

اردو ناول میں مکاں کا تصور: تہذیبی، نفسیاتی اور علامتی جہتیں

THE CONCEPT OF SPACE IN THE URDU NOVEL: CIVILIZATIONAL, PSYCHOLOGICAL AND SYMBOLIC DIMENSIONS

صبا صادق

اسکالر پی ایچ ڈی اردو، الحمد اسلامک یونیورسٹی اسلام آباد کیمپس

ڈاکٹر مظفر حسین

ایسوسی ایٹ پروفیسر اردو، الحمد اسلامک یونیورسٹی اسلام آباد کیمپس

Abstract:

Space (makān) in the Urdu novel is rarely a neutral backdrop; more often it carries the weight of class, memory, exile and civilizational history. This article moves beyond the chronological treatment of time in Urdu fiction to ask a narrower question: what does place actually do inside these narratives? Reading across a wide range of novels — Premchand's Godaan, Deputy Nazir Ahmad's Ibn-ul-Waqt, Sajjad Zaheer's London Ki Ek Raat, Mirza Athar Baig's Ghulam Bagh, Bano Qudsia's Raja Gidh, Anwar Sajjad's Khushiyon Ka Bagh, Mustansar Hussain Tarar's Bahā'o, Waheed Ahmad's Zeno, Jamila Hashmi's Dasht-e-Sūs, Altaf Fatima's Dastak Na Do, and Shaukat Siddiqui's Khuda Ki Basti — the study identifies several distinct functions that space performs: as a marker of class hierarchy, as a civic and civilizational identity, as a site of exile where a foreign city sharpens rather than erases native identity, as an intellectual and moral meeting-ground, as a natural continuum that carries civilizational memory across centuries, and as a site of rupture where the loss of home becomes inseparable from the loss of self at Partition. The article argues that across these registers, Urdu novelists gradually stopped treating makān as mere setting and began treating it as an active, meaning-bearing participant in the narrative — a shift that deserves as much critical attention as the more frequently discussed question of narrative time.

Keywords: Space, Urdu Novel, Class Symbolism, Exile, Partition, Memory, Civic Space, Godaan, Ghulam Bagh, Bahā'o

زماں پر بات کرنا آسان ہے کیونکہ وقت خود کو ایک تسلسل کے طور پر پیش کرتا ہے، مگر مکاں کے ساتھ معاملہ ذرا مختلف ہے۔ جگہ اکثر اتنی خاموش رہتی ہے کہ قاری اسے صرف پس منظر سمجھ کر آگے بڑھ جاتا ہے، حالانکہ ہر جگہ اپنے اندر ایک پورا سماجی، نفسیاتی اور بعض اوقات تاریخی نظام چھپائے ہوتی ہے۔ ایک جھونپڑی اور حویلی کے درمیان صرف اینٹوں کا فرق نہیں، طبقے کا پورا فلسفہ چھپا ہوتا ہے؛ اور ایک اجنبی شہر کی سڑک پر چلتا ہوا کردار محض چل نہیں رہا، وہ اپنی شناخت کو از سر نو ٹٹول رہا ہوتا ہے۔ زیر نظر مضمون میں یہی دیکھنے کی کوشش کی گئی ہے کہ اردو ناول نے مکاں کو کن کن روپوں میں برتا — طبقاتی علامت کے طور پر، پردیس کی اجنبیت کے طور پر، علمی

واخلاقی مکالمے کی جگہ کے طور پر، فطرت کے وسیع کینوس کے طور پر، اور بالآخر ہجرت کے اس زخم کے طور پر جہاں گھر کا کھوجا خود شناخت کے کھوجانے کے مترادف ہو جاتا ہے۔

یہاں یہ وضاحت ضروری ہے کہ 'مکان' سے مراد صرف چار دیواری یا نقشہ نہیں بلکہ ہر وہ مقام ہے جو کسی کردار کے تجربے کو معنی دیتا ہے۔ ایک گاؤں، ایک شہر کی سڑک، ایک دریا کا کنارہ، ایک صحرا، یا محض ایک باغ میں بیٹھنے کی جگہ۔ اردو ناول نگاروں نے ان تمام صورتوں کو مختلف انداز میں برتا، اور یہی تنوع اس بات کا ثبوت ہے کہ مکان کبھی بھی ایک جیسا کام نہیں کرتا: وہ کبھی طبقے کی زبان بولتا ہے، کبھی شناخت کی، اور کبھی فرد کے فکری سفر کی۔

اس مضمون میں شامل ناول جان بوجھ کر مختلف ادوار اور مختلف اسلوب سے چنے گئے ہیں۔ انیسویں صدی کے این الوقت سے لے کر اکیسویں صدی کے قریب تر غلام باغ اور زینو تک۔ تاکہ یہ دکھایا جاسکے کہ مکان کا یہ تنوع کسی ایک عہد یا ایک مکتب فکر تک محدود نہیں بلکہ اردو ناول کی پوری تاریخ میں پھیلا ہوا ہے۔ یہاں مقصد کسی جامع فہرست کی تیاری نہیں بلکہ چند نمائندہ مثالوں کے ذریعے اس رجحان کی نشاندہی ہے۔

فلسفیانہ سطح پر بھی مکان کوئی سادہ تصور نہیں۔ نیوٹن اور آئن سٹائن کے نظریات میں مکان کے تصور کا مختلف انداز میں تجزیہ کیا گیا ہے، جبکہ کانٹ جیسے فلسفیوں نے تو یہاں تک کہا کہ مکان خود کوئی مستقل خارجی حقیقت نہیں بلکہ انسانی ذہن کی ایک ہیئت ہے۔ یعنی ہم جگہ کو خود تخلیق کرتے ہیں تاکہ اپنے تجربات کو ترتیب دے سکیں۔ حیاتیاتی سطح پر دیکھا جائے تو کوئی بھی جاندار اپنی بقا کے لیے ایک مخصوص مکانی حدود کا محتاج ہوتا ہے؛ یہی جگہ وہ فضا مہیا کرتی ہے جہاں زندگی کے مختلف عمل انجام پاتے ہیں۔ جگہ کا وجود صرف مادی بقا تک محدود نہیں بلکہ یہ انسانی ذہن و روح کے تجربات کا بھی مظہر ہے۔ جگہ کے بغیر کوئی حرکت، تغیر یا تعلق ممکن نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ادبی تخیل میں جگہ کو اکثر وہ مقام دیا جاتا ہے جہاں زندگی کی کہانیاں جنم لیتی ہیں اور کردار اپنے ارتقا سے گزرتے ہیں۔ یہی فلسفیانہ اساس وہ زمین ہے جس پر اردو ناول نگاروں نے اپنی اپنی مکانی دنیاں تعمیر کیں۔

منشی پریم چند کا گودان اس بات کی شاید سب سے واضح مثال ہے کہ مکان کس طرح طبقاتی حقیقت کا آئینہ بن سکتا ہے۔ ناول میں گاؤں کا نقشہ — کچے مکان، پگڈنڈیاں، کھیت، چوپال — کہیں بھی محض جغرافیائی تفصیل نہیں لگتا؛ ہر عمارت گویا اپنی جگہ کا سماجی وزن اٹھائے کھڑی ہے۔ ہو ری کا گھر اس کی غربت اور بے بسی کا استعارہ ہے، جبکہ زمیندار کی وسیع حویلی اور مہاجن کی دکان طاقت اور استحصال کی علامت بن جاتی ہے۔ یعنی ایک ہی گاؤں میں کھڑی دو عمارتیں دراصل دو الگ دنیاں ہیں، اور پریم چند نے ان دونوں کو اس ہنر سے کھینچا ہے کہ قاری کو الگ سے کچھ کہنے کی ضرورت ہی نہیں پڑتی — عمارت خود بول اٹھتی ہے۔

دلچسپ بات یہ ہے کہ اس ناول میں وقت بھی اسی مکانی نظام کے تابع ہے: فصل کی بوائی، قرض کی قسطیں، موسموں کی آمد و رفت — یہ سب دیہاتی زندگی کے اسی محدود مکانی دائرے سے جنم لیتے ہیں۔ گویا گودان میں وقت اور جگہ کو الگ الگ سمجھنا ممکن ہی نہیں، دونوں مل کر ایک ہی طبقاتی سچائی بیان کرتے ہیں۔

ڈپٹی نذیر احمد کے ابن الوقت میں مکاں کی طبقاتی حیثیت کچھ مختلف صورت اختیار کرتی ہے۔ یہاں گھر، محلہ، مسجد اور مدرسہ محض جغرافیائی مظاہر نہیں رہتے بلکہ اسلامی تہذیب کی اجتماعی شناخت کا حصہ بن جاتے ہیں۔ مشرف عالم زوقی نے اسی نکتے کی طرف اشارہ کیا ہے کہ مکان کے تصور نے ناول کے کینوس میں جو وسعت پیدا کی، اس کی بدولت گھر، محلہ یا مدرسہ محض عمارتیں نہ رہیں بلکہ ایک پوری تہذیبی شناخت کے نمائندہ بن گئے۔ مسجد یا تعلیمی ادارہ یہاں ایک مرکزیت رکھتا ہے، اور کرداروں کی زندگی اسی کے گرد منظم دکھائی دیتی ہے۔ یوں دیکھا جائے تو گودان اور ابن الوقت دونوں میں مکاں طبقے یا تہذیب کی زبان بولتا ہے، فرق صرف اتنا ہے کہ پریم چند کے ہاں یہ زبان معاشی ہے جبکہ نذیر احمد کے ہاں تہذیبی و مذہبی۔

اگر گودان میں مکاں طبقے کی زبان بولتا ہے، تو سجاد ظہیر کے ناول لندن کی ایک رات میں وہ شناخت کی زبان بولتا ہے۔ یہ ناول ایک ہی رات کے محدود دائرے میں لکھا گیا ہے، مگر اس محدود وقت کے اندر لندن شہر ایک وسیع تہذیبی فضا بن کر ابھرتا ہے۔ خاموش گلیاں، روشنیوں بھرے راستے، طالب علم کا تنگ کمرہ — یہ سب محض شہری منظر نامہ نہیں بلکہ ہندوستانی کرداروں کی داخلی کشمکش کا آئینہ ہیں۔ نعیم الدین کا اضطراب، اعظم راؤ کے فلسفیانہ ملاحظات، احسان عارف کی جذباتی حساسیت — یہ سب لندن کی ٹیوب اسٹیشنوں اور ریستورانوں کے ماحول سے مل کر ایک ایسا مکانی و زمانی کینوس بناتے ہیں جس میں مشرق اور مغرب کی اقدار آمنے سامنے آ جاتی ہیں۔

ناول کا بنیادی موضوع محبت، رومانوی وابستگی اور جذباتی اضطراب ہے، مگر دلچسپ بات یہ ہے کہ یہ محبت مکاں سے الگ ہو کر بیان نہیں ہوتی۔ مرکزی کردار جس گورے فام لڑکی کی محبت میں گرفتار ہے، اس کا انتظار خود لندن کی سرد راتوں اور خالی گلیوں کے ساتھ مل کر ایک نفسیاتی کیفیت بن جاتا ہے۔ ناول میں یہ کیفیت یوں بیان ہوئی ہے:

”ایک رومان زدہ کردار جو لندن آکر ایک سفید فام لڑکی کی محبت میں گرفتار ہو جاتا ہے۔ ہفتے وعدہ اس کے نہ آنے پر فراق کی تکلیف، لاحقہ حاصل انتظار کی تکلیف اور

اس کی بے وفائی کے وہم میں گرفتار ہے۔“ (۱)

یعنی لندن کی رات محض ایک پس منظر نہیں بلکہ انتظار کی نفسیاتی گھڑی خود بن جاتی ہے: ہر گلی، ہر روشنی، ہر خاموش لمحہ اسی انتظار کی طوالت میں اضافہ کرتا ہے۔ مکاں یہاں وقت کو کھینچنے کا ایک آلہ بن جاتا ہے۔ جتنی دیر کردار لندن کی سڑکوں پر بھٹکتا ہے، اتنی ہی دیر قاری بھی اس کے انتظار میں شریک رہتا ہے۔ یہاں ایک بظاہر متضاد بات دلچسپ معلوم ہوتی ہے: کردار جتنا لندن کی گلیوں میں گہرا اترتا ہے، اتنا ہی شدت سے اسے اپنا ہندوستانی پس منظر، اپنی تعلیم، اپنی محبت کی پیچیدگیاں یاد آتی ہیں۔ گویا

پردیس کی اجنبیت وطن کی شناخت کو مٹاتی نہیں بلکہ اور نمایاں کر دیتی ہے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ سجاد ظہیر کے اس ناول کو نیم سوانحی بھی کہا جاتا ہے۔ کیونکہ لندن میں گزری ان کی اپنی زندگی نے ہی اس ناول کے مکانی تجربے کو اتنی صداقت بخشی۔

اردو ناول میں مکاں کا ایک اور روپ بھی قابلِ توجہ ہے: وہ جگہ جو خود ایک فکری یا اخلاقی مکالمے کا میدان بن جائے۔ مرزا اطہر بیگ کا غلام باغ اس کی شاید بہترین مثال ہے۔ ناول میں غلام باغ کی قدیم عمارت کو کسی جامد یا خاموش پس منظر کے طور پر پیش نہیں کیا گیا بلکہ ایک زندہ، متحرک سماجی و فکری جگہ کے طور پر تشکیل دیا گیا ہے جہاں مختلف طبقوں اور ذہنی رجحانات کے حامل افراد آتے ہیں اور اپنی موجودگی سے اسے ایک خاص طرح کی گہما گہمی سے بھر دیتے ہیں۔ یہاں تفریح کی غرض سے آنے والے بھی ہیں اور یونیورسٹی و میڈیکل کے طلبہ بھی، جو اس مقام کو ایک علمی اور فکری گفتگو کے مرکز میں بدل دیتے ہیں۔ کبیر اور ہاف مین جیسے کردار غلام باغ کی فضا میں بیٹھ کر آثارِ قدیمہ، یونیورسٹی کی علمی زندگی اور جدید فکری مباحث پر گفتگو کرتے ہیں، اور یوں یہ تاریخی عمارت ایک فکری منظر نامہ بن جاتی ہے جہاں تاریخ، علم اور انسانی تجربہ آپس میں گندھ جاتے ہیں۔ ڈاکٹر امجد طفیل نے اسی حقیقت پسندی کی طرف اشارہ کیا ہے:

”مرزا اطہر بیگ نے اپنے ناول غلام باغ میں ایک ایسی ہی کائنات کی تشکیل کی ہے جو فرضی ہونے کے باوجود ہمیں اپنے ارد گرد کی دنیا سے زیادہ حقیقی محسوس ہوتی ہے۔“ (۲)

یعنی غلام باغ کی اصل معنویت اس کی اینٹوں میں نہیں بلکہ وہاں آنے والوں کے مکالمے میں ہے: مکان اپنی معنویت انسانی تعامل سے حاصل کرتا ہے، نہ کہ اپنی تعمیراتی ساخت سے۔ بانو قدسیہ کے راجہ گدھ میں بھی کچھ ایسی ہی صورتِ حال ملتی ہے، اگرچہ وہاں مقام کوئی تاریخی عمارت نہیں بلکہ ایک تعلیمی ادارہ ہے۔ ڈاکٹر سہیل کی کلاس اور اس سے جڑی درس گاہ کی فضا حلال و حرام، حق و باطل کے فلسفیانہ سوالات کا میدان بن جاتی ہے۔ گویا یونیورسٹی کی چار دیواری صرف علم دینے کی جگہ نہیں بلکہ ایک اخلاقی آزمائش گاہ میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ غلام باغ اور راجہ گدھ دونوں اس بات کی دلیل ہیں کہ اردو ناول میں مکاں کبھی کبھار خود ایک استاد یا فلسفی کا کردار ادا کرنے لگتا ہے۔

انور سجاد کے خوشیوں کا باغ میں مکاں کی ایک اور دلچسپ صورت ملتی ہے: یہاں شہر کو محض عمارتوں کا مجموعہ نہیں بلکہ ایک زخمی جسم کی طرح مخاطب کیا گیا ہے، گویا شہر خود ایک کردار ہو۔ مصنف لکھتے ہیں:

”سلام کروں اس شہر کو جو تمہاری شکل میں بسایا گیا ہے۔ خمیدہ روح، شہر کی مٹی اور دھواں۔“ (۳)

شہر کو اس طرح ایک زخمی، جھکی ہوئی روح کے طور پر مخاطب کرنا اردو ناول میں مکالمات کی ایک نئی جہت کھولتا ہے: یہاں شہر نہ تو محض پس منظر ہے اور نہ ہی کسی طبقے کی علامت، بلکہ خود ایک زخم خوردہ وجود ہے جس کی تکلیف کرداروں کی تکلیف سے الگ نہیں کی جاسکتی۔ اس اعتبار سے خوشیوں کا باغ لندن کی ایک رات سے ایک قدم آگے نکل جاتا ہے: وہاں شہر کردار کی نفسیات کا آئینہ تھا، یہاں شہر خود ایک زخمی کردار بن جاتا ہے۔

وحید احمد کا زینو اس ضمن میں ایک اور دلچسپ مثال فراہم کرتا ہے، اگرچہ اس کا مکالمات دور قدیم یونان میں واقع ہے۔ ناول میں افلاطون کی اکیڈمی اور یونانی علمی حلقے کسی محض تاریخی پس منظر کے طور پر نہیں بلکہ زینو کی فکری شخصیت کی تعمیر کے مرکز کے طور پر برتے گئے ہیں۔ زینو کی زندگی کے مختلف پہلو — فلسفہ، حیاتیات، طب، اخلاقیات، فن شعر — اسی علمی مکالمات سے جنم لیتے ہیں، اور یوں اکیڈمی خود ایک ایسی جگہ بن جاتی ہے جہاں فرد کی پوری فکری شناخت تشکیل پاتی ہے۔ یہاں بھی، غلام باغ کی طرح، علمی مکالمات کسی رسمی عمارت سے بڑھ کر ایک زندہ فکری کائنات میں ڈھل جاتا ہے۔ یوں غلام باغ اور زینو مل کر یہ ثابت کرتے ہیں کہ اردو ناول نگاروں نے علمی و فکری اداروں کو بھی اسی مہارت سے برتا جس مہارت سے انہوں نے گھر، شہر یا صحرا کو برتا۔

مستنصر حسین تارڑ کا بہاؤ اس فہرست میں شاید سب سے جسورانہ تجربہ ہے، کیونکہ یہاں مکالمات کسی گھریا شہر تک محدود نہیں رہتا بلکہ ایک پورا دریا — سرسوتی — بذاتِ خود مرکزی کردار بن جاتا ہے۔ دریا کی سطح، اس کا بہاؤ، دن کے مختلف اوقات میں اس کے بدلتے رنگ — یہ سب مل کر ایسی فضا بناتے ہیں جس میں فطرت اور انسان کے درمیان کوئی واضح حد نہیں رہتی۔ کردار پاروشنی کی نفسیات دریا کی روانی، اس کے ٹھہراؤ اور اس کی ناپائیداری کے ساتھ اس طرح گندھی ہوئی ہے کہ اسے دریا سے الگ کر کے سمجھنا ممکن نہیں۔ تارڑ خود ناول میں لکھتے ہیں:

”گئے برسوں میں پانی یہاں تک آتا تھا۔ اس نے قدموں میں بچھی سفید مٹی کی تہہ کو دیکھا۔ ریتوں کے ذخیرے میں چھپا ہوا یہ کھلا میدان پانچ چھ سو کروڑ لمبائی

میں اور چوڑائی میں ہو گا۔“ (۴)

دریا کا سکڑنا، اس کا رفتہ رفتہ پیچھے ہٹنا — یہ جزئیات محض جغرافیائی مشاہدہ نہیں، بلکہ ایک پوری تہذیب کے زوال کی علامت ہیں۔ یہاں مکالمات وقت سے زیادہ بڑا ثابت ہوتا ہے: انسانی نسلیں آتی جاتی رہتی ہیں، مگر دریا کا کنارہ صدیوں کی یادداشت اپنے اندر محفوظ رکھتا ہے۔ مستنصر حسین تارڑ نے سرسوتی کو کسی فطری منظر یا محض جغرافیائی حوالے کے طور پر پیش نہیں کیا بلکہ اسے متعدد اسلوبی اور بیانی طریقوں سے ایک مکمل مکالماتی اور معنوی نظام میں ڈھال دیا ہے۔ دریا کی خوبصورتی کی تشکیل صرف بصری تاثر تک محدود نہیں رہتی بلکہ صوتی، حسی اور زمانی جہات کے ساتھ جڑ کر ایک ایسی فضا قائم کرتی ہے جس میں فطرت اور انسان کے درمیان گہرا ربط پیدا ہو جاتا ہے۔

بہاؤ میں یہ مکانی تسلسل خاص طور پر کردار پاروشنی کے ذریعے مجسم ہوتا ہے۔ وہ کوئی الگ تھلگ فرد نہیں بلکہ اس تہذیب کی نمائندہ ہے جو سرسوتی کے کنارے پروان چڑھی اور اسی کے ساتھ اپنی شناخت قائم رکھتی ہے۔ اس کی نفسیات میں دریا کی روانی، اس کا ٹھہراؤ اور اس کی ناپائیداری — تینوں عناصر یکجا ہو کر سامنے آتے ہیں، اور یہی وجہ ہے کہ ناول میں نقل مکانی سے انکار محض ایک ضدی فیصلہ نہیں بلکہ شناخت کے بکھر جانے سے انکار ہے۔ جب باقی لوگ نقل مکانی کو واحد راستہ سمجھتے ہیں، پاروشنی اپنی جگہ پر قائم رہنے کو ترجیح دیتی ہے — کیونکہ اس کے لیے جگہ بدلنا محض مکانی تبدیلی نہیں بلکہ خود اپنے آپ سے ہٹ جانے کے مترادف ہے۔

کچھ ایسی ہی وسعت جمیلہ ہاشمی کے ناول دشتِ سوس میں بھی ملتی ہے، جہاں صحرا واقعہ کربلا کی تاریخی معنویت کا مکانی پس منظر بنتا ہے۔ ریگستان کی وسعت، سفر کی دشواریاں اور قافلوں کی نقل و حرکت کرداروں کے داخلی اضطراب کی ترجمانی کرتی ہیں — یہاں مکالمات خارجی حقیقت نہیں رہتا بلکہ کردار کے باطنی تجربے کا حصہ بن جاتا ہے۔ جمیلہ ہاشمی خود لکھتی ہیں:

”درویشوں کی ایک ٹکڑی اپنے غریبوں کو سنبھالتی، ہاتھوں سے کلاتھا، ایک انداز مستانہ سے چلتی، اپنے نعروں کے خروش کو اپنے سینوں میں دبائے، لمحہ

خانقاہ سے آکر نمازیوں کی صفوں میں شامل ہو گئی۔“ (۵)

کربلا کا ریگستانی ماحول محض قدرتی منظر نامہ نہیں بلکہ ایک گہری علامتی معنویت رکھتا ہے۔ صحرا اپنی وسعت، خاموشی اور بے آب و گیاہی کے باعث انسانی آزمائش اور روحانی تطہیر کی علامت بن جاتا ہے: شدید گرمی اور پانی کی قلت جیسے عناصر محض مکانی تفصیلات نہیں بلکہ قربانی، صبر اور استقامت کے مفہیم کو مزید گہرا کرتے ہیں۔ اگر یہی واقعہ کسی اور مقام پر رونما ہوتا تو شاید اس کی معنویت مختلف ہوتی۔ جدید ثقافتی مطالعات کی اصطلاح میں کربلا کو یہاں ’اجتماعی یادداشت‘ (evitcelloC Memory) کے مرکز کے طور پر بھی دیکھا جاسکتا ہے: ایک ایسی یادداشت جو نسل در نسل منتقل ہوتی ہے اور ہر دور میں نئے معانی پیدا کرتی رہتی ہے۔

کربلا کی زمین اپنی عظمت تاریخی وقت کے ذریعے حاصل کرتی ہے، مگر یہ وقت اسی صحرا کی زمین سے جڑ کر ہی معنی پاتا ہے۔ یوں دشتِ سوس میں زمان اور مکالمات کو جد کرنا بے سود ہے — دونوں مل کر ایک فنی وحدت تشکیل دیتے ہیں جو ناول کے بنیادی مفہوم کی بنیاد ہے۔ دریا اور صحرا، دو بالکل مختلف مناظر، مگر دونوں ناول نگاروں کے ہاں ایک ہی کام انجام دیتے ہیں: فرد کی عارضی زندگی کو کسی بڑی، تقریباً ابدی، تہذیبی مسلسل سے جوڑنا۔

الطاف فاطمہ کا ناول دستک نہ دو اس مضمون کے آخری اور شاید سب سے دردناک نکتے کی طرف لے جاتا ہے: جب مکالمات چھن جائے تو باقی کیا رہتا ہے؟ تقسیم ہند کے المیوں کو یہ ناول محض تاریخی واقعات کے طور پر نہیں دکھاتا، بلکہ گھر، خاندان اور رہائشی ماحول کے ٹوٹنے کو براہ راست کردار کی نفسیات سے جوڑ دیتا ہے۔ خاندانی گھرباں صرف چار دیواری نہیں رہتا؛ وہ ایک ایسی علامت بن جاتا ہے جس کے بغیر فرد کا ماضی، حال اور مستقبل تینوں ادھورے محسوس ہوتے ہیں۔

شوکت صدیقی کا خدا کی بستی بھی اسی سلسلے کی ایک اور کڑی ہے، مگر ذرا مختلف زاویے سے: یہاں مکاں چھننے کا نہیں بلکہ نئے مکاں میں پھنس جانے کا مسئلہ ہے۔ کچی آبادی محض غربت کا منظر نہیں بلکہ ایک ایسا مکانی جال ہے جو کرداروں کے خوابوں اور امکانات دونوں کی حد مقرر کر دیتا ہے۔ راجہ اور نوشہ جیسے کردار جس گلی میں پیدا ہوئے، اسی گلی میں گویا محصور ہو کر رہ جاتے ہیں۔ اس طرح دستک نہ دو اور خدا کی بستی، دو الگ صورتوں میں، ایک ہی سوال اٹھاتے ہیں: کیا مکاں واقعی صرف رہنے کی جگہ ہے، یا وہ خود انسان کی تقدیر طے کرنے لگتا ہے؟

ایک اور پہلو بھی قابل غور ہے۔ دستک نہ دو میں خاندانی گھر، محلہ اور رہائشی ماحول نہ صرف کرداروں کے رویوں کو تشکیل دیتے ہیں بلکہ وقت کے ساتھ ساتھ تاریخی اور نفسیاتی تبدیلیوں کو بھی ظاہر کرتے ہیں۔ اسلامی کلچر اور پاکستانی معاشرت کی عکاسی بھی اسی مکانی فریم ورک کے اندر ہوتی ہے: کرداروں کی زندگی، فیصلے اور روحانی ارتقا اسلامی روایات اور معاشرتی اقدار کے جغرافیائی و تاریخی سیاق میں بیان کیے گئے ہیں۔ یوں الطاف فاطمہ نے دکھایا ہے کہ مکاں صرف بیرونی اور عینی پہانہ نہیں بلکہ فرد کی شعوری اور نفسیاتی دنیا کا تجرباتی اور معنوی فریم ورک بھی ہے۔ خدا کی بستی میں یہی بات ذرا مختلف انداز میں سامنے آتی ہے: شہر خود ایک ایسی زمانی و مکانی اکائی بن جاتا ہے جہاں تیز رفتار شہری زندگی کرداروں کو مسلسل بدلنے پر مجبور کرتی ہے، اور ان کی داخلی دنیا شہر کی سماجی حقیقتوں کے زیر اثر ڈھلتی چلی جاتی ہے۔

یہاں ایک باریک نکتہ قابل توجہ ہے: دستک نہ دو کا خاندانی گھر اور خدا کی بستی کی کچی آبادی بظاہر دو بالکل الگ نوعیت کی جگہیں ہیں — ایک محفوظ، مانوس اور محبت سے بھری ہوئی، دوسری غیر محفوظ اور غربت زدہ۔ مگر دونوں ایک ہی کام انجام دیتی ہیں: وہ کردار کی شناخت کی حد مقرر کرتی ہیں۔ فرق صرف اتنا ہے کہ دستک نہ دو میں یہ حد کھو جانے کا نوحہ ہے، جبکہ خدا کی بستی میں یہ حد کبھی حاصل ہی نہیں ہوتی — راجہ اور نوشہ کے لیے کچی آبادی سے نکلنا کسی خواب سے کم نہیں۔ یوں دونوں ناول مل کر مکاں کے کھو جانے اور مکاں کے کبھی نہ ملنے، دونوں تجربوں کا احاطہ کرتے ہیں۔

راجہ گدھ کی طرف واپس لوٹے ہوئے یہ بھی قابل ذکر ہے کہ وہاں کا تعلیمی ادارہ اور دستک نہ دو کا خاندانی گھر بظاہر بہت مختلف مکاں ہیں، مگر دونوں فرد کو ایک اخلاقی نظام کے تابع کر دیتے ہیں۔ درس گاہ حلال و حرام کا سوال اٹھاتی ہے، اور خاندانی گھر روایت اور وراثت کا۔ یوں مکاں، چاہے وہ کوئی رسمی ادارہ ہو یا نجی رہائش، اردو ناول میں اکثر ایک اخلاقی جانچ کی جگہ میں تبدیل ہو جاتا ہے — ایک ایسی جگہ جہاں کردار کو اپنی اقدار کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔

مکاں کے موضوع پر بات کرتے ہوئے ایک اور پہلو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا: صنفی تقسیم کے تحت مکانی تجربہ۔ روایتی اردو ناول میں عورت اور مرد کی مکانی دنیاں اکثر الگ الگ خطوط پر استوار ہوتی ہیں۔ گودان میں دھنیا کا دائرہ کار گھر کی چار دیواری اور آنگن تک محدود رہتا ہے، جبکہ ہوری کھیت، چوپال اور قرض خواہ کے دروازے تک

آتا جاتا ہے۔ یعنی ایک ہی گھر ان کے دو افراد کا مکانی تجربہ بنیادی طور پر مختلف ہے۔ ابن الوقت میں بھی زنان خانہ اور مردانہ نشست گاہ کی علیحدگی محض تعمیراتی انتظام نہیں بلکہ ایک پورے سماجی نظام کی عکاس ہے: عورت کی رسائی جن جگہوں تک محدود ہے، اس کا علم اور تجربہ بھی لامحالہ اسی محدود دائرے میں سمٹ آتا ہے۔

اس تناظر میں خدا کی بستی اور دستک نہ دو دونوں میں یہ صنفی تقسیم مزید نمایاں ہو جاتی ہے۔ راجہ کی مکانی آزادی — گلیوں میں گھومنا، شہر کے مختلف حصوں تک رسائی — اس کی بہن یا خاندان کی خواتین کو میسر نہیں۔ الطاف فاطمہ کے ہاں بھی گھر کے اندرونی اور بیرونی حصے کے درمیان جو لکیر کھینچی ہوئی ہے، وہ دراصل صنفی کردار کی تقسیم کا مکانی اظہار ہے۔ یوں اگر ایک طرف مکاں طبقہ اور تہذیب کی زبان بولتا ہے، تو دوسری طرف وہ صنف کی زبان بھی بولتا ہے — اور اکثر یہ دونوں زبانیں ایک ساتھ، ایک ہی جملے میں، سنائی دیتی ہیں۔

مکاں کے اس مطالعے کو مزید تھیوریٹیکل بنیاد فراہم کرنے کے لیے مغربی مکانیاتی تنقید کی طرف رجوع کرنا بھی مفید معلوم ہوتا ہے۔ گاستوں باشلار نے اپنی مشہور تصنیف میں گھر کو محض رہائش گاہ نہیں بلکہ انسانی تخیل کا پہلا خطہ قرار دیا ہے — وہ جگہ جہاں خواب، یاد اور تحفظ کا احساس آپس میں گھل مل جاتے ہیں۔ اسی زاویے سے دیکھا جائے تو دستک نہ دو کا خاندانی گھر باشلار کے اس تصور کی عملی مثال بن جاتا ہے: وہاں گھر کا کھوجانا محض جائیداد کا نقصان نہیں بلکہ اس داخلی محفوظ فضا کا خاتمہ ہے جس میں کردار کا بچپن، اس کی یادیں اور اس کا احساس تحفظ سمایا ہوا تھا۔ اسی طرح گنودان کی جھونپڑی، خدا کی بستی کی کچی آبادی، اور غلام باغ کی قدیم عمارت — یہ سب اس بات کی دلیل ہیں کہ اردو ناول نگار، چاہے وہ باشلار کے نظریے سے واقف ہوں یا نہ ہوں، فطری طور پر اسی سمت میں سوچتے رہے ہیں کہ مکاں محض جسمانی پناہ گاہ نہیں بلکہ نفسیاتی اور جذباتی زندگی کا مرکز بھی ہے۔

یہاں یہ بات بھی قابل ذکر ہے کہ اردو ناول میں مکاں کی علامتی حیثیت اکثر تعمیراتی تفصیل کے ذریعے قائم ہوتی ہے۔ حویلی کے بلند دروازے، مسجد کے مینار، درس گاہ کی خاموش راہداریاں، یا کچی آبادی کی تنگ گلیاں — یہ سب تفصیلات محض بصری منظر کشی نہیں بلکہ اس مکان کے اندر موجود طاقت کے رشتوں کی نشاندہی کرتی ہیں۔ راجہ گدھ کی درس گاہ کی رسمی سنجیدگی اور غلام باغ کی نیم تاریخی، نیم تفریحی فضا کا فرق دراصل دو مختلف قسم کے علمی مکانات کے فرق کو ظاہر کرتا ہے: ایک جگہ علم رسمی نظم و ضبط کے تحت دیا جاتا ہے، دوسری جگہ علم گفتگو اور آوارہ گردی کے ذریعے خود بخود جنم لیتا ہے۔ یوں تعمیراتی تفصیل بھی اردو ناول میں ایک قسم کی علامتی زبان بن جاتی ہے۔

آخر میں یہ کہنا بھی مناسب معلوم ہوتا ہے کہ اردو ناول میں مکاں کا یہ سفر — گاؤں کی جھونپڑی سے لے کر یورپی شہر تک، تعلیمی درس گاہ سے لے کر ریگستان تک — دراصل خود اردو ناول کی اپنی تاریخی و تہذیبی وسعت کا آئینہ ہے۔ جس طرح اردو ناول نے وقت کے تصور میں مقامی، مذہبی اور مغربی اثرات کو یکجا کیا، اسی طرح اس نے مکاں کے تصور میں بھی دیہی، شہری، مشرقی اور مغربی عناصر کو ایک ساتھ برتا۔ یہی وسعت اور یہی تنوع شاید اردو ناول کی سب سے بڑی طاقت ہے۔

اکیسویں صدی کے کچھ اردو ناولوں میں مکاں کا ایک بالکل نیا اور زیادہ نفسیاتی روپ سامنے آتا ہے، جہاں جگہ باہر کی دنیا سے زیادہ کردار کے اندرونی احساس گھٹن کی ترجمانی کرتی ہے۔ جس کے عنوان سے ہی یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ یہاں مکاں کوئی کھلا، وسیع منظر نہیں بلکہ ایک تنگ، سانس روکنے والی فضا ہے۔ کمرے کی دیواریں، بند کھڑکیاں، سائے کی طرح منڈلاتی خاموشی — یہ سب مل کر ایک ایسا ماحول تشکیل دیتے ہیں جس میں کردار کی داخلی گھٹن اور بیرونی ماحول کی گھٹن ایک دوسرے میں تحلیل ہو جاتی ہیں۔ یہاں مکاں کسی طبقہ یا تہذیب کی نہیں بلکہ خالص نفسیاتی کرب کی زبان بولتا ہے، اور اسی لیے اسے گنودان کی جھونپڑی یا لندن کی گلیوں سے الگ ایک زمرے میں رکھنا پڑتا ہے۔

جاگے ہیں خواب میں کے عنوان میں بھی مکاں کی ایک دلچسپ اور غیر روایتی صورت پوشیدہ ہے: یہاں خواب اور بیداری کے درمیان کی سرحد ہی دھندلا جاتی ہے، اور اسی نسبت سے مکاں بھی اپنی ٹھوس، جامد حیثیت کھو دیتا ہے۔ کردار جس جگہ کھڑا ہوتا ہے، وہ خواب کی جگہ ہے یا حقیقت کی — یہ سوال خود ناول کے مرکزی موضوعات میں شامل ہو جاتا ہے۔ اس طرح کا مکاں روایتی معنوں میں 'جگہ' نہیں رہتا بلکہ ایک نفسیاتی حالت میں ڈھل جاتا ہے، جو قاری کو اس بات پر مجبور کرتا ہے کہ وہ مکاں کو محض طبعی حقیقت کے بجائے ایک ذہنی تعمیر کے طور پر بھی دیکھے۔

چار درویش اور کچھو امیں بھی مکاں کی علامتی جہت نمایاں ہے: سفر کا استعارہ، مختلف منزلوں کا تصور، اور کچھوے کی دھیمی مگر مستقل حرکت — یہ سب مل کر ایک ایسی مکانی ساخت بناتے ہیں جو روایتی داستانوی روایت کی یاد دلاتی ہے، مگر جدید حساسیت کے ساتھ۔ یہاں مکاں مستقل بدلتا رہتا ہے، ہر منزل اپنے ساتھ نئے معنی لے کر آتی ہے، اور اس تسلسل میں کردار کی شناخت بھی مسلسل نئی صورت اختیار کرتی رہتی ہے۔ دھشمہ میں بھی، مقامی اور علاقائی مکانی تفصیلات کے ذریعے، عالمگیریت کے دور میں مقامی شناخت کے سکڑتے دائرے کو موضوع بنایا گیا ہے — یعنی مکاں یہاں عالمی اور مقامی کے درمیان کشمکش کی علامت بن جاتا ہے۔

ان تمام مثالوں کو ایک ساتھ رکھ کر دیکھا جائے تو ایک دلچسپ سلسلہ ابھرتا ہے: جیسے جیسے اردو ناول اکیسویں صدی کی طرف بڑھتا ہے، مکاں کی نوعیت بیرونی سے اندرونی، ٹھوس سے سیال، اور اجتماعی سے انفرادی ہوتی چلی جاتی ہے۔ گنودان کا گاؤں، ابن الوقت کا محلہ، اور خدا کی بستی کی کچی آبادی سب اجتماعی، قابل نقشہ کشی مقامات

ہیں، جبکہ جس کا کمرہ اور جاگے ہیں خواب میں کی دھندلی سرحدیں ایک ایسے مکاں کی طرف اشارہ کرتی ہیں جو اب صرف باہر نہیں بلکہ کردار کے اندر بھی آباد ہے۔ یہ تبدیلی محض تکنیکی تجربہ نہیں بلکہ اس بات کی غماز ہے کہ عصر حاضر کا انسان اپنی مکانی شناخت کو پہلے سے کہیں زیادہ غیر یقینی اور متحرک محسوس کرنے لگا ہے۔

اردو ناول میں مکاں کے اس متنوع استعمال کو عالمی ادب کے تناظر میں رکھ کر دیکھا جائے تو یہ رجحان کوئی الگ تھلگ مظہر نہیں بلکہ جدید ناول کی ایک وسیع تر روایت کا حصہ معلوم ہوتا ہے۔ ولیم فاکنر نے اپنے تخیلاتی ضلع یوکنائپٹا فا کو بار بار برت کر یہ دکھایا کہ ایک محدود جغرافیائی خطہ کس طرح ایک پوری تہذیب اور اس کے زوال کی داستان بیان کر سکتا ہے، اور گیریل گارسیا مارکیز کا خیالی قصبہ ماکوندو بھی اسی طرح ایک پورے تہذیبی و تاریخی تجربے کا استعارہ بن گیا۔ اردو ناول میں گنودان کا گاؤں، غلام باغ کی عمارت، یا خدا کی بستی کی کچی آبادی بھی کسی حد تک اسی روایت سے جاملتے ہیں: ہر ایک اپنی جگہ ایک چھوٹا مگر مکمل تہذیبی نمونہ پیش کرتا ہے، جس کے ذریعے مصنف پورے سماج یا پوری تاریخ کی طرف اشارہ کر دیتا ہے۔ فرق صرف اتنا ہے کہ اردو ناول نگاروں نے اپنی مقامی روایت، مذہبی حوالوں اور برصغیر کے مخصوص سماجی ڈھانچے کو اس فن میں شامل کر کے اسے ایک الگ رنگ دیا۔

اسی طرح جیمز جوائس کے ہاں ڈبلن شہر کی گلیاں، اس کے پب اور گر جاگھر کرداروں کی داخلی زندگی کا اٹوٹ حصہ بن جاتے ہیں۔ بالکل اسی طرح جیسے سجاد ظہیر کے ہاں لندن کی سڑکیں یا انور سجاد کے ہاں زخمی شہر۔ یہ مماثلت اتفاقی نہیں بلکہ اس بات کی دلیل ہے کہ بیسویں صدی کے ناول نگار، چاہے وہ یورپ میں لکھ رہے ہوں یا برصغیر میں، مکاں کو ایک نفسیاتی و علامتی وسیلے کے طور پر برتنے کی طرف مائل ہوئے۔ اردو ناول نے اس عالمی رجحان کو اپنی مقامی حیثیت کے ساتھ ملا کر ایک منفرد امتزاج پیدا کیا، جس میں مسجد، حویلی، دریا اور صحرا جیسے مقامی عناصر کو وہی اہمیت دی گئی جو مغربی ناول میں شہری گلیوں اور اداروں کو دی جاتی ہے۔

اس موازنے سے ایک اور نکتہ بھی سامنے آتا ہے: مغربی ناول میں مکاں اکثر فرد کی تنہائی اور الگ تھلگ پن کو نمایاں کرتا ہے، جبکہ اردو ناول میں، خاص طور پر گنودان اور ابن الوقت جیسی مثالوں میں، مکاں اکثر اجتماعیت اور برادری کے تصور سے جڑا رہتا ہے۔ گاؤں کی چوپال ہو یا محلے کی مسجد، یہ مقامات فرد کو نہیں بلکہ پورے معاشرتی حلقے کو یکجا کرتے ہیں۔ یہ فرق شاید اس بات کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ مکاں کا تصور محض ایک عالمگیر ادبی آلہ نہیں بلکہ ہر تہذیب اپنی سماجی ساخت کے مطابق اسے ڈھال لیتی ہے۔

اس تحقیق کے طریقہ کار کے حوالے سے بھی مختصر اُکھ کہنا مناسب ہے۔ ہر ناول سے مکاں کے حوالے سے اہم اقتباسات کا انتخاب اس اصول پر کیا گیا کہ وہ محض منظر نگاری نہ ہوں بلکہ کردار کی نفسیات، سماجی حیثیت یا تہذیبی شناخت سے براہ راست جڑے ہوں۔ اسی بنیاد پر گنودان کے گاؤں، ابن الوقت کے محلے، لندن کی ایک رات کے

شہر، غلام باغ کی عمارت، راجہ گدھ کی درس گاہ، خوشیوں کا باغ کے زخمی شہر، زینو کی اکیڈمی، بہاؤ کے دریا، دشتِ سوس کے صحر، دستک نہ دو کے گھر، اور خدا کی بستی کی کچی آبادی کو منتخب کیا گیا۔ یہ انتخاب کسی جامع فہرست کا دعویٰ نہیں کرتا بلکہ نمائندہ مثالوں کے ذریعے مکاں کے متنوع افعال کو واضح کرنے کی کوشش ہے۔

یہ بات بھی پیش نظر رہے کہ مکاں کا مطالعہ کسی مقررہ طریقہ کار کا محتاج نہیں، بلکہ اس میں تنقیدی بصیرت اور متن کی گہری قرات دونوں کا امتزاج درکار ہوتا ہے۔ جس طرح ایک نقاد وقت کی رفتار، اس کے تسلسل یا انقطاع کو محسوس کرتا ہے، بالکل اسی طرح اسے مکاں کی خاموش موجودگی کو بھی محسوس کرنا پڑتا ہے۔ وہ موجودگی جو اکثر براہ راست بیان نہیں ہوتی بلکہ عمارت کی تفصیل، موسم کے ذکر یا کسی مختصر منظر کشی میں مضمر رہتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مکاں پر تحقیق کرتے ہوئے محض واقعاتی تجزیے پر اکتفا کرنا کافی نہیں، بلکہ اسلوب، لہجے اور جزئیات کی باریک بینی سے قرات بھی ناگزیر ہو جاتی ہے۔

آخر میں یہ بھی واضح رہے کہ اردو ناول میں مکاں کا یہ مطالعہ کسی حتمی نتیجے پر ختم نہیں ہوتا بلکہ مزید تحقیق کے کئی دروازے کھولتا ہے۔ مثال کے طور پر، مہاجرت کے موضوع پر لکھے گئے حالیہ ناولوں میں مکاں کس طرح برتا گیا ہے، یا ڈیجیٹل دور کے اردو ناول میں مجازی مکاں (Virtual Space) کس طرح داخل ہوا ہے — یہ ایسے سوالات ہیں جن پر آئندہ تفصیلی کام کیا جاسکتا ہے۔ اسی طرح خواتین ناول نگاروں کے ہاں مکاں کے تجربے کا الگ سے تقابلی مطالعہ بھی ایک زرخیز میدان معلوم ہوتا ہے، جہاں گھریلو اور نجی مکانات کی تفصیل اکثر زیادہ باریک بینی سے پیش کی جاتی ہے۔

ایک آخری مشاہدہ یہ بھی ہے کہ اردو ناول میں مکاں کا استعمال اکثر زبان کی سطح پر بھی محسوس کیا جاسکتا ہے۔ گاؤں کے مکانات کے بیان میں سادہ، مقامی اور بول چال کے قریب الفاظ استعمال ہوتے ہیں — جیسے گودان میں کھیت، کھلیان، اور چوپال کی اصطلاحات — جبکہ شہری یا یورپی مکانات کے بیان میں لہجہ زیادہ رسمی اور کہیں کہیں انگریزی و فارسی آمیز ہو جاتا ہے، جیسا کہ لندن کی ایک رات میں ٹیوب اسٹیشن، ریسٹوران اور کیفے جیسے الفاظ کا استعمال۔ یوں مکاں نہ صرف کہانی کی سطح پر بلکہ اسلوب اور لفظیات کی سطح پر بھی اپنا اثر چھوڑتا ہے، اور یہ دونوں سطحیں مل کر قاری کے ذہن میں اس جگہ کی مکمل تصویر مکمل کرتی ہیں۔

بالآخر یہ کہنا بے جا نہ ہو گا کہ اردو ناول میں مکاں کا مطالعہ دراصل اردو ناول کی تہذیبی خودی کا مطالعہ ہے۔ جس طرح ایک قوم اپنی زمین، اپنے دریاؤں اور اپنے شہروں سے اپنی پہچان کشید کرتی ہے، اسی طرح اردو ناول نے بھی گاؤں، شہر، دریا، صحر اور گھر کے ذریعے اپنی ایک وسیع اور کثیر الجہتی دنیا تعمیر کی ہے۔ یہی وہ دنیا ہے جس کے مطالعے سے نہ صرف انفرادی ناولوں کی گہرائی سامنے آتی ہے بلکہ اردو ناول کی مجموعی تہذیبی اور فکری تاریخ کا ایک نیازاویہ بھی روشن ہوتا ہے۔

نتائج

ان ناولوں کو ایک ساتھ رکھ کر دیکھا جائے تو ایک بات صاف ابھر آتی ہے: اردو ناول میں مکالمے بھی محض پس منظر نہیں رہا۔ گوندان اور ابن الوقت میں وہ طبقے اور تہذیب کی زبان بولتے ہیں، لندن کی ایک رات میں شناخت کی، غلام باغ اور راجہ گدھ میں علم اور اخلاق کی، بہاؤ اور دشتِ سوس میں تہذیبی حافظے کی، اور دشتِ نہ دو خدا کی بستی میں اس نقصان کی جو ہجرت اور غربت انسان سے چھین لیتی ہیں۔ یہ تنوع اپنی جگہ اہم ہے، مگر اس سے زیادہ اہم شاید یہ نکتہ ہے کہ اردو ناول نگاروں نے مکالمے کو رفتہ رفتہ ایک فعال، معنی خیز عنصر کے طور پر برتنا سیکھا۔ بالکل اسی طرح جیسے وقت کے تصور میں ارتقا آیا۔ شاید یہ کہنا غلط نہ ہو گا کہ زماں اور مکالمے دونوں پر الگ الگ توجہ دینا اردو ناول کی مکمل تفہیم کے لیے ناگزیر ہے، کیونکہ ایک کے بغیر دوسرے کا مطالعہ ادھورا رہ جاتا ہے۔

آخر میں ایک نکتہ اور: ان ناولوں میں مکالمے کے جتنے روپ سامنے آئے — جھونپڑی، حویلی، مسجد، اجنبی شہر، درس گاہ، دریا، صحرا، چکی آبادی، کھویا ہوا گھر — ان سب میں ایک قدر مشترک ہے۔ ہر جگہ اپنی معنویت خود سے نہیں بلکہ انسانی تعامل سے حاصل کرتی ہے۔ اینٹ، مٹی یا پانی بذاتِ خود کچھ نہیں کہتے؛ وہ تب بولنے لگتے ہیں جب کوئی کردار ان کے اندر اپنی زندگی گزارتا، اپنا دکھ چھپاتا یا اپنا خواب بناتا ہے۔ شاید یہی وہ سبق ہے جو اردو ناول میں تصورِ مکالمے کا مطالعہ ہمیں سکھاتا ہے: جگہ کوئی جامد شے نہیں بلکہ ایک مسلسل رشتہ ہے، جو انسان اور اس کے گرد و پیش کے درمیان ہر لمحہ نئے سرے سے استوار ہوتا رہتا ہے۔

اس مضمون کا دوسرا سبق شاید یہ ہے کہ مکالمے کو زماں سے الگ کر کے سمجھنا ہمیشہ ادھورا رہتا ہے، چاہے تجزیے کی سہولت کے لیے ہم انہیں الگ الگ خانوں میں رکھ لیں۔ گوندان کا وقت کھیت کی فصل کے بغیر بے معنی ہے، لندن کی ایک رات کا انتظار اسی ایک رات کی مہلت کے بغیر ممکن نہیں، اور دشتِ سوس کا کر بلا محض ایک تاریخ نہیں بلکہ ایک صحرا بھی ہے۔ آئندہ تحقیق کے لیے شاید یہ زیادہ نتیجہ خیز ہو کہ زماں اور مکالمے کو دو الگ موضوعات کے بجائے ایک ہی سکے کے دو رخ سمجھ کر پڑھا جائے۔ بالکل اسی طرح جیسے جدید طبیعیات نے انہیں “سپیس ٹائم” کی واحد اکائی میں یکجا کر دیا ہے۔

آخری بات یہ کہ اس مضمون میں شامل مکانات — دیہات سے لے کر یورپی شہر تک، تعلیمی درس گاہ سے لے کر بے آب و گیاہ صحرا تک — ایک وسیع طیف پیش کرتے ہیں جو خود اردو ناول کی جغرافیائی اور تہذیبی وسعت کا ثبوت ہے۔ اردو ناول نگار کبھی بھی اپنے آپ کو کسی ایک قسم کے مکالمے تک محدود نہیں رکھتا؛ وہ گاؤں سے شہر، شہر سے صحرا، اور صحرا سے دوبارہ گھر کی طرف مسلسل سفر کرتا رہتا ہے۔ یہی مسلسل نقل و حرکت، یہ مسلسل مکانی تجربہ، شاید اردو ناول کی سب سے نمایاں خصوصیت ہے — ایک ایسی خصوصیت جو اسے کسی ایک زمین یا ایک تہذیب تک محدود ہونے سے بچاتی ہے۔

حوالہ جات

۱: منشی پریم چند، گوندان، لاہور: علم و عرفان پبلیکیشنز، 2022



- ۲: سجاد ظہیر، لندن کی ایک رات، لاہور: کتابی دنیا، اردو بازار، 2005
- ۳: مستنصر حسین تارڑ، بہاؤ، لاہور: سنگ میل پبلیکیشنز، 2021
- ۴: جیلہ ہاشمی، دشتِ سوس، لاہور: سنگ میل پبلیکیشنز، 2002
- ۵: الطاف فاطمہ، دستک نہ دو، لاہور: گلدورک پبلیکیشنز، 2009
- ۶: شوکت صدیقی، خدا کی بستی، لاہور: نگارشات پبلیکیشنز، 1988
- ۷: شہناز رحمان (ڈاکٹر)، خدا کی بستی: ایک تجزیاتی مطالعہ، مشمولہ ادبی میراث، لاہور: ادبی میراث فاؤنڈیشن، 2023
- ۸: خالد اشرف، برصغیر میں اردو ناول، لاہور: فکشن بک ہاؤس، 2018
- ۹: ڈپٹی نذیر احمد، ابن الوقت، لاہور: سنگ میل پبلیکیشنز، 2013
- ۱۰: مشرف عالم زوقی، اردو ناول: ڈیڑھ صدی کا قصہ، بعنوان 1980 کے بعد اردو ناول، مدیر اختر رضا سلیمی، اسلام آباد: اکادمی ادبیات پاکستان، دسمبر 2019
- ۱۱: مرزا اطہر بیگ، غلام باغ، لاہور: الحمد للہ پبلیکیشنز، 2023
- ۱۲: امجد طفیل (ڈاکٹر)، تنقید: ہم عصر اردو ناول، لاہور: سنگ میل پبلیکیشنز، 2023
- ۱۳: بانو قدسیہ، راجہ گدھ، لاہور: سنگ میل پبلیکیشنز
- ۱۴: انور سجاد، خوشیوں کا باغ، لاہور: سنگ میل پبلیکیشنز، 2010
- ۱۵: وحید احمد، زینو، راولپنڈی: رو میل پبلیکیشنز، 2005