سریندرپرکاش کے فکشن میں علامتی سطح پر سماجی مسائل و مصائب کا اظہار
(اساطیر، کلچر، تاریخ ، اقتصادیات،سیاسی صورتِ احوال اور سماجیات)

ڈاکٹر نبیل احمد[1]م طیبہ نگہت**

Abstract:

"Surendra Prakash is like a road less travelled of Urdu fiction. Although comparatively less well known than say Intizar Hussain Sahib or Rajinder Singh Bedi, Surandera Prakash is certainly deserves to be in a league of select few of modern Urdu fiction. A refugee, a progressive, a committed trade unionist and a noted script writer, he has different facets to his personality. Same is the case with his art. We do not only find modernist techniques, metaphors of expression and symbols in his short stories and in his novels; we also find recourse to ancient Indian myths in his work. As onion carries different layers, his stories too carry shade after shade and layer unto layer of meanings. Contemporary history, philosophy and myth not only create diverse flavours, but help shape new vistas of meanings, newer possibilities in his works. One specific feature of his work is his commitment to progressive themes. However, he is no propagandist. He takes his readers to a voyage of discovery but the onus of discovery is entirely on the reader. That's a hallmark of any great writer. Prakash through pithy phrases and sentences creates and carries themes at once engaging as well as familiar. Myth and its use are ready weapon in his arsenal. He uses ancient myths to make the reader connect modern issues with erstwhile ancient knowledge; the idea is to create a wholesome environment in which the reader can gauge himself and his times informed and transformed as he is after gaining new understanding through his past. In this endeavor, myths play a vital role in Surendar Prakash's fiction.

Surendar Prakash is a seminal name in Urdu fiction. His short stories carry the stamp of authority. He has derived innovative symbols from ancient Indian myths and legends and has made them sync with contemporary issues. His characters also carry mythical quality about them. A progressive at heart, he makes use of his political and historical consciousness to hit hard at Brahmaniac imperialism. The creative impulse and consciousness plays itself again and again in his fiction. His political, historical, socio- conscious and mythological consciousness comes across in his fiction. His work carries an almost verse like quality about it that gives a

---

[1]اسسٹنٹ پروفیسر، شعبۂ اُردو، ایجوکیشن یونیورسٹی لوئر مال کیمپس، لاہور
** اسسٹنٹ پروفیسر، شعبہ اُردو، گورنمنٹ کالج ویمن یونیورسٹی، فیصل آباد

lyrical flow to his work. His forte is to imbibe his political awareness and shape it in the garb of mythology to open a vista of meanings for the reader. A consummate artist, he knows how to get his point across to the reader; where to express himself fully and where to exercise restraint. He uses satire only as a tool to bring out political discrepancy of his times. He knows how to mingle the tragic with more sanguine aspects of life so as to create a more wholesome creation. He uses different tools at his disposal to bring out a picture gallery of the true meaning of a given situation before us. One ready example before us is his short story 'Khawab Surat'. From innocence to depravity of the protagonist, the so-called development in Indian society that never ends well entrenched social behavior, all these aspects of contemporary life come out vivid in the short story under discussion."

کلیدی الفاظ: سریندر پرکاش، انتظار حسین، راجندر سنگھ بیدی، بلراج مینرا، اساطیر، تاریخ، تہذیب، کلچر، اقتصادیات، سیاست، تخلیقی و سیاسی شعور، تاریخی شعور، علاماتی اظہار،شعری حربے، اُسلوب کی انفرادیت، جذبے اور احساس کی شدّت، معاصر کلچر، سماجی ماحول

اُردو کے نمایاں ترین افسانوں میں ساٹھ کے دہے میں منصۂ شہود پر آنے والے افسانہ نگاروں میں سریندر پرکاش، ڈاکٹر انور سجاد، انتظار حسین اور بلراج مینرا اُردو کے نمایاں ترین نام ہیں۔بہت سارے معاملات میں سریندر پرکاش نے برہمنیت کے خلاف علامتی پیرائے میں اظہارِ برات بھی کیا ہے اور عام آدمی جو صدیوں سے نظامِ جبریت کا شکار چلا آ رہا ہے، اُس کے مصائب و مسائل کو اپنے افسانوں کا موضوع بنایا ہے۔سریندر پرکاش اپنے حصے کا پانی ڈالتے ہیں۔وہ اگر راجندر سنگھ بیدی جیسے ماسٹر کے چھابے میں ہاتھ ڈالتے ہیں تو اپنے حصے کی نئی چیز پیدا کرکے کمال کر دیتے ہیں۔ جیسے '' مٹھی بھر چاول'' پر بیدی کی چھاپ لگی ہوئی ہے۔ اب اگر کوئی اور فکشن نگار چاولوں پر لکھے گا تو قاری کا سب سے پہلے دھیان بیدی کی طرف جائے گا۔پھر لکھنے والے کے لیے یہ چیلنج درپیش ہو گا کہ وہ ''مٹھی بھر چاول'' کو بیدی سے آگے کیسے لے کر جائے؟ قاری بیدی کے نقشے میں ہی اس افسانے کو دیکھے گا۔ سریندر پرکاش کی خوبی یہ ہے کہ اس نے اپنی علامت نگاری کے تحت اور اپنے کرافٹ کے بڑے پن کے تحت اپنے افسانوں میں نیا پن بھی پیدا کیا ہے اور نئے مفاہیم بھی پیدا کیے ہیں۔کرافٹ کے لحاظ سے بیدی کا انداز بیش تر صورتوں میں بیانیہ نوعیت کا ہے اور سریندر پرکاش کا انداز بیش تر صورتوں میں اساطیری اور علامتی ہے۔سریندر پرکاش اپنی علامت کو طاقت بنا کر اپنے افسانے میں نئے پہلو اور نیا پن پیدا کرتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ سریندر پرکاش کا افسانہ پڑھتے ہوئے، بیدی کی طرف دھیان نہیں جاتا۔ بڑا لکھنے والا استفادہ کرتا ہے، لیکن اُس پر اپنی مہر لگاتا ہے، جس طرح غالب اور اقبال نے استفادے پر اپنی اپنی مہر لگائی ۔ بڑا تخلیق کار کہیں سے اخذواستفادہ کرتا ہے، کہیں سے تأثر قبول کرتا ہے تووہ اپنی مہر کے بغیر اُسے نہیں چھوڑتا۔سریندر پرکاش اور بلراج مینرا نے جہاں سے استفادہ کیا ہے، پھر اُن پر اپنی مہر بھی لگائی ہے۔ پریم چند کے ہوری کاکا کو سریندر پرکاش نے نئے مفاہیم عطا کیے۔وہ ''بجوکا'' لکھ کر ایک طرف تو اپنے افسانے کو اپنے معروض سے منسلک کرتے ہیں تو دوسری جانب اُس میں نئے مفاہیم پیدا کرکے، اُس پر اپنی مہر بھی ثبت کرتے ہیں۔

سریندر پرکاش کا افسانہ اُردو میں اعلیٰ معیار کی ضمانت ہے، اُنھوں نے نئے افسانے میں معنوی گہرائی اور گیرائی پیدا کرنے کے لیے اساطیر سے علامتیں کشید کی ہیں، علامتی نوعیت کے حامل کردار تراشے ہیں، کئی ایک حوالوں سے جن کی اپنی ایک سماجی اور سیاسی معنویت اور اہمیت ہے۔ اپنی فکر کے بیان کے لیے وہ سیاسی اور تاریخی شعور سے بھی کام لیتے ہیں اور برہمن امپیریل ازم پر بھی اپنے مخصوص علاماتی فکری نظام کے ذریعے کاری ضرب لگاتے ہیں۔ اُن کے فکشن میں جو

تخلیقی، سماجی اور سیاسی شعور کارفرما ہے، وہ اُن کی انفرادیت و یگانگت پر دال ہے۔ اُن کے یہاں سیاسی، سماجی، تاریخی، ثقافتی، علاماتی، بشریاتی اور اساطیری رنگ پیرہن بدل بدل کر آتے ہیں۔اپنے افسانوں کے ذریعے، وہ پسے ہوئے، ایک عام ہندوستانی کی بھی آواز بنتے ہیں۔ اُن کے افسانوں میں عصری و سیاسی شعور کا تسلسل علامتی اور اساطیری پیرائے میں جلوہ گر ہوتا ہے۔ وہ اپنے مافی الضمیر کے اظہار کے لیے شعری حربوں کا بھی استعمال کرتے ہیں۔ وہ علامتیں تو سماج ہی سے لیتے ہیں، لیکن اُن علامتوں اور استعارات میں اپنے سیاسی شعور کے ذریعے نئے معنی پیدا کرتے ہیں۔ اُن کے کئی ایک افسانوں میں سیاسی مفاہیم استعاراتی انداز میں جلوہ گر ہو کر ایک نامیاتی کُل کو جنم دیتے ہیں۔ اُن میں سیاسی بصیرت، گہری فکر، اُسلوب کی انفرادیت، احساس کی شدّت، جذبے کی اکائی اور اس وحدت و اکائی کو قاری اُن کے علاماتی نظام میں غواصی کرکے مفاہیم کے بیش قیمت گوہر تلاش کر سکتا ہے۔ اُن کے افسانوں میں مکانی سماجی، ثقافتی اور سیاسی منطق کو تلاش کیا جا سکتا ہے۔ اُن کی نثر بہت رواں دواں ہے۔ اُن کی نثر میں شعوری کاوش یا شعوری تناؤ یا کسی بھی نوع کی اُلجھن کا احساس نہیں ہوتا۔ وہ بہت روانی کے ساتھ اپنے مافی الضمیر کے اظہار پر قدرت رکھتے ہیں۔ اُنھیں یہ فن آتا ہے کہ کون سی بات چھپانی ہے اور کون سی بات کرنی ہے اور کس بات کے لیے کون سا پیرایہ اختیار کرنا ہے۔ اُن کے اُسلوب میں پُر اسرایت کے ساتھ ساتھ شاعرانہ چابکدستی بھی نہایت منفرد نوعیت کی حامل ہے۔ اُن کی نثر میں شاعری کی نزاکتیں بھی ہیں اور عمدہ نثر کی پُرکاری بھی۔ وہ متعدد مقامات پر تیکھے طنز سے بھی کام لیتے ہیں، لیکن اُس وقت جب اُنھوں نے کسی سماجی بے انصافی کی صورتِ احوال میں سیاسی منظر نامے کو تنقید کا نشانہ بنانا ہو۔ وہ کسی کردار کی موت کی عکاسی بھی اس انداز سے کرتے ہیں کہ جیسے صبح کے وقت بہت ہی سہج سہج کر ہَوا آئے اور دبے قدموں کے ساتھ بغیر کسی آہٹ کے زندگی کا دروازہ بند کر دے۔ اُن کے افسانوں میں تشدد کی عکاسی بھی سہج سہج کر ہوتی ہے۔ وہ فکشن لکھتے وقت اپنے جذبات سے کام لیتے ہوئے دکھائی نہیں دیتے۔ سریندر پرکاش نہایت باشعور اور پختہ احساس و فکر کے حامل افسانہ نگار ہیں۔ سریندر پرکاش انسانی المیہ اور طربیہ کو امتزاجی انداز سے بھی پیش کرتے ہیں اور اُن کے افسانوں میں اساطیر سے کسبِ فیض کی بدولت ایک طرح کی پُراسراریت، تحیّر کی فضا، تجسس کے عناصر اور خوف کی صورتِ حال میں بھی قاری مبتلا ہو سکتا ہے۔ اساطیری حوالے سے سریندر پرکاش اُردو کے ایک ممتاز و منفرد فکشن نگار ہیں۔ اگر یہ کہا جائے کہ اس میدان میں وہ عدیم النظیر اردو فکشن نگار ہیں تو کچھ مبالغہ بھی نہیں ہوگا۔ سریندر پرکاش افسانہ لکھتے وقت نہایت ٹھنڈے دماغ سے کام لیتے ہیں، وہ کہیں بھی جذباتیت سے کام لیتے نظر نہیں آتے۔ اس طرح وہ اپنے غصے کو اساطیر، علامات اور طنز میں تبدیل کر دینے کی طاقت سے مالا مال ہیں۔ اِن کے یہاں پُراسراریت کے ساتھ ساتھ خوف کے عناصر بڑی مقدار میں پائے جاتے ہیں۔ وہ کائناتی اسرار کی معنویت اور اہمیت سے پوری طرح آشنا دکھائی دیتے ہیں۔ ہماری دنیا میں سب چیزیں بظاہر کچھ ہیں اور بباطن کچھ۔ اس طرح کی صورتِ احوال سریندر پرکاش کے افسانوں میں اساطیری ڈھنگ میں تخلیق ہوتی ہے۔

سریندر پرکاش کو انسانی نفسیات میں زیادہ دلچسپی نہیں ہے، اُسے معاصر کلچر، سیاست، تاریخ، اساطیر اور اپنے سماجی ماحول میں دلچسپی ہے۔ اُس کا افسانہ ''خواب صورت'' پورے کلچر کے زوال کی عکاسی کرتا ہے۔ وہ اس طرح کہ مذکورہ افسانے کا پروٹیگنسٹ بچپن میں معصومیت کا پیکر ہوتا ہے تو وہ خواب بھی اچھے دیکھتا ہے، لیکن مرورِ ایّام کے ساتھ اُس کے کردار پر اُس کے کلچر کی صورتِ احوال حاوی ہو جاتی ہے اور وہ اپنی معصومیت سے زقند بھر کر اپنی معصومیت کا گلا اُس وقت گھونٹ دیتا ہے، جب وہ اپنی رکھشا بندھن بہن مارگریٹ سے خواب میں کسی اور روپ میں مبتلا ہو جاتا ہے۔ کس طرح ایک معصوم کردار چولا بدل کر چالاکی اور عیاری کا چولا پہن لیتا ہے۔ "خواب صورت" میں پورے کلچر کی اقدار کے زوال کی صورت میں دیکھا جا سکتا ہے اور پھر ایک عورت جو ہینڈ پمپ کا پانی نہیں پیتی اور اُس کی پُوجا کرتی دکھائی گئی ہے اور پانی وہ جوہڑ ہی کا پیتی ہے۔

اس کردار کے عقب میں بھی اس کی نفسیات کی بجائے، اس کا کلچر اور اس کی ہزاروں برس کی قوسیاتی اور جینیاتی صورتِ حال کارفرما دکھائی پڑتی ہے۔ ''خواب صورت'' ایک کردار کے بچپن کی معصومیت اور جوانی کی چالاکی اور معصومیت کے زوال و زیاں اور اساطیر کے خمیر سے کشید کیا گیا افسانہ ہے۔

اُردو میں چند علامتی افسانہ نگاروں کی ایک فہرست ترتیب دی جا سکتی ہے، اُن میں سریندر پرکاش ، انتظار حسین ،ڈاکٹر انور سجاد، انور قمر، جتیندر بلّواور سلام بن رزاق اُس وقت خاص اہمیت اختیار کر جاتے ہیں، جب اُن کی اپنی اپنی منفرد علامتوں کا ایک نقاد نہایت باریک بینی کے ساتھ تجزیہ کرتا ہے۔ جدید افسانہ نگاروں کی طرح سریندر پرکاش کی کہانیاں علامتی ہیں۔اُن کا علامت نگاری کا اپنا ایک مخصوص انداز ہے جو اُن کی انفرادیت پر دال ہے۔وہ اس لیے بھی کہ وہ اُردو کے متعدد افسانہ نگاروں سے ہٹ کر علامتیں وضع کرتے ہیں۔ انتظار حسین اپنی افسانوی علامتیں برصغیر کے مشترکہ کلچر اور آثارِ قدیمہ سے اخذ کرتے ہیں اور اس طرح اُن کی کہانیوں میں زبان کی سطح پر سادگی اور پُرکاری کی فضا بھی پیدا ہوتی ہے اور معنوی سطح پر اُن کے ہاں تہ داری بھی پیدا ہوتی ہے، وہ مفاہیم کا ایک جہان آباد کرنے پر قُدرت رکھتے ہیں۔ انور سجاد کی وضع کردہ علامتوں کی وضاحت ستّر اور اسّی کی دو دہائیوں کے پاکستانی معاشرتی اور سیاسی حالات و واقعات کے حوالے سے کی جا سکتی ہے۔ بلراج مینرا کی کہانیوں کا علامت نگاری سے زیادہ پلاٹ کی تشکیل اور ساخت پر انحصار ہے۔جب بلراج مینرا کی کہانیوں کا کلیت کے ساتھ تجزیہ کیا جاتا ہے تو اُن کے ہاں ایک مربوط فکر کا اندازہ ہوتا ہے کہ وہ پہلے سے طے شدہ منصوبے کے تحت کہانی لکھتے ہیں اور اُن کے پہلے سے طے شدہ مفاہیم کا بھی اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔

سریندر پرکاش کی علامتیں ہندو اساطیر سے تشکیل پذیر ہیں، لیکن وہ اپنی علامتوں کو سماجی زندگی اور انسانی رویوں کے ساتھ مربوط و منسلک کرتے ہیں۔ اس طرح اُن کی کہانیوں میں داستان کی فضا کا تاثر بھی جدید انداز سے جلوہ گر ہوتا ہے۔اُن کی کہانیوں میں کئی ایک شیڈز جلوہ گر ہوتے ہیں۔ وہ کئی ایک لحاظ سے اُردو کے پوسٹ موڈرن فکشن رائٹر ہیں۔ تیکنیک کے لحاظ سے وہ بہت نئے اور پوسٹ موڈرن مصنف ہیں۔ اگرچہ سریندر پرکاش کی وضع کردہ علامتیں ہندو اساطیر اور داستان کے عناصر کی عکاسی کرتی ہیں، باوجود اس کے اُنھیں اُردو کے دیگر افسانہ نگاروں سے منسلک نہیں کیا جا سکتا ہے۔ اُن کی علامتینہر اُس قاری کے لیے مانوس اور جانی پہچانی ہیں جو ہندو اساطیر کا ادراک رکھتا ہے اور اس کے ساتھ ساتھ برصغیر کی تاریخ پر بھی اُس کی نظر ہے۔اُن کے افسانوں میں تخلیقی صورت میں معنی کی متعدد پرتیں تخلیق ہوتی ہیں جو اُن کی کہانیوں میں معنی ایک جہان آباد کرتی ہیناور وہ معنی سماجی زندگی کے ساتھ منسلک ہو کر اُن کی اہمیت اور معنویت میں اضافہ کر دیتے ہیں۔اس طرح اُن کے افسانے سماجی زندگی کے ساتھ لگّا کھاتے ہیں اور معنوی سطح پر عصری زندگی کے ساتھ مربوط و منسلک ہو جاتے ہیں۔اُن کی علامتوں کی تفہیم قاری پر اُس وقت آسان ہو جاتی ہے، جب وہ برصغیر کی تاریخ،آریائی نسل کی اساطیر، ثقافتی بشریات، پاکستان اور ہندوستان کی سیاسی اور سماجی صورتِ حال سے آگاہ ہوتا ہے۔ وہ اپنے افسانوں میں ابہام کی فضا بالکل ایسے ہی پیدا کرتے ہیں، جس طرح ایک شاعر اپنی غزل کے مختلف اشعار میں ابہام کو تخلیق کرتا ہے۔سریندر پرکاش کی نثر میں تہ داری اور ایمائیت کی ملی جلی فضا کا احساس ہوتا ہے۔یہی وجہ ہے کہ وہ معنی کو محدود نہیں کرتے، البتہ اتنا ضرور ہے کہ وہ اپنے افسانوں میں وسیع اور مبہم اشارے ضرور پیدا کرتے ہیں۔ اس طرح اُن کے ہاں کئی ایک معنی تخلیق ہوتے ہیں اور قاری کے لیے دل چسپی کے بھی کئی ایک پہلوؤں کو خلق کرتے ہیں۔اُن کے افسانے اکہری معنویت کے حامل نہیں ہوتے، یہی عنصر اُن کو اُردو کے متعدد لکھنے والوں میں ممتاز و منفرد مقام پر لاکھڑا کرتا ہے۔

انتظار حسین کی کہانیوں کی بہ نسبت، سریندر پرکاش کی کہانیوں میں افسانوی عناصر بالکل ایک نئی اوردیگر صورتِ حال کی غمازی کرتے ہیں، وہ روایتی طرز کے افسانہ نگار بالکل بھی نہیں

ہیناور نہ ہی اُنھیں روایتی طرز کی افسانہ نگاری سے کوئی دلچسپی ہے۔یہی وہ عنصر ہے جو اُنھیں دیگر کہانی کاروں سے ممتاز کرتا ہے۔اُنھوں نے اُردو افسانے کے مشترکہ ثقافتی وصف کو ایک نئی جہت سے ہم کنار کیا ہے، جہاں معنی کے کئی جہان آباد ہوتے ہیں اور کئی صورتیں خَلق ہوتی ہیں۔ یہ وہ عنصر ہے جو اُنھیں معنی کے متعین اور اکہرے پن سے محفوظ بناتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اُردو کے معروف نقاد، تخلیق کار اور فکشن نگار شمس الرحمٰن فاروقی نے سریندر پرکاش کی کتاب''دوسرے آدمی کا ڈرائینگ روم'' کے پیش لفظ میں لکھا ہے کہ

''سریندرپرکاش کی علامتیں اساطیری، ذاتی یا مذہبی نہیں ہیں بلکہ خوابوں کی دنیا سے لی گئیں ہیں اور مذکورہ علامتیں لاشعوری طور پر جنم لے رہی ہیں۔''(۱)

ان کی کہانیوں کا تجزیہ مختلف سطحوں اور مختلف حوالوں سے کیا جا سکتا ہے۔اُن کی کہانیاں، معاصر زندگی اور سماجی صورتِ حال کی پیچیدگیوں سے بھرپور ہیں اور اُن کے بیانیے میں بھی کوئی لینیئر لائن دیکھنے کو نہیں ملتی۔ اُن کے بیانیے میں ندرت اور تازگی کا احساس تو ہوتا ہی ہے، لیکن امریکہ اور یورپ کے سرمایہ دارانہ نظام اور کارپوریٹ ورلڈ نے جس طریقے سے ساٹھ اور ستّر کی دہائی میں پاکستان اور ہندوستان کو اپنی لپیٹ میں لینا شروع کیا تھا، مذکورہ صورتِ حال بھی سریندر پرکاش کی کہانیوں میں علامتی پیرائے میں جلوہ گر ہوئی ہے۔مغربی سماجی اثرات نے جس طریقے سے تیسری دُنیا کے سماجی معاملات میں مداخلت کرنا شروع کی اور اُن کو بدلنا شروع کیا، اس کی اندوہ ناکی اور کرب ناکی کو سریندر پرکاش نے نہ صرف پوری شدّت کے ساتھ محسوس کر لیا تھا بلکہ مذکورہ عناصر و عوامل کو اُنھوں نے اپنے متعدد افسانوں میں کئی ایک حوالوں سے موضوع بھی بنایا ہے، ظاہر ہے کہ اُن کا انداز سیدھا سادا بالکل بھی نہیں ہے۔ وہ تو اپنی بات کہنے کے لیے علامتوں کی تشکیل پر یقین رکھنے والے فکشن نگار ہیں۔

شمس الرحمٰن فاروقی کی ترجمانی اور تائید میں یہ رائے بھی قائم کی جا سکتی ہے کہ سریندر پرکاش کی زیادہ تر کہانیاں خواب اور متخیلہ کے وسیلے سے اُن کے ادراک کا حصہ بنیں۔ سریندر پرکاش کے افسانوں کی علامتیں لوک کہانیوں، مذہبی کتھاؤں اور اُن کے متخیلہ کی پیدا وار ہیں۔ ظاہر ہے کہ افسانہ نگار افسانے تو خود ہی تخلیق کرتا ہے، لیکن یہ ضروری نہیں کہ وہ اپنے کام کا خود شارح بھی ہو۔تخلیقی عمل ایک الگ صورتِ حال کا غماز اور متقاضی ہوتا ہے جب کہ تنقیدی کام ایک اور صورتِ احوال کا حامل ہوتا ہے۔اُن کے افسانوں کی عمارت علامتوں پر استوار ہے، لیکن اس کا یہ مطلب بھی نہیں ہے کہ اُن کی کہانیوں کا ابلاغ نہیں ہوتا۔ اُن کی کہانیوں میں شعری حربوں کا استعمال بھرپور تخلیقی سطح پر ہوا ہے، یہ ایک ایسا عنصر ہے جو اُن کے افسانوں میں معنی و مفہوم کی کئی ایک پرتوں کو خَلق کرتا ہے اور اس طرح اُن کی کہانیاں معاصر زندگی کی صورتِ حال اور مستقبل کی پیش گوئی پر منتج ہوتی ہیں۔اُنھوں نے ایک خود دار قلم کار کی حیثیت سے نہ صرف لکھا بلکہ کبھی کسی سیاسی پارٹی یا شخصیت کے ساتھ مفاہمت نہیں کی اور نہ ہی کسی کے اشارے پر کچھ تحریر کیا ہے بلکہ وہ تو سیاسی نظام پر تیکھا طنز کرتے نظر آتے ہیں۔ اس بات کا اندازہ اُن کی متعدد کہانیوں جن میں ''آرٹ گیلری''، ''بجوکا''، ''ایلوپیشیا''، ''سرکس'' وغیرہ شامل ہیں ، کے عمیق مطالعے سے کیا جا سکتا ہے۔ وہ ایمائی انداز سے معاصر سیاسی صورتِ حال کو بھی اپنے افسانوں کا موضوع بناتے ہیں اور علامتی انداز سے نظامِ سیاست پر تیکھا طنز بھی کرتے ہیں۔ اُن کی کہانیوں کی فضا علامتی، تجریدی، اساطیری، سماجی ، تاریخی، ثقافتی بشریاتی اور سیاسی صورتِ حال کو بین السطور میں موضوع بناتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ہر حسّاس قاری اُن کے کام سے اپنے حصے کے مفاہیم کشید کر سکتا ہے۔اپنے نصیب کی سماجی بصیرت حاصل کر سکتا ہے اور کارپوریٹ ورلڈ کے برصغیر میں اثرات کا بھی اندازہ لگا سکتا ہے۔

انتظار حسین ، انور سجاد اور بلراج میزا کے برعکس، سریندر پرکاش کی ایک مخصوص کہانی کے مختلف حصے کسی متعین ساخت کے مطابق ترتیب نہیں دیے گئے ، وہ شعور کی رَو کے مطابق

اپنی راہ کا تعین خود بہ خود کرتے ہیں۔ کہانی کی صورتِ حال یا کردار کی فکر جس طرف لے جاتی ہے، وہ بھی اُسی طرف چلتے دکھائی پڑتے ہیں۔بالکل ایسے ہی جیسے ایک کہانی کار پہلے ایک تھیم کو سوچتا ہے اور بعد میں کہانی لکھنے بیٹھتا ہے اور پھر جس وقت کہانی مکمل ہوتی ہے تو اُس کا انجام سوچے سمجھے منصوبے سے بالکل جُدا گانہ نوعیت کا حامل ہوتا ہے۔وہ انتظار حسین کی طرح مفاہیم پیدا کرنے کی کاری گری بھی نہیں کرتے اور نہ ہی انور سجاد کی طرح پہلے سے ایک فریم کے اندر کہانی کو فِٹ کرتے ہیں اور بلراج مینرا سے بھی بالکل الگ انداز کا افسانہ تخلیق کرتے ہیں۔ البتہ اتنا ضرور ہوتا ہے کہ لکھنے والا اپنے پیش روؤں سے بھی استفادہ کرتا ہے اور اپنے معاصرین سے بھی اخذ و استفادہ کرتا ہے، لیکن بڑا لکھنے والا وہ ہوتا ہے جو اپنے حصے کا پانی ڈالے۔ سریندر پرکاش نے اپنے حصے کا کام کیا ہے، جس پر اُن کے اپنے نشانات ثبت ہیں۔وہ اپنے پیش روؤں کی بھی تقلید نہیں کرتے اور نہ ہی اپنے معاصر کے پیرو ہیں، اُنھوں نے تو اپنا راستہ خود بنایا ہے۔وہ کسی کی بنی بنائی لکیر پر چلنا مناسب ہی نہیں تصور کرتے۔

سریندر پرکاش کا افسانہ ''جپی ژان'' نیم روشنی اور نیم تاریکی میں ابہام کی صورتِ حال اور ماحول سے عبارت ہے۔مذکورہ افسانہ میں مصنف نے خود ہی ایسی فضا کی تشکیل کی ہے، جس میں وہ کئی ایک لحاظ سے پُراسراریت کے ماحول اور فضا کو خَلق کرتے ہیں۔پُراسرایت بھی اُن کے تخلیقی مزاج کا ایک عنصر ہے۔اس طرح وہ زندگی کی دُھندلاہٹ اور اس میں موجود پُراسرایت کو موضوع بناتے ہیں۔''جپی ژان'' کا کردار ایک علامت ہے، لیکن مذکورہ علامت کو فکشن نگار نے مبہم رکھ کر معنی کی کئی ایک پرتیں پیدا کی ہیں۔''جپی ژان'' برصغیر کی تاریخ اور اس کے ماضی کو بھی علامتی پیرائے میں ظاہر کرنے والا ایک کردار ہے، جسے مستقبل کا ماضی اور ماضی کا مستقبل بھی کہا جا سکتا ہے۔''جپی ژان'' کا تقابل یا موازنہ مادّی صورتِ حال، بدلتی ہوئی اقدار اور پرانی اقدار کے ساتھ بھی کیا جا سکتا ہے۔ سریندر پرکاش کی متعدد تحریروں سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ وہ روحانی اقدار اور انسان کے مہذب ہونے کو برصغیر کی تہذیب و ثقافت کا ایک بہت بڑا وصف تصور کرتے تھے۔''جپی ژان'' میں کارپوریٹ ورلڈ کی صورتِ حال کو بھی محسوس کیا جا سکتا ہے کہ جس طریقے سے کارپوریٹ ورلڈ نے پاکستان اور ہندوستان کے کلچر اور روایات، انسانی رویوں اور اقدار میں بھونچال پیدا کرکے رکھ دیا۔''جپی ژان'' کو صنعتی اور مکینیکل انسان کے انداز سے بھی واضح کیا جا سکتا ہے۔پاکستان اور ہندوستان پر جس انداز سے مغربی اور امریکی کلچر یلغار کر رہا تھا، ماضی کی مذکورہ صورتِ حال کے مطابق بھی ''جپی ژان'' کے کردار کی تفہیم کی جا سکتی ہے یا کم سے کم اس کا امکان بہرحال موجود ہے۔ ''جپی ژان'' کے وسیلے سے پتا چلتا ہے کہ برصغیر کی قدیم تہذیب کیا تھی اور مغرب اور امریکہ کے زیرِ اثر چیزوں کی ماہیئت ہی تبدیل ہو گئی۔ کئی ایک لحاظ سے ''جپی ژان'' کا کردار شناخت اور عدمِ شناخت کی غمازی کرتا دکھائی دیتا ہے۔(۲)

سریندر پرکاش کا افسانہ ''تَلقارمس'' جس میں چھوٹے چھوٹے کئی حصے ہیں، جس میں داستان کا تسلسل بالکل بھی نہیں ہے، لیکن مذکوہ کہانی داستان کی ایک عمدہ مثال کہی جا سکتی ہے، لیکن یہ داستان نئی زندگی اور نئے فلسفے سے اپنی عمارت تعمیر کرتی ہے۔اُن کے ۱۹۶۵ ء اور ۱۹۷۸ ء کے عرصے میں شایع ہونے والے متعدد افسانے طے شدہ منصوبے کے مطابق لکھے گئے محسوس ہوتے ہیں یا کم از کم اُنھوں نے مذکورہ عرصے کی طبع شدہ کہانیوں کا تعین اپنے ذہن میں پہلے سے کیا ہوگا۔مذکورہ عرصے کے دوران میں لکھی ہوئی کہانیوں کے پلاٹ کی ساخت سے ایسے امکانات کے در وا ہوتے ہیں یا کم از کم ایسا امکان اغلب ہے۔''تلقارمس'' میں ایک طویل جملہ ہے جو بغیر کسی اوقاف کے کئی صفحات پر مشتمل ہے۔(۳)

اگرچہ اس ایک جملے کے کئی حصوں کو ان کے افعال کی بنیاد پر الگ الگ فقروں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے، کچھ حصوں کی مدد سے کہانی میں ابہام پیدا ہوتا ہے ، کچھ حصوں کو اپنے سے پہلے یا بعد میں آنے والے فقروں سے بھی منسلک کیا جا سکتا ہے۔ ان حصوں کے مضامین اور مفاہیم بہت

تیزی سے بدلتے ہیں ، مثال کے طور پر چند اولین سطروں میں کہانی میں راشن کارڈ بڑھانے کے لیے بیجوں کو خریدنے، مہمان نوازلوگوں کو اپنے بچوں کے سر اور بیویوں کی چھاتی دوسروں کودِ کھلانے کے بارے میں ایک بیان سے جھلکتی ہے، لیکن کون کب فصل بیچنے کے لیے راوی کا راشن کارڈ چوری کرنا چاہتا ہے جب کہ ایک ٹرین آتی ہے اور ہر شخص اپنی فصل کی شناخت کرتا ہے۔ موت اور کھانا ان طبقات کو ایک ساتھ جوڑتا ہے۔ دوسرے حصے میں جنس، جنگ اور اسطورہ پرمبنی تصاویر شامل کی گئیں۔

سریندر پرکاش کی ۱۹۶۶ ء سے ما قبل کی کہانیاں سماجی حقیقت نگاری کے انداز کی عکاسی کرتی ہوئی محسوس ہوتی ہیں، جن میں اُن کا بیانیہ روایتی انداز کا حامل کہا جا سکتا ہے جب کہ ۱۹۷۸ ء کی کہانیوں میں اُن کا بیانیہ ایک پوسٹ موڈرن مین کا بیانیہ ہے اور اُن کہانیوں میں المیہ بھی پوسٹ موڈرن مین کا ہی محسوس ہوتا ہے یا کم از کم اس کا امکان موجود ہے۔سریندر پرکاش کی ۱۹۷۸ ء کے بعد کی کہانیوں میں سیاسی صورتِ حال کی جلوہ گری بڑی حد تک واضح ہے، اگرچہ اس دور میں بھی اُن کا انداز علامتی اور اساطیری نوعیت حامل ہی رہا ہے۔تاہم ان کے افسانوں کا زیادہ تر نمائندہ حصہ وہ ہے،جسے شمس الرحمٰن فاروقی نے مناسب طور پر بیان کیا کہ یہ وقت کے ساتھ نہیں بلکہ خلا کے ساتھ بڑھتا جا رہا ہے۔ ان کے حالات و واقعات میں نہ ہی کوئی سماجی زندگی کا اس طرح سے تسلسل ہے اور نہ ہی کوئی نقطۂ آغاز بلکہ اس دور کے افسانے مقامی صورتِ حال اور حالات و واقعات کا ایک حیرت انگیز بیانیہ ہے۔سریندر پرکاش کے افسانوں کے مطالعہ سے ایک بات کا اندازہ ہوتا ہے کہ اُنھوں نے غزل کی ایمائیت سے بھرپور طریقے سے استفادہ کیا اور غیر متعلقہ پلاٹ پر مشتمل کہانیاں حوالۂ قلم کیں۔

ان کی 1966ء سے پہلے کی کہانیاں جن میں تاریخی داستانوں کا ذکر کیا گیا ہے ، اُن میں (''نئے قدموں کی چاپ'' ۱۹۶۳ ء)، (''اپنے آنگن کا سانپ۱۹۶۳ ء)، (''پیاسا سمندر، ۱۹۶۳ء)،(پیاس، ۱۹۶۸ ء)، (پوسٹر: ۱۹۶۴ ء)اور (منڈی: ۱۹۶۸ ء) شامل ہیں، جن میں داستانوی رنگ جھلکتا ہے۔(بجوکا: ۱۹۷۸ ء)،(ہم صرف جنگل سے گزر رہے تھے: ۱۹۸۰ ء)، اور (بن باس: ۱۹۸۱ ء) ، ایسی کہانیاں ہیں، جن کا ابلاغ بڑی حد تک سہولت سے ہوتا ہے۔(۴)

وہ اس لیے کہ ان میں علامتیں بہت ادق نہیں ہیں اور نہ ہی رامائن اور مہابھارت سے اخذ کی ہوئی علامتوں کا مذکورہ کہانیوں میں استعمال کیا گیا ہے۔البتہ اتنا ضرور کہا جا سکتا ہے کہ مذکورہ کہانیوں کا سماجی، تاریخی اور ثقافتی بشریاتی صورتِ حال سے تھوڑے بہت علامتی انداز میں انسلاک ضرور ہے۔ان کہانیوں کا بیانیہ بھی اپنی گرفت میں لیتا ہے۔ مذکورہ کہانیوں میں زیادہ تر کا تعلق عمومی انسانی صورتِ حال اور سماجی زندگی اور عمومی انسانی رویوں سے ہے مگر روایتی طرز کی حامل سماجی حقیقت کے بیانیہ کے لیے علائم و رموز سے کام لیا گیا ہے۔ زیرِ نظر کہانیوں کا بیانیہ قاری کو بھرپور طریقے سے اپنی گرفت میں لینے کی نہ صرف طاقت رکھتا ہے بلکہ قاری کی دلچسپی کو بھی برقرار رکھتا ہے اور اس کے متخیلہ کو متأثر کرتا ہے۔

اُن کے افسانہ ''رونے کی آواز'' میں متعدد خیالا ت و تصورات حقیقت نگاری کی عکاسی پر مبنی ہیں، جیسے کسی پپی نے کوئی گانا گایا اور ''رونے کی آواز'' میں پڑوسی عورت روتی ہوئی دکھائی گئی ہے یا اس میں ایسے حصے بھی شامل ہیں، جنھیں حقیقت نگاری کے ذیل میں تصور کیا جا سکتا ہے۔ جیسے ''دوسرے آدمی کا ڈرائینگ روم'' میں گھر کی تفصیل اور پھر حقیقت میں پڑوسی عورت کا رونا بھی حقیقت نگاری ہی کی ایک مثال کہا جا سکتا ہے یا مذکورہ افسانے کو حقیقت نگاری کے تناظر میں رکھ کر دیکھا جا سکتا ہے۔

اور پھر حقیقت نگاری کے ضمن میں اُن کے افسانے یا بصورتِ دیگر ناقابلِ فراموش واقعات جیسا کہ راوی جو ہر رات ''گُلّی ور'' کا کردار ادا کرتا ہے اور اُس کی طرح ہر رات باہر گھومتا ہے اور جیسے ''رونے کی آواز'' میں اُس کا مشغلہ نظر آتا ہے یا وہ سانپ جو ''دوسرے آدمی کا ڈرائنگ

روم‘‘ میں راوی کے گرد گھومتا ہے اور باقی گھر میں بالکل بے حسی کا ماحول ہے اور کسی کو بھی اس سانپ کی کچھ خبر نہیں ہے اور وہ سانپ اس عورت کی طرف پلٹ جاتا ہے جو ڈرائنگ روم کے باہر بیٹھی ہوئی ہے۔مذکورہ افسانہ میں فرد کی بے حسی کو واضح کیا گیا ہے۔(۵)

سریندر پرکاش نےیہاں شعور کی رو کی تیکنیک کا استعمال کیا ہے اور اُردو کے اُن مصنفین کی طرح جنھوں نے یا تو اپنی یادداشتوں کی وقتاً فوقتاً تکمیل کے ضمن میں شعور کی رَو کی تیکنیک کا استعمال کیا ہے اور اپنے مافی الضمیر کے اظہار کے لیے علامتی پیرایہ اختیار کیا ہے اور اپنے مخصوص انداز سے تصویرکشی کی ہے۔اس طرح روایت شکنی کا پہلو بھی سامنے آتا ہے اور اس طرح کی روایت شکنی سریندر پرکاش کے کام سے بھی واضح ہوتی ہے کہ اُنھوں نے بھی اپنے لیے ایک نئی راہ نکالی ہے جو اُن کے اختراعی تصورات پر دال ہے۔ اس طرح سریندر پرکاش نے روایتی تسلسل کی بیخ کنی کی ہے۔

تاہم اُن کی ستّر کی دہائی سے پہلے کی کہانیوں کے موضوعات تخیلاتی نوعیت کے حامل ہیں اور ستّر کے بعد کی کہانیوں کے موضوعات اُن کے جس تخلیقی عمل کی غمازی کرتے ہیں، اُن میں اُن کا سیاسی شعور نکھر کر سامنے آیا ہے مگر علائم و رموز کے حربے کا وہ بہرطور استعمال کرتے ہیں ۔سریندر پرکاش ماضی کی صورتِ حال کو زیادہ بہتر خیال کرتے نظر آتے ہیں، جہاں برصغیر کا انسان ابھی کارپوریٹ ورلڈ کے نرغے میں نہیں پھنسا تھا۔وہ مہذب تھا۔ اُس کو بڑی حد تک آزادی حاصل تھی۔ وہ انسانی اقدار کا امین تھا۔ وہ اپنے ماضی کو سنہری دور خیال کرتے نظر آتے ہیں، جہاں انسان غیرمہذب نہیں ہوا تھا اور اُسے احترامِ آدمیت کا مفہوم بھی معلوم تھا، جس میں انسان اور فطرت کے مابین ہم آہنگی کا رشتہ برقرار تھا اور انسان کو ہماری موجودہ دنیا کی دلکش مادی ترقی سے تعلق رکھنے کا احساس نہیں ہوا تھا، جو بڑی حد تک ایک غیر مہذب اور متفرق معاشرتی نظام اور عقیدے کے بگاڑ سے عبارت ہے۔ ان کے ابتدائی افسانوں میں انسانی ذمہ داری کا موضوع واضح صورت میں نظر آتا ہے، اس طرح ایک نسل کے بعد دوسری نسل کے مابین پیدا ہونے والے ذہنی فرق کو ظاہر کیا جا سکتا ہےمصنف اپنے دور کے لوگوں کو زیادہ مہذب خیال کرتا ہے اور اس کی آرزومندی یہی ہے کہ اس کے بعد کی نسلیں بھی مہذب ہوں اور اُن میں منافرت کا جذبہ نہ پیدا کیا جائے، جیسا کہ گول ورکر اور ساورکر کی سیاسی اور ہندتوا والی حکمتِ عملی تھی۔سریندر پرکاش کے فکری نظام سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس طرح کی صورتِ حال ہندوستان کی سماجی شکل اور یکجہتی میں بگاڑ پیدا کرے گی اور آگے چل کر ایسا ہی ہوا جو آج دیکھا جا سکتا ہے۔ کہانی کے آغاز اور آخر میں ایک پرندہ جو کھلی کھڑکی میں سے اُڑتا ہے، کمرے کے دائرے میں ہوتا ہے۔ شروع میں پرندہ اپنے آپ کو دیوار کے آئینے میں دیکھتا ہے اور اُسے اپنی اصل شکل نظر آتی ہے، جس کی مصنف نے علامتی انداز میں عکاسی ہے (جس طرح بڑا بھائی اپنے اور اپنے چھوٹے بھائی کے مابین نسل کے فرق کا ذمہ دار ہے۔ آخر میں راوی کی نوجوان بیٹی اسے پکڑنے کی کوشش کرتی ہے۔ (چوں کہ بڑا بھائی اپنی خاندانی ذمہ داریوں کے ہاتھوں مجبورِ محض ہے اور چھوٹا بھائی اپنی ذمہ داری تسلیم کرنے سے انکاری ہے ۔ہر بار جب پرندہ کھڑکی سے باہر اڑتا ہے تو اپنے پروں کو سلاخوں سے ٹکراتا ہے اور اس طرح اپنا ایک پنکھ کھو دیتا ہے جو آہستہ سے فرش پر گرتا ہے۔ ہر بار جب چھوٹا بھائی، بڑے بھائی سے یہ کہتا ہے کہ کیا آپ کو کچھ نظر آتا ہے یا آپ صرف اپنی کتاب پڑھتے رہتے ہیں، اس طرح کہانی کے لیے ایک فریم تشکیل دیتے ہوئے اس پرندے کے آزادی کے ساتھ اُڑنے اور درد ناک آزادی حاصل کرنے کا موازانہ فکشن نگار ان دونوں بھائیوں کے ساتھ کرتا ہے جن میں سے ایک کلکتہ میں آزادی حاصل کرنے میں ناکام ہو گیا اور دوسرا جو معاشرتی ذمہ داری کی زنجیروں سے جکڑا گیا۔ چھوٹے بھائی نے اپنی ساری ناکامیوں کا الزام بڑے بھائی پر عائد کیا اور بڑے بھائی پر نسلی سمجھوتے کا الزام لگایا جس نے تاریکی کی قوتوں کو زندگی میں متعارف کروایا اور اپنی چھوٹی چھوٹی خوشیوں اور راحتوں سے مطمئن ہے۔ چھوٹا بھائی تین سال بعد کلکتہ سے واپس آیا جہاں اس نے ملازمت ڈھونڈنے کی ناکام کوشش کی۔ جب

وہ اس صورتِ حال پر غور کرتا ہے تو راوی اپنے بچپن میں جس طرح اپنے چھوٹے بھائی کی طرف دیکھتا ہے، اس کے لیے وہ اپنے آپ کو مجرم تصور کرتا ہے۔ بڑا بھائی جو کتاب پڑھ رہا ہے، اس کتاب میں قابیل اور ہابیل کی کہانی ہے اور اس طرح محسوس ہوتا ہے جیسے وہ اپنے چھوٹے بھائی کی لاش دیکھ رہا ہو۔ اب وہ حیران ہوتا ہے کہ کیا اس کا رویہ اس کے چھوٹے بھائی کی زندگی میں رکاوٹ پیدا کرنا ہے اور جو زندگی اس کا چھوٹا بھائی چاہتا ہے وہ کس طرح کی ہو گی۔ اسی کے ساتھ اس کی سوچ کے نقوش مدھم ہو جاتے ہیں اور نئے نقوش واضح ہوتے ہیں۔

ان کی سوچوں میں دس سال کا تضاد اُن کے درمیان ناقابل تسخیر فاصلہ پیدا کر دیتا ہے۔ اس فاصلے کے لیے راوی اس کے شعور کو قصور وار ٹھہراتا ہے لیکن اس کے پاس آزادی کی تلاش میں ان بھائیوں کے حق میں ذمہ داری سے وابستگی نہیں ہے۔

اس کے بعد میں کہانیوں میں ، کہانی اس کردار کی تائید کرتی ہے جو کردار سے زیادہ انسانی رشتوں کی وابستگی کو ترجیح دیتا ہے اور اپنے آس پاس کے لوگوں کی قیمت پر ایک تصوراتی آزادی کی تلاش میں ہے۔ اس طرح مصنف جدید معاشرے میں بیگانگی کے مسئلے پر نہ صرف غوروفکر کی دعوت دیتا ہے بلکہ اس نے مذکورہ مغائرت کی صورتِ حال کا جواب بھی فراہم کیا ہے کہ ایک فرد کس طریقے سے دوسرے انسانوں سے محبت اور ذمہ داری کے ذریعے مغائرت کی صورتِ حال کو کم کر سکتا ہے جو کارپوریٹ ورلڈ پیدا کر رہی ہے اور اس طریقے سے مغائرت اور بے گانگی کا تدارک کیا جا سکتا ہے۔

یہ کہانی اگرچہ روایتی انداز میں لکھی گئی ہے، دوسری صورت میں زیادہ نمائندہ تخیلاتی تصورات سے لگّا کھاتی ہے جو 1965ء کے بعد لکھی گئی تھی، بالخصوص انفرادی آزادی کے مقابلے میں سماجی ذمہ داری کے موضوع کو مصنف نے اہمیت دی ہے، تاہم ساٹھ کی دہائی میں ان کے ابتدائی کام کا مجموعی طور پر اسی طرح کا تأثر ہو سکتا ہے ۔ ہو سکتا ہے کہ ساٹھ کی دہائی میں سریندر پرکاش کسی حد تک بلراج مینرا سے تھوڑے بہت متأثر ہوں، وہ اس لیے کہ

ان کی 1963ء کی کہانیوں میں مثال کے طور پر ''اپنے آنگن کا سانپ'' اور ''پیاسا سمندر'' میں خودکشی کے موضوعات ملتے ہیں جو کہ بلراج مینرا کی کہانیوں میں بہ کثرت دیکھنے کو ملتے ہیں، لیکن اس کے بعد سریندر پرکاش کی کہانیوں میں اس طرح کے موضوعات نہیں ملتے ''پیاسا سمندر'' ایک سادھو کی کہانی ہے جو بلراج مینرا کی کہانیوں کے مرکزی کردار کی طرح ایک عورت کی محبت سے دو چار ہو جاتا ہے۔ ایک پر عزم خاتون کی پیش قدمی سے بچنے کے لیے اس نے خود کو کھڑکی سے باہر پھینک دیا۔[٦] ''اپنے آنگن کا سانپ'' جو ایک خاتون صحافی کے پیش کردہ منظر میں دلچسپ کردار فراہم کرتی ہے لیکن اسے غیر معقول سمجھا جاتا ہے، ایک ایسے مصور کی کہانی بیان کرتی ہے جو اس وقت خودکشی کرتا ہے جب ایک خاتون اسے چیلنج کرتی ہے کہ وہ خود کو بھی اسی تنقیدی نگاہ سے دیکھے جس سے وہ عموماً دوسروں کو دیکھتا ہے۔ اس کہانی میں مصور خود کو سانپ کے طور پر پیش کرتا ہے جو باہر کی طرف بھاگتا ہے اور خود کو ڈس کر مر جاتا ہے حقیقت پسند انہ نداز میں ، اس تصویر کا سانپ غائب ہو جاتا ہے اور جو مصور ہے، وہ خود مر جاتا ہے۔ سریندر پرکاش کی تحریر ''پیاس'' میں ایک مریض جو موت کے دہانے پر ہوتا ہے وہ جب لڑکی کے پاس سے گزرتا ہے تو فوراً مر جاتا ہے۔[٧]

"بدو شک کی موت"اور" منڈی"میں وہ بلراج مینر اسے متاثر ہوئے بغیر اس کی تحریروں، جیسے کہ "Rashni,roshni" کے مرکزی کرداروں کا میں کام کرتا ہے۔وہ" منڈی "میں وہ ذمہ داری کے موضوع پر زور دیتا ہے۔ راوی ایک غریب آدمی، کرم سنگھ کا موازانہ اپنے دوست سے کرتا ہے جو ایک کلرجی انسان ہے۔ کرم سنگھ ہر طرح کے موسم میں درخت کے نیچے سوتا ہے جس کی کل پونجی ایک چارپائی اور پھٹا پرانا ڈھول ہے۔ اگرچہ وہ بوڑھا ہے اور زیادہ چل نہیں سکتا ، لیکن وہ اپنے ساتھ ایک تختہ رکھتا ہے اور ساتھ ہی ضروری اعلان کرتا جاتا ہے۔ اس کا معاشرتی ذمہ داری کا یہ

احساس یہیں پر ختم نہیں ہو جاتا۔ اپنی کمزوریوں کے باوجود وہ راوی کے والد کے جنازے میں شامل ہوتا ہے اور بالآخر اپنے مقام تک پہنچنے میں کامیاب ہو جاتا ہے جہاں راوی کو یہ احساس ہوتا ہے کہ کرم سنگھ کے پاؤں میں وہی زنجیریں ہیں جس کی مسلسل آوازیں راوی کو سنائی دیتی ہیں۔

راوی اُسے آخری بار اپنی موت کے اعلان کے لیے ڈھول بجانے کے بعد ہسپتال میں مرتے ہوئے دیکھتا ہے۔ دوسری طرف مصنف اس معاشرے میں ماں کے ساتھ کسی بُرے تعلق کی توقع نہیں کرتا۔ راوی کے مطابق، وہ اپنے باپ کے ساتھ تعلق محسوس کرتا ہے، صرف اس لیے کہ وہ مر چکا ہے اور وہ اس کے واپس ہوش میں آنے کے لیے کوئی رکاوٹ نہیں بن سکتا۔ مصنف ایک حسّاس انسان ہے ''جس میں تلاش میں ایک جذبہ'' جو یہ کہتا ہے کہ اس کا تعلق جسم کے ساتھ نہیں بلکہ روح کے ساتھ ہے۔ جب وہ دیکھتا ہے کہ دھوکے باز اپنے معاشرے اور بچوں کے ساتھ خوش ہے، تو وہ غصے سے بھر جاتا ہے اور یہ دعویٰ کرتا ہے کہ فرد معاشرے سے افضل ہوتا ہے۔مصنف کے نزدیک اتحاد کا احساس انسان کا سب سے بڑا خزانہ ہے۔

راوی اپنے مصنف دوست سے موازانہ کرتا ہے، جس نے خود کو غم کی چادر میں ڈھانپ رکھا ہے اور شاید دنیا میں وہ سب سے زیادہ غمزدہ انسان ہے، لیکن اسے دراصل کرم سنگھ سے کوئی شکوہ گلہ نہیں جو اپنے دکھوں کو نظر انداز کرتے ہوئے لوگوں کی خوشی اور غم کا اعلان کرتا ہے اور زندگی کے ہر سانس کے ساتھ زہر کا ایک ایک قطرہ پیتاہے۔ راوی نے اپنے شرابی مصنف دوست کی گود میں بہتی بدبو دار قے اور ہلکے اورنج رنگ کے حوالے سے اس کی ناپسندیدگی کو اس کے ہونٹوں سے نکلتے ہوئے فرش پر ٹپکتے ہوئے بیان کیا ہے۔ اس کی بے زاری کے باوجود، راوی خود سانپ کو اپنے پاؤں کے بارے میں ذمہ داری کی طرح محسوس کرتا ہے جو اسے مصنف کے کپڑے اور جسم کو دھو ڈالنے ، اسے اپنی ماں کے گھر پہنچانے اور بعد میں چائے والے کے گھر میں اس کے ساتھ بیٹھنے پر مجبور کرتاہے۔ اگرچہ مصنف کہتا ہے کہ کسی کے بارے میں بھی فیصلہ کرنا ایک مشکل کام ہے لیکن شرابی، مصنف اور کرم سنگھ کے کردار کے لیے ہمدردی کے بیان سے یہ واضح ہوتا ہے کہ وہ کرم سنگھ کی معاشرتی ذمہ داری کو اس اتحاد پر ترجیح دیتا ہے جو مصنف نے خود ارادتاً اختیار کیا۔

میں ''منڈی'' میں اپنے مزاج 1967''بدو شک کی موت'' کہانی میں وہ ایک ایسے کردار کے حوالے سے ذمہ داری کا مرکزی خیال بُنتا ہے جو بلراج میزا کی کہانیوں میں پیش کیا ہےجو اپنے مزاج کی اڑان اور دوسرے کرداروں کو کاٹنے اور شراب پینے والی شخصیات سے ملتا جلتا ہے۔ اس کہانی میں مسخرے نسبت زیادہ اچھے طریقے سے پیش کیا گیا ہے تاہم جیساکہ وہ نے غور کیا ہے کہ یہ مسخرہ خود راوی کی ہی بدلتی ہوئی حالت ہے۔ مسخرہ جنگ کی والے سوالوں کے جواب سنجیدگی سے نہیں دیتا۔ راوی اس کا جواب دیتا ہے اور اس طرح جنگ اس کردار کے اس کے حصے کو ختم کر دیتی ہے، جو کہ مسخرہ ہے۔ 1965ء کی پاک بھارت جنگ کے دوران لکھی گئی کہانی دو مقامات پر ہے: ایک حقیقی حصہ جو کافی کی دکان کے باہر ایک لان میں ہے، اور دوسرا حصہ حقیقت و تصورات کا ملاپ ہے جو خود راوی کے گھر کے اندر تشکیل پاتا ہے۔[۸]

کہانی کا آغاز علامتی طور پر ہوتا ہے جس میں مختلف آوازیں آتی ہیں، جیسے دریاؤں کی طرح اور سمندر میں آتی ہیں، آواز کی لہروں کی طرح، اور پھر پتھروں سے ٹکرا کر بدل جاتی ہے جو مسخرے پر برستے ہیں اور اسے مار دیتے ہیں۔ کافی ہاؤس میں موجود زبانی ہتھیاروں کی طرح پتھر کی آواز اور جنگ کے دوران گرنے والے حقیقی بمبوں کی طرح راوی کے پیچھے چلیں کیوں کہ وہ مسخرے کی لاش لے کر گھر جا رہا ہے۔ اس میں اور چاپ نئے قدموں کی راوی کی پیروی کرنے والے نقوش اس کو اپنی ذمہ داریاں یاد دلاتے ہیں۔ یہ آوازیں کہانی کے دوسرے حصے میں غیرت مند بابا درویش کے غیر حقیقی دورے جیسی آوازوں سے یہ سوال پوچھتی ہیں کہ جنگ کے تشدد کا ذمہ دار کون ہے؟[۹]

آوازوں کا ایک معنی کافی ہاؤس لان میں مسخرے کے لیے جمع ہونے والوں کی گفتگو ہے۔

اردوادب میں کافی ہاؤس کی بہترین گفتگو میں سے ایک یہ ہے کہ، جنگ کے منتظمین، محب وطن کے مکالموں سے متصادم ہے ،جن کے لیے جنگ ایک ہے۔ محض ایک ایسا موقع جس میں انتہائی سنجیدہ کردار کے ساتھ اپنی خفگی کا اظہار کیا جائے جس کے رشتہ دار سرحد کے دونوں اطراف میں ہوں اور جو سرحدوں کے وجود کا فیصلہ کرے۔ اس جنگ کے بارے میں سوالات جو کہانی کے پہلے نصف حصے میں حقیقت پسندانہ انداز میں مکالموں کے ذریعے اٹھائے جاتے ہیں ،دوسرے نصف میں علامتی طور پر پیش کیے جاتے ہیں۔ جب راوی مسخرے کی لاش لے کر گھر لوٹتا ہے تو اسے علم ہوتا ہے کہ اس کی عدم موجودگی میں خرافات کے ناقابل تلافی بابا درویش نے پورچ پر کالے دانے کا ایک برتن چھوڑا ہے اور وہ راوی کے جواب کے لیے لوٹ آئے گا۔ برتن کے ذریعے پیدا ہونے والا سوال، جس کے کالے دانے سانپوں میں بدل جاتے ہیں... لعنتوں کا برتن ہے اور وہ پوچھتے ہیں کہ گروہوں کے مابین جنگ اور نفرت کیوں ہے؟۔ یہ سوال ان کی اہلیہ نے دہرایا جس نے پوچھا کہ تقسیم کے وقت انھیں اپنا گھر کیوں چھوڑنا پڑا، ریڈیو پروگرام پر ایک لوک داستان سے متعلق جس میں ایک سادھو کے خون کے قطرے سانپوں میں بدل جاتے ہیں اور سرحد کے دونوں اطراف رہنے والے دیہاتیوں پر حملہ کرتے ہیں، اور اس کی کہانی کے ذریعے جس کا تعلق اس کی والدہ سے ہے اور اس دیوتاؤں کی کہانی میں لوگوں کے دو گروہ کے بحری جہاز سے اترتے ہیں، ہر گروہ کی تعداد 101 ہے اور ہر گروہ کے پاس 101گھوڑے ہیں۔ ایک گروہ نے گھوڑوں کو لینے کا فیصلہ کیا، دیوتاؤں کے مجسموں پر پتھراؤ کیا جس میں درویش اور سادھو کے مجسمے بھی شامل ہیں جس کا خون سانپوں میں بدل گیا تھا، اور دیوتاؤں کی کہانی سنے بغیر ہی وہاں سے چلے گئے۔ جاتے جاتے وہ کہتے ہیں: منوہم جا رہے ہیں۔ منو ہم جا رہے ہیں۔ نوح ہم جا رہے ہیں۔ وہ لوگ جو کبھی اکٹھے تھے اب الگ ہو گئے اور ان کی شناخت منو اور نوح سے ہو گئی۔ اس وقت کے بعد جو لوگ دیوتاؤں کی کہانی پر گھوڑوں کا انتخاب کرتے ہیں وہ خدا کے پیروکاروں پر پتھروں کی بارش کرتے ہیں، جب کبھی ان کے حصے پار ہو جاتے ہیں۔ اس علیحدگی کی وجہ سے جنگ کا ذمہ دار ان لوگوں کو قرار دیا جاتا ہے جنھوں نے منو کے بجائے نوح کا انتخاب کیا تھا۔ منو کے پیروکار اب پتھروں اور نفرت کی لعنت کے رحم و کرم پر ہیں۔

ان کہانیوں کے بعد عذاب کی تصویر کشی کی گئی ہے:ایک ننگی عورت خونخوار کتے کی زنجیر پکڑے ہوئے سڑکوں پر دوڑتی ہے اور ماں کی دعا کی مالا سانپوں کے برتن میں گر جاتی ہے اور اس طرح ان کے مسئلے کو حل کرنے میں مدد نہیں مل سکتی۔ جب راوی کو درویش کے پوچھے جانے والے سوال کو حل کرنے کی ضرورت ہے اور اسے لاچار چھوڑ دیا جاتا ہے۔ جب اس کا پڑوسی اسے کہتا ہے کہ جنگ کی وجہ سے اسے گھر کے اندر کی روشنی بند کرنی چاہیے تو درویش کے سوال کا جواب نہیں دیا جا سکتا۔ ایک فرد کی اپنے ساتھی کے لیے ذمہ داری کے موضوع کو ''رونے کی آواز'' میں جدید دور کے غیر مہذب انسانوں کے ساتھ جوڑا گیا ہے۔ اس کہانی کا آغاز حقیقی دنیا میں ہوتا ہے۔ راوی hippy کا گانا سنتا ہے۔ ''درخت کے نیچے پھول آزاد ہے۔'' اور اس کی ترجمانی کے لیے ان الفاظ کا متلاشی ہے جو کہانی کے اس سلسلے میں اس کی تنہائی کے بڑھتے ہوئے احساس کو ظاہر کرتا ہے اور ساتھ ہی اس کے معاشرتی ذمہ داری کے احساس میں اس کے اجنبی ہونے کا جواب ظاہر کرتا ہے۔

غیر ملکی نوجوان نے اسے بتایا کہ وہ خاصا عام آدمی لگتا ہے اور اس سے پوچھا کہ اس نے شادی کیوں نہیں کی؟ راوی نے جواب دیا کہ اس کے مالک مکان نے پہلے سرس وتی سے شادی کی اور بعد میں دولت مند لکشمی سے شادی کی۔ راوی شادی نہیں کر سکتا کیوں کہ وہ فیصلہ نہیں کر پاتا کہ سرس وتی سے شادی کرے یا لکشمی سے۔ اس نوجوان کے جانے کے بعد راوی بسر میں گیا گویا کفن میں لپٹ گیا۔ وہ کسی کے رونے کی آواز سنتا ہے اور اسے دوسروں سے منسوب کرتا ہے پہلے وہ سوچتا ہے کہ یہ سرس وتی ہے پھر فیصلہ کرتا ہے کہ وہ ایک بچہ ہے جس کی والدہ کا انتقال ہو گیا ہے اور والد، ابھی تک بیدار نہیں ہوا۔ رونے کی آواز اس کے جسم کے قریب ہو جاتی ہے اور وہ اس طرح

بے حس و حرکت ہو جاتا ہے گویا کفن میں لپٹ گیا ہو۔ اس موقعے پروہ گانے کے ان بولوں کی تعبیر و صراحت کرتا ہے... ''ہم تہذیب کے درخت کے سائے کے نیچے روتے ہوئے آزاد پھول ہیں۔'' (۱۰)

معاشرے اور غم کو آزاد پھول کے ساتھ تشبیہ دی گئی ہے۔

راوی حیران ہوتا ہے کہ اس بچے کو کیسے علم ہوا کہ اس کی ماں فوت ہو گئی ہے پھر اسے احساس ہوتا ہے کہ ہر شخص کو خود بخود ہی پتا چلتا ہے کہ اس کی والدہ انتقال کر گئی ہے۔ کیا میں نے خود یہ نہیں سیکھا تھا؟

اب اسے بچے کی آواز بالکل ویسی ہی محسوس ہوتی ہے جیسے اس کی خود کی آواز ہے۔

راوی اب ہپی کی اس بات سے آسیب زدہ ہو جاتا ہے کہ وہ ایک عام آدمی ہے۔ وہ اپنے روزانہ کے کاموں کو ذہن میں سوچتا ہے۔ وہ ہر صبح کام پر جاتا ہے۔ جہاں وہ اپنے ''خود'' کو 'لوکر' میں بند کر دیتا ہے اور پھر شام کو اسے باہر نکال دیتا ہے۔ رات کو وہ تھیٹر میں جاتا ہے جہاں اس نے اٹھارہ سال سے ایک طرح کا لباس پہنا ہوا ہے۔

جب راوی نے اپنی عادات کے بارے میں بتا دیا ہے تو بچے اور سرس وتی کے ساتھ ایک بڑے آدمی کے رونے کی آواز بھی آنے لگتی ہے۔ راوی یہ فیصلہ کرتا ہے کہ ایک اچھا ہمسایہ ہونے کی صورت میں یہ اس کا فرض بنتا ہے کہ وہ ان کے دکھ، سکھ میں شریک ہو کیوں کہ ہم سب ایک ہی درخت کے سائے تلے کھلتے ہوئے آزاد پھول ہیں۔ وہ کپڑے پہنتا ہے اور اپنے ہمسائے سے پوچھنے کے لیے دروازے کی طرف بڑھنے ہی لگتا ہے کہ اچانک اس کے دروازے پر دستک ہوتی ہے۔ یہ اس کے ہمسائے ہیں...روتی ہوئی سرس وتی، بچہ، اس کی مری ہوئی ماں اور اس کا باپ، اچھے ہمسایوں کی حیثیت سے وہ اپنا فرض سمجھتے ہیں کہ اس سے پوچھیں کہ وہ رات کے اس وقت کیوں رو رہا ہے۔

راوی کے اپنے زندگی کے متعلق خیالات کی وجہ سے کہانی ''روتے ہوئے پھول'' اور ''ایک درخت کے تلے ایک پھول'' سے ''آزاد پھولوں'' اور ''ایک ہی تہذیب کے درخت کے نیچے موجود تمام پھولوں'' کی طرف مڑ گئی ہے۔ تمام لوگ برابر طور پر آزاد اور غمزدہ ہیں یا دور حاضر کی تہذیب سے رو کے گئے ہیں۔ جو اسے لگ رہا تھا کہ یہ دوسروں کے رونے کی آواز ہے وہ دراصل اس کے خود کے رونے کی آواز تھی۔ اس کا دکھ ان سب کا دکھ ہے اور ان کے دکھ کا جواب شاید اسے بانٹنے میں ہیں۔

بہت بڑی تعداد میں کہانیاں غیر مہذب اور بیگانگی کے کرداروں کی وضاحت کرتی ہیں جیسے کہ ''رونے کی آواز'' میں راوی ظاہر کرتا ہے، جو کہ موجودہ انسانوں کی دنیا کے قدیم دنیا کے سنہری دور میں بدل جانے کا نتیجہ ہے جس میں آدمی فطرت کا ہی ایک حصہ تھا۔ پرانے زمانے میں آدمی میں تعلق کا ایک احساس تھا اور اسے اپنے وجود پر سوال کرنے کی ضرورت نہ تھی۔ سائنسی دور میں مادی ترقی اور خود آگاہی کے ساتھ ساتھ غیر مہذب، بیگانگی اور انسان کی بے بسی کو دکھایا گیا ہے۔ بہت سی کہانیوں میں فطرت کے ساتھ اتحاد کے لیے سمندر اور جدید سرد دنیا کے لیے برف کا استعمال کیا گیا ہے۔ سمندر آزاد خیالی یا کردار کی خودداری کی علامت ہے اور خودداری کے اس سمندر کا تضاد سانپ کی خود داری سے کیا گیا ہے۔

ایمرجنسی کے بعد کی کہانیوں میں ذمہ داری اور الزام کے سوالوں پر زیادہ غور کیا گیا ہے۔ جن لوگوں پر معاشرے کے تحفظ کی ذمہ داری ہے، خواہ وہ دیوتا ہیں یا حکمران، وہ لوگ یا تو کمزور اور غائب ہو چکے ہیں یا اپنی ذمہ داریوں کو پورا کرنے کے لیے بے بنیاد مطالبات رکھتے ہیں۔

ساٹھ کی دہائی کی سریندر پرکاش کی کہانیوں میں امید کا ایک مادہ ہے۔ ماضی کی انسان دوست روایات کی باز یافت اور باہمی تعلقات اور باہمی ذمہ داری پر زور دینے سے موجودہ دور کی سرکشی اور سردمہری کا مقابلہ کیا جا سکتا ہے۔ انتظار حسین کی طرح، ان کی 70 دہائی کی کہانیوں میں مزید بدگمانیاں اور مایوسی پائی جاتی ہے کہ ماضی کے ساتھ مستقبل میں بہتری آئے گی یا کبھی ماضی کی انسانیت پسندی کی اقدار کو دوبارہ حاصل کیا جا سکے گا۔

حوالہ جات

۱۔ شمس الرحمٰن فاروقی،" مقدمہ" ،مشمولہ؛دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم(کلیات) از سریندر پرکاش ،لاہور: الحمد پبلشرز، ۲۰۲۱ء، ص ۱۴۷
۲۔ مجموعہ سریندر پرکاش، بازگوئی ،لاہور: الحمد پبلشرز، ۲۰۲۱ء، ص ۱۶۲
۳۔ ایضاً، ص ۱۶۶
۴۔ ایضاً، ص ۱۳۷
۵۔ ایضاً، ص ۱۲۹۔۱۳۰
۶۔ ایضاً ، ص ۱۳۴
۷۔ مجموعہ سریندر پرکاش، **برف پر مکالمہ** ،لاہور: الحمد پبلشرز، ۲۰۲۱ء، ص ۱۱۷
۸۔ ایضاً ، ص ۱۱۸
۹۔ ایضاً ، ص ۱۲۰
۱۰۔ مجموعہ سریندر پرکاش، **بازگوئی**، ص ۱۲۵