داستان کا فن

اطہر پرویز

اُردو گھر ○ علی گڑھ

داستان کا فن

اطہر پرویز

اُردو گھر، علی گڑھ

جملہ حقوق بحق ناشر محفوظ

Dastan Ka Fan

Athar Parvez

نام کتاب : داستان کا فن

مصنف : اطہر پرویز

اشاعت : ۲۰۱۰ء

قیمت : ۲۰۰ روپے

کمپوزنگ : مشکوٰۃ کمپوٹرس، نزد سلیمان ہال، علی گڑھ، 9897674550

مطبع : ایم. کے. آفسٹ پریس، دہلی

ناشر : اُردو گھر، علی گڑھ

تقسیم کار : ایجوکیشنل بک ہاؤس، شمشاد مارکیٹ، علی گڑھ

فہرست مضامین

صفحہ

☆ داستان کیوں اور کیسے؟ ۴

☆ داستان کے فنی لوازم ۳۰

☆ داستانوں کے مافوق الفطرت عناصر ۵۲

☆ داستانوں میں کردار نگاری ۸۰

☆ داستانوں میں ہندستانی تہذیب و معاشرت کے عناصر ۱۰۷

☆ داستانوں میں جزئیات نگاری اور زندگی کی پیش کش کا تصور ۱۳۳

☆ داستانوں میں مختلف اسالیب بیان ۱۵۹

☆ داستانوں میں اقدارِ انسانی کا تصور ۱۸۵

پہلا باب

داستان کیوں اور کیسے؟

ادب کے بارے میں جہاں بہت سی باتیں کہی جاتی ہیں وہاں ایک بات یہ بھی کہتے ہیں کہ اس میں اپنے عہد کی روح چھپی ہوئی ہوتی ہے۔ جب ہم عہد کی بات کرتے ہیں تو یہ بات بھی یاد رکھنا چاہیے کہ ہر عہد اپنے ماضی کی بنیادوں پر کھڑا رہتا ہے۔ یہ اور بات ہے کہ یہ ماضی دکھائی نہیں دیتا لیکن بنیادیں بھی تو نظر نہیں آتیں۔ ماضی اور حال ایک دوسرے سے اس طرح گھل مل جاتے ہیں کہ ان میں تمیز کرنا مشکل ہو جاتا ہے۔ زمانہ حال اس لحاظ سے دلچسپ ہوتا ہے کہ جہاں اس کی گود میں ماضی ہوتا ہے وہاں اس کے بطن میں مستقبل بھی پرورش پاتا ہے۔ گویا ہر حال اپنی جگہ پر اکائی ہوتے ہوئے بھی ماضی اور مستقبل کے سروں کو جوڑتا ہے۔ اس لیے حال کا تجزیہ اسی وقت ہو سکتا ہے جب ہم ماضی کے جھروکے میں جھانک کر دیکھ سکیں۔ انسان تاریخ سے پہلے بھی دنیا میں تھا، لیکن وہ ایسے اندھیرے میں تھا جہاں کی کوئی جھلک ہمیں نظر نہیں آتی۔ اس پر تاریخ نے ایک پردہ ڈال دیا ہے۔ لیکن وہ اس اندھیرے سے نکلنے کے لیے برابر ہاتھ پاؤں مارتا رہا ہے۔ وہ اندھیرے سے ڈرتا تھا، اور تنہائی محسوس کرتا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ اس نے قبیلے بنائے اور انھیں ایک سماج کی شکل دی اور پھر معاشی پیداوار کے وہ طریقے اپنائے جس سے نہ صرف اس کا بلکہ پورے سماج کا بھلا ہو۔ اس زمانے میں وہ توہمات کا شکار بھی ہوا۔ عقائد اور مذاہب نے اس پر سایہ ڈالا۔ اس نے گروہوں اور قبیلوں کو قوموں اور تہذیبوں کی شکل میں منتقل کیا۔ ہاں مگر ایک چیز جو اپنی جگہ پر رہی، وہ بقول ہربرٹ ریڈ ''اس کا جمالیاتی احساس تھا جو جنسی جذبے کی طرح جوں کا توں قائم رہا''۔ اور یہی تھا جو فن کا محرک تھا۔ ہربرٹ ریڈ لکھتا ہے:

"For the essential nature of art is not given to it by a civilization or a religion but is an indefeasible faculty of man himself--a certain disposition of sensation and intuition which impels him to shape things in proportion and rythim to endow his words and symbols with everlasting wonder and enchantment."[1]

ابتدائی انسان، ان محسوسات کو تخیل کی نگاہوں سے دیکھتا تھا۔ لیکن یہ تخیل بے سروپا نہ ہوتا، اس میں صداقت چھپی ہوتی، گرچہ اس صداقت کو تخیل نے تہ در تہ چھپا دیا ہوتا۔ لیکن اگر ہم ان تہوں کو کھولیں تو ہمیں وہ صداقت مل جائے گی، جس نے تخیل کا سہارا لے کر بات کو کہیں سے کہیں پہنچا دیا ہے۔ دراصل تخیل ہی تخلیق میں مدد و معاون ثابت ہوتا ہے۔ تخلیقی ادبیات کی ایک اہم خصوصیت تصور اور تخیل کی رنگ آمیزی ہے۔ اس اصول کے مطابق یہ ضروری ہے کہ موجودات عالم کے ذہنی پہلو کو جمالیاتی نقطۂ نظر سے مصنف اپنے الفاظ میں ظاہر کرے۔ مسرت بہم پہنچانا تخلیقی ادب کا اہم وصف ہے جو تخیل کی رنگ آمیزی اور جمالیات کے اثر اندازی سے حاصل ہوسکتا ہے۔ ایسے تخلیق کے نقوش ہم کو قصوں اور داستانوں میں ملتے ہیں کیونکہ ان میں خواب و خیال کی دنیا بھی تھی اور انسانی تخیل کی اُڑان بھی، جو کبھی ستاروں کو چھو لینا چاہتا تھا تو کبھی پاتال پر بھی اپنے نقش قدم چھوڑنا چاہتا ہے۔ یہ انسانی تہذیب کے اوائل کے تحیر کی بہترین مثال ہے۔ گیٹے کے قول کے مطابق ''فن کی انتہا حیرت ہے''۔ انسان اپنے تخیل کی بنا پر بڑی امتیازی حیثیت رکھتا ہے۔ وہ اپنے تخیل کی بنا پر وہاں تک پرواز کرنا چاہتا ہے جہاں پر خود

---

1. Art and Society --- By Herbert Read, p. 26)

اس کے پر جلتے ہیں۔ وہ اپنی خواہشوں کو تصویروں میں ڈھال لیتا ہے اور زندگی میں جو کچھ حاصل نہیں کر سکتا، اسے خواب و خیال کی دنیا میں حاصل کرنا چاہتا ہے۔ خوابوں کی نفسیات کے بارے میں یہ بات کہی گئی ہے کہ وہ آرزوئیں جنھیں ہم دن کی روشنی میں حاصل نہیں کر سکتے، انھیں خوابوں کے دھندلکے میں پاتے ہیں۔ گویا انسان اپنے مقاصد کے حصول میں کسی طرح مایوس نہیں ہوتا۔ اب اس زمانے کا مطالعہ کریں جب انسان اپنے آپ کو فطرت کے سامنے بے دست و پا محسوس کرتا تھا۔ وہ غاروں کی تاریکی میں زہریلے کیڑوں کے کاٹنے سے ختم ہو جاتا اور اس کو یہ نہ معلوم ہو سکتا کہ کس نے اس کی جان لی۔ وہ دوبارہ غار میں سوتا اور اگلی رات پھر ایک آدمی کی جان چلی جاتی۔ اب وہ غار سے باہر نکل کر سوتا اور یہاں کوئی درندہ ایک آدمی کو نہ صرف مارتا بلکہ اس کی لاش کو بھی اٹھا لیتا۔ یہ ان دیکھے دشمن انسان کی زندگی کے لیے ایک مسئلہ بن گئے۔ بالآخر وہ یہ سوچنے پر مجبور ہوا کہ یہ کوئی مافوق الفطرت طاقت ہے جو اس کے پیچھے پڑی ہوئی ہے اور اس کا مقابلہ کرنا ضروری ہے۔ اسی طرح توہم پرستی وجود میں آئی۔ ڈاکٹر گیان چند لکھتے ہیں:

> ''وحشی دماغ سے فوق فطرت کیوں پیدا ہوا۔ اس کا محدود علم سبب اور نتیجے کے اٹل قانون سے واقف نہ تھا۔ وہ کسی بھی بے ربط واقعے کو، دوسرے واقعے کا سبب مان لیتا تھا۔ اس کے لیے تقدم زمانی کافی تھا۔ ایک شخص کے آگے سے بلی راستہ کاٹ کر نکل گئی۔ بلّی کو اس کا سبب مان کر اس کے سر الزام تھوپ دیا۔ توہمات اور شکوک نے معمولی کو غیر معمولی بنا دیا۔ ہر چیز پُر اسرار اور غیبی ہو گئی تھی۔''[1]

ادھر انسان کے سامنے ایک بڑا مسئلہ یہ تھا کہ وہ اپنی بنیادی ضرورت یعنی غذا

---

[1] اردو کی نثری داستانیں، مطبوعہ انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی، ص ۳

کو کسی طرح حاصل کرے، اور اس عمل میں اس کو زندگی کو خطرے میں ڈالنا پڑتا تھا۔ وہ جنگل میں رہتا، جانوروں کا شکار کرتا اور کبھی خود ان کا شکار ہوتا اور جب ان سے بچ جاتا تو موسموں کے تغیرات کے سامنے اس کا بس نہ چلتا۔ دریا اور پہاڑ اس کے سامنے رکاوٹ بن جاتے۔ نتیجہ یہ ہوا کہ وہ جسمانی طور پر ان پر فتح پانے کی فکر میں دن رات لگا رہتا، تیر کمان بناتا، پہیا ایجاد کرتا، لیکن دوسری جانب وہ اپنے خوابوں کے محل بناتا، جن چیزوں کو حاصل کرنا چاہتا تھا ان کی تکمیل اپنے خوابوں میں کرتا، ان آرزوؤں کے سپنے دیکھتا۔ وہ دیکھتا کہ شکار کے پیچھے دوڑ رہا ہے۔ زخمی پرندہ اس کے ہاتھ میں آنے ہی والا ہے کہ سامنے دریا آ گیا اور پرندہ دوسرے کنارے پر پہنچ گیا۔ وہ دوڑ کر ایک پیڑ کی چھال کو اپنے پاؤں پر رگڑتا اور دریا پر چلنے لگتا اور دوسرے کنارے پر پہنچ کر اپنے شکار کو پالیتا۔ وہ خوابوں میں آسمانوں پر اڑتا۔ اور پہاڑوں اور سمندروں کو پار کر لیتا۔ وہ ایسے سرمے پالیتا کہ جن کو آنکھوں میں لگا کر وہ زمین کے سینے میں جھانک کر ان خزانوں کو دیکھ لیتا جو زمین میں چھپے ہوئے تھے۔ وہ ایسی ٹوپی پالیتا کہ وہ جب چاہتا دشمن کی نظر سے اپنے آپ کو چھپا لیتا۔ وہ ہر ایک کو دیکھ لیتا لیکن اس کو کوئی نہ دیکھ پاتا۔ گویا وہ اس طرح اپنے خوابوں میں ان ارضی و سماوی طاقتوں پر فتح حاصل کر لیتا۔ جہاں زندگی کی حقیقتوں میں اسے وقتی طور پر کوئی کامیابی حاصل نہیں ہوئی، وہاں وہ اپنے خوابوں میں ان حسرتوں کی تکمیل دیکھتا اور اپنے آپ کو فاتح محسوس کرتا اور یہ خواب داستانوں میں ڈھل جاتے۔ جن طاقتوں کے سامنے وہ اپنے آپ کو بے بس پاتا وہ داستانوں میں انھیں پسپا کرتا اور بقول ممتاز حسین:

> ''جن چیزوں کی آرزو میں مرتا، ان کی تحصیل کے خواب انھیں کہانیوں میں دیکھتا۔ زندگی کے سفر کے نشیب و فراز میں جو کٹھنائیاں پیش آتی تھیں، ان سے مقابلے اور ان کو اپنے حالات کے مطابق کرنے اور ان پر قابو پانے کی تعلیم بھی انھیں کے ذریعے دیتا۔''[1]

یہی خواب پھر اس کی منزل کی نشاندہی کرتے اور عملی دنیا میں دن کے وقت وہ

---

[1] دیباچہ باغ و بہار، مرتبہ ممتاز حسین، اردو ٹرسٹ، کراچی، ص ۱۶

ان حقیقتوں میں ڈھالنے کی فکر میں لگا رہتا اور یہی خواب دیکھنا اس کا فن ٹھہرا۔ گویا اس فن سے وہ اسی لیے لطف اندوز ہوتا کہ وہ اگر حقیقت میں ڈھل جائیں تو اس کی زندگی آسان ہو اور خطرات سے مقابلہ کرنے میں اسے کوئی پریشانی نہ ہو۔ ہربرٹ ریڈ لکھتا ہے:

"In every age man has made things for his use, and followed thousands of occupations made necessary by his struggle for his existence. He has fought endlessly for power and leisure and for material happiness. He has created languages and symbols, and built up an impressive fund of learning, his resource and invention has never been exhausted. And yet all the time in every phase of civilization, he has felt that what we call the scientific attitude, is inadequate. The mind he has developed from his deliberate cunning can only cope will objective facts; beyond those objective facts is a whole aspect of the world, which is only accessible to instinct and intuition. The development of these obscurer modes of apprehension has been the purpose of art."[1]

انسانی تہذیب کی نشو ونما اور بچے کی نشو ونما میں بڑی مماثلت ہے۔ دونوں

---

[1] Art and Society By Herbert Read p.40

حیرت سے اس دنیا کو دیکھتے اور سمجھتے ہیں۔ ابتدائی انسان نے بچے کی طرح جنگل، بیابان، سورج، چاند اور ستاروں کو دیکھا..... اس نے ان سب سے قربت محسوس کی، اور ان سے اپنا رشتہ جوڑا۔ پروفیسر کلیم الدین احمد لکھتے ہیں:

''انسان بچپن کی منزل سے گزرتا ہے لیکن گذر نہیں جاتا۔ وہ سن شعور کی اقلیم میں قدم رکھنے کے بعد بھی بچپن کے احساسات، بچپن کی خواہشات سے مکمل قطع تعلق نہیں کرتا، بچپن اپنی رنگین وشاداب امیدوں اور تمناؤں، امنگوں کے ساتھ ان کی فطرت میں پوشیدہ رہتا ہے اور موقع ملتے ہی پردے سے باہر نکل آتا ہے اور وقتی طور پر وہ پھر اس گزری ہوئی دنیا میں جا بستا ہے۔ جس سے بظاہر اب اسے کسی قسم کا لگاؤ نہیں۔ بچپن میں وہ کہانی کا دلدادہ ہوتا ہے اور بڑھ کر بھی اس قسم کی چیز کا متلاشی ہوتا ہے اور داستان میں دلچسپی لیتا ہے۔ وہ دن بھر کے کام سے فارغ ہو کر دل بہلانے کا ذریعہ ڈھونڈتا ہے اور یہ ذریعہ داستان ہے۔ یہ کوئی تعجب کی بات نہیں ہے کہ داستان گوئی انسان کا قدیم ترین مشغلہ رہا ہے اور کسی نہ کسی صورت میں ہر قوم میں پایا جاتا ہے۔''[۱]

انسان اپنے بچپن کے کھیل تماشوں اور حماقتوں کے دور سے گزر جاتا ہے لیکن وہ ان معصوم شرارتوں اور نادانیوں کو یاد کر کے اس سے لطف اندوز ہوتا ہے۔ اس کی یاد اس کے لیے اکثر و بیشتر لطیف ہوتی ہے۔

تہذیب کے اوائل میں یہ دنیا یکسر سپاٹ تھی۔ جنگل اور پہاڑوں کی دنیا تھی، ان میں اگر کوئی رنگ بھرتا تو وہ فطرت تھی۔ اس لیے نظروں کے سامنے اس کو کوئی نئی چیز نظر نہ آتی۔ وسائل محدود اور حالات پریشان کن۔ اس لیے اگر اس کو کہیں تسکین ملتی تو صرف اپنے ذہن میں، جہاں وہ بلا روک ٹوک تخیل کی ایک دنیا آباد کر سکتا تھا، جو چاہتا

---

۱ اردو زبان اور فن داستان گوئی، ادارہ فروغ اردو، لکھنؤ، ص ۱۵

ایک لمحے میں فراہم کر لیتا۔ یہ دنیا روز بروز اس کی بڑھتی ہوئی ضرورت کے پیش نظر وسعت اختیار کرتی جارہی تھی۔ بقول پروفیسر کلیم الدین احمد ''تخیل کے مقابلے میں تعقل کمزور ہوتا ہے۔'' وہ ہر چیز کو محض منطق کی کسوٹی پر نہیں پرکھتا بلکہ ہربرٹ ریڈ کا جیسا کہنا ہے کہ جبلّت Intstict اور Intuition سے مدد لیتا ہے۔ پروفیسر کلیم الدین احمد نے اس کا تجزیہ کرتے ہوئے لکھا ہے:

> ''کسی بچے یا وحشی کا دماغ نسبتاً غیر ترقی یافتہ ہوتا ہے اور خصوصاً تخیل کے مقابلے میں تعقل کمزور ہوتا ہے وہ نئی چیزوں میں دلچسپی تو لیتا ہے وہ ان کی باتوں کو شوق سے تو سنتا ہے لیکن انھیں غیر ناقدانہ طور پر مان بھی لیتا ہے۔''[1]

دراصل یہ تخیل اس کی ذہنی نشو ونما میں مدد کرتا ہے اور مدد کرتا رہا ہے۔ اگر اوائل عمری میں تخیل کمزور ہو تو ذہن کی نشو ونما صحیح طور پر نہ ہو سکے گی۔ ایڈورڈ لابولائے لکھتا ہے:

"Mother who love your children, do not set them too soon to the study of history, let them dream while they are young. Do not close the soul to the first breathe of poetry. Nothing offsets me so much as the reasonable, practical child who believes in nothing, that he can not touch. These stages of ten years are a twenty, dullards or what is still worse, egoists"[2]

---

[1] اردو زبان اور فن داستان گوئی، از کلیم الدین احمد، ص ۹

[2] Nouveux Conte Blue.....Introduction by Eduward La Boulaye Luoted from **"Introduction to Arabin Nights"** By Kale Douglas wiggin p. viii)

انسانی شعور، تہذیب کے ابتدائی دور میں غیر تربیت یافتہ تھا۔ وہ خارجی دنیا کو اپنے ناپختہ ذہن سے دیکھتا..... اسے جانوروں میں انسانی خصوصیات نظر آتیں، اسے اپنے اور جانوروں کے عمل میں ایک قسم کی مطابقت دکھائی دی..... وہ بچے کی طرح سوال کرتا اور بڑی آسانی سے اس جواب سے تسکین حاصل کرتا۔ مشرقی ممالک میں معاشرتی زندگی نے کچھ اس طرح نشو ونما پائی کہ وہ محض انسانی رشتوں سے عبارت نہیں رہی اس زندگی میں شجر و حجر بھی برابر کے شریک ہوگئے۔ ہم پرانے پیڑوں کا ادب بھی اپنے بزرگوں کی طرح کرتے ہیں۔ ہر ذی روح اور غیر ذی روح سے ہم نے اپنا کوئی رشتہ نکال لیا اور اسے اپنی برادری میں شامل کرلیا جیسے کسی وقت بھی کوئی درخت، کوئی پتھر، کوئی توتا آدمی سے بات چیت کرسکتا ہے، اس کی زندگی میں شریک ہوسکتا ہے، اسے مشورے دے سکتا ہے۔ انسانی رشتوں میں وسعت پیدا ہوگئی۔ اس میں نیچر سے قربت نے اور زیادہ کام کیا۔ اس دنیا میں اسے کتنی بہت سی چیزیں نظر آئیں جو اس کے فہم وادراک سے بالاتر ہوتیں، لیکن وہ ان کو مان لیتا اور انھیں منطق کی کسوٹی پر کس کر نہ دیکھتا۔ اسی لیے وہ قصوں کو پسند کرتا اور وہ ان سے جذباتی تسکین حاصل کرتا۔

جب ہم قصوں کی تاریخ پر غور کرتے ہیں تو ہمیں اس کی جڑیں تہذیب کے ابتدائی دور میں ملتی ہیں۔ ڈاکٹر گیان چند لکھتے ہیں:

> ''بقول حکمائے یونان قصہ گوئی، شاعری اور موسیقی کی دیویوں سے بھی قدیم تر ہے۔ جس وقت انسان کو نطق عطا ہوا اور اس نے اپنے خیالات اپنے ساتھیوں تک پہنچائے، اسی وقت کہانی کا وجود ہوگیا۔ جنوبی افریقہ اور آسٹریلیا کے جنگلوں میں ایسے افسانے رائج ہیں جو آج سے دس ہزار برس پہلے کہے گئے تھے صرف انھیں افسانوں تک ہماری دسترس ہے جو قید تحریر میں لاکر محفوظ کرلیے گئے۔''[1]

---

[1] اردو کی نثری داستانیں۔ قصوں کا آغاز وارتقا، ص ۶

انسان کی فطری خواہش ہے کہ وہ کہانی کہے اور سنے۔ چنانچہ جب انسانی تہذیب نے غوں غاں کرنا سیکھا تو قصہ گوئی کا فن شروع ہوگیا۔ ابھی جب کہ انسان لکھنا پڑھنا نہ جانتا تھا، وہ غاروں پر تصویریں بھی نہ بنا سکتا تھا لیکن دماغ سے قصہ تو گڑھ کر سنا سکتا تھا۔ یوں سمجھئے کہ قصہ گوئی کا آغاز اس وقت ہوا جس وقت انسان نے کھڑے ہوکر چلنا سیکھا۔ قصہ گوئی کی عادت کرۂ ارض کے ہر حصے میں پائی جاتی ہے۔ ان میں وہ قومیں بھی شامل ہیں جو مہذب کہلاتی ہیں اور وہ لوگ بھی قصہ گوئی سے دلچسپی لیتے ہیں جن سے تہذیب نے آنکھیں دوچار نہیں کی تھیں۔ گویا قصہ کہنا سننا کسی مخصوص تہذیب کی روایت نہیں تھی اور نہ یہ مہذب قوموں کی امتیازی خصوصیت تھی۔ اس نے اپنے تخیل کی مدد سے کتنے ہی قصے گڑھ ڈالے، جو قرین قیاس نہ ہونے کے باوجود ایک رعنائی، ایک دلکشی اور ایک شگفتگی رکھتے تھے۔ انسان میں خواہش تخلیق بالکل فطری ہے، وہ سوچتا ہے اور اپنے تخیل کی نگاہوں سے جو کچھ دیکھتا ہے، ان کو دوسروں تک پہنچانا چاہتا ہے۔ ڈاکٹر عبادت بریلوی نے ان قصوں اور کہانیوں کے ابتدائی سفرِ ارتقا کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے:

> ''علم الاصنام یا دیومالا کے تحت جو کہانیاں لکھی گئیں وہ انسانوں کی ذہنی تخلیق کی بہت قدیم یادگاریں ہیں- کہانی کی ابتدائی حالت پر طائرانہ نظر یہ بتاتی ہے کہ انسان نے شروع ہی سے اس میں دلچسپی کا اظہار کیا اور اس کی ترقی کی رفتار سے اس صنف کی ترقی بھی ہم آہنگ رہی۔ انسانی زندگی نے جتنے پہلو بھی بدلے، جس قدر رخ بھی اختیار کیے، جتنی تیزی سے وہ آگے بڑھتی رہی اسی قدر کہانی بھی آگے بڑھتی گئی'' [۱]

انسان نے ان قصوں کے ذریعہ نہ صرف اپنی ذہنی اپج کا اظہار کیا بلکہ وہ جن

۱۔ تنقیدی زاویے - ڈاکٹر عبادت بریلوی، جمال پرنٹنگ پریس، دہلی، ص ۶

قوتوں سے برسر پیکار تھا، ان کا بیان بقول وقار عظیم:

''اس کی روداد میں اس کے لیے قند مکرر کی چاشنی تھی۔ کام و دہن کی اس چاشنی سے آشنا کرنے کی خواہش نے اسے آپ بیتی دہرانے کا عادی بنایا۔ یہی کہانی کہنے یا داستان سرائی کا آغاز ہے۔ تھکے ہارے انسان کو اپنے سارے دن کی تھکن دور کرنے کے لیے فطرتاً کسی ایسے مشغلے کی جستجو تھی جو اس کے فطری احساس برتری کو بھی تسکین دے اور اس پر عارضی طور پر ایسی خود فراموشی بھی طاری کر سکے کہ اس ماحول میں حقائق کی تلخیاں اسے نہ ستائیں۔''[۱]

علی عباس حسینی کا خیال ہے کہ عورتوں[۲] نے اس فن میں خاصی مہارت حاصل کر لی ہوگی، مرد سیر و شکار میں مصروف رہے ہوں گے، عورتوں کا کام یہ بھی ہوگا کہ وہ سر جوڑ کر بیٹھتی ہوں گی۔ ایک دوسرے سے اپنے دکھ درد کی کتھائیں کہتی ہوں گی، اپنی محبت اور عشق کی داستانیں بیان کرتی ہوں گی، اپنے اپنے پسندیدہ مردوں کی جرأت و دلیری کے کارنامے گنوانے میں مقابلہ کرتی ہوں گی، ان باتوں میں مبالغے کی آمیزش ضرور ہوگی۔ پھر روز مرہ کے اس سننے سنانے کی وجہ سے بیان کو دلکش بنانے کا موقع بھی ملا ہوگا اور اس طرح پھر الفاظ کا ذخیرہ بھی بڑھا ہوگا، جذبات میں شدّت، تخیل میں انوکھا پن پیدا ہوا ہوگا۔ احساس، ادراک اور شعور کے اضافے نے قوت استدلال بھی پیدا کر دی ہوگی۔

یہ سچ ہے کہ کہانی کا یہی تصور ہماری داستانوں کی بنیاد بنا ہوگا۔ یہ داستانیں اپنے سننے والوں کے لیے ایسی تفریح، دلچسپی اور ذہنی انبساط کا سامان مہیا کرتی ہیں جس میں منطق اور استدلال کے لیے کوئی جگہ نہیں ہے کیونکہ جیسا پہلے کہا گیا ہے یہ قصے، حقیقت کی دنیا سے ماورا پڑھنے والوں کو ایک دلکش دنیا میں لے جاتے ہیں، جو دلچسپ

---

۱ ہماری داستانیں، وقار عظیم، ص ۱۲

۲ ناول کی تاریخ و تنقید۔ علی عباس حسینی، ص ۴

بھی ہے اور رنگین، حسین اور پرشکوہ بھی۔

فکشن کی ان اولین تخلیقات کو ہم مختلف خانوں میں رکھ سکتے ہیں جنھیں حکایت، قصے کہانیاں اور داستانیں کہا جا سکتا ہے۔ پروفیسر محمد مجیب ''تاریخ تمدن ہند'' میں لکھتے ہیں:

> ''ہم حکایت اس قصے کو کہتے ہیں جس کے واقعات کا ایک مرکزی نقطہ ہے، جو اس کا مطلب، سبق یا جوہر ہوتا ہے، قریبی تعلق ہو۔ حکایت کو مختصر ہونا چاہیے ورنہ اس کے اجزا میں وہ ربط نہیں رہتا جو اس کے مطلب کو واضح، اس کے سبق کو ذہن نشین یعنی اس کے جوہر کو چمکانے کے لیے ضروری ہے۔ کہانی یا قصے کا مقصد یادگار، سبق آموز، حیرت انگیز یا دلچسپ واقعات بیان کرنا ہوتا ہے۔ قصہ لمبا ہو اور واقعات کے اصلی سلسلے کے ساتھ ضمنی قصے بھی شامل کر دیے گئے ہوں تو ہم اسے داستان کہیں گے۔ حکایتوں کا سرچشمہ عوام کی فراست اور مشاہدہ اور تجربے کے نچوڑ کو کہاوت یا چٹکلے کی شکل دینے کی صلاحیت تھی۔'' [1]

قصہ خیالی واقعات پر مبنی ہوتا ہے اس کا مقصد لوگوں کو خوش کرنا ہوتا ہے۔ اسی طرح تمثیل بھی ہوتی ہے۔ اس میں ایک معنویت پوشیدہ ہوتی ہے۔ تمثیل میں چھپے ہوئے معنوں کے حامل مستعمل الفاظ ہوتے ہیں۔ اس کے برخلاف قصے، اور حکایت میں یہ چیز خیالی افرادِ قصہ کے ذریعہ ظاہر کی جاتی ہے۔ عبدالقادر سروری لکھتے ہیں:

> ''دنیا نے آج تک جو اخلاقی سبق سیکھے ہیں، قصہ کہانی، لطائف حکایات، اور تمثیل کے پیرائے میں سیکھے ہیں۔ کیونکہ بقول ابوالفضل براہ راست موعظت و نصیحت انسان اس لیے قبول نہیں

---

[1] تاریخ تمدن ہند -- پروفیسر محمد مجیب، نیشنل بک ٹرسٹ انڈیا، ۱۹۷۲ء ص ۱۸۸-۱۸۹

کرتا کہ رعونت قلب سدّ راہ ہوتی ہے۔ جہاں تک ناول کا تعلق ہے.....اس کا اطلاق نثر کے ایسے قصوں پر ہوتا ہے جس میں ایک واضح اور منظم پلاٹ ہو اور جس میں خیالی کہانیوں کے بجائے زندگی کے مسائل، معاملات اور واقعات بیان کیے جائیں جو نہ طویل داستانوں کی طرح اتنا طویل ہوں کہ ایک ایک داستان لکھنے کے لیے کئی کئی مصنفین کی ضرورت ہو اور نہ اتنا مختصر ہو کہ چائے کی پیالی پر لکھا جائے اور پڑھا جا سکے۔ موضوع اور پلاٹ کے علاوہ جدید ناول میں بعض اور امتیازی عناصر بھی شامل کیے جاتے ہیں۔ ان میں سب سے اہم کردار نگاری ہے، جسے زندگی کے مطابق ہونا چاہیے''[1]

فکشن کی پرانی ہیئتوں میں ہم کو جو محرکات نظر آتے ہیں وہ کم و بیش ایک دوسرے سے ملتے جلتے ہیں۔ کہانیوں، قصوں، حکایتوں اور داستانوں میں ہمیں تحیر، خوف، قصہ کہنے اور دوسروں تک پہنچانے کا جذبہ، ہر حرکت اور عمل کی توجیہ کرنے کی خواہش کا اظہار ملے گا اور یہ سب کچھ اس لیے تھا کہ ان کے سنانے والوں کو قدرت اور فطرت کے اصولوں سے کوئی خاص واقفیت نہ تھی۔ ابھی انسان نے تمدنی زندگی اختیار نہ کی تھی اور کوئی مذہب، قانون اور اخلاق نہ تھا، جو انسانوں کی حفاظت کر سکتا، جس کی لاٹھی اس کی بھینس والا قانون تھا۔ انسان خطرے میں زندگی گزارنے کی وجہ سے جری اور بہادر تھا۔ وہ بات بات میں تلوار سونت لیتا تھا۔ اس نراجی عہد میں مار پیٹ عام تھی، یہی وجہ ہے کہ پرانے قصوں میں ہمیں کشت و خون کے واقعات کثرت سے ملتے ہیں۔ دراصل آج ہم ماضی کی جھلک دیکھنا چاہتے ہیں تو ہمیں تاریخ سے کوئی مدد نہیں ملتی بلکہ یہی قصے کہانیاں ہماری رہنمائی کرتے ہیں۔ ان کو اور موثر بنانے کے لیے ان قصوں میں مبالغہ کا عنصر اس حد تک غالب ہو جاتا ہے کہ حقیقت کی چنگاری غلو کی راکھ میں دب کر رہ

---

[1] دنیائے افسانہ، عبدالقادر سروری، ص ۲۶

جاتی ہے لیکن جیسا کہ ڈوگلس وگن نے لکھا ہے کہ:

" In the whole realin of literature you will not find the impossibilities so real and convincing as these". [۱]

مبالغہ کی یہ صفت یوں تو ادبیات کا ایک عنصر ہوتا ہے لیکن قدیم فکشن میں یہ عنصر غیر معمولی طور پر حاوی ہے۔ داستان، قصے یا کہانی کی تربیت یافتہ شکل ہے۔ کہانی کے اجزائے ترکیبی وہی ہیں جو داستان کے ہیں، لیکن ان میں پھر بھی ایک صفت تو ایسی ہے جو بادی النظر میں ہی داستان اور کہانی میں فرق کرتی ہے..... یہ جیسا کہ پہلے کہا گیا ہے داستان کی طوالت اور بھاری بھرکم پن ہے..... شوکت سبزواری لکھتے ہیں:

''کہانی کو کہانی اس لیے کہتے ہیں کیونکہ یہ کہنے والی چیز ہے جیسے نانی اماں کی کہانیاں۔ جیسے چڑیا لائی دال کا دانا، چڑا لایا چاول کا دانا، دونوں نے مل کر کھچڑی پکائی الخ..... یا پھر ایک تھا بادشاہ وغیرہ..... ہاں تو کہانی کو کہا جاتا ہے اس لیے اس کا نام کہانی پڑ گیا۔ سنسکرت میں اسے کتھا کہتے ہیں۔ کیونکہ کتھا کے معنی ہیں بیان کرنا۔ قصے کے لفظی معنی کہنے اور بیان کرنے کے ہیں۔ کہانی نے داستان کی منزل میں قدم رکھا تو ادبی شکل اختیار کر لی۔ وہ صرف کہنے سننے کی بات نہ رہی بلکہ پڑھنے پڑھانے کی چیز بن گئی۔'' [۲]

ایک بات اور بھی تھی کہانی بچوں کے لیے ہوا کرتی تھی اس لیے لازماً سیدھی سادی تھی..... زبان و بیان اور موضوع..... غرض ہر طرح اس میں پیچیدگی سے گریز کیا جاتا تھا۔ داستانیں زیادہ عمر کے لوگوں کے لیے لکھی گئیں۔ جوانوں سے زیادہ بوڑھوں کے لیے، اس لیے اس میں پیچیدگی اور الجھاؤ آیا۔ بڑائی اور باریکی پیدا ہوئی۔

---

۱ Introduction to the Arabian Nights by Kate Douglas Wiggin

۲ نئی و پرانی قدریں، شوکت سبزواری، کراچی، ص ۲۲۷

داستانوں کی بنیاد دوری اور مادرائیت ہے۔ اس میں ہمیشہ ایسے ملک کا ذکر ہوتا ہے جو عام طور پر نقشے پر نہیں ہوتا اور اگر ہوتا بھی ہے تو بہت دور۔ پھر اس کا بعد زمانی Time Distance بھی خاصا ہوتا ہے اور اس کے کردار ہماری دنیا سے کوئی تعلق نہیں رکھتے، وہ تو بس خواب وخیال میں بستے ہیں..... یہ اور بات ہے کہ وہ ہماری طرح سانس لیتے ہیں..... ان کی خواہشات بھی ہماری جیسی ہوتی ہیں۔

داستانوں کو ایک ایسے دور میں فروغ حاصل ہوا جب کہ لوگوں کے پاس نسبتاً زیادہ فراغت تھی۔ صنعتی زندگی سے پہلے جب آبادی کا بڑا حصہ کھیتوں پر کام کرتا تھا۔ ایک گھرانے کی ساری ضروریات کھیتی باڑی سے پوری ہوتی تھی اور گھر کے تمام افراد کھیتوں پر کام کرتے تھے اس وقت بونے اور کاٹنے کے درمیانی وقفے میں یہ داستانیں ان کا جی بہلانے اور وقت گزارنے کا بہترین ذریعہ تھیں۔ غالبؔ نے داستان گوئی کے اس عنصر کو سمجھتے ہوئے کہا:

> ''داستان گوئی منجملہ فنون سخن ہے۔ سچ ہے دل بہلانے کے لیے اچھا فن ہے۔''[1]

یہاں غالبؔ نے داستانوں کی ادبی اہمیت کو کم کرنے کے لیے یہ بات نہیں کی، جیسا کہ ممتاز حسین کا خیال ہے، بلکہ اس کے اہم وصف کی طرف اشارہ کیا ہے۔ اسے جملہ فنونِ سخن میں شامل کرنا ہی اس بات کی دلیل ہے کہ غالبؔ کے سامنے داستانوں کی فنی حیثیت مسلّم ہے۔ داستانیں اس وقت وجود میں آئیں جب انسانی شعور زیادہ ترقی یافتہ نہ تھا۔ انسان جذبات کے ہچکولوں سے سکون حاصل کرتا تھا۔ اس لیے وہ جنوں، پریوں اور دوسری مافوق الفطرت چیزوں سے اپنا دل بہلایا کرتا تھا۔ اسی لیے اس کی مقبولیت ایک ایسے زمانے میں ہوئی جب بادشاہوں اور امیروں کے یہاں عیش پرستی آ گئی تھی۔ جب عیش کوشی ان کا مسلک بن گیا تھا۔ اس وقت داستانوں کو نشہ آور

---

[1] بوستان خیال- جلد اول، تقریظ از اسد اللہ خان غالب، ص ۲

گولیوں کی طرح استعمال کیا گیا کہ وہ ان کے حواس کو اور زیادہ تصورات کی دنیا میں پہنچا سکے۔ ان داستانوں کو پڑھنے کے بعد ہم محمد حسن عسکری کی طرح سوچتے ہیں:

> ''اس زمانے میں ہم دنیا اور زندگی کے متعلق کیا سوچتے اور محسوس کرتے تھے۔ ممکن ہے کہ اب ہم اس طرح نہ سوچتے ہوں اور ہم نے اپنے ذہن میں جو تصویر بنائی ہے وہ بھی کسی اور طرح کی ہو لیکن ان بنیادی ذہنی تصویروں کی المیہ اور طربیہ حقیقت یہی ہے کہ پرانی تصویریں کبھی پوری طرح مٹتی نہیں بلکہ بعض دفعہ تو اس بری طرح ابھرتی چلی آتی ہیں کہ نئی تصویریں ان کے سامنے ماند پڑنے لگتی ہیں۔''[۱]

ہر عہد میں انسان کو ایک ایسے مشغلے کی ضرورت رہی کہ جو اس کے دن بھر کی تکان کو نہ صرف دور کر سکے بلکہ سامانِ لطف و انبساط بھی بہم پہنچا سکے۔ اس بات سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ داستان اہم نوع سخن ہے۔ داستانوں کی اپنی تہذیب ہوتی ہے۔ اس کے اپنے آداب ہوتے ہیں۔ یہ مافوق الفطرت باتوں سے آراستہ ہوتی ہے۔ اس عہد کی معاشرت داستان کے ذریعہ چغلی کھاتی ہے اور اسی لیے ہم داستانوں میں انسانی تہذیب کے بچپن کی جھلک پاتے اور اس سے لطف اندوز ہوتے ہیں۔ ممتاز حسین نے صحیح لکھا ہے:

> ''داستانوں سے لطف اندوز ہونے کی ہماری صلاحیت کم نہیں ہوئی ہے بلکہ اس کے برعکس کچھ زیادہ بڑھی ہے۔ کیونکہ اب ہم داستانوں کی جذباتی اور داخلی گرفت سے آزاد ہو گئے ہیں۔ آج ہم ان کا تجزیہ خارجی انداز سے کرنے پر زیادہ قادر ہیں''۔[۲]

---

۱ انتخاب طلسم ہوش ربا، مرتبہ محمد حسن عسکری، مکتبہ جدید لاہور، ص ۱۹

۲ باغ و بہار، میر امن، دیباچہ ممتاز حسین، مطبوعہ اردو ٹرسٹ کراچی، پاکستان، ص ۱۲)

یہ طے ہے کہ داستان ادب کی ایک اہم صنف ہے۔ یہ سچ ہے کہ اس میں عیش وعشرت، لطف وانبساط کی فراوانی ہے لیکن اس کے ساتھ ہی اس میں جرأت، ہمت، شجاعت اور مشکلات کا مقابلہ کرنے کا جذبہ، خطرات کے درمیان زندہ رہنے کی آرزومندی کا اظہار ہوتا ہے۔ یہاں انسان اور فطرت کا ٹکراؤ ہے۔ جہاں فتح ہمیشہ انسان کی ہوتی ہے۔ اس کا ارتقاء ہمیشہ ارتقاء کے اصولوں کی طرح رجائی ہوتا ہے یہاں انسان کی شکست نہیں ہوتی، یہاں انسان ہارتا نہیں ورنہ اس کے خواب چکنا چور ہوجائیں۔ یہاں اگر انسان مارا بھی جاتا ہے تو ایک نئی جدوجہد کر کے اس کا سر دوبارہ جوڑ دیا جاتا ہے اور پھر یہ انسان اپنے دشمنوں پر فتح پاتا ہے۔ کوئی داستان المیہ پر ختم نہیں ہوتی۔ داستان زندگی کے ارتقا کا ایک استعارہ ہے۔ یہاں زندگی کا راز امید ہے نہ کہ مایوسی۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ داستانوں کا ایک سرا لوک کہانیوں سے جڑا ہوا ہے اور بقول گورکی ''قنوطیت کا تصور عوامی ادب سے کبھی میل نہیں کھاتا چاہے اس کے لکھنے والوں نے زندگی کو محض ایک مسلسل جدوجہد کے روپ میں کیوں نہ دیکھا ہو۔''

داستانوں میں حکمت اور دنیاوی فراست کے گُر سکھانے کا کچھ احساس تو پایا جاتا ہے لیکن داستان گویوں کی توجہ داستان کے تفریحی پہلو پر زیادہ مرکوز رہی اور انھوں نے تخیل کو اس قدر آزاد چھوڑ دیا کہ زمان ومکان کی قید سے بھی آزاد ہونے لگی اور ممکن اور ناممکن کے درمیان حدِ فاصل قائم کرنا مشکل ہوگیا۔ یہ صورت کم وبیش ہر ملک میں رہی۔ اس لیے کہ یہ بیان کرنے کا فن تھا اور بیان کرتے وقت ع

بڑھا بھی دیتے ہیں کچھ زیب داستان کے لیے

داستان گویوں نے انسانی ذہنی دنیا کی سیاحت کی متنوع تصویریں بنائی ہیں۔ ذہن میں بے ربط خیالات آتے رہتے ہیں، لیکن ان میں ایک تسلسل بھی ہوتا ہے۔ اگر ہم اس کا تجزیہ کریں تو تسلسل کی اس کڑی کو دریافت کر سکتے ہیں کیونکہ ایک خیال اور دوسرے خیال کے درمیان کوئی نہ کوئی کڑی ضرور ہوتی ہے اور خیالات کا یہ سلسلہ دور تک پہنچ جاتا ہے اور نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ اس کے ذہن کی پہنچ اس جگہ تک ہوتی ہے جب خود

سوچنے والا متعجب ہو کر رہ جاتا ہے۔ خیالات کی یہ روانی بے روک ٹوک ہوتی ہے اور یہ اپنی جگہ پر خود ایک ٹکنیک بن جاتا ہے۔ اس میں نہ پلاٹ ہوتا ہے اور نہ کردار، بس صرف سوچنے والا ہوتا ہے اور ایک لمحہ ایسا آتا ہے کہ یہ سوچنے والا بھی خیالات کی اس بھیڑ میں کھو جاتا ہے۔ یہی حال ان داستانوں میں ہوتا ہے اور درمیان میں جب داستان گو کو اپنے وجود کا احساس ہوتا ہے تو وہ ایسا لگتا ہے کہ جیسے کسی خارجی دنیا میں داخل ہو گیا ہے۔ کبھی وہ راوی بن جاتا ہے اور کبھی بغیر کسی روایت کے اپنی بات کہتا ہے کیونکہ اسے تو محض اپنے وجود کا احساس دلانا ہوتا ہے اسی لیے اس میں بے ربطی نمایاں ہو جاتی ہے اور ایک پیوند لگ جاتا ہے۔

یوں تو داستان گوئی ہر ملک میں مقبول خواص و عوام رہی ہے اور یہ رزمیہ، بیانیہ ادب اور لوک کہانیوں کے درمیان کا ایک فن رہا ہے۔ یورپ میں اس کی بنیاد وسطی فرانس میں ۱۱۵۰ء-۱۱۳۰ء کے زمانے میں پڑی۔ ابتدائی فرانسیسی ادب میں ایک مخصوص رجحان تھا، عجوبہ، ناممکن مبالغہ آمیز اور ایک مثالی پیکر بنانا اور یہ سب کچھ قدیم کلاسیکی ادب سے ورثہ میں ملا۔ فرانسیسی میں اسے رومانس کہتے ہیں اور یہی نام جوں کا توں انگریزی زبان میں بھی رائج ہو گیا۔ یہاں بھی اس کی ساری دلچسپی کا مرکز وہ واقعات ہوتے تھے جو روزمرہ کی زندگی سے کوئی تعلق نہ رکھتے تھے بلکہ غیر معمولی ہوتے تھے۔ ویسے تو اس کی نشاندہی بعد کے یونانی ادب میں بھی ملتی ہے۔ اس کی ایک مثال اپولنیس آف ٹائر ہے، جو ایک زمانے میں مغربی یورپ میں بے حد مقبول تھا، اور اس کا ترجمہ انگریزی زبان میں بھی ہوا۔ یہاں تک کہ شیکسپیر نے Pericles, Prince of Tyre میں اس کے پلاٹ سے خاصا فائدہ اٹھایا۔ اسی طرح ہم دیکھتے ہیں کہ اسی نوعیت کے لاطینی تخلیقات کا اثر یورپ کی تمام زبانوں پر پڑا۔ جیسے کہ Ass of Apuleus سے فائدہ اٹھا کر سروانٹے نے Don Quixto کی تصنیف کی۔

لیکن داستان کو جو مقبولیت عرب، ایران اور ہندوستان میں حاصل ہوئی وہ اور کہیں نہیں ہوئی۔ عرب داستان کو 'سمر' کہتے تھے اور داستان گو کو 'سامر'۔ ڈاکٹر گیان چند

لکھتے ہیں:

''زمانہ جاہلیت میں اس کا رواج بڑے دلفریب طریقے پر تھا۔ شام کے کھانے کے بعد چاندنی راتوں میں سب ریت پر بیٹھ جاتے تھے اور سامر داستان سناتا تھا۔ اجرت میں اسے کھجوروں کا ایک حصہ دیا جاتا تھا۔ بعد میں قہوہ خانوں اور بازاروں میں اس کے اڈّے بن گئے۔''

دراصل عرب میں داستان گوئی باقاعدہ فن کی حیثیت رکھتی تھی۔ عہد جاہلیت میں داستان گوئی بے حد مقبول تھی۔ عہد اسلامی میں عباسی خلفاء کے زمانے میں اس نے اور زیادہ ترقی کی۔ شیراز کے قریب اردکان میں قصہ گو شام کو قہوہ خانے میں بیٹھتے اور روزانہ قصے سناتے۔ عوام کی دلچسپی قائم رکھنے کے لیے ان قصوں کو بڑی چالاکی سے ایک لڑی میں پرو دیتے اور درمیان میں گیتوں کو جوڑتے جاتے تھے۔ یہ طریقہ بے حد مقبول ہوا اور آہستہ آہستہ ایران کے دوسرے شہروں کے ساتھ ازبیک وغیرہ تک پہنچ گیا۔ ڈاکٹر اسکاٹ نے ''تاریخ حلب'' میں داستان گو کا حال لکھا ہے:

''قہوہ خانے میں ایک مجمع کثیر کے درمیان داستان گو قصہ سناتا ہے۔ اس کے ہاتھ میں ایک چھوٹا ڈنڈا، ڈگڈگی اور بانسری ہوتی ہے۔ بیچ بیچ میں وہ انھیں بجاتا ہے۔ شروع میں وہ حمد پڑھتا ہے، پھر قہوہ خانے میں چل پھر کر قصہ سناتا ہے۔ آواز اور حرکات وسکنات سے بتاتا بھی جاتا ہے۔ کہانی کو منتہا پر پہنچا کر خامشی سے بھیڑ میں سے اگلے دن کے لیے نکل جاتا ہے۔ آخر میں کسی خاص مقام پر داستان کو روک کر وہ پیسے مانگتا ہے۔ طنجہ میں ایک قہوہ خانے میں ایک قتل ہونے پر وہاں داستانیں بند کر دی گئیں۔

---

۱ اردو کی نثری داستانیں، قصوں کا آغاز وارتقا، ڈاکٹر گیان چند، ص ۲۴

اس کے بعد بازار میں کھلے مقام پر داستانیں ہونے لگیں۔[1]

ایران کے قصہ گویوں کی سماجی حیثیت بری نہیں تھی۔ ان میں سے جو قصہ گو اچھے تھے ان کی رسائی درباروں میں بھی تھی اور عوام بھی انھیں عزت کی نظر سے دیکھتے تھے۔ یہ جب دربار میں پہنچ جاتے تھے تو انھیں شاہی داستان گو کا منصب بھی مل جاتا تھا، جسے 'نقال باشی' کہتے تھے۔ یہ لوگ اپنے کو اور معزز اور محترم بنانے کے لیے اپنے قصوں میں ''شاہنامہ فردوسی'' کے واقعات بھی کہیں کہیں سے جوڑ لیا کرتے تھے۔ ایرانیوں کو قصہ سننے سے غیر معمولی دلچسپی تھی۔ ان کے دستکار کام کرتے جاتے تھے اور اس درمیان میں قصہ سنتے جاتے تھے۔ اور جب فرصت ہوتی تو پھر ان کو قصہ سننے سے کون روک سکتا تھا۔ قہوہ خانے اور چائے خانے تو قصہ گویوں کے اڈّے بن گئے تھے لیکن گرمیوں میں تو کھلے میدانوں میں سناتے تھے۔ قہوہ خانے کے مالک ان کو اس لیے بھی بلاتے تھے کہ اس بہانے لوگ ان کے قہوہ خانوں میں زیادہ تعداد میں آئیں گے اور ان کا کاروبار خوب چلے گا۔ ان کا طریقہ ہوتا کہ قصہ جب نقطۂ عروج پر پہنچتا تو قصہ گو اس روز اپنا کام ختم کر دیتا اور باقی قصے کو اگلے روز کے لیے ملتوی کر دیتا یا پھر اس درمیان میں لوگوں سے معاوضہ وصول کرنا شروع کر دیتا اور جب معاوضہ مل جاتا تو قصہ کو آگے بڑھاتا۔ یہ قصے زیادہ تر جاڑوں کے موسم میں سنائے جاتے۔ اس لیے سال نو، شادی بیاہ اور سالگرہ کے موقعوں کی خوشیوں میں بھی لوگ انھیں نہ بھولتے حالانکہ اس زمانے میں گانے والوں کو زیادہ اہمیت دی جاتی۔ ان لوگوں کے علاوہ ان داستان گویوں کا ایک چھوٹا سا طبقہ اور تھا اور یہ تھے ایران کے یہودی۔ لیکن مسلمان قصہ گویوں کے سامنے ان کا چراغ نہ جل سکا۔ پارسیوں میں بھی کچھ داستان گو تھے لیکن انھیں بھی میدان چھوڑنا پڑا کیونکہ اسلامی روایات نے اقلیتی داستان گویوں کو پنپنے کا موقع نہ دیا۔ ان داستان گویوں نے اپنے اپنے مدرسے کھول دیئے تھے۔ ان کا ذکر جان ریپکا نے اپنی کتاب میں کیا ہے:

---

[1] تاریخ حلب، ڈاکٹر اسکاٹ، بحوالہ شمالی ہند کی اردو نثری داستانیں، گیان چند، ص ۲۶)

"It need not surprise us that until not so very long ago school for story-tellers used to be setup. often a group consisting of strictly limited number of young men, would gather round and old and experienced narrator of high repute, to learn the technique and practice of story telling by repeated listening and watching. [1]

عرب داستان گویوں کا جہاں تک تعلق ہے ان کے یہاں خاص بات یہ تھی کہ اس میں جن و پریوں کا تو ذکر ہوتا ہی تھا لیکن ان کے ساتھ ہی اسلامی معاشرت کی رنگ آمیزی بھی کی گئی۔ اس کی بہترین مثال الف لیلہ کی کہانیاں ہیں۔ عرب قصوں میں ہمیں لوک کہانیوں کی جھلکیاں بھی ملتی ہیں بلکہ بعض جگہوں پر تو پوری پوری لوک کہانیاں شامل کر لی گئیں، جس کا بظاہر اصل قصے سے کوئی ربط نہیں معلوم ہوتا۔ عربوں کے اس طریق نے داستان کے فن کو ایک نیا انداز دیا۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ اس روایت کو ایران اور ہندستان میں نہ صرف برقرار رکھا گیا بلکہ اس سے بڑے بڑے کام لیے گئے۔ عروج اسلام کے بعد قصہ گوئی کو اور زیادہ رواج اس لیے بھی ملا کہ موسیقی، سوانگ اور ناٹک قسم کی چیزیں مذہباً ممنوع تھیں۔ اس لیے جہاں فنون لطیفہ میں فن کا اظہار فن تعمیر کے ذریعہ ہوا، ادب میں داستانوں کے ذریعہ ہوا۔ اردو زبان میں قصہ کہانی کی روایت مشرق کی نمایندہ تہذیبوں کی پروردہ ہے۔ کوئی کہانی سنسکرت سے فارسی میں آئی اور اس نے ہندستانی سے ایرانی شہریت قبول کر لی۔ پھر ایران سے فارسی زبان کے توسط سے اردو میں آئی اور اس پر ایک تہہ اور چڑھ گئی۔ بعض داستانیں عربی سے فارسی میں آئیں

---

[1] History of Iranian Literature By Jan Rypka, edited by Karl John, University of Leydon p. 656)

اور فارسی سے اردو میں منتقل ہوئیں۔

ان داستانوں کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ یہ قصے ہمیں ایک ایسی دنیا میں لے جاتے ہیں جن میں جادوئی فضا ہوتی ہے۔ یہ فضا ہمارے ذہن کو مسحور کر دیتی ہے اور ہم انھیں پھٹی پھٹی آنکھوں سے دیکھتے ہیں خاص طور پر جب اس میں کسی ایسے تاریخی بادشاہ کا نام ہوتا ہے جو فی الحقیقت چلتا پھرتا تھا لیکن اس بادشاہ کو داستان گو الفاظ کا ایسا لباس پہناتا ہے کہ حقیقت آنکھوں کے سامنے پھر جاتی ہے۔ چکا چوند ایسی ہوتی ہے کہ ہم اپنی آنکھیں بھینچ لیتے ہیں اور تصور کی آنکھیں کھولتے ہیں۔ چونکہ داستانوں میں تفصیل ہوتی ہے اس لئے داستان گو کسی جز کو تشنۂ بیان نہیں چھوڑتا۔ یہ زرق برق لباس کا بادشاہ..... یوں سمجھئے کہ ہارون الرشید جب سجے سجائے دربار میں داخل ہوتا ہے تو ہمیں حفظ مراتب کا شدت سے احساس ہوتا ہے۔ وزرا، امرا کی آمد، دبدبہ، درباری آداب، چوبداروں کی پکار سے ایک ایسی مثالی فضا قائم ہو جاتی ہے کہ ایک لمحہ کو ہمارا سانس ٹھہر جاتا ہے۔ بقول مارتھا پائک کونانٹ:

"The reader seems to be walking in a dream in the days of Haroun Alrashid, when the unexpected always happens. In the land of wonder and enchantment any Threatening cloud may assume the form of an enormous genie, white bearded terrific with touch in hand and a voice like thunder, "a slave of the lamp," ready to carry a sleeping prince a thousand leagues through the air or to erect overnight, a palace of dazzling splendeur."[1]

---

[1] The Oriental tales in England By Dr. Martha like conant New York-----the Columbia University Press 1908 p.3)

ان کہانیوں میں ایک محیر العقول واقعے کے بعد دوسرا اس سے بھی زیادہ حیرت انگیز واقعہ اور تیزی کے ساتھ پیش آتا ہے۔اس کو کونانت نے Keleidoscopic Rapidity کا نام دیا ہے۔ان میں واقعہ کا بظاہر کوئی مربوط اور منطقی رشتہ نہیں ہوتا،لیکن ہیرو کی ذات اس سے محض اپنا رشتہ ہی نہیں جوڑتی بلکہ یہ تمام واقعات ہیرو سے اس طرح جوڑ دیئے جاتے ہیں کہ قصے میں ایک باطنی ربط پیدا ہو جاتا ہے۔یہاں سننے والوں اور پڑھنے والوں کے ذوق تجسس کی طرف زیادہ توجہ دی گئی ہے اور اسی لیے اس میں خیال کے عنصر کو پاس نہیں پھٹکنے دیا جاتا۔داستان گو کو ہر لمحہ یہ ڈر لگا رہتا ہے کہ یہ خیال سے بوجھل نہ ہونے دیا جائے کیونکہ پھر وہ سامعین اور پڑھنے والوں کی دلچسپی کو متاثر کریں گے۔داستان گو ایک لمحہ کے لیے بھی ان کی توجہ ادھر اُدھر نہیں کرنا چاہتا۔یہ داستانیں چونکہ بیانیہ نثر میں ہوتی تھیں اس لیے داستان گو اس سے فائدہ اٹھا کر اس میں ضرورت کے مطابق اضافہ کر لیتے تھے اور ترتیب بدلنے اور واقعات کو اور زیادہ دلچسپ کرنا ان کے لیے مشکل نہ تھا۔یہ تبدیلی کچھ اپنے مذاق کے مطابق اور کچھ سامعین کو دیکھتے ہوئے کی جاتی تھی۔

داستان گوئی کا فن خانہ بدوشوں میں پہنچ گیا تھا۔یہ لوگ قصوں کو ایک جگہ سے دوسری جگہ پہنچاتے تھے۔ان کے علاوہ درویشوں نے بھی یہ کام کیا ہے۔افغانی ادب نے ایرانی داستان سے خوشہ چینی کی۔جو داستانیں افغانستان میں لکھی گئیں وہ داستانیں نظم ونثر دونوں میں تھیں۔لیکن افغانی داستانوں کی ایک خصوصیت یہ تھی کہ انھوں نے اپنا رشتہ تاریخی واقعات سے جوڑ لیا تھا۔اور اس کے ساتھ ہی ان میں افغانی قبیلوں کے سماجی نشو ونما کا ذکر ہوتا تھا۔ان کے علاوہ عشق ومحبت کے واقعات بھی ان کے موضوعات میں شامل تھے،جیسے دلیا یا اور اس کی محبوبہ شاہو کی داستان۔

اردو داستانوں نے مختلف جگہوں سے خوشہ چینی بھی کی،لیکن سب سے گہرا اور پائدار اثر ایرانی داستانوں کا پڑا اور قدرتی بات تھی کیونکہ فارسی ادب ہماری تہذیب کا

ایک حصہ بن گیا تھا۔ ہماری مذاق ادب فارسی کا رچا ہوا تھا۔ محمد حسن عسکری لکھتے ہیں:

''ساحری کے افسانوں کا ارتقا عربی مزاج اور یونانی عجمی مزاج کی کشمکش سے معمور ہے۔ اس لڑائی میں بالآخر عجمی عنصر کو فتح ہوئی۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ عجمی مزاج مقابلتاً زیادہ زوال پسند تھا، وہ قومی اور ملّی انحصار کے زمانے میں زیادہ نمایاں ہوا۔''[1]

دراصل داستانیں ہندستان میں اس وقت لکھی گئیں، جب مغلیہ حکومت کا شیرازہ بکھر چکا تھا۔ ''بوستان خیال'' کے دیباچے میں لکھتے ہیں کہ:

''ایک زن مطربہ میر تقی کے ہمراہ احمد آباد سے آئی تھی اور یہ بھی اس سے کمال مالوف اور مانوس تھا۔ وہ عورت ہر روز ینہ تقاضا کیا کرتی تھی کہ تو مجھے کوئی افسانہ تازہ سنا، تا کہ غربت اور تنہائی میں کچھ جی بہلے۔ میر تقی ہر روز واہی تباہی اس کے روبرو بک دیتا۔''[2]

میر تقی خیالؔ کا زمانہ محمد شاہ رنگیلے کا تھا۔ اسی زمانے میں اس نے یہ قصہ بہ زبان فارسی لکھا۔ یہ داستان اس لیے اہم ہے کہ میر تقی خیال نے اسے محض اپنی زن مطربہ کو سنانے ہی کے لیے نہیں لکھا بلکہ 'داستان امیر حمزہ' کے جواب میں یہ داستان رقم کی کیونکہ اسے ان اشخاص کو سنانا تھا جو اس کے مکان کے قریب (جہاں وہ فروکش تھا) ایک نشست گاہ میں جمع ہوتے تھے اور ایک قصہ گو ان حضرات کے سامنے امیر حمزہ کا قصہ، جو تمام جہاں میں مشہور ہے، بیان کرتا تھا۔ میر تقی بھی بیچارہ بہ نظرِ تفریح ایک دو ساعت جلسے میں جا بیٹھتا تھا اور خاموش قصہ سنتا تھا۔ قصہ خواں نے جو اس شخص کو زدہ حال طالب علموں کی صورت دیکھا ایک روز بہ طریق طنز اہل جلسہ سے کہا کہ انسان حسب قدر علم وفضل میں دستگاہ پیدا کر سکتا ہے مگر فنِ قصہ گوئی ایسا دقیق ومشکل ہے کہ بغیر مناسبت

---

[1] مقدمہ انتخاب طلسم ہوش ربا، مطبوعہ مکتبہ جدید، لاہور، ص ۶

[2] بوستان خیال - جلد اول - ترجمہ امام دہلوی - صفحہ ۳

طبیعت ہرگز حاصل نہیں ہوتا۔ اہل صحبت نے بھی اس قول کی تصدیق کی۔ میر تقی خیال نے یہ سمجھا کہ ان صاحبوں نے یہ جملہ میری ہی شان میں فرمایا ہے۔ پھر تو بقول مرزا رجب علی بیگ سرور، یہ جملہ تو سن طبع پر پڑا اور ایک روز بولا۔ ''اگر ارشاد ہو ایسا افسانہ دلچسپ اور رنگین مضامین سناؤں کہ تمام عمر نہ سنا ہو''[1] اور جب میر تقی خیال نے سنایا تو اہل مجلس نے متفق الکلمہ تحسین و آفرین کی اور کہا۔ ''الحق! ایسی تمہید مطبوع دل کی حکایت تمام عمر ہم نے نہیں سنی، جس میں بجنسہ تواریخ ماضیہ کا لطف آتا ہو''۔[2]

اس داستان کے لکھنے کے دوران نواب سالار جنگ نے ایک خلعت گراں بہا دیا اور بادشاہ کی ملازمت سے سرفراز کیا۔ بادشاہ نے میر تقی خیال سے فرمایا کہ اس افسانہ نادر الحقیقت کو طول دیا جائے۔ چنانچہ پندرہ نفر کاتب زود نویس سپرد کیے۔ اس کے بعد نواب سراج الدولہ نے بھی قدر و منزلت فرمائی۔ پھر تو یہ کتاب پندرہ جلدوں میں لکھی گئی اور اس کام میں پچیس برس لگے۔ شاید اسی کے پیش نظر خواجہ امان دہلوی نے لکھا کہ:

> ''بادشاہوں کو اکثر حکایات تازہ اور افسانہ ہائے عجیب و غریب کے استماع کا شوق ہوتا ہے۔''[3]

لیکن یہ شوق صرف بادشاہوں اور جاگیرداروں تک محدود نہ رہا بلکہ عام لوگوں میں بھی یہ شوق بڑھتا رہا۔ ڈاکٹر عبدالرحمٰن بجنوری نے فکشن کے افادی پہلو کی طرف اشارہ کرتے ہوئے صحیح لکھا ہے:

---

[1] بوستان خیال، جلد اول، ص ۱۱

[2] بوستان خیال، جلد اول، ص ۴

[3] بوستان خیال، جلد اول، ص ۱۱

''قصص اور افسانوں کا مطالعہ اس وجہ سے ضروری ہے کہ اس سے تخیل پیدا ہوتا ہے اور جب علم و تخیل ہم آغوش ہوں تو اس سے جو نتائج پیدا ہوتے ہیں وہ نہایت خوشگوار ہوتے ہیں۔ اگر صرف علوم صحیحہ کا مطالعہ کیا جائے تو طبیعت میں نشر، خیالات میں انجماد اور زندگی میں سردی پیدا ہو جانے کا خوف ہے''۔[1]

گویا اس طرح نہ صرف یہ کہ داستانیں وجود میں آئیں بلکہ ان کو فروغ بھی حاصل ہوا۔

---

[1] باقیات بجنوری، ص ۲۰۸۔

دوسرا باب

داستان کے فنّی لوازم

خواجہ بدرالدین خاں عرف خواجہ امان دہلوی نے معزالدین نامہ کا بہ زبان اردو ترجمہ کیا اور ''حدائقِ انظار'' نام رکھا۔ مرزا اسداللہ خاں غالبؔ نے اس پر دیباچہ لکھا، نیز مترجم نے خود بھی اس پر ایک جامع دیباچہ لکھا، جس میں انھوں نے داستان پر ایک بڑی اچھی بحث کی۔ یہ بحث اس لیے قابل توجہ ہے کہ یہ ایک ایسے فرد کے قلم سے نکلی ہے جو خود داستان گو ہے اور اس نے اس داستان میں بعض اپنے بنائے ہوئے اصولوں پر عمل بھی کیا ہے۔ وہ داستان کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''ظاہر ہے کہ نفس قصص وافسانہ کے واسطے چند مراتب لازم وواجب ہیں، ورنہ مضمونِ بے سروپا سے کہ جس کی مبتدا خبر کا پتہ نہ لگے، سامعین وناظرینِ قصہ ضرور بے لطف ہوں گے، کچھ مزا نہیں آنے کا۔ اول مطلب مطوّل وخوشنما جس کی تمہید و بندش وتوارد مضمون وتکرار بیان واقع نہ ہو، مدت دراز تک اختتام کے سامعین مشتاق رہیں، دوئم بہ جز مدعائے خوش ترکیب اور مطلب دلچسپ کوئی مضمون سامعہ خراش و ہزل مثل تعریف باغ وگلستان بامکان وآرائش مکان درج نہ کیا جائے اور بیشتر اہل تصانیف قصص اسی مضمون بے ہودہ سے افسانے کو طول دیتے ہیں، سوم لطافت زبان اور فصاحت۔ چہارم عبارت سریع الفہم کہ واسطے فن قصہ لازم ہے۔ پنجم تمہید قصہ میں بجنسہٖ تواریخ گذشتہ کا لطف حاصل نہ ہو اور نقل واصل میں ہرگز نہ فرق ہو سکے۔''[1]

[1] حدائق انظار۔ خواجہ امان دہلوی، دیباچہ، ص ۳

گویا اس طرح داستان کے ضروری اجزا مذکورہ بالا پانچ شرطیں ٹھہریں۔ پہلی شرط یہ کہ داستان کو طول نہ دیا جائے تا کہ پڑھنے والا زیادہ سے زیادہ عرصے تک حقیقت کی دنیا کو بھول کر تخیل کی دنیا کی سیر کر سکے۔ اس لیے قصے کو طول دینے کے سلسلے میں اصل قصے کے ساتھ ضمنی قصوں کا اضافہ کیا جاتا ہے۔ جب بھی قصہ گو دیکھتا ہے کہ سامعین اچاٹ ہونے لگے اصل قصہ کہتے کہتے ایک بات ایسی کہہ دی جاتی ہے جس کی وضاحت کسی دوسرے قصے میں پائی جاتی ہے۔ اس کے بعد دوسرا قصہ شروع ہو جاتا ہے۔ اس طرح سامعین کی دلچسپی از سرِ نو قائم ہو جاتی ہے۔ ضمنی داستانوں کا مقصد ہوتا ہے، کوئی تعلیم ہوتی ہے اور ان کو کسی بات کا ثبوت دینے اور بیان کی توضیح و تمثیل یا کوئی اخلاقی سبق دینے کے لیے پیش کیا گیا ہے جیسے فسانۂ عجائب میں فسانہ شاہ یمن کا یا قصہ توام بھائیوں کا وغیرہ وغیرہ۔ اس طرح اصل داستان رک بھی جاتی ہے اور سننے والے کو ایک اور دلچسپ قصہ سننے کو ملتا ہے نیز اس بہانے داستان گو کے نصیحت کے جذبے کو بھی تسکین ملتی ہے۔ جو کام ضرب الامثال، اقوال و اشعار سے کام لیا جاتا ہے۔ یہ داستانیں اسی فریضے کو زیادہ مکمل طریقے سے انجام دے سکتی ہیں۔ اس کے علاوہ ان کی وجہ سے قارئین کے منھ کا مزا بھی مل جاتا ہے، اور وہ اصل داستان سنتے سنتے اکتاتے نہیں۔ یہی وہ خصوصیت ہے جس کی بنا پر ہماری اکثر داستانیں بہت طویل ہوگئی ہیں اور اس طرح داستان کو پیچیدہ بھی کر دیا جاتا ہے۔ ڈاکٹر گیان چند لکھتے ہیں:

> ''سننے والوں کو زیادہ دیر تک انجام کا مشتاق رکھنا ایک فن ہو گیا ہے اصطلاح میں اسے داستان روکنا کہتے ہیں۔ داستان گو کا کمال اس میں دیکھا جاتا ہے کہ وہ داستان کو کس مقام پر روکتا ہے اور کتنی دیر تک روک سکتا ہے۔ یہ کسی مقام کا اس طرح بیان ہوتا ہے کہ اس میں قصے کے عمل میں ٹھہراؤ لایا جاتا ہے۔ اس طرح اسی نقطہ پر بیان کو طول دیا جاتا تھا۔ اس میں یہ لازم ہے کہ قصے کی دلکشی میں خلل نہ پڑے۔ ایک مثال سے واضح ہو جائے گا۔ لکھنؤ میں ایک

بار دو داستان گویوں کا مقابلہ ہوا کہ کون کتنی دیر داستان کو روک سکتا ہے۔ایک داستان گو نے ایک مقام پر قصہ کو اس منتہا پر پہنچا دیا کہ عاشق معشوق کے پاس آ گیا ہے، درمیان میں ایک پردہ حائل ہے ، پردہ اٹھنے پر دونوں میں ملاقات ہوتی ہے۔اس مقام پر داستان روک دی گئی سننے والے مشتاق تھے کہ کب پردہ ہٹے اور ملاقات کا بیان آئے ،لیکن داستان گو اپنی وسعت معلومات اور زور بیان سے پردہ کا اور دونوں کے جذبات دل وغیرہ کا عالمانہ بیان کرتا رہا ۔اس میں کئی روز لگ گئے ،روز سامعین امید لے کر آتے تھے کہ آج ضرور پردہ اُٹھ جائے گا،آج کچھ بیان کرنے کو باقی نہیں لیکن وہ رات کو واپس جاتے تھے اور پردہ اٹھنے میں دیر رہتی تھی ۔اس طرح وہ صاحب کمال ایک ہفتے سے زیادہ داستان کو روکے رہا۔''[1]

یہ داستان کا کمال ہے کہ طول اس طرح دیا جائے کہ داستان میں بے لطفی پیدا نہ ہو، بلکہ سننے والے کا جذبہ تجسّس برقرار رہے اور داستان گو کسی بات کو بار بار نہ کہے ورنہ سننے والوں کی دلچسپی ختم ہو جائے گی۔خواجہ امان حالانکہ خود اپنے آپ کو ''حدائق انظار'' میں تکرار سے نہ بچا سکے لیکن اصولاً وہ اسے کسی داستان کے لیے عیب سمجھتے ہیں۔البتہ یہ داستان گو ایسے موقع پر جہاں کہ انھیں تکرار بیان محسوس ہوتا ہے فوراً اس بات کو دوسرے لفظوں میں بیان کرتے ہیں۔ یہاں یہ سمجھ لینا چاہیے کہ داستان گو جب ایک طویل داستان لکھتا ہے تو اس کے لیے تکرار سے بچنا مشکل ہو جاتا ہے اور اس کا نباہنا مشکل تر۔ اس وقت اگر دوسری مدد ہو سکتی ہے تو اس کی زبان- الفاظ پر غیر معمولی قدرت-عبارت میں آہنگ ہونا چاہیے۔ جملوں کی بناوٹ، ترتیب اور حرکت میں باریکی، تناسب اور جاذبیت ہو۔عبارت ہموار ہو مگر یکسانیت نہ ہو۔ یہ بھی ہے کہ اچھے داستان گو کے یہاں

---

[1] اردو کی نثری داستانیں، گیان چند، ص ۲۱۳

نئے نئے واقعات عبارت میں ہلکا ہلکا تغیر پیدا کرتے ہیں۔

دوسری خصوصیت جو خواجہ امان نے بیان کی ہے وہ مدعائے خوش ترکیب اور مطلب دلچسپ مضمون بیان کرے تا کہ سننے والوں کی توجہ برقرار رہے اور وہ جاننے کے لیے مشتاق رہیں کہ آگے کیا ہوا۔

تیسری خصوصیت جو خواجہ نے لکھی ہے کہ لطافت بیان کا خیال رکھا جائے اور یہ اسی وقت ممکن ہے جب داستان گو کو اپنے زور بیان پر پورا بھروسہ ہو۔ وہ زبان پر غیر معمولی قدرت رکھتا ہو۔

چوتھی خصوصیت یہ ہے کہ عبارت سریع الفہم کہ فن قصہ کے لیے لازم ہے۔ یہ بات یاد رکھنا چاہیے کہ داستان علماء کے سامنے نہیں بیان کی جاتی بلکہ اس کے مخاطب عوام ہوتے ہیں اور عوام کے لیے ایسی زبان ہونا چاہیے جسے وہ آسانی سے سمجھ سکیں کیونکہ اگر دلچسپ ترین بات بھی اچھے الفاظ میں نہ کہی جائے تو قصہ کو آگے تک نباہنا مشکل ہو جائے گا۔

پانچویں خصوصیت جس کی طرف خواجہ امان نے اشارہ کیا ہے وہ یہ ہے کہ تمہید قصہ میں بجنسہ تاریخ گذشتہ کا لطف حاصل ہو۔ قصہ کو معتبر بنانے کے لیے ایسا انداز اختیار کرنا چاہیے کہ سامعین یہ سمجھنے پر مجبور ہو جائیں کہ اصل واقعے کا بیان ہو رہا ہے کیونکہ جب تک یہ فضا قائم نہ ہوگی سننے والوں کا اعتماد حاصل نہ کیا جا سکے گا۔ اسی لیے اکثر بادشاہوں کا ذکر ہوتا ہے جو واقعی تاریخی حیثیت رکھتے تھے۔ اگر داستان گو اپنے سننے والوں کا اعتماد حاصل کر لے تو پھر اسے کوئی پریشانی نہ ہوگی۔ گویا وہ جو قصہ بیان کرنے جا رہا ہے وہ مصدقہ ہے۔ چنانچہ اس طرح وہ ایک ایسا لب ولہجہ اختیار کرتا ہے جس سے یہ پتہ چلے کہ کسی اصلی واقعہ کا بیان ہو رہا ہے اور بقول پروفیسر کلیم الدین احمد ''کوئی ایسی بات نہ ہو جو مستبعد یا ناممکن ہو اور جب قابل وثوق فضا پیدا ہو جائے تو پھر قدم آگے بڑھائے۔''[1]

---

[1] اردو زبان وفن داستان گوئی، کلیم الدین احمد، ص ۲۹

یہ خصوصیات مندرجہ بالا ایسی ہیں کہ فن کا اطلاق کم وبیش تمام طویل داستانوں پر ہوسکتا ہے۔ خواجہ امان روزمرہ کے بارے میں کہتے ہیں جو خاص اعزہ شہر کی بے تکلف اور بلا تصنع استعمال میں ہے۔ مرزا غالب نے بھی خواجہ امان کی نثر کی تعریف کرتے ہوئے اس بات پر زور دیا ہے:

''قلم وار دو میں ایک قصرِ دلکشا یا ایک خانہ باغ روح افزا سر تا سر بنایا عبارت آرائی کو ترک کیا ہے۔ گویا تقریر کو پیرایۂ تحریر دیا ہے۔''[1]

داستانوں نے داستان گویوں کی مہارت زبان و بیان سے پورا پورا فائدہ اٹھایا ہے اور اردو زبان کی بنیادوں کو مضبوط کیا اور اس کے خزینۂ الفاظ کو معمور کیا۔ عبدالحلیم شرر خود بھی ایک ناول نویس تھے۔ انھوں نے یقیناً داستانوں سے خوشہ چینی کی ہوگی۔ انھوں نے گذشتہ لکھنؤ میں داستان کے اس پہلو پر روشنی ڈالی ہے:

''لیکن زبان اردو کو جو ترقیاں لکھنؤ میں حاصل ہوئیں وہ شاعروں، ادیبوں، نثاروں اور مصنفوں ہی تک محدود نہیں ہیں، مختلف سوسائٹیوں اور طبقوں میں ترقی و وسعت زبان کی نئی نئی صورتیں پیدا ہوئیں جنھوں نے ہر گروہ والوں کے لیے خاص دلچسپیاں پیدا کیں۔ ان میں سب سے زیادہ قابل توجہ داستان گوئی ہے جو دراصل فی البدیہہ تصنیف کرنے کا نام ہے۔''[2]

عبدالحلیم شرر آگے چل کر ان داستان گویوں کے بارے میں فرماتے ہیں:

''سچ تو یہ ہے کہ ہمارے آج کل کے مقبول سے مقبول اسپیکروں میں سے ابھی تک کسی کو فصیح البیانی میں وہ درجہ نصیب نہ ہوسکا جو قادر الکلام داستان گویوں کو حاصل تھا۔ دہلی میں دو ایک صاحب

---

[1] حدائق انظار، ص ۲

[2] گذشتہ لکھنؤ، عبدالحلیم شرر، مطبوعہ مکتبہ جامعہ لمٹیڈ، نئی دہلی، ص ۱۴۸

کمال داستان گو آج تک پڑے ہیں مگر لکھنؤ میں ان کا شمار بہت
زیادہ ہے اور ان کے طرز تقریر کا اثر عوام کے شہر کی زبانوں پر بے
حد پڑ گیا ہے۔''

داستان گویوں نے خود بھی عام طور پر داستان کے فن کے بارے میں اظہار خیال کیا ہے لیکن اس طرح نہیں جیسا کہ خواجہ امان نے دیباچے کی صورت میں۔ عام طور پر یہ حضرات اس کا ذکر خاتمۃ الطبع میں کرتے ہیں اور اس طرح ہماری رائے میں خاتمۃ الطبع کی بڑی اہمیت ہے کہ ہم کو ان معیاروں کا انداز ہو جاتا ہے جس کو سامنے رکھ کر یہ داستان گو اپنی داستانیں بیان کرتے ہیں۔ حالانکہ یہ خاتمۃ الطبع اگر مصنف کے لکھے ہوئے ہوتے ہیں تو وہ تعلّی پر مبنی ہوتے ہیں اور اگر دوسروں کے تو پھر ان کا اندازہ کسی حد تک اشتہاری محسوس ہوتا ہے۔ پھر بھی کچھ معیار ان میں ضرور ہاتھ آ جاتے ہیں اور ہمیں ان داستانوں کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔ دراصل داستانوں کے مطالعے میں عام طور[1] پر جو غلطی ہوئی ہے اس کا سبب یہ بھی ہے کہ آج کے ہمارے نقادوں نے داستان کو جدید معیار ادب سے پرکھنے کی کوشش کی ہے اور وہ اس عہد کو بھول گئے جس میں داستانوں کو فروغ حاصل ہوا تھا۔ ادبی تخلیقات کو ان کے اپنے زمانے سے ہٹا کر نہیں پرکھنا چاہیے۔ یہ سچ ہے کہ داستان ہمارے آج کے فنی تقاضوں کو پورا نہیں کرتیں لیکن جس عہد میں وہ لکھی گئیں وہ اس عہد کے معیاروں پر نہ صرف پوری اتریں بلکہ انھیں مقبولیت بھی حاصل ہوئی۔

میں چند خاتمۃ الطبع کے خاص طور پر حوالے دینا چاہتا ہوں کہ جن سے داستان کے فن پر روشنی پڑتی ہے۔ اور معلوم ہوسکتا ہے کہ داستان گویوں کی توجہ کس کس گوشے پر مرکوز تھی۔ سید محمد حسین جاہؔ طلسم ہوش ربا میں لکھتے ہیں:

''ہر جلد کا طرز جدا رکھا، لڑائیاں سحر رزم و بزم سراپائے معشوقان

---

[1] گذشتہ لکھنؤ، عبدالحلیم شرر، مطبوعہ مکتبہ جامعہ لمٹیڈ، نئی دہلی، ص ۱۴۹

باغ وصحرا وغیرہ کا بیان ہر چند کہ ایک بات ہے مگر اس حقیر نے الگ الگ سب کا بیان کیا ہے۔ اس پر عجب نہیں جو حاسد کہیں طول بہت دیا ہے، سب پر ظاہر ہے کہ بچے بھی کہانی کہتے ہیں تو اپنی ہمت، عقل کے موافق اس طرح کہتے ہیں کہ باغ بوستان لائق و دوستان بلبلیں چہکتی ہیں، میوہ گوناگوں لگا ہے الحق طویل ہی دینا مزا ہے قصہ کوتاہ کا۔''[1]

اور اسی پر بس نہیں کرتے۔ جاہؔ نے قطعہ تاریخ بھی لکھا ہے تو اس میں بھی اس پر روشنی ڈالی ہے، لکھتے ہیں:

نثر پر اس کے دل و جاں قرباں — شعر جو اس میں ہے لاثانی ہے
کیا فصاحت کا مرقع کھینچا — دیکھ کر دنگ جسے مانی ہے
کہیں ہے خشکی صحرا کا بیاں — کہیں دریاؤں کی طغیانی ہے
چونچلے کرنا وہ معشوقوں کا — واہ کیا حسن زباں دانی ہے
عرصۂ جنگ میں پریوں کا جماؤ — رزم بھی بزم سلیمانی ہے
سحر و نیرنگ طلسمات کی سیر — رزم سازی وفسوں خوانی ہے
ہے وہاں باغ بلاغت کا بہار — وصف گل میں جو گل افشانی ہے
ہے کہیں وصل میں عاشق کا مزا — عیش و عشرت کی فراوانی ہے
ہے کہیں ہجر و مصیبت کا بیاں — صورت آئینہ حیرانی ہے
خود سمجھ لیں گے زمانے کے فصیح — اپنی بیکار ثناخوانی ہے

جاہؔ کے بیان سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ جس طرف خواجہ امان دہلوی نے اشارہ کیا ہے۔ ''مطلب مطول و خوشنما'' جاہ کہتے ہیں ''الحق طول ہی دینا مزا ہے قصۂ کوتاہ کا''[2] اور یہ بڑھانا زیب داستاں کے لیے اور پھر تکرار کے سلسلے میں یہ بات

---

[1] طلسم ہوش ربا، جلد سوم، سید محمد حسین جاہ، ص ۶۹۶

[2] طلسم ہوش ربا، جلد سوم، سید محمد حسین جاہ، ص ۶۹۶

کہی ہے کہ ''ہر چند کہ ایک بات ہے مگر اس حقیر نے الگ الگ سب کا بیان کیا ہے''۔

طلسم ہوش ربا جلد دوم کے بارے میں جاہؔ لکھتے ہیں:

''جس میں نامی و نامور ساحروں کی سحر آرائیاں، عیاروں کی عجیب غریب عیاریاں رزم بزم سب کی گویا تصویر کھینچ دی۔''[1]

ساحری بھی داستان کا ایک ضروری جزو ہے۔ انسان نے پہلے جادو پر یقین کیا، پھر مذہب پر ایمان لیا اور جہاں مذہب پر ایمان پختہ ہے وہاں بھی یہ عقیدہ پختہ ہے کہ جادو برحق ہے لیکن جادو کرنے والا کافر۔ اس عقیدے پر 'طلسم ہوش ربا' اور اس سے پہلے کی طلسماتی داستانوں کی بنیاد ہے۔

صندلی نامہ دفتر ششم داستان امیر حمزہ صاحبقران کے پانچویں دفتر طلسم ہوش ربا کی سات جلدیں سید محمد جاہ اور منشی احمد حسین قمرؔ نے ترجمہ کیں اور چار دفتر یعنی نوشیرواں نامہ کو چک باختر ایرج نامہ شیخ تصدق حسین داستان گو نے کیں اور دفتر ششم مسمّیٰ بہ صندلی نامہ کا ترجمہ سید محمد اسمٰعیل اثرؔ نے کیا ہے۔ اس صندلی نامے کے بارے میں لکھتے ہیں:

''ایسا شہرہ ہوا کہ ہر شخص کو گویا غم غلط کرنے اور تفریح طبع کا ایک ذریعہ ہاتھ آ گیا جہاں دس پانچ دوست احباب جمع ہوئے داستان کا رنگ بھی وہاں پر جما مگر اپنے اپنے مذاق کے موافق جس داستان گو نے جہاں سے جی چاہا بیان کرنا شروع کیا۔ جو دفتر ان کے ہاتھ آ گیا اس کو اپنا مایہ بضاعت سمجھ کے ذریعہ حصول ٹھہرا لیا''۔[2]

آگے چل کر 'حسن بندش و تسلسل عبارت' کی تعریف بھی ہے۔ یہاں یہ بات قابل توجہ ہے کہ ان داستانوں میں ایسا کوئی ربط نہیں ہے کہ اس کو الگ نہ کیا جا سکے۔

---

[1] (طلسم ہوش ربا، جلد دوم، سید محمد حسین جاہ، ص ۳۶ ۷

[2] صندلی نامہ دفتر ششم، داستان امیر حمزہ، صاحبقران، ترجمہ سید محمد اسمٰعیل اثر، ص ۴۷۲)

چنانچہ داستان گو جہاں سے جی چاہے اس کو بیان کرنا شروع کر دیتے ہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ کسی واقعہ یا کسی بات یا کسی فرد کے حدود مقرر نہیں ہوتے۔

رجب علی بیگ فسانۂ عجائب میں ''باعث تحریر اجزائے پریشان'' میں ایک آشنائے باصفا کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ انھوں نے داستان لکھنے کی فرمائش کی اور کہا کہ داستان لکھو ''بشرطیکہ جو روزمرہ اور گفتگو ہماری تمھاری ہے یہی ہو، ایسا نہ ہو کہ

> ''آپ رنگینی عبارت کے واسطے دقت طلبی اور نکتہ چینی کریں اور ہم ہر فقرے کے معنی فرنگی محل کی گلیوں میں پوچھتے پھریں۔''[1]

اور پھر جب فسانہ عجائب مکمل کر چکے تو لکھتے ہیں:

> ''نیاز مند کو اس تحریر سے نمودِ نظم و نثر جودت طبع کا خیال نہ تھا، شاعری کا احتمال نہ تھا بلکہ نظر ثانی میں جو لفظ دقت طلب غیر مستعمل عربی فارسی کا مشکل تھا، اپنے نزدیک اسے دور کیا اور جو کلمہ سہل ممتنع محاورے کا تھا وہ رہنے دیا۔''[2]

گرچہ بقول ڈاکٹر نیر مسعود، سرور کا یہ دعویٰ سو فی صدی صحیح نہیں ہے۔ تاہم ان جملوں سے یہ اندازہ ضرور ہوتا ہے کہ وہ معیار جو ان کے ذہن میں ہے وہ یہی ہے کہ ایک داستان کی زبان، ایسی نہ ہو جو غیر مستعمل ہو، عربی اور فارسی سے مملو ہو اس سے گریز کیا جائے بلکہ اس کے برخلاف سہل ممتنع اور روزمرہ کو ترجیح دی جائے۔ سرور نے اپنی داستانوں میں اس بات کا خیال رکھا ہے کہ اس کی فضا طلسماتی سے زیادہ حقیقی نظر آئے۔ فسانہ عجائب میں ''بیان لکھنؤ'' ایک ایسی تمہید ہے جس پر سرور نے داستان کی بنیاد کھڑی کی ہے۔ پسر مجسٹن کا ذکر شادی بیاہ کی رسومات، وغیرہ وغیرہ کا ذکر ہے۔ سرور ''شگوفہ محبت'' میں لکھتے ہیں:

> ''کہانی تمام ہوئی، جھوٹ کو سچ کر دکھا دے، یہی اس کا مزا ہوتا

---

[1] فسانۂ عجائب، مطبوعہ سنگم پبلشرز، ص ۱۲۷

[2] فسانۂ عجائب، مطبوعہ سنگم پبلشرز، ص ۱۲۹

ہے، ورنہ قصے میں بکھیڑا ہے اور کیا ہوتا ہے۔''[۱]

جھوٹ کو سچ کر دکھانے کی یہ کوشش ہی ایک قصے کو ادب بناتی ہے۔ سرورؔ اس راز سے واقف تھے اور بقول ڈاکٹر نیر مسعود ''انداز بیان کی یہ خصوصیت غیر ارادی نہیں ہے بلکہ فن افسانہ نگاری کے متعلق سرورؔ کے اس عملی نظریے کا نتیجہ ہے۔''[۲]

حیدر بخش حیدری نے ''آرائش محفل'' کی ابتدائی عمارت میں اپنی داستان کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے:

''اکثر اس میں اپنی طبیعت سے جہاں جہاں موقع او رمناسب پایا زیادتیاں کیں، تا کہ قصہ طولائی ہو جائے اور سننے والوں کو خوش آئے۔''[۳]

یہاں بھی ہم دیکھتے ہیں کہ حیدر بخش حیدری بھی قصہ کی طوالت ہی کو سننے والوں کی خوشی کا موجب جانتے ہیں لیکن بس بات یہ ہے کہ اس اضافے کے لیے موقع ومحل کا انتخاب ضروری ہے۔ البتہ جہاں موقع ملتا ''الفاظ رنگین ومرغوب'' کے استعمال سے گریز نہ کرتے اور ان کے متلاشی رہتے۔

سید عاشق حسین متخلص بہ وصلؔ چند اشعار میں ''صندلی نامہ'' کے آخر میں اس کا تجزیہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں :

جہاں ہی کچھ رزم آیا وہاں مرقع ہے یوں دکھایا
کہ سرخی داستاں نہیں صاف نقشۂ جوئے خوں عیاں ہے
ہے عشق کا ذکر کچھ بھی جس جا تو ناظر و سامعین کو دیکھا
کہ لب پہ خشکی و چشم تر ہے تو چہرہ ہمرنگ ارغواں ہے
جہاں پہ کچھ وصل کو لکھا ہے کہ وقت راز و نیاز کا ہے
وہاں پہ کچھ اور ہی مزا ہے عجب محبت کی داستاں ہے[۴]

---

۱ شگوفہ محبت - رجب علی بیگ سرورؔ - مطبوعہ مطبع نامی منشی نولکشور - لکھنؤ، صفحہ ۶۴

۲ رجب علی بیگ، حیات اور کارنامے، ڈاکٹر نیر مسعود، ص ۱۸۳

۳ قصہ حاتم طائی (آرائش محفل) حیدر بخش حیدری مرتبہ راقم الحروف، مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ، دہلی، ص ۲۰

۴ صندلی نامہ، دفتر ششم، داستان امیر حمزہ، صاحبقران، سید محمد اسمٰعیل اثر، ص ۴۷۱

طلسم ہوش ربا جلد ششم کے مترجم داستان گو منشی احمد حسین قمر لکھتے ہیں:

''بعنایت رب انام بہ تعریف تمام ماہرین اس نیاز مند نے بہ عنایت رب اکبر بعبارت سلیس واشعار نفیس وانشا پردازی اس جلد ششم کو تمام کیا۔ امیدوار ہوں کہ جہاں کہیں سہو بشری سے قلم کو لغزش ہوئی ہو، دامن لطف سے چھپائیں اور جس مقام پر خوبی عبارت اور حسن بندش اور ربط مضامین سے مثل بیان وصل یا فراق محبوب یا سامان رزم یا طریقۂ بزم وغیرہ کے مسرور ہوں۔ احقر کو دعائے خیر سے محروم نہ فرمائیں کیونکہ داستانوں کا ربط وضبط و عنوان آئینہ تمثال ہوش ربائے چشم حیران سے نمونۂ ارژنگ چین ہر فقرۂ داستان ہے۔'' [1]

یہاں پر جاہ ایک طرف زبان اور دوسری جانب بیان کی خوبیوں کی طرف اشارہ کرتے ہیں جس میں رزم وبزم دونوں کو اہمیت حاصل ہے۔

طلسم ہوش ربا جلد اول میں محمد حسین جاہ نے جو قطعہ تاریخ لکھا ہے اس میں انھوں نے داستان کی تمام خصوصیات کو گویا ایک جگہ جمع کر دیا ہے۔ اس داستان میں بقول جاہؔ ''کہیں جنگ وجدل کا سامان ہے، کہیں عیاریوں کا چرچا ہے تو کسی جگہ صفت مکان وشہر کی، کہیں پہ آمد ہے لشکروں کی، تو کہیں لڑائی کا سراپا ہے، کہیں پر نیرنگی طلسم ہے تو کہیں پہ بیان جادو، کہیں پہ وصف بہار گلشن، تو کہیں پہ بیانی صفات صحرا، کہیں پہ جھگڑا ہے عاشقوں کا تو کہیں نازنینوں کی پیاری باتیں، کہیں پہ سراپائے حسن دلبری ہے، کہیں پہ میلے کا جلسہ ہے، کہیں دن اور رات کا سماں باندھا ہے، کہیں پر بیان لطف الفت ہے تو کہیں بیان ہجرت میں غم کا سامان مہیا کیا گیا'' [2] جاہؔ نے اسے روح طلسم نادر کہا ہے۔

ان بڑی داستانوں کو غور سے پڑھنے کے بعد ہمارے ذہن پر جو چیز حاوی

---

[1] طلسم ہوش ربا، جلد ششم، منشی احمد حسین قمر، ص ۱۱۵۵

[2] طلسم ہوش ربا، جلد اول، محمد حسین جاہ، ص ۹۷۱

ہوتی ہے وہ جنگ و جدل و ساحری و عیاری ہے اور حقیقت یہ ہے کہ ان داستانوں کی دلچسپی کا راز بھی یہی ہے۔ مولوی عبدالحلیم شرر نے اس کا تجزیہ کرتے ہوئے جو نتیجہ نکالا ہے وہ ایک حد تک داستان پر حاوی ہے۔ ''گذشتہ لکھنؤ'' میں لکھتے ہیں:

''داستان کے چار فن قرار پائے ہیں: رزم، بزم، حسن و عشق اور عیاری..... ان چار فنوں میں لکھنؤ کے داستان گویوں نے ایسے ایسے کمال دکھائے ہیں جن کا اندازہ بغیر دیکھے اور سنے نہیں کیا جا سکتا۔ الفاظ میں تصویر کھینچنا اور تصویروں کا نہایت گہرا، دیرپا اثر سامعین کے دلوں پر ڈال دینا ان لوگوں کا خاص کمال ہے''۔[1]

ان داستانوں میں ساحروں اور عیاروں کے علاوہ جن لوگوں کی کثرت ہے وہ ہیں بادشاہ، وزیر، امیر، تاجر- ان کے یہاں جلال بھی ہے اور جمال بھی - یہاں سننے والوں اور پڑھنے والوں کے لیے غیر معمولی کشش ہے جو وہ اپنی اس دنیا میں نہیں پاتا۔ جہاں قدم قدم پر مشکلات ہیں۔ جہاں بیماریاں ہیں، بھوک ہے، بیکاری ہے اور ان سب کے نتیجے میں موت ہے لیکن یہ داستانیں اسے راہ فرار دیتی ہیں اور وہ ذرا سی دیر کے لیے اپنے آپ کو اور اس دنیا کو بھول جاتا ہے اور ایسی حسین و جمیل، رنگین اور پرشکوہ دنیا میں پہنچ جاتا ہے جس کی تعمیر داستان گو کے فن کی روایت کا ایک اہم جزو ہے اور یہ جزو اس قدر دلکش ہے کہ ہماری قوت استدلال اس کے سامنے گھٹنے ٹیک دیتی ہے۔ داستانوں کی اس دنیا میں عیش و آرام کی فراوانی ہے۔ جرأت، ہمت، شجاعت اور مردانگی اور وہ تمام مثبت قدریں ہیں جو انسانوں کو ہمیشہ عزیز رہی ہیں اور داستان گو اپنی قوت بیان سے ان کو اور زیادہ معزز اور محترم بنا دیتا ہے۔

وقار عظیم لکھتے ہیں:

''ہماری داستانوں نے کہانی میں دلچسپی اور دلفریبی کی، تخیل و تصور کی کشمکش اور جدوجہد کی، پھر شادمانی و حسرت کی، سکون و راحت

---

[1] گذشتہ لکھنؤ، عبدالحلیم شرر، ص ۱۲۹

کی ، باطل پر حق کی فتح کی ، انسان اور فطرت کے تصادم اور ہم آہنگی کی ، مادہ ، روح ، اور سحر و افسوں کی نیرنگی ، عمل کی فضا بنائی اور ایک ایسی دنیا بسائی جو کبھی حقیقت کی دنیا سے بھی زیادہ سچی اور ناقابل یقین نظر آتی ہے جو کچھ فطری نہیں ۔ وہ یہاں فطری اور ناقابل یقین ہے ۔ وہ یقینی اور قابل قبول بن جاتا ہے ۔''[1]

داستان گو ، راتوں کو چوپال میں بیٹھ کر مزے سے خیالی شہزادوں ، شہزادیوں اور دیووں پریوں کی داستان سناتا تھا لیکن سننے والے شہزادیوں اور پریوں کے روپ میں اپنی محبوباؤں کی تصویر دیکھتے ۔ دیو کی شکل میں انھیں برائی نظر آتی اور شہزادی کے دل میں اپنا دل دھڑکتا ہوا محسوس کرتے جو سچائی ، نیکی اور حسن کی تلاش میں گھر بار چھوڑ کر نکل جاتا ۔

دراصل ان داستانوں کی دلکشی ، جاذبیت اور کشش ان ممتنع الوقوع واقعات سے ہے جو مختلف شخصیتوں کی بنا پر ہے ۔ مثلاً عمرو عیار ایک عجیب و غریب شخصیت کا نام ہے جو طلسمات کا خزانہ ہے ۔ اس کے پاس ایسی انوکھی اور طلسماتی چیزیں ہیں جیسے اس کی زنبیل - جہاں بڑی سے بڑی چیزیں جمع ہیں گویا یہ طلسمات کا ایک عجائب خانہ ہے جو کچھ ذہن انسانی میں سما سکتا ہے وہ اس میں آجاتا ہے اور یہی نہیں اس کی گلیم ، کمند اور جال وغیرہ بھی اس جادوی دنیا کی وہ اشیاء ہیں جو انسانی تصور میں چکاچوند پیدا کرتی ہیں اور ہم لمحہ بھر کے لیے اپنی بے بسی کو بھول جاتے ہیں ۔ اس وقت اگر کوئی اس کی صداقت پر شبہ کرے تو ہم اسی طرح ہنسیں گے ، جیسے اس سوال پر کہ کیا سنیما کے پردے پر جو کچھ ہو رہا ہے اس سے متاثر ہونا حماقت نہیں ہے ، جب کہ یہ سب کچھ غیر حقیقی ہے ۔ اس میں کسی قسم کی سچائی نہیں ہے ۔ لہٰذا اس کو دیکھنا اور اس سے متاثر ہونا کم عقلی کی دلیل ہے ۔

داستانوں میں کردار ہی کردار نظر آتے ہیں ، یہاں ہر طرف مناظر ہی مناظر

---

[1] داستان سے افسانے تک ، طاہر بک ایجنسی ، دہلی ، ص ۱۱

ہیں، واقعات ہی واقعات ہیں، حادثات ہی حادثات ہیں، طلسم ہی طلسم ہے۔ لیکن ان میں آہنگ نہیں ہوتا، ربط نہیں ہوتا، میکانکی صداقت نہیں ہوتی، وحدت نہیں ہوتی لیکن خیال بھی ہوتا ہے، معنی بھی، جذبات بھی اور تاثر بھی ہوتا ہے۔

بہر حال یہ داستانیں ہمارے ادب کا اہم حصہ ہیں۔ یہ زندگی کی حقیقت کو مجرّد اور جذبات سے عاری ہو کر پیش نہیں کرتیں بلکہ مجرد کو بھی محسوس بنا دیتی ہیں۔ عمرو عیار میں ہر بات انوکھی، عجیب وغریب، ناقابل یقین، اور پُر فریب ہے، لیکن اس کے باوجود جب ہم اسے پڑھتے ہیں تو ایک متحد اور مکمل اثر پیدا ہوتا ہے کہ ہمارے سامنے گوشت پوست کی ہیئت اختیار کر کے مجسم ہمارے سامنے آجاتے ہیں اور ہمیں ان کے پہچاننے میں ذرا بھی دِقّت نہیں ہوتی۔ ہم یہاں عیاریاں دیکھتے ہیں لیکن چونکہ یہ عیاری ہمارے ہیرو کا ساتھ دیتی ہے، دشمن کا مقابلہ کرتی ہے اس لیے ہمیں ان عیاریوں میں لطف آتا ہے، ہم اس تکرار سے نہیں گھبراتے۔ جب ہیرو کے رفقاء ساحروں میں گھر جاتے ہیں کہ وہ روپ بدل کر آسکتے ہیں۔ یہ ساحری عظیم ہوتی ہے تو ردّ سحر عظیم تر ہوتا ہے۔ یہاں علم نجوم، رمل ہی نہیں بلکہ اسم اعظم بھی اس کا بڑا سہارا بن جاتا ہے۔ مختصر داستانوں میں گرچہ جنگیں اتنے بڑے پیمانے پر نہیں ہیں، عیاری کا نام ونشان نہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ یہاں عیاری کی ضرورت نہیں پڑتی۔ مختصر داستانوں کا کنویس بڑا نہیں ہے کہ اس میں یہ عیاریاں سما سکیں۔ اس لیے یہاں داستان گو محیر العقول واقعات اور حسن وعشق کی کیفیات سے داستان کو پُر کیف بنا دیتے ہیں۔ داستانوں میں یہ ناقابل یقین واقعات کبھی کبھی ہمارے نقادوں کی ناک بھوں چڑھانے کا سبب بن جاتے ہیں۔ غالبؔ نے اس کو سمجھتے ہوئے تواریخ اور داستان کا تقابل کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> ”سرِ و تواریخ میں وہ دیکھو جو تم سے سیکڑوں برس پہلے واقع ہوا ہو۔ افسانہ و داستان میں وہ کچھ سنو کہ کبھی کسی نے نہ دیکھا ہو نہ سنا ہو۔ ہر چند خردمند بیدار مغز تواریخ کی طرف بالطبع مائل ہوں گے

لیکن قصہ کہانی کی ذوق بخشی ونشاط انگیزی کے بھی دل میں قائل
ہوں گے ۔کیا تواریخ میں ممتنع الوقوع حکایات نہیں ، ناانصافی
کرتے ہو۔'' [1]

داستانوں میں وہ معصومیت ہوتی ہے جو ابتدائی انسان کا خاصہ تھیں ۔ یہاں زندگی دو خانوں میں بٹی ہوئی ہے، نیک و بد میں ۔ داستان کا ہیرو ایک خیالی دنیا میں رہتا ہے جہاں نہ روٹی کا مسئلہ اسے پریشان کرتا ہے اور نہ ایسی گھریلو زندگی جس میں کسی قسم کی یکسانیت ہو۔ اور بقول مارجوری بولٹن کے ''وہ زخم سے چور چور ہو کر مر سکتا ہے لیکن کوئی بیماری اس کا خاتمہ نہیں کر سکتی''۔

ادب کی ایک صفت یہ بتائی گئی ہے کہ پڑھنے والے کے دل و دماغ پر براہ راست اثر کر سکتا ہے اور پڑھنے والا اس پُر کیف حقیقت سے اپنا رشتہ جوڑ لیتا ہے ۔ داستانیں بھی اپنے پڑھنے والوں کو، اپنے سامعین کو کچھ اسی طرح متاثر کرتی ہیں اور یہ تاثر ایک مثبت پہلو بھی رکھتا ہے ان کے مطالعے سے ہمارے دل میں انسانوں سے ہمدردی پیدا ہوتی ہے ہم ان کے درد و غم میں ہی شریک نہیں ہوتے بلکہ ہر مہم میں ہم ان کا ساتھ دیتے ہیں۔

داستانوں کے اندر دو رنگ ہوتے ہیں ۔ سیاہ و سفید، نیک و بد، خیر و بد، یہ انسانی تہذیب کی wishfulthinking رہی ہے کہ وہ فتح اپنی پسندیدہ قدر کو ہی دیتا ہے۔ چنانچہ یہاں بھی یہی ہوتا ہے کہ سفیدی سیاہی پر، نیکی بدی پر اور خیر شر پر فتحیاب ہوتا ہے۔

ڈاکٹر سید لطیف حسین ادیب اس عہد میں زندگی کی حقیقتوں کا تجزیہ اور اس کی توجیہ اس طور پر کرتے ہیں کہ ''دنیا کے قدیم ترین قصوں سے لے کر باغ و بہار اور فسانہ عجائب کے عہد تک جب کہ زندگی کی حقیقتیں معیارِ حکمت پر نہیں رکھی گئی تھیں، جب کہ انسان کی طبیعت بھوتوں اور پریوں سے نہ صرف مانوس تھیں بلکہ یقین بھی رکھتی تھیں،

---

[1] دیباچہ حدائق انظار، مطبوعہ مطبع نامی نولکشور، ص ۲

جب کہ طلسم وسحر کی ہلاکت آفرینی ایٹم بم سے زیادہ اور انفرادی مال و دولت کی فراوانی امریکہ کے سرمائے اور بنک آف انگلینڈ کے ڈائرکٹروں سے زیادہ تھی اور جب کہ مادے کی توانائی کو خدا ماننے والے پیدا نہیں ہوئے تھے تو فنون لطیفہ میں قصوں، کہانیوں، اور چھوٹی بڑی داستانوں میں ابتدائی انسان کے شعور کی چھاپ پڑی رہتی ہے۔ اس میں خوف وخوشی کے جذبات ہیں، طلسم وسحر ہے اور فوق فطرت امور کا بیان ہے''۔[1]

ہماری داستانیں ایک ایسے دور میں تصنیف کی گئی ہیں جب مسلمان حکومتیں رو بہ زوال تھیں اس لیے ضروری محسوس ہوا کہ ان میں نیا خون داخل کیا جائے اور اس طرح قدروں کے احساس کو تیز تر کیا جائے۔

داستانوں کے مواد میں بہت تنوع نہیں ملتا۔ کہیں ایک نادیدہ معشوق کی تلاش ہے تو کہیں کسی سوال کا حل ہے۔ جیسا کہ چہار درویش، فسانہ عجائب، باغ عشق، سروش سخن، جادہ تسخیر اور آرائش محفل میں - داستان امیر حمزہ، جو داستانوں کا سب سے بڑا خزانہ ہے، یہاں مذہبی عنصر اس اعتبار سے اہمیت اختیار کر لیتا ہے کہ لشکرِ اسلام-حق کا علم لے کر چلتے ہیں اور کفار سے ان کا مقابلہ ہوتا ہے جو حقیقی خدا کو ماننے کے بجائے اس سے انکار کرتے ہیں اور ان کا معرکہ اپنے انداز بیان کی بنا پر کہیں کہیں رزمیہ کی شان پیدا کر لیتا ہے۔ یہاں حیرت واستعجاب ملتا ہے۔ ہر چیز میں جاذبیت اور کشادگی ہے، فراوانی ہے، وسعت قلب اور بلندی نظر ہے، طوفان سے کھیلنے کا حوصلہ ہے اور زندگی کو خوشگوار بنانے کا عزم ہے۔

داستانیں چونکہ مثالیت کا نمونہ پیش کرتی ہیں اس لیے یہ مکمل طور پر داستان گو کی گرفت میں ہوتی ہے۔ وہ جس طرح چاہتا ہے اسی طرح ہوتا ہے اور جو چاہتا ہے وہی پیش آتا ہے یہ دنیا مثالی ہونے کے سبب زمان ومکان کی پابندیوں سے آزاد ہوتی ہے۔
بوستان خیال محمد شاہی عہد کی تخلیق ہے اور ان کا شعوری مقصد اگر کوئی ہے تو

---

[1] رتن ناتھ سرشار کی ناول نگاری، ڈاکٹر سید لطیف حسین ادیب، ص ۷

تفریح اور عیش ونشاط کی بزم آراستہ کرنا ہے۔ چونکہ یہ ''بوستان خیال'' نوابوں اور رؤسا کے دربار میں لکھی گئی ہے۔ ان نوابوں کی زندگی محمول تھی کھیل تماشوں پر- چوپڑ، گنجفہ اور بٹیر بازی ان کا محبوب مشغلہ تھا۔ افیون، شراب اور عیاشی، ان کی اعلیٰ ترین تفریح تھی۔ اسی لیے داستانوں میں ہمارا زور شرفا پر تھا۔ انیسویں صدی، جس میں یہ داستانیں لکھی گئیں، عوام کی صدی نہیں تھی، یہ خواص کی صدی تھی۔ رؤسا، امرا، یا بالفاظ دیگر شرفا کی، جو شرافت اور نجابت کے امین سمجھے جاتے تھے۔ کیونکہ کسی چیز کا عوامی ہونا اس کے گھٹیا اور پست ہونے کی دلیل سمجھا جاتا تھا۔ اعلیٰ اقدار کے پاسدار عوام نہ تھے۔ اس لیے وہ تہذیب سے کوئی سروکار نہ رکھتے تھے اور رکھتے بھی کیوں، تمدن کی ساری اجارہ داری تو خواص کے ہاتھوں میں تھی۔ اس لیے اس عہد کے ادب میں عوامی زندگی کی جھلکیاں شاذ و نادر ہی نظر آتی ہیں۔ جب ہم کہہ سکتے ہیں کہ لکھنؤ کی داستانوں میں لکھنؤ کی زندگی جھلک رہی ہے تو اس سے یہ نہ سمجھنا چاہیے کہ لکھنؤ کے عوام الناس کی طرف اشارہ ہے۔ اس لیے کہ انیسویں صدی میں لکھنؤ کی زندگی عبارت تھی لکھنؤ کے شرفا کی زندگی سے، اس لیے ہمیں طلسم ہوش ربا میں لکھنؤ کی جس زندگی کی عکاسی ملتی ہے، وہ یہی خواص کے طبقے کی زندگی ہے۔ اس کے معنی یہ بھی نہیں ہیں کہ داستانیں عوام کے ذکر سے یکسر خالی ہیں۔ یہ ضرور ہے کہ ان کی محض جھلک نظر آتی ہے۔

ان داستانوں میں ہمیں تکنیک کے مختلف انداز ملتے ہیں۔ ان میں کہیں 'سب رس' کی طرح کی تمثیلی داستان ملتی ہے تو کہیں باغ و بہار جیسی داستان، جس میں سیدھے سادے اسلوب کے ذریعہ عجیب وغریب مناظر بیان کیے گئے ہیں، ان دیکھے اور اَن جانے مقامات کی سیر کرائی گئی ہے۔ اس فنی کارکردگی کو نمایاں کرنے کے لیے معلومات کے وافر ذخیرے کے ذریعہ حیرت واستعجاب کو بیدار کیا گیا ہے۔ اور پھر بیان ایسا کہ اپنے دلچسپ انداز کی بنا پر سننے والوں کو محو کر لیتا ہے۔ میر امن ایسے داستان گو ہیں جن کی باتوں میں روانی، سلاست، سادگی ہوتی ہے اور پھر لب ولہجہ میں بول چال کا لطف ہے۔ یہاں زندگی کی وہ تفصیلات تو نہیں ہیں جنھیں ہم حقیقت نگاری سے تعبیر کرتے ہیں لیکن

اس میں زندگی کی ایک لہر دوڑتی نظر آتی ہے۔ میر امّن نے اپنے تخیّل کے بل بوتے پر جو دنیا آباد کی ہے، اس میں ایک خاص تمدن، ایک خاص معاشرت اور اس کے رسم ورواج نظر آتے ہیں جو ہمارے لیے جانے پہچانے ہیں۔

ڈاکٹر وحید قریشی لکھتے ہیں:

''یہ محمد شاہی دور کی لوگوں کی اصل تصویریں ہیں۔ ان تصویروں میں اصل کے ساتھ ایک معیار پرستی کا عنصر بھی شامل ہے۔ اپنے ماحول سے بے اطمینانی نے چند خواہشوں کا روپ دھار لیا ہے۔ وفاداری کی قدروں کی معاشرت میں کمی تھی۔ اس لیے انسان سے زیادہ کتا وفادار نظر آیا، بادشاہ امن نہیں دے سکتا تھا، خیال کی دنیا میں امن وامان کا ایک اعلیٰ معیار قائم ہے، اخلاقی قدروں کی کمی نے باغ و بہار کو اخلاقی جملوں کی ایک بیاض بنا دیا ہے۔ لیکن یہ شہزادے، یہ بادشاہ، یہ حکیم، یہ محبوب، یہ عشاق، اپنی چال ڈھال، ناک نقشہ، رہن سہن، آداب معاشرت کے لحاظ سے محمد شاہی دور کے انسان ہیں۔ ان کا کھانا پینا، ان کا اٹھنا بیٹھنا، ان کے رسم و رواج ان سب میں مغلیہ دور نمایاں ہو رہا ہے۔''[1]

باغ و بہار کے درویش، سپاہی، تاجر، سبھی اپنے اصل روپ کے ساتھ ایک پُرتکلف اور پُرتصنع روپ بھی رکھتے ہیں۔ لیکن میر امن کا فن 'سب رس' کے ملا وجہی سے بہت آگے بڑھ چکا ہے۔ وہ بڑی فنی چابک دستی کے ساتھ ان مثالی نمونوں کو بھی متحرک اور زندہ بنا دیتے ہیں۔

ہمیں اردو کی اہم داستانوں میں فسانہ عجائب بھی ملتی ہے جس میں ایک مربوط قصہ ہے جو اپنے منطقی انجام تک پہنچتا ہے، جہاں واقعات و حادثات کو ایک پلاٹ کے

---

[1] باغ و بہار، ایک تجزیہ، ڈاکٹر وحید قریشی، ص ۶۷-۶۸

اندر ایک ڈور میں پرو دیا گیا ہے۔ یہ ڈور نہ تو کہیں ٹوٹتی ہے اور نہ کہیں لٹکتی ہے بلکہ اس میں تناؤ بھی ہے اور ہمواری بھی۔ اس کے پلاٹ میں وحدت بھی ہے اور تسلسل بھی اور یہ اس طرح قائم رکھا گیا ہے کہ ہر کردار اور ہر واقعہ اپنے اپنے زاویے سے پلاٹ کی طرف روشنی ڈالتا ہے۔ یہاں کردار نگاری کے نمونے بھی ملتے ہیں اور معاشرت کی جھلکیاں بھی۔

انھیں داستانوں میں وہ داستان بھی ملتی ہے جس کے بارے میں کہا گیا ہے کہ اگر اس میں سے ساحری نکال لی جائے تو لکھنؤ کا تمدن باقی رہ جائے گا۔ یہ ہے طلسم ہوش ربا..... یہ لکھنؤ کے خارجی تمدن اور اس دور کی ذہنی پینک کا سب سے وسیع اور جامع مظہر ہے۔ اس میں بہت سی ادبی روایتیں بھی ملتی ہیں۔ جن پر ہم آئندہ ابواب میں بحث کریں گے۔ یہاں 'فسانہ عجائب' کی مقفیٰ اور مسجع عبارت بھی ملتی ہے جو اب اتنی زیادہ مسجع نہیں رہی۔

یہ تین داستانیں مختصر داستانوں کی فنی نمائندگی کرتی ہیں اور ان کی مدد سے ہم داستانوں کے فن کو اور اچھی طرح سمجھ سکتے ہیں۔

ان تمام داستانوں میں ناول کی سی تکمیل، کرداروں کے تجزیے کا احساس اور حقائق کی گرفت کا شعور تلاش کرنا بے سود ہوگا۔ یہاں ناول کی تکنیکی باریکیاں نہیں نظر آتیں اور یہ کردار ناول کے کردار کی طرح پیچیدہ نہیں ہوتے۔ داستانیں تخیل کے پروں پر پرواز کرتی ہیں۔ ان کی سچائی روزمرہ کے واقعات اور حالات کی سچائی نہیں ہے۔ ان کا مواد زندگی سے تو ضرور مستعار ہے لیکن زندگی کے بارے میں ان کا رویہ منطقی نہیں ہے بلکہ جذباتی ہوتا ہے اور یہیں اس کا فن آج کے ناول کے فن سے علیحدہ ہوتا ہے۔

ہم کہہ سکتے ہیں کہ داستان، فن کی پرانی ہیئتوں میں سے ایک ہے۔ یہ کچھ نہ کچھ اخلاقی رہنمائی بھی کرتے ہیں اور سننے والوں کو اس لیے بھی سناتے ہیں کہ وہ ان سے نصیحت حاصل کریں۔ لیکن ہوتا یہ ہے کہ ادبی و تمدنی نشو و نما کے ساتھ اخلاقی تعلیم کو اس طرح پیش کرنے کی ضرورت نہیں رہتی۔ داستانوں میں بیان کی وجہ سے دلچسپی اور لطف

کا عنصر بڑھ جاتا ہے۔ سامعین کا مقصد یہ بھی ہے کہ وہ اس بہانے روزمرہ کی کھردری زندگی سے نجات بھی پالیں۔ چنانچہ اس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ حسن و عشق کی واردات، بہادری کے کارنامے بیان کرنے لگتا ہے۔ اور داستان گوگھوم پھر کر اسی موضوع پر آ جاتا ہے۔ ہم ان سے لطف اندوز بھی ہوتے ہیں اور فن کا تقاضا بھی پورا ہوتا ہے۔

داستانوں کے نقاد داستانوں سے اس وقت مایوس ہوتے ہیں جب انھیں داستانوں کے اندر مافوق الفطرت کی فراوانی، پلاٹ کی پیچیدگی، کرداروں میں غیر نمو پذیری، تخیل کی بلند پروازی اور روزمرہ کی زندگی سے بے نیازی، مبالغہ کی غلوتک رسائی نظر آتی ہے۔ اس وقت وہ ناک بھوں چڑھاتے ہیں۔ لیکن یہ بھول جاتے ہیں کہ یہی تو داستان کا فن ہے۔ جے ڈبلو بیچ نے نبض پر صحیح طور پر ہاتھ رکھا ہے، جب وہ کہتے ہیں:

> The romance may lose himself in mysteries, in exciting adventure in the complications of plot, and leave the design to take care of itself, and the situations to make themselves interesting by their own inherent force. But when the romance begins to consider nicely the means by which he can produce illusion, maintain suspense, and leave the reader on by due degrees from one level of curiosity to another, when he begins to ask himself how and improbable story can be made to seem as real as every day life, he has started in the path of the well made novel."[1]

---

[1] The Twentieth Century novel By J.W.Beach p121-122)

داستانوں میں سے مافوق الفطرت کے عنصر کو علیحدہ کر دیا جائے، پلاٹ کو سادہ کر دیا جائے، کردار سپاٹ نہ ہوں، ان میں نمونہ پذیری نہ ہو، تخیل کی باگ ڈور مصنف سے زیادہ غیر تخلیقی ذہن کے نقادوں کے ہاتھوں میں ہو، زندگی کا حقیقت پسندانہ اور مصورانہ تجزیہ ہو، غرض دودھ کا دودھ اور پانی کا پانی ہو تو وہ اور کچھ ہو جائے گا، لیکن ہم اسے داستان کا نام نہیں دے سکتے۔ بیچ نے ناول پر بحث کرتے ہوئے بڑی پتے کی بات کہی ہے:

"The well made novel not be great novel, any more than the well dressed man need be the great man, nor need the great novel be the well made novel. Many of the novels, best deserve the adjective well made are the products of weak imagination (emphasis mine A.P) or flimsy brains and it may turnout that extreme preoccupation with technique has been the accompani meant of a decadent tendency in art". [1]

تخیل سے دشمنی ادب سے دشمنی ہے۔ یہ خیال کہ تخیل حقیقت اور عقل کی ضد ہے، تخیل کو نہ سمجھنے کا نتیجہ ہے۔ عظیم ادب وہی کہلایا گیا ہے جو تخیلی عناصر سے بھرپور ہو، جس کے اندر تخیل کے وسیع تر امکانات چھپے ہوئے ہوں۔ ادب میں علامتیں، رمزو کنائے، تشبیہ و استعارے اسی کے بل بوتے پر ظاہر ہوتے ہیں۔ داستانوں میں اس کا وافر ذخیرہ ہے۔ لیکن داستان کے فن کو جدید ہیئتوں کی تکنیک کے معیاروں سے نہیں سمجھا جا سکتا۔ اور ہمیں ان معیاروں کو سمجھنے کے لیے ارسطو کی بوطیقا کا مطالعہ کرنے کی ضرورت نہیں۔ یہ معیار خود داستانوں کے اندر موجود ہیں۔

---

[1] The Twentieth Century Novel By J. W. Beach. P.121

تیسرا باب

داستانوں کے مافوق الفطرت عناصر

''ایک غبارہ سیاہ بلند ہوا۔ ہزار ہا طائر نخلستان سے اڑے، طاؤس
پروں سے سر پیٹنے لگے۔ صد ہا مکان گرے، دریا کھول کر خشک
ہوئے، چشموں کا پانی اُبلا، منزلوں تک تاثیر قتل افرا سیاب پہنچی۔''

یہ جہاندار شاہ کے ایک گولے کی تاثیر تھی کہ سیکڑوں کے سر پھٹ گئے، ہزاروں جل گئے، لاکھوں زخمی ہوئے اور زمین کا طبق آسمان کو پہنچا اور تمام شہر دھواں دھار ہوگیا۔ یہ عمل ایک ایسے علاقے میں وقوع پذیر ہوا جس کی زمین سحر و طلسم کی سرزمین ہے، جہاں کا کوئی عمل عقل کا پابند نہیں ہے، لیکن آج کے ایٹمی دور میں داستان گو کے تخیل کی اڑان انسانی عقل و فہم سے پھر بھی آگے نہ بڑھ سکی۔

مافوق الفطرت کے واقعات اور ان کے حامل کردار، انسانی تخیل کی بلند پروازی کے لیے ایک آزمائش بھی ہے اور ان کے لیے دلچسپی کا سبب بھی۔ اب ہم داستانوں کے مطالعہ کی روشنی میں ذرا اور قریب سے مافوق الفطرت کا مطالعہ کریں کہ یہ داستانوں میں کیوں اور کیسے آیا اور اس کی مدد سے اردو داستانوں کے فن میں کون سی نمایاں خوبیاں پیدا ہوئیں۔

مافوق الفطرت (Supernatural) کا خیال انسانی ذہن میں کچھ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ہمیشہ سے رچا بسا ہوا ہے۔ بلکہ سچ تو یہ ہے کہ اس دنیا اور کائنات کو سمجھنے کے سلسلے میں یہ انسان کی پہلی کوشش ہے اور ایک مفروضے (Hypothesis) کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس کا تعلق کسی ایک خطے سے نہیں بلکہ دنیا کے تقریباً ہر خطے سے ہے۔ انسان کا

جب فطرت سے مقابلہ پڑا تو فوق فطرت نے بھی اس کے ذہن کے کسی گوشے میں کروٹ لی۔ انسان کا ذہن ہمیشہ سے سائنٹفک رہا ہے اور یہ روز اول ہی سے انسان نے سمجھ لیا تھا کہ اسباب وعلل کا رشتہ نتائج سے جڑا ہوا ہے۔ ہر بات کی کوئی نہ کوئی علت ضرور ہوتی ہے چنانچہ اگر طوفان آتا ہے یا بارش ہوتی ہے یا بادل گرجتے ہیں یا سورج چمکتا ہے تو یقیناً ان کو حرکت میں لانے والی کوئی نہ کوئی قوت ضرور ہوگی۔ اور اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ اسی عمل میں اس نے سب سے بڑے مافوق افطرت یعنی خدا کو دریافت کیا۔ ابتدائی انسان کا معاملہ یہ تھا کہ جو بات اس کے سمجھ میں نہ آتی، اس کو مافوق الفطرت سے تعبیر کرتا۔ اس کا خیال تھا کہ ایک بڑی حقیقت روح کی ہے۔ ایک روح جو جسم میں رہتی ہے اور دوسری وہ جو عالم بالا میں بستی ہے۔ جب انسانی ذہن زیادہ مہذب ہوگیا تو ان میں سے کچھ لوگوں نے ان ارواح کو قابو میں لانے کے عمل کرنے شروع کر دیئے اور یہ کہا کہ جب انسان بیمار ہوجاتا ہے تو اس کا سبب بھی جسمانی نہیں ہوتا بلکہ روحانی ہوتا ہے۔ اس کے لیے عمل ضروری ہوتا ہے۔ پھر قربانی کا سلسلہ شروع ہوا اور یہ عقیدہ اتنا راسخ ہوگیا کہ لوگوں کو بیماری کے جسمانی اسباب کی طرف دھیان دینے کا خیال بھی نہ آیا۔ اور جھاڑ پھونک کرنے والوں کی بن آئی۔ گاؤں کے لوگوں کو پڑھے لکھے معالج میسر نہ تھے، جھاڑ پھونک کرنے والوں نے اس کمی کو پورا کیا۔ یہ بات قدیم انسان تک ہی محدود نہ تھی۔ آج بھی گاؤں میں ضعیف الاعتقادی اور توہم پرستی کی مثالیں ملتی ہیں۔ ادھر تقدیر پرستی کو مختلف مذاہب نے سہارا دیا۔ اس کا سہارا اتنا گہرا پڑا کہ لوگوں نے عِلّت اور اثرات کو بھی نظر انداز کر دیا۔ تقدیر پرستی کے بعد توہم پرستی کا دور شروع ہوا۔ کالی بلّی نے راستہ کاٹا تو یہ بُرا شگون ہوا یا چھینک کا آنا بدشگونی کی علامت سمجھا گیا۔ یہاں پھر فقیروں کی بن آئی۔ انھوں نے بدشگونی کے کاٹ کے منتر ایجاد کر لئے اور پھر لوگوں کو باقاعدہ ان کی ضرورت پڑنے لگی اور ان کی سماجی حیثیت مسلم ہوگئی۔

بالآخر مافوق الفطرت کے بھی دو خانے بن گئے۔ ایک وہ جو اچھے ہیں اور دوسرے وہ جو برے ہیں۔ جن، پریوں کی گنتی اچھوں میں ہونے لگی اور بھوت پریت کی

بروں میں۔ یہ بھی کہا گیا ہے کہ جن اور پریاں لافانی ہیں لیکن بھوت پریت فانی ہیں۔ دونوں میں ایک بات مشترک ہے کہ دونوں کے یہاں باقاعدہ حکومت ہے۔ جنوں اور بھوتوں کا اپنا اپنا بادشاہ ہوتا ہے جو اُن پر حکومت کرتا ہے۔ اردو داستانوں میں جنوں، بھوتوں اور پریوں کے تصورات پر اسلام اور ہندو مذاہب کے اثرات نظر آتے ہیں۔

یوں تو تقریباً تمام مذاہب میں فوق فطرت ہستیاں تسلیم کی گئی ہیں۔ اسلامی عقاید کے مطابق انسان مٹی سے بنا ہے، فرشتے نور سے اور جن نار سے۔ جن اپنی ہیئت تبدیل کر سکتے ہیں۔

ادب کا موضوع تمام انسانی اعمال وخیالات ہیں۔ ادب کا تعلق براہ راست انسانوں کی زندگی سے ہے۔ ان کے نفسیاتی اور سماجی مظہر سے۔ جس کا مطالعہ کسی بھی طبقاتی سماج میں غیر جانبدارانہ ہوسکتا ہے۔ انسان جس ماحول میں رہتا ہے اس کا جس جس سماج سے تعلق ہے وہ ماحول اور سماج اس کے ادب سے ظاہر ہوگا۔ ادب چاہے کسی ملک وقوم کا ہو، اس کا لکھنے والا مرد ہو یا عورت، اس میں ہمیں انسانوں کے احساسات، ان کے خیالات اور جذبات کا اظہار ملے گا۔ ادیب نہ صرف اپنے خیالات، جذبات اور احساسات کو ظاہر کرتا ہے بلکہ وہ جس معاشرے اور ماحول میں رہتا ہے اس کی زندگی، اس کی تخلیقات میں جھلکتی ہے۔ اس معاشرے یا سماج کے معتقدات ادب کی تخلیق کا موضوع بن سکتے ہیں۔ ادب میں مافوق الفطرت کا عنصر بھی اسی طرح ظاہر ہوا۔ پروفیسر لاف کاڈیو ہرن (Prof. Lafcade Hearn) نے ایک جگہ لکھا ہے:

"Every one of us has some thing ghostly in him" [1]

حالانکہ ghostly سے ہمارے ذہن میں خوف و ہراس طاری ہو جاتا ہے

---

[1] As quoted in the book "The Supernatural in Urdu Fiction" p.527

لیکن مافوق الفطرت کے معاملے میں ہمیشہ ایسا نہیں ہوتا کیونکہ مافوق الفطرت کے کچھ مظاہر ایسے بھی ہیں جیسے پریاں، پریزاد جن کے تصور سے ذہن میں کسی قسم کی دہشت پیدا نہیں ہوتی۔ ہم میں سے زیادہ تر لوگ اس پر یقین نہیں کرتے لیکن کافی لوگ ایسے بھی ملتے ہیں جو ایسی باتوں کو قبول کر لیتے ہیں، جن کے پیچھے کوئی منطق نہیں ہوتی۔ ہمیں ذہن ایسی چیزوں میں الجھانا ہی نہیں۔ اس کا باقاعدہ تجزیہ تو ماہرین نفسیات ہی کریں گے۔ ہمیں تو صرف یہ دیکھنا ہے کہ ادب میں ان کا کیا استعمال ہے اور ان کو کیسے استعمال کیا جا سکتا ہے۔ ہر چیز کے لیے ایک مخصوص ماحول ہوتا ہے۔ ادب میں جب مافوق الفطرت کا استعمال ہو تو ہمیں یہ دیکھنا چاہیے کہ وہ شخص جو فوق فطرت سے دوچار ہے وہ ذہنی طور پر اس کو قبول کرنے کی صلاحیت بھی رکھتا ہے یا نہیں۔ اس کی قوت متخیلہ غیر معمولی ہونی چاہیے۔ اس میں روحانی پیکر دیکھنے کی صلاحیت ہونا چاہیے۔ پھر وقت کا لحاظ رکھنا بھی ضروری ہے، جیسے بھوت کے لیے رات کا وقت۔ وہ ماحول کچھ جنگلی سا اور دھندلا سا ہوا ہونا چاہیے۔ ہر طرف گندگی اور غلاظت ہو، خود وہ گندے اور غلیظ ہوں۔ وہ شخص جو انھیں دیکھے وہ خود کم بولتا ہو اور زیادہ غور و فکر کرتا ہو۔ پھر فضا اور گفتگو اس کے مطابق ہو اور یہ روحانی پیکر (vision) اسی کو نظر آنا چاہیے جو اس پر اعتقاد رکھتا ہو۔ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ وہ بظاہر اس کو تسلیم نہ کرتا ہو لیکن ذہن کے کسی گوشے میں چھپا ہو۔ میں نے فضا کی مطابقت کی بات کی۔ یہاں یہ بات غور طلب ہے کہ پریوں کے لیے ماحول اور فضا مختلف ہوگی۔ چاندنی رات، ہر چیز صاف و شفاف ہو۔ فضا میں رقص و موسیقی کی مدھم آوازیں۔ باغ، پودے، پھول اور خوشبو وغیرہ کا اہتمام ہو۔

اردو ادب میں ہمیں مافوق الفطرت کے بہت سے مظاہر نظر آتے ہیں۔ ان میں پیر، فقیر، سادھو، جادوگر وغیرہ ہوتے ہیں، جو غیر معمولی قوت رکھتے ہیں۔ اردو ادیبوں نے ان تمام مظاہر کو استعمال کیا ہے۔ دراصل ان لکھنے والوں کا یہ مقصد نہیں تھا کہ وہ ان کو انسان کے ذہنی گوشوں سے باہر لانا چاہتے تھے بلکہ وہ تو صرف اس لیے لکھتے تھے کہ ان کو پڑھ کر لوگ لطف اندوز ہوں۔ اور ان کے فرصت کے اوقات اچھی طرح گذر جائیں۔

مافوق الفطرت ہماری داستانوں اور داستان گویوں کا ایک محبوب اور پسندیدہ موضوع ہے۔ ان میں داستان گو ایک ایسا ماحول بناتا ہے جس سے مافوق الفطرت کے یہ کردار مکمل طور پر ہم آہنگ ہوتے ہیں اور اس داستانوی فضا کے لیے موزوں ہوتے ہیں۔ دراصل ایک پہلو یہ بھی ہے کہ انسان اپنی برتری ثابت کرنے کے لیے خود ایک ایسی مخلوق کی تخلیق کرتا ہے جس میں غیر معمولی طاقت ہو، تاکہ جب وہ اس کو شکست دے تو خود اس میں احساس عظمت پیدا ہو۔ محمد واصل ''فسانہ عجائب'' کے دیباچے میں لکھتے ہیں:

> ''انسان ایک ایسی خود فراموشی کی تلاش میں رہتا ہے کہ حال کے حقائق، سختیاں اور تلخیاں اس کی زندگی کو اجیرن نہ کر دیں۔ یہ خود فراموشی اسے ماضی کے قصوں میں مل سکتی ہے۔ جہاں زندگی کے سنگین حالات پر اس نے قابو پا کر اس نے حال کا درخشندہ عارض دیکھا ہے۔ اس واسطے داستان گوئی میں بھوت، جن، پری، چڑیل، شیر ببر کے قصے بہت ملتے ہیں مگر ان سب پر انسان اپنی کامیابی اور فتح دکھا کر اس خیالی دنیا میں گم ہو جاتا ہے جس کا حقیقت سے کوئی واسطہ نہیں۔''[1]

اس داستان کا ہیرو ایک غیر معمولی انسان ہوتا ہے۔ وہی نہیں اس کے تمام ساتھی بھی ایسے ہی ہوتے ہیں۔ ان کے راستے میں مشکلات کا آنا ضروری ہے۔ وقتی طور پر ہیرو اور اس کے ساتھیوں کو شکست ہوتی ہے اس لیے نہیں کہ اس سے غلطی ہوئی بلکہ اس لیے کہ اس کو اپنے کارناموں کو دکھانے کا موقع ملے۔ اب اس کو طول دینے کے لیے داستان گو پر کوئی قید نہیں ہے۔ وہ داستان کو جتنا بڑھانا چاہے، بڑھا سکتا ہے۔ مافوق الفطرت کی وجہ سے داستان گو کے بہت سے مسائل حل ہو جاتے ہیں۔ وہ اس کی مدد سے قصے میں جو صورت حال پیدا کرنا چاہتا ہے بڑی آسانی سے پیدا کر لیتا ہے، اسے کوئی

---

[1] فسانہ عجائب، مرتبہ محمد واصل عثمانی، مطبوعہ صفیہ اکیڈیمی، کراچی، ص ۲۷

رکاوٹ نہیں، کیونکہ اس کا پڑھنے والا بھی اپنا پورا تعاون دیتا ہے وہ بھی اسباب اور اثرات کے چکر میں نہیں پڑتا۔اس لیے مافوق الفطرت تو ناممکن کو ممکن بنا دیتا ہے۔

یہاں زبان و بیان بھی آسان ہے۔مصنف کو صرف زبان پر قابو ہونا چاہیے۔ یہاں نفسیاتی تجزیہ نہیں ہوتا کیونکہ اس کے لیے الفاظ کا ذخیرہ ہی اور ہوگا۔اسے تو محض کچھ احساسات کو غیر معمولی الفاظ میں بیان کرنا ہوگا۔اس کا انداز بیانیہ ہوگا نہ کہ تجزیاتی۔

اب ہم مافوق الفطرت کے مختلف مظاہر کا ذکر کرتے ہیں۔پریوں کے بارے میں مختلف قوموں کے اپنے اپنے خیالات رہے ہیں۔یورپ کی قوموں کے عقائد پریوں کے بارے میں ایشیا والوں سے مختلف ہیں۔یورپ والوں کا خیال ہے کہ پریاں اور دیو، فرشتوں کے ان قبیلوں سے تعلق رکھتے ہیں جنھوں نے خدا سے نافرمانی کی تھی اور ان کو سزا ملی ہے کہ وہ اس سرزمین پر مارے مارے پھریں۔پھر ان کا محبوب مشغلہ ناچنا گانا ہے۔صبح اور شام کو تفریح کے لیے نکلتی ہیں۔یہ انسانوں کی بستی سے دور ویرانوں میں رہتی ہیں۔جس جگہ ان کے قدم پڑتے ہیں وہ بنجر ہو جاتی ہے۔یہ آدمیوں کی صحبت سے بچتی ہیں اور ان کا کوئی مذہب نہیں ہوتا جو کوئی ان کے قبضے میں آجاتا ہے، اسے اندھا کر دیتی ہیں لیکن ان کی عادت انسانوں کے بچوں کو اٹھا کر لے جانا اور پالنا ہے۔ان کی عمریں بہت ہوتی ہیں۔یہ بہت چونچال اور شریر ہوتی ہیں۔جب کوئی بچہ پیدا ہوتا ہے تو اس وقت یہ بچوں پر اپنا سایہ ڈالتی ہیں اور ان پریوں کے مطابق ان بچوں کی عادتیں ڈالتی ہیں۔اچھی عادتوں کی پریاں اچھی ہوتی ہیں اور بری پریاں بری عادتوں کی ہوتی ہیں۔ ان پریوں کا ذکر Grimms Fairy Tales کی کہانیوں میں جگہ جگہ ملتا ہے۔اس سے ان کی عادتوں، مشغلوں، کرداروں پر روشنی پڑتی ہے۔

یہ تو مغرب کا پریوں کا تصور ہوا۔مشرقی تصور اس سے کچھ مختلف ہے۔مشرق میں یہ عقیدہ رہا ہے کہ جنات اور پریاں آگ سے پیدا ہیں جیسے کہ آدم خاک سے۔ اس لیے ان دونوں میں اختلاف ہے۔اسی لیے کہ پرستان کا دستور ہے کہ پریاں آدم زاد سے شادی نہیں کر سکتیں۔گلزار نسیم میں بکاولی ایک پری ہے اس کے ساتھ کی پریاں

کہتی ہیں۔

ہے ہے تری عقل کس نے کھوئی ناجنس کو چاہتا ہے کوئی

پھر پریوں کا بادشاہ، راجا اندر بکاولی کو بلواتا ہے اور کہتا ہے۔

ناتا پریوں سے اس نے توڑا رشتہ اک آدمی سے جوڑا

مثنوی میر حسن میں فیروز شاہ خود نجم النساء سے محبت کرتا ہے، وہ بے نظیر کو آزاد کرنے کے لیے کہتا ہے اور نجم النساء پر غصہ کرتا ہے۔

بنی آدمی کو تو چوری سے لا بٹھاتی ہے گھر میں تعشق جتا

ترے باپ کو گھر لکھوں تیرا حال تو کیا حال ہو تیرا پھرا ے چھنال

ترا رنگ غیرت سے اُڑتا نہیں تجھے کیا پریزاد جڑتا نہیں

''نوشیرواں نامے'' میں جنات کا بادشاہ شہپال اپنی بیٹی کی شادی حمزہ سے کرنے کے لیے تیار نہیں ہے کیونکہ وہ آدم زاد ہے۔ بکاولی اپنے آپ کو پاک کرنے کے لیے ہر رات کو آگ سے غسل کرتی ہے۔

پریاں جس پرستان میں رہتی ہیں وہ ان کے بے پناہ حسن کے مطابق خود بھی حسین ہے اور یہ علاقہ بذات خود ایک جنت کی حیثیت رکھتا ہے۔ کون سا پھول ہے جو اس ''گلشن جناں'' میں نہیں کھلتا۔ یہاں موسموں کا عمل دخل نہیں ہے، یہاں زر و جواہر کی ریل پیل ہے۔ ایک سے ایک خوبصورت پرندہ یہاں نظر آتا ہے۔ ہر طرف موسیقی کی جھنکار سنائی دیتی ہے۔ فضا سے لطیف نغمے پھوٹتے ہیں۔ مرزا شیون، طلسم دریا کے پاس پریوں کے مسکن کا نقشہ پیش کرتے ہیں:

> ''ایسے مکان رشک جناں کا کیا کہنا، جس کی صورت ظاہر کا یہ حال ہو کہ ایک نظر دیکھنے سے باطن کا دفع ملال ہو، اس کے اندر کی توصیف تو بیرون تحریر و بری از تقریر ہے۔ خلد بریں نے مرقع چشم میں بنفشہ جمایا''۔ الخ [1]

---

[1] طلسم حیرت، مرزا شیون لکھنوی، ص ۲۷

اب آیئے ان ادبی پریوں کو اور قریب سے دیکھیں۔ مغربی پریوں میں سب سے لمبا قد ''اوبرن'' کا ہے جو صرف تین فٹ ہے لیکن ایشیا میں پریاں قد آدم ہوتی ہیں ورنہ تاج الملوک کی انگوٹھی بکاولی کی انگلی میں کیسے آسکتی ہے۔ ان کے پاس اڑن کھٹولے اور قالین ہوتے ہیں اور یہ دور دراز کا سفر طے کر لیتی ہیں۔ جنوں کا بادشاہ امیر حمزہ کو بلانے کے لیے اُڑن کھٹولا بھیجتا ہے۔ بعض جگہ ان کو پریزاد اُڑاتے ہیں۔ جیسے طلسم حیرت میں:

''تخت مرصع کار پر نقش و نگار بشکل ہوادار مثل طائر پرواز تین چار پریزادنے زمین پر اُتارا''

دوسری جگہ مرزا شیون لکھتے ہیں:

''ایک اشارے میں تا بہ فلک پہنچا''

طلسم ہوش ربا میں اس کی رفتار کا بیان مندرجہ ذیل ہے:

''ایسی تیزی کہ بادصبا اس کے دامنِ گرد کو نہ پہنچ سکی''

یہ پریاں انسانوں پر بھی عاشق ہوتی ہیں۔ لیکن یہ عام انسان نہیں ہوتے بلکہ بادشاہ اور شہزادے ہوتے ہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ داستان گو اپنے سرپرست بادشاہوں اور شہزادیوں کو خوش کرنا چاہتے تھے۔ عوام سے انھیں صرف اسی قدر دلچسپی ہے کہ یہ عوام ان کے حسن سے لطف اندوز ہوں۔ کبھی کبھی یہ پریاں موقع پا کر شہزادوں کو اغوا کر لیتی ہیں۔ ان کے جذبات و احساسات عام انسانوں کے سے ہوتے ہیں۔ وہ انسانوں کی طرح روتی ہنستی ہیں۔ یہ انسانوں کی طرح انتقام بھی لیتی ہیں۔ ان کی غذا بھی وہی ہوتی ہے جو دلی اور لکھنؤ کے شہزادوں اور رؤسا کی۔ ان کے پیکر میں ہم کو دہلی اور لکھنؤ کی لڑکیاں (شہزادیاں) نظر آتی ہیں۔ یہ لڑکیوں کی طرح بار بار قسمیں کھاتی ہیں۔ ع اپنے اللہ کی قسم ہے۔

پریوں کے مذکر پریزاد ہوتے ہیں جن نہیں۔ یہ بھی پریوں کی طرح خوبصورت ہوتے ہیں۔ بوستان خیال میں جنوں اور پریوں کا فرق سمجھایا گیا ہے۔

''جن و پریزاد کی خلقت میں زیادہ فرق نہیں ہے۔فقط باعتبار لطافت وحسن و جمال وصورت ونزاکت اعضائے جوارح تفریق ہوسکتی ہے۔یعنی قوم پریزاد بہ حسب خلقت ونسبتِ اجنہ کے لطیف صاحب حسن و جمال میں اور دست و پا ان کے نہایت نازک و مناسب خلق ہوئے ہیں۔رعنائی وزیبائی قوم اجنہ میں نہیں ہیں۔ دیگر آن کہ زنانِ پریزاد اپنے ذکور کی متبوع ہوتی ہیں اور بیشتر صاحب تخت ودیہیم ہوتی ہیں۔مردان کے علی الدنام مطیع وفرماں بردار ہوتے ہیں۔''[1]

مشرقی داستانوں میں یہ پریاں بڑی خاطر مدارت کرتی ہیں،مہمان کا خیال رکھتی ہیں ان کے یہاں اپنی حکومتیں ہوتی ہیں۔طلسم ہوش ربا میں جنوں کا بادشاہ شہپال پورے علاقے پر مغلوں کی طرح حکومت کرتا ہے۔اس کے اپنے درباری اور وزیر ہوتے ہیں۔

حضرت سلیمان کا ذکر پرستان میں برابر آتا رہتا ہے۔وہ حضرت سلیمان کی قسم کھاتے ہیں۔خدا کا نام بھی لیتے ہیں۔ان میں سے بعض درویشوں اور پیروں کے قبضے میں ہوتے ہیں اوران کی روحانی طاقت کا لوہا مانتے ہیں۔

جہاں تک جنوں کا تعلق ہے مغربی دیومالا میں ان کا کوئی ذکر نہیں ملتا۔یہ خالص مشرقی ہیں اور مسلمان ان کو مانتے ہیں کیونکہ قرآن میں ان کا ذکر بار بار آیا ہے۔ جن کی تخلیق بھی آگ سے ہوئی قرآن میں آیا ہے:والجان خلقنٰہ من قبل من النار (اور ہم نے جنوں کو پیدا کیا،تیز آگ سے)ان کے بارے میں یہ خیال بہت عام ہے کہ یہ خوبصورت لڑکیوں پر عاشق ہوجاتے ہیں۔آج بھی جن لڑکیوں کو ہسٹیریا ہوتا ہے،ان کے بارے میں بوڑھی عورتیں یہی سمجھتی ہیں کہ ان پر کوئی جن عاشق ہوگیا ہے۔جن، برائیوں کا مجموعہ ہے۔انسانوں پر ان کا اثر خراب ہی پڑسکتا ہے۔جنوں کا

---

[1] مشرق الآثار،جلد ہشتم،ص ۵

تعلق بھی حضرت سلیمان سے اسی طرح قائم کیا گیا ہے جیسا کہ پریوں کا۔

داستانوں میں ان کا ذکر بار بار ملتا ہے۔ درویشوں کے اسم اعظم کی برکت سے جنوں پر قبضہ کیا جا سکتا ہے۔ اور پھر وہ انسانوں کے مطیع ہو جاتے ہیں اور پھر وہ انسانوں کے بہت کام آتے ہیں۔ جہاں تک ان کے مذہب کا تعلق ہے ''نوشیرواں نامے'' میں اسے اسلامی اصولوں کا علم بردار مانا گیا ہے۔

دیووں، جنوں اور پریوں کی معاشرتی زندگی کے نمونے ''طلسم ہوش ربا'' میں اور ''بوستان خیال'' میں جا بجا نظر آتے ہیں۔ ان کے بغیر پروں کے پرواز کرتے دکھایا ہے۔ ''نوشیرواں نامے'' میں دیو کا ذکر ہے کہ:

> ''ہنوز وہ قفل نہ ٹوٹا تھا کہ ایک آندھی سیاہ اٹھی، ہوائے تند چلنے لگی۔ ایک شور و غوغا بلند ہوا، جب گرد و غبار دور ہوا، دیکھا کہ ایک دیو با غیظ شدید مثل رعد گرجتا ہوا چلا آ رہا ہے۔''[1]

ان کی صحت غیر معمولی ہوتی ہے۔ یہ پورے اونٹوں کے قافلے لے کر اُڑ جاتے ہیں۔ یہ عادتاً کمینے ہوتے ہیں۔ ان میں شاذ و نادر ہی کوئی اچھا ہوتا ہے جیسے کہ فسانۂ عجائب کا سفید دیو۔ جو جان عالم سے کہتا ہے: ''بندہ دوستدار اور جاں نثار ہے''[2] یہی دیو پھر جان عالم اور انجمن آرا کو کالے دیو سے چھٹکارا دلاتا ہے۔ ان دیووں میں یہ طاقت ہوتی ہے کہ وہ اپنی ہیئت کو وقت کے مطابق بدل لیتے ہیں۔ یہ لمحہ بھر میں محل تعمیر کر لیتے ہیں جیسے الف لیلہ میں الہ دین کا محل بنتا ہے۔ یہ دیو انسانوں کی طرح فانی ہوتے ہیں۔ یہ جنگ میں مارے جاتے ہیں۔ طلسم ہوش ربا اور 'بوستان خیال' میں اس کی بے شمار مثالیں ہیں۔ یہ بے حد بدصورت ہوتے ہیں اور یہی حال دیونیوں کا ہے جنھیں دیکھ کر ڈر لگتا ہے۔ بعض کے بڑے بڑے سینگ بھی ہوتے ہیں۔ ان کے بالوں کو برگد کی جٹاؤں سے تشبیہ دی گئی ہے۔ یہ تمام دیو اور دیونیاں، عادتوں کے اعتبار سے درندے ہوتے ہیں۔ وہ آدمیوں کو کھانے سے بھی نہیں چھوڑتے۔ دیووں اور دیونیوں کا تصور اردو

---

[1] نوشیرواں نامہ، ص ۴۷۳

[2] فسانۂ عجائب، مطبوعہ سنگم پبلشرز، ص ۲۹۴

داستانوں میں کچھ ملا جلا ہے۔ کچھ تو ایران کے اثرات میں اور کچھ ہندستان کے۔ یہ دونوں ایک دوسرے سے بہت گھل مل جاتے ہیں۔ پارسیوں کی مذہبی کتاب ''اوستا'' میں دیو تمام تر برائیوں کا مجسمہ ہے۔ ان کی ہیئت غیر جسمانی ہے۔ انھیں جب کوئی خاص کام ہوتا ہے تو یہ جسمانی ہیئت اختیار کر لیتے ہیں۔ قدیم ہندستانی عقائد کے مطابق وہ باقاعدہ جسمانی ہیئت رکھتے ہیں۔ لیکن وہ مافوق الفطرت قوت سے لیس ہوتے ہیں کہ اپنی مرضی کے مطابق جو ہیئت چاہیں، اختیار کر لیں۔ اردو داستانوں میں یہ دونوں خصوصیات ملتی ہیں۔

مافوق الفطرت کا ایک اور مظہر جادو ہے۔ ساحری بہت پرانی چیز ہے۔ عزیز احمد لکھتے ہیں:

> ''انسان پہلے جادو پر ایمان لایا اور پھر مذہب پر اور جہاں مذہب پر ایمان راسخ ہے وہاں یہ عقیدہ بھی ابھی تک راسخ ہے کہ جادو برحق ہے لیکن جادو کرنے والا کافر ہے۔'' [1]

بوستان خیال میں جادو کے بارے میں مندرجہ ذیل بیان ہے:

> ''امر واقعی یہ ہے کہ جادو لغت میں مکر کو کہتے ہیں جیسے کہ شعبدہ بنانا، دشمن کو ڈرانا، جس طرح فرعون کے وقت میں ساحروں نے لکڑیوں کو سانپوں کی صورت بنایا تھا انھیں مجوّف کیا تھا۔ سب میں پارا بھرا تھا۔ جب ان پر دھوپ پڑی، حرکت کرنے لگیں۔ معلوم ہوتا تھا کہ اصلی سانپ چلے آتے ہیں۔ گرمی کی تاثیر سے پارہ اُڑتا ہے اس کا امتحان ہو چکا ہے اس سے زیادہ بڑھو تو جادو وہ ہے جو کہ خبیثات کو اپنا تابع کر لے، پیر بلائے تو وہ آ جائیں گے، شیطان ہیں، مہیب شکلیں دکھائیں گے، آگ برسائیں گے، لیکن چاہیں کہ آدمی کو قتل کر سکیں ممکن نہیں۔ پروردگار کا حکم یہی ہے۔

---

[1] مقدمہ انتخاب طلسم ہوش ربا از عزیز احمد، ص ۵

ہاں کلوا بھیروں نارسنگھ نجس روحیں شاید کسی کو مار ڈالیں۔ اس
صورت میں بڑی محنت چاہیے برسوں مشقت کریں تو وہ تابع ہوں
گے۔''[1]

طلسم ہوش ربا میں جابجا ہم دیکھتے ہیں کہ جہاں ساحر مشرف بہ اسلام ہوئے انھوں نے جادو سے توبہ کی: ''ملکہ نے مع اپنی تمام کنیزوں کے بصدق دل کلمہ زبان پر جاری کیا اور سحر کرنے سے توبہ کی۔''

دراصل انسانی تہذیب کے اوائل میں جو لوگ اپنے ساتھیوں سے زیادہ سمجھدار تھے انھوں نے اپنے آپ جادوگر کا روپ اختیار کیا اور یہ اعلان کیا کہ وہ جادو کے بل بوتے پر بیماری کا علاج کر سکتے ہیں۔ اور اپنے دشمن کو مصیبت میں مبتلا کر سکتے ہیں۔ عاشق نامراد کو معشوق سے ملا سکتے ہیں۔ غرض جو چاہیں کر سکتے ہیں۔ جادو کی تعریف کرتے ہوئے سر جیمس جارج فرتیر نے لکھا ہے:

"Magic is a spurious system of natural law as well as a fallacious guide of conduct: it is a false science as well as an abortive art"[2]

ہندوستان میں سیکڑوں سال سے یہ عقیدہ عام رہا ہے کہ اگر کسی آدمی کو کوئی تکلیف پہنچانا ہے تو اس کی لکڑی کی صورت بنانا چاہیے اور اس کے سر میں ایک سوئی داخل کرنا چاہیے یا اگر وہ کوئی تیر مارے تو دشمن کے جسم میں ٹھیک اسی جگہ تکلیف ہوگی، جہاں سوئی چبھے گی یا تیر لگے گا اور اگر بالکل مارنا چاہیں تو پھر جادوگر اس مورت کو زمین میں گاڑ دے گا تو دشمن کا خاتمہ ہو جائے گا۔

اردو میں داستانوں میں جادو کے بجائے اکثر سحر کا لفظ بھی استعمال ہوا ہے۔ 'سحر' عربی کا لفظ ہے اور قران میں بھی استعمال ہوا ہے۔ لیکن قرآن کے مفسرین کا اس

---

[1] خزینۃ الاسرار، ص ۵۰۶

[2] Golden Bough By Sir John Frazier p.4

سلسلے میں اختلاف ہے۔ کچھ لوگ اسے جادو کے ہم معنی قرار دیتے ہیں اور کچھ دوسرے مفسرین اس کے معنی فریب لیتے ہیں۔

لیکن اردو داستانوں میں 'سحر' کو 'جادو' کے معنی میں استعمال کیا گیا ہے۔ ساحروں نے سحر کے قوانین بنائے ہیں اور ان کا کہنا ہے کہ اس کو فکر و عمل کے بل بوتے پر سیکھا جا سکتا ہے۔

جادو اور مذہب کا بھی ایک دوسرے سے گہرا رشتہ رہا ہے۔ بہت سے لوگوں کا خیال ہے کہ مذہب ایک ایسا رازدارانہ طریقہ کار ہے جس کا تعلق مافوق الفطری طاقتوں سے ہے اور انسانوں پر اس کے اثرات سے ہے۔ یہ تجزیہ اگر صحیح ہے تو پھر ہمیں اسباب و اثرات کے سائنسی نظریے کو خیر باد کہنا پڑے گا۔ اس طرح اس دنیا میں جو کچھ ہوتا ہے وہ کسی مافوق الفطرت قوت کا عمل ہے، اور انسان محض بے بس تماشائی ہے۔ یہاں تک کہ اسے خود اپنے عمل پر اختیار نہیں ہے اور اگر اس عمل میں کوئی تبدیلی ہو سکتی ہے تو وہ کچھ منتروں، جادو کے چند بولوں کے ذریعہ ممکن ہے۔ منطق اور استدلال کی کوئی اہمیت نہیں ہے۔ اس کے علاوہ فطرت کے تمام قوانین جو سائنس کے بنیادی اصول ہیں، ان کی کوئی اہمیت نہیں ہے۔ لیکن اس نظریے کو مذہبی مفکرین نے بھی باطل ٹھہرا دیا ہے۔ یہ سچ ہے کہ شروع شروع میں مذہبی پجاری یا ملّا، یا کچھ منتر پڑھ کر پھونکنے والا --- یہ دو الگ الگ نہیں بلکہ اکثر و بیشتر ایک ہی آدمی ہوا کرتے تھے۔ وہی آدمی مذہب کا علمبردار تھا اور وہی گنڈے تعویذ کرنے والا تھا کیونکہ انھوں نے عوام پر یہ اثر قائم کر دیا تھا کہ انھوں نے اپنی عبادت کے بل بوتے پر ''قادر مطلق'' سے قربت حاصل کر لی ہے، اور ان کے عمل سے اس کے فیصلے میں تبدیلی ہو سکتی ہے۔ گویا یہی مذہبی انسان جادوگر بھی تھا۔ اس کے علاوہ ایک آدمی کا ذہن بھی ان کے عمل سے مسحور ہو جاتا تھا۔ پھر یہ کہ ان کی محدود عقل اگر کسی بات کو سمجھنے سے قاصر رہتی تھی، تو وہ اسے جادو سمجھتے تھے۔ نیز یہ کہ یہ فطرت کو سمجھنے کی سب سے سادہ اور آسان کوشش تھی اور قدیم انسان کو اس تاویل سے یکسوئی حاصل ہوتی تھی۔ اس کے علاوہ یہ پجاری اور مُلّا جھاڑ پھونک کرتے اور ایسی لمبی چوڑی رسم ادا

کرتے کہ بھولا بھالا انسانی ذہن ان رسموں میں الجھ کر رہ جاتا اور اسی کو سبب اور علت سمجھ لیتا ہے۔ نیز یہ بات بھی تھی کہ انسانی تہذیب اپنے اوائل میں ہونے کی وجہ سے ہر چیز سے بے خبر تھی۔

اس وقت بیماری کا علاج دریافت نہیں ہوا تھا۔ جھاڑ پھونک کرنے والے ''وید'' کہلاتے تھے۔ اس عمل کے درمیان کچھ مریض یقیناً صحت مند بھی ہو جاتے ہوں گے۔ ظاہر ہے کہ ان کو صحت مند کرنے میں ان کے اپنے جسمانی نظام کا ہاتھ ہوگا۔ کیونکہ ہمارا یہ جسم نامی اپنے طور پر بعض چھوٹی چھوٹی بیماریوں کو خود ہی ٹھیک کر لیتا ہے۔ آج ہم سائنس کی مدد سے اس بات کو سمجھنے لگے ہیں مگر قدیم انسان اس سے واقف نہ تھا وہ بے چارا تو یہی سمجھتا ہوگا کہ یہ سب جادوگر وید کی بدولت ہوا۔ بہر حال یہ عقائد عام ہو گئے تھے اور ہماری داستانوں میں لازمی طور پر ان کا اثر پڑا۔ جادوگروں کا یہ فن صرف مردوں تک محدود نہ تھا، عورتیں بھی اس فن میں طاق سمجھی جاتی تھیں۔

ہماری داستانوں میں جادوگروں کا کافی ذکر ملتا ہے۔ مغرب کے عوامی قصوں میں ہمیں Witches ملتی ہیں، یہ ہندستانی جادوگرنیوں سے ذرا مختلف ہوتی ہیں۔ یہ بے حد بدصورت، بڑھیا، جھکی ہوئی کمر، بڑے ہیبت ناک بال اور آنکھیں جن کے تصور ہی سے ڈر لگتا ہے۔ لیکن ہمارے ادب کی جادوگرنیاں یا ساحرہ بے حد خوبصورت ہوتی ہیں، جن کی آنکھوں میں بے پناہ کشش ہوتی ہے۔ ان کی جو تصویر ہمارے داستان گو پیش کرتے ہیں وہ قرآن کی آیت کے مطابق المرآۃ تسحر الناس بعینھا (عورت اپنی آنکھوں سے مسحور کر لیتی ہے)

جادوگر یا ساحر کی جو تصویر پیش کی جاتی ہے وہ ذرا ہیبت ناک ہے۔ لمبے قد کا سیاہ فام، بڑے بڑے غلیظ دانت منھ سے باہر نکلے ہوئے اور جس کے چہرے پر درندگی کے تمام آثار نظر آتے ہیں۔ ساحروں کی یہ تصویر ہمیں ''فسانہ عجائب''، ''طلسم ہوش ربا'' اور ''بوستان خیال'' میں نظر آتی ہے۔ سامری، جمشید، نیرنگ جادو، دام خبیثہ ان داستانوں کے وہ عظیم جادوگر ہیں، جو ایسا لگتا ہے کہ کائنات کو اپنی مٹھی میں لیے ہوئے

ہیں لیکن ان کو جب ہم قریب سے دیکھتے ہیں تو یہ سب ان جملہ صفات کے باوصف انسان نظر آتے ہیں۔ جادوگرنیوں میں جنسی خواہش اسی طرح ہوتی ہے جیسی عورتوں میں۔ فسانہ عجائب کی جادوگرنی اس کی واضح مثال ہے۔

اس کے علاوہ ان ساحروں اور جادوگروں کے اندر یہ صلاحیت بھی نظر آتی ہے کہ وہ اپنی ہیئت کو بڑی آسانی سے بدل لیتے ہیں اور آدمی سے ہرن بن جاتے ہیں۔ وہ جادو کا ہرن ہی تو تھا جس نے رامائن میں رام چندر جی کو دھوکا دیا تھا۔ اس کے علاوہ یہ جادوگر ''بوستان خیال'' اور 'فسانہ عجائب' میں دوسرے آدمیوں کو جانوروں، پرندوں، درختوں اور پتھروں میں بدل دیتے ہیں۔ یہ جادو کا قلعہ تعمیر کرتے ہیں۔ نوشیرواں نامے کے جادوگر جانوروں پر سواری کرتے ہوئے چلتے ہیں اور سانس کے ساتھ ان کے نتھنوں سے شعلے لپکتے ہیں۔ دام خبیثہ تو ایسی سواریوں پر چلتے ہیں جن کے نام ان داستانوں کے علاوہ اور کہیں سننے میں نہیں آئے جیسے فیل آتشیں اور ہنس آتشیں وغیرہ۔

ان جادوگروں کے اپنے محل اور باغات ہیں اور کسی آدم زاد کی مجال نہیں جو وہاں قدم رکھے۔ ان باغوں کی ہر چیز میں سحر ہے۔ 'فسانہ عجائب' میں جان عالم تالاب میں اپنی محبوبہ کی شکل دیکھ کر ایسے ہی پُرسحر باغ میں پہنچ جاتا ہے۔ اس باغ کا نقشہ رجب علی بیگ سرور اس طرح بیان کرتے ہیں:

> ''درِ باغ بسانِ آغوشِ مشتاق وسرو سرد ہوا۔ یہ تو گرمی کا مارا تھا، بے تکلف اندر قدم رکھا، باغ میں آیا، قطعہ دلچسپ پھولا پھلا پایا، تختہ بندی معقول، پیڑ خوش طبع، روشیں صاف، نہریں شفاف چشمے ہر سمت جاری، نئی تیاری، درختوں پر جانوران نغمہ سرا برگ و بار و گل سے بالکل باغ بھرا۔ باغبانیانِ پری وش ہر روش پر بہ روشِ دلبری، شاخوں پر بلبلیں غزل خواں، بیچ میں بارہ دری عالی شان -- سب تکلف کا سامان''[1]

---

[1] فسانۂ عجائب، ص ۱۴۹-۱۵۰

آگے چل کر باغ کی خصوصیات بیان کرتے ہوئے رجب علی بیگ سرور لکھتے ہیں:

''جو پیڑ تھا، پردار جانور کی صورت، پھول کھلے پھل تیار آپس میں سرگرم گفتار، جس میوے پر رغبت ہو، اس درخت کا جانور سامنے آ، رقص کرے، منھ کے پاس آئے، جتنا اسے کھاؤ ثابت پاؤ، جب طبیعت سیر ہو، اس درخت میں دیکھ لو۔'' [1]

یہ جادوئی فضا ان داستانوں میں اکثر نظر آتی ہے اور داستان کے طلسمی پس منظر کو واضح کرتی ہے۔ آرائش محفل میں بھی ایک صحرائے سحر نظر آتا ہے۔ کہیں پر تو یہ صحرا پُر خار نظر آتا ہے تو کہیں میدانوں میں صرف چھپکلیاں [2] نظر آتی ہیں، کہیں پر تو محض بچھو ہی بچھو ہیں کہیں زمین آگ کی طرح تپتی ہے تو کہیں دریائے پُر خون بہتا ہے۔ ہمیں ایسی سرزمین بھی دکھائی دیتی ہے جہاں قیمتی جواہرات، الماس، اور زمرد سنگریزوں کی طرح بکھرے ہوئے ہیں۔ اس مافوق الفطرت دنیا میں گیدڑ اور پرندے عالم الغیب ہیں۔

یہاں ہمیں تعویذوں کا ذکر بھی ملتا ہے۔ یہ صرف ہندستان ہی تک محدود نہیں، دنیا کے مختلف ملکوں میں ان کا زور رہا ہے اور اب بھی ہے۔ یہ آسان سا نسخہ ہے۔ اس لیے سحر کے لیے مشق اور ریاضت کی ضرورت ہوتی ہے اور اس لیے اس کا صرف بازو پر باندھ لینا یا گلے میں ہار کی طرح ڈال لینا کافی ہے۔ مقصد بر آئے گا اور کوئی گزند نہ پہنچے گا۔ انھیں کوئی پیر فقیر ہی دے سکتا ہے۔ تعویزوں پر کچھ لکھا ہوتا ہے یا کچھ نشان بنے ہوتے ہیں جن کے معنی و مفہوم سے وہی فقیر واقف ہوتا ہے اور اس کا کہنا ہے کہ ان پر اعتقاد ہی بنیادی شرط ہے ورنہ یہ بے اثر ہو جائیں گے۔ آج بھی افریقہ میں ایسے شخص کو 'زولو' کہتے ہیں وہ جاہلوں اور جنگلی آدمیوں میں اپنا اثر رکھتا ہے۔

فسانۂ عجائب میں ملکہ مہر نگار کا باپ جادوگر نہیں ہے۔ وہ ایک درویش عامل ہے اور وہ ایسے عمل جانتا ہے جس سے انتقال روح ہو سکتا ہے۔ جب جان عالم رخصت ہونے لگتا ہے تو ملکہ مہر نگار اسے اپنے باپ کے پاس بھیجتی ہے تا کہ وہ اسے کوئی عمل

---

[1] فسانۂ عجائب، ص ۱۵۰

[2] بحوالہ قصہ حاتم طائی، ص ۲۸۵

بتادے اور ملکہ کا باپ عمل بتا دیتا ہے۔ یہ عمل ہے روح کو کسی دوسرے کے قالب میں لے جانے کا، ہندستان میں اکثر لوگ ایسے عملیات کی مشق کیا کرتے ہیں۔اس کا اندازہ تذکرۂ غوثیہ-مرتبہ شاہ گل قادری سے بھی ہوتا ہے۔ وہ لکھتے ہیں کہ ان کے پیرومرشد غوث علی شاہ قلندر (معاصر رجب علی بیگ سرور) کا:

''ایک روز ارشاد ہوا کہ جب بہ ارادہ حج کو چلے تو الور کے راستے میں ایک ہندو فقیر چار چیلوں سمیت ہمارے ہم طریق ہو گئے تھے، کہنے لگے کہ رات کو ہمارے ساتھ ٹھہرنا۔ چنانچہ ہم سب ایک دھرم شالے میں جا اترے انھوں نے چیلوں سے پوچھا ''کیا کھاؤ گے'' سب نے اپنی رغبت کے موافق کہہ دیا، وہی کھانا موجود ہوگیا۔ پھر ہم سے پوچھا۔ ہم نے کہا ''جو آپ کھائیں گے'' کہا کہ میں مونگ کی دال اور چپاتی کھایا کرتا ہوں''۔غرض جب ان کا کھانا تیار ہوا تو ہم نے وہی کھایا۔ بات چیت شروع ہوئی تو ایک اُنس پیدا ہوگیا۔ کچھ توجہ کا ذکر آیا۔ ہم نے استدعا کی، کہنے لگے کہ ''تین روز ہمارے پاس رہو، چوتھے روز توجہ دیں گے''۔ خیر ہم ٹھہر گئے انھوں نے تین روز تک ہم کو برت رکھوایا پھر توجہ دی۔ واقع میں بڑے زبردست آدمی تھے۔ ہم بہت سے لوگوں سے ملے اور توجہ لی مگر یہ تاثیر کسی کی توجہ میں نہ دیکھی۔ ان کی توجہ سے ہمارا قلب گلاب کے پھول کی طرح کھِل گیا، اور قائم ہوگیا تھا۔ایک دن انتقال روح کے باب میں گفتگو آئی کہا ''ہاں ایک جسم سے دوسرے جسم میں منتقل ہوسکتی ہے کیا یہ تماشا دیکھو گے''۔ ہم نے کہا 'ضرور'- کہا ''اچھا ایک جانور مردہ لاؤ''۔ اگلے دن ہم ایک مردہ تو تا لائے۔ رات کے وقت دیوار سے تکیہ لگا کر بیٹھ گئے اور توتے کو سامنے رکھا۔ چراغ گل کر دیا۔ سسکی لے کر دم کھینچا،

کھٹ سے ایک آواز آئی اور بجلی سی چمکی۔ تو تے میں جان آ گئی۔ ہم نے اس کو پکڑ لیا اور باتیں کرنا شروع کیں۔ وہ بول تو نہ سکتا تھا مگر اشاروں سے باتیں کر سکتا تھا۔ پھر ہم نے کہا ''اچھا اب اپنے جسم میں آ جایئے۔ تماشا دیکھ لیا غرض وہ بدستور سابق اسی چمک دمک سے اپنے جسم میں آ گیا۔ ہم نے کہا ''یہ بات ہم کو بھی سکھلا دیجئے'' کہا ''اچھا پندرہ دن میں سکھلا دیں گے''۔ مگر روٹی کی ممانعت کر دی۔ اور دودھ چاول کھانے کی اجازت دی اور کپالی چڑھانی بتائی۔ یہ دو قسم کی ہوتی ہے۔ ایک تو چیتن تاڑی، جس میں حبس دم کرتی ہے مگر ہوش و حواس قائم رہتے اس سے پہلے ناتی، دھوتی، اور کنجل کریا کرائی۔ غرض پندرہ دن میں اپنا قول پورا کر دیا۔ ہم نے چند روز کر کے یہ عمل چھوڑ دیا کیونکہ ایک بکھیڑا تھا، چونکہ یہ کپالی چڑھانا ہم کو لڑکپن سے یاد تھا اس واسطے پندرہ دن میں یہ عمل پورا کر دیا۔''[1]

یہاں اس عمل کی صداقت یا عدم صداقت پر بحث کرنا مقصود نہیں ہے بلکہ کہنے کا مقصد یہ ہے کہ یہ تصورات ہندستان میں رائج و مقبول تھے۔ ''تذکرۂ غوثیہ'' کے بیان اور 'فسانہ عجائب' کے پیر مرد کے عمل میں یہ بات نمایاں ہے کہ مسلمانوں میں بھی ایسے عقیدوں کو قبول کر لینے میں تکلف نہ ہوتا تھا گویا ہندستان کے دو مذاہب کے ماننے والوں کے لیے یہ تصور اجنبی نہ تھا اور اسی لیے جادوگروں کے علاوہ عاملوں کا ذکر بھی ہماری داستانوں میں بکثرت موجود ہے۔

فسانہ عجائب میں نقش سلیمانی کا ذکر ہے جسے شہپال جادو، شہنشاہِ ساحران جہاں، فخر سامری وجپال کی بیٹی نے صندوق سے نکال کر جان عالم کے بازو پر باندھا۔ کہا:

''اب نہ تاثیر سحر، نہ دیو کا گذر، نہ پری سے ضرر ہوگا، دل کا کھٹکا مٹا، مزے اُڑا''۔[2]

---

[1] تذکرہ غوثیہ اسم تاریخی شجرہ معرفت، مطبع مجتبائی، دہلی، ص ۸۴-۸۵۔

[2] فسانہ عجائب، مطبوعہ سنگم پبلشرز، الہ آباد، ص ۱۵۴)

جب یہ نقش سلیمانی جان عالم کے ہاتھ آیا اس نے اسے تنہائی میں کھولا.....
اس کا حال رجب علی بیگ سرور کے الفاظ میں:

''اس کا نقشہ یہ تھا۔ بست در بست کا نقش۔ ہر خانے میں اسمائے الٰہی مع ترکیب و تاثیر تحریر تھے، دیکھتے دیکھتے خانہ مطلب میں نظر پڑی، لکھا تھا کہ کوئی شخص کسی ساحر کی قید میں اگر ہو، یہ اسم پڑھے نجات پائے یا مکان طلسم میں پھنسا ہو، اسے پڑھتا جدھر چاہے چلا جائے اور جو کوئی سحر کرتا ہو، اسی پر دم دے کر پھونک دے، اسی دم اس کی برکت ساحر کو پھونک دے۔''[1]

یہاں یہ بات بھی غور طلب ہے کہ یہ اسم جو نقش سلیمانی مندرج تھا، ردّ سحر کا کام بھی کر سکتا ہے۔ اسی طرح جان عالم کے ہاتھ ایک لوح آتی ہے جس کا کرشمہ یہ ہے کہ جب کوئی مہم سخت پیش آئے بطور فال اس میں حال نظر آ جائے۔ جو حال ہو اس کے مطابق عمل کرے۔ اللہ تعالیٰ وہ مشکل سخت آن کی آن میں آسان کرے۔ یہ لوح ہر حال میں اس کی مدد کرتا ہے اور جادوگروں کا خاتمہ کرتا ہے۔ یہاں ہم دیکھتے ہیں کہ اس کا تعلق مذہب سے قائم کر کے اسے معتبر بنانے کی کوشش کی گئی ہے۔ ''داستان امیر حمزہ'' میں اس کی ان گنت مثالیں ملتی ہیں۔ خواجہ بزرچمہر بھی چند کلمات کی مدد سے تمام حالات معلوم کر لیتا ہے، یہاں تک کہ جنوں کے بادشاہ کو بھی اپنی مدد کے لیے بلاتا ہے:

''حکیم خواجہ بزرچمہر نے ایک کونہ بارگاہ میں تھوڑی سی زمین پنڈول مٹی سے لپی اور آگ کے انگارے ایک طرف اس پر رکھے اور تھوڑے سے پھول خوشبودار منگا کر رکھے اور لونگیں اور کافور اور تھوڑا سا گوگل، سوا من مٹھائی، پیڑا، برفی، ایک کالا بکرا اس اگیاڑی میں کھڑا کیا اور گھی کا چراغ بیچ میں اس لپی زمین کے اندر جلا دیا اور ایک پرچہ کاغذ سفید کو ساتھ میں لے کر یہ اسم پڑھنا

---

[1] (☆ فسانۂ عجائب، سنگم پبلشرز، ص ۱۵۵)

[2]

شروع کیا۔ مان نہ مان میں تیرا مہمان۔ تیرے کارن آیا خاک
چھان۔ جلد حاضر ہو میرا کہا مان۔ دہائی تجھ کو تخت حضرت
سلیمان..... یہ پڑھ کر اس کاغذ کو اکتالیس مرتبہ کیا اور لوبان گوگل
لونگ کا فور جلانا شروع کیا اور بکرا ذبح کر کے اگیاری میں خون جلا
دیا اور کاغذ بالائے اچھال دیا۔'' [1]

دراصل داستانوں میں مصنف یہ کوشش کرتا ہے کہ ایسی غیر معمولی صورت حال پیش کرے کہ پڑھنے والا ششدر رہ جائے، اور جب کردار ایسی جگہ پر پہنچ جائیں کہ پھر ان کو ایسی مافوق الفطرت قوت کے بل بوتے پر بچا لیا جائے۔ یہاں ناممکن کو ایسے ہی ممکن بنایا جاتا ہے۔

'باغ و بہار' میں بالآخر ہر درویش خودکشی کرنے کا ارادہ کرتا ہے لیکن عین اسی لمحے ایک سوار سبز پوش آ جاتا ہے تو اسے بچا لیتا ہے۔ داستانوں میں اس کی بے شمار مثالیں ہیں۔

ہندستان میں جہاں جادو، تعویذ، گنڈے، منتر اور جھاڑ پھونک کا زور رہا ہے وہاں جہالت کی بنا پر توہم پرستی کے بہت سے مظاہر سامنے آتے ہیں مثلاً نظرِ بد کا لگنا،-- کہنا یہ ہے کہ نظر لگ جانے سے آدمی تو خیر بیمار ہو ہی سکتا ہے لیکن مر بھی سکتا ہے لیکن عاملوں نے اس کی کاٹ بھی معلوم کر لی ہے اور وہ یہ کہ کالا تاگا اگر باندھ لیا جائے تو نظر نہیں لگے گی۔ اب اسے اسپند کہتے ہیں مثنوی ''ترانہ شوق'' میں شوق قدوائی لکھتے ہیں:

میں ایسی نظر جو جان جاتی گھر سے اسپند لے کے آتی

اس ضعیف الاعتقادی کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ آدمی اپنے چاروں طرف خود ایسی فضا پیدا کر لیتا ہے جو اس کی مصیبتوں کا سبب بن جاتی ہے۔

---

[1] اقتباس از "Supernatural in Urdu literature the Allahabad University Studies p.649)

شیکسپیر نے ہیملٹ میں صحیح کہا ہے:

"There is nothing either good or bad But thinking makes it so"

فسانۂ عجائب میں جب شہزادہ جان عالم بندر کے قالب میں اپنی روح داخل کرتا ہے اور وزیرزادہ جان عالم کے قالب میں داخل ہو جاتا ہے اور اپنے قالب کے ٹکڑے ٹکڑے کر کے پھینک دیتا ہے اور جان عالم بنا ہوا ملکہ مہر نگار اور انجمن آرا کے پاس آتا ہے ملکہ کو شک ہو جاتا ہے اور وہ پریشان ہو کر کہتی ہے:

''خدا خیر کرے آج بہت شگون بد ہوئے تھے۔ صبح سے داہنی آنکھ پھڑکتی تھی، راہ میں ہرنی اکیلی رستہ کاٹ میرا منھ تکتی تھی، اپنے سائے سے بھڑکتی تھی۔ خیمے میں اُترتے وقت کسی نے چھینکا تھا، خواب متوحش نماز کے وقت دیکھا تھا الخ''[1]

یہاں داہنی آنکھ پھڑکنا، ہرنی کا راستہ کاٹنا، کسی کا چھینکنا، علی الصبح خوابِ متوحش کا دیکھنا، یہ سب شگونِ بد مانے جاتے ہیں۔

ہندستان میں توہم پرستی کا ناتا، علم نجوم سے جڑا ہوا ہے۔ جب کوئی بچہ پیدا ہوتا ہے تو اس کی جنم پتری بنوائی جاتی ہے۔ شادی بیاہ اور دوسری ایسی رسومات کے موقع پر ساعت دیکھی جاتی ہے۔ یہاں یہ کہا جاتا ہے کہ انسان کی زندگی کا پورا عمل اس ستارے سے منسلک ہوتا ہے جس کے زیر سایہ وہ آدمی پیدا ہوا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ عقیدہ غیر سائنسی ہے اور جس طرح یہاں شگون مانے جاتے ہیں۔ اسی طرح نجومی بھی ہندستانی معاشرے میں بڑی اہمیت رکھتے ہیں۔ ہمارے ادب میں اس کی جھلکیاں ملتی ہیں۔ فسانۂ عجائب میں اس کا کئی بار ذکر آیا۔ جب شہزادہ جان عالم پیدا ہوتا ہے اس وقت نجومی اور پنڈت بلائے جاتے ہیں جو بہت سوچ بچار کر اپنی پوتھی دیکھ کر حال بتاتے ہیں اور

---

[1] فسانہ عجائب، ص ۲۳۶

۲۴۰' الفاظ میں جان عالم کی ساری آنے والی زندگی کے حال کا خلاصہ بیان کر دیتے ہیں۔ جب انجمن آرا سے شادی کی بات ہوتی ہے تو بادشاہ نے رمال، نجومی، پنڈت، جفر دان، جوطلب کیے تھے ان سے ساعت سعید کا سوال کیا۔ انھوں نے بھی پوتھی اور اپنے علم نجوم سے بالاتفاق ایک روز مقرر کیا۔

داستان امیر حمزہ میں خواجہ بزرچمہر بھی ایک نجومی ہیں۔ ان کے پاس ایک کتاب ہے جس سے مستقبل کا حال معلوم ہو جاتا ہے۔ یہ امیر حمزہ کے مشیر و مددگار ہیں۔ جہاں امیر حمزہ کسی مشکل میں مبتلا ہوئے وہ بزرچمہر کی طرف بڑھے اور انھیں کے مشورے پر عمل کرتے ہیں۔

'بوستان خیال' میں یہ کام حکیم قسطاس الحکمت سے لیا گیا ہے۔ اگر یہ نہ ہوتے تو شاید معز الدین صاحبقران کا درجہ حاصل نہ کرتے۔ بوستان خیال میں حکیم قسطاس الحکمت کی شخصیت پورے طور پر حاوی ہے۔ وہ غیر معمولی دماغی اور روحانی قوت رکھتے ہیں۔ جن، دیو، پری ان کے تابع ہیں۔ ماضی، حال اور مستقبل ان کے سامنے کھلی کتاب ہے۔

ان تمام داستانوں میں ہم ایک اور اہم عنصر دیکھتے ہیں وہ یہ کہ ہیرو چاہے مافوق الفطرت طاقتوں پر قدرت نہ رکھتا ہو لیکن اسے ہمیشہ تائید غیبی حاصل ہوتی ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ نیکی اور اچھائی کا مظہر ہوتا ہے اور یہ عام بات ہے کہ اچھے آدمی کی خدا بھی مدد کرتا ہے۔ اس لیے چاہے اسم اعظم کی برکت ہو، یا کسی بزرگ کا بروقت آنا ہو یا خواجہ خضر کی رہنمائی ہو..... ہمیں حیرت انگیز نہیں معلوم ہوتے۔ داستان گو نے اپنے قصے کی بنیاد محیر العقول باتوں پر رکھی ہے اس لیے اسے بعض ناممکن حالات سے بھی گزرنا پڑتا ہے لیکن وہ چاہتا تو یہ ہے کہ یہی ناقابل یقین چیزیں بدیہی بن جائیں۔ اس لیے وہ ایک صورت حال کے بعد دوسری اس سے زیادہ ناممکن صورت حال پیش کرتا جاتا ہے۔ بالآخر کسی مافوق الفطرت طاقت سے مدد لے کر قصے کو اس کے غلط انجام سے بچا لیتا ہے اور اس کا پڑھنے یا اس کا سننے والا اطمینان کا سانس لیتا ہے کیونکہ وہ جانتا ہے کہ کسی مافوق

الفطرت سے یہ امر بعید بھی نہیں ہے۔اس کے علاوہ جیسا کہ سید ضمیر حسن دہلوی لکھتے ہیں:

> ''یہ مقدس روح ہی دراصل حیات جاوید کا راز ہے جو انسان میں بے پناہ قوت اعتماد پیدا کر کے اسے جوئے شیر لانے کی صلاحیت بخشتی ہے۔داستانوں نے ہمیں اٹل ارادے اور راسخ الاعتقادی کی تعلیم دی ہے اور داستان کا ہیرو خطرناک منازل سے گزر کر ثابت کر دیتا ہے۔''

یہ حقیقت ہے کہ داستان گو کے یہاں اس کام میں بھی قوت ایجاد اور زور تخیل کی غیر معمولی بہتات ہوتی ہے۔پروفیسر کلیم الدین احمد فرماتے ہیں:

> جب کوئی مہیب دیو یا خوفناک جادوگر ہمارے سامنے آتا ہے تو ہمیں ہنسی آتی ہے لیکن اس کی طاقت کے خیال سے ہنسی رُک جاتی ہے اور ہم نہایت انہماک کے ساتھ صاحبقران اور اس دیو یا جادوگر کی نزاع کا تماشا دیکھتے ہیں۔یہ کہہ سکتے ہیں کہ داستان گو فوق العادت چیزوں پر یقین رکھتے تھے۔وہ سمجھتے تھے کہ جن، دیو، پری، انسان کی طرح خدا کی مخلوق ہیں۔وہ جادو اور جادو کی طاقتوں کے قائل تھے۔اس لیے یہ کہنا کہ ان چیزوں کی تخلیق میں انھوں نے ظرافت سے کام لیا ہے، صحت سے دور ہے لیکن اگر غور سے دیکھا جائے تو ان چیزوں پر اعتقاد ظرافت کے عدم وجود کا ثبوت نہیں۔حقیقت تو یہ ہے کہ داستان گو فوق العادت اشیاء کے تصور اور ان کی تخلیق میں ظرافت سے کام نہ لیتے، اگر وہ تصویریں کامل متانت و سنجیدگی کے ساتھ کھینچتے تو یہ داستانیں ناکامیابی کی عظیم الشان اور عدیم المثال ہوتیں۔''

فسانہ عجائب کا تنقیدی مطالعہ، ص ۲۹۔

اردو زبان اور فن داستان گوئی، ص ۱۲۳-۱۲۴۔

داستانوں میں مافوق الفطرت عنصر اس درجہ حاوی ہے کہ اگر ہم اسے داستانوں سے نکال دیں تو داستان کی پوری عمارت اڑا اڑا دھم کر کے گر پڑے۔ یہ سچ ہے کہ فکر و عقل کا عنصر خاصا کم ہو جاتا ہے لیکن اس کی کمی قوت متخیلہ کے ذریعہ پوری کی جاتی ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ داستان کا مخاطب داستان گو سے کوئی علمی مسائل و مباحث سننے کی توقع نہیں رکھتا۔ وہ اپنا دل بہلانا اور اپنے فرصت کے لمحے کو گزارنا چاہتا ہے۔ وہ ذہن کی طنابیں چھوڑ دیتا ہے اور داستان گو بڑی چابکدستی سے اس کا فائدہ اٹھاتا ہے اور اس خلا کو اپنے تخیل سے پُر کر دیتا ہے۔ اس لیے فوق الفطرت اس کے لیے عین فطرت بن جاتا ہے۔

ویسے تو بقول ڈاکٹر گیان چند داستانیں ایک بے عمل آرام طلب سوسائٹی کی پیداوار ہیں لیکن خود عمل اور زندگی سے بھرپور ہیں۔ ان میں کہیں ٹھہراؤ نہیں، ہر جگہ رفتار تیز، تغیر اور انقلاب ہے اور ان سب کے لیے اسے مافوق الفطرت کی مدد کی ضرورت ہے۔ ڈاکٹر نورالحسن ہاشمی لکھتے ہیں:

> ''پیچ در پیچ واقعات، افسانے میں افسانہ، دیو، پریوں، جنوں اور طلسمات کی مافوق الفطرت دفضا دکھانا، اس عہد کی داستانوں کی عام روش تھی، سننے والا صرف اس میں محو رہتا تھا کہ آگے پھر کیا ہوگا؟ اس زمانے کے لوگوں کا عقیدہ مافوق الفطرت عناصر میں اس قدر راسخ تھا کہ ان کی قوت تنقید اس قسم کے قصوں کی لغویت کی طرف مائل ہی نہ ہوتی تھی، داستان گو کا فن محض اس ہنر میں صرف ہوتا تھا کہ وہ سننے والوں کی توجہ کو اپنی قوت بیان سے قائم رکھ سکے۔''

علی عباس حسینی کو مافوق الفطرت کے تصور کو تقویت دینے میں حکمراں طبقے کا

---

۱ نوطرز مرصع، ہندستانی اکیڈمی، الہ آباد، ص ۴۸-۴۹

ہاتھ نظر آتا ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ ہزاروں برس کا ایک دور ایسا بھی گزرا، عقل انسانی طفولیت سے نکل کر شباب کی سرحد تک پہنچی۔ لیکن نہ تو علم ہی عام ہوا اور نہ فلسفیانہ نتائج مربوط اور کتابی شکل میں لوگوں تک پہنچے۔ چنانچہ اس کا نتیجہ علی عباس حسینی کے الفاظ میں:

> ''توہم حقائق پر غالب رہا، جہالت حکومت کا آلہ بنی رہی، سلاطین و شہریار خداؤں کے بیٹے تو نہ رہے پھر بھی غیر فطری قوتوں کے مالک بن گئے۔''[1]

اس عقیدے میں اس عہد کے عام مذاق کا ہاتھ ہو یا حاکموں اور بادشاہوں کی تخیل کی ان اڑانوں سے دلچسپی، حقیقت تو یہ ہے کہ فوق الفطرت پر عوام کا اعتقاد تھا۔ آج جب علم کی دولت عام ہوگئی ہے تو ہم اور فوق الفطرت پر اعتماد پڑھے لکھے لوگوں میں بھی کچھ کم نہیں، سچ تو یہ ہے کہ یہ جہل سے پیدا ہوئے ہیں، علم سے کم ضرور ہو جائیں گے لیکن ختم ہونے کے لیے کئی نسلوں تک یہ جدوجہد چلے گی، تب کہیں ان سے نجات ملے گی۔

اب یہاں میں ایک بات اور کہنا چاہتا ہوں کہ ہمارے داستانوں کے جادوگر، جادوگرنیاں، کٹنیاں، دیونیاں ..... غرض ان سب میں ہمیں اس عہد کے معاشرے کی اسی قبیل کی عورتوں کی جھلک نظر آتی ہے۔ مان لیجئے وہ کٹنیاں چاہے دراصل جادوگرنیاں ہوں لیکن ان کا انداز وہی ہے جو اس معاشرے کی ایسی عورتوں کا ہوتا ہے جو گھر گھر جھانکتی پھرتی تھیں اور مختلف گھرانوں میں جھگڑے کراتی رہتی تھیں۔ یہاں ہم دیکھتے ہیں کہ داستان گو طلسماتی کردار کو جب انسان کا روپ دیتے ہیں تو کبھی کبھی ان کا پہچاننا مشکل ہو جاتا ہے۔

دراصل مافوق الفطرت کا مطالعہ ایک نفسیاتی زاویہ سے کرنا چاہیے اور اسی وقت ہم داستانوں کو صحیح طور پر سمجھ سکیں گے۔ محمد تسنیم صدیقی نے اپنے فکر انگیز مقالے میں اس کی طرف صاف طور پر اشارہ کیا ہے:

"A pyscholigical study of the supernatural

---

[1] ناول کی تاریخ و تنقید، علی عباس حسینی، ص ۷

if conducted on the right lines with proper insight will immensely improve the present supernatural literature. The authors must make a study of the emotions that are excited by the different ideas —the ghosts, the faries, the jins, and the demous.

اس طرح اگر ہم مطالعہ کریں گے اور فوق الفطرت عناصر کا تجزیہ کریں گے تو ہمیں صحیح طور پر اپنے داستانوی ادب کے راستے کے تعین کرنے میں مدد ملے گی۔ آج داستانوی ادب جس کس مپرسی کا شکار ہے اس کا ایک سبب یہ بھی ہے کہ ہم نے فوق فطرت کے نفسیاتی پہلو سمجھنے کی کوشش نہیں کی بلکہ محض اس کے تخیلی پہلو سے لطف اندوز ہوتے رہے اور داستانوں کے اندر جو فوق الفطرت عناصر نظر آتے ہیں ان کا میکانکی انداز میں تجزیہ کرنے کی کوشش کی۔

ڈاکٹر سید محمد عقیل نے اپنے ایک مقالے میں مثنوی میں فوق فطری عناصر پر بحث کرتے ہوئے لکھا ہے:

"نہ صرف مثنویوں میں بلکہ قدیم ادب کے ایک بہت بڑے ذخیرے پر فوق الفطرت عناصر کی چھاپ اس دور کی دلچسپی اور ایقان کی ترجمانی ہے۔ اس تذکرے میں کچھ چیزیں روایتی تھیں جو داستانوں کے مطالعے سے سماج کو روایتاً ورثے میں ملی تھیں اور کچھ یقینی تجربے تھے جو اس دائرے کو اور زیادہ وسیع کرتے گئے دراصل خیالات اور تخیل کی یہ پرواز لاشعوری تھی جس میں وہ عہد اور ارتقائے حیات شامل تھا جو عملی طور پر آگے بڑھنے کے لیے ایسی ہی مادی طاقتیں چاہتا تھا اور جو تعقل پسندی کا صحیح راستہ اور مادی واسبابی

---

۱ The Supernatural in Urdu Fiction - Allahabad University Studies. p. 668

شعور کی امداد نہ پا کر لاشعور کے راستے ایسی ہستیوں کو جنم دیتا تھا
جس سے انسانوں کی خواہش اور فکر و نظر کو ایک وقتی سکون مل جاتا
تھا۔ ''

یہ صحیح ہے کہ یہ تعقل پسندی کا دور ہے لیکن یہ عقل ہی کا مطالبہ ہے کہ ہم جب کسی دور کے ادب کا مطالعہ کریں تو اس کو اس عہد کے معتقدات اور تصورات کی روشنی میں دیکھیں اور تب ہی ہم اس کے ساتھ صحیح معنوں میں انصاف کر سکیں گے۔

لے مثنوی میں مافوق الفطری عناصر، ڈاکٹر سید محمد عقیل، مطبوعہ نقوش، لاہور، شمارہ نمبر ۱۰۱، ص ۹۰

چوتھا باب

داستانوں میں کردار نگاری

داستانوں کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ انسانوں کے مجمع سے داستان گو اپنے ہیرو کو علیحدہ نکال لیتا ہے اور پھر اس کو بڑی خوبصورتی کے ساتھ سامنے رکھ دیتا ہے۔ وہ اسے ارتقائی عمل میں نہیں پیش کرتا بلکہ وہ تو ڈھلا ڈھلایا ہمارے سامنے آتا ہے۔ اس میں وہ تمام محاسن ہوتے ہیں جو اس زمانے میں داستان گو کے تصور میں آسکتے تھے۔ عام طور پر وہ بادشاہ یا ہیرو ہوتا ہے جو عدل و انصاف میں نوشیرواں سے زیادہ ہوتا ہے، سخاوت میں حاتم کو پیچھے چھوڑتا ہے، حسن میں یوسف کو ماند کرتا ہے۔ غرض کون سی انسانی صفت ہے جو اس میں بدرجۂ اتم موجود نہ ہو۔ وہ اس کی شخصیت میں ایک کامل شخصیت کا نمونہ پیش کرتا ہے۔ الف لیلہ ولیلہ کے بغداد میں ایک تاجر بھی ہیرو ہو جاتا ہے۔ لیکن وہ کوئی عام تاجر نہیں، ملک التجار ہے۔ سارا شہر اس کے نام سے واقف ہے۔ وہ اپنے شہرۂ آفاق باپ کا جانا پہچانا بیٹا ہے۔ اس کی ذات میں ہیرو کی تمام صفات کا مجموعہ ملتا ہے اور اسی وجہ سے اسے داستان گو نے منتخب کیا ہے۔ دراصل یہ کردار اگر داستانوں کے چوکھٹے سے نکال لیے جائیں تو شاید ہمیں انھیں قبول کرنے میں دِقّت ہو، اس لیے کہ کردار جس ماحول میں جنم لیتے ہیں اس میں بالکل اجنبی نہیں معلوم ہوتے۔ کیونکہ داستانوں کی دنیا ہماری آپ کی دنیا ہے۔ یہ ایک مثالی دنیا ہے اور اس مثالی دنیا کے کرداروں کو بھی مثالی ہونا چاہیے۔

انھیں تمام اسباب کی بنا پر ہمارا داستان گو ان کو ایسی قوتوں سے لیس کر دیتا ہے جو کبھی فوق فطرت نظر آتی ہیں۔ چنانچہ اس مبالغہ آمیز پس منظر میں ہر چیز مبالغہ آمیز

ہوگی۔ روزمرہ زندگی میں ماحول کا جبر، معاشرے کے مطالبات، کردار کو من مانی زندگی گزارنے نہیں دیتے لیکن داستانوں کے کرداروں میں ایسی کوئی بات نہیں، وہ مکمل طور پر آزاد ہوتے ہیں۔ وہ اس مثالی دنیا میں بھی اپنی مثال آپ ہوتے ہیں۔ اس لیے ہم کو داستان پڑھتے ہوئے ان سے ایسے کرداروں کا مطالبہ نہیں کرنا چاہیے جس کی ہم ناول میں توقع کرتے ہیں۔ جیسا کہ پروفیسر خورشید الاسلام لکھتے ہیں:

> ''ناول موجودہ زمانے کا رزمیہ ہے، جس میں عمل ہوتا ہے لیکن عمل کی دلچسپی سے زیادہ کردار کی مصوری پر زور دیا جاتا ہے اور جس میں کہانی ہوتی ہے لیکن کہانی سے زیادہ اس زاویہ نظر کو اہمیت دی جاتی ہے جو مختلف اجزاء کو ترتیب دیتا ہے جس کے اجزا میں منطقی علاقہ ہوتا ہے اور ہر عمل حالات کا اور ہر موقع زندگی کی رو کا لازمی نتیجہ ہوتا ہے، جس میں عقل کا عنصر اشیا اور اشخاص کو قابو میں رکھتا ہے۔ ناول میں زندگی کے مسائل افراد کے ذریعہ سے پیش کیے جاتے ہیں اور ایک خاص نقطہ پر پہنچ کر حل ہو جاتے ہیں اور اس طرح ہمیں اس بات کا یقین ہو جاتا ہے کہ زندگی محض طوائف الملوکی نہیں ہے اس میں ڈھیلا ڈھالا نظم ہے۔ ناول میں تسلسل اور ربط یعنی وقیع ہیئت کا ہونا ضروری ہے۔ ناول داستانوں کے برعکس افراد کی اندرونی تبدیلیوں کا مطالعہ کرتا ہے۔''[1]

داستانیں افراد کی اندورنی زندگی میں تبدیلی سے کوئی سروکار نہیں رکھتیں کیونکہ یہ انسانوں کے سینے کے اندر نہیں اترتیں، وہاں داخلی دنیا کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ وہاں یا تو خارجی دنیا ہے یا وہ دنیا جو مصنف نے اپنی قوت متخیلہ کے بل بوتے پر تخلیق کی ہے۔ ناول میں زندگی کی حقیقی تصویریں ملتی ہیں جو زندگی کے حقیقی آداب میں ان کے صناعی میں سچائی ہوتی ہے۔ داستانوں میں ہمیں ایک قسم کا احساس عظمت بھی ہوتا ہے۔

---

[1] تنقیدیں، مطبوعہ انجمن ترقی اردو ہند، علی گڑھ، ص ۸۵

یہاں جو کردار نظر آتے ہیں وہ بڑے عظیم الشان ہوتے ہیں لیکن ان میں ذہانت کی کمی ہوتی ہے۔ آج داستانوں کو ترک کر دینے کا ایک سبب یہ ہے کہ ذہانت کے بغیر موجودہ زندگی کا ساتھ نہیں دیا جا سکتا۔ داستانوں میں کرداروں کی عظمت ان کی احساس عزت میں ہے اور وہ بھی اس بات میں کہ جنگ و جدل کیا جائے، بات بات میں تلواریں سوت لی جائیں۔ بہادری اس میں ہے کہ ہر چیلنج کو قبول کر لیا جائے یہاں کردار، زندگی اور موت کی اٹل حقیقتوں کو یکسر نظر انداز کرتے ہیں۔ کبھی کبھی تو ایسا لگتا ہے کہ ان کا زندگی سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ یہاں محبت اس لیے نہیں کی جاتی کہ اس کا کوئی انعام ملے گا بلکہ اس لیے کہ محبت کا خود انجام ہے اور اصل محبت وہ ہے جس کے لیے داستانوی کردار مصیبت اور تکلیف اٹھائیں، جہاں محبت کے لیے ناممکن کو ممکن بنا دیا جائے۔ داستانوں کا ہیرو ایک خیالی دنیا کا باشندہ ہے جہاں نہ روٹی کا مسئلہ اسے پریشان کرتا ہے اور نہ اس کے ذمے کوئی فرائض ہیں جنھیں اسے انجام دینا ہے۔

داستانوں میں جو خارجی عمل نظر آتا ہے اس کی نوعیت ناولوں جیسی نہیں ہوتی۔ یہاں تو ہر واقعہ غیر معمولی، حیرت انگیز، انوکھا اور سنسنی خیز وجود میں آتا ہے اور داستان کے کرداروں کو ہر لمحہ ایسے ہی واقعات سے دوچار ہونا پڑتا ہے۔ اس لیے ان کے کرداروں کا اپنی فطرت پر ہونا ممکن ہی نہیں۔ ان کو اتنی فرصت ہی نہیں کہ وہ اپنی ذات کے جھروکے میں جھانک کر دیکھ سکیں کیونکہ داستان گو ایک لمحے کے لیے بھی بے عملی نہیں گوارا کر سکتا۔ داستانوں کے نقاد فسانہ عجائب کی انجمن آرا سے اس لیے ناراض ہیں کہ اس کے کردار میں عمل نہیں۔ کبھی کبھی تو وہ کسی ناول کا کردار معلوم ہوتی ہے۔ وہ ہمیں Introvert سی نظر آتی ہے۔ حالانکہ یہ ایک محبوب کا کردار ہے اور اس میں محبوبیت کی پوری شان ہے۔ یہ بہت کم بولتی ہے لیکن اس کی مختصر گفتگو کے باوجود اس کا کردار خوب اچھی طرح واضح ہو کر سامنے آیا ہے۔

داستانوں میں عوام کی زندگی نہیں ہوتی اور اسی لیے اس میں عوامی کردار یا سرورؔ کی زبان میں 'چھوٹی امت' کا ذکر نہیں ہوتا۔ چھوٹی امت تو خیر بڑی بات ہے، اس

میں عام انسانوں کا ذکر بھی شاذ و نادر ہوتا ہے تو پھر سوال یہ ہے کہ عوام کیوں داستانوں سے لطف اندوز ہوتے ہیں۔ دراصل عوام بھی منھ کا مزا بدلنا چاہتے ہیں اس لیے ان کا بھی جی چاہتا ہے کہ ان محصور قلعوں کو اندر سے جھانک کر دیکھ سکیں۔ وہ بھی سنتے رہتے ہیں کہ محلوں کے اندر شہزادیاں رہتی ہیں، جن کا حسن چاند کو شرماتا ہے۔ ان کی بھی خواہش ہوتی ہے کہ وہ ان شہزادیوں کی نہ صرف ایک جھلک دیکھ سکیں بلکہ ان کو چلتے پھرتے عشق و محبت میں مبتلا دیکھ سکیں، اور وہ مسرت جو انھیں زندگی میں حاصل نہیں ہے اسے دوسروں کے یہاں دیکھ کر خوش ہو سکیں۔ اس لیے داستان گو ان کرداروں کو اور زیادہ جاذب نظر بنانا چاہتا ہے اور اس عمل میں یہ کردار اور زیادہ مصنوعی ہو جاتے ہیں۔ لیکن یہ کہنا بھی صحیح نہیں ہے کہ یہ کردار ایک ہی 'قسم کے' اور ایک ہی نمونے کے ہیں۔ اس لیے کہ یہ ممکن بھی نہیں ہے۔ داستانوں میں کچھ منفی کردار ہوتے ہیں۔ دراصل یہاں نیکی اور بدی کو ٹکرا کر دیکھا جاتا ہے۔ اس لیے درمیانی کرداروں کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا — داستان گو اچھے کرداروں کے محاسن کو اور زیادہ اجاگر کرنے کے لیے کچھ بُرے کرداروں کو بھی پیش کرتا ہے۔ یہ کردار ہمارے ہیرو کے سامنے رکاوٹ بن کر آتے ہیں۔ ان کے یہاں رحم دلی کے بجائے شقی القلبی، بہادری کے بجائے بُزدلی اور کمینہ پن، خوبصورتی کے مقابلے میں بدصورتی، شرافت اور نیکی کے بدلے گناہ کے نمونے ملتے ہیں۔ چنانچہ ہم شقی القلبی، بزدلی، کمینہ پن، بدصورتی اور گناہ۔ ان سب سے نفرت کرتے ہیں اور ان کرداروں کی تائید کرتے ہیں جو رحم دل، بہادر، خوبصورت اور نیک ہوتے ہیں۔ ہم دیکھتے ہیں کہ جب ان دو متضاد کرداروں کا ٹکراؤ ہوتا ہے تو بالآخر ہمارے پسندیدہ کردار جیت جاتے ہیں۔ ان کی اخلاقی جیت تو بہر حال مسلّم ہے لیکن جسمانی طور پر یہ بدکرداروں کو فنا کرنے میں کامیاب ہوتے ہیں۔ کیونکہ یہ داستانوں کا بنیادی تصور ہے کہ خیر یا نیکی ہمیشہ بدی یا شر پر غالب ہوتی ہے۔ ظاہر ہے کہ اس تخلیقی یا بنیادی تصور کا پھیلاؤ ایسے کردار کی تخلیق کے بغیر ناممکن ہے، جو اس تصور کی تشریح اپنے کردار اور عمل سے کرتے ہیں۔ اس لیے داستانوں میں نیکوں کا ذکر اور بدکرداروں کا بیان اور ان کے باہمی ٹکراؤ

کی کیفیت ناگزیر ہے۔

اس ٹکراؤ میں عوامی کرداروں کا وجود کہاں ہوسکتا ہے یوں بھی جیسا کہ میں نے پہلے لکھا ہے کہ داستانوں میں عوام کی زندگی نہیں ہوتی اس لیے کہ ایسے ماحول میں تو ان کا ٹھہرنا ممکن نہیں۔ یہاں تو ایک طلسماتی فضا ہے اس میں شہزادے اور دیوزاد، جن اور عفریت ہیں۔ اوران میں جنگ وجدل شروع ہوتا ہے تو زمین وآسمان کی طنابیں کھنچ کر ایک ہوجاتی ہیں لیکن پھر بھی ہمیں کہیں کہیں نچلے طبقے کے کچھ نہ کچھ کردار مل ہی جاتے ہیں۔ ڈاکٹر گیان چند لکھتے ہیں:

> ''داستانوں میں نچلے طبقے کا ذکر جہاں ہے وہاں ہے، نہایت مختصر نہایت ضمنی۔ ملازم، خواجہ سرا، اَنَا، دائی، مغلانی، مہری، قلماقنی وغیرہ گو امرا سے نہیں لیکن افسانوں میں ان کی گھریلو زندگی نہیں دکھائی۔ وہ تو امرا کے سازِ عشق کا ایک حصہ ہیں۔ ان کی کوئی آزاد ہستی نہیں۔ ان کے علاوہ مشہور داستانوں میں جو نچلے طبقے کے کردار نظر آتے ہیں وہ انگلیوں پر شمار کیے جاسکتے ہیں۔ حاتم طائی میں ایک بہیلیا اور چند دہقان، چار درویش میں ضمنی کہانی میں ایک لکڑہارا، گل بکاؤلی میں چند لکڑہارے اور آخر میں ایک دہقان، فسانۂ عجائب میں ایک بہیلیا اور بس۔ داستان امیر حمزہ میں شاذو نادر اودھ کے اہل قریہ کا ذکر آ گیا۔ بوستان خیال میں غالباً کہیں نہیں۔ صرف یہ چند نہایت اہم گمنام کردار ہیں جن کے بارے میں محض چند سطریں آ گئی ہیں۔ جنھیں افسانوں کا کردار کہا بھی نہیں جاسکتا۔ یہ صرف کسی معمولی جگہ کو بھرنے کے لیے ظاہر ہوتے ہیں۔ ان کی زندگی کا کوئی ذکر نہیں ہوتا۔ ان کا ہونا نہ ہونے سے زیادہ نہیں۔ ہم اطمینان سے کہہ سکتے ہیں کہ داستانوں میں طبقہ بالا کی پیش کش کی گئی ہے۔''

---

۱ اردو کی نثری داستانیں، ص ۲۳۴-۲۳۵

دراصل اردو کی یہ تمام داستانیں انیسویں صدی میں یا اس سے کچھ پہلے لکھی گئی ہیں۔ انیسویں صدی عوام کی صدی نہیں، یہ خواص کی صدی تھی۔ رؤسا، امرا، یا بالفاظ دیگر شرفا کی، جو شرافت اور نجابت کے امین اور پاسبان سمجھے جاتے تھے۔ کسی چیز کا عوامی ہونا، اس کے گھٹیا اور پست ہونے کی دلیل سمجھا جاتا تھا۔ اعلیٰ اقدار کے پاسدار عوام نہ تھے اس لیے کہ وہ تہذیب سے کوئی سروکار نہ رکھتے تھے اور رکھتے بھی کیوں، تمدن کی ساری اجارہ داری تو خواص کے ہاتھوں میں تھی۔ اس لیے اس عہد کے ادب میں عوامی زندگی کی جھلکیاں شاذ و نادر ہی نظر آتی ہیں۔ چنانچہ جب ہم کہتے ہیں کہ لکھنؤ کے ادب میں لکھنؤ کی زندگی جھلک رہی ہے تو اس سے یہ نہ سمجھنا چاہیے کہ لکھنؤ کے عوام الناس کی طرف اشارہ ہے۔ اس لیے انیسویں صدی کی داستانوں میں لکھنؤ کی جس زندگی کی عکاسی ملتی ہے وہ یہی خواص کے طبقے کی زندگی ہے۔ اس کے معنی یہ بھی نہیں ہیں کہ عوام کے ذکر سے داستانیں بالکل خالی ہیں جیسا کہ ڈاکٹر گیان چند نے لکھا ہے کہ ''ان کی گھریلو زندگی نہیں دکھائی گئی''۔[1] ''فسانہ عجائب'' میں چڑیمار اور اس کی بیوی کے کردار ہیں لیکن ان دونوں کی اپنی کوئی حیثیت نہیں ہے لیکن یہ اس فضا میں رنگوں کو ابھارنے کا کام کرتے ہیں۔ تاہم رجب علی بیگ سرور کے جادو نگار قلم نے ان دونوں کرداروں کو ایک شخصیت عطا کی۔ یہی دو کردار ہیں کہ ہر چند داستان میں ذرا سی دیر کے لیے آتے ہیں لیکن وہ اپنا نقش چھوڑ دیتے ہیں، ان کی اپنی انفرادیت ہے اس لیے کہ سرور نے اپنی شخصیت کو ان کے اندر داخل نہیں کیا ہے:

> ''چڑیمار کی بیوی ایک سادہ لوح اور پُر خلوص عورت ہے۔ اس میں نسوانی ہمدردی اور محبت کے عناصر بدرجۂ اتم موجود ہیں۔''

داستانوں میں کردار نگاری کا ایک کمزور پہلو یہ ہے کہ داستان گو اور راوی نہیں رہتا وہ خود بھی اس میدان میں کود پڑتا ہے۔ وہ جذبات سے اتنا مغلوب ہو جاتا ہے کہ بجائے کردار کے خود بولنے لگتا ہے اور اپنی ذات کو اس طرح ظاہر کرتا ہے کہ وہ خود

---

[1] فسانۂ عجائب کا تنقیدی مطالعہ۔ سید ضمیر حسن دہلوی، ص ۶۳

کرداروں کا راگ الاپتا ہے اور یہاں اس کے ہاتھ سے اعتدال کا دامن چھوٹ جاتا ہے۔ مثال کے طور پر فسانۂ عجائب کا بندر، ایک نیا روپ اختیار کر لیتا ہے۔ جان عالم ہونے کے باوجود جان عالم نہیں رہ پاتا۔ مرزا رجب علی بیگ سرور لکھنوی بن جاتا ہے۔ وہ لوگوں کو عبرت دلاتا ہے۔ ایک ہوش مند جہاندیدہ اور تجربہ کار جہاندیدہ انسان کی طرح نصیحت آمیز باتیں کرتا ہے۔ زندگی اور موت، جبر اور اختیار اور بے ثبائی دنیا جیسے مسائل پر ایک عالمانہ تقریر کرتا ہے۔ بندر کی تقریر کو مکمل طور پر پڑھنے کے بعد، احوال محمد علی شاہ کا وہ حصہ پڑھا جائے جہاں محمد علی شاہ کے جنازے کے جلوس کا ذکر ہے۔ یہ بیان تقریباً اسی لب و لہجے میں ہے جس میں سرور نے بندر کی تقریر لکھی ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ 'فسانۂ عجائب' سے منقول نہ ہوگا۔ بلکہ 'فسانۂ عبرت' لکھنے کے بعد سرور کو اپنے فلسفیانہ خیالات کو پیش کرنے کا خیال آیا کہ کیوں نہ اسے ''فسانۂ عجائب'' جیسی شہرۂ آفاق کتاب میں استعمال کیا جائے۔ یہ تقریریں بھی اس قصے میں کچھ اضافی سی معلوم ہوتی ہے اور کسی طرح جانعالم کے کردار و مزاج سے ہم آہنگ نہیں معلوم ہوتی اور ہم یہ دیکھتے ہیں کہ یہی عاقبت اندیش بندر جب انسانی روپ اختیار کر لیتا ہے تو اسی عاقبت اندیشی کا ثبوت دیتا ہے جس کی سزا وہ پہلے ہی بھگت چکا ہے، اور اس بار نقش سلیمانی کو خواص کے سپرد کرتا ہے اور ملکہ کے منع کرنے کے باوجود دریا کی سیر کو جاتا ہے۔ جس وقت یہی عالم فاضل بہ فیض ملکہ مہر نگار پھر انسانی روپ اختیار کر لیتا ہے تو ملکہ انجمن آرا کو بلا کر کہتے ہیں ''لو صاحب مبارک ہو، اللہ تعالیٰ نے تمہاری ہماری حرمت و آبرو کو بچایا۔ بچھڑے سے ملایا۔ یہ آپ کا احمق الذی شہزادہ ہے۔''

ہاں تو میں یہ کہہ رہا تھا کہ داستانوں میں ایسے مواقع بھی آتے ہیں جب کہ داستان گو بھول جاتا ہے کہ وہ دوسروں کا ذکر کر رہا ہے وہ غیر شعوری طور پر اپنی شخصیت کو ان کرداروں میں سمو دیتا ہے یہاں تک کہ ان میں پیوند نظر آنے لگتا ہے۔ وہ اصل کردار پس پشت رہ جاتا ہے اور قصہ گو بجائے قصہ بیان کرنے کے خود مدعی بن جاتا ہے۔

---

۱ فسانۂ عجائب، رجب علی بیگ سرور، ص ۲۶

داستانوں میں کرداروں کی حیثیت بعض اوقات علامتی بھی ہوتی ہے۔ جیسے 'فسانہ عجائب' میں۔ ڈاکٹر نیر مسعود لکھتے ہیں:

''وہ مطلب برآر کا جوگی نہایت واضح طور پر فرقہ وارانہ اتحاد کی علامت اور معیار ہے۔ مہر نگار عشق و وفا اور انجمن آرا حسن و خوبی کی علامت ہے۔'' [1]

داستان گو اپنے مثبت کرداروں کو بالکل ابتدا ہی سے ڈھلے ڈھلائے طور پر پیش کرتا ہے۔ بقول ڈاکٹر گیان چند'' کردار میں حرکت نہیں، ارتقا نہیں، کسی شخص کو جیسا کہ ابتدا میں دکھایا جاتا ہے ویسے ہی وہ آخر تک رہتا ہے۔ مختلف تغیرات اور انقلابات کا اس پر کوئی اثر نہیں ہوتا۔ نیکوں کو کبھی خواب و خیال میں بھی لغزش نہیں ہوتی، بدوں کو کتنی فصاحت سے وعظ دیا جائے، دلیلوں سے سمجھایا جائے لیکن ان کے دل کے سیاہ خانے میں نور کی کوئی تنہا شعاع بھی نہیں گذر سکتی۔ کردار نگاری جامد ــــ'' [2]

داستان گو ہر لمحہ اس فکر میں مبتلا رہتا ہے کہ اپنے ان مثبت کرداروں کو اور نئی نئی صفات سے متصف کریں۔ بقول سید معین الرحمٰن جیسا کہ وہ وجہی کے بارے میں کہتے ہیں:

''وہ بڑے لسان ہیں لیکن اس کوشش میں گاہ ان کا سانس پھول جاتا ہے اور زبان ساتھ نہیں دیتی اور واضح طور پر یہ احساس ہوتا ہے گویا کوئی صفت مزید ان کے ہاتھ نہیں لگ رہی۔ ایسی بے بسی کا ایک موقع وہ ہے جب 'حسن' کی صفات کے طویل اعلان نامے کے باوصف وہ محسوس کرتے ہیں کہ جیسے چاہیے حق ادا نہیں ہو رہا ہے تو اضمحلال کے عالم میں پکار اٹھنے میں کہ آخر..... کتے بولوں اس کے گُن'' ــــ (سب رس ۶۵) [3]

مثالی کرداروں کے سلسلے میں بادشاہ کا آئیڈیل باغ و بہار میں ملک روم کے

---

[1] رجب علی بیگ سرور، حیات اور کارنامے، ص ۲۱۵

[2] اردو کی نثری داستانیں، گیان چند، ص ۲۴۲

[3] اردو کی نثری داستانوں میں کردار نگاری (باغ و بہار تک) مطبوعہ فنون، لاہور

بادشاہ کی صورت میں میر امّن بیان کرتے ہیں:

''آگے ملک روم میں ایک بادشاہ تھا نوشیرواں کی سی عدالت، حاتم کی سی سخاوت اس کی ذات میں تھی۔ نام اس کا آزاد بخت اور شہر قسطنطنیہ (جس کو استنبول کہتے ہیں) اس کا پائے تخت تھا۔ اس وقت میں رعیت آباد، خزانہ معمور، لشکر مرفہ، غریب غربا آسودہ امن چین سے گذراں کرتے اور خوشی سے رہتے کہ ہر ایک گھر میں دن عید اور رات شبرات تھی اور جتنے چورو چکار، جیب کترے، اٹھائی گیرے، دغا باز تھے ان کے نیست نابود کر کے نام ونشان ان کا ملک بھر میں نہ رکھا تھا۔ ساری رات دروازے گھروں کے بند نہ ہوتے اور دکانیں بازار کی کھلی رہتی تھیں راہی جنگل میں میدان میں سونا اچھالتے چلے جاتے، کوئی نہ پوچھتا کہ تمھارے منہ میں کے دانت ہیں اور کہاں جاتے ہو''[1]

کردار جب کسی جذباتی صورت حال Situation میں نظر آتے ہیں تو ان کے خدوخال پہچانے جاتے ہیں جیسے ملکہ مہر نگار، جان عالم اور سارے لشکر کا آدھا جسم پتھر کا ہو جاتا ہے اور ملکہ کے باپ کا ایک شاگرد یہ معلوم کر کے کہ یہ اس کی استاد زادی کی خانہ بربادی ہو رہی ہے ملکہ کے خیمے کے در پر آ کر چلاتا ہے تو ملکہ باوجودیکہ ایک پردہ دار اور عفت مآب خاتون ہے، اس کی آواز پہچان کی کہتی ہے کہ ''بھائی اس وقت پردہ کہاں کا۔ یہاں آ کے تم بالمشافہ ہمارا عذاب اور حال خراب دیکھو''۔ یہاں اس جذباتی کیفیت کا اظہار ایک جملے میں ہو گیا ہے۔''

ڈاکٹر وحید قریشی باغ و بہار کے کرداروں کا تجزیہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''باغ و بہار کے کردار ہسٹیریائی ہیں۔ انھیں پہلی نظر میں عشق ہو جاتا ہے اور محبوب کو دیکھ کر فوراً دورے پڑنے لگتے ہیں۔

---

[1] باغ و بہار- مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، صفحہ ۱۶۔

جذبات کا یہ کچا پن اور رکاکتِ قلب اس دور کے عام انسان کی منتشر جذباتی حالت کو بخوبی واضح کرتی ہے۔''[۱]

جہاں تک منفی کرداروں کا تعلق ہے یہ دیووں، دیونیوں، جادوگروں کی شکل میں نظر آتے ہیں۔ فسانہ عجائب میں سرور دیونی کے اختلاط کا ذکر یوں کرتے ہیں:

''یہ کہہ کے گردن میں ہاتھ ڈال دیا۔ وہ فحبہ تو ازار بند کھولے بیٹھی تھی، لیٹ گئی، ناچار باخاطر انکار اس تیرہ بخت کا منھ کالا کر ہاتھ منھ دھو اس کے ساتھ سو رہا'' [۲]

اس طرح طلسم ہوش ربا میں ایک دیونی کا ذکر اس طرح ہے کہ:

''شکل وصورت، عمل اور فعل میں ہر طرح کریہہ ہے۔ دیکھ کر طبیعت مالش کرنے لگتی ہے۔''

''سر مثل گیند خام، سیاہ چہرہ، نیلی کرتی، کئی تھان کا لہنگا ـــــ از سر تا پا جن بصورت دل کافر سیاہ مثل پردۂ طلسمات سراسر غلط ہے حقیقت میں الٹا توا ہے، زبان منھ سے نکلی ہوئی رال ٹپک رہی ہے، دونوں ہاتھ زمین میں ٹیکے ہوئے بیٹھی جھوم رہی ہے دس جوان ایک جانب سر جھکائے مثل برگ بید مٹکا یا شراب کا اٹھایا منھ سے لگایا غٹ غٹ پی گئی۔ ایک جوان کی ٹانگ پکڑ کے مع استخوان چبانا شروع کیا۔ جب ایک جوان کی ٹانگ کھا چکی تب طرف خواجہ عمرو کے متوجہ ہوئی۔ دیکھتے ہی اس کی صورت نجس قریب تھا کہ عمرو کو غش آ جائے، کانپ گیا۔''[۳]

ان داستانوں کے مثبت کرداروں میں تو تھوڑا بہت فرق بھی نظر آتا ہے، لیکن

---

۱ باغ و بہار ایک تجزیہ، ڈاکٹر وحید قریشی، ص ۷۵
۲ فسانہ عجائب، سنگم پبلشرز، الہ آباد، ص ۱۵۲
۳ طلسم ہوش ربا، جلد ششم، ص ۱۹۲

ان منفی کرداروں میں کوئی فرق نہیں ۔ یہ سب کے سب ایک ہی طرح کے ہیں ان کی خباثتوں میں نمایاں فرق نہیں ۔داستانوں میں ہیرو کے ہمنواؤں میں تو پھر بھی ایسے کردار مل جاتے ہیں ،جن میں کوئی انوکھا پن اور ندرت ہوتی ہے اور داستان گو ان میں ایسی رنگ آمیزی کرتے ہیں جس سے ان کی شخصیت اور کردار ابھر کر سامنے آتے ہیں ۔ ملکہ مہر نگار، حکیم قسطاس الحکمت ، حاتم طائی ،عمرو عیار وغیرہ اس کی عمدہ مثالیں ہیں ۔ہم داستانوں کے بارے میں صرف یہ کہہ کر اپنے فرض سے عہدہ برآہ نہیں ہو سکتے کہ داستانوں کے کردار محض سفید اور سیاہ کے خانے میں رکھے جا سکتے ہیں ۔ان کے نیک کردار یا ہیرو اور ان کے ساتھیوں میں کوئی کمزوری نہیں یا ان کے بد کرداروں میں یا ہیرو کے دشمنوں میں کہیں کوئی خوبی نظر نہیں آتی ۔ ہماری داستانوں میں ایسے کردار نظر آتے ہیں جو اس کلیے سے بچ نکلتے ہیں جیسے آرائش محفل کا ہیرو حاتم طائی ہماری داستان کے عام ہیروں سے مختلف ہے ۔ہم محض اس کی بہادری ، دانش مندی اور فراست کی وجہ سے اس کے ساتھ نہیں بلکہ ان قدروں کی وجہ سے ، جو اس کے اندر عزم اور حوصلہ پیدا کرتی ہیں ۔ وہ اس خیال کو اپنے ذہن سے محو نہیں ہونے دیتا کہ وہ حق کے لیے نکلا ہے ، دوسروں کے لیے تکلیف اٹھاتا ہے ۔ایثار و خدمت کا جذبہ اس کے اندر حوصلہ پیدا کرتا ہے ۔دوسروں کے غم کو اپنا غم سمجھنے کا انسانی جذبہ اس کے یہاں شعوری طور پر موجود ہے ۔ وہ دوسروں کے کام آتا ہے اور انھیں اپنا دوست بنا لیتا ہے پھر دوسرے لوگ بھی اس کی دستگیری کرتے ہیں ۔لیکن حاتم اپنی سیرت کی تمام تر خوبی ، اپنے کردار کی بلندی و عظمت کے باوجود کچھ کمزوریاں رکھتا ہے ۔ یہ عام انسانی سرشت اور فطرت کی خامیاں ہیں ۔ حاتم بھی حسن پر فریفتہ ہو جاتا ہے ۔داستان کے دوسرے ہیروں کی طرح کسی حسینہ کو دیکھ کر وہ ہوش و حواس سے بیگانہ ہو جاتا ہے ۔کبھی اس نازنین کے ساتھ ہم بستری کرتا ہے جس کا آدھا دھڑ مچھلی کا تھا ، اور سر سے ناف تک عورت کا ۔کبھی وہ الگن پری کو دیکھ کر غش کھا جاتا ہے ، کبھی ملکہ زریں پوش کے عشق میں مبتلا ہو جاتا ہے ۔

حاتم طائی خود دولت مند ہے ، وہ ڈاکوؤں کو زر و جواہر سے مالا مال کر دیتا ہے

بادشاہوں کے تحفے تحائف ٹھکرا دیتا ہے لیکن پھر بھی جب اس کا گزر ایسی جگہ ہو جاتا ہے جہاں لعل و زمرد سنگ ریزوں کی طرح بکھرے ہوئے ہیں تو اس کے منہ میں پانی بھر آتا ہے اور وہ اپنی بساط کے بموجب قیمتی پتھر چن کر اپنی جیب و آستین بھر لیتا ہے۔ ڈر اور خوف بھی انسانی فطرت کا خاصہ ہے۔ حاتم بھی ڈر کے مارے کانپنے لگتا ہے۔ وہ کبھی کبھی موت کے اندیشے سے رونے لگتا ہے۔ یہ سب انسانی فطرت کی کمزوریاں ہیں۔ حاتم بھی ایک انسان ہے وہ ان کمزوریوں سے بچ نہیں سکتا۔ اس طرح حاتم ایک مثالی سیرت کا نمونہ ہوتے ہوئے بھی ایک زندہ انسانی کردار بن کر سامنے آتا ہے۔

ہیرو کے دشمنوں کے کردار پیش کرتے ہوئے داستان گویوں کے سامنے یقیناً مشکلات آئی ہوں گی۔ اگر وہ ہیرو کے مقابلے میں اسے طاقتور، بہادر اور جری ثابت کرتے ہیں تو یہ صفات محض ہیرو سے منسوب کی جاسکتی ہیں اور اگر اسے کمزور، بزدل اور کم ہمت کر کے پیش کرتے ہیں تو ہیرو کی کون سی بڑائی ہے اگر وہ اسے شکست دیتا ہے۔ نیز عام طور پر یہ کفار ہی ہوتے ہیں جن کے اندر مثبت قدروں کا سوال ہی پیدا نہیں ہوسکتا۔ ہمارے داستان گویوں نے ان کی ہیئت کو ڈراؤنی، ہیبت ناک اور کریہہ بنا کر پیش کیا ہے جن کو دیکھ کر ہمیں ان سے نفرت ہوتی ہے اور جب وہ ہیرو سے نبرد آزما ہوتے ہیں تو یہ جنگ ایک غیر معمولی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ طلسم ہوش ربا میں مخالفین اسلام کو گرایا نہیں۔ افراسیاب، بزدل، کمینہ اور کمزور نہیں۔ داستان گو ان کو جادو جیسی طاقت سے لیس کر دیتا ہے، جو مسلمانوں کی نظر میں برحق ہے لیکن یہ کفار کی ایک پہچان بھی ہے۔ یہ دیو لشکر اسلام سے جب مقابلہ کرتا ہے تو جادو کو کام میں لاتا ہے۔ اس لیے جادوان کے کردار و عمل کا ایک جزو بن جاتا ہے اور یہ برے لوگ عام طور پر سب جادوگر ہوتے ہیں اور یہ جادوان کی طاقت میں اتنا اضافہ کر دیتے ہیں کہ ان سے مقابلہ کرنے کے لیے ہیرو یا اس کے ساتھی محض انسانی قوت سے ہی مقابلہ نہیں کر سکتے بلکہ ان کو خدا کی مدد کی ضرورت پڑتی ہے۔ داستان امیر حمزہ میں امیر حمزہ اور ان کے رفیق حق کے طرفدار ہیں اور اس طرح وہ نیکی اور شرافت کے پتلے ہیں لیکن اس کے باوصف ان کے کردار سب

ایک جیسے نہیں، ان میں اتنا فرق موجود ہے کہ ہم انھیں پہچان سکتے ہیں۔ ان کی اپنی کچھ خصوصیات ہیں جو ان سے امتیاز پیدا کرتی ہیں۔ بدیع الزماں، نورالدھر، اسد کے ساتھ ساتھ علم شاہ، قاسم، ایرج، لندھور پن، سعد، بہرام وغیرہ اپنی انفرادیت کے حامل ہیں۔

داستانوں میں بقول عزیز احمد کے تین طرح کے کردار نظر آتے ہیں۔ اول تو ہیرو جو ہر دشمن پر حاوی ہوتا ہے۔ دوم دشمن جو دنیا کی ہر برائی کا ارتکاب کرتا ہے اور ہیرو کا رفیق جو پرانے قصوں کا رفیق، داستانوں کا مسخرا ہے جو بعد کی بڑی داستانوں میں عیار بنا دیا گیا ہے۔ نیکی اور بدی کے اس تصادم میں عیار نیکوں کے جاسوس اور مددگار ہوتے ہیں اور سننے والوں اور پڑھنے والوں کی اکتاہٹ کو ختم کرتے اور داستان کو دلچسپ بناتے ہیں۔ جہاں داستان کی دلچسپی میں فرق آیا، عیار داخل ہو گئے۔ داستان امیر حمزہ میں یہ لوگ محض اسی کام کے لیے رکھے گئے ہیں اور عمرو عیار کا کردار تو اردو ادب میں ایک نمایاں حیثیت رکھتا ہے۔ اس کی شکل ہماری آنکھوں کے سامنے پھر جاتی ہے۔ عمرو عیار اور اس کے دوسرے ساتھی وہی سب کچھ کرتے ہیں۔ عزیز احمد نے داستانوں میں عیاروں کے جواز میں بڑی پتے کی بات کہی ہے:

> ''طلسم ہوش ربا، جو فسانہ آزاد اور مغربی اثرات سے کچھ ہی پہلے لکھنؤ کے تمدن کے دور انحطاط میں لکھی گئی، ہیرو پر عیار کی فتح کی نشانی ہے۔ یوں تو عیار جادوگر کا مقابلہ کرتا ہے لیکن اس لیے کہ اب جادوگر یا کافر سے مقابلہ کرنے کے لیے ہیرو باقی نہیں رہا—— ہیرو کا زیادہ تر وقت عیاشی میں صرف ہوتا ہے اور اسی عیاشی کی علت میں وہ بار بار گرفتار بلائے سحر ہوتا ہے اور ہر بار اس کا عیار اس کی مدد کو پہنچتا ہے۔ ہیرو اب محمد شاہ رنگیلا اور فرخ سیر اور نصیر الدین حیدر اور واجد علی شاہ بن چکا ہے۔ نادر شاہ ایرانی یا مرہٹوں یا انگریزوں یا کسی اور قسم کے لشکر کفار یا جادوگروں کے لشکر کی یلغار ہو تو عیار جن میں نظام الملک کا نام سب سے نمایاں ہے، جس نے ہر

ایک سے عیاری کی اور اپنا الوسیدھا کیا، مقابلہ کرتا ہے، توڑ جوڑ کرتا ہے، سازش کرتا ہے اور جادوگروں کو چکمہ دیتا ہے۔''

عیاروں کی سب سے بڑی تعداد طلسم ہوش ربا میں نظر آتی ہے۔ اس میں عمرو عیار، مہتر قران، برق اور چالاک —— ان میں ہر ایک میں تھوڑا بہت فرق ہے لیکن عمرو عیار کی تو شان ہی اور ہے۔ ان کی عجیب وغریب ہیئت، ان کی اڑان، ان کی کنجوسی اور لالچ —— اور اس کے ساتھ ہی امیر حمزہ اور ان کے فرزندوں کے جاں نثار- داستان پڑھتے پڑھتے ہم اتنے مانوس ہو جاتے ہیں کہ جہاں انھوں نے قدم رکھا اور ہماری باچھیں کھل گئیں، ہم ان کے ہر عمل سے صحیح معنوں میں لطف اندوز ہوتے ہیں۔ ان کی بخالت، ان سے نفرت پیدا کرنے کے لیے نہیں، بلکہ ہمارے ہنسانے کے لیے ہے۔ وہ ہماری تفریح کا سامان ہیں۔ ان کی شخصیت میں جو انسانی کمزوریاں داخل کی گئی ہیں۔ یہ داستان کو اور زیادہ ہم سے قریب کر دیتی ہیں۔ اردو داستانوں کا یہ عظیم کردار ہے۔ اس کا سراپا ملاحظہ فرمایئے:

''زیرہ سی آنکھیں، ناریل سا سر، بن مانس کی سی شکل- طبعاً ظریف اور حریص اور بخیل بھی- عملاً مدبر بھی اور مسخرا بھی۔''

عمرو عیار کی بدولت اردو کو ایک عظیم ظریف کردار نصیب ہوا۔ جہاں ساحروں کو بے ہوش کیا، وہیں ان کے کپڑے اتارے اور انھیں اپنی زنبیل میں ڈالا۔ ان کے پاس کچھ کراماتی تحفے ہیں اور ان کی عیاری کی دھوم دور دور تک ہے۔ عمرو عیار کی زنبیل میں کیا کچھ نہیں تھا اس میں سات شہر اور سات دریا تھے۔ وہاں ان کے نام کا گز اور سکہ چلتا ہے اور وہ گلیم اوڑھنے سے چھپ جاتے ہیں۔

اردو ادب کے داستانوی ادب میں ایک اور زندہ جاوید کردار فسانہ عجائب کی ملکہ مہر نگار ہے۔ یہ ایک عاشق کا کردار ہے۔ عورت کا یہ روپ ہندستانی ادبیات کی روایات میں شامل ہے۔ ملکہ مہر نگار سرتاپا عاشق ہے۔ وہ ایک نظر میں جان عالم پر فریفتہ

---

۱ مقدمہ انتخاب طلسم ہوش ربا، مکتبہ جدید، لاہور، ص ۷

ہو جاتی ہے۔ ملکہ داستانوں کی وہ روایتی ہیروئن نہیں ہے کہ بیک نظر عاشق ہو جائے وہ دل کے ساتھ دماغ بھی رکھتی ہے۔ باپ کے اصرار کے باوجود شادی نہیں کرتی۔ کیونکہ باپ کی فقیری کی بنا پر وہ ان تمام ذمہ داریوں کو ادا کرتی ہے اور باپ کی کمی کو سلطنت کے امور میں پورا کرتی ہے۔ اس کے سامنے شادی ایک مسئلہ ہو کر آتی ہے کہ اس حکومت کے کاروبار کا کیا ہوگا اور پھر وہ اپنی ذات کی قربانی پیش کرتی ہے لیکن پھر جان عالم پر عاشق ہونے کے بعد اسے دنیا و مافیہا کا ہوش نہیں رہتا۔ وہ تن من دھن اس پر نثار کرتی ہے اور پھر ہم ایک ایسے عاشق کو دیکھتے ہیں، جس کا راستہ مصلحت نہیں روک سکتی۔ وہ سلطنت پر ٹھوکر مار دیتی ہے اور عشق و عاشقی کی روایت کو تازہ کرتی ہے، لیکن اس عشق میں دماغ بھی ہم سفر ہے، وہ عقل کی رہبری کو تسلیم کرتی ہے۔ ملکہ مہر نگار جانتی ہے کہ شہزادہ اس کے ساتھ شادی تو کر سکتا ہے لیکن وہ محبت کسی اور سے کرتا ہے۔ وہ اس عہد کے مردِ عاشق کی طرح ہرجائی نہیں ہے۔ اس کے یہاں مکمل سپردگی ہے اور یہی وجہ ہے کہ اس کے یہاں آزمائشیں بھی سخت آتی ہیں۔ سید ضمیر حسن دہلوی جب اس کردار کو بہ نظرِ غائر دیکھتے ہیں تو وہ محسوس کرتے ہیں۔ گویا:

> ''یہ کردار لکھنوی عورتوں کے اس سلیم الطبع فرقے کی نمایندگی کرتا ہے جو خالص مشرقی اقدار کا حامل، بھولا بھالا اور معصوم ہے جو مرد کی حماقتوں اور کج فہمیوں کو جانتا، سمجھتا اور دیکھتا ہے لیکن معاف کر دیتا ہے کیونکہ مرد پرستی اس کی سرشت میں داخل ہے۔''[1]

یہ تجزیہ دلچسپ اور فکر انگیز ہے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ ملکہ مہر نگار کا کردار ایک الفعالی عورت کا کردار نہیں ہے۔ وہ متحرک اور فعال شخصیت ہے۔ مرد کی پرستش اس کی فطرت نہیں ہے۔ وہ مرد کی پرستش محض اس لیے نہیں کرتی کہ وہ ایک مثالی مشرقی عورت بننا چاہتی ہے بلکہ اس لیے کہ وہ عاشق ہے جسے اپنے محبوب سے والہانہ محبت ہے۔ وہ اس کے لیے ہر قربانی کرنے کے لیے تیار ہے۔ ملکہ دل ہی نہیں دماغ بھی رکھتی ہے اور

---

[1] فسانۂ عجائب کا تنقیدی مطالعہ، سید ضمیر حسن دہلوی، ص ۵۱

یہاں وہ عام عاشق سے ذرا مختلف ہو جاتی ہے۔ وہ جان عالم کی حماقتوں اور کج فہمیوں کو اس لیے معاف نہیں کرتی کہ مرد کی پرستش اس کے لیے جزو ایمان ہے بلکہ اس لیے کہ وہ جان عالم سے محبت کرتی ہے۔ اس کے اندر مشرقیت کی جھلکیاں بھی نظر آتی ہیں۔ وہ یہ نہیں چاہتی کہ کسی کو اس کے حال کی خبر ہو۔ اسے اس کا بھی خیال ہے کہ عورتیں طعنہ دیں گی:

''باپ پر اگر حال کھلا تو کیا حالت ہوگی۔ ماں نے اگر سنا تو خجالت ہوگی۔ رسوائی کے خوف سے دل کھول کر نہ رو سکوں گی۔ بدنامی کے ڈر سے جی نہ کھو سکوں گی۔ جب دل بے تاب ہجر سے گھبرائے گا تو فرمایئے کون تسکین کو آئے گا۔''[1]

''باغ و بہار'' اردو کے داستانوی ادب میں ممتاز حیثیت رکھتی ہے۔ اس میں چند کردار غیر معمولی ہیں۔ پہلے درویش کی بہن ہندستانی عورت کا ایک ایسا کردار ہے جس میں دردمندی بدرجۂ اتم موجود ہے۔ وہ روایت اور رسم و رواج سب سے واقف ہے اور اس کی ہر طرح پاسبانی کرتی ہے۔ ہم چند سطروں میں اس کی ذہنی، جذباتی اور نفسیاتی کیفیات سے واقف ہو جاتے ہیں۔ وہ اپنے عمل، اپنے احساسات اور اپنے جذبات کے بل بوتے پر اپنی شخصیت کو اور زیادہ اجاگر کرتی ہے۔ جب وہ ایک دم سے اپنی بہن کو پریشان حالی میں دیکھتی ہے تو --'' وہ ماں جائی میرا یہ حال دیکھ کر بلائیں لے اور گلے مل کر بہت روئی۔ تیل، ماش اور کالے ٹکے مجھ پر سے صدقے کیے۔''[2]

اور اس کے بعد جب وہ بہن دیکھتی ہے کہ اس کا بھائی اس طرح بہنوئی کے گھر

---

[1] فسانۂ عجائب، سنگم پبلشرز، ص ۱۷۱

[2] باغ و بہار، مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ، ص ۳۰

میں رہ رہا ہے تو کہیں اس کا شوہر محسوس نہ کرے تو وہ کہتی ہے:

''اے بیرن! تو میری آنکھ کی پتلی، اور ماں باپ کی موئی مٹی کی نشانی ہے۔ تیرے آنے سے میرا کلیجہ ٹھنڈا ہوا۔ جب تجھے دیکھتی ہوں باغ باغ ہوتی ہوں تو نے مجھے نہال کیا۔ لیکن مردوں کو خدا نے کمانے کے لیے بنایا ہے۔ گھر میں بیٹھے رہنا ان کو لازم نہیں۔ جو مرد نکھٹو ہو کر گھر سیتا ہے اس کو دنیا کے لوگ طعنہ مہنا دیتے ہیں خصوص اس شہر کے آدمی چھوٹے بڑے، بے سبب تمھارے رہنے پر کہیں گے، اپنے باپ کی دولت دنیا کھو کھا کر بہنوئی کے ٹکڑوں پر آ پڑا، یہ نہایت بے عزتی اور میری تمہاری ہنسائی اور ماں باپ کے نام کو سبب لاج لگنے کا ہے۔ نہیں تو میں اپنے چمڑے کی جوتیاں بنا کر تجھے پہناؤں اور کلیجے میں ڈال رکھوں۔''[1]

اسی داستان میں ہمیں ایک کردار کی جھلک اور نظر آتی ہے۔ یہ وہ کٹنی ہے جو کہ ''تیسرے درویش کی سیر'' میں ملکہ کے پاس آتی ہے۔

''ایک بڑھیا، شیطان کی خالا، اس کا خدا کرے منھ کالا، ہاتھ میں تسبیح لٹکائے، برقع اوڑھے، دروازہ کھول کر دھڑک چلی آئی اور سامنے ملکہ کے کھڑے ہو کر، ہاتھ اٹھا کر دعا دینے لگی کہ الٰہی! تیری نتھ چوڑی سہاگ کی سلامت رہے اور کماؤ کی پگڑی قائم رہے۔ میں غریب رنڈیا فقیرنی ہوں۔ ایک بیٹی میری ہے کہ دو جی سے پورے دنوں دردزہ سے مرتی ہے اور مجھ میں اتنی وسعت نہیں کہ اڈھی کا تیل چراغ جلاؤں کھانے پینے کو تو کہاں سے لاؤں۔ اگر مرگئی تو گور کفن کیوں کر کروں گی اور اگر جنی تو دائی جنائی کو کیا دوں گی۔ اور بچا کو ستھورا اچھوانی کہاں سے

---

[1] باغ و بہار- مکتبہ جامعہ لمٹیڈ- صفحہ ۳۰۔

پلاؤں گی ؟ آج دو دن ہوئے ہیں کہ بھوکی پیاسی پڑی ہوں اے
صاحبزادی اپنی خیر کچھ ٹکڑا پارچہ دلا، تو اس کو پانی پینے کا اُدھار ہو۔" [1]

ان چند جملوں میں کٹنی کی شخصیت، اس کے انداز گفتگو، اس کی زبان، اور اس کا لب ولہجہ سبھی کچھ آ گیا ہے اور اس کی شکل آنکھوں کے سامنے پھر جاتی ہے۔ میر امن کا یہ کردار نہ خیالی ہے نہ مثالی۔ یہ معاشرے میں پایا جاتا ہے اور میر امن کو اسے پیش کرنے میں ذرا بھی زحمت نہیں ہوئی۔

میر امن نے خواجہ سگ پرست اور اس کے دو بھائیوں کا کردار بھی بڑی خوبصورتی سے پیش کیا ہے۔ یہ وہ بھائی ہیں جو ہر نیکی کا بدلا بدی سے دیتے ہیں۔ یہاں سراپا کے بیان کو ہی خاکہ نگاری نہیں سمجھا گیا بلکہ اُن پر مختلف زاویوں سے روشنی ڈالی گئی ہے اور ان کی سیرت ہمارے سامنے آئینہ ہو جاتی ہے۔

میر امّن کے یہاں چھوٹے بڑے مختلف کردار ہیں جن کو دیکھ کر داستان گو کی کردار نگاری کا تصور ہماری آنکھوں کے سامنے آ جاتا ہے۔ میر امن کو دوسرے داستان گویوں کے مقابلے میں اپنے کرداروں کو پیش کرنے میں دقت نہیں ہوتی۔ کیونکہ ان کی زبان سادہ اور عام بول چال کی زبان ہے۔ دراصل یہ مقفیٰ مسجع زبان، جو رعایت لفظی سے بھری ہوتی ہے، سیرت نگاری میں رکاوٹ بن جاتی ہے۔ کیونکہ داستان گو جب سیرت بیان کرنا چاہتا ہے تو اسی وقت اس کا جی چاہتا ہے کہ ایک سے ایک پُر شکوہ لفظ لائے اور جب لفظوں کی یلغار شروع ہوتی ہے تو یہ سب الفاظ ان تمام معانی کو چھپا دیتے ہیں جن سے کہ شخصیت کی تکمیل ہوتی ہے۔ یہ الفاظ بہ ظاہر تو بڑی گھن گرج سے استعمال ہوتے ہیں لیکن اندر سے کھوکھلے ہوتے ہیں اور اس تصنع کا سب سے پہلا شکار کردار ہوتے ہیں۔ کرداروں کی صاف شکل نظر آتی ہے اور وہ لفظوں کی چکاچوند اور بھیڑ بھاڑ میں کھو جاتے ہیں۔ بس اگر کہیں جذبات اور احساسات کا اظہار ہوتا ہے تو وہاں داستان گو غیر شعوری طور پر کردار نگاری کے واضح نقوش چھوڑ دیتا ہے جیسا کہ اس خط میں جو مہر

---

[1] باغ و بہار، مکتبہ جامعہ، ص ۲۰۲

نگارتوتے کے ذریعہ جان عالم کو بھیجتی ہے۔ عبارت کی رنگینی کے باوجود مہر نگار کی شخصیت الفاظ وتراکیب کے پردے میں سے جھانکتی ہے۔:

''اے یار وفادار! صادق الاقرار اللہ تجھے سلامت رکھے، شرح اشتیاق داستان فراق قصہ طول طویل ہے، زندگی کا بکھیڑا ہے۔ اگر ہماری زیست منظور ہے، جلد آؤ صورت دکھاؤ، نہیں تو تاسف کروگے، پچھتاؤ گے۔ تم نے آنے میں دیر کی تو ہم نے صدمہ ہجر سے تڑپ کر جان دی، مٹی کے ڈھیر پر رو رو خاک اڑاؤ گے۔

شکل اپنی ہم کو دکھلاؤ خدا کے واسطے
جان جاتی ہے ابھی آؤ خدا کے واسطے

کوئی دم کا سینے میں دم مہمان ہے، نام کو جسم میں جان ہے، فلک نے ہماری صحبت کا رشک کھایا۔ بے تفرقہ پردازی ظالم کو چین نہ آیا۔ روز وشب رنج جدائی سے جان کھوتے ہیں اتنا کبھی کا ہے کو کس دن ہنسے تھے جیسا کہ بلک بلک کر فرقت کی راتوں کو روتے ہیں۔ تمھاری تقریر ہر دم برزبان ہے بے تصور سے باتیں کیے چین کہاں ہے۔ ہمارے تڑپنے سے ہمسایہ سخت تنگ ہے، دو لتسرا زنداں ہے، تیرہ وتنگ ہے میرے

گریوں رہے گی بے قراری
تو ہو چکی زندگی ہماری

وحشت پیرامون حال ہے۔ ہر گھڑی فرقت کی ماہ ہے، جو پہر ہے وہ سال ہے تمہاری صورت ہر پہل روبرو ہے، جس طرف دیکھا تو ہی تو ہے، چشم فرقت دیدۂ دریابار ہے۔ آنکھ نہیں چشمۂ آبشار ہے جن آنکھوں کو تم پُرنم نہ دیکھ سکتے تھے ان سے خون کے دریا بہہ گئے —— دن رات کی صحبت تمہارے سامنے کی جب یاد آتی ہے،

نیند اچٹتی ہے، بے چینی کی رات پہاڑ ہو جاتی ہے، کاٹے نہیں کٹتی ہے۔ چارپائی پلنگ بن کر کاٹے کھاتی ہے۔ خواب میں نیند کا خیال نہیں کھانا ہجر میں حرام ہے حلال نہیں۔ وہ سر جو اکثر آپ کے زانو پر رہا ہے اس کو سو بار بالش و بالیں پردے دے پٹکا ہے۔''[1]

یہاں مقفیٰ عبارت بھی کردار کو چھپانے میں کامیاب نہیں ہوتی۔ ہمیں ملکہ مہر نگار کی شکل صاف نظر آتی ہے۔ دراصل ہماری داستانوں میں عام طور پر خارجی مظاہر کی تصویریں ملتی ہیں۔ کرداروں کی خارجی تصویر کشی داستان لکھنے والوں کے لیے غیر معمولی اہمیت رکھتی تھی اس لیے ان کے یہاں کردار نگاری سے زیادہ سراپا بیان کرنے پر زور دیا جاتا ہے۔ لیکن اس کے باوصف چند کردار جن میں فسانہ عجائب کی ملکہ مہر نگار شامل ہے، وہ اس سے مستثنیٰ ہیں۔ کیونکہ داستانوں میں کرداروں کے اندرونی کیفیات کا اظہار کرنا داستان لکھنے والوں کے لیے اہمیت نہیں رکھتا۔ حالانکہ آہستہ آہستہ لکھنے والوں کو اس کا احساس ہونے لگا تھا اور پھر کہیں کہیں ہم کو اس کے نقوش دکھائی دینے لگے تھے۔

بڑی داستانوں میں یہ خارجیت اور بھی نمایاں ہے اس میں عمل ہی عمل ہے۔ ایسے کردار ہیں جن کے بارے میں داستان گو پہلے سے بتا دیتا ہے اور ان خصوصیات سے پڑھنے والوں کو باخبر کر دیتا ہے اور اس کے بعد ان کا سارا عمل اسی کے گرد گھومتا ہے۔ جیسے بوستان خیال کے حکیم قسطاس الحکمت جن کے بارے میں کہا گیا ہے کہ ''ایک مرد خضر صورت ملائک سیرت کو دیکھا کہ بوریائے بے ریا پر عبادت پروردگار عالم میں مشغول ہے وہ تجلی نور چہرۂ پر ضیا سے گنبد ایسا منور روش ہے کہ نظر کام نہیں کرتی۔

وہ بہت بڑے عالم ہیں۔ یہ علم نجوم کے بل بوتے پر غیب کا سارا حال معلوم کر لیتے ہیں۔ طلسم اجرام و اجسام کے مالک ہیں اسے ذوالقرنین کے حکم سے معلم اول حکیم ارسطوئے الٰہی نے ترتیب دیا تھا۔ حکیم قسطاس الحکمت، وہ آخری داروغۂ طلسم ہیں۔ ان

---

[1] فسانہ عجائب، مطبوعہ سنگم پبلشرز، ص ۳۰۳-۳۰۴

کے بزرگوں کو یہ طلسم سپرد کیا گیا تھا اور کہا تھا کہ ''عہدۂ داروغگی اس طلسم کا تمہارے خاندان میں پانچ ہزار برس تک رہے گا اور جو داروغۂ طلسم تمہاری اولاد سے ہوگا، ان سب کا نام ایک ہی ہوگا یعنی قسطاس الحکمت'' ۔[۱]

حکیم قسطاس الحکمت، جن سے ہمارا سابقہ بوستان خیال میں پڑتا ہے، وہ آخری داروغۂ طلسم ہیں—— انھوں نے ارسطوئے الٰہی کے ہر طلسم میں کچھ مزید اضافے کیے ہیں اور ان کا نام طلسم جدید رکھا ہے۔ انھوں نے جن، دیو، پری کو طابع کر رکھا ہے۔ انھیں ماضی، حال اور مستقبل سے خوب واقفیت ہے۔

یہ ایسا عجیب وغریب کردار ہے جس کی مثال ممکن نہیں۔ طلسم ہوش ربا کے بزرچمہر، ان کا ہی چربہ معلوم ہوتے ہیں لیکن حکیم قسطاس الحکمت کا ان سے کوئی مقابلہ ہی نہیں۔ یہاں بھی ہم دیکھتے ہیں کہ خارجی اوصاف سے شخصیت کی تعمیر ہوئی ہے۔ ان کی ذات انسان ہونے کے باوجود غیر انسانی معلوم ہوتی ہے۔ وہ جس ڈرامائی شکل اور شان سے داستان میں داخل ہوتے ہیں، اسی شان سے نکل بھی جاتے ہیں۔ جب شہزادہ معزالدین کی وفات کا زمانہ قریب آتا ہے اس وقت وہ اسے نصیحت کرتے ہیں ''میری نصیحت پر عمل کرو۔ عشق مجازی کو چھوڑ کر عشق حقیقی اختیار کرو کہ کونین میں تم کو سرخروی حاصل ہو—— ''اور یہ ان کی زبان سے نکلے ہوئے آخری الفاظ تھے اور اس کے بعد وہ داستان سے باہر قدم نکال کر چلے جاتے ہیں۔

''بوستان خیال'' میں پورے طور پر حکیم قسطاس الحکمت کا سایہ پڑتا ہے۔ ان کے بغیر داستان کا تصور ہی نہیں کیا جا سکتا ہے۔ اور ان کی شخصیت کی چھاپ اتنی گہری ہوگئی ہے کہ داستان کا ہیرو شاہزادہ معزالدین ان کے سامنے ماند پڑ جاتا ہے، کیونکہ ان کے بغیر معزالدین کو کوئی کامیابی نصیب نہیں ہو سکتی۔ ان کا کردار تو ہر قدم پر حکیم کا سہارا تلاش کرتا ہے۔

---

[۱] حدائق انظار، مطبع نامی منشی نول کشور، ص ۷۶

''طلسم ہوش ربا'' اور ''بوستان خیال'' میں جادوگر بھی اپنی انفرادی حیثیت رکھتے ہیں اسد کے ساتھیوں میں مہ رخ، بہار، خمار، رعد، زلزلہ، باغبان، غیر معمولی اہمیت رکھتے ہیں۔ دوسری جانب اسد کے دشمنوں میں افراسیاب اور حیرت آفات، ماہیان زمرد پوش، مصور وصورت نگار، مشعل، احتقاق، شہنانواز، یاقوت وغیرہ ایک سے ایک ہیں۔ ان کے کمالات پڑھنے کے لائق ہیں۔

یہ میں نے چند کرداروں کا ایک ہلکا سا جائزہ لیا جو ہماری داستانوں میں کہیں کہیں ملتے ہیں۔ لیکن جیسا کہ میں نے پہلے لکھا ہے یہ داستانوں کے مستثنیات ہیں۔ یہاں کردار نگاری کو اہمیت نہیں دی جاتی کیونکہ یہاں سارا زور ان کارناموں کے بیان کرنے میں ہے جس میں اس نے اپنے ماحول کو کسی متصادم قوت کے مقابل آ کر اس پر فتح حاصل کی ہے۔ یہ کسی ایک فرد کا کردار نہیں بلکہ مجموعی طور پر انسان کے جذبۂ احساس برتری کی تسکین کا ذریعہ ہے۔ یہ حقائق کی دنیا سے دور، تخیل، تصور اور رومان کے ایک نئے جہان کی تصویر ہوتی ہے اور اسی لیے یہاں داستان کی تشکیل میں کرداروں کو کوئی خاص اہمیت حاصل نہیں ہوتی، یہاں خارجی واقعات عملی زندگی سے نہیں بلکہ تخیل کی مدد سے پیش کیے جاتے ہیں۔ اس لیے لکھنے والا کرداروں کی نشو ونما سے کوئی دلچسپی نہیں لیتا کیونکہ اس عمل میں وہ اس کی مدد نہیں کرتے بلکہ ان ڈھلے ڈھلائے مثالی کرداروں کو پیش کرتا ہے جو اس مخصوص صورت میں مقابلہ کر سکتا ہو۔ اس لیے داستان کے کردار چاہے مافوق الفطرت سے لیس نہ ہوں، سب کے سب 'فوق البشر' معلوم ہوتے ہیں اور عام طور پر ایک ہی قسم کی خصوصیات رکھتے ہیں کیونکہ داستانوں کا ماحول برائے نام مختلف ہوتا ہے۔ چنانچہ ایک ہی نوعیت کے کردار مختلف داستانوں میں نام بدل بدل کر آتے ہیں۔ ان میں تقریباً وہی خصوصیات ہوتی ہیں۔ مثال کے طور پر ہم اردو کی بڑی داستانوں میں عیاروں کو دیکھتے ہیں۔ یہ لوگ صاحبقران کے ساتھ حاضر ہوتے ہیں۔ طلسم ہوش ربا میں اگر امیر حمزہ کے ساتھ عمرو عیار ہیں تو بوستان خیال میں صاحبقران کے ساتھ ابوالحسن جوہر اور صاحبقران اصغر کے ساتھ مہتر توفیق ہیں۔

گیان چند لکھتے ہیں:

''عمرو کا چربہ اگر کوئی شخص ہے تو صاحبقران اصغر بدر منیر کا عیار مہتر توفیق فرق اتنا ہے کہ یہ جوان ہے۔ اسے بھی کچھ تحفے ملتے ہیں جن سے یہ کام بھی لیتا ہے۔ اس کے پاس جامۂ منقش ہے۔ جس کی وجہ سے صورت بدلنا، ہوا پر اُڑنا، پانی پر چلنا ہوسکتا ہے۔ اس کے علاوہ اس کے پاس زنبیل، کمند حبل المتین (عمرو کی کمند آصفا باصفا کا جواب) اور نظر سے غائب کرنے والی انگشتری ہے۔ جلد چہارم کے آخر میں اس کی غضب کی عیاریاں ظاہر ہوتی ہیں، جن میں یہ دوشریر کافروں کو پریشان کرتا ہے۔''[۱]

یہ بھی عمرو عیار کی طرح لالچی اور کنجوس ہے اسے حکیم بزرگ دانش نے بہت کچھ دے رکھا ہے لیکن پھر بھی اس کی لالچ میں کمی نہیں آتی (عمرو کی طرح) ایک جنگ فتح کرنے کے بعد مالِ غنیمت کے بارے میں کہتے ہیں:

''کسی کو اس میں سے پھوٹی کوڑی نہ ملے اس لیے آج کل غلام بہت مفلس ہو رہا ہے۔ قرض بھی زیادہ ہوگیا ہے۔ قرضخواہ سخت حیران کرتے ہیں۔''[۲]

اب عمرو کی کنجوسی دیکھیے، مہتر توفیق کی طرح یہ بھی ویسی ہی باتیں کرتے ہیں:

''عمرو یوں ہی فاقے سے درۂ کوہ میں ٹھہرا۔ دل سے کہا زنبیل سے روٹی نہ نکالوں گا۔ حمزہ کی نوکری میں یہی نقصان عظیم ہے کہ اپنے پاس سے کھانا پڑتا ہے۔ رات کا وقت ہے کہیں جا بھی نہیں سکتا۔''[۳]

اسی طرح جو عاشق ہیں ان کے عشق میں وہی معاملہ ہے، وہی بات ہے۔ ہر

---

۱ شمالی ہند کی اردو نثری داستانیں، ص ۳۴۷

۲ بوستان خیال، جلد ششم، مطبع نامی نول کشور، ص ۱۰۳

۳ طلسم ہوش ربا، جلد اول، ص ۴۱۹

ایک عشق کے میدان کا مرد ہے۔ یہ سب امیروں، بڑے تاجروں اور بادشاہوں کی اولاد ہیں۔ ناز ونعم کے پروردہ، حسن کے دیوانے، جہاں کوئی خوبصورت لڑکی نظر آئی، یہ اس پر عاشق ہوئے اور اس عشق کی کیفیت ان کی بیہوشی سے ظاہر ہوتی ہے۔ داستان گو ان کرداروں کی صورت، سیرت اور شخصیت کی ایسی جھلک دکھاتا ہے جو آگے کے واقعات سے بننے والی تصویر کے خاکے کا کام دیتی ہے ان واقعات سے ان خاکوں میں رنگ بھرے جاتے ہیں۔ یہ عمل تقریباً تمام داستانوں میں نظر آتا ہے۔ یہ عشق کے لیے جان کی بازی لگاتے ہوں یا حق کے راستے میں جہاد کے لیے آمادہ ہوں، ان کا انداز تقریباً یکساں ہے۔ گویا یہ ان کی عام سرشت ہے۔

داستانوں کے کرداروں کو جدید ناول کے کرداروں کے معیاروں سے نہیں جانچنا چاہیے کیونکہ ناول کا اطلاق تو ایسے قصوں پر ہوتا ہے، جن میں ایک واضح اور منظم پلاٹ ہو اور جن میں خیالی اور طلسماتی کہانیوں کے بجائے زندگی کے مسائل معاملات اور واقعات بیان کیے جائیں۔ چنانچہ یہاں کردار نگاری کو بڑی اہمیت حاصل ہے اور اسے زندگی کے مطابق ہونا چاہیے۔ یہاں ہم کرداروں کو مختلف شکلوں اور مختلف حالتوں میں دیکھتے ہیں۔ پھر یہ کہ ناول میں وہ مخصوص ماحول اور اس دنیا کے افراد معلوم ہوتے ہیں۔ ناول میں کردار کا ذہنی اور خارجی عمل ایسا ہونا چاہیے کہ وہ اس کی شخصیت اور مزاج سے ہم آہنگ ہو۔ ناول نگار کردار نگاری کرتے وقت یہ نہیں بھولتا کہ اس کے کردار اس دنیا کے فرد ہیں۔ لیکن داستان گو ان سے بے نیاز ہوتا ہے۔ چنانچہ وہ کرداروں کو تخیل کی اڑان کے سہارے چھوڑ دیتا ہے اور ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اس جن کی طرح ہیں کہ جو بوتل سے نکل پڑا ہے۔

اس لیے داستانوں کے کردار اور ناول کے کردار مختلف ہوتے ہیں۔
چنانچہ ڈاکٹر ابواللیث صدیقی واضح طور پر اس نتیجے پر پہنچے ہیں کہ
داستان کو "جدید ناول کا پیش رو نہیں قرار دیا جا سکتا۔"[1]

---

[1] آج کا اردو ادب، مطبوعہ فیروز سنز، لاہور، ص ۱۹۹

اس لیے داستانوں کے کرداروں کو جانچنے کے لیے خود داستان کے پس منظر کو دیکھنا ہوگا جن میں یہ رہ کر اُبھرتے ہیں اور یہی ان کے جانچنے کی کسوٹی ہوگی۔ داستانیں جس دور کی طرف اشارہ کرتی ہیں، اس وقت انسان نے اپنے آپ کو شخصی طور پر نہیں دیکھا تھا۔ وہاں انسان کی حیثیت کرۂ ارض پر اکائی کی سی تھی۔ اس لیے فرد کی شخصیت کی مختلف تہوں، اس کی نفسیاتی اور سماجی زندگی پر کوئی غور نہیں کیا گیا اس لیے یہاں ناول جیسی کردار نگاری کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ وہاں تو انسان، انسان تھے اور ایک دوسرے کو مخاطب کرنے کے لیے نام دیے گئے تھے۔ جیسے جیسے زمانہ بڑھتا گیا یہ انسان کرداروں کے خانوں میں بٹنے لگا۔ پہلے بہادر اور بزدل کے دو خانے بنے اور پھر ان کے اندر بہت سے تہہ خانے بن گئے۔ ڈاکٹر وحید قریشی لکھتے ہیں:

> ''داستان آخر اک داستان ہے۔ اس میں ناول کی سی تکمیل، کرداروں کے تجزیے کا احساس اور حقائق کی گرفت کا شعور تلاش کرنا عبث ہوگا۔ داستان کے پیش نظر ناول کی تکنیکی باریکیاں نہیں تھیں۔''[۱]

سہیل بخاری نے اپنے ایک فکر انگیز مقالے میں داستانوں میں کردار نگاری کے وجود کا سرے سے ہی انکار کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''داستان میں کردار نگاری نہیں ہوتی۔ واقعاتی افسانے سے کردار نگاری کا مطالبہ ہی بے معنی ہے۔ خواجہ امان دہلوی نے داستان نگاری کے جو اصول تحریر کیے ہیں اس میں روداد بندی اور کردار نگاری کا کوئی مقام نہیں۔''[۲]

خواجہ امان دہلوی کی تعریف کو فن داستان گوئی میں حرف آخر نہ ماننا چاہیے اور خاص طور پر جب کہ ان ہی داستانوں میں کردار نگاری کے بڑے اچھے نمونے ملتے ہیں۔ شاید اسی لیے سہیل بخاری اپنی رائے میں ذرا سی تبدیلی کرتے ہوئے آگے چل کر

۱۔ باغ و بہار، ایک تجزیہ، ڈاکٹر وحید قریشی، ص ۷

۲۔ اردو داستان کا فنی تجزیہ، مطبوعہ نقوش، لاہور، شمارہ ۱۰۵، ص ۸۵

لکھتے ہیں:

''اس کے باوجود داستانوں میں، خاص طور پر طویل داستانوں میں، بہت سے کردار چمک گئے ہیں۔اب چاہے اسے داستان نگار کی کوشش کہہ لیجئے اور چاہے قارئین کی خوش قسمتی—— حیرت اس بات پر ہے کہ داستان میں واقعات پر اتنا زور اور اتنی توجہ دینے کے باوصف داستان نگار اس میں پلاٹ کی کوئی ترقی نہیں کر سکے اور کردار نگاری میں، جو واقعاتی افسانے کا ایک اہم جزو ہے، زندگی سے معمور اور روشن مثالیں چھوڑ گئے۔حق یہ ہے کہ اردو داستان میں کردار نگاری، روداد بندی کے مقابلے میں کہیں زیادہ کامیاب رہی ہے۔''[1]

بہر حال فکشن کے کسی فارم میں بھی یہ ممکن نہیں کہ واقعات کے تار و پود کو انسانوں کے اردگرد لپیٹا جائے اور ان کی شخصیت کی چھاپ نہ پڑے۔اب دیکھنا یہ ہے کہ یہ چھاپ کتنی ہلکی یا کتنی گہری پڑتی ہے لیکن اس کے وجود سے انکار نہیں کیا جا سکتا اور یہ حقیقت ہے کہ اردو داستانوں نے کرداروں کے ایسے نقوش چھوڑے ہیں جن کی بدولت اردو فکشن کو خوجی، مرزا ظاہر دار بیگ، حاجی بغلول، مرزا جی اور چچا چھکن جیسے زندہ کردار ملے اور ہمیں ان میں سے ہر ایک میں داستانوی پیکر کی جھلک نظر آ سکتی ہے۔

---

[1] اردو داستان کا فنی تجزیہ، سہیل بخاری، مطبوعہ نقوش، لاہور، شمارہ نمبر ۱۰۵، ص ۸۶

پانچواں باب

داستانوں میں ہندستانی تہذیب ومعاشرت کے عناصر

داستانوں میں تہذیبی عناصر کا مطالعہ کرنے سے پہلے ہمیں تہذیب کے مفہوم کو سمجھنے کی کوشش کرنا چاہیے۔ عرف عام میں تہذیب ایک وسیع تر مفہوم رکھتی ہے جس میں اندرونی زندگی کی شائستگی اور بیرونی زندگی کا سلیقہ دونوں شامل ہیں۔ ابتدا میں انسان کو اپنی فطرت کے تقاضے کو پورا کرنے کے لیے جو کچھ کرنا ہوتا تھا زیادہ سوچ بچار کے بغیر فوراً پورا کرتا تھا۔ اس کے پاس فکر و عمل کے کوئی قواعد نہ تھے۔ رفتہ رفتہ تجربے اور عقل کی مدد سے، اور بہت سے لوگوں کے نزدیک کسی فوق انسانی قوت کی رہنمائی سے، اس نے زندگی کے مستقل معیار بنا لیے یا دریافت کر لیے جنھیں علم اخلاق کی اصطلاح میں اقدار کہتے ہیں۔ یہیں سے تہذیب کا آغاز ہوا، جس نے انسانی زندگی میں ایک ہمواری اور ہم آہنگی پیدا کر دی۔ ان پائدار سانچوں کا مجموعہ جس میں انسانوں کی کسی جماعت نے اپنے فکر و عمل کو اقدار کی روشنی میں ڈھالا، تہذیب کہلاتی ہے۔

تہذیب کی تعمیر انسان نے اپنے فطرت کے تقاضوں کو پورا کرنے کے سلسلے میں کی۔ ان میں سب سے پہلا اور شدید تقاضا یہ تھا کہ وہ اپنے طبیعی ماحول سے مطابقت پیدا کرے تاکہ کشمکش حیات میں زندہ رہ سکے۔ اس کے بعد دوسرے تقاضے تھے جن کا تعلق زندگی میں گہرائی، لطافت اور حسن پیدا کرنے سے تھا۔ اس لیے تہذیب کی تشکیل و تعمیر میں طبیعی ماحول سب سے قوی عوامل ثابت ہوئے۔

انسان کی فطرت ہے کہ اسے اپنی برتری اور بہتری کا احساس رہتا ہے اور وہ اس کا اظہار کرنا چاہتا ہے۔ اس جذبے کی تسکین وہ طرح طرح سے کرتا رہتا ہے۔

چنانچہ جب وہ تہذیب کے دور میں داخل ہو رہا تھا اور معاشرہ خانوں میں تقسیم ہونے لگا تھا اور شہریت بھی پورے طور پر ظاہر نہیں ہوئی تھی اور انسان نے اپنے اسی جذبۂ احساس برتری کی تسکین کے لیے اپنے خاندان کے نسب اور اپنے خاندانوں کی اہم ترین ہستیوں کو یاد رکھنا اور انھیں دوسروں کے سامنے بڑھا چڑھا کر اور بڑے فخر سے بیان کرنا سیکھا۔

یہ شروعات ان روایتوں اور کہانیوں کی ہے جو آج ہر قوم کے ادب میں ایک اہم جزو کی حیثیت سے پائے جاتے ہیں۔ یہ تمام ادب جو ہمارے پیش روؤں نے ہمیں دیا ہے یہ ظاہر کرتا ہے کہ انسان برف سے ڈھکے ہوئے پہاڑوں کے قدرتی گپھاؤں میں سے نکل کر سرسبز میدانوں میں آیا، تپتے ہوئے ریگزاروں میں سے نکل کر قعرِ حمرا تک پہنچا ہو۔ یہ روایات اور پھر داستان اس کے تمدن میں اہم جزو کی حیثیت سے موجود ہیں۔ یہ داستانیں اس تہذیب و تمدن کا اشاریہ ہیں، جن سے ہمارا رشتہ آج بھی قائم ہے۔ یہ ہماری قوم کی وہ تصویریں دکھاتی ہیں جو قوم نے ایک زمانے میں قائم کر رکھی تھی۔ پھر یہ کتابیں ہمیں یہ بات بھی یاد دلاتی ہیں کہ اس زمانے میں ہم دنیا اور زندگی کے متعلق کیا سوچتے اور محسوس کرتے تھے۔ یہ داستانیں سینہ بہ سینہ چلتی رہیں۔ یہاں تک کہ ایک مستقل روایت اور ایک تہذیبی ادارہ بن گئیں۔ ان داستانوں میں سماج کے مختلف گروہوں اور طبقوں اور افراد کا ذکر ہوا ہے وہ شاید ہی اس وسیع پیمانے پر کہیں اور ہوا ہو۔ ڈاکٹر سیدہ جعفر لکھتی ہیں:

> ''یہ ہماری تمدنی زندگی، معاشی، سیاسی، ادبی اور مجلسی زندگی اور ہمارے تہذیبی ورثے کا قیمتی خزانہ ہیں۔ ان میں ماضی کے بہت سے نقوش محفوظ ہیں۔ قدیم ہندستانی زندگی کے لازوال مرقعے ہمارے قدیم تصورات، ہمارے رسم و رواج اور ہماری ساری ثقافتی زندگی کا عکس ان داستانوں میں موجود ہے۔ بوستان خیال، باغ و بہار اور فسانہ عجائب ہندستان کی تہذیب، یہاں کی مجلسی زندگی کے گوناگوں پہلوؤں اور کلچر کی رنگارنگ دلکشیوں کی آئینہ دار ہیں،،۔[1]

---

[1] فن کی جانچ، سیدہ جعفر، ص ۱۱۸-۱۲۹

محمد حسن عسکری کا طلسم ہوش ربا کے بارے میں یہ کہنا صحیح ہے کہ ''اگر شرر لکھنؤ کے بارے میں اپنی کتاب نہ لکھتے، تب بھی طلسم ہوش ربا کی مدد سے پرانے لکھنؤ اور وہاں کی معاشرت کی جیتی جاگتی تصویر مرتب ہوسکتی ہے۔'' اسی طرح یہ قول بھی مبالغہ آمیز نہیں ہے کہ ''داستان امیر حمزہ سے ساحری اور عیاری نکال لیجئے باقی جو رہے گی وہ لکھنؤ کی تہذیب ہے''۔[1] یہ لکھنؤ کے خارجی تمدن اور اس دور کی ذہنی غنودگی کا سب سے جامع مظہر ہے۔

ہماری داستانوں میں ہندستانی تہذیب کی بڑے پیمانے پر تصویر کشی کی گئی ہے، اور ہم ان کو پڑھتے وقت محض ایک خیالی دنیا میں نہیں پہنچتے بلکہ ہمارا سابقہ اپنی تہذیب کی ان روایات سے ہوتا ہے جن پر آج کی عمارت کی بنیاد رکھی گئی ہے۔ ان میں عوام اور خواص کے معتقدات اور تہذیبی سطح پر ان کی زندگی کا بیان ہے لیکن ابھی ہمارے ادب میں داستان کی تہذیبی اہمیت تسلیم نہیں کی گئی اور اس کی وجہ یہ ہے کہ داستانوں کی سچائی روزمرہ کی زندگی کے واقعات اور سچائی نہیں ہے انھوں نے اپنا مواد زندگی سے حاصل کیا ہے۔ لیکن زندگی کے بارے میں ان کا رویہ منطقی نہیں ہوتا بلکہ جذباتی ہوتا ہے۔

داستان میں حقیقت نگاری کا تصور واضح طور پر اس حقیقت نگاری سے مختلف ہے جس کا مطالبہ ہمارے نقاد کرتے ہیں کیونکہ یہاں خارجی حقیقت براہ راست اسباب وعلل کی پابند نہیں معلوم ہوتی، حالانکہ ان کی تلاش اس کے باوجود کی جاسکتی ہے اور کہیں کہیں مل بھی جاتے ہیں۔ ڈاکٹر وحید قریشی لکھتے ہیں:

> ''داستانوں میں زندگی سے رشتہ قائم تو رہتا ہے لیکن اس تعلق کی بنیاد روزمرہ کے واقعات کے فرسودہ نظام پر نہیں ہوتی بلکہ اسباب وعلل کے متعارف طریقوں کے پہلو بہ پہلو تخیل کی ہعت رنگ جنت بھی آباد ہے۔ یہاں معاشرتی زندگی کی جھلک اک ذرا فاصلے پر نظر آتی ہے۔ داستان گو کا جذباتی لہجہ روزمرہ کے کوائف کو سنوار

---

[1] دیباچہ انتخاب طلسم ہوش ربا، از محمد حسن عسکری، ص ۲۵

کر زیادہ گوارا اور قابل قبول بنا دیتا ہے۔ اس لیے کہ واقعات کی
وہ معنویت، جو عام زندگی میں نکھر کر سامنے نہیں آ سکتی، داستانوں
میں عام طور پر پیش پیش رہتی ہے۔''[1]

داستانیں ہمارے آج کے ادب سے بعض اعتبار سے بہت مختلف ہیں۔ چونکہ ہماری ادبیات، افراد کی کاوش فکر کا نتیجہ ہوتی ہیں اور اعلیٰ درجے کی تخلیق ہیں، ادیب اور فنکار کی شخصیت نمایاں ہوتی ہے، حالانکہ وہ اپنی جدوجہد کو سماج کے عام مفاد کے کام میں لاتا ہے اور اپنے خیالات کے پردے میں اجتماعی خیالات کی ترجمانی کرتا ہے اور تہذیب کا کوئی ادارہ محض فرد کی کاوش کا مرہونِ منت نہیں ہے۔ داستان گو اپنی داستانوں میں اپنی شخصیت کو اس طرح کھو دیتا ہے کہ ہم اسے پہچان نہیں پاتے وہ اس عظیم دنیا میں کہیں خود نظر نہیں آتا۔ وہ اپنی بات نہیں کرتا۔ ان انسانوں کی بات کرتا ہے جو اس زمین پر خطرات میں جی رہے ہیں، جو صبح سے شام اور شام سے صبح تک فطرت سے نبرد آزما ہیں اور جو فطرت کے ہر عمل کو کرشمہ، اور اس کے ہر مظہر کو جادو سمجھتے ہیں اور جو انسان کو فطرت کے جبر سے بچانے کے لیے پیدائش سے لے کر موت تک کچھ نہ کچھ حفاظتی تدبیر کرتے رہتے ہیں اور چونکہ روح کا ابتدا ہی سے یہ نظریہ رہا ہے کہ یہ غیر فانی ہے اس لیے یہ خیال بھی منطقی شکل اختیار کر لیتا ہے کہ وہ ایک جسم سے دوسرے جسم میں داخل ہو سکتی ہے۔ ہندستان میں یہ عقیدہ بہت عام تھا اور اس کا اظہار ''فسانہ عجائب'' میں بھی واضح طور پر نظر آتا ہے۔ جب کہ جان عالم بندر کے قالب میں اور وزیرزادہ جان عالم کے قالب میں داخل ہوتا ہے اور طلسم ہوش ربا کے عیار برابر جسم بدلتے رہتے ہیں اور (داستان گو کے تخیل کے بل بوتے پر جب چاہیں اپنا قالب برقرار رکھ سکتے ہیں)

فطرت کے طلسم سے مدافعتی تدابیر کا نتیجہ وہ توہمات ہیں، وہ ٹونے ٹوٹکے ہیں جن کو وہ کرتا رہتا ہے۔ بیماری کے علاج نہیں دریافت ہو سکے۔ اس لیے وہ بھی ایسے عمل کرتا، جن کو وہ ردِ سحر سمجھتا ہے۔ ان توہمات نے آج بھی ہمارا پیچھا نہیں چھوڑا ہے۔

---

[1] باغ و بہار، ایک تجزیہ، ڈاکٹر وحید قریشی، ص ۱۰

ہندستان کے مختلف علاقوں میں آج بھی صدقے دینے سے بلاؤں کا ردِّ سحر ہوتا ہے، کالا ٹیکا لگانے، تعویذوں کے باندھے جانے، دھونی رمانے سے ان سب کا توڑ ہوتا ہے۔ چونکہ روح غیر فانی ہے، اس لیے اسے آرام پہنچانے کے لیے مرنے کے بعد بھی ایسے عمل کیے جاتے ہیں جن سے مردے کی روح کو آرام اور سکون حاصل ہو۔ گویا یہ توہمات مرنے کے بعد بھی پیچھا نہیں چھوڑتے۔ مذہبی عقائد نے تقدیر پرستی کے جذبے کو اور بھی تقویت دی اور انسانوں کو جب یہ احساس ہوا کہ انسان کی تقدیر پہلے سے لکھی ہوئی ہے تو اس کو جاننے کی فکر ہوئی، فالیں دیکھی جانے لگیں، جنم پتریاں بنیں۔ 'فسانہ عجائب' میں جب جان عالم پیدا ہوتا ہے، نجومی، پنڈت، جفرداں، حاضر ہوئے بہت سوچ بچار کر برہمنوں نے عرض کی:

> ''مہاراج کا بول بالا ہو، جاہ وحشم دوبالا، اعلیٰ رہے۔ ہماری پوتھی کہتی ہے بھگوان کی دیا سے، شہزادے کا چندر ماں بلی ہے جو گرہ ہے وہ بھلی ہے۔ دیگ تیگ کا مالک رہے، دھرم مورت یہ بالک رہے۔ جلد رواج پر براجے پرتھمی پر دھوم مچے۔ ایسی شادی رچے۔ مگر پندرہویں برس مشتری بارہویں آئے گی۔ سنیچر پاؤں پڑے گا۔ ایک پکھیرو سوئے کے برن میں ہاتھ آئے گا ندیا کی کھپٹ سے وہ بچن سنائے گا کہ راج پاٹ چھڑا۔ دیس بدیس لے جائے گا۔ ڈگر میں شہزادہ بھٹکے اور کوئی پاس نہ پھٹکے۔ ساتھی چھٹیں اپنے ڈیل سے ڈانواڈول رہے، پھر ایک منکہہ ٹھاکر کا سیوک کرپا کرے، راہ لگائے، کوئی کلنکن لوبھی ہو، کشٹ دکھائے۔ وہاں سے جب چھٹے رانی ملے مہاسندر، وہ چرن پر پران وارے، پتا اس کا گیانی، گن کی تکھتی دے، اس سے کئی ملچھ مارے، دکھ میں آڑے آئے، بگڑے کاج بنائے جب اس نگر پہنچے، جس کے چت میں گھر چھوڑے تولابھ بہت ہو، درب گھنے ہاتھ آئیں۔ دور سب

کلیس ہوجائیں۔ پرایک ہتی، من کا کپٹی، استری پر دوچت ہو، گھتائی کرے، بجھ پڑیں، نرناری لڑیں، اور کچھ جل میں بھی ہلچل پڑے۔ پریتی لوگ چھٹ جائیں، نگرنگر کھوج میں پھر آئیں، سب بچھڑے مل جائیں، ماتا پتا کے ڈھگ آئیں، استری تین ہو، دوکا پرمان رہے۔ ایک کی بین ہو، بڑا راج کرے، دیا دھرم کے کاج کرے، گسیاں کی کرپا سے جان کی کھیر ہے، بڑی بڑی دھرتی کی سیر ہے۔''[1]

یہاں ہم دیکھتے ہیں کہ چند الفاظ میں فسانہ عجائب کا سارا قصہ سمایا ہوا ہے۔ پوتھی کی زبان برہمنوں کی زبان ہے۔ ان کی بدولت انسان اپنی بے بسی کی تسکین تقدیر کے اٹل فیصلوں سے کرتا تھا۔ ان نجومیوں، پنڈتوں، جفردانوں کو دربار میں خصوصی عزت حاصل تھی اور ان کی بڑائی اور ہمہ دانی کا سکہ بلا امتیاز مذہب وملت سب کے دلوں پر تھا۔ مسلمان بادشاہ بھی ہندوؤں کی طرح اپنی جنم پتریاں بنواتے تھے۔ لکھنؤ کے آخری تاجدار واجد علی شاہ کے بھی زائچے بنے تھے۔ یہ تو پیدائش کی بات تھی لیکن جب شادیاں ہوتی ہیں تو بھی شبھ لگن دیکھی جاتی ہے اور اسی طرح پھر یہی لوگ بلائے جاتے ہیں تاکہ وہ علم ہیئت، اور ہندسے اور نجوم کی مدد سے طے کریں کہ اس نیک کام کے لیے کون سا وقت ہے۔

''آرائش محفل'' میں حارث کی بیٹی کا سوال ''وہ کام نہ کیا جو آج میرے کام آتا'' دراصل وہ اس عقیدے کی وضاحت کرتا ہے کہ وہ لوگ جو خیر خیرات کرتے ہیں اور خدا کے واسطے غریب غربا کی دستگیری کرتے ہیں، وہ عاقبت میں مالا مال ہوتے ہیں۔ یہ عقیدہ آج بھی لوگوں میں اتنا ہی مقبول ہے جتنا کہ پہلے تھا۔

ادبی داستانوں کو پڑھتے ہوئے مقامات کے ناموں سے نہ الجھنا چاہیے کہیں یمن اور قسطنطنیہ کا ذکر ہے تو کہیں سرزمین ختن اور چین ماچین کا—— کہیں ایران کا تو

---

[1] فسانہ عجائب، ص ۱۳۴

کہیں مصر—— لیکن ان سب کی معاشرتی زندگی ہندستان کی ہے، عقاید ونظریے سب کے سب ہندستان کے ہیں۔ شہروں کے نام ہمیشہ دور کے دیے جاتے ہیں تا کہ سننے والا وہاں کے بادشاہوں کے ناموں کا اپنے ملک کے تاریخی ناموں سے مقابلہ نہ کرے۔ داستان گو ہمارے ملک کی غلط جغرافیہ نہیں بیان کرنا چاہتا اور دور دراز کے مقامات کا ذکر کر کے وہ تخیل کی دنیا کے لیے جگہ تلاش کر لیتا ہے۔ یہاں ہمیں تاریخ وجغرافیہ کے حقائق سے واسطہ بھی نہیں ہے کیونکہ یہ ادب ہے اور ادب سے ایسے کام آج بھی نہیں لیے جاتے۔

ڈاکٹر وحید قریشی لکھتے ہیں:

''جب انسان تخیل کے سہارے جذباتی زندگی گزار رہا ہو تو اس کے لیے جغرافیائی اور داستانی حدود وہ معنی نہیں رکھتے جو عام زندگی میں رکھتی ہیں۔ یہاں تو تخیل کی ایک زقند صدیوں کو پھلانگ سکتی ہے تخیل کی اس آزادی اور آوارہ خرامی سے داستان گو کو کئی فنّی سہولتیں بھی حاصل ہوتی ہیں اور وہ اس کی مدد سے اپنے معاشرے کے چھپے ہوئے کرب کو اپنی گرفت میں لے لیتا ہے۔ یہاں اپنے معاشرے کا کرب کسی دوسرے معاشرے کا کرب بن جاتا ہے۔ تخیل اپنی الگ دنیا تخلیق کرے تو پھر اس کا نقشہ کہیں کہیں زندگی سے بھی ضرور ملے گا۔ (کیونکہ تخیل مواد تو زندگی سے ہی لیتا ہے) اور کہیں کہیں سوسائٹی کے بجائے اس کا وہ مثالی نمونہ سامنے آئے گا جو صاحب فن یا پورے معاشرے کا ایک آئیڈیل ہے۔ گویا معاشرے کی حقیقی تصویر کے ہمرکاب مثالی نمونہ بھی فنکار کے سامنے ہوتا ہے۔ مثالی نمونے کا مواد گذشتہ ادبی سرمائے سے بھی حاصل کیا جاتا ہے، اور اس کا تعلق مذہبی اور اخلاقی اقدار سے بھی

ہوا کرتا ہے۔اس طرح داستانی ادب میں ایک سے زیادہ حقائق
کی تہیں نہیں ہوتیں''

تاہم داستان گو کتنی ہی غیر حقیقی دنیا کا تصور کرے وہ اپنے ماحول اور معاشرے سے کبھی علیحدہ نہیں ہوسکتا۔ جیسے طلسم ہوش ربا جلد اول میں ذکر ایران کا ہے۔ لیکن عقیدے رسمیں ہندستان کی ہیں۔عمرو جب باغ میں پہنچتا ہے تو کیا دیکھتا ہے کہ ملکہ ہلال سحر افگن زوجہ آفت کی جو غمِ شوہر میں گھر سے چلی تھی کہ رات بھر ماتم کرے اور صبح کو شوہر کے ساتھ ستی ہو جائے۔عمرو بڑھیا کی شکل میں آتا ہے اور بہانے سے ملکہ کو الگ لے جا کر اسے بیہوش کر کے اس کا لباس پہن کر اپنی صورت مثل اس کے بنا کر اسے تو زنبیل میں رکھ لیتا ہے اور خود وہاں پہنچ جاتا ہے جہاں کنیزیں ہیں اور پکارتا ہے ''ست-ست-''اس وقت کنیزیں ،انیسیں ،جلیسیں قدم پر گر کر سمجھانے لگیں کہ ''اے نازک بدن !یہ سن وسال تیرا جلنے کے قابل نہیں۔واسطہ سامری اور جمشید کا،اس برہ کی آگ کو دل سے بجھا''لیکن ملکہ نے کنیزوں کو حکم دیا کہ اسباب عروسی لائیں:

''کنیزیں کشتیاں لباس و زیور کو سامنے لائیں۔ ہلال نے اپنی زلفوں کو سنوار کر اور بالوں کو بکھیر کر پشت پر ڈالا۔ ہر بال میں موتی پرو دیا اور مسّی کی دھڑی اور پان کا لاکھا اس طرح جمایا کہ دل اہل کا دھڑی دھڑی کر کے لوٹ لیا بلکہ لاکھے نے جانِ عشاق پر وار کیا۔ اور سر سے پا تک سرخ لباس زیب جسم فرمایا،شعلۂ آتشِ عشق کو دونا بھڑکایا،گات کو ابھار کر جوبن کا عالم دکھا کر،دلِ عاشق کو بے تاب کیا۔المختصر جب اس طرح آراستہ پیراستہ ہو چکی ، کنیزان خوش رو یاسمن بو نے ستی کی پوجا کی ،اور ہار پھولوں کے، دَونے مٹھائیوں کے گرد اس نازک بدن کے ڈھیر کر دیئے اور تخت پر ملکہ سوار ہوئی ،کہاریوں نے تخت اٹھالیا۔ ہلال نے قہقہہ لگایا اور

---

۱ باغ و بہار،ایک تجزیہ،ص ۶۲-۶۳

بقول شاعر ''بنست کھیئت ہے اب سائیں کے دربار'' ایک ناریل لیے دم بدم اس کو اچھالتی ہوئی روانہ ہوئی۔ جدھر سے وہ درخت نکلا، تمام ساحران طلسم، رعایا برایا سب کا مجمع ساتھ ہوا ہر ایک مراد اور منت کا طلب گار ہوا۔ پوجا ہونے لگی۔ ستی کے ہاتھ سے پوجا کے طلب گار ہوئے۔''

غرض اس طرح ہمیں طلسم ہوش ربا نے ستی کی رسم کے پورے درشن کرائے۔ آرائش محفل میں ایک مرد کے مرجانے پر چار عورتیں ستی ہوتی ہیں۔ گرچہ ایک سے زیادہ شادی ہندو دھرم کے قوانین کے منافی ہے لیکن بہر حال یہ حقیقت نہیں فسانہ ہے۔ اس لیے ہمیں ان جزئیات میں نہیں جانا چاہیے۔ ہم دیکھتے ہیں کہ قصے کا ہیرو حاتم اس کے جذباتی پہلو کو بہ نظر پسندیدگی دیکھتا ہے۔

امیر حمزہ کے پوتے بادشاہ اسلام کی سواری نکلتی ہے۔ میدان جنگ میں جاتے ہیں۔ یہ جلوس خالص ہندستانی جلوس ہے جہاں مغل اور اودھ کے تاجداروں کی جھلک صاف نظر آتی ہے:

''دو شاخے، پنج شاخے، روشن، نقیبوں کی آواز خوش لحن، اس طرح سواری، مجاہد راہ خدا کی، جلو خانۂ بادشاہی میں پہنچی، کچھ ہی دیر میں عیش محل کی ڈیوڑھی کا پردہ چرخی پر کھینچا۔ جلوس سواری حضرت قدر قدرت نکلنے لگا۔ ہزار بارہ سو پنج شاخہ پھنکتا نظر آیا۔ سترہ سو فانوس مینا کار روش تھی پھر کئی سو تخت آرائش کا، جن پر گلدستے جواہر کے چُنے تھے نکلے۔ ڈیوڑھی تک عورتیں یہ سامان لے آئیں، اور مردوں کو دے کر کنارے آ گئیں۔ طفلان ماہ طلعت لوٹے۔ لخلخوں کو لے کر آگے بڑھے۔ بان دار، خاص بردار، چوب دار، پرے باندھ کر دور کھڑے ہوئے نقیبوں نے

---

۱ طلسم ہوش ربا، محمد حسین جاہ، جلد اول، ص ۶۵

یکا یک بسم اللہ کا شور بلند کیا۔امیر اور سب سردار مجرا گاہ پر جا ٹھہرے تھے کہ سلطان عالم پناہ سلیمان جاہ دارا دربان برآمد ہوئے۔میر دھا پکارا بلی راج رہیں، نگاہ روبرو حمزہ صاحبقران بادشاہ نے نگاہ اٹھائی امیر نے مجرا کیا، پھر تو سب سرداروں کو سلام لے کر سرفراز شاہ نے فرمایا''[۱]

''طلسم ہوش ربا'' میں ساحروں کے نام عراق وعرب کے ہیں۔لیکن ان کی وضع قطع ہندوؤں کی سی ہے اور پوری فضا ہندستان کی ہے۔''دیکھئے، حضور برہمن کا مردہ ہے وہ کہتے ہیں کہ ہم اسی نخل کے نیچے مردہ جلائیں گے۔اگر عرصہ ہوگا ہزار بھائی ہمارے جمع ہو جائیں گے جنیو کو توڑ ڈالیں گے، آب ودانا ترک ہوگا''[۲]

یہاں ہم دیکھتے ہیں کہ مقامی ماحول، مقامی رنگ، مقامی زندگی کے طور طریق سے متاثر ہو کر داستان کے تمام آداب ملحوظ رکھتے ہوئے، اپنی طبیعت کی مناسبت اور تخیل کے زور کی بدولت ضروری تبدیلیاں بھی کر دی ہیں۔یہاں ایک اہم بات اور بھی نظر آتی ہے کہ لکھنؤ اور دہلی کی داستان گوئی میں مقامی مذاق نے جو امتیازی پہلو پیدا کر دیے ہیں وہ داستانوں کے مضمون اور ان کی بیانی تفصیلوں سے زیادہ انداز بیان سے بھی ظاہر ہوتا ہے۔دہلی کے داستان گو (یا جو دہلی سے متاثر ہیں)، بیان میں سادگی، فصاحت، اور سلاست کو اپنا انداز بنا لیتے ہیں اور جو لکھنؤ کے مذاق اور جو اس کے ماحول سے متاثر ہیں ان میں تصنع، رنگینی بیان اور عبارت آرائی نمایاں ہے۔

مہمان نوازی ہندستانی تہذیب کی امتیازی خصوصیت اور ایک جاندار روایت ہے۔آرائش محفل میں حاتم جہاں جاتا ہے اس کی خاطر تواضع ہوتی ہے۔مہمان نوازی میں دعوتوں کو بڑی اہمیت حاصل ہے اور داستان گو ان کو خوب لطف لے کر بیان کرتا ہے۔حسن بانو کی طرف سے خراسان کے بادشاہ کے پیر کی دعوت[۳] حاتم کی طرف سے

---

۱ طلسم ہوش ربا، جلد سوم، محمد حسین جاہ، ص ۹۱۳

۲ طلسم ہوش ربا، جلد ششم ۱۱۰

۳ برائے حوالہ قصہ حاتم طائی (آرائش محفل) مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ، ص ۲۸

منیر شامی کی آؤ بھگت ملکہ زریں پوش کی محفل رقص وسرود، شمس شاہ کی طرف سے حاتم کی دعوت کا اہتمام وغیرہ میں ہم کو ہندستانی معاشرت کی بڑی واضح جھلک دیکھنے کو ملتی ہے۔

ہندستان کا شاید ہی کوئی کھانا ہو جو اس دسترخوان پر نظر نہ آتا ہو، کپڑوں میں کوئی لباس ایسا نہیں جس کا ذکر نہ ہو، شادی بیاہ کی رسومات میں کوئی رسم ایسی نہیں، جن کا کسی نہ کسی شکل میں ہندوؤں اور مسلمانوں میں رواج نہ ہو۔ جہاں میلے ٹھیلے کا ذکر ہے وہاں کا منظر دیکھئے تو ہندستانی میلوں کی رونق اپنی تمام تر تفصیلات کے ساتھ نظر آتی ہے۔ شاہ زمرد کے ایک میلے کا منظر اس کی مثال ہے:

> ''ہندنیاں اپنا اپنا بناؤ سنگھار کیے پھر رہی ہیں، ان میں رام جنیاں بھی ہیں، کہیں طوائفیں بناؤ سنگھار کیے آشناؤں کے لیے بیٹھی ہیں۔ نٹ تماشا کر رہے ہیں، نٹنیاں ناچ رہی ہیں۔ جھولے پڑے ہیں۔ ساون ہوتے ہیں، درختوں کے دریاں بچھی ہیں، شریف لوگ بیٹھے ہیں، ایک سمت افیونی بیٹھے ہیں، افیون گھلتی ہے، گنے چھلتے ہیں، حقے توے کے بھرے رکھے ہیں۔ ایک نے امرود چھیلا ہے اس کے ٹکڑے ٹکڑے کر کے سب کو باہم تقسیم کیا ہے—— تالاب میں جا بجا لوگ نہاتے ہیں۔ ہندو چندن رگڑ رہے ہیں، تلک دیتے ہیں کھور صندل کے اور قشقے ہاتھوں پر کھینچ رہے ہیں، کہیں درخت تلے لٹکن پر گھڑا رکھا ہے۔ پیندے میں اس کے مہین سوراخ کیا ہے نیچے شری مہادیو جی کی مورت رکھی، اس پر بوند بوند پانی ٹپکتا ہے بعض اوراج کا مالا ہاتھ میں لیے رام نام جپ رہے ہیں۔ بعض اکڑ بل کر کے چکر لے رہے ہیں بعض کمل کی تھیلی گلے میں ڈالے مالے جپتے ہیں بعض گائے کی مورت ہاتھ میں لیے چندرماں کو پانی دے رہے ہیں۔ پیپل کے درخت پر کھاروے کی جھنڈی بندھی ہے۔ چبوترہ درخت کا بندھا ہے، اس پر جوگی گیروا

لباس پہنے مندرے کان میں، گنٹھی گلے میں ڈالے، شیر کی کھال پر
بیٹھا ہوا مالا جپتا ہے، آگے ٹھیک رکھی ہے اس میں اپلہ دبا ہے،
چیلے گرو ناریل پی رہے ہیں بعض جوگی چھتری لگائے چھپر کے
پیچھے بیٹھے ہوئے ہیں۔ آزاد فقیر لمبی ٹوپی پہنے مانگتے پھرتے ہیں
کہیں مہر شاہی اڑے رفاعی گرز ہلا رہے ہیں۔ مٹر چڑے سیر
چیرتے ہیں، اشراف مٹھائی لیتے ہیں، گنوار مولی جوار اور گڑ کھا رہے
ہیں۔ ہنڈوے گڑے ہیں۔ سوانگ کے تخت میں آتے ہیں۔
سیف برچھی سانگ نکلتے ہیں۔ کوئی منھ سے سوت نکالتا ہے کوئی ہار
نگلتا ہے، پھول اگلتا ہے یہی کیفیت دیکھتے دیکھتے وہ رات تمام
ہوگئی۔''[1]

یہ میلہ سو فی صد ہندستانی میلہ ہے جو آج بھی بہت سے قصبات میں اپنی روایتی سج دھج کے ساتھ نظر آتا ہے۔ یہاں داستان گو اپنا زور بیان صرف کر رہا ہے لیکن اس کا سارا مال مسالا اسے اپنے اطراف کے میلوں اور جشنوں میں مل جاتا ہے۔ یہاں قوت تخیل سے کام لینے کے بجائے خارجی حقیقتوں کو کام میں لاتا ہے۔ جس دم براتیں چلتی ہیں ہمیں صاف طور پر ہندستانی براتوں کا نقشہ آنکھوں کے سامنے پھرتا نظر آتا ہے۔ وہ چاہے جان عالم کی برات ہو یا شادی، ہمیں وہ تمام رسمیں نظر آتی ہیں جو مسلمانوں کے یہاں عام تھیں۔

معاشرتی زندگی کی عکاسی بھی ان داستانوں میں بڑی خوبصورتی سے ہوئی۔ ڈاکٹر سید عابد حسین نے مسلمانوں اور ہندوؤں کے میل جول کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے:

''معاشرتی زندگی میں ہندوؤں اور مسلمانوں نے جو اثر ایک
دوسرے پر ڈالا ہے اس کی وجہ سے ان کے رسم و رواج میں جو
یکسانی پیدا ہوئی وہ حیرت انگیز ہے اس لیے کہ دونوں کے معاشرتی

---

[1] طلسم ہوش ربا، جلد اول، محمد حسین جاہ، ص ۹۴۲

ادارے ان کے مذہبی عقیدوں سے بہت قریبی تعلق رکھتے ہیں اور ان عقیدوں میں بہت کچھ اختلاف ہے۔ ڈاکٹر تاراچند فرماتے ہیں کہ مسلمانوں نے ہندستانی زندگی کے مختلف شعبوں پر جو اثر ڈالا اس کو جس قدر اہمیت دی جائے کم ہے۔ مگر سب سے زیادہ فصاحت اور خوشنمائی کے ساتھ یہ اثر روزمرہ کی زندگی کی چھوٹی چھوٹی چیزوں میں، گانے بجانے میں، وضع قطع اور لباس میں، کھانے پینے کے طریقوں میں اور شادی اور بیاہ کی رسموں میں میلوں اور تہواروں میں مرہٹہ، راجپوت اور سکھ رئیسوں کے دربار کے آداب نظر آتے ہیں۔''[۱]

رجب علی بیگ سرور نے فسانۂ عجائب میں اس کی عکاسی کی ہے۔ یہاں کسی قسم کے دکھاوے اور بناوٹ کا فقدان ہے۔ اس لیے کہ اس زمانے میں ہندو مسلمان یوں بھی میل جول سے رہتے تھے اور ایسی منفی قدریں بھی تھیں، جو ان کے اندر کسی قسم کی گڑبڑی کر سکیں۔ رواداری اس سماج کی بنیادی قدر تھی۔ سرور دعوت کے موقع پر لکھتے ہیں کہ حکم شاہی تھا کہ:

''دن رات دکانیں کھلی رہیں، قریب قریب ناچ ہو، ان کے کھانے کا صرف تعرفی باورچی خانے میں ٹھہرا۔ ہندوؤں کو پوری کچوری، مٹھائی، اچار، مسلمانوں کو پلاؤ، قلیہ، زردہ، قورمہ، آبی، دوسرے شیرمال، فرنی کا خوانچہ، طشتری کباب کی بہت آب تاب کی''۔ [۲]

پھر شادی کی رسومات، جن میں ''ڈومنیوں کا سینٹھنیاں اور پاہوتی گانا، رخصتی کے وقت شہنائیں، بھیرویں، بھباس الیالت، رام کلی کا پھونکنا، نقیب اور چوبداروں کا کوئل کی طرح کوکنا''[۳] ــــ اور اس پر مستزاد بکرا ذبح کرنا اور انگوٹھے میں لہو لگانا۔

---

۱ ہندستانی تہذیب، مطبوعہ علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، ۱۹۵۸ء، ص ۶۴-۶۵

۲ فسانہ عجائب، ص ۱۹۸

۳ فسانہ عجائب، ص ۲۰۱

خالص ہندستانی معاشرت کی دین ہے۔ چار درویش میں درباری رسوم، آداب وکورنش، عمرانی میلانات، انداز تکلم، لب ولہجہ، آداب مجلس، مغل دربار کا منظر پیش کرتے ہیں۔ دراصل اس زوال کے عہد میں جب اصل اقتدار ختم ہو چکا تھا ملک میں بدامنی کا دور دورہ تھا۔ خاص طور پر محمد شاہی دور، جہاں زوال اپنے پورے عروج پر تھا۔ عیش وعشرت کی زندگی، شراب، عورت اور موسیقی، شرفا اور رؤسا کا شیوہ تھا۔ دلی کے دربار کے برباد ہونے کے بعد فیض آباد اور پھر لکھنؤ میں ایک نیا دربار سج رہا تھا۔ یہاں بھی درحقیقت برائے نام حکومت تھی۔ آنچ گم ہر طرح دھواں ہی دھواں۔ اس کا نتیجہ یہ ہے کہ جس طرح بوڑھی عورت کا حسن غازہ اور روغن کا مرہون منت ہوتا ہے۔ لکھنؤ میں اقتدار، محض ظاہری شان وشوکت میں تھا۔ شاید یہ دربار، دربارِ اکبر سے بھی زیادہ شاندار تھا، اس لیے کہ ادب وآداب کا ہر طرح خیال رکھا جاتا تھا۔ اسی زوال کی داستان چہار درویش میں بھی نظر آتی ہے، جہاں وہ تمام شان وشوکت نظر آتی ہے جو کسی بڑے شہنشاہ کے شایان شان ہے۔ رقص وسرود کی محفلیں جمتی ہیں، رنڈیاں نچوائی جاتی ہیں۔ عیاشی رؤسا کے لیے معیوب نہیں سمجھی جاتی۔ وہ زندگی کے مسائل سے آنکھیں چراتے ہیں اور ہر لمحہ کسی غیبی امداد کا سہارا لینا چاہتے ہیں اور یہ آرزومندی چار درویش میں ملتی ہے۔ چار درویش کے شہزادے، بادشاہ، حکیم، عشاق، ان کی تمام عادتیں محمد شاہی دور کی نمایندگی کرتی ہیں جہاں عمل کی جگہ قناعت نے لے لی، جرأت کے بجائے مسکینی اور نیازمندی شیوہ ٹھہری، حکومت کی جگہ درویشی آ گئی، تدبیر کے بدلے تقدیر پر یقین ہونے لگا اور فرمانروائی کے بجائے فرمانبرداری کو ارفع واعلیٰ سمجھا جانے لگا۔

یہ بات صحیح طور پر کہی جاتی ہے کہ 'چار درویش' میں دلی کی معاشرت کی بڑی بھرپور عکاسی ملتی ہے اور اس میں اپنے زمانے کی سماجی حالت، رسم ورواج اور عوام الناس کے معتقدات کی ایک دلچسپ تصویر ہے۔ معاشرت کی یہ عکاسی ''نوطرز مرصع'' اور ''باغ وبہار'' میں ذرا بہت ترمیم وتنسیخ کے ساتھ ملتی ہے۔ یہ اور بات ہے کہ ان داستانوں میں عام انسانوں کی تصویر خال خال ہی نظر آتی ہے۔ یہاں بھی زیادہ تر زور

بادشاہوں، شہزادوں اور درباریوں پر دیا جاتا ہے۔

معاشرت کی جتنی مکمل تصویریں اپنی تمام تر جزئیات کے ساتھ طلسم ہوش ربا میں ملتی ہیں وہ کسی اور داستان میں نہیں ملتیں۔ جب ملکہ کی ماں حنظل پہنچتی ہے اور اس کو شک ہو جاتا ہے کہ ملکہ اس کے پیچھے کہیں ادھر ادھر تو نہیں جاتی، کنیزوں سے پوچھتی ہے تو وہ لگیں قسمیں کھانے کہ ہمیں اپنے دیدوں کی قسم، شہزادی سوائے جنگل کی سیر دیکھنے اور کہیں نہیں گئیں۔ حنظل سمجھ گئی کہ یہ سب چربانک ہیں، ایسی باتیں نہ بتائیں گی، کچھ دال میں کالا ہے آج سے اپنی لڑکی کو کہیں جانے نہ دینا چاہیے۔ کچھ سوچ کر بیٹی کو اپنے گلے لگایا اور کہا:

> ''بابا! میں تمہارے بھلے کو کہتی ہوں۔ منگنی تمہاری ہوگئی ہے۔ اب تم پرائے گھر کی ہوگئی۔ دولھا تمہارا جو سنے گا تو کیا کہے گا؟ گھر سے کہیں جایا نہ کرو۔ یہیں سیر تماشا کیا کم ہے۔ جو چاہو وہ سب سامری کی عنایت سے ہو جائے۔ دیکھو مہ جبین نے کیا نام روشن کیا ہے۔ اسد پر عاشق ہو کر اپنے تئیں ستیا ناس کیا۔ سلطنت چھوڑی چین عیش تجا، دین و ایمان برباد کیا، مجھے دھڑکا ہے کہ لشکر مسلمان کا یہاں سے قریب اُترا ہوا ہے اور وہ لوگ نگوڑے خوبصورت بہت ہیں، پھر تم جانو جوانی تو دیوانی، ایسا نہ ہو پاؤں کہیں اونچ نیچ پڑے تو میری رسوائی کیسی ہو۔ اس سے بہتر یہ ہے کہ جب تک یہ موئے مسلمان یہاں سے دفان نہ ہولیں تم کہیں جایا نہ کرو۔ بیٹا تم کو کرنا کیا؟ نام خدا تم خود سمجھدار ہو، ان باتوں کو گرہ میں باندھ لو۔''[1]

یہاں ہمیں روایت کا غیر معمولی پاس نظر آ رہا ہے۔ حنظل کا تعلق ساحروں سے

---

[1] طلسم ہوش ربا، جلد اول، ص ۶۴۱

ہے۔لشکرِ اسلام سے شدید نفرت، لیکن تہذیب وروایت پیچھا نہیں چھوڑتی۔ وہی لکھنؤ کی زبان پر چڑھے ہوئے فقرے، زبان پر غیر ارادی طور پر ''نام خدا'' بھی آتا ہے۔

ملکہ کو غصہ آتا ہے تو بری طرح کوستی ہے، اور یہاں ہم کو وہ لکھنؤ کی چربانک عورت کی شکل میں نظر آتی ہے۔ اور ہم ایک لمحے کے لیے بھول جاتے ہیں کہ ملکہ افراسیاب کے گروہ سے تعلق رکھتی ہے:

> ''آخر دشمنوں کی مراد پوری ہوئی۔ اب تو وہ گھی کے چراغ جلائیں کہ میرے مدعی قید ہو گئے۔ یا سامری! جو میرا برا چاہتے ہوں، ان کا دونوں جہان میں منھ کالا ہو اور جو میری لگائی بجھائی کرے وہ اپنی جوان جوانی سے جائے دیدے گھٹنوں کے آگے آئے۔ اپنی اولاد سے پائے، وہ بھی قید ہو، موے کے پاؤں میں ہتھکڑیاں پڑیں۔ دنیا سے کلپتا جاوے۔ اس کے گھر میں مری کے جھا جھنکڑا جمشید کرے۔ اس کے بتی پکے، جو مجھے بدنام کرے، بدکار بتائے، ایک ان کا نام لیوا، پانی کا دیوا، نہ رہے۔''[1]

اور جہاں دعائیں دیتی ہیں وہاں ہمیں اپنے ہی معاشرے کی بڑی بوڑھیاں یاد آجاتی ہیں اور ان کی تصویر آنکھوں کے سامنے پھر جاتی ہے۔

> ''بچی مانگ کوکھ سے ٹھنڈی رہو۔ بوڑھ سہاگن ہو، وارث جنے، سہاگ بنا رہے، تیری ایڑی دیکھ کے میاں کسی کا منھ نہ دیکھے''۔[2]

طلسم ہوش ربا میں محل سرا کا نقشہ ملتا ہے اس سے نہ صرف محلوں کی عمارت کی تصویر آنکھوں کے سامنے پھر جاتی ہے بلکہ ہم ذرا سی دیر کے لیے اسی ماحول میں کھو جاتے ہیں۔ یہ محل جادو کا محل، یا خوابوں کا محل نہیں ہے بلکہ ایک جیتا جاگتا، پر رونق اور آباد گھر ہے جہاں ہر طرف چہل پہل ہے اور بہار آئی ہوئی ہے۔ بادشاہ، وزیروں اور

۱۔ طلسم ہوش ربا، جلد اول، ص ۶۴۲

۲۔ طلسم ہوش ربا، جلد اول، ص ۶۵۱

امیروں کے محل اور محلات میں نوکروں، خادموں، آیاؤں، خواصوں کا مجمع ہے، بوڑھی، بوڑھیاں ہیں تو اپنی باتیں کرتی ہیں، جوان ہیں تو ناز و نخرے بھی دکھاتی ہیں۔ ان کی چھیڑ چھاڑ میں ایک رنگینی ہے۔ فریاد و فغاں کی آواز سنائی دیتی ہے۔ جنگ ہو رہی ہے، کسی نہ کسی کا پیارا گیا ہوا ہے۔ وہ ان کے لیے دعائیں مانگتی ہیں، منتیں مانتی ہیں کوئی کہتی ہے کہ ''خداوند میرے وارث کو بچالے'' کوئی پکارتی ہے کہ ''یا خدا! مجھ کو دنیا سے اٹھالے، کسی کی فریاد تھی کہ ''مجھ کو میرے وارثوں کا مردہ نہ دکھانا، اے کریم! ان کے غم میں نہ رلانا۔'' کوئی گود پھیلا کر دعا کرتی، ماتھا زمین پر رگڑتی، کوئی بالوں سے جھاڑو دیتی۔ کسی نے پیر ایکا ایک کا پیسہ اٹھایا کہ ایکا ایک میری مراد بر آئے۔ کسی نے اسی پیادہ سوسوار کو مانا تھا کہ ہم پر سے بلا رد ہووے۔ کوئی ترت پھرت کی نذر مانتی کہ ہماری مدد غیب سے آوے۔ کسی نے پیر دیدار کے کونڈے مانے تھے۔ کوئی کہتی کہ میں کھڑے پیر کا روزہ رکھوں گی، اور میری تمنا پوری ہوگی تو کھڑا دونا دوں گی۔''[1]

فسانۂ عجائب میں جان عالم لبِ حوض خیام شاہی نصیب کرتا ہے، ساحرہ آتی ہے تمام لشکر کو پتھر کا بناتی ہے، تو وہاں کا منظر یہ تھا کہ انیسیں، جلیسیں نجف کی طرف بال کھول کر گریہ و بکا کر رہی تھیں، اور اسی طرح دعائیں مانگ رہی تھیں، منتیں مان رہی تھیں — کوئی بولی — ''میں سہ ماہی کے روزے رکھوں گی، کونڈے بھروں گی، صحنک کھلاؤں گی، دودھ کے کوزے بچوں کو پلاؤں گی۔'' کسی نے کہا ''میں اگر جیتی چھٹی، میں جناب عباس کی درگاہ جاؤں گی، سقائے سکینہ کا علم چڑھاؤں گی، چہل منبری کر کے نذر حسین سبیل پلاؤں گی۔''[2]

داستانوں میں عام طور پر یہ تہذیب دیکھنے میں آتی ہے اور ایسے موقع پر وہی منتیں مانی جاتی ہیں جن سے لکھنؤ کے لوگوں کے کان آشنا ہیں اور ہماری آنکھوں کے سامنے وہی تہذیب اُبھر کر آتی ہے۔

---

۱ طلسم ہوش ربا، جلد اول، محمد حسین جاہ، ص ۴۷۸

۲ فسانہ عجائب، سنگم پبلشرز، ص ۲۶۴

''بوستان خیال'' میں ہندوؤں، مسلمانوں اور عیسائیوں کا ذکر فراوانی سے ہے یہاں تک کہ ان کے مذہبی عقائد پر بھی بحث کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ یہاں ان کے عقائد کے اختلافات کا ذکر بھی نہیں۔ البتہ مذہبی معلومات کی صداقت پر اتنا زور نہیں، جتنا اپنے عقائد اور خیالات کو ان پر تھوپنے کا جذبہ ہے۔ اس کے ساتھ ہی اس عہد کی تہذیب میں علم ہیئت و ہندسہ اور علم نجوم و طب سے واقفیت از بس ضروری قرار دی گئی تھی۔ خیال نے اسی لیے بوستان خیال میں جابجا علمیت کی نمائش کی ہے۔ جابجا سقراط اور افلاطون کا نام لے کر اپنے علم کی تصدیق چاہی ہے۔ اس کے علاوہ جیسا کہ گیان چند لکھتے ہیں:

''بوستان خیال میں معاشرت کے وہ نقشے نہیں ہیں جو امیر حمزہ میں ہیں۔''[۱]

وہ کہتے ہیں کہ ''بوستان خیال میں عشق و عاشقی کی طرف زیادہ توجہ ہے اس لیے جذبۂ جہاد کا فقدان ہے کیونکہ یہ داستان، زوال کے عہد کی پیداوار ہے۔ یہ اپنے دور کی صحیح غمازی کرتی ہے۔''[۲]

ہر ادبی تخلیق براہِ راست یا بالواسطہ اپنے عہد کی غمازی کرتی ہے۔ اس میں ہمیں ایسی باتیں ضرور مل جائیں گی جن سے اس عہد کی معاشرت کی ایک جھلک ضرور نظر آ جائے گی۔

''میر امن نے باغ و بہار میں دلی کی معاشرت کی جھلکیاں دکھائی ہیں۔ ملازموں کا ذکر ہے تو مغل بادشاہوں کے محل کی تصویر صاف نظر آتی ہے۔

''کیا دیکھتا ہوں کہ دو رویہ صف باندھے دست بستہ سہیلیاں اور خواصیں قلماقنیاں، ترکنیاں، حبشیاں، ازبکنیاں، اور کشمیریاں جواہر میں جڑی عہدے کے لیے کھڑی ہیں۔''[۳]

ہماری داستانیں جب مغلیہ دور سے آگے قدم رکھتی ہیں تو ہمیں کہیں کہیں

---

۱ اردو کی نثری داستانیں، ص ۳۶۷

۲ اردو کی نثری داستانیں، ص ۳۶۷

۳ باغ و بہار، مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ، دہلی، ص ۱۱۷

انگریزوں کا ذکر بھی سننے میں آیا ہے۔ چہار درویش میں فرنگیوں کا ذکر ہے۔ وہاں اہل فرنگ کی پوشاک اور پاؤروٹی، مکھن کا بیان ہے۔ طلسم ہوش ربا میں تو یہ اور زیادہ صفائی سے مذکور ہے۔

''گرو بارگاہ کے بکٹ کھڑا تھا۔ گوروں کا گارد اُترا ہوا تھا۔ کرچیں اُپی ہوئی ننگی تلواریں ہاتھوں میں گورے لیے ہوئے ہر سمت ٹہلتے تھے۔ برگیڈیر کرسی پر بیٹھا تھا۔ کوٹ ہتھیاروں کا باندھا تھا۔''[1]

غرض معاشرت کے نمونے اردو کی تمام داستانوں میں کم وبیش ملتے ہیں۔ رانی کیتکی کی کہانی اور ''مذہب عشق'' میں ہندستانی تہذیب کے بے شمار نقوش ابھر کر آتے ہیں۔ رانی کیتکی اور کنور اودے بھان کی شادی میں ظاہر ہے کہ ہندو اثرات نمایاں ہونے چاہئیں اور وہ خوب ابھر کر آئے ہیں۔ پھولوں کا ذکر ہے تو ایران کے پھول نہیں، ہندستان کے پھول پودے نظر آتے ہیں۔ انشا نے ہندی الفاظ کو اتنی خوبصورتی سے سمویا ہے کہ وہ اس تہذیب کا نمایاں طور پر حصہ بن گئے ہیں۔

انیسویں صدی تک آتے آتے ہندستانی مسلمانوں نے اپنی تہذیب اور معاشرت میں اتنی تبدیلی پیدا کر لی تھی کہ ان کا رشتہ ایران اور عرب سے ٹوٹ گیا تھا۔ انھوں نے ہندوؤں کی بہت سی رسومات کو اپنایا تھا۔ گویا ہندستانی تہذیب کا جو خمیر اٹھا تھا اس میں دونوں مذاہب کے ماننے والوں کا اپنا حصہ تھا۔ ''مذہب عشق'' میں اس کا عکس صاف طور پر نظر آتا ہے۔ سنگار کا جو انداز ہے اس میں ہندوؤں کے تہذیبی اثرات نمایاں طور پر آتی ہیں۔ مسّی، پان اور حنا وغیرہ۔

فسانہ عجائب کی ایک خصوصیت اس کا ہندستانی مزاج ہے۔ یہ نہ صرف نفس قصہ میں نظر آتا ہے بلکہ پلاٹ کی بناوٹ میں بھی اس کا اثر نمایاں ہے۔ ہندستانی قصص میں توتے کی اہمیت غیر معمولی رہی ہے۔ رجب علی بیگ سرور نے بھی اس قصے کا محرک توتا ہی بنایا ہے، بالکل ایسے ہی جیسے کہ ملک محمد جائسی نے اپنی زندہ جاوید تصنیف

---

[1] طلسم ہوش ربا، جلد سوم، ص ۱۱۸

''پدماوت'' بیرامن توتا سے کام لیا ہے۔ یہی توتا ''گلشن دانش'' میں بھی کام آیا۔ ''توتا کہانی'' کا توتا قصے میں ایک مرکزی حیثیت رکھتا ہے۔

ہماری زیادہ تر داستانیں چونکہ اس عہد کی پیداوار ہیں جب لکھنؤ کی تہذیب اپنے عروج پر تھی اس لیے کہ یہاں ہم کو اس کی جھلکیاں بہت سے داستانوں میں نظر آتی ہیں۔ لکھنؤ میں نوابی دور میں محمد شاہ رنگیلے کے عہد سے زیادہ عیاشی نظر آ رہی تھیں۔ تہذیب وتمدن میں نسوانیت کا دور دورہ تھا۔ آغا حیدر حسن لکھتے ہیں:

> ''اس زمانے میں یہ حالت تھی کہ کہنے والے کہتے ہیں کہ جب معزولی کا حکم آیا، نواب چھپر کھٹ میں زچہ بنا پڑا تھا۔ حکم دیکھ دھارم دھار رونے لگا اور بولا۔ ''میں تو دیتی ہوں پنجتن کی دہائی، میری نکھلؤ نگری''۔ [1]

'فسانۂ عجائب' میں کہیں کہیں جان عالم کی بات چیت میں وہی لب ولہجہ نمایاں نظر آتا ہے۔ ویسے بیگماتی زبان و محاورات جیسے

> ''مصیبت خیلا تجھ پر پڑی ہے، معلوم ہوتا ہے یہاں آفت زدے آتے ہیں کہو تم سب کی کیا کمبختی، ایاموں کی گردش، نصیبوں کی سختی، جو چڑیلوں کی طرح ناکام سرشام پھرتی ہو۔'' [2]

''آرائش محفل'' میں گرچہ ''باغ و بہار'' کا سا تہذیبی رچاؤ نہیں ہے لیکن پھر بھی کافی حد تک ہندستانی تہذیب کے عناصر نظر آتے ہیں۔ اس میں معاشرت وتمدن کی رسوم وروایات کی جھلکیاں نظر آتی ہیں۔

ستیہ گرہ کا تصور ہندستان کی تصور آزادی کی دین ہے لیکن قدیم مذاہب نے اپنے آپ کو تکلیف پہنچا کر نیکی کے جذبے کو ابھارنے پر خاصا زور دیا ہے۔ حاتم طائی کے تیسرے سوال میں الگن پری کے بیان میں جب حاتم جوان کا ذکر کرتا ہے جو الگن پری

---

[1] مقدمہ دیوان جان صاحب آغا حیدر حسن، ص ۱۸

[2] فسانہ عجائب، سنگم، ص ۱۶۳

کے فراق میں تڑپ رہا ہے تو وہ اس جوان کو بھول کر حاتم کے ہی عشق میں مبتلا ہوگئی اور حاتم کے سمجھانے پر بھی اپنی جگہ سے ٹس سے مس نہیں ہوئی تو حاتم نے کہا — ''خیر میں بھی تیرے دروازے پر بیٹھ کر اتنے فاقے کروں گا کہ مرجاؤں گا اور میرا خون تیری گردن پر رہے گا۔ یہ کہہ کر اُٹھا اور اس کے دروازے پر ایک درخت کے تلے جا بیٹھا۔ دانا پانی چھوڑ دیا اور اس صورت سے سات روز گزر گئے۔''[1]

اس کا اثر یہ ہوتا ہے کہ الگن پری ڈرتی ہے اور اس سے کہتی ہے کہ ''اگر بے آب ودانا مرجاوے گا تو میں تیرے گناہ میں پکڑی جاؤں گی اور خدا کو کیا منھ دکھاؤں گی''۔[2]

ہماری ان داستانوں کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ ان میں تبلیغ اسلام کا جذبہ کارفرما نظر آتا ہے۔ لیکن جیسا کہ میں پہلے کہہ چکا ہوں کہ ہندستان میں داستانوی ادب اس عہد کی پیداوار ہے جب یہاں مسلمانوں میں زوال کے آثار واضح طور پر نظر آرہے تھے۔ مسلمان حکمرانوں کی سیاسی شکست نے تمام مسلمانوں کو جذباتی طور پر متاثر کیا تھا۔ وہ ان داستانوں کو نہ صرف بہلانے کے لیے پڑھتے تھے بلکہ ان سے ایک قسم کی جذباتی تسکین حاصل کرتے تھے۔ انگریزوں کے مقابلے میں انھیں شکست اٹھانا پڑی تھی۔ لیکن وہ داستانوں میں کسی قسم کی شکست کے لیے تیار نہ تھے۔

حاتم طائی کے سات سوالوں میں سے تین سوال عظیم اخلاقی قدروں کے حامل ہیں۔

☆ نیکی کر دریا میں ڈال

☆ کسی سے بدی نہ کر، اگر بدی کرے گا تو بدی پاوے گا

☆ سچ کہنے میں ہمیشہ راحت ہے

ان تینوں سوالوں کے حل میں کہانی کی دلچسپی کا راز پنہاں ہے۔ حاتم کی زندگی جس طرح اس قصے میں پیش کی گئی ہے وہ برائے خدا دوسروں کے کام کرتا ہے اور کبھی کسی کی مدد کرنے سے دریغ نہیں کرتا۔ یہ انسانی دوستی کا وہ درس ہے جس نے ہماری تہذیب

---

۱ قصہ حاتم طائی (آرائش محفل) مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ، دہلی، ص ۱۵۵

۲ قصہ حاتم طائی (آرائش محفل) مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ، دہلی، ص ۱۵۶

کی بنیادوں کو مضبوط کیا ہے۔

لیکن لکھنؤ اور دہلی کی تہذیب محض رسم ورواج، شادی بیاہ اور ناچ رنگ سے ہی عبارت نہیں، بلکہ لکھنؤ اور دہلی اپنی زبان اور اس کے بیان میں بھی قدرت رکھتے ہیں۔ یہ داستانیں زبان کے اعتبار سے ایک مخصوص تہذیب رکھتی ہیں۔ ہم ان کو پڑھ کر اپنے آپ کو ان تہذیبوں سے اور زیادہ قریب پاتے ہیں۔ فسانہ عجائب، طلسم ہوش ربا، طلسم حیرت، میں زبان وبیان نے ایک سماں پیدا کر دیا ہے۔ خاص طور پر عورتوں کی بولی تو جس نفاست کے ساتھ ان داستانوں میں استعمال ہوئی ہے اور کہیں نہیں۔ اور اس میں ہر طبقے کی زبان سننے میں آتی ہے۔ اس میں لکھنؤ اور دہلی کے محاورے اور چاشنی دیتے ہیں۔ ان میں بیگمات، مغلانیاں، انائیں، کنیزیں، محل دارنیاں، خواصیں، غرض محلات کے اندر رہنے والی ہر عمر کی عورتیں بات کرتی نظر آتی ہیں۔ ان میں بڑی بوڑھیاں بھی ہیں اور الھڑ دوشیزائیں بھی ہیں۔ ان میں ایک خاص بات یہ ہے کہ ان کی بات چیت سے بھی ان کے طبقے کا اندازہ ہوتا ہے۔ اور یہی نہیں وہ اس تہذیب کی غمازی کرتی ہیں جن کی وہ پروردہ ہیں۔

جاگیرداری سماج میں کٹنیوں کی ایک خاص حیثیت تھی۔ ان سے وہ کام لیے جاتے تھے جو جاسوسوں کے بس میں نہ تھے۔ طلسم ہوش ربا میں ایک جگہ افراسیاب نے کٹنیوں کو بلایا اور پوچھا کہ تم کیا کام کر سکتی ہو تو وہ بولیں:

> ''آپ کیا پوچھتے ہیں، ہم نے سیکڑوں کے گھر غارت کر دیے۔ لاکھوں کو بہلا پھسلا کر بیچ ڈالا، ہزاروں نسبتیں اور بیاہ کرا دیئے اور صدہا طلاقیں دلا دیں، آپس میں دو شیدائے محبت کی جانی دشمنی کرا دی اور بہت بہو بیٹیاں، جن کا دامن تک کسی نے نہ دیکھا، ان کو نو نو یار کرا دیے اور بہت بڑے بڑے اڑیل مہاجنوں کے گھر بھید بتا کر چوروں کو کدایا، جہاں ہوا نہ جا سکتی تھی وہاں کا حال بتایا۔ اب تو دنیا میں کوئی جعل اور فریب ایسا نہ ہوگا جو ہم کو نہ آتا

ہو۔ ہم لوگ آگ لگا کر پانی کو دوڑتے ہیں، دوست رہتے ہیں
اور دشمنی کرتے ہیں۔ ہمارے کاٹے کا منتر نہیں ہے۔ کہیے تو زمین
میں سما جائیں اور دینار پشت ماہی تحت الثریٰ سے چرالیں۔''[۱]

باغ و بہار کی کٹنی باقاعدہ اپنا کام کرتی ہوئی دکھائی جاتی ہے۔ تیسرا درویش ملکہ کو بہزاد خاں کے مکان میں چھوڑ کر کام سے باہر گیا۔ ادھر بادشاہ کے حکم سے ملکہ کا سراغ لگانے کے لیے کٹنیاں پھر ہی رہی تھیں، ایک کٹنی یہاں بھی گھس آئی۔ اس کا حلیہ میر امن بیان کرتے ہیں:

''ایک بڑھیا، شیطان کی خالا- ہاتھ میں تسبیح لٹکائے برقع اوڑھے،
دروازہ کھول کر بدھڑک چلی آئی، اور سامنے ملکہ کے کھڑے ہو کر
دعا دینے لگی۔ ''الٰہی! تیری نتھ جوڑی سہاگ کی علامت رہے، اور
کماؤ کی پگڑی قائم رہے! میں غریب رنڈیا فقیرنی ہوں۔ ایک بیٹی
میری دو جی ہے پورے دنوں دردزہ میں مرتی ہے اور مجھ میں اتنی
وسعت نہیں کہ اڈھی کا تیل چراغ میں جلاؤں، کھانے پینے کو تو
کہاں سے لاؤں۔ اگر مرگئی تو گور کفن کیوں کر کہوں گی اور جنی تو
دائی جنائی کو کیا دوں گی اور جچا کو ستھورا اچھوانی کہاں سے پلاؤں
گی؟ آج دو دن ہوئے ہیں کہ بھوکی پیاسی پڑی ہے۔ اے صاحبزادی
! اپنی خیر کچھ ٹکڑا پارچہ دلا، تو اس کو پانی کا ادھار ہو۔''[۲]

''طلسم ہوش ربا'' میں محلات کی محل والیاں اور خادمائیں جو گفتگو کرتی ہیں ان میں موقع، مصلحت، منصب، فرض، غرض ہر بات کا لحاظ ہوتا ہے۔ اس لیے کہ انھیں نوکری کرنا ہے، اپنا فرض نباہنا ہے اور کسی کا دل دکھانا نہیں۔ ان میں کنیزیں، ماما، اصیل، مغلانی، پیش خدمت سب اپنے اپنے کام کرتی ہیں تو ہمیں واجد علی شاہ کا حرم نظر آتا

---

۱ طلسم ہوش ربا، جلد اول، محمد حسین جاہ، ص ۶۴۱

۲ باغ و بہار، مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ، دہلی ص ۲۰۲

ہے۔ایک موقع پر جب حنظل اپنی بیٹی ملکہ کو جرم عشق میں پکڑتی ہے تو اس وقت کی بول چال خالص عورتوں کی زبان میں ہے۔اس سے پورے ماحول اور معاشرے پر روشنی پڑتی ہے۔

''اے بیوی ہماری صاحبزادی کو تو سیدھی بات نہ کرنا آتی تھی، اب تک رو کر نام خدا روٹی مانگتی ہے۔اس مال زادی نے دریا پہ لے جا کر دیدہ دلیر بنا دیا۔وہ تو ملکہ ہی سی نیک کوکھ کی بیٹی تھیں جو دبی دبائی رہیں۔ابھی دوسری ہوتی تو آسمان پر تھیگلی لگاتیں۔''

ماں نے دو طمانچے مارے اور کہا-''او مردار بڑا غضب کیا تو نے کہ حرمت مٹا دی غیر مرد کو پہلو میں لے کر بیٹھی۔

اس وقت سب محل والیاں صدقے قربان ملکہ پر سے ہوتی تھیں اور کہتی تھیں ہے ہے ہماری صاحبزادی کا لہو پانی مردار نے ایک کر دیا۔اے لوگو! یہ سن یار آشنائی کرنے کے قابل ہے؟ ابھی چھوٹی حضور ہیں کیا؟ میں ایڑی دیکھ کر کہتی ہوں اس سال سے تو ذرا اتنا بھی ہوئی ہیں کہ جوان معلوم دیتی ہیں کیوں بڑی کھلائی ابھی ان کو میٹھا برس کہاں لگا ہے۔''

بڑی کھلائی نے کچھ پوروں پر انگلیوں سے حساب کر کے کہا-'اس مہینے کی پندرہویں کو میرے منھ میں خاک، ہونستی نہیں ہوں۔ تیرہواں برس بھر کے چودھواں شروع ہوا ہے۔'' یہ سن کر ایک مغلانی نے ماتھا کوٹ لیا حیرت زدہ ہو کر کہا''اوئی بیوی! یہ اتنی سی چھوکری کو دائی نے چھنالا لگایا۔لوگو میرے تو سن کے حواس جاتے رہے۔''[1]

مہترانی جب محل میں جاتی ہے تو اسے دربان چھیڑتے چھاڑتے

---

[1] طلسم ہوش ربا، جلد اول، ص ۶۴۴

ہیں۔ایک بولا ''بی مہترانی! جو کچھ گرا پڑا ہے وہ یہاں سے بھی اٹھا لو۔'' دوسرے نے کہا ''تمھاری چوکی کون صاف کرتا ہے۔''
مہترانی نے مسکرا کر کہا '' کچھ شامت آئی ہے۔ مجھ کو دل لگی بنایا ہے۔ دیکھو حضور سے آج کہوں گی۔'' یہ کہتی ہوئی اندر درگاہ کے گئی اور جہاں ملازم اور کنیزانِ ماہرو مجمع دیکھا ٹوکرا چوکی خانے میں رکھ آ بیٹھی کہ ''سامری سلامت رکھے، ذرا سی تما کو کھلا دیجیے''۔ ایک کنیز نے پان لگا کر دیا، دوپٹے میں پکڑ لیا جھک کر سلام کیا۔ ''ایک خواص بولی ''میری بہو کچھ گا۔'' مہترانی نے ایک غزل گائی اس میں ایک خواص کو احتیاج کی ضرورت ہوئی، اس نے کہا۔''تو بیٹھی مردار اٹھلاتی ہے۔ میرا مارے پیشاب کے برا حال ہے جلد جا کر کمائے، ٹوکرا ہٹا لے تو میں جاؤں۔''[1]

غرض ان داستانوں میں اس عہد کی تہذیب گھر میں، گھر سے باہر، ہر جگہ نظر آتی ہے۔ کہیں طرز معاشرت میں تو کہیں رہن سہن میں ----- کہیں ریت رسم میں، تو کہیں بات چیت میں۔ یہ ایسے معاشرے کی عورتیں ہیں جن کی جھلکیاں جرأت کی غزل، شوق کی مثنویوں اور سرشار کی فسانہ آزاد میں ملتی ہیں۔ یہ چھپ چھپا گھات میں عشق بازی کرتی، لیکن بدنامی کے خوف سے ڈرتی کانپتی ہیں۔ باوجود عریانی اور عیاشی کے پاس ناموس نظر آتا ہے۔ مٹتے ہوئے تمدن کی کتنی صاف تصویریں نظر آتی ہیں۔ اس عہد کے تمدن، زندگی اور اس کی زبان یہاں ہر قدم پر ملتی ہے۔ چاہے یہاں کتنی ہی نسائیت، انفعالیت اور جمود ہو، لیکن ان کی شیرینی، دلکشی، لطافت اور رنگینی میں فرق نہیں پڑتا۔

---

[1] انتخاب طلسم ہوش ربا، جلد اول، ص ۱۰۵

چھٹا باب

داستانوں میں جزئیات نگاری اور زندگی کی پیشکش کا تصوّر

داستان کی فنی خصوصیت بیان کرتے ہوئے خواجہ امان دہلوی نے داستان کے جس اہم عنصر کو اولیت کا درجہ دیا ہے وہ ہے..... ''مطلب مطول جس خوشنما جس کی تمہید وبندش میں توارد مضمون اور تکرار بیان واقع نہ ہوں اور مدت دراز تک اختتام کے سامعین مشتاق رہیں''.....اس طوالت کے لئے ضروری ہے کہ ہر بات تفصیل سے کہی جائے بات کا بتنگر بنایا جائے۔ کسی بات کا خلاصہ نہ بیان کیا جائے اس لئے مصنف کے پاس بھی فرصت ہے، لے دے کر یہی کام ہے، داستان کے کرداروں کو بھی خوب وقت ہے، نہ قیدِ مکان کا سوال ہے نہ قیدِ زمان کا اور سامعین کو بھی اپنا وقت کاٹنا ہے۔ اس لئے ضروری ہے کہ ہر بات مشرح بیان کی جائے اور سننے والے کو اپنے دماغ پر زیادہ زور نہ ڈالنا پڑے۔ مارتھا پائک کو نانت لکھتا ہے۔

"The chief appeal is to the listener's or reader's curiosity and little thought is given to the structural unity of the narrative."[1]

داستان سننے والے جانتے ہیں کہ وہ قصہ سن رہے ہیں۔ اس وقت ان کا ذہن کسی علمی موشگافی کے لئے تیار نہیں ہے لیکن اس کی وجہ سے قصہ گو کے لئے لازم ہو جاتا ہے کہ بیان دلچسپ ہو اور بقول خواجہ امان دہلوی کے ''مدت دراز تک اختتام کے سامعین مشتاق رہیں'' اس لئے کہ داستان کا نسخہ جن اجزاء سے مرکب ہے وہ رزم، بزم، عیاری وظرافت اور حسن وعشق ہیں۔ ظاہر ہے کہ ان میں سے ہر ایک دلچسپی فراہم

---

[1] 1 The Oriental tales in England Columbia University Press P 8

کرسکتا ہے بشرطیکہ داستان گو بیان پر قدرت رکھتا ہو۔ بیان پر اس لئے بھی قدرت ہونا چاہیے کہ یہاں ان گنت کردار اور ان گنت واقعات کے تار و پود سے داستان کا تار و پود تیار ہوتا ہے اور داستان گو کا کام یہ ہے کہ وہ ان کے بیان میں زبان کی حلاوت بھی گھول دے۔ اگر وہ سخن سے خوگر نہ ہو تو یقیناً طول کلام عیب بن جائے گا اور اگر حکایت لطیف ہوگی تو پھر دراز تر ہونے کو بھی نہ صرف خوشی سے گوارا کیا جائے گا بلکہ اس میں لطف بھی آئے گا۔ اسی لئے داستانوں میں جوشِ خطابت بھی ہے اور تخیل کی بے روک ٹوک اڑان بھی۔ یہاں اندازِ بیان سپاٹ اور خالص بیانیہ بھی اسی لئے نہیں ہوتا کہ اس میں خطابت کا عنصر حاوی ہے۔

ابتدائی طور پر داستان سننے سنانے کا فن تھا۔ وہ درباروں، بازاروں اور محلوں میں اپنے مشتاق سامعین کے سامنے خطاب کرتا تھا۔ اس لئے جب ہم داستان پڑھتے ہیں تو ہمیں لب ولہجہ کا اتار چڑھاؤ، لسانی بیان کی گھن گرج صاف طور پر سنائی دیتی ہے اور ہم محسوس کرتے ہیں کہ جیسے داستان گو ہمارے سامنے کوئی واقعہ بیان کر رہا ہے۔ اسی نے داستان کے مواد کو بھی متاثر کیا۔ یہاں جو تصویریں ملتی ہیں وہ مبالغہ آمیز ہوتی ہیں تاکہ داستان گو اپنے ساتھ سامعین کے تخیل کو بھی لے کر چل سکے۔ وہ چیزیں جو ان کو زندگی میں نصیب نہ ہوسکیں اور جن کی آرزو کی تکمیل عملی طور پر نہ ہوسکی اسے ان کو سنا کر داستان گو اپنے سامعین کو اپنے ساتھ لئے پھرتا ہے۔ وہ بات جو پاسِ ادب، پاس ناموس، پاسِ عزت اور اپنے معاشرے کے خوف سے زبان سے ادا نہ کرسکتے ہوں، انھیں وہ داستان گو کی زبان سے سن کر پورے طور پر لطف اندوز ہوتے ہیں۔ اگر بادشاہ اور حاکم ہیں تو اپنے طبقے کی مبالغہ آمیز باتیں سن کر وہ مزا لیتے ہیں اور اگر وہ سیدھے سادے عوام ہیں تو گویا داستان گویوں کی مدد سے وہ ان محلات کی سیر کر لیتے ہیں جہاں ان کے تصور کے بھی پر جلتے ہیں۔ وہ اپنے ذوق جمال کو بھی آسودہ کرتے ہیں۔ یہ سچ ہے کہ جمالیاتی محسوسات عقیدوں سے زیادہ بلند ہوتے ہیں۔ اس لئے اس عہد کے مذہبی عقیدوں سے بھی داستانوں کے معیار نہیں مقرر کئے جاسکتے۔ یہاں شباب وشراب کی

فراوانی ہے۔

داستان گو تھکتا نہیں، اونگھتا نہیں کیونکہ وہ خود لطف بھی لے رہا ہے اور لذت بھی۔ کھانوں کا ذکر کرتا ہے تو مغلیہ دسترخوانوں کا کوئی ایسا کھانا نہیں جو وہ اس دسترخوان پر نہ لگا دے۔ جب پھل پھول کا ذکر کرتا ہے تو دنیا کے تمام پھل پھول اس کے سامنے پرے کے پرے جما کر اس کے سامنے کھڑے ہو جاتے ہیں اور وہ اپنا باغ جس پھل پھول سے آراستہ کرنا چاہتا ہے بلا تکلف اس کے پیڑ پودے لگا دیتا ہے۔ اسے بیج بونے یا قلمیں لگانے کی ضرورت نہیں، اس کو بنایا باغ چاہیے جس میں تھانولے صاف اور روشیں ستھری اور ہموار ہوں۔ مالنیں ہوں تو ایسی کہ رشک حور و غلماں۔

داستان گو اپنے تخیل میں اپنے ذوق جمال کے بل بوتے پر حسن کو مکمل شکل میں دیکھنا چاہتا ہے۔ اس لئے وہ مالن کو بھی حسن میں بے نظیر، سولہ سنگھار اور بارہ ابرن کے ساتھ آراستہ دیکھنا اور دکھانا چاہتا ہے۔ اس باغ میں پھول ہی پھول ہیں اور اگر کانٹے ہیں تو اس لئے کہ وہ کسی حسین دوشیزہ کا دامن پکڑ لیں یا سینے سے اس کا دامن کھینچ لیں تا کہ ناظرین اس کے حسن کو تفصیل سے دیکھ سکیں۔ یا پھر جب وہ دشت و بیابان کی سیر کراتے ہیں تو ویرانی مجسم پیش کرتے ہیں۔ وہ وہ مناظر جنگ کی تصویر کھینچتے ہیں تو جنگ کا کون سا ایسا سامان نہیں ہے جو اس عہد میں موجود ہو، یا اس کا تصور کیا جا سکے، وہ داستان گو کے ہاتھ نہ آ جائے۔ جہاں کوئی بات رہ جاتی ہے اسے وہ اپنے زور تخیل سے پورا کر دیتا ہے۔ جب جنگ چھڑتی ہے تو زمین کا ایک ایک ذرّہ اور آسمان کا ہر تارا کانپ اٹھتا ہے اور اس ہولناکی کو پیش کرنے کے لئے لفظوں کے تیشہ و سنگ کام آتے ہیں۔ جنگ ساحرانہ اور عیارانہ بھی ہوتی ہے۔ جنگ کا بیان ہے تو وہاں حریفوں کے لشکر، اسلحہ جنگ اپنی تمام تر قوت اور چمک دمک کے ساتھ نظر آتے ہیں۔ جنگل میں منگل ہے، خیمہ بپا ہے، تلواریں چل رہی ہیں، برچھیاں اور سنانیں اپنا کام کر رہی ہیں، گولے پھٹ رہے ہیں، مار کاٹ کا بازار گرم ہے۔ غرض جنگ اپنی تمام تر ہیبت ناکی کے ساتھ نظر آتی ہے۔ داستان گو لفظوں سے تیغ و تفنگ کا کام لیتا ہے۔ رزم کا سماں بندھ جاتا ہے۔

جہاں تک تفصیلات کا تعلق ہے یہ وہ میدان ہے جہاں داستان گو اپنی شکست تسلیم نہیں کرتا۔ وہ لفظوں کے دریا بہا دیتا ہے اس لئے کہ وہ سماں باندھنے میں کوئی کسر نہیں چھوڑنا چاہتا۔ اپنی بات کو اور شدت سے کہنے کے لئے شعر کا سہارا لیتا ہے۔ نثر کے ساتھ شعر لکھنے کا رواج آج بھی ہے اور شاید اس کی روایت کا رشتہ بھی داستان سے جڑا ہوا ہے۔ داستان گو فخر الدین حسین سخن دہلوی لکھتے ہیں:۔

''جب مخالف نے زیر شہر پناہ اپنی فوج کو حرب ضرب سے آراستہ کیا تھا اور بادشاہ نے وزیر اعظم کو خلعت سپہ سالاری سے سرفراز فرما کر مقابلہ و جہاد کا حکم دیا تھا وزیر نے اپنی تدبیر سے باہر شہر کے مورچہ لگایا تھا۔ ہر ایک کی شمشیر کے جوہر دیکھے تھے، جوانانِ شیر افگن کو آزمایا تھا، اسی طرح ہر روز لڑائی ہوتی تھی۔ ایک شب شاہ بدخو، جنگ جو، نے موقع وقت اور ہنگام فرصت پا کر اپنی فوج میں سے دس ہزار جوانوں کو مستثنی کیا اور اس گمراہ نے کمند کی راہ ان کو شہر میں اتارا یعنی شب خون مارا۔ شہر میں ہر طرف غوغا ہوا کہ قیامت کا سامنا ہوا، حشر برپا ہوا، لوہا برسنے لگا، ایک عالم تہِ تیغِ خون آشام ہوا۔ جس نے اس ہنگام میں زرا چوں کی، ہاتھ پاؤں ہلا کر کچھ جواب دیا، اس کا وہیں کام تمام ہوا۔ کسی کو دم لینے کی فرصت نہ ملی، ہوش وحواس جاتے رہے، تلوار اٹھانے کی مہلت نہ ملی۔ الخ''[1]

جنگ کے نقشے بڑی داستانوں میں اور زیادہ موثر نظر آتے ہیں۔ محمد حسین جاہ ایک جنگ کا منظر پیش کرتے ہیں۔

''ایک ناریل لشکرِ مہ رخ پر مارا کہ وہ قریب صف لشکر پہنچ کر شق ہوا۔ اس میں سے ہزار ہا مارانِ سیاہ ظاہر ہوئے کہ ان کے منہ سے چنگاریاں آگ کی نکلتی تھیں۔ وہ سانپ لشکر میں پھیل گئے اور چنگاریاں اڑانے لگے۔ ایک آن میں وہ چنگاریاں شعلے بن کر لشکریوں کو جلانے لگیں — اور سرداروں

---

[1] سروش سخن مجلس ترقی ادب، لاہور، ص، ۱۶۶، ۱۶۷۔

کے دست و پا میں شرارے کی طرح لپٹتی تھیں۔ اس وقت سردارانِ مہ رخ ردِّ سحر کر کے اپنے تئیں بچاتے تھے۔ بارانِ سحر آتش بجھانے کو برساتے تھے کہ شرارہ نے دوسرا تارنج اور مارا اور پکار کر کہا کہ اے افسرانِ لشکر لینا۔ ان نمک حراموں کو فوج اس کی ترسول شمشیر ہائے براں سحر کا سامان لے کر لشکر مہ رخ پر آپڑی ایک طرف سے حیرت جو ہمراہ شرارہ بہر تماشائے جنگ میدان میں آئی تھی مع فوج کے حریف پر گری مہ رخ بھی آگے بڑھی، سحر چلنے لگا نارنج ترنج اچھلنے لگا: دو لشکر آپس میں مل گئے۔ شمشیر سحر مثل برق گرنے لگی۔ خوب گھمسان کی تیغ زنی اور سحر کی لڑائی ہوئی۔ بہار اور مہ رخ اور نافرمان وغیرہ نے ہزار ہا کو تہ تیغ کیا، صدہا کو دیوانہ بزور سحر بنا دیا اور شرارہ نے بلندی سے تیسرا ترنج مارا کہ اس کے شق ہونے سے چادریں آتش کی لشکریوں پر مہ رخ کے پڑنے لگیں اور دیکھا تو وہ سب آتش جمع ہو کر ابر کی طرح چادرِ آتشین ہوئی۔ الخ''۔[1]

جب داستان گو کسی دربار، بازار، میلے ٹھیلے کا ذکر کرتا ہے تو یہ سب اپنی تمام ممکن خصوصیات کے ساتھ جلوہ گر ہوتے ہیں اور سننے والے بھی اسی ماحول میں کھو جاتے ہیں۔ اسی لئے داستان گو واقعات میں ربط نہ بھی رکھ سکا تو سننے والے کو اس لئے بھی احساس نہیں ہوتا کہ وہ تو اس کی جزئیات میں دلچسپی لیتے رہتے ہیں۔ بزم و رزم کے بیان میں نمایاں فرق نظر آتا ہے۔ میلہ کا بیان ہے تو ایسا کہ آنکھوں کے سامنے وہی چہل پہل پھر جاتی ہے۔ طلسم ہوش ربا میں ایک بیان اس طرح ہے:

> میلہ جمتا جاتا تھا۔ یہ سیر دیکھنے لگے۔ جس چمن کا پیش نظر ہوا۔ یہ رنگ دیکھا کہ جادوگرنیاں کمسن، ساریاں پرزر اور بیش قیمت باندھے کہ جس سے جسم نظر آتا ہے۔ ساق کی شمع فانوس پیرہن میں روشن، پیڑو ابھرے، چھاتیاں تنیں، ان پر ہزاروں جوبن، ہاتھوں پر تھالیاں برنجی رکھے، چومکھیں ان

---

[1] طلسم ہوش ربا، جلد اول، محمد حسین جاہ، ص، ۳۲۷، ۳۲۸۔

میں جلائے، موہن بھوگ اور پھل رکھے، سر سے پا تک آپ جڑاؤ گہنا پہنے، چھم چھم کرتی، جھیل کے کنارے آئیں اور مع پیر بہن نہائیں۔ جب غوطہ مار کر ابھرتیں مہر تاباں برج آبی سے باہر آتا۔ پیر بہن جو بدن میں لپٹ جاتا، تو زیر ناف برج حوت نظر آتا۔ ایک طرف تو ان قمر پیکروں کا مجمع تھا، دکانداروں کی پالیں اتنی تھیں۔ دکانیں ہر رنگ کے اسباب واجناس سے آراستہ اور سجی تھیں۔ حلوائی تھالوں میں مٹھائی لگائے بیٹھے تھے۔ تھال آفتاب و ماہتاب کی تھالیوں کو شرمائے۔ ایک طرف ہر قسم کی ترکاری ڈھیر لگی۔ کنجڑن اپنا جوبن دکھاتی، سیب ذقن کو دیکھ کر آسیب دور ہوتا، انار پستاں کا جو دیکھتا سینے میں جوش محبت ضرور ہوتا۔ دکانداروں کا کیا وصف کیا جائے ہر سمت آرائش تھی، عمدہ زیبائش تھی، مکان کے آگے نٹنیاں آکر ناچتیں، بیجڑے ڈھولک بجا کر گاتے، دکان پر اڑ جاتے۔ راستے کے کنارے فقیر چادریں بچھائے بیٹھے، لوگ کوڑیاں پیسے پھینکتے جاتے''۔ الخ [۱]

داستان میں سب سے کم اہمیت اس کے پلاٹ کو حاصل ہے۔ یہ پلاٹ کی کمی داستان کے توازن کو گڑبڑ کرتی ہے لیکن یہی عدم توازن داستان کا فن بن جاتا ہے۔ تفصیلات میں اضافہ اس کا حسن ہو جاتا ہے۔ داستان گو کو پلاٹ سے کوئی دلچسپی نہیں رہتی۔ اسے تو داستان کو طول دینے میں لطف آتا ہے۔ وہ جہاں چاہتا ہے بات میں بات پیدا کرتا ہے۔ سہیل بخاری لکھتے ہیں:۔

> ''پلاٹ کے غیر منظم ہونے ہی کی وجہ سے ان داستانوں میں تناسب کا فقدان ملتا ہے۔ باغ و بہار میں مرکزی قصہ خواجہ سگ پرست کا ہے لیکن دوسرے قصوں نے اسے دبالیا ہے اور اس طرح دبالیا ہے کہ ہمیں اس کا احساس بھی نہیں ہوتا۔ [۲]

گویا جس بات کو بیان کرنا چاہتے ہیں اور اس میں انھیں دلچسپی پیدا ہوتی ہے

۱۔ طلسم ہوش ربا جلد سوم محمد حسین جاہ ص، ۵۹۱

۲۔ اردو داستان کا فنی تجزیہ، مطبوعہ سالنامہ نقوش، لاہور، ص، ۸۵

اسے بیان کرتے چلے جاتے ہیں اور اصل قصے کی طرف مڑ کر نہیں دیکھتے۔ بقول سہیل بخاری — ''ہمارے داستان نگاروں کا قلم تفصیل نگاری میں کبھی کوتاہی نہیں کرتا۔''

پلاٹ میں تنظیم نہ ہونے کی وجہ یہ ہے کہ یہاں بنیادی مضمون کی طرف دھیان دیا ہے مثلاً اگر کہیں بنیادی مضمون نیکی اور بدی کی آویزش ہے۔ وہ چاہے اسلام و کفر کا تصادم ہو یا کسی شہزادے اور دیو کی جنگ -ان میں سے ایک نیکی یا خیر کا علم بردار ہوتا ہے اور دوسرا شر اور بدی کا -اور اس کا انجام ہمیشہ نیکی اور خیر کی فتح اور شر و بدی کی شکست میں ہوتا ہے۔ یہاں پلاٹ محدود نہیں کیا جاتا یعنی اس کی چوکور حد بندی نہیں کی جاتی ۔ اس لئے یہاں پلاٹ میں باقاعدہ ترتیب بھی نہیں ہے۔ یہاں تناسب کا کام نہیں۔ داستان گو کے سامنے کوئی مخصوص ڈھانچہ نہیں ہوتا وہ تو محض اپنی قوت متخیلہ کے بل بوتے پر داستان سرائی کرتا ہے۔ ایک وحشت ہے جو مقید نہیں ہو سکتی۔ اس لئے وہ اپنے تخیل کی اڑان پر کوئی پابندی نہیں لگاتا۔ اکثر ایسا بھی ہوتا ہے کہ وہ قصے کو ایسے مقام پر پہنچا دیتا ہے جہاں وہ خود بے بس ہو جاتا ہے ایسے موقع پر کوئی خضر یا سبز پوش بزرگ اس کی مدد کرتا ہے۔ داستان گو اگرچہ تخیل کی دنیا کا فرد معلوم ہوتا ہے لیکن سچ تو یہ ہے کہ تخیل خود مادے کا آفریدہ ہے۔ اس لئے وہ اس مادّی دنیا سے اپنا رشتہ نہیں توڑ سکتا۔ اس کے پاؤں میں ایسی دراز رسی ہے، جو کبھی نہ ختم ہونے والی ہے لیکن بندھی ضرور ہے اور اس کا ایک سرا ہماری اپنی دنیا سے جڑا ہوا ہے۔ اس لئے داستان گو جب واقعات کی دنیا میں جاتا ہے اور اسے ان جزئیات کا بیان کرنا ہوتا ہے تو اسے اس بات کا بھی خیال رکھنا پڑتا ہے کہ وہ سامعین کا اعتماد نہ کھو دے۔ اس لئے وہ ایسا لب و لہجہ اختیار کرتا ہے کہ جیسے سچ مچ کے واقعے کو بیان کر رہا ہے، اور خیالی باتیں اسی وقت کرتا ہے جب اسے اپنے سننے والوں یا پڑھنے والوں کا اعتماد حاصل ہو جائے۔ جب وہ کامیاب ہو جاتا ہے تو پھر ہمارا دماغ ناممکن کو ممکن کی شکل میں قبول کرنے کے لئے تیار ہو جاتا ہے اور بقول مجنوں گورکھپوری:-

''ایسا معلوم ہوتا ہے کہ آپ کی عقل پر کسی ملکۂ بہار نے اپنا گلدستہ

مار دیا یا کسی ساحر نے سحر کر دیا اور آپ کے فکر و استدلال کے پاؤں کسی طلسم ہوش ربا کی زمین نے اس طرح تھام لیا جس طرح کبھی عمر و عیار اور دوسرے شاطرانِ اسلام کے پاؤں تھام لیتی تھی۔''[۱]

یہاں عام طور پر ایک ہی قسم کا مضمون باندھا گیا ہے لیکن داستان گو کا کام یہ ہے کہ اس کو سو سو رنگ سے باندھے اور پڑھنے والے کو تکرار کا احساس نہ ہو، اس میں نیا پن اور جدّت ہو لیکن اس معاملے میں داستان گو کو اکثر شکست بھی کھانا پڑی ہے اس لئے کہ جب اس نے کوئی منظر بیان کیا ہے اس کی تمام تر تفصیلات کے ساتھ اسے پیش کر دیا ہے۔ اس لئے اکثر ایسا بھی ہوا کہ اسی قسم کے منظر کا جب دوبارہ ذکر آیا تو پھر نہ صرف یہ کہ بیان کی تکرار ہوئی بلکہ اکثر و بیشتر اسی قسم کے الفاظ و تراکیب کا استعمال بھی ہوا۔ امیر حمزہ کی داستانوں میں جنگ کی کیفیت، باغ کا بیان، سراپا، دربار و بازار کا ذکر، میلوں کی تفصیلات کم و بیش ملتی جلتی ہیں۔ داستان گویوں کو اس کا برابر احساس بھی رہا ہے۔ محمد حسین جاہ نے اپنی مجبوریوں کا ذکر کیا ہے جس سے ان کے اپنے حدود کا اندازہ ہوتا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

''یہ قسم لکھتا ہوں کہ مسودے کے سوا دوبارہ اس کو صاف بھی نہیں کیا جو ایک بار قلم سے نکل گیا، وہی لکھا۔ ہر جلد کا طرز تحریر جدا رکھا، لڑائیاں، سحر، رزم و بزم، سراپائے معشوقاں و باغ و صحرا وغیرہ کا بیان، ہر چند کہ ایک بات ہے مگر اس حقیر نے الگ الگ سب کا بیان کیا ہے، اس پر بھی عجب نہیں، جو حاسد کہیں طول بہت دیا۔ سب پر ظاہر ہے کہ بچے بھی کہانی کہتے ہیں تو ہمیں اپنی ہمت اور عقل کے موافق اس طرح کہتے ہیں کہ باغ بوستان، لائق دوستاں، بلبلیں چہکتی ہیں، میوہ گونا گوں لگا ہے الحق۔ ع طول دنیا ہی مزا ہے قصہ کوتاہ کا''۔[۲]

دراصل طول وہاں عیب ہو جاتا ہے جہاں زبان و بیان بھی حسب سابق ہو

---

۱ افسانہ، مجنوں گورکھپوری، ص، ۱۷۔

۲ طلسم ہوش ربا، جلد سوم- خاتمۃ الطبع صفحہ ۲۹۶۔

لیکن اچھا داستان گو اپنی قوت گفتار اور الفاظ کے غیر معمولی ذخیرے پر قدرت کی بنا پر بات کو بدل بدل کر کہتا ہے، لفظوں میں چاشنی پیدا کرتا ہے ان کے اندر حسن تلاش کرتا ہے، جزئیات کے بیان میں باریکی ڈھونڈتا ہے۔ وہ تصویر کو نہ صرف یہ کہ قریب سے دکھاتا ہے بلکہ اس کو بہت بڑی بنا دیتا ہے تاکہ ہم اس کے خال وخط کو قریب سے دیکھ سکیں۔ اس عمل میں اکثر تصویریں اپنے قد وقامت سے بہت بڑی ہو جاتی ہیں کہ وہ ہمیں انسانوں کے بجائے دیوزاد نظر آتے ہیں۔ پھر باریک میں نقادان میں عیب تلاش کر لیتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ بڑی تصویر میں عیب جوئی کا امکان اتنا ہی زیادہ ہے۔

یہاں اگر سخاوت کا بیان ہے تو اس طرح کہ سخاوت کا کوئی عمل (اپنی تمام تر تفصیلات کے ساتھ) اس سے پہلو تہی نہیں کر سکتا۔ حاتم طائی کی سخاوت انسانوں تک محدود نہیں رہتیں۔ اس کا دائرہ پھیلتے پھیلتے جنوں 'پری زادوں' جانوروں تک پہنچ جاتا ہے۔ ان میں ہمیں عجیب وغریب جانور نظر آتے ہیں۔ حاتم کی سخاوت، رحم دلی، جفاکشی، ایثار پسندی، پارسائی اپنی حدود سے تجاوز کر جاتی ہے۔ یہاں تک کہ وہ جانوروں کو اپنی سرین کا گوشت کھلانے سے بھی گریز نہیں کرتا۔ اس لئے داستان گو جب اپنے جذبات واحساسات کا اظہار کرنا چاہتا ہے تو تفصیل میں کھو جاتا ہے۔ مارتھا پائک لکھتا ہے:-

"In all the tales whether magical or realistic the emphasis is thrown on events. Exciting events are given, versimilitude by picuturesque details until the reader for getting for the moment the absence of the deeper realities of character came under the spell of pure romance." [1]

داستانوں کا ایک مقصد یہ ہوتا ہے کہ داستان گو اپنے سرپرستوں کو داستان

---

[1] The Oriental tales in England By Martha Pike Conant New York. Columbia University P 14

سنا کر انھیں دماغی سکون بہم پہنچائیں اور انھیں فرصت کے لمحات میں ان داستانوں سے تفریح حاصل ہو، اس لئے لازماً داستان کا مواد ان حالات سے متاثر ہوا۔ نواب چونکہ عیش ونشاط کی زندگی گزار رہے تھے اس لیے وہ داستان گو نوابوں کے رجحانات کے مطابق اپنی داستانوں میں وہ مسالا رکھتے تھے جس سے وہ لطف اندوز ہوں۔ جو باتیں ان کی دلچسپی کا باعث نہ ہوتی تھیں، انھیں وہ ضمناً کہہ کر گذر جاتے تھے، لیکن جن باتوں میں ان کو دلچسپی ہوتی تھی، ان کو خوب بڑھا کر لذت لے لے کر بیان کرتے۔

داستانوی ادب میں جنسیات کا ذکر خاصا بے جھجک انداز میں ملتا ہے۔ یہاں پر یہ بات غور طلب ہے کہ ادب میں جنسیات کی کیا نوعیت ہے۔ اس کے بعد ہی ہم یہ سمجھ سکیں گے کہ داستانوں میں جنسیات کو کس طرح پیش کیا گیا ہے اور اس کی کیا اہمیت ہے۔ بیسویں صدی میں ادب میں جنسیات کے تذکرے کو اخلاقیات کی روشنی میں سمجھنے کی کوشش کی گئی ہے۔ حالانکہ اخلاقیات کا جو روایتی تصور ہے وہ غیر فطری ہے۔ وہ خود انسانی ذہن اور شخصیت میں رکاوٹ پیدا کرتا ہے اس لئے اس سے فیض حاصل کیا جا سکتا ہے۔ دراصل صحیح اخلاق تو وہ ہے جو کسی شے کی تکمیل کرے یا اس کی تکمیل میں معاونت کرے، جس کے لئے وہ شے بنائی گئی ہے۔ ادب میں اخلاق کا تصور نفسیات کا پروردہ ہے نہ کہ کسی مخصوص روایت کا۔ اس لئے کہ فنی اخلاق اور روایتی اخلاق میں کشمکش لازمی ہے۔ چنانچہ جب ہم ادب میں نفسیات کے بارے میں بات کرتے ہیں تو ہمیں ان روایتی اخلاق کو معیار نہیں بنانا ہے، جن سے ہم خود مطمئن نہیں ہیں۔ اس لئے ہم کو ادب میں جنسیات کے سلسلے میں روایتی اخلاق سے کوئی مدد نہیں ملتی۔ ادب میں جنس کا ذکر کس طرح ہوتا ہے یا ہونا چاہیے یہ مسئلہ علیحدہ ہے۔

ادب جنس کے حیاتیاتی فعل کو پیش نہیں کرتا۔ یہ کام تو جنسیات پر لکھی ہوئی سائنسی کتابیں کر سکتی ہیں۔ ادب کا تو جنس کے نفسیاتی اور جذباتی پہلو سے تعلق ہے۔ فن وادب کی تخلیق میں جنسی جذبے بڑا اہم رول ادا کرتے ہیں۔ جنسی جذبے کا سب سے اچھا اظہار عشق کی شکل میں ہوتا ہے۔ عشق ہمیشہ سے ادب کا اہم موضوع رہا ہے۔ ادب

اور زندگی کے دوامی حسن کا راز عشق ہی ہے۔ عشق کی تکمیل عورت اور مرد کا روحانی، جذباتی اور جسمانی اتصال ہے۔ یونانی دیومالا کی ایک روایت ہے کہ عہد قدیم میں اس دنیا میں ایسے لوگ بستے تھے جن کا آدھا جسم مرد کا اور آدھا عورت کا تھا۔ یہ لوگ اپنے مکمل حسن پر فخر کرتے تھے اور اسی کی وجہ سے وہ دیوتاؤں سے باغی ہو گئے۔ چنانچہ دیوتاؤں کے بادشاہ زئیس (ZEUS) نے اس غرور اور بغاوت سے ناراض ہو کر ان لوگوں کے دو الگ الگ ٹکڑے کر کے زمین پر پھینک دیے۔ اس وقت سے لے کر آج تک مرد اور عورت کے یہ حصے ایک دوسرے میں مدغم ہو کر تکمیل پانے کی کوشش کر رہے ہیں۔ ایک دوسرے کے لئے یہی تڑپ اور کشش کا نام عشق ہے۔

دراصل اس دیومالائی توجیہ کا مقصد جنسی جذبے کے فطری ہونے کی بات ہے۔ لیکن یہ بات ذہن میں رکھنے کی ہے کہ جنسی جذبہ صرف انسانی نسل کی افزائش اور بقا کے لئے لازمی نہیں بلکہ ادب اور فن بھی اس سے متاثر ہوتے ہیں۔ ادب میں جنس کی اہمیت اس لئے زیادہ ہوتی ہے کہ جنس کی جبلّت کے ساتھ انسان کی روحانی اور جذباتی زندگی وابستہ ہوتی ہے اور اس کا ادب سے براہ راست تعلق ہوتا ہے۔ اس لئے ڈی ایچ لارنس کہتا ہے کہ ''جنس سے پیار کرنے کے لئے جنس کا احترام لازمی ہے۔''

ہمارے برسوں کے معاشرے کی منفی قدروں نے جنس کے اظہار کے بارے میں ایک خوف کی فضا طاری کر رکھی ہے اور ہمارے جنس کی حیثیت ''شجر ممنوعہ'' کی سی ہے جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ہم اس کے بارے میں صفائی اور بے باکی سے کچھ نہیں کہہ سکتے۔ اس لئے کہ روایتی اخلاق میں جنس کے ساتھ گناہ، خوف اور گندگی وابستہ ہے۔

ہمارے قدیم ہندستانی ادبیات وفنون میں جنس کو حسن سے علیحدہ نہیں کیا گیا۔ ڈی ایچ لارنس تو دونوں کو ایک ہی تصویر کے دو رخ تصور کرتا ہے بلکہ اسے شعلہ اور آگ کی طرح ایک ہی چیز سمجھتا ہے۔ دراصل جو لوگ جنس کے ہر مظہر کو حقارت کی نظر سے دیکھتے ہیں وہ جنس کے مثبت پہلو سے واقف نہیں ہیں۔ وہ ضبط نفس کو اخلاقی معیار تصور کرتے ہیں۔ حالانکہ یہ ایک ذہنی بیماری ہے اور نفس کشی خودکشی کے مترادف ہے۔ یہ

بات سوچنے کی ہے کہ جب زندگی کی ایک بنیادی جبلّت جنس ہے تو ادب اس سے کس طرح علیحدہ رہ سکتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہمارے قدیم فن کار اس کا بے محابا اظہار کرتے تھے۔ داستانیں اس کی عمدہ مثالیں ہیں جہاں عشق اور جنس کا ذکر بڑی بے تکلفی سے ہوا ہے۔ یہ کہنا کہ ادیب اور ادب کی حیثیت ایک ڈاکٹر اور مریضہ کی ہے اور ڈاکٹر کو مریضہ کے جسم سے لذت نہیں حاصل کرنا چاہیے، غلط تصورات پر مبنی ہے۔

ادیب اگر اپنی تخلیق سے بے نیازی برتے، اپنے آپ کو اس سے علیحدہ رکھے تو یقیناً اس ادب میں زندگی نہ ہوگی۔ چنانچہ جنس کا بیان کرتے وقت ادیب کو ذہنی طور پر اس جذباتی اور حسیاتی عمل سے گذرنا ہوگا، جس کیفیت کو پیش کرنا چاہتا ہے۔ اس لئے اگر ہماری داستانوں میں جنس کا حسین اظہار ملتا ہے تو اس میں شرمندہ ہونے کی ضرورت نہیں ہے۔ ہماری داستانوں میں اس عمل کا اظہار مختلف اوقات میں اور مختلف انداز میں کیا گیا ہے۔ قدیم داستانوں میں جنس کا بڑا بے باک اظہار ملتا ہے۔ بعض نقاد جب داستان کے ہیرو کو جنسی اور جسمانی رشتہ قائم کرتے ہوئے دیکھتے ہیں تو انھیں تکلیف ہوتی ہے کیونکہ وہ جنس کو بداخلاقی کے ہم معنی سمجھتے ہیں اور یہ نہیں چاہتے کہ ان کا ہیرو کسی ایسے فعل کا مرتکب ہو جس کو صرف بدکرداروں کے لئے مخصوص کر دیا گیا ہے۔ اگر داستان کا ہیرو پاکباز ہے، اسے کسی قسم کی جسمانی خواہش نہیں ہے تو یہ غیر فطری ہیرو ہے۔ حاتم طائی انسان ہے اگرچہ وہ نیکی کا پتلا ہے اور بقول وقار عظیم:

> ''حاتم کا ہر قدم نیکی اور خدا ترسی کی طرف ایک قدم ہے اور اس کے ہر قدم پر سننے اور دیکھنے والوں کے لئے ایک نا قابل فراموش درسِ خیر پنہاں ہے۔''[1]

اس طرح ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ داستانوں میں اگر عشق کی تکمیل، عورت اور مرد کے جذباتی روحانی اور جسمانی اتصال سے ہوتی ہے تو یہ شخصیت کی تکمیل ہے اور نہ صرف

---

[1] ہماری داستانیں، وقار عظیم، ص ۱۸۹، ۱۹۰

مستحسن بلکہ خوبصورت ہے۔ جنس کا ذکر اعضائے جسمانی کے بیان سے بھی ہوسکتا ہے اور جسمانی اتصال سے بھی، بوس وکنار سے بھی، اور حسن وعشق کی گفتگو میں بھی۔ جیسے ''طلسم ہوش ربا'' میں بوس وکنار کا ذکر:

''ماتھے کی افشاں اور لبوں کی مسی چھوٹ گئی، چولیاں مسک گئیں، پائجامے میں چرسیں پڑ گئیں' سوائے وصل ہونے کے کوئی دقیقہ اٹھا نہ رکھا۔ دیکھا تو بال سر کے کھلے ہیں۔ رخسار پر نشان بوسوں کے ہیں۔ کُرتی اوپر چڑھ گئی ہے پائچے چھوٹے ہوئے پیچھے زمین پر گھسٹتے چلے آرہے ہیں۔''[1]

یہاں تفصیل اور جزئیات نے ایک محاکاتی کیفیت پیدا کردی ہے۔ ایک جگہ ایک نازنین کی شکل وصورت کا بیان ہے:

''کم سن قبول صورت ہیں، چھاتیاں ابھری آتی ہیں معلوم ہوتا ہے کہ گٹھلیاں چھوٹی چھوٹی چھاتیوں میں ابھی پڑی ہیں۔ مہندی ہاتھوں میں لگی ہے پور پور چھلے پہنے ہیں، پاؤں میں چھاگلیں پڑی ہیں۔''[2]

اختلاط کا بیان جہاں ڈھکا چھپا کر کیا ہے وہاں آتش شوق کو اور تیز کیا ہے۔ طلسم ہوش ربا میں محمد حسین جاہ لکھتے ہیں:

''اب آپس میں چھیڑ چھاڑ شروع ہوئی۔ اختلاط کا بازار گرم ہوا۔ شہزادے نے کبھی اس راحت جاں کو دل کی طرح پہلو میں بٹھایا، کبھی تو چوسی، کبھی گد گدایا، کبھی زانو مسک کر دل شاد کیا، خانہ شرم وحیا برباد کیا، ملکہ کبھی سہمی، کبھی جھجکی، کبھی ڈر جانے کے حیلے سے لپٹ گئی۔ سینے سے سینے کو ملایا، کبھی تیوری چڑھا کر عاشق کو رُلایا، کبھی مسکرا کر منھ سے منھ ملا دیا مہربان ہوکر عاشق کو ہنسا دیا۔''[3]

---

[1] طلسم ہوش ربا، جلد اول، محمد حسین جاہ، ص ۶۳۴

[2] ایضا، ص ۴۹۸

[3] طلسم ہوش ربا، جلد اول، محمد حسین جاہ، ص ۵۱۷

''فسانۂ عجائب'' میں جان عالم اور انجمن آرا کے وصل کا بیان مرزا رجب علی بیگ سرورؔ اس طرح لکھتے ہیں:

''پھر دونوں بے ساختہ ہو، شرم وحیا کھو ہم آغوش ہوئے۔ رنج در کنار، غم ودردِ مہاجرت فراموش ہوئے۔ سینے سے سینہ، لب سے لب، ہاتھ پاؤں بلکہ جتنے اعضائے جسم میں سب وصل تھے، مثل ایک جان دو قالب۔ وہ ایک جان ایک ہی قالب، غالب ہے کہ ہو گئے۔ خواہش کو اضطرار حیا مانع کار شرم بر سر تکرار، دونوں کے دم چڑھ گئے تھے، جنگ زرگری گاؤ زوریاں کر رہے تھے۔ شہزادی موقع پر ہاتھ لگانے نہ دیتی تھی کہتی تھی اے صاحب اتنا کوئی گھبراتا ہے، دیکھو تو کون آتا ہے، کبھی خود اٹھ کے دیکھتی بھالتی، کوئی دم یوں ٹالتی تھی، آخر کار غنچۂ سر بستہ تمنائے دراز بحرکتِ نسیم وصل شگفتہ وخنداں ہوا۔ در ناسفتہ درج شہر یاری، رشک عقیق یمن، غیرت دہِ لعل بدخشاں ہوا۔ رشک حیرت سے جگر صدف چاک ہوا، دشمن کمبخت در پردہ ہلاک ہوا۔ تقاضائے سن، الٹھر پنے کے دن اس وقت دونوں گھبرائے اور وہ کیفیت سب بھولے، جب دامن شب میں چادر پلنگ پر شفق صبح پھوٹی، غرضیکہ شرما کے استراحت فرمائی۔''[۱]

لیکن اختلاف کا ایک دوسرا منظر بھی داستانوں میں ملتا ہے جہاں جان عالم طوعاً وکرہاً جادوگرنی سے مباشرت کرتا ہے۔ اس کا بیان بہت کچھ مختلف ہے۔ اس میں شاعرانہ حسن بیان نہیں ہے اور لذت کے عنصر کا فقدان ہے:

''وہ قحبہ ازار بند کھولے بیٹھی تھی، لپٹ گئی، ناچارہ باخاطر انکار، اس تیرہ بخت کا منھ کالا کر ہاتھ منھ دھو اس کے ساتھ سو رہا۔''[۲]

---

۱ فسانہ عجائب، سنگم پبلیشرز، ص ۲۰۳

۲ فسانہ عجائب، سنگم پبلیشرز، ص ۱۵۲۔

غرضیکہ ہم دیکھتے ہیں کہ داستان میں جو بات بیان کی گئی ہے بے تکلف، بے جھجک اور کہیں پر تو بے پردہ- پھر بیان کا لطف، زبان کا چٹخارہ، بات میں بات پیدا کرنا، ایک کے بعد ایک پرت کا کھولنا، جزئیات کا استعارے کے اندر چھپا کر پیش کرنا، چونکہ فضا طلسماتی ہے اس لئے یہاں مبالغہ گوارا کرلیا جاتا ہے، شدت اور زیادتی کی کوئی شکایت پیدا نہیں ہوتی۔ کلیم الدین احمد اس کے جواز میں یہ دلیل دیتے ہیں کہ:

''اگلے مصنفین صحت سے بہرہ مند تھے وہ جذباتی اور روحانی توازن رکھتے تھے۔''[1]

داستانوں میں زبان و بیان کے کتنے محاسن چھپے ہوئے ہیں اور کبھی کبھی جب ہمارے داستان گو لکھنے پر آتے ہیں تو زبان کو اتنا بوجھل بنا دیتے ہیں کہ خیال ان کا بوجھ برداشت نہیں کر پاتا اور اگر سننے اور پڑھنے والا زبان کی باریکیوں سے آشنا ہے تو وہ زبان اور بیان کے چٹخارے لینے لگتا ہے اور لفظوں و فقروں کی صناعی میں الجھ کر رہ جاتا ہے۔ مرزا شیون لکھنوی نے ''طلسم حیرت'' میں لفظی رعایتوں کا ایک جال پھیلا دیا ہے اور ضلع جگت کے معاملے میں تو یہ داستان منفرد ہے لیکن جہاں ماحول مصنوعی ہو، فضا جادوئی ہو، وہاں اگر زبان بھی مصنوعی ہو تو شاید نفس مضمون سے بھی خاصی ہم آہنگ ہوتی ہے۔ سادہ اور بے رنگ طرز بیان حقیقی اور واقعاتی طرز بیان ہے۔ وہ عام زندگی سے قریب ہے لیکن وہ زبان جو تشبیہات، استعارات سے بھری، جہاں قدم قدم پر الفاظ ایک دوسرے کی رعایت کرتے ہوں پر تکلف اور رنگین ہوتی ہے اس میں زندگی کی حقیقتوں کی عکاسی سے زیادہ اس کے مرقعوں کی عکاسی پر زور دیا جاتا ہے۔ جاگیر دارانہ سماج پر سکون ہوتا ہے۔ یہاں تبدیلی بہت آہستہ آہستہ اور غیر محسوس طریقے سے ہوتی ہے۔ اس لئے یہاں جو مرقعے نظر آتے ہیں ان میں کم و بیش یکسانیت ہوتی ہے یہی وجہ ہے کہ داستانوں میں ایک قسم کی یکسانیت ہوتی ہے۔ داستان گو اس یکسانیت کو کم کرنے کے لئے اپنے طریقے سے اس

---

[1] اردو زبان اور فن داستان گوئی، ص ۱۲۷

میں تفصیل سے کام لیتے ہیں اور ان کی جزئیات ان کی اپنی ہو جاتی ہے۔ اسی لئے ان کا اپنا اپنا انداز بیان ہوتا ہے۔ فسانۂ عجائب، سروش سخن اور جادۂ تسخیر کا پلاٹ تقریباً یکساں ہے۔ وہی قصہ ہے، کردار نگاری میں بھی کم وبیش یکسانیت ہے لیکن ان کے یہاں جزئیات میں اتنا فرق ہے کہ ایک دوسرے سے بالکل علیحدہ ہوگئی ہیں:

داستانوں میں یکسانیت بھی خاصی ہے۔ یہاں پودوں، اینٹوں اور پتھروں میں وہ تمام خواص موجود ہیں جو انسانوں سے متصف ہیں۔ دراصل داستان گویوں کا زندگی کا تصور تخیلی ہے۔ ڈاکٹر ابواللیث صدیقی لکھتے ہیں کہ:

''ان داستانوں کی اپنی ایک الگ دنیا ہے جس میں انسان کی تمنائیں حقیقت کا روپ اختیار کر لیتی ہیں۔''[۱]

زندگی کا تخیلی تصور ایک نئی معنویت عطا کرتا ہے۔ یہاں زندگی کا ایک نیا ضابطہ ہے۔ یہاں دائرۂ عمل کے کوئی حدود نہیں، ایک عالم تخئیل ہے جس میں یہ گوشت پوست کے انسان ایک نئی طاقت کے ساتھ چلتے پھرتے اور سرگرم عمل رہتے ہیں۔ وقار عظیم نے بڑی پتے کی بات کہی ہے:

''نیکی کے ساتھ داستان گویوں کو جذباتی اور مبالغہ کی حد تک غیر منطقی لگاؤ ہوتا ہے''[۲]

لیکن سچ تو یہ ہے کہ انسان کی سیرت کی تشکیل میں نیکی اور بدی کا بڑا ہاتھ ہے اور انسانی سیرت جس شان کے ساتھ داستانوں میں ظاہر ہوتی ہے اس کا اظہار اور کہیں نہیں ہوتا۔ داستانوں کی تہذیبی روایت چونکہ بہت دور تک چلی گئی ہے اس لئے یہاں جن خیالات، جن عقائد اور جن تصورات کا ذکر ملتا ہے وہ ہم سے بہت بُعد رکھنے کے بعد بھی قابل فہم ہے۔ حالانکہ حقیقتوں کی شکل وصورت کچھ حقیقی اور کچھ تخیلی ہوگئی۔ ان کے افراد بھی کچھ گوشت پوست کے ہیں تو کچھ علامتی نظر آتے ہیں۔ یہ بات یاد رکھنے کی ہے

---

۱ آج کا اردو ادب، فیروز سنز، پاکستان، ص ۱۹۸

۲ داستان سے افسانے تک، مطبوعہ طاہر بک ایجنسی، دہلی ص، ۱۳

کہ ان داستانوں کا خمیر زندگی سے تو ضرور اٹھا ہے لیکن زندگی کے بارے میں داستانوں کا رویّہ دو اور دو چار کا نہیں ہے بلکہ تخیلی اور جذباتی ہے۔ یہاں امکان کی طنابیں اتنی کھنچ جاتی ہیں کہ خیال آرائی کی سرحد سے جا ملتی ہیں۔ غالباً یہی وجہ ہے کہ ڈاکٹر شوکت سبزواری کو یہ غلط فہمی ہوئی کہ:

''داستان زندگی کا فن نہیں، زندگی سے فرار کا فن ہے اس میں زندگی کے جلوے نظر نہیں آتے، ایک ماورائی دنیا کی چمک ہوتی ہے۔ حقیقتوں کے مقابلے میں سراب سے بہلایا جاتا ہے۔''[1]

داستانوں میں کبھی تو اشیاء کو بھی خیال یا تصور کی شکل میں تبدیل کر دیتے ہیں کیونکہ وہ تاثر کے بجائے تصور پر زور دیتے ہیں۔ اس لئے لفظوں کے خیالی تو تا مینا بنانے میں انھیں خاص طور پر لطف آتا ہے۔ اور کبھی وہ جزئیات کی نقاشی کرنے کے بجائے ایک فضا پیدا کرنے کی کوشش کرتے ہیں اور وہ سب ایک مجموعی ماحول یا فضا کا حصہ بن جاتا ہے اور کبھی کبھی وہ چیزوں سے الگ الگ دلچسپی لیتے ہیں۔ وہ کسی چیز کے اصل جوہر تک تو نہیں پہنچے اور نہ اس کی کوشش کرتے ہیں مگر ظاہری ہیئت سے خوب لطف اندوز ہوتے ہیں۔

ادب کا طریقہ کار یہی ہے کہ ہم زبان کے توسط سے زندگی کی وسعتوں کو پانے کی کوشش کرتے ہیں۔ داستانوں میں اگر لفظوں کی بازیگری ہے، تشبیہ و استعارے ہیں، زبان و بیان کی رنگینی اور رنگارنگی ہے تو اس کا مقصد زندگی کو اور زیادہ واضح کرتا ہے— ہماری داستانوں میں سماج کے مختلف طبقوں اور انسانوں کی جتنی مختلف قسموں کا بیان ملتا ہے وہ شاید ہی کسی ادبی صنف میں آج بھی دکھائی دیتا ہو۔ ناول عہد جدید کا رزمیہ کہا گیا ہے لیکن یہاں زندگی اپنی تمام تر وسعتوں کے ساتھ اس درجہ نظر نہیں آتی جتنی کہ داستانوں میں۔ انسانی جذبات کا اتنا بھرپور اظہار اور کہیں اس شدت کے ساتھ نہیں کیا گیا۔ یہ جذباتیت انسانوں ہی میں نہیں غیر انسانوں میں بھی پائی جاتی ہیں۔ داستان

---

[1] نئی اور پرانی قدریں، مکتبہ اسلوب، کراچی، ص ۲۳۲۔

گویوں نے اپنے زور تخیل کے بل بوتے پر غیر انسانوں کو مافوق الفطرت سے آراستہ کیا، ان کو ایسی طاقت دی کہ صدیوں کا فاصلہ سکنڈوں میں طے کر سکیں۔ وہ ذہن دیا کہ لمحے بھر میں کائنات کو تہ بالا کر دیں لیکن ان کو مزاج، جبلت، فطرت سب انسانوں کی دیں، کمزوریاں بشر کی، ان کے حصے میں آئیں۔ آخر انسان بھاگ کر کہاں جائیں، انسان تو خدا اور دیوتاؤں کا تصور بھی اپنے ہی جسم کے اعتبار سے کرتا ہے۔ ان کے غیظ وغضب میں بھی انسان کا چہرہ نظر آتا ہے۔ ان کے جلال و جمال میں بھی اسے اپنا ہی عکس نظر آتا ہے۔ ظاہر ہے کہ اس مادی دنیا سے الگ ہونا اس کے لئے ممکن نہیں۔ اسی لئے میں نے کہا کہ خیالی تصویر بھی داستانوں میں خالصاً خیالی نہیں ہوتی اور کبھی کبھی تو اتنی واضح ہوتی ہے کہ آج کی زندگی کی پیش کش سے کچھ زیادہ مختلف نہیں معلوم ہوتی۔ جیسے کہ ''فسانہ عجائب'' کا چڑیمار:

> ''ایک چڑیمار زیر دیوار سرا اس بستی میں بستا تھا، مگر محتاج مفلوک، بہزار جستجو وتگا پو تمام دن کی گردش میں دس پانچ جانور جو ہاتھ آجاتے، دو چار پیسے کو بیچ کر جورو خصم روٹی کھاتے، اگر خالی پھرا، پیٹ فاقے سے بھرا۔''[1]

یہی چڑیمار جب سوداگر کو بندر حوالے کرتا ہے تو اس کو قسم دے کر وعدہ لیتا ہے کہ'' بادشاہ کو نہ دینا، اچھی طرح پرورش کرنا''[2] — یہاں دردمندی کا اظہار ہے اور ہم اس طلسماتی فضا سے نکل کر حقیقت کی دنیا میں قدم رکھتے ہیں۔ داستانوں میں جذبات کی عکاسی کرتے ہوئے کتنی بہت سی تہوں کو کھولا گیا ہے اور حقیقت کی کتنی صاف تصویر پیش کی گئی ہے، یہاں ماں کی مامتا، رقابت یا سوتیاڈاہ، شرم وحیا، رشک وحسد، حسرت وآرزو، لذت گناہ، آپس کی چھیڑ چھاڑ، جوانی کی امنگیں، ہنسی مذاق، حسن وعشق کی گھاتیں، روایات کی پاسداری، بوس وکنار، وصل وفصل، بین وماتم۔ وغیرہ، غرض یہ سب کچھ ملتا ہے۔

اردو کی داستانوں میں نچلے طبقے کے لوگوں کا بھی ذکر ملتا ہے لیکن ان کی اپنی

---

۱ فسانہ عجائب، سنگم پبلیشرز، الہ آباد، ص ۲۳۸۔

۲ ایضاً، ص ۲۴۰

کوئی انفرادی حیثیت نہیں ہے۔ وہ تو داستان کے افراد کے درمیان ربط قائم کرتے ہیں۔ یہ ضرور ہے کہ ہمیں محض ان کی جھلک ہی نظر آتی ہے، اس سے زیادہ نہیں۔ یہاں داستان گو کا مقصد نہ تو ان کا کردار پیش کرنا ہے، نہ ان کا مقصد زندگی کی تصویر کشی کرنا ہے۔ یہاں ہمیں ملازم، خواجہ سرا، انا چھوچھو، دائی انا چھوچھو، مغلانی، قلماقنی وغیرہ نظر آتی ہیں، لیکن ان کی اپنی کوئی زندگی نہیں ہے، وہ تو اپنے آقاؤں کے رحم وکرم پر ہیں۔ یہ اور بات ہے بعض ایسے افراد میں کوئی ایسی ٹیڑھ نکل آتی ہے کہ ہماری آنکھوں کے سامنے ان کی تصویری بن جاتی ہے۔ طلسم ہوش ربا میں ان کی زبان اور ان کے لب ولہجے نے ایک غیر معمولی جان ڈال دی ہے۔ یہاں ایک مہترانی کا مرقع پیش ہے اس کی تصویر ہماری آنکھوں کے سامنے پھر جاتی ہے۔

''اندر درگاہ میں گئی اور جہاں ملازم اور کنیزان ماہ رو کا مجمع دیکھا، ٹوکرا چوکی خانے میں رکھ کر آ بیٹھیں کہ سامری سلامت رکھے ذرا ساتما کو کھلا دیجئے۔''[1]

یہ تمام نچلے طبقے کے لوگ گرچہ داستانوں میں خال خال ہیں۔ ان کا داستانوں سے بڑا ہلکا سا رشتہ ہے۔ لیکن یہ حقیقت ہے کہ معاشرے کی ہیئت ان کے بغیر ادھوری رہ جاتی ہے۔ محل داریوں کی آپس کی بات چیت، اس معاشرے کی زندگی کی کس طرح نقاب کشائی کرتی ہے:

''خاصدان سے چاروں کو گلوریاں نکال کر دیں کہ تم بھی کھاؤ ملکہ سب تھوڑی کھائیں گی، رئیس کے یہاں سارا مال نوکر چکھتے ہیں، آدھے کا تیہا سرکار کو ملتا ہے۔ سونے کا خاصدان بھی اپنے پاس رکھو۔''[2]

اور جس وقت کسی موت پر صف ماتم بچھتی ہے تو زندگی کی کیسی ہو بہو تصویر نظر آتی ہے۔ یہاں نہ 'داستان سرائی' معلوم ہوتی ہے اور نہ تخیل کی رنگ آمیزی:-

''ہائے آئی، میرے نوشہ کدھر گئے۔ اے میرے غیرت والے — اے میری بیٹی کا راج اور سہاگ کون کرے گا؟ ہائے وہ جنم کی رنڈیا ہوگئی، ہائے

---

[1] طلسم ہوش ربا، جلد اول، محمد حسین جاہ، ص ۱۰۵

[2] ایضاً، ص ۶۶۹

اس کی مانگ اجڑ گئی، تم کیسی میٹھی نیند رات بھر کے جاگے، پاؤں پھیلائے سو رہے ہو۔ آج عروس مرگ سے ہم کنار ہوئے، آغوش لحد میں لے جا کر لیٹے''۔[۱]

بین کا انداز اہل اسلام اور اہل کفار کے یہاں الگ الگ ہے۔ فسانہ عجائب میں بندر کی تقریر، زندگی اور موت، اور جبر و اختیار جیسے مسائل پر مشتمل ہے۔ بے ثباتی دنیا پر سرور کا بیان قابل غور ہے:

''انجام شاہ و گدا دو گز کفن اور تختۂ تابوت کے سوا نہیں، کسی نے ادھی یا محمودی کا دیا یا بہ تحریر کربلا کسی کو گزی، گاڑھا میسر ہوا، بعید کرب و بلا اس نے صندل کا تختہ لگایا۔ اس نے پیر کے چیلوں میں چھپایا کسی نے بعد مرگ سنگ مرمر کا مقبرہ بنایا کسی نے مرمر کے گور گڑھا پڑھایا۔ الخ [۲]

بندر کی اس تقریر کو غور سے پڑھنے کے بعد 'احوال محمد علی شاہ' کا وہ حصہ اگر پڑھا جائے جہاں محمد علی شاہ کے جنازے کے جلوس کا ذکر ہے تو اندازہ ہوگا کہ یہ بیان تقریر اسی لب ولہجہ میں ہے، جس میں سرور نے بندر کی تقریر لکھی ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ تقریر کا فلسفیانہ مواد بعد کا اضافہ ہے جو ''احوال محمد شاہ'' لکھنے کے بعد بڑھایا گیا ہے جیسا کہ پروفیسر محمود الٰہی کی مرتبہ 'فسانہ عجائب کا بنیادی متن' سے ظاہر ہوتا ہے کیونکہ اس میں بندر کی تقریر میں کہیں بھی دنیا کا اس انداز سے ذکر نہیں ہے کیونکہ تقریر تو بمشکل تمام ایک صفحے کی ہے جس میں کل ۱۷۲ الفاظ ہیں۔ جب کہ فسانہ عجائب کے عام ایڈیشنوں میں یہ تقریر ۵ف صفحے پر ۷۰ اسطروں پر مشتمل ہے جس میں تقریباً ۲۷۲۰ الفاظ ہیں۔ گویا جب کتاب لکھی گئی اس وقت یہ تقریر رسمی طور پر تھی، بعد میں اضافہ ہوا۔ یہاں یہ بات غور طلب ہے کہ داستان میں ایسی فلسفیانہ موشگافیاں بیان کرنے میں رجب علی بیگ سرور کو ذرا بھی جھجک محسوس نہیں ہوئی اور اپنے خیالات کو داستان کا حصہ بنانے میں ذرا بھی تکلف نہ ہوتا تھا۔ گویا بندر کی شخصیت میں سرور نے اپنے کو داخل کر دیا ہے۔ اس تقریر کو

---

[۱] انتخاب طلسم ہوش ربا۔ جلد اول، ص ۹۵

[۲] فسانۂ عجائب، ص ۲۵۳

غور سے پڑھئے تو ایسا معلوم ہوتا ہے کہ جہاں ایک طرف زندگی اور موت کے فلسفہ پر بات ہو رہی ہے، وہاں داستان لکھنے والا دوسری طرف لکھنؤ کا نوحہ بھی لکھ رہا ہے۔ ویسے احمد حسین قمر تو اپنی بات کہنے کی دھن میں بیچ میں داستان کو روک بھی دیتے ہیں اور اپنی بات کہہ کر آگے بڑھ جاتے ہیں۔ یہاں داستان گو اپنی شخصیت کو چھپانے کی کوشش بھی نہیں کرتا اور پڑھنے اور سننے والے سے براہ راست مخاطب ہو جاتا ہے:-

''انشاء اللہ اس حجرے کی داستانیں ایسی تحریر کروں گا ناظرین و مشتاقین نہایت خوش ہوں گے۔ یہ ملحوظ خاطر کر چکا کہ بنا حجرہ بلا اس حقیر پر تقصیر نے خاص کر کے نیا کی عیاریاں اور لڑائیاں تصنیف کر کے درج کیں، لیکن مصنف نے یہ داستانیں روبروے شاہزادگان والا مقام مجمع عام میں بیان کی ہیں، جن صاحبوں کو دزدی کا مزا ہے انہوں نے لوگوں سے پتے پوچھ پوچھ کے خود بھی کسی طرح سے اس حقیر سے لے کر اس تحفۂ نایاب کو پایا'' الخ [1]

زندگی کے بارے میں اپنے اور اپنے عہد کے خیالات بھی داستان میں داخل ہو جاتے ہیں۔ مثلاً جوگی کے کردار میں سرور نے اپنے متصوفانہ خیالات کو جوگی کے بیان میں پیش کیا ہے اور اس کا حسن اس بات میں ہے کہ یہ اصل قصے کا ایک حصہ بن جاتا ہے جیسا کہ پروفیسر محمود الٰہی کے نسخے میں بھی موجود ہے، اور اصل قصے سے کہیں الگ نہیں ہوتا۔ یہاں سرور نے اپنے عہد کے تصورات کو پیش کرتے ہوئے اسے بڑی خوبصورتی کے ساتھ پیش کیا ہے۔ یہ وہ زمانہ تھا جب صوفیوں اور بھگتوں نے مختلف مذاہب کے پیروں میں روحانی ہم آہنگی کی فضا پیدا کرنے کی کوشش کی۔ مسلمان صوفیوں اور ہندو بھگتوں کے خیالات کا براہ راست ایک دوسرے پر اثر پڑ رہا تھا۔ اس مسلک کے ہندوں اور مسلمان میں ہر دل عزیز بنانے میں رامانند کے ایک شاگرد کبیر کا ہاتھ تھا۔ کبیر کی تعلیم میں ہندوں اور مسلمانوں کے گہرے روحانی جذبات سموئے ہوئے تھے۔

''اس میں عاشقانہ ذوق وشوق، سوز و ساز، تسلیم و رضا کے ساتھ ساتھ

---

[1] طلسم ہوش ربا، جلد ششم، احمد حسین قمر، ص، ۲۲۹

مخلصانہ بلکہ مجاہدانہ جوش وخروش بھی ہے۔''

''فسانۂ عجائب'' میں جوگی ایک مثبت شخصیت ہے۔ اگر کہیں وہ منفی دکھائی دیتا ہے تو اسی حد تک جہاں وہ منفی قدروں کی خود نفی کر رہا ہے۔ یہ بڑا واضح علامتی کردار ہے۔ یہ ایک ایسا علامتی کردار ہے، اسے زندگی کی کھردری حقیقتوں سے ٹکرا کر نہ دیکھنا چاہیے۔ جب ہم جوگی کے انجام کے بارے میں پڑھتے ہیں تو بہت سی حقیقتیں واضح ہوتی ہیں۔ جوگی نے تمام بھائیوں کا قصہ سنانے کے بعد—

''ہر گرو کا نام لیا پھر کلمہ جو پڑھا، دنیا سے چل بسا، دم نکل گیا، جوگی مسافر عدم بیکنٹھ باسی رَم گیا، جان عالم کا روتے روتے دم گیا، بیتابانہ نعرۂ الفراق مارے، مرید چیلے جمع ہو کر گرو یا ہادی کہہ کر بہت پکارے، جوگی نے صدا دی، منزل مقصود کی راہ کی۔ شہزادے نے بموجب وصیت غسل دیا، کفنایا، قبر تک اتارتے اتارتے کچھ نہ پایا۔ آخر کار برابر کفن پھاڑ دیا۔ آدھا چیلے نے جلایا۔ نصف مریدوں نے منڈھی میں گاڑ دیا۔ ہندوؤں نے راکھ پر چھتری بنائی، مسلمانوں نے قبر بنا کر سبز چادر اٹھائی، وہ تنت مندرا، سبحہ و مصلّی، خرقہ و جبّا اس منظور نظر کو دے کر جانشین کیا، مرید چیلوں کا ہاتھ اس کے ہاتھ میں سونپا، اسے ایک ولولہ آیا، از سر نو ان سب کو تلقین کیا کہ سنو بچا جوگی، ظاہر میں آنکھوں سے نہاں ہے مگر مرشد کامل کا جلوہ، سائیں کا ظہور، ہر برگ و بار، بوٹے پتے گل وخار بلکہ درِ مسجد و دیوار کنشت سے دیدۂ دور بیں عیاں ہے۔''[1]

درویشوں، بھگتوں اور صوفیوں کے ایسے قصے ہندستان میں عام طور پر رائج تھے اور ہندستانی عوام ان پر ایمان رکھتے تھے۔ یہ بات گرونانک اور کبیر کے بارے میں بہت مشہور ہے کہ کس طرح ہندوؤں اور مسلمانوں کو ان کی موت کے بعد ان کی لاش میں کچھ بھی نہ ملا۔ چنانچہ یہی ہوا کہ کفن برابر برابر پھاڑا گیا، آدھا چیلوں نے جلایا بقیہ نصف مریدوں نے گاڑ دیا۔ یہاں اس روایت پر بحث مقصود نہیں ہے لیکن یہ حقیقت ہے کہ مگھیر میں کبیر کی

---

[1] فسانہ عجائب، سنگم پبلیشرز، الہ آباد، ص ۲۹۱

سمادھی بھی ہے اور قبر بھی اور مذکورہ بالا انداز سے بنی ہے۔ فسانہ عجائب میں داستان نویس نے اس تہذیبی روایت کا بڑا خوبصورت استعمال کیا ہے۔ ادب کا طریقہ کار بھی یہی ہے کہ جہاں وہ خارجی حقیقتوں سے متاثر ہوتا ہے وہاں وہ معاشرتی عقاید کو بھی جذبے اور تخیل کے توسط سے قبول کر لیتا ہے اور ان کی بنیادوں پر اپنی بالائی عمارت کو تعمیر کرتا ہے۔

لکھنؤ کی داستانوں کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ انہوں نے لکھنؤ کی زندگی کے ہر شعبے سے کچھ نہ کچھ مواد حاصل کیا ہے۔ اب مثلاً یہ کہ سیاسی طور پر لکھنؤ کو کوئی خصوصی اہمیت حاصل نہ تھی لیکن تہذیب کے معاملے میں لکھنؤ نے اپنا سکہ ضرور جمالیا تھا اور شمالی ہند میں بہت دنوں تک تہذیب و شرافت لکھنؤ سے منسوب رہی۔ تہذیب و شرافت کے بننے میں ہمیشہ کچھ اصولوں کا لحاظ رکھنا پڑتا ہے اور ان اصولوں کے لئے قوانین اور ضوابط اپنے آپ مرتب ہو جاتے ہیں۔ زندگی کا یہ انداز ہمیشہ کلاسیکی ہوتا ہے اسے اپنے ان اصولوں کی بنا پر بغاوت سے چشم پوشی بھی کرنا پڑتی ہے جس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ طرز کہن پہ اڑنا اس کا مقدر بن جاتا ہے۔ یہ بات لکھنؤ کے بارے میں کہی جا سکتی ہے کہ یہاں تہذیب و معاشرت اپنے مقررہ قوانین پر برسوں قائم رہی اور اس سے انحراف خلاف تہذیب سمجھا جانے لگا۔ ان معاشرتی اور تہذیبی اصولوں کی گرفت بہت مضبوط تھی اور زندگی کے ہر شعبے میں ان کی کارفرمائی تھی۔ چلنے پھرنے، اٹھنے بیٹھنے، ملنے جلنے، لکھنے پڑھنے، کھانے پینے اور سونے جاگنے کے آداب غرض زندگی کا شاید ہی کوئی ایسا شعبہ ہو جو ان قوانین کی گرفت سے آزاد ہو۔

لکھنؤ کی داستانوں میں ہم کو لکھنؤ کی زندگی کے یہ شعبے برسرعمل نظر آتے ہیں۔ لکھنؤ کے داستان گو، لکھنؤ کے عاشق ہیں۔ اس لئے جب بھی وہ کسی شہر کا ذکر کرتے ہیں، چاہے وہ اصفہان ہو یا قسطنطنیہ، سمرقند ہو یا بخارا،- یہ برائے نام اپنے نام رکھتے ہیں ورنہ سچ پوچھئے تو یہ لکھنؤ ہے جو ہر جگہ اپنی اسی شان اور آن بان سے نظر آتا ہے۔ اگر داستان گو نے جزئیات کے بیان میں دلچسپی نہ لی ہوتی یا سرسری طور پر اس شہر سے گذر جاتا تو ہمیں خیال بھی نہ ہوتا لیکن وہ تو وہاں کی ایک ایک چیز کا نام لیتا ہے۔ جب میلوں ٹھیلوں کا ذکر کرتا ہے تو لکھنؤ کے میلوں کا سماں آنکھوں کے سامنے پھر جاتا ہے۔

داستانوں کے اندر سمندر میں سے موتی نکالے گئے ہیں۔ یہ اور بات ہے کہ کبھی کبھی تو ایک آدھ ہی موتی نکلتا ہے۔

ان داستانوں میں واقعات کے بیان میں کردار نظر آتے ہیں اور کرداروں کے پس منظر میں منظر کشی نظر آتی ہے۔ یہ منظر کشی مجرد حیثیت نہیں رکھتی، جیتے جاگتے شخص ہوتے ہیں اور اگر کہیں حجر و شجر ہوں تو سمجھئے کی زندگی سے وہ بھی سرشار ہوں گے۔ اب یہ داستان گو کی قوت مشاہدہ پر مبنی ہے کہ وہ اس میں کتنی زندگی بھرتا ہے۔ یہاں بھی ہم دیکھتے ہیں کہ زندگی کا یہ مطالعہ داستان گو بڑی باریک بینی سے کرنا چاہتا ہے۔ ضلع جگت کے چکر میں وہ اس بنیادی خیال سے متعلق تمام چیزیں فراہم کر دیتا ہے۔ یہاں اگر اس کے ذخیرۂ الفاظ کی طرف دھیان جاتا ہے تو یہ بھی خیال رہتا ہے کہ یہ الفاظ جن اشیاء کے نام اور کام کو ظاہر کرتے ہیں، ان کے بارے میں بھی داستان لکھنے والے کی معلومات کتنی زیادہ ہیں۔ ظاہر ہے کہ لفظی رعایتیں ہوں، تشبیہ و استعارے ہوں، ضلع جگت ہو، ان میں داستان لکھنے والا ایک لفظ بھی اور نہیں لکھ سکتا جب تک کہ اس کا زندگی کا مشاہدہ گہرا اور وسیع نہ ہو۔

داستان لکھنے والا جب زندگی کی ڈور سے الجھتا ہے تو اس کا دماغ بھی تیزی سے کام کرتا ہے اور دل بھی۔ داستان گو ایسے موقع پر جذباتی ہو جاتا ہے وہ ایک سانس میں سب کچھ کہہ دینا چاہتا ہے کیونکہ اس کی قوت مشاہدہ بھی تو تخیل کی معاونت کر رہی ہے۔ وہ چاہے معاشرتی زندگی کی جھلکیوں کو ذرا فاصلے سے پیش کرے لیکن اس کا جذباتی انداز کوائف کو سنوار کر زیادہ گوارا اور قابل قبول بنا دیتا ہے اس لئے کہ واقعات کی وہ معنویت جو عام زندگی میں نکھر کر سامنے نہیں آسکتی داستانوں میں پیش پیش رہتی ہے۔ انسانی زندگی بڑی چمک دمک اور آن بان سے ان قصوں میں کھل کر سامنے آتی ہے اور ہم اس کی بدولت اچھائی اور بُرائی، خوبصورت اور بدصورتی، شرافت اور کمینگی، کم ظرفی اور اعلیٰ حوصلگی کو بڑے قریب سے دیکھتے اور متاثر ہوتے ہیں۔

معشوق کا سراپا اگرچہ بار بار نظر آتا ہے لیکن زندگی کی سرشاری کی بنا پر اس میں کہیں میکانکی انداز نہیں جھلکتا اور ہر بار ہم کو جسم کی آنچ اسی شدت سے محسوس ہوتی ہے۔

سچ پوچھئے تو داستان میں زندگی کی یہ پیشکش کسی ایک ادیب کے نقطۂ نظر کو نہیں پیش کرتی بلکہ اس فن کا رشتہ جہاں ملا وجہی اور عطا حسین خاں تحسین سے ہے۔ وہاں اتنا ہی میر امن، حیدر بخش حیدری اور رجب علی بیگ سرور سے ہے اور اتنا ہی محمد حسین جاہ، احمد حسین قمر اور تصدق حسین سے ہے۔ ان قصوں پر کسی ایک فرد یا ایک داستان گو کی چھاپ نہیں ہے۔ اس پر بہت سے داستان گویوں کی مہریں ہیں یا پھر یوں کہئے کہ یہ ایک مشترکہ میراث ہے۔

(ساتواں باب)

داستانوں میں مختلف اسالیب بیان

ادب کا ایک تکنیکی پہلو ہوتا ہے، جہاں بے جان الفاظ موزوں ترتیب کے ساتھ زندہ متحرک ہو جاتے ہیں۔ یہاں جملے سے لے کر پیراگراف تک اپنا فریضہ ادا کرتے ہیں۔ البتہ یہ بات ذہن میں رکھنے کی ہے کہ خیال یہاں خاموش تماشائی نہیں ہوتا۔ وہ بھی تکنیک کی اس طرح مدد کرتا ہے جس طرح تکنیک اس کے اظہار کے لئے جسم مہیا کرتی ہے۔ یہاں تکنیک لفظوں، فقروں، ترکیبوں اور جملوں کو ایک بندش دیتی ہے تاکہ وہ اچھی طرح سے معنی و مفہوم کو واضح کر دیں — لیکن یہ وضاحت میکانکی نہیں ہوتی۔ لفظوں کی بندش سے معنی اور مفہوم پیدا ہوتا ہے اور یہی اس کے آداب بن جاتے ہیں۔ ہر محفل کی نشست و برخاست ایسی ہونی چاہیے کہ کمرے میں آداب لکھ کر لٹکانے کی ضرورت نہ پڑے بلکہ آنے والا محفل کو ایک نظر دیکھ کر سمجھ لے کہ یہاں اس کے بیٹھنے کے لئے کون سی جگہ ہے اور یہاں پر بات کس طرح کی جاتی ہے۔ ادب میں لفظوں، فقروں، ترکیبوں اور جملوں کو مہذب کیا جاتا ہے۔ اس تہذیب اور اس تہذیب کے آداب کو اسلوب کہا جاتا ہے۔ لفظ اپنی جگہ خود سمجھتے ہیں، فقرے اپنی موزونیت سے واقف ہوتے ہیں اور جملے اپنے آہنگ سے آشنا ہوتے ہیں۔ اسلوب جتنا ادب کے جسم سے متعلق ہے، اتنا ہی اس کی روح سے بھی وابستہ ہے۔ یہ خیال کا لباس ہوتا ہے۔ اس لئے جب ہم کسی زبان یا اس کی کسی مخصوص ہیئت کے اسلوب کا مطالعہ کرتے ہیں تو ہمیں اس کا تاریخی تجزیہ کرنا چاہیے۔ اردو نثر کی ابتداء تصوف کے رسالوں اور داستانوں سے ہوئی۔ صوفیائے کرام کا مقصد تو یہ تھا کہ اپنے مذہبی اور متصوفانہ خیالات کو کسی طرح لوگوں تک پہنچائیں۔ ان کے سامنے اردو نثر کا کوئی ایسا نمونہ نہ تھا جسے وہ معیار کے طور پر اپنے سامنے رکھتے۔ ان کے پیش نظر ایک طرف وہ مواد تھا، جسے وہ پیش کرنا

چاہتے تھے اور دوسری طرف وہ عوام تھے، جن کی زبان بہت زیادہ ترقی یافتہ نہ تھی اور جن کے عقیدوں میں بھی کوئی استحکام نہ تھا۔ ان صوفیائے کرام کی اپنی زبان فارسی تھی، اس لئے انہوں نے فارسی نثری روایت سے استفادہ کیا۔ فارسی نثر کی یہ روایت یہاں آ کر ''است'' و ''بود'' کی تبدیلی قبول کر چکی تھی مگر یہ روایت، خط و کتابت، تقریظ اور دیباچے کی زبان تو بن سکتی تھی لیکن وہ داستان کی زبان کیوں کر ہو سکتی تھی کیونکہ داستانوں کے لئے روانی، چاشنی اور ایک قسم کی سلاست کی ضرورت تھی۔ چنانچہ داستانوں کی نثر نے ایک دوسرا اسلوب اختیار کیا، جس میں روانی بھی ہو، چاشنی بھی ہو اور جو عوام پسند ہونے کے لئے آسانی سے سمجھ میں آ جائے۔ جو آسان ہو تو ہو لیکن بہت عام بھی نہ ہو۔

اسلوب کا تعلق معاشرے سے ہوتا ہے اور معاشرہ ہر قسم کے افراد کا مجموعہ ہوتا ہے۔ اس لئے اسلوب کا تعلق ان افراد کے سماجی پس منظر سے بھی ہوتا ہے اور ہم اس سے اسی وقت لطف اندوز ہو سکتے ہیں جب کہ وہ افراد اپنے طبقے اور ماحول سے ہوں۔ اس لئے داستانوں کا اسلوب براہ راست فارسی سے بہت متاثر نہ ہو سکا۔ داستانوں کا میدان بے حد وسیع تھا اتنا وسیع جتنا کہ انسانی تخیل۔ اس لئے زبان و بیان میں لازمی طور پر وسعت پیدا ہوئی اور اس کے ساتھ ہی تخیل کی شدید رنگ آمیزی اور جذباتیت کو بھی جگہ ملی۔ داستان گو کو سننے اور پڑھنے والے، ان کی حوصلہ افزائی اور سرپرستی کرنے والے چونکہ امرا کے طبقے سے تعلق رکھتے تھے، جو آن بان کے قائل تھے، ظاہری شان شوکت پر دم دیتے تھے۔ اس لئے داستان نے پرشکوہ الفاظ، لفظی موشگافیوں کا سہارا لیا۔ تعیش کی فراوانی نے انسان کو جذباتی طور پر بے قابو کر دیا تھا۔ اس لئے بیان میں جذباتیت نے بھی اپنی جگہ پیدا کر لی اور یہ جذباتیت اسے شہوانیت اور جنسی تلذذ کی طرف لے گئی۔ شاعری میں جرأت کی غزلیات اور رنگین کی ریختی نے فروغ پایا اور نثر میں ایک طرف یہ لذت جنسی میلانات کے بیان میں لے گئی اور دوسری طرف بیگماتی زبان و محاورے نثر میں شامل ہو گئے۔ عورتیں پردے میں رہتی تھیں، مردوں سے ان کا میل جول کم تھا، ان کی زبان اور محاورے بن گئے۔ وہ باتوں کو بھی پردوں میں کہنے کی عادی ہو گئیں۔ انہوں نے محاوروں اور امثال کو اپنا ذریعۂ اظہار بنایا اور جب عورتوں کی باتیں داستان گو اپنی زبان میں کرتے تو سننے والے تصور سے ہی جنسی

لذت حاصل کرتے۔ ایک طرف گھٹن تھی اور دوسری طرف خارجی زندگی میں عیاشی فروغ پارہی تھی۔ ادب میں ان دونوں کا بڑا خوبصورت امتزاج ہوا اور نثر کے سینے میں انسان کا دل دھڑکنے لگا۔ معاشرے میں یہ زوال سیاسی مزاج نے اور تیز کردیا۔ سیاسی شکست کی پناہ گاہ خود فریبی بن گئی۔

داستانوں نے فرار کے دروازے کھول دیے۔ عظمت پارینہ کے قصے، فرضی فتح وکامرانی کی باتیں، پرشکوہ طرز ادا کا مطالبہ کرنے لگیں، رنگینی بیان میں لذت دینے لگیں، لفظوں کی بازیگری ان کا روزمرہ ہوگیا۔ زبان کی کوئی باقاعدہ روایت نہ تھی اس لئے مجلسی آداب نے زبان کی روایت بنانے میں سہارا دیا۔ شاعری پہلے سے موجود تھی اس کے پاس اوزان اور قوافی تھے، اس نے ان سے ہی خاطر مدارات کی۔ مصنوعی شان وشوکت زندگی کے ہر شعبے میں داخل ہوگئی اس نے صنعتوں کے دروازے کھول دیے اور لفظی ومعنوی صنائع شعروادب میں تیزی سے آئے۔ نثر بہر حال ادب کا ایک شعبہ ہے، اسے بھی ادب بننا ہے، اس نے شاعری کے زیوروں سے اپنے بدن کو سجانے کی کوشش کی۔ رقص وسرود کی محفلیں گرم تھیں۔ اس نثر نے ان سے ترنم مستعار لیا اور جب خیال پیدا ہوا کہ کہیں یہ انداز محض عوامی ہوکر نہ رہ جائے تو بیان میں کہیں کہیں عربی وفارسی الفاظ کی دیواریں کھڑی کرنے کی کوشش کی گئی۔ اس کی بناء پر وہ اپنی علمیت کا رعب بھی دکھا سکتے تھے۔ یہ انداز نچلے طبقے کو بھی مرغوب تھا کیونکہ حکمران طبقے کا تتبع کرنا، ان کے لئے باعث فخر تھا۔ ان کی عورتیں بے پردہ تھیں، انھیں اپنے حسن کا مظاہرہ کرنے کو موقع تھا اور جہاں موقع ملتا ان کی قبول صورت عورتیں نوابوں اور امیروں کے محل میں داخل ہوجائیں۔ نجم الغنی لکھتے ہیں:

> ''بادشاہ نے ایک عیش محل مقرر کیا تھا جن میں سیکڑوں عورتیں جمع ہوگئیں تھی، ان میں سے ایک بھنگن بھی تھی، جن کا خطاب صاحبہ محل تھا۔ رذیل قوم کی اور بہت سی عورتیں اسی محل میں داخل اور صاحب خطاب تھیں''[1]

اس تہذیب اور زندگی نے داستانوں کے خزانے کو مالا مال کیا۔ یہاں تنوع پیدا

---

[1] تاریخ اودھ، نجم الغنی، جلد چہارم، ص ۲۷۰

ہوا، رنگ برنگ کی تصویریں سامنے آئیں۔ جن کے اظہار کے لئے زبان کے ہموار یکساں ہونے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ اس لئے ان داستانوں میں زبان و بیان کے طرح طرح کے نمونے سامنے آئے جو آگے چل کر غیر شعوری طور پر اردو نثر کے مختلف اسالیب کے لئے بنیادی نمونے بن گئے۔ ان میں سلیس و سادہ زبان کے نمونے بھی فراوانی سے ملتے ہیں اور دقیق و رنگین انداز بیان کی بھی افراط ہے۔ ایسی داستانیں بھی ہیں جن میں ہندستانیت کا لسانی اثر اتنا حاوی ہے کہ عربی و فارسی کا ایک لفظ بھی ان میں داخل نہ ہو سکا جیسے انشا کی رانی کیتکی کی کہانی ـــــ اور دوسری طرف فارسی اور عربی کے الفاظ سے مملو عبارت جو جا بجا نو طرز مرصع، فسانۂ عجائب اور سرور سخن میں ملتی ہے۔

مقفیٰ اور مسجع نثر کی روایت دکن میں ملا وجہی کی ''سب رس'' میں فراوانی سے ملتی ہے۔ نثر میں قافیہ پیمائی، جملوں کی دلکش بناوٹ، معانی و بیان کا لحاظ، جملوں کے استعمال میں رعایات لفظی و معنوی نے جگہ پائی۔ انگریزی حکومت اپنے انگریز افسروں کو اردو پڑھانا چاہتے تھے۔ ظاہر ہے کہ اس کام کے لئے 'نو طرز مرصع' کی عبارت موزوں نہ تھی۔ ڈاکٹر جان گلکرسٹ باغ و بہار کے مقدمے میں لکھتے ہیں:

> ''اردو میں اس کا ترجمہ سب سے پہلے میر حسین عطا خاں تحسین نے کیا اور اس کا نام نو طرز مرصع رکھا لیکن اردو زبان کے معیاری نمونے کی حیثیت سے ان کا یہ ترجمہ ناقص قرار پایا، کیونکہ اس میں عربی فارسی کے فقروں کی بہتات ہے۔ اس نقص کو دور کرنے کے لئے میر امن عالم فاضل دلی والے نے، جو کہ فورٹ ولیم کالج سے وابستہ ہیں، عطا خاں تحسین کے ترجمے سے یہ نیا اسلوب نکالا''[1]

چنانچہ اسی خیال کے پیش نظر جان گلکرسٹ نے فورٹ ولیم کالج کے تحت میر امن، حیدر بخش، نہال چند لاہوری اور دوسری نثر نگاروں کی خدمات حاصل کیں لیکن زبان کو موثر بنانے کے لئے انھیں بھی کہیں کہیں قافیوں اور زیادہ تر محاوروں کا سہارا لینا پڑا۔ ہندی کے

---

[1] ترجمہ مقدمہ ڈاکٹر جان گلکرسٹ، اقتباس از باغ و بہار ایک تجزیہ، ڈاکٹر وحید قریشی، ص ۳۳

عام الفاظ کو ترجیح اگر سرکاری مصلحت سے بھی دی گئی تو بھی مستعمل فارسی الفاظ سے ان کا جوڑ لوگوں کو خوب بھایا کیونکہ یہ بول چال سے زیادہ قریب تھا۔ نوطرز مرصع کا اسلوب آگے چل کر ''فسانۂ عجائب'' کی ترقی یافتہ شکل میں نمودار ہوتا ہے، اور ایسا بھی نہیں کہ یہ طرز مرغوب نہ ہو ورنہ کوئی وجہ نہ تھی کہ سرور تیس چالیس سال بعد اس کے مسالے کو اپنی عبارت میں استعمال کرتے۔ تحسین لکھتے ہیں:

''بیچ سرزمین، فردوس آئین، ولایت روم، کے ایک بادشاہ تھا، سلیمان قدر، فریدوں فر، جہاں باں، دین پرور، رعیت نواز، عدالت گستر، بجا آرندۂ حاجات بستہ کاراں، بخشندۂ مرادات امیدواران، فرخندہ سیر نام کہ اشعۂ شوراقِ فضل ربانی، اور سعشۂ بوراق فیض سبحانی کا ہمیشہ او پر لوح پیشانی اس کے لمعانِ نور افشاں رہا'' ۱

اب میر امن کی عبارت ملاحظہ فرمایئے:-

''روم کے ملک میں کوئی شہنشاہ تھا کہ نوشیرواں کی سی عدالت اور حاتم کی سی سخاوت اس کی ذات میں تھی۔ نام اس کا آزاد بخت، اور شہر قسطنطنیہ (جس کو استنبول کہتے ہیں) اس کا پایۂ تخت تھا'' ۲

نہال چند لاہوری 'مذہب عشق' میں لکھتے ہیں:

''تاج الملوک نے یہ سن کر کہا کہ کس سبب سے اس نے درگاہ عالی کو چھوڑا اور در دولت سے منہ موڑا'' ۳

مقفّٰی عبارت کے ساتھ ساتھ مسجع عبارتوں کے نمونے بھی ملتے ہیں اور ہم ان کی بدولت لفظوں کی معنویت کے ساتھ ساتھ ان کے ظاہری حسن سے بھی لطف اندوز ہوتے ہیں۔

مسجع عبارت سے مراد وہ نثر ہے جس کے فقروں کے الفاظ میں برابر اور حروف آخر میں موافق ہوں۔ جیسے مذہب عشق میں:

---

۱ نوطرز مرصع، مرتبہ ڈاکٹر نورالحسن ہاشمی، ہندستانی اکیڈمی، الہ آباد، ص ۶۵

۲ باغ و بہار، مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ دہلی، ص ۱۶

۳ مذہب عشق، نہال چند لاہوری، مجلس ترقی [illegible]

''اگر حکم ہوتو چند روز کے واسطے ہم جنسوں کی صحبت میں جاؤں اوران کے آبِ وصال سے اس آگ کو بجھاؤں۔''[۱]

باوجودیکہ اردو میں تصنیف وتالیف کا سلسلہ شروع ہوگیا تھا، لیکن اردو کا نام پھر بھی ریختہ تھا۔ گڑی پڑی چیز - ۱۸۵۰ سے پہلے، غالب تک فارسی میں خط لکھتے تھے البتہ رجب علی بیگ سرور نے چند خطوط ضرور اپنے بیٹے کے نام اردو میں لکھے، لیکن اس کی زبان بھی تقریباً وہی تھی جو فسانہ عجائب کی تھی۔ ''انشائے سرور'' میں اردو کے ان خطوط کے پہلو بہ پہلو فارسی کے خطوط ملتے ہیں۔ گویا اردو کے یہ خطوط بحالت مجبوری اور شاید شرمندگی کے ساتھ لکھے اور وہاں بھی یہ کوشش کی کہ عبارت کی رنگینی میں فرق نہ آئے۔ پروفیسر رشید احمد صدیقی ان خطوط کے بارے میں لکھتے ہیں:

''ستم تو یہ ہے کہ ایک جگہ تشدد اور پریشانی کے موقع پر اظہار معذرت کرتے ہیں کہ کوئی چست اور مزیدار فقرہ نہ لکھ پائے۔''[۲]

حیدر بخش حیدری نے ۱۸۰۲ میں ''آرائش محفل'' اور ''توتا کہانی'' لکھی۔ باوجودیکہ بول چال کی زبان کی طرف دھیان دیا، لیکن فارسی تراکیب، فارسی محاورے اور روزمرہ کا اثر جھلکتا ہے۔ یہ کچھ اس لئے بھی کہ فارسی سے ترجمہ کی گئی تھی، اس لئے فارسی زبان وبیان کا ہونا فطری تھا۔ لیکن فارسی کے الفاظ اردو کے ساتھ کھپ گئے ہیں۔ انہوں نے فارسی کے وہ محاورے اردو میں داخل کئے جو اردو سے میل کھاتے تھے اور اردو جاننے والے ان سے بھی مانوس تھے۔ جیسے ''آخر اس نے اسی کو اپنے گھر کا مالک کیا اور بادشاہ کے سپرد کر کے آپ ملکِ عدم کا راستہ پکڑا'' — یا — ''بعد ایک مدت کے آفتیں کھینچیں اور مصیبتیں اٹھاتا اس شہر میں جا پہنچا۔''

اس کی بے شمار مثالیں ان کتابوں سے دی جاسکتی ہیں۔ اس کے ساتھ ہی ساتھ ہندی کے الفاظ بھی بڑی تیزی سے استعمال کئے جانے لگے اور ان کتابوں میں جا بجا ملتے

۱۔ مذہب عشق، نہال چند لاہوری، مجلس ترقی ادب، لاہور، ص ۱۵۲

۲۔ کچھ فسانہ عجائب کے بارے میں، پروفیسر رشید احمد صدیقی، مطبوعہ نقوش، لاہور، شمارہ اکتوبر ۳۵ء، ص ۲۰۱

ہیں — باغ و بہار، آرائش محفل، توتا کہانی — اور یہاں تک کہ ''فسانہ عجائب'' میں ایسے الفاظ نظر آتے ہیں ۔ مندرجہ ذیل الفاظ مذکورہ بالا کتابوں میں بے تکلفی سے استعمال ہوئے ہیں —

پوتھی بچارو (سوچو) چرج چرتر جٹا دھاری جل تھل وغیرہ وغیرہ۔

یہی زمانہ تھا جب محاورات بول چال کا حصہ بن رہے تھے۔ ان داستانوں نے اردو کے نثری اسلوب میں محاورات کو بھی جگہ دی۔ گویا ایک قسم کا محاوراتی اسلوب سامنے آیا۔ ان محاوروں کے کھپانے کی گنجائش داستانوں سے بہتر اور کہاں ہوسکتی تھی۔ تصوف کے رسائل میں ان کی کوئی کھپت نہ تھی، علمی کتابوں میں ان کے لئے کوئی جگہ نہ تھی، قرآن کے ترجمے اور مذہبی تصانیف میں یہ استعمال نہ ہوسکتے تھے۔ داستان گویوں نے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ بلاشرکت غیرے ان پر قبضہ کرلیا۔ انہوں نے ان داستانوں میں بڑے بڑے کام لئے اور اتنے بڑے پیمانے پر استعمال کیا کہ اردو زبان میں یہ محاورے داستانوں کے توسط سے عوامی خراد پر چڑھے اور انہوں نے قبول عام کی سند حاصل کی۔ یہ بھی ہوا کہ دہلی کے زیر اثر جو داستانیں لکھی گئیں، ان میں دہلی کے محاورے اور لکھنؤ کے زیر اثر جو داستانیں لکھی گئیں، ان میں لکھنؤ کے محاورے استعمال ہوئے۔ ماحول اور تاریخی تغیرات کی بنا پر دونوں کے یہاں فرق ہونا لازمی تھا۔ ضرب الامثال نے زبان میں چاشنی پیدا کردی۔ چونکہ داستانوں میں عورتیں بھی تھیں، ان کو بھی بات چیت کے مواقع حاصل تھے۔ لہذا امثال کا استعمال خوب کثرت سے ہوا۔ ''فسانۂ عجائب'' پر زبان کے بوجھل بنانے کا خاصا بڑا الزام ہے لیکن فسانہ عجائب نے زبان کو محدود نہیں کیا بلکہ وسیع کیا اور ایک ایسے نثری اسلوب کو فروغ دیا جس کی بدولت ہم لکھنؤ کی تہذیب کو اور قریب سے دیکھتے ہیں۔ یہ محاورے اور ضرب الامثال کبھی فارسی کے مرہون منت تو کبھی خالصاً یہیں کے پیداوار معلوم ہوتے ہیں ---- جیسے:

دودھ کا جلا چھاچھ کو بھی پھونک پھونک پیتا ہے — داہنی آنکھ کا پھڑکنا — سوکھ کے کانٹا ہونا — ندیا تو گھبراتی کیوں ہے۔ بندی پاؤں ہی نہ دھریگی — (طلسم ہوش ربا) غصے کی جھانجھ نکالنا — گونگے کا سپنا (کنایہ) — مٹی کو

چھوتا سونا ہاتھ آتا — موم کی ناک ہونا۔ (کنایہ) نہ چولھے میں آگ نہ گھڑے میں پانی — نشہ ہرن کرنا — ہونٹ چاٹتے رہنا — ہندی کی چندی کرنا — کفِ افسوس ملنا — کھیلی کھائی — اے میاں واسطہ سامری جمشید کا، اب عیاروں سے مقابلہ نہ کرنا، میری ناک نہ کٹوانا — وغیرہ وغیرہ۔

داستانوں میں کنایہ کے استعمال نے بڑی اچھی فضا پیدا کی۔ خاص طور پر جہاں جنسی مسائل کا ذکر کیا ہے، وہاں کنایہ سے کام لیا گیا ہے۔ بات بھی کہی گئی ہے اور ڈھکی چھپی بھی رہی ہے۔ کہیں استعاروں سے مدد لی گئی ہے اور اس موقع پر داستان گو اپنے سننے والوں سے داد حاصل کرتے تھے۔ داستان امیر حمزہ میں معشوق و نازنین کے سراپا کے بیان میں بارہا ایسے مواقع آئے ہیں کہ زبان کا پردہ ڈال کر داستان گو نے ایک خاص قسم کا لطف پیدا کر دیا ہے۔ آج عصمت کے افسانوں کی زبان میں طلسم ہوش ربا کے محاورے اور امثال اپنا کام کرتے ہیں۔ اگر یہ داستانیں نہ ہوتیں تو شاید اردو افسانے کی زبان بہت کچھ مختلف ہوتی۔

جہاں ان داستانوں میں ہم کو مقفیٰ، مسجع عبارت ملتی ہے، محاورات، ضرب الامثال، اور کنایہ ملتے ہیں، وہاں روزمرہ کی نثر بھی ملتی ہے، جس میں بے ساختگی بھی ہوتی ہے اور نگینی بھی۔ یا پھر ایسی سادگی کہ اس میں بقول غالب "تقریر کی لذت" ہے اس میں آمد بھی ہے اور کہیں کہیں تو یہ انداز ہے کہ سادگی و پرکاری تو ہے ہی لیکن مصنف نے ان میں لفظی رعایتوں کا جال بھی بچھا دیا ہے جن کو سمجھنے میں زیادہ دقت نہیں ہوتی۔ رعایت لفظی اور محاوروں کی سادگی دیکھئے کہ تحریر پر تکلف بھی ہے اور رواں اور شگفتہ بھی کہ بے تکلف انداز معلوم ہوتا ہے:

"ایک طرف تنبولی، سرخ روئی سے رمز و کنایہ کرتے، بولی ٹھولی میں چباچبا کر ہر دم یہ دم بھرتے، مگھٹی کا منھ کالا، مہوا گرد کر ڈالا، عبیر ہے نہ گلال، ادھی میں مکھڑا لال ہے۔ گلیوں میں گجر دم آواز آتی ہے۔ شیر مال ہے گھی اور دودھ کی۔ مفلس کا دل اچاٹ ہے، ٹکوں کی چاٹ ہے۔"[1]

---

[1] فسانہ عجائب، سنگم پبلیشرز، الہ آباد، ص ۱۰۷

رجب علی بیگ نے تو ایک ایسا انداز بیان اختیار کیا ہے کہ ایک نیا اسلوب پیدا ہوتا ہے جہاں ایسا معلوم ہوتا ہے کہ نثر میں نظم کے آداب برتے جاتے ہیں۔

''غرض جوں جوں شہزادے کی مفارقت بڑھتی جاتی تھی، ملکہ صدمہ ہجر سے ووں ووں گھٹتی تھی، بدر سا چہرہ ہلال ہوا، تپ و جدائی سے عجب حال معلوم ہوا، کبھی کہتی تھی وائے ناکامی اگر دل کا حال کہوں، شرم آتی ہے، جو چپ رہوں جا ن جاتی ہے۔ یہ سب کہتے ہوں گے کہ ملکہ کو غیرت نہیں آتی، راہ چلتوں سے بیٹھے بٹھائے دل لگاتی ہے۔ آپ روتی ہمیں رلاتی ہے، ان کو سمجھانے والے کو کہاں سے لاؤں، جسے دل کا حال سناؤں، زیست اسی میں ہے جو مر جاؤں اب کون آنسو پونچھ رونے کو منع کرے گا، کون میرے دل گرم پر آہ سرد بھرے گا، پیار سے چھاتی پر دھرے گا۔''[1]

یہاں نثر میں سادگی بھی ہے اور رنگینی ولطافت بھی، زبان کی چاشنی بھی ہے۔ عبارت مقفیٰ و مسجع ہے۔ نثر میں شاعری کا لطف ہے۔ یہ انداز بیان جذبات کے اظہار کے لئے کتنا پر لطف معلوم ہوتا ہے۔ اردو کی جدید نثر نے اس سے کتنی خوشہ چینی کی ہے اس کا اندازہ ان لوگوں کو ہی ہوسکتا ہے جو زبان کی لطافتوں اور نزاکتوں سے واقف ہوتے ہیں۔

لکھنؤ کے ایک بزرگ خواجہ شمس الدین احمد لکھتے ہیں:

''فسانہ عجائب میں گھر گھر پڑھا جاتا ہے اور عورتیں اپنے بچوں کو کہانی کے طور پر سنایا کرتی ہیں اور بار بار پڑھنے سے اس کے جملے اور فقرے زبان پر چڑھ جاتے ہیں''[2]

ڈاکٹر نیر مسعود کی رائے صحیح ہے کہ ''فسانہ عجائب کے ظہور نے مواد کے ساتھ ہیئت اور معنی کے ساتھ بیان کے تعلق کی بحث کا آغاز کر دیا''[3] اور یقیناً اس بحث کا اردو کی نثر پر خاطر خواہ اثر پڑا۔

---

[1] فسانہ عجائب، سنگم پبلیشرز، الہ آباد، ص ۱۰۷

[2] مضمون فسانہ عجائب پر ایک نظر، مطبوعہ زمانہ، کانپور، شمارہ اپریل ۱۹۴۲ء

[3] رجب علی بیگ

یہ تو خیر سرور کی بات ہے لیکن دوسرے داستان گویوں کا معاملہ بھی یہی ہے کہ وہ جس طرف قدم بڑھاتے وہاں نئی شان پیدا کر دیتے۔ یہ انداز داستان گویوں نے لکھنؤ کی محفلوں سے لیا تھا جہاں روزمرہ کی بات چیت میں بھی تصنع کو دخل ہو گیا تھا۔ نچلے طبقے کے لوگوں کی بات چیت میں بھی یہ تمام ظاہری محاسن جگہ لے چکے تھے۔ شرر لکھتے ہیں:

> ایک کبڑیا چوک میں پونڈے بیچ رہا تھا، صدا یہ تھی کہ: ارے بھئی یہ کنکوے کون لوٹے گا۔'' کیا اس سے بھی زیادہ باندق کوئی استعارہ اور ہو سکتا ہے؟ نہ پونڈے کا نام لیا، نہ لگے گا جس سے کنکوے سے لوٹے جاتے اور پھر اتنا کہہ کر کہ کنکوے لوٹے گا یہ بتا دیا کہ یہ پونڈے لگوں کے برابر ہیں، جن سے کنکوے لوٹے جاتے ہیں اور پھر اس سے زیادہ مناسب اور بازاری لوگوں کے مذاق کی کوئی تشبیہ نہیں ہو سکتی۔ اسی طرح صدہا ہزارہا مثالیں، جو یہاں کی صحبتوں میں اٹھتے بیٹھتے ہر وقت سنی جاتی ہیں۔'' [1]

اب یہی دیکھئے کہ ضلع جگت کا رواج عام صحبتوں میں اتنا بڑھ گیا کہ محفلوں میں بیٹھ کر دیر تک لوگ ایک ہی ضلع میں گفتگو کرتے تھے۔ ضلع جگت اس شاعرانہ رعایت حُسن نے عوام کی بات چیت اور مذاق گفتگو میں خاص رنگ پیدا کر دیا۔ ضلع میں کوشش اس امر کی ہوتی ہے کہ جس چیز کا تذکرہ آ جائے اس کے متعلقات کسی نہ کسی پہلو سے باتوں میں لائے جائیں۔ شرر کہتے ہیں کہ ''لکھنؤ کے آزاد فقیر جو ایک خاص وضع رکھتے تھے ضلع بولنے میں باکمال مانے جاتے تھے۔''

داستان گویوں نے اس میں بھی کمال حاصل کیا۔ یہ نثر کا ایک زیور سمجھا جانے لگا اس فن میں ممتاز داستان گو مرزا رجب علی بیگ سرور لکھنوی کے ایک شاگرد مرزا شیون لکھنوی نے اپنی کتاب 'طلسم حیرت' میں کمال کیا ہے۔ تقریباً پوری کتاب ضلع جگت میں ہے۔ چند سطریں بھی ایسی نہیں ملتیں جن میں ایہام نہ ہو۔

---

[1] گذشتہ لکھنؤ، مرتبہ رشید حسن خاں، مکتبہ جامعہ لمٹیڈ، نئی دہلی، ص ۱۵۰

کپڑے کا ضلع:

اس مارکین پرور کی جعلی باتوں اور چھینٹوں سے میں نے جان جنجال میں پھنسائی۔ تجھ سے جامہ زیب کی اس گاڑھے دکھ میں یاد آئی۔ کف افسوس مل مل پچھتائی۔ص، خاطر سے امید کو دھوتر چشم کر دل پر بار غم رکھ کر قبائے تسلیم تن زیب کی۔ جب دی اجازت قتل، حاکم نے مجھ ناشکیب کی۔ طول مختصر خوبئ اختر سے اتنے میں آپ کا گذر بجاسوئے شورو شین ہوا، تین سکھ دل کو چین ہوا، خاصہ وصل فی مابین ہوا، کفن کھسوٹ تھان کے بڑے جوادھی پر ایمان دیں۔ گزی بھر کپڑے پر باپ کا کفن چھین لیں، زرخطیر پا کر پیش خود بے کلنک لاٹ۔ یہاں آب رواں چشم گریاں شبنم نمط جم گیا۔ صرف حسرت امید دیدار کی شربتی ہی سے دل تشنہ تھم گیا۔"[1]

"طلسم ہوش ربا" میں محمد حسین جاہ مختلف پیشے کے لوگوں کے بارے میں ان کی بات چیت لکھتے ہیں۔ ان میں جو ضلع ہے وہ ان کے اپنے پیشے کی مناسبت سے ہے۔

"درزی مخاطب ہو کر بولا۔ خلیفہ اب ہم نے بھی ایسی کتر بیوت لگائی کہ کچھ دنوں میں قطع ہی اور ہو جائے گی۔"

نائی قہقہہ مار کر ہنسا "واہ یار لانا ہاتھ، اب کیا پوچھتا ہے مگر یار، کہیں ایسا نہ کرنا، جو سر منڈاتے ہی اولے پڑیں۔ بھئی اور کسی سے ذکر نہ کرنا۔"

باورچی نے بھی اپنے اڑھائی چاول گلائے کہ "میاں! تم بھی صاحب قسمت ہو۔ وہاں اپنا ہانڈی میں ساجھا کیا کہ جہاں فرشتے کی دال نہ گلی تھی۔ اب کیا ہے بڑھ بڑھ کے ہتھے مارو۔ پانچوں گھی میں، سر تمہارا کڑھائی میں۔"

فراش بولا کہ ارے میاں چار دن کی چاندنی اور پھر اندھیرا پاکھ۔ ابھی تو وہ

---

[1] طلسم حیرت، مرزا شیون لکھنوی، مطبوعہ مطبع نامی نولکشور، لکھنؤ، ص ۹۷

ان کی ایسی مطیع ہوگی کہ یہ سامنے بچھ جائے گی۔ انھیں یہ چاہیے کہ فرش نہ ہوجائیں اس پر چھائے رہیں۔ جب تو وہ قناعت کرے گی، نہیں تو اور کسی کوتا کے گی۔ پردہ میں زردہ لگانا انھیں بیسواؤں کا کام ہے۔''[۱]

شعریت پیدا کرنے کے لئے الفاظ کے تلازمے استعمال کئے گئے۔ انہوں نے نہ صرف ہمارے نثری اسلوب کو متاثر کیا بلکہ شعروشاعری پر بھی اس کا اثر پڑا۔ غدر ۱۸۵۷ء کے بعد جو اسالیب نثر میں وجود میں آئے، داستانوں کا عمیق مطالعہ کرنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ انھیں داستانوں نے پہلے سے ہی اپنے دامن میں سمیٹے رکھا تھا۔ بیگماتی زبان جسے شعروشاعری میں ریختی کا نام دیا گیا، داستانوں میں کثرت سے استعمال ہوئی۔ علی الخصوص ان داستانوں میں لکھی گئیں، جیسے فسانہ عجائب، سروش سخن، طلسم ہوش ربا وغیرہ۔

طلسم ہوش ربا تو بقول عزیز احمد ''دراصل عورتوں کی داستان ہے۔''[۲] مردوں اور عورتوں کے محاورے اور لہجے میں تھوڑا بہت فرق تو خیر ہر زبان میں ہی ہوتا ہے لیکن اردو میں ذرا زیادہ ہوا اس لئے کہ یہاں پردے کی رسم تھی، عورتیں مردوں کے سامنے نہ آتی تھیں، آپ میں زیادہ باتیں کرتی تھیں اس لئے ان کے روزمرہ اور محاورے الگ الگ ہوگئے۔ شاعری میں تو یہ ریختی کہلائی تھی وہاں اس کی وہ رسوائی ہوئی کہ یہ صنف اپنے بچپن میں ہی ختم ہوگئی۔ لیکن نثر میں اس زبان نے خاصی ترقی کی۔ اردو افسانہ نگاروں نے اور خاص طور پر خواتین افسانہ نگاروں نے بیگماتی زبان ومحاورے سے اپنے افسانوں اور ناولوں کو مالا مال کردیا۔ سرشار نے فسانہ آزاد کے خزانے سے کتنے ہیرے جواہرات اسی طرح نکال لئے۔ ان کے کرداروں کی زبان میں اور طلسم ہوش ربا کی عیار بچیوں کی زبان میں غیر معمولی مماثلت ہے۔ داستانوں میں اس بات کا بھی لحاظ رکھا گیا ہے کہ نچلے طبقے کی عورتوں کی بولی صاف طور پر ان کی طبقاتی غمازی کرتی ہے جیسے:

کلوارنی نے کہا۔ دور ہو بھڑوے تو کیا میری حقیقت کھولے گا۔ پہلے اپنی

---

۱ طلسم ہوش ربا، جلد دوم، محمد حسین جاہ، ص ۲۲۶

۲ مقدمہ انتخاب طلسم ہوش ربا، از عزیز احمد، ص ۱۱

بہنیاں کی تو خبر لے، جو لونڈوں پر جان دیتی ہے۔ لونڈے اسے گھیرے گھیرے پھرتے ہیں۔ ابھی پرسوں کا ذکر ہے کہ سلارو، مدارو کبڑے کا لڑکا تیرے سامنے اس کو درپنی دے گیا، اور وہ اس سے ہنسا کی، موئے جھڈو! تو بیٹھا دیکھا کیا اتنا بھی نہ کہا کہ تو کیا کرتی ہے اور آگے کیا کہوں، جس کا پاپ اس کا پاپ لیکن کورے بننے اور پارسائی بگھارنے سے جان جل گئی۔ اسی سبب سے اتنا منھ سے بھی نکالا نہیں مجھے کیا مطلب کہ میں کہوں کہ مولا سنار سے تین پیٹ رکھوائے اور گروائے۔''

جب ملکہ کے منگیتر کا باپ ''ظالم جادو'' حنظل (ملکہ کی ماں) سے کہتا ہے:

''بیٹی تمہارے نوجوان گلی گلی ماری پھرتی ہے اور تم شادی نہیں کرتیں۔ آج ہاں نہیں کا مجھے جواب دو۔''

حنظل یہ تقریر سن کر سمجھی کہ اس کو شاید ملکہ کی آوارگی کی خبر ہوگئی، پس تڑق کر بولی ''جو کوئی اس کو بد کہتا ہے وہ جھک مارتا ہے۔ بچی میری سیدھی بات تو کرنا جانتی نہیں وہ نگوڑی آشنائی کیا جانے اور سنو صاحب جو تمہیں شادی کرنا ہے تو وہ خرابوں کی خراب ہے۔ گون ہو تو کرو، نہیں میں گلے تو لگاتی نہیں، کچھ مچھلیاں تو ہیں نہیں جو سڑی جاتی ہیں۔ جب تم لوگوں نے میری دہلیز کی خاک لے ڈالی تب میں نے منگنی کی۔ اور اب یہ باتیں ہیں مگر اب بھی بندی کو کچھ ایسی پرواہ نہیں۔ یہ سمجھنا کہ میری بیٹی کو کوئی نہ پوچھے گا اور نہ پوچھے تو بلا سے نہ پوچھے، اس کو کس بات کی کمی ہے۔ یہ کہہ کر کوسنا شروع کیا کہ یا سامری! جس طرح میری بچی کو لوگوں نے بدنام کیا ہے ان کی کنواریوں کے آگے آئے۔ ان کی بھی بڑی یوں ہی بکھانی جائیں۔''[۲]

اور جب ملکہ لشکر اسلام میں قاسم کے ساتھ پکڑی جاتی ہے تو پاس ناموس کی بنا پر

---

۱ طلسم ہوش ربا، جلد چہارم، ص ۲۱۲

۲ طلسم ہوش ربا، جلد اول، محمد حسین جاہ، ص ۶۵۳

خاندانی ماں کا جلال دیکھئے:۔

''اے مردار جوتو پرائے گھر کی نہ ہوتی اور میرا اختیار ہوتا تو پیسے پر رکھ کر بوٹیاں کاٹتی اور چیل کووں کو کھلاتی''۔[۱]

بیگماتی زبان کی یہ چاشنی مرزا رجب علی بیگ سرورؔ کے یہاں ذرا مختلف ہے۔ اس میں طلسم ہوش ربا والی چاشنی تو نہیں لیکن اردو ادب نے اس سے بھی خوشہ چینی کی ہے اور جدید اردو نثر میں ان بنیادوں کا پتہ تو چلتا ہی ہے۔ مندرجہ ذیل عبارت سے اس کا اندازہ ہوسکتا ہے۔

انجمن آرا نے جواب نہ دیا، سرزانوں پر رکھ لیا، لیکن وہ جو امیرزادیاں، اس کی ہم نشین جلیسیں تھیں، جن سے اس بات کے روز مشورے رہتے تھے، بولیں ہے ہے! لوگو! تمہیں کیا ہوا ہے، آتو جی صاحب، بے ادبی معاف آپ نے چونڈا دھوپ میں سفید کیا ہے۔ خیر ہے صاحبو، دلہن سے صاف صاف کہلوانا چاہتی ہو، دنیا کی شرم وحیا نگوڑی کیا اڑ گئی، اتنا تو سمجھو، بھلا ماں باپ کا فرمان کس نے ٹالا ہے جو یہ نہ مانیں گی، الخاموشی نیم رضا۔ بوڑھے بڑے کے روبرو اور کیا کہنا۔''[۲]

یہ داستان گو بیانیہ نثر میں حسن پیدا کرتے ہیں اور منظر نگاری کیا کرتے ہیں گویا سماں باندھ دیتے ہیں۔ ادب میں منظر کے بیان کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔ داستان میں اس کی کمی نہیں۔ احمد حسین قمرؔ منظر پیش کرتے ہیں:

''دہنی طرف کو دور تک دیہات کے باغ دکھائی دیتے امریوں میں جھولے پڑے، کوئلیں بولتیں، پپیہے شور کرتے، مورکوک رہے، سامنے جنگل میں جھیلیں پُر آپ تالاب بہ لب، چرگرداب مارتے ہوئے، کنول کھلے ہوئے، سنگھاڑوں کی بیلیں پڑی، کوکا بیلی کو کنار بھولا ہو، طاہر کو ہر طرف غول

---

۱ طلسم ہوش ربا، جلد اول، محمد حسین جاہ، ص ۶۵۷

۲ فسانہ عجائب، ص ۱۹۶

کے غول اڑتے ، کھیتوں میں گرتے ،ایک سمت کو کھیت دھانوں کے سرسبز لہلہے ، برابر بانس واڑی اور ببولوں اور تھوہڑ کا پشتہ دیا ہوا ڈھیکلی چلتی ، کسان سینچائی کرتے۔'' [۱]

جنگل کا بیان ہے تو جنگل کا سماں آنکھوں کے سامنے پھر جاتا ہے۔ ویرانی کا بیان ہے تو ہو کا عالم چھا جاتا ہے۔ جانوروں کا بیان ہے تو وہ صاف دکھائی دیتے ہیں:

''درختوں کی کھڑکھڑاہٹ سے ہرنوں کی ڈاریں دامنِ کوہ اور پیڑ سے نکلیں۔ جابجا سو سو پچاس پچاس کے غول پھرنے لگے۔ کسی طرف سے پاڑھے، کسی جانب سے نیل گائیں ظاہر ہوئیں، کچھار میں شیر ڈکارا، ہاتھی چنگھاڑا، درختوں پر مرغ جھنڈ کے جھنڈ بولنے لگے۔ دھنیر چہکارے، جھیلوں پر بگلے نے پھریری لی، مچھلیاں دم مارنے لگیں۔ مرغابیوں نے گردنیں بلند کیں، قرقروں نے پر جھاڑے، چڑیاں غول باندھ کر اڑیں، آفتاب بلند ہوا، درختوں کے پتے چمکنے لگے۔'' [۲]

اگر آج ہم اپنی داستانوں کا سنجیدگی سے مطالعہ کریں تو ہمیں اردو کے جملہ اصناف نثر کے سجانے میں بڑی مدد ملے گی ۔ یہاں مختصر افسانے کی جھلکیاں بھی ملیں گیں۔ ''فسانۂ شاہ یمن'' میں ایک مختصر افسانے کے لوازمات نظر آتے ہیں۔ اس طرح کے چھوٹے چھوٹے قصے ہمیں داستانوں میں کافی تعداد میں ملتے ہیں۔ ان ضمنی قصوں کی داستانوں میں گرچہ خاصی اہمیت ہے لیکن ان کی اپنی انفرادی حیثیت ہے۔ ان کا اگر آزادانہ مطالعہ کیا جائے تو اردو افسانے کی روایت کا ایک رشتہ مل جائے گا۔

کردار نگاری، جس کو ناول کی بدولت بیسویں صدی میں فروغ حاصل ہوا، اپنی ابتدائی شکل میں داستانوں میں پہلے سے بڑے طمطراق سے موجود ہے۔ ابتدا میں جب اردو میں ناول لکھے گئے تو اس میں داستانوی کرداروں کے نقوش مل جاتے ہیں۔ جیسا کہ میں

---

۱ طلسم ہوش ربا، جلد ہفتم، ص ۲۷۷

۲ ایضاً، جلد سوم، ص ۵۴۰

کردار نگاری پر بحث کرتے ہوئے کہہ چکا ہوں کہ اردو داستانوں نے دنیائے ادب کو چند بے مثل کردار دئے ہیں، جن میں ملکہ مہر نگار، عمرو عیار، حکیم قسطاس الحکمت، کے نام بڑی احتیاط کے باوجود لئے جا سکتے ہیں۔ اردو ناول نے اپنے تشکیلی دور میں داستانوں کے زیر اثر چند کردار ایسے پیش کر دیے جو بے مثل ہیں اور اپنے مزاج شخصیت سے پہچانے جاتے ہیں جیسے خوجی، حاجی بغلول، مرزا ظاہر دار بیگ وغیرہ —— یہ کردار ناول کے کردار نہیں ہیں۔ یہ کیریکچر داستان کے خمیر سے اٹھے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔ ان کو دیکھ کر صاف طور پر داستانوی کرداروں کی جھلک نظر آتی ہے۔ اگر ہمارے ناول نگاروں کی پہلی نسل نے مغرب کی طرف نہ دیکھا ہوتا اور اپنے ناولوں کے لئے مواد اور شکل وصورت وہاں سے مستعار نہ لی ہوتی تو اردو ناول کا مستقبل شاندار ہوتا۔

اردو کا پہلا ناو نگار بڑی تکلفی سے ڈینیل ڈیفو کے ناول کا چربہ اپنے ناول ''توبۃ النصوح'' میں اتار لیتا ہے۔ اس طرح ''مراۃ العروس'' بھی ٹامس ڈے کی ''ہسٹری آف سینڈفورڈ'' سے ماخوذ ہے۔ اگر ہمارے ناول کا رشتہ داستانوں سے جڑا رہتا تو ہمارا جدید ناول ارتقا کے راستے پر بہت تیزی سے قدم بڑھاتا۔ لیکن اسے مولوی نذیر احمد کی بھول کہئے یا ناول کی بدنصیبی کہ اس کے بعد پھر کسی نے اپنے داستانوی خزانے کی طرف پلٹ کر بھی نہ دیکھا۔ تاہم داستانیں ادبی فضا میں گونج رہی تھیں، اور ان کی بازگشت کہیں کہیں ناولوں میں بھی سنائی دی۔ اگر ہمارا ناول داستانوں سے کچھ تخیل کی بلند پروازی حاصل کرتا تو شاید اس کی نوعیت بالکل مختلف ہوتی، لیکن اردو کے بیسویں صدی کے ادب نے تو حالی سے نہ صرف شاعری کے اصول سیکھے بلکہ مجموعی طور پر ادب کے قوانین بھی ''مقدمہ شعر وشاعری'' ہی سے اٹھائے تھے، اور حقیقت پسندی کا راستہ اختیار کیا تھا جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ داستان کی طرف دیکھنے کا خیال بھی پیدا نہ ہوا لیکن پھر بھی داستان کی گھن گرج سنائی دے رہی تھی اور ناول پر اس کا خاطر خواہ اثر پڑا۔

ادب میں خاکہ نگاری کے فن نے بیسویں صدی میں خاصی ترقی کی لیکن ہماری داستانوں میں یہ خاکے بڑی حد تک اپنی ابتدائی شکل میں ملتے ہیں۔ جب کسی کا خاکہ پیش

کرتے ہیں تو کیا لفظوں سے تصویر بنتی ہے:

''چھوٹے چھوٹے ہاتھ، پتلی پتلی انگلیاں، کمر پتلی، کولھے بھاری، انگیا کسی کسائی، ٹھیک، سر میں زری کا موباف پڑا اونچا سرگندھا، پیشانی ہموار و بلند، جٹی بھویں، ستواں ناک، سبزہ رنگ، گات ابھری، رانیں پُر گوشت، بھری بھری، لباس سر سے پا تک ہلکا پیازی رنگا ہوا، زیب قامت فرمائے زیور الماسی مگر مختصر پہنے۔ اس صورت دلفریب سے ہو کر ہاتھ میں تھال لئے، کچھ پکوان اور مٹھائی اس میں رکھے، نہایت ناز و انداز سے اس قلعہ کے آ کر ایک جانب کو روانہ ہوئی''[1]

جاہ ایک یار باز عورت کا نقشہ کھینچتے ہیں جو اپنے بارے میں خود کہتی ہے:

''اے بیوی! اب نگوڑی کا حال سنو، کہ میرا خاندان یہاں قریب ایک گاؤں ہے وہاں رہتا ہے مگر بی بی ایسا طلسمی نگوڑا ہے اور بدگمان کہ میں کیا کہوں ایک تو اس مرلئے میں یہ عادت ہے کہ کسی وقت چھوڑتا نہیں بس ہر وقت اس کو یہی شغل ہے کہ بغل میں اس کے پڑی رہوں، میں سچ کہوں مجھے ایسا مردوا چم چڑا برا معلوم ہوتا ہے کہ زرا کسی سے ہنس کر بات کرو تو چھنالا لگتا ہے۔ کہیں آنے جانے نہیں دیتا۔ آج بڑی مشکلوں سے پوجا کرنے کے بہانے سے چندن تالاب پر جاتی تھی۔ میرے جی میں آیا کہ زرا جنگل کی سیر بھی کرتی چلوں میرا اس مردوے سے ناک میں دم ہے مگر کیا کروں۔ گڑ بھرا ہنسیا ہے کہ نہ اگلتے بنتا ہے نہ نگلتے۔ اب یہ ٹانگ کھولتی ہوں تو لاج ہے اور وہ ٹانگ کھولتی ہوں تو لاج ہے۔ میں باپ کے کئے بھرتی ہوں، میں سچ کہوں جیسا کہ میں بیاہ کے آئی تھی اس کی اب آدھی بھی نہیں، روزے کے جلاپے سے لہو پنڈے کا سوکھ گیا ہے۔[2]

---

[1] طلسم ہوش ربا، جلد سوم، محمد حسین جاہ، ص ۱۹۳

[2] طلسم ہوش ربا، جلد چہارم، ص ۲۶۳

مکالمہ ڈرامے کے اجزائے ترکیبی میں خصوصی اہمیت رکھتا ہے۔ عام لوگ مکالموں کی ظاہری شکل سے بھی ڈرامے کو، دوسری اصناف کے مقابلے میں پہچان لیتے ہیں۔ یہ مکالمے محض ایک ترکیبی عنصر کی حیثیت نہیں رکھتے بلکہ ان کا کام یہ ہوتا ہے کہ بات چیت کے ذریعہ ایک ہم آہنگی پیدا کریں۔ یہی وجہ ہے کہ مکالمے کا تعلق براہ راست کردار نگاری سے ہوتا ہے کیونکہ مکالمے نہ صرف الفاظ ادا کرتے ہیں بلکہ ان کے ذریعہ بولنے والے کے احساسات میں بھی اپنی جھلکیاں دکھاتے ہیں۔ اس طرح کردار کی شخصیت مکالمے کے ذریعہ ظاہر ہوتی ہے۔

داستانوں میں ہمیں بیانیہ انداز کے ساتھ ساتھ مکالمے بھی ملتے ہیں اور یہ تقریباً وہی کام کرتے ہیں جو ڈرامے میں مکالمے کرتے ہیں۔ طلسم ہوش ربا میں ایک موقع پر چند مکالمے، بولنے والوں کی پوری شخصیت کا انکشاف کرتے ہیں اور ساتھ ہی ساتھ ایک ڈرامائی کیفیت کی نشاندہی بھی کرتے ہیں:

کمہاری: بی محل دار کہاں تھیں، حضور کئی بار یاد کر چکیں

محل دار: بی! کیا کہوں؟ خوب ہوا جو میں یہاں نہ تھی۔ نہیں کٹنا پے میں پکڑی جاتی بھلا سناؤ تو کیا ماجرا گذرا؟ کچھ تو کہو۔

کمہاری: بس زبان نہ کھلواؤ وہی مثل ہے کیا اور کر نہ جانا۔ میں ہوتی تو کر دکھاتی۔ اے بی، کیا تم ننھی ہو، لشکر لئے یار تو گھر گھیرے پڑا ہے اوپھر تم مجھ سے پوچھتی ہو کہ کیا ہوا۔

محل دار: میرے سر کی قسم ہم کو ہے ہے کرے جو نہ بتائے سچ کہو کیا معاملہ ہے؟

کمہاری: حاشاللہ، بی بی میں کانوں پر ہاتھ دھرتی ہوں۔ جس کا پاپ اس کا پاپ، میں نہیں جانتی کہ ملکہ نے کیا کیا۔ ہاں ہاں اتنا تو سنا کہ کہیں دھگڑے کے پاس پکڑی گئیں۔ او بی بی یہ شہزادیاں ہیں جن کو محل کیا کوئی کونا آڑ بھی نصیب نہ تھا۔ بیچ میدان میں۔

محل دار: بچی ہے ناداں، وہ کیا جانے اور وہ مرد وا بھی ایسا کچھ دار ینہ نہ ہوگا۔ کسی کا ننھا لاڈلا ہوگا۔ پھر میدان نہ ہوتا تو کیا ہوتا۔

کمہاری: بی بیٹھو! ایسی ہیں کی روٹی کو لوٹی، پانی کو مم کہتی ہیں، منھ سے دودھ کی بو آتی ہے!

نو جائے دس کھلائے۔ شادی ہو جاتی تو چار بچوں کی ماں ہوتیں۔ اتنا جانتی نہیں کہ آشنائی یوں کرتے ہیں۔ یہ نہ جانتی تھیں کہ بیچ میدان میں جو ہم لے کر بیٹھے ہیں، اس کا انجام کیا ہوگا۔ آدمی اپنا آگم اندیشہ تو سوچ لیتا ہے۔ اب اچھا ہوا کہ دوبار پکڑ آئیں۔ اکیلے گھر میں تھتکاری پہنے پڑی رہتی ہیں۔"[1]

اس قسم کی مثالیں ہمارے داستانوی ادب میں بکھری پڑی ہیں اور ان میں ایسے جاندار مکالمے ہیں کہ ان کو پڑھتے ہوئے ہم محسوس کرتے ہیں کہ جیسے ہم کسی ڈرامے کے مکالمے پڑھ رہے ہیں۔ بیانیہ تحریر میں مکالموں کا یہ استعمال ہمارے ابتدائی ناولوں میں ان ہی داستانوں سے متاثر ہے۔ نذیر احمد اور مرزا رسوا کے ناولوں میں درمیان میں مکالمے اسی انداز سے آتے ہیں ----- تقریباً ہر داستان میں ہمیں یہ مکالماتی نثر ملتی ہے اور اسی ڈرامائی شان کے ساتھ۔

لیکن اس سے ہرگز یہ نہ سمجھنا چاہیے کہ داستانوں کی انشا صرف فکشن تک محدود رہی اور وہ ایسے اسالیب پر قادر نہ تھی جو فکشن کے علاوہ دوسرے نثری اسلوب میں ممد و معاون ثابت ہوتی۔ داستانوں میں نثر کے ایسے نمونے بھی ملتے ہیں جن کا خالص علمی رنگ ہے۔ یہاں بڑے علمی مسائل نہ صرف ضمناً چھیڑے گئے ہیں بلکہ داستانوی انداز میں ان پر تفصیلی مباحث کئے گئے۔ بوستان خیال اس کی مبین مثال ہے۔ دراصل چونکہ خیالؔ فکشن کو مزخرفات سمجھتے تھے اس لئے زمانے کے تقاضے کے بموجب انہوں نے داستان لکھی تو لیکن اس میں علمی شان پیدا کر دی۔ اس میں علم نجوم، علم ہندسہ، علم رمل، علم حساب وغیرہ کی اصلاحیں پیش کیں۔ انہوں نے اپنی داستان میں مختلف النوع معلومات فراہم کیں۔ یہاں عظیم الشان حکیموں اور درویشوں کا ذکر ملتا ہے۔ مندرجہ ذیل عبارت سے اس کی علمی شان ٹپکتی ہے:۔

"اے ابوالحسن آگاہ ہو کہ یہ عمل میں نے فقط اس واسطے کیا ہے کہ خط لوح دیکھوں اور دریافت کروں کہ انواع خطوط سے لوح کا کون سا خط ہے کیا معنی کہ خطوط طلسمی کی سات شکلیں ہیں اول سریانی، دوم عبرانی، سوم رومی، چہارم

---

[1] (طلسم ہوش ربا، جلد اول، محمد حسین جاہ، ص ۶۶۷

عربی، پنجم فارسی، ششم یونانی، ہفتم ہندی، مگر بعض کا قول ہے کہ یونانی پنجم ہے اور فارسی ششم۔ خیر اب معلوم ہوا کہ خط لوح یونانی ہے۔ اور اصل میں یہ خط صفر ادوم نے استخراج کیا ہے اور رواج دہندہ ارسطو ہے وگرنہ پیشتر اس خط سے کوئی حکیم آگاہ نہ تھا۔''[۱]

اردو کی نثری ادب میں طنز وظرافت کی شروعات عام طور پر 'اودھ پنچ' اور 'خطوط غالب' سے کی جاتی ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ داستانوں نے بہت پہلے اس کی داغ وبیل ڈال دی ہے۔ 'اودھ پنچ' اور 'فسانۂ آزاد' کے سرشار نے داستانوں سے خاصی خوشہ چینی کی۔

اردو کی کم وبیش تمام داستانوں میں اس کے نمونے ملتے ہیں۔ طنز کے بارے میں شوکت سبزواری لکھتے ہیں۔ ''طنز میں کسی چیز کے بُرے پہلو نمایاں کر کے دکھائے جاتے ہیں۔''

ڈاکٹر ظہیر احمد صدیقی کا خیال ہے کہ ''ادب میں طنز اس وقت تک ممکن نہیں، جب تک کہ اس کا ہدف زندگی کا کوئی مسئلہ یا سماج کا کوئی ادارہ نہ ہو۔''[۲]

جہاں تک مزاح کا تعلق ہے، یہ زندگی سے سمجھوتے اور ماحول سے انس کی پیداوار ہے۔ مزاح نگار جس چیز پر ہنستا ہے، اس سے محبت کرتا ہے۔ اسٹفن لیلاک کا خیال ہے کہ: ''یہ زندگی کی ناہمواریوں کے اس ہمدردانہ شعور کا نام ہے''[۳] مزاح نگار زندگی کی ناہمواریوں اراس کے مضحک کیفیتوں کو دیکھ لیتا ہے، جو عام انسانوں کی نظر سے اوجھل ہوجاتے ہیں۔

داستانوں میں ظرافت کی نشاندہی باقاعدہ طور پر پروفیسر کلیم الدین احمد نے کی تھی لیکن ڈاکٹر گیان چند کو اس لئے اعتراض ہوا کہ ''بوستان خیال'' اور ''طلسم ہوش ربا'' میں یہ ظرافت جنسیات کی پروردہ تھی اور ان کا خیال تھا کہ زیادہ فحش ہوجاتی ہے کیونکہ:

---

۱ حدائق انظار، خواجہ امان لکھنوی، مطبع نامی نولکشور، ص ۳۲

۲ علی گڑھ میگزین، طنز وظرافت نمبر، اڈیٹر ظہیر احمد صدیقی

۳ بحوالہ ایضاً

''مصنف نے جنسی میلانات کے بیان میں مبالغہ سے کام لیا ہے اور اپنے غیر صحت مند میلانات کا نکاس کیا ہے۔ جوہر کی مثال تفریح سے بہت آگے بڑھ گئی ہے۔ اگر اسے تفریح کہہ کر درگذر کیا جاسکتا ہے تو واقعی ہوس کاریوں کو بھی تفریح کہہ کر جائز قرار دیا جاسکتا ہے۔ جوہر کا واقعہ پڑھنے سے کلیم الدین صاحب کی روح کا پھیلاؤ ہوا ہوگا۔'' [۱]

میرا خیال ہے کہ ڈاکٹر گیان چند نے اس کا مطالعہ ہمدردانہ نہیں کیا بلکہ مدرسانہ طور پر کیا ہے ورنہ انھیں اتنی شکایت نہ ہوتی کہ وہ یہ کہتے:

''مصنف نے پھوہڑپن سے اس کی اس قدر افراط کردی ہے کہ اس سے نہ صرف ان کرداروں سے نفرت ہوتی ہے بلکہ بوستان خیال سے، خود مصنف سے اور اردو ادب تک سے نفرت ہوجاتی ہے۔ مذاق سلیم کو اس کا پڑھنا بار ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ بوستان خیال، اپنی فحاشی کی وجہ سے اردو ادب کے دامن پر ایک بدنما دھبا ہے۔'' [۲]

ادبی تخلیقات کا مطالعہ متعصبانہ طور پر نہ کرنا چاہیے۔ ہماری داستانیں اپنے دامن میں کیا کچھ نہیں رکھتیں۔ اس لئے کسی ایک بات کو اس کے سیاق وسباق سے علیحدہ نہ کرنا چاہیے ورنہ داستانوں کے ساتھ انصاف نہ ہوسکے گا۔ یہ داستانیں اتنی طویل ہیں کہ اگر ان میں ظرافت کا عنصر نہ ہوتا تو ان کا پڑھنا دشوار ہی نہیں بلکہ ناممکن ہوجاتا۔

عمرو عیار، طلسم ہوش ربا، پڑھنے والوں کی محبوب شخصیت ہیں۔ ان کی زنبیل میں کیا نہیں۔ سات دریاؤں اور شہروں کے ساتھ دنیا بھر کا ساز وسامان بھرا ہوا ہے جہاں کچھ ملا انہوں نے زنبیل میں ڈالا، لیکن خسیس ایسا کہ فاقے کرلیں، لیکن زنبیل کی کوئی چیز نکال کر کام میں لائیں۔ عمرو اسد کی شادی میں شہدے بن کر اشرفیاں لوٹتے ہیں۔ امیران سے شکایت کرتا ہے تو اپنے مقروض ہونے کا عذر پیش کرتے ہیں۔ یقیناً یہ تصویر مبالغہ آمیز ہے

---

۱ اردو کی نثری داستانیں، ص ۳۶۱

۲ اردو کی نثر داستانیں، ص ۳۶۱

لیکن مبالغہ مزاح کی جان ہے۔ مبالغہ اتنا ہے کہ گویا انسان کی تصویر اس کے قد سے دس گنا بڑی بنائی گئی ہے لیکن اگر ہم اس کو انسان کے قد کے برابر کر دیں تو ہمیں ہمر وعیار اپنے آس پاس چلتے پھرتے نظر آئیں گے۔

یہ ضرور ہے کہ ظرافت کی سرحد پھکڑ پن سے بھی مل جاتی ہے اور یہیں ان داستانوں میں پھکڑ پن کی مثالیں بھی مل جاتی ہیں۔ خاص طور پر جنسی واقعات کو جب تفنن طبع کے لئے بیان کیا جاتا ہے تو یہ پست مذاقی کا ثبوت بھی فراہم کرتا ہے۔

سہیل بخاری کا کہنا کہ ''فسانہ آزاد پر داستان کا سایہ ہے اور خوجی عمرو عیار جیسے قد آور کردار کی محض پرچھائیں ہے۔''[1] بڑی حد تک صحیح ہیں۔

کٹنیاں اس معاشرے کا ایسا کردار ہیں جہاں داستان گو نے واضح طور پر شخصیت کے برے پہلو کو نمایاں کر کے دکھایا ہے۔ باغ و بہار کی کٹنی پُر فریب شخصیت ہے اور اپنی طلاقتِ زبان کی بدولت، اپنے چاروں ہاتھ پاؤں سمیت انسان کے دل میں اتر جاتی ہے۔ اسے ایک جاسوس کا کردار نہ سمجھنا چاہیے۔ ہم اس کو دیکھ کر ہنستے ہیں اور اس سے نفرت کرتے ہیں اور جب بہزاد خاں اس کو مار دیتا ہے تو اطمینان کا سانس لیتے ہیں۔

ہمارے داستان گویوں نے اس بات کا خاص طور پر خیال رکھا ہے کہ ایسے کردار ہیرو کے ساتھ وابستہ نہ ہوں۔ افراسیاب کی کٹنیاں وہ ہیں جو بقول خود ایسی بدکردار ہیں کہ وہ ''بہو بیٹیاں جن کا دامن کبھی کسی نے نہ دیکھا تھا ان کو نونو یار کرا دئے'' —— یہ وہ ہیں جن پر داستان گو ہنستا ہے لیکن نفرت بھی کرتا ہے۔ یہ کٹنیاں لشکر اسلام کے خلاف کام کر رہی ہیں اور افراسیاب کے حکم کی منتظر ہیں۔ داستان گو نے انھیں اپنے تیر کا نشانہ بنایا ہے۔ میریڈتھ نے ایک جگہ لکھا ہے ''کامیاب ظرافت وہ ہے جو ہنسائے لیکن ساتھ ہی فکر کو بیدار کرے''۔ یہاں پر ہم ہنستے جاتے ہیں اور اس نشتر کو بھی محسوس کرتے جاتے ہیں۔ لیکن تھوڑی دیر بعد کچھ سوچنے پر مجبور ہو جاتے ہیں کہ ایسا معاشرہ بھی ہے جو ایسے کرداروں کی پرورش کرتا ہے اور یہ وہ عورتیں ہیں جو اسی کام کی روٹی کھاتی ہیں۔ داستانوں میں ایسے موقع

---

[1] اردو داستان کا فنی تجزیہ، مطبوعہ نقوش، لاہور، شمارہ نمبر ۱۰۵، ص ۹۴

بار بار آتے ہیں جہاں طنز وظرافت کا میل ہوتا ہے۔ اردو میں داستانوی ادب کو اس وقت فروغ حاصل ہوا جب مغلیہ سلطنت کا زوال ہو چکا تھا اور انگریزوں کی آمد آمد ہی نہیں بلکہ ان کا دور دورہ تھا۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ زندگی کے حقائق بڑی شدت کے ساتھ سامنے آ رہے تھے اکبر کو اگر ''ٹائپ کے حرف پڑھنے'' اور ''پائپ کا پانی پینے'' سے تکلیف ہوئی تو داستان گو بھی اس حکومت سے متاثر ہوئے بغیر نہ رہ سکے۔ محمد حسین جاہ لکھتے ہیں:

> شہزادہ اس شہر کی سیر دیکھتا پھرتا تھا اور از بسکہ بھوکا پھرتا تھا۔ ایک حلوائی کی دکان کے پاس آیا مشت زر جیب سے نکال کر اس کے حوالے کیا کہ تھال مٹھائی کا میرے واسطے لگا کر بھیجے اور آپ ارادہ کیا کہ الگ جا کر ٹھہرے۔ حلوائی نے وہ زر جو اسد نے دیا اسے پھینک دیا اور کہا 'اے شخص یہ زر اپنا لے لے ہمیں یہ روپیہ نہیں چاہیے۔'' اسد نے وہ روپیہ لے لیا اور فرمایا ''بھائی اس میں کیا برائی ہے۔'' اس نے کہا ایسے روپے میرے یہاں انبار لگے ہیں بلکہ لڑکے بجائے کنکر پتھر کے انھیں اشرفیوں روپے سے کھیلتے ہیں، یہ کہہ کر اپنے ملازم کو حکم دیا کہ جا کر تھوڑا سا جواہر زرد گوہر دامن میں بھر لائے اور اس مرد اجنبی کو دکھائے۔ وہ گیا اور جھولی بھر کر جواہر لایا، اسد کو دکھایا۔ شہزادے نے کہا ''پھر یہاں خرید وفروخت کی کیا صورت ہے۔'' کہا سکہ رائج الوقت ہمیں دو اور جو چیز جی چاہے مول لو۔ شہزادے نے کہا، یہاں کس کا سکہ چلتا ہے۔ کہا افراسیاب کا۔ اسد نے کہا اس کا دام کیا ہے' کہا 'ناپرسان' اسے کہتے ہیں اور کاغذ کے روپے چلتے ہیں۔ یہ کہہ کر اس نے اپنے غلے سے ایک روپیہ نکال کر دکھایا کہ یہ سکہ یہاں چلتا ہے۔ شہزادے نے دیکھا کہ کاغذ کے پرچے پر تصویر ایک بادشاہ کی تصویر بنی ہوئی ہے اور دوسری طرف اس کاغذ پر کچھ نقش ونگار ہیں۔ حلوائی نے کہا ایسا ہی روپیہ دو تو سودا ملے ورنہ اپنا راستہ لو۔ اسد نے جب یہ کلام سنا وہاں سے دوسری دوکان پر آیا اور چاہا کہ اس سے کچھ سودا لے۔ وہاں سے بھی یہی جواب پایا۔ اسد بھوکا از حد تھا اور غصے میں آیا اور کہا آخر تو

اسے شہر ناپرسان کہتے ہیں، کوئی پوچھنے والا نہیں، تم بھی بازار لوٹ لو تمام شہر میں غدر کردو۔ الخ'' [۱]

انگریزی حکومت کی مثال افراسیاب کی حکومت سے دی گئی ہے اور اس کا نام شہر ناپرسان رکھا گیا ہے۔ یہاں کاغذ کے نوٹ چلتے ہیں اور ان کے عوض اشیا بازار میں بکتی ہیں۔ حکومت وقت پر یہ طنز ایک اچھی مثال ہے۔ داستان گو اپنے سامعین میں انگریزی حکومت سے دبی ہوئی نفرت کو اس طنز سے ہوا دیتا ہے اور تائید کرتا ہے۔ طنز و مزاح کے یہ نمونے داستان امیر حمزہ تک محدود نہیں بلکہ کم و بیش تمام داستانوں میں ہیں۔ بوستان خیال میں مہتر توفیق اور ابوالحسن جوہر مزاحیہ کرداروں کی بہترین مثالیں ہیں۔ 'سروش سخن' میں آرام دل کی بارات میں شہدے اشرفیاں لوٹتے ہیں یہاں مزاح واقعات سے زیادہ زبان میں ہے۔ جوان لڑکیوں کی چھیڑ چھاڑ، ان کے طنز و تشنیع، ان کے ہنسی مذاق نے نہ صرف داستانوں کی دلچسپی میں غیر معمولی اضافہ کیا ہے بلکہ ان کی بدولت یہ داستانیں زندگی سے بہت قریب ہوگئی ہیں اور ہمیں انسانوں کے دل کی دھڑکن صاف سنائی دیتی ہے۔ یہاں چاہے امیر حمزہ اور ان کے ساتھی ہوں یا افراسیاب اور ان کے ساحر ہوں۔ یہ سب اسی معاشرے کے ایک فرد معلوم ہوتے ہیں۔ افراسیاب کی ملکہ حیرت رقابت کی آگ میں جل رہی ہے۔ وہ کہتی ہے:

''یہ محل تم نے کب کیا تھا۔ تم مجھ کو جلاؤ گے کیا، میری پاپوش کی نوک پر سلطنت ہے، جہاں جا بیٹھوں گی لالوں کی لال ہوں گی، میں کیوں کسی مالزادی کو سوت بناؤں۔

افراسیاب نے یہ تقریر سن کر تیور بدل کر جواب دیا'' اے جی، یہ بدزبانی تمہاری بہت اٹھا چکا ہوں۔ مرد ہوں الف سے بے نہیں کہتا ہوں، کوئی اور ہوتا تو ناک کاٹ لیتا بھلا ہو، عورت کو اس مقدمے میں دخل دینے سے کیا مطلب۔ مرد سو سو رنڈیاں کرتے ہیں، بادشاہوں کے سو سو محل ہوتے ہیں تو کیا ان کی

---

[۱] طلسم ہوش ربا، جلد اول، محمد حسین جاہ، ص ۶۲، ۶۳

بیبیاں نکل جاتی ہیں؟ بعض عورتیں ملکہ کو سمجھانے لگیں، اے بی بی بہت مرد کے منھ نہیں چڑھتے یہ سب جانتے ہیں کہ جو تم ہوگی اور کوئی نہ ہوگی۔ ایسی اوماتیاں بیسیوں آئیں گی اور چلی جائیں گی اور بی بی اس کا برا ماننا کیا، وہ مرد ذات ہیں ایک جوتا چڑھاتے ہیں اور ایک اتارتے ہیں اور ان کو تو سامری نے چار پیسے دیے ہیں۔ یہاں تو غریب آدمی جن کو اس بات کی لت ہے، لنگوٹی میں پھاگ کھیلتے ہیں۔"[1]

کیا اس میں ہمارے معاشرے کے مرد پر طنز نہیں ہے جو مرد کو حقوق ہی حقوق دیتا ہے اور عورتوں کی جھولی میں فرائض اور ذمہ داریاں ڈالتا ہے اور خود سر اٹھا کر چلتا ہے۔ داستانوں میں ایسے طنز کی ان گنت مثالیں ملتی ہیں۔

---

[1] انتخاب طلسم ہوش ربا، جلد سوم، محمد حسین جاہ، ص ۲۱۷

آٹھواں باب

داستانوں میں اقدارِ انسانی کا تصور

قدیم اردو میں قدر کا لفظ نہیں تھا لیکن اردو زبان میں قدر و قیمت کی ترکیب بہت دنوں سے استعمال ہو رہی ہے۔ یہ دونوں الفاظ دو مختلف معنی استعمال کرتے ہیں۔ کس چیز کی کتنی قیمت ہے اس کا تعلق اس کی قدر سے نہیں ہے۔ ایک مفید اور کارآمد چیزیں سستی بھی ہو سکتی ہیں اور مہنگی بھی۔ اس سے یہ پتہ چلتا ہے کہ قدر کا تعلق افادیت سے ہے۔ ایک چیز جس حد تک مفید اور کارآمد ہے اسی حد تک وہ قابل قدر بھی۔ یہ دوسری بات ہے کہ اس کی افادیت کا تعلق ہماری مادی زندگی سے ہے یا روحانی زندگی سے لیکن یہ بات مسلّم ہے کہ قابل قدر وہی ہو سکتی ہے جس میں کوئی افادیت ہو۔ وہ تمام چیزیں جو ہماری ضروریات زندگی کو پورا کرتی ہیں یا مرئی اور محسوس ہیں ان کی افادیت کو تو آسانی سے متعین کیا جا سکتا ہے لیکن مجرد تصورات کو متعین کرنے میں کچھ دشواریاں پیدا ہوتی ہیں۔ یہ مجرد تصورات، حسن، سچائی اور علم سے متعلق ہو سکتے ہیں اور اقدار کی ساری بحث اسی کے مطالب اور ترجمانی پر مبنی ہے۔ ادیب اپنے وقت کی سچائی کو بھرپور طور پر پیش کرتا ہے اور ان حقیقتوں کا جو اس عہد کی صحت مند قدروں کی ترقی کی راہ میں رکاوٹ بنی ہوئی ہیں، ان کا پردہ چاک کرتا ہے۔ ادیب ان متضاد قوانین کا ٹکراؤ بھی دکھاتے ہیں۔ بعض اوقات ایسا معلوم ہوتا ہے کہ صحت مند اور مثبت قدریں پسپا ہو رہی ہیں اور حق کے مقابلے میں باطل کی جیت ہو رہی ہے، لیکن یہ جیت ایک مخصوص قصے میں ہوتی ہے۔ اس المیے میں اعلیٰ قدروں کے ساتھ جو وقتی طور پر اس طرح سرنگوں ہوتی ہیں، ہمدردی کا اظہار ہوتا ہے اور حق اور سچائی کی فتح اس قصے کی تہ میں ہے جس کی گرفت میں ہر پڑھنے والا آتا ہے۔)

ادب کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ ادب کا کام علم یا معلومات پہنچانے کے

ساتھ ساتھ مسرت بہم پہنچانا بھی ہے۔ اس مسرت کا تعلق ہمارے جمالیاتی ذوق اور احساسات سے ہے۔ گویا علم یا خیالات کو خواہ اس کا تعلق مذہب سے ہو، یا فلسفے سے ہو، زندگی کے کسی مظہر سے، اسے مجرد صورت میں پیش کرنے کے بجائے محسوس صورت میں پیش کرنے کا نام ادب قرار دیا۔ ادب کی چاہے کوئی بھی صنف ہو، اس کے اپنے اپنے مطالبات تو ہوتے ہیں لیکن ان کی اپیل براہ راست ہمارے جذبات اور احساسات سے ہے۔ ہم کہہ سکتے ہیں کہ اگر کوئی تحریر اپنا مواد، زندگی کے مظاہر اور انسانی قدروں سے حاصل کرتی ہے تو وہ اپنی جگہ مفید ہو سکتی ہے لیکن جب تک وہ جمالیاتی اور تخلیقی شرائط کو پورا نہیں کرتی، اس وقت تک ادب کے دائرے میں نہیں آسکتی۔ خوبصورتی کا احساس اور اس کو فلسفیانہ طور پر سمجھنے کا نام ''جمالیات'' ہے۔ خوبصورتی کی تعریف اس طرح کی گئی ہے کہ جو چیز ہمارے پسندیدگی کے جذبات کو ابھارے اور آسودہ کرے اور ہم دیکھ کر اس سے مسرت حاصل کر سکیں، وہ خوبصورت ہے۔ انسان اپنی تہذیبی زندگی میں حسن سے لطف اندوز ہونے کی مجموعی طور پر کوشش کرتا رہا ہے۔ جب ابتدائی انسان نے پہلے پہل پہاڑ دیکھے ہوں گے تو وہ ان کی عظمت سے دہشت زدہ ہوا ہوگا، لیکن جیسے جیسے پہاڑوں کے بارے میں اس کا علم بڑھتا گیا، اس نے اس کے طول وعرض ناپ لئے، جب اس نے تیرنا سیکھ لیا، کشتیاں بنالیں، جن سے جان لیوا موجوں کو زیر کیا جانے لگا، تو خوف کے بجائے اُن سے لطف اندوز ہونے کا جذبہ پیدا ہونے لگا۔ پھر وقت کے ساتھ ساتھ اس جذبے کی تربیت ہوئی اس نے ان پہلوؤں پر غور کرنا شروع کیا۔ جسے خوف اور دہشت نے اس کی نظروں سے اوجھل کر دیا تھا۔

ہمارا ہر عمل کسی مقصد کے لئے ہوتا ہے۔ کبھی اس مقصد کا بھی کوئی مقصد ہوتا ہے۔ ہم اسے قدر کہتے ہیں۔ زندگی میں قدر کی بڑی اہمیت ہے۔ اچھے اور بُرے کی پرکھ قدر سے ہے۔ انسان کے اعمال اور افعال کی میزان قدر ہے۔ ادب کی جان قدر ہے۔ اس میں زندگی، توانائی اور تازگی قدر سے آتی ہے اور اسی کی بدولت ہم اچھائی اور بُرائی، خوبصورتی اور بدصورتی میں تمیز کرنے لگے۔ جہاں تک کہ نیکی اور بدی کا تعلق ہے یہ کہنا کہ

نیکی اور بدی جبلی ہیں، غلط تصور پر مبنی ہے۔ ہمارا نیکی کا احساس، سیکڑوں اور ہزاروں سال کے انسانی تجربوں کا نچوڑ ہے۔ ہزاروں سال کے تجربے نے یہ واضح کر دیا ہے کہ نیکی کسے کہتے ہیں اور بدی کسے کہتے ہیں۔ دونوں کو ایک دوسرے سے کیسے تمیز کیا جا سکتا ہے۔ حقیقتوں کا صحیح ادراک حاصل کرنے کے لئے محض وجدان کی رہنمائی کافی نہیں ہے۔ ہمیں اس میں عام انسانی تجربے سے مدد لینا چاہیے۔ جو لوگ محض جبلت سے مدد لینا چاہتے ہیں وہ غلط نتائج پر پہنچ سکتے ہیں۔

فکشن کی ابتدائی ہیئتوں میں ہم کو انسانی تجربے کی گہرائی نظر آتی ہے۔ یہاں واضح طور پر زندگی دو خانوں میں بٹی ہوئی نظر آتی ہے۔ نیکی اور بدی میں۔ یہ محض فطری یا جبلی بات نہیں کہ قصہ گو نیکیوں سے ہمدردی رکھتا ہے بلکہ برسوں کے تجربے سے نیکی کا تصور اتنا واضح کر دیا ہے کہ ہم داستان گو کے ساتھ ساتھ نیک کرداروں کے ساتھ ہوتے ہیں اور ان کی کامیابی اور کامرانی کے لئے دست بہ دعا ہوتے ہیں۔ یہ قصہ سنانے والے عموماً اپنے سننے والوں کی اخلاقی رہنمائی بھی کرتے ہیں اور وہ اپنے قصے کو اس نیت سے بھی سناتے تھے کہ ان سے عبرت حاصل کی جائے، وہ ڈھلے ڈھلائے کردار تیار کرتے تھے، ان میں کچھ نیکی کی نمائندگی کرتے تھے تو کچھ بدی کی۔

یہ داستانوی کردار اسی لئے غیر نمو پذیر ہیں کہ ان کی ذات میں داستان گو نے وہ صفات متصف کر دی ہیں اور اسی لئے داستانیں کردار نگاری سے عام طور پر معرّی ہیں —

داستانوں میں جن عقیدوں، خیالوں اور اخلاقی باتوں کو پیش کیا گیا ہے وہ ان داستان گویوں کے دور کا ملا جلا احساس ہے۔ یہ اس عہد کے اجتماعی احساس کا وہ نقشہ ہے جس میں عوام کے عقیدے اور تہذیبی سطح پر ان کی کامیابی اور ناکامی کا ذکر ہے۔ انھوں نے اس عہد کی داستان گوئی میں اس سے بے نیازی برتی ہے کہ وہ فنی باریکیوں کے چوکھٹے میں کس کر پرکھی جا سکتی ہیں۔ وہ نہیں جانتے تھے کہ داستانوں کے اصول وضوابط ہونے چاہئیں۔ انھیں تو صرف اس لئے دلچسپی تھی کہ وہ اپنے سننے والوں کو روزمرہ زندگی کی یکسانیت اور بے رنگی سے نجات دلا سکیں اور اپنے سرپرستوں کو خوش کر سکیں۔ یہاں نیکوں

کو کامرانی ملتی ہے۔ ان کی جوانمردی کے واقعات ہوتے ہیں۔ عشق کے راستے میں جو رکاوٹیں پیش آتی ہیں ان کا بیان ہوتا ہے اور ان سب کے ساتھ انسان کا عزم کہ وہ ان عزم مشکلات سے بھی مایوس نہیں ہوتا۔

الف لیلہ کی شہزادی اور اس کے بھائیوں کو بلبل ہزار داستان، گاتے ہوئے پیڑ اور سنہرے پانی کی تلاش تھی، جو ایک اونچے پہاڑ پر ہیں لیکن بوڑھے فقیر نے کہا.....۔

''اس پہاڑ کے دونوں طرف کالے کالے پتھر دکھائی دیں گے۔ تم کو طرح طرح کی آوازیں سنائی دیں گی۔ یہ آوازیں ان کی ہیں جو دکھائی نہیں دیتے اور انسانوں سے اس کی حفاظت کرتے ہیں۔ یہ آوازیں اتنی بھیانک ہوتی ہیں کہ آدمی کانپ اٹھتے ہیں۔ یہ بُرا بھلا کہتی ہیں، چیختی چلاتی ہیں — یہ آوازیں تم کو بُرا بھلا کام کہیں گی، چیخیں گی، چلائیں گی، تم کو آگے بڑھنے سے روکیں گی، اب اگر تم نے کہیں مُڑ کر دیکھا تو پتھر کے ہو جاؤ گے، کالے پتھر کے — جیسے کی وہ پتھر ہیں جو تم کو وہاں دکھائی دیں گے کیونکہ یہ لوگ تمہاری طرح یہی آواز لے کر وہاں پہنچے۔ لیکن انھوں نے میری بات نہیں مانی، مُڑ کر دیکھا اور پتھر کے ہو گئے۔ اگر تم بغیر اِدھر اُدھر دیکھے، سیدھے پہنچ گئے تو گویا تم نے منزل پالی۔ تم کو سامنے ایک پنجرہ دکھائی دے گا جس میں ایک چڑیا بند ہے۔ یہی ہے بلبل ہزار داستاں۔ تم اس سے پوچھو گے تو وہ بتا دے گی کہ گاتا ہوا پیڑ اور سنہرا پانی کہاں ہے۔ اب جاؤ — خدا حافظ۔[1]

ہاں تو شہزادی کے دونوں بھائیوں نے مڑ کر دیکھا اور وہ پتھر کے ہو گئے۔ البتہ شہزادی آگے بڑھتی رہی — آگے بڑھتی رہی۔ اس نے آوازوں کی پرواہ نہیں کی، اور اپنی منزل مقصود پر پہنچی، سچائی اور حسن کے ڈھونڈنے والے اپنی منزل پالیتے ہیں۔ وہ مڑ کر نہیں دیکھتے۔ ان داستانوں کے اندر زندگی کے آدرش چھپے ہوئے ہیں۔ یہاں دوسروں کے کام آنے والے بہزاد خاں کو ملک نیم روز کی شہزادی ملتی ہے اور کٹنی کیفر کردار کو پہنچتی ہے۔ وزیر زادہ جان عالم کے ساتھ غداری کرتا ہے اور بالآخر جان کھوتا ہے اور جان عالم اپنے عزم واستقلال کے بل بوتے پر کامران واپس آتا ہے۔ حاتم برائے خدا دوسروں کی مدد کے لئے

---

[1] بحوالہ الف لیلہ کی کہانی، جلد اول، مرتبہ راقم الحروف۔ زیر طبع ترقی اردو بورڈ، نئی دہلی۔

نکلتا ہے اور منزل اس کے قدموں کے نیچے ہوتی ہے ان کو پڑھ کر زندگی پر اعتقاد اور پختہ ہوتا ہے۔ انسان کی سیرت جس شان کے ساتھ ان قصوں میں رونما ہوتی ہے اور کہیں نہیں۔ ان کی شائستگی اور بہیمیت، خیر وشر، نیکی بدی آمنے سامنے آکر حیات کو دیکھنے اور پرکھنے کا نیا ادراک عطا کرتا ہے۔

ابتدا میں داستان گوئی کا خاص مقصد یہ تھا کہ انسان اپنی اجتماعی زندگی کے ابتدائی دور کی فتوحات اور تلخ وشیریں تجربات کا تذکرہ اس انداز سے کرے کہ اسے ماضی کے ان واقعات سے لطف حاصل ہو۔ جن قوتوں کے اظہار سے عہد رفتہ میں نبرد آزما ہو کر انسان نے کامیابی حاصل کی، اس کا ذہن سکون، اور قلب سرور حاصل کرتا رہے۔ انسان ایک ایسی خود فراموشی کی تلاش میں رہتا ہے کہ حال کے حقائق، سختیاں اور تلخیاں، اس کی زندگی کو اجیرن نہ کر دیں، اور یہ خود فراموشی اسے ماضی کے قصوں میں ہی مل سکتی ہے۔ جہاں زندگی کے سنگین حالات پر اس نے قبضہ پا کر حال کا درخشندہ عارض دیکھا ہے۔ اسی واسطے داستان گوئی میں بھوت پریت، جن پری، چڑیل کے قصے بہت ملتے ہیں مگر ان سب پر انسان فتح حاصل کرتا ہے۔ داستانوں میں قصے لمبے ہیں تا کہ مقصد پر پہنچنے کے لئے کافی وقت لگے، اور کافی جہانوں کی سیر ہو جائے۔ نئے نئے کردار پیش کئے جائیں اور دنیا کے مختلف تجربات اور مشاہدات کا تذکرہ بڑی حسن وخوبی کے ساتھ کیا جائے۔ پروفیسر وقار عظیم لکھتے ہیں:

> ''داستانوں نے انسان کے لئے عملی زندگی کا ایک ایسا ضابطہ مرتب کیا ہے جس میں عشق وفراوانی ہے۔ جرأت، ہمت، شجاعت اور مردانگی کے بدلے امن وسکون وراحت کا انعام ہے۔ مروت، محبت، اور دردمندی کے بدلے جاہ وثروت ہے۔ عارضی سخت کوشی کے بدلے دائمی راحت ہے۔ یہ دنیا مشاہدہ اور فکر نے نہیں، تصور اور تخیل نے آباد کی ہے اور اس کی تزئین میں ادبیت وشعریت نے پوری قوتیں صرف کی ہیں۔ اس لئے ہر طرف حسن وجمال کے جلوے ہیں اور یہی بات قاری کے لئے کشش رکھتی ہے۔'' [1]

---

[1] داستان سے افسانے تک، مطبوعہ نقوش، افسانہ نمبر ۵۳، ۵۴، ص ۹۸۳

یہاں انسان بڑے عزائم اور ارادے لے کر چلتا ہے، اس کے مقاصد اعلیٰ اور حوصلے بلند ہوتے ہیں اور جب وہ ان کے حصول کے لئے نکلتا ہے تو قدم قدم پر رکاوٹیں اس کے راستے میں حائل ہوتی ہیں لیکن یہ تصور کہ جو لوگ نیکی اور سچائی کے راستہ پر چلتے ہیں غیبی طاقت ان کی مدد کرتی ہے یہ جذبہ لوگوں کے اندر اس لئے پیدا کیا جاتا ہے تاکہ لوگ نیکی اور اچھائی کے لئے کمر بستہ ہو جائیں اور انجام کے تاریک پہلو پر غور نہ کریں۔ اس سے ان کا حوصلہ بھی بڑھتا اور نیکی پر اعتماد بھی پختہ ہوتا ہے۔

مشرقی داستانوں میں حسن و عشق کا موضوع بہت حاوی رہتا ہے۔ یہ ہمارے ہیرو کے مقاصد میں رنگینی پیدا کرتا ہے۔ فسانہ عجائب، سروش سخن، جادہ تسخیر اور طلسم حیرت، عشقیہ داستانیں ہیں۔ انسان ہمیشہ حسن سے متاثر ہوتا رہا ہے۔ وہ پہاڑوں کی شان شوکت، دریاؤں کی روانی، چاندنی کا شفاف حسن، برسات کی رنگینیاں، بہاروں کی رعنائیاں، سبزہ زاروں کی سرمستیاں، پھر ان سب کے ساتھ انسانی حسن کی سرپرستی- عورت کا رنگ وروپ، اس کا عشوۂ وناز- اس کے جسم کے اعضا کے ایک اک حصے کا تناسب اور حسن، عشق اور اس کی کارفرمائی- یہ سب انسان کو اپنی طرف کھینچتے ہیں اور پھر ان کے ساتھ ساتھ رنج وغم اور خوشی ومسرت، یہ سب ہر دور اور ہر زمانے میں انسان کا ساتھ دیتی رہتی ہیں۔

''فسانۂ عجائب'' میں سرور نے توتے اور بندر کے ذریعہ اخلاقی درس دئے ہیں۔ توتا جہاندیدہ ہے۔ بقول ماہ طلعت ''بہت عقلمند ذی شعور، سیاح نزدیک دور'' تھا جو فضلنا بعضکم علی بعض کہہ کر بعض انسانوں کی فضیلت کے بارے میں بتاتا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ فضیلت انسانی عمل کی بنا پر ہی ہو سکتی ہے۔ یہ توتا مخلص بھی ہے اور مستقل مزاج بھی۔ وفاداری اس کا آئین ہے جو حق گوئی سے دریغ نہیں کرتا توتا جانعالم کے ساتھ ساتھ مختلف جنگلوں میں جاتا ہے اور دشوار گذار راستوں سے گذرتا ہے۔ وہ راستے سے بھٹک جانے کے بعد بھی جان عالم کو بھولتا نہیں، منجموں سے دریافت کرتا ہے۔ یہ وفاداری، استواری کی شرط کے ساتھ ہے اور بالآخر ''جامع المتفرقین'' سب کو ملا دیتا ہے تو اس وقت توتا ماہ طلعت کے سامنے آکر بڑے اعتماد سے کہتا ہے:

''حضرت سلامت اتنا زبان مبارک سے فرماؤ کہ آج سچا کون ہے جھوٹے میں کیا ہے''۔

گویا پوری کہانی ایک حق گوئی کی تشریح ہو جاتی ہے۔ انجمن آرا ایک خاموش کردار ہے لیکن بالآخر اس کی زبان سے بھی ہم اس عہد کے تصورات کو اچھی طرح سمجھ سکتے ہیں جہاں اس پر زور ہے کہ حسن عارضی ہے۔ اصل قدریں جو قائم رہنے والی ہیں ان کا تعلق انسان کی صورت شکل سے نہیں ہوتا۔ وہ کہتی ہے:

رہا یہ حسن وخوبی عارض عارضی ہے۔ اس پر کیا اترانا ہے۔ یہ کیفیت، یہ جوبن، یہ سن چار دن کا ہے ناپائدار۔ اس کا کیا اعتبار۔ رنگ چمن دنیا جاوداں نہیں، کون سی بہار ہے، جسے خزاں نہیں، حسن پر غرور بے جا ہے۔

اس عہد میں کیا آج بھی یہ درس عام ہے اور اس سے نیکی کی ترغیب دینے کا کام لیا جاتا ہے اور بے جا غرور کی مذمت کی جاتی ہے۔

''فسانۂ عجائب'' کا بندر تو بندر کے روپ میں انسان ہے جہاں وہ دنیا کی بے ثباتی، سفلہ پروری اور نیرنگی زمانہ پر ایک طویل تقریر کرتا ہے۔ اس عہد میں لکھنؤ کا معاشرہ عیش ونشاط کی نمائندگی وہ عیاشی کی زندگی پر طنز کرتا ہے۔ یہ درس بالا علان دینا، شاہ وقت اور رؤسا و شرفا کو آئینہ دکھانے کے مترادف ہے۔ سرور نے وہ تمام باتیں کہہ دیں ہیں جو اس معاشرے کو گھن کر طرح کھا رہی ہیں اس طرح انہوں نے ایک غیر انسان کی زبان سے اخلاقی قدروں کا ذکر کیا ہے۔ اول سے آخر تک بندر کی تقریر درس وتدریس، پند وموعظت اور عالمانہ خیالات پر مبنی ہے:

دنیا جائے آزمائش ہے سفیہ جانتے ہیں یہ مقام قابل آرام وآسائش ہے، دوروزہ زیست کی خاطر، کیا کیا سازوسامان پیدا کرتے ہیں۔ فرعون بے سامان ہو کر زمین پر پاؤں نہیں دھرتے ہیں، جب سر کو اٹھایا، آنکھ بند کر

---

۱ فسانہ عجائب، سنگم پبلیشرز، الہ آباد، ص ۳۲۱

۲ ایضاً، ص ۳۲۱

چلتے ہیں، خاکساروں کے سر کچلتے ہیں۔ آخر کار پُر حسرت وارمان فقط لے کر مرتے ہیں۔ جان اس کی جستجو میں کھوتے ہیں'' [۱]

پوری تقریر ایک وعظ ہے جس میں سرور نے اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے۔ سید ضمیر حسن دہلوی لکھتے ہیں:

''قدیم داستانوں میں جانوروں کے کردار عموماً اسی شکل میں پیش کئے گئے ہیں جس کی وجہ غالباً یہی ہے کہ جانوروں کی معصومیت اور علائق دنیائے دنی سے بے تعلقی کی بنا پر عوام نے اکثر ان کا احترام کیا ہے اور آج تک بھی کیا جاتا ہے کہ مختلف پرندے علی الصباح بارگاہ ایزدی میں حمد وثنا کرتے ہیں۔ اس کے علاوہ ایک ایسے معاشرے میں جہاں اوہام پرستی کا زور ہو اور لوگوں کے عقائد کمزور ہوں، یہ بے زبان جانور نیکی اور خدا پرستی کی بہترین تبلیغ کر سکتے ہیں اور لوگوں کے حرص وہوس و دنیا پروری سے بدظن کرنے کے لئے انسانی کرداران سے زیادہ موثر نہیں ہو سکتے۔'' [۲]

''جادہ تسخیر'' میں تو معاشرے پر بڑی اچھی زبان میں تنقید ملتی ہے۔ یہاں طنز ہے اور اس کے ساتھ ہی یہ بتانے کی کوشش بھی ہے کہ ظاہر و باطن میں فرق ہوتا ہے محض کسی کے ظاہر پر نہ جانا چاہیے بلکہ اس کے حقیقی چال وچلن کو دیکھنا چاہیے ——

''وزیر زادی نے کہا کون سا درخت ہے جسے ہوا نہیں لگی، ظاہر میں سب پارسائی کا دم بھرتے ہیں۔ بڑی بڑی نیک زنین، بڑی بڑی عصمت والیاں برقعے میں چھیچھڑے کھاتی ہیں۔ گھونگھٹ کی اوٹ میں نوالے نوش کرتی ہیں'' [۳]

فسانۂ عجائب میں، فسانہ شاہ یمن، میں خدا دوست کا کردار انسان دوستی کا مظہر ہے۔ سوداگر جھوٹ موٹ کہتا ہے:

---

۱ فسانہ عجائب، سنگم پبلیشرز، الہ آباد، ص ۳۲۱

۲ فسانہ عجائب کا تنقیدی مطالعہ، مطبوعہ مکتبہ جامعہ لمٹیڈ، نئی دہلی، ص ۶۷

۳ جادہ تسخیر، نواب حیدر علی خان، مطبوعہ نامی نولکشور، ص ۲۲۱

''اے دوست! میں تاجر ہوں۔ قافلہ باہر اترا ہے۔ میری عورت کو دردزہ ہو رہا ہے۔ دائی کی تلاش میں دیر سے گدائی کر رہا ہوں ملتی نہیں، تو مرد بزرگ ہے، کج ادائی نہ کر، اس نیک بخت کو للہ میرے ساتھ کر دے تا کہ اس کی شراکت سے اس کو رنج سے نجات ملے، ورنہ بندۂ خدا کا مفت خون ہوتا ہے''[1]

بادشاہ خدادوست اپنی بیوی کو ساتھ کر دیتا ہے۔ بعد میں معلوم ہوتا ہے کہ وہ دھوکہ باز تھا، حیلے سے ملکہ کو لے گیا۔ بالآخر سب ملتے ہیں۔ اس کی اپنی سلطنت دوبارہ ہاتھ آئی۔ کیونکہ جس سائل کو اس نے اپنی حکومت سپرد کی، وہ جفا کار نکلا- اب بادشاہ کو ایک کے بدلے دو سلطنت ہاتھ آئی۔ اور یہاں پھر وطن دوستی کے جذبے کا اظہار ہے کہ حب الوطن از ملک سلیمان خوشتر۔

داستانوں کا دور افراتفری کا دور تھا، بے چینی کا زمانہ تھا۔ انسانی عقائد اور اعمال کے درمیان کافی بڑی خلیج تھی۔ سماج تضاد کا شکار تھا۔ مذہبی اصول درسی کتابوں میں محفوظ تھے، اور جزدان میں رکھ کر طاقوں میں سنگوا دئے جاتے تھے اور انھیں بچے درس کے طور پر پڑھا کرتے تھے۔ اصولی طور پر ہر ایک ان کو مانتا تھا لیکن عملی زندگی میں ان کی پیروی لازم نہ تھی۔ قول اور فعل میں واضح طور پر تضاد تھا۔ اس کا نتیجہ یہ ہوتا تھا کہ افراد اپنی روزمرہ کی گفتگو کو بنی بنائی اخلاقی قدروں سے سجاتے تھے۔ یہ اور بات ہے کہ افراد اپنی زندگی میں ان اخلاقی قدروں پر عمل نہیں کرتے تھے۔ اس لئے اخلاقی اصول اور اخلاقی تعلیم کا ذکر قدم قدم پر ہوتا اور یہ زبان زد خاص وعوام تھے جیسے:

☆ جس آدمی میں رحم نہیں وہ انسان نہیں

☆ جھوٹ بولنا ایسا ہی گناہ ہے کہ کوئی گناہ اس کو نہیں پہنچتا

☆ جو مرد نکھٹو ہو کر گھر سیتا ہے اس کو لوگ طعنہ مہنا دیتے ہیں

☆ دولت خداداد کو ہرگز زوال نہیں مگر انسان کی نیت درست چاہیے

---

[1] فسانۂ عجائب، سنگم پبلیشرز، الہ آباد، ص ۲۴۳

☆ بلکہ جتنی خرچ کرو اس میں اتنی ہی برکت ہوتی ہے

☆ مرد کو چاہیے کہ جو کہے سو کرے۔

متذکرہ بالا اقوال باغ و بہار سے ماخوذ ہیں۔ ان کا ذکر بار بار کیا جاتا ہے۔ ہر کردار نماز بھی پڑھتا ہے، شراب بھی پیتا ہے، علانیہ جنسی افعال میں بے راہ روی کا مظاہرہ کرتا ہے، لیکن اس کے ایمان میں کوئی فرق نہیں پڑتا۔ داستان گو اس حقیقت کا پردہ بڑی خوبصورتی سے چاک کرتا ہے اور ان کے کرداروں کو محض مثالی بھی نہیں ہونے دیتا۔

پہلے درویش میں یوسف سوداگر کو فصیل کے نیچے شہزادی ملتی ہے۔ یہ شہزادی کھلم کھلا عشق کرتی ہے اور اپنے محل کے نیچے سرنگ لگا کر اپنے عاشق سے ملتی ہے، خوب شرابیں پیتی ہے لیکن جب وہ اپنے عمل کا احتساب خود کرتی ہے کہ وہ قصوروار ہے۔ چنانچہ جب ماں کے پاس جاتی ہے 'اپنی تقصیر اور گناہ سے خجل ہو کر ان کے روبرو جا کر کھڑی ہوئی' [۱]

اسی داستان میں 'حق حقدار کو ملنا چاہیے' کے اصول کے پیش نظر مبارک وزیر تخت کے وارث شہزادے کو جنوں کے بادشاہ صادق کے پاس لے جاتا ہے اور مبارک کہتا ہے:

''اب ان کے باپ کی جگہ ان کا چچا حکومت بادشاہت کرتا ہے اور ان کا دشمن جانی ہوا ہے اس لئے میں انھیں وہاں سے لے، بھاگ کر آپ کی خدمت میں لایا ہوں کہ یتیم ہیں اور سلطنت ان کا حق ہے لیکن بغیر مربی، کسی کے کچھ نہیں ہوتا۔ حضور کی دستگیری کے باعث اس مظلوم کی پرورش ہوتی ہے'' [۲]

یہاں ظالم اور حق ناشناس کا پردہ چاک کیا گیا ہے۔ ساری طاقت ختم ہو چکی تھی۔ حق کی لڑائی جاری رہتی ہے اور جب خود کچھ نہیں کر سکتے تو مافوق الفطرت سے مدد طلب کرتے ہیں اور وہ وقت پر مل بھی جاتی ہے۔ اس لئے کہ یہ عقیدہ راسخ ہے کہ نیکی کے راستے پر جو بھی قدم بڑھاتا ہے، اسے اللہ بھی مدد کرتا ہے۔

ہماری داستانوں کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ ان میں تبلیغ اسلام کا جذبہ بھی کارفرما

---

۱ باغ و بہار، مکتبہ جامعہ لمٹیڈ، نئی دہلی، ص ۶۴

۲ ایضا، ص ۲۱۴

نظر آتا ہے، لیکن دراصل اس کی وجہ یہ ہے ہندستان میں داستانوی ادب اس عہد کی پیداوار ہے جب یہاں واضح طور پر زوال کے آثار نظر آرہے تھے۔ مسلمان حکمرانوں کی سیاسی شکست نے تمام مسلمانوں کو جذباتی طور پر متاثر کیا تھا اور وہ ان داستانوں کو نہ صرف دل بہلانے کے لئے پڑھتے تھے بلکہ ان سے ایک قسم کی جذباتی تسکین بھی حاصل کرتے تھے۔ مذہب کے بارے میں لینن نے کہا تھا کہ ''یہ عوام کے لئے افیون کا کام کرتا ہے'' اس موقع پر اس کی تصدیق ہوتی ہے کیونکہ ہم دیکھتے ہیں کہ وہ حقیقت کی دنیا میں سانس لینے کے بجائے ایک خواب کی دنیا کو ترجیح دیتا ہے۔ وہ موقع پا کر داستانوں میں 'اسلام زندہ باد' کے جذبے کا اظہار کرتا ہے اور حق کی کامیابی کے راگ الاپتا ہے۔ حیدر بخش حیدری نے حاتم طائی کے سوالوں میں ایک قسم کا مقصدی ادب لکھا ہے۔ ادب سے ہمیشہ تبلیغ کا کام لیا گیا ہے اور شاید روایتی طور پر قصہ حاتم طائی میں بھی۔ لیکن حیدری نے یہاں مقصد کو اولیت نہیں دی، بلکہ اس کو کہانی کا حصہ بنا دیا۔ یہ حیدری کی خوش قسمتی ہے کہ انھیں جو قصہ ملا وہ بذات خود ایسا تھا جس میں اقدار بالائی عمارت کی حیثیت نہیں رکھتی بلکہ وہ خود کہانی میں شامل ہیں۔ حاتم طائی کے ساتھ سوالوں میں سے تین سوال اعلیٰ اخلاقی قدروں کے حامل ہیں۔

☆ نیکی کر دریا میں ڈال

☆ کسی سے بدی نہ کر، اگر کرے گا تو بدی پاوے گا

☆ سچ کہنے میں ہمیشہ راحت ہے

مندرجہ بالا سوالوں کے حل میں کہانی کی دلچسپی کا راز پنہاں ہے۔ حاتم طائی کی زندگی جس طرح اس قصے میں پیش کی گئی ہے وہ برائے خدا دوسروں کے کام کرتا ہے اور کسی کی مدد کرنے سے دریغ نہیں کرتا، انسان دوستی کا وہ درس ہے جس نے ہماری تہذیبی بنیادوں کو مضبوط کیا ہے اور ہمارے ادب کو پروان چڑھایا ہے۔

حاتم طائی کا کردار غیر نمو پذیر ہے جیسا کہ داستانوں کے کردار اکثر بیشتر ہوتے ہیں جیسا کہ میں نے پہلے لکھا ہے کہ داستان میں ایک اخلاقی تعلیم ضرور ہوتی ہے اور اس کی موجودگی کا اصل سبب داستان کا تخلیقی اور بنیادی تصور ہے کہ خیر یا نیکی ہمیشہ بدی یا شر

پر غالب ہے۔ ظاہر ہے کہ اس تخلیقی اور بنیادی تصور کا پھیلاؤ ایسے کردار پیدا کئے بغیر ناممکن ہے جو اس تصور کی تشریح اپنے کردار اور افعال سے کرتے ہیں۔ اس لئے داستانوں میں اچھے اور برے لوگوں کے ذکر اور ان کے باہمی ٹکراؤ کی کیفیت لازم وملزوم ہے۔

''طلسم ہوش ربا'' میں ایثار وقربانی، محبت واخوت اور لطف وکرم کی بے شمار مثالیں ملتی ہیں اور ان کے لئے صرف امیر حمزہ جیسے لوگوں کے یہاں انتخاب کیا گیا ہے بلکہ افراسیاب اور اس کے رفیق جادوں گروں کے یہاں بھی اس کی بے شمار مثالیں ملتی ہیں۔ اس لئے کہ افراسیاب جادوگر تھا وہ شر کی نمائندگی کرتا ہے لیکن اس کے سینے میں بھی انسان کا دل دھڑکتا ہے۔ امیر حمزہ کا تو یہ حال ہے کہ خود ان کا اپنے بارے میں یہ کہنا کہ وہ ان تمام انسانی قدروں کا ساتھ نہ دیں گے تو کون دے گا۔ صاحبقران میدان جنگ ہوش ربا میں پہنچتے ہیں۔ خواجہ عمرو لڑتے بھڑتے سامنے آئے۔ امیر باقر نے جو اپنے وفادار کو بعد عرصہ دراز دیکھا، دریائے خون میں نہایا ہوا، اداس اداس افتاں وخیزاں پکار کے آواز دی۔

از کجا میرسی اے آہوئے فرخندہ قدم
یاد قربانِ سرت حلقہ مرغانِ ارم

خواجہ تمہارے دیکھنے کو ترس گئے آکر ہمارے سینے سے لپٹ جاؤ۔ [1]

اور بالآخر جب خواجہ کو خداوند جمشید نے کشتہ سحر کیا ور سرخوان میں رکھ کر صاحبقران کو بھیج دیا۔ اس سر کو دیکھ کر صاحبقران رو رہے ہیں اور کہہ رہے ہیں:

''ہائے یار وفادار کہہ کر صاحبقران گر پڑے۔ پکار کر آواز دی صاحبو! میرا دل بے سبب بیقرار نہ تھا۔ ایک روح دو جسم تھے۔ یہ صدمہ اس پر گذرا۔ کیوں کر میرے دل کو بیقراری نہ ہوتی۔ روح بیچین تھی کیوں، خواجہ ہمارے تمہارے یہ وعدہ نہ تھا۔ ہم کو تم کو ساتھ نہ لیا۔ سفر ملک عدم میں بڑی جلدی کی۔ بادشاہ نے اپنے کو تخت سے گرادیا۔ تاج پھینکا۔ فرماتے تھے، یارو آج تاج سر اسلام گر گیا۔ صاحبقران نے سرداروں کی جانب دیکھ فرمایا۔ اے نامردو مثل عورتوں کے

---

[1] طلسم ہوش ربا، جلد ہفتم، احمد حسین قمر، ص ۶۵۰

کیا باتیں کرتے ہو، کوئی تم میں ایسا نہیں ہے جس کو عمرو نے جاں بخشی نہ کی ہو، چل کر اس کے خون کا بدلہ لو'' ۱

اپنے جان نثار سرداروں اور سپاہیوں کا اظہار بے شمار موقعوں پر ہوتا ہے۔ ایک بار ایسا ہوتا ہے کہ ایک ہفتہ میں چالیس سردارانِ نامی و ساحرانِ گرامی بارگاہوں سے غائب ہو چکے۔ اسد نے رنجیدہ ہو کر خواجہ عمرو کو بلایا۔ جیسے ہی خواجہ آئے دیکھا اسد نامدار غصے میں بیٹھا۔

''قبضے پر ہاتھ، تیوری پر بل، زلف خلیلی کو پیچ وتاب، آنکھیں ابلی ہوئی، عمرو گھبرا گیا کہا نانا جان آپ کو لوٹ مار کے کچھ اور بھی فکر ہے آپ نے سنا کہ لشکر میں کیا قیامت بپا ہوئی باغبان و بہار وغیرہ چالیس سردار غائب ہوئے، لشکر افراسیاب میں ان کا نشان نہیں ہے آخر کہاں گئے کون لے گا، آپ افسر شاطران ہیں آپ ان کا حال بتایئے میں اپنے سرداروں کو آپ سے لوں گا یا مجھ کو بتا دیجئے کہ میرے سردار قلعہ آہن میں ہیں۔ میں جا کر اپنی جان دوں یا ان کو رہا کروں۔'' ۲

دراصل داستان گو ان تمام انسانی قدروں کو کسی شعوری جذبے کے تحت نہیں پیش کرتا۔ وہ سماج، تہذیب اور زندگی کے مسائل کے بارے میں آج کے ادیب کی طرح نہیں سوچتا تھا۔ وہ زندگی کے فلسفے کے بارے میں اتنا سنجیدہ نہیں کہ اسے اپنی داستان کا ایک حصہ بنا دے۔ لیکن یہ سچ ہے کہ زندگی کے بارے میں کچھ نہ کچھ ان داستانوں میں آ بھی جاتا ہے، جس پر ہم اس سے پہلے بحث کر چکے ہیں لیکن یہ سب غیر شعوری طور پر آتا ہے۔ داستان گو کا مقصد کسی مبلغ کا مقصد نہیں ہے وہ تو محض لوگوں کو دلچسپی سے سنانے کے لئے قصہ گڑھتا ہے۔ وہ چاہتا ہے کہ اس کے سامعین نہ صرف اس وقت اس سے دلچسپی سے سنیں بلکہ ایک مدت دراز تک اختتام کے مشتاق رہیں۔ نیز یہ خواہش بھی کہ اس سے پہلے کسی نے نہ سنا ہو۔ وہ انسانی تہذیب کے قدروں کے چکر میں نہ پڑے اور اگر یہ قدریں ان

۱ طلسم ہوش ربا۔ جلد ہفتم۔ احمد حسین قمر۔ صفحہ ۹۰۸/۹۰۹

۲ طلسم ہوش ربا۔ جلد ہفتم۔ صفحہ ۲۹۰

داستانوں میں آگئیں تو وہ صرف اس لئے کہ وہ ان کے ذہنوں میں اس طرح رس بس گئی ہیں کہ وہ انھیں الگ نہ کر سکے۔ اور یہ انسانی فطرت ہے کہ ایسے موقے پڑ اس کے عقائد ہی نہیں مفروضات بھی غیر شعوری طور پر ظاہر ہوتے ہیں۔ نیکی اور شرافت، رحم دلی اور درد مندی، بہادری اور جرات مندی، سچائی اور حق گوئی ان کی تبلیغ پیغمبروں اور پیشواؤں، داناؤں اور مفکروں نے اتنی کردی ہے کہ وہ ہمارے معاشرے کا ایک حصہ بن گئی ہیں اور ایک کسوٹی کی حیثیت رکھتی ہیں جن کی بدولت انسان تہذیبی زندگی میں داخل ہوتے ہی اچھائی اور برائی میں تمیز کرنے لگا۔ ڈاکو جو لوٹ مار کرتا ہے، قتل وغارت گری جس کا پیشہ ہے، وہ بھی اپنے بچے کو سزا دیتا ہے اگر وہ بچہ اس کی بغیر اجازت جیب میں سے کچھ پیسے نکال لیتا ہے۔ یہاں وہ بھی غیر شعوری طور پر اقدار کی تبلیغ کرتا ہے۔ انسان زندہ رہنے کے لئے ہر لمحہ آکسیجن لیتا ہے اور اس کو اس کا احساس بھی نہیں رہتا کہ وہ سانس کے ذریعہ آکسیجن لے رہا ہے۔

میرا کہنے کا مقصد یہ ہے کہ داستانوں کے اندر بھی اسی طرح اقدار ظاہر ہوتی ہیں۔ یہاں داستان گو قصہ سناتا رہتا ہے۔ یہ اس کو معلوم ہے کہ داستانوں کے اندر بھی اسی طرح اقدار ظاہر ہوتی ہیں۔ یہاں داستان گو قصہ سناتا رہتا ہے۔ یہ اس کو معلوم ہے کہ اس کے اور سننے یا پڑھنے والوں کے درمیان اقدار مشترک کیا ہیں۔ اس کے قصے میں یہ اقدار اپنے آپ آجاتی ہیں۔ وہ ان اقدار کی تبلیغ نہیں کرتا، لیکن اس کے ذہن کے کسی گوشے میں چھپی ہوتی ہے۔ اور اپنے آپ سامنے آجاتی ہیں اب اگر شعوری طور پر وہ کسی داستان میں آجاتی ہیں تو ان کا حشر وہی ہوتا ہے جو فسانہ عجائب میں بندر کی تقریر کا ہوا کہ وہ اصل قصے سے علیحدہ ہوگئی۔

داستان میں قصہ گو واقعات کی ایک کڑی کو دوسری کڑی سے جوڑتے چلے جاتے ہیں اور بات کو طول دیتے رہتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ جب زندگی اتنے بڑے پیمانے پر پیش کی جائے گی تو اس میں نیکی اور بدی کا ہر جگہ آمنا سامنا ہوتا ہے۔

داستان میں جب کفار کی عورتوں اور مہاجراؤں کا ذکر ہوتا ہے تو ان کے بے مثل

حسن کی تعریف ہوتی ہے تو یہ موقع داستان گو کے لئے بڑا تشویش ناک ہوتا ہے وہ ان کو حسن سے آراستہ کرنا چاہتا ہے لیکن یہ بھی جانتا ہے کہ یہ بدی کی نمائندگی کر رہے ہیں اور حسن کو نیکی سے علیحدہ نہیں کیا جا سکتا اس لئے وہ انھیں مشرف بہ اسلام کر دیتا ہے یا پھر وہ مسلمان عیاروں کے روپ میں ظاہر ہوتے ہیں۔

''برق نے ہاتھ بیہوشی کا بھرا ہوا منھ پر پھیرا ہی تھا۔ دو قدم آگے بڑھی تھی کہ بے ہوش ہو کر گری۔ اس نے زیور اور پیرہن اس کا اتار کر آئینہ سامنے رکھ کر فیتۂ عاری جلا کر اس کی ایسی صورت اپنی بنائی بلکہ اور زیادہ اپنے حسن کی بناوٹ کی مانگ سر پر نکالی، گلے میں چمپا کلی پہنی۔ دوپٹے کی گاتی اس طرح سر پر باندھی کہ چھاتی کے ابھار پر سب کی نگاہ پڑے۔ رخسار ٹوکرا اٹھانے کے بوجھ سے ایسے تمتما کر سرخ ہو گئے تھے کہ فی الحقیقت گلاب کو شرماتے تھے۔ اس صورت زیبا سے تیار ہو کر بارگاہ کی سمت چلا۔ جس نے نگاہ کی، فریفتہ ہو گیا۔''[1]

اگر ہم اردو داستان کا غور سے مطالعہ کریں تو معلوم ہوتا ہے کہ یہاں قدروں میں بڑا تنوع ہے۔ اردو کی پہلی عظیم داستان، سب رس' ہے۔ یہ واضح طور پر ایک مثیلی داستان ہے۔ یہاں کرداروں کے نام ان کے اوصاف سے متعلق ہیں بعض جگہوں پر تو ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ان اوصاف ہی کو جسم عطا کیا ہے نہ یہ کہ کسی انسانی جسم کے اندر یہ خوبیاں مستقف ہیں۔ اس زراسی ہیر پھیر نے کرداروں کے اندر کی زندگی کھینچ لی اور انھیں ایک طرح سے علامتی حیثیت دے دی ہے۔ یہاں داستان گو ان انسانی قدروں کو شخصیت کا روپ دیتا ہے اور اس کا نتیجہ یہ کہ ہم داستان میں عقل، عشق، دل، حسن، وغیرہ کو انسانوں کے روپ میں دیکھتے ہیں۔ مولوی عبدالحق لکھتے ہیں:

''مصنف نے ایک عالم گیر حقیقت کو مجاز کے پیرائے میں بیان کیا ہے اور حسن و عشق کی کشاکش اور عشق و دل کے معرکے کو قصے کی صورت میں پیش کیا ہے۔''[2]

---

[1] طلسم ہوش ربا، جلد چہارم، محمد حسین جاہ، ص ۱۰۴

[2] سب رس، مرتبہ مولوی عبدالحق، ترقی اردو پاکستان، کراچی، ۵۳ء، ص ۵

'سب رس' ملاوجہی کی آخری زمانے کی تصنیف ہے اور بقول ڈاکٹر محی الدین زور قادری اس وقت کی تصنیف ہے جب کہ:

''اس کی عقل پختہ اور قلم مضبوط ہو چکا تھا۔ اس لئے اس میں زندگی کی قدروں کی نہایت بے با کی اور آزادہ روی کے ساتھ عکس کشی کی گئی ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اس نے مختلف اخلاقی اور اصلاحی امور پر ترقی پسندانہ مضمون قلم بند کئے ہیں اور حیرت ہوتی ہے کہ اتنے قدیم زمانے میں جب کہ سوسائٹی اور سماج پر مذہب اور علم برداران مذہب کی ایک سخت گرفت تھی، وجہی کیوں کر ایسا باغیانہ اور آزادانہ نقطۂ نظر اختیار کر سکا'' ۔[1]

تمثیل ہونے کی وجہ سے وجہی کو جہاں یہ آسانی ہے کہ وہ جن خیالات کی تبلیغ کرنا چاہتے ہیں بڑی بے تکلفی سے کرتے ہیں، وہاں وہ ذرا پابند بھی ہیں کہ اپنے تمثیلی کردار میں وہی خوبیاں رکھیں جن کی یہ کردار نمائندگی کرتے ہیں۔ اس لئے براہ راست تبلیغی انداز نظر آتا ہے۔ 'سب رس' میں تبلیغی عنصر واضح طور پر پیش کیا گیا ہے۔ ایک جگہ بھیک مانگنے کے سلسلے میں لکھتے ہیں:

''لاج سٹ کر منگتا منگن ہارا۔ دینہار نیں دیا تو شرمندہ ہوتا بیچارا۔ شرم کا کوئی منگے تو وہاں کہے ہیں دھرم۔ بے شرم گھڑی گھڑی منگے گا اسے منگنے کی کیا شرم۔ اسے خوش لگیا ہے منگ لینا۔ولے کوئی کسے کتا دیتا۔ گنج قاروں اگر اتچھے گا تو بے دیتے دیتے سرے گا۔ ولے بے شرم کا منگتے منگتے پیٹ نا بھرے گا۔ یوگدا۔ اس کا چیلج ایسا سدا شرم کون تین، بچھانیا منگنا ایک ہنر کر جانیا۔ جان گیا وہاں کچھ منگ لیا۔ کنے دیا کنے نیں دیا۔ کان کا نیم کان کا ست بھی اپنی وتی عادت۔ اس بات پر یو بات بھی بی آتی کہ علت جاتی ولے عادت نہیں جاتی جے دیکھو دنیادار منگتے کھڑے رہے بات پسار۔ صاحب صاحب کہتے پھرتے آس پاس۔ جانو یو چہ صاحب اچھ جر کر اچھ آس۔ جکوئی یوں

[1] اردو ادب قطب شاہی دور میں، مطبوعہ علی گڑھ تاریخ ادب اردو، ص ۳۷۵

کسی سے دنبال لگ لگ یوں پیٹ بھرے، بے حیائی پر دل دھرے، پچھیں ہمت آدمی لاعلاج ہوکر کچھ بھی دتیا ہے۔ بیچارا کیا کرے۔ ایک بار دوبار تین بار مبالغہ چار بار دیا جائے گا پانچوین بار ایسے آدمی تے آدمی بیزار ہوئے گا تنگ آئے گا۔ یو اپنی جاگا پرتے نین ہلنا۔ بقول اہل ہند چکنے گھڑے پر پانی ڈالتا کوئی بھلا ہوکوئی برا کہوایتے کون کس کا کہنا اثر نا ہوئے۔ دراصل کسی پاس منگنا بھلے آدمی کون معلوم ہے کہ کیا بلا ہے۔ دل پر کیا آفت کیا زلزلہ ہے بلکہ قیامت گذرتا ہے، بہت مشقت گذرتا ہے۔ ماں باپ ھور خدا پاس بے منگتے دل کون ملاحظہ آتا ہے۔ یکا یک تین منگیا جاتا ہے۔ لاج کے آدمی کون بھوت آتی لاج پچھیں ضرور ہوا تو لاعلاج کون کیا علاج'' [1]

یہاں جب انسانی قدروں کا کہیں بھی ذکر آیا ہے وجہی نے تقریر شروع کردی ہے اور سبب یہ ہے کہ یہ انسانوں کی داستان نہیں ہے اوصاف اور قدروں کی داستان ہے وجہی کا تخیل داستان لکھنے والے ذہن کا تخیل ہے اور وہ اس میں کوئی کسر نہیں چھوڑتا۔

جہاں تک کرداروں کے نام کا تعلق ہے دوسری داستانوں میں بھی ان کے نام بڑی حد تک علامتی ہیں ان ناموں سے ہمیں ان کے اوصاف کا اندازہ ہوتا ہے جیسے جمشید خود پرست، کوکب روشن ضمیر، آفات چہار دست، نوبہار گلشن افروز وغیرہ۔

دراصل ہندستانی ادبیات کی یہ خصوصیت رہی ہے کہ یہاں کہانیوں کے پردے میں نصیحتیں کی گئی ہیں۔ زندگی کی بڑی بڑی حقیقتوں کو کہانی کی شکل دی گئی ہے، پنچ تنتر نے تو کہانیوں کی مدد سے سیاسی رموز کو سمجھانے کی کوشش کی ہے۔ ظاہر ہے کہ اردو داستانیں اس اثر سے کیسے محفوظ رہ سکتی تھیں، خاص طور پر اس لئے بھی کہ یہ بیشتر ترجمہ ہیں۔ داستان گویوں کو یقیناً قدروں کا شدت سے احساس تھا کیوں کہ ہم دیکھتے ہیں کہ انھوں نے تمثیلی طریقہ کو صرف اس لئے استعمال کیا تھا کیونکہ وہ اپنی بات کو اور مؤثر طریقے سے کہنا چاہتے تھے۔ طلسم حیرت میں مرزا شیون لکھنوی نے بھی تمثیل کا ایک کامیاب تجربہ کیا۔ یہ تمثیلی انداز

---

[1] سب رس، مرتبہ مولوی عبدالحق، مطبوعہ انجمن ترقی اردو پاکستان، ص ۴۴، ۴۵

اس داستان میں کئی جگہوں پر نظر آتا ہے۔

☆ شاہ صاحب کے سامنے شہزادی کی آرزو ایک بوڑھی کی شکل میں آتی ہے۔

☆ غضب دربان کی حیثیت رکھتا ہے۔

☆ رحم مدد دیتا ہے

☆ یاس بہکاتی ہے

☆ امید بہلاتی ہے

☆ ادراک وفہم، حیاوشرم انیسیں اور جلیسیں ہیں۔

اور یہاں ہم پھر دیکھتے ہیں کہ داستان گو نے انسان کی شخصیت اور سیرت کے کچھ پہلوؤں کو اپنی داستان میں سمیٹ لیا ہے۔

داستانوں کے اندر حقیقتوں کو تلاش کرنے کے سلسلے میں مغربی حقیقت نگاری کے تصور سے نہیں ملے گی۔ ہمیں تو تخیل کی آنکھوں سے دیکھنا ہوگا کہ کیا محض ذہنی قلابازی ہے یا اس کے اندر بھی کوئی معنویت چھپی ہوئی ہے۔

طلسم ہوش ربا میں محمد حسین جاہ لکھتے ہیں:

"یہ مقام علم نیرنج وہیئت سے حکمائے طلسم نے خاص طلسم بتائے۔ طلسم میں رات اور دن ہوتے ہیں۔ یہ دنیا بھی مثل طلسم ہے اور باطل ہونا اس طلسم کا روز قیامت ہے کہ جو لوگ اس میں پھنس گئے ہیں وہ اس کے ٹوٹنے سے اپنے مسکن اصلی پر پہنچیں گے اگر ناری ہیں تو جہنم اور ناجی ہیں تو فردوس میں"۔[1]

شمیم احمد نے طلسم ہوش ربا کی علامتی اہمیت پر بحث کرتے ہوئے بڑے فکر انگیز نتائج نکالے ہیں۔ وہ ایک جگہ لکھتے ہیں:

داستان طلسم ہوش ربا کو دیوؤں اور پریوں کی داستان کہا گیا ہے اور میں یہاں یہ کہنے کہ جرأت کر رہا ہوں کہ یہ سوائے دیوؤں پریوں کے ہر چیز کی داستان ہے —— اس لئے کہ یہ پورا طلسم ہی انسان اور کائنات کی وسیع تر اور

---

[1] طلسم ہوش ربا، جلد سوم، محمد حسین جاہ، ص ۴۹۲

پائندہ تر علامتوں پر قائم ہے۔[1]

گویا ہم اگر اپنے تعصبات کو نکال دیں اور ایک نئے زاویے سے ان داستانوں کو پڑھیں (نہ کہ دیوؤں اور پریوں کی داستان) تو ہمیں ان خیالی تصویروں میں زندگی کی بڑی بڑی سچائیاں ملیں گی۔ یہ بات طے ہے کہ تخیل خلا میں پیدا نہیں ہوتا اور نہ تخیل حقیقت پسندی کی ضد ہے بلکہ یہ حقیقتوں کا ایک ایسا پیکر ہے جس میں تصویریں مبالغہ آمیز تو ہوتی ہیں لیکن ان کی ماہیئت مختلف نہیں ہوتی۔ جس طرح بادلوں کو پانی میں منتقل کیا جا سکتا ہے اسی طرح انھیں بھی حقیقتوں میں دیکھا جا سکتا ہے۔ دراصل تخیل تو حقیقت کی ایک بالائی عمارت ہے۔ اس ہمدردانہ مطالعے سے ہمیں اس عہد کے عقائد اور ان عقائد سے متعلق قدروں کا صحیح اندازہ ہو سکے گا۔

اگر ان داستانوں کا مطالعہ گہرائی اور غور و فکر سے نہ کیا جائے گا تو ہم نیکی اور بدی کے علامتی تصور اور اس کے مفہوم کو بھی نہ سمجھ سکیں گے اور ہمیں اس کے اندر تضاد نظر آئے گا، خاص طور پر اس وجہ سے بھی کہ ہم ادب کو معاشرے کی روشنی میں دیکھنے کے عادی ہو گئے ہیں۔ ممتاز حسین نے باغ و بہار کا تجزیہ کرتے ہوئے کہانی کی علامتی حیثیت کو ایک خاص زاویے سے دیکھا ہے:۔

''اس قصے کی روح تک پہنچنے کے لئے ہمیں اس کے بالائی خول کو اُتار کر دیکھنا ہوگا، جس میں اخلاقی اقدار کی تبلیغ کے ضمنی قصے بہت سے بھرے پڑے ہیں۔ لیکن اس سے یہ نتیجہ نہ نکالنا چاہیے کہ اس کی روح اور جسم کے درمیان کوئی تضاد ہے۔ اس کے بالکل برعکس دونوں میں ایک ہم آہنگی ہے مقاصد کی۔ اگر اس کا اندورنی مغز ایک روحانی تجربے کی صوفیانہ تعمیم کی حقیقت پیش کرتا ہے تو اس کا بالائی خول صوفیانہ اقدار کی تبلیغ و ترسیل کی خدمت انجام دیتا ہے اور فنکار کے دونوں عمل جو کہ ایک وحدت میں پروئے ہوئے ہیں، مصور ہیں جیسا کہ آرٹ میں ہونا چاہیے۔'' [2]

---

[1] مضمون طلسم ہوش ربا کی علامتی اہمیت، مطبوعہ نیا دور، شمارہ نمبر ۳۳، ۳۴، کراچی، ص ۳۱۷

[2] باغ و بہار، مرتبہ ممتاز حسین، اردو ٹرسٹ، کراچیں ص ۳۸

ہمیں یہ سمجھ لینا چاہیے کہ داستانوں میں زندگی کی پیشکش کا تصور حقیقت پسندانہ اور واقعاتی نہیں ہے بلکہ یہ متخیلانہ ہے۔ شمیم احمد کے اس خیال سے اختلاف کرنا دشوار ہے کہ ''جن ذہنوں میں تخیل کی قوت سب سے زیادہ ہوتی ہے وہی تخلیقی کارنامے انجام دیتے ہیں اور جن تحریروں میں قوتِ متخیلہ رنگ بھرتی ہے ان میں رموز و کنایات، علامات اور سمبلز تخلیق ہوتے ہیں۔ بڑی علامتیں اسی وقت تخلیق ہوتی ہیں جب دماغوں میں اعلیٰ ترین تخیل کروٹیں لے رہا ہو۔''[1]

داستانوں نے اپنے عہد کے انسان اور اس کے ذہن کو سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کی ہے اور اس ایمان کا اظہار کیا ہے جو داستان کہنے اور سننے والوں کو حسن، خیر اور صداقت پر تھا۔

---

[1] مقالہ طلسم ہوش ربا کی علامتی اہمیت، مطبوعہ نیا دور، کراچی، ص ۳۱۲

کتابیات

آزر، محمد اسمٰعیل	صندلی نامہ دفتر ششم،	داستان امیر حمزہ صاحبقران،	مطبع نامی نولکشور لکھنؤ	۱۹۴۰ء
ابواللیث صدیقی (ڈاکٹر)	آج کا اردو ادب		فیروز سنز لاہور	۱۹۷۰ء
تحسین، محمد حسین عطا خاں	نوطرز مرصع	مرتبہ نورالحسن ہاشمی	ہندوستانی اکیڈمی الہ آباد	۱۹۵۸ء
جاہ، محمد حسین	طلسم ہوش ربا	حصہ اول	مطبع نامی نولکشور لکھنؤ	۱۳۰۱ء
ایضاً	ایضاً	حصہ دوم	ایضاً	
ایضاً	ایضاً	حصہ سوم	ایضاً	
ایضاً	ایضاً	حصہ چہارم	ایضاً	
حیدری، سید حیدر بخش	قصہ حاتم طائی (آرائش محفل)	مرتبہ اطہر پرویز	مکتبہ جامعہ لمیٹڈ دہلی	۱۹۷۲ء
ایضاً	توتا کہانی		مجلس ترقی ادب لاہور	۱۹۶۳ء
حیدر علی خاں، نواب	جادۂ تسخیر		مطبع نامی منشی نولکشور لکھنؤ	۱۲۸۹ء
خواجہ امان دہلوی، بدرالدین خاں	حدائق انظار		محمود المطابع، دہلی	
خورشید الاسلام (پروفیسر)	تنقیدیں		انجمن ترقی اردو ہند علی گڑھ	۱۹۵۸ء
زور، محی الدین قادری (پروفیسر)	اردو کے اسالیب بیان		مکتبہ معین الادب	۱۹۶۴ء
سبزواری، شوکت (ڈاکٹر)	نئی اور پرانی قدریں		مکتبہ اسلوب کراچی	۱۹۶۱ء
سخن، سید فخر الدین حسن دہلوی	سروش سخن		مجلس ترقی ادب لاہور	
سرور، مرزا رجب علی بیگ	فسانہ عجائب	مرتبہ اطہر پرویز	سنگم پبلیشرز الہ آباد	۱۹۶۹ء
ایضاً	ایضاً	مرتبہ محمد واصل عثمانی	مکتبہ عزم و عمل کراچی	
ایضاً	فسانہ عبرت	مرتبہ مسعود حسن رضوی (پروفیسر)		
ایضاً	شگوفۂ محبت		مطبع نامی منشی نولکشور	۱۹۷۲ء
سہیل بخاری	اردو ناول نگاری		مکتبہ جدید لاہور	۱۹۶۲ء
سیدہ جعفر (ڈاکٹر)	فن کی جانچ		نیشنل فائن پرنٹنگ پریس حیدر آباد	۱۹۶۵ء
شاہ گل قادری	تذکرہ غوثیہ اسم تاریخ شجرۂ معرفت		مطبع مجتبائی دہلی	
شیون لکھنوی	طلسم حیرت		مطبع نامی منشی نولکشور لکھنؤ	۱۸۸۸ء
شرر لکھنوی عبدالحلیم	گذشتہ لکھنؤ مرتبہ رشید حسن خاں		مکتبہ جامعہ لمیٹڈ دہلی	۱۹۷۱ء
ضمیر حسن دہلوی، سید	فسانہ عجائب کا تنقیدی مطالعہ		ایضاً	۱۹۶۸ء
عابد حسین، ڈاکٹر سید	ہندوستانی تہذیب		علی گڑھ مسلم یونیورسٹی	۱۹۵۸ء
عسکری، محمد حسن	انتخاب طلسم ہوش ربا		مکتبہ جدید لاہور	۱۹۳۵ء

عبدالقادری سروری	دنیائے افسانہ		
علی عباس حسینی	ناول کی تاریخ وتنقید	انڈین بک ڈپو دہلی	۱۹۴۹ء
عبادت بریلوی (ڈاکٹر)	تنقیدی زاویے	چمن بک ڈپو دہلی	۱۹۴۹ء
قمر، منشی احمد حسین	طلسم ہوش ربا، جلد ششم	مطبع نامی منشی نولکشور	۱۹۴۰ء
ایضاً	ایضاً، جلد ہفتم	ایضاً	
گیان چند (ڈاکٹر)	اردو کی نثری داستانیں	انجمن ترقی اردو پاکستان	۱۹۵۴ء
محمود الٰہی (پروفیسر)	فسانہ عجائب کا بنیادی متن	ادارہ تصنیف دہلی	۱۹۷۳ء
محمد احسن فاروقی	اردو ناول کی تنقیدی تاریخ	ادارہ فروغ اردو لکھنؤ	۱۹۶۰ء
میر امن دہلوی	باغ وبہار	مرتبہ رشید حسن خاں — مکتبہ جامعہ لمیٹڈ دہلی	۱۹۶۵ء
مجیب، محمد (پروفیسر)	نگارشات	ایضاً	۱۹۷۴ء
ایضاً	تاریخ تمدن ہند	نیشنل بک ٹرسٹ دہلی	۱۹۷۲ء
نیر مسعود (ڈاکٹر) رجب علی بیگ سرور	حیات اور کارنامے	الہ آباد یونیورسٹی	۱۹۶۸ء
نیم چند کھتری مارہروی	قصہ گل وصنوبر	مرتبہ سید رفیق — نسیم بک ڈپو لکھنؤ	۱۹۶۲ء
نہال چند لاہوری	مذہب عشق	مطبع نامی منشی نولکشور	۱۸۰۳ء
وقار عظیم	نیا افسانہ	ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ	۱۹۷۳ء
ایضاً	افسانہ نگاری	سرسوتی پبلشنگ ہاؤس	۱۹۳۵ء
ایضاً	ہماری داستانیں	مکتبہ عالیہ رامپور	۱۹۶۸ء
ایضاً	داستان سے افسانے تک	طاہر بک ایجنسی دہلی	۱۹۷۲ء
وحید قریشی (ڈاکٹر)	باغ وبہار۔ایک تجزیہ	سنگ میل پبلیکیشنز لاہور	۱۹۶۸ء
	علی تاریخ ادب اردو	علی گڑھ مسلم یونیورسٹی	۱۹۶۲ء
وجہی، ملا	سب رس	مرتبہ مولوی عبدالحق — انجمن ترقی اردو پاکستان	

رسالے

نیا دور، کراچی، پاکستان	شمارہ نمبر ۳۳۔۳۴
نقوش افسانہ نمبر	شمارہ ۵۳،۵۴
علی گڑھ میگزین	طنز و ظرافت نمبر
نقوش، لاہور	شمارہ اکتوبر ۱۹۵۳ء
نقوش۔ سالنامہ	شمارہ ۱۰۵، اپریل، مئی، جون ۱۹۶۶ء
فنون، لاہور، پاکستان	شمارہ نمبر ۱۰ سالنامہ
ادب لطیف، لاہور	اکتوبر ۱۹۶۲ء، فروری ۱۹۶۳ء
زمانہ	اپریل ۱۹۴۳ء
نیا دور، لکھنؤ	اپریل ۱۹۶۳ء
آواز، دہلی	۲۲ جنوری ۱۹۶۴ء
نیا دور، لکھنؤ	مئی ۱۹۶۰ء

'اطہر پرویز'

باپ دادا سیوہارہ ضلع بجنور سے الہ آباد آگئے۔ ۲۵ ستمبر ۱۹۲۵ء میں الہ آباد میں پیدا ہوئے۔ ابتدائی تعلیم الہ آباد میں ہوئی بعد میں علی گڑھ میں تعلیم حاصل کی۔ نوکری کے لئے جامعہ ملیہ چلے گئے۔ نوکری کے ساتھ ساتھ وہاں بچوں کا رسالہ 'پیام تعلیم' جو اپنے وقت کا مقبول رسالہ تھا اس کے ایڈیٹر رہے۔ ۵۸-۱۹۵۷ میں علی گڑھ آگئے۔ یہاں تعلیمی اور تخلیقی کاموں کے ساتھ ساتھ بچوں کے لئے ایک اسکول 'ذاکر حسین ماڈل اسکول' کے نام سے قائم کیا۔

اردو کا دوماہی رسالہ 'الفاظ' کے ایڈیٹر رہے جو ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ سے نکلتا تھا۔ اس رسالہ کے لئے انہوں نے بہت محنت اور شوق سے کام کیا اور اس کو بہت مقبول بنایا۔

شعبۂ اردو مسلم یونیورسٹی علی گڑھ میں استاد کی حیثیت سے کام کیا اپنی ملازمت کے دوران ۱۰ مارچ ۱۹۸۴ء میں انتقال ہوا۔

انہوں نے بہت کتابیں بچوں کے لئے لکھی جو بہت مقبول ہوئیں اور ان پر گورنمنٹ نے انعامات بھی دیئے۔ اس کے علاوہ ایک کتاب 'ادب کا مطالعہ' بھی لکھی جس کے کئی ایڈیشن شائع ہو چکے ہیں۔

(پروفیسر) سیما پرویز جاوید
ویمنس کالج، شعبۂ فائن آرٹ
علی گڑھ مسلم یونیورسٹی