ڈاکٹر محمد نصراللہ
لیکچرار شعبہ اردو، جی سی ویمن یونی ورسٹی، سیالکوٹ

اردو افسانوی تنقید میں نئے پیراڈائم کی جستجو

Abstract:

Dr. Nasir Abbas Nayyer is an eminent urdu critic and short story writer. His critique covers all major genres of urdu literature. This article provides an insight into his overall critical thinking while specifically analyzing his fictional criticism. His fictional criticism is divided into two parts: theoretical and practical criticism. The study has been carried out to locate the methodology and applicability of his theoretical criticism into his praxis. The study demonstrates Nayyer adopts a scientific style in criticism and raises questions instead of making claims. Since his intellectual inclination is towards modernity, he prefers mostly the modern short story writers. As a part of methodological choice,he selects theme based short stories rather than ideological ones. Nayyer examines the text in multiple perspectives in order to acess the the text as a whole. Overall, dismissing traditional critical ideas about fiction as inadequate, his critique expands and deepens the the canvas of urdu fictional criticism by exploring new paradigms .

Key Word: literature, fictional, criticism, methodology

ڈاکٹر ناصر عباس نیر اردو کے ممتاز نقاد اور افسانہ نگار [۱] ہیں۔ وہ انشائیہ نگار [۲]، بیاض نویس [۳] اور مترجم [۴] بھی ہیں۔ ان کی افسانوی تنقید دو حصوں میں منقسم ہے:

۱۔ نظری افسانوی تنقید،

۲۔ عملی افسانوی تنقید۔

نظری افسانوی تنقید کے حوالے سے یہ دو مضامین ہیں:

۱۔ "فکشن کی تنقید: پرانے اور نئے نظری مباحث"

۲۔ "افسانے کی تنقید میں نئے پیراڈائم کی جستجو"۔

ان کے علاوہ جدیدیت اور نو آبادیات (کتاب) میں شامل مضمون "یورپی جدیدیت، نوآبادیات اور اردو جدیدیت" میں جزوی طور پر اردو افسانے کو نظری و عملی سطح پر موضوع بنایا گیا ہے۔ کتاب یہ قصہ کیا ہے معنی کا میں "وبا: آج، کل اور ڈسٹوپیائی فکشن" کے عنوان سے شامل مضمون میں مغربی اور اردو کے ڈسٹوپیائی فکشن کا نظری و عملی سطح پر تجزیہ کیا گیا ہے؛ جب کہ اسی کتاب میں شامل مضمون "مزاحمت اور اردو افسانہ" میں مزاحمتی افسانے پر نظری بحث کرتے ہوئے عملی حوالے سے بھی مزاحمت سے متعلقہ اردو افسانوں کا تجزیہ مختلف تناظرات میں کیا گیا ہے۔

اطلاقی افسانوی تنقید کے لیے ناصر عباس نیر نے سعادت حسن منٹو، نیر مسعود، انتظار حسین، بلراج مین را، رشید امجد، اسد محمد خان، رضیہ فصیح احمد اور خالدہ حسین کے افسانوں کا انتخاب کیا۔ ان افسانہ نگاروں پر لکھے گئے مضامین کے عنوانات بالترتیب یہ ہیں: ا۔ "حاشیے پر لکھا متن (منٹو کے افسانے کی تازہ تفہیم)" ۲۔ مابعد نائن الیون دنیا اور منٹو" ۳۔ "نیر مسعود کے افسانوں پر ایک نوٹ" ۴۔ انتظار حسین کے افسانے کا پس نوآبادیاتی تناظر" ۵۔ "بلراج مین را کی کہانی: موت کا زندگی سے مکالمہ" ۶۔ "عام آدمی کی کہانی (رشید امجد کے افسانوں کا مطالعہ)" ۷۔ " گھر واپسی اور سفر کی آرزو (اسد محمد خان کے افسانے پر ایک مختصر تحریر)" ۸۔ "رضیہ فصیح احمد کے افسانے پر ایک مختصر نوٹ" ۹۔ "انسانی اختیار کے اثبات و نفی کی کش مکش (خالدہ حسین کے افسانے کا مطالعہ)"۔ نیر کی افسانوی تنقید میں اردو ناول، عالمی ادب کے فکشن اور اہم فکشنی کرداروں پر بھی مضامین ملتے ہیں۔ ان مضامین کے عنوانات درج ذیل ہیں: ا۔ الف لیلہ و لیلہ، شہرزاد اور جدید فکشن نگار، ۲۔ ایامی: صرف ایک قصہ نہیں ہے، ۳۔ بورخیس، خاتم سلیمان اور شیکسپیئر کی یاد، ۴۔ قصہ معنی و طرز کا: اورحان پاموک کے سرخ میرا نام پر ایک نوٹ، ۵۔ چوہیا کیسے گا سکتی ہے؟ کافکا کا ایک افسانہ، ۶۔ اکرام اللہ کا گرگ شب۔

اردو تنقید میں ناصر عباس نیر نے کسی ایک صنف، ایک شاعر، افسانہ نگار یا تنقیدی موضوع کو توجہ کا مرکز نہیں ٹھہرایا؛ ان کی تنقید اردو ادب کی اہم اصناف اور تخلیق کاروں کا بڑی حد تک احاطہ کرتی ہے۔ شاعری میں غالب، یگانہ، اقبال، فراق، راشد، فیض، مجید امجد[۵]، میرا جی [۶] اور اختر الایمان پر انھوں نے مفصل مضامین اور کتابیں لکھی ہیں۔ اردو کے اہم ترین ناول آگ کا دریا کا پس نوآبادیاتی تناظر میں؛ جب کہ جوش ملیح آبادی کی مقبول آپ بیتی یادوں کی برات کا نفسیاتی حوالے سے تجزیہ کر چکے ہیں۔ تنقید [۷] میں جدیدیت اور مابعد جدیدیت پر وقیع کام کے ساتھ وہ اردو میں مابعد نوآبادیاتی مطالعات کے بنیاد گزار ہیں۔

اردو تنقید کی روایت پر گہری نظر رکھنے کے ساتھ ساتھ مغربی تنقیدی نظریات اور علوم کو بھی کشادہ نظری سے قبول کرتے ہیں۔ مغربی علم کو دیکھا دیکھی من و عن قبول نہیں کرتے، غیر جانب داری سے مطالعہ کرتے ہوئے اسے دو حصوں میں تقسیم کرتے ہیں: ا۔ نوآبادیاتی دور کا علم، جس کا مقصد اجارہ قائم کرنا تھا، اپنی تنقیدات میں وہ ہر طرح کے غلبہ پسند علم کا سراغ لگاتے، اس کی مخالفت کرتے ہیں۔ ۲۔ وہ مغربی نظریات وعلوم جو انسان کی حقیقی علمی و فکری جستجو اور پیاس کے مرہونِ منت سامنے آئے، جن سے اردو ادب ہی نہیں، اپنے علمی سرمائے میں ترقی کی غرض سے دیگر زبانیں اور اقوام بھی مستنیر ہوئیں۔ نیر بھی دوسری زبانوں میں موجود علمی و ادبی تصورات کو عالم انسانیت کی قیمتی تہذیبی متاع سمجھ کر جاں فشانی سے اس کا مطالعہ و تجزیہ کرتے، سمجھنے کی غرض سے استفسار پسندی سے کام لیتے، اسے کھنگالتے پرکھتے، قابل قبول عناصر کو قبول کرتے، اختلاف کی جگہ اختلاف کرتے ہیں۔ مشرقی و مغربی علوم سے استفادہ کرتے ہوئے وہ غیر جانب داریت اور منطقیت سے اردو ادب کا تنقیدی جائزہ لیتے ہیں۔ وہ اس بات کو ذہن میں رکھتے ہیں کہ مشرق ہی نہیں، مغرب بھی اپنے دورِ ظلمت میں مشرقی علوم کے تراجم سے مستفید ہو چکا ہے۔

"مغرب کا دورِ ظلمت مشرق کی عقلی اور سائنسی ترقی کا درخشاں زمانہ تھا اور مغرب کی نشاۃ ثانیہ میں مشرقی علوم کے تراجم کا ہاتھ ہے۔" (۸)

علم کو مخصوص اقوام کی میراث نہ سمجھنے والوں کے ہاں ہر عہد میں یہ نرمی دکھائی دے گی۔ وہ حیات نو بخشنے والے علم کے دروازے اپنے آپ پر بند نہیں کرتے۔ ناصر عباس نیر کا شمار بھی ایسے ہی ناقدین میں ہوتا ہے جو نئے علوم اور تصورات کا مطالعہ بغیر کسی الجھاؤ کے، گمشدہ ورثے کی بازیابی کی غرض سے کرتے ہیں نہ کہ اسے رد کرنے کی سوچ سے۔

اردو شاعری ہو یا فکشن، باضابطگی سے مختلف علوم کے تناظر میں ان کا تجزیہ و تعبیر ان کی ادبیت میں اضافے کا باعث بنتا ہے نہ کہ تحدید کا۔ معیاری تنقید کا اسلوب سائنسی ضرور ہوتا ہے، میکانکی نہیں۔ نقاد بھی صاحب قلب ہوتا ہے۔ ایک تخلیقی سرگرمی میں شریک ہوتا ہے۔ ادب کا مطالعہ کرتے ہوئے ایک عام قاری اور نقاد میں یہ فرق ہوتا ہے کہ جہاں قاری کے دل کی دھڑکن تیز ہو جانے کا امکان ہو، نقاد وہاں بھی اپنی ذمے داری کے پیش نظر اسے قابو میں رکھتا ہے۔ اس دھڑکن کے قابو رکھنے کے پیچھے لمبا سفر ہوتا ہے۔ گہرے غوطے ہوتے ہیں۔ یہ شناوری مشکل فن ہے۔ تنقید ذہنی اور جذباتی توازن قائم رکھنے کا نام ہے۔ تنقید پورا آدمی مانگتی ہے۔ پوری توجہ۔ تنقید صاحب علم و نظر اور صاحب جذبات ہوتی ہے؛ مگر ان جذبات کو نمایاں نہیں کرتی۔ تنقید میں بھی آہنگ ہوتا ہے۔

ربط ہوتا ہے۔ کوئی بات ہوتی ہے۔ کوئی زخم ہوتا ہے، جو تخلیق کی تہوں میں موجود ہوتا ہے۔ نقاد ہو تو وہ اس میں شریک ہوتا ہے۔ عام قاری یا نقاد صرف یہی جاننے تک محدود رہتے ہیں کہ زخم ہے کیا؟ نیر کی تنقید یہ جاننے کی کوشش بھی کرتی ہے کہ زخم بنا کیسے؟ کیوں بنا؟ کب سے بنا؟ بنایا کس نے؟ کیوں بنایا؟ کس لیے بنایا؟ ان کی تنقید للکارتی ہے، power analysis کرتی ہے ان ڈسکورسز کا جو زخم لگاتے ہیں، ان کرداروں کی روح پر جو نیر کے اپنے کردار نہیں ہوتے؛ مگر پرائے بھی نہیں۔ وہ پھاہا رکھتے ہیں ان پر؛ مگر کسی منصوبہ بندی کے تحت نہیں۔ ہر افسانہ نگار یا کردار انھیں اپیل نہیں کرتا، جیسے منٹو کو نہیں کرتا۔

اردو کے وہ کون سے افسانوی کردار ہیں جن کا انھوں نے انتخاب کیا اور کس بنیاد پر کیا؟ رومانوی یا ترقی پسند افسانہ نگاروں میں سے کسی ایک پر بھی کیوں نہیں لکھا؟ (لکھا بھی تو ضمنی طور پر) بیش تر تنقیدی مضامین کے موضوعات کیوں تخلیق کیے؟ روایت کے ساتھ ان کی تنقید کس قسم کا رشتہ قائم کرتی ہے؟ افسانے کی تنقید میں وہ نئے پیراڈائم کی جستجو کیوں کرتے ہیں؟ ان سوالات کے جواب جاننے کے لیے پہلے ان کی نظری افسانوی تنقید کی طرف رجوع کرتے ہیں۔

پرانا اور نیا، نیر کی تنقیدی فکر کو سمجھنے کے لیے یہ دو لفظ قابل غور ہیں۔ وہ فکشن کی تنقید ہی میں قدیم کے ساتھ جدید نظری مباحث کا ذکر نہیں کرتے؛ اردو تحقیق کے پیراڈائم پر بھی ایک نظر ڈالنے کی ضرورت محسوس کرتے ہیں۔ اردو تحقیق عام طور پر خود کو معروض حقیقت کی تلاش تک محدود رکھتی ہے۔ تنقید کو تحقیق سے فاصلے پر رکھتی ہے۔ تحقیق اور تنقید کی درجہ بندی کرتے ہوئے تحقیق کو پہلے اور تنقید کو بعد میں رکھتی ہے۔ یعنی اردو تحقیق محقق کی ذاتی فکر اور قوت استدلال کی فعالیت کی حوصلہ افزائی کرنے کے بجائے الٹا اس سے معترض دکھائی دیتی ہے۔ اردو تحقیق کے ان محدود تصورات کے علی الرغم نیر اردو محقق کی، تحقیق کے عالمی تصور کی طرف توجہ دلاتے ہیں:

> "اپنے وسیع مفہوم میں تحقیق علم کے حصول، اشیا و مظاہر کی تفہیم کا ایک طریقہ کار ہے۔۔۔ تحقیق میں محقق کا فکر اور استدلال پوری طرح فعال ہوتے ہیں اور یہ فعالیت 'ہمہ گیر' ہوتی ہے۔ چناں چہ یہ کہنا درست ہے کہ تحقیق علم کی تخلیق کرتی ہے۔"(۹)

اردو میں تخلیقی ادب کے ساتھ تنقید کی باقاعدہ روایت نظر نہیں آتی۔ تنقید کے باضابطہ آغاز سے قبل تذکروں میں تنقید کے بجائے محض تاثرات کی جھلک دکھائی دیتی ہے۔ ناصر عباس نیر اردو تنقید کے بنیاد گزاروں: مولانا محمد حسین آزاد، شبلی، حالی اور امداد امام اثر کے تنقیدی افکار کا تجزیہ کرتے ہوئے ان کی اہمیت کا اس زمانے کے

پیش نظر اعتراف کرتے ہیں؛ مگر ان کے اخذ و استفادے کے طریقوں سے اختلاف بھی۔ وہ اردو تنقید پر مغربی اثرات کی نشان دہی کرتے ہوئے کہیں اردو نقادوں کی ناتجربہ کاری کی طرف اشارہ کرتے اور کہیں ان کی لیاقت کو سراہتے ہیں۔ اردو تنقیدی روایت کی یاترا کرتے ہوئے وہ نئے مکاتب و رجحانات کی طرف رجوع کرتے ہیں۔ اردو تنقید کی روایت پر غور کیا جائے تو اس کے پاس ادب کے مطالعے کے طریقے اور نظریے محدود تھے۔ یہ روایت اس قدر توانا نہیں تھی کہ بیسویں اور اکیسویں صدی کی تمام اصناف ادب کا تنقیدی مطالعہ محض بار بار دہرائی جانے والی چند انتقادی اصطلاحات کے سہارے کر پاتی۔ نقاد ہی نہیں تخلیق کار بھی فنی و فکری سطح پر اپنے عہد کے علوم و نظریات سے اثر قبول کرتے ہیں۔ سب کے خیالات و نظریات ایک دوسرے سے مختلف ہوتے ہیں۔ چند بنے بنائے زاویوں سے سب کو پرکھنا کس حد تک انسب ہو سکتا ہے؟ نئے متون کا جائزہ میکانکی انداز میں پرانے اوزاروں سے لینا متن میں نقاد اور قاری کی داخلی شرکت کو کس حد تک ممکن بنا سکتا ہے؟

انھی سوالوں کی بنا پر نیر تنقید میں قدیم کے ساتھ ساتھ جدید علوم اور نظریات سے بھی رابطے میں رہتے ہیں۔ یاد رہے کہ وہ پارینہ علوم و نظریات کو رد نہیں کرتے، اسے ناکافی سمجھتے ہیں۔ ان کے نزدیک وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ کہنہ سوالات یا نظریات کی توانائی صرف ہو جاتی ہے۔ تاریخی عوامل اور روح عصر بھی پرانے سوالوں کی جگہ نئے سوالوں کو اہم بنا دیتی ہے۔ "فکشن کی تنقید: پرانے اور نئے نظری مباحث" میں وہ افسانوی تنقید کے دو صدیوں میں تشکیل پانے والے ایک قدیم اور ایک جدید سوال پر غور کرتے ہیں:

> "پہلا سوال ہے: فکشن کا زندگی سے کیا رشتہ ہے؟ جب کہ دوسرا سوال یہ ہے: فکشن کی اپنی آزادانہ حیثیت اور شعریات کیا ہے؟" [۱۰]

ان دو سوالوں کے جوابات جاننے کے لیے وہ یونانی تنقید میں فکشن کی تنقید کے ابتدائی نقوش کا سراغ لگاتے ہوئے افلاطون کی "جمہوریہ" میں برتی جانے والی دو اصطلاحات "نقل نگاری" اور "واقعہ نگاری" تک پہنچتے ہیں۔ پہلی اصطلاح (Mimesis) پہلے سوال کی نمائندہ ہے کہ فکشن زندگی کا آئینہ دار ہے؛ جب کہ دوسری اصطلاح (Digesis) دوسرے سوال کے زاویہ ہائے نظر سے منسلک ہے کہ فکشن کی اپنی جداگانہ، آزادانہ، اور منفرد حیثیت کیا ہے؟ فکشن کے اپنے شعریاتی ضوابط کیا ہیں؟ ان شعریاتی ضوابط کے تابع رہتے ہوئے فکشن اگر کچھ نیا اختراع نہیں کرتا تو پھر کیا کرتا ہے؟ فکشن خود کو زندگی کی نظر سے دیکھتا ہے یا خود اپنی نظر سے بھی؟ واقعے کی نقل میں فکشن کا کیا کمال ہے؟ فکشن کی آزادانہ حیثیت اور شعریات کے پیش نظر یہ سوال پہلے سوال (مائی مسس) کو غیر اہم جبکہ دوسرے سوال کو اہم بنا دیتے ہیں۔ نیر کے نزدیک حقیقت نگاری کا محدود تصور فکشن میں انسان کی تخیلی

زندگی سے زیادہ خارجی احوال کو قلم بند کرنے پر زور دیتا ہے۔یعنی یہ تصور فکشن کو ذات کے اظہار کے بجائے حیات کا بیانیہ قرار دیتا ہے۔

مذکورہ بیانات کے تناظر میں محمد سلیم الرحمن کا یہ اندیشہ بھی قابل ذکر ہے کہ بیسویں صدی کا ادب اختراع و انفرادیت پسندی کے چکر میں مبتلا ہو کر اپنی اجتماعی ادبی اساس سے محروم ہوتا جارہا ہے۔ان کے نزدیک ماضی میں ایجاد پسندی کو وقعت کی نظر سے نہیں دیکھا جاتا تھا؛ بلکہ لکھنے والے کا کمال اسی بات میں ہوتا تھا کہ پرانی کہانیوں اور پلاٹوں ہی کو از سر نو ترتیب دے دیا جائے۔اپنے موقف کے دفاع میں وہ کلاسیکی یونان کے ڈرامانگاروں اور شیکسپیئر کی مثال پیش کرتے ہیں کہ یونانی ڈرامانگار اساطیر سے اپنے ڈراموں کا مسالہ لیتے تھے اور شیکسپیئر نے بھی کوئی طبع زاد کہانی یا ڈرامانہیں لکھا۔ان کے نزدیک:

"پہلے شاعر یا ادیب سے یہ تقاضانہ ہوتا تھا کہ کوئی بالکل نئی کہانی سناؤ، بالکل نیا مضمون باندھو۔ سننے اور پڑھنے والے بس اتنا چاہتے تھے کہ کہانی یا شعر کی ہنڈیا چڑھانے والا نمک مرچ کچھ ایسے حساب سے ڈالے،آنچ اس انداز سے رکھے کہ کھانے والے کو نیا مزہ آئے۔"(۱۱)

'نئے مزے' کی بات محمد سلیم الرحمن بھی کرتے ہیں مگر وہ اس حق میں نہیں ہیں کہ ادب کو اختراع و تجربہ پسندی کی بھینٹ چڑھا دیا جائے۔وہ ماضی کے ادب کی اس خوبی کو سراہتے ہیں کہ وہ اس اعتبار سے اجتماعی تھا کہ لکھاری نہ تو اس سے اپنی انفرادیت کو اجاگر کرنے کا کام لیتا تھا اور نہ ہی یہ ادب محض مخصوص قارئین کی ملک تھا ؛بلکہ ہر کسی کو اس میں سے کچھ نہ کچھ اپنی بساط کے مطابق مل جاتا تھا۔ماضی کے ادب کے برخلاف جدید ادب کی انفرادیت اور تجربہ پسندی کو وہ نہ صرف شک کی نظر سے دیکھتے بلکہ اس سے واضح طور پر بیزاری کا اظہار کرتے ہیں:

"اب ادب ایسی ذہنی واردات نہیں رہا جسے واضح طور پر مشترکہ قرار دیا جاسکے۔وہ ناگوار یا پریشان کن حد تک انفرادیت پسند یا خواص الخواص پسند بن کر رہ گیا ہے۔ تجرباتی ضرور ہے مگر یہ لفظ اس سنگین حقیقت پر خوب صورت پردہ ڈالنے کے مترادف ہے کہ اس تمام دوڑ دھوپ کا حاصل خاک نہیں۔۔۔بے شک موجودہ صدی میں ادب میں اختراع پسندی تمام حدیں پھلانگ گئی ہے لیکن اس قدر ابداعت سے ہمیں بخشا ہی جائے تو بہتر۔"(۱۲)

نیر بھی ادب کے غیر شخصی ہونے کے قائل ہیں۔اردو افسانے میں وہ انھی فکشن نگاروں کا انتخاب کرتے ہیں جن کے آرٹ میں سوانحی عناصر کا سراغ نہیں ملتا؛تاہم وہ جدید ادب کی 'نئی حقیقت، 'خود شعوریت، اور تجربہ و اختراع پسندی کو یکسر رد کرنے کے بجائے اسے قبول بھی کرتے ہیں۔ مثلاً بلراج مین را کے کمپوزیشن کے اسلوب

میں لکھے گئے افسانوں کی وہ تحسین کرتے ہیں۔ مین رااور دیگر افسانہ نگاروں کے ہاں "میں" کے تصور پر روشنی ڈال کر ان نتائج تک پہنچتے ہیں کہ یہ 'میں' سوانحی نہیں لاشخصی ہے۔ کسی بھی افسانے کا تجزیہ کرتے ہوئے وہ بیان کنندہ کی حقیقت کو گرفت میں لیتے ہیں۔ نیر بنیادی طور پر فکشن میں اس فضا کی تخلیق کو اہمیت دیتے ہیں جو نئی، انوکھی، ذرا ہٹ کے ہو، جس میں سانس لے کے انوکھی تازگی کا احساس ہو۔ان کے خیال میں فکشن میں وہ لمحے آنے چاہییں جو قارئین کو تخیلی سطح پر نئی دنیاؤں میں لے جائیں اور یہ لمحے فکشن کے اپنے پیدا کردہ ہوں، تخلیق کے دوران میں خلق ہوں نہ کہ یہ کسی آئیڈیالوجی کے زائیدہ ہوں۔

واقعہ نگاری پر مبنی فکشن بھی تخیل سے نئی اور انوکھی دنیاؤں کی سیر کی توقع رکھتا ہے۔اس نوعیت کا فکشن تخلیق کار کو آزادی سے سوچنے کی طرف مائل کرتا ہے۔ ذہنی آزادی کی صورت حال ہی میں فکشن انفرادیت کے تجربے سے گزرتا ہے۔اپنے زور تخیل سے تخلیق کار اجتماعی لاشعور میں اتر کر وہ دیکھنے اور دکھانے کا تجربہ کر سکتا ہے جو سامنے کے حقائق سے یک سر مختلف ہو۔اس قسم کا فکشن حقیقت نگاری کا وسیع تصور سامنے رکھتا ہے۔ فکشن میں حقیقت کی ہو بہو ترجمانی کے تصورات پر نظر ثانی کرتے ہوئے نیر روسی ہیئت پسندوں کے فکشن سے متعلق خیالات کا اظہار کرتے ہیں۔ یہ خیالات ہیئت کی اہمیت اور آرٹ کے اپنے ہیئتی ضابطوں پر اکتفا کرنے کی طرف توجہ دلاتے ہیں۔آرٹ کے اجنبیانے (Defamiliarization) کی خصوصیت کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔یعنی ہیئت اور آرٹ عام حقائق کو اپنے آپ میں سمو کر نہ صرف ان کی تقلیب کر دیتے ہیں بلکہ ان کی نئی اور انوکھی صورت سامنے لاتے ہیں۔ حقیقت نگاروں کا ہیئت پسندوں سے یہی اختلاف ہے کہ ہیئت پسند حقیقت کا اجنبی، نامانوس اور مسخ شدہ تصور پیش کرتے ہیں؛جب کہ ان کے برعکس ہیئت پسندوں کا موقف یہ تھا:

> اگر ادب کو سائنسی طریقوں سے واضح کرنا ہے؛اس کی حقیقت کا مستند علم حاصل کرنا ہے؛اس کی روح تک غیر مشتبہ انداز میں رسائی حاصل کرنی ہے تو پھر اسے قبول کیے بنا چارہ نہیں کہ ادب اصلاً ایک ہیئت ہے اور ہیئت اسلوبی ولسانی حربوں اور مخصوص ضابطوں اور قوانین سے عبارت ہے۔[۱۳]

تنقید کا مزاج سائنسی ہے۔ نیر کی تنقید بھی حقیقت کا مستند علم حاصل کرنے کے لیے ادب کو سائنسی طریقوں اور باقاعدہ تنقیدی نظریوں کے تناظر میں پرکھنے کی حامی ہے۔ "کیا ہے" کے بجائے "کس طرح اور کیسے ہے" کی نمائندہ ہے۔ مثلاًاس مضمون کی لانگ پر غور کیا جائے تو نیر فکشن کی تنقید کے مباحث کا ساختیاتی تنقید کے تحت جائزہ لیتے ہیں۔ مذکورہ اقتباس کے تناظر میں یہ نکتہ قابل غور ہے کہ ہیئت (ادب) کیسے وجود میں آتی ہے؟ ہیئت پسندوں کے نزدیک ہیئت بنیادی طور پر اختراع وتشکیل اور انوکھی ساخت ہے۔ کوئی بھی حقیقت "کیسے وجود

میں آئی؟" نیر کی تنقید کا مرکزی سوال ہے۔ اس سوال کے جواب تک پہنچنے کے لیے وہ معنی کھوجنے کے عمل کے بجائے معنی پیدا کرنے والے نظام تک رسائی حاصل کرتے ہیں۔ ولادی میر پراپ اور فرانسیسی ساختیات پسندوں کا کام بھی اسی حوالے سے اہمیت کا حامل ہے۔

نیر فکشن کی تنقید کے پرانے (حقیقت نگاری) اور نئے نظری مباحث (ہیئت پسندی) کا تجزیہ کرتے ہوئے اس نکتے کو نمایاں کرتے ہیں کہ ہیئت پسندی اس حقیقت کو گرفت میں لینے کی کوشش کرتی ہے کہ حقیقت نگاری نے فکشن کا مطالعہ "کیسے" اور "کس طرح" کیا۔ ہیئت پسندی، حقیقت نگاری کے زبان کو شفاف میڈیم قرار دینے کے تصور کو اجنبیانے کے نظریے کے ذریعے مسترد کرتے ہوئے فکشن کی شعریات تک پہنچتی ہے۔ اس سلسلے میں وہ ولادی میر پراپ کے کام کا تعارف کرواتے ہیں جس کے نزدیک شعریات کو ترتیب دے کر ان بنیادی اصولوں کو گرفت میں لیا جا سکتا ہے جو فکشن اور غیر فکشن میں فرق قائم کرتے ہیں۔ بیانیے کے اصل الاصول تک پہنچنے کے لیے پراپ فیری ٹیلز کے بیانیوں (پروٹائپ) کا مطالعہ کرتے ہوئے کہانی کی ساخت میں فنکشنز کی اہمیت کو دریافت کرتا ہے۔ وہ کرداروں کے بجائے کرداروں سے منسلک عوامل Functions کو اہمیت دیتا ہے۔ اس کے نزدیک کہانیوں میں فنکشنز محدود جب کہ کردار بے حساب ہوتے ہیں۔ پراپ کے " فنکشن" کے نظریے کے پیش نظر نیر اردو اور ہندی افسانوں میں سے ان غیر انسانی کرداروں کی مثالیں دیتے ہیں جو آدمی نہیں مگر بہ طور فنکشن ہیرو کا کردار ادا کرتے ہیں۔

> "کہانیوں کو فنکشن سے عبارت قرار دینے کا مطلب یہ تھا کہ ایسا تجریدی سسٹم یا ساخت موجود ہے جو تمام کہانیوں میں شامل ہے۔۔۔ حقیقتاً یہ وہی تھیوری ہے جو سوسیئر نے اپنی لسانی تحقیقات میں لانگ اور پارول کے نام سے پیش کی تھی۔" (۱۴)

ہیئت پسندوں کی دوسری اہم دریافت کہانی اور پلاٹ کے فرق پر بھی سوسیئر کے لسانی نظام کے اثرات ہیں جس کے مطابق پلاٹ دال اور کہانی مدلول ہے۔ ہیئت پسندوں کے نزدیک کہانی واقعات کا مجموعہ جبکہ پلاٹ ان واقعات کے منظم بیان سے عبارت ہے۔ بیانیے کی سائنس کے حوالے سے لیوی سٹراس اور گریماس کا کام بھی اہم ہے۔ انھوں نے بھی پراپ کی طرح بیانیے کی لانگ کو گرفت میں لینے کی کوشش کی۔ گریماس نے بھی پراپ کے فنکشن کی طرز پر بیانیوں میں اضدادی جوڑوں کی کارفرمائی کو دریافت کیا۔ یعنی کرداروں کے اعمال کے پس پشت خود کردار نہیں، عامل (تفاعل) موجود ہوتے ہیں۔ ہر عامل (کردار) کی ایک ضد ایک ہدف ہوتا ہے۔ وہی عمل

عامل (ہیرو) کو متحرک رکھتا ہے۔ بیانیے کی داخلی ساخت کو پیش نظر رکھتے ہوئے اس کے تمام افعال کے پیچھے اسی ضد کی کارفرمائی دیکھی جاسکتی ہے۔ مثلاً جویائے معنی کے لیے مدلول اس کی منزل اس کی ضد ٹھہرتی ہے:

"جدید ناولوں میں یہ تلاش روحانی مفہوم رکھتی ہے، جیسے ہرمن ہیسے کے ناول سدھارتھ اور پاؤلو کوہلو کے الکیمسٹ میں۔" (۱۵)

ہیئت پسندوں کی طرح فرانسیسی ساختیات پسندوں نے بھی کہانی اور پلاٹ کے فرق کو اہمیت دی۔ بیانیات کے ان فرانسیسی ماہروں نے پلاٹ کی جگہ کلامیہ کی اصطلاح برتتے ہوئے کہانی اور کلامیے کے فرق کو سامنے رکھتے ہوئے ایک کو علت اور دوسرے کو معلول قرار دیا۔ کس کو علت اور کس کو معلول قرار دیا جائے؟ اس مشکل سوال کے جواب کے لیے نیر جوناتھن کلر کی رائے پیش کرتے ہیں:

"کبھی کہانی کلامیے کی علت ہوتی ہے اور کبھی کلامیہ کہانی کی علت ہوتا ہے۔ کبھی کہانی کا واقعاتی عمل ایک مخصوص "بیانیہ کلام" کو جنم دیتا ہے اور کبھی کوئی خاص "بیانیہ کلام" مخصوص واقعاتی عمل کا سبب بنتا ہے۔" (۱۶)

بیانیات کے اہم نظریہ سازوں میں ژرار ژینٹ نے بیانیہ میں کہانی اور پلاٹ کے علاوہ تیسرے عامل "عمل بیان" کو بھی دریافت کیا۔ نیر ایک بیانیہ ٹکڑا تخلیق کر کے عملی سطح پر "کہانی"، "کلامیہ" اور "عمل بیان" کے فرق کی نشاندہی کرتے ہیں:

"عمل بیان" وہ نشانات، علامات اور نقوش ہیں جو واقعے کے بیان کے دوران میں ابھرتے چلے جاتے ہیں اور جنھیں بیانیے کی قرات کے دوران میں گرفت میں لیا جاسکتا ہے اور ان کی تعبیر کی جاسکتی ہے۔" (۱۷)

ژینٹ کہانی، کلامیے اور عمل بیان کے درمیان رشتوں کا تجزیہ کرتے ہوئے مزید تین زمروں کو زیر استعمال لاتا ہے: فعل (Tense)، لہجہ (Mood) اور آواز (Voice)۔ غور کیا جائے تو مضمون نگار سمیت مذکورہ تمام نقاد، فکشن میں زندگی کے حقائق کی بازیافت کے بجائے، اس حقیقت کا سراغ لگاتے ہیں کہ فکشن وجود میں کیسے آتا ہے؟ یہ کن اجزا سے مرکب ہے؟ اس میں معانی کیسے پیدا ہوتے ہیں؟ لفظ و معانی کے رشتے کی نوعیت کیا ہے؟ فکشن کی نئی تنقید (بیانیات) ساختیاتی تنقید کے زیر اثر سامنے کے حقائق کی شرح کرنے کے بجائے بیانیے کی داخلی سطح تک رسائی حاصل کرتی ہے۔ جس کے مطابق بیانیہ: کہانی، کلامیے اور عمل بیان سے بنتا ہے۔ ہیئت پسندوں اور ساختیات پسندوں کی طرح فکشن کی نئی تنقید (بیانیات) بھی معنی کو تشکیل قرار دیتے ہوئے اس کے

آزاد وجود کو تسلیم کرنے کے بجائے اسے ہیئت کے اندر ہیئت ہی کی وجہ سے ممکن گردانتی ہے۔ گویا ہیئت ساخت ہے، تعمیر ہے، تشکیل ہے، گھر ہے، جو بنایا جاتا ہے۔ جس کے اندر معانی خود بخود پیدا نہیں ہوتے، پیدا کیے جاتے ہیں۔ ہیئت وہ تجریدی نظام ہے جو معانی کی تشکیل کا باعث بنتا ہے۔ فکشن کی نئی تنقید بھی ماہر لسانیات کی طرح گرامر کے اصولوں کو گرفت میں لیتی ہے۔ بیانیات (Narratology) کسی چیز کی اہمیت سے زیادہ اس کی ماہیئت جان لینے کو اہم سمجھتی ہے۔ "کیا" کے بجائے "کیسے" کو اہم سمجھنا بھی آئیڈیالوجیکل موقف اختیار کرنے کے مترادف ہے۔ یعنی معانی کے چشمے کیسے اور کہاں سے پیدا ہوتے ہیں؟ اس نکتہ نظر کو پیش نظر رکھتے ہوئے بھی متن کا تجزیہ و تعبیر کرنا گویا ایک آئیڈیالوجی کو دوسری آئیڈیالوجی پر فوقیت دینا ہے۔ نیر مضمون کے آخر پہ ہیئت پسندوں، ساختیات پسندوں ماہر بیانیات اور خود اپنے نکتہ نظر کا بھی (یعنی "کیسے کا عمل" "کس طرح سے" وجود میں آنا اور اپنے آئیڈیالوجیکل ہونے کا اظہار کرتا ہے) غیر جانبداری سے جائزہ لیتے ہیں:

"اس بحث سے یہ نتیجہ بھی اخذ کیا جا سکتا ہے کہ تنقید اور دیگر سماجی علوم خواہ کتنے ہی سائنسی ہو جائیں، وہ پوری طرح اقدار سے الگ ہو سکتے ہیں نہ دست بردار!!"(۱۸)

"افسانے کی تنقید میں نئے پیراڈائم کی جست جو" آئیڈیالوجی اور تھیم کے تناظر میں کی گئی ہے۔ اس مضمون میں بھی نیر پہلے روایتی افسانوی تنقید کے مزاج پر روشنی ڈالتے ہیں کہ یہ تنقیدی طریقہ بالعموم افسانے کا سائنسی اور تکنیکی (بیانیات) زاویوں سے جائزہ لینے کے بجائے افسانے کی موضوعاتی تعبیر تک محدود رہتا ہے۔ فنی اعتبار سے روایتی افسانوی تنقید کہانی اور پلاٹ کا محدود تصور مد نظر رکھتی ہے؛ جب کہ نئی افسانوی تنقید کہانی اور پلاٹ کے وسیع تصور کو سامنے رکھتے ہوئے بیانیہ میں ڈسکورس (کلامیہ) کو بھی اہمیت دیتی ہے۔ بیانیہ میں ڈسکورس بنیادی طور پر وہ سائنسی، تکنیکی لسانی نظام ہے جس کے زیر اثر کہانی کی تشکیل ہوتی ہے۔ نیر بیانیہ پیراڈائم میں آئیڈیالوجی اور تھیم کے عناصر کا ذکر کرتے ہوئے اردو میں تین طرح کے افسانوں کی نشاندہی کرتے ہیں: آئیڈیالوجی پر مبنی، تھیم پر مبنی یا ان دونوں کے بغیر لکھے گئے افسانے۔ اردو تنقید میں پہلی بار کوئی نقاد نہ صرف آئیڈیالوجی اور تھیم کا فرق بیان کرتا ہے بلکہ ان اصطلاحات کی روشنی میں اردو افسانے کا مطالعہ بھی پیش کرتا ہے۔ نیر کے نزدیک:

"آئیڈیالوجی اجتماعی اور تھیم انفرادی ہوتا ہے۔ پہلی تشکیل اور دوسری تخلیق ہے۔۔۔ آئیڈیالوجی میں تائید و تقلید کا عنصر ہوتا اور تھیم میں انکار و تنقید کی روش ہوتی ہے۔"(۱۹)

نیر اس حقیقت کا بھی تجزیہ کرتے ہیں کہ آئیڈیالوجی تاریخی اور فطری نہیں ہوتی مگر اسے تاریخی اور فطری بنا کر پیش کیا جاتا ہے۔ موضوع اور تھیم میں فرق کی نشاندہی کرتے ہوئے وہ یہ اہم سوال اٹھاتے ہیں کہ افسانے میں

آئیڈیالوجی اور تھیم کی شناخت کیسے ممکن ہے ؟اس سوال کے جواب کے لیے وہ چند ذیلی سوالات اور نکات کی طرف اشارہ کرتے ہیں جن کی روشنی میں افسانے میں آئیڈیالوجی اور تھیم کی شناخت کی جاسکتی ہے۔ یہ نکات ہی بنیادی طور پر وہ اہم تکنیکی اصول ہیں جن کے پیش نظر وہ منٹو کے افسانے میں تھیم اور پریم چند اور بیدی کے افسانے میں آئیڈیالوجی کا سراغ لگاتے ہیں۔

آئیڈیالوجی اور تھیم کی شناخت کے لیے نیر منٹو کے افسانے "جانکی" اور "ٹوبہ ٹیک سنگھ "کا جب کہ پریم چند کے افسانے "کفن" کا تجزیہ کرتے ہیں۔ "جانکی" میں وہ ڈسکورس کے بجائے کہانی کا غلبہ دیکھتے ہیں جبکہ "ٹوبہ ٹیک سنگھ " میں ڈسکورس کا۔ تھیم کی خصوصیات کو سامنے رکھتے ہوئے نیر "جانکی" میں جانکی کی انفرادیت کو دریافت کرتے ہیں۔ کردار اور شخصیت میں فرق کا ذکر کرتے ہوئے جانکی کے منفرد انسان ہونے کی طرف توجہ دلاتے ہیں کہ وہ خود آگاہ ہے۔ خود مختار ہے۔ اپنے فیصلے خود کرنے والی اور بغیر پچھتاوے کے ان پر قائم رہنے والی وہ خاتون ہے جو تین مردوں سے پر خلوص محبت کر کے عورت اور مرد کی محبت کے روایتی تصور پر ضرب لگاتی ہے۔ وہ ان مردوں سے محبت کر کے اپنی ذات کا اثبات کرتی ہے مگر محبت کے معاملے میں نہ صرف اپنی شخصیت کو منہا کر دیتی ہے بلکہ ان مردوں کے انفرادی وجود کو بھی قبول کرنے سے انکار کرتی ہے۔ بیانیہ پیراڈائم اور بیانیہ استدلال کے ذریعے نیر جانکی کے کردار کا فلسفیانہ ،اخلاقی اقدار اور سماجی میکانزم کے تناظر میں جائزہ لیتے ہیں۔ وہ جانکی کی ان دیکھی دنیا کو دریافت کرتے ہیں۔ اسی کی زندگی کے تناظر میں۔ اس کی ذات سے متعلق کوئی محاکمہ پیش کرنے کے بجائے بیانیہ استدلال کے ذریعے اس کی شخصیت کی داخلی تہوں تک پہنچتے ہیں۔ ادعائیت سے کام لینے کے بجائے سائنسی طرز پر تنقیدی اصولوں کی روشنی میں متن کے اندر اترتے ہیں۔

مذکورہ متن کا تجزیہ کئی اہم سوالات اٹھاتا ہے۔ مثلاً کوئی متن فن پارہ کیسے بنتا ہے ؟ تخلیق میں تخلیقی شخصیت کا کیا کردار ہوتا ہے ؟ تخلیق کار اور منصوبہ کار میں کیا فرق ہوتا ہے ؟آئیڈیالوجی یا تھیم پر مبنی افسانے کس طرح ایک دوسرے سے مختلف ہوتے ہیں۔ نیر "جانکی" کے ذریعے بیک وقت تخلیق، تخلیقی کردار اور تخلیق کار کا تعارف کرواتے ہیں۔

"ٹوبہ ٹیک سنگھ "کے کرداروں (مریضوں) کے بارے میں بھی وہ یہ نتیجہ اخذ کرتے ہیں کہ وہ مریض نہیں منحرفین تھے۔ ٹوبہ ٹیک سنگھ کے کردار کی داخلی صورت حال کو بھانپتے ہوئے وہ اس افسانے کو آزادی ہند کے بجائے تقسیم ہند کے موضوع پر لکھا گیا افسانہ قرار دیتے ہیں۔ "ٹوبہ ٹیک سنگھ "کا خالق بھی اپنے مرکزی کردار کو اس

عہد کی مخصوص آئیڈیالوجی کی بھینٹ چڑھانے کے بجائے اس کے انفرادی نقطۂ نظر کا اظہار اسی کے خیالات اور اعمال کے ذریعے کرتا ہے۔افسانے کا تھیم نیر کی زبان میں یہ ہے:

"آدمی کا وجود اور شناخت اس دھرتی کی مرہون ہے، جہاں وہ پیدا ہوتا ہے۔اس دھرتی کی تقسیم سے آدمی کا وجود اور شناخت، تقسیم کے اس بحران کا شکار ہوتے ہیں، جس سے آدمی سمجھوتہ کر سکتا ہے نہ ہی اس سے باہر نکل سکتا ہے۔" (۲۰)

جہاں منٹو بیانیے میں مداخلت کے بجائے کرداروں کی آزادی کو اہم گردانتے ہیں وہاں پریم چند "کفن" میں اور بیدی "گرم کوٹ" میں خود کو غیر جانبدار نہیں رکھ پاتے۔نیر کے نزدیک بیانیے میں راوی کا خود کو داخل کرنا گویا آئیڈیالوجی کو افسانے پر مسلط کرنے کے مترادف ہے۔یہی وجہ ہے کہ وہ عملی تنقید کے لیے ان افسانہ نگاروں کا انتخاب کرتے ہیں جن کے افسانے تھیم پر مبنی ہیں۔تھیم پر مبنی فکشن کا انتخاب دراصل تخلیقی عمل میں فعالیت کے ساتھ شریک ہونے کی کاوش سے عبارت ہے۔تقلیدی طریقہ کار کے بجائے تنقید میں تخلیقی طریقہ کار کو رواج دینے کے مماثل ہے۔

جزوی طور پر فکشن کی تنقید کا ذکر ان کے مضمون "یورپی جدیدیت، نوآبادیات اور اردو جدیدیت" میں بھی ملتا ہے۔نوآبادیاتی ہندوستان کے ابتدائی قومی اور جدید ادب کا فکری و فنی جائزہ لیتے ہوئے ایک تو وہ اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ یہ ادب استعماری ضرورتوں کے زیر اثر پیدا ہوا، دوسرا کہانی، پلاٹ اور کرداروں کی صورت حال سے متعلق ان حقائق کا ذکر کرتے ہیں کہ اس عہد کی کہانی مستقیم پلاٹ کے ذریعے کرداروں کے مخصوص تصورات کی ترسیل کا ذریعہ تھی۔ان تصورات کے علی الرغم جدید فکشن (منٹو کے افسانے "پھندنے" اور "فرشتہ") نہ صرف کہانی کے سیدھے سادھے پلاٹ کے تصور پر ضرب لگاتا ہے بلکہ کرداروں کے سائے، ان کی ذات کے غیر مستحکم، تاریک اور متضاد عناصر کی طرف بھی توجہ دلاتا ہے۔ساٹھ کی دہائی کا یہ جدید فکشن فن اور فن کار کی آزادی اور خود مختاریت کا اعلان کرتے ہوئے نئے افسانے کو ہیئت، تعمیر اور کمپوزیشن گردانتا ہے۔فکشن کے دنیا کی نقل ہونے کے تاثر کو رد کرتے ہوئے اپنے فنی اصول خود پیدا کرنے اور انھیں اپنی منشا کے مطابق برتنے کی حوصلہ افزائی کرتا ہے۔

جدیدیت کو مکمل طور پر گرفت میں لیتے ہوئے نیر جدید افسانے کے ڈسٹوپیائی پہلو کو بھی موضوع بناتے ہیں۔منٹو، انتظار حسین، خالدہ حسین، انور سجاد، بلراج مین را، سریندر پرکاش اور احمد ہمیش کے انسانی زوال کے نمائندہ افسانوں کا تجزیہ کرتے ہوئے وہ انسانی ذات سے جڑے مثالی تصورات پر نظر ثانی کرتے ہیں۔"نظر ثانی" نیر

کی تنقید کا اہم اصول ہے۔ اسی دستور کے توسل سے وہ اس ادب کو بھی مرکز میں لے کر آتے ہیں جسے اردو تنقید حاشیے میں دھکیلتی ہے۔ فکشن انسانی ذات سے متعلق یوٹوپیائی پہلوؤں کے سوااس کے شیڈوز کو بھی نمایاں کرتا ہے کہ ان کو قبول کیے بغیر انسان ایک صحت مند زندگی کا تصور نہیں کر سکتا۔ نیر ڈسٹوپیائی فکشن کوانسانی زندگی کی نقل سمجھنے کے بجائے نہ صرف اس کے فنتاسی ہونے کی اصل کی طرف توجہ دلاتے ہیں بلکہ فکشن میں اس فنتاسی کی اہمیت کے بارے میں بھی لکھتے ہیں:

"انسانی حقیقت۔۔۔اس قدر دہشت انگیز ہے کہ آدمی یا تو کسی مابعد الطبیعیاتی نظام میں غیر مشروط یقین کے ذریعے اسے گوارا بناتا ہے یاآرٹ کی مدد سے۔ بہ صورت دیگر اس کا عصبی مریض بنانا یقینی ہے۔ عصبی امراض، انسانی وجودی حقیقت کے کسی نہ کسی پہلو کے آگے بے بس ہو جانے کا نتیجہ ۔۔۔اور پناہ ہیں۔ آرٹ، مابعد الطبیعیات کے برعکس، زندگی کو اس کی حقیقی صورت میں قبول کرتا ہے۔" (۲۱)

اردو ناول اور افسانے میں ڈسٹوپیائی عناصر کی مثالیں مغربی فکشن کی نسبت کم ملتی ہیں۔ ڈسٹوپیائی فکشن انسانی ذات سے متعلق حقیقت پسند ہے۔ جدیدیت ہی اس حقیقت پسندی کا بوجھ سہار پاتی ہے۔ جدیدیت ماضی میں پناہ لینے کے بجائے آج کا سامنا کرتی ہے۔ دنیا کے کل کے بارے میں سوچتی ہے۔ انسان کی اصلیت سے شرماتی نہیں ہے۔ انھی خیالات کے پیش نظر اس مضمون میں مغرب میں ڈسٹوپیائی فکشن کی دو سو سالہ پرانی تاریخ کا ذکر کرتے ہوئے مغربی ڈسٹوپیائی فکشن کی کئی مثالیں دی گئی ہیں؛ نیز مغرب اور اردو ڈسٹوپیائی فکشن کا فرق بھی بیان کیا گیا ہے:

"ہمارے ڈسٹوپیائی تخیل کو مذہب زنجیر کیے ہوئے ہے اور مغرب کے اس نوع کے فکشن کی روح سائنس و ٹیکنالوجی ہے یا جدید نفسیات۔ ایک اور فرق بھی ہے۔ اردو میں شاید ہی کوئی ناول ہو جس میں پوری دنیا کے خاتمے کا تصور پیش ہوا ہو۔ اردو ادیب سماجی آزادی ہی نہیں، عقل اور تخیل کی آزادی سے بھی سہما ہوا ہے۔" (۲۲)

موضوع کا انتخاب اور اس موضوع سے متعلقہ فن پاروں کا انتخاب بھی نیر کی تنقید کی نمایاں خصوصیت ہے۔ نیر عموماًان فن پاروں کو دریافت کرتے ہیں جن کا ہم سب کی زندگیوں سے بڑی حد تک گہرا تعلق ہوتا ہے۔ مثلاً کتنے فیصد لوگ مذہب کے سیاسی استعمال، سیاسی جماعتوں کے کاروباری مفادات کی زد میں نہیں آپاتے؟ کتنے فیصد ادیب طاقت کے مراکز کا ساتھ دیتے اور کتنے ان مراکز پر سوال اٹھاتے ہیں؟ اپنے مضمون "مزاحمت اور اردو

افسانہ "میں وہ ادب کی تاریخ میں انھی دو طرح کے ادیبوں کا سراغ لگاتے ہیں۔ایک وہ جنھوں نے غیر ملکی حکمرانوں کے خلاف بغاوت کی، مقامی جابروں کے خلاف مزاحمت کی اور دوسرے وہ جنھوں نے انگریزی استعمار کی حمایت کی اور مقامی آمروں کا ساتھ دیا۔انگریزی استعمار کی حمایت کرنے والوں میں غالب اور سرسید سر فہرست ہیں۔ مضمون سات حصوں میں تقسیم ہے۔اگلے چھ حصوں میں وہ انھی افسانہ نگاروں کے فن پاروں کو توجہ کا مرکز بناتے ہیں جو انگریزی اور مقامی طاقت وروں کا ساتھ دینے کے بجائے ان کے خلاف بغاوت اور مزاحمت کو اپنے تخلیقی فن پاروں کا موضوع بناتے ہیں۔ یاد رہے کہ جن افسانوں کو تنقید کے لیے منتخب کیا گیا ہے وہ پروپیگنڈا نہیں بنے؛تاہم جہاں منصوبہ بندی آرٹ کو مجروح کرتی ہے، نیر اس کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ مضمون کے دوسرے حصے میں بیسویں صدی کے اوائل، یعنی ابتدائی اردو افسانے میں پریم چند کے "سوز وطن" (۱۹۰۹ء)اور "انگارے" (۱۹۳۲ء) میں باغیانہ عناصر کی طرف توجہ دلائی گئی ہے؛ نیز اس حقیقت کا اظہار بھی کیا گیا ہے کہ کرشن چندر، منٹو، بیدی اور عصمت کے ہاں مزاحمت کے اسالیب الگ الگ ہیں۔انتظار حسین کے افسانے ثقافتی مزاحمت؛جب کہ انور سجاد کے افسانے ایوب اور ضیا کی آمریتوں کے خلاف مزاحمت کے آئینہ دار ہیں۔ نیر انور سجاد کے افسانے "چوراہا"، "گائے" اور "رات" کو، بلراج مین را کے "کمپوزیشن ۲" کو اور سریندر پرکاش کے "تلقارمس"، "دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم اور "بجوکا" کو علامتی مزاحمتی افسانے قرار دیتے ہیں۔

مضمون کے تیسرے حصے میں اعجاز راہی کے مرتب کردہ افسانوی انتخاب "گواہی" کے افسانوں پر تنقید لکھتے ہوئے اس انتخاب سے متعلق یہ حقیقت سامنے لائی گئی ہے کہ اس میں درج ذیل دو اقسام کے افسانے ہیں:

> "ایک طرف وہ افسانے ہیں جو رات یعنی جبر، گھٹن، مسلط کردہ تنہائی وغیرہ کو اس کی تمام تر شدت کے ساتھ پیش کرتے ہیں۔ دوسری قسم کے وہ افسانے ہیں جن میں رات کی دبیز ظلمت کو کچھ اس طور بیان کیا گیا ہے کہ اس کے خلاف جدوجہد کا احساس ہوتا ہے۔"[۲۳]

بلراج رامین کے افسانہ "کمپوزیشن"، انور سجاد کے "سیاہ رات"، "چوراہا"، احمد داؤد کے "وسکی اور پرندے کا گوشت" اور "شہید"، اعجاز راہی کے "سہیم ظلمات"، رشید امجد کے "بنجر لہو منظر"، سمیع آہوجہ کے "رات، بے خواب"، منشاء یاد کے "بوکا" میں مزاحمتی رنگ اپنی منفعل صورت میں موجود ہے؛ جب کہ انوار احمد کے افسانہ "شہر کا پہلا محبت وطن بچہ"، میں مزاحمت منفعل و فعال اور اکرام اللہ کے "سیاہ آسمان" میں مزاحمت کا رنگ فعال ہے۔ یاد رہے کہ اسی افسانوی انتخاب میں شامل افسانوں سے اردو افسانے میں مزاحمت کا رجحان قوی ہوا۔

مضمون کے چوتھے حصے میں سعیدہ گزدر کی کتاب آگ گلستاں نہ بنی کے افسانوں: "آگ گلستاں نہ بنی"، "کوئل اور جنرل"، اور "پاکستانی اور ہندوستانی" کو مزاحمت کے تناظر میں پرکھا گیا ہے۔ پانچویں حصے میں اساطیری، ثقافتی اور تاریخی علامتوں کی نئی تعبیر کے تناظر میں جوہر میر کے افسانہ "گناہ سے ضمیر تک"، سریندر پرکاش کے "خشت و گل" اصغر ندیم سید کے "ہمارے ہیرو واپس کردو"، انتظار حسین کا "صبح کے خوش نصیب"، آصف فرخی کا "کہر" اور محمد حمید شاہد کے "سورگ میں سور" کا جائزہ لیا گیا ہے۔

سرمایہ داریت نے ماحول کو بھی جبر کا نشانہ بنایا، اس حقیقت کے پیش نظر چھٹے حصے میں انور سجاد کے افسانہ "گائے"، حسن منظر کے "زمین کا نوحہ" اور خالدہ حسین کے "فن کار" کا مزاحمتی تناظر میں تجزیہ کیا گیا ہے۔

امراؤ طارق اپنے افسانہ "کیمرہ پروسیڈ نگ" میں اردو کے مشہور علامتی افسانوں: "گائے"، "بجوکا" اور "کمپوزیشن" کو اس بنا پر طنز کا نشانہ بناتے ہیں کہ یہ مزاحمتی نہیں بلکہ علامت کی آڑ میں بے ضرر افسانے تھے۔ قارئین تو کیا، معاصر افسانہ نگاروں کو بھی ان کی سمجھ نہیں آتی۔ اس لیے یہ طاقت ور طبقے کے لیے خطرہ نہیں بن پاتے؛ جبکہ ان کے اپنے افسانے کا ملزم کہانی کار سیدھی اور سادہ کہانیاں لکھتا ہے، جو سب کی سمجھ میں آتی ہیں اس لیے اصل میں وہی مزاحمتی کہانیاں ہیں۔ نیر مضمون کے آخری حصے میں اس افسانے کے مغالطہ آمیز خیال سے یہ کہتے ہوئے اختلاف کرتے ہیں:

> "اس کے مزاحمتی ہونے یا جمالیاتی مرتبے سے متعلق فیصلہ، اس سے نہیں ہوتا کہ اسے کتنے لوگ پڑھتے ہیں یا کتنے لوگ فوراً سمجھ لیتے ہیں، بلکہ اس سے ہوتا ہے کہ اس میں مصنف یا مصنف کا وضع کردہ راوی یا پورا متن کس موقف کا حامل ہے اور وہ موقف کسی ظالم کو تقویت دیتا ہے یا حاشیے پر دھکیلے گئے طبقے کی حمایت کرتا ہے۔"[۲۴]

ابتدائی اردو افسانہ اور مابعد جدید اردو افسانہ جہاں فکشن کو دنیا کی نقل کے طور پیش کرتا ہے وہاں جدید اردو افسانہ فکشن کی آزادی اور خود مختاریت کا نمائندہ ہے۔ مذکورہ مضامین کے اجمالی جائزے کے پیش نظر کہا جا سکتا ہے کہ نیر روایتی افسانوی تنقید کو فکشن کی نئی تنقید سے روشناس کروا کے اردو افسانوی تنقید کا کینوس وسیع کرتے ہیں۔ مذکورہ مضامین بلاشبہ اردو فکشن کی تنقید میں تازہ ہوا کی مانند ہیں۔

نظری افسانوی تنقید میں نیر جن تنقیدی اصولوں پر روشنی ڈالتے ہیں، عملی تنقید میں وہ انھیں کس حد تک اور کیسے برتتے ہیں؟ فقط انھی اصولوں کے تناظر میں اردو افسانے کا جائزہ لیتے ہیں یا عملی تنقید کے دوران میں مزید نئے اصولوں کو بھی دریافت کرتے ہیں؟ ان اصولوں کا اطلاق اردو فکشن کی تفہیم میں کس حد تک گہرائی پیدا کرتا ہے؟

متن بنی کے کون سے نئے زاویے سامنے لاتا ہے ؟ روایتی افسانوی تنقید میں ایسی کیا کمیاں تھیں جن کو فکشن کی نئی تنقید پورا کرتی ہے ؟ عملی تنقید کے دوران میں نیر کہانی، ڈسکورس، فنکشنز، عمل بیان، تھیم اور آئیڈیالوجی کو کس طرح سے دیکھتے ہیں ؟ان سوالات کے جوابات کے لیے ترتیب وار ان کے مضامین کو سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں۔

چند فن کاروں کی لکھت کو مطالعے کے عمل سے آگے بڑھ کر تجزیہ و تعبیر کے لیے منتخب کرنا نقاد کی ترجیحات کا پتا دیتا ہے۔ تخلیق کار کا انتخاب پہلا مرحلہ ؛اس کی تخلیقات کا انتخاب دوسرا مگر نسبتاً اہم معاملہ ہے۔ متن کو اپنی نظر سے دیکھنا دشوار؛ مگر بلند پایہ عمل ہے۔اپنی فکر کی صورت آپ بنانے کے سفر میں کئی پر خار راستے آتے ہیں۔ نئے راستوں پر چلنے کا شوق مشکلات کے بطن سے جنم لینے والے خوف پر غلبہ پانے کی طاقت اپنے اندر ہی سے پیدا کر لیتا ہے۔ کچھ اذہان بنے بنائے سانچوں میں ڈھل نہیں پاتے۔ وہ اپنی حقیقی صورت حال کا تجربہ آپ کرنے کی سعی کرتے ہیں۔ تجربہ آسان اور عام عمل نہیں ہوتا۔ یہ امتحان ہوتا ہے،آزمائش ہوتی ہے۔اپنی ریاضت کی کمائی ہوتی ہے۔ خود سے کسی شے کی ماہیئت معلوم کرنا،اسے اپنی زبان دینا مشکل ہوتا ہے۔ پرانے، تازہ، قدیم، جدید، پرائے، اپنے، تشکیلی، تخلیقی، مصنوعی، فطری، مرکزی اور حاشیائی رویوں کا تقابل، ان کی تفہیم،ان سے متعلق انتخاب، فیصلے اور اظہار کے مرحلے سے ہر سوچنے، سوچ کو لفظ عطا والے ذہن کو گزرنا پڑتا ہے۔ نیر کا تنقیدی تخیل نئے ،تازہ اور مختلف جہانوں کو آباد کرنے کی طرف مائل ہے۔ وہ تھیم پر مبنی افسانوں کا انتخاب کرتے ہیں۔ نظریاتی (ideological) تشکیل کاروں، 'مرکز' کے معاونین اور تشکیلی دنیا کے ساتھ مطابقت قائم کر لینے والوں کی تخلیقات انھیں اپیل نہیں کرتیں۔ وہ فرد کی فردیت اور فن کار کے تخلیق کردہ حاشیائی کرداروں کی اپنے تناظر میں بسر ہونے والی زندگی میں انفرادی پہلوؤں کو دریافت کرتے ہیں۔ وہ ہر طرح کے 'مرکز' کی اجارہ پسندی کو بے نقاب کرتے ہیں۔ حاشیے پہ آنے والے متن پر نظر ثانی کرتے ہیں۔ وہ نہیں چاہتے کہ کوئی کسی کی قیمتی ترین متاع،اس کی آزادی کا حق چھینے۔

منٹو بھی یہی چاہتا تھا کہ وہ جس جہان میں آباد ہے، وہاں کوئی کسی کو برباد نہ کرے۔ کسی بھی ہتھ کنڈے سے کسی کی ذہنی وجسمانی آزادی پر حملہ اسے اپنے 'گھر' سے بے گھر کرنے کے ہم معنی ہے۔ بے گھر آدمی کی کوئی دنیا نہیں ہوتی۔ وہ کسی اور کی بنائی ہوئی دنیا میں رہنے پر مجبور ہوتا ہے۔ منٹو ایسے مجبوروں کی زندگیوں کو موضوع بناتے ہیں جنھیں طاقت ور طبقہ حاشیے پر دھکیل دیتا ہے۔

"منٹو کا افسانوی تخیل، مرکز سے زیادہ حاشیے کا جویا رہتا ہے۔ چناں چہ یہ اتفاق نہیں کہ منٹو کے افسانے (جن پر منٹو کی شہرت و اہمیت قائم ہے)اس طبقے کو موضوع بناتے ہیں جو حاشیے پر

ہے۔۔۔وہ مرکز سے ایک ایسا فاصلہ اختیار کرتے ہیں، جس میں مرکز سے بغاوت کا امکان پوشیدہ ہے۔ منٹو کا افسانہ دراصل 'حاشیے پر لکھا متن' ہے۔" (۲۵)

"حاشیے پر لکھا متن" منٹو کے افسانے کی تازہ تفہیم ہے۔اس مضمون میں نیر منٹو کے افسانوی ادب کے پیش نظر 'مرکز' اور 'حاشیے' کی تفریق کو نمایاں کرتے ہوئے 'مرکز' کی عیاریوں کا پردہ چاک کرتے ہیں۔ 'مرکز' اور 'حاشیے' کے امتیاز کو مد نظر رکھتے ہوئے وہ منٹو کے مرکز گریز افسانوی تخیل سے متعلق مخفی اور حیران کن حقائق کو سامنے لاتے ہیں۔ نیر کے خیال میں منٹو کا اپنے افسانوں میں ہندوستانیوں کی حاشیائی حیثیت کو موضوع بنانا اتفاق نہیں تھا بلکہ اس کے پیچھے حاشیائی طبقے کی استعماری مرکز سے آزادی کی خواہش پنہاں تھی۔ مثلاً "انقلاب پسند" کے کبیری کردار سلیم کا 'مرکز' کی حاشیے پر بالا دستی کا انکشاف طنز کے پردے میں کرنا اسی آزادی کی خواہش کا اعلامیہ ہے۔ "نیا قانون" کا منگو کوچوان (حاشیائی کردار) بھی 'مرکز' کے ہاتھوں رسوا ہو کر اپنے انداز سے مرکز پر دباؤ ڈالتا ہے:

"مرکز، حاشیے پر موجود لوگوں کے سلسلے میں جو دعوے کرتا ہے انھیں حاشیے کی اپنی میزان (حقیقی، طبیعی، مادی، حسی) میں جانچے۔اس صورت میں حاشیہ دراصل مرکز پر دباؤ ڈالتا ہے۔" (۲۶)

"بو" کے رندھیر کا فرسٹ کلاس مجسٹریٹ کی بیٹی کے بجائے گھاٹن لڑکی پہ ریج جانا اپنی اصل، فطری، حقیقی، حسی، اور مقامی شناخت کا اثبات کرنا تھا؛ جب کہ مصنوعی، غیر حقیقی، غیر مقامی، اشرافیہ سماج کی لڑکی سے منحرف ہونا استعماری طبقے سے پیچھا چھڑانے کے مترادف تھا۔افسانہ "نکی" میں نکی مرد کو مرکز میں اور خود کو حاشیے پر دیکھ کر مرکز کی چیرہ دستیوں کو طشت از بام کرتی ہے۔ "یزید" میں کریم داد کا اپنے بیٹے کا نام یزید رکھنا بھی مرکزی روایت سے انحراف کی نمائندگی ہے۔ نیر کے مطابق منٹو کے تمام بڑے افسانوں کے کبیری کردار مرکز سے ماورائی فاصلے پر نظر آتے ہیں۔ مثلاً "ہتک" کی سوگندھی، "بابو گوپی ناتھ" کا بابو اور اس کی محبوبہ زینت، افسانہ "جانکی" کی جانکی، "میرا نام رادھا ہے" "ٹھنڈا گوشت"، "ٹیٹوال کا کتا"، "آخری سلیوٹ"، "منظور"، "مس مالا"، "کالی شلوار" اور "۱۹۱۹ء کی ایک بات" کے سب مرکزی کردار حاشیے پر دھکیلے ہوئے کردار ہیں۔ منٹو کا افسانوی ادب مرکز کا، واحد تصور کا، نرگسیت اور اجارے کا مخالف ہے۔وہ مرکز کی مابعد الطبیعیاتی جہت کی نشان دہی کرنے کی کوشش کرتا، اس کی زور آوری سے ٹکر لیتا، اسے للکارتا ہے۔ مرکز کی نشان دہی کیسے کی جا سکتی ہے ؟ مرکز کی پہچان کیا ہے ؟ اس اہم سوال کا جواب نیر یہ دیتے ہیں:

"مرکز کی کوئی ایک پہچان نہیں۔ کہیں یہ ریاستی مشینری کی صورت میں ہے، کہیں ریاستی آئیڈیالوجی کی شکل میں، کہیں قومی، مذہبی، اخلاقی بیانیوں کے طور پر اور کہیں سماجی مقتدرہ کے روپ میں اور کہیں صنفی امتیاز کے طور پر۔" (۲۷)

منٹو کے حاشیائی تصور سے متعلق یہ بات بھی قابل ذکر ہے کہ ان کا حاشیائی تصور ترقی پسند تحریک کے جدلیاتی تصور سے مختلف اور کہیں زیادہ وسیع ہے نیز منٹو انقلاب کے علاوہ حاشیائی کرداروں کی داخلی دنیا کو بھی اہمیت دیتے ہیں۔

نیر منٹو کے افسانوں اور دیگر تحریروں کی معنویت مابعد گیارہ ستمبر کی دنیا میں بھی تلاش کرتے ہیں۔"مابعد نائن الیون دنیا اور منٹو" میں بھی وہ اس حقیقت کو عیاں کرتے ہیں کہ منٹو کے اہم افسانے طاقت کے تمام مراکز کا انکار کرتے ہوئے مروجہ تصورات سے بغاوت کرتے ہیں۔"حاشیے پر لکھا متن"بعد میں جب کہ "مابعد نائن الیون اور منٹو" پہلے لکھا گیا ہے۔یوں پہلے والا مضمون کسی حد تک اسی مضمون کی توسیع بھی تھا۔دونوں مضامین کی داخلی دنیا میں کسی حد تک اشتراک ہے۔ نیر اس مضمون میں شامل افسانوں : "تماشا"، "ٹیڑھی لکیر"، "موذیل"، "سوراج کے لیے" اور "ٹوبہ ٹیک سنگھ" کا شمار بھی ان افسانوں میں کرتے ہیں جن کے کبیری کرداروں کو سماج کی اشرافیہ دھتکارتی ہے۔اس مضمون میں بھی وہ منٹو کے اس بیانیے کو نمایاں کرتے ہیں کہ غیر پر انحصار کرنے کے بجائے اپنی دنیا آپ پیدا کی جائے۔ مجموعی طور پر یہ نکتہ نیر کی تنقیدی فکر کا مرکزہ ہے کہ اپنی ذمے داریاں آپ قبول کی جائیں۔اپنے معنی وجود کے لیے دوسروں کا دست نگر نہ ہوا جائے۔سب کچھ کا قصوروار فطرت کو نہ ٹھہرایا جائے۔اپنی ریاست اور عالمی سیاست سے امیدیں وابستہ نہ کی جائیں کہ سیاسی اور مذہبی لیڈر فقط اتھارٹی چاہتے ہیں۔عالمی سیاست کنفیوزڈ ہے۔تضادات سے معمور ہے۔وہ بہ ظاہر پوری دنیا میں امن کا قیام؛ مگر بباطن پوری دنیا پر کنٹرول چاہتی ہے۔ نیر منٹو کے مضمون "تحدید اسلحہ" کا حوالہ دیتے ہوئے عالمی سیاست کے اس تضاد کو آشکار کرتے ہیں کہ عالمی قوت نے کس خوش اسلوبی سے قیام امن کے لیے اسلحے کو ناگزیر ٹھہرا دیا ہے۔عالمی سیاست کی اسی عیاری کے سبب پاکستان اور ہندوستان اپنی عوام کے بنیادی حقوق پورے کرنے کے بجائے اسلحے کی دوڑ میں ایک دوسرے سے سبقت لے جانے کے چکر میں ہیں۔

نیر مابعد گیارہ ستمبر کی دنیا کی صورت حال کا ذمہ دار مکمل طور پر عالمی قوت کو ٹھہرانے کے بیانیے میں بھی حکمرانوں کے مفادات پوشیدہ دیکھتے ہیں؛ بایں ہمہ وہ موجودہ صورت حال کے معاملے میں ورلڈ ٹریڈ سنٹر اور

پنٹاگون کے حملوں کو بھی نظرانداز نہیں کرتے۔ان کے خیال میں امریکہ کے پاس اپنے غصے کے اظہار کے کئی اور بھی معقول راستے تھے؛ مگر انھوں نے مکالمے کے بجائے طاقت و بربریت کے استعمال کو ترجیح دی۔

منٹو ظاہری مذہبی علامتوں کو انسانی شناخت کے لیے خطرہ قرار دیتے ہیں۔ نیر انھی ظاہری علامتوں: داڑھی، شلوار قمیض، عربی، اردو، پشتو کی بنا پر پوری مذہبی برادری کو خطرے میں دیکھتے ہیں۔ وہ منٹو کے نوآبادیاتی اور پس نو آبادیاتی زمانوں کے شعور کو سامنے رکھتے ہوئے، مابعد گیارہ ستمبر کی دنیا کی صورت حال کا تجزیہ کرتے ہوئے ان نتائج تک پہنچتے ہیں کہ منٹو کے نزدیک یہاں کے لیڈر اندر سے غیروں کے معاونین ہوتے ہیں۔اسی خیال کی بنا پر وہ چچا سام کے نام خطوط کے ذریعے مقامی اور غیر مقامی لیڈروں کو طنز کا نشانہ بناتے ہیں۔ مذہب کے سیاسی استعمال کے خلاف ہونے کی وجہ سے منٹو مذہبی طبقے کی سیاست کو بھی بے حجاب کرتے ہیں کہ کس طرح مذہبی طبقہ اپنے مخصوص مفادات کو مد نظر رکھتے ہوئے جب چاہتا ہے مذہب کو خطرے میں ڈال کر عوام کے مذہبی جذبات کو مشتعل کر دیتا ہے۔ نیر "ہندوستان کو لیڈروں سے بچاؤ" کے مضمون کا حوالہ دیتے ہوئے اس حقیقت کو بیان کرتے ہیں کہ آج کے مذہبی سیاست دانوں کی صورت حال بھی کچھ ایسی ہے:

> "مذہب ایسی چیز ہی نہیں کہ خطرے میں پڑ سکے۔ اگر کسی بات کا خطرہ ہے تو وہ ان لیڈروں کا ہے جو اپنا الو سیدھا کرنے کے لیے مذہب کو خطرے میں ڈالتے ہیں۔"(۲۸)

منٹو کے افسانوں کی روشنی میں نیر یہ زاویۂ نگاہ پیش کرتے ہیں کہ منٹو وہ پہلے ادیب ہیں جنھوں نے ۱۹۴۷ء کے بعد نئی نوآبادیاتی سیاست کا انکشاف کیا ہے۔ وہی سیاست جو ۱۸۵۷ء کے بعد ہندوستان میں رائج تھی۔

منٹو انسان پرست ادیب ہیں۔ وہ چاہتے ہیں انسان اپنی بشریت کی حدود کا خیال رکھے۔ وہ مثالی تصورات کا پیچھا کرتے کرتے اپنے حسی و فطری وجود کو مسخ نہ کر بیٹھے۔ وہ غلام علی (افسانہ "سوراج کے لیے") کے غیر فطری طرز عمل کے ذریعے اس حقیقت کی طرف اشارہ کرتے ہیں کہ انسان آدرشی تصورات میں پھنس کر خود کو بشری تقاضوں سے محروم نہ کر بیٹھے۔ منٹو مقتدر مراکز کے ڈسکورسز کو بے نقاب کرکے ان کی نظر میں معتوب ٹھہرتے ہیں؛ مگر ان کو للکارنے سے پیچھے نہیں ہٹتے:

> "جس چیز نے انسان کو اس کی حسی فطری دنیا سے دور رکھا ہے، وہ زندگی کے آدرشی اور مثالی تصورات ہیں۔ منٹو ان تصورات کو طاقت کے تخیل کی پیداوار قرار دیتے ہیں ۔۔۔ منٹو کی افسانوی دنیا مقامیت، حسیت اور بشریت سے عبارت ہے۔" (۲۹)

"نیر مسعود کے افسانوں پر ایک نوٹ" میں ناصر عباس نیر، نیر مسعود کو سماجی حقیقت نگار کے بجائے طلسماتی حقیقت نگار؛ جب کہ ان کے افسانوں کو گم گشتہ ثقافتی فضا کے علم بردار قرار دیتے ہیں۔ حیرت اور اسرار کا فرق بیان کرتے ہوئے وہ نیر مسعود کے افسانوں کو کلی طور پر نئی دنیا سے منسلک ٹھہرانے کے بجائے ان کے فکشن میں ایک نئی حیرت انگیز دنیا کے تجربے کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ وہ ان کے افسانوی عمل میں نوآبادیاتی ماضی کے شعور کو کارفرما نہیں دیکھتے؛ البتہ اس شعور کی طرف بلیغ اشاروں کی نشان دہی ضرور کرتے ہیں۔

افسانے کی تنقید میں ناصر عباس نیر بیان کنندہ کی حیثیت کا بہ غور جائزہ لیتے ہیں۔ مثلاً بیان کنندہ 'میں' ہے یا 'وہ'؟ لسانی نشان 'میں' کی تشکیل فرد کرتا ہے یا معاشرہ؟ واحد متکلم کا صیغہ اختیار کرتے ہوئے افسانہ نگار خود کو کردار بناتا ہے یا نہیں؟ جدید اردو افسانے میں واحد متکلم مصنف کی ذاتی زندگی کا ترجمان ہوتا ہے یا غیر ذاتی کا؟ یا 'میں' محض کنونشن ہے؟ یا 'میں' کسی تجربے کو مستند بنا کر پیش کرنے کا طریقہ؟ 'میں' ہمہ بین ناظر ہے یا خود ہی کو مرکز میں رکھتی ہے؟ 'میں' کے داخل میں خارج بھی ہے یا 'میں' 'میں صرف میں ہے؟ نویسندہ ذاتی طور پر بھی افسانے میں داخل ہو جاتا یا خود کو فاصلے پر رکھتا ہے؟ 'میں' اپنی باطنی صورت حال کا اظہار زبان کے ذریعے کرتا ہے یا عمل اور واقعے کے ذریعے؟ نیر مسعود کے افسانوں کے پیش نظر آخر الذکر سوال کے جواب میں نیر کا یہ کہنا ہے کہ ان کے افسانوں کا 'میں' اپنی سوچوں کا اظہار اپنے عمل کے ذریعے کرتا ہے (ندبہ)۔ واحد متکلم سے جڑے دیگر سوالات کو مد نظر رکھ کر ناصر عباس نیر کی افسانوی تنقید سے متعلق یہ وثوق سے کہا جا سکتا ہے کہ انھوں نے اپنی تنقید کے لیے جن افسانہ نگاروں کا انتخاب کیا ان سب کے ہاں 'میں' ہمہ بین ناظر کے طور پر آتا ہے۔ وہ کسی بھی مصنف کی محدود ذہنی صورت حال کا عکاس نہیں ہوتا بلکہ خارج کو اپنے داخل میں آمیز کر کے ایک بڑی اسکیم کے ساتھ منسلک نظر آتا ہے۔

"ذات انسانی اپنا اظہار "میں" کے صیغے میں کرتی ہے اور عام طور پر یہ اظہار دو طرح کا ہوتا ہے:
"میں" یا تو ہمہ بین ناظر ہوتی ہے جو ہر شے کا مشاہدہ کرتی اور اپنے انفرادی، داخلی تاثر کے ساتھ اپنے دیکھے کو معرض اظہار میں لاتی ہے یا پھر خود کو ہر شے کے مرکز میں محسوس کرتی ہے۔" (۳۰)

خالدہ حسین، بلراج مین را اور دیگر منتخب کردہ افسانہ نگاروں کے ہاں بھی نیر 'میں' کے ہمہ بین ناظر ہونے کو ظاہر کرتے ہیں۔ نیر مسعود کے افسانوں میں ثقافتی وجود کی گم شدگی کے عناصر کو ان کے افسانوں کا اہم موضوع ٹھہراتے ہوئے ناصر عباس نیر "ماتم دار"، "نوشدار"، "طاؤس چمن کی مینا" اور "جرگہ" کی مثال دیتے ہیں؛ جبکہ "ندبہ"، "اہرام کا میر محاسب"، "سامان پنجم"، "جانوس"، "طاؤس چمن کی مینا" اور "عطر کافور" جیسے افسانوں

کا تنقید کے لیے انتخاب کرتے ہیں۔افسانوی کرداروں کی ذہنی تشکیل کے عمل پر توجہ دیتے ہوئے وہ بالعموم ان افسانوں کو چنتے ہیں جن کے کردار حاشیے کی سطح پر ہوتے ہوئے 'مرکز' کے ستم جھیلتے، اس سے بغاوت کرتے نظر آتے ہیں یاوہ کردار انھیں اپنی طرف کھینچتے ہیں جو غیر مرئی طاقتوں پر آس لگانے کے بجائے اپنے وجود کی ذمہ داری خود اٹھانے کی ہمت رکھتے ہیں۔"ندبہ"کا مرکزی کردار اجاڑ علاقوں میں وقت گزارتا،ان علاقوں کا مشاہدہ کرتا،ان کے کلچر کا اپنے کلچر سے موازنہ کرتا زبانی اور تحریری ثقافت کی صورت حال سے آگاہ ہوتا ہے۔وہ زبانی ثقافت کو انسانیت کا معصوم بچپن قرار دیتے ہوئے اسے حاشیے پر دیکھتا؛ جبکہ تحریری کلچر کو مرکز میں دیکھتا ہے۔ بقول ناصر عباس نیر:

> "افسانے کی بنیادی بصیرت یہ ہے کہ تحریری اور زبانی ثقافتیں ، ایک ہی انسانی ذات کے دو پہلو ہیں؛دونوں جدا ہو چکے ہیں۔ایک مرکز میں ہے اور دوسرا حاشیے پر۔۔۔تحریری ثقافت اپنے ہی دوسرے حصے کے تحفظ کی خواہش ہی سے بے نیاز ہے۔گویا اپنے ہی وجود کے گمشدہ حصے کی بازیافت کی آرزو سے خالی ہے۔" (۳۱)

تحریری ثقافت اپنے دوسرے حصے کے تحفظ کی خواہش کیوں نہیں کرتی؟وہ اپنے ادھورے پن ہی میں کیوں مست ہے؟نیر ان سوالات کے جوابات "اہرام کا میر محاسب"اور "سامان پنجم"میں ڈھونڈتے ہوئے اس نتیجے تک پہنچتے ہیں کہ تحریری ثقافت، زبانی ثقافت پر غلبہ چاہتی ہے اس لیے اس نے زبانی کلچر کے وجود کو مشکوک بنادیا ہے۔

"طاؤس چمن کی مینا"میں حاشیائی کلچر،اشرافی کلچر سے اپنی شناخت کو منوانے کی سعی کرتا ہے۔کالے خان، اس کی بیٹی فلک آرااور فلک آرا کی زبان حاشیائی کلچر کے نمائندہ؛جب کہ بادشاہ،انگریزی اور فارسی زبان میں اس کی مدح کرنے والے پرندے اشرافیہ کلچر کے ترجمان ہیں۔کالے خان کی بیٹی تک بادشاہ کی مینا کا پہنچنااور اردو زبان سیکھ کر بادشاہ کے سامنے بولنا اپنے حاشیائی وجود کو منوانے کی علامت ہے۔

"اہرام کا میر محاسب"بھی فرعون اور خلیفہ کی حقیقت سمجھ کر ان کے خلاف بغاوت کرتا ہے۔میر محاسب حساب کی فردوں کو اوپر تلے کرتے ہوئے اس اہم سوال تک پہنچ جاتا ہے کہ خلیفہ کیا چاہتا ہے؟اس سوال کا جواب جاننا میر محاسب کا دراصل فرعون کی فرعونیت سے آگاہ ہونا تھا۔وہ جانتا ہے کہ خلیفہ کی نظر میں عوام محض اعداد کی مانند ہوتے ہیں۔میر محاسب عوام کی حالت اور خلیفہ کی نیت جان کر اس سے بغاوت کرتا اور عوام کے حق کے لیے آواز اٹھاتا ہے۔خلیفہ کو جان کر ہی میر محاسب خود کو پہچانتا اپنی آزادی کو محفوظ بناتا ہے۔

نیر افسانوی تنقید میں کرداروں کی ذہنی تشکیل کے عمل کو بہ طور خاص اہمیت دیتے ہیں۔ مثلاً "جانوس" اور کافکا کے "دیہاتی معالج" کا موازنہ کرتے ہوئے وہ "جانوس" کے زخمی کردار کی عناصر سے عدم مرعوبیت کی دو وجوہات تلاش کرتے ہیں: مشرقی اسلامی تصور کے زیر اثر اس کی ذہنی تشکیل اور اینگلوانڈین ڈاکٹر سے مدد لینے کے بجائے مخالف عناصر کا اپنے کمزور وجود سے مقابلہ کرنا۔ وہ ان افسانوں کا چناؤ ضرور کرتے ہیں جن کے کردار ماورائی طاقتوں پر بھروسا کرنے کے بجائے اپنے وجود کی ذمے داری خود اٹھانے کی کوشش کرتے ہیں۔

انتظار حسین پر مضمون: "انتظار حسین کے افسانے کا پس نوآبادیاتی تناظر" میں نیر انتظار حسین کے چنیدہ افسانوں کی روشنی میں نوآبادیاتی فکشن کے جدلیاتی اور پس نوآبادیاتی فکشن کے مکالماتی عناصر کا کھوج لگاتے ہیں۔ نوآبادیاتی عہد کے مستشرقین نے حقیقت نگاری پر مبنی فکشن کو معیار بناتے ہوئے کلاسیکی مشرقی فکشن کو توہماتی قرار دیا۔ گویا کلاسیکی مشرقی فکشن کے اختصاص ہی کو اس کی کوتاہی گردانا۔ حقیقت نگاری کے برخلاف باختن اور بریتون فکشن میں جس قسم کی ندرت و طرفگی کے آرزومند تھے، اسی طرز کی فینسی کلاسیکی مشرقی فکشن میں قبل از موجود تھی؛ مگر نوآبادیاتی عہد کے مستشرقین نے نہ صرف مشرقی فکشن کو جدید یورپی فکشن کا 'غیر' ٹھہرایا بلکہ اردو کے نوآبادیاتی فکشن نے بھی حقیقت نگاری پر مبنی فکشن کے زیر اثر اپنی قدیم فکشن کی روایت کو اپنا 'غیر' سمجھا۔ نیر کی تحقیق کے مطابق انتظار حسین نے مستشرقین کے اس گھپلے اور اپنی ہی قدیم فکشنی روایت سے بے اعتنائی کی وجوہات پر غور کر کے مقابل بیانیہ پیش کیا۔

> "انتظار حسین پہلے اردو فکشن نگار ہیں جنھوں نے جدید یورپی فکشن کی تقلید میں لکھے گئے نوآبادیاتی فکشن کی شعریات میں مضمر 'غیر' کو پہچانا، اور اس کا جوابی بیانیہ (counter narrative) تخلیق کیا۔"(۳۲)

جدید اردو افسانہ بالعموم 'حال' کے ساتھ اپنا رشتہ قائم کرتا ہے؛ مگر انتظار حسین کا افسانہ 'حال' کے ساتھ ساتھ 'ماضی' سے بھی اپنا تعلق استوار کرتا ہے۔ انتظار حسین نے افسانے میں داستان کی شعریات کو شامل کر کے زبانی روایت، کتھا کی قدیم آواز کو بھی اہمیت دی۔ وہ آواز جسے نوآبادیاتی سیاست نے تحریری ثقافت کے غلبے کے زیر اثر حقیر سمجھ کر دبانے کی کوشش کی، انتظار حسین اپنے افسانے میں اس 'قابل نفرین آواز' کو شامل کر کے اجارہ قائم کرنے والی ہر طرح کی تشکیلی ثنویت کا خاتمہ کر کے آواز (کتھا) اور تحریر میں مکالماتی رشتہ قائم کرتے ہیں۔ بقول نیر:

"انتظار حسین کے فکشن کے سلسلے میں 'بڑی حقیقت' یہ ہے کہ اس سے ،اور اس میں پس نوآبادیاتی دنیا کو زبان ملی ہے؛ جسے نوآبادیاتی فکشن میں 'غائب'، 'گم'، یا حاشیے پر رکھا گیا، انتظار حسین کے فکشن میں اسے مرکز میں لایا گیا۔" (۴۳)

نیر 'یاد' کو انتظار حسین کے افسانوں کا بنیادی موتف قرار دیتے ہوئے اس حقیقت کو سامنے لاتے ہیں کہ ان کے تمام بڑے افسانے: "آخری آدمی"، "زرد کتا"، "شہر افسوس"، "نر ناری" اور "کچھوے" 'یاد' کے موتف کو بروئے کار لاتے ہیں۔ اردو کے بیش تر نقاد انتظار حسین کے مقبول افسانوں کو روحانی واخلاقی زوال سے متعلق قرار دیتے ہیں؛ جب کہ نیر کے نزدیک "آخری آدمی" کا الیاسف اور "زرد کتا" کا ابو قاسم خضری روحانی زوال کے نہیں، روحانی مجاہدے کے آئینہ دار ہیں۔ ان کرداروں کا رشتہ انسانی وجود کے اس 'غیر' (تاریکی) سے جڑتا ہے جس کے ساتھ مکالماتی رشتے کے بغیر انسان اپنی حقیقت سے کلی طور پر آشنا نہیں ہو سکتا۔ اپنی ذات کے 'غیر' سے فرار حاصل کر کے انسان اپنی ذات کے روشن امکانات تک رسائی حاصل نہیں کر سکتا۔ مکمل طور پر انسان کا اپنے آپ سے ملنا آسان نہیں ہوتا۔ مل کر خود کو قبول کرنا اور مشکل ہوتا ہے۔ انتظار حسین کے یہ کردار خود سے ملنے کے تجربے کے دوران میں اسی مشکل سے دوچار ہوتے ہیں۔ ابو قاسم کو اپنے آپ میں زرد کتا نظر آتا ہے (زرد کتا)۔ شہزادہ آزاد بخت خود کو مکھی کی جون میں پاتا ہے (کایا کلپ)۔ الیاسف اپنے نفس کی گہرائیوں میں غصے، خوف، محبت، نفرت اور ہمدردی کو پاتا اور اس سے کنارہ کش ہونے کی سعی کرتا ہے (آخری آدمی)۔ دھاول اپنے سر کے نیچے پرائے دھڑ کو (غیر) پا کر کشمکش کا شکار ہوتا ہے (نر ناری)۔ ان کرداروں کا نمایاں پہلو یہ ہے کہ یہ اپنے 'غیر' کو اپنے اندر پا کر اس سے پیچھا نہیں چھڑاتے، جرات سے اس کا سامنا کرتے ہیں۔

مذکورہ افسانوں کے پیش نظر نیر کی تنقیدی فکر کا یہ پہلو قابل ذکر ہے کہ یہ فکر انسانی ذات کی اصلیت سے کامل آگاہی کے لیے انسانی وجود کی تھاہ میں اترتی، اس کے باطن کو ٹٹولتی، اس کے عمق میں روشنی کے سوا گہرے گھنے اندھیروں کا پتا بھی پاتی ہے۔ یہ فکر انسانی مقدر میں لکھی ہوئی سیاہی کو دیکھنے کا حوصلہ رکھتی ہے۔ اردو افسانوی تنقید میں اس سیاہی کے روبرو ہونے کی جسارت کم ناقدین نے کی ہے۔ نیر بلراج مین را کے افسانوی کرداروں کے ہاں بھی اس تاریکی کے نشان پاتے ہیں جس کا سامنا روحانیت کے ساتھ کمزور تعلق کی بنا پر نہیں کیا جا سکتا۔

بلراج مین را کے افسانوں پر مضمون: "موت کا زندگی سے مکالمہ: بلراج مین را کا افسانہ" کے آغاز میں نیر انتظار حسین اور بلراج مین را کے افسانے کی شعریات کو ایک دوسرے کی نقیض و حریف ماننے کے بجائے اسے ایک ہی شعریات سے متعلق قرار دیتے ہیں۔ نیر کی تنقیدی فکر نہ صرف سطحی آرا کو چیلنج کرتی بلکہ چیزوں کو جدلیاتی

انداز میں سمجھنے کے بجائے مکالماتی انداز میں سمجھنے کی حامی ہے۔ جدید افسانے کی شعریات بھی متضاد عناصر میں تصادم کے بجائے ان میں مکالمے کو ممکن بناتی ہے۔یعنی زندگی کے موت سے اور موت کے زندگی سے مکالمے کو۔ موت، زندگی سے برتر نہیں۔ زندگی موت سے کم تر نہیں۔ مین راکاافسانہ کیسے موت کے زندگی سے مکالمے کو ممکن بناتا ہے؟ یہ مضمون اسی تھیم کا ترجمان ہے:

"مین را کے یہاں سیاہی، موت، الم، تنہائی چیلنج یا خطرہ نہیں ہیں روشنی، زندگی، خوشی، ہجوم کے لیے؛ یہ تضادات ایک ہی وقت میں، ایک جگہ موجود ہو سکتے ہیں؛ سیاہی میں روشنی یا زندگی میں موت شامل ہوسکتی ہے۔۔۔ مین را سیاہی و موت سے روشنی وزندگی کے مکالمے کا اہتمام تو کرتے ہیں ،کسی ایک کی فضیلت کے نام پر دوسرے پر خاموشی مسلط نہیں کرتے۔"(۳۴)

مین را کے علامتی افسانوں: "کمپوزیشن دو"، "میرا نام میں ہے"، "کمپوزیشن موسم سرما۶۴"، "وہ" "کوئی روشنی، کوئی روشنی" کے کردار تاریکی و تنہائی، رنج و الم کا شدید تجربہ کرنے کے باوجود تقدیر سے گلہ نہیں کرتے۔ روشنی کی جستجو نہیں چھوڑتے۔ وہ اپنے فیصلوں اور زندگی کے تمام سنگین حقائق کو قبول کرتے ہیں۔ وہ ہر طرح کی صورت حال کو اپنے عمل کی زائیدہ قرار دیتے ہیں۔ مین را کے علامتی افسانے، افسانے کو خالص آرٹ میں بدلنے کی غرض سے ہیئت پسندی کا مظاہرہ کرتے، حقیقت کی نقل کرنے کے بجائے نئی حقیقت خلق کرنے پر دھیان دیتے ہیں۔ سرئیلت، علامت، uncannyاور طلسماتی حقیقت نگاری کی خصوصیات کے پیش نظر ان کے افسانوں میں حقیقت اور فنتاسی کی سرحدیں پگھلتی نظر آتی ہیں۔

"کپوزیشن دو" کا کبیری کردار موت کا فرشتہ ہے۔ وہ لوگوں سے اس طور مخاطب ہوتا ہے کہ اس کے کہے پر جھوٹ کا گمان نہیں گزرتا:

"کسی بھی آدمی کی پہچان، اس کا مرنا نہیں، اس کا جینا ہوتی ہے۔ اور یہ کہ آپ لوگوں کو جینے کی کوئی خواہش نہیں ہوتی۔"(۳۵)

تھیم (موت کا زندگی سے مکالمہ) کے تناظر میں اس اقتباس پر غور کیا جائے تو گویا موت کا فرشتہ زندگی و موت کے مکالمے میں موت کی حقیقت کو قبول کرنے کے ساتھ زندگی جینے کے بیانیے کو بھی اہمیت دینے کی طرف توجہ دلاتا ہے۔ افسانے میں تصویریں (دانائی کی نمائندہ) آدمی اور لڑکی سے مخاطب ہو کر ان کی توجہ دن کے اندھیرے اور رات کے اجالے کی طرف دلاتی ہیں۔ متناقضانہ جملوں کے ذریعے وہ انھیں بتاتی ہیں کہ زندگی میں صرف دن ہی نہیں، رات بھی ہوتی ہے۔ اس رات سے آگاہ ہوئے بغیر، اس کی سیاہی کو دیکھے بغیر، اپنے ہی اندر کی

سیاہی کو اپنی آنکھوں سے دیکھے بغیر کوئی روشنی کے سفر کی جستجو نہیں کر سکتا۔ نیر ان Paradoxical جملوں کی داخلی حقیقت کو یوں گرفت میں لیتے ہیں:

"دن کا اندھیرا یعنی معمول کی زندگی اور محض شعور کی زندگی، وجود کے تاریک خطوں سے گریز سے عبارت ہے، اور خوف کی زندگی موت ہے۔ جب کہ رات یعنی لاشعور اور ذات کے تاریک خطوں سے مکمل، بے خوف آگاہی ہی حقیقی روشن ضمیری ((enlightenment ہے۔"(۳۶)

افسانے کے انجام پر کبیری کردار کی موت اس حقیقت کی ترجمان ہے کہ لوگ آگاہی کا، تاریکی کا، اصل روشنی کا سامنا نہیں کرنا چاہتے۔ وہ اپنی حقیقت کو قبول کرنے کے بجائے اس سے فرار کے ظالمانہ رستے اختیار کرنے سے بھی پیچھے نہیں ہٹتے۔ "میرا نام میں ہے" میں 'میں' کی حقیقت کو مختلف سیاقات میں آشکار کیا گیا ہے۔ سرئیلی اسلوب میں لکھے گئے افسانے "کمپوزیشن موسم سرما ٦٤" میں مین را کے ہاں کثیر آوازی کی صفت کا ذکر کرتے ہوئے اس حقیقت کا سراغ لگایا گیا ہے کہ کیسے ان کے یہاں ایک شخصی نوعیت کا واقعہ، قومی اور عالمی سیاسی واقعات سے جڑتا دکھائی دیتا ہے۔ "مقتل" کا مرکزی کردار ماضی میں دلچسپی لینے کے بجائے حال کے مسئلے پر نظریں جمائے ہوئے ہے۔ وہ اپنی تمام تر جدوجہد کے ساتھ ویرانی اور سیاہی سے نکلنا چاہتا ہے مگر اس کا سامنا بدی کی روشنی سے ہوتا ہے۔ نیر کے نزدیک یہ جدید اسطورہ تاریخ کو مقتل قرار دیتے ہوئے ماضی کے تاریک رخ کو سامنے لاتا ہے۔ جدید ادب کی ماضی سے بیزاری کے پیش نظر "وہ" بھی ماضی کی عظمتوں کے بیان کے بجائے 'حال' کو گلے لگاتا ہے۔

"مین را کے انسان کی دنیا" یہ، اس لمحے، آج" سے عبارت ہے۔ نیز یہ دنیا آج کی اس معنویت کی حامل ہے جسے انسان خود اپنے تجربے سے طے کرتا ہے۔ یعنی جدید انسان کی دنیا معانی سے خالی نہیں، 'غیر ' کے قائم کردہ معانی کے انکار سے عبارت ضرور ہے۔" (۳۷)

"کوئی روشنی، کوئی روشنی" کے افسانوں میں بھی مین را کے کردار 'غیر ' کے قائم کردہ معانی میں روشنی دیکھنے کے بجائے اپنی روشنی آپ پیدا کرنے کی جستجو کرتے ہیں۔ وہ روشنی کو باہر سے نہیں، اپنے اندر سے حاصل کرنے کے خواہش مند ہیں۔ وہ روشنی کے مابعد الطبیعیاتی تصور کا انکار کرتے ہیں۔ نیر کے نزدیک جدید حسیت کے حامل ہیرو کے تصور میں سادھو کا جھلک دکھلانا پرانے تصور کی یادداشت کی مانند ہے۔ سادھو کو روشنی مل جاتی ہے مگر آرٹسٹ کو نہیں۔ مین را کے آرٹسٹ ہیرو اپنی حقیقت، اپنی تقدیر خود تشکیل دینے پر یقین رکھتے ہیں۔ تقدیر کے

معاملے میں منفعل رویہ رکھنے کے بجائے اپنی زندگی کی حقیقت اور ذمے داری کو قبول کرتے ہیں۔ گیان کا شہر سے گاؤں جانا، روشنی کا سفر کرنا، روشنی کی جستجو میں مرجانا روشنی کی موجودگی پر سوالیہ نشان قائم کرتا ہے۔

"ان کے افسانوں میں روشنی کی جستجو میں جان دینے والے کردار تو موجود ہیں، مگر روشنی میں شرابور ہونے کی کسی واردات کا بیان نہیں ملتا؛ روشنی کی طرف اندھیرے میں سفر ملتا ہے، مگر کوئی روشن لمحہ نہیں آتا۔ اسے ہم جدید ادب کا ایک بنیادی مسئلہ یا زیادہ مناسب لفظوں میں ڈائلیما کہہ سکتے ہیں۔"(۳۸)

مین را کے غیر علامتی افسانے علامتی افسانوں سے اسلوب، پلاٹ اور واقعہ کی بنا پر مختلف ہیں۔ "بھاگوتی"، "دھن پتی"، "آتمارام"، "غم کا موسم" اور "جسم کے جنگل میں قیامت ہے مجھے" جیسے افسانوں کو نیر نفسیاتی، سماجی حقیقت نگاری کے اسلوب کے نمائندہ قرار دیتے ہیں۔

بادی النظر میں مین را کے افسانوی کردار ان کی اپنی ذات کے ترجمان نظر آتے ہیں مگر نیر کے نزدیک ان کے افسانے محدود ذہنی صورت حال کے بجائے فنکارانہ بصیرت کے حامل ہیں۔ دنیا کے بڑے فکشن سے متعلق نیر کا نکتہ نظر وہی ہے جو میخائل باختن کا ہے کہ بڑا فکشن خود کلامیہ (monological) نہیں، مکالماتی (dialogical) ہوتا ہے اور مین را کا فکشن بھی خود کلامی کے بجائے تنوع اور تکثیریت کے عناصر کو اپنے اندر سموئے ہوئے ہے۔ نہ صرف مین را، بلکہ نیر نے افسانوی تنقید کے لیے جن جن افسانہ نگاروں کا انتخاب کیا ان سب کے فکشن میں معانی کے متنوع جہاں کا نظارہ کیا جا سکتا ہے۔ جس طرح مین را کے افسانوی کردار جدید حسیت کے حامل ہیں اسی طرح نیر کی تنقیدی فکر کا فطری رجحان بھی جدیدیت کی طرف مائل ہے۔ اسی فطری رجحان کے پیش نظر ہی انھوں نے زیادہ تر جدید افسانہ نگاروں کو اپنی تنقید کا مرکز ٹھہرایا۔ ان سب افسانہ نگاروں کا جھکاؤ باطن کی طرف ہے۔ بیشتر کردار جدیدیت کے ساتھ وجودی حسیت کے بھی حامل ہیں۔ یہ کردار وجودی تجربے سے گزرتے ہیں۔ بنی بنائی پناہ گاہوں میں رہائش پذیر نہیں ہو جاتے۔ انھیں اپنا گھر خود بنانا پڑتا ہے۔ اس گھر میں رہنے کا سلیقہ ڈھونڈنا پڑتا ہے۔ یہ اپنے گھر کو خیر باد کہنے کی جرات بھی رکھتے ہیں۔ یہ شکست قبول کرنے کا حوصلہ بھی رکھتے ہیں۔ کوئی ان کے زخموں پر مرہم نہیں رکھتا۔ زخم کی لذت میں مبتلا ان کرداروں کو اپنے زخم خود ہی سینے پڑتے ہیں۔ تاریکی سے خود ہی خود کو نکالنا پڑتا ہے۔ اپنی روشنی خود ہی سے پیدا کرنا پڑتی ہے۔ یہ اپنی روح پر لگے گہرے زخموں کے ساتھ پیدا ہوتے ہیں۔ یہ زخم ہمیشہ ہرے رہتے ہیں۔ پڑھت اور لکھت ہی انھیں عارضی طور پر مندمل کر پاتی ہے۔

"روشنی کی تلاش کا یہ وہ راستہ ہے جو مین را کا ہیرو اختیار کرتا ہے۔۔۔اس راستے میں گیان بیک بے حس اور اور شدید حسیت کا حامل ہو جاتا ہے۔ وہ اپنی محبوبہ کے لیے بے حس ہے مگر اپنے خالق کے لیے انتہائی زود حس ہے۔اس کا خالق، اس کا اندر کا آرٹسٹ ہے۔۔۔وہ محبوبہ، دنیا، سیاست و مذہب سے بے نیاز ہے؛ کیونکہ وہ ان سب کو (یعنی ان کی شبیہوں کو) خلق کر سکتا ہے؛ لہٰذا ان سب سے اس کی دوری، حقیقت میں دوری نہیں ہوتی۔"(۳۹)

یہ کردار لاشعور کی سیاہی کا سامنا کرنے کی جرات رکھتے ہیں۔ یہ اپنے خدا ہونے کا دکھ بھوگتے ہیں۔ اپنی حقیقت خود خلق کرتے ہوئے، اپنے مدلول کی بازیافت اپنی نظر سے کرتے ہوئے، اپنے فیصلوں، اپنی ذمہ داریوں کا بوجھ خود اٹھاتے ہوئے ان کے کندھے زخمی ہیں۔ یہ زخمی روح، زخمی کندھوں سے نظریں نہیں چراتے۔ یہ اپنے زخموں، اپنے آس پاس پھیلی ہوئی سیاہی، اپنی تنہائی سے واقف ہیں۔ یہ سیاہی میں، تنہائی میں، اپنی تنہائی سے اپنی تنہائی کو آباد کرنے کی جستجو کرتے ہیں۔

"خدا یا خالق کی اپنی دنیا یہی ہے، جہاں وہ خاموشی کی موسیقی سنتا ہے؛ جہاں کچھ دیکھا بھالا نہیں ہوتا؛ جہاں رنگ الفاظ نہیں ہوتے، صرف ہیئتیں ہوتی ہیں۔ مگر اسی دنیا میں وہ تنہا بھی ہے۔۔۔آرٹسٹ جب خالق یا خدا بنتا ہے تو یہ دیوانے کا خواب ہے، اور اس کی قیمت بھی ہے؛ آرٹسٹ اپنی اصل میں بشر ہے، اور یہی اس ہیرو کا 'ہمارشیا' ہے۔" (۴۰)

یاد رہے کہ جدید آرٹسٹ بنے بنائے مثالی جہان (utopia) میں آکر آباد نہیں ہو جاتا۔ وہ اس مثالی جنت میں ڈسٹوپین عناصر کا بھی مشاہدہ کرتا ہے۔ وہ ان عناصر کو قبول کرتے ہوئے اپنی لکھت میں بھی انھیں جگہ دیتا ہے۔ وہ زندگی میں موت کو اور موت میں زندگی کو شامل رکھتا ہے۔ وہ روشنی میں تاریکی اور اندھیرے میں اجالے کی حقیقت سے زیادہ آگاہ ہوتا ہے۔ اگرچہ جدیدیت واحد معنی کی، اتھارٹی کی بات کرتی ہے؛ مگر جدید فن کار کے ہاں ہم جس جدیدیت کا سامنا کرتے ہیں وہ ہر طرح کی کٹر اتھارٹی کو یعنی تشکیلی حقیقت کو ڈی کنسٹرکٹ کر کے نئی اتھارٹی کو خلق کرتی ہے۔ یہ جدیدیت اپنی ذات میں اس لیے منفرد ہے کہ اس میں فن کار کا ذاتی مشاہدہ و تجربہ شامل ہوتا ہے۔ اس جدیدیت کی سرشت میں بنی بنائی حقیقت سے بغاوت کا عنصر شامل ہوتا ہے نا کہ سر تسلیم خم کرنے کا۔ نیر کے منتخب افسانہ نگاروں کے یہاں اور ان کی اپنی تنقیدی فکر کے پیش نظر بھی ہمارا اسی قسم کی جدیدیت سے سامنا ہوتا ہے۔

"عام آدمی کا خواب" رشید امجد کا افسانوی مجموعہ ہے۔ "عام آدمی کی کہانی" کا عنوان اس لیے منتخب کیا گیا ہے کہ رشید امجد خود اپنے افسانوں کو عام آدمی کی کہانیاں کہتے ہیں:

"یہ کہانیاں ایک عام آدمی کے وہ خواب ہیں جو اس نے زندگی بھر دیکھے لیکن تمام تر جدوجہد اور خواہشوں کے باوجود تعبیر نہ پا سکے۔"(۴۱)

عام آدمی کا کردار نہ صرف رشید امجد کے افسانوں کا کبیری کردار بلکہ جدید ادب کا بھی مرکزی کردار ہے۔ نیر مضمون کے دوسرے حصے میں عام آدمی کی حقیقی صورت حال کا جائزہ لیتے ہیں؛ جب کہ پہلے حصے میں رشید امجد کے افسانے کا تکنیکی اعتبار سے تجزیہ کرتے ہیں۔ مثلاً رشید امجد کا بیان کنندہ عموماً "میں" ہوتا ہے اور یہ واحد متکلم ہی کہانی کا راوی اور کردار بھی ہوتا ہے۔ یہ جدید روایت سے وابستہ ہے، کوئی بات غیر شخصی پیرائے میں بیان نہیں کرتا، سوال اٹھاتا ہے، بار بار اٹھاتا ہے۔ قدیم اعتقادات اور معاصر فلسفوں سے متعلق تشکیک کا شکار ہے؛ مگر اس تشکیک پسندی سے مفاہمت بھی نہیں کر پاتا۔ یہ کردار نفسیاتی نہیں، وجودی الجھنوں کا شکار ہے۔ جدیدیت اس متکلم سے اعتقاد چھین کر اسے انفرادیت عطا کرتی ہے۔ ان بیانیوں کا Focalizer ہر بیان میں اپنے ذاتی تاثر کو آمیز کرتا ہے۔ جدید افسانہ اپنے شعریاتی اصولوں کے پیش نظر کہانی پن کے بجائے کلامیے کو اہمیت دیتا ہے۔ رشید امجد کے افسانوں میں کلامیہ حاوی ہونے کے باوجود کہانی بھی ہوتی ہے۔ مکالمہ رشید امجد کے افسانوں کی اہم تکنیک ہے۔ رشید امجد کے کردار باہر سے زیادہ اندر کی طرف سفر کرتے ہیں۔ رشید امجد اپنے اندر اور باہر کے جہان کا موازنہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"میرا اندر کا جہان باہر والے سے زیادہ پراسرار، بامعنی اور ہمہ جہت ہے اس لیے مجھے وہاں سے کردار تلاش کرنے اور انہیں اپنی کہانی میں سمونے میں زیادہ لطف آتا ہے۔"(۴۲)

رشید امجد کے کچھ کردار بے نام اور بے ہیئت وجود ہیں تو چند شناخت ذات کی الجھن میں مبتلا ہیں۔ اس الجھن کو بالعموم وہ مرشد کے آرکی ٹائپ سے مکالمہ کر کے سلجھاتے ہیں۔ "سمندر قطرہ سمندر" اور لمحہ جو صدیاں ہوا" کے پیش نظر نیر رشید امجد کے افسانوی کرداروں کی نہ صرف بالائی سطح بلکہ زیریں سطح کا بھی مطالعہ کرتے ہیں۔ "بگل والا" کا عملی تجزیہ اس کی عمدہ مثال ہے۔ جدید افسانے پر بالعموم یہ اعتراض کیا جاتا ہے کہ یہ کہانی پن اور پلاٹ کے عنصر سے خالی ہے۔ نیر اس اعتراض کا جواب بیانیات کی تھیوری میں ڈھونڈتے ہیں جو افسانے کی جگہ بیانیے کی اصطلاح استعمال کرتی ہے۔ جو بیانیے کو دریافت نہیں، تشکیل قرار دیتی ہے۔ بقول نیر:

"بیانیہ ایک تشکیل کے طور پر اس ثقافتی فضا (جو متنوع عناصر سے عبارت ہوتی ہے) سے متاثر ہوتا ہے جس میں یہ وجود میں آتا ہے۔ اسی طرح بیانیے میں واقعات بہ طور واقعات نہیں پیش ہوتے بلکہ اپنی تعبیر سمیت پیش ہوتے ہیں اور کوئی تعبیر، اپنے زمانے کی معنی سازی کی اس روش سے بیگانہ نہیں رہ سکتی، جس میں وہ سارا علم، تصور کائنات، فلسفہ آجاتا ہے جو معنی سازی کو ممکن بناتا ہے۔ لہذا یہ کیوں کر ممکن تھا کہ جدید افسانے میں واقعات کی پیش کش اسی انداز میں ہوتی جس طور بیسویں صدی کی تیسری تا پانچویں دہائی تک تھی۔"(۴۳)

مضمون کے دوسرے حصے میں نیر عام آدمی کی کہانی اور اس کے خوابوں کا جائزہ لیتے ہوئے اس نتیجے تک پہنچتے ہیں کہ بورژوا طبقہ عام آدمی کا سیاسی استعمال کرتا ہے۔ عام آدمی اپنی آزادی کا خواب اپنی ہمت سے پورا کرنے کے بجائے اسے اشرافیہ طبقے کے کلامیوں میں دیکھتا ہے۔ وہ اپنی آزادی کا تحفظ خود کرنے کے بجائے اسے دوسروں کے مرہون منت گردانتا ہے۔ نیر ولیلم رائخ اور رشید امجد کے ہاں عام آدمی کی صورت حال کا موازنہ کرتے ہوئے یہ نتیجہ اخذ کرتے ہیں کہ رائخ کا عام آدمی اپنی آزادی کے خواب کی تعبیر سیاسی رہنماؤں کے بیانیوں میں ڈھونڈنے کی کوشش کرتا ہے مگر بے مراد رہتا ہے؛ جبکہ رشید امجد کا عام آدمی ذاتی جدوجہد کے باوجود اپنے خوابوں کو حقیقت میں بدلنے سے محروم رہتا ہے۔ نیر کے نزدیک رشید امجد کے ہاں مرشد کا کردار بھی ایک عام آدمی کے کردار ہی کا ایک رخ ہے۔ رشید امجد کا عام آدمی اپنے خوابوں کی کھڑکی کو کھلا رکھ کے اپنے زخم کی، اپنے ہونے کے احساس کی بقا چاہتا ہے:

"جدید فرد، اپنی شناخت کی مادی جہت کو ترک کرنے پر تیار ہے نہ اس سے پوری طرح ہم آہنگ ہونے پر۔ وہ اپنی طبیعی حدوں میں اپنا دم گھٹتا ہوا بھی محسوس کرتا ہے اور ان حدوں کی نفی کا حتمی و مکمل تجربہ کرنے سے بھی ڈرتا ہے۔" (۴۴)

اپنے اختیار کے اثبات و نفی کے مخمصے میں مبتلا یہ کردار رشید امجد کے دیگر افسانوں: "غالب خستہ کے بغیر" اور "فنا دگی میں ڈولتے قدم" میں بھی ملتے ہیں۔ آگے چل کر نیر خالدہ حسین کے افسانوی کرداروں کا بھی اسی کشمکش کے تناظر میں جائزہ لیتے ہیں۔

ناصر عباس نیر حقیقی فن پاروں سے متعلق سامنے آنے والی سطحی آرا کو قبول کرنے کے بجائے بذات خود متون کی گہرائیوں میں اترنے کا تجربہ کرتے ہیں۔ یہ تجربہ کم مایہ آرا کا پردہ چاک کرتے ہوئے فن سے متعلق ان منفرد حقائق کو سامنے لاتا ہے جو فن پارے کی داخلی دنیا کا کامل انہماک سے نظارہ کیے بغیر ممکن نہیں۔ ریڈی میڈ

بیانات پر نظر ثانی یا اپنی نظر سے دیکھنے کا رویہ ان کی تنقیدی فکر کا اہم اصول ہے۔ اسی اصول کے ذریعے سے وہ اسد محمد خان کے افسانوں: "یوم کپور"، "باسودے کی مریم"، "مئی دادا"، طوفان کے مرکز میں" "نربدا" "ترلوچن" اور ان کے افسانوی کرداروں کو ماضی یا تاریخ سے متعلق قرار دینے کے بجائے "گھر واپسی اور سفر کی آرزو" سے وابستہ قرار دیتے ہیں:

"گھر واپسی کا رجحان ان افسانہ نگاروں کے یہاں شدت سے ظاہر ہوا جنھوں نے ہجرت، یا جلاوطنی اختیار کی۔ اسد محمد خاں بھی انھی میں شامل ہیں۔ ۱۹۳۲ء میں بھوپال میں پیدا ہوئے اور ۱۹۵۰ء میں کراچی آئے۔ دنیا کا بیش تر بڑا ادب 'گھر واپسی' کی آرزو سے تڑپتی روحوں نے تخلیق کیا۔" (۴۵)

تخلیق کار کی تخلیقات کو عنوان دینا نقاد کے کلی طور پر اس کے تخلیقی تجربے کو گرفت میں لینے کے مترادف ہے۔ نیر تکنیکی سطح پر ہی نہیں، موضوعاتی و فکری سطح پر بھی تخلیقی تجربات کے انوکھے پن کے اسباب کو عیاں کرتے ہیں۔

وہ اسد محمد خان کے یہاں افسانے کے فن کے واضح شعور کو، کہانی سے زیادہ کہانی کے بیان کو اور واحد غائب کے صیغے میں لکھے گئے افسانوں کی بڑی تعداد کو دیکھتے ہیں۔ نیر کے نزدیک اسد محمد خان کے ہاں زمانہ، لوگ اور جگہیں ایک لازمی رشتے میں بندھے ہیں۔ اسد محمد خاں تاریخ کے فعال وقفوں میں دلچسپی لیتے ہیں۔ ماضی کی طرف ان کا سفر کہانی ڈھونڈنے کی غرض سے نہیں، اعلا سچائیوں کی جستجو میں ہوتا ہے۔ "نربدا" میں وہ بوڑھے نارنگ اور اس کے بیٹے سارنگ کو اعلیٰ انسانی قدروں کے پاس داروں کے طور پر دریافت کرتے ہیں جو غیر قوم کی لڑکی اور اس کے خاندان کی حفاظت کے لیے اپنی جان پر کھیل جاتے ہیں۔ نیر کے خیال میں ان کا یہ عمل اس حقیقت کی نشان دہی کرتا ہے کہ

"ساونت نہ تو ہر زمانے میں ہو سکتے ہیں، نہ ہر جگہ۔ ساونتیت اگر ایک انسانی قدر ہے تو یہ خاص حالت اور خاص صورت حال میں پیدا ہوتی ہے۔" (۴۶)

نیر اسد محمد خاں کے کرداروں کو اپنی 'اصل' کی طرف واپسی کی آرزو لیے ماضی، تاریخ، اساطیر اور مذہب کی طرف متوجہ دیکھتے ہیں۔ "باسودے کی مریم" اپنی 'اصل' یعنی اپنے گھر اور اپنے خدا کے گھر سے دور ہے۔ اس لیے وہ 'سفر' چاہتی ہے۔ "مئی دادا" ہند اسلامی اشرافی تہذیب کی اصل کا محافظ ہے۔ "ترلوچن" میں بھی اساطیر کی طرف اسد محمد خاں کا رجوع گھر واپسی کی طرف رجوع کرنے کے مماثل ہے۔

"رضیہ فصیح احمد کے افسانے پر ایک مختصر نوٹ" میں نیر ان کے علامتی اور غیر علامتی افسانوں کا تجزیہ و تعبیر کرتے ہوئے یہ محاکمہ پیش کرتے ہیں کہ رضیہ فصیح احمد کے علامتی افسانے، ان کے غیر علامتی افسانوں سے زیادہ پر معنی ہیں۔ غیر علامتی افسانوں میں وہ "پہلی دراڑ"، "جب پھوپھی کھوئی گئیں"، "آشیاں گم کردہ"، اور "گھر" کے زنانہ و مردانہ کرداروں کی ذہنی صورت حال کو جانچتے ہوئے ان نتائج تک پہنچتے ہیں کہ رضیہ فصیح احمد اشرافی خاندان کی آمریت کو موضوع بناتی ہیں۔ ان کے یہاں نئی نسل کی طرف سے بغاوت دکھائی جاتی ہے اور ان کا بیان کنندہ نئی نسل کا ساتھ دیتا ہوا دکھائی دیتا ہے (پہلی دراڑ)۔ عورت کی نجات کے پیش نظر وہ پدر سری سماج کی ناانصافیوں کو موضوع بناتی ہیں (جب پھوپھی کھوئی گئیں)۔ ان کے کردار عورت کے سٹیریوٹائپ کو قبول کرنے سے انکار کرتے ہیں (آشیاں گم کردہ)۔ رضیہ فصیح احمد کے افسانوی بیانیے میں عورت کی نجات کا تصور آئیڈیالوجی کے طور پر نہیں، تفہیم کی شکل میں سامنے آتا ہے۔ نیر کے نزدیک رضیہ فصیح احمد کے نسوانی کردار مکمل آزادی کا تجربہ نہیں کر پاتے۔ مردانہ سماج کے خلاف سوالیہ نشان قائم کرنے کے بجائے، مردانہ طبقے کو للکارنے کے بجائے وہ انھی روایات میں پناہ لیتے ہیں جنھیں مرد طبقے نے تشکیل دیا ہے (گھر)۔

علامتی افسانوں: "مکعب"، "اڑان"، "دم" اور "عوام متحدہ، موت کا کنواں" میں نیر وجودی اور سیاسی مسائل کا سراغ لگاتے ہیں۔ رضیہ فصیح احمد کے افسانوں میں سماجی و اشتراکی حقیقت نگاری،، جدیدیت، علامت نگاری، وجودیت اور مابعد جدیدیت جیسے رجحانات کی نشان دہی کرتے ہوئے وہ انھیں سماجی رومانوی حقیقت نگاری کی علم بردار قرار دیتے ہیں۔

تکنیکی سطح پر ان کے ہاں جدید اردو افسانہ لکھتے ہوئے کہانی پر کہانی کے بیان کے غلبے؛ جب کہ مابعد جدید رجحان کے زیر اثر کہانی کے بیان پر کہانی کے غلبے کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ مزید برآں ان کے ہاں Telling سے زیادہ Showing کی تکنیک کی کارفرمائی کا جائزہ لیتے ہیں۔

نوع انسانی کس حد تک صاحب اختیار ہے؟ اس کے پاس جو اختیارات ہیں وہ انھیں جرأت مندی کے ساتھ قبول کرے یا ماورائی طاقتوں کے سپرد کر کے اپنے آزاد و مختار ہونے کی نفی کر دے؟ انسان اپنا سہارا آپ بنے یا مثالی سہاروں پر اکتفا کر کے اپنی ذمے داریوں سے بری الذمہ ہو جائے؟ اپنی دنیا خود تخلیق کر کے خالق ہونے کا دکھ بھوگا جائے یا خلق شدہ دنیا کے ساتھ مطابقت قائم کر کے اپنے ہونے سے منھ موڑ لیا جائے؟ روشنی میں پناہ لے لی جائے یا اپنے وجود کے گڑھے میں اتر کر گھنے اندھیرے کا بھی سامنا کیا جائے؟ سچائی کو تلاش کیا جائے یا گڑھی ہوئی سچائیوں پر یقین کر لیا جائے؟ خود کو تقسیم ہونے دیا جائے یا ایک ہونے کی آرزو بھی کی جائے؟ کیا کیا جائے؟ کس

سمت جایا جائے؟(درخت)۔کس زمین پر پاؤں دھرا جائے؟(زمین)۔کہیں کوئی پناہ گاہ ہے؟(پناہ گاہ)۔انسانی سچائی کے ماخذ(دماغ) کی وقعت کیا ہے؟جس گھر میں اس نے ڈیرے ڈال لیے ہیں وہ کتنا پائیدار ہے ؟(مکڑی)۔اپنی شخصیت،اپنے وجود کے دوسرے رخ کا کیا کیا جائے؟(ہزار پایہ)۔اپنے مکمل وجود کا تجربہ کیسے کیا جائے؟(مکڑی)۔اپنے آس پاس کی ناگوار صورت حال کو قبول کیا جائے یا اس سے راہ فرار اختیار کی جائے؟(سواری)۔ثقافتی مخمصے میں سے کیسے نکلا جائے؟لوگوس،ایروس سے،ذہن،جسم سے،جدیدیت،مقامیت سے مل کر کیسے ایک مکمل وجود کا تجربہ کرے؟(جزیرہ)"مشرق و مغرب، قدیم و جدید، مذہب و سائنس کی ثنویت سے کیسے نجات حاصل کی جائے؟"انسانی اختیار کے اثبات و نفی کی کشمکش"میں خالدہ حسین کے افسانوں کا مطالعہ کرتے ہوئے ناصر عباس نیر جدید انسان (پاکستانی) کی وجودی و نفسی الجھنوں کو نمایاں کرتے ہوئے مابعد نوآبادیاتی انسان کو اپنی وجودی حقیقت سے دور لے جانے والے سیاسی عناصر کا بھی بھانڈا پھوڑتے ہیں۔مضمون کے ابتدائی حصے میں وہ نوآبادیاتی جدیدیت کی سیاسی چالوں کو موضوع بناتے ہیں کہ نوآبادیاتی جدیدیت کس طرح سے اپنے مفادات حاصل کرنے کے لیے برصغیر کی حقیقی صورت حال پر پردہ ڈالتی اور طاقت کے ذریعے سچائیاں گھڑ کے ہندوستانیوں کے سامنے پیش کرتی ہے۔

> "برصغیر کا اردو ادیب جن کہانیوں کے ذریعے دنیا، سماج اور کائنات کو سمجھتا آیا تھا،نوآبادیاتی جدیدیت نے اپنی خطابت کے (جس کے اجزا میں آفاقیت، ترقی، روشن خیالی جیسے الفاظ خاص طور پر شامل تھے) بل پر ان کے سلسلے میں شک کو جنم دیا؛انھیں تاریخی طور پر از کار رفتہ اور اخلاقی اعتبار سے پست ٹھہرایا۔"(۴۷)

نیر جدید قومی مزاحمتی ادب کی اس کمی کی طرف اشارہ کرتے ہیں کہ اس ادب نے ثقافتی بحران کو حقیقی تجربے کی سطح پر محسوس نہیں کیا بلکہ اس کا بیانیہ وجودی کے بجائے سیاسی تھا۔ان کے نزدیک اس کمی کو قرۃ العین حیدر،انتظار حسین اور خالدہ حسین نے پورا کیا کہ ان فکشن نگاروں کا افسانوی تخیل ثقافتی بحران کو ایک زندہ تجربے کی صورت میں پیش کرتا ہے۔قرۃ العین حیدر ہندوستان کی قدیم ثقافتی تاریخ کے ذریعے،انتظار حسین قدیم اساطیر کو حال میں از سر نو بحال کر کے؛جب کہ خالدہ حسین کسی حد تک قدیم اساطیر کی طرف رجوع کر کے، ثقافتی بحران کی نہیں، فقط ثقافتی بحران کو سیاق بنا کر وہ کہانی لکھتی ہیں جس کی معنویت اس پس منظر کے بغیر نمایاں نہیں ہو پاتی۔

> "خالدہ حسین کا افسانہ ہماری توجہ اس جانب مبذول کرواتا ہے کہ انسانی وجود اپنی آزادی اور اپنے معنی کی جستجو میں ثقافتی بحران سے کیا رشتہ قائم کرتا ہے؟" (۴۸)

نیر خالدہ حسین کے افسانوں: "شہر پناہ"، "سواری"، "زمین"، "درخت"، "ہزار پایہ"، "مکڑی"، "زوال پسند عورت"، "مصروف عورت" اور "جزیرہ" کی روشنی میں اس فرد کی وجودی صورت حال کا جائزہ لیتے ہیں جو اپنی قدیم پناہ گاہوں کو خیر باد کہہ چکا ہے۔ جس کے پاس اپنے وجود کے سوا اور کوئی معتبر سہارا نہیں بچا۔ وہ اپنے آپ سے ہمکنار ہو کر ہی اپنی آبرو بچا سکتا؛ زندگی اور موت کو جرات سے گلے لگا سکتا ہے۔ انسان اپنی بے چارگی کا سامنا کر کے ہی اپنی چارہ سازی کر سکتا ہے۔ جدید اردو افسانے کے کردار اپنی وجودی حالت کا تجربہ کرتے ہوئے اپنی اصلیت کو چھپاتے نہیں، اس کا سامنا کرتے، دیانتداری سے اپنی وجودی سچائیوں کو قبول کرتے ہیں۔ مثلاً "شہر پناہ" کی مرکزی کردار گھر کے افراد سے مکالمے کے دوران میں ان کی تاریکی سے واقف ہوتی ہے۔ وہ سب کے لیے منفی جذبات اور اپنے باپ سے نفرت کے خیال کو قبول کرتی ہے؛ جب کہ "سواری" کا مرکزی کردار شہر کے افراد سے معاملہ کرتے ہوئے انسانی وجود کی تیرگی سے آگاہ ہوتا ہے۔

نیر کی افسانوی تنقید خاص طور پر اس ظلمت اور وحشت کے روبرو ہونے کی طرف توجہ دلاتی ہے جس سے انسان بھاگنے کی کوشش کرتا ہے مگر بھاگ نہیں سکتا۔ یہ تنقیدی فکر انسان کو اس کے وجودی اختیارات سے آگاہ کر کے اس کی آزادی میں اضافہ کرتی ہے۔ انسان جو ہے اسے وہی دکھاتی ہے۔ سچائی جو نہیں ہے اس کے متعلق سہانے خواب نہیں دکھاتی۔ نیر اپنی تنقیدات میں سیاسی اور غیر مرئی سہاروں کی حقیقت کا جرأت مندی سے پردہ چاک کرتے ہیں۔ وہ بالعموم کثیر معنوی جہات کے حامل فن پاروں کا انتخاب کرتے ہیں۔ نہ صرف خالدہ حسین کے مذکورہ افسانوں کی بلکہ اپنے منتخب کردہ تمام متون کی ایک سے زیادہ پرتیں کھولتے ہیں۔ تہہ در تہہ متن کے اندر اترتے ہوئے وہ مخفی دنیاؤں کا بھید پاتے ہیں۔ جو کچھ آرٹسٹ نے چھپایا ہوتا ہے، اس کا سراغ لگاتے ہیں۔ تخلیق کے زمانے کو پیش نظر رکھتے ہوئے وہ زمانی، سماجی، ثقافتی اور سیاسی حقائق کو بھی نظر انداز نہیں کرتے۔ تخلیق کار اپنے زمانے کے کن علوم و نظریات، کس قسم کی صورت حال سے زیادہ متاثر تھا، ان نکات کو سامنے رکھتے ہوئے وہ اس کی تخلیقات کو متنوع زاویوں سے گرفت میں لیتے ہیں۔ تنقیدی عمل کے دوران میں وہ اسی تناظر کا انتخاب کرتے ہیں جو فطری طور پر فن پارے کی زمین میں سے پھوٹ رہا ہوتا ہے۔ عظیم فن پاروں کی زمینوں کے اندر کئی جہان آباد ہوتے ہیں۔ نقاد ان کو اپنی فہم، بصیرت اور علمی تجربے سے ڈس کور کرتا ہے۔ وہ متن سے وہ کچھ بھی دریافت کر لیتا ہے جس سے تخلیق کار اور قاری بے خبر ہوتا ہے۔ متن کا عمیق جائزہ لیتے ہوئے وہ معنی کو پگھلتے، حرکت کرتے، ملتوی ہوتے اور نئے سے نئے معانی کو سامنے آتے دیکھتے ہیں۔ نقاد کے اپنے اندر معانی کے خزینے ہوتے ہیں۔ وہ متنی معنی کے سلسلے سے ہم آہنگ اپنے اندر پڑے ہوئے معنی کو دیکھ کر عجب یکجائیت اور وحدت کا تجربہ کرتا ہے۔ وہ

اس تجربے کا قدرے مختلف انداز (سائنسی اسلوب) میں اظہار کر کے متن کی معنویت کو بڑھاتا ہے۔اس اظہار کی انفرادیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔اس مقام پر تخلیق کار کے معنی اور نقاد کے معنی کی تفریق ختم ہو جاتی ہے۔ یہاں معنی، معنی سے بغل گیر ہونے کا تجربہ کرتا ہے۔ معنی کے ایک چراغ سے کئی چراغ جلنے کا سلسلہ شروع ہو جاتا ہے۔ہر کوئی یہ روشنی نہیں پھیلا سکتا۔عام قاری ایک معنی میں کھو جانے کا تجربہ کر سکتا ہے جبکہ نقاد اپنے ذہنی اور جذباتی توازن کو ملحوظ خاطر رکھتے ہوئے ایک سے زیادہ معانی سے ملنے ،اس کے اندر جینے،اس کے ساتھ سانس لینے کا تجربہ کرتا ہے۔ نقاد لمبی سانس کا مالک ہوتا ہے۔ وہ نئے سے نئے معانی سے خود ملتا اور قارئین کو ملواتا ہے۔ عظیم متون سے واقعی میں ملنا اور ان سے کچھ اخذ کرنا آسان نہیں ہوتا۔ معنی کے اندر سے معنی کشید کرنا ،ایک سے زیادہ معانی متن کی کھیتی سے پانا ادب کی ادبیت اور قاری کی حیرت میں اضافے کا باعث بنتا ہے۔یہاں تخلیق اور تنقید دونوں بلا تخصیص قاری کی حیرت میں افزائش کا باعث بنتی ہیں۔نیر کی تنقیدات پڑھ کے اسی حیرت کا احساس ہوتا ہے۔ان کا اسلوب سائنسی ہے مگر داخلی سطح پر ان کی تحریریں قاری کی عمیق دنیا کو تہ و بالا کر کے اس کی تقلیب کرتی ہیں۔ذہنی سطح پہ اسے پہلے جیسا نہیں رہنے دیتیں۔اپنا ایک خاص اثر رکھتی ہیں۔ایک ہی متن پر کئی اطراف سے کمندیں ڈال کر اسے کلی طور پر گرفت میں لینے کے جس تجربے سے وہ گزرتے ہیں، زندگی سے وابستہ جن حقائق کو سامنے لاتے ہیں وہ قاری کے لیے عارضی طور پر ہی سہی جینے کا وہ سامان ہوتا ہے جو گم ہو گیا ہوتا ہے۔ جو اکثر گم ہو جاتا ہے۔وہ ایک بار پھر گم ہونے کے لیے اسے دوبارہ مل جاتا ہے۔اس سامان کا مل جانا اپنی روح پر لگے گہرے پیدائشی زخموں کے لیے مرہم مل جانے کے مترادف ہوتا ہے۔ہر لکھاری یہی کام کرتا ہے۔وہ چلتے ہوئے وقت کو روک لیتا ہے۔presence میں absence سے ہم کنار ہوتا ہے۔خلا کے اندر ہوتے ہوئے بھی خلا کا احساس چھین لیتا ہے۔وہ سارے شگافوں کو بند کر کے زندگی کے ساتھ یکجا ہونے کے تجربے سے گزرتا اور گزارتا ہے۔لکھاری وقتی طور پر جڑا ہوا انسان ہوتا ہے۔وہ معانی کی رو کے ساتھ دور تک سفر کرنے کا تجربہ کرتا ہے۔کوئی سفر جتنا بھی لمبا ہو،کسی نہ کسی لمحے اسے اپنے انجام کو پہنچنا ہی ہوتا ہے۔تنقید نگار ہو یا تخلیق کار وہ معنی و مدلول کی ٹرین کے جز وقتی مسافر ہوتے ہیں۔وہ سفر میں ہوتے ہیں۔سفر میں رہنا چاہتے ہیں۔وہ تبلیغ نہیں کرتے،کوئی ان کے معنی سے رشتہ قائم کر لے تو اس ہم رشتگی کو قدر کی نگاہ سے دیکھتے ہیں، کوئی نہ کرے تو اسے مجبور نہیں کرتے۔اپنا سفر جاری رکھتے ہیں۔نیر کی تنقیدات پڑھتے ہوئے خیال آتا ہے کہ سفر کے دوران میں ان کی نظر محض سفر پر ہوتی ہے۔وہ حال میں جیتے ہیں؛ مگر ماضی کی طرف بھی مڑ کے دیکھتے ہیں۔جدید افسانہ نگاروں میں سے انھوں نے بیک وقت حال اور ماضی سے ہم رشتہ افسانہ نگاروں کا انتخاب کیا۔ مین را، خالدہ حسین اور رشید امجد کے

افسانوی کرداروں کے ذریعے وہ حال میں بسنے والوں کی وجودی صورت حال کو سمجھتے ہیں؛ جب کہ انتظار حسین، اسد محمد خان اور نیر مسعود کے افسانوی کرداروں کی بدولت وہ ماضی اور ماضی کے مخصوص وقفوں میں ٹھہرنے والوں کی فکر کا احاطہ کرتے ہیں۔ان تخلیق کاروں کے ساتھ لمبی سانس لی جاسکتی ہے۔ نیر کے معنی کشید کرنے کا عمل بھی قاری کا ساتھ دیتا ہے۔ تنقید و تخلیق کی سرحدیں جیسے پگھلتی محسوس ہوتی ہیں۔ نیر کسی بھی افسانہ نگار کے کم کرداروں کو چنتے ہیں؛اس لیے کہ انھیں پوری توجہ سے پڑھ سکیں۔انھیں دیکھ سکیں،ان کے بارے سوچ سکیں، محسوس کر سکیں۔ کسی کردار کی زندگی کا کوئی گوشہ (داخلی و خارجی)ان کی نظروں سے محو نہ ہو جائے، اس بات کا خاص خیال رکھتے ہیں۔ منٹو کی 'عورتوں' اور 'مردوں' کو انھوں نے جس طرح سے دیکھا ہے، وہ دیکھنے کے لائق ہے۔

خالدہ حسین کے ابتدائی افسانوی کرداروں کا وہ نفسی و وجودی تناظر میں؛ جب کہ بعد کے افسانوں کا سیاسی تناظر میں جائزہ لیتے ہیں۔ مثلاً "جزیرہ" میں روشن خیال جمی کی نام نہاد مذہبی طبقے کی طرف سے سیاسی قلب ماہیئت کی حقیقت بیان کر کے اس کے المناک انجام کی طرف نوجوان نسل کی توجہ دلاتے ہیں۔ نیر اپنی تنقید کے لیے بالخصوص ان افسانوں کو چنتے ہیں جن میں سیاسی طبقات کی اصلیت کو دکھایا جاسکے۔ "ابن آدم"، "جزیرہ"، "جان من و جان شما"، اور "دادی آج چھٹی پر ہیں" جیسے افسانوں میں بھی مذہبی شدت پسندی کے غلبے کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔

خالدہ حسین کے فن کا جائزہ لیتے ہوئے وہ ان نکات کی طرف توجہ دلاتے ہیں کہ وہ پلاٹ اور بیانیہ ڈسکورس کا فرق ملحوظ رکھتے ہوئے بیانیہ ڈسکورس کو پلاٹ پر ترجیح دیتی ہیں نیز ان کے نزدیک جدید اردو افسانہ پرانی علامتوں کا احیا کرنے کے بجائے قدیم زمانوں اور ثقافتی لاشعور کو از سر نو تحریر کرتا ہے۔

اردو فکشن کے علاوہ عالمی فکشن اور اہم عالمی کرداروں پر بھی نیر کے مضامین ملتے ہیں۔ مثلاً اپنے مضمون "الف لیلہ و لیلہ، شہرزاد اور جدید فکشن نگار" میں وہ داستان الف لیلہ و لیلہ کو کہانیوں کی آفاقی کتاب قرار دیتے ہوئے اس سوال کا جواب تلاش کرتے ہیں کہ اس داستان کی مرکزی کردار شہرزاد جس نے ایک مطلق العنان بادشاہ کی قلب ماہیت کی، اس کردار کو جدید فکشن نگاروں نے کس طرح سے لیا ہے؟ایڈ گر ایلن پو اپنی کہانی "شہرزاد کی ایک ہزار دوسری رات کی کہانی" میں شہرزاد کو شہریار کے ہاتھوں مروا دیتے ہیں کہ اسے اس کی کہانیاں خرافات لگتی ہیں۔Theophile Gautier بھی اپنے ناولٹ میں شہزاد کو مار ڈالتے ہیں کہ اب اس کے پاس سنانے کے لیے کوئی کہانی نہیں رہی۔ انتظار حسین کے افسانے "شہرزاد کی موت" میں بھی شہرزاد

کہانیاں بھول جاتی ہے۔ توفیق الحکمت اپنے ڈرامے "شہر زاد" میں اسے نجات دہندہ عورت کے طور پر قبول کرنے کے بجائے اسے ایک سفاک ملکہ بنا کے پیش کرتے ہیں۔ طہٰ حسین اپنے ناول "شہر زاد کے خواب" میں دکھاتے ہیں کہ شہریار کی قلب ماہیت نہیں ہوئی تھی بلکہ وہ کہانیاں سننے کے نشے میں مبتلا ہو گیا تھا۔ نجیب محفوظ اور اورحان پاموک شہر زاد اور شہریار کے قصے کو اہمیت دینے کے بجائے داستان کی تکنیک کو اہمیت دیتے ہیں۔ مورا کامی کے افسانے "شہر زاد" کی شہر زاد جنس عمل کو بھی ساتھ لے کے چلتی ہے۔ نیر کے خیال میں:

"مغرب (اور مشرق) کے کئی مرد لکھنے والوں کے لیے بھی شہر زاد کا کردار پریشان کن رہا ہے۔ وہ شہر زاد کے نجات دہندہ ہونے کے تصور کو قبول کرنے میں دقت محسوس کرتے ہیں۔۔۔ شہر زاد نے شہریار کو رفتہ رفتہ باور کرایا کہ ایک تجربے کی اسیری ان سب دنیاؤں کو دیکھنے کے قابل نہیں رہنے دیتی جو ہمارے اندر اور باہر ہیں۔"(۴۹)

نیر، شہر زاد کو عالمی ادب کی صاحب نظر عورت قرار دیتے ہیں کہ اس کی بے قرار روح مجروح تجربے کے اسیر بادشاہ کی حد کو پہچانتی اور اسے وحدانی تجربے کی اسیری سے رہائی دلا کے وہ دنیائیں دیکھنے کی طرف بھی مائل کرتی ہے جنھیں دیکھنے سے شہریار کی آنکھیں محروم تھیں۔

ڈپٹی نذیر احمد کے ناول ایامی کو نیر اپنے مضمون: "ایامی: صرف ایک قصہ نہیں ہے" میں محض ایک قصہ قرار نہیں دیتے بلکہ ان کے نزدیک:

"ایامی بہ یک وقت بیوہ عورت کے نکاح ثانی، انسانی ہستی، اس کی تنہائی، موت، بیماری، تہذیبی کش مکش، نوآبادیاتی جدیدیت و مذہبیت اور مسلم اردو ادب کی تشکیل سے متعلق بھی ہے۔ اس میں کئی باتیں ایک دوسرے سے ٹکراتی ہیں، مگر ہمارے نزدیک یہی حقیقت نذیر احمد کو ایک اہم ناول نگار بناتی ہے۔"(۵۰)

اس ناول کی مرکزی کردار آزادی بھی دیانت دار، جرات مند اور صاحب بصیرت خاتون ہے۔ بیوگی کے بعد وہ اپنے جنسی جذبات کی حقیقت کو نہ صرف قبول کرتی ہے بلکہ ان کا اظہار بھی کرتی ہے۔ مذکورہ اقتباس میں بیان کیے گئے پہلوؤں کے سوا، نیر آزادی کے اظہار کو اس مضمون میں خاص اہمیت دیتے ہیں۔ وہ بیوہ کی روح کے مقدس سچ کو دریافت کرتے ہیں۔ وہ اس کردار کے ذریعے اس انسان کو ڈھونڈتے ہیں جو خود سے جھوٹ نہیں بولتا۔ اپنی بشریت کو قبول کرتا ہے۔ جو سوال اٹھاتا ہے، جواب چاہتا ہے۔ جو پوری دیانت داری سے انسانی ہستی کو پرکھتا، اپنی کمزوریوں کو جانتا، پہچانتا ہے۔ جو اپنے جسم کو پاک رکھ کے بھی اپنے دل کے گنہگار ہونے کا اعتراف کرتا ہے۔

مضمون: "بور خیس: خاتم سلیمان اور شیکسپیئر کی یاد" میں بور خیس کے افسانوں: "بھید بھرا معجزہ"، "تھکے ہوئے آدمی کی منزل"، شیکسپیئر کی یاد" اور "فیونزاور اس کی یادداشت" کے تجزیوں کی روشنی میں بور خیس کے فکشن کی خصوصیات کو گرفت میں لینے کی کاوش کی گئی ہے۔

"قاری کو فکشن سے متعلق اپنے سابقہ تصورات سے دست بردار ہونا پڑتا ہے۔۔۔بور خیس کہتا ہے کہ بیان کے طریقے اس سے بھی زیادہ اور لامحدود ہیں، اس لیے کہ ادب جس حقیقت کو پیش کرتا ہے وہ اتنی گہری، پیچیدہ اور کثیر الاطراف ہے کہ اسے کسی ایک اسلوب میں گرفت میں نہیں لیا جاسکتا۔ان لامحدود طریقوں کے انتخاب میں بور خیس کی عظمت مضمر ہے۔" (۵۱)

مضمون "قصہ معنی و طرز کا: اورحان پاموک کے سرخ میرا نام پر ایک نوٹ" میں اورحان پاموک کے ناول سرخ میرا نام کی تکنیک، فن، موضوع، تھیم اور موتیف کو بیان کیا گیا ہے؛ نیز معنی و طرز کے فرق سے متعلق اس حقیقت کا اظہار کیا گیا ہے کہ معنی مذہبی شدت پسندی کا؛ جب کہ طرز اپنی نظر سے زندگی کو دیکھنے کے رویے کی نمائندگی کے مماثل ہے۔ تکنیکی اعتبار سے ناول مابعد جدید؛ جبکہ فنی حوالے سے جدید ہے۔ موضوعاتی سطح پر ناول موت اور سولھویں صدی کی عثمانی سلطنت کے منی ایچر فنکاروں سے متعلق ہے۔ تھیم کے اعتبار سے ناول مشرقی و مغربی طریقے کی کش مکش سے متعلق ہے؛ جب کہ ناول کے موتیف، یعنی معنی و طرز سے متعلق نیر اہم نکات کی طرف توجہ دلاتے ہیں:

"وہ مصور ہی، مصوروں کے قاتل تھے جو معنی اور طرز کے فرق سے واقف تھے اور معنی کی جگہ طرز کے اختیار کرنے کو ایک پورے تصور کائنات میں تبدیلی سے سے تعبیر کرتے تھے۔ان کے لیے وینسی طرز کو قبول کرنا گویا اپنا مذہب ترک کرنا تھا۔وہ مذہب و مصوری میں کسی خلیج کو نہیں دیکھتے تھے۔" (۵۲)

ماحولیاتی تنقید سے متعلق نظریاتی سطح پر اور انتظار حسین کے افسانوں میں ماحولیاتی تنقید کی عملی پیش کش کے حوالے سے ناصر عباس نیر کا مضمون "ماحولیاتی تنقید کی علمیات: انتظار حسین کے افسانوں کے تناظر میں" معاصر ماحولیاتی صورت حال سے متعلق ہونے کی وجہ سے زیادہ اہمیت اختیار کر جاتا ہے۔ماحولیاتی تنقید دیگر تنقیدی دبستانوں کے برعکس ادب میں ماحول کی ترجمانی سے متعلق جو اہم سوالات قائم کرتی ہے، مضمون کے پہلے حصے میں ان کا ذکر کیا گیا ہے:

"۱۔ادب میں ماحول کی ترجمانی کیسے کی گئی ہے ؟کس طرح سے فطرت کے مناظر، پہاڑ، ندی دریا، سمندر، بادل، بارش، پرندوں، جانوروں کو شاعری یا فکشن میں پیش کیا گیا ہے ؟ ۲۔فطرت کو لاحق خطرات کا بیان ادب میں کس طور کیا گیا ہے ؟آلودگی کی جملہ اقسام کے اسباب اور انسانی صحت پر اس کے اثرات کو ادب میں کیوں کر موضوع بنایا گیا ہے ؟ ۳۔فطرت کے تحفظ کے ضمن میں انسانی ذمہ داریوں کو تخلیق کاروں نے بیان کیا یاان سے پہلو تہی کی ؟" (۵۳)

ماحولیاتی تنقید بشر مرکزیت کے فلسفے پر سوالیہ نشان قائم کرتے ہوئے دیگر مخلوقات کی زندگی کے حقوق کی بھی بات کرتی ہے۔ نیر پرانی کتابوں میں سے رسالہ اخوان الصفا میں زیر بحث آنے والے فلسفیانہ مسائل میں سے اس اہم مسئلے کی طرف توجہ دلاتے ہیں کہ انسان خود کو دوسری مخلوقات سے برتر سمجھ کر اپنے آپ ہی کو (ماحول)نقصان پہنچا رہا ہے۔ مضمون کے دوسرے حصے میں وہ انتظار حسین کو اردو کا وہ واحد افسانہ نگار قرار دیتے ہیں جن کا افسانوی تخیل سماجی و فطری دنیا کے رشتوں کو اہمیت دیتا ہے۔ نیر، انتظار حسین کے ماحولیات سے متعلق چار قسم کے افسانوں کی نشاندہی کرتے ہیں۔ پہلی قسم کے افسانوں :"اجنبی پرندے"اور "ہم نوالہ "کے کردار گھریلو زندگی میں پرندوں کے ساتھ اپنے تعلق کو انسانی تعلقات کی طرح محسوس کرتے ہیں۔دوسری قسم کے افسانوں:" چیلیں"،"دھوپ"اور "بن لکھی رزمیہ"کو فطرت کے قدیم اساطیری آرکی ٹائپ (مادر مہرباں اور کالی) کے تناظر میں دیکھا گیا ہے۔ تیسری قسم کے افسانوں:"بندر کہانی"اور "طوطا مینا" میں انسان کی فطرت سے علاحدگی کو موضوع بنایا گیا ہے۔ چوتھی قسم کے افسانوں میں "مور نامہ" کے پیش نظر ماحولیاتی بقا کے مسائل بیان کیا گیا ہے۔

انسانی زندگی کے سربستہ راز، وہ گوشے جو وجود رکھتے ہیں، وہ غار جن میں تاریکی کے سوا کچھ نہیں، وہ معاملات جو تھوڑے بہت فرق کے ساتھ اکثروں کو پیش آتے ہیں؛ مگر لوگ ان واقعات کا کبھی اظہار نہیں کر پاتے؛ سماجی خوف سے یا اپنے آپ ہی کے خوف سے وہ زندگی کے نازک پہلوؤں کا سامنا کرنے، انھیں ماننے، ان سے گزر جانے کی ہمت نہیں کر پاتے۔ وہ کتابیں، وہ موضوعات، انسانی لاشعور کی گہرائیوں میں پڑی وہ ساری باتیں نیر کی تنقیدی فکر سامنے لاتی ہے۔ اپنے مضمون :"اکرام اللہ کا گرگ شب" میں وہ اس ناول کو موضوع بناتے ہیں، جس پر کفر اور فحاشی کے الزام میں پابندی لگادی گئی تھی۔ وہ اس حقیقت کی طرف توجہ دلاتے ہیں کہ برصغیر میں انیسویں صدی میں کفر اور فحاشی ایک ڈسکورس کے طور پر متعارف ہوئے۔ان کے نزدیک ناول کی اہمیت مرکزی کردار شفیع، ظفر کی داخلی حقیقت کے سبب ہے۔ اس کی داخلی حقیقت اس کا نفسی بحران ہے۔ سماجی شناخت اس کی انسانی

شناخت پر حاوی ہو جاتی ہے۔ وہ اس نفسی کرب میں مبتلا ہو جاتا ہے کہ وہ ناجائز اولاد ہے، ناجائز جنسی تعلقات قائم کرتے ہوئے اسی وجہ سے وہ جنسی وصال کی صلاحیت سے محروم ہو جاتا ہے:

"جنسی وصال کا لمحہ، اس کے تشخص کے بحران کا نقطہ آغاز ثابت ہوتا ہے؛ جس کی جڑیں بھی ایک 'ناجائز' جنسی وصال میں تھیں۔ وہ ہمیشہ کے لیے جنسی وصال کی صلاحیت سے محروم ہو جاتا ہے؛ تاہم واضح رہے کہ اس کی محرومی کی نوعیت خالص نفسیاتی نوعیت کی ہے۔" (۵۴)

مجموعی طور پر ناصر عباس نیر کی افسانوی تنقید سے متعلق یہ کہا جا سکتا ہے کہ اس تنقید نے نہ صرف اردو فکشن کے کینوس کو وسیع کیا ہے بلکہ اردو افسانے کو مختلف زاویہ ہائے نگاہ سے دیکھتے ہوئے اردو افسانوی تنقید میں گہرائی بھی پیدا کی ہے۔ مزید برآں ان کی تنقیدی فکر کا فطری میلان جدیدیت کی طرف ہے؛ مگر نوآبادیاتی اور مغربی جدیدیت کی طرف نہیں، وہ اصل میں برصغیر کی جدیدیت کے لیے زمین ہموار کرنے کی کوشش کرتے ہیں جو مقامیت سے بغل گیر ہو کر ایک نامکمل وجود سے ایک مکمل وجود میں ڈھل سکے۔ اپنے اختیارات کی نفی کرنے کے بجائے اس کا اثبات کر کے کش مکش کی صورت حال سے باہر نکل سکے۔

حواشی و حوالہ جات

۱۔ افسانوی مجموعے:

(۱) ناصر عباس نیر، خاک کی مہک، (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۱۶ء)

(۲) ناصر عباس نیر، فرشتہ نہیں آیا، (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۱۷ء)

(۳) ناصر عباس نیر، راکھ سے لکھی گئی کتاب، (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۱۸ء)

(۴) ناصر عباس نیر، ایک زمانہ ختم ہوا ہے، (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۲۰ء)

۲۔ انشائیہ پر کتاب:

ناصر عباس نیر، چراغ آفریدم، (لاہور: بیکن بکس، ۲۰۱۴ء)

۳۔ ڈائری:

ناصر عباس نیر، ہائیڈل برگ کی ڈائری، (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۱۷ء)

۴۔ ترجمہ شدہ کتاب:

کیرن آرمسٹرانگ، اسطور کی تاریخ، مترجم ناصر عباس نیر، (لاہور: مشعل بکس، ۲۰۱۳ء)

۵۔ مجید امجد کی شاعری پر تنقیدی کتب:

(۱) ناصر عباس نیر، مجید امجد:حیات ، شعریات اور جمالیات،(لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز،۲۰۱۴ء)

(۲) ڈاکٹر ناصر عباس نیر،مجید امجد شخصیت اور فن،(اسلام آباد: اکادمی ادبیات پاکستان،۲۰۰۸ء)

۶۔ میراجی کی شاعری پر تنقیدی کتاب:

ناصر عباس نیر،اس کو اک شخص سمجھنا تو مناسب ہی نہیں،(کراچی:اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس،۲۰۱۷ء)

۷۔ مختلف تنقیدی موضوعات پر کتب:

(۱) ناصر عباس نیر،جدیداور مابعد جدید تنقید(مغربی اور اردو تناظر میں)،(کراچی، انجمن ترقی اردو،۲۰۰۴ء)

(۲) ڈاکٹر ناصر عباس،لسانیات اور تنقید،(اسلام آباد: پورب اکادمی،۲۰۰۹ء)

(۳) ڈاکٹر ناصر عباس نیر،متن ، سیاق اور تناظر،(اسلام آباد: پورب اکادمی،۲۰۱۲ء)

(۴) ڈاکٹر ناصر عباس نیر،ثقافتی شناخت اور استعماری اجارہ داری،(لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۱۴ء)

(۵) ناصر عباس نیر،مابعد نوآبادیات اردو کے تناظر میں،(کراچی:اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس،۲۰۱۳ء)

(۶) ڈاکٹر ناصر عباس نیر،عالمگیریت اور اردو اور دیگر مضامین،(لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۱۵ء)

(۷) ناصر عباس نیر،اردو ادب کی تشکیل جدید،(کراچی:اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس،۲۰۱۶ء)

(۸) ڈاکٹر ناصر عباس نیر،نظم کیسے پڑھیں،(لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز،۲۰۱۸ء)

(۹) ناصر عباس نیر،جدیدیت اور نوآبادیات،(کراچی:اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس،۲۰۲۱ء)

(۱۰) ناصر عباس نیر،یہ قصہ کیا ہے معنی کا،(لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز،۲۰۲۲ء)

۸۔ ڈاکٹر ناصر عباس نیر، جدید اور مابعد جدید تنقید(مغربی اور اردو تناظر میں) ،(کراچی: انجمن ترقی اردو،۲۰۰۴ء)، ص:۳۳۴

۹۔ ڈاکٹر ناصر عباس،لسانیات اور تنقید،(اسلام آباد: پورب اکادمی،۲۰۰۹ء)،ص:۲۴۴

۱۰۔ ایضاً،ص:۹۵

۱۱۔ سویرا۶۳،مدیر: محمد سلیم الرحمن، سہیل احمد خان،(لاہور: نیاادارہ،چوتھی سہ ماہی ۱۹۹۴ء)،ص:۵

۱۲۔ ایضاً،ص:۷

۱۳۔ ناصر عباس نیر،لسانیات اور تنقید، محولا بالا،ص:۱۰۵

۱۴۔ ایضاً،ص:۱۰۸

۱۵۔ ایضاً،ص:۱۱۲

۱۶۔ ایضاً،ص:۱۱۳

۱۷۔ ایضاً،ص:۱۱۵

۱۸۔ ایضاً،ص:۱۲۲

۱۹۔ ایضاً،ص:۲۹۳،۲۹۲

۲۰۔ ایضاً،ص:۳۰۱

۲۱۔ ناصر عباس نیر،جدیدیت اور نوآبادیات، (کراچی:اوکسفرڈیونیورسٹی پریس،۲۰۲۱ء)،ص:۶۸

۲۲۔ ناصر عباس نیر،یہ قصہ کیا ہے معنی کا،(لاہور:سنگ میل پبلی کیشنز،۲۰۲۲ء)،ص:۱۸۹

۲۳۔ ایضاً،ص:۲۳۴

۲۴۔ ایضاً،ص:۲۴۸

۲۵۔ ناصر عباس نیر،اردو ادب کی تشکیل جدید،(کراچی:اوکسفرڈیونیورسٹی پریس،۲۰۱۶ء)،ص:۲۰۹

۲۶۔ ایضاً،ص:۲۱۴

۲۷۔ ایضاً،ص:۲۱۲

۲۸۔ ناصر عباس نیر،عالمگیریت اور اردو اوردیگر مضامین،(لاہور:سنگ میل پبلی کیشنز،۲۰۱۵ء)، ص:۲۲۱

۲۹۔ ایضاً،ص:۲۱۵

۳۰۔ ڈاکٹر ناصر عباس نیر،متن ، سیاق اور تناظر،(اسلام آباد،پورب اکادمی،۲۰۱۲ء)،ص:۲۶۳

۳۱۔ ایضاً،ص:۲۵۴

۳۲۔ ڈاکٹر ناصر عباس نیر،عالمگیریت اور اردو اور دیگر مضامین،محولا بالا،ص:۲۲۹

۳۳۔ ایضاً،ص:۲۳۳

۳۴۔ بنیاد،جلد۶،مدیر:نجیبہ عارف،(لاہور:یونیورسٹی آف مینجمنٹ سائنسز،۲۰۱۵ء)،ص:۳۴۲

۳۵۔ بلراج مین را کے بے مثال افسانے،ترتیب و انتخاب:خالد فتح محمد، (لاہور:الحمد پبلی کیشنز،۲۰۱۸ء)، ص:۱۸

۳۶۔ بنیاد،جلد۶،محولا بالا،ص:۳۵۰

۳۷۔ ایضاً،ص:۳۶۳

۳۸۔ ایضاً،ص:۳۶۹،۳۷۰

۳۹۔ ایضاً،ص:۳۶۸

۴۰۔ ایضاً،ص:۳۶۹

۴۱۔ رشید امجد،عام آدمی کے خواب،ص:۱۳

۴۲۔ رشید امجد،ایک عام آدمی کا خواب ، (راولپنڈی: حرف اکادمی،۲۰۰۶ء)،ص:۱۴

۴۳۔ ڈاکٹر ناصر عباس نیر،عالمگیریت اور اردو اور دیگر مضامین، محولا بالا،ص:۲۹۴

۴۴۔ ایضاً،ص:۳۰۴

۴۵۔ ایضاً،ص:۳۰۸

۴۶۔ ایضاً،ص:۳۰۷

۴۷۔ ناصر عباس نیر،جدیدیت اور نوآبادیات، محولا بالا،ص:۲۵۵

۴۸۔ ایضاً۔ص:۲۵۷

۴۹۔ ناصر عباس نیر،یہ قصہ کیا ہے معنی کا، محولا بالا،ص:۱۴۱،۱۴۲

۵۰۔ ایضاً،ص:۱۶۶

۵۱۔ ایضاً،ص:۱۷۱

۵۲۔ ایضاً،ص:۱۸۴

۵۳۔ ایضاً،ص:۱۹۸

۵۴۔ ایضاً،ص:۲۲۴