حافظ صفوان محمد

منیجر PTCL بہاول پور

ڈاکٹر ذیشان تبسم

اسسٹنٹ پروفیسر شعبۂ اردو واقبالیات، دی اسلامیہ یونیورسٹی آف بہاول پور

دو افسانہ نگار: رحمان مذنب اور منٹو (مع رحمان مذنب کے افسانوں کی نمائندہ لفظیات)

Two short-story writers: Rahman Muznib & Manto (including radical metaphor of Rahman Muznib)

ABSTRACT

This article is a furtherance of Dr Vazir Agha's article on the comparative study of the craft & style of short-story writing of Manto and Rahman Muznib. Discussing the genre of Rahman Muznib in contemporary worldview and peeping through the movie 'Heera Mandi' of Ram Leela Bhansali (2024), the author ends up with developing an 85-entries long Radical Metaphor of Rahman Muznib.

Keywords: Urdu short-story, Heera Mandi, Manto's craft, Muznib's art, Lexis, Muznib's Radical Metaphor.

ڈاکٹر انور سدید نے مجھے غالبًا 2003ء کے اواخر میں رحمان مذنب کی بارہ کتابیں بشمول پُتلی جان، رام پیاری، بالا خانہ، پنجرے کے پنچھی اور خوشبودار عورتیں بھجوائیں اور فرمایا کہ اِن افسانوں پہ لکھیے۔ کتابوں کے اِس بنڈل میں دو ناول باسی گلی اور گلبدن بھی تھے اور ایک کتاب مسلمانوں کے تہذیبی کارنامے بھی۔ بقیہ کتابوں کے نام اب یاد نہیں۔ اُن دنوں جنابِ شان الحق حقی کے مشورے پر عمل کرتے ہوئے میں Principles of Literary Criticism پڑھ رہا تھا اور ادبی تنقید کرنے کا اور چھور جاننے کی کوشش کر رہا تھا۔ کچھ دن بعد ایک ہفتہ واری چھٹی لگا کر میں نے یہ افسانے پڑھے اور آئی اے رچرڈز کی کتاب سے نوٹ کیے ہوئے کچھ نکات کی روشنی میں مضمون لکھ دیا۔ خوب یاد ہے کہ "گشتی"، "لال چوبارہ"، "غبارِ خاطر"، "بالی"، "پُتلی جان"، "بلوری بلبل"، "گوری کلائیاں"، "بالا خانہ"، "اودھم پور کی رانی"، "نوکری" اور "باسی گلی" سمیت کچھ افسانوں پر توجہ سے چند باتیں لکھی تھیں، لیکن اب یہ یاد نہیں کہ یہ مضمون کہاں چھپا تھا۔ پھر یہ کتابیں بھی اِدھر اُدھر ہو گئیں۔ ہاٹ میل والا ای میل اکاؤنٹ

بھی کبھی کا ختم ہو چکا جس سے اُن دنوں ای میل کی جاتی تھی۔ جی میل تو کہیں بعد میں آئی۔ کچھ ماہ پہلے اِس مضمون کا ذکر آیا اور اِسے تلاش کرنا چاہا تو بے سود۔ اِس کی تلاش میں تا حال ناکامی ہی ہوئی ہے۔ اور تو اور، راضیہ شمشیر جیسی رحمان مذنب کی سنجیدہ قاری نے بھی مزید تلاش سے معذرت کر لی ہے۔ پچھلے دنوں لاہور میں ڈاکٹر ذیشان تبسم، ڈاکٹر محمد اطہر مسعود اور ڈاکٹر سعدیہ بشیر کے ساتھ کرنل مفتی زرین بخت سے ملاقات ہوئی تو اُنھوں نے اپنے والد رحمان مذنب کی اور اُن پر لکھی بعض کتابیں عنایت کیں۔ اِن میں پنجرے کے پنچھی بھی شامل ہے جو میں پہلے پوری نہ پڑھ سکا تھا۔ رحمان مذنب میری اوّلین ادبی محبتوں میں سے ہیں سو چند ہی گھنٹوں میں بہت کچھ دوبارہ پڑھ ڈالا۔ سوچا کہ اب نئے سرے سے مضمون لکھوں گا۔ لیکن اب ایک اڑچن ہے۔ جو مضمون بیس اکیس برس پہلے لکھا تھا اُس وقت میں نے رحمان مذنب پر کسی کی لکھی کوئی تحریر نہیں پڑھی تھی جب کہ آج ڈاکٹر وزیر آغا کا گمبھیر مضمون "دو افسانہ نگار: رحمان مذنب اور منٹو" بھی پڑھ چکا ہوں اور ڈاکٹر انور سدید، صابر لودھی، غلام الثقلین نقوی، ڈاکٹر روش ندیم اور ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا سمیت کچھ اور لوگوں کے گھنے اور چھدرے مضامین و کتب بھی۔ اِس مطالعے کے بعد چونکہ رحمان مذنب پر میرا maiden thought باقی نہیں رہا اِس لیے یہ خیال بھی سر اٹھاتا ہے کہ اب میں تفہیمِ رحمان مذنب میں کیا جینوئن اضافہ کر پاؤں گا۔ تاہم کوشش کرتا ہوں کہ کچھ نیا پیش کیا جائے۔ نیا مضمون لکھنے سے یہ فائدہ ضرور ہو گا کہ رحمان مذنب پر میرے مضامین کی تعداد دو ہو جائے گی۔ رہی بات پہلے مضمون کی، تو وہ بھی کبھی نہ کبھی کسی نہ کسی کو مل ہی جائے گا کیونکہ شائع ہو جانے والی تحریر عموماً ضائع نہیں ہوا کرتی۔

☆

ڈاکٹر وزیر آغا کا متذکرۂ بالا مضمون رحمان مذنب اور منٹو کے درمیان پائے جانے والی چھتیس کے آنکڑے جیسی بالکل مخالف اور وسیع مقصدی خلیج کا تنقیدی جائزہ ہے جس پر کوئی اہم اضافہ کرنے کے لیے عام قاری یا تنقید نگار کو کوئی راستہ نہیں ملتا۔ اِس مضمون میں ایسے تنقیدی نکات جمع ہیں کہ اِن دونوں افسانہ نگاروں پر آئندہ جو بھی تحقیق و تنقید ہوئی، وزیر آغا کے بنائے ہوئے سانچے سے باہر نہ نکل سکی۔ رحمان مذنب اور منٹو کو پڑھنے، اور اب اِس مضمون کو پڑھنے کے بعد میں اِس نتیجے پر پہنچا ہوں کہ اِن دونوں کا تقابل بنتا ہی نہیں کیونکہ رحمان مذنب حقیقت نگار ہے اور منٹو ہمدردی اور دلسوزی جیسے جذبات و اقدار کا پرچارک۔ رحمان مذنب تصویر اتار دیتے ہیں جب کہ منٹو تصویر دیکھ کر picture story writing کی طرح کہانی لکھتا ہے؛ اور چونکہ یہ کہانی کہانی نگار کا اپنا نفسیاتی جائزہ ہوتی ہے چنانچہ وہ ہر ممکن کوشش کرتا ہے کہ کہانی کوئی مثبت (یا منفی) پیغام سموئے ہوئے ہو۔ القصہ یہ دونوں بالکل الگ الگ پیراڈائموں کے افسانہ نگار ہیں، لیکن اِن کا ذکر اور تقابل اِس لیے ہوتا ہے کہ ڈاکٹر وزیر آغا یہ طرح ڈال گئے ہیں۔ چنانچہ میرا یہ مضمون بھی، زیادہ تر، تقابل والے اُسی سانچے میں رہے گا جو ڈاکٹر وزیر آغا نے بنایا ہوا ہے۔

☆1☆

یہ سچ ہے کہ منٹو کی طرح رحمان مذنب کے بہت سے افسانوں کا موضوع بھی جنس اور متعلقاتِ جنس ہے۔ اگر اِن موضوعات والے تمام افسانوں کو یکجا کیا جائے تب بھی یہ کہنا کہ اِن دونوں کے اِن افسانوں کا موضوع جنسی بے راہروی یا طوائف ہے، میرے خیال میں ادبی اعتبار سے ایک غیر محتاط بیان ہے۔ نیز چونکہ رحمان مذنب کی بچپن سے لے کر تقریباً ساری زندگی عالمگیری مسجد لاہور کے قرب و جوار میں گزری اِس لیے اُن کا سرخ روشنی والے علاقے کا مشاہدہ محض ایک لفظ نہیں بلکہ ایک محلے دار کی حیثیت سے پون صدی پر محیط دیکھا بھالا اور برتا ہے۔ ڈاکٹر وزیر آغا نے منٹو سے تقابل کرتے ہوئے رحمان مذنب کے بارے میں بالکل درست لکھا ہے کہ

> اُنھوں نے طوائف کی زندگی کو اُس کے اصل روپ میں پیش کیا ہے۔ (ص-81)

اِسی طرح مولانا صلاح الدین احمد مدیر ادبی دنیا لاہور نے لکھا ہے کہ

> رحمان صاحب اپنی نگاہِ جویاں سے جو کچھ واقعۃً دیکھتے ہیں اُسے عین مین اُسی طرح اپنے ناظرین تک پہنچا دیتے ہیں۔ (ص-77)

چنانچہ یہاں یہ سادہ سی شماریات پیش کی جا سکتی ہے کہ منٹو نے اپنے افسانوں میں مشاہدے کے بجائے تخیل سے زیادہ کام لیا ہے، گو اُس کا مشاہدہ بھی کم نہیں ہے کیونکہ وہ برطانوی راج کی دو انڈین پریذیڈنسیوں کے مختلف شہروں (امرتسر، لاہور، لدھیانہ، دہلی، کراچی، بمبئی، علی گڑھ) کے مشاہدات رکھتا ہے۔ یوں اگر فن کے اعتبار سے دیکھیں تو منٹو کی قوتِ تخیل رحمان مذنب سے توانا نظر آتی ہے کیونکہ اُسے طوائف و طوائفیت کو افسانے میں بیندھنے کے لیے لاہور کی ہیرا منڈی کا روزمرہ کا وہ مستقل اور طویل مشاہدہ نہیں ملا جو رحمان مذنب کو وافر ملا۔ رحمان مذنب کے تخیل کا وفور افسانوں کے علاوہ حسابِ دوستاں کے خاکوں مثلاً "سدا سہاگن" (الزتھ ٹیلر)، "تھری اِن ون" (ڈورِس ڈے) اور "ٹیڈی گرل" (سوہنی) وغیرہ میں بھی خوب نظر آتا ہے۔ تاہم یہ بات ذہن میں رہنی چاہیے کہ تخلیقی سچائی اور تاریخی صداقت دو الگ چیزیں ہیں اور صرف سیاحت مشاہدے اور تخلیقی قوت کے زیادہ ہونے کا سبب نہیں ہوا کرتی۔ اِسی لیے مثل مشہور ہے کہ بارہ برس دلی میں رہے بھاڑ جھونکی۔ بڑے شہر میں رہنے والا ہر شخص یکساں قوتِ مشاہدہ و تجزیہ نہیں رکھتا اور نہ نگر نگر پھرا ہوا ہر شخص اپنے مشاہدات کو لکھنے کی قدرت رکھتا ہے۔ غالب آگرہ میں پیدا ہوا اور دہلی رہا، اور ایک بار کلکتہ کے سوا کچھ نہیں دیکھا۔ اِسی طرح مجید امجد نے جھنگ اور ساہیوال ہی میں ساری زندگی گزار دی۔ بہت کم سفر کرنے کے باوجود اِن دونوں شعرا کی تخلیقی قوت نے اِن کے فن میں وہ وسیع تر اور آفاقی امکانات پیدا کیے جو اچھے اچھے فنکاروں میں نہیں ہیں۔ کچھ ایسی ہی کیفیت منٹو اور رحمان مذنب کی سمجھ لی جائے۔

اردو افسانے کے اِن دو بڑے فنکاروں کا تقابل کرتے ہوئے ڈاکٹر وزیر آغا کی یہ تحقیق و تجزیہ بھی لاجواب ہے کہ رحمان مذنب کے ہاں طوائف کا وہ کردار اور روپ ملتا ہے جو

> عورت اور طوائف کی باہمی کشمکش کے فرو ہونے کے بعد ابھرتا ہے جب ضمیر کے کچوکے سرد پڑ جاتے ہیں اور سماجی ضوابط سے خوف زدہ ہونے کی صورت باقی نہیں رہتی۔(ص-81)

جب کہ منٹو کے بارے میں اُن کی رائے ہے کہ

> اُنھوں نے اپنے افسانوں میں بڑے التزام کے ساتھ ایک ایسی طوائف کو پیش کیا ہے جو اپنے اعمال سے یہ ثابت کر دیتی ہے کہ وہ عورت کا منصب حاصل کرنے کی غیر شعوری آرزو میں سرشار ہے۔ چنانچہ کردار میں طوائف اور عورت کا تصادم اور آویزش ہی منٹو کے اِن افسانوں کا بنیادی وصف ہے۔(ص-80)

یوں وزیر آغا ثابت کرتے ہیں کہ منٹو کے افسانے کی تڑپتی کلبلاتی طوائف کی زندگی کا مقصد ہی عورت کے منصب پر فائز ہونا (ladification) ہوتا ہے، اور وہ بہت ہمدردی سے طوائف میں سے مشرقی عورت بننے کی کوشش کرتا ہے۔ یوں رحمان مذنب جہاں طوائف کو صرف طوائف کے طور پر تصویر کرتے ہیں وہاں منٹو طوائف کا صرف مصور نہیں رہتا بلکہ انسانیت کا درد رکھنے والے فنکار کے طور پر سامنے آتا ہے، خواہ اُس پر یہ پھبتی کیوں نہ کہی جائے کہ طوائف اور عورت کی کشمکش کو اُس نے اپنے افسانے کی مجبوری بنالیا تھا۔ عورت اور طوائف کے کردار کی یہی کشمکش ایک مختلف روپ میں اردو کے بہت سے فطرت نگار افسانہ نگاروں کے ہاں ابھری ہے۔

> منٹو نے طوائف کے اندر چھپی ہوئی عورت کو نمایاں کیا تھا۔ اِن افسانہ نگاروں نے عورت کے اندر چھپی ہوئی طوائف کو منظرِ عام پر لانے کی کوشش کی ہے۔(ص-80)

وزیر آغا کے یہ دو بظاہر سادہ جملے منٹو اور رحمان مذنب ہی کے درمیان نہیں بلکہ منٹو اور باقی تمام افسانہ نگاروں کے درمیان فرق کا لٹمس پیپر جیسا رزلٹ پیش کرتے ہیں۔

عورت کے استحصال کی اور اِس استحصال کو احسان سے بدلنے کی جس مستقل کوشش میں منٹو مصروف دکھائی دیتا ہے، رحمان مذنب کے ہاں اُس کا موقع ہی نہیں آتا کیونکہ اُن کے افسانوں میں طوائف کی اخلاقیات، عورت اور طوائف کی کشمکش اور خیر و شر کا تصادم موجود ہی نہیں ہے۔ خوشبودار عورتیں کی لچی لفنگی نجم النہار کی لش پش اور لہر بہر دیکھ کر گمراہ ہونے والی اُس کی ہمسائی راجاں کو ذرا الگ رکھیے، "باسی گلی" کی لچی ایشاں اور "کوٹھے والی" کی لفنگی دلبری ایسی طوائفیں ہیں جو "اپنی ساری زندگی یونہی بکتے بکاتے بتادیتی ہیں۔ اُن کی زندگی میں شاید ہی کوئی ایسا لمحہ آتا ہو کہ جہاں وہ طوائف کے علاوہ بھی وہ کچھ اپنے آپ کو سمجھنا چاہ رہی ہوں۔"[1] یہ طوائفیں جس گلی میں رہتی ہیں وہاں پیشے کا تقاضہ اور دستور اِس کے سوا

کچھ نہیں ہوتا کہ کوئی لمحہ گاہک کے وجود سے خالی نہ رہے۔ اِس بنیاد پر میں سمجھتا ہوں کہ اقوامِ متحدہ کے منشور کے مطابق عورتوں کے حقوق کی بلا تفریقِ جنس پاسداری کے لیے جاری کیے گئے Declaration on the Elimination of Discrimination against Women (1967) کے مقاصد کی تکمیل میں منٹو کے افسانے زیادہ مفیدِ مطلب ہیں بہ نسبت رحمان مذنب سمیت کسی بھی دوسرے اردو افسانہ نگار کے۔

منٹو 1955ء کے شروع میں فوت ہوگیا (تخلیقی اعتبار سے 1954ء ہی کہیے) جب کہ رحمان مذنب اُس کے بعد تقریباً نصف صدی جیے اور آزادی کی برکات کا کھٹ مٹھا طویل مشاہدہ کیا۔ آزادی کے بعد کی اِس نصف صدی نے پاکستانی مسلمانوں کو ایک نئے سیاسی و سماجی ذائقے سے آشنا کیا جس سے برِ صغیر کے مسلمان 1857ء کے فسادات کے بعد سے بالکل محروم رہے تھے اور جسے چکھنے کا موقع منٹو کو محض ایک عشرہ بھی نہیں ملا۔ اِس مابعد نوآبادیاتی دور میں منٹو کو ابھی ردِ عمل کی نفسیات سے چھٹکارا نہ ملا تھا کہ مہلتِ عمل ختم ہو گئی۔ اِس کے مقابلے میں مابعد نوآبادیاتی دور میں لکھے گئے رحمان مذنب کے افسانوں میں جو پہلو داری ملتی ہے اور اپنے کردار یعنی سیکس ورکر سے مطمئن راضی برضا طوائف نظر آتی ہے، وغیرہ، منٹو کے ہاں یہ اِس لیے نہیں ملتی کہ یہ اُس کے موضوعات نہیں رہے اور نہ اُسے اِس دور میں رہنے کا موقع ملا۔ (ڈاکٹر شاہین مفتی کا "منٹو کی کارکن عورتیں" 2012ء کیا بر محل یاد آیا۔) میں جانتا ہوں کہ رحمان مذنب اور منٹو کا ساختیات، مابعدِ جدیدیت یا کالونیل سٹڈیز قسم کی خرافات سے کوئی تعلق نہیں ہے تاہم آج کے مطالعاتی موضوعات کے مطابق قبل و مابعد نوآبادیاتی ادوار کے خصوصی حوالے سے افسانے کے اِن دونوں فنکاروں کا مطالعہ کرنا/ کرانا چاہیے اور اِن کے نفسیاتی مدوجزر کا جائزہ لینا چاہیے۔ اِس مطالعے کی ضرورت کی طرف ڈاکٹر وزیر آغا نے بھی اِن الفاظ میں اشارہ کیا ہے کہ

> لوگوں کو رحمان مذنب کے افسانے پڑھنے چاہییں تاکہ وہ یہ محسوس کر سکیں کہ تقسیم کے بعد بھی اردو افسانہ نے ارتقا کی بہت سی منازل طے کی ہیں۔ (ص-85)

افسانہ نگاری میں رحمان مذنب اور منٹو کے تقابل کا ایک پہلو کردار نگاری اور جزئیات نگاری کے حوالے سے بن سکتا ہے۔ تقسیم کے بعد کے اردو افسانے میں کردار نگاری کے علاوہ جزئیات نگاری کی نئی راہیں تراشی گئی ہیں۔ منٹو کے ہاں کرداروں کی تعداد زیادہ ہوتی ہے البتہ رحمان مذنب کے مابعدِ نوآبادیاتی دور کے افسانوں میں واقعات و جزئیات نگاری خاصی زیادہ ہے۔ بلکہ جزئیات نگاری تو تقسیم سے پہلے بھی کم نہیں تھی۔ یوں کہہ لیجیے کہ واقعات کی پیوند کاری اور جزئیات نگاری رحمان مذنب کا اسلوب ہے جس کے ذریعے وہ افسانے لمبا کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اُن کے مقابلے میں منٹو بہت توجہ سے افسانے کی طوالت کو کنٹرول کرتا ہے۔ اُس کا ہر افسانہ اپنی جگہ ایک architectonic whole بنتا ہے جس میں نہ تو کہیں

اضافہ ہو سکتا ہے نہ کمی۔ یہ ضرور ہے کہ منٹو کے کچھ افسانے لمبے بھی ہیں مثلاً "ممی"، لیکن اصولی طور پر وہ ایک بھی لفظ زائد نہیں لکھتا۔

تاہم رحمان مذنب کی یہ جزئیات نگاری رائیگاں نہیں گئی بلکہ اِس نے ماضیِ قریب میں ہیرا منڈی کی تاریخ کی درستی کے ضمن میں ایک بہت بڑا کارنامہ انجام دیا ہے۔ اِس موضوع کا ذکر آگے آتا ہے۔

یہاں پہنچ کر اچانک خیال آیا کہ کیا کوئی افسانہ بالکل کردار کے بغیر ہو سکتا ہے؟ غیر کرداری افسانوں کے 1960ء کی دہائی والے علامتی و تجریدی تجربات نیز افسانچے اور فلیش فکشن کے نام پر آج جو تجربات جاری ہیں اُن کو دیکھتے ہوئے امکان ہے کہ عنقریب ایسا افسانہ بھی مل سکتا ہے جس میں کردار بالکل ہی نہ ہو اور اُس میں صرف منظر، واقعہ، خیال یا جزئیات نگاری ہو۔ منٹو کا افسانہ "پھندنے" کیا بر محل یاد آیا۔ تاہم میں مبشر علی زیدی سے اصولاً متفق ہوں کہ کردار کے بغیر افسانہ نہیں ہو سکتا۔[2] سیٹنگ (ترتیب)، کریکٹر (کردار) اور کنفلکٹ (کشمکش) بنیادی عناصر ہیں، جو اگر موجود نہ ہوں تو کہانی نہیں ہوتی۔ اور جب کہانی ہی نہ ہو تو افسانہ کیسا؟ ہاں، اپنے مطلب کی کسی تحریر کو افسانہ کہہ دیا جائے اور اُسے افسانوں کے نام سے کسی مجموعے میں شائع بھی کر دیا جائے تو کوئی کیا کر سکتا ہے۔ جملۂ معترضہ ختم ہوا۔

میں سمجھتا ہوں کہ رحمان مذنب اور منٹو کے تقابل کا ایک اہم اشاریہ (Indicator) یہ بھی ہے کہ جنس اور متعلقاتِ جنس کے ایک ہی موضوع پر بہت زیادہ لکھنے کے باوجود اِن دونوں فنکاروں کے افسانوں میں ناگوار تکرار کا احساس نہیں ہوتا۔ منٹو کے افسانوں کے پس منظر میں تو پھر بھی امرتسر، بمبئی اور لاہور سمیت کئی شہروں کی فضا موجود ہے جب کہ رحمان مذنب نے لاہور کی ایک ہی گلی کی پس منظری فضا والے افسانوں کا انبار لگا دیا ہے اِس کے باوجود اُن کے ہاں تکرار کا نہ ہونا ایک ادبی اور فنّی معجزہ ہے۔ تکرار سے بچنا وہ وصف ہے جس کا اِن دونوں جینوئن فنکاروں کو بہرہ وافی ودیعت ہوا ہے۔ تاہم رحمان مذنب نے چونکہ افسانے کے علاوہ ناول، ناولٹ اور ڈرامہ بھی بڑی تعداد میں لکھا ہے اور شاعری سمیت دیگر بھی بہت سا تحریری اثاثہ چھوڑا ہے، نیز صرف اردو ہی نہیں بلکہ پنجابی میں بھی لکھا ہے، چنانچہ اِن پیمانوں پر وہ منٹو سے آگے ہیں۔

یہیں سے وزیر آغا کے متذکرۂ بالا مضمون سے ابھرتے اِس سوال کا جواب بھی مل جاتا ہے کہ رحمان مذنب منٹو سے بڑے افسانہ نگار کیوں نہ بن سکے۔ اُن میں بے پناہ ٹیلنٹ تھا لیکن چونکہ وہ ادب کے گھرانے کی بہت سی اصناف سمیت تاریخ، مذہبیات، سیرت اور اسطوریات وغیرہ پر بھی تاعمر لکھتے رہے اِس لیے کسی ایک صنفِ ادب میں اپنی مخصوص پہچان نہ بنا سکے۔ جنابِ شان الحق حقی نے بھی اپنی کوئی مخصوص ادبی پہچان نہ بن سکنے کی بالکل یہی وجہ لکھی ہے۔[3] چنانچہ میرے خیال میں رحمان مذنب پر آنے والے طویل عرصے کے اُس writer's block کا بھی، جسے وزیر آغا نے "ریل گاڑی کو ریلوے شیڈ میں لا کھڑا کرنا" (ص-78) لکھا ہے، اُن کی افسانہ نگار والی پہچان کو ممتاز نہ ہونے دینے میں اُتنا کردار نہیں ہے جتنا

ادب کے گھرانے سے قدم باہر نکالنے کا ہے۔ اُن کے مقابلے میں منٹو نے افسانے سمیت جو بھی کچھ لکھا وہ سب کا سب صرف اور صرف ادب کے گھرانے کے اندر کی چیزیں ہیں۔ بلکہ منٹو تو محمد حسن عسکری کی "اصلاحی ادب" وغیرہ لکھنے کی ترغیب کے باوجود اپنا خالص ادب کا کھیڑا چھوڑنے اور اِس میں کسی بھی قسم کی ملاوٹ کرنے سے باز رہا۔ منٹو کا لکھا ہر لفظ ادب ہے۔ وہ بہ دل طوائف کے گھریلو عورت بننے کا داعی و ساعی ہے لیکن اِس کام کے لیے وہ انجمنِ اصلاح بدکاراں بنا کر مصلحِ اعظم بنتا، میونسپل کمیٹی کے ذریعے چکلوں اور کرسی دارنیوں کو بید خلی کے نوٹس بھجواتا یا شہنشاہ بابر کی طرح شیطان نگر کی بنیاد ڈالتا نظر نہیں آتا بلکہ ادب کے گھرانے کے اندر رہ کر قلم کے خالص ادبی استعمال کے ذریعے وہی کرتا ہے جو وہ کر سکتا ہے۔ غلام عباس کا "آنندی" کیا خوب یاد آیا۔

اوپر ذکر ہوا کہ رحمان مذنب اور منٹو نے جنس، متعلقاتِ جنس اور طوائف کے موضوع سے ہٹ کر بھی بہت سا افسانہ لکھا ہے۔ مناسب معلوم ہوتا ہے کہ ایک آدھ بات اِس بارے میں بھی کر لی جائے۔ مثال لیجیے کہ خوشبودار عورتیں میں ایسے افسانے بھی ہیں جو سرخ روشنیوں والے علاقے کے ماحول کی تصویر کشی سے دور ہیں مثلاً "جلتی بستی"، "نوکری" اور "کوہسار زادے"۔ منٹو کے بھی بہت سے افسانوں میں ایسی عورت موجود ہے جو طوائف نہیں ہے مثلاً "ٹھنڈا گوشت" اور "کھول دو،" اور ایسے افسانے بھی ہیں جن میں جنس اور متعلقاتِ جنس کا ذکر مذکور نہیں ہے مثلاً "نیا قانون" اور "سڑک کنارے"۔ وغیرہ۔ رحمان مذنب اور منٹو دونوں کے افسانوں میں موجود طوائف کو، خواہ وہ کسی بھی سماجی طبقے کی نمائندہ ہو، محض ایک جسم فروش کے طور پر پیش نہیں کیا گیا بلکہ ایک عورت ہی کے طور پر تصویر کیا گیا ہے جس میں عورتوں والے جذبات امنڈتے نظر آتے ہیں۔ مثال لیجیے کہ آشیاں بدری (denesting) کا احساس ایک خوفناک چیز ہے جس سے عورت خاص طور پر لرزاں رہتی ہے۔ منٹو کی طوائف تو گھر بسانا چاہتی ہے تاہم رحمان مذنب کی طوائف اپنا رزق رساں ادارہ ختم کرنے کے حق میں نہیں ہے بلکہ وہ رہ رہ کر empty nest syndrome (خالی پنجرے کی علامات) کا شکار نظر آتی ہے، یعنی ڈپریشن، اکیل پن اور بسا اوقات چڑچڑا پن۔ اُسے یہ احساس کھائے جاتا ہے کہ بچوں کے گھونسلے سے اُڑ جانے کے بعد (نوچیوں کے اپنے اڈے بنا لینے کے بعد) وہ روٹین کی سرگرمیاں کس طرح انجام دے گی اور اپنی "طوائفانہ مامتا" کس پہ لنڈھائے گی۔ وہ بوڑھی ہونے پر بھی کسی صورت میدان نہیں چھوڑتی بلکہ اپنے ادارے کی روایات اور آداب و اطوار کو نئی نسل کی انگلی تھام کر اُس میں پروان چڑھاتی ہے۔ ذرا توجہ سے دیکھیے تو یہ کردار اپنی ذات میں ایک انتہائی ذمہ دار عورت کا ہے نہ کہ نرا جسم فروش طوائف کا؛ یہ عورت، جسے طوائف کہہ لیجیے، ایک پورا کنبہ پالتی ہے جس میں دلال، نائکہ، سازندے، نوکر پیشہ، سول انتظامیہ و پولیس اور دیگر کئی افراد شامل ہوتے ہیں۔ رحمان مذنب کے افسانے "گشتی" کی نیتی پیرنی ایک بھرپور طوائف ہے البتہ نصرو کے ساتھ عشق میں مبتلا ہو جانے نے اُس کے اندر کی عورت کو جگا دیا ہے اور وہ ایک اور طوائف جمیلہ کے بچوں کے اِخراجات کی

ادائیگی اور دلال نیک سائیں کو گرفتاری سے چھڑانے کے لیے اپنی ساری کمائی دان دینے پر تیار ہو جاتی ہے۔ اِسی طرح "بالا خانہ" میں ایک ڈیرے دار طوائف ماں اپنی روایات اور آداب و اطوار کو تین نسلوں یعنی انوری بائی اور فردوس میں منتقل کرتی ہے۔ اُدھر منٹو کی طوائف کے اندر محبوبہ، بیوی، ماں اور ہمدرد دوست والی سبھی صفات نظر آتی ہیں جیسے "جانکی" میں؛ جانکی طوائف ہی ہے لیکن وہ عزیز، سعید اور نرائن تینوں کے ساتھ مختلف اوقات میں محبت کرنے والی ماں، غمگسار بیوی اور ہمدرد دوست جیسا برتاؤ کرتی ہے۔ اِسی طرح "ممی" کی مسز جیکسن کردار کے اعتبار سے دلالہ ہے لیکن اُس کے سبھی گاہک اُسے ممی کہتے ہیں کیونکہ وہ اُن سب کے دکھ سکھ میں بہت اپنائیت کے ساتھ شریک ہوتی ہے۔ چنانچہ عورت کے یہ سب کردار طوائف کے روایتی کردار سے سوا ہیں۔

اگلی بات یہ کہ قدیم یونانی اور مصری کلچر کے موضوع پر رحمان مذنب کی دسترس اور علم بہت مضبوط ہے۔ رام پیاری میں شامل افسانوں میں اُنھوں نے اِس موضوع پر دادِ فن دی ہے۔ اِس مجموعے کا ماحول اور ڈکشن بالکل مختلف ہے اور اِن میں سے کچھ افسانوں کی لفظیات غیر روایتی اور خاصی مشکل ہے۔ غالبًا اِسی لیے یہ افسانے مقبول بھی نہیں ہوئے اور اِسی لیے کسی کی تحریر میں اِن کا حوالہ بھی نہیں ملتا۔ "درندوں کی رانی"، "یروشلم کی تتلی"، "زہریلی عورت"، "لال گلہری"، "مقدس پیالہ" اور "صحرا کا انتقام"، وغیرہ، اپنی کہانی اور کرافٹ کے اعتبار سے ایسے افسانے نہیں ہیں کہ اِنھیں اردو ادب کی افسانہ جاتی روایت سے بھلایا جاسکے۔ ڈائریکٹر کو ذرا سا کھلا ہاتھ دیا جائے تو اِن افسانوں کی بہت اچھی ڈرامائی تشکیل یا شارٹ فلم بنانا بھی ممکن ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ منفرد موضوع کے افسانوں کا یہ مجموعہ الگ سے ایک باقاعدہ مطالعے و تجزیے کا متقاضی ہے۔ تاہم منٹو کے کسی بھی طرح کے اور کسی بھی دور کے افسانوں کی لفظیات غریب نہیں ہے چنانچہ اِن کا حوالہ مل جاتا ہے۔

مضمون کے اِس حصے کو میں "زبان" کی بات پر ختم کرتا ہوں۔ منٹو پر افسانے کا ماڈل موپساں سے لینے کا دعویٰ کیا گیا ہے۔ میرے نزدیک یہ دعویٰ اگر درست ہے تب بھی یہ کوئی بری بات نہیں ہے۔ اردو میں تو ناول بھی نہیں تھا، ہائیکو بھی نہیں تھا، بلکہ دور کیوں جایئے، اردو میں تو پیراگراف کے لیے آج تک کوئی متبادل لفظ بھی نہیں بن سکا کیونکہ اردو میں اِس کا رواج ہی نہ تھا۔ جب افسانہ اردو میں آیا ہی مغرب سے ہے تو خود کو نیچے والا ہاتھ تسلیم کرنے میں لاج یا جھینپ کیسی؟ ہاں، رحمان مذنب پر کسی مغربی شارٹ سٹوری رائٹر کے اثرات کا حوالہ کسی سنجیدہ محقق نے نہیں دیا چنانچہ وہ دبستانِ لاہور کے خالص دیسی لاہوری افسانہ نگار ہیں۔ جو بات ظاہر بظاہر ہے وہ یہ کہ منٹو کے افسانے میں موجود طوائف کے بھی صرف تھیم پر موپساں کا ذیلی اثر ڈھونڈا جاسکتا ہے نہ کہ اُس کے کرافٹ یا ڈکشن پر۔ ادبی نگارشات میں تخلیقی زبان استعمال کرنے کے پیمانے پر منٹو اور رحمان مذنب اردو افسانے کے سب سے بڑے فنکار ہیں۔

☆2☆

ڈاکٹر وزیر آغا نے اپنے متذکرۂ بالا مضمون میں رحمان مذنب کے فنِ افسانہ نگاری کا اصل کمال یہ لکھا ہے کہ

> اُن کے افسانوں میں کردار سے بھی زیادہ اہم وہ پس منظر ہے جس پر اُس کردار کے نقش ابھرتے ہیں بلکہ کئی بار تو یہ محسوس ہوتا ہے کہ اُن کا اصل کردار ہی بازارِ حسن ہے جس میں طوائف کا کردار محض ایک پرزہ ہے، اور یہ پرزہ دوسرے پرزوں کے وجود اور اُن کی حرکات و سکنات ہی سے سرگرمِ عمل ہے۔ (ص-83)

یہ پڑھ کر مجھے چند ماہ پہلے نیٹ فلیکس پر چلنے والی سنجے لیلا بھنسالی کی فلم "ہیرا منڈی" یاد آئی جس کا سکرپٹ معین بیگ نے لکھا ہے۔ معذرت کہ میں افسانے پر لکھے جانے والے مضمون میں یکدم فلم پہ جا اترا، لیکن میری دانست میں یہاں یہ مثال دی جانا ازحد ضروری ہے کیونکہ رحمان مذنب پر آج لکھی جانے والی تنقید میں یہی نکتہ سب سے زیادہ متعلق (relevant) محسوس ہوتا ہے۔

فلم "ہیرا منڈی" میں تقسیم سے قبل کی ہیرا منڈی دکھائی گئی ہے۔ لیکن اِس پر کئی ایسے اعتراضات ہوئے جن کا تسلی بخش جواب نہیں دیا جا سکا۔ مثال کے طور پر اِس میں اِتنے بڑے بڑے ڈانسنگ فلور دکھائے گئے ہیں جن پہ کم و بیش 100 نچنیے بیک وقت ناچ سکتے ہیں۔ اور تو اور، اردو کتابوں کی دکان میں علامہ اقبال اور جون ایلیا کی کتابیں رکھی دکھا دیں۔ یہ مناظر حقیقت سے بعید ہیں جو دراصل فلمساز کی تحقیق کی کمی ہے۔ ایسا صرف فلمسازی میں نہیں ہوتا بلکہ anachronistic (خطائے تاریخی) اندازِ فکر کا شکار ہونا ایک مغالطہ ہے جس میں کسی مخصوص عہد سے مطابقت نہ رکھتی ہوئی یا اُس کے لیے اجنبی کوئی بات کہہ دی جاتی ہے۔ بالفاظِ دیگر ماضی کو اُن معلومات، سماجی تصورات اور فکری سانچوں میں سمجھنے کی کوشش کرنا جو ماضی میں موجود ہی نہیں تھے۔ اُس وقت کے لاہور کی ہیرا منڈی کے ڈانسنگ فلورز کا سائز رحمان مذنب کے کئی افسانوں میں ملتا ہے یعنی گھروں میں موجود بیٹھکیں۔ یہی حقیقی معلومات ہیں جو وہ شخص دے رہا ہے جو لاہور ٹکسالی دروازے کی اونچی مسجد سے ملحق مکان میں پیدا ہوا جو بادشاہی مسجد لاہور کے داہنی طرف کا علاقہ ہے، اور تقریباً ساری زندگی اُس گلی (ہیرا سنگھ دی منڈی) کے بالکل ساتھ رہا ہے اور روزانہ کئی بار وہاں سے گزرتا رہا ہے نیز لڑکپن میں پتنگیں لوٹنے کے لیے اِس گلی کے گھروں کی چھتوں پہ اور صحنوں میں دوڑتا پھرتا رہا ہے۔ بلکہ رحمان مذنب تو اپنے ڈرامے "جہاں آرا" میں پائی جانے والی داخلی شہادت کے مطابق عزیز تھیٹر سے منسلک بھی رہے۔ اِسی طرح جو عورتیں پیشہ کرتی دکھائی گئی ہیں وہ اپنے ملبوسات و زیورات اور نمائشیت کی وجہ سے نواب زادیاں لگتی ہیں، جو تقسیم سے قبل کی ہیرا منڈی کے اعتبار سے بالکل خلافِ واقع بات ہے۔ رحمان مذنب نے قلم کے ذریعے بازارِ حسن کی اُس گلی، وہاں کے رہن سہن اور اُس گلی کے لوگوں کی معاشرت ایسی تفصیل سے تصویر کی ہے جس نے سنجے لیلا بھنسالی کی فلم کو ہسٹاریکل فکشن

کے بجائے جائز طور پر فینٹسی فکشن کی فہرست میں دھکیل دیا ہے۔ آنکھوں دیکھی کانوں سنی خود برتی اِس متحرک تصویر کا عکس کے پیش کرنے میں رحمان مذنب نے، سوائے ادبیت کو در لانے کے، تخیل کو در نہیں آنے دیا بلکہ جو دیکھا اور جیسا دیکھا اُسے ویسا ہی لکھ ڈالا۔ نیز رحمان مذنب نے اِس بازار اور اِس گلی کے گھروں کا جو نقشہ کھینچا ہے وہی کچھ اُس دور کے دوسرے افسانہ نگاروں کے ہاں ملتا ہے مثلاً آغا بابر کے افسانوں میں۔ چنانچہ اب ایک طرف رحمان مذنب کی مبنی بر حقیقت جزئیات نگاری ہے اور دوسری طرف سنجے کی بہت بڑے بجٹ والی فلم۔ لاہور کو اور بازارِ حسن کو جاننے والے لوگ سمجھ گئے ہیں کہ یہ فینٹسی فکشن اپنے مطلب کی نئی تصوراتی حقیقت یا نیا بناوٹی سچ (نئی ہائپر ریئل ہسٹری) ہے جس کو ہندوستان کی نسلِ نو کے ذہنی شاکلہ کی تیاری کے لیے ڈیزائن کیا گیا ہے۔ کسی مقصد کے تحت افسانہ تراشنا اور پھر اُسے واقعہ بنا کر پیش کرنا ہی پوسٹ ٹروتھ (post-truth) کہلاتا ہے یعنی ذاتی رائے اور احساسات کو حقائق پر فوقیت دے کر اُنھیں سچ باور کرانا۔ میڈیا کی تخلیق کردہ ایسی تصوراتی حقیقت اور فیک نیوز سے بڑے بڑے کام لیے جاتے ہیں۔ 17 دسمبر 2010ء کو تیونس سے شروع ہونے والی عرب بہار (Arab Spring) زیادہ پرانی بات نہیں ہے جو اگرچہ دسمبر 2012ء میں ختم ہو گئی تھی لیکن جس نے بیشتر عرب دنیا کو تلپٹ کر دیا تھا اور جس کے اثرات آج بھی نظر آتے ہیں۔ دنیا کے بہت سے ممالک کم و بیش ایک عشرے سے سوشل میڈیا کے ذریعے بنائی گئی تصوراتی حقیقتوں کی پیدا کردہ اتھل پتھل کا شکار ہیں۔ آج لاہور کے ایک کالج کی طالبہ سے زیادتی کے غیر مصدقہ واقعے کو بنیاد بنا کر سوشل میڈیا پر چلائی جانے والی مہم اور بڑے پیمانے پر صوبہ گیر جلاؤ گھیراؤ کرانا بھی ایسی ہی پیدا کردہ تصوراتی حقیقت سے سیاسی مقاصد حاصل کرنے کی تازہ ترین مثال ہے جس پر پنجاب پولیس کا آرگنائزڈ کرائم یونٹ Prevention of Electronic Crimes Act (پیکا) کے تحت پکڑ دھکڑ کر رہا ہے۔

رحمان مذنب کی جزئیات نگاری کی روشنی میں اِس فلم پر اور بھی کئی سنجیدہ سوالات اٹھتے ہیں۔ اوپر ذکر کردہ خطائے تاریخی کی مثالوں کی سب سے بڑی مثال لیجیے کہ 1947ء والی تقسیم کے دنوں میں لاہور کی طوائفوں کے گھروں میں اسلحے کے انبار دکھانا، بم بنانے کی ترکیبیں دکھانا اور ببو جان طوائف کا انگریز پولیس افسر ہنڈرسن پر گولی چلانا بالکل نئی باتیں ہیں جو رحمان مذنب سمیت پچھلی پون صدی میں اب تک کسی نے نہیں لکھیں۔ لاہور کی طوائفوں کا انگریز کے خلاف بغاوت کرنا یا تحریکِ پاکستان میں مسلح حصہ لینا مسخ کردہ تاریخ (فورجڈ ہسٹری) ہے جو ہندو اپنی نئی نسل کو باور کرانا چاہتے ہیں اور یہ صرف ہندوتوا والا رانجھا راضی کرنے کے لیے ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ لکھنؤ اور کانپور کی طوائفوں نے 1857ء والی مہم جوئی میں کسی حد تک حصہ لیا تھا۔ چنانچہ اِس اعتبار سے اِس فلم کا نام "ہیرا منڈی" کے بجائے کانپور کی "روٹی والی گلی"، میرٹھ کے "کباڑی بازار"، دہلی کے "چاوڑی بازار" یا موجودہ دہلی میں اجمیری دروازے سے لاہوری دروازے کی طرف جانے والی "جی بی (Garstin Bastion) روڈ"، لکھنؤ کے "چار باغ؟" یا کلکتہ کے

"سوناگاچی" کے نام پر رکھا جانا چاہیے تھا۔ موجودہ پاکستان کے کسی بھی شہر کے سرخ روشنیوں والے علاقے میں انگریز کے خلاف مسلح کارروائیاں کبھی نہیں ہوئیں بھلے وہ ملتان کا "حرم گیٹ" ہو یا کراچی کا "نیپئر روڈ" یا بہاول پور کا "محلّہ حماتیاں" یا کھروڑ پکا کا "ممتاز آباد" یا تلمبہ میاں چنوں کا "کنجر محلّہ" (نیا نام: محلّہ مہر شکور)

ایک اور اہم بات یہ ہے کہ ہیرا منڈی کے ساتھ ہی بادشاہی (عالمگیری) مسجد ہے جس کی وجہ سے یہ جگہ شاہی محلّہ کہلاتی ہے، لیکن فلم میں اِس مسجد کا بالکل نہ دکھانا بھی کم سے کم پاکستانیوں کو ہندوتوا کے زیرِ اثر محسوس ہوتا ہے۔ اگلی بات یہ ہے کہ ہمارے ادبی متون کی روایت میں یہ بات بطورِ اصول شامل ہے کہ طوائف کی زبان ایک خاص مزاج و انداز کی حامل ہوتی ہے جب کہ گاہک کی بولی میں عموماً مقامی رنگ نمایاں ہوتا ہے۔ طوائف سے خوش وقتی کے بھاؤ تاؤ میں اور دیگر گفتگو میں زبان و تلفظ کی یہ دونوں سطحیں اور رنگ اپنی اپنی تہذیب اور سماجی حیثیت کی عکاسی کرتے ہیں۔ رحمان مذنب کے افسانوں کے مکالموں میں بازارِ حسن کی بازاری زبان پورے جوبن پر نظر آتی ہے، نیز چونکہ یہ شہر اور سماج پنجابی بولنے والوں کا ہے اِس لیے اِن مکالموں میں جابجا پنجابی کے الفاظ اور پوری پوری گفتگو موجود ہے۔ افسانوں کے ماحول میں یہ مکالمے ایسے گھلے ملے ہیں کہ افسانہ نگار نے اِن کا ترجمہ کرنے کی ضرورت بھی محسوس نہیں کی۔ تاہم فلم میں جن لوگوں سے پنجابی بلوائی گئی وہ تیسرے درجے کی گلابی پنجابی ہے جس پر ساری دنیا میں رہنے والے اہلِ زبان پنجابیوں نے سوشل میڈیا پہ سخت احتجاج کیا تھا۔ اگلی بات یہ ہے کہ رحمان مذنب کے افسانوں میں گھرداری کا ماحول اور گلی محلے کی فضا بھی موجود ہے جیسے افسانہ "پھرکی" میں، اور لڑائی جھگڑے کے مناظر بھی موجود ہیں جن سے معلوم ہوتا ہے کہ اِس بازار میں لڑائیاں ہوتی ہیں۔ تاہم یہ لڑائیاں گاہکی اور غیرت کے عنوانات پر ہوتی ہیں جب کہ فلم میں تریا ہٹ اور تریا راج والی گھریلو لڑائیاں دکھا کر اِسے ہیرا منڈی کے روایتی تھیم سے دور کر دیا گیا ہے۔ اِسی طرح رحمان مذنب کے افسانوں میں نتھ اتروائی کا ذکر بھی موجود ہے (واجدہ تبسم کیا خوب یاد آئیں) جس کے اپنے آداب ہیں، تاہم فلم میں ایک طوائف کی نتھ اتروائی کی "تقریب" کے لیے ایک دادی کا اپنے پوتے کا نام تجویز کرنا اور کھلے عام اُسے بتانا اِس فلم کے علاوہ کبھی کہیں نہیں کیا گیا۔ اِسی طرح رحمان مذنب کا ہر افسانہ مقصد اور تھیم کے ساتھ ہوتا ہے جب کہ فلم "ہیرا منڈی" میں سب کچھ ہے مگر کہانی نہیں۔ وغیرہ۔ المختصر اِس گلی اور اِس بازار کا سچ جاننے والے لوگوں کی نظر میں یہ فلم اعتبار کھو بیٹھی ہے۔

☆3☆

آخر میں رحمان مذنب کے افسانے کے [4] radical metaphor کا ذکر کر کے اِس مضمون کو ختم کرتا ہوں۔ میرے خیال میں رحمان مذنب کی استعمال کی گئی لفظیات کے اِس پہلو پر اب تک کسی نے بھی نہیں لکھا۔ اسلم کولسری نے رحمان مذنب کے افسانے "چلتا کھاتہ" میں کوئلے چننے والی فلاکت زدہ لڑکی لکشمی کے لیے ایک لغتِ سماعی (collocation) "کوئلے بیننے" کا ذکر کیا ہے اور اُس پر جائز تحسین کی

ہے کہ کوئلے چننے اور کوئلے بیننے میں سے مصدر بیننا کا انتخاب لاجواب ہے۔[5] اِسی طرح کسی اور نقاد نے بھی شاید کچھ لکھا ہو۔ لیکن الفاظ و محاورات وغیرہ کی اِس کینڈے کی تحسین کا مطمحِ نظر مختلف ہوتا ہے۔ رحمان مذنب افسانے میں اپنے قاری سے جن الفاظ کے ساتھ اور جس اسلوب میں مخاطِب ہوئے ہیں اُس کا انتخاب مندرجۂ ذیل ہے:

> اودھم پور، رنڈی، طوائف، کنجری، گشتی، قحبہ، حرامن، حرامزادی، حلال زادی، لکشمی، اللہ کی ماریاں، گشتیوں کے بچے، کتی دے پتر، ماں بہن، مکھڑا، مستیاں، بدن کا خط، کھنڈر ہونا، جوانی، جوالا مکھی، حسن میں ابہام، اپسرا، کندن، ویلداریاں، ٹیڈی، ٹیڈی ازم، بگولہ، پُتلی، رنگ، خوشبودار، تنا تنی، چوبارہ، پھرکی، پھرکیاں، کانچ محل، کوٹھا، ڈیرہ دار، نائکہ، عطار خانہ، چکلہ، دکان، دکاندار عورتیں، گاہک، اسامی، سودا، تماش بین، فرنگی، نواب، نوابی شان، معشوق، کنیز، روپیہ، بھیک، تھالی، خیال، ٹھمری، گیت، ساز، گانا، بلمپت، زیر خانہ، بالا خانہ، چاندنی، قرینہ، بوتل، پیالہ، سگریٹ، میٹھے بول، کورنش، مجرا، ہار، نخرہ، دہلیز، تبلیغی مشن، اذان، مسجد، خطبہ، جمعہ، نصیحت، زندیقی، اشتہار، گلی، خوش مذاق، پنواڑی، پان۔

85 اندراجات پر مشتمل اِس لفظیات یا defining vocabulary کا، جس میں رام پیاری میں سے کسی افسانے کی لفظیات شامل نہیں ہے، سرسری مطالعہ بھی باور کراتا ہے کہ رحمان مذنب خالص اپنے رنگ کے ایک صاحبِ اسلوب افسانہ نگار ہیں۔ بقول اُن کے،

> جو نقاد حضرات بن پڑھے رائے قائم کر لیتے ہیں اُن سے التماس ہے کہ وہ میرے افسانوں کو پڑھ لیں، جانچ پرکھ لیں، ٹھونک بجا کر دیکھ لیں، کہیں یہ کچا گھڑا تو نہیں؟ یہ سخت جان قلمکار کا پکا مال ہے۔ (ص-56)

یہ دعویٰ حرف حرف درست ہے۔ اردو افسانے میں اپنے فن کی اصالت کے بارے میں ایسا بلاخوفِ تردید دعویٰ رحمان مذنب کے سوا صرف منٹو ہی کر سکا ہے۔ چراغ سے چراغ جلانے بلکہ دوسرے کا چراغ ہی اٹھا لانے اور دھڑلے سے hacking کرنے کے اِس دور میں یہ چیلنج بہت بڑا چیلنج ہے۔ رحمان مذنب کی لفظیات کی مہک اور بے تریڑ گھڑے کی ٹنکار دور سے بتا دیتے ہیں کہ یہ افسانہ کس کا ہے۔ اُن کے ہاں اردو و پنجابی، ہندی، سنسکرت، اور عربی و فارسی الفاظ موجود ہیں، اور انگریزی کے الفاظ صرف وہ ہیں جو ہمارے ماحول میں مستعار نہیں رہے بلکہ اب دخیل ہو چکے ہیں۔ اردو افسانے میں لفظیات کی یہ سوغات اپنی نوعیت کی بالکل منفرد شے ہے۔

حواشی و حوالہ جات

اِس مضمون میں تمام صفحات نمبر تجھے ہم ولی سمجھتے (رحمان مذنب: شخصیت و فن) از ڈاکٹر انور سدید، ادارہ نگارشات، میاں چیمبرز لاہور (2003ء) سے دیے گئے ہیں۔ یہ کتاب اب رحمان مذنب پر پرائمری سورس کی حیثیت رکھتی ہے۔

(۱) صلاح الدین درویش، اردو افسانے کے جنسی رجحانات (لاہور: نگارشات، میاں چیمبرز، 1999ء)، 113

(۲) یہ بات امریکہ میں مقیم پاکستانی صحافی مبشر علی زیدی نے وھاٹس ایپ میں 6 اکتوبر 2024ء کو کہی۔

(۳) شان الحق حقی، افسانہ در افسانہ مرتبہ حافظ صفوان محمد چوہان (لاہور: فیروز سنز پبلشرز، 2016ء)، 153

(۴) ریڈیکل میٹافر کو آسان الفاظ میں یوں سمجھ لیجیے کہ جیسے ہر انسان کے چہرے پہ دو آنکھیں، دو بھنویں، دو ہونٹ، ایک منہ، ایک ناک، وغیرہ، ہوتے ہیں لیکن چہرے میں اِس سب اعضا کی تشکیل ایسی ہوتی ہے کہ ہر انسان کا چہرہ الگ پہچانا جاتا ہے اُسی طرح ہر افسانہ نگار اور ہر شاعر زبان کے لفظ خزانے میں میں سے عام طور پر ایک ہی طرح کے الفاظ چن کر استعمال کرتا ہے، لیکن اُس کی چنیدہ لفظیات کو مرتَّب کرکے ذرا غور سے دیکھیں تو لفظوں سے بنی ہر افسانہ نگار اور شاعر کی تصویر بالکل الگ الگ پہچانی جاتی ہے۔ رحمان مذنب کے افسانوں کا یہاں پیش کیا گیا radical metaphor صرف اُن کی تصویر بناتا ہے۔

(۵) یہ بات کرنل مفتی زرین بخت نے وھاٹس ایپ میں 14 اکتوبر 2024ء کو بتائی۔

کتابیات

۱۔ انور سدید، ڈاکٹر، تجھے ہم ولی سمجھتے: رحمان مذنب شخصیت و فن، (لاہور، نگارشات، 2003ء)

۲۔ صلاح الدین درویش، اردو افسانے کے جنسی رجحانات، (لاہور، نگارشات، 1999ء)

۳۔ شان الحق حقی، افسانہ در افسانہ، (لاہور، فیروز سنز پبلشرز، 2016ء)

1. Dr Anwar Sadeed, Tujhey ham wali samajhtey: Rahman Miznib Person & Art, (Lahore Nigarishaat, 2003)
2. Salahuddin Darwesh, Urdu Afsaney k Jinsi Rujhanaat, (Lahore Nigarishaat, 1999)
3. Shanul Haq Haqqee, Afsana dar Afsana, (Lahore Ferozesons Publishers, 2016)