اردو ادب کی
سماجیاتی تاریخ

محمد حسن

فروغ اردو زبان، نئی دہلی

اردو ادب کی سماجیاتی تاریخ

پروفیسر محمد حسن

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان
وزارت ترقی انسانی وسائل
حکومت ہند
ویسٹ بلاک-1، آر۔ کے۔ پورم، نئی دہلی-110066

Urdu Adab Ki Samajiyati Tareekh

By : Prof. Mohammad Hasan

© قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی

سنہ اشاعت: اپریل تا جون 1998 شک 1920

پہلا اڈیشن : 1100

قیمت: -/98

سلسلۂ مطبوعات: 728

ناشر : ڈائریکٹر، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ویسٹ بلاک-1، آر-کے-پورم،
نئی دہلی-110066

طابع : جے-کے-آفسیٹ پرنٹرس، جامع مسجد، دہلی-۱۱۰۰۰۶

پیش لفظ

"ابتدا میں لفظ تھا۔ اور لفظ ہی خدا ہے"

پہلے جمادات تھے۔ ان میں نمو پیدا ہوئی تو نباتات آئے۔ نباتات میں 'جبلت پیدا ہوئی تو حیوانات پیدا ہوئے۔ ان میں شعور پیدا ہوا تو بنی نوع انسان کا وجود ہوا۔ اسی لیے فرمایا گیا ہے کہ کائنات میں جو سب سے اچھا ہے اس سے انسان کی تخلیق ہوئی۔

انسان اور حیوان میں صرف نطق اور شعور کا فرق ہے۔ یہ شعور ایک جگہ پر ٹھہر نہیں سکتا۔ اگر ٹھہر جائے تو پھر ذہنی ترقی، روحانی ترقی اور انسان کی ترقی رک جائے۔ تحریر کی ایجاد سے پہلے انسان کو ہر بات یاد رکھنا پڑتی تھی، علم سینہ بہ سینہ اگلی نسلوں کو پہنچتا تھا، بہت سا حصہ ضائع ہو جاتا تھا۔ تحریر سے لفظ اور علم کی عمر میں اضافہ ہوا۔ زیادہ لوگ اس میں شریک ہوئے اور انھوں نے نہ صرف علم حاصل کیا بلکہ اس کے ذخیرے میں اضافہ بھی کیا۔

لفظ حقیقت اور صداقت کے اظہار کے لیے تھا، اس لیے مقدس تھا۔ لکھے ہوئے لفظ کی، اور اس کی وجہ سے قلم اور کاغذ کی تقدیس ہوئی۔ بولا ہوا لفظ، آئندہ نسلوں کے لیے محفوظ ہوا تو علم و دانش کے خزانے محفوظ ہو گئے۔ جو کچھ نہ لکھا جا سکا، وہ بالآخر ضائع ہو گیا۔

پہلے کتابیں ہاتھ سے نقل کی جاتی تھیں اور علم سے صرف کچھ لوگوں کے ذہن ہی سیراب ہوتے تھے۔ علم حاصل کرنے کے لیے دور دور کا سفر کرنا پڑتا تھا، جہاں کتب خانے ہوں اور ان کا درس دینے والے عالم ہوں۔ چھاپہ خانے کی ایجاد کے بعد علم کے پھیلاؤ میں وسعت آئی کیونکہ وہ کتابیں جو نادر تھیں اور وہ کتابیں جو مفید تھیں آسانی سے فراہم ہوئیں۔

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان کا بنیادی مقصد اچھی کتابیں، کم سے کم قیمت پر مہیا کرنا ہے تاکہ اردو کا دائرہ نہ صرف وسیع ہو بلکہ سارے ملک میں سمجھی جانے والی، بولی جانے والی اور پڑھی جانے والی اس زبان کی ضرورتیں پوری کی جائیں اور نصابی اور غیر نصابی کتابیں آسانی سے مناسب قیمت پر سب تک پہنچیں۔ زبان صرف ادب نہیں، سماجی اور طبعی علوم کی کتابوں کی اہمیت ادبی کتابوں سے کم نہیں، کیونکہ ادب زندگی کا آئینہ ہے، زندگی سماج سے جڑی ہوئی ہے اور سماجی ارتقاء اور ذہن انسانی کی نشوونما طبعی، انسانی علوم اور ٹکنالوجی کے بغیر ممکن نہیں۔

اب تک بیورو نے اور اب تشکیل کے بعد قومی اردو کونسل نے مختلف علوم اور فنون کی کتابیں شائع کی ہیں اور ایک مرتب پروگرام کے تحت بنیادی اہمیت کی کتابیں چھاپنے کا سلسلہ شروع کیا ہے۔ یہ کتاب اس سلسلے کی ایک کڑی ہے۔ امید ہے یہ اہم علمی ضرورت کو پورا کرے گی۔ میں ماہرین سے یہ گذارش بھی کروں گا کہ اگر کوئی بات ان کو نادرست نظر آئے تو ہمیں لکھیں تاکہ اگلے ایڈیشن میں نظر ثانی کے وقت خامی دور کر دی جائے۔

ڈاکٹر محمد حمید اللہ بھٹ
ڈائریکٹر
قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان
وزارت ترقی انسانی وسائل، حکومت ہند، نئی دہلی

دیباچہ

ادبی سماجیات نسبتہً نیا علم ہے اور اس علم کی مبادیات کو پیش نظر رکھ کر اردو ادب کی تاریخ اور اس کے مختلف ادوار و اصناف کو پیش کرنے کا کام پہلی بار ہو رہا ہے اِس میں وہ سب کمزوریاں ہیں جو ابتدائی کاموں میں ہوا کرتی ہیں لیکن اس خوف سے مزید رو کے رکھنے کی ضرورت محسوس نہیں کی گئی البتہ معذرت واجب ہے۔

ادبی سماجیات ایک نئے علم کی حیثیت سے حال ہی میں سامنے آئی ہے۔ اردو ادب کا مطالعہ کرتے وقت اِس علم کے تین پہلو زیرِ نظر تصنیف میں سامنے رکھے گئے ہیں: الف۔ متن سے مختلف مفاہیم اور مطالب اخذ کرنے کی آزادی۔

ب۔ متن میں مختلف لکھنے والوں کے طبقاتی شعور اور ان کے انفرادی اور اجتماعی شعور کا اظہار اور اس کی نوعیت۔

ج۔ مختلف ادوار کے ادب میں اس دور کی عکاسی اور اس دور کے بعد کے ادوار میں اس کے معنی و مطالب کی توسیع۔

د۔ مختلف اصناف کے مصنّفین کے طبقہ واری تقسیم۔

اس لحاظ سے یہ کتاب اپنے طور پر ادبی سماجیات کے مطالعے کے سلسلے میں پہلا قدم ہے اور اس میں پہلے قدم کی جرأت رندانہ بھی ہے اور اس کی لڑکھڑاہٹ بھی۔ جہاں تک بن پڑا ہے صرف رجحانات اور میلانات سے بحث کی گئی ہے کہیں کہیں مصنّفین کے نام بھی در آئے ہیں لیکن مصنّفین کے کارناموں کا تجزیہ مقصود نہیں بلکہ فکر و احساس کے اجتماعی ذخیرے کا جائزہ اصل مقصد ہے۔

محمد حسن

ڈی ۔ ۷، ماڈل ٹاؤن
دہلی ۹ ۔۔۔ ۱۱

ادبی تاریخ کی تشکیل نو

۱۔ ذرا تصور کیجیے اس دنیا کا جہاں ملکوں کی سرحدیں ابھی واضح نہیں ہوئی ہیں نہ پاسپورٹ ہے نہ ویزا۔ راستے دشوار گزار، پہاڑ سربلند، سڑکیں اور شاہراہیں کم یاب، بجلی ہے نہ بھاپ سے چلنے والے دخانی جہاز نہ تیز رفتار ریل گاڑیاں اور موٹر، نہ اخبار نہ کارخانے۔ چھوٹی چھوٹی بستیاں ہیں، جہاں نجی ضرورتوں کی چیزیں مل جاتی ہیں، رسل و رسائل دشوار ہیں، سینکڑوں میل کی راہ بھی ہفتوں میں طے ہوتی ہے۔ ایک علاقے سے دوسرے علاقے تک پہنچتے پہنچتے زبان اور لہجہ، لباس اور رسم و رواج ہی نہیں کبھی کبھی تو دیوتا تک بدل جاتے ہیں۔

۲۔ مگر انسان، ناقابل تسخیر انسان، ان دشواریوں میں بھی زندگی بسر کرتا ہے، تہذیب اپنا سفر طے کرتی ہے ایک ریشمی گزرگاہ پر ہی نہیں سینکڑوں شاہراہوں سے تاجروں کے قافلے مال اسباب لاد کر طرح طرح کی سواریوں پر لدے پھندے گزرتے ہیں اور ان راہوں پر راہزن بھی ہیں اور لٹیرے بھی، عالم، فاضل، صوفی اور شاعر بھی ہیں اور فاتحوں کی فوجیں بھی اور کرائے کے کاروباری سپاہی بھی۔

۳۔ زمانہ وہ ہے جب یورپ اندھیرے میں گم ہے اور ایشیا تجارت اور علم دونوں میں آگے ہے خام مواد ہی نہیں کپڑے، عود، عنبر، تلواریں اور کھجوریں تک بلکہ قصے اور داستانیں تک، یورپ کی منڈیوں میں ایشیا ہی سے جاتی ہیں اس طرح آج کی اصطلاح میں وسط اور مغربی ایشیا کے علاقے دسویں سے لے کر پندرہویں بلکہ سولہویں صدی تک جہانِ متوسط MIDDLE AGES کا مرکز بنے ہوئے ہیں، ایشیا کے جن ممالک سے تجارت کی مصنوعات حاصل ہوتی ہیں ان میں ایک اہم ملک ہے ہندستان جس کی سرحدیں آج کے افغانستان اور

ایران اور وسط ایشیا کے کچھ حصوں سے آج کے پاکستان اور بنگلہ دیش کی اخیر تک پھیلی ہوئی تھیں اور جن ممالک کے بازاروں میں یہ مصنوعات بکتی تھیں ان میں ایک اہم ملک تھا ایران، اور آج کے وسط ایشیا اور مغربی ایشیا کے ممالک۔

۴۔ یہ رابطہ گو تجارتی تھا مگر نہ تو محض تجارتی تھا نہ اتنا نیا جتنا بظاہر معلوم ہوتا ہے لیکن رشتوں کی قدامت کا ذکر کرنے سے قبل دو باتوں کو ذہن نشین رکھنا ضروری ہے اوّل پروفیسر کوسمبھی کا یہ قول کہ "سارے تہذیبی رشتے اصلاً تجارتی رشتے ہوتے ہیں" دوسرا ایک مرد دانا کا یہ فرمان کہ "سیاست کی باگ ڈور اقتصادیات کے ہاتھ ہے" لہٰذا ان تجارتی رشتوں کی اہمیت ظاہر ہے۔

۵۔ یہ رشتے کتنے پرانے تھے اس کے بارے میں ان مماثلتوں کا ذکر کرنا کافی ہوگا جو قدیم فارسی اور سنسکرت میں پائی جاتی ہیں اور یہ مماثلتیں تصورات کی بھی ہیں، عقاید کی بھی ہیں اور الفاظ و مطالب کی بھی۔ تفصیل میں محمد حسین آزاد نے "آب حیات" کے صفحے رنگین کیے ہیں (صفحہ ۱۳) مزید ثبوت درکار ہو تو پروفیسر کوسمبھی سے رجوع کریں جنھوں نے تین آنکھوں والے اور گلے میں سانپ کی مالا ڈالنے والے شیو اور شانوں پر دو سانپوں والے قدیم ایرانی دیومالا کے کردار ضحاک کے درمیان مماثلتوں کی نشان دہی کی ہے علم ہندسہ میں ہندستانی صفر کے تصوّر کی کارفرمائی دیکھیں، الف لیلہ کی کہانیوں میں ہندستانی لوک کتھاؤں کے ذخیرے کو دیکھیں جو LEGACY OF INDIA کے مقدمہ نگار کے بقول اٹلی ہوتے ہوئے شیکسپیئر کے ڈراموں کے قصّوں تک جا پہنچے اور یہ ثبوت کھیلوں میں عہد متوسط کے مقبول ہندی الاصل کھیل شطرنج سے، منطق الطیر کی کہانیوں کے ہندستانی ماخذوں سے ان مذہبی اصطلاحوں تک سے ملیں گے جو آج ہندستانی مسلمانوں میں رائج ہیں۔ ان کا مذہب عرب سے شروع ہوا اور اس کی سبھی اصطلاحیں عربی الاصل ہیں لیکن ہندستانی مسلمان عربی کی صلوٰۃ نہیں پڑھتا، قدیم زرتشتی اصطلاح میں نماز پڑھتا ہے، عربی کا صوم نہیں رکھتا زرتشتی اصطلاح کا روزہ رکھتا ہے، عربی لفظ اللہ سے کہیں زیادہ زرتشتی نام خدا استعمال کرتا ہے، عربی لفظ اصطلاح ملائکہ کی جگہ زرتشتی اصطلاح فرشتے

عربی الاصل اصطلاح کے ساتھ ساتھ زرتشتی اصطلاح بہشت استعمال کرتا ہے جو قدیم ایرانی اور زرتشتی آریائی اور قدیم ہندستانی آریائی تہذیب اور مزاج کی ہم آہنگی سے کم سے کم مماثلت کی طرف ضرور اشارہ کرتے ہیں۔

۶۔ اُس دور کی دنیا کا نقشہ کیا تھا؟ جس طرح عہد حاضر میں مغربی یورپ ٹکنالوجی سائنس، علم و ادب اور تہذیب و تجارت کا مرکز بن گیا ہے اور عالمی تہذیب و تمدن کو متاثر کر رہا ہے۔ اُس دور میں گو دنیا اتنی مختصر نہ تھی اور رسل و رسائل اور ذرائع ابلاغ ایسے تیز رفتار نہ تھے مگر وسط اور مغربی ایشیا کم و بیش اسی طرح تجارت اور تہذیب دونوں کا مرکز بنا ہوا تھا۔ یونان سے جو علم کے ذخائر آئے تھے ان کی توجیہہ و تفسیر ہی نہیں اس کی وراثت اور اس میں اضافے کی ذمہ داری اس علاقے کو مل گئی تھی اور بغداد ہو یا دمشق خلفا اسلا جزیرہ عرب کے ہوں یا شامی، انتظامی اور فکری دونوں اعتبار سے رہنمائی اکثر و بیش تر اہل عجم یا اہل ایران کے ہاتھ میں رہی جس کا ماتم الفخری نے کیا ہے اور جس کی اعلیٰ ترین مثال برامکہ نے فراہم کی۔ غرض صورت یہ ہوئی کہ ہندستان سے مال تجارت حاصل کرنے والے تاجر ایک طرف ہندستان کے اندرونی حصوں تک جاتے اور وہاں کی منڈیوں سے مال حاصل کرتے اور دوسری طرف دمشق اور بغداد ہی نہیں مغربی اور وسط ایشیا کے بازاروں، درباروں اور ایوانوں تک پہنچتے اِس علاقے میں اُبھرنے والی تہذیب، فکر اور ادبیات کے بھی ذو سرے تھے۔

۷۔ عہد وسطیٰ کے شمالی ہندستان کی "ملواں" تہذیب اور خصوصاً اردو کی تاریخ کو ہندستان میں مسلمانوں کی آمد سے شروع کرنے والے مورخین خطرناک حد تک ادھوری اطلاع بہم پہنچاتے ہیں۔ مسلمان کے لفظ سے کسی گروہ یا جماعت کا مذہب تو ضرور ظاہر ہوتا ہے مگر اُن کی تہذیب یا زبان کے بارے میں معلومات حاصل نہیں ہوتیں کیوں کہ مسلمان افغان بھی تھے ایرانی بھی، عرب بھی اور تُرک بھی، اور ان سب کی زبانیں بھی الگ الگ تھیں اور ہیں، تہذیبیں بھی جداگانہ تھیں (اور ہیں)۔

۸۔ دوسری غلط فہمی جو کچھ نادانستہ پھیلی اور کچھ دانستہ پھیلائی گئی ہے وہ یہ ہے کہ ہندستان میں مسلمانوں کی آمد فوجی حملہ آوروں کی ہی شکل میں ہوئی۔ کیرالا میں مسلمان عرب تاجروں کی آمد کو نظرانداز کر دیا جائے تو تازہ ترین تحقیقات کے مطابق اب یہ مان لینے کے شواہد ہیں کہ محمود غزنوی کے حملوں سے بہت پہلے خود شمالی ہندستان کے مختلف علاقوں میں مسلمانوں کی آبادیاں موجود تھیں۔ پروفیسر محمد حبیب نے اپنے کنور محمد اشرف یادگاری خطبے میں ایسی کئی آبادیوں کا ذکر کیا ہے۔ تاریخ بلگرام میں محمود غزنوی سے قبل اس قصبے میں قاضی القضاۃ کے تقرر اور جاگیر دینے کا فرمان موجود ہے۔ تنویر احمد علوی نے اپنی کتاب "تاریخ محمودی" میں مسلم آبادی کا تذکرہ کیا ہے۔

۹۔ وسطی اور مغربی ایشیا کے تاجروں کی آمد و رفت نے ہندستان کی مختلف تمدنی اکائیوں، لسانی وحدتوں اور علاقائی منطقوں میں ایک نئی ہلچل پیدا کر دی۔ ہندستان کے مختلف علاقے، برادریاں اور زبانیں اس کلچر کے نئے مزے سے آشنا ہوئیں جو اس زمانے میں عالمی مانا جاتا تھا اور مہذب دنیا میں جس کا مان دان تھا۔ محمد حسین آزاد کو تعجب ہے کہ ۱۱۹۳ء کے لگ بھگ پرتھوی راج راسو میں عربی، فارسی اور ترکی الفاظ اتنی جلدی کیسے گھل مل گئے اور امیر خسرو کے آتے آتے دو سو سال کے اندر ایسی رلواں زبان کا چلن کیونکر ہو گیا۔ محمود شیرانی نے پرتھوی راج راسو اور خالق باری دونوں کو الحاقی ثابت کر کے حیرت دور کر دی مگر غور کیجیے تو یہ اتنے تعجب کی بات نہیں۔ ان تجارتی اور معاشرتی ضرورتوں کا تقاضا یہی تھا جس کا ایک سرا ہندستان کی تجارتی منڈیوں سے جڑا ہوا تھا اور دوسرا مغربی اور وسطی ایشیا کے ایوانوں اور بازاروں سے۔ ان علاقوں میں بولی جانے والی بھی بولیوں کے ادبی شہ پاروں میں لسانی اور تہذیبی ملاپ کی یہ جھلکیاں ہیں۔

۱۰۔ اس مسئلے کا ایک اور پہلو بھی ہے۔ خالص تجارتی نقطۂ نظر سے دیکھیں تو بھی تاجروں کے قافلے کی آسانی اسی میں تھی کہ مصنوعات اور اشیا کے لیے بہت دور دراز کا سفر نہ کرنا پڑے اور چیزیں کم سے کم ریاست یا علاقے کی مرکزی جگہ

پر مل جایا کریں جب دلّی میں مرکزی حکومت قایم ہوئی تو تجارتی ضرورت کے ساتھ ساتھ انتظامی اور سیاسی ضرورت بھی شامل ہوگئی اور اس طرح مدنیت یا مدنی مرکزیت کا عمل URBAN CENTRALISATION کا عمل شروع ہوا۔ اس زمانے کے شہر آج کی طرح دفاتر، سینما ہال، ہوٹل اور ریل گاڑیوں کے جنکشن اور موٹر کاروں کے ہجوم سے عبارت نہ تھے وہ منڈی تھے تجارت کی، مرکز تھے انتظامیہ کے، فوج کی چھاؤنی تھے، سرائے اور کاریگروں کے ٹھکانے، کچھ اہل کمال، کچھ ارباب نشاط، یہی تھا شہر جس کی تصویر ڈاکٹر حمیدہ نقوی نے اپنی کتاب میں خوبی سے کھینچی ہے۔

۱۱۔ اس طرح ہر علاقے کے دیہاتوں، قصبوں اور حرفت کے ٹھکانوں سے دیہی مرکز یا منڈیاں اُبھریں جنھیں شہر کہا جا سکتا ہے۔ ہر شہر گویا مختلف تہذیبی، لسانی اور ادبی اکائیوں سے اُبھرنے والا مرکز تھا جو تمام رنگا رنگی کے باوجود دوسرے شہروں سے ایک قومی، سطح کی تہذیبی، لسانی اور ادبی یگانگت بھی رکھتا تھا مثلاً برج بھاشا کے علاقے گاؤں گاؤں، قصبے قصبے میں بولی جانے والی زبان بھی برج تھی ادبی زبان بھی برج تھی مگر شہر آگرہ برج کا مرکز ہوتے ہوئے بھی ایک نئی زبان اور ایک نئی ادبی روایت کا مرکز بنا جو قومی سطح پر مدنی مرکزیت ہی کا نشان نہیں تھا بلکہ قومی اور بین الاقوامی کلچر کے ملاپ کا اشاریہ بھی تھا۔

۱۲۔ اور اس کا سلسلہ دلّی کے امیر خسرو تک پہنچتے پہنچتے ایک ادبی وقار حاصل کر لیتا ہے۔ جیسے جیسے یہ مدنی مرکزیت تجارتی اور انتظامی ضرورتوں کے تحت ہندستان گیر پیمانے پر قومی اور بین الاقوامی کلچر کے شہری مرکزوں کو جنم دینے لگتی ہے۔ علاقائی زبانوں کا ادب سمٹتا جاتا ہے اور اس نئی لسانی اور ادبی روایت کا دائرہ بڑھتا اور پھیلتا جاتا ہے جسے بعد کو کھڑی بولی ہندستانی یا اردو یا ہندوی کہا جاتا تھا۔

۱۳۔ اس طرح تقریباً پورے ہندستان میں تہذیب، زبان اور ادب کا دوسطحی TWO TIER نظام وجود میں آگیا گو دونوں میں نہ مخاصمت تھی نہ بیگانگی مگر دو سطحیں ضرور تھیں۔ ایک وہ جو اُن بڑے مدنی مرکزوں میں رہتے تھے

یا قصبے یا گاؤں میں رہ کر بھی ان مدنی مرکزوں سے کسی نہ کسی طریقے سے وابستہ تھے خاص طور پر کاریگر، اہلِ حرفہ اور بڑے تاجر اور صنعت گر، اور اس اعتبار سے عالمی کلچر یا اس دور کی بین الاقوامی تہذیب، فکر اور اندازِ تمدن، نشست و برخاست کے طریقوں اور آدابِ معاشرت کی چھوٹ ان پر پڑتی تھی ان کو طبقۂ اعلیٰ یا ELITE کہنا اس لیے مناسب نہ ہوگا کہ ان میں سب اہلِ ثروت نہ تھے ان میں اقتصادی طور پر کم حیثیت کے لوگ بھی تھے مگر ان کی نسبتیں اپنے سے زیادہ ترقی یافتہ نظام سے تھیں اور ان کی زبان اور ادب پر بھی وہی نقوش ثبت تھے اِن میں وہ لوگ بھی تھے جو قصبوں یا دیہاتوں میں بلکہ کبھی کبھی اپنے گھروں تک میں مقامی بولی میں گفتگو کرتے تھے اور مقامی بولی یا مقامی زبان کے ادب سے لطف اندوز بھی ہوتے تھے کبھی کبھی خود بھی اس میں فکرِ شعر کرتے تھے مگر انھوں نے اپنے دور کی بین الاقوامی معاشرت اور تہذیبی اور ادبی مزاج میں ڈھال لیا تھا اس کی مثالیں آج کے دور میں اقبالؔ، منٹوؔ اور فیضؔ کے ہاں مل جائیں گی جو زندگی میں پنجابی میں گفتگو کرتے تھے فیضؔ تو شعر بھی کہتے تھے مگر کلچر کی زبان کے طور پر تخلیقی طور پر اردو کو اختیار کرتے تھے) اس سطح کا فکری اور ادبی پیرایہ سیکولر تھا۔

۱۴۔ دوسری سطح ان لوگوں کی تھی جو اس بین الاقوامی کلچر کی دسترس سے دور تھے۔ انتظامیے سے تھوڑے بہت رابطے کی بنا پر چند لفظ، مطالب اور تصوّرات ان میں رائج ہو گئے تھے مگر وہ عموماً اپنے علاقے کی تہذیبی، لسانی اور ادبی روایات ہی سے جڑے ہوئے تھے اور اپنی بولیوں ہی کے ادب کو اپنائے ہوئے تھے گو اپنی ضروریات اور عملی زندگی کے تقاضوں کے مطابق وہ بھی مدنی مرکزیت کی اس زبان سے خاطر خواہ واقفیت فراہم کر لیتے تھے جو قومی سطح پر ملک گیر ہوتی جا رہی تھی اور بین الاقوامی روشن خیالی اور ترقی پذیری کا وسیلہ بن رہی تھی (ان دونوں سطحوں کی موجودگی کا احساس انشاؔ کی رانی کیتکی کی کہانی ہے) اس سطح کی فکر اور پیرایہ مذہبی تھا۔

۱۵۔ یہ رشتہ تھا مدنی مرکزیت کی زبان کھڑی بولی (اردو یا ہندی) اور علاقائی

ادب کی زبانوں مثلاً برج بھاشا، اودھی، میتھلی وغیرہ کا حتیٰ کہ گجراتی اور تیلگو کا جو ترقی یافتہ ادبی زبانیں ہونے کے باوجود علاقائی تھیں اور اردو ایک ملک گیر بین الاقوامی رابطہ اظہار کے طور پر ابھرنے والی زبان کے لیے اہم مدنی مراکز میں جگہ خالی کر رہی تھیں۔

۱۶۔ ۱۲۵۸ء میں زوال بغداد کے بعد شمالی ہند بھی منگولوں کے حملوں کے خوف سے لرز رہا تھا۔ وسطی اور مغربی ایشیا کے خوش حال دربار اور بازار بھی سرد ہونے لگے مگر ان کے وسیلے سے حاصل ہونے والے بازار اور تجارتی مراکز بھی تک دسترس میں تھے۔ منگولوں کے ان خطروں کی وجہ سے شمالی ہند سے تجارتی مراکز جنوب کی طرف منتقل ہو گئے۔ محمد تغلق کے دہلی سے راجدھانی دیوگیر یا دولت آباد منتقل کرنے کی بھی یہی اہم وجہ تھی امیر خسرو کے مدتوں بعد شمالی ہند میں کھڑی بولی یا اردو ادب کا فروغ تقریباً نہ ہونے کا ایک سبب یہ بھی تھا۔ منگولوں کے حملوں کا ایک دوسرا اثر یہ بھی ہوا کہ مغربی اور وسط ایشیا کے طرز پر خود ہندستان میں سلطنتیں قائم ہونے لگیں اور وہاں کے دربار، ایوان اور بازار یہاں سجنے لگے تھوڑے ہی دنوں میں ان علاقوں کے عالم، فاضل، ادیب اور شاعر ایران اور ولایت سے یہاں آنے لگے اور ان میں ظہوری جیسا شاعر بھی تھا۔

۱۷۔ قومی اور بین الاقوامی تجارت کے نئے مرکز تھے گجرات اور دکن۔ کہ ان راہوں سے منگولوں کی بٹ ماری کے خطرے افغانستان اور ایران والے راستوں کے مقابلے میں کم تھے لہٰذا وہی بین الاقوامی کلچر اور اس کی ادبی روایت گجرات میں گوجری اور دکن میں دکنی اردو کے وسیلے سے ابھری۔ اس میں علاقائیت کے ساتھ بین الاقوامیت کا پیوند بھی تھا اور صورت حال کی یکسانیت کی بنا پر شمالی ہند کے مراکز سے یہاں کے مراکز کی تہذیبی اور ادبی ہی نہیں معاشرتی اور تصوراتی مماثلت واضح تھی۔

۱۸۔ ایک نظر گجرات اور دکن کے ادبی سرمایے پر بھی ڈالتے چلیں۔ یوں تو زمانۂ وسطیٰ کے عالمی ادب کا میلان ہی رزم و بزم CHIVALRY AND ROMANCE کی طرف ہے مگر ہندستان کی علاقائی زبانوں (برج، اودھی، سندھ کھڑی، ڈنگل،

میتھلی) کے ادب پر نظر ڈالیے تو رام چندر شکل نے جن تین ادوار یا کال میں ہندی ادب کو تقسیم کیا ہے یعنی آدی کال (ابتدائی دور)، ویر گاتھا کال (یعنی رزمیہ دور) اور بھگتی کال۔ ان سب کے نقوش گوجری اور دکنی اردو ادب میں واضح طور پر ملتے ہیں۔ آدی کال کی نشانیاں امیر خسرو سے منسوب لوک گیتوں کہہ مکرنیوں اور پہیلیوں میں صوفیا اور فقرا کے ملفوظات کے کلام میں موجود ہیں، ویر گاتھا کال کی مثالیں اشرف کی نوسرہار سے لے کر نصرتی کے علی نامہ تک بکھری ہوئی ہیں ان میں نوسرہار اس لیے بھی اہم ہے کہ واقعہ کربلا سے متعلق یہ پہلی طویل نظم ہے اور اس میں حضرت امام حسین اور یزید کی جنگ کو سیاسی اور مذہبی معاملات کے بجائے رومانی اسباب کا نتیجہ قرار دیا گیا اور بی بی زینب کے حسن کی تعریف نظم کی گئی ہے اور ان کی آنکھوں کو بادام سے تشبیہ دی گئی ہے۔

۱۹۔ رہا بھگتی کال کا معاملہ، سو جس طرح بھگتوں نے خود کو، عورت اور ایشور کو مرد قرار دے کر ہجر و فراق کی شاعری کی ہے اور دنیا کو محبوب حقیقی کی لیلا یا کھیل تماشا قرار دے کر خود گوپیاں بن کر اس میں شرکت کی ہے اس کے نمونے گوجری اردو میں قاضی محمود دریائی اور میراں جی شمس العشاق کے "خوش نامہ" اور "خوش نغز" میں موجود ہیں اور وہی روایت تو ہے جو امیر خسرو کے اس شعر تک چلی آتی ہے جو حضرت نظام الدین اولیا کے وصال پر انھوں نے کہا تھا:

گوری سووے سیج پر مکھ پر ڈارے کیس
کھسرو گھر چل آپنے، سانجھ ہوئی چو دیس

اور اسی کے رشتے تو سید میراں ہاشمی کی شاعری میں ملتے ہیں جسے بعض نقادوں نے غلطی سے ریختی کی ابتدا سمجھ لیا ہے:

سجن آئیں تو میں گھر سے نکل کر بھار بیٹھوں گی
بہانہ کر کے موتیاں کا پرونے ہار بیٹھوں گی

۲۰۔ بھگتی کا ذکر آگے آئے گا یہاں اتنا کہنا کافی ہے کہ بھگتی کے چاروں مسلکوں کو ایک ہی اصطلاح سے بیان کرنا مناسب نہیں اور یہ تسامح راجندر شکل سے ہوا ہے۔ رام بھگتی اور کرشن بھگتی، بھگوان کی مرئی شکلوں میں عقیدت

اور محبت ہے مگر گیا ناکشری بھکتی اور پریم مارگی صوفی مارگ کا نرگن واد اسلامی تصوف کی طرح بھگوان کا کوئی مرئی روپ نہیں مانتا اور اس کے غیر مرئی ہونے کا قایل ہے گو اس کے لیے وقتاً فوقتاً نت نئی علامتیں استعمال کرنا چاہتا ہے مثلاً حسن مطلق کے لیے سید محمد جائسی نے پدماوت میں پدمنی کی علامت برتی اور علاء الدین کو انسان کی علامت اور برہمن کو نفس امارہ کی علامت کے طور پر استعمال کیا۔

۲۱۔ یہاں یہ بات قابل ذکر ہے کہ نرگن واد کی شاعری بین الاقوامی (مغربی اور وسط ایشیائی) کلچر سے قریب تر ہے جب کہ سگن وادی شاعری کی رام بھکتی اور کرشن بھکتی علاقائی بولیوں کی روایات سے قریب ہے اور فارسی، عربی، ترکی الفاظ کی خاصی بڑی تعداد کے سمو لینے کے باوجود عالمی تہذیب کے اثرات سے نسبتہً دور رہے (اب تلسی داس، سور داس اور دوسرے سبھی اہم برج، اودھی شاعروں کے کلام کی لفظ شماری اور فرہنگ سازی ہندی میں ہو چکی ہے ان سبھی شاعروں کے ہاں عربی، فارسی اور ترکی الفاظ کی تعداد سینکڑوں سے لے کر ہزاروں تک ہے ایسے الفاظ کی الگ فہرست بھی اردو میں بنائی گئی ہے اور غیر مطبوعہ ہے، گرو نانک کے گرو گرنتھ صاحب میں بھی عربی، فارسی اور ترکی الفاظ کی تعداد کی بھی "مہان کوش" کے حوالے سے یہی صورت سامنے آتی ہے)

۲۲۔ اسی گیا ناکشری شاکھا کی سب سے بڑی دین تھی، گرو نانک اور کبیر کی شاعری جس نے بین الاقوامی کلچر کی روشن خیالی کو اپنا کر تمام تنگ نظریوں اور کٹڑ پن سے آزاد کر دیا یہ اور بات ہے کہ آخر میں ایک نیا مذہب سکھ مت اور ایک نیا مسلک کبیر پنتھی وجود میں آ کر کثرت میں وحدت پیدا کرنے کی بجائے وحدت میں مزید کثرت پیدا کرنے کا سبب ہوا۔ نبی ہادی نے بجا طور پر لکھا ہے کہ "دنیا کے کسی بھی معاشرے میں کبیر جیسی شخصیت خود بخود اور خواہ مخواہ پیدا نہیں ہو جاتی۔ عقاید کے نئے مظاہر اور نئی قوتوں کو وجود میں لانے کے لیے بے شمار مفکرین برسوں تک اپنی راتیں خون جگر جلا کر کاٹتے ہیں تب کہیں ان کے خوابوں کی تعبیر

حقیقت میں بدلتی ہے":

چناں مانیک و بد عرفی بسر کن کز پس مردن
مسلمانت بہ زمزم شوائید و ہندو بسوزاند

(مغلوں کے ملک الشعراء صفحہ ۹۹-۱۰۰)

۲۳۔ گرونانک نے آڑھت پر کام کیا اور کبیر جولاہے تھے۔ صاف ظاہر ہے کہ اہل حرفہ کے یہ طبقے اس بین الاقوامی کلچر کا تصوراتی اعتبار سے ایک حصہ بنتے جا رہے تھے جو علاقوں اور برادریوں سے اوپر اٹھ کر ایک نئی آگہی کی تشکیل کر رہا تھا۔

۲۴۔ بھگتی تحریک کے بارے میں بہت کچھ لکھا جا چکا ہے۔ اکبر کے دور سے پہلے ہی ملک گیر پیمانے پر ابھرنے والی ان قومی مدنی مراکز میں جو بین الاقوامی جدیدیت اور MODERNISM روشن خیالی کے گہوارے بن رہے تھے ایک ایسی نظریاتی بنیاد کی تلاش جاری تھی جو مختلف مذاہب کے ماننے والوں اور مختلف عقیدے رکھنے والے مختلف علاقوں کے لوگوں کے درمیان اختلاف کے باوجود اتفاق اور ہم آہنگی کی کوئی صورت نکال سکے بھگتی اور تصوف نے ایسی صورت نکالی کہ پوجا اور عبادت کی ظاہری رسوم اہم نہ رہے اور نجات اور ایمان اساس ظاہر کے بجائے باطن قرار پایا دل کی لگی اور من کی موج کا حال سوائے بندے اور خدا کے کسی کو کیا معلوم، اور یہ دل کی لگن توفیق الٰہی پر منحصر ٹھہری، تو پھر کون کس میں کیا دیکھتا ہے اور کس کے پردے میں (دیوتا ہو یا محبوب یا محبوبہ مجازی) کس کی پوجا کرتا ہے یہ معاملہ اہل ظاہر کے طے کرنے یا حد شرعی جاری کرنے یا جات برادری سے نکالنے کا نہیں صرف خدا اور بھگوان کے اپنے طور پر تصفیے کا ہے۔

۲۵۔ اس طرح عشق محترم ٹھہرا بلکہ کلید ایمان قرار پایا اور محبوب سے لگاؤ کہ اس میں ایثار اور قربانی بلکہ ہوس سوزی، خود فراموشی اور جاں نثاری کے پہلو نکلیں عین مذہب بن گیا اس کی گنجائش پہلے سے موجود تھی بین الاقوامی سطح پر نظامی لیلیٰ مجنوں لکھ چکے تھے اور ترکی النسل مولانا جلال الدین رومی عشق

مجازی کے کئی قصوں میں یہی سماوی جھلکیاں دیکھ اور دکھا چکے ہیں۔ فریدالدین عطار نے تو بت پرستی میں بھی صاف اور واضح طور پر خدا پرستی کا جلوہ دیکھا:

حق تعالیٰ گفت ہست او دل سیاہ ۔۔۔ زاں نمی داند غلط کرد ست راہ

از نیاز ش خوش ہمی آید مرا ۔۔۔ زیں نشان، دادن ہمی باید مرا

گر ز غفلت رہ غلط کرد آں سقط ۔۔۔ منکہ می دانم نہ کردم رہ غلط

ہم کنوں راپیش ہم تا پیش گاہ ۔۔۔ لطف او خواہد شد او را عذر خواہ

۲۶۔ عشق کے اسی ہمہ گیر تقدس کا ایک روپ مثنویوں کی کثرت میں ملتا ہے۔ افضل جھنجھانوی ایک ہندو عورت کے عشق میں مندر کے پجاری ہو جاتے ہیں اور بکٹ کہانی تصنیف کرتے ہیں اور سراج اورنگ آبادی صوفی ہونے کے باوجود امرد کی الفت میں مثنوی لکھتے ہیں اور اس کے عشق کو نجات کا وسیلہ جانتے ہیں

۲۷۔ منطق الطیر میں ہے کہ ایک بار خدا تعالیٰ نے جبریل امین کو حکم دیا کہ پوری کائنات کا چکر لگا کر بتاؤ کہ ہماری عبادت سب سے زیادہ خشوع خضوع سے کون کر رہا ہے۔ جبریل نے کئی چکر لگائے مگر کسی ایسے غیر معمولی عبادت گزار کا پتا نہ چلا، آخر کار مجبوری ظاہر کی۔ اللہ تعالیٰ نے فرمایا کہ فلاں بتخانے میں جاؤ وہاں ایک بت کے سامنے ہمارا خاص بندہ سب سے زیادہ دیانت داری اور خلوص سے ہماری عبادت کر رہا ہے۔ (اشعار پہلے نقل ہو چکے ہیں)

۲۸۔ اس نظریاتی اور فکری وحدت کو فراہم کرنے والا فلسفہ تھا بھگتی اور تصوف جس کے پیچھے وحدت الوجود اور ادویت واد کی مشترکہ اقدار کا تانابانا موجود تھا جو اکبر کے دور میں ہندستان کی قومی یک جہتی کی بنیاد فراہم کر سکتا تھا اکبر نے جس یگانگت اور قومی سطح پر وحدت اور مدنی مرکزیت کا خواب انتظامی ضروریات اور فکری تقاضوں کے مطابق دیکھا تھا اس کی تصورات کی سطح پر تعبیر بھگتی اور تصوف کا یہی نظام تھا گو اکبر اور اس کے فکر کے علمبردار ابوالفضل فیضی اور عرفی روشن خیالی اور آزاد خیالی میں اس سے بھی آگے جانا چاہتے تھے بقول نبی ہادی کے:

"ہندستان میں بھگتی تحریک پہلے سے موجود تھی مگر اکبری

دور کے روشن فکر ...... بھگتی تحریک سے ایک قدم ہٹ کر بالکل نئے راستے پر چلتے ہیں۔ دونوں میں فرق یہ ہے کہ بھگتی والے دینی عناصر کی ترکیب سے اخلاق اور تہذیبی اقدار کا خمیر تیار کرتے ہیں۔ اکبری حلقے کے مفکرین دین کی بنیادی اہمیت سے قطع نظر اور مذہب کا ملا بے طرفی اختیار کر کے تہذیبی اتصال وارتقا کی جستجو اور صلح کل کی تشکیل میں سرگرم ہیں بھگتی کے حامی مذہبی تصورات میں بھیگا ہوا فکر پیش کرتے ہیں۔ عرفی اور فیضی وغیرہ کا رجحان اس سے بالکل مختلف ہے وہ لوگ اس کوشش میں ہیں کہ خالص دنیاوی اور غیر دینی نظام فکر نافذ کرنے کے امکانات پیدا کیے جائیں۔ وہ اپنے تصورات کی بنیاد ایسی مسلمہ اخلاقی اقدار پر قرار دیتے ہیں جن کا منبع الہام دینی عقائد کے اندر نہیں بلکہ عام انسانی تجربے کی گہرائی میں واقع ہے۔ یہ جماعت کافر و مومن کی بحث میں پڑنا اور دینی عقائد کے لزوم پر اصرار کرنا اپنے مسلک کے خلاف سمجھتی ہے۔ عرفی صاف کہتا ہے کہ میں نے ردو قبول کی کشمکش سے اپنا دامن چھڑا لیا:

من کجا کشمکش ردو قبولم زکجا	نیک رفتم کہ نہ کافر نہ مسلماں رفتم
پائے کوبانِ بحرم رفتم و عیبم کردند	بدرِ دیر مغاں ناصیہ کوباں رفتم"

(مغلوں کے ملک الشعراء، ص۱۰۱)

۲۹۔ یہ روشن فکر، آزاد خیالی اور سیکولر مزاج اسی بین الاقوامی کلچر کے نشانات تھے جو قومی سطح پر مدنی مرکزیت کے ذریعے ہندستانی تہذیب میں جذب ہو کر اسے نئی پہنائیوں کی طرف لیے جا رہے تھے۔

۳۰۔ اکبر کے دور تک مدنی مرکزیت کے ذریعے قومی وحدت INTEGRATION اور CENTRALISATION دونوں اقتصادی اور سیاسی ضرورتیں بن چکے تھے۔ اکبر کی حب الوطنی وغیرہ سے قطع نظر اکبر کے دور میں اور اس کے بعد دو بنیادی تبدیلیاں واقع ہو رہی تھیں جن کو کافی مدت تک ذہن نشین رکھنا ضروری ہے۔

۳۱۔ RISE & FALL OF EAST INDIA COMPANY کے مصنف نے معاصر شہادتوں کی بنیاد پر یہ نتیجہ نکالا ہے کہ اکبر کے دور کے فوراً بعد سے خود شہنشاہ اور شاہی خاندان کے افراد تجارت کرنے لگے تھے۔ ملکہ نور جہاں اور اس کے بھائی آصف خاں نے بعض کاروباروں میں اجارہ داری قایم کر رکھی تھی شہزادہ خرم جو بعد کو شاہ جہاں کے نام سے تخت نشین ہوا، نیل کے کاروبار کا واحد اجارہ قایم کر چکا تھا جہاں آرا نے بھی تجارت کا سلسلہ شروع کر رکھا تھا۔ مورخین میں یہ بحث اب بھی جاری ہے کہ اگر ایسٹ انڈیا کمپنی کے ذریعے انگریز ہندستان پر قابض نہ ہوتے تو کیا ہندستان آزادانہ طور پر سرمایہ کاری کر کے صنعتی دور میں داخل ہو سکتا تھا اور صنعتی انقلاب سے گزر کر سرمایہ دار ملک بن سکتا تھا یا نہیں، لیکن شاہی خاندان کے افراد کی تجارت اور کاروبار میں دلچسپی اتنی بات تو ضرور ثابت کرتی ہے کہ مغل دربار کو اکبر کے زمانے سے ہندستان کی سرحدوں کی توسیع اور اس کے مختلف علاقوں میں صنعتی کاروباری اور انتظامی ضرورتوں کے ماتحت مدنی مرکزیت کے استحکام اور اس کی فکری، لسانی، تہذیبی وحدت میں زیادہ سے زیادہ دلچسپی پیدا ہونے لگی تھی جس کا نتیجہ مدنی مرکزیت کی ایک ملک گیر زبان اور ادبی مزاج کی شکل میں ظاہر ہوا۔

۳۲۔ مصنف نے یہ بھی اشارہ کیا ہے کہ مغربی اور وسطی ایشیا پر منگولوں کے حملوں کے بعد چونکہ ہندستان سے خشکی کے راستے کے بجائے سمندری راستوں سے تجارت زیادہ منافع بخش ہو گئی تھی اور سمندری راستوں پر مغربی طاقتوں خصوصاً ایسٹ انڈیا کمپنی کا قبضہ تھا اس لیے اپنی تجارتی مصلحتوں کی بنا پر شاہ جہاں اور اورنگ زیب نے انگریزوں اور دیگر یورپی تاجروں کو بار بار فوجی شکست دینے کے بعد بھی ملک سے نہیں نکالا اور ان سے ساز باز جاری رکھی۔

۳۳۔ اس دور کا دوسرا اہم واقعہ تھا منصب داری نظام کا استحکام جس نے مدنی مراکز میں وہی دربار، ایوان، بازار اور اہل حرفہ کی سرپرستی کے ادارے قایم کر دیئے جن کی تلاش میں وہ وسطی اور مغربی ایشیا کے ممالک کا سفر کرتے تھے۔ منگولوں کے حملوں سے وسطی اور مغربی ایشیا کے درباروں کے اجڑ جانے کے

بعد ان علاقوں سے اہل کمال ہندستان آنے لگے اور خود ہندستان میں اس دور کے بین الاقوامی کلچر کا مرکز بن گیا۔

۳۴۔ اس صورت حال سے مختلف ادبی روایات کو چار طریقوں پر متاثر کیا۔ ایران اور وسط ایشیا سے آنے والے شاعروں کے کلام میں ہندستانی اثرات نے سبکِ ہندی کو جنم دیا۔ ہندستان کی علاقائی زبانوں میں خصوصاً برج بھاشا میں فارسی اثرات نے شعری صناعی اور فکری تہہ داری کی وہ صورتیں پیدا کر دیں جنھیں ریتی کال کی کاریگری اور نفاست سے تعبیر کیا جاتا ہے اور جس کی اعلیٰ ترین مثال بہاری کے دوہوں میں ملتی ہے کہ ہر دوہے کی کئی کئی طریقوں سے تفسیر کی جاسکتی ہے۔ تیسرے ریختہ یا اردو شاعری کا رواج ہوا اور اس شاعری نے ملک کی سیکولر مدنی تہذیب کی روایت کو اپنا کر اسے بین الاقوامی کلچر کا حصہ بنا دیا اور چوتھے گجرات کی گوجری اور دکن میں احمد نگر، بیجا پور اور گول کنڈہ میں دکنی اردو کی نظم اور نثر نے ہندستان اور ایران کے کلاسیکی ذخیروں کو اس نئی مدنی مرکزیت کی زبان میں ڈھالنے کی کوشش کی۔ طوطا کہانی شک سپتتی کا روپ ہے تو رتن پدم سید محمد جائسی کی پدماوت کا، سب رس میں پربودھ چندر اودے کا عکس ہے تو یوسف زلیخا میں عرب روایات کا۔ محمد قلی قطب شاہ بارہ پیاریوں پر نظمیں لکھتا ہے حافظ کے طرز کی عشقیہ غزلیں تصنیف کرتا ہے اور اپنے علاقے کے تہواروں کے ساتھ ساتھ ملک گیر اور بین الاقوامی تہواروں مثلاً نوروز پر بھی قلم فرسائی کرتا ہے۔

۳۵۔ اس دوران عالمی توازن میں دو بڑی تبدیلیاں ہوئیں وسطی اور مغربی ایشیا کے درباروں اور بازاروں کی منگولوں کے حملوں کے نتیجے کے طور پر تباہی اور نشاۃ ثانیہ، اصلاح دین REFORMATION انقلاب فرانس اور صنعتی انقلاب کے عمل سے گزر کر یورپ کا عالمی تہذیب اور عالمی فکر پر غلبہ جس کی دو نشانیاں تھیں امریکہ افریقہ کے ممالک کی دریافت (اور اس کے معنی تھے خام مال کے نئے ذخیرے، نئی منڈیاں اور سستے مزدوروں بلکہ غلاموں کی فراہمی) اور معقولات کی منقولات پر مکمل فتح یابی جس کے معنی تھے حواس کی گواہی اور استدلال کی سند کا

معتبر ہونا اور سائنسی فکر کا ٹکنالوجی میں تبدیل ہو کر نئے کارخانوں اور نئے صنعتی مرکزوں میں ڈھالنا۔ ڈاکٹر ستیش چندر نے بجا طور پر مغل سلطنت کے زوال کا سبب اورنگزیب کی سخت گیر اور کٹر مذہبی پالیسیوں کے بجائے عالمی سطح کی اقتصادی تبدیلیوں کو قرار دیا ہے۔

۳۶۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ہندستان کے جو تجارتی اور تہذیبی رشتے مغربی اور وسط ایشیا کے اس وقت کے غالب عالمی کلچر سے جڑے ہوئے تھے وہ بحران میں مبتلا ہوئے۔ تجارتی اور تہذیبی دونوں سطح پر۔ یہ بحران اورنگزیب کے زمانے میں ہی ظاہر ہونے لگا اور جن علاقوں میں سمندری تجارت کے مواقع زیادہ تھے ان میں سیاسی طاقت کی جستجو اور مہم جوئی شروع ہوئی (مثلاً مہاراشٹر میں مرہٹوں کا عروج) اور جن علاقوں پر زمین پر بوجھ زیادہ تھا وہاں کسانوں کے مختلف گروہوں کی بغاوتیں (مثلاً ست نامیوں اور جاٹوں کی بغاوتیں) اور مدنی مرکزیت کی آبادیوں میں پہلی بار شہر آشوب لکھے جانے لگے۔ یہ صنف جو مختلف فرقوں اور پیشوں کے محبوبوں کے حسن اور عشوہ گری کے بیان کے لیے مخصوص تھی مختلف پیشوں اور فرقوں کی مالی بدحالی کا بیان بن گئی۔

۳۷۔ اہل حرفہ کی یکجائیاں درہم برہم ہونے لگیں۔ یہ آخری یکجائی دلّی میں محمد شاہی دور میں ہوئی اور وہ بھی اس انداز سے کہ ایرانی اور تورانی کی کشمکش شروع ہو چکی تھی۔ شیخ علی حزیںؔ اور خان آرزوؔ کے معارضے چھڑ چکے تھے اور مغربی اور وسط ایشیا کے تہذیبی تسلّط سے آزاد ہونے کی کوشش ہونے لگی تھی اور ان اثرات کی جگہ ہندستانی اثرات مستحکم ہونے لگے تھے مثل مشہور ہے "بر محمد شاہ ترکی تمام شد" جس کا مطلب ڈاکٹر سید عبداللہ نے یہ نکالا ہے کہ محمد شاہ آخری مغل بادشاہ تھا جس کی مادری زبان ترکی تھی۔

۳۸۔ محمد شاہ کے دور میں لباس سے لے کر فنون لطیفہ تک میں ہندستانی عناصر کو غلبہ حاصل ہونے لگا۔ مصوّری میں راجپوت طرز اُبھرا، موسیقی میں جنگلہ یا زنگولا اور ادا رنگ اور سدا رنگ کی خیال گائیکی، رقص میں ہندستانی عناصر کا

عروج، فن تعمیر میں صفدر جنگ کے مقبرے کی طرز کی ہندستانیت ــــــ اور دتی میں فارسی مشاعرے کے بجائے اردو مراختوں کا رواج، قوالیوں اور ارباب نشاط میں اردو، اور وتی کے دیوان کے دتی آنے سے حاتم، آبرو، مظہر جان جاناں، ناجی، یکرنگ اور یک رو کے ذریعے اردو غزل کی مقبولیت جس نے فارسی سے لطافت تو لی مگر برج اور سبک ہندی سے ایہام کی طرز اڑا کر اپنی مقبولیت کا سامان پیدا کر لیا۔ یہ دکن سے اس ادبی زبان کی بازیافت تھی جو مدنی مرکزیت کی روایت بن چکی تھی اور جس کی غیر حاضری میں امیر خسرو کے بعد سے شمالی ہند کی ادبی ضرورت برج بھاشا اور اودھی پوری کر رہی تھیں بہاری سے گھنانند تک کی شاعری اس کی گواہ ہے۔

۳۹۔ لیکن یہ سلک گیر مدنی مرکزیت والی زبان اور ادبی روایت یہاں پہنچی تو اہل حرفہ کی یک جائیاں برہم ہو رہی تھیں کیونکہ ان کے سرپرست مفلوک الحال تھے اور وسط اور مغربی ایشیا کی منڈیاں سرد ہو چکی تھیں اسی لیے میر صاحب کو شکوہ تھا تو یہ:

صناع ہیں سب خوار ازاں جملہ ہوں میں بھی
ہے عیب بہت اس میں جسے کچھ ہنر آوے

۴۰۔ آخری اور وسط ایشیائی تجارتی اور تہذیبی مرکزوں کی تباہی اور نشاۃ ثانیہ، اصلاح دین اور صنعتی انقلاب سے ابھرنے والے یورپ کے عالمی کلچر پر غلبے کا ایک لازمی نتیجہ تھا، ہندستان کا اقتصادی بحران۔ اہل حرفہ کی روزی خطرے میں پڑنے لگی، اہل کمال سراسیمہ اور پریشان ہوئے۔ منصب داری نظام بحران میں پھنسا، فوج کا دارومدار انہی پر تھا لہٰذا فوجی، قومی جذبے سے سرشار ہونے کے بجائے سپہ گری کو ذریعۂ معاش جانتے تھے، وفاداریاں بدلنے لگیں، ماہر اقتصادیات کی دستاویزیں گواہ ہیں کہ اس دور میں ہندستان میں چیزوں کی کمی نہ تھی مگر ان چیزوں کے وسیع ترین بین الاقوامی تجارتی منڈیوں تک لے جانے والے نہ تھے اور عالمی تجارت کے مراکز تک خشکی کے راستوں کے بجائے اب بحری راستوں ہی سے رسائی ہو سکتی تھی اور وہ راستہ ایسٹ انڈیا کمپنی اور دوسرے مغربی تاجروں اور بحری قزاقوں کے قبضے میں تھا۔

۴۱۔ اس کا نتیجہ تھا حاتم، سودا اور نظیر کا شہر آشوب۔ میر کا حزن وملال، میر درد کی قناعت پسندی اور توکل، اِس مالی بحران نے معاشرے کی اس یکجائی اور اس اجتماعی یگانگت کو درہم برہم کر دیا جو تخلیقی ادب کا تانا بانا فراہم کرتی تھی جو درد کی مجلسی زندگی کی حکایتوں اور اخلاقی اور فنی بوطیقا کو نثر و نظم میں ڈھالتی تھی اور آسودگی پاتی تھی (جیسے طوطی نامہ اور سب رس) اس نے تو بڑھ کر محمد شاہی دور کی اس معاشرتی اجتماعیت کا چراغ بھی گل کر دیا جو اس دور کے بانکوں کے طرز میں جینے کا ایک جم جویانہ طریق وضع کر چکی تھی اور ایہام عشق بازی اور نشاط زیست کی آبرو اور ناجی کے کلام میں ظاہر ہونے والی راہیں نکال رہی تھی۔

۴۲۔ میر کو صدمہ ہے تو اسی یکجائی کے درہم برہم ہو جانے اور فرد کے اکیلے رہ جانے کا ہے جس کی طرف ڈاکٹر سید عبداللہ نے "نقد میر" میں اشارہ کیا ہے۔ بھلا ان اشعار کی حسرت اور آرزو مندی کا بھی کوئی اندازہ کر سکتا ہے:

کھلی ہیں اب کے کلیاں اس رنگ سے چمن میں
سر جوڑ جوڑ جیسے مل بیٹھتے ہیں احباب

یوں بار گل سے اب کے جھکے ہیں نہال باغ
جھک جھک کے جیسے کرتے ہیں دو چار یار بات

کیا جانوں بزم عیش کہ ساقی کی چشم دیکھ
میں صحبت شراب سے آگے سفر کیا

اور وہ بے مثال شعر:

افسردگی سوختہ جاناں غضب ہے میر
دامن کو ٹک ہلا کہ دلوں کی بجھی ہے آگ

۴۳۔ معاشرے کی یک جائی سے ذات کی طرف واپسی کا یہ جاں کاہ سفر تھا جس نے غزل کو مقبولیت بخشی جس نے شہر آشوب کو جنم دیا جس نے مثنوی کو ایک نیا رنگ دیا جس نے مرثیے کی طرف متوجہ کیا وہ بھی اس انداز سے کہ وہ اس دور کے

معاشرے کا ماتم بن گیا۔

۴۴۔ اہل کمال اب نخلستانوں کی تلاش میں ادھر ادھر بھٹکنے لگے جہاں نئے سرپرست میسر آسکیں۔ یہ نخلستان موجود تھے مگر برطانوی تاجروں یعنی ایسٹ انڈیا کمپنی کی سنگینوں کے سائے میں تھے۔ فورٹ ولیم کے صاحبوں کو سرپرستی کی فرصت نہ تھی، کام کے لیے منشیوں کی ضرورت تھی اس لیے میر سے نہیں میر امن سے غرض تھی لیکن بکسر میں ہارے ہوئے شجاع الدولہ کے اودھ کا سارا فوجی نظم و نسق انھیں کی سنگینوں کی بدولت تھا یہی صورت حیدر آباد کے نظام کی تھی کہ نظام ٹوٹ اور بکھر رہا تھا قدیم معاشرہ پارہ پارہ اور اس کی سابق بین الاقوامی طرز کی تہذیب ریزہ ریزہ ہو رہی تھی کہ اس کو غذا فراہم کرنے والے اقتصادی اور سماجی رشتے سوکھ چکے تھے مگر اس کے گرد حفاظتی پہرہ داری برطانوی سنگینیں کر رہی تھیں اس لیے بظاہر یہ ریاستیں افراتفری کا شکار نہ تھیں اور ایک مصنوعی سکون اور ایک بناوٹی خوش حالی نمایاں تھی جس کا اثر اودھ کے پورے کلچر پر اور بالخصوص ادب پر ظاہر ہوا یعنی مصنوعی آرٹ اندر سے فکری اور جذباتی طور پر کھوکھلا مگر باہر سے زرق برق، آراستہ پیراستہ، پچہ کاری اور مینا کاری سے جگمگاتا ہوا:

بندش الفاظ جڑنے سے نگوں کے کم نہیں
شاعری بھی کام ہے آتش مرصع ساز کا

[یہی صورت حال یعنی معاشرے کا اندرونی طور پر زوال اور اوپری طور پر برطانوی سنگینوں کے سائے میں اس کا ظاہری اور مصنوعی استحکام ۱۸۰۳ء میں لارڈ لیک کے دلّی فتح کرنے کے بعد بھی پیش آئی جہاں برائے نام مغل بادشاہ حکمراں رہے مگر نظم و نسق انگریزوں کے ہاتھ میں آگیا اور فکر و فن کسی خبیث خواب، کسی نوائے سینہ تاب اور کسی اعلیٰ آدرش سے محروم ہو کر غالب کے استثنا کے ساتھ شاہ نصیر اور ذوق کی مرصع کاری اور زبان دانی اور مومن خاں کی کاریگرانہ مضمون آفرینی تک محدود ہو گیا] غالب کا استثنا ان کی غیر معمولی ذہانت، غیر معمولی ماضی اور صنعتی انقلاب کے پیدا کردہ کلکتہ کے نئے معاشرے سے رابطے کی بنیاد پر ممکن ہو سکا۔

۴۶۔ نامناسب نہ ہوگا اگر اس موقعے پر اپنے مقالے غالب اور عہد غالب کے

حوالے سے یہ ذکر کردوں کہ غالب کے دور میں تین متبادل راستے، تین معاصر شعرا کے ذریعے پیش کیے جارہے تھے۔ ایک طرف ذوق تھے جن کی زبان دانی اور سلامت روی یا جاگیردارانہ مغل نظام کے استحکام کی خواہاں تھی کہ وہی تہذیب اس کے STATUS QUO لیے مثالی تھی، دوسری طرف مومن خاں مومن تھے جن کی آرٹ میں مغل MINIATURES والی مینا کاری، حسن پرستی اور نفاست تھی مگر ان کی فکر وہابی تحریک سے متاثر ہوکر احیاء پرستی کے متبادل راستے کو پیش کررہی تھی۔ تیسری طرف غالب تھے جو ماضی کے قدرداں ہونے کے باوجود مستقبل کے خواب دیکھتے تھے اور ان کے نزدیک مستقبل کی تہذیب ان برکتوں سے بھی عبارت تھی جو انگریزوں کے ذریعے برق وتجارت کی ایجادات اور آزادیٔ فکر اور مساوات کے تصورات سے حاصل ہوئی تھیں اس کے لیے انھوں نے تمنّا کو بیدار رکھنے کا مضمون بار بار باندھا اور یہ وہی تمنّا ہے جو آگے چل کر اقبال کے ہاں خودی کی شکل میں جلوہ گر ہوئی دوسرے یہ عرفان بھی پالیا کہ پرانے دور کے فرسودہ گنبد گرداں کو آخر گرنا ہے خواہ ان کے سر پر ہی کیوں نہ گرے اور نئے دور اور بہتر دور کو آنا ہے خواہ اس کا فیض انھیں پہنچے یا نہ پہنچے۔

نہیں بہار کو فرصت نہ ہو بہار تو ہو
نہیں نگار کو اُلفت نہ ہو نگار تو ہو

بیا کہ قاعدۂ آسماں بگردانیم

اور اس کے لیے تمنّا کے سہارے رجائیت کی ایک ہلکی سی جھلک کے لیے انھیں کرب الم کی ساری قیامتیں اور سارے آشوب گوارا ہیں۔

تا بادہ تلخ تر شود و سینہ ریش تر
بگدازم آبگینہ و در ساغر افگنم

سرمایہ فراہم کن وانگہ بغارت بر
بر خرمن ما برقے بر مزرعے باراں شو
سراپا رہن عشق و ناگزیر الفت ہستی
عبادت برق کی کرتا ہوں اور افسوس حاصل کا

عجیب اتفاق ہے کہ آج بھی کچھ اسی قسم کے متبادل راستے ہندستانی تہذیب کے سامنے موجود ہیں۔

۴۷۔ مصنوعی حفاظتی حصار کے ان علاقوں کی دو خصوصیات تھیں۔ ایک یہ کہ انھیں احساس تھا کہ ان کے معاشرے کی اقدار صالح ہیں، ان کی تہذیب، ترقی یافتہ ہیں اور اس کی بنیاد صحیح اقدار پر ہے مگر پھر بھی وہ نامعلوم اسباب کی بنا پر شکست سے دوچار ہے یہ وہی صورت حال ہے جو کربلا میں پیش آئی تھی حق پر قایم برگزیدہ اور خدا رسیدہ جماعت کو شکست کا سامنا کرنا پڑا تھا اور وہ بھی باطل کے ہاتھوں، اور جب انیس اور دبیر مرثیوں کو نئے رزمیے بلکہ نئے دور کے المیے کی شکل دے رہے تھے تو معاشرے کا یہ دبا دبا سا احساس بھی ان کے تخلیقی ضمیر میں چھپا ہوگا اسی کا دوسرا پہلو تھا داستانوں میں خیر و شر کی کشمکش جہاں خداوند لقا اور اس کے جادوگروں کا لشکر اپنے سارے مادی وسایل اور جنگی ساز و سامان کے ساتھ اہل حق کے خلاف صف آرا ہوتا ہے اور اگر عمرو عیار کی عیاریاں اور امیر حمزہ کی حاصل حمایت ربانی کا اسم اعظم کام نہ آتا تو یہاں بھی باطل کا غلبہ لازم تھا۔ یہ بھی عجیب اتفاق ہے کہ یہ دونوں واقعات مغربی اور وسطی ایشیا ہی کے تہذیبی پس منظر سے متعلق ہیں جہاں کی تہذیب اب عالمی سطح پر غروب ہو رہی تھی اور مغربی یورپ سے شکست سے دوچار تھی۔

۴۸۔ دوسری خصوصیت تھی فکر اور فن کی سطح پر ان علاقوں میں VERTICAL کے بجائے افقی HORIZONTAL توسیع۔ پہلی بار متعلقہ علاقوں کا لوک رنگ ادب میں بھی نمایاں ہونے لگا سودا جیسا شاعر مقامی بولیوں میں مرثیے کہنے لگا، انشاء اللہ خاں رانی کیتکی کی کہانی لکھنے لگے اور اس میں دوہے کھپانے لگے اور آگے چل کر یہ رنگ ایسا چمکا کہ رہس مبارک اور امانت اور مداری لال کی اندر سبھائیں تصنیف ہوئیں جن کے فکری اور فنی رشتے لوک کلچر اور لوک روایتوں سے بہت گہرے تھے۔

۴۹۔ اس کہانی کو یہیں چھوڑیئے، اب ادھر کی سنیئے۔ مغربی یورپ کے کلچر کا بین الاقوامی غلبہ شروع ہوا کہ وہ نشاۃ ثانیہ اصلاح دین کی تحریکات جسے اقبال نے بدقسمتی سے شورش اصلاح دین سے تعبیر کیا تھا اور صنعتی انقلاب اور فرانسیسی

انقلاب کی بقول حسرت تہذیب رسم عاشقی سے گزر کر انسانی تہذیب کے ایک بہتر اور بلند تر مرحلہ تھا اور انسانی تاریخ کے ارتقا کا نیا سنگ میل تھا اور ہندستان میں اس کی آمد ہوئی بھی تو کس طرح کہ ایک ہاتھ میں غلامی کا زہر اور دوسرے ہاتھ میں صنعتی برکتوں اور فکر و فن کی حیات آفریں نعمتوں کا امرت اور انداز کچھ ایسا کہ بقول میر امّن کے پہلے درویش کے باغ کی طرح کہ لونڈی کے ساتھ دونوں باہم بکتے ہیں نہ اکیلا باغ جیسے اونٹ کے گلے میں بلّی جو کوئی باغ لے وہ اس کنیز کی بھی قیمت دے دے اور تماشا یہ ہے کہ باغ کا مول پانچ ہزار روپے اور باندی کا بہا پانچ لاکھ۔

۵۰۔ ٹیپو سلطان کی شکست کے بعد (اور یہ بات یاد رکھنے کی ہے کہ سعادت یار خاں رنگین کے علاوہ کسی شاعر نے کسی ایسے مجاہد، بادشاہ یا نواب کا قصیدہ نہیں لکھا جو انگریزوں کے خلاف برابر نبرد آزما رہا ہو) ۱۸۰۰ء میں فورٹ ولیم کالج قایم کرتے وقت ایسٹ انڈیا کمپنی کے خاص صاحبوں نے کہ بقول محمد حسین آزاد پتہ پاتال سے لاتے ہیں ہندستان کی دونوں تہذیبی پرتوں کو دیکھ لیا تھا ایک وہ جو علاقائی رنگ میں رنگی ہوئی تھی اور ترقی یافتہ اور ترقی پذیر بولیوں میں اظہار پا رہی تھی اور دوسری وہ جو بین الاقوامی یا عالمی کلچر سے قریب تر تھی اور انھوں نے ان دونوں پرتوں سے کام لینے کی ٹھانی اور ان میں سے ایک پرت کے لیے میر امّن اور دوسری پرت کے لیے للو لال جی کی زبان استعمال کی۔

۵۱۔ اس کے اقتصادی اسباب واضح تھے۔ منصب داری کے زوال اور ایسٹ انڈیا کمپنی کے سیاسی اور تجارتی دائرے میں دلالی اور مستاجری کا عروج اس دور کا اہم واقعہ ہے۔ منصب داری کی قدیم شکل سے جو مغل دور میں اقتصادی اور تہذیبی ہی نہیں تھی اور فنی طور پر بھی مرکز اور محور کی حیثیت رکھتی تھی، ایسٹ انڈیا کمپنی کا کوئی مفاد وابستہ نہ تھا کمپنی کی بنیاد بھی تجارتی اجارہ داری کے لیے کھیتوں اور کھلیانوں منڈی اور بازار میں انھیں اپنے مستاجر اور ایجنٹ درکار تھے وہ منصب داری ہی کے نہیں، مغل حکومت اور انتظامیے کے متوازی اپنا نظام قایم کرنا چاہتے تھے جس میں ساہوکار، دلال اور کرائے کے سپاہی کو مرکزی حیثیت حاصل تھی۔ اس نظام

کی کچھ جھلکیاں نیل کی تجارت کے ان بیانات میں مل جائیں گی جو بنکم چندر چٹرجی کے ناول "آنند مٹھ" میں یا پھر فورٹ ولیم کالج کے سربراہ جان گل کرسٹ کی داستان حیات کے ضمن میں دستیاب ہوتے ہیں۔

۵۲۔ فورٹ ولیم کالج محض اس عملی طریق کار کا دروازہ تھا جو ایسٹ انڈیا کمپنی کے تاجر اور ارباب انتظام اپنے عمال اور اپنے دلالوں اور اپنے مستاجروں کے درمیان لسانی اور تہذیبی رابطے کے طور پر کھولنا چاہتے تھے۔ یہی خلاصہ تھا اس تاریخی کوشش کا جس نے رایل ایشیاٹک سوسائٹی اور مستشرقین کی شکل اختیار کی اور یہی اصل تھی گریرسن کی اس معرکۃ الآرا کاوش کی جو LINGUISTIC SURVEY OF INDIA کی شکل میں سامنے آئی۔

۵۳۔ اس طرح مستاجروں، دلالوں، ساہوکاروں اور کمپنی کے دیسی عمال اور ان سے معاملہ کرنے والوں کا ایک نیا طبقہ وجود میں آیا۔ ظاہر ہے کہ اس طبقے کے افراد نے ان علاقوں ہی میں زیادہ فروغ پایا جو کمپنی کے زیر اقتدار یا زیر اثر تھے۔ ۱۸۰۰ء سے ۱۸۳۵ء تک یہ تہذیبی رنگ ڈھنگ نئے مرحلوں سے گزرتے رہے جب ایک طرف انگریزی کو تعلیم کا وسیلہ بنایا گیا اور پھر لارڈ کارنوالس کے بندوبست استمراری کے ذریعے منصب داروں کی جگہ زمین داروں اور جاگیرداروں کے ذریعے نیا زرعی نظام وجود میں آیا اور ایسٹ انڈیا کمپنی کے وفاداروں کا ایک نیا طبقہ بن گیا جو بعد کو متوسط طبقے کی بنیاد ثابت ہوا۔ اب اہل حرفہ نہیں مستاجر اور عمال اہم تھے اور یہ محض اتفاق نہیں ہے کہ بھارتیندو ہریش چندر کا تعلق بھی ساہوکاروں کے اسی خاندان سے تھا جو بنگال میں کمپنی کا حمایتی تھا۔

۵۴۔ ۱۸۵۷ء کی کشمکش دونوں تہذیبی نظاموں کے درمیان ٹکراؤ کا نتیجہ تھا ایک مغربی اور وسط ایشیا کے تہذیبی ارتباط کا نظام اور دوسرا مغربی یورپ کے نئے تہذیبی غلبے سے ارتباط کا نظام۔ تعجب کی بات نہیں کہ اس کشمکش کے بنیادی اسباب بھی دو متوسط MIDDLE AGES ہی کے تصورات تھے یعنی کارتوسوں میں گائے اور سور کی چربی کا استعمال اور پرانے جاگیرداروں، رجواڑوں اور مرہٹہ سردار اور مغل بادشاہ کے اقتدار کی بازیابی۔

جو ادب اس کشمکش نے پیدا کیا وہ اقتدار گم شدہ کا ماتم ہے یا پھر تہذیبی تبدیلیوں کا شکوہ یا پھر زمانے کی بے رحمی کا نتیجہ۔

۵۵۔ اس فیصلہ کن کشمکش نے البتہ ثابت کر دیا کہ آنے والا زمانہ مغربی یورپ سے آنے والی تہذیب ــــــ اور تسلط ــــــ کا ہے اور اس آنے والے طوفانی تسلط کے لیے بعض اپنے پائیں باغ کے گرد حفاظتی رکاوٹیں کھڑی کرنے لگے بعض مقابلے کی تیاریوں میں لگ گئے اور بعض مفاہمے کی فکر میں، اس طوفان کی للکار تھی : ع

بیش کر غافل اگر کوئی عمل دفتر میں ہے

اور ہندستانی تمدن اپنے دفتر میں عمل کی تلاش کرنے لگا۔

۵۶۔ فکری اور تہذیبی للکار کا جواب دینے کے لیے الگ الگ فرقے اپنے اپنے ماضی کو کنگھالنے لگے اور اپنے کارناموں کی نئی توجیہیں پیش کرنے لگے جو عقیدے کے ہی نہیں عقل کی میزان پر پوری اتر سکیں۔ سرسید خطبات احمدیہ کے ذریعے مذہب کے روایتی معتقدات کی نئی تعمیر و تشکیل کرنے لگے۔ معاملہ عقل اور معقولات کی بالادستی کا تھا جس پر روشن خیالی کی اساس تھی اور جس کے وسیلے سے انسانی سماج کے اعلیٰ تر تہذیبی مرحلے یعنی صنعتی نظام اور اس کے پیدا کردہ اقدار تک رسائی حاصل ہو سکتی تھی۔ نذیر احمد ہوں یا حالی، شبلی ہوں یا محسن الملک کوئی سرسید احمد خاں کے اس معقولات پر زور دینے والے استدلال سے متفق نہ ہو سکا البتہ اس پر راضی ہو گئے کہ مغربی تعلیم حاصل کر لی جائے اور برطانوی حکومت نے تجارت، ملازمت اور فلاح کی جو راہ کھولی ہے اس سے فیض حاصل کیا جائے۔ نذیر احمد کو انگریز کی نوکری قبول تھی، اس کی سود خوری بھی منظور تھی مگر نئی تہذیب ان کے نزدیک ذہن کو آزادی، فکر اور جذبے کو نئی آگہی اور کشادگی دینے کا نام نہ تھا صرف کوٹ پتلون اور کانٹے چھری سے کھانا کھانے کا نام تھا، وہ قدامت سے لپٹے ہوئے جاگیردارانہ انحطاط پذیری اور ابن الوقت دونوں کی تنقید کرتے رہے اور اسے اصلاح معاشرت سمجھتے رہے کہ نصوح کی تصنیف کے ساتھ نماز ادا کی جائے اور بے چون و چرا اطاعت بزرگاں کو تہذیب سمجھا جائے۔ سید سبط حسن

نے بجا طور پر "نوید فکر" میں سرسید پر تنقید کی ہے کہ انھوں نے صنعتی نظام اور اس کی اساس سائنسی طریق فکر کو محض مغربیت سمجھ لیا اور مغربی طرز طعام و لباس ہی کو ترقی کی ضمانت قرار دے دیا۔

۵۷۔ انھوں نے اپنی روشن خیالی اور تعقل پسندی کے باوجود مغربی تہذیب کو مغربی تمدن سمجھ لیا تھا گویا انگریزی سیکھ لی تو سبھی مسائل حل ہو جائیں گے اس لحاظ سے وہ مرزا غالب کی فکری سطح تک بھی نہ پہنچ سکے جنھوں نے سرسید کو مغربی تمدن قبول کرنے کا مشورہ دیا تھا اور صنعتی نظام کی خوبیوں کی طرف توجہ دلائی تھی مثلاً دخانی جہاز اور آزادی فکر، انگریزوں کے طرز طعام و لباس کی ثنا خوانی نہیں کی تھی۔ (نوید فکر صد ۱۶۴)

۵۸۔ اکبرالہ آبادی اس فرق کو بھی ملحوظ نہ رکھ سکے اور مشرقیت کے جوش میں طرز فکر اور طرز طعام و لباس کی مخالفت کے ساتھ ساتھ پائپ کے پانی اور ٹائپ کے حرف پڑھنے پر بھی طنز کرتے رہے کہ دقیانوسیت کا یہ بھی ایک روپ تھا اور یہ دقیانوسیت طرز کہن پہ اُڑتے اور آئینِ نو سے ڈرنے پر قایم تھی۔

۵۹۔ شبلی نے بیچ کی راہ نکالی اور نئے علم کلام کے طرز پر مغرب سے انگریزی کی تعلیم اور چند ضروری علوم کی مبادیات کے علم کو معقولات کے نصاب میں شامل کر کے گویا اپنے تئیں مذہب اور سائنس، جاگیردارانہ نظام اقدار اور صنعتی نظامِ اقدار میں سمجھوتہ کرا دیا۔

۶۰۔ نئے عالمی کلچر کے سائنسی مزاج اور آزادیٔ فکر، مساوات، سماجی انصاف کے تصوّرات سے ہم آہنگی کے بجائے ہندستانی دانش وروں اور ادیبوں نے اس کلچر کو پہلے پہل عیسائیت سے اور بعد کو مغربیت سے تعبیر کر کے اس کو سیاسی غلامی کا نشان قرار دیا اور اس کے مقابلے کے لیے ماضی کی پناہ گاہوں سے شوکت پارینہ کے خزانے ڈھونڈھ نکالنے کا منصوبہ بنایا۔ شبلی اورنگ زیب عالم گیر کے سیاسی اعمال کی وجہ جواز تلاش کرنے لگے اور المامون، الفاروق کی تصنیف میں لگ گئے شرر نے ان صلیبی جنگوں کو اپنے ناولوں کی بنیاد بنایا جن میں اسلامی مجاہدین نے عیسائی مجاہدین اور عیسائی حسیناؤں پر فتح حاصل کی تھی۔

۶۱۔ رتن ناتھ سرشار نے فسانۂ آزاد کے ذریعے غروب ہونے والے کلچر کی ایک ایک کرن کو یک جا کر کے پکارسک میں ڈھال دیا اور آخر میں میاں آزاد نے جنگ روم سے واپس بمبئی آنے پر معاشرے کی اصلاح اور سماجی بہبودی کا تفصیلی منصوبہ اپنی تقریر کے ذریعے ملک کے سامنے پیش کر دیا خوجی کے کردار نے قدیم معاشرے کے کمزور اور فرسودہ اقدار پر طنز کا کام دیا اور یہ تہذیبی مرقع مشرقی اور مغربی اقدار کے ایک نئے آمیزے کی عکاسی پر ختم ہوا۔

۶۲۔ شاید سب سے بھرپور اور علامتی اظہار تھا مرزا محمد ہادی رسوا کا ناول اُمراؤ جان ادا۔ ایک طوائف کا کردار جو بکاؤ تو ہے مگر اس کے بکاؤ ہونے میں اُس کا اپنا اتنا قصور نہیں جتنا حالات کا ہے جنھیں سماج کا نام بھی دیا جا سکتا ہے یہ ایک فرد سے زیادہ ایک معاشرے کی کہانی تھی جو پُرانے عالمی کلچر کی اقدار کے سہارے پروان چڑھا تھا اور اب بکاؤ تھا۔ آصف الدولہ اور واجد علی شاہ کے لکھنؤ کی طرح انگریزوں کے کھیل کی حیثیت رکھتا تھا جسے دلاور خاں نے اغوا نہیں کیا تھا بلکہ عالمی کلچر کے نئے مرکز یورپ کے صنعتی نظام کے زیادہ طاقتور قوتوں نے گھر سے بے گھر کر دیا تھا وہ بھی اس طرح کہ جب امراؤ جان فیض آباد اپنے آبائی مکان کے صحن میں واپس جاتی ہے تو اُس کی ماں مشکل سے اسے پہچانتی ہے اور دوسرے دن اُس کا سگا بھائی اس کی گردن پر چھری رکھ دیتا ہے کہ آئندہ اس طرف کا رخ نہ کرے۔

۶۳۔ رسوا اپنے دوسرے ناولوں 'شریف زادہ' اور 'ذات شریف'، میرا لاح معاشرت اور نئے حالات میں ملازمت و تجارت کے دور کی نئی زیرکی اور ہوش مندی کی تلقین کرتے نظر آتے ہیں جو ابن الوقت سے ان کے مرزا عابد حسین کو چند قدم اور آگے لے جاتی ہے اور یہ ترقی ایک ذمہ دار اور باصلاحیت اہل کار کی حیثیت سے نئی اقدار کی تشکیل کرنے والے ہیرو کی نہیں ہے۔

۶۴۔ ایسا نہیں ہے کہ ماضی کی شان و شوکت کی بازیافت اور اس عظمت پارینہ پر ایمان تازہ کرنے کی کوشش صرف اردو ادب تک محدود ہو یہ سلسلہ راجہ رام موہن رائے سے لے کر راناڈے تک اور بعد میں بنکم، تلک، دیانند سرسوتی، اروبندو گھوش، مہاتما گاندھی، ٹیگور، اقبال، بھائی ویر سنگھ، محمد علی اور ابوالکلام آزاد کے

دورِ اوّل تک برابر جاری رہا ہے اپنے اپنے مذہب کی ماضی کی نقلی توجیہہ بلکہ تشکیلِ نو کرکے اسے مغرب کی تہذیبی کارناموں کے مقابلے میں اور کبھی کبھی متبادل کے طور پر پیش کرنے کی کوشش جاری رہی۔ پریم چند کے ابتدائی ناول اور افسانے بھی اس سے خالی نہیں اور چکبست، سرور اور اقبال وطنیت کے نغمے گاتے ہیں تو

سارے جہاں سے اچھا ہندوستاں ہمارا

میں یہ تفاخر کا احساس بھی چھپا رہتا ہے کہ یونان و مصر و روما سب مٹ گئے جہاں سے یہ تفاخر جب تک مغرب کی سیاسی غلامی کے مقابلے میں پیش کیا جاتا رہا، صحت مند قومی اتحاد اور مظلوموں کے نعرۂ اعتماد کی بنیاد رہا مگر جب اسے مغرب سے منسوب صنعتی انقلاب اور جدید دور کی اقدار کے مقابلے میں مشرقی اقدار کی دقیانوسیت کے جواز کے طور پر پیش کیا گیا تو اس سے احیاء پرستی اور رجعت پسندی ہی کے نہیں ظلمت پرستی اور فرقہ واریت کے سوتے پھوٹے جن سے ابھی تک ہمارے برصغیر کی فضا مسموم ہے۔

۶۵۔ اس دوران ایک اہم تبدیلی یہ ہوئی کہ پرانے منصب داروں اور ایسٹ انڈیا کمپنی کے بنائے ہوئے نئے جاگیرداروں اور زمین داروں کا رخ تو مغربی اور وسطی ایشیا سے جڑے ہوئے کلچر کی طرف رہا مگر کمپنی کے زیرِ اقتدار علاقوں میں خصوصاً بنگال اور مرہٹواڑہ میں ساہوکاروں، کمپنی کے ایجنٹوں اور دلالوں کا ایک نیا طبقہ پیدا ہو گیا اور اس نے اپنے رشتے براہِ راست منڈیوں سے اور علاقائی تہذیبوں کے منطقوں میں رہنے والے دیہاتوں اور قصبوں کے لوگوں سے جوڑے۔

۶۶۔ ۱۸۷۳ء میں بھارتیندو ہریش چندر نے لکھا "ہندی نئے روپ میں ڈھلی" اور مطلب اس کا یہ تھا کہ اب تک کھڑی بولی کے بجائے برج اور اودھی ہی میں ہندی ادب پیدا ہو رہا تھا اب دونوں زبانوں کے بجائے کھڑی بولی کو مغربی اور وسطی ایشیائی عالمی کلچر کے اثرات سے حتی الوسع آزاد کرکے اسے بنگلا اور مرہٹی ادب کے اثرات اور نئے عالمی کلچر کے محاورے سے قریب لاکر ایک ایسے ادبی پیرایۂ اظہار کا وسیلہ بنایا گیا جس میں دیہات اور قصبوں کے ان عناصر کی جھلک ہو جو ہنوز علاقائی تہذیب کی حد بندیوں میں محصور تھے۔

۶۷۔ اس طرح ایک نیا طبقہ وجود میں آگیا جس کا کاروباری رخ بھی تھا، ہندستانی سماج تہذیبی حیثیت سے پھر دو پرتوں میں تقسیم ہو گیا۔ ایک پرانے منصب داروں، نئے زمین داروں، جاگیرداروں اور تعلقہ داروں اور اہل حرفہ کی پرت تھی جن کا ذریعۂ معاش اور تہذیبی تصور زمین اور زرعی استحصال سے وابستہ تھا ان کا ایک حصہ سرکاری عمال، سول سروس، پولیس اور فوج کے افسروں میں بھی تھا اور اہل سیاست میں بھی کسی نہ کسی سطح پر موجود تھا۔ اس طبقے میں لازمی طور پر مسلمانوں کی اکثریت تھی جو تاریخی اسباب کی بنا پر تھی لیکن یہ طبقہ صرف مسلمانوں تک محدود نہیں تھا۔ اس کا ادبی اظہار اردو کے ذریعے ہوا۔

۶۸۔ دوسری پرت تھی ساہوکاروں، دلالوں، ایجنٹوں، عمال اور ان چھوٹے موٹے کاروباریوں کی جو کمپنی کے اقتدار والے علاقوں میں فروغ پا رہا تھا جو اپنا رابطہ علاقائی تہذیب کے جزیروں سے براہ راست قایم کر رہے تھے اور دیہات کی تہذیب اور منڈیوں اور قصبوں سے قریب تر تھے اور جن کا رخ زرعی رشتوں سے زیادہ کاروباری رشتوں کی طرف تھے اور جو نئے انتظامی سانچے میں خود کو ڈھال رہا تھا۔ یہ طبقہ بنگلہ اور مراہٹی ادبیات سے زیادہ متاثر تھا اور انہی زبانوں کی ادبیات کے طرز پر کھڑی بولی کو سنسکرت آمیز اور علاقائی بولیوں کے اثرات سے فیض یاب ہونے کی کوشش میں تھا اس کشمکش کا واضح اظہار راجہ شیو پرشاد، راجہ لکشمن پرشاد اور بھارتیندو ہریش چند کے لسانی اور ادبی مناقشوں میں ملتا ہے اس پرت کے ادبی اظہار کی زبان کھڑی بولی ہندی بنی اور یہی ہندی اردو تنازع کا نقطۂ آغاز تھا۔ کاروباری نوعیت کی وجہ سے اس میں اکثریت ہندوؤں کی تھی اور اس میں پارسی و دیگر غیر مسلم عناصر تو شامل تھے مگر مسلمان بہت کم تھے یا نہ ہونے کے برابر تھے۔

۶۹۔ اسی لیے جب اس ابھرتے ہوئے طبقے کو نئی طاقت اور نئی ذمہ داریوں کی طلب ہوئی تو انڈین نیشنل کانگریس کا وجود ہوا جس کی موافقت اس طبقے نے کی اور مخالفت سرسید احمد خاں کی سربراہی میں پہلی پرت والے طبقوں نے کی۔ جب بیسویں صدی میں عالمی سرمایہ داری کا بحران بڑھا اور نئی سرمایہ دار حکومتوں

کے درمیان اجارہ داری کی دوڑ شروع ہوئی۔ ہر ملک پس ماندہ ممالک میں تجارتی منڈیوں پر اپنی اجارہ داری کا خواہاں ہوا۔ سستے داموں مزدور اور غلام خریدنے کے لیے مقابلہ عام ہو گیا تو پہلی جنگ عظیم چھڑ گئی جس نے برطانوی سامراج کو اس بات کا احساس دلایا کہ اپنے رسد کے کارخانے برطانیہ عظمیٰ کے علاوہ نوآبادیات کے غلام ملکوں میں بھی قایم کرنے چاہئیں کہ جنگ کے زمانے میں رسل و رسائل کی دقتوں کے باوجود رسد کی اور بعض بنیادی جنگی ضروریات کی کمی نہ ہو۔ چنانچہ ہندستان میں کارخانے قایم ہونے لگے، لوہے اور فولاد کے بھی اور سوتی کپڑوں کے بھی، اور اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ہندستان میں ایک ایسا طبقہ بھی ابھرنے لگا جو محدود پیمانے پر اور بعد میں مکمل طور پر سیاسی قوت کا یعنی پہلے ہوم رول کا اور پھر مکمل آزادی کا مطالبہ کرنے لگا کہ اقتصادی قوت لازمی طور پر سیاسی قوت مانگتی ہے۔

۱۰۔ اردو ادب میں یہ پرتیں صاف پہچانی جا سکتی ہیں۔ ایک طرف وہ آوازیں سنائی دینے لگتی ہیں جو پریم چند، علی عباس حسینی، اعظم کریوی، سدرشن وغیرہ کی آوازیں ہیں جو زرعی استحصال کے خلاف احتجاج کرتی ہیں اور جاگیرداری کی نفاستوں کے بجائے اس کی نعمتوں کو موضوع بناتی ہیں دوسری طرف رومانویت کی وہ نکھری ستھری آوازیں ہیں جو سجاد یلدرم، نیاز فتحپوری، حجاب امتیاز علی کی تحریروں کی زیریں نغمہ کہی جا سکتی ہیں۔ ان دونوں پرتوں سے تعلق رکھنے والے طبقوں اور کرداروں کی کہانی بڑی خوبی سے قرۃ العین حیدر کے ناولوں اور افسانوں میں خصوصاً ان کی سماجی خودنوشت 'کارِجہاں دراز ہے' میں بیان ہوئی ہے۔

۱۱۔ قوت کی طلب کا ایک مظہر تھا اقبال کا تصورِ خودی، اور ان کی وہ شاعری جسے ایٹمی توانائی کا مرکز کہا گیا ہے۔ غالب کی تمنّا یہاں بے پایاں حوصلہ اور عمل کی صلاحیت حاصل کرتی ہے اور غلامی میں موجِ کم آب رہنے کے بجائے موجِ تندخو بن کر کوہ و بیاباں سے گزرنا چاہتی ہے مگر چونکہ طاقت سامراجی مغرب کے ہاتھ میں تھی۔ اس لیے خودی کو گمراہ اور صالح میں تقسیم کر کے ایک کو عشق کے تابع کر دیتے ہیں اور دوسری کو بے قابو اور بے زمام چھوڑ دیتے ہیں۔ یہ بے زمام خودی ہے مغرب جس کے پاس عقل ہے جنونِ عشق نہیں ہے۔ یہی اقبال کے ہاں ابلیس کا پیکر ہے جو جبریل

و ابلیس میں ظاہر ہوتا ہے۔ اقبال کے ہاں سائنس ابلیس ہے اور مذہب جبریل، سائنس عقل ہے اور مذہب عشق، سائنس مغرب ہے اور مذہب مشرق۔ اور اسی تضاد سے گزرتے ہوئے وہ اس منزل تک پہنچتے ہیں جہاں صنعتی ترقی، وہ سیاسی غلامی دینے والے مغرب کے سرمایہ دارانہ نظام کے مترادف قرار پا کر ساری انسانی ترقی ہی باطل ٹھہرتی ہے۔

۷۲۔ اقبال کے مردِ مومن کے تصوّر کا ماخذ تعلیمات قرآنی اور نطشے میں تلاش کرنے کے بجائے فرد کے اس نئے تصوّر میں تلاش کرنا چاہیے جو اس دور میں ابھر رہا تھا خود گاندھی جی فرد کی اہنسا کے تطہیر کے ذریعے آزادی حاصل کرنے کا خواب دیکھتے ہیں اور دہشت پسندی کی تحریک فرد کو فکری اور سیاسی قوت کا محور قرار دیتی ہے۔

۷۳۔ دراصل اس دور کی ایک نہایت اہم خصوصیت انفرادیت کا ایک عہد ساز تصوّر ہے۔ یورپ میں فرد کا تصوّر صنعتی انقلاب کے بعد ابھرا۔ غلام ہندستان میں یہ تصوّر محدود پیمانے پر صنعتی ترقی اور اس صنعتی ترقی میں شرکت کی تمنّا سے پیدا ہونے والے انقلابی آہنگ سے پیدا ہوا جس نے بعد میں مردِ کامل اور مردِ مومن کی شکل اختیار کی۔ گاندھی جی نے جب چورا چوری کی تحریک واپس لی تو اروبندو کی دہشت پسند تحریک اور بھگت سنگھ کے انقلاب زندہ باد نے فرد کو اہمیت دی کہ ایک فرد بھی اپنی قربانی دے کر سماجی ارتقائی قوتوں کو بیدار کر سکتا ہے یہی مردِ کامل ہے جو اقبال کے ہاں مردِ مومن، پریم چند کے ہاں سورداس اور ابوالکلام آزاد کے ہاں انانیت کی شکل میں ظاہر ہوتا ہے۔

۷۴۔ یہی مردِ کامل ہے جو سماج کے باغی کی شکل میں شرت چند چٹرجی کے ناول 'دیوداس' بن کر ابھرتا ہے جو مٹ جاتا ہے خود کو تباہ کر لیتا ہے مگر سمجھوتہ نہیں کرتا۔ یہی مردِ کامل ہے جو بوہیمین ہیرو کی شکل میں اختر شیرانی کا رند مشرب عاشق بن کر ابھرتا ہے اور مجاز کے ہاں بعد میں بیک وقت شیدائے گلابی اور مردِ انقلابی کی صورت میں پرانی اقدار کو روندتا ہوا گزرتا ہے، یہی منٹو کا ٹوبہ ٹیک سنگھ ہے جو پاگل پن کے دور میں بھی اپنی انفرادیت قائم رکھتا ہے۔

۵۔ پہلی اور دوسری جنگ عظیم کے دوران ہی یہ راز فاش ہو چکا تھا کہ صنعتی نظام جسے مشرق میں اپنی ذہنی تساہلی کی بنا پر مغربیت سے تعبیر کر رکھا تھا، بحران میں مبتلا ہے اور اقبال اس تہذیب کے خود اپنے ہاتھوں خودکشی کرنے کی بشارت بھی دے چکے تھے DECLINE OF THE WEST شائع ہو چکی تھی۔ ڈارون اٹھارہویں صدی کے انسانی پندار کو بوزنہ کی وراثت سے اور فرائڈ تحت الشعور اور لاشعور کی بالادستی کے تصور سے شکست دے چکے تھے اور تعقل استدلال اور قوت عمل پر شک کے لیے سائے منڈلا رہے تھے کہ انقلاب روس نے مارکس کے تصورِ تاریخ کی توثیق کر دی کہ صنعتی انقلاب میں مشین قصوروار نہیں اس کو منافع اور استحصال کی خاطر چلانے والا سرمایہ دارانہ نظام مجرم ہے جس نے فرد کو اجتماع سے کاٹ کر تنہا کر دیا ہے اور سارے لطیف اور جمیل احساسات سے بیگانہ کر ڈالا ہے۔

۶۔ گویا عالمی کلچر کا وہ نیا مرکز جو مغربی یورپ کی صنعتی تہذیب کا پیدا کردہ تھا، سرمایہ داری اور اشتراکیت دونوں کی تہذیبی جدلیت کی شکل میں ایک نئی ثنویت سے دوچار ہوا اسی ثنویت کی آواز بازگشت تھی۔ ہندستان میں ترقی پسند تحریک جو عالمی کلچر کی روشن خیالی سے اپنا رشتہ جوڑنا تو چاہتی تھی مگر سرمایہ دارانہ فکر سے نہیں غیر استحصالی فکر سے جو کلچر کو ایک وسیع تر بنیاد فراہم کر سکے۔ پہلی بار یہ احساس ہوا کہ جن انسانوں کو ہم کیڑے مکوڑے سمجھ کر نظرانداز کر دیا کرتے تھے دراصل انھیں کے ہاتھ میں تو تاریخی ارتقا کی باگ ڈور ہے مزدوروں کے ہاتھ کے ہتھوڑے اور کسانوں کے ہاتھ کی ہنسیا سے تو تقدیر عالم ڈھالی جاتی ہے اور یہی وہ طبقے ہیں جو سماج کو اس طرح بدل سکتے ہیں کہ فرد کی تنہائی دور ہو جائے اور سماج اور معاشرے سے کٹا ہوا مغنی پھر اپنی آواز، اپنی جمالیاتی ترسیل، اپنے معاشرے کی روایات اور علامتوں کی دولت اور اپنے فن کا استناد پا یا جائے فراق کے لفظوں میں پورے ہندستانی سماج میں ایک بڑا پن آنے لگا۔ فیض کے لفظوں میں "گویا دبستان کھل گیا" یہ احساس ہونے لگا کہ انقلاب محض سیاسی نہیں جمالیاتی ضرورت ہے۔

۷۔ مگر احساس اور فکر پر رومانویت کی مہریں تھیں شاید ہی کوئی اردو کا

ترقی پسند شاعر یا ادب ایسا ہو جو جاگیردار یا زمین دار طبقے سے نہ آیا ہو اور اس پہلی پرت سے تعلق نہ رکھتا ہو جس کا ذکر کیا جا چکا ہے اس لیے جاگیرداری نظام کی جذباتیت کی شدت اور آرائشی اور خطیبانہ لہجہ بھی کچھ اس ادب میں جلوہ گر ہوا اور جب کبھی اس ادب نے اپنا رشتہ رومانویت سے آگے بڑھ کر حقیقت پسندی یا پرولتاری لوک روایت سے جوڑنا چاہا اس کا پیدا کردہ ادب ادبی "وقار" سے گر گیا۔

۷۸۔ اس دور نے یہ بھی سکھایا کہ جنھیں ہم مزدور قرار دیتے ہیں انھیں گوڈروں میں لعل چھپے ہوئے ہیں۔ پریم چند کے مادھو اور گھیسو سے زیادہ نکما اور بے غیرت کون ہوگا اور سماج کے مسلمہ اقدار پر سوالیہ نشان لگانے کی ہمت ان سے زیادہ کس نے کی ہوگی۔ سعادت حسن منٹو کی تو دنیا ہی طوائف، جیب کترے، دلال، پاگل، شرابی اور قاتلوں سے آباد ہے مگر ان میں سے اکثر کے دل سونے کے ہیں اور سیر تیں کندن کی جنھیں حالات کے نظام کی بھٹی نے آلودہ کر ڈالا ہے۔ کرشن چندر کے تین غنڈے ایسے ہیں جو تاریخ ساز کہے جا سکتے ہیں اور حیات اللہ انصاری کی آخری کوشش کے کردار جو اپنی ماں کو بھی بھیک مانگنے کے لیے داؤں پر لگانے میں بھی آپس میں جھگڑ پڑتے ہیں گویا نظام کے پیچھے کارفرما انسان کی شخصیت کے مسخ ہونے اور موثر ہو سکنے کی دل دوز داستان بیان کرتے ہیں۔

۷۹۔ اور پھر ۱۹۴۷ء آ گیا جب گاندھی جی کی نیم سیاسی، نیم مذہبی رہبری میں آخر کار ہندستان آزاد ہو گیا۔ دونوں تہذیبی پرتوں کا رد عمل بالکل واضح تھا ابھرتے ہوئے کاروباری طبقے، دلال، صنعت کار کی حمایت کانگریس کو حاصل تھی اور اس صنعت کار نے خود اپنی اقتصادی مصلحتوں کی بنا پر دیہات سے زمین داری کا خاتمہ کر کے وسیع تر منڈیاں حاصل کرنے کا عہد بھی کر رکھا تھا دوسری طرف منصب داری سے کسی نہ کسی طور سے وابستہ طبقے اور ان پر انحصار رکھنے والے اہل حرفہ کی کوشش تھی کہ کوئی گوشہ ہی سہی اس سرمایہ کارانہ صنعت گری کی یورش سے محفوظ رہے اور وہ اپنی جاگیروں کو محفوظ رکھ سکیں اور یہی طبقاتی بنیاد تھی پاکستان کے مطالبے کی۔ اس طبقے میں مسلمانوں کی تعداد زیادہ تھی لہٰذا مذہبی اقلیت کے مفاد کا نعرہ زیادہ موثر ثابت ہوا اور آج بھی پاکستان

میں جاگیریں محفوظ ہیں اور صنعت گری INDUSTRIALISATION نہیں ہوتی ہے اردو ادب آج بھی وہاں عہد متوسط کی جاگیردارانہ اقدار سے متاثر ماورائیت، سریت اور مابعد الطبیعات کے تصورات سے اپنی غذا حاصل کر رہا ہے اور فوجی استبداد جو تاریخ کے فطری ارتقا کو روکنے کے لیے ارباب اقتدار کے لیے ضروری ہے صرف جاندار اور توانا احتجاجی ادب یا طنز و مزاح پیدا کر رہا ہے۔

۸۰۔ ہندستان ۱۹۴۷ء کے بعد صنعتی ترقی کی راہ پر گامزن ہوا مگر ایک ایسے دور میں جب عالمی سطح پر سرمایہ دارانہ نظام اپنی حیات بخشی اور مسیحا نفسی کھو چکا ہے اور انحطاط کی طرف مائل ہے سرمایہ داری نے بے شک انسان کو تنہا کر دیا معاشرے سے کاٹا اور اس کا سارا تقدس چھین کر اسے محض آجر کے درجے یا مشین کے ایک پرزے کی حیثیت دے دی مگر اس کی برکتوں کی فہرست بھی مختصر نہیں کم سے کم اس نے انسانی مساوات کا درس تو دیا۔ انسان کو فکر اور عمل پر اعتماد کرنا تو سکھایا خیالی دیوتاؤں کے آگے سر تسلیم خم کرنے اور بے بنیاد توہمات، تعویذ گنڈوں، جادو ٹونے سے تو نجات دلائی تھی مگر ہندستان کی صنعتی ترقی عجیب قسم کی تھی کہ مشین تو آئی مگر اس کے چلانے والوں کے ذہن میں تبدیلی نہیں آئی گویا سرمایہ داری نظام صرف مادی آسودگی کا نام تھا ذہنی تبدیلی اور آزادئ فکر کا نام نہ تھا ہندستان کے ارباب دانش اور ارباب اختیار بقول ایک مرد دانا کے " ایٹم بم میں چرخے " کا پیوند لگانے کی فکر میں لگے رہے آج بھی یہ کوشش جاری ہے۔

۸۱۔ اس کا نتیجہ ہے ترقی کی ناہمواری اور محرومیوں کا ارتکاز جو سب سے زیادہ نمایاں ہوتا ہے صنعتی ترقی کے لازم سرمایہ دارانہ مرکزیت اور ناگزیر وحدت یا STEAMROLLING کی صورت میں جب بھی پورے ملک کو ایک منڈی، ایک اجارہ، ایک تہذیبی منطقہ، ایک لسانی اکائی اور ایک تجارتی اجارہ بنانے کی کوشش، قومی یک جہتی کے مقدس نام پر کی جاتی ہے۔ مذہبی اقلیتوں اور علاقائی منطقوں سے ٹکراؤ ہوتا ہے اور ردعمل ہر طرح کی احیاء پرستی اور فرقہ واریت یا علاقہ پرستی کی شکل میں یا لسانی مناقشوں کی شکل میں ظاہر ہونے لگتا ہے۔

۸۲۔ اردو ادب کے لیے یہ صورت حال بڑی اہمیت رکھتی ہے۔ اوّل اس

لیے کہ اردو اس تعصب اور منافرت کا شکار ہے یہ الزام بھی لگایا جاتا ہے کہ اردو علیحدگی پسندی کا نشان ہے اور جو یہ الزام لگاتے ہیں وہ نہیں جانتے کہ اتحاد جبر کا نہیں خوش دلی کا سودا ہے دوسرے اس لیے کہ پچھلے چالیس سال سے اردو ادب کا بیشتر حصہ ۱۹۴۷ء کے حادثہ، تقسیم اور فرقہ وارانہ فسادات کے لامتناہی سلسلے پر اٹکا ہوا ہے اور قوم اور تہذیب کی تشکیلِ نو کے عمل سے بڑی حد تک بے تعلق ہے یا کم سے کم اس میں شریک نہیں ہے تیسرے اس وجہ سے بھی کہ اردو ادب فکر و بیان دونوں سطحوں پر پہلی ہجرت کے جاگیردارانہ رومانوی اظہار سے قدم آگے بڑھا کر جدید ادبی پیرایہ اختیار نہیں کر سکا ہے استثنا ہیں مگر اس تاثر کو استناد بخشنے والے استثنا۔

۸۳۔ شاعری ہی کو لیجیے۔ جوش ملیح آبادی سے لے کر ن۔م۔ راشد اور اختر الایمان تک غزل کے ساتھ ساتھ سبھی نظم کا رواج ہوا تھا اور نظم نے جہاں تغزل والے لہجے کی بیساکھیوں سے نجات حاصل کر لی تھی یا نجات پانے کی کوشش کی تھی وہاں قافیے اور ردیف اور ارکان کی مساوی تقسیم کو رد کر کے احساس اور خیال یا مرکزی تاثر پر کھڑا ہونے کی سعی بھی کی تھی نظم محض تکرار مضامین نہیں رہ گئی تھی بلکہ وہ کسی مرکزی خیال، تصور یا احساس کے مرحلہ بہ مرحلہ اور منزل بہ منزل ارتقا اور تشکیل و ترسیل سے عبارت تھی مگر پچھلے پچیس تیس سال میں غزل کی یورش ہوئی ہے اس نے اچھے اچھے نظم نگاروں کو غزل گو بنا کر رکھ دیا ایک وجہ یہ بھی تھی کہ غزل اپنے رموز و علائم کے ذریعے اس مظلومیت کی داستان علامت اور رمزکی زبانی بہتر طور پر سنا سکتی ہے جو اردو ادب کی مقدر بنی ہوئی تھی اور غزل نظم کے برخلاف نہ ربط خیال کا دیر تک مطالبہ کرتی ہے اور نہ فکر کی استقامت اور صلاحیت کا پھر غزل پر عہد متوسط کے تمدن کی اس پہلی ہجرت کی مہر زیادہ گہری ہے جس کا تعلق وسط اور مغربی ایشیا والے بین الاقوامی کلچر سے بھی تھا اور جاگیرداری کی رومانویت سے بھی۔

۸۴۔ نثر کا عروج بھی عام طور پر صنعتی اور مشینی کلچر سے جڑا ہوا ہے۔ یورپ میں جب صنعتی انقلاب آیا اور مشینوں نے معاشرے کو نئے ڈسپلن میں ڈھالنا شروع کیا۔

نثر کا برملا، استدلالی اور قطعیت والا اسلوب وجود میں آیا ہے۔ اردو میں اب بھی معیاری، نثری اسلوب کے وجود کو کلیم الدین احمد کے الفاظ میں فرضی قرار دیا جاسکتا ہے یا قاضی عبدالودود کی اصطلاح میں اشتر وسوزن والا معاملہ کہا جاسکتا ہے۔ قاضی عبدالودود اکثر اعتراض کرتے تھے کہ اردو نثر کے اعلیٰ ترین نمونے محض شاعرانہ ہیں۔

۸۵۔ ہماری نثر کے اعلیٰ ترین نمونوں میں محمد حسین آزاد کی اسلوب کا ذکر آئے گا مگر آزاد کا اسلوب اس قدر شاعرانہ ہے کہ شاعری اور شاعرانہ جذباتیت الگ کر دیجیے تو کچھ باقی نہ رہے گا، پھر نام آئے گا ابوالکلام آزاد کے "الہلال" اور "البلاغ" کا یا پھر "غبارِ خاطر" کا مگر ان تحریروں کی جان بھی شاعرانہ نثر ہی ہے۔ قطعیت اور برملا گوئی اس حقیقت پسندی کے بغیر ممکن نہیں جو صنعتی نظام کی دین ہے۔ شاید استثنا ہیں تو جامعہ ملیہ اسکول کے بعض نثر نگار: ذاکر صاحب، عابد صاحب اور مجیب صاحب۔

۸۶۔ احتجاجی ادب کو بھیجیے اور دوسری زبانوں کے ادب سے اردو کے معاصر ادب کا موازنہ کیجیے تو ایک بات ضرور واضح ہوگی۔ اردو ادب میں عدم شرکت کا احساس اور یہ عدم شرکت ہمارے ادب کو بنگلہ کے بھوکی پیڑھی والے ادب یا مراہٹی کی دلت شاعری یا تلیگو کی دگمبر شاعری یا پنجابی ادب کے نکسلی لہجے سے دور کیے ہوئے ہے اور تو اور ہم تو ابھی رینو کے میلا آنچل سے بھی فاصلہ قائم رکھے ہوئے ہیں شاید ہمارے علامتی اور تجریدی نقابوں کی بھی اسی لیے ہمیں زیادہ ضرورت ہے۔

۸۷۔ اس سلسلے کی آخری بات یہ ہے کہ اردو ادب کو گزرے ہوئے کل کا کتابی ادب بننا ہے جو لائبریری کے سب سے اونچے طاق پر سجایا جائے اور صرف نصابوں اور لائبریریوں میں زندہ رہے یا اسے آج کی زبان ہو کر، جو کھیتوں اور کھلیانوں میں، بزم اور رزم میں، تاریخ بنانے والے عمل میں شریک ہو کر بننا سنورنا اور نکھرنا ہے ہر لفظ جو آپ بولتے یا لکھتے ہیں محض بنیادی طور پر آپ کی تہذیبی یادداشت ہی نہیں ہے بلکہ تہذیبی بازیافت بھی ہے جس کی تراش خراش میں پورے معاشرے نے صدیوں تک حصہ لیا ہے اور اس کے پیچھے پورے

سماج کے اجتماعی اور انفرادی تجربوں کا نچوڑ شامل ہے اور جب آپ یا آپ کا معاشرہ اسے برتتا ہے تو گویا اس کے ذریعے اپنی تہذیبی شناخت فراہم کرتا ہے، تہذیبی تاریخ کو دوبارہ زندہ کرتا ہے اور اس بیتے ہوئے تجربوں کے اشاریے کو معاصر تجربے میں ڈھال کر اسے نئی معنویت بخشتا ہے اس طرح لفظ کا استعمال متعلقہ تہذیب کے متعلقہ منطقوں میں شرکت اور اس کی تجدید کی نشانی ہے۔

۸۸۔ اس نقطۂ نظر سے غور کیجیے کہ اردو کی ادبی لفظیات اور اسلوبیاتی محاورے پر دور وسطی کے واضح نشانات آج بھی ملیں گے۔ ہماری نثر و نظم دونوں پر یہ اثرات غالب ہیں جو صاف طور پر ہمارے ادب کی عہد وار اور طبقہ وارانہ وفاداریوں کی چغلی کھاتے ہیں۔

۸۹۔ آج کی اردو زبان اور ادب کے سامنے سب سے بڑی مہم تہذیب کی ان چاروں پرتوں کی یک جائی کی ہے۔ ایک پرت اس تہذیب کی ہے جو علاقائی بولیوں کے ادب میں ظاہر ہوئی اور جس کے اعلیٰ نمونے چندر بردائی، کبیر، جائسی، تلسی داس میرابائی، گرونانک اور نام دیو کے ہاں نمایاں ہوئے۔ دوسری پرت اس مدنی مرکزیت کی تہذیبی زبان اور ادب کی، جس کا رشتہ اس دور کے عالمی کلچر سے یعنی وسطی اور مغربی ایشیا سے جڑا ہوا تھا۔ پھر تیسری پرت اس نئے عالمی کلچر کے تہذیبی رشتوں سے پیدا ہوئی جو مغربی یورپ جو صنعتی انقلاب اور سرمایہ داری یا اشتراکی نظام سے اُبھرا اور چوتھی پرت ہندستان کی اس نئی قومی شناخت سے جنم لے رہی ہے جو ایٹم بم میں چرخے کا پیوند لگانے اور مشرق و مغرب کے ایک نئے سنگم یا جاگیرداری اور سرمایہ داری کے میل سے ایک نیا آمیزہ تیار کرنے کی فکر میں ہے۔

۹۰۔ زبان اور ادب ملتوں اور [illegible]ں کی شناخت فراہم کرتے ہیں۔ آج کے اردو ادب کو اگر جدید عہد کے سائنسی مزاج کا لب و لہجہ ملے، تعقل اور سنجیدگی کا وقار ملے، گوناگوں تجربوں کی شرکت کا رنگ و آہنگ ملے، زمین کی خوشبو اور لوک کلچر کا رنگ اور عالمی کلچر کی پرواز میسر [illegible] تبھی وہ صحیح معنوں میں آج کا ادب ہو سکے گا اور اس کے الفاظ اور تراکیب، ادبی اسالیب اور طرز بیان پر سے وہ مصنوعی تہیں اُتر سکیں گی جو محض چند گزرے ہوئے ادوار کی خوشگوار یادوں کی نشانی ہیں یا پھر

مخصوص طبقوں سے وابستگی کا ثبوت۔ یہ اردو ادب سے محض آج کے مزاج اور آج کے دور سے ہم آہنگ ہونے کا مطالبہ ہوگا جس کے بغیر خطرہ ہے کہ ہم زمانے کے ہم رکاب نہ رہ سکیں اور ماضی کی یاد بن کر رہ جائیں۔

۹۱۔ ہماری نظروں کے سامنے ایک معاصر زبان ہندی کو کچھ مصلحت، کچھ جبر اور کچھ مجبوری سے قدیم بنایا جا رہا ہے جیتی جاگتی روزمرہ بولی جانے والی زبان ہندی آکاش وانی اور دور درشن اور سرکاری دفتر شاہی کے ذریعے MIDDLE AGES عہد وسطیٰ کی زبان بنتی جا رہی ہے اس طرح کہ اس کی پہچان اب جدید کے بجائے قدیم تہذیبی محاورے سے کی جانے لگی ہے وہ (MEDIUM) خیالات کو ادا کرنے والی جدید زبان کے بجائے پکے گانے کی طرح کلاسیکل ہوتی جا رہی ہے کیونکہ گاؤں کے بردھانوں کا نیا متمول طبقہ ہندستانی تہذیب کے ایک موڑ کو نظر انداز کر کے ایک ہی جست میں اقتدار پر قبضہ یا اس سے رابطہ چاہتا ہے۔

۹۲۔ اردو کے ساتھ پاکستان میں بھی کچھ اسی قسم کا برتاؤ ہو رہا ہے کہ پاکستان اپنی لسانی اور تہذیبی پہچان ایران، عرب اور ترکی کے ساتھ کرانا چاہتا ہے اور اسی لیے عبدالعزیز خالد اور افتخار جالب کی زبان اور انتظار حسین اور اشفاق حسین کے ڈرامے اور جمیلہ ہاشمی کا دشت سوس وجود میں آ رہے ہیں۔

۹۳۔ مگر ہندستان میں کم سے کم اردو کے سامنے یہ رکاوٹیں نہیں ہیں۔ عرصۂ حیات اس پر تنگ سہی مگر روزمرہ بول چال کا مہربان ہاتھ ضرور اس کے سر پر ہے پھر ہم اسی میٹھی رسیلی، سلیس، آسان اور روزانہ کی بول چال کی زبان سے کیوں محروم ہوں جس کی پرورش ایک نہیں کئی تہذیبوں نے صدیوں تک کی ہے اردو کو وسیع تر تہذیبی شناخت کی ایسی جدید زبان بنانے کی آخری کوشش سرسید احمد خاں کے زمانے میں ہوئی تھی ایسی زبان بنانے کی کوشش، جو فکر کی پہنائیوں کو سمیٹ سکے اور جدید دور کے مضامین اور مباحث کو ادا کر سکے اور جسے مزاج اور وسیع تر آگاہیوں کے وسیلے کی زبان کہا جا سکے۔ ہمارے سامنے وقت کا ایک اہم سوال یہ ہے کہ ہم اس میٹھی، رسیلی، سادہ اور وسیع تر آگاہیوں والی زبان کو نیا روپ رنگ دیں گے یا اسے ماضی کی یادگاروں میں اور عہد وسطیٰ کے آثار الصنادید

میں گم کر دیں گے۔ وہ مٹھاس، رسیلا پن، سلیس اور سادہ لفظوں کی رنگینی اور پُرکاری، نئی آگاہیوں کی تہہ داری والی جدید مضامین اور مسائل سے مربوط زبان آخر کہاں گئی جس کی جھلکیاں سرسید کے مضمون "گزرا ہوا زمانہ" میں نظر آتی ہیں:

"برس کی آخر رات کو ایک بڈھا اپنے اندھیرے گھر میں اکیلا بیٹھا ہے، رات بھی ڈراؤنی اور اندھیری ہے، گھٹا چھا رہی ہے، بجلی تڑپ تڑپ کر کڑکتی ہے، آندھی بڑے زور سے چلتی ہے، دل کانپتا ہے اور دم گھبراتا ہے۔ بڈھا نہایت غمگین ہے مگر اس کا غم نہ اندھیرے گھر پر ہے نہ اکیلے پن پر اور نہ اندھیری رات اور بجلی کی کڑک اور آندھی کی گونج (گرج) پر اور نہ برس کی آخر رات پر وہ اپنے پچھلے زمانے کو یاد کرتا ہے اور جتنا زیادہ یاد آتا ہے اتنا ہی غم بڑھتا ہے، ہاتھوں سے ڈھکے ہوئے منہ پر آنکھوں سے آنسو بھی بہے چلے جاتے ہیں۔"

ہمارا حال بھی اس بوڑھے کا سا ہے مگر برس کی آخر رات کے اندھیرے، بجلی کی کڑک، آندھی کے زور کا اگر کچھ توڑ ہے تو تاریخ کا دھارا موڑنے والی صفوں میں شرکت ہی ہے کہ یہی حوصلہ اور شرکت کا احساس برس کی آخر رات کو نئے سال کے سویرے میں تبدیل کر سکتا ہے۔

ادبی سماجیات، ادب کو سماج کے رشتوں سے اور سماج کو ادب کے وسیلے سے پہچاننے کی کوشش ہے۔ ادبی سماجیات ادب کا مطالعہ سماج کے وسیلۂ اظہار کے طور پر ہی نہیں کرتی بلکہ اس کے آئینے میں عصری مسائل، اقدارِ حیات، بدلتے ہوئے ذوقِ سلیم اور ان کے محرکات کو پرکھنا اور پہچاننا بھی چاہتی ہے۔ اندازِ بیان اور تکنیک کے بدلتے ہوئے تصورات بھی اسی دائرے میں آتے ہیں۔

لیکن اس سے آگے بڑھ کر وہ تخلیق کے ساتھ ساتھ تخلیق کار کو بھی زیرِ مطالعہ لاتی ہے، وہ شاعروں اور ادیبوں کے پیشے، ان کے طبقے، ان کے دیہی اور شہری رشتے اور ان کی زندگی کے رنگ ڈھنگ ہی کو نہیں بلکہ عوام کے ذہنوں میں ان کی تصویر کو بھی زیرِ بحث لاتی ہے اور ان سے دوررس نتیجے نکالتی ہے جو ادب اور سماج دونوں کے مطالعے کے سلسلے میں مفید ثابت ہو سکتے ہیں۔

ادبی سماجیات کا تیسرا اہم پہلو ادبی سرپرستی کا مسئلہ ہے۔ ہر دور میں ادب کی سرپرستی مختلف طبقوں کے سپرد رہی ہے اور ظاہر ہے کہ اس سرپرستی کے نتیجے تخلیقی ادب کے طرز و روش، تکنیک اور اندازِ بیان پر اثر انداز ہوتے رہے ہیں۔ ایک زمانے میں دیہی سماج میں چوپال لوک گیتوں اور عوامی فن پاروں کی سرپرستی کا مرکز تھی، پھر دیوان خانے اور درباروں کی سرپرستی دور آیا، پھر صنعتی دور میں عوامی ذرائع ترسیل کا دور دورہ ہوا، اخبارات اور رسائل، ریڈیو، فلم اور ٹیلی ویژن کے ذریعے سرپرستی کی جانے لگی اور طباعت و اشاعتِ کتب کے کاروبار میں اجارہ داروں کا سکہ چلنے لگا اور ان سبھی ذرائع اور وسائل نے ادب کے رنگ و آہنگ، نفسِ مضمون، ہیئت اور تکنیک سبھی کو متاثر کیا۔

ادبی سماجیات کا چوتھا اہم پہلو ادب کے سماجی اثر پذیری کے عمل کو پہچاننا ہے ادبی سماجیات صرف اسی سے غرض نہیں رکھتی کہ کس قسم کی کتابیں اور رسالے زیادہ یا کم بکتے ہیں اور کس حد تک مقبول ہیں اور کیوں؟ اس کا موضوع یہ بھی ہے کہ کسی دور کا ادب اس دور کو کس حد تک اور کس طرح متاثر کرتا ہے۔

ظاہر ہے کہ ادبی سماجیات کے طریق کار سے تنقید کے مختلف دبستانوں کو اختلاف ہے اور یہ بات اکثر دہرائی جاتی ہے کہ ادبی سماجیات دراصل ادبی تنقید کا نہیں سماجیات ہی کا ایک جزو ہے اور ادبی تفہیم اور فن کے رموز و نکات سمجھنے میں اس سے کوئی مدد نہیں ملتی بلکہ اکثر اس قسم کی دیدہ ریزی سے غیر متعلق مسائل سامنے آجاتے ہیں جو ادبی تفہیم کو دھندلا دیتے ہیں لیکن حقیقت یہ ہے کہ ادبی تنقید کا کوئی رویہ بھی مکمل اور جامع نہیں کہا جاسکتا اور کسی فن پارے کی قدر و قیمت کی مختلف جہات کو سمیٹنے کے سلسلے میں ادبی سماجیات کا بھی ایک اہم منصب ہے اور اسے نظر انداز کرنا ادب کی تفہیم اور اس کی سماجی معنویت کے ایک دلچسپ اور بصیرت آموز پہلو سے محرومی کے مترادف ہے۔ رچرڈ ہوگرٹ نے لکھا تھا کہ "مکمل ادبی گواہ کے بغیر سماج کا طالب علم سماج کی تکمیل سے بے بصر رہ جائے گا:"

"WITHOUT THE FULL LITERARY WITNESS, THE STUDENT OF SOCIETY WILL BE BLIND TO THE FULLNESS OF THE SOCIETY"[1].

یہی حال ادب کے طالب علم کا بھی ہے۔ ادبی سماجیات کے علم کے بغیر ادب کی تکمیل کا احساس و ادراک ممکن نہیں یا کم سے کم اس کے ایک اہم پہلو سے محرومی لازم ہوگی۔

ماہرین سماجیات نے ۱۹ ویں صدی میں کومٹے اور سپنسر کی رہنمائی میں سماج

ا۔ Literature and Society in 'A Guide to the Social Sciences'ed by N.Makenzie,London: Wiedenfield and Nicholson-1966.

کے مطالعے میں ادب سے کام لینے کی روایت کی بنیاد ڈالی تھی۔ ۲۰ویں صدی میں ڈرک ہیم اور ویبر نے سماج کے مطالعے میں جہاں نئی جہتوں کا اضافہ کیا وہاں ادب کے مطالعے کو بھی نئی اہمیت دی۔ عام طور پر ادب کے سماجی مطالعے کے سلسلے میں میں دو رویے اپنائے گئے۔

پہلا رویہ ادب کو سماج کے کسی مخصوص دور کا آئینہ قرار دے کر اس سے اس دور کے بارے میں تہذیبی اور اقداری شہادتیں حاصل کرنے کا تھا جس کی ابتدا لوئی ڈیبونالڈ (ڈی ۱۷۵۴ء تا ۱۸۴۰ء) سے ہوتی ہے۔ یہ صحیح ہے کہ کسی دور کا ادب اس دور کی تہذیبی دستاویز بھی ہوتا ہے اور عوام کے اور خاص طور پر پڑھے لکھے طبقوں کے جذبات واحساسات کی عکاسی کرتا ہے لیکن اس سے سماجی نتیجے نکالنا خاصا پیچیدہ عمل ہے اور اکثر گمراہ کن بھی ہو سکتا ہے۔ اس کے لیے دو باتیں خاص طور پر ضروری ہیں، اوّل تو کسی دور کے ادب کے ادبی پیرایۂ بیان، ادبی روایت، فیشن اور فارمولے سے الگ کرکے اس کے اس حصے تک رسائی جو واقعتہً حقیقی ہو اور صحیح معنوں میں اپنے دور کی عکاسی کرتا ہو اور اس حصے اور اس کی اصل معنویت تک اس کے ادبی پیرایۂ اظہار اور مخصوص طرز ادا کے باوجود پہنچا جائے۔ دوسرے اس دور کے جذبات واحساسات تہذیبی اقدار اور تصورات کا علم ہمیں کسی اور ذریعے سے بھی حاصل ہو چکا ہو۔ گویا ادب کے ذریعے حاصل ہونے والے شواہد تہذیب عصر کے بارے میں توثیق تو کر سکتے ہیں مگر صرف تنہا شہادت فراہم کرنے کے لیے کافی نہیں ہو سکتے۔

اس کے علاوہ ایک بڑا خطرہ یہ بھی ہے کہ ادبی فن پارہ فنی حیثیت سے جتنا گھٹیا اور پست ہوگا اتنا ہی سماجی عکاسی کے اعتبار سے غالباً زیادہ بیانیہ ہونے کی وجہ سے زیادہ کارآمد ہوگا۔ غالب کے دیوان کے مقابلے میں ۱۸۵۷ء کی دہلی کا حال اس دور کے اخبارات سے کہیں بہتر طور پر معلوم ہو سکتا ہے اس لحاظ سے فن پارے کی جمالیاتی کیفیت ادبی سماجیات کے اعتبار سے اس کے استناد کی راہ میں حائل ہو سکتی ہے اس کے علاوہ ادب میں چونکہ تشریح کی گنجائش بہت زیادہ ہے اس لیے اس سے نکالے ہوئے نتائج گمراہ کن حد تک اضافی اور داخلی ہو سکتے ہیں۔

ان خطرات کے پیش نظر ادبی سماجیات کے ایک دوسرے دبستان نے ادب

کو کسی دور کے سماج کی ہو بہو تصویر سمجھنے کے. بجائے اس پر زور دیا کہ ادب کسی دور کے جذبات و احساسات کے سانچے کی نشان دہی کرتا ہے اور اسے بیانِ واقعات سمجھنے کے بجائے کسی دور کی امیدوں، ارمانوں، اندیشوں، خوابوں اور خواہشوں سے عبارت ایک ایسا تانا بانا سمجھنا چاہیے جو بعض رویّوں اور اقدار میں مجسم ہو گیا ہے اس لحاظ سے وہ ایک ایسا پیچیدہ مرکب ہے جسے ادبی سماجیات کو اپنے طور پر اپنی زبان میں منتقل کرنا ہے اور اپنے طور پر تجربے کے بعد سمجھنا ہے بقول لووِن تھال LOWENTHAL "ناولوں کے کرداروں کی اندرونی زندگی کی سماجی معنویت سماجی تبدیلی کے مسائل سے جڑی ہوتی ہے"۔ اور اس رشتے کو ادبی سماجیات ہی کے ذریعے پہچانا جا سکتا ہے جیسے جیسے ادبی سماجیات کا علم ماہرین کے دائروں میں تقسیم ہوتا گیا اور SPECIALISATION عام ہوا، ادب کے مختلف اسالیب اور ان کے مضامین، مباحث اور اقدار کی چھان پھٹک اسی نقطۂ نظر سے کی جانے لگی۔

ادبی سماجیات کا دوسرا دبستان وہ تھا جس نے ادب کا جمالیاتی فن پارے کے بجائے مالِ تجارت کی حیثیت سے مطالعہ کیا۔ ان کے نزدیک اہم مسئلہ یہ تھا کہ کسی دور میں ادب کی سرپرستی کن طبقوں کے ہاتھ میں رہی ہے اور کیوں؟ ادب کی اشاعت کا صرفہ کتنا ہے اور اس پر کس طبقے کا قبضہ ہے یا اس کی نوعیت کیا ہے؟ ذرائع ترسیلِ عامّہ کا اس میں کتنا حصّہ ہے؟ اس سلسلے میں مشہور فرانسیسی ادبی سماجیات کے ماہر رابرٹ اسکارپٹ ROBERT ESCARPIT نے نمایاں کارنامے انجام دیئے۔

اس ضمن میں ادیب اور اس کی تخلیق اور اس تخلیق کے ذریعے اس کے قاری تک اس کے نتیجے تک پہنچنے کے مسائل بھی سامنے آئے اور بیگانگی کا سوال بھی اٹھا۔ ادیب، صنعتی دور میں اپنے فن پارے سے بڑی حد تک کٹ کر رہ گیا ہے اور غیر متعلق اور بیگانہ ہو گیا ہے، اس کی تخلیق صنعتی دور کے ذرائع ترسیلِ عامّہ میں بجز اس کی ذات کا اظہار نہیں رہ جاتی بلکہ اس کی ذات سے آزاد ہو جاتی ہیں۔ اس کی سب سے واضح مثال فلم کے لیے گانا لکھنے والے شاعر کی تخلیق ہے۔ یہ گانا شاعر

اکثر اپنی ذات کے اظہار یا اپنے جذبات واحساسات کے اظہار کے لیے نہیں بلکہ دی ہوئی صورت حال پر پروڈیوسر یا ڈائرکٹر کی فرمایش کے مطابق لکھتا ہے جس کی دھن اکثر میوزک ڈائرکٹر پہلے ہی فراہم کر دیتا ہے اور یہ بھی ممکن ہے کہ شاعر جب اپنا گیت مکمل کر کے لائے تو میوزک ڈائرکٹر یا صلاح کاروں کے مشورے سے گیت کے بولوں میں تبدیلی کر دی جائے یا ایک دو مصرعوں یا لفظوں کا اضافہ کر دیا جائے جب یہ گیت پردۂ سیمیں پر پیش ہوگا تو شاعر کا گیت کوئی اداکار یا اداکارہ کسی دوسری گلوکار مغنیہ کی آواز میں میوزک ڈائرکٹر کی دھن پر گا رہا ہوگا یا گا رہی ہوگی اور اس کا گیت اب صرف اس کا اپنا نہیں ہوگا اس میں بہت سے دوسرے فن کار بھی شامل اور شریک ہوں گے اور شاعر کی شخصیت اس منزل تک پہنچتے پہنچتے گیت سے تقریباً بیگانہ ALIENATE ہو چکی ہوگی گویا گیت اب اس کے لیے ذریعۂ اظہار نہیں مالِ تجارت بن چکا ہوگا۔

ظاہر ہے یہ سوال محض ادب کی سرپرستی کا نہیں ہے بلکہ پورے تخلیقی عمل کو متاثر کرنے کا ہے اور اس کی جڑیں ادبی تنقید کے بنیادی مباحث تک پھیلی ہوئی ہیں۔ اس نظریے کی بنا پر مانہیم MANHIEM نے ادیبوں کو ایک "گھومنے پھرنے والی ایسی دانش ورانہ مخلوق" قرار دیا تھا جو اپنی جڑوں سے کٹ چکی ہے اور جس کی ادبی تخلیق اب مال تجارت بن چکی ہے۔ اس کے برخلاف لیوسی ان گولڈمان LUCIEN GOLDMAN نے یہ دلیل پیش کی ہے کہ یہ صورت حال صرف ادنیٰ درجے کے ادیبوں کو پیش آتی ہے جب کہ اعلیٰ ادیب کبھی بازار کے لیے نہیں لکھتا اور اس طرح وہ ناشر، مصنف، قاری کے جبر سے نکل جاتا ہے اور اپنی تخلیقات کو مالِ تجارت نہیں بننے دیتا۔

اسی کے ساتھ ساتھ ادبی سماجیات اس کا بھی مطالعہ کرتی ہے کہ ایک مخصوص معاشرے پر کسی ادبی فن پارے کا کس طرح ردعمل ہوتا ہے۔ دستاوسکی کے ناولوں کو کس طرح نازیوں نے جرمنی میں اپنے عقل دشمن اور دانش دشمن تصورات کی حمایت میں استعمال کیا اس کا تجزیہ لوون تھال LOWENTHAL نے بڑی خوبی سے کیا ہے۔

اس کے پہلو بہ پہلو خود مصنّفین کا مطالعہ ادبی سماجیات کے لیے دل چسپی کا موضوع رہا ہے۔ بڑے فن کار کے فن پارے بقول لووَن تھال "حقیقت سے زیادہ حقیقت ہوتے ہیں" اور بقول رچرڈ ہوگرٹ "عظیم ادب انسانی تجربات کی گہرائیوں تک رسائی حاصل کرتا ہے کیونکہ اس میں محض انفرادی صورتوں کے آگے بڑھ کر سطحی تفصیلات کے نیچے کار فرما دیرپا تحریکوں کو دیکھ لینے کی بصیرت ہوتی ہے" اور عظیم ادب اسی لیے اس گہری بصیرت کی بنا پر اپنے دور کے بعد بھی زندہ رہتا ہے کیونکہ وہ ان بنیادی اقدار اور علائم کو گرفت میں لے لیتا ہے جو کسی دور کے مختلف گروہوں اور طبقوں کے درمیان مشترک رشتے فراہم کرتے ہیں۔ عہدِ جدید کے انسان کو سمجھنے کے لیے عوامی کلچر کے انھی شواہد سے کام لیا جاتا ہے :

۱

یوں تو ادب کے مطالعے کی روایت افلاطون سے شروع ہوتی ہے جس نے حقیقت اور فنونِ لطیفہ کے رشتے پر غور کر کے فن کو نقل کی نقل قرار دیا تھا اور دوسری طرف سماج پر فن کے مضر اثرات کے پیشِ نظر فن کاروں کو اپنے مثالی معاشرے سے نکال باہر کر دیا تھا لیکن سائنس کے عروج کے بعد ادب کا رشتہ سماج سے اور گہرا ہو گیا اور یہ کوشش کی جانے لگی کہ جس طرح سائنسی طریق کار مادی حقیقت کے مختلف اجزا کو معروضی طور پر جانچنے اور پرکھنے میں کامیابی حاصل کر چکا ہے اسی طرح ادب کی پرکھ میں بھی دو ٹوک اور قطعی فیصلوں تک پہنچے۔ اثباتیت POSITIVISM اسی کوشش کا نتیجہ تھا اور ادب کو سائنسی اور معروضی معیاروں پر پرکھنے کی کوشش مختلف نوعیتوں سے جاری رہی۔ ویکو نے ۱۷۲۵ء میں "نئی سائنس" میں اس کی کوشش کی۔ ہرڈر نے (۱۷۴۴ء تا ۱۸۰۳ء) اپنی تصانیف میں تخیل اور کھیل کے نظریے کے ذریعے ادب کے تفریحی عنصر کو سماجی تربیت اور شخصیت کی تعمیر و تشکیل کے عمل سے ہم آہنگ کرنا چاہا۔ مادام دی اسٹیل (۱۷۶۶ء تا ۱۸۱۷ء) نے ادب کو قومی مزاج کا عکس قرار دیا اور اس پر آب و ہوا اور رہن سہن کے جغرافیائی اور تہذیبی اثرات تلاش کرنے کی کوشش کی۔ اس نے اس خیال کا بھی اظہار کیا کہ ناول صرف ان

معاشروں میں فروغ پاتا ہے جہاں عورت کا مرتبہ بلند ہے متوسط طبقے کا عروج، آزادی اور نیکی کی ان اقدار کا ضامن ہے جو فن کی لازمی شرائط ہیں، اس نے لکھا:

"مبارک ہے وہ ملک جہاں ادیب اداس ہوں، تاجر مطمئن ہوں، دولت مند افسردہ ہوں اور عوام آسودہ حال۔"

اس قسم کی کوششوں سے قطع نظر تین (۱۸۲۸ء تا ۱۸۹۳ء) نے پہلی بار تہذیب اور تاریخ کے پس منظر میں تنقید کی ابتدا کی اور ادبی تنقید کے تاریخی دبستان کی بنیاد ڈالی اور اس اعتبار سے تین کو ادبی سماجیات کا بانی قرار دیا جا سکتا ہے۔ تین کی کوشش یہ تھی کہ ادب کا معروضی سائنٹی فک عناصر کی مدد سے مطالعہ کیا جائے جن میں اختلاف رائے کی گنجائش نہ ہو اور جس کو جانچا اور پرکھا جا سکے اس کے لیے اس نے نسل، لمحہ اور ماحول کا فارمولا وضع کیا اس کے نزدیک ہر دور کا ادب اپنے نسلی مزاج کا آئینہ دار ہوتا ہے اور اپنے دور کی عام فضا اور معلوم واقعات افکار و اقدار سے عبارت ہوتا ہے اور اپنے تخلیق کار کی واردات ذہنی اور قلبی کا عکس پیش کرتا ہے گویا اگر کوئی ادبی نقاد کسی ادب کے نسلی مزاج کے عناصر کا پتا لگا لے، اس کے دور کی عام فضا کے عناصر کو پہچان لے اور فن کار کی شخصیت اور اس کے ذاتی کوائف و واردات کی نشان دہی کرے تو وہ ادب پارے کے تجزیے پر قادر ہو سکتا ہے لیکن اس قسم کے تنقیدی رویے میں ماحول اور خارجی عوامل کو تخلیقی عمل میں بنیادی اہمیت دے دی گئی ہے اور تخلیقی عمل کی آنچ اور اس کے نجی پہلو اور اس کی فنکارانہ داخلی شخصیت کو تقریباً نظر انداز کر دیا گیا ہے۔

اس کے علاوہ یہاں ادب کو گویا ایک سماجی دستاویز کی حیثیت دے دی گئی ہے جو درست نہیں۔ ادب محض رپورٹر نہیں ہے وہ محض کیمرے کی آنکھ یا کیسٹ کا ریکارڈ نہیں ہے کہ جو دیکھے یا سنے اسے محفوظ کرتا جائے بلکہ اس کی اپنی داخلی اور تخلیقی حیثیت ہے اور اس میں تخیل کا ایک بڑا حصہ ہے اس لحاظ سے ادب میں پیش کردہ تفصیلات کو تاریخی حقائق کا درجہ دینا اتنا ہی غلط اور گمراہ کن ہوگا جتنا ادب کے فنی پہلو اور اس کی جمالیاتی بصیرتوں کو نظر انداز کرنا۔

تین کی سائنٹی فک تنقید کی اس کوشش کے پہلو بہ پہلو کارل مارکس (۱۸۱۸ء

تا ۱۸۸۳ء) اور فریڈرک اینگلز (۱۸۲۰ء تا ۱۸۹۵ء) کے سماجی نقطۂ نظر سے پیدا ہونے والی ادبی تنقید تھی۔ یہ بات قابل ذکر ہے کہ بان یونی ورسٹی میں مارکس کی دلچسپی قانون سے زیادہ ادب سے تھی۔ اور شاعری کے علاوہ ایک مزاحیہ قصہ A HUMOROUS ITALE کے نام سے اس نے ایک نا تمام ناول بھی تصنیف کیا تھا۔ کلاسیکی طرز کا المیہ ڈراما لکھنے کی بھی کوشش کی تھی اور ۱۸۴۰ء میں ہیگل کے زیر اثر ادب کا یہ ذوق بالآخر فلسفہ کی نذر ہو گیا۔

تین نے ادب کو فرد کی تخلیق قرار دیا اور اسی لیے فرد کی شخصیت کے نفسیاتی مطالعے کو ادبی تنقید کی بنیاد بنا ڈالا۔ مارکس اور اینگلز نے اس کے برخلاف ادب کو کسی دور کی غالب حقیقت کا عکاس قرار دیا وہ ادب میں محض کسی دور کی تصویر یا بیان تلاش نہیں کرتے بلکہ اقدار کی جستجو کرتے ہیں جس سے وہ دور پہچانا جاتا ہے۔

مارکس اور اینگلز نے ادب کو سماجی ارتقا کے عمل کا حصہ قرار دیا۔ ان کے نزدیک سماجی ارتقا مادی جدلیات سے عبارت ہے اور ہر دور کا سماج اپنی اقتصادی ضرورتوں اور معاشی نظام کے اعتبار سے مختلف طبقوں میں بٹا ہوا ہوتا ہے اور ہر طبقہ اپنی اقتصادی ضرورتوں کی وجہ سے اپنے تہذیبی اور اقداری نظام کا پابند ہوتا ہے۔ مختلف طبقوں کے یہ اقداری نظام ایک دوسرے سے ٹکراتے ہیں اور اسی آویزش سے سماجی ارتقا ممکن ہوتا ہے۔ ہر طبقے کی اپنی تہذیب، اپنی اقدار اور اپنا ادب ہے اور اسی طرح ہر دور کے ادب کا کوئی نہ کوئی نظریاتی میلان ضرور ہوتا ہے یا تو وہ ان استحصالی طبقوں کا حامی ہوتا ہے جو تبدیلی اور ارتقا کے مخالف ہیں یا پھر ان مظلوم طبقوں کا حامی اور ان کی ترقی پذیر اور تبدیلی اور انقلاب کی خواہاں اقدار کا علمبردار ہوتا ہے جو کمزور ہونے کے باوجود اقتدار سے ٹکراتے ہیں۔ یہی جھکاؤ ادب کو نہ صرف اپنے دور کے انقلابی رویے سے ہم آہنگ کرتا ہے بلکہ اسے انسانیت کے ہر دور کے ترقی پذیر عناصر کا ہمنوا اور ہم آواز بنا دیتا ہے۔

مارکسیت نے ادب کو معاشی نظام کے بنانے اور تبدیل کرنے والے طبقاتی ٹکراؤ سے وابستہ کر دیا البتہ مارکس اور اینگلز دونوں نے اس نقطۂ نظر کو میکانکی ہونے سے بچانے کی کوشش کی اور بار بار اس پر زور دیا کہ ادب کو عظمت بخشنے

والا عنصر روح عصر سے اس کی وابستگی اور اس کے حقائق پر اس کی نظر ہے محض نظریاتی میلان نہیں۔ چنانچہ مارکس نے بالزاک کو جاگیردارانہ نظام سے اس کی نظریاتی وفاداریوں کے باوجود اور لینن نے ٹالسٹائے کو اس کی فکر کے رجعت پسند عناصر کے باوجود عظیم فن کار تسلیم کیا۔ کیونکہ دونوں روح عصر سے رشتہ جوڑنے میں کامیاب ہوئے گو ان کا نقطہ نظر اس راہ میں حائل تھا۔ اسی بات کو زیادہ وضاحت کے ساتھ بعد کے دور کے مشہور مارکسی نقاد لوکاچ نے ان الفاظ میں بیان کیا: "بالزاک کی طرح جب کوئی عظیم حقیقت نگار جب کبھی یہ دیکھتا

ہے کہ اس کے وضع کردہ حالات و کردار کا داخلی فنّی ارتقا اس کی اپنی عزیز اقدار و تعصبات یا اس کے اپنے مقدس عقائد سے ٹکراتا ہے تو وہ ایک لمحے تامل کیے بغیر اپنے تعصبات و عقائد کو بالائے طاق رکھ دیتا ہے اور وہ سب کچھ بیان کرنے لگتا ہے جو وہ خود دیکھ رہا ہے اور وہ بیان نہیں کرتا جو وہ دیکھنا چاہتا ہے (اور خلاف حقیقت ہے)"

بعد کے مارکسی نقادوں میں کاڈویل نے ادب کو عمل کے لیے ذہنی تیاری کا وسیلہ قرار دے کر زائد توانائی کی کارفرمائی بتایا۔ لوکاچ نے جامعیت، عالمی نظریے اور نمائندہ کردار کے تصورات کا اضافہ کیا۔ جامعیت سے مراد یہ تھی کہ ہر فرد کے نجی احساسات و جذبات دراصل اس دور کے طبقاتی نظام کے کسی نہ کسی حصے کی نمائندگی کرتے ہیں اور لازمی طور پر اجتماعی آہنگ کی کسی ایک وحدت کی آواز ہیں۔ وحدت کا یہ تصور کسی نہ کسی عالمی نظریۂ حیات پر مبنی ہونا لازم ہے اس عالمی نظریۂ حیات میں کسی بھی تخلیقی فن پارے کی خارجی اور عالم گیر معنویت کو متعین کرتا ہے اور ٹائپ یا نمائندہ صورت حال یا نمائندہ کردار کسی مخصوص دور کے تبدیل ہونے والے نقشے کی وہ اکائیاں ہیں جو سماجی تبدیلی کا وسیلہ بنی ہوئی ہیں اور جو تاریخ کے اس موڑ پر فیصلہ کن حیثیت رکھتی ہیں۔

گولڈمان نے لوکاچ کے نظریوں کو ایک نئی جہت بخشی۔ اپنے طریق کار کو گولڈمان نے GENERALISED GENETIC STRUCTURALISM عمومی، خلقی

تشکیلیت کا نام دیا۔ اس کا لب لباب صرف یہ تھا کہ ہر ادبی فن پارے کو مکمل بالذات وحدت قرار دیا جائے اور اسے پہلے اس کے مختلف عناصر اور اجزا کی شناخت اور ان کے باہمی رشتوں کے ذریعے سمجھنے کی کوشش کی جائے اور پھر ان عناصر اور اجزا کی ٹھوس تاریخی اور سماجی جڑیں اور عوامل و محرکات تلاش کیے جائیں اور ان سماجی طبقوں سے جوڑ کر انھیں دیکھا جائے جو مصنف کے عالمی وژن یا تصور حیات میں ظاہر ہوئے ہیں۔ اس اعتبار سے گولڈ مان کی تشکیلیت روسی ہئیت پرستوں (مثلاً تلادسکی اور رومن جیکبسن وغیرہ) سے بالکل مختلف ہے بلکہ ہئیت پرستوں کی متن پرستی اور مارکسی تنقید کے سماجی تجزیے کے درمیان ایک موثر مفاہمہ ہے۔

۲

مگر ادب کی سماجی توجیہہ اور سماجی ارتقا کے ذریعے اس کی تفہیم ادبی سماجیات کا محض ایک پہلو ہے۔ ادب کا تعلق لازمی طور پر کسی نہ کسی حد تک فن کار کی شخصیت سے بھی ہوتا ہے اور ادبی سماجیات کے نقطۂ نظر سے ہر فن کار ایک ایسا سانس لیتا ہوا انسان ہے جو اپنے سماج کا حصہ ہے اس کے کسی نہ کسی طبقے سے تعلق رکھتا ہے وہ اپنے خاندان کا ایک فرد بھی ہے، وہ کسی کا بیٹا بھی ہے کسی کا بھائی بھی اور کسی کا محلے دار بھی۔ اس اعتبار سے اس کی سماجی پہچان ہے اور اس کا اثر محض نفسیاتی سطح ہی پر نہیں سماجی سطح پر اس کے احساسات ہی پر نہیں اس کی پوری حسیت اور پوری آگاہیوں پر پڑتا ہے۔

سماجی تبدیلی کا عمل یہاں بھی متواتر جاری رہتا ہے۔ ایک زمانہ تھا جب شاعر چوپال میں اجتماعی استناد اور قبول عام والے قصے، نظم کرتا تھا اور پھر کوچہ کوچہ گاتا تھا پھر وہ دیہاتوں سے شہر آیا اور چوپال سے دیوان و دربار تک پہنچا اس کی مالی حیثیت بدلی اس کی طبقاتی نوعیت بدلی اور یہ تجزیہ دلچسپی سے خالی نہ ہوگا کہ کسی دور کے ادیبوں میں کتنے شہروں میں آباد ہیں اور کتنے دیہاتوں میں بسے ہوئے ہیں، ان کے پیشے کیا ہیں اور ان کی طبقاتی وابستگیوں

کی نوعیت کیا ہے۔ ارک فرام ERIC FROMM نے اپنے ایک مقالے میں اس خیال کا اظہار کیا ہے کہ اچھے ادیب کے لیے عصر حاضر میں ادب کو پیشہ بنانے کے بجائے غیر ادبی پیشوں میں رہ کر ادب کو محض جز وقتی دل چسپی بنائے رکھنا ضروری ہو گیا ہے تاکہ ادب پر شاعر کے روزگار کے اثرات نہ پڑیں۔

ادیبوں کے ان مطالعوں کا تعلق ان کی نفسیاتی پیچیدگیوں سے نہیں ہے کیوں کہ ادبی سماجیات نفسیاتی تنقید کے دبستاں سے مختلف ہے البتہ ادبی سماجیات کو اصرار ہے کہ انفرادی نفسیات بھی دراصل وسیع تر اجتماعی سماجیات ہی کا ایک حصہ ہے اور اس لحاظ سے ادبی سماجیات ادیبوں کی انفرادی صورت حال کا مطالعہ کر کے ادیبوں کی اجتماعی حیثیت اور ان کے ادب پر اثرات کے متعلق نتیجے نکالتی ہے۔

مختلف ادوار میں ادیبوں کی شخصیت، ان کے پیشے، مشاغل اور طبقاتی کردار کا تقابلی مطالعہ کیا جائے تو اس سے نہ صرف دل چسپ نتیجے نکل سکتے ہیں بلکہ ان کے موضوعات اور طرز بیان، ان کی علامتوں اور تمثالوں کے بارے میں بھی نئی معلومات فراہم ہو سکتی ہیں اور ہر دور میں شاعر اور ادب کی بدلتی ہوئی تصویر اور اس کی شہرت اور مقبولیت کے مد و جزر کے مطالعے سے بھی بعض اہم حقائق سامنے آسکتے ہیں۔ ان مطالعوں سے ادب کی تفہیم اور اس کی پرکھ کا ایک نیا پہلو تو سامنے آئے گا ہی، اس کے ساتھ ساتھ کسی دور کے سماج کی ذہنی اور جذباتی صحت یا عدم صحت کے بارے میں بھی معلومات حاصل ہو سکتی ہیں۔

اس نقطۂ نظر سے ہر فرد معاشرے کا وسیلۂ اظہار ہے اور ہر شاعر اور ادیب کی نجی حیثیت وسیع تر اجتماعی حیثیت کا حصہ بھی ہے اور اس کی نمائندہ بھی اور انفرادی حیثیت ہی نہیں انفرادی زندگی اور انفرادی رویّوں کا مطالعہ بھی پورے سماج کے مطالعے پر محیط ہو جاتا ہے اور یہی رویّے کبھی ادب کی دنیا کی دھوپ چھاؤں میں ظاہر ہوتے ہیں کبھی دوسرے علوم و فنون کے رنگ و آہنگ میں اور کبھی سماج کی ساخت اور اس کی تبدیلیوں کی نشان دہی کرتے ہیں۔

۳

ادبی سماجیات کا تیسرا اہم پہلو ادب کی سرپرستی کرنے والے اداروں کا مطالعہ ہے ظاہر ہے کہ یہ بھی ادب کے موضوعات اور طرز بیان دونوں پر اپنے طور پر اثرانداز ہوتا ہے۔ مثل مشہور ہے جو پیسا دے گا وہی راگ چنے گا۔ پہلے زمانے میں ادب کی سرپرستی کا معاملہ سیدھا سادہ تھا اور اس کے سرپرست اداروں کی پہچان زیادہ آسان تھی، شاعر کی سرپرستی قبیلہ یا اس کا معاشرہ کرتا تھا پھر یہ کام امیر اُمرا کے حوالے ہوا دیوان خانے شاعر اور داستان گو سے آباد ہونے لگے، پھر شاعر کی سرکار دربار تک رسائی ہوئی، شاعر قصیدہ خواں اور ادیب پرچہ نویس اور میر منشی بن گیا اور ان سبھی مناصب اور پیشوں میں مقابلہ ہونے لگا، شاعر ایک دوسرے کے خلاف صف آرا ہونے لگے، ادبی معرکوں کے میدان گرم ہوئے۔

ادبی اسلوب پر بھی اس کا اثر پڑا صنعت گری کا رواج ہوا نثر میں مقفع کاری اور مقفیٰ اور مسجع اسلوب کے ذریعے ادیب اپنا کمال ظاہر کرنے لگے۔ شاعری میں کہیں ایہام کا چلن ہوا کہیں لفظی بازی گری کا، کہیں خیال بندی اور مضمون آفرینی کے حربے استعمال کیے جانے لگے جو حریفوں کے مقابلے میں شاعر کی فضیلت ظاہر کر سکیں، شوکتِ الفاظ کا خیال رکھا جانے لگا، قصیدہ ذریعۂ کمال اور وسیلۂ معاش بن گیا اور شاعر عام کاروبار میں لگنے یا عام پیشوں کے اختیار کرنے کے بجائے خود کو اشرافیہ کا حصہ سمجھنے لگا اور اپنے مرتبے کو بلند جاننے لگا۔

صنعتی انقلاب کے بعد جب ادب کی سرپرستی سرمایہ داروں کے ہاتھ میں آئی تو اس کی نوعیت میں اہم تبدیلیاں ہوئیں۔ اکادمیاں بننے لگیں، یونیورسٹیوں کو عروج ہوا اور ادب کی سرپرستی کی دوسری بالواسطہ شکلیں اختیار کی جانے لگیں۔ قصیدہ نگار معدوم ہو گئے مگر ارباب اقتدار کی مدح سراؤں اور ثناگستروں میں کمی نہیں ہوئی۔ عوامی ذرائع ترسیل نے قصیدہ نگاروں کی جانشینی کا حق ادا کر دیا۔ عوامی ذرائع ترسیل کا چلن ہوا تو پریس اور اخبارات وجود میں آئے۔ فلم، ریڈیو اور ٹیلی ویژن کا رواج ہوا اور ان میں ہر وسیلے نے ادب کے

موضوعات، طرزِ بیان اور تکنیک پر نہایت دور رس اثرات ڈالے۔ ادب کے دائرۂ اثر کو وسیع بھی کیا اور گہرا بھی اور ان میں سے ہر اثر کی نوعیت پیچیدہ اور متنوع ہے اور ادبی تحقیق کے لیے نئے امکانات کا دروازہ کھلتا ہے۔ ادبی سماجیات ان سبھی اثرات کے مطالعے کے ذریعے آگے بڑھتی ہے۔

مختلف عوامی ذرائع ترسیل کے ادبی اثرات کے سلسلے میں ریڈیو اور فلم کی مثالیں کافی ہوں گی۔ ریڈیو نے محض آواز کی اکائیوں کے ذریعے فن پاروں کی تخلیق کی آواز کے تاثر پاروں کو نئی تکنیک کے وسیلے سے پیش کیا۔ فلیش بیک مقبول ہوا اور پس منظر کی موسیقی نے محض فضا آفرینی ہی نہیں کی بلکہ علامتی ڈھنگ سے گویا پوری صورتِ حال کو بیان کر دیا۔ یہ سب تکنیک شعری اور افسانوی ادب میں بھی اپنے طور پر رچ بس گئیں۔ فلم نے بکھرے ہوئے محاکاتی ٹکڑوں کی اکائیوں کو استعمال کیا۔ مونتاژ کی تکنیک برتی اور فضا آفرینی اور پس منظر PERSPECTIVE کو موثر طور پر اپنایا۔ ان سبھی حربوں کو ادب کی دیگر اصناف میں برتا جانے لگا بلکہ یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ ادب میں بعض اصناف کی ابتدا اور فروغ سرپرستی کرنے والے طبقوں اور اداروں اور سرپرستی کے طریقوں کی مرہونِ منّت ہے۔

قصیدہ ایوان و دربار کی سرپرستی کے بغیر شاید اس طرح فروغ پذیر نہ ہوتا۔ ناول کو صنعتی دور کا رزمیہ کہا جاتا ہے۔ متوسط طبقے کے عروج، پریس کے چلن اور چھاپے خانے اور اخبارات و رسائل کے رواج کے بغیر ناول کا فروغ ممکن نہ تھا۔ جن، پریوں، بادشاہوں اور شہزادوں کے رومانی قصّے اور رومانوی مہمات سے دل بہلانے والے سماج کی جگہ متوسط طبقے کے قارئین نے لے لی تھی اور اب وہ اپنے طبقے کے لوگوں کے قصّے، ان کی کامرانیوں اور ناکامیوں کی داستانیں سننا چاہتے تھے اسی لیے ناول نے میرِ داستان کا تاج شہزادوں کے سر سے اتار کر متوسط طبقے کے نوجوان اور اس کے معاشرے کے سر پر رکھ دیا۔ غرض ادب کی سرپرستی کرنے والے اداروں کے اثرات براہِ راست موضوع اور ہیئت، طرزِ فکر اور طرزِ ادا پر مرتب ہوتے ہیں۔

اسی مرحلے پر عوامی ذرائع ترسیل کی اجارہ داری کا مسئلہ بھی سامنے آتا ہے۔ جاگیرداری دور کے برعکس صنعتی دور میں شاعر اور ادیب کی تخلیقات براہِ راست

عوام یا ان کے مخاطبین تک نہیں پہنچتیں بلکہ ان دونوں کے درمیان عوامی ذرائع ترسیل کا پورا کاروبار ہے جس پر حکومت یا باثروت طبقوں کی اجارہ داری کسی نہ کسی شکل میں قایم ہے مثلاً کوئی شاعر شعر کہے تو اسے زیادہ سے زیادہ لوگوں تک پہنچانے کا انتظام وہ خود اپنے طور پر نہیں کر سکتا۔ اخبارات رسائل، ناشر، کتب فروش، ریڈیو، فلم، ٹیلی ویژن یا اسی قسم کا کوئی ذریعہ اسے ضرور استعمال کرنا ہوگا اور یہ سب ذریعے براہ راست اس کے قابو سے باہر ہیں اور ان ذرائع ترسیل پر جو طبقے یا اربابِ اقتدار قابض ہیں اور اپنی اسی اجارہ داری کے ذریعے وہ ادیبوں کو ان کے تخلیق کردہ ادب اور ان کے نظریات اور رویّوں کو متاثر کر سکتے ہیں۔

اس کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ اپنی تخلیقات کو جنسِ بازار بنانے کے خلاف احتجاج کے طور پر بعض ادیب ذرائع ترسیل سے اپنا رشتہ توڑنا چاہتے ہیں اور ترسیل ہی کے عمل کو فضول اور غیر ضروری قرار دے کر اپنی ذات کا نجی اظہار ایسی علامتوں اور ایسی عبارتوں میں کرتے ہیں جو ان کے نجی پن کو برقرار رکھ سکیں اور ان کے ذاتی تاثرات اور نجی واردات کو جنس بازار نہ بننے دیں بیگانگی کا یہ عمل اور مخاطبین سے فن کار کے رشتے کا کٹ جانے کا یہ سلسلہ بھی ادب اور ادیب پر اثر انداز ہوتا ہے اور سماج کو بھی متاثر کرتا ہے۔ ادبی سماجیات اس عمل ردِعمل کا مطالعہ ہے۔

۴

ادبی سماجیات کا سب سے زیادہ وسیع اور غالباً زیادہ معروضی شعبہ ادبی ذوق کا تجزیہ اس کے عوامل و محرکات کا مطالعہ اور سماج پر اس کے اثرات کی نوعیت اور اس کے دائرۂ اثر کا تعین ہے۔ کوئی تخلیقی فن پارہ اپنی آواز بازگشت سے خالی نہیں ہوتا۔ مختلف صورتوں سے وہ عوام تک پہنچتا ہے، قبولِ عام حاصل کرتا ہے اور اس کی مقبولیت کبھی کبھی اس حد تک بھی بڑھ جاتی ہے کہ وہ اپنے دور کی آواز ہی نہیں بنتا بلکہ اس آواز کو تبدیل کرنے میں معاون ہو جاتا ہے۔ ادیبوں اور شاعروں کا ذاتی اثر یوں بھی ہوتا ہے کہ پڑھے لکھے ان کی نقل کرنے لگتے ہیں نشست و برخاست

رہن سہن، طرزِ گفتگو، لباس اور پوشاک ہی میں نہیں، چلنے پھرنے کے طریقے اور تفریحات و مشاغل میں بھی ان کی تقلید ہوتی ہے۔ یہی نہیں بلکہ بعض ناولوں کے کردار ضرب المثل بن جاتے ہیں اور بعض ناول اپنے دور کے طرزِ احساس کو بدلنے میں کامیاب ہوتے ہیں۔ تخلیقی کرداروں پر حقیقت کا گمان ہونے لگتا ہے۔ لوگ رچرڈسن کی پامیلا اور مرزا ہادی حسن رسوا کی "امراؤ جان ادا" کے مکان تلاش کرنے نکل پڑتے ہیں۔ بعض ناولوں کے ذریعے شعور اور طرزِ احساس میں ایسی تبدیلی ہو جاتی ہے کہ ناولوں کے مرکزی تصورات عہد آفریں ثابت ہوتے ہیں۔ مثلاً والٹیر کا ناول "کاندید" یا بنکم چٹرجی کا ناول "آنند مٹھ"۔

ان ادب پاروں (اور ادیبوں) کے اثر و نفوذ کا تعین کس طرح کیا جائے اور ان اثرات کا مطالعہ کیوں کر ہو؟ ادبی سماجیات نے اس کے لیے معروضی پیمانے وضع کرنے کی کوشش کی۔ سب سے پہلے مطبوعہ کتابوں کی اشاعت کے گوشوارے کی طرف توجہ کی گئی۔ کس ادبی صنف کی کتابیں زیادہ بکتی ہیں اور اس صنف میں بھی کس قسم کی کتابیں مقبول ہیں اور اس راہ سے ادبی سماجیات کتابوں کی بکری کے چارٹ اور مارکیٹ سروے (بازار کے جائزے) تک پہنچی۔ ظاہر ہے اعداد و شمار گمراہ کن بھی ہو سکتے ہیں اور مقبولیت اور بکری کے متعدد اسباب ہو سکتے ہیں جس میں ناشر کا سلیقہ کتب فروش کی اشتہار بازی، تبصرہ نگاری کی اہمیت اور دیگر عناصر شامل ہو سکتے ہیں پھر بھی مذاقِ عام کا پتا لگانے کے لیے دوسرے طریقوں کے ساتھ ساتھ یہ طریق کار بھی برتا جاتا رہا ہے اور اس سے حاصل کردہ نتائج کو دوسرے طریقوں سے اخذ کردہ نتائج کی توثیق کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔ اسی کے ساتھ ساتھ فلم، ریڈیو اور ٹیلی ویژن پر پیش ہونے والے پروگراموں کا تجزیہ بھی کیا جاتا ہے جو مذاقِ عام کی نشان دہی کرتا ہے اور اس دور کے سماج کے عام موڈ کو ظاہر کرتا ہے۔ فلم، ریڈیو اور ٹیلی ویژن اور دوسرے ذرائع اظہار کے ذریعے عوام تک پہنچنے والے ادب کو سامنے رکھ کر کسی معاشرے کی حسیت کی عام روش کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ کس قسم کے موضوعات کسی مخصوص معاشرے کو زیادہ پسند ہیں (اور اس مقصد کے لیے CONTENT ANALYSIS یا نفسِ

مضمون کے تجزیے کا طریق کار برتا جاتا ہے) کس قسم کے اندازِ بیان، علامتیں، تلمیحیں، اسے زیادہ عزیز ہیں اور ان سب کی مدد سے کسی دور کے ذوق ہی کا نہیں اس معاشرے کے جذبات و احساسات، اقدار و افکار کا ایکسرے کیا جا سکتا ہے۔

گویا ادبی سماجیات پورے سماج کو ایک اکائی یا ایک فرد سمجھ کر اس کا مطالعہ کرتی ہے اور کسی دور کے اندیشوں اور ارمانوں، خواہشات اور خطرات کا اسی نقطۂ نظر سے جائزہ لیتی ہے کہ اس دور کے بدلتے ہوئے پیٹرن، فکری اور حسّی سانچے محض اتفاقی نہیں رہتے بلکہ سماجی ارتقا کے عمل کا ایک جُز بن جاتے ہیں اور ادب اور سماجی ارتقا دونوں کی تفہیم میں معاون ہوتے ہیں۔

ایک زمانہ تھا جب شاعری پیشہ تھی اور معزز اور مقتدر پیشہ۔ شاعر درباروں میں جگہ پاتے، امیروں اور منصب داروں کے ایوان میں عزت سے بٹھائے جاتے، قصیدے لکھتے اور انعام پاتے، وظیفے مقرر کیے جاتے اور ملک الشعرا قرار پاتے۔ جو اس پیشے کو قبول نہ کرتے وہ قلندری کی زندگی گزارتے اور عزت پاتے۔ مجموعی طور پر انیسویں صدی تک اردو کے شاعر کی تصویر صوفی، عاشق اور قلندر کی تھی جسے مال و دولت اتنی عزیز نہ تھی جتنی اپنی آزادروی اور دل زدگی عزیز تھی۔ شاید اس کی آمدنی کا کوئی مستقل اور مستحکم وسیلہ نہ تھا۔ دو چار کے علاوہ کوئی فارغ البالی کا خواب نہ دیکھ سکتا تھا گویا شاعری خطرناک انداز میں زندہ رہنے کا سودا تھا۔ مثالیں بہت سی ہیں۔ دکن کے گنے چنے شاعروں سے قطع نظر دربار سے انشا اور مصحفی سے قبل کوئی بھی باقاعدگی سے وابستہ نہیں رہا اور ان سے قبل حاتم ہوں یا آبرو نظیر ہوں یا میر، سودا ہوں یا درد، میر اثر ہوں یا میر حسن، کوئی بھی درباری شاعر نہیں رہا اور ان سب کی مجموعی تصویر وہی صوفی، عاشق اور قلندر ہی کی ہے (باستثنائے چند) یہ بھی اہم بات ہے کہ سب کے سب اپنے کو اہل حرفہ میں گنتے ہیں اور اشرافیہ میں شمار کرتے ہیں شہر آشوب میں مختلف پیشہ وروں اور اہل حرفہ ہی کے ساتھ اپنا ذکر کرتے ہیں۔ میر نے تو صاف صاف کہا ہے مگر حال سب کا یہی ہے۔ ؎

صناع ہیں سب خوار ازاں جملہ ہوں میں بھی
ہے عیب بڑا اس میں جسے کچھ ہنر آوے

انشا اور مصحفی دربار سے وابستہ ہوئے اور شاعری درباردار ی بنی تو شاعر کی تصویر

بھی مصاحب اور دنیادار صاحب منصب امیر کی ہونے لگی وہ یا تو محفل کی رونق بن گیا یا خوار و زبوں صوفی، عاشق اور قلندر نہیں رہا۔ اس کی امیج اب ایک زباں داں اور ماہر کلام کی ہوگئی۔ ناسخ سے لے کر (باستثنائے آتش و انیسؔ) آسیر تک یہی صورت ہے۔ شاعر اب گویا تہذیب کا امین اور زبان کا پارکھ بن گیا گو اب بھی وہ مدرسے سے باہر تھا مگر اس کا رشتہ تخلیق اور احساس سے زیادہ زبان کی تراش خراش اور مجلسی شائستگی سے زیادہ گہرا ہوگیا۔

۱۸۵۸ء کے بعد انگریزی کا عمل دخل ہوا تو لکھنے والے کی امیج پھر بدلی۔ پرانے طرز کی امیج نے ہندستانی نوابوں اور راجاؤں کے دربار کا رُخ کیا۔ داغ، امیر، جلال تسلیم اس کی نشانی تھے۔ نئے دَور میں شاعری گہنا گئی اور نثر کا بول بالا ہوا۔ لکھنے والے افسر، معلّم یا مختلف محکمہ ہائے تعلیمات کے منشی اور محرر ہوگئے۔ میرامّن اور فورٹ ولیم کے لکھنے والے تو خیر باقاعدہ منشی تھے ہی انجمن پنجاب میں محمد حسین آزاد کا اور دہلی میں حالی کا بھی یہی منصب تھا۔ سرسید، نذیر احمد اور سید علی بلگرامی وغیرہ سرکاری نوکریوں کی طرف چلے گئے گویا شاعری کی قلندری والی امیج ختم ہوئی اور شاعر (اور مصنّف) کے لیے دنیوی کاروبار میں انہماک اور کامرانی بھی ضروری سمجھی جانے لگی۔ ۱۹ویں صدی کے ختم ہوتے ہوتے صحافی، وکیل اور اسکولوں اور کالجوں میں پڑھانے والے معلّمین بھی اس میدان میں آ گئے مثلاً ناول نگاروں میں سرشار اور شرر صحافی تھے۔ مرزا رسوا اور سیر اور بعد کو معلّم، پریم چند بھی شروع میں معلّم ہی رہے، چکبست اور اقبال وکیل تھے۔ اس دور تک عورتیں یا تو ادب کے میدان میں آئی ہی نہیں تھیں یا کم سے کم ان کو ادبی استناد حاصل نہیں ہوا تھا یا ان کا حلقہ خواتین تک محدود تھا۔ محمدی بیگم، نذر سجاد حیدر اور روشنک آرا بیگم کی مصنفہ اور آمنہ نازلی بعد کو مقبول ہوئیں۔ اردو ناول میں ہندو ناول نگاروں کی کمی نہیں تھی اور وہ سرشار اور پریم چند جیسے اہم اور مقتدر تھے مگر پریم چند سے پہلے کسی اردو ناول نگار نے ہندو کردار پیش نہیں کیے تھے یہی حال افسانے کا بھی تھا۔ سجاد حیدر اور نیاز فتح پوری تک کے افسانوں میں کوئی ہندو کردار نہیں ہے اور قصّے صرف شہر کے اعلیٰ متوسط طبقے تک محدود ہیں۔

پھر آزادی کی تحریک چھڑی تو قید و بند کا قصہ شروع ہوا۔ ادیب اور شاعر کی امیج پھر بدلنے لگی۔ اب مرفہ الحالی یا سرکار دربار میں عزت یا سرکاری نوکریوں کے اعتبار سے جانچے جانے کے بجائے شاعر کو حق گوئی، بے باکی، قلندری، دنیاوی کامرانی سے بے نیازی اور آزادروی کا پیکر سمجھا جانے لگا۔ چنانچہ حسرت موہانی مولانا محمد علی، ابوالکلام آزاد، ظفر علی خاں جیسے مصنف مثالی کردار بن گئے انھیں میں نوکری چھوڑ کر پریم چند بھی شامل ہو گئے۔ وکیلوں کے آزادانہ پیشے سے سر عبدالقادر، سر سلیمان، سر تیج بہادر سپرو وغیرہ شریک ہوئے۔ یہ الگ بات ہے کہ یہ بعد میں جج اور جسٹس بھی مقرر ہوئے۔ اسی زمانے میں مشاعروں کا چلن ہوا اور شعرا کی سرپرستی ریاستوں اور رجواڑوں کی بجائے عوام کے ہاتھ آگئی۔ اب ایسے شاعروں کا تصور بھی ممکن ہو گیا جو مشاعروں کی کمائی سے زندہ رہ سکیں (جیسے جگر مرادآبادی)۔ ادبی رسالے نکلنے لگے اور ان رسائل اور اخبارات کی مدد سے بھی ادیب کو روٹی روزی ملنے لگی (مثلاً نیاز فتح پوری اور دیوان سنگھ مفتون)۔ صیغۂ تعلیم سے بھی کچھ لوگ وابستہ ہوئے اور تھیٹر، فلم اور ریڈیو کی مقبولیت بڑھنے کے بعد اردو کے شاعروں اور ادیبوں کی اچھی خاصی تعداد ان اداروں سے بھی وابستہ ہوئی (مثلاً آغا حشر کاشمیری، آرزو لکھنوی اور سعادت حسن منٹو وغیرہ)

۱۹۳۶ء میں ترقی پسند تحریک نے ادب کا رشتہ قومی آزادی کی جدوجہد سے ملا دیا۔ اشتراکی نقطۂ نظر مقبول ہوا تو سیاسی طور پر سرگرم کل وقتی کارکنوں کی صف میں بھی مخدوم محی الدین، سردار جعفری، کیفی، مجروح جیسے نام نظر آنے لگے۔ سجاد ظہیر، ڈاکٹر اشرف جیسے معتدد مصنفین کی زیر سرکردگی "نیا زمانہ" کی ادارت میں ادیبوں کا اچھا خاصا حلقہ شامل ہو گیا۔ مجاز ریڈیو سے ہارڈنگ لائبریری پہنچے، جوش، وکلیم کی ادارت سے سرکاری رسالے "آج کل" کی ادارت تک پہنچے، فراق الہ آباد یونیورسٹی کے شعبۂ انگریزی سے متعلق ہو گئے۔

آزادی کے کافی عرصے بعد تک تصویر کچھ یہی رہی۔ ۱۹۵۰ء تک ادیب کی تصویر باغی کی نہ سہی تو ایک آزاد منش، قلندر صفت انسان کی ضرور رکھی گو نقاد زیادہ تر

یونی ورسٹیوں سے متعلق تھے اور اکثر فن کار اور شاعر سرکاری نوکریوں سے باہر تھے، کرسی اور وردی سے بے پروا، یا تو کسی آزادانہ مشغلے جیسے وکالت، صحافت سے متعلق تھے یا پھر ریڈیو، فلم وغیرہ سے روزی کما رہے تھے، جگر اور جوش کے زمانے سے شاعر کی تصویر میں شراب نوشی کا تصور بھی شامل ہو گیا، اختر شیرانی اور مجاز نے اسے کمال تک پہنچا دیا۔ اب شاعر کی تصویر کامیاب اور مرفہ الحال سرکاری افسر کی نہ تھی بلکہ ایسے خود دار اور دنیاوی کامرانی سے بے نیاز نوجوان کی تھی جس کی زندگی میں کوئی زبردست المیہ پوشیدہ ہے اور جو سماج کے ضابطوں کو ٹھکرا کر باغی کی زندگی بسر کرتا ہے بقول کسی خاتون کے "اُس سے عشق تو کیا جا سکتا ہے شادی نہیں کی جا سکتی"۔ چنانچہ شاعروں کی کمزوریوں کو نہ صرف برداشت کیا جاتا تھا بلکہ انھیں شاعرانہ شخصیت کا لازمی حصہ سمجھا جاتا تھا یہی نہیں ارباب اقتدار تک ان کی تلخ باتوں کو بھی برداشت کر لیتے تھے۔ جوش ملیح آبادی کی ناز برداری وزیر اعظم نہرو تک کرتے تھے۔ عام طور پر شاعر اور ادیب حکومت کے خوف یا سماج کے اندیشے کے بغیر اپنے طور پر سوچتے اور شعر کہنے کی ہمت کر سکتا تھا۔ جگر مراد آبادی نے فسادات کے زمانے میں اور اس کے بعد نئے ہندستان میں نا برابری اور اقلیت کشی پر جو کچھ لکھا وہ اس کی مثال ہے۔

سماجی باغی اور بت شکن کی یہ تصویر میراجی، منٹو، مجاز سے لے کر جامی اور نریش کمار شاد تک قایم رہی مگر ترقی پسند تحریک کے بکھرنے کے بعد اور نہرو حکومت کو اشتراکی حمایت حاصل ہونے کے بعد شاعر اور ادیب حکومت کی ملازمتوں کا رخ کرنے میں قباحت محسوس نہیں کرتا تھا۔ اب شاعر اور ادیب کی تصویر پھر بدلی اب اُجلے کالر، خوش سلیقگی، ہونٹوں میں پائپ اور استری کلف کے کوٹ پتلون کے ساتھ اردو شاعر یا ادیب کا تصور کیا جانے لگا اب جگر کے بکھرے بال مجاز کی واسکٹ، اختر شیرانی کی مخمور آنکھیں، حسرت موہانی کی فلاکت ماضی کی تصویریں بن چکی ہیں۔

اس طرح ہم دورِ جدید تک پہنچے۔ ظاہر ہے آج کے شاعر، ادیب سینکڑوں ہیں اور سب کے بارے میں معلومات میسّر نہیں ہیں ابھی تک اس کی کوشش بھی نہیں

کی گئی ہے کہ ان کے خاندان، پیشے اور کاروبار اور زندگی کی دیگر تفصیلات کے بارے میں معلومات فراہم کی جائیں۔ اس لیے موجودہ حالات میں صرف چند ادیبوں ہی کے بارے میں کچھ کہنا ممکن ہے۔ زیرِ نظر جائزے کے سلسلے میں مندرجہ ذیل ادیبوں کو پیش نظر رکھا گیا ہے (تقدیم و تاخیر کا خیال نہیں رکھا گیا ہے):

شاعروں میں:۔ اختر الایمان، فراق، جذبی، مجروح، کیفی، تاباں، ساغر، ملّا، سردار جعفری وجد، شاذ تمکنت، وحید اختر، واحق، ندا فاضلی، بشیر بدر، شہریار، شہاب جعفری، جگن ناتھ آزاد، زبیر رضوی، مخمور سعیدی، پرکاش فکری، حسن نعیم، اعزاز افضل، دوراں، عمیق، کلیم عاجز، کمار پاشی، کرشن موہن، ساجدہ زیدی، زاہدہ زیدی، مظہر امام، حرمت الاکرام، علیم صبا نویدی، ممتاز مرزا، رفعت سروش، عزیز قیسی۔

مشاعروں کے شاعروں میں:۔ ملک زادہ منظور احمد، ایاز جھانسوی، وسیم بریلوی، شمسی مینائی، بیکل اتساہی، نازش، والی آسی، قمر مرادآبادی، کیف بھوپالی، داراب وفا۔

افسانہ نگاروں میں:۔ بیدی، عصمت، حیات اللہ انصاری، قاضی عبدالستار، واجدہ تبسم، جیلانی بانو، غیاث احمد گدی، قرۃ العین حیدر، اقبال مجید، اقبال متین، عابد سہیل، سلام بن رزاق، رام لال، رتن سنگھ، کنور سین، جوگیندر پال، بلراج مین را، آمنہ ابوالحسن، احمد یوسف، حسین الحق، عائشہ، قمر احسن، سریندر پرکاش۔

مزاح نگاروں میں:۔ یوسف ناظم، مجتبیٰ حسین، خواجہ عبدالغفور، فکر تونسوی، مجیب سہالوی، نریندر لوتھر، بھارت چند کھنّہ، وجاہت علی سندیلوی، شفیقہ فرحت، احمد جمال پاشا۔

نقادوں میں:۔ فراق، کلیم الدین احمد، آل احمد سرور، اسلوب احمد انصاری، وحید اختر، باقر مہدی، شمس الرحمان فاروقی، وہاب اشرفی، سید محمد عقیل، قمر رئیس، شمیم حنفی، وارث علوی، ابن فرید، محمود ہاشمی، دیوندر اسّر، مغنی تبسم، اصغر علی انجینئر، حامدی کاشمیری، شکیل الرحمان، ظ۔ انصاری،

عصمت جاوید، سردار جعفری۔

محققین میں :۔ قاضی عبدالودود، مالک رام، انصار اللہ نظر، رشید حسن خاں، گیان چند جین، نثار احمد فاروقی، حنیف نقوی، عابد پشاوری، عبدالستار دلوی، غلام عمر خاں۔

ظاہر ہے کہ یہ فہرست مختصر ہے اور بہت سے اہم نام چھوٹ گئے ہیں مگر اس مختصر فہرست میں شامل ناموں کے ساتھ بھی انصاف نہیں کیا جا سکتا۔ وقت اور جگہ کی کمی کے علاوہ ایک بڑا سبب ان کے بارے میں معلومات کی کمی بھی ہے۔ بہر حال جو کچھ معلومات میسّر ہیں اُن کی روشنی میں ان مصنّفین کے بارے میں تین حیثیتوں سے غور کیا جائے گا۔ پہلے اُن کے پس منظر کا ذکر ہوگا پھر اُن کے پیشوں یا ذرائع روزگار کا اور آخر میں ادبی سرپرستی اور وسائلِ اظہار کا۔ تشنگی کا احساس قدم قدم پر ستائے گا مگر ایک حقیر ابتدا بھی بعض اوقات جامع مباحث کے انتظار سے بہتر ہوتی ہے۔

۱۔ خاندانی پس منظر

مصنّفین کی فہرست پر سرسری نظر ڈالنے سے بھی دو باتوں کا تو اندازہ آسانی سے لگایا جا سکتا ہے۔ پہلی بات یہ کہ ان میں اکثر مصنّفین بڑے شہروں کے رہنے والے نہیں ہیں گو اب وہ بڑے شہروں میں رہتے ہیں مگر ان کے خاندان کا پشتینی رشتہ اکثر قصبات سے ہے اور بعض چھوٹے شہروں سے آئے ہیں۔ یہاں بڑے شہروں سے مراد دہلی، بمبئی، مدراس، کلکتہ، پٹنہ، لکھنؤ، حیدرآباد وغیرہ ہیں۔ گاؤں سے تعلق رکھنے والے ادیب بہت کم ہیں۔ دوسری بات یہ ہے کہ ان میں اکثر مصنّفین جاگیردارانہ گھرانوں کے چشم چراغ ہیں گو خود انھوں نے اس نظام سے وابستگی ترک کرکے دوسرے روزگار یا ملازمت میں لگ گئے مگر جاگیردارانہ نظام کے اثرات ان کے یہاں نمایاں ہیں۔ تیسری بات یہ ہے کہ شاعروں میں اچھی خاصی تعداد ایسے لوگوں کی ہے جنھوں نے مکتبی تعلیم حاصل کی تھی اور انگریزی کے بجائے عربی، فارسی (یا طب) وغیرہ میں دستگاہ بہم پہنچائی تھی بعد کو خود اپنی کوشش

سے یا حالات کی تبدیلی کی وجہ سے انھوں سے انگریزی اور بعض دوسری مغربی زبانوں اور ادبیات کے مطالعے میں دستگاہ حاصل کرلی مثال کے طور پر سردار جعفری، کیفی اعظمی، مجروح سلطان پوری، بیکل، نازش، ظ۔ انصاری، رشید حسن خاں کے نام لیے جاسکتے ہیں۔

ان تینوں باتوں کو ذرا پھیلایئے تو بہت دل چسپ نتائج برآمد ہوتے ہیں قصبوں سے وابستگی نے ہمیں عموماً دیہات سے دور رکھا ہے۔ پریم چند کے بعد ہم دیہات کی طرف گئے بھی ہیں تو تشبیہوں کی تلاش میں یا پھر جاگیردارانہ ہمدردیوں کے ساتھ۔ دیہات کی تصویر کشی قرۃ العین حیدر اور قاضی عبدالستار ہی نے کی ہے اور ان دونوں کی ہمدردیاں مٹتے ہوئے جاگیردارانہ طبقے کے ساتھ ہیں (شاید اس لیے بھی کہ اِن کا تعلق بھی اسی طبقے سے تھا۔ یہاں یہ بات قابلِ ذکر ہے کہ اردو کے غیر مسلم افسانہ نگاروں کے بارے میں یہ بات نہیں کہی جاسکتی۔ بیدی، رام لال، رتن سنگھ، جوگیندر پال، بلراج مین را، سریندر پرکاش وغیرہ کے یہاں جاگیردارانہ اور اس کی اقدار بہت کم نظر آئیں گی اور اس سے جذباتی وابستگی نہ ہونے کے برابر ہے۔ اس کے مقابلے میں وہ صنعتی نظام اور شہری زندگی کے تشنج کا زیادہ ذکر کرتے ہیں) اس سے یہ بھی نتیجہ نکالا جاسکتا ہے کہ اردو شاعری اور بالخصوص افسانوی ادب کی لَے اتنی ماتمی کیوں رہی ہے اور ہمارے ناول اور افسانے کا اکثر و بیشتر موضوع زمین داری کا خاتمہ تقسیم ہند (ہندستان کا المیہ اور بیتی ہوئی قبل تقسیم کی تہذیب کا مرثیہ کیوں رہا ہے جب کہ ہندی میں اِن تینوں موضوعات پر تین سے زیادہ ناول نہیں لکھے گئے ہمارے یہاں آنچلک (علاقائی تہذیبوں کی عکاسی کرنے والے) ناول اور افسانے کیوں نہیں لکھے گئے اور ہمارے یہاں نئے صنعتی ہندستان کے حالات اور اس کی نئی آویزشوں سے بے تعلق کیوں ہے؟)

یہ سب باتیں شکایت کے طور پر نہیں کہی جاسکتیں محض گزارش احوال واقعی ہے وجہ اس کی ایک یہ بھی ہے کہ فرقہ وارانہ فسادات اور اردو کے ساتھ ہم سالہ ظلم نے اردو کے عام ادیب کو ماضی سے زیادہ وابستہ کردیا اور حال سے کسی قدر بیزار یا ناامید بنا دیا۔

۲۔ پیشے

پیشے اور آمدنی کے اعتبار سے یہ سبھی مصنّفین (چند کو چھوڑ کر) متوسط طبقے سے تعلق رکھتے ہیں۔ ان میں سے کوئی بھی مزدور یا کسان نہیں ہے نہ کوئی کروڑ پتی سیٹھ ہے نہ کوئی ایسا اقتدار والا ہے کہ اس کے زیر نگیں کوئی علاقہ ہو۔ یہ شاید اس وجہ سے بھی ہے کہ ابھی تک تعلیم ہمارے نچلے طبقوں تک پہنچی ہی نہیں ہے اور ادب پر ہنوز متوسط طبقے ہی کا قبضہ ہے۔ اردو کے اپنے مخصوص مسائل کی وجہ سے اردو کے مصنّف کے سامنے صرف قلم کے سہارے زندہ رہنے کا امکان نہیں ہے البتہ یہ ضرور ہے کہ مشغلے یا تفریح کے طور پر تصنیف و تالیف کو بھی لگائے رکھتے ہیں اور دوسرے پیشوں کے ساتھ ساتھ کبھی کبھی یہ بھی آمدنی کا ضمنی ذریعہ بن جاتا ہے خاص طور پر خواتین کے لیے اس کا امکان زیادہ ہے (جیلانی بانو اور واجدہ تبسّم) اس ضمن میں سب سے زیادہ کامیابی مشاعروں والے شاعر کو ملتی ہے گو ایسے بہت کم شاعر ہیں جو صرف اس کو ذریعہ معاش بناتے ہوں مگر مشاعروں سے خاصی آمدنی ممکن ہے۔

ادیبوں کی بہت بڑی تعداد تعلیمی اداروں سے وابستہ ہے مثلاً اوپر دی ہوئی فہرست کے ۳۷ شاعروں میں سے ۱۳ کا تعلق یونی ورسٹیوں یا کالجوں سے ہے دوسری فہرست میں ۱۰ میں سے ۳ کا تعلق تدریس سے ہے۔ افسانہ نگاروں میں ۲۳ میں سے صرف ۲ کا تعلق یونی ورسٹی سے ہے۔ مزاح نگاروں میں بھی ۱۰ میں صرف ۲ مدرس ہیں جب کہ ۲۲ نقّادوں میں سے ۱۶ کا تعلق یونی ورسٹیوں سے ہے یا رہا ہے۔ ۱۰ محققین میں سے ۷ مدرس ہیں۔ پیشوں کے اعتبار سے صورت حال یہ ہے :-

پیشے کی تفصیل

		کل تعداد	تدریس	صحافت	وکالت یا جج	ریڈیو۔ ٹی وی	فلم	سرکاری ملازمت	کاروبار	دیگر
۱	شاعر	۱۰ + ۳۷	۱۳	×	۲	۳	۵	۱	۳	۵
۲	افسانہ نگار	۲۳	۳	۳	×	۳	۲	۲	۴	۲
۳	مزاح نگار	۱۰	۲	۲	×	×	×	۴	×	۲
۴	نقاد	۲۲	۱۶	×	×	۱	×	۲	×	۳
۵	محقق	۱۰	۷	×	×	×	×	×	×	۱۰
	کل تعداد	۱۱۲	۴۱	۵	۲	۷	۷	۹	۷	۱۳

تصنیف وتالیف کا آزادانہ پیشہ :- ۲ + ۴ + × + × + × = ۶

ریٹائرڈ زندگی گزارنے والے یا غیر منسلک :- ۳ + × + × + ۲ = ۵

اس فہرست سے اندازہ ہوگا کہ زیادہ تر مصنّفین کا تعلق تدریس یا فلم، ٹی وی یا ریڈیو سے ہے، دیگر مشاغل میں انجینئر سے لے کر انکم ٹیکس آفیسر تک سبھی قسم کے پیشے میں (اصغر علی انجینئر اور کرشن موہن)، بعض احباب ایسے بھی ہیں جنھیں ملازمت یا کاروبار پسند نہیں انھوں نے اپنے معاشی وسائل دوسرے ذریعوں سے نکال لیے ہیں۔ اس گوشوارے سے یہ بھی واضح ہوا ہوگا کہ تدریس، صحافت، ریڈیو، ٹی وی

فلم اور سرکاری ملازمتوں کا مرکز چونکہ شہر ہیں اس لیے ہمارے ادیبوں کا تعلق بھی دیہات اور قصبے کے مقابلے میں شہر سے ہو گیا اور وہ اپنے قصباتی مراکز سے دور ہو گئے۔ یہاں متوسط طبقے سے تعلق رکھنے کی بنا پر للچائی ہوئی نظروں سے کبھی اپنے سے اوپر والے طبقے کی چمک دمک کی زندگی کو دیکھتے ہیں کبھی غصّہ ہوتے ہیں تو نچلے طبقے کی کشمکش سے اسے ڈراتے ہیں اور نچلے طبقے کی نظروں سے مستقبل کے حسین چہرے کی ایک جھلک دیکھ لیتے ہیں اگر اس سے مایوسی ہوتی ہے تو کبھی مذہب اور روحانیت میں پناہ لیتے ہیں کبھی جنسیت زدگی اور اعصابیت میں کبھی فلسفہ طرازی میں۔ پناہ گاہیں الگ الگ ہیں۔

۳۔ ادبی سرپرستی

سرپرستی کی اصطلاح ادبی سماجیات میں PATRONAGE کے لیے استعمال ہوتی ہے یہ سرپرستی محض سرکار دربار ہی کی نہیں ہوتی جمہوری دور میں ان سبھی اداروں کی ہوتی ہے جو ادیب کے لیے ذریعہ معاش فراہم کرتے ہیں۔ اردو کو آزاد ہندستان میں مناسب مقام نہیں ملا۔ اردو تعلیم کے انتظامات ختم کر دیئے گئے، اردو ادارے تعطّل کا شکار ہو گئے، سرکاری دفاتر سے اردو کو دیس نکالا ملا، نتیجہ یہ ہوا کہ اردو پڑھنے والوں کی تعداد کم ہوتی گئی اور اردو نفع بخش کاروبار نہیں رہی، کاروباریوں نے اس طرف توجہ نہیں کی اور ہندی کے برخلاف اردو میں طباعت اور اشاعت کے کاروبار پر بڑے بیوپاری کا قبضہ نہیں ہوا۔ اردو میں نہ نو بھارت ٹائمز، دن مان، ساریکا اور دھرم یگ" جیسے بڑے کاروباری پرچے نکلے نہ مدھیہ پردیش اکادمی اور سنٹرل ہندی ڈائرکٹریٹ کی طرح یہاں کوئی ایسے ادارے تھے جو اردو کی معیاری ادبی کتابوں کو تھوک میں خرید لیں۔ ہمارے یہاں اگر کوئی کاروباری ادارہ تھا تو رسالہ شمع، تھا یا تھوڑی بہت مدد ترقی اردو بورڈ یا حال میں مختلف ریاستوں کی اردو اکادمیوں سے مل سکتی تھی۔

اس معاملے کا المناک پہلو یہ ہے کہ اردو میں کتابوں کی اشاعت اور بکری کا کام کاروباری سطح پر کیا ہی نہیں گیا، زیادہ تر اس پورے کاروبار کی نوعیت شوقیہ

قسم کی ہے مکتبہ جامعہ جیسے پُرانے اور مستند ادارے تک کا یہی حال ہے۔ کبھی مارکیٹ کا کوئی جائزہ لیا گیا نہ باقاعدہ اشاعت گھر موجود ہیں جن کے باقاعدہ منصوبے ہوں نہ اردو بُک اسٹالوں اور کتب فروشوں کی کوئی باقاعدہ تنظیم ہے نہ ان کی کوئی مکمل فہرست موجود ہے۔ نتیجہ یہ ہے کہ اردو میں تصنیف و تالیف عام طور پر گھاٹے کا سودا ہے اور اس کی بڑی وجہ اس کی غیر کاروباری تنظیم یا عدم تنظیم ہے۔

اردو کے شاعروں اور ادیبوں کے معاشی وسائل عام طور پر مندرجہ ذیل ہیں:

۱۔ مشاعرے
۲۔ کتابوں کی اشاعت
۳۔ رسالوں میں مضامین کی اشاعت
۴۔ ریڈیو اور ٹیلی ویژن کے لیے ڈرامے یا دیگر پروگرام
۵۔ ساہتیہ اکادمی اور دیگر اکادمیوں کے انعامات
۶۔ فلم
۷۔ تراجم۔ نیشنل بُک ٹرسٹ، پی۔ آئی۔ بی وغیرہ کے لیے تراجم
۸۔ صحافت

کتابوں اور رسالوں کے سلسلے میں صورت یہ ہے کہ اس کاروبار کی مناسب تنظیم نہ ہونے کی وجہ سے اردو کتابوں کی بکری محدود ہے گو ہندستان کی ۵۰ یونی ورسٹیوں میں بی۔ اے اور ایم۔ اے کی سطح پر اردو کی تعلیم کا انتظام ہے اور اس کام میں ۴۰۰ سے زیادہ اساتذہ اور کم سے کم چار ہزار طلبہ مصروف ہیں جن میں پی۔ ایچ۔ ڈی اور ایم۔ فل کے طلبہ کی تعداد کئی سو ہے مگر ان کے لیے کتابیں فراہم کرنے کا انتظام اطمینان بخش نہیں ہے۔ اس کے باوجود اردو کتابوں کی بکری کا تجزیہ کیا جائے تو اندازہ ہوگا کہ سب سے زیادہ بکری مذہبی ادب کی ہوتی ہے اور تقریباً اسی قدر کھپت فلمی، جاسوسی اور رومانی ادب کی ہے۔ رسالوں کے سلسلے میں بھی یہی صورت شمع، بیسویں صدی، روبی اور مختلف ادبی اور نیم ادبی ڈائجسٹ مثلاً ہما، ہدیٰ، شبستان خاصے مقبول ہیں۔ یہی حال جاسوسی دنیا اور رومانی دنیا کا ہے)

کتابوں کی بکری کے سلسلے میں صورت حال یہ ہے کہ تصنیف و تالیف سے مصنّف کے پلّے کچھ نہیں پڑتا، اگر کچھ ملتا ہے تو ناشر کو یا پھر اس بک سیلر کو جو اکثر صورتوں میں نادہند ہوتا ہے اور ناشر سے بہت بڑا کمیشن حاصل کر لینے کے باوجود اصل رقم بھی ناشر یا مصنّف کو نہیں دیتا۔ مصنّف محض صاحب کتاب بننے کے شوق میں خود کتاب چھپواتا ہے اور دوستوں کے حرف تحسین سے تسکین حاصل کر لیتا ہے جب کہ کتب فروش اس سے تھوڑی بہت منفعت بھی حاصل کر لیتا ہے۔ صاحب تصنیف کو کچھ رقم ملتی ہے تو وہ ساہتیہ اکادمی یا اردو اکادمیوں کے انعامات ہی کی رقم ہوتی ہے۔

رسالے کی صورت حال یہ ہے کہ مندرجہ ذیل رسالوں میں گیارہ رسالے سرکاری یا نیم سرکاری ہیں (آج کل، نیا دور، تعمیر، زبان و ادب، نورس، نخلستان، پاسبان، مغربی بنگال، دتی، تعمیر ہریانہ، خبرنامہ)۔ سات کاروباری رسالے ہیں (شمع، بیسویں صدی، شبستان، ہما، ہدیٰ، جاسوسی دنیا، رومانی دنیا)۔ ۹ ماہوار رسالوں میں شب خون، شاعر، سب رس، عصری آگہی، سہیل، آستانہ، منادی، معارف، برہان، ہیں جو اکثر گنڈے دار نکلتے ہیں۔ سات سہ ماہی یا ششماہی رسالوں میں نوائے ادب، گفتگو، عصری ادب، تناظر، معیار، شعور، سطور وغیرہ ہیں۔ ان میں سرکاری رسالوں کے علاوہ کوئی بھی مضامین کا معاوضہ نہیں دیتا اور یہ معاوضہ بھی بہت معمولی ہوتا ہے۔

ریڈیو اور ٹی وی پر بھی گنجائش بہت محدود ہے گو اردو کے بعض اچھے لکھنے والے ریڈیو اور ٹی وی سے متعلق ہیں (عمیق، زبیر رضوی، کمال احمد صدیقی، قیصر قلندر، انیس رفیع، اقبال مجید وغیرہ ریڈیو سے اور مظہر امام، منظور الامین، فاروق نازکی ٹیلی ویژن سے متعلق ہیں) مگر پھر بھی اردو پروگراموں کے کم ہونے اور مناسب تربیت اور ٹریننگ نہ ہونے کی بنا پر عام لکھنے والوں کو اس کا فیض نہیں پہنچتا۔ فلم تعلقات کے بھروسے روزگار دے سکتا ہے۔ مجروح، ساحر اور عزیز قیسی کے بعد کی نسل میں ندا فاضلی اور دو ایک نام ہی اور ہیں جو اس میدان میں قسمت آزمائی کر رہے ہیں تراجم کا بھی یہی حال ہے، صحافت نے اچھے ادیب پیدا کیے مگر ان دنوں صحافت سے متعلق ہونے والے ادیب بہت کم ہیں۔

اردو اکادمیاں :- اردو اکادمیاں اب خیر سے ۱۰ ہو گئی ہیں۔ جموں و کشمیر اردو اکادمی تو اردو کا کام نہ کرنے کے برابر کرتی ہے باقی دلی، راجستھان، کرناٹک اور مدھیہ پردیش کی اردو اکادمیوں کو جو رقمیں مل رہی ہیں وہ بہت کم ہیں اور ان پر سرکاری گرفت زیادہ ہے۔ اُتر پردیش، بہار، آندھرا پردیش، مغربی بنگال اور مہاراشٹر کی اردو اکادمیاں البتہ فعال ہیں لیکن عام طور پر اکادمیوں کا نظم و نسق ایسے ارباب اختیار کے ہاتھوں میں ہے جنھیں یا تو اردو کے معاملات سے سرے سے واقفیت ہی نہیں ہے اور وہ اردو کو محض سیاسی ہتھیار کے طور پر استعمال کرنا جانتے ہیں یا پھر ان لوگوں کے ہاتھ میں ہے جن کو اردو کے لیے کام کرنے کی فرصت نہیں۔ نتیجہ یہ ہے کہ مشاعرے ہوں یا اکادمیاں سب جگہ ادبی سرپرستی کے وسیلے بنیادی طور پر ایسے لوگوں کے ہاتھوں میں ہے جنھیں اردو کے کام سے دلچسپی یا واقفیت یا اس کی فرصت نہیں ہے۔

اکادمیاں سارے کام نہیں کر سکتیں یوں بھی حکومت کی سرپرستی کی وجہ سے ان کے اختیارات محدود ہیں۔ اردو دنیا پچھلے ۴۰ برسوں کی ناانصافیوں کو بیک قلم ختم کرنا چاہتی ہے اس لیے اکادمیوں سے کڑھتی ہے، بیزاری اور خفگی کا اظہار کرتی ہے جو بلا وجہ نہیں مگر نامناسب ہے۔ اکادمیاں صرف انعام دے سکتی ہیں، معذور ادیبوں کی مدد کر سکتی ہیں اشاعت کتب کے لیے روپیہ اور اردو کے طالب علموں کو وظیفے دے سکتی ہیں، وہ اردو کو دوسری سرکاری زبان نہیں بنا سکتیں نہ اردو کی تعلیم کا انتظام کر سکتی ہیں اور نہ دفتر اور کچہریوں میں اس کا عمل دخل کرا سکتی ہیں اور جب کبھی کوئی پیش رفت ہوتی ہے تو وزیروں کی تقریریں اور سرکاری دفتر والوں کی لیت و لعل اسے ختم کر دیتی ہے یہی حال ترقی اردو بورڈ کا بھی ہے اور نیم سرکاری اور غیر سرکاری اداروں کا بھی ہے جنھیں اردو دنیا نے بڑے ارمانوں سے بنایا تھا اور اب انھیں صبر کر لیا ہے، انجمن ترقی اردو (ہند) تک سے بھی توقعات پوری نہیں ہوئی ہیں کہ وہ تعطل کا شکار ہے۔

اس صورت حال کو سامنے رکھیں تو اندازہ ہوگا کہ اردو کے لکھنے والوں کے لیے تصنیف و تالیف سنجیدہ ذریعۂ معاش کے بجائے محض مشغلہ بن کر رہ گئی ہے۔ انھیں علم ہے کہ اس سے اگر روپیہ حاصل کرنا ہے تو سطحی قسم کی سرسری کاوشیں۔ مثلاً مشاعرے میں چلنے والی پست سطح کی غزل لکھنا مناسب ہے۔ سنجیدہ غور و فکر، محنت

اور ریاضت غیر ضروری ہے۔ اگر تصنیف و تالیف کا مقصد محض اکادمی کا انعام لینا یا ہم چشموں میں عزت و شہرت حاصل کرنا ہے تو اس کے لیے دیدہ ریزی اور مغز کاوی ضروری نہیں، جوڑ توڑ، سعی، سفارش زیادہ ضروری ہے اور اگر خود اپنا قد بڑا نہ کر سکیں تو دوسروں کی ٹانگ کھینچنا زیادہ مفید ہوگا۔ اس پس منظر میں اردو مصنفین کی صفوں میں چھائی ہوئی سازشوں، غیبت اور خوشامد، شکر رنجیوں اور بیزاری اور کلبیت کا کچھ جواز تو ملتا ہے یہ محض اتفاق نہیں ہے کہ اکادمیوں میں انعام کے لیے پیش ہونے والی کتابوں میں سب سے زیادہ تعداد بے رنگ شعری مجموعوں کی ہوتی ہے اس کے بعد افسانوں کے مجموعے ہوتے ہیں اکا دکا ناول باقی تراجم وہ بھی معمولی۔ سنجیدہ، علمی، ادبی کتابیں شاذ ہی نظر آتی ہیں اور شعری اور افسانوی مجموعوں میں بھی وزن و وقار، ریاضت و محنت کے آثار تقریباً ناپید ہوتے ہیں۔

مجموعی طور پر اردو کے ادیب عدم وابستگی کا شکار نظر آتے ہیں۔ وہ نہ تو ارباب اقتدار کا حصہ بن کر ملک کے اندر تہذیبی اور عمرانی تبدیلیوں کا فعال اور متحرک حصہ بنے ہیں کہ ان کے لب تبدیلی کے رجز اور نئی قدروں کے نغمے گا سکیں نہ وہ ان انقلابی طاقتوں سے خود کو ہم آہنگ پاتے ہیں جن کی نظریں مستقبل پر ہیں اس عدم وابستگی میں لسانی اور تہذیبی اقلیت کے مسائل کو بھی دخل ہے اور ان سب عناصر سے مل کر ایک نئی صورت حال پیدا ہو گئی ہے جو ملک کی عام فضا کا حصہ ہوتے ہوئے بھی اپنی مخصوص پیچیدگیوں اور الجھنوں سے خالی نہیں۔

اُتر پردیش اردو اکادمی نے ۱۹۸۱ء میں جن ۸۶ کتابوں کو انعام دیا ان کی تقسیم سے اردو میں تصنیف و تالیف کی مختلف شقوں کی مقبولیت کا اندازہ ہو سکتا ہے

۱	تنقید و تحقیق و تدوین	۲۸	۶۔	مختلف علوم و فنون	۴
۲۔	شاعری	۲۴	۷۔	بچوں کا ادب	۸
۳۔	مختصر افسانے	۹	۸۔	سوانح، خاکے، انشائیے	۳
۴۔	ڈراما	۴	۹۔	تراجم	۳
۵۔	طنز و مزاح	۳			۸۶

گزرے ہوئے "کل" کے اس آئینے میں ہماری کیا شکل اُبھرتی ہے اسے پہچاننے کے لیے تاریخ کے پاس بڑا ذخیرہ ہے، تخت و تاج کی تفصیلات ہیں۔ جیتی اور ہاری جانے والی جنگوں کی داستانیں ہیں، حکومتوں کے فرمان اور فوجوں کی نقل و حرکت کے سبھی پتے، نشان موجود ہیں لیکن بد قسمتی سے انسان کا اندرون کا حال جاننے کے ذریعے تاریخ کے پاس کچھ نہیں ہیں اور تاریخ ہو یا تمدن دراصل ان کی تعمیر و تشکیلِ نو انسان کے اندرون سے اُٹھنے والے پُراسرار اور پیچیدہ جذبات و افکار ہی سے ہوتی ہے جن کی ہلکی سی گونج ادب میں سنائی دیتی ہے۔ لہٰذا ادب تاریخ کا وسیلہ بھی ہو سکتا ہے اور اس کا پیش رو بھی۔

مگر ادب کی اپنی پوری کائنات ہے۔ اول تو ادب کے اصناف الگ الگ ہیں اور ہر صنف کا پیرایۂ بیان جدا جدا ہے دوسرے ادب میں حقیقت کا بیان تاریخ اور سائنس کی طرح براہ راست نہیں ہوتا ادبی پیرایہ میں ہوتا ہے، اسی لیے اس کا امکان رہتا ہے کہ ادب کے بیانات کی گہرائی میں اترے بغیر ان کے لغوی اور ظاہری معنی پر اعتبار کر کے کوئی ادب ناشناس غلط نتائج اخذ کرے اور حقیقت مسخ ہو کر رہ جائے۔ ادب کا لہجہ صرف اس کے اپنے دور ہی سے نہیں، ادبی روایت اور اسلوب سے بھی بنتا ہے، اس کی تشبیہیں اور استعارے، اس کے رموز و علائم، اس کے کردار اور واقعات، اس کے تصوراتی رنگ و آہنگ کی دھوپ چھاؤں، یہ سب کچھ فکر اور حقیقت پر رنگ برنگے نقاب ڈال دیتے ہیں۔

پھر ادب محض فکر اور جذبہ بھی نہیں، فکر ہوتا تو فلسفہ بن جاتا، محض جذبہ ہوتا تو عشق، جنون یا پیغمبری ٹھہرتا۔ اس کا مقصد محض معلومات کی فراہمی یا فکر اور جذبے

کی ارزانی نہیں بلکہ ان کی مدد سے نئی جمالیاتی بصیرت تک رسائی حاصل کرتا ہے اور اس کوشش میں وہ فکر و خیال، احساس و ارتکاز کے نہ جانے کتنے سانچے بناتا بگاڑتا ہے اور اسی کوشش کے ذریعے اپنے آپ کو پہچانتا ہے، اپنے اور فطرت کے رشتے دریافت کرتا ہے، اپنی اور اپنے چاروں طرف بکھری ہوئی زندگی سے مسابقت اور مطابقت کے رابطے کرتا ہے اور اپنے اور دوسرے انسانوں کے درمیان توازن قایم کرتا ہے، اس لحاظ سے ادب سے کسی قسم کے نتیجے نکالنے سے قبل اس کے پیرایۂ بیان کے انوکھے پن پر نظر رکھنا ہوگی اور اسی کے ساتھ ساتھ اس کے جمالیاتی مشن اور اس کی معنویت کو ملحوظ رکھنا ہوگا۔

شاعری میں طرزِ فکر اور طرزِ احساس کی پیچیدگیاں زیادہ ہیں اور صنفِ شعر جتنی زیادہ مخصوص پیرایۂ اظہار اختیار کرے گی اور رموز و علایم سے زیادہ کام لے گی اسی قدر یہ پیچیدگیاں بڑھتی جائیں گی، اس لیے غزل کے شعر سے تاریخی صداقتوں کے بارے میں نتیجے نکالنا نہایت دشوار اور خطرناک ہے۔ ممکن ہے جسے ہم شاعر کا حقیقی اظہار سمجھ رہے ہوں وہ محض روایتی اندازِ بیان ہو یا محض بولتے ہوئے قافیے کی آواز۔ اس لیے انیسویں صدی کی مزاج شناسی کے لیے غزل کا استعمال بالخصوص اور شاعری کا بالعموم جوکھم کا کام ہے۔ سب سے زیادہ آسان وسیلہ شاید افسانوی ادب ہے جس کے ذریعے روحِ عصر نئے رنگ و آہنگ سے جلوہ دکھاتی ہے۔

ڈرامے سے قطع نظر انیسویں صدی میں افسانوی ادب نے تین واضح موڑ لیے اور یہ تینوں موڑ پوری انیسویں صدی کے مزاج اور کردار کو واضح کرنے کے لیے کافی ہیں۔ پہلے دور میں قصّوں کا، دوسرے دور میں داستانوں کا اور تیسرے دور میں ناولوں کا عروج ہوا۔ قصّے کا تعلق اجتماع سے ہے، داستان کا تخیل سے اور ناول کا فرد سے۔ اور پھر اجتماع، تخیل اور فرد کا تعلق مخصوص قسم کے معاشروں، تہذیبوں اور اقتصادی نظام سے ہے۔ انیسویں صدی کے معاشرتی اور اقتصادی سفر کی پوری داستان انھیں تین اصطلاحوں میں پوشیدہ ہے۔

قصّہ کیا ہے؟ گم نام مصوروں کا بنایا ہوا نگار خانہ ہے۔ ایسی کہانیوں کا ذخیرہ جو ہمیں فضا میں گردش کرتی ہوئی ملتی ہیں۔ نانی، دادی اپنے نواسوں اور پوتوں

کو سناتی ہیں، دوست اپنے دوستوں سے سنتے ہیں، یہ کوئی نہیں جانتا کہ ان کہانیوں کا مصنف کون تھا، پھر کوئی لکھنے والا انھیں اپنے لفظوں میں لکھ ڈالتا ہے اور یہ اسی [illegible] کی شکل میں گردش کرنے لگتی ہیں۔ یہ قصے، کہانیاں ایک ملک سے دوسرے ملک تک پہنچتی ہیں، ایک تہذیب سے دوسری تہذیب کو جا ملاتی ہیں اور مشرق و مغرب کی طنابیں کھینچتی ہوئی زمان و مکان کی سرحدوں سے بلند ہو جاتی ہیں (ایک مثال اس مشہور کہانی کی ہے جس میں ایک بچے کی دو مائیں دعوے دار ہوتی ہیں، معاملہ عدالت تک پہنچتا ہے اور جج فیصلہ کرتا ہے کہ دونوں عورتیں اس بچے کو مخالف سمت میں کھینچیں اور آدھا آدھا بانٹ لیں۔ اصل ماں بچے کی یہ تکلیف برداشت نہیں کر پاتی اور دعوے سے دستبردار ہو جاتی ہے اور اسے بچہ دے دیا جاتا ہے۔ یہ کہانی جو بدھ مذہب کی کہانیوں میں شامل تھی بریخت کے ڈرامے "کاکیشین چاک سرکل" کی شکل میں بیسویں صدی تک پہنچی ہے۔)

ان قصوں کے درمیان کئی امتیازی خصوصیات مشترک ہوتی ہیں۔ پہلی یہ کہ ان کے واقعات اور کبھی کبھی کردار تک معروف اور مشہور ہوتے ہیں۔ ان کا تعلق یا تو کسی پرانی روایت اور تلمیح سے ہوتا ہے یا کسی ایسے واقعے سے جو ابھی حال میں پیش آیا ہو اور جس کا علم مخاطب سماج کو بخوبی حاصل ہو۔ گویا قصہ گو کا کام صرف دیئے ہوئے واقعات اور متعارف کرداروں کو قصہ گوئی کی رنگینی اور قوتِ بیان کے ساتھ پیش کرنا ہے۔ ان قصوں کے فکری تانے بانے سے اس دور کے مضمرات کا اندازہ لگانا بے جا نہ ہوگا۔ کس قسم کے واقعات کو کس خاص رخ سے اہمیت حاصل ہوئی، کس قسم کے کرداروں نے اعتبار پایا اور کس قسم کی تہذیبی فضا اس دور کو راس آئی —— یہ تمام شواہد ادبی ہی نہیں تاریخی اور تہذیبی معنویت بھی رکھتے ہیں۔

لہٰذا ان سبھی قصوں کی پہلی خصوصیت ان کی سماجی اور اجتماعی قبولیت ہے اس دور تک اجتماع سے فرد کا رشتہ کٹا نہیں ہے بلکہ یہ کہنا زیادہ موزوں ہوگا کہ فرد ابھی ہیئتِ اجتماعیہ سے الگ اکائی کی حیثیت سے ابھرا ہی نہیں ہے، وہ گویا روحِ اجتماعی کے اظہار کا محض ایک وسیلہ ہے، اس کی زبان سے اس

کا دور اور اس کے لوگ بولتے ہیں اور اس کی انفرادیت انہی لوگوں کے طرزِ فکر اور طرزِ احساس کو قوتِ گویائی بخشنے کی مرہونِ منّت ہے۔

دوسری اہم خصوصیت ان سبھی قصّوں کے پیچھے کارفرما ایک اخلاقی آہنگ ہے جو ان قصّوں کو معنویت بخشتا ہے، یہ اخلاق فلسفیانہ نہیں عملی ہے جو مختلف النوع تصوّرات کے درمیان شیرازہ بندی کا کام انجام دیتا ہے، اخلاق کے اس تصوّر کے پیچھے ترغیب یا اصلاح کا جذبہ نہیں اپنے دور کی عملی سچّائیوں کو عام اور دل پسند پیرایے میں محفوظ کر لینے کا خیال البتہ موجود ہے یہ گویا دانشِ عصر کے افسانوی پیکر ہیں۔

تیسرے ان سبھی قصّوں میں انسان اور فوق فطری عناصر کے درمیانی خطوط مبہم اور غیر واضح ہیں۔ واقعات کے درمیان ربط منطق فراہم نہیں کرتی، ہر معلول کی علت لازم نہیں اور اسباب و محرکات کا سلسلہ اتفاقات سے جا ملتا ہے۔ انسان کے پاس فتح کا سب سے بے خطا وسیلہ اگر کچھ ہے تو تائید ربّانی ہے یا کسی پہنچے ہوئے مرشد کی سفارش یا پھر کسی تعویذ یا منتر کا سہارا جو ناممکن کو ممکن کر دکھاتا ہے اور ناگزیر المیے کو خوشگوار انجام تک پہنچاتا ہے۔

ابتدائی دور کے نثری قصّوں کو پیشِ نظر رکھا جائے تو مندرجہ ذیل تصانیف پر غور کرنا ہوگا۔ فضلی کی 'کربل کتھا'، عیسوی خاں کی 'داستان مہر افروز دلبر'، شاہ عالم سے منسوب 'عجائب القصص'، تحسین کی 'نوطرزِ مرصّع'، انشا کی 'رانی کیتکی کی کہانی' اور فورٹ ولیم کے زیرِ اثر لکھے گئے قصّے جن میں میر امّن کی 'باغ و بہار' کو گل سرسبد کی حیثیت حاصل ہے۔ ان سب قصّوں میں یہ بات مشترک ہے کہ:

۱۔ کربل کتھا کے علاوہ کسی کا ذریعۂ اظہار مذہبی نہیں ہے اور ان سب میں ایک غیر مذہبی، رواداری فضا بھی پائی جاتی ہے۔

۲۔ ان میں مشہور اور عام طور پر مقبول قصّوں کا طرز قائم رکھا گیا ہے جن کی روایت ہمارے عوامی ادب میں چلی آتی ہے اور

۳۔ ان سبھی قصّوں میں شہری معاشرت کی جھلکیاں نمایاں ہیں، دیہی زندگی کی تصویریں یا تو سرے سے غائب ہیں یا ہیں تو ضمنی اور ثانوی۔

۴۔ یہ سبھی قصّے کسی نہ کسی شکل میں ہماری عوامی روایت کا حصّہ بنے رہے ہیں اور اس متعین اور مقررہ واقعاتی ڈھانچے کو طرزِ بیان اور تخیّل کی رنگا رنگی نے طرح طرح کے نرالے روپ دے دیئے ہیں ان میں وہ قصّے بھی ہیں جو ہمارے گاؤں، دیہاتوں میں مقبول رہے ہیں۔ وہ قصّے بھی جو ہماری نانی دادیاں سناتی آئی ہیں اور وہ بھی جن کا سلسلہ پنچ تنتر، ہتوپدیش یا الف لیلے سے ملتا ہے۔ اس قسم کی کہانیوں کا اپنا ایک الگ شجرہ ہے اور ان کی نقل وحرکت ملکوں اور تہذیبوں کے درمیان تجارتی اور دوسرے تعلقات سے متاثر ہوتی آئی ہے۔ چنانچہ ہندستان، مصر، بابل، شام، ایران اور وسط ایشیا کے ذریعے ایسی لاتعداد کہانیوں کا لین دین ہوا ہے اس خیال کا بار بار اظہار کیا گیا ہے کہ عین ممکن ہے کہ ہندستان کی کہانیوں نے مال تجارت کے ساتھ الف لیلے کی سرزمین تک سفر کیا ہو اور وہاں سے عرب تاجروں کے ذریعے اٹلی کی بندرگاہوں تک رسائی حاصل کی ہو اور شیکسپیئر کو اپنے ڈراموں کے لیے کئی کہانیاں یہیں سے ہاتھ آئی ہوں (اس قسم کے عوامی قصّوں کا شجرۂ نسب پروفیسر مولٹن نے اپنی کتاب ورلڈ لٹریچر میں تین عالمی تہذیبوں سے ملا دیا ہے ـــــ یونانی ـــــ سامی اور جنوبی ایشیائی۔)

دکربل کتھا سے قبل کی روایت میں کم سے کم دو قصّے قابلِ ذکر حیثیت رکھتے ہیں۔ ایک ملّا وجہی کی "سب رس" جس کا تمثیلی طرز اپنی آپ مثال ہے اور جو تمثیلی پردے میں ایک متداول قصّے کو نئے پیرایے کے ساتھ پیش کرتا ہے یہاں بھی معاملہ حسن ودل) کا ہے جسے بعض محققین کرشن مشر کی "پربودھ چندرا ودے" کا قصہ قرار دیتے ہیں اور کچھ فتاحی کی فارسی تصنیف "دستور العشاق" کا دونوں صورتوں میں ملّا وجہی کے قصّے کے متداول عوامی قصّہ ہونے میں کوئی شبہ ہے نہ اس کی اخلاقی معنویت میں نہ اس کے فوق فطری اجزا سے کام لینے کے انداز میں ملّا وجہی کے نزدیک قصّے کی واقعیت اہم نہیں اس کی اخلاقی تمثیل اہم ہے جس کی نوعیت مذہبی اور متصوفانہ نہیں غیر مذہبی، آزاد خیالی اور عشق کی اولیت پر مبنی ہے دوسرے وہ تمثیلی قصّے یا معمّے ہیں، جو شکارنامے کے نام سے دکن میں عام تھے اور

جنھیں عام طور پر خواجہ گیسو دراز بندہ نواز سے منسوب کیا جاتا رہا ہے اس کا ایک نمونہ یہ ہے :

"ہم چار بھائی تو دیہات سے تھے ان میں سے تین کا لباس نہیں تھا اور چوتھا برہنہ تھا۔ جو بھائی برہنہ تھا اس کی آستین میں نقد تھا۔ ہم چاروں تیر کمان خریدنے بازار گئے، قضا آئی اور چاروں کے چاروں مارے گئے اور چوبیس زندہ اٹھ کھڑے ہوئے۔ اس وقت چار کمانیں نظر آئیں، تین ٹوٹی ہوئی تھیں اور ناقص تھیں اور ایک بے خانہ اور بے گوشہ۔ اس برہنہ بھائی نے جس کے پاس پیسے تھے اس بے خانہ اور بے گوشہ کمان کو خریدا۔ تیر کی فکر ہوئی۔ چار تیر نظر آئے، تین ٹوٹے ہوئے تھے اور چوتھے میں پَر اور پیکان نہیں تھے۔ ہم نے بے پَر و بیکان تیر کو خریدا اور شکار کی تلاش میں صحرا کو روانہ ہوئے۔ چار ہرن نظر آئے، تین مردہ تھے اور چوتھا بے جان تھا۔ بے جان ہرن پر بے پَر و بیکان تیر چھوڑا گیا۔ اب شکار باندھنے کے لیے فتراک چاہیے۔ چار کمندیں نظر آئیں۔ تین پارہ پارہ تھیں اور ایک کے کنارے اور وسط نہیں تھے۔ شکار اس بے کنارہ اور بے میانہ کمند میں باندھا گیا اب ٹھہرنے کے لیے اور شکار کو پکانے کے لیے گھر چاہیے۔ چار گھر نظر آئے۔ تین ٹوٹے ہوئے تھے اور ایک کی چھت اور دیواریں غائب تھیں، ہم اس بے سقف اور بے دیوار گھر میں داخل ہوئے۔"

آخر میں شکارنامے کے مصنّف ارباب نظر کو اس معمّے کے حل کرنے کی دعوت دیں ہے ظاہر ہے کہ یہ معمّا تمثیلی ہے اور یہ قصہ جو عام طور پر مشہور ہوگا تصوّف کی اصطلاحوں میں ڈھال لیا گیا ہے۔

کربل کتھا نیم مذہبی، نیم تاریخی قصّے کو بیان کرتی ہے تاکہ وہ عورتیں جو فارسی نہیں سمجھتیں اپنی زبان میں امام حسینؓ اور ان کے رفقا کی شہادت کا حال پڑھ اور سُن سکیں۔ کربل کتھا انیسؔ کے مراثی سے تقریباً سو سال قبل لکھی گئی لیکن یہاں بھی امام حسینؓ اور ان کے رفقا کے حلیے، لباس اور طرزِ عمل پر ہندستانی معاشرت کی پرچھائیاں نظر آتی ہیں۔ قصہ ظاہر ہے کہ ہندستانیوں کے لیے لکھا گیا ہے اس لیے اس

قصّے میں بھی ایسی متعدد ہندستانی تفصیلات اور جزئیات شامل ہو گئی ہیں جنھوں نے اسے ہندستانی روپ دے دیا ہے۔ قصہ یہاں بھی طبع زاد نہیں ہے، روایتی ہے اور وہ بھی ایسا جو ہمارے عوامی ادب کا جزو بن چکا تھا جس پر شمالی ہند اور دکن میں نوحے، سلام، مرثیے، زاریاں تصنیف ہو چکی تھیں۔ فضلی نے البتہ اس کو ایک اخلاقی محور دے کر ہندستانی رنگ روپ بخش دیا ہے، کشمکش کی نوعیت مرئی ہے کردار واضح طور پر سیاہ سفید رنگوں میں پیش کیے گئے ہیں، نیک ہر طرح نیک اور بد ہر طرح سے بد۔ یہ اور بات ہے کہ مصلحت خداوندی سے یہاں ہار برگزیدہ اور نیک بندوں کے مقدر میں آتی ہے ـــــ یہی وہ آواز ہے جو اس دور کے شعری سرمایے میں دور تک گونجتی سنائی دیتی ہے۔ میر کا قنوطی لہجہ ہو یا حاتم قائم اور نظیر کا شہر آشوب سودا کا شہر آشوب، سب میں نیکوں اور باکمالوں کی خواری اور زبوں حالی کا ماتم جا بجا ملتا ہے۔

شاہ عالم کی تصنیف "عجائب القصص" کو لیجیے جو حال ہی میں دریافت ہوئی ہے، یہاں بھی قصّے کا نہج وہی الف لیلوی یا داستانی ہے، متداول قصہ ہے جس میں سات سوالوں کا جواب لانے پر محبوب کو پانے کا مدار ہے اور ان سات سوالوں کے جوابات محض معلومات سے حاصل نہیں ہو سکتے بلکہ مرشد کامل کی ہدایت، توفیق الٰہی اور ریاضت سے ملتے ہیں۔ دائرۂ کار کے اعتبار سے "سب رس" کے بعد "عجائب القصص" سب قصّوں میں زیادہ وسیع ہے لیکن یہاں بھی قصّے کے بعض حصّوں کو چھوڑ کر متداول رنگ غالب ہے یہاں بھی اخلاقی مرکزیت نے کہانی کے دوسرے پہلوؤں پر غلبہ قائم کر رکھا ہے اور اس کی کوشش عوامی قصّوں کو جوڑ کر ایک داستانی شکل دینے کی ہے۔ کردار سپاٹ اور یک رخے ہیں اور کہانی در کہانی کی الف لیلوی تکنیک کے علاوہ اس میں کوئی دوسری ندرت نہیں ہے۔

اسی سلسلے میں سعادت یار خاں رنگین کی تصنیف "اخبار رنگیں" کا تذکرہ بھی ضروری ہے جس میں اپنے دور کے مختلف واقعات اور لطیفوں کو رنگین نے اس التزام کے ساتھ جمع کیا ہے کہ دل کو بادشاہ فرض کیا ہے اور اپنے کو بادشاہ کی خدمت میں پرچہ نویس کی حیثیت سے شہر یا دنیا کے مختلف حالات کی خبر پہنچانے

والے کا روپ دیاہے۔ ہر دو قصے پر دل تبصرہ کرتاہے اور ہر تبصرے کے بعد ایک اردو کہاوت یا ضرب المثل ایک اردو اور ایک فارسی کا شعر دیا گیاہے ان میں وہ مشہور شعر بھی ہے جو گویا اس پورے دور کی فضا کی عکاسی کرتاہے۔

یہ جو کچھ ہے جہاں میں اس کے بیش و کم کو دیکھاہے
ہمیں کیا دیکھتے ہو ہم نے اک عالم کو دیکھاہے

یہاں بھی مختلف قصوں کے ذریعے روایات اور روزانہ کے واقعات یک جا کرنے کی کوشش موجود ہے اور ان سے کسی نہ کسی طریقے کا اخلاقی سبق حاصل کرنے کا تصوّر بھی ہے جس سے مصنف کے عوامی روایات اور اس کے محافظ معاشرے سے گہرے تعلق کا اظہار ہوتاہے۔ یہاں یہ ذکر کرنا بے محل نہ ہوگا کہ اسی قسم کے روزمرہ کے واقعات یا مشہور عشقیہ قصوں کو میرؔ اور سوداؔ اور قائمؔ نے اپنی مثنویوں کا موضوع بنایاہے۔

پھر قصہ مہر افروز و دلبر ہے جس کا زمانۂ تصنیف ۳۲ء کے لگ بھگ بتایا جاتا ہے۔ بادشاہ تاج و تخت سے بیزار ہو کر وارث کی آرزو میں جنگل میں ڈیرا جمالیتاہے وہاں ایک فقیر ملتاہے جس کی دعا سے مہر افروز کی پیدائش ہوتی ہے۔ ۱۴ سال کی عمر میں مہر افروز شکار کا پیچھا کرتے کرتے ایک عجیب فرحت بخش باغ میں جا پہنچتاہے جہاں مغلیہ طرز کے باغوں کی طرح فوارے ہیں۔ یہیں اس کی ملاقات دلبر سے ہوتی ہے۔ شہزادہ اس کا پیچھا کرتاہے مگر جنگل میں راہ بھول جاتاہے۔ وزیر زادے کے کہنے پر شہزادے کے گانے سے جنگل کے سب جانور اس کے مطیع ہو جاتے ہیں اور بندروں کا راجا اسے ایک درویش آرزو بخش کے پاس لے جاتاہے جو اسے شہزادے منوّر کا قصہ سناتاہے جو خواب میں خطا کی بادشاہزادی دلربا پر عاشق ہو کر جادو میں پھنس گیا تھا جس سے رہائی اسی وقت ممکن تھی جب تک وہ پتا کے بنے ہوئے طوطے کی چونچ پر تاک کر تیر مارے، مگر نشانہ خطا ہوا اور اس کا سر کٹ کر الگ جا گرا لیکن شہزادے کے وفادار تاجر زادے نے تاک کر نشانہ مارا اور شہزادے کو رہا کرالیا۔ پھر جب دلربا اپنے عاشق منوّر شاہ کے ساتھ جا رہی تھی تو ایک چور اسے اغوا کر کے لے جاتاہے تو بھی قنبر آباد کا بادشاہ سیدی جواہر اور ایک ساہوکار کا بچہ ہی اسے واپس دلاتے ہیں۔ ان دونوں

واقعات سے تاجروں اور ساہوکاروں کی بڑھتی ہوئی اہمیت کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے جو آگے چل کر اتنی بڑھی کہ خود مغلیہ شہنشاہ شاہ عالم سے لے کر بہادر شاہ تک دہلی کے تاجروں اور ساہوکاروں کے قرضدار تھے اور ایسٹ انڈیا کمپنی بھی اوی چند اور جگت سیٹھ جیسے ساہوکاروں سے مالی امداد حاصل کرتی تھی اس کے علاوہ مہر افروز و دلبر کی پوری فضا پر اسی غیر مذہبی سیکولر اور مشترک ہندستانی تہذیب کے اثرات نمایاں ہیں۔ مہر افروز اور دلبر شادی کے بعد پورن ماسی کو چاندنی کی سیر کو نکلتے ہیں عین اسی وقت راجا اندر اپنی اپسراؤں کے ساتھ آسمانوں میں پرواز کر رہا ہوتا ہے:

"اتفاق ایسا ہوتا ہے اندر واسطے سیر کے بمع اپچھراؤں نکلا ہے سو دیکھ اس چاندنی کا ٹھاٹھ اور حسن کے طلسمات اور راگ و ناچ کا بناؤ بے اختیار کھڑا ہو رہتا ہے تو اس وقت کے بیچ میں چتر روپ پاتر اتو ناچتی ہے اور گن ترنگ پکھاوج جن پکھاوج بجاوتی...... اندر جو چھپا کھڑا تھا تس کے منہ سے بے اختیار واہ وا نکل جاتی.... پھولوں کا منہ برساوتا ہے"۔ ص

اس سیر و تفریح کے فوراً بعد مہر افروز مر جاتا ہے مگر شک ستتی کی کہانیوں کے طرز پر طوطا دلبر کو خودکشی کرنے سے باز رکھتا ہے اور مختلف قصے سنا کر اس کا دل بہلاتا ہے اسے جنگل کی طرف لے جاتا ہے جہاں درویش مراد بخش رہتا ہے اسے طوطے کے کہنے سے دلبر بین بجا کر مست کر دیتی ہے اور وہ خوش ہو کر دلبر کی مراد پوری کرنے کا عہد کر لیتا ہے۔ مہر افروز کو درویش زندہ کر دیتا ہے اور طوطا بھی انسانی قالب میں آجاتا ہے۔

اس قصے کو کسی قدر تفصیل سے بیان کرنے سے مقصد یہ تھا کہ اس قصے کے پیچ و خم میں متعدد سنسکرت قصوں اور قدیم روایات کے حصے ملتے ہیں، دوسرے مثنوی "سحر البیان، گلزار نسیم اور امانت" اور مداری لال کی اندر سبھاؤں کی کہانیوں کا ڈھانچہ بھی یہیں سے فراہم ہوتا ہے۔ یہ قصے گویا شہر اور دیہی معاشرت کی سرحد کو ظاہر کرتے ہیں جہاں لوک کہانیوں اور روایتی افسانوں سے فن کار کا رشتہ ہنوز گہرا تھا اور وہ فضا میں بکھرے ہوئے سبھی خزانوں کو طرح طرح سے محفوظ کر لینا چاہتا تھا اسی لیے طرز بیان میں بھی کہیں کہیں تک شک کا انداز ہے کہیں بقول مرتب "کرشن بھگتی شاکھا کے

کویوں کے اکثر اشعار جو نواح دہلی و آگرہ میں ضرب الامثال کے طور پر رائج تھے نثر کی شکل میں نقل کرتا ہے۔ شہر کی یہ تصویر دیکھیے جس میں دیہات کی سرحد صاف جھلکتی ہے :۔

"جیوں جیوں بادشاہزادہ نزدیک شہر کے پہنچتا ہے تیوں تیوں اسے ایسی خوش وقتی ہوتی ہے گویا بادشاہزادے کا دل تو ہے کسان اور تن اس کا ہوا کھیت تس کوں حسن آباد کے جو گھمن گھمن درخت ہیں سوئی ہوئے شیام گھٹا اور پھول جو جھڑے ہیں درختوں کے سوئی ہوئے بوند میں سوئے مانوں اس کا تن روپی جو ہے کھیت تس پہ برسے ہے اور نہریں کہ شہر کے ہر چہار طرف جاری ہیں و تالاب بھرے ہیں اور پانی میں جو ترنگیں چلتی ہیں سو یہ ترنگیں نہیں چلتیں دلبر کے برہ سے جو عاشق جلتا ہے تس کے بجھاونے کے واسطے ترنگیں اٹھتی ہیں۔" ص ۱۱۲ و ۱۱۳

نو طرز مرصع کی تصنیف ۱۷۶۸ء سے ۱۷۷۵ء تک کے دوران مکمل ہوئی قصہ اس کا معروف ہے لیکن یہ بات البتہ قابل لحاظ ہے کہ یہاں بھی چاروں درویش تاجر ہیں اور خود بادشاہ ان تاجر درویشوں کا ہم جلیس ہے جو "مہر افروز و دلبر" میں بادشاہی کے چار ستون گنوائے گئے ہیں :۔

"امیر و سپاہ کے یے مانند آگ کے ہیں دوسرے وزیر اور بڑے اور دانا لوگ کہ یہ مانند باؤ کے ہیں۔ تیسرے سوداگر اور ساہوکار یے مانند پانی کے ہیں، چوتھیں رعیت اور جاتاپے مانند خاک کے ہیں۔"

پھر یہاں مادر برہماں کے علاوہ فرنگیوں کا تذکرہ بھی جس انداز سے ہوا ہے وہ توجہ طلب ہے۔ وزیر ایک تاجر خواجہ سگ پرست کا حال بیان کرتا ہے جس کے کتے کی گردن میں جواہرات کا پٹا پڑا رہتا ہے بادشاہ اسے غلط بیانی جان کر وزیر کی گردن مارنے کا حکم دیتا ہے یکایک ایلچی فرنگ کا دست بستہ کھڑا ہوا اور زبان بیچ شفاعت وزیر کے کھولی اور عرض کیا :۔

کیجیے جان بخشی اور تقصیر معاف
بات اس کی کر نہ بوجھو تم زلاف

(یعنی بادشاہ عادل رعیت پرور جو خون ناحق کرے اور
وبال جان وزیر کا اپنے اوپر لیوے فراواں تاسف اور تلہف کا
ہے اول لازم یہ ہے کہ تحقیق فرمائے۔ ص۲۴۳)

یہی صورت خواجہ سگ پرست کے بیان کردہ قصے میں بادشاہ فرنگ اور اختر بادشاہ فرنگ کی ہے جو فراست میں فرد اور ہمدردی اور خدمت خلق میں یکتا نظر آتے ہیں۔

نوطرز مرصع جو باغ و بہار کا نقش اوّل ہے خود اسی قسم کے متعدد قصوں کے سانچوں کی مرہونِ منت ہے اور یہاں بھی وہ تمام عناصر واضح طور پر ملتے ہیں جن کی نشان دہی قصوں کے سلسلے میں کی جا چکی ہے۔ باغ و بہار، فورٹ ولیم کالج کی تخلیق ہے اور فورٹ ولیم انگریز افسروں کی تربیت کے لیے قایم کیا گیا تھا مقصد صرف اردو سکھانا نہیں تھا بلکہ ہندستان کی تہذیب اور فضا سے واقف کرانا بھی تھا جو قصوں کے ذریعے بہ آسانی ممکن تھا۔ جان گل کرسٹ نے جو خواب دیکھا تھا وہ شرمندۂ تعبیر نہ ہو سکا اور برطانوی حکمرانوں کو ہندستان کے لوک کلچر سے واقف کرانے کا کام بیچ ہی میں منقطع ہو گیا اس نے لکھا تھا:-

A PROPHET IS NOT REQUIRED TO PREDICT THAT IN A FEW YEARS MORE, THE GLEAM OF LEARNING IN THE DAYS OF HASTINGS AND JONES WILL BE TOTALLY ECLIPSED BY THAT PRECIOUS DAWN IN THE EASTERN LORE APPARANT NOW AND WHICH WILL THEN BREAK FORTH WITH THE MERIDIAN SPLENDOUR TO PROMOTE AND CONFIRM THE HAPPINESS AND PROSPERITY OF THE BRITISH INDIA.

* GILCHRIST, BRITISH ORIENTALIST. P. 84

فورٹ ولیم کی کہانیاں صرف طرز بیان اور آسان زبان کے کارنامے نہیں ہیں ان کے ذریعے ہندستان کے افسانوی ماضی کو پھر سے ترتیب دینے کی کوشش کی گئی ہے تاکہ نو آموز صرف زبان ہی نہ سیکھیں بلکہ مشرق کے ضمیر سے واقف ہو جائیں اور یہاں کے قصوں میں جھلکتی ہوئی تہذیبی اقدار اور فضا سے مانوس ہو سکیں گلستاں

بوستاں، انوار سہیلی، پند ناموں کے ترجمے آرایش محفل، طوطا کہانی، سنگھاسن بتیسی، مختصر کہانیاں اور ہتوپدیش اور پنچ تنتر کی کہانیوں کے تعارف، یہ سب کچھ اسی مہم کا حصہ تھا۔ یہاں اخلاقی تعلیم مرکزی حیثیت نہ رکھتی تھی بلکہ ہندستان فہمی قدر اوّل تھی لیکن ان کہانیوں کے پیچھے وہی قصوں کا دروبست تھا جس کی اجتماعی رشتوں سے ہم آہنگی پھوٹ پڑتی تھی۔

اس ضمن میں دو اور اہم نثری قصوں کا ذکر باقی رہ جاتا ہے جو فورٹ ولیم کے باہر لکھے گئے ان میں ایک انشا کی 'رانی کیتکی کی کہانی' ہے اور دوسرا رجب علی بیگ سرور کا 'فسانۂ عجائب'۔ انشا کی 'رانی کیتکی' بھی اپنی فضا کے اعتبار سے لوک کتھاؤں ہی کا روپ ہے اور اس کی فضا، واقعات، کردار اور طرز بیان طبع زاد عناصر رکھتے ہوئے بھی اس مخصوص معاشرے کی آواز ٹھہرتے ہیں جس کی آسودگی کا سامان فراہم کیا گیا ہے وہی سادھو اور درویش جن کے منتر چوکتے نہیں، وہی فوق فطری عناصر پر بھروسہ، وہی سیکولر عجمی کردار جن کے رشتے صناعوں کے ہاتھوں پروان چڑھنے والی اس مدنی تہذیب سے ملتے ہیں، وہی تصوّرِ اخلاق جس میں رنگین مزاجی جرم نہیں نشاطِ زیست کا حصّہ ہے۔ غرض ہئیت اجتماعی کے تانے بانے کی حیثیت سے انشا کی 'رانی کیتکی' ابھرتی ہے۔

"فسانۂ عجائب" کے قصے کا بھی یہی حال ہے۔ یہاں بھی طبع زاد عناصر موجود ہیں لیکن قصّے کا دروبست روایتی ہے، شہر سے شغف زیادہ ہے بلکہ ہر لفظ اسی شہر کی محبت میں ڈوبا ہوا ہے۔ فوق فطری عناصر سے یہاں بھی کام لیا گیا۔ بندر کی تقریر نے فسانے کے اخلاقی پہلو کو نمایاں کر دکھایا ہے۔ پسر مجسٹن کے کردار نے اس نئے تہذیبی عناصر کا بھی تعارف کرا دیا ہے جو ہندستان کی معاشرت میں دخیل ہونے لگا تھا اور سیکولر لب و لہجہ اس جوگی کے کردار میں صاف جھلکتا ہے جو اس مشترک تہذیب کا نام لیوا ہے جو کبیر، نام دیو، نانک اور نظیر سے ہوتی ہوئی اردو ادب کی فکری بنیاد بن چکی تھی۔

"ہر گرو کا نام لیا پھر کلمہ جو پڑھا دنیا سے چل بسا، دم نکل گیا
جوگی مسافر عدم بینکٹھ باسی رم گیا، جان عالم کا روتے روتے دم گیا۔

........شہزادے نے بموجب وصیت غسل کرایا، کفنایا قبر تک اتارتے اتارتے کچھ نہ پایا۔ آخر کار برابر کفن پھاڑ دیا، آدھا چیلوں نے جلایا، نصف مریدوں نے منڈھی میں گاڑ دیا۔ ہندوؤں نے راکھ پر چھتری بنائی، مسلمانوں نے قبر بنا کر سبز چادر اڑھائی۔"

"فسانۂ عجائب" میں طوطے کا کام آنا اور ملکوں ملکوں کی سیاحت، درویشوں اور پیر مریدوں کا مدد کرنا، یہ سب کچھ پرانے قصّوں کے درمیان مشترک ہے اور ہیئت اجتماعی کا حصہ نظر آتا ہے۔ اسی سلسلے کی ایک کڑی مہجور کی نورتن ہے، جو لوک کتھاؤں کو قصّے کہانی کے روپ میں پیش کرتی ہے۔

ان قصّوں کے بنیادی سانچے میں مماثلت موجود ہے لیکن بنیادی سانچا ایک نہیں ہے، دوسرے ان تمام قصّوں میں واقعات کم و بیش پہلے سے مشہور قصّوں پر مبنی ہیں اور ہیئت اجتماعیہ کا حصہ ہیں، تیسرے ان میں ایک اخلاقی پہلو وحدت پیدا کرتا رہتا ہے۔ عام طور پر جنگ و جدل ان قصّوں کا بنیادی حصّہ نہیں ہے گو جا بجا اس سے کام لیا گیا ہے لیکن یہ سبھی خصوصیات آگے چل کر ہمارے داستانی ادب میں کچھ کی کچھ ہو جاتی ہیں۔

داستان کا رواج گو پرانا ہے لیکن لکھنؤ میں اسے جو فروغ ملا اس کی نظیر دوسری جگہ نہیں مل سکتی۔ بلاشبہ داستان میں مشہور قصّوں سے بھی کام لیا گیا فوق فطری عناصر بھی کام میں لائے گئے لیکن تخیل کی جو وسیع دنیا یہاں آراستہ کی گئی وہ قصّوں میں اس در و بست کے ساتھ ناپید ہے اس کے علاوہ یہاں طبع زاد واقعات اور کرداروں کی گنجائش کہیں زیادہ اور کہیں بہتر طور پر نکل آئی ہے۔ داستان نے عام طور پر اپنے کو نمائندہ کرداروں میں ڈھال لیا۔ امیر حمزہ اور ان کے عیار جن میں عمرو عیار سب کے سربراہ ٹھہرے خداوند لقا سے نبرد آزما ہیں یہاں نزاعی معاملہ محض فتح ممالک یا فتح طلسمات نہیں ہے بلکہ قصّوں کے اخلاقی مقاصد نے ذرا آگے بڑھ کر مذہبی مقاصد بھی اختیار کر لیے ہیں مشترک تہذیب یہاں بھی جا بجا نظر آتی ہے لیکن فضا کہیں زیادہ اسلامی ہے اور ساری کشمکش خیر و شر کے بجائے اسلام اور کفر کے درمیان جنگ و جدل

کی نوعیت اختیار کر لیتی ہے جس کی کلیدی اہمیت یہ ہے کہ محض توفیقِ الٰہی اور فراستِ دنیوی کی مدد سے عمرو عیار جادوگروں کی ساحری پر فتح یاب ہوتے ہیں اور فوق فطری کارنامے سرانجام دیتے ہیں۔ ان کہانیوں میں ابتدائی کہانیوں کی طرح کمزور کے طاقتور پر فتح یاب ہونے کی محیر العقول داستانیں بیان ہوئی ہیں یہ ایک ایسے دور میں اعتماد اور حوصلہ بحال رکھنے کے لیے ضروری تھیں جو شکست سے دوچار تھا۔ گوڈرڈ نے لکھا ہے:۔

THE EARLIER STORIES ARE INVARIABLY THE TALES OF THE PHYSICALLY STRONGEST ANL MOST PERFECT OVER-THROWN AND DEFEATED BY THE WEAKER BY THE LESS PHYSICALLY STRONG, BY THE MORE INTELLECTUALLY POTENT.IT IS ALWAYS KILLED BY THE INSIGNIFICANT JACK,OF THE FIRE-EATING DRAGON KILLED BY SAINTLY KNIGHT,GRENDAL KILLED BY BEOWULF,OF BRER FOX OUTWITTED BY BRER RABBIT.

قصوں اور داستانوں میں بنیادی فرق محض ہئیت اور اسلوب کا ہی نہیں ہے فرد اور اجتماعی آہنگ کا بھی ہے۔ قصوں میں مثالی کردار فرد کا تھا جسے مختلف قسم کی مہمات درپیش تھیں جو جان عالم بن کر طوطے کی رہنمائی میں حسیناؤں کی تلاش میں بھٹکتا تھا کبھی کنور اودے بھان بن کر بن بن گھومتا تھا اور درویشوں درباھوؤں کی دعاؤں سے منزلِ مراد تک پہنچتا تھا۔ داستانوں میں امیر حمزہ اور ان کے عیاروں کا پورا گروہ خداوند لقا کے پورے گروہ سے صف آرا تھا ان کے مقاصد بھی عموماً اجتماعی ہیں گو بیچ بیچ میں انفرادی معاشقے اور نجی فتوحات بھی پیش آتی رہتی ہیں اور عمرو عیار خصوصاً اپنی پُرمزاح حرکتوں سے بہت کچھ اپنی زنبیل میں ڈالتے رہتے ہیں، پھر قصوں کے برعکس یہاں سارا زور جنگ وجدل پر ہے گو یہاں کی نشاطیہ محفلوں کا بھی جواب نہیں مگر اصل مہمات رزمیہ ہی ہیں اس لحاظ سے دیکھا جائے تو جو جنگ مغلوبہ اس وقت کا ہندوستانی سماج برطانوی سامراج کے خلاف لڑ رہا تھا

اس کا بدل تخیلی دنیا میں داستانیں فراہم کر رہی تھیں عملی دنیا میں شکست کھائی ہوئی تہذیب تخیل کے پردے میں نئے مورچے جما رہی تھی اور فتح کے شادیانے بجا رہی تھی، وہاں بھی اسے دشمن کے کہیں زیادہ طاقتور اور باوسیلہ ہونے کا اعتراف تھا لیکن توکل اور قناعت، ایمان کی قوت اور توفیق الٰہی کی مدد جو عملی دنیا میں زیادہ کام نہیں آپائی تھی داستان کی تخیلی دنیا میں نئے جوہر دکھا رہی تھی اور عبدالحلیم شرر کے ناولوں کی طرح شکست کے لمحوں میں جذباتی آسودگی کا سامان فراہم کر رہی تھی۔

اب یہ اس طبقے کی آواز نہ تھی جو قصبات اور دیہات کی سرحدوں پر تھا اور محض ہئیت اجتماعی میں بکھرے ہوئے ان قصوں کو یکجا کر رہا تھا جو اس کی معاشرت میں سکۂ رائج الوقت کا استناد حاصل کر چکے تھے، اب داستانوں کے پیچھے وہ طبقہ ابھر رہا تھا جس کا رشتہ دیہی معاشرت سے ٹوٹ چکا تھا۔ دیہات کی تصویر کشی دیہات کے رہنے والوں کی گنوار و تہذیب کا مذاق سب اس کی گواہی دیتا ہے۔ اب اس طبقے کو جذباتی اور تخیلی سطح پر آسودگی حاصل کرنے کے لیے طبعزاد کہانی کی ضرورت تھی جس میں رنگینی، چٹ پٹاپن اور جنگ وجدل کی سنسنی موجود ہو اب یہ طبقہ شہری معیشت میں ایک تہذیب کی شکست و ریخت سے دوچار تھا اور اس سے تخیل کی سطح پر داستان کے ذریعے مقابلہ کر رہا تھا۔

ہئیت اور اسلوب کے اعتبار سے بھی یہ فرق نمایاں ہے۔ ہئیت کے اعتبار سے داستان کہانی در کہانی کی تکنیک کو اختیار کرتی ہے اور چونکہ اجتماعی مہمات کا سلسلہ جاری رہتا ہے لہٰذا ایک کے بجائے مختلف ہیرو طرح طرح سے اپنی ذہانت فراست، شجاعت کا مظاہرہ کرتے نظر آتے ہیں۔ یہاں بھی کردار سکہ بند ہیں اور اچھے بہت اچھے، بہادر، حسین اور پاکباز ہیں، برے سبھی خرابیوں کے پتلے ہیں اور ان کی بنیادی شخصیت میں ارتقا نہیں ہوتا، وقت ان کا کچھ نہیں بگاڑ سکتا وہ کبھی پتھر کے ہو جاتے ہیں کبھی پھر انسانی قالب میں واپس آتے ہیں، شکلیں ہی نہیں جسم بدلنے میں بھی انھیں مہارت ہے گو وہ انسان ہیں لیکن فوق فطری قوتوں سے متصف بھی ہیں۔ ایک داستان کے اندر سے دوسری داستان برآمد کرنے

کی TELESCOPIC تکنیک ان کے لیے مخصوص ہے یہ گویا خیر کی ابدیت کا وہ حربہ ہیں جنھیں کسی قدر مذہبی پیرایے میں پیش کیا گیا ہے۔

اسلوب کے اعتبار سے بھی داستانوں نے اپنا تخیلی رنگ برقرار رکھا تھا، ایک ایسا خواب ناک اسلوب ابھرا جس میں تخیل کی ساری کیفیت قائم رہ سکے اور جس کے ذریعے اندازِ بیان کے سلسلے کو زیادہ سے زیادہ دلچسپ اور کسی قدر بیانیہ بنایا جا سکے۔ داستانیں عام طور پر مجمعوں میں بیان کی جاتی تھیں، چھپ کر پڑھے جانے کا سلسلہ بعد کا ہے اس لیے مجمعوں کے سامنے بیان کرنے کے لیے جن پینتروں کی ضرورت ہوتی تھی، ان سے برابر کام لیا جاتا رہا، مختلف طبقوں کی تہذیب، ان کے مرد و زن کی خاص گفتگو، ان کی معاشرت، نشست و برخاست، تفریح اور سماجی میل جول کے طور طریقے انہی کے لب و لہجے میں بیان ہوئے اور داستان گو نے آرائشی طرزِ بیان کو اختیار کیا۔ اس کے علاوہ یہ بات بھی پیش نظر رکھنے کی ہے کہ داستانوں میں بنیادی کشمکش بھی مرئی ہے مرئی مقاصد کے لیے ہے اور مرئی گمراہیوں کے درمیان ہے۔

اس منزل تک پہنچتے پہنچتے ہندستان کی تہذیبی بساط اُلٹ چکی تھی۔ سیاسی طور پر ہندستان انگریزوں کا غلام بن چکا تھا۔ معیشت اور معاشرت کا رُخ بدل چکا تھا، اقتصادی لوٹ کا مال اب انگلستان جا رہا تھا۔ نتیجے کے طور پر اہل حرفہ تباہ ہو چکے تھے اور اس مشترک کلچر کی بنیاد ٹوٹنے لگی تھی جو اکبر کے دور سے مختلف شہروں کاروباری مراکز اور قصبات کے گرد بننے لگا تھا۔ ۱۸۵۷ء کی آخری جنگ کے بعد تابِ مقاومت ختم ہو گئی اور تہذیبی، اقتصادی، سیاسی اور فکری سطح پر مغرب سے سمجھوتے کی کوششیں ہونے لگیں، انھیں کوششوں سے ناول وجود میں آیا جس نے سماجی اصلاح کو مقصد قرار دیا اور ایسے نئے طرز کی کہانیاں بیان کرنا شروع کر دیں جن میں فوق فطری عناصر تھے .... ناول کا موضوع فرد اور نئی معاشی صورت حال سے پیدا ہونے والے سماج کے باہمی رشتوں کا تعین ٹھہرا اور اس کے لیے جس عظیم الشان ذہنی تبدیلی اور مفاہمے کی ضرورت تھی اس نے نئے ناول کو جنم دیا اسی لیے نذیر احمد اپنے ناولوں کو قصے کہتے ہیں کیونکہ ان کے ... کا

اصلاحی اور اخلاقی پہلو، واقعات کی ترتیب اور کرداروں کی تشکیل کے مقابلے میں کہیں زیادہ اہم تھا۔

ناولوں نے اوّل تو واقعاتی ڈھانچے کو بدل دیا۔ داستان کی سی کہانی در کہانی کی تکنیک قائم رہی، نہ قصّوں کی ماورائیت سے گیلی فضا۔ باذوق فطری عناصر بھی خارج کر دیے گئے کیونکہ زندگی کا وہ تصوّر بدل گیا جو فوق فطری عناصر سے بے محابا کام لینے کا قائل تھا اور انھیں انسانی زندگی کا ایک حصّہ جانتا تھا غیر متوقع واقعات کی توقع رکھتا تھا اتفاقات کا قائل تھا اور اسباب و محرکات، اسباب اور علل کے رشتوں کو ناگزیر جانتا تھا۔ ناول کا قصّہ طبع زاد تھا۔ دوسرے ادبی ماخذ کی مدد سے تخلیق کیا گیا تھا جس کی تخلیق میں فنکار کی انفرادی شخصیت، اس کے اردگرد کے سماج میں بکھرے ہوئے قصّوں کو محض یکجا کر لینے پر اکتفا کرنے پر تیار نہ تھی وہ ان واقعات کو اپنی ذات کا انفرادی آہنگ بخشنا چاہتا تھا اور ان طبع زاد قصّوں کے ذریعے پرانے قصّوں کو نہیں اپنے دور کی زندگی کی عصری حقیقتوں کو نئے رُخ سے پیش کرنا چاہتا تھا۔ یہاں کہانی اور اس کی ترتیب پر اس کی اپنی شخصیت کی چھاپ تھی۔

لیکن یہ تنہا شخصیت، یہ نئی انفرادیت آخر کیا تھی؟ اس کی پہچان، کردار اور مسائل سے بہ آسانی ہو سکتی ہے۔ اب داستانوں کے شہزادے اور قصّوں کے امیر زادوں کی جگہ ایک متوسط طبقے کے عام نوجوانوں نے لی اور اس کی زندگی کے مسائل ناول کا موضوع بننے لگے۔ ان موضوعات میں صرف مرئی کشمکش اور مرئی چیزوں یا مقاصد کے لیے کشمکش ہی شامل نہ تھی بلکہ پہلی بار قدروں کی آویزش کی گونج سنائی دیتی تھی 'توبۃ النصوح' میں نصوح اور کلیم کسی محبوبہ کے حصول کے لیے نہیں ٹکراتے۔ سرشار کے 'فسانۂ آزاد' میں گو آزاد حسن آرا ہی کے حصول کے لیے نکلے تھے مگر پورا ناول جلد چہارم کی جس تقریر پر ختم ہوتا ہے اُس کا موضوع قدروں کی تبدیلی ہے حسن آرا نہیں جس کے پس منظر میں لکھنؤی تہذیب ایک ٹریجڈی کے ہیرو کی طرح ابھرتی ہے۔ 'امراؤ جان ادا' میں امراؤ جان کا سارا CRISIS اقدار کا ہے۔ دوبارہ سماجی استناد اور احترام پانے کا ہے اور اس صورت میں ہیرو بھی نیک شعار ہیں اور خوبیوں کا مجموعہ تو ہیں لیکن نہ تو خوب صورتی میں یکتا اور بے نظیر ہیں (نصوح کا حلیہ اور امراؤ جان کی شکل

صورت عام لوگوں کی سی بیان کی گئی ہے اور ان میں کوئی غیر معمولی کشش نہیں دکھائی گئی ہے، پھر ولین کی شخصیت میں کچھ ایسے دل کش عناصر بھی ہیں جو اسے کبھی کبھی ہیرو سے بھی زیادہ دلکش بنا دیتے ہیں۔ نصوح جیسے خشک، پارسا اور غیر دلچسپ کردار کو جو شکل وصورت کے اعتبار سے نہ دلکش ہے نہ شجاعت میں فرد ہیرو بنانے کی ہمت کوئی قصہ گو یا داستان گو نہ کر سکتا تھا۔ امراؤ جان ادا جیسی عورت کو جو بازاری عورت ہے اور جس کو سماج قبول کرنے سے انکار کرتا ہے قصہ یا داستان کا مرکزی کردار نہیں بنایا جا سکتا تھا اسی طرح کلیم جیسی دلکشی رکھنے والا، شعر و سخن میں فرد، دوستی میں کھلاڈلا اور دلچسپ کردار قصہ اور داستان میں ولین نہیں ہو سکتا تھا۔ یہ بات بھی قابل غور ہے کہ ان ناولوں میں اکثر ناول نگار کی خواہش کے برخلاف ہیرو سے زیادہ اہمیت یا تو ولین کو یا کسی ثانوی کردار کو حاصل ہو جاتی ہے۔ نذیر احمد کو نصوح عزیز ہیں لیکن ناول پڑھنے والے کو کلیم کا بانکپن، نصوح سے زیادہ بھاتا ہے اور ظاہر دار بیگ کے ثانوی کردار کا نقش اس کے دل پر دو مردوں سے کہیں گہرا ہوتا ہے۔ اسی طرح سرشار کا ناول آزاد کا فسانہ ہے مگر خوجی کا کردار مرکزی حیثیت اختیار کر لیتا ہے اور آزاد کے کردار کو کہیں پیچھے چھوڑ دیتا ہے۔ یہی حال شرر کے شیخ وجودی کا ہے جو فردوس بریں کے ہیرو سے کہیں زیادہ دل کش ہو جاتا ہے۔

پہلی بار ناول کے کرداروں میں انفرادیت اور تہہ داری ابھرتی نظر آتی ہے۔ یہ کردار نہ محض ٹائپ ہیں نہ محض عمل، ان کے پیچھے نظام اقدار ہے اور ان کی باطنی زندگی کشمکش سے یکسر عاری نہیں ہے یہ سوچتے اور بے قرار ہوتے ہیں، تڑپتے اور تڑپاتے ہیں اور ان کے فکر و اضطراب کا سبب محض عشق یا ایمان نہیں، ان قدروں کی تلاش و جستجو ہے جو بدلتے ہوئے حالات میں کام دے سکیں۔ یہاں نہ کوئی کشمکش کی نوعیت مرئی اور نظر آنے والی ہے نہ ولین اور ہیرو صاف صاف، الگ الگ اور سیاہ و سفید رنگوں میں پیش کیے گئے ہیں اور ان کے اندر نہ صرف انسانی کردار کے بلند و پست، نیکی اور بدی کے بہت سے پہلو یکجا نظر آتے ہیں بلکہ ان کی شخصیتوں میں تہہ داری اور پیچیدگی کا بھی پتا چلتا ہے۔ نہ کشمکش کا مقصد مرئی ہے یہاں نہ محبوبہ کا حصول پیش نظر ہے نہ بے در وازہ قلعوں کی فتح مقصود ہے۔ غرض کہ بنیادی آویزش کا محور خارج کے بجائے باطنی ہوتا جاتا ہے

اور ٹکرانے والے عناصر مرئی کے بجائے غیر مرئی اور ماورائی یا مادی کے بجائے تصوراتی ہوتے جاتے ہیں۔

ناول کو صنعتی دور کا رزمیہ کہا گیا ہے۔ ہندستان میں صنعتی دور کی آمد سے پہلے ہی مغرب کے اثر سے ناول کا عروج ہونے لگا اور درمیانی طبقے کے عروج کے ساتھ ساتھ قدروں کی تبدیلی اور نئے سماجی حالات سے مطابقت اور ہم آہنگی کی خواہش نے ناول کے تصور کو جنم دیا۔ یہ گویا اس بات کا اعلان تھا کہ دیہی اور مدنی زندگی کی سرحدوں پر بسنے والے صناع طبقے کے ہاتھ سے زمام اقتدار چھن چکی ہے اور ہئیت اجتماعی سے فرد کے رشتے آہستہ آہستہ ڈھیلے پڑتے لگے ہیں، وہ بھی اس وجہ سے کہ اجتماعی زندگی کے در و بام میں گونجنے والے افسانے اور متداول قصے اب اسے تسکین نہیں دیتے، وہ محض سماج کا جزو نہیں بلکہ اس سے کٹتا جا رہا ہے اور اسے اپنی نئی ضمنیات اور نئے افسوں بنانے کی ضرورت ہے۔ جن سے نئے افسانے بُنے جا سکیں۔

اس راہ سے اردو ادب میں ناول کی مختلف شکلیں داخل ہوئیں، ان میں تاریخی ناول تھے جو تاریخی واقعات اور کرداروں سے خام مواد کا کام لے کر جنھیں نئے رنگ روپ دیتے تھے اور ان میں اپنی شخصیت ہی کا نہیں اپنے دور کی محرومیوں اور تشنہ کامیوں، شکستوں اور آرزوؤں کا وسیلۂ اظہار ڈھونڈتے تھے۔ عبدالحلیم شرر کے متعدد ناول جو اپنے دور میں مقبولیت کی معراج حاصل کر چکے ہیں۔ اسی قسم کی تخیلی آسودگی اور EMOTIONAL COMPENSATION کا نتیجہ ہیں۔ پھر وہ ناول ہیں جنھیں تہذیبی پکارسک قرار دیا جا سکتا ہے جن میں فرد کسی تمدن کا اشاریہ بن کر سامنے آتا ہے اور اس کی کہانی گویا تہذیب اور تمدن کی وسیع تر تصویر کشی کا بہانہ ہوتی ہے اس کی سب سے نمایندہ مثال فسانہ آزاد ہے جس میں ایک عظیم الشان تہذیب کا عظیم الشان اختتامیہ رقم ہوا ہے۔ پھر فرد اور سماج کے درمیان مطابقت کی وہ آویزش اور تلاشِ توازن ہے جو نذیر احمد کے ناولوں کا موضوع ہے۔ پھر امراؤ جان ادا ہے جس نے فرد کے اندرون کو زیادہ تہہ داری اور ہمدردی سے پیش کرنے کی کوشش کی اور اس کی ذات میں بنتی بگڑتی قدروں کی دھوپ چھاؤں کا مطالعہ کیا۔

اس کے آگے بیسویں صدی کی سرحد ہے جس نے پریم چند کو جنم دیا جن کے ناولوں نے کسانوں اور مزدوروں کو اپنے دامن میں سمیٹ لیا اور نئے ہندستان کی نئی فکری اور طبقاتی جہات کی عکاسی کی، فرد کا ایک نیا تصور بخشا جو سورداس ہوری، دھنیا سے ہوتا ہوا ان کے مختصر افسانوں کے گھیسو اور مادھو تک پہنچتا ہے۔ یہاں، فرد کی داخلی کشمکش بھی زیادہ گہری، پیچیدہ اور معنی خیز ہو جاتی ہے اور سماج کئی طبقوں میں، بٹ کر زیادہ واضح سماجی اور طبقاتی شعور کا وسیلۂ اظہار بننے لگتا ہے۔ مختصر افسانے میں حقیقت نگاری کی یہ روایت ناول ہی کے ذریعے پہنچی اور پریم چند کا افسانہ "کفن" اس کا بڑا ہی واضح اور انقلابی نشان بن گیا۔

پھر بیسویں صدی کے اردو ناول کی پوری روایت ہے جس کا ایک رشتہ نیاز کے شہاب کی سرگزشت اور قاضی عبدالغفار کے لیلیٰ کے خطوط کی رومانیت سے جڑا ہوا ہے اور دوسرا ترقی پسند تحریک کے ان ناول نگاروں سے جن میں کرشن چندر، عصمت چغتائی، راجندر سنگھ بیدی اور ہمارے اپنے دور میں قرۃ العین حیدر، عبداللہ حسین، خدیجہ مستور، ممتاز مفتی، شوکت صدیقی سے لے کر ترقی پسند حلقے سے باہر کے ناول نگار حیات اللہ انصاری تک شامل ہیں انھیں کے ساتھ ساتھ مختصر افسانے کا کارواں ہے جو فکر و فن کی راہوں پر گامزن ہوا اور ناولوں کی آویزش کو مختصر کینوس پر زیادہ بلاغت کے ساتھ پیش کرنے میں کامیاب ہوا۔

اس داستان کا دوسرا سرا اس علامتی اظہار سے جا ملتا ہے جس نے آویزش کی نوعیت ہی کو تبدیل کر دیا ہے اور اسے خارجی کے بجائے علامتی شکل میں ڈھال دیا جسے عہد جدید میں خصوصی مقبولیت حاصل ہوئی۔

نظامی بیدری نے جب اردو کی پہلی مثنوی "کدم راؤ پدم راؤ" لکھی ہوگی تو اسے اندازہ بھی نہ ہوگا کہ اردو شاعری کے لیے نئی روایت قائم ہو رہی ہے۔ اس روایت کا روپ رنگ فارسی شاعری کی دروبست سے فراہم ہوا تھا۔ بحریں وہیں کی تھیں مثنوی کے مصرعوں کی تراش قافیے کی کھنک اور ہر مصرعے سے دوسرے مصرعے کا ربط و آہنگ سب کچھ فارسی روایت کا حصہ تھا لیکن اس پیکر میں جو روح جلوہ گر تھی وہ ملکی روایات کی تھی اور ان میں جو کہانی بیان ہوئی تھی وہ دو ہندستانی دلوں کی کہانی تھی۔ نظامی بیدری کی مثنوی کے طرز پر کئی مثنویوں کا انصرام کیا گیا اور یہ کم سے کم دکنی دور کی مثنویوں کی ایک مسلمہ روایت بن گئی حتیٰ کہ ڈاکٹر سید عبداللہ نے اردو مثنویوں کا تجزیہ کرتے وقت اس طرز خاص کو ایک منفرد رنگ تسلیم کیا۔

اس قسم کی سبھی مثنویوں میں متعدد خصوصیات مشترک ہیں ان میں عشقیہ قصے نظم کیے گئے ہیں اور عشقیہ قصے عام طور پر پہلے سے مشہور روایات کا حصہ تھے انھیں منظوم کرنے سے شاعر کا مقصد محض بیانیہ نہیں بلکہ اپنے دور کو سماجی ذریعۂ اظہار بخشنا ہے۔ (۲) عام طور پر اس قسم کے قصے کے ذریعے وہ انسانی فطرت یا اخلاق کے کوئی پہلو پر زور دینا چاہتا ہے اور اسی کے مطابق وہ ان قصوں میں کہیں کہیں مناسب ردوبدل کر لیتا ہے اور اپنی ضرورت کے مطابق انھیں ڈھال لیتا ہے تاکہ انھیں واضح جہت دے سکے۔

ان قصوں میں جس قسم کے کردار پیش کیے گئے ہیں وہ سب کے سب بڑے مثالی کردار ہیں اور ان کے جذبات و احساسات میں بڑی قوت اور شدت ہے

نظر آنے والے کردار، نظر آنے والے مقاصد کے لیے، نظر آنے والے ذرائع سے برسرِ پیکار نظر آتے ہیں۔

عشق کا جو تصوّر یہاں پیش کیا گیا وہ محض دنیاوی لذّت کا تصور نہیں ہے بلکہ اس میں وفاداری بشرطِ استواری اصل ایمان ہے اور اس کے لیے جان نذر کرنا بہت ادنیٰ کمال قرار دیا جاتا ہے۔ ان کہانیوں کے پہلو بہ پہلو وہ مثنویاں ہیں جن میں مذہبی معجزے یا طلسماتی قصّے بیان ہوئے ہیں۔ مذہبی معجزے گو حیرت میں ڈالنے والے ہیں اور ان میں فوق فطری عناصر سے خوب خوب کام لیا گیا ہے مگر ان میں ایک ایسا اعلیٰ تصوّر پیش کیا گیا ہے جس میں قوتِ ایمانی ہمی دشواریوں پر قابو پا لیتی ہے۔ مثنویوں کی تیسری قسم رزمیہ تھی جس میں جنگوں کا بیان موجود تھا۔ یہ جنگیں خیالی اور فرضی نہ تھیں بلکہ واقعی سرزمین دکن کے مختلف علاقوں میں لڑی گئیں اور مختلف سیاسی گروہوں کے درمیان لڑی گئیں۔ یہ سچ ہے کہ ان میں شاعروں نے فرضی قصّوں کے افسانے بھی بیان کیے اور مقامی طور پر مشہور اور مقبول روایات کو بھی ان واقعات میں جگہ دی جن سے یہ واقعات محض تاریخی صداقت کے آئینہ دار نہ رہے بلکہ حقیقت کی ایسی تصویر بن گئے جن میں تخیل نے رنگ آمیزی کی ہے اور جا بجا تخلیقی قوت نے ترمیم اور اضافے کر دیے ہیں لیکن ان سب مثنویوں کے کردار بھی یک رخے ہیں۔ ان کے پاس محض عمل ہے فکر نہیں ہے، ان کے پاس ظاہر ہے باطن نہیں ہے، وہ سرتاپا عمل کے مجسّمے ہیں اور ان کے باطن اندرونی کشمکش سے خالی ہیں۔ وہ حسن، شجاعت اور انصاف کے پتلے ہیں، اخلاق کی سبھی خوبیاں ان میں موجود ہیں۔ جو لڑائیاں انھوں نے لڑی ہیں وہ حقیقی ہیں اور ان کے میدانِ جنگ محض فرضی نہیں ہیں، یقین نہ آئے تو نصرتی کی مثنوی "علی نامہ" کا وہ منظر پڑھ لیجیے جن میں اپنے ممدوح کی فتح کے بعد میدانِ جنگ کا منظر کھینچا گیا ہے۔ یہاں صدہا لاشیں بے گور و کفن پڑی ہیں۔ کسی کا سر غائب ہے کسی کا دھڑ، کسی کے خون سے زمین لالہ زار ہے تو کسی کا گوشت گدھ کھا رہے ہیں اور شاعر اس منظر کو شادی و شادمانی کے منظر کے طور پر بیان کر رہا ہے جہاں گیدڑوں اور مردم خور جانور براتی ہیں

اور موت نغمہ سرا ہے۔ ہر دردناک منظر ایک پُر کیف نظارے میں بدل جاتا ہے اور شاعر جنگ میں فتح حاصل کرنے کے نشے میں سرشار شاعرانہ تشبیہوں اور استعاروں کے ذریعے سب کچھ بیان کرتا چلا جاتا ہے انہی کے ساتھ ساتھ ایک اور قسم ان مثنویوں کی بھی ہے جن میں داستانی رنگ غالب ہے قصہ ابو تمیم انصاری ہو یا طوطی نامہ، دونوں میں یہی رنگ غالب ہے۔

قصہ ابو تمیم میں کس طرح قصہ در قصہ واقعات آگے بڑھتے ہیں اور حضرت ابو تمیم کے معرکے اور مہمات مثنوی کے ثانوی قصے بن کر رہ جاتے ہیں۔ طوطی نامہ میں کس طرح سوداگر کی بیوی کو طوطی ہر رات کو نئے نئے قصے سنا کر اپنے شوہر سے دغا بازی کرنے سے باز رکھتی ہے، ہر رات اس کے نئے قصے پوری مثنوی کا تانا بانا بُن کر رکھ دیتے ہیں۔ غرض دکنی مثنویوں کا پورا ذخیرہ تاریخی اور نیم تاریخی، افسانوی اور داستانی، رزمیہ اور بزمیہ عناصر کا ایک ایسا نگار خانہ ہے جس میں سماجی رشتوں کی قربت اور روایتی ذخیرۂ واقعات کی دل کشی صاف جھلکتی ہے۔ مثنوی نگار گویا یہاں بھی اپنے دور کا مغنّی اور عکّاس ہے، طبعزاد قصے اس کا میدان نہیں وہ یا تو روایات کے ذخیرے سے قصے اور کردار لیتا ہے اور انھیں اپنے تخیل اور اسلوب سے زندہ اور تابناک بنا دیتا ہے یا پھر تاریخ سے خوشہ چینی کرتا ہے۔ ان کا اختتامیہ سراج اورنگ آبادی کی مثنوی "سراجِ سخن" ہے جس میں اپنے زمانے کا مشہور قصہ بیان کر دیا گیا ہے اور اس کا سارا حسن سلاست بیان کے علاوہ حسن کی طرحداری اور عشق کی بے اختیاری میں مضمر ہے۔ یہاں عشق لذت سے شروع ضرور ہوتا ہے مگر محض لذت پر ختم نہیں ہوتا اور ایک ایسی عجیب سرمستی، اضطراب اور بے قراری چھوڑ جاتا ہے جس کی معرفت عرفان حاصل ہو سکتا ہے جسے صوفیا کی اصطلاح میں قنطرۃ الحقیقت کا مرتبہ حاصل ہوتا ہے عشق کا یہی شعلہ بھڑک کر ما سوا کے خس و خاشاک کو جلا کر خاک کر سکتا ہے اور انسان کی شخصیت علائق کی گندگی سے آزاد ہو کر کندن ہو سکتی ہے۔ مثنوی کے اس سرمائے پر قرار واقعی اضافہ دہلی اور لکھنؤ میں ہوا جہاں میر اثر اور میر کی مثنویاں اور بعد کو میر حسن کی مثنوی "سحر البیان"، مصحفی کی مثنوی "بحر المحبت"

تقی خاں ہوس کی مثنوی "لیلیٰ مجنوں"، نسیم کی "گلزارِ نسیم" اور شوق کی مثنویاں لکھی گئیں گو ان سے قبل شمالی ہند کا صرف قابل قدر کارنامہ، افضل کا کارنامہ "بکٹ کہانی" ہے جس کا اجتماعی آہنگ اور لوک رنگ ظاہر ہے۔ افضل حیرت خیز حد تک عوامی فضا سے قریب ہے اور موسموں کا ذکر اور زمین کی سگندھ جی موہ لیتی ہے۔ قلی قطب شاہ، حاتم، اور نظیر اور دوسرے شعرا کی چھوٹی چھوٹی مثنویوں کا ذکر یہاں تحصیل حاصل ہے گو یہ بھی ایک خاص قسم کے شعری اظہار کا مظہر ہیں خاص طور پر قلی قطب شاہ اور نظیر کے مسلسل شعری شہ پاروں نے نظم کی ابتدا کی جس نے بعد میں الگ صنف کی حیثیت سے فروغ پایا۔

دہلی اور لکھنؤ کی مثنویوں میں بھی اجتماعی آہنگ غالب ہے گو میر کی مثنویوں کو چھوڑ کر ان میں وہ وفورِ جذبات، عشق کا وہ مثالی تصوّر، وہ تصوّر پرستانہ رنگ ڈھنگ نہیں ملتا۔ یہ سبھی مثنویاں یا تو اپنے زمانے کے معلوم و معروف قصّوں پر مبنی ہیں یا روایتی قصّوں کو نظم کرتی ہیں، کردار یا تو شاہی خاندان سے تعلق رکھتے ہیں یا تجارت پیشہ ہیں اور ان سبھی مثنویوں میں ایک والہانہ کیفیت اور سپردگی پائی جاتی ہے۔ دہلی کی مثنویوں میں زیادہ اور لکھنؤ کی مثنویوں میں کم۔ مثلاً میر کی مثنویات میں بھی گو قصّے یا تو روایتی ہیں یا ان کے دور کے سنے سنائے ہیں کم سے کم ایک مثنوی آپ بیتی ہے مگر ان میں کوئی طبع زاد تخلیقی عنصر کم سے کم قصّے اور کرداروں کی تراش خراش کے سلسلے میں موجود نہیں ہے البتہ ایک نیا عنصر ان میں ضرور شامل ہو گیا ہے وہ ہے ذاتی اور انفرادی لہجہ جو اس سے قبل نایاب تھا اور اسی انفرادی لہجے نے نہ صرف میر کو غزل کی نئی صنف کا سب سے بڑا شاعر بنا دیا بلکہ اس دور کے شعری اظہار میں ایک نئے آہنگ کا اضافہ کر دیا۔ میر سے قطع نظر اس دور کے دیگر شعرا میں یہ انفرادی آہنگ نمایاں نہیں ہوا اور ان کی مثنویاں پرانے قصّوں کو نئی اخلاقی اور متصوفانہ معنویت دینے میں لگی رہیں اس کی سب سے واضح مثال میر اثر کی مثنوی "خواب و خیال" ہے جو گو حالی کے نزدیک نہایت پست اور رکیک سطح پر پہنچ کر معاملات حسن و عشق کا جسمانی روپ

پیش کرتی ہے مگر میر اثر نے اسے عشق مجازی کی سخت نکتہ چینی اور عشق حقیقی کی عظمت بیان کرنے کے لیے لکھا تھا۔ وہ خود لکھتے ہیں :

بات ہے بے سر شتہ و بے اصل — ہجر کیدھر کا اور کہاں کا وصل
جلوہ پردازیٔ جہانِ مثال — نام اس کا یہی ہے خوابِ خیال
ہیں گے سودائیوں کے حالاتیں — سوزشِ عشق کی خرافاتیں

آگے چل کر لکھتے ہیں :

عشق صوری بڑی ملامت ہے — حاصل اس سے یہی ندامت ہے
کہتے ہیں اس کو ہی ضلال مبین — نفع دنیا ہے کچھ نہ حاصل دین
صرف خسران دین و دنیا ہے — منفعت اس میں اور تو کیا ہے
گر ملاقات ہو تو کیا حاصل — ہجر اور وصل دونوں لاحاصل

اور آگے چل کر لکھتے ہیں :

بوالہوس ہیں ہوا پرست نفس — عشق وہ ہے جو ہو شکست نفس
نفس کا فر کو کوئی مار سکے — یہ تو مارے مرے نہ کاٹے کٹے
آپھی اپنا حریف ہے نہیں غیر — بے خودی سے یہاں خدائی سے بیر
اپنے ہاتھوں یہ کوئی مرتا ہے — کام فضلِ خدا ہی کرتا ہے
مدد پیر سے ہلاک کرے — مثل اکسیر مار خاک کرے
جس قدر پیر پر ہو اپنے فدا — اس قدر ہوئے ہے فنا و بقا
اور اس کے سوا ہے سب الفت — ہے سراسر کدورت و کلفت

لیکن اس کدورت و کلفت کا داستان کو میر اثر نے بڑے مزے لے کر بیان کیا ہے، کوئی ایسا پہلو نہیں جو چھوٹ گیا ہو لیکن میر اثر کی مثنوی معاملاتِ عشق کے اس بے محابہ بیان کے علاوہ اوّل تو واقعات کے اعتبار سے ہلکی ہے دوسرے کردار نگاری میں بھی اس کا پایہ بلند نہیں۔ ایسا لگتا ہے جیسے دہلی کے حالات مثنوی نگاری کے لیے سازگار نہ رہے ہوں۔

آخر ایسا کیوں ہوا کہ مثنوی کا ارتقا غزل کے ساتھ ساتھ نہیں ہوا بلکہ جہاں کہیں مثنوی کا فروغ ہوا وہاں اچھی اور معیاری غزلوں کا چلن نہیں رہا۔ دہلی میں میر

کی غزلوں نے فروغ پایا مگر مثنوی بے جان ہو گئی خود میر کی مثنوی میں جو رنگ و آہنگ آیا ہے وہ مثنویوں کی عام روش سے الگ ہے اُدھر لکھنؤ میں مثنوی کا فروغ ہوا تو غزلیں بے نور ہو گئیں غزلیں کہی بہت سی گئیں مگر ان میں وہ کیفیت نہیں رہی۔ بظاہر اس کی ایک وجہ یہ بھی نظر آتی ہے کہ مثنوی سمٹتے ہوئے سماج کا ذریعۂ اظہار ہے جہاں کہانیاں گردش میں ہوں اور روایت سے قصے اور افسانے مل سکتے ہوں معاشرے سے شاعر کا رشتہ گہرا ہو اور اسے گہرے رشتے کو نئے شعری پیکر میں ڈھالنے کی سہولت حاصل ہو۔ غزل بکھرتے ہوئے سماج کا ذریعۂ اظہار ہے جہاں دھیرے دھیرے معاشرہ دور ہوتا جاتا ہو اور سماجی رشتے آہستہ آہستہ دھندلاتے جاتے جا رہے ہوں غزل فرد کی آپ بیتی ضرور ہے مگر اس کی اپنی عمومیت اسے دوسروں کا افسانہ بھی بنا دیتی ہے غزل کے لیے باطنی کیفیت، داخلیت اور نجی لہجہ ضروری ہے یہ نہیں تو اجتماعی روایات کے اظہار سے غزل زیادہ فروغ نہیں پا سکتی۔

غزل کا فروغ ایک طرف اور مثنوی کا فروغ دوسری طرف۔ لکھنؤ صرف مثنوی ہی کا مرکز نہیں ٹھہرا بلکہ مرثیے کا بھی یہیں عروج ہوا۔ لکھنؤ ایک بناوٹی احساس تحفظ میں مبتلا تھا۔ بکسر کی لڑائی کے بعد سے اودھ کی نوابی رسمی طور پر دہلی کے تابع رہی لیکن عملاً ایسٹ انڈیا کمپنی کی فوجوں نے وہاں نظم و نسق سنبھال لیا۔ اودھ مستقل طور پر ایک خواب شیریں میں مبتلا تھا گو سیاسی اور اقتصادی طور پر حکومت کی جڑیں کھوکھلی ہو چکی تھیں لیکن عام باشندوں ہی کو نہیں شاعروں اور ادیبوں تک کو اس زبردست خطرے کا احساس نہ تھا جو ان کے سروں پر منڈلا رہا تھا۔ اودھ کے جذباتی اور فکری مزاج کی آئینہ داری میر حسن کی "سحر البیان"، نسیم کی "گلزارِ نسیم" اور بعد کو شوق کی مثنوی "زہرِ عشق" سے ہوتی ہے۔

"سحر البیان" اور "گلزارِ نسیم" اسی شائستگی اور مصنوعی ٹھہراؤ کا مظہر ہیں۔ یہ مثنویاں یوں تو فوق فطری عناصر کی داستانیں ہیں لیکن ان پر ایک طرف تو اجتماعی آہنگ کی مہریں صاف نظر آتی ہیں۔ دوسرے جس تہذیب کا عکس ان میں جھلکتا ہے وہ ہند ایرانی تہذیب ہے جس میں شہزادی شہزادوں سے لے کر جن اور پری تک رنگے ہوئے ہیں۔ ان کے لباس، حلیے، چہرے مہرے صاف بتاتے ہیں کہ

ان میں ہندستان اور ایران کی تہذیبیں رل مل گئی ہیں یہاں نجم النسار جوگن بنتی ہے اور بکاؤلی اودھ کی شہزادیوں کی طرح گفتگو کرتی ہے غیر مذہبی لہجہ اور ایک سیکولر فضا مثنویوں پر چھائی ہوئی ہے۔ البتہ یہاں کمی ہے تو عشق میں گہرائی اور سنجیدگی کی سارا کاروبار شوق حیات کی سطح پر ہے گو زبان سے عاشق و معشوق دونوں ایک دوسرے پر جان کھوتے ہیں یہاں نہ جذبے کی شدّت ہے نہ خلوص۔ البتہ لذّت ہی اصل حیات بن چکی ہے ایسا لگتا ہے کہ جس سماج کے لیے یہ مثنویاں لکھی جا رہی ہیں اس نے اپنے کو سطحی حیثیت پر رضامند کر لیا ہے۔

پھر ان مثنویوں میں تخیّل کی اڑان بہت واضح ہے ظاہر ہے کہ شاعر تخیّل کے پردے پر حقیقت سے گریز کا سامان پیدا کر رہا ہے اور جو اصل زندگی میں نہ پا سکا اسے تخیّل کی مدد سے پا کر جذباتی آسودگی حاصل کرنا چاہتا ہے اس احساس سے خود نوابین و شاہانِ اودھ بھی خالی نہ تھے۔ اس کے شواہد ہیں کہ خود آخری بادشاہ واجد علی شاہ نے جب اپنے کو امور سلطنت میں مشغول کرنا چاہا اور انگریز ریذیڈنٹ نے مخالفت کی تو انھوں نے اپنے احساسِ مجبوری کو لہو و لعب اور رقص و سرود کے پردے میں چھپا لیا۔ یہی صورت ان سے قبل آصف الدولہ اور سعادت علی خاں کے ساتھ پیش آ چکی تھی۔ مثنویوں نے لکھنؤ کے احساسِ شکست کو ایک جذباتی آسودگی بخش دی اور آخر کار "زہر عشق" کی مجبور نازنین کی طرح اس لطیف، نازک اور شائستہ تہذیب کو بھی اپنا بھرم رکھنے کے لیے خودکشی کرنی پڑی۔

مرثیہ بھی تخیّل کی اسی گریز کا نتیجہ تھا۔ مرثیہ میں واقعات اور کرداروں کو ہندستانی روپ رنگ ملا، قصّہ نیم مذہبی، نیم تاریخی، نیم روایتی تھا شاعر کے ذہن نے اس میں حسب منشا رنگ آمیزی بھی کی لیکن مرثیے کی بنیادی آویزش کی نوعیت عجیب و غریب تھی۔ اس کے نیک کردار ہمہ صفت تھے ان کی روحانی قوت بے مثال، اخلاقی محاسن میں لاثانی، شجاعت میں فرد حسن و جمال میں یکتا، انسانیت کی اعلیٰ ترین قدروں سے متصف، اللہ کے ایسے نیک بندے کہ دعا کے لیے ہاتھ اٹھاتے ہی جو چاہیں پا لیں۔ مگر اس کے باوجود نیک اور ستودہ

صفات بندے بے گناہ شہید ہوتے ہیں اور شکست کھاتے ہیں۔ ان کی شکست دراصل منشائے الٰہی ہے اور وہ اسے باوجود ذاتی شجاعت اور بے مثال فراست کے بے چون وچرا تسلیم کر لیتے ہیں۔ اسی قسم کی صورت حال اس وقت کے نظام کو درپیش تھی۔ لکھنؤ اعلیٰ ترین نفاست، شائستگی اور لطافت کا مرکز تھا لیکن اس کے باوجود سیاسی شکست اس کا مقدر بن چکی تھی۔ مرثیہ نگار اس تہذیب کے ماتم کناں تو تھے جو ان کی آنکھوں کے سامنے دم توڑ رہی تھی مگر توکل اور قناعت کے ساتھ نیک سرشتوں کی ایثار و قربانی کا جواز پیش کر رہے تھے۔ اس اعتبار سے مرثیہ اپنے دور کی اہم ضرورت کو پورا کر رہا تھا۔

۲

دہلی میں یہ تہذیبی بساط اور زیادہ تیزی سے الٹ رہی تھی اور اسی کے ساتھ مثنوی کی سلطنت غزل کے ہاتھ آگئی۔ غزل بھی کیسی سوز وگداز سے لبریز تجربے سے معمور، کیفیت سے چور، اس غزل کے پیچھے داخلیت کی کھنک تھی۔ اس کا لہجہ نجی اور ذاتی تھا، اس کے مضامین میں جہاں ایک پرت روایت کی تھی وہاں دوسری پرت زندگی کے اُن تجربات کی تھی جو فرد اور سماج کی زندگی میں ہلچل مچائے ہوئے تھی۔ غزل کی یہ آواز ایک ایسے معاشرے سے ابھر رہی تھی جو سماجی اور اقتصادی طور پر اس سے قبل مثنوی کو مقبول بنانے والے رنگ و آہنگ سے مختلف تھا، نہ اسے دلجمعی میسر تھی نہ استحکام، یہ اور بات ہے کہ سودا اور میر نے بھی مثنویاں اور مرثیے لکھے ہیں۔ غزل کی یہ کیفیت میر کے دور سے غالب کے دور تک دہلی میں چھائی رہی اور ایسی چھائی کہ غزل کے آگے کسی دوسری صنف کا چراغ نہ جل سکا۔

غزل کیا تھی؟ غزل میں دو مصرعوں میں بات مکمل کرنے والے اس شعری سلسلے کا نام جو ایک ہی بحر اور قافیہ استعمال کرے، مخصوص علامتوں کو کام میں لائے جس کی نوعیت داخلی اور غنائی ہو، یہ صنف اچانک ہندستان میں نہیں ابھری، اس کے پیچھے ایران کا تہذیبی پس منظر تھا اور اس کی علامتوں کا نظام

صدیوں کی تاریخ سے جڑا ہوا تھا۔ غزل کو سمجھنے کے لیے ایک نظر اس کے علامتی نظام پر ڈالنا ضروری ہے اور ممکن ہے اس علامتی نظام کے ذریعے ہم غزل کے تہذیبی مزاج اور اس کے طبقاتی کردار کو بھی سمجھنے میں کامیاب ہو جائیں اور یہ دیکھ سکیں کہ غزل کے علامتی نظام میں بھی وقتاً فوقتاً حالات کے مطابق تبدیلیاں کیوں ہوتی رہی ہیں اور ان تبدیلیوں کے پیچھے کونسے سماجی محرکات اور طبقاتی آویزشیں کارفرما رہی ہیں۔

غزل کی داستان ہنوز ناتمام ہے۔ یہ صحیح ہے کہ آج کی غزل مقبول ہے لیکن اس کے تسلسل اور تواتر نے نیا رنگ ڈھنگ اختیار کر لیا ہے اور پرانی غزل کا روایتی آہنگ بڑی حد تک شکستہ ہو چکا ہے۔ غزل میں فرد کی آواز تو ابھری مگر وہ ایسے معاشرے کے پس منظر میں ابھری جو مشترک علامتوں کے گہوارے میں پلا تھا اور جو ایک تہذیبی مقدار رکھتا تھا۔ اس کے عشق و عاشقی کے پیمانے حسن، محبوب کے تصورات بڑی حد تک مشترک تھے اس کے پیچھے ایک نئی تہذیب کا جلوہ صد رنگ چھپا ہوا تھا اور تصوف اور عشق، قلندری اور دردمندی میں ہر شخص کو اپنی داستان کے ٹکڑے مل جاتے تھے۔ یہاں مثنوی اور مرثیے کی طرح روایتی قصوں کی مشترک میراث نہ تھی، مشترک علامتوں کی وراثت تھی جس کی مدد سے غزل گو چند اشارے اور گنی چنی علامتوں سے ایک جہان معنی سجا سکتا تھا۔ اس وراثت کا سارا دروبست مدنی تہذیب سے متعلق تھا اور اس تہذیب پر صناع اور دستکار طبقے کی زندگی چھائی ہوئی تھی گو ہمارے دور تک آتے آتے غزل کے پیچھے مختلف طبقوں کی آوازیں سنائی دینے لگیں لیکن غزل کی مدنیت آج بھی اسی طرح قایم ہے اور اس کی علامتوں کے پیچھے بنتے بگڑتے سایوں نے آج بھی اس رشتے کو ترک نہیں کیا ہے۔ جس طرح داستان نے طبغراد تخلیقی عناصر کے لیے گنجائش نکالی تھی مگر معاشرے کے اجتماعی آہنگ اور روایتی عناصر سے اپنا رشتہ جوڑے رکھا تھا اور تخیل کے لیے نئے راستے نکال لیے تھے اسی طرح غزل نے اجتماعی آہنگ اور روایتی عناصر سے اپنا رشتہ جوڑنے کے ساتھ ساتھ تخیل اور تخلیقی عناصر کے لیے اپنے دامن میں وسعت پیدا کر لی۔

۳

غزل کو سب سے بڑا صدمہ ۱۸۷۴ء کے قریب پہنچا جب محمد حسین آزاد کی انجمن پنجاب نے ایک ایسے مشاعرے کا انتظام کیا جس میں کسی مخصوص موضوع پر تسلسل اور ربط رکھنے والے اشعار 'نظم' کے عنوان سے پڑھے گئے۔ پھر یہ نئی صنف محفلِ ادب میں مقبول ہوئی رسالوں اور اخباروں پر چھا گئی اور اسے حالی اور شبلی جیسے نقاد ملے۔ یہاں فرد اتنا زیادہ نہیں اُبھرا جتنا سماج۔ سماجی اصلاح کی جس آواز نے اردو غزل کو جنم دیا تھا وہی آواز نظم کا نقطۂ آغاز بنی۔ حالی اور آزاد کی نظموں کے پیچھے نیچرل شاعری کا جو رنگ و آہنگ موجود ہے وہ بار بار اس نئی زندگی کی بشارت دیتا ہے جو سرسید احمد خاں اور ان کے ساتھیوں کے زیرِ اثر ابھر رہی تھی۔ یہ محض مغرب کی نقالی نہیں تھی بلکہ اس اقتصادی اور تہذیبی چیلنج کا نتیجہ تھی جو برطانوی تسلّط کے بعد ہندستانی سماج کو درپیش تھا۔ اب ایک ایسا طبقہ اُبھر رہا تھا جو پرانے مدنی صناعوں کے طبقے سے مختلف تھا۔ اسے اپنے ذرائع اظہار چاہئیں تھے جو معاشرے سے دور ہونے والے فرد کو آسودہ کر سکیں جس میں وہ محض اپنی ہی نہیں اپنے اس معاشرے کی تصویر دیکھ سکے جس میں فرد آہستہ آہستہ مرکزی حیثیت پانے لگا تھا۔ غزل سے جو تصوّف ابھرا تھا اس کی لَے مدھم ہونے لگی، غزل کی علامتوں کی گونج خاموش ہونے لگی اور آہستہ آہستہ نظم میں نئے اسالیب ابھرنے لگے۔ شروع شروع میں بیانیہ شاعری کا چرچا ہوا جس میں مناظرِ قدرت کی تصویر کشی، وطن کی عظمت، آزادی کی برکت اور علم کی فضیلت کے تذکرے تھے۔ مقصد صرف یہ تھا کہ فرد اب اپنی آنکھوں سے دیکھنا چاہتا تھا۔ سماج اور اس کی روایات سے بندھا رہنے کی بجائے اب اسے اپنے تقاضوں کے مطابق تبدیل کرنا چاہتا تھا۔ پھر جب سیاست کا غلغلہ اٹھا تو اس کے اثرات بھی مرتب ہونے لگے اور نظم حالی کی مسدّس سے سفر کرتی ہوئی رفتہ رفتہ چکبست اور اقبال تک پہنچی جس کے بعد جوش اور اختر شیرانی کی رومانیت اور ترقی پسند شاعروں کی سماجی معنویت نے اسے ایک نیا رخ دے دیا۔ طرز و اسلوب کے اعتبار سے تخیل جذبہ اور فکر نے اس نئی صنف کے زمین آسمان بدل ڈالے اور اختر الایمان

تک پہنچتے پہنچتے اس میں ایک نیا معیار جھلکنے لگا۔

اس نئے معیار کی طرف مختصراً اشارہ کیا جا سکتا ہے حالی اور آزاد کے دور میں نظم کے محض تسلسل پر اصرار تھا۔ عام طور پر کسی ایک موضوع کو مختلف سیاق و سباق میں پیش کرنا ہی کافی سمجھا جاتا ہے مثلاً حب وطن، پرندوں میں کس طرح پایا جاتا ہے۔ انسانوں میں اس کا کیا روپ ہے اور پھر انسانوں کے مختلف طبقوں میں اس کی کیا نوعیت ہے گویا نظم ایک مرکزی تصور کے مختلف پہلوؤں سے لی ہوئی تصویروں سے مرکب ہے اور نظم گویا ایک طرح کا منظوم انشائیہ یا ESSAY بن کر رہ جاتی ہے چونکہ زور بیان پر زیادہ ہے اور بیان میں بھی مشاہدہ اہم ہے اور تخیل کی مدد سے مختلف مشاہدات کی فراہمی پر توجہ زیادہ ہے۔ لہٰذا نظم میں کیفیت اور احساس تعمیر بنیادی جگہ حاصل نہیں کرتے بلکہ ان کے بجائے نظم چاروں طرف بکھری ہوئی زندگی کا ایک حصہ بن کر ابھرتی ہے۔ شاعر فوٹوگرافر کے منصب پر قناعت کرنے پر راضی ہے۔ شبلی کی سیاسی شاعری کا بھی یہی حال ہے، چکبست کی بیانیہ نظمیں اور اقبال کی مناظر فطرت کے متعلق نظمیں بھی اسی قبیل کی ہیں دھیرے دھیرے مناظر کے بیان کی مدد سے مرکزیت پیدا کرنے کے۔ بجائے ان نظموں میں تصور یا خیال کی مدد سے تسلسل اور مرکزیت پیدا کی جانے لگی جس کی سب سے اچھی مثالیں اقبال کی "مسجد قرطبہ" اور "ساقی نامہ" میں ملتی ہیں۔ "مسجد قرطبہ" فلسفیانہ تصورات سے شروع ہوتی ہے، بیانیہ حصے پر اگر ذراسی دیر کے لیے ٹھہر جاتی ہے اور پھر اسی بیانیہ حصے کو نئی فلسفیانہ بلکہ نیم سیاسی، نیم تہذیبی بصیرت کا نقطۂ آغاز بنا لیتی ہے اور انسانی زندگی کے بارے میں ایک عمومی بصیرت پر ختم ہوتی ہے۔ جوش نے ایک تصور کے متعلق تشبیہوں، استعاروں کی مدد سے تکرار کو نظم کی تکنیک میں ڈھالا گویا نظم میں تسلسل اور وحدت خیال ہی اہم ہوا اور ارتقائے خیال اہم نہ ہو جسے بعد کو اختر الایمان کی نظموں نے فراہم کیا۔ اس سفر کے دوران فیض کی خوبصورت اور عہد آفریں نظمیں بھی ہیں اور مجاز، سردار، جاں نثار اور مخدوم کی نظمیں بھی جنھوں نے نظم کو نئی توانائی اور نئے دروبست سے آشنا کر دیا۔

اب نظم محض ایک اسلوب پر قایم نہ رہی، اس کے کئی رنگ ابھرے۔ گو بدقسمتی

سے اب بھی انشائیہ اور ESSAY کا براہِ راست انداز نظم پر غالب ہے۔ ہمارے دور میں نظم کئی سمتوں میں پھیلی ہے اور اب وہ منظوم قصّے کو بھی اپنے دامن میں سمیٹتی نظر آتی ہے۔ اب فیضؔ کی نظم 'مجھ سے پہلی سی محبت مرے محبوب نہ مانگ' مختلف ٹکڑوں میں بانٹ کر لکھی جا سکتی تھی۔ ساحرؔ کی 'پرچھائیاں' یا اخترالایمان کی نظم 'باز دید' فلمی مونتاژ کے الگ الگ تاثر پاروں میں ڈھالی جا سکتی تھی۔ اخترالایمان ہی کی نظم میر ناصر حسین 'یک کرداری' طربیہ نظم کی شکل میں لکھی جا سکتی تھی یا اخترالایمان ہی کی نظم 'ایک لڑکا' علامتی پیرائے میں ایک لطیف رمز کی طرح لکھی جا سکتی تھی یا محض مکالموں میں ایک نظم یا کسی کہانی کو بیچ سے لے کر اس کی باقی کڑیوں کو کسی ایک کردار کی زبانی بیان کیا جا سکتا تھا۔ غرض نظم نے تکنیکی اور اسلوب کے اعتبار سے وسعت اور بوقلمونی ہی نہیں بلوغت بھی حاصل کی کیونکہ جو طبقے اس نئی صنف کے فروغ کے ذمّے دار تھے وہ خود بلوغت کی منزل تک پہنچنے لگے تھے۔

اس دوران آزاد نظم کا چلن ہوا۔ آزاد نظم کے پیچھے اس نئے طبقے کی آواز تھی جو نئے وسائلِ اظہار کے دوران پلا بڑھا تھا۔ میک لوہن نے اپنی کتاب UNDE-RSTANDING MEDIA میں وسائلِ اظہار مثلاً فلم، ریڈیو، پریس، رسائل وغیرہ کے اثرات تخلیقی عمل پر تلاش کیے ہیں۔ آزاد نظم کا تعلق مشاعرے والی نظموں سے نہ تھا بلکہ چھپنے والی نظموں سے تھا۔ کوشش یہ تھی کہ نظم میں مروجہ بحر اور قافیے کے آہنگ سے ہٹ کر کوئی نیا آہنگ تلاش کیا تاکہ عام زندگی سے اس کی مغائرت کم ہو جائے اور شاعری میں جدید دور کی زندگی کی سی بوقلمونی اور وسعت آ سکے۔ آزاد نظم اور اس کے بعد کی معریٰ اور حال کی نثری نظموں میں وہ شاعر جھلکتا ہے جو صنعتی زندگی میں اس طرح رچ بس گیا ہے کہ معاشرے کی روایات اور سماج کی اکائی کا ایک حصّہ بنا رہنے کے بجائے ان سب سے آہستہ آہستہ دور ہوتا جا رہا ہے اور اس کی انفرادیت اور اس کا بے کل باطن اس کی اندروں کی ساری ہلچل سارا اضطراب ان نظموں میں ایسی تصویروں کی شکل اختیار کر رہا ہے جس پر اس کی اپنی انفرادیت کی گہری چھاپ ہے گویا ہم مثنوی کے دور کے بالکل دوسرے سرے پر پہنچ گئے ہیں

جہاں فرد معاشرے سے کٹ کر اپنی انفرادیت میں اسیر ہے۔ کبھی کبھی یہ دوری اتنی بڑھ جاتی ہے کہ اس کی شاعری کی علامتیں بالکل نجی بن کر رہ جاتی ہیں اور اس کی باتیں مبہم گنجلک اور ناقابل فہم ہو جاتی ہیں۔ جیسے جیسے ہندستان میں صنعتی ترقی کی رفتار تیز ہوتی جاتی ہے، قدیم معاشرہ ٹوٹتا بکھرتا جاتا ہے۔ دیہی اور قصباتی زندگی کا شیرازہ درہم برہم ہوتا ہے اسی رفتار سے شہروں کی ہماہمی میں پھنسا ہوا فرد اپنے کو زیادہ تنہا اور سماج سے کٹا ہوا محسوس کرتا جاتا ہے اور اس کی شاعری میں شخصیت کی اندرونی پرتیں زیادہ نمایاں ہوتی جاتی ہیں۔ اجتماعی قصّوں کی جگہ انفرادی شخصیت کا دکھ درد لینے لگتا ہے اور ترنم، غنائیت اور تغزّل کے بجائے زیادہ سنگین اور زیادہ بے باک حقیقتیں نئی شعری پیکر میں ڈھلتی جاتی ہیں۔

شعری پیکروں میں یہ تبدیلی اسلوبِ بیان اور طرز بیان میں یہ تغیر محض ادبی تقاضوں یا تہذیبی اثرات ہی کا نتیجہ نہیں بلکہ اس کے پیچھے بدلتے ہوئے اقتصادی اور تہذیبی عناصر کارفرما ہیں۔ وہ نئی معاشی حقیقتیں مضمر ہیں جو نئے طبقوں اور نئے طبقاتی رشتوں کو پیدا کرتی ہیں اور ان تبدیل ہوتے ہوئے طبقاتی رشتوں سے فن اور ادب کا سارا تانا بانا متاثر ہوتا ہے۔ یہ نتیجہ نکالنا شاید بے جا نہ ہوگا کہ دراصل نئی اصناف کا عروج نئے طبقوں کے عروج سے وابستہ ہے گو اس وابستگی کا سراغ لگانے کے لیے اصناف کی مزاج شناسی اور ان میں تبدیلیوں کے عمل کا ذرا زیادہ غور اور توجہ سے تجزیہ کرنا ہوگا۔

اس بحث سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ اردو شاعری میں مثنوی کا عروج محض اتفاقی نہ تھا۔ یہ دراصل اس گہرے تہذیبی امتزاج کا نتیجہ تھا جو ترک ایرانی تہذیب اور ہندستانی تہذیب کے مختلف عناصر کے درمیان اس وجہ سے عمل میں آرہا تھا کہ ہندستان کا انتظامی ڈھانچہ اپنی تجارتی ضروریات کی بنا پر مرکزیت اور بین الاقوامیت (یعنی ہندستان، ایران، مغربی اور وسطی ایشیا سے گہرے تجارتی مراسم) کی طرف مائل تھا اس زمانے کی اقتصادی ضرورتوں نے شہروں اور قصبوں کو جنم دیا اور ان شہروں اور قصبوں میں ارد گرد کے دیہاتوں سے نیز ہندستان کے آس پاس کے ممالک سے صناع اہل حرفہ اور اہل کمال آکر جمع ہونے لگے اور اس اجتماع کی بنا پر ایک نئی تہذیب

اور شائستگی کا عروج ہوا جس کے اجتماعی آہنگ سے مثنوی اور مرثیوں کی روایات اور کہانیوں نے اپنا رشتہ جوڑا اور ایک ایسی صنف وجود میں آگئی جو اس دور کے تہذیبی تقاضوں کو پورا کر سکتی تھی۔

دھیرے دھیرے یہ تہذیب بکھرنے لگی۔ سب سے پہلے اور سب سے زیادہ تیزی کے ساتھ اس کا بکھراؤ دہلی میں ہوا۔ اہل حرفہ اور صناعوں کے مجمع منتشر ہونے لگے اور ایسٹ انڈیا کمپنی کے عمل دخل کے ساتھ ساتھ حرفت اور دستکاری کا میدان محدود ہوتا گیا، منڈیاں ویران ہونے لگیں اور تجارت و حرفت سے حاصل شدہ مال و دولت ملک سے باہر جانے لگی۔ البتہ ایک جھوٹی آسودگی اور مصنوعی اطمینان لکھنؤ جیسے چند مراکز میں باقی رہ گیا جہاں مثنوی کی روایت زندہ رہی لیکن دہلی میں بکھرتے ہوئے سماج نے مثنوی کو خیرباد کہا اور غزل کو شعری اصناف پر اولیت حاصل ہو گئی۔ غزل نے زندگی کو اجتماع نہیں فرد کی نظر سے دیکھا لیکن یہاں بھی فرد کسی نہ کسی حد تک اجتماع سے جڑا رہا اور اس کی علامتیں اس کے اپنے طبقے کے لیے قابلِ قبول اور قابلِ فہم بنی رہیں اس کی بنیادی دلچسپی انسان کے باہمی رشتوں سے باقی رہی اور ان رشتوں کی بدلتی ہوئی کیفیتوں پر غور کیا جاتا رہا جسے معاملات کا نام دیا گیا۔ عشق بھی انہی رشتوں کا ایک روپ تھا اور شاعر اپنی مخصوص علامتوں اور مضامین کی حد بندیوں میں رہ کر انسانی رشتوں کی اس دھوپ چھاؤں کا تماشائی بنا رہا۔

پھر جب ایسٹ انڈیا کمپنی کی حکومت نے یہ تہذیبی بساط ہی الٹ دی اور معاشرت سے فرد کا رشتہ اور زیادہ کٹ گیا تو نظم کی نئی صنف ابھری جس نے شروع شروع میں سماجی اصلاح کے ذریعے اپنے کو پانے کی کوشش کی اور پھر نظم کے وہ نئے اسلوب دریافت کیے جن میں ایک وطنی شاعری کی طرف لے گیا تو دوسرا نیچرل شاعری، تیسرا رومانیت کی طرف گیا تو چوتھا اس قسم کی فکری شاعری کی طرف رہبری کرنے لگا جسے اقبال کے نام سے پہچانا جاتا ہے جیسے جیسے اقتصادی تبدیلیوں کا یہ عمل تیز سے تیز تر ہوتا گیا اور ملک میں صنعتی ترقی کے ہاتھوں فرد کا رشتہ اجتماع سے کٹتا گیا ویسے نظم اسلوب اور تکنیک کی نئی منزلیں طے کر کے آزاد نظم اور آج کی علامتی اور نثری نظم کی طرف سفر کرتی گئی، آج بھی یہ سفر جاری ہے اور اسی طرح اقتصادی اور معاشی تبدیلیوں کا ہمرکاب ہے۔

غزل کی روایات پر نظر کیجیے تو یہ علامتیں ایک مخصوص ذہنی اور جذباتی بلکہ تہذیبی رویے سے جُڑی نظر آئیں گی، اس رویے کو ایک لفظ میں قلندرانہ کہا جا سکتا ہے اس میں دنیوی جاہ و حشم پر بے مائگی اور فقر و فاقہ کو ترجیح دینے کا میلان بھی شامل ہے اور خود علامتی اور کسی قدر خود اذیتی کا رجحان بھی ہے جس کا ذکر آگے آئے گا دوسری طرف ان علامتوں میں بھی ایک جہان معنی آباد ہے۔ اس سے قطع نظر کہ یہ علامتیں کن معنوں میں استعمال ہوئیں خود ایک خاص قسم کے تہذیبی سیاق و سباق سے تعلق رکھنے والی علامتوں کا انتخاب بھی قابل توجہ ہے، خاص طرز زندگی سے تعلق رکھنے والی علامتیں خود کسی مخصوص تہذیب کے خط و خال واضح کرتی ہیں۔

تیسری طرف ان علامتوں کے پیچھے بدلتے ہوئے معانی اور تبدیل ہوتے ہوئے ذہنی تلازموں کی دھوپ چھاؤں ہے یہ تبدیل ہوتے ہوئے معانی اور تلازمے بدلتے ہوئے سماجی اور اقتصادی محرکات کی داستان سناتے ہیں اور اس دور کے مخصوص ذہنی اور جذباتی تقاضوں کو ظاہر کرتے ہیں۔

یہ کہنا کافی نہیں ہے کہ اردو غزل نے یہ علامتیں فارسی غزل کے اثر کے طور پر قبول کیں۔ اول تو اردو غزل نے فارسی کے بہت سے اثرات قبول نہیں کیے، یہی اثر کیوں قبول کیا دوسرے اس اثر کے ہندوستان میں مقبول ہونے کے جب تک اقتصادی اور تہذیبی اسباب موجود نہ ہوں اس وقت تک محض فارسی کی تقلید ان علامتوں کی مقبولیت کی سند نہیں ہو سکتی۔ لہٰذا ان علامتوں کی وجہ جواز لازمی طور پر کچھ ایران کے اور کچھ ہندوستان کے اقتصادی حالات میں تلاش کرنی ہوگی۔

مزید درجہ بندی کی جائے تو ایک ذخیرہ تو ان علامتوں کا ہے جو دیہی زندگی سے متعلق ہیں دوسرا صنعتی زندگی یا یوں کہیے حرفت و تجارت کی زندگی کا ہے تیسرا ایوان و قصر کا ہے جن کا لازمی جزو پائیں باغ بھی ہوتا تھا اور محفلیں اور شبستان بھی چوتھا سپہ گری یا تادیب و سیاست سے متعلق ہے اور پانچویں میں ذاتی حلیہ، لباس یا اعضائے جسمانی کے سلسلے کی علامتیں ہیں اور کچھ بے جا نہ ہوگا کہ اس پر غور کیا جائے کہ مقبول علامتیں زندگی کے اعلیٰ شعبوں سے کیوں منتخب کی گئیں اور ان شعبوں میں تبدیلی کے اثرات ان علامتوں کے معنوی دروبست پر کس طرح اثرانداز ہوئے۔

خوش قسمتی سے اس مسئلے پر ہمارے لیے مولانا شبلی کے خیالات سے استفادہ ممکن ہے، وہ لکھتے ہیں:

"ایران نے جس زمانے میں شاعری شروع کی قومی زندگی تمام تر فوجی زندگی تھی، فتوحات کا زور شور تھا ہر طرف لڑائیاں برپا تھیں ترک، دیلم، سلجوق، نئی نئی قومیں اسلام کے حلقے میں آتی جاتی تھیں اور اس حکومت کو اپنی بقا کے لیے ہمہ وقت تیغ بکف رہنا پڑتا تھا۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ بچہ بچہ سپاہی بن گیا۔ (شعرالعجم۔ جلد سوم، صفحہ ۱۴۹)

چھٹی صدی میں فوجی جذبات میں تنزل شروع ہوا یہاں تک کہ چنگیز خاں نے ایران و عراق کو بالکل بے چراغ کر دیا۔ اس واقعے نے شاعری پر گوناگوں اثر ڈالا، شعرا تو اس سے پہلے بھی یعنی عین جنگی جوش کے زمانے میں عشقیہ جذبات سے خالی نہ تھے اور موقع بہ موقع اس کا اظہار کرتے تھے...... تاہم اس زمانے تک چونکہ فوجی قوت باقی تھی اس لیے ان باتوں کا اثر عام نہیں ہوا تھا بالکل اسی طرح جس طرح آج یورپ ہر قسم کی عیش پرستی اور مے خواری میں مبتلا ہے تاہم وہی شخص جو رات کو لیڈیز کے ساتھ ناچتا ہے دن کو اسی طرح مردانہ اشغال میں مصروف رہتا ہے کہ گویا نغمہ و سرود سے گوش آشنا بھی نہیں لیکن جب تاتاریوں نے فوجی طاقت کا استیصال کر دیا تو عشقیہ جذبات کے سوا اور کچھ نہ رہا۔ اب یہ حالت ہو گئی کہ در و دیوار سے یہی صدا آنے لگی:" صـ ۱۶۶

گویا فوجی زندگی نے جو علامتیں غزل کو دیں ان میں آہستہ آہستہ عشقیہ رنگ داخل ہوگیا اور محبوب کے لیے فوجی زندگی کی علامتیں اور لوازم صرف کیے جانے لگے مولانا شبلی نے اس کی ایک وجہ یہ بھی بیان کی ہے کہ :

"ترک غلام جو عموماً حسین ہوتے تھے گھر گھر پھیل گئے تھے اور مجالس عیش میں ساقی گری اور بزم آرائی کی خدمت ان ہی سے متعلق تھی وہ جلوت و خلوت، سفر و حضر میں ساتھ رہتے تھے

ص۱۵۶

ان علامتوں پر گفتگو کرتے ہوئے یہ تذکرہ شاید نامناسب نہ ہوگا کہ ۱۸ ویں صدی میں یک بیک شمالی ہندستان کا ادبی ذریعۂ اظہار برج اور اودھی سے تبدیل ہو کر ریختہ قرار پایا جس کی بنیاد کھڑی بولی پر تھی۔ برج اور اودھی میں بھی غزل کی علامتیں کہیں کہیں برتی گئی ہیں اور بہاری کی ست سئی میں تو ان کا عمل دخل صاف دکھائی دیتا ہے لیکن ریختہ کی شاعری کی طرف توجہ منتقل ہونے کے اسباب پر ابھی تک پوری طرح بحث نہیں کی گئی ہے، اتفاق یہ ہے کہ شمالی ہندستان میں اس قسم کی علامتوں کا رواج ریختہ کی مقبولیت کے ساتھ ساتھ ہوا ان علامتوں پر سرسری نظر ڈالی جائے تو اندازہ ہوگا کہ ان پر دیہات سے کہیں زیادہ مدنیت کا غالب رنگ ہے شہر کا لفظ یوں تو شاید پہلی بار قلی قطب شاہ کی شاعری میں ملتا ہے لیکن جس کثرت سے میر نے اسے برتا اور علامت کے طور پر برتا اس سے پہلے اس کی کوئی مثال نہیں ملتی۔ نگر کے لفظ کی بھی یہی صورت ہے۔

ان علامتوں کا روپ رنگ دیکھنا ہے تو میر کی غزلیات کے پہلے دیوان ہی کو ایک نظر دیکھ لینا کافی ہوگا۔ جو علامتیں استعمال ہوئی ہیں ان میں زیادہ مروج مندرجہ ذیل ہیں۔

سبزہ، لالہ، نرگس، خزاں، روش، غنچہ، باد بہار، گل، چمن، سنبل، بہار چمن کے سلسلے کی علامتیں ہیں۔

دوا، مسیحا، طبیب۔

شراب، شیرہ خانہ، کباب، نشہ، ساقی، مغ بچہ، ساغر، خم، شراب خانے

کے سلسلے کی علامتیں ہیں جو شہر ہی کا ادارہ تھا۔

زنجیر، زنداں، عدالت اور جزا و سزا کی اصطلاحیں ہیں جو شہر ہی سے متعلق ہیں۔

مرجان، لعل، جوہریوں کے سلسلے کی علامتیں ہیں جو شہر ہی سے متعلق ہیں۔

شہر، قریہ، گلی، دیر، مسجد، کعبہ، بت خانہ، واعظ، ناصح، زاہد، امام، تعمیر گھر آبادی، در و دیوار۔

تلوار، شمشیر، خنجر۔

قافلہ، راہ گیر، غبار، منزل، سیر و سفر، کارواں، سراب، جرس۔

رقیب، پاسباں، یار، غم خوار، ندیم۔

نامہ بر، قاصد، مکتوب۔

گور، تربت، لحد۔

میدان، بیاباں، صحرا، وادی، ویرانہ۔

آئینہ، شانہ، غازہ۔

اس کی سب سے واضح صراحت چمن کے متعلقات و علامتوں سے ہوتی ہے جنھیں میر نے طرح طرح سے برتا ہے لیکن میر نے چمن کی جتنی تصویریں کھینچی ہیں وہ پکار پکار کر کہہ رہی ہیں کہ یہ پائیں باغ کی تصویریں ہیں جو مغلوں کے طرز تعمیر میں گھر کا لازمی جزو تھا اور اس پائیں باغ کی نفاست اور لطافت فطری اور خود رو نہیں بلکہ اس کے ہر جلوہ اور تہذیب کی مہریں اور انسانی کاوش اور ارتقا کی آیات نمایاں ہیں مثال کے لیے صرف "گل" کی علامت کا استعمال میر کے دیوانِ اوّل کے چند اشعار میں ملاحظہ ہو:

سحر پائے گل بے خودی ہم پہ آئی
کہ اس سست پیماں میں بو تھی کسی کی (گل بمعنی محبوب)

بوئے گل، رنگ گل دونوں ہیں دل کش اے نسیم
لیک بقدر یک نگہ دیکھے تو وفا نہیں (گل بمعنی عالم)

یہ عیش گہ نہیں ہے یاں رنگ اور کچھ ہے
ہر گل ہے اس چمن میں ساغر بھرا لہو کا (گل بمعنی دل یا انسان)

نہ ہو کیوں غیرتِ گلزار وہ کوچہ خدا جانے
لہو اس خاک پر کن کن عزیزوں کا گرا ہوگا

مر رہتے جو گل بن تو سارا یہ خلل جاتا
نکلا ہی نہ جی ورنہ کانٹا سا نکل جاتا

گل پژمردہ کا نہیں ممنون
ہم اسیروں کا گوشۂ دستار (گل بمعنی انعام)

ہم وے ہیں جن کے خوں سے تری راہ سب ہے گل
مت کر خراب ہم کو تو اوروں میں سان کر (گل بمعنی آراستہ)

حرماں تو دیکھ پھول بکھیرے تھی کل صبا
اک برگ گل گرا نہ جہاں تھا مرا قفس (گل بمعنی مسرت)

سو بار ہم نے گل کے گئے پر چمن کے بیچ
بھر دی ہیں آبِ چشم سے راتوں کی کیاریاں (گل بمعنی نعمت)

شوقِ قامت میں ترے اے نونہال
گل کی شاخیں لیتی ہیں انگڑائیاں (گل بمعنی خوب رو)

ذکرِ گل کیا ہے صبا اب کے خزاں میں ہم نے
دل کو ناچار لگایا خس و خاشاک کے ساتھ

پتہ پتہ بوٹا بوٹا حال ہمارا جانے ہے
جانے نہ جانے گل ہی نہ جانے باغ تو سارا جانے ہے

مدنیت کا عکس یہاں گل اور گلزار کے ہر تذکرے پر ملتا ہے اسی کے ساتھ یہ بھی ظاہر ہے کہ گل کے پردے میں میرؔ نے نئے تاریخی اور تہذیبی زندگی کے نئے رخ سمولیے ہیں۔ ان دونوں باتوں پر کسی قدر زیادہ توجہ درکار ہے۔

مدنیت کے سلسلے میں یہ بات پیشِ نظر رکھنا ضروری ہے کہ شہر کا تصور عہدِ وسطیٰ میں آج کے شہروں کی طرح صنعت و حرفت یا دفاتر، سینما گھروں اور قہوہ خانوں سے عبارت نہ تھا بلکہ شہر یا تو بادشاہی لشکر کی قیام گاہ تھا یا صوبیداراور منصب داروں کے لشکروں کا صدر مقام۔ یہ صراحت یہاں تحصیل حاصل ہے عہدِ وسطیٰ میں لشکر کے

صدر مقام کے معنی لازمی طور پر یہ تھے کہ وہاں لشکر کی ضرورت کی سبھی چیزیں ملتی تھیں اور لشکر کے کام آنے والی چیزوں کے بنانے والے وہاں آباد ہوتے تھے نعل بند، گھوڑوں کے تاجر، سوداگر، آتش باز، خیاط، خیمہ دوز، غرض لشکر کے گرد ایک نگر آباد ہوجاتا تھا اور یہی اس شہر کی آبادی، رونق، انتظامی استحکام اور امن وسکون کا مرکز بن جاتا تھا دھیرے دھیرے یہی شہر صناعوں کے مرکز بن گئے اور متعلقہ علاقوں کے بہترین دست کار، صنّاع، تاجر اور اہل حرفہ وہاں جمع ہونے لگے اور متعلقہ امرا کی سرپرستی میں تہذیب کا فروغ شروع ہوگیا۔ ان شہروں میں صنعتی اور اقتصادی سرگرمیاں تیزی پکڑنے لگیں۔ اس طریقے کے مختلف لشکری اور اقتصادی مراکز شہر کہلانے لگے اکبر اعظم کے بعد کے دور میں یہ عمل خاصا تیز ہوگیا اور ان مراکز کی تعداد، وسعت، تجارتی اور اقتصادی اہمیت بڑھ گئی اور ایک نئی تہذیب جنم لینے لگی جو اس دور کی دیہی معاشرت سے مختلف تھی اور جس کا تعلق لشکر کی قربت تجارت کی ضرورت اور معیشت کے تقاضوں کی وجہ سے حکومت وقت سے خاصا قریبی تھا۔ تجارتی ضرورتوں کے سلسلے میں یہ بھی یاد رکھنا چاہیے کہ افغانستان اور ایران سے شمالی ہندستان کے تجارتی اور سیاسی رشتے خاصے مستحکم تھے اس لحاظ سے بھی ہندستان میں ایک ایسی مدنی تہذیب ابھرنے لگی جو علاقائی وفاداریوں سے آگے قدم بڑھانا چاہتی تھی اور ایک وسیع تر قومی دائرہ کی طرف بڑھ رہی تھی۔

وسیع تر قومی دائرے کی طرف بڑھنے کے محض جغرافیائی لوازم نہ تھے اس کے ساتھ ساتھ تہذیبی لوازم بھی تھے ان میں سے ایک مزاج کی تشکیل کا مسئلہ بھی تھا جو وسیع تر اقتصادی ضروریات کو پورا کر سکے اور تنگ جغرافیائی اور مذہبی دائروں سے نکل سکے۔ یہ محض اتفاق نہیں کہ اکبر کے زمانے ہی سے ایک ایسی آواز بھی ابھرنی شروع ہوئی جو اس مدنیت کی تہذیبی، ادبی اور فکری تفسیر تھی۔ اکبر کا دین الٰہی تو محض اس کا ایک روپ تھا جو بہت کارگر نہیں ہوا مگر بھکتی تحریک اور تصوف کے وہ اَن گنت میلانات جو سکّہ بند مذاہب اور ان کے ظاہری رسوم وعبادات، برأت اور بیزاری ظاہر کرتے ہیں۔ بھکتی اور تصوف کے زیر اثر آزادانہ زیست کرنے کا ایک ایسا قلندرانہ تصوف ابھرنے لگا جو مذہب کی تنگ نظری سے دور تھا اور رام کرشن مکرجی نے

THE

میں اکبر کے دور کے اس میلان کا رشتہ تجارت RISE AND FALL OF E.I.CO.
میں شہنشاہ کی دل چسپی اور صنعت و حرفت کی ترقی اور اس کے لیے ایک وسیع تر قومی دائرے کی تشکیل کی کوشش سے ملایا ہے، ظاہر ہے کہ اس ابھرتی ہوئی مدنی تہذیب کا ادبی اظہار ان بولیوں میں ممکن نہ تھا جو یا تو جغرافیائی اعتبار سے محدود تھیں یا کسی خاص مذہبی دائرے سے اپنے کو متعلق کر چکی تھیں غالباً یہی وجہ ہے کہ اس دور کے بعد کے معاشرتی تقاضوں کو برج بھاشا کی شاعری پورا نہ کر سکی جو اکبر کے پایۂ تخت آگرے کی زبان ہونے کے باوجود اپنا رشتہ سور داس کی کرشن بھگتی سے ملا چکی تھی اور اس پر مذہبی دیومالا کا رنگ غالب آچکا تھا۔ ہر چند اس زبان کو خانخاناں نے سیکولر اور اخلاقی شاعری کے لیے اپنایا لیکن اس کا دائرۂ اثر اتنا وسیع اور اس کا فکری افق اتنا غیر جانبدار (NATURAL) نہ تھا کہ وہ نئے تقاضوں کو سمو سکتا۔ اودھی کا بھی یہی حال تھا جس کا دائرہ جغرافیائی اعتبار سے بھی محدود تھا اور اس کا ذہنی اور جذباتی تعلق رامائن اور رام بھگتی سے بہت قریبی تھا۔ لازمی طور پر ان کی جگہ ایک ایسی زبان نے لے لی جو وسیع تر دائرے میں کارآمد ثابت ہو سکے اور ان علامتوں کو کام میں لا سکے جو اس زمانے میں برسر اقتدار طبقے میں رائج تھیں۔ یہاں پر وفیسر کوسمبی کا یہ قول نقل کرنا بے محل نہ ہوگا جسے انھوں نے تاریخ ہندستان کے ارتقا کے اصول کے طور پر بیان کیا ہے:

THE ENTIRE COURSE OF INDIAN HISTORY SHOWS TRIBAL ELEMENTS BEING FUSED INTO A GENERAL SOCIETY.

چونکہ اکبر کے دور کی عام معیشت، تہذیب اور سماج ان مختلف النوع عناصر کی ایک نئی تدوین اور ترتیب کی متقاضی تھی اس لیے ایک ایسی مدنی فضا کا قیام لازمی تھا جو نئے اقتصادی تقاضوں کو پورا کر سکے۔

ان علامتوں کے پیچھے محض نئے مدنی کلچر کی آواز اور نئے اقتصادی تقاضوں کی بازگشت ہی نہیں تھی بلکہ ان کے معانی مفاہیم اور تلازمات بھی مختلف ادوار میں مختلف رنگ ڈھنگ اختیار کرتے رہے اور ان کے ذریعے جو عصری صداقتیں اور

حقیقتیں بیان ہوتی رہیں۔ ان سے ظاہر ہوتا ہے کہ ان علامتوں میں تعمیم اور تجرید کی کتنی گنجائش اور کیسی سمائی تھی۔

غزل کی علامتوں میں عصری صداقتوں کی عکاسی اور ایسے معاملات کے بیان کی مثالیں تحصیل حاصل ہیں جن کا رشتہ مخصوص معاملات اور واقعات سے ہے۔ یہ مثالیں ثابت کرتی ہیں کہ علامتوں کے لغوی معنی یا کوئی ایک متعین معنی سمجھنا کتنا غلط ہے کیونکہ PERMANENT RED میں برزر (BERGER) نے جو بات مصوری کے بارے میں کہی ہے وہ شاعری کے باب میں بھی صحیح ہے کہ فن ENTITIES سے نہیں۔ PROCESSES سے بحث کرتا ہے وہ واقعات کے بیان سے اتنا غرض نہیں رکھتا جتنا ان واقعات کے پیچھے کارفرما سلسلوں اور ان کے باہمی رشتوں سے۔ غزل کی علامتوں کے متفرق اور حیرت انگیز طور پر مختلف سیاق و سباق میں استعمال ہونے کی صرف چند مثالیں کافی ہوں گی ایک راجا رام نرائن موزوں سے منسوب شعر جو سراج الدولہ کی شہادت پر کہا گیا جس میں علامتیں، صحرا، مجنوں اور ویرانے کی ہیں اور بظاہر ایسا کوئی اشارہ نہیں ملتا جو سراج الدولہ کی طرف ذہن کی رہبری کر سکے لیکن سراج الدولہ کے انتقال کے وقت ہندستان کی ذہنی کیفیت کی پوری طرح عکاسی کرتا ہے۔ ؎

غزالاں تم تو واقف ہو کہو مجنوں کے مرنے کی
دِوانہ مر گیا آخر کو ویرانے پہ کیا گزری

ظاہر ہے کہ غزال، مجنوں، دِوانہ اور ویرانہ سبھی علامتیں روایتی ہیں لیکن اس عام روایتی انداز کے پیچھے جو کیفیت بیان ہوتی ہے اور جو مفہوم ادا ہوا ہے وہ عصری حقیقت اور ایک ایسی کیفیت کا بیان ہے جس میں شاعرانہ کیفیت ہی نہیں تاریخی صداقت بھی موجود ہے۔

غزل کی ان علامتوں کے پیچھے جو سماجی محرکات مضمر ہیں ان کی صراحت مختصراً اس طرح کی جا سکتی ہے:

الف۔ یہ علامتیں ایک ایسے شہری کلچر سے مستعار ہیں جو دست کار اور صناع طبقے کا ہے اور جس پر ایک طرف کوچہ و بازار کی دوسری طرف ایوان اور دیوان خانوں کی پرچھائیاں نمایاں ہیں۔

ب: یہ علامتیں مذہبی رسم پرستی اور مرکزیت کے خلاف ایک قسم کی آزاد، سیکولر اور رنگین زندگی کی نمایندہ ہیں جو ہندستان کے مسلم حکمرانوں کے لیے گویا مرکزی اسلامی خلافت سے رشتہ قایم کرنے کے بجائے ایک آزادانہ سیاسی خود مختاری کی قائل ہیں۔

ج: ان علامتوں میں حسّی پہلو ماورائی پہلو سے زیادہ نمایاں ہے اور اسی حسّی پہلو کے ذریعے ماورائیت تک رسائی حاصل کرنے کی کوشش کی گئی ہے جو عجمی اور آریائی مزاج کی خصوصیات میں شامل ہے۔

غزل کی رمزیت ہر عہد میں نئے سماجی محرکات کے زیر اثر مختلف معنویت اختیار کرتی رہی اس سلسلے کا ایک اہم سنگ میل لکھنؤ ٹھہرا۔ یہاں غزل کی رمزیت کو نیا رخ ملا جو متصوفانہ ماورائیت کے بجائے مادی زندگی سے زیادہ قریب تھا۔ یہاں غزل کو طبل و علم، بام و در، کواڑ اور دروازہ، شجر سایہ دار، کی نئی علامتیں ہی نہیں ملیں، پرانی علامتوں کی توسیع بھی ہوئی۔ یہاں ان علامتوں میں متصوفانہ کے بجائے تہذیبی معنویت پیدا ہو گئی مثلاً انیس کے سلام میں ایک ہی علامت کے ذریعے پورے تمدن کی نفاست، شائستگی اور زوال آمادگی کو اسیر کر لیا ہے۔ ؎

نہیں یہ جھرّیاں چہرے پہ دست پیری نے
چُنا ہے جامۂ ہستی کی آستینوں کو

یا آتش کے اشعار میں دیوان خانے اور ایوانوں سے دور راہ گزر، سفر اور عام زندگی کی علامتیں کس کس طرح ابھرتی ہیں۔ ؎

سفر ہے شرط مسافر نواز بہتیرے　　　ہزارہا شجر سایہ دار راہ میں ہے

ان علامتوں کو بہادر شاہ ظفر، غالب اور مومن نے جس طرح برتا ان کی تفصیل الگ مقالے کی طالب ہے۔ یہاں علامتوں کو ایک دوسری نہج مل گئی جو بہ یک وقت ان کے ذاتی احساسات کی بھی آئینہ دار تھی اور اس تہذیبی بحران کو بھی ظاہر کرتی تھی جس سے اس دور کا تمدن گزر رہا تھا۔ غالب کی کئی محبوب علامتیں ہیں، شمع داغ، زخم، آتش، زنجیر۔ پھر ان کا اپنا ہنر ہے کہ وہ ان علامات کو اضافت کے ساتھ دوسری علامتوں یا کیفیات سے ترکیب دیکر ان سے پورا آئینہ خانہ سجا لیتے

ہیں جو اس دور کی توسیع کے لیے تڑپنے والے وجود کا ایک عکس ہے۔

بعد کے ادوار میں اقبال کے ہاں ان علامتوں سے بالکل مختلف انداز سے کام لیا گیا۔ ایک طرف تو اقبال کے ہاتھوں ان علامتوں کی توسیع ہوئی۔ اب شاہین، کبوتر، ممولا، کنجشک جیسی علامتیں آئیں جن کا تعلق ایوان کے بجائے کھلی فضا سے تھا دوسری طرف پرانی علامتوں کی فلسفیانہ توجیہہ کی جانے لگی۔ اقبال کے لیے علامتیں ایک فکری CORRELATIVE کی حیثیت رکھتی ہیں اور ان میں کئی پرتیں موجود ہوتی ہیں۔ اقبال نے جس طرح علامتوں کو نئی فلسفیانہ معنویت بخشی اس سے وہ چیلنج صاف ظاہر ہوتا ہے جو برطانوی قبضے کے بعد ہندستان کے سامنے درپیش تھا اور جس کا احساس اقبال کو بار بار سورج، مشرق، دہقان، کھیت، شرار (افلاطون) جیسی علامتوں کو استعمال کرنے پر آمادہ کرتا ہے۔

اس دور تک آتے آتے ترقی پسند غزل نے ان علامتوں کو سیاسی معنویت دے دی جو فراق، جگر، جذبی، مجروح، فیض سے لے کر تاباں، خورشید احمد جامی، کلیم عاجز، شمیم کرہانی، تک ہوتا آیا ہے اور برابر جاری ہے فیض کے ہاں علامتوں کا استعمال اس ڈھنگ سے ہوا ہے کہ اگر ان علامتوں کا سیاق وسباق واضح نہ ہو تو غزل کے اس شعر سے پوری طرح لطف حاصل نہیں کیا جاسکتا۔ ؎

وہ بات سارے فسانے میں جس کا ذکر نہیں
وہ بات ان کو بہت ناگوار گزری ہے

یہ شعر راولپنڈی سازش کے مقدمے کے سیاق وسباق ہی میں سمجھا جاسکتا ہے جب فیض پر اشتراکی انقلاب کے لیے مسلح سازش کا الزام لگایا گیا تھا۔

یا اسی طرح اسی مقدمے کے سلسلے میں عوام دوستی اور جمہوریت اور اشتراکیت کو عزیز رکھنے کی پاداش میں گرفتاری کا منظر جو ارباب اقتدار کی نظر میں رسوائی تھا اور عوام کی نظر میں قابل احترام قربانی اس شعر کے سمجھنے کے لیے ضروری ہے۔ ؎

وہ ہمیں تھے جن کے لباس پر سرِ رہ سیاہی لکھی گئی
یہی داغ تھے جو سجا کے ہم سرِ کوئے یار چلے گئے

یہاں یار عوام ہیں داغ لباس پر لکھی ہوئی سیاہی ہے اور یہ سیاہی جیل کے

لباس پر پڑے ہوئے نمبر ہیں یا وہ رسوائی ہے جو ان سے متعلق ہے۔

فیضؔ کی تازہ غزل کے دو شعر ہیں۔ ؎

ہم کہ ٹھہرے اجنبی کتنی مداراتوں کے بعد پھر سے ہوں گے آشنا کتنی ملاقاتوں کے بعد
کب نظر میں آئے گی بے داغ سبزے کی بہار خون کے دھبے دھلیں گے کتنی برساتوں کے بعد

بہ ظاہر ان اشعار میں روایتی علامتوں کا دروبست بہت نمایاں ہے۔ اشعار اجنبی بہار، سبزہ، سبھی پر روایتی علامتوں کی مہریں لگی ہوئی ہیں لیکن اگر کسی صورت سے یہ معلوم ہو جائے کہ یہ اشعار فیضؔ نے بنگلہ دیش بن جانے کے بعد اپنے ملک کے وزیر اعظم کے ساتھ پہلی بار ڈھاکہ جانے پر کہے تھے تو ان اشعار کی معنویت اور بلاغت کسی دوسرے رنگ ہی میں جلوہ گر ہوتی ہے۔

یا جذبیؔ کے اس شعر میں بجلیوں سے مراد وہ سامراجی ممالک ہیں جو ترقی پذیر ملکوں میں سازشوں کا جال بچھائے ہوئے ہیں: ؎

ان بجلیوں کی چشمک باہم تو دیکھ لیں
جن بجلیوں سے اپنا نشیمن قریب ہے

یا مجروحؔ کا یہ شعر:

ستونِ دار پہ رکھتے چلو سروں کے چراغ
جہاں تلک یہ ستم کی سیاہ رات چلے

یا شمیم کرہانی کا یہ شعر:

سکوتِ وقت مورخ ہے لکھ لیا اس نے
جو پتھروں نے کہا بے خطا جبینوں سے

کام آئے گی یہ دولت کل جشنِ بہاراں میں
دامن کو بچا لینا خوشبو جو صبا مانگے

یا کلیم عاجز کا یہ شعر:

وہی ہماری تباہی کی عمر بھی ہوگی
ترے شباب کا یہ کون سال ہے پیارے

(یہ شعر تقسیم ہند کی پچیسویں سال گرہ کے موقع پر کہا گیا اور ۴۷ ۱۹ء کے فرقہ وارانہ فسادات کے پس منظر کے بغیر اسے سمجھنا دشوار ہے)

ترقی پسند غزل کے بعد نئی غزل نے ان علامتوں کو اور بھی وسعت دی۔ اب یہ علامتیں کوچہ و بازار کے گرد و غبار میں نکل آئی ہیں۔ ریت، سمندر، پتے، مٹی، دھول، زہر، کتاب۔ غرض عام زندگی کی نہ جانے کتنی علامتیں ہیں جو اب نئی معنویت اختیار کرتی جارہی ہیں ان کے پیچھے بھی سماجی محرکات کے کئی سلسلے کار فرما ہیں۔

مختصر یہ کہ غزل کی علامتیں اپنے دور کی کہانی اپنے انداز میں بیان کرتی ہیں، ان کے پیچھے عوامل و محرکات کا ایک جہان آباد ہے۔ بے انصافی ہوگی اگر علامتوں کے لغوی معنوں سے گمراہ ہو کر یہ سمجھ لیا جائے کہ اردو غزل صرف عشق و عاشقی یا شراب و شباب ہی کی شاعری ہے اور گہرائی، بصیرت اور آگہی سے خالی ہے حقیقت یہ ہے کہ ان علامتوں کے پردے کے پیچھے کار فرما سماجی محرکات، تاریخ اور تہذیب کے وہ شواہد ہیں جن کی مدد سے ہم اپنے آپ کو پہچان سکتے ہیں اور اپنے طرز احساس کی تشکیل کرنے والے عوامل و محرکات کی شناخت کر سکتے ہیں۔

ڈراما صرف لکھا نہیں جا سکتا اس کی جڑیں جب تک تہذیبی اظہار میں پیوست نہ ہوں اس وقت تک اس کا ارتقا ممکن نہیں۔ ہندستان کی کلاسیکی ڈرامے کی روایات تابناک ہیں لیکن اردو نے مدتوں اس عظیم الشان روایت سے رشتہ نہیں جوڑا اس کی بہت سی وجہیں تھیں لیکن ایک بہت بڑی وجہ یہ بھی تھی کہ اردو کا تعلق جس ترک، ایرانی اور ہند ایرانی مدنی تہذیب سے تھا، اس میں ڈرامے کی روایت موجود نہ تھی۔ مدتوں پہلے سنسکرت ڈرامے کے زوال کے بعد ڈرامے کی روایت دیہی معاشرت کا حصہ بن چکی تھی وہاں رام لیلا بھی زندہ تھی اور نوٹنکی بھی۔ لیکن اردو صناع اور اہل حرفہ کے جن شہری مجمعوں میں پلی بڑھی ان میں دیہات کی معاشرت کا مذاق اڑایا جاتا تھا اور چونکہ اہل حرفہ اور صناع خود کبھی دیہات سے ہی آئے تھے لہٰذا اپنے ماضی پر اپنے حال کی فوقیت جتانے کے لیے وہ دیہی تہذیب کو گنوار وکہہ کر اس سے اپنی برأت کا اظہار کرتے تھے۔

ڈراما محض ادبی تصنیف نہیں ہے اس کا تعلق اسٹیج سے ہے اور جب تک اسٹیج کی روایت زندہ نہ ہو اس وقت تک ڈرامے کی تخلیق ممکن نہ تھی۔ اسٹیج کا تعلق کئی فنون لطیفہ سے ہے ان میں موسیقی اور اداکاری، رقص اور آرائش و زیبائش خواہ وہ اسٹیج کی ہو یا فن کار کی، سبھی لازمی جزو کی حیثیت رکھتے ہیں اور یہ سب فنون ایک دوسرے سے منسلک اور مربوط ہیں، لازمی طور پر ان کا تعلق مربوط اور ہم آہنگ سماج سے ہے۔ جب تک سماج ایک کڑی میں گندھا رہتا ہے اس وقت تک ذرائع اظہار بھی کم و بیش منسلک اور مربوط رہتے

ہیں۔ ہندستانی سماج چونکہ مختلف مذاہب، مختلف قومیتوں اور مختلف تہذیبوں کا سماج تھا اس لیے اس میں وہ سماجی یک رنگی پیدا نہیں ہو سکی جو یکساں طور پر پوری قوم کے دلوں کو گرما سکے اور یکساں طور پر عوام کی ہر سطح کو متاثر کر سکے۔ قومی وراثت کی اس رنگارنگی نے ہندستان کو قومی اسٹیج سے محروم رکھا۔ آہستہ آہستہ یہ قومی شعور اکبر کے بعد کے دور میں دھیرے دھیرے مختلف علاقوں میں پیدا ہو رہا تھا جس کے نتیجے کے طور پر بھکتی تحریکیں اور اردو کا سیکولر اور غیر مذہبی ادب ابھرا تھا ممکن ہے کہ یہ نئے اور بڑھتی تو شاید نئے قومی شعور کا پیش خیمہ بنتی اور آہستہ آہستہ ہندستان کا یہ نیا قومی شعور شہروں اور قصبوں سے ہوتا ہوا دیہاتوں تک پہنچتا اور پورے ملک کی شیرازہ بندی کرنے میں کامیاب ہو جاتا مگر عین اس وقت جب یہ تاریخی اور تہذیبی عمل جاری تھا۔ ایسٹ انڈیا کمپنی کی فاتحانہ یورش نے اس سلسلے کو درہم برہم کر دیا اور اس تہذیبی ارتقا کے عمل کو روک کر مغربی عناصر کا دھارا لا ڈالا۔

اس تہذیبی سلسلے کی درہمی برہمی بعض مراکز میں بہت نمایاں تھی اور بعض مراکز میں بہت موہوم اور مبہم۔ دہلی میں اس مٹتی ہوئی تہذیب کا ماتم سب سے زیادہ واضح تھا لیکن لکھنؤ چونکہ ایک مصنوعی آسودگی میں مبتلا تھا اور خود فرماں روا اور عوام تک ایسٹ انڈیا کمپنی کے مکمل سیاسی قبضے کی نوعیت سے بے خبر تھے اس لیے اس سلسلے کی درہمی اتنی واضح طور پر یہاں سامنے نہ آئی اور وہ تہذیب جو دہلی کے صناع اور اہل حرفہ طبقے کے ذریعے وجود میں آ رہی تھی، لکھنؤ میں پنپتی رہی اور یہاں کی معاشرتی اور مجلسی زندگی سے مربوط ہو گئی۔ یہ ربط دھیرے دھیرے عوامی سطح تک پہنچنے لگا اور انھیں اپنے رنگ میں رنگنے لگا۔ اس کا دائرہ ایسا وسیع ہوا کہ اس دور کے عوامی ذرائع اظہار کو مدنی زندگی بھی اپنانے لگی اور اسے اپنے طرز کے قصوں، کہانیوں اور روایتی لوک قصوں کا وسیلہ بنانے لگی۔ ایک وجہ شاید یہ بھی تھی کہ اس دور کی ہند ایرانی تہذیب اب اپنا کوئی ایسا اعلیٰ آدرش نہ رکھتی تھی جو مستقبل کے لیے نئی توانائی کا امین ہو سکے اور ترقی کا نیا حوصلہ اور ارمان، بصیرت اور روشنی دے سکے۔ لہٰذا ہر پھر کر اس نے اپنا رشتہ

دیہی تہذیب یا شہر کی عوامی تہذیب کے بعض عناصر سے جوڑ لیا اور ان عناصر میں بھی اس تہذیب کو سمونے کی کوشش کی جو اہل حرفہ اور صناع طبقے نے ہند ترک ایرانی تہذیب کے ملاپ سے تیار کی تھی گویا آگے کا راستہ مسدود پا کر بدلتی تہذیب اپنے اظہار کے لیے عوامی وسیلے تلاش کر رہی تھی۔

انہی وسیلوں میں تھی کتھک کی تجدید، انہی وسیلوں میں ٹھمری کا نیا روپ اور انہی وسیلوں میں تھا رہس اور اندر سبھا کا نیا روپ، جسے واجد علی شاہی دور نے اپنے تہذیبی اظہار کے لیے منتخب کیا۔ رہس مبارک کیا تھا؟ رادھا کنہیا کے مختلف عشقیہ قصوں کو جو عام مجلسی روایت کا حصہ بن چکے تھے غیر مذہبی انسانی روپ میں پیش کرنے کی ایسی کوشش تھی جس میں ناچ اور سنگیت کے لیئے ہر طرح گنجائش نکل آئے۔ اس رہس میں اسٹیج کے رسمی لوازم نہ تھے نہ پردہ تھا کہ اٹھایا گرایا جاتا، کردار سامنے آ گئے تو گویا پردہ اٹھ گیا، رخصت ہو گئے اور اسٹیج خالی ہو گیا تو گویا پردہ گر گیا۔ سنسکرت ڈراموں کی روایت کا اتنا اثر ضرور تھا کہ بدوشک کا ایک مزاحیہ کردار بار بار آ کر مزاحیہ باتیں کر کے ہنساتا ہے اور کرشن مراری کی فکر مندی کا مذاق اڑاتا ہے۔ کرشن اور رادھا کے کردار روایتی ہیں لیکن یہاں ان کا روپ مذہبی اور روحانی نہیں محض عشقیہ داستان کے کرداروں کا ہے جو لکھنؤ کے اس تمدن کا ایک جزو بن چکے ہیں جو ہند ایرانی تہذیب کا سنگم تھا۔ اس رہس مبارک میں حسیات پر زندہ رہنے والے سماج کی تصویر کشی موجود ہے جس کے نزدیک قدریں محض لذت کے گرد گھوم رہی ہیں اور زندگی سماجی معاشرے کا حصہ بن چکی ہے۔ یہی حال کچھ کچھ امانت کی اندر سبھا کا ہے جو در اصل ایک تصنیف نہیں طرز تصنیف ہے۔

اندر سبھا[1]، گویا مثنویوں کا ڈرامائی روپ پیش کر رہی تھیں جن میں 'سحر البیان' اور 'گلزار نسیم' کی فضا اور ان کے واقعات اور کردار منظوم ڈراموں کی شکل میں ابھر رہے تھے۔ ان قصوں میں وہی تہذیب اور وہی اقدار جلوہ گر تھیں۔ راجا اندر

[1] اندر سبھا در اصل وہ ڈرامائی صنف ہے جس میں انسان اور پری کی محبت کا قصہ منظوم شکل میں رقص، سنگیت اور اداکاری کے ذریعے اسٹیج پر پیش کیا جائے۔

کے دربار میں سبز پری کی آمد، جوگن کا آنا اور بین بجا کر سارے دربار کو مسحور کر لینا اور اپنے سنگیت سے اپنی ساری شرطیں منوا لینا، یہ سب اس ڈرامے کے لازمی اجزا تھے جو انسان اور فوق فطری عناصر کے درمیان کھیلا جا رہا تھا۔ یہاں انسان اپنی فہم و فراست، سنگیت اور رقص کے کمال سے فوق فطری عناصر پر بھی فتح پاتا ہے اور ایک بار پھر اپنی عظمت کا سکہ منوا لیتا ہے۔ یہاں قدر اوّل وفاداری ہے ساری دنیا میں خیریت ہے۔ راجا اندر کی حکومت ایک کنارے سے دوسرے کنارے تک چھائی ہوئی ہے، اس سے سرتابی کی مجال کسی کو نہیں۔ اگر اس سے کام لینے کی صورت ممکن ہے تو وہ محض اطاعت اور انقیاد سے ممکن ہے، اس کا دل جیت کر ہی اسے فتح کیا جا سکتا ہے اور جوگن کی بانسری اور سنگیت کے جادو کی طاقت سے ثابت ہوتا ہے کہ دراصل وہ حسیات کا غلام اور لذت کا بندہ ہے حسن کا شیدائی اور رنگ رلیوں کا رسیا ہے، اپنی مرضی کا مختار ہے، نہ قانون کا پابند ہے نہ جمہوری رائے عامہ کا۔ حکومت اس کے نزدیک دادِ عیش دینے کا نام ہے۔ یہ تصور بہت کچھ اس دور کے اودھ کی تصویر ہے جہاں حکومت اپنے انتظامی جوہر سے محروم ہو چلی تھی اور سلطنت عیش و عشرت کا دوسرا نام ہوتی جا رہی تھی۔

کشمکش کی نوعیت بھی ظاہر کرتی ہے کہ ابھی تک آویزش ابتدائی نوعیت کی ہے اور کردار سادہ اور یک رخے ہیں۔ قصوں نے وہ بساط جمائی ہے جو ڈراموں کی دنیا میں نئے رنگ ڈھنگ سے سجنے لگی ہے۔ مقصد صرف طرب کے حصول تک محدود ہے اور ڈرامے کی ساری پیچیدگیاں پرستان کے اصول و ضوابط سے محبت کے ٹکرا جانے کی وجہ سے پیدا ہوئی ہیں۔ گویا یہاں محبت صرف دل کی بے اختیاری کی شکل ہی میں سامنے نہیں آتی بلکہ قانون سے لوہا لینے والی قوت کی حیثیت سے بھی ابھری ہے جو اپنی توانائی کی مدد سے گویا انسانی فطرت کے مطابق قانون کی تہذیب اور اصلاح کرنے سے بھی نہیں چوکتی بلکہ راجا اندر پر فتح یاب ہو سکتی ہے۔ آویزش کے ذریعے نہیں اس کا دل جیت کر اور آخر کار اسی حربے سے محبت کی فتح ہوتی ہے۔

کلاسیکی ہندستانی اسٹیج کے بارے میں یہ تنقید بار بار کی جاتی رہی ہے کہ وہ ٹریجڈی سے نابلد ہے۔ المیہ دراصل فطرت اور انسانی خواہشات کے تصادم سے عمل میں آتا ہے۔ ہندستان میں فکری سطح پر فطرت سے تصادم اور اس کی تسخیر کے بجائے اس سے مناسبت اور مطابقت پیدا کرنے کا جذبہ کارفرما رہا ہے۔ عہد قدیم سے لے کر تصوّف تک فطرت کو انسان کا جزو یا انسان کو فطرت کا جزو جانتے رہے ہیں۔ کالی داس کے ڈرامے "شکنتلا" میں پیڑوں کی ڈالیاں اور ہرن تک گویا "شکنتلا" کو آشرم سے رخصت کرتے ہیں، فضا کے نظارے تک غمگین ہو اُٹھتے ہیں گویا اس کے دکھ میں شریک ہوں۔ جب فطرت سے تصادم نہ ہو تو پھر المیے کیونکر وجود میں آسکتے ہیں۔ ایک ایسے سماج میں جو ابھی تک جاگیرداری کے قدیم تصوّرات سے باہر نہ نکلا ہو اور فطرت کو رفیق اور دمساز جان کر اس سے ہم آہنگی پیدا کرنے کی کوشش کر رہا ہو ایسے کردار اور اشخاص کا تصور ممکن نہ تھا جو فطرت کو اپنے سانچے میں ڈھالنے کی کوشش میں خود ٹوٹ اور بکھر کر رہ جائیں۔ یہاں تو فوق فطری عناصر انسان کی کوششوں اور کاوشوں میں شریک ہوتے ہیں اور جہاں کہیں انسان کی فراست کام نہیں کرتی وہاں بھی انہی عناصر کی دستگیری حاصل ہوتی ہے۔

اندر سبھا کی منزل پر غور طلب بات یہ ہے کہ قصّہ گوئی کے دور کی طرح اس دور میں بھی روایتی لوک کہانی سے ڈرامائی اظہار کا رشتہ جڑا ہوا ہے۔ سماج کی اکائی ابھی ٹوٹی نہیں ہے اور تہذیب سے ڈراما نگار کا تعلق اتنا گہرا ہے کہ وہ اپنے سماج ہی کا ایک ناگزیر جزو ہے اس کے سارے قصّے روایت کا جزو ہیں جن میں وہ اپنے تخلیقی جوہر کے مطابق کچھ تبدیلیاں اور اضافے تو کرتا رہتا ہے مگر پھر پھر کر اسی چوکھٹے میں رہتا ہے، اس کے گانوں کی طرزیں، اس کے ناچ رنگ سبھی کچھ ایک ایسی مجلسی بساط کا پتا نشان دیتے ہیں جن میں دور دور تک رنگینی اور اجتماعی خوش دلی چھائی ہوئی ہے۔ فرد ابھی ابھرا نہیں ہے، کردار کی کوئی باطنی زندگی نہیں ہے اور وہ سب ایک ایسے بھرے پُرے سماج کا حصّہ ہیں جس میں فوق فطری عناصر بھی جی کھول کر حصّہ لیتے ہیں اور تماشے کا جزو بن جاتے ہیں

یہاں سارا زور جسمانی سطح پر ہے۔ لذت اور حیات ہی سب کچھ ہیں۔ یہاں تہذیبی رنگینی تو ہے مگر توانائی اور گہرائی موجود نہیں ہے جو اپنے فکری اور اقتصادی تقاضوں کی بنا پر تہذیبی ہم آہنگی COSMOPOLITANISM اور SECULARISM تک تو جا پہنچا ہے مگر اس سے آگے بڑھ کر مستقبل کا کوئی خواب پیش کرنے کے قابل نہیں رہا ہے وہ خلش سے خالی ہے اور اس کے پاس ایسی کوئی نوائے سینہ تاب نہیں جو ارتقا کی ضامن ہو...... امانت نے بہت کچھ چوری چھپے اندر سبھا کو ذریعۂ اظہار بنایا۔ مدتوں یہ ظاہر نہ ہونے دیا کہ یہ ان کی اپنی تصنیف ہے۔ اندر سبھا کی غزلوں میں اپنا تخلص امانت کی جگہ استاد قرار دیا اور شرح اندر سبھا میں اپنے اس تامل کا سبب یہ بیان کیا کہ یہ اس دور کی تہذیب سے گری ہوئی بات سمجھی جاتی تھی کہ شرفا ڈرامے لکھیں اور ناٹک کھیلیں۔ مداری لال کی اندر سبھا کو تو عوامی اندر سبھا سمجھا ہی جاتا رہا اور اس کا ادبی مرتبہ امانت سے کم تر سمجھا گیا۔ ان بیانات سے اندازہ ہوگا کہ اندر سبھائیں گو عوامی سطح تک آئیں لیکن ان میں شہری کلچر کی چھاپ بھی قایم رہی اور اس طبقے کی آواز بھی گونجتی رہی جو شہروں میں نئی تہذیب کا معمار بنا ہوا تھا یعنی اہل حرفہ اور اہل کمال جو اس مشترکہ ہندستانی ایرانی تہذیب کے امین تھے یہاں بھی سرگرم عمل تھے۔

یہ بحث اب پرانی ہو چکی ہے کہ اندر سبھا کی تصنیف میں واجد علی شاہ کی ترغیب یا تشویق کو کوئی دخل تھا یا نہیں؟ یا اندر سبھا کو لکھنؤ میں فرانسیسی اثرات سے کسی حد تک منسلک کیا جا سکتا ہے یا نہیں؟ واجد علی شاہ "رادھا کنہیا کا قصہ" کے مصنف ضرور تھے۔ "رہس مبارک" ان کی ایما سے کھیلا جاتا تھا جس کی تفصیل پروفیسر مسعود حسن رضوی نے "اردو ڈراما اور اسٹیج" میں بیان کی ہے لیکن محمد عمر اور نورالٰہی صاحبان کے "ناٹک ساگر" والے بیانات کے برخلاف واجد علی شاہ کا کوئی تعلق اندر سبھا سے نہ تھا اور نہ یہ ان کے دور میں قیصر باغ میں اسٹیج ہوئی۔ یہ تو گویا اس دور کے ادبی پیرایۂ اظہار کے طور پر ابھری اور لکھنؤ کے گلی کوچوں میں مقبول ہو گئی کیونکہ اپنے دور کے تہذیبی

سیاق وسباق کو اندر سبھا نے زبان دے دی تھی اور اس وسیلۂ اظہار کے ذریعے لکھنوی کلچر بول اٹھا تھا۔ رہی فرانسیسی اوپیرا کے اثرات کی بحث، ممکن ہے جزوی طور پر یہ اثرات پڑے ہوں لیکن حق یہ ہے کہ اوّل تو اوپیرا کی طرح پردے اندر سبھا میں کبھی استعمال نہیں ہوئے۔ دوسرے فرانسیسی اثرات لکھنوی سماج میں ایسے جاری وساری نہ تھے کہ امانت تک پہنچتے جو اپنی ہی تہذیب کے رسیا اور اپنی ہی روایات کے شیدائی تھے۔ اس لحاظ سے اندر سبھا کو لکھنؤ میں قصہ گوئی کے دور کی طرح ایک ایسے تہذیب کا اظہار ماننا چاہیے جو ابھی سماجی رشتوں سے دور نہیں ہوئی ہے اور جس میں فرد اپنے زمانے کی معاشرت میں پوری طرح گھلا ملا ہوا ہے البتہ قصّوں کے برخلاف یہاں اخلاقی مقصد پیش کرنا نہیں ہے اندر سبھا دو گال ہنس بول لینے کا سامان فراہم کرتی ہے کوئی اخلاقی نصیحت نہیں کرتی گویا یہ اپنے دور کے قصّوں کے عام رنگ و آہنگ کا حصہ ہے۔

اس کے بعد ہندستانی سماج میں جو تبدیلیاں ہوئیں انھوں نے دور رس نتائج پیدا کیے۔ اندر سبھا کی جگہ پارسی تھیٹر نے لی اور تھیٹر کو تجارتی مقصد کے لیے استعمال کیا۔ ڈراما ہمارے لیے نیا نہیں تھا لیکن مغرب سے تھیٹر کے ادارے کی برآمد ضرور نئی تھی، اس کی پبلک بھی نئی تھی اور اس کا عمل و دخل ظاہر ہے ایسے شہروں تک محدود تھا جو مغربی کلچر کی زد میں آرہے تھے۔ شروع شروع میں پارسی تھیٹر نے مقبول قصّوں ہی کو ڈرامے کی شکل میں اسٹیج پر پیش کیا، کچھ ترجمے ہوئے جن کا معیار ادبی نہ تھا۔ کچھ مثنویوں کو ڈرامے کی شکل دے دی گئی مثلاً واجد علی شاہ کی مثنوی "غزال رو ماہ پیکر" کا ڈراما تیار ہوا اور اسے شائع بھی کیا گیا، کچھ تھیٹریکل کمپنی کے مالکوں نے خود طبع آزمائی کی جس کا سب سے واضح نمونہ ڈراما "خورشید" ہے۔ ان سب قصّوں میں عوامی مقبولیت اور اخلاقی رنگ قدرِ مشترک کی حیثیت رکھتے ہیں۔ کمرشیل اسٹیج سماجی مفاہمے کے بغیر زندہ نہیں رہ سکتا اور اس مفاہمے نے فرد کا رشتہ سماج سے کٹنے نہیں دیا۔ کمرشل اسٹیج کی سب سے بڑی دریافت آغا حشر کاشمیری ہیں جن کے ڈرامے ایک مدت تک ہلچل مچاتے رہے۔ حشر کا آرٹ ادبی اعتبار سے احسن، بے تاب اور طالب

کے ڈراموں کا تکملہ تھا۔ آغا حشر نے اردو اسٹیج ڈراموں کو ادبیت دی، وہ گھن گرج بخشی جس نے نئے تھیٹریکل تکنیک کا آغاز کر دیا جو حشر اسٹائل کہلاتا ہے۔

حشر نے جو قصے لیے ان میں طبع زاد قصے شاذ و نادر ہی تھے یہی حال ان کے پیش رؤوں کا بھی تھا۔ ان کے قصے کہیں شیکسپیئر سے مستعار ہیں، کہیں مثنویوں سے کہیں صنمیات اور دیومالا سے، کبھی اس دور کے مشہور واقعات سے مثلاً راجا ہریش چندر پرانا قصہ ہے جس میں راجا ہریش چندر کی سچائی اور صداقت بیان کی گئی ہے۔ بلوا منگل سورداس کے متعلق مشہور زمانہ روایت ہے۔ "قتل تمیزن" مشہور طوائف کا قصہ ہے جس کا اس زمانے میں بڑا چرچا تھا۔ یہودی کی لڑکی میں کچھ طبع زاد حصے ہیں، کچھ شیکسپیئر سے ماخوذ ہیں۔ گویا قصوں کا طرز و اسلوب یہاں اس اعتبار سے تو بدلا کہ فرد کا تصور ابھرنے لگا اور فوق فطری عناصر ڈرامے سے مفقود ہو گئے۔ اندر سبھا کی فضا تبدیل ہو گئی لیکن جس فرد کا تصور ابھرا اس کا رشتہ اس کے سماج سے خاصا گہرا تھا اور پورا ڈرامائی آرٹ ایک اجتماعی آہنگ سے معمور تھا۔

حشر اسٹائل خود اسی اجتماعی آہنگ کا حصہ تھا آج وہ اسٹائل بڑا بلند آہنگ معلوم ہوگا مگر حقیقت یہ ہے کہ وہ اس دور کے اسٹیج کی ضروریات کو پورا کرتا تھا آج کی طرح بڑے بڑے اسٹیج تھے نہ ہال، نہ مائیکروفون کی آسا: ان حاصل تھیں نہ اسٹیج کی تکنیک آج کی طرح سے ترقی یافتہ نہ تھی۔ ڈرامے ،ام طور پر منڈیوں یا پنڈالوں میں دکھائے جاتے تھے۔ ہزاروں کا مجمع ہوتا تھا۔ اداکار کے سامنے ایک بہت بڑا سوال مائیکروفون کی مدد لیے بغیر اپنے مکالمے کی روح کو مجروح کیے بغیر اپنی آواز کو منڈوے کی آخری صف میں بیٹھے ہوئے فرد تک پہنچانے کا تھا، اس لیے اسے مکالمے بہت بلند آواز میں بولنے پڑتے تھے اس لیے لازم تھا کہ ڈراموں کے مکالمے گھن گرج کی زبان میں لکھے جائیں، ان میں روانی، جوش اور ڈرامائیت ہو، بلند آہنگی ہو جو اونچی آواز کا ساتھ دے سکے۔ اس لیے بلند آہنگی آغا حشر کے مکالموں کی خصوصیت ہی بن گئی۔ مکالمے عام طور پر لمبے ہوتے تھے اور مناسب جگہوں کے علاوہ کسی اور مقام پر رُکے

بغیر انھیں پوری روانی سے ادا کرنا ہوتا تھا۔ ساتھ ہی ساتھ اشعار کا کھٹکا بھی تھا جو اداکار کو سانس لینے کا موقع فراہم کرتا تھا اور مکالے کو زیادہ موثر بنا دیتا تھا، اسلوب بھی جگہ جگہ مقفیٰ نثر سے سجایا جاتا تھا مثلاً اس قسم کے مکالمے ملاحظہ ہوں۔ چنگیز نے اپنے حریف ناصر کو گرفتار کر لیا ہے اس سے مخاطب ہے:۔

چنگیز:۔ مغرور، تو زنجیروں میں جکڑا ہوا ہے پھر بھی یوں اکڑا ہوا ہے:

سر سے غرورِ مسندِ مخمل نہیں گیا
رسّی تمام جل گئی پر بل نہیں گیا

ناصر:۔ ہمت والے مصیبت سے کب ڈرتے ہیں تارے دن کے عوض رات کو نکلتے ہیں:

بھری برسات میں جن ندی نالوں میں روانی ہے
انھیں گرمی میں دیکھو تو نہ موجیں ہیں نہ پانی ہے

ان مکالموں میں مقفیٰ نثر بھی استعمال ہوئی، اشعار بھی موجود ہیں، بلند آہنگی بھی ہے جو آغا حشر کے اسٹائل کی خصوصیات تھیں۔

پارسی تھیٹر کے ڈراموں نے اخلاقی اور سماجی مقصد کو بھی سامنے رکھا ہے اور کمرشل نقطۂ نظر اپنانے کے باوجود ڈراموں میں سماجی اصلاح کا ایک پہلو بھی پیش نظر رکھا جو اس دور کی روح عصر کے عین مطابق تھا۔ پارسی تھیٹر کا کاربار تو بڑا تھا ڈرامے کو سماجی مقصد سے ایسا جوڑ دیا گیا تھا کہ سر سید احمد خاں نے ایم۔ اے۔ او کالج کے لیے چندہ جمع کرنے کے لیے خود ڈراما کیا تھا اور خود اسٹیج پر آئے تھے اور شبلی بھی اس میں شریک تھے اس سے ڈرامے کے اخلاقی آہنگ کا واضح ثبوت فراہم ہوتا ہے۔

پارسی تھیٹر کے بعد ڈرامے کا عروج ہوا اور اردو اسٹیج کا زوال، بد قسمتی سے اردو ڈرامے اور اسٹیج کے رابطے گہرے نہ رہے اور ڈرامے یا تو محض پڑھنے کے لیے لکھے گئے یا اسٹیج کا وجود نہ ہونے کی وجہ سے دکھائے نہ جا سکے لیکن لکھے جانے والے ڈراموں میں امتیاز علی تاج کا ڈراما "انار کلی" بھی تھا جس نے ڈرامے کی دنیا میں امتیاز حاصل کیا۔ ایک نئے دور کا آغاز ہوا۔ پارسی تھیٹر

سے "انارکلی" تک ڈراموں کا ایک سلسلہ ہے جو دھیرے دھیرے ڈرامے کو ادبی صنف کی حیثیت سے نکھار رہا تھا۔ مرزا محمد ہادی رسوا کا ڈراما "لیلیٰ مجنوں"۔ عبدالماجد دریا آبادی کا ڈراما "زود پشیماں"۔ ظفر علی خاں کا ڈراما "جنگ روس و جاپان"۔ سجاد انصاری کا ناتمام ڈراما "روزِ جزا"۔ سب اسی کاوش کی مختلف کڑیاں ہیں، ان سب میں یہ کوشش کی گئی ہے کہ ڈرامے کو سنجیدہ مسائل کے لیے ذریعۂ اظہار بنایا جائے اس کا معاملہ محض قصہ گوئی تک محدود نہ رہے بلکہ اقدار کی کشمکش اور تہذیبی مسائل کا رنگ و آہنگ اس میں جگہ پالے۔

امتیاز علی تاج نے قصہ تو تاریخ ہی سے لیا لیکن اسے اقدار کی کشمکش نے اظہار کا وسیلہ بنا لیا۔ سب سے پہلی خوبی یہ تھی کہ اس میں کردار محض TYPE نہیں ہیں وہ واضح طور پر نیک و بد کے خانوں میں بانٹے بھی نہیں جا سکتے اور جنھیں بُرا کہا جا سکتا ہے ان کی بُرائی کے بھی صاف انسانی جواز موجود ہیں اور اس نقطۂ نظر سے ان سے ہمدردی کی جا سکتی ہے مثلاً دل آرام کا کردار کیسا ہی کیوں نہ ہو بعض فطری کمزوریوں کے عکس سے خالی نہیں، اس کی سازشی طبیعت اس کی بدنہادی شہزادہ سلیم سے اس کی ناکام محبت کی بنا پر ہے اسی طرح گو اکبر انارکلی کو زندہ دفن کرا دیتا ہے لیکن اس کے نزدیک سلیم اور انارکلی کی محبت محض ایک شہزادے اور ایک معمولی کنیز کا رومانس نہیں ہے جسے وہ اپنی مزاحمت سے ختم کر دیتا ہے بلکہ یہ سلیم کے متعلق اس کے خوابوں کا خاتمہ ہے، وہ تو اپنے تخت پر ایک بیدار مغز، محنتی اور سیاسی امور سے گہرا شغف رکھنے والے حکمران کو بٹھانا چاہتا تھا اور سلیم اس کی توقعات کے برخلاف ایک رومانی نوجوان نکلا جس کے نزدیک محبت مغلیہ تخت و تاج سے کہیں زیادہ اہم تھی۔ اس اعتبار سے اکبر سے بھی ہمدردی پیدا ہو جاتی ہے اور کئی نقادوں نے اس ڈرامے کو بنیادی طور پر اکبر کے المیے سے تعبیر کیا ہے۔

بہر حال "انارکلی" میں پہلی بار کردار محض سیاہ اور سفید رنگوں کے نہیں تھے

بلکہ ان میں انسانی کردار کی پیچیدگی اور تہہ داری موجود تھی پھر ان کے کرداروں میں محض یک رُخا پن بھی نہیں ہے گو باطنی زندگی کی پرت زیادہ نمایاں نہیں ہے لیکن اس کے واضح اشارے ان کرداروں میں موجود ہیں۔ انارکلی اور ثریا کے مکالموں میں گویا خود کلامی کی سی کیفیت ہے جو انارکلی کے باطن کو بے نقاب کرتی ہے اسی طرح سلیم کی خود کلامی سے اس کا اندرونی کرب ظاہر ہوتا ہے اس سے بھی اہم بات یہ ہے کہ پہلی بار ڈراما واقعات اور کرداروں کے ٹکراؤ سے اوپر اٹھ کر اقدار کی آویزش کی سطح تک پہنچ جاتا ہے۔ یہاں مسئلہ صرف سلیم اور انارکلی کی محبت کی کامیابی اور ناکامی کا نہیں ہے بلکہ شہزادے اور کنیز کی سماجی سطحوں کے فرق کا ہے سماجی مساوات اور برابری کا ہے کیا محبت ان تقسیموں سے بلند ہو سکے گی؟ محبت جیسا سادہ اور سیدھا سا جذبہ سماج کی مسلّمہ، مگر بے انصافی پر مبنی اقدار سے ٹکراتا ہے اور پورے معاشرتی نظام کے آگے سوالیہ نشان لگا دیتا ہے۔

انارکلی کے بعد کے دور میں ڈرامے کی دنیا میں بہت کچھ ہوا ہے گو اب بھی ادبی تنقید اس صنف کے ساتھ انصاف نہیں کر سکی ہے۔ ڈاکٹر عابد حسین کا ڈراما "پردۂ غفلت" گو سماجی ڈراما تھا اور مسلم سماج میں آنے والی تبدیلیوں پر مبنی تھا مگر اقدار کی کشمکش کے موضوع کو اس نے نئے نقطۂ نظر سے ڈرامے میں سمویا ہے۔ محمد مجیب کے ڈرامے "حبہ خاتون"، "خانہ جنگی" اور بعد کو "آزمائش" بھی اسی روایت کی کڑی ہے۔ "خانہ جنگی" میں اورنگ زیب اور دارا کی آویزش گو تاریخ کا حصہ تھی مگر اس کے پیچھے اقدار کی کشمکش بھی پوشیدہ تھی اور اسی کشمکش کو ڈرامے کا موضوع بنایا گیا ہے۔ اشتیاق حسین قریشی کے ڈرامے "دھوئیں کی پھانسی"، "انجام" وغیرہ بھی اسی روایت کا حصہ ہیں۔

لیکن اس دور تک پہنچتے پہنچتے ڈراما دوسرے قسم کے تکنیکی مسائل اور وسائل سے دوچار ہو چکا تھا۔ فلم کا رواج ہوا تو اسٹیج کی مقبولیت متاثر ہوئی۔

پہلے خاموش فلمیں بنیں پھر بولتی ہوئی فلموں کا رواج ہوا۔ تھوڑے دنوں بعد ریڈیو کا چلن ہوگیا اور ریڈیو نے جہاں اور اصناف کی طرف توجہ کی وہاں ریڈیو ڈرامے کی نئی صنف کو بھی فروغ دیا۔ اسی کے ساتھ ساتھ مختلف کالجوں اور یونیورسٹیوں کی تہذیبی سرگرمیوں کے سلسلے میں شوقیہ ڈراما کمپنیوں اور کلبوں نے یک بابی ڈراموں کو اسٹیج کرنا شروع کیا۔ یہی یک بابی ڈرامے رسالوں میں جگہ پانے لگے اور ریڈیو پر بھی انہی کا چلن ہوا۔ ہمارے آپ کے دیکھتے دیکھتے اب پچھلے ۲۷ سال سے "نیشنل اسکول آف ڈراما" کا قیام عمل میں آیا۔ پونا میں فلم اور ٹیلی ویژن انسٹی ٹیوٹ بنا ہے اور ملک کے مختلف اداروں میں ڈرامے کے متعلق تربیت اور تعلیم کا انتظام کیا گیا ہے۔ طویل ڈرامے اسٹیج پر کھیلے جانے لگے ہیں، ٹیلی ویژن کا بھی آغاز ہوگیا ہے اور ٹیلی ویژن ڈرامے بھی اپنے مخصوص مسائل کے ساتھ ابھرنے لگے ہیں۔

لیکن اس دور تک پہنچتے پہنچتے اردو اسٹیج نے کئی اور رنگ دیکھے ۱۹۴۵-۴۶ء کے لگ بھگ ہندستان گیر پیمانے پر ترقی پسند تحریک زیر اثر IPTA (اپٹا) ہندستانی عوامی تھیٹر کا قیام عمل میں آیا جس نے ڈرامے کو متاثر کیا۔ اردو میں بھی کئی ڈرامے لکھے گئے گو ان کی ادبی اہمیت زیادہ نہیں تھی، اہم بات یہ تھی کہ ڈرامے میں سماجی معنویت کا عروج ہوا اور اس کے دوررس نتائج مرتب ہوئے اس ضمن میں پرتھوی تھیٹر اور بیگم قدسیہ زیدی کے ہندستانی تھیٹر کی تحریک اور علی گڑھ میں اردو تھیٹر کے قیام کا بھی ذکر بے محل نہ ہوگا۔ پرتھوی تھیٹر نے اردو ڈرامے اسٹیج کیے، ان کے کھیل "پٹھان، غدار، پیسہ، دیوار" بہت مشہور ہوئے اور سماجی مقصدیت قومی جذبے اور سوشلسٹ تصورات کو لے کر ان ڈراموں نے ایک نیا آہنگ پیدا کیا پھر بیگم قدسیہ زیدی کے اسٹیج کیے ہوئے ڈراموں نے اردو میں اسٹیج میں نئی ضروریات اور تقاضوں کو عام کیا، برنارڈ شا کے ڈرامے پگمے لی ان PYGMALION کو انھوں نے ہندستانی روپ دیا اور "آذر کا خواب"

کے نام سے اسٹیج کیا۔ CHARLIE'S AUNT "خالد کی خالہ" کے نام سے اسٹیج ہوا۔ قدیم سنسکرت ڈراموں میں "شکنتلا" اور "مٹی کی گاڑی" اردو ترجموں کی شکل میں اسٹیج کیے گئے۔

ادھر ریڈیو نے ہمارے اچھے لکھنے والوں کو ریڈیائی ڈراموں کی طرف متوجہ کیا۔ کرشن چندر نے ڈرامے لکھنے شروع کیے اور "سرائے کے باہر" جیسا ڈراما لکھا۔ راجندر سنگھ بیدی کے "سات کھیل" بھی اسی دور کی پیداوار ہیں۔ ان ڈراموں میں نقل مکانی کی کہانی کو انھوں نے بعد میں فلم "دستک" کی شکل میں پیش کیا۔ سعادت حسن منٹو نے "اس منجدھار میں" لکھا اور یک بابی ڈرامے کی طرف توجہ مبذول ہوئی اور ریوتی سرن شرما نے "دشمن" اور "انسان" جیسے ڈرامے لکھے۔ منظوم ڈرامے بھی لکھے جانے لگے جن میں ساغر کے ڈرامے "شکنتلا" اور "انارکلی" قابل ذکر ہیں۔ مزاحیہ ڈراموں کا بھی عروج ہوا اور ابھی حال میں علامتی ڈرامے کو بھی فروغ حاصل ہوا ہے۔ اس طرح ڈرامے میں اجتماعی آہنگ کی بجائے فرد کا تصور ابھرا اور آج کا ڈراما زیادہ سے زیادہ باطنی اور نجی لب و لہجے کو اختیار کرتا جا رہا ہے مگر اس رجحان کا سب سے نمایاں اظہار حال ہی میں ساگر سرحدی کے ڈرامے "تنہائی" میں ہوا ہے جو ان دنوں دہلی میں اسٹیج کیا جا رہا ہے۔

لیکن اسی کے ساتھ ساتھ نیم سوانحی، نیم تہذیبی ڈراموں کا تذکرہ ضروری ہے ان میں وہ ڈرامے ہیں جو غالب صدی کے موقع پر اسٹیج کیے گئے اور اس کے بعد بھی برابر ان کا سلسلہ جاری ہے۔ محمد مہدی کا ڈراما "غالب کون"، حبیب تنویر کا ڈراما "میرے بعد"، رفعت سروش کا ڈراما "غالب" اور "جہاں آرا" اسی سلسلے کی کڑیاں ہیں۔ منجو قمر ید اللہی اور رفیعہ سلطانہ نے بھی غالب پر ڈرامے لکھے اسی طرح حال میں محمد مہدی کا ڈراما "غالب کے اڑیں گے پُرزے" ایک طنزیہ ڈرامے کی شکل میں دہلی میں اسٹیج ہوا۔ "تماشا اور تماشائی" بھی اسی سلسلے کی کڑی ہے۔

اس کے علاوہ اس دور کے اردو ڈرامائی ادب کی اہم دریافت حبیب تنویر ہیں جن کے "آگرہ بازار" نے اردو ڈرامے کی دریافت کو نئے ڈرامائی تکنیک اور

اسلوب سے ہم آہنگ کیا۔ حبیب تنویر نے اپنی توجہ چھتیس گڑھی بولیوں کی طرف زیادہ منتقل کر دی ہے لیکن ان کے ڈراموں میں تکنیک سے گہری واقفیت اردو ڈرامے کی مزاج شناسی اور عصر حاضر کی آگہی سے مناسبت موجود ہے۔

اس طرح گویا ہم عصر حاضر کے ڈراموں تک آ پہنچے ڈراما آج بھی اردو میں غزل اور ناول کا سا مقام پیدا نہیں کر سکا ہے لیکن اس ڈرامائی اظہار کی مختلف شکلوں کے مطالعے سے بھی ہم پھر ایک بار انھیں نتائج تک پہنچتے ہیں جن تک اردو کے افسانوی اور شعری اظہار کے مختلف اصناف کے ارتقا کے مطالعے سے پہنچے تھے یعنی ڈرامائی اظہار میں تکنیک، اسلوب اور مزاج ہی کی نہیں اصناف کی تبدیلیاں نہ محض اتفاقی ہیں نہ محض ادبی اور نہ فنی تقاضوں کا نتیجہ ہیں بلکہ ان کے پیچھے معاشی ضرورتیں اور ان معاشی اور اقتصادی ضرورتوں کے پیدا کردہ سماجی رشتوں کی تبدیلیوں کا اثر صاف جھلکتا ہے۔

جس طرح جاگیردارانہ دور میں مرکزیت کی تلاش نے شہری مراکز اور مدنی تہذیب کا آغاز کیا تھا اور اس سماجی اور معاشرتی ہم آہنگی نے شاعری میں مثنوی اور افسانوی اظہار میں قصے کو جنم دیا تھا اسی طرح اندر سبھا کو جنم دیا اور ڈرامے کا موضوع بنا دیا یہاں بھی فرد کا رشتہ اجتماع سے جڑا ہوا تھا اور عام طور پر مشہور کہانیوں اور روایتوں کی مدد سے جو مثنوی یا دیومالائیں موجود تھیں ڈرامے تیار کیے گئے اندر سبھاؤں پر بھی اسی مشترک تہذیب کا سایہ تھا جس کا عکس ہم نے قصوں اور مثنویوں میں دیکھا ہے انھی کی طرح اندر سبھاؤں میں بھی فوق فطری عناصر موجود تھے اور انھی کی طرح زندگی کا ایسا تصور تھا جس میں اسباب و علل کے رشتے دھندلا جاتے ہیں۔

پھر جس طرح مغرب کے عمل و دخل کے بعد نئی تہذیبی بساط بچھی اور فرد سماجی سیاق و سباق سے جڑا رہنے کے باوجود اخلاق کی آواز بلند کرنے لگا اور سماج کو ایک نئے نہج پر ڈھالنے کی کوشش میں لگ گیا اسی طرح ڈرامے میں بھی اس قسم کی آوازیں اُبھریں، فرق صرف یہ تھا کہ اس دور میں ڈراما چوں کہ اسٹیج سے وابستہ تھا اور اسٹیج کاروباری لوگوں کے ہاتھوں میں تھا اس لیے

اخلاقیات کی لے زیادہ نہیں ابھری یہ آوازیں مدھم تھیں اور صرف اس حد تک انھیں ڈرامے میں شامل کیا گیا اور اسٹیج پر روا رکھا گیا جس حد تک وہ عوام کے لیے قابل قبول ہوں لیکن ڈراموں کی بلند آہنگی اور ان کا براہ راست طرز خطاب بھی اس مبلّغانہ عنصر کی طرف اشارہ کرنے کے لیے، کافی ہے۔ اس کے علاوہ ڈرامے نے مغربی تراجم کو اپنے دامن میں جگہ دی۔ دیومالا کے قصّوں کو سماجی اور اخلاقی معنویت کے ساتھ اپنایا اور تاریخی اور نیم تاریخی قصّوں میں تخیلی رنگ آمیزی کرکے انھیں اپنے سانچے میں ڈھال لیا۔ گویا ڈرامے نے داستان اور ناول کی درمیانی سرحد پر رہ کر ارتقا کی ایک نئی منزل تک رسائی حاصل کرلی۔

پھر وسائل اظہار کے طریقے بدلے۔ ریڈیو، فلم اور ٹیلی ویژن آئے لیکن اسی کے ساتھ ساتھ صنعتی زندگی کی ہماہمی اور شہروں میں امنڈتی ہوئی زندگی کی پیچیدگیاں بھی آئیں جن سے فرد ڈرامے میں بالکل دوسرے انداز سے دوچار ہوا۔ آخرکار ڈراما اقدار کی کشمکش کی داستان بن گیا اور ہمارے معاشی، تہذیبی اور سیاسی زندگی کے پیچ وخم ڈرامے میں بھی مختلف شکلوں سے ابھرنے لگے۔ فرد ڈرامے کو بھی اپنا ذریعۂ اظہار بنانا چاہتا ہے لیکن اس اظہار کی نوعیت نظم اور علامتی افسانے سے مختلف ہے لیکن ڈراموں کی نئی تکنیک ان میں تجرد اور علامتی تجربوں کی نوعیت اور فرد کی باطنی زندگی کی پیچیدگیوں پر زور سے ثابت ہوتا ہے کہ صنعتی زندگی کے پھیلاؤ اور نئے اقتصادی اور معاشی عناصر کے فروغ نے ایسے طبقوں کو جنم دیا ہے جو دوسری اصناف کے ساتھ ساتھ ڈرامے میں بھی اظہار پا رہے ہیں۔

ہم نے اپنا سفر اس سوال سے شروع کیا تھا کہ ادب کو کس حد تک انسانی زندگی کے باطنی پہلو کے سمجھنے کے لیے تاریخی اور تہذیبی مطالعے میں معاون سمجھا جا سکتا ہے اس منزل تک پہنچتے پہنچتے شاید ہم نہ صرف اس سوال کا جواب اثبات میں دے سکتے ہیں لیکن یہ بھی اندازہ کر سکتے ہیں کہ خود ادبی تبدیلیوں اور اصنافِ ادب کے عروج وزوال کے پیچھے بھی محض اتفاقات یا صرف ادبی تقاضے کام نہیں کرتے بلکہ ان کے پیچھے کارفرما عوامل ومحرکات کی تلاش کی جائے تو تہذیب اور سماج کے اقتصادی اور معاشی ڈھانچے میں ہونے والی

تبدیلیوں کا عکس بھی دیکھا جا سکتا ہے گویا ادب کا حقیقی مطالعہ تہذیبی سیاق و سباق ہی میں ممکن ہے اور اسی پس منظر میں ابھرتے اور ڈوبتے ادبی رجحانات کے اسباب جانے جا سکتے ہیں اور خود اپنی اور اپنے دور کی بھی بہتر طور پر شناخت کی جا سکتی ہے۔

اب ایک نئے نقطۂ نظر سے اردو ادب کی سماجیاتی تاریخ پر نظر ڈالیے۔ اب تک ہم نے ادب کی "ادبیت" کو پیش نظر رکھا ہے تھوڑی دیر کے لیے اسے فراموش کرکے صرف تین باتوں پر غور کرتے چلیں:

مصنّف، موضوع اور مخاطب

یہاں مصنّف کے مرتبے ہی کو سامنے رکھیں گے ویسے تو یہی موضوع اپنے میں بڑی وسعت رکھتا ہے مگر یہاں ہم مصنّفین کے سماجی مرتبے، علمی لیاقت، معاشرتی درجے اور طبقاتی مقام ہی کو اوّلیت دیں گے ضمنی طور پر۔ یہ ذکر بھی آئے گا کہ وہ کس مذہب کے ماننے والے تھے (یعنی ہندو تھے یا مسلمان، اور مسلمان تھے تو شیعہ تھے یا سنّی) کس علاقے کے رہنے والے تھے (یعنی ان کا تعلق شہر سے تھے یا قصبے سے یا گاؤں سے، رہائش کہاں کی تھی اور ہجرت کرکے کہاں پہنچے)، سماجی مرتبہ کیا تھا (جاگیردار تھے یا کسان، کس پیشے سے تعلق تھا اور آمدنی کا ذریعہ کیا تھا) وغیرہ وغیرہ۔ گویا یہاں تصنیف سے زیادہ صاحب تصنیف کو پہچاننے کی کوشش کی جائے گی۔

دوسرا مسئلہ موضوع کا ہے اور ظاہر ہے اس میں نفس مضمون بھی شامل ہے اردو میں یہ معاملہ غزل کی مقبولیت کی وجہ سے اور بھی اُلجھ گیا کہ غزل علامتوں میں بات کرتی ہے اور علامتیں پرانی ہوتی ہیں اس کے علاوہ غزل کی ایک اور خصوصیت استادی شاگردی کا نظام بھی ہے جو شاید ہمیشہ ہی سے غزل کے ساتھ ساتھ چلتا آیا ہے اس کی اپنی پیچیدگیاں ہیں اسی کے ساتھ جُڑا ہوا مسئلہ ہے مصرعۂ طرح پر کہی ہوئی غزلوں کا یہ درست ہے کہ غزل کا اپنا مخصوص نظام

ہے مگر اس مخصوص نظام کے اندر سے کسی شاعر کا انفرادی رنگ کلام ڈھونڈھ نکالنا بہت دشوار ہے۔ غزل کو چھوڑ کر قصیدے، مثنوی حتیٰ کہ نظم میں بھی فرمائشی اور تقریبی رنگ جا بجا بکھرا ہوا ملتا ہے اور اپنے طور پر خصوصی دشواریاں پیدا کرتا ہے جو مغربی شاعری کے مقابلے میں کہیں زیادہ پیچیدہ ہیں۔

تیسرا سوال ہے مخاطب کے تجزیے کا، ہر دور کا پڑھنے والا اپنا مزاج رکھتا ہے اور اسی میزان پر وہ نہ صرف معاصر شعرا کو تولتا اور پرکھتا ہے بلکہ انھیں رد اور قبول بھی کرتا ہے کسی کے سر سے تاجِ خسروی اُتار پھینکتا ہے، کسی کو تخت و تاج عطا کرتا ہے یہی نہیں شاعر یا ادیب کے فن پاروں کو اپنے طور پر کبھی کبھی بالکل نئے معنی دے دیتا ہے کل کے منسوخ شاعروں کو کبھی اپنا لیتا ہے اور امامِ فن کا درجہ دے ڈالتا ہے (مثلاً نظیر اکبر آبادی) کبھی کل کے فرماں رواؤں کو بتدریج صف میں جگہ دیتا ہے (مثلاً ناسخ) اور کبھی مذاق سلیم میں ایسی تبدیلیاں کر ڈالتا ہے کہ ادب کا سارا منظر نامہ ہی تبدیل ہو جاتا ہے۔

پھر یہ تبدیلیاں بھی تبدیل ہوتی رہتی ہیں مذاقِ شعر آج کچھ ہے کل کچھ ہے تنقیدی معیار بھی برابر بدلتے رہتے ہیں اور اسی کے ساتھ ساتھ تخلیق کے اصول اور ضابطے بھی۔ اسی لیے جسے مذاقِ سلیم کہا جاتا ہے وہ بھی کوئی مستقل کیفیت کا نام نہیں، کل جس شعر کو سن کر معقول اور مستند ادبی ذوق رکھنے والے منہ پھیر لیتے آج وہ مستند اہلِ سخن کی محفل میں داد کا مستحق ٹھہرتا ہے اسی طرح جو کل کا محبوب نغمہ بنا ہوا تھا وہ آج مضحکہ خیز یا پست معلوم ہونے لگتا ہے جو احباب ادب کی ابدی قدروں کی بات کرتے ہیں ان کو 'ابدی' کی از سرِ نو تعریف پر غور کرنا ہوگا۔

اِن مباحث سے قطع نظر اب تاریخ ادب کے انھی تین بنیادی عناصر پر غور کرنا ہے جو سدا سے ادبی دنیا کے ستون رہے ہیں یعنی مصنّف، تصنیف اور مخاطب۔ لطف یہ ہے کہ ان کے بارے میں ہر دور میں گفتگو ہوتی رہی ہے ہر زمانے میں لکھا جاتا رہا ہے اور ہر دور اپنے مذاقِ سخن ہی کو سچّا اور کھرا سمجھ کر فیصلے صادر کرتا رہا ہے حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ مختلف ادوار میں ایک ہی شاعر

یا ادیب کو دیکھنے اور ناپنے کے پیمانے مختلف ہوتے ہیں اور جن ادیبوں کے بارے میں اختلاف رائے نہ بھی ہو ان کو بھی ہر دور اپنے آئینے میں ہی دیکھتا اور اپنے ہی معیار سے جانچتا اور پرکھتا ہے اس لیے ہر دور کا ادبی مذاق مختلف ہوتے ہوئے بھی بعض پہلوؤں سے مشترک ہوتا ہے۔

اردو کی ادبی تاریخ کے بارے میں نقطۂ نظر کا یہ فرق اور بھی واضح ہے۔ کہا جاتا ہے کہ تاریخ کا تصوّر اسلامی دور میں فروغ پذیر ہوا اور پھر دورِ حاضر میں یورپی اثرات نے اس کی ترتیبِ نَو کی۔ اردو کی ادبی تاریخوں کا چلن تو اور بھی بعد کا ہے اور ان ادبی تاریخوں پر برطانوی حکمرانوں کے نقطۂ نظر کا پَرتو صاف نظر آتا ہے۔

لیکن اگر صرف ادبی تاریخ کو سامنے رکھا جائے اور اس میں زبان کے ابتدائی نقوش کے بجائے ادبی نمونوں کو ہی دیکھا جائے تو سب سے پہلے امیر خسروؔ

لہ امیر خسرو کے بارے میں ممتاز حسین نے اپنی کتاب "امیر خسرو دہلوی" (مطبوعہ نیشنل بک فاؤنڈیشن لاہور، اکتوبر ۱۹۷۵ء) میں بعض بالکل نئی معلومات فراہم کی ہیں۔ اصل ماخذ سے براہ راست استفادہ کرنے کے بعد وہ اس نتیجے پر پہنچے ہیں کہ امیر خسرو کا نام خسرو تھا ان کے والد کا نام لاچین تھا، وہ ولایت بالا کے کسی مقام کے ترک ایبک تھے ان کے والد کو سلطان سید شمس الدین التمش نے کسی تاجر سے درم سلطانی سے خریدا تھا وہ بندگان شمسی میں سے تھے اور سلطان نے انھیں مختلف جنگی مہمات پر بھیجا تھا وہ امارت کے درجے پر فائز ہوئے اور سیف الدین ایبک شمسی کے نام یا لقب سے مشہور ہوئے۔ وہ متقی اور پرہیزگار تھے ان کا انتقال ۶۵۸ یا ۶۵۹ ہجری میں ہوا۔ (ص ۴۸)

امیر خسرو ۶۵۱ ہجری میں بمقام دہلی (پٹیالی ضلع ایٹہ نہیں) پیدا ہوئے اور ان کے نانا عماد الملک نومسلم راجپوت تھے اور اس طرح امیر خسرو کی ماں ایک راجپوت خاتون تھی اور خسرو کی مادری زبان ہندوی یا زبان دہلی یا دہلوی تھی (ص ۳۲۳)۔ چنانچہ ان کا استدلال ہے کہ امیر خسرو کا ہندوی یا زبان دہلوی میں شعر کہنا اور دیوان مرتب کرنا چنداں تعجب کی بات نہیں ہے (باقی)

آئے تھے اور پٹیالی عرف مومن آباد میں بدایوں کے قریب آباد ہو گئے تھے یہیں امیر خسرو پیدا ہوئے جن کا نام ابوالحسن یمین الدین تھا۔

امیر خسرو کا زیادہ تر وقت امرا اور بادشاہوں کی صحبت میں گزرا اور انھیں کے ندیم و مصاحب رہے مگر مذاق تصوّف کا تھا اور دلی رجحان علما فضلا اور صوفیا کی طرف تھا۔ چنانچہ انھیں کے ہم نشیں اور ہم صحبت رہے۔ بارہ سال کی عمر میں رباعی کی بحر میں کلام موزوں کرنے لگے تھے اور انمل اور بے جوڑ لفظوں کو ملا کر بامعنی اصناف میں موزوں کر دیا کرتے تھے۔

"سعدالدین محمد عرف قاضی خطاط، انھیں ایک روز بزرگ خواجہ عزالدین کے یہاں اپنے ساتھ لے گئے اور ان سے کہا کہ اس طالب علم نے عجیب و غریب ذہن پایا ہے کتنے ہی انمل اور بے جوڑ الفاظ ہوں انھیں یہ رباعی کی صورت میں موزوں کر دیتا ہے چنانچہ خواجہ عزالدین نے چار انمل بے جوڑ الفاظ — مو، بیضہ، تیر، خربزہ — خسرو کو دیئے کہ میاں ذرا انھیں موزوں تو کرنا۔ انھوں نے فی البدیہہ چند لمحات میں انھیں موزوں کر دیا۔"

امیر خسرو سے منسوب ہندوی (اردو) کلام کی کمی نہیں، یہ بھی کہا جاتا ہے کہ ان سے منسوب اکثر پہیلیاں اور کہہ مکرنیاں دراصل ان کی نہیں ہیں محض ان سے منسوب کر دی گئی ہیں اور یہ سلسلہ برس ہا برس جاری رہا بلکہ آج بھی جاری ہے اس سب کا نتیجہ یہ ہوا کہ خسرو کے بیشتر کلام کو الحاقی سمجھا جانے لگا اور آج ان کی مشہور تصنیف "خالق باری" پر بھی یہی شک کیا جاتا ہے جو لوگ اسے ان کی تصنیف مانتے بھی ہیں وہ اس میں الحاقی عناصر کی نفی کرنے کے سلسلے میں قطعی دلائل پیش نہیں کر پاتے۔

البتہ جو چند اشعار ان سے منسوب ہیں ان سے اس دور کی عوامی زندگی

ل۔ امیر خسرو دہلوی اور شیخ نظام الدین اولیا بدایونی کے تعلقات کی نوعیت از ممتاز حسین، مطبوعہ دانش کراچی۔ ص ۱۸۰

کا نام اور ان سے منسوب پہیلیوں، کہہ مکرنیوں، گیت اور سہاگ اردو کا قدیم ترین سرمایہ ٹھہریں گے۔ امیر خسرو کے حالات اور ان کا اردو (یا ہندوی) کلام دونوں خاصے اختلافی ہیں۔ "واقعات دار الحکومت دہلی" جلد دوم میں بشیر الدین احمد دہلوی نے ان کے والد کا نام امیر سیف الدین ترک لاچین محمود لکھا ہے اور انھیں "سردار قوم ترک ہزارہ کے امیرزادوں" میں بتایا ہے جو چنگیز خاں کے زمانے میں ہندستان

حاشیہ گذشتہ سے آگے ۔۔ اسی بنا پر وہ نہ صرف خالقِ باری کو امیر خسرو کی تصنیف مانتے ہیں بلکہ مندرجہ ذیل کو خسرو کا کلام تسلیم کرتے ہیں:

۱۔ فارسی اشعار میں ہندوی فقرہ ع گفت بزاری ہے تیر مارا

۲۔ خالصتاً کھڑی بولی مصرع ع ماری ماری برہ کی ماری آئی

۳۔ ہندوی میں فارسی فقرے ع ترا بگفتم میں تجھ کہیا
کجا بماندی، تو کت رہیا

۴۔ دوہرا بزبان برج بھاشا
گوری سووے سیج پر منہ پر ڈالے کیس
چل خسرو گھر آپنے رین بھئی چو دیس

۵۔ ریختہ، خسرو کہ ہم گیت و ہم غزل ہے
زحال مسکیں مکن تغافل دورائے نیناں بنائے بتیاں
(دورانا، بھنی آڑ کرنا، چھپانا) (ص ۳۵۶)

ڈاکٹر جمیل جالبی اپنی کتاب "تاریخ ادب اردو" (جلد اول مطبوعہ ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی ۶۔ ایڈیشن ۱۹۷۷ء) میں انجمن ترقی اردو کراچی کے نادر مخطوطے کی بنیاد پر "خالقِ باری" کو خسرو ہی کی تصنیف قرار دیتے ہیں اور اس کے ابیات کی تعداد ۲۳ بتاتے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ اس کتاب کو چند اشعار کے اضافے کے ساتھ بعد میں ضیاء الدین خسرو نے حفظ اللسان کے نام سے اور صفی نے "مطبوع البیان" کے نام سے مرتب کیا۔ (ص ۳۱)

ڈاکٹر صفدر آہ، پروفیسر مسعود حسن رضوی اور عرش ملسیانی بھی "خالقِ باری" کو خسرو ہی کی تصنیف قرار دیتے ہیں۔

۱؎ واقعات دار الحکومت دہلی، حصہ دوم۔ بشیر الدین احمد، دہلی اردو اکادمی ایڈیشن صفحہ ۸۱۱۔ ۱۹۹۱ء

کی تصویریں ابھرتی ہیں مثلاً جب لکھنوتی میں امیر خسرو نے نظام الدین اولیا کی وفات پر یہ دوہا پڑھا:

گوری سووے سیج پر مکھ پر ڈالے کیس
چل خسرو گھر آپنے سانجھ بھئی چو دیس

اس کے علاوہ امیر خسرو کی تصنیف میں مختلف گیت بھی زمانے سے شامل کیے جاتے رہے ہیں ان میں

اماں میرے بیرن کو بھیجو جی کہ ساون آیا
کاہے کو بیاہی بدیس رے سن بابل مورے
آج رنگ دے ری آج رنگ ہے۔

وغیرہ متعدد گیت بھی شامل ہے۔ ہندستانی موسیقی کی بعض طرزیں ان سے منسوب ہیں موسیقی کی مشہور اصناف ترانا (طلبانہ) اور بعض کے نزدیک ستار بھی ان کی ایجاد ہے مگر روایات سے قطع نظر اگر محض ان کے گیتوں ہی پر غور کیا جائے تو ایک عجیب صورت حال کا اندازہ ہوتا ہے کہ امیر خسرو ایک طرف حضرت نظام الدین اولیا جیسے بزرگ سے اتنے قریب تھے (گو متعدد محققین کے نزدیک ان کے مُرید نہ تھے) اور اسی کے ساتھ ساتھ نظام الدین کے برخلاف دربار سے متعلق بھی تھے متعدد بادشاہوں کے مصاحب اور سرکاری درباری شاعر بھی رہے۔ فارسی میں ان کی مہمات پر شاعری بھی کی، ان کی شان میں قصیدے بھی لکھے حتیٰ کہ ان کے رومانی قصے بھی (مثلاً خضر خاں و دول رانی) بھی نظم کیے ان کی فتوحات پر مبارکباد کے طور پر طویل نظمیں بھی لکھیں (مثلاً تغلق نامہ) مگر ان سب باتوں کے باوجود ان کی اردو شاعری کا رشتہ تمام تر عوام اور عوامی زندگی سے ہے اور اس پر سرکار دربار کا ذرا سا اثر بھی موجود نہیں اور یہی حال ان کی موسیقی کا ہے۔

اس پس منظر میں ان کی اردو یا ہندوی شاعری کو پرکھا جائے تو ایک عجیب کیفیت سامنے آتی ہے ان میں لطیف۔ اور کہیں کہیں لطیف سے آگے بڑھ کر عوامی مزاج بھی موجود ہے کھلی ڈلی کیفیت بھی اور ایسے مناظر ہیں جن سے شاعر کے درباری ہونے کا شبہ بھی نہیں ہوتا۔

آیئے امیر خسرو پر ایک نظر ڈالیں، ان کے ادب پر اور پھر اس ادب کے پڑھنے والوں پر۔ امیر خسرو ہندستان میں پیدا ہوئے، یہیں پلے بڑھے، پٹیالی قصبے سے اُن کا تعلق ہے گو ان کے والد تُرک تھے اور ہزارہ سے آئے تھے اور موضع پٹیالی (نزد بدایوں) میں آکر آباد ہوگئے تھے۔ بدایوں اُس زمانے کا مشہور شہر تھا اور یہاں اہل علم کا بڑا مجمع تھا، یعنی امیر خسرو کا تعلق اُس زمانے کے ایک امیر گھرانے سے تھا ان کے باقی حالات زندگی کی تفصیلات معلوم نہیں البتہ جب پڑھ لکھ کر ہوشیار ہوئے تو ایک تو حضرت نظام الدین اولیا سے خصوصی تعلق پیدا ہوا دوسرے اپنی برجستہ گوئی اور طبیعت حاضر ہونے کی بدولت دربار میں رسائی ہوئی اور مختلف بادشاہوں کے قصیدے لکھے۔ یہ حالات ایسے نہیں ہیں جن سے امیر خسرو کی ذہنی امارت کا اندازہ ہو سکے۔ امیر خسرو کا ہندوی کلام اس کا ثبوت ہے۔

خسرو کے اردو یا ہندوی کلام میں اس دور کی عوامی زندگی کا بھرپور عکس ہے ان کی پہیلیاں تک ایسی ہیں جو عوامی زندگی کی اشیا یا اس کے مختلف پہلوؤں پر کہی گئی ہیں پھر ان کی تخلیقات کے بارے میں جو روایات مشہور ہیں ان سے بھی ان کے گہرے عوامی رشتوں کا اندازہ ہوتا ہے۔ اس سلسلے میں "آب حیات" سے دو واقعات نقل کیے جاتے ہیں:

"محلے کے سرے پر ایک بڑھیا سا قن کی دکان تھی چمو اس کا نام تھا شہر کے بے ہودہ لوگ وہاں بھنگ، چرس پیا کرتے تھے جب یہ (امیر خسرو) دربار سے پھر کر آتے یا تفریحاً گھر سے نکلتے تو وہ بھی سلام کرتی۔ ایک دن کہا کہ بلالوں ہزاروں غزلیں، گیت، راگ راگنی بناتے ہو، کتابیں لکھتے ہو، کوئی چیز لونڈی کے نام پر بھی بنا دو۔ انھوں نے کہا بی چمو، بہت اچھا۔ کئی دن کے بعد اس نے پھر کہا کہ بھٹیاری کے لڑکے کے لیے خالق باری لکھ دی، ذرا لونڈی کے نام پر بھی کچھ لکھ دوگے تو کیا ہوگا؟ آپ کے صدقے سے ہمارا نام بھی رہ جائے گا۔" اس کے بار بار کہنے سے ایک دن خیال آگیا۔

کہا لو بی چمو سنو:

اوروں کی چو پہری باجے چمو کی اٹھ پہری
باہر کو کوئی نا ہیں آئیں سارے شہری
صاف صوف کر آگے راکھے جس میں نا ہیں توسل
اوروں کے جہاں سینگ سماوے چمو کے وہاں موسل

یعنی یہ بادشاہوں سے بھی بڑی ہیں جنگلی گنواروں کا کام نہیں سفید پوش آتے ہیں پیالہ بھنگ صاف مصفی حاضر کرتی ہیں جس میں تنکا نہ ہو بھنگڑ فخریہ کہا کرتے ہیں کہ وہ ایسی بھنگ پلاتی ہے کہ جس میں گاڑھے پن کے سبب سینگ کھڑی رہے۔ آپ مبالغہ کرتے ہیں کہ یہ ایسی بھنگ بناتی ہے کہ جس میں موسل کھڑا رہے۔ خیر ان کی بدولت چمو کا نام بھی رہ گیا۔[1]

"ایک کوئیں پر چار پنہاریاں پانی بھر رہی تھیں۔ امیر خسرو کو رستہ چلتے چلتے پیاس لگی۔ کوئیں پر جاکر ان سے پانی مانگا۔ اُن میں سے ایک انھیں پہچانتی تھی۔ اُس نے اوروں سے کہا کہ دیکھو خسرو یہی ہے انھوں نے پوچھا کیا تو خسرو ہے جس کے سب گیت گاتے ہیں اور پہیلیاں اور مکرنیاں انمل سنتے ہیں؟ انھوں نے کہا ہاں۔ اِس پر ایک ان میں سے بولی کہ مجھے کھیر کی بات کہہ دے، دوسری نے چرخہ کا نام لیا تیسری نے ڈھول، چوتھی نے کتے کا۔ انھوں نے کہا کہ مارے پیاس کے دم نکلا جاتا ہے، پہلے پانی تو پلادو۔ وہ بولیں جب تک ہماری بات نہ کہہ دے گا نہ پلائیں گی۔ انھوں نے جھٹ کہا:

انمل: کھیر پکائی جتن سے چرخہ دیا جلا
آیا کتا کھا گیا تو بیٹھی ڈھول بجا۔ لا پانی پلا۔"[2]

ان دونوں واقعات سے اتنا ضرور ظاہر ہوا ہوگا کہ ہر چند امیر خسرو کا تعلق دربار سے تھا اور وہ بادشاہوں کے قصیدے بھی لکھتے تھے مگر اس سے ان کے

[1] آب حیات۔ تصنیف محمد حسین آزاد، اسلامیہ اسٹیم پریس لاہور ایڈیشن ۱۹۱۷ء، ص
[2] ایضاً ص ۳،

عوامی رشتوں پر کوئی اثر نہیں پڑا تھا اور شاعر کی حیثیت سے ان کا تعلق عوام ہی سے تھا۔

ان کی کہہ مکرنیاں، گیت، غزل اور انمل میں جتنے حوالے آئے ہیں وہ عوامی ہیں بلکہ یہ کہنا زیادہ مناسب ہوگا کہ ان کی پوری فضا عوامی ہے اور اسی حیثیت سے ان کا کلام آج بھی پڑھا جاتا ہے اس سے امیر خسرو اور ان کے دور کے مزاج کی دو تصویریں ابھرتی ہیں ایک سیاسی اور دوسری تہذیبی۔ سیاسی سطح پر حکمراں آتے اور جاتے رہے مگر تہذیبی سطح پر جو ملواں تہذیب ابھر رہی تھی وہ زیادہ تر ان حکمرانوں سے بے نیاز جاری رہی اور یہ ملواں تہذیب ہی اُس دور کا سب سے بڑا کارنامہ ہے پھر یہ تہذیبی امتزاج مختلف طبقوں کے اثرات سے بھی آگے جاتا ہے اور امیر خسرو کے کلام میں کثرت سے ان چیزوں کا ذکر ملتا ہے جو نچلے طبقے استعمال کرتے ہیں یہاں چمو بھٹیاری بھی ہے اور بھٹیاری کا لڑکا بھی۔ جو کہہ مکرنیاں اور انمل ہیں ان میں سے بھی نچلے طبقوں کی تمدنی فضا چھائی ہوئی ہے اور سچ یہ ہے کہ یہ امانت انھیں طبقوں کے ذریعے ہم تک پہنچی ہے جنھوں نے اسے سینے سے لگائے رکھا اور اس میں نت نئے اضافے کیے۔

اس نئے طرز کے کیا اثرات مرتب ہوئے؟ یہ شاعری کا ایک نیا روپ تھا اور سیکولر روپ تھا جس میں کسی ایک قوم یا کلچر کی دوسری قوم اور کلچر پر فتح مندی کا ذکر نہ تھا اسی لیے اس کی مقبولیت ہر طبقے اور ہر مذہب کے لوگوں میں ہوئی "خالق باری" کا بھی یہی حال ہے کہ اس میں تبلیغِ اسلام کا عنصر نہیں ہے بلکہ اس دور کی زندگی کا جو پہلو بھی سامنے آیا ہے اسی کے مطابق فارسی، عربی اور ہندوی متبادل نظم کر دیئے گئے ہیں۔ یوں ان متبادلوں پر غور کیا جائے تو ایک وسیع تر زندگی سامنے آتی ہے جو محض سرکار دربار تک محدود نہیں اور جس کے دائرے میں نچلے طبقے کے تمدن کی آوازیں اُبھرتی ہیں۔ پہیلیوں، کہہ مکرنیوں اور خالق باری تک میں یہی کھلاڈلا پن نمایاں ہے۔ وجہی نے اپنی تصنیف "سب رس" میں خسرو کا یہ ہندوی شعر نقل کیا ہے:

پنکھا ہو کر میں ڈولی ساتی تیرا چاؤ　　منجھ جلتی جنم گیا تیرے لیکھن باؤ

اس شعری زبان اور تہذیبی فضا دونوں روزمرہ زندگی سے متعلق ہیں پنکھا عوامی ضرورت کی چیز ہے اور آگ اور ہوا دونوں کا عوامی زندگی سے پیوند ہے پھر جو خیال نظم ہوا ہے وہ بھی درمیانی یا نچلے طبقے ہی کی کسی عورت سے متعلق ہے اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ خسرو کی تہذیبی فضا کم سے کم ہندوی کلام میں عوامی تھی اور وہ اس تہذیبی اختلاط کی بنیاد رکھ رہے تھے جو سیکولر (یعنی غیر مذہبی) تھا اور جس کا دائرہ کسی ایک مذہبی گروہ تک محدود نہ تھا اور یہ خصوصیت آج بھی ان کے کلام کی مقبولیت کے سلسلے میں موجود ہے۔

اسی ضمن میں ایک اور افسانوی تصنیف اور مصنف کا ذکر ضروری ہے اور وہ ہے افضل پانی پتی اور ان کی تصنیف "بکٹ کہانی"۔ عام طور پر مصنف کے حالات زندگی مورخین نے ان کی تصنیف ہی سے مرتب کر لیے ہیں جو لازمی نہیں کہ درست ہوں کیونکہ اکثر مصنفین جب واحد متکلم کا صیغہ بھی استعمال کرتے ہیں تو بھی وہ آپ بیتی نہیں جگ بیتی ہی کی کوئی شکل سامنے رکھتے ہیں لہٰذا یہ کہنا کہ افضل پختہ عمر میں ایک نوعمر لڑکی پر ایسے فریفتہ ہوئے کہ معلمی کا پیشہ ہی نہیں بلکہ اپنا مذہب چھوڑ کر متھرا کے ایک مندر میں پجاری ہو گئے زنار باندھا اور گوپال نام رکھا۔ یہ سب افسانوی طرز بیان بھی ہو سکتا ہے اور اپنی تصنیف 'بکٹ کہانی' کو زیادہ حقیقی رنگ دینے کی کوشش بھی ہو سکتی ہے۔

جو بات اہم ہے وہ یہ کہ یہ بارہ ماسہ کی اردو میں پہلی مثال ہے بارہ ماسہ مہینوں کے نام پر بارہ غزلیں لکھی گئی ہیں۔ ہر غزل میں سات سات شعر ہیں اور مطلع میں التزاماً مہینے کا نام آتا ہے۔ بارہ ماسہ فراق زدہ عورت کی زبانی محبوب سے جدائی کی فریاد ہے اور ساری فضا عوامی ہے اور سیکولر ہے۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ کس طرح یہ آہنگ عام ہو رہا تھا۔

ادبی سماجیات کی رو سے یہ بھی لازم ہے کہ تجزیے کے دوران روایتی اور غیر روایتی عناصر کی پہچان باقی رہے اور نئے فن پارے کو پرکھتے وقت اس کے روایتی آہنگ کو الگ کر کے یا کسی قدر الگ کر کے دیکھا جائے۔ جو طرز وقت کی آواز یا روایت کا حصہ بن چکی ہو، اس کے عمل دخل کو پہچان کر اس سے

دھوکہ نہ کھایا جائے اور ممکن ہو تو پیرایۂ اظہار کے ان سبھی پہلوؤں کی شناخت کی جائے۔

اسی کے ساتھ ساتھ شاید یہ بھی لازم ہے کہ الگ ہونے کی شناخت کے ساتھ ملاپ کی پہچان بھی جاری رہے کہ یہ اندازہ ہو سکے کہ کوئی شاعر یا کوئی دور اپنے پہلے کے دور سے کتنا الگ ہوا اور کس طرح ممتاز اور منفرد قرار پایا۔

اب امیر خسرو کے فوراً بعد کے دور کو لیجیے اور اس کا سلسلہ دور تک پھیلا ہوا ہے۔ گجرات، بیدر، بیجاپور اور گول کنڈہ ہوتا ہوا یہ دائرہ آخر کار ایک بار پھر دہلی میں آکر مل جاتا ہے اور ولی اور سراج کی سربراہی میں نیا سفر اختیار کرتا ہے سچ یہ ہے کہ اس پورے دور میں اکثر ویرگا تھا کال اور بھگتی کال کے طرز کی شاعری ہوتی رہی ہے اور انھیں اسالیب کا غلبہ رہا ہے۔

اب ذرا افضل پانی پتی کی 'بکٹ کہانی' پر نظر ڈالیے جو بارہ ماسہ کے طرز میں لکھی گئی۔ ہجر و فراق کی ماری ایک عورت اپنی سکھیوں سے مخاطب ہو کر دل کی بات دُہراتی ہے:

سنو سکھیو، بکٹ میری کہانی — بھئی ہوں عشق کے غم سوں دِوانی
نہ مجھ کو بھوک دن نا نیند راتا — برہ کے درد سوں سینہ پراتا
ارے یہ عشق ہے یا کیا بلا ہے — کہ جس کی آگ سے سب جگ جلا ہے
بکٹ مشکل بہت مشکل کہانی — دِوانی کی سنو سکھیو، کہانی

اس کے بعد ہر موسم کے ساتھ جذبات اور کیفیات بدلتے رہنے کا حال نظم ہوا ہے۔ یہ بھی قابل ذکر ہے کہ یہاں جن مہینوں کا تذکرہ ہوا ہے وہ ہندستانی مہینے ہیں ماگھ، پھاگن، چیت، بیساکھ وغیرہ اور ان سب کی موسمی کیفیات کا بیان ہوا ہے۔

اہم بات یہ ہے کہ فضا کے اعتبار سے نہ یہاں فارسی شاعری کا طرز غالب ہے نہ قدیم برج یا اودھی یا سدھکڑی کا انداز ہے زبان کے اعتبار سے تو یہ اردو ہے مگر فضا اور انداز بیان بھی بڑی حد تک ٹھیٹھ ہندستانی ہے ذرا ایک نمونہ دیکھیے دو مہینوں کا بیان درج ذیل ہے پوس اور ماگھ میں ہجر و فراق کی

کیفیات کی تصویر کشی اس طرح ہوئی ہے :

پوس بہ کریں عشرت پیا سنگ ناریاں سب
میں ہی کانپوں اکیلی ہائے یارب
اجی ملاں مرا یہ حال دیکھو
پیارے کے ملن کی فال دیکھو
لکھو تعویذ پی آوے ہمارا
وگر نہ جائے ہے جیوڑا ہمارا
ارے سیانو، تمہیں ٹونا پڑھو رے
پیا کے وصل کی دعوت پڑھو رے
ارے گھر آ اگن میری بجھاوے
اری سکھیو کہاں لگ دکھ کہوں رے
کہ بے جاں ہو رہی جا کر خبر لے
کہ ٹک ہو جا دِیوانی کو صبر دے
چلا پوس اے سکھی آیا نہ کچھ ہاتھ
نہ سوئی سیج پر دلدار کے ساتھ

جن الفاظ کے نیچے لکیر کھینچی گئی ہے وہ سب عربی، فارسی کے الفاظ ہیں 'ملاں' خالص غیر ملکی تصور ہے اور اس کا منصب بھی یہاں اتنا مذہبی نہیں جتنا روایتی ہے یعنی جھاڑ پھونک کے ذریعے علاج کرنے والا۔ قابل ذکر بات یہ ہے کہ یہ پورا بند کسی قسم کے غیر مقامی تصورات سے خالی ہے اور ہندستان کے مزاج سے مطابقت رکھتا ہے نہ یہاں فارسی تراکیب ہیں نہ ایرانی طرز کی بندشیں فضا کے اعتبار سے ٹھیٹھ ہندستانی ہے۔

یہی کیفیت ماگھ مہینے کی برہ کی ہے :

نہ بھولے مجھ کو اک ساعت تری یاد
نہیں تو نے کیا مجکوں مجھے شاد
دغا بازی مسافر سوں نہ کیجے

ایتا دُکھڑا غریبوں کو نہ دیجے
گیا سب جو* بنا ہیہات ہیہات
نہ پوچھی یک ذرا تک آئے* کے بات
جہاں ساجن* بسے اس دیس جاؤں
ارے یہ آگ تن من کی بجھاؤں
اگر غم ہے تمہیں میری* اگن کا
کرو کچھ فکر پیارے* کے ملن* کا

اوپر کے بند میں جن الفاظ کے نیچے لکیر ہے وہ فارسی اور عربی روایت سے ہم تک پہنچے ہیں اور جن لفظوں پر * نشان ہے وہ ٹھیٹھ برج یا اودھی یا ٹھیٹھ دیسی روایت کے تصورات ہیں۔

اس سے اندازہ ہوگا کہ تصورات کی سطح پر کس طرح کا سنگم ظہور پذیر ہوا تھا۔ یہ ملاپ اس وقت تک نفس مضمون اور پیرایۂ اظہار کا ملاپ تھا۔ اگر ہندی تاریخ ادب کی اصطلاحوں کا سہارا لیا جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ اردو شاعری کا آغاز (امیر خسرو کی ہمہ رنگ شاعری کو چھوڑ کر) شرنگار رس ہی سے ہوا اور آگے چل کر بھگتی رس اور ویر رس کا اضافہ ہوا۔

مگر اس منزل پر ٹھہر کر ایک نظر لفظیات اور تصورات پر بھی ڈالتے چلیں: دکھڑا، جو بنا، آئے کے، ساجن، اگن، ملن، پیارے اور اسی طرح جوڑا سیانے، ٹونا، سکھیو، سیج وغیرہ الفاظ اور ان سے بڑھ کر تصورات کس طبقے کی عورتوں کے ہیں۔ اول تو ان الفاظ پر شہری زندگی کی چھاپ بہت ہلکی ہے اور دوسرے طبقے کے اعتبار سے یہ نچلے طبقے کی زندگی یا اس دور کے متوسط طبقے کی زندگی کی تصویر کشی کرتے ہیں۔ روایتی صنف ہونے کے باوجود اس میں اس دور کی زندگی کی جھلکیاں صاف نظر آتی ہیں جب مرد روزگار کی تلاش میں اپنے گھروں سے باہر پردیس بساتے تھے اور ان کی محبوبائیں یا بیویاں گھر پر رہ کر ہجر و فراق کے گیت گایا کرتی تھیں۔ اس نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو اس صنف میں اس دور کی زندگی کی پرچھائیاں صاف نظر آئیں گی۔

زندگی ان پرچھائیوں میں رنگ آمیزی کرنے والا عنصر عشق ہے. جو ان واقعات کو، جو شاید کبھی کے بھولے بسرے خزانوں میں شامل ہو جاتے ایک ابدیت یا طویل مدت کے لیے مقبولیت عطا کرتا ہے یہ صورت کچھ اسی دور کے ساتھ مخصوص نہیں دکنی ادب کے پورے ذخیرے میں مشترک ہے.

دکن میں اردو شاعری کا رواج جسے اب دکنی کے نام سے یاد کیا جاتا ہے گجرات، بیدر، بیجاپور اور گول کنڈہ میں رہا. ان علاقوں کے ادبی سرمایے کا جائزہ لینا اور اسے ادبی سماجیات کے نقطۂ نظر سے کنگھالنا آج نہایت دشوار ہے لیکن اتنی بات ضرور ہے کہ اس پورے ادبی سرمایے پر نظر ڈالنے کے دو طریقے اختیار کیے جا سکتے ہیں. ایک تاریخی اور دوسرا سماجیاتی (ادبی طریق کار کو سردست نظر انداز کیا جا سکتا ہے) تاریخ کے نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو یہ دور قدیم کے کارنامے لگیں گے اور ان کی گواہیاں پرانے زمانے کے حقائق کے بارے میں ہوں گی لیکن اگر سماجیاتی نقطۂ نظر سے دیکھیں تو بعض دلچسپ سوالات اٹھیں گے. ہم بھلے ہی ان تمام ادب پاروں کو بزرگوں کی نشانیاں اور قدیم زبان و ادب کی گواہیاں سمجھ کر آنکھوں سے لگائیں لیکن پھر بھی یہ سوال ضرور ابھرے گا کہ ان قدیم ادب پاروں میں آج بھی دلوں کو گرمانے کا کوئی سامان موجود ہے یا نہیں اور اگر ہے تو اس کی نوعیت کیا ہے؟

اس نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو گجرات اور دکن کے ادبی سرمایے سے مندرجہ ذیل تخلیقات خاص طور پر اہم ہیں:-

- گجرات میں میراجی کا "خوش نامہ" اور خوب محمد چشتی کی "خوب ترنگ"
- دکن میں نظامی بیدری کی تصنیف "کدم راؤ پدم راؤ"
- بیجاپور اور گول کنڈہ کے ادبی سرمایے سے:-
  - اشرف کی نوسرہار.
  - قلی قطب شاہ، نصرتی، ابن نشاطی، غواصی اور صنعتی اور حسن شوقی کی تصانیف.
  - ہاشمی کی ریختی نما تخلیقات.

— مقیمی کی مثنوی چندر بدن و مہیار۔
— سراج اور وتی کی مثنویاں اور غزلیں۔

ظاہر ہے کہ ان سب کا تذکرہ اور تجزیہ ہو تو پوری ادبی تاریخ مرتب ہو جائے گی البتہ یہ قلق دل کو نہیں بھولتا کہ اب تک ان سبھی شاعروں کی تخلیقات کا کوئی سماجیاتی تجزیہ نہیں ہوا ہے ہاں ادبی محاکمے ہو چکے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ ان سبھی فن پاروں کے پیچھے جھلکتی ہوئی اس سماجیاتی عکاسی کے مختلف رنگوں کو پہچاننا نہایت ضروری ہے جو انھیں ادب پارے بناتی ہے اور ان کی مقبولیت کا راز ہے۔

گجرات کی مثنویوں کو لیجیے "خوش نامہ" ہو یا "خوب ترنگ"، ان سب مثنویوں کو اگر بنظر غور دیکھا جائے تو ان کا موضوع خواہ کچھ ہو پیرایۂ اظہار عشق ہے اور ان کا انداز بیان وہی پریم مارگی صوفی روایت سے تعلق رکھتا ہے جو ہندی ادبیات میں اپنے لہجے سے پہچانی گئی، تلقین خواہ کسی طرز کی ہو اور نفس مضمون خواہ کچھ ہی کیوں نہ ہو۔ "ہندی ادب کی تاریخ" اور بعد میں "قدیم اردو ادب کی تنقیدی تاریخ" میں راقم الحروف اردو شاعری کے اس تشکیلی دور کے ہندی روپ کی طرف اشارے کر چکا ہے اور انہی کی تجدید جمیل جالبی کے اس بیان سے ہوتی ہے:۔

> "اردو زبان و ادب پر چھٹی صدی ہجری سے لے کر دسویں صدی ہجری تک ہندوی روایت ہی کی حکمرانی رہتی ہے اردو شاعری کی پہلی روایت خالص ہندوی اصناف و اوزان پر قایم ہوتی ہے اور ہندو تصوف کے اس رنگ کو قبول کرتی ہے جو سارے برعظیم میں ناتھ پنتھیوں، بھگتی کال اور نرگن واد کی شکل میں رائج تھا خواجہ مسعود سعد سلمان، امیر خسرو، بابا فرید، بو علی قلندر پانی پتی شرف الدین یحییٰ منیری، کبیر، شیخ عبدالقدوس گنگوہی، شاہ باجن، قاضی محمود دریائی، برہان الدین جانم، علی جیو گام دھنی گرونانک، میرانجی شمس العشاق وغیرہ شمال سے لے کر جنوب تک اور مشرق سے مغرب تک اسی روایت کے پیرو رہے ہیں"۔[1]

(1) اگلے صفحہ پر

لیکن یہ سوال ان تخلیقات کی ادبی درجہ بندی سے متعلق ہے۔ سماجیاتی سطح پر دیکھا جائے تو اس کی معیار بندی مختلف طریقے پر ہوگی۔ اوّل تو کردار گوجری ادب میں یا تو عوامی سطح کے ہیں یا درمیانی طبقے کی اس میں "خوش" نام کی کم عمر لڑکی ہو یا قاضی محمود دریائی کے مخاطبین، سب اسی طبقے کے لوگ ہیں دوسرے ان کے درمیان مجلسی رابطہ پیدا کرنے والی فضا چند ایسے عناصر سے عبارت ہے جو مجلسی زیادہ ہیں اور مذہبی کم ہیں معرفت اور طریقت کے مضامین بھی چنریوں کے رنگوں کے ذریعے بیان ہوئے ہیں۔ تیسرے مذہب بھی یہاں افسانوں کے سانچے میں ڈھلتا ہے اور ان افسانوں میں اعتقاد اور عقیدت کا عنصر غالب ہے۔

گجرات سے نکل کر بیدر پہنچیے تو نظامی کی مثنوی 'کدم راؤ، پدم راؤ' پر نظر ٹھہرتی ہے گو نا تمام ہے مگر اس کا دیومالائی انداز افسانہ و افسوں کا رنگ و آہنگ اس دور میں یقیناً مقبول رہا ہوگا۔ یہاں مسئلہ ذات پات اور طبقاتی اونچ نیچ کا ہے اس میں عورت کی بے وفائی بھی زیر بحث آئی ہے اور بادشاہ وزیر اور سادھو اس کے اہم کردار ہیں اور آزادی کے ساتھ ناگ اور ناگن مختلف روپ بدلتے رہے ہیں۔ یہاں جادو سے انسان جانور کا اور جانور انسان کا روپ اختیار کر لیتے ہیں مگر روایت کا ایک رشتہ یہاں بھی قایم ہے۔ مذہب اور دھرم کے نام پر ریاکاری کا روپ یہاں رگھوناتھ جوگی کی شکل میں نظر آتا ہے جو ناگ اور ناگن کے درمیان حائل تھا اور جس نے راجا اور وزیر کو بھی چکر میں ڈال رکھا تھا۔

'کدم راؤ، پدم راؤ' کو مقبولیت حاصل نہیں ہوئی اور مدتوں تک اس پر گرد ایام طاری رہی۔ لیکن اہم بات یہ ہے کہ اس قسم کی افسانوی نظم اس دور میں لکھی گئی جو مذہب اور دھرم کے نام پر ریاکاری کو بے نقاب کرنے کی ہمت کر سکتی تھی اور ایک دیانتدارانہ طرز زندگی کا سراغ فراہم کر سکتی تھی۔

[1] تاریخ ادب اردو، جلد اول ص ۱۰۵

مذہب اور دھرم کے ان بندھنوں سے اوپر اُٹھنے کی ایک کاوش اشرف کی "نوسرہار" ہے جس میں واقعۂ کربلا جیسے مذہبی یا نیم مذہبی، نیم تاریخی واقعے کی افسانوی روپ میں پیش کیا گیا ہے۔ یہاں جنگ وجدل کا واحد سبب یزید کا خلافت پر اصرار نہیں ہے بلکہ اس کا سبب بی بی زینب سے عشق ہے جن کے حسن کی تعریف مثنوی نگار نے ان الفاظ میں کی ہے :۔

زینب اہے اس کا نام — نین سلونے جوں بادام
از حد صاحب حسن وجمال — زیبا موزوں صورت حال
ماتھا جانوں سورج پاٹ — یا کے جانوں چاند الاٹ
دانت بتیسی تیسی جان — جیسے ہرنیہ کیری کھان
سرگاں جیسے بلے بال — چندر سورج دونوں گال
چاند پیشانی دانت رتن — خنداں رد ہم سیمیں بدن

اشرف کی "نوسرہار" مذہبی روایتوں کو افسانوی دل چسپی کے ماتحت ڈھالنے کی کوشش ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ آج تک یہ کوشش کسی نہ کسی شکل میں جاری ہے۔ "نوسرہار" میں واقعات کربلا کی تشریح و توجیہہ ایک رنگ میں اور ایک مخصوص رومانی نقطۂ نظر سے کی گئی۔ انیسؔ اور خاص طور پر دبیرؔ نے اسے دوسرے اجتہادی رنگ میں پیش کیا اور جوشؔ ملیح آبادی سے لے کر آج کے ہندو پاک کے مرثیہ نگار واقعہ کربلا کو اپنے تصورات کے مطابق رنگ و آہنگ بخشتے ہیں۔ گویا واقعۂ کربلا ہو یا مرثیے میں اس کا بیان یہ دونوں ادبی سماجیات کے بدلتے ہوئے رنگ و آہنگ کے تابع ہیں۔[1]

ادب نہ تاریخ ہے نہ محض افسانہ بلکہ دونوں کی سرحدوں پر واقع ہے جہاں واقعہ نگاری کے ساتھ ساتھ تخیل کی اُڑان بھی شامل رہتی ہے اور واقعات کو محض دلچسپ ہی نہیں بناتی بلکہ ان میں کئی جہات کا اضافہ کر دیتی ہے۔ اس

[1] اس سلسلے میں مزید مطالعے کے لیے ملاحظہ ہو ڈاکٹر سید محمد عقیل رضوی کی تصنیف "اردو مرثیے کی سماجیات" مطبوعہ نصرت پبلشرز، لکھنؤ۔

ادبی تخلیقِ نو میں صرف بیان واقعہ ہی اہم نہیں ہوتا بلکہ اس بیان کے دوران وہ نت نئے روپ اختیار کرتی ہے اور جس قسم کے جذبات و تصورات کو اُبھارتی ہے ان کی بھی بڑی اہمیت ہے۔" نوسرہار" مذہبی روایات کو عصری ذوق کے سانچے میں ڈھلنے کا مزید ثبوت ہے اور یہ عصری ذوق محض اس دور تک ہی محدود نہیں تھا بلکہ آج کے انداز نظر کو بھی متاثر کرتا ہے۔

اسی طرز کی توسیع ہاشمی بیجاپوری کی غزلوں میں ملتی ہے یہاں اسلوب مرثیے کا نہیں لیکن غزل میں ریختی کا انداز اور عورت کی طرف سے مرد سے اظہار محبت دونوں غزل کے عام لہجے اور اردو کی روایت سے الگ ہیں جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس دور کی شاعری خود کو روایت میں ڈھال رہی ہے۔ ہاشمی کے یہاں عورت کا پیکر بغیر کسی طبقاتی صراحت کے ابھرتا ہے اور نشاطیہ رنگ سے ابھرتا ہے وہ 'عشق' کو ایک قدر کی حیثیت سے اپناتا ہے اور اسے زندگی میں مرکزی حیثیت دیتا ہے۔ ہاشمی کے ہاں عشق کوئی سرمدی نغمہ ہے نہ ابدی جذبہ، وہ ایک ایسی لذت کا آئینہ دار ہے جو زندگی میں نور و نکہت بکھرتی ہے اور نشاط و کیف کی برکتیں لٹاتی ہے۔

اس کی توسیع شدہ شاہانہ شکل قلی قطب شاہ کے ہاں ملتی ہے جس کی غزلوں میں صرف نشاط و کیف کا پہلو ہی نہیں رچا بسا بلکہ حافظ شیرازی کے طرز کی مستی اور عشقیہ لہجے کی رنگینی نے بھی عمل دخل حاصل کر لیا اور اردو شاعری فارسی شاعری کے عالمگیر لہجے میں ڈھلنے لگی کم سے کم تصورات اور خیالات کا اثر ورسوخ بڑھنے لگا گو زبان میں فارسی تراکیب اور بیان میں تراش خراش کے اعتبار سے ابھی یہ دائرہ محدود تھا۔

اردو کی اصناف شعر میں شروع شروع میں مثنوی کا چلن ہوا پھر اسی صنف میں رومانی قصے، کہانیاں بھی بیان ہونے لگیں اور تاریخی قصے بھی اسی میں۔ جنگ و جدل کے افسانے بھی نظم ہوئے اور فرضی عشق و عاشقی کی داستانیں بھی۔ دکن میں مثنویوں کو زیادہ فروغ ملا۔ ان میں سے ہر مثنوی تفصیلی تجزیے کی مستحق ہے کہ اس کے پیچھے جھلکتی ہوئی سماجیاتی تبدیلیوں کی تصویریں کا مرقع ہے مگر طوالت سے بچنے کی خاطر چند خاص رجحانات ہی سے بحث کرنا ممکن ہے۔

گجرات اور دکن کی مثنویاں

اِن علاقوں کی مثنویوں میں سے چھوٹی چھوٹی مثنویوں اور مذہبی موضوعات سے متعلق مثنویوں کو نظر انداز کر کے باقی ذخیرے پر نظر ڈالی جائے تو نظامی بیدری، نصرتی ابن نشاطی اور وجہی کی مثنویاں قابل غور ہیں۔ اِن میں دیومالا بھی ہے، تاریخ بھی اور تخیلی افسانہ طرازی بھی۔ سوال یہ ہے کہ سماجیاتی نقطۂ نظر سے وہ کس قسم کی زندگی کو پیش کرتی ہیں (ب) کن طبقوں کی کہانیاں ہیں اور ان کے کرداروں کے طرزِ عمل سے کس قسم کا شعور کا اظہار ہوتا اور (ج) اِن کہانیوں کے مرکزی بحران سے کس طرز کے تاثرات و تعصبات پر روشنی پڑتی ہے۔

مگر اس سے قبل کہ عام مثنویوں کے بارے میں کچھ عرض کیا جائے، ان مثنویوں کا جائزہ بھی ضروری ہے جنھیں مذہبی یا نیم مذہبی قرار دے کر ہم نے دائرۂ بحث سے خارج کر دیا ہے۔ یوں تو ان میں بڑی تعداد اس قسم کی مثنویوں کی ہے جن میں نماز، روزے، حج، زکوٰۃ کے مسائل بیان کیے گئے ہیں جن کا تعلق ایک خاص مذہبی

نظام سے ہے مگر اسی سلسلے کی بعض مثنویاں ایسی بھی ہیں جو اس دائرے سے آگے نکل گئی ہیں۔ مثال کے طور پر میراں جی کی مثنوی "خوب ترنگ" ہے گو اس میں بھی مذہبی یا نیم مذہبی مسائل ہی بیان ہوئے ہیں مگر مخاطب ایک چھوٹی سی بچی "خوب" ہے جسے آسان لفظوں میں یہ تمام باتیں سمجھائی گئی ہیں۔ یہاں سوال یہ ہے کہ یہ بچی اس قسم کی مثنوی میں کہاں سے آگئی اور اس کے آنے سے کس قسم کے اسلوبیاتی اور فکری مسئلے پیدا ہوئے۔

سب سے پہلی بات یہ ہے کہ اس بچی کی وجہ سے بھی "شرعی" یا نیم شرعی مسئلوں کو عام زندگی کے دلچسپ مثالوں سے مزین کرنا پڑا اور اس سے مثنوی کے آب و رنگ میں اضافہ ہوا، دوسرے یہ کہ شریعت کے خشک مسئلوں کو بھی عام زندگی کی رنگینی سے ملا کر بیان کرنے کی روایت شروع ہوئی۔

دوسری مثال اس طرز کی مثنوی کی ہے جو بظاہر تو مذہبی اور تاریخی نوعیت کی ہے مگر اس میں تخلیقی سطح پر بہت کچھ رد و بدل کی گئی ہے۔ مراد ہے نوسرہار سے جس کی حیثیت تو ضرور مذہبی بھی ہے اور کسی قدر تاریخی بھی۔ کیونکہ یہاں وہ روایات نظم کی گئی ہیں جو واقعہ کربلا سے متعلق ہیں مگر ان روایتوں کو نظم کرنے میں شاعر نے اپنے تخیل سے مدد لی ہے اور تخیلی عناصر نے تاریخ اور مذہب دونوں کو افسانہ بنا دیا ہے۔ بی بی زینب یہاں ایک ہیروئن کی شکل میں نظر آتی ہیں اور ان کی چاہت ہی مثنوی نگار کے نزدیک لڑائی کا سبب بنتی ہے۔ یہ تمام واقعات ظاہر ہے تاریخی اعتبار سے بے بنیاد ہیں مگر مثنوی نگار نے انھیں عناصر سے مثنوی کا تانا بانا تیار کیا ہے۔

باقی مثنویوں پر نظر ڈالیے تو ان میں تاریخ، عشق و عاشقی اور تمثیلی عناصر کا غلبہ نظر آتا ہے۔ دراصل اس دور میں صنف مثنوی کا فروغ ہی فارسی اثرات کا نتیجہ ہے مثنوی فارسی میں غالب صنف سخن رہی ہے اور اس کے ذریعے صوفیا نے بہت سے کام نکالے ہیں وہ حسن و عشق کے پردے میں اور عشقیہ اصطلاحوں میں اپنا مدعا بیان کرنے میں ماہر تھے اور اسی لیے وہ اپنی تصانیف میں عوامی دلچسپی کا سامان پیدا کرتے تھے لیکن ان مثنویوں کے بجوم

میں ایک مثنوی ایسی بھی ہے جو اپنے موضوع اور دائرۂ کار دونوں اعتبار سے عام رنگ سے بالکل الگ تھلگ ہے وہ ہے نظامی کی مثنوی "کدم راؤ پدم راؤ"۔

پوری کہانی عام مثنوی کے مزاج سے مختلف ہے اور ابھی تک کی ادبی تحقیق کے اعتبار سے طبعزاد بھی ہے اور انوکھی بھی۔ اس میں افراد (اور ارواح) قالب بدلتی ہیں اور ہر نئی شکل میں بھی پرانی زندگی کی دوستیوں اور دشمنیوں کے ساتھ بسر کرتی ہیں۔

قصہ یہاں بھی راجاؤں اور بادشاہوں کا ہے اور ان کا سابقہ کسی نہ کسی شکل میں فقیروں سے پڑتا ہے گویا یہاں کشمکش دنیاوی اور دنیوی حیثیت سے کامران لوگوں کے درمیان ہے ایک کے پاس دنیا جہاں کی طاقت، دولت اور وجاہت ہے اور دوسرے کے پاس عملیات کی قوت اور ماورائی طاقت ہے اور اس طاقت کو استعمال کرنے والے نیک اور بد دونوں ہیں اور ان کو اپنے مادی فائدے کے لیے اور اپنی جسمانی خواہشات کی تکمیل کے لیے بھی، برتتے ہیں۔ یہاں کشمکش کی نوعیت انسانی خواہشات اور مقدرات کے ٹکراؤ کی ہے۔

ایک اہم بات یہ بھی ہے کہ ہر کردار کے پیچھے اس کی موجودہ، سابقہ اور شاید آنے والی زندگی کی تصویریں ہیں اور ہر کردار کو نہ سہی ہر اہم کردار کو یقیناً کئی قالب اختیار کرنے کی آزادی حاصل ہے واقعیت کے تقاضے ان بدلتی ہوئی شخصیتوں کے درمیان مشترک ہے ہر کردار کے پیچھے بدلتی ہوئی مشیتوں کی دھوپ چھاؤں کارفرما ہے۔

چنانچہ اس دور کی مثنویوں کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ وہ دنیا کو عالم حیرت کے طور پر پیش کرتے ہیں جو فانی کے لفظوں میں "اک معمہ ہے سمجھنے کا نہ سمجھانے کا" اور جس کا ایک سرا نا قابل فہم ماورائی طاقت کے ہاتھ میں ہے

یہ مطلق العنان بادشاہی کے دور میں کچھ ایسی تعجب کی بات بھی نہیں جہاں فیصلے اصول وضابطے اور قانون کے بجائے بادشاہوں کی پسند اور ناپسند اور چشم وابرو کے اشاروں پر ہوتے ہوں بادشاہ خدا کی طرح مطلق العنان سمجھا جاتا ہو اور اس کا ہر عمل اس کی اپنی کسوٹی پر جانچا اور پرکھا جا سکتا ہو۔

اس کے بعد جب دربار کا اثر شاعروں پر اور زیادہ ہوا تو براہ راست اس کا اظہار بادشاہوں کی فتوحات کی قصیدہ خوانی اور رزمیہ نگاری کی شکل میں ہونے لگا۔ یہاں بھی کردار جیتے جاگتے نہیں ہیں بلکہ شاہی موافقت اور مخالفت کے رنگ میں رنگے ہوئے ہیں اور ان کی نیکی اور بدی کا تعین بادشاہِ وقت کی طرف ان کے رویے یا بادشاہ وقت کے ان کی طرف بدلتے رویے کے پیش نظر ہی کیا جاتا ہے اصول صرف یہ ہے کہ ہر وہ عیب بھی جو بادشاہ کو پسند ہے عین نیکی اور ہنر بلکہ منتہائے کمال سمجھا جاتا ہے۔ اس سلسلے کی وہ تمام مثنویاں جو بادشاہانِ وقت کی مدح سرائی میں لکھی گئی ہیں انہی مشترک خصوصیات سے معمور ہیں۔

البتہ وجہی نے قطب مشتری میں بادشاہ وقت کی شہزادگی کے دور کو ایک رومانی رنگ میں پیش کرنے کی جسارت کی ہے اور اس مثنوی میں قلی قطب شاہ اور بھاگ متی کا رومان ارضی رنگ میں نظم ہوا ہے۔ یہ محض ایک کہانی کی حیثیت نہیں رکھتا بلکہ اس دور کی شاہی کا مرقع ہے اور عشق وعاشقی کے اس منظر نامے میں عاشق اور معشوق کے دو الگ الگ مذاہب سے متعلق ہونا بھی اہمیت نہیں رکھتا۔ یہ اس نقطۂ نظر کا آغاز ہے جس نے عشق کو مذاہب کی ظاہری پابندیوں سے بلند تر مقام عطا کیا ہے اور یہیں سے عشق ماورائے مذاہب کے دائرے میں قدم رکھتا ہے اور کبھی تصوف کی راہ سے کبھی جذبۂ بے اختیار شوق کی حیثیت سے تمام مذاہب کی ظاہری پابندیوں کو ٹھکراتا ہوا ایک خود مختار منشور کی شکل اختیار کر لیتا ہے جس کی اپنی شریعت ہے اور اپنا دستور۔ یہ اور بات ہے کہ بعد کو اہل شریعت اور اہل طریقت نے اس کے الفاظ اور اصطلاحات کی اپنے طور پر تشریح کرکے اسے اپنی تلمیحی لغات میں شامل کر لیا۔

اس طرح ایک ایسی سرحد وجود میں آئی جہاں ابہام کے سائے میں مختلف

مفاہیم کی گنجائش نکلتی ہے اور ہر شعر الہیات سے لے کر خالص عشقیہ مفہوم اور آزاد خیالی کے سیاق و سباق میں بھی سمجھا اور سمجھایا جا سکتا ہے۔ یہ 'تعمیم' اور 'ابہام' پہلی مثنویوں میں نہیں برتا گیا اس سے قبل فارسی میں عراقی اور حافظ کی غزلوں میں اور نظامی اور رومی کی مثنویوں میں برتا جا چکا تھا اور قدیم اردو کے مثنوی نگار اپنے طور پر فارسی کی ادبی روایت کو ہندستانی مزاج کے مطابق ڈھالنے کی کوشش کر رہے تھے 'قطب مشتری' میں اہمیت جو کچھ ہے وہ عشق کے بے محابا جذبے کی ہے اور مشتری کی اگر کوئی حیثیت ہے تو صرف ایک خوشنما پھول کی ہے جو اپنے قدر شناس کے دل میں جذبہ بے اختیار بیدار کرتا ہے۔ اگر اٹھارہویں صدی کے یورپ کی اصطلاح میں بیان کیا جائے تو یہ ایک ایسے متوالے KNIGHTS کی جذبۂ بے اختیار شوق ہے جو راستے کی دشواریوں کو خاطر میں نہیں لاتا اور عشق کے ذریعے گویا انسانی فتوحات کا دروازہ کھولتا ہے اور انسان کو امکانات کے بحر ناپید اکنار سے آشنا کرتا ہے جہاں نہ حوصلوں کی انتہا ہے نہ ان حوصلوں کی کی مدد سے حاصل ہونے والی فتوحات کی۔ یہاں نہ چالاکی کا سہارا لیا گیا ہے نہ جاہ و حشمت کا جو کمال ہے وہ جذبۂ بے اختیار شوق کا ہے۔

اس طرز کی تصانیف اس دور میں نادر نہیں تھیں اس ضمن میں پرتھوی راج راسو کا ذکر آتا ہے جس میں اسی قسم کی مہم بازی اور اسی طرز کے جذبۂ بے اختیار شوق کی داستان بیان ہوئی ہے اور پرتھوی راج اور سنجوگتا کے عشق کا قصہ نظم کیا گیا ہے۔

آخر میں سراج کی مثنوی "نظم سراج" کا ذکر ضروری ہے جس میں بیان تو حسب معمول عشق و عاشقی کا ہے مگر اس کا تعلق جنس لطیف سے نہیں بلکہ ہم جنسی کی کیفیت پائی جاتی ہے۔ اس موضوع پر اردو کی تنہا مثنوی کہی جا سکتی ہے۔ اب تک ان مثنویوں کا تذکرہ صرف ادبی شہ پاروں کی حیثیت سے ہوا ہے ادبی سماجیات کے نقطۂ نظر سے ان کی پرکھ کا معیار مختلف ہوگا،

مثلاً پہلی بات تو یہ بھی دیکھنی ہوگی کہ ان مثنویوں کے لکھنے والے کون تھے اور انھوں نے وہی موضوعات اور موضوعات کے وہی کردار کیوں منتخب کیے؟

جہاں تک لکھنے والوں کا سوال ہے ان میں سے اکثر کے بارے میں ہماری معلومات ادھوری ہیں بعض کے بارے میں تھوڑا بہت معلوم ہے بھی تو وہ عقیدتوں اور روایتوں میں لپٹا ہوا ہے۔ سراج اورنگ آبادی ہی کو لے لیجیے۔ انھیں ایک صوفی صافی کی حیثیت سے جانا پہچانا جاتا ہے اور اس کا تھوڑا بہت ثبوت ان کی شاعری سے بھی ملتا ہے، زندگی بھر سرکار دربار سے الگ رہے نہ کبھی کسی بادشاہ کی تعریف لکھی نہ کسی سیاسی لڑائی کا احوال مگر اس کے باوجود ان کی مثنوی میں عشق کی جو تصویر ملتی ہے اور عشق کے کیفیات کی عکاسی ہوئی ہے اس سے کچھ مختلف نتیجہ نکلتا ہے۔

ادبی سماجیات کے نقطہ نظر سے مثنویوں کا مطالعہ محض ادبی اسلوب سے نہیں کیا جا سکتا محض ادبی اسلوب کی پہچان اور نفس مضمون اور انداز بیان کے شاعرانہ روایت سے مربوط ہونے کا تذکرہ بھی زیادہ مفید نہیں ہو سکتا اس سے آگے قدم بڑھا کر جن باتوں پر غور کرنا ہوگا، ان میں سے بعض باتیں یہ ہونگی (اور ظاہر ہے ان سوالوں کا جواب دیا جائے تو بات کہیں سے کہیں پہنچے گی اکثر صورتوں میں ادب کے دائرے سے باہر سماجیات کے دائرے میں داخل ہو جائے گی۔)

۱۔ مثنوی کا قصہ کس قسم کے افراد کا قصہ ہے اور وہ کس طبقے سے تعلق رکھتے ہیں سوائے سراج کی مثنویوں کے یہ سب مثنویاں شاہی خاندان کے متعلق ہیں حد یہ ہے کہ نظامی کی مثنوی کدم راؤ پدم راؤ میں قصہ گو عشقیہ ہے مگر قصے کے افراد کا تعلق راجاؤں اور وزیرزادوں سے ہے۔

۲۔ ان مثنویوں میں مرکزی کردار کی نوعیت کیا ہے؟ کیا وہ کوئی داخلی کشمکش ہے یا خارجی موانع کے خلاف نبرد آزمائی ہے، وہ خارجی طاقتیں کونسی ہیں جن کے خلاف لڑائی ہوئی ہے یا جو کہانی کے ہیرو کی خواہشات کو پورا ہونے سے روکتی ہیں۔

۳۔ مثنویوں کے قصوں کی تہذیبی فضا کی نوعیت کیا ہے؟

ظاہر ہے ان سوالوں کا تعلق براہ راست تکنیک سے ہے اور نہ فن اور فکر کے ان پہلوؤں سے ہے جن سے عام طور پر کسی فن پارے کی فنی اہمیت طے کی جاتی رہی ہے مگر ادبی سماجیات کا براہ راست تعلق انہی پہلوؤں سے ہے بنیادی طور پر اس پہلو سے کہ یہ مثنویاں کس طبقے کے لوگوں کی زندگی پیش کرتی ہیں خواہ یہ طبقے ہماری آپ کی دنیا کے ہوں یا پھر ماورائی ہوں جن سے ہمارا کوئی ربط وضبط نہیں ہے۔ اگر ہمارے تخیل سے متعلق ہیں اور تخیلی دنیا کے کس پہلو سے وابستہ ہیں۔

دیومالا بھی ہمارے تخیل ہی کا عکس ہوتی ہے اور اس دیومالا کا براہ راست تعلق ہمارے جذبات واحساسات سے ہوتا ہے اور جس طرح جذبات واحساسات پر طبقاتی اثرات مرتب ہوتے ہیں اسی طرح دیومالا بھی طبقاتی اثرات سے تشکیل پاتی ہے جو خیالات اور اقدار ہماری دسترس سے باہر ہونے کی وجہ سے عمل پذیر نہیں ہو پاتے وہ ہمیں تصورات کی سطح ہی پر سہی متاثر کرتے رہتے ہیں اور ان میں ہمارے اندر اور باہر کی کشمکش ظاہر ہوتی رہتی ہے اسی وجہ سے دیومالائی فضا اور کردار بھی ہمارے دور ہی کی معاشرت اور تہذیب کی طرح عصری اور معاصر ہوتے ہیں البتہ ملفوف ہوتے ہیں اور ان کی صحیح معنویت تک پہنچنے کے لیے ان کے اوپر کے لفافے اُتار کر خط کا مضمون پڑھنے کی ضرورت ہوتی ہے۔

قدیم دکنی ادب کی مثنویوں کی معاصر معنویت اور سماجیاتی مفہوم کو پہچاننے کے لیے یہ عمل ضروری ہے کہ ان کے دور کے پیرایے میں ظاہر ہونے والے مطالب اور ان کہانیوں اور ان کے کرداروں کے پیچھے کارفرما روح عصر کو بھی پہچانا جائے اور ان میں پنہاں روح عصر سے ماورا عناصر کی بھی شناخت کی جائے اور اس عمل میں ادبی سماجیات جس قدر معاون ہو سکتی ہے اس قدر شاید ہی دوسرا علم کارگر ہو۔

مثال کے طور پر دکن میں مثنویوں کے عظیم الشان ذخیرے پر نظر ڈالیے تو واقعاتی اور تاریخی مثنویوں کے علاوہ کم سے کم تین مثنویاں ہماری خصوصی توجہ کی مستحق ہیں۔

ایک۔ کدم راؤ پدم راؤ

دوسری۔ نوسرہار

اور تیسری۔ سراج کی "خودنوشت" سوانحی مثنوی

"کدم راؤ پدم راؤ" تخیلی قصہ ہے چونکہ مثنوی نا تمام ہے اس لیے واضح طور پر کچھ نہیں کھلتا کہ کسی دوسری زبان کے قصے سے ماخوذ ہے یا نہیں مگر اتنا ضرور ہے کہ طبع زاد مثنویوں میں اس کی حیثیت منفرد ہے جادو کی فضا، کرداروں کے روپ بدلنے کی کہانی، انسان کے سانپ اور اجگر کا روپ اختیار کرنا، یہ سب اس قصے میں موجود ہے جو اس دور کی فضا سے میل کھاتا ہے ان کی توجیہہ اور تشریح صرف اس زمانے میں قدیم رائج الوقت روایات اور قصوں کی مدد ہی سے نہیں آج کی فضا کے مطابق بھی کی جا سکتی ہے اور زبان کی دشواریاں حائل نہ ہوں تو مثنوی کی بلاغت آج کے پڑھنے والے کو بھی متاثر کر سکتی ہے۔

"نوسرہار" کا معاملہ کسی قدر مختلف ہے۔ "نوسرہار" میں یوں تو حضرت امام حسین کی شہادت کا واقعہ بیان ہوا ہے مگر تاریخ میں اس قدر افسانوی اجزا ملا دیے گئے ہیں کہ قصہ تقریباً طبع زاد ہو گیا ہے۔ شاعر نے واقعات کا صرف ظاہری سانچہ اپنایا ہے اور اس میں کرداروں اور واقعات کی تشریح اور توجیہہ میں آزادانہ رویہ اختیار کیا ہے اس لحاظ سے ممکن ہے یہ مستند اور قابل اعتبار تاریخ نہ ہو اور مذہبی روایات کے خلاف ہو مگر اس میں مصنف کی منشا کے مطابق رنگ و آہنگ پیدا ہو گیا ہے اور مذہبی اور تاریخی تقاضوں سے الگ کر کے دیکھا جائے تو قصہ کی دلکشی اور بیان کی عمومیت بہت نمایاں ہو جاتی ہے۔

سراج کی مثنوی بڑی حد تک سوانحی فضا رکھتی ہے گو ممکن ہے سوانحی نہ ہو مگر پہلی بار مثنوی میں اس قدر کھل کر داخلی لب و لہجہ ابھرا ہے جس پر اخلاق اور قانون کی بندشیں ہیں اور جو عشق کے آزادانہ اظہار کو کسی قسم کے احساس جرم کے بغیر برملا ادا کرتا ہے۔ پھر انداز بیان کی تازگی اور برجستگی ایسی کہ اس پر جیسے تاریخ اپنی مہر لگانا بھول گئی ہے اور اس کے اشعار آج بھی معاصر مثنویوں کے مصرعوں کی طرح تازہ اور للکار رہیں۔

ادبی سماجیات کے نقطۂ نظر سے ان مثنویوں کا مطالعہ کئی حیثیتوں سے کیا جا سکتا ہے:

(الف) اس حیثیت سے کہ یہ اپنے دور اور اپنے سماج کے بارے میں کیا گواہیاں فراہم کرتی ہیں اور جب اس قسم کا مطالعہ کیا جائے تو بنیادی اہمیت ان مثنویوں کے اندازِ بیان اور ان کی فنّی باریکیوں سے کہیں زیادہ توجہ ان کی تہذیبی فضا، ان کے کردار، ان میں بیان کردہ واقعات کی تہ نشیں بلاغتوں پر دی جائے گی۔

(ب) اس حیثیت سے کہ یہ مثنویاں آج کے دور میں کس حد تک قابلِ توجہ ہیں اور کیوں؟ اگر ان کی کشش اور دلچسپی محض تاریخی ہو کر رہ گئی ہے (گو تاریخی حیثیت سے دلچسپی قایم رہنا بھی قابلِ توجہ اور مطالعے کا سبب ہو سکتی ہے) یا ان میں کوئی معاصرانہ دل بستگی کا سامان بھی ہے۔ اس پہلو سے غور کرنے سے یہ بات بھی سامنے آئے گی کہ دورِ قدیم کے قصّوں، کرداروں اور تہذیبی فضا میں کچھ ایسے ماورائے عصر قسم کے عناصر بھی ہوتے ہیں جو اس کے زمانے میں ختم نہیں ہوتے اور جن میں دلچسپی اس دور کے بہت بعد بھی قایم رہتی ہے اور انھیں مدّتوں بعد بھی "معاصر" بنائے رکھتی ہے۔

(ج) اس کے علاوہ کرداروں کے اعتبار سے بھی ان میں ایسے کردار یا ان کرداروں کی مدد سے بنائے ہوئے ایسے واقعات سامنے آ سکتے ہیں جو وقت اور ماحول کے گزرنے کے بعد بھی قابلِ توجہ ہوں اور اس لحاظ سے سدا بہار کہے جا سکتے ہوں۔

(د) اگر صورت یہ ہے تو پھر یہ بھی قابلِ توجہ بات ہوگی کہ ان کرداروں یا ان کردار ساز واقعات کی عصری معنویت قایم رکھنے والے عناصر اور اسباب کیا ہیں اور ان کی مدد ہی سے پڑھنے والے کو ادبی روایت کے زندہ رہنے کا سراغ ملے گا۔

اس لحاظ سے ادبی سماجیات، ادب کا مطالعہ بدلتے ہوئے سماجیاتی تناظر میں کرتی ہے۔

۲

اب شمالی ہند کی طرف نظر کیجیے:

شمالی ہند کی مثنویوں میں پانچ مثنویوں کی بڑی اہمیت ہے ادبی اور سماجیاتی دونوں نقطۂ نظر سے پہلی مثنوی افضل کی بکٹ کہانی ہے۔ دوسری میر اثر کی مثنوی "خواب وخیال"۔ تیسری میر حسن کی "سحر البیان"۔ چوتھی دیا شنکر نسیم کی "گلزار نسیم" اور پانچویں مرزا شوق کی مثنوی "زہر عشق"۔

ان میں افضل کی مثنوی روایتی طرز کا بارہ ماسہ ہے۔ افضل کی زندگی کی جو تفصیلات ہم تک پہنچی ہیں وہ بھی افسانے سے کم نہیں لیکن اول تو ان سوانحی تفصیلات کے بارے میں یقین اور اعتبار سے کچھ کہنا دشوار ہے۔ دوسرے اس قسم کی معلومات کتنی ہی دلچسپ کیوں نہ ہوں صرف ان پر غور کرنا مثنوی کے دائرے سے باہر ہے۔ افضل کی بکٹ کہانی میں بارہ مہینوں کا بیان کسی قدر روایتی انداز سے نظم کیا گیا ہے اور ہر مہینے کی کیفیت اور مجبوری ایک بد نصیب عورت کی زبانی ادا کی گئی ہے۔ یہاں روایت کا پلڑا کیفیت سے بھاری ہے اور اس لحاظ سے یہاں افراد کی دل شکستگی، محرومی اور دردمندی ظاہر ہوتی ہے تو روایتی انداز بیان کے سانچے میں ڈھلی ہوئی ہے اور اس سے کم سے کم کوئی سماجیاتی نتیجہ نکالنا ممکن نہیں البتہ اولیت افضل ہی کو حاصل ہے۔

دوسری اہم مثنوی میر اثر کی "خواب وخیال" ہے۔ میر اثر خواجہ میر درد کے بھائی تھے اور ان کی مثنوی میں بھی صوفیانہ انداز بیان سے کام لیا گیا ہے۔ اس مثنوی میں حسن وعشق کی جو تصویر پیش کی گئی ہے وہ صوفیوں کے نظریے کے مطابق پیش کی گئی ہے دراصل ایک فنکارانہ توجیہہ ہے جو عشق ومحبت کے مختلف تصورات سامنے لاتی ہے۔ ایک وہ جس میں لذت اور ذاتی انبساط کا تصور غالب ہے اس تصور کے ماتحت عشق ومحبت کی دو اقسام کے درمیان امتیاز قایم کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ پہلا تصور سمادی اور غیر جسمانی لگاؤ کا ہے جس کے رشتے عرفان ذات سے لے کر عرفان خداوندی تک پھیلے

ہوئے ہیں دوسرا تصوّر جسمانی اور ارضی تعلق کا ہے جس کے رشتے دنیا بھر کے صحت مندانہ اور غیر صحت مند طرزِ زیست سے ملتے ہیں اور جس کی لذت اور لطف بے اندازہ ہے اتنا اور ایسا کہ اعلیٰ ترین لگاؤ اور عشق حقیقی کی لذت کو بھی، اسی پیمانے سے ناپا اور بیان کیا گیا ہے۔

میر اثر کی مثنوی دونوں قسم کے عشق و محبت کے فرق کو بیان کرتی ہے اور اسی فرق کی بنا پر جسمانی لذت اور طرزِ بیان کی کشش پیدا کرتی ہے اس حد تک کہ عشق کا حسیاتی پہلو اس کے روحانی پہلو پر غالب آتا نظر آتا ہے اسی نقطۂ نظر سے حالی نے "مقدمۂ شعر و شاعری" میں میر اثر کی مثنوی کے اشعار ہوسناکی کے تحت درج کر کے ان کو غیر حقیقی اور فحاشی کی مثال قرار دیا ہے۔ بحر یقیناً مثنوی کی ہے اور تسلسل بیان بھی اسی طرز کا ہے مگر مثنوی کے دوسرے عناصر خصوصاً قصہ اور کردار نگاری سے یہ مثنوی محروم ہے۔ حالی نے اس مثنوی کے بعض مقامات کا تقابلی مطالعہ بعد کی مثنوی "زہر عشق" سے کیا ہے اور میر اثر کی مثنوی کے سوقیانہ لب و لہجے پر اعتراض کیا ہے۔

اس اعتراض کی اخلاقیات سے قطع نظر اس مثنوی میں قصے کی تعمیر ہے نہ کردار نگاری کا کمال اور نہ ان دونوں کی مدد سے پیدا ہونے والا مجموعی تاثر ہے بلکہ اس تاثر کو اکثر بیانیہ انداز میں براہ راست نظم کر دیا گیا ہے جس سے اس کے پیرایۂ اظہار کا اثر بہت محدود ہو جاتا ہے۔

دراصل عشق کے سماوی (بلکہ متصوفانہ) اور ارضی تصورات کو ایک دوسرے کے مقابل رکھ کر ان کے فضائل و نقائص ہی اس مثنوی کا موضوع ہیں اور

۵۔ عشق کے فضائل اور عیوب کے بارے میں مثنوی "خواب و خیال" کا درج ذیل شعر قابلِ توجہ ہے:

ہاتھا پائی میں ہانپتے جانا
کھلتے جانے میں ڈھانپتے جانا وغیرہ

مثنوی نگار نے اسے زیادہ دلچسپ اور لذت آفریں بنانے کی کوشش میں تحریر کی سرحدوں کو بہت پھیلا دیا ہے اور اس کا دامن فحشیات تک جا پہنچا ہے مگر اس کا بنیادی مقصد ناصحانہ ہے اور یہ آزادی بھی انھوں نے نصیحت کو زیادہ دلچسپ بنانے کی نیت سے اختیار کی ہے۔

میر حسن کی "سحر البیان" نے اردو میں مثنوی نگاری کو مربوط قصہ گوئی کے اعتبار سے نئی سمت عطا کی۔ اس کا مقصد اس دور کی تقریبات کو پورے رنگ و آہنگ کے ساتھ بیان کرنا تھا جس سے مثنوی کی عصری واقعیت میں اضافہ ہوا اور اس دور کو اپنا چہرہ اس آئینے میں صاف دکھائی دے۔ البتہ اس کاوش کو انھوں نے وسیع تر افسانوی پس منظر میں انجام دیا اور اس طرح انجام دیا کہ ان کے مخاطبین کو اپنی تہذیبی زندگی کی جھلکیاں نظر آنے لگیں اور ان کے بعد آنے والوں کو ایک گزرے ہوئے سنہرے دور کی یادگار تصویریں سامنے آگئیں۔

عشق بلکہ وہ جسمانی (لہٰذا کسی قدر جذباتی) لگاؤ صوفیا کے نزدیک اس عشق سے مختلف ہے یا یوں کہیے کہ اس عشق حقیقی کی پہلی منزل ہے جو اصل حیات ہے اور جو ہر قسم کی عبادات سے افضل ہے۔ میر اثر کی مثنوی میں عشق کے ان دونوں مفاہیم کے درمیان حد فاصل کھینچی گئی ہے اور عشق حقیقی کی افضلیت عشق مجازی کی ارضیت اور سطحیت پر واضح کی گئی ہے لیکن سچ یہ ہے کہ مثنوی میں جو کشش ہے وہ اس کی بے رنگی سے نہیں بلکہ عشق مجازی کی رنگارنگی ہی سے آئی ہے اور اس حد تک کہ حالی نے اس پر اعتراض وارد کیا۔

مثنوی کے پرانے اسلوب خاص طور پر فارسی مثنوی کے اسلوب کو پیش نظر رکھیں تو میر اثر بھی مثنوی نگار ٹھہرتے ہیں لیکن اردو مثنوی نے جو منزلیں طے کی ہیں ان کے پیش نظر "خواب و خیال" کو مثنوی کی حدود میں رکھنا دشوار ہے خاص طور پر ان ترقیوں کے پیش نظر جو میر حسن کی "سحر البیان" نے مثنوی نگاری کے فن میں حاصل کیں۔

"سحر البیان" میر حسن کا کارنامہ ہے اور اس نے یقیناً اردو مثنوی کا نیا معیار قایم کیا۔ میر حسن دہلی والے تھے اور فیض آباد میں جا آباد ہوئے۔ میر ضاحک

کے خاندان سے تعلق رکھتے تھے جو سودا جیسے قادر الکلام شاعر سے ٹکر لے چکے تھے اور ہجویات کی جنگ لڑتے تھے۔ دلی اجڑ جانے پر فیض آباد کا رخ کیا اور اودھ کے جاہ وحشم کو ہی نہیں یہاں کے سکون واطمینان کو بھی اپنی مثنوی میں سمو دیا۔

مثنوی "سحرالبیان" میں ایسے شہزادے کا قصہ نظم ہوا ہے جس پر پرستان کی حسین وجمیل پری فریفتہ ہوتی ہے اور جب راز کھلتا ہے اور شہزادہ قید کر دیا جاتا ہے تو ایک نوجوان عورت نجم النسا جوگن کا لباس پہن کر پرستان جا پہنچتی ہے اور پرستان کے فرماں روا کو اپنے رقص وسرود سے متاثر کر کے اس سے شہزادہ گلفام کو رہا کراتی ہے۔

قصے کی اہمیت دو باتوں سے واضح ہوتی ہے۔ یہ قصہ اس طرز کا شہزادے اور پری کا رومان ہے جو اس درجہ مقبول ہوا کہ امانت نے "اندر سبھا" لکھی تو اسی طرز کو اپنایا اور یہی اردو ڈرامے کا نقطۂ آغاز ثابت ہوا۔ دوسرے پریوں کے کسی انسان پر عاشق ہونے کا تصور اس قدر مقبول ہوا کہ اردو کے متعدد قصوں اور ڈراموں میں اسی طرز کے واقعات تھوڑے بہت ترمیم واضافے کے ساتھ بیان ہوتے رہے۔

جہاں تک قصے کا تعلق ہے اس کی عصری مقبولیت کے علاوہ دہری سطحیں ہیں ایک ظاہری اور عصری دوسری باطنی اور کسی قدر ابدی'۔ اور دونوں حیثیتیں قابل توجہ ہیں۔

جہاں تک عصری سطح کا تعلق ہے یہ زمانہ ہندستان اور خصوصاً اودھ میں ایسٹ انڈیا کمپنی کی حکومت کی توسیع کا زمانہ تھا، کمپنی کا اثر ورسوخ اودھ کے علاقے میں شجاع الدولہ کی شکست بکسر کے بعد سے شروع ہوا گو اس کے اثرات ابھی تک واضح طور پر سامنے نہیں آئے تھے شجاع الدولہ کے زمانے سے واجد علی شاہ کے دور تک کمپنی کا اثر ونفوذ خاموشی کے ساتھ اودھ کے معاملات میں بڑھتا رہا اور در اندازی کے باوجود نوابان اودھ کے جاہ وحشم اور ظاہری شان وشکوہ کا روز افزوں زوال کا اندازہ عام نہیں ہوا تھا اور یہ سمجھا جا رہا تھا

کہ شاہانِ اودھ نے اپنی فہم و فراست سے فرنگیوں کو بھی رام کر لیا ہے۔

اس پس منظر میں دیکھا جائے تو "سحر البیان" کی کہانی کا ایک نیا رخ سامنے آتا ہے شہزادہ گویا اودھ کے حسن کی تصویر تھا اور مردانہ حسن کی یہی تصویر ہے جو شجاع الدولہ سے غازی الدین حیدر اور واجد علی شاہ تک برابر قایم ہے ان تینوں کی مردانہ وجاہت کے قصے اور ان کی مردانی فتوحات کے تذکرے اودھ کی ہر تاریخ میں ملیں گے (خاص طور پر ایچ بی۔ اردن کی کتاب "گارڈن آف انڈیا" اور نجم الغنی کی "تاریخ اودھ" اور بعد کی تاریخ "بوستانِ اودھ" میں) زمانہ وہ ہے جب شاہانِ اودھ نے گویا ہندی شاعری کی عورتوں کی طرف سے اظہار محبت اور گرمجوشی کی روایت کو پھر سے زندہ کر دیا تھا اور اچھوتیوں سے لے کر مخدرات واجد علی شاہ کے خطوط تک اس کی نشانیاں بکھری ہوئی ہیں۔

اس زمانے میں شاہان اودھ کو اور ان کے تہذیبی پیروکاروں کو ادب اور تمدن کو مثالی راہبر کے طور پر پیش کرنے کا یہ رجحان عام تھا مثل مشہور ہے کہ رعایا اپنے فرماں روا کے طور طریقے اختیار کرتی ہے جس کا اطلاق اودھ پر بطور خاص ہوا کیونکہ اودھ میں نیا طرز تمدن تمام و کمال دہلی کے مہاجرین اور ان کے اختیار کردہ تمدن کے طور طریقوں پر تھا اور اسی کو مثالی اور معیاری سمجھا جا رہا تھا اتفاق یہ ہے کہ ہندی کی شاعری میں یہ روایت عورتوں کی طرف سے مرد سے اظہار محبت کا رواج بھی مدتوں سے رائج تھا۔ اسی کی پیروی میں مرد کو محبوب اور عورت کو عاشق کے طور پر پیش کرنے کا اسلوب "سحر البیان" (اور بعد کو "گلزار نسیم" اور کسی قدر ترمیم کے ساتھ مرزا شوق کی مثنوی "زہر عشق" میں) اختیار کیا گیا۔

ایک اور پہلو بھی قابل توجہ ہے۔ اس دور میں انگریزوں کا عمل دخل اودھ میں شروع ہو چکا تھا اور اس کا ایک نتیجہ یہ تھا کہ انگریز عورتوں کی طرف اودھ کے شوقین فرماں رواؤں کا دھیان بھٹکنے لگا ہوگا اس کا ثبوت

؎ اچھوتیوں کے بارے میں ملاحظہ ہوں تصدق حسین کے مضامین۔ مطبوعہ رسالہ 'نگار' لکھنؤ ۱۹۳۴ء

نصیر الدین حیدر کے دور میں تو بہت واضح طور پر فراہم بھی ہو گیا۔ لیکن یہ خیال شجاع الدولہ کے زمانے ہی سے رائج تھا کہ اودھ کے رنگین مزاج "بانکے" مردانہ وجاہت کی اعلیٰ ترین مثال ہیں اور ان کی طرف خواتین کی توجہ مبذول ہوتی ہے یوں بھی قصہ کہانیوں میں یہ چرچا عام تھا کہ اودھ میں حسن و عشق کا چرچا دوسری جگہوں کے مقابلے میں کہیں زیادہ ہے اور یہاں کا مردانہ حسن اور وجاہت اپنی مثال آپ ہے۔

اس کے پیش نظر انگریز عورتوں کا "عم البدل" پریوں کی صورت میں رونما ہونا کچھ تعجب کی بات نہیں اور ظاہر ہے کہ ان انگریز عورتوں یا پریوں کا کوئی دلدار اور محبوب ہو سکتا تھا تو وہ اودھ کے خطے ہی کا کوئی شہزادہ ہو سکتا تھا اس طرح بے نظیر اور بدر منیر کی یہ کہانی تخیلی سطح پر ہی سہی تمدنی اختلاط کی کہانی ہے۔ جس طرح عبدالحلیم شررؔ نے اپنے ناولوں میں مسلمانوں کی عیسائیوں کے ہاتھوں شکست فاش کا بدلہ فلورا فلورنڈا اور دوسرے ناولوں میں عیسائی عورتوں کے مسلمان فاتحوں کو دل دینے کی کہانی سے لے لیا۔ اسی طرح میر حسن نے "سحر البیان" میں تہذیبی اختلاط کی یہ کہانی نئی علامتی پیکروں ــــ انسان اور پری ــــ کی شکل میں کہہ سنائی۔

اسی کہانی کا دوسرا وسیع تر آفاقی پہلو ہے جو زمان و مکان سے ماورا ہے۔ جب عشق کھل کھیلتا ہے اور انجام سے بے پروا ہو کر خطرات مول لینے لگتا ہے اس وقت نجم النسا کی شکل میں عقل یا تدبیر ہی آڑے آتی ہے اور اپنی فراست اور ہوشمندی سے حسن و عشق دونوں کو الجھاوے سے نکالتی ہے۔ نجم النسا کی فراست اور پریوں کے بادشاہ کو اس کے رقص پر مبہوت ہو کر قول ہارنا اور شہزادے کو رہا کرنا اسی ہوشمندی کا ثبوت ہے۔ اس ماورائی فضا میں بھی دل کا قانون چلتا ہے اور زبان ہارنے اور قول دینے سے بڑی کوئی اور تدبیر کارگر نہیں ہوتی۔

سچ یہ ہے کہ "سحر البیان" کا جادو یا تو اولیت کا ہے کہ اس سے قبل اس قدر مربوط ڈھنگ سے مثنوی میں قصہ بیان کرنے کی روایت شاذ و نادر تھی

دوسرے اس کا اصلی حسن تہذیبی فضا کے بیان سے نکھرا ہے اس دور کی آرائش و زیبائش، زیور اور لباس، طور طریقے، تہذیب و تمدن کی چمک دمک، ان سب نے مل کر "سحر البیان" کو اپنے وقت کا مزین آئینہ خانہ بنا دیا اور یہی اس کا سماجیاتی اشاریہ بن گئے۔

"سحر البیان" کے بعد اردو کی سب سے مقبول اور اہم مثنوی دیا شنکر نسیم کی "گلزار نسیم" ہے۔ قصہ اور کردار دونوں اعتبار سے دونوں مثنویوں میں بہت کچھ مشترک ہے البتہ اس کے علاوہ اور کوئی خصوصیت یکساں نہیں۔ یہاں انداز بیان کو مضمون اور موضوع پر اولیت حاصل ہے اور نسیم کا سارا جادو انداز بیان ہی پر مرکوز ہے۔ چھوٹے چھوٹے بلیغ اشاروں میں نسیم نے دفتر کے دفتر سمیٹ لیے ہیں اور اس لحاظ سے یہ اردو کی بے مثل مثنوی ہے۔

کہانی وہی مرد اور پری کے عشق و محبت کی ہے۔ لیکن یہاں کامیابی ایک جنم میں نہیں ملتی اور قصہ مختلف غیر فطری مراحل طے کرتا ہے البتہ اختصار کی اس اشاراتی دولت کو اگر پھیلایا جائے تو "گلزار نسیم" کے بہت سے گوشے اجاگر ہوتے ہیں، اختصار نے بے شک مثنوی کے بیانیہ پہلو کو متاثر کیا ہے مگر اسے بلیغ اشاروں کا ایک مرقع بنا دیا ہے۔ ایک منظر تیزی سے دوسرے منظر میں ڈھل جاتا ہے اور ان میں سے ہر منظر خود کئی مرقعوں سے عبارت ہوتا ہے جس کی توجیہہ مختلف طریقوں پر کی جا سکتی ہے اس طرح "گلزار نسیم" ایک پہلو دار تہذیبی مرقع ہے جو بہ یک وقت اپنے زمانے کے مزاج کا راز داں بھی ہے اور اس سے اوپر اٹھ کر آنے والے ادوار کی رفاقت کا حق بھی ادا کرتا ہے۔

تخیل کے زور پر اڑتے ہوئے ہم کہیں بھی کیوں نہ نکل جائیں حقیقت کی پرچھائیاں ہمارے ہمرکاب ہوتی ہیں۔ "گلزار نسیم" کی ساری توجہ انداز بیان پر ہے اور چند لفظوں میں کہانی کے مختلف موڑ پھر بیان کرنا اس کا مقصد ہے۔ دراصل "گلزار نسیم" میں واقعے سے کہیں زیادہ بیان واقعہ کو اہمیت حاصل ہے اور گو واقعہ تخیل ہے مگر اس کے پیچھے اس دور کی حقیقتیں جھانکتی نظر آتی ہیں اور بیان واقعہ

میں بھی یہی "واقعاتی" کیفیت نمایاں ہے۔

اول قصے کو لیجیے۔ وہی پری اور انسان کے رومان کی کہانی یہاں بھی بیان ہوئی ہے اور پوری فضا میر حسن سے لے کر امانت کی "اندر سبھا" تک کی ہے۔ فرق ہے تو ناموں کا ہے۔ آخر پریوں کی یہ یلغار اردو مثنوی پر اچانک کیوں اور کیسے ہوئی اس کے چند اسباب کی طرف اشارہ کیا جا چکا ہے۔ "گلزار نسیم" میں "سحر البیان" سے ایک قدم اور آگے بڑھایا یہاں حسن و عشق کا سارا معاملہ بکاؤلی کے پھول کی چوری پر مرکوز ہوتا ہے یہ پھول کیسا ہے اور اس کی چوری کے پیچھے کیا راز ہے؟ اس کے بارے میں قصہ بیان کرنے والا جو کچھ کہتا ہے اس سے آگے بڑھ کر بہت کچھ سوچا جا سکتا ہے واتفاق یہ ہے کہ آج بھی نیپال میں بعض مقامات پر اور مدھیہ پردیش کے کچھ حصوں میں گل بکاؤلی کے نام سے آج بھی ایک پھول پایا جاتا ہے۔) یہاں معاملہ صرف پھول کا نہیں ہے بلکہ بکاؤلی کے محبوب ترین اور عزیز ترین پھول کا ہے۔ کیا یہ پھول بکاؤلی کی عصمت ہے؟ کیا یہ بکاؤلی کی محبت ہے؟ کیا اس سے بکاؤلی کا دل مراد ہے؟ کیا یہ بکاؤلی پر فتح پانے کا اعتراف ہے؟ اگر نہیں تو پھر بکاؤلی کی بے قراری کی جو دل کش تصویر "گلزار نسیم" میں کی گئی ہے وہ بے روح ہو جاتی ہے۔

ہے ہے مرا پھول لے گیا کون ہے ہے مجھے داغ دے گیا کون
شبنم کے سوا چرانے والا اوپر سے تھا کون آنے والا
سنبل مرا تازیانہ لانا شمشاد اسے سولی پر چڑھانا

پھر پھول کا چوری ہو جانا بکاؤلی کے لیے سکون و اطمینان کی چوری سے

ه گل بکاؤلی کے بارے میں حیات اللہ انصاری نے ہفت روزہ "ہماری زبان" میں ایک مختصر نوٹ شائع کرایا تھا جس میں اس نام کے پھول کی دریافت اور اس کی تفصیلات درج تھیں۔

حافظ محمود شیرانی نے بھی گل بکاؤلی کے بارے میں اشارے کیے ہیں۔

کم نہیں اور اسی بہلنے وہ انسانی رفاقت کی دل کشی اور ہوش رُبا کیفیت تک پہنچتی ہے۔ بکاؤلی کا پورا مادرائی کارخانہ ارضی نہیں ہے بلکہ سماوی ہے بلکہ جادوئی ہے اور پھر ایک بار ہمیں تلمیح اور استعارے کی دنیا میں لے جاتا ہے۔ کہیں اس سے مراد وہ نئی کیفیات تو نہیں جو انگریزوں کے عمل دخل سے ہمارے سامنے آرہی تھیں اور جن کی دل کشی کو فتح کرنے کے ذرائع اس دور کو نظر نہیں آرہے تھے اور گو ان کو اپنے دائرۂ اختیار میں کرنے کا وسیلہ سمجھ میں نہیں آرہا تھا۔ مردانہ وجاہت زمین کے چاند خرید سکتی تھی مگر پریوں کو اپنے اختیار میں کرنے کا گر ابھی اسے حاصل نہیں تھا۔

یہی کیفیت انداز بیان کی بھی ہے۔ یہاں ہر لفظ مرموز ہے، ہر لفظ علامت ہے اور اس علامت کی توجیہ اور تفسیر مختلف طریقوں پر کی جا سکتی ہے۔ لکھنؤ کے اس دور میں جب لفظوں کی باہمی مناسبت نے ایک فن کا درجہ اختیار کر لیا تھا اور اس رعایت لفظی سے لے کر ضلع جگت تک کا استعمال عام تھا اس طرز کی پیروی کرنا کچھ تعجب کی بات نہیں حد تو یہ ہے کہ ناسخ اور آتش جیسے اساتذہ کے دیوان مکمل طور پر اسی قسم کی بازیگری کا نمونہ بن چکے تھے لیکن نسیم کا کمال یہ ہے کہ وہ محض بازیگری میں کھو نہیں جاتے بلکہ ہر لفظ کے کئی مفاہیم برآمد کرتے ہیں اور انھیں نظم کرتے ہوئے لفظوں کے نت نئے تلازموں کے ذریعے نئے جہانِ معنی تخلیق کرتے چلے جاتے ہیں اسے محض صناعی اور خیال بندی کہہ کر نہیں ٹالا جا سکتا ہے در اصل اس نئے طرز خیال کی ابتدا تھی جہاں لفظ محض اشارہ بن کر ایک راہ نہیں بلکہ معانی کی کئی راہوں کی طرف رہبری کرتا ہے اور تخیل کو نت نئے رستے دکھاتا چلتا ہے۔

ادبی سماجیات کے ذریعے فکر و معانی ہی کے نہیں اس طرز بیان کے بھی بہت سے موڑ بہ آسانی سے طے کیے جا سکتے ہیں اور انداز فکر کے اس خاکے میں اس دور کی حقیقتوں کا ہی نہیں اپنے دور کی بھی بہت سی صداقتوں کا رنگ بھرا جا سکتا ہے اور یہ محض تاریخی خاکہ نہیں ہوگا بلکہ اس میں ان انسانی جذبات و احساسات کی تصویر بھی نظر آئے گی جو ہر عہد اور ہر دور کے انسان کے خیال و خواب

کی تشکیل کرتے آئے ہیں اور اس طریق کار میں ادب گویا وسیع تر اور عمیق تر آگاہیوں کی کلید بن جائے گا اور ایسی حقیقتوں تک رسائی حاصل کر سکے گا جو کسی اور ذریعہ سے ممکن نہیں ہے۔

مثنوی کے ضمن میں آخری اور اہم مثنوی مرزا شوقؔ کی "زہر عشق" ہے۔ اس کی بڑی خصوصیت یہ ہے کہ یہ بادشاہوں کی دنیا سے الگ اور تخیلی رنگ سے ہٹ کر تخلیق ہوئی ہے پھر اس کا طرز بھی مختلف ہے یعنی خود افراد قصہ ہی میں سے ایک فرد اس 'واقعے' کو بیان کرتا ہے اسی بنا پر مدتوں تک پُر تاثیر ہونے کی بنا پر اسے سچا قصہ سمجھ کر اسے پڑھنے اور سننے والے آنسو بہاتے رہے اور اسے مخرب اخلاق قرار دے کر اس کے پُر تاثیر ہونے کی بنا پر اسے ممنوع قرار دیا جاتا رہا۔ بعض لوگوں نے اسے خود مرزا شوق کی آپ بیتی ہی قرار دے دیا۔ یہ اشتباہ بھی خود مثنوی کی کامیاب اور موثر انداز بیان کا ثبوت ہے۔

قصے میں کوئی غیر معمولی بات نہیں ہے۔ کردار بھی غیر فطری نہیں ہیں اور ان کی ایک دوسرے کے لیے کشش اور قربت میں بھی تعجب کا کوئی شائبہ نہیں ہے البتہ مشرقی تمدن کی بندشوں اور پابندیوں نے اس رومانی یک جائی کو دردناک المیے میں تبدیل کر دیا ہے۔

مرزا شوق کی مثنوی کردار نگاری اور قصہ گوئی میں درمیانی طبقے تک آگئی ہے یعنی یہاں بادشاہوں اور پریوں کے قصے نہیں بلکہ عام (متوسط طبقے) بیوپاری کی ایک سرگزشت ہے جسے وہ سادگی اور بے ساختگی سے بیان کرتا ہے اہم بات یہ ہے کہ مثنوی شاہی محلوں اور پریوں کے جھرمٹ سے نکل کر عام انسانوں کے گھر بار میں آباد ہوئی۔

اور ایک جنسی موضوع کے شجرِ ممنوعہ کے ساتھ آباد ہوئی ؎ کہیے تو اس مثنوی

؎ اس ضمن میں مولوی عبدالماجد اور پروفیسر خواجہ احمد فاروقی کے مضامین مرزا شوق کی مثنوی پر توجہ کے مستحق ہیں۔ حال ہی میں ڈاکٹر عطیہ نشاط نے اس مثنوی کا نیا ایڈیشن الہ آباد سے شائع کیا ہے اور خیال انگیز دیباچہ لکھا ہے۔

میں اس دور ہی کے نہیں آج کے دور کے اعتبار سے بھی بہت سی قابل اعتراض باتیں نظم ہوئی ہیں۔ ایک آزادانہ معاشقے کا تذکرہ وہ بھی برملا اور کسی معذرت کے بغیر بلا کسی قسم کے ماورائی یا متصوفانہ ابہام کے کھلم کھلا جسمانی لذتوں کے ساتھ۔ گویا یہ ایک نئی کائنات ہے جو مرزا شوق نے مثنوی کے دائرے میں آباد کر دی یہاں نہ کوئی طلسمات، نہ کوئی جادو، اور نہ پریاں، نہ ٹوٹکے اور نہ عبرت دلاتے کے لیے معذرتیں۔ بے ساختہ اور بے تصنع کے ایک سیدھا سادہ قصہ ہے جو ایک سوداگر بچے کو پیش آتا ہے اور اسی بے ساختگی میں اس کا سارا حسن پوشیدہ ہے۔

پھر جوں جوں زمانہ گزرتا جاتا ہے قصے کی کشش اور دلچسپی بڑھتی جاتی ہے ہندستانی سماج نے خواہ کتنے ہی موڑ پھر کیوں نہ کاٹے ہوں مگر آج بھی جنسی تعلقات پر کم و بیش اسی زمانے کی سی قدغن ہے خاص طور پر متوسط طبقے کے لیے اور اندازِ بیان کی سادگی اور بے ساختگی کے علاوہ ایک بڑی وجہ مثنوی کی مقبولیت کی یہ بھی ہے کہ انسان آج بھی اپنے جذبات و خواہشات کی تکمیل کے سلسلے میں پہلے ہی کی طرح مجبور ہے۔

ادبی سماجیات کے نقطۂ نظر سے غور کریں تو آج بھی "زہرِ عشق" میں آج کی حقیقتوں کا عکس نظر آتا ہے اور یہی عکس اسے زندہ اور تابندہ بنائے ہوئے ہے جسمانی اور جذباتی خواہش کی قدرتی تکمیل، اور سماجی قدغن کے درمیان ٹکراؤ "زہرِ عشق" میں خودکشی کا سبب بن جاتا ہے اور ایک معصوم دوشیزہ کی جان لے لیتا ہے۔

ادبی سماجیات کے نقطۂ نظر سے یہ سب مثنویاں محض گزرے ہوئے کل کی داستانیں نہیں ہیں جنھوں نے گزرے ہوئے زمانے کے دلوں کی دھڑکنوں کو تیز کیا ہو بلکہ ان میں کچھ ایسی خصوصیات ہیں، جو آج کے دور کو بھی متاثر کرتی ہیں اور آج کے پڑھنے والوں کے بھی بعض تقاضوں کو پورا کرتی ہیں۔ ادبی سماجیات ان مثنویوں کا اسی طرح مطالعہ کرتی ہے اور ان میں ان رشتوں کو تلاش کرتی ہے جو ان کے دورِ تالیف اور معاصر دور میں مشترک ہیں کہ انھی میں ان مثنویوں کی ہم عصرانہ مقبولیت کا راز مل سکتا ہے۔

مختصر افسانہ ناول ہی کا اختصار ہے، فرق صرف یہ ہے کہ ناول اس قدر مرکوز اور گتھا ہوا نہیں ہوتا بلکہ کسی) تاثر پر ٹھہر جانے کے بجائے وہ اس تاثر کے محرکات اور پھر کسی قدر ان کے متعلقات سے بھی بحث کرتا ہے اور انھیں اس طرح پیش کرتا ہے کہ ساری باتیں ایک سلسلے کی کڑیاں معلوم ہونے لگتی ہیں جب کہ مختصر افسانہ ان میں سے کسی ایک کڑی ہی کو چن لیتا ہے اور اسی پر اپنی توجہ مرکوز کرتا ہے۔

مختصر افسانے کا رواج اردو میں پریم چند اور سجّاد یلدرم کے زمانے سے ہوا۔ پریم چند نے جہاں اپنے ناولوں میں زندگی کو مختلف رخوں سے اپنے ناول میں پیش کیا ہے اسی طرح مختصر افسانے میں بھی انھی بکھری ہوئی کیفیات کو جستہ جستہ بیان کیا ہے اور ہر بیان زندگی کے کسی ایک رخ کی تصویر کشی کرتا ہے۔

جس طرح ناول کو کئی رخ سے دیکھنا، سمجھنا اور پرکھنا ممکن ہے اسی طرح مختصر افسانے کے اختصار میں بھی کئی جہات سے مطالعہ کیا جا سکتا ہے اور اس کی جامعیت میں طرزِ بیان اور انداز و اسلوب دیکھے جا سکتے ہیں۔ یہاں بھی افسانہ نگار خود بہت کم بولتا ہے بلکہ اکثر خاموش رہتا ہے اور اپنے کرداروں ہی کی زبان سے کلام کرتا ہے اس لیے ان مکالموں میں بھی کئی پہلو پیدا ہو جاتے ہیں اور ان مختصر افسانوں میں غزل کی سی بلاغت آ جاتی ہے جسے مختلف پیرایوں میں بیان کیا جا سکتا ہے۔

البتہ ناول اور افسانے میں ایک بڑا فرق جامعیت اور پھیلاؤ کا ہے جہاں ناول میں ہر واقعے (کم سے کم بنیادی واقعے) کی سبھی کڑیاں ناول کے اپنے دائرے

ہی میں واضح ہوتی جاتی ہیں وہاں مختصر افسانہ ان میں سے کسی ایک واقعے کو چُنتا ہے اور اس کی بھی تمام کڑیاں بیان کرنے کے بجائے اس کے مرکزی تاثر تک ہی خود کو محدود رکھتا ہے۔

اردو میں مختصر افسانے نے کم وقت میں لمبا سفر طے کیا ہے اس سفر میں وہ خاصہ متنوع اور تنومند رہا ہے اس کے پیرایہ ہائے بیان میں بھی تبدیلیاں ہوئی ہیں اور اسالیب میں بھی نت نئے تجربے کیے گئے ہیں۔ ادبی سماجیات کے نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو ڈیوڈ کریگ کے اس خیال کی کسی قدر تائید ہوتی ہے کہ ہر نئی صنف کا عروج دراصل کسی نہ کسی طبقے کے عروج سے بالواسط متعلق ہوتا ہے۔ یہی صورت کچھ مختصر افسانے کے ساتھ پیش آئی جس کی پیدائش ہندستان میں متوسط طبقے اور خاص طور پر نچلے متوسط طبقے کے ساتھ ہوئی اور اسی طبقے کی آواز اس نئی صنف پر غالب رہی۔

افسانے کی بنیاد تاثر کی اس مرکزیت پر ہوتی ہے جو واقعات اور کرداروں کے ذریعے قایم کیا جائے۔ اسی لیے ناول کی بوقلموں فضا کے بجائے مختصر افسانہ ذرا یکسوئی اور جامعیت کے ساتھ وحدت تاثر کو اولیت دیتا ہے۔

مختصر افسانے پر ادبی سماجیات کے نقطۂ نظر سے غور کیا جائے تو اسے امتر نئے ابھرتے ہوئے متوسط طبقے کی سماجی ضروریات کا ذریعۂ تکمیل کہا جا سکتا ہے۔ ایک ایسا ادبی وسیلہ جو کم سے کم جذباتی اور فنی سطح پر ان کو طبقاتی آسودگی بخش سکتا ہے اس لیے مختصر افسانے کا فن اسی طبقے کے ساتھ وجود میں آیا۔

مختصر افسانہ اپنی شدت تاثر کی وجہ سے مرکوز اور مجتمع تاثر ہوتا ہے اسی لیے اس کی حیثیت غزل کے اس شعر کی سی ہے جو مروجہ تلمیحات کے سہارے کے بغیر کہا گیا ہو۔ مختصر افسانے کی بنیاد ارتکاز پر ہے اس کا مجموعی تاثر جس قدر مرتکز ہوگا اسی قدر جامعیت کے ساتھ اپنی بات کو ذہن نشین کرا سکے گا اس لحاظ سے مختلف کرداروں کے باہمی رابطوں اور ان سے پیدا شدہ واقعات کی آمیزش سے جس مرکزی نقطۂ ارتکاز تک مختصر افسانہ پہنچتا ہے وہی اس کی کامیابی کی دلیل ہے اور اسی قدر شدت سے وہ اپنے پڑھنے والوں کو متاثر کرتا ہے۔

جمالیات کے نقطۂ نظر سے یہ اسی پرانے نظریے کی طرف اشارہ کرتا ہے جسے غالب کے لفظوں میں "کثرت آرائی وحدت" سے تعبیر کیا جا سکتا ہے یعنی جو وحدتِ تاثر جس قدر زیادہ اور جس قدر باہم گر متصادم اور متضاد عناصر سے مل کر پیدا ہوگا وہ اسی قدر توانا اور دیرپا ہوگا اور اسی قدر جمالیاتی کیفیت سے مالامال ہوگا۔

مختصر افسانے میں یہ "کثرت آرائی وحدت" دو عناصر سے عبارت ہے ایک وحدت تاثر دوسرے اس وحدت تاثر کو پیدا کرنے والے مختلف اور متنوع عناصر جن میں پلاٹ کے موڑ پھیر اور کرداروں کی رنگا رنگی اور ان کی مختلف اور تبدیل ہوتی ہوئی کیفیات کی کشمکش اور ان کے باہمی رابطے بھی شامل ہیں اور یہ دونوں عناصر ایسے ہیں جن میں تعبیر اور توجیہہ کی گنجائش بھی بہت ہے اور ضرورت بھی۔ ان عناصر کو واضح طور پر سمجھے بغیر افسانے کے مرکزی نقطے تک پہنچنا دشوار ہی نہیں ناممکن ہے۔

یہ درست ہے کہ اس مرکزی کیفیت تک رسائی حاصل کرنے میں اکثر مصنف کا دیا ہوا عنوان بڑی حد تک رہبری کر سکتا ہے مگر یہ مفروضہ ہمیشہ ہماری مدد نہیں کرتا پھر اگر افسانہ نگار کی نیت، مقصد اور منصوبے کا ہمیں پوری طرح اندازہ ہو بھی جائے (جو مکمل طور پر حاصل ہونا تقریباً ناممکن ہے) تو بھی غزل کے شعر کی طرح افسانے کے حاصل ہونے والے عمومی تاثر کی راہ میں اس سے کوئی خلل نہیں پڑتا۔

جس طرح ہر شعر خواہ کسی مخصوص موقع اور خاص سیاق و سباق میں کیوں نہ کہا گیا ہے مختلف صورت حال میں مختلف معنی دینے لگتا ہے اسی طرح افسانے کے کردار اپنے ارد گرد بنے ہوئے پلاٹ کے تانے بانے سے اوپر اٹھ کر مختلف حالات میں بالکل مختلف معنی اور مفہوم ادا کرنے لگتے ہیں اور یہ بھی ہو سکتا ہے کہ پورے افسانے ہی کی تعبیر و توجیہہ پڑھنے والا اس کے دائرے میں رہتے ہوئے بھی بالکل مختلف ڈھنگ میں کرے گویا افسانے ہی کی نہیں اس کے کرداروں کی بھی نئے سرے سے تشکیل کر ڈالے جسے عام طور پر توجیہہ و تعبیر سے منسوب کیا جاتا ہے۔

مثال سامنے کی ہے پریم چند کا افسانہ کفن ہے۔ لازم نہیں ہے کہ پریم چند نے اس افسانے میں جس طرزِ خیال اور اندازِ احساس کی طرف اشارہ کیا ہے وہ بالکل وہی ہو جو آج اس سے مراد لی جا رہی ہے ـــــ اور پھر اس کے متعلقات اور اس کے عقبی تصورات کا سوال، جو آج کے دور میں ہی نہیں خود پریم چند کے دور میں بھی عام معتقدات سے بالکل مختلف تھا۔

مختصر افسانہ نگار کو ایک بڑی سہولت یہ بھی حاصل ہے کہ اس کا تقریباً ہر بیان اس کے کسی نہ کسی کردار کا بیان ہے یہی صورت واقعات کی بھی ہے جو یا تو اچانک پیش آتے ہیں اور ان پر کسی کردار کا قابو نہیں ہوتا (جیسے ارضی اور سماوی حادثات ـــــ زلزلہ، سیلاب، بیماری، موت وغیرہ) یا پھر ان کے پیچھے ایک شخص کے بجائے مختلف لوگوں کی کارفرمائی اور پھر اس متنوع اور رنگارنگ کارفرمائی سے حاصل کردہ نتیجے ہوتے ہیں جو کسی ایک کی کارکردگی نہیں ہوتے شاید کسی ایک کردار کے لیے خاطر خواہ حد تک پسندیدہ بھی نہیں ہوتے مگر مختلف کرداروں کی باہمی کشمکش اور ارادوں کے رنگارنگ ٹکراؤ سے بنتے ہیں۔

اب اول تو افسانے کا مرکزی تاثر طے کرنے میں افسانہ نگار سے کہیں بڑھ کر ان مختلف اور باہم دگر متصادم عناصر کا ہاتھ بھی ہو سکتا ہے اور دوسرے ان کی شکل بالکل بالآخر کسی ایک کی خواہش کی پابند نہیں ہوتی اور اس سے صرف وہی نتیجے برآمد نہیں ہوتے جن کی کسی ایک کردار نے ان سے امیدیں باندھ رکھی تھیں۔ بلکہ ان سے نتائج ہی کے نہیں محرکات کے بھی کئی ان دیکھے رخ ابھرتے ہیں اور ان میں سے ہر رخ سے مطالعے کے نئے طریقے اور مرکزی خیال کے نئے نکات سامنے آتے ہیں۔

پھر ایک اور پہلو یہ بھی ہے کہ شاعری کی طرح افسانے میں بھی الفاظ محض اپنے لغوی مفہوم ہی میں استعمال نہیں ہوتے بلکہ ان کا مفہوم ان کے سیاق و سباق کے مطابق تبدیل ہوتا رہتا ہے اور اس قسم کے سیاق و سباق کی رنگارنگی کے موقعے دوسری اصناف سے افسانے میں کم تر نہیں ہیں گو افسانے کی تنقید

کے ابتدائی حالت میں ہونے کی وجہ سے ان پر مناسب حد تک توجہ صرف نہیں کی گئی ہے اور اکثر افسانے میں استعمال ہونے والے الفاظ کو لغوی معنوی ہی میں سمجھا جاتا ہے کہ یہ الفاظ افسانہ نگار یا اس کا تراشیدہ کوئی کردار ان کے اصلی معنوں ہی میں استعمال کر رہا ہے (گو ان کا استعمال طنز کے طور پر ان معنوں کے برعکس ہی کیوں نہ کیا جا رہا ہو۔)

اس کے علاوہ دوسری اہم دقت یہ بھی ہوتی ہے کہ افسانہ گو غزل کے شعر سے کہیں زیادہ طویل ہوتا ہے مگر وہ اپنے سنجیدہ طالب علم سے اسی قدر توجہ اور انہماک وارتکاز چاہتا ہے جو غزل کے شعر کے مختلف الفاظ پر صرف کیا جاتا ہے مختصر افسانے پر خاطر خواہ تنقیدی سرمایہ نہ ہونے کی بڑی وجہ یہی ہے کہ انسان کا تجزیاتی ذہین غزل کے شعر کے اختصار کا ساتھ تو دیتا ہے کہ اس کا کینوس چند لفظوں تک ہی محدود ہے لیکن مختصر افسانے کی نسبتاً طویل عبارت کا ساتھ نہیں دے پاتا اور اسی لیے اکثر افسانے کی تنقید تقلیدی روش اختیار کر لیتی ہے۔

مختصر افسانہ غزل کی مروجہ اور مسلمہ علامتوں کے بغیر بھی اختصار کے باوجود اپنے سمبالزم اور علامت نگاری سے وسیع تر بلاغتوں کے ذریعے اظہار خیال کرتا ہے اور غزل کے بعد شاید تنہا صنف ادب ہے جو اس قدر وسیع تر امکانات رکھتی ہے اور معنی اور متعلقات کا اس قدر تنوع پیش کر سکتی ہے۔

پریم چند سے لے کر آج تک یہ تہ داری اور تنوع کم و بیش جاری ہے۔ اردو غزل کی علامتوں سے تو اردو تنقید کسی قدر شناسا ہو چکی ہے اور جب یہ مانوس علامتیں استعمال ہوتی ہے تو ان کے ساتھ متعلقات کا ایک سلسلہ بھی ہمرکاب ہوتا ہے جس میں سے یا جس کی مدد لے کر ان سے ملتے جلتے مفاہیم کو انتخاب کیا جا سکتا ہے مگر افسانہ کی نہ تو مانوس رمزیت ہے کہ ہر پھر کر وہ چند علامتیں ہی سامنے آئیں اور نہ اس کی علامتوں کے مفاہیم متعین اور طے شدہ ہیں اس لیے عام بول چال کے لفظ بھی جا بجا علامت کا درجہ اختیار کرتے چلے جاتے ہیں اور ان کے برتنے میں نئی سمتیں اور تازہ معنویتیں پیدا ہوتی جاتی ہیں۔

یہ صورتیں صرف الفاظ کے استعمال اور بیانیہ کے پیرایے ہی میں نہیں برتی جاتیں ہیں بلکہ

(الف) واقعات کے انتخاب اور ترتیب

(ب) کرداروں کے انتخاب اور ان کی تشکیل و تعمیر کے عمل میں اور

(ج) بیانیہ اور مکالموں کے ٹکڑوں کی ترتیب میں بھی سامنے آتی ہیں۔ افسانہ نگار ان سب کو براہ راست اپنی ذات کا وسیلۂ اظہار بنانے کے بجائے واقعات اور تاثرات کا ایک ایسا کثیرالجہاتی مجموعہ بنا دیتا ہے جس سے پورے افسانے کی مرکزیت متاثر ہوتی ہے۔ مثالیں بہت دی جا سکتی ہیں اور ان کا سلسلہ پریم چند کے افسانے "کفن" سے لے کر سریندر پرکاش کی کہانی "بجوکا" اور سلام بن رزاق کی تازہ کہانیوں تک پھیلا ہوا ہے۔

ادبی سماجیات کے نقطۂ نظر سے ان کہانیوں کا مطالعہ کیا جائے تو ان میں ہندستانی سماج کے بیشتر متوسط طبقے کی زندگی کے نمایندہ لمحے ہی نہیں ملیں گے بلکہ (ب) اس زندگی کے مختلف پیرایوں کے مطابق کہانیوں کی توجیہہ و تشریح کے امکانات بھی دکھائی دیں گے۔

(ج) کرداروں میں مزاج، ماحول اور تہذیبی پس منظر کا تنوع بھی نظر آئے گا،

اور (د) مختلف علاقوں کا رنگ و آہنگ بھی جلوہ گر ہوگا اور ان سب عناصر سے مل کر ایسا مرکب تیار ہوگا جسے مختلف نقاطِ نظر سے دیکھا اور پرکھا جا سکتا ہے۔

اردو افسانے کی عمر زیادہ نہیں لیکن اس مختصر عمر میں اس نے مختلف رخ سے ہندستانی سماج کی مختلف رخ سے اور مختلف جہات سے عکاسی بھی کی ہے اور نئے ڈھنگ سے اس کی تعبیر و تشریح کے مواقع بھی فراہم کیے ہیں لیکن ان افسانوں کا تجزیہ خود ان کے چوکھٹے کے اندر بند رہ کر نہیں کیا جا سکتا بلکہ ان کی مدد سے کیا جانا چاہیے اور ان کی مدد اسی وقت مل سکتی ہے جب ان کے حدود سے باہر نکلا جائے۔ یہ حدود کیا ہیں اور کیسے ہیں ان کا فیصلہ ہر کہانی اپنے طور پر کرتی ہے اور ان کا تعین نہ تو الگ سے کیا جا سکتا ہے اور

نہ اس کے بارے میں کوئی عمومی نتیجہ نکالا جا سکتا، ہر کہانی جس طرح اپنی فضا، کردار اور پلاٹ ساتھ لاتی ہے اسی طرح اپنے حدود بھی خود متعیّن کرتی ہے اور ان کے متعلقات کے بارے میں بھی واضح اشارے کرتی ہے۔ ہر کہانی کا اپنا سیاق وسباق ہوتا ہے لیکن اس میں اتنی گنجائش اور اتنی بلاغت ضرور ہوتی ہے کہ اسے مختلف زاویوں سے دیکھا اور پرکھا جا سکتا ہے۔

افسانہ دراصل تین سطحوں پر جانچا جاتا ہے اور تینوں سطحیں ایسی ہیں جن میں کئی پرتیں خود موجود ہیں۔ پہلی سطح ہے واقعات کی جن کو امر واقعہ کے طور پر بھی دیکھا جا سکتا ہے اور عمیق تر حقیقتیں ظاہر کرنے والے اشاروں کی شکل میں بھی دیکھا جا سکتا ہے۔ دوسری سطح ہے کرداروں کی (اور ظاہر ہے کہ کردار اور واقعات دو الگ الگ وحدتیں نہیں ہیں بلکہ دونوں ایک دوسرے پر منحصر بھی ہیں اور ایک دوسرے سے بہت کچھ ملی جلی بھی ہیں) کرداروں کا بھی یہی حال ہے۔ اوّل تو کردار کے خود کئی روپ اور کئی تشریحیں ممکن ہیں دوسرے کردار کبھی کبھی خود علامت کا کام کرتے ہیں جنھیں نمایندہ کردار کہا جاتا ہے ان کے بارے میں یہ بھی پرکھنا ضروری ہوتا ہے کہ آخر وہ کس کی نمایندگی کر رہے ہیں اور ان کے مضمرات کیا ہیں) اور تیسری سطح مرکزی خیال کی ہوتی ہے۔ جو کرداروں کی باہمی ٹکراؤ یا کسی ایک کردار کی اندرونی آویزش سے پیدا ہوتا ہے اور اس مرکزی خیال کو بھی پڑھنے والے اپنے اپنے طور پر دیکھتے سمجھتے اور پہچانتے ہیں۔

زمانہ جتنا آگے بڑھتا جاتا ہے یہ سب آویزشیں خارجی سے زیادہ داخلی ہوتی جاتی ہیں اور کرداروں کی پیچیدگی اور اس پیچیدگی کو پیدا کرنے والے خارجی عوامل بھی بڑھتے جاتے ہیں۔ "طلسم ہوشربا" اور دوسری طویل داستانوں کو دیکھیے یہاں جو کردار ہے وہ شروع سے آخر تک ایک ہی سا رہتا ہے اس کے اِدگرد کے حالات بدل جائیں تو بدل جائیں خود اس اپنی سرشت میں کوئی تبدیلی نہیں آتی، نیک ہے تو آخر تک نیک اور بد ہے تو آخر تک بد۔ گویا وہ انسان نہیں نیکی یا بدی کی علامت ہے۔

ابتدائی دور کے ناولوں میں بھی یہی کیفیت باقی رہتی ہے لیکن بعد کے دور میں دو نئے عناصر داخل ہوتے ہیں۔ ایک تو یہ کہ کردار بدلتے ہیں جو نیک ہیں وہ نیک نہیں رہتے اور جو بد ہیں وہ ہمیشہ بد نہیں رہتے یہی نہیں بلکہ وہ خود نیکی اور بدی کے تصوّرات کو للکارتے نظر آتے ہیں (مثلاً منٹو کے افسانوں میں) دوسری اہم بات یہ ہے کہ یہ سارے کردار محض خارجی اشیا کی طرح نہیں ہیں بلکہ سوچنے لگے ہیں اور اکثر ان کی سوچ کا دائرہ متضاد اور متخالف عناصر سے مل کر بنتا ہے۔ عالمی ناول کے ابتدائی دور کا بھی یہی حال ہے۔ اردو کے ابتدائی ناولوں کے مرکزی کرداروں کی بھی یہی صورت ہے (مثلاً پریم چند کے کردار)۔

آگے چل کر اور بھی پیچیدگیاں پیدا ہوتی ہیں ابتدائی ناولوں میں کرداروں کے سپاٹ پن کی وجہ سے جو سادگی آگئی ہے اس کے مقابلے میں بعد کے ناولوں نے کردار کو ایک خصوصیت اور ایک علامت کے طور پر برتنے کے بجائے اسے تذبذب، فکر اور ارادے سے متصف کرایا اور اس کا اظہار کئی سطحوں پر ہوا۔

ایک تو اس سطح پر کہ اصل عبارت دراصل کردار کے باہر نہیں اس کے اندر لڑی جانے لگی یعنی معاملہ صرف واقعات کا نہیں رہ گیا بلکہ ان واقعات سے پیدا ہونے والی نفسیاتی کیفیات اور ذہنی اور فکری لہروں کا ہوگیا اب گویا واقعات کے ساتھ ساتھ تفکر کا پیرایہ افسانے میں دبے پاؤں داخل ہوگیا اور اصل معاملہ صرف یہ نہیں رہ گیا کہ واقعات کیا رخ اختیار کرتے ہیں بلکہ یہ ہوگیا کہ یہ واقعات کس طرح کرداروں کو یا کسی مرکزی کردار کو ڈھالتے ہیں اور اس میں کیا تبدیلی پیدا کرتے ہیں اس کے فکر اور جذبے کو کن نئی راہوں سے آشنا کرتے ہیں اور اس کی کونسی نئی قدریں وضع کرتے ہیں۔

دوسرے یہ سبھی کردار یا کم سے کم مرکزی کردار ایک معین سانچے میں ڈھلنے سے انکار کرتے ہیں۔ اوّل تو یہ سب تبدیلیوں کے مستقل شکار رہتے ہیں اور نت نئے رنگ روپ بدلتے رہتے ہیں دوسرے خود ان کرداروں کی اپنی اندرونی

زندگی ہے یعنی وہ فن کار کے ہاتھ سے ایک شکل میں ڈھلنے کے لیے تیار نہیں بلکہ متواتر غور و فکر، اخذ و انتخاب بلکہ بقول شیکسپیئر وجود اور عدم وجود کی کشمکش میں مبتلا ہیں اور ان کے فیصلوں کی ضرب خود انھی پر نہیں پڑتی بلکہ ان کے متعلقہ دوستوں، عزیزوں اور دشمنوں کے علاوہ ان کے پورے دور اور اس کے نظام اقدار پر بھی پڑتی ہے۔

اس لحاظ سے افسانے کی تنقید کا رشتہ کسی نہ کسی طور سے اقدار کی تنقید سے مل جاتا ہے اور خواہ ہم افسانے کا کسی طور سے تجزیہ کیوں نہ کریں ہم اس کی کتنی ہی تہ داریوں تک رسائی کیوں نہ حاصل کریں ہم اس کے اقداری فیصلوں پر اپنے رد عمل کے اظہار سے بچ نہیں سکتے اور ہماری ساری تفسیریں اور تشریحیں اسی اقداری تفہیم سے منسلک ہو جاتی ہیں۔ البتہ نہ تو افسانے کے پڑھنے والے کی حیثیت سے اور نہ اس کے نقاد کی حیثیت سے یہ ضروری ہے کہ ہم اپنی ہی تشریح اور اس بنیاد پر عائد کیے ہوئے فیصلے پر اصرار کریں اور دوسری تمام تعبیروں کو رد کر دیں۔ یہ دراصل مبنی ہوگا اس خاموش مگر موثر رشتے پر جو ایک فنی تخلیق اور اس کے قاری کے درمیان قایم ہوتا ہے اور جس کی بنا پر اکثر پڑھنے والے کو فن پارے کا دوسرا خالق کہا جاتا ہے۔

ادبی سماجیات کے نقطۂ نظر سے ایک اور پہلو پر غور کرنا بھی ضروری ہے وہ ہے اردو افسانے کے موضوعات۔ یعنی اردو افسانے کو کن مسایل کی فکر ستاتی رہی اور اس کے تفکرات کیا رہے ہیں؟ ایک زمانہ تھا کہ اقبال نے بڑی دل سوزی سے کہا تھا کہ "ہند کے شاعر و صورت گر و افسانہ نویس" سب کے اعصاب پر عورت سوار ہے۔ بے شک افسانے کا موضوع مدتوں تک عورت سے مرد کا جذباتی لگاؤ ہی رہا ہے۔ لیکن یہ کہنا غلط ہوگا کہ صرف اسی لگاؤ کا اظہار ہمارے افسانوں میں ہوتا رہا ہے۔ دراصل اس لگاؤ کی ـــ اور خود مرد اور عورت کی ـــ حیثیت بھی غزل کی عشق و عاشق کی لفظیات کی طرح علامتی رہی ہے اور ان علامتوں کو پہچاننا اور ان کے پیچھے کارفرما جذبات و افکار کی شناخت کرنا ان افسانوں کی قدری اور تنقیدی محاکمے دونوں کے لیے ضروری ہے۔

۲

علامتوں اور کرداروں سے قطع نظر ادبی سماجیات کے لحاظ سے کہانی کی تہذیبی فضا کا تجزیہ بھی ضروری ہے۔ خواہ کتنی ہی مجرد شکل میں کیوں نہ سوچا جائے کردار اور کہانی کسی نہ کسی حد تک اپنا تہذیبی پس منظر ساتھ لاتی ہیں انھیں قدر کہانی اور کردار دونوں سے الگ نہیں کیا جا سکتا بلکہ یہ کہنا زیادہ مناسب ہوگا کہ کردار اور کہانی کو معنویت بخشنے والے تہذیبی عناصر ہی ہیں۔
عام سے عام اصول کا اطلاق اور اظہار بھی فرد ہو یا معاشرہ تہذیبی سیاق و سباق ہی میں کرتا ہے۔ مجرد سے مادیت تک کا یہ سفر، خواب اور تعبیر خواب کی طرح افسانے کی اشاریت کو حقیقت پسندی کا روپ دیتا ہے اور علامتوں کے پیچھے بکھری ہوئی سچائیوں کو ایک سلسلے میں پروتا جاتا ہے۔ گو ہم چاہے ساری دنیا کے ادب کے درمیان یگانگت بلکہ وحدت کی خواہ کتنی ہی دہائی کیوں نہ دیں مگر یہ حقیقت ہے کہ یہ یگانگت بھی تہذیبی اختلاف کے ساتھ ہی ظاہر ہوتی ہے یہ اختلاف صرف ظاہری حقیقتوں کا نہیں ہوتا بلکہ اس سے کہیں زیادہ گہرا ہوتا ہے کہ جہاں ایک بات بالکل معمولی اور غیر اہم معلوم ہوتی ہے وہ دوسرے تہذیبی سباق میں مرکزی بلکہ بنیادی حیثیت اختیار کر لیتی ہے۔ عالمی ادب یا تقابلی ادب کا کوئی تصور بھی ان تہذیبی اختلافات سے بلند نہیں ہو سکتا۔ یہی وجہ ہے کہ ہر قوم اور زبان کا ادب دوسری قوم اور دوسری زبان کے ادب کے لیے یکساں طور پر قابل قبول نہیں ہوتا۔

اس تہذیبی فضا کے ادبی ردعمل بے شمار ہیں کیونکہ ہمارے محرکات میں سے یہ تہذیبی عوامل تشکیل پذیر بھی ہوتے ہیں اور ان کی تشکیل بھی کرتے ہیں اسی لیے یوں بھی ہوتا ہے کہ ایک عمل کا ردعمل، ایک تہذیب اور ماحول میں ایک ہوتا ہے اور دوسرے میں بالکل مختلف۔ یہی صورت الفاظ کی بھی ہے جو محاوروں کی شکل اختیار کر کے اپنے معنی تبدیل کر لیتے ہیں اور انہی تبدیل شدہ معنوں میں پہچانے جانے لگتے ہیں ہر چند کہ دوسرے الفاظ (جو محاورے میں شامل نہیں ہیں) بھی اسی

مروجہ دستور کے پابند ہوتے ہیں یہی پابندی ان کے معنی متعین کرتی ہے۔

جس طرح 'چار دن کی چاندنی اور پھر اندھیری رات'، کا مفہوم صرف انہی لفظوں سے ادا ہوتا ہے اور ان میں کوئی پھیر بدل نہیں کیا جا سکتا۔ اسی طرح زبان و بیان کا اسلوب بھی اسی طرح طے پایا ہے اور ان کا واضح رابطہ سماجی قبولیت سے ہوتا ہے اور اس مجموعی چوکھٹے کے اندر معنی، مفہوم اور متعلقات کی دوسری شکلیں قابل قبول بن جاتی ہیں ـــــ اور ان سب سے مل کر کہانی کی تہذیبی فضا تشکیل پاتی ہے اور افسانے کے سیدھے سادے واقعات اور ان سے زیادہ سیدھے سادے مکالموں کو نت نئی جہتیں عطا کرتی ہے اور ان میں نئی تہ داریاں پیدا کرتی ہے۔

اس لحاظ سے غور کیا جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ افسانہ ہماری تہذیبی شخصیت ہے اور اس کی مختلف پرتوں میں ہماری انفرادیت سے لے کر ہمارے اجتماعی شعور تک سب کا عمل دخل ہے یہی نہیں بلکہ ہمارا تحت الشعور اور لاشعور بھی اس کی آواز میں آواز ملا کر بولتا ہے شرط صرف اتنی ہے کہ سننے اور سمجھنے والا چاہیے جو ان آوازوں کی تہ داری کو سمجھ سکے۔

۳

تصویروں کے ارتقائی سفر کے بارے میں کسی نے لکھا ہے کہ محاکات اور مصوری بیرونِ ذات سے اندرونِ ذات تک، وضاحت سے ملامت تک اور خارج سے داخلیت کی طرف سفر کرتے ہیں۔ شروع کی تصویروں میں دیکھیں تو مصور اثر قبول کرنے والے وجود کو معروضی طور پر اثر پذیر ہونے والی فضا کی محاکات کو الگ کر کے پیش کرتا ہے پھر ان دونوں کی تصویر کشی ایک ہی تصویر میں دو سطحوں پر کرنے لگا۔ مثلاً ایک ہی تصویر میں مصلوب عیسیٰ کی تصویر کشی بھی کی جانے لگی اور اسی کے ساتھ اسی تصویر میں انھیں دوسری دنیا میں فرشتوں کے ذریعے خوش آمدید کہنے کا منظر بھی کھینچ دیا گیا یا کسی مذہبی رہنما یا مقبول بارگاہ شخصیت کی تصویر بنائی تو اس کے پیچھے نور کا ایک ہالہ بھی بنا دیا گیا کہ یہ اس کی نورانی شخصیت کے مقبول بارگہ ہونے کا علامتی اظہار تھا۔

پھر دھیرے دھیرے یہ علامتی اظہار بھی غائب ہو گیا اور اس برگزیدہ شخصیت کی برگزیدگی اس کی اپنے چہرے کے نور اور اس کے اعضا کے رنگ و آہنگ سے ظاہر کی جانے لگی اور پھر شخصی پیکر اور ان کی برگزیدگی بھی علامتوں کی بھیڑ میں گم ہو گئی کہ آج کی مصوّری بڑی حد تک غیر شخصی اور علامتی ہے۔

یہی حال کم و بیش مختصر افسانے کا بھی ہے جو روز بروز شخصی سے غیر شخصی اور واقعاتی سے زیادہ مجرد ہوتا جاتا ہے اور اسی ارتقائی صورت حال سے مطالعے کے نئے پہلو اجاگر ہوتے جاتے ہیں دھیرے دھیرے حقیقت یا فرد کی تصویر کشی اور اس کی عظمت کے جداگانہ اظہار کی روایت ختم ہونے لگی اور مصوّری اس درجے تک پہنچی جہاں صفت اور موصوف یک جا ہونے لگے اور دوئی کی منزل ختم ہو گئی۔

یہی صورت افسانے میں بھی پیش آئی ہے بالخصوص مختصر افسانے میں کیونکہ ناول کے تقاضے افسانے کے مقابلے میں کسی قدر جداگانہ تھے۔ ناول اپنی ایک دنیا تھا جس کا موازنہ مصوّری میں اگر کیا جائے گا تو روغنی تصاویر سے ہی ممکن ہے جو اپنے دامن میں ایک تصویری کائنات سمیٹے ہوتی ہیں اور مختلف اجزا اور عناصر کو ہم آہنگ کر کے ایک کیفیت پیدا کرتی ہیں اس کے مقابلے میں مختصر افسانے کی دنیا گویا مختصر مصوّری INIATURE PAINTING کی دنیا سے قریب تر ہے اور اس لحاظ سے اس نے بھی تقریباً مختصر مصوّری کے انداز و آئین کو اپنایا اور علامتوں کے ذریعے اپنا عندیہ ظاہر کرنا شروع کر دیا۔

مختصر افسانے میں چونکہ علامتوں کی نہ تو گنجائش ہے اور نہ اس کا دامن مسلّمہ اور مروجہ علامتوں سے غزل کی طرح مالا مال ہے کہ ان کے ذریعے وہ اپنے مفہوم کو ایک ساتھ کئی سطحوں پر ادا کر سکے اس لیے اس کا پیرایۂ بیان ادبی سماجیات کے نقطۂ نظر سے نسبتہً زیادہ پُر پیچ ہے بظاہر وہ ایک سیدھی سادی سی کہانی بیان کرتا ہے لیکن اس کہانی کے پیچ و خم کے سامنے کے واقعات کے علاوہ اور بہت کچھ برآمد ہوتا ہے اور اس کے رمز و ایما کی دنیا

بڑھتی اور پھیلتی جاتی ہے۔ روزمرہ بول چال کے الفاظ علامت بن جاتے ہیں اور اپنی بساط کے مطابق نئے معانی اور مطالب پر کمند ڈالتے ہیں وہ اپنے اصلی معنی ترک کیے بغیر مستعار علامتی معانی کو بھی احاطہ کرتے جاتے ہیں اور یہی ان کی کامیابی اور کامرانی کی دلیل ہے گویا اس کی کامیابی صرف براہ راست یعنی مطلب کو ادا کرنے ہی میں نہیں ہے بلکہ 'ماورائے سخن بھی ہے اک بات' تک رسائی حاصل کرنے میں ہے کہ جو جس نہج اور جس زاویے سے دیکھے اسے ایک نیا رخ اور نیا روپ نظر آئے۔

مختصر افسانے میں حال میں نئی جہات پیدا ہوئی ہیں۔ موضوعات اور انداز بیان کے اعتبار سے بھی اس کا دامن وسیع تر ہوا ہے اور اس نے نئی تہہ داریوں تک رسائی حاصل کی ہے لیکن ہنوز تنقید نے اس کی ہمہ جہتی یا کثیرالجہتی کا احاطہ نہیں کیا ہے اور اس کے بلیغ اشاروں کو سمجھنے سمجھانے کی کوشش نہیں کی ہے۔

بلاشبہ آج اردو افسانہ بڑی حد تک مشاہیر کے کارناموں سے خالی ہے اب نہ منٹو ہیں نہ کرشن چندر، نہ راجندر سنگھ بیدی ہیں نہ غلام عباس، مگر ان کی قایم کردہ روایتوں کی روشنی سے نئے آنے والوں کا قافلہ مشعلیں روشن کیے آگے بڑھ رہا ہے گو ان کی روشنی کو پھیلانے والے اور پرکھنے والے کم ہیں البتہ یہ گمان آج بھی ہوتا ہے کہ غالباً اردو افسانہ دوسری اصناف کے مقابلے میں ادبی سماجیات کے تقاضوں کو کہیں بہتر اور موثر طریقے پر پیش کر سکے گا۔

۱

غزل دو مصرعوں میں ردیف قافیے کی پابندی کے ساتھ مخصوص علامتوں کے ذریعے واحد متکلم کے صیغے میں نتائج اور تاثرات کا بیان ہے اسی خصوصیت کی بنا پر اسے فراق گورکھپوری نے "انتہاؤں کا سلسلہ" قرار دیا ہے کہ یہ واقعات کے بجائے ان سے حاصل شدہ نتیجوں کو آپ بیتی کے لہجے میں بیان کرتی ہے اور کچھ اس طرح بیان کرتی ہے کہ ایک واقعے سے حاصل کردہ تاثر کو دوسرے کئی واقعات پر بھی چسپاں کیا جا سکتا ہے البتہ اس میں جب تقلیدی رنگ ابھرتا ہے تو وہ محض لفظی بازیگری یا تکرار خیال بن کر رہ جاتی ہے۔

اپنی بہترین شکل میں غزل کے اشعار میں زمان و مکان کی سرحدوں کو پار کرنے کی خوبی پائی جاتی ہے۔ ایک صورت حال سے پیدا ہونے والے تاثرات دوسری اسی قسم کی صورت حالات پر خوبی سے منطبق ہوتے ہیں اور اسی لیے مختلف اور کبھی کبھی غیر متوقع صورتوں میں بھی کام آجاتے ہیں اور ان کے معنی اور مطالب کی رسائی کچھ سے کچھ ہو جاتی ہے گویا یہ اشعار مثالی طور پر ادبی سماجیات کے تقاضوں کو پورا کرتے ہیں۔

غزل میں یہ خوبی اس کے علامتی نظام کی بدولت پیدا ہوئی ہے۔ اس علامتی نظام کی اپنی کہانی ہے جس کی طرف ان صفحات میں کسی اور جگہ اشارہ کیا گیا ہے۔ ان سے یہ مدد ملی ہے کہ ہر بیان اکہرا ہونے کے بجائے کثیر الجہاتی ہے اور اس کی مختلف پرتیں ہیں جو یکساں طور پر اس کے معنی کو نت نئی بلاغتوں کے ساتھ ادا کر سکتی ہیں مثلاً دو سطحیں تو تقریباً غزل کے ہر شعر کا

مطلب واضح کرتے وقت ذہن میں رہتی ہی ہیں۔ ایک عشق حقیقی کی سطح دوسری عشق مجازی کی سطح۔ اور ان دونوں سطحوں کی موجودگی میں خود شاعر کے صوفی یا غیر صوفی ہونے کا معاملہ بالکل غیر ضروری سمجھا جاتا ہے۔[ے]

اردو غزل کی ان بلیغ معنویتوں کی مثالیں کثرت سے ملیں گی۔ یوں بھی ہوا ہے کہ کسی شعر کے مختلف صورت حال میں کہے جانے کا حال معلوم ہونے کے باوجود بھی شعر دوسری معنویتوں کے ساتھ یکسر مختلف حالات پر منطبق کیا گیا ہے حد یہ ہے کہ خالص عامیانہ بلکہ سوقیانہ اشعار میں بھی یہ مختلف الانوع کیفیتیں پیدا ہو گئی ہیں۔ اس کی ایک مثال پروفیسر رشید احمد صدیقی نے مولانا محمد علی پر اپنے مضمون میں پیش کی ہے۔ علی گڑھ یونی ورسٹی یونین کی طرف سے طلبا کے خیر مقدمی جلسے میں تقریر کرتے ہوئے انھوں نے ایک مصرعہ کو مختلف سیاق و سباق میں پڑھا اور جب کوئی پندرہ بیس منٹ کے بعد اس کا دوسرا مصرعہ پڑھا تو مجمع تہ و بالا ہو گیا۔ جلسہ مولانا محمد علی کے جیل سے رہا ہونے کے بعد ان کے خیر مقدم کے لیے کیا گیا تھا۔ شعر یہ تھا:

شہر کے لڑکوں کی بر آئی مراد
قید سے دیوانہ رہا ہو گیا

ظاہر ہے کہ شاعر نے شعر کہتے وقت یہ صورت حال سامنے نہ رکھی ہوگی، نہ اس کی نظر میں قید و بند کی یہ صورت ہوگی جو وطنی آزادی کی جد و جہد کا حصہ ہو نہ اس نے شہر کے لڑکوں سے درس گاہوں میں پڑھنے والے نوجوان مراد لیے ہوں گے جن کے دل میں وطن کی محبت کا چراغ تو روشن ہے مگر اس کے لیے قربانی دینے کی ہمت نہیں ہے۔ نہ کبھی شاعر کے ذہن میں ایسی کوئی صورت حال رہی ہوگی کہ شہر کے لڑکے دیوانے کی رہائی سے اس وجہ سے خوش و مسرور ہوں گے کہ وہ ایک بڑے مقصد کے لیے نظر بند کیا گیا تھا۔

ے اس سلسلے کی تفصیلی بحث کے لیے ملاحظہ ہو "ہماری شاعری" از پروفیسر سید مسعود حسن رضوی (نواں ایڈیشن) نیز "اردو کی عشقیہ شاعری" از فراق گورکھپوری۔

یہ سبھی مضمرات غزل کے بلیغ اشاروں اور بلیغ تر تعمیم کی دین ہیں۔ اس تعمیم میں بڑا حصہ غزل کے اشاراتی نظام اور اس کی مخصوص علامتوں کا ہے جو محض صرف ایک صورت حال میں مخصوص معنی تک محدود نہیں رہتے بلکہ ایک وسیع تر فضا کو سمیٹ لیتے ہیں اور اس اعتبار سے اپنے متعین مفہوم اور دائرہ کار سے بہت آگے نکل جاتے ہیں اور ادبی سماجیات کا مثالی اظہار بن جاتے ہیں۔ اس اعتبار سے غزل کا ہر اچھا شعر بلاغت اور تہ در تہ معنویت کی اتنی سطحیں رکھتا ہے جو دوسری کسی صنف میں نایاب تصور کی جائیں گی۔

بے شک معنویت کی یہ سطحیں غزل کی محدود سرحدوں ہی کی وجہ سے ممکن ہو سکی ہیں یعنی غزل نے اپنے پیرایۂ بیان کی اس طرح حد بندی کی ہے کہ اس کے آئین و آداب یکساں رہیں گے مگر اس کی معنویاتی پہنائی پھیلتی اور بڑھتی جائے گی۔ مثال اس کی ہے کہ غزل کا دائرہ (الف) داخلی مضامین تک محدود ہے یعنی جگ بیتی کو بھی جہاں تک بن پڑے گا آپ بیتی کی طرح ہی پیش کیا جائے گا۔ (ب) انداز بیان میں غالب حصہ علامتی یا روایتی ہوگا، علامتی سے مراد ہے وہ علامتیں جو غزل میں ایک مدت سے عام ہیں۔ (ج) غزل کی فضا اور اس کے مضامین بڑی حد تک متعین رہیں گے لیکن ان کے مضمرات اور ان کے ذریعے ادا ہونے والے مضامین غیر متعین) بلکہ غیر محدود رہیں گے اور (د) غزل کا لب و لہجہ داخلی رہے گا یعنی بیان ذاتی ہوگا خواہ اس سے مراد معروضی حقائق ہی کیوں نہ لیے جائیں۔

اس طرح دو رویے واضح طور پر سامنے آئے۔ ایک وہ تہذیبی رویہ ہے جو غزل میں "آفاقی مدنیت" کے طور پر ابھرا اور جس نے علاقائی علیحدگی پسندی کے بجائے ایک وسیع تر ہم آہنگی کو رائج کیا۔ اس راہ میں جس قسم کی بھی تفریق آئی اس پر کم سے کم فنی اعتبار سے خط تنسیخ کھینچتا چلا گیا۔ اب اس میں دیر و حرم کی تفریق ہو یا رندی اور زہد کی یا قلندری اور ہوش مندی کی، پست و بلندی کی ان سبھی سطحوں سے بے نیاز وہ ایک مہذب سماج کے معیار تک پہنچتا ہے جو دنیاوی کامیابی اور کامرانی سے بے پرواہ ہے مگر انسان کو خود اعتمادی کی بدولت اور

ایثار و استغنا کی نعمت سے مالامال کرتا ہے۔ قلندری اور آزادروی کی یہ روایت اردو غزل میں اس طرح رچ بس گئی اور شراب اور استغنا اس کی ایسی علامت بن گئے کہ وہ شاعر جو عملی زندگی میں ان سے بے نیاز تھے کم سے اپنی شاعری میں انہی قدروں کے رسیا نظر آنے لگے۔ ریاض خیر آبادی کی مثال ہی کافی ہے۔

دوسرا رویہ تھا مذہب کی سخت گیری اور دنیاوی کامیابی دونوں سے بے پروائی اور بے نیازی کا۔ اور یہ غزل گو شاعروں کا ایسا مزاج بنا کہ عملی زندگی کے تقاضوں سے بے پروا ہو کر ہر غزل گو اسی قسم کے رویوں کو اہمیت دینے لگا۔ یہ بات قابل ذکر ہے کہ ہندستان کی سبھی ادبی روایات کسی نہ کسی قسم کی مذہبی اور دھارمک مائتھالوجی یا صنمیات میں ڈوبی ہوئی ہیں ان میں استثنا ہے تو صرف اردو کا جس کی روایات مذہبی ہونے کے باوجود ہر قسم کے مذہبی تصورات سے آزاد ہیں حد یہ ہے کہ امیر خسرو کے دور میں بھی اردو یا ریختہ کے جو اشعار ملتے ہیں ان میں مذہبی رنگ کے بجائے اس وقت کی روزمرہ کی زندگی کا رنگ غالب ہے۔

اس مدنی یا تجریدی رویے نے غزل کے اشعار میں ایک دنیاوی مگر قلندرانہ معنویت اور آزادروی پیدا کر دی ہے جس کے نتیجے میں انھیں زندگی کی مختلف منزلوں میں استعمال کیا جا سکتا ہے ظاہر ہے کہ اس میں بڑا حصہ علامتوں کا ہے جو مختلف موقعوں پر مختلف معنی دیتی ہیں اور ہر بار اپنی بلاغت میں اضافہ کرتی جاتی ہیں۔

غزل کی یہ تلمیحات، استعارے، علامتیں اور بلاغتیں کوئی ایک دن یا کسی ایک دور کی دین نہیں ہیں ان کا سلسلہ غزل ہی کی طرح قدیم ہے۔ فارسی غزل سے لے کر اردو غزل تک اور اردو غزل میں قدیم دور سے لے کر جدید ترین دور تک یہ سلسلہ جاری ہے ان علامتوں میں اضافہ بھی ہوتا رہا ہے اور پرانی علامتوں کے

۵۔ پرانی علامتوں میں توسیع کی ایک مثال "محتسب" یا زاہد کی ہے۔ فیض احمد فیض نے ان علامتوں کو حکومت وقت کے لیے استعمال کیا ہے۔ علامتی الفاظ کے لیے "سات لفظ" کے عنوان سے سردار جعفری کا مضمون مطبوعہ "عصری ادب" دہلی ملاحظہ ہو۔ اس میں لفظ "آوارہ" کے پہلے اور آج کے مفہوم پر اچھی بحث ہے۔

معانی میں توسیع اور تبدیلی بھی برابر جاری رہی ہے۔

غزل اب جس حالت میں ہے وہ کوئی ایک دن یا چند برسوں کی بات نہیں ہے اول تو اس کا سلسلہ قدیم فارسی غزل سے جڑا ہوا ہے جس کی تلمیحات اور اشاروں کی ایک نہایت طویل داستان ہے اور ان تلمیحات اور علامتوں کو اردو غزل نے کبھی جوں کا توں کبھی معمولی ترمیم یا اضافے کے ساتھ برتا ہے دوسرے اسی طرز پر یا اس سے کچھ الگ ہٹ کر خود اپنی علامتیں ڈھالی ہیں جن کی فہرست خاصی طویل ہے۔

اس کے علاوہ بھی ہندستان میں اردو غزل مختلف ادوار سے گزری ہے۔ شروع شروع میں دکنی شاعری میں اس کا رواج ہوا مگر قلی قطب شاہ کی غزلیں ہوں یا وؔلی اور سرؔاج سے پہلے شاعروں کی ان میں اردو غزل کا بھرپور رنگ اور آہنگ پیدا نہیں ہوا۔ اردو میں غزل کی ابتدا وؔلی اور سرؔاج کی غزلوں ہی سے ہوتی ہے اور یہی اردو غزل گوئی کا پہلا دور ہے۔

اس کے بعد اٹھارہویں صدی کی دہلی میں شاہ آبرو اور اس کے کچھ عرصے بعد سوؔدا، میر تقی میرؔ اور میر دردؔ کی غزلوں نے غزل کا ایک نیا معیار پیش کیا جو پچھلے سبھی طرزوں سے مختلف تھا یہ اردو غزل تھی جس نے تلمیح اور علامتوں میں نئے عناصر داخل کیے تھے اور نئی معنویتوں کو رائج کیا تھا۔

اس کے بعد لکھنؤ نے غزل ہی کو شاعری کی روح قرار دے کر اسے اپنا یا اور اس کی روح سلب کر لی۔ فن کاری اور طرزِ بیان پر اتنا زور دیا کہ شاعری شعریت سے خالی ہوگئی یہاں بھی غزل نے اپنی روایت برقرار رکھی اور اپنے استعارے، تلمیحیں اور علامتوں کو اسی طرح قائم رکھا۔ گو اس دور میں کوئی عظیم غزل گو پیدا نہ ہوسکا۔

البتہ اسی زمانے میں زوال آمادہ دہلی میں غاؔلب، مومؔن، ذوؔق کے زیرِ اثر غزل کو نیا لہجہ اور نئی زبان ملی ان سب کا انداز الگ الگ تھا مگر غزل کی روایت مشترک تھی۔ شاعر زاہد متقی ہو یا خود محتسب مگر جب غزل کا شعر کہے گا تو رندانہ انداز ضرور اختیار کرے گا اس میں اضافہ کیا تو غاؔلب نے جنھوں نے

اسے فکری لب ولہجہ دیا اور غزل کو ایک نئی فضا بخشی۔

چوتھا رنگ تھا شاد عظیم آبادی، حسرت موہانی، فانی بدایونی، یگانہ چنگیزی، اصغر جگر اور فراق کا جنھوں نے غزل کو نئی فکر سے آشنا کرایا اور اس میں نئی رنگینی اور چاشنی پیدا کی۔ نئی غزل کے یہ امام وہ لوگ تھے جنھوں نے غزل کو بوسیدگی اور قدامت زدگی سے بچا کر اسے زندگی عطا کی اور اسے ایک بار پھر اپنے دور کا ترجمان بنا دیا۔

اس کے بعد کے دور میں ترقی پسند شعرا نے غزل کے ذریعے اپنی بات کہنے کا ڈھب سکھایا۔ فیض احمد فیضؔ سے لے کر مجازؔ، جذبیؔ، مخدومؔ، اور مجروحؔ سلطانپوری تک ایک طویل سلسلہ ہے جس میں نہ صرف معنویت کی نئی سطحوں اور رویوں کا اضافہ ہوا ہے بلکہ علامتوں کا ایک پورا سلسلہ ایجاد بھی ہوا ہے اور رائج بھی۔ ان شعرا کے ہاں ریزہ خیالی کے بجائے مربوط تاثر کی موجودگی کا احساس ہوتا ہے ہر چند اس کا اظہار مختلف ٹکڑوں میں ہوا ہے مگر یہ سب مل کر ایک مستقل نظام فکر کی شکل اختیار کرتے نظر آتے ہیں۔

ترقی پسند شاعری کے بعد کے دور میں بھی غزل ایک نئے لہجے اور نئے آب و رنگ سے آشنا ہوئی ہے جس کی ابتدا ناصر کاظمی کی غزل سے ہوئی تھی اور جس کے بعض کامیاب نمونے ہندستان میں شاذ تمکنت کے ہاں ملتے ہیں۔ پاکستان اور ہندستان میں غزل کا یہ نیا رنگ روپ ابھی جاری ہے شاید اس کی پرکھ کا وقت ابھی نہیں آیا ہے البتہ یہ بات اہم ہے کہ اس دور میں غزل نے نئی علامت سازی کی ہے اور علامتوں میں روزمرہ کے الفاظ اور اشیا کو بھی شامل کر لیا ہے۔

غزل کے اس طویل سفر کے تقریباً ہر دور میں اس کی عمومی اور تجریدی خصوصیت قایم رہی ہے، ہر شعر کا دائرہ صرف اس کی زمانۂ تصنیف تک محدود نہیں ہے بلکہ پھیل کر بالکل مختلف صورت حال پر بھی منطبق ہو سکتا ہے

۲

غزل کے مختلف اشعار کی کیفیات کے بارے میں اتنی بات ہر ایک جانتا

ہے کہ وہ مخصوص حالات اور واقعات سے بحث نہیں کرتیں بلکہ ان واقعات اور حالات سے پیدا ہونے والے نتائج یا تاثر کو مختصر طور پر بیان کرتی ہیں اور مختصر سے مراد محض کمیت کے، اختصار سے نہیں ہے بلکہ کیفیت کے مجتمع اور مرکوز اظہار سے ہے۔ غزل کا ہر کامیاب شعر ایک واقعے یا ایک طرح کے متعدد واقعات سے پیدا شدہ نتیجوں یا تاثر کو چند لفظوں میں ادا کرتا ہے اور یہ تاثر یا نتیجہ صرف اسی ایک واقعے یا اسی قسم کے واقعات سے متعلق یا محدود نہیں رہتا بلکہ انسانی زندگی کے ایک خاص پہلو کی نشان دہی کرتا ہے۔

یہ کیفیت اسی وقت پیدا ہو سکی ہے جب غزل نے علامتوں کا سہارا لیا اور ان مخصوص علامتوں کے ذریعے مختلف جہات کا احاطہ کر لیا۔ یہ درست ہے کہ ان علامتوں میں ہر دور میں اضافہ اور ترمیم ہی نہیں ہوئی ...... بلکہ ان کے معنی اور ان کی رسائی میں بھی تبدیلی ہوتی رہی ہے اور ان علامتوں میں بھی برابر اضافہ ہوتا رہا ہے اسی لیے غزل کا شعر خواہ کسی دور کا کیوں نہ ہو تھوڑی بہت تبدیلی کے ساتھ اپنے دور تصنیف کے بہت بعد بالکل بدلے ہوئے پس منظر میں بھی اس قدر پر اثر اور بامعنی لگتا ہے جیسا وہ اپنی ابتدائی حالت میں تھا۔ اسی بدلتے ہوئے دور کی آئینہ داری کی وجہ سے غزل اردو شاعری کے ہر دور میں مقبول رہی ہے۔

ماحول اور فضا کی تبدیلی کے ساتھ مفہوم میں تبدیلی کی ایک مثال ناسخ کا وہ مشہور شعر ہے جو شعری حیثیت سے تو زیادہ مشہور نہیں ہوا مگر ابوالکلام آزاد نے اس شعر سے جو کام لیا ہے وہ اس کی بلیغ پہنائی کو واضح کرنے کے لیے کافی ہے بلاشبہ اس موقعے کے لیے اس بظاہر بے روح اور بے کیف سے شعر سے زیادہ کوئی دوسرا شعر شاید ہی موزوں اور مناسب قرار پاتا۔

صورت حال یہ ہے کہ ابوالکلام آزاد کانگریس کے صدر ہیں، ۱۹۴۲ء کا زمانہ ہے اور کانگریس نے انگریز حکومت سے ہندستان سے چلے جانے کے حق میں تجویز منظور کی ہے اس قسم کے باغیانہ اقدام کے پیش نظر انگریزوں نے راتوں رات کانگریس کی لیڈروں کو گرفتار کر کے خفیہ طور پر ایک ایسے قلعے میں قید کر دیا جس

کا پتہ نشان بھی کسی کو نہیں بتایا گیا تھا ابوالکلام آزاد اس صورت حال کو نا سخ کے اس بظاہر بے روح مگر دراصل اس موقعے پر بلیغ شعر سے ادا کرتے ہیں:

ہم سا کوئی گُم نام زمانے میں نہ ہوگا
گُم ہو وہ نگیں جس پہ کھُدے نام ہمارا

اسی قسم کی بلیغ اشاریت نواب سراج الدولہ کے جنگ پلاسی میں ایسٹ انڈیا کمپنی کے ہاتھوں شکست کھانے کے موقع پر اس شعر میں اُبھر آئی ہے جو مدتوں رام نرائن لال موزوں کے نام سے منسوب کیا جاتا رہا اور بعد کو کسی اور شاعر کی تصنیف قرار پایا۔ شعر یہ ہے:

غزالاں تم تو واقف ہو کہو مجنوں کے مرنے کی
دِوانہ مر گیا آخر کو ویرانے پہ کیا گزری

غزل کی اس قسم کے برمحل اور بلیغ اشعار کی فہرست نہایت طویل ہے جو اپنی بدلتی ہوئی علامتوں کی پہنائی کی بدولت بہ یک وقت مختلف صورت حال پر چسپاں ہوتے رہے ہیں اور ان کے گرد روایتوں اور تلمیحوں کا جال سا بُن گیا ہے۔

اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ غزل کے پیرایۂ بیان میں خود ایک مجرد کیفیت ہے جو مختلف صورت حال پر یکساں موزونیت کے ساتھ چسپاں ہو جاتی ہے۔ اسی لیے غزل کے اشعار میں اپنے زمانے اور اپنے محرکات سے ماورا ایک ایسی کیفیت بھی پیدا ہو جاتی ہے جو کم و بیش ان دونوں سے بے نیاز ہوتی ہے اور ان سے مختلف صورت حال پر بھی اسی قدر برجستگی کے ساتھ منطبق ہوتی ہے اور یہی غزل کی مقبولیت اور اس کی تجریدی ہم جہتی کا راز ہے۔

البتہ اس سلسلے میں بنیادی حیثیت اس کی علامتوں کی ہوتی ہے جن کے معنی اور متعلقات صورت حال ساتھ ساتھ بدلتے رہتے ہیں۔ بلاشبہ علامت کا استعمال غزل کی توانائی بھی ہے اور اس کی کمزوری بھی۔ توانائی اس لیے کہ ایک لفظ میں غزل کیفیات کی مختلف تہوں کو سمیٹ لیتی ہے اور ایک مضمون کئی طرح کی کیفیات اور صورت حالات کو بیان کرنے پر قادر ہو جاتا ہے اور کمزوری اس لیے کہ ان علامتوں کے اُلٹ پھیر سے دوسرے اور تیسرے درجے کے غزل گو اپنے فکری

افلاس کو چھپانے میں کامیاب ہو جاتے ہیں اور اپنے اشعار میں اس قسم کے مطالب پیدا کرتے ہیں جو محض تقلیدی ہیں اور جو ہر قسم کی تخلیقی اُپج سے محروم ہوتے ہیں۔ یہ الگ بات ہے کہ اس قسم کے بے روح تقلیدی اشعار بھی کبھی کبھی کسی اہل نظر کے ہاتھوں نہایت بلیغ انداز میں استعمال ہو سکتے ہیں۔

غزل اس اعتبار سے ادبی سماجیات کے لیے نہایت موزوں بلکہ مثالی صنف سخن ہے۔ اس وقت بھی جب غزل گو شاعر کوئی شعر واضح مقصد اور صاف معنی کے ساتھ کہتا ہے اس کے مقصد و معنی سے ماورا کئی اور معانی اس شعر سے برآمد ہو سکتے ہیں اور قارئین اس شعر سے اپنے اپنے پس منظر کے مطابق مختلف معنی اخذ کر سکتے ہیں۔ غزل گو شعرا کے دیوان بعض قارئین کے لیے عشق مجازی کی مختلف کیفیتوں کی تصویر کشی کرتے ہیں اور بعض کے نزدیک عشق حقیقی کی۔ ایسے اشعار بھی جو کھلم کھلا مجازی عشق کی کیفیات سے متعلق ہیں بعض قارئین اور مفسرین کے نزدیک عشق حقیقی کے مطالب اور اس کی باریکیاں بیان کرتے ہیں اور اس کی لاتعداد مثالیں جا بجا ملتی ہیں۔

۵ عشق مجازی اور عشق حقیقی کی بحث سے قطع نظر ایک بار مسعود حسین خاں نے شعبۂ اردو علی گڑھ مسلم یونی ورسٹی کے ایک جلسے میں اپنا ایک شعر پڑھا:

رات بھر ساتھ رہے صبح ہوئی قتل کیا
یہ تماشا مری سرکار نہ دیکھا نہ سنا

مجمع میں طلبا اور طالبات دونوں موجود تھے کچھ لوگ مسکرائے، کچھ شرمندہ ہوئے جلسے کے بعد میں نے مسعود صاحب سے کہا کہ یہ شعر انھیں ایسے مجمع میں نہیں پڑھنا چاہیے تھا۔ انھوں نے بڑی حیرانی سے کہا کہ یہ شعر تو میں نے علی گڑھ میں حالیہ ہندو مسلم فساد سے متاثر ہو کر لکھا ہے، اس میں سو قیانہ پہلو کہاں سے آگیا۔ ساتھ رہنے سے مراد ہندوؤں اور مسلمانوں کا ساتھ رہنا ہے اور صبح سے مراد صبح آزادی، قتل سے مراد ہندو مسلم فسادات جو اس زمانے میں علی گڑھ میں ہو رہے تھے اور سرکار سے مراد سچ مچ ہماری سرکار ہے۔

عشق مجازی اور حقیقی کی بحث سے الگ بھی شعروں کے مختلف مطالب ہو سکتے ہیں اور شاعر کی نیک نیتی کے باوجود ہو سکتے ہیں اگر شاعر خود ان کا مطلب واضح کرنے کے لیے موجود نہیں ہے تو اس کے مختلف مطالب میں سے کسی ایک کو انتخاب کرنا اور بھی دشوار ہو جاتا ہے۔ اگر یہ طے ہو بھی جائے تو بھی اس کے باوجود مختلف ادوار میں پڑھنے والوں پر ہرگز یہ عاید نہیں ہوتا کہ اس کا وہی مطلب نکالیں جو شاعر کا مقصد تھا اور اس لحاظ سے اردو غزل کی تفہیم و تشریح کے سلسلے میں ادبی سماجیات کو مکمل آزادی حاصل ہے۔

۳

اس کے علاوہ سب سے بڑا مسئلہ اس ذہنی رویے اور اس مجموعی فضا کا ہے جو غزل کی بنیادی فضا رہی ہے کچھ آج کے زمانے سے نہیں جب سے غزل نے آنکھیں کھولی ہیں اس وقت سے تقریباً آج تک غزل کی فضا اسی قسم کی روایت سے عبارت ہے جس میں دنیاداری، دولت مندی اور ظاہری کامیابیوں کے لیے دوڑ دھوپ، لالچ اور زندگی کی ایسی تمام سرگرمیاں غزل میں کم سے کم معیوب ہیں جن سے عام طور پر شہرت اور عزت پانے میں مدد لی جاتی ہے۔ یہاں فخر کیا جاتا ہے تو ناداری اور بے نیازی پر اور اگر آرزو ہے تو دل بے آرزو کی، اس قسم کے مضامین سے شعرا کے دیوان پٹے پڑے ہیں:

میری ہوس کو عیش دو عالم بھی تھا قبول
تیرا کرم کہ تو نے دیا دل دکھا ہوا (فانی)

تکیہ خدا پہ کیجیے دروازہ بھیڑیئے (آتش)

سبھی ہیں مے کدہ دیر میں خرد والے
کوئی خراب نہیں ہے کوئی خراب نہیں
(مجاز)

اپنے مقام پر رہیں عشق کی بے نیازیاں
گو درِ خلد بھی کھلے دل نے کہا کہ کون جائے (فراق)

طاعت میں تا رہے نہ مے و انگبیں کی لاگ
دوزخ میں ڈال دو کوئی لے کر بہشت میں (غالب)

یہ رویہ الم پسندی اور غم پرستی کا نہیں ہے بلکہ قلندرانہ زیست کرنے کا ہے جسے عملی زندگی میں کم اور فکری زندگی میں بہت زیادہ برتا گیا ہے اسی کے نتیجے کے طور پر اردو غزل کی دنیا ہر قسم کے کٹر پن سے محفوظ رہی ہے اور اس کی روایت میں ایک قلندرانہ آزادگی وسیع النظری اور انسان دوستی کا رواج ہوا۔

یہاں مرکزی نکتہ سماج میں رائج تعصبات سے سمجھوتہ بازی کی مخالفت کا ہے اور اسی لیے جان بوجھ کر ایسی اشیا اور اس قسم کی روشوں کا تذکرہ بار بار کیا جاتا ہے جو سماج میں اچھی نظر سے نہیں دیکھی جاتیں سماج کو جاہ و منصب عزیز ہیں تو یہاں جاہ و منصب کا ہر اعتبار سے مذاق اڑایا جاتا ہے۔ سماج کے نزدیک مال و دولت کی قدر و قیمت ہے یہاں ان سب کا مول ارزاں ترین شے سے بھی کمتر ہے۔ سماج کو غربت، فاقہ زدگی اور مفلسی سے ڈر لگتا ہے یہاں یہی سب انسانیت کے زیور ہیں۔ غرض یہ دنیا آڑی ٹیڑھی دنیا ہے جس میں دنیا داری کو سر کے بل کھڑا کر کے انسانی قدروں کو بحال کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

یہ کوشش صرف دنیاوی زندگی کی اقدار تک محدود نہیں بلکہ اس کی دھمک حیات بعد ممات تک پہنچتی ہے موت کے بعد جو لوگ جنت کی خواہش کرتے ہیں اور وہاں شراب طہور کے جام پینے اور حور و غلماں بخشے جانے کے لالچ میں دنیائے فانی کی زندگی کو تقشف اور پارسائی میں گزارتے ہیں انھیں بھی طنز کا نشانہ بنایا گیا ہے اور یہ بات اردو غزل کی روایت کا ایک اہم حصہ بن گئی۔

رات پی زمزم پہ مے اور صبح دم
دھوئے دھبّے جامۂ احرام کے
(غالب)

دیکھا کوئی کہیں حضرت زاہد تو نہیں
کوئی بیٹھا نظر آتا ہے پس خم مجھ کو

(ریاض)

باغ بہشت سے مجھے حکم سفر دیا تھا کیوں
کار جہاں دراز ہے اب مرا انتظار کر

(اقبال)

ان اشعار سے کہیں زیادہ شوخ اشعار اردو غزل کے خزانے میں بکھرے ہوئے ہیں. ایسا کیوں ہے کہ اردو غزل کی روایت (الف) دنیاوی کامیابی اور کامرانی سے بے نیازی۔ (ب) عقبیٰ میں جنت کی طلب اور حور و غلماں کی چاہت سے گریز۔ (ج) اور ان کے بجائے ایک خاص قسم کی قلندری اور آزادروی سے مل کر بنی اور کم و بیش آج تک اسی طرح قایم ہے. ظاہر ہے کہ یہ ایک طویل سلسلے کی کڑی ہے اور ایک دور کے ذہنی رویے سے دوسرے دور کے رویے اپنا چراغ روشن کرتے رہے۔

اس آزادروی کا ایک پہلو عمومی اور تجریدی ہے۔ غزل میں گو لہجہ داخلی اور ذاتی سا ہوتا ہے مگر اس کے پیچھے جو شخصیت جھلکتی ہے وہ اس قدر بے پروا اور بے محابا نہیں ہوتی اسی لیے غزل کے اشعار کی مدد سے شاعر کی شخصیت کا مطالعہ خاصہ خطرناک اور اکثر صورتوں میں گمراہ کن ہو سکتا ہے استعاراتی اور علامتی زبان نے اس میں مزید پیچیدگیاں پیدا کر دی ہیں اور روایت کے ان تہ در تہ پرتوں کو ہٹا کر اصل متکلم شخصیت تک پہنچنا تقریباً ناممکن ہو جاتا ہے۔ اسی لیے غزل میں اظہار ذات کی پہچان دوسری اصناف کے مقابلے میں کہیں زیادہ دشوار ہے۔

۴

دراصل غزل کی پوری دنیا ایک خاص طرز کی تمثیل ہے اور ہر قسم کے جذبات و احساسات اسی تمثیل کے طرز پر ادا کیے جاتے ہیں۔ تمثیل کے تین مرکزی کردار ہیں ـــــ ایک واحد متکلم یعنی شاعر کی ذات جو عشق کی واردات کو اس طرح

نظم کرتا ہے جیسے وہ سب کچھ اس کی اپنی سرگزشت ہو (اور اکثر حالتوں میں یہ اس کی سرگزشت ہوتی بھی ہے)، دوسرا کردار ہوتا ہے محبوب کا جو دراصل تمام واردات کا مرکز اور محور ہوتا ہے، اور تیسرا کردار ہوتا ہے رقیب کا، جو محبوب کی بارگاہ میں کبھی کامیاب و کامراں دکھایا جاتا ہے کبھی ذلیل و خوار ہوتا ہے اسی کے ساتھ ساتھ ایک چوتھا کردار محتسب کا بھی ہوتا ہے جو ہر قسم کی مسرت میں حارج ہوتا ہے اور اسی کردار کا ایک اور روپ زاہد خشک یا واعظ کی شکل میں پیش کیا جاتا ہے جو وقتاً فوقتاً دنیا داری کی نصیحت کرتے رہتے ہیں۔

ان چار پانچ کرداروں کو جوں کا توں سمجھ لینا اور حقیقی جان لینا بھی غلط ہے یہ سب کے سب گویا متعدد صورت حال کے محض حوالے ہیں اور انسانی زندگی کے مختلف مظاہر ہیں، جو انسان کی راہیں روکتے ہیں، اسے کہیں ٹوکتے ہیں کہیں نصیحتیں اور فضیحتیں کرتے ہیں، لیکن غزل کا سچا ہیرو وہی ہے جو نہ رسوائیوں کے خطروں سے رکتا ہے نہ ناکامیوں سے گھبراتا ہے اور نہ دنیاوی لالچ اور آسودگی کے پھیر میں پڑتا ہے اور یہی قلندرانہ انداز اور رندانہ روش ہر غزل گو کو ہر قسم کی کامیابیوں سے زیادہ عزیز رہی ہے۔

غور کیجیے تو ان چاروں کرداروں کی حیثیت الجبرا اور جیومیٹری کی علامتوں کی سی ہے جو مختلف حقیقتوں اور پیکروں کو ظاہر تو کرتے ہیں مگر کسی ایک حقیقت یا پیکر میں سمٹ کر نہیں رہ جاتے اسی وجہ سے جو لوگ غزل کی اس علامتی زبان سے واقف نہیں ہوتے وہ غزل کو محض عشقیہ شاعری کا نمونہ قرار دے کر اس سے منہ پھیر لیتے ہیں یا اس کے محدود ہونے کا شکوہ کرتے ہیں۔ بیشک غزل کی دنیا علامتوں کے اعتبار سے محدود ہے لیکن ان علامتوں میں جو بلیغ اظہار پوشیدہ ہے اسکی رسائی اور پھیلاؤ لامحدود ہے۔

اس کی چند مثالیں ہی کافی ہوں گی۔ فیض احمد فیض کو پاکستان میں ایوب خاں نے کئی سال بغاوت کے الزام میں قید رکھا۔ قید و بند کی اس حالت میں فیض نے متعدد نظمیں اور غزلیں کہیں جن کا مجموعہ اسی زمانے میں شائع بھی ہوا ان غزلوں میں واضح طور پر جیل کی زندگی کی طرف ہی نہیں اپنی بے گناہی اور حکومت کی بے انصافیوں اور بے رحمی کی طرف بھی واضح اشارے کیے گئے ہیں

لیکن یہ سب اشارے غزل کی مروجہ علامتوں میں ہیں جن سے ان کی بلاغت میں اضافہ ہوا ہے اور آج بھی یہ سبھی اشعار لطف لے کر پڑھے جا سکتے ہیں جبکہ اس دور کے سبھی واقعات لوگوں کے ذہن سے تقریباً محو ہو چکے ہیں۔

کمال یہ ہے کہ ان اشعار میں بھی وہی پرانی علامتیں استعمال ہوئی ہیں لیکن ان علامتوں کے معنی بالکل بدل گئے ہیں محتسب یہاں وہ پرانا افسر نہیں ہے جو شراب نوشی پر پابندی لگانے اور رندوں کی دار و گیر کے لیے تعینات ہوتا تھا بلکہ اسی کے پردے میں حکومت وقت، عدالت، جیل کے حکام، پولیس کے ذمہ داران سبھی پر طنز کیا گیا ہے گویا علامت نے تعمیم کا رنگ اختیار کر لیا ہے۔

غزل میں اس تجریدی اور علامتی رنگ نے ایک مستقل حیثیت اختیار کر لی ہے اس کا ثبوت ہندستان کے مشاعروں کی مقبول غزلوں سے بھی فراہم کیا جا سکتا ہے۔ اول تو اردو داں برادری پر تقسیم ہندستان کا سانحہ سخت گزرا پھر ہندو مسلم فسادات کا کبھی نہ ختم ہونے والا سلسلہ شروع ہوا اور اس کے بعد اقلیتوں کو خود اپنے وطن میں اجنبی ہو جانے کا احساس ہونے لگا۔ ان سب تاثرات کو غزل کے ..... مختصر سے پیمانے میں ڈھال کر جب مشاعروں میں پیش کیا گیا تو داد و تحسین کا ایسا شور بپا ہوا جو اجتماعی قبولیت کو ظاہر کرتا تھا۔

آزادی کے بعد کے مشاعروں میں مقبولیت پانے والے غزل کے اشعار کا تجزیہ کیا جائے تو اس کے اندر چھپے ہوئے یہی جذبات ملیں گے مثلاً :

جس دور کا منشا ہو پیاسوں کو نہ دے دینا
پھر تشنہ لبی میری اس دور سے کیا مانگے

(شمیم کرہانی)

دہشت کھلی فضا کی قیامت سے کم نہ تھی
گرتے ہوئے مکانوں میں آ بیٹھے یار لوگ

(مظفر سلیم)

جلتے ہوئے مکانوں کے منظر بتائیں گے
کیا بات تھی کہ روٹھ گئے زندگی سے ہم

(وسیم بریلوی)

اگر بڑھتا رہا یونہی یہ سودائے ستم گاری
تمہیں رسوا سرِ بازار ہو گے ہم نہیں ہونگے

(کلیم عاجز)

غرض کامیاب غزل کا ہر شعر گویا ایک سادہ خاکہ ہے جس میں رنگ آمیزی حالات اور واقعات کے تحت خود پڑھنے والے کا ذہن کرتا ہے یوں تو یہ بات ادبی سماجیات کے سلسلے میں دوسری اصناف کے بارے میں بھی کہی جا سکتی ہے لیکن جس قدر کھلی چھوٹ اور مکمل آزادی غزل کے شعر میں ادبی سماجیات کو حاصل ہے اتنی اور ویسی آزادی کسی دوسری صنف میں حاصل نہیں ہے۔ اس کی بڑی وجہ غزل میں علامتوں کا استعمال، ان علامتوں کے پیچھے مختلف جہانِ معنی آباد ہو جانا بھی ہے اور غزل کے لہجے میں تجریدی عنصر کا غلبہ بھی۔

اس لحاظ سے غزل کی علامت نگاری ادبی سماجیات کے نقطۂ نظر سے غزل کی بہت بڑی خوبی ہے جو اسے زمان و مکان کے تعینات سے بلند کرتی ہے اور بہ یک وقت مختلف ادوار اور مختلف موقعوں پر بامعنی بناتی ہے۔

نظم اشعار کا وہ بامعنی سلسلہ ہے جو کسی ایک مرکزی تاثر کو پیش کرتا ہے، اور جس میں احساس یا فکر کا تسلسل پایا جاتا ہے۔ یوں تو نظم کا رواج دورِ قدیم میں بھی تھا کیونکہ قلی قطب شاہ سے لے کر نظیر اکبر آبادی تک ایسی متعدد نظموں کا پتا چلتا ہے جس کا ایک مرکزی خیال ہے مگر نظم کو الگ اور منفرد صنف شعر کی حیثیت سے برتنے کا خیال ۱۸۷۴ء میں انجمن پنجاب لاہور کے مشاعرے سے شروع ہوا جس میں مصرعِ طرح کی جگہ موضوع دیا گیا اور اس موضوع پر شعری مضمون نگاری کی ابتدا ہوئی اسی نے نظم کا نام پایا۔

اس طرح نظم گویا غزل سے دو حیثیتوں سے مختلف ٹھہری۔ ایک تسلسل خیال کے اعتبار سے یعنی نظم میں ایک ہی مرکزی تاثر یا خیال کو پیش کیا جاتا ہے اور اس لحاظ سے اس کا ہر شعر اسی مرکزی تاثر کا تابع ہوتا ہے دوسرے اس میں خیال محض علامتوں کی زبانی بیان نہیں ہوتا بلکہ زیادہ شرح و بسط کے ساتھ مختلف طرز میں ادا ہوتا ہے۔ گویا خیال نہ تو ہر شعر کے ساتھ مختلف ہوتا جاتا ہے نہ علامتوں کے پیرایے میں ادا ہونا لازم ہے۔

نظم کا چلن اردو میں ۱۸۷۴ء کے انجمن پنجاب کے مشاعرے سے شروع ہوا جس نے حالی، آزاد اور بعد کو شبلی جیسے بزرگوں کو نظم گوئی کی طرف متوجہ کیا۔ اس کے بعد کی نسل میں اقبال اور چکبست نے اس روایت کو تاریخ اور سیاست سے جوڑ دیا اور غالب نے جو کارنامہ غزل میں انجام دیا تھا وہ اقبال نے نظم میں سر انجام دیا اور نظم کو محض اظہارِ خیال اور جذبات نگاری کا وسیلہ بنانے کے بجائے وسیع تر مقاصد کے لیے برتا۔ ان نظموں میں غزل کی سی تجریہ

نہیں تھی یعنی ایسی کیفیات اور خیالات نظم ہوئے تھے جن میں بڑی حد تک قطعیت تھی بلکہ اقبال کی نظموں میں تو ایک واضح قسم کی تبلیغ بھی موجود تھی۔ یہاں نظم گویا ذہن کو ایک خاص ڈگر پر لے چلنے کے لیے استعمال ہو رہی تھی۔

نظم کی اسی قطعیت سے یہ خیال پیدا ہو گیا کہ نظم شاعری کے بجائے وعظو نصیحت یا کم سے کم حقیقت حال کے برملا اظہار کے لیے زیادہ موزوں ہے۔ غزل جس پیغام رسانی میں ناکام رہتی ہے اور جن تصویروں کو محض اشاروں میں پیش کرنے پر قادر ہے نظم انھیں برملا اور مربوط طریقے پر ادا کر سکتی ہے جس خیال کو غزل صرف اشاروں کنایوں، علامتوں اور استعاروں ہی میں ظاہر کر سکتی ہے ان کو نظم مرتب ڈھنگ سے اور کارگر انداز میں، ذہن نشین کرا سکتی ہے اس دور سے لے کر لگ بھگ ۱۹۳۶ء تک نظم کو گویا خیالات کا وسیلہ اور غزل کو جمالیاتی اشاروں کا وسیلہ سمجھا جاتا رہا۔

چنانچہ جب ۱۹۳۶ء میں انجمن ترقی پسند مصنفین قایم ہوئی تو نظم ہی کا بول بالا رہا اور نظم کی برہنہ گوئی نے غزل کے رمز بیانی پر فتح پائی۔ جوش ملیح آبادی، مجاز، مخدوم، فیض، جاں نثار، ساحر، سردار جعفری، سب نے غزل کے بجائے نظم گوئی ہی کو شعار بنایا اور اپنی نظموں میں واقعیت، حقیقت پسندی اور اشاروں میں پیغام رسانی کو ہی اپنا وسیلۂ امتیاز قرار دیا۔

نظم میں مضمون کی ادائیگی (الف) یا تو براہ راست ہوتی ہے۔

(ب) یا تمثیلی اور استعاراتی پیرایے میں

(ج) یا مختلف ٹکڑوں یا مثالوں کے ذریعے

(د) یا پھر نظم کا ایک بیرونی روپ ہوتا ہے اور اسی کے ساتھ ساتھ اس کا دوسرا تمثیلی روپ بھی جاری رہتا ہے جو مختلف جہات کو سمیٹتا چلتا ہے مثلاً جوش کی نظم "بدلی کا چاند" یا اقبال کی نظم "شعاع امید" یا اختر الایمان کی نظم "سبزۂ بیگانہ"۔

بلا شبہ اردو کے نظم گو شعرا نے زیادہ تر براہ راست انداز بیان اختیار کیا ہے اور اسی لیے ان کی اکثر نظموں میں تہ داری پیدا نہیں ہو سکی ہے اور نظم یا تو مناظر فطرت کا بیان ہو کر رہ گئی ہے یا پھر تلقین عمل اور ترغیب جہاد مگر نظم کی دنیا صرف انہی اسالیب تک محدود نہیں۔ اس کے باوجود اقبال سے لے کر فیض اور فیض سے مجاز اور پھر ندا فاضلی تک اردو نظم نے نئے جہات تک رسائی حاصل کی ہے۔

ان نظموں میں دو قسم کی نظمیں ملتی ہیں۔ ایک وہ جن میں مقصد واضح ہے اور الفاظ اور طرز بیان میں کسی قسم کی تہ داری موجود نہیں ہے۔ دوسری وہ نظمیں ہیں جو دو سطحوں یا دو سے زیادہ سطحوں پر گفتگو کرتی ہیں اور پڑھنے والا اپنی بساط کے مطابق ان سے لطف اندوز ہوتا ہے۔ ضروری نہیں ہے کہ اس قسم کی نظموں میں ابہام اور گنجلک اشارے برتے جائیں۔ یوں بھی ہوتا ہے کہ شاعر بظاہر ایک سیدھی سادی نظم لکھ دیتا ہے مگر اس نظم کے پیچھے معنی اور مطالب کا ایک پورا ذخیرہ موجود ہوتا ہے جو اس نظم کو نئی جہات عطا کرتا ہے یہ ذخیرہ خود شاعر کا فراہم کردہ بھی ہو سکتا ہے اور اس کے علم و اطلاع کے بغیر بھی فراہم ہو سکتا ہے یا کم سے کم شاعر اپنی تخلیق میں اس علم و اطلاع کا اظہار نہیں کرتا۔

دو مثالیں لیجیے۔ ایک اقبال کی نظم "شعاع امید" ہے اور دوسری جوش ملیح آبادی کی نظم "بدلی کا چاند"۔ دونوں بظاہر مکمل واقعات پر مبنی ہیں "شعاع امید" میں مختلف شعاعیں سورج سے بے مہری ایام کا شکوہ کرتی ہیں اور آخر کار سورج انھیں سمیٹ کر اپنے سینے میں سما جانے کا حکم دیتا ہے البتہ ایک شعاع ایسی بھی ہے جو اس کے حکم سے سرتابی کی اجازت چاہتی ہے اور رخصت تنویر طلب کرتی ہے اس وقت تک کے لیے "جب تک نہ اٹھیں خواب سے مردانِ گراں خواب"۔

بظاہر یہ قصہ سورج اور اس کی کرنوں کا ہے مگر اس کے پیچھے تمثیلی طور پر خود شاعر موجود ہے اور وہ شعاع جو سرتابی کی اجازت چاہتی ہے خود شاعر ہے جو ہندستان کے عوام کو غفلت سے جگائے بغیر واپس جانا نہیں چاہتا۔

اسی طرح جوش ملیح آبادی کی نظم "بدلی کا چاند" میں چاند گویا انسان کی

علامت ہے اور جس طرح زندگی بھر انسان نیکی اور بدی کی کشمکش اور امید اور ناامیدی کی روشنی اور اندھیرے سے گزرتا رہتا ہے اور کبھی خود کو آزاد اور کبھی حالات کے ہاتھوں مجبور محسوس کرتا رہتا ہے اسی کا بیان ہے جس کی طرف شاعر نے آخری شعر میں واضح، شاید ضرورت سے زیادہ واضح اشارہ کر دیا ہے۔

کیا کاوشِ نور و ظلمت ہے کیا خواب ہے کیا بیداری ہے

انسان کی تڑپتی فطرت کا مفہوم سمجھ میں آنے لگا

یہ دونوں مثالیں نسبتہً واضح قسم کی تمثیلوں کی تھیں مگر نظم اپنے انداز بیان میں اس سے کہیں زیادہ پیچیدہ، مبہم اور فن کارانہ طریقہ اختیار کرتی ہے کبھی کسی فرضی کردار کی خود کلامی کا طرز ہے۔

مثلاً   شیر دل خاں
میں نے دیکھے تیس سال
پے بہ پے فاقے مسلسل ذلتیں

یا پھر خود نوشت کا انداز ہے، جو اختر الایمان نے اپنی نظم "میر ناصر حسین" میں برتا ہے یا پھر اختر الایمان ہی کی دوسری نظم "سبزۂ بے گانہ" میں مختلف صورت حالات کو ایک دوسرے کے مقابل رکھ کر اس سے نتیجے نکالے ہیں۔ غرض نظم کا کوئی ایک واضح اسلوب یا طریق نہیں ہے بلکہ مختلف طریقوں سے نظم اپنے مفہوم کو نہ صرف ادا کرتی ہے بلکہ اس میں زیادہ شدت اور قوت بھی پیدا کرتی ہے .... ن۔م۔ راشد کی بعض نظموں کی مثالیں دی جا سکتی ہیں جن میں "دریچے کے قریب" اور "سفر" خاص طور پر منفرد تکنیک استعمال کرتی ہیں۔

نظم نگاری کی اس تکنیکی تنوع کی مثالیں دینا یا ان سب کا احاطہ کرنا یہاں ممکن نہیں لیکن ایک بات البتہ کہی جا سکتی ہے غزل کی طرح نظم کے ہر شعر کو ذاتی بیان کا درجہ دینا مناسب نہیں۔ ہر نظم داخلی ہوتی بھی نہیں وہ اپنے داخلی تجربے کو مختلف خارجی تجربوں کے ذریعے پیش کرنا چاہتی ہے اور اس کے لیے مختلف ذرائع آزادی کے ساتھ استعمال کرتی ہے گو بدقسمتی سے

اردو میں ابھی تک براہ راست طریق تخاطب ہی کا رواج غالب ہے مگر اس کے باوجود ایسا نہیں ہے کہ اردو نظم نے اس راہ سے الگ ہٹ کر نئے راستے اور نئے ڈرامائی وسایل اظہار تلاش نہ کیے ہوں۔

نظم کی تکنیکی خصوصیات میں اخترالایمان نے ایک اور قدر کا اضافہ کیا وہ ہے نظم کا معنوی ارتقا۔ اب تک جوش ملیح آبادی کے زیر اثر نظم کے لیے محض تسلسل ہی ضروری سمجھا جاتا تھا اور اگر ایک مضمون کی تکرار مختلف طریقوں پر کی گئی تو بھی اسے نظم کی خصوصیت قرار دیا جاتا تھا مگر اخترالایمان نے ایسی تمام نظموں کو مثالی ماننے سے انکار کر دیا جن میں ایک ہی مضمون مختلف طریقوں سے باندھا گیا ہے۔ ان کے نزدیک نظم کی بنیادی خصوصیت ہی یہ ہے کہ وہ ہر شعر کے ساتھ آگے بڑھتی رہے اور جب تک اس میں یہ ارتقائی کیفیت قایم رہے گی اس وقت تک اس کا کوئی مصرعہ بھی غیر ضروری یا فالتو قرار نہیں پائے گا۔

دوسری خصوصیت یہ ہوئی کہ مصرعے کی جو انفرادیت غزل نے برقرار رکھی تھی اسے توڑ دیا گیا اور اخترالایمان نے گو بحر اور وزن میں کوئی بڑے تجربے نہیں کیے مگر مصرعے کے الگ وجود کو قایم نہیں رکھا ان کی نظموں میں ایک مصرعے کا آخری ٹکڑا اور دوسرے مصرعے کے پہلے ٹکڑے سے مل کر بھی مکمل ہوتا ہے لیکن مکمل ہونے سے یہ مراد نہیں ہے کہ وہ محض اپنے طور پر معنے مکمل کرے یا پورے مفہوم کا احاطہ کرے۔ گویا ہر مصرعہ مکمل ہوتے ہوئے بھی دوسرے مصرعے کا محض ایک حصہ ہی ہے اور جب تک اس کے سارے ٹکڑوں کو ملا کر نہ پڑھا جائے مفہوم واضح نہ ہو گا۔

ابھی حال میں نثری نظم کا رواج ہوا جس نے نثر کی ترتیب کے ساتھ الفاظ کو برتا اور ان میں شعریت پیدا کرنے کی کوشش کی ان میں بحر کے ارکان وہی رہے مگر ان کی ترتیب میں اجتہاد کیا گیا۔ آزاد نظم اور نثری نظم دونوں نے محض تکنیکی تجربے ہی نہیں کیے بلکہ اظہار و ترسیل کے نئے پیمانے ڈھالنے کی کوشش کی۔

۲

اس مختصر سے جائزے سے اندازہ ہوا ہوگا کہ نظم کی کئی صورتیں اور کئی اسالیب ہیں۔ ان میں اظہار کی شکلیں بھی الگ الگ ہیں۔ پھر یہ بھی ہے کہ لکھنے والے نے خواہ وہ نظم کسی ارادے اور کسی مقصد سے لکھی ہو پڑھنے والے اس کو اپنے مقصد کے مطابق ڈھال لیتے ہیں۔

پہلے نظم گو اور غزل گو شعرا کی شخصیتوں کو دیکھیے گو دونوں شاعر ہیں لیکن نظم گو شاعر پہلے سے کوئی منصوبہ یا کوئی تصورِ نظم کار کھتے ہیں اور اسی کے مطابق نظم کہتے ہیں جس طرح غزل میں قافیہ اور ردیف راستہ دکھاتے ہیں اسی طرح نظم کو موضوع (یا عنوانِ نظم) ایک واضح سمت عطا کرتے ہیں اور اس کا دائرہ متعین کرتے ہیں۔

زیادہ تر نظم گو شعرا وہ شعرا ہیں جو یا تو کسی خاص مقصد کے لیے نظم کو استعمال کرتے ہیں یا پھر ان کا اپنی کوئی متعین راہ عمل یا فکری سمت ہے اور چونکہ یہ فکری سمت انفرادی سطح پہ طے کرنا چند ہی لوگوں کا امتیاز ہے اس لیے عام طور پر نظمیں اسی وقت زیادہ لکھی گئی ہیں جو کسی خاص طرزِ فکر کا چلن ہو گیا ہے مثلاً ترقی پسندی کے دور میں مفہوم بڑی حد تک متعین اور فکری محور پہلے ہی سے مقرر اور مرتب ہو چکے تھے اور ان میں ہنگامی موضوعات اور واقعات کا اضافہ ہوتا رہتا تھا) لیے نظم کا چلن بھی زیادہ ہوا لیکن دراصل اس دور میں نظم کو مقبولیت تو بہت، ملی مگر فنی عظمت کی مثالیں بہت کم ہیں۔ جوش، حفیظ، فیض، راشد، مجاز، مخدوم، جذبی، جمیل مظہری، جاں نثار اختر، بہت کم شاعر ہیں جو نظم کے مزاج داں کہے جا سکتے ہیں۔

اکثر نظم گو شعرا نے نظم کو منظوم مضمون کے طور پر لکھا ہے اس میں اگر کوئی فن کاری ہے تو اس کا نیم منطقی تسلسل ہے اور اس کے علاوہ کسی قسم کی فنی خوبی یا ندرت کا خیال بھی نہیں رکھا گیا لہٰذا اکثر نظمیں سپاٹ اور بے روح ہیں اور جو ان خامیوں سے بچ گئی ہیں ان میں کوئی فن کاری موجود نہیں ہے

(سردار جعفری کی "پتھر کی دیوار" کے دور کی نظموں کو چھوڑ کر بعد کے دور میں بھی اپنی نظموں کی برملا گوئی چھپانے کے لیے انھوں نے تشبیہہ، استعارے اور تمثال کی وہ بھرمار کی کہ اسی کے بل پر نظم کا جمالیاتی بھرم قایم رکھنے کی کوشش کی۔ کیفی اعظمی نے ۱۹۴۷ء کی برملا گوئی سے قدم آگے بڑھایا تو واقعاتی نظموں کو رمزیاتی پیکر میں ڈھالنے کا نسخہ آزمایا اور تلمیحات اور اشاروں کا استعمال کرکے ان میں بھی اپنی نظموں کے جوش و خروش کو برقرار رکھنے کی سعی کی لیکن ان دونوں کوششوں میں آراستگی اور تنوع تو ہے البتہ فنی وقار بہت کم ہے۔)

ان نظموں کی بڑی محرومی یہ ہے کہ ان میں شاعر کی ذات کا پرتو بہت ہلکا ہے اور روایت اور رواج کی پرت اتنی گہری ہے کہ وہی غالب آجاتی ہے۔ وامق نے عوامی نظموں کی مدد سے اس کمی کو پورا کرنے کی کوشش کی لیکن اس کے باوصف وہ عوامی ادب کی سطح تک تو پہنچے اعلیٰ ادب کی سطح تک پہنچنے میں کامیاب نہ ہوئے۔ اس دور کی کامیاب نظموں میں فیض کی اگست ۱۹۴۷ء والی نظم مجاز کی بربط شکستہ اور فکر، جذبی کی نیا سورج اور ساحر کی نظم "تاج محل" اور "کبھی کبھی"، مخدوم محی الدین کی "آج کی رات"، جمیل مظہری کی مثنوی آب و سراب، جاں نثار اختر کی نیا رگ وید اور وحید اختر کی صد حساب با قیست"، عمیق حنفی کی "سفر" کے مفتی راشد کی نظم "سفر" اور "ایران میں اجنبی" کی بعض نظمیں شامل ہیں۔

لیکن سب سے اہم کارنامہ ہے اختر الایمان کا جس نے اردو نظم کو اس دور میں ایک نیا موڑ دیا۔ اختر الایمان نے اردو نظم کو متکلمی، مخاطبی اور تمثیلی تینوں پیرایوں سے متعارف کرایا اور اسے بلیغ ہمہ جہتی دی۔ ابھی تک ان کی نظموں کے اس تکنیکی تنوع کا عرفان عام نہیں ہوا ہے لیکن سچ یہ ہے کہ اردو نظم کے آگے بڑھنے اور نئی منزلیں طے کرنے کا راستہ یہی ہے۔

زیادہ تر یہ شعرا چھوٹے قصبوں اور شہروں سے تعلق رکھتے تھے اور کسی پیشے، روزگار یا اسی قسم کے کسی وسیلے کی بدولت شہر سے اور شہری زندگی کے تناؤ اور اس کے مسایل سے متعارف ہوئے تھے اور اسی بنا پر ترقی پسند تحریک سے وابستہ ہو گئے تھے اور اس کے ادبی اسلوب کو اختیار کرنے لگے تھے۔

بعد کے دور میں جب یہ واضح نظریاتی ہم آہنگی شکست ہوئی تو ان کو اپنی نظموں کے لیے خود اپنی انفرادی فکر پر بھروسہ کرنا پڑا۔ اس کے دو نتیجے برآمد ہوئے ایک یہ کہ ان میں سے اکثر شاعر یا تو نظم نگاری سے منہ موڑ کر غزل گوئی کی طرف متوجہ ہو گئے یا پھر صحافتی ڈھنگ کی شاعری کرنے لگے۔ کچھ حیرت کی بات نہیں کہ اس دور کے بزعم خود ترقی پسند شاعروں کے دواوین میں بھی پنڈت نہرو کی وفات پر نظمیں ملتی ہیں۔ ساغر نظامی نے تو اپنی طویل نظم "نہرو نامہ" نہرو کے کارناموں ہی پر لکھ ڈالی، دوسرے یہ کہ مختصر تاثراتی نظموں کی طرف رجحان ہوا جس میں ندا فاضلی، عمیق حنفی سے لے کر شہریار تک بھی کم و بیش شریک ہیں یہ اور بات ہے کہ عمیق نے ان چھوٹے چھوٹے تاثر پاروں کو جوڑ کر طویل نظم میں ڈھالنے کی کوشش کی۔ مختصر یہ کہ اردو نظم غزل کی اولیت حاصل کرنے سے پہلے ہی گہن میں آگئی اور اس میں بھی فکر کی کمی بلکہ محسوس فکر کے فقدان کا نمایاں حصہ تھا۔

اسی درمیان جدیدیت کی تحریک چلی جس نے اس فکری افلاس پر پردہ ڈالنے کی کوشش کی اور ترقی پسند فکر کے برخلاف ہر قسم کی فلسفہ طرازی جرم ٹھہری سماجی ذمہ داری یا اس سے کسی قسم کی مجلسی فکر سے قطع نظر انفرادی، ذاتی اور نجی محرومیوں کو موضوع سخن بنایا گیا اور ایک نئے اور انوکھے طرز بیان کی تلاش کی جانے لگی بڑے ہمہ گیر تجربوں اور مسایل کے سوائے چھوٹے چھوٹے تجربات ہی پر نظمیں شائع ہونے لگیں۔ ان نظموں میں بھی جن شاعروں کو کچھ کامیابی ملی ان میں ندا، فضیل جعفری، بشر نواز اور ش۔ک۔ نظام قابل ذکر ہیں۔

۳

اس پورے دور میں ادبی سماجیات کے نقطۂ نظر سے اردو نظم میں تجریدی عناصر کی تلاش ایک اہم مسئلہ ہے۔ نظم، غزل کے برخلاف تعمیم سے زیادہ تخصیص کی شاعری ہے اور اس پر ذات کی پرچھائیاں واضح طور پر پڑتی ہیں۔ اسی لیے نظم کی شاعری کا زوال تیزی کے ساتھ ہوا۔ آج اردو میں صرف نظم لکھنے والے

شاعروں کی تعداد انگلیوں پر گنی جا سکتی ہے لیکن غزل کی ترقی خواہ کتنی ہی چکا چوند پیدا کرنے والی کیوں نہ ہو فکر کی پرواز اور خیال کی رعنائی قوت و تعمیر میں ڈھل کر نظم ہی میں زیادہ سکت اور جاوداں اظہار پاتی ہے۔

اگر آج کی نظم نگاری پر غور کیا جائے تو اس میں بھی مختصر نویسی کا رجحان غالب نظر آئے گا۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ اول تو ہمارے شاعروں کے سامنے جو تجربات ہیں ان کے رشتے وہ عالمی مسایل سے جوڑنے اور انھیں اپنے لیے اور اپنے پڑھنے والوں کے لیے جاندار اور فکر انگیز بنانے میں بڑی حد تک ناکام رہے ہیں دوسرے وہ جن تجربات سے دوچار ہوتے ہیں ان تجربات کی صرف ایک ہلکی سی جھلک دکھانے پر ہی ان کی قوت تخلیق قادر ہے اس سے آگے بڑھنے کے لیے اقبال کے جس متیجر یا اختر الایمان کے جس فنی شعور کی ضرورت تھی وہ ان کو میسّر نہیں ہے اور ہر قدم پر انھیں اپنا سانس ٹوٹتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔

موضوعات کے اس اعتبار سے غور کیا جائے تو ان نظموں میں ترقی پسند دور کے مقابلے میں زیادہ تنوع اور رنگا رنگی تو ضرور ہے مگر ان کی دنیا خاصی سمٹی ہوئی نظر آتی ہے اور پڑھنے یا سننے والے کو ہر مصرعے کی خیر مناتی پڑتی ہے اقبال کی سی قوتِ فکر یا جوش کی سی قدرت کلام اب ناپید ہے جو عام واقعات کو بھی آفاقیت بخش دے۔

اس کے باوجود جا بجا واقعات کے موڑ پھیر اور کبھی کبھی سیاق و سباق کی نیرنگیوں سے نظم میں ایسی متنوع کیفیات پیدا ہو جاتی ہیں جو الفاظ کے معنی میں نئے تلازمے اور نئی معنویتیں پیدا کر دیتی ہے اور اسی کی بنا پر ان کی مقبولیت کا باعث بنتی ہے اس کی سب سے واضح مثال ہمارے آپ کے دور میں فیض احمد فیض کی جسیہ شاعری ہے جس کی مقبولیت محض جسیہ ہونے کی وجہ سے نہیں ہے بلکہ اس کے جسیہ کردار نے اس کے لفظوں میں نئی تہ داری اور اس کے لہجے میں نت نئی بلاغتیں پیدا کر دی ہیں اور اسی لحاظ سے فیض کے سیدھے سادے شعروں میں بھی حوالے اور روایتوں کی طرف ذہن کو متوجہ کرتی جاتی ہیں اور اس اعتبار سے نئی کیفیات جگاتی جاتی ہیں۔ یہ کیفیات ان کی غزلوں اور نظموں دونوں میں مشترک طور پر کارفرما

یوں تو اس ضمن میں فیض کی جیسی شاعری ہی کو پیش کیا جا سکتا ہے لیکن اس کے بعد اور اس کے ساتھ دوسری نظمیں بھی خصوصیت کے ساتھ توجہ کی مستحق ہیں۔

نظم نگاری دراصل مربوط طرز پر پورے شعری لوازم کے ساتھ اپنی بات کہنے کا فن ہے اس میں کئی پہلو اور پیدا ہو سکتے ہیں۔ اگر یہ لوازم مربوط طور پر بیان کیے جائیں۔ ہر مکمل شہ پارے کی طرح نظم بھی جہاں ختم ہوتی ہے وہیں سے شروع ہوتی ہے یعنی وہ پڑھنے کے بعد پڑھنے والے کے ذہن کو اس طرح متوجہ اور متاثر کرتی ہے کہ اس کے ختم ہونے کے ساتھ ہی عمل اور رد عمل کا سلسلہ شروع ہو جاتا ہے اور پڑھنے والے کے ذہن میں نئے سوالات ابھرتے ہیں نئے مجسمے بنتے اور نئی صورت حال جنم لیتی ہے اور اگر نظم کا تاثر واقعی شدید ہے تو اس کی ضرب اس کے مسلمات اور معتقدات تک پہنچ سکتی ہے

۴

ادبی سماجیات کے نقطۂ نظر سے نظموں پر غور کیا جائے جو بے شمار طریق کار سامنے آتے ہیں مثلاً:

۱۔ ان نظموں کے لکھنے والے شاعر کون ہیں، شہر کے رہنے والے ہیں یا دیہات کے۔ مہاجر شاعر ہیں یا وہیں مستقل رہنے والے ہیں (یہ سوال خاص طور پر تقسیم ہند کے بعد کی نظموں کے بارے میں اہمیت رکھتا ہے) ان کے پیشے کیا ہیں؟ ان کی بصیرت کن عناصر سے بنی ہے؟ شاعروں کا طبقاتی کردار اور تجربات کا دائرہ کیا ہے؟

۲۔ ان نظموں کے موضوعات عام طور پر کیا ہیں؟ کیا ان موضوعات میں اور ان سے قبل کی نظموں کے موضوعات میں کوئی فرق آیا ہے؟ پیرایۂ بیان بیانیہ ہے یا اس کے پیچھے شاعر کا اپنا نقطۂ نظر غالب طور پر موجود ہے؟ ان نظموں کے پیچھے انسانی رابطوں کی کس بنتی اور بگڑتی ہوئی پرچھائیوں کے نشانات ملتے ہیں؟ ان موضوعات کے ذریعے شاعر نے کن حقیقتوں کو زیادہ اہمیت دی ہے؟

۳۔ اسی کے ساتھ ساتھ انداز بیان کے سوالات ہیں مثلاً جو تشبیہیں اور استعارے نظم میں (یا کسی خاص دور کی نظموں میں) استعمال ہوئے ہیں ان کی نوعیت کیا ہے اور ان کے پیچھے کونسے ذہنی اور جذباتی عوامل کارفرما ہیں رمز و کنایہ ہے تو کیسا ہے اور کس طرح مرکوز ہے ؟

۴۔ نفس مضمون میں کونسے عناصر غالب ہیں اور ان غالب عناصر میں مرکزی حیثیت کسے حاصل ہے ؟ کیا اس مرکزی عناصر میں قطعیت ہے یا جامعیت کیا ان سے صرف ایک ہی واضح اور غیر مشتبہ مطلب نکلتا ہے یا اس کی مختلف جہات ہیں اور اس کے مختلف مطالب نکالے جا سکتے ہیں ؟ اگر یہ صورت ہے کہ مصنف کا مقصد ان میں سے کونسا مطلب پورا کرتا ہے اور اس کے علاوہ دور حاضر میں کونسے رخ اس تصنیفی مطلب کے برآمد ہوتے ہیں ؟

۵۔ کیا خود مصنف نے جان بوجھ کر اس میں کئی پہلوؤں سے تشریح و تعبیر کی گنجائش رکھی ہے ؟ اگر رکھی ہے تو اس میں کونسے پہلو غالب ہیں ؟ کیا ایسے پہلو غالب ہیں جو مصنف کے پیش نظر نہیں تھے ؟ یا مصنف کی پسند اور ناپسند کا سوال ہی بے معنی اور غیر متعلق ہے۔

۶۔ مصنف کے دور کے بعد کے دور میں ان نظموں کی اہمیت کس درجہ ہے ؟ کیا ان کی اہمیت تاریخی نوعیت کی ہے یا اس کا تعلق کسی مخصوص دور کی صورت حال سے ہے جو بعد کی نسلوں کے لیے دلچسپی کا موضوع نہیں رہی ہے ؟ اس صورت میں اس کی فنی بلاغت کس درجہ اس میں معاون یا ہارج ہوئی ہے ؟

۷۔ ان نظموں میں خود مصنف کی ذات کس حد تک بولتی ہوئی محسوس ہوتی ہے اور کتنا حصہ محض روایتی یا اپنے دور کے مزاج سے متعلق ہے ؟ جو استعارے تلمیحیں اور اشارے کنائے استعمال کیے گئے ہیں وہ خود کس قدر انفرادی ہیں ؟ اگر اجتماعی ہیں تو ان میں کیا کوئی نیا پن شاعر نے پیدا کیا ہے اور اگر کیا ہے تو وہ کس حد تک اپنی کوشش میں کامیاب ہوا ہے ؟

یہ اور اس قسم کے دوسرے سوالات نفس مضمون، اس کی تشریح و تعبیر کے اختلافات، اس کی عمومیت اور تخصیص، تکنیک، انداز بیان اور طرز ادا کے متعلق قایم کیے جانے چاہئیں جو نظم کو محض فکر و فن کو دائرۂ بحث میں نہ لائیں بلکہ شاعر کے اپنے طبقاتی کردار، اس کے تجربات کے نوعیت اور اس کے مزاج کی انفرادیت کا بھی تعین کر سکیں۔

ظاہر ہے یہ وسایل شعری تنقید کے پرانے اسالیب اور طریق کار سے کسی قدر مختلف ہوں گے اور ان سے نکالے ہوئے نتیجے بھی شاید فکر و فن ہی کے متعلق نہیں بلکہ شاعر کے طبقاتی شعور بلکہ مختلف طبقات میں شاعرانہ شعور کے نفوذ کے بارے میں ہمیں نئی اطلاعات فراہم کریں گے۔ غزل کے مقابلے میں نظم کے سماجیاتی مطالعے میں اس قسم کے مباحث سے نئی بصیرت اور تازہ تر معلومات حاصل ہونے کے امکانات کہیں زیادہ ہیں۔

غزل تو مدتوں سے اردو کا روایتی اظہار بن چکی ہے اور اس کے مقابلے میں نظم کو اختیار کرنے والے شاعر کم ہیں اور ان کا مدار مانگے تانگے کی شاعری سے کہیں زیادہ خود اپنی فکر اور اپنی کاوش پر ہے اسی لحاظ سے ان کی نظموں کے آئینے میں ان کی شخصیت اور ان کے دور کا مطالعہ کرنا نسبتہً آسان ہے۔ پھر غزل کی طرح نظم میں متعین استعاروں اور طے شدہ علامتوں کا وہ سلسلہ موجود نہیں ہے جو اس کے ہر شعر کو مختلف جہات دینے کے ساتھ ساتھ اس کو خود غزل گو کے مفہوم اور مقصد سے کہیں زیادہ دور تک لے جاتا ہے اور اس میں مجرد کیفیات پیدا کرتا ہے۔

یہ الگ بات ہے کہ غزل کے مقابلے میں اردو نظم کی عمر کم ہے اور اس مختصر سی عمر میں بھی ارتقا سے زیادہ تسلسل ہی کو اس کی شناخت سمجھا جاتا رہا ہے حالی، آزاد اور شبلی سے لے کر جوش ملیح آبادی تک تسلسل بیان ہی اس کی پہچان سمجھا جاتا رہا اور اس کی آرائش و زیبائش میں اقبال نے غزل کی سی آراستگی کو جائز قرار دیا اب کہیں دور حاضر میں اردو نظم، غزل کے مقابلے میں معتبر ہوئی ہے ادبی سماجیات کے نقطۂ نظر سے نظم کا مطالعہ نسبتہً آسان ہے کیونکہ یہاں جو

علامتیں اور استعارے استعمال ہوتے ہیں وہ اس قدر کلاسیکی اور قدیم روایتی انداز کے نہیں ہوتے کہ بے سوچے سمجھے شاعر انھیں برت لے اور ان کے کئی معنے بھی خود بخود برآمد ہو جائیں پھر معنی کا سلسلہ اس قدر مانوس اور روایت زدہ نہیں ہوتا کہ شاعر کے اشارے کے بغیر بھی اس کے مجازی اور حقیقی دونوں معنی لیے جا سکیں نظم اس اعتبار سے زیادہ ایجی، زیادہ طبع زاد اور زیادہ براہ راست اظہار ہے۔

لیکن اس کے یہ معنی ہر گز نہیں کہ ہر طریقے کی نظمیں مرموز طرز اظہار سے خالی ہیں اور ہر نظم کے وہی براہ راست قسم کے معنی لیے جا سکتے ہیں جو شاعر کا مقصود ہیں دورِ حاضر کی نظموں میں بطور خاص اس قسم کا رمزیہ پیرایہ بیان واضح طور پر ملتا ہے اور ان کے معنی کو مختلف جہتوں میں پھیلایا جا سکتا ہے یہ کیفیات بطور خاص ندا فاضلی کی مختصر نظموں میں پائی جاتی ہیں جو عام طور پر تلمیحات اور علامتوں سے بے نیاز ہو کر اس طرز کی تہ داری رکھتی ہیں دورِ حاضر میں اس تہ داری میں نئی پرتیں شامل کرنے اور نئی فن کاری برتنے کا کام ش. ک. نظام نے کیا ہے۔

۵

دراصل ادبی سماجیات کا کام اردو کی شعری تخلیقات میں نظم ہی پر بہتر طریقے پر کیا جا سکتا ہے کہ یہاں روایتی رموز و علایم کی اتنی اجارہ داری نہیں ہے جتنی غزل میں ہے اور جو ہے بھی اسی کی تشریح و تاویل غزل کے رموز و علایم کے مقابلے میں کہیں بہتر طور پر ممکن ہے۔ علاوہ بریں ترقی پسند تحریک کے دورِ شباب میں جو یکسانیت سبھی نظموں میں پیدا ہو گئی تھی وہ بھی اب تقریباً ختم ہو چکی ہے اور ہر نظم نگار کو اپنی بات کہنے کی اور انفرادی رنگ میں اپنی بات کہنے کی فکر ہے البتہ یہ ضرور ہے کہ اکثر و بیشتر نظموں کا رواج نہیں رہا ہے نہ مشاعروں میں نہ رسالوں میں۔

اسباب کچھ بھی کیوں نہ ہوں نظم کی طرف یہ بے توجہی تشویش طلب ہے اس سے نہ صرف طبع زاد فکر اور ندرتِ بیان کی روایت کمزور پڑتی ہے

طرزِ بیان کی رنگا رنگی اور خیال کی تازگی بھی متاثر ہوتی ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ قابلِ ذکر بات یہ بھی ہے کہ مختصر نظمیں اپنی تمام برق سامانی اور چکا چوند پیدا کرنے والی کیفیت کے باوجود طویل نظموں کی روایت کے ہم پلّہ نہیں ہو سکتیں۔ بلاشبہ شاعر کے لیے ایسا کوئی نسخہ تجویز نہیں کیا جا سکتا کہ وہ طویل نظم لکھے یا مختصر، مگر مجموعی طور پر یہ قابلِ ذکر ہے کہ اقبال اور جوش اور کسی قدر مجاز اور فیض اور جذبی کے بعد طویل نظموں کا دور ہی ختم ہو گیا ہے گو بیچ بیچ میں سردار جعفری، کیفی اعظمی اور جاں نثار اختر نے اس کمی کو پورا کرنے کی کوشش کی ہے مگر بحیثیت مجموعی طویل نظم نگاری کی روایت اختر الایمان کے غیر معمولی کارناموں کے باوجود آگے نہیں بڑھی۔ یہ ضرور ہے کہ اختر الایمان کی غیر معمولی ذہانت نے نظم کو پہنائی دے کر اس کمی کو قدرے پورا کیا ہے لیکن طویل نظموں کا سرمایہ ان کے ہاں بھی بہت محدود ہے اس کی بڑی وجہ غالباً وسیع تر اور مربوط تر نفسِ مضمون کا فقدان ہے جس کی وجہ سے ہنرمند سے ہنرمند فن کار بھی چند الفاظ میں ہی بات کہہ کر اور ان میں تہ داری اور معنویت پیدا کر کے مطمئن ہو جاتا ہے کیونکہ اس کے پاس نہ تو اقبال کی وسیع النظر فکر ہے اور نہ وہ ہمہ جہت تصورِ حیات ہے۔ یہی سبب ہے کہ آج بھی اقبال اردو نظم کے لیے مشعلِ راہ بنے ہوئے ہیں۔ ہر چند کہ ان کا فلسفہ پرانا اور طرزِ فکر خاصا غیر متعلق سا ہو گیا ہے۔

اردو نظم کا یہ بحران ہمارے دور میں شعری فکر کے بحران کا مترادف ہو گیا ہے جس کا سلسلہ ۱۹۶۵ء سے برابر جاری ہے۔ اس کے اسباب و محرکات سے بحث کرنے کا یہ محل نہیں لیکن اتنا ضرور کہا جا سکتا ہے کہ ذمہ دارانہ فکر و تامل کی جس روایت کی بشارت ہمیں اقبال، جوش اور فیض سے ملی تھی وہ اب اظہار کے لیے نئے راستے تلاش کر رہی ہے اور ان نئے راستوں ہی پر اردو نظم کے سفر کا دار و مدار ہے۔

۶

ادبی سماجیات کے نقطۂ نظر سے اصناف کی مقبولیت میں یہ مد و جزر

محض اتفاقی نہیں ہوتے بلکہ ان کے پیچھے اسباب وعوامل کے پورے سلسلے کارفرما ہوتے ہیں۔ یہی نہیں بلکہ ان کی دسترس مختلف بدلتی ہوئی علامتوں اور تبدیل ہوتے ہوئے پس منظر اور معانی کی نئی سطحوں تک پھیلی ہوتی ہیں اور اسی مسلسل تبدیلی کی مدد سے ادب، سماج اور سماجی زندگی کی بدلتی ہوئی حقیقتوں سے اپنا رشتہ استوار رکھتا ہے۔

پھر یہ رشتہ کبھی اکہرا نہیں ہوتا بلکہ برابر بدلتا رہتا ہے اور بہ یک وقت کئی مفاہیم اور کئی مطالب ادا کرتا رہتا ہے یہی نہیں اس کے تلازمے بھی خاصے لامحدود ہوتے ہیں اور اسی لامحدودیت کی بنا پر وہ بدلتے ہوئے سماجی اور تہذیبی تلازموں سے ہم آہنگ ہو کر مختلف ادوار میں بدلتی ہوئی حقیقتوں کے باوجود بلیغ اور بامعنی رہتا ہے۔

اس کا اندازہ ان نظموں کے اپنے زمانے کے بہت بعد تک زندہ رہنے سے لگایا جا سکتا ہے جب تک ان کے اندر چھپے ہوئے اشارے اپنی بلاغت اور ہمہ گیری نہیں کھوتے اور اپنے آغوش میں بدلتی ہوئی عصری حقیقتوں کو سنبھالنے کی قوت اور سمائی رکھتے ہیں اُس وقت تک ان کی رسائی اور ہمہ گیری متاثر نہیں ہوتی اور ان کی مقبولیت بڑھتی جاتی ہے۔

دراصل ادب اور بالخصوص شاعری کی ساری جدوجہد ہی اپنے دور سے آگے بڑھ کر اگلے زمانوں میں بھی زندہ اور بامعنی رہنے کی جدوجہد ہے اور اس میں ادبی سماجیات خاصی مددگار ثابت ہوتی ہے اور نظم —— اور خاص طور پر اس کا دور حاضر —— اسی ابدیت اور اسی جاودانیت کی کوشش کا آئینہ دار ہے۔

ناول کو دیکھنے اور پرکھنے کے مختلف زاویے ہیں۔ کچھ لوگوں کے نزدیک ناول اپنے وقت کی داستان ہے اور اگر کسی ناول کو پرکھنا ہو تو اس کے دور کے پس منظر میں پرکھنا ہی زیادہ مفید ہوگا، وہ اپنے زمانے کی لغت میں جاودانی حقیقتوں کا بیان ہے مگر لغت اس کے اپنے دَور ہی کی ہوگی۔

اس کے برخلاف ناول فہمی کا ایک اور انداز بھی ممکن ہے وہ یہ کہ ہر ناول کا کم سے کم زندہ رہ جانے والا حصہ معاصر فضا اور معاصر حقیقتوں سے جڑا ہوتا ہے اس لیے ہر ناول کو اس کے دور تخلیق کی روشنی میں دیکھنے اور پرکھنے کے بجائے معاصر حقیقتوں ہی کی روشنی میں دیکھنا اور پرکھنا چاہیے اس اعتبار سے جو ناول ماضی سے محض متعلق ہوتا ہے وہ محض ماضی بن کر رہ جاتا ہے۔ ناول کی زندگی اس کے متواتر بدلتے ہوئے تناظر میں مضمر ہے کہ وہ محض تاریخ نہیں بلکہ تاریخ کے چوکھٹے سے باہر نکلتی ہوئی زندگی ہے۔

ظاہر ہے کہ دونوں صورتوں میں ناول ایک زندہ جمالیاتی وحدت کے طور پر دیکھا جاسکتا ہے اور ناول کے آئینے میں معاشرے کی پہچان کا نیا وسیلہ سامنے آتا ہے۔

ناول چونکہ زندگی کو وسیع ترکینویس پر پیش کرتا ہے اس لیے اس سے مطالبات بھی بڑے کیے جاتے ہیں۔ وہ محض اپنے زمانے کی یا کسی زمانے کی زندگی ہی کو بیان نہیں کرتا بلکہ اس کی ان ڈھکی چھپی تہوں کو بھی سامنے لے آتا ہے جن کے بغیر اسے سمجھا ہی نہیں جاسکتا خواہ وہ زندگی ماضی کی ہو یا آنے والے دور کی جسے تخیل کے ذریعے ناول نگار نے اپنے الفاظ میں بیان کیا ہے۔

اس اعتبار سے ہر ناول زندگی کی ایک نئی تعبیر ہے اور یہ زندگی صرف کسی ایک دور تک محدود نہیں ہے بلکہ اس کے دائرے پھیلتے اور بڑھتے رہتے ہیں ناول زندگی کو صرف پیش ہی نہیں کرتا بلکہ مخصوص زاویۂ نظر سے پیش کرتا ہے اس لحاظ سے وہ بیک وقت معروضی بھی ہے اور موضوعی بھی، داخلی بھی ہے اور خارجی بھی، کیونکہ وہ کسی دور کی زندگی کے واقعات کو مربوط اور بامعنی ڈھنگ سے پیش کرتے وقت خود اپنی نظر اور بصیرت کو بھی بے نقاب کرتا ہے جیسے کہہ رہا ہو کہ یہ زندگی کی وہ تصویر ہے جو میں نے دیکھی ہے جو میں نے بنائی ہے۔ اس لحاظ سے ہر ناول معروضی بھی ہے اور موضوعی بھی۔

لیکن اس کے علاوہ بھی ناول کا ایک اور روپ اس وقت ابھرتا ہے جب ناول نگار کی زندگی کے بہت بعد میں اس ناول کو اس کی شخصیت سے کم و بیش الگ کر کے دیکھا اور پڑھا جاتا ہے اور اس ناول نگار کی پیش کردہ تصویروں کے رنگ و روغن میں، کردار اور واقعات میں وقت کچھ ایسی تعبیروں کا اضافہ کر دیتا ہے جو شاید خود مصنف کی نظر میں بھی نہیں تھیں۔ یہی تعبیر وقت اور زمانے سے ماورا ہے۔

ناول کی بنیاد کشمکش پر ہے اور یہ کشمکش کم سے کم دو بنیادی عناصر کے درمیان ہوتی ہے ان کے علاوہ بھی مختلف عناصر کے درمیان کشمکش ہوتی ہے لیکن دو بنیادی عناصر کی کشمکش مرکزی حیثیت رکھتی ہے اور اس کشمکش کے مدوجزر سے ناول کا پورا تانا بانا بنا جاتا ہے۔

اس کشمکش کو ادبی سماجیات ایک زاویے سے نہیں دیکھتی بلکہ مختلف نظریات سے دیکھنے کی قابل ہے اس کے پیچھے جو دوسرے عناصر کارفرما ہوتے ہیں ان کی بھی اپنے طور پر تعبیر و تشریح کرتی جاتی ہے۔ ڈرامے کے برخلاف ناول میں ناول نگار کو خود اپنی بات کہنے کی آزادی بھی ہے منظرکشی کی سہولت بھی ہے اور کردار کے ذہن اور دل میں جو خیالات پیدا ہوتے ہیں ان کی عکاسی کی آسانی بھی۔

۲

ناول کے پیچھے ایک لطیف اور بلیغ تانا بانا ہوتا ہے جس میں ساری اشاریت اور بلاغت زندگی کے مختلف پہلوؤں کی عکاسی سے آتی ہے۔ بظاہر ناول واقعات بیان کرتا ہے لیکن اس بیان کے پیچھے کارفرما کرداروں کی داستانِ حیات ہوتی ہے اور چونکہ ہر دور میں انسانوں کے دکھ درد، نشاط وکیف، خوشی اور غم کے پیچھے واقعات کا ایک سلسلہ اور عمل اور ردعمل کا ایک طویل رشتہ ہوتا ہے اس لیے یہاں ہر فرد ایک جہانِ معنی کے طور پر سامنے آتا ہے اور ان افراد کے باہمی رشتوں سے ہی ناول نمو پاتا ہے۔

اس لحاظ سے گو ناول کچھ کرداروں کی آپ بیتی ہوتے ہوئے بھی ان شخصیتوں اور کرداروں ہی سے نہیں ان کے دور سے بھی کہیں آگے جاتا ہے یہ اکہری سچائی بار بار دہرائی جاتی رہی ہے کہ ناول اپنے دور کی عکاسی کرتا ہے مگر اس سچائی کا ایک دوسرا پہلو بھی ہے کہ اسی عکاسی کے پیچھے اس کے اپنے دور کی وہ صداقتیں یا صداقتوں کے وہ روپ بھی ہوتے ہیں جو اس کے دور سے ماورا ہیں اور اسی وسیع تر حقیقت کے سہارے وہ تاریخ نہیں بن پاتا بلکہ اس سے برتر اور اس سے زیادہ موثر حقیقت کے طور پر اپنے زمانے کے بہت بعد تک پڑھا جاتا ہے۔ چنانچہ ایسے ناول بھی جو ایک مخصوص دور کی عکاسی کا دم بھرتے ہیں۔ اس دور سے بہت آگے نکل جاتے ہیں کیونکہ وہ اس دور کی عصری سچائیوں تک محدود رہنے کے بجائے ان سچائیوں میں جھلکنے والی ان حقیقتوں پر نظر رکھتے ہیں جن کا تعلق وسیع تر انسانی رشتوں اور قدروں سے ہوتا ہے اور اسی لیے ان میں گہری دلچسپی ان کے بعد آنے والی نسلوں کو بھی ہوتی ہے اور یہ دلچسپی محض گزرے ہوئے واقعات کے طور پر نہیں ہوتی بلکہ ایک معاصر حقیقت کے طور پر اور انسانی نفسیات اور عمرانی زندگی کے ایک زندہ اور معاصر اشاریے کے طور پر ہوتی ہے۔ کوئی ناول عہد گزشتہ کی کتاب کی طرح نہیں پڑھا جاتا بلکہ عام طور پر اپنے معاصر معنویت کے لحاظ سے اور اپنی ہم عصر جہات کے مطابق

ہی پڑھا جاتا ہے اسی لیے اس کے واقعات اور کرداروں میں ہر روز نت نئے معنی بھرتا جاتا ہے اور اسے اپنی فہم و فراست اور اپنی آپ بیتی کے مطابق سمجھتا اور اس سے لطف اندوز ہوتا جاتا ہے۔ یہی ہمعصرانہ معنویت ناول کی تازگی کا راز ہے۔

ٹالسٹائی کے ناول جنگ اور امن (وار اینڈ پیس) یا عبدالحلیم شرر کے ناول "فردوس بریں" یا "فلورا فلورنڈا" کو لیجیے جن میں واقعات پر زمانے اور وقت کی مہریں لگی ہوئی ہیں خود ناول نگار نے انھیں تاریخی واقعیت سے منسوب کر کے انھیں ایک خاص دور اور زمانے سے متعلق قرار دیا ہے پھر بھی ان ناولوں کو کوئی پڑھنے والا تاریخ کے نقطۂ نظر سے نہیں پڑھتا بلکہ ناولوں کے پیچ و خم میں وہ اپنے دور کی پرچھائیاں دیکھتا ہے شیخ علی وجودی کی چالاکیاں اور عیاریاں اسے کسی گزرے ہوئے دور کی شخصیت ہی کی یاد نہیں دلاتی بلکہ اپنے دور کے مزاج کی طرف متوجہ کرتی ہے۔

ناول کے واقعات اور کرداروں کی یہی تہ داری ان میں دلچسپی اور معنویت کا سبب بنتی ہے اور وہ کسی ایک دور کی یادگار بننے کے بجائے ہر دور کی معنویتوں کے امین بن جاتے ہیں اور ان بلیغ حقیقتوں کی طرف اشارہ کرتے ہیں جو کسی ایک دور کے ساتھ ختم نہیں ہوتیں بلکہ نت نئے روپ رنگ بدل کر ظاہر ہوتی رہتی ہیں۔ اردو ناولوں کی ان بلاغتوں پر ابھی تک کام نہیں ہوا ہے مگر یورپ میں مختلف ناولوں کے بدلتے ہوئے سیاق کی معنویتوں پر برابر کام ہوتا رہا ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ ہمارے اردو ناولوں میں جہات کی کمی ہو گو ابھی تک ان کا خاطر خواہ مطالعہ نہیں ہوا ہے۔

مثال کے طور پر کردار ہی کی سطح پر مطالعہ کیا جائے تو "فسانۂ آزاد" کا کردار خوجی اور نذیر احمد کے ناول "توبۃ النصوح" کے کردار کلیم اور مرزا ظاہر دار بیگ آج بھی نہ صرف زندہ ہیں بلکہ شاید اپنے زمانے سے زیادہ زندہ ہیں اور لطف یہ ہے کہ اپنے خالق ناول نگاروں کی مرضی اور منشا کے برخلاف زندہ ہیں۔

ظاہر ہے کہ ناول "فسانۂ آزاد" کے افسانے کے طور پر لکھا گیا اور سرشار کا مقصد آزاد کو ہیرو کے طور پر پیش کرنا اور ان کے مطمح نظر اور تصورِ حیات

کی ترویج واشاعت تھا۔ خوجی اس ناول میں آئے تھے تو محض لطف کلام کے طور پر۔ مگر اس کو کیا کیجیے کہ آج خوجی آزاد سے کہیں زیادہ زندہ کردار کی حیثیت سے یاد کیے جاتے ہیں۔ یہی حال کلیم اور مرزا ظاہر دار بیگ کا ہے جنھیں نذیر احمد نے اپنے ناول "توبۃ النصوح" میں منفی اور مضحک کرداروں کی حیثیت سے پیش کیا ہے لیکن آج ان کا ناول پڑھا جاتا ہے تو ان ہی کرداروں کی وجہ سے اور وہ کردار بھی نذیر احمد کے نظریے کے برخلاف عزیز رکھے جاتے ہیں اور ہر دور اپنے مزاج کے مطابق ان کرداروں میں اپنی معنویتیں دیکھتا ہے۔

اسی تلازمے کو اور آگے تک پھیلایا جا سکتا ہے۔ مرزا محمد ہادی، جو رسوا کے نام سے مشہور ہوئے خود اس کی زد میں آگئے۔ مرزا محمد ہادی مرزا تخلص کرتے تھے مگر ناول لکھتے وقت انھوں نے دو کردار ڈھالے۔ ایک امراؤ جان ادا کا اور دوسرا اس کے مخاطب اور اس کے وقایع نویس یا رازدار مرزا رسوا کا۔ مصلحت اس میں یہ تھی کہ پہلے امراؤ جان ادا کی سرگزشت ناول کی شکل میں مرزا رسوا بیان کریں گے پھر امراؤ جان مرزا رسوا کے سوانحی حالات لکھیں گی مگر ہوا یہ کہ جب "مرزا رسوا" کی لکھی ہوئی امراؤ جان ادا کی سرگزشت چھپی اور اسے مقبولیت حاصل ہوئی تو پڑھنے والوں نے اسے مرزا محمد ہادی سے منسوب کرکے انھیں کا تخلص رسوا قرار دے لیا اور مصنف خود کردار بن گیا۔

یہ مصنف کے خود کردار بن جانے کا واقعہ اردو ادب میں اپنی نظیر آپ ہے۔ جہاں تک ناول "امراؤ جان" کا سوال ہے اس کی مقبولیت اور توجیہہ بھی مختلف طرز پر ہوتی رہی ہے۔ پہلے دور میں اس کا لطف محض ایک تہذیبی دستاویز کے طور پر لیا جاتا رہا اور اس کے طرزِ بیان کی سلاست اور لطفِ بیان ہی کو اہمیت دی جاتی رہی پھر خورشید الاسلام نے اس کی فنی لطافتوں پر نظر ڈالی اور اسے ایک نئی اہمیت سے روشناس کیا بعد کے دور میں میرے مقدمے نے اس کی ایک اور جہت ــــ تمثیلی جہت ــــ اجاگر کی اور اسے محض ایک دور کی روداد سے زیادہ ایک وسیع تر معنویتوں کا اشاریہ قرار دیا۔ ان تینوں

مطالعوں سے بھی ظاہر ہوتا ہے کہ کس طرح ایک ہی ناول کو ہر دور اپنے آئینے میں دیکھتا ہے اور اس کا مطالعہ اپنے ڈھنگ سے کرتا ہے۔

۳

اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ ہر ناول کی توجیہہ و تعبیر مختلف سطحوں پر ہوتی رہی ہے اور سطحوں پر گو ہر دور کے لکھنے والے مصنف کی ذات کو شامل کرتے آئے ہیں لیکن سچ یہ ہے کہ اس توجیہہ و تعبیر میں مصنف سے کہیں زیادہ ہر دور کے مفسروں کا ذہن اور مزاج کارفرما رہا ہے۔ کہا جا سکتا ہے کہ ان مفسروں نے اپنے طور پر ان ناولوں کو نئے سرے سے لکھا ہے اور ان کے کرداروں کو اپنے تصورات کے مطابق ڈھالا ہے۔

یہی صورت کم و بیش بعد کے ناول نگاروں کے ساتھ بھی پیش آئی ہے نذیر احمد، سرشار، شرر، اور رسوا کا ذکر آ چکا ہے بعد کے دور میں پریم چند کی مثال بھی دی جا سکتی ہے اور اس کے بعد کے ناول نگاروں میں قاضی عبدالغفار (لیلے کے خطوط)، کرشن چندر (شکست)، راجندر سنگھ بیدی (ایک چادر میلی سی)، قرۃ العین حیدر (میرے بھی صنم خانے، آگ کا دریا) وغیرہ شامل ہیں جتنا زمانہ قریب آتا جاتا ہے معاصر ناول نگاروں کے منشا اور توجیہات واضح ہوتی جاتی ہیں اور ان ناولوں کی وسیع تر تمثیلی حیثیت متاثر ہوتی جاتی ہے گو اس سے ان ناولوں کی بلاغت اور تہ داری پر کوئی اثر نہیں پڑتا۔

ناولوں کی تہ داری کی سطحیں مختلف ہو سکتی ہیں۔ عام طور پر ہمارے پڑھنے والوں کی دو سطحوں ہی کو اہمیت دی گئی ہے۔ ایک بیانیہ سطح، دوسری اس کی تمثیلی سطح۔ لیکن اس کے علاوہ بھی مختلف سطحوں پر ان ناولوں کا مطالعہ کیا جانا چاہیے تاکہ ان ناولوں کی صحیح معنویتوں کا دائرہ واضح ہو سکے۔

شروع کے دور کے تاریخی اور معاشرتی ناولوں سے قطع نظر اردو ناول نے اپنا دائرہ خاصہ وسیع رکھا ہے۔ نذیر احمد، سرشار، شرر، اور رسوا سے پریم چند تک آتے آتے ناول کا طبقہ واری کردار ہی کچھ کا کچھ ہو جاتا ہے اور اس کے سایے

میں صرف متوسط طبقے کے بانکے ترچھے کردار ہی نہیں پنپتے بلکہ عام طبقوں کے معمولی انسان بھی سامنے آتے ہیں اور ان کا مطالعہ اس دور کی عمومی حقیقتوں کو بے نقاب کر سکتا ہے۔

مثال کے طور پر نذیر احمد سے لے کر قرۃ العین حیدر تک کے ناولوں کو سامنے رکھیے (بعد کے ناول نگاروں کو محض اس وجہ سے نظر انداز کیا جا رہا ہے کہ وہ ہمارے دور سے بہت قریب ہیں اور ان کے منصوبوں اور مافی الضمیر کے بارے میں غلط یا صحیح ہمارے دور کے پڑھنے والوں کو واقفیت ہے) نذیر احمد نے غالباً پہلی بار اپنے دور کے متوسط طبقے سے کردار چنے اور ان کی داستانِ حیات اپنے طور پر لکھنے کی کوشش کی۔

یہی صورت سرشار کے ہاں ملتی ہے گو سرشار کا فن جگہ جگہ اپنے کرداروں میں زیادہ تخیلی انداز پیدا کرتا جاتا ہے اور ایک پر تصنع فضا بنتا جاتا ہے پھر بھی آزاد کا کردار شروع کے نوابی ماحول سے آزاد ہو کر "فسانۂ آزاد" کی چوتھی جلد کے آخر تک سماجی مصلح کی شکل اختیار کر لیتا ہے مگر ہے وہ دونوں صورتوں میں متوسط طبقے ہی کا ایک فرد ——— اور یہی صورت خوجی کی ہے۔ گویا اپنی تمام مبالغہ آرائیوں کے باوجود متوسط طبقہ اپنی جڑیں ناول میں تلاش کر رہا تھا۔

شرر کے تاریخی ناولوں میں بھی اسی متوسط طبقے کے تقاضوں کو پورا کرنے کی کوشش نظر آتی ہے اور "فردوس بریں" میں خصوصاً سلطنت کے تقاضوں اور شاہی محلات کی سازشوں سے کہیں بڑھ کر ان کے اثرات متوسط طبقے پر ہی دیکھے اور دکھلائے گئے ہیں۔

رسوا نے اسے اور زیادہ واضح کر دیا کہ "امراؤ جان ادا" ہو یا اس دور کا نوابی دربار، اس کی تصویر کشی متوسط طبقے ہی کی زبانی ہوئی ہے اور صرف انہی حقیقتوں کو اہمیت دی گئی ہے جو اس طبقے کے لیے معنویت رکھتی تھیں واقعات اور کرداروں کے پیچھے بھی انہی قدروں کی شکست و ریخت کی کہانی دہرائی گئی ہے جو اس طبقے کو عزیز تھیں۔

پریم چند تک آتے آتے نیا طبقاتی شعور ابھرا۔ اور نچلے طبقوں کو بھی ناول کی دنیا

میں نمائندگی نصیب ہوئی جس کا سب سے واضح اور مسکت ثبوت "گئودان" نے فراہم کیا۔ کسانوں کے بالخصوص غلام ہندستان کے غریب ترین کسانوں کے ارمانوں اور خواہشوں کی تصویر "گئودان" میں جس طرح پیش کی گئی اس نے ناول کی نئی جہات کی طرف متوجہ کیا۔ اس طرح اردو ناول کا دائرہ متوسط طبقے سے نچلے متوسط طبقے تک اور پھر کسانوں تک پہنچا اور ہوری، گوبر سے کر سورداس اور جھنیا تک اسی خاندان کے فرد بن کر سامنے آئے۔

اس کے علاوہ ایک اور پہلو سے بھی اردو ناول پر غور کرنا ضروری ہے اردو ناول کے مختلف ادوار میں قصے کے بحران کی نوعیت بدلتی رہی ہے۔ بے شک ہر ناول کا قصہ کسی نہ کسی بنیادی آویزش پر مبنی ہے مگر آویزش اول تو معقولات کی ہے اور دوسرے دھیرے دھیرے اس کی حیثیت خارجی سے زیادہ داخلی ہوتی گئی ہے (گو اسے کلیے کے طور پر تسلیم کرنا مشکل ہے) مثلاً "توبۃ النصوح" میں کلیم سے سارا جھگڑا ایک ظاہری معاملے یعنی نماز کی باقاعدہ ادائیگی سے ہے جس کا تعلق گو عقیدے سے ہے مگر اس عقیدے کے ظاہری اظہار سے زیادہ ہے گویا مسئلہ ایک ایسے عمل کا ہے جو دیکھا جا سکتا ہے اور قصے کی ساری دلچسپی نصوح کے اسی مطالبے اور کلیم کے انکار پر مرکوز ہے۔

یہی خارجی نوعیت ان مختلف ناولوں کی مرکزی کشمکش کی ہے جو سرشار اور شرر نے لکھے۔ سرشار کے چار جلدوں والے "فسانۂ آزاد" کی مرکزی کشمکش آزاد کے سفر سے واپسی اور فتح مندانہ واپسی پر ختم ہوتی ہے جسے ناول پڑھنے والا اپنے تخیل کی آنکھ سے دیکھ سکتا ہے۔

البتہ اس دور میں استثنا ہے تو مرزا محمد ہادی رسوا کے ناول "امراؤ جان ادا" کا ہے۔ ناول میں دلاور خاں کا کردار امراؤ جان ادا کے بچپن ہی میں اغوا کر کے اسے طوائف کے ہاتھ بیچ ڈالنے کا ذمہ دار ہے مگر وہ ناول میں صرف دو مواقع پر ظاہر ہوتا ہے اور بنیادی کشمکش اس کے اور امراؤ کے کردار کے درمیان نہیں ہے بلکہ طوائفوں کے ہاتھ بکی ہوئی لڑکی کے اندر کی کشمکش ہے جو ایک عام خاتون خانہ کی طرح زندگی بسر کرنے کی خواہش مند ہے اور اس

خواہش کے ماتحت مختلف لوگوں کے ساتھ بھٹکتی رہتی ہے۔ یہاں اس کا مزاحم ہوتے ہیں تو حالات اور اس کی ذمہ داری کسی ایک فرد پر نہیں ڈالی جاسکتی بلکہ سماج میں جاری و ساری تعصبات اور روایات ہی پر عائد کی جاسکتی ہے اس کا سب سے اہم ناک اظہار امراؤ جان کی اپنی والدہ اور بھائی سے ملاقات والے سین میں ہوتا ہے جب وہ اپنی پرانی محبتوں کے باوجود ایک دوسرے سے کبھی پھر نہ ملنے پر مجبور ہو جاتے ہیں یہاں ان کو جدا ہونے پر مجبور کرنے والا کوئی ہے تو وہ ان دیکھے ریت رواجوں کا ہاتھ ہے۔ جو بظاہر کسی کو نظر نہیں آتا مگر اصل محرک اور مجرم وہی ہے دلاور تو محض اس کی ایک ابتدائی شکل بن کر سامنے آیا تھا۔

یہ خاموش اور ان دیکھے عناصر کی اثر انگیزی اس دور کے ناول میں جس کامیاب طریقے سے امراؤ جان میں ظاہر ہوئی ہے وہ محض ایک استثنائی شکل ہے بعد کو پریم چند کے ناولوں تک میں یہ کشمکش اس قدر علامتی ڈھنگ سے ظاہر نہیں ہو پائی مثلاً "گئو دان" میں ہوری اور دھنیا کی ساری زندگی کی خواہش گائے پالنے پر مرکوز ہو جاتی ہے اور اس خواہش کو پورا کرنے میں وہ کامیاب نہیں ہوتے اس راہ کی ناکامیاں ہیں جو مادی صورت میں سامنے آتی ہیں مگر امراؤ جان کا سا علامتی ڈھنگ اختیار نہیں کرتیں۔

بعد کے دور کے ناولوں میں یا تو تخیلی واقعات کا سہارا لیا گیا تھا تاریخی واقعات کا اور اس لحاظ سے ان میں مرکزی بحران کا رنگ گویا حالات کی ستم ظریفی یا جبرہ دستی کی شکل میں سامنے آتا ہے جن کے لیے کردار خود ذمہ دار نہیں ہیں مثلاً قرۃ العین حیدر، عبداللہ حسین (اداس نسلیں) اور خدیجہ مستور کے (آنگن) سے لے کر ہمارے اپنے دور کے ناول ظفر پیامی کے (فرار) اور عبدالصمد کے "زمین" تک میں ناول آزاد تخیل کے ذریعے پروان نہیں چڑھا ہے بلکہ ایک لازمی تاریخی مجبوری کے تحت آگے بڑھا ہے یہ کوئی ایسی داستان نہیں ہے جسے محض مصنف کے تخیل نے جنم دیا ہو بلکہ اس کا مرکزی بحران تو تقسیم ہند ہی نے فراہم کیا ہے اور مصنف نے محض اس بحران کے گرد واقعات اور

کرداروں کا تانا بانا اپنے طور پر بُن دیا ہے اسی ضمن میں حیات اللہ انصاری کے ناول "لہو کے پھول" اور خواجہ احمد عباس کے "انقلاب" کا ذکر بھی ضروری ہے۔

اب ناول کی عقبی زمین تخیل کے بجائے تاریخی حقیقت پر قایم ہو گئی جسے فن کاری کے ساتھ مختلف لکھنے والوں نے اپنے اپنے طریقے سے برتا ہے اگر استثنائی صورت حال ہے تو راجندر سنگھ بیدی کے ناول "ایک چادر میلی سی" میں ہے جس کی بنیاد سکھ کلچر کے ایک روایتی قصے پر ہے یہاں کشمکش ایک روایتی دستور اور سچے کھرے جسمانی لگاؤ کی ہے۔ یعنی کشمکش جسمانی ضرورت اور روایت کے درمیان ہے اور اس کا حل سماجی فریضے کی تکمیل کی شکل میں سامنے آتا ہے جب ہیرو اور ہیروئن دونوں بیٹی کی شادی کی شکل میں گویا اپنی تکمیل کے احساس تک پہنچتے ہیں۔

ظاہر ہے یہ قصے اور کرداروں کی صرف ایک تعبیر ہے اور اسی قصے کو اور کرداروں کو مختلف ڈھنگ سے بھی پیش کیا جا سکتا ہے۔ اردو ناول کی اس آزادانہ تعبیر و تشریح کے حدود دَورِ حاضر میں بہت کم ہو گئے ہیں اور ہمارا ناول زیادہ تر حقیقی واقعات کی حد بندی میں محصور معاصر تاریخ ہی حیثیت اختیار کر گیا ہے جس میں تعبیر اور توجیہہ کی گنجائش بہت کم ہے۔ گو اردو میں اچھی خاصی تعداد ایسے ناولوں کی بھی ہے جو اس تاریخی جبر سے ہٹ کر لکھے گئے مگر ان میں دیرپا عناصر کی کمی ہے اور واقعات اور کرداروں کی وہ تازگی اور تہ داری نہیں ہے جو ناول کی دسترس کو اس کے دور سے بہت آگے تک لے جا سکے۔ قاضی عبدالستار کے ناول گو پریم چند کی روایت کو تو آگے بڑھاتے ہیں اور دیہات کی فضا کو نئے ڈھنگ سے اپنا موضوع بناتے ہیں مگر ان میں بھی تہ داری کی کمی کھٹکتی ہے۔

۴

اردو ناول کا سرمایہ گو کم مایہ نہیں مگر ناول کی تہ داریوں کا مطالعہ ابھی تک گہرائی کے ساتھ نہیں کیا گیا ہے اور اس کے پیچھے کارفرما حقایق کی توجیہہ اور تعبیر

پر مناسب توجہ نہیں کی گئی ہے۔ ناول ابھی تک تجزیاتی گہرائی تک نہیں پہنچ سکا ہے اور اس کا زور زیادہ تر بیانیہ صداقتوں پر رہا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ناولوں کا فنی مطالعہ بہت کم ہوا ہے اور جو ہوا ہے وہ بھی بڑی حد تک تسلی بخش نہیں ہے۔

ناول دراصل ہمارے سماجی ارتقا کا ایک ایسا خاکہ فراہم کرتا ہے جسے مختلف طریقے سے دیکھا جا سکتا ہے اور مختلف جہات سے اس کا مطالعہ کیا جا سکتا ہے اسی لیے ناول کو زندگی کی طرح متنوع اور بسیط قرار دیا گیا ہے مگر اس کی جہات کا تعین ہر زمانہ اپنے طور پر کرتا ہے اور اسی لیے ہر زمانے کے ناول الگ الگ ہوتے ہوئے بھی کسی ایک ایسے نقطے پر مل جاتے ہیں جو تاریخ کی دسترس سے محفوظ ہے اور جسے بدلتے ہوئے حالات دھندلا نہیں کر سکے ہیں۔

ناول کی ساری جاذبیت اسی ماورائے زمان و مکان کی خصوصیات میں مضمر ہے اور اس کی بنیاد اس کے کثیر الجہتی پر ہے۔ ناول جس قدر اپنے زمان و مکان کی کی آئینہ داری کے باوجود ان حدود سے اوپر اٹھ سکے گا وہ اتنا ہی زیادہ کامیاب اور بلیغ ہوگا۔ اس لحاظ سے ناول کا ہر وہ تصور جو اسے صرف اس کے اپنے دور تک اور اپنے معاشرے تک محدود کرتا ہو ناکافی بھی ہے اور ناول کے لیے مُضر بھی۔ ناول تو اپنے زمانے کی فضا کے ذریعے وسیع تر انسانی زندگی کی بلاغتوں اور تہ داریوں کی بصیرت عطا کرتا ہے اور محض ایک دور یا ایک معاشرے تک محدود نہیں رہتا۔

اس اعتبار سے ناول اپنے دور کی داستان بھی ہے اور ہر دور کی داستان بھی کہ وہ اپنے زمانے میں صرف اسی کے زمان و مکان کی خصوصیات نہیں دیکھتا بلکہ ان کے پیچھے ان ابدی حقیقتوں کا پرتو بھی دیکھتا ہے جو کسی ایک دور یا کسی ایک علاقے تک محدود نہیں ہیں۔ اس کے بیانیہ حصوں کی سرحدیں بھی اپنے موضوع اور زمانے سے آگے تک پھیلی ہوتی ہیں اور انہی کے بل بوتے پر وہ اپنے زمانے کے بہت بعد تک پڑھے جانے کے قابل رہتا ہے۔ ہر کامیاب ناول بے شک اپنے دور کا آئینہ بھی ہوتا ہے مگر وہ محض اپنے دور تک محدود نہیں رہتا کہ اس آئینے میں اسی دور کا عکس نہیں ہوتا بلکہ آنے والے ادوار بھی مختلف رنگ روپ سے جلوہ فرما ہوتے ہیں۔

اسی لیے ناول کے کئی سطحوں پر مطالعہ کرنے کی ضرورت پر زور دیا جاتا رہا ہے

بظاہر تو ناول کسی ایک زمانے کا قصہ بیان کرتا ہے اور عام طور پر مختلف کرداروں کی زبانی بیان کرتا ہے لیکن قصے کے تانے بانے کے پیچھے وہ صرف اپنے زمانے ہی کے انسانوں کے ارمانوں، حسرتوں اور آرزوؤں کو پیش نہیں کرتا بلکہ انسانیت کی ابدی قدروں کی طرف رہبری کرتا ہے اور زمان و مکان کی رسمی حد بندیوں سے آگے بڑھ کر تخیل کے ذریعے انسان کی عمومی خواہشات کی نشاندہی کرتا ہے۔

اس لحاظ سے اردو ناول کی تفہیم اور تعبیر بھی ہر دور میں مختلف طریقوں میں کی جاتی رہی ہے اور شاید آیندہ بھی یہ سلسلہ جاری رہے گا اس کا طبقاتی تجزیہ بھی مختلف ڈھنگ سے ہوگا اور اس کا سماجی اور معاشرتی لااور پھر نفس مضمون کا تجزیہ بھی ہوتا رہے گا۔ ادب کی مختلف اصناف میں تعبیر و توجیہہ میں جس قدر تنوع اور اختلاف کی گنجائشیں موجود ہیں وہ یہاں بھی ہیں بلکہ ناول چونکہ ایک وسیع تر دنیا پیش کرتا ہے اس لیے شاید غزل، نظم اور ڈرامے کے مقابلے میں یہ سبھی گنجائشیں یہاں زیادہ ہیں لیکن تفسیر اور تفہیم کے عمل میں ضروری ہوگا کہ ہم ناول کی اس ہمہ جہتی اور تہ داری کو ملحوظ رکھیں اور اس کے ذریعے مختلف ادوار میں جن وقیع حقیقتوں کی ترجمانی ہوئی ہے اور ان کے ذریعے جن وسیع تر اور وقیع تر تصورات تک ہماری رسائی ہوئی ہے انھیں پیش نظر رکھیں کہ اسی صورت میں ناول کا تنقیدی مطالعہ ہمیں بہتر سماجیاتی مطالعہ کی طرف متوجہ کر سکے گا اور یقیناً اس کام میں دوسری تمام اصناف سے زیادہ موثر اور کارگر ثابت ہوگا کہ یہاں ہر قدر کے بننے بگڑنے کا عمل زیادہ واشگاف طور پر دیکھا اور دکھایا جا سکتا ہے۔

مرثیے کا حال مثنوی سے بھی زیادہ دلچسپ ہے۔ مرثیے کا قصہ نہ تو محض فرضی اور تخیلی ہے اور نہ ہندستان کے کسی علاقے سے متعلق ہے۔ قصہ تمام تر واقعہ کربلا سے متعلق ہے کردار سب کے سب عرب نسل کے ہیں اور ہیرو مذہبی وجاہت رکھتے ہیں۔ یوں بھی مرثیہ نہ تو محض ادبی مشغلہ ہے اور نہ صرف مذہبی شغل ہے بلکہ ادب اور مذہب دونوں سے متعلق ہے اور مرثیہ نگار خواہ کتنا ہی معتبر اور مستند کیوں نہ ہو کربلا کے واقعات میں من مانی تبدیلیاں نہیں کر سکتا گویا سبھی مرثیہ نگاروں کی ذہنی اُپج پر یہ پابندی عاید ہوتی ہے کہ وہ واقعات اور کردار بیان کرنے کے سلسلے میں مستند روایت کے پابند ہوں گے البتہ بیان کے طریقے اور پس منظر کے گل بوٹے اپنی مرضی کے مطابق بنا سکتے ہیں۔ اس اعتبار سے مرثیہ نگار کے لیے پابندیاں بھی حد سے زیادہ ہیں اور اس کے ساتھ ساتھ یہ بھی ضروری ہے کہ ان دائروں میں رہ کر اپنی انفرادیت تسلیم کرائے اور اس کے مرثیے دور قدیم کی کتھائیں بن کر رہ جائیں بلکہ اس کے دور کے سننے اور پڑھنے والوں کو متاثر کرنے کی قوت رکھتے ہوں اور مزید برآں ـــ ان کی ادبی حیثیت بھی برقرار رہے۔

اس لحاظ سے مرثیہ نگاروں نے مرثیے کی بنیاد چند ایسے انسانی جذبات پر رکھی جو براہ راست ان کے سننے والوں کو متاثر کر سکتے ہوں اور جو مرثیہ نگار ان جذبات کی تصویر کشی کرتے ہیں کامیاب ہوئے صرف انہی کے مرثیے آج بھی عقیدت کے ساتھ پڑھے جاتے ہیں۔

یہ بات قابل ذکر ہے کہ اردو مرثیہ گو بعض دوسری اصناف کی طرح فارسی

سے آیا لیکن اس نے فارسی مرثیے کو بہت پیچھے چھوڑ دیا۔ بے شک محتشم کاشی کے مرثیے کو شروع میں نمونے کے طور پر پیش نظر رکھا گیا لیکن جلد ہی مرثیہ نگاری نے وہ ترقی کی جس کا تصور بھی ایران میں ممکن نہ تھا۔ یہاں مقصد صرف رونا رلانا نہیں تھا بلکہ اس پوری فضا کو پیش کرنا تھا جس میں امام حسین اور ان کے رفیقوں نے اپنی قربانی پیش کی۔

اردو میں مرثیے کی ابتدا دکن سے ہوئی زاریاں بھی لکھی گئیں اور دوہے بھی روئے گئے لیکن یہ صرف ادبی تاریخ نویسی کے لیے مفید معلومات فراہم کرتے ہیں۔ ادبی سماجیات کے نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو سودا سے قبل کے مرثیے آج صرف تاریخ ادب میں زندہ ہیں سودا نے البتہ انھیں نیا اسلوب بخشا اور انھیں ادب کی ایک برگزیدہ صنف کی حیثیت دے دی۔

سودا کے مرثیے دو طرزوں میں ہیں۔ ایک طرز تو وہی عام ادبی رنگ ہے جس میں آگے چل کر خلیق، انیس اور دبیر نے نئی روشیں تراشیں اور جس کی مثال میں سودا کے دو مرثیے:

کل ایک نصاریٰ سے میں از راہ نادانی

اور قاسما مرگ جوانا نہ مبارک باشد

شامل ہیں اور ان کی پیروی بعد میں بھی ہوتی رہی۔

دوسرا طرز برج بھاشا اور پوربی اور پنجابی آمیز بولیوں میں لکھے جانے والے مرثیوں اور نوحوں کی ہے اور ان کی تعداد بھی "کلیات سودا" میں کچھ کم نہیں ہے ان میں ادبی آرائش و زیبائش کم ہے اور واقعاتِ شہادت اور ان پر ماتم داری کا رنگ نمایاں ہے۔

اگر پہلی قسم کے مراثی ہی کو پیش نظر رکھا جائے تو بھی سودا کے مرثیے ندرت کلام اور انداز بیان کے انوکھے پن کے اعتبار سے قابل توجہ ہیں ان میں دو خصوصیات پائی جاتی ہیں ایک تو ان مراثی میں واقعۂ کربلا کو ماضی کے قصے کے طور پر پیش

کرنے کے بجائے اس کا رشتہ حال سے جوڑا گیا ہے خاص طور پر کل ایک نصاری سے میں ازراہ نادانی میں مناظرے کی سی کیفیت پیدا ہو گئی ہے اور اسی جہت سے مرثیہ کا رخ پیش کیا گیا ہے دوسرے "قاسما مرگ جوانانہ مبارک باشد" میں ایک انوکھی بات یہ پیدا کی گئی ہے کہ بہ یک وقت خوشی اور غم کا امتزاج دکھایا گیا ہے بظاہر یہ مبارک بادی ہے مگر ذرا غور کیجیے تو یہ مبارک باد نہایت جاں کاہ اور روح فرسا واقعے پر دی گئی ہے پھر اس میں یہ پہلو بھی پیش نظر رکھا گیا ہے کہ شہادت یا کسی عظیم مقصد کے لیے جان دینا دراصل عین شہادت ہے اور حیات ابدی کی نوید اور اس لحاظ سے اس پر آنسو بہانے سے زیادہ مناسب ہے اظہار مسرت اور مبارک باد۔ یہ دونوں وہ طرزیں ہیں جن کو سودا نے پہلی اور آخری بار استعمال کیا اور یہ ان مرثیوں کی انفرادیت ہے اور آج بھی انھیں زندہ رکھے ہوئے ہے۔

سودا سے قطع نظر خلیق نے مرثیہ گوئی کا جو طرز اختیار کیا وہی مدتوں چلتا رہا اور آج بھی بڑی حد تک مرثیے کا کلاسیکی طرز ہے اس میں

۱۔ چہرہ
۲۔ گریز
۳۔ آمد
۴۔ رجز
۵۔ رزمیہ
۶۔ شہادت
۷۔ بین

خاص اجزا ہیں البتہ چہرے کے لیے مختلف طرزیں اور مختلف اسالیب اختیار کیے گئے۔ انیس اور دبیر نے جتنے کمالات دکھائے اور انداز بیان کے جوہر صرف کیے وہ زیادہ تر چہرہ، رجز اور رزمیہ ہی میں صرف کیے اور اسی کو اپنا اختیار فن قرار دیا۔

خلیق، انیس اور دبیر نے محض مذہبی روایات کو نظم نہیں کیا ہے بلکہ خود مذہبی روایات کے استحکام میں بھی مدد کی ہے بعض ضعیف روایتوں کو قوی اور

مقبول بنایا ہے اور بعض اہم روایتوں کو سرے سے نظم ہی نہیں کیا ہے اس اعتبار سے ان کو واقعۂ کربلا کا مصنف نہ بھی قرار دیا جائے تو اس کا مفسر ضرور قرار دیا جائے گا اور چونکہ یہ تینوں حضرات اور ان کے مقلدین کا تعلق ہندوستان اور بالخصوص اردو کے ایک مخصوص دور سے تھا لہٰذا اودھ کے مزاج، یہاں کے تمدن حتٰی کہ یہاں کے لوگوں کے جذبات، رنج والم اور احساسات، نشاط وغم کے مطابق مختلف مناظر کو خاص ترتیب کے ساتھ پیش کیا گیا ہے جس سے تزکیہ نفس کی سی ارسطوئی کیفیت پیدا ہوتی ہے یا کم سے کم پیدا کرنا مقصود ہے۔

یہ بات دُہرانا غیر ضروری سا ہے کہ اردو مرثیہ نگاری میں گو بظاہر واقعہ اور کردار دونوں غیر ملکی ہیں لیکن قصے کا بیان کردار نگاری اور فضا تمام تر ہندستانی ہے۔ حد یہ ہے کہ لباس اور معاشرت ہی نہیں، تہذیبی رویہ اور فکری وعمل کے زاویے بھی ہندستانی شرفا کے سے ہیں گویا عرب اور شام کے واقعات اور کرداروں کو مرثیہ نگاروں نے ہندستانی رنگ روپ دے دیا تھا یہ اس لیے بھی ضروری تھا کہ ان مرثیوں کو سننے والے اور ان واقعات پر آنسو بہانے کا ثواب حاصل کرنے والوں کے مزاج کے مطابق ڈھالا جائے۔

مرثیے کے بارے میں ادبی سماجیات کے نقطہ نظر سے اہم بات یہ ہے کہ ایک ایسا ماضی ہے جس میں حال کی شرکت کسی نہ کسی نہج سے قائم ہے یہ محض پُرانے زمانے کا ایک الم ناک واقعہ نہیں ہے بلکہ اس کی الم ناکی کو تازہ کرنے والے مختلف عناصر اور عوامل دور حاضر میں موجود ہیں۔ قیاس کہتا ہے کہ اگر محض سیاسی عوامل ہی پر نظر رکھی جائے تو لکھنؤ کے سماجی، تہذیبی اور سیاسی نظام کی تاراجی کا ماتم بھی انیس اور دبیر کے دور میں مرثیے کی مقبولیت کا سبب رہا ہوگا۔ مدتوں لوگ، خاص طور پر اودھ کے لوگ، مرثیے کے پردے میں واجد علی شاہی دور ہی پر آنسو بہاتے رہے ہوں گے اور اس کی ایک وجہ یہ بھی رہی ہوگی کہ واقعۂ کربلا کے سبھی کرداروں پر اودھ کلچر سے وابستگی بہت واضح ہے۔

کرداروں کے لباس طرز تکلم، حفظ مراتب اور تہذیبی رویوں تک میں اودھ کا مزاج بولتا ہے:

لڑکے بھی بند کھولے ہوئے ساتھ ساتھ تھے

جیسے بولتے مصرعے یا

یا رب رسول پاک کی کھیتی ہری رہے

صندل سے مانگ بچوں سے گودی بھری رہے

جیسے اشعار اس دور کے تمدن کی واضح شہادتیں ہیں۔

دراصل یہ دور اپنی سیاسی ہی نہیں ثقافتی لڑائی بھی لڑ رہا تھا اور اسے اپنی شکست کا پورا اندیشہ تھا اسی لیے وہ امام حسین کی شہادت کے پردے میں خود اپنی شہادت پر بھی آنسو بہا رہا تھا۔ خلیق سے لے کر انیس اور دبیر اور اُن کے شاگردوں تک کے مراثی کی مقبولیت اور کیفیت اس احساس شکست کا نتیجہ بھی ہو سکتی ہے۔

ہندستان پر برطانوی تسلط نے جس طرح پرانے نظام کو بدلا اور صدیوں پرانی روایتوں کو یکسر اجنبی بنا دیا اس کا اثر تہذیبی طور پر مرثیے پر بھی پڑا اور نابرابری کی اس جنگ میں مرثیے نے شہادت کو قبول کر لیا۔

آزادی کے بعد بھی مرثیے کی دل شکستگی کا یہ دور ختم نہیں ہوا۔ ہندستان تقسیم ہوا، آزاد ہوا لیکن اس کی یکجائی اور تہذیبی سالمیت واپس نہیں لوٹی اسی لیے ہندستان اور پاکستان میں مرثیے کی مراجعت ہوئی کہ اس مراجعت میں بہت سی ہم عصر دردمندیاں بھی چھپی ہوئی تھیں۔ جدید اردو مرثیے کا سلسلہ جوش ملیح آبادی سے مہدی نظمی تک پھیلا ہوا ہے ان مراثی کی کیفیت بھی جداگانہ ہے جوش نے اسے حوصلہ مندی کو بیدار کرنے کا وسیلہ بنایا لیکن یہ صرف انھیں کا امتیاز ہے دیگر مرثیہ نگاروں نے اپنی انفرادیت کے اظہار کے لیے مختلف وسیلے اختیار کیے۔

ظاہر ہے کہ معاصر اردو مرثیہ نگاروں کی تخلیقات کا ادبی سماجیات کے

لہ اس سلسلے میں ڈاکٹر سید محمد عقیل کی کتاب "اردو مرثیے کی سماجیات" کا مطالعہ مفید ہوگا۔ گو اس میں سماجیات سے زیادہ تاریخی نقطۂ نظر سے بحث کی گئی ہے مگر قدیم مراثی پر خاصہ تفصیلی تجزیہ ہے۔

نقطۂ نظر سے تجزیہ یہاں ممکن نہیں لیکن ان پر واضح طور پر معاصر واقعات اور ہم عصر احساس و ادراک کی نشانیاں ملتی ہیں۔ ان کی دردمندی کی نوعیت بھی مختلف ہے اور ان کے طرزِ احساس بھی الگ ہے اور اس اختلاف کو ادبی سماجیات کی نظر سے دیکھا اور پرکھا جاسکتا ہے یہی اختلاف ہے جس نے دورِ جدید میں اردو مرثیے کی تجدید کی ہے اور اسے پھر سے مقبول صنفِ سخن بنا دیا ہے۔

انگریزوں کی غلامی ہندستان پاکستان سے گئی تو تقسیم کی ایک لکیر چھوڑ گئی۔ اردو داں آبادی اوّل تو خود ہندستان میں دوسرے درجے کے شہری کی حیثیت اختیار کر گئی دوسرے پاکستان میں مہاجر بن کر اجنبی قرار دی گئی گویا تقسیم بھی ہوئی اور تقسیم ہو کر بھی اجنبی کی اجنبی رہی۔ اس المیے نے پوری اردو دنیا کو ایک نئے بحران سے دوچار کیا اور اب جو مرثیہ لکھا گیا اس کے پیچھے ہجرت کا دکھ اور اجنبیت کا احساس بہت نمایاں تھا۔ اب امام حسین کی دشتِ کربلا میں بے بسی محض روایت نہیں تھی بلکہ ایک براہِ راست احساس تھی۔ؔ

۲

وقت پرانے واقعات کو کس انداز سے اپنے سانچے ڈھالتا ہے اور پرانی حقیقتوں کو کس طرح نئے پیکر میں اپناتا ہے اس کی ایک مثال مرثیے کی روایت ہے۔

یہ بھی قابلِ غور ہے کہ اس روایت کو یا تو دکن کے آخری بادشاہ ابوالحسن تانا شاہ کے دور میں عروج حاصل ہوا جس کے بارے میں کئی دکنی مورخین نے یہ خیال ظاہر کیا ہے کہ مظلومیت کا حسینی جامہ اس دور کے مرثیہ نگاروں نے

ؔ دورِ جدید میں کربلا کی تلمیحات کے استعمال میں ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کی کتاب "سانحۂ کربلا بطور استعارہ" ملاحظہ ہو۔

ابوالحسن تاناشاہ کو پہنا دیا تھا جس پر حکومت وقت بھی ان کا احتساب نہیں کر سکتی تھی اور اس طرح ایک معتوب کو محبوب کی حیثیت دے دی تھی) یا پھر لکھنؤ کے اس دور میں جب انگریزوں کی حکومت اودھ کے فرماں رواؤں کو مجبور اور محصور کر رہی تھی اور آنے والی محکومیت کے سائے افق پر پھیلتے جا رہے تھے۔ عوام میں مرثیوں کی اس ماتمی فضا کو شاید اسی خاموش احساس نے غیر معمولی مقبولیت بخشی۔ یہ گویا بے آواز ارمانوں کا کھیل تھا جسے دیکھتے اور محسوس تو سب کرتے تھے مگر اس کا ماتم کرنے کا یارا کسی میں نہ تھا۔

اول تو واقعے کی مناسبت قابل لحاظ ہے حضرت امام حسین ہی کی طرح اودھ کے فرماں روا بھی بے قصور تھے اور انہی کی طرح ہر قسم کے معقول مفاہمے کے لیے تیار، جنگ سے گریزاں اور اپنے دور کی صالح قدروں کے قدر داں جو کمی رہ گئی تھی اسے اس دور کے مرثیے گو شعرا نے پورا کر دیا اور اس طرح ان فرماں رواؤں کو بھی صالح فرماں رواؤں کی تصویر دکھا کر آگاہ کر دیا۔

دوسرے اس بے بسی میں شامل مرد و زن جن کی مروتیں، محبتیں اور شرافتیں اب زیر امتحان تھیں اور ان کے سامنے یا تو اپنے آدرش ترک کرنے کا راستہ تھا یا پھر جان دینے کا اور جاگیردارانہ نظام میں ذاتی تعلقات اور رابطے ذاتی مفاد سے عظیم تر ہوتے ہیں اسی لیے ان وفاداریوں کی خاطر اور اپنے معتقدات اور اقدار کے تحفظ میں وہ سر بکف ہوئے اور بالآخر شہادت پائی۔ ان سبھی کرداروں میں لکھنؤ کے مرد و زن کی تصویریں جھلکتی ہیں۔ حد یہ ہے کہ ان کے لباس، طرز کلام اور تمدن اور اُٹھنے بیٹھنے تک میں لکھنؤ رچا بسا ہوا ہے۔

تیسرے شہادت کی اس عقبی زمین میں جس معاشرت کی تصویر کشی کی جا رہی ہے وہ لکھنؤ کے مشترکہ کلچر سے الگ نہیں ہے بلکہ اسی کا ایک حصہ ہے اس کی مثالیں لباس، طرز گفتگو، باہمی تعلقات اور مختلف واقعات پر انفرادی اور شخصی ردعمل سب میں تلاش کی جا سکتی ہیں (مثلاً بی بی زینب ایک ہندستانی بلکہ لکھنؤ مسلم معاشرے کی خاتون معلوم ہوتی ہیں عرب خواتین تو میدان جنگ میں بکھری ہوئی اونٹوں کی ہڈیوں تک سے لڑتی ہیں مگر بی بی زینب ہندستانی مسلم گھرانے کی خواتین

کی طرح محبت اور وفاداری ہی کی مجسم تصویر نظر آتی ہیں۔)

یہ سب کے سب ایک تاریخی جبر کا شکار ہیں بالکل اودھ کی فرمانرواؤں کی طرح جو اپنی دانست میں تو حکومت کے جائز وارث اور ایک ریاست کے خود مختار فرماں روا ہونے کا حق رکھتے تھے مگر حالات نے انھیں جبر کا شکار بنا دیا تھا اور ایک جابر یزید نے ان سے بیعت حاصل کرنے کا کھڑاگ پھیلا رکھا تھا۔

اس طرح کی کئی اور مماثلتیں اس دور کی تہذیبی اور سیاسی فضا اور مرثیے کی تخیلی فضا میں نظر آئیں گی حد یہ ہے کہ اس دور کی حکومت اور اس کے فرمانرداؤں کے جو آدرش مرثیہ نگاروں کی نظر میں تھے انھیں بھی پیش کر دیا گیا ہے اور اس اعتبار سے دیکھا اور پرکھا جائے تو اردو مرثیے کو ادبی سماجیات کی ایک اہم دستاویز قرار دیا جا سکتا ہے۔ یہ محض ایک مخصوص زمانے کے طرزِ تمدن ہی کی آئینہ داری نہیں کرتا بلکہ ان معیاروں کو بھی واضح کرتا ہے جن کی جھلک وہ اپنے دور کے فرمانرواؤں میں دیکھنے کا خواہش مند ہے۔

معاصر احساس اور قدیم تاریخ کے اسی میل جول نے اردو مرثیے کو غیر معمولی مقبولیت بخشی۔ یہ بات بھی قابلِ غور ہے کہ مرثیے کی غیر معمولی مقبولیت ایسے ہی عبوری دور میں ہوئی ہے جب تبدیلی کے جبر کو ہمارے مرثیہ نگاروں نے غیر منصفانہ قرار دیا ہے اور اس کے خلاف احتجاج کرنے یا اس تاریخی عمل کو روکنے میں خود کو مجبور سمجھا ہے یہ مجبوری اور معذوری تاریخ میں ایک متبرک متبادل تلاش کرتی ہے اور اسی متبادل کے ذریعے اپنے جذبات کو پوری توانائی، دیانت اور متبادل وفاداری کے ساتھ VICARIOUS LOYALTIES سے پیش کرتی ہے۔

اور مرثیے کی تاریخ کو اس نقطۂ نظر سے کنگھالنے کی ضرورت ہے۔

اس کی ایک اور مثال اردو مرثیے کا دورِ حاضر میں عروج ہے جس کی مثالیں "جدید اردو مرثیے" میں ملتی ہیں آل رضا ہوں، وحید اختر ہوں یا مہدی نظمی یا پاکستان کے مہاجر مرثیہ نگاران سب کے ہاں مرثیے کی یہی کیفیت ہے جو ہجرت یا زمانۂ حال کی زبوں حالی۔ پریشان خاطری نے پیدا کی ہے پاکستان میں تو خیر اپنی صدیوں کی روایت سے کٹ جانے کا احساس موجود تھا مگر ہندستان میں بھی اپنی روایت سے جو معاشرت پیدا ہوئی ہے اور جس طرح اپنے وطن میں رہ کر ہندستانی مسلمان جو اجنبیت اور مظلومیت محسوس کر رہا ہے اس کی آئینہ داری کے لیے مرثیے سے بہتر صنف ممکن نہ تھی اور اسی لیے دورِ حاضر میں نئے سرے سے مرثیہ گوئی کا ارتقا شروع ہوا ہے جس کا مطالعہ ادبی سماجیات ہی کے ذریعے سے بہتر طور پر ممکن ہے۔

ا

ڈرامے نظم میں بھی لکھے گئے ہیں اور نثر میں بھی۔ ایسے ڈرامے بھی ہیں جن میں نظم و نثر دونوں کا استعمال ہوا ہے۔ ڈراما لفظ تو مغربی ادبیات سے آیا مگر ڈرامے کی صنف کا وجود مغربی اثرات کے عام ہونے سے قبل بھی اردو ادب میں موجود تھا۔ چنانچہ امانت کی "اندر سبھا"۔ مداری لال کی "اندر سبھا" اور اس طرح کے دوسرے ڈراموں کا چلن مغربی اثرات عام ہونے سے قبل ہو چکا تھا اور یہ سب ٹھیٹھ اردو ڈرامے تھے (یہ الگ بات ہے کہ آزادی کے بعد اردو ڈرامے کی تاریخ کو دھندلانے کے لیے پارسی تھیٹر کی مد میں انھیں بھی ڈال دیا گیا) یہ بھی درست ہے کہ اردو ڈرامے کا چلن ہندستان کی بیشتر زبانوں میں ڈرامے کے چلن سے بہت پہلے ہوا۔

ڈرامے کی تفہیم و تنقید میں ادبی سماجیات کے وہ معیار و اقدار دوسری اصناف سے مختلف طریقے پر برتے جانا لازمی ہے۔ ڈراما اوّل تو غزل اور نظم تو کیا افسانہ اور ناول کی طرح بھی مصنف کا داخلی ذریعۂ اظہار نہیں ہے اور مصنف کو اپنی بات کہنے اور اپنا دلی منشا ظاہر کرنے کے لیے واقعات اور کردار ڈھالنے پڑتے ہیں واقعات اور کردار وہ ناول اور افسانے میں بھی تراشتا ہے مگر اس کے باوجود اپنا مافی الضمیر براہ راست ادا کرنے کی آزادی بھی اسے حاصل رہتی ہے۔ ڈرامے میں یہ صورت باقی نہیں رہتی۔ یہاں کوئی مکالمہ بھی مصنف کی طرف سے بولا نہیں جاتا اور ہر مکالمے پر کردار کی اپنی چھاپ ہوتی ہے۔

علاوہ بریں ہر مکالمے کے پیچھے عمل اور رد عمل کا ایک پورا سلسلہ ہوتا ہے۔ یہ تو ممکن ہے کہ پڑھنے والے اپنے اپنے قیاس کے مطابق یہ اندازہ لگالیں کہ مصنف کی ہمدردیاں کس خاص کردار کے ساتھ ہیں لیکن یہ صرف قیاس کا معاملہ ہوگا۔

دوسری اہم بات یہ ہے کہ ڈراما صرف مکالموں ہی سے عبارت ہے (گو ان مکالموں کو زیادہ صراحت اور زور بخشنے کے لیے دوسرے عناصر بھی ڈرامے میں شامل ہوتے ہیں) اور اس اعتبار سے مکالموں کی توجیہہ اور تشریح پر سب کچھ منحصر ہے یہی مکالمے کردار کی پہچان بنتے ہیں اور اس کی شخصیت اور مزاج کو ظاہر کرتے ہیں۔ مکالمے، واقعات کی بنیاد بنتے ہیں اور انہی کے سہارے کہانی میں اتار چڑھاؤ پیدا ہوتے ہیں یہی مکالمات فضا آفرینی کرتے ہیں اور اس اعتبار سے ان مکالموں ہی کے ذریعے ڈرامے کو جانا پہچانا جاتا ہے۔

تیسری اہم بات یہ ہے کہ ان مکالموں کے پیچھے بلکہ ان کی بدولت ہی اقدار کی کشمکش ظہور پذیر ہوتی ہے اور کہانی آگے بڑھتی ہے اور مکالمے کی زبان، لہجہ، ادائیگی اور اس کے معنی اور متعلقات اپنے طور پر مختلف طریقوں پر سمجھے سمجھائے جاسکتے ہیں۔

اس لحاظ سے ہر ڈرامے کی تعبیر، توجیہہ اور تشریح مختلف طریقوں سے کی جاتی رہی ہے اور اس کے مختلف طرزوں میں پیش کرنے کا جواز موجود ہے۔ اس اعتبار سے ادبی سماجیات کے مختلف تصورات جس قدر آزادی کے ساتھ ڈرامے کی پیشکش اور اس کی تعبیر و تشریح میں کارگر ہو سکتے ہیں اتنی دوسری اصناف میں نہیں ہو سکتے۔ اور اس تعبیر و تشریح میں دونوں باتوں کا دخل ہوگا یعنی مصنف کے اصل مقصد کا بھی اور پروڈیوسر (یا قاری) کے اپنے مزاج اور منشا کا بھی۔ ظاہر ہے کہ مکالموں میں جس قدر بلاغت ہوگی اور جس قدر وسعت اور ہمہ گیری ہوگی اسی کے مطابق ان کو پھیلایا جاسکے گا اور انھیں مختلف معنوں میں مختلف پس منظر کے ساتھ برتا جاسکے گا۔

اس لحاظ سے ڈراموں کا ادبی سماجیات کا مطالعہ کرتے وقت مندرجہ ذیل باتوں کو پیش نظر رکھنا لازمی قرار پائے گا اور ان سے نکالے ہوئے نتائج اہم ہونگے:

۱۔ ڈراموں کے موضوعات کیا ہیں اور ان کا دور حاضر سے کس قسم کا رشتہ ہے یہ بھی ممکن ہے کہ بعض ڈراموں کے موضوع تاریخی ہوں یا کسی مخصوص دور سے متعلق ہوں مگر ان کی تشریح و توجیہہ اس طرح کی گئی ہو کہ وہ اسی دور کے

معلوم ہونے لگیں۔ اگر ایسا نہیں ہے تو بھی یہ غور کرنا مفید ہوگا کہ اس ڈرامے کی تجدید نو کی طرف متوجہ کرنے والی باتیں کونسی ہیں؟

۲۔ ڈراموں کے واقعات کی نوعیت کیا ہے؟ کیا یہ نوعیت ظاہری مماثلتوں کے علاوہ گہری معنویتیں رکھتی ہے؟ اگر یوں ہے تو اس کی موجودہ تشریح اور ڈرامے کے دور تصنیف کی اقدار میں کیا باتیں مشترک ہیں؟

۳۔ کیا ڈرامے کے کرداروں میں آج کے قاری کے لیے بھی کشش اور معنویت موجود ہے؟ اگر ہے تو اس کے اسباب کیا ہیں؟ کیا پرانی علامتوں کو نئی تعمیم مل گئی ہے؟

۴۔ ڈرامے کے مکالموں میں جس مدوجزر کا استعمال ہوا ہے وہ آج کے حالات میں کس قدر معنویت رکھتے ہیں اور ان مکالموں میں خود بھی کیا کوئی ایسی قدر مضمر ہے جو اسے قدیم اور دقیانوسی ہونے سے باز رکھتی ہے (اس ضمن میں شیکسپیئر کے بعض ڈراموں کی مثال پیش نظر رکھنا ضروری ہے مثلاً ہیملٹ کو آج بھی نئی تشریح و تعبیر کے ساتھ پیش کیا جاتا رہا ہے اس میں ایسی دور از کار تاویلیں بھی ہیں جیسے ہیملٹ کو ہم جنسی پر ایک ڈرامے کے روپ میں پیش کیا گیا یا اسے شہنشاہیت کے ادارے کے خلاف احتجاج کی شکل دے دی گئی)۔

۵۔ ڈراموں کی سماجی معنویت کے اعتبار سے نئی تشریحات کی گنجائش ہے یا نہیں؟ اگر ہے تو وہ کس حد تک دور حاضر کے تقاضوں کے مطابق پیش کی جاسکتی ہے۔

۶۔ ڈراموں کی فکری اور فنی پیشکش سے معاصر حقیقتوں پر کیا روشنی پڑتی ہے؟ یا پڑ سکتی ہے؟ دراصل قدیم دور کے ڈراموں کو نئے دور میں دوبارہ سہ بارہ پیش کرنے کا ایک ہی جواز ممکن ہے اور وہ یہ ہے کہ ان کا کوئی نہ کوئی واسطہ آج کی حقیقتوں سے باقی رہا ہو اور وہ انھیں تبدیل کرنے کا کوئی جواز رکھتے ہوں ورنہ صرف آثار قدیمہ کے طور پر پرانا ادب اور بالخصوص پرانا اسٹیج دوبارہ زندہ نہیں کیا جاسکتا؟

یہ فنی ابدیت ہی ڈرامے کو مختلف ادوار میں زندہ رکھنے کی ضمانت ہے۔
دراصل ڈرامے کی پرتوں میں جہاں تک ایک طرف معاصر حقیقتوں کی رمز شناسی کے عکس چھپے ہوتے ہیں، وہیں دوسری طرف ان معاصر حقیقتوں سے مماثل بعد کی حقیقتوں کی رمز شناسی بھی موجود ہوتی ہے اور اسی بنا پر جب "اندر سبھا" امانت یا تاج کی "انار کلی" اپنے زمانۂ تصنیف سے بہت بعد اسٹیج کی جاتی ہیں اور دلچسپی سے دیکھی جاتی ہیں تو بھی ان کے اندر دلچسپی کی یہی پرت جاگتی رہتی ہے اور ان کو معاصر بناتی رہتی ہے جو ان کی تصنیف اور پہلی پیشکش کے وقت جاری و ساری تھی۔

لیکن جس طرح کسی شعر کی تصنیف کے وقت محرکات کے سلسلے اس کے صدیوں بعد یاد آنے کے محرکات کے سلسلوں سے مختلف ہوتے ہیں اسی طرح "اندر سبھا" اور "انار کلی" کی تجدید کے وقت بھی یہی صورت پیش آتی ہے اور ماہر ڈائرکٹر ان تقاضوں کو سمجھتے ہیں اور پرانے کلاسیک کو دوبارہ پیش کرتے وقت انھیں اپنی نظر اور بصیرت سے سنوارتے رہتے ہیں۔ یہ بناؤ سنوار ڈرامے کے علاوہ دوسری اصناف میں اس قدر صاف اور برملا دکھائی نہیں دیتا لیکن ڈرامے کی دنیا میں اسٹیج کی زبان اور اس کے سارے لوازم بدل جاتے ہیں تو اس کی پیشکش کا انداز بھی کچھ کا کچھ ہو جاتا ہے۔

۲

اردو ڈرامہ مختلف ادوار سے گزرا ہے:

ا۔ پہلا دور —— واجد علی شاہ کے ڈرامے "رادھا کنہیا کا قصہ" سے لے کر "اندر سبھا" تک کا دور تھا جس میں اسی طرز کے مختلف ڈرامے (جنھیں سوانگ یا ناٹک کہنا زیادہ مناسب ہے) لکھے اور پیش کیے گئے اس دور میں بھی تصنیف کی غرض و غایت میں تبدیلیاں آئیں مثلاً واجد علی شاہ کے ڈرامے یا سوانگ "رادھا کنہیا کا قصہ" کا مقصد اور اس کے دیکھنے والوں کے تقاضے اور مقاصد امانت

اور بہاری لال کی اندر سبھاؤں کے دیکھنے والوں کے تقاضوں سے مختلف تھے اور ان کے معنی اور متعلقات انھوں نے مختلف طریقے سے دیکھے اور سمجھے۔

۲۔ دوسرا دور ـــــ ناٹک کے اس دور کے بعد ہی زمانے نے ورق پلٹ دیا اور انگریزی اقتدار کے ساتھ ہی ڈرامے کی فضا بھی بدل گئی اور ڈرامے کا رشتہ کاروبار سے جڑ گیا۔ مختلف تھیٹر کمپنیوں نے ڈرامے لکھوانے اور انھیں پیش کرنے کا کاروبار شروع کیا۔ اس دور کے ڈراموں میں مقبولیت خاص طور پر بے تاب اور احسن لکھنوی اور طالب بنارسی کے ڈراموں کو ملی جو اکثر آزاد ڈرامے نہیں تھے بلکہ کسی نہ کسی دوسرے ماخذ سے لے لیے گئے تھے۔

۳۔ تیسرا دور ـــــ آغا حشر کا دور ہے جنھوں نے انھی حدود میں رہتے ہوئے ڈراموں کو نئی فضا اور مکالموں کو نئی گھن گرج بخشی۔ ان کے مکالموں میں چاشنی اور دل کشی کے علاوہ شاعری کا وہ جوش اور ادبیت کا وہ خروش تھا جو اس سے پہلے ڈرامے ہی میں نہیں اردو نثر میں نا پید تھا اور جس کی مثال اگر کہیں ہے تو انھی کے ساتھی ابوالکلام آزاد کی نثر میں ہے یہ اور بات ہے کہ آزاد نے اسے مذہبی اور سیاسی تحریروں میں استعمال کیا۔

۴۔ چوتھا دور ـــــ پارسی تھیٹر کے زوال کے بعد اردو ڈرامے کو اسٹیج سے روگردانی اختیار کرنی پڑی اور بڑی حد تک ڈراما صرف پڑھنے پڑھانے کے لیے لکھا جانے لگا اور اس کی ادبیت نکھرنے لگی۔ اس دور کے ڈراموں میں مرزا رسوا کے مرقع لیلیٰ مجنوں سے لے کر ظفر علی خاں کا معرکہ "روس و جاپان" سجاد انصاری کا ڈراما "روز جزا" محمد مجیب، ڈاکٹر عابد حسین، حکیم احمد شجاع وغیرہ کے ڈرامے سامنے آئے۔ ان میں سب سے اہم تھا امتیاز علی تاج کا ڈراما "انارکلی" جس نے اس دور کو یادگار بنا دیا۔

۵۔ پانچواں دور — ریڈیو، ٹیلی وژن اور جدید ڈرامے کا دور ہے جس میں ڈراما مختلف طریقوں سے آگے بڑھا ہے۔

ان سبھی ادوار میں اردو ڈرامے نے نئی خصوصیات اختیار کی ہیں بعد کے دو ادوار میں اس کے میڈیم یا وسیلۂ اظہار میں بھی بڑی تبدیلیاں آئی ہیں جس ڈرامے کو صرف اسٹیج پر پیش کرنے کے لیے وقف سمجھا جاتا تھا وہ اسٹیج کے علاوہ فلم، ریڈیو اور ٹیلی ویژن اور پھر نکڑ ناٹک کی شکل میں پیش کیا جانے لگا اور اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ڈرامے کی ہر صنف میں متعدد ناٹک لکھے اور پیش کیے گئے ان کے علاوہ ایک اور قسم کا ڈراما بھی وجود میں آیا یہ تھا ایسا ڈراما جو اسٹیج یا کسی اور ذریعے سے پیش کرنے کے لیے نہیں لکھا گیا تھا بلکہ صرف پڑھنے کے لیے لکھا جاتا تھا اور اسے پڑھنے والا اپنے تخیل کی اسٹیج پر کھیلتے ہوئے دیکھ سکتا تھا اسی قسم کے ڈراموں میں پردۂ غفلت اور حبہ خاتون وغیرہ کا شمار کیا جانا چاہیے گو ان کی بھی فنی اور ادبی اہمیت ہے اور اسے نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔

۳

یہ ڈرامے اسٹیج پر یا کسی اور وسیلے سے قارئین کے بجائے ناظرین یا سامعین کے سامنے پیش کرنے کے لیے لکھے گئے ہوں یا نہ لکھے گئے ہوں، اصل سوال ان کی صنف اور ان کے وسیلۂ اظہار کا ہے۔ رابطے اور وسیلے کچھ ہی کیوں نہ ہوں وہ بہر حال ڈرامے کی مبادیات کو ضرور ملحوظ رکھتے تھے یعنی:

الف۔ جو کچھ کہا جاتا تھا وہ سب کرداروں کی زبانی ہی کہا جاتا تھا اور مصنف اور ناٹک کار کی اپنی شخصیت ظاہر نہیں ہوتی تھی۔

ب۔ انداز بیان ڈرامے اور صرف ڈرامے کا تھا خواہ کسی قدر ناقص ہی کیوں نہ ہو۔

اس کا ایک اثر یہ بھی ہوا کہ مثنوی، غزل، نظم کے برخلاف مصنف کو واحد متکلم کا صیغہ برتنے کی اجازت نہیں تھی وہ اگر کچھ بیان کرتا بھی تھا تو بھی معروضی ڈھنگ

سے بیان کرتا تھا اور داخلی تاثرات حتیٰ کہ تعصبات تک کو خارجی اور معروضی شکل دینے پر مجبور تھا۔

اس کا نتیجہ یہ تھا کہ ڈراما پیش کرنے والے کو ڈرامے کی تشریح و تعبیر کی مکمل آزادی حاصل تھی۔ جہاں تک متن اس کی راہ میں مزاحم نہ ہو اس حد تک ہر ڈراما پروڈیوسر ڈرامے کو اپنی توفیق اور اپنی پسند کے مطابق پیش کرنے کے لیے آزاد تھا۔ یہ بات بھی قابل لحاظ ہے کہ ادب کی اکثر اصناف کے برخلاف ڈرامے کو ایک نئی قسم کی صورت حال درپیش تھی ادب کی اکثر اصناف میں معاملہ مصنف اور پڑھنے والے کے درمیان ہوتا تھا مگر ڈرامے میں معاملہ ڈرامے کے مصنف اور دیکھنے والے ہی کے درمیان نہیں تھا بلکہ اس کے پروڈیوسر یعنی اسٹیج پر اسے پیش کرنے والے اور اس کے دیکھنے والوں کے درمیان بھی تھا یہاں گویا معاملہ دو طرفہ نہیں سہ طرفہ تھا ـــــ لکھنے والا، ہدایت کار اور دیکھنے والا۔

اور یہ بخوبی ممکن تھا کہ لکھنے والے کے نزدیک ڈرامے کا مقصد ایک ہو اور اس کی تشریح اور تعبیر ہدایت کار نے اپنے طور پر کی ہو اور دیکھنے والا اس سے کوئی اور مطلب نکالے ـــــ اور یہ تینوں کی اپنی اپنی سمجھ اور ان کے اپنے پس منظر کے مطابق ہو۔ اس لحاظ سے ڈرامے کے سہ جہتی مطالعہ کی ایک عملی شکل سامنے آگئی۔

اس طرح ڈرامے کی توجیہہ و تشریح ہدایت کار کے لیے پیشکش کے وقت اور پڑھنے والے کے لیے پڑھتے وقت مرکزی حیثیت اختیار کر لیتی ہے اور ہر مکالمے کا مفہوم اور ہر کردار کا تصور اور ہر مکالمے میں زور دینے والے الفاظ تک اسی نقطہ نظر سے مختلف ہو جاتے ہیں اسی نہج سے ڈرامے کی پیشکش کا انداز اور اس کی پسند اور ناپسند کا تصور بھی تبدیل ہو جاتا ہے اور اس پر محاکمے کا جواز بدل جاتا ہے۔

۴

اس لحاظ سے ڈراما دو سطحوں پر ادبی سماجیات سے متاثر ہوتا ہے۔ ایک

سطح ادبی ہے دوسری سطح ڈرامائی پیشکش کی ہے۔ وہ ڈرامے بھی جو کبھی اسٹیج نہیں ہوئے اور صرف پڑھنے پڑھانے کے کام آئے جیسے عابد حسین کا "پردۂ غفلت" یا مرزا محمد ہادی رسوا کا "لیلیٰ مجنوں" وہ بھی اس دوئی سے خالی نہیں یعنی ان کی توجیہہ و تشریح بھی مختلف طریقوں پر ہو سکتی ہے اور اس لحاظ سے وہ بھی کئی طرح کی تعبیروں کی زد میں رہتے ہیں۔

علاوہ بریں اس اعتبار سے بھی غور کریں کہ ان مختلف ادوار میں ڈراما کن طبقوں کی آسودگی کے لیے لکھا جاتا رہا اور کس قسم کے لوگوں کے ادبی ذوق کی تسکین کا سامان فراہم کرتا رہا تو بھی ایک نیا جہانِ معنی سامنے آتا ہے۔

شروع شروع میں اس کا دائرہ شاہی دربار تک محدود رہا۔ چنانچہ واجد علی شاہ کی رہس "رادھا کنہیا کا قصہ" ہو یا خود امانت لکھنوی کی "اندر سبھا" ان دونوں کے مثالی کردار شاہی دربار اور محلات ہی سے تعلق رکھتے ہیں حد یہ ہے کہ تخیلی کردار بھی اسی زمرے میں آتے ہیں۔ اس طرز پر مداری لال کی "اندر سبھا" لکھی گئی اور دوسری اندر سبھاؤں نے بھی یہی فضا قایم رکھی۔ یہ پوری ڈرامائی کائنات دو سطحوں پر دو لخت ہے۔ ایک تو یہ سب ہماری آپ کی دنیا اور اس کے ماورا تخیلی دنیا کے کردار پیش کرتی ہے یعنی انسانوں کے علاوہ جن اور پری بھی اس کے کردار ہیں دوسرے اگر صرف ہماری ارضی دنیا کے طبقات کے اعتبار سے دیکھا جائے تو حکمراں طبقے کے لوگوں کے مزاج اور منہاج کے مطابق کردار پیش کیے گئے ہیں یعنی یہ داستان ہے تو شہزادے شہزادیوں کی ہے اور جس زندگی کی تصویر کشی ہوئی ہے وہ بھی صرف درباری اور سرکاری ہے۔

انہی چراغوں سے مداری لال اور "اندر سبھا" کے طرز پر دوسرے لکھنے والوں نے اپنے چراغ روشن کیے اور گو ان پر پریوں کا اثر و نفوذ کم ہوتا گیا مگر یورپی ڈرامے کے اثرات واضح ہونے تک ان پر ہمارے یہاں کے اشرافیہ کے ذوق کی مہریں لگی رہیں۔ انسان کے حسن و جمال کی معراج یہی تھی کہ اس پر پریوں جیسی فوق فطری جنس بھی جان چھڑکنے لگے اور یہی معیار ان ڈراما نگاروں کے نزدیک اعلیٰ ترین معیار تھا اور اسی آئینے میں انھوں نے اپنے فکر و فن کے جوہر دکھائے تھے۔

پھر دھیرے دھیرے جب زمانہ بدلا تو اس کے ساتھ ذوق بھی تبدیل ہوا اور ڈراموں کے کرداروں میں بھی تبدیلی آئی۔ ڈراما مفاہمتوں کے دور سے گزرنے لگا سب سے بڑی مفاہمت اور اسی کے پیش نظر مغربی ڈراموں کے چربے ہندستانی فضا کے ساتھ اور ڈراما اس نئے متوسط طبقے کے ہندستانیوں کو ذہن میں رکھ کر لکھے جانے لگے جو تھوڑے بہت مغربی ڈرامے کی سن گن بھی رکھتے تھے دراصل اس دور کے ڈراما نگار کے سامنے یورپی اسٹیج پر ڈراموں کی کامیابی ہی معیارِ فن تھا اور جو ڈراما مغرب میں کامیاب ہوا ہے اس کا تجربہ مشرق میں کیوں کامیاب نہ ہوگا۔ یہ استدلال کافی تھا اس طرح درمیانی طبقے کے ہندستانیوں کا مزاج کارگر ثابت ہوا اور اسی کے مطابق ڈراما اپنے کو ڈھالنے لگا ——— یہ سلسلہ اسٹیج ڈرامے کے دورِ زریں تک اسی طرح چلتا رہا۔ اس میں ہندستانیت تھی تو یا تو ان قدیمی دیومالا کے قصوں یا ٹھیٹھ ہندستانی واقعات (مثلاً قتل تمیزن) وغیرہ کی بدولت تھی یا پھر اندازِ بیان کی تھی جیسے آغا حشر کے گھن گرج والے مکالموں اور شعر آمیز شاعرانہ نثر نے نئی زندگی اور نئے تیور عطا کیے تھے۔

درمیانی طبقے کے دائرے سے اردو ڈرامے نے باہر نکلنے کی کوشش آزادی کے بعد کے دور میں کی ہے جب حبیب تنویر اور بعض دوسرے ڈراما نگاروں کی کوششوں نے ڈرامے میں نچلے طبقوں کا بھی عمل دخل ہوا ہے۔

حال ہی میں اردو ڈرامے نے جو تجریدی رنگ اختیار کیا ہے اس نے اپنے دائرے میں مختلف طبقوں اور مختلف سطحوں کو سمیٹ لیا ہے اب اس کی توجیہہ و تشریح ایک سطح کے بجائے کئی سطحوں پر بھی ممکن ہے اور ان کا مکالمہ ایک ہمہ جہتی یا کثیرالجہتی صنف کے اعتبار سے بھی کیا جا سکتا ہے۔

۵

بات یوں ہے کہ اردو ڈرامے کی ابتدا آغا حسن امانت سے ہوئی، زمانہ تھا واجد علی شاہ کا اور علاقہ تھا اودھ کا۔ بچارے آغا صاحب کو بولنے میں پریشانی ہوتی تھی، جی بہت گھبرایا تو اس زمانے کے مذاق کے مطابق "اندر سبھا لکھ ڈالی

اور نام بدل کر بھی البتہ ایک چوک ہو گئی اس میں جو غزلیں گانے کے لیے تھیں وہ ان کی اپنی تھیں جا بجا تخلص بھی بدلا مگر آخر پہچاننے والے پہچان گئے اور جب "اندر سبھا" اسٹیج ہوئی تو تھوڑے ہی دنوں میں یہ چوری پکڑی گئی کہ اس کے مصنف آغا حسن امانت ہیں۔

چوری تو پکڑی گئی مگر اس طرز کی تمثیلیں لکھی جانے لگیں اور یہ روش عام ہونے لگی۔ مداری لال نے اسی طرز کی ایک اور "اندر سبھا" لکھی جو مقبول بھی ہوئی پھر تو اندر سبھاؤں کا زمانہ ہی شروع ہو گیا جہاں چار چھ شوقین اکٹھے ہوئے لکھنؤ میں اندر سبھا کا تماشہ کرنے لگے۔ اس سے قبل اس طرز کے کھیل کا ڈول واجد علی شاہ کے چھوٹے سے ناٹک "رادھا کنہیا کا قصہ" سے پڑ چکا تھا۔ زمین ہموار تھی اور ذوق پیدا ہو چلا تھا لہٰذا عوام میں بھی یہی چلن شروع ہو گیا۔

کہانی کوئی نئی نہیں تھی۔ "سحر البیان" اور "گلزار نسیم" کی مثنویوں کو ایک نئے روپ میں ڈھال دیا گیا تھا مگر ڈھالا اس رنگ کے ساتھ تھا کہ گانوں کے لیے گنجائش اور حرکات و سکنات کے لیے موزوں مقامات نکل آئیں۔ پرستان کی کہانیاں اس دور میں بڑی مقبول تھیں لہٰذا یہ کہانی بھی بہت چلی اور خاصی مقبول ہوئی۔ اسی طرز پر مداری لال کی "اندر سبھا" لکھی گئی اور اسی طرز پر "جشن پرستان" وغیرہ تصنیف ہوئیں۔

پھر واجد علی شاہی سلطنت کا خاتمہ ہوا اور حکومت انگریزوں کے ہاتھ آئی جن کے ہاں ڈرامے کی روایت پھلی پھولی تھی۔ نتیجہ یہ ہوا کہ اردو میں بھی اس رنگ کا عمل دخل ہوا اور ڈرامے کا چلن عام ہونے لگا۔ نقلیں بھی خوب ہوئیں تقلید بھی بہت ہوئی اور ادھر کچرے ڈرامے ادھ کچری ڈراما کمپنیوں نے جی بھر کر کھیلے مگر اس بدی میں بھی اچھائی کا ایک پہلو تھا کہ اس راہ سے ڈرامے کا ذوق عوام خواص میں سرایت کرنے لگا اور ڈرامے کے صنف کے مقابلے میں کسی دوسری مغربی صنف کو مشرق میں یہ مقبولیت نہ ملی۔

یہاں ایک بات احتیاط کے طور پر کہنا ضروری ہے اردو ڈراما یا کسی دوسری زبان کا کوئی بھی ڈراما محض خواص تک محدود نہیں رہتا اس کا رشتہ جانے انجانے

عوام سے جا ملتا ہے اور عوام کی پسند اور ناپسند اس کے کامیاب یا ناکامیاب ہونے کی سند ہوتی ہے اور اس میں کسی قسم کا کوئی استثنا نہیں ہے۔ یہی فن کے عوامی ماخذوں کا حتمی ثبوت ہے۔

انیسویں صدی ختم ہوتے ہوتے اردو ڈرامے نے تین راستے اختیار کر لیے تھے ایک قدیمی اندر سبھا کا راستہ تھا جو زیادہ تر منظوم ڈرامے کی روش پر چلا اور جب نظم کی روش چھوڑی تب بھی سنگیت کے سہارے چلتا رہا، دوسرا مغربی ڈراموں کی راہ تھی جسے مقبولیت کی بنا پر اپنایا گیا تھا مگر اسے ہندستانی روپ رنگ دے کر دیسی بنانے کی کوشش جاری تھی اور تیسرا رنگ تھا دھارمک یا اخلاقی جس کے سدھارنے کی خاطر کئی ڈرامے لکھے اور کھیلے جانے لگے اور اسی آخری راستے سے دیومالا اور قدیم ادبی اور دیومالائی تصورات ڈرامے میں داخل ہوئے۔

ذرا تصور کیجیے انیسویں صدی اور پھر ابتدائی بیسویں صدی کے ہندستان کا جہاں تعلیم عام نہیں ہے۔ ملک غلام ہے غربت نے ڈیرا جمایا ہے اور یہاں کم سے کم بڑے شہروں میں رات رات بھر کے ڈرامے اسٹیج ہو رہے ہیں متعدد ڈراما کمپنیاں اسی کو مستقل پیشہ بنائے ہوئے ہیں اور نئے اور پرانے ہندستانی اور مغربی ڈراموں کو ملا جلا کر کاروبار میں لگی ہوئی ہیں مائیک کی آسانی میسر نہیں منڈوے برسات میں ٹپکتے ہیں اور آج کے سرکس کی طرح کل کی کمپنیاں ایک شہر سے دوسرے شہر تک اپنے اداکار اور اداکاراؤں کے ساتھ سفر کرتے اور چند لمحے نشاط کے بکھیرتی ہوئی گھومتی ہیں۔ اس دور میں تفریح اور تبلیغ کا یہی ذریعہ تھا لہٰذا بہت مقبول تھا۔ حد یہ ہے کہ تھیٹر کے ذریعے اخلاقی نصیحتیں اور سماج سدھار کی تجویزیں بھی لوگوں کے حلق سے اتر جاتی تھیں جبکہ دیکھنے والے بھی اچھی طرح جانتے تھے کہ ان اخلاقی نصیحتوں کے جملے بولنے والے اداکار خود بھی ان پر عمل نہیں کرتے بلکہ ان کے مخالف طرز زندگی گزارتے ہیں۔

یہی زمانہ تھا جب پارسی تھیٹر مقبول ہوا۔ پارسی تھیٹر نے ایک خاص طرز ادا کو اپنایا جس میں بعد کو آغا حشر نے اپنے طور پر ترمیم اور اضافہ کیا مگر وہ طرز خاص تھا

پارسی تھیٹر ہی کا اپنا۔ اس طرز میں مکالمے بلیے اور شاعرانہ تھے، واقعات میں ڈرامائی اور تقریباً اتفاقی تھا مگر پیش کش کا انداز اخلاقی سبق سے خالی نہ تھا زبان معیاری نہ تھی بلکہ عام بول چال کے الفاظ اور جملے اس طرح برتے جاتے تھے کہ ان کی ادبیت کے بجائے ان کی گھن گرج اور ان کے ابلاغ پر زور تھا یہ بات اس لحاظ سے بڑی اہم ہے کہ اس زمانے میں نہ تو مائیکروفون کا رواج تھا اور نہ چھوٹے چھوٹے ہال کے اندر ڈراما کرنے کا چلن۔ اس لیے لازمی طور پر ڈرامے کا بھی مکالموں کا بلند آہنگ ہونا لازمی تھا اور اس بلند آہنگی کو پیدا کرنے کے لیے کہیں ادبیت کا سہارا لینا پڑتا تھا تو کہیں گھن گرج کا۔ یہی زمانہ احسن، بے تاب اور طالب کا زمانہ ہے جس میں تاریخی، دیومالائی، ادبی اور عصری قصوں اور روایتوں کو ڈرامے کے روپ میں ڈھال کر پیش کیا گیا۔ حد یہ ہے کہ اسی دور میں مغربی ڈراموں کے چربے بھی پیش کیے جانے لگے اور شیکسپیئر تک کو توڑ مروڑ کے ہندستانی اسٹیج کے تقاضوں کے مطابق بنایا جانے لگا۔

اس کے بعد آغا حشر کا دور شروع ہوا جنھوں نے اداکاری اور مکالموں کی ادائیگی کا رنگ ہی بدل دیا اور حشر کے مکالمات نے اسٹیج کو ایک نئی قدر سے روشناس کرا دیا۔ حشر کی کامیابیوں اور ناکامیوں کا جائزہ خاصہ تفصیل طلب ہے لیکن ان کے آرٹ کی بلند آہنگی ان کے فن کے وسیلوں سے بھی نہیں دبی بلکہ ان وسیلوں کو بھی اور زیادہ موثر بنا گئی۔ ان کے مکالموں میں مقفیٰ نثر استعمال ہوئی ہے اشعار کی بھی کثرت ہے۔ ڈراموں میں اخلاقی اور سماجی اور کسی حد تک رمز و ایما کے ذریعے سیاسی مسائل کا پرتو بھی ہے مگر اس کے باوجود ان مکالموں میں غیر معمولی گھن گرج اور وجاہت ہے جس کی کوئی مثال اس سے قبل ہندستانی ڈرامے میں موجود نہیں تھی۔

آغا حشر کے ڈراموں نے ادب اور اسٹیج دونوں کی خدمت کی ہے ان کا دور اردو اسٹیج کا سب سے زیادہ قابل قدر دور تھا۔ بے شک ڈرامے پر صرف زبان کا ٹھپا لگانا مناسب نہیں لیکن اس کے باوجود آغا حشر کے دور میں اردو ڈرامے نے جو فروغ پایا وہ بے مثال تھا اور اس کی کوئی نظیر اس سے قبل

یا اس کے بعد کے زمانے میں میسر نہیں آئی۔ یہ صحیح ہے کہ خود ان کے ڈرامے مختلف ادوار میں مختلف منزلوں سے گزرے۔ پہلے ان پر مغربی اسٹیج کے چربے کا رنگ غالب تھا بعد میں انھوں نے اپنے تاریخ اور اپنے زمانے سے بہت کچھ لیا اور اس کے بعد کے دور میں ہندو دیومالا سے قصے اخذ کرنے لگے اور ہر دور میں انھوں نے اپنے قلم کی جولانی کو برقرار رکھتے ہوئے ڈرامے کے مزاج کے مطابق ترمیم اور اضافے کیے۔

آغا حشر کے آخری دور میں سینما کے چلن نے اسٹیج کا کاروبار مدھم کر دیا تھا اور خود آغا حشر بھی فلم کی طرف راغب ہو چلے تھے لیکن جیسے جیسے سینما کا چلن بڑھتا گیا، اسٹیج کی مرکزیت ختم ہوتی گئی اور ایک دن ایسا بھی آیا جب ڈراموں کو ادبی اور غیر ادبی۔ یعنی کاروباری اور غیر کاروباری کی شقوں میں تقسیم کیا جانے لگا۔ آہستہ آہستہ ڈراما اسٹیج کے تقاضوں سے دور ہونے لگا۔ اور اسی دور میں مرزا محمد ہادی رسوا کا ڈراما "لیلیٰ مجنوں"، عبدالماجد دریابادی کا ڈراما "زود پشیماں"، ظفر علی خاں کا ڈراما "جنگ روس و جاپان"، سجاد انصاری کا ناتمام ڈراما "روز جزا" لکھے گئے۔ یہ سب مختلف معیار کے ڈرامے ہیں لیکن معیار کے اس اختلاف کے باوجود ان کی سطح ان کے پہلے کے ڈراموں سے الگ تھلگ ہے۔

اسی مرحلے پر تذکرہ ضروری ہے ڈاکٹر عابد حسین کے ڈرامے "پردۂ غفلت" کا، پروفیسر محمد مجیب کے ڈراموں "خانہ جنگی، حبہ خاتون، اور آزمائش" کا اور اشتیاق حسین قریشی کے متعدد ڈراموں کا جن میں "دھوئیں کی پھانسی، انجام" شاید نمایندہ ڈرامے ہیں۔ ان سبھی نے ڈرامے کا رخ موڑ دیا۔ اب تک وہ محض دیکھے جانے والا نظارہ تھا، اب ایک نیا عنصر پڑھے جانے والے ڈرامے کا داخل ہوا جسے آپ چاہیں تو اسٹیج کریں اور یہ نہ ہو سکے تو اپنی چشم تخیل سے مختلف کرداروں کو ایک دوسرے سے بولتے چالتے سنیں اور لطف لیں۔ البتہ لطف لینے ہی تک بات ختم نہیں ہوتی بلکہ اس کے پیچھے کچھ اور بھی ہے وہ اصلاحی تحریکیں ہیں جو اس دور میں نئی نرالی تھیں وہ عصری تقاضے تھے جو اس زمانے کے حساس نوجوانوں کو جھنجھوڑ رہے تھے غرض ڈراما محض ذریعۂ نشاط

نہیں رہا بلکہ زندہ سوالوں کی تلاش میں سرگرم اور مضطرب ہو گیا اب اردو ڈراما عصری حقیقتوں کو برملا اور کھلم کھلا پیش کر رہا تھا۔

لیکن دورِ حاضر کے اردو ڈرامے کا نقطۂ عروج ابھی باقی تھا اور وہ امتیاز علی تاج کے ڈرامے "انار کلی" کی شکل میں ظاہر ہوا۔ تاج کا ڈراما دو چار بار اسٹیج ضرور ہوا ہے مگر اس کی کامیابی اس کے اسٹیج ہونے پر منحصر نہیں ہے بلکہ اس کے مکالموں کی برجستگی اور اس کے اندر مضمر ایک گہری رومانی بصیرت میں مضمر ہے۔ تاج نے پہلی بار اردو ڈرامے میں واضح کردار ڈھالے اور پھر ان واضح کرداروں کے ٹکراؤ سے ڈرامے کا خمیر اُٹھایا وہ بھی اس طرح کہ اس کے رومانی دھند میں کھو جانے کے باوجود اکبر، انار کلی اور سلیم، تینوں کے کردار اپنی جگہ مستحکم اور مثبت نظر آتے ہیں۔ حد یہ ہے کہ ڈراما "انار کلی" کے ضمنی کرداروں میں بھی وہ قطعیت اور دل آویزی ہے کہ دل آرام اور بختیار تک زندہ اور تابناک کردار بن گئے ہیں۔

اس کے بعد زمانے نے ایک اور ورق اُلٹا۔ فلم کے ساتھ ساتھ ریڈیو کا بھی چلن ہوا اور دونوں نے مل کر اسٹیج ڈرامے کی مقبولیت کو دھکا پہنچایا۔ ریڈیو نے یک بابی ڈرامے کو البتہ فروغ دیا۔ یہ اور بات ہے کہ اس دور میں بھی کچھ لوگ پرانے اسالیب ہی کو نئے رنگ ڈھنگ سے اپنانے میں لگے ہیں۔ ریڈیو ڈرامے نے ترقی کی سیڑھیاں تیزی سے چڑھیں اور پھر ان میں سے بعض ڈرامے اسٹیج کے لیے بڑھا کر اپنائے گئے۔ ریڈیو ڈرامے کی اپنی مجبوریاں تھیں وہ صرف آواز کا ڈراما تھا اس میں بصارت کا سامان نہ تھا اور بصارت کا معاملہ بھی مکالمے کے ذریعے طے ہوتا تھا لیکن اس مجبوری کے باوجود ڈرامائی بصیرت کا اظہار بعض اچھے ڈراموں میں یہاں بھی ہوا۔ ان میں کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی، عصمت چغتائی، انصار ناصری، محمد حسن، سلام مچھلی شہری، ساغر نظامی اور دیگر مصنفین کے ڈرامے قابل لحاظ ہیں۔ سعادت حسن منٹو نے یہاں بھی اپنا امتیاز قایم رکھا اور اس کے ڈراموں کا مجموعہ "آؤ" اور طویل ڈراما "اس منجدھار میں" قابل ذکر ہیں۔ راجندر سنگھ بیدی نے اپنے ریڈیو ڈراموں پر مبنی فلم بھی بنایا جو خاصہ مقبول رہا۔

ریڈیو ڈراما کے میدان میں ریوتی سرن شرما، رفعت سروش، پرکاش پنڈت

کرتار سنگھ دگل، نے بھی اہمیت حاصل کی۔ ریوتی سرن نے ریڈیو ڈرامے کے چھوٹے سے پیمانے میں فکری عناصر کامیابی سے حاصل کیے اور اس روایت کو بعد کے آنے والوں میں ساگر سرحدی اور شمیم حنفی نے اور آگے بڑھایا۔

ریڈیو کے اس تکنیکی اختلاف کے باوجود اس کی خدمات کا انکار ممکن نہیں کہ اس کے سبب زوال کے زمانے میں بھی ڈرامے کی طرف عوام کی توجہ کسی نہ کسی طرح قایم رہی البتہ اس دور میں بھی کہ فلم اور ریڈیو نے اسٹیج ڈرامے کے پاؤں کے نیچے سے زمین نکال لی تھی۔ پرتھوی تھیٹرز کا قیام ایک نہایت اہم اقدام تھا۔ پرتھوی راج نے شہرت اور دولت کمائی فلموں سے اور ان دونوں کا استعمال نہایت فیاضی کے ساتھ اسٹیج پر کیا۔ تقسیم ہند کے کچھ سال پہلے وہ اپنے تھیٹر کے شو ہندستان کے مختلف شہروں میں کرنے نکلے۔ ان کے پاس چھ ڈرامے تھے جو "پٹھان" سے شروع ہوتے تھے اور "پیسہ" پر ختم ہوتے تھے۔ یہ ان کا پیغام تقسیم ہونے والے ملک کے نام تھا گو پیغام بڑا دلکش اور فنی طور پر نہایت بالیدہ تھا سچ یہ ہے کہ پرتھوی تھیٹر نے ملک اور قوم کو بصیرت عطا کی اور اداکاروں اور ڈراما نگاروں کی کھیپ کی پرورش کی۔

اسی کے ساتھ انڈین پیپلز تھیٹر گروپ کی کارروائیاں شروع ہوئیں اور ڈرامے کے عوامی رشتے ڈھونڈھنے اور انھیں مستحکم کرنے کی کوشش ہونے لگی۔ تقسیم ہندستان سے کچھ پہلے بنگال میں قحط پڑا اور اس قحط کے دوران انڈین پیپلز تھیٹر گروپ کی فن کارانہ کارروائیاں عروج پر پہنچیں اور IPTA کی سرکردگی میں فلم تک بن گئی۔

پھر آزادی آئی خون میں ڈوبی تقسیم وطن سے گرانبار، لاشوں سے لدی پھندی نفرتوں سے ٹکڑے ٹکڑے، اور اس آزادی نے ملک کو دو حصوں میں بانٹ دیا۔ کچھ دنوں تو ہر ڈرامے کا رنگ ایک ہی سا رہا جب گھر میں آگ لگی ہو تو ہر رنگ ایک ہی سا ہو جاتا ہے لیکن تاریخ کے قدم کس نے روکے ہیں۔ جب کارواں آگے بڑھا تو اردو ڈرامے نے کم کم سہی مگر نئے رنگ روپ کو اپنایا۔

ادھر یہ بھی ہوا کہ اسٹیج ڈرامے کا مزاج بھی بدلا۔ اس تبدیلی میں سب سے اہم نام ہے

ہندستانی تھیٹر کا، جو بیگم قدسیہ زیدی کی سرگردگی میں قایم ہوا۔ اس کی سرکردگی میں کئی ڈرامے اسٹیج کیے گئے جن میں "مٹی کی گاڑی"، "خالو کی خالہ" اور "سفید کنڈلی" مشہور ہیں۔ کوشش یہ کی گئی کہ مغربی ڈرامے کے نمایندہ نمونے اردو میں اپنائے جائیں اور اس طرح اپنائے جائیں کہ ان کی غیریت ختم ہو جائے اسی کے ساتھ ساتھ ان کی پیشکش میں بھی نئے تجربے کیے جائیں۔ ہندستانی تھیٹر کچھ دن چلا اور اچانک بیگم قدسیہ زیدی کا انتقال ہو جانے پر یہ سلسلہ ختم ہو گیا مگر اس تھیٹر کا ایک دیرپا اثر حبیب تنویر کے ڈراموں کی شکل میں قایم رہا۔

حبیب تنویر نے اردو ڈرامے ہی سے ابتدا کی تھی "آگرہ بازار" سے نظیر اکبرآبادی کو اسٹیج پر لائے بغیر انھوں نے اس البیلے شاعر کا کردار اور مزاج پوری طرح ڈرامائی روپ میں پیش کر دیا۔ اس کے علاوہ پریم چند کی کہانی "شطرنج کے کھلاڑی" کو بھی انھوں نے اردو روپ دیا مگر جلد ہی وہ راجستھان کی لوک بھاشاؤں کی طرف متوجہ ہو گئے اور ایسے متوجہ ہوئے کہ غالباً سوائے غالب کی سو سالہ برسی کے موقع پر "غالب کون ہے" پیش کرنے کے انھوں نے اردو اسٹیج سے اپنا رشتہ توڑ ہی لیا اور یہ اردو ڈرامے کے حق میں اچھا نہیں ہوا۔

آزادی کے بعد اردو ڈرامے کی تین سمتوں میں پیش رفت جاری رہی۔ ایک سیاسی، دوسری ادبی اور تیسری کاروباری۔ گو ان سمتوں میں نہ تو رفتار یکساں تھی نہ معیار، سیاسی سطح پر IPTA کے ڈرامے قابل لحاظ ہیں، ادبی اعتبار سے نجی تھیٹر اور کچھ ثقافتی اداروں کی سرگرمیاں اہم ہیں مثلاً ہندستانی تھیٹر، ہم سب غالب انسٹی ٹیوٹ اور بعض دوسرے ادارے اور کاروباری سطح پر لے دے کر ببن خاں کا "ادرک کے پنجے" اہم ہے جو ڈرامے کے اعتبار سے تو اہمیت نہیں رکھتا مگر عوام میں مقبولیت حاصل کر چکا ہے۔

اس کے علاوہ بعض خصوصی تقریبات مثلاً غالب کی صد " برسی کے موقعے پر ڈراموں کا سلسلہ بھی، قابل ذکر ہے ان میں اعلیٰ، ادنیٰ، متوسط ہر طرح کے ڈرامے لکھے بھی گئے اور پیش بھی ہوئے ان میں قابل ذکر ہیں: حبیب تنویر کا ڈراما رفعت سروش، سید محمد مہدی، ..ش. قمر یداللّٰہی، محمد حسن اور رفیعہ سلطانہ کے ڈرامے

جن میں غالب کی زندگی کے مختلف مناظر کو کسی نہ کسی وحدت کے ساتھ سمیٹ لینے کی کوشش کی گئی ہے۔

اس دائرے کے باہر بھی ڈرامے کی سرگرمی قایم رہی گو اسٹیج پر اردو ڈرامے کو وہ شہرت بھی نہیں ملی جس کا وہ مستحق تھا وجہ اس کی یہ بھی تھی کہ اسٹیج کا مزاج بدل رہا تھا اور اردو ڈرامے نے اس بدلتے ہوئے مزاج کا ساتھ نہیں دیا یا بہت کم ساتھ دیا۔

اس دور کے اہم ڈراما نگاروں میں اُپندر ناتھ اشک، ابراہیم یوسف، ساگر سرحدی، اقبال مجید، ساجدہ زیدی، زاہدہ زیدی، شمیم حنفی اور کمال احمد رضوی سرفہرست ہیں۔ اشک پرانے لکھنے والوں میں سے ہیں۔ لیکن بیچ میں اردو سے وہ بے نیاز ہو گئے تھے ادھر انھوں نے اپنا اشاعت گھر قایم کر کے اپنے اردو ڈرامے شائع کیے۔ ابراہیم یوسف کے بھی کئی نئے ڈرامے اسی زمانے میں چھپے ساگر سرحدی نے اردو ڈرامے میں نئے پن کو متعارف کرایا اور ڈرامے میں جدید تصورات رائج کیے خاص طور پر ان کا ڈراما "تنہائی" فنی تقاضوں کے اعتبار سے منفرد قرار دیا گیا۔

ایمرجنسی تھی تو لعنت مگر ڈرامے کے حق میں رحمت ثابت ہوئی۔ اقبال مجید نے "پوشاک" اور "رکتے" لکھا۔ محمد حسن نے "ضحاک"۔ اقبال مجید نے ڈرامے میں نئے تجربے کیے اور کامیابی کے ساتھ عصری حسیت کو نئی علامتوں کے ذریعے پیش کرنے کی کوشش کی۔ ساجدہ زیدی نے اپنے تصور حیات کو اپنے ڈراموں کے ذریعے پیش کیا اور تکنیک کے نئے تجربے کیے۔ زاہدہ زیدی نے اپنے ڈراموں میں زیادہ تمثیلی انداز دیا اور اس تمثیلی انداز کی مدد سے ڈرامے میں نئی جہات پیدا کیں۔ شمیم حنفی نے ڈرامے کو عصر حاضر کے مسائل سے ہم آہنگ کر کے اسے ایک ادبی دستاویز کا درجہ دے دیا اور کمال احمد کے ڈراموں میں تمثیل کے پیرایے کے نئی وسعتیں ملیں، خاص طور پر ان کا ڈراما "ایک تھا بادشاہ" اس کوشش میں نہایت کامیاب تھا۔

باہر کے ملکوں کے ہندستانیوں میں ڈرامے کی طرف توجہ کرنے والے

جاوید دانش کا ذکر بھی اس ضمن میں ضروری ہے جن کے مختصر ڈراموں کا مجموعہ "ہجرت کے تماشے" ۱۹۹۲ء میں شائع ہوا ہے۔ ان ڈراموں میں مہاجر ہندستانیوں کے تہذیبی اور قدریاتی بحران کا ذکر ہے۔ تمدنوں کی آویزش کا مسئلہ یہاں بنیادی اہمیت رکھتا ہے۔

اس طرح اردو ڈرامے کا سفر تقریباً آج کے دور تک پہنچا ہے۔ اس میں تقریباً سبھی اہم نام آگئے ہیں، کچھ چھوٹ بھی گئے ہوں گے جن کے لیے معذرت خواہ ہوں۔ مگر اس جائزے میں لگ بھگ سبھی رنگوں کی نمایندگی بھلی بری ہی سہی، کچھ نہ کچھ، ہو ضرور گئی ہے۔ سوال یہ ابھرتا ہے کہ آخر دوسری اصناف کی طرح اردو ڈرامے کو بھی ہندستان کی ادبی فضامیں اور دنیا کی ادبی زندگی میں کیوں اہمیت نہیں ملی؟ ایسا تو نہیں ہے کہ ہمارا دامن یکسر ان دولتوں سے خالی ہو جن سے دوسری زبانیں مالا مال ہیں۔ ہندستان ہی کو لے لیجیے۔ بنگلہ اور مرہٹی کو چھوڑ دیجیے، تمل اور غالباً کنڑ سے قطع نظر کر لیجیے تو اردو کا ڈرامائی سرمایہ ہندستانی زبانوں میں کسی سے کم تر نہیں ہے پھر بھی اس کو مناسب اہمیت حاصل نہیں ہے۔ ہندی ہماری قومی زبان ہے اس کو اب جا کر اس سلسلے میں تھوڑی بہت اہمیت ملی ہے اور وہ بھی موہن راکیش کے ڈراموں کی بدولت۔

اس پس ماندگی کا سبب کیا ہے؟ لیکن سبب کی تلاش سے پہلے ضروری ہے کہ محرومی کو نوعیت سمجھ لیا جائے۔ دوسری جنگ عظیم کے بعد فکر انسانی میں بعض بنیادی تبدیلیاں آئی ہیں۔ ایٹم بم کے خطرے سے انسانی زندگی کے پارہ پارہ ہونے کا احساس، اس کے وقتی اور ہنگامی ہونے کا شعور اور اس کی بدولت لمحہ لمحہ جینے کا انداز، یہ تو صرف اوپر کی باتیں ہیں اندر سے بہت کچھ ٹوٹ پھوٹ ہوئی ہے اور اس طرح ڈرامے کا رنگ ڈھنگ ہی بدل گیا ہے اور یہ ڈھنگ صرف بدلا ہی نہیں ہے بلکہ عملاً ہماری زندگی پر برابر اثر انداز ہو رہا ہے۔ اس کا ایک اظہار ڈرامے کی انتشار پسندی کی شکل میں ہوتا ہے۔

ڈرامے کا جو نیا روپ ادھر پچھلے چند سال میں ابھرا ہے اس میں بادل سرکار، کارنتھ، گریش کارناڈ، موہن راکیش، وجے ٹنڈولکر کا رنگ غالب ہے اور ان سب

کے اسلوب میں ایک خاص قسم کا ڈرامائی بھراؤ ہے جس سے وہ نیا تسلسل قایم کرنے کی کوشش کرتے ہیں، ان کے ہاں منزل اور مقصد کا شعور پیش روؤں کے مقابلے میں صراحت اور وضاحت سے پیش نہیں کیا گیا۔ غرض یہ ڈرامے پرانے اسٹیج سے بہت سے معنوں میں مختلف ہیں۔ بحیثیت مجموعی اردو ڈرامے نے اپنا رشتہ کلاسیکی اسٹیج سے زیادہ گہرے طور پر جوڑے رکھے ہیں اور عہد جدید کے بکھراؤ سے خود کو محفوظ رکھا ہے البتہ کہیں کہیں اس رنگ کے اثرات بھی اختیار کیے ہیں خاص طور پر زاہدہ زیدی کے ڈرامے "جنگل جلتے ہیں" یا ساگر سرحدی اور شمیم حنفی کے بعض ڈراموں میں مگر عام طور پر اردو ڈراما پرانے اسلوب پر قایم رہا ہے۔

ظاہر ہے کہ اردو ڈرامے کا رشتہ کلاسیکی مزاج سے زیادہ گہرا ہے اور وہ ان نئے تجربات سے خود کو زیادہ متاثر نہیں پاتا۔ یہ بھی درست ہے کہ اردو ڈراما ہنوز اس خاندان کی آواز سے قریب تر ہے جو ابھی تک جدید دور کی انتشار پسندی کا شکار نہیں ہوا یا اگر ہوا تو ابھی اس کا شیرازہ منتشر نہیں ہوا ہے۔ غرض اس کی قدریں قدرے محفوظ ہیں اور ہنوز اس طرح انتشار کی گردش میں نہیں آئیں جن کی کھنک ہمیں دوسری اصناف میں سنائی دیتی ہے۔

اس کے علاوہ غالباً سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ اردو اسٹیج پر نئے ڈرامے کی تعلیم کا رواج بہت کم ہے۔ ہمارے اکثر لکھنے والے اور پھر ان ڈراموں کو پیش کرنے والے خود بھی اسٹیج ڈرامے کی گہرائیوں اور نزاکتوں سے واقف نہیں ہیں اور صرف سرسری واقفیت سے کام چلاتے ہیں۔ پچھلے چند سال سے دہلی اردو اکیڈمی، مہاراشٹر اردو اکیڈمی اور مغربی بنگال اردو اکیڈمی نے ڈرامے کی طرف توجہ کی ہے، انعامات بھی تقسیم کیے گئے لیکن ہنوز اس سمت میں مناسب اور قابلِ لحاظ پیش رفت نہیں ہوئی۔ اکثر ڈرامے یا تو روایتی تھے یا مغربی ڈراموں کے چربے تھے اور محض تفریحی عناصر کی وجہ سے قابل لحاظ سمجھ لیے گئے اس لیے بنیادی ضرورت اس وقت اردو ڈرامے کے فروغ کے لیے وسیع تر تربیت کی ہے اور اس تربیتی نصاب میں لکھنے والوں کی نئی نسل کی شمولیت ضروری ہے۔

ڈراما تمام علوم و فنون کی اصل ہے کیونکہ یہ محض ادب اور فن ہی کے تمام شعبوں کا نچوڑ ہی نہیں ہے بلکہ سائنس اور ٹکنالوجی کی بہت سی شکلوں کو کم سے کم پیشکش کی سطح پر سمو لیتا ہے اور اس طرح دورِ حاضر کے انکشافات سے استفادہ کرتا ہے۔ ڈرامے کی یہ بھرپور شکل ہمارے سماج میں ابھی نہیں ابھری ہے اور ہندستان جیسے غریب اور نادار ملک میں ڈرامے کو اس منزل تک سفر کرنے میں ابھی کافی وقت لگے گا مگر یہاں کئی باتیں پیشِ نظر رکھنا ضروری ہیں۔

ایک یہ کہ فن وسیلوں کا انتظار نہیں کرتا بلکہ اپنے وسیلے خود پیدا کرتا چلتا ہے اگر ڈرامے کے پاس عالمی معیار کے تھیٹر نہیں ہیں نہ سہی، یہاں بازار میں بے ساز و سامان کے کھیلے جانے والے نکڑ ناٹک ہی کام آئیں گے جن میں مقامی کلچر بھی ہوگا اور فنی شعور بھی۔ کہیں یہ دونوں چھوٹ جائیں گے لیکن ان کے ذریعے ڈراما نئی بلوغت حاصل کرے گا۔

دوسرے یہ کہ نکڑ ناٹک یا اس قسم کی وقتی مصلحتوں کو بھرپور ڈرامے کا بدل قرار دے کر خود کو تسکین دے لینا درست نہیں اس لیے اچھے اور معیاری تھیٹر کی ضرورت البتہ باقی رہتی ہے اور اس کا بدل چھوٹی موٹی مصلحتوں سے نہیں کیا جا سکتا۔ اردو والے ان چھوٹی موٹی سہولتوں سے بھی عام طور پر فائدہ نہیں اٹھاتے جو انھیں مختلف ڈراما اسکولوں میں حاصل ہو سکتی ہیں اور اگر اٹھاتے ہیں تو ان کو اردو ڈرامے کی خدمت میں صرف نہیں کرتے۔

اس کی ایک بڑی وجہ اردو سماج اور بطورِ خاص ہماری اردو اکادمیوں کی ڈراما کی طرف سے بے خبری اور بے نیازی ہے۔ اگر سارے ہندستان میں پھیلی ہوئی سبھی اردو اکادمیوں کا سالانہ انعامات حاصل کرنے والی کتابوں کی فہرست بنائی جائے تو اس میں ڈرامے کی کتابیں اکا دکا ہی ملیں گی اس کے علاوہ اکثر اکاڈمیوں نے ڈرامے کی تربیت کے سلسلے میں کوئی قابلِ قدر اقدام نہیں کیا ہے۔

یہ دشواریاں دور ہوں تو یقیناً اردو ڈرامے کو ہندستانی اسٹیج پر اس کا مناسب مقام ملے گا جس طرح یہ افتخار کچھ کم نہیں کہ "اندر سبھا" نے جدید ہندستانی

ڈرامے کا حرف اول لکھا اسی طرح یہ افتخار بھی کم نہ ہوگا کہ ہندستان کے رنگا رنگ سماج میں اردو ڈرامے کو بھی اس کا جائز اور مناسب مقام ملے جس کا وہ بجا طور پر مستحق ہے۔

۶

اردو ڈراموں کے بارے میں عام خیال ہے کہ یہ جنس نایاب ہیں یعنی بعض کے نزدیک اردو ہے ہی نہیں وہ تو فقط ہندی کا ایک اسلوب ہے، بعض کے نزدیک اردو تو ہے مگر اس میں ڈرامے کا وجود محض صفر ہے۔ یہ بات کچھ ایسی تعجب کی بھی نہیں۔ زمانہ جب رنگ بدلتا ہے تو چیزوں کے نام ہی نہیں بدلتے، ان کا وجود وعدم بھی زیر بحث آجاتا ہے۔ حیرت کی بات تو یہ ہے کہ خود اردو والے اپنی اس متاع بے بہا سے ناواقف ہیں اور اردو ڈرامے کے بڑے حصے کو پارسی تھیٹر کی گود میں ڈال کر مطمئن ہو جاتے ہیں۔

پہلا قابل غور لفظ ہے ڈراما، ہم نے یہ ستم کیا کہ اس انگریزی اصطلاح کو ایسا اور اتنا اپنایا کہ جیسے انگریزی صنف کے معیار سے الگ اس کا امکان ہی نہ ہو۔ سچائی یہ ہے کہ اردو میں ناٹک کی اصطلاح اپنائی جاتی تو اس کا مفہوم زیادہ واضح ہوتا یعنی اردو میں ڈرامے دو قسم کے لکھے اور اسٹیج کیے گئے۔ ایک وہ جو انگریزی اقتدار سے پہلے کے ہیں اور انھیں ناٹک کہنا ہی مناسب ہے۔ دوسرے وہ جو انگریزی ڈراموں کے اثر کے طور پر ابھرے اور جنھیں ڈراما کہا جا سکتا ہے۔

مختصراً ذرا اس پورے سرمایے پر نظر ڈالتے چلیں۔ واجد علی شاہ کا ناٹک "رادھا کنہیا کا قصہ" جسے پروفیسر مسعود حسن رضوی نے اردو کا پہلا ڈراما قرار دیا ہے اور امانت کی "اندر سبھا" اور پھر اس کے بعد مداری لال کی "اندر سبھا" اور دوسری اندر سبھائیں جنھیں ابراہیم یوسف نے "اندر سبھا اور اندر سبھائیں" کے نام سے شائع کر دیا ہے سب کی سب اسی ضمن میں آتی ہیں۔ ان میں قصے طبعزاد نہیں ہے بلکہ تقریباً ایک ہی طرز کے ہیں جن میں گانے اور ناچ کی گنجائشیں نکالی گئی ہیں اور انسان اور پری کے معاشقے دکھلائے گئے ہیں۔

لطف یہ ہے کہ اردو ادب نے اپنا مزاج کچھ ایسا بنا لیا ہے کہ جو صنف جتنی عوامی ہوتی گئی اتنی ہی وہ اردو کے ادبی مزاج سے خارج کی جاتی رہی۔ سب سے واضح مثال میاں نظیر اکبر آبادی ہیں۔ ان کی بولی ٹھولی ان کے موضوعات، ان کے کلام کی شاعرانہ فضا جتنی عوامی ہوتی گئی اتنی ہی اسے سوقیانہ کہہ کر ٹال دیا گیا اور پھر پہلی اندر سبھا لکھنے والے میاں امانت چونکہ شرفا کے طبقے سے تھے اس لیے انھوں نے تو اندر سبھا لکھتے وقت بھی یہی مناسب جانا کہ مصنف کے طور پر اپنا نام نہ دیا جائے اور "استاد" کے نام سے اسے لکھا جائے۔

مگر اتفاقات کو کیا کیجیے کہ اس منظوم ڈرامے یا تقریباً منظوم ناٹک میں اپنی غزلوں سے پہچانے گئے اور اس روایت کو گو خواص میں مقبولیت نہ ملی مگر عوام نے ہاتھوں ہاتھ لیا اور اس طرح اردو ڈرامے کا پہلا دور امانت کی اندر سبھا سے شروع ہوا۔

اس کے بعد ہی انگریزوں کا راج ہو گیا اور واجد علی شاہ اور میاں امانت اور مداری لال کی اندر سبھاؤں کے عوامی جلسوں کے بجائے چلن ہو گیا کاروباری ڈراموں کا ان ڈراموں میں انگریزی ڈراموں کی نقل کی گئی اور اس کے نتیجے میں اردو ڈرامے پارسی کمپنیوں کے تجارتی مقاصد کے زیر اثر پھلے پھولے اتنے اور ایسے کہ ہندستان کے گوشے گوشے میں ان کا چرچا ہونے لگے اور بعد کو جب اردو دشمنی کا دور شروع ہوا تو ان کو اردو ڈرامے کے بجائے پارسی تھیٹر کہا جانے لگا۔

پارسی تھیٹر کے ڈراموں کو آسانی کے لیے تین ادوار میں تقسیم کیا جا سکتا ہے پہلا دور احسن لکھنوی کا ہے جس میں انگریزی ڈراموں کو ہندستانی روپ میں پیش کرنے کی کوشش ہوئی مگر ڈرامے کا رنگ ڈھنگ زیادہ تر منظوم ہی رہا۔ پھر دوسرا دور طالب بنارسی اور نرائن پرشاد بیتاب بنارسی کا ہے جس میں یہ پرانی روش بھی قایم رہی اور اسی کے ساتھ ساتھ پرانی ہندو روایات کی ڈراموں کو بھی اسٹیج پر پیش کیا جانے لگا۔ یوں بھی ہوا کہ اس دور کے اہم واقعات بھی ڈرامائی شکل میں پیش کیے جانے لگے۔

تیسرا دور آغا حشر کاشمیری کا ہے جنھوں نے ڈراموں کو منظوم کرنے کے بجائے انھیں گھن گرج کی مقفیٰ ادبی زبان دے دی۔ آغا حشر نے بھی قدیم ہندستانی دیومالا اور انگریزی ڈراموں سے بہت کچھ حاصل کیا اور انھیں ہندستانی روپ رنگ دیا مگر اس کے باوجود انھیں ٹھیٹھ ہندستانی رنگ میں ڈھالا اور نئے روپ رنگ میں دیا کر عوام ہی میں نہیں خواص میں بھی انھیں مقبولیت نہ سہی قبولیت ضرور حاصل ہوئی۔

آغا حشر کے آخری زمانے میں فلم کا چلن ہوگیا تھا اور خود آغا حشر نے بھی اس میدان میں قسمت آزمائی کی تھی مگر فلم کے تقاضے کچھ اور تھے اور اسٹیج ڈرامے کے کچھ اور۔ فلم کا جائزہ لینا مقصود نہیں، لہٰذا یہ کہا جا سکتا ہے کہ فلم کے چلن نے اردو اسٹیج ڈرامے کو شدت سے متاثر کیا اور کچھ مدت تک کاروباری تھیٹر کا کاروبار تقریباً بند ہوگیا۔

یہی دور تھا جب اردو ادیبوں کا ایک قافلہ اردو اسٹیج ڈرامے کی طرف متوجہ ہوا۔ ان میں شاید سب سے پہلا نام مرزا محمد ہادی رسوا کا ہے جن کا ناول "امراؤ جان ادا" آج بھی مقبول ہے مگر انھوں نے ڈراما "لیلیٰ مجنوں" اسٹیج کے لیے لکھا تھا۔ ڈراما تو اسٹیج پر مقبول نہ ہوا مگر اس سے ادبی ڈراموں کی ایک نئی روایت البتہ شروع ہوگئی۔ اسی زمانے میں ظفر علی خاں نے "جنگ روس و جاپان" پر ڈراما لکھا اور اس کے کچھ عرصے بعد ہی جامعہ ملیہ کے پروفیسر محمد مجیب اور ڈاکٹر عابد حسین اور ان کے ہم عصر اشتیاق حسین قریشی کے متعدد ڈرامے سامنے آئے۔ اب گویا اردو ڈراما اسٹیج کے عملی اور کاروباری تقاضوں کے بجائے اپنے دور کے مسائل کو ہنرمندی سے پیش کرنے لگا۔

پروفیسر محمد مجیب کے متعدد اردو ڈرامے کامیابی سے جامعہ ملیہ کے اسٹیج پر کھیلے بھی گئے۔ موضوع کے اعتبار سے بھی ان میں بڑی رنگارنگی اور ڈرامائی کشمکش موجود تھی۔ مجیب صاحب کو تاریخ سے دلچسپی تھی لہٰذا انھوں نے تاریخی واقعات کو خصوصیت سے پیش نظر رکھا۔ "حبہ خاتون" اور "آزمائش" دونوں میں انھوں نے تاریخی واقعات ہی کی مدد سے ڈرامے

کا تانا بانا تیار کیا۔ اب گویا جس ڈرامے کا رواج عام ہوا وہ ادبی ڈراما تھا اور اس کا اسٹیج سے صرف اتنا رشتہ باقی تھا کہ اسے اسٹیج کیا جانا ممکن تھا۔

فلم کے بعد ڈرامے پر ایک اور شدید ضرب پڑی اور وہ تھی ریڈیو کی آمد آمد۔ مگر اس کا اثر محض معاندانہ نہ تھا۔ ظاہر ہے کہ ریڈیو ڈراما صرف آواز کا کھیل تھا اور محض مکالموں کے سہارے آگے بڑھ سکتا تھا مگر چوں کہ ہر ریڈیو اسٹیشن کو ڈراموں کی ضرورت تھی اور مختصر مدت کے ڈراموں کی ضرورت تھی اس لیے ریڈیو سے متعلق متعدد لکھنے والے ڈرامے کی طرف لامحالہ متوجہ ہوئے۔ مثالیں بہت سی ہیں۔ کرشن چندر کا "سرائے کے باہر" راجندر سنگھ بیدی کا "رخسانہ" (جو دستک کے نام سے فلمایا گیا) سعادت حسن منٹو کا "اس منجدھار میں" اور "جنازے" اور اپندر ناتھ اشک کا "چھٹا بیٹا" اور انصار ناصری کے متعدد ڈرامے مثال میں پیش کیے جا سکتے ہیں۔

اب گویا اسٹیج ڈراما فلم اور ریڈیو کے دہری للکار کے مقابل زندہ تھا یوں بھی ہوا کہ بعض لوگوں نے فلم سے روزی کمائی اور اسٹیج ڈرامے میں لگائی اس میں خصوصیت سے پرتھوی راج کپور کا نام قابل ذکر ہے جنھوں نے فلموں میں نام پیدا کیا اور پرتھوی تھیٹرز کے نام سے اپنے پیغام کو عام کیا۔ اسی طرح انڈین پیپلز تھیٹر نے بھی ایسے متعدد فن کاروں کو جمع کیا جنھوں نے کمائی تو فلموں کے ذریعے کی مگر اپنی ذہانت اور فن کو تھیٹر کے لیے وقف کر دیا۔

البتہ اس دور کا سب سے بڑا اردو ڈراما بلاشبہ امتیاز علی تاج کا ڈراما "انارکلی" تھا جس میں ادبیت بھی تھی اور ڈرامائیت بھی اور دونوں کے امتزاج کے ساتھ انھوں نے ایک نیم تاریخی رومان کو زندہ جاوید کر دیا تھا ان کی کردار نگاری اور مکالموں کی گھن گرج نے ڈرامے کو اعلیٰ ادبی شاہکار کا درجہ دے دیا جسے آج تک کوئی اردو ڈراما دوبارہ حاصل نہیں کر سکا۔

پھر آیا تقسیم ہندستان کا زمانہ جس نے وراثت ہی کو نہیں، دلوں کو

بانٹ دیا۔ اس دور میں سنجیدہ آرٹ کی طرف متوجہ ہونا تو ممکن نہ تھا مگر فسادات کی آگ بجھانے اور ہندو مسلم اتحاد کی روایت کو آگے بڑھانے کی مہم درپیش تھی اور اس مہم میں خواجہ احمد عباس کے ڈراموں نے بڑا کام کیا۔

تقسیم کی یہ لکیر متحدہ قومیت ہی پر سے نہیں لوگوں کے دلوں پر سے گزری، قتل و خون کا یہ طوفان جب کچھ تھما تو بیگم قدسیہ زیدی نے پھر اسٹیج کی طرف توجہ کی اور ہندستانی تھیٹر وجود میں آیا۔ اس تھیٹر نے "خالہ کی خالہ" جیسے ڈرامے پیش کیے۔ جنھیں انگریزی اور دوسری زبانوں سے لیا گیا تھا ان میں ایک سنسکرت ڈراما "مٹی کی گاڑی" بھی تھا۔ جو اس اعتبار سے سنگ میل ثابت ہوا کہ حبیب تنویر نے اس پیشکش میں ایسا نام پیدا کیا کہ یورپ جا کر ڈرامے پیش کرنے کی تربیت حاصل کر لی۔

حبیب تنویر اس سے قبل نظیر اکبر آبادی پر ایک ڈراما "آگرہ بازار" اور پریم چند کی کہانی پر مبنی "شطرنج کے کھلاڑی" کامیابی سے اسٹیج کے لیے لکھ اور پیش کر چکے تھے لیکن یورپ سے تھیٹر کی تربیت حاصل کرنے کے بعد انھوں نے اپنا رشتہ اردو اسٹیج سے توڑ کر خاص طور پر مدھیہ پردیش کی بولیوں کے ناٹک سے جوڑ لیا اور اپنا الگ تھیٹر گروپ بنا لیا۔ البتہ کبھی کبھی استثنا کے طور پر وہ اردو کی طرف بھی راغب ہو جاتے ہیں، مثلاً غالب کی برسی کے موقعہ پر انھوں نے غالب پر ڈراما لکھا اور اسٹیج بھی کیا۔

یوں بھی غالب کی برسی کے موقعے پر کئی اہم ڈرامے لکھے اور اسٹیج کیے گئے ان میں سید محمد مہدی اور رفعت سروش کے ڈرامے خاص طور پر قابل ذکر تھے دونوں نے غالب کے کردار کو ان کے زمانے کی تمام رنگا رنگی اور پیچیدگی کے ساتھ پیش کرنے کی کوشش کی تھی۔ ان کے علاوہ محمد حسن، قمر رئیس اللہی، رفیعہ سلطانہ وغیرہ کے ڈرامے بھی اسٹیج کیے گئے اور سید محمد مہدی نے غالب صدی گزرنے کے بعد بھی غالب پر ایک اور اچھا ڈراما اسٹیج کیا۔

اب اردو اسٹیج ڈرامے کے سامنے تیسرا چیلنج تھا اور یہ تھا ٹیلی ویژن۔ فلم ہی کی طرح بلکہ اس سے کہیں بڑھ چڑھ کر ٹیلی ویژن گھر گھر پہنچ رہا تھا

اور اس للکار کا مقابلہ اسٹیج ڈرامے کے لیے نئی دشواریاں پیدا کر رہا تھا۔ اس نئے دور کے ڈراما نگاروں میں کچھ پرانے نام ہیں، کچھ نئے، کچھ بالکل نئے اور ان کے اسلوب و انداز نگارش میں بھی یہی فرق نمایاں ہے۔ پرانے ناموں میں ساغر نظامی نے "شکنتلا" اور "انارکلی" کو منظوم ڈرامے کی شکل دیکر شائع کیا اس کے علاوہ سلام مچھلی شہری اور خاص طور پر رفعت سروش نے منظوم ڈرامے کی روایت تازہ کی۔ رفعت سروش نے نثر میں بھی کئی اچھے ڈرامے شائع اور اسٹیج کیے۔ اس کے علاوہ محمد حسن اور ریوتی سرن شرما کے کئی ڈرامے اس دور میں سامنے آئے جنھوں نے عصری مسائل کو ڈرامائیت کے ساتھ اسٹیج پر پیش کیا تھا خاص طور پر ایمرجنسی کے موضوع پر محمد حسن کا ڈراما "ضحاک" وقت کی آواز کی حیثیت رکھتا تھا۔ یہ وہی آواز تھی جو اقبال مجید کے افسانے "پوشاک" اور بعض دوسرے ڈراموں میں اور کمال احمد رضوی کے "ایک تھا بادشاہ" میں احتجاج کے طور پر ابھری تھی۔

ایسا نہیں ہے کہ سارے ڈراما نگار اس عرصے میں موضوعاتی ڈرامے ہی لکھ رہے تھے۔ ساگر سرحدی نے اسی دور میں ڈرامے کو ایک نیا لہجہ دینے کی کوشش کی اور ان کے ڈرامے "تنہائی" میں موضوع اور مکالمے دونوں اعتبار سے اسلوبیاتی اور فکری انفرادیت نمایاں ہے۔ زاہدہ زیدی نے اپنے ڈراموں کے ذریعے فن اور پیشکش کے نئے زاویے پیش کیے اور ا۔ ،و ڈرامے میں مغربی ڈرامے کی بلوغت اور پختہ کاری کی مدد سے نئی علامت نگاری کو متعارف کیا جس کی سب سے بلیغ مثال ان کے ڈراموں کے تازہ مجموعے میں ملتی ہے۔ یوں تو ابراہیم یوسف پرانے لکھنے والے ہیں اور ادھر کچھ مدت سے خاموش ہیں لیکن ان کے ڈراموں میں بھی ڈرامائی تہہ داری کی ایسی مثالیں سامنے آئی ہیں جو دورِ جدید میں کم یاب ہیں۔

اسی ضمن میں جاوید دانش کے مختصر ڈراموں کے مجموعے "ہجرت کے تماشے" کا تذکرہ بھی ضروری ہے۔ جاوید دانش ہندستان چھوڑ کر کناڈا میں آباد ہوگئے ہیں لیکن اس غیر ملکی سماج میں بھی انھوں نے ہندستانیوں کی نفسیاتی

کشمکش ہی کو اپنا موضوع بنایا ہے۔ ریوتی سرن شرما اب بھی اسٹیج کے لیے لکھتے ہیں اور خود ڈرامے اسٹیج بھی کرتے ہیں لیکن اب اردو سے دور ہوتے جارہے ہیں اور موضوع کے اعتبار سے بھی ہندو ضمیات کے قصوں میں زیادہ دلچسپی لینے لگے ہیں۔

اس دوران اردو اسٹیج کے سلسلے میں تین اہم واقعات ہوئے۔ ایک ابراہیم القاضی نے نیشنل اسکول آف ڈراما کے سربراہ کی حیثیت سے شیکسپیئر کے ڈرامے اور جارج آرویل کے ڈراموں کے اردو ترجمے اسٹیج کیے، دوسرے ہم سب غالب ڈراما گروپ نے اردو ڈرامے اسٹیج کرنے کا سلسلہ شروع کیا اور ہر سال اردو کے بہترین ڈراما نگاروں کو انعام بھی دیا جانے لگا۔ اس کے علاوہ بھی اردو ڈرامے کی طرف توجہ عام ہونے لگی۔ دہلی اردو اکاڈمی نے ڈراموں کا ایک باقاعدہ مقابلہ ہر سال کرانے کا اعلان کیا اور اس طرح ہر سال ہفتے بھر اردو ڈرامے اسٹیج ہونے لگے، مہاراشٹر اردو اکاڈمی نے بھی اردو ڈراموں کا ایک مقابلہ شروع کیا ہے۔

تیسرا اہم واقعہ "نکڑ" ناٹک کا عروج ہے۔ ان ناٹکوں میں توجہ نہ تو اسٹیج پر دی جاتی ہے اور نہ دیکھنے والوں کے آرام سے بیٹھنے کو، بلکہ عام دلچسپی کے موضوعات پر عام آدمی کے نقطۂ نظر سے تنقید اور دلچسپ تنقید ہی پر تمام تر توجہ مرکوز ہوتی ہے۔ دہلی میں صفدر ہاشمی نے اس کی ابتدا [illegible] اور اس کے بعد ان کے نام پر قایم کردہ ادارہ "سہمت" نے اس سلسلے کو جاری رکھا۔

اس کے علاوہ بھی اردو اسٹیج کی دنیا میں بہت کچھ ہو رہا ہے اس کا اندازہ کسی ایک شہر میں بیٹھ کر لگانا مشکل ہے۔ [illegible] اس قسم کی سرگرمیاں یقیناً [illegible] ہیں مگر لکھنؤ، پٹنہ، رانچی، حیدرآباد، [illegible]بئی اور دوسرے شہروں میں بھی چھوٹے بڑے ڈراما گروپ سرگرم عمل ہیں جن کی کارروائیوں کی کوئی مجموعی رپورٹ موجود نہیں البتہ ان ڈراموں میں جب کوئی ڈراما شائع ہو جاتا ہے تو اس کے بارے میں معلومات حاصل ہوتی ہیں مثلاً ساجدہ زیدی کا ڈراما "ناصبور" یا لکھنؤ میں کھیلا گیا آغا صاحب کا ڈراما "واجد علی شاہ"

ببّن خاں کے ڈرامے "ادرک کے پنجے" کا ذکر بھی بے محل نہ ہوگا۔ ہر چند کہ وہ چھوٹے موٹے واقعات کا ایک نہایت ڈھیلا ڈھالا سا سلسلہ ہے مگر اسٹیج پر وہ اتنی بار کھیلا جا چکا ہے کہ اس نے ایک طرح سے عالمی ریکارڈ قایم کر دیا اس کا ذکر نہ کرنا ادبی بد دیانتی کے مترادف ہوگا۔

دورِ حاضر میں ڈراما نفسِ مضمون اور پیشکش دونوں اعتبار سے رنگ ڈھنگ بدل رہا ہے پچھلے چند سال میں جن ڈراموں نے ہندستانی ڈرامے میں معیار کا درجہ حاصل کر لیا ان میں گریش کارناڈ کا "تغلق"، بادل سرکار کا "پگلا گھوڑا"۔ موہن راکیش کا "آدھے ادھورے" اور وجے تندولکر کا ڈراما "عدالت جاری ہے" شامل ہیں اسی مرتبے کے ڈراموں میں حبیب تنویر کا "چرن داس چور" اور کارنتھ کے بعض ڈرامے بھی شمار کیے جاتے ہیں۔ اردو کے بعض ڈرامے بھی اس مرتبے کے ہیں لیکن انھیں ابھی پوری اہمیت حاصل نہیں ہوئی ہے۔ ان سب ڈراموں میں دورِ جدید کی پیچیدگی سے زیادہ جڑوں کی تلاش کو اولیت دی گئی جبکہ اردو ڈراما جڑوں کی تلاش سے زیادہ نئی معنویتوں کی طرف سرگرمِ سفر ہے۔

اردو ڈرامے کی کم یابی کا شکوہ کرنے والے بعض ایک ذہنی رکاوٹ کا شکار ہیں۔ اول تو وہ خود ڈراموں کی کھوج نہیں کرتے، یوں بھی ڈرامے عام رسالوں میں کم چھپتے ہیں ان کی بھی اپنی دقتیں ہیں کہ مکالمے جگہ زیادہ گھیرتے ہیں اور اردو کے رسالے اب رہ ہی کتنے گئے ہیں دوسرے غیر مطبوعہ ڈراموں تک ہر لکھنے والے کی پہنچ نہیں ہے اور اردو کے اخبارات و رسائل میں ان کی خبریں بھی بہت کم چھپتی ہیں۔ ایک عام اور مشہور مثال لے لیجیے ببّن خاں کا مزاحیہ ڈراما "ادرک کے پنجے" کیسا ہی کیوں نہ ہو اردو ہی کا ہے اور اس نے ایک ریکارڈ قایم کیا ہے مگر ہمارے لکھنے والوں نے بھی اس کی طرف بے توجہی ہی برتی ہے اس کے ذکر سے ہمارے صفحات خالی ہیں۔

پھر ان لاتعداد ڈراموں کو لیجیے جو خاموشی سے اسٹیج کیے جاتے ہیں بعض مرتبہ نہایت کامیابی سے اسٹیج ہوتے ہیں لیکن ایک علاقے سے دوسرے علاقے تک ان کی خبر تک نہیں پہنچتی۔ رانچی (بہار) میں اسی طرز کا ایک ڈراما دیکھنے کا

موقعہ ملا تھا اسی طرح مدتوں پہلے "انار کلی" کو پٹیالہ کی یونی ورسٹی کے اسٹیج پر دیکھنے کا اتفاق ہوا اور یہ دونوں کوششیں کامیاب تھیں اور خاصی مقبول بھی ہوئیں مگر اردو کے رسالوں اور اخباروں نے شاید ہی ان کی طرف توجہ کی ہو۔ اسی طرح واجد علی شاہ پر ایک ڈراما (جواب شائع بھی ہو گیا ہے) لکھنؤ میں اسٹیج ہوا تھا اور اس کے کئی شو کیے گئے تھے۔

یوں ہمارے رسالوں کو دیکھیے تو ہم ڈراما برائے ڈراما ہی میں اتنے اُلجھے ہوئے ہیں کہ ان ڈراموں کو پرکھنے اور ان کے عناصر کا الگ الگ جائزہ لینے کی طرف ابھی توجہ ہی نہیں کی گئی ہے۔ ڈرامے کی تنقید میں لے دے کر ابراہیم یوسف اور اخلاق اثر کے نام آتے ہیں۔ یہ بات دہرانا فضول ہے کہ تخلیق اور تنقید کا چولی دامن کا ساتھ ہے۔ تنقید محض کسی فن پارے کو پسند یا ناپسند کرنے سے عبارت نہیں بلکہ اس کی حد بندیوں کو واضح کرنے کا کام ہے جو اس میدان میں قدم رکھنے والوں کو نیا حوصلہ بخشتی ہے۔

دراصل اردو ڈرامے کو ابھی تک ادبی دنیا نے ایک اہم بلکہ بنیادی صنف ادب کی حیثیت سے قبول ہی نہیں کیا ہے یہی وجہ ہے کہ تاریخ ادب یا معاصر ادب کا جائزہ ہمارے اکثر مبصر دوسری اصناف کے ساتھ ڈرامے کا تذکرہ تک نہیں کرتے اس کا ایک سبب کم توجہی ہے اور دوسرا اہم سبب نارسائی ہے۔ یوں بھی ہمارے اکثر ناقدوں کی نظر غزل، نظم اور ناول میں اس قدر اُلجھی ہوئی ہے کہ ڈراما جب تک اپنے آپ کو ایک مستقل اور بھاری بھرکم صنف ادب کی حیثیت سے منوا نہ لے اس وقت تک اس کی طرف توجہ مبذول ہونا دشوار ہے اور اس راہ میں بیشک دشواریاں بہت ہیں۔ اس کا حل نہ تو ڈرامے نہ ہونے پر ماتم سے حاصل ہوگا نہ موجودہ ڈراموں سے بے توجہی سے۔ حل اگر ہے تو صرف یہ کہ اردو میں کھیلے جانے والے اور لکھے جانے والے ڈراموں کی تنقید کی جائے اور تنقید برائے تنقید تو ہو، ڈرامے کے اصول و ضوابط سے پوری واقفیت کے ساتھ ہو ذمہ داری سے کی جائے اور اس طرح کی جائے کہ خود ڈراما نگار کی رہبری ہو سکے۔

اردو ڈراما نہ تو نصف النہار تک پہنچا ہے اور نہ تحت الثریٰ میں ہے البتہ جس حالت میں ہے اس میں اسے نہ صرف تنقید نگاروں سے بلکہ پورے اردو ادب سے تعاون کی ضرورت ہے اور چونکہ وہ ایک زندہ (گو کمزور ہوتی ہوئی) زبان سے نسبت ہے اس لیے اسے تنقید کا ہدف بھی درکار ہے اور اس کا سہارا بھی۔

آخر میں یہ وضاحت بھی ضروری ہے کہ اس مضمون میں جہاں تک بن پڑا ہے یک بابی ڈراموں کا ذکر نہیں کیا گیا ہے حالانکہ ست پرکاش سینگر اور پرکاش پنڈت کے یک بابی ڈرامے اردو دنیا سے خراج وصول کر چکے ہیں یک بابی ڈراموں کا فن بھی کسی قدر مختلف ہے یہ بھی اعتراف کر لینا چاہیے کہ ریڈیو اور ٹیلی ویژن کے ڈرامے بھی اس مضمون میں زیر بحث نہیں آئے ہیں حالانکہ اس ضمن میں بھی کیفی، گلزار اور سید محمد مہدی کے ٹیلی ویژن ڈرامے مقبول ہوئے۔ وجہ یہی ہے کہ ٹیلی ویژن ڈراما خود اپنی دنیا ہے یہاں دائرۂ بحث کو صرف اسٹیج ڈراموں تک محدود رکھا گیا ہے اور وہ بھی طبعزاد اردو ڈراموں تک ورنہ مجنوں گورکھپوری کا میکبتھ کا ترجمہ، حبیب الرحمٰن کا جولیس سیزر کا ترجمہ، آرویل کے ڈرامے "لُک بیک اِن اینگر" کے ترجمے خاصے قابل قدر ہیں پھر چیخوف کے اردو تراجم زاہدہ زیدی نے کیے اور ابھی حال میں انوار رضوی، نے بھی چیخوف کے طربیہ ڈراموں کا مجموعہ شائع کیا ہے۔

(نوٹ:۔ اس مضمون کے آخری حصے میں کئی اطلاعات دُہرا دی گئی ہیں جن کے لیے معذرت واجب ہے)

۱۶

ہنسنے کی توفیق صرف انسان کو ہوتی ہے اکثر دوسروں پر اور شاذ و نادر خود اپنے اوپر۔ مگر ہنسی ہنسی میں بھی فرق ہے ایک ہنسی محض خوش طبعی کی بنا پر ہوتی ہے کہ جب طبیعت فرحت کی طرف مائل ہوئی، خوش ہو لیے۔ دوسری ہنسی اپنے علاوہ دوسروں پر ہوتی ہے جنھیں ہم یا تو اپنے سے کمتر سمجھتے ہیں یا ان کی بعض حرکتوں کو مضحکہ خیز سمجھ کر ان پر ہنستے ہیں البتہ کبھی کبھی یوں بھی ہوتا ہے کہ خود اپنے حال پر ہنسی آتی ہے اور یہ ہنسی صرف ان لوگوں کا حصہ ہے، جو اپنی ذات کے دائرے سے اوپر اٹھ کر اپنے اوپر نظر ڈال سکتے ہیں گر یہ توفیق بہت کم میسر ہوتی ہے۔

لہٰذا کامیڈی (طربیہ) یا طنز و مزاح کے نام پر جو ادب تخلیق ہوتا ہے وہ ان تین صورتوں سے خالی نہیں ہوتا۔ یوں تو برہڈے سے لے کر کرشنا مین تک نے شیکسپیئر کی کامیڈیوں پر تنقیدی محاکمے کیے ہیں اور قہقہے اور تبسم کے محرکات سے حیاتیاتی سے لے کر نفسیاتی اور جمالیاتی پہلوؤں تک سے بحث کی ہے مگر ہنسنے ہنسانے کی جملہ اصناف پر خصوصاً ہجو اور طنز و مزح کے سماجیاتی پہلو پر سنجیدگی سے غور نہیں کیا گیا اور عام طور پر ٹریجڈی اور المیہ جذبات کے مقابلے میں انھیں کمتر قرار دیا گیا۔

سماجیات کے نقطۂ نظر سے غور کریں کہ کسی پر ہنسنے کے لئے ضروری ہے کہ آپ اسے، وقتی طور پر ہی سہی — اپنے سے کم تر سمجھتے ہوں کہ جب تک یہ نہ ہو اُس وقت تک نہ آپ اُس پر ہنس سکتے ہیں نہ اس پر طنز کر سکتے ہیں یہی نہیں یہ بھی ضروری ہے کہ آپ اس سے اپنے کو جذباتی

طور پر کم سے کم وقتی طور پر ہی سہی بے تعلق کر لیں اور اس کے جذبات و احساسات میں خود کو شریک کرنے کے بجائے ان پر ایک اجنبی کی طرح نظر ڈالیں — اور اس صورت حال کے صرف مضحک پہلوؤں ہی پر غور کریں۔ جب تک یہ لوازم نہ ہوں اُس تک آپ کسی پر ہنس نہیں سکتے لطف یہ ہے کہ آپ خود بھی اس انبوہ میں شامل ہیں مگر آپ خود کو بھی اپنا غیر تصور کر لیں اور خارجی طور پر اپنے حوادث و آفات اور ان کے ردعمل پر خارجی حیثیت سے غور کرنے کے قابل ہوں تو خود اپنے اوپر بھی جی بھر کر ہنس سکتے ہیں۔ غالبؔ کی مثال لیجیے:

تھی خبر گرم کہ غالبؔ کے اڑیں گے پرزے
دیکھنے ہم بھی گئے تھے پہ تماشا نہ ہوا

یا

مے خانے کے قریب تھی مسجد بھلے کو داغؔ
ہر اک یہ پوچھتا تھا کہ حضرت ادھر کہاں

اسی طرح طنز و مزاح کے متاثرین کی دو قسمیں ہوئیں۔ ایک وہ جو متکلم کی ذات سے الگ ہوں اور دوسرے انسانوں، اداروں یا تصورات سے متعلق ہوں۔ دوسری وہ جو متکلم کی ذات سے متعلق ہوں اور متکلم خود اپنے کو اپنی ذات سے الگ تصور کر کے خود اپنے اوپر طنز کرے۔ غالبؔ نے اپنے ایک خط میں اس کی تصویر یوں کھینچی ہے:

"یہاں خدا سے بھی توقع نہیں مخلوق کا کیا ذکر۔ کچھ بن نہیں آتی۔ اپنا آپ تماشائی بن گیا ہوں، رنج و ذلت سے خوش ہوتا ہوں یعنی میں نے اپنے کو اپنا غیر تصور کر لیا ہے جو دکھ مجھے پہنچتا ہے کہتا ہوں کہ لو غالب کے ایک اور جوتی لگی بہت اتراتا تھا کہ میں بڑا شاعر اور فارسی داں ہوں، آج دور دور تک میرا جواب نہیں لے اب تو قرضداروں کو جواب دے۔ سچ تو یوں ہے کہ غالبؔ کیا مرا بڑا ملحد مرا، ہم نے ازراہ

تعظیم (جیسا بادشاہوں کو بعد ان کے جنت آرام گاہ و عرش نشیمن خطاب دیتے ہیں) چونکہ یہ اپنے کو شاہ قلمروِ سخن جانتا تھا سقر مقر اور بادیہ زاوہ خطاب تجویز کر رکھا ہے آیئے نجم الدولہ بہادر، ایک قرضدار کا گریبان میں ہاتھ۔ ایک قرضدار بھوگ سنا رہا ہے میں ان سے پوچھ رہا ہوں اجی حضرت نواب صاحب، کیسے اوغلان صاحب آپ سلجوقی اور افراسیابی ہیں۔ یہ کیا بے حرمتی ہو رہی ہے۔ کچھ تو بولو۔ بولے کیا بے حیا بے عزت، کوٹھی سے شراب، گندھی سے گلاب، بزاز سے کپڑا میوہ فروش سے آم، صراف سے دام قرض لیے جاتا ہے یہ بھی سوچا ہوتا کہ کہاں سے دوں گا۔"

غرض ذات اپنی ہو یا پرائی جب تک جذباتی طور پر خود کو اس سے قطعاً اجنبی اور غیر متعلق محسوس نہ کیا جائے حس مزاح کا موضوع نہیں بن سکتی۔ یہ لطیف سا فرق ہے مذاق اڑانے اور تضحیک و تذلیل میں۔ ذرا بے احتیاطی ہو جائے تو مذاق تنقیص میں بدل جاتا ہے اور دلوں میں عناد پیدا کر دیتا ہے۔

اس بحث سے قطع نظر اردو میں طنز و مزاح کے ذخیرے پر نظر ڈالیں، تو سب سے اہم نام میر جعفر زٹلی کا سامنے آتا ہے جنھوں نے اپنے دور پر اور اس دور کے عمائدین پر طنز کیا اور اس کی سزا میں اپنی جان گنوائی۔

مزاح کی بھی کئی قسمیں ہیں۔ ایک وہ جو محض لفظوں سے پیدا کیا جاتا ہے دوسرے صورت حال سے پیدا ہوتا ہے خواہ اس پر لکھنے والا تبصرہ کرے یا نہ کرے صورت حال خود مضحکہ خیز ہوتی ہے تیسرے ذہنی اور جذباتی رویوں سے ابھرتا ہے بلکہ یوں کہیے کہ اقدار کی آویزش یا آمیزش سے پیدا ہوتا ہے اور ان تینوں اقسام میں ادبی مزاح کی بلوغت کو دخل ہوتا ہے محض مصنف کی ہی ذہنی بلوغت کو نہیں بلکہ اس کے مخاطب معاشرے کی بلوغت کو بھی۔ یہی وجہ ہے کہ حاجی بغلول اور اودھ پنچ

کے اخبارات جو کبھی زعفران زار سمجھے جاتے تھے اور اپنے انھیں ہنسی دل لگی کی بنا پر مقبول تھے آج ان کا ہر حرف حلق میں اٹکتا ہے۔

جعفر زٹل کا زمانہ سلطنت مغلیہ کے زوال کا عہد تھا سخاوتوں اور فیاضیوں کا دور دورہ ختم ہو چکا تھا سلطنت خود طوائف الملوکی کا شکار تھی کہ کوئی بادشاہ بھی جم کر پرانے جاہ و حشم کے ساتھ بادشاہت نہ کر پاتا تھا کہ اس کا تختہ پلٹ دیا جاتا تھا اسی زمانے میں جعفر زٹل نے اپنا خار دار قلم اٹھایا کہ یہی دور اس رلوان تہذیبی اور لسانی عمل دخل کا دور بھی تھا جس نے اردو کو پروان چڑھایا۔ جب بھی تہذیب نے کروٹ لی ہے اور عام بول چال کی زبان میں زبردست اتھل پتھل کے آثار ابھرے ہیں اسی قسم کی رلوان شاعری اور نثر پروان چڑھی ہے۔ عہد آفریں مثالیں ہیں ——— امیر خسرو، جعفر زٹل اور اکبر الہ آبادی تینوں کی شاعرانہ زبان اسی قسم کے اکھیڑ پچھاڑ سے گزری اور تینوں نے اس لسانی میل ملاپ کو مزاح اور کبھی کبھی طنز کے لئے بھی استعمال کیا۔

اقدار کی سطح پر جن باتوں کا کسی شخص کی تنقیص کرتے ہوئے مذاق اڑایا جاتا ہے ان سے بھی اس دور کے مزاج اور خود شاعر کے معیار کا اندازہ ہوتا ہے۔ جعفر زٹل کے طنز و مزاح کے نشانے مندرجہ ذیل ہیں۔

۱۔ خود اپنی ذات اور اپنے خاندان اور خاص طور پر اپنی گھریلو زندگی کے بارے میں ——— مثلاً

بیٹھا رہوں میں حجرے بھیتر   پنجرے میں جوں لنڈا تیتر
چار پانچ دن بیاہے بیتے   بی بی نے تب راہی کیتے
جھگڑا رگڑا بڑا پسارا   لاگی ہونے مارک مارا
دئی دھما دھم ایدھر اودھر   اب مولا میں جاؤں کیدھر
بات بات میں کنگھی دابے   ہڈی گڈی میری چابے

۲۔ ایسے سیاسی واقعات اور سیاسی شخصیات کی ہجو جو اس دور کی افراتفری پر روشنی ڈالتے ہیں ان میں جعفر زٹل کا اپنا تبصرہ بھی شامل ہے۔

۳۔ شہر آشوب کے طرز کے مضامین جن میں زمانے کی بوالعجبی، رعیت کی خرابی اور اپنی مفلوک الحالی بیان ہوئی ہے اور بیچ بیچ میں ضرب الامثال اور کہاوتیں جوڑ دی گئی ہیں۔

"سبحان اللہ زمانہ چہ پرکھٹن و چلن جہاں چہ پر محن است ہر کرا کرو فر وزیب وزاب، چرو پر ٹیپ ٹاپ بیشتر ہستند او را ولا منوہار بسیار میکنند و ہر ٹروپوں کہ از و صادر می شود خلص موسیقار و نادرۃ الادوار گویند۔"

۴۔ غیر صحت مند مشغلوں اور اخلاقی زوال کی نشانیوں کا ذکر جس میں امرد پرستی کا تذکرہ غالب ہے۔

۵۔ نکبت، افلاس، بے روزگاری اور افراتفری کے اس دور میں زندگی گزارنے کی قلندرانہ روش کی تلقین۔

دلا در مفلسی سب سے اکڑ رہ — بعالم بے کسی سب سے اکڑ رہ
چکن اور زر کا چیرہ پشم کر بوجھ — پھٹی پگ باندہ کر سب سے اکڑ رہ...
اگر یہ بھی میسر جو نہ ہووے — اکیلا جوں الف سب سے اکڑ رہ

چوں دال روٹی آمدہ فرمان کردگار — گر بیشتر بہم نہ رسد کم غنیمت است

کلرڑھ لگا دیوار کو کہہ جعفراب کیا کیجیے
خطرہ ہوا آثار کو کہہ جعفراب کیا کیجیے

اس کے علاوہ بھی طنز و مزاح کے کئی رنگ جعفر زٹلی کی شاعری میں "نمایاں" ہیں ہمارے مقصد کے لیے ان کی تاریخی اہمیت سے زیادہ ان کی معنوی بلاغت اور عمومی اطلاق اہم ہے آج انھیں پڑھتے وقت جو بے ڈھنگا پن اور بلندی اور پستی کا میل اور شان و شکوہ کے ساتھ مفلسی اور ناداری کی تصویر اور پھر جو BATHOS انمل بے جوڑ پن نظر آتا ہے وہ قابل

۵ مزید تفصیلات کے لیے ملاحظہ ہو ڈاکٹر نعیم احمد کا مضمون "میر جعفر زٹلی ایک مطالعہ" مطبوعہ تحریر، دہلی، شمارہ نمبر ۳۔

توجہ ہے کہ اس سے ظاہری اکڑ فوں کی اصلیت کا پتہ چلتا ہے۔

سوداؔ کی ہجویات میں ایک کھلی ہوئی فضا ملتی ہے جس میں حسد، جلن اور گھٹن غالب نہیں وہ ایک دانا دنیادار کی طرح حریفوں کی پگڑی اُچھالتا ہے اور ان پھبتیوں کی جی کھل کر داد دیتا ہے۔ "آبِ حیات" میں ہے کہ سوداؔ نے کسی شاعر کو مشورہ دیا تھا کہ "میاں، ہجو کہا کرو"۔ اس نے پوچھا "کس کی ہجو کہوں"؟ سوداؔ نے کہا کہ "ہجو کہنے کے لیے موضوع کی کیا کمی ہے تم میری ہجو کہو میں تمہاری ہجو کہوں"۔

دوسرا واقعہ یہ ہے کہ سوداؔ نے اپنی ہجو سُن کر شاعر کو داد و تحسین کے ساتھ کچھ روپیہ اور ایک قطعہ لکھ کر دیا تھا جس کا آخری مصرعہ تھا:

دہنِ سگ بہ لقمہ دوختہ بہ

ان واقعات سے اندازہ ہوتا ہے کہ سوداؔ نے ہجو نگاری کو کھلے دل سے اختیار کیا تھا۔ وہ جی بھر کر مذاق اڑاتا ہے اور اس وقت جا و بے جا کا بھی خیال نہیں کرتا، انسانوں سے لے کر حیوانوں تک کی ہجو کہہ جاتا ہے اور افراد سے ان کے خاندان اور ان کی بہو بیٹیوں تک پہنچ جاتا ہے اور سات پشتوں کو تومر کر رکھ دیتا ہے ان ہجویات میں جھلاہٹ، جھنجلاہٹ اور تلخی کے بجائے تضحیک کے تیر و نشتر ہیں اور مذاق کی رو میں فحش اور گالی گلوچ کی سرحدوں تک جا پہنچتے ہیں مگر گھٹن اور نفرت کا احساس نہیں ہوتا۔ یہ ہجویات بازاری ہوں تو ہوں ان میں کینہ پروری اور کڑھنے والی طبیعت کا پتہ نہیں چلتا۔

سوداؔ کی ہجویات کو دو قسموں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ ایک وہ جو افراد کے خلاف لکھی گئی ہیں اور جن کی بنیاد (الف) ادبی، (ب) مذہبی یا (ج) ذاتی اختلاف پر قایم ہے۔ دوسری قسم ان ہجویات کی ہے جن کی حیثیت تاریخی ہے اور جو اس دور کی زبوں حالی اور سیاسی ابتری کو بیان کرتے ہیں اور اس کے لیے فرد ہی کو نہیں ہاتھی اور گھوڑے کی ہجو لکھ ڈالتے ہیں۔

سودا نے میر ضاحک، فدوی پنجابی، مرزا فاخر مکیں، قایم چاند پوری، ندرت کاشمیری، شیخ علی حزیں، میر محمد تقی، میر محمد تقی میر، مولوی ساجد، مرزا فیضو، شیخ صنعت اللہ، مرزا علی ہاتف، مرزا علی اور شخصے کہ متعصب بود کے پردے میں شاہ ولی اللہ محدث دہلوی کی ہجویات کہی ہیں۔ ان میں سے پہلے آٹھ حضرات کی ادبی شہرت ہے اور ندرت کاشمیری کے استثنار کے ساتھ ان کی ادبی شخصیتیں نمایاں ہیں۔ مولوی ساجد اور شاہ ولی اللہ سے انھیں مذہبی اختلافات ہیں اور باقی حضرات سے یا تو ذاتی طور پر چڑھ پیدا ہوئی یا ان میں سودا نے سماجی طور پر کوئی مضحک پہلو ڈھونڈ نکالا ہے۔ دوسری قسم ان ہجویات کی ہے جس میں پورے دور کے انحطاط کا نقشہ کھینچا گیا ہے ان میں طنز کا وار زیادہ تیکھا ہے، مزاح کی انتہا یہ ہے کہ اس سے بصیرت پیدا ہو اور بصیرت سے دردمندی پیدا ہوتی ہے، سودا کی ان ہجویات میں بصیرت اور دردمندی دونوں نمایاں ہیں اس ضمن میں شہر آشوب قصیدہ تضحیک روزگار، حکیم غوث، کوتوال شہر شیدی فولاد خاں، نرپت سنگھ کے ہاتھی کی ہجو کو شمار کیا جاسکتا ہے۔

ذاتی اختلاف پر جو ہجویات لکھی گئی ہیں ان پر غور کیا جائے تو ان میں سب سے زیادہ خصوصیت نظر آئے گی کہ سودا نے فرد سے سماجی ٹائپ اور ذاتیات سے سماجی طور پر مضحک پہلوؤں تک پہنچنے کی کوشش کی ہے۔ سودا کا ذہن مخصوص افراد کا ذکر کرتے ہوئے بھی سماجی تعمیم اور تجرید کی طرف مائل نظر آتا ہے وہ افراد میں کچھ ایسے کو بڑ تلاش کرنے کی کوشش کرتا ہے جو سماجی نقائص کہے جاسکیں اور جن کی مذمت سے صرف ایک شخص کا دل ٹھنڈا نہ ہو بلکہ پورے سماج کو اس عدم توازن کی تلاش کہے جاسکتے ہیں۔ سودا افراد کا ذکر کرتے ہوئے بھی ان کے یہاں عدم توازن کو بے نقاب کرتے ہیں مثلاً میر ضاحک کی ہجویات میں سارا زور دو باتوں پر صرف ہوا ہے۔ ایک زیادہ کھانے اور بیٹو ہونے پر اور دوسرا ضاحک کے تفاخر نسبی پر۔ اسی طرح فدوی کے خلاف سارا زور قلم صرف کرتے وقت غلط پندار ہی کا مضحکہ اڑایا ہے۔

دوسری خصوصیت یہ ہے کہ سودا افراد کو کوئی نہ کوئی لقب یا چڑ دینے پر مصر نظر آتے ہیں اور اپنی لاتعداد ہجویات میں اس چڑ کی تکرار ضرور کرتے ہیں یہاں بھی افراد کے بجائے ٹائپ یا سماجی طور پر نمایندہ کردار ڈھال لینے کی کوشش نمایاں ہیں۔ مثلاً جہاں بھی فدوی کا ذکر کریں گے "اُلّو بنیے کا" ضرور کہیں گے فدوی کی ایک ہجو میں انھوں نے کسی بنیے کا قصہ لکھا ہے ایک سپاہی اپنے قرضے کی ادائیگی کے سلسلے میں ایک اُلّو باز بتا کر فروخت کر گیا۔ بنیا اسے فروخت کرنا چاہتا تھا لہٰذا جب بھی کوئی گاہک کوئی سودا لینے آتا اور پوچھتا کہ فلاں چیز ہے کہ نہیں۔ تو یہ جواب میں کہتا "یہ بھی ہے اُلّو بھی ہے"۔ اسی سے سودا نے یہ تُک ملائی ہے کہ اسی طرح فدوی بھی اپنے ایک عطار دوست کی دُکان پر بیٹھا رہتا ہے اور جب کوئی شخص وہاں کوئی دوا پوچھنے آتا تو یہ جواب دیتے ہیں کہ "وہ بھی ہے فدوی بھی ہے"

لیکن جس خصوصیت نے سودا کی ہجویات کو فن کا درجہ دیا ہے وہ تخئیل کی بلند پروازی ہے۔ غصے اور تمسخر کا اظہار آسان ہے لیکن اس کا سلیقہ سے اظہار کرنا اور ضبط و نظم سے اسے غیر متعلق لوگوں کے لیے دلچسپی کی چیز بنا دینا دشوار ہے۔ سودا کی ہجویات کے محرکات سادہ ہیں جن پہلوؤں کا مضحکہ اڑایا گیا ہے وہ بھی گنے چُنے ہیں لیکن تخئیل کی مدد سے سودا نے ان عیوب کے سارے متعلقات کو جمع کیا ہے اور اس بیان کو جو بظاہر یکسانیت اور غیر ضروری تکرار پر ختم ہوتا معلوم ہوتا ہے تازگی اور تنوع بخشتا ہے۔ سودا کا تخئیل، خیال آرائی اور بازی گری کی حد تک نہیں پہنچا ہے مگر اس نے ایک ہی مضمون میں نرالے پہلو اور اچھوتے نکات پیدا کیے ہیں مثلاً میر ضاحک کی بسیار خوری کے سلسلے میں گالیاں کھانے، محفلِ رقص میں کھچڑی، طبلے کی پوری کا آٹا کھانے، مرنے کے بعد توشے کی روٹی کھانے کے ذکر کے علاوہ کھانا کھانے کا طرز۔

"بیٹھے مکھی کی طرح پے در پے"

"جیسے جھاڑے کوئی پٹے کے ہاتھ"

"یا کوئی دیو بو کھلایا ہے" "کلّے بندر کی طرح بھر لیوے۔"
وغیرہ کا بیان ہے، اسی طرح فدوی اور ندرت کاشمیری کی ہجویات میں ایک ہی بات کو مختلف انداز سے دہرایا گیا ہے۔ مگر اس تکرار میں یکسانیت پیدا نہیں ہوئی ہے بلکہ بات کے نئے نئے پہلو سامنے آئے ہیں۔ ایسی ہجویات میں جن کے ٹیپ کا شعر یا مصرعہ موجود ہے مثلاً فدوی کی یہ ہجو جس میں ٹیپ کا شعر ہے۔ کس نیاید بہ زیر سایہ

گر ہما از جہاں شود معدوم

یا مولوی ندرت کاشمیری کی ہجو میں جس میں ٹیپ کا شعر ہے ے

گھوڑے کو دو نہ دو لگام منہ کو ذرا لگام دو

تخئیل کا یہ تنوع اور رنگا رنگی اور بھی زیادہ واضح ہو گئی ہے۔

اس کے علاوہ یہ سودا کی تخلیقی صلاحیت کے ایک اور پہلو کو نمایاں کرتی ہے۔ سودا کو نئے واقعات تراشنے، کردار ڈھالنے، معمولی واقعات میں مضحک پہلو پیدا کرنے، کرداروں کے پیشے، فرقے اور مزاج کے مطابق مکالمے، نظم کرنے کی قدرت حاصل تھی۔ اسی کے ساتھ ساتھ سودا ایک کامیاب قصہ گو کی حیثیت سے سامنے آتے ہیں۔ سودا نے ہجویات میں بعض جگہ پر ان لطیفوں اور مقبول عام چٹکلوں کو نظم کر دیا ہے۔ مثلاً بنئے اتو کا قصہ، مگر یہاں بھی تخلیقی جوہر نمایاں ہے، اسے سیدھے سادے انداز میں بیان کرنے کے بجائے سودا نے تین مرکزی کرداروں کا سہارا لیا ہے قرض، سپاہی، بنیا اور بنئے کی بیوی پربھاوتی، پھر ان کے مکالمے منفرد رنگ میں ہیں، ہر ایک کی زبان، انداز اور اسلوب جداگانہ ہے۔ جو صرف اس دور کی زبان کا اندازہ کرنے کے لیے مفید نہیں ہے بلکہ کردار کو جیتا جاگتا بنا دیتا ہے مثلاً بنئے کا پربھاوتی سے مکالمہ

کرنے لگا جورو سے رات کو یہ مصلحت

سنتی ہے پربھاوتی اس میں ہے کیا تیری مت

پیسے مرے کرج ہیں ایک سپاہی کے پاس
اس سے نکد ملنے کی مجھ کو نہیں ہے اب آس

باج بڑا ہی سا ایک دیکھا میں اس کے کنے
اس کو کھریدوں میں اس کال کو چودہ بنے

پربھاوتی کا ایک مکالمہ:

دیکھ کے ان نے کہا، ادت تجھے ہے ملوم
یہ تو جنادر ہے وہ ترک کہیں جس کو بوم
نام لیویں ہیں پرتھی میں اس کا سویر
کھویا کرج ساتھ میں نکد روپیوں کا ڈھیر

بنئے اور سپاہی کی گفتگو اور تیور ملاحظ ہوں:

آکے سپاہی کے گھر بولا کر مرجا جی آہ
کر کے حساب آج تم کہنے کو میرے چکاؤ
سن کے سپاہی یہ بات کہنے لگا چل پرے
پیسے کہیں آج یاں تیرے لیے ہیں دھرے
باز بکے گا تو میں تجھ سے کروں گا حساب
مفلسوں کو مت بکا خیر سے گھر جا شتاب
بنئے نے سن کر کہا کرج میں کچھ بیر ہے
کھیر جو بتلاؤ ہو آج تمہیں کھیر ہے
سیلے تھے مرجا بھی تم ہم سے کرج لینے میر
تتے ہوئے جاتے ہو کاہے کو اب دینے میں
ہو جو چکوتا مرا باج کے بکنے ہی پر
باج ہی کو دو مجھے سانچ سا کچھ بھاؤ کر

اس کے علاوہ سودا نے جگہ جگہ لطائف اور چٹکلے خود بھی تصنیف کئے ہیں اور مختلف مضحک کردار اور واقعات کی مدد سے تنوع پیدا کیا ہے مثلاً میر ضاحک کی بسیار خوری کے ضمن میں ایک محفل میں ضاحک کے اونگھ جانے اور خواب میں کھانے کی قاب پر ایک دوسرے شخص سے جھگڑنے اور نیند میں اس کے ہاتھ مارنے سے برابر بیٹھے ہوئے آدمی کی پگڑی سر سے اُڑ جانے کا

واقعہ خود سوداؔ کا تصنیف کردہ ہے اسی طرح "مخمس در ہجو حلت غراب" میں مولوی صاحب اور ان کے باورچی کے درمیان جھگڑے کا نقشہ اور ان کی بحثا بحثی سوداؔ کے تخیل کا نتیجہ ہے۔

سوداؔ کی ہجویات سوداؔ کے بے پناہ مشاہدے اور ہمہ جہت معلومات کی آئینہ دار ہیں، ان ہجویات میں سوداؔ کے دور کی جیتی جاگتی تصویریں ملتی ہیں، قصیدے، مثنویوں میں جن باتوں کی طرف اشارے ممکن تھے ان ہجویات میں ان کے بارے میں زیادہ تفصیل سے کام لیا گیا ہے۔ اس زمانے کے تصورات رسم ورواج، معاشرت، شادی بیاہ، موت اور غمی کی تصویریں، بازار ہاٹ مشاعروں اور میدان کارزار، میلے ٹھیلے، رت جگے اور حکیموں کے مطب، عورتوں کے ہنگامے، ناچ رنگ کی محفلیں، غرض سوداؔ کے دور کی زندگی کا جیتا جاگتا مرقع ملتا ہے، اردو شاعری میں اختصار اور عمومیت کی وجہ سے یہ بڑی خامی رہی ہے کہ اس پر مقامی رنگ اچھی طرح نہیں چڑھ سکا اور اپنے دور کی تہذیب اور معاشرت کو تصویر کشی کا کام کچھ مرثیوں اور مثنویوں ہی کے لیے چھوڑ دیا گیا۔ سوداؔ کی ہجویات کی اہمیت اس سلسلے میں بہت زیادہ ہے سوداؔ کو ان مختلف تہذیبی اداروں کے بارے میں جزئیات کا کس قدر علم تھا، اس کا بھی اندازہ انہیں ہجویات سے ہوتا ہے، مثلاً موسیقی کی اصطلاحات ملاحظہ ہوں۔

شادی میں گر کسی کی یہ جائے ۔۔۔ صاحب خانہ رنڈیاں بلوائے
کیا طمع اس کی اس گھڑی میں بتاؤں ۔۔۔ کچھ تڑی یہ چاہے پھر میں ہی لے جاؤں
راگ گر ہو کلاوتوں کا وہاں ۔۔۔ اس جگہ گا رہا ہو جیون خاں
اور پکھاوج بجائے دیبی داس ۔۔۔ سروں کی بندھ رہی ہو باہم آس
کیسی ہی دیبی داس پرنے لے ۔۔۔ نہ سنے آپ یہ نہ سننے دے
یہی پوچھے ہر ایک سے بے شرم ۔۔۔ پڑی کا آٹا سخت ہے یا نرم

دختر ندرت کی ہجو میں لکھتے ہیں:

صدائے نے کہیں سے کان میں اس کے جو آتی ہے

تو وہ اس طرح سے اٹھ اٹھ کے زنگولے بجاتی ہے

کہ رقاص فلک بھی دیکھنے کو اس کے آتی ہے

اسے عالم نہ سمجھے وہ جو آنکھوں میں بتاتی ہے

بدقت می تواں فہمید معنی ہائے ناز او

سوداؔ کی ہجویات میں پیشہ ورانہ اصطلاحات مختلف طبقوں کے مخصوص الفاظ اور لب ولہجہ اور کوچہ و بازار میں بولے جانے والے الفاظ بھی کثرت سے ملتے ہیں۔ نظیر اکبر آبادی کے بعد غالباً سوداؔ ہی کے کلام میں اسقدر کھلی ہوئی فضا کا احساس ہوتا ہے گویہاں طنز و مضحکہ خیز، تمسخر اور تفنن کا بازار گرم ہے جس کی وجہ سے فضا میں خنکی اور فرحت پر ہنگامہ اور تکرار کا احساس غالب آجاتا ہے شاعری کی خصوصیت یہ بھی ہے کہ اس کا دائرہ وسیع سے وسیع تر ہوتا چلا جائے اور شاعری کی زبان میں اور روزمرہ کی زبان میں مغایرت کم سے کم ہو سوداؔ نے اردو شاعری کا لسانی دائرہ وسیع کیا اور اس میں ایوان اور محلوں کی زبان کو نہیں بلکہ کوچہ و بازار کی زبان کو بھی شامل کر لیا۔ لسانی اعتبار سے بھی یہ ہجویات بڑی اہم ہیں اور اس دور کے لسانی ارتقا کا جیتا جاگتا مرقع پیش کرتی ہیں۔

سوداؔ کی ہجویات کا وہ حصہ خاص طور پر توجہ کے قابل ہے جو افراد کے بجائے سماج کو اپنے طنز کا نشانہ بناتا ہے۔ سوداؔ نے اپنے دور کی کساد بازاری اور انحطاط پذیری کی تصویریں بڑی دل سوزی کے ساتھ کھینچی ہیں۔ ان ہجویات سے یہ خاکہ سامنے آتا ہے کہ اس دور کی اقتصادی اور مجلسی زندگی، دربار، امراء اور عمدہ کے ایوان خانوں کے گرد گھوم رہی تھی اور جب دربار کی سیاسی طاقت اور امرا کی مالی حیثیت میں کمی آئی تو اقتصادی اور مجلسی زندگی کا سارا ڈھانچہ درہم برہم ہو گیا۔ شہر آشوب میں اس انتشار کا مجموعی خاکہ ملتا ہے۔ دربار کے سیاسی انحطاط کے باعث عمدہ نے شہسوار اور سپاہی بھرتی کرنے چھوڑ دیئے ہیں اور سپاہیوں کی گزر اوقات کے لیے بنیئے کے ہاں شمشیر رہن رکھنے پر مجبور ہیں

فقر فاقے سے ہیں ۳۶ ماہ تنخواہ نہیں ملتی اور صرف انھیں کی ہستی ہے جو دھونس دھڑکے کی تاب و تواں رکھتے ہیں، مسجدیں ویران ہیں، خطیب اور واعظ لاپتہ ہیں کہ مصاحب امیروں کی صحبت میں پچھلے پہر رات تک ڈٹے ہوئے ہیں مگر کھانے کا ذکر نہیں، طبیب آقا کی چھینک تک سے لرزہ براندام ہیں، سوداگر سے اگر کوئی امیر سودا خرید لیتا ہے تو اس کے پروانے پر عامل روپیہ نہیں دیتا اور دیوان بیوتات کہتا ہے کہ جنس واپس لے جا، کسان خشکی اور ترقی کے اندیشوں سے فکرمند ہے، وکیل موکل کو "بتا دے کر پیسہ لے کر روپوش" ہو جاتا ہے، شاعر نواب کے لیے قطعۂ تہنیت اور تاریخ تولد فرزند کی تاریخ کی فکر میں اُلجھا ہوا ہے، ملّا دن کو لڑکے پڑھانا اور رات کو گھر کا حساب دیکھ کر روزی کماتا ہے، کاتب ٹکے سیکڑے بیت لکھنے پر مجبور ہے، دمڑی کی کتابت اور دھیلے پر قبالہ لکھا جاتا ہے، شیخ ہر رات عرس کی فکر میں رہتا ہے کہ نخود قلیہ نان مل جائے، قانع اور متوکل کو نکھٹو سمجھا جاتا ہے اور خان با نواب کے ہاں سفارش کا پرچہ لے کر راہ خدا پیسہ مانگنے جانا پڑتا ہے اور ہفت ہزاری امیر بھی ایسے دغدغے میں ہیں کہ جمعیت خاطر کی کوئی صورت نہیں ہے

اس طرح مخمس شہر آشوب میں بھی سودا نے بڑی سمجھ بوجھ کے سماج کے تمام نمایندہ گوشوں کو یکجا کیا ہے اور اپنے دور کی مجلسی زندگی کا ایک مجموعی خاکہ بنایا ہے۔ یہ وہ دور ہے جس کا بیان جادو ناتھ سرکار نے اپنی تاریخ کی کتابوں میں نہایت تفصیل سے کیا ہے اور جس کا حال مربوط انداز میں "مرقع دہلی"، "حدیقۃ الاقالیم" اور بعض دوسری معاصرانہ کتابوں میں ملتا ہے اس دور میں عمدۃ الملک امیر خاں انجام کی لاش اس وقت تک دفن ہونے نہیں دی گئی جب تک ان کے دستے کے سپاہیوں کی چڑھی ہوئی تنخواہیں ادا نہیں کی گئیں، یہ وہ عہد ہے جب عماد الملک غازی الدین خاں امیر الامراء کو سپاہیوں نے سر بازار رسوا کیا اور جب تک اپنی تنخواہ کا کچھ حصہ وصول نہیں کر لیا انھیں حراست میں رکھا اور طرح طرح سے ذلیل کیا۔ سودا اس عہد کی مجلسی زندگی کا ایسا ریکارڈ پیش کرتے ہیں جو اپنی تاریخی اہمیت کے اعتبار سے

قابل قدر ہے اس میں مجلسی زندگی کی تصویریں، مختلف طبقوں کی حالت، مختلف پیشوں کی تباہ حالی کا بیان ہی نہیں ہے، سماج کے جیتے جاگتے خاکے اور جزئیات نگاری کا بے پناہ مظاہرہ ہی نہیں ہے بلکہ یہ ہجویات ایک عظیم دور کے انحطاط کا مرثیہ ہیں۔ مخمس شہر آشوب کو اس صف میں شمار کیا جا سکتا ہے جس نے ابن بدروں کے مرثیۂ غرناطہ اور سعدی کے مرثیۂ بغداد تعلق رکھتے ہیں۔ یہاں سوداؔ کا طنز فرد سے بلند ہو کر ایک دور پر اور قہقہہ سے بلند ہو کر ایک دلسوزا اور دردمند زہرخند تک پہنچ جاتا ہے، سوداؔ نے ان ہجویات میں مزاج عظیم SUBLIME اور گھٹیا GROTEQUE عناصر کے امتزاج سے پیدا کیا ہے لیکن جس چیز نے شہر آشوب کو بلند شاعری بنا دیا ہے وہ ان کی دلسوزی اور دردمندی ہے، احساس کی شدت، شوکت بیان، شستگیِ ادا اور جزئیات نگاری اور تخیل کی بلند پروازی سے کہیں زیادہ نمایاں خصوصیت یہی دلسوزی اور دردمندی ہے، آخری آٹھ بندوں میں اس دردمندی کی لے اور بھی زیادہ تیز ہو جاتی ہے اور ہجو کی مضحک عناصر پر دلسوزی کا رنگ غالب آ جاتا ہے۔

یہ دونوں شہر آشوب حقیقت نگاری کے مرقعے ہیں، ان میں ارد گرد کی بے ساختہ تصویریں موجود ہیں۔ ان میں بعض میں کیریکچر اور کارٹوں کی کیفیت ہے کہ حقیقت کے اظہار میں تھوڑے سے مبالغے کے استعمال سے تیکھاپن پیدا کیا ہے اور بعض میں محاکات کا وہ بے ساختہ انداز ہے کہ چند لکیروں ہی سے ساری تصویر واضح کر دی گئی ہے۔ یہاں وہ ویران گھروں کے نقشے ہیں جہاں چراغ نہیں جلتے وہ حسین عمارتیں ہیں جنھیں دیکھ کر کبھی بھوک پیاس اڑ جاتی تھی۔ اب ان کے چمنوں میں پھولوں کی جگہ کمر کمر تک گھاس اُگی ہوئی ہے، یہاں ایسے پنگھٹ ہیں جہاں کبھی پنہاریوں کے لب آب حیات تھے مگر اب نہ درختوں کی چھاؤں ہے نہ گھنے پات، نہ درخت، نہ آدمی کی ذات کنوئیں میں مُردے پڑے ہیں " نہ رسیاں ہیں نہ ڈول" یہاں سر راہ ایسی امیرزادیاں برقعے پر لپیٹ کھڑی ہیں جنھیں بھیک مانگتے حجاب آتا ہے اور بقول سوداؔ:

نجیب زادیوں کا ان دنوں ہے یہ معمول
رہ برقع سر پہ ہے جس کا قدم تک ہے طول
ہے ان کی گود میں لڑکا گلاب کا سا پھول
اور ان کے حسن طلب کا ہر ایک سے یہ اصول
کہ خاک پاک کی تسبیح ہے. جو لیجیے مول

گھوڑے اور ہاتھی کی ہجو میں بھی سودا نے دراصل اپنے دور کے انحطاط پذیری ہی کا نقشہ کھینچا ہے، تضحیک روزگار ہی سے اس کا موضوع ظاہر ہوتا ہے، گھوڑے کی لاغری اور بے بسی اس دور کی بے بسی کی علامت ہے وہ اپنے زوال آمادہ تمدن کی نشانی ہے جو اپنے دن گزار چکا ہے مگر موت ابھی نہیں آئی ہے، وہ اپنے اچھے دنوں کو واپس نہیں لا سکتا اور موت ابھی اس کے قبضے میں نہیں ہے، اسے دیکھ کر قصاب پوچھتا ہے مجھے کب کرو گے یار، چمار اپنی امیدواری کا بیان کرتے ہیں، اس پر راہ گیر پھبتی کستے ہیں. کوئی کہتا ہے کہ اسے پہیے لگاؤ کہ یہ رواں ہو، کوئی کہتا ہے ڈائن چلی ہے سیر کو ہو چرخ پر سوار، لیکن جس طرح جاگیر دارانہ نظام اور مغلیہ سلطنت ایک بے بس، اور مجبور ڈھانچہ بن کر رہ گئی تھی اسی طرح یہ گھوڑا بھی ایک دور کا مفلوج مظہر ہو کر رہ گیا ہے. سودا کی قدرتِ کلام نے گھوڑے کی عمر، اس کی روانگی، اس کی لاچاری، کمزوری اور بے بسی کے مضمون کو مختلف انداز سے بیان کیا ہے اس میں زورِ کلام اور تخییل کی نیرنگی کا ثبوت دیا ہے کہ یہ ہجو شاعری کا اعلیٰ نمونہ بن گئی ہے۔

نرپت سنگھ کے ہاتھی کی ہجو بھی ہاتھی کی ضعیفی، بے بسی اور نحوست کی ہجو ہے مگر اس میں علامتوں کا استعمال سودا نے بڑی خوبی سے کیا ہے. ہجو کی ابتدا ساقی نامہ کے طرز سے ہوتی ہے اور تمہید میں فیل معنی کی اصطلاح کے پردے میں زورِ طبیعت دکھاتے ہیں، پھر گریز اس طرح کرتے ہیں کہ خدا ہاتھی دے تو ایسا دے نہ کہ راجہ نرپت سنگھ کے ہاتھی جیسا پھر اس کی مذمت مختلف پہلوؤں سے بیان کرتے ہیں جس سے فیل بانی کے فن سے سودا کی واقفیت کا اندازہ ہوتا ہے. نئی نئی تشبیہوں کے ذریعے اس کے مضحک پہلو ذہن نشین کراتے ہیں

کہیں اسے "مصوبت کی رات" کہا ہے کہیں اس کی سونڈ کو اندھے کے ہاتھ کی لاٹھی سے تشبیہہ دی ہے، کہیں اسے "بام کہن" بتایا ہے اور کہیں اسے "آتشبازی کا ہاتھی" کہا ہے، اختتام پھر ایک نادر تمثیل سے ہوا ہے:

جو کچھ اس اپیل میں ان کے بتایا سوا پنے نفسِ ظالم میں ہے پایا
یہ اس کی مرگ کے جتنا ہے در پے مجھے اتنی ہی اس کی پرورش ہے
میں خوب اپنے تئیں دیکھا میں اس دم مہاوت سے بھی ہمت اپنی ہے کم

اس طرح ہاتھی کو نفسِ امارہ قرار دے کر سودا نے پوری ہجو کی کیفیت اور اس کا آہنگ ہی بدل دیا ہے۔

اسی طرح شیدی فولاد خاں کوتوال اور حکیم محمد غوث کی ہجو بھی اس دور کی بدانتظامی اور ناکارہ پن کی ہجو ہے۔ جب کوتوال کے سر کی پگڑی کا مول بیچ سر بازار ہونے لگے اور جب چوروں کی لوٹ مار میں کوتوال کا حصہ ہو تو اس عہد کے ناکارے پن کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ تخیئل کی رسائی اور مضمون آفرینی کے اعتبار سے شیدی فولاد کی ہجو سودا کا کارنامہ ہے، اس میں رشوت اور چوری کے متعلقات بڑی کاوش سے جمع کیے گئے ہیں۔ گٹھ کٹے، اٹھائی گیرے، صبح خیزیے، غرض ہر قماش کے چور اس ہجو میں موجود ہیں۔ مضمون آفرینی کا اندازہ اس قدر نرالا ہے کہ چوری کے خیال کو کئی جگہ نہایت شاعرانہ پہلو سے باندھا ہے۔

بزم میں شب ہر ایک پیر و جواں
بیٹھے ہیں کر کے رزم کا ساماں
تس پہ ہے یہ کہ بہر طرۂ زر
لگے ہے چور شمع سے آکر
طرۂ شمع اک طرف اے یار
گم ہے خورشید کی بھی شب دستار
شام سے صبح تک یہی ہے شعور
دوڑیو گٹھری لے چلا ہے چور
صبح شبنم جو گل پہ ہوتی ہے
بقچہ کو غنچہ کے وہ روتی ہے

حکیم محمد غوث کی ہجو میں کم سواد اور منافع کمانے والے پیشہ ور حکیموں کا مضحکہ اڑایا گیا ہے۔ اس میں سوداؔ نے فن طبابت سے آگہی کا ثبوت دیا ہے اور بڑی چابک دستی سے فن طبابت کی اصطلاحات کو ہجو میں شاعرانہ سلیقے کے ساتھ کھپا دیا ہے۔ یہاں سوداؔ کا طنز، اناڑی پن اور منافع خوری پر ہے۔ وہ ان لوگوں کی تضحیک کرنا چاہتا ہے۔ جو کام چور اور کم علم ہیں مگر صرف اپنی چالاکی کے بل بوتے پر دوسروں کو دھوکہ دیتے ہیں۔ سوداؔ کا وار حمق اور منافقت کے دوغلے پن پر ہے اور اس کو سوداؔ نے مشاہدے اور تجربے کی وسعت اور گرد و پیش کی زندگی کی گہری بصیرت سے بھرپور وار بنا دیا ہے۔

غرض سوداؔ کی ہجویات شاعرانہ کمال کی نظیر کہی جاسکتی ہیں ان سے اندازہ ہوتا ہے کہ شاعر محض احساسات اور ارتعاشات کا غلام نہیں ہے بلکہ اپنے دور کا ایک کچھ ذمہ دار اور حساس تماشائی بھی ہے اور اس سے اثر لینے والا اور اس پر تنقید کرنے والا بھی ہے وہ انحطاط اور انتشار میں بھی توازن اور میانہ روی، اعتدال اور تناسب کو ہاتھ سے نہیں جانے دیتا اور جب بھی افراد یا سماج کو اس معیار سے نیچے گرتے دیکھتا ہے۔ وہ طنز کے تیر اور مزاح کی پھلجھڑیاں چھوڑتا ہے اس کے پاس ایک مخصوص نظام اقدار ہے اور اسی نظام اقدار کے معیار پر وہ اپنے دور کے تمام اداروں کو پرکھ کر دیکھتا ہے اور ہر قسم کے، کوبڑ اور صنعتی اور انتہا پسندی کو مذاق کا نشانہ بناتا ہے، ان ہجویات سے اندازہ ہوتا ہے کہ سوداؔ کے پاس سماجی معنویت کا نفس مضمون بھی ہے اور اسے ظاہر کرنے کے لیے ربط و تسلسل کے لیے قصہ بیان کرنے کی قدرت بھی ہے، مناسب واقعات کی تشکیل کرنے اور موزوں کردار ڈھالنے اور موقع و محل کے مطابق مکالمے نظم کرنے کی صلاحیت بھی ہے افسوس ہے کہ ان صلاحیتوں کا استعمال سوداؔ کے یہاں محدود پیمانے پر ہوا اگر وہ اسے آفاقی وسعت دے سکتے تو یقیناً یہ قوتیں عظیم فن پاروں کو جنم دے سکتی تھیں۔

ہ سوداؔ کی شاعری میں خارجیت کے عنصر کو اہمیت حاصل ہے مگر ہجویات میں یہ

(باقی اگلے صفحہ پر)

سودا کی ہجویات کو اگر ان کے دور اور ان کے معاصرین سے آزاد کر کے دیکھا جائے تو ادبی سماجیات کے تقاضے پورے ہو سکتے ہیں کہ اس سے سماجی رشتوں کی ایک نئی جہت سامنے آتی ہے جس کا دائرہ صرف سودا کے دور ہی تک محدود نہیں بلکہ ہر دور کو اپنے دامن میں سمیٹ لیتا ہے اور انسان پسند اور ناپسند کے معیار و اقدار قایم کرتا ہے اور انسانی سماج کے تصورات پر روشنی ڈالتا ہے۔

میر تقی میر کی ہجویات گو اس پائے کی نہیں مگر ان میں بھی یہی خصوصیات موجود ہیں اور ان میں بھی اس دور کے بدلتے تصورات کا ماتم ہے جس نے پورے سماج کو گرفت میں لے رکھا تھا۔ ان کا مطالعہ بھی اسی رنگ ڈھنگ سے کیا جانا چاہیے کہ یہ محض میر صاحب کے دور کی باقیات اور ان کی تاریخی یادگاروں میں ہی نہیں ہے بلکہ ان کا اطلاق ان بے راہ رویوں پر بھی ہوتا ہے۔ ان کے دور کے بہت عرصے بعد بھی ہمارے معاشرے پر مسلط ہیں ان میں سب سے زیادہ موثر خود اپنے گھر کی ہجو ہے جس میں حسن طلب کا انداز بھی ہے گو مثنوی بیانیہ ہے مگر اس میں دربدری اور خانماں خرابی کا مرقع موثر انداز میں کھینچا گیا ہے۔

اس کے بعد انشا اور مصحفی کے معرکے ہیں جن سے آب حیات کے صفحے

حاشیہ گزشتہ سے آگے :-

خارجیت سب سے زیادہ نمایاں ہے۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ سودا نے اپنی آنکھیں اور کان کھلے رکھے ہیں اور زندگی کے مشاہدات سے بڑا فائدہ اٹھایا ہے اور اپنے دور کی زندگی کا حقیقی نقشہ کھینچا ہے، سودا کی قوت مشاہدہ کا اندازہ صرف اس مثال سے لگایا جا سکتا ہے کہ ہجو مرزا فیضو کی، ہجو میں سودا نے باز، امتیں، جرّے، شکرے باشہ، ترمتی، بہرا، پدڑی، ٹڈے، تیترے، پٹشہ، بھنگے، دھوبی چڑیا، چھپے سارد، شاہباز، بھڑو، تیتر، کبک، ڈھبر، بٹیر، سبزک، بگلے، کبوتر، ٹیٹری، قمری، بزے، لوپے، ابلقے، قاز، قرے، کلنگے، سارس، سیمرغ، چنخ، کوے، بلبل، پودنے، تمنا، طوطے، عرعرہ کا ذکر موجود ہے۔

کے صفحے بھرے پڑے ہیں ان میں زبان و بیان کی خوبیاں اتنی معرض بحث میں نہیں آئی ہیں جتنی اپنے اپنے کمالات پر فخر و مباہات اور اپنے مقابل پر طنز و تعریض نمایاں ہے ان ہجویات میں بلاشبہ ادبیت کم ہے اور زباں درازی اور فضول گوئی بہت ہے مگر ان سے اس دور کی اقدار کا کام پتہ ضرور چلتا ہے جنھیں دربار میں فضیلت حاصل کرنے اور دوسروں کو ذلیل کرنے کا کام لیا جاتا تھا۔ یہ تو ہوئی ماضی کی بات، مگر اس طرز کو آج بھی کسی کو رسوا کرنے کے لیے برتا جا سکتا ہے۔ ابھی کوئی چالیس سال ادھر کی بات ہے اسی طرح کا شاعرانہ مقابلہ بلکہ دنگل میر جعفر علی خاں اثر اور فراق گورکھپوری کے درمیان ہوا تھا اور اس مناقشے میں بھی انشا اور مصحفی کے معرکے کی گونج سنائی دیتی تھی۔

غالب کے یہاں نہ تو ہجو ہے نہ طنز ہے اگر کہیں کھلا ڈلا طنز ہے تو خود اپنے آپ پر ہے کہ یہی طنز کی اعلیٰ ترین شکل ہے۔ غالب کی طنز و مزاح پر حالی نے "یادگار غالب" میں بلیغ اشارے کیے ہیں لطف یہ ہے کہ گو اس طنز کا نشانہ خود مصنف کی ذات ہے مگر اس کا اطلاق آج بھی لوگ اپنے اوپر کرتے ہیں اور ان اشعار میں جامعیت اور وسعت پیدا کرتے ہیں اس قسم کے اشعار جب آج کے زمانے میں متکلم استعمال کرتا ہے تو ان کی بلاغت کسی اور رنگ میں سامنے آتی ہے۔

تھی خبر گرم کہ غالب کے اڑیں گے پرزے
دیکھنے ہم بھی گئے تھے پہ تماشا نہ ہوا

نکلنا خلد سے آدم کا سنتے آئے تھے لیکن
بڑے بے آبرو ہو کر ترے کوچے سے ہم نکلے

اسی طرح غالب کے خطوط کے مختلف ٹکڑے ہیں جو آج بھی اقتباسات میں زندہ ہیں اور معاصر زندگی کی داستان بیان کرتے نظر آتے ہیں خاص طور پر یہ اقتباس :-

"میں نے اپنے کو اپنا غیر تصور کر لیا ہے۔ جو دکھ مجھے پہنچتا
ہے خوش ہوتا ہوں کہ غالب کے ایک اور جوتی لگی، بہت
اتراتا تھا کہ میں بڑا شاعر اور فارسی داں ہوں آج دور دور تک
میرا جواب نہیں۔ لے اب تو قرضداروں کو جواب دے۔"

اس قسم کے طنزیہ اور مزاحیہ اقتباسات پر آج بھی تاریخ کی گرد نہیں جمی ہے اور یہ وقت کے چوکھٹے سے نکل کر اب بھی ہمارے درمیان غالب ہی کو نہیں ہمارے اپنے وجود کو ایک نئی روشنی میں پیش کرتے ہیں۔

——— اور اس کے بعد ہندستان میں برطانوی اقتدار کا زمانہ آگیا جس نے میزان اقدار ہی بدل ڈالی۔ لکھنؤ کے اخبار "اودھ پنچ" نے اپنا چراغ انگلستان کے "پنچ" اخبار سے روشن کیا اور اسی کے ساتھ لکھنؤ سے اودھ اخبار نکلا جس کا لہجہ طنزیہ اور اسلوب مزاحیہ تھا گو اب وہ طنز و مزاح سوقیانہ نظر آئے گا اور شاید ہی کسی کو اس میں مزاح کی چاشنی یا تفریح کا پہلو دکھائی دے مگر یہی کارنامہ کیا کم ہے کہ اودھ اخبار کی بدولت رتن ناتھ سرشار کا "فسانۂ آزاد" لکھا گیا اور خوجی جیسا غیر فانی کردار وجود میں آیا۔ اور انہی اخباروں کے ذریعے اکبر الہ آبادی کی شاعری چمکی۔

کیا خوجی کا کردار وقتی اور ہنگامی تھا؟ کیا اس کا حال پڑھنا اور اس کے جملوں سے لطف اندوز ہونا محض ماضی کی بازیافت ہے؟ کیا آج ہم اپنے ارد گرد خوجی کو سانس لیتا، بولتا چالتا، ہنستا ہنساتا اور اکڑتا نہیں دیکھتے؟ یہ درست ہے کہ آج جن کرداروں کو دیکھ کر ہمیں خوجی کی یاد آتی ہے وہ بعینہٖ ویسے نہیں ہیں لیکن اس کے باوجود ان کے "خوجی پن" میں آج بھی خوجی زندہ ہے اور شاید اس وقت تک اسی آن بان سے زندہ رہے گا جب تک انسان میں شیخی خوری پن اور اکڑفوں زندہ ہے۔

خوجی کا اکڑنا بڑنا آج بھی اسی طرح جاری ہے اور اسی کے ساتھ ساتھ جاری ہے اکبر الہ آبادی کی قدامت پرستی جو انگریزوں کی تہذیبی یلغار پر تو طنز کرتی ہے مگر ان کی ملازمت خوشی سے قبول کرتی ہے اور اپنے بیٹے کو

کے صفحے بھرے پڑے ہیں ان میں زبان وبیان کی خوبیاں اتنی معرض بحث میں نہیں آئی ہیں جتنی اپنے اپنے کمالات پر فخر ومباہات اور اپنے مقابل پر طنز وتعریض نمایاں ہے ان ہجویات میں بلاشبہ ادبیت کم ہے اور زباں درازی اور فضول گوئی بہت ہے مگر ان سے اس دور کی اقدار کا کام پتہ ضرور چلتا ہے جنھیں دربار میں فضیلت حاصل کرنے اور دوسروں کو ذلیل کرنے کا کام لیا جاتا تھا۔ یہ تو ہوئی ماضی کی بات، مگر اس طرز کو آج بھی کسی کو رسوا کرنے کے لیے برتا جا سکتا ہے۔ ابھی کوئی چالیس سال ادھر کی بات ہے اسی طرح کا شاعرانہ مقابلہ بلکہ دنگل میر جعفر علی خاں اثر اور فراق گورکھپوری کے درمیان ہوا تھا اور اس مناقشے میں بھی انشا اور مصحفی کے معرکے کی گونج سنائی دیتی تھی۔

غالب کے یہاں نہ تو ہجو ہے نہ طنز ہے اگر کہیں کھلا ڈلا طنز ہے تو خود اپنے آپ پر ہے کہ یہی طنز کی اعلیٰ ترین شکل ہے۔ غالب کی طنز و مزاح پر حالی نے "یادگار غالب" میں بلیغ اشارے کیے ہیں لطف یہ ہے کہ گو اس طنز کا نشانہ خود مصنف کی ذات ہے مگر اس کا اطلاق آج بھی لوگ اپنے اوپر کرتے ہیں اور ان اشعار میں جامعیت اور وسعت پیدا کرتے ہیں اس قسم کے اشعار جب آج کے زمانے میں متکلم استعمال کرتا ہے تو ان کی بلاغت کسی اور رنگ میں سامنے آتی ہے۔

تھی خبر گرم کہ غالب کے اڑیں گے پرزے
دیکھنے ہم بھی گئے تھے پہ تماشا نہ ہوا

نکلنا خلد سے آدم کا سنتے آئے تھے لیکن
بڑے بے آبرو ہو کر ترے کوچے سے ہم نکلے

اسی طرح غالب کے خطوط کے مختلف ٹکڑے ہیں جو آج بھی اقتباسات میں زندہ ہیں اور معاصر زندگی کی داستان بیان کرتے نظر آتے ہیں خاص طور پر یہ اقتباس :-

"میں نے اپنے کو اپنا غیر تصور کر لیا ہے۔ جو دکھ مجھے پہنچتا ہے خوش ہوتا ہوں کہ غالب کے ایک اور جوتی لگی، بہت اتراتا تھا کہ میں بڑا شاعر اور فارسی داں ہوں آج دور دور تک میرا جواب نہیں۔ لے اب تو قرضداروں کو جواب دے۔"

اس قسم کے طنزیہ اور مزاحیہ اقتباسات پر آج بھی تاریخ کے گرد نہیں جمی ہے اور یہ وقت کے چوکھٹے سے نکل کر اب بھی ہمارے درمیان غالب ہی کو نہیں، ہمارے اپنے وجود کو ایک نئی روشنی میں پیش کرتے ہیں۔

——— اور اس کے بعد ہندستان میں برطانوی اقتدار کا زمانہ آگیا جس نے میزانِ اقدار ہی بدل ڈالی۔ لکھنؤ کے اخبار "اودھ پنچ" نے اپنا چراغ انگلستان کے "پنچ" اخبار سے روشن کیا اور اسی کے ساتھ لکھنؤ سے اودھ اخبار نکلا جس کا لہجہ طنزیہ اور اسلوب مزاحیہ تھا گو اب وہ طنز و مزاح سوقیانہ نظر آئے گا اور شاید ہی کسی کو اس میں مزاح کی چاشنی یا تفریح کا پہلو دکھائی دے مگر یہی کارنامہ کیا کم ہے کہ اودھ اخبار کی بدولت رتن ناتھ سرشار کا "فسانۂ آزاد" لکھا گیا اور خوجی جیسا غیر فانی کردار وجود میں آیا۔ اور انہی اخباروں کے ذریعے اکبر الہ آبادی کی شاعری چمکی۔

کیا خوجی کا کردار وقتی اور ہنگامی تھا؟ کیا اس کا حال پڑھنا اور اس کے جملوں سے لطف اندوز ہونا محض ماضی کی بازیافت ہے؟ کیا آج ہم اپنے اردگرد خوجی کو سانس لیتا، بولتا چالتا، ہنستا ہنساتا اور اکڑتا نہیں دیکھتے؟ یہ درست ہے کہ آج جن کرداروں کو دیکھ کر ہمیں خوجی کی یاد آتی ہے وہ بعینہٖ ویسے نہیں ہیں لیکن اس کے باوجود ان کے "خوجی پن" میں آج بھی خوجی زندہ ہے اور شاید اس وقت تک اسی آن بان سے زندہ رہے گا جب تک انسان میں شیخی خوری پن اور اکڑفوں زندہ ہے۔

خوجی کا اکڑنا برتنا آج بھی اسی طرح جاری ہے اور اسی کے ساتھ ساتھ جاری ہے اکبر الہ آبادی کی قدامت پرستی جو انگریزوں کی تہذیبی یلغار پر تو طنز کرتی ہے مگر ان کی ملازمت خوشی سے قبول کرتی ہے اور اپنے بیٹے کو

انگلستان بھیج کر ان کے سانچے میں ڈھالتی ہے اور پھر انھیں کی نوکری کرنے پر آمادہ کرتی ہے۔ اکبر کی قدامت کا لہجہ اور بدلتے ہوئے زمانے کی اقدار کو قبول نہ کرنے کا ظریفانہ اصرار آج تک کسی نہ کسی شکل میں زندہ ہے گو اب اس کی روح بدل چکی ہے اور اس کی معنویت میں کئی طرح کی تبدیلیاں ہو چکی ہیں جو شاید کبھی اکبر الہ آبادی کے حاشیۂ خیال میں بھی نہ آئی ہوں گی مثلاً ان کے یہ اشعار اس زمانے کے سیاق و سباق سے الگ کر کے آج کے حالات کے مطابق پڑھے اور لکھے جاتے ہیں :-

حریفوں نے رپٹ لکھوائی ہے جا جا کے تھانے میں
کہ اکبر نام لیتا ہے خدا کا اس زمانے میں

قوم کے غم میں ڈنر کھاتے ہیں حکام کے ساتھ
رنج لیڈر کو بہت ہیں مگر آرام کے ساتھ

شو میکری شروع جو کی اک عزیز نے
جو سلسلہ ملاتے تھے بہرام گور سے
کہنے لگے کہ اس میں ہے اک بات نوک کی
روٹی اب ہم کماتے ہیں جوتے کے زور سے

بدھو میاں بھی حضرت گاندھی کے ساتھ ہیں گو گرد راہ ہیں مگر آندھی کے ساتھ ہیں

ان اشعار سے ظاہر ہوگا کہ اکبر نے جو مفہوم ان کے لیے متعین کیا تھا اس سے یہ اشعار بہت آگے آ گئے ہیں اور نئے سیاق و سباق نے ان کا رخ تبدیل کر دیا ہے یہاں ان کا صرف وہ مفہوم نہیں ہے جو اکبر نے اس وقت انگریز پرستی اور مغرب کی روش اختیار کرنے کے خلاف متعین کیا تھا بلکہ اب ہر قسم کی خوشامد پسندی اور ابن الوقتی پر طنز کی حیثیت سے آج بھی پڑھے جاتے ہیں گو ان کا نشانہ بھی بدل چکا ہے اور مفہوم میں بھی نئی جہات پیدا ہو چکی ہیں۔

اسی ضمن میں ریاض خیر آبادی کا تذکرہ بھی ضروری ہے گو ریاض خمریات کے شاعر ہیں اور شراب کی مستی، تندی، رندی اور سرشاری کی جو تصویریں انھوں نے کھینچی ہیں وہ بے مثال ہیں مگر زاہد خشک پر جو چھینٹے اڑائے ہیں ان میں طنز و مزاح کے جوہر سمیٹ لیے ہیں۔

دیکھا کوئی کہیں حضرت واعظ تو نہیں
کوئی بیٹھا نظر آتا ہے پسِ خم کو

بڑے پاک طینت بڑے صاف باطن
ریاض آپ کو کچھ ہمیں جانتے ہیں

یہ چھیڑ چھاڑ کا انداز بڑا بلیغ ہے اور کسی زمانے میں بھی کسی طور پر بھی استعمال کیا جا سکتا ہے بلکہ استعمال ہوتا رہا ہے۔

اس کے بعد طنز و مزاح کا گویا باقاعدہ آغاز ہوا اور اس دائرے میں وسعت بلاغت اور فن کاری تینوں کا عمل دخل شروع ہوا۔ پطرس بخاری، فرحت اللہ بیگ، عظیم بیگ چغتائی، رشید احمد صدیقی، شوکت تھانوی نے طنز و مزاح کو نئی لطافتیں، نزاکتوں اور تہہ داریوں سے آشنا کیا۔ ان میں سے اکثر کے کمالات ایسے ہیں جن پر قدامت فتح یاب نہیں ہو سکی ہے اور ہر بار ان کی تحریروں کی شادابی وقت کی گرد جھاڑ کر تازہ دم ہو جاتی ہے۔

طنز و مزاح کے یہ مختلف رنگ ڈھنگ موضوعات، انداز بیان اور اسلوب نگارش کے اعتبار سے مختلف منزلوں سے گزرے اور ان کے سماجی تعلقات بھی مختلف ہیں۔ یہ میر جعفر زٹلی اور سودا کے زمانے سے موضوعات، نفس مضمون اور انداز بیان ہر حیثیت سے الگ ہیں۔ ان کا دائرہ کار بھی مختلف ہے اور ان کا پیرایۂ بیان بھی ہجو کے مقابلے میں وسیع تر ہوا ہے لیکن ادبی سماجیات کے نقطۂ نظر سے یہ دائرہ پھر بھی نسبتاً مختصر ہے اسے موضوع اور نفس مضمون دونوں حیثیتوں سے اسی نقطۂ نظر سے جانچنے پرکھنے کی ضرورت ہے۔

طنز و مزاح نہایت سنجیدہ مشغلہ ہے۔ طنز و مزاح کا مقصد اگر محض پھبتی کسنا یا لبوں پر مسکراہٹ لانا ہو تو اس کا شمار فنون لطیفہ میں نہیں ہو سکتا۔ محض لطیفوں میں ہوگا۔ فن کی حیثیت سے طنز و مزاح کا بنیادی مقصد زندگی کے ایک نئے وژن اور نئی معنویت کا اظہار اور ترسیل ہے معنویت پھبتی گہری اور تجربے کی گرمی اور خلوص سے قریب ہوگی اظہار ترسیل سے اتنا ہی قریب ہوگا اور طنز اتنی ہی بے محابا اور مزاح اتنا ہی بے ساختہ۔ اس اعتبار سے طنز و مزاح زندگی کی معنویت اور وژن کے اظہار کا ایک اور میڈیم اور وسیلہ قرار پاتے ہیں اور ان کی پرکھ اسی کسوٹی پر ہونی چاہیئے۔

طنز و مزاح بنیادی طور پر اقدار کی تنقید ہے اور یہ صرف ایک ایسے دور میں پروان چڑھتی ہے جب روایت نے جن اقدار کو مستحکم بنایا ہو وہ نئے حالات میں متزلزل اور مشکوک ہونے لگیں۔ مروت، اخلاق، تہذیب اور شرافت کے پرانے معیار ڈگمگانے لگیں اور افراد اور معاشرے کے نئے تقاضوں کو پورا نہ کر رہے ہوں اور فرد کو اپنے دور کے معاشرے سے مفاہمے کی نئی سطحوں کی تلاش کرنی پڑ رہی ہو۔ طنز و مزاح اکثر اسی نئے مفاہمے کی کہانی ہوتے ہیں اور اس مفاہمے کے دوران جو آڑے ترچھے زاویے آتے ہیں اور اقدار جن ناہمواریوں سے گزرتی ہیں ان کی تصویر کشی سے مزاح کے گل بوٹے اور طنز کے تیر و نشتر بنتے ہیں۔

طنز و مزاح کی بالیدگی اقدار کے اسی شعور سے عبارت ہے۔ قہقہے کا اکھڑا پن تہذیب کی سطحیت کی دلیل ہے۔ تہذیب جتنی ترقی یافتہ ہوگی اور جس زبان کا ادب زیادہ اعلیٰ ہوگا اتنا ہی اس کے تبسم میں زیادہ بلاغت اور اس کے مزاح میں اتنی ہی تہہ داری ہوگی اسی لیے مزاح کی شگفتگی اور طنز کے تیکھے پن کو کسی قوم یا کسی ادب کی تہذیبی سطح کا اشاریہ قرار دیا گیا ہے۔

ان دونوں معیاروں پر اگر پچھلے دس برس کے طنز و مزاح کے سرمائے کا جائزہ لیا جائے تو بعض اہم نتائج برآمد ہوں گے مگر اس محاکمے سے قبل لازم ہے کہ نقطۂ آغاز نظر میں ہو۔ دس برس پہلے اردو ادب میں طنز و مزاح کس منزل

میں تھا وہ تین اہم نام فوراً سامنے آتے ہیں اور پھر ابھرنے والے بعض نوجوانوں کے کارناموں کی طرف ذہن منتقل ہوتا ہے۔ ان ناموں کے گنوانے سے قبل یہ وضاحت غالباً ضروری ہے کہ اس جائزے کے تقریباً سبھی پہلوؤں کو صرف ہندستان تک محدود رکھا گیا ہے۔ مجبوری یہ ہے کہ پاکستان کے اردو ادب تک رسائی آسان نہیں ہے اور اس نارسائی کے پیش نظر ان کے ساتھ انصاف کرنا ممکن نہیں۔ بے شک پاکستان میں مجید لاہوری، ابراہیم جلیس، نظیر صدیقی شوکت تھانوی، سید محمد جعفری، شفیق الرحمان، مشتاق احمد یوسفی اور ان کے علاوہ اور بہت سے اہم مزاح نگاروں کی تخلیقات چھٹی دہائی میں سامنے آئیں اور ان میں شفیق الرحمان اور مشتاق یوسفی کے اسالیب طنز و مزاح کے سرمایے میں ایک نئی جہت کا اضافہ ہیں۔ شفیق الرحمان نے طنز و مزاح کو ماڈرن زندگی کا رنگ و آہنگ بخشا اور مشتاق احمد یوسفی کے رشید احمد صدیقی کے اسلوب سے چراغ روشن کیا اور اسے ایک نئے تیکھے پن کے ساتھ استعمال کیا۔ اس تیکھے پن میں اسلوب کی مزاج دانی اور الفاظ کی رمز شناسی کے علاوہ مزاح اور دردمندی کے امتزاج سے نئی کیفیت پیدا کی۔ مجید لاہوری، شوکت تھانوی، اور سید محمد جعفری کے مزاح میں وقتی لطف اندوزی کا سامان تو بہت ہے مگر عظمت کے آثار کم ہیں وہ صرف ہنساتے ہیں ہنسی کے ذریعے فکر و بصیرت کو پیدا کرنے میں کامیاب نہیں ہوتے۔

اب سے دس برس پہلے ہندستان کے اردو ادب میں رشید احمد صدیقی اور کنہیا لال کپور کے نام سرفہرست تھے اس کے بعد فرقت کاکوروی، فکر تونسوی اور راجہ مہدی علی خاں تھے۔ نئے ابھرنے والوں میں تخلص بھوپالی، دلاور فگار بدایونی یوسف ناظم اور احمد جمال پاشا تھے۔ ان سب فن کاروں کے تنقیدی محاکمے کی گنجایش ہے نہ ضرورت ان کا دائرۂ عمل پچھلے دس سال سے پہلے کا زمانہ تھا۔

پچھلی دہائی میں رشید احمد صدیقی نے گنے چنے مزاحیہ مضامین لکھے ہیں ان میں سے کچھ ان کے پرانے مضامین کی ترقی یافتہ شکل ہیں کچھ ان کی توسیع، دو ایک نئے بھی ہیں مگر ان کے باوجود ایسا لگتا ہے کہ رشید احمد صدیقی کی شخصیت نے ان

تنقیدی اور "سنجیدۂ تہذیبی مقالات کے بین السطور کے مزاح میں پورا اظہار پالیا ہے اس اعتبار سے ان کے تنقیدی مضامین کے ٹکڑے البتہ طنز و مزاح کی بلندیوں کو چھو لیتے ہیں (مثلاً غالب، فن اور شخصیت، سلام ہو نجد پر، دل پھر طوائف کوئے ملامت کو جائے ہے" اور جامعہ ملیہ اسلامیہ کے جلسہ تقسیم اسناد کے خطبے کے بعض اقتباسات ان کی فکر و بصیرت کے ساتھ ساتھ مزاح نگاری کے بھی اعلیٰ ترین نمونے ہیں)

رشید احمد صدیقی کا مزاح ان کے اسلوب کی رنگینی میں پوشیدہ ہے اور ابھی تک ان کے ست رنگے اسلوب کی رمز شناسی عام نہیں ہے، ان کے اسلوب کے اجزائے ترکیبی کی شناخت نہیں کی گئی ہے۔ اس اسلوب کی جو عظمت رنگا رنگی اور ادبی حسن کاری کے جوہر پوشیدہ ہیں ان کا تجزیہ ادبی تاریخ کے لیے بنیادی اہمیت رکھتا ہے جس طرح آرکسٹرا کی ایک دھن میں ان گنت باجوں کے سنگیت مختلف نغموں کی دھنیں، صوت و سکوت کے لاتعداد ٹکڑے زیر و بم کی بے شمار گتیں مل کر ایک آہنگ میں ڈھل جاتی ہیں اسی طرح رشید احمد صدیقی اسلوب میں حرف و صوت، تجرید و تجسیم کے اسی آرکسٹرا کو کام میں لاتے ہیں اور ان سے ہفت رنگ قوس قزح سجا لیتے ہیں۔ اردو نثر کا اتنا بڑا مزاج داں اور اس پر بے پناہ قدرت رکھنے والا کوئی دوسرا صاحب طرز نہیں ہے۔

رشید احمد صدیقی نے واقعات کے بجائے کرداروں کے انوکھے پن سے اور پھر کرداروں کے بجائے محض انداز نظر اور انداز بیان کی مدد سے طنز و مزاح پیدا کرنے کا ہنر سکھایا ان کے ہاں طنز و مزاح مضحکہ خیز حرکتیں کرنے یا مضحکہ خیز کردار پیش کرنے کا نام نہیں کہ یہ کام جوکر کا ہے مزاح نگار کا نہیں وہ البتہ زندگی کی ناہمواریوں اور اقدار کی بے ڈھنگے پن سے نقاب اٹھا دیتے ہیں اور لب آسا مسکراتے ہیں۔ وہی شائستگی وہی جملے بازی کا انداز، وہی رکھ رکھاؤ اور روایت اور شرافت کا وہی احترام لیکن اس ڈرائنگ روم کے رنگ رنگے محدب شیشوں سے چاروں طرف بکھری ہوئی زندگی کے ان گنت رُخ طنز و مزاح کے زاویے سے نظر آتے ہیں: "ایک ستون، ایک سڑک، ایک اسکول"

میں اقوام متحدہ سے لے کر محلے کے چوراہوں پر کنکر پھینکتے ننگ دھڑنگ بچوں تک سب کی تصویریں ایک دوسرے سے مربوط اور مرتب ہو کر سامنے آئی ہیں۔

کنہیا لال کپور بھی اس دوران خاموش ہی رہے ہیں جو کچھ انھوں نے لکھا وہ ان کے قد و قامت کے مطابق نہ تھا۔ چھوٹی چھوٹی دل چسپ کہانیاں، خاکے اور مضامین جن میں جملے اچھے، مذاق ستھرا اور عبارت شستہ ضرور تھی مگر ان کا کنویس چھوٹا تھا ایسا لگا کہ کنہیا لال کپور ابھی ان معنوں میں بھی موڈرن نہیں جن معنوں میں شفیق الرحمان ہیں ان کا مشاہدہ ہنوز گلیوں، محلوں اور ان میں آباد پرانے طرز کے پڑوسیوں اور شاعروں سے آگے نہیں بڑھا۔

پرانوں سے رخصت ہونے سے پہلے حضرت آوارہ کا تذکرہ ضروری ہے جن کے ڈرامے اور مضامین عہد قدیم کی بڑی سجی ہوئی مثالیں ہیں۔ حضرت آوارہ مضحک واقعات اور مضحکہ خیز کرداروں کے فن کار ہیں اور ان ہی مدد سے اور ان سے بھی کہیں زیادہ لکھنؤ اور دہلی کی گلیوں کی ٹکسالی اردو کی مدد سے مزاح پیدا کرتے ہیں۔ عہد قدیم میں جو مشغلے اور پیشے عام تھے ان میں سے ہر ایک کی اصطلاحات پر حضرت آوارہ کی گرفت بے نظیر ہے۔ کبوتر بازی، پتنگ بازی، "ہر فن" کی جزئیات پر ان کی نظر ہے اور پھر الفاظ کا وہ خزانہ اور لب و لہجہ کا وہ کرارا پن ہے جو اس دور میں نایاب ہے۔ ان کے کردار گویا عہد قدیم کا ایک سجا سجایا عجائب خانہ ہے جو غلطی سے عہد جدید میں در آیا ہے اور بیتی کہانیوں کی طرح دل موہ لیتا ہے وہ کہانیاں جو آج کی حقیقتوں سے کچھ زیادہ مطابقت نہیں رکھتیں۔

فرقت کاکوروی کو بھی پرانا طرز بہت عزیز ہے گو انھوں نے نئے موضوعات کو بھی اپنے مضامین میں سمونے کی کوشش کی ہے۔ لاٹری کے ٹکٹ سے لے کر فیملی پلاننگ تک مہملیت پسند شاعری کی پیروڈی سے لے کر غالب تک سبھی کو انھوں نے سمیٹ لیا ہے مگر بنیادی طور پر فرقت فسانۂ آزاد کے لب و لہجے اور طرز احساس ہی کے قائل ہیں۔ ان کی دنیا ایسے سادہ لوحوں سے آباد ہے جو مروت اور امید کے مارے ہوئے ہیں اور ساری منافقتوں کو انہی دو سہاروں کے بل پر جھیل لیتے ہیں۔ فرقت ناانصافیوں پر کڑھتے ضرور ہیں لیکن ان ناانصافیوں کی صرف

جھلکیاں دکھاتے ہیں ان کی جڑوں تک نہیں پہنچتے مثلاً "غالب خستہ کے بغیر" کے مختلف ابواب میں طلبا کی بے مہاری فرقت کا ہدف بنی ہے مگر طلبا کی بدنظمی سے ظاہر ہونے والے احتجاج کا تعلق بھی دراصل ارباب اقتدار کی اسی منافقت اور بے راہ روی سے ہے جو غالب کے استعمال میں ظاہر ہوئی ہے وہی ایک جبر ہے جو طلبا میں بغاوت اور فرقت جیسے پرانے قوم پرستوں میں شدید ناانصافی کا احساس پیدا کرتا ہے اور اس صورت میں طنز و مزاح کے دائرے میں محض بدنظمیاں نہیں آتیں بلکہ وہ منافقت آجاتی ہے جس کا نام آج رات کی تاریکی کی طرح زمین سے تا بفلک بلند ہے۔

فرقت کے مزاح کا تیکھا پن احباب کی نکتہ رسی میں زیادہ نمایاں ہوتا ہے وہ شخصیات کے کوٹر پر بے محابا وار کرتے ہیں اور اسی لیے عبادت بریلوی کے نام غالب کا فرضی خط ان کا طنزیہ یک وقت نہایت لطیف بھی ہے اور تیکھا بھی۔

پچھلی دہائی کے سب سے ممتاز طنز و مزاح نگاروں میں فکر تونسوی اور کرشن چندر کا نام لیا جائے گا۔ فکر "ملاپ" کے کالم نویس ہیں ان کے پیاز کے چھلکے، ہر سیاسی اور سماجی واقعے کو موضوع بنا ڈالتے ہیں اور شاید اسی عجلت کی بنا پر وہ طنز و مزاح پر وہ محنت نہیں کر پاتے جو اُن کی تحریروں کو بصیرت کی تہہ داری عطا کر سکے لیکن اس کے باوجود فکر ایک متوسط طبقے کے معمولی پڑھے لکھے ہندستانی کے نقطۂ نظر سے آج کے حالات کا ردعمل بڑی بلاغت سے پیش کرتے ہیں "لیڈروں کی محفل میں" کا یہ ٹکڑا ملاحظہ ہو:

> "ایک مرتبہ کا ذکر ہے کہ فرانس کا بے ہنگم چند جرمنی کے بے ہنگم چند کے ساتھ ایک میز پر ڈنر کھاتے دیکھا گیا۔ ڈنر کے بعد دونوں نے مل کر فوٹو کھچوایا، مل کر ایک ناچ دیکھا..... لیکن چند سال بعد دنیا نے دیکھا کہ دونوں بے ہنگم لیڈروں نے ایک دوسرے کو وارننگ دے دی۔ حملہ کرایا۔ دو توپیں قومیں ایک دوسرے کا خون ٹیسٹ کرنے لگیں۔ حملے کی بنیاد یہ بتائی گئی کہ جرمنی کے

بے ہنگم چند کی بیوی کو فرانس کی ایک دوکان نے جرابیں بیچنے سے انکار کر دیا تھا جس پر جرمنی قوم کی سوئی ہوئی خودی پیدا ہو گئی اور وہ غیرت قومی کی خاطر اس غیرت قومی کی خاطر جو جرابوں کی وجہ سے نشو و نما پاکر جوان ہو رہی تھی جرمنی کا بے ہنگم چند حملہ کرتا تو اس کی قوم بے ہنگم چند کی اپنی جرابیں تار تار کر دیتی اور خود اسے پتھر مار کر ہلاک کر دیتی۔

لیڈر دوستو! کیا آپ کو معلوم ہے کہ آپ میں سے ہر ایک کا انجام پتھر سے ہلاک ہونا ہے یا خودکشی ہے جو قوم آپ کی لاش کو تزک احتشام سے اٹھاتی ہے۔ وہی قوم آپ کی باقیات کو اٹھا کر سمندر میں پھینک دیا کرتی ہے۔ آپ میں سے کتنے افراد ایسے ہیں جو سمندر میں پھینکے جانے کے لیے تیار ہیں۔ یہ میں صرف اس لیے پوچھ رہا ہوں تاکہ میں آپ کی انفرادی آزادی کی مقدار معلوم کر سکوں۔"

اس چھوٹے سے اقتباس میں آج کی سیاست کی ساری ستم ظریفی یا کم سے کم اس کی نام نہاد خارجہ پالیسی کی داخلی ستم ظریفی بے محابا طریقے پر سامنے آگئی ہے۔ اس سیاست کی بنیاد داخلی لوٹ کھسوٹ پر ہے اور جب لٹنے والوں کو یہ احساس ہونے لگتا ہے کہ ان کا ہم قوم طبقۂ اشراف انھیں کے خون سے اپنے چراغ جلا رہا ہے تو طبقۂ اشراف کے انتظامی نمایندے (جنھیں عرف عام میں حکومت کا نام دیا جاتا ہے) قوم پرستی کی دہائی دینے لگتے ہیں اور کسی دوسرے پڑوسی ملک کی حکومت سے ٹکرا کر ملک اور قوم کے خطرے میں ہونے کا اعلان کر دیتے ہیں تاکہ ان کے اپنے ملک کے مظلوم طبقے، حالات کی نام نہاد "نزاکت" کا احساس کر کے اپنے اپنے "قومی" لیڈروں یا اپنے ہم قوم لیڈروں کے پیچھے صف بستہ ہو جائیں اور اگر ایسا نہ ہو تو ان نام نہاد "قومی" لیڈروں کی جانیں خطرے میں آجائیں اور انفرادی آزادی کے ان ڈھنڈورچیوں کو سنگ سار ہونا پڑے۔

عصری زندگی کے تار و پود کا زیادہ گہرا اور قریبی مطالعہ کرشن چندر کے طنزیہ اور مزاحیہ تخلیقات میں ملتا ہے۔ "گدھے کی سرگزشت" اور "گدھے کی واپسی" میں بالخصوص ہمارے دور کے سماج کی کاروباری بنیادوں پر بھرپور ضرب لگائی گئی ہے یہاں ہر چیز بکتی ہے اور اس بکنے پر کرشن چندر کے طنز کا نشانہ بے خطا ہے لیکن ان کی طنز میں فکری وسعت پیدا نہیں ہو سکی ہے۔ کرشن عصر حاضر کی تنقید کرتے ہیں لیکن زندگی کی زیادہ گہری بصیرت نہیں بخشتے۔ کرشن چندر نے اپنے فکاہیہ تحریروں کو دو حصوں میں تقسیم کر لیا ہے ایک محض خوش دلی کا اظہار ہیں دوسری طنز کا ذخیرہ۔ خوش دلی کی تحریروں میں ان کا زندگی سے لطف لینا اور لفظ کی مختلف معنوی پرتوں سے کھیلنے کا انداز مزا دے جاتا ہے 'لوکی' اور اس قسم کے دوسرے مضامین اس کی مثال ہیں۔

راجندر سنگھ بیدی نے چند مزاحیہ مضامین لکھے اور خاصے ضبط و توازن کے ساتھ لکھے۔ "الہ آباد کے حجام" اور "ایک سگریٹ کے لیے" سے لے کر "چلتے پھرتے چہرے" تک ان کے مضامین میں ایک خاص نشتریت ہے مگر شگفتگی نہیں، ہنستے وقت بھی سنجیدگی بیدی کا ساتھ نہیں چھوڑتی اس لیے ان کے جملے ان کی ہنرمندی اور کوشش کو ظاہر کر دیتے ہیں۔ "چلتے پھرتے چہرے" میں بیدی نے البتہ نہایت سنجیدہ اور فکر انگیز مسائل کو مزاح کے دائرے میں لانے کی کوشش کی ہے۔

پچھلے دس سال میں دو نمایاں نام یوسف ناظم اور مجتبیٰ حسین کے ہیں یوسف ناظم نے بہت سنبھلے ہوئے انداز میں رشید احمد صدیقی کے اسلوب سے فیض اٹھایا ہے۔ ان کے ہاں طنز نہیں خوش دلی کا مزاح ہے جو ان کے احساس کی تازگی سے ابھرتا ہے۔ یوسف ناظم واقعات اور کرداروں کے بجائے ندرت احساس اور انداز بیان سے مزاح پیدا کرتے ہیں۔ ان کے مضامین ایک ایسے خوش دل انسان کا پتہ دیتے ہیں جس نے زندگی کے نشیب و فراز سے سمجھوتہ کر لیا ہے اور ستم ظریفی کو زندگی کا قانون مان کر سرد و گرم عالم سے لطف لے کر گزرنے کا عہد کر رکھا ہے۔ ان کا تبسم طنزیہ نہیں عارفانہ ہے اور طنز سے بے نیاز۔

مجتبیٰ حسین واقعات اور کرداروں سے زیادہ کام لیتے ہیں چنانچہ روایتی مرزا صاحب جو اردو ادب کا کم سے کم پطرس بخاری کے زمانے سے پیچھا کر رہے ہیں مجتبیٰ حسین کے ہاں بڑے کرّ و فر سے ملتے ہیں۔ رفیق دیرینہ وہ یہاں بھی ہیں مگر اب انھوں نے نئے زمانے کی نئی وضع سیکھ لی ہے۔ وہ کوئی ایسا کام نہیں کرتے جو آج کل کے چلتے ہوئے لوگ نہ کرتے ہوں ان کی خصوصیت صرف ان کا بھولا پن ہے جس پر سے طنز نگار بڑی معصومیت سے پردہ ہٹاتا چلا جاتا ہے۔

مجیب سہالوی اور وجاہت سندیلوی نے بھی اس زمانے میں بعض کامیاب مزاحیہ مضامین لکھے ہیں۔ دونوں کے مزاحیہ مضامین کے مجموعے بھی شائع ہوئے۔ مجیب سہالوی نے متوسط طبقے کی گھریلو زندگی کی تصویر کشی کی ہے اور اس ضمن میں ہماری سوسائٹی کے بعض نہایت مضحک اور عبرت آموز کارٹون تیار کیے ہیں ان کا کنویس چھوٹا ہے اور اسی نے ان کی بزم زیادہ مانوس اور لہجہ زیادہ گھریلو ہے۔

وجاہت سندیلوی کے مزاحیہ مضامین تازگی اور شگفتگی سے خالی نہیں وہ واقعات، کردار اور پرسنل اسے تینوں تکنیک برتتے ہیں اور ان کی مدد سے ذاتی بیان تیار کر لیتے ہیں یہ دنیا ان کی اپنی نجی کیفیت پر محیط ہوتی ہے جو رسالوں کے ایڈیٹروں کی فرمایش سے مبرا اور شہرت کے تقاضوں سے کسی قدر پاک ہوتی ہے ان مضامین کی خوش دلی، اندرونی سرمستی پیدا کرتی ہے جو عظیم نہ ہوتے ہوئے بھی خوشگوار لگتی ہے۔

حصۂ نظم میں لے دے کر تین مزاحیہ شاعر قابل اعتنا ہیں ایک راجہ مہدی علی خاں، دوسرے واہی اور تیسرے فرقت۔ یوں تو شاد عارفی مرحوم کے کلام کے تیر و نشتر بھی اسی زمانے میں سامنے آئے اور مظفر حنفی نے "آپ سے ملیے" کے سلسلے میں تھوڑے دنوں اس طرز کو قایم رکھنے کی کوشش بھی کی مگر شاد عارفی کا ذکر اس زمانے کے طنز نگاروں میں کرنا مناسب نہ ہوگا ان کا دور اس سے ذرا پہلے کا ہے گو ان کا فیضان تھوڑا بہت اس دہائی میں بھی جاری رہا اور اس میں شک نہیں کہ ان کا طنز گہرا اور ان کا مزاح ستھرا ہے جس کی تلخی اور

ترشی بھی پڑھنے والے کے دل کو چھوتی ہے اور فکر و احساس کے نئے زاویے بناتی گزر جاتی ہے اور یہ سرمایہ یقیناً مزاحیہ اور طنزیہ ادب میں اضافے کی حیثیت رکھتا ہے۔

راجہ مہدی علی خاں نے مدتوں بعد لکھنا شروع کیا اور اس قیامت کی رفتار سے کہ شاید ہی کسی مزاحیہ نظم نگار نے ایک ساتھ ادبی رسالوں پر اس طرح مسلسل بمباری کی ہو۔ راجہ مہدی علی خاں نوجوانوں کی زندگی سے موضوعات چُنتے ہیں اور متوسط طبقے میں اقدار کی تبدیلی سے مزاح پیدا کرتے ہیں اور ان کا محبوب موضوع نوجوان مرد اور عورتوں کی بدلتی ہوئی نفسیات ہے جو حالات کے ساتھ ساتھ نئے سانچوں میں ڈھلتی جاتی ہے اور نئے تضادات کو بے نقاب کرتی جاتی ہے۔ راجہ مہدی علی خاں کی شاعری بڑی شاعری نہیں لیکن دل نواز اور تیکھی ضرور ہے وہ دورِ قدیم کے رسم و رواج کی سرحدیں پار کر کے نئے طرزِ زندگی کے کوبڑ دکھاتے ہیں جہاں لڑکے اور لڑکیوں کے رشتے اخبارات کے اشتہارات کے ذریعے طے ہوتے ہیں اور نوجوان لڑکے لڑکیاں اپنے درخواست دہندگان کی تصویروں پر فرداً فرداً اپنے ماں باپ سے تبادلۂ خیالات کرنے کی جسارت بھی رکھتے ہیں جہاں متوسط طبقے کے شریف گھرانوں کے شرابی آباد شراب خانوں میں ایک دوسرے سے جھگڑتے ہیں اور باپ بیٹے شراب کے نشے میں یہ بھی بھول جاتے ہیں کہ وہ دونوں باپ بیٹے اور ایک ہی گھر میں رہتے ہیں یہ ساری جھلکیاں ہماری اپنی موڈرن زندگی کی جھلکیاں ہیں جنھیں راجہ مہدی علی خاں نے بڑے تیکھے پن سے اپنی شاعری میں سمو لیا ہے۔

دوسرا اہم نام دلاور فگار کا ہے جو ۱۹۵۸ء کے لگ بھگ "شاعرِ اعظم" سے مشہور ہوئے اور اپنے مزاحیہ قطعات اور نظموں سے برابر نئی زندگی کے مختلف زاویوں سے عکاسی کرتے رہے۔ دلاور فگار کو عنفوانِ شباب کی سرحدوں کو چھونے والے طلبا کالج کی زندگی، طالب علموں کے مشغلوں، امتحانات، کرکٹ میچ، انٹرویو اور اس قسم کے دوسرے مسائل سے دلچسپی ہے کبھی وہ انگریزی اصطلاحوں کے کھیل سے مزاح پیدا کرتے ہیں۔

تیسرا نام واہی کا ہے جنھوں نے ادبی زندگی کا شعبدہ بازیوں کو اپنی جولاں گاہ بنایا ہے۔ مشاعرے ہوں یا جدید شاعری کی بے اعتدالیاں، واہی ان سے اپنے مطلب کی بہت سی مضحکہ خیز باتیں نکال لیتے ہیں۔ اخبار کا واہی کی شاعری میں بھی بڑا درجہ ہے ہنگامی موضوعات سیاست اور سماجی زندگی کی کروٹیں انھیں متاثر کرتی ہیں لیکن ادبی زندگی اور ادیبوں کی محفلوں اور ان کی نجی زندگی کے کرتوت واہی کو زیادہ عزیز ہیں اسی راستے سے وہ محققین کی تحقیق پرستی اور گورکنی تک بھی پہنچے ہیں اور ان سب کو انھوں نے اپنی طنز کا نشانہ بنایا ہے مگر واہی کی نظموں کی تشکیل پرانے ڈھنگ کی ہوتی ہے اور اس میں بیانیہ عنصر غالب ہے۔

فرقت کاکوروی کا مزاح فیملی پلاننگ، ٹیکسوں کی زیادتی، زن و شوہر کی کشمکش، نوجوانوں کی رومان پرستی اور اس کے نتائج سے زیادہ قریب ہے کبھی کبھی اس طنز میں سیاسی رنگینی بھی آجاتی ہے اور اس کی زد بی بی سی تک جا پہنچتی ہے مگر بنیادی طور پر فرقت نچلے درمیانی طبقے کے شرفا کے نمائندے ہیں جن کے ہاں ابھی اخلاق، مروت اور تہذیب کے پرانے سکّے ہنوز رائج الوقت ہیں اور اسی لیے ان کی شاعری پر دورِ متوسط کے سایے ابھی تک لہراتے نظر آتے ہیں۔

ماچس لکھنوی مرحوم نے بھی اس زمانے میں اچھی نظمیں اور غزلیں کہیں خاص طور پر اقبال کی مشہور نظم "شکوہ جواب شکوہ" پر ان کی طویل اور خاصی پُر شکوہ پیروڈی جو شکر کی نایابی کا شکوہ ہے مقبول ہوئی۔ ان کے علاوہ مشاعروں کے مزاحیہ شاعروں میں ہلال رامپوری، آفتاب لکھنوی اور بعض دوسرے حضرات کے کلام میں بھی کامیاب اشعار مل جاتے ہیں۔

تخلص کے ہاں پان دان والی خالہ اور غفور میاں عصری زندگی کے تماشائی بھی ہیں اور اس کے ہاتھوں تماشہ بھی بنے ہیں یعنی اصل ہیرو تو عصر حاضر ہے مگر پڑھنے اور دیکھنے والے اس ہیرو کے حرکات و سکنات کو پاندان والی خالہ اور غفور میاں کی شخصیتوں کے محدب شیشوں سے یا رنگ برنگے آئینوں سے دیکھ رہے ہیں پھر لطف یہ ہے کہ یہ دونوں بھی محض شیشے اور آئینے نہیں ہیں بلکہ جیتی جاگتی شخصیتیں ہیں جن کا ماضی بھی ہے اور اس ماضی کے بخشے

ہوئے آڑے ترچھے کونے اور نوکیں بھی ہیں اس لحاظ سے یہ تماشہ کئی جہات کا ہے اور اس کے دیکھنے پڑھنے کا لطف ہی کچھ اور ہے۔

ان کے لہجے کی مٹھاس بھی الگ ہے ان کی رنگینی اور کیفیت بھی جداگانہ ہے ذرا ایک نظر غفور میاں کی بولی ٹھولی ملاحظہ کیجیے:

"کیوں رے بنجارے، کتنی مرتبہ کہہ دیا کہ تجھ سے بیچ میں ٹخ ٹخ مت کیا کر۔ وہ تیری اماں گونگی فلمیں آیا کرتی تھیں اور راشد میاں چلا کر بتایا کرتے تھے کہ اب ہیرو نے یہ بات کہی اور ہیروئن نے یہ جواب دیا۔۔ کیا آواز تھا خاں ظالم کا کہ سینما کے تمام ٹٹے کھڑکھڑا جاتے تھے اور بیچ ہال میں ایک طرف کٹہرے میں ہارمونیم طبلہ دھما دھم بجتا تھا ماسٹر شکور کیا ہارمونیم بجاتا تھا واہ واہ خاں بس مزا آجاتا تھا۔

اللہ بحر دآدمی کی دعا قبول جلدی فرماتا ہے۔ بس یہ وجہ تھی ورنہ میاں تم جیسے ہلکٹ آدمی کو ابن اپی گر دیں نہیں آنے دیتے۔ تجھ سے اتنا نہیں بنا کہ کل منع کر دیتی مگر مریم وہ تو گھر کے کیڑے سے ہی آنکھ پھوٹتی ہے۔"

تخلص بھوپالی کی آواز نئے تمدن میں قدیم تر تمدن کی خیر و برکت کی تلاش ہے۔ او ہنری نے اپنے کو "سورج کی روشنی کا عطار" کہا تھا۔ تخلص سورج کی روشنی نہیں بیچتے۔ ہاں ان کے کردار جب واقعات کے اسٹیج پر قدم دھرتے ہیں تو خیر و برکت کا احساس البتہ ہوتا ہے۔ وہ ہنسنے ہنسانے کے قابل نہیں مگر ماضی کی تہذیبی اقدار کو پس منظر کی تبدیلی کے ساتھ نئے پیکر کی جستجو میں پیش کرنے کے ضرور قابل ہیں۔ غفور میاں ہوں یا پاندان والی خالہ دونوں عصر حاضر کو خاطر میں لانے والے نہیں انھیں جو اقدار عزیز ہیں انھیں چھوڑنا ان کے بس میں نہیں بلکہ دراصل ان اقدار کی چمک دمک اور ان پر ایمان وایقان ہیں حال کی سختیاں جھیلنے میں ان کا سہارا بنتے ہیں۔

مجموعی طور پر دس سال میں اردو میں طنز و مزاح کا ارتقا خاصہ مایوس کن رہا ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ ہمارے طنز و مزاح نگار ہنوز بھرپور عصری حسیت سے دوچار نہیں ہوئے ہیں۔ اپنی افتادِ طبع اور افتادِ تحریر دونوں کے اعتبار سے وہ خاصے کنزرویٹیو اور قدامت پسند لگتے ہیں۔ نئے موضوعات کم ہیں اور جو ہیں ان کا بھی اٹھارہویں صدی کی نظر سے مطالعہ کیا گیا ہے لطف یہ ہے کہ پچھلے دس سال نے طنز و مزاح کے لیے جتنا سامانِ تفریح فراہم کیا ہے وہ اس قدر فراوانی کے ساتھ شاید ہی کبھی موجود رہا ہو۔ منافقت ہی ایک ایسی خصوصیت ہے جس پر طنز و مزاح نہایت زرخیز اور فکرانگیز ثابت ہو سکتی ہے رشوت، منافع خوری، رجعت پسندی، دقیانوسیت، تعصب اور تنگ نظری کے پہلو بہ پہلو پاک بازی، انسان دوستی، سوشلزم، لامذہبیت، جمہوریت اور قومی یک جہتی کے نعرے قومی منافقت کے بڑے مضحک پہلوؤں کو سامنے لاتے ہیں اور ان میں سے ہر ایک کا سامنا ہر ایک کو عملی زندگی میں کرنا پڑ رہا ہے وجہ یہ ہے کہ ہندستان کے اربابِ اقتدار ملک میں صنعتی انقلاب لانے کے بجائے یہاں کی قدیم دقیانوسی جاگیرداری نظام میں مشینوں کا پیوند لگانے کی کوشش کر رہے ہیں جس سے ایک طرف دقیانوسیت، تعصب اور تنگ نظری پنپ رہی ہے اور دوسری طرف صنعتی نظام کی برکتیں عام ہونے کے بجائے اس کی لعنتیں جڑ پکڑتی جا رہی ہیں حقیقت یہ ہے کہ مہملیت پسند شعرا جن عارضوں کا شکار ہیں اور جن کو وہ اپنی "سنجیدہ" شاعری کا موضوع بنائے ہوئے ہیں ان سے نہایت تابناک مزاحیہ شاعری جنم لے سکتی تھی۔ بناوٹی تنہائی، بناوٹی خواہشِ مرگ، نقلی خول، اور مصنوعی فلسفیت کا نقاب اور اس سے بلند بانگ باتوں کے بعد چھوٹی چھوٹی مراعات کے لیے بھاگ دوڑ یہ سب کچھ طنز و مزاح کے لیے نئے برگ و بار لا سکتے ہیں۔ گو ابھی تک وہ اپنے کولمبس، اپنے سوفٹ کے انتظار میں ہیں۔

آخر میں ہم اپنے ابتدائی سوال کی طرف پھر رجوع کرتے ہیں کہ اردو کے مزاح نگار کون تھے یعنی کس طبقے سے تعلق رکھتے تھے دوسرے یہ کہ ان کے

موضوعات کیا تھے یعنی وہ لوگ کون اور کیسے تھے جن کا انھوں نے مضحکہ اڑایا ہے تیسرے وہ کون سی خصوصیات ہیں جو ان کا نشانہ بنی ہیں۔ ظاہر ہے یہ تینوں موضوعات تفصیل طلب ہیں اور ان کے پیچھے جو حیرت انگیز تنوع ہے اسے رواروی میں سمیٹنا دشوار ہے۔ جو طبقے میر جعفر زٹل یا سودا کا نشانہ بنتے ہیں وہ رشید احمد صدیقی اور مشتاق یوسفی یا دور حاضر میں مجتبیٰ حسین اور یوسف ناظم کے موضوعات سے یقیناً مختلف ہیں اور یہ سب اپنے اپنے "ممدوح" کی خصوصیات میں مختلف طرز برقرار رکھتے ہیں۔

پہلا طبقہ یقیناً شخصی سلطنت میں پروان چڑھا اور وہ طنز و مزاح کے جوہر کو جاگیر داری دور سلطنت کے شخصی نظام کی حد بندیوں کو پیش نظر رکھ کر ہی برتتا ہے چند اقدار ایسی ضرور ہیں جن کا تحفظ اس کے نزدیک جزو ایمان ہیں لیکن بقیہ بھی خصوصیات ـــــ خواہ واقعی ہوں یا محض تخیلی ـــــ کو وہ اپنے مضحکے کے دائرے میں لانے کے لیے توڑ مروڑ لیتا ہے ان میں خصوصی تذکرہ ہجویات کا ضروری ہے خواہ جعفر زٹل ہوں سودا خواہ وہ جب کسی کی ہجو لکھتے ہیں تو اس کے کردار حتیٰ کہ حسب نسب میں یا پھر اس کے اعمال و افکار میں وہ "کوبڑ" تلاش کرتے ہیں جو اسے زمانے کے عام مزاج کے مخالف یا اس کے نزدیک مضحکے کے لائق بنا دے حد یہ ہے کہ وہ بادشاہ وقت سے لے کر شاہی لشکر اور عمال کو بھی نہیں بخشتے اور ان کے ظاہری شان و شکوہ کے کمزور اور مضحک پہلوؤں کی طرف برملا اشارے کرتے ہیں مثلاً

سکّہ زد بر گندم و موٹھ و مٹر
بادشاہ پشہ کش فرخ سیر

سودا کی متعدد ہجویات میں یہی رنگ برقرار ہے یہ الگ بات ہے کہ سودا نے براہ راست اپنے دور کے کسی حکمراں کا مذاق نہیں اڑایا۔ البتہ مختلف اداروں (اور افراد) پر طنز ضرور کیا ہے۔ بزدل نا آسودہ اور ناکارہ فوجی، رشوت خور کوتوال، جہل مرکب عالم اور ان سب سے عبارت معاشرے کا متزلزل نظام جو ان کے شہر آشوب میں ہدف تنقید بنا ہے۔ ان کے مزاج کے آئینہ دار

ہیں وہ میر ضاحک اور فدوی اور میر تقی سے لڑے جھگڑے ان کی ہجویں بھی لکھیں لیکن ان ہجویات کے پیچھے بھی اس دور کا مذاقِ اقدار شامل ہے اور ادبی سماجیات کے نقطۂ نظر سے یہ سبھی ہجویات اور شہر آشوب نہایت اہم ہیں۔

دوسری مشق اس نثری اور شعری طنز و مزاح کی ہے جو برطانوی دورِ حکومت میں تہذیبی ٹکراؤ اور تمدنی خلفشار کے دور میں ابھرا ان میں یوں تو نام بہت سے ہیں لیکن سب کے سب دوسروں کے درمیان گردش کرتے ہیں البتہ خوجی کا دائرہ ان دونوں سے مختلف ہیں۔ ایک دائرہ تو ان مشرق پرستوں کا ہے جن کی نمایندگی کا حق اودھ پنچ سے لے کر اکبر الہ آبادی تک سبھی نے ادا کیا ہے گویا نئے دور کے سانچے میں ڈھلنے کے بجائے اس سانچے ہی کا مذاق اڑایا جائے دوسرا دائرہ البتہ کلیم اور ظاہر دار بیگ کا ہے دونوں نذیر احمد کے ناول "توبۃ النصوح" کے کردار ہیں لیکن اپنے خالق کے کھینچے ہوئے دائرے سے غیر مطمئن ہیں کلیم سخن وری اور آزاد خیالی سے نصوح کے مذہبی سانچے میں ڈھلنے پر راضی نہیں اور مرزا ظاہر دار بیگ اپنی سخن سازی کے بل پر زندگی گزارنے پر مصر ہے۔ خوجی البتہ اس لحاظ سے بالکل منفرد ہے کہ ماضی کی خوبیاں اس کے کردار میں مضحک بن گئی ہے اس کی افیون خوری جو پہلے فراغت کی نشانی تھی اب عیب سمجھی جاتی ہے اور اس کا اکڑنا بڑنا جو کل تک شرفا اور ان کے حاشیہ برداروں کا معمول تھا اب مضحکہ خیز قرار دیا جاتا ہے۔

یہ سبھی کردار ان مصنفوں کے قلم سے وجود میں آئے ہیں جو ایک تہذیبی دائرے سے نکل کر دوسرے تہذیبی دائرے میں قدم رکھ رہے تھے اور اپنی اپنی شرائط پر نئے سماجی نظام سے سمجھوتے کو تیار تھے ان میں سب سے دلچسپ اور نمایندہ کردار خود اکبر الہ آبادی کا ہے جنھیں پرانی روش عزیز ہے اور مغربیت گوارا نہیں مگر اپنی تنقید کو محض شاعری تک محدود رکھتے ہیں اور عملی زندگی میں نہ صرف انگریز کے ملازم رہے بلکہ اپنے بیٹے عشرت کو اعلیٰ

تعلیم کے لیے انگلستان بھی بھیجا اور اپنی طرح انگریزوں کی ملازمت بھی دلوائی بایں ہمہ ان کی شاعری کی دنیا مختلف ہے اور انھیں پائپ (یعنی نل) کا پانی پینا اور ٹائپ کا حرف پڑھنا تک گوارا نہیں۔

دراصل یہ سماجی تبدیلی ہی طنز و مزاح کا مرکزی موضوع بنا رہا گو اس کی نوعیتیں ہر دور میں اور ہر مزاح نگار کے یہاں مختلف رہی یہاں تفصیل کا محل نہیں لیکن ایک سرسری نظر بھی اس دور کے مزاح نگاروں کے اسلوب اور "واقعہ نگاری" پر ڈالی جائے تو اس کا ثبوت واضح طور پر ملے گا۔ مثال کے طور پر رشید احمد صدیقی کے یہاں طنز و مزاح کا بنیادی ڈھانچہ ان مغربی اداروں سے وابستہ ہے جن سے قدیم تمدن سے مطابقت رشید احمد صدیقی کے ہاں مرکزی موضوع کی حیثیت رکھتی ہے۔ کچہری اور گواہوں کا پورا سلسلہ اس کی محض ایک مثال ہے یہی حال علی گڑھ کے ایم اے او کالج کی اقامتی زندگی سے پیدا ہونے والے مزاح کا ہے اور یہ کون نہیں جانتا کہ رشید صاحب کے ہاں طنز و مزاح کے سارے معاملات اسی اقامتی زندگی کے ارد گرد ہیں۔

اس مغربی طرز زندگی کا کسی قدر مختلف روپ پطرس بخاری کے مختصر مگر عہد آفریں مضامین میں نظر آتا ہے جہاں سائیکل سے لے کر دوستوں کی تاش کی بازی تک یہی بدلتی ہوئی معاشرتی تفریحات اور مشاغل۔ سے مزاح کے مختلف پہلو ابھرے ہیں مثلاً بیوی کے میکے جانے کا پر اشتیاق انتظار اور پھر اس کے جانے کے بعد جی نہ لگنا اور اس کو تار دینا اور عین اس وقت جب جی بہلانے کے لیے دوستوں کے ساتھ تاش کی بازی میں طرح طرح کی بے تکلفیاں جاری ہیں۔ بیوی کی میکے سے اچانک واپسی ـــــ یہ سب مناظر وہ ہیں جو قدیم اور جدید تہذیب اور طرزِ حیات ہی نہیں طرزِ احساس کو ایک دوسرے کے مقابل رکھ کر ان سے مزاح پیدا کرتے ہیں۔

فرحت اللہ بیگ نے کچہری کی فضا میں مزاح ڈھونڈا یا پھر ماضی کی باقیات میں اس طنز و مزاح کی جھلکیاں دیکھیں اور دکھائیں اسی

کے ساتھ ساتھ پرانی تہذیب کے مرقعوں میں وہ رنگ آمیزی کی کہ ان سے لطیف مزاح کا حسن دوبالا ہوگیا۔ نذیر احمد کی کہانی ہو یا یادگار مشاعرہ یا عدالت کے مناظران تینوں میں یہی رنگارنگی اور مزاح کی طرفگی نمایاں ہے۔

عظیم بیگ چغتائی نے البتہ اپنی جودت طبع سے نت نئے مضحک رنگ بھرے مثلاً الشذری میں ایک پرانی چال کے بزرگ کی عربی دانی یا پھر ٹیلی ویژن کے استعمال کے نت نئے انداز یا نکاح کی انگوٹھی کا انجانے میں انگلی میں پھنس جانا —— یہ سب ایسے واقعات ہیں جن میں دو نئی تہذیبی لوازم کے ٹکراؤ سے مزاح پیدا کیا گیا ہے۔

شوکت تھانوی کے ہاں 'سودیشی ریل' میں اس دورخے پن نے نئی کیفیت پیدا کی ہے یعنی ناداری اور ناکردہ کاری تو پرانے مشرقی بلکہ ٹھیٹھ ہندستانی انداز کی ہے اور میکانکی تقاضے اور ان سے پیدا شدہ تقاضے جدید دور کے ہیں ان دونوں کے ٹکراؤ سے پرلطف صورت حال کی عکاسی شوکت کا سرمایۂ امتیاز ہے۔

اس میں ایک نئی جہت شفیق الرحمٰن کی حماقتیں، مزید حماقتیں اور پھر ان کے غیر فانی شاہکار توزک (یا تزک) نادری نے پیدا کیں۔ کرکٹ پر ان کا مضمون جس کے ضمن میں دو دھڑکتے دلوں کی کہانی بھی بیان ہوئی ہے۔ دو تہذیبی منطقوں کی داستان ہے یہی صورت نادر شاہ کی مفروضہ "خود نوشت سوانح عمری" کے اس ٹکڑے میں موجود ہے جو تزک نادری کی شکل میں شائع ہوا، واقعات پرانے ہیں لیکن ان میں عہد جدید کے ٹکڑے ملا کر ان کو مضحک بنایا گیا ہے۔

ہمارے اپنے دور میں مشتاق یوسفی نے طنز و مزاح کی ایک نئی جہت سے آشنا کیا "تنے چراغ نے گلے" کے مضامین سے قطع نظر ان کی زرگزشت اور آبِ گم کی حیثیت گو ان کی ذاتی یادداشتوں کی ہے مگر ان سب میں مزاح کے جو پہلو —— اور ان کے پہلو بہ پہلو حزن و الم کی جو کیفیات پیدا کیے گئے ہیں وہ مشرقی اور مغربی تمدن کی باہمی آویزش یا

CHANGE OVER کی داستان بھی سناتے ہیں اور ان میں طنز و مزاح کے پہلو اسی تہذیبی آویزش سے ابھرتے ہیں۔

اب آئیے دوسرے سوال کی طرف ــــ یعنی یہ کس کا مضحکہ ہے اور مضحکہ اڑانے والے کون ہیں۔ ان دونوں سوالوں کے جوابات واضح ہیں مضحکہ ہے ان لوگوں کا جو اس تہذیبی ٹکراؤ کے بیچ میں آگئے ہیں اور نہیں جانتے کہ آگے کا راستہ انھیں کس طرف لے جائے گا۔ یہ دراصل تہذیبی رزمیہ ہے جس میں دو تہذیبوں کا امتزاج بھی ہے اور افتراق بھی، ٹکراؤ بھی ہے اور ملاپ بھی۔ چونکہ یہ ٹکراؤ ہنوز کسی نہ کسی شکل میں جاری ہے اس لیے ابھی تک ان کو لطف کے ساتھ پڑھا جاتا ہے۔ گو ان کے معنی اور تلازمے میں تبدیلیوں کی گنجایش ہے اور اسی وجہ سے آج تک وہ مزا دیتی ہیں۔

ان کے لکھنے والے متوسط طبقے ہی کے لوگ ہیں اور وہ بے دردی سے اپنے سے نچلے طبقے کے کرداروں کا مذاق بھی اڑاتے ہیں اور ان کے بل پر مزاح بھی پیدا کرتے ہیں، کسی قسم کی ہچکچاہٹ محسوس نہیں کرتے یہی صورت جاگیردارانہ والے وراثت والے طبقوں کی بھی ہے گو ان کی وراثت بھی جاگیرداری ہی تھی لیکن چونکہ انھوں نے اس سے کسی قدر الگ ہٹ کر اور مغربی تہذیب اور علوم اختیار کر کے اپنی راہ بنائی تھی اس لیے وہ اس کشمکش سے خود آزاد کرنے کی راہ نکالنے کے سلسلے میں طنز و مزاح کے کوچے میں آگئے جسے غالب کے ایک شعر میں یوں بیان کیا جاسکتا:

ایماں مجھے روکے ہے تو کھینچے ہے مجھے کفر
کعبہ مرے پیچھے ہے کلیسا مرے آگے

ترقی پسند تحریک اپنے مزاح نگار ساتھ لائی جن میں کنھیا لال کپور اور بعد میں فکر تونسوی قابل ذکر ہیں اور پاکستان میں شفیق الرحمان، ابن انشا اور بعد کو کرنل محمد خاں اس سلسلے کو لے کر آگے بڑھے اور آج کے دور میں

مشتاق یوسفی کے اسلوب کی آویزش اور زیبائش تک نوبت پہنچی۔

آخری سوال رہتا ہے کہ اس طنز و مزاح کا مقصد کیا ہے یعنی تہذیبی مشن یا کم سے کم اس کی ہیئت اور نقطہ نظر کا رخ کس طرف ہے۔ ظاہر ہے اس سوال کے جواب بھی مختلف ہوں گے مگر ایک بات کسی قدر واضح ہے کہ یہ سبھی مزاح نگار (چند استثنا کے علاوہ جن میں قاسمی برادران کا استثنا شامل ہے عطاء اللہ قاسمی اور ان کے برادر بزرگ کا) کا ہدف وہ تہذیبی دوئی ہے جو ہندستان اور پاکستان میں مغرب کے زیر اثر آئی مگر ہنوز اقدار میں کوئی تبدیلی نہ لاسکی یہ تبدیلیاں آج بھی برابر آ رہی ہیں اور فلیٹ کی زندگی ہو یا مصروفیتوں کی آپا دھاپی خاندانی یک جہتی کی بربادی ہو یا مسرتوں کے نت نئے تصورات ان سب کے رد و قبول کا سلسلہ تیزی کے ساتھ جاری ہے مگر ان کے اثرات ہماری فکر اور جمالیاتی اور تہذیبی شعور پر بہت کم پڑے ہیں اور پڑے بھی ہیں تو اس قدر آڑے ترچھے پڑے ہیں کہ ان سے کسی صالح معاشرے کی بنیادیں اٹھانا ممکن نہیں یہ سوال البتہ باقی رہ جاتا ہے کہ اگر یہ ممکن بھی ہوتا تب بھی طنز و مزاح نگار کے لیے اپنا مسالہ اکٹھا کرنے کے لیے بہت کچھ مل جاتا۔

بہر حال مختصراً یہ چند جہات ہیں جن پر طنز و مزاح کی ادبی سماجیات پر مزید کھوج کی جاسکتی ہے اور اس نقطہ نظر سے اردو میں طنز و مزاح کا تجزیہ کیا گیا تو بعض نئے امکانات تک رسائی ممکن ہے بقول زہرہ نگاہ

ترا خیال فروزاں ہے دیکھیے کیا ہو
خموش گردش دوراں ہے دیکھیے کیا ہو

۱۷

لفظ جان دار ہوتے ہیں۔ بیمار ہوتے ہیں اور مر جاتے ہیں کبھی کبھی ان کا آواگون یا دوسرا جنم بھی ہوتا ہے وہ استعمال بھی ہوتے ہیں اور استعمال کیے بھی جاتے ہیں، غلط طریقے پر بھی اور غلط جگہوں پر بھی، مگر یہی بے جان سمجھے جانے والے لفظ بالکل زخم خوردہ سانپ کی طرح اپنے برتنے والے کو ڈس لیتے ہیں اور اپنے استعمال کرنے والوں بلکہ غلط استعمال کرنے والوں کو بھی ڈس لیتے ہیں۔ اس کا تماشا خود ہم اپنے ملک میں، اپنے معاشرے میں اصطلاحات کی نرالی اور متضاد تشریحوں سے ہوتا ہے جیسے سیکولرزم۔ لفظوں کے بدلتے ہوئے مفاہیم اپنے دور کی بصیرت یا اندھے پن کا نتیجہ ہوتے ہیں اور ان کی تعبیر و تشریح، معنویتوں کی تبدیلی اور مفاہیم اور متعلقات کا ردوبدل دراصل علم لسانیات بلکہ سماجی لسانیات کے ضمن میں آتے ہیں۔

مگر انہی لفظوں سے ادب بھی بنتا اور بگڑتا ہے اور ادب محض الفاظ اور اصوات کا انبار نہیں ہے وہ اپنے تلازموں اور مفاہیم کے ذریعے زیادہ گہری حقیقتوں تک پہنچتا ہے اور کچھ اس انداز سے پہنچتا ہے کہ لفظوں میں وہ کس بل پیدا ہو جاتا ہے کہ نہ صرف وہ اپنے دور کے مزاج اور آہنگ کو تہہ داری سے بیان کرنے پر قادر ہو جائیں بلکہ اپنے دور کی حقیقتوں کے ذریعے ان وسیع تر تصورات تک بھی پہنچ جائیں جو ان کے دور کے گزر جانے کے بہت بعد تک کے لیے جواز رکھنے اور غالب کے لفظوں میں کہہ سکے:

تا ز دیوانم کہ سرمست سخن خواہد شدن
ایں مے از قحط خریدارے کہن خواہد شدن
کوکبم را در عدم اوج قبولی بودہ است
شہرت شعرم بگیتی بعد من خواہد شدن

مگر ادبیات کے نام سے لکھی ہوئی اور چھپی ہوئی کتنی تحریریں ہیں جن پر اب اس خوش عقیدگی کا اطلاق ہوتا ہے۔

روزانہ چھاپے خانوں سے لاکھوں کتابیں چھپ کر نکلتی ہیں اور لاکھوں کتابیں گمنامی کے اندھیرے میں ڈوب جاتی ہیں جن کی گزشتہ کل بڑی دھوم دھام تھی اور وہ بھی ہوتی ہیں جو وقتی ضرورت کے ماتحت لکھی گئیں ایسی بھی ہوتی ہیں جنہیں چوم کر پڑھنے والے الماری کے سب سے اونچے خانے میں سجاتے ہیں اور پھر کبھی نہیں اٹھاتے۔

یہ تو ہوئی بات محض ادبی مطبوعات کی، مگر اول تو ادبی مطبوعات بھی ہر قسم کی ہوتی ہیں وہ بھی جو قابل مطالعہ ہوتی ہیں اور مقبول یا کم مقبول یا ناقابل قبول قرار دی جاتی ہیں، اور ایسی بھی جو کسی وقتی ضرورت کے لحاظ سے لکھی جاتی ہیں وقتی طور پر مقبول بھی ہوتی ہیں اور پھر ناقدری اور بے توجہی کا شکار ہو جاتی ہیں ـــــــ لیکن اس ادبی "کاروبار" سے کہیں بڑھ کر کاروبار ہوتا ہے ان غیر ادبی کتابوں کا جو جاسوسی ہوں یا خالصتہً رومانی یا وقتی مگر ان کا رابطہ ادب سے دیرپا نہیں ہوتا ان میں معلوماتی، مذہبی اور سائنسی ہر قسم کا ادب شامل ہوتا ہے۔

پھر اسی کے پہلو بہ پہلو ایسے قصے کہانیاں بلکہ یوں کہیے کہ ایسا ادب بھی فروغ پاتا ہے، جو چھپنے چھپانے سے واسطہ ہی نہیں رکھتا۔ ہمارے آپ کے زمانے میں ریڈیو پر پیش ہونے والے پروگرام (خصوصاً ریڈیو ڈرامے جن کا کم سے کم اردو ادب میں ڈرامے کی تجدید میں ایک اہم حصہ رہا ہے) ٹیلی ویژن کے پروگرام، فلم کے پردۂ سیمیں پر دکھائے جانے والے مشاعرے اور موسیقی کی محفلیں، ریکارڈ ٹیپ کیے ہوئے پروگرام وغیرہ سبھی شامل ہیں، ان کے تنقیدی محاکمے یا ان میں

بعض کے تنقیدی محاکمے بھی ہوتے رہے ہیں گو ان تنقیدی فیصلوں میں بھی ادبی یا نیم ادبی معیار پر زور دیا جاتا رہا ہے مگر ان کا کوئی محاکمہ ادبی سماجیات کے نقطۂ نظر سے نہیں کیا جاتا ہے اپنے دور کے مزاج کی آئینہ دار بھی ہوتے ہیں اور ان میں بعض محض مزاج شناسی ہی نہیں بلکہ آئندہ کے مزاج کی تعمیر و تشکیل میں بھی حصہ لیتے ہیں۔

یہی ہر طرح کے ادبی نمونے غیر ادبی یا نیم ادبی مرقعے دراصل ادبی سماجیات کی بنیاد ہیں کہ انہی کے تجزیے اور چھان پھٹک کی مدد سے وہ اپنے دور کی آہنگ شناسی کے ذریعے نہ صرف اپنے آپ کو اور اپنے دور کو بلکہ اپنے سے پہلے ادوار کی بھی پہچان کراتے ہیں اور کسی قدر زیادہ سائنٹی فک بنیادوں پر کراتے ہیں کہ ہر نتیجے کے پیچھے ثبوت اور شواہد ہوں اور کوئی دعویٰ بے دلیل نہ رہ جائے۔

RICHARD HOGART نے اسی بنا پر لکھا تھا۔ WITHOUT THE FULL LITERARY WITNESS, THE STUDENT OF SOCIETY WILL BE BLIND TO THE FULLNESS OF THE SOCIETY

سماج کا وہ مطالعہ کس قدر ناقص ہوگا جو ان آوازوں کو نظر انداز کر دے جو سماج کے ارمانوں، خوابوں اور آرزومندیوں کو ظاہر کرتی ہیں۔

۱۹ ویں صدی کے شروع میں ادبی سماجیات کی ابتدا ہوئی (گو اس کے نشانات اور ادب پر سماج کے اور سماج پر ادب کے اثرات کی طرف اشارہ افلاطون کے دور سے برابر کیا جاتا رہا ہے اور افلاطون نے ادب کے تخیل پرستانہ اور گمراہ کن تصورات کی بنا پر اسے مردود ہی قرار دے دیا تھا) بیسویں صدی میں DASKHEIM اور WEBER نے اس ادبی سماجیات کے نظام کو اور زیادہ باقاعدگی بخشی اور ادب سے تہذیبی اور اقداری شہادتیں حاصل کرنے کی روش اختیار کی۔

اس ضمن میں لفظ "ادبی" خاصہ گمراہ کن ثابت ہو سکتا ہے۔ ظاہر ہے سماجیات محض ادب کی ادبیت کا مطالعہ نہیں کرتی اور نہ اس کا مطالعہ محض "ادبی" ہوتا ہے بلکہ اس کے رشتے پورے نظام اقدار کو اپنے دائرے میں لے لیتے ہیں اور اس ضمن میں ان تحریروں یا غیر تحریری ادب سے بھی مدد لیتی ہے جسے صحیح اور اعلیٰ معنوں میں ادب نہیں کہا جا سکتا کیونکہ ان کے ذریعے بھی اس دور

کے مزاج اور اس کی پسندیدگی! ور ناپسندیدگی اور اس کے معیار و اقدار کا پتہ چلتا ہے اور ان کے تجزیے سے مفید نتائج اخذ کیے جا سکتے ہیں۔

سامنے کی ایک مثال لے لیجئے غالب کے دیوان کو جو مقبولیت آج حاصل ہے وہ کل نہیں ملی تھی اور جس جس دور میں بھی اسے مقبولیت حاصل رہی ہے اس کے اسباب مختلف رہے ہیں یہی نہیں بلکہ اس کو دیکھنے، پرکھنے اور پڑھنے کے انداز بھی بدلتے رہے ہیں۔ ایک زمانہ تھا جب غالب کو حالی نے فارسی گو اساتذہ کے مقابل رکھ کر پڑھنے کی کوشش کی، پھر وہ دور آیا جب ڈاکٹر سید محمود نے اسے آزادئ وطن کے شیدائی کا کلام سمجھ کر پیش کیا اور غالب کے قطعے کے آخری شعر کو آزاد ہندستان کی تمنا قرار دیا۔ ع

اک شمع رہ گئی ہے سو وہ بھی خموش ہے

پھر غالب مذہبی رواداری اور سیکولرزم کے علم بردار کی حیثیت سے پیش کیے جانے لگے اور جب غالب صدی منائی گئی تو ان کا منسوخ شدہ نسخۂ حمیدیہ بھی اسی طرح کنگھالا جانے لگا کر ان کے متعلق اشعار کو ڈھونڈھ ڈھونڈھ کر نئے معانی پہنائے جانے لگے —— اور یہ سلسلہ برابر جاری ہے۔

یہ اتنا غالب کی طرفگی کا نتیجہ نہ تھا جتنا مختلف ادوار کے بدلتے ہوئے نقطۂ نظر کا جو غالب کو اپنے آئینے میں دیکھنا اور پرکھنا چاہتا تھا مگر ادبی سماجیات کا دائرہ تو اس سے بھی ذرا آگے جاتا ہے وہ تو اس کا بھی مطالعہ کرتی ہے اور اس کا ایک مخصوص گروہ تو اسی پر زیادہ زور دیتا ہے کہ کونسی کتاب کتنی چھپی یا کتنی بار چھپی اور اس کی مقبولیت کا دائرہ کس قدر وسیع ہوا اور کن حلقوں میں وسیع ہوا اور کیوں؟

کتابوں کی بات سے قطع نظر ذرا اصناف ہی پر غور کیجئے۔ ادبی سماجیات کے نقطۂ نظر سے یہ مسئلہ بھی کچھ کم دلچسپ نہیں کہ آخر اصناف ادب کا عروج اور زوال کیوں ہوتا رہتا ہے۔ خود اردو ادب کو لیجئے۔ کل تک قصیدہ، مثنوی واسوخت، ہجو شاعری میں اور داستانیں، تمثیلیں اور اندر سبھائیں —— کہ وہ منظوم تمثیلیں تھیں —— خاصی مقبول تھیں —— اور اب ڈھونڈھیے

توان کا نشان تک نہ پائیے۔ آخر وہ سب کہاں گئیں اور اُن کی طرف سے توجہ کیوں ہٹ گئی اس قدر کہ دورِ حاضر کے کئی اہم شاعروں نے کم سے کم مثنوی کے احیاء کی کوششیں کیں اور ناکام رہے۔ بہرحال یہ اور اس قسم کے کئی استفہامیے ادبی سماجیات کے پیشِ نظر ہیں البتہ ان پر غور کرنے کا نقطۂ نظر محض ادبی نہیں ہوگا بلکہ ادب کے عوامی ردِ عمل یا مقبولیت کے اسباب یا نہ ہونے کے اسباب بھی زیرِ بحث آئیں گے اور مرکزی حیثیت انہی مباحث کی ہوگی جنہیں ادبی مباحث پر فوقیت حاصل رہے گی۔

اس ضمن میں دو مباحث اور بھی قابلِ توجہ ہیں۔ ایک یہ کہ ہمارے لکھنے والوں کا طبقاتی پس منظر کیا ہے وہ شہر کے رہنے والے ہیں یا دیہات کے (یہ بھی ہے کہ اردو کے اکثر لکھنے والے قصبات کے رہنے والے ہیں جن کی تخلیقی سرگرمیاں شہروں میں آبادکاری کے بعد شروع ہوئی ہیں اس دعوے کے دلائل کا یہ محل نہیں) وہ کس مزاج اور منہاج کے ہیں مثلاً ان کی تعلیمی سطح بلند ہے یا ان کا گہرا رشتہ دیہات اور شہر کے ان پڑھے لکھے عوام سے زیادہ گہرا اور زیادہ قریبی ہے جو درحقیقت جمہور کہلاتے ہیں اسی موقع پر بعض ان عوامی اداروں کا اور ان کے دیرپا اور دوررس اثرات کا تذکرہ بھی ضروری ہے جن کے نقش و نگار ہمارے ادب اور ادیبوں خصوصاً شاعروں پر بہت گہرے ہیں مگر ان اثرات کا کوئی معقول اور بسیط جائزہ نہیں لیا گیا ہے میری مراد ہے وہ ادب جو مرثیوں، نوحوں، دوہوں اور سلام کی شکل میں امام باڑوں کے اردگرد فروغ پاتا ہے اور جس کے دیرپا اثرات نظموں کی ہئیت اور مزاج پر بھی ہویدا ہیں جن میں نفسِ مضمون کی تکرار اور اس کی تقسیم اور تعبیر اسی طرز پر ہوئی یہ سلسلہ کیفی اعظمی اور پرویز شاہدی تک اسی طرح قائم ہے۔

اسی سلسلے میں اس قسم کی غیر ادبی تحریروں کا تذکرہ ہو جائے جو قومی تحریکوں یا بین الاقوامی تحریکوں کے ردِ عمل کے طور پر اردو دنیا میں بھی عام ہوئیں ان کے لکھنے والے کون تھے گاؤں کے رہنے والے تھے یا شہر کے ان کی تعلیمی استعداد کیا تھی ان کے جذباتی محرکات کیا تھے وہ کس حد تک دوسرے عوامل سے متاثر ہوئے

اور کس حد تک اور کس نوعیت سے کیا ہے یہ سب مسایل ادبی سماجیات کے دائرے میں آتے ہیں۔

یہاں پھر ایک مثال لیجئے ناول کے ابتدائی دور کی نذیر احمد سے لے کر پریم چند تک کے ناولوں میں ایک انوکھی بات یہ بھی ملتی ہے کہ پریم چند کے علاوہ اس دور کے کسی ناول نگار کے ناولوں میں خواہ شیعہ کردار ہوں مثلاً مرزا محمد ہادی رسوا کے ذات شریف اور شریف زادہ میں یا سنی ہوں جیسے نذیر احمد اور شرر کے ناولوں میں یا دونوں کا ملغوبہ ہوں اور اودھ کی شاہی حکومت کے دور اور اس کے مابعد کے وہ نمایندہ مسلم کردار ہوں جنہیں پنڈت رتن ناتھ سرشار کے قلم نے بڑی مہارت اور نفاست سے تراشا ہے مگر ہیں یہ سب مسلم کردار گو ان کے خالقوں میں کم سے کم ایک بڑا نام ہندو ناول نگار کا بھی ہے۔ ملواں ہندو مسلم کرداروں کی روایت پریم چند کے ناولوں ہی میں پروان چڑھی ہے گو یہاں بھی غیر مسلم کرداروں کی اکثریت ہے۔

اسی کے ساتھ جڑا ہوا مسئلہ ہے ادبی سرپرستی کا، دراصل سرپرستی کا لفظ یہاں نامناسب ہے، مسئلہ مخاطبین کا بھی ہے اور مخاطبین تک بات پہنچانے والے وسائل کی ملکیت کا بھی۔ اب وہ زمانہ تو ہے نہیں کہ چوراہے پر ایک لمبا چوڑا تخت بچھا لیا اور دو پہر رات گئے کہانی سننے کے شوقینوں کے لیے دریوں کا فرش کرا دیا اور داستانِ امیر حمزہ شروع ہو گئی اور موقع موقع سے شعر خوانی بھی ہوتی رہی، اسی کے ساتھ ساتھ اب بغیر بڑی لاگت اور صرفے کے مشاعرے منعقد کرنے کا زمانہ بھی ختم ہو گیا اب تو مشاعرے میں ہال، دری اور روشنی کے علاوہ بہت بڑی رقم شاعروں کو غیر اطمینان بخش معاوضے کے طور پر ہی سہی، دینے کا انتظام ضروری ہے اور ان شاعروں کے کلام حتیٰ کہ ان کے پڑھنے کے طرز اور موضوعات پر بھی ان کے طرز تخاطب، ان کی یا ان کے معاصرین کی کامیابی کے اثرات اور لباس، اشارے کنائے، ترنم کے طرز یا تحت اللفظ پڑھنے کے طریق کار کا براہ راست اثر پڑتا ہے۔ اور چونکہ اب یہ سب باتیں بھی کلام کے موضوعات کے ان کی مقبولیت یا عدم مقبولیت کا سبب بنتی ہیں اس

لیے ان پر بھی خاطر خواہ توجہ کی جاتی ہے اور اس لحاظ سے یہ سب باتیں بھی ادبی سماجیات کا موضوع بنتی ہیں۔ یہ لہجہ، یہ ترنم، یہ انداز تخاطب محض کلام پڑھتے وقت ہی اپنا اثر نہیں دکھلاتے بلکہ یوں بھی ہوتا ہے کہ ان کا اثر خود شاعر کے طرز احساس اور لفظیات کے انتخاب کو بھی متاثر کرتے ہیں۔

اب مشاعرے کے لیے کوئی مربی درکار ہوتا ہے اور اس میں مشاعرے کے علاوہ بھی بہت کچھ شامل ہے ان میں شاید سب سے مرکزی اور بنیادی حیثیت حاصل ہے شخصیت کی تعمیر و تکمیل ہیں۔ اس کی سب سے واضح مثال جگر مرادآبادی کی مقبولیت ہے جن کا شاعروں کی مقبولیت میں بھی بڑا اہم حصہ ہے۔ آواز کا جادو کلام کی زود فہمی انداز بیان کی سادہ کاری سب اپنی جگہ مگر ایک مفلوک الحال مگر غیور شاعر کی لباس اور ہیئت کی طرف سے بے خبری، شراب نوشی کی روایت اور رندی اور رندانہ بے خبری کی جیتی جاگتی تصویر ہوجانا ___ ایسی خصوصیات تھیں جو جگر مرادآبادی کے شاعرانہ مرتبے کے تعین اور ان کی غزلوں سے لطف لینے کے عمل میں شریک ہوگئیں اور جنہوں نے اُس دور کے مشاعروں سے لے کر آج تک کے مشاعروں کی فضا آفرینی کی ہے اور شاعر کو قلندرانہ مزاج آزاد رو فرد کی حیثیت سے متعارف کرایا ہے جو بہانگ دُہل یہ اعلان کرسکے

هم کو مٹا سکے یہ زمانے میں دم نہیں
ہم سے ہی ہے زمانہ زمانے سے ہم نہیں

اپنا زمانہ آپ بناتے ہیں اہل دل
ہم وہ نہیں کہ جن کو زمانہ بنا گیا

ادبی سماجیات کے نقطہ نظر سے غور کریں تو یہ بھی دکھائی دے گا کہ ان شخصیتوں کے اثرات محض ان کی ادبی تخلیقات کے دم خم پر قایم نہیں ہوئے بلکہ اکثر و بیشتر غیر ادبی یا ماورائے ادب تصورات پر قایم ہیں مثلاً جگر کی رندانہ سرخوشی، حسرت موہانی کی مجاہدانہ روش (گو اس جہاد کی نشانیاں ان کے ٹھیٹھ غزلیہ رنگ میں بہت کم نمایاں ہوئی ہیں) یا جوش کا باغیانہ حوصلہ اور

بت شکنی یا یگانہ کی ٹیڑھی روش یا فراق کی جنسی بے راہ رویوں کا ان کی عشقیہ شاعری کے مزاج پر اثر — !

اس کے علاوہ مربیوں کی آج کی شکل تو خیر نسبتہً زیادہ واضح ہے کہ ان کے سرمایے سے یا مدد سے مشاعروں کا انتظام ہوتا ہے اب اس میں سگریٹ بیچنے والی ایجنسیاں ہوں یا دہلی کلاتھ مل جیسے ادارے یا ادبی اور نیم ادبی اکادمیاں، مگر اس کے علاوہ بھی مربیوں کا یہ سلسلہ اور ادبی سرپرستی کا معاملہ بہت دور تک چلا گیا ہے۔ آج کے دور میں اسے سمجھنا اور پرکھنا اور اس کے نقائص اور محاسن کو پہچاننا بھی ضروری ہے۔ اردو رسائل یا تو حکومتوں کے شعبۂ نشر و اشاعت کے ماتحت کام کر رہے ہیں یا اردو اکادمیوں کے زیر اثر ہیں البتہ ان کی آوازیں خواہ کتنی ہی غیر جانبدار اور منصفانہ کیوں نہ معلوم ہوں، ہیں سبھی جانبدار۔ اس میں ساہتیہ اکادمی کے رسالوں سے لے کر اردو اکادمیوں تک کے رسالے بھی شامل ہیں اب اکا دُکا رسالے رہ گئے ان کی اپنی حکمت عملی ہے اور اپنا نقطۂ نظر۔ اور اس حکمت عملی اور نقطۂ نظر کی حد بندیاں بھی ہیں۔

پہلے معاملہ نسبتہً آسان تھا نواب صاحب یا بادشاہ وقت کا قصیدہ لکھا اور سرخرو ہوئے اب تو پرانے نواب صاحب، راجا صاحب، راؤ صاحب سب پردے میں ہیں اور ان کے مداحوں اور قصیدہ نگاروں کو ان کی مدح میں سر دھننے کی کھلم کھلا آزادی ہے بھی نہیں البتہ حکم یہ ہے کہ تعریف و توصیف ہو تو آئین و آداب کے ساتھ ہو۔ اور یوں ہو تو مدح نگار کے لیے۔ خواہ وہ مدح خود کسی فرد خاص کی ہو یا اس کا نام لیے بغیر اس کے اوصاف حمیدہ کی — ریڈیو، ٹیلی ویژن، پبلی کیشن ڈویژن، اکادمی، سبھی کے دروازے کھلے ہوئے ہیں بلکہ اکثر یہ ادارے خود ایسے اہل قلم کی فکر میں سرگرداں رہتے ہیں جو ان کی ہلکی سی مخالفت میں کچھ لکھ سکیں، نکسلی مصنفین کی تلاش خاص طور پر بہت نمایاں ہے کہ ان سے ان کی غیر جانبدارانہ روش کا ثبوت فراہم ہوتا ہے۔

اسی سلسلے میں کتابوں کی اشاعت کا سوال بھی آتا ہے۔ اردو کی کتابوں

کی اشاعت کا سارا ساز و سامان غیر سرکاری اور سرکاری ذرائع سے فراہم ہوتا ہے سرکاری ذرائع میں مندرجہ بالا اداروں کے علاوہ اکادمیوں کی وہ انعام یافتہ کتابیں بھی شامل ہیں جن کے مصنفین کو پانچسو سے لے کر دس ہزار یا ایک لاکھ روپئے تک کے انعامات ملتے ہیں مگر ان کی کتابوں کی، حتیٰ کہ انعام یافتہ کتابوں کی ـــــ بکری کی کوئی صورت نہیں نکلتی۔ دوسری طرف وہ ادارے ہیں جو ہیں تو نجی اور تعداد میں بہت کم، مگر پورا اردو مارکیٹ گویا انہی کی دسترس میں ہے جس میں کسی مصنف کی تخلیقی زندگی یا شہرت یا اس کی گم نامی اور گم شدگی بھی شامل ہے۔ اردگرد کے ناشرین پر نظر ڈالیے تو ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی ایجوکیشنل بک ہاؤس۔ علی گڑھ، مکتبہ جامعہ اور دو چار اور نام ہیں۔ اور ان سب کا مقصد صرف یہ ہے کہ مصنف اور وہ کتابیں جو اپنا مارکیٹ خود بنا چکے ہیں ان کے ذریعے لائبریریوں تک پہنچیں اور کمیشن ان کی جیب میں پہنچتا رہے اس کساد بازاری کے اثرات کس طرح تخلیقی عمل تک پہنچتے ہیں اور مربیوں کی یہ نئی کھیپ کس طرح اردو کے تخلیقی ادب کو متاثر کر رہی ہیں یا دوسرے ذرائع نشر و اشاعت کے نہ ہونے کی بنا پر کس طرح مسدود کر رہی ہے یہ بھی ادبی سماجیات کے نقطۂ نظر سے مطالعہ کا نہایت اہم موضوع ہے۔

یہاں ان گوشواروں کا تذکرہ کر دینا ہی کافی ہے جو کسی زبان کے مختلف موضوعات اور مختلف ڈسپلن میں مطبوعہ ادب کی درجہ بندی کے طور پر ادبی سماجیات تیار کرتی ہے اور ان کی مدد سے ان کے فکری سمت و رفتار کا تعین کرتی ہے۔ اردو کے سلسلے میں اس قسم کے معروضی مطالعے تو اور بھی زیادہ اہم ہیں جن سے اندازہ لگایا جا سکے کہ پچھلے چالیس سال کے معاندانہ اقدامات کے زیر اثر اردو ادب کن شعبوں میں مرجھا گیا ہے کن شعبوں میں پنپ رہا ہے اور کن نئی سمتوں کی طرف جا رہا ہے اور اس کی کتابوں اور رسالوں کی تعداد اشاعت اور مزاج پر ان سب معاملات کے کیا اثرات مرتب ہوتے ہیں؟ غرض ادبی سماجیات کی محض چند جہات ہیں جن کے سلسلے میں اردو ادب کا مطالعہ خاص طور پر اردو میں نئے موضوعات، نئے مزاج اور نئے آہنگ کی مقبولیت یا عدم مقبولیت کا اندازہ کر کے دور رس نتائج نکالے جا سکتے ہیں۔

۱۸

کسی نے کہا ہے کہ لفظوں کو توڑنا مروڑنا، ان کو بامعنی کرنا یا ان کے مطلب الٹ دینا ہر ڈکٹیٹر شپ یا سامنت شاہی کی پہلی ضرورت ہوتی ہے مگر الفاظ بے جان نہیں ہوتے وہ بھی ہماری آپ کی طرح سانس لیتے ہیں جیتے جاگتے ہیں اپنی پہچان رکھتے ہیں اور اپنی یہ پہچان انھیں اتنی پیاری ہوتی ہے کہ جب ان کے مطلب کی گردن مروڑی جاتی ہے تو وہ چاہے اس وقت کچھ نہ کہیں لیکن بعد میں وہ اپنے اوپر ظلم کرنے والے سماج کو ڈس لیتے ہیں اور اپنا سارا زہر اس کی رگ رگ میں اُنڈیل دیتے ہیں۔ تاریخ گواہ ہے کہ الفاظ کے بگڑے ہوئے معنوی روپ سے لڑتے لڑتے حکومت اور قوم کے رنگ روپ بگڑ گئے ہیں صدیاں بیت گئی ہیں اور تہذیبیں ختم ہو گئی ہیں۔

آگے بڑھنے سے پہلے ایک جملہ دُہراتا چلوں۔ مشتاق یوسفی نے کہیں لکھا ہے کہ "سارے پچھڑے ہوئے ملکوں اور قوموں کا کھل نائک ان کا ماضی ہے جو الف لیلےٰ کی کہانیوں کے سندباد جہازی کے بوڑھے کی طرح ان کی گردن پر سوار ہے اور اُترنے کا نام نہیں لیتا۔ ماضی کے سمبندھ میں ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ نے کہا تھا کہ ہر دور اپنا حال اور مستقبل ہی نہیں بناتا اپنا ماضی بھی بناتا ہے، روج بھی ڈھالتا ہے اور وہ جو پرانی کہاوت ہے جیسی روح ویسے فرشتے۔ جیسا سماج ہوتا ہے اسی کے مطابق وہ اپنا ماضی ڈھال لیتا ہے اپنے رواجوں کے آڈمبر چُن لیتا ہے اور اسے تاریخ کا نام دے لیتا ہے، بڑا خوش قسمت ۔۔۔۔ ہوتا ہے

وہ سماج جو اپنی تاریخ کو ٹھیک ڈھنگ سے دیکھنے کی طاقت اور توازن رکھتا ہے اور جب تک تاریخ اور ماضی کے ذریعے ذہنی اور جذباتی توازن نہ ہو اس وقت تک تاریخ عذاب بن جاتی ہے اور ماضی کھل نائک اور پھر پورا سماج مستقبل سے منہ موڑ کر ماضی کی پرچھائیوں کی طرف دوڑنے لگتا ہے ماضی تو لوٹ کر آ نہیں سکتا ہاں سماج ٹھوکر کھا کر گرتا ہے اور صدیوں کے لیے ناکارہ ہو کر رہ جاتا ہے۔

مجھے کچھ ایسا لگتا ہے جیسے ہمارے سماج سے کبھی الفاظ بدلے رہے ہیں۔ برسرِ اقتدار لوگوں اور نادان دانشوروں نے انھیں توڑا مروڑا، اور اب یہ توڑے مروڑے الفاظ پورے ماحول کو ڈس رہے ہیں اس لیے خود اس بیان کو الفاظ کی صحیح عزت ہی تک سمیٹے رکھنے کی اجازت چاہتا ہوں۔

پہلے لیجیے "عہد وسطیٰ کا تہذیبی شعور" کے الفاظ کو۔ عہد وسطیٰ سے ہم کیا سمجھیں سنہ گنوانے اور تاریخ طے کرنے کی ضرورت نہیں۔ اتنی بات ہر کوئی جانتا ہے کہ جسے ہم عہد وسطیٰ کا دور کہتے ہیں وہ آج کی ترقی کی دوڑ میں آگے بڑھے ہوئے یورپی ملکوں کے لیے اندھیرے کا دور تھا۔ یورپ گھٹا ٹوپ اندھیروں میں کھویا ہوا تھا نہ آج جیسی علم و سائنس کی چمک دمک تھی نہ آج جیسی صنعت اور بیوپار کی فراوانی ہمارے ساز و سامان کے لیے خود کفالتی تھی اُن قافلوں پر جو ایشیا کے مختلف ملکوں، پہاڑ اور سمندر عبور کر کے وسطی اور مغربی ایشیا کے راستوں سے یورپ پہنچتے تھے اور وہ سارا فلسفہ وہ سارا جغرافیائی علم، طب اور ریاضی کی معلومات جس سے یورپ کا RENAISANCE دور جگمگا اٹھا، یورپ کو ایشیا ہی سے اور خاص عربوں اور ایرانیوں سے حاصل ہوئی حد یہ ہے کہ LEGACY OF INDIA کے دیباچہ لکھنے والے نے یہاں تک لکھ دیا کہ شیکسپیئر کے ڈراموں کے کئی قصے ہندستان کی لوک کتھاؤں سے عربوں کے ذریعے ہوتے ہوئے کہیں تو الف لیلیٰ اور ARABIAN NIGHTS کے راستے سے کبھی عربوں کے ذریعے روم کی راہ سے انگلستان پہنچے۔

یہ بھی کوئی ڈھکی چھپی بات نہیں کہ مسالوں سے لے کر ریشم تک، ضرورت اور عیش کی چیزیں ایشیائی قافلوں کے ذریعے یورپ پہنچتی تھیں کہنے کا

مطلب صرف یہ ہے کہ آج دنیا میں جو اولیت، صنعت، سائنس اور تہذیب میں یورپ کو ملی ہوئی ہے عہد وسطیٰ کے دور میں یہی اولیت پوری دنیا میں مغربی اور وسطی ایشیا کو ملی ہوئی تھی ان کی زبانیں تھیں عربی اور فارسی، اس علاقے کے رہنے والے وہ تھے جن کے تعلقات چین اور ہندستان سے بڑے قدیمی تھے جہاں سے انھوں نے صفر کی تھیوری اور شطرنج (چتورنگ) کا کھیل لیا تھا جہاں کے علم و سائنس بغداد اور دمشق کے درباروں اور درس گاہوں میں موجود تھے۔

تعجب یہ ہے کہ جب آج کے جدید دور کی بات ہوتی ہے اور ہم مغربی تہذیب کے اثر کے لفظ استعمال میں لاتے ہیں یہ نہیں کہتے کہ معاصر عصری آگہی اور عیسائیت، کہیں بھی کیسے، لوگ ہنسیں گے مارکس، فرائڈ اور ڈاروِن کے اثر کو اگر عیسائی اثر کہہ دیں تو کیسی بے تکی بات ہوگی INDUSTRIAL REVOLUTION کو اگر عیسائی انقلاب کہہ دیا جائے حد یہ ہے کہ REFORMATION کو بھی عیسائی انقلاب کہنا بے تکا پن ہوگا (جب کہ وہ عیسائی دھرم کی اصلاح ہی سے شروع ہوا تھا) لیکن جب ہم عہد وسطیٰ کے دور کی بات کرتے ہیں تو اسے بے سمجھے بوجھے اسلام سے جوڑ دیتے ہیں اور عربوں، ایرانیوں اور وسط اور مغربی ایشیا کے ملکوں کی تہذیب کی سبھی فتوحات کو اسلام کے کھاتے میں ڈال کر ان سب کو ایک مذہبی شکل دے دیتے ہیں (اور جانے انجانے میں یہ مان لیتے ہیں کہ سبھی تہذیبوں کی بنیاد دھرم اور صرف دھرم ہوتا ہے جب کہ مغربی تہذیب کے اثر کے بارے میں ہم ایسا کچھ نہیں سوچتے۔)

یہی جذبہ ہے جس نے ہندستانی تاریخ کے دو دوروں پر تو ہندو PERIOD اور مسلم MUSLIM PERIOD کہہ کر دھرم اور مذہب کا لیبل لگا دیا لیکن تیسرے دور کو CHRISTIAN PERIOD یا عیسائی دور کہنے کے بجائے BRITISH PERIOD یا MODERN PERIOD کہنے ہی پر بس کیا۔

ہم اسلام یا مسلم اثر کے الفاظ استعمال کرتے وقت یہ بھول جاتے ہیں کہ صرف کسی کے دھرم سے اس کی تہذیب کی نہ پہچان ہو سکتی ہے نہ اسے بیان

کیا جاسکتا ہے۔ ہم یہ بھی بھول جاتے ہیں کہ جیسے ہوائی جہاز اور ایٹمی توانائی کو عیسائی ذہن نہیں کہا جاسکتا اسی طرح عہد وسطیٰ کے دور کی وسطی اور مغربی ایشیائی تہذیب کی ذہنوں کو (جو اس دور کی نئے طریقوں کی نمایندہ تھیں) صرف مسلم یا صرف اسلامی ذہن کہنا غلط ہوگا؟ یہ نئے سوچنے کا ڈھنگ، نیا شعور لانے والے قافلے تھے جو کبھی تاجروں اور صنعت کاروں کے قافلوں کے ساتھ کبھی صوفیوں اور عالموں کے ساتھ ایک ملک سے دوسرے ملک اور ایک حکومت سے دوسری حکومت پہنچتے تھے۔ یہ نئے خیالات کی رو، یہ نیا شعور صرف اسلام کا نہیں تھا؟ دوسروں کو مسلمان بنانا اس کا مقصد نہیں تھا یہ وہ شعور تھا جو یونان کے بھولی بسری علم و حکمت کو عربی میں اُلٹے سیدھے الفاظ میں ترجمہ کر کے یورپ کے اندھیروں میں بھی جوت جگا رہا تھا اور نئی فکر پیدا کر رہا تھا وہ عہد وسطیٰ کے دور کے جدید شعور کی آواز تھی اسے صرف اسلام کی آواز کہنا یا صرف اسلام کا اثر کہنا زیادتی ہے۔

حد یہ ہے کہ والٹیر کے دور میں جب کچھ انسائیکلوپیڈیائی عالموں پر فرانس میں برسراقتدار لوگوں نے مقدمے چلائے اور ان کی پکڑ دھکڑ ہوئی تو اُن پر یہ الزام لگایا گیا کہ وہ اسپین کے مسلم مفکّر ابن رشد کے باغیانہ اور مخالفانہ خیالوں سے متاثر ہیں۔ کہنے کا مطلب صرف اتنا ہے کہ عہد وسطیٰ کے تہذیبی شعور میں جسے اسلامی عناصر سمجھا جاتا ہے اس کی مذہبیت پر زور دینا غیر ضروری ہے اسے اس دور کی جدیدیت کی شکل میں پہچاننا چاہیئے اور اپنے دور کی جدیدیت سے جو بھی منہ موڑتا ہے وہ مانو ترقی سے روٹھ کر ظلمت پسندی کو اپنانے کا مجرم ہوتا ہے اور اسی موڑ پر ماضی کھل نائک بن جاتا ہے۔

اب آیئے دوسرے لفظ کی طرف، اسلام سے ہم کیا مطلب لیتے ہیں۔ اتنی بات تو سامنے کی ہے کہ مسلمان افغانستان میں بھی آباد ہیں اور انڈونیشیا میں بھی، بنگلہ دیش میں بھی بسے ہیں اور سعودی عرب میں بھی، لیکن کوئی یہ کہے کہ افغانستان اور انڈونیشیا کے مسلمانوں کی تہذیب ایک ہے اُن کی زبان اُن کا کلچر، اُن کا شعور ایک ہے تو یہ بڑی بھول ہوگی۔

پھر ایک اور فرق ہے اسلام اور مسلمان کا، آج سے نہیں ہمیشہ سے اسلام کے کم سے کم دو نظریے رہے ہیں۔ ایک وہ لوگ ہیں جو اسلام کا ایک کٹر رخ اپناتے آئے ہیں کٹر کیوں کتابی روپ کہیں تو بہتر ہوگا۔ سیاسی نقطۂ نظر کے رخ سے دیکھیں تو اسلام نے عیسائیوں کی طرح پوری دنیا میں مذہبی رہنماؤں کے بنائے ہوئے ایک خلیفہ کی حکومت ہی کا تصور کیا تھا اور جہاں کہیں بھی مسلمان اکثریت میں ہوں ان کا فرض تھا کہ وہ اس چُنے ہوئے خلیفہ ہی کے ماتحت ہوں تہذیب اور کلچر کی نظر سے دیکھیں تو شراب تو کیا ہر طرح کی تصویریں کھینچنا یا کھچوانا، ناچ گانا، حرام ہے، عورتوں کے لیے پردے میں رہنا یا ضروری حد تک چہرہ اور بدن کے دوسرے حصّوں کو چھپانا، نقاب یا چادر پہننا ضروری تھا قبریں کچی بنانا ضروری تھا کہ قبروں کی پوجا نہ ہونے لگے۔

دوسرا اسلام وہ تھا جس نے اپنے کو علاقائی سانچوں میں ڈھال لیا بھارت میں تو محمود غزنوی کو اسلام کا مبلغ اور اُس کا سب سے بڑا اور شاید سب سے ظالم سورما سمجھا جاتا ہے لیکن یہی محمود غزنوی تھا جس نے پہلی بار اسلامی حکومت کے ذریعے منظور شدہ مرکزی خلافت کے خلاف خود اپنی بادشاہت قایم کی اور اُس کے بعد سے مغلوں کے آخری بادشاہ تک کسی نے بھی مرکزی خلافت کی ماتحتی قبول نہیں کی۔ کلچر اور تہذیب میں دیکھیے تو اسلام کا دوسرا روپ ہی دکھائی دے گا یہ اسلامی ہو یا نہ ہو مسلم روپ ضرور ہے یہاں مزاروں پر مجمع اور میلے لگے ہیں قوّال قوّالیاں گا رہے ہیں مسلم گانے والے، اور مسلمان مصوّروں سے بازار اور دربار پٹے پڑے ہیں، عورتیں کہیں رضیہ سلطانہ کے روپ میں ہیں تو کہیں چاند بی بی کی شکل میں۔ ایک مُلّا کا اسلام ہے دوسرا معمولی مسلمان کا اسلام اس لیے اسلام کا ذکر کرنے سے کہیں بہتر ہے مسلمان کا ذکر کرنا، کہ جو اثر پڑا ہے وہ اس مسلم سماج کے شعور کا اثر ہے جس نے اپنے کو نئے سانچے میں ڈھالا اور یہ وہ سانچے تھے جو عہدِ وسطیٰ کے دور کے لیے جدید سانچے تھے۔

۲

اس وضاحت کے بعد آیئے مسلم اثر کی طرف، اسلام اور مسلمانوں کے ہندستان

میں آمد کے بارے میں کئی غلط فہمیاں قدیم سے چلی آئی ہیں کچھ جان بوجھ کر بھی پیدا کی گئی ہیں کہ انگریز حکمرانوں کے لیے سود مند تھیں، کچھ اَن جانے میں پیدا ہوئی ہیں ان میں پہلی یہ ہے کہ مسلمان ہندستان میں فوجی حملہ آوروں INVADER کے روپ میں آئے۔ تاریخ کے عام صفحات میں مسلمانوں کا ذکر یا تو محمد بن قاسم کے سندھ پر حملے سے ہوتا ہے یا پھر محمود غزنوی کے حملوں سے کہ اُس نے سومناتھ کے مندر پر چڑھائی کی اور ساری مورتیوں کو توڑ پھوڑ دیا۔ کیرالا میں عرب تاجروں کی آمد جو ان سب سے پہلے ہوئی تھی اس کا چرچا تک نہیں ہوتا اور ان تاجروں کو زیمورن نے بڑی عزت دی تھی آج بھی ہندستان کی سب سے پہلی مسجد کیرالا ہی میں ہے۔ اسی طرح اب یہ ثابت ہو چکا ہے کہ محمود غزنوی کے حملوں سے پہلے شمالی ہندستان میں مسلمانوں کی آبادیاں موجود تھیں، قصبہ بگرام میں اس دور سے پہلے مسلم قاضی کی تقرری کے احکام ملتے ہیں۔ پروفیسر محمد حبیب اور "تاریخ محمودی" کے بیان بھی اسی کے گواہ ہیں پھر تو محمود غزنوی کے دور میں یا اس سے کچھ قبل اڈی مان کی سندیش راسک کا لکھا جانا کچھ تعجب کی بات نہیں رہتی جسے دو دری جی اور دشوناتھ ترپاٹھی نے اڈٹ کر کے چھاپا ہے اور ساہتیہ کی تاریخ میں ایک نیا باب جوڑا ہے۔

آگے بڑھنے سے پہلے ایک نظر عہد وسطیٰ کے ہندستان پر بھی ڈالتے چلیں۔ ذرا تصور کیجیے ایسے دور کا کہ جب نہ ہوائی جہاز ہے نہ ریل گاڑی، نہ صاف ستھری سڑکیں ہیں نہ بس اور موٹریں، نہ پاسپورٹ اور کسٹم کی دقتیں ہیں، نہ ہوٹلوں کی سہولیت نہ بجلی کی روشنی، نہ ٹیلی فون کے تار، راستے اوبڑ کھابڑ اور خطروں سے بھرپور، بٹ ماری عام ہے اور تاجروں کے قافلے مل جل کر سفر پر نکلتے ہیں ایک گاؤں سے دوسرے گاؤں تک جانا بھی دوبھر ہے، ہر گاؤں نہ سہی کم سے کم ایک علاقے کے گاؤں تو اپنی ضرورت کی سبھی چیزیں یا تو خود پیدا کرتے ہیں یا پاس پڑوس سے حاصل کر لیتے ہیں، باہری دنیا سے رابطہ کم ہے اسی لیے تھوڑی تھوڑی دور پر بولی بدل جاتی ہے اور علاقائی زبانیں گویا اپنے آپ میں آزاد یا خود حفاظتی ہیں۔ حد یہ ہے کہ تھوڑے فاصلے پر دیوی دیوتا تک بدل جاتے

ہیں۔ اودے پور کے کٹھ پتلی میوزیم میں بھی درشنوں کے لیے گاؤں گاؤں لے جانے والے دیوی دیوتاؤں کی مورتیاں دیکھیے، یہ فرق صاف نظر آئے گا کہ پورا ہندستانی سماج مختلف اکائیوں میں بٹا ہوا ہے اسی لیے تو پروفیسر کوسمبھی نے لکھا ہے کہ:۔

"ہندستانی تاریخ اصل میں مختلف قبائلی عناصر
TRIBAL کو ایک عام سماج کے سانچے میں ڈھالنے کی کہانی ہے
اور یہ قدیم ہندستان کی تاریخ کی خاص پہچان ہے"

مختلف اکائیوں میں بٹے ہوئے مختلف بولیوں اور زبانوں کے اس عظیم ملک سے گزرا کرتے ہیں تاجروں کے وہ قافلے جو کبھی منگولیا سے کبھی چین کے کسی حصے سے سامان اکٹھا کرتے ہیں اور ریشم مارگ سے اور کبھی شمالی ہندستان کے دوسرے راستوں سے ہوتے ہوئے مغربی اور وسطی ایشیا کے ملکوں میں مال بیچتے ہیں اور پھر یہی مال ان علاقوں سے یورپ کے دوسرے ملکوں میں پہنچتا ہے۔ یہ قافلے شمالی ہندستان کے مختلف ٹھکانوں پر ٹھہرتے ہیں اور ان کا مفاد اسی میں تھا کہ ان کو اپنی ضرورت کا سامان لینے کے لیے نگر نگر، قصبے قصبے نہ جانا پڑے، کسی ایک منڈی یا کچھ منڈیوں میں یہ سارا سامان جمع ہو جائے کہ وہ آسانی سے اسے وہاں سے حاصل کر لیا کریں۔

یہ تجارتی رشتے صرف تجارت تک محدود نہیں تھے کیونکہ یہ تاجر اس زمانے کی جدیدیت سے پیوست تھے وہ اپنے ساتھ نئے لفظ بھی لائے اسی کے ساتھ نہ بھولیے آنے جانے والے صوفیوں اور عالموں کے ان قافلوں کو جن کا سلسلہ البیرونی سے خواجہ معین الدین چشتی تک جاری رہا۔

یہاں دو باتیں اور غور طلب ہیں۔ ایک یہ کہ اُس زمانے کے ہندستان کا نقشہ اور اُس کی سرحدیں آج کے ہندستان کی نہ تھیں مدتوں تک افغانستان اور وسطی ایشیا کے کچھ حصے ہندستان میں شامل رہے ہیں۔ بخارا بُدھ مت کا وہار تھا، بلخ بودھوں کا مرکز تھا اس لیے جو لوگ آج واہگہ کے اُس پار کی ہر چیز، ہر لفظ کو بدیسی کہہ کر تنگ نظری سے منہ موڑ لیتے ہیں وہ اپنے ہی کو نہیں

ہندستان کو بھی بہت محدود کر دیتے ہیں۔

دوسری بات ہے قوموں اور ملکوں کی سرحدوں سے اوپر اٹھنے والی نسلی یا ETHNIC روایت۔ ہندستان کے مسلمانوں کے رشتے افغانستان اور ایران سے بہت قریب تھے اور ان دونوں ملکوں میں آریائی روایت بہت مضبوط رہی ہے۔ ایران میں پارسیوں کی قدیم فارسی اور سنسکرت میں بہت کچھ ملتا جلتا ہے اسی طرح پارسی دھرم اور ہندو دھرم میں بھی بہت سی یکسانیت ہے۔ آگ کی پوجا، ہون کے رواج کے علاوہ اور بھی بہت کچھ یکساں ہے لیکن یہ معلومات شاید بہت سوں کے لیے نئی ہو کہ ہندستانی مسلمانوں نے اور تو اور اپنے مذہبی اور دھارمک کاموں کے لیے بھی جو لفظیات جئیں وہ قریب قریب پوری کی پوری عربوں اور عربی سے نہیں لی بلکہ قدیم ایرانی یعنی آریائی روایت سے اور پارسی مذہبیات سے لی ہیں۔

ہندستان کا مسلمان آج بھی نماز پڑھتا ہے صلوٰۃ نہیں پڑھتا جب کہ نماز قدیم فارسی کا لفظ ہے اور پارسیوں کی مذہبی صحیفوں میں آیا ہے اور صلوٰۃ عربی کا لفظ ہے اور قرآن مجید میں استعمال ہوا ہے یہی نہیں آج بھی صلوٰۃ کے لیے ایک محاورہ مسلمان گھرانوں کی بول چال میں ہے "صلوٰتیں سنانا" یعنی برا بھلا کہنا، جس کا اچھے معنوں میں استعمال نہیں ہوتا۔ اسی طرح ہندستانی مسلمان رمضان میں روزہ رکھتا ہے جو پھر پارسی مذہب کا لفظ ہے صوم نہیں رکھتا جو ٹھیٹھ عربی کا لفظ ہے، اللہ سے زیادہ جو عربی لفظ ہے خدا کہتا ہے جو خالص پارسی اور قدیم ایرانی یعنی آریائی لفظ ہے اسی طرح جنّت (عربی) سے زیادہ بہشت (خالص پارسی مذہبی لفظ) کا استعمال کرتا ہے اور عربی لفظ ملائکہ کی جگہ پر فرشتے کہتا ہے۔ ایسے دو چار لفظ نہیں ہیں سینکڑوں ہیں یہی نہیں ہمارے ہاں کا چرچا ہو تو رستم اور سہراب کا ذکر آتا ہے دونوں میں نہ کوئی عرب تھا نہ مسلمان، دونوں کا تعلق ایرانی اور آریائی روایت سے تھا۔ فرشتہ اوستا میں فراشتہ ہے اور اس کے دو ٹکڑے 'فرا' اور 'رستہ'، یعنی فرستادہ (بھیجا ہوا) سے بنے ہیں سنسکرت میں بھی پریرشتہ ہے یعنی قاصد۔

نماز بھی پارسی لفظ ہے اور زرتشتی مذہب کا ہے اس کا مطلب ہے پوجا اور حکم ماننا اور یہ اوستا میں نمہ اور نمس پہلوی میں نج اور پاژند میں نماز ہے سنسکرت کا 'نمہ' بھی انہی معنوں میں ہے۔

روزہ پارسی اوستا میں RAUCHAH اور پہلوی میں ROCH روشنی کے معنی میں ہے۔

مثالیں اور بھی دی جا سکتی ہیں، کہنا یہ ہے کہ ہندستان میں مسلمان کے رشتے نہ تو صرف سیاست اور حملہ آوری سے جُڑے ہوئے ہیں نہ صرف مذہب سے بلکہ اُن رشتوں سے پیچھے بہت سی نسلی وراثتیں اور پیڑھیوں پرانی روایتیں تھیں۔

بیوپاریوں اور تاجروں کے قافلوں نے ہندستان کے اور خاص طور پر شمالی ہندستان سے گزرتے ہوئے دو تبدیلیاں کیں۔ ایک تو دور دراز کی چھوٹی موٹی منڈیوں کی جگہ پر ان سب کے مرکز کے روپ میں نگر یا قصبے آباد ہو گئے جس کا ایک نتیجہ یہ بھی ہوا کہ چھوٹی چھوٹی علاقائی بولیوں کے ساہتیہ کی جگہ پر یا ان کے میل ملاپ سے ایک PAN INDIAN بولی پیدا ہونے لگی، جسے بعد کو کھڑی بولی ہندستانی یا کھڑی بولی ہندی یا اردو کا نام ملا، یہ گویا پورے ہندستان کی زبان کا جنم تھا اور اس وقت ہوا جب برج اور اودھی، میتھلی اور سدھکڑی جیسی ترقی یافتہ زبانوں کی جگہ کھڑی بولی اردو ہندوی کو مل گیا اور شمالی ہندستان سے میسور اور گلبرگہ تک اسی کا چلن ہونے لگا۔

کوئی انوکھی بات نہیں ہے کہ یہ زبان دو شکلوں میں اُبھری، ایک مقامی شکل تھی دوسری بین الاقوامی شکل تھی۔ ایک شکل میں وہ مختلف صوبوں کی زبانوں کے لفظوں اور ساہتیہ کی میراث سے مالامال ہوئی دوسری شکل میں وہ مغربی اور وسط ایشیا کے ان ملکوں کی تہذیب، لغت ساہتیہ اور فکر سے متاثر ہوئی جو اس زمانے میں پوری دنیا کے تمدن کی رہنمائی کر رہے تھے اور اس زمانے کی جدیدیت کی علمبردار تھی۔

۳

تجارت اور صنعت اور سماجی لین دین کے ساتھ ساتھ سیاست کی ضرورتیں بھی تھیں مرکزیت کی ضرورت بھی...... یوں تو یہ کہانی لمبی ہے راجا اور بادشاہ مسلمان ہوں یا ہندو، سکھ ہوں یا عیسائی اور ان کے ناموں کے آگے پیچھے DEFENDER OF FAITH مذہب کے محافظ اور محافظِ دین کے کتنے ہی پن چھلے کیوں نہ لگے ہوں پہلے بادشاہ ہوتے ہیں بعد کو بہت بعد کو کچھ اور۔ ان کی سیاست کی ضرورت ہے اور ان کا مذہب اقتدار اور انتظام۔ اور یہی بات بھول کر ہم میں سے ایک گروہ انھیں کبھی نانک بنا لیتا ہے کبھی کھل نانک۔

ہندوستان میں بھی یہی ہوا ہے ایسا نہیں ہے کہ سیاست کی کروٹوں نے اور دربار کی انتظامی ضرورتوں نے فکر اور شعور کو متاثر ہی نہ کیا ہو بلکہ اس اثر کو سب کا سب اُن کے کھاتے میں ڈالنا ٹھیک نہیں ہوگا۔ اقتدار کبھی نہ صرف سمجھا جانے والا واقعہ یا حادثہ نہیں ہوتا اس کے پیچھے ہوتے ہیں سماجی، صنعتی، تعلیمی اور دفاعی سبب اور ان کو ساری جذباتیت چھوڑ کر مان لینا چاہیئے۔ انگریز ہرگز ہندوستان پر فتح نہیں پا سکتے تھے اگر وہ INDUSTRIAL REVOLUTION اور RENAISSANCE کے کندن بنانے والے تجربے سے نہ گزرے ہوتے اور ان کا سارا ملک اپنے زمانے کے جدیدیت کے سہارے گامزن نہ ہو چکا ہوتا، یہ کبھی نہیں ہوا اور نہ کبھی ہوگا کہ کوئی پچھڑا سماج کسی اپنے سے آگے بڑھے ہوئے گامزن اور زیادہ ترقی یافتہ سماج پر فتح پا جائے کہ پانی ہمیشہ اوپر سے نیچے بہتا ہے نیچے سے اوپر کو نہیں بہہ سکتا۔

عہدِ وسطیٰ میں فکر اور شعور کی نظر سے سب سے قابلِ ذکر زمانہ تھا اکبر کا۔ کوئی دیوتا نہیں تھا اکبر، اُس کو بُرا بھلا کہنے والوں کی نہ اُس کے زمانے میں کمی تھی نہ آج ہے لیکن ایک چوکس اور جہاں دیدہ سیاست داں کی حیثیت سے وہ جانتا تھا کہ ہندوستان پر حکومت کرنی ہے تو ہندوستان کو ایک جذباتی ہم آہنگی کے امتحان سے گزرنا ہوگا۔ مختلف مذاہب، مختلف اکائیوں کے ملک میں یہ

کام آسان نہیں تھا اس کا ایک طریقہ تو وہ تھا جس پر ہمارے سبھی تاریخ دانوں نے (جن میں سب سے پہلے ملّا عبدالقادر بدایونی ہیں جو اکبر کے زمانے میں تھے) خوب خوب کیچڑ اچھالی یعنی دین الٰہی جس میں بادشاہ کو اوتار مان کر سیاست اور دھرم کو ملا کر ایک سیاسی حل نکالا گیا تھا۔ یہ طریقہ نہ تو اتنا اہمیت کا حامل تھا جتنا تاریخ دانوں نے بتایا نہ اتنا چلن اس کا ہوا لیکن دوسرا طریقہ وہ تھا جو ابوالفضل کی تصانیف میں اور اکبری دربار کے عالموں، شاعروں اور فلسفیوں نے اپنایا۔ لکھنے کا مقصد یہ نہیں ہے کہ فیضی نے مہابھارت کا فارسی ترجمہ کیا یہ بھی نہیں ہے کہ ہندستان کی پرانی تہذیب، مذہبی صحیفوں اور روایات کو عزت ملی اسے زیادہ سے زیادہ رواداری کہا جاسکتا ہے۔

سب سے اہم تھا فکر کا یہ ڈھنگ کہ سیاست مذہب سے بالکل الگ ہے اور جو بات اہمیت رکھتی ہے وہ مذہب کے ذریعے انسان کی پہچان نہیں ہے بلکہ انسانیت کی شکل میں اس کی پہچان ہے اور اس کی چرچا صاف لفظوں میں ابوالفضل فیضی، ان کے مفکروں کے عکر باپ شاہ مبارک اور اکبری دربار کے اور دانشوروں کے ہاں ملے گی۔ عرفی اکبری دربار کا بڑا شاعر تھا، ۳۶ سال کی عمر میں انتقال ہوگیا مگر اس زمانے کا شعور، اس کی نظم میں شاید سب سے زیادہ وضاحت ساتھ ظاہر ہوا ہے۔

ڈاکٹر نبی ہادی نے اپنی کتاب "مغلوں کے ملک الشعرا" مغلوں کے راج کوی) میں لکھا ہے:

"ہندستان میں بھگتی تحریک پہلے سے موجود تھی مگر اکبری دور کے روشن فکر...... بھگتی تحریک سے ایک قدم ہٹ کر بالکل نئے راستے پر چلتے ہیں دونوں میں فرق یہ ہے کہ بھگتی والے (مذہبی عناصر) کی ترکیب سے اخلاقی اور تہذیبی قدروں (بنیادی اور تمدنی مولیوں) کا خمیر تیار کرتے ہیں اکبری حلقے کے مفکرین (چنتک) دین کی بنیادی اہمیت (مہتو) سے قطع نظر اور مذہب سے کاملاً بے طرفی (ہورن اداسینتا) اختیار کر کے تہذیبی اتصال وارتقا

(سنسکرتک مَن اور پرگتی) کی جستجو (کھوج) اور صلح کل (پورن شانتی) کی تشکیل میں سرگرم ہیں۔ بھگتی کے سراسر دینی (دھارمک) تصورات میں بھیگا ہوا فکر (چنتن) پیش کرتے ہیں عرفی اور فیضی وغیرہ کا رجحان اس سے بالکل مختلف ہے وہ لوگ اس کوشش میں ہیں کہ خالص دنیاوی اور غیر دینی (آدھارمک) نظام فکر (بودھ) نافذ (لاگو کرنے کے امکانات (سمبھاونائیں) پیدا کیے جائیں۔ وہ اپنے تصورات کی بنیاد ایسی مسلمہ (جانی مانی) اخلاقی (نیتک) اقدار (مولیوں) پر رکھتے ہیں جن کا منبع (سروتر) الہام (آکاش وانی) دینی عقائد کے اندر نہیں بلکہ انسانی تجربے کی گہرائی میں واقع ہو۔ یہ جماعت کافر و مومن کی بحث میں پڑنا اور دینی عقائد کے لزوم پر اصرار کرنا (زور دینا) اپنے مسلک کے خلاف سمجھتی ہے عرفی صاف کہتا ہے کہ میں نے رد و قبول (ماننے یا نہ ماننے) کی کشمکش سے اپنا دامن چھڑا لیا:

من کجا کشمکش رد و قبول ز کجا — نیک رفتم کہ نہ کافر نہ مسلماں رفتم
پا بے کوئی بجرم رفتم و تعظیم کردند — بدر دیر مغاں ناصیہ کوباں رفتم"

(مغلوں کے ملک الشعراء صفحہ ۱۰۰)

ایک اور رخ بھی تھا اس جائزے کا، اور وہ تھا مذہب کو رسمی رواج سے آزاد کر کے اس کی روح پر اس طرح زور دینا کہ اوپر سے الگ الگ دکھائی دینے والے اندر سے متحد اور مماثل ہو جائیں ایسا نہیں ہے کہ تصوف اور بھگتی کے مختلف روپ اکبر سے پہلے نہ ہوں لیکن اکبر کے زمانے میں اس کو ایک نئی زندگی ملی جو اس زمانے کی ضرورت تھی۔ سوال یہ تھا کہ دھرم یا مذہب کی اصل کیا ہے اس کی روح کیا ہے؟ آپ کے دل کے اندر کی آواز یا وہ پوجا پاٹ اور نماز، روزہ جو دیکھا اور دکھایا جا سکتا ہے آپ کی عبادت وغیرہ کا طریقہ دوسرے کا روزہ نماز کا انداز ہی تو اتحاد کو توڑتا ہے اگر سب یہ مان لیں کہ مذہب اور ایمان انسان کے اور بھگوان کے بیچ کی چیز ہے اور جس عقیدت سے کوئی اس کی عبادت کرتا ہے اس کا حال

صرف اسی کو معلوم ہے اور اس پر انصاف کرنے والے یا فیصلہ کرنے والے پنڈت اور مولوی کوئی حق نہیں رکھتے تو مختلف مذاہب کی رنگارنگی میں ایک یکسانیت کی بنیاد پیدا ہو سکتی ہے اور اکبر کے زمانے سے پہلے بھی صوفیوں نے اس پہلو پر خاص زور دیا ہے۔

صوفی اور بھکتی تحریک کی پہچان اور اس کے CHARACTERISATION کے بارے میں اتنا کچھ لکھا جا چکا ہے اور ایسے ایسے قابل عالموں نے لکھا ہے کہ میرا کچھ کہنا چھوٹا منہ بڑی بات ہوگی لیکن دو تین باتیں دست بستہ کہے بغیر نہیں رہا جاتا ایک تیور تو وہ تھے جو شیام سندر داس اور پنڈت رام چندر شکل کے ساہتیہ کی تاریخوں میں دکھائی دیتے ہیں کہ بھکتی (خاص کر رام بھگتی اور کرشن بھگتی) اسلام اور مسلم حکومت کے اثر سے پھیلنے والے فکر اور شعور کی للکار کا رد عمل بھگتی کی شکل میں سامنے آیا تلسی اور سور داس کے برعکس اپنی ذہنی اور مؤثر فکر اور دور اندیشی سے اپنی فکری اور جذبات پر مبنی سلطنت قایم نہ کر لیتے تو سرکاری، درباری لالچ میں آکر یا پھر نئے فکر اور شعور کے طوفان میں ساری مخلوق مسلمان ہو جاتی، دوسرا نظریہ وہ تھا جو خود ہزاری پرساد دویدی نے اپنی بھومیکا میں پیش کیا کہ مسلمانوں یا اسلام کے آنے نہ آنے سے کوئی فرق نہیں پڑا۔ بھگتی کا بیج عہد وسطیٰ کی فکر کی کوکھ سے پھوٹنا ہی تھا کہ یہ روح عصر کا روپ تھا اس کے علاوہ عرفان حبیب اور ستیش چندر جیسے تاریخ دانوں کی تخلیقات ہیں جن میں بھکتی تحریک کا ذکر کیا گیا ہے اور اسے جاگیردارانہ اور سامراجی حکومتوں کی مخالفت میں اٹھنے والی مظلوم طبقہ کی ایک لہر بتایا گیا ہے اور یہ بھی کہا گیا ہے کہ بھکتی کے ایک رخ نے کم سے کم ہندو مذہب کے مختلف عناصر اور فرقوں میں ایک UNI FYING FORCE ڈھونڈھنے کی کوشش کی اور عبادت وغیرہ اور RITUALS کے جذبات سے اوپر اٹھ کر بھگت کی اپنی دلی عقیدت اور بھکتی ہی کو مذہب کو بنیا بنا کر کثرت میں وحدت ڈھونڈھ نکالی اس سے ایک قدم آگے بڑھا کر خاص کر کبیر، نام دیو اور جائسی کو سامنے رکھ کر یہ بھی کہا گیا ہے کہ یہ اثر انگیز یا عقیدتمندانہ یکسانیت

صرف ہندوسماج کے فرقوں ہی کے بیچ قایم نہیں کی گئی بلکہ ہندو مذہب اور اسلام کے RITUALS کے چھوڑ کر ان کے اندر کی یکسانیت یا اُن کے پیروکاروں کی دلی عقیدت کی بنیاد پر ایک نئی ہمہ دانہ یا ایک MYOTIC توازن قایم ہوا۔

مجھے صرف اتنا کہنا ہے کہ (۱) اپنی تمام باطنی فیاضی اور خوش عقیدگی کے انفرادی اور لگاؤ کا اختیار دینے پر بھی بھگتی کی بنیاد مذہبی ہی تھی زیادہ سے زیادہ ان کا حلقہ مذہبی LIVE & LET LIVE سے آگے نہیں بڑھتا تھا حد یہ ہے کہ کبیر جیسا باغی بھی سب دھرموں کے دکھاوے کے RITUALS کا مذاق اُڑانے پر بھی ایک طرح کی مذہبی بنیاد یا MYSTIC TRUTH ہی پر ٹھہر جاتا ہے۔ یہ مان لیا کہ بھگتی اور صوفی مت عہد وسطیٰ کے زمانے کی ذہنی اور جذباتی یکرنگی کی ضرورت کو کسی حد تک پورا کر رہے تھے مگر اس کی بنیاد گھوم پھر کر "مذہب سے بھیگا ہوا فکر" ہی تھا جب کہ اکبری دور کے دانشور اس دائرے سے آگے نکل کر فکر کا ایک غیر مذہبی (ادھرمی نہیں) بنیاد ڈھونڈھ رہے تھے جس پر ملّا بدایونی کو بہت اعتراض تھا یہ بنیاد صوفی مت پر نہیں تھا ایک زیادہ ENLIGHTENED انساں وادیا ہیومنزم پر تھا جہاں انسانیت کو صرف آدمیت کی شکل میں دیکھا جائے اور اس کی انسانی ضرورتوں اور تقاضوں پر زور دیا جائے۔

من کجا کشمکش رد و قبول ز کجا
نیک رفتم کہ نہ کافر نہ مسلماں رفتم

کبیر ہندو مت اور اسلام کے دکھاوں کی کھلی اُڑانے کے بعد بھی MYSTICISM اور بھگتی کے نرگن واد کے سہارے مذہب ہی کی سرحدوں میں رہ جاتے ہیں عرفی اور ابوالفضل مذہب کی سرحدوں کو پار کر کے انسانیت کی سرحدوں میں قدم رکھ دیتے ہیں۔

۲۔ جب نیا MUNDANE COSMOPOLITANISM یا روز کی عام زندگی سے جڑا ہوا یہ انسانی شعور ابھرا تو اسے یا تو دربار کا اثر کہہ کر اپنے زمانے کے ماتحت مناسب مقام نہیں دیا گیا یا صرف اس کے رعایتوں پر نظر ٹھہر گئی یا پھر اس عشق و عاشقی کی مستی کو محض چوما چاٹی کہہ کر رد کر دیا گیا

اس عشق و عاشقی کے پیچھے جو EARTHLINESS اور MUNDANE رُخ چھپا ہوا تھا اس کا ابھی تک نہ تو بیان ہوا ہے نہ تجزیہ۔

۳۔ تیسری اور آخری بات یہ ہے کہ بھکتی دور کی فرقہ وارانہ تفریق سے اوپر اُٹھنے والی خصوصیت سے ہمارے تاریخ داں اور ساہتیہ کار کچھ اتنے زیادہ اثر پذیر ہوئے کہ اس کے انقلاب انگیز رُخ کے مقابلے میں اس کے روڑھی وادی رُخ کو بھول بیٹھے۔ بھکتی اور صوفی مت جو حل ڈھونڈھتے ہیں وہ مذہب کے ذیل ہی میں ڈھونڈھتے ہیں اور جس طرح کا منفی ..... رویہ ان سے پیدا ہوتا ہے وہ دور تک ترقی کی راہ پر کام نہیں دے سکتا جہاں تک مذہبی عقیدہ کا سوال ہے آج بھی سیکولرزم کو ہندستان کے سبھی مذاہب کے یکساں شکل سے عزت کرنے کے معنی میں استعمال کیا جاتا ہے جب کہ سیکولرزم سیاست کو مذہب سے الگ کرنے کا نام ہے اور اسی کے ساتھ وہ سبھی مذہب سے الگ ہٹ کر یا کسی ایک مذہب کے دائرے میں نہ رہ کر زیادہ MUNDANE ارضیت THIS WORLDLINESS کے ساتھ مذہبی دائرے کے مقابل شکل ہیں یا اس سے الگ ہو کر اخلاقیات یا نظام اقدار کی تشکیل کرتا ہے۔

دوسرا پہلو وہ بھی ہے جس پر اقبال نے بڑا زور دیا ہے۔ بھگتی اور صوفی مت نے مذہبی اور دھارمک رنگا رنگی میں وحدت کی بنیاد رکھی۔ اچھا کیا۔ سیاسی اقتدار سے الگ تھلگ رہے اور کسی حد تک اس کے مخالف یا اس سے غیر متعلق ہو کر یا اس کے متبادل کی شکل میں عوام کے دکھ درد سے قریب رہے لیکن اس سب کے ہوتے ہوئے بھی ان کے ڈھونڈے اور سمجھائے ہوئے حل بنیادی طور پر روحانی ہی تھے وہ یا تو دنیا سے منہ موڑ لینے کی تعلیم دیتے تھے اور فطرت پر فتح پانے کی لڑائی میں انسان کے ہاتھ سے سبھی کام آنے والے ہتھیار، جو صلہ اور چاہ چھین لیتے تھے اور اپنے من میں ڈوب کر یا دنیا سے آنکھیں بند کر کے بھگوان سے لو لگانے ہی کی صلاح دیتے تھے اور یہی روحانیت اپنی منفی شکل میں کاہلی، سستی اور حد یہ ہے غلامی

پر راضی کر لیتی ہے یا پھر زندگی کی للکار کا مقابلہ تعویذ گنڈے، جھاڑ پھونک یا اوجھا اور سادھو واد کے روپ میں کرتی ہے۔ اقبال نے ہندستان کے غلام ہونے کا سبب ہی اسی بھکتی اور صوفی مت کے ذریعے ہندستانیوں کے اندر خواہش اور خودی اور ان کو حاصل کرنے والی آرزومندی اور قوت عمل یعنی عشق اور خودی کے زوال ہی کو قرار دیا ہے اور اقبال کے خیال میں یہی ہندستان بلکہ ایشیا کی غلامی کا سبب ہوا۔

اقبال کے خیالات سے متفق ہونا ضروری نہیں، لیکن اتنی بات ضرور ہے کہ بھکتی ہو یا صوفی مسلک، دونوں مذہب اور ادھیاتمکتا کے دائرے سے آگے نہیں بڑھے اور انھوں نے THIS WORLDLINESS سے دھیان ہٹا کر کسی نہ کسی حد تک روڑھی واد کے راستے پر لا ڈالا۔

عہد وسطیٰ کے تہذیبی شعور کے جو ستون ہمارے چاروں طرف ہیں وہ بتلاتے ہیں کہ زمانہ مذہب کے دائرے سے آگے قدم بڑھا رہا تھا۔ یہ کوئی معمولی بات نہیں ہے کہ اس زمانے میں جو عمارتیں تعمیر ہوئیں ان کی حیثیت مذہبی نہیں ہے۔ مذہب اور ادھیاتمک واد اور قدیم زمانے کی مذہبی بنیاد والے اتحاد پر اجنتا اور ایلورا کی سوچ نہیں کی جا سکتی اسی طرح عہد وسطیٰ کی URBANITY شہری زندگی کی مسلم قدروں، بین الاقوامی تہذیبوں کے تبادلے COSM:OPOLITANISM اور ماورائیت، روحانیت مذہبی بنیاد شاستر سے خالی THIS WORLDLINESS کے بغیر تاج محل کو سوچا بھی نہیں جا سکتا۔ اسے صرف دربار کے کھاتے میں ڈال کر بھول جانا بے انصافی ہوگی اور ایک تاج محل کیا ـــــ اس کے پیش رو، بلند دروازہ، اعتماد الدولہ کا مقبرہ اور پورے عہد وسطیٰ کی عمارتیں ـــــ سبھی اس کا ثبوت ہیں۔

یہی خصوصیت موسیقی اور ناچ کی ہے جہاں تان سین سے لے کر سدا رنگ اور ادا رنگ کی اور جنگلہ سے لے کر کتھک تک سبھی اصناف میں URBAN • SECULAR اور COSMOPOLITION عناصر کے میل سے ایک نئی شکل ابھری ہے۔ مصوری میں دور جہاں گیری سے لے کر محمد شاہی زمانے تک اولیت مذہبی موضوعات کی جگہ دنیاوی ارضی موضوعات کو ملی ہے۔ رہن سہن، پہناوے اور پوشاک میں بھی یہی حال ہے زیادہ تفصیلی بیان کے لیے درگاہ قلی خاں کی "مرقع دہلی" پر ایک

نظر ڈالنا کافی ہوگا۔ نظم میں بے شمار موضوع ایسے ہیں جو ہندستان میں آباد فارسی شاعروں اور برج بھاشا کے کویوں مثلاً بہاری میں ایک ہی شکل میں ملتے ہیں یوں بھی ہوا ہے ایک نے دوسرے سے خیال لیا ہے اور چراغ سے چراغ جلایا ہے کچھ مثالیں شفیق اورنگ آبادی کے "تذکرہ چمنستان شعرا" میں یقین کے بیان میں ملیں گی سب سے بڑی یکسانیت — اور یہ صرف اتفاقی نہیں تھی یکسانیت ہے شلیش اور صنعت ایہام کے چلن کی جب شعر اور دوہے کی بنیاد کوئی ایک ایسا لفظ ہو جس کے دو مطلب ہوں اور اسی شلیش نے بہاری کے ایک ایک دوہے کی بے شما تشریحات لکھوائیں اور ہندستان کے فارسی شاعروں کے ہاں سبکِ ہندی کی بنیاد یہی خصوصیت بنی پھر محمد شاہی زمانے کے اردو شاعروں کی بھی یہی پہچان ٹھہری۔

مالا پھیرت جگ گیو پایو نہ من کا پھیر
کر کا من کا چھوڑ کے من کا منکا پھیر

اس سے کوئی یہ نہ سمجھے کہ اس عہد کے مسلمان ہندوؤں کی طرف کچھ زیادہ مائل تھے اس زمانے کے ہندو مسلمانوں کی طرف زیادہ فیاض تھے یا ان سے دبے ہوئے تھے معاملہ صرف تاریخ کے اس چکر کا تھا جو اس زمانے کی جدیدیت کو سب کو متاثر کر رہی تھی اور ایک ایسے تہذیبی شعور کا نمونہ تھا جو مذہب سے آزاد شہری بین الاقوامی اور جدید تھا۔

۴

اب ہم اپنے موضوع کے اختتامی لفظ اسلام تک پہنچتے ہیں۔ عہد قدیم سے آج تک اسلام پر لکھنے والے اسلام کی تین شکلیں بتاتے اور دکھاتے آئے ہیں ایک عالموں کا اسلام جس پر بل باہری روزہ، نماز، حج، زکوٰۃ یعنی RITUALS پر ہے، دوسرا صوفیوں کا اسلام ہے جس کا زور من کی عقیدت اور عبادت پر ہے خدا میں مدغم ہو جانے یا اس کے حکم کے مطابق پوری طرح خود سپردگی پر ہے، تیسرا اسلام متکلمین یا SOPHIST کا اسلام ہے جو مباحثے اور دلیل سے

مذہبی یقین کے اصول ثابت کرتے ہیں اور مذہب کی بنیاد سمجھ بوجھ اور عقل کی دلیلوں پر رکھتے ہیں۔

ایک صاحب نے تو ایک پوری کتاب ہی دو اسلام کے عنوان سے لکھ ڈالی ہے اور سچ یہ ہے کہ اس بات میں کچھ سچائی ضرور ہے ایک اسلام وہ ہے جو مذہبی یقین لے کر آیا، اس کا کہنا تھا کہ دین ایک تھا اور سارے مذہب جو دنیا کی پیدائش سے لے کر آج تک آئے ہیں سب خدا کے بھیجے ہوئے تھے اور اپنے اپنے پیغمبروں کے ذریعے بھیجے گئے کچھ پیغمبروں کا قرآن میں ذکر ہے جیسے حضرت موسیٰ، حضرت عیسیٰ، حضرت یوسف لیکن یہ صاف لکھا ہے کہ ہر ملک میں اور ہر زمانے میں خدا نے پیغمبر بھیجے اسی بنیاد پر مرزا مظہر جانجاناں صوفی بزرگ سے لے کر خواجہ حسن نظامی اور حسرت موہانی تک مہاتما بدھ، شری رامچندر جی اور کرشن جی کو پیغمبر مانتے آئے ہیں اور مسلمانوں میں کرشن بھگت کوی تو اچھی خاصی تعداد میں ہوئے ہیں۔ دوسری بات تھی خدا کا ایک ہونا، یہ تعلیم بھی پہلے سے موجود تھی مگر نرگن وادی ایشور کے ایک ہونے پر اسلام نے سب مذاہب سے زیادہ زور دیا۔ تیسری بات تھی ساری انسانیت کی برابری اور سب کا ایک ہونا۔ رنگ، نسل، ملک اور قبیلے، جات پات اور پیدائش کے سبھی بندھنوں کے بغیر ایک ہونا۔ اس کے ساتھ ظاہری اصول تھے پانچ وقت کی روزانہ نماز، سال بھر میں ایک مہینے کے روزے، زندگی میں ایک بار حج اور ہر سال اپنی آمدنی کا $\frac{1}{40}$ حصہ زکوٰۃ میں دینا۔

یہ اسلام کا بنیادی خاکہ تھا۔

لیکن اس مذہبی خط و خال سے کہیں بڑھ چڑھ کر اس کا دوسرا روپ تھا انسانیت کی پوری تہذیب اور تمدن کی وراثت کو ایک پیڑھی سے دوسری پیڑھی تک پہنچانے کا روپ، جس نے مغربی اور وسطی ایشیا میں اسے جدید ذہن کا نشان بنا دیا۔ اس علاقے میں اسلام کے ماننے والوں کے ذریعے سائنس، علم طب، ریاضی، فلسفہ، بری اور سمندری تجارت کا علم بعد کی پیڑھیوں تک پہنچا۔ یہ شعور صرف اسلام کا شعور نہ سہی لیکن اسلام کے اس علاقے کے ماننے والوں کا شعور ضرور تھا انہی سے ہندستانی ریاضی کے صفر کا چلن ہوا، انہی سے یونان کا سلا

علم ترجموں کے ذریعے عام ہوا۔ یونانی طب آج بھی اسی نام سے پہچانی جاتی ہے انہی کے ذریعے علم اور سائنس کی متعدد اصناف اور فن کی روایات پھلیں پھولیں۔

ظاہر ہے کہ یہ سب صرف ایک مذہب کی بازیافت نہیں تھی بلکہ ایک دور کی جدت پسندی تھی، جو تہذیب اور تمدّن کی اہم کڑی بن گئی تھی آج کوئی تنگ نظر تہذیب اور تمدّن کے ایک پورے دور کی پونجی سے اپنے کو محروم کرنا چاہے تو اس پر صرف ترس کھایا جاسکتا ہے۔ تہذیب اور تمدن کی اکائیاں توڑ کر خود اپنے کو زخمی تو کیا جاسکتا ہے لیکن ان کو نظر انداز کرنے کے لیے خودکشی کرنے والوں کی سی ڈھٹائی چاہیے۔ مستقبل کی طرف دیکھنے والے ملک ماضی کی ساری دولت لیکر آگے بڑھتے ہیں اور رواداری اور تکمیل کی اگوائی میں بڑھتے ہیں۔

عہد وسطیٰ کے فکر میں اس دور کی جدت پسندی کی علامت شعور کی یہی حصّہ داری ہے جسے صرف ایک مذہب سے جوڑ کر اس سے منھ موڑ لینا ایسا ہی ہے جیسے آج کوئی ہوائی جہاز اور ریل گاڑی کو عیسائی مذہب کی دین کہہ کر اُن کا بائیکاٹ کرنے لگے۔

عہد وسطیٰ کی جدت پسندی نے سیکولرزم، بین الاقوامیت، شہریت اور

URBANITY. SECULARISM.COSMOPOLITANISM. AND THIS WORLDLINESS

کا جو شعور ہمیں دیا وہ ہماری تہذیب اور تمدّن کی بیش قیمت پونجی ہے اور اس کی توہین مستقبل کی توہین ہے اور بڑی بدقسمتی کی بات ہے کہ یہ سب کچھ ۱۹۹۲ء کے ہندستان میں بھی دہرانے کی ضرورت ہے۔

اختتامیہ

سفر تمام ہوا۔

ادبی سماجیات کے نقطۂ نظر سے، اردو ادب کی تاریخ اور مختلف اصناف کا جائزہ تھا مقصد صرف چند خطوط کی نشان دہی تھا جن سے اردو ادب کے نشو و نما کے پیچھے کارفرما مختلف عناصر، شخصیات اور محرکات کا پتہ لگایا جاسکتا ہے اور ان سماجی طبقات تک بھی رسائی ہوسکتی ہے جن کے خواب اور ارمان، اردو ادب کی مختلف علامتوں اور اسالیب میں جھلکتا ہے۔

ظاہر ہے گزشتہ صفحات میں ان باتوں کی طرف چند مبہم اشارے ہی کیے جاسکے ہیں لیکن ان کی مدد سے شاید تاریخ اور تہذیب کے وہ مشترکہ عناصر تلاش کیے جاسکیں گے جو اردو زبان و ادب کی تخلیق اور ترویج میں معاون ثابت ہوئے ہیں۔

عام طور پر یہ ہوتا ہے کہ ہم نئے نظریات کے خدوخال تو بیان کردیتے ہیں لیکن ان کی روشنی میں اپنے ادب کو دیکھنے اور پرکھنے کی کوشش نہیں کرتے۔

زیر نظر کتاب ادبی سماجیات کے نئے علم کو اردو ادب کی تاریخ اور اس کے مختلف ادوار و اصناف کو سمجھنے کے سلسلے میں برتنے کی کوشش ہے۔