افسانہ

مصنفہ
مجنوں گورکھپوری

افسانہ

یعنی

افسانہ کی اصل و غایت اور اردو افسانہ نگاری پر تنقیدی مقالات

جو مختلف ادبی جلسوں میں پڑھے گئے

از

احمد صدیق مجنوں ایم اے

ایوان اشاعت گورکھپور

قیمت عہ علاوہ محصول ڈاک

عنوانات

(۱) "افسانہ اور اُس کی غایت" ۱ تا ۶۲

(۲) "اردو افسانہ" ۶۳ تا ۱۳۶

افسانہ

اور

اُسکی غایت

یہ مقالہ اگست ۱۹۳۵ء میں بہ سلسلۂ "اردو ہفتہ"

علی گڈھ میں پڑھا گیا

افسانہ

اور

اُسکی غایت

الف۔ تمہید

اس مقالہ کا موضوع **افسانہ اور اُسکی غایت** ہے۔ نہ صرف اس لیئے کہ مجھ سے بارہا پوچھا جا چکا ہے کہ "افسانہ کی ماہیت اور اُسکی غرض کیا ہے؟" بلکہ بالخصوص اس لیئے کہ "اُردو ہفتہ" کے سلسلہ میں "انجمن اُردوئے معلّٰے" کے نمائندے جس وقت میرے پاس یہ فرمایش لیکر آئے کہ میں بھی انجمن کے جلسہ میں کوئی مقالہ پڑھوں اور میں نے ان سے برسبیل مشورہ پوچھا کہ "آخر کس موضوع پر؟" تو اُنھوں نے بے تامل جواب دیا کہ "افسانہ نگاری پر کچھ کہئے تو بہتر ہوگا۔" لیکن قبل اسکے کہ میں اصل مقصد کی طرف رجوع کروں

بطور معذرت کے بھی کچھ کہدینا ضروری سمجھتا ہوں - میں خود افسانے لکھتا آیا ہوں اور میرے جاننے والے مجھ کو افسانہ نگار مانتے آئے ہیں - اس وقت اس سے بحث نہیں کہ غلط مانتے آئے ہیں یا صحیح - میں بہرحال اس رائے عامہ سے فائدہ اُٹھانے کا حق رکھتا ہوں - اور اگر میں یہ کہکر الگ ہو جاؤں کہ "من ندانم فاعلاتُ فاعلات" تو پھر کسی کو مجھ سے یہ سوال کرنے کا حق باقی نہیں رہتا کہ "افسانہ کیا ہے اور اُس کی کیا ضرورت ہے؟" مگر چونکہ میں خود بھی فرصت کے اوقات میں اکثر یہ سوچتا رہتا ہوں کہ افسانہ کے معنی کیا ہیں اور اس کا وجود دُنیا میں کیوں ہُوا؟ اس لئے آج اس سے بحث کرنے کے لئے آمادہ ہوگیا - معذرت سے مقصد صرف اس قدر تھا کہ اگر خدانخواستہ آپ میں سے کوئی میرے کسی افسانہ میں وہ باتیں نہ پائے جن سے میں بحث کرنا چاہتا ہوں تو میں اطمینان کے ساتھ یہ کہہ سکوں :-

انچہ گویم عشق را شرح وبیاں
چوں بہ عشق آیم خجل باشم ازاں

سب سے پہلے میں یہ واضح کردینا چاہتا ہوں کہ افسانہ سے میری مُراد محض مختصر افسانہ نہیں ہے - میں نے اسکا مفہوم وہ سمجھا ہے جو انگریزی

لفظ FICTION کا ہے جس کے ماتحت طویل داستانیں، مختصر افسانے قصے اور حکایتیں سبھی کچھ آجاتے ہیں۔

اب اصل مطلب پر آیئے۔ "افسانہ کیا ہے اور وہ کس غرض کی تکمیل کے لئے وجود میں آیا؟" یہ سوال اگر شہرزاد سے کیا جاتا تو وہ ایک بار تو آپ کا مُنہ دیکھتی اور پھر شاید یہ کہتی۔ "مجھے موت کی گھڑی کو ٹالتے رہنا ہے۔ اس کے سوا میں کچھ نہیں جانتی کہ افسانہ کیا ہے اور کس واسطے ہے" لیکن اگر آپ شہریار سے یہی پوچھتے اور کہتے کہ "آخر تم کیوں ایسے مبہوت ہو گئے کہ اپنے عہد کو بھی بھول گئے؟" تو وہ اتنا بھی نہ کہہ سکتا۔ اور اگر آپ بہت اصرار کرتے تو شاید یہ جواب دے کر اپنا پیچھا چھوڑانے کی کوشش کرتا کہ "افسانہ میں قصہ ہوتا ہے اور اُس کو سُنتے اس لئے ہیں کہ اُس سے جی بہلتا ہے۔"

آج بھی آپ کسی ایسی صحبت میں جایئے جہاں امیر حمزہ یا بوستانِ خیال یا الف لیلہ کی داستان پڑھی جا رہی ہو، گرد و پیش سُننے والے حلقہ باندھے ہوئے محویت کے عالم میں بیٹھے ہوں اور یہی سوال کیجئے تو سب سے پہلے تو آپ کے سوال کو دخل در معقولات سمجھا جائیگا لیکن

اگر آپ اپنے سوال کو دُہراتے رہے تو بڑی مشکل سے ان میں سے کوئی اتنا کہہ سکے گا کہ "داستان داستان ہے اور کیا ہے اور اسکو سُنتے اس لئے ہیں کہ اس میں جی لگتا ہے۔" اور سچ پوچھئے تو ہمارے سوال کا آخری معقول جواب یہی ہے۔

آپ لوگوں کو یاد ہوگا کہ "زائرین کنٹربری" نے مالک سرائے کے مشورہ سے قصے کہنا صرف اس لئے شروع کئے تھے کہ راستہ خوشوقتی کے ساتھ کٹ جائے اور تکان میں کمی رہے۔ لیکن ہم اس تخلیق محض کے معصوم دور سے گزر کر تحلیل و تنقید کے معقول دور تک پہونچ گئے ہیں۔ اب ہر چیز کی ایک منطق اور ہر بات کی ایک نفسیات ہوتی ہے۔ اب ہم کسی ایسی چیز کی حقیقت کو تسلیم نہیں کر سکتے جس کا تجزیہ نہ ہو سکے، اور جس پر تنقید نہ کی جا سکے۔ افسانہ کو بھی اسی میزانِ منطق پر پورا اُترنا ہے اور فسانہ نگار کو بھی اپنی حمایت میں کچھ نہ کچھ کہنا ہے۔ لیکن اس نکتہ کو کبھی نہ بھولئے کہ افسانہ دراصل افسانہ ہے اور اسکی غایت جی بہلانا اور تکان دور کرنا ہے۔ ہم خود اس نکتہ کی طرف پھر متوجہ ہونگے جبکہ افسانہ کی غایت اور اہمیت سے بحث کی جائیگی۔ پہلے اس سوال کو لیجئے کہ

افسانہ کیا ہے اور اُسکے عناصر ترکیبی کیا ہیں"؟-

(ب) افسانہ کیا ہے؟

۱- ماجرا یا ترتیب واقعات کسی افسانہ میں سب سے پہلے جو چیز ہمارے ذہن کو اپنی طرف منتقل کرتی ہے وہ چند واقعات ہوتے ہیں جن پر اس افسانہ کی بنیاد ہوتی ہے - انھین واقعات کی ترتیب کو ماجرا یا پلاٹ کہتے ہیں - افسانہ اور کچھ ہو یا نہ ہو اُس کو افسانہ تو ہونا ہی ہے - اسکے یہ معنے ہوئے کہ جو حالات و واردات اس میں بیان کئے جائیں عام اس سے کہ وہ فرضی ہوں یا واقعی اُنکے اندر بجاے خود اتنی صلاحیت ہو کہ پڑھنے والے اور سُننے والے کو بے ساختہ اپنی طرف متوجہ کریں - افسانہ کی کامیابی کی پہلی شرط یہی ہے - اب یہ غور کرنا ہے کہ اسکے لئے کن باتوں کی ضرورت ہے اور کن باتوں کو اختیار کیا جا سکتا ہے؟ -

سب سے پہلے فسانہ نگار کو اس بات کا خیال رکھنا ہے کہ جن واقعات کو وہ اپنے فسانہ کے لئے منتخب کرے وہ عوام کے لئے کوئی اجنبیت تو نہ

رکھتے ہوں لیکن اُنکے اندر ایک ندرت و تازگی ضرور ہو اور اُنکی اہمیت
مُسلّم ہو - ورنہ جو اثر افسانہ نگار پیدا کرنا چاہتا ہے وہ پیدا نہ کر سکے گا -
اسکے یہ معنی ہوئے کہ افسانہ میں واقعات کا زمانہ ماحول اور معاشرت کے مطابق
ہونا ضروری ہے - افسانہ کی واقعیت یہ نہیں ہے کہ ایسا ہوا یا نہیں - بلکہ یہ ہے
کہ ایک مخصوص ماحول میں ایسا ہوتا ہے یا ہو سکتا ہے - میرے سُننے والوں کا
خیال اسوقت دُنیا کے اُن بیشمار افسانوں کی طرف منتقل ہو رہا ہوگا جنکی بُنیاد
صرف خیالی باتوں پر ہے - مثلاً آرتھر اور اُسکے غازیوں کے مہمات، رستم کے
دیوؤں کے ساتھ معرکے، داستان امیر حمزہ کے کارنامے، الف لیلہ میں اجنبہ کے
قصے، حاتم طائی کے محیر العقول سفر مامے وغیرہ - اس سے انکار نہیں کہ ہمارے لئے
یہ قصے محض خیالی اور غیر واقعی ہیں لیکن جس زمانے کی وہ یادگار ہیں اُسکے لئے وہ
ایسے نہیں تھے - اپنے اپنے زمانے کیلئے یہ قصے محیر العقول جسقدر بھی رہے ہوں لیکن
بعید از قیاس ہرگز نہیں تھے - یہ قصے اُس دور کی یادگار ہیں جبکہ انسان بے انتہا معصوم
تھا اور کسی بات پر یقین لاتے اُسکو دیر نہیں لگتی تھی - شیکسپیر کے عہد تک انگلستان
جادو ٹونے کا قائل تھا اس لئے جادو ٹونے یا بھوت پریت کے قصے اُسوقت
تک اس مُلک کے لئے اجنبی نہیں تھے - اُسوقت کوئی اگر ایسے قصے لکھتا جن میں ان مظاہر

وحوادث کی حکیمانہ توجیہ کی جاتی تو وہ قصے البتہ اجنبی اور دور از قیاس ہوتے۔ جوں جوں زمانہ گزرتا جاتا ہے اور عمر انیت بدلتی جاتی ہے واقعہ واہمہ اور واہمہ واقعہ ثابت ہوتا جاتا ہے۔ اب سے دو سو برس پہلے جو بات واقعی واہمہ تھی وہ آج واقعہ ہے اور جو بات آج واقعہ ہے وہ اب سے دو چار صدی بعد واہمہ ہو جائیگی۔ بہرحال کہنے کا مطلب یہ ہے کہ افسانہ کے لئے جن واقعات کا انتخاب کیا جائے وہ زمانہ اور معاشرت کے میلانات کے اعتبار سے بعید از قیاس نہ ہوں۔

فسانہ نگار کو واقعات کے انتخاب اور اُنکے بیان میں بڑے تفحص اور بڑی تمیز سے کام لینا ہے۔ انسان کی زندگی میں ہر قسم کے واقعات پیش آتے رہتے ہیں۔ ان میں سے بعض تو واقعی غیر اہم اور غیر دلچسپ ہوتے ہیں جن سے بڑی خوبی کے ساتھ تجاہل برتا جا سکتا ہے لیکن بہت سے واقعات ایسے ہوتے ہیں جن کی بادی النظر میں کوئی قدر و اہمیت معلوم نہیں ہوتی مگر جو در اصل اسقدر اہم ہوتے ہیں کہ زندگی کو دور تک متاثر و متعین کر دیتے ہیں اور ہم اُنکی طرف سے ایسے غافل رہتے ہیں کہ ہماری سمجھ میں نہیں آتا کہ جو کچھ ہُوا وہ کیوں ہوا؟ فسانہ نگار کی نگاہ سانحات پر گہری پڑنا چاہیئے۔ اسکو نہ صرف ان واقعات کو لینا چاہیئے جو سب کی نظر میں اہم اور مقتدر ہیں بلکہ ان واقعات کو بھی چھوڑنا نہ چاہیئے جو

دراصل اہم اور پُرتاثیر ہوتے ہیں مگر عوام کی نگاہیں ان پر نہیں پڑتیں۔ فسانہ نگار کو اسکی بھی پوری کوشش کرتے رہنا چاہیئے کہ جن واقعات و حالات پر افسانہ کی بنیاد ہو اُنکے اُن تمام میلانات و امکانات کو جو بالعموم نگاہوں سے پوشیدہ رہتے ہیں پڑھنے والے پر اظہر من الشمس کر دے۔ یعنی شاعر کی طرح فسانہ نگار میں بھی ایک اکتشافی قوت (REVEALING POWER) ہونا چاہیئے۔ اور اُسکے لئے ضروری ہے کہ اُسکے تخیل میں وسعت، تعمق اور شدت ہو۔

آجکل لوگ ایک عجیب عامیانہ مغالطہ میں مبتلا نظر آتے ہیں۔ کم سے کم میں نے اپنے ذاتی تجربہ سے یہی نتیجہ نکالا ہے۔ میں کم و بیش دو ہزار صفحے افسانوں کے لکھ چکا ہوں اور میرے پڑھنے والوں میں بہت کم تعداد ایسوں کی ہوگی جو میرے ہر افسانہ کو میری اپنی سرگزشت نہ سمجھتے ہوں۔ جیسا کہ میں اس سے پہلے لکھ چکا ہوں دُنیا جس قدر اس "پندارم توئی" کے فریب میں مبتلا ہوتی جائے فسانہ نگار اُسی قدر اپنی کامیابی پر ناز کر سکتا ہے۔ کم سے کم وہ حقیقت کا التباس (ILLUSION OF REALITY) تو پیدا کر سکا۔ اور میرے پڑھنے والے میرے فسانوں سے کافی متاثر بھی معلوم

ہوتے ہیں۔ اس لئے جتنا وہ میرے ہر افسانہ کو میری اپنی سرگزشت سمجھنے کا
حق رکھتے ہیں اُتنا ہی میں اُسکو اُن کی سرگزشت سمجھنے کا بھی حق رکھتا ہوں
لیکن اس تو تو میں میں سے الگ ہو کر ایک بات کا اعتراف کرنا ہے۔ عوام
اس حقیقت کو سمجھنے سے قاصر ہیں جیسا کہ میں بارہا کہہ چکا ہوں کہ ایک صناع
کا تخیل، تجربہ یا واقعہ کا محتاج نہیں ہوتا۔ اسکا تخیل عوام کے تخیل سے کہیں
زیادہ ہمہ گیر اور کہیں زیادہ ذکی اور دور رس ہوتا ہے۔ وہ اکثر ایسی چیزوں کا
صحیح تصور کر لیتا ہے جن سے اس کو کبھی خواب میں بھی سابقہ نہ پڑا ہو اور
اُن کی اتنی صحیح تصویریں پیش کر سکتا ہے کہ بڑے سے بڑے تجربہ کار نقش بدیوار
رہ جائیں۔ اور یہ سب اس لئے کہ صناع کا تخیل صحیح معنوں میں خلاق ہوتا ہے۔
فسانہ نگاری بھی صناعی ہی کی ایک اہم صنف ہے اور فسانہ نگار کا تخیل
بھی تجربہ سے بہت بڑی حد تک بے نیاز ہے۔ وہ دوسروں کے تجربات کو
اس طرح بیان کر سکتا ہے کہ اُس کی اپنی سرگزشت معلوم ہوں، اور اپنی سرگزشت
کو اس طرح بیان کر سکتا ہے کہ دوسرے اس کو اپنی روداد سمجھیں، اور جو نہ اُس پر
گزری ہو نہ کسی اور پر اُس کو اس طرح پیش کر سکتا ہے کہ ہر شخص اُس کو اپنی
زندگی کا واقعہ سمجھے۔

غور کیجئے شہر زاد کی بساط اور اُس کی زندگی کے تجربات کیا تھے؟ محلوں کی رہنے والی دریائے شور کی طوفاں خیزیوں اور جہازوں کی تباہیوں کو کیا جان سکتی تھی؟ شیخ البحر یا وادی الماس کا کوئی ذاتی تجربہ اُسکو کیا ہو سکتا تھا؟ لیکن سندباد کے سفرنامے جس واقعیت اور جس جُزرسی کے ساتھ بیان کئے گئے ہیں کون کہہ سکتا ہے کہ وہ محض تخیل کے کرشمے ہیں؟ فردوسی کے لئے رستم کے معرکے زیادہ سے زیادہ سُنے سُنائے قصے رہے ہونگے لیکن جیسے تفصیلی نقشے شاہنامہ میں موجود ہیں اُن کو دیکھ کر کسی طرح یہ ماننے کو جی نہیں چاہتا کہ یہ چشم دید واقعات نہیں ہیں۔ ڈیفو (DEFOE) اپنے مشہور و معروف افسانہ "رابنسن کروسو" (ROBINSON CRUSOE) سے عرصہ تک لوگوں کو حقیقت کے فریب میں ڈالے ہوئے تھا، اور لوگ یہ سمجھ رہے تھے کہ "رابنسن کروسو" واقعی کوئی شخص ہے جس کا سُراغ لگانا چاہیے۔ "سوفٹ" (SWIFT) کا "سفرنامہ گولیور" (GULLIVERS TRAVELS) محض تخیل ہے۔ لیکن یہ لکھنے والے کی قدرت ہے جس نے ہر بات کو واقعہ سے زیادہ واقعی بنا دیا ہے۔ "للی پٹ" اور "براڈگنگ" کو کون خیالی جغرافئے کہے گا؟۔ "وھنم" اور "یاہو" کو شاید ہی کوئی ایسی سرزمین کے باشندے سمجھے

جو ہمارے اسی کرۂ ارضی میں شامل نہ ہو۔ یہ سب تخیل کی وسعت اور تخیل کی شدت کا نتیجہ ہے۔

فسانہ نگار کے تخیل کو شاعر یا مصور کے تخیل سے جو چیز الگ کرتی ہے وہ یہ ہے کہ فسانہ نگار کے تخیل میں خارجیت (OBJECTIVITY) زیادہ ہونا چاہیئے۔ ورنہ بائرن کی طرح وہ اپنے کل رجال داستان کو اپنی ہی نقل بنا کر رکھدیگا۔ فسانہ نگار کا کام یہ ہے کہ وہ اپنی ذات سے باہر آکر ماسوا کا صحیح مشاہدہ اور مطالعہ کیا کرے۔ اُسکو اپنی ذات میں اتنا محو ہونا نہیں چاہیئے کہ پھر اور کسی چیز کا ہوش باقی نہ رہے۔ یہ کہا جا چکا ہے کہ فسانہ نگار کا تخیل ہمہ گیر ہوتا ہے، وہ کائنات اور حیات انسانی کا محقق اور فطرت کا راز داں ہوتا ہے۔ اُسکے لئے یہ زیبا نہیں کہ وہ اپنی نظر اور اپنے تخیل کو کسی ایک دائرہ میں محدود کرے۔ اُسکے اندر ایک "ذوق تماشا" کا ہونا ضروری ہے، اور اُسکی آنکھوں کو ہر رنگ میں داہو جانا چاہیئے۔

واقعات کو ترتیب دیتے وقت اس بات کا خیال رکھنا چاہیئے کہ ربط و تسلسل ہاتھ سے جانے نہ پائے اور پڑھنے والا کہیں کوئی خلا نہ محسوس کرے فسانہ کی ترتیب میں اگر ایسا توازن و تناسب نہ ہوا تو پڑھنے والے کی طبیعت

بدمزہ ہو جائیگی۔ فسانہ نگار کو اسکا خیال رکھنا ہے کہ کہیں سے یہ احساس نہ پیدا ہونے پائے کہ واقعات کی ترتیب میں کسی قسم کی زبردستی کو راہ دی جا رہی ہے ہر واقعہ کا ذکر ٹھیک وقت اور ٹھیک موقع سے ہونا چاہئے، اور مختلف واقعات کے درمیان ایک لازمی نسبت قائم کر دینا چاہئے۔ "ای، ایم فارسٹر" (E. M. FORSTER) نے اپنی قابل قدر تصنیف (ASPECTS OF THE NOVEL) میں اسکو کافی واضح کر دیا ہے کہ پلاٹ کی تعریف یہ ہے کہ واقعات کی ترتیب میں استمرار (TIME SEQUENCE) اور تعلیل (CAUSALITY) کا پورا لحاظ رکھا جائے۔

"تھامس ہارڈی (THOMAS HARDY) کی ایک سب سے بڑی خصوصیت واقعات کی یہی ترتیب ہے۔ وہ اپنے واقعات کو بڑے اہتمام اور بڑے شکوہ کے ساتھ مرتب کرتا ہے۔ کہا جاتا ہے کہ ایک ماہر فن معمار ایک مکان کی تعمیر میں جس فکر و بصیرت سے کام لیتا ہے۔ اسی فکر و بصیرت اور اسی نظم و قاعدہ کے ساتھ ہارڈی اپنے پلاٹ تیار کرتا ہے۔ وہ تعلیل پر زیادہ زور دیتا ہے اس لئے کہ وہ واقعی زندگی کو اسباب و علل کا ایک ایسا سلسلہ مانتا ہے جس پر ہمارا کوئی اختیار نہیں۔ ہارڈی کے افسانوں میں واقعات

افراد اور مناظر سب لازم و ملزوم ہوتے ہیں، اور علت و معلول کے رشتہ میں جکڑے ہوئے ہوتے ہیں۔ باوجود اس اہتمام و التزام کے ہارڈی کے کسی فسانہ میں کوئی واقعہ یا کوئی فرد یا کوئی منظر بھرتی کا نہیں معلوم ہوتا۔ اسکے افسانوں میں کبھی کوئی بات غیر متعلق یا دور از کار نہیں ہوتی۔ انگریزی فسانہ نگاروں میں بھی ڈکنس سے لے کر اب تک کسی کو اس ڈھب میں ایسا کمال نصیب نہیں ہوا۔ اور اُردو افسانہ نگار تو ابھی اس فن میں بہت پیچھے ہیں۔ شرر کی ناولوں کے پلاٹ خاصے طویل و پیچیدہ ہوتے ہیں لیکن انکا شاید ہی کوئی ناول ایسا ہو جس میں اکثر مقامات پر پڑھنے والے کو آورد کا احساس نہ ہونے لگے۔ اس کا سبب یہ ہے کہ وہ ایک خاص مقصد کو پہلے سے اہم قرار دے لیتے ہیں اور پھر اس مقصد کی تکمیل کی فکر میں کھو جاتے ہیں، اور اسکی مطلق پروا نہیں کرتے کہ جن واقعات سے وہ اپنی غرض پوری کر رہے ہیں وہ کس قدر دور از کار اور بے محل ہوئے جا رہے ہیں۔ وہ یہ نہیں دیکھتے کہ ان کا مقصد در اصل صحیح واقعات و حالات کی روشنی میں پورا ہونے کی صلاحیت بھی رکھتا ہے یا نہیں؟۔

ترتیب واقعات کے ضمن میں ایک اور چیز کا ذکر کر دینا بھی

ضروری ہے۔ فسانہ نگار کے لئے وقت اور مقام کا لحاظ رکھنا لازمی ہے، ورنہ وہ اپنے افسانہ میں واقعیت پیدا نہ کر سکے گا۔ پرانی داستانوں میں خیالی زمانوں اور خیالی ملکوں اور خیالی باشندوں کے قصے ہوا کرتے تھے۔ اس لئے وقت اور مقام کی پابندی کا سوال نہیں اٹھتا تھا۔ ان داستان سرایوں کے لئے زمانہ تو غیر متعین تھا، مقام اور باشندے ان کے تخیل کے غلام تھے۔ دیوؤں اور پریوں کے جو جیسے خیال میں آئے بیان کر دئے، اور پرستان کا جو نقشہ چاہا کھینچ دیا۔ کسی کو کوئی اعتراض نہیں ہوتا تھا۔ لیکن اب جغرافیائی اور تاریخی واقعیت کا مطالبہ ہے۔ ارباب نقد و بصر اب داستانوں اور تمثیلوں میں تاریخی اور جغرافیائی اغلاط بھی ڈھونڈھتے رہتے ہیں۔ اس لئے فسانہ نگار کو ہوشیار رہنا ہے۔ اس کو ہر وقت یہ دیکھتے رہنا چاہئے کہ اس کا فسانہ ملک اور زمانہ کے لحاظ سے کہاں تک ممکن الوقوع ہے۔ شرر کے تاریخی افسانوں میں اکثر یہ نقص پایا جاتا ہے کہ وہ ملک اور زمانہ کی رعایتوں کو ملحوظ نہیں رکھتے۔ یہ نقص کبھی کبھی "سر والٹر اسکاٹ" کے ناولوں میں بھی نظر آتا ہے۔ لیکن وہ اتنا اہم نہیں ہوتا، اور اس کو نظر انداز کیا جا سکتا ہے۔ شرر کے

ناولوں میں مکالمے بالخصوص اس اعتبار سے ناقص ہوتے ہیں۔ مثلاً اُنکے وہاں جغرافیہ تو عربستان کا ہوگا اور لوگوں کی وضع قطع بھی عرب اور جوار عرب ہی کی ہوگی مگر انداز گفتگو ہندوستانی اور وہ بھی لکھنوی ہوگا اور بعض وقت تو یہ لکھنوی انداز گفتگو مبتذل اور عامیانہ ہوجاتا ہے۔ یہ تخیل کی کمزوری ہے۔ البتہ شرر اس بات کی پوری کوشش کرتے ہیں اور اس کوشش میں ایک حد تک کامیاب بھی رہتے ہیں کہ اُن کے مقامی مناظر اصلی معلوم ہوں۔ شرر اردو فسانہ نگاری میں فن منظر کشی کے موجد ہیں اور اسکے لئے اُن کو جتنا سراہئے کم ہے۔

اس مقامی منظر کشی کی ابتدا انگریزی میں فیلڈنگ (FIELDING) سے ہوتی ہے۔ یہ سچ ہے کہ رچرڈسن (RICHARDSON) نے اپنے ناول پامیلا (PAMELA) میں کافی مقامی رنگ دیدیا تھا، یہاں تک کہ لوگ اُس تالاب کی تلاش کرنے لگے تھے جس کے کنارے بیٹھ کر پامیلا خودکشی کا ارادہ کرکے رہجاتی تھی لیکن یہ مستثنیات سے ہے۔ عام رجحان اس وقت منظر کشی کی طرف نہیں تھا۔ سب سے پہلے جس نے افسانے کے اس عنصر پر زور دیا وہ فیلڈنگ تھا۔ چنانچہ اسکے مشہور ناول ٹام جونس (TOM JONES) کی ایک زبردست خصوصیت اسکا تفصیلی جغرافیہ بھی ہے۔

لیکن اس فن کو جس نے بقائے دوام بخشا وہ طامس ہارڈی ہی ہے
اسکا ہر افسانہ ایک خاص جغرافیہ سے متعلق ہوتا ہے جس کو وہ ویسیکس
(WESSEX) کہتا ہے۔ اسکے مناظر اسکے افسانوں میں محض باہر سے شامل
نہیں ہوتے بلکہ واقعات و افراد کے ساتھ لازمی نسبت رکھتے ہیں، اور ان سے
قطع نظر کرنا واقعات اور افراد دونوں کی اہمیت سے قطع نظر کرنا ہے۔ طامس ہارڈی
کے اشجار و احجار بھی اسی قدر ذی روح، متحرک اور با اثر ہوتے ہیں جس قدر کہ
اُسکے افراد قصہ، اور وہ اُن افراد کی زندگی کو برابر متاثر اور متعین کرتے رہتے ہیں
ایک نقاد کی رائے ہے کہ ہارڈی کے شاہکار (THE RETURN OF THE
NATIVE)[۵۱] میں سب سے بڑی شخصیت اگڈن ہیتھ (EGDON HEATH) کی
ہے جو بظاہر چھوٹی چھوٹی جھاڑیوں کا ایک وسیع سلسلہ ہے مگر جو اس افسانہ کی
روح رواں ہے۔ یہ کہنا شاید مبالغہ نہ ہو کہ اس افسانہ میں اگڈن ہیتھ خدا کی
مشیت اور انسان کا مقدر ہو کر رہ گیا ہے۔ پڑھنے والے ہارڈی کے افسانوں میں
اس قسم کی مثالیں کثرت سے پائیں گے مثلاً TWO ON A TOWER میں وہ منارہ

[۵۱] میں نے ہارڈی کے اسی افسانہ کو پیش نظر رکھ کر اپنا افسانہ "بازگشت" لکھا تھا اس میں "پرتیا"
کے جنگل سے وہی کام لینے کی کوشش کی گئی ہے جو ہارڈی نے EGDON HEATH سے کی ہے۔ مجنوں

جس کو سوئتھن (SWITHIN) نے اپنی رصد گاہ بنایا تھا۔ اور THE WOOD-LANDERS میں وہ درخت جن کو ہارڈی اسی "مشیت" سمجھتا ہے جو ابھی حد تکمیل کو نہ پہونچی ہو۔ انگریزی فسانہ نگاری میں منظر کا یہ درجہ کسی اور کے وہاں نظر نہیں آتا، اور اُردو میں تو اسکا ذکر ہی فضول ہے۔ شرر کے مناظر طویل مفصل اور اکثر دلکش ضرور ہوتے ہیں لیکن وہ محض خارجی اور سطحی حیثیت رکھتے ہیں۔ دور جدید کے بعض مغربی فسانہ نگاروں نے اس مقامی عنصر کو خاص اہمیت دی ہے اور اس میں ممتاز درجہ حاصل کیا ہے۔ "اسکینڈینیویا" کے بیشتر فسانہ نگار اپنے فسانوں میں اپنے مُلک کی مخصوص جغرافیائی فضا کو نمایاں کر کے پیش کرنا اپنا نصب العین سمجھتے ہیں۔ ان میں "سیگرڈ انڈسٹ" خصوصیت کے ساتھ قابل ذکر ہے جو شہر اور تمدن کے شور و شر سے دُور ناروے کی قصباتی زندگی میں پناہ لینا چاہتی ہے اور پُرانے نظام معاشرت کی طرف دعوت دیتی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔

واقعات کی ترتیب کے لحاظ سے ہڈسن (HUDSON) نے افسانہ کی دو قسمیں رکھی ہیں ایک تو وہ افسانے جن میں واقعات کی ترتیب میں کوئی خاص ضابطہ یا تنظم نہیں ہوتا اور جن میں اصل توجہ بطل قصہ کی شخصیت پر ہوتی ہے۔ واقعات صرف

اُسکی ذات سے متعلق ہوتے ہیں اور خود اپس میں کوئی لازمی ربط نہیں رکھتے۔ ایسے افسانوں کو ان حالات و سوانح کی روداد سمجھنا چاہیئے جو کسی ایک شخص پر گزرتے ہیں۔ ڈیفو کا "رابن سن کروسو"۔ ڈکنس کے PICKWICK PAPERS۔ تھیکرے (THACKERAY) کا VANITY FAIR۔ ڈاسٹفسکی کا THE IDIOT۔ ٹورگنیف کا THE DIARY OF A SUERFLUOUS MAN اور گیٹے کا THE SORROWS OF WERTHER اسی قسم کے افسانے ہیں۔ اُردو میں "ایک شاعر کا انجام"۔ "شہاب کی سرگزشت" اسی عنوان کی چیزیں ہیں۔ آجکل اُردو کے وہ افسانے جن کی کوئی ادبی اہمیت بھی ہو اکثر اسی طرز کے لکھے جا رہے ہیں جو افسانے مکتوبات یا روزنامچوں کی صورت میں ہوں گے وہ بالعموم ایسے ہی ہونگے۔

دوسری قسم ان افسانوں کی ہے جن میں واقعات کو ایک خاص التزام اور انضباط کے ساتھ مرتب کیا جاتا ہے اور ساری توجہ واقعات و حالات پر صرف کی جاتی ہے۔ ایسے افسانوں میں واقعات کے درمیان ایک لازمی ربط و تعلق کا ہونا ضروری ہے۔ بیشتر ناول اور قصے بالخصوص جدید افسانے سے پہلے اسی قسم کے ملیں گے۔ اسکاٹ کے تاریخی ناول ڈکنس اور ڈوما (DUMAS) کے اکثر

اکثر کارنامے اسی دوسری قسم کے تحت میں آتے ہیں۔ اُردو میں شرر اور سرشار سے پہلے افسانے ایسے ہی ہوا کرتے تھے۔ شرر اور ان سے زیادہ سرشار نے پہلے پہل اُردو میں کردار نگاری کو رواج دیا۔ اور افراد قصہ کی شخصیتوں کو واقعات سے زیادہ اہم قرار دیا۔

لیکن ہڈسن کی تقسیم دراصل عارضی اور غیر واضح ہے اور اپنی جگہ قائم نہیں رہ پاتی۔ آخر ٹولسٹائے اور ہارڈی کے افسانے کہاں جائینگے جن میں واقعات اور افراد دونوں پر یکساں زور دیا گیا ہے اور جن میں کردار کی تحلیل میں اتنا ہی وقت صرف کیا گیا ہے اور اسی قدر فکر و تامل سے کام لیا گیا ہے جس قدر کہ واقعات کی ترتیب میں؟ پریم چند کے مختصر افسانوں کو کس عنوان میں رکھا جائے جن میں افراد کی شخصیتیں اسی قدر اہم ہوتی ہیں جس قدر کہ اُن کی روزمرہ زندگی کے چھوٹے چھوٹے واقعات؟۔

۲۔ افراد اور کردار نگاری

اب تک واقعات اور اُنکی ترتیب سے بحث تھی لیکن یہ واقعات کسی نہ کسی سے متعلق بھی ہوتے ہیں۔ "کیا واقعہ گزرا؟" کے بعد ہی سوال ہوتا ہے، "کس کے ساتھ گزرا؟"۔ فسانہ کا دوسرا لازمی عنصر اُسکے افراد ہیں۔ اگر دنیا کے

پر عاشق ہو کر بادشاہ کے ساتھ کیسی دغا کی۔ بلکہ اب اصل افسانہ یہ ہے کہ لانسلاٹ پر عاشق ہو کر اور بادشاہ کے ساتھ دغا کر کے گوئنیویر کا کیا حال رہا۔ وہ بعد کو کس ہیجان و انتشار میں مبتلا رہی اور کس طرح آخر وقت تک خود اپنی ذات سے برسرِ پیکار رہی۔ اب حاتم کے ساتوں کارنامے ہمارے لئے زیادہ دلچسپی نہیں رکھتے حاتم "کوہ ندا" کی کیونکر خبر لایا؟ شام احمر اور کملاق کے سحر پر کیونکر فتح پائی؟ ہمارے لئے اب ان سوالوں میں زیادہ اہمیت باقی نہیں رہی۔ ہم تو اب یہ جاننا چاہتے ہیں کہ حاتم نے دوسرے کی بلائیں اپنے سر کیوں لیں اور کیوں اپنی جان کو ایسے خطروں میں ڈالا۔ آج حاتم کو کسی میٹرڈیتھ (MEREDITH) کے حوالہ کر دیا جائے تو شاید اُس کو یہ سمجھنے اور سمجھانے میں دیر نہ لگے کہ حاتم کی یہ ساری جوانمردی اور خلق دوستی، ساری مُروّت اور خدا ترسی دراصل ایک قسم کی انانیت اور خود بینی تھی۔

قصہ مختصر موجودہ زمانہ میں انسان اور اُسکے کردار ہی کو سب کچھ قرار دیا گیا ہے۔ ہارڈی کا پیغام یہی ہے کہ ہمارا کردار ہی ہمارا مقدر رہتا ہے۔ اور اگر غور کیجئے تو ہے بھی یہی۔ اس سے تو شاید ہی کسی کو انکار ہو کہ ایک ہی واقعہ کا مختلف طبایع پر مختلف اثر ہوتا ہے۔ پھر کیا وجہ کہ ہم طبائع کو واقعات سے زیادہ اہم اور

افسانوں کا تاریخی مطالعہ کیجئے تو معلوم ہوگا کہ افراد کو واقعات پر روز بروز زیادہ اہمیت حاصل ہوتی گئی ہے۔ ارتقائے تمدن کے ساتھ زندگی کا میلان اور اُسکا مطمح نظر بھی بدلتا گیا ہے۔ دُنیا ظاہر سے ہٹتی گئی ہے اور باطن کی طرف مائل ہوتی گئی ہے۔ ادبیات کا مرکز اب خارجی حالات سے ہٹکر داخلی واردات پر قائم ہو چکا ہے افسانہ کی رفتار بھی یہی رہی ہے۔ اب افسانہ میں خارجی واقعات بجائے خود کوئی قدر نہیں رکھتے، بلکہ انکی اہمیت کا دارومدار اُن اشخاص پر ہوتا ہے جن سے وہ متعلق ہوتے ہیں۔ اسٹاڈرڈ (STODDARO) نے اپنی قابل قدر تصنیف THE EVOLUTION OF THE ENGLISH NOVEL میں اس بات کو اچھی طرح واضح کر دیا ہے کہ افسانہ کس طرح بتدریج داخلی ہوتا گیا ہے اور انسان کی شخصیت واقعات پر کس طرح چھاتی گئی ہے۔ اگلی داستانوں میں چند حیرت انگیز اور دور از قیاس معرکے جیت کر ایک شخص رستم دستاں بن جاتا تھا۔ اب ایسا نہیں ہوتا۔ اس لئے کہ اب "دیوان ماژندراں" کا زمانہ نہیں رہا۔ اب تو سب سے بڑی مہم انسان کا نفس اور اُسکا کردار ہے۔ آج افسانہ یہ نہیں ہے کہ آرتھر نے کیسی کیسی صعوبتیں برداشت کرنے اور کیسے کیسے میدان مارنے کے بعد اپنی محبوبہ گوئینویر (GUE-NEVERE) کے ساتھ شادی کی اور پھر گوئینویر نے لانسلاٹ (LANCELOT)

قابل لحاظ نہ سمجھیں۔ نقادوں کا خیال صحیح ہے کہ اگر اتھیلو (OTHELLO)
کی جگہ ہملیٹ (HAMLET) اور ہملیٹ کی جگہ اتھیلو ہوتا تو یہ تمثیلیں المناموں
کی صورت نہ اختیار کرتیں میکبتھ (MACBETH) کا افتتاحی منظر آپ کو
یاد ہوگا۔ وقت وہی ہے، مقام وہی ہے، ڈائنیں وہی ہیں اور اُنکی پیشینگوئیاں
وہی ہیں لیکن بینکوو (BANQUO) پر اس اثر کا کہیں پتہ نہیں ہے جو دیکھتے
دیکھتے میکبتھ پر ہو جاتا ہے۔ یہ میکبتھ کے اپنے کردار کا فساد تھا۔ ہارڈی کے
THE RETURN OF THE NATIVE میں وہی اگڈن ہیتھ (EGDON
HEATH) کلیم (CLYM) اور یوسٹیشیا (EUSTACIA) کے لئے جان کا عذاب
اور زندگی کی کاہش ثابت ہوتی ہے۔ مگر ڈگوری وین (DIGGORY VENN)
کی زندگی اسی میں خاطر خواہ نشو و نما پاتی ہے اور اس میں خفیف سے خفیف بے آہنگی
بھی پیدا نہیں ہوتی۔ یہ اپنا اپنا کردار اور اپنا اپنا مقدر ہے۔

شخصیت اور کردار کی اہمیت کو تسلیم کر لینے کے بعد اب ہم کو یہ فیصلہ
کرنا ہے کہ کردار نگاری کس قسم کی ہونا چاہئے اور اسکے شرائط کیا ہیں۔ سب سے
پہلے فسانہ نگار کو یہ دیکھنا ہے کہ وہ اپنے افراد کو کس حد تک واقعی بنا سکا ہے
اور وہ کہاں تک پڑھنے والے کی سمجھ میں آتے ہیں۔ انسان کے تخیل میں

دراصل زیادہ فرق نہیں ہوا ہے۔ اگلے زمانے میں انسان کے ذاتی کمالات کو غیبی امداد سے اور اُسکے ذاتی نقائص کو غیبی خصومت سے تعبیر کیا جاتا تھا، وہ جو کچھ کرتا تھا اُس کو کارکنان قضا و قدر کا کرشمہ سمجھا جاتا تھا۔ مثلاً پُرانے زمانے میں اگر کوئی دق اور کوڑھ کے مریض کو چنگا کر دیتا تو اُسکو مسیحائی یا تائید خداوندی کا نتیجہ خیال کیا جاتا اور آج اسی کو کمال طبابت یا مہارت فن کہتے ہیں۔ اگر ایک طرف سے دیکھئے تو پُرانے زمانے میں انسان کا تخیل اور اُس کا قیاس و استدلال نہایت تنگ و محدود تھا لیکن اگر دوسری طرف سے دیکھئے تو وہی تخیل اور قیاس بے انتہا وسیع اور ہمہ گیر بھی نظر آتا ہے۔ اسوقت انسان غیر انسانی مخلوقات اور غیر انسانی قوتوں کا بھی لحاظ کر سکتا تھا لیکن اب ایسا نہیں ہے۔ اب ہمارا تخیل دنیائے انسانیت تک محدود ہے اور اسمیں شک نہیں جتنا ہی زیادہ یہ تخیل محدود ہوتا گیا ہے اتنا ہی زیادہ گہرا ہوتا گیا ہے۔ انسان کے نفس اور اُسکی زندگی کے اہم مسائل کی جن گہرائیوں میں ہمارا تخیل آج پہونچا ہُوا ہے اس سے پہلے کبھی نہیں پہونچا تھا۔ بہرحال اب انسانیت اور مدنیت کا تقاضا یہ ہے کہ جو افراد کسی افسانے میں پیش کئے جائیں وہ ہماری آپ کی طرح اسی دُنیا کے انسان ہوں اور اسی گوشت پوست کے انسان ہوں۔ اب جو داستان اگر عجیب الخلقت ہوئے تو ہم ان کو زیادہ

دلچسپ نہیں پائیں گے۔ افسانہ کے اشخاص کو تو ایسا ہونا چاہیے کہ ہم میں سے ہر شخص اُنکو اپنا ہی سا پائے۔ اگر افراد قصہ انوکھے ہوئے اور بجائے پاؤں کے سر کے بل کھڑے نظر آئے تو ہم کو اُن سے کوئی موانست نہ پیدا ہو سکے گی۔ افسانہ کے کردار جتنا ہی زیادہ ہم سے قریب ہونگے اُتنا ہی زیادہ ہم اُن کو واقعی سمجھیں گے اور اُتنا ہی زیادہ اُن سے اثر قبول کریں گے۔ کردار کی اس واقعیت کی سب سے زیادہ دلچسپ اور کامیاب مثال سر ولوبی (SIR WILLOUGHBY) ہے جو میریڈیتھ کے شاہکار "خود پرست" (THE EGOIST) کا ہیرو ہے۔ جس وقت یہ ناول چھپکر شایع ہوا تو جس نے پڑھا اُس نے خود اپنے کو سر ولوبی پایا۔ اور ایک نوجوان تو غصہ میں میریڈیتھ کے پاس پہونچا اور کہنے لگا "تم نے مجھے رُسوا اور بدنام کیا ہے سر ولوبی تو میں ہی ہوں"۔ میریڈیتھ نے جواب دیا۔ "صاحبزادے! سر ولوبی ہم میں سے ہر شخص ہے"۔ اس واقعہ کا حوالہ دیتے ہوئے سٹیونسن لکھتا ہے کہ "میں سمجھتا ہوں کہ سر ولوبی میں ہی ہوں"۔ یہ ہے کردار نگاری کا اصلی معیار۔

لیکن پھر یہ بھی غور طلب ہے کہ اگر سر ولوبی بعینہ وہی ہے جو ہم آپ سب ہیں تو اسکی کیا وجہ کہ ہم سے آپ سے کسی کو وہ دلچسپی اور ہمدردی نہیں ہوتی جو سر ولوبی سے سب کو ہو جاتی ہے؟ اس کا جواب یہ ہے کہ افسانہ کا بطل ہم سے

اور آپ سے مختلف بھی ہوتا ہے۔ وہی خصوصیتیں جو ہم میں آپ میں اور سب میں بدرجۂ اوسط پائی جاتی ہیں کسی ایک شخص میں بدرجۂ اتم بھی پائی جا سکتی ہیں اور ایسے ہی اشخاص افسانہ کے افراد بنتے ہیں۔ جو بات افسانہ کے ہیرو کو عام انسان سے ممتاز بنائے رہتی ہے وہ کسی خاص جذبہ یا کسی خاص ارادہ کا استیلا یا بریڈلے کی زبان میں "اشتداد" (INTENSIFICATION) ہوتا ہے۔ مثلاً لڑنے اور مارنے پیٹنے کی جبلت تھوڑی بہت سب میں ہوتی ہے لیکن سب سپاہی نہیں ہوتے۔ سپاہی میں یہی جبلت ایک خاص درجۂ تکمیل کو پہونچی ہوتی ہے۔ غور کیجئے تو جاہ و ثروت کا حوصلہ ہر شخص میں ہوتا ہے لیکن ہر شخص میکبتھ نہیں ہوتا۔ رشک و حسد کے جذبہ سے کون خالی ہوگا لیکن ہم میں آپ میں اتھیلو کتنے ہیں؟ غرضکہ جو خصوصیت ہر آدمی میں معمولی طور پر پائی جاتی ہے وہی خصوصیت ایک بطل قصہ میں ایک تخئیلی حد تک پہونچی ہوئی ملے گی۔ اسکے یہ معنے ہوئے کہ فسانہ نگار کے فن میں بیک وقت واقعیت (REALISM) اور تخئیلیت دونوں کا ہونا لازمی ہے۔ انسان اپنی واقعی زندگی میں اپنے کردار کو مکمل طور پر نظر کے سامنے نہیں آنے دیتا۔ فسانہ نگار کا کام یہ ہے کہ وہ اس کردار کی ایک ایک تہ کو کھول کر اُسکا جائزہ لے اور ان تمام اسرار کو ہم پر

منکشف کردے جو بحالات دیگر ہمیشہ کے لئے مستور رہ جاتے ہیں۔

کردار نگاری جیسا کہ ہڈسن نے اپنی مشہور و مقبول تصنیف "مقدمہ مطالعۂ ادبیات" (AN INTRODUCTION TO THE STUDY OF LITERATURE) میں دکھایا ہے دو طرح کی ہوتی ہے۔ ایک تو تمثیلی یا ترکیبی۔ دوسری توصیفی یا تحلیلی۔ تمثیلی کردار نگاری تو وہ ہے جس میں افراد کے حرکات و سکنات اور اُنکے ملفوظات خود بخود اُنکے کردار اور اُنکی شخصیت کو ظاہر کرتے جائیں مگر توصیفی کردار نگاری وہ ہے جس میں افسانہ نگار اپنے افراد کے کردار کی تحلیل و تاویل کرتا رہے۔ افسانہ میں اسکی کافی گنجایش ہے کہ دونوں طریقوں کو ملا کر کام لیا جائے لیکن بعض افسانہ نگاروں کا میلان کسی ایک طریقہ کی طرف خصوصیت کے ساتھ ہوتا ہے۔ چنانچہ جارج ایلیٹ (GEORGE ELIOT) اور بعد کے نفسیاتی افسانہ نگاروں کو تحلیلی کردار نگاری زیادہ مرغوب ہے۔ میرڈیتھ (MEREDITH) نے جس کی افسانہ نگاری کا نسب نامہ براہِ راست جارج ایلیٹ سے ملتا ہے۔ اپنا سارا زور اپنے افراد کی ذہنیت اور شخصیت کی تشریح و تاویل میں صرف کر دینا اپنا نصب العین بنا لیا ہے۔ اسکا ہر افسانہ ایک مکمل مقالہ ہوتا ہے تحلیل نفسی کا۔ اور بعض اوقات تو یہ تحلیل "بال کی کھال" کا مصداق ہو جاتی ہے

برخلاف ان افسانہ نگاروں کے جین آسٹین (JANE AUSTIN) کی کردار نگاری تمثیلی ہوتی ہے۔ وہ خود بہت کم اپنے رجال داستان کے کردار کا تجزیہ کرتی ہے۔ اسکے افراد عموماً اپنے حرکات و سکنات اور اپنی بات چیت سے اپنی اپنی شخصیت کو ظاہر کرتے رہتے ہیں۔ اُردو افسانہ نگاروں میں شرر کا طرز تمثیلی ہوتا ہے۔ مگر سرشار تمثیلی اور تحلیلی دونوں طریقوں سے کام لیتے ہین۔ کردار نگاری کی کامیاب صورت ان دونوں طریقوں کا حُسن امتزاج ہوتا ہے۔

افسانہ نگار کا فرض یہ ہے کہ وہ اپنے افراد کے کردار کو بتدریج صورت دے اور اُنکے دبے ہوئے میلانات کی ایک ایک تہ کو کھول کر سامنے لائے۔ نفسیاتی فسانہ کی ابتدا جارج ایلیٹ سے ہوتی ہے اور آج افسانہ کا میدان عمل زیادہ تر نفسیات قرار دیا جاتا ہے۔ ایک شخصیت کی تمام قوتوں کا جائزہ لینا اور انکی تحلیل و تاویل کرنا افسانہ نگار کا اہم ترین فرض سمجھا جاتا ہے۔ یہ سچ ہے کہ بغیر خارجی واقعات کے افسانہ افسانہ نہیں ہوتا مگر اب ان واقعات کی اہمیت اضافی ہے اور ان کو صرف کردار کی روشنی میں دیکھا جاتا ہے۔

کسی شخص کے کردار کا تجزیہ کرتے وقت ہم کو کسی بات کو چھوڑنا نہ چاہئے ہم کو یہ دیکھنا ہے کہ اُس شخص کے فطری میلانات و داعیات کیا ہیں؟ اعمال

کا اُسپر کیا اثر پڑ رہا ہے، وہ کس کشمکش میں مبتلا ہے اور اس کشمکش کا مُظاہرہ کس صورت میں ہو رہا ہے یا اُسپر کتنے پردے پڑے ہوئے ہیں۔ فسانہ نگار اپنے افراد کے کردار کا جتنا گہرا مطالعہ کریگا اور جتنا زیادہ اُسکی پیچیدگیوں کو سُلجھا کر سمجھا ئیگا اُتنا ہی زیادہ وہ اپنے فن میں کامیاب رہے گا۔

اس قسم کی کردار نگاری کی پہلی مثال جو خیال میں آتی ہے وہ "نیتھے نیل ہاتھارن" (NATHANIEL HAWTHORNE) کا ناول "سُرخ نشان" (THE SCARLET LETTER) ہے جسکی ہیروئن ہسٹر پرائن (HESTER PRYNNE) ہے۔ اگر آپ کو دیکھنا ہے کہ شخصیت کی تشکیل کیونکر ہوتی ہے تو ہسٹر پرائن (HESTER PRYNNE) کی زندگی کا مطالعہ کیجئے۔ ہاتھارن نے ہسٹر پرائن کی ہستی کی تمام تہوں کا ایک تفصیلی نقشہ آپ کے سامنے پیش کر دیا ہے۔ آپ یہ محسوس کرتے ہیں کہ اُسکی شخصیت آپ کے سامنے بڑھی اور پختہ ہوئی ہے۔ آپ اپنی آنکھوں سے دیکھتے ہیں کہ ایک کمسنی کی لغزش نے اُسکو کیا سے کیا بنا دیا ہے۔ سارا افسانہ ایک مکمل روداد ہے۔ کمسن اور الھڑ ہسٹر پرائن کی جو ذرا سی ناعاقبت اندیشی کی وجہ سے ایک متین سنجیدہ اور سوگوار عورت ہو گئی ہے۔ اور اُس منزل پر پہونچ گئی جہاں سے ساری دنیائے انسانیت کے گناہوں کا کفارہ ایک

شخص اپنی ذات سے ادا کر سکتا ہے۔ اب اُسکی روح کی گہرائیوں کا اندازہ نہیں لگایا جا سکتا۔ اب اُسکے دل کی وسعت میں کائنات کی سمائی ہے اور اسکا اپنا غم سارے کون و مکان کے غم پر چھایا ہوا ہے۔ اُسکو اگر کوئی پکار رہے تو کسی غیر سے نہیں بلکہ خود اپنی ذات سے۔ اُسکا حوصلہ اور اُسکا ارادہ اُسکو اس سطح پر لے گیا ہے جہاں سے ساری دُنیا اُسکو فروما یہ اور قابل رحم نظر آتی ہے۔ شوہر چھوڑ کر چلا جا چکا ہے۔ بہکانیوالا ڈمسڈیل (DIMMSDALE) جو ایک خادم کلیسا ہے خود اپنی رُسوائی کے ڈر سے اس سے جی چُرانے لگا ہے۔ جماعت نے علے الاعلان ذلت و خواری کا ایک تمغہ "سُرخ نشان" اُسکے گلے میں پہنا کر اُسکو نکال دیا ہے لیکن اُس کو ان سب باتوں کی پروا نہیں۔ اُسکے تیور جہاں تھے وہیں ہیں۔ البتہ اُسکی زائیدۂ معصیت پرل (PEERL) جو نہ صرف اُسکی لغزشوں کی یادگار ہے بلکہ اُسکے لئے پیکِ انتقام بھی ہے۔ جب کبھی اس طوقِ لعنت کی طرف اشارہ کرتی ہے تو ہسٹر پرائن کے دل میں ایک طوفان اُمڈنے لگتا ہے۔ یا جب کبھی ڈمسڈیل ہسٹر پرائن سے چھپ کر ملنے آتا ہے تو جس نگاہ سے پرل اُسکو دیکھتی وہ اُس کی ماں کو تھوڑی دیر کے لئے بے قابو کر دیتی ہے۔ پرل کے یہ اشارے دراصل غیر ارادی اور معصومانہ ہوتے ہیں لیکن ماں کیلئے وہ نہایت حوصلہ شکن

اور جانگداز ہوتے ہیں، ان اشاروں کی بلاغت اور اس سے زیادہ ہسٹر پرائن کے تیوروں کی بلاغت کو معرضِ اظہار میں لانا ہاتھارن ہی کا کام تھا۔

مغربی افسانہ کی دُنیا میں مجھے دو عورتیں ایسی ملی ہیں جنھیں اپنی لغزشوں پر ناز رہا ہے اور جنکی اُفتادگی اور پامالی میں میں نے ایک جلال و تمکنت محسوس کیا ہے ایک تو یہی ہاتھارن کی ہسٹر پرائن ہے۔ دوسری ہارڈی کی ٹس (TESS) ہے۔ ٹس کسی طرح ہسٹر پرائن سے کم جگر دار عورت نہیں ہے۔ اپنے ارادہ اور اپنی شخصیت میں وہ اتنی ہی پختہ مغز اور مکمل ہے جتنی کہ ہسٹر پرائن۔ جس فاتحانہ انداز سے وہ اپنے کو آخر میں پولیس کے حوالہ کر دیتی ہے اور جن تیوروں کے ساتھ وہ سولی کی طرف روانہ ہوتی ہے اور جس اطمینان کے ساتھ وہ اینجل کلیر (ANGEL CLARE) کو وصیت کرتی ہے اُس سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ وہ اپنے کو سارے نظام فطرت سے بلند و برتر پا رہی ہے۔ ٹس اپنے مقدر سے زیادہ جلیل القدر اور رفیع الشان معلوم ہوتی ہے۔ ہارڈی کی کردار نگاری پر فارسٹر (FORSTER) کا یہ اعتراض ہے کہ وہ اپنے افراد کے مطابق واقعات ڈھونڈھ کر لاتا ہے۔ یہ بیان واقعہ تو ہے لیکن اعتراض کی حیثیت سے کوئی معنی نہیں رکھتا۔ ہارڈی اپنے افسانوں میں جبر پر زور دیتا ہے اور اسپر کوئی تنقید کرتے ہوئے اُسکے اس فلسفۂ جبر کو نظر انداز

نہ کرنا چاہئیے۔ وہ کردار کو مقدر مانتا ہے۔ عموماً ہم انھیں واقعات سے دو چار ہوتے ہیں جن کی طرف ہمارا کردار ہم کو لیجاتا ہے۔ واقعات اور افراد میں ہارڈی ایک لازمی ربط پاتا ہے، اسکی نظر بھارن کی طرح صرف باطن کی طرف نہیں ہوتی اسکے وہاں خارج و باطن لازم و ملزوم ہیں۔ ہمارا کردار واقعات کی تشکیل کرتا ہے اور واقعات ہمارے کردار کی تشکیل کرتے ہیں۔ ہسٹر برائن اور ٹس میں یہی فرق ہے۔ ہسٹر برائن صرف اندرونی ہیجان و کشاکش میں مبتلا ہے۔ ٹس کو خارجی اسباب سے بھی معرکہ آرائی کرنا ہے۔ اور یہ اپنے اپنے مطمح نظر اور اپنے نقطۂ خیال کا فرق ہے جو آگے چل کر زیادہ واضح ہو سکے گا۔

ہسٹر برائن اور ٹس کے بعد معاً خیال ٹولسٹائے کے اینا کرینینا (ANNA KARENINA) کی طرف منتقل ہو جاتا ہے۔ اسمیں شک نہیں کہ "اینا کرینینا" دنیا کے ممتاز ترین اکتسابات ادبی میں شمار کئے جانے کے قابل ہے۔ اور کردار نگاری میں ایک خاص فنی دستگاہ کا پتہ دیتا ہے لیکن پھر یہ بھی تسلیم کرنا پڑتا ہے کہ اینا کرینیا ٹس یا ہسٹر برائن کے مقابلہ میں ایک ضعیف الاعصاب اور مغلوب الجذبات عورت معلوم ہوتی ہے اور ہمارے اندر کسی بلندی اور برگزیدگی کا احساس نہیں پیدا کرتی۔ اسکا سبب خود ٹولسٹائے کا نقطۂ خیال ہے۔ وہ کبھی اس

احساس کو محو نہ کر سکا کہ اس کو ایک مُبلّغ اخلاق و معاشرت بھی ہونا ہے۔ اسی کا نتیجہ تھا کہ اس نے اس افسانہ میں اپنے بطل قصہ کی تخئیل کو دو ٹکڑے کر کے رکھدئیے ایک تو لیون (LEVIN) ہوا، دوسرا (VRONSKY) رہا۔ لیکن نہ لیون میں کوئی گہرائی ہے جو ہمارے اندر جلال و تمکنت پیدا کر سکے، اور نہ ورانسکی میں کوئی ایسی ممتاز خصوصیت ہے جو ہمارے لئے عبرت کا سبب ہو۔

کردار نگاری میں جو درک اور کمال روسی فسانہ نگار ڈاسٹفسکی کو حاصل ہے وہ دُنیا کے کسی فسانہ نگار کو حاصل نہیں ہوا تحلیل نفسی میں وہ یقیناً نبی مرسل کا مرتبہ رکھتا ہے۔ ہمارے نفس کے جن اسرار پر اس کو عبور حاصل ہوا وہ صرف وحی و الہام ہی سے حاصل ہو سکتا تھا اُسکی قلم وعموماً وہاں سے شروع ہوتی ہے جہاں دوسرے ماہرین نفسیات کی سرحد ختم ہو جاتی ہے۔ اسکے رجال داستان ایک ماورائی نفسیات (TRANSCENDENTAL PSYCHOLOGY) کا پتہ دیتے ہیں۔ اسکو سمجھنے کے لئے اُسکے صرف ایک ناول "دی ایڈیٹ" (THE IDIOT) کی مثال کافی ہوگی۔ ایک مصروع و معتوہ میں اتنی توانائی دیکھنا کہ وہ ایک افسانہ کا ہیرو بن سکے ڈاسٹفسکی ہی جیسے غیب داں سے ممکن تھا۔ بطل قصہ ایک نواب زادہ ہے جس کا نام مشکن (MYSHKIN) ہے اور جو عرصہ تک

پاگل خانہ میں رہ چکا ہے۔ بظاہر اسکے اندر وہ تمام علامتیں موجود ہیں جو صرف ایک فاتر العقل میں پائی جاتی ہیں۔ اس میں معمولی سوجھ بوجھ کی بھی صلاحیت نہیں ہے۔ لیکن ڈاسٹسفکی اسکے اندر ایک "نفس اعلیٰ" کا پتہ لگاتا ہے جو ہماری قوت فکری سے زیادہ وسیع و بلیغ ہے۔ مشکن میں وجدان کا جو ملکہ ودیعت کیا گیا ہے وہ معمولی قیاس واستدلال سے زیادہ قوی اور محکم ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جو لوگ اسکے ساتھ تمسخر کرتے نظر آتے ہیں۔ وہ بھی اس سے مبہوت ہو جاتے ہیں اور اسکے اندر کچھ ایسی دلفریبیاں پاتے ہیں کہ آخر کار اس کو اپنے سے بلند مان لیتے ہیں۔ ہوش و حواس کی حالت میں یہ شخص دو جذبوں کی کشاکش میں مبتلا رہتا ہے۔ ایک طرف تو وہ ایک عورت کی محبت کرتا ہے دوسری طرف اس کو ایک دوسری عورت پر ترس آتا ہے اور یہ دونوں جذبات شدت میں یکساں ہیں۔ افسانہ کا خاتمہ مرگی کے ایک خوفناک دورہ پر ہوتا ہے جو ہم سب کو حیرت و سکوت کے عالم میں چھوڑ دیتا ہے۔ ڈاسٹفسکی کے تمام افراد بہ قول کلٹن براک (CLUTTON BROCK) ہیملٹ کی طرح ہوتے ہیں اور خود اپنے اندرونی کیفیات و واردات میں مبتلا ہوتے ہیں۔

دور جدید کے افسانہ نگاروں میں ڈی، ایچ لارنس (D. H. LAWRENCE) اور

جیمس جوائس (JAMES JOYCE) کا ذکر کرنا بھی ضروری ہے۔ لارنس نے کردار نگاری کو ایک خاص منزل پر پہونچایا ہے جسکی تمام تر بنیاد تحلیل نفسی پر ہے۔ لارنس نے "نفس غیر شاعر" کی تشریح و تاویل کو اپنا موضوع رکھا ہے وہ اُن دبے ہوئے میلانات کو روشنی میں لانا چاہتا ہے جن سے عموماً ہم ناواقف رہتے ہیں اور ناواقف رہنا بھی چاہتے ہیں۔ اس لئے کہ بعض امور میں نہ جاننا ہی مزے کی چیز ہے۔ لارنس بہرحال اپنے افراد کے نفس کا تجزیہ بڑی تفصیل کے ساتھ کرتا ہے اور اپنا سارا زور قلم اسی پر صرف کر دیتا ہے آجکل کے نوجوانوں کے طبقہ میں وہ بہت مقبول ہو رہا ہے۔ شاید اسکا سبب یہ ہو کہ وہ اپنا دائرۂ موضوع ہمارے شعور جنسی کی پیچیدگیوں تک محدود رکھتا ہے۔ اسکے افراد اکثر دور از قیاس ہو جاتے ہیں اور پڑھنے والوں کو اجنبی سے نظر آنے لگتے ہیں۔ مثال کے طور پر (WOMEN IN LONE) سے برکن (BIRKIN) کو پیش کیا جا سکتا ہے۔ اگر آج دُنیا صرف ایسے لوگوں سے آباد ہو جائے تو ہمارے لئے وہ ایک ایسا پاگل خانہ ہو جائے جس میں جی لگنے کے بجائے تکان محسوس ہونے لگے۔

جیمس جوائس ایک خاص نفسیاتی غایت کو پیش نظر رکھ کر افسانہ لکھتا ہے

اور اس غایت میں اس کو ایسا انہماک ہوتا ہے کہ بسا اوقات نہ صرف اسکے افسانوں کے واقعات اور افراد غیر واقعی اور ناقابل تسلیم معلوم ہونے لگتے ہیں بلکہ اسکا انداز بیان بھی ناگوار حد تک پیچیدہ اور دور از قیاس ہو جاتا ہے نفسیات اور کردار کے ساتھ فسانہ نگار کو اتنا غلو نہ ہو جانا چاہئے کہ خارجی واقعات و حالات اسکا ساتھ نہ دے پائیں۔

اُردو فسانہ ابھی کردار نگاری میں کوئی خاص اپنا مرتبہ حاصل نہیں کر سکا ہے۔ جو کچھ ہے وہ مغربی فسانہ کی دین ہے طبعزاد کردار نگاری میں سجاد حسین اور سرشار کو ایک خاص حیثیت حاصل ہے۔ اگرچہ سجاد حسین کا "حاجی بغلول" اور سرشار کا "خدائی فوجدار" دونوں (DON QUIXOTE) کی یاد دلاتے ہیں۔ ان دونوں کے افراد میں کوئی علوئے تخیل نہیں ہوتا، سب کے سب معمولی سطح اور معمولی ظرف کے لوگ ہوتے ہیں اور اُن پر ایک خاص پہلو سے جو مزاح انگیز ہوتا ہے روشنی ڈالی جاتی ہے۔ بایں ہمہ اُردو فسانہ کو ان بزرگوں نے جو کچھ دیا ہے وہ مستقل قدر و قیمت کی چیز ہے۔ حاجی بغلول اور خوجی ایسے لوگ ہیں جو ہمیشہ زندہ رہینگے متاخرین میں پریم چند کی خارجی کردار نگاری اردو افسانہ میں ایک مستقل اضافہ ہے۔

(۳)

فسانہ نگار کا نقطۂ خیال

افسانہ کا موضوع چونکہ حیات انسانی ہے اس لئے ہم کو یہ بھی دیکھنا ہے کہ جس زندگی کو فسانہ نگار پیش کر رہا ہے اُسکے متعلق اسکی اپنی کیا رائے ہے ظاہر ہے کہ فسانہ نگار کوئی غیر ذی شعور آلہ نہیں ہوتا۔ زندگی کے متعلق اسکے اپنے کچھ خیالات ہونگے جن کا عکس اُسکے افسانہ میں نظر آئیگا عام اس سے کہ وہ ایسا کرنا چاہتا ہے یا نہیں۔

افسانہ کی بنیاد محض تجربات واقعات پر نہیں ہوتی۔ افسانہ کی اصل جان وہ رائے ہوتی ہے جو فسانہ نگار ان واقعات و تجربات کے متعلق رکھتا ہے۔ یہ واضح رہنا چاہئے کہ افسانہ کا کام صرف زندگی کی نقل اُتارنا نہیں ہے بلکہ اسکو ازسرِ نو پیدا کرنا ہے۔

بہرصورت افسانہ کا تیسرا عنصر ترکیبی فسانہ نگار کا اپنا نقطۂ خیال ہے اسکے یہ معنی ہرگز نہیں کہ فسانہ نگار قصد و اہتمام کے ساتھ اپنے خیالات و معتقدات کو پیش کرنے کے لئے افسانہ لکھتا ہے۔ اگر وہ ایسا کرتا ہے تو اپنے فن کیساتھ

ظلم کرتا ہے۔ افسانہ کوئی پند نامہ نہیں ہوتا اور نہ وہ کوئی آلۂ تنظیم و تبلیغ ہے۔ لیکن اس سے بھی انکار نہیں کیا جا سکتا کہ فسانہ نگار کا کوئی نہ کوئی نقطۂ خیال ہوتا ہے اور وہ افسانہ میں ظاہر ہو جاتا ہے۔ اب تک کسی ایسے افسانہ کی دنیائے ادب میں کوئی حیثیت تسلیم نہیں کی گئی ہے جس میں زندگی کے متعلق فسانہ نگار کا کوئی خاص نقطۂ خیال نہ ہو۔ مثال کے طور پر ہاتھارن کے THE SCARLET LETTER کو لیجئے۔ اگر اس میں ایک خاص نقطۂ خیال نہ ہوتا اور وہ ہمارے اندر ایک خاص بصیرت نہ پیدا کرتا تو شاید اسکا وہ مرتبہ نہ ہوتا جو اس وقت ہے۔ وہ خاص نقطۂ خیال کیا ہے؟ آئیے تھوڑی دیر اسپر غور کر لیا جائے۔

ہسٹر پرائن نے گناہ کیا ہے اور سب کی نگاہوں میں اُسکی سزا بھگت رہی ہے۔ اس سزا کی ظاہری علامت وہ سُرخ نشان ہے جو اُسکے سینہ سے لگا ہوا ہے۔ ڈمسڈیل نے بھی گناہ کیا ہے مگر اُسکا راز پردے میں ہے اور کسی کو اُسکی خبر نہیں ہے۔ وہ اپنی پوری کوشش اس بات پر صرف کر رہا ہے کہ کسی طرح اُسکے گناہ کی ہستی مٹ جائے اور اُسکی سزا سے نجات ملی رہے۔ چلنگورتھ (CHILINGWORTH) نے بظاہر کوئی گناہ نہیں کیا ہے لیکن اُسکا یہ گناہ کیا

کم ہے کہ اُس نے ہسٹر پرائن سے بغیر کسی قسم کے جذبۂ اُنس و محبت کے شادی کر لی۔ اُسکا ایک دوسرا گناہ یہ بھی ہے کہ اُس نے یہ سمجھ لیا ہے کہ وہ مجرم یعنے ڈمسڈیل کو ذاتی طور پر اُسکے جُرم کی سزا دینے کا حق رکھتا ہے۔ ان تینوں کو اُنکے گناہوں کی سزا ملتی ہے۔ چلنگورتھ کو اپنی تدبیروں میں ناکامی و رمایوسی ہوتی ہے اور وہ بے بس ہو جاتا ہے۔ ڈمسڈیل اعتراف گناہ اور ایثار کے ذریعہ اپنی نجات حاصل کرتا ہے۔ ہسٹر پرائن کو غم اور مصیبت کے ذریعہ ایک نئی روح اور نئی زندگی ملتی ہے۔ اسٹاڈرڈ کے الفاظ میں اس افسانہ کا پیغام یہ ہے کہ "جزا و سزا کا تعلق روح سے ہے۔ آپ کسی کے سینہ پر ذلت و خواری کی ایک علامت لگا کر گناہ کا کفارہ نہیں ادا کر سکتے۔ گناہ کی مرتکب روح ہوتی ہے۔" اس افسانہ کا ایک پیغام اور ہے۔ گناہ کا اعتراف کر لینا، سر جُھکا دینا، اپنی اُفتادگی کو کما حقہٗ محسوس کر لینا۔ یہی اصل قوت ہے، یہی اصل فتح ہے یہی اصل بلندی ہے۔ آپ کو معلوم ہو گیا کہ THE SCARLET LETTER کا نقطۂ خیال کیا ہے۔ لیکن خود ہاتھارن نے کھُلے الفاظ میں اسکو کہیں بیان نہیں کیا ہے۔ اور پڑھتے وقت آپ بالکل محسوس نہیں کرتے کہ مصنف کا کوئی خاص نقطۂ خیال بھی ہے۔ آپ تو اُسکے پیغام کو غیر شعوری طور پر اپنے اندر

جذب کرتے رہتے ہیں - یہ ایک فسانہ نگار کا کمال ہے۔

ہارڈی کے نقطۂ خیال اور اُسکے پیغام کے متعلق کچھ کہنا تحصیل حاصل ہے۔ آج نقادوں نے اس کو ایک فلسفی فسانہ نگار مان لیا ہے اور ابتک اسپر کوئی تنقید ایسی نہیں شایع ہوئی ہے جس میں اُسکے فلسفۂ زندگی سے بحث نہ کی گئی ہو - اور اس میں شک نہیں کہ اسکے تمام افسانوں کو پڑھنے کے بعد ہر پڑھنے والا اُسکے فلسفۂ زندگی کو مُرتب کرسکتا ہے۔ قضا و قدر، نظامِ فطرت، توارث، ہیئت اجتماعی، ہر فرد کے اپنے کردار، غرضکہ زندگی کے ہر مسئلہ کے متعلق اسکا ایک خاص نقطۂ خیال ہے، اور وہ خود بھی اپنی زبان سے ہر مسئلہ پر اکثر کچھ نہ کچھ کہتا رہتا ہے لیکن وہ جو کچھ اپنی زبان سے کہتا ہے اس کو افسانہ کے واقعات اور افراد کے ساتھ اس طرح پیوست کر دیتا ہے کہ کہیں سے یہ محسوس نہیں ہونے پاتا کہ وہ اپنی طرف سے بھی کچھ کہہ رہا ہے - یہ ہارڈی کا معمولی کمال نہیں ہے کہ اُس نے ایسے اندوہناک فلسفۂ زندگی کو ایسا دلکش فن لطیف بنا دیا کہ آپ کو اُسکی اندوہناکی کا احساس نہیں ہونے پاتا۔

ہارڈی انسان کو ایک عجیب و غریب بندگی و بیچارگی میں مبتلا پاتا ہے۔ وہ مشیت جس نے ہم کو پیدا کیا اندھی اور بے درد ہے - وہ مجبور ہے

کہ ہم کو پیدا کرے اور ہم کو مٹائے - اس کون و فساد میں ہم کو کیا کیا آزار پہونچتے ہیں ؟ مشیت کو اسکی مطلق پروا نہیں ، وہ تو اضطراری طور پر اپنی غرض پوری کرے گی اور اس غرض کی تکمیل کیلئے اسکو آلہ بھی خوب ملا ہے - یعنی انسان کا شعور جنسی - مشیت ہمارے جذبۂ عشق کو اُبھار کر خود ہم کو مٹنے پر آمادہ کرتی ہے اور ہم خود ایک اُمنگ اور ولولہ کیساتھ انجام کی طرف سے آنکھ بند کرکے مشیت کی بھڑکائی ہوئی آگ میں کود پڑتے ہیں - اس آگ میں عورت کی ہستی بُری طرح خاکستر ہو جاتی ہے -

اور پھر انسان کی مجبوری یہیں ختم نہیں ہوتی - اسکے سوا اور بھی بہت سے مؤثرات انسان کے خلاف صف آرا ہیں اور اسکے لئے گریز کا راستہ بند کئے ہوئے ہیں - سب سے پہلے تو انسان خود اپنے کردار سے مجبور ہے یعنی وہ اپنے مزاج و طبیعت سے اختلاف نہیں کر سکتا اور اپنے اصلی میلانات کے خلاف نہیں جا سکتا ، اور انسان کا سارا کردار ماحول اور توارث کا پیدا کیا ہوا ہوتا ہے - پھر ہماری سب سے بڑی دشمن ہماری ہیئت اجتماعی ہے جو ہماری کسی آرزو کو پوری ہونے نہیں دیتی - یہی نہیں بلکہ کائنات کا ذرہ ذرہ ہمارے ساتھ بیدردی کا برتاؤ کرتا ہے - اشجار و احجار ہماری ناکامیوں پر

تالی بجاتے ہیں اور ہمارے ساتھ ٹھٹھا کرتے ہیں۔ آپ کو یاد ہوگا وادی وا (VAR VALLRY) کے درخت ٹس کو کس تجسس کی نگاہوں سے دیکھ رہے تھے ندی اُس کو ملامت کر رہی تھی کہ وہ کیوں جی رہی ہے؟ غرضکہ انسان بیچارگیوں کے ایک عجیب جال میں پھنسا ہوا ہے۔ یہ ہے ہارڈی کا نقطۂ خیال۔ ہارڈی کے فلسفۂ زندگی کو قنوطیت (PESSIMISM) کے نام سے یاد کیا جاتا ہے اس لئے قبل اسکے کہ کسی اور افسانہ نگار کا ذکر چھیڑا جائے بہتر یہ ہے کہ قنوطیت اور رجائیت (PESSIMISM & OPTIMISM) کو بھی سمجھ لیا جائے۔ ڈفن (DUN FFIN) نے طامس ہارڈی پر جو کتاب لکھی ہے اسمیں ایک جگہ صاف صاف لکھدیا ہے کہ "قنوطیت پر زیادہ سے زیادہ یہ الزام لگایا جاسکتا ہے کہ وہ حقیقت کو مبالغہ کے ساتھ پیش کرتی ہے لیکن رجائیت تو حقیقت کی تردید کرتی ہے"۔

یہ ایک طرح کی جانبداری ہوئی جس سے ہمارا مقصد پورا نہیں ہوسکتا۔ ہم کو تو یہ دیکھنا ہے کہ ان دونوں اصطلاحوں کی اصلیت کیا ہے۔ قنوطیت اور رجائیت دراصل اپنی اپنی طبیعت اور اپنی اپنی نگاہ کا فرق ہے۔ حقیقت کو اس سے کوئی نسبت نہیں حقیقت ایک ہوتی ہے۔ یہ اپنی اپنی ہمت اور

اپنی توفیق ہے کہ ایک کی طبیعت اس سے مضمحل اور افسردہ ہو جاتی ہے اور دوسرے کی طبیعت میں گدگدی پیدا ہوتی ہے اور وہ ہنس دیتا ہے۔ آپ کو شاید معلوم ہو کہ انسان کی کمزوریاں اور خود فریبیاں وہی تھیں لیکن ہرقلی طوس (HERACLITUS) اُن پر روتا تھا اور دیمقراطیس (DEMOCRITUS) اُن پر ہنستا تھا۔ چنانچہ ایک رونے والا فلسفی مشہور ہو گیا اور دوسرا ہنسنے والا فلسفی۔ آپ کہتے ہیں کہ قنوطی ہر وقت روتا رہتا ہے۔ اسکے جواب میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ رجائی مُنہ چڑھاتا رہتا ہے، رونے کی تاب آپ میں نہیں پھر آپ ہنسیں گے نہیں تو اور کیا کریں گے۔ لیکن اہل بصیرت دیکھ لیں گے کہ آپ کا ہنسنا بھی کس قدر عبرتناک اور الم انگیز ہے۔

بہرحال کہنے کا مقصد صرف یہ تھا کہ :-

"وہی اک چیز ہے جو واں نفس یاں نکہتِ گل ہے"

جس زاویۂ نگاہ سے دیکھئے حقیقت ایک ہے اور "الوند" و "بے ستون" سے زیادہ سنگین اور اٹل ہے۔ آپ کو رونا آتا ہو روئیے نہیں تو ہنسئے لیکن یہ یاد رکھئے کہ ہر چیز میں ہمیشہ ایک روشن اور اُمید افزا پہلو دیکھنا ہے، نہایت خطرناک قسم کی خود فریبی۔

اب تک ہارڈی کے سلسلہ میں بحث تھی۔ اب ہم چند دوسرے فسانہ نگاروں کی طرف متوجہ ہوتے ہیں تاکہ دیکھیں کون فسانہ نگار زندگی کے متعلق کیا خیال رکھتا ہے اور اُسکو کس صورت میں پیش کرتا ہے۔ افسانہ نگاروں میں سب سے بڑا پیغمبر دا سٹفسکی ہے۔ وہ جو کچھ لکھتا ہے اُس میں ایک پیغام ہوتا ہے۔ اگرچہ وہ فن کو اس پیغام پر کبھی قربان نہیں کرتا۔ دی اڈیٹ (THE IDIOT) سے بحث کی جا چکی ہے۔ دو ناولوں کا اور مطالعہ کر لینا ہے۔ (THE BROTHERS KRAMAZOV) کا موضوع یہ ہے کہ ایک ہی خاندان کے مختلف افراد میں کتنے مختلف میلانات ہوتے ہیں اور وہ باہم کس طرح متصادم ہوتے رہتے ہیں۔ اکثر یہ تصادم خطرناک صورت اختیار کر لیتا ہے اور سارے خاندان کی زندگی کو عذاب بنا دیتا ہے۔ درمیان میں خدا، خیر و شر، مسیحیت، روس کی حالت۔ حیات انسانی کی غرض و غایت جیسے مہتم بالشان مسائل پر بھی بحثیں موجود ہیں ڈاسٹفسکی کی سب سے زبردست تصنیف "جرم و سزا" (CRIME AND PUNISHMENT) ہے اُس میں یہ دکھایا گیا ہے کہ ایک ہی شخص کے اندر دو متضاد قوتیں کیا خطرات پیدا کر سکتی ہیں۔ عقل اور حس میں جو تضاد ہے وہ اکثر ہماری ہلاکت کا سبب ہوتا ہے۔ افسانہ کا ہیرو ایک خوفناک قتل کا مرتکب

ہوتا ہے اور اس قتل کی بنا بغض و عداوت پر نہیں ہے۔ قاتل کا مقصد مقتول کے اموال پر قابض ہونا نہیں ہے، بلکہ ایک غیر معمولی قسم کی انانیت اس قتل کی محرک ہے، ہیرو نہ خدا کا قائل ہے نہ کسی نظام تمدن و اخلاق کا اور وہ اس قتل سے صرف یہ ثابت کرنا چاہتا ہے کہ جتنے اخلاقی قوانین اور تمدنی قیود ہیں وہ ان سب سے انحراف کر سکتا ہے۔ لیکن نیم شعوری طور پر اس پر جو شدید ردّ عمل شروع ہوتا ہے اُسکا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ پہلے تو وہ اپنی معشوقہ سے جو گلی کوچہ کی ایک معمولی عورت ہے اپنے جُرم کا اعتراف کرتا ہے۔ اور جب اس سے اُس کو تشفی نہیں ہوتی تو وہ اپنے کو پولیس کے حوالہ کر دیتا ہے حالانکہ آخر وقت تک اُسکو یہی یقین رہتا ہے کہ اُس نے کوئی جُرم نہیں کیا ہے۔

ڈاسٹفسکی کے ہر افسانے کی یہی خصوصیت ہے وہ ہم کو ہر موقع پر ہمارے نفس اور ہماری روح کا کوئی نہ کوئی راز بتاتا رہتا ہے۔ اسکا ہر افسانہ ایک روحانی تحقیق ہے۔ لیکن وہ شروع سے آخر تک افسانہ کو افسانہ رکھتا ہے۔

ٹولسٹائے میں یہ بات نہیں۔ اسکی کردار نگاری اور واقعیت مسلم لیکن اول تو وہ ان گہرائیوں میں نہیں جاتا جن کو ڈاسٹفسکی کی قلم وکھنا چاہئے۔

دوسرے وہ کبھی اس بات کو نہیں بھولتا کہ وہ تہذیب و تمدن کا علمبردار ہے۔ اور اُسکا کام اخلاق و معاشرت کو سنبھالنا ہے۔ اُسکا پیغام اُسکے افسانوں کی افسانوی خصوصیات پر چھایا رہتا ہے۔ اُس نے اُس کے افسانوں کو کسی قدر گراں بنا دیا ہے۔ اینا کرینینا میں بھی یہ خرابی موجود تھی لیکن اس قدر عیاں نہیں تھی جس قدر کہ "رزرکشن" (RESURRECTION) میں ہے۔ "رزرکشن" میں ٹولسٹائے کا اصلاحی اور تبلیغی لہجہ زیادہ بلند ہو گیا ہے جس نے اُسکے افسانہ کو اُسی حد تک بے کیف کر دیا ہے۔ ایک صناع کا اصل کام یہ ہے کہ وہ اپنی غایت اور اپنے نقطۂ خیال کو پردے میں رکھے اور اُن کو محسوس نہ ہونے دے۔ بہ الفاظ دیگر اس غایت کو افسانے کے اجزا کے ساتھ اس طرح گھلا ملا دے کہ وہ الگ سے کوئی چیز نہ معلوم ہو۔

رچرڈسن (RICHARD SON) کے پامیلا (PAMELA) میں سب سے بڑی ایک خرابی یہ بھی ہے کہ اُس نے اس کا دوسرا نام (VIRTUE REWARDED) رکھکر افسانہ کو اچھا خاصا پند نامہ بنا دیا ہے۔ اُس نے اپنی غایت کو افسانہ کے اور عناصر پر غالب رکھا ہے۔ جارج الیٹ میں بھی یہ نقص پایا جاتا ہے کہ وہ اپنے فلسفہ کو اپنے فسانہ سے زیادہ مقدم سمجھتی ہے۔ اسی نے اسکے "ایڈم بیڈ"

"گوتس" یا "برادران کرامزف" کے مقابلہ میں (ADAM BEDE) دوسرے درجہ کی چیز بنا دیا ہے۔

اُردو میں شرر اور نذیر احمد کے افسانے اسی وجہ سے مستقل قدر و قیمت کی چیز نہیں ہو سکتے کہ وہ پیغام پہلے ہوتے ہیں اور افسانے بعد کو۔ نذیر احمد کے افسانے تو باقاعدہ وعظ ہوتے ہیں لیکن شرر بھی ایک خاص قومی جذبہ سے ایسا مغلوب رہتے ہیں کہ ایک فسانہ نگار کے فرائض کو پوری طرح انجام نہیں دے سکتے۔

موجودہ فسانہ نگاری میں اس غایت اور پیغام کو اس قدر اہمیت دیدی گئی ہے کہ آج غایتی افسانہ جیسی ایک مستقل صنف نکل آئی ہے جس میں زندگی کے مختلف مسائل کو قصد اور ارادہ کے ساتھ باضابطہ پیش کیا جاتا ہے فسانہ نگار پہلے سے طے کر لیتا ہے کہ وہ اپنے افسانہ میں زندگی کے کس مسئلہ کو کس طرح پیش کریگا۔ اور پھر افسانہ کو اسی کے مطابق اس انداز سے ترتیب دیتا ہے کہ اُس کا مقصد ہمیشہ پڑھنے والے کی نظر کے سامنے رہے۔

لارنس کا موضوع انسان کا نفس تحت الشعور ہے جسکی تحلیل و تشریح میں وہ تخییل سے کام لیتا ہے اور بڑی بڑی باریکیاں نکالتا ہے۔ خاص کر

انسان کے شعور جنسی اور اُسکی پیچیدگیوں کا وہ ماہر ہے اور اپنے ہر افسانہ میں شروع سے آخر تک انھیں گتھیوں کو سُلجھایا کرتا ہے۔ اسی لئے اسکے افسانوں میں حرکات وسکنات سے زیادہ مکالمے ہوتے ہیں اور ان سے بھی زیادہ اسکے بیانات ہوتے ہیں جو بے انتہا بلیغ ہوتے ہیں۔ لارنس اپنی ان نفسیاتی اُدھیڑ بن میں ایسا مستغرق ہو جاتا ہے کہ اکثر اُسکے افسانے افسانے نہیں رہ جاتے۔

فرانس کا مشہور فسانہ نگار پروسٹ (PROUST) بھی اپنا ایک خاص نظریۂ حیات رکھتا ہے۔ اور اُس کا ہر افسانہ ایک مکمل محاکمہ ہوتا ہے اسی خاص نظریۂ حیات پر۔ پروسٹ بھی لارنس کی طرح ہمارے نفس غیر شاعر کو زندگی کی سب سے زبردست قوت مانتا ہے۔ اور یہی مرکزی خیال اس کے افسانوں کی روح رواں ہوتا ہے۔

H.G. WELLS اور GALSWORTHY اپنے افسانوں میں تمدن اور ہیئت اجتماعی کے مسائل لے کر اُٹھتے ہیں۔ H.G. WELLS کا دماغ GALSWORTHY سے زیادہ وسیع اور ہمہ گیر ہے۔ اسکے پیش نظر کوئی خاص جماعت نہیں بلکہ ساری دنیائے انسانیت ہے، اور اسکے پیغام کو مجملاً آفاقیت (COSMOPOLITANISM) کہہ سکتے ہیں۔ وہ زندگی کے جس مسئلہ کو اُٹھاتا ہے

اُسکو اسی مرکز سے حل کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ GALSWORTHY کی نگاہ نسبتاً تنگ ہے اور اُسکے ہر افسانہ میں برطانویت کا احساس ہوتا ہے۔ اُسکی نظر اور اُسکا خیال برطانوی ہیئت تمدن تک محدود ہے۔ اس نوع کے افسانے اس لئے کہ ان میں زندگی کے اہم مسائل پیش کئے جاتے ہیں جو قدر و قیمت بھی رکھتے ہوں لیکن یہ تسلیم کرنا پڑے گا کہ افسانہ کے اعتبار سے انکا درجہ اسی حد تک کم ہے۔ افسانہ کا کام تنظیم و تبلیغ نہیں ہے۔ افسانہ جو پیغام دے اُس کو اُسکے اندر چھپا اور گھلا ملا ہونا چاہیئے۔ یہ فنی کمال فرانسیسی فسانہ نگار موپاسان کا خاص اکتساب ہے۔ اسکا کوئی افسانہ ایسا نہیں ہوتا جو عبرت و بصیرت سے خالی ہو اور جس میں ہمارے لئے کوئی خاص سبق نہو لیکن اگر ہم یہ چاہیں کہ اس سبق کو افسانہ سے الگ کر کے اسکا مطالعہ کریں تو ہم کو کہیں اسکا پتہ نہیں چلتا۔

۴۔ اسلوب

چوتھا عُنصر جو افسانہ میں سب سے بڑی اہمیت رکھتا ہے وہ اسلوب ہے جس میں زبان، انداز بیان سوز و گداز، طنز و تمسخر سبھی کچھ آجاتے ہیں۔ اور حقیقت یہ ہے کہ آخر میں افسانہ کی کامیابی کا راز اسلوب ہی میں مضمر ہوتا ہے۔ اسلئے کہ واقعات کی ترتیب ہو

یا افراد کی کردار نگاری یا کسی نقطۂ خیال کی اشاعت جب تک اسکے لئے کوئی دلکش پیرایہ اختیار نہیں کیا جائیگا کسی پر کوئی اثر نہ ہوگا - ریاض مرحوم کا شعر ہے :-

اتنی تو ہو بیان میں واعظ شگفتگی ہم رند سُن کے قلقلِ مینا کہیں جسے

اگر یہ شگفتگی موجود ہو تو واعظ کا وعظ بھی گراں نہیں گزرتا - نذیر احمد کے اصلاحی افسانوں کی سب سے بڑی خصوصیت یہی ہے کہ ان کا اسلوب نہایت شگفتہ اور دلپذیر ہوتا ہے اور اسی وجہ سے ہم اُنکے پیغام کی کھنگی اور بے کیفی کو آج بھی مشکل سے محسوس کرتے ہیں - موقع موقع سے انکے وہاں سوز و گداز بھی ہوتا ہے اور طنز و تمسخر بھی ، اور پھر زبان میں ایسا انداز اور لوچ ہوتا ہے کہ پڑھنے والا دیر تک اُنکی کیفیتوں کو بھولتا نہیں - چنانچہ نذیر احمد کے فقرے کے فقرے اور جملے کے جملے بلا ارادہ اور کوشش کے یاد ہو جاتے ہیں - برخلاف اسکے بقول شخصے سَرشار کے سیکڑوں صفحے پڑھ جانے کے بعد بھی کوئی جملہ ایسا نہیں ملتا جو یاد ہو جائے یا یاد کر لینے کے قابل ہو -

دُنیا کے جس بڑے افسانہ نگار کا مطالعہ کیجئے آپ کو اس کے اندر اور کوئی بات ملے یا نہ ملے ایک بات تو ضرور ہی ملے گی - وہ صاحب طرز ضرور

ہوگا۔ ورنہ ادبی افسانہ کی تاریخ میں اس کو کوئی جگہ نہیں دی جائیگی۔ اور بعض افسانہ نگاروں کا تو طرۂ امتیاز یہی ہوتا ہے۔ چنانچہ ٹورگنف (TURGENEV) کی سب سے بڑی خصوصیت بعض نقادوں کی رائے میں یہ ہے کہ اُسکی نثر میں بھی وہی گداز اور نزاکت ہے جو اسکی شاعری میں ہے۔ اُسکے افسانوں میں غزلیت ہوتی ہے۔

ہارڈی کی بھی ایک امتیازی شان اُسکا طرز ہے۔ اسکے افسانوں میں زبان و بیان کی وہ تمام نزاکتیں اور لطافتیں موجود ہیں جو کسی شاعر کیلئے مایۂ ناز ہو سکتی ہیں۔ وہ جس طرح اپنے پلاٹ اور کردار کی تعمیر کرتا ہے۔ اسی طرح اپنے اسلوب کی بھی تعمیر کرتا ہے۔ اسکے اسلوب کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ اسمیں ہر چیز اپنی جگہ اس طرح جڑی ہوتی ہے جس طرح زیور پر نگینے کہیں سے کوئی چیز بدلی یا ہٹائی نہیں جا سکتی۔ اسکے ایک لفظ کو اپنی جگہ سے ہٹا دیجئے تو سارے پیراگراف کا آہنگ بگڑ جاتا ہے۔ ہر لفظ اپنی جگہ جنچا تُلا اور سانچہ کا ڈھلا ہوتا ہے۔ مختصر یہ کہ ہارڈی کا اسلوب اعجاز ہوتا ہے، اور یہ نہ ہوتا تو اُسکے تلخ پیغام میں ہم کو اتنی لذت نہ ملتی۔

جدید فسانہ نگاروں میں لارنس کا اسلوب بھی ایک اتنی مرتبہ بکھتا ہے

وہ جانتا ہے کہ کس چیز کو کس انداز سے پیش کیا جائے - وہ الفاظ کی قدر و
قیمت کا بھی ماہر ہے، اور اُنکی معنوی نزاکتوں کو اسی طرح سمجھتا ہے جس طرح
ہمارے نفس کی پیچیدگیوں کو - اسکے وہاں الفاظ کی ترکیبیں اچھوتی اور دلنشیں
ہوتی ہیں اور ایک خاص معنوی کیفیت کا پتہ دیتی ہیں - لارنس کا فلسفۂ
زندگی ہمارے لئے کتنا ہی تکلیف دہ اور بدمزہ کرنے والا کیوں نہو لیکن
اُسکی نثر تاریخ ادبیات انگریزی کے لئے ہمیشہ سرمایۂ افتخار رہے گی - اسکا
انداز بیان اس قدر مؤثر اور دلپذیر ہوتا ہے کہ اُسکے فلسفہ سے ہم کو جو انقباض
ہوتا ہے اُس کا احساس بھی باقی نہیں رہتا -

اس وقت اتنی فرصت اور گنجائش نہیں کہ اس سے زیادہ
شرح وبسط سے کام لیا جائے اور اسکی چنداں ضرورت بھی نہیں معلوم ہوتی
ہم کو یہ مان لینے میں تامل نہیں ہو سکتا کہ اسلوب پر نہ صرف افسانہ کی بلکہ تمام فنون
لطیفہ کی کامیابی کا انحصار ہے - ہر بات کیلئے ایک پیرایۂ اظہار کی ضرورت ہے
ورنہ بات اگر دل میں رہ گئی یا بد سلیقگی کے ساتھ معرض اظہار میں آئی تو وہ بات بات
نہ ہوگی - معنے پر جان دینے والوں کو صورت کا قائل ہونا پڑتا ہے اس لئے کہ
بغیر صورت کے معنے کا سررشتہ بھی ہاتھ سے جاتا رہتا ہے - بے صورتی یا بدصورتی

عدم کی مرادف ہے۔ یہ کلیہ نہ صرف فنون لطیفہ پر صادق آتا ہے بلکہ ساری ہستی پر پورا اُترتا ہے۔ ہستی ہی کے معنی حسن اظہار کے ہیں۔ ذرا سوچئے کہ یہ اٹھارہ ہزار عالم اس توازن و ترتیب اور اس اسلوب و آہنگ کے ساتھ وجود میں نہ آتے تو فطرت کے کیا معنی ہوتے اور وہ ہمارے کس کام کی ہوتی۔

میرا خیال ہے کہ اسلوب یا پیرایۂ اظہار کی اہمیت مزید جرح و تعدیل کی محتاج نہیں۔

غایت

یہاں تک تو اس سوال کا جواب تھا کہ افسانہ کیا ہے؟ یا اس کو کیا ہونا چاہیئے؟ اب یہ غور کرنا ہے کہ افسانہ کا مقصد کیا ہے اور اسکی ضرورت کیوں ہوئی۔ اسکا مختلف نقطۂ نظر سے مختلف جواب دیا جا سکتا ہے۔

ارسطو نے المیہ کی غایت "تزکیہ" (CATHARSIS) بتائی تھی۔ یعنی ہم ان جذبات سے پاک ہو جائیں جو اس المیہ میں پیش کئے گئے ہوں ارسطو نے اپنا مفہوم ادا کرنے کے لئے صحیح اصطلاح منتخب نہیں کی اس لئے کہ اگر تزکیہ سے مُراد ان جذبات سے یک قلم عاری ہو جانا ہے تو یہ کام مزاحیہ سے

بہتر پورا ہو سکتا ہے چنانچہ (BEN JONSON) اور میریڈتھ (MEREDITH)
نے اپنے مزاحیات کا صاف صاف مقصد یہی بتایا ہے کہ وہ ہماری عادتوں
اور خصلتوں کے مضحکہ انگیز پہلوؤں کو روشنی میں لاکر ہم کو ان سے پاک کر دیں
لیکن ارسطو تزکیہ سے وہی مُراد لیتا تھا جو آجکل تجید (SUBLIMATION)
سے مُراد لیتے ہیں۔ اور آجکل یہ نہ صرف المیہ کی بلکہ تمام فنون لطیفہ کی غایت
بتائی جاتی ہے۔ اٹلی کا مشہور ماہر جمالیات کروچے فنون لطیفہ کی غرض یہ
بتاتا ہے کہ وہ ہمارے جذبات و خیالات کو معرض اظہار میں لاکر ہمارے
اندر علو و رفعت پیدا کریں اور ہم کو ان سے بلند اور ان پر محیط کر دیں۔ افسانہ
بھی فنون لطیفہ ہی میں سے ہے اور جو غرض فنون لطیفہ کی بالعموم ہے
وہی غایت خصوصیت کے ساتھ افسانہ کی ہو گی۔ کہا جا سکتا ہے کہ افسانہ
کا کام ہماری زندگی میں تمکین و رفعت پیدا کرنا ہے۔

نقادوں کا ایک گروہ ہے جسکی رائے میں فنون لطیفہ کی غایت امر
واقعہ سے پناہ مانگنا اور اس سے گریز کرنا ہے۔ ہم واقعہ کی سنگینی کی تاب
نہیں لا سکتے۔ اور ہم میں اس سے بھاگنے کی خواہش فطرتاً موجود ہے۔
ہماری یہ خواہش فنون لطیفہ پوری کرتے ہیں جن کی تمام تر بنیاد تخیل پر ہوتی ہے

اس رو سے افسانہ کی غایت بھی واقعہ سے بھاگنا اور پناہ تلاش کرنا ہے۔ گویا واقعہ کوئی حادثہ ہے جس سے شہر کا شہر آنکھ بند کئے بھاگ رہا ہے۔ اور اسی کا نام افسانہ ہے۔

ایک دوسری جماعت ہے جو افسانہ کی بھی وہی غایت بتا رہی ہے جو "میتھو آرنلڈ" (MATHEW ARNOLD) نے شاعری کی بتائی تھی۔ یعنی زندگی کی تنقید و تاویل۔ اسٹاڈرڈ نے موجودہ افسانہ کا عام میلان دیکھ کر اسپر کچھ اضافہ کیا ہے اور افسانہ کا مقصد تخلیقی یا اختراعی تنقید (CREATIVE CRITICISM) رکھا ہے۔ اس نے شاید اس نکتہ پر غور نہیں کیا کہ تنقید ہمیشہ تخلیقی یا اختراعی ہوتی ہے۔

یہاں اس کا موقع نہیں کہ ایک ایک رائے پر تفصیلی تبصرہ کیا جائے ہم خود اس مقالہ کے شروع میں کہہ آئے ہیں کہ افسانہ کا اصل کام جی بہلانا اور تکان دور کرنا ہے اور ہم کو اپنے اسی دعوے کی لاج رکھنا ہے۔ ممکن ہے اسی سلسلہ میں یہ بھی ظاہر ہو جائے کہ سب در اصل ایک ہی بات کہہ رہے ہیں صرف الفاظ کا فرق ہے۔ فی الحال اس سے شروع کیجئے کہ افسانہ کا کام نہ تزکیہ ہے نہ تجدید، نہ زندگی سے گریز کرنا ہے اور نہ اسپر تنقید کرنا۔ اسکی اصل

وغایت تسکین ہے۔ اب اسپر البتہ غور کرنا ہے کہ اس تسکین کی اصلیت کیا ہے

مصورین نے فنون لطیفہ کا موضوع تصور (THE IDEAL) قرار دیا ہے

اور تصور سے مُراد وہ حقیقت ہے جو ہمارے حیطۂ ادراک سے باہر ہے۔ فنون لطیفہ

کا کام اسی حقیقت کو مجاز کی صورت دینا ہے تاکہ وہ انسان سے قریب تر

ہو جائے۔ میں نے خود ایک مرتبہ ایک انگریزی مضمون میں اس سے بحث

کرتے ہوئے لکھا تھا کہ "صنّاعی واقعہ کو تخئیل بنا کر تخئیل کو واقعہ بنا دیتی ہے"

(ART REALISIS THE IDEAL BY IDEALISING THE REAL) اور اسی

لئے فنون لطیفہ سے ہم کو وہ سکون ملتا ہے جو کسی اور طریقہ سے ممکن نہ تھا۔

انسان کو قدم قدم پر یہ احساس ہوتا ہے کہ وہ ناقص ہے، اُسکی زندگی

ناقص ہے اُسکے خارج و باطن میں طرح طرح کی خامیاں موجود ہیں۔ یعنی انسان

کی زندگی کبھی اُسکی تخئیل پر پوری نہیں اُترتی اور تکمیل زندگی اور حصول تخئیل

کی آرزو مرتے دم تک اُسکے دل میں باقی رہتی ہے۔ فنون لطیفہ جو زمان و مکان کے

حادثات و عوارض سے آزاد ہیں۔ ہماری اس تخئیل اور اس خواہش تکمیل کو پوری

کر کے دکھا دیتے ہیں اور ہم کو تسکین ہو جاتی ہے۔ اصل بحث چونکہ افسانہ سے

ہے اس لئے ہم کو صرف یہ دیکھنا ہے کہ افسانہ اس غایت کو کیسے پورا

کرتا ہے۔

اس سے پہلے جو کچھ کہا گیا ہے اُس سے اتنا تو واضح ہو گیا ہو گا کہ افسانہ ہر چیز کو اسکی تخئیلی صورت میں پیش کرتا ہے۔ فسانہ نگار زندگی کے واقعات کے ان پہلوؤں کو نظر کے سامنے لے آتا ہے جو اصلی زندگی میں کبھی ظاہر نہیں ہوتے۔ وہ ہمارے فطری جذبات و میلانات کو ایسے گہرے رنگ میں ظاہر کرتا ہے کہ ہم اپنی آنکھوں سے دیکھ لیتے ہیں کہ یہ جذبات و میلانات اگر اپنی حد تکمیل کو پہونچ جاتے تو کیا صورت اختیار کرتے۔ خلاصہ یہ کہ افسانہ نام ہے ہر چیز کو اُسکی منطقی انتہا تک پہونچا دینے کا جو اسکی تخئیلی انتہا ہوتی ہے اسکو چند مثالوں کے ذریعہ سے سمجھئے۔

اس خدا کی دنیا میں سیکڑوں ایسی ہستیاں ہونگی جنکی زندگی میں بعینہ وہی واقعات پیش آئے ہونگے جو اتھلو یا ہسٹر پرائن کو پیش آئے اور جن کے جذبات و میلانات بھی بجنسہ ہونگے لیکن ایسی ہستی شاید کہیں نکلے جو واقعی اتھلو یا ہسٹر پرائن ہو۔ ایسی ہستیوں کے سامنے ان دونوں افسانوں کو لائیے تو اُن میں سے اگر بعض ایسی ہونگی جن کو سطحی طور پر یہ تسکین ہو گی کہ "چلو خیریت ہوئی میں اس نوبت کو نہیں پہونچی" - تو ایسوں کی بھی کمی نہ ہوگی جن کو یہ تسکین ہو

کہ "خیر! جو میں نہ کر سکی وہ کسی نے تو کر دکھایا اور میری تخئیل کہیں تو جا کر پوری اُتری"۔ اگر میں اپنے ذاتی تجربہ اور مطالعہ سے فائدہ اُٹھا سکتا ہوں تو مجھے یہ کہنے میں مطلق تامل نہیں کہ اس دوسرے قسم کے لوگوں کی تعداد زیادہ نکلیگی میں نے خود اپنا ایک افسانہ "ہیتیا" نٹس کو سامنے رکھ کر لکھا تھا اور میں اسکو ظاہر کر دینے میں کوئی ہرج نہیں سمجھتا کہ میرے پڑھنے والوں میں ایسوں کی تعداد کافی نکلی جن کو افسانہ کی ہیروئن سرلا سے نہ صرف ہمدردی پیدا ہوگئی ہو بلکہ اُسپر رشک آیا۔ اسی طرح جب میرا افسانہ "حسنین کا انجام" جو "اینا کرینینا" اور "ریزرکشن" کے مطالعہ کا نتیجہ تھا شایع ہوا تو اُسکے بعد جتنے خطوط آئے اُن سے یہی معلوم ہوا کہ وہ افسانہ پسند کیا گیا اور باعث تشفی ثابت ہوا۔

آج دُنیا میں شاید ہی کوئی مرتاض ایسا ہو جو افسانہ پڑھتا ہو اور اناطول فرانس کے طاس (THAMIS) کو پسند نہ کرے اور اس سے مُتاثر نہ ہو۔ حالانکہ بطل قصہ کا جو حشر ہوتا ہے وہ اس قدر خوفناک ہے کہ ہمارے رونگٹے کھڑے ہو جاتے ہیں۔ اور یہ اُس شخص کا حشر ہے جو کسی سے کم مرتاض و عابد تگزار نہ تھا۔ ابھی تک میں کسی ایسے فلسفی کا تصور نہیں کر سکا ہوں جو گیٹے (GOETHE) کے ولہلم میسٹر (DILHELM MEISTER) کو ناپسند کرنے کی ہمت کر سکے۔

یا اُسکے "آلامِ ورتھر" (SORROWS OF WERTHER) سے کوئی اثر نہ قبول کرنے کا دعویٰ کر سکے، باوجود اسکے کہ ان دونوں افسانوں میں فنی اعتبار سے بہت کچھ خامیاں موجود ہیں۔ آخر اس پسند کرنے یا اثر قبول کرنے کا راز کیا ہے؟ اگر غور کیجئے تو عموماً اسکی بنیاد رشک پر ہوگی اور یہ رشک اُس چیز پر آتا ہے جو ہمارے مقابلہ میں ہماری تخئیل سے زیادہ قریب ہو۔

مزاحیہ افسانوں کی غایت بھی یہی تخئیلیت ہے۔ فرق یہ ہے کہ ایسے افسانے ہماری کمزوریوں اور مضحکہ انگیز میلانات کو انکی منطقی حد تک لیجاتے ہیں اور ان سے ہمکو جو تسکین ہوتی ہے وہ سلبی ہوتی ہے۔ میرڈیتھ کے "خود پرست" (THE EGOIST) کو پڑھ کر یہ تسکین ہو سکتی ہے کہ اچھا ہے یہ انانیت اور خود پرستی ہم میں نہیں ہے۔ مزاحیہ افسانے اسی لئے سنجیدہ افسانوں سے مرتبہ میں کم ہیں اسلئے کہ ان میں ایک اصلاحی یا اخلاقی پہلو نمایاں ہوتا ہے۔

آجکل افسانہ کی اس تخئیلی غایت پر بڑا زور دیا جارہا ہے۔ دورِ جدید کے بیشتر افسانے کسی نہ کسی تخئیل کو باقاعدہ پیش نظر رکھتے ہیں چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ آج ایسے افسانوں کی تعداد بیشمار ہے جس میں تمدن اور ہیئت اجتماعی کی کوئی تخئیل پیش کی گئی ہو۔ افسانہ سے وہ کام لیا جارہا ہے جو نہ شاعری سے لیا

جاسکا نہ مقالہ نگاری سے - اسی سے یہ نتیجہ نکالا جاسکتا ہے کہ افسانہ کا دور ہمیشہ باقی رہیگا اور اسکی جگہ کوئی اور صنف ادب نہ لے سکے گی جیسا کہ بعض سمجھ رہے ہیں جبتک فطرت انسانی بدلتی نہیں اُسوقت تک افسانہ کے جملہ حقوق ہم کو محفوظ نظر آتے ہیں - افسانہ حیات انسانی کا جیسا مطالعہ اور انکشاف کرتا ہے وہ نہ شاعری میں ممکن ہے نہ تمثیل میں اور نہ کسی اور صنف ادب میں - اب شاید یہ واضح کرنے کی ضرورت باقی نہو کہ تزکیہ کس کو کہتے ہیں اور تجدید کیا ہے، زندگی پر تنقید کرنے سے کیا مُراد ہے، اور زندگی سے بھاگنے کی خواہش کیا معنی رکھتی ہے - افسانہ کی غرض تخئیل کی تکمیل اور ہماری اصل زندگی کی ہیئت کو بدلکر حسب مُراد بنانا ہے - افسانہ ارتقائے انسانیت کا ایک ایسا آئینہ ہے جس میں ماضی، حال اور مستقبل کی مکمل تصویر نظر آتی ہے اور اس سے جو تسکین حاصل ہوتی ہے اُسکی نفسیات صرف اس قدر ہے کہ :-

شبِ فراق میں نالوں میں جی بہلتا ہے شکستِ دل کی صدائیں ہیں کارگر نہ سہی

اصل بحث ختم ہوگئی - آخر میں ایک بات سے خود اپنے کو اور آپ کو ہوشیار کر دینا ہے - سب کچھ کہنے سُننے کے بعد اس حقیقت کو نہ بھولئے کہ تنقید بہر حال ہے مدرسہ کی چیز جس کا افسانہ لکھتے وقت یا پڑھتے وقت ہم کو کوئی احساس

نہیں ہوتا تنقید افسانہ نگار کے کام کی چیز نہیں۔ ایسوں کی مثالیں تو کثرت سے ملیں گی جو افسانے پڑھتے پڑھتے افسانے لکھنے لگے ہوں لیکن ایسا شاید ہی کوئی نکلے جو فن افسانہ نگاری پر کوئی کتاب پڑھ کر افسانہ نگار بنا ہو۔ اور پھر تنقید کبھی بھی صناعی یا ادبیات پر پورا محاکمہ نہیں کر سکی ہے۔ نقاد کو صناع کا پورا راز کبھی نہ معلوم ہو سکا۔ سیلنکور (SELINCOURT) نے بہت سچ کہا ہے:۔ "ادبیات اُس چیز کا نام ہے جو تمام تشریح و تفصیل کے بعد بچ رہے"۔

استفادات

اس مقالہ کی تیاری میں مندرجہ ذیل کتابوں سے مدد لی گئی ہے:۔

1 EVOLUTION OF THE ENGLISH NOVEL BY STODDARD.

2- STRUCTORE OF THE NOVEL BY EDWIN MUIR.

3. ASPECTS OF THE NOVEL BY E.M. FORSTER.

4- THE IDEA IN FICTION BY H.W. LEGGET.

5- AN WORODUCTION TO THE STUDY OF LITERATURE(THE STUDY OF FICTION) BY HUDSON.

6- THE DEVELOPMENT OF THE ENGLISH NOVEL BY CROSS.

7- THE ENGLISH NOVEL BY J. B. PRIESTLY.

8. TENDENCIES OF THE MODERN NOVEL BY VARIOUS AUTHORS (PUBLISHED BY GEORGE ALLEN & UNION)

اُردُو افسانہ

یہ مقالہ جنوری ۱۹۳۶ء میں اُردو لٹریری کانفرنس کے
جلسہ میں بمقام کلکتہ پڑھا گیا تھا۔ اسکے وجود میں آنے کے
تنہا ذمہ دار میرے دوست جمیل مظہری ایم اے ہیں جو
کانفرنس مذکور کی روحِ رواں تھے۔ اور اگر اس مقالہ کو
اُنھیں کے نام معنون کیا جائے تو "حق بحقدار رسید" سے
زیادہ نہ سمجھنا چاہیئے

مجنوں

اردو افسانہ

الف تمہید

دُنیا میں شاید ہی کوئی زبان ایسی ہو جو اپنی کوئی شخصیت اور کوئی اعتبار رکھتی ہو اور جس میں ابتدا ہی سے اساطیر و قصص اور حکایات و تمثیلات کا کافی ذخیرہ موجود نہ ہو۔ اور یہ محض ایک امر واقعہ نہیں ہے بلکہ دُنیائے انسانیت میں یہی ہونا تھا۔ افسانہ فطرت بشری کی ایک مخصوص تحریک کا نتیجہ ہے اور اسکی بنیاد انسان کے نفسیات میں بہت دور تک چلی گئی ہے اور بدرجۂ تمام فکم ہے انسان کی زندگی کی سب سے زبردست حقیقت یہ ہے کہ ابتدائے آفرینش سے خارج اور باطن میں وہ ایک تصادم محسوس کرتا رہا ہے۔ اسکی زندگی کے واقعات ہمیشہ کسی نہ کسی اعتبار سے اُسکی تخئیل سے متبائن رہے۔ اور یہ تخئیل بھی اتنی ہی سنگین اور اٹل حقیقت ہے جتنی کہ خارجی اسباب و حالات۔ ان دونوں حقیقتوں کی باہمی آویزش روزِ ازل سے انسان کا مقصد ہے۔ انسان نہ اپنی تخئیل کو

چھوڑ سکتا، نہ واقعات سے مُنھ موڑ سکتا، ایک طرف تو وہ خارجی حائلات و موانع کی زنجیر میں جکڑا ہوا ہے۔ دوسری طرف اُسکی تخئیل کی جولانیاں ہیں۔ "دیر وحرم" کی یہ کشاکش ہم کو کبھی چین سے نہیں رہنے دیتی۔ یہ اور بات ہے کہ اسکی شدت میں عارضی طور پر کچھ کمی ہو جائے۔ انسان کی تخئیل جس کے خلاف دنیا واقعات میں اتنی قوتیں صف آرا رہتی ہیں، سب سے زیادہ خواب میں پوری ہوتی ہے۔ اور بڑی سہولت کے ساتھ پوری ہوتی ہے۔ اسی لئے خواب کو وہ زیادہ دلکش پاتا ہے۔ انسان کی ابتک جتنی تعریفیں کی گئی ہیں وہ سب ناقص ہیں۔ میرے خیال میں سب سے زیادہ جامع و مانع تعریف یہ ہے کہ انسان ایک ایسا جانور ہے جو خواب دیکھتا ہے اور خواب دیکھتے رہنا چاہتا ہے۔ اس لئے کہ خواب اسکی تکمیل آرزو کی بہترین صورت ہے۔ بیدل ایک جگہ کہتے ہیں :-

ہزار جلوہ در آغوش بیخودی محو است　　جہاں شعور طلب میکند تو خواب طلب

یہ "جلوے" کبھی عالم بیداری میں نصیب نہیں ہوتے۔ جو نفسیات خواب کی ہے وہی نفسیات افسانہ کی بھی ہے۔ میں نے جو مقالہ "افسانہ اور اسکی غایت" کے عنوان سے اگست میں انجمن "اردوئے معلےٰ" کے سالانہ جلسہ کے موقع پر علی گڈھ میں پڑھا تھا اُس میں اس بات کو کافی طور پر واضح کر دیا گیا ہے کہ افسانہ نام ہے

واقعہ کو تخئیل کے رنگ میں رنگ کر حسب مُراد بنانے کا۔ افسانہ کی غایت چاہے تجید و تزکیہ چاہے زندگی پر تنقید، اس کا کام چاہے واقعہ سے گریز کرنا ہو چاہے بے چین دلوں کو تسکین دینا، اسکی اصل ایک ہے یعنی ہمارے تخئیل کو واقعہ بنا کر ہماری آنکھوں کے سامنے کر دینا، اگر افسانہ سے ہمارے نفس کا تزکیہ ہوتا ہے تو صرف اس لئے کہ وہ ہمارے تخئیل کو واقعہ بنا دیتا ہے۔ اگر اس سے ہمارے دلکو تسکین ہوتی ہے تو محض اس لئے کہ اس میں ہم اپنے تخئیل کو آسودہ پاتے ہیں اگر افسانہ نام ہے زندگی پر تنقید کرنے کا تو اسکے صرف یہ معنی ہیں کہ افسانہ زندگی کو تخئیلی معیار پر پوری اُتار دیتا ہے۔ اگر افسانہ کا مقصد واقعہ سے گریز کرنا ہے تو تو بھی یہ سمجھ لیجئے کہ واقعہ تخئیل سے فروتر ہے اور افسانہ میں واقعہ سے انحراف کر کے تخئیل کی طرف رجوع کیا گیا ہے۔

غرضکہ افسانہ کی حقیقت اور اُسکی غایت کا اصل راز انسان کی تخئیل پرستی میں ہے۔ چونکہ انسان اور اُسکے خارج و باطن کی کشمکش دونوں شریک ازلی ہیں اس لئے ابتدا ہی سے افسانہ اُس کی زندگی کا لازمی جُزو ہے۔ چنانچہ آج جو زبان جس قدر اساطیر و قصص سے خالی ہے اُسی قدر وہ بے مایہ اور غیر وقیع ہے اور اُسکی نہ کوئی قدر و منزلت ہے اور نہ کوئی مستقبل۔ کسی زبان کے ادب کی اصل

پونجی اُسکے قصص و حکایات ہی ہوتے ہیں جو پشتہا پشت سے چلے آتے ہیں اور اس زبان کو سرمایہ دار بنائے رہتے ہیں جس زبان میں یہ سرمایہ نہیں اُسکے متعلق یہ حکم لگا دینا زبردستی نہ ہوگی کہ اُس نے انسان کی تخئیل کی طرف کبھی اعتنا کیا اور اگر کیا تو اُسکے اظہار پر قادر نہ ہو سکی - ایسی زبان کی کوئی مدت حیات نہیں ہو سکتی - اگر وہ حسن اتفاق سے زندہ رہ جائے تو دُنیا کی زبانوں میں اُس کا کوئی مرتبہ تسلیم نہیں کیا جا سکتا -

اُردو زبان اس بارے میں حقیقتاً اکثر زبانوں سے زیادہ خوش نصیب رہی جس واقعہ نے اس زبان کو اُردو یا ریختہ کہلایا اُسی نے اسکے خزانہ کو فسانوں اور قصوں اور تمثیلوں اور کہانیوں سے مالا مال کر دیا - اردو زبان مختلف زبانوں کے اختلاط سے وجود میں آئی جن میں روز اول سے فارسی، ہندی اور عربی کے عناصر غالب رہے - رفتہ رفتہ انگریزی اور دوسری مغربی زبانوں کے عناصر بھی شامل ہوتے گئے لیکن وہ ایسے نہ تھے جو ان عناصر پر غالب آ سکتے جن سے اس امتزاج کی ابتدا ہوئی تھی - بہر حال اُردو زبان جب وجود میں آئی تو اُس نے اپنے لئے پورا سامان زندگی مہیا پایا - ایک طرف اگر اُسکو قوافی عروض اور تشبیہات و استعارات اور دیگر روایات شاعری ملے تو دوسری طرف

اُسکو عربی، فارسی اور ہندی سے افسانے اور قصے بھی جوں کے توں مدّون اور مُرتب مل گئے جن کی صرف زبان بدل دینا تھی۔ اسالیب میں یہاں بھی بہت کم ترمیم کرنا پڑی۔ قصہ مختصر افسانہ اُردو میں اُسی وقت سے موجود ہے جسوقت کہ زبان کا ظہور ہوا۔ البتہ چونکہ ہر زبان کی ابتدا عموماً نظم سے ہوتی ہے جیسا کہ اردو زبان کی بھی ہوئی۔ اس لئے اول اول افسانے منظوم ہوتے تھے جو مثنوی کی صورت میں ہوتے تھے قبل اسکے کہ ہم منثور افسانوں کی طرف متوجہ ہوں بعض منظوم افسانوں پر سرسری نظر ڈال لینا مناسب ہوگا۔

(ب) فسانۂ منظوم

غواصی کی مثنوی "سیف الملوک و بدیع الجمال"

منظوم افسانے کی ابتدا اُردو شاعری کے ساتھ ساتھ ہوئی اور دکن میں ہوئی۔ جہاں تک پتہ چل سکا ہے اُردو کا سب سے پہلا منظوم فسانہ غواصی کی مثنوی "سیف الملوک و بدیع الجمال" ہے جو سنہ ۱۰۳۵ھ کی تصنیف ہے۔ اسمیں مصر کے شاہزادہ سیف الملوک اور اجنّہ کی شاہزادی بدیع الجمال کی داستان عشق بیان کی گئی ہے جو در اصل الف لیلہ کی

ایک داستان ہے اور فارسی نثر سے دکھنی نظم میں منتقل کی گئی ہے۔ قصہ اتنا ہی بے عیب اور دلکش ہے جتنا کہ "الف لیلہ" کے قصوں کو ہونا چاہئے۔ زبان اسقدر پُرانی ہے کہ ہم اس پر دلکش یا غیر دلکش کا حکم نہیں لگا سکتے۔

غواصی کا "طوطی نامہ"

اسی غواصی کی ایک دوسری مثنوی بھی مشہور ہے جس کا نام "طوطی نامہ" ہے اور جو ضیاء الدین نخشبی کی اسی نام کی فارسی مثنوی کا ترجمہ ہے۔ "طوطی نامہ" کا اصل ماخذ سنسکرت میں طوطے کی کہی ہوئی وہ ستر کہانیاں ہیں جو "شکا سب تتی" کے نام سے مشہور ہیں۔ ان قصوں میں وہ تمام خصوصیات موجود ہیں جو قدیم ہندوستان کے اخلاقی قصوں میں پائی جاتی ہیں۔

تحسین الدین کا "قصہ کام روپ وکلا"

اسی زمانہ میں تحسین الدین نامی ایک شاعر نے ایک عشقیہ مثنوی موسوم بہ "قصۂ کام روپ کلا" لکھی۔ کلا لنکا کے راجہ کی بیٹی ہے اور "کام روپ" اودھ کا شاہزادہ ہے۔ دونوں ایک دوسرے کو خواب میں دیکھتے ہیں اور عشق کا دم بھرنے لگتے ہیں۔ کام روپ اس "خواب کی ملکہ" کی تلاش میں نکل پڑتا ہے اور نئے نئے ملکوں کی سیر کرتا ہوا اور ہزاروں مہمات سر کرتا آخر کار دیار یار میں پہونچ جاتا ہے۔ قصہ کا انجام شادی اور خانہ آبادی پر ہوتا ہے۔ مثنوی کی سب سے زیادہ نمایاں خصوصیت اُسکی رومانیت ہے

کیا باعتبار قصہ اور کیا بلحاظ زبان مثنوی پر تاثیر اور ذوق انگیز ہے"۔ گارسن دی تاسی" نے اس کا ایک ترجمہ شایع کر کے مغرب میں بھی اس کو روشناس کرا دیا ہے۔ کہا جاتا ہے کہ گیٹے نے اس کا مکمل ترجمہ پڑھنے کے بعد کہا کہ اُس نے قصہ کو بے انتہا دلچسپ اور مؤثر پایا۔

ابن نشاطی کی مثنوی "پھول بن"

گیارھویں صدی ہجری کے اواخر میں ایک اور مثنوی لکھی گئی جو فنی اعتبار سے فسانہ نگاری اور مثنوی نگاری دونوں کی ایسی کامیاب اور قابل قدر مثال ہے کہ اُردو کے اس دور طفولیت میں اسکی اُمید مشکل سے کی جا سکتی تھی۔ میرا ارادہ ابن نشاطی کی مثنوی "پھول بن" کی طرف ہے جو ایک فارسی کی مثنوی "لبساتین" سے ماخوذ ہے۔ مثنوی میں مقامی اور عصری عناصر نے واقعیت کی ایک خاص شان پیدا کر دی ہے۔ قصہ حسب خیالی جغرافیہ اور حسب فرضی زمانہ اور ماحول سے متعلق ہے ان سب کے خاطر خواہ نقشے آنکھوں کے سامنے پھر جاتے ہیں اور خود شاعر کے عہد کی معاشرت و تہذیب کی بھی کافی جھلک موجود ہے۔ زبان اپنے زمانہ کے اعتبار سے رواں اور سلیس ہے، اسلوب میں ایک کیفیت ہے تشبیہات و استعارات اور دیگر مناسبات شاعری کے اعتبار سے مثنوی شروع سے آخر تک آراستہ

وپیراستہ ہے۔

طبعی کی مثنوی "بہرام وگل اندام"

اسی زمانہ میں طبعی نے "بہرام وگل اندام" کے نام سے ایک ضخیم قصہ نظم کیا جس کا مواد نظامی کی مشہور مثنوی "ہفت پیکر" کی ایک داستان متعلق "بہ گل اندام" سے لیا گیا ہے۔ یہ تمام مثنویاں قطب شاہی دور کی ہیں اور گولکنڈہ کے شعراء کے کارنامے ہیں۔

نصرتی کی مثنوی "گلشن عشق"

بیجاپور کے عادل شاہی دور میں دو منظوم افسانوں نے بڑی شہرت حاصل کی۔ ایک تو نصرتی کی "گلشن عشق" ہے دوسری ہاشمی کی "یوسف وزلیخا"۔ "گلشن عشق" میں سورج بھان کے لڑکے کنور منوہر اور مدمالتی کی داستانِ محبت بیان کی گئی ہے۔ یہ مثنوی فن افسانہ نگاری کے لحاظ سے ابن نشاطی کے "پھول بن" سے زیادہ مکمل ہے تشبیہات و استعارات میں بھی اس سے آنکھیں ملاتی ہے لیکن روانی اور سلاست میں اسکو نہیں پاتی۔

ہاشمی کی "یوسف وزلیخا"

ہاشمی بیجاپوری نصرتی کا معاصر تھا۔ اُس نے یوسف زلیخا کے قصہ کو فارسی سے لے کر دکھنی اُردو میں نظم کیا۔ اسکی زبان میں بھاشا کے عناصر غالب ہیں۔ یہ اُردو میں غالباً پہلا افسانہ ہے جس میں دعوتِ عشق عورت کی طرف سے دی گئی جو ہندوستان میں عشق کی

قدیم روایت ہے۔

بعض دیگر دکنی مثنویاں

ان کے علاوہ دکن میں بعض اور منظوم فسانے لکھے گئے جن میں عاجز کی دو مثنویاں "قصۂ فیروز شاہ" اور "قصۂ لال و گوہر"۔ ولی دکنی کی مثنوی "قصۂ رتن و پدم"۔ اور سراج اورنگ آبادی کی مثنوی "بوستانِ خیال" خصوصیت کے ساتھ قابل ذکر ہیں۔

ان تمام افسانوں کے لئے ہم شعرائے دکن کے ممنون ہیں۔ زبان کے لحاظ سے ان مثنوی نگاروں کو شمالی ہند کی اردو سے وہی نسبت ہے جو ادبیات انگریزی میں بیوولف، کیڈمن اور کاٹنی ولف کو اسپنسر اور شکسپیئر سے ہے۔

شمالی ہند کے اکتسابات
میر کی مثنویاں

شمالی ہند میں میر سے پہلے منظوم افسانوں کی طرف توجہ نہیں کی گئی۔ میر غالباً پہلے شخص ہیں جو عشقیہ مثنوی کی طرف متوجہ ہوئے اور غزل کی طرح اس صنف میں بھی اپنی امتیازی شان قائم رکھی۔ انکی تین مثنویاں مشہور خاص و عام ہیں "شعلۂ عشق"۔ "دریائے عشق" اور "خواب و خیال"۔ "خواب و خیال" آپ بیتی ہے اور تاثیر و تاثر میں آپ اپنی نظیر ہے۔ لیکن "شعلۂ عشق" اور "دریائے عشق" دوسروں

کے عشق کی حدیثیں ہیں۔ میر کی مثنویوں میں افسانہ کا پورا لطف نہیں ملتا۔ وہ فطرتاً خارجی مباحث مثلاً منظر، واقعات، مکالمات، سراپا، آرائش، معشوق وغیرہ کے بیان پر زیادہ قادر نہ تھے لیکن جہاں تک واردات قلب کا بیان ہے وہ اپنا ثانی نہیں رکھتے، جو گھلاوٹ اور دلپذیری میر کی غزلوں میں پائی جاتی ہے وہی اُنکی مثنویوں میں بھی موجود ہے۔ میر کی مثنویاں ایک حیثیت سے اور بھی ممتاز ہیں، اب تک شعرائے دکن کی جن مثنویوں کا ذکر کیا گیا ہے وہ سب دوسری زبانوں سے ماخوذ ہیں۔ میر پہلے شخص ہیں جنھوں نے طبعزاد افسانے منظوم کئے۔

میر اثر کی مثنوی "خواب و خیال"

اسی دور میں میر درد کے چھوٹے بھائی میر اثر نے "خواب و خیال" کے نام سے ایک عشقیہ مثنوی لکھی جو ایک عرصہ دراز کے بعد مرزا شوق کے لئے شمع راہ بنی۔ اس مثنوی میں کوئی مسلسل قصہ نظم نہیں کیا گیا ہے بلکہ ایک عاشق مہجور کی ابتر حالت کو مختلف پہلوؤں سے دُہرایا گیا ہے۔ یہ مثنوی بھی میر کی مثنوی "خواب و خیال" کی طرح آپ بیتی معلوم ہوتی ہے اور تاثیر میں بے انتہا تلخ اور تاب شکن ہے۔

مصحفی کی بحر المحبت

قدما کے تیسرے دور میں جو انشا اور جرأت کا دور تھا دو

عشقیہ مثنویاں مشہور ہیں۔ ایک تو مصحفی کی "بحر المحبت" جو شروع سے آخر تک میر کی "دریائے عشق" کا اعادہ ہے۔ البتہ چونکہ مصحفی خارجی معاملات کے بیان پر بھی کافی قدرت رکھتے تھے اس لئے انکی مثنوی میں افسانوی کیفیت زیادہ پائی جاتی ہے۔

مثنوی میر حسن | دوسری مثنوی میر حسن کی شہرۂ آفاق "سحر البیان" ہے اسکے متعلق کچھ کہنا تحصیل حاصل ہے۔ مصحفی کا اِسکو "بت خانۂ چین" سمجھنا مبالغہ نہیں ہے متقدمین سے لیکر متاخرین کے آخری دور تک ایسی عشقیہ مثنوی نہیں لکھی گئی خود مصنف کو یقین ہے کہ "نہ ایسی ہوئی ہے نہ ہوگی کبھی"۔ قصہ پرانے قصوں سے بہت کچھ ملتا جلتا ہے۔ لیکن کسی خاص جگہ سے ماخوذ نہیں معلوم ہوتا۔ کہا جاتا ہے کہ "سحر البیان" فضائل علی خاں بے قید کی ایک مثنوی کے نمونہ پر لکھی گئی ہے جو شاعر نے اپنے حسب حال لکھی تھی۔ میر حسن خود اس مثنوی سے متاثر معلوم ہوتے ہیں۔ لیکن اگر "سحر البیان" اور بے قید کی مثنوی میں کوئی نسبت ہے تو وہی ہے جو میر اثر کی "خواب خیال" اور نواب مرزا شوق کی مثنویوں میں ہے۔ بلکہ اس سے بھی کم ہے۔ میر حسن کی مثنوی کا صرف ایک ٹکڑا بہت واضح طور پر "الف لیلہ" سے ماخوذ معلوم ہوتا ہے۔ پری نے شہزادہ بینظیر کو جو فلک پرواز گھوڑا

سیر کے لئے دیا ہے وہ "الف لیلہ" کے "اُس کل کے گھوڑے" کی نقل ہے جو ایک ہندی نے نوروز کے موقع پر پارس کے بادشاہ کو بطور نذر دیا تھا۔ پارس کا شہزادہ فیروزشاہ بغیر تمام پُرزوں اور کلوں کو سمجھے ہوئے اس گھوڑے پر سوار ہو کر اُڑ گیا تھا اور غلطی سے بنگال کی شہزادی کی چھت پر اُترا تھا۔ بے نظیر دوران سیر میں دیکھ بھال کر بدر منیر کے باغ میں پہونچا۔ دونوں قصوں میں اس سے زیادہ فرق نہیں ہے۔ سب سے پہلے دونوں قصوں کی اس مشابہت کی طرف شمس العلماء امداد امام اثر مصنف "کاشف الحقائق" کی توجہ گئی۔ انھوں نے اس کو اپنی کتاب میں کافی واضح کر دیا ہے۔

اسی طرح نجم النساء کا بے نظیر کی تلاش میں جوگ لیکر نکلنا بھی میر حسن کا طبعزاد قصہ نہیں ہے۔ ہندوستان میں سیکڑوں ایسے عشقیہ قصے مشہور خاص و عام ہیں جن میں عورت بھیس بدل کر مرد کی تلاش میں نکل کھڑی ہوتی ہے۔ فرق یہ ہے کہ عموماً عورت اپنے ہی شوہر یا معشوق کی جستجو میں آوارہ ہو کر شہر و بیابان میں ماری ماری پھرتی ہے۔ یہاں نجم النسا محض دوستی کی پاسداری میں دوسرے کا سودا اپنے سر لیتی ہے اور جنگل جنگل بین بجاتی پھرتی ہے۔

میر حسن کی مثنوی ہر اعتبار سے کامل العیار ہے۔ فسانہ شروع سے آخر تک دلچسپ ہے، اور انداز بیان اس سے بھی زیادہ دلچسپ ہے۔ مصنف "کاشف الحقائق" کا یہ خیال بہت صحیح ہے کہ "میر حسن نے قصہ نگاری کے تمام فرائض پورے پورے ادا کرد ئے ہیں ---- "جو کچھ اس مثنوی میں بیان کیا گیا ہے اُس کی آنکھوں کے سامنے تصویر کھینچکر رکھدی ہے۔ اور اس میں شک نہیں کہ شاہانہ زندگی کی شان و شوکت، محلوں کی چہل پہل، باغ کی آرائش اور رونق خوشی کے موقعوں پر شادیانے، غم کے موقعوں پر کہرام، حُسن کی کرشمہ سازیاں عشق کی خود سپاریاں، وصل کی لذتیں، ہجر کی صعوبتیں، چھٹی بیاہ کے سامان غربت کی بے سامانی، خوشی میں غم، غم میں خوشی، غرضکہ جس چیز اور جس موقع کا بیان ہے سلیقہ اور شعور کے ساتھ ہے۔ کہیں فطری انداز سے انحراف نہیں کیا گیا ہے۔ فسانہ شروع سے آخر تک واقعی زندگی کا ایک کامیاب اور خاطر خواہ مرقع معلوم ہوتا ہے۔ میر حسن داخلی اور خارجی دونوں قسم کی شاعری پر یکساں قدرت رکھتے تھے۔ اس لئے وہ اپنے افراد قصہ کے واقعات قلبیہ کو بھی اسی مہارت اور سہولت کیساتھ بیان کرتے ہیں جس طرح کہ محلوں کی آرائش اور جلسوں کے تزک و احتشام کو۔ یہ مثنوی اُردو فسانہ نگاری میں کردار نگاری

کی بھی پہلی مثال ہے۔ یوں تو ہر فرد کا کردار اپنی جگہ پر مناسب اور ماحول کے موافق ہے۔ لیکن بدر منیر کی سہیلی نجم النسا کا کردار جیسا مکمل اور دلنشیں ہے اُردو فسانہ میں اسکی دوسری مثال مشکل سے ملے گی۔ نجم النسا اگر ایک طرف طبیعت کی تیز و طرار ہے تو دوسری طرف وفادار اور جاں نثار بھی ہے۔ بدر منیر اور نجم النسا کی رفاقت اور محبت سے بے ساختہ شکسپیر کی روزالنڈ اور سیلیا کی یاد آجاتی ہے۔ بدر منیر روزالنڈ کی طرح بھولی بھالی اور معصوم ہے مشکل کے وقت اُسکی عقل کچھ کام نہیں کرتی اور وہ حواس کھو دیتی ہے۔ نجم النساء کی طبیعت شوخ اور چلبلی ہے اور وہ سیلیا کی طرح جاں نثار، پختہ مغز، اور صاحب رائے و تدبیر ہے۔ مصنف "کاشف الحقائق" نے میر حسن کا مقابلہ شکسپیر سے کیا ہے اور اس میں وہ بہت بڑی حد تک حق بجانب ہیں۔

مثنوی "اسرار محبت" | اسی دور کے آخر میں ایک اور عشقیہ مثنوی لکھی گئی جو باوجود اسکے کہ قصہ اور زبان دونوں کے لحاظ سے بہت دلچسپ ہے شہرت سے محروم رہ گئی۔ یہ تو اب محبت خاں محبت کی مثنوی "اسرار محبت" ہے۔ یہ سسی اور پنوں کی داستان محبت جو اس مثنوی کا موضوع ہے کوئی نئی داستان نہیں ہے۔ قصہ سندھ و بلوچستان کے اطراف سے متعلق ہے، اور ہیر و رانجھا کے قصہ

کی طرح مشہور و مقبول ہے۔ اکثر قصہ نگاروں نے اسکو نظم کیا لیکن کی کوشش اتنی کامیاب نہیں ہوئی جتنی کہ محبت کی ہوئی۔ محبت نے ستسی اور رپنوں دونوں کی شخصیتوں میں ایسے شدید انفرادی رنگ بھرے ہیں کہ ایک مرتبہ روشناس ہو جانے کے بعد کوئی ان جانبازانِ محبت کو فراموش نہیں کر سکتا عشق کا یہ ذوق اور وفا کی یہ سرشاری اگر پھر کسی شے میں نظر آتی ہے تو وہ "زہر عشق" والی مہ جبین ہی ہے۔

"مثنوی گلزار نسیم" غالب و مومن کے دور میں مومن کی عشقیہ مثنویاں کافی پرتاثیر ہیں لیکن وہ میر اثر اور بے قید کی مثنویوں کی طرح افسانوں کا حکم نہیں رکھتیں لکھنؤ میں یہ ناسخ و آتش کا دور تھا اور ہر شخص کو زبان سُدھارنے کا ایسا سودا تھا کہ سوا غزل کے کسی نے دوسری صنف کی طرف دھیان ہی نہیں دیا۔ لیکن ایک عشقیہ مثنوی اس دور کی بھی یادگار ہے اور شہرت و مقبولیت میں "سحر البیان" کی ہمسر قرار دی جاتی ہے۔ دیا شنکر نسیم نے "گلزار نسیم" میں تاج الملوک اور بکاولی کا جو قصہ نظم کیا ہے وہ پہلے سے زبانوں پر چڑھا ہوا تھا۔ نسیم نے اس کو نظم کا جامہ پہنایا۔ قرائن سے معلوم ہوتا ہے کہ "گلزار نسیم" "سحر البیان" کی تقلید میں لکھی گئی ہے لیکن اگر دونوں کے درمیان کوئی اسلوبی

فرق نہ بھی ہوتا تو بھی ان میں درحقیقت کوئی نسبت نہ تھی۔ قصہ بنفسہ اُتنا ہی دلچسپ اور حیرت انگیز تھا جتنا کہ "سحر البیان" کا قصہ لیکن نسیم اسکو اتنا دلپذیر نہیں بنا سکے ہیں۔ "گلزار نسیم" اور "سحر البیان" کا موازنہ تنقید نگاری کی محض ایک زبردستی ہے۔ نسیم کسی چیز کی ویسی جیتی جاگتی تصویر نہیں اُتار سکے ہیں جیسی کہ میر حسن کی مثنوی میں ہر صفحہ پر ملتی ہے۔ کہا جاتا ہے کہ "گلزار نسیم" کی خصوصیت اختصار ہے۔ اور "سحر البیان" کی خصوصیت تفصیل۔ میر حسن کی یہ تفصیل بعض اوقات ناگوار معلوم ہوتی ہے اس لئے کہ وہ محض فہرست نگاری (CATALOGUING) ہو کر رہ جاتی ہے۔ انکی مثنوی میں سیکڑوں شعر یکے بعد دیگرے ایسے آتے ہیں جن میں صرف چیزوں کے نام گنائے گئے ہیں۔ بایں ہمہ اس سے وہ خرابی نہیں پیدا ہوتی جو نسیم کے اختصار سے پیدا ہو گئی ہے۔ میر حسن پر زیادہ سے زیادہ یہ الزام لگایا جائے گا کہ انھوں نے مثنوی نگاری اور قصہ نگاری کے ایک خاص طریقہ کو ضرورت سے زیادہ استعمال کیا ہے لیکن نسیم نے تو غلط طریقہ ہی سے کام لیا ہے۔ مختصر نگاری مثنوی کے شایان شان نہیں۔ خاصکر ایسی مثنوی جس کا موضوع کوئی قصہ ہو اختصار کبھی بھی متحمل نہیں ہو سکتی، اور پھر وہ اختصار جو نسیم کا طرۂ امتیاز سمجھا جاتا ہے

اور جو بعض اوقات چلبتیاں کا حکم رکھتا ہے کبھی فسانہ نگاری کے لئے موزوں نہیں ہوسکتا - اس سے زیادہ سے زیادہ وقتی طور پر دماغی ورزش یا تفریح کا سامان مہیا ہوسکتا ہے۔ نسیم کی دوسری امتیازی خصوصیت تشبیہات و استعارات، رعایات لفظی اور دوسرے صنایع بدائع ہیں جن میں نسیم کو اس قدر غلو ہے کہ وہ کوئی بات سیدھے طریقہ سے نہیں کہتے۔ نتیجہ یہ ہے کہ انکی اکثر باتیں تاثیر سے خالی ہوتی ہیں - میر حسن کے وہاں بھی صنعتگری کم نہیں ہے لیکن وہ تشبیہات و استعارات ایسے سلیقہ اور موقع سے استعمال کرتے ہیں کہ اپنی پرتکلف سے پرتکلف بات میں بھی بے تکلفی اور سہولت کی شان پیدا کردیتے ہیں اور تاثیر کو قائم رکھتے ہیں نسیم کی کردار نگاری بھی بے جان ہوتی ہے ان کی مثنوی میں ایک فرد بھی ایسا نہیں جو "سحر البیان" کے کسی فرد کے مقابلہ میں لایا جاسکے - تاج الملوک اور بکاولی میں کوئی انفرادیت نہیں پائی جاتی۔ غرضکہ "گلزار نسیم" میں شروع سے آخر تک وہ خصوصیت مفقود نظر آتی ہے جس کو GROWTH یا بالیدگی کہتے ہیں اور جو افسانہ کو کامیاب اور پرتاثیر بنانے کے لئے نہایت ضروری ہے۔ اس مثنوی میں سب سے زیادہ زندگی اس مقام پر محسوس ہوتی ہے جہاں "بکاولی اپنے پھول کا ماتم" کرتی ہے۔

شوق کی مثنویاں "زہرِ عشق"

اس کے بعد واجد علی شاہ کا دور آتا ہے اور ہم کو وہ عشقیہ مثنویاں ملتی ہیں جن کا شہرت اور مقبولیت میں آج تک کوئی دوسری مثنوی مقابلہ نہیں کر سکی ہے۔ "بہارِ عشق" اور "زہرِ عشق" کہنے کیلئے میر اثر کی "خواب و خیال" کے نمونہ پر لکھی گئی ہیں۔ لیکن سراپا اور اختلاط کو چھوڑ کر جہاں تک قصہ کی ترتیب اور کردار نگاری کا تعلق ہے "خواب و خیال" اور مرزا شوق کی مثنویوں میں کوئی مناسبت نہیں ہے۔ "زہرِ عشق" تو نہ صرف مرزا شوق کی مثنویوں میں بلکہ ادب اردو میں ایک ممتاز مرتبہ رکھتی ہے۔ سارے افسانہ کی بنیاد صرف ایک عورت کی شخصیت پر ہے جس کے عشق اور زد و وفا کا کوئی ٹھکانا نہیں ہے۔ جن واقعات سے افسانہ کی ترتیب ہوئی ہے وہ صرف گنتی کی چند ملاقاتیں ہیں اور ان میں بھی کوئی پیچیدگی یا ندرت نہیں ہے لیکن جس چیز نے "زہرِ عشق" کو اس مرتبہ کا ادبی کارنامہ بنا دیا ہے وہ ایسے جذبات کا اظہار ہے جو عامۃ الورود ہوتے ہوئے بھی اپنے اندر ایک بلندی رکھتے ہیں اور خود ہمارے جذبات میں ایک بلندی پیدا کر دیتے ہیں"۔ "وصیت نامہ" کا ٹکڑا ایسا ہے جو دنیا کی کسی زبان کے لئے سرمایۂ افتخار بن سکتا ہے۔

طلسمِ اُلفت

اس دور میں ہم کو اور کوئی عشقیہ مثنوی ایسی نہیں ملتی جو کسی پایہ

کی ہو قلق کی "طلسم الفت" کی بڑی دھوم ہے۔ لیکن اس میں کوئی بات ایسی نہیں جس پر ہم ناز کرسکیں، نہ افسانہ میں کوئی کیفیت ہے، نہ کردار نگاری میں کہیں فطری انداز ہے، نہ اسلوب ہی دلنشیں ہے۔ خلاف فطرت اور بے محل باتوں کی جابجا بھرمار ہے جس سے طبیعت بہت جلد بدمزہ ہو جاتی ہے۔

"لذتِ عشق" آغا حسن نظم نے ایک مثنوی "لذتِ عشق" کے نام سے لکھی جس کو آج تک لوگ مرزا شوق کی مثنوی سمجھتے ہیں۔ "لذتِ عشق" میں افسانہ تو "سحر البیان" کے انداز کا ہے مگر زبان میں مرزا شوق کا تتبع کیا گیا ہے۔ اسی لئے ایک طرف تو اس کو شوق کی مثنوی سمجھا گیا۔ دوسری طرف میر حسن کی مثنوی سے اس کا موازنہ کرنا تنقید نگاروں نے اپنا فرض سمجھ لیا لیکن اس میں نہ قصہ کا کوئی خاص لطف ہے نہ زبان کا، زبان مرزا شوق کی "بہارِ عشق" اور "فریبِ عشق" سے زیادہ مبتذل اور عامیانہ ضرور ہو گئی ہے۔

ج۔ افسانۂ نثر

مجھ سے اُردو فسانہ نگاری پر مقالہ لکھنے کی فرمایش کرتے وقت آپ لوگوں کو شاید اسکی اُمید نہ تھی کہ میں اس قدر وقت ان مثنویوں کے تذکرہ میں صرف کردوں گا

لیکن آپ لوگوں نے کوئی تخصیص نہیں کی تھی کہ مجھے اپنا دائرۂ موضوع صرف نثر کے فسانوں تک محدود رکھنا ہے اس لئے اس کو ملحوظ رکھنا ضروری نہیں سمجھا کہ افسانہ ایک اصطلاح کی طرح ایک فرضی اور اعتباری مفہوم کیلئے وقف ہو چکا ہے۔ افسانہ بہرصورت افسانہ ہے چاہے نظم میں ہو چاہے نثر میں۔ جبتک نظم کا دور تھا افسانہ منظوم ہوتا تھا۔ نثر کا رواج ہوا تو افسانے بھی نثر میں لکھے جانے لگے۔ اسکے علاوہ ان منظوم افسانوں کے ذکر سے میرا مقصد آپ لوگوں کو یہ بھی یاد دلا دینا تھا کہ اُردو میں روزِ اول سے افسانوں کا کتنا بڑا ذخیرہ موجود رہا ہے۔ اس سے میرے اس دعویٰ کی بھی توثیق ہو جاتی ہے کہ انسان واقعات کی غیر دلچسپ اور تھکا دینے والی دُنیا سے ہمیشہ گھبرایا رہتا ہے اور اسکی فطرت کا عام میلان دُنیائے خواب و خیال کی طرف ہوتا ہے جہاں وہ اپنی تخئیل کو خاطر خواہ آزاد اور آسودہ پاتا ہے۔ زبان چونکہ انسانی جذبات و میلانات کے اظہار کے لئے وجود میں آئی ہے اس لئے افسانہ بھی ہر زبان کا ایک لازمی اور وقیع جُزو ہوتا ہے۔

"سب رس" | اردو نثر میں بھی ابتدا ہی سے افسانہ کی طرف میلان تھا چنانچہ اول اول صوفیا و مشائخ تصوف اور اخلاق کے رموز چھوٹے چھوٹے قصوں اور

تمثیلوں ہی کے پردے میں بیان کرتے تھے جس سے بات زیادہ دلنشیں اور عام فہم ہو جاتی تھی، اس قسم کی سب سے پہلی کتاب جسکی کوئی ادبی حیثیت بھی مسلّم ہو ملا وجہی کی "سب رس" ہے جو فارسی کی تمثیل "حسن و دل" سے ماخوذ ہے اور جس میں ایک مختصر افسانہ کے پیرایہ میں انسان کے نفس کی کشاکش کو بیان کیا گیا ہے، اور عقل دل، عشق، حسن وغیرہ کو مشخص کر کے ہم کو تمثیلی طور پر مذہب و اخلاق کے نکات سمجھائے گئے ہیں۔ "سب رس" قطب شاہی دور کی یادگار ہے اور گیارہویں صدی ہجری کے وسط میں لکھی گئی۔

سودا کا ترجمہ "شعلۂ عشق"

لیکن اُردو نثر کا سب سے پہلا افسانہ جس کو صحیح معنوں میں افسانہ کہنا چاہئے۔ میر کے "شعلۂ عشق" کا منثور ترجمہ ہے جو سودا کا کیا ہوا ہے اور اٹھارہویں صدی عیسوی کے اواخر کی یادگار ہے۔ قصہ تو جیسا کہ معلوم ہے میر کی تخلیق ہے اس میں سودا نے کوئی جدت یا اختراع نہیں کی ہے لیکن زبان سودا کی ہے اور اتنی پیچیدہ اور مغلق ہے کہ پڑھتے ہوئے جی اُلجھنے لگتا ہے۔ اس لئے اسکی اہمیت سوا اسکے کچھ نہیں ہو سکتی کہ یہ اُردو نثر میں پہلا افسانہ ہے اور اس سے سودا کی طرز نثر کا اندازہ ہوتا ہے۔

نوطرز مرصع

اسی زمانہ کے قریب ۱۷۹۰ء میں میر عطا حسین تحسین نے امیر خسرو

کی "چہار درویش" کا اردو ترجمہ کیا اور "نوطرز مرصع" نام رکھا جس نے آگے چل کر میر آمن کی "باغ و بہار" کے لئے سہولتیں بہم پہونچائیں - یہ اُردو نثر میں پہلی تصنیف ہے جو خالص افسانہ کہی جا سکتی ہے اور جس کا نام کم سے کم اس لئے یاد رہے گا کہ میر آمن کی مشہور و معروف تصنیف میں اس نے بڑی مدد دی ورنہ اس کو قبول عام نصیب نہیں ہوا - اور اس کا سبب یہ ہے کہ زبان ضرورت سے زیادہ مُرصع اور اسلوب بے انتہا پر تکلف ہے -

"باغ و بہار" | یہ وہ زمانہ تھا کہ اُردو نثر کے فروغ کے لئے قدرتی اسباب مُہیا ہو چکے تھے - "فورٹ ولیم کالج" میں اردو تصنیف و تالیف کا شعبہ "ڈاکٹر گلکرائسٹ" کے زیر اہتمام قائم ہو چکا تھا اور فارسی اور سنسکرت سے اُردو نثر میں کتابیں بڑی مستعدی کے ساتھ منتقل ہونے لگی تھیں - اس دور میں جو کتابیں تصنیف یا تالیف کی گئیں ان میں زیادہ تعداد حکایات و قصص کی تھی - اس سلسلہ کی پہلی کڑی میر آمن کی "باغ و بہار" ہے جس کا اصل ماخذ تو امیر خسرو کی فارسی "چہار درویش" ہے مگر جو یقیناً تحسین کی "نوطرز مرصع" کو پڑھنے کے بعد لکھی گئی ہے - کہا جاتا ہے کہ امیر خسرو نے اپنے پیر و مرشد نظام الدین اولیا کا جی بہلانے کے لئے "چہار درویش" کے یہ قصے سُنائے تھے - خسرو سے غلط اور صحیح اتنی چیزیں منسوب

کر دی گئی ہیں کہ یہ پتہ لگانا کہ کون سی چیز واقعی انکی تصنیف ہے اور کون نہیں آسان کام نہیں - اور اسوقت ہمارا کام بھی تاریخی تفحص نہیں ہے - اصل چہار درویش جس کسی نے بھی لکھی ہو قیاس کہتا ہے کہ یہ قصے "الف لیلہ" کے چاروں قلندروں کی تقلید میں لکھے گئے ہیں - بہر حال "چہار درویش" کے قصے بجائے خود اس قدر دلچسپ ہیں کہ جس زبان میں ان کو منتقل کر دیا جائے شوق اور محویت کے ساتھ پڑھے جائینگے اور یہ قصہ کی سب سے بڑی کامیابی ہے - اُردو میں "نوطرز مرصع" تو رواج نہ پا سکی - لیکن میر امن نے "باغ و بہار" میں ان قصوں کو زندۂ جاوید بنا دیا آج اس ماد یت اور واقعیت کے دور میں بھی اگر کوئی فرصت پا کر ایک بار "باغ و بہار" کو اُٹھالے تو بغیر ختم کئے ہوئے نہ چھوڑے - اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ افسانہ ہم کو کس عالم میں پہونچا دیتا ہے اور اسکی ہم کو کیا ضرورت ہے - "باغ و بہار" یا "چہار درویش" پانچ قصوں کا ایک قصہ ہے جو ایک رشتہ میں منسلک کر دئے گئے ہیں - آزاد بخت بادشاہ استنبول کے چالیس برس کی عمر تک کوئی اولاد نہیں ہوئی اس غم میں آخر کار اُس نے تاج و تخت سے برداشتہ خاطر ہو کر ایک خانقاہ میں زندگی اختیار کر لی غنیموں نے جو بادشاہ کو یوں غافل دیکھا ہر طرف سے سر اُٹھایا اور سلطنت کو تاخت و تاراج کرنا شروع کیا - اہل دربار نے اس بدعملی سے عاجز ہو کر

وزیر خردمند کو بادشاہ کی خدمت میں بھیجا۔ وزیر نے جو صلاح نیک بادشاہ کو دی اُس سے بیساختہ "سحر البیان" کا وہ وزیر یاد آجاتا ہے جس نے شاہزادہ بےنظیر کے باپ کو یہ مشورہ دیا تھا:۔

"فقیری جو کیجے تو دُنیا کے ساتھ نہیں خوب جانا اُدھر خالی ہاتھ"

آزاد بخت کی سمجھ میں بات آگئی اور وہ سلطنت کی دیکھ بھال پھر کرنے لگا۔ دن بھر امور سلطنت میں لگا رہتا، شام کو ذکر و فکر میں مشغول ہو جاتا۔ ایک دن کتاب میں یہ نصیحت لکھی دیکھی کہ اگر کسی کی طبیعت پر غم کی گھٹا چھائی ہو تو اُسکو چاہیئے کہ وہ "گور غریباں" کی سیر کیا کرے اُسکی مُراد پوری ہوگی۔ یہ دیکھ کر آزاد بخت ایک رات کو اُٹھا اور بھیس بدل کر گورستان میں پہونچا۔ رات تاریک اور طوفانی تھی۔ ہر طرف اندھیرا تھا، ایک سمت کچھ شعلہ سا روشن تھا جس کو کوئی قوت بجھا نہ پاتی تھی۔ بادشاہ چپکے چپکے قریب آیا تو دیکھا کہ چار فقیر کفنیاں پہنے ہوئے عالم سکوت میں بیٹھے ہیں اُنھیں نے یہ چراغ روشن کر رکھا ہے۔ بادشاہ کو یقین ہو گیا کہ انھیں مردانِ خدا کے طفیل میں اُسکی مُراد دلی حاصل ہونیوالی ہے۔ اس وجہ سے قریب چھپکر بیٹھ گیا۔ تھوڑی دیر بعد ایک فقیر نے کہا کہ "ہم ایک دوسرے سے بالکل اجنبی ہیں۔ اتفاق سے اس رات کو اکٹھا ہو گئے ہیں۔ سونا تو نصیب میں

نہیں۔ آؤ ہم اپنی اپنی سرگزشت مفصل بیان کریں تاکہ ہم ایک دوسرے کے حال سے آگاہ بھی ہو جائیں اور وقت بھی مزے سے کٹ جائے۔ اس رائے سے سب اتفاق کرتے ہیں اور یکے بعد دیگرے اپنی اپنی داستان بیان کرنے لگتے ہیں۔ ان میں سے ایک فقیر یمن کا تاجر زادہ ہے۔ دوسرا فارس کا شاہزادہ ہے تیسرا عجم کا شاہزادہ ہے، اور چوتھا چین کے بادشاہ کا بیٹا ہے۔ چاروں گردش روزگار سے غربت و فلاکت میں مبتلا ہوئے ہیں۔ شہر شہر کی خاک چھاننے اور طرح طرح کی مصیبتیں جھیلنے کے بعد ان میں سے ہر ایک کو بشارت ہوتی ہے کہ جا جا کر اسی گورستان میں اکٹھا ہوں وہیں سب اپنی اپنی مراد کو پہونچیں گے۔" باغ و بہار" میں ایک پانچواں قصہ بھی ہے جو آزاد بخت کی سرگزشت ہے اور دوسرے درویش کی سیر کے بعد بیان کیا گیا ہے مختلف قصوں کو یوں ترتیب دینا دنیا میں قدیم رسم ہے اور اکثر ممالک اور اکثر زبانوں میں اسکی مثالیں ملیں گی۔ چاسر کے "حکایات کنٹربری" (CANTER BURY TALES) اسی قسم کے افسانے ہیں۔ مالک سرائے کی خواہش سے تمام زائرین کنٹربری یکے بعد دیگرے قصے کہنا شروع کرتے ہیں تاکہ راستہ کی تکان نہ محسوس ہو۔ اطالیہ کے سب سے بڑے فسانہ نگار بوکیچیو نے اپنے ڈیکمیران (DECAMERON) کی ترتیب یہی رکھی ہے

وبا سے عاجز ہو کر تمام اہل شہر شہر کو چھوڑ کر باہر ایک جگہ جمع ہو جاتے ہیں اور اس آسمانی بلا کے احساس کو کم کرنے کے لئے قصّے کہنے لگتے ہیں۔

"باغ و بہار" فن فسانہ گوئی کا ایک کامل نمونہ ہے اور ترتیب ماجرا اور اسلوب دونوں میں اپنا ایک ممتاز مرتبہ رکھتی ہے۔ جن ممالک کی سیر اور جو حالات و واقعات اس میں بیان کئے گئے ہیں وہ آنکھوں کے سامنے اس طرح آتے ہیں گویا پڑھنے والا بچشم خود سب کچھ واقعی دیکھ رہا ہے۔ اس سے بحث نہیں کہ یہ بیانات محض خیالی ہیں یا کوئی خارجی واقعیت بھی اپنے اندر رکھتے ہیں اس لئے کہ افسانہ میں یہ بحث اُٹھتی ہی نہیں۔ افسانہ کی واقعیت زندگی کی واقعیت سے مختلف اور زیادہ قابل قدر ہوتی ہے۔

"باغ و بہار" خارجی کردار نگاری میں بھی اپنا ایک خاص درجہ رکھتی ہے کہیں کسی انوکھے اور نرالے کردار کو جگہ نہیں دی گئی ہے لیکن جس شخص کی بھی سیرت کا نقشہ کھینچا گیا ہے اس میں جان ڈالدی گئی ہے اور اُسکو زندگی کا پورا مرقع بنا کر پیش کیا گیا ہے۔ آزاد بخت، خواجہ سگ پرست، یوسف سوداگر دمشق کی شاہزادی، شاہزادہ نیمروز، نعمان سیاح ایسی شخصیتیں نہیں جن کو کوئی محو کر سکے۔ زبان اور اسلوب کے اعتبار سے ابتک کوئی فسانہ نگار میر امن کا مقابلہ نہیں کر سکا ہے۔

جو نرمی اور گھلاوٹ انکی زبان میں پائی جاتی ہے وہ نثر تو ایک طرف نظم میں بھی صرف غزل جیسی صنف میں ممکن ہے۔ میر آمن کی زبان میں جو غزلیت ہے وہ یقیناً میر کی یاد دلاتی ہے اور نقادوں کا یہ کہنا کہ جو مرتبہ میر کا غزلگوئی میں ہے وہی میر آمن کا نثر نگاری میں ہے بہت صحیح ہے۔ نثر میں یہ غزلیت یا تو میر آمن کو نصیب ہوئی یا پھر روس کے مشہور فسانہ نگار ٹورگنیف کو جو صرف اپنی زبان سے فسانہ کو فسانہ بنا دیتا ہے۔

"آرائش محفل" | جو ارباب نشار اردو فورٹ ولیم کالج سے متوسل تھے ان میں بہ حیثیت فسانہ نگار کے میر آمن کے بعد حیدر بخش حیدری کے اکتسابات کا مرتبہ ہے۔ انکی "آرائش محفل" یعنی قصۂ حاتم طائی جو فارسی سے ماخوذ ہے اور جس میں حیدری نے اپنی طرف سے خاصے اضافے کئے ہیں۔ دُنیا میں وہی درجۂ مقبولیت حاصل کر چکی ہے جو "چہار درویش" کو نصیب ہوئی۔ اگرچہ "آرائش محفل" کی زبان اور اسلوب بیان کو "باغ و بہار" سے کوئی نسبت نہیں دی جا سکتی۔ حیدری کی زبان رواں اور سنجیدہ ضرور ہے لیکن اس میں نہ وہ لوچ ہے نہ وہ گداز جو میر آمن کی زبان میں ہے۔ میر آمن کا عام میلان ہندی الفاظ کی طرف زیادہ ہے اور وہ دلی کی ٹکسال سے کبھی باہر نہیں جاتے۔ حیدری عربی اور فارسی الفاظ کافی

استعمال کرتے ہیں مگر اپنی زبان کو اس پر بھی عوام کے لئے نامانوس نہیں ہونے دیتے
واقعہ نگاری میں حیدری میر امن سے کسی طرح کم دستگاہ نہیں رکھتے۔ بلکہ میرا
خیال ہے کہ وہ میر امن سے بہتر تصویریں پیش کرتے ہیں۔ اگرچہ وہ جن واقعات
سے "آرائش محفل" کو ترتیب دیتے ہیں وہ "باغ و بہار" کے واقعات سے زیادہ غیر انسانی
اور خیالی ہیں۔ حیدری کا تخیل زیادہ رسا اور محیط تھا اور اس میں قوت تخلیق
بھی زیادہ تھی۔ جن افراد اور جن حالات کا مرقع حیدری نے پیش کیا ہے وہ
بے انتہا دور از قیاس اور غیر مانوس ہیں لیکن حیدری کی تصویریں اس قدر جاندار
ہیں کہ وہ ہماری اسی دنیائے واقعات کی چیزیں معلوم ہوتی ہیں اور ہمارے ذہن
میں نقش ہو کر رہ جاتی ہیں۔ حاتم طائی کی داستان ایسی چیز ہے جو دنیا کی کسی زبان
کے لئے مسلمات ادب کا مرتبہ حاصل کر سکتی ہے۔ اسکو یقیناً الیڈ، مارٹی ڈارتھر
اور فیری کوئن جیسے رزمیات کیساتھ جگہ دی جا سکتی ہے۔ داستان کی اٹھان
اسکی رفتار اور اسکا انجام بھی انھیں مشہور داستانوں جیسا ہے۔ ایک فرد واحد
ایک خاص غایت لیکر ترک وطن کرتا ہے اور پے بہ پے مہمات سر کرتا ہوا
بالآخر اپنا مقصد حاصل کر لیتا ہے۔ یوں تو حاتم طائی کے ساتوں کارنامے
دلچسپ اور نتیجہ خیز ہیں لیکن "دشت ہولناک" میں اس گدائے عشق کی یہ صدا کہ

"ایک بار دیکھا دوسری بار دیکھنے کی ہوس ہے"۔ "کوہ ندا کی خبر" اور "حمام باد گرد" ایسے افسانے ہیں جو خصوصیت کے ساتھ ذہن میں مرتسم ہو جاتے ہیں۔ بیسرتوں میں حاتم طائی کے علاوہ حسن بانو، منیر شامی، شام احمر اور کملاق جادوگر اور الگن پری بڑے دلچسپ نمونے ہیں۔ حسن بانو ضبط و وقار اور تحمل و تدبر کی مثال ہے، اور منیر شامی ایک ایسے عاشق مجہول کا نمونہ ہے جو انتہائی عشق کا دم بھرتے ہوئے بھی سعی و تدبیر کی معمولی سے معمولی صلاحیت نہ رکھتا ہو لیکن اسکو کاہلی یا تن پروری سے تعبیر نہیں کر سکتے۔ منیر شامی معصوم اور اپنے عشق میں صادق ہے، وہ صحرا صحرا خاک اڑاتا پھرتا ہے لیکن نہ اتنا شجیع و جری ہے کہ اپنے کو خطرے میں ڈال سکے، نہ ایسا صاحب عقل و تمیز ہی ہے کہ کوئی تدبیر سوچ سکے۔ شام احمر اور اسکا استاد کملاق دونوں کٹر ساحر ہیں جن کے دلوں کو انتہائی قوت و جبروت کے احساس نے سیاہ کر دیا ہے۔ سیاہ کاریوں کی زندگی نے ان کو فی قلوبھم مرض فزادھم اللہ مرضا کی زندہ مثال بنا دیا ہے۔ اور یہ مرض اسوقت تک نہیں مٹتا جبتک کہ خود انکی زندگی کا خاتمہ نہ ہو جائے۔ الگن پری ایک ایسے معشوق کی مثال ہے جس کا غرور حسن بیدردی اور سفاکی کی حد تک پہونچ گیا ہو اور ایسی عورتوں کا نشۂ غرور خدا نہ کرے کبھی ٹوٹے، پھر وہ بری طرح گرتی ہیں چنانچہ ہم سب نے دیکھ لیا

کہ جب حاتم اس جوان سوداگر کو الگن پری کے پاس لے گیا اور اُس جوان نے حاتم کا مُہرہ اپنے مُنہ میں لے کر اپنی کلی پری کے شربت میں ملا دی تو الگن پری خود دیکھتے دیکھتے اس جوان کے لئے کس طرح بے چین ہو گئی۔ ان رجال الغیب کے علاوہ بعض غیر انسانی مخلوقات بھی اس قصہ میں ایسے پائے جاتے ہیں جو ہیں تو محض تخیلات لیکن جو اسی طرح اصلی اور واقعی معلوم ہوتے ہیں جس طرح کہ حسن بانو اور منیر شامی۔ ان میں سے دو خصوصیت کے ساتھ قابل ذکر ہیں۔ ایک تو پریرو جانور جن کا سر آدمیوں کا تھا اور باقی دھڑ طاؤس کا۔ اور جن کا ایک جوڑا مسخر جادو کی مجنون و مخبوط مٹی اپنے عاشقوں سے طلب کیا کرتی تھی۔ دوسرے حلوقہ جو ایک ایسی بلائے عظیم تھی جس کے نو ہاتھ اور نو پاؤں تھے اور جو ایک وقت معینہ پر برابر ایک گانوں میں آیا کرتی تھی اور کسی نہ کسی آدمی کو لقمۂ اجل ہونا پڑتا تھا۔ حاتم نے آخر کار یہ بلا اپنے سر لی اور آئینہ میں حلوقہ کو خود اُسکی صورت دکھا کر اُسی کو نذر اجل کر دیا۔

طوطا کہانی

حیدری کی دوسری تصنیف "طوطا کہانی" ہے جس کا اصل ماخذ تو سنسکرت ہے لیکن جو براہ راست ملا محمد قادری کے منظوم "طوطی نامہ" سے نثر میں منتقل کی گئی ہے۔ اسلوب نگارش کی نمایاں خصوصیات وہی ہیں جو

"آرائش محفل" کے سلسلہ میں ملاحظہ کی جا چکی ہیں۔ وہی عربی و فارسی الفاظ کا عنصر غالب، وہی عبارت کی طوالت اور پیچیدگی، وہی انداز بیان کی ثقاہت۔ افسانہ کے اعتبار سے "طوطا کہانی" ویسی ہی چیز ہے جیسی کہ ہندوستان کی پرانی سبق آموز کہانیاں بالعموم ہوا کرتی ہیں۔ حیوانات غیر ناطق کی زبان سے یا اُنکے حرکات و سکنات سے انسان کو سبق دلوانا اکثر ملکوں میں رائج رہا ہے۔ ہندوستان میں خصوصیت کے ساتھ یہ رواج تھا اور اس خدمت کے لئے عموماً طوطے اور مینے منتخب ہوتے تھے۔ یہاں بھی داستان گوئی کی خدمت ایک طوطے ہی سے لی گئی ہے۔ ایک عورت جس کا نام خجستہ ہے اپنے شوہر کے پردیس چلے جانے کے بعد ایک اجنبی مرد کی جھوٹی دعوت عشق قبول کر لیتی ہے اور روز چاہتی ہے کہ جا کر اُسکی ہوس کی لگی کو بجھائے۔ مالک کا خیر خواہ طوطا اس مغلوب الاعضاء اور فاسق عورت کو کہانیاں کہہ کہہ کر ستر راتوں تک باتوں میں لگائے رہتا ہے۔ آخر کار مالک سفر سے واپس آتا ہے اور خجستہ کا راز فاش ہو جاتا ہے اور وہ اپنے نتیجہ کو پہونچ جاتی ہے۔ خجستہ کی احمقانہ دلباختگی اور اسکی بیصبری اور عجلت پسندی اور طوطے کی تدبیر اور دور اندیشی کا جو نقشہ پیش کیا گیا ہے وہ بہت زیادہ دلچسپ نہ سہی مفید مطلب اور سبق آموز ضرور ہے۔

بعض دوسرے افسانے | اسی مدرسہ کے بعض دوسرے نثاروں نے بھی افسانے لکھے جو دلچسپ ضرور ہیں لیکن دو کے سوا ان میں سے کوئی مقبول اور رائج نہ ہو سکا۔ یہ دو افسانے مظہر علی ولا کی "بیتال پچیسی" اور کاظم علی جوان کی "سنگھاسن بتیسی" ہیں۔ دونوں سنسکرت اور ہندی سے ماخوذ ہیں اور للولال کوی کی مدد سے لکھے گئے ہیں قصے دلچسپ اور نتیجہ خیز ہیں اور ان کا مقصد اخلاق کی تہذیب کرنا ہے۔ یہ قصے ملک میں کافی مقبول ہیں۔ اسی زمانہ اور اسی صحبت میں میر بہادر علی حسینی نے مثنوی "سحر البیان" کو نثر میں منتقل کیا اور "نثر بے نظیر" نام رکھا۔ مظہر علی ولا نے "مادھونل اور کام کندلا" ایک عشقیہ افسانہ بھی لکھا جو موتی رام کبیشور کے ایک ہندی افسانہ سے ماخوذ ہے۔ اس میں مادھونل اور رقاصہ کام کندلا کی داستان عشق کا بیان ہے۔ نہال چند لاہوری نے "مذہب عشق" کے نام سے "تاج الملوک اور بکاؤلی کے عشق کی داستان تصنیف کی جو اپنے وقت میں خاصی مقبول ہوئی لیکن جو بعد کو "گلزار نسیم" کے مقابلہ میں دب کر رہ گئی۔ اس کا ایک سبب یہ بھی تھا کہ نہال چند کی طرز نگارش میں کوئی کیفیت نہیں ہے۔ اسی زمانہ میں خلیل علی خان اشک نے ڈاکٹر گلکرائسٹ کے ایما سے "داستان امیر حمزہ" کو اردو میں منتقل کیا۔ اس داستان پر مفصل بحث آگے

آئے گی۔

"فورٹ ولیم کالج" کے ادیبوں سے جتنے تصنیفات و تالیفات یادگار ہیں ان میں افسانوں کی تعداد زیادہ ہے۔ ان افسانوں نے اُردو نثر کا اسلوب متعین کرنے میں نمایاں حصہ لیا ہے۔ ان انشا پردازوں میں گنتی کے دو ایک تھے جو دلّی یا نواح دلّی کے رہنے والے یا وہاں کے تربیت یافتہ نہ رہے ہوں۔ اس لئے اُنھوں نے نثر میں جس طرز انشا کو رواج دیا اس میں وہی نرمی اور لطافت ہے جو دلّی کی شاعری کی عام خصوصیت ہے۔ لیکن اب دلّی سے الگ اُردو کا ایک اور مرکز فروغ پر تھا۔ شاعری میں دبستان دہلی اور دبستان لکھنؤ کا اختلاف قائم ہو چکا تھا۔ دلّی والوں نے "فورٹ ولیم کالج" میں جا کر نثر میں نام پیدا کرنا شروع کیا تو لکھنؤ والوں کی آنکھوں میں کھٹکے اور لکھنؤ کو اپنی اس بے مائگی کا احساس ہوا۔ یہ کہنا شاید کچھ زیادہ مبالغہ نہ ہو کہ لکھنؤ میں نثر کی تقریب یہی چشمک تھی ورنہ لکھنؤ میں نثر پیدا کرنے کی صلاحیت کبھی بھی نہیں تھی۔ شاعری میں تو بُرے بھلے اُس نے اپنا ایک مدرسہ بنا لیا لیکن نثر میں آج تک کوئی نسل یادگار نہیں چھوڑی ہے۔ یہ بحث بجائے خود ایک دفتر ہے جس کی یہاں گنجایش نہیں۔ بہر حال "فورٹ ولیم کالج" کے نثر نگاروں کو دیکھ کر لکھنؤ میں بھی نثر کی تحریک ہوئی اور

"فسانۂ عجائب" اسکے پہلے نمائندے رجب علی بیگ سرور ہیں جن کا "فسانۂ عجائب" کچھ کم مشہور نہیں ہے۔ اگرچہ اسکو "چہار درویش" یا "آرائش محفل" یا "الف لیلہ" کا قبول عام نصیب نہیں ہوا، اور اسکی ذمہ دار فسانہ کی زبان ہے جو شروع سے آخر تک مقفی اور مسجع ہے اور اس بناوٹ اور ریا کی نمائندگی کرتی ہے جو لکھنؤ کی خصلت ہے۔ لکھنؤ نے نثر میں فارسی مسجع نگاروں مثلاً ظہوری اور بیدل کی تقلید کی۔ سرور نے بھی زمانہ اور ماحول کا رنگ دیکھ کر یہی اسلوب اختیار کیا اور اس میں شک نہیں کہ محض ایک خاص طرز کے مالک ہونے کی حیثیت سے انھوں نے جو قدرت اور مہارت دکھائی ہے اس سے انکار کوئی کافر ہی کر سکتا۔ سرور کا سب سے بڑا کمال ان کے تکلم کی جولانی ہے۔ جس وقت کسی خاص چیز یا موقع یا معاملہ کے بیان میں انکی زبان چل نکلتی ہے تو پھر رکتی دیر میں ہے۔ اور وہ صفحے کے صفحے قافیہ اور وزن کیساتھ بھرتے چلے جاتے ہیں لیکن اس سے انکار کرنا بھی زبردستی کی طرفداری ہوگی کہ آخر کار سرور اپنے اسی طرز کے شکار ہو کر رہ گئے، انکی عبارت اس قدر پر تکلف اور گرہوں سے لدی ہوئی ہے کہ پڑھنے والے کو بہت جلد گرانی اور تکان محسوس ہونے لگتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ "فسانۂ عجائب" کو بالعموم لوگ پڑھنے کے لئے اتنا جلد نہیں اٹھائینگے

جتنا جلد کہ اسی قسم کے دوسرے افسانوں کو اُٹھالیں گے۔ پھر چونکہ لکھنے
والا ہر لمحہ اس فکر میں مبتلا ہے کہ عبارت کو چوم چاٹ کر بنا تا سنوارتا ہے اس لئے
نفس قصہ کی طرف متوجہ ہونے کی کم فرصت ملتی ہے۔ اسی وجہ سے "فسانہ عجائب"
اسقدر دلچسپ اور نتیجہ خیز نہیں ہے جس قدر کہ ایسے افسانوں کو ہونا چاہئے۔
قصہ پرانے قصوں کی طرز کا ہے۔ وہی سحر و طلسم، وہی لوح و تعویذ جیسے دافع
سحر طریقے، وہی دیووں اور ڈائنوں کی رخنہ اندازیاں، وہی معرکے غرضکہ
وہی سب کچھ، ایسی داستانیں جتنی بھی حیرت انگیز اور دلچسپ ہوں کم ہے لیکن
"فسانۂ عجائب" حیرت اور دلچسپی کا خاطر خواہ سامان مہیا نہیں کرتا۔ کہا جاتا ہے
کہ "فسانۂ عجائب" طبعزاد افسانہ ہے اور کہیں سے ماخوذ نہیں ہے۔ یہ سچ ہے
افسانہ بحیثیت کل کسی خاص جگہ سے ماخوذ نہیں ہے لیکن یہ دعویٰ سراسر
غلط ہے کہ یہ طبعزاد افسانہ ہے۔ اسکے بیشتر اجزا دوسرے حصوں سے یقیناً
ماخوذ ہیں۔ ان اجزا کی ترتیب البتہ سرور کی اپنی ہے۔ سرور نے مختلف جگہوں
سے سامان لیکر ایک عمارت کھڑی کر دی ہے۔ ۱۹۲۹ء میں "نگار" میں "فسانۂ
عجائب" پر کسی نقاب پوش نقاد کا ایک مضمون شایع ہوا تھا۔ اسمیں لکھنے
والے نے تفصیل کیساتھ دکھایا تھا کہ "فسانۂ عجائب" کے اہم ترین عناصر ترکیبی

کہاں کہاں سے لئے گئے ہیں - میں خود ان تحقیقات سے بہت کافی حد تک
متفق ہوں - بلکہ مجھ کو اس افسانہ میں کچھ ایسے ٹکڑے ملے ہیں جو دوسری جگہوں
سے لے لئے گئے ہیں اور خفیف سے ردّ و بدل کے بعد اس فسانہ میں شامل
کر دئے گئے ہیں - ان میں سے بعض کا ذکر دلچسپی سے خالی نہوگا - افسانہ کی
ابتدا ایک ایسے مالک تخت و تاج اور صاحب جاہ و حشم سے ہوئی ہے جس کو
ساری دُنیا کی دولت مُیسر ہے لیکن جس کا گھر بے چراغ ہے - بڑی گریہ وزاری
اور عبادتگزاری کے بعد اُسکی یہ مُراد بھی پوری ہوتی ہے اور اُسکے گھر ایک بیٹا
پیدا ہوتا ہے جس کا نام "جانِ عالم" پڑتا ہے - یہی جانِ عالم اصل بطل قصہ ہے
ہندوستان میں ایسے قصوں کی کثرت ہے جنکی ابتدا بجنسہ یہی ہوتی ہے - اس کو
سرور کے دماغ کی پیداوار کہنا یا تو جان بوجھ کر ہٹ دھرمی کرنا ہے یا پھر "فسانۂ
عجائب" کے سوا ہندوستان کے اور کارناموں کو بالکل بھول جانا ہے - سرور
کو دور جانا نہیں تھا "سحر البیان" اور "باغ و بہار" میں بالکل ایسا ہی ہو چکا تھا - پھر
جان عالم ایک طوطے کی زبانی انجمن آرا کا ذکر سُن کر عاشق ہو جاتا ہے - اکثر
ہندوستانی قصوں میں داستان گو طوطے ملتے ہیں - ایک ایسے طوطے کا ذکر ابھی
گزر چکا ہے جس نے ستر کہانیاں کہہ ڈالیں مگر وہ محض اخلاقی تھیں

پدماوت" اور "بہار دانش" میں تو بالکل اسی طرح طوطا بادشاہ کے ساتھ ساتھ رہا ہے۔ مجھے "ہیرامن" کبھی نہیں بھول سکتا جس کا ذکر میں نے بچپن میں ایک داستان گو خادمہ کی زبانی ایک قصہ میں سُنا تھا اور جس نے اسی طرح ایک شاہزادہ کو کسی کے حسن شہر آشوب کا دیوانہ بنا کر صحرا نوردی پر آمادہ کر دیا تھا۔ جانِ عالم ابتدائے سفر میں ایک پُر فضا جنگل میں پہونچتا ہے اور دو ہرن دیکھکر اُن کے پیچھے گھوڑا ڈال دیتا۔ آخر کار وزیر زادے سے جدا ہو جاتا ہے۔ ہرن بھی نظر سے غائب ہو جاتا ہے۔ یہ حصہ "باغ و بہار" سے لیا گیا ہے۔ اُسی "باغ و بہار" سے جس پر سرور نے "فسانۂ عجائب" میں ایسی پھبتیاں کہی ہیں۔ شاہزادہ عجم کو بھی جنگل میں ایک کالا ہرن ملا تھا جو طرح طرح کے زرّیں اور جواہر نگار سامان سے آراستہ تھا۔ مجھ کو اس وقت متعدد ایسے قصے یاد آ رہے ہیں جن کو بچپن میں سُنا تھا اور جن میں اسی طرح نفیس اور قیمتی ساز و سامان سے لدے ہوئے ہرنوں کا ذکر ہے جو بعد میں جادوگرنیاں نکلیں اور اپنے پیچھے گھوڑا ڈال دینے والوں کو مبتلائے سحر کیا۔ "جانِ عالم" جب بعد کو ایک ہولناک جنگل میں پہونچتا ہے تو اُسکی مدد کو ایک پیر مرد آتا ہے۔ شاہزادہ عجم کو بھی ایک پیر مرد ملتا ہے۔ حاتم طائی کو بھی قدم قدم پر خضر ملتے ہیں۔ "فسانۂ عجائب" کی داستان کا لطف بہت بڑی حد تک تبدیل قالب پر

ہے اور اسکو سرور کی سب سے زبردست اختراع بتائی جاتی ہے۔ لیکن جب ہم ابن نشاطی دکنی کی مشہور مثنوی "پھول بن" پڑھتے ہیں تو ایسا معلوم ہوتا ہے کہ سرور نے اپنا فسانہ اسی کو دیکھ کر لکھا ہے۔ میر حسن نے بے نظیر کے پیدا ہونے کے بعد جشن کا سماں حسن تفصیل، حسن تناسب اور حسن سلیقہ کے ساتھ دکھایا ہے وہ مصوری کا حکم رکھتا ہے۔ سرور نے نثر میں انھیں کی تقلید کی ہے لیکن زور تکلم میں بات کو ضرورت سے زیادہ ناگوار حد تک طول دے دیا ہے۔ اسی طرح میر حسن نے ایک جگہ گھوڑے کی تعریف کرتے ہوئے چند مخصوص اصطلاحوں سے کام لیا ہے۔ سرور نے انکی تقلید میں نہ صرف گھوڑے کی تعریف کرتے ہوئے ان اصطلاحات کی بھرمار کر دی ہے بلکہ ہاتھی اور دیگر سامان سفر و شکار کے بیان میں بھی اسی طوالت سے کام لیا ہے۔ اسی طرح کوہ "مطلب برآر" اور وہاں کے جوگی کا جو ذکر ہے وہ "طلسم ہوشربا" سے لیا گیا ہے اور اُس مقام کی یاد تازہ کرتا ہے جہاں ہمراز سجادہ نشین رہتا تھا اور جہاں ایک خدارسیدہ حکیم قید سحر میں گرفتار تھا۔ "بوستان خیال" میں بھی شاہزادہ معزالدین کی مُراد ایک خدارسیدہ حکیم ہی کی مدد سے حاصل ہوتی ہے جو اُس لوح کا راز بتاتا ہے جو شہر فردوسیہ میں ہے اور جسکی عبارت کوئی نہیں پڑھ سکتا۔ یہ تذکرہ اب خاصا طویل ہو گیا۔ اس لئے اسکو نہیں چھوڑ دیے

اور یہ دیکھئے کہ "فسانۂ عجائب" میں اور کیا کمالات قابل لحاظ ہیں۔ سرور کے زور بیان کا ہر شخص قائل ہے۔ وہ جس چیز کا بیان کرتے ہیں اسکا تفصیلی نقشہ کھینچ دیتے ہیں لیکن وہ کسی چیز میں زندگی نہیں پیدا کر سکتے، انکے افراد قصہ بیجان معلوم ہوتے ہیں۔ باوجود اسکے کہ سرور انکی تصویر کشی میں کوئی دقیقہ اٹھا نہیں رکھتے۔ لکھنؤ اور اسکی معاشرت کی جو تصویر سرور نے دی ہے اُس سے زیادہ مفصل تصویر ناممکن تھی لیکن ایسا معلوم ہوتا ہے کہ یہ شہر آباد تو ہے مگر پتھر کی مورتوں سے۔ یہی حال سرور کے ہر کردار اور ہر موقع کا ہے۔ بشن نرائن در کا یہ خیال بہت صحیح ہے کہ سرور نے اپنے جملہ رجال داستان کو بیہوشی کی شیشی سونگھا کر اُنکی تصویر لی ہے۔ چنانچہ انکے ممتاز سے ممتاز کردار کی صرف ایک دُھندلی سی یاد باقی رہتی ہے۔ سب سے زیادہ جاندار ملکہ مہر نگار کا کردار ہے جو ذہانت و فراست اور رائے و تدبیر کا ایک زندہ مجسمہ ہے۔ جان عالم کی تصویر ہمارے ذہن میں رہنے نہیں پاتی۔ صرف ایک مرتبہ ہمارا تخیل اُسکے کردار کو واقعی اور ذی حیات پاتا ہے اور وہ اس وقت جبکہ جان عالم بندر کے بھیس میں دُنیا کی ناپائداری پر تقریر کر رہا ہے اور سُننے کے لئے ایک خلقت پیچھے پیچھے چلی آ رہی ہے۔ یہ منظر ایسا ہے جو ذہن میں نقش ہو کر رہ جاتا ہے

ادبی حیثیت سے یہ ٹکڑا ساری دُنیا کے ادبیات میں ایک مرتبہ رکھتا ہے۔ اور خواص و عوام کے لئے یکساں قدر و قیمت کی چیز ہے۔ "فسانۂ عجائب" کا یہ حصہ غیر فانی ہے۔ اس قسم کی اگر کوئی دوسری چیز ہے تو وہ "زہر عشق" کا وصیت نامہ ہے۔

"داستان امیر حمزہ" تقریباً اُنیسویں صدی عیسوی کے وسط میں ہندوستان کا مشہور مطبع نولکشور قائم ہوا۔ اور جہاں اردو اور فارسی ادب کے تمام اصناف پر کتابیں شایع ہونے لگیں وہیں اُردو افسانوں کی تصنیف و تالیف کا بھی سلسلہ بندھ گیا۔ افسانہ میں اس مطبع کا سب سے بڑا کارنامہ "داستانِ امیر حمزہ صاحبقراں" کے آٹھوں دفتروں کا فارسی سے اردو ترجمہ ہے۔ ترجمہ ہوتے ہی داستان امیر حمزہ کی مانگ شروع ہوئی اور اس کو مقبول ہوتے دیر نہیں لگی۔ اب سے بیس پچیس برس پہلے ہر چھوٹا بڑا جس نے اردو زبان کی تھوڑی بہت بھی تعلیم پائی ہو اُسکو شوق اور انہماک کے ساتھ پڑھتا تھا اب اسکا زیادہ رواج نہیں اور اسکا سب سے بڑا سبب یہ ہے کہ اب خارجی واقعات کی ثقیل دُنیا ہم کو بُری طرح پریشان اور پر آگندہ روزگار بنائے رہتی ہے۔ ہم کو اب ویسی دلجمعی میسر نہیں اور ہم کو غمِ دُنیا سے سر اُٹھانے کی فرصت

نہیں ملتی، ورنہ داستان امیر حمزہ کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ ایک مرتبہ پڑھنا شروع کر دیجیے پھر اسکو چھوڑ کر اُٹھ جانا آسان کام نہ ہوگا۔ شیفتہ کے اس شعر میں جو تلمیح ہے اُسمیں "داستان امیر حمزہ" کے دفتر "طلسم ہوش ربا" کی اسی مبہوت کر دینے والی قوت کی طرف اشارہ ہے :-

اُٹھے نہ چھوڑ کے ہم آستانِ بادہ فروش　　طلسم ہوش ربا ہے دکان بادہ فروش

آج تک یہ امر پایۂ تحقیق کو نہ پہونچ سکا کہ اصل داستان جو فارسی میں ہے کس کے دماغ کی اختراع ہے۔ عام طور پر مشہور ہے کہ فیضی نے اکبر بادشاہ کی تفریح کے لئے اسکو تصنیف کیا لیکن اشک نے جن کا ذکر پہلے آچکا ہے اور جو داستان امیر حمزہ کو سب سے پہلے اُردو میں منتقل کرنے کا فخر رکھتے ہیں اپنی تالیف کے دیباچہ میں لکھتے ہیں کہ یہ داستان گیارہویں صدی عیسوی میں سلطان محمود غزنوی کو خوش کر کے آمادۂ جہاد کرنے کے لئے تصنیف کی گئی۔ خود اشک نے بقول جناب سید محمد مصنف "ارباب نثر اردو" ایک اور موقع پر اس قصہ کو ملا جلال بلخی سے منسوب کیا ہے۔ برٹش میوزیم میں جو دو نسخے اصل داستان کے ہیں اُن میں سے ایک شاہ ناصر الدین احمد سے اور دوسرا ابو المعالی سے منسوب ہے۔ قیاس سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ ضخیم داستان کسی ایک

مصنف کے دماغ کا نتیجہ نہیں ہے۔ کئی ایک ماغوں نے مل کر اسکو ترتیب دیا ہے
بہرحال یہ روایت زیادہ قرین قیاس ہے کہ "داستان امیر حمزہ" غزنوی کے عہد
میں لکھی گئی۔ داستان امیر حمزہ میں جیسا کہ سب کو معلوم ہے اہل اسلام اور
کفار کے درمیان معرکہ ہے۔ ایک طرف افراسیاب جادو اور اُسکے باجگزار و
فرمانبردار اپنے سحر سے فتنہ و فساد پھیلائے ہوئے ہیں اور ساری دنیا میں
اندھیر مچا ہوا ہے۔ دوسری طرف آل صاحبقراں اور اُنکے اعیان و انصار اپنی
پوری روحانی قوت کفر و ظلمت کے اس فساد کو دُنیا سے نابود کر دینے میں صرف
کر رہے ہیں۔ ظاہر ہے کہ ایسا افسانہ اگر کبھی بمقتضائے وقت لکھا جا سکتا
تھا تو وہ اکبر بادشاہ کا زمانہ نہیں بلکہ غزنوی ہی کا زمانہ تھا۔ "داستان امیر حمزہ" سے یقیناً
تلقین جہاد کا کام لیا جا سکتا تھا۔ اور اُسکے لئے غزنوی ہی کا عہد حکومت
زیادہ موزوں تھا۔

اُردو میں جیسا کہ بتایا جا چکا ہے سب سے پہلے خلیل علی خاں اشک نے
"داستان امیر حمزہ" تالیف کی۔ ادبی حیثیت سے یہ تالیف بعد کے تالیفات سے
زیادہ قابل قدر ہے۔ اشک کی طرز تحریر سلیس رواں اور شستہ ہے اور اُسکے
اندر پوری ادبیت موجود ہے لیکن انکی کوشش کی داد نہیں ملی۔ آج جس

"داستان امیر حمزہ" کا نام لیا جاتا ہے وہ دوسرے مؤلفین کی کوششوں کا نتیجہ ہے جس کی اشاعت کا ذمہ دار مطبع نولکشور ہے۔ آج بازار میں جو داستان امیر حمزہ ملتی ہے وہ زیادہ تر شیخ تصدق حسین، محمد حسین جاہ اور احمد حسین قمر کی کوششوں کا نتیجہ ہے۔ داستان کے کل دفتروں میں پانچواں دفتر یعنی طلسم ہوش ربا" زیادہ پڑھا گیا ہے۔ یہ دفتر سات جلدوں میں ہے۔ ان میں سے پہلی چار جلدیں جاہ کی ہیں اور آخری تین جلدیں قمر کی۔ قصہ کی دلچسپی کے لحاظ سے آخری تین جلدیں بہتر ہیں لیکن ادبی نقطۂ نگاہ سے پہلی چار جلدیں زیادہ وقیع ہیں اور یہ ہونا بھی چاہئے تھا۔ کیونکہ جاہ کا مبلغِ علم قمر سے زیادہ تھا اور وہ فطرتاً قمر سے اچھے انشا پرداز تھے۔

"داستان امیر حمزہ" اسقدر طویل و ضخیم ہے کہ اگر کوئی اسکو شروع سے آخر تک کل پڑھنا چاہے تو عمر کا اچھا خاصہ حصہ اسی میں صرف ہو جائے۔ دنیا میں اور کہیں اتنا بڑا رزم نامہ نہیں ملے گا اور پھر اردو کے مؤلفوں نے اسکو اور بھی طویل کر دیا ہے۔ داستان امیر حمزہ میں ایک طرف سحر و طلسمات کا شور و شر ہے۔ دوسری طرف تائید غیبی اور قوت خداوندی کا زور ہے اور آٹھوں دفتر انھیں دونوں کے بعید از قیاس معرکوں میں ختم ہو گئے ہیں جو چیز ہے

غرضی اور خیالی ہے لیکن مصنف کے تخیل اور قوت بیان دونوں کا قائل ہونا پڑتا ہے۔ کوئی معرکہ، کوئی شخص، کوئی چیز، کوئی بات ایسی نہیں ہے جس کو اصلی اور واقعی نہ بنا دیا ہو اور جس کو پڑھتے وقت ہمارے حواس محسوس نہ کرنے لگیں عقل انکے وجود سے لاکھ انکار کرتی رہے، زبان و بیان میں جو حرکت و اضطراب اور جو سرعت و تعجیل ہے وہ اس ہلچل کی پوری آئینہ دار ہے جو ایسے معرکوں کی لازمی خصوصیت ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ سارا ہنگامۂ جنگ و جدال ہماری آنکھوں کے سامنے ہی برپا ہے۔ ایسی محیر العقول اور دور از قیاس داستانوں کو کامیاب بنانے کے لئے ضروری ہے کہ آپ کے لئے جلد سے جلد اور زیادہ سے زیادہ حیرت و استعجاب کا سامان مہیا کر دیا جائے تاکہ وفور حیرت میں قیاس و استدلال کی قوت سلب ہو کر رہ جائے اس فنی نقطۂ نگاہ سے کوئی دوسری داستان "امیر حمزہ" کے مقابلہ میں نہیں لائی جا سکتی۔ "داستان امیر حمزہ" کا سب سے بڑا کمال یہ ہے کہ چار صفحے پڑھنے کے بعد آپ مسحور و مبہوت ہو کر رہ جاتے ہیں اور 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 پانوں کسی "طلسم ہوشربا" کی زمین نے اس طرح تھام لئے جس طرح کبھی کبھی

عمرو عیار اور دوسرے شاطران اسلام کے پاؤں تھام لیتی تھی۔ یوں تو شروع سے آخر تک داستان امیر حمزہ کی ہر بات ہماری عقل کو چکر میں ڈال دیتی ہے لیکن سب سے زیادہ حیرت انگیز اُسکے نام ہیں۔ قبل اسکے کہ کوئی واقعہ پیش آئے آپ نام ہی میں محو ہو کر نقش بدیوار ہو جاتے ہیں اور آپ میں سوچنے سمجھنے اور چون وچرا کرنے کی طاقت باقی نہیں رہتی۔ یہ نام علت سے بہت کم خالی ہوتے ہیں۔ ہر نام عموماً اسم بامسمّٰی ہوتا ہے اور ایسا ہوتا ہے کہ بجاے خود ایک مکمل افسانہ کا لُطف دیتا ہے۔ مثالاً چند نام پیش کرتا ہوں۔ اشخاص کے ناموں میں خداوند لقا، کوکب روشن ضمیر، مشعل جادو، لندھور بن سعدان نہنگ دریا نشین، قمقام جادو، ماہیان زمرد پوش، ناہید کاکل کشا، فیروزہ گوہر پوش، بران شمشیر زن، آفات چہار دست، مفتاح الحکمت، ملکہ بہار ملکہ لعل سخنداں، صراط ہفت رنگ، فولاد آتش ریز، صیقل آئینہ دار، مواج قطرہ زن وغیرہ۔ مقامات کے نام :۔ ہفت در بند، بر آمدہ سحر، نور افشان کوہ عقیق، بیابان گل ریز، طلسم ہوش ربا، پردۂ ظلمات، قصر ہفت رنگ قلعۂ جہر اینہ، کوہ زبرجدی، باغ سیب، چاہ نیلوفر وغیرہ۔ آلات و اسلحہ کے نام۔ ملکۂ بہار کا گلدستہ، بران شمشیر زن کا اختر مروارید۔ حباب بیہوشی

تیغۂ نورافشانی، عمرو کی گلیم و زنبیل۔ جادو کے پتلے، پیغام رساں طیور ابرسونی، لوح، مہرہ، ورق سامری، قبر جمشیدی کی خاک، حقہائے آتشبازی وغیرہ۔

داستان امیر حمزہ میں تحلیلی کردار نگاری بالکل نہیں ہے اور اُسوقت تک اس قسم کی کردار نگاری کی طرف کسی کا دھیان ہی نہیں گیا تھا۔ لیکن خارجی یا تمثیلی کردار نگاری کی اچھی اچھی مثالیں ملیں گی۔ ہر شخص اپنے نام اور کام اپنے عادات واطوار اور اقوال وافعال سے اپنی سیرت اور کردار پر روشنی ڈال دیتا ہے۔ بعض سیرتیں توازلی نمونے ہو کر رہ گئی ہیں۔ مثلاً افراسیاب جادو انتہائی قوت وجبروت، غرور ونخوت، کاہلی اور تعیش ظلم واستبداد کا ایک ایسا نمونہ ہے جس سے عبرت حاصل کرنا چاہیئے۔ اُس کا خسرحیات جادو بھی کچھ اسی طبیعت کا ہے لیکن وہ کچھ احمق اور ناعاقبت اندیش بھی ہے۔ خداوند لقا ان لوگوں میں سے ہے جن میں غرور وخود بینی کا مادہ تو بالکل نہیں ہوتا مگر بزدلی اور جان کا خوف کوٹ کوٹ کر بھرا ہوتا ہے، جو پٹتے جاتے ہیں اور بھاگتے جاتے ہیں مگر جو اپنی شکست کا اعتراف کبھی نہیں کرتے اور ڈینگ مارتے رہتے ہیں۔ خداوند لقا کی "من چہ تقدیر کردم" والی ذہنیت بھولنے والی

چیز نہیں۔ عمرو عیار اُس شخص کی مثال ہے جو بے انتہا چالاک، شاطر اور لالچی ہو لیکن جو وقت پڑنے پر انتہائی وفاداری اور جاں نثاری کا بھی ثبوت دے سکے۔ ملکہ بہار اُن آفتِ روزگار عورتوں میں سے ہے جن کو اپنے حسن کی تاب شکن قوتوں کا پورا احساس ہوتا ہے اور جو اگر ضرورت ہو تو اپنے شیدائیوں کی فریفتگی اور شوریدہ سری سے جائز یا ناجائز فائدہ اُٹھانے میں مطلق دیر نہیں لگاتیں۔ لیکن جب خود کسی کے عشق میں مبتلا ہو جاتی ہیں تو بالکل اُنھیں شوریدہ سر عاشقوں کی طرح عقل و ہوش کھو بیٹھتی ہیں۔

"داستان امیر حمزہ" اور اس قسم کی اور داستانوں پر آجکل کی نئی تعلیم یافتہ نسل یہ اعتراض کرتی ہے کہ ایسی خیالی داستانوں کے لکھنے یا پڑھنے سے کیا فائدہ جو شروع سے آخر تک بے سر و پا ہوں اور جن میں سوائے فضول بکواس کے کچھ نہ ہو۔ لیکن پھر فیئری کوئن یا مارٹی دارتھر پڑھنے سے کیا فائدہ جن کی اہمیت سے آج کوئی انکار کرنے کی جرأت نہیں کر سکتا۔ آرتھر اور اُسکے غازیوں کے معرکے "داستان امیر حمزہ" سے کسی طرح کم خیالی نہیں ہیں۔ اگر آپ الیڈ اور اوڈیسی کے مہمات و محاربات کو تاریخی واقعات سمجھتے ہیں تو "داستان امیر حمزہ" اور "بوستان خیال" کو بھی واقعی سمجھ سکتے ہیں۔ اگر سرجان

مانڈویل کے سفرناموں کو مؤرخین کی تحقیقات کی طرح حرف بحرف واقعی تصور کیا جا سکتا ہے تو سندباد جہازی غریب نے کیا قصور کیا ہے۔ اور اگر آپ میرے ان گنائے ہوئے مغربی افسانوں کو تاریخی واقعات نہیں مانتے تو کیا آپ یہ کہنے کی ہمت کر سکتے ہیں کہ یہ افسانے اپنی اپنی زبانوں کے لئے سرمایۂ ناز و افتخار نہیں ہیں؟ میں پھر کہونگا کہ ادب کی واقعیت اور زندگی کی واقعیت میں زمین آسمان کا فرق ہوتا ہے۔ افسانہ میں یہ سوال یقیناً بے محل ہے کہ زندگی میں واقعی ایسا ہوا یا ہو سکتا ہے یا نہیں؟ افسانہ کی واقعیت یہ ہے کہ اگر دنیا اپنے تمام عوارض و حالات کے ساتھ ایسی ہو جائے تو پھر اس میں ایسا ہوگا یا ہونا چاہئے۔ لیکن اسی کے ساتھ افسانہ اپنے دور کی زندگی کے تمام میلانات و خصوصیات کا آئینہ دار بھی ہوتا ہے۔ البتہ یہ سمجھنے اور دیکھنے کے لئے بصیرت و ادراک درکار ہیں اس لئے کہ افسانہ کبھی آپ کو تاریخ کا سبق دینے کی غرض سے نہیں اُٹھتا۔ آپ کو اس سے جو سبق بھی ملتا ہے چاہے وہ تاریخ کا ہو یا اخلاق و تمدن کا وہ غیر شعوری طور پر ملتا ہے۔ کیا کسی نے کبھی اس بات پر بھی غور کیا ہے کہ "داستان امیر حمزہ"۔ "بوستان خیال"۔ "الف لیلہ"۔ "حاتم طائی" وغیرہ ایسے زمانہ کی یادگاریں ہیں جبکہ انسان کا تخیل زیادہ معصوم اور آزاد تھا، اور

اُسکو فرصت اور توفیق تھی کہ چاہے کتنی ہی دور از قیاس اور محیر العقل چیز کیوں نہ ہو اُسکو احاطہ کرلے اور واقعہ سمجھ لے۔ یہ وہ زمانہ تھا جبکہ انسان سحر و طلسم دیو پری، گنڈہ تعویذ، آکاش اور پاتال اور اسی قسم کی اور بہت سی غیر واقعی چیزوں کے وجود پر صدق دل کے ساتھ ایمان رکھتا تھا۔ آپ اب اپنے زمانہ میں اُن سے لطف اُٹھائیے اور جو چاہئے سمجھئے اور جو چاہئے سیکھئے۔ کیا آپنے کبھی اس طرف بھی توجہ کی ہے کہ "الف لیلہ" عہد ہارون الرشید کے معاشرت کی سچی تصویر ہے؟ کیا آپنے کبھی اس پر دھیان دیا ہے کہ داستان امیر حمزہ سے اگر چاہئے تو عرب، ایران، ہندوستان اور بعض دیگر ممالک کے عصری رسوم و روایات کی ایک خاصی فہرست تیار ہوجائے۔ مثالیں دینے کی فرصت نہیں۔ آپ لوگ خود اس فہرست کو مرتب کرنے کی کوشش کیجئے۔

"بوستان خیال" "داستان امیر حمزہ" کے قسم کی ایک اور داستان ہے جو سات ضخیم جلدوں میں ختم ہوئی ہے۔ یہ میر تقی خیال کی "بوستان خیال" ہے۔ "بوستان خیال" "داستان امیر حمزہ" کے مقابلہ میں لکھی گئی ہے۔ خیال ایک مطربہ پر عاشق تھے۔ ایک دن یہ اُسکے گھر موجود تھے، یار و اغیار کا مجمع تھا، اور داستان امیر حمزہ پڑھی جارہی تھی۔ ہر شخص واہ واہ کررہا تھا۔ خیال کو غالباً اپنی

سبکی اور اہانت کا احساس ہوا اور فوراً ایک داستان تصنیف کر کے سُنانے لگے جو بعد کو مکمل ہو کر "بوستان خیال" کے نام سے موسوم ہوئی۔ "بوستان خیال" کو پڑھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ یقیناً یہ داستان امیر حمزہ کا نقش ثانی ہے۔ اور نقش اول سے بہتر ہے۔ دونوں رزمناموں میں معرکے، مقامات، اشخاص آلات حرب وضرب، آلات مدافعت وغیرہ حیرت انگیز حد تک متوازی ہیں اسماء پر تو بعض اوقات یہ دھوکا ہوتا ہے کہ بجنسہٖ داستان امیر حمزہ سے لے لئے گئے ہیں۔ لیکن "بوستان خیال" کے نام زیادہ بلیغ اور بامعنے ہیں اور داستان امیر حمزہ کے ناموں سے زیادہ دلکش اور مبہوت کر لینے والے ہیں۔ بوستان خیال اصل میں فارسی میں لکھی گئی تھی۔ نولکشور نے اسکو اُردو میں ترجمہ کرایا۔ پہلی پانچ جلدیں خواجہ بدرالدین امان دہلوی نے ترجمہ کیں اور آخری دو جلدیں مرزا محمد عسکری عرف چھوٹے آغا نے۔ بُوستانِ خیال بھی کافی مقبول خاص وعام ہوئی لیکن اس قدر نہیں جس قدر کہ "داستان امیر حمزہ" ہو چکی تھی۔ ایک ادبی کارنامہ کی حیثیت سے "بُوستان خیال" کا مرتبہ "داستان امیر حمزہ" سے بلند تر ہے۔ کیونکہ اسکے اسلوب اور زبان میں ادبی خصوصیات زیادہ ہیں جو مصنف کے علم وکمال پر دلالت کرتی ہیں۔

الف لیلہ   اب اس قسم کی صرف ایک داستان اور ہے جس کا ذکر کرنا باقی ہے۔

"الف لیلہ" ان ادبی کارناموں میں سے ہے جن سے ساری دنیا کے ادبیات متاثر ہوئے ہیں۔ یوں تو نشاۃ الثانیہ کے بعد عام طور سے دُنیا کی ہر مقتدر زبان میں ایسے تلمیحات کثرت سے داخل ہوتے گئے جو براہ راست یا بالواسطہ "الف لیلہ" سے ماخوذ ہیں۔ لیکن اگر انصاف سے غور کیا جائے تو مغرب میں آپکو اکثر ایسے افسانے اور سفرنامے ملیں گے جو شروع سے آخر تک "الف لیلہ" کے چربے معلوم ہوتے ہیں۔ انگریزی میں سر جان مانڈویل کے سفرنامے بہت مشہور ہیں جو چودھویں صدی عیسوی کے وسط کی تصنیف ہے۔ ان سفرناموں کو پڑھئے تو سندباد جہازی کے سفرنامے یاد آتے ہیں۔ "رابن سن کروسو" اور سفرنامہ گولیور میں بھی سندباد کے کافی آثار پائے جاتے ہیں۔ اٹھارہویں صدی عیسوی میں "والپول کے قلعہ اٹرانٹو" میں بھی جابجا "الف لیلہ" ہی کے عناصر غالب نظر آتے ہیں۔ "الف لیلہ" کا ترجمہ دُنیا کی ہر وقیع زبان میں ہو چکا ہے۔ اُردو میں پہلا ترجمہ انگریزی سے کیا گیا جو ۱۸۴۴ء میں منشی عبدالکریم نے کیا۔ اسکے اسلوب میں کوئی ادبی دلکشی نہ تھی اس لئے مقبول نہ ہو سکی۔ اسکے بعد نولکشور نے اسکے منظوم و منثور ترجمے کرائے جو ملک میں رائج ہو گئے

نثر میں جو ترجمہ ہے وہ طوطا رام شایاں کا کیا ہوا ہے۔ "الف لیلہ" کے قصے اس قدر مشہور ہیں کہ ان کے متعلق زیادہ کہنے سُننے کی ضرورت نہیں ہے انکی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ وہ زندگی کے تمام انواع واقسام اور اُنکے تمام مدارج پر محیط ہیں۔ ارضی اور غیر ارضی، انسانی اور غیر انسانی، خیالی اور مادی، خارجی اور داخلی۔ غرضکہ جس قسم کی زندگی بھی انسان کے احاطۂ تخیل میں آسکتی ہے "الف لیلہ" میں آپ کو اُسکی جھلکتی پھرتی اور بولتی تصویریں ملیں گی اور پھر عصری معاشرت اور اُسکے خصوصیات و میلانات کی جیسی واقعی اور زندگی نما تصویریں الف لیلہ میں موجود ہیں دُنیا کے کسی افسانے میں نہیں ملیں گی۔ اور اسکی تمام دُنیا کے افسانوں میں وہی حیثیت ہے جو کسی زبان کے ادبیات میں اُسکی الہامی کتاب کی ہوتی ہے

"نوطرز مرصع" سے لیکر "الف لیلہ" تک نوعیت کے اعتبار سے ایک دور ہے۔ اس دور میں جتنے افسانے لکھے گئے وہ خیالی دُنیا سے زیادہ متعلق تھے۔ روئے زمین اور اُسکی عام مخلوقات کو اس زمانہ میں لوگ اتنا قابل قدر نہیں سمجھتے تھے جتنا کہ اب سمجھتے ہیں۔ ہم سحر و طلسم اور بھوت پریت کی خیالی اور فرضی زندگی سے زیادہ مرعوب تھے اور عالم انسانی کی اہمیت کا حقہ ہمارے ذہن نشین نہیں ہوئی تھی۔

لیکن رفتہ رفتہ ہمارا میلان بدلتا گیا اور آخر کار ہماری سمجھ میں آ گیا کہ اس عالم آب و گل سے زیادہ کوئی دُنیا حیرت انگیز نہیں ہو سکتی۔ اور انسان سے زیادہ عجیب و غریب اور اُس سے زیادہ قابل قدر اور قابل دید خدا کی کوئی مخلوق نہیں ہے۔ چنانچہ اب جو خیالی اور فرضی دُنیا سے زندگی کا مرکز ہٹا اور اس کرۂ ارضی کی واقعی اور مادی دُنیا پر قائم ہوا تو افسانہ کا میلان بھی بدلا۔ بتدریج مادیت اور افادیت کا اثر دھیرے دھیرے اتنا بڑھا کہ اب کسی ایسی چیز کو حاظر میں نہیں لایا جا سکتا تھا جس کا تعلق براہ راست دُنیائے انسانیت سے نہو۔ یہ مادیت اور افادیت یہ واقعیت اور اجابیت (POSITINISM) دیکھتے دیکھتے ادبیات پر چھا گئی۔ چنانچہ اب افسانہ کو بھی اپنی نگاہ ہر سمت سے ہٹا کر عالم انسانیت پر جما دینا پڑی اور اسکو بھی ماننا پڑا کہ انسان نہ صرف اشرف المخلوقات ہے بلکہ سائر مخلوقات سے زیادہ محیر العقول بھی ہے۔

نذیر احمد اردو افسانہ نگاری میں سب سے پہلے جس نے پُرانی روش کو ترک کیا وہ ڈاکٹر نذیر احمد تھے۔ یہ پہلے شخص تھے جنھوں نے سحر، طلسم، دیو پری بھوت پریت، جنات و عفاریت جیسے خرافات و توہمات سے قطع نظر کیا۔

اور اُردو افسانہ کی بنیاد ہماری روزمرہ زندگی کے حالات و واقعات پر رکھی۔
نذیر احمد نے جو کچھ لکھا اُسکے لئے نظر کے سامنے کی زندگی سے مواد فراہم
کیا اور ان کو ایک خاص مقصد کے ماتحت ترتیب دیکر افسانہ کی صورت میں
پیش کیا۔ ان کا ہر افسانہ اخلاق و معاشرت کی اصلاح کو پیش نظر رکھتا ہے۔
اور باضابطہ ایک پند ہوتا ہے جس کا لب و لہجہ مذہبی ہوتا ہے۔ اس قسم
کے افسانوں کی عمر مختصر ہوتی ہے اور وہ ہر دور میں دلچسپی اور لطف کے ساتھ
نہیں پڑھے جا سکتے۔ نذیر احمد کے افسانے ایک خاص دور اور ایک خاص
ذہنیت کا نتیجہ ہیں اس لئے ہر زمانہ اور ہر صحبت میں مقبول نہیں ہو سکتے تھے
چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ "توبۃ النصوح"۔ "مرآۃ العروس"۔ "رویائے صادقہ"
وغیرہ کی اب وہ قدر نہیں ہے جو اب سے بیس پچیس برس پہلے تھی لیکن جو چیز
اُنکے نام کو ہمیشہ زندہ رکھے گی اور اُنکے افسانوں کو ہمیشہ ادبیات میں شامل
کئے رہے گی وہ اُنکی زبان ہے۔ اُن کی زبان باوجود عربی کی آمیزش کے نہ
صرف سلیس اور شستہ ہے بلکہ پورا ادبی کیف اپنے اندر رکھتی ہے۔ انکے
اسلوب میں اگرچہ کوئی تعمق نہیں ہوتا لیکن وہ ہوتا ہے بے انتہا دلکش اور
اُسکا نقش ذہن میں ہمیشہ باقی رہتا ہے۔ نذیر احمد پہلے شخص ہیں جنھوں نے

مکالمہ کو اردو افسانہ کا لازمی جزو بنا دیا۔ انکے افسانے ہمیشہ گھریلو زندگی اور روزمرہ کی طرز معاشرت سے متعلق ہوتے ہیں اس لئے کہا جا سکتا ہے کہ اُردو افسانہ میں ان کا وہی مرتبہ ہے جو انگریزی افسانہ میں "جین آسٹن" (JANE AUSTIN) کا ہے۔ اگرچہ مؤخر الذکر کسی خاص اصلاحی مقصد کو لے کر افسانے نہیں لکھتی۔

سرشار اُردو افسانوں میں اب تک سیرت نگاری کو کوئی فنی امتیاز حاصل نہیں تھا۔ سب سے پہلے جس نے اردو میں سیرت نگاری کی طرف توجہ کی اور اُسمیں نام پیدا کیا ہمارے نزدیک پنڈت رتن ناتھ سرشار ہیں۔ انھوں نے اپنے افسانوں میں جیسی دلچسپ اور زندگی سے معمور سیرتیں ہم کو دی ہیں اب تک کسی اُردو افسانہ نگار نے نہیں دی تھیں۔ سرشار فطرتاً مزاح و استہزاء کی طرف زیادہ مائل تھے۔ اس لئے ان کا ہر افسانہ ہجویہ ہوتا ہے اور ان کے جملہ رجال داستان تمسخر انگیز ہوتے ہیں۔ وہ جن واقعات سے افسانہ کو مرتب کرتے ہیں وہ روزمرہ زندگی سے اخذ کئے جاتے ہیں اور یہ روزمرہ زندگی بھی ایک خاص جگہ سے تعلق رکھتی ہے۔ سرشار کی سب سے زیادہ مشہور تصنیف "فسانۂ آزاد" ہے جو لکھنو کی اُس معاشرت کی آئینہ دار ہے جو اُس وقت تک

مٹ چلی تھی اور آج تک مٹتی چلی جا رہی ہے۔ مگر جو کسی طرح مٹ نہیں چکتی۔ سرشار نے اس معاشرت کے مضحکہ انگیز رُخ کو بے نقاب کیا ہے۔ اُن کی نگاہ تیز ہے اور ہر چیز پر گہری پڑتی ہے۔ وہ جُزئیات کو بھی کبھی نظر انداز نہیں کرتے۔ لکھنؤ کی معاشرت کا جو نقشہ اُنھوں نے کھینچا ہے وہ عین زندگی معلوم ہوتا ہے۔ اس سے پہلے سرور بھی لکھنؤ کی زندگی کی تصویر ہم کو دے گئے تھے مگر انکی تصویر پر جمود چھایا ہوا تھا۔ "فسانۂ آزاد" کے جتنے افراد ہیں اکثر طبقۂ اوسط سے لئے گئے ہیں، اس اعتبار سے مصنف "اسالیب بیان" کا سرشار کو اُردو کا ڈکینس کہنا غلط نہیں ہے۔ "فسانۂ آزاد" کا سب سے بڑا عیب یہ ہے کہ اس میں ربط و تسلسل خاطر خواہ نہیں ہے۔ ٹکڑے ٹکڑے کر کے پڑھئے تو فسانہ بے انتہا دلچسپ ہے لیکن بحیثیت ایک مکمل مربوط و منضبط داستان کے افسانہ ناقص ہے۔ اور اسکا سبب یہ ہے کہ سرشار کی توجہ زیادہ تر افراد قصہ کے کردار پر ہوتی ہے اور وہ واقعات اور اُن کی ترتیب کا اتنا خیال نہیں رکھتے۔

سرشار کی زبان بھی بڑی دلکش ہوتی ہے۔ وہ لکھنؤ کی بامحاورہ اور سلیس زبان کو بڑی سہولت کے ساتھ استعمال کرتے ہیں، اور کبھی روزمرہ کی حد سے

باہر نہیں جاتے۔ انکی زبان کی سب سے بڑی خصوصیت یہی عمومیت ہے جو بعض اوقات عامیانہ بھی ہو جاتی ہے۔

شرر اس طبقہ کے تیسرے فسانہ نگار شرر ہیں۔ انھوں نے اردو میں تاریخی فسانہ کی ابتدا کی اور اُس کو رواج دیا۔ انکے افسانے بہت جلد ملک میں ایک سرے سے دوسرے سرے تک مقبول ہو گئے۔ شرر کردار نگاری سے زیادہ واقعہ نگاری پر اپنی توجہ صرف کرتے ہیں۔ اسی لئے ہم ان کے بیان کئے ہوئے واقعات کو تو دلکش پاتے ہیں لیکن انکے افراد قصہ ہمارے لئے عموماً غیر دلچسپ ہوتے ہیں۔ سر والٹر اسکاٹ کی طرح وہ اکثر ایک تبلیغی مقصد کو مدنظر رکھ کر فسانے لکھتے ہیں لیکن اسکاٹ کی طرح ان کو اس مقصد کو پردہ میں چھپائے رہنا نہیں آتا۔ اُردو فسانہ میں شرر کی سب سے بڑی اہمیت یہ ہے کہ یہ پہلے شخص ہیں جنھوں نے اپنے فسانوں میں بالالتزام مقامی رنگ دینا شروع کیا۔ انکے مناظر تازگی اور دلکشی سے بہت کم خالی ہوتے ہیں۔

شرر کی زبان اور اُن کے اسلوب میں کوئی ادبی شان نہیں ہوتی سوا اسکے کہ وہ سادہ اور عام فہم عبارت لکھتے ہیں۔ انکی طرز تحریر بے رنگ اور

وبے کیف ہوتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کا کوئی جملہ کبھی ہم کو یاد نہیں رہتا برخلاف اس کے نذیر احمد کے اکثر جملے ذہن میں نقش ہو جاتے ہیں اور پڑھتے ہی زبانوں پر چڑھ جاتے ہیں۔

مصنف "اسالیب بیان" نے اُردو کے اکثر نثر نگاروں کو انگریزی انشا پردازوں سے نسبت دی ہے چنانچہ ایک جگہ شرر کو بحیثیت فسانہ نگار کے رچرڈسن سے نسبیہ دی ہے۔ یہ اب تک میری سمجھ میں نہیں آیا۔ اگر یہ نسبت اس لئے دی گئی ہے کہ شرر اُردو کے پہلے ناول لکھنے والے ہیں تو یہ سراسر غلط ہے۔ یہ فخر نذیر احمد کو حاصل ہے۔ اور کوئی بات شرر اور رچرڈسن میں مشترک نظر نہیں آتی۔ یہ بھی تو نہیں ہے کہ شرر کے افسانے پُر تاثیر ہوتے ہوں۔

سجاد حسین اسی سلسلے میں سجاد حسین کا ذکر کر دینا بھی ضروری ہے سجاد حسین اور سرشار اگر نہ ہوتے تو اُردو زبان مزاحیہ فسانہ سے بے بہرہ رہ جاتی۔ ان دونوں نے مل کر اس کمی کو دور کیا اور اُردو فسانہ میں مزاح نگاری کا نام رکھ لیا۔ سجاد حسین نے "حاجی بغلول" لکھ کر اُردو میں ایک مستقل اضافہ کیا۔ "حاجی بغلول" کا کردار، سرشار کے خوجی اور خدائی فوجدار دونوں سے

زیادہ مکمل اور دونوں سے زیادہ دلنشیں ہے۔ سجاد حسین کے اسلوب میں سرشار کے اسلوب سے ظرافت زیادہ ہوتی ہے۔ اور اس ظرافت میں خلوص زیادہ ہوتا ہے۔ سرشار کے مزاح و استہزاء میں تو کبھی کبھی ایک دبے ہوئے مصلحانہ انداز کا بھی احساس ہوتا ہے لیکن سجاد حسین کا مزاح خالص مزاح ہوتا ہے۔ ان کا مقصد صرف یہ ہوتا ہے کہ دیکھ کر ہنسو اور ہنساؤ۔ سجاد حسین کی زبان بھی ٹکسالی اور محاورہ میں ڈوبی ہوئی ہوتی ہے اور سرشار کی زبان کی طرح عام فہم ہوتے ہوئے پرکیف اور دلکش ہوتی ہے۔ سرشار کی زبان کی نمایاں خصوصیت جولانی اور طراری ہے اور سجاد حسین کی سب سے بڑی امتیازی شان جدت و اختراع ہے۔

مرزا رسوا مرزا رسوا اردو فسانہ نگاری میں ایک بالکل نئے راستہ پر گامزن ہوئے۔ انھوں نے مزاحیہ انداز تو یقیناً سرشار سے لیا لیکن اسکو عبرت و بصیرت کے کام میں لائے۔ انکے دو چار افسانے خاصے مشہور ہیں۔ مثلاً "امراؤ جان ادا"۔ "شریف زادہ" اور "ذات شریف"۔ ان افسانوں میں ترتیب واقعات، ربط بیان اور آہنگ اسلوب کا زیادہ خیال رکھا گیا ہے۔ مرزا نے بہت جلد فسانہ نگاری سے توبہ کر لی اور حیدرآباد میں ٹھوس علمی مشغلہ

اختیار کرلیا جس کے لئے وہ کسی طرح موزوں نہ تھے۔

راشد الخیری اس سلسلہ میں آخری یادگار راشد الخیری ہیں جنھوں نے اول اول نذیر احمد کے تتبع میں فسانے لکھنا شروع کئے۔ لیکن بہت جلد اپنا ایک انفرادی رنگ پیدا کرلیا۔ ان کے افسانے ہمیشہ صنف نازک کے جذبات اور وہ بھی ایک ہی قسم کے جذبات کے ترجمان ہوتے ہیں۔ عورت کی المناک زندگی کو انھوں نے اپنا موضوع بنالیا ہے اور اسی نے ان کو "مصور غم" کا خطاب دلوایا ہے۔ غم کی اس مصوری میں وہ عموماً اس غلو اور مبالغہ سے کام لیتے ہیں کہ سب کچھ غیر فطری معلوم ہونے لگتا ہے اور صاف ظاہر ہوجاتا ہے کہ لکھنے والا زبردستی واقعات کو توڑ مڑوڑ رہا ہے۔ راشد الخیری کی زبان بڑی پیاری ہوتی ہے اور اس میں ایک لطیف قسم کی نسائیت پائی جاتی ہے۔ شرر کی طرح راشد الخیری بھی کثیر التصانیف ہیں۔ لیکن میری نظر میں انکے دو افسانے خصوصیت کے ساتھ پڑھنے کے لائق ہیں۔ "ماہ عجم" اور سلسلۂ "صبح زندگی"۔ "شام زندگی"۔ "شب زندگی"۔ راشد الخیری کے ہر افسانہ میں ایک ہی انداز پایا جاتا ہے اس لئے دو چار کو پڑھنے کے بعد انکے کسی افسانہ میں تازگی باقی نہیں رہتی ہے۔ راشد الخیری کا سب سے بڑا

کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے اردو افسانہ میں المیہ کو ایک مستقل اور جداگانہ صنف کا مرتبہ بخشا۔

اس دور کے فسانہ نگاروں کا ذکر کرتے ہوئے قصداً اختصار سے کام لیا گیا ہے۔ اول تو اس لئے کہ یہ لوگ ہم سے زیادہ دور نہیں ہیں اور ہم ان کے کارناموں سے بخوبی واقف اور مانوس ہیں۔ دوسرے اگر غور کیجئے تو یہ دور دراصل خالص افسانہ کا دور نہیں تھا۔ معاشرت اور تہذیب کا رُخ کافی بدل چکا تھا، مادیت اور افادیت کو زندگی کے ہر شعبہ میں دخل ہو چکا تھا۔ اور لوگوں کا عام میلان جدید علوم و فنون کی ترقی کی طرف تھا۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ پچھلے دور کے مقابلہ میں اس دور میں افسانے کم لکھے گئے۔ اور جو لکھے گئے وہ باستثنائے چند کسی نہ کسی اصلاحی یا تبلیغی مقصد کے ماتحت لکھے گئے۔

اگر دُنیا کے افسانوں کا تاریخی مطالعہ کیا جائے اور اسکے ارتقاء کو اچھی طرح سمجھنے کی کوشش کی جائے تو معلوم ہوگا کہ افسانہ روز بروز خارجی حالات سے زیادہ نفس انسانی اور اُسکے واردات و جذبات کی طرف مائل ہوتا گیا ہے۔ اور افراد کو واقعات پر فوقیت حاصل ہوتی گئی ہے۔ یہ اس لئے

کہ دُنیا کی رفتار یہی رہی ہے۔ اب حیات انسانی کا مرکز خارج سے ہٹ کر باطن پر قائم ہو چکا ہے۔ اس رفتار کا اثر ادبیات پر بھی پڑنا لازمی تھا۔ چنانچہ افسانہ کی روش بھی بدلتی گئی۔ افسانے میں واقعات بجائے خود زیادہ اہمیت نہیں رکھتے۔ انکی اہمیت کا دارومدار اُن افراد کی انفرادی زندگی پر ہوتا ہے جن سے وہ متعلق ہوتے ہیں۔ اب افسانہ کا کام "افراسیاب اور صاحبقراں" کے معرکوں کو قلمبند کرنا نہیں بلکہ ان دونوں ہستیوں کے نفسیات اور اُنکے داعیات و مقاصد کا جائزہ لینا ہے۔ اب یہ بات دُنیا پر روشن ہو گئی ہے کہ سب سے زبردست ساحر خود انسان ہے اور سب سے زبردست طلسم ہفت در بند اس کا اپنا نفس ہے۔ آج اگر کسی طلسم کشائی کی دُنیا قائل ہو سکتی ہے تو وہ نفس انسانی اور اُسکی تمام پیچیدگیوں پر عبور پانا ہے۔ اسی انقلاب کا نتیجہ ہے کہ آج نفسیاتی افسانہ جیسی چیز دُنیا میں آگئی جس کی ابتدا انگریزی فسانہ نگاری میں جارج الیٹ اور میریڈیتھ سے ہوئی۔

اُردو ادب کے جدید اکتسابات و میلانات تمام تر مغرب کے اثر کا نتیجہ رہے ہیں اور جدید اردو افسانہ جس سے مراد اب صرف مختصر افسانہ ہے خصوصیت کے ساتھ مغرب کا خوشہ چیں ہے۔ اسوقت جتنے افسانے

اُردو میں لکھے جا رہے ہیں ان میں کثیر تعداد ایسے افسانوں کی ہے جو یا تو مغربی افسانوں کے ترجمے ہوتے ہیں، یا کم سے کم اُن کو پڑھ کر اور اُن سے متأثر ہو کر لکھے جاتے ہیں۔

ادبیات حاضرہ پر تنقید کرنا بڑا مشکل کام ہے۔ ہم اپنے زمانہ سے اتنا قریب ہوتے ہیں کہ ہم کو کوئی چیز اپنے صحیح خط و خال اور اپنے اصلی رنگ و روپ میں نظر نہیں آسکتی۔ جنچی تُلی تنقید کے لئے جس قدر بُعد یا جس زاویۂ نگاہ کی ضرورت ہوتی ہے وہ اس قرب اقرب کی وجہ سے ہم کو میسر نہیں ہوتا۔ لیکن ہر تنقید نگار کو عصری اکتسابات اور میلانات سے بھی بحث کرنا ضروری ہوتا ہے۔ اگر اُردو افسانہ سے بحث کرتے ہوئے دورِ حاضرہ سے قطع نظر کر لیا جائے تو بحث نامکمل رہ جائے گی۔ بالخصوص اس لئے کہ موجودہ اُردو افسانہ دراصل اردو ادب کا ایک بالکل نیا میلان ہے جس کو ابھی بہت کم مدت گزری ہے اور جو ابھی تک ایک مستقبل رکھتا ہے لیکن اس سے بحث کرتے ہوئے اس بات کو بھی بھولنا نہیں چاہیئے کہ چونکہ ہمارے دور کے فسانہ نگار ابھی زندہ ہیں اور لکھتے جا رہے ہیں اس لئے ان کے سارے امکانات ابھی معرضِ اظہار میں نہیں آئے ہیں۔ اور ابھی اس کا پورا امکان ہے کہ وہ

کچھ سے کچھ ہو جائیں۔

پریم چند جدید اردو افسانہ کی ابتدا پریم چند اور نیاز سے ہوتی ہے۔ پریم چند اُن افسانہ نگاروں میں سے ہیں جن کا معترف شبلی جیسا انشا پرداز رہ چکا ہے۔ پریم چند فطرت کی طرف سے فسانہ نگاری کا فن لے کر آئے ہیں۔ انھوں نے اپنے افسانہ کا موضوع ہندوستان کے طبقۂ عوام کو رکھا ہے جن میں زیادہ تر دیہاتی معاشرت کے نمونے ہوتے ہیں۔ وہ جس زندگی کا مُرقع پیش کرتے ہیں اس کو ہم روز اپنی آنکھوں سے دیکھتے رہتے ہیں۔ انکے افسانے بہت مختصر ہوتے ہیں اور انکی ابتدا ہمیشہ زندگی کے کسی ایسے درمیانی واقعہ سے ہوتی ہے جو بے انتہا اہم اور نتیجہ خیز ہوتا ہے۔ پریم چند کبھی مکمل زندگی کا نقشہ نہیں پیش کرتے۔ انکے افسانوں کے اجزا سے ترکیبی چند چھوٹے چھوٹے مگر دلکش اور بصیرت افروز واقعات ہوتے ہیں۔ پریم چند کا مطمح نظر بہت بڑی حد تک خارجی یا تمثیلی ہوتی ہے۔ انکے افراد قصہ اپنے حرکات و سکنات اور بات چیت سے خود اپنے کردار پر روشنی ڈالتے ہیں۔ پریم چند شاید انفرادیت کے زیادہ قائل نہیں۔ اسی لئے انکے کسی افسانہ میں کوئی ایسی شخصیت نہیں ملے گی جو عجیب و غریب کہلائی

جا سکے یا جس کے اندر کسی قسم کی ندرت ہو۔ انکے تمام رجال داستان ہماری آپکی طرح ہوتے ہیں۔ پریم چند کی طرز انشا میں ایک فراخیہ رگ بھی ہے جو استہزا کی حد تک تو نہیں پہونچتی لیکن ہے کافی نمایاں اور واضح۔ انکے مزاح میں ایک انفرادی خصوصیت ہوتی ہے جو کسی دوسرے فسانہ نگار کے اندر نہیں پائی جاتی۔ وہ خود سرشار سے متاثر معلوم ہوتے ہیں لیکن سرشار سے ان کا رنگ بالکل جُدا ہو گیا ہے۔ وہ کبھی کسی شخص یا کسی بات کا مضحکہ نہیں اُڑاتے۔ صرف فراخیہ پہلو کو نمایاں کر کے ہم کو ذرا سا گدگدا دیتے ہیں اور ہمارے اندر ایک ہلکا سا میلانِ تبسم پیدا کر دیتے ہیں۔ پریم چند کے مزاح و ظرافت کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ وہ چاسر کی طرح کبھی خلوص اور نیک نیتی سے خالی نہیں ہوتے۔ پریم چند کا اسلوبِ بیان اُن کا اپنا ہے جو نہایت سادہ، بے تکلف مگر دلپذیر ہوتا ہے۔

طویل افسانوں میں پریم چندر کامیاب نہیں ہوتے۔ پریم چند کی "پریم پچیسی" اور "پریم بتیسی" نے اکثر فسانہ نگاروں کو متاثر کیا۔ لیکن کوئی ان کا تتبع نہ کر سکا۔

اعظم کریوی | اگر کوئی پریم چند کے اثر کو اپنے اندر جذب کر سکا ہے تو وہ اعظم کریوی ہیں۔ انکے افسانے بھی دیہات کی عام زندگی سے متعلق ہوتے ہیں اور وہ اپنے افسانوں میں مقامی رنگ کافی بھر دیتے ہیں۔ ان کا دل حساس ہے

اور اُنکی نگاہ تیز اور رسا ہے۔ وہ واقعات کے نازک سے نازک امکانات اور جذبات کے لطیف سے لطیف میلانات کو محسوس کر کے بیان کر سکتے ہیں۔

سدرشن | سدرشن بھی پریم چند کی تقلید کرتے ہوئے نظر آتے ہیں لیکن انکے افسانے معاشرت کی کسی نہ کسی پہلو کی اصلاح کو مدنظر رکھتے ہیں اور ان میں خالص افسانے کا لُطف ایسا نہیں ہوتا۔ اسکے علاوہ ان کی زبان میں پریم چند کی کوئی خصوصیت نہیں پائی جاتی۔

نیاز فتحپوری | نیاز، اُن لوگوں میں ہیں جن کی سب سے بڑی خصوصیت اُنکا زورِ تکلم اور جوشِ بیان ہے۔ نیاز نے اُردو کے اسالیب میں ایک مستقل اضافہ کیا ہے۔ اُن کا اپنا اسلوب غالباً ابوالکلام آزاد کے اثر کا نتیجہ ہے لیکن جو شوخی اور شگفتگی انکی تحریروں میں جگہ جگہ نمایاں نظر آتی ہے وہ ابوالکلام آزاد کے وہاں مفقود ہے۔ شروع شروع نیاز کے طرزِ تحریر پر عربیت کا بہت گاڑھا رنگ چڑھا ہوا تھا۔ لیکن گزشتہ دس برس کے اندر یہ نقص کافی حد تک مٹ گیا ہے، اگرچہ عربی الفاظ اب بھی وہ بے دریغ استعمال کرتے رہتے ہیں۔ بہرحال اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا ہے کہ نیاز نے اُردو اسلوب اور طرزِ تحریر کو مستقل طور پر اور بہت دور تک متاثر اور متعین کر دیا ہے

نئی نسل کے لکھنے والوں میں مشکل سے چند ایسی ہستیاں نکلیں گی جنھوں نے نیاز کے اثر کو قبول کر کے اپنے اندر جذب نہ کیا ہو۔ اسلوب کے لحاظ سے میں بے تامل ان کو وہ خطاب دے سکتا ہوں جو ایک مرتبہ کسی نے مجھے دیا تھا۔ نیاز زبان کے ساحر ہیں"۔ یہ خطاب مجھ سے زیادہ ان کو زیب دیگا۔ اس لئے کہ الفاظ کا جادو میرے پاس نہیں انھیں کے پاس ہے۔

نیاز کے افسانوں کی امتیازی خصوصیت کردار نگاری ہے۔ وہ اپنے افراد کے نفسیات کی طرف زیادہ متوجہ نظر آتے ہیں لیکن ان نفسیات کی گہری تہوں میں نہیں جاتے۔ صرف سطح کو چھو کر الگ ہو جاتے ہیں۔ ان کے رجال داستان میں ایک نرالا پن پایا جانا ضروری ہے۔ بسا اوقات تو ان کے افراد ایسے انوکھے ہوتے ہیں کہ ہم ان سے شدید اجنبیت محسوس کرنے لگتے ہیں۔ اب سے چند سال پہلے ان کا بطل قصہ ایک ایسی ذہنیت اور طبیعت کا مظاہرہ کرنا چاہتا تھا جو دنیا سے انوکھی ہو اور عامۃ الورود باتوں سے بالقصد انحراف کرتا ہوا نظر آتا تھا۔ ایسے طبائع المیہ کے بطل نہیں بن سکتے اس لئے کہ ہم کو ان سے نہ کوئی ہمدردی ہوتی ہے اور نہ انکے آغاز و انجام سے کوئی عبرت حاصل ہوتی ہے۔ مثال کے طور پر "ایک شاعر کا انجام" لیجئے۔ افضال جس مزاج اور

طبیعت کا آدمی تھا اگر ایسے لوگ بالعموم پیدا ہونے لگیں تو بہت جلد ہمارا کرۂ ارضی کسی ستارے سے ٹکرا جائے اور سارا نظام زندگی درہم و برہم ہو جائے۔ "شہاب کی سرگزشت" نیاز کا بہت مشہور افسانہ ہے۔ اور اس میں شک نہیں کہ نیاز نے جس کامیابی اور حسن اسلوب کے ساتھ پیچ در پیچ اور دُنیا سے نرالی باتوں کو ادا کیا ہے یہ انھیں کا حصہ تھا۔ لیکن ان تمام پیچیدگیوں میں گہرائی بہت کم ہے۔ یہ بحث بالکل بے نتیجہ ہے کہ جذبۂ زوجی اور عشق یا دوستی میں کوئی فرق ہے یا نہیں۔ عشق اور دوستی میں نیاز نے خواہ مخواہ کا فرق نکالنے کی کوشش کی ہے ایک کو تو وہ ہیجان عصبی بتلاتے ہیں، دوسرے کو نہ جانے کیا سمجھتے ہیں حقیقت یہ ہے کہ ہماری سمجھ میں نہیں آتا کہ شہاب عشق اور دوستی میں کیا امتیاز ذہن نشین کرانا چاہتا ہے۔ اس قسم کی انگریزی ادبیات میں بھی ایک تصنیف ہے یعنے آسکر وائلڈ کی "دی پکچر آف ڈورین گرے" (THE PICTURE OF DOORAN GRAY)۔ یہ کتاب بھی اسی قسم کے معموں سے بھری ہوئی ہے۔ نیاز اپنی طرز نگارش اور اسلوب بیان میں آسکر وائلڈ سے کچھ نہ کچھ ضرور متاثر ہوئے ہیں۔ فرق یہ ہے کہ آسکر وائلڈ سادہ نگار تھا اور نیاز کی تحریر عربیت کی وجہ سے کسی قدر گراں ہو گئی ہے۔ اب کچھ دنوں سے نیاز ایسے افسانے لکھنے لگے ہیں جس کے

ابطال ہم سے آپ سے نسبتاً زیادہ قریب ہوتے ہیں۔ اب وہ "جنون نداری و آشفتہ خطا ایں جاست" کا مصداق نہیں ہوتے۔ نیاز کی زبان بھی اب زیادہ سیدھی اور کم پُر تکلف ہوگئی ہے۔ رفتہ رفتہ انکے افسانوں میں جابجا تمسخر انگیز اشارے ملنے لگے ہیں جو غالباً سن کا نتیجہ ہے۔ انسان حزن و یاس کو ایک خاص عمر تک برداشت کرسکتا ہے۔ اسکے بعد وہ شگفتہ رہنے کی زبردستی کوششیں کرنے لگتا ہے۔

سجاد حیدر یلدرم | اُردو افسانے پر غیر زبانوں کا کس قدر اثر ہوا ہے؟ اس کا اندازہ اس سے کیجئے کہ اُن افسانوں سے قطع نظر کر لینے کے بعد بھی جو غیر زبانوں سے ماخوذ ہیں ایسے افسانوں کی تعداد خاصی نکلے گی جو عموماً ترجمہ کئے گئے ہیں۔ ترجمہ کرنیوالوں میں سجاد حیدر یلدرم کا نام سرفہرست رہیگا۔ انکے افسانے عام طور سے ترکی سے ماخوذ یا ترجمہ ہوتے ہیں۔ وہ ترکی زبان کی تمام خصوصیات کو بھی قائم رکھنے کی پوری کوشش کرتے ہیں۔ اسکے لئے اکثر اُنکو اجتہاد سے کام لینا پڑتا ہے جو بعض اوقات بے اعتدالی کی حد تک پہونچ جاتا ہے۔ انکی زبان لطیف اور دلکش ہوتے ہوئے ہمارے لئے ناقابل تقلید اور بحیثیت مجموعی غیر مانوس ہوتی ہے۔ پھر بھی ان کا مرتبہ ادبیات اُردو میں مُسلّم ہے۔

جلیل قدوائی | یوں تو اسوقت تک تقریباً ہر مغربی زبان سے دو ایک افسانے اُردو میں ترجمہ ہو چکے ہیں لیکن جن زبانوں کے ادبیات سے اردو افسانہ نے سب سے زیادہ خوشہ چینی کی ہے وہ انگریزی، فرانسیسی اور روسی ہے۔ ترجمہ کرنے والوں میں سب سے زیادہ قابل تسلیم جلیل قدوائی ہیں جن کو ترجمہ کرنے کا خاص ملکہ ہے۔ انکے بیشتر افسانے روسی اور فرانسیسی افسانوں کے ترجمے ہوتے ہیں۔ فرانسیسی فسانہ نگاروں میں موپاسان اور روسی میں چیخوف ان کو زیادہ مرغوب معلوم ہوتے ہیں۔ کاش وہ دوسرے روسی فسانہ نگاروں کو بھی خاطر میں لاتے اور ٹولسٹائی ڈاسٹفسکی۔ گورکی، ہشکن، سلوگب، کیوبرن وغیرہ کو بھی اُردو میں روشناس کراتے۔ بہر حال انھوں نے جو کچھ کیا وہ بھی کچھ کم قابل قدر نہیں ہے۔

ان مصنفوں کے علاوہ آجکل فسانہ نگاروں کا ایک ٹڈی دل نظر آتا ہے ان میں سے اکثر تو اس قابل ہی نہیں کہ انکو ادبیات میں کوئی جگہ دی جائے اور بعض ایسے ہیں جو اپنے اندر ادبی صلاحیت رکھتے ہوئے نظر آتے ہیں لیکن ابھی تک انکا کوئی خاص نہج مقرر نہیں ہوا ہے اور ہم یہ نہیں جانتے کہ وہ کدھر جائینگے اس لئے انکے متعلق ابھی کوئی حکم نہیں لگایا جا سکتا۔ میں نے دو کے سوا مزاحیہ افسانوں سے بالارادہ قطع نظر کرنے کی کوشش کی ہے۔ میرا خیال ہے کہ جو

مزاحیہ افسانے اسوقت لکھے جاتے ہیں وہ اس قابل نہیں ہوتے کہ انکی کوئی ادبی حیثیت تسلیم کی جائے اور جو اس قابل ہوتے ہیں وہ اصطلاحاً افسانہ کی تحت میں نہیں آتے۔

اُردو زبان میں جدید قسم کی فسانہ نگاری اُسوقت شروع ہوئی جبکہ مغربی ممالک میں وہ پایۂ تکمیل کو پہونچ چکی ہے۔ لیکن جدید اردو افسانہ کو وجود میں آئے ابھی زیادہ عرصہ نہیں گزرا ہے اور اسکے سامنے ابھی ایک مستقبل ہے۔ دور حاضرہ میں جو افسانے لکھے جا چکے ہیں ان کو دیکھ کر یہ حکم لگایا جا سکتا ہے کہ ابھی اُردو افسانہ میں وہ مغز نہیں پایا جاتا جو اور زبانوں کے افسانوں کی مخصوص شان ہے اُردو افسانہ کو ابھی اور وقیع اور گراں قدر ہونا چاہیئے۔ یہ یاد رکھنے کی بات ہے کہ افسانہ دیگر اصناف ادب کی طرح بقول اسٹاڈرڈ زندگی کی تخلیقی یا اختراعی تنقید ہے۔ افسانے کو اتنا ہی گہرے، معنوی کیف و پر اسرار اور بلیغ تخیلیت سے معمور ہونا چاہیئے جتنا کہ خود انسان کی زندگی ہے۔ ابھی اُردو افسانہ کو بہت کچھ ہونا اور بہت کچھ کرنا ہے۔ حیات انسانی کے رازہاے سربستہ پر عبور پانا، نفسیات کی عمیق ترین تہوں کو کھولنا، تمدن و عمرانیت کے عقدوں کو حل کرنا، مختصر یہ کہ دُنیاے انسانیت کی تہذیب و تحسین کرنا اور انسان کو اُسکے مقدر پر قابو دینا۔

یہ مہمات ہیں جن کو دُنیا کے بہترین افسانے سر کرتے رہے ہیں۔ اُردو افسانہ کو بھی یہی کرنا ہے اور اسکے لئے اگر ایک طرف اور زبانوں سے فائدہ اُٹھانے کی ضرورت ہے تو اسکی بھی اسی قدر ضرورت ہے کہ خود اپنے قدیم افسانوں کو از سرِ نو کام میں لائیں۔ جو قدیم افسانے اُردو میں موجود ہیں ان کو جدید رنگ کے افسانے لکھتے وقت کس طرح کام میں لایا جا سکتا ہے؟۔ یہ بجائے خود ایک مستقل بحث ہے اور فرصت چاہتی ہے۔ اسکو کسی آئندہ موقع کے لئے اُٹھا رکھئے۔

استفادات

اس مقالہ کی تیاری میں حسب ذیل تصنیفات سے مدد لی گئی ہے:۔

(۱) "اُردوے قدیم"۔ از شمس اللہ قادری۔

(۲) "دکن میں اُردو"۔ از نصیر الدین ہاشمی۔

(۳) "ارباب نثر اُردو"۔ از سید محمد۔

(۴) "تاریخ ادب اُردو"۔ از رام بابو سکسینہ۔

(۵) "شعر الہند" حصہ اول۔ از مولانا عبد السلام ندوی۔

(۶) "اسالیب بیان"۔ از ڈاکٹر محی الدین۔

(۷) "مختصر تاریخ ادب اردو"۔ از پروفیسر اعجاز حسین۔ ایم اے۔

مکتبۂ ایوان اشاعت

شوپنہار

مصنفۂ احمد صدیق مجنوں ایم اے - جس میں جرمنی کے شاعر فلسفی کے حالات زندگی مابعد الطبیعیات، اخلاقیات، جمالیات یعنی نظریۂ حسن اور فلسفۂ شاعری پر نہایت دلپذیر اور مؤثر پیرایہ میں تبصرہ کیا گیا ہے - شروع میں شوپنہار کی تصویر بھی ہے - جلد سنہری قیمت صرف عہ مع محصول ڈاک -

مثنوی زہر عشق

مصنفہ مرزا شوق لکھنوی مرتبہ مجنوں گورکھپوری - یہ وہی مثنوی ہے جس کو پڑھنے والے نہ جانے کتنی بار پڑھ پڑھ کر خون کے آنسو رو چکے ہونگے - اب تک یہ نہایت ردی صورت میں چھپتی رہی - لیکن اب "ایوان اشاعت" نے اسکو بڑے اہتمام کے ساتھ شایع کیا ہے - چار اردو کے مشہور اہل قلم نے اسپر بہترین تنقیدیں لکھی ہیں جو اس کتاب میں شامل ہیں اور جن میں یہ بتایا گیا ہے کہ مثنوی زہر عشق کو اردو زبان میں کیا مرتبہ حاصل ہے - بہترین تصویریں ہیں جن کو دیکھ کر دل پر

اثر ہوتا ہے جو مثنوی کے پڑھنے سے ہوتا ہے۔ لکھائی چھپائی اور کاغذ نفیس جلد خوبصورت۔ قیمت فی جلد صرف ایک روپیہ آٹھ آنے مع محصول ڈاک۔

ہندوستان کی بہادر عورتیں

اس کتاب میں ہندوستان کی مشہور مستند تاریخی کتابوں سے مدد لے کر ہندوستان کی ان بہادر خواتین کے حالات لکھے گئے ہیں جنھوں نے اپنی اور اپنے ملک کی عزت کے لئے جان کو جان نہیں سمجھا اور مردانہ جان نثاری کے نمونے پیش کئے۔ طلباء اور عورتوں کے لئے خاصکر دلچسپ اور مفید ہے۔ قیمت فی جلد غیر مجلد آٹھ آنے۔

خواب و خیال

حضرت مجنوں گورکھپوری کے چند مطبوعہ اور غیر مطبوعہ افسانوں کا مجموعہ "ایوان اشاعت" کی طرف سے شایع ہو رہا ہے۔ شروع میں مصنف کی تصویر ہے۔ ایک دلچسپ اور مبسوط مقدمہ بھی شامل ہے جو بجائے خود ایک افسانہ ہے۔ قیمت فی جلد مجلد دو روپے مع محصول ڈاک۔

مثنوی حسن فطرت

منشی گورکھ پرشاد عبرت مرحوم ایک خوش مذاق اور خوش بیان شاعر تھے

جو شہرت اور خود نمائی سے بے نیاز تھے۔ انکی غزلیں اور نظمیں کبھی کبھی رسالوں اور اخباروں میں نکلی ہیں۔ انکے کلام کا بیشتر حصہ غیر مطبوعہ ہے۔ انھوں نے "حسن فطرت" کے نام سے ایک عشقیہ ناول لکھی ہے جو اُردو زبان میں اپنی نوعیت کی پہلی تمثیلی مثنوی ہے۔ زبان کی سلاست اور شستگی الفاظ کی تلاش، تشبیہات و استعارات کی ندرت اور بے ساختگی پڑھنے والوں کے اندر ایک خاص کیفیت پیدا کر دیتی ہیں۔ اب تک یہ مثنوی غیر مطبوعہ تھی۔ اب "ایوان اشاعت" نے اسکو بڑے اہتمام سے دلچسپ مقدمہ کے ساتھ شایع کیا ہے۔ قیمت فی جلد صرف ایک روپیہ (عہ/) مع محصول ڈاک۔

انتخاب دیوان شمس تبریز

مُرتّبہ جناب عبدالمالک آروی۔ "ایوان اشاعت" کے نئے سال کی پہلی کتاب مشہور انگریز مستشرق ڈاکٹر نکلسن کی معرکۃ الآرا تصنیف کی تلخیص مع تنقید و تحشیہ۔ تصوف اسلام بالخصوص مولانائے رومی کے تصوف پر نہایت غائر سنجیدہ اور مدلل محاکمہ۔ لکھائی چھپائی بہترین، کاغذ نفیس۔ شروع میں ڈاکٹر نکلسن کی بلاک تصویر بھی ہے۔ قیمت فی جلد مجلد صرف تین روپے مع محصول ڈاک

سمن پوش

مجنوں گورکھپوری کے ان پانچ نادر افسانوں کا مجموعہ جن کا تعلق روحانیات سے ہے اور "جونگار" و دیگر رسائل میں عرصہ ہوا چھپ چکے ہیں۔ شروع میں "دنیائے آب و گل سے دور" کے عنوان سے روحانیات پر ایک علمی مضمون ہے جو رسالہ "جن" کی پہلی اشاعت میں شایع ہوا تھا۔ قیمت فی جلد عہ رمع محصول۔

آغاز ہستی

مترجمہ مجنوں گورکھپوری۔ برنرڈ شا کے ایک مشہور اور دلچسپ ڈراما کا ترجمہ جسمیں ابتدائے آفرینش اور ہبوط آدم کی داستان ایک نہایت دلکش اور سبق آموز تمثیل کی صورت میں پیش کی گئی ہے۔ کاغذ نفیس، کتابت طباعت عمدہ۔ قیمت فی جلد مجلد ایک روپیہ مع محصول۔ غیر مجلد ۱۲ر مع محصول۔

تاریخ جمالیات

مصنفہ مجنوں گورکھپوری۔ اردو زبان میں اپنے موضوع پر پہلی کتاب ہے جس میں فنون لطیفہ اور اُنکے نظریات سے تاریخی بحث کی گئی ہے اور یونان قدیم سے لیکر اسوقت تک حکمانے شاعری موسیقی مصوری سنگتراشی وغیرہ کے متعلق جتنے نظرئے پیش کئے ہیں اُنپر مفصل تبصرہ کیا گیا ہے۔ کاغذ آرٹ پیپر۔ کتابت طباعت جلد عمدہ۔ قیمت عا مع محصول۔

حامد عمر پبلیشر نے
آسی پریس گورکھپور میں چھپوا کر
دفتر ایوان شاعت گورکھپور سے شایع کیا