں نہیں کردار اہم ہو جاتے ہیں۔ اور راوی کرداروں کے ذریعے بیانیے اور واقعات کی تشکیل کرتا ہے۔ ناول میں غائب ہمہ دان راوی نہ صرف روایت کے عمل کو پایہ تکمیل تک پہنچاتا ہے بلکہ راوی تبصرہ نگاری سے بھی کسب فیض حاصل کرتا ہے۔ یہ تبصرہ نگاری معلومات اور آرا پر مبنی ہوتی ہے۔ راوی اس ہی تبصرہ نگاری میں بعض اوقات فلسفیانہ افکار کی ترویج بھی کرتا ہے اور ان ہی فلسفیانہ افکار کا اظہار راوی کی اپنی دنیا کی بھی عکاسی کرتا ہے۔ راوی کی اس ہی تبصرہ نگاری کی ایک جھلک ہم ناول میں یوں ملاحظہ کرتے ہیں:

> "چیزیں۔۔۔ چیزیں۔۔۔۔۔ آہ۔۔ چیزیں۔۔ انسان۔۔ انسان۔۔۔۔ آہ انسان۔ حسن کی صورت میں چیزیں کی سوانح سے انسانوں کی تاریخ کو راہ نکلتی ہے۔ مگر اس راہ میں گری پڑی کئی نئی چیزیں ملتی ہیں۔ اور پھر ان کی دنیا میں

موجود کتنے ہی دوسرے انوکھے غیر تاریخی انسانوں سے واسطہ پڑ جاتا ہے اور
واقعات کی رفتار سست پڑ جاتی ہے"۔(۹)

ناول کے باب پنجم میں غائب ہمہ دان راوی واقعات کو ایک ترتیب اور تسلسل سے بیان کرتا ہے۔ یہاں راوی دکھانے اور بتانے دونوں طریقوں کے امتزاج سے واقعات کو بیان کرتا ہے۔ اس بتانے اور دکھانے کے عمل میں راوی جزئیات کے سہارے بیانیے کو پھیلاتا ہے اور وقت کی رفتار کو انتہائی دھیما بھی کرتا ہے۔ واقعات میں وقت کی دھیمی رفتار کا بیان "انگمار برگ مین اور بلی وائیلڈر سوانگ پروڈکشنز کے دفتر میں""کباڑ کمپلیس" اور جولیفا نٹو بمبالا اوفالی بمبالا" جیسے ابواب میں موجود ہے۔ جہاں راوی جزئیات اور دکھانے کے عمل کے سہارے واقعات کے بیانیے اور وقت کی رفتار کو انتہائی دھیما کرتا ہے۔ ان مذکورہ ابواب میں راوی دکھانے کے عمل پر زیادہ انحصار کرتا ہے۔ بعض جگہوں پر راوی کرداروں کے درمیان ہونے والے مکالموں کو شامل کرتا ہے۔ جس سے راوی کا وجود کچھ سمے کے لیے معدوم ہو جاتا ہے اور کردار اہم ہو جاتے ہیں۔

باب نہم "چاہ پریاں والا سے سگ اندلس تک" میں بتانے کا عمل حاوی ہے اگرچہ اس بیانیے میں دکھانے کا عمل بھی موجود ہے مگر راوی بتانے پر زیادہ اکتفا کرتا ہے۔ یہاں راوی سمعی، بصری اور حسی حسیات کے ذریعے بیانیے کی تشکیل کرتا ہے۔ ان کے ذریعے ہی بیانیے کو پھیلاتا ہے۔ یہاں راوی فلمی انداز میں بیانیے کا استعمال بھی کرتا ہے۔ یعنی کسی بھی منظر اور صورت حال کو مکمل طور پر حسیات میں بدلنے کی سعی کرتا ہے۔ اور ہم بیان ہونے والے منظر یا صورت حال کو سنتے، دیکھتے اور محسوس کرتے ہوئے پاتے ہیں۔ اور راوی اس چیز کا اقرار بھی کرتا ہے کہ وہ فلمی انداز سے استفادہ کرے گا:

> "ہم سمجھتے ہیں کہ وقت آگیا ہے کہ ہم آگے کا حال یعنی واقعات کو یا شاید ان کے بیان کو کسی اور سطح پر لے جائیں۔ یوں بطور مدیر حیرت ہم کچھ بھی کر سکتے ہیں۔ لیکن جیسے پہلے کہا گیا ہم بتدریج فلمی انداز اپناتے چلے جائیں گے"۔(۱۰)

ناول نگار نے "مدیر حیرت" کو بطور راوی خلق کر کے نہ صرف بیان کی آزادی بلکہ بیانیے کے لیے بھی خود مختاری حاصل کر لی اور ساتھ ہی بیانیے میں مداخلت کے جواز کو بھی ممکن بنالیا۔ باب نہم میں راوی وقت پر اختیار حاصل کرنے کی سعی کرتا ہے اور وقت کی رفتار کو انتہائی دھیما کرتا ہے۔ اس کے لیے وہ جزئیات کا سہارا

لیتا ہے۔ جزئیات نگاری کے ذریعے وہ وقت کی انتہائی چھوٹی اکائی سیکنڈوں تک بیانیے کو لے جاتا ہے۔ اس ہی بیان میں بعض جگہوں پر راوی وقت کو ساکت کر کے منظر کو پیش کرتا ہے۔ جس کی مثال ہم چاہ پریاں والے بیان میں دیکھ سکتے ہیں۔ جہاں راوی منظر کشی کرتے ہوئے ایک الو کے اڑتے ہوئے چاند کے سامنے جا کر کچھ دیر کے لیے سٹل ہو جاتا ہے۔ اس ہی باب میں راوی بیانیہ تکنیک کے سہارے ایک منظر سے دوسرے منظر میں چلا جاتا ہے۔ اس باب میں راوی ایک ہی سمے میں بیک وقت مختلف جہات کا احاطہ کرنے کی سعی کرتا ہے۔ اس طرح ہم بیک وقت مختلف کرداروں کی حرکی صورت حال کو نہ صرف ملاحظہ کرتے ہیں بلکہ مختلف کرداروں کے افعال سے بھی آگاہ ہوتے ہیں۔ یہاں ناول نگار زمان کی مختلف حالتوں کو پیش کرتا ہے۔ یوں یہ بیانیہ ایک فلم یا ڈرامے کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ اس متنوع جہات پر مشتمل بیانیے اور راوی کے تجربات کو ہم ناول میں یوں دیکھتے ہیں:

"محبت ایک آدم خوری بھی ہے مجھے گھسیٹ لینے دو انیلا پری"۔

"تم پاگل ہو" انیلا کہتی ہے اور اس کو سر کے بالوں سے جکڑ کر اپنی طرف کھینچ لیتی ہے۔ سوانگ پروڈکشنز کے کمرے میں بھاپ بھرنے لگتی ہے۔ جیسے سب کچھ غائب ہونے لگتا ہے۔ کمرہ خالی ہو چکا ہے:

"سائیں پریاں والا کے مزار سے قوالوں کا طائفہ گلاب کے پھولوں ہاروں
میں لدا پھندا واپس جا رہا ہے۔ کنوئیں میں سے ایک مرد اور عورت مسلسل
پانی کے ڈول نکال رہے ہیں"۔(۱۱)

ایسے تمام مناظر میں راوی کبھی داخل سے خارج اور کبھی خارج سے داخل کی طرف سفر کرتا ہے۔ ایسے ہی بیانیے اور تجربات کی مثالیں باب دہم "حکمت بہزاد" میں دیکھنے کو ملتی ہیں۔ مگر اس باب میں وقت کے تسلسل اور فرق کو ملحوظ خاطر رکھا گیا ہے۔ اس باب میں وقت کے بہاؤ کا احساس ہوتا ہے۔ راوی یہاں وقت کی تبدیلی اور بہاؤ کو ایک ترتیب سے پیش کرتا ہے اور وقت کو چھوٹے چھوٹے ٹکڑوں میں تقسیم کرتا ہے۔ مثلاً سہ پہر تین بجے، تین بج کر دس منٹ، سوا تین، تین بج کر پچیس منٹ، پونے چار اور چار بج کر دس منٹ کے بیان میں راوی مختلف جہات میں وقوع پذیر ہونے والے واقعات کا احاطہ کرتا ہے۔ اس طرح کے بیانیے میں بعض جگہوں میں ہمہ دان راوی ایک راوی کا انتخاب کرتا ہے اور یہ انتخاب غائب ہمہ دان راوی ہی کرتا ہے۔ راوی کے اس انتخاب سے نہ صرف بیانیہ مختصر ہو جاتا ہے بلکہ مخصوص کردار تک محدود ہو جاتا ہے۔ ناول میں اس انتخابی عمل کی مثال ہم "موت کی چہل قدمی" نامی مختصر کہانی کے بیانیے کے سلسلے میں دیکھ

سکتے ہیں۔ جہاں راوی کہانی کے بیان کے لیے واحد متکلم راوی کا انتخاب کرتا ہے اور کردار کی کیفیات اور خیالات کو جامع اور مختصر انداز میں پیش کیا گیا ہے۔واحد متکلم راوی پر مشتمل بیانیے کو ہم ناول میں یوں ملاحظہ کر سکتے ہیں:

"ماسکو کی خوفناک سردیاں گزر چکی تھیں اگرچہ ہم لوگ موسم کی تبدیلی سے قطعا لاتعلق تھے لیکن جسم کا تم سے الگ ایک اپنا لینا دینا ہوتا ہے۔یہ شرمناک ہے لیکن جسم تمہیں شرمندہ کرتا ہے اور تم کچھ نہیں کر سکتے۔خیر اب سردی اتنی نہیں تھی۔انہوں نے میرے جسم سے اس سلوک کے اثرات مندمل کیے جو سلوک اندرے اور بورس کو اپنے ساتھ لے جا چکا تھا۔ میں ابھی زندہ تھا اور میں نے ابھی کسی اور طرح سے مرنا تھا"۔(۱۲)

"حقیقت کا کچومر یعنی مونتاژ کا کولاژ" میں راوی دکھانے اور تصویر بنانے کے عمل سے بیانیہ کی تعمیر کرتا ہے۔مونتاژ تکنیک کے استعمال سے راوی وقت اور صفحات دونوں کو بچاتا ہے اور کم وقت میں زیادہ واقعات کو سمیٹنے کی سعی کرتا ہے۔راوی اس کی معاونت سے واقعات کو سمیٹتا ہے یہی مونتاژ تکنیک کی خوبصورتی اور خاصا ہے۔اس تکنیک کی اس خاصیت کے متعلق میٹ(Matt)یوں رقم طراز ہے:

The definition of montage is a way for filmmakers to show different shots and clips together to tell the viewer what they went them to know.montage are often used when there is not enough time or space to tell the full story."(13)

اگرچہ یہ بنیادی طور پر فلم کی تیکنیک ہے۔مگر بعض مصنفین اس کو فکشن میں بھی استعمال کرتے ہیں۔ مصنف نے بھی مذکورہ ناول میں اسے استعمال کر کے واقعات کو باہم ٹکڑوں میں جوڑنے کی سعی کی ہے۔اس تکنیک کے استعمال سے مصنف نے ہمہ دان غائب راوی کے ذریعے بیانیے کو مؤثر بنایا ہے۔ راوی کہانی کے مختلف مناظر اور کرداروں کی تصویر بناتا ہے۔گویا مناظر تصاویر کی طرح سامنے آتے ہیں۔ اور سرعت کے ساتھ بدلتے جاتے ہیں۔یوں راوی مختصر وقت میں متنوع جہات میں وقوع پذیر ہونے والے واقعات کا احاطہ کرتا ہے۔اس سے واقعات کے بہاؤ کی رفتار تیز ہو جاتی ہے۔ناول کے ایک باب زرد ہی زرد

ہے۔ نظر، ناظر، نظارہ سب زرد ہے"۔ میں راوی عامل راوی (agent narrator) کے روپ میں سامنے آتا ہے۔ منظر نگاری کرتے ہوئے راوی کردار کی آنکھ بن جاتا ہے اور ہم منظر کردار کی آنکھ سے دیکھتے ہیں۔ اس ہی باب میں مرکزی کردار کی ایام گمشدگی کی روداد ہم ذیلی کردار (نور خان) کی زبانی سنتے ہیں۔ یہاں راوی جمع متکلم کا صیغہ استعمال کرتا ہے راوی متوجہ کرتا ہے۔ نہ صرف قاری کو متوجہ کرتا ہے بلکہ بیانیے میں دلچسپی بھی پیدا ہوتی ہے۔ اس صیغے کا استعمال کرکے راوی صورت حال کو براہ راست پیش کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ ناول کے باب چودہ سے لے کر سولہ تک کا بیانہ ہمہ دان راوی اور متکلم غائب راوی پر مشتمل ہے۔ جس میں راوی دکھانے اور بتانے کے عمل پر انحصار کرتا ہے۔ "سوانگ پروڈکشنز لکی سٹار تھیٹر میں" باب۔ میں دو قسم کے راویوں کے تجربات ملتے ہیں۔ جس میں بیش تر بیانیہ واحد متکلم راوی کے اظہار پر مشتمل ہے۔ جو معاون کردار (سیفی) کی گھسیٹ کاری کا حاصل ہے۔ اس بیانیے میں معاون کردار کی فکری اور باطنی دنیا مستور ہے۔ جہاں کہیں دوسروں کرداروں کی صورت حال پر مشتمل بیان شروع ہوتا ہے۔ وہاں غائب ہمہ دان راوی کی مداخلت نظر آتی ہے۔ واحد متکلم راوی کے تجربات پر مشتمل بیانیے کو ہم ناول میں یوں ملاحظہ کرتے ہیں:

> "سب سے بڑا سوال کم از کم میرے لیے اب یہ بنتا جارہا ہے کہ ہم کوئی سرئیلسٹ ڈاکیومنٹری بنارہے ہیں یا سرئلیٹ فیچر فلم۔ اول الذکر تو ویسے ہی ناممکن ہے شاید کیوں کہ ڈاکیومینٹری کسی حقیقی صورت حال کو حقیقی ہی رہنے دیتی ہے بلکہ اس پر فخر کرتی ہے۔ جبکہ ہم حقیقت کا کچومر بنا کہ ناظر کے سامنے رکھیں گے اور توقع کریں گے کہ وہ کچومر بنانے کی حرکت کے پیچھے چھپی کسی بڑی حقیقت کو سمجھ جائے۔"(۱۴)

یہاں مصنف نے بیان کے لیے واحد متکلم راوی کا انتخاب دراصل معاون کردار (سیفی) کی شخصیت او ر کردار کی مجموعی شکل کو واضح کرنے کے لیے ناول نگار یہ تجربہ کرتا ہے۔ جو واحد متکلم راوی کے ذریعے ہی ممکن تھا۔ "دیکھو۔ دیکھو دوسروں والا کھوتا دیکھو" کے بیش ترحصے میں راوی غائب رہتا ہے۔ اس باب میں راوی کی مداخلت نہ ہونے کے برابر ہے۔ اس باب میں جو بیانیہ ہے اس کے لیے راوی سرئلیٹ تکنیک کا استعمال کرتا ہے۔ جس میں کردار اور مناظر حیرت انگیز طور پر بدلتے ہیں۔ بلکہ ایک دوسرے میں ضم ہوتے ہیں۔ نہ صرف کردار اور مناظر بلکہ زمان و مکان کی تبدیلی بھی غیر متوقع طور پر ہوتی ہے۔ ناول کے آخری تین

ابواب کا بیش تر بیانیہ غائب ہمہ دان راوی کے ذریعے خلق کیا گیا ہے۔ یہاں راوی ایک تسلسل کے ساتھ واقعات کو بیان کرتا ہے۔ اس سارے بیانیے میں غائب ہمہ دان راوی غالب رہتا ہے۔ اگر مجموعی طور پر دیکھیں تو غائب راوی واحد متکلم راوی اور غائب ہمہ دان راوی کے تجربات ناول میں ملتے ہیں۔ غائب راوی کے ذریعے ناول نگار کرداروں کو پیش آنے والے مختلف واقعات کا احاطہ کرتا ہے اور کہیں کہیں بطور مبصر راوی کے کردار بھی ادا کیا ہے۔ جس میں کردار کو درپیش مختلف صورت حال کی عکاسی کی گئی ہے۔ واحد متکلم راوی کے تجربات میں ناول نگار نے کردار کی فکری و باطنی کو آشکار کیا ہے اور غائب ہمہ دان راوی کے تجربات میں ناول نگار نے کہانی کے نامعلوم گوشوں سے پردہ کشائی کی ہے۔ اور ناول نگار نے اس باب میں مختلف ذیلی واقعات کو ملایا ہے۔ جس بنا پر ناول متنوع موضوعات کا حامل بنتا ہے اور مصنف کی بھی بیانیے پر گرفت مضبوط ہوئی ہے۔

کہانی (story)

بیانیاتی مطالعہ میں کہانی کو روایتی انداز سے نہیں دیکھا جاتا بلکہ کہانی کی شعریات کو مد نظر رکھا جاتا ہے کہانی کس طرح کہانی کے وجود میں ڈھلتی ہے اور کونسے لوازم اسے کہانی کے روپ میں ڈھالتے ہیں یعنی بیانیاتی مطالعہ میں کہانی اور کہانی پن کے تشکیلی عناصر سے سروکار رکھا جاتا ہے۔ یہاں یہ سوال اہم نہیں ہوتا کہ کہانی کیا ہے؟ بلکہ یہ سوال اولیت کا حامل ہوتا ہے کہ کہانی کیسے ہے؟ اس مطالعے میں یہ سوالات اہمیت کے حامل ہوتے ہیں کہ واقعات کیا ہیں؟ واقعات کی ترتیب کس طرح ہے؟ کہانی میں زمان کو کس طرح برتا گیا؟ واقعات کی حرکی شکل کیا ہے؟ کہانی چونکہ واقعات کی ترتیب کا نام ہے لہذا یہ سوال مرکزی اہمیت کا حامل ہوتا ہے کہ واقعات کیسے وقوع پذیر ہوئے؟ اور ان کی ترتیب کیا ہے؟

ناول ''حسن کی صورتِ حال خالی جگہیں پر کرو'' کہانیوں کی تعداد ایک سے زیادہ ہے مگر مرکزی کہانی ایک ہے۔ مرکزی کہانی کا آغاز باب اول سے ہوتا ہے۔ اس کہانی میں واقعہ کی ابتداء مرکزی کردار کی اچٹتی منظر بینی سے ہوتی ہے۔ فکشن میں واقعہ تین حصوں فعل، کردار اور زمانی تسلسل پر محیط ہوتا ہے اور فعل کسی بھی واقعہ کی حرکی شکل ہوتی ہے۔ یعنی فعل حرکت کا نتیجہ ہے۔ جب ہم ناول میں کہانی کو دیکھتے ہیں تو مرکزی کردار تعلیم مکمل کرنے کے بعد شہر سے باہر ایک کیمیکل فیکٹری میں بطور اکاؤنٹینٹ ملازمت کر رہا ہے۔ جس کے سبب وہ روزانہ فیکٹری کی بس میں سفر کرتا ہے۔ اس سفر (حرکت، فعل) کے نتیجے میں وہ ہر روز اچٹتی منظر

بنی کے عمل سے گزرتا ہے اور اس منظر بینی کے رد عمل میں اس کی پوزیشن مقام اور زمان تینوں تبدیل ہوتے ہیں۔یوں واقعہ کی ابتدا ہوتی ہے۔دوسری طرف واقعہ کی حرکی حالت کردار کی باطنی دنیا سے بھی نمو پاتی ہے۔جب مرکزی کردار کی باطنی دنیا میں ادھورے مشاہدے کی بناء پر خلا، تجسس، گمان اور خدشے جنم لیتے ہیں۔ جس کے رد عمل کے طور پر مرکزی کی فکر اور جسم میں حرکت پیدا ہوتی ہے۔اور مرکزی کردار چیزوں کا براہ راست مشاہدہ کرنے کی ٹھانتا ہے۔ مرکزی کردار کا براہ راست مشاہدہ کرنے کا ارادہ اور متفکر جبلت دو ایسے پہلو ہیں جو واقعہ کو حرکی روپ میں بدل دیتے ہیں اور آنے والے افعال اور اعمال کا باعث بنتے ہیں۔ قبرستان میں ہم نام کتبہ بند گو بھیوں کے لدے ٹرک میں انسانی سر، پھول فروش کی دکان پر کچھوا ایک کچے دھاتی مکان میں لٹکتے تھری پیس سوٹ اور ٹوٹی ہوئی کھڑکی سے شکستہ آئینہ پر خون کی لکیریں ایسے ہی ادھورے مشاہدات میں جو مرکزی کردار کو متحرک کرتے ہیں۔ان سب محرکات میں ایک محرک یا تبدیلی یہ دیکھنے کو ملتی ہے جب مرکزی کردار کا تبادلہ کمپنی کے ایک دفتر سے دوسرے دفتر میں ہو جاتا ہے اور معمول کی منظر بینی سے محرومی اس کی ذہنی حالت پر اثر انداز ہوتی ہے اور وہ بیمار ہو جاتا ہے۔ جس کے سبب اسے تین دن کی چھٹی ملتی ہے اور ڈاکٹر اسے آرام کرنے کی تجویز دیتا ہے اور ساتھ ہی اسے ذہنی سکون کی ادویات دی جاتی ہیں جب مرکزی کردار کی فیکٹری کے دفتر میں واپسی ہوتی ہے تو اسے فیکٹری کی سائٹ ایریا میں وزٹ کرنے والی آڈٹ ٹیم کا حصہ بنایا جاتا ہے اور وہ فیکٹری کے سائٹ ایریا میں آڈٹ کے لیے جاتا ہے تو اپنی ادویات بھول جاتا ہے اور یاد آنے پر قصبے کے میڈیکل سٹور سے ادویات لیتا ہے۔ اور اس کی اضافی مقدار کے استعمال کے بعد تین دن کے لیے لاپتہ ہو جاتا ہے۔اس مذکورہ تسلسل میں ہم دیکھتے ہیں کہ واقعات ایک تسلسل سے وقوع پذیر ہو رہے ہوتے ہیں۔ جس کے نتیجے میں نہ صرف واقعات جنم لیتے ہیں بلکہ واقعات کی حرکی شکل بھی وجود میں آتی ہے۔اور ساتھ ہی مقاماورزمان بھی بدلتے رہتے ہیں۔ اس ہی سفر میں تین ایام گمشدگی کے دوران مرکزی کردار کے ساتھ مزید واقعات درپیش آتے ہیں جو کہ مرکزی کردار کی حرکت کا نتیجہ بھی ہے۔اس حرکی حالت میں مختلف افعال سرزد ہوتے ہیں۔ جو کہانی کے لوازم اور تعریف کو پورا کرتے ہیں۔ اگر ناول میں واقعات کی ترتیب کو دیکھا جائے تو اس ناول میں واقعات کی ترتیب سادہ نہیں ہے۔بلکہ اس ناول میں واقعات کی ترتیب جاسوسی ناولوں جیسی ہے۔اس ترتیب کے خلق ہونے میں ہمہ دان راوی کا کردار انتہائی اہم ہے جو ناول میں پیش کیے جانے والے واقعات کی ترتیب کو الٹا پلٹتا ہے۔ بعض واقعات کو منظر میں لے آتا ہے

اور بعض واقعات کو پس منظر میں لے جاتا ہے۔ یعنی منتخب کیے گئے راوی (مدیر حیرت) کی مدد سے واقعات کی ترتیب بنتی ہے جس کی مثال ہم اس اقتباس میں دیکھ سکتے ہیں:

> "ہم سمجھتے ہیں کہ وقت آگیا ہے کہ نہ صرف ہم حسن کے ہم سفر بنیں بلکہ ہم سفری کی دعوت عام دیں لیکن یہاں ہم ایک مزید ادارتی وضاحت ضروری سمجھتے ہیں۔ صورت حال یہ ہے کہ حسن کے سفر میں ہر "حیرانیہ" ایک منزل مقام یا حیرت کے پڑاؤ کی حیثیت رکھتا ہے۔ لیکن ان کی ترتیب "حسن رضا ظہیر" نامی شخص کی زندگی کی واقعاتی ترتیب کے تابع نہیں گویا حیرانیوں کی ترتیب ہماری اپنی ہوگی۔"(۱۵)

ناول میں واقعات کی ترتیب کچھ اس طرح ہے کہ واقعہ در واقعہ پر پہلا حصہ مشتمل ہے۔ واقعات کرداروں کے سننے، دیکھنے اور محسوس کرنے کے عمل کی پیداوار ہیں۔ واقعہ در واقعہ کی آماجگاہ پہلے مرحلے پر کباڑ خانے کی فضا سے شروع ہوتی ہے۔ جو مرکزی کردار کے دیکھنے اور سننے کے عمل کا حاصل ہیں۔ جس میں سبز شراب کی بوتل کا قصہ سلیپنگ بیگ اور گمشدہ مقالے کے مسودے کے قصے شامل ہیں۔ ان میں سے کچھ قصوں کے واقعات کو مصنف التوا کا شکار کر کے مرکزی واقعہ کی طرف مراجعت کرتا ہے۔ ناول کے ابتدائی ابواب میں واقعات اور کردار دونوں حاوی نظر آتے ہیں اور ان تمام واقعات کا بیش تر محرک بے جان اشیاء ہیں۔ ان بے جان اشیاء میں گمشدہ مقالے کا مسودہ سبز شیشے والی شراب کی بوتل اور سلیپنگ بیگ کے واقعات شامل ہیں۔ گمشدہ مقالے سے متعلق واقعہ کا آغاز مرکزی کردار کی سماعت کا نتیجہ ہے۔ جو فیکٹری بس میں سوار ہے اور بس ٹریفک ہجوم کی وجہ سے ٹھہری ہوئی ہے۔ اور اس کے ٹھہرنے کا مقام عین کباڑ خانے کے سامنے ہے۔ جہاں دو ذیلی کردار پروفیسر اور اس کا شاگرد ردی میں بک جانے والے مقالے کے مسودے کی تلاش کے سلسلے میں موجود ہوتے ہیں اور کباڑیے کے ساتھ محو گفتگو ہوتے ہیں۔ یہی سے مصنف ہمہ دان راوی کی مدد سے دو مزید ذیلی واقعات کو ناول کا حصہ بناتا ہے جو کردار کے دیکھنے اور راوی کے ارتکاز کی پیداوار ہیں۔ جس کی مثال ہم صراحی نما شراب کی بوتل کے قصے کی صورت میں دے سکتے ہیں۔ راوی اس واقعہ کو پورے تاریخی پس منظر کے ساتھ شامل کرتا ہے۔ اس قصے کی شمولیت کا بیان ناول میں یوں شروع ہوتا ہے:

> "حسن شاید یہ سب کچھ نہیں جانتا۔ وہ دیکھتا ہے کہ کباڑیا حیرت انگیز سرعت سے رسالوں کی چھانٹی کر کے دو تین چھوٹی ڈھیریاں لگا چکا ہے اور اب

شراب کی ایک خوبصورت صراحی نما بوتل سے گرد صاف کر رہا ہے پر تگالی شراب کی اس بوتل کے ارد گرد پھیلی ہوئی ہے اوراس سے بلاواسطہ یا بالواسطہ متعلق حقیقی انسانی دنیاکے بارے میں کباڑیا کچھ بھی نہیں جانتا"۔(۱۶)

یہ باب ذیلی واقعات کی آماجگاہ ہے۔ اور کباڑ خانے کی دنیا سے مختلف واقعات اور کردار بر آمد ہوتے ہیں۔ دوسرا ذیلی واقعہ گمشدہ مقالے کا مسودہ نہ ملنے کی صورت میں پروفیسر کے غش کھا کر گرنے سے شروع ہوتا ہے۔ جس کو ایک سلیپنگ بیگ پر لٹایا جاتا ہے یوں راوی کے ارتکاز کے نتیجے میں دوسرا ذیلی قصہ ناول کا حصہ بنتا ہے۔ اس قصے کے آخر میں مصنف گمشدہ مقالے کے مسودے اور سلیپنگ بیگ سے وابستہ پروڈیوسر کے واقعات میں موضوعاتی مطابقت پیدا کر کے مراجعت کرتا ہے۔ اس مراجعت کے بعد مصنف ہمیں پھر مرکزی کردار کے ساتھ سفر کرتا ہوا نظر آتا ہے۔ ایک اور دن جب مرکزی کردار فیکٹری بس میں سفر کر رہا ہوتا ہے اور چوک خداداد نامی جگہ پر عظیم نجات دہندہ سے نجات کی خوشی میں مٹھائی بانٹی جارہی ہوتی ہے۔ اس جلوس کے سبب ٹریفک جام ہوتی ہے تو مرکزی کردار کے دیکھنے اور سننے کے نتیجے میں مزید کردار اور واقعات ناول کی زینت بنتے ہیں۔ اسی ہجوم میں ایک مٹھائی جمع کرنے والا کردار اپنے ساتھ کباڑ خانے کی دنیا اور اس کے ہاتھ میں پکڑا ہوا میگا فون واقعات کے ایک نئے سلسلے کا باعث بنتا ہے۔ میگا فون کے خراب ہونے پر راوی اس پر ارتکاز کرتا ہے اوراس میگا فون کے قصے کو پورے سیاق وسباق کے ساتھ بیان کرتا ہے۔ خراب میگا فون پر مشتمل واقعے کو ناول نگار یوں شروع کرتا ہے:

"تو جبار یہ نہیں جانتا کہ اس کے میگا فون میں یہ خرابی سب سے پہلے کب، کیو ں اور کیسے پیدا ہوئی لیکن ہم بوجوہ اس چیز کے حوالے سے یا کہہ لیں اس آلے یعنی میگا فون کی نمائندگی کرتے ہوئے اس سوال کا جواب دے سکتے ہیں۔(۱۷)

خراب میگا فون کا قصہ اپنے ماضی کے ساتھ مزید ذیلی واقعات لے کر آتا ہے۔ جس کی مثالیں ہم ناول میں "کاٹ کر اتاری گئی انگوٹھی" اور "بے شرمی کے پیپر ویٹ" جیسے ذیلی واقعات کی صورت میں دیکھ سکتے ہیں۔ مجموعی طور پر ناول کے ابتدائی حصہ میں بے جان اشیاء مختلف واقعات کے بیان کا محرک بنتی ہیں۔ حالانکہ زیادہ تر ناولوں میں انسانی کردار واقعات کا باعث بنتے ہیں۔ مگر یہاں معاملہ برعکس ہے۔ یعنی واقعات کی تشکیل

اور علت میں چیزیں اہمیت رکھتی ہیں اور ان سے جڑے کردار ثانوی حیثیت رکھتے ہیں۔ ان واقعات میں کردار کی بہ نسبت بے جان اشیاء حاوی ہیں۔ باب چہارم "عظیم نجات دہندہ" سے نجات آؤ مٹھائی بانٹیں" میں چوک خداداد واقعات کا مرکز ہے۔ جہاں سے لامتناہی واقعات کا آغاز ہوتا ہے۔ جو ناول کے آخر تک محیط ہیں۔ ایک طرف ناول نگار معاون کردار (جبار جمع کرنے والا) کا تعلق کباڑ خانے سے ظاہر کر کے ہمیں کباڑ خانے کی دنیا اور اس میں رونما ہونے والے واقعات کی طرف لے جاتا ہے۔ جہاں گلزار نرسری، جم، جم، جم، تان سین، بینڈ اور ہوپ نامی کتے جیسے واقعات ناول کا حصہ بنتے ہیں۔ دوسری طرف ایک اور معاون کردار (سیفی) کی چوک خداداد میں موجودگی اور دیکھنے کے عمل سے استفادہ کر کے سوانگ پروڈکشنز کے عملے اور ان کے افعال کو بیان کرنے کا جواز پیدا کر لیتا ہے۔ یوں واقعات کا ایک نیا سلسلہ شروع ہو جاتا ہے۔ صرف یہی نہیں بلکہ ناول نگار ناول کے مرکزی کردار کی وہاں موجودگی ظاہر کر کے واقعات کو سہ جہتی روپ عطا کر دیتا ہے۔ ناول کے اس حصے میں کردار واقعات کو خلق کرتے ہیں اور یہاں کردار حاوی نظر آتے ہیں۔ جہاں تک واقعات کی ترتیب کی بات ہے یہاں سے ناول نگار واقعات کی ایک تثلیث کا آغاز کرتا ہے۔ جس میں کبھی سوانگ پروڈکشنز کے واقعات اور کبھی مرکزی کردار (حسن رضا ظہیر) کے واقعات حاوی ہونے لگتے ہیں۔

ساتھ ہی کباڑ خانے کی دنیا کی بھی ہلکی پھلکی تصویر بنتی رہتی ہے۔ واقعات کی اس تثلث کی ابتداء ناول میں یوں ہوتی ہے۔

> "عظیم نجات دہندہ سے نجات ملنے کے بعد کی پہلی صبح چوک خداداد میں اخبار جمع کرنے والے کا انوکھا مظاہرہ دیکھ کر متحیر ہونے والوں میں حسن کے علاوہ ایک اور شخص سیفی بھی ہے۔ جو ایک فلم گروپ سوانگ پروڈکشنز میں شامل ہے۔ اس صبح سیفی نے بھی وہ سب کچھ دیکھا جو حسن نے دیکھا بلکہ اس سے بھی بڑھ کر دیکھا"۔ (۱۸)

اس اقتباس میں آنے والے واقعات کی جھلک اور ان کا سبب بھی موجود ہے۔ ناظر کردار (سیفی) کی پروڈکشن ہاؤس سے وابستگی ہمیں سوانگ پروڈکشنز ہاؤس کے دفتر، عملے اور ان کے افعال تک لے جاتی ہے۔ جہاں کرداروں اور واقعات کی ایک الگ دنیا شروع ہوتی ہے۔ جو یہ "فلم نہیں بن سکتی" فلم کی کہانی لکھنے اور اس فلم کو بنانے میں مشغول کرداروں سے متعلق ہے۔ اس دنیا میں ذیلی کردار بھی اپنے ذیلی واقعات لیے

ہوئے ہیں۔ معاون کردار (سیفی) کی ناول میں انٹری ناول دوسرے بڑے واقعے کا محرک ہے۔ یہ ذیلی واقعہ مرکزی واقع کے ذیل میں بیان ہوتا ہے۔ اور ناول کا بیشتر بیانیہ اس ثانوی واقعے پر پھیلا ہوا ہے۔

یہ دوسرا بڑا واقعہ جو ناول کا حصہ ہے "یہ فلم نہیں بن سکتی" کی کہانی اور فلم بنانے والے کرداروں کے واقعات پر مشتمل ہے۔ جو ناول کے بیش تر ابواب پر محیط ہے۔ ان تمام ابواب میں واقعات کی ترتیب سادہ نہیں۔ بلکہ کچھ واقعات مزید ذیلی واقعات کو جنم دیتے ہیں۔ بعض واقعات درمیان سے شروع ہو کر ابتداء اور پھر اختتام کی طرف بڑھتے ہیں۔

اس طرح کے واقعات کی ذیل میں ہم "میگا فون کی کہانی" "کاٹ کر اتاری گئی انگوٹھی اور بے شرمی کے پیپر ویٹ کو ملاحظہ کر سکتے ہیں۔ اگر دوسرے بڑے قصے کو دیکھا جائے جو سوانگ پروڈکشنز کے عملے کی دنیا پر مبنی ہے تو اس کی ابتداء معاون کردار (سیفی) کی چوک خداداد میں موجودگی سے ہوتی ہے۔ جو اپنے ساتھ ہمیں سوانگ پروڈکشنز کی دنیا میں لے جاتا ہے۔ جہاں اس قصے کا مرکزی کردار (سعید کمال، پروڈیوسر)، سکرپٹ رائٹر (انیلا بلال) فری لانس لکھاری (سیف اللہ)، کیمرہ مین (ماسٹر یاسین) بزنس مین (صفدر سلطان) اور خادم (باباخوشیا) جیسے کرداروں متحرک نظر آتے ہیں۔ باب ہشتم میں واقعات تثلثی انداز میں بیان ہوتے ہیں۔

یعنی بیک وقت تینوں جہات میں وقوع پذیر ہونے والے افعال کا احاطہ کیا گیا ہے۔ ایک طرف سوانگ پروڈکشنز کے تحت بننے والی فلم "یہ فلم نہیں بن سکتی" دوسری طرف کرداروں کو درپیش صورت حال اور تیسری طرف ان کرداروں کو انفرادی صورت حال ہے۔ تیسری اور آخری نوعیت کی صورت حال میں راوی نہ صرف واقعات کو بھی سیدھا رکھتا ہے بلکہ واقعات کو ایک تسلسل سے بیان کرتا ہے۔

اس بات کا اظہار ناول نگار باب نہم "چاہ پریاں والا سے سگ اندلس تک" میں راوی کے سہارے یوں کرتا ہے:

> "ہم ان تینوں اقسام کے واقعات کو ایک ہی انداز میں بیان کریں گے گویا چاہ پریاں والا کا آسیبی ہلا گلا سعید کمال اور صفدر سلطان کا قبل از نیند بھاپی شعور اور بالی پروجیکشنٹ کی چلائی فلمیں ایک سطح پر کھڑی ہیں۔ بعد میں ہم یہ کوشش کریں گے کہ یہ فلم نہیں بن سکتی"۔ نامی فلم کے بقیہ۔ سیفی سکرین پلے میں بھی اسی اسلوب کی پیروی کرنے کی کوشش کریں"۔ (۱۹)

اس پورے ناول میں ذیلی واقعات کی ترتیب واقعہ درواقعہ ہے۔ جس کی مثالیں باب سوم سے لے کر بیسویں باب تک دیکھی جا سکتی ہیں جن کی شمولیت اور بیان کے لئے مختلف بیانیہ تکنیکس استعمال کی گئی ہیں۔ناول کے دسویں اور گیارہویں باب میں واقعات کی زمانی ترتیب کو الٹاپلٹا جاتا ہے۔ جس کے لیے فلیش بیک فلیش فارورڈ تکنیکوں کا سہارا لیا گیا ہے۔ یہاں واقعات ماضی قریب سے ماضی بعید اور ماضی بعید سے ماضی قریب کی طرف پلٹتے ہیں۔ اس کی مثال جان عالم سٹوڈیو میں موجود فلم پروڈیوسر (سعید کمال) کی فلم بینی کے دوران پیش آنے والی صورت حال میں دیکھ سکتے ہیں۔ جب ایک صورت حال میں موجود جان عالم اسٹوڈیو میں چلنے والی فلمیں پروڈیوسر کو زمانہ ماضی یاد کرواتی ہیں جب اس نے یہ فلمیں پراگ سکول آف پرفارمنگ آرٹ میں دیکھی تھیں۔ یہاں ناول نگار دونوں طرف وقوع پذیر ہونے والے واقعات کو قلم بند کرتا ہے۔ ایک طرف ماضی مطلق میں اس کے ساتھ فلم دیکھنے والے کردار اور ان کی صورت حال ہے۔ تو دوسری طرف ماضی بعید میں پیش آنے والے واقعات ہیں جو پراگ سکول آف پرفارمنگ آرٹ والے زمانے کی یادوں اور قیام پر مشتمل ہیں۔ جب وہ پراگ یونی ورسٹی میں فلم کی تکنیک کے حوالے سے تعلیم حاصل کر رہا ہوتا ہے اور یہی فلمیں انہیں کلاس میں دکھائی جاتی ہیں۔ جس کی معاونت سے انہیں فلم کی مختلف تکنیک سمجھائی جاتی تھیں اور زمانہ حال میں وہ یہی فلمیں اپنے پروڈکشنز کے عملے کے افراد کو دکھا رہا ہوتا ہے۔ یعنی ایک طرف کے واقعات کردار کا حال اور دوسری طرف کے واقعات اس کا ماضی ہے۔ یہاں ناول نگار ماضی مطلق اور ماضی کے واقعات میں ادغام پیدا کر کے واقعات کی ترتیب کو سادہ نہیں رہنے دیتا۔ بلکہ واقعات کو پیچیدہ بنا دیتا ہے۔ ایسے ماضی مطلق اور ماضی بعید کے واقعات ادغام پر مبنی بیان ملاحظہ کریں:

> ”بالی۔۔۔ کیا ہوا بالی۔۔ کٹا ہوا سر دیکھ کر ہنس رہے ہو“ سیفی آواز بلند کرتا ہے اور بالی کے قہقہوں کو وئین بریک لگ جاتی ہے۔
>
> کچھ نہیں سر جی بالی کی آواز پولش زبان میں جوزف کی آواز میں دب جاتی ہے۔
>
> اور پروفیسر جولیس ملینکی اپنے لیکچر میں جذباتی ہو جاتا ہے“
>
> ۔۔۔ انسان کا کٹا ہوا سر۔۔۔ ایک یونیورسل shocker ہے“(۲۰)

ناول کے بارہویں باب میں ناول نگار مرکزی اور ذیلی واقعہ کے درمیان توازن برقرار رکھنے کی کوشش کرتا ہے اور دونوں واقعات میں بہاؤ دیکھنے کو ملتا ہے۔ دونوں واقعات سے وابستہ کردار ایک مقام (میلہ

بھاگاں) پر اکٹھے ہوتے ہیں۔ مگر براہ راست ایک دوسری کی موجودگی سے آگاہ نہیں ہوتے۔ مصنف انہیں ایک فریم میں لاتا ہے۔ ایک طرف مرکزی واقعہ کا مرکزی کردار فیکٹری کے سائٹ ایریا برانچ کے آڈٹ کے سلسلے میں جارہا ہوتا ہے۔ اور اپنی دوائی بھول جانے کے نتیجے میں قصبے کے ایک میڈیکل سٹور کا رخ کرتا ہے اور ادویات کی مطلوبہ مقدار سے زیادہ کھانے اور اس کے زیر اثر وہاں سے منحرف ہو کے میلہ بھاگاں کے مقام پر پہنچ جاتا ہے۔ دوسری طرف ذیلی واقعہ کے کردار سوانگ پروڈکشنز کے زیر اہتمام بننے والی فلم کی کہانی کے سلسلے میں وہاں پہلے سے ہی موجود ہوتے ہیں۔ دونوں واقعات کے کرداروں کی ایک مقام پر موجودگی اور لکی سٹار تھیٹر میں ہونے والے جھگڑے کے نتیجے میں حوالات میں اکٹھا بند ہونا دونوں واقعات کے درمیان ربط قائم کرتا ہے۔ چودھویں باب میں ناول نگار مرکزی واقعہ کی طرف مراجعت کرتا ہے۔ اس باب میں مرکزی کردار کے ایام گمشدگی کے دوران پیش آنے والی صورت حال اور واقعات شامل ہیں۔ یہ واقعات ہم تک ایک معاون کردار (نور خان) کی وساطت سے پہنچتے ہیں۔ ان واقعات کا ناظر کردار جب ذیلی واقعہ کے کرداروں کو دیکھتا ہے تو یوں بیان کرتا ہے:

> ”نور خان بتاتا ہے کہ وہ لباس حلیے سے کوئی بڑے شہر کے لوگ لگتے تھے دو کا وہ خاص طور پر ذکر کرتا ہے۔ ایک لنگڑا سا آدمی جس کے پاس ایک بیساکھی تھی اور دوسری ایک عورت جو سگریٹ پی رہی تھی اور دیکھا جائے تو یہی دونوں آگے کے واقعات میں۔۔ یعنی ان کا رول اہم ہے۔ تو وہ کہتا ہے کہ بونے نے ان لوگوں سے کوئی بات کی۔ اور ان کی طرف اشارہ کیا“۔(۲۱)

ناول میں بیان ہونے والے دونوں واقعات حادثاتی طور پر رونما ہوتے ہیں۔ ایک طرف مرکزی واقعہ مرکزی کردار کی شعوری اور لاشعوری حالت کا نتیجہ ہے تو دوسری طرف فلم یونٹ کے کردار بھی حادثاتی صورت حال سے نبرد آزما ہوتے ہیں۔ اس ہی باب میں فلیش فارورڈ تکنیک پر مشتمل بیانیے میں آنے والے واقعات کی جھلک موجود ہے۔ ان دونوں واقعات پر مشتمل بیانیہ ہی ناول کے آخر تک جاری رہتا ہے۔ یعنی دونوں طرف کے واقعات ذیل میں چلتے ہیں یعنی دونوں واقعات ایک زمانی ترتیب میں متوازی چلتے ہیں۔ ”پھوار“ نامی باب میں بھی اسی ہی ترتیب کو ملاحظہ کیا جاسکتا ہے۔ زمانی تسلسل اور ابہام کو دور کرنے کے لیے مصنف ادارتی نوٹ کا سہارا لیتا ہے۔ جس سے واقعات کی ترتیب اور زمانی تسلسل واضح ہو جاتا ہے۔ ناول نگار ادارتی نوٹ میں اس سلسلے کو یوں واضح کرتا ہے:

"اچٹتے خوف کی داستان یعنی حسن کی مختصر ترین سوانح کے مطابق اپنا ہم نام کتبہ دیکھنے کے واقعات حسن کی گمشدگی کے تین ایام کے بعد پیش آتے ہیں۔ چونکہ حسن کی صورت حال بیانیے کے تقاضوں کے مطابق یہ ایام سوانگ پروڈکشنز کی میلہ بھاگاں والا سرگرمی کے متوازن ہیں"۔(۲۲)

مصنف کے اس وضاحتی ادارتی نوٹ سے یہ بات عیاں ہوتی ہے۔ میلہ بھاگاں میں سوانگ پروڈکشنز کے ارکان اور مرکزی کردار کی ایام گمشدگی کے واقعات متوازی ہیں۔ اوراس کے بعد ہم نامی کتبہ دیکھنے کے لیے جانے والا واقعہ رونما ہوتا ہے جو کہ ناول کے ابتدائی باب میں بیان ہوا ہے۔ یعنی ناول نگار واقعات کو ماضی مطلق سے ماضی بعید اور پھر ماضی بعید سے ماضی مطلق کی ترتیب سے بیان کرتا ہے۔

ناول کے آخری دو ابواب میں تمام واقعات اختتام کی طرف بڑھتے ہیں۔

ایسے اختتام کی طرف جو کہ نئے واقعات کا آغاز لگتے ہیں یعنی دائروی اختتام ہے۔ کہانی ختم ہونے کے باوجود بھی کرداروں کی حرکی صورت قائم رہتی ہے۔ ان ابواب میں سوانگ پرڈکشنز کے فلم یونٹ کا شوٹنگ میں اور کباڑ خانے کے کرداروں کو آخر میں جمع کرتے ہوئے مصروف نظر آنا اس بات کی تائید کرتا ہے کہ کرداروں کی حرکی صورت برقرار رہتی ہے۔ مگر دوسری طرف مرکزی قصے کے کردار کی موت اس کے حیرانیے اور حرکی صورت کو ختم کر دیتی ہے۔ اور ناول کو ختم کرنے کا جواز بھی فراہم کرتی ہے۔ یہ واقعہ المیاتی انجام پر مبنی ہے مگر دوسری طرف ذیلی واقعہ ختم ہونے کے باوجود بھی جاری رہتا ہے یعنی فلم یونٹ کا ناول کے آخر میں شوٹنگ میں مصروف عمل ہونا اور کباڑ خانے کے کرداروں کا یوں ہی چیزوں کا اکٹھا کرتے نظر آنا۔ اگرچہ اس ذیلی واقعہ میں بھی بہت سارے کرداروں بھی موت سے ہمکنار ہوتے ہیں۔ جس کا آغاز حکمت بہزاد کی موت سے ہوتا ہے اور دیگر کرداروں کی اموات کا بیان اس واقعہ کو بھی المیاتی روپ عطا کرتا ہے۔ جس میں دو اہم معاون کرداروں کی موت کا ذکر بھی ہے۔ جس کو ناول نگار نے بطور ناظر مرکزی کردار کی آنکھ سے دکھایا ہے۔ جس کا بیان ہم ناول میں یوں ملاحظہ کرتے ہیں:

"ہفتہ پہلے ہی چوک خداداد میں بھی شام کے وقت بے پناہ باوردی قوت کا ایسا ہی ایک مظاہر کیا گیا تھا۔ جب کہ لوگوں کا ایک ہجوم سہانی شام منانے میں مگن تھا۔ وہ سب دال سویاں کھاتے، گاجر، سیب کے مربے کھاتے، چائے پیتے اپنے کھیل تماشوں میں مصروف تھے۔ بلکہ ایک اطلاع یہ بھی تھی کہ

کچھ فلم کے لوگ چھپ کر اس سارے ہلے گلے کی فلم بھی بنا رہے تھے کیا یہ
لینز انہیں لوگوں کے کسی کیمرے کا ٹکڑا تھا۔ حسن نے یہ سوچا وہ جان گیا تھا
کہ یہ سب کیا ہے۔ اس کا حیرانیہ ختم ہو چکا تھا سوائے لکڑی کے پاؤں کے۔ یہ
میری نظر کا دھوکہ ہو۔"(۲۳)

ناول کے آخر میں جا کر یہ ادراک بھی ہوتا ہے کہ بعض اوقات مرکزی کردار کی یادداشت میں ابھرتے ہیں یعنی کچھ واقعات ماضی کا حصہ تھے۔ جس کی مثالیں مرکزی کردار کے دیکھنے، سننے اور محسوس کرنے والے بیانیے میں موجود ہیں۔ کہانی میں واقعاتی ترتیب کو توڑا اور موڑا جا سکتا ہے۔ مگر عدم زمانی تسلسل کا جواز ہی پیدا نہیں ہوتا ہے۔ ناول "حسن کی صورت حال خالی جگہیں پر کرو" کے ابتدائی حصہ سے وقت کا لامتناہی سلسلہ شروع ہوتا ہے۔ مجموعی طور پر ناول تیس سال کے عرصہ پر محیط ہے۔ وقت کے بدلنے کا احساس کبھی شعور کبھی لاشعور طور پر ہوتا ہے۔ یہاں وقت کی مختلف حالتیں ہیں۔

صبح، سہ پہر، دوپہر، شام، رات، دن ہفتے اور سالوں کی صورت میں وقت کا سفر موجود ہے۔ اور اس ہی طرح زمانی لحاظ سے ماضی قریب، ماضی مطلق اور ماضی بعید تینوں زمانے کے واقعات ناول کا حصہ ہیں۔ ناول میں بہت سارے واقعات کے بیان میں مصنف ماضی مطلق سے ماضی قریب اور پھر ماضی بعید سے حال کی طرف پلٹتا ہے۔ باب اول میں بھی اس طرح کے بیانیے کی مثالیں موجود ہیں۔ جب ناول نگار مرکزی کردار کی موجودہ صورت حال کی توجیح تلاش کرتے ہوئے اس کے بچپن کے زمانہ یعنی ماضی کی طرف سفر کرتا ہے:

"کوئی بڑا مفروضہ قائم کیے بغیر ہم سمجھتے ہیں کہ حسن کی صورت حال کو سمجھنے
کے لیے اولا ہمیں حسن کے بچپن میں جانا پڑے گا۔ حسن رضا ظہیر جب
سکول جانے کی عمر میں پہنچا تو اس کے والدین نے اسے ایک ایسے سکول کی
انتظامیہ کے سامنے پیش کیا جو صرف پر اعتماد (confident) بچوں کو تعلیم
دینا پسند کرتی تھی۔ تاکہ وہ بڑے ہو کر جو کچھ بھی کریں پورے اعتماد کے
ساتھ کریں"۔(۲۴)

ناول میں ایسے واقعات جن میں مصنف ماضی مطلق سے ماضی بعید کی طرف سفر کرتا ہے بے شمار ہیں۔ ماضی مطلق سے ماضی قریب اور ماضی بعید سے دوبارہ حال کی طرف مراجعت پر مبنی واقعات میں بے جان اشیاء پر مشتمل واقعات حاوی ہیں۔ اس طرح کی زمانی ترتیب "کاٹ کر اتاری گئی انگوٹھی"، "صراحی نما

شراب کی بوتل"،"سلیپنگ بیگ"،"بے شرمی کا پیپر ویٹ"،"خراب میگا فون کا قصہ"،"نرسری رائیم"،"سورج مکھی کا پھول"،"دایازی پام" اور"گول میز کی کہانی" جیسے واقعات میں دیکھی جاسکتی ہے۔ناول نگار ناول میں وقت کی رفتار کو انتہائی دھیما کرنے کے تجربات بھی کرتا ہے۔ بعض جگہوں پر وقت بالکل ٹھہر جاتا ہے۔وقت کی دھیمی رفتار پر مشتمل بیانیہ ہم ان دوابواب "حقیقت کا کچومر اور مونتاژ" اور"چاہ اندلس سے سگ پریاں تک"میں ملاحظہ کرتے ہیں۔

ان دونوں ابواب میں وقت انتہائی آہستہ سے گزرتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔اس بیانیے کی تشکیل کے لیے مصنف جزئیات کا سہارا لیتا ہے۔بعضواقعات میں وقت باہر بظاہر گزر رہا ہوتا ہے۔ مگر کچھ لمحے کردار کے باطن میں ٹھہر جاتے ہیں۔یعنی جب مصنف کردار کے باطن کو پیش کرتا ہے تو وہاں کردار اوروقت کسی ایک منظر میں ٹھہرے نظر آتے ہیں۔جو کردار کی مسلسل کیفیت کی بھی عکاسی کرتا ہے۔کردار کی ایک جیسی کیفیات یاحالت بھی اسے گزرتے وقت کے احساس سے محروم رکھتی ہے۔ناول میں کئی ایسے واقعات طویل مشاہداتی عمل اور ایک جیسی کیفیات کاحاصل ہیں۔جس کی مثال کباڑ خانے کے متعلق بیانیے میں موجود ہے۔جو کئی دنوں کے مشاہداتی اور مسلسل عمل کا حاصل ہیں۔جب مرکزی کردار فیکٹری کی بس میں روزانہ سفر کرتا ہے اور بس مختلف راستوں سے گزرتی ہے مگر بعض راستوں سے وہ کئی ہفتے لگاتار گزرتی ہے تو اس دوران کردار کے مسلسل مشاہدے میں آنے والے مناظر اورواقعات کئی دنوں کا تسلسل اور حاصل ہوتے ہیں۔اس دوران بعض اوقات راوی کی مداخلت سے واقعات کی ترتیب بدل جاتی ہے۔ جس کے نتیجے میں زمانی تسلسل بھی بدل جاتا ہے۔باب اول اور باب سوم میں یہ زمانی تجربات اورواقعاتی ترتیب موجود ہے۔ان واقعات کی ترتیب اور زمانی تسلسل جاسوسی ناولوں جیسا ہے۔اس ترتیب میں زمانی ترتیب کچھ اس طرح ہوتی ہے۔ماضی مطلق سے ماضی بعید،ماضی قریب اور پھر ماضی قریب۔ہم واقعات اورزمانی ترتیب کو الٹنے پلٹنے کے متعلق اظہار ناول میں یوں ملاحظہ کرتے ہیں:

> "فی الحال تو ہم پلٹتے ہیں اور جتنی بھی تیزی سے ممکن ہوسکتا ہے پلٹتے ہیں۔بہت پیچھے کے واقعات کی طرف برسوں پہلے کہ یعنی میگا فون کی خرابی کی پیدائش کے لمحات کی طرف کٹی ہوئی انگوٹھی کے زمانے میں"۔(۲۵)

یہی زمانی ترتیب ہمیں دیگر ذیلی واقعات کے بیانیے میں پڑھنے کو ملتی ہے۔ جس میں شراب کی بوتل کا قصہ،سلیپنگ بیگ،بے شرمی کے پیپر ویٹ،نرسری رائیم،سورج مکھی کے پھول،ڈایازی پام اور گول میز کے

واقعات شامل ہیں۔ اس طرح کے زمانی تسلسل کو "u" سے ظاہر کرتے ہیں اوراس کو ٹائم فریم کہتے ہیں۔ جس میں ہر واقعہ اپنے اپنے ٹائم فریم کے ساتھ ہوتا ہے اور ہر واقعہ اپنے ساتھ اپنا زمانی تسلسل لاتا ہے۔ اس سے واقعہ کے اندر واقعہ کو بآسانی بیان کیا جاسکتا ہے اور مصنف کے اختیار میں ہوتا ہے کہ وہ کسی بھی واقعہ کو منظر میں لے آئے اور پہلے کو پس منظر میں لے جائے۔ یعنی مصنف کسی بھی واقعہ کو التوا کا شکار کر سکتا ہے اور کسی دوسرے واقعہ کو بیان کر سکتا ہے۔ اس واقعاتی ترتیب اور طریقہ کار کی واضح مثال ناول کے اس اقتباس میں موجود ہے:

> "اگر چہ بطور بھوت مصنف ہم جانتے ہیں کہ ہمیں فوری طور پر قابل مرمت میگافون کی کہانی کی طرف بلکہ اس سے بھی پہلے عظیم نجات دہندہ سے نجات ملنے پر بانٹی گئی شیرینی اکٹھی کرنے والے شخص کی طرف پلٹ جانا چاہئے کیونکہ زمانی تسلسل کا تقاضا بھی یہی ہے۔ لیکن بطور مدیر حیرت ہمارے لیے جو تسلسل افضل ہے وہ صورت حال کا تسلسل ہے اور جو کرداروں پر گزرنے والی، بیتنے والی واقعاتی ترتیب کا سیدھا سادھا تابع نہیں"۔(۲۶)

اقتباس ہذا میں پلٹ جانا چاہئے یہ جملہ ظاہر کرتا ہے واقعات کے وقوع پذیر ہونے کا زمانہ ماضی بعید کا ہے۔ ان واقعات کی اپنی زمانی ترتیب ہے اور کباڑ خانہ نامی ابواب میں بیان ہونے والے واقعات اور گمشدہ مقالے کی تلاش میں آنے والے کرداروں کا زمانہ 1980ء کی دہائی ہے۔ اوراگلے ابواب میں شامل واقعات اس دہائی کے بعد کے واقعات ہیں۔ میلوں ٹھیلوں کے عروج کے بعد ان کے عہد زوال کی داستان بھی اس کی عکاسی کرتی ہے۔ مجموعی طور پر ناول میں بعض واقعات چند لمحوں، گھنٹوں، دنوں، ہفتوں اور سالوں پر محیط ہیں۔ چند لمحوں پر محیط واقعات باب نہم "چاہ پریاں والا سے سگ اندلس تک" میں ہیں۔ جن میں چند لمحوں کی صورت حال کو بھی قلم بند کیا گیا ہے۔ اس ہی طرح دنوں پر مشتمل واقعات باب دہم "حکمت بہزاد" میں موجود ہیں۔ اس باب میں شامل واقعات کو ٹکڑوں کی صورت میں بیان کیا گیا ہے۔

باب "اندر دیکھو، باہر دیکھو، فلم دیکھو" میں وقت کے دھارے موجود ایک طرف زمانہ ماضی قریب پر مبنی بیان ہے تو دوسری طرف معاون کردار (سعید کمال) کے خیالات میں چلنے والی ماضی کی یادوں پر مبنی واقعات ہیں۔ صورت حال میں یکسانیت دونوں زمانی دھاروں کو جوڑتی ہے۔ زمان و مکان کی تبدیلی دو زمانوں کا

سنگم ناول میں بیان ہونے والے اس منظر میں دیکھا جا سکتا ہے۔ جہاں حال اور ماضی گتھم گتھا ہوتے ہیں۔ زمان و مکان بھی بدل جاتے ہیں۔

> "اوہو" انیلا کہ منہ سے بے ساختہ نکلتا ہے یہ تو بہت خوفناک ہے انیلا کہتی ہے آٹھ سال بعد سکرین پر لکھا ہوا آتا ہے۔ سعید کمال مسکراتا ہے "یہی اس منظر کا خاصہ ہے" پراگ سکول آف پرفارمنگ آٹس کا سینما کی تاریخ کا پروفیسر جولیس میلسنکی روسی ساخت کے پروجیکٹر کو وئیں "روک" کر کلاس سے مخاطب ہوتا ہے جو یہ منظر ہر کسی کو دہلا دیتا ہے اور یہی لوئی بیونل اور ڈالی کا بنیادی مقصد ایک بنیادی مقصد ہے۔"(۲۷)

اس باب میں مجموعی طور پر سوانگ پروڈکشنز کے عملے اور ان کے مد نظر رہنے والی فلموں کے واقعات بیان ہوئے ہیں۔ ان بیان ہونے والے واقعات پر سرئیلزم کی تحریک اور بیانیہ تکنیک کے اثرات ہیں۔ ان واقعات میں زمان و مکان غیر متوقع طور پر بدلتے ہیں اور واقعات بھی حیرت انگیز طور پر متنوع جہات میں منقسم ہوتے ہیں۔ اس باب میں فلموں کی کہانیوں کے واقعات بھی ہیں۔ ناول کے باب چودہ "حسن کے وہ تین دن کالی بھیڑ سے سورج مکھی تک" میں مرکزی کردار کے ایام گمشدگی کے دوران پیش آنے والے واقعات ہیں۔ اس باب میں ذیلی واقعات اپنے تاریخی پس منظر کے ساتھ بیان ہوئے ہیں۔ جس میں اشیاء یا واقعات اپنے تاریخی پس منظر کے ساتھ موجود ہیں۔ ایسے واقعات میں "ڈایازی پام" "نرسری رائیم" اور سورج مکھی کے پھول جیسے ذیلی واقعات شامل ہیں۔

واقعات کا یہی تسلسل باب سولہ تک جاری رہتا ہے۔ باب سولہ میں ذیلی واقعہ اور مرکزی واقعہ کا زمان ایک ہی ہے۔ اور اس باب میں دونوں طرف کے واقعات کا احاطہ کیا گیا ہے۔ باب سترہ میں صرف سوانگ پروڈکشنز کے عملے کے واقعات ہیں۔ جو زمانی اعتبار سے میلہ بھاگاں سے ایک دن قبل کے احوال پر مشتمل ہیں۔ باب انیس "پھوار میں بیان ہونے والے واقعات مرکزی کردار (حسن رضا ظہیر) کی تین دن گمشدگی کے بعد ہیں۔ ناول کا آخری باب "خالی کو خالی سے پر کرو"۔ ذیلی عنوانات کے ساتھ ذیلی واقعات کے اختتام پر محیط ہے۔ "موت کی وباء" نامی ذیلی عنوان میں ذیلی کردار (حکمت بہزاد) کے قصے اور کردار کا خاتمہ ہوتا ہے۔ اور اس بیانیے میں کردار کے قتل ہو جانے کے بعد اس واقعہ کا اختتام ہوتا ہے۔ اس ہی طرح دوسرے ذیلی عنوان "حسن سے خالی حسن" میں مرکزی کردار کا قصہ اپنے اختتام کی طرف بڑھ رہا ہوتا ہے۔ اس مختصر

بیانیے میں طویل وقت کو سمیٹنے کی سعی کی گئی ہے۔نہ صرف وقت بلکہ مرکزی واقعہ کو بھی سمیٹا گیا ہے۔اس مرکزی واقعہ کے اختتام کی جھلک اوراشارے ہم اس اقتباس میں ملاحظہ کر سکتے ہیں:

> ''حسن اب کافی بوڑھا ہو چکا ہے کئی برس پہلے ذاتی وجوہات اور پھر کمپنی ڈاکٹر ہارون پاشا کی طبیعی تکنیکی سفارشات کی بنا قبل از وقت ریٹائرمنٹ حاصل کرنے کے بعد حسن نے ایک فارسیوٹیکل کمپنی میں جزوقتی آڈیٹر کی ملازمت اختیار کرلی تھی۔''(۲۸)

ناول کے آخر میں واقعات اور وقت کی رفتار انتہائی تیز ہو جاتی ہے۔بدلا ہوا ماحول، معاشرہ، ایجادات اور منظر نامہ اس کی عکاسی کرتے ہیں۔ مجموعی طور پر ناول متنوع واقعات کا حامل ہے۔اس ناول میں دو ایسے مقامات ہیں جہاں سے مختلف واقعات کی ابتداء ہوتی ہے۔ان دو مقامات میں کباڑ خانہ اور چوک خداداد شامل ہیں۔ ان دونوں مقامات کو مرکز بنا کر مصنف مختلف واقعات کے بیان کو ممکن بناتا ہے۔اور ناول میں موجود زیادہ تر واقعات کی ابتداء ان ہی دو مقامات سے ہوتی ہے۔ بعض واقعات کا تعلق اگرچہ براہ راست ان مقامات سے نہیں ہے مگر بلاواسطہ کہیں نہ کہیں ان مقامات کا دخل یا تعلق ضرور ہے۔

پلاٹ(Discourse)

پلاٹ کہانی میں موجود واقعات کے اسباب و علل کا بیان ہے۔جب ہم پلاٹ کو دیکھتے ہیں تو دراصل ہم درجہ ذیل سوالات کا جواب تلاش کر رہے ہوتے ہیں۔ کوئی واقعہ کب پیش آیا؟ کیسے پیش آیا؟ کہانی کا کردار کہاں ہے؟ اور کہاں کہاں جائے گا؟ کردار موجودہ صورت حال میں کیسے پہنچا اور کیوں ہے؟ وہ جو کچھ کر رہا ہے کیوں کرنا چاہتا ہے؟ ان تمام مذکورہ سوالات کا بغور جائزہ لیں تو یہ بات عیاں ہوتی ہے۔یہ تمام سوالات واقعہ کی علت و معلول کی تلاش کرنے پر اکساتے ہیں۔یعنی ہم مختصراً کہہ سکتے ہیں: واقعات کے اسباب و علل جاننا ہی پلاٹ کی تلاش ہے۔ناول ''حسن کی صورت حال خالی جگہیں پر کرو'' میں ہم دیکھتے ہیں کہ مرکزی کردار (حسن رضا ظہیر)ناول کے آغاز میں ملازمت کے لیے ایک فیکٹری بس کے ذریعے فیکٹری میں جاتا ہے۔جہاں وہ بطور اکاؤنٹینٹ فرائض سرانجام دے رہا ہوتا ہے۔اس دوران اچٹتی منظر بینی کی عادت اس کی داخلی و خارجی دنیا پر اثر انداز ہوتی ہے۔اس ہی معمول کے سفر کے دوران مرکزی کردار کی منظر بینی کے نتیجے میں کہانی کے

اندر مزید کہانیاں اور کردار شامل ہوتے ہیں۔ ایسے ہی ایک صبح جب فیکٹری بس کباڑ خانے کے پاس چند لمحے رکتی ہے جہاں گمشدہ مقالے کے مسودے کے سلسلے میں دو کردار گفتگو کر رہے ہوتے ہیں جو ان کے مطابق ردی کی صورت میں کباڑ خانے تک پہنچ گیا ہے۔

یہاں مرکزی کردار کی موجودگی، سننے اور دیکھنے کے عمل کے نتیجہ میں ذیلی واقعات پلاٹ کا حصہ بنتے ہیں اور راوی کی مداخلت سے بھی کچھ واقعات شامل ہوتے ہیں۔ جس میں خاص طور بے جان اشیاء کی کہانیاں شامل ہیں۔ جس کی مثالیں ہم شراب کی بوتل کے قصے اور سلیپنگ بیگ کے قصے کی صورت دیکھ سکتے ہیں۔ مرکزی کردار کے معمول کے سفر اور اس کی منظر بینی ذیلی واقعات کے ساتھ مرکزی واقعہ کا محرک بنتی ہے۔ اس ناول میں دو طویل قصے ہیں۔ ایک مرکزی قصہ جو کہ مرکزی کردار کی منظر بینی اور مشاہداتی دنیا کا حاصل ہے۔ دوسرا ذیلی طویل واقعہ جو مزید چھوٹے چھوٹے واقعات کو جنم دیتا ہے۔ اس ذیلی واقعے کی ابتداء بھی مرکزی کردار کے معمول کے سفر کے دوران جنم لیتی ہے جب مرکزی کردار فیکٹری کی بس میں سوار ہو کر جا رہا ہوتا ہے اور عظیم نجات دہندہ سے نجات کی خوشی میں چوک خداداد میں مٹھائی بانٹی جا رہی ہوتی ہے یہاں راوی کی مداخلت واقعات کو تین جہات میں منقسم کر دیتی ہے۔ یہاں راوی تینوں واقعات کو فریم میں لاتا ہے۔ یعنی ایک طرف مرکزی کردار دوسری طرف سوانگ پروڈکشنز کے عملے کا ایک فرد (سیفی) اور تیسری طرف کباڑ خانے کی دنیا سے حیرت انگیز کردار (جبار جمع کرنے والا) کے واقعات ہیں۔ چوک خداداد میں موجود کرداروں کے سہارے مختلف کرداروں کے چھوٹے چھوٹے واقعات کو ناول کا حصہ بنایا گیا ہے۔ جن کے بیان میں واقعات در واقعات کا سلسلہ ناول کی ضخامت بڑھاتا ہے۔ واقعات کے اندر واقعات کی مثالیں ہم خراب میگافون کے قصہ، کاٹ کر اتاری گئی انگوٹھی، بے شرمی کا پیپر ویٹ اور لکی سٹار تھیٹر کے قصے کی صورت میں دیکھتے ہیں۔ ان تمام واقعات کی شمولیت کا سبب مرکزی کردار اور ذیلی کرداروں کی چوک خداداد میں موجودگی سے ہوتا ہے۔ جس کی جھلک ہم ناول کے اس اقتباس میں ملاحظہ کر سکتے ہیں:

> ”عظیم نجات دہندہ سے نجات ملنے کے بعد کی پہلی صبح چوک خداداد میں جبار جمع کرنے والے کا انوکھا مظاہر دیکھ کر متحیر ہونے والوں میں حسن کے علاوہ ایک اور شخص سیفی بھی ہے جو ایک فلم گروپ سوانگ پروڈکشنز میں شامل ہے“۔(۲۹)

یہ ناول مرکزی پلاٹ کے ساتھ ذیلی پلاٹوں کا مرکب ہے مصنف ناول میں بعض مقامات پر مرکزی پلاٹ کو چھوڑ کر ذیلی پلاٹ اور بعض جگہوں میں ذیلی پلاٹ پر مشتمل بیانیے کو روک کر مرکزی پلاٹ کی طرف مراجعت کرتا ہے۔ "کباڑ خانہ" باب سوم میں بھی مصنف یہی طریقہ اپناتا ہے اور مرکزی پلاٹ کو روک کر ذیلی پلاٹ کے متعلق بیان کرنا مشروع کر دیتا ہے۔ جس میں لکی سٹار تھیٹر کے متعلق واقعات اور بیانیہ ہوتا ہے۔ جب دوبارہ مرکزی کردار متحرک ہوتا ہے تو وہ چیزوں کا براہ راست مشاہدہ کرنے کی ٹھانتا ہے۔ مرکزی کردار کی متجسس طبیعت اور حرکت مرکزی کردار کی تعمیر میں معاونت کرتی ہے۔ کردار کی دوران ملازمت گمشدگی، ادویات کا بھول جانا قصبے کے میڈیکل سٹور سے ادویات لے کر استعمال کرنا اور اس کی مطلوبہ مقدار سے زیادہ کا استعمال کرنا آنے والے واقعات اور صورت حال کا پیش خیمہ بنتی ہے۔ ان ادویات کے زیر اثر مرکزی کردار کی حرکات اور افعال شعوری نہیں رہتے۔ اور وہ اپنا رخ متعین منزل سے ہٹ کر میلہ بھاگاں کی طرف کر دیتا ہے۔

میلہ بھاگاں کی طرف جانا اور وہاں ذیلی پلاٹ کے کرداروں کی موجودگی اور ہنگامہ برپا ہونے کے نتیجے میں دونوں پلاٹوں کے کرداروں کا تھانے میں پہنچ جانا۔ دونوں پلاٹوں کو تقویت عطا کرتا ہے۔ یہاں دونوں پلاٹ کے کردار چیلنجوں کا سامنے کرتے ہیں۔ ایک طرف مرکزی کردار کی دوائی کا ختم ہو جانا اور دوسری طرف ادویات کے زیر اثر خطرناک حرکات پلاٹ کے اندر تجسس، تحیر اور خوف کو پیدا کرتی ہیں۔ موت کے کنواں میں مرکزی کردار کی موٹر سائیکل کی سواری اور لکی سٹار تھیٹر میں ہونے والا ہنگامہ اور تھانے میں بند ہو جانا کے بیان میں کشمکش، تجسس اور مشکلات دونوں پلاٹوں کا نقطہ عروج ہے مرکزی پلاٹ کے عروج کی ابتداء تب ہوتی ہے جب مرکزی کردار اپنی ڈپریشن کی دوائی بیگ میں رکھنا بھول جاتا ہے اور فیکٹری سائٹ میں آڈیٹ کے لیے جاتے ہوئے ایک قصبے میڈیکل سٹور سے اس سے ملتا جلتا ایک نسخہ خرید تا ہے۔ ان گولیوں کی مقدار اور لینے کے اوقات بھول جاتا ہے۔ پلاٹ کے اس نقطہ عروج کی ابتداء ناول میں یوں ہوتی ہے:

> "نور خان اب صاحب سے کچھ پوچھنے کا حوصلہ رکھتا ہے لیکن حسن اسے کچھ پوچھنے کا موقعہ دینے سے پہلے ہی گاڑی سے اتر چکا ہے۔ وہ ان چند قصباتی دکانوں کی طرف جارہا ہے جن میں ایک چھوٹا سا میڈیکل سٹور بھی ہے۔ نور خان دور سے دیکھتا ہے کہ صاحب دکاندار کو کوئی کاغذ دیتا ہے اور نور خان جانتا ہے کہ وہ کوئی نسخہ ہے لیکن وہ یہ نہیں جانتا کہ صاحب کی کس

بیماری کا نسخہ ہے۔ حسن جانتا ہے اور بوڑھا دکاندار نذر حسین بھی بخوبی جانتا
ہے کہ ایسی دوائیں کیسی بیماریوں کے لیے دی جاتی ہیں۔ ان میں سے ایک دوا
وہ خود عرصے سے استعمال کر رہا ہے۔ اس دوا کا نام ڈاپازی پام ہے۔ (۳۰)

اس بیان کے بعد پلاٹ کا نقطہ عروج شروع ہو جاتا ہے۔ مرکزی کردار کا ادویات کے زیر اثر غیر شعوری طور پر متحرک ہوتا ہے۔ اور پھر مختلف خطرات سے نبر آزما ہوتا ہے۔ اس سلسلے کی ابتداء مرکزی کردار کا سورج مکھی کے کھیتوں میں جانا اور کھیتوں سے نکل کر میلہ بھاگاں، میلہ بھاگاں میں موت کے کنواں میں موٹر سائیکل کی سواری تھیٹر کے اسٹیج میں دفتری رقم کی ویل دینا اور اختتام میں برپا ہونے والے ہنگامے کے نتیجے میں تھانے میں پہنچ جانا۔ اس طویل سلسلے میں واقعاتی تسلسل کے ساتھ واقعات کے اسباب و علل بھی موجود ہیں جو پلاٹ کی تعمیر اور ابہام کے خاتمے کے لیے مرکزی حیثیت رکھتے ہیں اس بیانیے میں دوائی کا بھول جانے کا عمل واقعات کے تسلسل اور بیان کو علت فراہم کرتا ہے اور کردار کو خطرات میں ڈالتا ہے۔ اور غیر شعوری حرکات کو جواز فراہم کرتا ہے مرکزی پلاٹ کے ساتھ اگر ذیلی پلاٹ کو دیکھا جائے تو اس کی ابتداء چوک خداداد میں موجود معاون کردار (سیف اللہ) کی موجودگی سے ہوتی ہے۔ اس کی وہاں موجودگی اور حرکت اس پلاٹ کی تعمیر کرتی ہے اور ذیلی پلاٹ کے بیان کو ممکن بناتی ہے۔ کیوں کہ معاون کردار (سیفی) سوانگ پروڈکشن کے عملے کے واقعات کے بیان کو جواز فراہم کرتی ہے۔ معاون کردار جو کہ سوانگ پروڈکشنز ہاؤس میں بطور فلم اسکرپٹ رائٹر کے کام کر رہا ہوتا ہے۔ اور اس ہی فلم کی کہانی اور کردار کے تعاقب میں وہ کباڑ خانے کا سفر کرتا ہے جس کے نتیجے میں کباڑ خانے کی دنیا کے واقعات اور کردار ناول کے پلاٹ کا حصہ بنتے چلے ہیں۔

یہاں ذیلی کردار کی معاونت سے سوانگ پروڈکشنز کے عملے کے افعال، اعمال اور واقعات کے بیان کو ممکن بنایا جاتا ہے اور اس ہی معاون کردار کی چوک خداداد میں موجودگی کی وجہ سے سوانگ پروڈکشنز کے عملے کے کردار ناول کا حصہ بنتے ہیں اور ان کرداروں کی ذاتی زندگی کے واقعات بھی شامل ہوتے ہیں۔ ان کرداروں میں پروڈیوسر (سعید کمال)، معاون رائٹر (انیلا بلال)، (بابا خوشیا)، (ماسٹر یاسن) کیمرہ مینا ور تاجر (صفدر سلطان) اہمیت کے حامل ہیں۔ مرکزی پلاٹ اور ذیلی پلاٹ دونوں کو فریم کے ذریعے ملایا جاتا ہے۔ اس انٹر سیکشن کی مثالیں ناول کے مختلف حصوں میں موجود ہیں۔

چوک خداداد میں دونوں پلاٹوں کے کرداروں کی موجودگی جس میں براہ راست کردار ایک دوسرے کی موجودگی سے باخبر نہیں ہوتے فریم بیانیہ کی بہترین مثال ہے۔ میلہ بھاگاں کے موقع پر بھی کچھ اس ہی طرح کی صورت حال ہوتی ہے۔ کردار براہ راست مکالمہ نہیں کرتے بلکہ دونوں پلاٹوں کے کردار وہاں موجود ہوتے ہیں اور الگ الگ صورت حال سے نبرد آزما ہوتے ہیں۔ سوائے حوالات میں قید ہونے کے جس کا باعث لکی سٹار تھیٹر میں برپا ہونے والا ہنگامہ ہوتا ہے۔ جو ذیلی پلاٹ کے ایک کردار کا پولیس والے سے جھگڑے کی صورت میں ہوتا ہے۔ ناول کے آخری باب میں بھی حسن رضا ظہیر کی مشاہداتی طبیعت کے نتیجے میں مصنف ذیلی پلاٹ کے کرداروں کا اختتام دکھاتا ہے۔ جس میں وہ خودکش دھماکے کی جگہ میں کٹی ہوئی انگلیاں دیکھتا ہے اور دوسرے منظر میں سعید کمال کو دیکھنا جب وہ سوانگ پروڈکشن ٹیم کے ہمراہ چوک خداداد میں فلم بنانے کے لیے آتا ہے۔ اس طرح کے تصادم اور مداخلت سے مصنف دونوں پلاٹوں کے درمیان ربط پیدا کرنے کی سعی کرتا ہے۔ ذیلی پلاٹ فلم پروڈکشن کے زیر اہتمام بننے والی فلم "یہ فلم نہیں بن سکتی" کے لیے کی جانے والی کاوشوں پر کھڑا ہے۔ جس میں ہر کردار مجموعی طور پر متحرک ہونے کے ساتھ ساتھ اپنی اپنی انفرادی کائنات کے ساتھ بھی موجود ہے۔ باباخوشیا کی ذیلی پلاٹ میں موجودگی نہ کسی واقعہ کو جنم دیتی ہے اور نہ ہی کہانی کو کوئی حرکی روپ عطا کرتی ہے۔ اس کی جبلی حرکت میں کوئی شعور فعل نہیں نہ ہی اس کی حرکت کہانی اور پلاٹ پر اثر انداز ہوتی ہے۔ البتہ کہانی اور پلاٹ میں یہ کردار تاثر ضرور پیدا کرتا ہے۔ اس ذیلی پلاٹ میں تجسس و تحیر اس وقت پیدا ہوتا ہے جب پروڈکشن کا عملہ میلہ بھاگاں میں موجود ہوتا ہے۔ اس بیانیے میں نہ صرف کردار چیلنجوں کا سامنا کرتے ہیں بلکہ یہ پلاٹ کا نقطہ عروج ہے۔ اس کے بعد کہانی انجام کی طرف بڑھنے لگتی ہے پلاٹ کے نقطہ زوال کی عکاسی میلہ بھاگاں اور لکی سٹار تھیٹر کے واقعات کرتے ہیں۔ اس پلاٹ کے انجام یا اختتامیہ کی طرف پہلی کڑی معاون کردار (حکمت بہزاد) کی موت ہے۔ اس کے بعد سیفی، انیلا بلال اور بالی کی اموات اختیام کی درمیانی اور سعید کمال کی چوک خداداد میں فلم بنانے کے لیے انٹری پلاٹ کا مکمل اختتام ہے۔ ذیلی پلاٹ کا مرکزی کردار پلاٹ کے اختتام پر چیلنجوں سے مقابلہ کرنے کے بعد باطنی طور پر بہتر اور منظم نظر آتا ہے۔ پہلے سے زیادہ پرعزم اور باہمت دکھائی دیتا ہے۔ جو ایک کامیاب پلاٹ کا اہم جز ہے۔ اس ہمت اور عزم کی جھلک ہم اس اقتباس میں ملاحظہ کر سکتے ہیں:

> "چوک خداداد میں ملحقہ سڑک پر ایک لمبی سیاہ گاڑی رکتی ہے۔ سعید کمال اترتا ہے۔ ڈرائیور ایک بریف کیس اٹھائے اس کے پیچھے چلتا ہے۔ اسے راستہ

دکھاتا ہے ادھر لے جاتا ہے جدھر فلم کی شوٹنگ شروع ہونے والی ہے۔
دونوں بینچ پر بیٹھے حسن کے سامنے سے گزرتے ہیں۔لوگوں کا ایک ہجوم دیکھ
کر رک جاتے ہیں۔عمر اور بہت سے بیتے برسوں کے اثرات سعید کمال کے
چہرے پر نمایاں نظر آتے ہیں مگر وہ اب بھی ویسا ہی پر وقار اور متاثر کرنے
والا ہے۔وہ اپنا چشمہ درست کرتا ہے۔"(۳۱)

اگر ہم مجموعی طور پر دیکھیں تو مرکزی پلاٹ سے زیادہ ذیلی پلاٹ ناول میں حاوی ہے۔مرکزی پلاٹ کے کردار کی موجودگی اور سفر مندرجہ ذیل حصوں پر محیط ہے۔ناول کے شروع میں مرکزی کردار کو فیکٹری میں ملازمت کرتے ہوئے دکھایا گیا ہے۔جو باطنی اور فکری طور پر منتشر خیالی اور ابہام کا شکار ہے۔اس مرکزی کردار کے سننے، دیکھنے اور محسوس کرنے کے نتیجے میں مختلف واقعات ناول کا حصہ بنتے چلے جاتے ہیں۔اس ہی چوک خداداد میں ذیلی پلاٹ کے کردار (سیفی) کا موجود ہونا سوانگ پروڈکشن کے عملے کے واقعات کو آغاز فراہم کرتا ہے۔مرکزی پلاٹ کے ایام گمشدگی کے دوران مزید واقعات جنم لیتے ہیں۔ایک طرف مرکزی پلاٹ کے واقعات سادہ ہیں۔مگر کردار پیچیدہ ہے اور منتشر خیالی کا شکار ہے اور اس کی حرکی صورت شعوری نہیں ہے۔دوسری طرف ذیلی پلاٹ کے کردار نہ صرف پیچیدہ ہیں بلکہ بطور خاص لکھے جانے والی فلم کی کہانی کے واقعات بھی پیچیدگی اختیار کر جاتے ہیں۔

اگر ہم بغور جائزہ لیں تو مرکزی پلاٹ کے مرکزی کردار کی ذہنی خلفشار اور پیچیدگی کے پیچھے اس کی مشاہداتی دنیا ہے جو اچٹتی منظر کا حاصل ہے۔ناول کے شروع میں کردار کا معمول کا سفر اور منظر بینی اس کی عمدہ مثالیں ہیں۔جب وہ ٹوٹی کھڑکی کے شیشوں سے بڑے آئینہ پر خون کی تین لکیریں، ورکشاپ میں کھڑی ڈھانچہ نما کار کے ڈیش بورڈ پر رکھی کتاب، دیہاتی مکان میں لٹکا تھری پیس گرم سوٹ، سڑک کنارے برقع پوش خاتون کے چہرے میں عجیب مخلوق کی جھلک، بند گوبھیوں کے ڈھیر میں انسانی سر کی کی مشابہت، پھولوں کی دکان میں کچھوا اور قبرستان میں ہم نام کتبہ کو دیکھتا ہے تو اس کی ذہنی پیچیدگی اور غیر شعوری افعال کی ابتدا ہوتی ہے اگر ناول میں موجود کردار کے متحرک ہونے کی بات کی جائے۔

تو اس کی ابتداء بھی یہاں ہی سے ہوتی ہے۔یعنی ناول کے ابتدائی حصے میں مرکزی کردار کا چیزوں کا براہ راست مشاہدہ کرنے کی ٹھان لینا اور ایک شام وہ ہم نام کتبے کا براہ راست مشاہدہ کرنے نکلتا ہے۔یہاں سے ناول کا کردار متحرک ہوتا ہے۔اس کے معمول کا سفر اور اس کی منظر بینی واقعات کو متحرک کرتی ہے۔جب وہ

معمول کے سفر کے دوران کباڑ خانے کے باہر گمشدہ مقالے کے مسودے کے متعلق گفتگو سنتا ہے۔ایک دوسرے موقع پر جب وہ چوک خداداد میں عظیم نجات دہندہ سے نجات کی خوشی میں بانٹی گئی مٹھائی اور جبار جمع کرنے والے کو دیکھتا ہے۔تو پلاٹ میں کشمکش اور نقطہ عروج(climax) کی ابتداء ہوتی ہے۔جب مرکزی کردار دوران ملازمت تین دن کے لیے غائب ہو جاتا ہے جب اسے فیکٹری سائیٹ میں ہونے والی بدعنوانی کے آڈٹ اور تفتیش کے لیے بھیجا جاتا ہے۔تو یہاں سے پلاٹ میں کشمکش کی ابتدا ہوتی ہے اس بیانیے کو ہم ناول میں یوں ملاحظہ کرتے ہیں:

> "کچھ عرصے سے مقامی ٹھیکیدار اور کمپنی کے بعض کارکنوں کی ملی بھگت سے سائیٹ اکاؤنٹس میں بدعنوانی کی شکایات مل رہی تھیں چنانچہ ایک سات رکنی ٹیم تفتیشی آڈٹ کے لیے بھیجنے کا فیصلہ کیا گیا اس ٹیم میں سینئر اکاؤنٹینٹ حسن رضا ظہیر بھی شامل تھا۔"(۳۲)

ان تین دن گمشدگی پر مشتمل بیانیے میں پلاٹ کا نقطہ عروج ہے جس میں فیکٹری سائیٹ کے سفر کے دوران راستے سے کردار کا دوائی لینا۔دوائی کے زیر اثر سورج مکھی کے کھیتوں کی طرف رخ،وہاں سے میلہ بھاگاں اور میلہ بھاگاں سے حوالات میں بند ہونا اور رہائی کے بعد پھر پراسرار طریقے سے غائب ہو جاتا یہ سارا بیان اور تسلسل نقطہ عروج (climax) پر مبنی ہے۔اس مرحلے کے بعد مرکزی پلاٹ کا "falling action" شروع ہو جاتا ہے۔کردار کی واپسی، ملازمت سے سبکدوشی اور ناول کے اختتام میں مرکزی کردار پر بڑھاپا طاری ہو چکا ہوتا ہے جو کہ پلاٹ کے اختتام کی طرف اشارہ ہے۔مگر اس اختتامی حصہ میں ہم دیکھتے ہیں کہ مرکزی کردار حیرت انگیز طور پر مشاہداتی عمل کے ذریعے نتائج اخذ کرنے کی صلاحیت حاصل کر چکا ہوتا ہے۔اگر ذیلی پلاٹ کی ابتداء اور کرداروں کو دیکھا جائے تو پلاٹ کا معاون کردار اس پلاٹ کو متحرک کرتا ہے اور پلاٹ کی ابتداء بھی اس ہی کردار سے ہوتی ہے۔جب معاون کردار چوک میں عظیم نجات دہندہ سے نجات کی خوشی میں نکلنے والے جلوس کو بطور ناظر دیکھ رہا ہوتا ہے یہ معاون کردار ہمیں اپنے ساتھ سوانگ پروڈکشنز کے عملے کے واقعات کی طرف لے جاتا ہے۔اس پلاٹ میں کبیری کردار پر پروڈیوسر(سعید کمال)کا ہے۔جو سوانگ پروڈکشنز کے زیر اہتمام ایک فلم بنانے کی سعی کر رہا ہوتا ہے۔جس میں یہ معاون کردار بطور اسکرپٹ لکھاری کام کر رہا ہوتا ہے۔کبیری کردار چونکہ ایک سرئیلٹ فلم بنانے کا ارادہ رکھتا ہے۔لہذا ہم دیکھتے ہیں اس کی موضوعاتی مطابقت اور مناسبت سے ناول نگار سرئیلزم، تھیٹر، فلم اور مصوری

کو بھی پلاٹ کا حصہ بناتا چلا جاتا ہے۔ ساتھ ہی کبیری کردار کی زندگی اور فلمی دنیا کا سفر بھی شروع ہو جاتا ہے۔ جس کے سبب پراگ سکول آف پرفارمنگ آرٹ، اور لیونا نامی لڑکی کی داستان پلاٹ کا حصہ بنتی ہے۔ سوانگ پروڈکشنز کے عملے کے متحرک ہونے کے نتیجے میں بھی مختلف واقعات جنم لیتے ہیں۔ جس سے پلاٹ میں کشمکش اور تحیر پیدا ہوتا ہے۔ اس ذیلی پلاٹ میں معاون کردار (اسکرپٹ رائٹر) کا کہانی لکھنا اور مختلف جگہوں پر سفر مزید کرداروں کی شمولیت کا باعث بنتا ہے۔ جس کی مثالیں گلزار نرسری، کباڑ کمپیلکس اور میلہ بھاگاں کے بیانیے میں دیکھی جاسکتی ہیں۔ میلہ بھاگاں پر مشتمل واقعات کے بیانیے میں پلاٹ کا نقطہ عروج ہے۔ جہاں تک سوانگ پروڈکشنز کے عملے کی دفتر میں میٹنگ کا تعلق ہے یہ بیانیہ زمانی اعتبار سے چند گھنٹوں پر محیط ہے اور اس بیانیے میں کہانی رک جاتی ہے اور پلاٹ اپنی جزئیات کے ساتھ مکمل طور پر حاوی ہو جاتا ہے۔ اگر ناول کے پلاٹ میں جزئیات نگاری کا عروج دیکھنا ہو تو باب دہم "حکمت بہزاد" ملاحظہ کیجئے جہاں ناول نگار نے بیان کے لیے جزئیات نگاری کا بھرپور سہارا لیا ہے۔ اگر ہم ذیلی پلاٹ کے نقطہ عروج کو ملاحظہ کریں۔ تو یہ اس میں لکھی جانے والی فلم کی کہانی ایک مزید ذیلی پلاٹ کو جنم دیتی ہے۔ اس فلم کی کہانی کا بننے والا پلاٹ انتہائی پیچیدہ ہے۔ جس میں نہ تو کوئی مجموعی کہانی بنتی ہے اور نہ ہی پلاٹ کی کوئی واضح شکل بن جاتی ہے۔ یعنی ہم کہہ سکتے ہیں کہ یہ ذیلی کہانی پلاٹ لیس ہے۔ اس فلم کی کہانی دو ابواب "سوانگ پروڈکشنز لکی سٹار تھیٹر" اور دیکھو دیکھو دیکھو دوسروں والا کھوتا دیکھو" پر محیط ہے۔ پلاٹ کا نقطہ عروج کا آغاز میلہ بھاگاں کے واقعات سے ہوتا ہے ان تمام واقعات میں ذیلی پلاٹ کے تمام کردار چیلنج کا سامنا کرتے ہیں نہ صرف ذیلی پلاٹ کے کردار بلکہ مرکزی پلاٹ کے کردار بھی متصادم صورت حال کا شکار ہوتے ہیں۔ ایک کردار کی لکی سٹار تھیٹر میں پولیس والے سے لڑائی کے نتیجے میں تمام کردار حوالات میں پہنچ جاتے ہیں۔ ان واقعات میں کشمکش اور تجسس بھرپور ہے۔ جو باب انیس " پھوار" تک پھیلا ہوا ہے۔ ذیلی پلاٹ میں falling action بہت جلدی سے وقوع پذیر ہوتا ہے۔ جو مختلف اور اہم کرداروں کی اموات سے شروع ہوتا ہے جس میں حکمت بہزاد، سیفی، انیلا بلال اور بالی کی اموات کا بیان شامل ہے۔ اگر ناول کے مرکزی پلاٹ کی بات کی جائے تو ناول کے مرکزی پلاٹ کا مرکزی کردار ناول کے آخری حصہ میں چیزوں کا براہ راست مشاہدہ کرنے، فکری خلا اور ابہام کو پر کرنے کی صلاحیت حاصل کر چکا ہوتا ہے اور براہ راست مشاہدہ کرنے کی ہمت بھی اس میں پیدا ہو چکی ہوتی ہے۔ وہ پہلے سے زیادہ مضبوط اور پختہ ارادے کا مالک ہوتا ہے۔

دوسری طرف ذیلی پلاٹ کے کبیری کردار میں بھی بہت بدلاؤ دیکھنے کو ملتا ہے ناول کے آخر میں وہ باہمت، مستقل مزاج اور مصمم ارادے کا مالک ہوتا ہے۔ اپنے استاد، وقت اور دوستوں کو کھونے کے باوجود بھی وہ اپنا مشن جاری رکھے ہوئے ہوتا ہے۔

اگر ناول میں واقعات کے وقوع پذیر ہونے کی صورتوں کو دیکھا جائے خاص طور پر مرکزی پلاٹ کے واقعات کو دیکھیں تو وہ تین صورتوں میں پیش آتے ہیں پہلی صورت میں مرکزی کردار کے دوران ملازمت فیکٹری بس کا معمول کا سفر، جہاں اچٹتی منظر کا عادی کردار اپنے باطنی خلا کے ساتھ موجود ہے۔ واقعات کی دوسری صورت مرکزی کردار تین دن کی گمشدگی پر مشتمل ہے۔ اور آخری واقعات مرکزی کردار کے بڑھاپے کی پیداوار ہیں۔ اور اگر مجموعی طور پر واقعات کے اسباب و علل کی بات کی جائے تو مرکزی کردار (حسن رضا ظہیر) کی اچٹتی منظر بینی دوران ملازمت تین دن کی گمشدگی کا نتیجہ ہیں۔ مرکزی کردار کے دیکھنے اور سننے کے نتیجے میں کباڑ خانے اور چوک خداداد کے واقعات جنم لیتے ہیں۔ اور فیکٹری سائٹ کے آڈٹ کے لیے جانا اور ادویات کا بھولنا، قصبے کی فارمیسی سے خریدنا اور ان ادویات کی مطلوبہ مقدار سے زیادہ استعمال اور ان کے زیر اثر میلہ بھاگاں میں پیش آنے والے واقعات کا سبب بنتے ہیں۔

ناول کے پلاٹ کے آخر میں ہم دیکھتے ہیں کہ مرکزی کردار ابہام اور فکری خلا کو کسی حد تک پر کرلیتا ہے۔ کردار کے اندر پہلے کی بہ نسبت خلفشار اور انتشار کم ہوتا ہے اور وہ قیاس آرائیوں کی معاونت فکری سے نتائج اخذ کرتا ہے۔ ناول کے شروع میں ہم دیکھتے ہیں کہ وہ اس صلاحیت سے محروم تھا۔ اس کے ذہن میں صرف واہمے اور خدشے پیدا ہوتے تھے۔ مگر اختتامیہ حصے میں وہ ان واہموں اور خدشوں کو قیاس آرائیوں کے سہارے ختم کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ کہانی کا پلاٹ close ended ہے۔ جس میں سورج مکھی کے پھولوں کا ہوا میں بکھرنا اور پیلی پتیوں کا ہر طرف پھیل جانا اور مرکزی کردار کا قبر پر گرنا، حسن کا اپنی آواز سننا اور خاموش ہو جانا۔ نہ صرف مرکزی کردار کی زندگی کا خاتمہ ہوتا ہے بلکہ ناول کے پلاٹ اور کہانی کا بھی اختتام ہوتا ہے۔

میٹا فکشن (Metafiction)

میٹا فکشن فکشن کے اندر فکشن کی تلاش کا نام ہے۔ میٹا فکشن کے ذریعے مصنف قاری کو احساس دلاتا ہے اور باور کرواتا ہے کہ وہ فکشن پڑھ رہا ہے۔ اس بیانیہ تکنیک کے سہارے مصنف کہانی کے اندر کہانی کو بیان

کرتا ہے۔ایسی تحریروں میں مصنف اپنے اختیار کردہ راوی کو بطور مصنف پیش کر رہا ہوتا ہے۔جو ناول کے اندر کوئی کہانی یا فکشن لکھ رہا ہوتا ہے۔ایسی تحریریں میٹا فکشن کے زمرے میں آتی ہیں۔البتہ یہ بات ذہن نشین کر لینی چاہئے کہ اگر کسی ناول یا فکشن کے اندر مصنف کسی ناول، فلم یا فلم کی کہانی کے متعلق ذکر کرتا ہے تو وہ میٹا فکشن کی ذیل میں شمار نہیں ہو گا اور نہ ہی ہم اسے میٹا فکشن قرار دیا جاتا ہے۔ناول ''حسن کی صورت خالی جگہیں پر کرو'' میں بھی مختلف جگہوں پر میٹا فکشن کی بیانیہ تکنیک کا استعمال کیا گیا ہے۔جس کی پہلی صورت تب نظر آتی ہے جب باب اول میں راوی یہ تاثر دیتا ہے کہ وہ مرکزی کردار کی کہانی لکھ رہا ہے۔یہاں میٹا فکشن تکنیک کا استعمال کر کے راوی کہانی کے کردار سے فاصلہ کم کرنے کی سعی کرتا ہے۔اور قاری کو بآسانی ادراک ہو جاتا ہے کہ وہ فکشن کی دنیا میں سفر کر رہا ہے۔اس اقتباس میں میٹا فکشن کی واضح جھلک موجود ہے:

''ہم سمجھتے ہیں کہ حسن رضا ظہیر کی کہانی یہاں ختم ہو جاتی ہے لیکن کہانیاں
ختم ہونے کے باوجود جاری رہتی ہیں اور بعض جاری رہنے کے باوجود ختم
ہو جاتی ہیں۔ہم اس کہانی کو جاری رکھنے کی کوشش کر سکتے ہیں''۔(۳۴)

باب دوم میں بھی میٹا فکشن موجود ہے۔جب مدیر حیرت (راوی) ناول کے مرکزی کردار کی کہانی کے بیان اور واقعاتی ترتیب کے متعلق تذکرہ کرتا ہے۔جس سے میٹا فکشن کے آثار واضح ہوتے ہیں۔راوی کے اس تخاطب کو ہم ناول میں یوں ملاحظہ کرتے ہیں:

''ہم حسن کے اعصابی نظام میں رونما ہونے والی بائیو کیمیکل اعمال کو کسی نہ کسی
طرح (ہم ''کسی نہ کسی طرح'' پر اصرار کریں گے)
لفظی اور بیانیہ واقعات کی ترتیب دینے کی کوشش کریں''۔ (۳۴)

مذکورہ اقتباس میں میٹا فکشن کو واضح دیکھا جا سکتا ہے۔جس میں راوی مرکزی کردار کے متعلق واقعات اور واقعاتی ترتیب کو موضوع بناتا ہے۔جس سے یہ بھی تاثر ملتا ہے کہ راوی مرکزی کردار کے متعلق کہانی لکھ رہا ہے۔اور اس کے بیانیہ اور واقعاتی ترتیب پر بھی غور و فکر کر رہا ہے۔یہی تاثر میٹا فکشن پیدا کرتا ہے۔

اگر ناول میں موجود میٹا فکشن کا اشتباہ پیدا کرنے والے بیانیے کو دیکھیں تو باب سوم ''کباڑ خانہ'' میں موجود انتھونی گالا کر کے ناول ''The clash'' پر مبنی بیانیہ ہے جو میٹا فکشن کا تاثر اور شبہ پیدا کرتا ہے۔مگر یہ بیانیہ میٹا فکشن کی ذیل میں نہیں آئے گا کیوں کہ اس میں ناول اور اس پر بننے والی فلم کی کہانی پر تبصرہ کیا گیا ہے۔ناول کے دسویں باب ''حکمت بہزاد'' میں بھی جان عالم سٹوڈیو میں پروجیکٹر پر چلنے والی فلم شمع اور شمامہ کی

کہانی کا بیان اور باب گیارہ "اندر دیکھو، باہر دیکھو، فلم دیکھو" میں بیان ہونے والے فرانسیسی اور پولش فلموں کی کہانیوں کا تذکرہ بھی میٹا فکشن کے زمرے میں نہیں آئے گا۔ کیوں کہ فکشن کے تذکرے اور لکھنے کے عمل میں واضح فرق موجود ہے۔ یہ تمام مذکورہ کہانیاں بیان کی جارہی ہیں یا پھر ان کے متعلق تبصرہ ہورہا ہے نہ کہ فکشن کے اندر فکشن لکھا جارہا ہے فکشن کے اندر فکشن لکھنا ہی میٹا فکشن کہلاتا ہے اور جس سے یہ احساس ہو کہ فکشن لکھا جارہا ہے اردو ادب میں اس کی دو مثالیں ایک مرزا اطہر بیگ ہی کے ناول "غلام باغ" میں موجود کبیری کردار کے نیلے رجسٹر کے مندرجات اور دوسری فرخ ندیم کے افسانے ایمرجنسی میں لکھی کہانی میں دیکھ سکتے ہیں۔ "حسن کی صورت حال خالی جگہیں پر کرو" میں میٹا فکشن پر مشتمل بیانیہ مختلف جگہوں پر ملتا ہے۔ میٹا فکشن کی واضح مثال "کباڑ کمپلیکس" باب ہفتم میں موجود ہے۔ ناول کے ذیلی قصے کے دو معاون کردار سیفی اور انیلا بلال اسکرپٹ رائٹر ہیں۔ اور سوانگ پروڈکشنز کے زیر اہتمام بننے والی فلم کی کہانی لکھ رہے ہوتے ہیں۔ یہ لکھی جانے والی فلم کی کہانی چار ابواب پر محیط ہے جو کہ ٹکڑوں کی صورت میں موجود ہے۔ یہ لکھی جانے والی فلم کی کہانی میٹا فکشن کی سب سے بڑی مثال ہے اور اس فلم کی کہانی معاون کردار (سیفی اور انیلا بلال) جو کہ اسکرپٹ رائٹر لکھ رہے ہوتے ہیں۔ یہ ناول کے اندر لکھی جانے والی کہانی چار ابواب "کباڑ کمپلیکس" "مخمل کے چراغ اور آبنوس کا ڈنڈا" "سوانگ پروڈکشنز لکی سٹار تھیٹر میں" اور "دیکھو دیکھو دوسروں والا کھوتا دیکھو" پر مشتمل ہے۔ باب ہفتم "کباڑ کمپلیکس" میں فلم کی کہانی سکرپٹ رائٹر سیفی لکھ رہا ہوتا ہے۔ اور اس کہانی کا دورانیہ تیس منٹ پر محیط ہے جو کباڑ کمپلیکس کی دنیا کے متعلق ہے۔ اور اس فلم کا بقیہ حصہ باب تیرہ مخمل کے چراغ اور آبنوس کا ڈنڈا" میں شامل ہے۔ "سوانگ پروڈکشنز لکی سٹار تھیٹر میں" نامی باب میں نہ صرف سکرپٹ رائٹر سیفی کے لکھے ہوئے مناظر ہیں بلکہ اس میں انیلا بلال بھی متحرک نظر آتی ہے۔ اور اس کو فلم کی کہانی لکھتے ہوئے دکھایا گیا ہے۔ اس کہانی اور اسکرپٹ لکھنے کے عمل کو معاون کردار (سیفی) گھسیٹا کاری کا نام دیتا ہے۔ یہ تمام تحریریں میٹا فکشن کی بہترین مثالیں ہیں۔ ناول میں انیلا بلال کے فلم کی کہانی کے متعلق نوٹس کو ہم اس طرح ملاحظہ کرتے ہیں:

> "وہ سکرین پلے کے بھاگاں والا (میلہ) تک تسلسل میں اس کی کباڑ کمپلیکس
> تھیٹر کا تسلسل برقرار رکھنا ہوگا۔

خاص طور پر جان کو جو کچھ ہم اب تک کباڑ کمپلیکس میں دکھا چکے ہیں اور اس کا جو تاثر اس کے ذہن پر قائم ہوا ہے۔ میلہ اب اس تاثر سے آگے کی چیز ہے۔ ایک طرح سے یہ اس کا Cultural Counter Part ہے۔

جان تم پوچھ سکتے ہو کہ ہم آخر تمہیں یہاں کیوں لائے ہیں کباڑ کمپلیس کے اس میلے میں آخر کیوں؟ دراصل یہ میلا بھی ہمارے کمپلیس کا ایک حصہ ہی ہے۔ یہ کباڑ کمپلیکس کا کلچر ونگ ہے (یہ بہت Loud) ہو جائے گا شاید سرئیلزم اتنا واضح نہیں)

ارشاد کباڑیے کی شیکسپیئر پر expertise بلاوجہ نہیں ہے۔

وہ دراصل یہ ظاہر کرنا چاہتا ہے کہ کیا ظاہر کرنا چاہتا ہے؟؟؟ جبار جمع کرنے والے کے جمع کرنے، ریکارڈ قائم کرنے کے جنون کی تھیم بہر حال ایک بنیادی motif ہے اور جو میلے میں برقرار رہنی چاہئے۔ (۳۵)

مذکورہ اقتباس میں ہم دیکھ سکتے ہیں کہ سکرپٹ رائٹر انیلا بلال فلم کی کہانی کے متعلق نوٹس لے رہی ہیں اور ناول کے اندر بطور مصنف کہانی لکھ رہی ہوتی ہے۔ جس کو پڑھتے ہوئے واضح احساس اور ادراک ہوتا ہے کہ ہم فکشن پڑھ رہے ہیں اور فکشن لکھا جا رہا ہے۔ اس ہی باب میں ہم سیفی کو بھی بطور لکھاری لکھتے ہوئے پاتے ہیں۔ جب وہ فلم کی کہانی لکھتے ہوئے لکھتا ہے تو میٹا فکشن کی تشکیل ہوتی ہے:

"یہ گڑبڑ ہو رہی ہے قلمی سیفی کا کردار اصلی / نقلی سیفی کے کردار کے بہت قریب ہوتا جا رہا ہے۔ یہ بطور رائٹر ایک زبردست کمزوری ہے"۔ (۶۳)

ناول کے باب اٹھارہ میں سکرپٹ رائٹر سیفی اور انیلا بلال فلم کی جو کہانی لکھ رہے ہوتے ہیں۔ وہ میلہ بھاگاں کی صورت حال پر مبنی ہوتی ہے۔ اس باب کے آغاز ہی سے فلم کی کہانی کا لکھا ہوا سکرپٹ شروع ہوتا ہے۔ اس سکرپٹ کی لکھاری معاون کردار (انیلا بلال) ہے۔ اس کہانی کے کچھ مناظر مذکورہ باب میں سکرپٹ لکھاری سیفی کے لکھے ہوئے ہیں۔ میٹا فکشن پر مشتمل یہ بیانیہ اس باب کے ساتھ ہی ختم ہو جاتا ہے۔ جس کے متعلق معاون کردار (سکرپٹ لکھاری سیفی) باب کے آخر میں یوں آخری سطریں لکھتا ہے:

"ہم جا رہے ہیں لکی سٹار تھیٹر کا آخری شو سسی پنوں دیکھنے اور میں اپنی گھسیٹا کاپی ادھر ہی چھوڑ رہا ہوں ہینڈ بیگ میں" (۳۷)

یوں میٹا فکشن کا طویل سلسلہ جو چار ابواب پر مشتمل ہوتا ہے یہاں آکر اختتام پذیر ہوتا ہے۔ان ابواب میں میٹا فکشن کی تشخیص بآسانی ہو جاتی ہے کہ فکشن کے اندر فکشن موجود ہے۔اور قاری کو اندازہ ہو جاتا ہے کہ وہ فکشن کے اندر فکشن کو پڑھ رہا ہے۔جس میں حقیقی اور فکشائی دنیا کا امتزاج پیدا کیا گیا ہے۔ناول کے اندر دو لکھاریوں کی لکھی جانے والی فلم کی کہانی میٹا فکشن کی واضح اور بہترین مثال ہے۔

مرکب بیانیہ (Frame Narrative)

"حسن کی صورت حال خالی جگہیں پر کرو" ناول میں مرکب بیانیہ کے کافی تجربات کیے گئے ہیں۔بلکہ ہم اس ناول کو مرکب بیانیوں پر مشتمل ناول کہہ سکتے ہیں۔اس ناول میں مرکزی کہانی کے ساتھ بہت ساری ذیلی کہانیاں بھی موجود ہیں۔مذکورہ ناول میں مرکب بیانیے کی پہلی مثال باب سوم "کباڑ خانہ" میں ملتی ہے۔جب مرکزی کہانی کے مرکزی کردار کی منظر بینی کے نتیجے میں راوی ارشاد کباڑیا کی کہانی اور کردار پر ارتکاز کرتا ہے جس سے مرکزی کہانی کی ذیل میں کہانی بیان ہونے لگتی ہے جو ہمیں کباڑ خانے کی دنیا میں لے جاتی ہے۔جہاں سے بہت ساری ذیلی کہانیاں جنم لیتی ہیں۔ان ذیلی قصوں میں شیشے کی صراحی نما بوتل کا قصہ،گمشدہ مقالے کے مسودے کے لکھاری کا قصہ،کباڑ خانے میں موجود سلیپنگ بیگ کا قصہ اور ان سے منسلک کردار پال رش مور سرے کی فلمی دنیا کے سفر کے قصے شامل ہیں۔سبز شیشے کی صراحی نما بوتل کے ذیلی قصے کی ابتداء ناول میں یوں ہوتی ہے:

> "جو بات اشرف بھی نہیں جانتا تھا وہ یہ تھی کہ سبز شیشے کی وہ صراحی نما پرتگالی شراب کی بوتل خانسامے نے کسی پارٹی کے بعد اسے اٹھا کر نہیں دی تھی بلکہ صفائی کے سٹاف میں شامل ایک ملازم نے صاحب کی اسٹڈی میں خالی پڑی اٹھا کر اسے دی تھی اور گھر میں صرف صاحب ہی یہ جانتا تھا کہ وہ بوتل دراصل اس کے ایک مصری دوست نے اسے سالگرہ کے تحفے کے طور پر دی تھی۔مگر یہ بات صاحب اور اس کا مصری دوست دونوں نہیں جانتے تھے گو ہم جانتے تھے کہ لزبن کی winery کے تہہ خانے میں بیس سال تک aging کی مدت پوری کرنے کے بعد جب بوتلوں کی اس کھیپ کو فروخت کے لیے مہیا کیا گیا تو اگلے دن ہی وہ سو سو کے دو بڑے آرڈرز کی صورت میں پیک ہو کر الگ الگ منزلوں کی طرف روانہ ہو گئیں۔(۳۸)

ان تمام ذیلی قصوں کے بیان کے بعد راوی مرکزی کہانی کی طرف مراجعت کرتا ہے مگر یہ واپسی مختصر بیانیے پر محیط ہے۔ یہاں سے مصنف دوبارہ ضمنی کہانیوں کی طرف سفر شروع کرتا ہے جس کی ابتداء تیسرے باب سے ہوتی ہے ذیلی کہانیوں کے بیان کے لیے مصنف یہاں سے پھر مرکزی کردار کی سماعت اور منظر بینی سے معاونت حاصل کرتا ہے اور چوک خداداد میں مختلف کرداروں کی موجودگی کو جواز بنا کر متنوع قصوں کی ابتداء کرتا ہے۔ ناول کے باب چہارم سے مرکب بیانیے کا دوسرا سلسلہ شروع ہوتا ہے۔ جس کا آغاز چوک خداداد نامی جگہ سے ہوتا ہے جہاں ایک معاون کردار (جبار جمع کرنے والا) موجود ہوتا ہے۔ یہاں مصنف نے تمام ذیلی قصوں کے بیان کے لیے کرداروں سے وابستہ بے جان اشیاء کا سہارا لیا ہے۔ جس میں بالترتیب "میگافون کا قصہ" "کاٹ کر اتاری گئی انگوٹھی کا قصہ اور بے شرمی کا پیپر ویٹ کا قصہ قابل ذکر ہیں۔ ان تمام ذیلی کہانیوں میں بے جان اشیاء متحرک نظر آتی ہیں۔ اور انسانوں کی طرح جیتے جاگتے کردار بن جاتی ہیں جبار جمع کرنے والے کے ہاتھ میں ایک میگافون ہوتا ہے اور اس میگافون میں خرابی پیدا ہونے کے نتیجے میں "میگافون کی کہانی" شروع ہو جاتی ہے۔ جس سے جڑے مختلف کرداراور واقعات ناول کا حصہ بنتے چلے جاتے ہیں۔ صرف یہی ہی نہیں بلکہ ان واقعات میں سے مزید چھوٹے چھوٹے واقعات جنم لیتے ہیں۔ جس میں "بے شرمی کے پیپر ویٹ اور "کاٹ کر اتاری گئی انگوٹھی کی بھی کہانیاں شامل ہیں۔ یہ تمام ذیلی قصے مرکب بیانیے کی مثالیں ہیں۔ یہاں مصنف میگافون کے قصے کے بیان میں ہمیں ایک اور دنیا میں لے جاتا ہے۔ جو لکی سٹار تھیٹر کے واقعات پر مبنی ہے۔ دوسری طرف چوک خداداد میں موجود سوانگ پروڈکشنز کے عمل کا معاون کردار (سیف اللہ) ہمیں ایک طویل ذیلی کہانی کی طرف لے جاتا ہے۔ جو اپنے اندر متنوع کردار اور ذیلی واقعات سموئے ہوئے ہوتی ہے۔ اس طویل ذیلی قصے میں جو ضمنی کہانیاں بیان ہوئی ہیں اس میں پراگ سکول آف آرٹ پرفارمنگ میں پیش کی جانے والی فرانسیسی اور پولش فلموں کی کہانیاں جان عالم سٹوڈیو کے پروجیکشن روم میں فلم "شمع اور شامہ" اور لیونا کے ناناڈیمٹری سمیر نوف کی "موت کی چہل قدمی" نامی کہانیاں شامل ہیں۔

"موت کی چہل قدمی" نامی ذیلی کہانی مرکب بیانیے کی ایک اور مثال ہے۔ جو باب دہم میں شامل ہے۔ جس کا بیان کنندہ ہی اس کا کردار ہے۔ مصنف اس کہانی کے راوی کو یوں بدلتا ہے اور یوں پھر اس ضمنی کہانی کی ابتداء ہوتی ہے:

"ماسکو کی خوفناک سردیاں گزر چکی تھیں۔ اگر چہ ہم لوگ موسم کی تبدیلی سے قطعا لاتعلق تھے لیکن جسم کا تم سے الگ ایک اپنا لینا دینا ہوتا ہے۔ یہ شرمناک ہے۔ لیکن جسم تمہیں شرمندہ کرتا ہے اور تم کچھ نہیں کرسکتے۔ خیر اب سردی اتنی نہیں تھی انہوں نے میرے جسم سے اس سلوک کے اثرات مندمل کیے جو سلوک سلوک آندرے اور بورس کو اپنے ساتھ لے جاچکا تھا"۔(۳۹)

راقم نے اس ناول کو مرکب بیانیوں پر مشتمل ناول اس لیے قرار دیا کہ اس ناول میں ہر کردار اور بے جان اشیاء اپنی اپنی کہانیوں کے ساتھ وارد ہوتی ہیں۔ اگر ناول کے مرکزی قصے کو دیکھا جائے تو وہ مجموعی طور پر ناول کے ایک تہائی حصہ پر محیط ہے۔ مجموعی طور پر ضمنی کہانیوں میں جو چیزیں اور کردار ناول کا حصہ بنتی ہیں ان میں سبز شیشے کی صراحی نما بوتل، سلیپنگ بیگ، بے شرمی کا پیپر ویٹ، کاٹ کر اتاری گئی انگوٹھی، گمشدہ مقالے کا مسودہ، خراب میگافون کا قصہ، لکی سٹار تھیٹر اور گول میز کی کہانی شامل ہیں۔

مرکزی کہانی جو حسن کی صورت حال پر مبنی ہے اس کے ساتھ جو طویل ذیلی کہانی ہے وہ سوانگ پروڈکشنز کے عملے اور اس کے زیر اہتمام بننے والی فلم "یہ فلم نہیں بن سکتی کی کہانی پر مشتمل ہے۔ مجموعی طور پر ناول میں بارہ ضمنی کہانیاں موجود ہیں۔ جو ناول کو مرکب بیانیہ کا حامل ناول بنا دیتی ہیں۔ ان ضمنی کہانیوں میں کچھ کہانیوں کا تعلق مرکزی کہانی سے بنتا ہے۔ مرکزی کہانی حقیقی اور ضمنی کہانی سوانگ پروڈکشنز کے زیر اہتمام لکھی جانے والی فلم کی کہانی، افسانوی تاثر پیدا کرتی ہے۔ ان دونوں کہانیوں میں سے ایک مکمل اور دوسری ادھوری ہے۔ "یہ فلم نہیں بن سکتی" کی کہانی میں نہ کوئی ربط ہے اور نہ ہی کوئی مجموعی شکل بنتی ہے۔ البتہ یہ کہانی پہلی کہانی سے زیادہ طویل ہے۔ ناول میں مرکب بیانیہ پر مشتمل کہانیوں میں وقت اور مقام اپنی انفرادیت رکھتے ہیں۔ کباڑ خانے میں موجود بے جان اشیاء کے متعلق کہانیوں میں چیزیں اپنے ساتھ ماضی میں پلٹ جاتی ہیں اور نہ صرف زمان بدلتا ہے بلکہ مکان کی تبدیلی بھی ظہور پذیر ہوتی ہے۔ اس ہی طرح جان عالم اسٹوڈیو میں چلنے والی فلموں کی کہانیاں ایک کردار کو ماضی میں لے جاتی ہیں۔ جس سے ماضی کے واقعات سامنے آتے ہیں جہاں سے لیونا نامی کردار کے نانا ڈیمیٹری سیمیر نوف کی موت کی چہل قدمی نامی کہانی کا آغاز ہوتا ہے جو کہ مرکب بیانیے کی مثال ہے۔ مجموعی طور پر مرکب بیانیے پر مشتمل کہانیوں کا راوی غائب راوی ہے۔ صرف موت کی چہل قدمی نامی داستان کا راوی واحد متکلم ہے۔ ان تمام ضمنی کہانیوں میں راوی کی آواز موجود ہے۔ ان

کہانیوں میں نہ صرف تجسس موجود ہے بلکہ ایک تسلسل اور ربط بھی ہے۔ ان کہانیوں میں وضاحتی بیانیہ بھی ملتا ہے۔ مجموعی طور پر تمام کہانیوں کا ربط نہیں ہر کہانی اپنے آغاز اور اختتام پر مشتمل ہے۔ یہ تمام ذیلی کہانیاں مرکزی قصے سے ربط نہیں بناتی ہیں۔ بلکہ اپنے اپنے انفرادی بیان کے ساتھ ہیں اور یہی مرکب بیانیے پر مشتمل کہانیوں کی خوبصورتی اور خاصا ہے۔

نقطہ ارتکاز (focalization)

"ناول حسن کی صورت حال خالی جگہیں پر کرو" کے باب اول میں نقطہ ارتکاز راوی کا ہے۔ غائب راوی مرکزی کردار (حسن رضا ظہیر) کی منظر بینی اور باطنی کیفیات پر ارتکاز کرتا ہے۔ پہلے باب میں یہ ارتکاز مسلسل اور مستقل ہے۔ جو مرکزی کردار کے گرد گھومتا ہے۔ یوں یہ نقطہ ارتکاز متعین نقطہ کی بہترین مثال بن جاتا ہے۔ جس میں راوی مستقل مرکزی کردار کی اچٹتی منظر بینی پر توجہ مرکوز رکھتا ہے اور راوی کے ارتکاز کے نتیجے میں ہم کردار کو مسلسل دیکھتے ہیں۔ بلکہ راوی کردار کو عمل اور حرکت کرتے ہوئے دکھاتا ہے۔ اس باب میں ارتکاز کے لیے راوی دکھانے کے عمل پر زیادہ انحصار کرتا ہے۔ جس کی مثال ہم اس اقتباس میں بھی ملاحظہ کر سکتے ہیں:

> "وین اپنے متعین روٹ پر آگے بڑھتے ہوئے ایک رہائشی علاقہ میں ہے۔ سپیڈ بریکر پر آکر دھیمی ہو جاتی ہے اور انہی چند لمحوں میں حسن کو دائیں طرف گلی کے پہلے مکان کی سڑک کی جانب کھلتی بند کھڑکی کے ٹوٹے شیشے کی راہ سے اندر کمرے میں دیوار پر ایک بڑ آئینہ آویزاں نظر آتا ہے"۔ (۴۰)

اس اقتباس میں ہم ملاحظہ کرتے ہیں کہ ارتکاز کار کردار کی آنکھ بن جاتا ہے اور ہم منظر کردار کی آنکھ سے دیکھتے ہیں۔ باب اول میں کردار کی آنکھ سے دکھائے جانے والے تمام مناظر قابل مشاہدہ ہیں۔ یہ الگ بات ہے اس منظر بینی کے نتیجے میں کردار اور قاری دونوں خدشوں اور واہموں کا شکار ہوتے ہیں۔ یوں ہم کہہ سکتے ہیں یہ قابل مشاہدہ مناظر میں مگر ابہام اور انتشار پیدا کرتے ہیں۔ اس باب میں مجموعی طور پر ارتکاز کا راوی ہے اور مرتکز مرکزی کردار کی صورت حال پر کیا گیا ہے۔ ناول کے باب دوم میں بھی نقطہ ارتکاز کار راوی ہی کا ہے۔ جو کے بیانیہ کے عمل کی ترتیب اور ترکیب پر فوکولائزیشن کرتا ہے۔ یہاں راوی کا ارتکاز بیانیہ کی تشکیل کے لیے ہے۔ اس باب میں راوی بیان کے لیے ایک راوی یعنی "مدیر حیرت" کا انتخاب کرتا

ہے۔جوناول میں بطور راوی مجموعی طور پر ارتکاز کرتے ہوئے پایا جاتا ہے۔باب سوم "کباڑ خانہ "میں راوی کا ارتکاز متغیر ارتکاز کی ذیل میں آتا ہے۔اس باب میں واقعات ایک سے زیادہ ہیں۔مگر راوی ایک ہی ہے۔جو ہمہ دان راوی کے طور پر بیانیہ کی تشکیل کرتا ہے۔اس میں موجود تمام بیانیہ قابل مشاہدہ ارتکاز پر محیط ہے۔جس کی مثالیں ہم کباڑ خانے کی فضا میں دیکھ سکتے ہیں۔جہاں تمام معروض اشیاء اپنے حال اور ماضی کے ساتھ موجود ہیں۔ارتکاز کار بطور ناظر ہمیں ان اشیاء کے ماضی میں لے جاتا ہے۔جس میں شراب کی بوتل ردی میں بک جانے والے مقالے کا مسودہ اور سلیپنگ بیگ کے قصے شامل ہیں۔ارتکار کار نہ صرف ان اشیا کا ماضی بیان کرتا ہے بلکہ ان کے ارتقائی سفر سے بھی روشناس کرواتا ہے۔ارتکاز کار چیزوں کے ماضی اور حال سے باخبر ہے اور یہ ارتکاز خارجی ارتکاز ہے اور قابل مشاہدہ بھی ہے۔ قابل مشاہدہ اور خارجی ارتکاز پر مبنی بیانیے کو ہم اس باب میں یوں ملاحظہ کرتے ہیں:

> "اس لمبی نیم تاریک دکان میں موجود ایک چوتھا فرد جس کی موجودگی سے صرف ارشاد کباڑیا آگاہ ہے۔اس سارے ہنگامے سے قطعالا تعلق دکان کے ایک دور افتادہ کونے میں ایک الماری کی اوٹ میں بیٹھا ایک موم بتی کی روشنی میں مشہور زمانہ گینز بک آف ورلڈ ریکارڈ کا مطالعہ کر رہا ہے۔اس کے سامنے کاغذ کے پرزوں کا ڈھیر لگا ہے"۔(۴۱)

باب چہارم میں ارتکاز راوی کا ہے۔اس باب میں ارتکاز متغیر ہے۔اگرچہ بیان کنندہ ایک ہی ہے۔ مگر اس باب میں واقعات اور کردار ایک سے زیادہ ہیں۔اس باب میں جبار جمع کرنے والا، میگافون، کاٹ کر اتاری گئی انگوٹھی، بے شرمی کا پیپر ویٹ اور لکی سٹار تھیٹر کے واقعات اور کردار ہیں۔یعنی کردار اور واقعات ایک سے زیادہ ہیں۔اس لیے اس بیانیے میں نقطہ ارتکاز متعین نہیں ہے۔اس باب میں ارتکاز بھی خارج سے داخل اور داخلی سے خارجی صورت میں منقلب ہوتا رہتا ہے۔خارجی سے داخلی ارتکاز کو ہم ناول کے اس حصہ میں یوں دیکھتے ہیں:

> "آخری شو ٹوٹا تو جبار نے اپنی ٹکٹیں جمع کیں۔ اس کی نظریں پیارے کو ڈھونڈ رہی تھیں۔پیارا آیا تو اس کے ہاتھ میں میگا فون تھا اور آنکھوں میں آنسو۔
>
> "ماسٹر یاسین نے کہا ہے یہ ٹھیک نہیں ہو سکتا کوئی پورا پرزا بدلنا پڑے گا۔"

"وہ دوسری بات ہے"

"کیا بات ہے"

وچھوڑا آ گیا ہے

"کیا مطلب؟(۴۲)

مذکورہ اقتباس کے پہلے حصے میں ارتکاز خارجی ہے اور راوی کا ہے لیکن جونہی کرداروں کے درمیان مکالمہ شروع ہوتا ہے تو ارتکاز داخلی اور کرداری میں بدل جاتا ہے۔ باب پنجم "سوانگ پروڈکشنز" میں راوی کا ارتکاز معلومات اور اطلاعات پر مبنی ہے۔ جو سوانگ پروڈکشنز کے عملے اور کرداروں کے متعلق ہے۔ اس باب میں قاری اور ارتکاز کار کرداروں سے زیادہ باخبر ہیں۔ کردار راوی کے ارتکاز سے بے خبر ہے۔ اس کی مثال ہم چوک خداداد میں موجود سہہ جہتی کرداروں کے واقعات اور راوی کے ارتکاز میں دیکھ سکتے ہیں۔ جہاں راوی یوں ارتکاز کرتا ہے۔

"عظیم نجات دہندہ" سے نجات ملنے کے بعد کی پہلی صبح چوک خداداد میں جبار جمع کرنے والے کا انوکھا مظاہرہ دیکھ متحیر ہونے والوں میں حسن کے علاوہ ایک اور شخص سیفی بھی ہے۔ جو ایک فلم گروپ سوانگ پروڈکشنز میں شامل ہے۔"(۴۳)

اس بیانیے میں راوی ارتکاز جبار جمع کرنے والے، میگافون، سوانگ پروڈکشنز اور لکی سٹار تھیٹر پر کرتا ہے اس بیانیے میں تمام کردار ایک دوسرے سے بے خبر ہیں۔ مگر یہاں قاری سہہ جہتی سطح پر وقوع پذیر ہونے والے واقعات سے آگاہ ہے۔ اور راوی بھی باخبر ہے۔ مگر کرداراس پھیلے ہوئے کینوس سے آگاہ نہیں۔ اس لیے اس ارتکاز میں قاری اور راوی کردار سے زیادہ باخبر ہیں۔ دوسری طرف اگر انجام کی بات کی جائے تو قاری اور کردار دونوں انجام کے متعلق بے خبر ہیں۔ لہذا ہم دیکھتے ہیں کہانی میں تجسس و تحیر پیدا ہوتا ہے۔ جس کی موجودگی اور عدم موجودگی ارتکاز کار کی آگاہی یا بے خبری کے باعث ہے۔ ناول کے بعض پیراگرافوں میں قاری اور کردار دونوں باخبر ہوتے ہیں۔ لہذا وہاں تجسس و تحیر مفقود ہو جاتا ہے۔ کردار اور قاری دونوں کے باخبر ہونے پر مشتمل بیانیہ ملاحظہ کیجئے:

"آہ ثریا جانو۔۔۔ ساری ہم آج رات نہیں مل سکتے۔ سیفی بول رہا ہوں۔

اوہو۔۔۔اوہو۔۔ساری۔۔۔سیفی۔۔خیریت "ہال سعید میں چوک خداداد
میں ہوں۔ تمہیں اتنا تو پتہ ہے ناں رات تختہ الٹ گیا۔ہاں۔۔ہاں۔۔ہاں تو
یہاں لوگ لڈو بانٹ رہے ہیں"۔(۴۴)

اس پیراگراف میں وہ صورت حال موجود ہے جو پہلے وقوع پذیر ہو چکی ہے۔ کردار اور قاری دونوں اس کے متعلق پہلے سے آگاہ ہے۔ اس لیے اس بیانیے میں کوئی تجسس و تحیر نہیں ہے۔ اگر اس باب کے مجموعی نقطہ ارتکاز کو مد نظر رکھا جائے تو یہ کرداری ارتکاز پر محیط ہے۔ یہاں راوی زیادہ تر کرداروں کے تعارف پر توجہ مرکوز رکھتا ہے۔ جس میں سوانگ فلم پروڈکشنز کے عمل کے ارکان شامل ہیں۔ راوی ان کرداروں کے تعارف اور پس منظر پر فوکولائزیشن کرتا ہے۔

باب ششم میں راوی کا نقطہ ارتکاز "یہ فلم نہیں بن سکتی" فلم، فلم بنانے والے عملے اور سرئیلزم کے موضوع پر ہے۔ ناول کے چار ابواب، کباڑ کمپلیس "مخمل کے چراغ اور آبنوس کا ڈنڈا" سوانگ پروڈکشنز لکی سٹار تھیٹر میں" اور "دیکھو، دیکھو، دیکھو دوسروں والا کھوتا دیکھو" میں نقطہ ارتکاز کرداروں کا ہے اور ان ابوا ب میں نقطہ ارتکاز متعین اور داخلی ہے۔ دونوں کردار سیفی اور انیلا بلال کے نقطہ ارتکاز پر مبنی ان چار ابواب میں مجموعی طور پر سیفی کے نقطہ ارتکاز پر مشتمل بیانیہ زیادہ ہے۔ ان ابواب میں بعض جگہوں پر راوی مداخلت کرتا ہے۔ یعنی ان ابواب میں راوی کا مختصر ارتکاز موجود ہے۔ جو کہ ادارتی نوٹ پر مشتمل ہے۔ دونوں کرداروں کا متعین ارتکاز "یہ فلم نہیں بن سکتی" کی کہانی پر ہے۔ چونکہ یہ دونوں کردار سوانگ پروڈکشنز کے ساتھ بطور اسکرپٹ لکھاری وابستہ ہیں۔ لہذا ہم دیکھتے ہیں کہ وہ "یہ فلم نہیں بن سکتی" کی کہانی لکھ رہے ہوتے ہیں۔ اس طرح دونوں کرداروں کے ارتکاز میں یہ "فلم نہیں بن سکتی" کی کہانی ہے۔ باب ہفتم "کباڑ کمپلیس" میں کردار (سیفی) کے ارتکاز میں کباڑ کمپلیس اور گلزار نرسری کے واقعات ہیں۔ اس بیانیے میں بیان ہونے والے کچھ مناظر ناقابل مشاہدہ ہیں۔ جس کی جھلک ہم اس اقتباس میں دیکھ سکتے ہیں:

"ملازم پلٹ جاتا ہے۔ ہوپ کی آنکھیں بدستور بند ہیں۔ اچانک ایک حیرت
انگیز منظر سامنے آتا ہے پودے سے پھولوں کی کئی ٹہنیاں آہستہ آہستہ
ہوپ کے جسم پر اترنا شروع کر دیتی ہیں اور پھول جیسے اس کے جسم سے چپکنے
لگتے ہیں"۔(۴۵)

اس اقتباس میں پیش ہونے والا منظر نا قابل مشاہدہ ہے۔ جس کو پڑھنے کے بعد قاری بآسانی فیصلہ کر سکتا ہے۔ گلزار نرسری میں پھولوں کا ہوپ نامی کتے کی کھال سے چپکنا اور خون چوسنا اور ایک سرئیلزم پر مبنی بیانیہ تو ہو سکتا ہے اور فکشنائی دنیا کا محیر العقول بیان بھی ہو سکتا ہے مگر یہ قابل مشاہدہ بیان نہیں ہے۔ ان ابوا ب میں کرداری ارتکاز ہے۔ لہذا اس بیانیے میں کردار زیادہ جانتا ہے۔ کیونکہ تمام مناظر کردار کی معاونت سے ہم دیکھتے ہیں۔ ان چاروں ابواب میں تمام واقعات اور مناظر مستقل نقطہ نظر سے بیان کئے گئے ہیں۔ باب سترہ "سوانگ پروڈکشنز لکی سٹار تھیٹر میں" مجموعی طور پر نقطہ ارتکاز ایک کردار (سیفی) کا ہے۔ سوائے دو پیراگرافوں کے جس میں ایک معاون کردار (انیلا بلال) کا نقطہ ارتکاز موجود ہے۔ جو لکھی جانے والی فلم کی کہانی کے متعلق نوٹس پر مشتمل ہے۔ کرداری ارتکاز اور داخلی ارتکاز پر مشتمل بیانیہ ہم ناول میں یوں ملاحظہ کرتے ہیں:

> "انیلا کہتی ہے کہ اس کا فلمی سیفی کردار اس فقیر کی گندی عادات اپنا رہا ہے
> اور یہ بطور رائٹر اس کی ناکامی ہے۔ میں نے اسے مشورہ دیا کہ وہ کردار کا نام
> بدل دے کیونکہ میرا نام بدلنا تو اب مشکل ہے"۔(۴۶)

ان مذکورہ چار ابواب کے آخری دو ابواب میں کردار بطور راوی ارتکاز کرتا ہے۔ کردار بطور راوی لکی سٹار تھیٹر میلہ بھاگاں اور گینز بک آف ورلڈ ریکارڈز پر ارتکاز کرتا ہے۔ اس سارے بیانیے میں کباڑ کمپلیکس پر لکھے ہوئے واقعات نا قابل مشاہدہ ہیں۔ اس کا سبب سرئیلزم پر مشتمل بیانیہ ہے اور اس تحریک کے کردار پر اثرات ہیں۔ ان چار ابواب سے ہٹ کر اگر نقطہ ارتکاز کو مد نظر رکھا جائے تو باب ہشتم میں راوی "یہ فلم نہیں بن سکتی" نامی فلم پر توجہ مرتکز کیے ہوئے ہیں۔ جس میں ڈاڈاازم اور سرئیلزم کی تحریکیں راوی کے نقطہ ارتکاز میں شامل ہیں۔ باب نہم میں راوی صورت حال کو مد نظر رکھتا ہے۔ جو کہ سوانگ پروڈکشنز کے عملے کو درپیش ہے۔ اس باب میں مصوری اور مختلف فن پاروں پر خصوصی توجہ دی گئی ہے۔ جس میں قابل ذکر سیلو ڈار ڈالی کی شہرہ آفاق پینٹنگ ہے۔ جس پر راوی بطور خاص ارتکاز کرتا ہے۔ اس باب کے کچھ حصہ میں خوا ب، خیال، احساس اور افکار کو خصوصی اہمیت دی گئی ہے۔ چونکہ خواب، خیال، احساس اور افکار کوئی مادی وجود نہیں رکھتے اور قاری ان کو حقیقت میں نہیں دیکھ سکتا اس لیے یہ بیانیہ نا قابل مشاہدہ ارتکاز کے زمرے میں آتا ہے۔ باب نہم کے اختتام میں ایسے ہی نا قابل مشاہدہ ارتکاز کی مثالیں موجود ہیں۔ جب ایک ذیلی کردار (صفدر سلطان) خواب دیکھ رہا ہوتا ہے:

"صفدر سلطان سو رہا ہے۔ عورت کا بھاری ہاتھ اس کے سینے پر، صفدر سلطان
کی آنکھیں ہل رہی ہیں۔ خواب دیکھ رہا ہے۔ صفدر سلطان خواب دیکھ رہا ہے
کہ وہ ایک سفید گھوڑے پر سوار دولہا بنا ہے۔ گھر جا رہا ہے۔
بارات۔۔۔۔ کی ڈولی لے کر گھر جا رہا ہے۔ سورج چمک رہا ہے"۔(۴۷)

اس مذکورہ بھیانک خواب کے آخر میں صفدر سلطان پر کوڑے برسائے جاتے ہیں۔ اور خواب میں ہی کوڑا چھرے میں بدل جاتا ہے اور اس چھرے کو صفدر سلطان کے گلے پر رکھا جاتا ہے۔ جس کے رد عمل میں صفدر سلطان چیختا ہے۔ جہاں ایک طرف یہ بیانیہ نا قابل مشاہدہ ارتکاز پر مبنی ہے دوسری طرف یہ ارتکاز کی خارجی سے داخلی سفر کی عکاسی بھی کرتا ہے۔

باب دہم میں راوی کا ارتکاز خارجی ہے۔ اس باب میں کہانی سہ جہتی انداز میں بیان ہوئی ہے۔ جس کی وجہ سے نقطہ ارتکاز بھی متغیر ہو جاتا ہے۔ مختلف کردار مختلف مقامات پر مختلف صورت حال میں مبتلا ہوتے ہیں۔ جس کی وجہ سے مجموعی طور پر کوئی متعین نقطہ ارتکاز نہیں بن پاتا۔ کیوں کہ مختلف کردار مختلف صورت حال سے نبرد آزما ہوتے ہیں۔ ناول کے گیارہویں باب میں راوی کا نقطہ ارتکاز سرئیلزم اور اس سے متعلقہ فلمیں ہیں۔ اس باب میں بیان ہونے والی ذیلی کہانی "موت کی چہل قدمی" میں نقطہ ارتکاز کردار کا ہے۔ اور اس مختصر ذیلی کہانی میں متعین نقطہ ارتکاز ہے۔ مجموعی طور پر یہ باب متغیر نقطہ ارتکاز کا حامل ہے۔ "موت کی چہل قدمی" پر مشتمل بیانیے میں کردار کا ارتکاز انسان کی بے بسی اور موت پر ہے۔ اس بیانیے میں لمحہ بہ لمحہ وارد ہوتی موت کا احساس اجاگر کیا گیا ہے۔ اور کردار کا مکمل ارتکاز انسانی وجود اور موت کے المیے پر ہے۔ جس کی جھلک ہم اس مختصر بیان میں محسوس کر سکتے ہیں:

"میں سمجھ گیا کہ وہ میرے ساتھ کیا کرنے والے ہیں۔ میں نے کپڑے جوتے
پہنے۔ سیل پر ایک الوداعی نظر ڈالی کیونکہ مجھے یقین تھا کہ میں وہاں واپس
نہیں آؤں گا۔ دوسری صورت میں اگر میں گریگری، بولینا، میکس اور ایوا
کے ساتھ غداری کرتا ہوں تو مجھے ابھی ان کے ساتھ کہیں بھی جانے کی
ضرورت ہی نہیں۔ سارا معاملہ یہیں ختم ہو سکتا ہے۔"(۴۸)

باب چودہ میں راوی مرکزی کردار پر توجہ مرتکز کرتا ہے۔ اس کے ساتھ پیش آنے والی صورت حال کو موضوع بناتا ہے۔

اس باب میں راوی بعض جگہوں پر وضاحتی بیانیے کے سہارے ذیلی موضوعات پر ارتکاز کرتا ہے۔ جس کی مثالیں ہم ناول میں لیوسٹرن باخ، نرسری رائیم اور سورج مکھی کے پھول کے بیانیے میں دیکھ سکتے ہیں۔ باب پندرہ میں راوی ذیلی کردار (نور خان) کے ذریعے مرکزی کردار پر فوکس کرتا ہے۔ جس میں مرکزی کردار کے ایام گمشدگی کے دوران پیش آنے والی صورت حال اور واقعات کو موضوع بنایا گیا ہے۔ اور یہی بیانیہ باب سولہ میں بھی جاری رہتا ہے۔ جس میں ارتکاز معاون کردار (نور خان) کی معاونت سے کیا گیا ہے۔ جو بطور ناظر مرکزی کردار کی کیفیات، افعال اور احوال کو دیکھتا ہے اور بیان کرتا ہے۔ ناول کے آخری تین ابواب میں مجموعی طور پر نقطہ ارتکاز راوی ہی کا ہے۔ جس میں تمام کرداروں کے منطقی انجام کو موضوع بنایا گیا ہے۔ ان ابواب میں راوی بعض جگہوں پر کرداری ارتکاز کے ذریعے مناظر اور بیانیے کو محدود کرتا ہے۔ مگر بیشتر بیانیے کی تشکیل راوی کے دکھانے کے عمل پر ہے۔ راوی کے کرداری ارتکاز کو ہم ناول میں یوں ملاحظہ کرتے ہیں جس میں راوی مناظر کو کردار کی آنکھ سے دکھاتا ہے اور بیانیے کو محدود کرتا ہے:

> ”حسن ٹھٹھک کر اپنے قدموں پر رک جاتا ہے اور تیزی سے ایک درخت کی اوٹ میں چھپ جاتا ہے۔ اپنے ہم نام کی قبر سے ذرا دور ایک قبر کے تعویز پر بیٹھے مرد عورت کو وہ اگر لمحہ بھر کے لیے نہ دیکھتا تو بالکل ان کے سامنے پہنچ جاتا۔ عورت اپنا سر مرد کے کندھے سے اٹھاتی ہے اور اپنے آنسو پونچھتی ہے“۔(۴۹)

ناول کے بیسویں باب میں راوی کا ارتکاز ”گول میز کی کہانی“ پر ہوتا ہے۔ اور راوی اس کو ایک متعین نقطے سے بیان کرتا ہے۔ اس میں مسلسل گول میز کے ارتقائی سفر کو موضوع بنایا گیا۔ گول میز کے ساتھ وابستہ کردار اور ان کی بدقسمتی کا مجموعی تاثر اس بیانیے سے ملتا ہے جس کے نتیجے میں ارتکاز متعین ارتکاز کی بہترین مثال بن جاتا ہے۔ چونکہ تمام کردار اور واقعات گول میز کے ساتھ وابستہ ہیں اور گول میز ہی focalized piont ہے۔ مختلف کردار گول میز ہی کی کہانی کے سفر کی نمائندگی کر رہے ہوتے ہیں اور اس سفر کو راوی مستقل نقطہ نظر سے بیان کرتا چلا جاتا ہے۔ ناول کے آخری باب میں راوی کا ارتکاز مرکزی، معاون اور ذیلی کرداروں کے انجام پر ہے۔ غائب ہمہ دان راوی اس باب میں نہ صرف کرداروں اور کہانی کے منطقی انجام پر توجہ مرکوز رکھتا ہے۔ بلکہ وقت کی تیز رفتاری اور بدلتی دنیا کے مسائل پر فوکولائزیشن کرتا ہے۔ مجموعی طور پر ناول میں نقطہ ارتکاز راوی ہے۔ ناول کے چار ابواب میں نقطہ ارتکاز کرداروں کا ہے۔

نقطہ نظر (Point of view)

بیانیات میں نقطہ نظر کہانی میں بیان کنندہ کے مقام اور زاویہ نگاہ کو دیکھنے کا نام ہے۔ اس مطالعہ سے بیان کنندہ کے زاویہ نگاہ کا پتہ چلتا ہے کہ بیان کنندہ کہانی کے بیان کو کس طرح ممکن بناتا ہے؟ کہانی کو کس تناظر سے بیان کرتا ہے؟ اور کہانی کس کے نقطہ نظر کی وساطت سے ہم تک پہنچ رہی ہے؟ ان مذکورہ سوالات کے جوابات ہمیں اس مطالعاتی طریقہ کار سے ملتے ہیں جو نقطہ نظر کہلاتا ہے۔ نقطہ نظر کی اصطلاح کو بعض مضمون نگار فکری اور موضوعاتی مطالعے کے لیے استعمال کرتے ہیں۔ مگر بیانات میں یہ اصطلاح بیانیاتی زاویہ نگاہ کو پرکھنے کے لیے استعمال کی جاتی ہے۔ اس مطالعے میں فکر اور موضوع سے کوئی سروکار نہیں ہوتا۔ بلکہ یہاں بیان کنندہ کے زاویہ نگاہ اور بیانیاتی مقام کو دیکھا جاتا ہے۔ اگر ناول "حسن کی صورت حال خالی جگہیں پر کرو" کے باب اول یا آغاز کی بات کی جائے تو اس کی تشکیل غائب راوی کی معاونت سے کی گئی ہے۔ غائب راوی کے نقطہ نظر میں مرکزی کردار کی صورت حال ہے۔ جہاں وہ اس کی باطنی اور خارجی دنیا کو بیان کرتا ہے۔ یہ بیانیہ زمانی لحاظ سے ماضی قریب اور ماضی مطلق میں منقسم ہے۔ باب دوم "حیرت کی ادارت" میں بیانیہ کی تشکیل غائب راوی کے نقطہ نظر سے ہوئی ہے۔ جس کے لیے مدیر حیرت کا انتخاب کیا گیا ہے۔ باب سوم "کباڑ خانہ" میں غائب راوی اور ہمہ دان غائب راوی کے نقطہ نظر سے کہانی ہم تک پہنچتی ہے۔ جس میں راوی مرکزی کردار کی آنکھ سے دیکھتا اور سنتا ہے۔ جس کے نتیجے میں ہم تک کباڑ خانے کی دنیا کے واقعات پہنچتے ہیں۔ اور ہمہ دان غائب راوی (ominisicent third person) کی مداخلت سے واقعات کا پس منظر سامنے آتا ہے۔ جس کی بنا پر واقعات کے ماضی کا چہرہ ہمارے سامنے آتا ہے۔ جو کہ مرکزی کردار کی منظر بینی کا رد عمل ہوتا ہے۔ اس باب کے ابتدائی حصے میں راوی مرکزی کردار کو ایک کباڑ خانے کی دکان کے باہر سڑک پر کھڑی فیکٹری بس میں بیٹھا ہوا دکھاتا ہے۔ راوی یہاں اس کی ظاہری حالت کے ساتھ اس کی باطنی کیفیات کو بھی موضوع بناتا ہے۔ جو کہ ہمہ دان راوی کا خاصا بھی ہے۔ اس بیانیے کے دوران راوی خود کو کہانی سے باہر رکھتا ہے۔ راوی مرکزی کردار کی منظر بینی اور موجودگی سے مزید واقعات کو ناول کا حصہ بناتا ہے۔ جس سے واقعات کی سہ جہتی شکل کی ابتدا ہوتی ہے۔ اور ہمہ دان راوی کے نقطہ نظر سے ہمیں مزید ذیلی کہانیاں پڑھنے کو ملتی ہیں۔ ان واقعات کے بیان کے لیے چوک خداداد نامی جگہ میں ذیلی کرداروں کی موجودگی سے راوی استفادہ کرتا ہے۔ اور ان کرداروں کو سیاق وسباق کے ساتھ پیش کرتا ہے۔ یوں متنوع واقعات ناول کا حصہ

بنتے چلے جاتے ہیں۔ ہمہ دان راوی کی مداخلت کے سبب کباڑ خانے کی دنیا اور واقعات پھیلتے چلے جاتے ہیں۔ جس کے نتیجے میں شراب کی بوتل کا قصہ اور سلیپنگ بیگ کا قصہ راوی کے نقطہ نظر سے بیان ہوتا ہے۔ راوی چیزوں کا انتخاب کر کے اپنے نقطہ نظر کو محدود کرتا ہے اور اپنے بیانیے کو مخصوص چیزوں تک محدود رکھتا ہے اور بعض جگہوں پر راوی کردار کے سہارے نقطہ نظر کو محدود کرتا ہے۔ یا پھر اس کو طوالت عطا کرتا ہے۔ ایسے ہی ایک مثال تب ہمارے سامنے آتی ہے جب مرکزی کردار کی قوت سماعت کے نتیجے میں راوی گمشدہ مقالے کے مسودے اور اس سے متعلق کرداروں کو ناول کا حصہ بناتا ہے۔ جس کی مثال اقتباس ہذا میں دیکھی جاسکتی ہے:

> ”ہم یہ دیکھنے نکلتے ہیں کہ صفدر سلطان اور سعید کمال نامی یہ دونوں کردار کن کن زمانوں میں۔۔۔ کیسے کیسے ادوار میں۔۔ کیسے کیسے روپ میں اور کس کس موسم میں کباڑیے ارشاد کی دکان پر اسے یہ بتانے کے لیے پہنچ جاتے ہیں کہ ردی میں بک جانے والی ہر چیز ردی نہیں ہوتی۔“(۵۰)

راوی نہ صرف بیانیے کو طویل یا مختصر کرنے کے لیے کرداروں کا سہارا لیتا ہے بلکہ واقعات کی منتقلی کے لیے بھی کرداروں کو استعمال کرتا ہے۔ نقطہ نظر کی تبدیلی یا منتقلی کی ایسی ہی مثال اس بیانیے میں بھی موجود ہے جب گمشدہ مقالے کے مسودے سے متعلق پروفیسر اور اس کا شاگرد کباڑ خانے میں موجود ہوتے ہیں اور کباڑ خانے میں گمشدہ مقالے کے مسودہ کے نہ ملنے کے نتیجے میں گر کر بے ہوش ہو جاتا ہے اور کباڑیا جب اسے کباڑ خانے میں موجود ایک سلیپنگ بیگ میں لٹاتا ہے تو یہاں ہمہ دان راوی کی مداخلت سے نقطہ نظر منتقل ہو جاتا ہے۔ اور بیانیہ ذیلی واقعات سے متعلق شروع ہو جاتا ہے۔ جس میں نقطہ نظر راوی کا ہوتا ہے۔ راوی کے نقطہ نظر میں فلمی دنیا اور ناول ”The clash“ کی کہانی ہوتی ہے۔ یہاں راوی نقطہ نظر میں مطابقت پیدا کر کے گمشدہ مقالے کے مسودے کی طرف مراجعت کرتا ہے۔ باب چہارم ”عظیم نجات دہندہ سے نجات آؤ مٹھائی بانٹیں“ میں نقطہ نظر غائب ہمہ دان راوی کا ہے۔ جس میں مقام کے سہارے مختلف کرداروں کو ایک فریم میں لا کر راوی نقطہ نظر میں وسعت پیدا کرتا ہے اور کہانی میں متنوع واقعات کو جگہ دیتا ہے۔ جس کی مثال جبار جمع کرنے والے اور سوانگ پروڈکشنز کے عملے کے لکھاری کی چوک خداداد میں موجودگی کی صورت میں دیکھی جاسکتی ہے۔ اس مجموعی بیانیے میں نقطہ نظر ہمہ دان غائب راوی کا ہے۔ جو متنوع واقعات کا احاطہ کرتا ہے اور جس کے لیے مقام چوک خداداد اور صورت حال راوی کی معاونت کرتی

ہے۔ جب عظیم نجات دہندہ سے نجات کی خوشی میں اکٹھا ہونے والا ہجوم اور اسے منتشر کرنے والا پولیس کا محافظ دستہ متحرک ہوتا ہے تو ہمہ دان راوی کچھ چیزوں پر ارتکاز کر کے انہیں بیانیے میں شامل کرتا ہے۔ یہاں راوی کے نقطہ نظر میں کاٹ کر اتاری گئی انگوٹھی، بے شرمی کا پیپر ویٹ اور قابل مرمت میگا فون ہے۔ اس باب میں راوی کچھ چیزوں کو اپنے نقطہ نظر میں رکھتا ہے اور کچھ چیزوں کو نظر انداز کر دیتا ہے مذکورہ بالا بے جان اشیاء سے منسلک کرداروں کی کہانیوں کو چھوڑ کر بے جان اشیاء کو اپنے نقطہ نظر میں رکھتا ہے۔ یہاں راوی چیزوں کو ماضی میں دیکھتا ہے اور ان کے ساتھ پیش آنے والے واقعات کو مد نظر رکھتا ہے مثلاً خراب میگا فون کے ساتھ سفر کرتے ہوئے وہ لکی سٹار تھیٹر کی دنیا تک لے جاتا ہے۔ جہاں سے مزید کردار اور واقعات ہمارے سامنے آتے ہیں۔ راوی نقطہ نظر کو محدود کرنے کے لیے یہاں سے دوبارہ حال کی طرف مراجعت کرتا ہے اور چوک خداداد میں ہی ایک اور کردار (سیفی) پر توجہ مرکوز کرتا ہے اور اس نقطہ نظر کے سہارے وہ سوانگ پروڈکشنز کی دنیا کے واقعات کو ناول کا حصہ بناتا ہے۔ ہمہ دان راوی کے ارتکاز کے نتیجے میں نقطہ نظر میں تسلسل پیدا ہوتا ہے۔ یہاں نہ صرف راوی کرداروں کے ماضی کو بھی دیکھتا ہے بلکہ حال کو بھی مد نظر رکھتا ہے یوں سوانگ پروڈکشنز سے جڑے کرداروں اور واقعات کا ایک طویل سلسلہ شروع ہوتا ہے۔ جس کو راوی ایک تسلسل کے ساتھ ناول میں بیان کرتا ہے۔ ناول کے باب ششم کے ابتدائی حصہ میں نقطہ نظر راوی کا ہے۔ مگر جب کرداروں کے درمیان مکالمہ شروع ہوتا ہے تو نقطہ نظر بھی منتقل ہو جاتا ہے اور کرداروں تک محدود ہو جاتا ہے اور اس گفتگو میں کردار اپنے تناظر کے ساتھ سامنے آتے ہیں۔ اس سارے بیانیے میں ہمہ دان راوی کی مداخلت جو کہ ادارتی نوٹ پر مشتمل ہے راوی کے نقطہ نظر کو بھی شامل تحریر رکھتی ہے۔ ناول کے چار ابواب "کباڑ کمپلیس" "مخمل کے چراغ اور آبنوس کا ڈنڈا" "سوانگ پروڈکشنز لکی سٹار تھیٹر میں" اور "دیکھو دیکھو دیکھو دوسروں والا کھوتا دیکھو" میں نقطہ نظر کرداروں کا ہے۔ جو ناول کے اندر اپنے تناظر اور تسلسل کے ساتھ موجود ہے۔ ان چار مذکورہ ابواب میں واحد متکلم راوی کے نقطہ نظر سے بیانیے کی تشکیل ہوتی ہے۔ جس میں راوی احساسات، محسوسات، دکھانے اور بتانے کے عمل کا سہارا لیتا ہے۔ ان ابواب میں راوی کا نقطہ نظر محدود ہے جو کہ "یہ فلم نہیں بن سکتی کی کہانی پر مشتمل ہے۔ ان ابواب میں بعض معاون کردار بطور ناظر کردار ادا کرتے ہیں۔ جن کی وساطت سے ہمیں گلزار نرسری، کباڑ خانے اور میلہ بھاگاں کے واقعات پڑھنے کو ملتے ہیں۔ اس بیانیے کے لیے راوی کیمرا تکنیک کا استعمال کرتا ہے۔ یوں ہر منظر قاری کے سامنے وقوع پذیر

ہوتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ یہاں کرداروں کے نقطہ نظر براہ راست ہمارے سامنے آتا ہے۔ جو ان کے ذاتی زاویہ نگاہ کی نشاندہی کرتے ہیں۔ مجموعی طور پر ناول میں راوی کا نقطہ نظر حاوی ہے۔

بعض جگہوں پر راوی بیان کرتے ہوئے کردار کی آنکھ بن جاتا ہے۔ جس میں راوی اپنے نقطہ کو کردار ی نقطہ نظر میں بدل دیتا ہے۔ جس کی مثالیں ناول میں مرکزی کردار کی گمشدگی کے تین ایام کے بیان، جان عالم اسٹوڈیو میں فلم دیکھتے دو معاون کرداروں اور موت کی چہل قدمی نامی داستان کے بیان میں دیکھ سکتے ہیں۔ ایسی ایک مثال ملاحظہ کیجئے جس میں نقطہ نظر راوی سے کردار کے نقطہ نظر میں بدل جاتا ہے۔ جب جان عالم اسٹوڈیو میں دو معاون کرداروں کی گفتگو شروع ہونے سے پہلے اور بعد کا بیان شامل ہے:

> "بالی سگریٹ سلگاتا ہے پھر ماسٹر کی طرف مسکراتے ہوئے دیکھ کر اس کی نظروں کی سمت میں پروجیکشن کی کھڑکی کی راہ سے سکرین کو دیکھتا ہے اوراس کے منہ سے "ہیں" کی آواز نکلتی ہے "یہ تو ٹرین کا ڈبہ ہے۔ لگتا ہی نہیں تھاٹرین کاڈبہ ہو گا"(۵۱)

اقتباس ہذا میں راوی اپنے نقطہ نظر کے بیان کے لیے کردار کی آنکھ سے منظر دکھاتا ہے۔ اس سے راوی کو نقطہ نگاہ بدلنے اور وسیع کرنے میں آسانی رہتی ہے۔ اور کسی منظر یا واقعہ کو متنوع جہات سے دیکھنے کا جواز بھی مل جاتا ہے۔ نقطہ نگاہ / نقطہ نظر کو اس طرح استعمال کر کے راوی نہ صرف واقعات کو مختلف زاویوں سے دیکھتا ہے بلکہ واقعات کے سلسلے کو طویل بھی کر سکتا ہے۔ اور ہمہ جہت زاویوں سے بیانیہ کی تشکیل بھی ہو جاتی ہے۔ اس ناول میں راوی بعض جگہوں پر ادارتی نوٹ کے سہارے بھی نقطہ نگاہ / نقطہ نظر کو تبدیل کرتا ہے اس ادارتی مداخلت کے سہارے راوی مختلف واقعات کے بیان یا شمولیت کو ممکن بناتا ہے۔ ایسی ہی بیانیے کی ایک مختصر مثال ناول سے ملاحظہ کیجئے:

> "ہم سمجھتے ہیں کہ موت کی چہل قدمی کا بیان لیوناکا پلان کی زبانی پیش کرنے کے بجائے اس کے ناناڈیمیٹری سمیر نوف کے اپنے الفاظ میں من وعن درج کر دیناسود مند ہو گا"۔(۵۲)

راوی اور کرداروں کے درمیان نقطہ نظر کی تبدیلی یا منتقلی کا یہ سلسلہ پورے ناول میں چلتا رہتا ہے۔ راوی نقطہ نگاہ کی منتقلی کے لیے ناول میں بعض جگہوں پر کرداروں کے درمیان مکالمہ بھی کرواتا ہے۔ اس مکالماتی انداز میں نقطہ نظر راوی سے کردار کے نقطہ نظر میں بدل جاتا ہے۔ اس سلسلے کی ابتداء ناول کے باب

سوم "کباڑ خانہ" سے ہوتی ہے۔ جہاں مرکزی کردار دو معاون کرداروں کے درمیان ہونے والی گفتگو کو سنتا ہے۔ جب کباڑ خانے میں موجود دو کردار گفتگو کر رہے ہوتے ہیں۔

"ٹریفک رکی ہوئی ہے حسن کی وین تھوڑا سا آگے رینگتی ہے۔ کباڑیہ دس روپے کا نوٹ آدمی کی طرف بڑھاتا ہے۔ منحنی آدمی لڑکھڑا سا جاتا ہے۔ حسن سنتا ہے۔

منحنی آدمی "صرف دس روپے اتنے سارے تور سالے ہیں"

کباڑیا: "دس پندرہ سال پرانے ہیں اس سال کے نہ سہی اس دہائی کے تو ہوئے۔ پانچ تجھے اوپر دے دیتا کون سی دہائی چل رہی ہے بھلا" (۵۳)

ناول کے اس ہی باب میں ایک اور جگہ بھی یہ مکالماتی سلسلہ پڑھنے کو ملتا ہے جب دو معاون کردار ردی میں بک جانے والے مقالہ کے مسودے کے سلسلے میں کباڑ خانے میں موجود ہوتے ہیں۔

اور مرکزی کردار کی موجودگی اور سماعت کے نتیجے میں مکالماتی سلسلہ شروع ہوتا ہے۔ اس بیانیے کی تشکیل بھی کرداروں کے نقطہ نظر سے ہوتی ہے۔ صرف اس باب ہی میں نہیں بلکہ باب چہارم میں پروفیسر صفدر سلطان اور سعید کمال کی گفتگو باب ششم میں سوانگ پروڈکشنز کے دفتر میں کرداروں کے درمیان ہونے والی گفتگو بھی اس کی مثالیں ہیں۔ جس میں کرداروں کے دیکھنے، سننے اور محسوس کرنے کے نتیجے میں راوی نقطہ نظر / زاویہ نگاہ کو منتقل کرتا ہے۔ جس کے نتیجے میں قاری کہانی کے نامعلوم گوشوں تک رسائی حاصل کرتا ہے۔ جس سے کہانی کے اندر پیدا ہونے والا ابہام دور ہوتا ہے۔ اس کی مثال ہم ناول کے معاون کردار (نور خان) کی صورت میں بھی دے سکتے ہیں۔ اگر کہانی میں اس کردار کا نقطہ نظر شامل نہ ہوتا تو قاری مرکزی کردار (حسن رضا ظہیر) کے ایام گمشدگی کے دوران پیش آنے والے واقعات سے بے خبر رہتا۔ جس کے نتیجے میں کہانی میں ابہام پیدا ہو جاتا۔ مرکزی کردار کے ساتھ معاون کردار کی موجودگی اور اس کے نقطہ نظر سے بیان ہونے والے واقعات ہی ہمیں اس کی مکمل صورت حال، افعال اور اعمال کا ادراک کرواتی ہے۔ جس کے سبب کہانی کے نامعلوم گوشے آشکار ہوتے ہیں۔ اس معاون کردار کے نقطہ نظر پر مشتمل بیانیے کی ناول میں بڑی اہمیت ہے۔ جس کی ایک جھلک ہم اس اقتباس میں بھی دیکھ سکتے ہیں۔

"خانو گجر کے قصبے سے گزرتے وقت ہم لوگ بڑا برا جیم میں پھنس گیا:

"صاحب باہر دیکھتا تھا سکولوں کا بچہ لوگ کیا تماشا لگا رہا تھا۔ لوگ بھی ہنس رہا تھا انہیں دنگا فساد کرتے دیکھتا۔ پھر ایک بچہ ایک عجیب سا انگریزی گانا پڑھنے لگا۔ با۔ با۔ کیا آگے اللہ جانتا۔ آگے پتہ نہیں کیا۔ صاحب بڑے شوق سے دیکھتا سنتا رہا۔ وہاں سے بڑی مشکل سے ہم نکلا۔ پھر آگے سورج مکھی کا کھیت شروع ہوا۔ یہاں بھی صاحب کی نظر ادھر ہی رہا۔ جما ہوا۔ بس یہاں ہی صاحب پر اثر شروع ہوا" (۵۴)

ناول کے ان ابواب میں بھی غائب دان راوی کا نقطہ نظر شامل ہے۔ جس کی مثال ہم ادارتی نوٹ اور وضاحتی بیانیے میں دیکھ سکتے ہیں۔ ناول کے آخری تین ابواب میں راوی کا نقطہ نظر حاوی ہے۔ اور کہانی راوی کے ہی زاویہ نگاہ سے ہم تک پہنچتی ہے۔ ان ابواب میں راوی کے نقطہ نظر میں کرداروں کا منطقی انجام ہے۔ ناول میں مجموعی طور پر کرداروں کے نقطہ نظر سے بیان ہونے والی کہانی میں صورت حال اور واقعات کا متعین سلسلہ ہے اور راوی کے نقطہ نظر پر مشتمل بیانیے میں مداخلتی، وضاحتی اور معلوماتی جہات غالب ہیں اور راوی کے نقطہ نظر سے ناول کے واقعات کے درمیان ربط پیدا کرنے کی سعی کی گئی ہے۔

حوالہ جات

(1) مرزا اطہر بیگ، حسن کی صورت حال خالی جگہیں پر کرو، سانجھ پبلی کیشنز لاہور صفحہ ۹، ۲۰۱۴

(2) ایضاص ۲۳

(3) ایضاص ۳۱

(4) ایضاص ۳۲

(5) وین، سی بوتھ "راوی کی اقسام"مشمولہ بیانیات، مرتبہ قاضی افضال حسین، عکس پبلی کیشنز لاہور، ص۱۴۹، ۲۰۱۹ء

(6) مرزا اطہر بیگ، حسن کی صورت حال خالی جگہیں پر کرو، سانجھ پبلی کیشنز لاہور ص۳۹، ۲۰۱۴

(7) ایضاص۶۸

(8) ایضاص۸۳

(9) ایضاص۹۷

(10) ایضاص۱۳۳

(11) ایضاص۲۱۷

(12) ایضاص۲۸۰

(13) https;11 filmlife style.com/what-is -A montage

(14) مرزا اطہر بیگ، حسن کی صورت حال خالی جگہیں پر کرو، سانجھ پبلی کیشنز لاہور صفحہ ۲۰۱۴، ۴۴۳

(15) ایضاص۳۱

(16) ایضاص۳۵

(17) ایضاص۶۵

(18) ایضاص۹۸

(19) ایضاص۱۹۱

(20) ایضاص۲۷۶

(21) ایضاص۴۱۹

(22) ایضاص۵۲۵

(23) ایضاص۵۷۴

(24) ایضاص۱۱

(25) ایضاص۷۸

(26) ایضاص۷۱

(27) ایضاص۲۶۲

(28) ایضاص567

(29) ایضاص۹۸

(30) ایضاص۷۶۳

(31) ایضاص۵۹۴

(32) ایضاص۳۶۵

(33) ایضاص۵۲

(34) ایضاص۲۹

(35) ایضاص۴۴

(36) ایضاص۴۵۰

(37) ایضاص۵۰۶

(38) ایضاص۳۷

(39) ایضاص۲۸۰

(40) ایضاص۱۰

(41) ایضاص۵

(42) ایضاص۵۹

(43) ایضاص۹۸

(44) ایضاص۹۹

(45) ایضاص۱۶۰

(46) ایضاص۴۵۱

(47) ایضاص۲۱۸

(48) ایضاص۲۸۲

(49) ایضاص۵۲۴

(50) ایضاص۴۴

(51) ایضاص۲۶۸

(52) ایضاص۲۸۰

(53) ایضاص۸۳

(54) ایضاص ۳۹۲

باب سوم

چار درویش اور ایک کچھوا بیانیاتی مطالعہ

راوی کے تجربات

ناول "چار درویش اور ایک کچھوا" کا آغاز غائب راوی (Third person) کے بیان سے ہوتا ہے راوی مرکزی کردار کی ڈائری سے بیانیے کی ابتدا کرتا ہے۔ بیانیہ کی تشکیل کے لیے مصنف متکلم غائب راوی

سے بھی استفادہ کرتا ہے۔ناول کے ابتدائی بیانیے میں غائب راوی متکلم کا انداز اختیار کرتا ہے۔اس انداز تکلم کی وجہ سے بیانیہ متعلقہ کرداروں تک محدود ہو جاتا ہے۔راوی قصے کا آغاز مرکزی کردار کے ماضی سے کرتا ہے۔تاہم یہ بات ذہن نشین رہنی چاہئے یہاں مرکزی کردار سے مراد ناول کی پہلی اور ذیلی کہانی کے کردار سے ہے۔ابتدائی بیانیہ کے لیے وہ کردار کی ڈائری سے مستفید ہوتا ہے اور ڈائری ہی کی معاونت سے وہ ماضی کے واقعات کی طرف مراجعت کرتا ہے۔اس ابتدائی بیانیے کے لئے راوی بصری قوت کو بروئے کار لاتا ہے۔یعنی وہ دکھانے سے کام لیتا ہے۔دکھانے کے ساتھ بتانے کے عمل سے بھی راوی کسب فیض کرتا ہے۔ ان دونوں مذکورہ طریقوں کی مدد سے راوی نہ صرف بیانیہ کی تعمیر کرتا ہے بلکہ زاویہ نگاہ بھی تبدیل کرتا ہے۔جس سے کہانی اور واقعات کے مختلف تناظرات سامنے آتے ہیں۔ناول کے آغاز میں راوی بتانے اور دکھانے دونوں طریقوں سے استفادہ کرتا ہے۔اس بیانیے میں راوی مرکزی کردار کو بعض جگہوں پر دوسرے کردار (نسائی کردار) کو دیکھتے ہوئے دکھاتا ہے۔جس کی جھلک ناول کے آغاز میں دیکھی جاسکتی ہے۔جب مرکزی کردار ایک نسائی کردار (مشعال) کو دیکھ رہا ہوتا ہے۔اس کے حسن کا مشاہدہ کر رہا ہوتا ہے۔مرکزی کردار کے باقاعدہ فعال ہونے کی صورت میں ہمیں خارجی ماحول اور اس کا منظر نامہ دیکھنے کو ملتا ہے۔جس کے بیان کے لیے غائب راوی سے مدد لی گئی ہے۔داخلی اور خارجی منظر نامے کے بیان اور بیانیہ کو جامع بنانے کے لیے ناول نگار دوسرے راوی کے تجربات بھی کرتا ہے۔ناول میں دوسرے راوی کا تجربہ واحد متکلم کی صورت کیا گیا ہے۔واحد متکلم راوی کی مدد سے ناول نگار کردار کی داخلی دنیا کی نمائندگی کرتا ہے۔ناول میں موجود یہ دوسرا راوی (واحد متکلم) دراصل کہانی کا مرکزی کردار بھی ہوتا ہے۔جس کی مدد سے بیانیے کی تشکیل کی گئی ہے۔ مجموعی طور پر باب اول میں داخلی اور خارجی صورت حال کی عکاسی کے لیے دو قسم کے راویوں سے استفادہ کیا گیا ہے۔راوی کے ان تجربات سے کردار کی داخلی اور خارجی دنیا بھی عیاں ہوتی ہے۔ایک طرف کردار کی داخلی اور فکری دنیا کے بیان کے لیے واحد متکلم راوی کا تجربہ کیا گیا ہے تو دوسری طرف غائب راوی کی مدد سے ناول نگار خارجی منظر نامے کا احاطہ کرتا ہے۔جس سے واقعات کی تعمیر ممکن ہو پاتی ہے۔خارجی واقعات میں غائب راوی معاشرتی صورت حال اور اس مجموعی منظر نامے میں تحرک کرتے کردار کو موضوع بناتا ہے۔واحد متکلم راوی کے تجربات کے سہارے ناول نگار مرکزی کردار کی باطنی دنیا اور ذات کے بخیے ادھیڑنے کی کوشش کرتا ہے۔ناول نگار خارجی ماحول اور صورت حال کی پیش کش کے لیے غائب راوی کا تجربہ کرتا ہے۔اس طرح ناول نگار مجموعی کہانی کو پیش کرتا ہے۔ان بیانیہ تجربات کی وجہ سے مختلف زاویہ نگاہ وجود

میں آتے ہیں۔ جس میں ایک راوی کی وجہ سے واحد متکلم کا زاویہ نگاہ اور غائب راوی کے تجربہ سے مختلف زاویہ نگاہ بنتے ہیں۔ اس ناول کی پوری کہانی کی تعمیر مصنف واحد متکلم اور غائب راوی کے سہارے کرتا ہے۔ کچھ پیراگرافوں میں راوی اپنی جون بدل کر عامل راوی (agent narrator) کا روپ اختیار کر لیتا ہے۔ اس عمل میں پہلے راوی کردار کو دیکھ رہا ہوتا ہے اور پھر ہم کردار کی آنکھ سے منظر یا واقعہ کو ملاحظہ کرتے ہیں۔ ایسے بیانیہ میں کردار بطور ناظر متحرک ہوتا ہے راوی کا ایک بیانیہ تجربہ بھی ناول کی اس ذیلی کہانی میں دیکھا جاسکتا ہے۔ جب وہ بیانیے کے لیے کرداروں کے خوابوں اور خیالوں سے بھی استفادہ کرتا ہے۔ جس کے سلسلہ میں ذیلی کردار (صادق) کی مثال دی جاسکتی ہے۔ مصنف اس کے خوابوں کو موضوع بتا کر مابعد الطبیعاتی بیانیے کی تشکیل کرتا ہے۔ ناول میں وہ بیانیہ جو واحد متکلم راوی پر محیط ہے۔ اس میں مرکزی کردار کی باطنی دنیا اور ذہنی فکر کی عکاسی کی گئی ہے۔ ایسا بیانیہ واقعات اور جزئیات نگاری کا مرقع ہوتا ہے اور ایسے بیانیے میں نئے کرداروں کی شمولیت بھی ہوتی ہے۔ واحد متکلم راوی کے ذریعے پیش کیے جانے والے بیانیے میں یہ نہیں کہ صرف کرداروں کی داخلی دنیا ہے بلکہ اس میں خارجی ماحول کی جھلک بھی دیکھنے کو ملتی ہے۔ مذکورہ نکات کی تائید کے لیے ہم یہ اقتباس ملاحظہ کر سکتے ہیں:

> "اس کے بعد میں اسی سڑک پر اپنے دوسری صحافی دوستوں کے ساتھ چلنے پھرنے لگا۔ ہر طرف دکھ اور اداسی کا ماحول تھا۔ میں سڑک سے اتر کر فٹ پاتھ کے ساتھ چلنے لگا۔ فٹ پاتھ سے نیچے درخت تھے ایک درخت کے کنارے ایک جانی پہچانی صورت نظر آئی کچھ اور قریب گیا تو میرا دل دھک سے رہ گیا۔ یہ لکی بھائی تھے جو درخت کے تنے سے ٹیک لگائے اپنی ٹانگیں سیدھی کیے گم صم لیٹے تھے۔ ان کے کھلے ہوئے منہ کے گرد رال جمع تھی اور آنکھیں ٹکر ٹکر سامنے ہی دیکھے جارہی تھی"۔(1)

مذکورہ اقتباس سے یہ بات عیاں ہوتی ہے کہ واحد متکلم راوی کے تجربات پر محیط بیانیے میں داخلی اور خارجی دونوں صورتیں پنہاں ہیں۔ اس بیانیے میں راوی اور کردار دراصل دونوں ایک ہیں۔ اس لیے یہ بیانیہ مرتکز نقطہ نظر پر مبنی بیانیہ ہے۔ ایسے بیانیے میں ناول نگار واحد متکلم راوی کی مدد سے نئے کرداروں کی شمولیت کو بھی ممکن بناتا ہے۔ جن کو ناول کا مرکزی کردار اپنے پس منظر اور پیش منظر کے ساتھ پیش کرتا ہے اور اس سے واقعات کی مجموعی شکل بنتی اور بیانیے میں پیدا ہونے والا خلا ختم ہوتا ہے۔ دوسری طرف غائب راوی کے

تجربات سے تشکیل پانے والے بیانیے کی بات کی جائے تو اس پر مشتمل بیانیے میں بھی نئے کرداروں کی انٹری ہوتی ہے۔ بلکہ واحد متکلم راوی کی بجائے غائب راوی پر مشتمل بیانیے میں زیادہ نئے کردار سامنے آتے ہیں اور واقعات کا حصہ اور عنصر بنتے چلے جاتے ہیں۔ ناول کے ابتدائی حصے کی بات کی جائے اس میں ناول نگار ایک مرکزی کردار کی ذاتی زندگی کی پیش کش کے لیے واحد متکلم راوی کا سہارا لیتا ہے تو دوسری طرف غائب راوی کی مدد سے اس مرکزی کردار کو مجموعی منظر نامے میں ایک جز کے طور پر دکھاتا ہے۔ جس میں وہ حرکت کرتے ہوئے نظر آتا ہے۔ راوی کے پاس اختیار ہوتا ہے کہ وہ موضوعاتی تنوع کو پیش کرے اور یہاں بھی غائب راوی کی مدد سے ناول نگار موضوعاتی تنوع پیدا کرنے کی سعی کرتا ہے۔ جب وہ بتایا ہے کہ مرکزی کردار ایک ٹی وی چینل میں بطور رپوٹر کام کر رہا ہے تو یہاں سے وہ سیاسی صورت حال کی پیش کش کا جواز پیدا کر لیتا ہے۔ یہاں ناول نگار راوی کی مدد سے کردار کی دنیا کا احاطہ کرتا ہے۔ جس کے سبب کہانی اور واقعات کا کینوس وسیع ہوتا جاتا ہے۔ جس میں کردار کی بطور رپوٹر سرگرمیاں اور افعال انتہائی اہمیت کے حامل ہوتے ہیں۔ باب اول میں غائب راوی کے تجربات کے نتیجہ میں ناول نگار مرکزی کردار کی خارجی زندگی، ڈائری پر مشتمل بیانیہ، ذیلی نسائی کردار، سیاسی صورت، دہشت گردی اور ایک معاون کردار (صادق) اور اس کی اہلیہ کی زندگی کے واقعات کا احاطہ کرتا ہے۔ غائب راوی کے تجربات میں ناول نگار کردار کو متعارف کرواتا ہے۔ اس کے فلیٹ اور ملحقہ فلیٹ میں موجود کرداروں کا احاطہ کرتا ہے اور ان واقعات کو خارجی منظر نامے سے پیش کرتا ہے۔ جب کہ واحد متکلم راوی کا تجربہ ہمیں مرکزی کردار (جاوید اقبال) کی زندگی کے متعلق آگاہ کرتا ہے۔ اس کی رومانوی اور جنسی تلذذ پر مبنی واقعات کو بیان کرتا ہے ان راویوں کے تجربات ہی کی مدد سے واقعات اور مجموعی کہانی کی تعمیر ممکن ہو پاتی ہے اور کہانی کی جامع اور مربوط شکل بن پاتی ہے۔ ان دو راویوں کی مدد سے دراصل دو زاویہ نگاہ بنائے گئے۔ جس سے کہانی اور واقعات کے اندر پیدا ہونے والے خلا اور ابہام کو ختم کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ ایک طرف واحد متکلم راوی (کردار) واقعات اور کرداروں کا براہ راست ناظر ہوتا ہے یا براہ راست تجربہ اور مشاہدہ کی بناء پر صورت حال کو بیان کرتا ہے تو دوسری طرف غائب راوی کرداروں بشمول مرکزی کردار کے مجموعی منظر نامے کا احاطہ کرتا ہے۔ ان دو تناظرات کے متعلق ناول نگار ناول میں ہی یوں اظہار کرتا ہے:

"جاوید اقبال جس زاویے اور نقطہ نظر سے زرینہ کو دیکھتا ہے اور جس زاویے
سے میں یعنی راوی، زرینہ کو سامنے پیش کر رہا ہوں۔ اسے سینما کی زبان میں
پوائنٹ آف ویو شاٹ کہتے ہیں۔"(۲)

مذکورہ اقتباس میں بھی ناول نگار اعتراف کر رہا ہے کہ وہ بیانیہ کی تکمیل اور حقیقت کو پیش کرنے کے لیے مختلف زاویہ نگاہ کو بروئے کار لاتا ہے۔ جس سے واقعاتی تسلسل قائم رہتا ہے اور کہانی کی جامع شکل بھی بنتی ہے ان تناظرات کی پیش کش کے لیے مصنف راوی کے تجربات کے ساتھ مختلف بیانیہ تکنیکوں سے بھی استفادہ کرتا ہے۔ غائب راوی پر مشتمل بیانیے میں جب راوی کہانی کے واقعات کو قلمبند کرتا ہے تو اس میں واقعاتی تنوع اور تناظر پیدا کرنے کے لیے وہ بعض جگہوں پر کردار کی کیفیات، جذبات، احساسات اور خوابوں سے معاونت حاصل کرتا ہے۔ اس بیانیہ عمل سے کرداروں کی نہ صرف شعوری بلکہ لاشعوری کائنات بھی آشکار ہوتی ہے۔ خاص کر کے خوابوں پر مبنی بیانیے سے کردار کی لاشعوری دنیا اور حقیقی دنیا سے جو ربط بنانے کی کوشش کی گئی ہے وہ بہت شان دار ہے۔ اس بیانیہ میں کردار اور راوی دونوں کا زاویہ نگاہ بھی یکجا ہو جاتا ہے۔ ایسے بیانیہ کی مثالیں ہم ناول میں معاون کردار (صادق بھائی عرف لکی) کی خوابوں کی دنیا میں دیکھتے ہیں۔ اس معاون کردار کی ناول میں انٹری واحد متکلم راوی (مرکزی کردار) کی مرہون منت ہوتی ہے۔ اس کردار کو جب مرکزی کردار دہشت گردی کے وقوعہ پر ملاحظہ کرتا ہے جس کی بیانیہ جھلک اقتباس اول میں دیکھی جاسکتی ہے۔ اس بیانیے کا راوی واحد متکلم راوی ہے اور اس کا تعلق بھی مرکزی کردار سے ہوتا ہے۔ اس لیے اس کردار کے متعلق بیشتر معلومات ہمیں واحد متکلم راوی مرکزی کردار کی وساطت سے ملتی ہیں۔ اس طرح راوی (واحد متکلم) معاون کردار کی زندگی اور عائلی معاملات کے متعلق معلومات فراہم کرتا ہے۔ جس سے واقعہ کے ذیل میں واقعہ کا بیان ممکن ہو پاتا ہے اور غائب راوی کی مدد سے ہمیں مرکزی کردار اور معاون کردار دونوں کے متعلق بیانیہ پڑھنے کو ملتا ہے۔ یوں دو قسم کے راویوں کے تجربات کر کے ناول نگار واقعاتی تسلسل کو پھیلاتا ہے۔ خاص کر کے مرکزی کردار (جاوید اقبال) اور معاون کردار کے درمیان تعلق اور معاملات کا بیان اہم بن جاتا ہے۔ جب مرکزی کردار دہشت گردی کے وقوع کے بعد معاون کردار کو اس کے گھر چھوڑنے جاتا ہے اس حادثے کی صورت میں اس کی ملاقات معاون کردار کی اہلیہ (زرینہ) سے ہوتی ہے۔ اس ملاقات کے بعد مرکزی کردار کی دلچسپی اور جنسی کشش کے سبب کہانی اور واقعات کو وسعت ملتی

ہے۔اور یہ واقعات پھیل کر ایک ذیلی کہانی کی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔جن کے پھیلاؤ میں واحد متکلم راوی (مرکزی کردار)اور غائب راوی کے ارتکاز کا بڑا ہاتھ ہے۔

یوں راوی اس ذیلی کردار (صادق)اور مرکزی کردار (جاوید) کی زندگی کے مشاغل افعال اور اعمال کا احاطہ کر کے واقعات اور کہانی دونوں کو بہاؤ فراہم کرتا ہے۔مرکزی کردار کے رومانوی تجربہ جب ناول کا حصہ بنتا ہے تو اس بیانیے میں محبت، جنس، رومانوی داخلی اور خارجی زندگی کے مختلف پہلو واقعات کی زینت بنتے ہیں۔اور اس بیانیے کے لیے ناول نگار دو قسم کے رویوں سے استفادہ کرتا ہے۔اس بیانیے میں غائب راوی نہ صرف واقعات کے درمیان خلا کو کم کرتا ہے بلکہ علت، معلول کو بھی سامنے لاتا ہے۔غائب راوی کی بدولت ہم کردار سے مکمل متعارف ہوتے ہیں۔ایسے ہی بیانیے کو ہم ناول میں یوں ملاحظہ کرتے ہیں:

> "جاوید اقبال کا گھر کیا ہے ایک فلیٹ ہے کراچی کے علاقے گلشن اقبال میں واقع ہے۔جاوید اقبال کی والدہ سلطانہ بیگم ٹنڈو الہ یار شہر میں رہتی ہے۔جاوید اقبال کی اسکولنگ کے دوران وہ کراچی میں رہتی ہیں۔لیکن اب اپنا وقت ٹنڈو الہ یار اور کراچی میں تقسیم کرتی ہے۔(۳)

غائب راوی کردار کی خارجی زندگی، طرز رہن سہن اور معاشرتی ربط اور جبلی حرکات کو پیش کرتا ہے اور دوسری طرف واحد متکلم راوی کے بیانیے میں کردار کی داخلی کیفیات اور خیالات سامنے آتے ہیں۔مجموعی طور پر باب اول کا بیانیہ واحد متکلم اور غائب راوی کے تجربات پر مشتمل ہے بیان کے لیے ناول نگار ان دونوں سے معاونت حاصل کرتا ہے۔اس طرح کہانی میں ربط اور واقعات میں توازن قائم رہتا ہے۔ایک واحد متکلم راوی مرکزی کردار کے رومانوی جذبے کی واردات کو ایک تسلسل سے بیان کرتا ہے ایسے میں مرکزی کردار کی صحافیانہ سرگرمیوں سے ملک کی مجموعی سیاسی اور معاشرتی صورت حال بھی ناول کا حصہ بن جاتی ہے۔مگر چونکہ مرکزی کردار ہی راوی کی صورت بیان کرتا ہے لہذا یہاں بھی راوی کو ہم کردار کی رومانوی جذبے میں مدغم ہوتے دیکھتے ہیں اور یہ بیانیہ چونکہ کردار اور واحد متکلم راوی پر مشتمل ہوتا ہے۔اس لیے زیادہ حقیقی تاثر پیدا کرتا ہے ایسے ہی بیانیے کو ہم ناول میں یوں ملاحظہ کرتے ہیں:

> "لڑکیاں تو اور بھی بہت سی ہیں جن میں کچھ مجھے خوب صورت بھی لگتی ہیں لیکن مشعال کچھ ڈفرینٹ ہے۔کافی میچور لگتی ہے مجھے بلکہ کچھ بولڈ بھی جب

اس کے ساتھ کام کرنے کا موقع ملے تو ایک عجیب سی فل فلمنٹ کا احساس
ہوتا ہے۔ ایسا احساس باقی لڑکیوں کے ساتھ نہیں ہوتا۔"(۴)

بیانیے میں راوی (واحد متکلم) ایک نسائی کردار کے رومانوی جذبے پر ارتکاز کر کے بیانیے کو محدود کرتا ہے۔ راوی کا یہ ارتکاز کہانی میں تاثر اور جامعیت پیدا کرتا ہے۔ دوسری طرف راوی کی ذیل میں راوی (غائب راوی) کے تجربات سے کہانی کو بہاؤ ملتا ہے کہانی اور کرداروں کو ناول نگار زوم آؤٹ (zoom out) کر کے مجموعی منظر نامہ میں پیش کرتا ہے یوں کردار ہمیں وسیع کینوس میں متحرک نظر آتا ہے۔ اس خارجی منظر نامے میں مرکزی کردار اور ذیلی کردار مصروف عمل نظر آتے ہیں اس طرح دو قسم کے راویوں کے تجربات سے کہانی اور کردار دونوں داخلی و خارجی پہلوؤں کے ساتھ سامنے آتے ہیں۔ اس عمل کی تکمیل و تعمیر کے لیے دونوں راوی انتہائی اہمیت کے حامل بن جاتے ہیں کہانی کے بعض کرداروں کو ناول نگار مختلف تناظر بنانے کے لیے پیش کرتا ہے اور یہ تناظرات راوی ہی کی مدد سے بنتے ہیں یعنی دو قسم کے راوی ایک ہی کردار کو اپنے اپنے نقطہ نظر سے پیش کرتے ہیں۔ ناول کے باب اول میں ایک نسائی کردار (زرینہ) کو جس طرح پیش کیا گیا ہے اس کردار کو دو مختلف راوی پیش کر کے کہانی کو ملٹی ڈیمنشنل بناتے ہیں اور کردار کی داخلی صورت حال کے ساتھ اجتماعی طور پر بھی کرداروں کا رول ہمارے سامنے آتا ہے۔ ناول نگار ایک طرف مذکورہ نسائی کردار کو خارجی تناظر سے پیش کرتا ہے۔ ہم کردار کو راوی کے زاویہ نگاہ سے دیکھتے ہیں۔ دوسرا واحد متکلم راوی کے ذریعے ایک کردار کی مدد سے ناول نگار دوسرے کرداروں کو دیکھتا ہے۔ غائب راوی کا تجربہ کر کے ناول نگار بیانیے کو وسعت عطا کرتا ہے اور بیک وقت مختلف کرداروں کو عمل کرتے ہوئے دکھاتا ہے۔ دوسری طرف واحد متکلم راوی کے ذریعے کرداروں کی داخلی دنیا سے روشناس کرواتا ہے۔ ناول کے باب اول میں غائب راوی پر مشتمل بیانیہ زیادہ ہے اور غائب راوی کے تجربات کر کے ناول نگار کہانی کو بہاؤ اور واقعات کے درمیان ربط پیدا کرتا ہے۔ غائب راوی کے بیانیے میں زیادہ تر مرکزی کردار کے افعال اور حرکات ہیں بعض مقامات پر راوی کرداروں کے درمیان مکالمہ کرواتا ہے اور اس مکالماتی انداز پر مشتمل بیانیے میں راوی کا وجود معدوم ہوتا ہوا نظر آتا ہے جس کی مثالیں ناول کے باب اول میں مرکزی کردار اور نسائی کردار کے درمیان ہونے والی گفتگو ہے جو کہ موبائل پر ہونے والے ایس ایم ایس کی شکل میں ہوتی ہے۔ مجموعی طور پر ناول کے باب اول میں غائب راوی پر مشتمل بیانیہ حاوی رہتا ہے اور اس باب کی پیشکش میں غائب راوی کے تجربات کا بڑا ہاتھ ہے ناول کے باب دوم کا آغاز غائب راوی کے بیان سے ہوتا ہے۔ غائب راوی کے اس تجربے کے

ذریعے ناول نگار نہ صرف نقطہ نظر تبدیل کرتا ہے بلکہ بیانیہ تکنیک سے استفادہ کرتا ہے باب دوم کے ابتدائی حصے میں مصنف غائب راوی کے ذریعے ذیلی کہانی کے مرکزی کردار (آفتاب اقبال) کی زندگی اور موجودہ حالت کا مختصرا احاطہ کرتا ہے اور ساتھ کردار پر ارتکاز کرکے مرکزی کردار کو ایک مکان (یونیورسٹی کا کمرا جماعت) میں لے جاتا ہے۔اس بیانیے کے بعد ناول نگار کردار کے داخلی نقطہ نظر احساسات،خیالات اور حالات کی پیشکش کے لیے واحد متکلم راوی کا سہارا لیتا ہے۔ناول کے اس ابتدائی حصے میں جس میں غائب راوی کے ذریعے بیانیے کی تشکیل ہوئی ہے۔بتانے کے عمل سے زیادہ استفادہ کیا گیا ہے مگر جب مکالمہ شروع ہوتا ہے تو دکھانے اور بتانے دونوں کے امتزاج سے بیانیہ وجود میں آتا ہے مگر اس مکالماتی انداز پر مشتمل بیانیے میں بھی غائب راوی کے وجود کا احساس ہوتا رہتا ہے۔جس میں راوی دیکھنے،سننے اور محسوس کرنے سے استفادہ کرتا ہے۔یوں راوی کو ہم اس مکالماتی انداز پر مبنی بیانیے میں یوں ملاحظہ کرتے ہیں:

> ”آفتاب اقبال مڑے اور بورڈ پر چاک سے انگریزی میں لکھا Mimesis حقیقت کیا ہے؟ آپ کے ارد گرد پھیلی ہوئی یہ ساری دنیا،اس کے سب انسان،سب چیزیں یہ سب حقیقت میں شامل ہیں۔ہم جو کچھ سوچتے ہیں وہ اسی حقیقت کے بارے میں سوچتے ہیں یہ تو ہوگئی دیکھی ہوئی حقیقت ایک اور حقیقت بھی ہے اس دنیا سے ماورا کی حقیقت نہ دیکھی ہوئی حقیقت۔“(۵)

باب اول کی طرح اس باب میں بھی واحد متکلم راوی کے تجربات موجود ہیں جن کے ذریعے ہم ذیلی کہانی کے مرکزی کردار کو سمجھنے کی سعی کرتے ہیں۔واحد متکلم راوی کے ذریعے ناول نگار کرداروں کے نقطہ نظر کو واضح کرتا ہے نہ صرف واحد متکلم راوی کے ذریعے مصنف ذیلی کہانی کے مرکزی کردار کی باطنی و فکری دنیا کو آشکار کرتا ہے۔بلکہ اس تجربے کے ذریعے قاری اور کردار کے درمیان فاصلے کو کم کرتا ہے۔اس فاصلے کی کمی کے نتیجے میں قاری کردار کی صورت حال کو براہ راست ملاحظہ کرتا ہے قاری اور کہانی کے درمیان فاصلہ کم ہونے سے کردار کی داخلی دنیا تک رسائی میں بھی آسانی ہوتی ہے۔واحد متکلم راوی پر مشتمل بیانیے کی ابتداء باب دوم میں یوں ہوتی ہے:

> ”سلمی کو میں ہزار بار منع کرچکا تھا کہ میں اس کا ٹیچر ہوں اور وہ میری شاگرد،ہمارے درمیان کسی اور تعلق کی کسی کو بھنک بھی پڑ گئی تو کہانیاں

بنیں، مگر وہ کہاں ماننے والی تھی لیکن اس نے ملاقات کے لیے مجھے ایک ایسا طریقہ بتایا کہ میں اس کی ذہانت پر مسحور ہو کر رہ گیا اور اس ذہانت کی داد دینے کے لیے مجھے یہی بہتر لگا کہ اس طریقے پر عمل کرتے ہوئے اس سے مل لوں"۔(۶)

اقتباس ہذا میں ہم بآسانی یہ تعبیر کر سکتے ہیں کہ راوی کردار کی ذاتی زندگی، ترجیحات اور معلومات سے کس قدر تعلق رکھتا ہے۔ دوسری طرف راوی کی ذیل میں راوی کے بیان کا اہتمام کر کے مصنف جزئیات بہاؤ اور آہنگ کو قائم رکھتا ہے جیسا کہ ہم ملاحظہ کرتے ہیں کہ غائب راوی کے سہارے تشکیل کئے گئے بیانیے میں کہانی کا بہاؤ محسوس کرتے ہیں اور کہانی پھیلتی ہی چلی جاتی ہے۔ جس سے کہانی میں نئے کرداروں کی شمولیت بھی ہوتی ہے۔ راوی کے ایسے ہی تجربے کو ملاحظہ کیجئے جس میں نہ صرف کہانی کے پھیلاؤ کا باعث بنتا ہے بلکہ ذیلی کردار بھی اس کی لپیٹ میں ہوتے ہیں:

"آفتاب اقبال کی والدہ امۃ الکریم تمام عمر اس قاعدے کی پابند رہیں کہ جب بھی گھر سے باہر قدم نکالتیں برقع اوڑھ کر جاتیں۔ ان کے شوہر اقبال محمد خا ن نے بہت کوشش کر دیکھی لیکن انہوں نے برقع ترک نہ کیا وہ خود اقبال محمد خان کی دور پار کی کزن تھیں اور ان سے پردہ نہیں کرتی تھی۔ اقبال محمد خان ان کے حسن ہی سے متاثر ہوئے تھے اور نائب تحصیل داری کا امتحان پاس کرنے کے بعد بڑے اعتماد سے ان کے ہاں رشتہ بھجوایا تھا۔"(۷)

راوی زمان سے کافی استفادہ کرتا ہے اور اس طرح وہ بیک فارورڈ تکنیک کی مدد سے ماضی کی طرف مراجعت کرتا ہے۔ یوں ماضی کے واقعات سے حال کی صورت واضح ہوتی چلی جاتی ہے۔ اس بیانیے کے لیے نہ صرف وہ زمان سے بلکہ بیانیہ تکنیک سے بھی استفادہ کرتا ہے بلکہ کرداروں کے خیالات، احساسات اور یادوں سے کسب فیض کرتا ہے اور ایسے بیانیے میں غائب راوی حاوی نظر آتا ہے اگرچہ واحد متکلم راوی کے تجربہ کو بھی ناول نگار بروئے کار لاتا ہے۔ کردار دوسرے کردار کی ڈائریوں سے بھی ماضی میں جھانکتا ہے اور ادھورے واقعات کے خلا کو پر کرنے کی سعی کرتا ہے اس کی بہترین مثال ناول کے اندر دوسری ذیل کہانی میں دیکھی جاسکتی ہے جہاں پروفیسر (آفتاب اقبال) اپنے والد (اقبال محمد خان) کی ڈائریوں سے استفادہ کرتا ہے اور ذیلی کردار کی زندگی کے کچھ نامعلوم گوشوں کو عیاں کرتا ہے اور دوسری طرف ناول نگار اس بیانیے میں خلا

اور ابہام کو ختم کرنے کے لیے بھی غائب راوی سے معاونت حاصل کرتا ہے مگر غائب راوی اس کردار (اقبال محمد خان) کی تاریخ اور عورتوں میں دلچسپی کے موضوعات کو مد نظر رکھتا ہے۔ناول سے ایسے بیانیے کو ملاحظہ کیجئے جس میں راوی ایک کردار کی مدد سے دوسرے کردار کو پیش کرتا ہے:

"ابو کی ڈائریوں سے معلوم ہوا کہ وہ مونگ اور اس کے قرب وجوار کے دیہات اور یہاں کے لوگوں اور خاص طور پر عورتوں کے بارے میں تحقیقات کر رہے تھے۔"(۸)

اس بیانیے میں راوی زمانی لحاظ سے ماضی قریب سے ماضی بعید کی طرف سفر کرتا ہے اور پھر ماضی قریب میں لا کھڑا کرتا ہے۔اس باب میں غائب راوی کے تجربات پر مبنی بیانیہ خارجی ماحول اور مجموعی طور پر کرداروں کی نقل وحرکت اور واقعات کے موضوع پر مبنی ہے۔ دوسری طرف واحد متکلم راوی پر مشتمل بیانیے کا زیادہ تر سروکار کہانی کے مرکزی کردار سے رہتا ہے۔اس میں مرکزی کردار کی رومانوی، علمی اور فکری دنیا کو راوی دکھانے، بتانے اور بیانیہ تکنیکوں کے سہارے بیان کرتا ہے۔اس بیانیے میں جب راوی علمی اور فلسفیانہ مباحث کا آغاز کرتا ہے تو مصنف کی شخصیت اور جھلک بھی محسوس ہوتی ہے۔خاص کر کے غائب راوی کے تجربات پر مشتمل بیانیے میں مصنف کے وجود کی جھلک دکھائی دیتی ہے جس میں راوی، ادبی تحریروں کے زیر اثر اظہار کرتا ہے۔اس بیانیے میں مصنف جبر واختیار کے مسئلہ کو ادبی فن پاروں کے ذریعے سمجھانے کی سعی کرتا ہے۔ جس میں راوی مرکزی حیثیت کا حامل ہے اوراس ہی بیانیے سے راوی کردار کے تشخص اوراوصاف کو ترتیب دیتا ہے جس سے فلسفیانہ مباحث کی فضا جنم لیتی ہے اوراس ہی دنیا سے راوی عقل ودل کا تصادم کرکے فلسفے اور عشق کے موضوعات کی گنجائش پیدا کرتا ہے غائب راوی کی مدد سے ناول نگار جبر واختیار، نفسیاتی اور فکری موضوعات پیش کرتا ہے۔ان سب تناظرات اور موضوعات میں ناول نگار فلسفیانہ نقطہ نظر کو مقدم رکھتا ہے اور اس باب میں مجموعی طور پر فلسفیانہ مباحث پر مشتمل بیانیہ حاوی رہتا ہے اور غائب راوی پر محیط بیانیے میں مضمر مصنف کی تصویر بنتی ہے۔ناول "چار درویش اور ایک کچھوا" کے باب سوم "ارشمیدس کا آغاز راوی کی مداخلت سے ہوتا ہے یہاں راوی اپنے وجود کا احساس دلاتا ہے اوراس کا مخاطب قارئین ہوتے ہیں۔اس باب میں ایک نقطہ نگاہ کا اضافہ دیکھنے کو ملتا ہے۔ مصنف، راوی اور کردار بھی بیانیے کی نزاکتوں پر گفتگو کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔یعنی اس باب میں راوی بھی بیانیے کی بیانیاتی جہات اور طریقہ کار پر روشنی ڈالتا ہے۔اس تجربہ کی تکمیل کے لیے مصنف راوی اور ایک کچھوے کے درمیان بحث

ومباحثے سے استفادہ کرتا ہے۔ جس سے بیانیاتی تناظرات اور جہات میں اضافہ ہوتا ہے۔ ایک طرف ناول نگار واحد متکلم راوی کے ذریعے کرداروں کو پیش آنے والے واقعات اور صورت حال کا احاطہ کرتا ہے تو دوسری طرف دوسرے زاویہ نگاہ (یعنی کچھوے کے کردار کے سہارے) کی مدد سے کرداروں کی صورت حال اور پیش آنے والے واقعات کو پیش کر کے ایک ہی واقعہ یا کرداروں کو دونوں زاویوں سے پیش کرتا ہے۔ اس پیش کش سے واقعات اور صورت حال کو متنوع بنایا گیا ہے۔ یعنی اس بیانیے سے ایک سے زیادہ نتائج بر آمد ہوتے ہیں۔ راوی اور کردار (کچھوے) کے درمیان مباحثہ سے راوی اور کردار کے نقطہ نگاہ اور مقام کی نشاندہی بھی ہوتی ہے۔ راوی کے مقام اور نقطہ نگاہ کی تشخیص میں کردار (کچھوا) یوں کرتا ہے اور اس کے بیانیہ کو یوں دیکھتا ہے:

> "ماشاء اللہ، راوی صاحب کے بھی کیا ہی کہنے ہیں ایک کچھوے کی کہانی سنانے کے لیے بھلا عطا ملک جوینی اور مرزا غازی بیگ ترخان کو بیچ میں لانے کی کیا ضرورت تھی یہ اور بات ہے کہ اپنے متعلق کوئی غیر متعلق کہانی بھی سن کر مجھے لطف آتا ہے"۔(۹)

اقتباس ہذا سے یہ بھی بآور ہوتا ہے۔ کردار (کچھوا) صرف بطور کردار ہی نہیں بلکہ بطور راوی بھی بیانیہ کی تعمیر میں حصہ لیتا ہے۔ یہاں ناول نگار صرف کردار اور راوی (واحد متکلم) کے تجربہ تک محدود نہیں رہتا۔ بلکہ بیانیے کو سہہ جہتی روپ عطا کرنے کے لیے ایک راوی (یعنی غائب راوی) کا اضافہ بھی کرتا ہے۔ جس سے تین زاویے اور نقطہ نگاہ وجود میں آتے ہیں۔ اس تجربہ میں ناول نگار کرداروں اور راویوں پر توجہ مرکوز کرتا ہے۔ یہ زاویہ نگاہ کرداروں، واقعات اور کہانیوں کو مختلف تناظرات کا حامل بناتا ہے۔ ایک کردار جو کہ بطور راوی بیانیے میں حصہ لیتا ہے دوسرے کردار کو جو کہ خود بطور راوی بیانیہ کی تشکیل میں معاونت کرتا ہے دونوں کو غائب راوی ایک مقام اور تعلق کی بنیاد پر یوں پیش کرتا ہے یعنی ان دونوں کو غائب راوی دکھاتا ہے۔ اس دکھانے کے عمل سے راوی کی تیسری آنکھ بنتی ہے۔ جس سے ہم کرداروں کو دیکھتے ہیں اور بیانیہ کے تشکیلاتی عمل کو ملاحظہ کرتے ہیں:

> "اس خول کی چھال سنہری تھی اور خول سے نکلے ہوئے سر کی کھوپڑی بھی سورج میں چمکتی ہوئی سنہری لگتی تھی۔ اگرچہ جاوید نے اسے گھٹتی بڑھتی روشنیوں میں کئی رنگ اختیار کرتے دیکھا تھا۔"(۱۰)

اس باب میں مصنف، راوی کرداروں کی بیانیہ تناظرات کی مثلث بنتی ہے اور تینوں زاویے نہ صرف موضوعاتی تنوع پیدا کرتے ہیں بلکہ تجرباتی انفرادیت کا سبب بھی بنتے ہیں۔ اس باب میں راوی اور کردار کے تصادم سے بھی ناول نگار استفادہ کرتا ہے اور اس تصادم کے نتیجے میں کہانی پھیلتی چلی جاتی ہے۔ راوی اور کردار کی تکرار اور تصادم کو ہم ناول میں یوں ملاحظہ کرتے ہیں:

> "میرا خیال ہے کہ کوئی اولاد بھی اپنے ماں باپ کے ہاتھوں سے اتنی نہیں نکلی ہو گی جتنا میرا کردار کچھوا میرے ہاتھوں سے نکلتا جا رہا ہے پتا نہیں، میرے بارے میں اور کیا کیا بکواس کرنے والا ہے۔ اس نے مجھ سے میری ہمت کے بارے میں پوچھا ہے تو بتا دوں کہ ہاں۔ جاوید اقبال، آفتاب اقبال اور بالے نے اپنے بارے میں خود جو کچھ کہا ہے وہ میرے ہی قلم سے کہا ہے۔"(۱۱)

مجموعی طور پر باب سوم میں کرداراور راوی کی تکرار سے بیانیہ وجود میں آتا ہے جس کے لیے ناول نگار نہ صرف بیانیے کے مختلف طریقے آزماتا ہے بلکہ متنوع زاویہ نگاہ بھی بناتا ہے۔ ناول کے باب چہارم "ارشمیدس" کے آغاز میں راوی دکھانے کے عمل سے استفادہ کرتا ہے اور یوں واقعات کا ایک سلسلہ کرداروں کے منظر نامے سے شروع ہوتا ہے۔ راوی یہاں زمان کا سہارا لیتا ہے اور کہانی کی ابتدا زمانہ قریب سے کرتا ہے اور پھر وہ ماضی بعید کی طرف سفر کرتا ہے اور دوسری طرف بیانیے کے ذیل میں بیانیے کو پیش کر کے ماضی قریب کے واقعات کو بھی سمیٹتا چلا جاتا ہے۔ غائب راوی زمانی تسلسل میں آگے پیچھے سفر کر کے مرکزی کردار (بالا) کی فکری دنیا، ماحول، پرورش اور افعال کا احاطہ کرتا ہے۔ جس سے کردار کی نفسیاتی دنیا بھی آشکار ہوتی ہے۔ کہانی کے پھیلاؤ کے لیے راوی مرکزی کردار (اقبال عرف بالا) کے ساتھ جڑے کرداروں پر بھی روشنی ڈالتا ہے اور ان ذیلی کرداروں کی شمولیت اور ان کے واقعات کے بیان کے لیے غائب راوی سے استفادہ کیا کرتا ہے واحد متکلم راوی کے سہارے مرکزی کردار کے ذاتی خیالات اور باطنی دنیا کو پیش کیا گیا ہے۔ اس بیانیے میں کردار کی ذہنی کیفیات، احساسات اور جذبات پر خصوصی توجہ دی گئی ہے۔ اس باب میں بھی پہلے ابواب کی طرح راوی کے ذیل میں راوی کا بیانیہ ہے۔ جس سے داخلی اور خارجی دونوں صورتیں سامنے آتی ہیں۔ خارجی منظر نامے میں ہم کردار کو متحرک دیکھتے ہیں اور واقعات ایک بہاؤ اور تسلسل کے ساتھ رونما ہوتے نظر آتے ہیں۔ اس صورت حال میں کردار ایک کل میں جز کی طرح عمل کرتا نظر آتا ہے اور

مسلسل یہ عمل اور حرکت واقعہ کی تعمیر کرتے ہیں۔ جس کو ہم غائب راوی پر مشتمل بیان میں یوں ملاحظہ کرتے ہیں:

> "بالا روز صبح اٹھ کر رفیقے کے گھر پر نظر جما دیتا لیکن رفیقا صبح سویرے گھر سے نہیں نکلتا تھا۔ تین چار روز بعد اس نے دیکھا کہ سرگی کی اذان کے بعد رفیقا گھر سے نکل کر رسول بیراج کی طرف جارہا ہے۔ بالا بھی اس کے پیچھے پیچھے چلنے لگا۔ وہ نہر کے پیچھے سرکنڈوں کے جھنڈ میں داخل ہو گیا سرکنڈوں میں اسے نشانہ بنانا آسان نہیں تھا کیونکہ پتھر سرکنڈوں سے ٹکرا کر اپنی سمت تبدیل کر سکتا تھا"۔(۱۲)

اس باب میں واقعات کی رفتار انتہائی تیز ہے۔ یعنی نہ صرف واقعات کا بہاؤ تیز ہے بلکہ ایک تسلسل کے ساتھ پیش آتے جاتے ہیں۔ جس کا سبب غائب راوی پر مشتمل بیانیہ اور اس کے تجربات ہیں۔ دوسری طرف کہانی کے واقعات کی بجائے جزئیات اور تفصیل نگاری کے لیے 'واحد متکلم راوی' راہیں ہموار کرتا ہے۔ غائب راوی اس متنوع واقعاتی تسلسل کے لیے واقعات کو چھوٹے چھوٹے ٹکڑوں میں پیش کرتا ہے اور ان کے درمیان تعلق اور رابطہ پیدا کرنے کے لیے کرداروں کے درمیان تعلق کو ملحوظ خاطر رکھتا ہے۔ جس کی مثال ہم مرکزی کردار (بالے) اور ذیلی کردار (رفیقے) والے بیانیے کی صورت میں دے سکتے ہیں۔ جس میں ذیلی کردار (رفیقے) کا تعلق مرکزی کردار (بالے) کی بہن سے پیدا کر کے واقعات کے کینوس کو وسعت عطا کی گئی ہے۔ اس سارے بیانیے کی پیش کش کے لیے ناول نگار غائب راوی کے تجربات سے کسب فیض کرتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ اس کہانی میں موجود بیشتر بیانیے کی پیش کش کے لیے غائب راوی کے تجربات کئے گئے ہیں اور مجموعی طور پر بھی غائب راوی کے تجربات پر مشتمل بیانیہ حاوی ہے۔ ناول کے باب پنجم کا آغاز بھی غائب راوی کے بیان سے ہوتا ہے۔ اس باب میں ناول نگار غائب راوی کی مدد سے مرکزی کردار (اقبال محمد خان) کے ماضی اور بچپن کو موضوع بنایا گیا ہے۔ یہاں بھی راوی زمان کے سہارے بیانیے کی تشکیل کرتا ہے اور کہانی ماضی کی طرف سفر کرتی ہے یوں ماضی اور ماضی قریب کی طرف کا بیان مرکزی کردار کے اردگرد کی دنیا سے روشناس کرواتا ہے اور یہ مرکزی کہانی دیگر ذیلی کہانیوں سے تعلق بناتی نظر آتی ہے۔ راوی اس بیانیے میں زمانی سفر کو یوں طے کرتا ہے یعنی ماضی قریب کے واقعات کی طرف یوں مراجعت کرتا ہے:

"تحصیل دار اقبال محمد خان شکار کھیلتے تھے رسول بیراج میں سردیوں کے موسم میں بہت اچھا شکار ملتا تھا بطخیں تو خیر بے شمار ہوتی تھیں لیکن اور بھی قسم قسم کے پرندے وہاں آیا کرتے تھے وہ نومبر کا مہینہ تھا وہ منہ اندھیرے شکار کے لیے نکلے تھے اور اپنے ساتھیوں کو رسول بیراج پر چھوڑ کر کچھ پرندوں کے پیچھے پیچھے چلتے شکار کی تلاش میں ساتھیوں سے بچھڑ کر کچھ دور آ گئے تھے۔"(۱۳)

اس باب کے آغاز سے راوی ماضی کے واقعات کی طرف مراجعت کرتا ہوا نظر آتا ہے اور چھوٹے چھوٹے ٹکڑوں میں بیانیے کو تقسیم کر کے ماضی قریب اور ماضی بعید پر مشتمل دونوں واقعات سے مجموعی کہانی کی تشکیل کرتا ہے۔ اس باب میں شامل تمام بیانیہ زمانی اعتبار سے ماضی قریب اور ماضی بعید پر محیط ہے اور ان ماضی کے واقعات کے بیان کے لیے صرف "غائب راوی" کا تجربہ کیا گیا ہے اور غائب راوی ان واقعات کے بیان کے لیے ماضی قریب اور ماضی بعید کے درمیان سفر کرتا رہتا ہے اور راوی اس پورے باب میں اپنا مرتکز مرکزی کردار کو بناتا ہے۔ غائب راوی بیانیے میں تجسس و تحیر پیدا کرنے اور واقعات کے بیان کے لیے مرکزی کردار کی ڈائری کا سہارا لیتا ہے۔ ناول کے آخری باب "سنائیں دسمبر اور اس کے بعد" میں بیشتر بیانیے کی تعمیر کے لیے "واحد متکلم راوی" کا تجربہ کیا گیا ہے۔ اسی تجربے کی بنیادی وجہ یہی ہے کہ ہر کردار اپنے نقطہ نظر کو حتمی طور پر پیش کر سکے اور کرداروں کے انفرادی زاویہ نگاہ سے کہانی کی تعمیر ہو سکے۔ اس تجربے کے ذریعے ناول نگار کرداروں کی نہ صرف انفرادی صورت حال کے بلکہ کرداروں کے زاویہ نگاہ سے وجود میں آنے والے بیانیے کو نتیجہ خیز بنانا چاہتا تھا۔ اس آخری باب میں نہ صرف واحد متکلم راوی پر مشتمل بیانیہ ہے بلکہ اس میں غائب راوی پر مشتمل بیانیہ بھی موجود ہے۔ اس تجربے کی بنیاد پر ناول نگار مرکزی کہانی اور ذیلی کہانیوں کے درمیان رابطہ پیدا کرتا ہے اور غائب راوی کے تجربات ہی سے کہانیاں مرکزی کہانی سے رابطہ بناپاتی ہیں۔ اگر واحد متکلم راوی کے تجربات پر مشتمل بیانیے کو ملاحظہ کیجئے تو یہ بات عیاں ہوتی ہے اس بیانیے میں کردار کی باطنی فکری اور انفرادی حرکی صورت کو منتظر رکھا گیا ہے اور اس بیانیے میں ہم یہ بھی ملاحظہ کرتے ہیں کہ ایک کردار دوسرے کردار کی حرکت اور صورت حال میں کیسے کردار ادا کرتا ہے۔ یعنی ایک کردار دوسرے کردار کے متعلق کیا نقطہ نظر رکھتا ہے؟ اس تجربے کے ذریعے ناول نگار منتخب کیے گئے راوی کی

مدد سے متن کی تعمیر کے لیے ایک سے زیادہ نقطہ نظر بھی سامنے لاتا ہے۔ایسے بیانیے جس میں کردار اورر اوی اپنے نقطہ نظر کے ساتھ سامنے آتے ہیں ہم ناول میں یوں ملاحظہ کرتے ہیں:

> "بھائی آفتاب کے بارے میں ہم یہ سمجھتے تھے کہ وہ اپنا سارا وقت کتابیں پڑھنے اور سوچ بچار کرنے میں صرف کرتے ہیں۔ اسمارٹ تو وہ ہیں ہی اور خاصے پر وقار بھی لیکن انھوں نے اپنی شادی کی عمر نکال دی تھی۔ اور ان کے بارے میں کوئی ایسی ویسی بات سامنے نہیں آئی تھی لیکن پھر پتا چلا کہ وہ اپنی ایک شاگرد میں انوالو ہو گئے ہیں اور اس کی وجہ سے انہیں یونیورسٹی کی جاب بھی چھوڑنی پڑی ہے۔"(۱۴)

اس بیانیے میں ایک راوی (واحد متکلم) کے ذریعے کردار ایک دوسرے کردار کے متعلق خیالات کا اظہار کرتا ہے۔یعنی ایک راوی کے ذریعے کردار کا سماجی مقام اور حرکی پوزیشن کا تعین کیا گیا ہے۔ایک کردار کی صورت حال کا احاطہ راوی اور کردار دونوں کرتے ہیں اور اس ہی کے ارتکاز سے بیانیہ میں نتیجہ خیزی پیدا کرنے کی سعی کی گئی ہے۔دوسری طرف راوی کے ذیل میں موجود راوی (غائب راوی) کی مداخلت سے ناول نگار کرداروں کو انجام کی طرف لے جانے کی سعی کرتا ہے اوراس کے لیے راوی زمانی تسلسل اور عدم تسلسل سے بھی استفادہ کرتا ہے۔یعنی ایک طرف ماضی مطلق کی اور ماضی قریب کی صورت حال ہے تو دوسری طرف ماضی بعید کے واقعات کے بیان کے لیے بعض کرداروں کی یاداشت سے کام لیا جاتا ہے۔زمانہ ماضی قریب میں موجود کردار ماضی بعید کے کردار کی طرف مراجعت کرتے ہیں۔جس میں ہر کردار اپنے پس منظر کے ساتھ آتا ہے اور کہانی میں پیدا ہونے والے خلا کو معدوم کرتا چلا جاتا ہے۔اس باب میں راوی کی مداخلت سے بھی بہت کام لیا گیا ہے اوراس مداخلت کے نتیجے میں کہانی کے نامعلوم گوشے بلکہ بعض اختتامی حصوں میں کرداروں کی مداخلت کہانی کے انجام کو نتیجہ خیز بناتی ہے۔اس کی مثال ہم ناول کے آخری حصے میں "ارشمیدس کا اختلافی نوٹ" نامی ذیلی عنوان کی صورت میں دے سکتے ہیں۔جس کے بیانیے میں واحد متکلم راوی (کردار) اپنے نقطہ نظر سے کہانی کا ایک پوشیدہ پہلو سامنے لاتا ہے جس کی عدم موجودگی سے کہانی میں خلا محسوس ہوتا ہے اوردوسری طرف غائب راوی کی مداخلت سے ہمیں ذیلی کہانی کے مرکزی کردار (بالا) کی کہانی کا اختتام پڑھنے کو ملتا ہے اور مرکزی کہانی کے مرکزی کردار کی زندگی کے اختتامی لمحات بھی غائب راوی کے بیان کے سہارے ہمیں پڑھنے کو ملتے ہیں۔ مجموعی طور پر آخری باب میں مختلف راویوں کے تجربات اور

کرداروں کے تناظرات ہی کہانی کے اختتام کو نتیجہ خیز بناتے ہیں۔ راوی کے ان بیانیہ تجربات کی مدد سے اور کہانیوں کی ذیل میں چلنے والی کہانیوں کی نمائندگی سے ایک مجموعی کہانی بنتی ہے اور ہم کسی بھی وقوع پذیر ہونے والے واقعے کو ایک سے زیادہ زاویہ نگاہ سے ملاحظہ بھی کرتے ہیں۔

ان دو تناظرات کی تشکیل راوی اور کرداروں کی مدد سے کی گئی ہے۔ جس کے نتیجے میں کہانی اور واقعہ کی تعمیر اور تعبیر کے دو زاویے سامنے آتے ہیں۔ ایک طرف کسی واقعہ کے متعلق راوی کا بیان ہے تو دوسری طرف کردار کے تناظر سے بھی واقعہ کو پیش کیا گیا ہے جس سے بیان ہونے والے واقعہ کو ہم مختلف تناظرات سے ملاحظہ کرتے ہیں۔ اس بیانیاتی تجربات کے متعلق اظہر حسین یوں رقم طراز ہیں:

> ''ناول میں ناولاتی واقع کا ایک بیان راوی کرتا ہے یہ واقعہ ہو چکا ہے یا ہونے والا ہے اس واقعے کا دوسرا بیان کردار کے اپنے بیان کی شکل میں سامنے آتا ہے۔ دو مختلف بیانوں سے ابہام کی ایک پھوار سی نکل کر پڑھنے والے پر گرنے لگتی ہے۔ یہ پھوار کچھ سچائیاں یا ایک سچائی کے چند مختلف زاویے تشکیل دیتی ہے۔''(۱۵)

(2) کہانی

''ناول چار درویش اور ایک کچھوا'' جیسا کہ نام سے ہی ظاہر ہو رہا ہے۔ چار کہانیوں کا مجموعہ ہے جس میں ایک مرکزی کہانی سے اور باقی ذیلی کہانیاں ہیں۔ پہلی کہانی کی ابتدا ناول کے باب اول سے ہوتی ہے جس میں واقعات ماضی قریب سے شروع ہوتے ہیں اور اس کہانی کے واقعات کی ابتدا مرکزی کردار (جاوید اقبال) کی ڈائری سے ہوتی ہے جس کا بیانیہ مرکزی کردار کے رومانوی تجربات پر مبنی ہے اور دوسرے حصے میں پیشہ وارانہ سرگرمیوں کا بیان ہوتا ہے۔ یہی دو پہلو اس کہانی کے مرکزی کردار کو نہ صرف متحرک کرتے ہیں بلکہ واقعاتی تسلسل اور کہانی کو آغاز فراہم کرتے ہیں جس میں رومانویت کو مرکزیت حاصل ہوتی ہے۔ دوسری طرف پیشہ وارانہ صحافتی سرگرمیاں واقعات کو حرکی روپ عطا کرتی ہیں۔ جیسا کہ ابتدائی پیراگرافوں میں کردار کی نیوز چینل میں موجودگی اور اس دوران دہشت گردی کے واقعہ کا وقوع پذیر ہونا نہ صرف کردار کو متحرک کرتا ہے بلکہ واقعہ کو حرکی روپ بھی عطا کرتا ہے اور یہاں ہی مرکزی کردار کی محبوبہ بطور ایڈیٹر کام کر رہی ہوتی ہے۔ مرکزی کردار چونکہ ایک نیوز چینل میں رپورٹر ہوتا ہے اور نیوز چینل میں موجودگی کے دوران اسے دہشت

گردی کے وقوعہ کی اطلاع ملتی ہے۔اس اطلاع کے بعد مرکزی کردار جائے وقوعہ پر پہنچتا ہے۔وہاں پر اس کی ملاقات اپنے ایک پڑوسی سے ہوتی ہے۔اس ملاقات کے بعد مرکزی کردار کا اس حواس باختہ پڑوسی کو گھر چھوڑنے کے لیے جانا اور اس کی اہلیہ میں جنسی کشش محسوس کرنا ایسے عوامل ہیں کہ جن کے سبب باقاعدہ حرکت اور واقعات دونوں وجود میں آتے ہیں چونکہ مرکزی کردار الیکٹرونک میڈیا سے وابستہ ہوتا ہے۔اس لیے ناول نگار مرکزی کردار کی حرکی حالت کو کوئی نہ کوئی سمت عطا کر کے بآسانی ذیلی واقعات کے بیان کے لیے گنجائش نکال لیتا ہے۔اور یہی کچھ ناول نگار کرتا بھی ہے۔مثلاً مندر پر رپورٹ بنانے کے لیے جانا اور اس ذیلی واقعے کے بیان کے لیے گنجائش نکال لینا اس کی ایک بہترین مثال ہے اور دوسری طرف مرکزی واقعات کے بیان کے لیے واحد متکلم راوی اور کردار کی ڈائری رومانوی تجربات اور واقعات کے بیان کے لیے مدد کرتے ہیں۔یہی وہ عوامل دونوں اطراف پر وقوع پذیر ہونے والے واقعات کا سبب بنتے ہیں اور جن پر مجموعی طور پر وجود میں آنے والی کہانی انحصار کرتی ہے۔اگر مرکزی واقعہ کو مدنظر رکھا جائے تو اس میں دونوں کرداروں کا ایک دوسرے کے قریب آنا اور آپس میں ربط قائم کرنا واقعاتی تسلسل کو طوالت بخشتا ہے اور یہاں ناول نگار جزئیات نگاری کے ذریعے کرداروں کی باطنی دنیا کا نہ صرف احاطہ کرتا ہے بلکہ مرکزی نسائی کردار (مشعال) کے طبعی خواص کو بھی بیان کرتا ہے۔اس رومانوی قصے کے پہلے حصے میں رومان، کشش اور جبکہ آخری حصہ میں تحیر و تجسس اور المیہ موجود ہے۔

اس المیے کا سبب کرداروں کی ترجیحات اور ذہنی فرق ہے۔یہ فکری تفریق المیہ پر مبنی واقعات کو خلق کرنے میں معاونت کرتی ہے۔اگر ذیلی واقعے کے بیان اور اس میں دلچسپ پہلو کی بات کی جائے تو وہ بھی مرکزی کردار کی مرہون منت ہے۔کیوں کہ مرکزی کردار ذیلی کردار (صادق) کی اہلیہ میں جنسی کشش محسوس کرتا ہے۔لہذا وہ اس سے قربت بڑھانے کے لیے اس کردار پر توجہ مرتکز کرتا ہے جس سے اس ذیلی کردار کے واقعات بھی ناول کا حصہ بنتے چلے جاتے ہیں اور یوں اس کردار کی پراسرار دنیا اور خوابوں کی دنیا کا بیان نئے واقعات کی شمولیت کا باعث بنتا ہے۔مرکزی کردار کی اس کردار میں دلچسپی واقعات کو حرکی صورت عطا کرتی ہے اور اس بیانیے کے جواز کا باعث بنتی ہے ایسے واقعات کی ابتدائی اور پر تجسس صورت کو ہم ناول میں یوں ملاحظہ کرتے ہیں:

> ”یہ بات مجھے لکی بھائی سے ملاقات کے کچھ ہی روز بعد معلوم ہوئی کہ انہیں ایک اور دلچسپی خوابوں سے تھی خواب تو ہم سبھی دیکھتے ہیں لیکن لکی بھائی

اپنے خوابوں کے بارے میں بہت سنجیدہ رہتے تھے۔ ایک مرتبہ انھوں نے پہلے بھی ذکر کیا تھا کہ اٹھارہ اکتوبر کے روز وہ کارساز میں پیر بخاری شریف کے مزار پر اس لیے گئے تھے کہ انہیں خواب میں ایک بیل سوار جوان نظر آیا تھا جو ہاتھ میں تلوار لیے لوگوں کا قتل کرتا پھرتا تھا اور یہ جوان مزار میں داخل ہو جاتا تھا ان کا کہنا تھا کہ وہ اسی بیل سوار جوان کی تلاش میں وہاں گئے تھے"۔(۱۶)

ناول نگار اسی کردار اور واقعے کا تعلق دوسرے کرداروں سے پیدا کرتا ہے اور اس واقعے کو طوالت عطا کرتا ہے بلکہ ایک مجموعی ذیلی کہانی کو ٹکڑوں کی صورت ناول کے آخر تک بیان کرتا ہے۔ باب اول میں موجود مرکزی کہانی کی طرف مراجعت کریں تو یہ بات عیاں ہوتی ہے کہ مرکزی کردار کی محبت اسے نہ صرف المیے سے دوچار کرتی ہے بلکہ واقعات کو بھی خلق کرتی ہے جو کہ کہانی کا سب سے اہم جز ہیں۔ مرکزی کردار (جاوید اقبال) کی محبت کا سفر اور اس میں جنسی قربت بڑھانے کی خواہش واقعات کو المیے پر مبنی روپ عطا کرتی ہے۔ کردار کے جذبات کا برانگیختہ ہونا اور ردعمل کے طور پر نسائی کردار کا عمل واقعے کے خدوخال بناتا ہے۔ واقعات اور کہانی کے پیداواری پس منظر میں مرکزی کردار کے خیالات، جذبات اور خدشے بھی مرکزی اہمیت کے حامل ہیں۔ کردار کے جذبات واقعے کی تعمیر اور کہانی کے بہاؤ میں معاونت فراہم کرتے ہیں۔ یہ تمام واقعات ماضی بعید سے شروع ہو کر ماضی قریب پر ختم ہوتے ہیں۔ باب اول میں موجود مرکزی کہانی مرکزی کردار کے خیالات اور جذبات کی پیداوار ہے کہانی کو المیاتی روپ عطا کرنے میں بھی مرکزی کردار مرکزیت کا حامل ہے۔ جذبات ہی کہانی میں کشمکش، تحیر اور المیہ پیدا کرتے ہیں۔ باب اول کے آخر میں بیان ہونے والا واقعہ کا یہ ٹکڑا ان تینوں پہلوؤں کی عکاسی کرتا ہے۔ جس میں کردار کی جذباتیت اسے کچھ لمحے کے لیے اپنی محبوبہ سے دور کر دیتی ہے اور وہ تنہا ساحل سمندر پر اپنے رومانوی جذبات کے ساتھ موجود ہوتا ہے:

"حد نگاہ تک پھیلے ہوئے آسمان پر بہت سے ستارے تھے اور نیچے سمندر بہت دور تک نظر آرہا تھا اور اس کے کنارے پر روشن اور تابناک لہریں ابھر رہی تھیں جو اس کے قدموں سے کچھ دور آکر دم توڑ دیتی تھیں۔ بہت بڑے آسمان اور بہت بڑے سمندر کے سامنے سے اپنا وجود بہت چھوٹا، بہت کمزور

اور بہت تنہا محسوس ہوا۔ اس کا ہاتھ اپنے پہلو کی طرف بڑھا اور وہ مشعال
کو پکارتے ہوئے پھوٹ پھوٹ کر رونے لگا۔"(۱۷)

باب اول کے آخر میں ناول نگار کہانی کو عروج پر لا کر چھوڑ دیتا ہے اورالتوا کا شکار کرتا ہے۔یعنی تحیر و تجسس کے ساتھ ادھورگی کا احساس دلاتا ہے۔ دراصل یہاں ناول نگار ذیلی کہانی کو التوا کا شکار کر کے دوبارہ شروع کرنے کا ذوق پیدا کرتا ہے اور باب دوم کے ساتھ دوسری کہانی کا آغاز ہوتا ہے۔یہی نہیں تمام ذیلی اور مرکزی کہانی کو التوا کا شکار کر کے آخری باب میں لے جاتا ہے جہاں واقعات کا زوال یعنی کہانی کا آخری حصہ شروع ہوتا ہے اور کہانیاں اختتام پذیر ہوتی ہیں۔ دوسری طرف ذیلی کہانی کا آغاز باب دوم میں کچھ اس طرح ہوتا ہے:

"اس کہانی کا دوسرا درویش اپنی کہانی سنانے کے لیے تیار ہے۔ ہم اس کی کہانی
کہاں سے سننا شروع کریں؟اس کمرے سے جس کی الماریوں میں کتابیں
ترتیب سے لگی اور جس کے بستر پر بے ترتیبی سے بکھری پڑی ہیں؟ کیا ہم ان
کی شخصیت کے تعارف کے لیے ان کتابوں کے نام ہی نہ گنوادیں جن سے وہ
بار بار رجوع کرتے ہیں؟ مگر ان میں سے بہت سی کتابیں اور ڈائریاں ان کے
والد کی ہیں"۔(۱۸)

اس باب میں ذیلی کہانی کے ساتھ مرکزی کہانی کا آغاز بھی ہوتا ہے اور وہ مرکزی کہانی اس ذیلی کہانی کی ذیل میں چھوٹے چھوٹے ٹکڑوں کی صورت بیان ہوتی ہے۔پہلے ہم اس ذیلی کہانی کی طرف مراجعت کرتے ہیں۔جو باب دوم میں مرکزی کہانی کی حیثیت رکھتی ہے جو مجموعی طور پر ناول میں دوسری ذیلی کہانی ہے۔ذیلی کہانی کا آغاز مرکزی کردار (آفتاب اقبال) کی یونیورسٹی میں ملازمت سے ہوتا ہے۔ اور ناول نگار اس کہانی کو ایک تسلسل کے ساتھ بیان کرتا ہے اور ساتھ واقعات کے ذیل میں واقعات کو بیان کرتا ہے۔ جس سے کردار کے ماضی کے واقعات کے ساتھ ماضی قریب کے واقعات سے بھی آگاہی حاصل ہوتی ہے۔ یوں ذیلی کہانی مرکزی کہانی کے ساتھ مل کر مجموعی شکل بناتی ہے۔ اس ذیلی کہانی میں مرکزی کہانی کا بیان مرکزی کردار (آفتاب اقبال) کے ارتکاز نظر سے ہوتا ہے۔ جس کا سبب مرکزی کہانی کے مرکزی کردار کی ڈائریاں ہیں۔ مرکزی کہانی کے اس بیانیے کے لیے مرکزی کردار (اقبال محمد خان) کی ڈائریاں اہم کردار ادا کرتی ہیں جو کہ ذیلی کہانی کے مرکزی کردار (آفتاب اقبال) کے ہتھے چڑھ جاتی ہیں۔یوں ذیلی کہانی کے مرکزی کردار

کے واقعات اوراس کے والد کی زندگی کے واقعات ایک دوسرے میں بآسانی ضم ہو جاتے ہیں۔ ان دونوں سطح پر بیان ہونے والے واقعات کا سبب اس کردار کی حرکی حالت اور افعال کا نتیجہ ہے۔ ذیلی کہانی کے واقعات کا آغاز ناول نگار مرکزی کردار کی عملی زندگی سے کرتا ہے۔ مرکزی کردار ایک یونیورسٹی میں فلسفے کا پروفیسر ہوتا ہے اوراپنی ایک شاگرد (سلمی) کی محبت میں گرفتار ہو جاتا ہے اور یہ رومانوی جذبہ واقعے کو حرکی شکل عطا کرتا ہے۔ جو ان دونوں کرداروں کو متحرک کرتا ہے اور ان دونوں کرداروں کے افعال اور حرکی صورت سے واقعات جنم لیتے ہیں۔ رومانوی کہانی کی ابتدا ناول کے باب دوم میں کچھ اس طرح ہوتی ہے:

> "اپنی زندگی میں مجھے جن طلبا وطالبات کو پڑھانے کا موقع ملا تھا ان میں ہر طرح کے لوگ تھے۔ زیادہ تر طلبا فلسفے کا مضمون اس لیے لیتے کیونکہ انہیں کسی اور مضمون میں داخلہ نہیں ملا ہوتا تھا پھر کچھ ذہین طلبا ہوتے مگر ان کے ذہن اس کھوج سے خالی ہوتے جس نے مجھے بہت سے سوالوں کا اسیر کرلیا تھا۔ سلمی مختلف تھی۔ میں صرف اس کی آنکھوں سے متعارف ہوا تھا۔ جو کبھی خوشی سے چمکتیں اور کبھی خیال کی روشنی سے"۔(۱۹)

یہاں ناول نگار ایک کردار کے ذریعے دوسرے کردار کی ماضی کی زندگی کے واقعات کو کہانی کا حصہ بناتا ہے۔ اس طرح مرکزی کردار ہونے کے ناطے ماضی کے واقعات کا بیان غیر ضروری نہیں لگتا۔ چاہے وہ ناول کے مرکزی کہانی کے واقعات ہو یا پھر ذیلی کہانی کے دونوں کی شمولیت کا سبب مرکزی کردار ہی ہے۔ مگر ان واقعات کی تفصیلات اور جزئیات میں راوی کے ارتکاز کا بھی بڑا ہاتھ ہے۔ جہاں واقعات کردار کی حرکی اور فعلی صورت میں ناول کا حصہ بنتے ہیں وہاں راوی کی مداخلت بھی واقعات کے بیان کا ایک بڑا سبب ہے۔ ناول میں راوی کے ایسے ہی بیانیے کو ہم یوں ملاحظہ کرتے ہیں:

> "آفتاب اقبال کی والدہ امۃ الکریم تمام عمر اس قاعدے کی پابند ہیں کہ جب بھی گھر سے باہر قدم نکالتیں برقع اوڑھ کر جاتیں ان کے شوہر اقبال محمد خان نے بہت کوشش کر دیکھی لیکن انھوں نے برقعہ ترک نہ کیا۔ وہ خود اقبال محمد خان کی دور پار کی کزن تھیں اور ان سے پردہ نہیں کرتی تھیں۔ اقبال محمد خان ان کے حسن ہی سے متاثر ہوئے تھے اور نائب تحصیل داری امتحان پاس کرنے کے بعد بڑے اعتماد سے ان کے ہاں رشتہ بھجوایا تھا۔"(۲۰)

ناول نگار کرداروں اور راویوں کی مدد سے ذیلی کہانیوں کا بیان کرتا ہے۔ یہ بھی ایک نیا تجربہ ہے کہ تمام ذیلی کہانیوں کا تعلق ایک مرکزی کہانی سے پیدا کر کے ایک مجموعی کہانی کی تشکیل کی گئی ہے۔

کہانیوں میں بیان ہونے والے واقعات کرداروں کے سوچنے، سمجھنے اور دیکھنے کے عمل کی پیداوار ہیں۔ جس سے ذیلی کہانیاں بھی وجود میں آتی ہیں اور مجموعی کہانی کی شکل بھی بن پاتی ہے۔ جیسا کہ ہم باب دوم میں دیکھتے ہیں کہ ذیلی کہانی کا مرکزی کردار مرکزی کہانی کے مرکزی کردار کا بیٹا ہوتا ہے اور وہ اپنے والد کی زندگی کی کچھ گتھیاں سلجھانے میں مصروف ہوتا ہے جس کے نتیجے میں اس کے والد کی زندگی کے کچھ پوشیدہ گوشے آشکار ہوتے ہیں اور اس کردار کی عدم موجودگی سے یہ واقعات بھی ناول کا حصہ نہ بن پاتے۔ جس سے کہانی میں بہت سارے خلا باقی رہ جاتے۔ اس کردار کی سوچیں اور سوالات ہی بہت سارے مستور واقعات اور پہلوؤں کو سامنے لانے کا سبب بنتے ہیں۔ ایسے ہی سوچتے ہوئے کردار کو ہم ناول میں یوں ملاحظہ کرتے ہیں جس سے مرکزی کہانی کا بیان ممکن ہو پاتا ہے:

> ”ابو ایسے کیوں تھے؟ انہیں کیا ملتا تھا اس سے؟ کیا کمی تھی ان کی زندگی میں جو وہ اتنی عورتوں کے پیچھے بھاگتے تھے؟ میں ان سوالوں پر ہمدردانہ غور ان کی وفات کے بعد ہی شروع کر سکا۔“(۲۱)

مذکورہ اقتباس کے بعد ہم دیکھتے ہیں کہ دو قسم کا بیانیہ واقعاتی اور تفہیماتی انداز میں ساتھ ساتھ چلتا ہے جن میں واقعات اور کہانی کے بہاؤ کی بجائے متفکرانہ پہلو غالب رہتا ہے۔ جس میں مرکزی کردار زندگی کے درپیش مسائل کو فہم میں لانے کی سعی کرتا ہے۔ جس کی مثالیں مرکزی کردار کی زندگی پر غور و فکر کرتے بیانے میں دیکھی جا سکتی ہیں۔ اس بیانیے میں راوی بھی ایسے ہی فلسفیانہ تناظر کی مدد سے زندگی کی تشریح و تفسیر کرتا نظر آتا ہے۔ یعنی اس بیانیے میں واقعہ اور کہانی دونوں کو التوا کا شکار کیا جاتا ہے۔ اس بیانیے میں نہ تو ذیلی کہانی ہے اور نہ ہی مرکزی کہانی ہے ایسے بیانیے کو ہم ناول میں یوں ملاحظہ کرتے ہیں:

> ”میرے لیے یہ بات عجیب تھی کہ یہودی فلسفی بروچ سپائی نوزا کے خیالات سے متفق نہ ہونے کے باوجود بھی آج چوتھی مرتبہ ایک ایسی صورت حال سے دوچار تھا جو سپائی نوزا کی زندگی میں ہی پیش آچکی تھی۔ بروچ سپائی نوزا بطور انسان مجھے بہت پسند تھا۔ لیکن مسئلہ جبر و قدر کے بارے میں اس

کا نظریہ یہ تھا کہ تمام تر اختیار خدا ہی کو حاصل ہے جس نے انسان کی تقدیر
طے کر دی ہے"۔(۲۲)

جب ناول نگار کہانی کی طرف مراجعت کرتا ہے تو وہ مرکزی کردار (آفتاب اقبال) کی محبت اور اس کی محبوبہ کے متعلق واقعات سے آغاز کرتا ہے۔ ان واقعات میں ہمیں دونوں کرداروں کے درمیان محبت اور جذباتی تعلق دیکھنے کو ملتا ہے۔

ان واقعات میں حرکی اور فعلی حالت دونوں کرداروں کی مرہون منت ہوتی ہے۔ محبت کے اظہار کے بعد دونوں کا ملاقات کے لیے آمادہ ہوتا ہے۔ موبائل پر ہونے والی بات چیت، ملاقات کے لیے جگہ کا انتخاب اور دونوں کے شخصی فکری اظہار سے مسلسل واقعات کی تعمیر ہوتی ہے اور مجموعی کہانی بنتی چلی جاتی ہے اور دوسری طرف اگر مرکزی کہانی کے ٹکڑوں کی بات کی جائے تو اس میں مرکزی کردار (آفتاب اقبال) کے والد کی زندگی، ڈائریاں اور ان کی پراسرار موت کے متعلق کردار کی غور و فکر اور تحقیق یہ واقعاتی ٹکڑے اس کہانی کی ادھوری اور پر تجسس شکل بناتے ہیں۔ ذیلی کہانی کے کردار (آفتاب اقبال) کے غور و فکر اور تحقیق کے نتیجے میں کچھ اس طرح مرکزی کہانی کے ٹکڑے پڑھنے کو ملتے ہیں:

"ابو کے پرانے خدمت گار یار محمد سے میری ایک طویل نشست ہوئی تھی
میں جاننا چاہتا تھا کہ ابو کا انتقال کیسے ہوا۔ اس نے بتایا تھا کہ ابو صبح سویرے
جیپ میں مردہ حالت میں پائے گئے تھے۔ وہ جگہ رسول ہیڈ ورکس کے
قریب تھی اور دیہاتیوں نے ہیڈ ورکس کے کسی افسر کو فوراً اطلاع دی تھی
جو رہتا بھی قریب ہی تھا اس افسر نے میرے ابو کو فوراً پہچان لیا تھا۔ یار محمد
کے مطابق افسر نے اسے بتایا کہ ابو کے بال گیلے تھے اور جسم پر کائی اور مٹی
لگی ہوئی تھی۔"(۲۳)

جیسے کہ مذکورہ بالا اقتباس سے بھی واضح ہو جاتا ہے کہ اس ذیلی کہانی میں مرکزی کہانی کا بیان ذیلی کہانی کے مرکزی کردار (آفتاب اقبال) ہی کے مرہون منت ہوتا ہے۔ مگر یہ کہانی ٹکڑوں کی صورت میں پورے باب پر محیط ہے۔ اور اس کہانی کی تکمیل کے لیے سب سے زیادہ معاونت معاون کردار (یار محمد) اور ڈائریاں کرتی ہیں۔ ان واقعات کا بیان مصنف ایک جگہ پر لا کر روک دیتا ہے اور ذیلی کہانی کے بیان کو جاری رکھتا ہے۔ جہاں باب دوم کے خاتمے پر مصنف اس کے بیان کو ادھورا چھوڑ کر اگلی کہانی کی طرف بڑھ جاتا ہے

کہانی اور اس کے واقعات اس مقام پر کشمکش سے بھرپور ہوتے ہیں۔ باب دوم کے آخر میں بیان ہونے والے واقعات اس ذیلی کہانی کا وسط ہے۔ جہاں پر کشمکش عروج پر ہوتی ہے جس میں مرکزی کردار کی محبوبہ اپنے خاندان کے پروپیگنڈے کے باعث اپنی محبت کو قربان کرنے کے لیے تیار ہوتی ہے اور مرکزی کردار یونی ورسٹی کی ملازمت سے ہاتھ دھو بیٹھتا ہے۔ اس سارے بیانیے میں واقعات اور کہانی کا ایک تسلسل بنتا چلا جاتا ہے۔ باب کے آخر میں مصنف کہانی اور واقعات کو کشمکش میں چھوڑ کر باب سوم میں ناول نگار ایک کچھوے کا کردار متعارف کرواتا ہے۔ جس کے تناظر کی مدد سے نئے باب کا آغاز کرتا ہے واقعات کی تعبیر کے لیے ایک نیا زاویہ نگاہ سامنے آتا ہے۔ البتہ اس کردار کی عدم موجودگی سے مجموعی طور پر مرکزی کہانی کو کچھ فرق تو نہیں پڑتا مگر واقعات کو دیکھنے کا ایک نیا زاویہ اور کچھ نئے ذیلی واقعات کے اضافے کا موجب ضرور بنتا ہے۔ اس مذکورہ باب میں کثیر بیانیہ کردار (کچھوے) کے متعلق ہے۔ ان واقعات میں کچھوا بطور کردار متحرک نظر آتا ہے۔ کچھوے کے پس منظر اور پیش منظر کے ساتھ بہت سارے واقعات سامنے آتے ہیں۔ خاص کر کے اس کا تعلق پیش منظر میں ناول کے باب اول کی پہلی ذیلی کہانی کے مرکزی کردار سے بنتا ہے اور ناول نگار بآسانی ان واقعات کو متعلقہ واقعات میں بدل دیتا ہے۔ ہم ناول میں ملاحظہ کرتے ہیں کہ یہی کچھوا پہلی کہانی کے مرکزی کردار (جاوید اقبال) کے ہاں پہنچ جاتا ہے:

> "جاوید نے مائی کے ہاں جب اس کچھوے کو پہلی مرتبہ دیکھا تو اسے تبھی وہ بہت پراسرار لگا تھا۔ وہ اس کی آنکھوں میں جھانکتا تو اس کی آنکھیں کسی انسان کی طرح جذبات اور محسوس کا اظہار کرتی ہوئی لگتی تھیں۔ وہ بھی ایسا انسان جس میں بچوں کی معصومیت بھی ہو اور بزرگوں جیسی بصیرت بھی۔ اس کی آنکھوں میں پیار تھا اور ایک التجا کہ مجھے اپنا دوست بنالو۔ مجھے اپنے ساتھ لے جاؤ"۔ (۲۴)

اس کے بعد بیانیے میں واقعاتی تسلسل کے ساتھ معلوماتی اور تاریخی بیانیے کی بھرمار ہوتی ہے۔ اگر اس باب کے واقعات کے متعلق بات کی جائے تو ناول کے باب اول کی کہانی سے تعلق بناتے نظر آتے ہیں۔ اس باب کے کردار کچھوے کا تعلق ناول کے باب اول کی ذیلی کہانی سے بنتا ہے جس کا مرکزی کردار کچھوے کو اپنے گھر لے کر آتا ہے۔ اس طرح کچھوے اور مرکزی کردار کے تعلق سے بھی کچھ واقعات میں اضافہ ہوتا ہے اور یوں کچھوے اور کردار کے اس ربط سے واقعات اور کہانی متعلقہ بن جاتی ہے۔ مذکورہ باب

سوم میں کچھ پیراگراف ایسے بھی ہیں جن کی نسبت باب چہارم میں بیان ہونے والے کہانی سے بنتی ہے۔ یہ پیراگراف فلیش فارڈ بیانیہ تکنیک کی مرہون منت پیش کئے گئے ہیں۔ اس کی مدد سے ناول نگار قاری کے لیے کہانی میں دلچسپی اور تجسس پیدا کرتا ہے۔ اس باب میں مختلف کہانیوں کے ٹکڑوں کو پیش کر کے دراصل ان کے درمیان تعلق پیدا کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ اور ناول نگار کہانیوں کو ایک دوسرے سے متعلقہ بنا کر ایک مجموعی کہانی کی شکل بناتا ہے۔ یوں یہ باب مرکب کہانیوں کے بیانیہ پر مشتمل ایک تجربہ بن جاتا ہے اور ذیلی کہانیوں اور مرکزی کہانی کے لیے مقام اتصال کا درجہ اختیار کر جاتا ہے۔ ناول کے باب چہارم "بالا دی ویجی گاٹ" بھی ایک ذیلی کہانی پر مبنی ہے۔ جس کے واقعات کو ایک تسلسل کے ساتھ بیان کیا گیا ہے اور اس ذیلی کہانی کی ذیل میں بھی مرکزی کہانی کا بیان موجود ہے۔ اس کا سبب ذیلی کہانی کے مرکزی کردار کا تعلق مرکزی کہانی کے مرکزی کردار سے جا کر بنتا ہے اور وہ تعلق ہے باپ بیٹے کا، سب سے زیادہ یہ ذیلی کہانی، مرکزی کہانی سے تعلق قائم کرتی ہے اور یہ ذیلی کہانی مرکزی کہانی سے جڑی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ اگر اس ذیلی کہانی کے متعلق بات کی جائے تو اس کہانی کا مرکزی کردار کہانی کے شروع میں ہمیں ایک گاؤں میں نظر آتا ہے یعنی واقعات کا آغاز گاؤں کے مقام سے ہوتا ہے اس ابتدائی حصے میں بیان سے زیادہ دکھانے کا عمل ہے۔ اس کہانی کے واقعات ماضی قریب اور ماضی بعید پر محیط ہیں۔ ناول نگار بیانیے کی ذیل میں بیانیے کی گنجائش پیدا کر کے دونوں طرف کے واقعات کا احاطہ کرتا ہے۔ یعنی کہانی کی ذیل میں کہانی کا بیان موجود ہے۔ مرکزی کہانی کی بات کی جائے تو اس میں ناول نگار ماضی قریب سے آہستہ آہستہ ماضی بعید کے واقعات کی طرف جاتا ہے۔ اس مراجعت کے نتیجے میں کہانی اور کرداروں کا پس منظر واضح ہوتا ہے۔ ماضی کی طرف مراجعت کے نتیجے میں اس طرح کا بیانیہ ہمارے سامنے آتا ہے:

> "اقبال محمد خان کا انتقال ہوا تو عالم گیر پیٹ سے تھی۔ ان کے مرنے پر اسے اتنا دکھ ہوا تھا کہ کئی دن روتی، پیٹتی رہی تھی۔ ان کی دونوں بیویوں سے گلے لگ کر ایسا روئی کہ وہ دونوں خود بھی حیران رہ گئیں۔ عالم گیر نے انہیں بتایا کہ اقبال محمد خان کی بدولت ان کے گھرانے کی زندگی کس طرح یکسر تبدیل ہوگئی تھی۔ شوکت بھی افسردہ رہتا ہے اسے بھی اپنے صاحب کی موت کا بہت افسوس تھا۔ جب ان کے ہاں بیٹا پیدا ہوا تو انھوں نے اس کا نام صاحب ہی کے نام پر اقبال رکھا"۔(۲۵)

ناول کی ابتدا میں مرکزی کردار کو گاؤں کے منظر نامے میں دکھایا جاتا ہے مرکزی کردار کی عمر تیرہ، چودہ برس ہوتی ہے۔عدم توجہ اوراستحصال کے نتیجے میں تقریبا وہ باطنی طور پر باغی ہوچکا ہوتا ہے۔دوسری طرف بیانیے میں واقعہ کی ذیل میں واقعہ کی مدد سے نہ صرف مرکزی کہانی کے کردار کا تذکرہ کیا جاتا ہے بلکہ اس ماضی بعید پر مشتمل بیانیے میں اس ذیلی کہانی کے مرکزی کردار کی پیدائش سے قبل واقعات کو بیان کیا گیا ہے یوں مرکزی کردار کی کہانی سے ہی ذیلی کردار کی کہانی برآمد ہوتی ہے۔ذیلی کہانی کے مرکزی کردار (اقبال) کو گھریلو حقارت، عدم توجہ اور نفرت اسے باغی بناتی ہے اوراس کی ایک شخصیت بنتی ہے۔صرف یہی نہیں بلکہ خارجی ماحول بھی اس پر اثر انداز ہوتا ہے جس کے رد عمل کے طور پر مرکزی کردار (بالا) متحر ک ہوتا ہے۔اس منفی اور شدت پسند تحرک کے نتیجے میں وہ قتل کرتا ہے۔قتل کرنے کے بعد واقعات، کہانی اور کردار تینوں میں بہاؤ دیکھنے کو ملتا ہے۔مرکزی کردار کی اس مسلسل حرکی حالت سے واقعات وقوع پذیر ہوتے چلے جاتے ہیں اور کہانی کی ایک مجموعی شکل بنتی چلی جاتی ہے۔جب مرکزی کردار ایک ذیلی کردار (رفیق) کو عزت کے نام پر قتل کرتا ہے تو وہاں سے وہ بھاگتا ہے اس فرار سے نئی اور نامعلوم منزل کا سفر شروع ہوتا ہے جو کہ ایک ذیلی کردار (مولوی) سے ملاقات کے بعد ایک متعین منزل میں بدل جاتا ہے۔ان واقعات کے بیان سے کہانی میں تحیر و تجسس پیدا ہوتا ہے اور واقعاتی تسلسل بھی قائم ہوتا ہے۔ناول میں ہم اس تجسس و تحیر اور واقعاتی تسلسل کو یوں ملاحظہ کرتے ہیں:

> "بالے نے ایک پوٹلی میں پہلے ہی اپنا سامان باندھ رکھا تھا۔رفیق کے قتل کا پوری طرح یقین کر لینے کے بعد اسے وہاں سے بھاگنا تھا۔اسے پہلے پتہ تھا کہ رفیق کے گھر والے دوپہر کے کھانے سے پہلے اس کے بارے میں پریشان نہیں ہوں گے۔ان چھ گھنٹوں میں اسے کہیں نہ کہیں نکلنا تھا"۔(۶۲)

اس کے بعد کہانی اور واقعات کا ایک تسلسل ہے اور کردار بھی مسلسل متحرک رہتا ہے۔کردار گاؤں سے سفر کا آغاز کرتا ہے اور ایک جہادی تنظیم کے مولوی کے ہتھے چڑھ جاتا ہے۔جو اس کو جہادی کیمپ میں لے جاتا ہے جہاں وہ جہاد کی مخصوص ٹریننگ کے عمل سے گزرتا ہے۔اس بیانیے میں علت و معلول کے ساتھ جزئیات نگاری کا خصوصی اہتمام کیا گیا ہے۔اس جہادی تنظیم کے مرکز میں اس کی شدت پسندی کو ایک راہ دی جاتی ہے۔جس پر چل کر وہ خودکش بمبار بننے کے لیے تیار ہو جاتا ہے۔یوں اس کردار کی حرکی صورت واقعات کو جنم دیتی ہے اور یہ واقعات مل کر ایک مجموعی کہانی کی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔ان ہی واقعات کی ذیل میں

واقعات دیگر ضمنی کہانیوں کو خلق کرتے ہیں۔اور اس ذیلی کہانی کے مرکزی کردار کا تعلق مرکزی کہانی کے کردار سے پیدا کرکے ناول نگار اس ناول کی کہانی کو ایک خاندان کی کہانی میں بدل دیتا ہے۔صرف یہی ذیلی کہانی نہیں بلکہ دیگر ذیلی کہانیوں کے ساتھ بھی یہی کچھ کیا گیا ہے۔مذکورہ باب میں ناول نگار اس ذیلی کہانی کے مرکزی کردار پر توجہ مرتکز رکھتا ہے۔جس سے اس ذیلی کہانی کی تعمیر ہوتی ہے۔ناول کے باب پنجم میں ناول کی مرکزی کہانی کا بیان ہے۔جس میں ناول نگار مرکزی کردار کے متعلق ایک تسلسل کے ساتھ بیانیے کا اہتمام کرتا ہے۔باب پنجم کے شروع میں مرکزی کردار (اقبال محمد خان) کو شکار کھیلنے کے لیے ایک مقام پر دکھایا جاتا ہے۔جہاں سے اس کہانی کی ابتدا ہوتی ہے۔اس ہی مقام پر ذیلی کہانی کے مرکزی کردار (بالا) کی ماں کو بھی دکھایا جاتا ہے۔جس سے ملاقات کے بعد مرکزی کہانی کا مرکزی کردار اس میں دلچسپی اور جنسی کشش محسوس کرتا ہے۔یہی وہ مقام ہے جس میں ذیلی کہانی کے کرداروں کا مرکزی کہانی کے کرداروں سے تعلق قائم ہوتا ہے۔جس کے نتیجے میں باب چہارم میں بیان ہونے والی ذیلی کہانی کے مرکزی کردار (بالا) اور باب پنجم میں بیان ہونے والی مرکزی کہانی کے مرکزی کردار (اقبال محمد خان) کا باپ بیٹے کا تعلق بھی بنتا ہے اور دونوں کہانیاں ایک دوسرے کے ساتھ ربط بناتی ہیں۔

ناول کے باب پنجم میں مرکزی کہانی کے واقعات کو ایک تسلسل کے ساتھ بیان کیا گیا ہے۔ناول نگار مرکزی کردار اور اس کے ساتھ وقوع پذیر ہونے والے واقعات پر ارتکاز کرتا ہے۔باب پنجم کی ابتدا سے کہانی کے وسطی حصے کا آغاز ہوتا ہے۔اس کہانی کے آغاز اور آخری حصے کے لیے ناول نگار بیانیہ کی ذیل میں بیانیہ کا اہتمام کرتا ہے۔جس میں ایک طرف کہانی کا ابتدائی حصہ ہے اور دوسری طرف وسطی حصے سے لے کر اختتامی حصے تک کا بیان ہے۔باب پنجم میں کہانی کے وسطی حصے کو بیان کیا جاتا ہے۔جس میں مرکزی کہانی کے مرکزی کردار (اقبال محمد خان) تحصیل دار کے منصب پر فائز ہوتے ہیں اور ملازمت کے سلسلے میں منڈی بہاؤالدین میں تعینات ہوتے ہیں۔مرکزی کردار جو شکار کا شوقین ہے اور وہ شکار کھیلنے کے لیے نکلتا ہے۔جہاں اس کی ملاقات ایک نسائی کردار (عالم گیر) سے ہوتی ہے۔جو کہ ایک پولیس والے کی بیوی ہوتی ہے۔مرکزی کردار اس کے نسوانی حسن سے متاثر ہو کر اس کا تعاقب کرتا ہے اور تلاش کے بعد وہ اس کے میاں کی ڈیوٹی اپنے ساتھ لگوالیتا ہے اور اپنے سرونٹ کوارٹر میں لے آتا ہے۔جہاں وہ آسانی سے اس کا شکار کرلیتا ہے دوسری طرف بیانیے میں مرکزی کردار کا خاندانی پس منظر اور بچپن کے واقعات کا بیان ہے اور ساتھ ہی اس کے معاشقوں اور شادیوں کے متعلق تفصیلات ہیں۔اس طرح دونوں طرح کے بیانیوں سے ایک مجموعی کہانی بنتی

ہے۔اس کہانی کے مرکزی کردار کا تعلق ذیلی کہانیوں کے کرداروں سے بنتا ہے۔اگرچہ ذیلی کہانیوں میں ہر کردار کی اپنی اپنی کہانی ہے مگر وہ جب اس مرکزی کہانی سے رابطہ قائم کرتی ہیں تو یہ ساری کہانیاں اور مرکزی کہانی مل کر ایک خاندان کی کہانی میں بدل جاتی ہیں۔یعنی ایک مجموعی کہانی کی شکل بن جاتی ہے۔یہ تعلق اور ربط قائم کرنے کے لیے ناول نگار کہانی کو چھوٹے چھوٹے ٹکڑوں میں تقسیم کرتا ہے۔اور بیانیہ کی ذیل میں بیانیہ کا تجربہ کرتا ہے۔ اگر مرکزی کہانی کی بات کی جائے تو اس کہانی میں مرکزی کردار کی لا ابالی شخصیت، جنسی بے راہ روی نسائی حسن پرستی اور باطنی خلا اس کہانی میں کشمکش، تحیر اور المیے کو جنم دیتے ہیں۔مرکزی کردار کی خاص طور پر نسائی حسن اور جسم میں دلچسپی کردار کو ایک المیہ بنا دیتی ہے۔جس کے سبب وہ اپنی پہلی اور دوسری بیوی سے بھی محروم ہو جاتا ہے اور آخر میں تنہائی،اضطراب اور پچھتاوے اس کی موت کا سبب بنتے ہیں۔اور اس مرکزی کہانی کا اختتام ناول کے آخری باب "ستائیس دسمبر اور اس کے بعد"میں ہوتا ہے۔اس باب میں ناول نگار نہ صرف مرکزی کہانی کے اختتام کو پیش کرتا ہے بلکہ تمام ذیلی کہانیاں بھی اس باب میں اپنے اختتام کو پہنچتی ہیں اور ان تمام کہانیوں کے اختتامی حصے چھوٹے چھوٹے ذیلی عنوانات کے ساتھ ہیں۔ناول نگار ان تمام کہانیوں کی اختتامی پیش کش کے لیے وہ مختلف زاویوں سے استفادہ کرتا ہے۔جس کے لیے وہ راوی اور کرداروں کو استعمال کرتا ہے۔اس ناول میں کہانیوں کی پیش کش اور طریقہ کار کے متعلق اپنے مضمون میں "آدم شیر "یوں رقم طراز ہیں:

> "ناول نگار نے مزے کا کام یہ کیا ہے کہ اس نے ایک سطر میں نہیں بتایا کہ یہ باپ بیٹے ہیں۔بلکہ اس ناول میں کہانی چاروں طرف سے آتی ہے اور یہ ناول نگار کی چابکدستی کا برجستہ اظہار ہے کہ وہ کہیں بھی کہانی کا کوئی سرا ہاتھ سے چھوٹتے نہیں دیتے"۔(۲۷)

اگر مجموعی طور پر دیکھا جائے تو ناول میں پہلی اور دوسری کہانی کا اختتام کرداروں کے تناظر سے پیش کیا گیا ہے اور یہ دو کہانیاں ذیلی کہانیوں کے زمرے میں آتی ہیں۔تیسری اور چوتھی کہانی کا اختتام غائب راوی کی مدد سے پیش کیا گیا ہے۔جس میں آخر الذکر کہانی مرکزی کہانی ہے۔جس کے گرد باقی تینوں ذیلی کہانیاں گھومتی ہیں اور اس مرکزی کہانی سے تعلق بناتی نظر آتی ہیں۔ناول میں موجود تمام کہانیوں کو دو راویوں کی مدد سے تشکیل کیا گیا ہے۔جس کے لیے ناول نگار بیانیہ کے ذیل میں بیانیے کا تجربہ کرتے ہیں۔جس میں ایک طرف راوی اور دوسری طرف کردار کا بیان ہوتا ہے۔بعض جگہوں پر ایک ہی واقعہ کو دو تناظروں کی مدد سے

پیش کیا گیا ہے۔ جس سے کہانی کی تعبیر اور تعمیر کے لیے متنوع پہلو سامنے آتے ہیں۔ مجموعی طور پر ناول میں موجود تین کہانیوں کا اختتام المیہ پر مبنی ہے۔ ساری کہانیاں اپنے اپنے ٹائم فریم کے ساتھ ہیں اور تمام کہانیاں آپس میں تعلق بناتی ہیں جس میں ایک مجموعی کہانی بنتی ہے۔ بلکہ ایک خاندان کی کہانی بن جاتی ہے۔

(3) پلاٹ (Discourse)

ناول "چار درویش اور ایک کچھوا" میں ایک سے زیادہ کہانیاں ہیں۔ ایسا ناول جس میں ایک سے زیادہ کہانیاں ہوں ملٹی پل پلاٹ کا حامل ہوتا ہے۔ ایسے میں ایک کہانی کو مرکزی کہانی متصور کیا جاتا ہے اور یہ مرکزی کہانی دیگر کہانیوں کو بھی آپس میں جوڑے رکھتی ہے۔ مرکزی کہانی کی طرح اس مذکورہ ناول میں ایک مرکزی پلاٹ ہے اور تین ذیلی پلاٹ ہیں۔ اگر پہلی کہانی کے پلاٹ کے متعلق بات کی جائے تو سوالات پیدا ہوتے ہیں کہ ہمارا کردار کہاں ہے؟ یعنی کہانی کے شروع میں کردار کو کہاں دکھایا گیا ہے اور وہ وہاں کیوں ہے؟ یعنی واقعات کی علت و معلول کیا ہے۔ ان سب سوالات کے جوابات تلاش کرنے سے پہلے یہ بات واضح کرتا چلوں کہ یہ ناول ایک ذیلی کہانی کے پلاٹ سے شروع ہوتا ہے اس ذیلی پلاٹ میں بھی مرکزی پلاٹ کی جھلک موجود ہے۔ اگر اس پہلی ذیلی کہانی کے پلاٹ کو دیکھا جائے کہانی کے آغاز میں ہمارا مرکزی کردار ایک نیوز چینل میں بطور رپورٹر ڈیوٹی کے فرائض سرانجام دے رہا ہوتا ہے۔ اس ملازمت کے دوران اسے اپنے نیوز چینل کی ایک آڈیٹر سے محبت ہو جاتی ہے اور وہ کہانی کے شروع میں اس کو بغور دیکھتے ہوئے پایا جاتا ہے۔ اس کہانی کی ابتداء میں ہم مرکزی کردار کے مقام اور عمل کو یوں دیکھتے ہیں:

> "زندگی کے اگلے برسوں کے دوران اس روز کو کئی مرتبہ دھیان میں لاتے ہوئے اسے واضح طور پر یاد آیا تھا کہ اس روز وہ مشعال کی گردن کی ناڑ کو بہت دیر تک دیکھتا رہا تھا۔ کسی عورت کو سوچتے رہنا اسے دیکھنے اور اس کے جمال کی ذاتی ترین تفاصیل کو کھوجنے کی جستجو کرنا اور پھر ان کی تفاصیل کو اپنانے کی خواہش اور کاوش کرنا زندگی کی کتنی بڑی عیاشی تھی جو ان دنوں اسے فراوانی سے فراہم تھی وہ سوچا کرتا تھا"۔ (۲۸)

اگر ان سوالات کو بروئے کار لایا جائے کہ کردار کس زمانے میں ہے؟ یعنی واقعات کس وقت وقوع پذیر ہوئے؟ تو اس کا جواب انتہائی سادہ ہے۔ جیسا کہ بیانیے سے بھی ظاہر ہوتا ہے کہ کردار ماضی کی طرف

مراجعت کرتا ہے۔ کردار اور واقعات کا تعلق زمانہ ماضی سے ہے اور کردار گزرے ہوئے واقعات کے متعلق سوچا ہوتا ہے۔ یعنی کہ واقعات کا تعلق ماضی سے ہے۔ اگر ان سوالات کے تناظر میں پلاٹ کو دیکھا جائے کہ کردار کہاں کہاں جائے گا؟ اور واقعات کیسے کیسے پیش آئے، تو پلاٹ کی وضاحت ممکن ہو پائے گی اور یہی سوالات واقعات کی علت و معلول سے آگاہ بھی کرتے ہیں اور علت و معلول پر ہی پلاٹ کا ڈھانچہ استوار ہوتا ہے۔ ناول کے آغاز میں ہم ملاحظہ کرتے ہیں کہ مرکزی کردار نیوز چینل کے دفتر میں ملازمت کے فرائض سرانجام دے رہا ہوتا ہے اور یہاں ایک نسائی کردار کی موجودگی اور مرکزی کردار کی اس میں دلچسپی رومانوی واقعات اور کہانی کی ابتدا کرتے ہیں۔

مرکزی کردار اس لڑکی کی محبت میں مبتلا ہو کر متحرک ہوتا ہے جس سے رومانوی قصے کا آغاز ہوتا ہے اور دوسری طرف کردار کی پوزیشن اور مقام بدلتا ہے۔ واقعات کے اسباب میں کردار کی پیشہ وارانہ سرگرمیاں مرکزی اہمیت رکھتی ہیں۔ مرکزی کردار کی صحافتی سرگرمیاں ذیلی واقعات کو وجود میں لاتی ہیں۔ مرکزی کردار چونکہ ایک نیوز چینل میں بطور رپورٹر کام کر رہا ہوتا ہے۔ اس دوران ایک علت جو کہ کردار کو دوسری طرف کے واقعات کے لیے متحرک کرتی ہے۔ وہ اس کے ایک رپورٹر دوست کی فون کال ہوتی ہے۔ جس سے اسے دہشت گردی کے وقوعہ کے متعلق علم ہوتا ہے تو وہ ردعمل میں جائے وقوعہ پر پہنچتا ہے اور وہاں اس کی ملاقات اپنے ایک پڑوسی سے ہوتی ہے جو کہ دھماکوں کی دہشت کی وجہ سے فٹ پاتھ پر گرا ہوا تھا۔ یہاں اس ذیلی کردار کی موجودگی سے ذیلی واقعات جنم لیتے ہیں۔ مرکزی کردار اس ذیلی کردار کی مدد کرتا ہے اور اسے اپنے فلیٹ تک لے جانے کی ٹھانتا ہے۔ یہاں سے کردار متحرک ہوتا ہے اور اس تحرک کو علت و معلول دو چیزیں فراہم کرتی ہے۔ ایک محبت اور دوسرا اس کی صحافیانہ سرگرمیاں۔ جب مرکزی کردار اس ذیلی کردار کو اس کے فلیٹ پر چھوڑنے کے لیے جاتا ہے تو وہاں اس کی ملاقات اس کی اہلیہ (زرینہ) سے ہوتی ہے۔ جس کے متعلق بیان کو ہم ناول میں یوں ملاحظہ کرتے ہیں:

> ”زرینہ بھائی گھر پر دھماکے کے بارے میں لائیو نشریات دیکھ رہی تھیں جب ہم وہاں پہنچے۔ دروازہ کھلتے ہی انھوں نے کی بھائی کی حالت دیکھی تو پھٹ پڑیں۔ تم کیوں گئے تھے وہاں؟ کیا ضرورت تھی تمہیں؟ مجھے تو بتا کر گئے تھے کہ میں: ”حضرت شاہ ولی کے مزار پر جا رہا ہوں۔ ادھر کدھر نکل

گئے ؟زرینہ بھابھی کی ملتی ہوئی آنکھیں دیکھ کر لگتا تھا کہ ان کا غصہ ان کی
تشویش سے بھی زیادہ تھا"۔(۲۹)

اس بیانیے کے بعد ناول نگار کردار کا تعارف پیش کرتا ہے۔یعنی کردار کو متعارف کرواتا ہے۔جس سے کردار کا پس منظر واضح ہوتا ہے اور یوں اس ابتدائی حصے میں کردار کی پوزیشن کا ادراک ہوتا ہے جس سے پلاٹ کے پہلے حصے کی نمائندگی بھی ہوتی ہے۔ابتدائی حصے میں کردار دو مختلف مقامات سے متحرک ہوتا ہے اورزمانی طور پر بھی اس تحرک میں تفاوت ہوتی ہے۔ایک کردار کا نیوز چینل کے دفتر میں ہونا اورایک نسائی کردار کی محبت میں گرفتار ہونا۔جس سے ایک طرف کردار کی حرکی پوزیشن کا آغاز محبت سے ہوتا ہے۔دوسرا دہشت گردی کی جائے وقوعہ پر مرکزی کردار کا جانا اوروہاں اس کی ملاقات ایک معاون کردار (صادق) جو دہشت گردی کی جائے وقوعہ پر گرا ہوا ہوتا ہے کو دیکھتا ہے اور پہچاننے کے بعد اسے اپنے گھر تک چھوڑنے کے لیے جاتا ہے تو یہاں اس کا سامنا اس کی اہلیہ (زرینہ) سے ہوتا ہے جس میں وہ بھرپور جنسی کشش محسوس کرتا ہے۔یہ ایک ایسا سبب ہے کہ جس کے باعث مرکزی کردار متحرک ہوتا ہے اور اس جذبے کی تسکین کے لیے عمل کرتا ہے اور اس عمل کی تکمیل کے لیے وہ اس کے میاں سے قربت بڑھاتا ہے اوراس قربت کے دوران ذیلی کردار کے واقعات اور دنیا بھی ہمارے سامنے آتی ہے۔مگر ان واقعات کے بیان اور ان کی علت و معلول کا سبب مرکزی کردار ہی ٹھہرتا ہے۔مرکزی کردار کی اس قربت اور تعاقب کے سبب معاون کردار یوں سامنے آتا ہے:

"یہ بات مجھے لکی بھائی سے ملاقات کے کچھ روز بعد معلوم ہوئی کہ انہیں ایک اور دلچسپی خوابوں سے تھی۔خواب تو ہم سبھی دیکھتے ہیں لیکن لکی بھائی اپنے خوابوں کے بارے میں بہت سنجیدہ رہتے تھے۔ایک مرتبہ انھوں نے پہلے بھی ذکر کیا تھا کہ اٹھارہ اکتوبر کے روز وہ کارساز میں پیر بخاری شریف کے مزار پر اس لیے گئے تھے کہ انہیں خواب میں ایک بیل سوار جوانظر آیا تھا۔جو ہاتھ میں تلوار لیے لوگوں کا قتل کرتا پھرتا ہے اور یہ جوان اس مزار میں داخل ہو جاتا ہے۔ان کا کہنا تھا کہ وہ اس بیل سوار کو جوان کی تلاش میں وہاں گئے تھے۔"(۳۰)

ہم دیکھتے ہیں کہ اقتباس ہذا سے بھی یہ بات واضح ہوتی ہے کہ ذیلی واقعات مرکزی کردار کے تعاقب و تجسس کا حاصل ہیں۔ ان کے بیان اور شمولیت کے لیے مرکزی کردار ہی علت و معلول ہے۔ مرکزی کردار کے واقعاتی سلسلہ میں جنس اور رومان مرکزیت کے حامل ہیں اور یہی دو عوامل کردار کو متحرک کرتے ہیں۔ ایک طرف واقعات کے وقوع پذیر ہونے میں کردار کی بنیادی جنسی جبلت کارفرما ہوتی ہے تو دوسری طرف اس کا رومانوی جذبہ ہے۔ ایک طرف کے واقعات کا سبب دیکھا جائے تو اس میں کردار کا جنسی جذبے کی تکمیل کے لیے متحرک ہونا ہوتا ہے۔ اس ہی جذبے کے زیر اثر وہ نسائی کردار (زرینہ) کے خاوند کا تعاقب کرتا ہے اور اس سے مراسم بڑھانے کی سعی بھی کرتا ہے۔ اس دوران وہ خطرات کا بھی سامنا کرتا ہے۔ جس میں نسائی کردار کے ساتھ زبردستی جنسی عمل بھی شامل ہوتا ہے۔ اس ذیلی کہانی کے پلاٹ کا دوسرا حصہ رائزنگ ایکشن (Rising Action) یہاں سے شروع ہوتا ہے اور یہاں ہی سے واقعات کے دوسرے سلسلے کا آغاز تسلسل کے ساتھ ہوتا ہے۔ مرکزی کردار نیوز چینل میں کام کرنے والی لڑکی (مشعال) کو پانے کی کوشش کرتا ہے۔ اس واقعہ کے پلاٹ کی طرف مراجعت سے پہلے دوسرے ذیلی واقعہ میں فالنگ ایکشن (Falling Action) ہوتا ہے۔ ایک واقعہ سے دوسرے واقعہ کی طرف واپسی اور پلاٹ میں موجود تصادم کو ہم یوں ملاحظہ کرتے ہیں:

> ”زرینہ چلی گئی تو جاوید نے خود کو بہت پرسکون محسوس کیا۔ اب مشعال کی طرف بڑھنے کی پلاننگ زیادہ بہتر طریقے سے اور سکون کے ساتھ کی جاسکتی ہے۔ جاوید نے سوچا:
>
> دفتر سے واپسی پر جاوید نے مشعال کو ایس ایم ایس کیا۔ دونوں کافی دیر ایس ایم ایس کا تبادلہ کرتے رہے“۔ (۳۱)

پلاٹ میں رومان اور جنس کے واقعات کو علت و معلول دونوں کردار عطا کرتے ہیں۔ ان دونوں کرداروں کے درمیان ہونے والی گفتگو، ملاقاتیں اور تعلقات اس پلاٹ کی تعمیر کرتے ہیں۔ باب اول کے آخر میں ان واقعات کے بیان میں رائزنگ ایکشن شروع ہوتا ہے۔ جس میں ناول نگار جزئیات نگاری کے ساتھ علت و معلول کو واضح کرتا ہے اور ناول نگار ان واقعات میں کشمکش اور تصادم پیدا کر کے پلاٹ کو جاندار بناتا ہے۔ اس تصادم کا سبب دونوں کرداروں کے مزاج میں تفاوت ہے۔ اور اس ہی مزاجی تفاوت کی وجہ سے کشمکش اور تصادم پیدا ہوتا ہے۔ ناول کے باب اول میں اس ذیلی کہانی اور پلاٹ کو ناول نگار التواء کا شکار کر کے

دوسرے باب میں دوسری ذیلی کہانی کا آغاز کرتا ہے۔ مگر اس باب میں بیان کی گئی کہانی میں وہ پلاٹ کے تین مراحل کی تکمیل کرتا ہے۔ جس میں پوزیشن، تحرک اور کشمکش شامل ہے۔ دوبارہ اس ذیلی کہانی کا بیان ناول کے آخری باب میں شروع ہوتا ہے۔ جہاں دونوں کرداروں کے درمیان کچھاؤ دیکھنے کو ملتا ہے اور کلائمکس (Climax) میں دونوں کردار ایک دوسرے سے مزید فاصلے پر چلے جاتے ہیں اوراختتام میں دونوں کے درمیان تعلق ٹوٹ جاتا ہے۔ جس سے المیہ جنم لیتا ہے۔ یوں یہ کہانی المیہ پر مبنی پلاٹ کی حامل کہانی بن جاتی ہے اور اس کلائمکس کی انتہا کو ہم ناول کے باب اول کے آخر میں یوں ملاحظہ کرتے ہیں جہاں سے یہ شروع ہوتا ہے:

> ”بہت بڑے آسمان اور بہت بڑے سمندر کے سامنے اسے اپنا وجود بہت چھوٹا، بہت کمزور اور بہت تنہا محسوس ہوا۔ اس کا ہاتھ اپنے پہلو کی طرف بڑھا اور وہ مشعال کو پکارتے ہوئے پھوٹ پھوٹ کر رونے لگا۔“(۳۲)

ناول نگار اس پلاٹ کو یہاں التوا کا شکار کرتا ہے یعنی اس کہانی کے بیان کو روک دیتا ہے اور نئے باب کے ساتھ نئی کہانی کا آغاز کرتا ہے۔ اس کہانی کا دوبارہ آغاز ناول کے آخری باب میں ہوتا ہے۔ جہاں اس ذیلی کہانی کا مرکزی کردار (جاوید اقبال) ایک نئے مقام (سانگھڑ) میں اپنے بھائی کے گھر موجود ہوتا ہے۔ یہاں پر اس کردار کی موجودگی سے دوسرے کرداروں کا بیان بھی شروع ہوتا ہے۔ جس میں قابل ذکر اس کی بھابھی ہوتی ہے۔ جو اسے دوبارہ سے اپنی محبوبہ (مشعال) کو پانے کے لیے متحرک کرتی ہے۔ جس کے رد عمل کے طور پر وہ دوبارہ اپنی محبوبہ کو پانے کے لیے سعی کرتا ہے مگر اپنی جلد باز طبیعت اور جذباتی پن کی وجہ سے وہ اپنی محبوبہ کو ہمیشہ کے لیے کھو دیتا ہے اور یوں اس ذیلی کہانی کا پلاٹ بھی اختتام پذیر ہوتا ہے۔ اس کہانی اور پلاٹ کے اختتام کو ہم ناول میں دیکھتے ہیں:

> ”وہ کہانی جو جاوید کی جانب سے مشال کی پشت کی تعریف میں ایک انگریزی جملہ سے شروع ہوئی تھی وہ ایسے ٹریجک موڑ پر کیسے پہنچ گئی؟ جاوید اگلے کئی روز اس بات پر غور کرتا رہا۔ صورت حال ایسی تھی کہ وہ اسے بھابھی کو بھی نہیں بتا سکتا تھا۔ بھابھی نے خود ہی ایک روز مشعال کو فون کیا تو مشعال نے انہیں صاف بتا دیا کہ ”He tried to grape-me“ جاوید نے بھابھی کو

مشعال سے بات کرنے سے منع کیا تھا۔ لیکن بعد میں اسے اندازہ ہو گیا کہ
بھابھی نے مشعال سے بات ضرور کی ہو گی"۔(۳۳)

مجموعی طور پر اس ذیلی کہانی کا پلاٹ المیہ پر مبنی ہے۔ مرکزی کردار حالات اور تقدیر کے تابع رہتا ہے اور ایک ممکنہ انجام سے دوچار ہوتا ہے۔ اس کہانی کا پلاٹ open ended ہے۔ اس کا مرکزی کردار اپنی جلد باز طبیعت کی بنا پر منزل پانے سے محروم رہتا ہے۔ اس کا بنیادی سبب کردار کا اپنی غلطیوں سے نہ سیکھنا ہے اور نہ ہی منزل کو پانے کے لیے اس میں کوئی مثبت تبدیلی دیکھنے کو ملتی ہے۔ یہ سارے عوامل مل کر اس پلاٹ کو المیہ پر مبنی پلاٹ بناتے ہیں۔

ناول کی دوسری ذیلی کہانی کا مرکزی کردار فلسفے کا پروفیسر ہوتا ہے اور ایک یونیورسٹی میں ملازمت کے فرائض سرانجام دے رہا ہوتا ہے۔ کہانی کے آغاز میں ہم کردار کو یونیورسٹی میں کلاس پڑھاتے ہوئے ملاحظہ کرتے ہیں۔ ناول نگار کردار کو دکھاتا ہے اور متعارف کرواتا ہے۔ جہاں وہ تدریسی عمل میں منہمک ہوتا ہے۔ اگر پلاٹ کے ابتدائی حصے کو دیکھیں جہاں سے ایکشن کی ابتداء ہوتی ہے تو وہ مرکزی کردار (آفتاب اقبال) کا ایک لڑکی کی محبت میں گرفتار ہونا ہے جو کہ اس کی شاگرد تھی۔ اس کہانی میں مرکزیت محبت کو حاصل ہوتی ہے اور اس ہی جذبے کے تحت دونوں کردار متحرک ہوتے ہیں اور واقعات جنم لیتے ہیں۔ اگر اس پلاٹ میں موجود تضاد کی بات کی جائے تو ایک دونوں کرداروں کے درمیان عمر کا بہت زیادہ فرق ہوتا ہے۔ اور دوسرا دونوں کے عقائد بھی مختلف ہوتے ہیں۔ جس کی وجہ سے پلاٹ میں کلائمکس اور کشمکش پیدا ہوتی ہے۔ اگر پلاٹ کے پہلے حصے کو دیکھا جائے تو رائزنگ ایکشن کی ابتدا دونوں کرداروں کے درمیان محبت سے ہوتی ہے۔ دونوں کردار ایک دوسرے کو پسند کرنے لگتے ہیں۔ دونوں کے درمیان قربت بڑھنے پر ملاقاتوں کا سلسلہ چل نکلتا ہے۔ اس دوران ناول نگار جزئیات نگاری کے ذریعے دونوں کردار کی باطنی فکر دنیا کا احاطہ کرنے کی سعی کرتا ہے اور کرداروں کو مکمل طور پر متعارف کروانے کے لیے راوی کی مداخلت سے کام لیا جاتا ہے۔ اس حصے کے بعد دونوں کردار خطرات مول لیتے ہیں اور براہ راست ملاقات کے لیے اتفاق کرتے ہیں۔ ملاقات کے لیے وہ ایک پارک کا انتخاب کرتے ہیں۔ مرکزی کردار، نسائی کردار (سلمی) سے ملاقات کے لیے مطلوبہ پارک میں جاتا ہے۔ جس کا احوال ناول میں کچھ اس طرح بیان ہوتا ہے:

"ایوب پارک پہنچ کر آفتاب پر لڑکی کو دیکھ کر سوچتے رہے کہ سلمی تو نہیں
انہیں پارک میں اکیلے گھومنا عجیب لگ رہا تھا۔ وہ بار بار اپنی بڑھی ہوئی شیو پر

ہاتھ پھیرتے جیسے انہیں شک ہو کہ وہ کہیں اپنی جگہ سے ادھر ادھر نہ ہو گئی ہو۔ سیاہ سن گلاسز انہوں نے لگا تو لیے تھے لیکن انہیں بار بار اتار لیتے تھے۔ پھر یہ سوچ کر ناک پر دھر لیتے کہ کوئی پہچان ہی نہ لے۔ اچانک انہیں اپنے قریب ایک باریک نسوانی آواز سنائی دی۔"(۳۴)

پلاٹ کے اس حصے میں کردار خطرات مول لیتا ہے۔ ایک طرف اپنی شاگرد (نسائی کردار) سے ملاقات اور دوسرا لڑکی کا مذہبی گھرانے سے تعلق ہونا ہے جو کے پردے کے سخت پابند ہوتے ہیں۔ تیسرا خطرہ خود مرکزی کردار کا احمدی فرقہ سے تعلق ہے۔ یہ خطرات مول لینے کے بعد مرکزی کردار چیلنجوں سامنا کرتا ہے۔ جب لڑکی کے گھر والوں کو اس محبت اور مرکزی کردار (پروفیسر) کے عقیدے کا علم ہوتا ہے۔ تو اس سے پلاٹ میں تضاد اور چیلنج جنم لیتے ہیں۔ یوں نسائی کردار کے خاندان کے دباؤ کی وجہ سے اور اپنی محبت کے تقدیس کے لیے پروفیسر یونیورسٹی کی ملازمت سے استعفادے دیتا ہے۔ ان تضادات سے تصادم ہوتا ہے اور تصادم کے نتیجہ میں دونوں کرداروں کے درمیان فاصلہ پیدا ہو جاتا ہے اور رابطہ بھی منقطع ہو جاتا ہے۔ پلاٹ میں اس کشمکش کی انتہاء کو ہم ناول میں یوں ملاحظہ کرتے ہیں:

"سلمی کو میرے بارے میں اور میرے فرقے کے بارے میں سب کچھ پتا چل گیا ہے اور اب میرے لیے مناسب ترین یہ تھا کہ میں فوری طور پر استعفی دے دوں ورنہ میرے خلاف ہیرس منٹ کی انکوائری شروع کرانے میں انہیں دو منٹ لگیں گے۔ میں اس موضوع پر سلمی سے بات کرنا چاہتا تھا۔ مگر موبائل کی سم تبدیل کرنے سے پہلے اس کا ایک ایس ایم ایس مجھے آیا کہ: "آئی نیور تھاٹ یو وراے لائیر"۔(۳۵)

کہانی کے اس حصہ میں کشمکش عروج پر ہوتی ہے باب کے آخر میں ناول نگار پلاٹ اور کہانی کو کلائمکس پر لا کر اس کہانی کا بیانیہ چھوڑ دیتا ہے اور پھر دوبارہ اس کہانی کے آغاز پلاٹ آخری باب میں ہوتا ہے اگر اس پلاٹ کے پہلے حصوں کو دیکھیں تو پلاٹ کی ترتیب کچھ اس طرح ہے۔ پلاٹ کے شروع میں ناول نگار کردار کو متعارف کرواتا ہے اور اس کو یونیورسٹی میں ملازمت کرتے ہوئے دکھایا جاتا ہے۔ جہاں سے کردار متحرک ہوتا ہے اور ایک نسائی کردار (سلمی) کی محبت میں مبتلا ہو جاتا ہے۔ یہاں سے پلاٹ کا دوسرا حصہ رائزنگ ایکشن کا آغاز ہوتا ہے۔ کردار متحرک ہوتا ہے اور ایک نسائی کردار جو کہ اس کی شاگرد ہوتی ہے کی محبت میں

گرفتار ہو جاتا ہے۔ اس محبت کے نتیجہ میں پلاٹ میں تصادم پیدا کیا گیا ہے۔ جس میں مرکزی کردار کا عقیدہ اور نسائی کردار کے خاندان کا انتہائی مذہبی ہونا کردار ادا کرتا ہے۔ اور اس ہی بنیاد پر یعنی عقیدے اور عمر کے فرق کے نتیجہ میں واقعات میں کشمکش پیدا ہوتی ہے اور ہیرو کو چیلنج کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ یہاں پر پہنچ کر ناول نگار پلاٹ اور کہانی دونوں کو التواء کا شکار کرتا ہے اور نئے باب یعنی سوم کا آغاز کر دیتا ہے۔ اس باب میں کچھ پلاٹ لیس تجربات کئے گئے ہیں اور کچھ حصے کو ناول کی پہلی ذیلی کہانی سے متعلقہ بنا کر پہلی کہانی کے پلاٹ سے تعلق بنایا گیا ہے۔ اگر ناول کے اس باب کے بیان کو نظر انداز بھی کر دیا جائے تو کہانیوں اور ذیلی پلاٹوں میں ذرا فرق نہیں پڑتا۔ ناول میں تیسری کہانی کے پلاٹ کا آغاز باب چہارم سے ہوتا ہے۔ جس میں مرکزی کردار (اقبال) ایک چودہ سالہ لڑکا ہے۔ اس کہانی کے آغاز سے ہی کردار کی پوزیشن ظاہر ہو جاتی ہے اور کردار کی پوزیشن کے ساتھ ہی مقام کا بھی پتہ چل جاتا ہے۔ پلاٹ کے آغاز میں کردار کی پوزیشن کو ناول نگار یوں بیان کرتا ہے:

> "درخت کے اوپر ایک مضبوط تنے پر کوئی بیٹھا ہوا نظر آرہا ہے۔ یہ بالا ہے ہماری کہانی یا تیسرا درویش، تیرہ چودہ سال کے اس لڑکے کے پاس ایک تھیلی ہے جس میں بہت سے پتھر ہیں۔ ان پتھروں سے وہ کچھ دور موجود ایک کھمبے کا نشانہ لے رہا ہے۔ نصف گھنٹہ پہلے وہ روتا اور چلاتا ہوا اپنے گھر سے نکلا تھا۔"(۳۶)

ناول نگار اقتباس ھذا میں مرکزی کردار کی پوزیشن یعنی مقام کو ظاہر کرنے کے ساتھ اس کا سبب بھی بیان کرتا ہے اور یہاں سے کردار کی حرکت شروع ہوتی ہے۔ رائزنگ ایکشن کی ابتدا سے پلاٹ کی ابتدائی شکل بنتی ہے۔ اس رائزنگ ایکشن کا محرک مرکزی کردار کو ملنے والی عائلی نفرت، سماجی تذلیل اور عدم توجہ ہوتی ہے۔ یہاں بیانیہ تکنیک کی مدد سے ناول نگار کردار کے ماضی سے متعارف کرواتا ہے۔ اس ٹائم شفٹنگ کے نتیجے میں کردار اپنے پس منظر کے ساتھ سامنے آتا ہے۔ ناول نگار بیانیے کی ذیل میں بیانیے کا تجربہ کر کے واقعات کو دونوں طرف سے پیش کرتا ہے۔ جس سے ایک طرف مرکزی کردار کی پیدائش سے قبل اور بعد کے واقعات ہیں اور دوسری طرف ماضی اور ماضی قریب کے واقعات کا احاطہ کیا گیا ہے۔ ماضی قریب کے واقعات کا سبب مرکزی کردار ہے۔ مرکزی کردار کے اس تحرک کے پیچھے ماحول اور سماجی عوامل ہیں۔ جو کہ کردار کو انفرادی تحرک عطا کرتے ہیں اور ایسے میں واقعات وقوع پذیر ہوتے ہیں۔ جو کہ مجموعی طور پر کہانی او

ر پلاٹ کی شکل بناتے ہیں۔ سماجی نفرت، حقارت اور گھریلو عدم توجہ کردار کو متحرک کرتے ہیں اور ان ہی کے سبب کردار متحرک بھی ہوتا ہے اور واقعات وجود آتے ہیں۔یعنی اس کہانی اور پلاٹ میں نفرت، عدم توجہ اور حقارت ہی وہ اسباب ہیں۔ جس سے کہانی اور پلاٹ کی پوری عمارت تعمیر کی گئی ہے۔ان اسباب کی تشخیص ہم ناول کے اس پیراگراف سے کرسکتے ہیں:

> ”زندگی میرے واسطے اک لعنت اے۔۔۔ہر پاسو تھکیا ہویا، دھتکاریا ہویا کدی میں ہس پاسے رڑھداں کدی ہس پاسے۔ سکولے ہک نواں جاتک آیا تے اوس میراناں پچھیا۔ من آپناناں دسدیاں ہویاں حیرت ہوئی۔ میراناں کسے سدھا پکاریاں ای نئیں“۔(۳۷)۔

نفرت اور حقارت ملنے کے سبب رد عمل میں کردار متحرک ہوتا ہے اوراس نفرت کو واپس معاشرے میں تقسیم کرتا ہے۔یوں مرکزی کردار کے افعال سے واقعات وقوع پذیر ہوتے ہیں۔اس نفرت اور حقارت کا پہلا رد عمل ایک معاون کردار (رفیق) کے قتل سے ہوتا ہے۔غیرت کے نام پر قتل کرنے کے بعد کردار مسلسل حرکی پوزیشن میں رہتا ہے۔اس کی زندگی کا سفر اور خطرات مسلسل بڑھتے رہتے ہیں اوراس کے ساتھ وہ تضادات کا سامنا بھی کرتا ہے۔یہ سارے عوامل مل کر کہانی کے پلاٹ کو مضبوط اور جامع بناتے ہیں اس کہانی کے پلاٹ میں کردار مسلسل خطرات مول لیتا ہے۔اس کی ابتدا ایک ذیلی کردار (رفیق) کے قتل سے ہوتی ہے۔ مرکزی کردار قتل کے بعد فرار کا راستہ اختیار کرتا ہے جو کہ دراصل فرار کا راستہ نہیں ہوتا بلکہ کردار بند گلی کی طرف سفر شروع کردیتا ہے۔ذیلی کردار کے قتل کے بعد مرکزی کردار (اقبال) جہادی اور دہشت پسند تنظیم کے ہاتھوں چڑھ جاتا ہے۔یوں پلاٹ کے اس حصے کا آغاز ہوتا ہے جس میں مرکزی کردار مسلسل خطرات مول لیتا ہے اور پلاٹ میں کشمکش کا اضافہ بھی ہوتا ہے۔اس سارے رائزنگ ایکشن کی انتہائی پر پلاٹ کے دوسرے حصے فالنگ ایکشن کا آغاز ہوتا ہے۔جب مرکزی کردار ظاہر و باطنی طور پر تضادات کا سامنا کرتا ہے۔ جہاں وہ نفرت کی بجائے زندگی کی خوبصورتی کو پہلی دفعہ محسوس کرتا ہے۔اس حسن اور خوبصورتی سے وہ ایک عورت (لڑکی) کی مدد سے آشنا ہوتا ہے۔زندگی کی یہ خوبصورتی اسے باطنی طور پر کشمکش میں مبتلا کردیتی ہے۔یہی وہ احساس ہوتا ہے جب وہ پہلی دفعہ لوگوں سے محبت کرنے لگتا ہے۔اس احساس ہی کی بنا پر وہ خودکش دھماکہ نہیں کرپاتا۔پلاٹ کے اس حصہ میں کشمکش انتہا پر ہوتی ہے۔یوں اس باب کے اختتام پر ناول نگار اس کہانی اور پلاٹ کو ناول کی دیگر کہانیوں کی طرح التوا کا شکار کرتا ہے اور دوبارہ اس کہانی کے پلاٹ کا آغاز

ناول کے باب ششم میں ہوتا ہے۔ جس میں پلاٹ کے اختتامی حصے کو پیش کیا گیا۔ جب پلاٹ کے تیسرے حصے کا آغاز ہوتا ہے تو مرکزی کردار کو خودکش دھماکے کے لیے تیار کیا جاچکا ہوتا ہے اور مجبور ہو کر خودکش دھماکہ کرنے کے لیے جاتا ہے اور نہ چاہتے ہوئے بھی آخر کار خودکش دھماکہ کرتا ہے اور مرکزی کردار موت سے ہمکنار ہوتا ہے۔ جس کے ساتھ ہی پلاٹ اور کہانی کا اختتام ہوتا ہے۔ مجموعی طور پر یہ سارا ذیلی پلاٹ المیہ پر مبنی ہے اور اس کہانی کا پلاٹ close ended پلاٹ ہے جس میں کردار متوقع طور پر انجام سے دوچار ہوتا ہے کردار نہ تو بہتری کی کوشش کرتا ہے۔ اور نہ ہی بہتر ہو کر سامنے آپاتا ہے بلکہ وہ تقدیر کے تابع رہتا ہے اور یوں بری تقدیر اسے برے انجام سے ہمکنار کرتی ہے۔

ناول کے باب پنجم میں اس ناول کی مرکزی کہانی کا بیان ہے اور یہی ناول کا مرکزی پلاٹ بھی ہے۔ اس ناول کی تمام ذیلی کہانیوں میں یہ مرکزی کہانی چھوٹے چھوٹے ٹکڑوں کی صورت موجود ہے۔ یعنی یہ مرکزی کہانی اور پلاٹ دیگر کہانیوں سے تعلق بناتا ہے۔ دراصل ناول نگار اس ہی مرکزی کہانی کی مدد سے پلاٹ کے انٹر سیکشن پوائنٹ بناتا ہے جس سے ایک مجموعی کہانی اور مرکزی پلاٹ کی تشکیل ہوتی ہے۔ اس سلسلہ میں ناول کا باب ششم انتہائی اہمیت کا حامل ہے جس میں تمام کہانیاں ایک دوسرے کے ساتھ واضح تعلق بناتی نظر آتی ہیں۔ اور اس ہی باب میں تمام کہانیوں کے انجام کو بھی پیش کیا گیا ہے۔ ناول کے باب پنجم میں موجود مرکزی کہانی کا مرکزی کردار Plot driven character ہے۔ اس لیے یہ کردار نہ صرف تمام ذیلی کہانیوں سے تعلق بناتا ہے بلکہ ان تمام ذیلی کہانیوں کے کرداروں کو حرکی صورت میں لاتا ہے۔ اگر مرکزی کہانی اور پلاٹ کی بات کی جائے تو اس کہانی کے آغاز میں ناول نگار پہلے کردار کو ایک مقام پر دکھاتا ہے اور پھر وہاں اس کی موجودگی کی وجہ بیان کرتا ہے کہ وہ یہاں کیوں ہے؟ کردار چونکہ تحصیل دار کے عہدے پر فائز ہوتا ہے اور اپنی ملازمت کے سلسلہ میں وہاں موجود ہوتا ہے۔ اس موجودگی کا سبب بیان کرنے کے بعد ناول نگار کردار کے پس منظر کی طرف مراجعت کرتا ہے۔ جس سے قاری کردار سے مکمل طور پر متعارف ہوتا ہے۔ کہانی کے آغاز میں ہی کردار کی وہاں موجودگی کا علت و معلول بیان کر دیا جاتا ہے۔ یعنی کہانی کی ابتداء ہی سے پلاٹ کے ابتدائی حصے کا آغاز ہو جاتا ہے۔ کردار جہاں ہے وہاں کیوں ہے؟ اور وہ وہاں سے کس طرح متحرک ہوتا ہے؟ اس مرکزی کہانی کے پلاٹ کا آغاز مرکزی کردار کی حرکی صورت میں ہوتا ہے۔ جس کا ابتدائی بیانیہ ہم ناول میں یوں ملاحظہ کرتے ہیں:

"تحصیل دار اقبال محمد خان شکار کھیلتے تھے۔ رسول بیراج میں سردیوں کے موسم میں بہت اچھا شکار ملتا تھا۔ بطخیں تو خیر بے شمار ہوتی تھیں لیکن اور بھی قسم قسم کے پرندے وہاں آیا کرتے تھے۔ وہ نومبر کا مہینہ تھا۔ وہ منہ اندھیرے شکار کے لیے نکلے تھے اور اپنے ساتھیوں کو رسول بیراج پر چھوڑ کر کچھ پرندوں کے پیچھے پیچھے چلتے شکار کی تلاش میں ساتھیوں سے بچھڑ کر کچھ دور آ گئے تھے۔"(۳۸)

یہاں پر مرکزی کردار کی ملاقات ایک نسائی کردار سے ہوتی ہے۔ جس کا حسن اور جنسی کشش مرکزی کردار کو متحرک کرتی ہے اور وہ اس کو پانے کے لیے اس کا تعاقب کرتا ہے اور اس کے متعلق دریافت کرنے کے بعد اسے اپنے سرونٹ کوارٹر میں لے آتا ہے۔ یہاں سے پلاٹ کے پہلے حصے رائزنگ ایکشن کی ابتدا ہوتی ہے۔ چونکہ نسائی کردار (عالم گیر) کا خاوند پولیس میں ملازم ہوتا ہے۔ اس لیے تحصیل دار صاحب اس کی ڈیوٹی اپنے بنگلے میں لگوا لیتے ہیں اور ان کو اپنے سرونٹ کوارٹر میں منتقل کر لیتے ہیں۔ دوسری طرف بیانیے کی ذیل میں بیانیے سے ناول نگار مرکزی کردار کی ذاتی زندگی کے بیان کو ممکن بناتا ہے اور مسلسل ان واقعات کو بیان کرتا ہے۔ جس میں کردار مسلسل عمل کرتا ہوا نظر آتا ہے اور اس دوران وہ اتار چڑھاؤ سے بھی گزرتا ہے۔ چیلنج کا سامنا بھی کرتا ہے۔ جس میں پہلی بیوی سے علیحدگی کے واقعات کا بیان شامل ہے۔ اور دوسری بیوی سے پسند کی شادی کرتا ہے۔ یہاں بھی کردار اپنی جذباتی طبیعت کے سبب چیلنج کا سامنا کرتا ہے۔ اپنی جنسی بے راہ روی کی وجہ سے دوسری بیوی کو بھی ناراض کر دیتا ہے۔ دوسری طرف اس جنسی بھوک ہی کے سبب وہ نسائی کردار (عالم گیر) کے باطن میں ایک ناجائز بچے کا حمل ٹھہرا دیتا ہے۔ جہاں تک پلاٹ میں کشمکش کا سوال ہے تو اس کی ابتدا دوسری محبوب بیوی کو کھونے سے شروع ہوتی ہے۔ کیوں کہ مرکزی کردار اپنی دوسری بیوی سے بہت زیادہ پیار کرتا تھا۔ اس کو کھونے کے بعد مرکزی کردار کے اضطراب میں مسلسل اضافہ ہوتا جاتا ہے۔ یہاں سے پلاٹ کے دوسرے حصے فالنگ ایکشن کی ابتدا ہوتی ہے۔ اپنی محبوب بیوی کی ناراضی کے بعد کردار مسلسل اضطراب اور بے سکونی سے گزرتا ہے۔ پلاٹ میں تصادم کی ابتدا مرکزی کردار کی جنسی سے راہ روی سے ہوتی ہے۔ جب وہ اس جنسی کمزوری کے سبب اپنی بیگم سے بھی ہاتھ دھو بیٹھتا ہے اس تصادم کے ساتھ ہی فالنگ ایکشن شروع ہوتا ہے۔ اپنی اس جنسی جبلت کے

سبب مرکزی کردار خطرات بھی مول لیتا ہے اور پھر چیلنجوں کا سامنا بھی کرتا ہے۔ پلاٹ کے اس انتہائی اہم حصہ کو ہم ناول میں یوں ملاحظہ کرتے ہیں:

> ”سلطانہ یونی ورسٹی کے ایک پروفیسر صاحب کی بیٹی تھی اور اس سے شادی کے بعد کے چھ سات سال اقبال محمد خان کی زندگی کے بہترین سال تھے۔ اقبال محمد خان تو اس سے بہت مطمئن تھے لیکن سلطانہ کو جلد ہی ان کی ادھر ادھر کی منہ مارنے کی عادت کا پتا چل گیا تھا اور وہ اس پر سخت ناراض ہوئی تھی۔ اقبال محمد خان نے بہتیرا کہا کہ ان کی کاروائیوں سے ان کی محبت پر کوئی اثر نہیں پڑتا جو انہیں سلطانہ سے تھی اور یقینا تھی لیکن سلطانہ مطمئن نہ ہوئی، سنی سنائی باتوں اور چھوٹے موٹے ثبوتوں پر دونوں کی کئی مرتبہ لڑائی بھی ہو چکی تھی لیکن آخر ایک روز اس نے انہیں ایک ایس پی کی بیوی کو چومتے چاٹتے ہوئے دیکھا تو اپنے بیٹے جاوید کو ساتھ لیا اور کراچی سدھار گئی۔“(۳۹)

اس تعلق کے ٹوٹنے کے بعد اس کہانی کے پلاٹ میں کشمکش شروع ہوتی ہے جو کہ کہانی کے اختتام تک جاری رہتی ہے۔ کیوں کہ مرکزی کردار مسلسل ذہنی کرب سے گزرتا ہے ہر گزرتے سمے کے ساتھ اضطراب، تنہائی اور مایوسی میں اضافہ ہوتا گیا جس سے نہ صرف کردار موت سے ہمکنار ہوتا ہے بلکہ پلاٹ کا بھی اختتام ہوتا ہے۔ اس کہانی کے مرکزی کردار اور پلاٹ کا اختتام ناول کے آخر میں یوں بیان ہوا ہے:

> ”گاڑی کو نیوٹرل سے نکال کر پہلے گئیر میں ڈال بھی نہ پائے تھے کہ انہیں یکایک اپنے بائیں کندھے میں درد کی کاٹ دینے والی لہر محسوس ہوئی۔ ان کا ہاتھ گئیر سے چھوٹ گیا اور سیٹ پر ان کی گردن ڈھلک گئی۔ پرندوں کی ایک ڈار ان کے سر کے اوپر سے گزر رہی تھی ان کی کھلی ہوئی آنکھوں نے یہ منظر دیکھا اور اس پر ساکت ہو گئیں۔“(۴۰)

اگر ہم مرکزی پلاٹ کو مجموعی طور پر دیکھیں تو اس کے مرکزی کردار کی کوئی متعین منزل نہیں ہوتی اور نہ ہی وہ کوئی منزل حاصل کر پاتا ہے۔ کردار تقدیر اور حالات کے تابع رہتا ہے اور مسلسل کھونے کے عمل سے گزرتا رہتا ہے۔ جس سے یہ پورا پلاٹ ایک المیہ پر مبنی پلاٹ بن جاتا ہے۔ اس کہانی کا پلاٹ سادہ ہے اس میں کوئی پیچیدگی نہیں ہے۔ کہانی اگرچہ ٹکڑوں کی صورت بیان ہوئی ہے۔ مگر اس میں ایک تسلسل ہے اور ربط

بھی ہے اور یہ پلاٹ closed ended ہے۔ اگر ناول کے ذیلی پلاٹوں کے متعلق بات کی جائے تو پہلی ذیلی کہانی کا پلاٹ بھی سادہ ہے اور اس کہانی کے پلاٹ کا اختتام open ended ہے۔ یعنی کہانی ختم ہونے کے بعد بھی جاری رہتی ہے۔ اگر اس کہانی کے مرکزی کردار (جاوید اقبال) کی بات کی جائے وہ اپنی جلد باز طبیعت اور جنسی جذبے کی شدت کے ہاتھوں شکست کھاتا ہے اور اپنی منزل پانے سے محروم رہتا ہے اور اس ذیلی پلاٹ کا کردار اپنی غلطیوں سے سیکھتا نہیں اور نہ ہی منزل کو پانے کے لیے اس میں کوئی مثبت تبدیلی دیکھنے کو ملتی ہے۔ اگر دوسری ذیلی کہانی کے پلاٹ کو دیکھا جائے تو اس کا پلاٹ کمپلیکس ہے۔ اور کہانی میں کردار کی طرح پیچیدگیاں بھی ہیں مگر ان پیچیدگیوں سے کردار سیکھتا ہے اور کردار Realization کے عمل سے گزرتا ہے۔ اس سے کردار زیادہ بہتر بن کر واپسی کرتا ہے اور منزل کو بھی پالیتا ہے۔ ناول کی دیگر کہانیوں کی بہ نسبت اس کہانی کا پلاٹ بڑا ہے۔ اس میں کوشش اور تقدیر کے تصادم کو بیان کیا گیا ہے۔ اس پلاٹ کا کردار جدوجہد بھی کرتا ہے اور منزل کو پانے کے لیے محنت بھی کرتا ہے۔ اس پلاٹ کا کردار رکاوٹوں کا سامنا بھی کرتا ہے۔ بالآخر حوادث زمانہ اور تقدیر سے لڑنے کے بعد اس کو منزل مل جاتی ہے۔ اس کہانی کے پلاٹ کا اختتام طربیہ پر مبنی ہے۔ ناول کی تیسری ذیلی کہانی کا پلاٹ بھی سادہ ہے اور اس کہانی کا پلاٹ close ended ہے۔ اس پلاٹ کی تعمیر المیہ پر کی گئی ہے۔ اس پلاٹ کا مرکزی کردار کا مپلیکس کردار ہے اس کی پیچیدگیوں کو ہم کردار کی نفسیاتی دنیا اور معاشرتی رد عمل میں دیکھ سکتے ہیں اور اس کردار کو پیچیدہ بنانے میں معاشرتی نفرت، حقارت اور ماں باپ کی عدم توجہ کردار ادا کرتی ہے۔ جس کے سبب وہ خودکش دھماکہ کرتا ہے اور موت سے ہمکنار ہوتا ہے۔ مجموعی طور پر اس ناول میں چار پلاٹ ہیں۔ ایک مرکزی پلاٹ ہے۔ جس سے دیگر ذیلی کہانیوں کو جوڑا گیا ہے۔ یعنی یہ ذیلی کہانیاں مرکزی کہانی اور پلاٹ سے تعلق بناتی ہے۔ جس کے نتیجے میں ایک مجموعی کہانی اور پلاٹ بنتا ہے۔

(3) میٹا فکشن (Meta fiction)

ناول کے آغاز میں ہی ہم دیکھتے ہیں کہ ناول نگار میٹا فکشن بیانیہ تکنیک کا استعمال کرتا ہے۔ جب ہم "راوی کا بیان" نامی عنوان کا مطالعہ کرتے ہیں۔ جس میں راوی / مصنف کو یہ باور کرواتا ہے کہ ہم فکشن کا مطالعہ شروع کریں گے اور یہ تمام کہانیاں ہیں جس کے کردار اپنی اپنی کہانیاں بیان کریں گے۔ مذکورہ عنوان کے تحت مصنف یوں بیان کرتا ہے:

"میرے سامنے پانچوں مرکزی کردار اپنی اپنی کہانیوں کو پوٹلیاں اٹھائے موجود ہیں۔ میرے ذرا سے اشارے کے منتظر ہیں کہ میں ان پوٹلیوں میں سے زندگی کے رنگ برنگے ٹکڑے نکال کر انہیں دیکھنا دکھانا شروع کردوں۔"(۴۱)

ناول نگار اقتباس ہذا میں یہ باور کرواتا ہے کہ ہر کردار اپنی اپنی کہانیوں کی پوٹلیوں کے ساتھ موجود ہے۔ یہ اعتراف کہ ہر کردار اپنی اپنی کہانیوں کے ساتھ ہے اور اپنی اپنی کہانیاں بیان کرے گا۔ دراصل قاری کو بھی متنبہ کیا گیا ہے کہ وہ اگلے صفحات پر فکشن کا مطالعہ کرے گا۔ یہ اعتراف حقیقی اورافسانوی دنیا کے درمیان ربط پیدا کرنے کی سعی ہے۔ مصنف نے اس بیانیے سے قاری اور کرداروں کے درمیان ربط پیدا کرنے کی سعی ہے۔ مصنف اس اعتراف سے قاری اور کرداروں کے درمیان ایک ربط بناتا ہے۔ اور مصنف کے لیے بھی آسانی ہو جاتی ہے کہ وہ محیر العقول واقعات کے بیان کی گنجائش پیدا کرلیتا ہے اور یوں وہ میجک رئیل ازم بیانیہ تکنیک سے بھی ناول میں استفادہ کرتا ہے۔ میٹا فکشن تکنیک کے ذریعے ناول نگار حقیقی اور افسانوی دنیا کے درمیان ایک ربط بناتا ہے۔ مگر یہ بھی باور کرانا مقصود ہوتا ہے کہ ہم افسانوی ادب کا مطالعہ کررہے ہیں۔ اس بیانیہ تکنیک کے سہارے ناول نگار متوقع اور غیر متوقع دونوں صورتوں سے نبرد آزما ہوتا ہے اور بیانیہ کو حقیقی سے افسانوی اور افسانوی سے حقیقی بنانے کی سعی کرتا ہے۔

زیر مطالعہ ناول میں میٹا فکشن کا دوسرا تجربہ ہم ناول کا باب دوم کے آغاز میں ملاحظہ کرتے ہیں۔ جب ناول نگار / راوی یہ احساس دلاتا ہے کہ ہم ایک کہانی پڑھنے جارہے ہیں۔ یعنی جو بیانیہ اگلی سطروں میں قاری ملاحظہ کرے گا وہ افسانوی ہے۔ ناول میں ایسے بیانیے کا آغاز جو کہ میٹا فکشن پر مبنی ہے کچھ اس طرح سے ہوتا ہے:

"اس کہانی کا دوسرا درویش اپنی کہانی سنانے کے لیے تیار ہے۔ ہم اس کی کہانی کہاں سے سننا شروع کریں؟ اس کمرے سے جس کی الماریوں میں کتابیں ترتیب سے لگی اور جس کے بستر پر بے ترتیبی سے بکھری پڑی ہیں۔"(۴۲)

"یہ کہانی ہے آفتاب اقبال ولد اقبال محمد خان کی جو ایک یونیورسٹی میں پروفیسر ہیں۔"(۴۳)

یہاں میٹا فکشن کا استعمال کر کے مصنف حقیقی اور افسانوی دنیا کے درمیان تعلق پیدا کرتا ہے۔ قاری اور کہانی کے درمیان فاصلے کو کم کرتا ہے اور یہ احساس بھی جنم لیتا ہے کہ ہم کوئی حقیقی واقعات نہیں بلکہ افسانوی واقعات کا مطالعہ کر رہے ہیں۔ یہاں مصنف اس بیانیہ تکنیک کے سہارے فکشنائی دنیا کا تاثر پیدا کرتا ہے اور پھر اس ہی افسانوی دنیا میں حقیقت کا رنگ بھرتا ہے۔ باب دوم میں صرف مذکورہ اقتباسات ہی میں نہیں بلکہ مختلف جگہوں پر وہ ان واقعات کے بیان کے لیے بار بار کہانی کا لفظ استعمال کرتا ہے اور اس احساس کو تقویت بخشتا ہے کہ یہ واقعات حقیقی نہیں بلکہ افسانوی دنیا کی پیداوار ہیں۔ باب دوم کے پیراگراف نمبر 4 میں بھی مرکزی کردار کے محبت پر مبنی واقعات کے لیے بھی وہ کہانی کا لفظ استعمال کرتا ہے۔

ناول کے باب سوم "ارشمیدس" میں راوی کے بیان پر مشتمل بیانیہ بھی میٹا فکشن کے زمرے میں آتا ہے۔ جہاں وہ کہانی اور واقعات کے متعلق بحث کرتا ہے۔ کہانی اور واقعات کو ایک سے زیادہ زاویہ کے ساتھ دکھاتا بھی ہے۔ یعنی وہ بتاتا ہے کہ کہانی اور واقعہ کا یہ بھی ایک زاویہ ہے۔ اس زاویہ نگاہ اور راوی کا کہانی کے متعلق بیان ناول میں یوں پڑھنے کو ملتا ہے:

> "میرے چاروں مرکزی کردار اپنے بارے میں جو کچھ بتانا چاہتے ہیں اس سے ان کی کہانی پوری طرح سمجھی نہیں جاسکتی۔ اس لیے میں نے ان کی کہانی میں بطور راوی بہت جگہوں پر خالی جگہیں پر کی ہیں۔ لیکن میں محسوس کرتا ہوں کہ مجھے اپنے چاروں کرداروں کے بارے میں جو کچھ بتانا ہے وہ کوئی راوی بیان نہیں کر سکتا۔ میری نظر کافی دیر سے جاوید اقبال کے کچھوے پر ہے۔"(۴۴)

یہاں ناول نگار میٹا فکشن کے سہارے غیر حقیقی دنیا کو حقیقی بنا کر پیش کرنے کی سعی کرتا ہے۔ دوسرا راوی کہانی کے لیے بیانیہ طریقوں اور تجربات پر روشنی ڈالتا ہے۔ اس ہی بیانیہ تکنیک کے ذریعے وہ کہانی میں پیدا ہونے والے خلا کو کم کرنے کی سعی کرتا ہے۔ یعنی میٹا فکشن پر مشتمل بیانیے سے دو طرح کے کام لینے کی کوشش کی گئی ہے۔ ایک طرف وہ فکشائی تحریر کا احساس پیدا کرتا ہے اور دوسری طرف بیانیاتی تجربات پر بھی روشنی ڈالتا ہے۔ میٹا فکشن پر مشتمل بیانیہ کے تجربات باب سوم میں اور بھی جگہ پر کئے گئے ہیں۔ جس ایک مثال میں ہم ناول کے مذکورہ باب کے پیراگراف نمبر ۱۳ میں دیکھ سکتے ہیں۔ جہاں ناول نگار بیان ہونے والے واقعات کے لیے کہانی کا لفظ استعمال کرتا ہے اور ان واقعات کو کہانی قرار دیتا ہے:

"اس کہانی کے چار درویش میرے قابو سے باہر ہو جاتے تھے۔ اگر ان کی کہانی کہنے میں دیگر اسباب کے باعث مشکلات تھیں تو ان کی جانب سے خود مختاری کی جدوجہد سے وہ مشکلات دوچند ہی ہوئیں۔ جاوید اقبال کے کچھوے کو دیکھ کر مجھے لگتا تھا کہ وہ بھی اس کہانی کا ایک خاموش کردار ہے۔ لیکن اب جبکہ اسے کہانی میں در آنے کا موقع دیا ہے وہ نہ صرف اپنی اور جاوید کی بلکہ باقی کرداروں کی کہانی بھی اپنے طور پر سنانے پر بضد ہے۔"(۴۵)

اقتباس ہذا سے بھی یہ نقطہ عیاں ہوتا ہے کہ میٹا فکشن تکنیک کا استعمال کر کے نہ صرف افسانوی دنیا کا گمان پیدا کیا گیا ہے بلکہ ناول نگار اس طریقہ کار سے بیانیاتی زاویے بھی خلق کرتا ہے جو کہ اپنے آپ میں ایک انوکھا اور نیا تجربہ ہے اور اس بیانیہ تکنیک کی مدد سے وہ بیانیاتی جہات میں اضافہ بھی کرتا ہے اور بیانیاتی تجربات پر بھی روشنی ڈالتا ہے۔ ناول کے باب چہارم میں بھی میٹا فکشن کا تجربہ کیا گیا ہے جس میں بیان ہونے والی ذیلی کہانی کے متعلق ناول نگار / راوی یوں اظہار کرتا ہے:

"درخت کے اوپر ایک مضبوط تنے پر کوئی بیٹھا ہوا نظر آرہا ہے۔ یہ بالا ہے، ہماری کہانی کا تیسرا درویش تیرہ چودہ سال کے اس لڑکے کے پاس ایک تھیلی ہے جس میں بہت سے پتھر ہیں۔"(۴۶)

یہاں میٹا فکشن کا استعمال کر کے ناول نگار ذیلی کہانی کا آغاز کرتا ہے اور کردار کو ایک مکان میں دکھاتا ہے اور بطور راوی ایک کہانی کے متعلق آگاہ کرتا ہے۔ پورے ناول میں میٹا فکشن کا جو استعمال کیا گیا ہے یا پھر تجربہ کیا گیا ہے اس سے یہ نکات سامنے آتے ہیں کہ میٹا فکشن کا استعمال کر کے ناول نگار قاری اور کہانی کے درمیان فاصلہ کم کرتا ہے۔ افسانوی ادب کا احساس پیدا کرتا ہے اور یہ بھی احساس دلاتا ہے کہ ہم فکشن کا بیان پڑھ رہے ہیں۔ اس کی مدد سے بیانیاتی تجربات کرتا ہے اور نئے بیانیاتی زاویے خلق کرتا ہے اور کہانی کے بیان کو ممکن بناتا ہے۔ حقیقی اور افسانوی دنیا کا ربط قائم کرتا ہے اور اس تجربے کی مدد سے کہانی کی بیانیاتی جہات کا احاطہ کرتا ہے۔ اس امر کی مثالیں ناول کے باب سوم میں دیکھی جاسکتی ہیں۔ جس میں راوی اور کردار کے درمیان ہونے والے مکالمہ میں بار بار کہانی کا تذکرہ کیا گیا ہے جو کہ کہانی اور واقعات کے مختلف تناظرات پر مبنی ہے۔ اس لیے پورے ناول میں میٹا فکشن پر مشتمل بیانیہ دراصل راوی کے تبصروں کی پیداوار ہے اور یہ تجربہ محدود بیانیے پر محیط ہے۔ اس تکنیک کا استعمال سرسری اور بیانیاتی مقاصد کے لیے کیا گیا ہے۔

مرکب بیانیہ (Frame narrative)

"ناول چار درویش اور ایک کچھوا" مرکب بیانیہ پر مشتمل ناول ہے اس ناول میں بطور خاص "مرکب بیانیہ" تکنیک کا استعمال کیا گیا ہے۔ اس ناول میں چار کہانیاں ہیں۔ جن میں ایک مرکزی کہانی ہے۔ چاروں کردار اپنی اپنی کہانیوں کو بیان کرتے ہیں۔ مرکزی کہانی دیگر ذیلی کہانیوں سے تعلق بناتی ہے۔ مرکب بیانیے کے تجربات پر مشتمل بیانیے کی مثالیں واحد متکلم راوی کے بیان میں بآسانی دیکھی جاسکتی ہیں کیونکہ واحد متکلم راوی پر مشتمل بیانیہ دراصل مرکزی کردار کا ہی بیانیہ ہے۔ جس میں کردار / واحد متکلم راوی اپنی کہانی بیان کرتا ہے۔ ناول کے باب اول میں ایک ذیلی کہانی بیان ہوئی ہے۔ جس میں مرکزی کردار / واحد متکلم راوی اپنی کہانی بیان کرتا ہے اور اس کہانی میں موجود خلا کو کم کرنے کے لیے ناول نگار غائب راوی سے بھی معاونت حاصل کرتا ہے۔ مرکزی کردار کی اپنی کہانی میں کچھ واقعات ایسے ہیں جو کہ مرکزی کہانی سے بھی تعلق بناتے ہیں۔ کیونکہ وہ مرکزی کہانی اس ذیلی کہانی کے کردار کے باپ کی کہانی ہے۔ اس مرکزی کہانی کا بیان تمام ذیلی کہانیوں میں چھوٹے چھوٹے ٹکڑوں کی صورت ہوا ہے۔ باب اول میں ذیلی کہانی کے اندر مرکزی کہانی کے ٹکڑے موجود ہے۔ جس کو ہم ناول میں یوں ملاحظہ کرتے ہیں:

> "بی بی سے ان کی محبت کا سبب ہمارے ابا مرحوم تھے۔ جن سے امی نے ویسے
> تو علیحدگی اختیار کرلی تھی لیکن ان کے سیاسی خیالات اپنے نظریات کا حصہ بنا
> کر ساتھ لے آئی تھیں۔"(۴۷)

ناول میں مرکب بیانیہ تکنیک کے ذریعے جہاں ہر کردار اپنی اپنی کہانی بیان کرتا ہے وہیں مرکب بیانیہ / فریم بیانیہ کا یہ بھی کردار ہوتا ہے کہ اس کے ذریعے کہانی کے اندر کہانی کے بیان کو ممکن بنایا جاسکے۔ اقتباس ہذا میں بھی ناول نگار اس تجربے سے استفادہ کرتا ہے۔ جہاں ایک طرف مرکزی کردار اپنی کہانی کو بیان کرتا ہے دوسری طرف اس کے والد کے متعلق کہانی کا ٹکڑوں میں بیان آتا ہے۔ یعنی ذیلی کہانی کے اندر مرکزی کہانی کا بیان بھی ہے۔ اگر ذیلی کہانی کو دیکھا جائے تو کردار اس میں اپنی زندگی کے واقعات کو بیان کرتا ہے۔ اپنے رومانوی اور جنسی ایڈونچر کو موضوع بناتا ہے اور ساتھ ہی اس کی زندگی کے واقعات مرکزی کہانی کے کردار سے بھی جڑے ہوئے ہوتے ہیں اور ان کے بیان کے لیے فریم بیانیہ / مرکب بیانیہ تکنیک ہی کار آمد ہوسکتی تھی۔ فریم بیانیہ / مرکب بیانیہ تکنیک کے استعمال سے ناول نگار کو یہ اختیار بھی

حاصل ہوتا ہے کہ وہ بآسانی کسی کردار کے ماضی کے واقعات کا احاطہ بھی کر سکتا ہے۔اس ذیلی کہانی کے بیان میں بھی یہی طریقہ اختیار کیا گیا ہے۔ذیلی کہانی جوں جوں آگے بڑھتی ہے۔مرکزی کردار اپنے سیاق وسباق کے ساتھ سامنے آتا ہے اور اس مرکزی کردار کے ماضی کے ساتھ ہی مرکزی کہانی کے ٹکڑے بھی بیانیے میں آتے ہیں۔ایسی ہی ایک مرکب بیانیہ کی مثال ہم ناول کے باب پنجم میں بھی ملاحظہ کرتے ہیں۔جس میں مرکزی کہانی کے اندر ذیلی کہانی کا بیان ملتا ہے اور اس ذیلی کہانی کا تعلق ناول کے باب چہارم میں بیان ہونے والی کہانی سے بنتا ہے۔مرکب بیانیہ / فریم بیانیہ کی ایک ایسی ہی مثال ہم ناول کی پہلی ذیلی کہانی میں بھی دیکھتے ہیں۔جب ذیلی کہانی کے بیان میں مرکزی کہانی کا بیان آتا ہے یعنی کہانی کے اندر کہانی کا بیان ہے۔ناول کے باب اول میں ایسے بیانیے کو ہم یوں ملاحظہ کرتے ہیں:

> ”ان دنوں وہ اپنے شوہر اقبال محمد خان سے علیحدہ ہو کر کراچی میں اپنی امی کے ہاں رہتی تھیں۔اقبال صاحب سے ان کی علیحدگی کا سبب بھی یہی تھا کہ انھوں نے انہیں اور ایک عورت کو اپنے گھر میں ایسے عالم میں دیکھ لیا تھا کہ دونوں کی بانہیں ایک دوسرے کے گلے میں تھیں“۔(۴۸)

مذکورہ ناول میں ناول نگار فریم بیانیہ / مرکب بیانیہ کا استعمال کر کے کہانی کے اندر کہانی کے بیان کو ممکن بناتا ہے اور ایک سے زیادہ کہانیوں کے بیان کے لیے گنجائش اور جواز بھی پیدا کر لیتا ہے۔ناول میں دوسری ذیلی کہانی کا بیان بھی مرکزی کردار / واحد متکلم راوی کے ذریعے کیا گیا ہے۔جس میں مرکزی کردار اپنی زندگی، رومانوی تجربے، اور قسمت کے متعلق اظہار کرتا ہے۔مرکزی کردار اپنی ذاتی زندگی اور خارجی عوامل پر توجہ مرتکز رکھتا ہے۔وہ یونی ورسٹی کی ملازمت کے دوران محبت میں گرفتار ہوتا ہے اور اپنے احمدی عقائد اور محبوبہ کے مذہبی خاندان کی بنا پر مشکلات کا سامنا کرتا ہے۔اس کہانی کے اندر بھی مرکزی کہانی کا بیان موجود ہے۔جس کا آغاز مرکزی کردار کی کہانی کے کردار (اقبال محمد خان) کی ڈائریوں اور لکھی ہوئی یادداشتوں سے ہوتا ہے۔جس سے کہانی کے اندر کہانی کی ابتدا ہوتی ہے۔کہانی کے اندر کہانی کی ابتدا اس ذیلی کہانی کے مرکزی کردار کے ارتکاز سے شروع ہوتی ہے۔جب وہ اپنے والد کے متعلق غور و فکر کرتا ہے اور ان کی زندگی کے متعلق تحقیق شروع کرتا ہے۔ایسے بیانیے کا آغاز ناول میں کچھ اس طرح سے ہوتا ہے:

> ”ابو سے علیحدگی کے بعد امی ہمیں ان کے خلاف باتیں نہیں کرنے دیتی تھیں خود آہستہ آہستہ سلگتی رہتیں۔انھوں نے ابو کا جب بھی ذکر کیا ان کی

تعریف ہی کی۔ کہتی تھی وہ بہت دیانتدار تھے۔ "امی جو آدمی اپنی بیوی سے
بد دیانتی کرے وہ کہاں کا دیانتدار ہوا؟ میں پوچھتا تھا اور امی مجھے جھڑک دیتی
تھیں۔"(۴۹)

یوں اس ذیلی کہانی کے اندر ایک مرکزی کہانی کا آغاز ہوتا ہے جس پر ارتکاز اس ذیلی کہانی کا مرکزی کردار کرتا ہے اور وہ اس کے متعلق بیان کرتا ہے جو کے ٹکڑوں کی صورت میں مختلف پیراگرافوں پر محیط ہے۔ یہ ناول کے اندر فریم بیانیہ کی ایک بہترین مثال ہے۔ دوسری طرف پروفیسر اپنی زندگی کے متعلق واقعات اور کہانی کو بھی ایک تسلسل کے ساتھ بیان کرتا ہے۔ یوں ایک ذیلی کہانی کی مجموعی شکل بھی بنتی چلی جاتی ہے۔ اس ناول میں فریم بیانیہ پر مشتمل کہانیوں کی تعداد تین ہے۔ ناول کے پہلے، دوسرے اور چوتھے ابواب میں ہم ان کہانیوں کو ملاحظہ کرتے ہیں۔ ان تمام ذیلی کہانیوں میں مرکزی کہانی چھوٹے چھوٹے ٹکڑوں کی صورت میں بیان ہوئی ہے اور انفرادی طور پر مرکزی کہانی کا ایک تسلسل کے ساتھ بیان ہمیں ناول کے باب پنجم میں ملتا ہے۔ ناول میں فریم بیانیہ کے تجربات کی ایک شکل ہم باب ششم میں دیکھتے ہیں۔ جس میں ناول کی تمام کہانیوں کا اختتام موجود ہے۔ ان تمام ذیلی کہانیوں کا آخری حصہ مرکزی کرداروں (واحد متکلم راوی) کے تناظرات سے بیان کیا گیا ہے۔ یعنی ہر کردار اپنی اپنی کہانی کے ساتھ ہوتا ہے۔ یوں اس باب میں کہانیوں کے اندر کہانیوں کا بیان ہے۔ آخری باب کا آغاز پہلی ذیلی کہانی کے مرکزی کردار سے ہوتا ہے۔ اس باب میں ہر کہانی اپنے ذیلی عنوانات کے ساتھ ہے۔ جس کے بیان میں ہر کردار اپنی کہانی کا انت بیان کرتا ہے اور اپنے اپنے نقطہ نظر کی تشکیل کرتا ہے۔ جیسا کہ ہم پہلے بھی ذکر کر چکے ہیں کہ ہر کردار اپنی کہانی کے بیان میں دوسری کہانی کو بھی شامل کر لیتا ہے۔ یوں ایک کہانی دوسری کہانی سے زنجیر کی طرح تعلق بناتی ہے۔

باب ششم میں ہم ذیلی کہانیوں یعنی پہلی اور دوسری ذیلی کہانیوں کے کرداروں کو مرکزی کہانی کے کردار کے متعلق یوں بات چیت کرتے ہوئے ملاحظہ کرتے ہیں:

"تو بھائی ابو کے بارے میں آپ کی تحقیق کہاں تک پہنچی؟ ہاں ابو کی ڈائری
میں آخری رات جو اندراج ملتا ہے اس میں کسی 'عالم گیر' کا تذکرہ تھا۔
"ہاں میں نے بھی دیکھی تھی وہ ڈائری اور وہ اینٹری بھی"
"میں یہ سمجھتا تھا کہ وہ بادشاہ اورنگزیب عالم گیر ہو گا مگر وہ ایک عورت کا ذکر
تھا"

"یعنی عالم گیر کوئی عورت تھی؟" "ہاں"

"عالم گیر؟ یہ عجیب نام نہیں ہے عورت کے لیے؟"

"گاؤں دیہات میں لوگ پرنام کے آگے 'بی بی' لگاکر اسے نسوانی بنالیتے ہیں۔اس کا پورا نام عالم گیر بی بی تھا۔"(50)

مجموعی طور پر اگر دیکھا جائے مرکب بیانیہ تکنیک کا استعمال کرکے ناول نگار نے ایک سے زیادہ کہانیوں کے بیان کو ممکن بنایا ہے اور کہانی کے اندر کہانی کے بیان کے لیے گنجائش پیدا کرتا ہے۔ایسے میں ہر کردار اپنی کہانی کے ساتھ آتا ہے اور اپنے سیاق وسباق کو بیان کرتا ہے۔یوں ایک سے زیادہ کہانیاں پڑھنے کو ملتی ہیں اور ناول نگار اس تکنیک کی مدد سے مختلف کہانیوں کے بیان کو ممکن بناپاتا ہے اور اس بیانیہ تکنیک ہی کی بدولت دلچسپ کہانیوں کے مجموعی بیانیے کی تعمیر ممکن ہوپائی ہے۔

نقطہ ارتکاز(Focalization)

بیانیہ میں فوکولائزیشن /نقطہ ارتکاز کی اہمیت مسلم ہے۔نقطہ ارتکاز بیانیہ متن کا ایک لازمی جز ہے۔اس کا تعلق ناظر کے مقام سے ہوتا ہے۔یعنی ناظر اور منظر کے درمیان تعلق کا مطالعہ فوکولائزیشن کہلاتا ہے۔اس مطالعاتی طریقہ کار میں یہ سوالات مد نظر رکھے جاتے ہیں کہ منظر کو کون پیش کررہا ہے؟یعنی دکھایا کون رہا ہے؟اور کیا دکھارہا ہے؟اور ان دو سوالات کا تعلق کلاسیکی بیانیات سے بنتا ہے چوں کہ کلاسیکی بیانیات کا ہی تعلق فنی اور تعمیر اجزاترکیبی سے ہوتا ہے اور اس مطالعہ میں فن پارے کی شعریات کو ہی اولیت حاصل ہوتی ہے اور جب کہ جدید بیانیات کا تعلق موضوعاتی اور فکری تناظر سے بنتا ہے۔

کسی بھی بیانیہ متن کا پس منظر ہم کردار،راوی یا مصنف کی مدد سے دیکھتے ہیں اور یہی تثلث معروض کا تعین بھی کرتی ہے۔ناول "چار درویش اور ایک کچھوا" میں چونکہ کہانیوں کی تعداد ایک سے زیادہ ہے اس لیے یہاں نقطہ ارتکاز بھی ایک سے زیادہ ہیں۔اگر ناول کے باب اول کی بات کی جائے تو اس میں نقطہ ارتکاز راوی اور کردار دونوں کا ہے۔ابتدائی بیانیے میں غائب راوی کا نقطہ ارتکاز ہے۔غائب راوی مرکزی کردار کو دکھاتا ہے اور اس کے ارد گرد کے ماحول کو پیش کرتا ہے۔ابتدائی بیانیے میں راوی مرکزی کردار کو دیکھتے ہوئے دکھاتا ہے۔یعنی راوی کردار کی مدد سے منظر کو پیش کرتا ہے۔اس ابتدائی بیانیے میں راوی کردار کو یوں دیکھتے ہوئے دکھاتا ہے:

"اسے یاد تھا کہ اس روز دفتر کی کرسی پر بیٹھی ہوئی مشعال اپنے کمپیوٹر
انٹرنیٹ پر کچھ تلاش کر رہی تھی۔ وہ کبھی مسکراتی، کبھی اپنی آنکھیں سکیڑ کر
کچھ پڑھنے کی کوشش کرتی، کبھی اپنے ہونٹ ایک دوسرے سے الگ کر کے
کچھ سوچتی اور کبھی ان ہونٹوں سے وہ الفاظ ادا کرتی جو آواز سے خالی ہوتے
اور جن میں وہ اپنے آپ ہی سے مخاطب ہوا کرتی تھی۔"(51)

اقتباس ہذا سے یہ بات عیاں ہوتی ہے کہ نقطہ نظر اگر چہ راوی کا ہے اور راوی اس کردار کو دیکھتے ہوئے دکھاتا ہے اور دیکھنے والا کردار ایک مرد ہے اور وہ نسوانی حسن کو دیکھ رہا ہے۔ ایک کامیاب نقطہ ارتکاز کی مثال ہے مگر دوسری طرف اس ناول کے راوی کی تشخیص بھی بآسانی ہو جاتی ہے کہ یہ بیانیہ ترتیب دینے والا ایک مرد راوی ہی ہو سکتا ہے۔ کیوں کہ راوی دراصل مصنف کا تخلیق کردہ ہوتا ہے اور راوی کا نسائی کردار میں دلچسپی اور اس کے حسن کو خاص انداز میں پیش کرنا ہی یہ تعین کرتا ہے کہ یہ ایک مرد راوی کا نقطہ ارتکاز ہے۔ دوسری طرف واحد متکلم راوی پر محیط بیانیے میں نقطہ ارتکاز مرکزی کردار کا ہے۔ یعنی مجموعی طور پر اس باب میں دو نقطہ ارتکاز سامنے آتے ہیں۔ جس میں ایک راوی اور دوسرا کردار کا ہوتا ہے اور اس باب میں مجموعی طور پر متعین نقطہ ارتکاز کی شکل بنتی ہے۔ کیوں کہ راوی اور کردار دونوں کے نقطہ ارتکاز سے ایک ہی کہانی کو دو تناظروں سے تسلسل کے ساتھ بیان کیا گیا ہے۔ یعنی دونوں کے بیانیے ایک تسلسل کے ساتھ وجود میں آتے ہیں۔ راوی (غائب راوی) کا نقطہ ارتکاز خارجی نقطہ ارتکاز ہے۔ جس میں خارجی ماحول اور اس میں متحرک کردار کو دیکھایا جاتا ہے اور کرداری نقطہ ارتکاز (واحد متکلم راوی) کا نقطہ ارتکاز داخلی نقطہ ارتکاز ہے۔ یعنی کردار کے نقطہ ارتکاز پر مشتمل بیانیے متن میں داخلی ارتکاز حاوی ہے۔ ان دونوں نقطہ ارتکاز کی مدد سے ناول نگار داخلی اور خارجی دونوں صورتوں کا احاطہ کرتا ہے۔ واحد متکلم راوی (کرداری ارتکاز) نقطہ ارتکاز میں کردار کی داخلی دنیا کا احاطہ کیا گیا ہے اور مناظر قاری تک کردار کی آنکھ سے پہنچتے ہیں۔ یعنی دکھائے جانے والے مناظر جو کہ واحد متکلم راوی کے بیانیے پر مشتمل ہیں۔ ہم کردار کی آنکھ سے دیکھتے ہیں اور ایسے بیانیے میں بننے والا معروض قابل مشاہدہ ہے۔ کردار کے نقطہ ارتکاز پر مبنی مناظر کو ہم ناول میں یوں ملاحظہ کرتے ہیں:

"بیپر ختم ہو گیا تو مجھے سڑک پر پڑے لوگوں کا خیال آیا۔ ان میں سے کافی کو
اٹھایا جا چکا تھا۔ سڑک کے درمیان گھاس والے قطعے کے ساتھ ایک شخص لیٹا

ہوا تھا جس کی آنکھیں حیرت اور خوف سے پھیلی ہوئی تھیں۔ بظاہر اسے کوئی
سنگین زخم نہیں لگا تھا۔ میں اس کے پاس گیا تو اس کی سانسیں بہت مشکل سے
چل رہی تھیں۔"(۵۲)

چوں کہ اس بیانیے میں راوی / واحد متکلم / کردار ہے۔ یعنی کردار اور راوی دونوں ایک ہی شخص ہیں لہذا ایسے بیانیے میں کردار کو دوسرے کرداروں پر فوقیت حاصل ہوتی ہے اور ایسے بیانیے میں کردار کو ہی مرکزیت حاصل ہوتی ہے۔ دکھانے اور بتانے دونوں طریقے کردار ہی کے مرہون منت ہوتے ہیں اور ایسا ارتکاز داخلی ارتکاز کہلائے گا۔ کیوں کہ ایسا بیانیہ کردار کی مدد سے قاری تک پہنچتا ہے۔ راوی چونکہ کہانی سے باہر ہوتا ہے اس لیے وہ ایسے متعین منظر کا پابند نہیں ہوتا۔ متعین منظر کے بیان کے لیے مصنف کردار پر انحصار کرتا ہے اور قاری بھی کردار کے معروض کا پابند ہوتا ہے۔ راوی کے نقطہ ارتکاز کی مدد سے ناول نگار کردار کی خارجی حرکی صورت کو بیان کرتا ہے اور مجموعی منظر نامے کو پیش کرتا ہے۔ جس میں کردار ایک جز کی طرح کل پر اثر انداز ہو رہا ہوتا ہے یا پھر اثر قبول کر رہا ہوتا ہے۔ مذکورہ ناول میں بھی راوی کی مدد سے مرکزی کردار کی زندگی کو خارج میں دکھایا گیا ہے اور خارجی عوامل کو کردار پر اثر انداز ہوتے ہوئے دکھایا گیا۔ جس سے اس کی زندگی کے مختلف گوشے بے نقاب ہوتے ہیں۔ راوی کو ایسے دکھانے کے عمل کو ہم ناول میں یوں ملاحظہ کرتے ہیں:

"سامنے ڈرائنگ روم ہے جس میں جاوید اقبال اپنے دوستوں سے ملاقات
کرنا، پڑھتا اور ٹی وی دیکھتا ہے۔ اسی کمرے میں پانچ فٹ کا ایک پنجرہ رکھا
ہے جس میں ایک کچھوا ایک ہی آس ایسے ہی خاموش اور بے حس و حرکت
بیٹھا ہے۔ جیسے گیان دھیان میں مصروف ہو۔"(۵۳)

مجموعی طور پر باب اول میں ناول نگار دو ارتکاز کاروں کو استعمال کر کے داخلی اور خارجی منظر نامے کا احاطہ کرتا ہے۔ راوی کے ذریعے تشکیل پانے والے بیانیے میں بعض مناظر ناقابل مشاہدہ ارتکاز کے زمرے میں آتے ہیں جس کی مثالیں ہم معاون کردار کی خوابوں کی دنیا کی صورت میں دے سکتے ہیں۔ ایسا بیانیہ جو کسی کردار کے خواب اور خیال پر مبنی ہو ناقابل مشاہدہ ارتکاز کہلاتا ہے۔ ایسے ہی ناقابل مشاہدہ ارتکاز پر مبنی بیانیے کو ہم ناول میں یوں ملاحظہ کرتے ہیں:

"اس رات صادق بھائی نے ایک اور خواب دیکھا۔ انھوں نے خواب دیکھا کہ وہ زرینہ کے ساتھ ایک کمرے میں ہیں۔ وہ دونوں اپنے کپڑے اتار دیتے ہیں اور صادق بھائی دھکم پیل شروع کر دیتے ہیں اچانک وہ اپنی پشت پر ٹھنڈی ہوا کی ایک لہر محسوس کرتے ہیں وہ گردن گھما کر دیکھتے ہیں تو ان کی پیٹھ کے پچھلی جانب کی دیوار غائب ہوتی ہے۔"(۵۷)

ناقابل مشاہدہ معروض کے ساتھ باب اول میں ناظر اور معروض دونوں تبدیل ہوتے رہتے ہیں۔ ناظر کے بدلنے سے معروض اور کہانی دونوں بدل جاتے ہیں۔ مگر مجموعی طور پر مذکورہ ناول میں ارتکاز کاروں کی نظر مرکزی کردار پر ہی رہتی ہے۔ یعنی مرکزی کردار غیر مبدل ہے۔ یعنی دونوں ارتکاز کاروں کا سروکار مرکزی کردار ہی سے رہتا ہے۔ اگر واحد متکلم راوی (کردار) کے ارتکاز نظر کو دیکھا جائے تو وہ نسوانی حسن اور جنسی تلذذ پر رہتا ہے۔ جبکہ غائب راوی کے ارتکاز نظر میں مجموعی ماحول میں کردار اور اس کی رومانوی دنیا رہتی ہے۔ جس سے یہ نکتہ واضح ہو جاتا ہے کہ راوی / ارتکاز کار کی تبدیلی سے معروض اور کہانی دونوں تبدیل ہو جاتا ہے۔

ناول کے باب دوم کا آغاز بھی راوی کے نقطہ ارتکاز سے ہوتا ہے۔ جہاں راوی ماضی کے واقعات کو بیان کرتا ہے۔ ارتکاز نظر کی پیش کش کے لیے یادداشت انتہائی اہمیت کی حامل ہوتی ہے۔ یادداشت پر ہی انحصار کر کے مصنف واقعات اور کہانی کی ترتیب بناتا ہے اور اس ہی کے سہارے وہ مشاہداتی دنیا کو پیش کرتا ہے۔ نقطہ ارتکاز کی پیش کش کے لیے مذکورہ ناول میں راوی یادداشتوں کا سہارا لیتا ہے۔ یادداشتوں پر مبنی کو ہم ناول میں یوں دیکھتے ہیں:

"آفتاب اقبال جس محبت کی کہانی میں ملوث ہوئے اس کی بنیاد ایک اتفاق پر پڑی جسے حسن اتفاق بھی کہا جا سکتا ہے اور سوئے اتفاق بھی۔ اس کے بعد محبت کے ہر ہر اہم مرحلے پر انہیں کسی نہ کسی اتفاق کی کارفرمائی دکھائی دی۔ ان اتفاقات کی تعداد تو کم تھی۔ لیکن یہ بہت اہم مواقع پر وقوع پذیر ہوئے تھے اور ان کی کہانی کی تشکیل میں ان چند اتفاقات نے اتنا اہم کردار ادا کیا تھا کہ انھوں نے اپنی بعد کی زندگی کے کچھ برس زندگی میں اتفاقات کی اہمیت کو سمجھنے کی کوشش پر لگا دیتے تھے۔"(۵۵)

اقتباس ہذا میں دیکھا جاسکتا ہے کہ راوی یادداشت پر انحصار کر کے واقعات کی ترتیب بنانے کی سعی کر رہا ہے۔ناول کے باب دوم میں راوی کا نقطہ ارتکاز حاوی رہتا ہے۔اگرچہ اس باب میں کردار / واحد متکلم راوی کا نقطہ ارتکاز بھی موجود ہے۔راوی اور کردار کے نقطہ ارتکاز کی مدد سے مصنف وقوع پذیر ہونے والے واقعات کو تینوں سطحوں سے بیان کرنے کے لیے ایک مثلث بناتا ہے۔دونوں ارتکاز کاروں کی مدد سے ایک طرف وہ مرکزی کردار کی اور اس کی محبوبہ (سلمی) کی زندگی ہے۔دوسری طرف اس کے باپ کی زندگی کے واقعات اور تیسری طرف وہ کردار کو مجموعی منظر نامے میں متحرک دکھاتا ہے۔تینوں طرف وقوع پذیر ہونے والے واقعات کی پیش کش کے لیے مصنف دوار تکاز کاروں سے استفادہ کرتا ہے اور یہ دوار تکاز کار کردار (واحد متکلم راوی) اور راوی (غائب راوی) ہیں۔کہانی کی ذیل میں کہانی کے بیان کے لیے مصنف کردار کے ارتکاز نظر سے استفادہ کرتا ہے اور یہ سب کردار کے نقطہ ارتکاز ہی کی وجہ سے ممکن ہو پاتا ہے۔یعنی ارتکاز نظر کی وساطت سے واقعات اور کہانی میں اضافہ کیا گیا ہے اس بیانیاتی تجربے کو ہم کرداری ارتکاز نظر کے نتیجہ میں یوں ملاحظہ کرتے ہیں:

> ”ابو کی ڈائریوں سے معلوم ہوا کہ وہ مونگ اوراس کے قرب وجوار کے دیہات اور یہاں کے لوگوں اورخاص طور پر عورتوں کے بارے میں تحقیقات کر رہے تھے۔ان کا خیال تھا کہ یہ لوگ یا ان میں سے کچھ، یونانیوں کی اولاد میں۔“(۵۶)

اس کرداری نقطہ ارتکاز کے سبب ہم ایک دوسرے کردار کے واقعات سے آگاہ ہوتے ہیں۔ایک کردار کے ارتکاز کے سبب دوسرے کردار کی کہانی پڑھنے کو ملتی ہے۔جس سے یہ بات بھی عیاں ہوتی ہے کہ نقطہ ارتکاز کتنا اہم ہوتا ہے۔ناظر کے ارتکاز سے معروض بدل جاتا ہے۔اس ناول میں کردار کا دوسرے کردار پر ارتکاز کا تجربہ مختلف مقامات پر کیا گیا ہے۔نہ صرف واحد متکلم راوی / کردار کے ارتکاز کے ذریعے بلکہ غائب راوی کے بیانیے میں ایسے تجربات دیکھنے کو ملتے ہیں۔اس باب میں تکثیری نقطہ نظر کا تجربہ کیا گیا ہے۔جس میں ایک کردار کی کہانی کو ایک سے زیادہ بیان کنندے بیان کرتے ہیں۔ناول کے باب سوم میں تکثیری نقطہ ارتکاز قائم کئے گئے ہیں اوراس میں شامل کہانی کو بھی ایک سے زیادہ بیان کنندے بیان کرتے ہیں اوریوں ایک سے زیادہ نقطہ نظر وجود میں آتے ہیں اوراس میں ہر ارتکاز کار اپنے اپنے تناظر سے واقعات اور ریالٹی (حقیقت) کو بیان کرتا ہے اور دکھاتا ہے اس کی مثالیں ہم ناول کے باب سوم میں موجود دوار تکاز

کاروں کے بیانیے میں دیکھ سکتے ہیں۔ جس میں ایک کردار (کچھوا) اور راوی کے درمیان تصادم سے بیانیے خلق ہوتا ہے اور ایک ہی واقعہ کو دو ارتکاز کار پیش کرتے ہیں جس کے نتیجہ میں دو مختلف معروض تشکیل پاتے ہیں۔ ایک ہی واقعہ یا منظر کو جب دو ارتکاز کار میسر آتے ہیں تو واقعات اور کہانی کی شکل بدل جاتی ہے اور بھی حقیقت متنوع زاویوں سے نظر آتی ہے۔ کردار اور راوی کے اس تصادم کے نتیجہ میں نقطہ ارتکاز کے مختلف خلق ہوتے تناظرات کو ہم یوں ملاحظہ کرتے ہیں:

> "راوی کے کرداروں کو جتنا میں جانتا ہوں اتنا کسی کا باپ بھی نہیں جان سکتا۔ ذرا بھابھی زرینہ کے بارے میں جاوید اقبال کا بیان دیکھ لیجئے راوی نے اپنے تئیں جاوید کو اجازات دی تھی کہ اپنے خیالات اور محسوسات کا خود اظہار کر سکے۔ ریالٹی کی وہ شکل پیش کر سکے جو اسے اپنی آنکھوں سے نظر آتی ہے۔ مگر جاوید نے کیا کہا؟ زرینہ کو بھابھی بنا کر اس پر احترام کی چادر ڈال دی۔"(۵۷)

اقتباس ہذا میں ہم کردار کے نقطہ ارتکاز سے ایک واقعہ کی حقیقت کو ملاحظہ کرتے ہیں۔ اور اس ہی واقعہ کا بیان ہم راوی اور دوسرے کردار کے نقطہ نظر سے بھی دیکھتے ہیں اور تینوں نقطہ نظر سے مختلف تناظر سامنے آتے ہیں۔ قاری ایک ہی واقعہ کو مختلف ارتکاز کاروں کی مدد سے پڑھتا ہے اور مختلف تناظروں کی مدد سے حقائق کو دیکھتا ہے۔ ایسے نقطہ ارتکاز کو تکثیری نقطہ ارتکاز کہتے ہیں۔ البتہ یہ سوال حل طلب ہے کہ اصل ارتکاز نظر کس کا ہے؟ کہیں دونوں ارتکاز کار اصل میں ایک تو نہیں؟ ان سوالات کے جوابات غور کرنے پر آسانی سے مل جاتے ہیں۔ ناول کے باب اول اور سوم میں شامل بیانیہ متن کی موضوعاتی یکسانیت اور راوی (مذکر) کا صیغہ یہ ظاہر کرتا ہے کہ دونوں کا راوی ایک ہی ہے اور جو کہ پس منظر میں مصنف ہی ہو سکتا ہے۔ یعنی راوری بطور ارتکاز کار دراصل میں مصنف ہے۔ مثلاً ناول کے باب سوم میں شامل بیانیہ متن جس میں ایک کردار (کچھوا) بطور ارتکاز کار "مذکر" کے طور پر سامنے آتا ہے۔ جس کے بیانیے کو ہم ناول میں یوں ملاحظہ کرتے ہیں:

> "یہ میں ہوں جو عورتوں کی ہڈیوں کی مضبوطی دیکھ کر انہیں کڑکڑانے کی تمنا کرتا ہوں۔ ان کی گولائیوں کو دیکھنے کے لیے اپنا سر اٹھاتا ہوں اور اٹھاتے ہی چلا جاتا ہوں۔ یہ میں ہوں جو ان کے دوپٹوں میں داخل ہو جاتا ہوں

اور چادروں میں گھس جاتا ہوں۔ یہ میں ہوں جو ان کے لباس مہین سے
مہین رخنے سے اپنی خوراک حاصل کرتا ہوں تاکہ میرا ادھ موا سر اس سے
حاصل کردہ توانائی سے فراز ہو سکے۔ یہ میں ہوں جو عورتوں کے پائینچوں کو
ذرا سا اٹھنے پر ان کی پنڈلیوں کے بال دیکھتا ہوں اور ان کی ملائمت یا سختی سے
ان کے جسموں کی نوعیت کا اندازہ لگاتا ہوں۔"(۵۸)

اس معروض سے ہم بآسانی ناظر / ارتکاز کار کا تعین کر سکتے ہیں۔ اس بیانیہ متن میں نقطہ ارتکاز کردار کا ہے جو کہ راوی اور کردار بھی ہے۔ اور یہ ارتکاز کار "مذکر" کا صیغہ استعمال کرتا ہے۔ جنس مخالف میں جنسی کشش اور عورتوں کے حسن کو محسوس کرتا ہے۔ جسے قیاس کیا جا سکتا ہے کہ کردار / راوی اور مصنف دراصل یہاں ایک ہی شخص ہے۔ یہ ارتکاز نظر دراصل اپنے پس منظر تک لے جاتا ہے۔ جہاں مصنف کی اپنی جنس اور شخصیت مستور ہے۔ بیانیہ متن بھی اس کی وضاحت کرتا ہے کہ ارتکاز نظر مرد کا ہے۔ وہ عورتوں کو دیکھنا پسند کرتا ہے اور اس دیدہ وری سے حظ بھی اٹھاتا ہے۔ جنس مخالف میں جنسی کشش بھی محسوس کرتا ہے۔ مصنف یہاں کرداری ارتکاز اور واحد متکلم راوی کا استعمال کر کے فاصلہ پیدا کرتا ہے۔ مگر بیانیہ متن کے بغور مطالعہ سے ہم بآسانی یہ تعین کر سکتے ہیں کہ اس معروض کے پس منظر میں مصنف پوشیدہ ہے۔ مجموعی طور پر باب سوم میں مصنف نقطہ نظر کو دو طریقوں سے پیش کرتا ہے۔ جس میں ایک کردار اور دوسرا راوی کا نقطہ ارتکاز ہے۔ یوں ہم دیکھتے ہیں کہ ارتکاز نظر میں دوئی پیدا کر کے مصنف تناظرات میں اضافہ کرتا ہے۔ جس سے تکثیری نقطہ ارتکاز کی تعمیر ہوتی ہے۔ ناول کے باب چہارم کا آغاز راوی کے نقطہ ارتکاز سے ہوتا ہے۔ جس میں غائب راوی بطور ارتکاز کار کے ایک کردار کی کہانی پر ارتکاز کئے ہوئے ہوتا ہے اور اس ارتکاز نظر کے نتیجہ میں کردار کی ماضی اور حال کی زندگی کے واقعات ناول کا حصہ بنتے ہیں۔ یوں اس ارتکاز نظر کے نتیجہ میں کردار اپنے سیاق وسباق کے ساتھ سامنے آتا ہے اور کہانی کی ایک شکل بننا شروع ہوتی ہے۔ بیانیہ متن اور کہانی کے واقعات کا احاطہ کرنے کے لیے مصنف کرداروں کے ارتکاز نظر سے استفادہ کرتا ہے اور اس تجربے کے ذریعے وہ کہانی کے واقعات کے درمیان پیدا ہونے والے خلا کو کم کرنے کے لیے کوشش کرتا ہے اور تناظرات میں بھی اضافہ کرتا ہے۔ جس سے واقعات اور کہانی کی مجموعی شکل سامنے آتی ہے۔ غائب راوی کے ارتکاز نظر کے نتیجہ میں سامنے آنے والے بیانیہ کو ہم ناول میں یوں دیکھتے ہیں:

"بالا روز صبح اٹھ کر رفیقے کے گھر پر نظریں جما دیتا لیکن رفیقا صبح سویرے گھر سے نہیں نکلتا تھا۔ تین چار روز کے بعد اس نے دیکھا کہ سرگی کی اذان کے بعد رفیقا گھر سے نکل کر رسول بیراج کی طرف جا رہا ہے۔ بالا بھی اس کے پیچھے پیچھے چلنے لگا۔ وہ نہر کے پیچھے سرکنڈوں کے جھنڈ میں داخل ہو گیا۔"(۵۹)

یہ راوی کے ارتکاز نظر پر مشتمل بیانیہ خارجی نقطہ ارتکاز کی مثال بھی ہے۔ جب کہ داخلی نقطہ ارتکاز پر مشتمل مثالیں ہم واحد متکلم راوی / کردار کے نقطہ ارتکاز پر مبنی بیانیے میں دیکھتے ہیں۔ داخلی نقطہ ارتکاز پر مبنی بیانیے میں کردار کی باطنی اور فکری دنیا کو پیش کیا گیا ہے۔ جس کی مثال ہم ناول میں موجود اس بیانیے میں دیکھ سکتے ہیں:

"زندگی میرے واسطے اک لعنت اے۔ ہر پاسوں تھکیا ہویا، دھتکاریا ہویا کھدی میں ہس پاسے رڑھداں کدی ہس پاسے، سکولے ہک نوں جاتک آیا تے اوس میرا ناں پچھیا۔ میں اپنا ناں دسدیاں ہویاں حیرت ہوئی۔ میرا نام کسے سدھا پکاریا ای نئیں۔"(۶۰)

اس پورے باب میں راوی کا نقطہ ارتکاز حاوی ہے۔ یعنی زیادہ تر بیانیہ راوی کے ارتکاز نظر پیش کیا گیا ہے اور راوی ایک تسلسل کے ساتھ واقعات کو بیان کرتا ہے۔ یہ مسلسل اور تسلسل کے ساتھ ارتکاز نظر متعین نقطہ ارتکاز کو وجود میں لاتا ہے اور راوی کے ارتکاز نظر میں مرکزی کردار کی صورت حال نفسیاتی محرکات اور ماحول ہوتا ہے۔ جو کردار کی تشکیل و تعمیر کرتا ہے۔ ناول کے باب پنجم بھی متعین نقطہ ارتکاز کے تجربہ پر محیط ہے۔ اس میں بھی راوی ایک کردار کی زندگی کے واقعات پر توجہ مرتکز رکھتا ہے۔ اور مسلسل اس ہی کردار کے واقعات اور کہانی کو بیان کیا گیا ہے۔ اس باب کی پیش کش کے لیے مصنف دو نقطہ ارتکاز سے مستفید ہوتا ہے۔ جس میں ایک راوی اور دوسرا کردار کا ہوتا ہے۔ یہ باب ارتکاز نظر کے تجربہ کا حاصل ہوتا ہے۔ ارتکاز کار پر منحصر ہوتا ہے کہ وہ کسی چیز، کردار یا منظر کو منظر عام پر لے آئے یا پھر کسی چیز کردار، یا منظر کو نظر انداز کر دے۔ ارتکاز نظر کی ایک ایسی ہی مثال ہم اس باب پنجم میں ملاحظہ کرتے ہیں۔ جس راوی بطور ارتکاز کار کے بعض کرداروں کو منظر عام پر لے آتا ہے اور بعض کرداروں اس کی عدم توجہ کا شکار ہو جاتے ہیں۔ ایسے بیانیہ کو ہم باب پنجم میں دیکھتے ہیں۔ جہاں راوی (آفتاب اقبال) اور اس کی بہن (عائشہ) کا

تذکرہ کرتا ہے۔ راوی مرکزی کردار کو ارتکاز نظر میں رکھ کر مسلسل ناول میں اس کے متعلق معلومات فراہم کرتا ہے اور اس کے متعلق واقعات کو بیان کرتا ہے۔ بلکہ ناول میں ایک پورے باب میں اس ذیلی کردار کے متعلق کہانی موجود ہے۔ مگر راوی بطور ارتکاز کار کے اس کی بہن کے متعلق سرسری سا تذکرہ کرتا ہے۔ جس کا مختصر بیان راوی کی وساطت سے یوں ملتا ہے:

> "چھوٹی لڑکی عائشہ ان سے مانوس تھی۔ اپنی ماں کی جانب سے کوئی بات کرنا ہوتی تو پیغام رسانی وہ کرتی۔ انہیں فون بھی وہی کرتی اور وہ اس کے لیے چاکلیٹس اور دوسرے تحفے بھی بھیجتے تھے۔ لیکن پھر یہ سلسلہ بھی ٹوٹ گیا۔ اقبال محمد خان کے چار بچے بالآخر ان سے جذباتی طور پر کٹ کر رہ گئے۔"(۶۱)

اس اقتباس سے ارتکاز نظر کی اہمیت کا بخوبی اندازہ ہوتا ہے کہ بیانیہ متن میں ارتکاز کار کتنا اہم ہوتا ہے۔ ناول نگار اس ہی کی مدد سے واقعات کرداروں اور مناظروں کا انتخاب کرتا ہے۔ یا پھر ارتکاز نظر کو محدود کرتا ہے۔ ناظر جس منظر یا کردار پر توجہ مرتکز کرتا ہے وہی قاری کو دیکھنے کو ملتا ہے۔ خاص کر کے افسانوی متن میں قاری ناظر (ارتکاز کار) کا پابند ہوتا ہے۔ ناول کا آخری باب میں متغیر نقطہ ارتکاز وجود میں آتا ہے۔ اس باب میں راوی اور کرداروں کا مختلف واقعات اور صورت حال پر ارتکاز ہوتا ہے۔ یعنی مختلف واقعات اور کردار ہیں اوران کی پیش کش کے لیے ایک طرف غائب راوی (راوی) اور دوسری طرف کرداروں (کردار) کے ارتکاز نظر سے استفادہ کیا گیا ہے۔

باب ششم کے ابتدائی حصہ میں واحد متکلم راوی / کردار کا ارتکاز ہے اور وہ اپنی داخلی اور فکری دنیا پر توجہ مرکوز کئے ہوئے ہوتا ہے۔ یہ ارتکاز کار بطور کرداری اساس ارتکاز کار بھی ہے۔ دوسری طرف راوی کے ارتکاز نظر سے خارجی اور مجموعی ماحول کی عکاسی کی گئی ہے۔ ان دونوں ارتکاز کاروں کی معاونت سے مجموعی کہانی کی تشکیل کی گئی ہے۔ آخری باب میں ذیلی کہانی میں ارتکاز نظر کا ایک تجربہ کیا گیا۔ جس میں کردار / واحد متکلم راوی کے ذریعے ارتکاز نظر کرتے ہوئے ناول نگار ایک ادھورے مشاہدے اور منظر کو پیش کرتا ہے۔ جس سے ابہام پیدا ہوتا ہے۔ ناول نگار اس بیانیہ متن کی تعبیر قاری پر چھوڑ دیتا ہے کہ وہ اس کی تعبیر اپنی فہم کے مطابق کرے۔ ایسے ہی ارتکاز نظر کی مثال ہم ناول کے آخر میں دیکھتے ہیں۔ جب ذیلی کہانی کا مرکزی کردار (جاوید اقبال) اپنی بھابھی (ام سلمی) کو روتے ہوئے دیکھتا ہے۔ جب وہ رات کو اس کے کمرے

میں جاتا ہے۔ نسائی کردار کے رونے کا سبب راوی / کردار بیان نہیں کرتا اور نہ ہی اسے معلوم ہو پاتا ہے اور یہ ارتکاز نظر قاری تک آ پہنچتا ہے کہ وہ اس گتھی کو خود سلجھائے۔ اس منظر کا بیان ناول میں کچھ اس طرح سے ہوتا ہے:

> "کمرے میں زیرو کا بلب جل رہا تھا اور بھابھی آنکھیں میچے لیٹی ہوئی تھیں۔ نیلی روشنی میں پائینچوں سے نکلے ہوئے ان کے سفید پیروں کے شفاف تلوے نظر آرہے تھے۔ میں کتابوں کی طرف گیا اور موبائل کی روشنی آن کرکے شراب کی بوتلوں کی جانب بڑھا۔ کون ہے؟ کیا کر رہے ہو؟ بھابھی کی آواز آئی۔
> ان کی آواز رندھی ہوئی تھی، ہلکی ہلکی روشنی میں میں نے دیکھا کہ ان کی آنکھیں بھیگی ہوئی تھیں۔"(۶۲)

یہ تجسس اور ابہام ارتکاز نظر کی پیداوار ہے۔ ناظر خود کوئی فیصلے یا نتیجے تک لے کر نہیں جاتا اور نہ ہی پہنچ پاتا ہے۔ یوں یہ ذمہ داری قاری کے کندھوں پر آجاتی ہے کہ وہ اپنے فہم اور منطقی صلاحیت کے مطابق کوئی فیصلہ کرے یا نتیجہ اخذ کرے۔ مجموعی طور پر اس ناول میں راوی اور کرداروں کے ارتکاز نظر سے بیانیہ متن کی تشکیل کی گئی۔ اس ناول میں کرداری ارتکاز نظر کے لیے واحد متکلم راوی کا سہارا لیا گیا ہے اور بطور ارتکاز کار اس ناول میں کرداری نقطہ ارتکاز حاوی رہتا ہے۔ راوی (غائب راوی) کے ارتکاز نظر سے خارجی ماحول اور مجموعی فضا کا احاطہ کیا گیا ہے۔ مجموعی طور پر ناول متغیر نقطہ ارتکاز پر مبنی ہے۔ سوائے ناول کے باب سوم کے جس میں تکثیر نقطہ ارتکاز وجود میں آتا ہے۔ یہ ناول کرداروں اور راوی کے نقطہ ارتکاز کی پیداوار ہے۔

نقطہ نظر (Point of view)

نقطہ نگاہ / نقطہ نظر کے مطالعہ میں ہم اس بات سے سروکار رکھیں گے کہ ناول کی کہانی کس کے نقطہ نظر سے بیان ہوئی ہے؟ کہانی کو بیان کون کرتا ہے؟ بیان کنندہ آیا کہ خود کہانی میں بطور کردار شامل ہوتا ہے یا وہ خود کو کہانی سے باہر رکھتا ہے اور ایک راوی کے طور پر فرائض سرانجام دے رہا ہے؟ اور بیان کنندہ صرف کرداروں کو پیش آنے والے واقعات کو صرف بیان کر رہا ہے؟ یا اس میں اپنی شمولیت کو بھی ممکن بناتا ہے؟ ہم

اس مطالعہ میں ان سوالات کو مد نظر رکھیں گے اوران بیانیاتی تجربات کو دیکھنے کی سعی کریں گے۔اگر زیر مطالعہ ناول "چار درویش اور ایک کچھوا" کے ابتدائی حصے کی بات کی جائے تو اس کا آغاز غائب راوی کے نقطہ نظر سے ہوتا ہے۔ جس میں راوی بیان کنندہ کے نقطہ نظر میں مرکزی کردار (جاوید اقبال) کی صورت حال اور ماضی میں پیش آنے والے واقعات ہوتے ہیں۔اس میں راوی کردار کی صورت حال کو بیان کرتا ہے جس میں کردار کی رومانوی اور فکری دونوں صورتیں ہوتی ہیں۔

اس ابتدائی بیانیے میں بیان کنندہ خود کہانی سے باہر ہوتا ہے اور کردار کے متعلق بیان کرتا ہے۔یعنی اس کی مشاہداتی فضا میں مرکزی کردار ہوتا ہے جس کے متعلق بیان کنندہ (غائب راوی) یوں بیان کرتا ہے:

> "مشعال کی وین بھی آنے والی تھی اور وہ وین کے آنے سے پہلے یوں ہی کچھ دیر کمپیوٹر پر بیٹھ کر سرفنگ کیا کرتی تھی۔اس روز وہ مشعال کو دیکھتے ہوئے جو آخری چیز سوچ سکا وہ بھی اسے اچھی اچھی طرح یاد تھی اور وہ یہ تھی کہ وہ جب بالآخر مشعال کی گردن کی ناڑ کی نزاکت اور نفاست کو اپنی شہادت کی انگشت سے چھوئے گا تو کیسا محسوس کر رہا ہو گا۔"(۶۳)

اس بیانیے میں غیر متجانس بیان کنندہ کا نقطہ نظر ہے۔ جس کے نقطہ نظر میں مرکزی کردار کی صورت حال ہے اور وجود میں آنے والا نقطہ نظر خارجی ہے۔اس ابتدائی بیانیے میں معروضی نقطہ نظر حاوی ہے۔ناول کے باب اول میں متجانس (واحد متکلم راوی) اور غیر متجانس (غائب راوی) دونوں راویوں کے نقطہ نظر موجود ہیں۔ متجانس بیان کنندہ کے نقطہ نظر سے خارجی صورت حال کی نمائندگی کی گئی ہے۔ متجانس بیان کنندہ (واحد متکلم راوی) کے ذریعے مختلف نقطہ ہائے نظر سامنے لائے گئے ہیں۔ جس سے مختلف واقعات کی شمولیت ممکن ہو پائی اور ہر کردار اپنے انفرادی نقطہ نظر کے ساتھ سامنے لایا گیا اور ایسے تمام بیانیے میں راوی کہانی کے اندر موجود رہتا ہے۔ کیوں کہ راوی خود کہانی کا کردار ہوتا ہے اور اس کے نقطہ نظر سے بیانیہ وجود میں آتا ہے۔اس متجانس بیان کنندہ پر مشتمل بیانیے کو ہم باب اول میں یوں ملاحظہ کرتے ہیں جس میں کردار صورت حال کو اپنے نقطہ نظر سے بیان کرتا ہے:

> "گاڑی پر کارکن انتہائی ناممکن زاویوں سے سوار تھے اور انھوں نے شیشوں کو اپنے جسموں سے ڈھانپ رکھا تھا۔اس سے لگتا تھا کہ گاڑی میں کوئی اہم ترین شخصیت ہی سوار ہو گی۔وہ بے نظیر ہی ہو سکتی تھی۔ چاہیے سے کوئی زک پہنچی

ہویا نہ پہنچی ہو۔میں نے اپنے دفتر فون کر کے یہی بات بیپر میں
بتادی"۔(۶۴)

متجانس بیان کنندہ پر مشتمل بیانیے میں بھی بعض اوقات خارجی منظر نامہ دیکھنے کو ملتا ہے۔ مگر اس خارجی منظر نامے کو ہم کردار کی آنکھ سے ملاحظہ کرتے ہیں۔ناول نگار داخلی اور خارجی منظر نامے کو پیش کر کے دراصل بیانیے کو مربوط اور کامل بناتا ہے۔نقطہ نظر کی اس پیشکش سے ایک کردار کا دوسرے کرداروں اور ماحول سے تعلق واضح ہوتا ہے۔نقطہ نظر ہی کے سبب بیانیہ متنوع بنتا ہے۔ غیر متجانس بیان کنندہ کے نقطہ نظر کی مدد سے ناول نگار نہ صرف مجموعی منظر نامے اور ماحول کو پیش کرتا ہے۔بلکہ وہ کرداروں کے ارد گرد بننے والی دنیا کا احاطہ بھی کرتا ہے نقطہ نظر ہی کی مدد سے ناول نگار واقعات اور کہانی کو پھیلاتا ہے۔یوں کردار ہمیں اجتماعیت کے اندر انفرادی طور پر متحرک نظر آتا ہے۔نقطہ نظر کے تجربات ہی کے سبب واقعات اور کہانی مختصر یا پھیلائی جاتی ہے۔مذکورہ ناول میں کردار اور راوی کے نقطہ نظر کی مدد سے کہانی کی تشکیل کی گئی ہے۔خاص کر کے راوی کے تجربات میں کہانی اور اس کے تناظرات کا احاطہ کرنے کی سعی کی گئی ہے۔ناول میں راوی کے نقطہ نظر سے ناول نگار نقطہ نظر کی اہمیت پر روشنی ڈالتا ہے۔جس کا اظہار مبصر راوی کی صورت ناول میں یوں ملتا ہے جو کہ حقیقت میں مصنف کا نقطہ نظر ہے۔جو بیانیے میں نقطہ نظر کی اہمیت پر مبنی ہے:

"ان راویوں کی بڑی ہمت تھی جو ریالٹی یا حقیقت کو بس ایک زاویہ نگاہ اور ایک ہی شخصیت کے نقطہ نظر سے بیان کر کے مطمئن ہو جاتے تھے میں تو ریالٹی کے بیان کو ایک پیچیدہ مخمصہ کی صورت پاتا ہوں۔ایک حقیقت کو اس کے محل وقوع میں موجود بہت سے کردار الگ الگ انداز سے دیکھ رہے ہوتے ہیں۔حقیقت انہی کی ملٹی ڈائمنشنل بیانیوں سے خلق ہوتی ہے۔ہر کردار کی اپنی ایک الگ ٹریجکٹری ہوتی ہے۔جہاں سے وہ حقیقت کو دیکھ رہا ہوتا ہے۔"(۶۵)

مذکورہ ناول میں بھی ناول نگار ایک سے زیادہ نقطہ نظر کی مدد سے کہانیاں پیش کرتا ہے۔اس سے نہ صرف بیانیہ متن کے اندر معنویت پیدا ہوتی ہے۔بلکہ کہانی مختلف زاویوں سے ہمارے سامنے آتی ہیں۔اور حقیقت کو دیکھنے کے ایک سے زیادہ زاویے عیاں ہوتے ہیں۔باب اول میں بیان ہونے والی ذیلی کہانی بھی مختلف زاویوں اور نقطہ نگاہ کے ساتھ پیش کی گئی ہے۔جس میں راوی (غائب راوی) کا نقطہ نظر حاوی ہے۔یعنی

زیادہ تر بیانیے کی تشکیل کے لیے غیر متجانس بیان کنندہ سے استفادہ کیا گیا ہے اور دوسری طرف ناول نگار متجانس بیان کنندہ (کردار) کا تجربہ کر کے کردار کی داخلی دنیا کو بے نقاب کرتا ہے۔ متجانس بیان کنندہ کے تجربات کے نتیجہ میں ہم کردار کی رومانوی، فکری، داخلی اور جبلی دنیا کو ملاحظہ کرتے ہیں۔ اس ذیلی کہانی میں متجانس بیان کنندہ پر مبنی بیانیے میں عورت، محبت اور جنس کی تثلث بنتی ہے۔ جس سے نقطہ نظر کی بھی وضاحت ہوتی ہے کہ یہ ایک مرد کا نقطہ نظر ہے۔ کیوں کہ مرکزی کردار بھی مرد ہوتا ہے اور وہ نسوانی حسن پر ارتکاز کیے ہوئے ہوتا ہے۔ یوں اس کی فکر اور ردعمل ایک مرد (کردار) کے نقطہ نظر کی عکاسی کرتا ہے۔ غیر متجانس بیان کنندہ (راوی) پر مشتمل بیانیے میں ناول نگار واقعات اور کہانی کی ایک مجموعی شکل بنانے کی سعی کرتا ہے۔ یوں راوی کے نقطہ نظر کی مدد سے کہانی اور واقعات میں ربط، بہاؤ اور تسلسل پیدا کیا گیا ہے۔ نہ صرف ربط، بہاؤ اور تسلسل موجود ہے۔ بلکہ راوی کے نقطہ نظر سے وجود میں آنے والے بیانیے میں کہانی اور واقعات کا سیاق وسباق بھی سامنے آتا ہے۔ ناول کے باب دوم میں شامل دوسری ذیلی کہانی کی ابتدا بھی راوی کے نقطہ نظر سے ہوتی ہے۔ وجود میں آنے والے بیانیہ متن میں مرکزی کردار (آفتاب اقبال) کی زندگی کو مد نظر رکھا گیا ہے۔ راوی اس کے متعلق بیان کرتا ہے اور مرتکز (کردار) ہمیں یونیورسٹی ملازمت کرتے ہوئے نظر آتا ہے۔ اس کے پروفیشن کے متعلق راوی آگاہ کرتا ہے۔ یعنی راوی کے نقطہ نظر میں مرکزی کردار اس کی زندگی اور صورت حال ہوتی ہے۔ اس پروفیسر کی زندگی کو پیش کرنے کے لیے ناول نگار کردار اور راوی دونوں کے نقطہ نظر سے مستفید ہوتا ہے۔ متجانس اور غیر متجانس دونوں بیان کنندہ سے کردار کے نقطہ نظر اور غیر متجانس بیان کنندہ کی مدد سے کردار کو معاشرتی نقطہ نظر کے ساتھ پیش کیا گیا ہے اور خارجی نقطہ نظر کے لیے غائب راوی سے استفادہ کیا گیا ہے۔ ناول نگار کردار کے نقطہ نظر سے محبت، قسمت، تقدیر اور عورت کے متعلق بیان کرتا ہے اور راوی کے نقطہ نظر کی مدد سے بیانیے میں موجود خلا، تشنگی اور ادھورگی کو کم کرتا ہے۔ راوی کے نقطہ نظر میں بعض دفعہ معاون کردار انتہائی اہم ہوتے ہیں۔ وہ ان کرداروں کی مدد سے ایک سے زیادہ نقطہ نظر اور تناظرات بنانے کی سعی کرتا ہے۔ جس سے ناول میں واقعاتی تنوع پیدا ہوتا ہے۔ ناول میں ایسے بیانیے کو ہم یوں دیکھتے ہیں جس میں ایک کردار کی وساطت سے مصنف نقطہ نظر اور تناظرات میں اضافہ کرتا ہے۔ دوسری ذیلی کہانی کے مرکزی کردار (آفتاب اقبال) کے نقطہ نظر سے اس کے والد (اقبال محمد خان) کی زندگی کو موضوع بنایا جاتا ہے اور اس بیانیے میں راوی کردار کے نقطہ نظر کی مدد سے دوسرے کردار کی زندگی کے مشاغل اور مسائل کو پیش کرتا ہے۔ اگر اس کرداری نقطہ نظر کو منہا کر دیا جائے۔ تو اس

کہانی میں تشنگی اور خلاء پیدا ہو جاتا۔ واقعات کے بیان میں علت و معلول مفقود ہو جاتی ہے۔ اس لیے مرکزی کہانی اور اس کے کردار (اقبال محمد خان) کے متعلق بیان کے لیے ذیلی کہانی کے مرکزی کردار (آفتاب اقبال) کا نقطہ نظر انتہائی اہم ہے۔ اس کردار کے نقطہ نظر کی مدد سے مرکزی کہانی کے کردار کے متعلق یوں بیان کرتا ہے:

> ''عورتوں سے انہیں خاص دلچسپی تھی۔ انھوں نے اپنی ڈائریوں میں ان کے پورے نام نہیں لکھے تھے۔ اس لیے انہیں دریافت کرنا ناممکن قسم کا کام تھا اور شاہد بے کار بھی۔ کچھ نام ہندی میں بھی تھے اور میں حیران تھا کہ ان ناموں کی عورتیں انہیں منڈی بہاؤ الدین اور پنجاب کے دیگر علاقوں میں کہاں سے ملی ہو گی۔ مگر بعد میں معلوم ہوا کہ وہ نام انھوں نے خود ان عورتوں کو دیے تھے اور انہیں وہ مخصوص نام دینے کا باعث ہندوؤں کی پرانی کتاب کوک شاتر تھی۔''(66)

مذکورہ اقتباس سے نقطہ نظر کی اہمیت وافادیت کا بھی تعین ہوتا ہے۔ اگر ناول میں سے اس کردار کے نقطہ نظر کو نکال دیا جائے تو مرکزی کہانی اور اس کے کردار کے متعلق بہت ساری معلومات اور پہلو ادھورے رہ جائیں۔ کہانی عدم تسلسل کا شکار ہو جائے اور واقعاتی ربط بھی ٹوٹ جائے۔ اگر غیر متجانس بیان کنندہ (غائب راوی) کے نقطہ نظر کی بات کی جائے تو اس ناول میں غیر متجانس بیان کنندہ کہانی کے بیان میں ناول میں بعض جگہوں پر خود کو کہانی سے الگ نہیں رکھ پاتا۔ بیانیہ میں اپنی آراء اور تبصروں کی صورت ظاہر ہوتا ہے۔ جس کی مثال ناول کے پیراگراف اکیس اور تیس میں دیکھی جاسکتی ہیں۔ جہاں راوی کی شمولیت کو بآسانی محسوس کیا جاسکتا ہے۔ راوی کی اس مداخلت اور شمولیت کو ہم ناول میں یوں دیکھتے ہیں:

> ''کہانی کا خلاصہ آپ نے پڑھا، دلچسپ لگا ہو گا اور شاہد پیچیدہ بھی لیکن یہاں میرا سروکار کہانی کے حیرت انگیز پلاٹ سے نہیں بلکہ میں آپ کی توجہ کہانی کے کردار اس چینی ناول نگار کی جانب دلانا چاہتا ہوں جس نے ایک ایسے ناول کا منصوبہ بنایا جس میں کہانی کو آگے بڑھانے والے امکانات کی تعداد اتنی زیادہ ہو کہ قاری ان میں کھو کر رہ جائے۔ آفتاب اقبال نے اگر بورخیس کی یہ کہانی کبھی پڑھی، اور غور سے پڑھی ہوتی تو اسے اندازہ ہو جاتا کہ

مستقبل کی تاریخ کو وہ جو امکانی طور پر کئی راستوں کو جاتا ہوا دیکھ رہا ہے تو اس
کا یہ تصور بورخیس کے چینی ناول نگار کے مستقبل کے تصور سے بہت زیادہ
مختلف نہیں۔"(٦٧)

اس اقتباس میں نقطہ نظر راوی کا ہے۔ جس میں اس کی جھلک نظر آتی ہے۔ اس نقطہ نظر میں راوی کے ساتھ مصنف کی شخصیت بھی عیاں ہوتی ہے۔ کرداروں کی اس تقابلی صورت کو بیان کرتے ہوئے مصنف کا بھی ایک ہیولا بنتا ہے۔ اس نقطہ نظر کی پیش کش کے لیے مصنف راوی کا سہارا لیتا ہے۔ جو کہ اپنے آپ کو متن سے باہر یا الگ نہیں رکھ پاتا۔ ناول کا باب سوم بھی راوی اور کردار کے نقطہ نظر کی پیداوار ہے۔ اس باب میں راوی جہاں بیان کنندہ کے طور پر بیانیہ کی باریکیوں پر روشنی ڈالتا ہے اور بیانیاتی جہات کو زیر بحث لاتا ہے۔ وہاں مصنف کے نقطہ نظر کی آمیزش بھی دیکھنے کو ملتی ہے۔ اس بیانیے میں راوی بطور مبصر کے حصہ لیتا ہے۔ اس بیانیے میں راوی اور مصنف دونوں کی ایک ہی تصویر بنتی ہوئی نظر آتی ہے۔ یعنی راوی اور مصنف ایک ہی شخص کے روپ میں نظر آتے ہیں۔ یوں وجود میں آنے والا نقطہ نظر فنی اور بیانیہ لوازم پر مشتمل ہوتا ہے۔ مصنف اپنے نقطہ نظر کی پیش کش کے لیے مبصر راوی کے نقطہ نظر سے یوں استفادہ کرتا دکھائی دیتا ہے:

"میرا خیال ہے کہ کوئی اولاد بھی اپنے ماں باپ کے ہاتھوں سے اتنی نہیں نکلی
ہوگی جتنا میرا کردار یہ کچھوا میرے ہاتھوں سے نکلتا جا رہا ہے۔ پتا نہیں یہ
میرے میں اور کیا کیا بکواس کرنے والا ہے۔ اس نے مجھ سے میری ہمت کے
بارے میں سوال کیا ہے۔ تو میں آپ کو بتادوں کہ ہاں جاوید اقبال، آفتاب
اقبال اور بالا نے اپنے بارے میں خود جو کچھ کہا ہے وہ میرے ہی قلم سے کہا
ہے۔ آپ یہ سمجھ لیجئے کہ میں کہانی انہی کی لکھ رہا تھا مگر میں یہ چاہتا تھا کہ یہ
بھی بتاؤں کہ وہ خود اگر انہی کی کہانی سنا سکتے تو کیسے سنائے۔"(٦٨)

یہاں یہ نقطہ بھی واضح ہوتا ہے کہ نقطہ نظر کے تبدیل ہونے کہانی اور واقعات کی بھی شکل تبدیل ہو جاتی ہے اور واقعات کی علت و معلول یعنی پلاٹ بھی بدل جاتا ہے۔ ہم کہہ سکتے ہیں کہ نقطہ نظر ہی کہانی کی موضوعاتی اور واقعاتی جہات کا تعین کرتا ہے۔ ناول کے باب چہارم میں یہی بیانیاتی تجربہ کیا گیا ہے۔ یعنی نقطہ نظر کی تعمیر کے لیے راوی اور کردار کو استعمال میں لایا گیا۔ اس کہانی میں راوی کی مدد سے ناول نگار ایک کردار کی زندگی کے مختلف واقعات کا احاطہ کرتا ہے۔ غائب راوی کے نقطہ نظر سے نفرت، حسد، عدم توجہ، مذہبی

شدت پسندی اور محبت جیسے موضوعات کو پیش کیا گیا ہے۔ اس باب میں بھی راوی کے نقطہ نظر میں مضمر مصنف کا نقطہ نظر موجود ہے۔ اور یہاں بھی وہ بیانیہ کی نزاکتوں اور جہات پر توجہ مرکوز رکھتا ہے:

"میں سوچتا ہوں کہ بڑے اور ذہین مجرموں میں بھی ایک کہانی کار چھپا ہوا ہوتا ہے۔ وہ اپنے جرم کا پلاٹ ایک ذہن کہانی کار کی طرح تیار کرتے ہیں۔ جیسے قاری کہانی کار کو فالو کرتا ہے اسی طرح مجرم کے ذہن کے کسی نہ کسی کونے میں وہ کھوجی بھی ضرور ہوتے ہیں جو اس کے جرم کی کھوج لگانے کی کوشش کروگے۔"(۶۹)

مبصر راوی کے اس نقطہ نظر میں مضمر مصنف کی جھلک نظر آتی ہے۔ یوں یہ نقطہ نظر صرف راوی کا ہی نہیں رہتا۔ بلکہ مصنف کے نقطہ نظر کا گمان بھی ہوتا ہے۔ مبصر راوی، تبصروں اور آراء کی صورت میں بیانیہ کی باریکیوں اور طریقہ کار پر روشنی ڈالتا ہے۔ ناول میں موجود ایسے تمام بیانیے میں مصنف / بیان کنندہ خود کو کہانی سے الگ نہیں رکھ پاتے۔ بلکہ اپنے نقطہ نظر کی وجہ سے کہانی اور بیانیے میں مداخلت کرتے ہیں۔ مجموعی طور پر باب چہارم میں بیان کنندہ خود کو کہانی سے باہر رکھتا ہے اور بطور راوی کے نقطہ نظر کی ترتیب اور تشکیل کرتا ہے۔ ناول کے باب پنجم میں راوی کا نقطہ نظر حاوی رہتا ہے۔ اس میں بھی راوی کی خود کی شمولیت نہ ہونے کے برابر ہے۔ اور تشکیل پانے والے بیانیے میں نقطہ نظر موضوعی ہے۔ راوی کے نقطہ نظر کی مدد سے موضوع اور کردار کو ایک تسلسل کے ساتھ بیان کیا گیا ہے۔ جس میں ایک کردار کی زندگی ایک تسلسل کے ساتھ بیان کی گئی ہے۔ اگرچہ واقعاتی ترتیب میں وہ آگے پیچھے سفر کرتا ہے۔ مگر نقطہ نظر مستقل رہتا ہے۔ اس کہانی کے بیان کے لیے کرداری نقطہ نظر کی مدد سے جو بیانیہ ترتیب دیا گیا ہے۔ اس میں واقعہ، واقعاتی تسلسل اور وقوعہ کے بیان کو فضیلت دی گئی ہے۔ جس کی مثال ناول میں کردار (آفتاب اقبال) کے نقطہ نظر کی صورت میں رائے دی جاسکتی ہے۔ جب وہ کردار کسی واقعہ کو یاد کرتا ہے یا اس کے متعلق جاننے کی کوشش کرتا ہے۔ وہ کردار اس کردار ہی کے مرہون منت قارئین تک پہنچتا ہے۔ یعنی ایک کردار کے نقطہ نظر سے دوسرے کردار کی کہانی کا بیان کیا جاتا ہے۔ اگرچہ اس کا بیان کنندہ راوی ہی ہوتا ہے اور نقطہ نظر بھی راوی ہی کا ہے اور وہ بیان کے لیے کردار سے معاونت حاصل کرتا ہے اور جس کی مثال ہم یوں ملاحظہ کرتے ہیں:

"آفتاب کو یاد آیا کہ عالم گیر پہلی مرتبہ اسے تب ملی تھی جب وہ لوگ ابو کی وفات پر منڈی بہاؤ الدین پہنچے تھے۔ سلطانہ آنٹی بھی کراچی سے آئی ہوئی

تھیں۔ عالم گیر کافی دیر ان سب کے ساتھ بیٹھی رہی تھی اور بہت زیادہ روئے
جارہی تھی۔ سب اس کی باتیں بہت دلچسپی سے سن رہے تھے۔ کیونکہ وہ ابو
کے آخری دنوں کی باتیں کر رہی تھیں"۔(۷۰)

ناول کے آخری باب میں کرداروں کا نقطہ نظر حاوی ہوتا ہے۔ جس میں ہر کردار (متجانس بیان کنندہ) اپنی اپنی کہانی کے انجام کی طرف بڑھ رہا ہوتا ہے اور کہانیوں کے اختتام کے لیے غیر متجانس بیان کنندہ (یعنی کہ راوی) سے معاونت حاصل کی گئی۔ ناول نگار غیر متجانس بیان کنندہ کی مدد سے تمام ذیلی کہانیوں اور مرکزی کہانی کے انجام کو پیش کرتا ہے اور دوسری طرف کردار کی باطنی اور فکری دنیا کی پیش کرنے کے لیے متجانس بیان کنندہ کے نقطہ نظر سے کام لیتا ہے۔ یوں کرداروں کی خارجی اور داخلی دنیا سامنے آتی ہے۔ متجانس بیان کنندہ کے نقطہ نظر سے ناول نگار کرداروں کے جنسی تجربات اور ذاتی مشاہدات کو بیان کرتا ہے۔ کرداروں کے احساسات، خیالات اور مشاہدات کے بیان کے لیے متجانس بیان کنندہ کا تجربہ بہت ضروری تھا۔ مختلف کرداروں کے نقطہ نظر سے ناول میں مختلف کہانیوں کے بیان کی گنجائش بھی نکالی گئی۔ یہ سب کرداروں کے نقطہ نظر سے ہی ممکن ہو پایا۔ مجموعی طور پر اس ناول میں راوی، کردار اور مصنف تینوں کے نقطہ نظر سے فیض حاصل کیا گیا۔ ان متنوع نقطہ نظر کے بیان سے قاری کو کہانی پڑھنے کے لیے مختلف زاویے ملتے ہیں اور قاری واقعات کو ایک سے زیادہ زاویوں سے ملاحظہ کرتا ہے اور مختلف نقطہ نظر کی مدد سے ناول نگار مجموعی کہانی کی تشکیل کر پاتا ہے۔ یہ سب نقطہ نظر ہی کے مرہون منت ممکن ہو پاتا ہے۔

حوالہ جات

(۱) سید کاشف رضا، چار درویش اور ایک کچھوا، مکتبہ دانیال، عبد اللہ ہارون روڈ کراچی، ص ۲۴ ۲۰۱۸

(۲) ایضا، ص ۴۲

(۳) ایضاص ۲۶

(۴) ایضاص ۳۳

(۵) ایضاص ۹۵

(۶) ایضاص ۱۰۲

(۷) ایضاص ۱۱۳

(۸) ایضاص ۱۲۱

(۹) ایضاص ۵۵۱

(۱۰) ایضاص ۱۶۱

(۱۱) ایضاص ۱۸۱

(۱۲) ایضاص ۲۰۲

(۱۳) ایضاص۲۳۳

(۱۴) ایضاص۲۸۱

(۱۵) اظہر حسین، سید کاشف رضا کا کچھوا ایک لاتنقیدی تجزیہ، مشمولہ ایک روزن، ۵۲ نومبر ۲۰۱۹

http://www.AIK ROZAN.com/first -novel-syed-Kashif Raza-Kacchwa

(۱۶) سید کاشف رضا، "چار درویش اور ایک کچھوا" ایضاص ۹۴،

(۱۷) ایضاص۸۷

(۸) ایضاص۹۱

(۱۹) ایضاص۱۰۱

(۲۰) ایضاص۱۱۳

(۲۱) ایضاص۱۱۸

(۲۲) ایضاص۱۳۵

(۲۳) ایضاص۱۱۹

(۲۴) ایضاص۱۶۱

(۲۵) ایضاص۱۹۱

(۲۶) ایضاص۲۰۴

(۲۷) آدم شیر، حقیقت کی حقیقت؟(چار درویش اور ایک کچھوا" پر تبصرہ) مشمولہ "مکالمہ" ایڈیٹر انعام رانا، ۱۳ جنوری ۲۰۲۰ء

(۲۸) سید کاشف رضا، چار درویش اور ایک کچھوا، ص۱۹

(۲۹) ایضاص۲۵

(۳۰) ایضاص۴۹

(۳۱) ایضاص۷۵

(۳۲) ایضاص۸۷

(۳۳) ایضاص۳۱۴

(۳۴) ایضاص۱۲۴

(۳۵) ایضاص۱۳۵

(۳۶) ایضاص۱۸۸

(۳۷) ایضاص۱۹۵

(۳۸) ایضاص۲۳۳

(۳۹) ایضاص۲۴۸

(۴۰) ایضاص۳۳۰

(۴۱) ایضاص۱۲

(۴۲) ایضاص۹۱

(۴۳) ایضاص۹۲

(۴۴) ایضاص۱۵۳

(۴۵) ایضاص۱۶۸

(۴۶) ایضاص۱۸۸

(۴۷) ایضاص۴۹

(۴۸) ایضاص۵۸

(۴۹) ایضاص۱۱۸

(۵۰) ایضاص۲۵۸تا۲۸۶

(۵۱) ایضاص۱۹

(۵۲) ایضاص۲۳

(۵۳) ایضاص۲۷

(۵۴) ایضاص۶۴

(۵۵) ایضاص۹۳

(۵۶) ایضاص۱۲۱

(۵۷) ایضاص۱۶۳

(۵۸) ایضاص۱۶۴

(۵۹) ایضاص۲۰۲

(۶۰) ایضاص۱۹۵

(۶۱) ایضاص۲۵۵

(۶۲) ایضاص۲۸۴

(۶۳) ایضاص۲۱

(۶۴) ایضاص۴۱

(۶۵) ایضاص۱۲۴

(۶۶) ایضاص۱۴۶

(۶۷) ایضاص۱۸۱

باب چہارم

میر اجی کے لیے بیانیاتی مطالعہ

راوی کے تجربات

"میر اجی کے لیے" اردو کا پہلا اور واحد ناول ہے۔ جس میں کہانی کے بیان کے لیے ضمیر حاضر راوی(second person) کا انتخاب کیا گیا ہے۔ اس ناول میں راوی (متکلم) اور کردار (تخاطب) کے درمیان مکالمہ ہوتا ہے اور اس ہی تکلم اور تخاطب کے نتیجہ میں کہانی جنم لیتی ہے۔ ضمیر حاضر راوی کا تجربہ کر کے ناول نگار اس سوانحی ناول کی تکمیل کرتا ہے۔ یہ سوانحی ناول اردو کے معروف نظم گو شاعر میر اجی کی زیست کے متعلق ہے۔ حاضر راوی مرکزی کردار کی پیدائش سے قبل کے منظر نامے سے شروع کرتا ہے اور پھر کردار کی زندگی کے واقعات اور کہانی ایک تسلسل کے ساتھ بیان کرتا ہے۔ اس بیانیے میں راوی کردار کے ساتھ ہی سفر کرتا ہوا اس کے واقعات کو بیان کرتا ہے اور یوں قاری بھی اس مشاہداتی عمل میں شریک ہوتا ہے راوی کردار کو حرکت کرتے ہوئے دیکھتا ہے اور وقوع پذیر ہونے والے واقعات کو دکھاتا ہے۔ حاضر راوی کردار (میر اجی) کی پیدائش سے کہانی کا آغاز کرتا ہے اور راوی کا مخاطب مرکزی کردار ہوتا ہے اور اس انداز تکلم کو ہم ناول کے ابتدائی حصے میں یوں ملاحظہ کرتے ہیں:

"تم اس وقت ایک مولود نو ہو جسے ایک جوان جوڑی ایک پنگھوڑے میں
چھپا کر بہت دور لے جانے والی ہے۔ لاہور سے سورت جانے والی ٹرین میں

دو سٹیشن اس جوڑی کے لیے مختص ہوئی ہیں۔ان سیٹوں کے درمیان
تمہارے پنگھوڑے کو رکھا گیا ہے۔دھویں،شور،سیٹیوں اور ہچکولوں نے
تمہاری چھوٹی سی ذات کو بہت پریشان کیا لیکن تم رو نہیں رہے تم چپ
ہو۔"(۱)

حاضر راوی(second person)کا تجربہ کر کے ناول نگار اس ناول کی تشکیل کرتا ہے۔حاضر راوی (متکلم حاضر) پر مشتمل زیادہ تر بیانیہ مشاہدات پر مبنی ہوتا ہے۔اقتباس ہذا میں بھی حاضر راوی کو ہم بطور مشاہد کے بیانیہ خلق کرتے ہوئے دیکھتے ہیں۔حاضر راوی کی بیانیہ پر گرفت مضبوط ہوتی ہے اور تشکیل پانے والے بیانیہ زیادہ حقیقی اور مؤثر ہوتا ہے۔حاضر راوی کے تجربات میں دکھانے (showing)کا عمل حاوی ہوتا ہے۔یعنی حاضر راوی کے تجربات کے ذریعے وجود میں آنے والے بیانیے میں انداز تکلم اور منظر نگاری کو فوقیت حاصل ہوتی ہے۔دکھانے کے عمل کے دوران بعض اوقات حاضری راوی کا وجود اتنا معدوم ہو جاتا ہے کہ یوں لگتا ہے جیسے یہ منظر ہم کسی کیمرے کی معاونت سے دیکھ رہے ہیں اور ایسا احساس طویل مشاہداتی بیانیے اور منظر نگاری سے ہوتا ہے۔خاص کر کے دکھانے کا عمل جب ایک منظر سے دوسرے منظر تک ایک تسلسل کے ساتھ ہوتا ہے۔حاضر راوی راوی کے دکھانے کے عمل کو ہم ناول میں یوں دیکھتے ہیں:

"اچانک کھڑکیوں سے روشنی کی کچھ دھاریں پھوٹ آئی ہیں اور نسیم کے
جھونکے انہیں کھڑکیوں کے پاس محسوس ہونے لگے ہیں۔مسافر ایک ایک
کر کے نیند سے بیدار ہو رہے ہیں اور جلد ہی ان کے بے چین سائے ڈبے کی
الگ الگ دیواروں پر سرکنے،جھومنے اور ایک دوسرے سے الجھنے لگتے
ہیں۔"(۲)

اس پورے پیراگراف میں دکھانے کا عمل حاوی ہے۔اس بیانیے میں راوی / ناظر جو معروض بناتا ہے اس میں منظر نگاری اور جزئیات نگاری کا سہارا لیتا ہے۔جس سے خارجی ماحول کی وضاحت ہوتی ہے اور منظر نامہ واضح ہوتا ہے۔ناول میں موجود ابتدائی بیانیے میں ہی کردار کی پوزیشن اور مقام ظاہر ہو جاتا ہے۔اس کا بنیادی سبب حاضر راوی ہی ہے۔کیوں کہ حاضر راوی اور دکھانے کا عمل لازم وملزوم ہیں۔یوں راوی بآسانی کردار کے مقام اور پوزیشن کو بیان کر دیتا ہے۔جہاں سے واقعات اور کہانی کی ابتداء ہوتی ہے۔ایسے بیانیے میں راوی کے وجود کا احساس بھی مسلسل ہوتا رہتا ہے۔چونکہ حاضر راوی پر مشتمل بیانیے میں راوی مرکزیت کا

حامل ہوتا ہے۔ صرف ابتدائی حصے میں نہیں بلکہ پورے ناول میں حاضر راوی کے تجربے سے جو بیانیہ پیش کیا گیا ہے اس میں مخاطب، دکھانے اور بتانے پر ہی انحصار کرتا ہے۔ مذکورہ ناول میں حاضر راوی مرکزی کردار کو مسلسل متحرک دکھاتا ہے۔ جس سے واقعات اور کہانی بنتی چلی جاتی ہے۔ اس ابتدائی بیانیے میں راوی یادداشت کو بروئے کار لاتا ہے اور ماضی بعید سے واقعات کا آغاز کرتا ہے۔ راوی کی اس معرفت سے کردار کا پس منظر واضح ہوتا ہے۔ کردار کی داخلی اور خارجی دنیا کی عکاسی کے لیے راوی دکھانے اور بتانے پر انحصار کرتا ہے۔ یوں کہانی کی ایک مکمل اور جامع شکل بن پاتی ہے۔ ناول نگار حاضر راوی کا تجربہ کرکے قاری اور کردار کے درمیان فاصلے کو ختم کر دیتا ہے اور بیانیے کے پھیلاؤ کے لیے راوی کردار کی یادداشت اور ڈائریوں سے معاونت حاصل کرتا ہے۔ اس سے ناول نگار کو یہ آزادی حاصل ہوتی ہے کہ وہ متعلقہ اور غیر متعلقہ پہلوؤں کو بیانیے کا حصہ بنا سکتا ہے۔ راوی اس بیانیے اور طریقے کار سے متنوع جہات کا احاطہ بھی کر سکتا ہے۔ حاضر راوی پر مشتمل ایسے بیانیے کو ملاحظہ کیجئے جس میں راوی کردار کی بیاض سے استفادہ کرکے واقعاتی جہت میں اضافہ اور بیانیے کی تعمیر کرتا ہے:

> ”سو تمہارا قلم، اس من کی وقتی تشفی کے لیے، میمونہ کا خاکہ اتارنے کا عادی ہو جاتا ہے۔ تمہارے اسکول کی کاپی اس کی لفظی تصویروں سے بھری پڑی ہے۔“(۳)

حاضر راوی بیانیے میں پھیلاؤ اور تعمیر کے لیے مختلف چیزوں کا سہارا لیتا ہے۔ اقتباس ہذا میں بھی دیکھا جا سکتا ہے۔ راوی مرکزی کردار کی کاپی کا سہارا لے کر اشعار کی شمولیت کو ممکن بناتا ہے۔ بالکل ویسا ہی تجربہ جو کہ مرزا ہادی رسوا اپنے ناول ”امراؤ جان ادا“ میں کرتے ہیں۔ یا شمس الرحمن فاروقی اپنے ناول ”کئی چاند تھے سر آسماں“ میں کرتے ہیں۔ شاعروں اور مشاعروں کے متعلق بیان کرتے ہوئے اشعار کی شمولیت کی گنجائش پیدا کر لیتے ہیں۔

مرکزی کردار حاضر راوی کی فراہم کردہ معلومات کا محتاج ہوتا ہے اور اس ہی کی مدد سے بیانیے کی تشکیل کرتا ہے۔ لہذا اس ناول میں بھی راوی (ضمیر حاضر راوی) اور کردار ایک دوسرے کے پابند رہتے ہیں۔ راوی اس بیانیہ میں آراء اور تبصرے کے لیے گنجائش نکالتا ہے۔ خاص کرکے حاضر راوی (متکلم حاضر) پر مشتمل بیانیے میں آراء کثرت سے ہوتی ہیں۔ مذکورہ ناول میں بھی راوی تقابلی انداز اختیار کرتے ہوئے اپنی آراء کا اظہار کرتا ہے۔ آراء اور تبصرے پر مشتمل بیانیے کو ہم ناول میں یوں ملاحظہ کرتے ہیں:

"تم گھر کے آنگن میں ایک آرام دہ کرسی پر بیٹھ کر داغ کا دیوان پڑھتے ہوئے مسلسل جمائیاں لے رہے ہو۔ داغ صاحب بور شاعر ہیں۔ ان کا لہجہ پارینہ ہے۔ ان کی لفظیات گھسی پٹی ہے۔ ان کے استعارات اور تشبیہات ندرت اور تاثیر سے خالی ہیں۔ ان کے یہاں جنسیت نہیں ہے بلکہ ایک معمولی چھیڑ چھاڑ۔"(۴)

حاضر متکلم راوی کا مرتکز مرکزی کردار ہی رہتا ہے۔ اس لیے اس کا بیانیہ محدود کرداروں تک محیط ہوتا ہے۔ مذکورہ ناول میں ناول نگار حاضر متکلم راوی کی محدودیت سے نبرد آزما ہونے کے لیے نہ صرف آراء، تبصروں، یادداشت اور مشاہدات کا سہارا لیتا ہے۔ بلکہ بعض مقامات پر کردار سے متعلقہ چیزوں پر ارتکاز کر کے بیانیے کو پھیلاتا ہے۔

اس ناول میں بھی راوی کردار کی پسندیدہ کتابوں اور اسفار سے معاونت حاصل کرتا ہے۔ ناول کے پیراگراف نمبر پانچ میں ایسے بیانیہ تجربے کی مثال دیکھی جاسکتی ہے جس میں راوی مرکزی کردار کی کاپی کی مدد سے کچھ نظموں کی شمولیت کو ممکن بناتا ہے۔

اس بیانیے میں راوی کے پس پشت مضمر مصنف کا عکس دکھائی دیتا ہے۔ راوی کے پس پشت مصنف کی تشخیص ہم ناول کے پیراگراف نمبر آٹھ میں موجود بیانیے سے بھی بآسانی کرسکتے ہیں۔ جس میں راوی ایک کردار (پنڈتوں) کی معاونت سے فرانسیسی تہذیب اور فن مجسمہ سازی پر روشنی ڈالتا ہے۔ اس بیانیے میں مضمر مصنف موجود ہے۔ حاضر راوی بیانیے کے لیے نہ صرف کردار سے متعلقہ اشیاء کا استعمال کرتا ہے اور بیانیے کو پھیلاتا ہے۔ بلکہ بعض جگہوں پر تخاطب کے لیے مکالماتی انداز سے بھی استفادہ کرتا ہے۔ ناول "میرا جی کے لیے" میں بھی ناول نگار حاضر راوی کے ذریعے کردار کے ساتھ مکالمہ شروع کرتا ہے۔ اس مکالمے کے نتیجہ میں کردار کی صورت حال، احوال اور خیالات کی عکاسی کی گئی ہے اور اس کی مدد سے بیانیہ کا کینوس وسیع کرتا ہے۔ یوں واقعات اور کہانی بنتی چلی جاتی ہے۔ راوی کے اس تجربہ کو ہم ناول میں یوں ملاحظہ کرتے ہیں:

"لاہور آنے کے بعد ملارمے کی صدا تم تک پہنچی۔ پنجاب پبلک لائبریری میں تم کو ملارمے کی ایک چیز مل گئی۔ تم ان دنوں میٹرک کر رہے ہو اور اپنا سارا وقت اسی لائبریری میں گزارتے ہو۔ تمہارے والدین اس دھوکے میں ہیں کہ تم وہاں پر سکون ماحول سے فائدہ اٹھا کر پڑھائی کر رہے ہو۔ لیکن وہاں

جاکر تم میٹرک کی کتابوں کو اپنے بستے میں پڑا رہنے دیتے ہو، اپنی کرسی کے
پایوں کے پاس۔"(۵)

راوی کوئی بھی ہو وہ زمان و مکان کا پابند ہوتا ہے۔ اس پورے ناول میں راوی زمان مکان کی بڑی خوبصورتی سے پابندی کرتا ہے۔ مقامات اور وقت کی تبدیلی کو مد نظر رکھتا ہے اور دونوں کی تبدیلی سے کردار، واقعات اور کہانی کے بہاؤ کا احساس دلاتا ہے۔ اقتباس ہذا میں بھی راوی مقام کی تبدیلی سے فیض حاصل کرتا ہے اور کہانی کو بہاؤ فراہم کرتا ہے۔ مذکورہ ناول میں حاضر راوی کے طرز تخاطب اور تکلم سے قاری متوجہ ہوتا ہے۔ راوی کردار کے ساتھ محو سفر نظر آتا ہے اور کردار کی حسی قوتوں سے بیانیے کو جان دار بناتا ہے۔ راوی کیفیتوں کے بیان کے لیے سمعی اور بصری حسوں پر خصوصی توجہ دیتا ہے۔ اس ناول میں راوی بتانے سے زیادہ دکھانے کے عمل سے زیادہ مستفید ہوتا ہے۔ چوں کہ حاضر راوی کسی بھی منظر یا وقوعہ کا براہ راست ناظر ہوتا ہے لہذا اس ناول میں بھی راوی اپنے خصائص کے مطابق کردار کو مد نظر رکھتا ہے اور اپنی حدود و قیود کی پابندی بھی کرتا ہے۔ مذکورہ ناول میں حاضر راوی بیانیے کی تعمیر کے ساتھ تعبیر بھی پیش کرتا ہے۔ اس ناول میں مکانی تبدیلیوں سے راوی بہت زیادہ فائدہ اٹھاتا ہے۔ اس مکانی تبدیلی سے وہ واقعات کو بہاؤ عطا کرتا ہے اور کردار کی حرکی صورت کو بھی برقرار رکھتا ہے۔ یوں واقعات پر تجسس بنتے ہیں۔ ناول میں بعض جگہوں پر وہ زمانی ترتیب میں تبدیلی کرتا ہے اس تبدیلی زمان سے وہ کہانی میں آگے پیچھے سفر کرتا ہے۔ اس بیانیے کے لیے راوی فلیش بیک اور فلیش فارورڈ بیانیہ تکنیکوں کا استعمال کرتا ہے۔ خاص کر کے فلیش فارورڈ بیانیہ تکنیک کا استعمال کرتے ہوئے راوی نجومی کی طرح پیشین گوئیاں کرتے ہوئے نظر آتا ہے۔ ناول میں ایسے بیانیے کو ہم یوں ملاحظہ کرتے ہیں:

"میرا سین کے تعاقب میں دو سال گزریں گے تمہاری زندگی اس کی زندگی کی گمشدہ جوتی بنے گی۔ تمہارے شب و روز اس کی قدم بوسی کی جستجو میں صرف ہوں گے۔ تم میرا سین کے ایک انجان اور وفادار سیوک بن کر رہو گے، جس کو اپنی خدمت کی بجا آوری سے نہ اپنے میٹرک کی فکر، نہ اپنے والد کی نصیحتیں، نہ اپنی ماں کے نالے، نہ اپنی دنیا کے انقلاب، نہ اپنے وطن کے جلوس اور فساد، نہ اپنے علاقے کے سیلاب، اور زلزلے باز رکھ پائیں گے۔"(۶)

اس پورے ناول میں راوی اسٹیج منیجر (stage Manager) کی طرح کردار کی زندگی کے واقعات کو چھوٹے چھوٹے ٹکڑوں میں پیش کرتا ہے اور یہ واقعاتی ٹکڑے مرکزی کردار کی زندگی سے منضبط ہوتے ہیں اور یہ واقعاتی ٹکڑے مختلف زمان و مکان کی پیداوار ہیں اور یہ مل کر ایک مجموعی کہانی کی شکل بناتے ہیں۔ راوی بیانیے کی موضوعی اور فکری کینوس کو بڑھانے کے لیے اس ناول میں تقابلی طریقہ کار سے بھی استفادہ کرتا ہے اور اس تقابلی بیانیے سے دراصل وہ مرکزی کردار کی صورت حال کو واضح کرتا ہے اور اس کی زندگی کو قاری کے لیے قابل فہم بنانے کی کوشش کرتا ہے۔ یعنی راوی مرکزی کردار کی زندگی اور حالات کی تشریح کے لیے کرداری تقابل پر مشتمل بیانیے کا تجربہ کرتا ہے۔ اس کے لیے وہ مرکزی کردار کی مثل دوسرے کرداروں کا تذکرہ کرتا ہے یا پھر ان کرداروں (شاعروں، ادیبوں) کی زندگیوں کے وہ گوشے سامنے لاتا ہے جو کہ مرکزی کردار کی زندگی میں بھی موجود تھے۔ بعض اوقات مرکزی کردار کی ذہنی، جسمانی اور عملی زندگی کا موازنہ کرکے وہ حالات، خیالات اور افعال کو سمجھانے کی سعی کرتا ہے۔ اس تقابل سے بیانیہ جہات میں اضافہ ہوتا ہے اور کردار کی زندگی کے مختلف پہلو بھی آشکار ہوتے ہیں۔ ایسے بیانیے کو ہم ناول میں یوں دیکھتے ہیں:

> ”تم شارل بودلیر کے کشمیری نژاد ہم زاد ہو۔ اس شاعر سے پوری طرح مماثل اور واصل ہونے کی تمہیں شدید خواہش ہے۔ اس خواہش اور اس کی تکمیل میں تمہارا مشرق ماحول اور غیر روادار خاندان، دونوں حائل ہیں۔ سو تم کو دونوں سے الگ ہونا پڑے گا اور الگ ہو کر اپنی کفالت خود کرنی پڑے گی اور اس مقصد کے لیے تمہیں لازماً اپنے اکلوتے آلہ کار کو اس بے ہودہ اور ضرر رساں قلم کو اپنا ذریعہ معاش بنانا ہوگا۔“(۷)

متکلم حاضر راوی اس ناول میں مجموعی بیانیے کی تعمیر کے لیے کردار کو بطور ناظر دیکھتا ہے اور دکھاتا ہے اور یوں معروض وجود میں آتا ہے جس میں مرکزی کردار کی فکری، تخلیقی، رومانوی اور جبلی دنیا عیاں ہوتی ہے۔ یہ سارے پہلو متکلم حاضر راوی کی فراہم کردہ معلومات کے محتاج ہوتے ہیں۔ کردار اور قاری دونوں ہی حاضر راوی پر انحصار کرتے ہیں۔۔ یوں اس ناول میں راوی کو ہم ان ہی پہلوؤں کے گرد سرگرداں دیکھتے ہیں اور وہ مرکزی کردار کی زندگی کو ان ہی تناظرات سے پیش کرتا ہے۔ جس کی مجموعی شکل میں المیوں کی چھوٹی چھوٹی کڑیاں بنتی ہیں اور راوی ان چھوٹے چھوٹے المیوں کو یوں بیان کرتا ہے:

"تم جب نشے میں تھڑے سے اٹھ جاتے ہو۔ تم دریائے راوی کی طرف کوچ کر جاتے ہو۔ لب دریا پھر صدیوں سے ایک فیاض اور سخی گھاس اگ رہی ہے جس کی کومل ڈنڈیاں مست سودائیوں کے تھکن سے ٹوٹنے والے جسموں کو سہلانے کی عادی ہیں۔ تم لب دریا پر لڑھک جاتے ہو۔ راوی کا گدلا پانی تم کو اپنی لوریاں سناتا ہے۔ ایک بوجھل نیند تمہاری آنکھوں پر چھا جاتی ہے۔ تمہیں دوچار قے آتی ہے لیکن تمہارا جسم کروٹ لینے سے معذور ہے۔ قے تمہارے منہ میں جم جاتی ہے اور تمہاری روح کو ان ناپاکیوں سے نہ ضرر، نہ گزند پہنچنے پاتا ہے۔ کیونکہ وہ ان لمحوں میں تمہارے جسد کو چھوڑ کر پرواز آزما ہے۔"(۸)

حاضر راوی اس ناول میں بیانیے کے لیے تبصرہ نگاری بھی کرتا ہے۔ اس تبصرہ نگاری میں وہ خارجی حالات اور ماحول کی عکاسی کرتا ہے۔ اس خارجی ماحول کے اثرات کردار پر مرتب ہوتے ہیں۔ جس سے یہ بیانیہ غیر متعلقہ نہیں رہتا اور کردار مجموعی ماحول میں ہمیں مصروف عمل نظر آتا ہے۔ اس بیانیہ میں ہمیں کردار کے ارد گرد کا ماحول اور اس پر مرتب ہونے والے اثرات راوی کے تبصرہ نگاری پر مبنی بیانیے کو ہم ناول میں یوں پڑھتے ہیں:

"کچھ ہفتوں سے وہ جنگیں جو پہلے گورے ممالک کو تباہ کر رہی تھیں۔ ہندوستان کے گرداگرد بھنبھانے لگی ہیں۔ جرمن اور جاپان افواج ہندوستان کی حدود کے نزدیک آرہی ہیں اور اب عوام کو ان دشمنوں کے خلاف بھڑکانے کے لیے آل انڈیا ریڈیو دہلی سے کچھ پروپیگنڈا پروگرام نشر ہونے لگے ہیں۔ آل انڈیا ریڈیو کی طرف سے اشتہار دیے جانے لگے، قومی نشریات کے اسکرپٹ لکھنے کے لیے شعلہ بیان اور جوشیلے قلم کار درکار ہیں۔ فرار کا ایک موقع ہاتھ آیا۔ تم نے آل انڈیا ریڈیو میں اپنی عرضی بھیجی اور تمہاری عرضی فوراً منظور ہو گئی۔"(۹)

مجموعی طور پر اس ناول میں راوی کے تجربات کے ذریعے ناول نگار تبصرہ نگاری، منظر نگاری، تخاطب، مشاہدات، آراء اور زمان و مکان کی تبدیلی سے بیانیے کی تشکیل کرتا ہے۔ یعنی ان تمام تجربات میں مرکزیت راوی کو حاصل ہے۔ راوی ہی اس ناول میں زمان و مکان کی تبدیلی کو پیش کرتا ہے اور ان ہی زمان و مکان کی

تبدیلی کے ذریعے وہ واقعات کی تعمیر کرتا ہے اور واقعاتی تسلسل کو بہاؤ عطا کرتا ہے۔ناول کے آغاز ہی سے راوی (متکلم حاضر راوی) مکان کو مد نظر رکھتا ہے اور مرکزی کردار کو ہم لاہور سے گجرات (انڈیا) کی طرف سفر کرتے ہوئے دیکھتے ہیں۔یعنی راوی مقامات کی تبدیلی کو مد نظر بھی رکھتا ہے اور بیانیہ میں مکان کی وضاحت بھی کرتا ہے اور ساتھ ہی تبدیلی مکان سے کردار کو متحرک دکھاتا ہے۔ تبدیلی مقامات سے نہ صرف راوی کردار کو متحرک دکھاتا ہے بلکہ اس ہی دوران مرکزی کردار کے اعمال اور افعال سے واقعات کی تعمیر بھی کرتا ہے۔ مرکزی کردار کو راوی ہلول، ملتان، سکھر، لاہور، دہلی، بمبئی، پونا اور آخر میں پھر بمبئی میں دکھاتا ہے اور ان ہی مقامات سے جڑے ہوئے واقعات کے ذریعے کہانی کی بنت کرتا ہے۔ مقامات کی تبدیلی کے ساتھ زمان کی تبدیلی کا احساس بھی دلاتا ہے۔ راوی زمان کی تقسیم دنوں، ہفتوں اور سالوں کی صورت میں کرتا ہے۔ناول میں بیان ہونے والے واقعات دنوں، ہفتوں، مہینوں اور سالوں پر محیط ہے۔ مگر اس تمام گزرتے سمے میں راوی کے مرتکز میں مرکزی کردار اور اس کی کہانی رہتی ہے۔ مجموعی طور پر ناول کا بیانیہ متکلم حاضر راوی کے تجربات کی مدد سے تعمیر کیا گیا۔ پورے ناول میں متکلم حاضر راوی مرکزی کردار سے مخاطب رہتا ہے۔ اور اس کی حرکی پوزیشن کو مد نظر رکھتا ہے۔ راوی کردار کا اور کردار راوی کا محتاج رہتا ہے۔ دکھانے، بتانے اور تخاطب کی مدد سے راوی کردار کو پیش کرتا ہے۔ داخلی اور خارجی دونوں صورتوں کی نمائندگی کرتا ہے۔ راوی داخلی وخارجی منظر نامے کے احاطہ کے لیے اور کردار کی نمائندگی کے لیے اپنا طرز تخاطب بدلتا نہیں۔ بلکہ مرکزی کردار کے ساتھ ہم کلام رہتا ہے۔ اس طرز تخاطب کے سہارے راوی پورے ناول کی تعمیر کرتا ہے۔ طرز تخاطب کے نتیجہ میں راوی بتانے کے عملہ پر زیادہ انحصار کرتا ہے اور مشاہداتی فضا یا منظر نامے کی پیش کش کے لیے وہ دکھانے کے عمل سے فیض حاصل کرتا ہے۔ جس سے بیانیے میں ایک طرف تحریر اور دوسری طرف تصویر بنتی چلی جاتی ہے۔ راوی ان دونوں طریقوں سے مستفید ہوتا ہے۔ کردار اور کہانی کی پیش کش کے لیے راوی مرکزی کردار کی حرکی صورت اور تبدیلی مکان سے بہت زیادہ استفادہ کرتا ہے۔ اس مکانی تبدیلی کے نتیجہ میں کئی ذیلی کردار بھی کہانی کا حصہ بنتے ہیں۔ یہ بات تو واضح ہے کہ حاضر راوی پر مشتمل بیانیے میں کردار محدود ہوتے ہیں۔ مگر مذکورہ ناول میں راوی منظر نگاری کے ذریعے اور کردار کے گرد متحرک کرداروں کو بھی اپنی لپیٹ میں لے لیتا ہے اور یوں راوی ان کرداروں کا تعلق مرکزی کردار سے پیدا کر کے محدودیت سے نبرد آزما ہوتے ہیں اور ذیلی کرداروں میں اضافہ کر لیتا ہے اور متکلم حاضر راوی بلاواسطہ کرداروں کی شمولیت کے لیے تقابل کا سہارا لیتا ہے۔ اس تقابلی طریقہ اظہار میں راوی ذیلی کرداروں کو بھی لے آتا ہے۔ناول میں اس

قسم کے بیانیے کو ہم مختلف جگہوں پر ملاحظہ کرتے ہیں۔مثال کے طور پر ناول کے پیراگراف نمبر چودہ(41)میں راوی مرکزی کردار کی طرز زیست کا تقابل ایک ذیلی کردار (فرانسیسی شاعر شادل بودلیت)سے کرتا ہے۔ مجموعی طور پر اس پورے ناول میں راوی غیر مبدل رہتا ہے اور اس سوانحی ناول کی تشکیل کے لیے مختلف بیانیہ طریقوں کو بروئے کار لاتا ہے۔

راوی مرکزی کردار کی کہانی کو پیش کرنے کے لئے تبصرہ نگاری دکھانے،بتانے اور تبدیلی زمان ومکان سے معاونت کرتا ہے۔یوں راوی کے ان تجربات سے ناول نگار مکمل ناول کی تعمیر کرتا ہے اور کہانی کو مربوط اور منظم بناتا ہے۔

کہانی(Story)

ناول "میرا جی کے لیے" میں کہانی انتہائی سادہ اور مربوط سلسلے پر محیط ہے۔کہانی انتہائی سادہ ترتیب کے ساتھ شروع ہوتی ہے اورواقعات کا بیان ایک تسلسل سے ہوتا ہے۔واقعات کا آغاز مرکزی کردار(میرا جی)کے بچپن سے ہوتا ہے۔یہ واقعات ایک مربوط سلسلے کے ساتھ مرکزی کردار کی زندگی کا احاطہ کرتے ہیں۔واقعات کے بیان میں زمانی تسلسل کو مقدم رکھا گیا۔اس ناول میں بیان ہونے والے واقعات مرکزی کردار کی حرکی حالت کی پیداوار ہیں۔اس ناول میں ایک ہی کہانی ہے۔کہانی کے آغاز میں مرکزی کردار ایک نومولود بچہ ہوتا ہے اور اس کا والد سرکاری ملازم ہوتا ہے جس کو ملازمت کے سلسلے میں مختلف اسفار سے واسطہ پڑتا ہے۔چوں کہ اس کا تبادلہ مختلف مقامات میں ہوتا رہتا ہے۔یوں کہانی کے آغاز اور مرکزی کردار کے بچپن ہی میں اس کے والد کا تبادلہ ہوتا ہے اور وہ لاہور سے گجرات (سورت)کی طرف سفر کررہے ہوتے ہیں۔یوں اس سفر کے نتیجہ میں کردار متحرک ہوتے ہیں۔ناول کے آغاز میں مرکزی کردار کے پہلے سفر کا آغاز یوں ہوتا ہے:

> "تم اس وقت ایک مولود نو ہو، جسے ایک جوان جوڑی ایک پنگھوڑے میں چھپا کر بہت دور لے جانے والی ہے۔لاہور سے سورت جانے والی ٹرین میں دو سیٹیں اس جوڑی کے لیے مختص ہوئی ہیں۔ان سیٹوں کے درمیان تمہارے پنگھوڑے کو رکھا گیا ہے۔دھویں،شور،سیٹیوں اور ہچکولوں نے تمہاری چھوٹی سی ذات کو بہت پریشان کیا۔"(۱۰)

کہانی کے اس ابتدائی حصے میں ناول نگار نہ صرف کردار کے ارد گرد کی دنیا کا احاطہ کرتا ہے بلکہ خارجی منظر نامے کی صورت حال کی عکاسی بھی کرتا ہے۔ کردار (میرا جی) اپنے خاندان کے ساتھ ایک مکان سے دوسرے مکان تک سفر کرتے ہوئے دکھایا گیا ہے۔ اگرچہ مرکزی کردار نومولود ہوتا ہے اور شعور اور فعلی حرکت کرنے سے قاصر ہوتا ہے۔ مگر اس کے ساتھ وابستہ کرداروں کی حرکت کی وجہ سے واقعات کی ابتداء ہوتی ہے۔ اس کے بعد وقت اور واقعات کو نامعلوم رکھا جاتا ہے اور ناول نگار مرکزی کردار کو ہلول کے مقام پر دکھاتا ہے۔ جہاں وہ اپنے والد کی ملازمت کے سلسلہ میں ہونے والے تبادلہ کی صورت میں پہنچتا ہے۔ مرکزی کردار چھٹی جماعت کا طالب علم ہوتا ہے۔ یہاں ہم مرکزی کردار کو پہلی دفعہ رومانوی جذبے میں مبتلا ہوتا اور جنسی کشش محسوس کرتے ہوئے دیکھتے ہیں۔ وہ ایک نسائی کردار (یمونہ) کی محبت میں گرفتار ہوتا ہے اور رد عمل کے طور پر شاعری اور آوارگی کرتا ہوا نظر آتا ہے اور یہی دو عوامل واقعات اور کہانی بناتے ہیں اور پوری کہانی میں اس کا شاعرانہ سفر اور آوارگی حاوی رہتے ہیں۔ یہاں سے کردار پھر تبدیلی مکان کا شکار ہوتا ہے اور اس کے والد کا تبادلہ ملتان ہوتا ہے۔ جہاں واقعات کا ایک نیا سلسلہ شروع ہوتا ہے ان مقامات کی تبدیلی اور کردار کے تحرک کے نتیجہ میں چھوٹے چھوٹے واقعات جنم لیتے ہیں۔ جن سے کردار کی ایک مجموعی کہانی بنتی ہے۔ ایسے ہی جب مرکزی کردار کے والد کا تبادلہ ملتان سے سکھر کی طرف ہوتا ہے تو کردار باقاعدہ متحرک ہوتا ہے اور اس کے اعمال، افعال اور ذہنی شعور کا ارتقاء شروع ہوتا ہے۔ یوں مقامات کی تبدیلی کے ساتھ مرکزی کردار کی فکری دنیا بھی بدلتی رہتی ہے اور حالات بھی تبدیل ہوتے رہتے ہیں۔ ان تبدیلی حالات کے نتیجہ میں کردار پہلے سے زیادہ متحرک ہوتا ہے اور ساتھ ہی تبدیلی مقام کے سبب ذیلی کرداروں کی شمولیت بھی ہوتی ہے۔ ایسے ہی ایک ذیلی کردار سے ملاقات کا بیان ہم ناول میں یوں پڑھتے ہیں جب وہ سکھر ہوتا ہے تو اس کی ملاقات ایک ذیلی کردار (پنڈٹ کول) سے ہوتی ہے۔ جو کہ مرکزی کردار کی فکری دنیا پر بہت اثر انداز ہوتا ہے۔ اس ملاقات کا احوال ناول میں کچھ اس طرح درج ہے:

> ”تمہارے والد صاحب کا تبادلہ ایک بار اور عمل میں آیا اور ملتان ڈویژن سے تم لوگ سکھر چلے گئے اور سکھر شہر میں تمہاری ملاقات پنڈت کول سے ہوئی ہے۔“(۱۱)

اس کہانی کی تعمیر میں مرکزی کردار کا تحرک اور مقامات کی تبدیلی کو مرکزیت حاصل ہے۔ یہ دو چیزیں ہی مجموعی کہانی کی تشکیل اور واقعات کو بہاؤ فراہم کرتی ہیں۔ اس کہانی میں واقعات کا بیان چھوٹے

چھوٹے ٹکڑوں کی صورت میں ہوا ہے۔ جس سے کہانی میں دلچسپی کا عنصر قائم رہتا ہے۔ ہم دیکھتے ہیں کہ کردار کی حرکی حالت سے واقعات وقوع پذیر ہوتے ہیں۔ ایسے ہی جب سکھر کے مقام پر کردار اپنی آوارہ اور بے چین طبیعت کے ہاتھوں مجبور ہو کر دریائے سندھ میں کشتی پر سوار ہو کر سادھو بیلا کے مندر میں جاتا ہے تو وہاں اس کی ملاقات ایک کشمیری پنڈت (پنڈت کول) سے ہوتی ہے اور ان دونوں کے درمیان ہونے والی گفتگو سے کردار متاثر ہوتا ہے اور اس ذیلی کردار کے متعلق واقعات کے ٹکڑے ناول کا حصہ بنتے ہیں۔ سکھر کے بعد مرکزی کردار کے والد کا تبادلہ ایک دفعہ پھر لاہور کی طرف ہوتا ہے۔ اس زمان و مکان کی تبدیلی سے ناول نگار کہانی کو مربوط، جامع اور ترتیب وار بناتا ہے۔ اس طرح واقعات اور مقامات کا ایک سلسلہ بنتا ہے۔ جس میں ناول نگار بہاؤ کا احساس پیدا کرنے زمان اور زمانی ترتیب کو مد نظر رکھتا ہے۔

جب ناول کا مرکزی کردار لاہور پہنچتا ہے تو نصابی تعلیم سے دور اور ادبی سرگرمیوں میں عشق کی حد تک مبتلا نظر آتا ہے۔ اس مقام پر ہم کردار کو فکری بلوغت کا سفر کرتے ہوئے دیکھتے ہیں۔ وہ مختلف زبانوں کے شعراء کا کلام پڑھتا ہے اور لائبریری میں رہنا اور مطالعہ کرنا پسند کرتا ہے۔ جس سے اس کی ادبی فکری دنیا کی تعمیر ہوتی ہے۔ اس مطالعاتی مشغلے کے ساتھ وہ بلاخیز عشق میں بھی مبتلا ہوتا ہے۔ یوں اس کردار کی شخصی تصویر مکمل ہوتی ہے۔ رومانوی قصے کا آغاز مرکزی کردار کے عہد سکول سے ہوتا ہے۔ جب وہ ایک ذیلی نسائی کردار (میرا سین) کو دیکھتا ہے اور اس کے عشق میں گرفتار ہو جاتا ہے۔ ناول میں اس واقعہ کا بیان یوں ملتا ہے جب وہ اس نسائی کردار کو دیکھتا ہے:

> ”اس کی آغوش میں واحد ایک شے، ایک مقدس شے جھلک رہی ہے۔ ایک سکول کی کاپی جس میں جیومیٹری کی کلاس کی تمام تعلیمات شامل ہیں جس کے پہلے ورق پر ایک نام درج ہے۔ میرا سین اور ایک ایڈریس جہاں گم ہونے کی صورت میں یہ کاپی لوٹائی جاسکتی ہے اور نہ جانے کیوں تمہیں فوراً یقین ہو جاتا ہے کہ یہ کاپی دیوی کی ہے۔ آخر دن سپنا رنگ لایا ایک مضبوط اشارہ تمہیں ملا ہے جس کی مدد سے تم ایک دیوی کے چرنوں تک پہنچ پاؤ گے۔“(۱۲)

یوں کردار متحرک ہو جاتا ہے اور اس نسائی کردار کا پیچھا کرتا ہے مگر اسے کچھ بھی حاصل نہیں ہو پاتا۔ اس ناول کے واقعات اور کہانی میں مرکزی کردار کی تبدیلی مقام بہت اہمیت رکھتی ہے۔ ہر مقام کی تبدیلی میں کردار پہلے سے زیادہ متحرک اور مضطرب ہوتا جاتا ہے۔ جس کے نتیجہ میں شعوری سے زیادہ غیر

شعوری واقعات سامنے آتے ہیں۔ عشق لاحاصل، جنسی بے راہ روی اور نشے کی عادت ان غیر شعوری واقعات کے اسباب ہیں۔ناول نگار مرکزی کردار کی عشقیہ وارداتوں اور جنسی تجربات پر ارتکاز کرتا ہے اوراس کے متعلق واقعات کو تفصیل سے بیان کرتا ہے۔ان واقعات میں کردار دو صورتوں میں متحرک نظر آتا ہے۔ایک میں عشق اور جنسی کشش کارفرماہوتی ہے اور دوسری صورت میں اس کے مشاغل اسے متحرک رکھتے ہیں۔جس کے سبب واقعات وجود میں آتے ہیں اور کہانی بنتی چلی جاتی ہے۔عشق اسے آوارگی اور فرار عطا کرتی ہے اور مطالعہ اور شاعری اسے اظہار کی زینت عطا کرتے ہیں۔ یہ عاشقی اور آوارگی کردار کو ظاہری وباطنی طور بدل دیتی ہے اوریوں ناول نگار کو اس کے رد عمل میں وقوع پذیر ہونے والے واقعات کو بآسانی رقم کرتا ہے۔کردار کی آوارہ طبیعت اور جنسی بے راہ روی کے متعلق واقعات کا بیان ناول میں کچھ اس طرح سے ملتا ہے:

> ”تم چند ہفتوں سے ہر شام ہیرا منڈی کا رخ کرتے ہو۔ہر شام تم ٹکسالی دروازے سے گزرتے ہو اور منافقت کا لبادہ چھوڑ کر یہاں رنگینیوں میں مگن ہو جاتے ہو۔یہاں کی سب بدکار عورتیں تم کو خوب پہچانتی ہیں۔وہ تمہیں دیکھ کر اپنے بالاخانوں کی بلندیوں سے ایک دوسرے کو پکارتی ہیں۔”جانی دیکھ۔۔۔سوامی جی مٹر آئے نیں۔“(۱۳)

یہ فرار اور آوارگی مستقل مرکزی کردار کا مشغلہ بن جاتا ہے بلکہ پہچان بنی ہے۔اس فرار اور آوارگی کا حاصل واقعات ہیں اور یہی دو عوامل کردار کو متحرک بھی رکھتے ہیں جس سے کہانی کی مجموعی شکل بنتی ہے۔جن کو ترتیب کے ساتھ پیش کرکے ناول نگار ایک سادہ کہانی کی تعمیر کرتا ہے۔واقعات اور کہانی کی تعمیر میں ایک بڑا کردار مرکزی کردار کی فکر معاش ہے جس کے نتیجہ میں کی جانے والی کوششیں ہیں۔جب مرکزی کردار لاہور کو چھوڑ کر آل انڈیا ریڈیو میں ملازمت کے لیے دہلی جاتا ہے۔یہاں اسے کرب اور محرومیوں کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔جن سے آنکھیں چرانے اور مداوا کرنے کے لیے وہ شراب نوشی اور عورتوں کا سہارا لیتا ہے۔اس بیانیے میں واقعات کا محرک وجود زن اور جنسی کشش بنتے ہیں اور اس دوران کچھ ذیلی کردار بھی ناول کا حصہ بنتے ہیں۔جن کا براہ راست تعلق مرکزی کردار سے ہوتا ہے جس کی مثال ہم نسائی کردار (سحاب) کی صورت میں دے سکتے ہیں۔یہ نسائی کردار اپنے واقعات کے ساتھ آتا ہے۔ناول کے اس حصہ میں بھی کہانی اور واقعات مرکزی کردار کے فرار اور آوارگی کی پیداوار ہوتے ہیں۔اس فرار میں شراب نوشی سرفہرست

ہوتی ہے اور یہی شراب نوشی مرکزی کردار کی کہانی کو المیہ پر مبنی میں بدل دیتی ہے۔ایک طرف کردار شراب نوشی جیسی بری لت میں مبتلا ہوتا ہے اور دوسری طرف اس کی معاشی حالت بھی ابتر ہوتی ہے۔معاشی حالت کی بہتری کے لیے وہ پہلے لاہور سے دہلی اور پھر دہلی سے بمبئی کی طرف سفر کرتا ہے۔مگر یہاں آکر بھی کردار کی معاشی حالت بہتر ہونے کی بجائے مزید بگڑ جاتی ہے اور مرکزی کردار، خانہ بدوش سے بھی بدتر زندگی گزارنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔اس المیے کے پیچھے کہیں نہ کہیں شراب نوشی اور جنسی بے راہ روی کارفرماں ہوتی ہے۔کردار کی اس بدتر حالت کو ہم ناول میں یوں دیکھتے ہیں:

> ”بمبئی شہر نے تمہیں کچھ ہی دنوں میں کلی طور پر نادار بنایا۔تم ایک خانہ بدوش ہو جس کے پاس کوئی خیمہ نہیں ہے۔ایک اہل قلم ہو جس کے ہاتھ میں قلم نہ قرطاس ہے۔ایک شرابی ہو جس کی جیب میں پوا بھی نہیں ہے۔تم کو اب تک یہاں ایک ہی چیز حاصل ہوئی ہے۔وہ برستاتی جو کہ منٹو نے تمہیں تحفتا دی ہے۔“(۱۴)

کہانی کے اس حصہ میں مرکزی کردار حالات کی تلخیوں سے نبرد آزما ہوتا ہے۔اس دوران وہ اپنی حالت بدلنے کی سعی کرتا ہے۔مگر شراب نوشی اور بے چین طبیعت یہاں بھی آڑے آتی ہے۔اس کے لیے مرکزی کردار ایکٹنگ اور فلمی دنیا میں کہانی نویس کے طور پر متحرک ہوتا ہے جس کی بدولت اس کی حالت زار کچھ بہتر ہوتی ہے۔مگر یہ سب بھی گردش حالات، شراب نوشی اور آوارگی کی نذر ہو جاتا ہے۔ان واقعات کے وجود میں آنے کا سبب بھی مرکزی کردار کی شراب نوشی، آوارگی، بے حسی اور بے بسی ہوتے ہیں۔پورے ناول میں واقعات ایک ترتیب سے پیش کیے گئے ہیں۔جن سے مجموعی طور پر ایک سادہ کہانی بنتی ہے۔اس کہانی کے تسلسل کی انتہاء پر مرکزی کردار بے بس اور بے حس نظر آتا ہے۔اس ہی بے بسی اور بے حسی کے نتیجہ میں المیہ پر مبنی واقعات وجود میں آتے ہیں۔جس میں اس کی بیماری اور گرتی ہوئی صحت کو مرکزیت حاصل ہوتی ہے۔کردار کا عمل اور رد عمل پوری کہانی کو المیے میں بدل دیتے ہیں۔شراب نوشی، آوارگی، جنسی بے راہ روی، خراب معاشی حالت اور بیماری یہ سارے عوامل مل کر واقعات کو تخلیق کرتے ہیں اور مجموعی کہانی کا جز بنتے ہیں۔ان ہی عوامل کے سبب کردار سے افعال اور اعمال سرزد ہوتے ہیں اور انہی کے سبب کردار حرکی حالت میں رہتا ہے۔بمبئی میں جاکر مرکزی کردار کو جو معاشی آسودگی ملتی ہے۔اس کو تباہ کرنے میں شراب

نوشی بہت کردار ادا کرتی ہے۔ بمبئی جا کر خراب صحت کے باوجود مرکزی کردار کا دوبارہ شراب نوشی کرنا کہانی کے آخری حصے کو المیاتی بناتا ہے۔ اس متعلق ناول میں یوں ذکر ملتا ہے:

> ”تم دوبارہ شراب پینے لگے ہو۔ تمہاری نئی کمائیں بیئر اور رم کی بوتلوں پر خرچ ہونے لگی ہیں۔ تم ہر رات بیئر اور رم کی بوتلیں خالی کر کے اپنے کمرے کے فرش پر بے ہوش گر جاتے ہو اور ہر صبح نیند سے جاگ کر غمگین آنکھوں سے الٹی کی وہ زرد اور سبز جھلیلیں دیکھتے ہو جو کہ رات کو تمہارے ہونٹوں سے پھوٹ پھوٹ کر فرش پر پھیل گئی ہیں۔“(۱۵)

اس بیانیے سے ہم کردار کی شراب نوشی کی لت اور گرتی ہوئی صحت کا اندازہ کر سکتے ہیں۔ یہاں کردار بے حسی کا شکار ہوتا ہے۔ اس بے حسی اور ابتر معاشی حالت کے ہاتھوں بیمار ہو کر وہ ہسپتال میں پہنچتا ہے اور اپنی بے حسی کی وجہ سے وہ بستر مرگ پر بھی نشہ نہیں چھوڑتا ہے اور اس نشے کی لت کی وجہ سے وہ موت سے ہمکنار ہوتا ہے۔ جہاں پر اس کہانی کا بھی اختتام ہوتا ہے۔ ناول میں کہانی کا بیانیہ ماضی بعید سے ماضی قریب پر محیط ہے۔ ناول نگار کہانی میں زمانی ترتیب کو ملحوظ خاطر رکھتا ہے۔ زمانی ترتیب کی پابندی کرتا ہے۔ اس زمانی ترتیب میں ہم مرکزی کردار کے بچپن، لڑکپن اور جوانی کو ملاحظہ کرتے ہیں۔ یعنی وقت گزرنے کا سب سے زیادہ احساس مرکزی کردار دلاتا ہے۔ اس کی تائید ناول کا ابتدائی بیانیہ بھی کرتا ہے۔ یعنی کہانی کے آغاز ہی سے ناول نگار وقت اور کردار کا تعلق جوڑ دیتا ہے۔ جب وہ مرکزی کردار کو ایک مولود نو کے طور پر پیش کرتا ہے اور کہانی کے بڑھنے کے ساتھ کردار کی عمر کے مختلف مراحل سامنے آتے ہیں۔ ان مراحل کی ترتیب کچھ اس طرح سے ہوتی ہے جب وہ لاہور سے سورت کا سفر کر رہا ہوتا ہے تو ایک نومولود بچہ ہوتا ہے۔ جب وہاں سے اس کے والد کا تبادلہ ہلول کے مقام پر ہوتا ہے تو وہ چھٹی جماعت کا طالب علم ہوتا ہے۔ یہاں ناول نگار مرکزی کردار کو چھٹی جماعت کے طالب علم کے طور پر پیش کرتا ہے۔ دراصل ناول نگار کا وقت اور واقعات کو نامعلوم رکھ کر ایک چھلانگ لگاتا ہے۔ جس سے وقت گزرنے کا احساس ہوتا ہے یعنی وقت یہاں سبک رفتاری سے گزرتا ہے۔ وقت کے گزرنے کا احساس ناول نگار یوں دلاتا ہے:

> ”ان دنوں میں تم اسکول کی چھٹی جماعت میں پڑھتے ہو۔ ہلول کے چھوٹے اسکول میں تم روزانہ سولہ بچوں کے ساتھ بیٹھ کر اساتذہ کے لمبے درس سنتے ہو۔“(۱۶)

ناول میں بعض مقامات پر ناول نگار وقت کی چھوٹی چھوٹی اکائیوں کو مد نظر رکھتا ہے۔ واقعات کے بیان میں جزئیات کا سہارا لیتا ہے۔ ایسے بیانیے میں وقت، صبح، دوپہر، شام اور رات پر محیط ہوتا ہے اور اس احاطے کے لیے ناول نگار کردار کی حرکی حالت اور فعلی حالت پر ارتکاز کرتا ہے۔ بعض جگہوں پر وقت کا بیان دنوں، ہفتوں اور سالوں پر محیط ہوتا ہے۔ یعنی وقت کو ان خاص لمحوں کے ساتھ پیش کیا جاتا ہے جس میں کوئی بڑا یا اہم واقعہ رونما ہوا ہوتا ہے۔ مجموعی طور پر ناول نگار اس کہانی میں زمانی و مکانی جستیں لگاتا رہتا ہے۔ اس ناول میں وقت کی رفتار انتہائی تیز ہے۔ چند پیراگرافوں میں ناول نگار دنوں، ہفتوں، مہینوں یا سالوں کا ذکر کرکے آگے بڑھ جاتا ہے۔ صرف یہی نہیں بعض پیراگراف چند لمحوں پر محیط ہوتے ہیں۔ وہاں مصنف وقت کی رفتار کو انتہائی سست کرکے پیش کرتا ہے۔ جزئیات نگاری کے ذریعے لمحوں کو قید کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ جس کا بیان ہم ناول میں یوں دیکھتے ہیں:

> ”سات بج گئے، ایک تانگے کے زنگ آلود پہیے سین پریوار کے گھر کے سامنے رک رہے ہیں۔ گھر کا دروازہ کھل رہا ہے۔ دروازے پر میرا سین نمودار ہو رہی ہے۔ آج تنگیل کی ایک شوخ ساڑھی میں لپٹی ہوئی ہے جو صبح کی مدھم ہوا میں جھوم رہی ہے۔ کل کی شانت اور سادہ سی میرا سین کل کے ملبوں میں دفن ہو گئی۔ آج کی میرا سین بے اطمینانی اور رعونت میں اپنی مثال آپ ہے۔“(۱۷)

اس منظر میں بھی ہم ملاحظہ کرتے ہیں کہ وقت کی رفتار انتہائی دھیمی ہے۔ ناول نگار جزئیات نگاری کے ذریعے وقت کی رفتار کا احساس دلاتا ہے اور کردار کی حرکی حالت سے بھی وقت کی دھیمی رفتار کا اندازہ ہوتا ہے۔ نسائی کردار کا دروازہ کھولنا، باہر نکلنا اور ساڑھی کا صبح کی مدھم ہوا میں لہرانا، یہ بیان ہمیں وقت کی رفتار کا اندازہ کرواتا ہے۔ اس طرح کچھ واقعات کا بیان گزرے ہوئے سالوں کا حاصل ہوتے ہیں جس کی مثال مرکزی کردار (میراجی) کی لاہور میں موجودگی کے دو سالوں کی صورت میں دی جاسکتی ہے۔ جس میں پیش آنے والے واقعات کا بیان انتہائی مختصر ہے۔ اگر واقعات کی ترتیب کی بات کی جائے تو وہ انتہائی سادہ ہے۔ اس ناول میں واقعات اور کردار خط مستقیم میں سفر کرتے ہیں۔ واقعات کا آغاز مرکزی کردار کے بچپن سے ہوتا ہے۔ پھر تبادلوں کی صورت میں مختلف مقامات کا سفر اور گزرتی عمر کے ساتھ پیش آنے والے واقعات ہیں۔ مرکزی کردار کے لڑکپن، چھٹی جماعت، میٹرک کا زمانہ، طالب علمی ملازمت کے سلسلے میں دہلی کا

سفر، ریڈیو کی ملازمت، بمبئی کا سفر، شوبز کی دنیا کے واقعات، کردار کی زبوں حالی، شراب نوشی، آوارگی، گرتی صحت اور بیماری کے بعد موت کے واقعات کا بیان ہے۔ جن کو ناول نگار ایک ترتیب کے ساتھ پیش کرتا ہے اور ان واقعات کی تعمیر میں مرکزی کردار کے افعال اور اعمال کو مرکزیت حاصل ہوتی ہے۔ جن کے سبب ایک جامع اور مربوط کہانی وجود میں آتی ہے۔

پلاٹ / کلامیہ

ناول "میراجی کے لیے" کے پلاٹ کا آغاز مرکزی کردار (میراجی) کی پیدائش کے واقعات سے ہوتا ہے۔ جب مرکزی کردار مولود نو ہوتا ہے اور اس کے والد کا ملازمت کے سلسلہ میں لاہور سے سورت کی طرف تبادلہ ہوتا ہے۔ یعنی پلاٹ کا آغاز مرکزی کردار کی حرکت اور تبدیلی مقام سے ہوتا ہے جب وہ اپنے والدین کے ساتھ سفر کرتے ہوئے پایا جاتا ہے۔ مصنف پہلے ایک مقام پر کردار کی موجودگی کو ظاہر کرتا ہے اور پھر اسے تبدیلی مقام کرتے ہوئے دکھاتا ہے۔ کردار ایک مقام سے دوسرے مقام کی طرف جب سفر کا آغاز کرتا ہے تو پلاٹ کے پہلے حصے کا آغاز ہوتا ہے۔ مقام کی تبدیلی سے صورت حال پیدا ہوتی ہے۔ پھر ناول نگار ایک جست لگاتا ہے اور ہم دیکھتے ہیں کہ مرکزی کردار زمان و مکان کی تبدیلی کے ساتھ چھٹی جماعت کا طالب علم ہے۔ یہاں کردار کو ہم نصابی کتب سے دور اور غیر نصابی کتب کے مطالعہ میں مشغول پاتے ہیں۔ دوسرا کردار کو ہم رومانوی جذبے کے زیر اثر پروان چڑھتے ہوئے دیکھتے ہیں۔ نصابی تعلیم میں عدم دلچسپی اور غیر نصابی کتب میں دلچسپی مرکزی کردار کو ایک معروف شاعر بنانے میں کردار ادا کرتی ہیں۔ اس کہانی کے پلاٹ میں دو چیزیں علت و معلول بنتی ہے۔ ایک کردار کا بطور شاعر زندگی کا سفر اور دوسرا رومانوی و جنسی تجربات اور یہی دو عوامل نشے اور آوارگی کا سبب بھی بنتے ہیں۔ جس سے مجموعی طور پر المیہ پر مبنی پلاٹ کی تشکیل ہوتی ہے۔ رومانوی اور جنسی کشش کے تجربات ہی واقعات کو علت و معلول عطا کرتے ہیں۔ مثلاً ناول میں مرکزی کردار کا پہلا ناکام

اور رومانوی تجربہ ہی المیے پر مبنی ہوتا ہے کیوں کہ اس کے رد عمل میں کردار آوارگی کا شکار ہوتا ہے اوراس جنسی جبلت برانگیختہ ہوتی ہے۔ جب وہ ایک نسائی کردار (یمونہ) کی محبت میں گرفتار ہوتا ہے۔ یہ محبت اور جنسی کشش ہی اس بیانیے کو علت و معلول عطا کرتی ہے اوراس واقعہ کے بیان کو ہم یوں ملاحظہ کرتے ہیں جس میں کردار کے رومانوی جذبے کے ابتدائی نقوش تلاش کیے جاسکتے ہیں:

> "ہر دوپہر، جب یمونہ سوکھی ٹہنیاں بٹورنے کے لیے جنگل کی طرف چلی جاتی ہے۔ تم چوری چپکے اس کا تعاقب کرتے ہو۔ یمونہ، ان لمحوں میں ایک اذیت کشش دیوی معلوم ہوتی ہے۔ وہ چلتے چلتے پگ ڈنڈیوں کی دھوپ میں ہانپ رہی ہے۔ اس کے چہرے کے آبگینے پر پسینے کے قطرے فروزاں ہورہے ہیں۔ اس کے سینے کے ساحل سے بے چینی کی موجیں ٹکرارہی ہیں۔ لیکن اس کا وجود ہر قدم کے ساتھ مزید مستحکم، مزید ٹھوس ہورہا ہے۔"(۱۸)

اس رومانوی جذبے کے زیر اثر کردار متحرک ہوتا ہے وہ محبت کا اظہار براہ راست نہیں کرپاتا اور پھر اس اظہار کے لیے شاعری کا سہارالیتا ہے جو کہ رومانوی خیالات پر مبنی ہوتی ہے۔ یعنی کردار کو محبت متحرک کرتی ہے جس کے رد عمل کے طوروہ شاعری کرتا ہے اور کردار بطور شاعر ہمارے سامنے آتا ہے۔ مگر اس محبت کے نتیجے میں کردار باطنی طور پر مضطرب ہوجاتا ہے اور یہ بے چینی کردار کو مزید متحرک کرتی ہے اور یوں وہ ایک آوارہ گرد کے طور پر بھی سامنے آتا ہے۔ اس آوارگی کے نتیجہ میں بھی واقعات جنم لیتے ہیں۔ پلاٹ میں تبدیلی مقام انتہائی اہمیت کی حامل ہے۔ ہلول کے مقام سے ایک دفعہ پھر حکم صادر ہوتا ہے۔ مرکزی کردار کے والد کا تبادلہ نئے مقام پر ہوتا ہے۔ تبدیلی مقام سے نئے کردار اور واقعات سامنے آتے ہیں مرکزی کردار کا نئے مقامات میں جانا اور نئے کرداروں سے میل جول سے واقعات جنم لیتے ہیں۔ یوں ناول میں مقامات بھی واقعاتی سلسلے کو سبب عطا کرتے ہیں۔ ایسے ہی ایک نئے مقام پر جب مرکزی کردار جاتا ہے جس کا سبب اس کے والد کا ملازمت کے سلسلہ میں تیسری جگہ تبادلہ ہوناہوتا ہے۔ ناول میں ہم اس مقاماتی تبدیلی کو بطور علت یوں ملاحظہ کرتے ہیں:

"تمہارے والد صاحب کا تبادلہ ایک بار اور عمل میں آیا اور ملتان ڈویژن سے تم لوگ سکھر چلے گئے اور سکھر شہر میں تمہاری ملاقات پنڈت کول سے ہوئی ہے۔"(۱۹)

اس نئے مقام پر بھی کردار متحرک رہتا ہے اور یہاں وہ بے قراری کے ساتھ علمی پیاس کو بجھانے کی کوشش کرتا ہے جس کے سبب اس کی ملاقات ایک ذیلی کردار (پنڈت کول) سے ہوتی ہے۔اس جگہ وقوع پذیر ہونے والے واقعات کردار کی ہجرت تبدیلی مقام کا نتیجہ ہوتے ہیں اس ہجرت کے بعد لاہور کے مقام پر پیش آنے والے واقعات جنم لیتے ہیں۔ناول کے اس حصہ میں ہم مرکزی کردار کو لاہور کے مقام پر دیکھتے ہیں۔ یہاں وہ دوسری محبت میں مبتلا ہوتا ہے۔یعنی دوسری دفعہ محبت کے تجربے سے گزرتا ہے۔جو اسے ایک مستقل المیے سے دوچار کرتی ہے۔ یہاں سے پلاٹ کے دوسرے حصے رائزنگ ایکشن کی باقاعدہ ابتداء ہوتی ہے۔ناول کے اس حصہ میں کردار زیادہ متحرک اور فعال ہوتا ہے وہ اپنی محبوبہ (میرا سین) کا تعاقب کرتا ہے۔ مگر اپنے باطنی عدم اعتماد کی بنا پر چیلنجوں کا سامنا کرتا ہے۔اس یک طرفہ عشق اور تعاقب کے دوران مرکزی کردار کشمکش کے مراحل سے گزرتا ہے اور چیلنج کا سامنا بھی کرتا ہے جس کی جھلک ہم اس اقتباس ہذا میں دیکھ سکتے ہیں:

"میرا سین کے تعاقب میں دو سال گزریں گے تمہاری زندگی اس کی گمشدہ جوتی بنے گی۔ تمہارے شب و روز اس کی قدم بوسی کی جستجو میں صرف ہوں گے۔ تم میرا سین کے ایک انجان اور وفادار سیوک بن کر رہو گے۔ جس کو اپنی خدمت کی بجا آوری سے نہ اپنے میٹرک کی فکر، نہ اپنے والد صاحب کی نصیحتیں، نہ اپنی ماں کے نالے، نہ اپنی دنیا کے انقلاب، نہ اپنے وطن کے جلوس اور فساد، نہ اپنے علاقے کے سیلاب اور زلزلے باز رکھ پائیں گے۔(۲۰)

پلاٹ کے اس حصے میں پہنچ کر وہ تضادات کا سامنا بھی کرتا ہے۔اپنی محبت کا لاحاصل تعاقب کرتے ہوئے دو سال گزارتا ہے۔ کشمکش کی یہ طوالت اور مرکزی کردار کا عدم اعتماد اسے فرار حاصل کرنے پر مجبور کرتا ہے۔ اس فرار کی راہ میں بھی وہ کئی اتار چڑھاؤ سے گزرتا ہے۔ مدوجزر کی اس حالت میں بھی کردار کے اندر کوئی مثبت تبدیلی دیکھنے کو نہیں ملتی۔ نہ ہی وہ بہتر بننے کی کوشش کرتا ہے اور نہ ہی وہ اپنی غلطیوں سے کچھ

بھی سیکھتا ہے اور نہ ہی اس کی حالت بہتر ہوتی ہے۔ کردار کی یہ بدحالی پلاٹ کو نہ صرف المیے میں بدلتی ہے بلکہ یہی المیہ کہانی کا پلاٹ بناتا ہے۔ اس کشمکش کے مرحلے کے بعد فالنگ ایکشن کا آغاز ہوتا ہے۔ جو طویل بیانیے اور حصے پر محیط ہے۔ فالنگ ایکشن کا آغاز مرکزی کردار کے فرار، آوارگی، نشے اور جنسی بے راہ روی سے ہوتا ہے۔ جس کی ابتدا ناول میں کچھ اس طرح سے ہوتی ہے:

> "تم چند ہفتوں سے ہر شام ہیرا منڈی کا رخ کرتے ہو۔ ہر شام تم ٹکسالی
> دروازے سے گزرتے ہو اور منافقت کا لبادہ چھوڑ کر، عیاں رنگینیوں میں
> مگن ہو جاتے ہو۔ یہاں کی سب بدکار عورتیں تم کو خوب پہچانتی ہیں۔"(۲۱)

اس کے بعد کردار کی عملی زندگی کا آغاز ہوتا ہے۔ مرکزی کردار آل انڈیا ریڈیو دہلی میں ملازمت کے لیے جاتا ہے۔ اس جگہ میں بھی کردار کے اندر مثبت تبدیلی نہ ہونے کی وجہ سے چیلنجوں کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ ان چیلنجوں کا سامنا نہ کر سکنے کی وجہ سے وہ شراب نوشی اور چکلوں میں پناہ ڈھونڈتا ہے۔ یہ دونوں افعال مرکزی کردار کی صحت اور معاشی حالت پر برے اثرات مرتب کرتے ہیں اور یہی شراب نوشی اور جنسی بے راہ روی لے کر وہ بمبئی پہنچتا ہے اور یہاں سے پلاٹ کا آخری حصہ شروع ہوتا ہے۔ یعنی فالنگ ایکشن کی ابتدا ہوتی ہے۔ مجموعی طور پر اس کہانی کے پلاٹ کی ترتیب انتہائی سادہ ہے اور واقعات اپنی اپنی علت و معلول کے ساتھ ہیں۔ اور ان واقعات کو علت و معلول مرکزی کردار کی مسلسل حرکی حالت عطا کرتی ہے۔ واقعات ایک ترتیب کے ساتھ پیش آتے ہیں۔ واقعات میں منطقی ربط بھی ہے۔ ان واقعات کو علت و معلول مرکزی کردار کی حرکی صورت عطا کرتی ہے مقام کی تبدیلی بھی پلاٹ کو ترتیب اور مضبوطی عطا کرتی ہے۔ اس پلاٹ کا کردار حالات اور تقدیر دونوں کے تابع رہتا ہے۔ اگر حالات کو دیکھا جائے تو وہ بھی کبھی مرکزی کردار کے لیے موزوں نہیں رہتے۔۔ جس کا سبب اس کی اپنی ہی آوارہ طبیعت اور جنسی بے راہ روی ہے۔ دوسری طرف کردار کی تقدیر اور معاشی حالات بھی برے رہتے ہیں۔ بری تقدیر کے لیے کردار اپنی راہ خود ہموار کرتا ہے۔ وہ آوارہ عورتوں اور شراب نوشی کا شکار ہو جاتا ہے۔ یوں کردار کہانی کے پلاٹ میں وقت، حالات اور تقدیر کے تابع رہتا ہے۔ اگر اس ناول کے پلاٹ میں نقطہ عروج (کلائمکس) کو دیکھا جائے تو اس کی ابتداء کردار کے دہلی سے بمبئی کی طرف سفر سے ہوتی ہے۔ اگرچہ دہلی میں مرکزی کردار کی معاشی حالت اور صحت کچھ زیادہ بہتر نہیں رہتی ہے۔ مگر دوسرے مقام (بمبئی) میں اس کی حالت مزید بگڑ جاتی ہے۔ کردار کی بگڑتی ہوئی حالت کی

انتہا کے ساتھ پلاٹ کے نقطہ عروج کا آغاز ہوتا ہے۔ جس کے بعد پلاٹ اختتام کی طرف بڑھتا ہے۔ پلاٹ کے نقطہ عروج اور کردار کی بدتر حالت کو ہم ناول میں یوں ملاحظہ کرتے ہیں:

> ''بمبئی شہر کے آوارہ بچے ہر صبح تمہاری طرف پتھر پھینک پھینک کر تمہیں نیند سے اٹھاتے ہیں۔ یہ لاوارث اور بچپن کے باز یچوں سے محروم بچے کتنے بے ڈھب ہیں! اور یہ دل جلے تمہارے اس بے گھر اور بے سپر جسم پر کتنی شدت سے اپنی بھڑاس نکالتے ہیں! تم پتھر دل کی بارش میں فٹ پاتھ سے اٹھتے ہو اور ساتھ ہی وہ برستاتی اٹھاتے ہو جو کہ ہر رات اس میلی فٹ پاتھ پر ایک بستر کی تمام آسائشیں فراہم کرتی ہے۔''(۲۲)

کہانی میں اس مقام پر کردار (میراجی) ہر گزرتے دن کے ساتھ بدحالی اور گرتی صحت کا شکار ہوتا ہے۔ ہر گزرتا دن کردار اور کہانی کے اختتام کی طرف بڑھتا ہے۔ اس ناول میں پلاٹ ہر گزرتے سمے نقطہ عروج کی طرف بڑھتا رہتا ہے۔ تب تک جب تک مرکزی کردار بستر مرگ پر نہیں پہنچ جاتا ہے۔ یوں کردار کی موت کے ساتھ ہی پلاٹ کا اختتام ہوتا ہے۔ اس کہانی کے پلاٹ میں علت و معلول کا خاص خیال رکھا گیا ہے۔ ہر واقعہ کی علت و معلول واضح ہے۔ جس کی وجہ سے کہانی کا پلاٹ، منظم، مربوط اور مضبوط ہے۔ اس ناول میں مجموعی طور پر دو چیزیں پلاٹ کی مضبوطی میں کردار ادا کرتی ہیں اور پلاٹ کی تعمیر اور تعبیر میں بھی ان ہی کو مرکزیت حاصل ہے۔ ایک مرکزی کردار کی تبدیلی مقامات اور دوسرا مرکزی کردار کے افعال (حرکی حالت) ہیں۔ تبدیلی مقامات سے نئے واقعات اور کردار سامنے آتے ہیں اور مرکزی کردار کی حرکی حالت (افعال) انہیں جامع اور حتمی شکل عطا کرتے ہیں۔ یہی دو عوامل پلاٹ کو علت و معلول سے لبریز کرتے ہیں۔ اس ناول کی کہانی کے پلاٹ میں جزئیات نگاری سے زیادہ تفصیل نگاری سے کام لیا گیا ہے۔ اس ناول کے پلاٹ کا آغاز اور اختتام ایک دم سے ہوتا ہے۔ پلاٹ کا آغاز مرکزی کردار کی پیدائش اور ان کے خاندان کے سفر سے ہوتا ہے اور اختتام بھی مرکزی کردار کی خرابی صحت کے سبب ہسپتال میں داخلے سے شروع ہوتا ہے اور کردار چند دنوں علالت کے باعث موت سے ہمکنار ہو جاتا ہے۔ اس ناول کے پلاٹ کا اختتام دو پیراگرافوں پر محیط ہے۔ جس میں مرکزی کردار کی گرتی صحت، بے حسی اور عدم پرہیز کے سبب بستر مرگ پر دم توڑتے دیکھا جاسکتا ہے۔ اس کہانی کے پلاٹ کا اختتامی حصے کا آغاز یوں ہوتا ہے:

"تمہاری صحت اس حد تک کیوں خراب ہوئی ہے۔ کنگ ایڈورڈ ہسپتال کے طبیب حضرات یہ سمجھنے سے قاصر ہیں۔ تم نے ان نیم حکیموں سے اپنی آتشک کا ذکر کرنے کی زحمت نہیں اٹھائی اور ذکر کیوں کرتے۔ اگر ان حضرات کو واقعی علم طب پر دسترس حاصل ہے۔ تو وہ خود بخود تمہارے مرض کی تشخیص کر سکیں گے۔" (23)

اس بیانیے کے بعد ہر گزرتے دن کے ساتھ مرکزی کردار کی صحت انتہائی خراب ہوتی جاتی ہے۔ جس کا بیان ہی پلاٹ کا اختتامی حصہ کہلاتا ہے۔ ہسپتال میں ہی مرکزی کردار کی موت واقع ہوتی ہے اور پلاٹ کا بھی اختتام ہوتا ہے۔ اس ناول کا پلاٹ مربوط اور منظم ہے۔ اس ناول کے پلاٹ کا ابتدائی اور اختتامی حصے کی بہ نسبت وسطی حصہ طویل ہے۔ اس ناول کے پلاٹ میں واقعات ایک تسلسل اور ترتیب کے ساتھ ہیں۔ جو کہ پلاٹ کو سادہ بناتے ہیں اور یہی سادہ ترتیب پلاٹ کو close ended بناتی ہے۔ اس پلاٹ میں کردار وقت، حالات اور واقعات میں ایک بہاؤ دیکھنے کو ملتا ہے۔ کردار حالات کے تابع رہتا ہے جو کہ کبھی خوش گوار یا ساز گار نہیں رہتے اور یہی چیز پلاٹ کو المیے میں بدلتی ہے اور دوسری طرف پلاٹ میں واقعات کی ترتیب اور کہانی کا بہاؤ اسے سادہ بناتا ہے۔

ارتکاز نظر

ناول "میرا جی کے لیے" کا آغاز حاضر متکلم راوی کے ارتکاز نظر سے ہوتا ہے اور راوی کے ارتکاز نظر میں مرکزی کردار ہوتا ہے جس سے راوی مخاطب ہوتا ہے۔ مرکزی کردار ایک نامولود بچہ ہوتا ہے۔ جو کہ راوی کے ارتکاز نظر میں ہے اور راوی اس کے والدین کو سفر کرتے ہوئے دکھاتا ہے۔ چونکہ اس کے والد کا تبادلہ ایک مقام سے دوسرے مقام کی طرف ہو جاتا ہے اور راوی اس کے سفر احوال کو بیان کر رہا ہوتا ہے۔ اس سفر کو دکھانے کے ساتھ راوی ارتکاز نظر کی تعمیر کے لیے کردار سے مخاطب بھی رہتا ہے۔ اس کے لیے راوی صیغہ حاضر کا استعمال کرتا ہے۔ ناول کے آغاز میں راوی یوں اپنے کردار سے مخاطب ہوتا ہے:

"تم اس وقت ایک مولود نو ہو۔ جسے ایک جوان جوڑی ایک پنگھوڑے میں چھپا کر بہت دور لے جانے والی ہے۔ لاہور سے سورت جانے والی ٹرین میں

دو سیٹیں اس جوڑی کے لیے مختص ہوئی ہیں۔ ان سیٹوں کے درمیان
تمہارے پنگھوڑے کو رکھا گیا ہے۔ دھویں، شور، سیٹیوں اور ہچکولوں نے
تمہاری چھوٹی سی ذات کو بہت پریشان کیا۔"(۲۴)

اس ابتدائی بیانیے میں اگرچہ ارتکاز نظر متکلم حاضر راوی کا ہے مگر اس کا مقام تناظر کیا ہے؟یعنی وہ کس مقام سے ارتکار نظر کرتا ہے؟اگر غور کریں تو ناظر کا مقام بآسانی واضح ہو جاتا ہے۔ دھویں، شور، سیٹیوں کی آوازیں اور ہچکولے سے یہ تعین کیاجاسکتا ہے کہ ناظر مشرقی فضا میں موجود ہے جو کہ آگے آنے والے بیانیے سے مزید واضح ہو جاتا ہے بلکہ تصدیق ہو جاتی ہے کہ ارتکاز نظر کرنے والا مشرقی فضا (معاشرہ) میں موجود ہے۔ رشی کا مندر، اذان کی صدا، زیور سے لدی ہوئی اور زیب وآرائش کی ہوئی عورتیں، پلیٹ فارموں پر بنی ہوئی مورتیاں سے یہ تعین بآسانی کیا جاسکتا ہے کہ ناظر مشرق اور ہندوستان میں موجود ہے اوراس کا معروض بھی مشرق ہی ہے۔ جس میں ترتیب اور سلیقے کا فقدان ہے۔اس ناول میں چوں کہ ارتکاز نظر حاضر متکلم راوی کا ہے۔لہذا یہ بات ذہن نشین رہنی چاہئے۔صیغہ حاضر پر مبنی بیانیے میں قاری ویسے ہی راوی کی دی گئی معلومات کا پابند ہوتا ہے اور حاضر راوی پر مشتمل بیانیے میں راوی کردار کا پابند ہوتا ہے۔اس لیے راوی اپنے ارتکاز نظر میں کسی حد تک کردار کا محتاج ہوتا ہے۔یعنی راوی ارتکاز نظر میں کسی حد تک کردار کا محتاج ہوتا ہے۔یعنی راوی ارتکاز نظر کے لیے کردار پر ارتکاز رکھتا ہے۔مذکورہ ناول میں بھی راوی کا ارتکاز نظر مرکزی کردار کی زندگی پر رہتا ہے اور بیانیہ متن کی تشکیل کے لیے راوی کردار کی حرکی حالت پر انحصار کرتا ہے۔ کردار کی حرکی حالت اور مناظر کو دکھانے والا حاضر راوی ہے۔یعنی راوی کردار کو دیکھ رہا ہے اور دکھا بھی رہا ہے۔ کردار کی حرکی حالت سے مکان تبدیل ہوتے ہیں اور راوی ان تبدیلی مقامات کے نتیجے میں وقوع پذیر ہونے والے واقعات کا احاطہ کرتا ہے۔یوں راوی کے ارتکاز نظر سے مجموعی کہانی کی تشکیل ہوتی ہے۔ حاضر راوی کے ارتکاز نظر میں کردار اور اس کے اردگرد کا منظر نامہ رہتا ہے۔راوی ارتکاز نظر بناتے ہوئے ایک منظر نامے میں کردار کو دکھاتا ہے اور پھر کردار کے دیکھے ہوئے معروض کو بھی پیش کرتا ہے۔یعنی کردار کو بھی دیکھتا ہے اوراسے دیکھتے ہوئے بھی دکھاتا ہے۔ اس ارتکاز نظر میں راوی اور قاری دونوں کردار سے زیادہ باخبر ہوتے ہیں اور زیادہ جانتے ہیں۔راوی کے ایسے ارتکاز نظر کو ہم ناول میں یوں ملاحظہ کرتے ہیں:

"ہلول میں تم پہلی دفعہ آنکھیں کھول رہے ہو۔ تمہاری نادان آنکھوں کے سامنے ایک کھلا ہوا جھروکا ہے۔ جہاں سے ایک قدیم سا منظر جھانک رہا ہے۔ منظر کا مرکز ایک دیو نما پہاڑ ہے۔ جس کے سر پر ایک گھمبیر مندر کا تاج جھلک رہا ہے۔ اس پہاڑ کے موٹے گلے میں گھنے بادلوں کا ایک گجرا ہے بادل یاترا کر کے یہاں سانس لینے آئے ہیں۔"(۲۵)

اقتباس کے پہلے حصے میں راوی کے ارتکاز نظر میں مرکزی کردار ہوتا ہے اور پھر وہ کردار کی مدد سے خارجی ارتکاز نظر قائم کرتا ہے۔ خارجی نقطہ ارتکاز کے لیے وہ مناظر پر ارتکاز کرتا ہے۔ یعنی ناظر کے ارتکا ز نظر میں مقامات ہیں۔ اس ناول کے آغاز میں راوی بطور ارتکازکار کے پہلے مرکزی کردار کے بچپن پر توجہ مرکوز رکھتا ہے اور پھر لڑکپن کے عہد سے شروع کرتا ہے۔

یہ درمیان عرصہ راوی کے عدم ارتکاز نظر کا شکار ہو جاتا ہے۔ جب حاضر راوی وقفہ کے بعد ارتکاز کرتا ہے تو مرکزی کردار چھٹی جماعت کا طالب علم ہوتا ہے۔ ایک جست کے جب راوی ارتکاز نظر کرتا ہے تو مرکزی کردار ہمارے سامنے یوں آتا ہے:

> "ان دنوں میں تم اسکول کی چھٹی جماعت میں پڑھتے ہو۔ ہلول کے چھوٹے اسکول میں تم روزانہ سولہ بچوں کے ساتھ بیٹھ کر اساتذہ کے لمبے درس سنتے ہو۔ تاریخ ہو، ریاضی یا جغرافیہ، سب مضامین بوریت کے حامل ہیں۔ ان میں لے دے کے صرف اردو کا مضمون تمہیں پسند ہے۔ تم اردو شوق سے پڑھتے ہو۔"(۲۶)

متکلم حاضر راوی اپنے ارتکاز نظر کی مدد سے بیانیے میں بعض جگہوں پر کردار کے متعلق معلومات خود فراہم کرتا ہے۔ ایسے تمام بیانیے میں راوی کردار سے زیادہ جانکاری رکھتا ہے۔ جیسا کہ اقتباس بالا میں دیکھا جاسکتا ہے۔ متکلم حاضر راوی مقام اور مرکزی کردار کی اس میں موجودگی کے متعلق بیان کر رہا ہوتا ہے۔ مرکزی کردار چوں کہ بچہ ہے۔ لہذا وہ اس تبدیلی مقام سے ناآشنا ہے۔ تبدیلی مقام اور اردگرد کے منظر نامے کا احاطہ راوی کرتا ہے۔ کیوں کہ کردار اس تبدیلی مقام کا شعور نہیں رکھتا۔ مگر راوی اور قاری دونوں یہاں کردار سے زیادہ جانتے ہیں۔

لہذا اس بیانیے میں تجسس قائم کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ جو راوی کے نقطہ ارتکاز کی پیداوار ہے۔ اس بیانیے کے بعد راوی کا ارتکاز نظر فطرتی انسانی جبلت اور جذبوں پر ہوتا ہے۔ وہ مرکزی کردار (میراجی) کو ایک لڑکی (یمونہ) کی محبت میں گرفتار دکھاتا ہے اور راوی کے ارتکاز نظر میں رومانوی جذبہ ہوتا ہے اور اس

تجربے سے کردار کو گزرتے ہوئے دکھاتا ہے۔ جس کے نتیجہ میں کردار اضطراب میں مبتلا نظر آتا ہے اور شاعری کی صورت اپنے جذبات کا کتھارسس کرتا ہے۔ جس پر راوی اپنی توجہ مرتکز رکھتا ہے۔ راوی ہر مقام کی تبدیلی سے کردار کے اندر پیدا ہونے والی تبدیلیوں پر توجہ مرکوز رکھتا ہے اور انہیں پیش کرتا ہے۔ راوی کا یہ عمل ارتکاز نظر کو کامل بناتا ہے۔ ہر مقام کی تبدیلی کے ساتھ کردار میں بھی تبدیلیاں دیکھنے کو ملتی ہیں۔ یہ تبدیلیاں ظاہری و باطنی کے ساتھ موضوعاتی بھی ہوتی ہیں۔ پہلے مرحلے پر راوی کے ارتکاز نظر میں مرکزی کردار کا بچپن۔ دوسرے میں جنسی بلوغت اور رومانویت تیسرے میں شاعری، آوارگی اور جنسی بے راہ روی اور آخری مرحلہ پر راوی کے ارتکاز نظر میں کردار کی معاشی بدحالی، نشے کی انتہاء، خراب صحت اور موت ہے۔ حاضر راوی کے ارتکاز نظر پر مشتمل دوسرے مرحلے میں بیان ہونے والے بیانیے کو ہم ناول میں یوں ملاحظہ کرتے ہیں:

> ”تم لوگ کافی دنوں سے ملتان ضلع کے ایک دیہات میں رہتے ہو۔ تم نے ہلول چھوڑتے وقت اپنے بچپن کو خیر آباد کہا۔ تم بچے سے لڑکے بن گئے ہو اور لڑکا بن کر تم ایک بہت بڑے راز کے مالک بن گئے ہو۔ اب تمہاری اسکول کی کاپی میں تیس رازدارانہ جنسی نظمیں مرقوم ہوئی ہیں۔ ان نظموں کے لیے تمہاری آنکھیں دور بین بن گئیں اور وہ دور و نزدیک کی بے پرواہ عورتوں کے درشن اپنی گرفت میں لیتی گئیں۔“(۲۷)

حاضر راوی پورے ناول میں تبدیلی مقام اور کردار کے اندر آنے والی تبدیلیوں کو مد نظر رکھتا ہے۔ حاضر راوی نہ صرف مرکزی کردار پر ارتکاز نظر رکھتا ہے بلکہ وہ خارجی منظر نامے اور ماحول کی عکاسی بھی کرتا ہے۔ داخلی نقطہ ارتکاز کی تعمیر کے لیے وہ کردار کی دیکھی ہوئی صورت حال سے استفادہ کرتا ہے۔ کردار کی فکری دنیا کے ارتقاء کو پیش کرنے کے لیے کردار کے افعال کو مد نظر رکھتا ہے۔ ان افعال اور حرکی صورت سے راوی کردار کی فکری دنیا کی عکاسی کرتا ہے۔ مرکزی کردار کے والد کے تبادلہ کی صورت جب وہ ایک مقام (سکھر) میں پہنچتا ہے تو وہاں اس کی ملاقات ایک ذیلی کردار (پنڈت کول) سے ہوتی ہے۔ اس ملاقات کے نتیجہ میں کردار پر فکری اثرات مرتب ہوتے ہیں۔ جن کا اظہار اس کی شاعری میں بھی ملتا ہے۔ اس ملاقاتی احوال کے ذریعے راوی مرکزی کردار کی فکری دنیا پر ارتکاز نظر کرتا ہے اور دوسری طرف وہ ذیلی کردار پر ارتکاز نظر کر کے ناول میں کردار کا اضافہ بھی کرتا ہے۔ ناول میں موجود تمام ذیلی کردار راوی کے نقطہ ارتکاز کی پیدا

وار ہیں۔ جن کو راوی مرکزی کردار کے گرد پھیلی دنیا کی وساطت سے احاطے میں لیتا ہے۔یعنی وہ ان تمام کرداروں کا تعلق راوی مرکزی کردار کے ساتھ ظاہر کرتا ہے یا اس کے ارد گرد کے منظر نامے میں موجود ہوتے ہیں اور راوی ان کو اپنے ارتکاز نظر میں لا کر کہانی کا حصہ بنالیتا ہے۔ اس کے بعد ہم دیکھتے ہیں کہ جب مرکزی کردار ایک اور مقام (لاہور) پر پہنچتا ہے۔تو اس میں راوی کے ارتکاز نظر میں اس کے مشاغل، آوارگی، کتب بینی اور رومانوی تجربہ ہوتے ہیں۔ جس میں کتب بینی اور رومانوی تجربے کو فوقیت حاصل ہوتی ہے۔

اس تمام بیانیے میں راوی کے ارتکاز نظر میں جو چیز حاوی رہتی ہے وہ مرکزی کردار کا رومانوی تجربہ ہوتا ہے۔ یہاں پہنچ کر مرکزی کردار ایک نسائی کردار (میرا سین) میں دلچسپی لیتا ہے اور یک طرفہ محبت کا شکار ہو جاتا ہے۔ راوی مرکزی کردار کے رومانوی تجربے کو اپنے ارتکاز نظر میں رکھتا ہے۔ مرکزی کردار کو رومانوی تجربات سے گزرتے ہوئے دکھاتا ہے۔ اس رومانوی قصے کا کردار پر بڑا گہرا اثر پڑتا ہے۔ جس کے زیر اثر کردار آخر تک رہتا ہے۔ اس رومانوی واقعہ کے متعلق راوی ناول میں یوں رقم طراز ہے:

> ”اس کی آغوش میں واحد ایک شے، ایک مقدس شے، جھلک رہی ہے۔ ایک اسکول کی کاپی جس میں جیومیٹری کی کلاس کی تمام تعلیمات شامل ہیں اور جس کے پہلے ورق پر ایک نام درج ہے۔ میرا سین۔ اور ایک ایڈریس، جہاں گم ہونے کی صورت میں یہ کاپی لوٹائی جاسکتی ہے اور نہ جانے کیوں تمہیں فورا یقین ہو جاتا ہے کہ یہ کاپی دیوی کی ہے۔“(۲۸)

اس ناول میں موضوعاتی تنوع اور کہانی کے بہاؤ کے لیے راوی (ارتکاز کار) ارد گرد کے ماحول اور مرکزی کردار کا ذیلی کرداروں کے ساتھ تعلق سے استفادہ کرتا ہے۔ بیانیہ میں وسعت کے لیے بعض جگہوں پر ارتکاز کار (راوی) کردار کی سمعی اور بصری حصوں سے فیض حاصل کرتا ہے۔ جس سے ارتکاز کار نہ صرف خارجی ماحول کا احاطہ کرتا ہے بلکہ اس میں کردار کو متحرک دکھاتا ہے۔ ایسے بیانیے کو ہم یوں ملاحظہ کرتے ہیں۔ جس میں کردار سمعی اور بصری حصوں کو بروئے کار لاتا ہے اثرات قبول کرتا ہے اور خارجی ماحول میں بطور جز حرکت کرتا ہوا نظر آتا ہے:

> ”آسمان میں پرندے ایک ناگوار فضا چھوڑ کر فرار ہو رہے ہیں اور گلی کوچوں میں دودھ کے آہنی ڈبے سائیکلوں کے پہیوں سے بار بار ٹکرا کر پسپائی کی

مناول کرتے جارہے ہیں۔بالاخانوں پر خاکروبوں کے لمبے جھاڑ و قدیم
تفنگوں کی احتیاط کے ساتھ اپنا ہدف کھوجتے جارہے ہیں اور نالیوں میں محلے
کے آوارہ کتے نامعلوم بدروحوں کو دانت دکھارہے ہیں۔پھر کچھ دیر بعد سیل
پر یوار کے مندر میں سویرے کی پوجا شروع ہورہی ہے جس کی ہر صدا
تمہارے خوف کو توسیع دے رہی ہے۔"(۲۹)

اقتباس ہذا میں ہم خارجی نقطہ ارتکاز کو ملاحظہ کرتے ہیں اور اس خارجی منظر نامے میں مرکزی کردار کو متحرک دیکھتے ہیں۔جو کہ اپنی سمعی اور بصری حسوں کے ساتھ ہے۔یہاں سے راوی کے ارتکاز نظر میں مرکزی کردار کی یک طرفہ محبت،خوف اور عدم اعتماد ہوتا ہے۔جس کے نتیجہ میں کردار بے راہ روی کا شکار ہوجاتا ہے۔نشے اور آوارگی میں پناہ ڈھونڈتا ہے۔اس سارے بیانیے کو ارتکاز کار چھوٹے چھوٹے ٹکڑوں کی صورت تشکیل دیتا ہے اور مختلف لمحوں پر ارتکاز نظر کرتا ہے۔یوں وقت بھی ٹکڑوں کی صورت منقسم نظر آتا ہے۔حاضر راوی کے ارتکاز نظر میں چوں کہ تخاطب رہتا ہے۔لہذا وہ اس ہی پر ارتکاز نظر کرتا ہے۔کردار کی محبت، آوارگی،شراب نوشی،معاشی بدحالی اور بیماری پر راوی توجہ مرکوز رکھتا ہے۔موضوعاتی تبدل کے لیے راوی ناول میں بعض جگہوں پر تقابل کا سہارا بھی لیتا ہے۔جس سے بیانیہ اور کردار دونوں کی صورت حال سمجھنے میں معاونت ملتی ہے۔ایک طرف راوی کے ارتکاز نظر میں کردار ہوتا ہے وہ اس کو دکھاتا ہے۔عمل کرتے ہوئے،سفر کرتے ہوئے،حرکت کرتے ہوئے۔تو دوسری طرف وہ قاری کو بھی ساتھ رکھتا ہے۔دکھاتا ہے اور بتاتا ہے۔یعنی اپنے ارتکاز نظر میں قاری کو بھی شریک کرتا ہے۔راوی ارتکاز نظر کی پیش کش کے لیے مختلف بیانیہ تکنیکس کا استعمال کرتا ہے۔جس میں فلش بیک، فلش فارورڈ اور ناسٹلجیا قابل ذکر ہیں۔

اگر مجموعی طور پر دیکھا جائے تو ناول کے پہلے حصہ میں راوی کے ارتکاز نظر میں مرکزی کردار کا بچپن اور لڑکپن ہوتا ہے اور ارتکاز نظر کی تکمیل کے لیے کردار کی حرکی حالت اہم کردار ادا کرتی ہے۔تبدیلی مقامات میں تسلسل کو قائم رکھنے کے لیے بھی راوی کا ارتکاز اہمیت رکھتا ہے۔کہانی اور واقعات میں بہاؤ کا احساس دلانے کے لیے بھی تبدیلی مکان اور تبدیلی زمان کو مرکزیت حاصل ہے۔ناول کے دوسرے حصے میں راوی کے ارتکاز نظر میں مرکزی کردار کی جوانی معاشی بدحالی،شراب نوشی اور آوارگی ہے اور تیسرے اور آخری حصہ میں گرتی صحت،کردار کی بے حسی،بے بسی،بیماری اور موت ہے۔ان تمام حصوں میں ارتکاز نظر راوی کا ہی رہتا ہے۔اس ناول میں داخلی اور خارجی دونوں نقطہ ارتکاز موجود ہیں۔یہ پورا ناول معین نقطہ ارتکاز

پر مبنی ہے۔ پورے ناول کے بیانیے میں تمام واقعات اور کرداروں کو ارتکاز کا ایک تسلسل کے ساتھ بیان کرتا ہے اور راوی بھی ایک ہی رہتا ہے اور اس راوی کے نقطہ ارتکاز سے ایک کردار کی مکمل کہانی ہمارے سامنے آتی ہے۔

نقطہ نظر (Point of view)

ناول "میرا جی کے لیے" حاضر متکلم راوی کے نقطہ نظر سے پیش کیا گیا ہے۔ اس ناول کا تمام بیانیہ حاضر راوی کے نقطہ نظر پر محیط ہے۔ یعنی اس ناول کا بیان کنندہ / راوی حاضر راوی (second person) ہے اور نقطہ نظر بھی راوی ہی کا ہے۔ راوی نقطہ نظر کی پیش کش کے لیے براہ راست مشاہدہ اور واقعہ نگاری (بتانے) سے استفادہ کرتا ہے۔ اس ناول کی کہانی کے بیان کے لیے بیان کنندہ مرکزی کردار سے مخاطب رہتا ہے۔ جس کے نتیجہ میں بیانیہ وجود میں آتا ہے اور نقطہ نظر کی تشکیل ہوتی رہتی ہے۔ ناول کے ابتدائی حصے میں راوی کے نقطہ نظر میں مرکزی کردار ہوتا ہے اور وہ کردار کو متعارف کرواتا ہے اور وقوع پذیر ہونے والے واقعات کے متعلق بتاتا ہے۔ راوی اس ابتدائی بیانیے میں بطور شریک مشاہدہ (participate observer) حصہ لیتا ہے۔ اس مشاہداتی عمل میں مرکزی کردار مرکز نگاہ ہوتا ہے جو کہ خارجی ماحول میں متحرک ہوتا ہے۔ ناول کے آغاز میں راوی کو ہم اپنے نقطہ نظر کے ساتھ یوں ملاحظہ کرتے ہیں:

> "تم ازل سے ہجرت کر رہے ہو۔ تمہارے پردادے ازل سے ہجرت کر رہے تھے۔ شنید ہے کہ انھوں نے ابتدائی برفوں کے پگھلنے کے فوراً بعد ایشیائے وسطی کے میدانوں کا رخ کیا اور وہاں سے گزر کر کشمیر میں جا آباد ہوئے وہاں وہ صنم پرستوں سے ہندو ہو گئے اور ہندوؤں میں پنڈت بن گئے۔ پھر سردی اور قحطوں نے ان کو کشمیر سے بھگایا۔ وہ پنجاب آ گئے، مشرف بہ اسلام ہو گئے اور برطانوی سرکار کے دفتروں میں ملازمت کرنے لگے۔"(۳۰)

اقتباس ہذا میں دیکھا جا سکتا ہے راوی کے نقطہ نظر میں مرکزی کردار ہے اور وہ اس سے مخاطب ہے۔ راوی کے اس نقطہ نظر پر مبنی بیانیے میں ناول نگار دونوں اطراف سے کسب فیض کرتا ہے۔ ایک طرف وہ کردار سے مخاطب ہوتا ہے تو دوسری طرف قاری کو بھی متوجہ کرتا ہے۔ کردار سے تخاطب ہونے کی صورت

میں وہ کردار کے متعلق بیانیہ تشکیل کرتا ہے اور اس سے گفتگو کے نتیجہ میں قاری سامع بن جاتا ہے۔ یوں راوی، کردار اور قاری تینوں کے درمیان فاصلہ کم ہو جاتا ہے۔ اس خلاء کے منہا ہونے سے نقطہ نظر جامع اور واضح ہوتا ہے اور ناول نگار نقطہ نظر کی تفہیم کو آسان بناتا ہے۔ اگر ہم راوی کے نقطہ نظر کی بات کریں تو راوی کے نقطہ نظر میں کردار کی صورت حال، کیفیات اور خارجی منظر نامہ رہتا ہے۔ راوی کے ایسے نقطہ نظر کو ہم ناول میں یوں ملاحظہ کرتے ہیں:

> ''ٹرین روانہ ہو گئی۔ تمہارا پنگھوڑا تمہارے ماں باپ کے درمیان جھول رہا ہے تمہاری آنکھیں ابھی تک بینائی کی نعمت سے خالی ہیں۔ تمہارے ماں باپ کی آنکھیں تمہاری خاطر کھڑکی کے بھاگتے منظروں کو تاک رہی ہیں۔ شوریدسر شہر، بل کھاتی ندیاں، منہمک دیہات۔۔۔ان کی آنکھوں سے کوئی منظر نہیں بچنے پاتا ہے۔ یہ سب مقامات ان کے لیے بے نام اور اجنبی ہیں۔ لیکن تھوڑا بہت غور کرنے سے ان پر ظاہر ہوتا ہے کہ ٹرین مسلم کشوروں سے گزر رہی ہے۔''(31)

ناول میں نقطہ نظر کی تعمیر میں راوی مختلف حربے آزماتا ہے۔ ناول کے ابتدائی حصے بعض جگہوں پر تخاطب، سننے اور سمجھنے کے فہم سے عاری ہوتا ہے وہاں راوی دکھانے اور بتانے کے عمل سے اس کمی کو دور کرتا ہے۔ اس گفتگو سے قاری اور راوی دونوں مستفید ہوتے ہیں۔ جیسے کہ اقتباس بالا میں دیکھا جاسکتا ہے کہ کردار سے راوی مخاطب ہے۔ مگر وہ اس مخاطب کی گفتگو کو سمجھنے سے قاصر ہے۔ نہ ہی وہ اس گفتگو کو سن پاتا ہے اور نہ ہی اس کو سمجھ پاتا ہے۔ مگر قاری اس گفتگو کو سنتا بھی ہے اور سمجھتا بھی ہے۔ اگر بیان کنندہ کی بات کی جائے تو وہ کہانی کا کردار نہیں بلکہ وہ شریک مشاہدہ ہے اور مبصر راوی کے طور پر زیادہ تر فعال رہتا ہے۔ حاضر راوی کے نقطہ نظر میں مرکزی کردار کا بچپن، لڑکپن، جوانی اس کی روبہ زوال ہوتی ہوئی صحت اور اس کا المیہ رہتا ہے۔ نقطہ نظر کی پیش کش کے لیے راوی مختلف بیانیہ تیکنیکیوں کا سہارا لیتا ہے۔ نقطہ نظر کی پیش کش کے لیے وہ مرکزی کردار کی صورت حال، کیفیات اور حالات سے استفادہ کرتا ہے۔ جیسا کہ پہلے بھی ذکر ہو چکا ہے کہ ناول کے پہلے حصے میں راوی نقطہ نظر کے لیے مرکزی کردار کی حرکی صورت پر انحصار کرتا ہے اس حرکی صورت حال میں مقامات بھی تبدیل ہوتے ہیں اور واقعات بھی وقوع پذیر ہوتے ہیں جو کہ راوی کے نقطہ نظر کے ذریعے قاری تک پہنچتے ہیں۔ اس واقعاتی سلسلے کی کڑیاں بنانے میں زمان اور مکان کو مرکزی

حیثیت حاصل ہوتی ہے۔راوی کے نقطہ نظر میں مرکزی کردار اور خارجی منظر نامہ رہتا ہے۔ جس میں زمان ومکان کی تبدیلی معاونت کرتی ہے۔ بعض مقامات پر راوی زمان کو نظر انداز کرتا ہے۔یعنی راوی کا عدم زمانی احاطہ نقطہ نظر کو مختصر کر دیتا ہے۔ اس مختصر ارتکاز کے نتیجے میں مرکزی کردار کی عمر کا بعض حصہ مختصر پیراگراف کی صورت میں بیان ہوا ہے۔اس کی مثال ہم مرکزی کردار کے بچپن کے عہد کی صورت میں دے سکتے ہیں جس کا بیانیہ مختصر ہے اور اس مختصر بیانیے کے بعد ہم کردار کو لڑکپن میں ملاحظہ کرتے ہیں۔جب مرکزی کردار چھٹی جماعت کا طالب علم ہوتا ہے اس کے بعد راوی کے نقطہ نظر میں مرکزی کردار کا زمانہ طالب علمی،مشاغل، دلچسپی اور رجحانات ہوتے ہیں۔ جس میں راوی نقطہ نظر کی تعمیر کے لیے بتانے کے عمل پر زیادہ انحصار کرتا ہے۔ناول کے اس حصہ میں ہم راوی کے نقطہ نظر کو یوں ملاحظہ کرتے ہیں:

> ”ان دنوں میں تم اسکول کی چھٹی جماعت میں پڑھتے ہو۔ہلول کے چھوٹے اسکول میں تم روزانہ سولہ بچوں کے ساتھ بیٹھ کر اساتذہ کے لمبے درس سنتے ہو۔ تاریخ ہو،ریاضی یا جغرافیہ،سب مضامین بوریت کے حامل ہیں۔ ان میں لے دے کے صرف اردو کا مضمون تمہیں پسند ہے۔“(۳۲)

حاضر متکلم راوی کے اس بیانیے میں بتانے کا عمل کثرت سے ہے اس بتانے کے عمل کے نتیجہ میں راوی نقطہ نظر بناتا ہے۔راوی پیش آنے والے واقعات کو بیان کرتا چلا جاتا ہے۔ اسی طرح راوی کا نقطہ نظر حاوی رہتا ہے۔اس بیانیے سے راوی کا نقطہ نظر قاری تک پہنچتا ہے۔ یہاں سے آگے جو بیانیہ سامنے آتا ہے اس میں راوی کے نقطہ نظر میں مرکزی کردار کی رومانوی اور جنسی دنیا رہتی ہے۔راوی مرکزی کردار اور ایک نسائی کردار(یمونہ) پر ارتکاز کرتا ہے اور مرکزی کردار کی یک طرفہ محبت کے متعلق بیان کرتا ہے۔اس بیانیے میں بھی نقطہ نظر راوی کا ہی رہتا ہے اوراس کے نقطہ نظر میں مرکزی کردار رہتا ہے۔جو کہ رومانوی جذبے کے اضطراب کو کم کرنے کے لیے شاعری میں پناہ ڈھونڈتا ہے اور اپنی اسکول کی کاپی میں بھی شاعری لکھتا نظر آتا ہے۔ناول کے اس حصہ میں راوی نقطہ نظر کی تعمیر کے لیے دکھانے پر زیادہ انحصار کرتا ہے۔ جہاں بھی وہ منظر کشی کرتا ہے خود بھی شریک مشاہد ہوتا ہے۔

اس مشاہداتی فضا اور منظر نامے میں بھی راوی کے نقطہ نظر میں مرکزی کردار کی رومانوی طبیعت اور جنسی جبلت رہتی ہے۔ناول میں تبدیلی مقامات اور زمان کے ساتھ نقطہ نظر بھی تبدیل ہوتا رہتا ہے۔ جب مرکزی کردار کے والد کا تبادلہ ایک مقام (ملتان ڈویژن) سے دوسرے مقام (سکھر) میں ہوتا ہے۔تو وہاں

راوی کے نقطہ نظر میں کردار کی بے بسی اور اضطراب ہوتا ہے۔ جس کے رد عمل میں کردار فرار حاصل کرتا ہے۔ آوارگی کرتا ہوا نظر آتا ہے۔ یہ فرار اور آوارگی نقطہ نظر میں ابہام پیدا کرتی ہے۔ نقطہ نظر تب واضح ہوتا ہے جب مرکزی کردار کی ملاقات ایک ذیلی کردار (پنڈت کول) سے ہوتی ہے۔ جو اسے ایک فکری راہ دکھاتا ہے اور تخلیقی وفنی دنیا کی طرف راغب کرتا ہے۔ یوں ایک واضح اور مرکزی نقطہ نظر کی تعمیر کرتا ہے۔ تبدیلی مقام (لاہور آنے کے بعد) مرکزی کردار کتابوں اور شاعری جیسی تخلیقی وفنی دنیا میں پناہ ڈھونڈتا ہے۔ یہاں راوی کے نقطہ نظر میں مرکزی کردار کی دلچسپیاں، مشاغل اور رومانوی دنیا ہوتی ہے۔ مگر یہاں اس کی کتابوں میں دلچسپی حاوی رہتی ہے جو کہ راوی اپنے نقطہ نظر کے ذریعے بیان کرتا ہے جس کو ہم ناول میں یوں ملاحظہ کرتے ہیں:

> "لاہور آنے کے بعد ملارمے کی صدا تم تک پہنچی۔ پنجاب پبلک لائبریری میں تم کو ملارمے کی ایک چیز مل گئی۔ تم ان دنوں میں میٹرک کر رہے ہو اور اپنا سارا وقت اسی لائبریری میں گزارتے ہو۔ تمہارے والدین اس دھوکے میں ہیں کہ تم وہاں کے پر سکون ماحول سے فائدہ اٹھا کر پڑھائی کر رہے ہو۔ لیکن وہاں جا کر تم میٹرک کی کتابوں کو اپنے بستے میں پڑا رہنے دیتے ہو۔ اپنی کرسی کے پایوں کے پاس، تم فزکس، ریاضی اور تاریخ کے خشک اور محدود کتابوں کی جگہ ایک خوشبودار اور جہاں نما کتاب پڑھتے ہو۔ ساری دنیا کے شاعروں کی منظومات کی ایک ضخیم انتھولوجی، چینی، جاپانی، سنسکرت یا فرانسیسی سے بے شمار تراجم اس میں شامل ہیں۔" (۳۳)

ناول کے اس حصہ میں راوی کے نقطہ نظر میں کردار کی فکری دنیا کا ارتقا ہے۔ یہاں راوی نقطہ نظر کی تعمیر کے لیے دکھانے اور بتانے دونوں طریقوں سے فیض حاصل کرتا ہے۔ دکھانے کے عمل میں راوی کے نقطہ نظر میں خارجی منظر نامہ اور مجموعی ماحول ہوتا ہے اور مرکزی کردار خارجی ماحول میں ایک جز کی طرح متحرک نظر آتا ہے اور پھر یہی جز کل میں بدل جاتا ہے جو کہ راوی کے نقطہ نظر اور ارتکاز کی بدولت ممکن ہو پاتا ہے۔ بتانے پر مشتمل بیانیے میں وقوع پذیر ہونے والے واقعات اور کہانی کا بہاؤ موجود ہے۔ اس کے بعد والے بیانیے میں راوی کے نقطہ نظر میں مرکزی کردار کی رومانوی دنیا اور تجربات ہوتے ہیں۔ جس میں راوی

کے نقطہ نظر اور مرتکز میں ایک نسائی کردار (میرا سین) ہوتی ہے۔ جس کی محبت اور کشش مرکزی کردار کو نہ صرف متحرک کرتی ہے بلکہ یہی رومانوی تجربہ اس کی فکری دنیا کو برانگیختہ بھی کرتا ہے۔

راوی مرکزی کردار کو اس کا تعاقب کرتے ہوئے دکھاتا ہے۔ یہاں راوی کے نقطہ نظر میں تعبیر اور تقدیر دونوں ہوتی ہیں۔ راوی ناول کے اس حصہ میں نقطہ نظر کی پیش کے لیے مختلف بیانیہ تکنیکیوں کا سہارا لیتا ہے۔ فلیش فارورڈ، دکھانے، بتانے اور مکالمے کے ذریعے وہ کردار کے خیالات، جذبات اور حالات کی عکاسی کرتا ہے۔ جس کردار کے ارد گرد بننے والی مجموعی فضا قاری کے سامنے آتی ہے۔ اس پیش کش کے لیے راوی واقعات کو چھوٹے چھوٹے ٹکڑوں میں بیان کرتا ہے جس سے زیادہ نقطہ نظر وجود میں آتے ہیں۔ بعض مقامات پر راوی اپنے نقطہ نظر میں صرف معلومات کو مقدم رکھتا ہے۔ جس کا تعلق کردار سے زیادہ قاری سے ہوتا ہے۔ یہ معلومات آرا اور تبصروں پر محیط ہوتی ہیں۔ جن سے کردار کی صورت حال اور فکری ارتقا کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔ نقطہ نظر کو واضح اور مربوط بنانے کے لیے راوی قاری کو یوں معلومات فراہم کرتا ہے:

> "کتابوں کے معاملے میں بھی میراجی ثناء اللہ سے بہت مختلف ہے۔ ثناء اللہ دن بھر پنجاب لائبریری میں ملارمے کو پڑھتا تھا اور اس کے ساتھ پو (POE) اور وٹ مین (whit man) جیسے پراسرار یا علامت پسند شاعروں کو، میراجی صرف ہندی اور سنسکرت کی کتابوں کا رسیا ہے۔ کالی داس کو بتائیں چنڈی داس کے گیت اور میرابائی کے بھجن اس کے دل میں ہر وقت گونجتے ہیں اور اس طرح میراجی کی زبان پر ہندی اور سنسکرت کے بے شمار الفاظ چڑھ گئے۔ میراجی کے لب عربی کی گرانی یا فارسی کی سبکی کے متحمل نہیں ہوسکتے۔ ان کو اب صرف ہندی اور سنسکرت کا اعتدال راس آتا ہے۔"(۳۴)

چوں کہ واحد متکلم راوی پر مشتمل بیانیے میں نقطہ نظر محدود ہوتا ہے۔ لہذا راوی آرا اور تبصروں کی صورت اس کمی کو دور کرنے کی سعی کرتا ہے۔ دوسری طرف راوی نقطہ نظر کو متنوع بنانے کے لیے کردار کے ارد گرد پھیلی دنیا اور اس سے جڑے کرداروں سے فیض حاصل کرتا ہے۔ مجموعی طور پر اس ناول میں نقطہ نظر راوی ہی کا رہتا ہے اور کہانی راوی کے نقطہ نظر کی مدد سے قاری تک پہنچتی ہے۔ ہر واقعہ، منظر اور صورت حال کے بیان میں حاضر راوی کو مرکزیت حاصل ہوتی ہے اور اس ہی کی بدولت بیانیہ کی مجموعی تشکیل ہوتی ہے۔

حاضر راوی کردار کے احساسات، جذبات، خیالات اور منظر نامے سے استفادہ کرکے اپنے نقطہ نظر کو پیش کرتا ہے۔ جیسا کہ پہلے بھی ذکر ہو چکا ہے کہ کردار کے مقامات بدلنے سے نہ صرف بیانیہ کی تعمیر ہوتی ہے بلکہ متنوع نقطہ نظر بھی بنتے ہیں۔ ہم دیکھتے ہیں کہ لاہور کے مقام پر راوی کے نقطہ نظر میں کردار کی رومانوی دنیا اور آخر میں بے راہ روی کی ابتدا ہوتی ہے۔ اس کے بعد جب مرکزی کردار آل انڈیا ریڈیو میں ملازمت کے سلسلہ میں پہنچتا ہے تو اس مقام پر بھی راوی متنوع نقطہ نظر کی تشکیل کرتا ہے۔ ایک طرف مرکزی کردار، دوسری طرف ریڈیو کی دنیا اور تیسری طرف مجموعی منظر نامہ موجود ہوتا ہے۔ یعنی یہاں نقطہ نظر کی ایک تثلث بنتی ہے مگر اس تثلث میں بھی مرکزیت کردار اور راوی کو حاصل ہوتی ہے۔ ناول کے آخری حصہ میں راوی کے نقطہ نظر میں مرکزی کردار کے ناکام معاشقے، شراب نوشی، آوارگی اور گرتی ہوئی صحت ہوتی ہے۔ راوی اس نقطہ نظر کو ناول میں یوں بیان کرتا ہے:

> ”تم دھیرے دھیرے شرابوں کے اسیر ہوئے ہو، شرابیں تمہیں تمہارے ٹھکانے کی چار دیواری میں نظر بند کر چکی ہیں۔ اب تم شاذ ہی اس چار دیواری سے نکلتے ہو۔ آل انڈیا ریڈیو کی نوکری اور سحاب تمہارے لیے کوئی معنی نہیں رکھتی۔ تم اپنے شب و روز اپنے ٹھکانے پر گزارتے ہو۔ جہاں بوتلوں کی بزم ہر وقت زوروں پر ہے اور ان شب و روز کے دوران تمہارا فہم کا انڈا، ہر وقت تپائی، کرسی یا بستر کی اونچائی سے تم کو اپنی نابینا آنکھوں سے گھورتا ہے۔“(۳۵)

ناول کے آخری حصہ میں نقطہ نظر کی پیش کش کے لیے راوی دکھانے اور تخاطب پر زیادہ انحصار کرتا ہے۔ اس حصے میں راوی کے نقطہ نظر میں مرکزی کردار کی شراب نوشی، آوارگی، فلمی دنیا اور بے بسی ہوتی ہے۔ اس آخری بیانیے میں کردار کی بے حسی کی انتہا، گرتی ہوئی صحت اور بیماری کا بیان ہے۔ اس بدحالی، بے بسی اور بیماری سے پہلے کی صورت حال کو بھی راوی ایک تسلسل کے ساتھ بیان کرتا ہے۔ اس تسلسل میں بمبئی کی فلمی دنیا سے وابستگی، پونا کے مقام پر مشاعرے کی روداد، کثرت سے شراب نوشی، کنگ ایڈورڈ ہسپتال میں داخلہ، بگڑتی ہوئی صحت اور موت کا بیان شامل ہے۔ اس پورے ناول میں نقطہ نظر راوی کا رہتا ہے اور راوی کا نقطہ نظر متعین رہتا ہے۔ اس کے نقطہ نظر میں مسلسل مرکزی کردار کی صورت حال اور حرکت رہتی

ہے۔ جس سے واقعات اور کہانی وجود میں آتے ہیں۔ اس کہانی کے بیان کے لیے راوی بطور ناظر اور بطور متکلم متحرک رہتا ہے اور پورے ناول کی تعمیر میں راوی کا نقطہ نظر حاوی رہتا ہے۔

حوالہ جات

(۱) ژولیاں، "میرا جی کے لیے" سٹی پریس بک شاپ، عبداللہ ہارون روڈ، کراچی، ۲۰۱۳ء)

(۲) ایضاص ۱۰۹

(۳) ایضاص ۱۱۳

(۴) ایضاص ۱۱۷

(۵) ایضاص ۱۲۱

(۶) ایضاص ۱۲۷

(۷) ایضاص۱۳۷

(۸) ایضاص۱۳۸

(۹) ایضاص۱۴۲

(۱۰) ایضاص۱۰۷

(۱۱) ایضاص۱۱۸

(۱۲) ایضاص۱۲۵

(۱۳) ایضاص۱۴۰

(۱۴) ایضاص۱۵۴

(۱۵) ایضاص۱۶۵

(۱۶) ایضاص۱۱۱

(۱۷) ایضاص۱۲۶

(۱۸) ایضاص۱۱۲

(۱۹) ایضاص۱۱۸

(۲۰) ایضاص۱۲۷

(۲۱) ایضاص۱۴۰

(۲۲) ایضاص۱۵۴

(۲۳) ایضاص۱۶۸

(۲۴) ایضاص۱۰۷

(۲۵) ایضاص۱۱۰

(۲۶) ایضاص۱۱۱

(۲۷) ایضاص۱۱۶

(۲۸) ایضاص۱۲۸

(۲۹) ایضاص۱۲۹

(۳۰) ایضاص۱۰۷

(۳۱)ا   یضاص۱۰۷تا۱۰۸
(۳۲)   ایضاص۱۱۱
(۳۳)   ایضاص۱۲۱
(۳۴)   ایضاص۱۲۹
(۳۵)   ایضاص۱۵۱

باب پنجم:

ماحصل

بیانیاتی مطالعہ سے فکشن کے قواعد وضوابط اور اجزائے ترکیبی سامنے آتے ہیں۔اوراس مطالعاتی طریقہ سے کسی بھی فن پارے کی شعریات اور بیانیاتی تجربات کو پرکھا جاسکتا ہے۔اس مقالے میں اگرچہ ساری بیانیاتی جہات اور شعریات کا احاطہ نہیں کیا گیا ہے اور نہ ہی مجموعی طور پر بیانیاتی جہات کا احاطہ کرنا فرد واحد کے لیے ممکن ہے۔خاص طور پر اطلاقی تنقیدی مطالعے میں یہ ممکن نہیں۔ میں نے منتخب بیانیاتی اصطلاحات کے تناظر میں منتخب ناولوں کا مطالعہ کیا ہے۔ جس میں راوی کے تجربات، کہانی، پلاٹ، مرکب

بیانیہ ،میٹا فکشن ،نقطہ ارتکاز اور نقطہ نظر جیسی جہات شامل تھیں۔ تینوں ناولوں میں ہونے بیانیاتی تجربات کو میں نے انفرادی طور پر دیکھا ہے اور اس مطالعہ میں یہ دیکھنے کی سعی کی گئی ہے کہ عصری اردو ناول کس طرح کے بیانیاتی تجربات سے گزر رہا ہے اور ان میں کس طرح کے تجربات ہوئے ہیں۔ مقالہ کے باب اول میں بیانیات اور بیانیاتی اصطلاحات کا مطالعہ کیا گیا ہے۔ مقالے کے باب دوم "حسن کی صورت حال خالی جگہیں پر کرو" میں ہونے والے بیانیاتی تجربات کا مطالعہ کیا گیا ہے۔ باب دوم میں ہونے والے بیانیاتی تجربات کا حاصل مطالعہ مندرجہ ذیل نکات ہیں۔ اگر "راوی کے تجربات" کی بات کی جائے تو مذکورہ ناول کا آغاز غائب راوی سے کیا گیا ہے۔ مگر اگلے ابواب میں راوی کے مختلف تجربات دیکھنے کو ملتے ہیں جس میں غائب راوی، ہمہ دان راوی، عامل راوی اور واحد متکلم کے تجربات شامل ہیں۔ ان مختلف اقسام کے راویوں اور مختلف بیانیہ تکنیکس کی مدد سے ناول نگار نے بیانیہ کی تعمیر کی ہے اور راوی کے تجربات ہی کی معاونت سے مختلف بیانیہ تکنیکوں کا استعمال کیا گیا ہے۔ اس ناول میں ہمہ دان راوی کا تجربہ کر کے ناول نگار نے زمان و مکان اور واقعات کی ترتیب پر اپنی گرفت مضبوط کی ہے۔ اس ناول میں راوی کی مداخلت سے ناول نگار نے واقعات اور کہانی میں پیدا ہونے والے خلا اور ابہام کو ختم کیا ہے۔ ناول میں راوی کی مداخلت ناول کے باب اول ہی سے شروع ہو جاتی ہے۔ راوی آرا یا تبصرہ کرتے ہوئے ایک صورت حال کو بیان کرتا ہے اور پھر اس صورت حال کی وضاحت کے لیے وقوع پذیر ہونے والے واقعات کے بیان کو ممکن بناتا ہے۔ اس ناول میں ایک تجربہ یہ بھی کیا گیا ہے کہ ہمہ دان راوی کہانی کے بیان کے لیے ایک راوی کا انتخاب کرتا ہے اور اس راوی (واحد متکلم راوی) کے ذریعے ایک ذیلی کہانی کو بیان کرتا ہے۔ جس کی مثال ناول میں موجود "موت کی چہل قدمی" نامی ذیلی کہانی کی صورت میں دیکھی جا سکتی ہے۔ ناول "حسن کی صورت حال خالی جگہیں پر کرو" میں ناول نگار نے مختلف راویوں کے تجربات کے ذریعے کہانی کو جامع بنانے کی سعی کرتا ہے۔ واحد متکلم راوی کا تجربہ کر کے ناول نگار نے کبیری کردار اور معاون کرداروں کی داخلی دنیا کا احاطہ کیا ہے اور غائب راوی کی مدد سے خارجی منظر نامے ،حالات اور واقعات کو بیان کرتا ہے۔ ہمہ دان راوی کے تجربات سے استفادہ کرتے ہوئے ناول نگار نے زمان و مکان پر نہ صرف دسترس حاصل کی بلکہ واقعات کی ترتیب، پیش کش اور التوا کا شکار کرنے میں اختیار حاصل کرتا ہے۔ غائب راوی پر مشتمل بیانیے میں بعض جگہوں پر ناول نگار نے خارجی کے ساتھ داخلی کیفیات ،احساسات اور خیالات کو پیش کرنے کے لیے عامل راوی (Agent narrator) کا تجربہ بھی کیا ہے۔ جس سے بیان ہونے والا منظر یا واقعہ کردار کی آنکھوں سے سامنے آتا ہے۔ ناول کے باب دوم "حیرت کی ادارت

"میں ناول نگار ہمہ دان راوی کے لیے راستہ ہموار کرتا ہے اور اس منتخب راوی کو وہ "مدیر حیرت "کا نام دیتا ہے۔ جس کے سبب وہ واقعہ در واقعہ کے بیان کا تجربہ کرتا ہے۔ یعنی واقعہ در واقعہ کے بیان کے لیے ہمہ دان راوی کا تجربہ کیا گیا ہے اور واقعات کی ترتیب کو توڑنے اور جوڑنے میں یہ راوی مرکزیت کا حامل ٹھہرتا ہے۔ اس ناول کے پہلے حصے میں راوی بے جان اشیا سے زیادہ استفادہ کرتا ہے اور ان کی مدد سے واقعات کو بیان کرتا ہے۔ یعنی اس حصہ میں کرداروں سے زیادہ بے جان اشیا اہم ہوتی ہیں۔ ناول کے دوسرے حصے میں مقامات راوی کے لیے اہم ہوتے ہیں۔ وہ وقوع پذیر ہونے والے واقعات کو مقام کی مدد سے پیش کرتا ہے اور تیسرے اور چوتھے حصے میں کردار زیادہ اہمیت کے حامل بن جاتے ہیں۔ زیادہ تر ناولوں کی کہانیوں میں کردار مرکزیت کے حامل ہوتے ہیں۔ مگر اس ناول میں بے جان اشیا کو بھی بہت اہم بنایا گیا ہے۔ اور ان کی مدد سے کہانیوں کی تعمیر کی گئی ہے۔ اس ناول میں راوی کے تجربات کے ساتھ بیانیہ کے لیے بیانیہ تکنیکوں سے بہت زیادہ مدد حاصل کی گئی ہے۔ مجموعی طور پر اس ناول میں غائب راوی، عامل راوی، ہمہ دان راوی اور واحد متکلم راوی کے تجربات کیے گئے ہیں۔ ناول میں کہانی کے فنی لوازم کا خاص خیال رکھا گیا ہے۔ زمانی و منطقی ترتیب دونوں موجود ہیں۔ مرکزی کہانی میں مرکزی کردار کی حرکی صورت واہمے اور خدشے کہانی کی تعمیر کرتے ہیں۔ کردار کی حرکی صورت سے نہ صرف صورت تبدیل ہوتی ہے بلکہ واقعہ کے پورے خدوخال بن جاتے ہیں۔ اس تبدیلی اور حرکی صورت میں کردار کی منظر بینی، ادھورے مشاہدے اور براہ راست مشاہدہ کرنے کا ارادہ بڑا کردار ادا کرتا ہے۔

مرکزی کہانی اور ذیلی کہانیوں کے درمیان ربط پیدا کرنے اور مربوط بنانے میں کرداروں سے زیادہ بے جان اشیاء کردار ادا کرتی ہیں۔ بے جان اشیاء ہی کے سبب ایک واقعہ دوسرے واقعے او ر کرداروں سے تعلق بناتا ہے۔ جس سے ایک مجموعی کہانی کی تشکیل ہوتی ہے۔ اس ناول میں ذیلی کہانیوں کے بیان کے لیے بے جان اشیاء بہت معاونت کرتی ہیں۔ یہ ایک نیا تجربہ ہے کہ بے جان اشیاء کو مرکز بنا کر داروں کو لایا گیا ہے اور ان کی مدد سے کہانیوں کی تعمیر کی گئی ہے۔ دوسرا تجربہ یہ دیکھنے کو ملتا ہے کہ کہانیاں اور واقعات صورت حال پر انحصار کرتے ہیں۔ یعنی بدلتی ہوئی صورت حال اور چیزوں کی حرکی حالت سے بیان ترتیب اور آہنگ وجود میں آتے ہیں۔ تیسرا انوکھا تجربہ یہ کیا گیا ہے کہ ان بے جان اشیاء کو کرداروں کی طرح حرکت کرتے اور مقام بدلتے دکھا کر واقعہ کی تعمیر کی گئی ہے۔ جس کی مثالیں سبز شیشے والی شراب کی بوتل، سلیپنگ بیگ، کاٹ کر اتاری گئی انگوٹھی، خراب میگافون، بے شرمی کا پیپر ویٹ اور گول میز وغیرہ کی صورت میں دی جاسکتی ہے۔

اگر مرکزی کہانی کی بات کی جائے تو مرکزی کہانی اور کردار کا تحرک بیک وقت دو پہلوؤں سے معمور ہوتا ہے۔ یعنی داخلی اور خارجی تحرک کی ابتدا ایک ساتھ ہوتی ہے۔ ایک طرف مرکزی کردار کو ہم متفکرانہ انداز میں ملاحظہ کرتے ہیں اور دوسری طرف وہ جسمانی تحرک کے ساتھ خارج میں نظر آتا ہے۔

اس ناول میں کہانی کے بیان کے لیے مکان کو بھی بہت اہم بنایا گیا ہے۔ مکان کو واقعات کی آماجگاہ بنایا گیا اور ان مقامات سے واقعات کو نتھی کر کے مقام کی اہمیت کو اجاگر کیا گیا ہے۔ جس کی مثالیں، کباڑ خانہ ،چوک خداداد، نرسری اور میلہ بھاگاں جیسے مقامات کی صورت میں دی جاسکتی ہیں۔ جہاں سے مختلف واقعات کی ابتداء ہوتی ہے۔ اس ناول میں کہانی کے واقعات اور کردار ایک دوسرے کے ساتھ تعلق، مکان اور اشیاء کو نسبت سے بناتے ہیں۔ مختلف کہانیوں کے بیک وقت بیان کے لیے ٹائم فریم کا تجربہ کرتا ہے۔ یعنی دونوں طرف وقوع پذیر ہونے والے واقعات کا احاطہ کرنے کے لیے مختلف کہانیوں کے مختلف کرداروں کو ایک ہی مقام پر اکٹھا کرتا ہے۔ مگر وہ ایک دوسرے کی موجودگی سے بے خبر ہوتے ہیں۔ اس تجربے کو ہم میلہ بھاگاں (باب بارہ) والے باب میں ملاحظہ کرسکتے ہیں۔ اس ناول کی کہانی میں وقت گزرنے کا احساس غیر محسوس طریقہ سے دلایا گیا ہے۔ مادی ترقی اور بدلتے منظر نامے کے ذریعے وقت گزرنے کا احساس دلایا گیا ہے۔ بالکل ایسے ہی جیسے ناول "تنہائی کے سو سال" میں یہ تجربہ کیا گیا ہے۔ مرزا اطہر بیگ کے اس ناول میں پلاٹ کی تعمیر کے لیے بے جان اشیاء اور مقامات بہت کردار ادا کرتے ہیں۔ مرکزی کہانی اور تمام ذیلی کہانیوں کو علت و معلول، مقام اور اشیاء عطا کرتی ہیں۔ اس ناول کا پلاٹ کہانی اور واقعات کو طوالت فراہم کرتا ہے۔ ناول میں ملٹی پل پلاٹوں کا تجربہ کیا گیا ہے۔ اگرچہ بہت زیادہ پلاٹوں کا تجربہ قاری کے ارتکاز کو منتشر کر دیتا ہے۔ مگر یہاں ناول نگار نے ان تمام پلاٹوں کے درمیان تعلق اور تسلسل پیدا کر کے قاری کو ابہام سے بچایا ہے۔ بے جان اشیاء سلیپنگ بیگ، صراحی نما شراب کی بوتل، کاٹ کر اتاری گئی انگوٹھی، بے شرمی کا پیپر ویٹ، خراب میگافون اور گول میز کی مدد سے ذیلی پلاٹوں کی تعمیر کی گئی ہے۔ یہ تمام اشیاء واقعات کو اسباب و علل عطا کرتی ہیں۔ دوسرا اس ناول کے پلاٹ کو مکان اہم بناتا ہے۔ مکان کو علت و معلول بنا کر ناول نگار پلاٹ کی تشکیل کرتا ہے۔ ان مقامات میں کباڑ خانہ، چوک خداداد نرسری اور میلہ بھاگاں شامل ہیں۔ تیسرا ناول کے پلاٹ کی تعمیر میں حواس خمسہ سے بہت زیادہ مدد لی گئی۔ مرکزی کردار کے دیکھنے، سننے اور محسوس کرنے سے بہت زیادہ استفادہ کیا گیا ہے۔ جس کی مثالیں مرکزی کہانی کے مرکزی کردار کا فیکٹری بس میں سفر کے دورانیے والے بیانیے میں دیکھی جاسکتی ہیں۔ اس ناول کے پلاٹ میں اجنبیانے (نامانوس بنانے کا عمل) کا تجربہ

،نرسری والی بات، میں کیا گیا ہے۔ اس بیانیے کی تعمیر فن برائے تکنیک کے ذریعے کی گئی ہے۔ ایسے بیانیے کو ناول کے باب "کباڑ کمپلیکس" میں دیکھا جاسکتا ہے۔ جہاں ہوپ نامی کتے کا گوشت خور پودے خون چوستے ہیں ۔یعنی اس ناول کا پلاٹ محض کہانی اور واقعات کی ترتیب تک محدود نہیں بلکہ بیانیہ کو نامانوس بنانے اور اس میں خلل ڈالنے کا تجربہ بھی کیا گیا ہے۔ جس کی مثالیں ناول کے ابتدائی ابواب میں دیکھی جاسکتی ہیں۔ اس ناول کے پلاٹ میں ناول نگار نے واقعہ در واقعہ بیان کے دوران بھی علت و معلول کا اہتمام بڑی خوبصورتی سے رکھا۔ جس میں معقول نامعقول ضروری اور غیر ضروری چیزیں بھی فٹ نظر آتی ہیں۔ اس کے پلاٹ میں یہ بھی ایک تجربہ دیکھنے کو ملتا ہے کہ کہانی اور واقعات کو التواء کا شکار کرنے کے لیے جزئیات نگاری اور تفصیل نگاری سے بہت زیادہ استفادہ کیا گیا ہے۔ اس ناول میں مرکب بیانیہ کا تجربہ بھی واقعہ در واقعہ کے بیان کو ممکن بنانے کے لیے کیا گیا ہے اور مرکزی کہانی کے اندر ذیلی کہانیوں کو بیان کیا گیا ہے۔

اس ناول میں مرکب بیانیہ کے ذریعے ذیلی کہانیوں کو جگہ دی گئی۔ اور انہیں نامانوس بنایا گیا۔ مرکب بیانیہ کے تجربات کرکے اس ناول کی ضخامت کو بڑھایا گیا۔ اس ناول کے دو ابواب میں مرکب بیانیہ کے تجربات کی کثرت دیکھنے کو ملتی ہے۔ جس میں باب سوم "کباڑ خانہ" اور باب چہارم " عظیم نجات دہندہ سے نجا ت آؤ مٹھائی بانٹیں" شامل ہیں۔ دونوں ابواب میں مرکزی کہانی کا بیان قلیل اور مرکب بیانیہ پر مشتمل ذیلی کہانیوں کا بیان کثیر ہے۔ اس کے علاوہ ناول کے باب گیارہ، چودہ اور بیسویں باب میں بھی مرکب بیانیہ کے تجربات ہوئے ہیں۔

میٹا فکشن کا تجربہ اس ناول میں راوی کی پیداوار ہے۔ میٹا فکشن کرداری ارتکاز کا نتیجہ ہے۔ میٹا فکشن کا تجربہ اگر چہ قاری اور کردار کے درمیان فاصلہ کم کرنے کے لیے کیا جاتا ہے مگر یہاں میٹا فکشن کا تجربہ کردار اور مصنف کے خیالات اور کتھارسس کرنے کے لیے کیا گیا ہے۔ اس تجربہ کے ذریعے وہ کرداروں کی ذہنی و فکری حالت کا ادراک کرواتا ہے اور تجربے کے ذریعے حقیقی و خیالی دنیا کے امتزاج کو ممکن بنایا گیا ہے۔ ناول میں موجود اگر نقطہ ارتکاز کی بات کی جائے ناول کے پہلے حصے میں راوی کے نقطہ ارتکاز میں اشیاء ہیں۔ ناول کے دوسرے حصے میں راوی کے نقطہ ارتکاز میں مقام ہے۔ تیسرے حصے میں کردار، ان کی صورت حال، داخلی دنیا، فکری انتشار اور لایعنیت اور متصادم صورت حال ہے اور آخری حصے میں کردار اور ان کرداروں کا انجام ہے۔ نقطہ ارتکاز کے ذریعے راوی نے متنوع واقعات کو ناول کا حصہ بنایا ہے۔ ارتکاز کار کا مقام اور بعض جگہوں پر ارتکاز کار بدلتا رہتا ہے۔ یعنی کبھی راوی کے ارتکاز کے ذریعے واقعات کو ناول کا حصہ

بنایا گیا ہے اور کبھی کرداری ارتکاز کی معاونت سے صورت حال یا واقعات کو پیش کیا گیا ہے۔ باب چہارم میں ناظر ایک ہی مقام سے مختلف کرداروں پر ارتکاز کرتا ہے۔ یعنی ناظر ایک ہی مقام سے مختلف واقعات کی ابتداء کرتا ہے۔ بیش تر ناولوں میں نقطہ ارتکاز راوی، کردار یا مصنف کا ہوتا ہے اور ان کے ارتکاز میں صورت حال، مناظر، کردار واقعات اور کہانی ہوتے ہیں۔ مگر اس ناول میں ہمہ دان راوی (مدیر حیرت / مصنف) کے نقطہ ارتکاز میں واقعات اور کہانی کی ترتیب اور ترکیب بھی رہتی ہے۔ جس کے متعلق بیان وہ آراء اور تبصروں کی صورت میں کرتا ہے۔ اس کی واضح مثال ناول کے باب دوم "حیرت کی ادارات" میں ملاحظہ کر سکتے ہیں۔ جس میں مصنف (مدیر حیرت) بیانیہ کی جہات، ترتیب اور ترکیب پر روشنی ڈالتا ہے اور اس عمل میں تسلسل کے لیے "مدیر حیرت" نامی راوی / مصنف کو متعارف کرواتا ہے۔

نقطہ نظر کے تجربات سے استفادہ کرتے ہوئے ناول نگار نے کہانی اور واقعات کے درمیان ربط بنانے کی سعی کی ہے۔ کہانی میں ابہام اور خلاء کو ختم کرنے کے لیے مصنف نے مختلف کرداروں کے نقطہ نظر سے فیض حاصل کیا ہے۔ خاص کر کے مرکزی کہانی میں موجود خلاء اور ابہام کو ختم کرنے کے لیے ناول نگار کے نقطہ نظر سے استفادہ کیا ہے۔ ناول کی مرکزی کہانی میں ابہام کو ختم کرنے کے لیے ناول کے باب پندرہ "زرد ہی زرد ہے، نظر، ناظر نظارہ سب زرد ہے" میں معاون کردار (نور خان) کے نقطہ نظر کو شامل کیا گیا ہے۔ جس سے مرکزی کہانی واضح اور مکمل ہوتی ہے۔

ناول "چار درویش اور ایک کچھوا" میں مصنف نے راوی کے تجربات کرتے ہوئے راوی کو بطور قاری بھی پیش کیا ہے۔ جس کی مثالیں ناول کے باب دوم میں دیکھی جاسکتی ہیں۔ ناول کے باب دوم "آفتاب اقبال" میں راوی / مصنف مرکزی کردار کو درپیش مسائل، اس کی زندگی اور تقدیر کا تقابل مختلف ادیبوں اور فکشنائی کرداروں سے کرتا ہے۔ اور اس بیانیے میں راوی اور کردار دونوں بطور قاری ہمارے سامنے آتے ہیں اور اس ناول میں داخلی و خارجی منظر نامے کو مؤثر بنانے کے لیے ناول نگار نے دو راویوں کے تجربات کیے ہیں۔ جس میں واحد متکلم راوی اور غائب راوی شامل ہیں۔ ناول میں بعض مقامات پر راوی کے تجربات کی مدد سے ناول نگار نے ایک ہی واقعہ کو مختلف تناظرات سے پیش کیا ہے۔ اور بعض مقامات پر واقعہ میں پیدا ہونے والے خلا یا ادھورگی کو ختم کرنے کے لیے بھی ناول نگار راوی کے ارتکاز سے استفادہ کرتا ہے۔ راوی کے ایسے تجربات میں ایک واقعہ کو ایک راوی (واحد متکلم) بیان کرتا ہے اور اس واقعہ کے بیان میں جو ادھورگی یا خلا ہوتا ہے یا پھر بعض جگہوں پر اس واقعہ کے تسلسل کو برقرار رکھنا ہوتا ہے۔ تو وہاں دوسرے راوی (غائب راوی) سے کام

لیا جاتا ہے۔ اس دوسرے راوی کے تجربات اور ارتکاز کی مدد سے نہ صرف واقعہ کو تسلسل فراہم کیا گیا ہے بلکہ خلا اور ادھورگی کو ختم کیا اور خارجی منظر نامے کا احاطہ بھی کیا ہے۔ راوی کے ان تجربات کی مدد سے ناول نگار واقعہ اور کہانی کو نہ صرف بہاؤ فراہم کرتا ہے بلکہ اس کے اندر پیدا ہونے والے ابہام کو بھی ختم کرتا ہے۔ جس سے راوی کے تجربات کی اہمیت کا اندازہ بھی ہوتا ہے۔ اگر اس ناول کی کہانی کو دیکھا جائے تو اس میں کہانی کی تکمیل کے لیے یہ تجربہ کیا گیا ہے کہ مرکزی کہانی کے مرکزی کردار کا تعلق تمام ذیلی کہانیوں سے پیدا کر کے ایک مجموعی کہانی کی تشکیل کی گئی ہے اور ان تمام ذیلی کہانیوں کے اندر مرکزی کہانی اور اس کے کردار کے متعلق بیانیے کو شامل کر کے مرکزی کہانی کو مکمل کیا گیا ہے۔ یعنی تمام ذیلی کہانیاں اگر چہ اپنے انفرادی واقعات کی حامل ہیں مگر دوسری طرف یہ تمام ذیلی کہانیاں مرکزی کہانی کی تعمیر بھی کرتی ہیں۔ یوں ان تمام ذیلی کہانیوں سے ایک مجموعی کہانی جنم لیتی ہے جو ایک خاندان کی کہانی کی صورت اختیار کر لیتی ہے۔ یوں یہ ایک انوکھا تجربہ دیکھنے کو ملتا ہے کہ اس ناول میں مرکزی کہانی کو چاروں سمتوں سے بیان کیا گیا ہے۔ جس کی مثال تمام ذیلی کہانیوں میں مرکزی کہانی کے بیان میں دیکھی جا سکتی ہے۔ ناول کے باب چہارم "بالا دی ویجی گاٹ" میں بیان ہونے والی ذیلی کہانی اس کی ایک واضح مثال ہے۔ یہ ذیلی کہانی مرکزی کہانی اور اس کے کردار سے اس قدر تعلق بناتی ہے کہ ایسا لگتا ہے جیسے ہم ایک ہی ڈرامے یا فلم کے مختلف سیزن دیکھ رہے ہوں۔ جن میں متنوع واقعات کا تسلسل ہے۔ یوں ناول نگار ایک طرف وقوع پذیر ہونے والے واقعات کا دوسری طرف کے واقعات سے تعلق قائم کر کے ناول کو طوالت عطا کرتا ہے اور اس تعلق اور نسبت سے استفادہ کر کے ناول نگار چھوٹے چھوٹے پلاٹوں کے دائرے بناتا ہے۔ تمام ذیلی کہانیوں کے پلاٹوں میں مرکزی کہانی کے پلاٹ کی شمولیت اس کی واضح مثال ہے۔ یوں اس ناول کا پلاٹ ساری کہانی کو آپس میں جوڑتا ہے۔ اس ناول میں تمام کہانیوں کے پلاٹ زنجیر کی کڑیوں کی طرح ایک دوسرے سے جڑے ہوئے ہیں۔ ناول میں بعض پیراگراف اس قدر پلاٹ کے لوازم سے معمور ہیں کہ ان میں پلاٹ کے تمام حصے بیک وقت متصل ہو جاتے ہیں۔ جیسا کہ ناول کے صفحہ نمبر ۲۴۸ میں کہانی کے مرکزی کردار کے متعلق بیانیہ ہے۔ جس میں کردار کا زمان، مکان، تحرک کی علت و معلول اور کردار کو درپیش خطرات کو بیان کیا گیا ہے۔ جس میں پلاٹ کے رائزنگ ایکشن، کشمکش، تصادم اور اختتام کی جھلک موجود ہے۔ اس ناول میں پلاٹ کے متعلق یہ تجربہ بھی کیا گیا ہے کہ پلاٹ کے انٹر سیکشن پوائنٹ کے لیے واقعات کی جگہ کرداروں کو اہمیت دی گئی ہے۔ یعنی ایک کردار (اقبال محمد خان) نہ صرف تمام ذیلی کہانیوں کے پلاٹوں کو آپس میں جوڑتا ہے بلکہ تمام واقعات کے درمیان تعلق پیدا

کرنے کا سبب بھی ٹھہرتا ہے۔ جس سے ناول کا پلاٹ مضبوط ہوتا ہے۔ میٹا فکشن کا تجربہ کر کے اس ناول میں بیانیاتی طریقے پر بھی روشنی ڈالی گئی ہے۔ ناول کے باب سوم "ارشمیدس "میں راوی اور کردار کے تصادم کے نتیجہ میں جب وہ دونوں پہلی ذیلی کہانی کے متعلق بحث کرتے ہیں اور وقوع پذیر ہونے والے واقعات کو کہانی کا نام دیتے ہیں اوراس میں وقوع پذیر ہونے والے واقعات کے تناظر پر روشنی ڈالتے ہیں۔ تو یہ میٹا فکشن پر مبنی بیانیہ ہمارے سامنے بیانیاتی تناظرات اوراس کے محاسن وعیوب کو عیاں کرتا ہے۔ دوسرا اس تجربے کے ذریعے مصنف فکشن کے اندر فکشن کا احساس دلاتا ہے۔ بلکہ اس تمام بیانیے کو فکشنائی بیانیے کے طور پر رکھ کر دیکھنے کی دعوت دیتا ہے۔ یوں قاری حقیقی اور تصوراتی دنیا کے امتزاج سے نتائج اخذ کرتا ہے۔ میٹا فکشن کا یہ تجربہ دراصل واقعات کو فکشانیت عطا کرتا ہے۔ تاکہ قاری کو یہ احساس دلایا جاسکے کہ وہ فکشن کا مطالعہ کر رہا ہے اور یہی میٹا فکشن کا کام ہوتا ہے۔ اگر مرکب بیانیہ / فریم بیانیہ کی بات کی جائے تو اس ناول میں کہانیوں کے اندر کہانیوں کے بیان کو ممکن بنانے کے لیے یہ بیانیہ تجربہ کیا گیا ہے۔ مصنف مرکب بیانیہ کے تجربے کے لیے واحد متکلم راوی کا سہارا لیتا ہے۔ مرکب بیانیہ کے تجربہ کی مثال چاروں کہانیوں کے اندر مرکزی کہانی کے مرکزی کردار کے متعلق بیانیے میں دیکھی جاسکتی ہے۔ اس ناول میں مرکزی کہانی کی تکمیل کے لیے مرکب بیانیہ کا تجربہ کیا گیا ہے۔ دوسری طرف کہانی کی ذیل میں کہانی کے بیان کے لیے نقطہ ارتکاز سے استفادہ کیا گیا ہے۔ ذیلی کہانیوں کے بیان میں کردار (واحد متکلم راوی) کے نقطہ ارتکاز کے ذریعے مرکزی کردار کی کہانی کا بیان ممکن ہو پاتا ہے۔ نقطہ ارتکاز کے ذریعے مختلف کرداروں کا ارتکاز نظر سامنے آتا ہے کہ ان کرداروں کی نظر میں کونسی اشیاء، محرکات اور عوامل ہیں۔ اگر اس ناول میں ہونے والے نقطہ نظر کے تجربات کی بات کی جائے تو اس میں نقطہ نظر کے کافی تجربات ہوئے ہیں۔ راوی، کرداراور مصنف کے نقطہ نظر کی مدد سے بیانیہ اورواقعات کی تعمیر کی گئی ہے۔ مختلف نقطہ نظر (point of views) کے ذریعے ایک سے زیادہ جہات سے واقعات کو بیان کیا گیا ہے۔ ہم کہہ سکتے ہیں کہ موضوعاتی تنوع عطا کرنے میں نقطہ نظر کے تجربات اس ناول میں کافی معاونت کرتے ہیں۔ صرف موضوعاتی تنوع ہی نہیں بلکہ نقطہ نظر / پوائنٹ آف ویو کے تجربات سے واقعات کو ایک سے زیادہ تناظرات سے پیش کیا گیا ہے۔ خاص کر کے ایسے تجربے کو ہم ناول کے باب سوم "ارشمیدس" میں ملاحظہ کرتے ہیں۔ جس میں کچھوے کو بطور راوی / کردار کے پیش کر کے واقعات کو ایک نیا تناظر فراہم کیا گیا جس کے نتیجہ میں ایک واقعہ کے مختلف پہلو اور حقائق قاری کے سامنے آتے ہیں۔ ناول کے اس ہی باب میں کرداروں اور راوی کے درمیان تصادم پیدا کر کے ناول نے نہ صرف تناظرات میں اضافہ

کیا ہے بلکہ بیانیاتی زاویوں پر بھی روشنی ڈالی ہے۔یعنی ایک کے نقطہ نظر (کردار) کے ذریعے تشکیل پانے والے بیانیے کو دوسرے کے نقطہ نظر (راوی) سے بیان کر کے بیانیہ کی مضمون اور فکری جہات میں اضافہ کیا ہے۔ ناول میں موجود کچھ نقطہ نظر کے تجربات واقعات میں موجود ابہام اور ادھورگی کو کم کرتے ہیں۔ جس میں کچھ کرداروں کے نقطہ نظر انتہائی اہم ہوتے ہیں جن کی عدم موجودگی سے کہانی نامکمل رہتی ہے ایسے کرداروں میں یار محمد، کچھوا اور عالمگیر شامل ہیں۔ جن کے نقطہ نظر سے کہانی کی تکمیل ہوتی ہے۔

تیسرے ناول "میرا جی کے لیے" کے حاصل مطالعہ نکات کے متعلق بات کی جائے تو یہ اردو زبان وادب کا واحد ناول ہے جس میں بیانیہ کی تعمیر کے لیے حاضر راوی (second person) کا تجربہ کیا گیا ہے۔ یہ پورا ناول حاضر راوی کے تجربات پر مشتمل ہے۔یعنی حاضر راوی کے ذریعے پورے ناول کی تشکیل کی گئی ہے اور اس تشکیلی عمل کے لیے راوی، تخاطب، مشاہدہ، قیاس آرائیوں، تبصروں اور پیشین گوئیوں کا سہارا لیتا ہے۔ حاضر راوی کے اس تجربہ میں راوی کردار سے مخاطب رہتا ہے۔اس طرز تخاطب سے راوی ایک طرف کردار سے سروکار رکھتا ہے تو دوسری طرف قاری کو بھی متوجہ رکھتا ہے۔ اگر کہانی کی تعمیر میں مرکزی نقطہ کی بات کی جائے تو واقعات کے وقوع پذیر ہونے میں مرکزی کردار کی حرکی حالت بہت کردار ادا کرتی ہے اور تبدیلی مقامات سے واقعات کو بہاؤ ملتا ہے۔ کہانی کے ابتدائی حصے میں مرکزی کردار چوں کہ نومولود ہوتا ہے۔لہذا اس کی حرکی حالت شعوری نہیں ہوتی بلکہ وہ معاون کرداروں پر انحصار کرتا ہے۔ اور اس ابتدائی حصے میں ناول نگار خارجی منظر نامے پر توجہ مرتکز رکھتا ہے۔ مرکزی کردار کی یہی حرکی حالت بھی کہانی اور پلاٹ کی تعمیر میں معاونت کرتی ہے اور اس ہی حرکی اور فعلی حالت میں واقعات کے علت و معلول مستور ہے۔ مرکزی کردار کی خط مستقیم پر حرکی و فعلی حالت ہی اس ناول کے پلاٹ کو زمانی اور واقعات ترتیب عطا کرتی ہے۔ جس کے نتیجہ میں اس ناول کا پلاٹ سادہ، مربوط اور جامع بنتا ہے۔اس ناول میں بیان ہونے والے واقعات میں جزئیات نگاری سے زیادہ تفصیلی نگاری ہے۔ اگر نقطہ ارتکاز اور نقطہ نظر کو دیکھا جائے تو اس ناول میں نقطہ ارتکاز متعین رہتا ہے۔نقطہ نظر اور نقطہ ارتکاز دونوں ہی راوی کے رہتے ہیں۔ اس ناول میں راوی بطور مشاہدہ دکھانے کے عمل پر زیادہ انحصار کرتا ہے۔یعنی اس ناول میں دکھانے کا عمل حاوی ہے۔ عصری اردو ناولوں میں نقطہ نظر اور نقطہ ارتکاز کے تجربات میں راوی حاوی ہے۔ اور راوی کو مرکزیت حاصل ہے۔ ان تجربات میں راوی کے حاوی ہونے کے دو اسباب ہیں۔ ایک اردو فکشن میں کرداروں کی داخلی دنیا کو بہت زیادہ فوقیت دی گئی دوسرا بیانیہ پر مضبوط گرفت حاصل کرنے کے لیے اس قسم کے راوی پر زیادہ انحصار کیا جاتا ہے۔ اگرچہ اب

عصری اردو ناولوں میں بیانیہ تکنیکوں کے بہت زیادہ تجربات ہو رہے ہیں۔ عصری اردو ناولوں میں میٹا فکشن کے تجربات ،افسانویت اور حقیقت کے ادغام کے لیے کیے گئے ہیں۔ تخیل اور حقیقت کے امتزاج سے زندگی کو پیش کیا گیا ہے اور ان دونوں کے درمیان ربط بنانے کی سعی کی گئی ہے ۔اگر تینوں ناولوں کی کہانیوں کو دیکھا جائے تو جو انفرادی شناخت ہر کہانی کی بنتی ہے جو اسے تعمیر کے لیے وسائل ،علت اور معلول عطا کرتی ہے۔ کچھ اس طرح سے ہے۔ناول "حسن کی صورت حال خالی جگہیں پر کرو"میں مرکزی کردار کی باطنی دنیا کے ابہام،واہمے ،خدشے اور درپیش صورت حال اس ناول کی کہانی اور پلاٹ کو تعمیر کرتے ہیں۔ صرف یہی نہیں بلکہ مرکزی کہانی اور ذیلی کہانیوں کے کرداروں کو ایک صورت حال سے نبرد آزما دکھایا گیا ہے۔ جس سے وہ نپٹنے کی سعی کرتے ہیں اور رد عمل میں واقعات وقوع پذیر ہوتے ہیں۔ جبکہ دوسرے ناول "چار درویش اور ایک کچھوا"میں مرکزی کردار کی فعلی صورت یعنی عمل کے نتیجہ میں پیدا ہونے والی صورت حال کہانی اور پلاٹ کو بہاؤ فراہم کرتی ہے۔اس ناول کی مرکزی اور تمام ذیلی کہانیوں کے کرداروں کو ہم افعال سرانجام دیتے ہوئے دیکھتے ہیں۔ ہر کردار کسی نہ کسی مقام پر عمل کر رہا ہوتا ہے اور رد عمل کے طور پر واقعات بنتے ہیں اور تیسرے ناول" میرا جی کے لیے "میں مرکزی کردار کی حرکی حالت سے واقعات وجود میں آتے ہیں۔یعنی کردار کی حرکی حالت سے واقعات وجود میں آتے ہیں۔یعنی کردار کی حرکی حالت واقعات کی تعمیر کرنے میں معاونت کرتی ہے جس سے ایک مجموعی کہانی اور پلاٹ وجود میں آتے ہیں۔

نتائج

۱۔ بیانیاتی مطالعے کی مدد سے عصری اردو ناولوں کے اندر ہونے والے بیانیاتی تجربات تک رسائی حاصل کی گئی۔اس مطالعے سے ان منتخب ناولوں کے شعریاتی ڈھانچے کو دریافت کیا گیا۔ان ناولوں کی بیانیاتی جہات راوی کے تجربات، کہانی، پلاٹ / کلامیہ، میٹا فکشن، مرکب بیانیہ، نقطہ ارتکاز اور نقطہ نظر سمجھنے میں مدد ملی۔

۲۔ بیانیات کی منتخب اصطلاحات کے تناظر سے فکشن کو فکشن بنانے والے اجزائے ترکیبی تک رسائی حاصل ہوئی۔ جن سے یہ ادراک ہوا کہ یہ اجزائے ترکیبی ہی دراصل فکشن کو فکشن بناتے ہیں۔ اور ان کی عدم موجودگی یا پھر غیر فنکارانہ استعمال فن پارے میں نقائص پیدا کرتا ہے۔اور یہی بیانیاتی جہات فن پارے کو محاسن عطا کرتی ہیں۔

۳۔ فکشن میں بیانیہ متن مرکزیت کا حامل ہوتا ہے۔اس ہی متن افسانہ سے کہانی اور واقعہ کے اندر بیان ہونے والی صورت حال، حرکی حالت اور افعال دریافت ہوتے ہیں۔اور ان ہی سے یہ سارے عوامل وجود میں آتے ہیں۔ متن کے مطالعہ اور اس میں غور و فکر کرنے سے ہی پلاٹ کے اسباب و علل سامنے آتے ہیں۔

4۔ متن مرکزیت کا حامل ضرور ہوتا ہے مگر بیانیاتی تجربات ہی عام متن کو افسانوی متن میں بدلتے ہیں۔

سفارشات

۱۔ بیانیات کے حوالے سے جو بنیادی نوعیت کا کام ولادی میر پروپ ،تودوروف ، گریماس اور جیراڈ ژینٹ نے کیا ہے اس کا اردو زبان میں ترجمہ کرنے کی اشد ضرورت ہے۔ تاکہ علم بیانیات کی مدد سے ہمارے فکشن کو پرکھا جاسکے۔

۲۔ فکشن کی شعریات اور بیانیاتی اصطلاحات کو مرتب کرنے کی بھی اشد ضرورت ہے۔

۳۔ بیانیہ کی ساختیوں کلاسیکی بیانیات اور جدید بیانیات کے متعلق انگریزی میں ہونے والے کام کے تراجم کی ضرورت ہے۔ جس سے نظری اوراطلاقی مباحث اردو میں قائم ہوسکتے ہیں اور یہ دو کتابیں انتہائی اہمیت کی حامل ہیں۔ جن کے اردو زبان میں تراجم ہونے چاہئے ایک ”فکشن کا فن“ مرتب ڈیوڈ لوج اور دوسری ”علم بیانیات“ ازمیکے بال انتہائی اہم کتب ہیں۔

کتابیات

بنیادی ماخذ

ژولیاں، میرا جی کے لیے، ژولیاں کولومو، "میرا جی کے لیے" تین ناولٹ، آج پبلی کیشنز، عبداللہ ہارون روڈ کراچی، ۲۰۱۳ء

سید کاشف رضا، چار درویش اور ایک کچھوا، مکتبہ دانیال، عبداللہ ہارون روڈ کراچی، ۲۰۱۸ء

مرزا اطہر بیگ، حسن کی صورت حال خالی جگہیں پر کرو، سانجھ پبلی کیشنز، لاہور ۲۰۱۵ء

ثانوی ماخذ

ارسطو، "شعریات"، (مترجم) شمس الرحمن فاروقی، عکس پبلی کیشنز، لاہور ۲۰۱۹ء

ابوالاعجاز حفیظ صدیقی، ادبی اصطلاحات کا تعارف، اسلوب لاہور، ۲۰۱۵ء

الطاف انجم، ڈاکٹر، اردو میں مابعد جدید تنقید، عکس پبلی کیشنز لاہور، ۲۰۱۸ء

ای۔ ایم فارسٹر ناول کا فن (مترجم) ابوالکلام قاسمی، عکس پبلی کیشنز لاہور

پیٹر بیری، بنیادی تصورات (مترجم) ادریس بابر، عکس پبلی کیشنز ۲۰۱۸ء

جہانگیر احمد، ڈاکٹر، اردو ناول کی شعریات، بک ٹاک، ٹمپل روڈ، لاہور ۲۰۱۸ء

خالد محمود خان، فکشن کا اسلوب، فکشن ہاؤس لاہور، ۲۰۱۹ء

رضی شہاب، افسانے کی شعریات، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی، ۲۰۱۶ء

روبینہ سلطان، تین نئے ناول نگار، دستاویز، پبلی کیشنز، لاہور ۲۰۱۲ء

سکندر احمد، اردو افسانے کے قواعد، عکس پبلی کیشنز لاہور، ۲۰۱۹ء

شمس الرحمن فاروقی، افسانے کی حمایت میں، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، جامعہ نگر، نئی دہلی، ۲۰۰۶ء

صغیر افراہیم، پروفیسر، اردو کا افسانوی ادب، ایجوکیشنل بک ہاؤس دہلی، ۲۰۱۰ء

صفدر رشید، ڈاکٹر، شعر، شعریات، اور فکشن، مجلس ترقی ادب لاہور،

قاضی افضال حسین، بیانیات، (مرتب) قاضی افضال حسین سکس پبلی کیشنز لاہور ۲۰۱۹ء

فرخ ندیم، ڈاکٹر، فکشن، کلامیہ اور ثقافتی مکانیت، عکس پبلی کیشنز لاہور، ۲۰۱۸ء

گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر، ساختیات پس ساختیات اور مشرقی شعریات، سنگ میل پبلی کیشنز لاہور، ۱۹۹۴ء

ممتاز شیریں، معیار، نیا ادارہ، ۱۵ سر کلر روڈ لاہور، ۱۹۶۳
ممتاز شیریں، منٹو نوری نہ ناری مرتبہ آصف فرخی، مکتبہ اسلوب کراچی، ۱۹۸۵ء
میلان کنڈیرا، ناول کا فن، (مترجم) ارشد وحید، اکادمی ادبیات پاکستان، اسلام آباد، ۲۰۱۷ء
ناصر عباس نیر، ڈاکٹر، جدید تنقید اور مابعد جدید تنقید، انجمن ترقی اردو، گلشن اقبال، کراچی، ۲۰۱۳ء
ناصر عباس نیر، ڈاکٹر، مابعد جدیدیت نظری مباحث، سنگ میل پبلی کیشنز لاہور، ۲۰۱۸ء

انگریزی کتب

E.M forster ,Aspects of the Novel,Electronic editions published 2002

David Lodge ,the art of fiction compile by David Lodge .viking ,penguin New York U.S.A 1993

MIEKE BAL ,Narratology ,university of Toronto Press London UK2017

Peter Barry ,Begginning theory ,manchestor University Press Manchestor U.K 2002

رسائل وجرائد

سکندر احمد، تکلم بیانیہ اور افسانویت، مشمولہ شش ماہی تنقید، ش، مدیر قاضی افضال حسین، شعبہ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ، ۲۰۱۱ء
محمد اشرف کمال، ڈاکٹر، نشانیات، نشانات کی سائنس مشمولہ، الماس، ش ۲۲، شعبہ اردو، شاہ عبد اللطیف بھٹائی یونیورسٹی، خیر پور سندھ، ۲۰۲۰ء
مرزا خلیل احمد بیگ، پروفیسر، ادب اور نشانیات، مدیر اعلی اعجاز عبید مشمولہ سمت، ش ۳ ہاشم نگر حیدر آباد، انڈیا، ۲۰۰۶ء
نعیمہ بی بی، فکشن کی مابعد جدید تکنیک، مشمولہ خیابان، ش 42 شعبہ اردو، پشاور یونیورسٹی، پشاور، ۲۰۲۰ء

انٹرنیٹ

آدم شہید، حقیقت کی حقیقت؟ (چار درویش اور ایک کچھوا پر تبصرہ) ایڈیٹر انعام رانا مکالمہ، ۲۰۲۰ء

Htlp://www.AIK ROZAN.com./first –Novel-Syed Kashif Raza .kacchwa -25 nov 2019

نبراس سہیل، پلاٹ کہانی کردار: باہمی تعلق اوران کی تشکیل کے مراحل، ہم سب مدیر اعلی، وجاہت مسعود

http://www.humsub .com.pk/331313,nibras-sohail-29/12july2020

Frame Narrative ,The oxford dictionary of literary terms :http//www oxford reference .com time 10:48 AM 04 feb 2020

What is a Montage ? http;// filmlife style .com/what is a montage .

Piont of view,https;//literary devices.net point of views time 10:26 PM 03 dec 2021.