تحقیقی مجلہ تصدیق
جلد ۱۰ شمارہ ۰۶، ۲۰۲۴

Article

Ghulam Bagh: Formation, Technique and the Novelistic World

غلام باغ: تشکیل، تکنیک اور ناولانہ عالم

[1]Muhammad Naeem
[1]Associate Professor, Institute of Urdu Language and Literature,
University of the Punjab, Lahore
*Correspondence: naeem.urdu@pu.edu.pk

محمد نعیم[1]

[1]ایسوسی ایٹ پروفیسر، ادارہ زبان وادبیات اردو، پنجاب یونیورسٹی لاہور

ABSTRACT: There are many ways of reading a novel. Generally, the major components of the novel (characters, plot, etc.) are the focus of criticism. The linguistic resources that make up these major components of the novel are not usually analyzed. A novel, like a poem, is constructed from words. It also sets the boundaries of chapters with words, paragraphs, and dialogues. Its subject, character, and different themes are formed in these stages. The political or social interpretations of the novel have their importance. Still, the analysis of the composition of the novel can illuminate the artistic resources as well as open the knots of the different elements of the novelistic world and their interrelationships. If it has a conscious complexity, it becomes necessary to make its formation the subject of analysis. The constructions, artistic tools, and techniques of Ghulam Bagh are analyzed here to have a look at its novelistic world. The focus is on the details and their presentation. It is argued that Mirza Ather Baig created a fictional world that challenges the prevalent epistemological world by introducing new words and modes of representation.

KEYWORDS: Construction, Epistemological Innovations, Transition Technique, Novelistic World, Social Interpretations

eISSN: 2707-6229
pISSN: 2707-6210
DOI:https://doi.org/10.56276/j4413967
Received:11-06-2024
Accepted:08-07-2024
Online:10-07-2024

Copyright: © 2023 by the authors.

This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Common Attribution (CC BY) license

ناول کی قرات کے کئی انداز ہیں۔ کہیں کوئی علمی سیاق اس کی تعبیر و تشریح کے کام آتا ہے اور کہیں کوئی تناظر توضیح کی بنیاد بنتا ہے۔ عموماً ناول کے بڑے اجزا تنقید کا مرکز رہتے ہیں، کبھی کردار نگاری اور کبھی پلاٹ یا منظر نگاری کا جائزہ ناولانہ تجزیوں کی صورت سامنے آتا ہے۔ ناول کے ان کبیر اجزا کی تشکیل جن لسانی وسائل سے ہوتی ہے، وہ عموماً تجزیے کی توجہ میں نہیں آتے۔ ناول کی تعمیر بھی، شاعری کی طرح، الفاظ سے ہوتی ہے۔ وہ بھی لفظوں، پیراگرافوں سے ابواب کی منزلیں طے کرتا ہے۔ انھی منزلوں میں اس کا موضوع، کردار اور مختلف تھیم بنتے چلے جاتے ہیں۔ ناول کی سیاسی یا سماجی تعبیریں اپنی اہمیت رکھتی ہیں، لیکن ناول کی تشکیل کا جائزہ فنکارانہ وسائل سے جانکاری دلانے کے ساتھ ساتھ ناولانہ دنیا(novelistic world) کے مختلف عناصر اور ان کے باہمی تعلق کی گرہیں کھول سکتا ہے۔[1] پھر ناول کی ہیئت اگر شعوری پیچیدگی کی حامل ہو تو لازمی ہو جاتا ہے کہ اس کی تشکیل کو تجزیے کا موضوع بنایا جائے۔ یوں ہر ناول ایک ہیئت ہوتا ہے، لیکن ہر ناول ہیئتی تجربہ نہیں ہوتا۔ اس لیے تشکیلی تجزیے کے جوہر ان ناولوں کی قرات میں خصوصاً کھلتے ہیں، جو علمیاتی اختراعوں(epistemological innovations)[2] سے ہمارے تفہیمِ عالم کو چنوتی دیتے یا تبدیل کرنے کی سعی کرتے ہیں۔

مرزا اطہر بیگ کا ناول غلام باغ ہیئت اور فنکارانہ وسائل کے اختراعی استعمال کی کئی مثالیں پیش کرتا ہے۔ اگر اس کے تشکیلی عناصر کا جائزہ لیا جائے تو اس ناول کے اوصاف کی جھلک دیکھی جا سکتی ہے۔ ہماری توجہ تفصیلات اور ان کے فنی استعمال پر مرکوز رہے گی۔ یوں ناول کی ساخت کو گرفت میں لینے کی ایک کوشش تو کی جا سکتی ہے، کہ ہم اس تخلیقی عمل کی گہرائی تک رسائی حاصل کر سکیں جو اس پیچیدہ اور صبر آزما قرات کے ناول کو اپنے ہم عصر ناولوں سے ممتاز کرتی ہے۔

غلام باغ میں چٹا سائیں کے پاس منتیں ماننے کے لیے آنے والوں کی پیش کش میں ناولانہ انتخاب کا اصول فنی مہارت سے استعمال کیا گیا ہے۔ سائیں کے پاس ادھیڑ عمر، شریف صورت، شہری، بے تاثر چہرے والی دیہاتی عورت، سوٹڈ بوٹڈ شرمندہ نوجوان، برقعہ پوش عورت، خوش شکل مگر غم سے نڈھال عورت، لڑکھڑاتا بوڑھا، احمق صورت مرد، تیز طرار کاروباری، کالج کا پروفیسر جو ایسی روایات کو توہم پرستی سمجھتا ہے لیکن کینسر کی آخری اسٹیج پہ موجود بیٹے کے لیے آ گیا ہے۔[3] ذرا اس فہرست پر نظر ڈالیے یہاں ثنویت اور تضاد موجود ہے، شہری اور دیہاتی، احمق اور تیز طرار، برقعہ پوش اور خوش شکل، بچہ اور بوڑھا۔ ناول نگار نے آنے والے کے سماجی اور ذاتی پس منظر کو ابھارا ہے اور اتنی متنوع اور متعدد مثالوں سے یہ تاثر دیا ہے کہ قریب قریب ہر سماجی گروہ کا کوئی نمائندہ مقصد برآری کے لیے وہاں آیا ہوا ہے۔

پہلے اور چھٹے باب کا انجام سنسنی خیز ہے تاہم تکنیک دونوں میں مختلف ہے۔ پہلے باب کے اختتام پر تھیٹریکل تکنیک کا استعمال کیا گیا ہے جس میں نقطہ عروج(climax) کے بعد تمام کرداروں کو اسٹیج پر اکٹھا کیا جاتا ہے۔ پہلے باب کے اختتام پر بیانیے میں پیش کیے گئے تمام کردار کسی نہ کسی 'انجام' تک پہنچائے گئے ہیں۔ جبکہ چھٹے باب (بعنوان ننگا افلاطون) کا انجام خاصہ ہنگامہ خیز ہے۔ اس کی ایک وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ اس باب میں ڈاکٹر ناصر کو زہرہ سے ہونے والے عشق کے کچھ نئے مراحل کا بیان ہاف مین (جرمن آرکیالوجسٹ) کی زبانی کیا گیا ہے، جسے خاصہ غیر دلچسپ دکھانے کی کوشش کی گئی ہے۔ ہاف مین کا بار بار ذہنی بھٹکاؤ اور کبیر سے چھیڑ چھاڑ، کبیر اور قاری

دونوں کے تجسس کو خاصا زچ کرتے ہیں۔ کبیر کا موڈ آف ہے۔ اس کی بیزاری کو بار بار ہاف مین پر طنز کے ذریعے دکھایا گیا ہے۔ یہاں یہ امر خالی از دلچسپی نہیں کہ وہ ایک ماہ بعد بڑے شہر واپس آیا ہے اور اس کے جانے سے پہلے مدد علی کے منھ سے سکہ بر آمد ہو چکا ہے۔ کبیر کے ساتھ ساتھ قارئین بھی جان چکے ہیں کہ مدد علی نواب کے لیے کام کرتا ہے جبکہ ہاف مین اسے اپنے ساتھ ملانا چاہتا ہے۔ آگے چل کر واقعات سے اندازہ ہوتا ہے کہ مدد علی لالچی شخص ہے جسے قابو کرنا مشکل نہیں۔ تاہم ایک مہینہ گزر جانے کے بعد، کبیر کے غلام باغ لوٹ آنے پر ہی وہ موقع آیا ہے جب ہاف مین، مدد علی کو سونے سے بھرا صندوقچہ ڈھونڈنے پر راضی کر سکا ہے۔ اگرچہ اس تاخیر کو منطقی بنانے کے لیے ہاف مین کو شمالی علاقہ جات بھیجا گیا ہے اور اس کی اور کبیر کی واپسی ایک ساتھ ہوئی ہے۔ اس کے باوجود محسوس ہوتا ہے کہ اس باب کے آخر میں پیش آنے والا واقعہ خاصا اہم ہے اور ناول نگار اسے کبیر کی عدم موجودگی میں سامنے نہیں لانا چاہتا۔ اس باب کے اختتام تک (جو اپنی جگہ خاصا توجہ انگیز ہے خصوصاً ننگے افلاطون کا تعارف اور اس کے غار کے قریب) رونما ہونے والی سرگرمیاں دل چسپی کی حامل ہیں۔ تاہم ہاف مین کے ذریعے بیانیے کو شعوری طور پر واقعاتی بے کیفی اور لسانی شگفتگی عطا کی گئی ہے۔ اس اختتام پر کبیر کی بے کیفی کو الٹنے کے لیے غلام باغ میں پوری فضا سازی کی گئی ہے۔ یہاں مقبول روایات کا سہارا بھی لیا گیا ہے، جن کے مطابق پورے چاند کی جمعرات کو خزانے کی حفاظت کرنے والا سانپ باہر آتا ہے۔ پھر غلام باغ میں گھپ اندھیرا ہے: "رات دنیا میں، چند لمحے پہلے کی رات سے کہیں زیادہ گہری ہو گئی ہے۔"[۲] فضا کی پر اسراریت کے ساتھ ساتھ ہاف مین کا بیان اور کبیر کا اس پہ ردِ عمل، ان سب کی موجودگی میں مدد علی کی چیخ پر باب ختم ہو جاتا ہے۔

کبیر، ڈاکٹر ناصر کے عشق کے بارے متجسس ہے جسے ہاف مین یہ کہہ کر بڑھاتا ہے کہ کبیر کی عدم موجودگی میں ناصر کا عشق کئی واقعاتی منازل طے کر چکا ہے۔ مگر اپنے بیان میں وہ کہیں بھی ان واقعات کو کسی حتمی نتیجے تک نہیں پہنچاتا اور یہی کبیر کی بے کیفی کا بنیادی سبب ہے۔ ڈاکٹر کا عشق اور اس سے جڑے واقعات گزر چکے ہیں۔ انھیں ہاف مین کی زبانی غلام باغ میں اندھیری رات کے سائے میں سنایا جا رہا ہے اور پر لطف بات یہ ہے کہ واقعات اور ان کے نتائج باغ پہ چھائے اندھیرے کی طرح اپنا آپ نہیں کھولتے۔ یہاں دو زمانوں کا سنگم ہے۔ عشق کے واقعات ماضی اور غلام باغ میں خزانے کی تلاش حال ہے۔ دونوں کا کھیل جاری ہے اور باب کے اختتام پر مدد علی کی چیخ ہے جو واقعات کے بہاؤ کو اپنی جانب موڑ لیتی ہے۔

باب دہم کا اختتام بھی سنسنی خیز ہے جہاں واقعاتی تفصیلات کو شعوری ترتیب دی گئی ہے۔ زہرہ کے دل میں جستجو ہے کہ اپنی اصل سے واقفیت حاصل کرے۔ اس کے نزدیک ایک طریقہ باپ کی خفیہ محفلوں کو چوری چھپے دیکھ سن کر جان لینا ہے۔ وہ پردے کے پیچھے کھڑے ہو کر ایسی محفل کا مسلسل مشاہدہ کر رہی ہے۔ طویل مشاہدے کے دوران تھکاوٹ سے اس پر نیند کا غلبہ ہوتا ہے اور وہ قریب پڑے اطالوی صوفے پر سو جاتی ہے۔ اس دوران محفل میں کبیر کے لسانی انہدامی مکالموں سے ایسے واقعات رونما ہوتے ہیں جو اس معمول کی محفل کو غیر معمولی بنا دیتے ہیں۔ پہلے ایڈیٹر اور بعد ازاں دیگر لوگ بھی کثرتِ مے نوشی سے قے کرنے لگتے ہیں۔ جس پر کبیر اس رات

کو'عظیم الشان الٹیوں کی رات' قرار دیتا ہے۔ یہاں مصنف نے ایک ہنگامہ خیز فضا سازی کی ہے۔ محفل میں شامل 'معززین' متوحش ہیں کہ یہ سب کیا ہو رہا ہے؟ اس پوری دھما چوکڑی کے دوران میں زہرہ سوئی رہتی ہے۔ محفل کے اس تہ و بالا ہونے کو مزید پر زور بنانے کے لیے امبر جان کا گرنا، سر پھٹنا اور بدمست ہو کر مسلسل گالیاں دینا بیان کیا گیا ہے۔ اس کی یہ درگت کبیر سے نفرت کی ابتدائی نرسری کا کام کرتی ہے۔ اس تلپٹ شدہ محفل کے خاتمے پر نواب سخت غصیلی تقریر نما گفتگو کرتا ہے اور اس تمام ہنگامے کا سبب کبیر کو قرار دیتا ہے۔ تاہم اس سب کے دوران زہرہ سوئی رہتی ہے۔ اس دھما چوکڑی کے دوران ہی امبر جان خود کو صاف کرنے کے لیے انجانے میں کمرے کے اسی کونے کی طرف جاتا ہے جہاں پردے کے پیچھے زہرہ سوئی ہوئی ہے۔ یہاں راوی کا کیمرہ کمرے میں ہی رہتا ہے اور اپنا فوکس کبیر، ہاف مین، یاور عطائی، ایڈیٹر، بیوروکریٹ، دانشور کے ساتھ ساتھ چودھری پگل کے عمل / ردِ عمل اور ذہنی کیفیات پہ رکھتا ہے کہ اچانک نسوانی چیخ سے یہ منظر اختتام کو پہنچتا ہے۔ یہیں باب کا آخری جملہ اگلے باب کے مندرجات کا اعلان کرتا ہے: 'ڈرائنگ روم کی فضا کو کاٹتی وہ چیخ بلند ہوئی جو کسی ایسی عورت کی تھی جو اپنی نیند رات کے سیاہ پردے پر اس رات کا آخری حیرت ناک خواب دیکھتی تھی۔'[5] یہ اور اس سے پہلے کے تمام مناظر میں ڈرامائی عناصر کا غلبہ ہے۔ باب کا یہ اختتام بھی سیریل کی اقساط کے اختتام کا رنگ رکھتا ہے جہاں ناظرین اگلی قسط کا تجسس لیے حیرت زدہ بیٹھے رہ جاتے ہیں۔

اسی باب میں زہرہ کے اس خفیہ محفل کے مشاہدات میں کئی فنی پہلوؤں سے کام لیا گیا ہے۔ بڈھے مشٹنڈوں کی خفیہ پارٹی کے مشاہدے کو مفرد الفاظ کے ایک منی ایچر کی طرح پیش کیا گیا ہے۔ اسما اور صفات کی کسی فعل کے بغیر یکجائی کو مرزا صاحب نے اس ناول میں کئی جگہ استعمال کیا ہے۔ اور غالباً اردو ناول میں یہ تکنیک انھی سے خاص ہے۔ یہ دل چسپ صورتِ حال ہے۔ کیا مشاہدہ 'محض مشاہدہ' ہو سکتا ہے، اردو ناول میں مظہریت (phenomenology) کی غالباً یہ پہلی مثال ہے۔[6] یہاں یہ سوال ضرور پیدا ہوتا ہے کہ خصوصاً کردار کا اشیا کو محسوس کرنا بغیر کسی ذہنی ردِ عمل یا حسی ادراک کی مطلقیت میں ذہنی شمولیت سے ماورا ممکن ہے۔ اشیا اور افراد کو دیکھ کر انھیں محض اشیا و افراد کی فہرست کے طور پہ قبول کرنا خاصا مشکل اور ہمیں کسی حد تک ناممکن سا عمل لگتا ہے۔ لیکن ناول محض ہمارے ممکنات کی دنیا پر مشتمل نہیں ہوتا۔ یہاں ناول کے بیانیے میں پیش کردہ منظر میں موجود اشیا و افراد کا تنوع اپنی جگہ اور پارٹی کے ہنگام کو مفرد الفاظ کی فہرست میں بدل دینا مشاہدے کے زمان و مکان اور سیاق و سباق کو کسی حد تک منہا کیے بغیر شاید ممکن نہ ہو۔ زہرہ کا سامنے کمرے کی اشیا اور افراد کو باری باری مفرد پیکر کے طور پر دیکھنا اور انھیں بیان کرنا غیر ذہنی عمل محسوس ہوتا ہے۔ اس کی ایک توجیح یہ ہو سکتی ہے کہ زہرہ کے لیے یہ سب نیا ہے۔ اور یہاں موجود لوگوں سے اگر وہ واقف بھی ہے، تو اپنے باپ کے علاوہ کم از کم ان سے کوئی جذباتی تعلق نہیں رکھتی۔ اگر یہ فہرست راوی مرتب کرے تو اس کی گنجائش نکل سکتی ہے۔ لیکن یاد رہنا چاہیے ناول میں اشیا و افراد کی شمولیت کسی کردار سے (جذباتی، ذہنی، معاملاتی) وابستگی کے بغیر عموماً نہیں ہوتی۔ آزاد بالواسطہ کلامیہ (Free indirect discourse) میں منظر، ناظر کے ساتھ ہی بامعنی ہوتا ہے۔[7] جبکہ یہاں اشیا سے لاتعلقی ان کی مجرد فہرست سازی سے واضح ہو رہی ہے۔ زہرہ کی دل بستگی کو یوں نظر انداز

نہیں کرنا چاہیے۔ وہ اس سارے منظر کو محض نظارے کے طور پر دیکھنے نہیں آئی۔ اس کے سامنے اپنی ذاتی شناخت کا سوال ہے جو اس کے وجود کا سب سے اہم سوال ہے، جسے اس کا باپ اس کے مسلسل استفسار کے باوجود ٹال رہا ہے۔ زہرہ کی نظر سے جس قدر باریک تفصیلات کو پیش کیا گیا ہے وہ لاتعلقی کے بغیر مشکل ہے اور کیمرے کی زوم ان تکنیک سے ہی دکھایا جا سکتا ہے۔ لیکن یہ نہیں بھولنا چاہیے کہ کیمرے کو زوم ان یا زوم آؤٹ کرنے کا فیصلہ کیمرہ خود نہیں کرتا، اسے چلانے والا ہاتھ کرتا ہے۔ زہرہ کے مشاہدے میں پہلے لباسوں کی اقسام اور پھر ان کی ذیلی تفصیلات جیسے نکٹائی، سونے کے سٹڈ، جوتے اور ان کی اقسام، پھر خوشبوؤں کا تنوع اور بعد میں خورونوش کی چیزیں اور برتن۔ ان جزئیات کے بعد وہاں بیٹھے افراد کی تعداد "پچیس تیس" بتائی گئی ہے اور ان کی شناختوں——سیاست دان، تاجر، صنعت کار، بیوروکریٹ، اخبار نویس، عالم، پروفیسر، جج، ریٹائرڈ فوجی، ادیب، شاعر، زمیندار، جاگیردار، سمگلر، وکیل——کے بعد یہ سوال فوراً ذہن میں آتا ہے کہ محفل کے شرکا کی یہ شناختیں راوی پر تو کھلی ہوئی ہیں، زہرہ انھیں کیسے پہچان گئی۔ کیا کسی شخص کا پیشہ یا سماجی پس منظر اس کے چہرے، حلیے، لباس یا طرزِ عمل سے اس قدر ظاہر و باہر ہو سکتا ہے کہ زہرہ پہلی نظر میں انھیں الگ الگ پہچان سکے۔ یقیناً یہ مشاہدہ راوی کا ہے جسے ہم زہرہ کی آنکھ سے دیکھ رہے ہیں۔ یہاں دونوں کے درمیان موجود فرق کھٹکتا ہے۔ ناول میں آگے چل کر یہ وضاحت ملتی ہے کہ ان میں سے کئی افراد کے یاور عطائی کے ساتھ گھریلو تعلقات ہیں اور وہ گھر کی عام تقریبات میں بھی شریک ہوتے ہیں، جس سے راوی اور کردار کے مشاہدے میں موجود فرق کم ہو جاتا ہے اور زہرہ کے یوں افراد کو پہچان لینے کا جواز ایک حد تک نکل آتا ہے۔

بعض مقامات پر غلام باغ کا راوی کرداروں کے قول و فعل کا تشکیل کنندہ بن جاتا ہے۔ جو بات اس کو معلوم ہے وہ کسی نہ کسی طرح کرداروں کے مکالمے یا عمل سے ظہور کرتی ہے اور ایسے اچانک کہ ناول کے پورے بیانیے میں ان کرداروں کے ہاں اس کا کوئی شائبہ پہلے دکھایا نہیں گیا۔ یوں امکانات (probabilities) کی منطق متاثر ہوتی ہے۔ پلاٹ کی کئی لہروں میں ایک زہرہ اور ناصر کا عشق ہے۔ اس عشق کو اولاً مختار نرس کی شکی ذہنیت سے ابھارا گیا ہے اور بعد میں کبیر کے شرارتی جملوں سے۔ یہ بات ضرور کھٹکتی ہے کہ نرس اور کبیر کے مزاجوں میں بعد المشرقین ہے لیکن ناصر کے بارے دونوں ایک معاملے میں ایک ہی طرح کیوں سوچ رہے ہیں؟

زہرہ کو غیر معمولی دکھانے کے لیے مختلف فنی حربے استعمال کیے گئے ہیں۔ اس کے مکالمے جاندار شخصیت کا اظہار ہیں۔ وہ کبیر اور ناصر کے سامنے ہر طرح کی بات سننے اور کہنے کے لیے تیار ہے اور کھلے بندوں دونوں کے سامنے اس بے باکی اظہار بھی کرتی ہے۔ اسے کوئی بات کہنے میں خوف نہیں اور وہ ہر بات سن سکتی ہے، کہیں بھی آ جا سکتی ہے۔ یاور عطائی کی موت کے مختلف اسباب میں ایک اس کے من کی چیتک بھی ہے، جو سچ جانے کے لیے ہر قیمت ادا کرنے پر تیار ہے۔ اس کی شخصی بے باکی اور محفل میں متقابل پر چھا جانے والی شخصیت کو بیان کرنے کا ایک طریقہ یہ بھی استعمال کیا گیا ہے کہ اس کے مکالموں میں متقابل کردار کے جملوں کو غائب کر دیا گیا ہے۔ باپ کی وفات کے بعد جب ماں اس کو سرد بارش میں نہاتا دیکھتی ہے اور بیٹے کی زبانی اس کے بارے نواب کے ملفوف انکشافات سے پریشان ہو کر اس سے بات کرنا چاہتی ہے تو ان دونوں کی گفتگو میں سے صرف زہرہ کے مکالمے ہی لکھے گئے ہیں ماں نے کیا کہا ہو گا اسے قاری کے تخیل

اور زہرہ کے جوابات اور جملوں پر چھوڑ دیا گیا ہے۔[8] ناول میں اہم کردار اکثر خود کلامی کرتے ہوئے دکھائے گئے ہیں۔ یہاں یہ مجبوری تھی کہ ماں کے استفسارات اور خدشات کو زہرہ کی خود کلامی سے دکھانا ممکن نہ تھا، تاہم زہرہ کو معاملات پر حاوی اور اس کے فیصلوں میں اٹل بھی دکھانا تھا۔ اس لیے صرف اسی کے جملے درج کیے گئے ہیں۔

کبیر ناول کے پہلے باب میں اپنے تصنیفی شاہکار کا آغاز کرتا ہے جبکہ وہ خود ہی اس تحریر سے عدم مطمئن ہو کر اس کے پرزے اڑا دیتا ہے۔ یہ منظر بعد میں چوتھے باب 'زہرہ' کے اختتام پر بھی آیا ہے۔ اس باب میں کبیر گاؤں گیا ہوا ہے اور ناول کا منظر نامہ بڑے شہر میں زہرہ، اس کے باپ اور نام کے گرد تعمیر ہوا ہے۔ باب کے اختتام پر جب ناصر اور نرس رات کی ڈیوٹی کے باعث جاگ رہے ہیں اور چاند مختلف وارڈوں کے اوپر روشن ہو کر رات کے خالی پن کو کم کر رہا ہے۔ وہاں اچانک کبیر کے گھونسلے کے نیچے 'فلتھ ڈپو اور چائے کے کھوکھے' کے درمیان ہوا کاغذ کا ٹکڑا اڑائے پھر رہی ہے جسے پڑھنے والا کوئی نہیں۔ اس پر کبیر کا ہی ایک جملہ لکھا ہوا ہے: "گویا اپنے ہونے سے محروم کر چکے ہیں۔ رات کا کالا لہو کائنات کی نس نس میں گردش کرتا ہے اور اس کی تال پر سیاہی کے آسیب رقص کناں ہیں۔۔۔"[9] یہ وہ موقع ہے جب ناصر اپنی کیفیات میں شریک کرنے کے لیے گاؤں گئے ہوئے کبیر کو خط لکھ رہا ہے۔ ایسے عالم میں ناصر نے کیا خط لکھا، اسے بیان کرنے کی ضرورت محسوس نہیں کی گئی، البتہ کبیر پر گزرے واقعے اور اس کے نامکمل تحریری باب کا جملہ در آیا ہے جس کی جگہ شاید نہیں بنتی۔ البتہ کبیر سے راوی کی محبت، اس کی عظمت کا نقش قائم رکھنے کے لیے اسے ہر اس جگہ (طبیعی، ذہنی، یادداشتی، مکالماتی صورت میں) موجود رکھنا چاہتی ہے جہاں ناول کے اہم واقعات یا اہم کردار کسی واردات سے گزر رہے ہیں۔

کردار اور مصنف کی زبان میں فرق ہوتا ہے، یہ فرق عموماً راوی کے بیانیے اور کردار کے مکالمے میں ظاہر ہوتا ہے۔ کردار مکالمے کے لیے جن الفاظ کا انتخاب کرتے ہے، وہ اس کی ذات، شخصیت، ذہنی افتاد، آرزوؤں، ذوق... کے آئینہ دار ہوتے ہیں۔ کبھی اس کا مکالمہ آئندہ آنے والے واقعات کا اشارہ بھی ہوتا ہے۔ یوں پلاٹ کی بنت میں بھی مکالمہ حصہ ڈالتا ہے۔ جبکہ راوی کا بیانیہ کرداروں کے پس منظر، واقعات کے سیاق سباق، مناظر اور تفاصیل کے ساتھ ساتھ مصنف کے نقطہ نظر کو سامنے لاتا ہے۔ یہ نقطہ نظر کرداروں اور واقعات کو تناظر فراہم کرتا ہے یا ان کی پیش کش کا حتمی / غیر حتمی نتیجہ بھی ہوتا ہے۔ ان دونوں کی پیش کش الگ الگ لفظیات اور زبان تقاضا کرتی ہے۔ کیوں کہ کردار کا تشخص ابھارنے کے لیے، اس کی انفرادیت کا نقش قائم کرنے کے لیے ضروری ہے کہ اس کی گفتگو میں کچھ ایسا ضرور ہو جو اسی سے خاص ہو۔ ایسا بھی ہو جاتا ہے کہ مرکزی کردار اور راوی کے بیانیے میں مماثلت در آئے۔ ایسا ہونا بعض اوقات ضروری بھی ہو جاتا ہے کہ مصنف عموماً اپنا نقطہ نظر مرکزی کردار کے ذریعے ہی ابھارتا ہے، اس کے باوجود ہم یہ قطعاً نہیں کہہ سکتے کہ راوی اور مرکزی کردار ایک ہی ہوتے ہیں۔[10] ایسا کہنے کے لیے فکشن کی شعریات کا انکار کرنا پڑے گا۔ مرکزی کردار سے ذہنی قربت بھی بعض اوقات ایسی مماثلت کا سبب بنتی ہے۔ تاہم دیگر کرداروں (اور ہر منفرد کردار) کی گفتگو میں فرق کا تقاضا فکشن کی شعریات کی رو سے جائز ہے۔ غلام باغ میں کچھ کلیدی الفاظ ایسے ہیں جن پر ناول کے موضوعاتی ڈھانچے کی بنا رکھی گی ہے۔ اِن میں ایک لفظ ازل نسل ہے۔

دوسرے باب کے عنوان اور مواد میں یہ لفظ موجود ہے جو ایک انگریز کی بشریاتی تحقیق کے نتیجے میں سامنے آنے والی کتاب کے باب کے طور پر لکھا گیا ہے۔ اولاً اس لفظ کا اظہار لندن میں بیٹھے کچھ گوروں کی بحث کے دوران میں ہوتا ہے اور بعد میں یہی لفظ نواب بہادر یار جنگ کے مکالمے میں سامنے آتا ہے جو دسویں باب میں ہے۔ یہ ناول میں نواب کا پہلا مکالمہ ہے۔ دو مختلف ملکوں، ثقافتوں اور ادوار کے لوگوں میں ایک ہی لفظ کا استعمال ظاہر کرتا ہے کہ یہ لفظ خود مصنف کا ہے۔

"عشق پر ایک ناقابلِ یقین مکالمہ" اس مکالمے میں عشق اور حیرت کے تعلق کو عام سطح پر بیان کرنے کے علاوہ کوئی اور 'سچائی'، عشق کی کوئی 'نفسیاتی'، 'وجودی' یا 'مابعد الطبیعاتی' جہتیں یہاں پیش نہیں کی گئیں۔ کبیر جسے ہم nihilist کہہ سکتے ہیں، اس سے کسی تیقن اور (موضوعی / معروضی) حقیقت پسندانہ مکالمے کی توقع کرنا عبث ہے۔ اس مکالمے کو ہم تین سطح پر دیکھتے ہیں۔ ناول نگار نے مکالمے میں شامل لوگوں کی نظر سے بھی اسے دکھایا ہے اور بیرے عاشق علی کی نظروں سے بھی اور دور بیٹھے سراج دین کے مشاہدے سے بھی اس مکالمے کو ایک زاویہ فراہم کیا ہے۔ مکالمے میں شامل چاروں کرداروں کی گفتگو جو انگریزی میں ہوئی (جرمن ہاف مین کی وجہ سے) لیکن اسے اردو میں ہی پیش کیا گیا ہے (ظاہر ہے ناول اردو کا ہے)۔ اس 'غیر زبان' میں گفتگو کو جب ہم عاشق علی یا سراج دین کی نظر سے دیکھتے ہیں، تو صرف دیکھتے ہیں۔ ان دونوں کے لیے بصری دنیا سے لسانی پردے میں ہونے والی گفتگو کا اندازہ لگانا ہی ممکن ہے۔ دونوں کا ذہنی پس منظر مکالمے کو الگ الگ زاویہ فراہم کرتا ہے۔ انگریزی مکالمے کے درمیان میں چند اردو جملے سراج دین کے کانوں میں پڑتے ہیں، جو عاشق علی کو کرسیاں کچن میں لگوانے کے لیے کیے گئے ہیں، ان میں موجود عشق کا لفظ سراج دین جاسوس کا دماغ الٹنے کے لیے کافی ہے۔ سراج کو زہرہ کی ماں نے اس کی جاسوسی کرنے کے لیے ہی رکھا ہے۔ سراج دین کی پہلی جاسوسی انٹری کے وقت زہرہ کے تینوں ملاقاتی مردوں کے بارے اس کے ذہنی پس منظر کو واضح کرنے کے لیے ایک ریٹائر فوجی کے مشاہدات کا بیان سامنے لایا گیا ہے جو سراج کی طرح ہی دو دن زہرہ کی جاسوسی پر مامور رہا۔ جاسوس شمشیر نے سراج دین کو کبیر سے ہوشیار رہنے کا کہا ہے۔ اس کا ماننا ہے کہ کبیر کوئی خاص فرد ہے۔ ڈاکٹر ناصر شریف مرجھایا ہوا فرد لگتا ہے، جبکہ کبیر 'ایسا لگتا ہے کسی کو کچھ نہیں سمجھتا۔ وہ خطرے والا آدمی ہے۔ ایسے آدمی یا تو ملٹری انٹیلی جنس کے بہت بڑے افسر ہوتے ہیں، دوسرے یا پھر زندگی میں کوئی بہت بڑا نیکی کا کام کرتے ہیں۔ تیسرا یا پھر پھانسی پاتے ہیں۔'' ان میں تیسرا گورا ہے، اور سراج دین کی ادراکی دنیا میں گورا گورا ہوتا ہے بس۔ جب زہرہ اچانک سراج دین کو طلب کرتی ہے تو وہ بوکھلا جاتا ہے۔ اس کے بعد سراج دین کو بہترین کھانا اور آٹے کے ذخیرے والے کمرے میں چارپائی دی جاتی ہے جہاں وہ کمرے کی حدت، کھانے کی سیری اور مسلسل کئی گھنٹے بیٹھنے کی تھکان سے اترنے والی نیند میں چلا جاتا ہے۔ اس کے بعد کم از کم اس کی نظر سے ہم مکالمے کو نہیں دیکھتے۔ البتہ اس کے خراٹے مکالمے کے درمیان پس منظری شور کے طور پر دکھائے گئے ہیں، یا انھیں مکالمے کے دوران ذہنی کش مکش میں الجھتے کرداروں کے وقفے کو ذرا آسودگی میں بدلنے والے پل کے کا ذریعہ بنایا گیا ہے۔

بیرا عاشق علی وہ دوسرا ناظر ہے جو اس مکالمے کو ہمیں ایک مختلف تناظر سے دکھاتا ہے۔ ابتدا میں ہی دکھایا گیا ہے کہ ان چاروں کرداروں سے اسے محبت ہے اور وہ ان کی خصوصی میز پر بیٹھنے والے دیگر گاہکوں کو انتہائی بدمزہ /گھٹیا چائے پلا کر اپنا غصہ نکالتا ہے اور ان چاروں کے لیے بہترین ٹرے اور کپوں کے علاوہ مزے دار چائے یا دیگر خورونوش کا اہتمام کرتا ہے۔ عشق پر نا قابل یقین مکالمے کی ندرت اور انوکھے پن کو عاشق علی کی حیرت سے بھی ظاہر کیا گیا ہے۔ مرزا صاحب کسی واقعے کو غیر معمولی بنانے کے لیے فضا سازی کے ساتھ ساتھ غیر اہم یا صغیر کرداروں کو بھی استعمال کرتے ہیں۔ ان کا راوی، منظر کی تفصیلات اور اہم اور صغیر کردار سبھی کسی 'خاص لمحے' کی تشکیل میں شامل ہو جاتے ہیں۔ یہاں بھی عاشق علی کی سوچوں اور خود کلامی میں یہی عنصر غالب ہے۔ 'اس کا دل جھوٹ نہیں کہتا تھا کہ ان چاروں کے ساتھ آج کچھ ہو گا یا یہ کچھ کریں گے اور وہی ہوا۔'[۱۲] اس کے روایتی دیسی ذہن کے ذریعے ہم دیکھتے ہیں کہ مکالمے میں شامل چاروں کرداروں کی حیرت انگیز حرکات اور کیفیات کسی 'جن' کا سایہ ہو جانے کی نشانیاں ہیں۔ جلتے چولھے کے شعلے کے عکس سے کبیر کی سیاہ آنکھوں کی لالی اسے کسی جن کی آمد کی خبر دیتی ہے۔ گفتگو کے دوران باہمی تعلقات اور اپنے وجود کی مختلف پرتوں کے کھلنے پر سامنے آنے والے زہرہ کے رد عمل کو بدلے ہوئے لہجے اور آواز کے ذریعے سامنے لایا گیا ہے، جسے عاشق علی اپنے بچپن میں دیکھی کسی جن چمٹی عورت کی حقیقت سمجھتا ہے۔

یہاں ہم دیکھتے ہیں کہ بیانیہ کرداروں کے موضوعی تناظر سے مختلف سطحیں آشکار کرتا ہے۔ زہرہ، ناصر، کبیر اور ہاف مین کے لیے عشق پر مکالمے سے ان کے تعلقات کی نئی جہتیں دریافت ہونے کا عمل ہے جبکہ عاشق علی کا عمومی اعتقادی ذہن اسے آسیب زدگی پر محمول کر رہا ہے۔ یوں ایک ہی واقعہ کم از کم تین مختلف تناظر سامنے لاتا ہے۔ سراج دین کا 'غیر شریفانہ عشقیہ عمل' کا تناظر، عاشق علی کا 'آسیب زدگی کی غیر معمولی صورت حال' کا تناظر اور مکالمے کے چاروں افراد کا 'باہمی تعلقات کی نوعیت بدل جانے' کا تناظر۔ خود راوی بڑی حد تک چاروں کے ساتھ ہے اور ایسا محسوس ہوتا ہے کہ باقی دو تناظر الگ دنیاؤں سے متعلق افراد کی ذہنی تشکیل سامنے لانے کے لیے اور ایک حد تک صورت حال کی گھمبیرتا کو مزاح کی مدد سے قابلِ برداشت بنانے کے لیے لائے گئے ہیں۔

نرس مختار قول و عمل سے زیادہ خیالی دنیا کی باسی ہے۔ اس کے خیالات پر جنس غالب ہے۔ (اسی سے خاص نہیں کبیر، ہاف مین، ننگا افلاطون کے ہاں جزوی اور یاور عطائی کی کلی دنیا پر جنس ہی چھائی ہوئی ہے)۔ نرس مختار پراگندہ ذہنی کی ایک مثال ہے۔ وہ اکثر اپنی ناآسودہ خواہشوں کے نتیجے میں ذہنی پردے پر دوسرے کرداروں کے مناظر خلق کرتی رہتی ہے۔ ناول میں اس کردار سے پلاٹ کی تعمیر کا کام لیا گیا ہے۔ اکثر اس کے ذہنی جملے ناول میں آگے آنے والے واقعات کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ مثلاً ناصر کے عشقِ زہرہ کا پہلا اشارہ مختار سے ملتا ہے۔ اس کے علاوہ کبیر اور ناصر کے تقابل سے آئندہ زہرہ کے جھکاؤ کا اولین اشارہ بھی نرس ہی کی ذہنی رو سے ملتا ہے۔ وہی سب سے پہلے کبیر اور زہرہ کی آنکھوں کی رنگت کی مشابہت کو بیان کرتی ہے اور ناصر کے مقابلے میں کبیر کے زیادہ سمارٹ ہونے کو منکشف کر کے ظاہر کر دیتی ہے کہ آئندہ زہرہ کا جھکاؤ کس طرف رہے گا۔ مختار نرس کے ناصر بارے خیالات اور کبیر سے تقابل کے دوران اس کی

طرف جھکنے والے پلڑے میں ہلکا سا شائبہ راوی کی پسندیدگی سے بھی ہوتا ہے۔ راوی بھی ناصر پر کبیر کو ترجیح دیتا ہے۔ یوں اس باب میں دونوں (راوی اور نرس مختار) ہم خیال ہو جاتے ہیں۔ اسی طرح ہاف مین سے کبیر ادھورے اور بے نتیجہ واقعات (متعلق از عشقِ ناصر) سن کر بے کیف ہے اور وہ خواہش رکھتا ہے کہ ناصر معروضی اور انتہائی مختصر الفاظ میں اس کی عدم موجودگی میں اپنے عشق کی گزری وارداتوں کی تفصیلات اجمالاً بیان کر دے۔ ایسے عالم میں نرس مختار کی خود کلامی کے ذریعے چھوٹے بے ربط البتہ باترتیب جملوں کے ذریعے قاری کو ایک حد تک عشقیہ معاملات سے آگاہ کرنے کی سعی کی گئی ہے۔[۱۳] جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ زہرہ ناصر سے ملنے ایک سے زائد بار ہسپتال آچکی ہے۔ اس کی خود کلامی کے اشارے قاری کی جستجو کو مطمئن اور ایک حد تک آمدہ واقعات کے لیے اسے متجسس کرنے میں مدد دیتے ہیں۔ ناول میں نرس مختار کے کردار سے اول اول ناپسندیدگی پیدا ہوتی ہے، اور جس طرح وہ ڈاکٹر ناصر کو ایک جنسی معاملے میں پھنساتی ہے، اس سے ناپسندیدگی میں کراہت کا عنصر شامل ہو جاتا ہے۔ اگر معاملات یہاں تک رہتے تو مقبول عام ناول نگاروں کے کرداروں کی مانند نرس مختار بھی اکہرے پن کا شکار ہوتی۔ مرزا اطہر بیگ نے اس کردار کے المیاتی انجام سے، جو کسی طرح بھی غیر منطقی نہیں، ہمدردانہ دل بستگی پیدا کرنے کا سامان فراہم کیا ہے۔ ہسپتال کی کینٹین پہ طوفان میں اس کا کھلے میں جمے رہنا اور بادیائی تھپیڑوں سے اس کا بے لباس ہو کر قابلِ رحم حالت میں چلے جانا، اس سے ہمدردی کے جذبات پیدا کرتا ہے۔ یہاں فنکارانہ عمدگی یہ ہے کہ اسے ڈھانپنے کے لیے کوئی مرد آگے نہیں بڑھتا (کینٹین پہ موجود گاہک اور کام گار سبھی مرداُن کے بارے [ایک میز پر نرس مختار اور بیرہ عاشق علی، جبکہ دوسری پر کبیر اور زہرہ بیٹھے ہیں] دبے یا کھلے بندوں جنسی فقرے کس رہے ہیں)، بلکہ زہرہ یہ فریضہ انجام دیتی ہے، جو اس کی صنف اور کردار دونوں سے مطابقت رکھتا ہے۔

کبیر کی آگاہی "ظالمانہ حد تک شدید آگاہی کی کیفیت" ہے۔ اس کے درون میں ہر چیز سے "انتہائی حد تک آگاہ ہونے کا احساس" ہے۔ حتیٰ کہ وہ اپنے 'آپ' سے بھی اسی شدید حد تک آگاہ ہو رہا ہے۔ ناول میں ایک جگہ اسے محسوس ہوتا ہے کہ وہ ایک لمحے میں کسی اور ہی 'زمان و مکان کے کسی اور ہی منطقے' میں چلا جائے گا۔ یہ احساسات اس کے ہاں عطائی کے ذاتی کمرے تک اولین رسائی ملنے سے پہلے سامنے آتے ہیں۔ اس پر غیر حقیقت کا احساس غالب ہے۔ اچانک ایسے غیر معمولی احساسات کی انگیخت سے عطائی کے کمرے کو پر اسرار بنایا گیا ہے۔ یہ کوشش اس حقیقت سے بھی عیاں ہے کہ نواب بار بار اس بنگلے کو خریدنے کے لیے عطائی کے بیٹوں سے کہہ چکا ہے جو اس کی پیش کش قبول کر چکے ہیں، تاہم زہرہ رکاوٹ ہے۔ دوسری طرف ہاف مین کو تنبیہی خط مل چکا ہے کہ وہ مقامیوں سے اپنی میل ملاقات کم کرے ورنہ اسے واپس بلا لیا جائے گا۔ اس صورت حال میں قونصلیٹ کا سیکرٹری اسے آفر کرتا ہے کہ اگر وہ عطائی کے نسخے لے آئے تو جب تک چاہے اور جیسے چاہے غلام باغ کی تحقیق کے لیے رک سکتا ہے۔ ہاف مین بھی کمرہ کھلوانے پر مصر ہے اور خصی کلب کے ممبران بھی عجلت میں ہیں۔ تاہم اس سب کے باوجود کم از کم چار مہینے تک اس کمرے کو کھولا نہیں گیا۔ یوں یہ قفل بندی، اس لحاظ سے بھی خصوصی اہمیت کی حامل ہے اور کمرے کے اسرار میں اضافہ کرتی ہے۔ ان مسلسل ضرورتوں کے باوجود کمرے کا نہ کھلنا قارئین کے

تجسس میں اضافے کا سبب بھی ہے اور مطالعے کے دوران بار بار کمرے کے کھلنے / کھولنے کے مقام کے جلد آجانے کی موہوم اور کبھی کبھی شدید خواہش کو اکساتا بھی ہے۔

کبیر جب ٹھگی پر نہایت دلچسپی سے ایک کتاب پڑھتا ہے، جس کے آخر میں درج ہے کہ 'یہ ایک کتاب نہیں ہے۔' تو وہ سٹپٹا جاتا ہے۔ اس دن کو کبیر کے لیے بہت ہی خاص بیان کیا گیا ہے جو سب کچھ بدل دیتا ہے۔ اس کے حرکات و سکنات میں خوابناکی کی کیفیت ہے۔ وہ بھوکا ہے لیکن کسی ایسے شخص سے ملنے پر آمادہ نہیں، جو نئے واقعات کی طرف حالات کو لے جائے۔ اسی خوابناکی میں وہ زہرہ کے گھر کے دروانے پر جا پہنچتا ہے۔ اسے نیم شعور کی ایک کیفیت میں مبتلا دکھایا گیا ہے جو ہر لحہ کسی غیر معمولی وقوعے کی رونمائی پر تیار ہے۔ جب گارڈ اسے بتاتا ہے کہ بی بی (زہرہ) مردوں سے نہیں ملتی تو وہ جواب دیتا ہے کہ وہ گیگلا ہے، جو مرد ہے نہ عورت۔ زہرہ سے ملاقات کے لیے کبیر کی صنفی شناخت کو ختم کیا گیا ہے۔ ناول میں یہ نام کبیر نے اپنی اصل تحریروں کے مصنف کے لیے منتخب کیا تھا اور زہرہ کے ساتھ اس کی ملاقات کو اسی نام سے امکان ملا ہے۔ زہرہ کے یہاں کبیر نہیں گیگلا پہنچا ہے۔ یاد رہے زہرہ، کبیر، ہاف مین اور ناصر کو بہ یک وقت ایک ہی تصور کرتی ہے اور کبیر کا یوں اکیلے چلے آنا اسے عجیب لگ رہا ہے۔ گھر پہ اسے دیکھ کر زہرہ کی جاسوسی پر مامور سراج دین اسے توصیفی نظر سے دیکھتا ہے۔ اس کی نظر کی تفہیم پر کبیر کا ردعمل اسے عام جبلی انسانی سطح پر لے آتا ہے۔ سراج کی آنکھوں میں کبیر اپنے لیے توصیف دیکھ لیتا ہے: 'جاتے جاتے اس نے میری طرف ایسی نظروں سے دیکھا جیسے کہہ رہا ہے کہ مجھے یقین تھا کہ اس سوئمبر میں تم ہی جیتو گے۔'[۱۴] سراج کی نظروں کے یہ معانی کبیر کی تمنا کا نتیجہ ہیں۔ وہ زہرہ سے اکیلا محبت کرنے کا متمنی ہے۔ یہ بات سب سے پہلے ناصر نے محسوس کی تھی۔ مرزا صاحب عموماً کسی کردار کی کیفیت کو دوسرے کردار کے مشاہدے کے ذریعے منکشف کرتے ہیں۔ ناصر کا عشق نثار نامی نرس اور کبیر کے ذریعے سامنے لایا گیا، تو کبیر کی زہرہ سے محبت کو ناصر کی مدد سے دکھایا گیا ہے۔ یہاں دیکھا جا سکتا ہے کہ کبیر کی جذباتی سطح زہرہ کے ساتھ تعلق کی استواری رکھتی ہے جبکہ اُس تک رسائی کبیر کی بجائے گیگلے کی ہوئی ہے۔ کبیر کی یہ دوئی، جو دراصل کئی مبہم اور خود کبیر کے لیے کئی شخصیتوں کی لاینحل گھمن گھیری ہے، اس کی پیش کش کے لیے راست بیانیے کی بجائے گزرے ہوئے لمحے کو نیلے رجسٹر کے مندرجات کے ذریعے باز تشکیل دیا گیا ہے، جہاں واقعے سے زیادہ کبیر کے اندرونی احساسات نے سارے ماحول کو کہانی میں چلی آ رہی اسرار کی زیریں، البتہ واضح، سطح کو مزید گہرا کرنے میں مدد دی ہے۔ کیوں کہ جس وقت یہ سب وقوعے رونما ہو رہے ہیں، اس وقت کبیر کی خواہش ہے: 'جو ہو رہا ہے، اسے ہونے دیتے رہنا میرے لیے زیادہ آسودگی کا مقام ہے۔'[۱۵]

کبھی کبھی یوں بھی ہوتا ہے کہ ناول نگار کسی ایک یا زائد کرداروں کو کسی واقعے کے دوران پیش کرتا ہے اور دوسرے اہم کردار جو کسی اور مکاں میں ہیں، انھیں بعد میں کسی دوسرے واقعے کے ذریعے سامنے لاتا ہے۔ اس طرح واقعات کی ایک ترتیب بنتی ہے۔ حقیقت پسند ناول نگار، خصوصاً، واحد کیمرے کی تکنیک سے راوی کے ذریعے کسی ایک مقام کے واقعات درج کرتے ہیں۔ فکشن کے بدلتے رجحانات، جن میں ایک حد تک زمان و مکان کے تصورات کی تبدیلی اور ٹیکنالوجی کی ترقی سے ہونے والے تغیرات کا کردار ہے، اب کئی

مقامات کو بہ یک وقت دکھانے کا طریقہ کار اپناتے ہیں۔ فلم میں بآسانی ایک سکرین میں کئی فریمز دکھائے جاسکتے ہیں۔ ایسے عالم میں خیال رکھا جاتا ہے کہ یا تو ان تمام فریموں میں شامل کردار کسی ایک واقعے / مسئلے سے منسلک ہوں، جب واقعہ رونما ہو رہا ہے۔ یا آگے چل کر اس واقعے یا ان کے ساتھ پیش آنے والے الگ الگ واقعات کے درمیان کوئی منطقی مضمراتی یا امکانی انسلاک قائم ہو جائے۔ ایسے میں واقعات کو یکے بعد دیگرے نہیں بلکہ بہ یک وقت پیش کیا جاتا ہے جس سے مختلف مکانوں کا ادغام وجود میں آتا ہے۔ اس ادغامی تکنیک (transition technique)[۲۶] میں مختلف مکانوں کو بہ یک وقت پیش کرتے ہوئے ناول نگار پیراگراف کی ترتیب اور ان کی متوازی پیش کش کو استعمال کرتا ہے۔ ہاں واقعات الگ الگ تفصیلات کے تعمیر ہوتے ہیں، لیکن انھیں جزو بہ جزو پیراگرافوں کی صورت میں سامنے لایا جاتا ہے۔ غلام باغ میں ادغامی تکنیک کو استعمال کیا گیا ہے۔ کبیر کے 'دوبارہ لکھو' کے انکشافی لمحات کے بعد کیفے غلام باغ میں چاروں اہم کردار کبیر، ناصر، ہاف مین اور زہرہ ملتے ہیں۔ اس ملاقات کی جزئی تفصیلات دکھانے سے گریز کیا گیا ہے، البتہ کبیر کے ذہنی پردے پر مختصر نویسی کے (جو نیلے رجسٹر کے اختتامی دو صفحات کی وجہ سے تفصیلی بیان نہ ہو سکے) ذریعے اس کی طرف اشارے کیے گئے ہیں۔ یہاں کبیر کا ذہنی پردہ ایک خاکے کی مانند وہاں ہوئی باتوں کی بجائے مختصر اًدو یا سہ لفظی یا یک سطری بیانات کے ذریعے سامنے لاتا ہے۔ ان بیانات کی مدد سے ان مضمرات سے بھی آگاہ کیا گیا ہے، جو آگے چل کر اس ملاقات کے اختتام پر سامنے آسکتے ہیں۔ بیانیہ اپنی توجہ اس ملاقات کی اہمیت اور اثرات پر ہی مرکوز رکھتا ہے۔ مثلاً یہ ایسی ملاقات ہے، جس کے بعد عاشق علی بیرا بھی سب کچھ 'اُجڑ' جانے کا اندازہ کر لیتا ہے۔ چاروں کی انگریزی گفتگو نہ سمجھنے کے باوجود وہ اس ملاقات کے آخری ہونے کو بھانپ لیتا ہے۔ غلام باغ کی مناسبت سے یہاں "اجڑ گیا" کا استعمال بر محل ہے۔ عاشق علی گفتگو نہ سمجھنے کے باوجود اس میں آنے والے کالے سایوں کو دیکھ لیتا ہے۔ یوں گفتگو کی تفصیلات میں جائے بغیر اس کے غیر معمولی نتائج اور اثرات عاشق علی کی نظر سے دکھائے گئے ہیں، جس کے ذریعے اغلباً قارئین میں تجسس ابھارنے کی سعی کی گئی۔

ناول کا بیانیہ ملاقات کے بعد چاروں کرداروں کو بہ یک وقت الگ الگ مقامات پر اپنی نجی دنیا میں مصروف دکھاتا ہے۔ تاہم ہر ایک کی حرکت سے واضح ہے کہ کچھ بڑا ہونے والا ہے۔ جو واقعات کو اس جگہ لے جائے گا، جہاں اب تک نہیں گئے۔ کبیر اپنے گھونسلے میں ہے؛ زہرہ اپنی گاڑی میں واپسی کے دوران سوچوں میں گم ہے اور ساتھ ہی ساتھ یاور ہاؤس کی فروخت اور اس کے خلاف زہرہ کی قانونی چارہ جوئی کی تفصیلات سامنے آرہی ہیں؛ ناصر ہسپتال کی بجائے گھر جا کر سونے کا آرزومند ہے لیکن فون پر پہلے تسلی کر لینا چاہتا ہے کہ کیا اس کا ہم کار اُس کی جگہ ڈیوٹی دے سکتا ہے۔ وہ فون پر یہ بات پوچھنے کے لیے گھر کا رخ کرتا ہے، یہیں پہلی بار اس کی ماں کو سامنے لایا گیا ہے اور بھائی کا تو ذکر بھی پہلی بار کیا یہیں کیا گیا ہے؛ ہاف مین اپنی آسٹریلوی محبوبہ کے پاس ہے؛ عاشق علی اور گرٹریوڈ دو ایسے کردار ہیں، جو اس رات کی گفتگو میں شامل نہیں۔ دونوں میں فرق یہ ہے کہ عاشق نے وہ گفتگو سمجھے بغیر سنی ہے اور اس کا عینی شاہد ہے۔ جبکہ گرٹریوڈ اس ملاقات کے بعد ہاف مین کی صورت دیکھ کر اندازے لگا رہی ہے۔ دل چسپ امر یہ ہے کہ دونوں کے مشاہدے اور اندازے میں اشتراک ہے۔ گرٹریوڈ کو بھی لگتا ہے کہ کچھ ہو گزرا ہے۔ گرٹریوڈ کو مقامی آبادی سے ملنا جلنا پسند نہیں۔ وہ ہاف مین سے کئی بار اپنے اس نفور کا اظہار کر چکی

ہے۔ 'ملاقات' کے بعد جب ہاف مین اس کے ہاں پہنچتا ہے۔ اور وہ اس کے چہرے سے جان لیتی ہے کہ اس کے ساتھ کچھ ہو گزرا ہے، تبھی وہ زہرہ کے لیے "کتیا" کی گالی استعمال کرتی ہے۔ یہ نفرت اس کی صنفی رقابت کا اظہار ہے۔

چاروں کے علاوہ امبر جان بھی منظر کا حصہ بناہے اور زہرہ کی کار کے قریب سے بہت تیزی کے ساتھ اپنی گاڑی گزارتا ہے۔ اُس کے ذہن میں نیتی کی طرف سے کبیر اور زہرہ کی ملاقات کی تصویر جس انداز سے انڈیلی گئی ہے، اس کا حسد زہرہ کا پیچھا کرنے اور غصہ کار کی برق رفتار سے دکھائے گئے ہیں۔ یوں بیانیہ ایک ایک پیراگراف میں پانچ مختلف مقامات کو ایک ہی جگہ بیان کرنے کی تکنیک سے آگے بڑھتا ہے۔ ان میں سے چار کرداروں کی بات تو اس ملاقات کے نتائج سے واضح ہے۔ امبر جان، زہرہ کے لیے شدید جنسی خواہش رکھتا ہے اور اسی لیے کبیر کو اپنا رقیب تصور کرتا ہے۔ امبر جان کے لیے راوی جو تشبیہات استعمال کرتا ہے، وہ نفرت انگیز ہیں۔ بیانیہ اس کے افعال کو بھی منفی رنگ میں ہی پیش کرتا ہے اور اس کے لیے فنی وسائل بھی منفی استعمال کیے گئے ہیں، جو ایک حد تک راوی کی نفرت کا اظہار ہیں۔ اس کا چہرہ "بھوکے کتے جیسا ہو گیا" (ص ۵۳۴) اور اس سے "شارک کی انتڑیوں جیسی غلاظت"، ۵۴۷ دکھائی گئی ہے۔

امبر جان، کبیر سے نفرت کرتا ہے اور وہی اس پر قاتلانہ حملے کرواتا ہے اور آخر میں قتل بھی کر دیتا ہے۔ ناول میں اس دشمنی کے دو اسباب فراہم کیے گئے ہیں۔ وہ زہرہ کو جنسی طور پر زیر کرنا چاہتا ہے جبکہ اس کے خیال میں زہرہ کبیر کے ساتھ جسمانی تعلقات قائم کر چکی ہے۔ یوں اس کے ہاں رقابت کا جذبہ شدت سے ابھارا گیا ہے۔ دوسرا سبب ان کی خفیہ پارٹی میں کبیر کی آمد اور اس کے انہدامی مزاح کے نتیجے میں تلپٹ ہو جانے والی صورت حال ہے۔ یہ ظاہر کیا گیا ہے کہ خصی کلب کے انتہائی اہم ممبران، جو بڑی حد تک سماجی طاقت کے مختلف ایوانوں سے تعلق رکھتے ہیں، ان کو کبیر سے خطرہ ہے کہ وہ ان کے رازوں سے واقف ہو گیا ہے۔ کبیر کی وہاں موجودگی سے ہونے والی اتھل پتھل کو قابل یقین بنانے کے لیے اور طاقت کے مراکز سے وابستہ افراد کو کبیر کا اپنے لیے خطرہ محسوس کرنے کی امکانی شہادت فراہم کرنے کے لیے اسے کرائے کا ادیب بتایا گیا ہے۔ کبیر کی استہزائی طبیعت اور ہر معاملے کو اپنے ذہنی اور منطقی منفی استدلال سے سنجیدہ نما تیقنات اور طاقت کے کھیل میں ان مقامات پر براجمان افراد کی طرف سے بنائے گئے بیانیوں کی شکست وریخت کی صلاحیتوں کو بیانیے میں شامل کیا گیا ہے۔ کبیر کی ان مراکز تک رسائی کو مزید ڈرامائی انداز دینے کے لیے ایڈیٹر سے اس کے تعلقات کی نوعیت کو ایک ملاقات کے ذریعے متشکل کیا گیا ہے۔ یہ ملاقات کبیر کی انہدامی صلاحیتوں کا ااظہار ہے اور ایڈیٹر نجم الثاقب کی خوف زدگی کے ذریعے طاقت کے ایوانوں میں آگے چل کر کبیر کی شخصیت سے خائف ہونے کے امکان کو ایک سمت دی گئی ہے۔ یاد رہے کہ 'الٹیوں کی عظیم الشان رات' میں سب سے پہلے نجم الثاقب کی طبیعت ہی الٹتی ہے۔ اور یہ لازمیت کے ادبی اصول کے عین مطابق ہے۔ اس محفل کے شرکا میں صرف نجم الثاقب ہی کبیر کو شخصی طور پر جانتا ہے۔ دوسری بات بعد کے واقعات میں اس کے اور کبیر کے مکالموں میں کبیر کی شرارتیں اور ان کے ممکنہ ذاتی تشریحی معنوں میں بھی ایسے اشارے دیے گئے ہیں، جن کے مطابق نجم الثاقب طاقت کے مراکز کو اطلاع پہنچاتا ہے کہ کبیر ان سب کے خلاف کچھ نہ کچھ تحریری طور پر سامنے لانے والا ہے۔ حالانکہ کبیر کہیں بھی ایسا کوئی ارادہ نہیں رکھتا اور نیلے ر

جسٹر کے مندرجات کی لاتحریری مشق کے بعد لکھنے کو ہی خیر باد کہہ کر جسمانی مزدوری کو پیسہ کمانے کا ذریعہ بنانے کا فیصلہ کرتا ہوا دکھایا گیا ہے۔

امبر جان کو بظاہر ان قوتوں کا نمائندہ بنایا گیا ہے جو طاقت کے مراکز پر براجمان ہیں۔ کوشش کی گئی ہے کہ ان مراکز کی حقیقی یا حتمی نشاندہی کی بجائے کرداروں کے ناموں یا پیشوں کے ذریعے ان کی طرف اشارہ کر دیا جائے۔ امبر جان اسمگلر ہے۔ عطائی کی بیٹھک میں موجود لوگوں کے تنوع کو چند معروف اداروں سے وابستگی کے ذریعے متعین کیا گیا ہے: بیوروکریٹ، فوجی، سماجی اشرافیہ، (چوہدری) جاگیردار، نواب، ایڈیٹر اور اسمگلر۔ سوال یہ ہے کہ ان میں امبر جان ہی کیوں کبیر کی جان کے درپے ہے۔ کیوں کہ اس کی نفرت محض سماجی اسباب نہیں رکھتی، اس کے ذاتی وجوہ بھی ہیں۔ دوسری بات ناول میں مذکور کرداروں میں اسے ہی تشدد اور مافیائی خصوصیات کا حامل دکھایا گیا ہے۔ نجم الثاقب اپنی تمام تر نفرت کے باوجود اگر کبیر کو جسمانی نقصان پہنچانے کی کوشش کرتا تو عجیب لگتا کہ اس کے کردار میں تشدد کی اس حد تک موجودگی خارج از امکان ہے۔ نجم الثاقب کی یاور عطائی کے ڈرائنگ روم میں موجودگی اور اس کے بارے پیش کی گئی تفصیلات کے ذریعے یہ بھی دکھایا گیا ہے کہ طاقت کے مراکز میں مواصلات سے وابستہ افراد بھی شامل ہیں اور اس مجموعی حاکم اشرافیہ کا حصہ ہیں جو اکثریت پہ غالب ہے۔ اور ذہن سازی کے اس وسیلے کی ایک صورت ہے جس کی مدد سے طاقت کو مزید مستحکم کیا جاتا ہے۔ طاقت کا مرکز جسمانی طاقت پہ قائم ہے۔ یاور عطائی کے گرد موجود طاقت ور جو سماجی تشکیل، سیاسی نظام اور حکومتی ڈھانچے پہ مضبوط گرفت رکھتے ہیں، جسمانی طور پر کھوکھلے ہیں۔ خصی کلب کی اصطلاح کبیر کے ذریعے سامنے لائی گئی ہے جو طاقتوروں کی کھوکھلی اور ماخوذ طاقت کی لفظی تشکیل ہے۔

امبر جان ذاتی جنسی رقابت کے سبب کبیر کو جلد از جلد ٹھکانے لگانا چاہتا ہے، لیکن دوسرے بڑے جنھیں نجم الثاقب 'سیکرٹری صاحب، وزیر صاحب، پگل صاحب، کاثر صاحب، جرنیل صاحب اور حضرت صاحب' کہہ کر مخاطب کرتا ہے، وہ امبر جان کو اس ارادے سے باز رکھتے ہیں۔ ان اصحاب میں کاچھر اور پگل دو ایسے نام ہیں، جو عطائی کے آبائی گاؤں کے بااثر افراد ہیں۔ اور ریلوے اور مواصلات کی آمد کے بعد انہیں ارد گرد کی دنیا کے علم سے اندازہ ہوا کہ وہ اتنے بڑے چوہدری بھی نہیں ہیں۔ دوسری طرف معروف انتظامی اور سرکاری اعلیٰ عہدوں کے تذکرے سے ان بااثر افراد کی تصویر نمایاں کی گئی ہے۔ یہاں اسمِ نکرہ کا استعمال اشارہ کرتا ہے کہ ناول نگار کے پیش نظر اپنے سماج کے اعلیٰ ترین طبقات کے نمائندے ہیں جو خصی کلب کے ممبران ہیں۔ کبیر ان کے خلاف زیادہ سے زیادہ کوئی تحریر سامنے لا سکتا ہے جس سے وہ خوف زدہ ہیں۔ لیکن ان کی اور کبیر کی حیثیت میں تفاوت اس قدر زیادہ ہے کہ دونوں کا کوئی مقابلہ ہی نہیں۔ یہ سب امبر جان کو سمجھاتے ہیں کہ "کوئی ایسا قدم نہ اٹھانا کہ لینے کے دینے پڑ جائیں۔" امبر جان سخت غصے میں ہے کہ ان سب بڑوں نے اتنا وقت غارت کیا، وہ تو کبیر کو، عطائی کی آخری رات جب کبیر سے پہلی بار ان سب کی ملاقات ہوئی، ختم کر دینے کے درپے تھا۔ یہاں کبیر کے خلاف کسی اقدام پر ملک کے طاقت ور ترین حلقوں کی طرف سے برتی جا رہی احتیاط کھٹکتی ہے۔ کبیر کا کوئی خاص سماجی یا سیاسی پس منظر نہیں،

https://tasdeeq.riphahfsd.edu.pk

نہ ناول میں اس کے ایسے تعلقات دکھائے گئے ہیں ہے کہ اس کی موت پر کوئی ہنگامہ برپا ہو، اس کے باوجود طاقت ترین افراد کا یوں امبر جان کو کبیر کے قتل سے روکنا، قرین قیاس نہیں لگتا۔ یہ قیاس، ناول کے اندر پیش کی گئی صورت حال سے اخذ کیا گیا ہے۔ کسی خارجی دنیاوی اصول کے تحت ناول کا تیاپانچہ نہیں کیا جارہا۔

گرٹریوڈ ایک گوری ہے جو ہاف مین کی پارٹنر ہے۔ اسے مقامی لوگوں سے میل جول پسند نہیں۔ یہ ایک ایسی عمومی خاصیت ہے جو کسی بھی سفید نام نسل پرست کے ہاں مل سکتی ہے۔ لیکن اس کے کردار کا ایک پہلو ایسا ہے جو اسے سفید فام کم اور مقامی عورت زیادہ ثابت کرتا ہے، اسے زہرہ سے صنفی رقابت ہے۔ اس رقابت کے ذریعے زہرہ کے کردار کی بڑائی میں اضافہ کیا گیا ہے کہ گوری بھی اس سے حسد کرتی ہے اور ہاف مین جو گرٹریوڈ کا پارٹنر ہے، وہ اسے چھین لیتی ہے۔ حالانکہ ہاف مین زہرہ کی محض حسرت کر سکا ہے اور وہ اس کی دسترس میں نہیں آتی۔ البتہ اس کی مردانگی کو کم از کم گرٹریوڈ کے لیے ختم کر دینے کا موجب ضرور بنتی ہے۔

گرٹریوڈ کے کردار کا دوسرا پہلو اس کا آسٹریلوی ہونا ہے۔ ہاف مین سے آخری ملاقات میں وہ اسے اپنے دادا کے پردادا 'جان' کی لیجنڈ سناتی ہے، جو ایب اور یجنل عورتوں کو لاتا، انھیں صاف کرتا اور نہلا دھلا کر ان سے مجامعت کرتا تھا۔ اس لیجنڈ کو سن کر ہاف مین وقتی طور پر دوبارہ 'زندہ' ہوتا ہے اور ایب اور یجنل اساطیری کرداروں کا والہانہ ذکر کرتے ہوئے گرٹریوڈ کی طرف پیش قدمی کرتا ہے۔ اس سے پہلے کسی بھی موقع پر ایب اور یجنل کے بارے ہاف مین کی معلومات کی طرف کوئی اشارہ نہیں کیا گیا۔ اس کے باوصف وہ ایک آرکیالوجسٹ ہے اور اسے قدیم مقامی اساطیری کرداروں کا علم ہونا انوکھی بات نہیں ہے۔ البتہ یہی علم ہمارے خیال میں گرٹریوڈ کے آسٹریلوی ہونے کا جواز ہے۔ کوئی وجہ نہیں کہ کسی بھی نسل پرست سفید فام لڑکی کو ناول میں کردار بنایا جا سکتا تھا۔ آسٹریلیا کے مقامی باشندوں کی اساطیر کی موجودگی، گرٹریوڈ کے آسٹریلوی ہونے کا سبب ہے۔ اس کے آسٹریلوی ہونے کی ایک تیسری وجہ ناول کو بین البراعظمی بنانے کی سعی بھی ہو سکتی ہے۔ اسی طرح نو آبادکار ذہن کی ایک نمائندگی پیش کرنا بھی سبب ہو سکتا ہے، تاہم ناول میں موجود تفصیلات اس پہلو پر کوئی خاص روشنی نہیں ڈالتیں۔ اس کے ہاں نو آبادکار کی مقامی آبادی سے نفرت کو ہی پیش کیا گیا ہے۔

غلام باغ کرداروں کی طبعی اور عملی سطح سے زیادہ ان کی ذہنی دنیا سے سروکار رکھتا ہے۔ ذہن میں بعض اوقات حقیقت مائع حالت میں ہوتی ہے۔ اور خصوصاً اگر وہ متعدد علوم اور کسی واضح تیقناتی (عقیدے، فلسفیانہ، عملی) سہارے کے بغیر ہو تو ادراک ڈھلمل رہتا ہے۔ اس ڈھلملاہٹ کو عموماً لفظی یا عملی اظہار کوئی ٹھوس صورت دیتا ہے۔ جبکہ ذہن کے اندر وہ ادراک اور حقیقت کئی بار بے صورت ہی رہتے ہیں۔ غلام باغ کے کرداروں کی ذہنی حالت کو عمومی نفسیاتی چلن کے ذریعے پیش نہیں کیا گیا، یہی وجہ ہے کہ اردو میں پہلے سے موجود تحلیل نفسی کے متعدد فکشنی نمونوں کے بجائے یہاں صورت حال مختلف ہے۔ منٹو کے ہاں نفسیاتی گتھیاں سلجھانے کا چلن ہے۔ لیکن یہاں غلام باغ میں نفسیاتی گتھیاں پیدا کی جارہی ہیں اور شعوری ہیں۔ اس لیے یہ فکشن ایک اور ہیئت کا متقاضی تھا، جسے خیال کی آزادہ روی اور ایک پھول کے مضموں کو سو رنگ سے باندھنے جیسے اسالیبی اور ہیئتی تنوع کے ذریعے سامنے لایا گیا ہے۔ یہ طریقہ کار ہمارے فکشن کے

ذریعے کسی کھلے، بند، طے شدہ یا تسلیم شدہ اخلاقی، منطقی نتیجے تک پہنچانے کی عادت کو ٹھیس پہنچاتا ہے۔ یہ لحہ نفیِ کامل کا ہے۔ جس میں اثبات کی راہ تلاش کرنا کارِلا حاصل ہے۔

اس ناول کی قرات آسان نہیں ہے۔ لیکن اس کٹھن راہ سے ہزاروں قارئین گزر گئے ہیں۔ پیچیدہ راستے میں آخر کچھ تو خوش گوار مناظر ہیں کہ ایسی ضخامت اور دشواریوں کے باوصف اسے قبولیت بلکہ مقبولیت حاصل ہو گئی ہے۔اب تک اس ناول کے متعدد ایڈیشن شائع ہو چکے ہیں اور اگر ایک کتاب کو محض ایک قاری تک محدود تصور کیا جائے جو کسی بھی طرح کم ترین اندازے سے زیادہ نہیں، تب بھی اب تک اس کے ہزاروں قارئین تو موجود ہیں اور یہ سلسلہ روز افزوں ہے کہ ناول کی طلب مسلسل موجود ہے۔

حواشی و حوالہ جات

ا۔ کسی فن پارے کے تفہیم و تجزیے کے کئی طور ہو سکتے ہیں۔ ان میں کے کچھ متن مرکوز طریقے ہیں جنھیں مجموعی طور پر ہیئتی (formalist) کہا جاتا ہے، جن میں نئی تنقید، شکاگو سکول اور پراگ لنگواسٹک سرکل جیسے متنوع تنقیدی رویے شامل ہیں۔ اپنے جزوی تنوعات کے باوصف ان کے ہاں مصنف یا سماجی یا تاریخی پہلوؤں کی بجائے ادبی فن پارے کو تجزیے کا محور بنانے کا چلن مشترک ہے۔ دوسری طرف ساختیاتی تنقید ہمیں دکھاتی ہے کہ ناول محض معنی خلق کرنے کے لیے نشانات کی تخلیق و تنظیم نہیں کرتا، بلکہ یہ ان کے ذریعے معنی سے معمور انسانی دنیا تعمیر کرنے کا کام لیتا ہے۔ ناول کو منظم کرنے والی بنیادی مرسوم (convention) جوناتھن کُلر کی نظر میں دنیا (world) ہے۔ ہم ناول پڑھنے کے دوران میں لفظوں کے ذریعے ایک سماجی دنیا، منفرد کرداروں اور فرد اور سماج کے رشتوں کو بنتا ہوا دیکھتے ہیں۔ کُلر خاص طور پر ناول کی اس معنی سازی کو اہمیت دیتا ہے، جس کے ذریعے دنیا کے درج بالا اجزا پیدا ہو سکیں۔ اس نکتے پر مزید بحث کے لیے دیکھیے: Jonathan Culler, *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature* (Routledge, 2002), 221.

Ottinger, Gwen. 2022. “Responsible Epistemic Innovation: How Combatting Epistemic Injustice Advances Responsible Innovation (and Vice Versa).” *Journal of Responsible Innovation* 10 (1). doi:10.1080/23299460.2022.2054306.

گوِن نے اپنے مضمون میں واضح کیا ہے کہ کس طرح روزمرہ زندگی کے دوران میں تصورات، اقسام اور اعداد و شمار جیسے علمیاتی مصادر وضع ہو رہے ہیں۔ ان علمیاتی اختراعوں کی مدد سے اس نے دکھایا ہے کہ کیسے حاشیے پہ موجود لوگوں کے تجربات کو سمجھا جا سکتا ہے۔ ہمارے لیے اختراع کا یہ تصور یوں اہم ہے کہ ناول کی ہیئت میں نویکلا پن مضمر ہے۔ یہ نیا پن محض کرداروں کے ناموں یا ان کی پیش کی گئی زندگی اور اس کی تفصیلات میں نئے پن سے عبارت نہیں ہے، بلکہ خود کرداروں کی تفہیم اور خصوصاً ناول کے اردگرد موجود خارجی دنیا میں

ان کی پیش کش اور ان کے بارے عمومی سماجی تصورات کو ناولانہ چنوتی دینے تک پھیلا ہوا ہے۔ متنی دنیا کا مشاہدہ ہماری روزمرہ دنیا کی تفہیم بدل سکتا ہے۔ ایسی ادراکی تبدیلیاں علمیاتی اختراعوں کے نتیجے میں رونما ہوتی ہیں۔

۳۔ مرزا اطہر بیگ، غلام باغ (لاہور: سانجھ پبلشرز، ۲۰۰۶)، ۱۸۱۔

۴۔ ایضاً، ۱۸۸۔

۵۔ ایضاً، ۲۹۴۔

۶۔ مظہریات انسانی تجربے کا فلسفہ ہے۔ یہ فلسفہ معنی اور قدر کا منبع انسانی تجربے کو قرار دیتا ہے۔ اسی لیے مظہریات کی روسے فلسفی کا کام تجربے کی وضعوں، خصوصاً شعور، تخیل، دیگر انسانوں سے تعلق، اور سماج اور تاریخ میں انسان کی موجودگی کو بیان کرنا ہے۔ مزید تفصیل کے لیے دیکھیے:

https://www.brown.edu/Departments/Joukowsky_Institute/courses/architecturebodyperformance/1065.html#:~:text=Phenomenology%20is%20a%20philosophy%20of,flow%20of%20the%20lived%20world.

7. James Wood, *How Fiction Works* (New York: Farrar, Straus and Giroux 2008), 9-18

۸۔ مرزا اطہر بیگ، غلام باغ، ۳۲۳۔

۹۔ ایضاً، ۱۴۵۔

۱۰۔ راوی، مصنف نہیں ہوتا، نہ اس کا مثنیٰ ہوتا ہے۔ یہ ایک ناولانہ ٹول ہے، جسے کہانی کہنے کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔ اس کی تین اقسام ہیں، غائب، کردار اور حاضر۔ زیادہ تر ناولوں میں غائب راوی استعمال کیا جاتا ہے، جس کے غیاب سے اکثر قارئین کو مصنف کا دھوکا ہوتا ہے۔ راوی کی اقسام اور ان کے الگ الگ افعال کی تفہیم کے لیے دیکھیے جیمز ووڈ کی محولہ بالا کتاب: James Wood, *How Fiction Works*, 3-8.

۱۱۔ مرزا اطہر بیگ، غلام باغ، ۳۳۱۔

۱۲۔ ایضاً، ۳۵۸۔

۱۳۔ ایضاً، ۲۱۴۔

۱۴۔ ایضاً، ۴۴۸۔

۱۵۔ ایضاً، ۴۶۲۔

۱۶۔ ادغامی تکنیک، کسی خاص لمحے میں مختلف جگہ پر ہونے والے واقعات بیک وقت دکھانا۔ ناول نگار کہانی میں ہونی والی متعدد تبدیلیوں کو مختصر وقت میں دکھانے کے لیے الفاظ یا پیرا گراف کا استعمال کرتا ہے۔ اس تکنیک کا استعمال اب فلموں میں زیادہ ہوتا ہے۔ چینی فکشن میں بھی اس کی مثالیں مل جاتی ہیں۔ مثلاً دیکھیے:

Pingyuan Chen, *The Change of Narrative Modes in Chinese Fiction (1898–1927)* (Singapore: Springer Nature Singapore, 2022), 51.