اردو ادب میں طنز و مزاح

وزیر آغا

ایجوکیشنل بُک ہاؤس ۰ علی گڑھ

اردو ادب میں طنز و مزاح

وزیر آغا

ایجوکیشنل بک ہاؤس ☆ علی گڑھ

rekhta

ترمیم شدہ ایڈیشن ۱۹۹۰ء
تعداد ------ ۵۰۰
قیمت ------ ۳۵/-

URDU ADAB MEIN TANZO-MIZAH
BY - WAZIR AGHA
EDITION 1990 ..... Rs.35/-

EDUCATIONAL BOOK HOUSE
MUSLIM UNIVERSITY MARKET
ALIGARH - 202 002.

کتابت : ریاض احمد، الہ آباد
مطبع : ایس کے۔ پرنٹرس، دہلی

EBH

ایجوکیشنل بک ہاؤس
مسلم یونیورسٹی مارکیٹ، علی گڑھ ۲۰۲۰۰۱
فون نمبر ۳۷۶۸

صفیہ کے نام

وزیر آغا

rekhta

مصنف کی دوسری تنقیدی کتابیں

نظم جدید کی کروٹیں
اردو شاعری کا مزاج
تنقید و احتساب
نئے مقالات
تخلیقی عمل
تنقید اور مجلسی تنقید

rekhta
LIBRARY

حرفِ آغاز

عرب کا ایک مشہور مقولہ ہے کہ اَلمُلح فی الکلام کالملحُ فی الطعامؐ یعنی کلام میں ظرافت کو وہی مرتبہ حاصل ہے جو کھانے میں نمک کو نصیب ہے۔ غور کیجئے تو یہ مقولہ نہ صرف ایک ادبی صداقت کا اظہار کرتا ہے بلکہ اس عنصرِ لطیف کا پیمانہ بھی مقرر کر دیتا ہے جس کی آمیزش سے ادب کے چشمۂ صافی میں ہلکی ہلکی لہریں اٹھتی اور ذوق سلیم کے لبوں پر موج ہائے تبسم میں تبدیل ہوتی چلی جاتی ہیں۔ پھر یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ کسی زبان کی لطافت اور کسی قوم کی ذہنی پختگی کا اندازہ کرنے کے لئے اس زبان کی ادبی ظرافت اور اس قوم کا احساسِ مزاح ہی سب سے عمدہ معیار ہے۔ اور یہ بھی ایک مانی ہوئی بات ہے کہ کسی ادب میں ظرافتِ عالیہ اسی وقت معرضِ نمو میں آتی ہے جب اس ادب کا قوام پختہ ہو کر اپنے وسائل اظہار کے لئے ایک معیاری لطافت حاصل کر لیتا ہے۔ مقامِ مسرت ہے کہ اس معیار کے اعتبار سے ہماری زبان دنیا کی پختہ تر زبانوں میں شامل ہو چکی ہے۔ اور اگرچہ اس کی عمر ابھی نہایت قلیل اور اس کے عناصر طنز و مزاح کی عمر قلیل تر ہے لیکن اپنی حیرت انگیز طبعی خصوصیات کے باعث اس نے وہ مقامِ فوز بہت جلد حاصل کر لیا ہے جس کا حصول اس کی بیشتر ہم زبانوں کے لئے قابلِ رشک ہے۔

ہماری زبان کے ادبی سرمائے کی مقدار اگرچہ اس کی عمر کے لحاظ سے بہت کم نہیں لیکن دنیا کی دیگر ترقی یافتہ زبانوں کے مقابلے میں واقعی بے حد کم ہے۔ پھر اس سرمائے کا وہ حصہ بھی قدرتی طور پر بہت قلیل المقدار ہے جو اس کی مضحکات د

طنزیات پر مشتمل ہے۔ ایسی صورت میں یہ امر بغایت درجہ اطمینان بخش ہے کہ ہمارے ہاں اس محدود صنفِ ادب کے تاریخی جائزے اور اس کی توضیح و تنقید کا آغاز ہو چکا ہے اور زیرِ نظر کتاب اسی سلسلے کی ایک نہایت قیمتی اور اہم کڑی کی حیثیت رکھتی ہے۔

میرے مکرم دوست ڈاکٹر وزیر آغا جنھیں مبدر فیاض سے ایک نہایت لطیف احساسِ مزاح عطا ہوا ہے ایک عرصے سے ادبیاتِ اردو میں طنز و مزاح کے فروغ و ارتقا کا مطالعہ کر رہے تھے اور از بسکہ وہ اپنے سب کاموں میں غیر معمولی طور پر باقاعدہ واقع ہوئے ہیں، اس لئے اس مطالعے کے نتائج نے بھی ایک جامع اور مبسوط تصنیف کے مواد کی حیثیت اختیار کر لی تھی۔ یہ کیفیت دیکھ کر میرے دل میں معاً یہ خیال پیدا ہوا کہ آغا صاحب ان نتائج کو ایک باقاعدہ تحقیقاتی مقالے کی صورت دے کر جامعۂ پنجاب کے سامنے کیوں نہ پیش کر دیں۔ میرا یہ خیال میرے اور خیالوں کی طرح غالباً ایک خیال ہی رہتا لیکن اُسے اتفاق سے آغا صاحب کے عمل سے سابقہ پڑ گیا اور وہ دو برس کے مختصر عرصے میں زندگی کی مختلف منازل طے کرتا ہوا بالآخر ایک عمدہ تحقیقاتی مقالے (THESIS) کی صورت میں نمودار ہوا اور پنجاب یونیورسٹی نے اُسے منظور فرمایا اور اس کی بنا پر آغا صاحب کو پی ایچ۔ ڈی۔ کی ڈگری عطا فرما کر قدر دانیٔ علم و ادب کا ثبوت دیا۔

اب یہ بلند پایہ مقالہ چند ضروری اضافوں کے ساتھ کتابی صورت میں آپ کے سامنے موجود ہے۔ امیدِ واثق ہے کہ اہلِ ذوق اس کی کما حقہٗ قدر فرمائیں گے اور اکادمی پنجاب کو اس کی اشاعت پر فخر کرنے کا موقع بخشیں گے۔ والسّلام!

صلاح الدین احمد

مؤسس و معتمد اعزازی اکادمی پنجاب (وقف)

فہرست

سخن ہائے گفتنی ــــــ مصنف ـــــــــ ۱۵
تعارف ـــــــ جناب پروفیسر حمید احمد خاں ـ ۲۳

پہلا باب : مزاح اور مزاح نگاری ـــــــــ

(۱) ـــــــــــــــ ۲۸
مزاح کی اہمیت ــــ ہنسی کا عضویاتی مظاہرہ ــــ ہنسی کے مختلف نظریے ــــ ارسطو اور تھامس ہابز ــــ کانٹ شوپنہار ــــ پروفیسر سلی ــــ برگساں ــــ فرائڈ ــــ ایسٹ مین ــــ آرتھر کوئسلر ــــ مزاح کا تدریجی ارتقاء۔

(۲) ـــــــــــــــ ۴۷
مزاح اور اس کے اماثل ــ خالص مزاح ــ مزاح اور طنز میں فرق ــــ مزاح نگاری کے عناصر ــ موازنہ ــ بذلہ سنجی ــــ صورتِ واقعہ ــ مزاحیہ کردار ــ پیروڈی یا تحریف ــــ تقلیبِ خندہ آور ــ طنز ــ رمز۔

(۳) ------------ ۶۱

انگریزی ادب میں طنز و مزاح — چاسر — شیکسپیئر — پوپ
سوفٹ — شیریڈن — گولڈ اسمتھ — فیلڈنگ —
سٹرن ایڈیسن اور اسٹیل — چارلس لیمب اور جین آسٹن —
چارلس ڈکنس تھیکرے — ل کاک — بے معنی مزاح —
ایڈورڈ لیسٹر لیوس کارول — گلبرٹ — بیسویں صدی کا انگریزی
مزاح — فارسی ادب میں طنز و مزاح — ایران میں طنز و مزاح
کی نامکمل سرگزشت کی وجوہ — طنز و مزاح کی روش — ہجو —
رودکی — فردوسی — انوری اور سوزنی — کمال اصفہانی —
سلمان ساوجی — زاہد سے چھیڑ چھاڑ اور رندی و سرمستی —
عمر خیام — سعدی — خسرو — حافظ — پیروڈی یا
تحریف — عبید زاکانی — ابواسحٰق اطعمہ — نظام الدین
محمود — قاری یزدانی البسہ — جدید دور۔

دوسرا باب : اردو شاعری میں طنز و مزاح --- ۷۵

(۱) ------------ ۷۶

اودھ پنچ سے پہلے کا دور — زاہد سے چھیڑ چھاڑ اور رندی و سرمستی
— ہجویات — شہر آشوب — کمترین اور شاکر ناجی —
میر اور سودا کے شہر آشوب — معاصرانہ چشمکیں — انشا اور
مصحفی — ہجو کی توضیح — نظیر اکبر آبادی کی طنزیہ اور مزاحیہ
شاعری — ریختی — انشا، رنگین اور جان صاحب — غالب کا

شاعرانہ مزاح

(۲) ---------- ۱۰۵

اودھ پنچ ___ اودھ پنچ کا دور ___ عبدالغفور شہباز ___ لسان العصر اکبر الہ آبادی ___ شبلی نعمانی ___ ظفر علی خاں ___ ظریف لکھنوی ___ علامہ اقبال ___ جوش ملیح آبادی ___ جدید دور ___ تقلیدی طنزیہ اور مزاحیہ شاعری۔

(۳) ---------- ۱۳۵

اردو شاعری میں طنز و مزاح کا جدید ترین دور ___ زندگی اور سماج پر بھرپور طنز ___ طنز کا ایک نیا طریق ___ تحریف یا پیروڈی ___ بچوں کے لئے شاعری میں مزاح ___ اردو شاعری میں طنز و مزاح کا مختصر جائزہ

تیسرا باب: اردو نثر میں طنز و مزاح ------ ۱۵۷

(۱) ----------

قدیم اردو داستانوں میں مزاح کے عناصر ___ غالب کے خطوط ___ نذیر احمد اور سر سید احمد خاں ___ اودھ پنچ کا دور ___ رتن ناتھ سرشار، سجاد حسین ___ مچھو بیگ ستم ظریف ___ تربھون ناتھ ہجر ___ جوالا پرشاد برق ___ نواب سید محمد آزاد ___ اودھ پنچ کے طنز و مزاح کا لہجہ

(۲) ---------- ۱۸۵

عبوری دور کا مزاح ___ عبوری دور کے لکھنے والے ___ مہدی

فادی ـــ محفوظ علی بدایونی ـــ خواجہ حسن نظامی ـــ سلطان حیدر جوش ـــ سجاد حیدر یلدرم ـــ منشی پریم چند ـــ سجاد علی انصاری ـــ قاضی عبدالغفار ـــ ملا رموزی۔

(۳) ------------ ۲۰۷

اردو نثر میں طنز و مزاح کا جدید ترین دور ـــ ہمارے خالص مزاح نگار ـــ لطیف اور شگفتہ انداز نگارش ـــ مزاح اور طنز، سنگم ـــ ہمارے خالص طنز و مزاح نگار ـــ جدید اردو نثر میں تحریف ـــ نثر میں طنز و مزاح کا مختصر جائزہ

چوتھا باب : اردو ادب کے مزاحیہ کردار ---- ۲۵۳

(۱) ------------ ۲۵۵

مزاحیہ کردار کی خصوصیات ـــ غیر سماجی حرکات ـــ مزاحیہ کردار اور مسخرے میں فرق ـــ فول اور مزاحیہ کردار میں فرق ـــ مزاحیہ کردار کا وقار ـــ لچک کا فقدان ـــ مجروح شخصیت ـــ مزاحیہ کردار کی پیش کش۔

(۲) ------------ ۲۶۱

خوجی کا کردار ـــ خوجی کے اجزائے ترکیبی ـــ خوجی کا حلیہ مضحکہ خیز حرکات ـــ لچک کا فقدان ـــ خوجی کا تجربہ حاصل نہ کرنا ـــ مجروح شخصیت ـــ تصویر کا دوسرا رخ ـــ وقار کی کمی ـــ معصومیت کا فقدان ـــ فول سے قربت ـــ مضحکہ خیز حلیہ ـــ خوجی بطور علامت ـــ خوجی کے ذریعہ آزاد کی تحریف ـــ

سرشار کی بے احتیاطی ۔

(۳) ـــــــــــــــــــــ ۲۷۵

حاجی بغلول کا کردار ـــ حاجی کا حلیہ ـــ سجاد حسین کی زیادتی ـــ حاجی بغلول سے عملی مذاق ـــ حاجی کی غیر ہمواریاں ـــ وقار کی کمی ـــ شدید انہماک ـــ شدید احتیاط ـــ مضحکہ خیز واقعات ـــ حاجی بغلول کی اہمیت ۔

(۴) ـــــــــــــــــــــ ۲۸۶

چچا چھکن ـــ اردو ادب کا صحیح ترین مزاحیہ کردار ـــ چچا چھکن کا حلیہ ـــ چچا چھکن کی عادت و نظریات ـــ وقار کو مضحکہ خیز حد تک بلند کرنے کی کوشش ـــ گفتار اور عمل میں تضاد ـــ جزو بینی ـــ مضحکہ خیز واقعات ـــ نفسیاتی پس منظر ۔

(۵) ـــــــــــــــــــــ ۲۹۶

مرزاجی ـــ ہمدردانہ اندازِ نظر کا فقدان ـــ عملی مذاق ـــ فطری غیر ہمواریاں ۔

(٦) ـــــــــــــــــــــ ۳۰۱

بدحواس شوہر ـــ عظیم بیگ چغتائی کی تصنیف "خانم" کا کردار ـــ شوہر کی بدحواسی کی وجہ ـــ مضحکہ خیز واقعات کی توضیح ۔

پانچواں باب : اردو ڈرامہ میں طنز و مزاح ــــ ۳۰۷

(۱) ـــــــــــــــــــــ ۳۰۹

المیہ اور فرحیہ میں فرق ـــ میلو ڈراما اور نقل ـــ قدیم یونان میں

فرحیہ کا مذاق ـــــ روم میں فرحیہ ـــــ فرانس میں فرحیہ کا عروج ـــــ مولیئر ـــــ مصنوعی کامیڈی ـــــ فرحیہ کا تدریجی ارتقار ـــــ کامیڈی میں طنز و مزاح۔

(۲) ------------- ۳۱۵

اردو ڈرامے کا آغاز ـــــ تھیٹریکل کمپنیاں ـــــ قدیم اردو ڈراما نگار ـــــ قدیم اردو ڈراما میں مزاحیہ عناصر ـــــ مزاحیہ عناصر کا تجزیہ ـــــ آغا حشر کا مزاج ـــــ مغربی ڈراموں کے تراجم۔

(۳) ------------- ۳۳۱

اردو ڈرامے کا نیا دور ـــــ نئے دور کی طنزیہ و مزاحیہ روشیں ـــــ تراجم ـــــ نقل ـــــ سنجیدہ ڈرامے میں طنز و مزاح کی رو ـــــ مزاحیہ ڈرامے ـــــ حصولِ فرحت ـــــ مزاحیہ صورتِ واقعہ اور مزاحیہ کردار اردو ڈرامہ کے دو مزاحیہ کردار۔

چھٹا باب : اردو صحافت میں طنز و مزاح ------ ۳۵۵

(۱) ------------- ۳۵۷

ادبی اور صحافتی مزاح ـــــ ادبی اور صحافتی مزاح میں حدِ فاصل ـــــ صحافتی مزاح کا انداز ـــــ معاصرانہ چشمکیں ـــــ صحافتی مزاح کے مختلف حربے۔

(۲) ------------- ۳۶۶

اودھ پنچ سے پہلے کی اردو صحافت ـــــ اودھ پنچ کی اہمیت ـــــ اودھ پنچ کے معرکے ـــــ سجاد حسین اور جوالا پرشاد برق ـــــ

پنجی اخبارات۔

(۳) ---------- ۳۷۵

بیسویں صدی کا خمس اوّل ــــ ابوالکلام آزاد اور "الہلال" ــــ محمد علی جوہر اور "ہمدرد" ــــ مولانا ظفر علی خاں اور "زمیندار" ــــ طنزیہ صحافتی شاعری ــــ اکبر الہ آبادی ــــ شبلی نعمانی ــــ مولانا ظفر علی خاں ــــ "زمیندار" کا کالم "افکار و حوادث" ــــ عبدالمجید سالک ــــ چراغ حسن حسرت ــــ بعض دوسرے لکھنے والے۔

(۴) ---------- ۳۹۳

تقسیم کے بعد اردو صحافت میں مزاح ــــ نمکدان اور مجید لاہوری ــــ کارٹون اور نجمی ــــ مجید لاہوری کی کاوش ــــ موجودہ دور کے لکھنے والے۔

ضمیمہ (الف) ------ ۳۹۹

ضمیمہ (ب) ------ ۴۲۰

سخنہائے گفتنی

کسی زبان کے سنجیدہ ادبی سرمایہ میں نہ صرف وہ خالص تخلیقی مواد ملتا ہے جسے ادیب کا جذباتی اور احساسی انہماک جنم دیتا ہے بلکہ اس کا معتد بہ حصہ اس تنقیدی مواد پر بھی مشتمل ہوتا ہے جو ادیب کی قوتِ مشاہدہ اور ذہنی ادراک کا رہینِ منت ہے۔ موخر الذکر ادبی سرمائے میں طنزیہ و مزاحیہ ادب بھی شامل ہے اور یہ اس لئے کہ طنز و مزاح کے عناصر فرد اور زندگی پر تنقیدی نظر کا حکم رکھتے ہیں اور انہی کا سہارا لے کر ادیب ماحول کی بے اعتدالیوں اور فرد کی ناہمواریوں پر نظرِ احتساب ڈالتا ہے۔ اس میں فرق صرف یہ ہے کہ تنقیدی ادب اپنے سنجیدہ عناصر کے باعث ایک ردِ عمل کو بھی تحریک دے سکتا ہے لیکن طنزیہ و مزاحیہ ادب ملائمت اور نشتریت کے ایک خوشگوار امتزاج کے باعث قابلِ برداشت ہوتا ہے اور کسی ناگوار ردِ عمل کو تحریک نہیں دیتا۔

طنز و مزاح کا یہ سرمایہ نہ صرف کسی زبان کے نشو و ارتقار کے لئے بنیاد کی حیثیت رکھتا ہے بلکہ اہلِ زبان کے تدریجی ذہنی ارتقار کو سمجھنے میں بھی مدد دیتا ہے۔ چنانچہ یہ لازم ہے کہ اس سرمایہ کا کماحقہٗ جائزہ لیا جائے۔ اس کے آبدار موتیوں کو خذف ریزوں سے جدا کیا جائے اور تنقید اور تبصرہ سے اس کی ممتاز

خصوصیات کو اس انداز سے اجاگر کیا جائے کہ نہ صرف اس سرمایہ کی ادبی اہمیت واضح ہو جائے بلکہ مختلف ادوار کی سماجی اور مجلسی تحریکات کی طرف ان ایام کے عام لوگوں کے ردعمل کی داستان بھی صاف طور سے پڑھی جاسکے۔ کسی زبان کے طنز و مزاح کے سرمایہ سے فائدہ اٹھانے کا یہی ایک احسن طریق ہے۔

دنیا کی دیگر ترقی یافتہ زبانوں کی طرح اردو زبان کا دامن کبھی طنزیہ و مزاحیہ ادب سے خالی نہیں بلکہ اگر یہ کہا جائے کہ دیگر زبانوں کے مقابلے میں اردو زبان کے طنزیہ و مزاحیہ ادب نے نسبتاً قلیل عرصے میں حیرت انگیز ترقی کی ہے تو غالباً یہ کوئی مبالغہ آمیز دعویٰ نہ ہوگا مگر مقام افسوس ہے کہ ابھی تک اس سرمایہ کے تمام تر پہلوؤں کا سیر حاصل جائزہ نہیں لیا گیا۔ بیشک اردو ادب میں طنز و مزاح پر بعض خیال افروز مضامین چھپے ہیں اور ہمارے بعض نہایت اچھے لکھنے والوں نے اردو ادب میں طنز و مزاح کا تاریخی یا تنقیدی جائزہ لینے کی بھی کوشش کی ہے۔ لیکن فی الحقیقت یہ کاوشیں چند مختصر یا طویل مضامین سے آگے نہیں بڑھیں اور اردو ادب کی یہ اصناف تا حال ایک گہرے اور سیر حاصل تجزیے کی محتاج ہیں۔ اس سلسلے میں یہ امر شاید دلچسپی سے خالی نہ ہو کہ اردو ادب میں طنز و مزاح پر صرف ایک اہم کتاب شائع ہوئی ہے یعنی "طنزیات و مضحکات" از پرفیسر رشید احمد صدیقی اس کتاب کی خوبی یہ ہے کہ اس میں نہ صرف مغربی ادب میں مزاح نگاری کی تاریخ کے بارے میں مصنف نے اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے بلکہ پہلی بار بعض مغربی اصولوں کی روشنی میں اردو کے طنزیہ مزاحیہ ادب کا جائزہ لینے کی بھی کوشش کی ہے۔ تاہم ایسا ضرور محسوس ہوتا ہے کہ پروفیسر موصوف نے اپنے میدان عمل کو زیادہ وسیع نہیں کیا۔ شاید وہ اردو ادب کے ایک خاص دور کو نمایاں طور پر پیش کرنے کا عزم رکھتے تھے یا شاید وہ نہیں چاہتے تھے کہ اپنی تحقیقات کو اس قدر پھیلائیں کہ "پسماندگانِ راہ"

کی تحقیق وکاوش کے لئے کوئی میدان ہی باقی نہ رہے۔ بہر حال ایک بات واضح ہے اور وہ یہ پروفیسر رشید احمد صدیقی نے اپنی تحقیق وکاوش سے جو چراغ روشن کیا اس کی روشنی نے نہ صرف اپنے ارد گرد کی تاریکیوں کو دور کیا بلکہ پیچھے آنے والوں کو یہ ہمت بھی دلائی کہ وہ اس "مشعل" کو ہاتھ میں لئے ایک لمبے سفر پر روانہ ہو سکیں۔

زیر نظر تحقیقی مقالے میں سب سے پہلے تو میں نے یہ کوشش کی ہے کہ ہنسی کے مسئلے کا تجزیاتی مطالعہ کیا جائے تاکہ یہ معلوم ہو سکے کہ قدیم مفکرین نے اس بارے میں کیا سوچا اور پھیلتے ہوئے علوم کے اس زمانے میں ہنسی کے کون سے نئے پہلو دائرۂ نور میں آرہے ہیں۔ بالعموم ہمارے ناقدین نے صرف مزاح نگاری کو اہمیت دی ہے اور محض مزاح اور اس کے اماثل کے مطالعے تک ہی اپنی مساعی کو محدود رکھا ہے لیکن میرا خیال تھا کہ اس سلسلے میں مزاح نگاری کے متعلق کچھ کہنے سے قبل یہ نہایت ضروری ہے کہ اس کے پس منظر پر بھی ایک نظر ڈالی جائے۔ اور ہنسی کا تاریخی اور نفسیاتی مطالعہ پیش کیا جائے۔ چنانچہ میں نے اس چیز کو خاص طور پر ملحوظ رکھا ہے۔

ہنسی کے اس تجزیاتی مطالعے کے بعد میں نے مزاح اور اس کے اماثل کا تجزیہ کیا ہے اور کوشش کی ہے کہ اس سلسلے میں طنز و مزاح کی تقریباً تمام اصناف زیر بحث آجائیں۔ پھر بھی میں نے یہ مناسب سمجھا کہ بعض اصناف مثلاً کامیڈی (فرحیہ) اور فارس (نقل) وغیرہ کے متعلق اردو ڈراما میں طنز و مزاح کے باب میں تفصیلاً عرض کیا جائے اور مزاحیہ کردار کا مطالعہ اردو کے مزاحیہ کرداروں کے سلسلے میں ہو۔ اور یہ بات خاص طور پر اس لئے مد نظر رہی کہ مذکورہ ابواب اپنی اپنی جگہ پر مکمل ہو جائیں اور ناظر کو بنیادی باتوں کی تلاش میں ورق گردانی نہ کرنی پڑے۔

مزاح اور اس کے اماثل کی اس بحث کے بعد میں نے صرف انگریزی اور فارسی

ادب میں طنز و مزاح کے عروج و زوال کی داستان کے متعلق کچھ مختصراً عرض کرنے کی سعی کی ہے اور دنیا کی دوسری زبانوں میں طنز و مزاح کے مسائل سے کوئی سروکار نہیں رکھا۔ میری دانست میں یہ اس لئے مناسب تھا کہ اردو زبان پر انگریزی اور فارسی ہی نے سب سے زیادہ اثرات مرتسم کئے ہیں۔ اور اردو زبان میں طنز و مزاح کے مطالعے کے لئے صرف انگریزی اور فارسی طنزیات و مضحکات کے متعلق کچھ واقفیت حاصل کرلینا ہی کافی ہے۔

زیرِ نظر مطالعے کا دوسرا باب اردو کی طنزیہ و مزاحیہ شاعری کے لئے مخصوص ہے اور میں نے یہاں نہ صرف اودھ پنچ سے پہلے کی شاعری میں طنز و مزاح کی مختلف روشوں کا تجزیاتی مطالعہ کیا ہے بلکہ اودھ پنچ اور اودھ پنچ کے بعد کے عبوری دور اور پھر دورِ جدید میں اردو کے شعری ادب کو بھی زیرِ بحث لایا ہوں۔ نیز میں نے اردو شاعری میں طنز و مزاح کی داستان کے بیان میں مختلف ادوار کے سماجی، سیاسی اور نفسیاتی محرّکات کو خاص طور سے ملحوظ رکھا ہے کیوں کہ میں سمجھتا ہوں کہ ان محرکات نے طنز و مزاح کے عناصر پر واضح اثرات مرتسم کئے ہیں اور ان کی جہت متعین کی ہے لیکن میں نے محض ان محرکات کی روشنی میں طنز و مزاح کے عناصر کے جائزہ تک ہی اپنی مساعی کو محدود نہیں رکھا بلکہ بیشتر اوقات ان عناصر کے تجزیئے سے محرکات کے وجود کو ثابت کرنے کی بھی کوشش کی ہے۔ بہر حال مجھے اردو ادب میں طنز و مزاح کے عناصر اور ماحول کے نمایاں اور مخفی رجحانات کے مابین ایک مضبوط "رشتے" کا احساس ہوا ہے۔ اور میں اپنے مطالعے کے دوران میں اس حقیقت پر سے پردہ اٹھانے کی کوشش میں مصروف رہا ہوں۔

تیسرا باب اردو نثر میں طنز و مزاح کے متعلق ہے۔ اس باب میں سب سے پہلے قدیم داستانوں کا ذکر ہے اور پھر اودھ پنچ سے قبل کی نثر میں طنزیہ اور مزاحیہ عناصر

کو تلاش کرنے اور ان عناصر کے پس منظر کو اجاگر کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اس کے بعد اودھ پنچ کے دور کا تفصیلی تذکرہ ہے۔ پھر عبوری دور کے لکھنے والوں کی تحقیقات کا ذکر ہے اور آخر میں اردو نثر کے جدید دور کا تفصیلی مطالعہ کیا گیا ہے۔ اردو شاعری اور نثر کے ان دو ابواب میں یہ فرق البتہ نظر آئے گا کہ اردو کی طنزیہ و مزاحیہ شاعری کے دورِ جدید کی بہ نسبت میں نے اردو نثر کے جدید دور کو زیادہ جگہ دی ہے۔ وجہ اس کی یہ ہے کہ واقعتاً دور جدید میں اردو کی طنزیہ و مزاحیہ شاعری کو وہ فروغ نصیب نہیں ہوا جو اردو نثر کے طنزیہ و مزاحیہ ادب کو حاصل ہوا ہے۔ چنانچہ ہم کہہ سکتے ہیں کہ اردو شاعری کا ماضی شاندار ہے اور حال کے نقوش ابھی اپنی پوری آب و تاب کے ساتھ نمودار نہیں ہوئے لیکن طنز و مزاح کے تعلق میں اردو نثر کا ماضی یقیناً اتنا شاندار نہیں جتنا اس کا وہ جدید دور جس میں ان عناصر نے ارتقا کی بہت سی منازل طے کر لی ہیں۔

زیرِ نظر مطالعے کا اگلا باب اردو ادب کے چند مزاحیہ کرداروں کے متعلق ہے۔ بنیادی طور پر یہ باب "اردو نثر میں طنز و مزاح" کا ایک ضمنی حصہ ہے لیکن چونکہ اردو نثر کا باب مزاحیہ کرداروں کے تفصیلی تذکرہ کا متحمل نہیں ہو سکتا تھا لہٰذا میں نے ایک نئے باب کی ضرورت محسوس کی۔ ویسے بھی ہمارے ہاں اردو کے مزاحیہ کرداروں پر اس قدر کم لکھا گیا ہے کہ طنز و مزاح کے طالب علم کے لئے ان کا علیحدہ اور تفصیلی جائزہ نہایت ضروری ہو جاتا ہے۔ بے شک ہمارے اچھے لکھنے والوں نے ان میں سے بعض کرداروں پر خیال افروز مضامین ضرور لکھے ہیں لیکن یہ مضامین ان کرداروں کے بہت سے دوسرے پہلوؤں پر روشنی ڈالتے ہیں۔ مزاح کے نقطۂ نظر سے ان کا جائزہ نہیں لیا گیا۔

مزاحیہ کرداروں کی طرح اردو ڈراما میں مزاحیہ عناصر کے بارے میں بھی یہ بات بہ آسانی کہی جا سکتی ہے کہ اس موضوع کو ہمارے ناقدین نے درخورِ اعتنا نہیں سمجھا۔

یہاں تک کہ میری نظروں سے ایک مضمون کبھی ایسا نہیں گزرا جو اردو ڈراما میں مزاح کی داستان سے متعلق ہو۔ حالانکہ ڈراما کے مزاحیہ عناصر کا تجزیہ کسی عہد کے عوام کے نفسیاتی تجزیہ کے مترادف ہوتا ہے اور ہم اس چور دروازہ سے گزر کر انسان کے ذہنی ارتقار کی کہانی بڑی آسانی سے پڑھ سکتے ہیں۔ بہرحال میں نے زیرِ نظر مطالعے میں اس موضوع کو خاص طور سے اہمیت دی ہے اور المیہ، فرحیہ اور نقل (فارس) کے متعلق بعض بنیادی باتیں لکھنے کے بعد پہلے قدیم اور پھر جدید اردو ڈراما کے مزاحیہ عناصر کا تجزیہ کیا ہے۔

اس مطالعے کا آخری باب اردو صحافت میں طنز و مزاح کے بارے میں ہے اور یہاں میں نے صحافتی اور ادبی مزاح میں ایک فاصل قائم کی ہے۔ بظاہر اردو ادب میں طنز و مزاح کے سلسلے میں صحافتی مزاح کا تذکرہ شاید زیادہ قابلِ قبول نہ ہو لیکن میں نے زیرِ نظر مطالعے میں اس باب کو شامل کرنا اس لئے ضروری سمجھا کہ اس سے ادبی اور صحافتی مزاح کا فرق واضح ہو جائے گا اور ہم اپنے ادبی سرمایہ کی (جو گڈمڈ حالت میں ہے) بہتر پرکھ کر سکیں گے۔ نیز اس سے ہمیں ہنگامی واقعات اور مستقل سماجی رجحانات کی وہ حدود و انضمام بھی نظر آجائیں گی جہاں ادبی اور صحافتی مزاح ایک دوسرے سے ملتے ہیں اور ناظر اور نقاد دونوں کی الجھنوں میں اضافے کا باعث ثابت ہوتے ہیں۔

آج سے کئی برس پہلے جب میں نے اس حقیر کاوش کا آغاز کیا تو مجھے یہ معلوم نہیں تھا کہ مواد کی فراہمی کے ضمن میں مجھے غیر معمولی مشکلات سے دوچار ہونا پڑے گا۔ میری الجھنوں کا آغاز تو اسی وقت ہو گیا جب مجھے لاہور کی بڑی بڑی لائبریریوں سے ضروری نسخہ جات نہ مل سکے۔ پھر میں نے نجی لائبریریوں کی طرف رجوع کیا لیکن ان میں بیشتر ۱۹۴۷ء کے فسادات کی نذر ہو چکی تھیں۔ اِدھر ہندوستان اور پاکستان کے

درمیان آمدورفت کا سلسلہ بھی تقریباً منقطع ہو چکا تھا اور ہندوستان سے کتابیں خرید کر پاکستان لانا ایک امر محال بن چکا تھا مگر ان تمام مشکلات کے باوجود میں نے مواد کی فراہمی میں جو کامیابی حاصل کی اس کا سہرا ان دوستوں اور کرم فرماؤں کے سر ہے جنھوں نے اس سلسلے میں میری پوری مدد کی ۔ مجھے قیمتی اور اہم نسخہ جات بہم پہنچائے ۔ کئی ایک قیمتی اور اہم نسخہ جات تک رسائی پانے کے طریق بتائے اور میرے موضوع کے سلسلے میں مجھے انتہائی مفید مشورے بھی دیئے ۔ ان احباب میں مولانا عبدالمجید سالک ، پروفیسر وقار عظیم ، مولانا صلاح الدین احمد اور سید امتیاز علی تاج نے خاص طور پر میری پوری مدد کی اور میں ان کا انتہائی شکر گزار ہوں ۔ میرے عزیز دوست عبّاس بیگ محشر (مرحوم) نے ہندوستان کے دور دراز گوشوں سے تلاش بسیار کے بعد مجھے نہایت قیمتی کتب بھجوائیں اور یہ حقیقت ہے کہ اگر ان کا کرم شاملِ حال نہ ہوتا تو میرے لئے زیر نظر مطالعے کی تکمیل کا کام بہت مشکل ہو جاتا ۔ ان احباب کے علاوہ مجھے اپنے کرم فرما ڈاکٹر سہیل بخاری صاحب کا بھی ذکر کرنا ہے جنھوں نے مجھے اودھ پنچ کے نایاب پرچے بہم پہنچا کر میری مدد کی ۔

زیرِ نظر مقالے کی تیاری کے سلسلے میں پنجاب یونیورسٹی کی طرف سے جناب ڈاکٹر عبادت بریلوی میرے رہبر مقرر ہوئے تھے ۔ ڈاکٹر صاحب موصوف نے جس خلوص اور محبّت سے میرے تحقیقی کام کے سلسلے میں میری مدد کی میں صمیم قلب سے ان کا شکر گزار ہوں ۔ اسی طرح مجھے پروفیسر حمید احمد خاں صاحب کا بھی شکریہ ادا کرنا ہے جنھوں نے اپنی بے پناہ مصروفیات کے باوجود زیر نظر کتاب کا مطالعہ کرنے اور ایک "مقدمے" کی صورت میں اپنے قیمتی خیالات کا اظہار کرنے کا وعدہ فرمایا ہے [1]

[1] اس وعدے کا ایفاء پروفیسر صاحب کے "تعارف" کی صورت میں شامل کتاب ہے ۔

ـــــ ناشر ، مارچ ۱۹۶۸ء

خاتمے سے قبل مجھے ایک بات اور کہنی ہے اور وہ انگریزی الفاظ کے تراجم کے متعلق ہے ۔ اس سلسلے میں میری یہ کوشش رہی ہے کہ ترجمے کے نازک کام پر پوری توجہ کی جائے اور انگریزی الفاظ کو اردو میں منتقل کرتے وقت یہ سعی کی جائے کہ ترجمہ اصل کے مفہوم سے قریب ترین ہو۔ میں نے اس بارے میں بہت سے اکابر علم وادب سے بھی مشورے کئے ہیں تاہم مجھے یہ کہنے میں تامل نہیں کہ ترجمے کے سلسلے میں بہت کم اصحاب ایک دوسرے سے متفق ہو سکے اگرچہ ہر انگریزی لفظ کے لئے مجھے درجنوں اردو الفاظ سے نوازا گیا۔ ان الفاظ میں سے میں نے وہی انتخاب کئے جو میری رائے میں اصل سے قریب ترین تھے، ہوسکتا ہے کہ ناظر کو اس بارے میں مجھ سے اتفاق نہ ہو۔ تاہم میرے لئے اس امید میں یک گونہ تسکین ہے کہ ان میں جو الفاظ قابلِ قبول ہیں وہ ضرور رائج ہو جائیں گے ۔

وزیر آغا

لاہور، ۳۱ مارچ ۱۹۵۵ء

تعارف

یہ ایک عجیب اتفاق ہے کہ السنہ مشرقیہ میں فنِ تنقید نے جیسا کچھ بھی وہ تھا ہمارے فکاہی ادب سے ایسی بے رخی کی کہ اسے اپنا مستقل وجود تسلیم کرانے کے لئے بیسویں صدی کا انتظار کرنا پڑا۔ اس صورتِ حال کا ایک سبب شاید یہ تھا کہ اسلامی تمدّن نے جس خاص قسم کی ثقاہت کو فروغ دیا وہ مضحک کیفیات کو کم از کم علمی حیثیت سے خاطر میں نہ لاتی تھی۔ یونان و روما اور مابعد احیائے علوم کا یورپ، بلکہ خود گپتا عہد کا بھارت سب کے سب اپنا طربیہ ناٹک رکھتے تھے۔ چنانچہ ان ممالک میں تنقیدی تصورات خود بخود ایک زندہ طربیہ روایت سے دوچار ہوئے۔ عربی، فارسی اور اردو کی دنیا میں یہ حالات صدیوں تک پیدا نہ ہو سکے۔ بایں ہمہ ثقاہت کی اس دنیا میں بھی شوخی اور تفنّن کی بعض ادبی کیفیتوں پر پوری بہار ضرور آئی۔ یہ اور بات ہے کہ تنقید نے ان کیفیتوں کو آنکھ اٹھا کر نہ دیکھا۔ سعدی جسے ہم نے محض ایک مصلح اور مفکر کی حیثیت سے جانچا بذلہ سنجی میں اٹھارہویں صدی کے بہترین انگریزی اور فرانسیسی فن کاروں کا حریف ہے لیکن ہماری تنقید نے کیا تو یہ کیا کہ سعدی کا بذلہ طاقِ نسیاں پر رکھا اور اسے داد دی تو اس کے لفظوں کی معنویت اور جملوں کی سلاست کی۔ تنقید بلاشبہ ادب کا سنجیدہ ترین جزو ہے لیکن ہمارے سخن فہموں کو صدہا برس تک یہ احساس نہ ہوا کہ ظرافت پر بھی سنجیدگی سے غور ممکن ہے۔ ان کی توجہ اپنے عظیم الشان

سرمایۂ ادب کے محض فکری اور جذباتی اور تخیلی پہلوؤں پر مرکوز رہی۔ اپنے ادیبوں کی خوش طبعی کو انھوں نے ایک اتفاقی حادثہ قرار دیا جس پر صبر کرنا ہی بہتر معلوم ہوا۔

فکاہی ادب سے ہمارے نقادوں کی پرانی بے نیازی کا انتقام زمانے نے یوں لیا کہ انسان سے متعلق ہمارے فلسفیانہ تصور کی بنیاد ہی بدل دی۔ حیوان ناطق کو حیوانِ ظریف کہنے کی طرح ڈالی گئی اور کوشش کی گئی کہ جس طرح یونانیوں نے عقل کو انسان کا مایہ الامتیاز بنایا تھا اسی طرح اب ظرافت انسان کا خاص جوہر قرار پائے۔ اس صورت میں مطائباتِ ادب سے بے رخی کرنا انسانیت کے بلند مرتبے سے منھ پھیرنے کے برابر ہوگیا۔ اب انسان کا خاص کمال یہ مشخص ہوا کہ وہ کس قسم کی ہنسی ہنس سکتا ہے۔ کیا اس کی ہنسی میں لطافت اور پاکیزگی اور صفائے باطن، ہمہ بینی اور ہمہ دانی اور ہمہ رنگی کی وہ شان جھلکتی ہے جس سے وہ پوری کائنات کا ہمدرد بن جاتا ہے۔ جس کی روشنی میں نفرت اور حسد اور خوف، غصے اور غم اور ماتم کے سائے کافور ہوجاتے ہیں۔ یہ وہ ہنسی ہے جو طعن و تعریض کی آلائش سے پاک، دل کی گرمی اور گداز سے مالامال اور دماغ کے سخت فیصلوں سے بڑی حد تک بے پرواہ ہوتی ہے۔ یوں ہنسنے والا اپنے آپ کو پرایا بن کر اور پرائے کو اپنا بنا کر دیکھ سکتا ہے۔ یہ وہ مقام ہے جہاں انسان اپنے نفس کے اندر بھی ہے اور باہر بھی۔ طمانیتِ قلب و تصوّر کی یہ کیفیت جب ادبی تصویر کی صورت میں جلوہ گر ہوتی ہے تو تنقید جدید اسے "مزاح" کا نام دیتی ہے۔ جس طرح بذلہ طنز کا خاص ہتھیار ہے اسی طرح مزاح سے طربیہ، افسانہ، ناول اور ڈراما متشکل ہوتے ہیں۔

یہ ظاہر ہے کہ مزاح کا وجود تہذیب کے لوازم میں سے ہے۔ نئے حالات و معلومات کی روشنی میں، ہمیں دیکھنا یہ ہے کہ مزاح ہمارے اپنے ادب میں کس کس طرح اور کس کس شکل میں نمودار ہوا۔ جارج میریڈیتھ نے "کامیڈی" پر اپنے دلچسپ مضمون

میں یہ رائے دی ہے کہ جس معاشرے میں عورت پردے کے پیچھے ہو وہاں مزاح کا ظہور نہیں ہو سکتا۔ اسی بنا پر اس نے دعویٰ کیا ہے کہ "بغداد میں ہنسی ٹھٹھا تو تھا مگر مزاح کا وجود نہ تھا۔" اس دعوے کی تردید مطالعہ و تحقیق کے بغیر نامناسب ہے۔ پھر بھی کم از کم اتنا واضح ہے کہ یہ دعویٰ ایک ایسے شخص نے کیا ہے جس پر تصویر کا صرف ایک پہلو روشن تھا۔ عربی اور فارسی ادبیات سے گہری واقفیت کے بغیر "بغداد" میں مزاح کے عدم و وجود کے متعلق حکم لگانا خود اپنی قوتِ فیصلہ کو خطرے میں ڈالنا ہے لیکن اس کے ساتھ ہی یہ بھی واضح ہے کہ جب تک کسی دعوے کی مدلل تردید نہ ہو جائے اس کا غلط ہونا لازم نہیں آتا۔ یہ دعویٰ عربی و فارسی اور اردو ادبیات کے یارانِ نکتہ داں کے لئے صلائے عام ہے کہ بزمِ تحقیق میں آئیں اور جواب دیں۔

اردو ادب میں طنز و مزاح سے متعلق ڈاکٹر وزیر آغا کا تحقیقی کام اس پس منظر کے سامنے ایک خاص اہمیت رکھتا ہے۔ اس موضوع پر اس سے پہلے بجز پروفیسر رشید احمد صدیقی کی "طنزیات و مضحکات" کے اور کوئی قابلِ ذکر کتاب نظر نہیں آئی۔ یوں دیکھئے تو ڈاکٹر وزیر آغا کی تصنیف اردو تنقید میں ایک بڑے خلا کو پُر کر رہی ہے۔ ڈاکٹر وزیر آغا نے اردو کے طنزیہ اور مزاحیہ ادب پر نہ صرف جامع اور مبسوط تبصرہ کیا ہے بلکہ اس خاص صنفِ ادب کے بے شمار اچھے نمونے بڑی جستجو سے مہیا کئے ہیں اور انھیں نہایت سلیقے سے قارئین کے لئے پیش کیا ہے۔ (کاش یونیورسٹی کے اساتذہ و طلبہ کے لئے متن میں ذیلی عنوانات کا بھی اضافہ کر دیا ہوتا) بحث کی ترتیب، مثالوں کی فراہمی، تبصرے کی سلامت روی سب میں مصنف کی فراست آشکار ہے۔ جزئیات میں اختلاف کی گنجائش موجود ہے۔ مثلاً مصنف کی یہ رائے (ص۵۳) کہ انگریزی ادب کا مخصوص مزاح پہلے پہل جین آسٹن کے ناولوں میں ظاہر ہوا، کئی لوگوں کے لئے قابل قبول نہ ہوگی مگر ان معاملات میں اختلافِ رائے ناگزیر ہے۔ تنقید ادب ایک جمہوری

دنیا ہے جس میں اقلیدسی ہم آہنگی کی تلاش ایک فعلِ عبث ہے۔

خاتمۂ الفاظ سے پہلے میں اپنی اس آرزو کا اظہار کرنا چاہتا ہوں کہ ڈاکٹر وزیر آغا اس سلسلۂ تحقیق کو جاری رکھیں گے اور طنز و مزاح کے اس مرکب عمومی کے مطالعے کے بعد اس سلسلے کی اس خاص تدریج کو جسے مزاح کا نام دیا گیا ہے جداگانہ طور پر اور پوری تفصیل سے اردو خواں دنیا کے سامنے پیش کریں گے۔ ہجو اور مدح کا وجود اردو ادب میں مسلّم ہے۔ یہ ادبی تحقیقات نفرت اور محبت کے دو مقابل جذبوں سے وابستہ ہیں۔ لیکن اردو میں مدح سے لے کر ہجو تک تغزّل اور تفنن کی متعدد تدریجات بھی موجود ہیں۔ نفرت اور محبت قطبین کے درمیان شرارت کے خط استوا پر مزاح کا آفتاب چمکتا ہے کیوں کہ شرارت سے محبت کا اظہار بھی ہوتا ہے اور عداوت کا بھی۔ دیکھنا یہ ہے کہ اردو کی دنیا میں شرارت کا خطِ استوا کہاں واقع ہے اور اس پر مزاح کا آفتاب کتنی مرتبہ چمکا ہے۔ جس دن ہماری تحقیق نے ان مسائل کا حل پا لیا مشرقی تمدن اس قابل ہو گا کہ جارج میریڈتھ کے دعوے کا جواب دے۔

حمید احمد خاں

وائس چانسلر پنجاب یونیورسٹی

۱۲ر نومبر ۱۹۵۷ء

مزاح اور مزاح نگاری

(۱)

سنجیدگی کائنات کی ازلی اور ابدی خصوصیت ہے اور اس کے تمام اجزار میں ایک برقی رو کی طرح سرایت کر چکی ہے۔ نتیجتہً کائنات کا ہر واقعہ کسی ستارے کی اڑان سے لے کر مکڑی کے جالے کی تعمیر تک اور زندگی کی ہر زوجنسی کشش کی تپش سے لے کر بیج کی حرارت پنہاں تک ایک عجیب سی سنجیدگی سے ہم آہنگ ہے۔ زندگی مجموعی طور پر ایک تیز رہوار کی طرح دشت وجبل اور بحر وبر کو عبور کرتی کسی نامعلوم منزل کی طرف اس والہانہ انداز سے بڑھ رہی ہے کہ ع

نے ہاتھ باگ پر ہے نہ پا ہے رکاب میں

ایسی سنجیدہ کائنات میں انسان کا سنجیدہ کاوشوں اور ٹھوس تعمیری کارناموں میں یکسر منہمک ہو جانا ایک بالکل فطری امر ہے۔ تاہم یہاں یہ خطرہ ضرور ہے کہ سنجیدگی کا ایک انتہائی سنجیدہ جزو ہونے کے باعث اس کی انفرادیت کہیں یکسر ختم نہ ہو جائے۔ اور وہ محض ایک مشین کی طرح فطرت کے اشاروں پر ناچتا نہ چلا جائے۔ خوش قسمتی سے قدرت نے انسان کو ایک ایسی نعمت بھی بخشی ہے جس سے کام لے کر وہ کائنات کی خوفناک سنجیدگی اور زندگی کی صبر آزما کشمکش پر ہنس سکتا اور یوں مسکرا کر بلکہ قہقہہ لگا کر اپنی اس دیوانہ وار پیش قدمی میں دھیما پن پیدا کر سکتا ہے۔ جو زندگی کے تیز بہاؤ

سے ہم آہنگ ہے۔

چنانچہ زندگی کی سنجیدگی اور ماحول کی ٹھوس مادیت جو قریب قریب ہر شے کو اپنے بازوؤں میں جکڑے ہوئے ہے انسان کے احساسِ مزاح کی حدت سے پگھل کر ملائم ہو جاتی ہے۔ یہ احساسِ مزاح ماں کے اس لطیف و دلنواز تبسم کی طرح ہے جو بچوں کی طفلانہ کاوشوں اور "ٹھوس تعمیری کارناموں" کے پیش نظر نمودار ہوتا ہے۔ فرق صرف اس قدر ہے کہ ماں کا تبسم تو بچوں کو مزید انہماک کی ترغیب دیتا ہے لیکن احساسِ مزاح کے طفیل انسان ایک لحظہ رک کر اپنی سنجیدہ کاوشوں اور قدروں پر ایک نظر ڈالتا ہے اور اسے صاف محسوس ہو جاتا ہے کہ اس بکھری کائنات میں یہ کاوشیں اور قدریں کتنی معمولی حیثیت کی حامل اور کتنی طفلانہ صورت کی امین ہیں۔ مشہور لطیفہ ہے کہ کسی نے ہائیڈروجن بم کے بارے میں پروفیسر آئن اسٹائن سے اس کے خیالات دریافت کیے تو آئن اسٹائن نے مسکرا کر جواب دیا۔

"ہائیڈروجن بم سے ہماری زمین کے تباہ ہو جانے کا قطعاً کوئی امکان نہیں اور بالفرض اگر یہ تباہ ہو بھی گئی تو اس سے اتنی بڑی کائنات میں قطعاً کچھ فرق نہیں پڑے گا۔"

یہ احساسِ مزاح اور اس کے مظہر یعنی تبسم، ہنسی اور قہقہہ ہی دراصل ہمیں اس سنجیدہ کائنات میں زندہ رکھنے کے ذمہ دار ہیں اور انہی کے سہارے ہم زندگی سے سمجھوتہ کرنے میں کامیاب ہو سکتے ہیں۔

مگر ایک اور طرح بھی یہ احساسِ مزاح انسانی زندگی کو قابلِ برداشت بنانے کا ذمہ دار ہے۔ وہ یوں کہ انسان کائنات میں سب سے بڑا خواب پرست ہے اور اکثر و بیشتر اپنی امنگوں اور آرزوؤں کے تانے بانے سے ایک ایسا رنگ محل تیار کرتا رہتا ہے جس کی اساس محض خوابوں پر قائم ہوتی ہے اس کے برعکس زندگی خواب ہو یا نہ ہو

ایک سپاٹ اور ٹھوس حقیقت ضرور ہے۔ چنانچہ جب اس کی امنگوں اور آرزوؤں کے رنگ محل اس حقیقت سے زود یا بدیر ٹکراتے ہیں تو وہ کائنات کی سب سے زیادہ بے بس اور غم زدہ ہستی بن جاتا ہے اور کبھی کبھی خودکشی کے ذریعے اپنی غمگین زندگی کا خاتمہ کرنے پر بھی تل جاتا ہے۔ احساس مزاح کا کام یہ ہے کہ وہ انسان کی بے لگام آرزوؤں، منہ زور امنگوں اور پراسرار خوابوں پر تبسم انداز سے تنقید کرے اور یوں اسے حقائق کا احساس دلاکر اس شدید مایوسی سے بچائے جو اس کی خوابوں کی منزل پر ہمیشہ سے اس کی منتظر ہے اور جس سے اس کا بچ نکلنا ایک امر محال ہے۔ دیکھا جائے تو احساس مزاح کا یہ کارنامہ ایک بہت بڑی انسانی خدمت ہے۔

زندگی کی سنجیدگی سے انسان کو بچانے اور اسے شکستِ خواب سے پیدا ہونے والے ناقابلِ برداشت صدموں کے لئے ذہنی طور پر تیار کرنے کے علاوہ احساس مزاح کا ایک روشن پہلو یہ بھی ہے کہ اس کا وجود سوسائٹی کی بنیادوں کو مستحکم کرنے میں معاون ثابت ہوتا ہے۔ وہ مثل کہ "ہنسو تو ساتھ ہنسے گی دنیا۔ بیٹھ اکیلے رونا ہوگا۔" اس بات کا بین ثبوت ہے کہ مزاح کے طفیل انسان اور انسان کے مابین ایک ناقابلِ شکست رشتہ معرضِ وجود میں آتا ہے۔ عام زندگی میں بھی دیکھئے کہ ہنسی ایک متعدی بیماری کی طرح پھیلتی ہے اور جہاں چند لوگ ہنس رہے ہوں وہاں راہگیر بے جانے بوجھے بھی ان کی ہنسی میں شریک ہونے پر مجبور ہو جاتے ہیں۔

ہنسی نہ صرف افراد کو باہم مربوط ہونے کی ترغیب دیتی ہے بلکہ ہر اس فرد کو نشانۂ تمسخر بھی بناتی ہے جو سوسائٹی کے مروجہ قواعد وضوابط سے انحراف کرتا ہے۔ چنانچہ مزاحیہ کردار صرف اس لئے مزاحیہ رنگ میں نظر آتا ہے کہ اس سے بعض ایسی حماقتیں سرزد ہوتی ہیں جن سے سوسائٹی کے دوسرے افراد محظوظ ہوتے ہیں۔ مثلاً اگر ایسا کردار بچا چھکن کی طرح اپنی اس عینک کی تلاش کرے جو اس نے اپنی ناک پر لگا رکھی ہو تو

خواہ مخواہ اس پر ہنسنے کی تحریک ہوتی ہے۔ قدیم قبائل میں اجنبیوں کے لباس، گفتار اور عادات و اطوار کو نشانہ تمسخر بنانے کی جو بے شمار مثالیں ملتی ہیں وہ اسی زمرے میں شامل ہیں۔ دراصل ہنسی اس فرد کا مذاق اڑاتی ہے جو سوسائٹی کی سیدھی لکیر سے ذرا بھی بھٹکے اور اس غرض سے اڑاتی ہے کہ وہ پھر سے اس لکیر میں شامل ہو جائے۔ چنانچہ یہ بات ہنسنے والوں کے لئے تو باعث انبساط ہوتی ہے لیکن اس فرد کو رنج و ندامت سے ضرور ہم کنار کر دیتی ہے جس کے خلاف یہ عمل میں آئے۔ بہر حال یہ بات طے ہے کہ ہنسی ایک ایسی لاٹھی ہے جس کی مدد سے سوسائٹی کا گلہ بان محض غیر شعوری طور پر ان تمام افراد کو ہانک کر اپنے گلے میں دوبارہ شامل کرنے کی سعی کرتا دکھائی دیتا ہے جو کسی نہ کسی وجہ سے سوسائٹی کے گلے سے علیحدہ ہو کر بھٹک رہے تھے۔ یعنی ہنسی ایک ایسا آلہ ہے جس کے ذریعے سوسائٹی ہر اس فرد سے انتقام لیتی ہے جو اس کے ضابطۂ حیات سے بچ نکلنے کی سعی کرتا ہے۔ سماجی لحاظ سے ہنسی کا یہ پہلو اس لئے زیادہ اہم ہے کہ اس کی بدولت سوسائٹی بیشتر بیرونی مضر اثرات سے محفوظ رہتی ہے۔ اس کے علاوہ ہنسی ان تمام اندرونی نقائص کے استیصال کی طرف بھی توجہ دلاتی ہے جو مضحکہ خیز صورت اختیار کر چکے ہیں۔ اردو ادب میں اکبر الہ آبادی کے ہاں مزاح کا جو افادی پہلو بڑے نمایاں انداز میں کارفرما نظر آتا ہے وہ ہنسی کے اسی اصلاحی رجحان کی غمازی کرتا ہے۔

جیسا کہ اوپر ذکر ہوا کائنات پر سنجیدگی مسلط ہے اور یہاں ہر ذی روح سنجیدہ زندگی کے اشاروں پر سرگرم عمل ہے۔ انسان کی امتیازی خصوصیت البتہ یہ ہے کہ وہ اس سنجیدگی کو چند لمحات کے لئے سہمی سانپ کی کینچلی کی طرح اتار پھینکتا ہے۔ اور ہنسی جیسے خالص حیاتیاتی تعیش (BIOLOGICAL LUXURY) سے زندگی کی کھردری سطح

HENERY BERGSON — "LAUGHTER" P. 177

کو ہموار کر لیتا ہے مگر ہنسی سے جو مسرت اسے حاصل ہوتی ہے وہ آرٹ اور فلسفے سے حاصل شدہ مسرت سے اس حد تک مختلف ہے کہ اس کے ساتھ عضویاتی مظاہر بھی شریک کار ہوتے ہیں۔ آرتھر کوئسلر کے الفاظ میں :-

" خیالات و احساسات ایک خوبصورت تصویر کو دیکھ کر یا ایک اعلیٰ نظم کو پڑھ کر ہمارے دلوں میں ضرور متحرک ہوتے ہیں لیکن ایسا خاص عضویاتی مظاہرہ پیدا نہیں ہوتا جو ہنسی کے وقت معرضِ وجود میں آتا ہے۔ اور یہ چیز محض ہنسی سے مخصوص ہے کہ انسان ایک لطیفے کو سن یا پڑھ کر اپنے جذبات و احساسات کا اتنے نمایاں انداز میں اظہار کرتا ہے"۔ [۱]

ہنسی کے اس عضویاتی مظاہرہ کی تشریح کرتے ہوئے چارلس ڈارون رقمطراز ہے :

" ہنسی کے دوران میں منہ کھل جاتا ہے اور ہونٹوں کے کنارے پیچھے اور اوپر کی طرف ہٹ آتے ہیں۔ اس طرح اوپر والا ہونٹ قدرے اور اوپر کو اٹھ جاتا ہے اور شدید ہنسی کے دوران میں تو سارا جسم کانپنے لگتا ہے۔ سانس میں ناہمواری پیدا ہو جاتی ہے اور آنسو بہہ نکلتے ہیں"۔ [۲]

اسی طرح پروفیسر سلی نے اپنی کتاب " انجوائمنٹ آف لافٹر" میں ہنسی کے تدریجی ارتقا پر روشنی ڈالی ہے اور خفیف تبسم، مسکراہٹ اور قہقہے کو ایک ہی کیفیت کے تین مختلف مدارج قرار دیا ہے۔ لیکن اس سلسلے میں جی۔ وائی۔ ٹی۔ گریگ نے جو نکتہ پیدا کیا ہے وہ بھی قابلِ توجہ ہے۔ گریگ لکھتا ہے :

" دروازہ پر سے چھلانگ لگانے یا بندوق کی لبلبی دبانے سے ذرا قبل

---

[۱] ARTHUR COESSLER — INSIGHT & OUTLOOK P. 3-4

[۲] CHARLES DARWIN — EXPRESSION OF EMOTIONS P. 208, 214

آپ ایک لمبا سانس لیتے ہیں اور پھر اُسے اپنے سینے میں روکے رکھتے ہیں۔ ہنسی کے وقت بھی آپ اسی طرح ایک لمبا سانس لیتے ہیں مگر اسے روکنے کی بجائے آواز کے چھوٹے چھوٹے تیز دھماکوں کی صورت میں خارج کر دیتے ہیں۔" [1]

ہنسی کے ایک عضویاتی مظاہرے کے پسِ پشت ان تحریکات کا مطالعہ بھی ازبس ضروری ہے جس سے احساسِ مزاح کو تحریک ملتی ہے اور ہنسی کا سیلاب پھوٹ بہتا ہے چنانچہ یہ سوال کہ ہنسی کیوں پیدا ہوتی ہے ایک خاص اہم سوال ہے اور ازمنۂ قدیم سے مفکرین کے لئے بحث وتمحیص کا موضوع بنا رہا ہے۔ گریگ نے مزاح پر اپنی مشہور کتاب میں تین سو ترسٹھ (۳۶۳) ایسی کتابوں کا حوالہ دیا ہے جن میں اس موضوع کو زیرِ بحث لایا گیا ہے تاہم یہ بات وثوق کے ساتھ کہی جا سکتی ہے کہ ابھی تک ہنسی کے مسئلے کو اس کی تمام تر جزئیات کے ساتھ پوری طرح حل نہیں کیا جا سکا۔ پھر بھی اگر ہنسی کے موضوع پر پیش کردہ اہم نظریات پر ایک طائرانہ نظر ڈال لی جائے تو اس سے مسئلہ زیرِ بحث کا ایک قریبی جائزہ لینے میں کچھ مدد مل سکتی ہے۔

بیسویں صدی کے آغاز سے قبل انسانی فکر کی تاریخ میں مزاح کے مسئلے پر دو نہایت دلچسپ نظریئے ملتے ہیں۔ ان میں سے ایک نظریہ ارسطو اور تھامس ہابز کا ہے اور دوسرا نظریہ جرمن فلاسفر امانوئیل کانٹ کا جسے بعد ازاں شوپنہاور نے اپنے نظریئے میں سمویا ہے۔ پہلے نظریئے کے خالق ارسطو نے ہنسی کی توضیح کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ہنسی کسی ایسی کمی یا بدصورتی کو دیکھ کر معرضِ وجود میں آتی ہے جو درد انگیز نہ ہو۔ اسی طرح سترہویں صدی عیسوی میں ہابز نے یہ نظریہ پیش کیا کہ :

"ہنسی کچھ نہیں سوائے اس جذبۂ افتخار یا احساسِ برتری کے جو

---

[1] J.Y.T. GREIG — THE PSYCHOLOGY OF LAUGHTER & COMEDY.

دوسروں کی کمزوریوں یا اپنی گزشتہ خامیوں سے تقابل کے باعث معرض وجود میں آتا ہے۔" [1]

بنیادی طور پر ارسطو کے نظریہ کمتری اور ہابز کے نظریۂ برتری میں بہت کم فرق ہے کیوں کہ ہنسی چاہے دوسروں کی بدصورتی یا کمزوری سے تحریک پائے یا اس بدصورتی اور کمزوری کے باعث ایک احساسِ برتری کی صورت میں وارد ہو بہرحال وہ دوسروں کی خامیوں ہی سے تحریک پائے گی۔ ہابز کا نظریہ دراصل ایک اخلاقی نظریہ تھا جس کا سہارا لے کر اس نے اس بات پر زور دیا کہ ہر وہ ہنسی اخلاقی ہے جو دوسروں کی توہین کرے اور جس میں تحقیر کا عنصر موجود ہو۔ یہاں اگر ہابز کے نظریئے پر تنقید کریں اور کہیں کہ گدگدی سے پیدا ہونے والی ہنسی یا بچوں کے معصومانہ قہقہوں میں جذبہ افتخار کہاں ہے تو بحث طول پکڑ جائے گی۔ یہاں محض اتنا ہی کہہ دینا کافی ہے کہ ہابز کا نظریہ اس زمانے کے اخلاق کی نمائندگی کرتا ہے جب اچھی سوسائٹی میں بلند آواز سے ہنسنا بھی معیوب سمجھا جاتا تھا۔

ہنسی کے متعلق دوسرا نظریہ کانٹ کا ہے جس کے مطابق ہنسی اس وقت نمودار ہوتی ہے جب کوئی چیز ہوتے ہوتے رہ جائے اور ہماری توقعات اچانک ایک بلبلے کی طرح پھٹ کر ختم ہو جائیں [2]۔ کانٹ کے اس نظریہ کی توضیح اس طرح ہو سکتی ہے کہ ہماری توقعات ایک غبارے کے اندر ہوا کی مانند لمحہ بڑھ رہی ہوتی ہیں اور کسی خاص نتیجے پر بڑی بے تابی سے پہنچ رہے ہوتے ہیں کہ اچانک غبارے میں ایک سوراخ پیدا ہو جاتا ہے اور ہماری توقعات کا سارا دباؤ غبارے کو پھیلانے کی بجائے اس سوراخ

---

[1] HOBBES — HUMAN NATURE IN WORKS (MOLESWORTH, 1840) VOL. IV. P

[2] KANT — CRITIQUE OF JUDGMENT 2ND ED. 1914, P.223.

کے راستے پھوٹ نکلتا ہے ۔ یہ پھوٹ نکلنا ہی ہنسی کہلاتا ہے ۔

قریب قریب اسی نظریئے کا دوسرا علمبردار شوپنہاور[1] ہے جس کے مطابق ہنسی تخیل اور حقیقت کے مابین ناہمواری کے وجود کو اچانک محسوس کر لینے سے جنم لیتی ہے ۔ اس کی دانست میں جتنی خلاف توقع یہ ناہمواری ہوگی اتنے ہی شدید طور پر ہنسی بھی نمودار ہوگی ۔

کچھ زیادہ عرصہ نہیں گزرا کہ میکس ایسٹ مین[2] نے ارسطو اور کانٹ کے ان بظاہر متضاد نظریات کی ایک بڑے اچھوتے انداز سے توضیح کی تھی اور بتایا تھا کہ یہ دونوں نظریئے اپنی اپنی جگہ ہنسی کو سمجھنے میں ہمارے معاون ہیں ایسٹ مین نے لکھا تھا کہ بچے کو ہنسانے کے دو آسان طریقے ہیں ۔ پہلا تو یہ کہ آپ ہنسیں اور جب بچہ آپ کی طرف متوجہ ہو جائے تو اپنے چہرے کے خطوط کو یوں سکیڑیں کہ آپ کی صورت خوفناک دکھائی دے ۔ اس پر بچہ ہنس دے گا ۔ دوسرا طریقہ یہ ہے کہ آپ اپنے ہاتھ میں کوئی ایسی چیز پکڑ کر بچے کے قریب لے جائیں جسے وہ پسند کرتا ہو اور جب بچہ ہاتھ بڑھا کر اسے پکڑنے لگے تو مسکرا کر اپنا ہاتھ کھینچ لیں ۔ بچہ اسے زندگی کا سب سے بڑا لطیفہ قرار دے گا ۔

ایسٹ مین کی رائے میں بچے کو محظوظ کرنے کے یہ دونوں طریقے ارسطو اور کانٹ کے نظریات سے شاید مماثلت رکھتے ہیں ۔ چنانچہ ارسطو کا نظریہ کہ ہنسی کسی ایسی کمی یا بدصورتی سے جنم لیتی ہے جو دردانگیز نہ ہو اس چہرے کی طرح ہے جس کے خطوط کو مسکرا کر خوفناک بنا لیا جائے اور کانٹ کا نظریہ کہ ہنسی توقع کے پیدا ہونے اور پھر اچانک ختم ہو جانے سے نمودار ہوتی ہے اس ہاتھ کی طرح ہے جو کسی شے کو تھامنے

---

[1] SCHOPENHAUER — THE WORLD AS WILL & IDEA, P. 130

[2] EASTMAN — ENJOYMENT OF LAUGHTER, P. 25.

کے لئے بڑھے اور پھر دیکھے کہ وہ شے وہاں نہیں ہے۔ دیکھا جائے تو سرکس کا مسخرہ بھی ان دونوں طریقوں ہی سے سامعین کو ہنسانے میں کامیاب ہوتا ہے وہ پہلے تو اپنے چہرے پر سفید اور سرخ رنگ مل کر اور بیہودہ سا لباس پہن کر آتا ہے اور جب کوئی شہ زور کسی وزنی شے کو اٹھانے کا مظاہرہ کر چکتا ہے تو یہ مسخرہ بڑے اہتمام سے اسی شے کو اٹھانے کے لئے آگے بڑھتا ہے اور پھر اچانک اسے ہاتھ لگا کر پیچھے ہٹ آتا ہے اور لوگ مارے ہنسی کے بے حال ہو جاتے ہیں۔

بیسویں صدی کے آغاز سے قبل مزاح کے مسئلے پر جن اور مفکرین نے اپنے اپنے خیالات کا اظہار کیا ان میں ہربرٹ اسپنسر (HERBERT SPENCER) جوزف ایڈیسن (JOSEPH ADDISON) الیگزنڈر بین (ALEXANDER BAIN) اور پروفیسر لپس (LIPPS) کے نام خاصے اہم ہیں لیکن دراصل اس طویل دور میں مذکورہ بالا دو نظریئے ہی ایسے تھے جو دو مختلف اسالیبِ فکر کے طور پر قائم ہوئے اور مفکرین کے مابین بحث و تمحیص کا موجب بنے۔

بحث و تمحیص کا یہ سلسلہ نہ جانے کتنے عرصہ جاری رہتا کہ بیسویں صدی کے شروع ہوتے ہی پروفیسر سلّی نے اپنی معرکۃ الآرا تصنیف (AN ESSAY ON LAUGHTER) میں نہ صرف ان دونوں نظریوں کو یکجا کر دیا بلکہ چند نئے قابلِ قدر نکات بھی پیش کئے۔ اس سلسلہ میں پروفیسر مذکور نے ہنسی کی وجوہ میں گدگدی انتہائی مسرت اور عملی مذاق وغیرہ کو خاصی اہمیت دی اور قابلِ تمسخر اشیاء اور واقعات میں اخلاقی عیوب، انوکھاپن، جسمانی نقائص، بے قاعدگی، پھبتی اور بے حیائی وغیرہ کا تفصیل سے ذکر کیا۔ مجموعی طور پر پروفیسر سلّی نے ہنسی اور کھیل میں قرابت پر خاصا زور دیا اور ہنسی کے اجزا میں بچے کی مسرت آمیز حیرت اور کھیل کی طرف نمایاں رجحان کو مقدم جانا۔

ہنسی کے محرکات کے ضمن میں پروفیسر مذکور نے لکھا کہ ہنسی مسرت کے اس اچانک سیلاب سے نمودار ہوتی ہے جو کسی بیرونی دباؤ کے ہٹ جانے یا کسی غیر متوقع شے کی اچانک آمد سے پیدا ہوتا ہے اور جو ہمیں یکایک زندگی کے بلند مقام تک پہنچا دیتا ہے۔ دیکھا جائے تو پروفیسر سلّی نے یہ لکھ کر بیسویں صدی سے پہلے کے نظریات کو انتہائی خوبی سے مربوط کیا اور اپنے اعلیٰ تجزیاتی مطالعے سے ہنسی کے سلسلے میں نہایت قیمتی اضافے کئے۔

لیکن شاید یہ زمانہ مزاح پر نت نئی تحقیقات کا زمانہ تھا کیوں کہ پروفیسر سلّی کی کتاب کے فوراً بعد مزاح پر دو نہایت گراں قدر کتابیں منصہ شہود پر آئیں۔ اور ان کی بدولت مزاح کے مسئلے پر اس قدر روشنی پڑی جو اس سے قبل کئی صدیوں کی تحقیقات سے بھی نہیں پڑی تھی۔ یہ کتابیں تھیں — ہنری برگساں کی کتاب "ہنسی" (LAUGHTER) اور سگمنڈ فرائڈ کی کتاب (WIT & ITS RELATION TO THE UNCONSCIOUS)

برگساں نے لکھا کہ زندگی لچک اور تحرک سے عبارت ہے۔ یہ ایک صبا رفتار گھوڑے کی مانند ہے جو افق کی تلاش میں سرگرداں کسی مقام پر ٹھہرے بغیر بڑھتا چلا جا رہا ہو۔ برگساں کے خیال میں زندگی کسی مقام پر ٹھہرنا یا پلٹ کر دیکھنا یا مکرر انداز میں کسی شے کو پیش کرنا جانتی ہی نہیں لیکن یہی زندگی جس کی خصوصیت تحرک اور لچک ہیں جب کسی مقام پر ٹھہراؤ، جمود اور میکانکی عمل کا نقشہ دکھائے تو بے اختیار ہماری ہنسی کو تحریک مل جاتی ہے۔ مثال کے طور پر سرکس کا مسخرہ جو بحیثیت انسان زندگی کا مظہر ہے جب کسی جامد شے کا تصور پیش کرتا ہے اور کسی فرضی کرسی پر بیٹھتے ہوئے دھڑام سے فرش پر گر پڑتا ہے تو ہم بے اختیار ہنس دیتے ہیں — برگساں کے الفاظ میں " ہر بار جب کوئی شخص کسی جامد شے کی طرح خود کو پیش کرے وہ مزاحیہ

رنگ اختیار کیا جاتا ہے۔"

برگساں نے ہنسی کو خالص ذہنی عمل قرار دیا ہے اور کہا ہے کہ جذبات مثلاً ترحم کے جذبات کی ہلکی سی رو بھی اسے ختم کر دیتی ہے۔ مزید برآں یہ کہ ہم کبھی اشیاء پر نہیں ہنستے۔ حیوانوں پر صرف اس وقت ہنستے ہیں جب ان کی حرکات بعض انسانی حرکات سے مشابہت پیدا کر لیتی ہیں اور انسانوں پر ہم اس وقت ہنستے ہیں جب وہ اشیاء کے مانند خود کو پیش کرتے ہیں۔ یعنی جب ان کی لچک میکانکی عمل میں مبدل ہو جاتی ہے۔

برگساں کی رائے میں ہنسی نہ صرف سوسائٹی کے ہر اس عمل کو شبہہ کی نظر سے دیکھتی ہے جو میکانکی صورت اختیار کرنے اور جمود کو مسلط ہو جانے میں مدد بہم پہنچاتا ہے بلکہ اس کا کام فراریت کے ان تمام رجحانات کا قلع قمع کرنا بھی ہے جن کے زیر اثر فرد سوسائٹی کی سیدھی لکیر سے بھٹکتا نظر آتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں ہنسی فرد کو دوبارہ "کل" میں مدغم ہو جانے کی ترغیب دیتی ہے۔

اُسی زمانے میں مزاح کے مسئلے پر قلم اٹھانے والا دوسرا شخص سگمنڈ فرائڈ تھا جس نے وٹ (WIT) کو اس لئے تجزیاتی مطالعے کے لئے منتخب کیا کہ اس کے باعث اس کے نظریۂ لاشعور پر روشنی پڑ سکتی تھی لیکن اس کا فائدہ یہ بھی ہوا کہ ضمناً اس نے مزاح کے مسئلے پر بھی گہری نظر ڈالی اور ایک ایسا نظریہ پیش کر دیا جس کی بنیادوں پر آج بھی افکار کے نئے نئے محل استوار کئے جا رہے ہیں۔

فرائڈ نے مزاح کی چار صورتیں پیش کیں۔ بے ضرر لطائف، افادی لطائف، مضحک اور خالص مزاح۔ بے ضرر لطائف کا مقصد سوائے اس کے اور کچھ نہیں کہ وہ الفاظ یا افکار کی جادوگری سے سامانِ انبساط بہم پہنچائیں۔ دوسری طرف افادی لطائف وہ ہیں جو طریق کار تو وہی اختیار کرتے ہیں جو بے ضرر لطائف کا

ہے لیکن جو ساتھ ہی ساتھ کسی جنسی یا تشدّد آمیز خواہش کی بھی تسکین کرتے ہیں نتیجۃً یہ لطائف کسی نہ کسی کے خلاف ضرور صف آرا ہوتے ہیں۔

فرائڈ کے خیال میں بے ضرر لطائف سے حصول مسرت کی وجہ یہ ہوتی ہے کہ ان میں کھو کر انسان واپس اپنے بچپن کے ماحول میں پہنچ جاتا ہے اور وہی طریق فکر و استدلال اختیار کرتا ہے۔ یوں عام زندگی بسر کرنے کے لئے جو ضروری قوت درکار ہوتی ہے ان میں ایک بچت (ECONOMY) پیدا ہو جاتی ہے۔ اور یہ ہنسی کی صورت میں بہہ نکلتی ہے۔

اس کے برعکس افادی لطائف اور جنسی یا تشدد آمیز خواہشات کو آزاد کرتے ہیں جو عام زندگی میں ماحول اور سوسائٹی سے ہم آہنگ نہ ہونے کی صورت میں دبائی جا چکی ہیں۔ یہ خواہشات افادی لطائف کا خوشنما لباس زیب تن کئے اور یوں سنسر کے پہرہ داروں کو دھوکا دے کر اپنے قید خانہ میں سے اس دیدہ دلیری کے ساتھ باہر نکل آتی ہیں کہ باہر کی دنیا کو ان کے قیدی ہونے کا گمان تک نہیں ہوتا۔ لطائف کے ذریعے ان جنسی یا تشدد آمیز خواہشات کی تسکین اس دباؤ دینے والی قوت (REPRESSIVE ENERGY) میں بچت پیدا کرتی ہے جو ان خواہشات کی عدم تسکین کی صورت میں انتہائی ضروری تھی۔ اور یہی بچت ہنسی کی صورت میں بہہ نکلتی ہے۔

مزاح کی تیسری صورت مضحک سے متعلق ہے۔ مضحک سے حصول مسرت کے متعلق فرائڈ نے لکھا ہے کہ یہ قوتِ تخیل (IMAGINATIVE ENERGY) میں بچت سے پیدا ہوتی ہے اور وہ اس طرح کہ مضحک تحریک ہمیں یہ یقین دلاتی ہے کہ ایک خاص کام کی تکمیل کے لئے ہمیں قوت کی ایک متقررہ مقدار کی ضرورت ہے لیکن ہوتا یہ ہے کہ ہمیں بہت جلد اس بات کا احساس ہو جاتا ہے کہ یہ کام تو اس سے بہت کم قوت کے صرف سے بھی انجام دیا جا سکتا ہے چنانچہ فاضل قوت ہنسی کی صورت میں بہہ نکلتی ہے۔ "کھودا

پہاڑ نکلا چوہا" اس کی بہترین مثال ہے۔

آخر میں فرائڈ نے خالص مزاح کا ذکر کیا ہے اور اس سے حصولِ مسرت کو قوتِ جذبات (EMOTIONAL ENERGY) میں بچت کا نتیجہ قرار دیا ہے۔ مثال کے طور پر الف ایک مصیبت میں گرفتار ہے اور ب کو اس سے ہمدردی پیدا ہو جاتی ہے لیکن الف کی کسی بات سے ب کو محسوس ہوتا ہے کہ الف اپنی مصیبت کا مذاق اڑا رہا ہے تو ب بھی الف کا ہمنوا بن جاتا ہے۔ یوں ب کی جمع شدہ ہمدردی میں ایک بچت پیدا ہوتی ہے اور یہ بچت ہنسی کی صورت میں بہ نکلتی ہے۔

اوپر ہنسی کے بارے میں فرائڈ کے نظریات کو نسبتاً تفصیل سے بیان کیا گیا ہے۔ یہ اس لئے کہ اگرچہ اس نصف صدی میں ہنسی کے بارے میں کئی نئے نظریات پیش ہوئے ہیں تاہم دراصل اس ضمن میں فرائڈ کے نظریات ہی نے اکثر و بیشتر "بنیاد" کا کام دیا ہے۔ چنانچہ یہ بات دلچسپی سے خالی نہیں کہ فرائڈ کے بعد آج تک مزاح کے مسئلے پر جو تین نہایت قابلِ قدر کتابیں شائع ہوئی ہیں (گریگ[1]، ایسٹ مین[2] اور آرتھر کوسلر[3] کی کتابیں) ان میں سے کم از کم دو یعنی گریگ اور کوسلر کی کتابوں میں فرائڈ کے نظریات ہی نے بنیادی کام سرانجام دیا ہے۔

گریگ نے جہاں فرائڈ کے بنیادی نظریوں سے اتفاق کیا وہاں اس نے مزاح کے پس پشت فرائڈ کے پیش کردہ جنسی یا تشدد آمیز خواہش کی بجائے محبت یا نفرت کے جذبات کو نمایاں جگہ دی اور کہا کہ چونکہ عام زندگی میں ہم ان رجحانات کی کھلے بندوں تسکین نہیں کر سکتے لہٰذا یہ مزاح کے ذریعے اس انداز سے تسکین حاصل کر لیتے ہیں کہ

---

[1] J.Y.T. GREIG — THE PSYCHOLGY OF LAUGHTER & COMEDY

[2] MAX EASTMAN — ENJOYMENT OF LAUGHTER

[3] ARTHUR KOESTLER — INSIGHT & OUTLOOK

سوسائٹی کی اقدار کو کوئی صدمہ نہیں پہنچتا۔ مجموعی طور پر گریگ نے فرائڈ کے نظریے میں وسعت پیدا کرنے کی کوشش کی۔

البتہ ایسٹ مین نے اس مسئلے کو ایک بالکل مختلف زاویئے سے دیکھا اور مزاح کو ایک قطعاً علیٰحدہ انسانی جبلت (INSTINET) قرار دے دیا۔ اس نے لکھا کہ مزاح کھیل کی جبلّت (PLAY INSTINET) ہے اور اس کا بڑا کام یہ ہے کہ انسان کو صدمے یا مایوسی کا ہنس کھیل کر مقابلہ کرنے کی ترغیب دے۔

اس سلسلے میں ایسٹ مین نے مزاح کے مندرجہ ذیل چار اصول پیش کیے[۱]:-

(الف) اشیا صرف اس وقت مزاحیہ رنگ اختیار کرتی ہیں جب ہم خود مزاح کے موڈ میں ہوں۔ اگر ہم بہت سنجیدہ ہوئے تو مزاح کا نام و نشان تک نہیں ملے گا۔

(ب) جب ہم مزاح کے موڈ میں ہوتے ہیں تو خوشگوار چیزوں کے ساتھ ساتھ ناخوشگوار چیزیں بھی اچھی لگتی ہیں۔

(ج) ہنسی کھیل کا رجحان بچپن کا امتیازی نشان ہے اور بچوں کی ہنسی مزاح کو اس کے سادہ ترین انداز میں پیش کرتی ہے۔

(د) بالغوں میں ہنسی کھیل کا یہ رجحان کسی نہ کسی صورت میں ضرور ملتا ہے لہٰذا وہ ناخوشگوار اشیا کو مزاحیہ رنگ میں دیکھنے اور ان سے محظوظ ہونے کی صلاحیت پیدا کر لیتے ہیں۔

فرائڈ کے بعد مزاح کے مسئلے پر گریگ اور ایسٹ مین کے علاوہ جس تیسرے مصنف نے طبع آزمائی کی اس کا نام آرتھر کوئسلر ہے ـــــ ضمناً یہ بتا دینا بھی دلچسپی سے خالی نہ ہوگا کہ آرتھر کوئسلر کے نظریات مزاح پر جدید ترین تحقیقات کا حکم رکھتے ہیں۔

---

[۱] EASTMAN — ENJOYMEN OF LAUGHTER 1937 ED. P. 19

آرتھر کوئسلر کے خیال[1] میں انسانی زندگی پر دو رجحانات مسلط ہیں۔ تشدد اور مدافعت کا رجحان جسے اس (SELF-ASSERTIVE) کا نام دیا ہے اور پہلا کو اور آفاقیت کا رجحان جسے اس نے (SELF-TRANSCENDING) سے معنون کیا ہے۔ تشدد اور مدافعت کے رجحان کے زیر سایہ انسان برتری، جنسی تشدد اور خود غرضی کے جذبات کا اظہار کرتا ہے اور آفاقیت کے رجحان کے تحت ہمدردی، محبت اور بے غرضی کا ــــــ آرتھر کوئسلر نے لکھا ہے کہ اول الذکر طربیہ اور موخرالذکر المیہ کی تخلیق کا ضامن ہے مگر ان دونوں کی آمد کا راستہ ایک ہی ہے اور یہ دونوں ایک سا طریق اختیار کرتے ہیں۔

اس طریق کار کو مصنف مذکور نے "عمل رابطہ" (BISOCIATION) کا نام دیا ہے اور کہا ہے کہ اس عملِ رابطہ میں سے معرضِ وجود میں یہ آتا ہے۔ چنانچہ تشبیہ یا استعارہ جو آرٹ کی جان ہے محض دو اشیاء کے مابین ایک ایسے ربط کا نام ہے جو اس سے قبل کبھی دریافت نہیں ہوا تھا۔ یہی ربط مزاح اور لطیفے کی جان ہے جس کی مدد سے ہمارا تخیل (جو بالعموم جذبات سے ہم آہنگ رہتا ہے) یکایک جذبات سے دامن چھڑا لیتا اور جذبات کے منہ زور بہاؤ کو ایک تماشائی کی طرح دیکھنے لگتا ہے۔ یوں ہماری ہنسی کو تحریک ملتی ہے۔

سطور بالا میں ہم نے ہنسی کے مسئلے پر مفکرین کے خیالات کو مختصر الفاظ میں پیش کرنے کی سعی کی ہے۔ لیکن ہم نے دیکھا ہے کہ ہنسی کا یہ مسئلہ بتدریج وسیع سے وسیع تر ہوتا چلا گیا۔ تاآنکہ دورِ جدید میں اس کی وسعتوں کو سمیٹنے کے لئے اہلِ فکر کو کڑی آزمائشوں میں سے گزرنا پڑا۔ اس ضمن میں پروفیسر سلی، فرائڈ، الیسٹ مین اور آرتھر کوئسلر کے نظریات خاص طور پر ہنسی کے مسئلے کے بیشتر پہلوؤں اور زاویوں کو

[1] ARTHUR KOESTLER — INSIGHT & OUTLOOK 1949 ED.

زیرِ بحث لانے میں کامیاب ہوئے۔ اور ہمیں محسوس ہوا کہ وہ مسئلہ جس کی طرف قدیم مفکرین نے محض چند جملوں میں اشارہ کیا تھا، آج ایک "باقاعدہ مطالعے" کا درجہ اختیار کر چکا ہے اور اب اس کے چھپے ہوئے پہلو یقینی طور پر ابھرتے چلے آرہے ہیں۔

مگر جہاں مزاح کے پس پشت مختلف تحریکات کا جائزہ لیا گیا ہے وہاں ضروری ہے کہ مزاح کے تدریجی ارتقار کو بھی زیرِ بحث لایا جائے تاکہ مزاح کی ارتقائی کیفیات کا صحیح اندازہ کیا جا سکے۔

مزاح کے تدریجی ارتقار کو اس طوفانی ندی سے تشبیہ دی جا سکتی ہے جو پتھروں اور چٹانوں سے سر پٹکتی، شور مچاتی اور جھاگ اڑاتی آخرش ایک وسیع، کشادہ اور پرسکون دریا کی صورت اختیار کرے اور پھر سمندر میں مل کر ابدیت سے ہمکنار ہو جائے لیکن چونکہ اس کی کشادگی اور وسعت کا صحیح اندازہ صرف اسی صورت میں ممکن ہے کہ پہلے اس کے طوفانی آغاز کا جائزہ لیا جائے لہذا ہم مزاح کے اس اولین ماحول اس کی جنم بھومی میں دیکھنے پر مجبور ہیں۔

غور کریں تو بچے یا وحشی کے پاس بلند بانگ قہقہوں کی کوئی کمی نہیں ہوتی لیکن اس کے مزاح میں وسعت اور گہرائی کا فقدان ہوتا ہے۔ اس کا مزاح محض اس طوفانی ندی کی طرح ہے جو معمولی پتھر سے بھی ٹکرائے تو شور مچاتی ہے — چنانچہ وہ ایسی باتوں پر بے اختیار قہقہے لگاتا ہے جو بالغ نظر انسانوں کے ذوقِ مزاح سے کافی پست ہوتی ہیں۔ مثال کے طور پر وحشی انسان کا وہ اوّلین قہقہہ جو اس نے دشمن کی کھال ادھیڑتے وقت لگایا تھا۔ آج کی مہذب دنیا میں قطعاً ناقابلِ قبول ہے لیکن چونکہ ساری تاریخ انسان کی مختصر سی زندگی میں خود کو کلیتہً دہرا دیتی ہے لہذا وحشی انسان کے ان قہقہوں کی صدائے بازگشت بچوں کے ان نقرئی قہقہوں میں سنائی دے گی جو وہ کسی شے کو ٹوٹتے یا گرتے یا بدشکل ہوتے دیکھ کر لگاتے ہیں۔

بہر حال انسانی مزاح کے نشو و ارتقا میں ایک تدریجی انداز کارفرما نظر آتا ہے۔ سب سے پہلے تو یہی دیکھئے کہ قہقہے کا آغاز ہی اس وقت ہوا جب انسان نے حیوان کی میکانکی زندگی سے نجات پائی۔ حیوانی زندگی کا طرۂ امتیاز جبلّت اور طبعی رجحان کا تسلّط تھا۔ یہاں تخیل محض جبلت کے سائے کی حیثیت رکھتا تھا۔ انسانی زندگی کا سب سے بڑا واقعہ یہ ہے کہ اس کے تخیل نے طبعی رجحان سے اپنا دامن جھٹک کر علیٰحدہ کر لیا اور طبعی رجحان کے میکانکی عمل کو ایک تماشائی کی حیثیت سے دیکھنے لگا۔ اس عمل سے انسان کو اس بات کا اچانک احساس ہوا کہ اس کی جذباتی زندگی لغو اور بے معنی بھی ہو سکتی ہے۔ اس احساس نے اس کے قہقہے کو تحریک دی۔

مگر جیسا کہ اوپر ذکر ہوا "اوّلین" انسان کے اس قہقہے میں شدّت اور گونج تو بہت تھی لیکن گہرائی اور لطافت کا فقدان تھا۔ اس کا مزاح زیادہ تر عملی مذاق تک محدود تھا یا پھر وہ ان باتوں کو نشانۂ تمسخر بناتا تھا جو اس کے اپنے ماحول سے مختلف تھیں۔ آج بھی اجنبیوں خاص طور پر سفید رنگ کے لوگوں کے لباس، چال، میل جول اور عادات و اطوار کی نقلیں کرنا وحشی قبیلوں میں عام ہے اور ان پر دل کھول کر قہقہے لگائے جاتے ہیں ـــــ نہ صرف قہقہے بلکہ بعض اوقات تو یہ لوگ مارے ہنسی کے تالیاں بجانا اور پاؤں کو زور زور سے زمین پر پٹخنا بھی شروع کر دیتے ہیں ـــــ دور کیوں جائیے یہاں پنجاب کے دور دراز دیہات میں آج بھی جب کوئی نووارد سر پر سولا ہیٹ رکھے نظر آتا ہے تو دیہاتیوں کے لبوں پر ایک شریر سی مسکراہٹ کھیلنا ضرور شروع ہو جاتی ہے۔

دراصل وحشی انسان کا ذوقِ مزاح ہمارے ہاں کے اسکول کے بچّوں کے ذوقِ مزاح سے شدید مماثلت رکھتا ہے۔ وہی عملی مذاق اور تخریبی انداز لیکن ہمدردی کی افسوس ناک کمی دراصل مزاح میں دراصل مزاح میں ہمدردانہ پہلو کی نمود بہت بعد کی بات ہے جب کہ وحشی قبیلوں کی تنگ اور گھٹی ہوئی فضا نے ہر لحظہ وسیع ہوتے ہوئے سوشل نظام

کے لئے جگہ خالی کر دی۔ چنانچہ سوسائٹی میں طبقاتی حدبندی مزاح کے نشو و ارتقار کے لئے بیحد ضروری ہے اور چونکہ وحشی قبائل میں اس طبقاتی حدبندی کا نام ونشان تک نہیں ہوتا لہذا وہ زیادہ سے زیادہ اجنبیوں ہی کو نشانۂ تمسخر بناتے اور دل کھول کر قہقہے لگاتے ہیں۔

طبقاتی کشمکش کے علاوہ انسانی ارتقار کی ہر نہج ذہنی وسعت، اخلاقی اقدار، سیاسی اور سماجی آزادی اور دولت کے تصور نے بھی ہمارے ذوقِ مزاح پر بڑے نمایاں اثرات مرتسم کئے ہیں۔ اب ہمارا مزاح یقینی طور پر گروہ کی ہنسی (CHORAL LAUGHTER) سے ترقی کر کے فرد کی ہنسی (INDIVIDUAL LAUGHTER) تک جا پہنچا ہے۔ دراصل انسانی ارتقار نے کہیں صدیوں کے مدوجزر کے بعد جاکر ایسی فضا پیدا کی ہے جس میں انفرادی آزادی کے تصور نے اپنے پاؤں مضبوط کر لئے ہیں اور فرد کے قہقہے یا تبسم میں نہ صرف گہرائی اور انفرادیت کی جھلک نظر آنے لگی ہے بلکہ اس کے مزاح میں بھی پہاڑی ندی کی پرشور راگنی کی بجائے پرسکون دریا کی دھیمی لے سنائی دے رہی ہے۔

اور آج ہمارا مزاح ان مدارج تک جا پہنچا ہے جہاں سے پلٹ کر ہم اپنی سنجیدہ زندگی پر اس بے نیازی سے نگاہیں دوڑا سکتے ہیں جس طرح کوئی بوڑھا اپنے شباب کی ان داستانوں پر نظریں دوڑائے جو ایک وقت اتنی سنجیدہ اور جذباتی تھیں لیکن جو آج اسے محض حماقتیں نظر آتی ہیں اور جن پر وہ اب آسانی سے قہقہے لگا سکتا ہے۔ اس کے علاوہ آج مزاح ایک ایسے مقام پر بھی جا پہنچا ہے جہاں اس نے یاس کے گلے میں بھی باہیں ڈال دی ہیں۔ اب جہاں یاس مزاح کو بے اختیار ہو کر قہقہے لگانے سے باز رکھتی ہے وہاں مزاح بھی یاس کو ہچکیوں میں تبدیل ہونے سے بچائے رکھتا ہے۔

"ان دو دھاتوں کا یہ حیرت انگیز ملاپ ہے ـــــ ایک بہت سخت دوسری بہت نرم ـــــ دنیا میں آنسوؤں کی فراوانی ہے۔ لیکن یہ کتنی خوفناک جگہ ہوتی اگر یہاں آنسوؤں کے علاوہ اور کچھ نہ ہوتا۔"[1]

---

[1] STEPHEN LEACOCK — HUMOUR & HUMANITY, P. 233

(۲)

گزشتہ فصل میں احساس مزاح کی اہمیت ہنسی کے پس پشت مختلف تحریکات اور وحشی سے مہذب انسان تک مزاح کے تدریجی ارتقا کا مختصر سا جائزہ لیا گیا ہے۔ اب ہم مزاح نگاری کی طرف متوجہ ہوتے ہیں اور یہ دیکھنے کی سعی کرتے ہیں کہ مزاحیہ وطنزیہ ادب جن کیفیتوں مثلاً خالص مزاح (HUMOUR) طنز (SATIRE) تحریف (PARODY) رمز (IRONY) وغیرہ سے اپنی بقا کے لئے خونِ گرم حاصل کرتا ہے۔ وہ خود کن عناصر کے اجتماع سے مرتب ہوتی اور کس انداز سے مزاحیہ وطنزیہ ادب کی معاون ثابت ہوتی ہیں۔

اس سلسلے میں سب سے پہلے خالص مزاح کو لیجئے جس کی تعریف اسٹیفن لی کاک (LEACOCK) نے ان الفاظ میں کی ہے ـــــ "مزاح کیا ہے؟ یہ زندگی کی ناہمواریوں کے اس ہمدردانہ شعور کا نام ہے جس کا فن کارانہ اظہار ہو جائے[1]"۔ــــ مزاح کی یہ توضیح دراصل مزاح کی تخلیق سے متعلق ہے اور اس بات کا انکشاف کرتی ہے کہ مزاح نگار اپنی نگاہِ دوربین سے زندگی کی ان ناہمواریوں اور مضحک کیفیتوں کو دیکھ لیتا ہے جو ایک عام انسان کی نگاہوں سے اوجھل رہتی ہے۔ دوسرے ان ناہمواریوں کی طرف مزاح نگار کے ردعمل میں کوئی استہزائی کیفیت پیدا نہیں ہوتی۔ بلکہ وہ

---

[1] STEPHEN LEACOCK — HUMOUR & HUMANITY P. 11

ان سے محظوظ ہوتا اور اس ماحول کو پسند بھی کرتا ہے جس نے ان ناہمواریوں کو جنم دیا ہے۔ چنانچہ ان ناہمواریوں کی طرف اس کا زاویۂ نگاہ ہمدردانہ ہوتا ہے۔ تیسرے یہ کہ مزاح نگار اپنے "تجربے" کے اظہار میں فن کارانہ انداز اختیار کرتا ہے اور اسے سپاٹ طریق سے پیش نہیں کرتا۔ لیوک کی رائے میں خالص مزاح کی پیش کش ان تینوں عناصر کی رہینِ منت ہے۔

جیسا کہ لیوک کی توضیح سے معلوم ہوا مزاح نگار اس فرد کے ساتھ جس کا وہ مضحکہ اڑاتا ہے ایک "ذہنی کھیل" میں شریک ہو جاتا ہے اور اس سے محظوظ ہونے لگتا ہے لیکن طنز نگار ان تمام حماقتوں سے محفوظ ہے جن کو وہ ہدفِ طنز بناتا ہے۔ نتیجتاً اسے اپنے نشانۂ تمسخر سے کوئی ہمدردی پیدا نہیں ہوتی۔ یہاں اگر رونالڈ ناکس (RONALD KNOX) کا ایک فقرہ مستعار لیا جائے تو ہم کہہ سکتے ہیں کہ "مزاح نگار خرگوش کے ساتھ بھاگتا ہے لیکن طنز نگار کتوں کے ساتھ شکار کھیلتا ہے"[1]۔ چنانچہ جہاں مزاح نگار کا طریقۂ کار یہ ہے کہ وہ ناہمواریوں سے محظوظ ہوتا ہے وہاں طنز نگار ان ناہمواریوں سے نفرت کرتا اور انھیں خندۂ استہزا میں اڑا دینے کی طرف ہر دم مائل رہتا ہے۔ البتہ طنز کے کئی ایک مدارج ضرور ہیں۔ چنانچہ کبھی تو یہ محض ایک فرد کو نشانۂ تمسخر بناتی ہے اور کبھی ان ارتقائی منازل پر پہنچ جاتی ہے جہاں یہ انسان اور سماج کی مستقل حماقتوں اور عالمگیر ناہمواریوں کو طشت از بام کرتی اور انسان کو انسانیت سے قریب تر لانے میں مدد دیتی ہے۔[2]

---

[1] RONALD KNOX — ESSAYS ON SATIRE, P. 31

[2] طنز زندگی اور ماحول سے برہمی کا نتیجہ ہے اور اس میں غالب عنصر نشتریت کا ہوتا ہے۔ طنز نگار جس چیز پر ہنستا ہے، اس سے نفرت کرتا اور اسے تبدیل کر دینے کا خواہاں ہوتا ہے۔ اس کے برعکس مزاح زندگی اور ماحول سے انس اور مفاہمت کی پیداوار ہے۔ مزاح نگار جس

(بقیہ صفحہ ۴۹ پر)

یہاں اس بات کی طرف اشارہ کر دینا بھی ضروری اور مناسب ہے کہ بعض لوگوں کے نزدیک طنز کو اپنی افادیت کے باعث مزاح پر نمایاں فوقیت حاصل ہے۔ ان کا خیال ہے کہ جہاں مزاح ایک قومی کارنامہ ہے وہاں طنز ایک بین الاقوامی

(صفحہ ۴۴ کا بقیہ حاشیہ) چیز پر ہنستا ہے اس سے محبت کرتا اور اسے اپنے سینے سے چمٹا لینا چاہتا ہے۔ طنز نگار توڑتا ہے اور توڑنے کے دوران میں ایک فاتحانہ قہقہہ لگاتا ہے چنانچہ طنز میں جذبۂ افتخار کسی نہ کسی صورت میں ضرور موجود ہوتا ہے۔ دوسری طرف مزاح نگار اپنی ہنسی سے ٹوٹے ہوئے تار کو جوڑتا ہے اور بڑے پیار سے ناہمواریوں کو تھپکنے لگتا ہے۔ چنانچہ مزاح میں غالب عنصر ہمدردی کا ہوتا ہے۔ طنز اور مزاح کے اس فرق کو گرفت میں لینے کے لئے راقم الحروف نے ایک ضرب المثل ترتیب دی ہے جو اگرچہ اپنی کرختگی اور نا پختگی کے باعث تفریح طبع کا سامان بھی بہم پہنچا سکتی ہے تاہم جس سے طنز و مزاح کا فرق پوری طرح واضح ہوتا ہے۔ ضرب المثل ہے :

قبل از طعام طنز، بعد از طعام مزاح

تفصیل اس اجمال کی یہ ہے کہ جب معدہ خالی ہو اور بھوک اپنے پورے جوبن پر تو انسانی مزاج میں برہمی اور چڑچڑا پن پیدا ہو جاتا ہے۔ حیاتین کی عارضی کمی ماحول کی طرف اس کے سارے ر د عمل متاثر کرتی ہے اور وہ عام طور سے بد مزاجی، تخریب اور چڑچڑے پن کا مرتکب ہوتا ہے۔ ایسے میں اس کی ہنسی میں بھی نشتریت، تخریب اور نفرت کے عناصر کی ا بزش ہو جاتی ہے اور ا س کے نتیجے میں طنز اور زہرخند کو تحریک ملتی ہے۔ دوسری طرف کھانے کے بعد انسانی ردعمل ایک نیا روپ اختیار کرتا ہے۔ سیرابی کے ساتھ ساتھ ماحول سے یگانگت بڑھ جاتی ہے اور زندگی کانٹوں کی بجائے پھولوں کی ایک سیج دکھائی دینے لگتی ہے۔ ایسے میں اگر ہنسی کو تحریک ملے تو اس میں مفاہمت، انس اور ہمدردی کے عناصر ابھر آتے ہیں۔ شاید اسی لئے دعوت کے بعد ہلکے پھلکے لطائف کا رواج عام ہے۔ (بقیہ اگلے صفحہ پر)

۴۴ اردو مزاح

حیثیت رکھتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں ایسے لوگ مزاح برائے مزاح کو درخورِ اعتنا نہیں سمجھتے۔ ان کی دانست میں طنز ہی ادب میں مستقل اقدار کی حامل ہے لیکن درحقیقت یہ نظریہ محض غلط فہمی پر مبنی ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ طنز سماج اور انسان کے رستے ہوئے زخموں کی طرف ہمیں متوجہ کر کے بہت بڑی انسانی خدمت سرانجام دیتی ہے لیکن دوسری طرف خالص مزاح بھی تو ہماری بجھی ہوئی پھیکی اور بدمزہ زندگیوں کو منور کرتا اور ہمیں مسرت بہم پہنچاتا ہے۔ فی الواقع افادیت کے نقطۂ نظر سے دونوں ہمارے رفیق اور غم گسار ہیں اور ہم ایک کو دوسرے پر فوقیت دینے سے قاصر۔ پس اپنی تحقیقات کے دوران میں ہم اسی درمیانی راستے کو اختیار کریں گے۔

مزاح نگاری اپنے نمود کے لئے جن عناصر کی رہینِ منت ہے ان میں سے ایک موازنہ (COMPARISION) ہے۔ دو چیزوں کی آپس میں بیک وقت مشابہت اور تضاد سے وہ ناہمواریاں پیدا ہوتی ہیں جو ہنسی کو بیدار کرنے میں مدد دیتی ہیں۔ چنانچہ مزاح نگار بالعموم مزاح کی تخلیق کے لئے اس حربے سے بدرجۂ اتم فائدہ اٹھاتا ہے۔ عام زندگی میں موازنہ کی مثال کسی شریر آئینے کا وہ عکس ہے جو کسی فرد کے حلیے کو مضحکہ خیز حد تک بگاڑ دیتا ہے۔ یہ عکس بہ یک وقت اس فرد کا اصلی عکس بھی ہے اور اس سے

(گزشتہ صفحہ کا بقیہ حاشیہ) اسی نکتے کو اگر پھیلائیں تو یہ کہا جا سکتا ہے کہ جب معاشرہ بھوکا ہو تو اس میں طنز کو فروغ ملتا ہے اور تخریب، نشتریت اور برہمی کے عناصر ابھرتے ہیں۔ دوسری طرف فارغ البالی کے دور میں ماحول سے یگانگت اور انس بڑھ جاتا ہے اور اسی لئے خالص مزاح کو عروج نصیب ہوتا ہے۔ انیسویں صدی کے انگریزی ادب میں خالص مزاح کا فروغ اور جدید اردو ادب میں طنز کا رواج اس نکتے کی روشنی میں واضح ہوتا ہے۔

"ایک مزاح نگار" از مصنف
"ادب لطیف" سالنامہ ۱۹۶۱ء

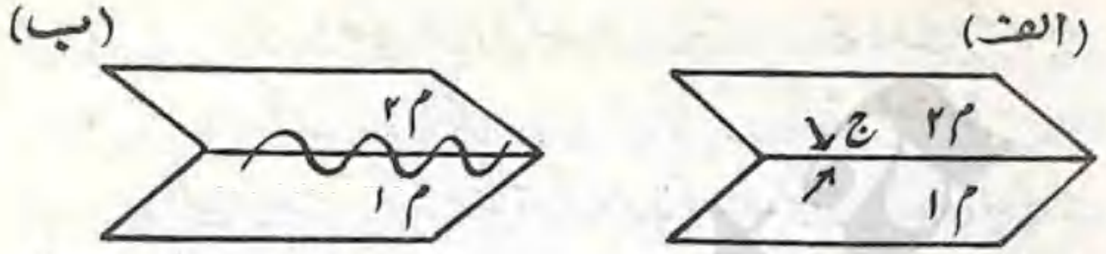
قطعاً مختلف بھی اور اسی لئے یہ ہنسی کو بیدار بھی کرتا ہے۔ اردو ادب میں کنھیالال کپور کی کتاب چنگ و رباب کا ایک جملہ "شیخ سعدی سے لے کر شیخ چلی تک" اس کی نمایاں مثال ہے کہ اس کی تخلیق میں اس مشابہت اور تضاد نے بیک وقت وجود نے حصّہ لیا ہے۔ شیخ سعدی اور شیخ چلی میں "شیخ" کا لفظ مشترک ہے لیکن اسی وقت سعدی اور چلی کا تضاد ایک ایسی شدید ناہمواری پیدا کرتا ہے کہ ہم بے اختیار ہو کر ہنسنے لگتے ہیں۔ اسی طرح پطرس کے مشہور مضمون "کتّے" کے آغاز میں بھی مزاح کو تحریک اس مشابہت اور تضاد کے بیک وقت وجود سے ملی ہے جو مشاعروں اور کتّوں کے ہنگامے کے مابین ہے۔

مزاح نگاری کا دوسرا کارآمد حربہ زبان و بیان کی بازیگری ہے لفظی بازیگری سے مزاح پیدا کرنے کے کئی طریق ہیں جن میں شاید سب سے پرانا طریق تکرار (REPETITION) ہے مگر اس ضمن میں جس طریق کو ازمنۂ قدیم سے اہمیت ملی ہے رعایت لفظی (WIT) کے نام سے مشہور ہے۔ رعایت لفظی کا مقصد یہ ہے کہ لفظ کو اس انداز سے استعمال کیا جائے کہ ناظر کو اس لفظ کے دو مختلف مطالب کا احساس ہو۔ دراصل رعایتِ لفظی کے پس پشت بھی ہنسی کو تحریک دینے کا وہی طریق کارفرما ہے جس کا اوپر موازنہ کے سلسلے میں ذکر آیا ہے۔ یعنی رعایتِ لفظی بھی دو چیزوں کے مابین بیک وقت مشابہت اور تضاد کو منظر عام پر لاتی ہے۔ مثلاً اکبر الٰہ آبادی کا شعر ہے ؎

عاشقی کا ہو بُرا اس نے بگاڑے سارے کام
ہم تو اے بی میں رہے اغیار بی۔ اے۔ ہو گئے

اس شعر میں اے۔ بی اور بی۔ اے۔ کے حروف میں سوائے اس کے اور کوئی فرق نہیں کہ ذرا آگے پیچھے لکھ دیئے گئے ہیں لیکن معنی کے لحاظ سے ان میں زمین آسمان کا فرق ہے۔ شاعر نے اس مشابہت اور تضاد کو گویا یکجا کر دیا ہے اور ہنسی کو تحریک دینے

میں کامیاب ہوگیا ہے۔ چنانچہ رعایت لفظی کی مدد سے بالعموم ایک ایسی بات کہی جاتی ہے جو عام انداز سے کہی جائے تو ایک شدید ترِ ردِ عمل کے سوا اور کوئی نتیجہ نہ نکلے لیکن رعایت لفظی کے لئے جدت شرط ہے ورنہ تکرار سے بالعموم اس کی مزاحیہ کیفیت الخطاط پذیر ہو جاتی ہے۔ لفظی بازی گری کا ایک اور نمونہ مضحکہ خیز املاء سے مزاح کی تخلیق ہے۔ یہاں بھی ہنسی مشابہت اور تضاد کے بیک وقت وجود کو محسوس کر لینے سے جنم لیتی ہے لیکن مضحکہ خیز املا کا افق اس وجہ سے محدود ہے کہ یہاں مضحک پہلو تک صرف انسانی آنکھ ہی رسائی حاصل کر پاتی ہے اس کے علاوہ لطائف سے پیدا ہونے والا مزاح بھی بڑی حد تک الفاظ ہی کا رہینِ منت ہوتا ہے کہ یہاں الفاظ کی بجت سے مضحک نکات کو بڑی تیزی اور شدت سے پیدا کیا جاتا ہے۔ بہ حیثیت مجموعی لفظی بازی گری کے یہ تمام نوکیلے لیکن مضحک نکات بذلہ سنجی (WIT) کے زمرے میں شامل ہیں۔ چنانچہ بذلہ سنجی یا وِٹ کے بنیادی مزاج کو گرفت میں لینا مقصود ہو تو یہ کہا جا سکتا ہے کہ وِٹ دو مختلف اشیاء میں ایک چھپی ہوئی مشابہت کو بڑے شریر انداز میں اس طور اچانک دریافت کر کے پیش کر دیتی ہے کہ ان اشیاء کے ربطِ باہم کی ناہمواری ابھر کر سطح پر آجاتی اور ہنسی کو تحریک دینے لگتی ہے۔ بذلہ سنجی کو مزاح سے بہ آسانی ممیز بھی کیا جا سکتا ہے اور وہ اس طرح کہ مزاح ایک کیفیت ہونے کے باعث سارے کے سارے ادب پارے میں ایک برقی رو کی طرح سرایت کر جاتا ہے اور ہم جس مقام سے اسے چھو لیں یہ برقی رو ہمیں صاف طور سے محسوس ہوتی ہے۔ چنانچہ مزاح کو علیحدہ کر کے دکھانا بہت مشکل ہے۔ دوسری طرف بذلہ سنجی کا رشتہ الفاظ کے ساتھ اس قدر مضبوط ہوتا ہے کہ مزاح کے برعکس یہ علیحدہ کر کے بھی دکھائی جا سکتی ہے۔ اس گزارش کو زیادہ واضح طور پر اشکال الف اور ب کے ذریعے بیان کیا جا سکتا ہے۔



ان دونوں اشکال (الف اور ب) میں م ۱ اور م ۲ ہمارے تصورات کے دو میدان ہیں۔ شکل الف لطیفے سے متعلق ہے اور بتاتی ہے کہ لطیفہ کس طریق سے ہنسی کو بیدار کرتا ہے۔ اس شکل کے مطابق جب دو مجرد تصورات (جن میں سے ایک م ۱ اور دوسرا م ۲ کا تصور ہے) ج کے نقطے پر جاکر ملتے ہیں تو ایک ایسا برقی جھٹکا لگتا ہے جو لطیفے کی جان ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر یہ لطیفہ لیجیے۔

"گورنر کو پاگل خانہ کا ملاحظہ کرنا تھا چنانچہ پاگل خانہ میں بڑے انتظامات کئے جا رہے تھے۔ ایک پاگل نے جو دیر سے کھڑا یہ سب کچھ دیکھ رہا تھا ایک آفیسر سے پوچھا:

پاگل: کیوں جی! کون آرہا ہے؟

آفیسر: گورنر۔

پاگل: کوئی بات نہیں ٹھیک ہو جائے گا۔ میں جب آیا تھا تو وائسرائے تھا۔"

یہاں تصورات کے دو میدان موجود ہیں ـــ گورنر کی پاگل خانے میں آمد برائے ملاحظہ (م ۱) اور گورنر کی پاگل خانے میں آمد بطور پاگل (م ۲) چنانچہ جب ان دو تصورات کا مقام ج پر ٹکراؤ ہوتا ہے اور ہم پاگل کے یہ الفاظ پڑھتے ہیں کہ وہ شروع شروع میں خود کو وائسرائے سمجھتا تھا تو ہنسی کا ایک شرارہ پیدا ہوتا ہے۔

دوسری شکل یعنی ب میں ایسا کوئی خاص شرارہ موجود نہیں۔ یہ شکل مزاح سے متعلق ہے اور اس بات کو ظاہر کرتی ہے کہ مزاح م ۱ اور م ۲ کی حد انضمام کے ساتھ ساتھ چلتا اسے قدم قدم پر کاٹتا اور اپنے سفر کے دوران میں ہلکے ہلکے شرارے پیدا

کرتا جاتا ہے۔ چنانچہ مزاح کی امتیازی کیفیت یہ ہے کہ اس کے باعث جو تبسم معرض وجود میں آتا ہے وہ ایک نمایاں مسکراہٹ میں تبدیل ہو کر دیکھتے دیکھتے قہقہہ بن جاتا ہے اور پھر بجھتے بجھتے سنجیدگی سے ہم آہنگ ہو جاتا ہے۔ لیکن یہ سنجیدگی ابدی نہیں ہوتی۔ اگلے ہی موڑ پر اسے پھر دھیمے تبسم کی رفاقت میسر آجاتی ہے اور یوں یہ چکر برقرار رہتا ہے۔ مغربی ادب میں ڈان کوائکزوٹ (DON QUIXOTE) اور مسٹر پک وک (MR. PICKWICK) اور ہمارے اپنے ادب میں خوجی اور چچا چھکن کے مطالعے میں مزاح کی یہ کیفیت بڑی واضح ہے۔

مزاح نگاری کا تیسرا حربہ مزاحیہ صورتِ واقعہ (HUMOROUS SITUATION) ہے۔ مزاحیہ صورتِ واقعہ تین اہم عناصر کی رہینِ منت ہوتی ہے —— ناہمواریوں کی اچانک پیدائش، الجھن میں اسیر انسان کے مقابلے میں ناظر کا احساسِ برتری اور یہ تسکین وہ احساس کہ اس واقعے میں صدمے یا دکھ کا پہلو موجود نہیں۔ یہی بات ایک مثال سے اس طرح واضح ہو سکتی ہے۔

> "اس قدر تیز رفتاری بائیسکل کی طبع نازک پر گراں گزری۔ چنانچہ اس میں یک لخت دو تبدیلیاں واقع ہو گئیں۔ ایک تو ہینڈل ایک طرف کو مڑ گیا جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ میں جا تو سامنے رہا تھا لیکن میرا تمام جسم بائیں طرف کو مڑا ہوا تھا۔ اس کے علاوہ بائیسکل کی گدی دفعتہً چھ انچ کے قریب نیچے بیٹھ گئی۔ چنانچہ جب پیڈل چلانے کے لئے میں ٹانگیں اوپر نیچے کرنے لگا تو میرے گھٹنے ٹھوڑی تک پہنچ گئے۔"
>
> (مرحوم کی یاد میں —— پطرس)

یہاں زندگی کی روانی میں دفعتاً ناہمواری سی پیدا ہو گئی ہے۔ ایک بھلا چنگا آدمی دیکھتے دیکھتے عجیب سی الجھن میں گرفتار ہو گیا ہے —— ایک ایسی الجھن جس نے

چند لمحوں کے لئے اس کے عام انسانی وقار کو ختم کر کے ہمارے احساس برتری کو تحریک دے دی ہے۔ لیکن چونکہ ظاہر ہے کہ یہ شخص کسی سخت چوٹ یا شدید ذہنی صدمے سے محفوظ ہے اس لئے اگر اس کی ہیئت کذائی ہماری ہنسی کو بیدار کر دیتی ہے تو یہ حالات کے عین مطابق ہے۔ اس کے برعکس اگر یہی شخص سائیکل سے گر پڑتا ہے اور اس کی ایک ٹانگ سخت مجروح ہو جاتی ہے تو ایک وحشی انسان تو شاید بے اختیار ہنس دے۔ لیکن ایک مہذب انسان کے ہونٹوں پر خفیف سے تبسم کا نمودار ہو جانا بھی بعید از قیاس ہے۔

مزاحیہ صورتِ واقعہ کی کامیابی اس بات میں ہے کہ یہ کسی شعوری کاوش کی رہینِ منت نہ ہو بلکہ از خود حالات و واقعات کی ایک مخصوص نہج یا کردار کی مخصوص ناہمواریوں سے پیدا ہوتی چلی جائے۔ چنانچہ صورتِ واقعہ کی تعمیر میں ایک اچھا مزاح نگار غلطی، غلط فہمی اور اتفاق وقت (COINCIDENCE) کو عام طور سے بروئے کار لاتا ہے۔ لیکن ساتھ ہی وہ یہ بھی کوشش کرتا ہے کہ عملی مذاق (PRACTICAL JOKES) سے بہت کم مدد طلب کرے۔ وجہ اس کی یہ ہے کہ عملی مذاق مزاح کی ایک کھردری صورت ہے اور چونکہ اس کی تعمیر میں بڑی حد تک شعوری کاوش کو دخل حاصل ہے لہذا اس سے پیدا ہونے والے مزاح میں بھی وہ گہرائی اور لطافت پیدا نہیں ہو سکتی جو صورتِ واقعہ کے مزاح کا طرۂ امتیاز ہے۔

مزاح نگاری کا چوتھا حربہ مزاحیہ کردار (HUMOROUS CHARACTER) ہے۔ وہ مزاحیہ کردار جس کی بدولت تمام کا تمام ماحول مضحکہ خیز صورت اختیار کر جاتا ہے۔ بے شک مزاحیہ کردار کو نمایاں کرنے کے لئے پہلے ایک مناسب ماحول پیش کرنا از بس ضروری ہے۔ تاہم جب ایک بار اس انوکھے کردار کی تخلیق ہو جاتی ہے تو پھر اس کا سرسری سا تذکرہ ہی ماحول کی ساری سنجیدگی کو ختم کر دیتا ہے۔ مثال کے طور پر

11091

ڈان کوئکزوٹ (DON QUIXOTE) یا خوجی کا نام ہی لیا جائے تو ہم غیر شعوری طور پر ہنسنے کے لئے تیار ہو جاتے ہیں۔ عام زندگی میں دیکھئے کہ مولویوں، فلاسفروں یا نہنگ سکھوں کے متعلق لطائف محض مولوی، فلاسفر یا سکھ کے لفظ ہی سے ایک غیر سنجیدہ فضا کی تعمیر کر لیتے اور ناظرین کے ہونٹوں پر تبسم کی ایک لکیر سی پیدا کر دیتے ہیں۔

جہاں تک مزاحیہ کردار کی پیش کش کا تعلق ہے ایک کامیاب مزاح نگار کردار کے مختلف اجزا یا عناصر کے مابین اس خلیج کو نمایاں کر کے دکھاتا ہے جس سے ناہمواریوں کا احساس ہو سکے۔ چنانچہ مزاح نگار کی نظر انتخاب ایک ایسے کردار پر پڑتی ہے جس میں لچک کا فقدان ہوتا ہے اور جو ایک نارمل انسان کی طرح بدلتے ہوئے حالات کے ساتھ خود کو ہم آہنگ نہیں کر سکتا۔ پس ایک مکمل مزاحیہ کردار کو قدم قدم پر انوکھے واقعات کا سامنا ہوتا ہے (کیوں کہ واقعے کی نمود کا مطلب ہی یہ ہے کہ کردار ماحول کی اچانک تبدیلی کے ساتھ خود کو ہم آہنگ نہیں کر سکا) ایسے موقعوں پر مزاحیہ صورتِ واقعہ اور مزاحیہ کردار ایک ہو جاتے اور اعلیٰ مزاح کی تخلیق میں مدد بہم پہنچانے لگتے ہیں۔

مزاح نگاری کا آخری حربہ پیروڈی یا تحریف ہے لیکن پیروڈی صرف مزاح نگار ہی کا حربہ نہیں بلکہ طنز نگار بھی اس سے بدرجۂ اتم فائدہ اٹھاتا ہے۔ تاہم یہ بات بھی قابلِ غور ہے کہ تحریف کی حیثیت محض ایک حربے کی سی نہیں بلکہ یہ تو ایک علیحدہ صنف ادب کا درجہ بھی حاصل کر چکی ہے اور نتیجتاً ایک علیحدہ مطالعے کی طالب ہے ——

پیروڈی یا تحریف کسی تصنیف یا کلام کی ایک ایسی لفظی نقالی کا نام ہے جس سے اس تصنیف یا کلام کی تضحیک ہو سکے۔ اپنے عروج پر اس کا منتہا ادبی یا نظریاتی خامیوں کو منظر عام پر لانا ہوتا ہے۔ لیکن اس سے ورے یہ حالات زمانہ کا مضحکہ اڑاتی کسی بلند پایہ مضمون کو خفیف مضمون میں تبدیل کرتی یا محض لفظی تبدیلیوں سے تفریح طبع کا سامان بہم

پہنچاتی ہے۔ چنانچہ تحریف کے مقصد کا تعین کرنے والوں میں خاصا بُعد باہم ہے۔ بعض کے نزدیک تحریف کا مقصد نہ صرف معاصر ادیبوں کی بے اعتدالیوں کو رد کرنا اور ان کی اصلاح کرنا ہے بلکہ زندگی کی ناہمواریوں کو ہدفِ طنز بنانا بھی ہے۔ دوسروں کے نزدیک تحریف صرف تفریح پر مبنی ہے اور اس کا مقصد بجز تفریح اور کچھ نہیں ہونا چاہیئے۔ اس ضمن میں ڈاکٹر داؤد رہبر کی یہ رائے بڑی وزنی ہے کہ ان دونوں گروہوں کو ایک طرح کا سمجھوتہ کرلینا چاہیئے ـــ وہ یوں کہ گروہ اوّل اصلاحی تنقید کی شرط چھوڑ دے اور گروہِ ثانی تفریحِ محض کی[1] ـــ پیروڈی کے ساتھ ساتھ تقلیبِ خندہ آور (BURLESQUE) کا تذکرہ بھی انتہائی ضروری ہے۔ تحریف کی طرح تقلیبِ خندہ آور بھی لفظی نقالی ہے لیکن جہاں تحریف کے پیشِ نظر بالعموم اصل کی تضحیک ہوتی ہے وہاں تقلیبِ خندہ آور کا مقصد سوائے اس کے کچھ نہیں ہوتا کہ کسی ادب پارے کو دوبارہ اس انداز سے لکھا جائے کہ مزاح کی تخلیق ہوسکے[2]۔ نیو آکسفورڈ ڈکشنری میں لکھا ہے کہ پیروڈی کو مصنف کی کسی خاص تخلیق تک محدود ہونا چاہیئے[3] اس طرح کہ اس سے اصل کی مزاحیہ انداز میں تنقید ہو لیکن تقلیب خندہ آور ایک وسیع تر چیز ہے جو کسی مصنف کے عام انداز یا کسی جماعت کی خاص نہج کی نقل اتارتی ہے محض اس لئے کہ ہنسی مذاق کو تحریک مل سکے۔

اور اب طنز ـــ! طنز جو بنیادی طور پر ایک ایسے باشعور، حساس اور دردمند انسان کے ذہنی ردِّعمل کا نتیجہ ہے جس کے ماحول کو ناہمواریوں اور بے اعتدالیوں

[1] "فارسی اور اردو میں پیروڈی کا تصور" از ڈاکٹر داؤد رہبر (ادبی دنیا ستمبر ۱۹۴۶ء)

[2] THE BURLESQUE ANVIHING MEANS TO MAKE FUN OUT OF IT, NOT OF IT — STEPHEN LEACOCK (HUMOUR & HUMANITY), P. 65.

NEW OXFORD DICTIONARY XXII. INTRODUCTION

نے تختۂ مشق بنالیا ہو۔ اردو ادب میں طنز کا عروج بڑی حد تک اس ردّ عمل کا رہین منت ہے جو ایک غیر ملکی حکومت کے تشدّد مسلسل سماجی الجھنوں اور فرد کی زندگی میں مسلسل ناکامیوں کے باعث پیدا ہوا اور جس نے طنز نگار یعنی ایک حسّاس اور دردمند انسان کو اپنے ماحول کی سیاسی، سماجی اور معاشرتی بے اعتدالیوں کی طرف متوجہ کر دیا چنانچہ اس ردعمل کے زیر اثر طنز نگار نے ان تمام ناسوروں پر تیز تیز نشتر چلانے کا آغاز کیا جو ناہمواریوں اور بے اعتدالیوں کی پیداوار تھے اور جن کے باعث معاشرہ سسک سسک کر دم توڑ رہا تھا۔

لیکن اس کا یہ مطلب بھی نہیں کہ طنز کا استعمال تخریب پسندی کی علامت ہے۔ دراصل طنز کی تخریبی کارروائی صرف ناسور پر نشتر چلانے کی حد تک ہے۔ اس کے بعد زخم کا مندمل ہو جانا اور فرد یا سوسائٹی کا اپنے مرض سے نجات حاصل کر لینا یقیناً اس کا بہت بڑا تعمیری کارنامہ ہے۔ لیکن طنز کے لئے ضروری ہے کہ یہ مزاح سے بیگانہ نہ ہو بلکہ کونین کو شکر میں لپیٹ کر پیش کرے۔ دوسرے پردہ دری اور عیب جوئی کرتے وقت لطیف، فنکارانہ پیرایۂ اظہار اختیار کرے۔ تیسرے کسی خاص فرد کے عیوب کی پردہ دری کو زندگی اور سماج کی عالمگیر ناہمواریوں کی پردہ دری کا وسیلہ بنائے۔ جہاں ایسا نہیں ہوتا طنز، طنز نہیں رہتی، محض پھبتی، استہزا یا ہجو کی صورت اختیار کر لیتی ہے اور شاید اسی لئے اپنے صحیح راستے سے بھٹک کر اس خارزار میں جا نکلتی ہے جہاں تخریب کا جواب تخریب سے ملتا ہے اور نشانۂ تمسخر وار کو خندہ پیشانی سے سے برداشت کرنے کی بجائے غضب ناک ہو کر جوابی حملہ کرنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔

طنز کے بارے میں آرتھر کوسٹلر[ل] کا خیال ہے کہ ہمارے اذہان زندگی کی بیزار کن یکسانیت اور بے رنگ تکرار سے اس قدر بے حس ہو چکے ہیں اور ہم زندگی

ل ARTHUR KOESTLER — INSIGHT & OUTLOOK P. 95

کے ناسوروں کو دیکھ دیکھ کر ان کے اتنے عادی ہو چکے ہیں کہ جب تک طنز نگار انھیں مبالغہ آمیز انداز سے پیش نہ کرے ہماری نگاہیں ان پر جمنے ہی نہیں پاتیں۔ پس طنز نگار کی جیت اسی میں ہے کہ وہ زندگی اور سماج کی ناہمواریوں کو یوں بڑھا چڑھا کر اور ایسے مزاحیہ انداز میں پیش کرے کہ ہم ان ناہمواریوں کی طرف متوجہ بھی ہو جائیں اور ہمیں طنز نگار کی یہ بات بری بھی نہ لگے۔

اس سلسلے میں یہ بات بھی دلچسپی سے خالی نہ ہوگی کہ مزاح کی طرح طنز بھی موازنہ، مبالغہ لفظی بازی گری اور تحریف وغیرہ کے حربے استعمال کرتی ہے لیکن ساتھ ہی یہ بھی حقیقت ہے کہ مزاح کے برعکس طنز میں نشتریت کا پہلو ضرور غالب رہتا ہے اور یہ اپنے نشانۂ تمسخر کے خلاف نفرت کے جذبات کا اظہار ضرور کرتی ہے۔

مزاح اور اس کے اماثل کی یہ بحث طنز و مزاح کے قبیلے کے ایک آخری رکن کا تذکرہ کئے بغیر شاید تشنہ رہ جائے۔ یہاں اشارہ اس صنفِ ادب کی طرف ہے جسے اصطلاحِ عام میں رمز (IRONY) کہتے ہیں اور جو تحریف کا کامیاب حربہ یعنی "مبالغہ" کے برعکس کم بیانی (UNDESTATEMENT) کا سہارا لے کر اپنے مقصد میں کامیابی حاصل کرتی ہے۔ آج رمز ادب میں ایک مستقل اور اہم مقام حاصل کر چکی ہے اور اس کا طریقِ کار یہ ہے کہ مخالف کے دلائل، نظریات اور طریقِ استدلال کو بہ ظاہر تسلیم کر کے یوں بیان کیا جائے کہ اس کے کمزور پہلو نمایاں ہو کر سامنے آجائیں۔ چنانچہ بظاہر یہ کسی شے کا نہایت سنجیدگی اور عقیدت سے ذکر کرتی ہے اور اس سے مکمل اتفاق کرتی ہے لیکن درپردہ اس کی جڑیں بڑی تیزی سے کاٹتی چلی جاتی ہے۔ مثال کے طور پر اگر کسی پیٹو شخص کے متعلق یہ کہا جائے کہ اس بے چارے کو تو آج بھوک ہی نہیں لگی۔ اس نے صرف دس انڈوں، پانچ پراٹھوں اور دودھ کے آٹھ

گلاسوں کے ساتھ ناشتہ کیا تو ظاہر ہے اس سے مراد وہ نہیں جو بیان ہوا بلکہ اس کا قطعی الٹ ہے۔ دوسرے لفظوں میں رمز کرنے والا (IRONIST) مخالف کے نقطۂ نظر کو اپنا کر اس طریق سے بیان کرتا ہے کہ یہ نقطۂ نظر ایک مہمل صورت اختیار کر جاتا ہے اور دراصل اسی میں رمز کرنے والے کی جیت بھی ہے۔

(۳)

اوپر مزاح اور اس کے اماثل ــــ طنز، تحریف، رمز وغیرہ کا مختصر جائزہ لیا گیا ہے اور یہ دیکھنے کی سعی کی گئی ہے کہ اظہار و بیان کے یہ مختلف انداز کیوں کر طنزیہ و مزاحیہ ادب کی تخلیق میں معاون ثابت ہوتے ہیں۔ اب ہم اردو ادب کی طرف متوجہ ہوں گے اور ان معلومات کی روشنی میں جو اب تک حاصل ہوئی ہیں، اردو ادب میں طنز و مزاح کے ارتقاء کا ایک تاریخی اور تنقیدی جائزہ لینے کی کوشش کریں گے۔ لیکن اس سے قبل کہ ایسا کیا جائے یہ بات ملحوظ رکھنی ضروری ہے کہ اردو ادب کے نشو و نما میں دو زبانوں کی ادبیات نے نمایاں حصہ لیا ہے۔ انگریزی اور فارسی۔ چنانچہ اردو کے طنزیہ و مزاحیہ ادب کا جائزہ لینے سے قبل یہ نہایت ضروری ہے کہ انگریزی اور فارسی کے طنزیہ و مزاحیہ ادب کی اہم ترین خصوصیات کا بھی مختصر سا جائزہ لیا جائے تاکہ آگے چل کر یہ معلوم ہو سکے کہ طنزیات و مضحکات کے میدان میں ہماری اپنی نگارشات نے کہاں کہاں سے اثرات قبول کئے۔

اس ضمن میں سب سے پہلے انگریزی ادب کو لیجئے جس کی نمایاں ترین خصوصیت "خالص مزاح" کی ابتدا اور اس کا تدریجی ارتقا رہے۔ دنیا کی دوسری زبانوں کے ادب میں طنز کو ایک امتیازی حیثیت ہے اور اگرچہ انگریزی ادب میں بھی طنز کے

اچھے نمونے ملتے ہیں۔ تاہم یہ بات شاید انگریزی ادب ہی سے خاص ہے کہ یہاں مزاح طنز کا لبادہ اوڑھے بغیر نمودار ہوا اور ادب اور معاشرے میں ایک مخصوص مقام حاصل کرتا چلا گیا۔ انگریزی ادب میں خالص مزاح کی اس بے محابا آمد کی پہلی وجہ تو انگریزی فضا کا وہ گھریلوپن ہے جو اس ملک کی ہر شے پر ایک لطیف دھند کی طرح مسلط ہے۔ دوسری وجہ انگریزی کردار کی وہ انفرادیت اور غیر ہمواری ہے جو انگریزی فضا، انگریزی خاندان اور نتیجتہً انگریزی ادب میں ایک "مزاحیہ کردار" کا روپ دھار کر برآمد ہوتی ہے اور تیسری وجہ سکون اور عافیت کی وہ فضا ہے جو بیرونی حملوں اور ملکی انقلابوں سے بڑی حد تک محفوظ رہی اور جس کے باعث انگریزی خاندان کے حلقے میں کبھی سکون وعافیت کا دور دورہ رہا۔

لیکن انگریزی ادب کا یہ خالص مزاح آغاز کار ہی سے انگریزی ادب کا طرۂ امتیاز نہیں تھا۔ دراصل یہاں "خالص مزاح" کا عروج ایک نسبتہً جدید تر واقعہ ہے اور انیسویں صدی سے قبل اس کا وہ مخصوص رنگ غائب ہے جو انیسویں صدی کے خمسِ اول میں ورجین آسٹن کی تحریروں میں نمودار ہوا۔ اور جو کال ورلے تک پہنچتے پہنچتے بہ شکل اپنے بھرپور انداز سے ظاہر ہو سکا۔ مگر یہ بات مستثنیات کے تابع ضرور ہے۔ چنانچہ مزاح کے ہلکے رنگوں کو شیکسپیئر، سٹرن، شیریڈن اور ایڈیسن کی تحریروں میں بہ آسانی دیکھا جا سکتا ہے۔ تاہم مجموعی طور پر اس طویل دور میں طنز تحریف اور رمز ہی کا تسلط نظر آتا ہے۔

انگریزی ادب میں طنزیات ومضحکات کا آغاز چاسر سے ہوا۔ چاسر کے اشعار میں بلند بانگ قہقہوں کے پہلو بہ پہلو لطف رمز کے بھی خاصے اچھے نمونے ملتے ہیں۔ وہ ہم پر بھی ہنستا ہے اور خود پر بھی۔ اور بہ حیثیت مجموعی زندگی کی طرف اس کا ردّعمل ہمدردانہ ہے۔

چاسر کے بعد انگریزی ادب میں اگلا اہم نام شیکسپیئر کا ہے۔ دراصل شیکسپیئر سارے انگریزی ادب میں روشنی کے ایک مینار کی طرح سر بلند کھڑا ہے۔ اور جس صنفِ ادب میں بھی اس نے طبع آزمائی کی ہے اس کے نقوش ابدی طور پر ثبت ہو گئے ہیں۔ چنانچہ طنز و مزاح کے ضمن میں بھی شیکسپیئر کے ہاں ایک انفرادی رنگ نظر آتا ہے۔ وہ اگر عیب جوئی بھی کرتا ہے تو اس مقصد کے ساتھ نہیں کہ کسی کا مضحکہ اڑایا جائے بلکہ اس لئے کہ محظوظ ہوا جائے۔ اس کی دنیا میں تحمل، حسنِ سلوک اور ہمدردی کے عناصر بکثرت ملتے ہیں اور یہی چیزیں دراصل مزاحیہ ادب کی جان ہیں۔

شیکسپیئر کا دور انگلستان کی عظمت کا دور ہے۔ اس کے بعد کچھ عرصے کے لئے ایک ایسا انحطاط پذیر زمانہ آتا ہے جس میں مذہبی جنون اور بدلے ہوئے سماج نے زندگی کو نئے نئے رنگ تفویض کر دیئے ہیں۔ چنانچہ اس دور میں یا تو ملٹن (MILTON) جیسے بے حد سنجیدہ فن کار ملتے ہیں یا ڈرائیڈن (DRYDEN) پیپس (PEPYS) اور بٹلر (BUTLER) جیسے طنز کے گرویدہ۔ مجموعی طور پر اس زمانے کے ادب میں طنز اور رمز ہی کی فراوانی ہے۔

یہ دور سترہویں صدی اور ریسٹوریشن کا زمانہ تھا۔ اس زمانے میں طنز کے لئے جو میدان تیار ہوا وہ اس سے اگلی صدی میں کچھ اور بھی وسعت اختیار کر گیا۔ چنانچہ اٹھارہویں صدی میں شعر کے علاوہ دوسری اصنافِ سخن میں بھی طنز، تحریف اور رمز کی دخل اندازی نظر آتی ہے۔ اس سلسلے میں جہاں شعری تخلیقات میں پوپ (POPE) کی تیز طنز اور نثر میں سوئفٹ (SWIFT) کی شدید رمز کے نمونے بکثرت ملتے ہیں وہاں ڈرامے میں ہم شیریڈن (SHERIDAN) اور گولڈاسمتھ (GOLDSMITS)

RONALD KNOX — ESSAYS ON SATIRE P. 31

کے پر لطف قہقہوں اور ناول میں فیلڈنگ کی سنجیدہ رمز اور اسٹرن (STERNE) کے ہمدردانہ مزاح سے بھی محظوظ ہوتے ہیں۔ اسی دور کی ایک اور نمایاں خصوصیت انگریزی مضمون نگاری (ESSAY-WRITING) کا وہ آغاز بھی ہے جو ایڈیسن (ADDISON) اور اسٹیل (STEELE) کی تحریروں کا رہینِ منت ہے۔ ان دونوں مضمون نگاروں نے نہ صرف انگریزی نثر میں سادگی اور جاذبیت پیدا کی بلکہ اسے وہ خوشگوار اور پر لطف اندازِ نگارش بھی بخشا جو آگے چل کر خالص مزاح کی نمو دمیں بنیادی عنصر ثابت ہوا۔

انگریزی ادب میں اٹھارہویں صدی کا ربع آخر اور انیسویں صدی کا خمسِ اول اس لحاظ سے خاصے اہم ہیں کہ اس عرصے میں دو ایسے فن کار پیدا ہوئے جنھوں نے ادب میں خالص مزاح کے نقوش کو نمایاں کرنے میں ایک اہم حصہ لیا۔ ان میں سے ایک مرد تھا چارلس لیمب (CHARLES LAMB) اور دوسری عورت جین آسٹن (JANE AUSTEN) چارلس لیمب کے مضامین ایڈیسن اور اسٹیل کی سی خوشگوار لطافت کے حامل ہیں لیکن یہاں مزاح نسبتاً زیادہ لذیذ ہے۔ چارلس لیمب کی اپنی زندگی ایک ایسے شخص کی داستان ہے جو آزادی اور مسرت سے محروم کسی تنہا سڑک پر بڑھتا چلا جائے اور سڑک کے اختتام پر ایک تاریک کنواں منہ کھولے اس کا منتظر ہو لیکن اس کی تصانیف میں بلا کی زندگی اور زندگی سے انتہائی شغف کی ایک داستان مضمر ہے اور اسی چیز نے اس کے مزاح میں بھی توانائی پیدا کر دی ہے۔

اس دور کی ناول نگار جین آسٹن کے ناولوں میں پہلی بار خالص مزاح کا نکھرا ہوا رنگ ملتا ہے۔ وہ رنگ جس کو بعد ازاں شوخ ہو کر انگریزی میں خالص مزاح کی تکمیل یافتہ صورت میں نمودار ہونا ہے۔ جین آسٹن کے مزاح کا مزاج انتہائی ٹھنڈا ہے۔ اور یہ مزاح بیشتر اوقات محض کرداروں کے گرد گھومتا ہے۔ اس لحاظ

سے بھی یہ انگریزی کے مخصوص مزاح سے قریب تر ہے۔

انگریزی ادب میں انیسویں صدی ناول کے آغاز وعروج کا زمانہ ہے اور ناول کی وساطت سے مزاحیہ کردار کی تخلیق کا بھی دور ہے۔ چنانچہ جین آسٹن کے مزاحیہ کرداروں کے فوراً بعد چارلس ڈکنس کے بیشمار ایسے کردار ملتے ہیں جو اپنی کسی نہ کسی ناہمواری کے باعث مزاحیہ رنگ اختیار کر جاتے ہیں۔ ڈکنس کردار نگاری کا بادشاہ ہے۔ اور اس کے ناولوں میں جو کم وبیش ایک ہزار نوسو (۱۹۰۰) کردار ملتے ہیں ان میں سے بیشتر مزاحیہ کرداروں کا رنگ اختیار کر لیتے ہیں۔ یہ کردار اس شدید ہمدردی اور شفقت کی غمازی کرتے ہیں جو ان کی تعمیر میں صرف ہوئی ہے اور جو بالعموم صحیح مزاحیہ کردار کی تخلیق کی ضامن ہوتی ہے۔ علاوہ ازیں ڈکنس کے ناولوں میں واقعے سے پیدا ہونے والا مزاح کردار کے مزاح سے ہم آہنگ بھی نظر آتا ہے اور یہی وہ انفرادی انداز ہے جس نے ڈکنس کے مزاح کو تقویت بخشی ہے۔

اسی دور میں ڈکنس کے ساتھ ساتھ تھیکرے (THACKERAY) کا نام بھی ہماری توجہ کا طالب ہے۔ تھیکرے کے مزاح کا مخصوص رنگ یہ ہے کہ وہ مسکراتا ہے پھر سنجیدہ ہو جاتا ہے۔ پھر مسکراتا ہے۔ اپنے شانوں کو جھٹکتا ہے اور زندگی کی بوالعجبیوں کو بے نقاب کرتا چلا جاتا ہے۔ تھیکرے کے آرٹ میں بڑی حقیقت نگاری ہے اور یہی چیز اسے زندگی کے بہت بڑے محتسب کا درجہ بخش دیتی ہے۔ علاوہ ازیں تھیکرے ہی نے پہلی بار نثر میں تحریف کے رنگ کو بڑی خوبی سے نمایاں کیا ہے۔

انیسویں صدی میں چارلس ڈکنس کے علاوہ پی کاک (PEACOCK) کے ناولوں میں بھی مزاح کی کارفرمائی نظر آتی ہے بلکہ اگر یہ کہا جائے کہ پی کاک کے ناول میں دس میں سے نو حصے محض مزاح ہیں تو یہ کوئی مبالغہ نہ ہوگا۔

اسی دوران میں شاعری کے ضمن میں جن شعراء نے مزاح نگاری کو پروان چڑھایا

ان میں کال ورلے (CALVERLEY)' اسٹیفن (STEPHEN)' اسکوائر (SQUIRE) اور سون برن (SWINBURN) کے نام خاصے اہم ہیں۔

اور اب ہم اس رہگزر کے اس مقام پر جا پہنچتے ہیں جہاں انگریزی مزاح نے اپنے قدم پوری طرح سے جمائے ہیں اور اس میں تنوع، گہرائی اور نکھار پیدا ہو چکا ہے۔ یہ ملکہ وکٹوریہ کے طویل عہدِ حکومت کا وہ درمیانی زمانہ ہے جب انگریزی مزاح ایک ایسی نئی روش اختیار کرتا ہے جسے بے معنی مزاح (NONSENSE HUMOUR) کے نام سے پکارا جاتا ہے۔ بے معنی مزاح ایک پر اسرار طریق سے انگریزی ادب کی دونوں ممتاز خصوصیات کو یکجا کر کے پیش کرتا ہے۔ دراصل یہ ایک طرح کا فرار ہے جو ناظر کو عقل و خرد کے جہان سے رخصت دلا کر ایک نسبتاً پاگل دنیا میں لے جاتا ہے۔ ایک ایسی دنیا میں جہاں حماقت (ABSURDITY) نے شاعرانہ لباس پہن لیا ہے اور بے ڈھنگا پن ابھر کر یوں نمایاں ہوا ہے کہ قہقہے ہونٹوں کے قفل توڑ کر باہر نکل آئے ہیں اور ساری فضا بہجت سے لبریز ہو گئی ہے۔ اس مزاح کو عام کرنے والوں میں ایڈورڈ لیئر (EDWARD LEAR) لیوس کارول (LEWIS CARROLL) اور گلبرٹ کے نام خاصے اہم ہیں۔

اور اب بیسویں صدی —— وہ صدی جس کے انگریزی ادب میں خالص مزاح کا رنگ روز بہ روز نکھرتا چلا جا رہا ہے اور مزاح طنز کی نشتریت سے آزاد رہ کر ایک بالکل نئی صورت اختیار کر رہا ہے۔ جیکب (JACOB)' جیروم کے جیروم (JEROME-K-JEROME)، سٹیفن لی کاک (STEPHEN LEACOCK)' ووڈ ہاؤس (WOODE-HOUSE) اور مارک ٹوئن یہ سب اس نئے مزاح کے نمائندے ہیں۔[1]

---

[1] ہم نے امریکن اور انگریز مزاح نگاروں کو یہاں ایک ہی صف میں لا کھڑا کیا ہے اور یہ اس لئے کہ یہ سب جدید انگریزی مزاح کے نمائندے ہیں۔ ویسے انگریزی اور امریکی مزاح کے رنگوں میں تھوڑا سا فرق ضرور ہے لیکن یہاں اس فرق کو زیرِ بحث لانا مسئلے کو غیر ضروری طور پر طول دینے کے مترادف ہوگا۔

انگریزی ادب کے برعکس فارسی ادب میں طنز و مزاح کی داستان ایک تشنہ اور نامکمل سرگزشت کی حیثیت رکھتی ہے۔ فارسی ادب میں نہ صرف طنز و مزاح کے تدریجی ارتقار کا قطعی فقدان ہے بلکہ یہاں ایسے طنز نگار اور مزاح نگار کبھی نظر نہیں آتے جن کا زوردار الفاظ میں ذکر کر دیا جائے۔ ایران میں طنز کے فروغ نہ پانے کی وجہ یہ ہے کہ طویل اسلامی عہد کی ثقافت ہزل آمیز پیرایۂ اظہار کی متحمل نہیں ہو سکتی تھی۔ دوسرے طنز اغماض و درگزر کی طالب ہوتی ہے اور سرزمین ایران کے ادبار اور عوام میں وہ فراخ حوصلگی موجود نہیں تھی جو اس کے فروغ میں مدد دیتی۔ جہاں تک مزاح کا تعلق ہے اس کے فقدان کا باعث یہ ہے کہ ایران کی مجلسی اور سماجی زندگی مسلسل انتشار اور افراتفری، پیہم قتل و غارت گری اور یکے بعد دیگرے چنگیزی اور تیموری حملوں سے اس درجہ متاثر رہی کہ سکون و عافیت کا وہ طویل دور اسے نصیب ہی نہ ہو سکا جو مزاح کے نشو و نما اور ارتقار کے لئے ازبس ضروری ہوتا ہے۔ چنانچہ فارسی ادب میں جو تھوڑا سا مزاح پیدا ہوا وہ کچھ تو محض "ہنگامی فرار" کی حیثیت رکھتا تھا اور باقی ماندہ نے گالی گلوچ، پھکڑپن اور ہجو کی صورت اختیار کی اور یوں مزاح کے اعلیٰ مدارج تک پہنچنے سے قاصر رہا۔

بہرحال جب فارسی زبان میں طنز و مزاح کا ذکر آتا ہے تو لامحالہ ہم فارسی طنز و مزاح کے تدریجی ارتقار کی بجائے ان طنزیہ و مزاحیہ روشوں کے تذکرے کی طرف مائل ہوتے ہیں جو فارسی زبان کے طویل دور میں ابھری ہیں اور جو بلاشبہ اردو شاعری میں طنز و مزاح کے پہلے دور پر بھی اثر انداز ہوتی ہیں۔

ان میں سے پہلی رو ہجو کی رو ہے۔ ہجو کی اس رو کا آغاز فارسی شاعری کے باوا آدم رودکی سے ہوتا ہے۔ رودکی کے کلام میں ہجویہ اشعار کی تعداد کچھ زیادہ نہیں پھر بھی رودکی کی ہجو میں متانت اور واقعیت ضرور ہے۔ ہجو کے سلسلے میں اگلا نام

فردوسی کا ہے۔ اور اگرچہ فردوسی کو بھی ہجوگو شاعر کا درجہ نہیں دیا جاسکتا۔ تاہم فردوسی کے نام کے ساتھ محمود غزنوی کی جو ہجو وابستہ ہے وہ اس قدر زبان زد خاص و عام ہو چکی ہے کہ اس ضمن میں اسے نظر انداز کرنا مشکل ہے۔ اس ہجو کے یہ اشعار خاص طور پر مشہور رہیں ؎

یکے بندگی کردم اے شہریار — کہ ماند ز تو در جہاں یادگار
بے افگندم از نظم کاخ بلند — کہ از باد و باراں نیامد گزند
بسے رنج بردم دریں سال سی — عجم زندہ کردم بدیں پارسی
اگر شاہ را شاہ بودے پدر — بسر بر نہادے مرا تاج زر
دگر مادرِ شاہ بانو بدے — مرا سیم و زر تا بہ زانو بدے
ازاں گفتم ایں بیتہائے بلند — کہ تا شاہ گیرد ازیں کار پند
کہ شاعر چو رنجد بگوید ہجا — بماند ہجا تا قیامت بجا

فارسی زبان میں ہجو دراصل پانچویں اور چھٹی صدی عیسوی اور سلجوقیہ کے زمانہ عروج میں نمودار ہوئی۔ بقول شبلی نعمانی ـــــ شاعری کے چمن میں ہجو کا خارزار اسی عہد کی یادگار ہے جس کے چمن آرا انوری اور سوزنی ہیں[۱]۔ لیکن انوری اور سوزنی کے ہاں ہجو کا مزاج بہت تیز ہے اور یہ بیشتر اوقات فحش گوئی اور گالی گلوچ کی سرحدوں تک جا پہنچتی ہے۔ انوری کے متعلق تو یہ بات خاص طور پر مشہور ہے کہ ذرا کسی سے رنجیدہ ہوا اور اسی کی ہجو لکھ ڈالی۔ اردو شاعری کے سودا نے تو خاص طور پر انوری سے اثر لیا۔ چنانچہ نہ صرف یہ کہ سودا کی گھوڑے کی ہجو انوری کے گھوڑے کی ہجو کی صورت میں نمودار ہوئی بلکہ انوری کے پست ہجویہ انداز کو بھی سودا نے تقلید کے قابل سمجھا اور ایسی بہت سی ہجویں لکھیں جو آج کے زمانے میں قطعاً ناقابلِ قبول ہیں۔

---

[۱] شبلی نعمانی۔ شعر العجم جلد اول، صفحہ ۱۸۱۔

فارسی ہجو کے مزاج میں تبدیلی کمال اسمٰعیل خلاق المعانی اصفہانی کی رہینِ منّت ہے۔ ہجو جو سوزنی اور انوری کے ہاں اوباشوں کی زبان کا درجہ اختیار کر گئی تھی کمال نے اس میں اعتدال اور توازن پیدا کیا اور اسے اس درجہ قابلِ قبول بنایا کہ جس شخص کی ہجو کی جاتی تھی وہ خود بھی اس سے لطف اندوز ہوتا تھا۔ چنانچہ کمالؔ کو یہ کمال حاصل ہے کہ اس ہجو کے ڈانڈے ابتذال اور فحش گوئی سے کٹ کر مزاح اور سچی ظرافت کی سرحدوں سے جا ملتے ہیں۔ کمالؔ کی ہجو یہ انداز کی قدر و قیمت کا ہلکا سا اندازہ اس ایک مثال سے ہو سکتا ہے جس میں کمال نے ایک بخیل کی ہجو کی ہے۔

دے مرا گفت دوستے کہ مرا — با فلاں خواجہ از پئے دو سہ کار
سخنے چند ہست دا دا ز پئے آں — خلوتے مے بیایدم ناچار
خلوتے آں چناں کہ اندر وے — ہیچ مخلوق را نباشد بار
گفتم ایں فرصت ار توانی یافت — وقت ناں خوردنش نگہ مے دار

کمال اسمٰعیل کے زمانے میں ان کے معاصر سلمان ساوجی نے بھی ہجویات لکھیں لیکن ان ہجویات میں کمالؔ کی سی بات کہاں؟

فارسی ادب میں طنز و مزاح کی دوسری رو زاہد سے چھیڑ چھاڑ اور رندی و سرمستی کے اشعار کی صورت میں نمودار ہوئی۔ اس سلسلے میں پہلا نام عمر خیام کا ہے جس کے کلام میں رندی و سرمستی کے عناصر کی فراوانی ہے۔ عمر خیام نہ صرف مئے ارغوان اور ساقی گلفام کا دلدادہ ہے بلکہ وہ بالعموم زندگی کی ہماہمی، انتشار اور بدمزگی کو "غرقِ مئے ناب" بھی کرتا ہے۔ پھر خیام کے ہاں زندگی کی مسلمہ اقدار کو ایک ایسے نئے زاویئے سے دیکھنے کا رجحان بھی ملتا ہے کہ ان اقدار کے مضحکہ خیز پہلو ابھر کر نمایاں ہو جاتے ہیں۔ اس ضمن میں خدا کے ساتھ شریر لڑکوں کا سا برتاؤ اس کے بہت سے اشعار میں موجود ہے اور غالباً یہی شریر انداز ہے جس سے خیام نے زاہد کو بھی آڑے ہاتھوں لیا ہے۔ زاہد سے

چھیڑ چھاڑ کے سلسلے میں خیام کی یہ رباعی بہت مشہور ہے :

زاہد بہ زن فاحشہ گفتہ مستی   بنگر ز کہ بگسستی وچوں پیوستی
زن گفت چنانکہ می نمایم ہستم   تو نیز چنانکہ مے نمائی ہستی

لیکن اگرچہ زاہد سے چھیڑ چھاڑ کا رجحان خیام کے ہاں موجود ہے تاہم دراصل اس ضمن میں اوّلیت کا سہرا سعدی شیرازی کے سر ہے اور وہ اس طرح کہ خیام نے جو بات اپنی رباعیوں میں صاف صاف اور کھلے انداز میں کہی سعدی نے اسے ذرا چھپا کر پیش کیا اور یوں بالواسطہ انداز اختیار کر کے طنز کے ایک اہم اصول کی پیروی کی۔ سعدی کا مشہور شعر ؎

گر گند میل بہ خوباں دلِ من خوردہ مگیر
کیں گناہ ایست کہ در شہرِ شما نیز کنند

طنز میں ایک نئے رجحان کی عکاسی کرتا ہے۔ چنانچہ یہاں بات کو کھلے ہوئے اور سپاٹ انداز سے پیش کرنے کی بجائے بالواسطہ طریق سے پیش کرنے کی کوشش صاف ظاہر ہے۔

رندی و سرمستی اور زاہد سے چھیڑ چھاڑ کی اس رو کے ترجمان خیام اور سعدی کے علاوہ خسرو اور حافظ بھی ہیں۔ لطفِ ادا اور جدتِ اسلوب کے موجد سعدی تھے لیکن اس ضمن میں امیر خسرو نے بھی اسلوب کے سینکڑوں نئے پیرائے پیدا کیے۔ خسرو کا مشہور شعر :

زبانِ شوخ من ترکی و من ترکی نمی دانم
چہ خوش بودے اگر بودے زبانش در دہانِ من

ان کے اسلوب کی جدت کا نمایاں ثبوت ہے۔

لیکن فارسی ادب میں رندی و سرمستی اور زاہد سے چھیڑ چھاڑ کے سلسلے میں

سب سے اہم نام حافظ شیرازی کا ہے۔ حافظ کے کلام میں مسرت و بہجت کا عام انداز ان کے بات کرنے کا انوکھا ڈھنگ اور ان کی زاہد اور محتسب پر برجستہ اور مہذب چوٹیں اپنی مثال آپ ہیں :

ساقیا برخیز دور جام را   خاک بر سر کن غم ایام را

واعظِ شہر کہ مردم ملکش مے خوانند   قولِ ما نیز ہمیں است کہ او آدم نیست

گر ز مسجد بہ خرابات شدم عیب مگیر   مجلسِ وعظ دراز است و زماں خواہد شد

طنزیات و مضحکات کی تیسری قابلِ ذکر رو پیروڈی یا تحریف کی رو ہے۔ کہنے کا مطلب یہ ہرگز نہیں کہ ایران میں ایسے تحریف نگار پیدا ہوئے جن کی تحریفیں پیروڈی کے معیار پر پوری اترتی ہیں بلکہ صرف یہ کہ فارسی زبان کے محدود طنزیہ و مزاحیہ ادب میں یہ رو موجود ضرور ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ یہاں اسے وہ فروغ حاصل نہیں ہوا جو اس کا قدرتی حق تھا۔ بات دراصل یہ ہے کہ اگرچہ ایران کی فضا تحریف کے لئے بے حد سازگار تھی اور تحریف نگاری کے بیشتر عناصر بھی ایرانی معاشرت میں موجود تھے تاہم جیسا کہ پہلے بھی عرض کیا گیا ایک تو بعض مذہبی قیود نے طنز و تحریف کو پنپنے کا موقع نہیں دیا اور دوسرے ایرانی عوام اور ادبا میں اغماض و درگزر کی وہ جملہ خصوصیات بھی موجود نہیں تھیں جو طنز و تحریف کے فروغ بے مثال کے لئے بیحد ضروری ہیں۔ چنانچہ فارسی ادب میں طنز کی طرح پیروڈی کے فروغ کی ممکنات بھی دب کر رہ گئیں۔

لیکن اس سبب کے باوجود فارسی ادب میں تین ایسے تحریف نگار ضرور ملتے ہیں جن کا تذکرہ یہاں ضروری ہے ـــــ عبید زاکانی، ابو اسحاق اطعمہ اور نظام الدین

محمود ـــ قاری یزدانی البسنہ ان میں سے عبید زاکانی اپنی تحریفات کے علاوہ نظم ونثر میں طنزیہ طریقِ کار کے لئے بھی بہت مشہور ہیں۔ جہاں تک تحریفات کا تعلق ہے عبید زاکانی نے زیادہ تر ان کا سہارا لے کر بعض فارسی شعرار کے کلام کا اس طریق سے مضحکہ اڑایا ہے کہ ان شعرار کی تضحیک ہو سکے۔ براؤن کے قول کے مطابق ان تحریفات میں سے بیشتر نچلے درجے کی ہیں اور اہلِ فارس انھیں قدر کی نگاہوں سے نہیں دیکھتے۔[۱] البتہ طنزیات و مضحکات کے ضمن میں عبید زکانی کی بعض تصنیفات یقیناً قابلِ قدر ہیں۔ مثلاً "اخلاق الاشراف" میں انھوں نے اپنے زمانے کے پست اور غیر اخلاقی رجحانات پر زوردار طنز کی ہے۔ اسی طرح انھوں نے "تحریفات" میں بعض چھپی ہوئی بے اعتدالیوں کو منظرِ عام پر لانے اور سماج کے بعض مخصوص میلانات کو ہدفِ طنز بنانے کی کوشش کی ہے۔ عبید کی دوسری تصانیف "ریَس نامہ" اور "موش وگربہ" بھی طنز و مزاح کے سلسلے میں قابلِ ذکر ہیں۔

فارسی زبان کے دوسرے اہم تحریف نگار ابو اسحاق اطمعہ ہیں۔ اطمعہ نے بہت سے فارسی شعرا کا کلام تحریف کیا ہے اور اپنی تحریفات میں التزاماً کھانوں کے نام گنوائے ہیں۔ اطمعہ کی تحریفوں کے متعلق یہ کہا جا سکتا ہے کہ ان میں اور اصل کلام میں اگر کوئی ربط ہے تو صرف اس قدر کہ اصل کلام اور تحریف دونوں کی زمین ایک ہی ہے۔ چنانچہ یہ تحریفیں پیروڈی کا کوئی بلند نمونہ پیش نہیں کرتیں۔ اطمعہ کی تحریف کا انداز کچھ اس قسم کا ہے۔ شاہ نعمت اللہ کا ایک قطعہ تھا:

گوہر بحرِ بیکراں ماییم — گاہ موجیم و گاہ دریاییم
ما بہ دین آمدیم در دنیا — کہ خدارا بخلق بنماییم

اطمعہ نے اس کی تحریف یوں کی:

---

[۱] BROWNE — LITERARY HISTORY OF PERSIA, VOL. III P. 299

رشتہ لاک معرفت مائیم — گہ خمیریم وگاہ بغرائیم
ما ازاں آمدیم در مطبخ — کہ باما بیچہ قلیہ بہ نمائیم

اطعمہ کی بے شمار تحریفات ان کی کتاب "کنز الاشتہا" میں موجود ہیں۔ یہ کتاب پہلے نایاب تھی لیکن ۱۸۸۵ء میں مرزا حبیب نے اس کا ایک ایڈیشن نکالا اور عوام پہلی بار اس سے متعارف ہوئے۔

ابو اسحاق اطعمہ نے تو پھر بھی ایک نیا راستہ نکالا لیکن فارسی زبان کے تیسرے تحریف نگار البسہ نے محض اطعمہ کی نقل پر ہی اکتفا کیا۔ فرق صرف یہ تھا کہ جہاں ابو اسحاق اطعمہ تحریف کرتے ہوئے مختلف کھانوں کے نام لیتا تھا وہاں البسہ نے ان کی جگہ مختلف لباسوں کے نام لینے شروع کئے اور اسی نسبت سے اپنا تخلص البسہ رکھا۔ ان کے علاوہ فارسی زبان میں اور کوئی قابلِ ذکر تحریف نگار نہیں۔ البتہ جدید ترین فارسی ادب میں صحیح پیروڈی کی طرف رجحان عام ہو رہا ہے۔ اس ضمن میں مرزا ابوالحسن خندق لغا، مرزا جلال الدین اور ذبیح اللہ بہروز کے نام خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔

فارسی زبان و ادب میں طنز و مزاح کی آخری رو وہ[1] ہے جو ۱۹۰۶ء اور ۱۹۰۹ء کے انقلابات کے بعد نمودار ہوئی اور جو آج بھی سرزمین ایران میں اپنی پوری آب و تاب کے ساتھ موجود ہے۔ طنز و مزاح کی اس رو کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ اس پر پہلی بار ایران کی سیاسی بیداری نے نمایاں اثرات مرتسم کئے ہیں۔ چنانچہ اس کا مزاج بھی زیادہ تر صحافتی ہے۔ دوسری خصوصیت اس رو کی یہ ہے کہ اس پر پہلی بار طنز و مزاح کے مغربی نظریات نے اثر ڈالا ہے۔ نتیجتہً ایرانی ادبا کے ہاں طنز و مزاح کے مغربی حربوں

---

[1] اس سلسلے میں "نخستین کنگرہ نویسندگانِ ایران" تیرماہ ۱۳۲۵ مطبوعہ تہران میں ڈاکٹر پرویز خانلری کے مقالے "نثر فارسی در دورۂ اخیر" کا مطالعہ ضروری ہے۔

کے استعمال کی طرف ایک تازہ رجحان بھی ملتا ہے ۔

آج کے فارسی ادب اور صحافت میں طنز و مزاح کے سلسلے میں مرزا علی اکبر دہخدا کا نام قابلِ ذکر ہے کہ روزنامہ "صوراسرافیل" کا نکاہی کالم "چرند و پرند" ان ہی کے زورِ قلم کا نتیجہ ہے ۔ ویسے دہخدا نے اپنے ملک کے ان طبقات کو زیادہ تر ہدفِ طنز بنایا ہے جو ایران کی ترقی میں سدِّ راہ تھے ۔ اسی طرح صادق ہدایت اور مسعود فرزاد نے سیاسی اور سماجی مسائل پر نکتہ چینی کے سلسلے میں نام پیدا کیا ہے اور فریدوں توللی نے ترقی پسند نقطۂ نظر سے طنز کا وسیع استعمال کیا ہے ۔ ان کے علاوہ طنز و مزاح کے سلسلے میں ابوالقاسم حالت اور مہدی سہیلی کے نام بھی قابلِ ذکر ہیں ۔

جدید فارسی دور کی ایک یہ خصوصیت بھی قابلِ توجہ ہے اس میں بعض خاص مزاحیہ روزنامے مثلاً "حاجی بابا"، "بابا شمل"، "توفیق" اور "چنگر" بھی منصۂ شہود پر آئے لیکن اب بعض ناگزیر حالات کے باعث یہ سارے روزنامے بند ہو چکے ہیں ۔

اردو شاعری میں طنز و مزاح

rekhta

(۱)

اردو زبان کی طنزیہ و مزاحیہ شاعری میں "اودھ پنچ" ایک سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے کہ اس کے اجرا سے طنز و مزاح کے ایک نئے دور کا آغاز ہوتا ہے۔ یہ دور جیسا کہ اس اخبار کے نام سے ظاہر ہے اردو ادب پر انگریزی اثرات کے آغاز کا منظر ہے۔ اور اسی مقام سے ہماری شاعری میں طنز و مزاح کے نقوش نمایاں طور پر ابھرتے اور اپنی مختلف کیفیتوں میں فضا پر اثر انداز ہوتے نظر آتے ہیں۔ ویسے بھی یہ حقیقت ہے کہ "اودھ پنچ" نے جس زمانے میں آنکھ کھولی وہ اس کے نمو و ارتقار کے لئے مناسب ترین وقت تھا۔ ہماری سماجی، معاشی، مذہبی اور سیاسی زندگی میں یکایک ایک ایسا جذباتی اندازِ نظر کار فرما ہو گیا تھا جس سے ذہنی توازن کا یکسر فنا ہو جانا غیر اغلب نہیں تھا۔ چنانچہ ضروری تھا کہ کوئی ایسا باہمت شخص یا ادارہ منظرِ عام پر آئے جو قوم کے اس طوفانی بہاؤ کے راستے میں بند باندھ کر اس کی رفتار میں توازن اور دھیما پن پیدا کر دے۔ ایسے میں اودھ پنچ نے اندھا دھند قدامت پرستی اور مغرب کی کورانہ تقلید کے خلاف علمِ بغاوت بلند کیا۔ اور طنز و مزاح کو اپنے اصلی روپ میں نمودار ہونے کی زبردست تحریک دی۔

لیکن "اودھ پنچ" کے نمود و ارتقار کا یہ دور اودھ پنچ سے پہلے کے اس دور

سے قطعاً مختلف ہے جو کم و بیش ڈیڑھ سو سال پر محیط ہے اور جو ٹھہراؤ، یکسانیت اور شکست کا دور ہے۔ یہ طویل دور اگرچہ بڑے بڑے حادثات کا زمانہ ہے اور اس میں انگریزوں کی لوٹ مار، مرہٹوں کی یلغار اور پٹھانوں کے حملے ملک کو تاخت و تاراج بھی کرتے ہیں لیکن بہ حیثیت مجموعی یہ حادثات ملک کے باشندوں کو سیاسی یا سماجی طور پر بیدار کرنے میں کامیاب نہیں ہوتے۔ اس کی بڑی وجہ وہ شکست خوردہ ذہنیت ہے جو قومی کردار پر مسلط ہو چکی ہے اور جس کے منحوس سائے میں یہ لوگ سسکتے بلکتے، چیختے چلاتے گزر اوقات کرتے چلے جاتے ہیں مگر ہاتھ پاؤں ہلانے کی تکلیف گوارا نہیں کرتے اور آزادی کی سخت کوشی پر غلامی کی تن آسانی کو ترجیح دینا پسند کرتے ہیں۔ اس کا لازمی نتیجہ اس انتشار اور سراسیمگی کی صورت میں ظاہر ہوا جو اودھ پنچ سے پہلے کی تمام فضا پر محیط ہے۔ اس فضا میں ایک پٹی ہوئی سلطنت اور ایک لٹی ہوئی بے برگ و بار سوسائٹی نظر آتی ہے اور ایک ایسی جھنکار سنائی دیتی جو شکست و ریخت کا لازمی نتیجہ ہے اور جسے اصطلاح عام میں "فریاد" کہتے ہیں۔ فریاد کی یہ لے اس دور کے اردو ادب کا بھی امتیازی نشان ہے اور چونکہ اس دور کا بیشتر ادب شاعرانہ کاوشوں کے سوا اور کچھ نہیں۔ لہٰذا اس زمانے کے شعرائے کرام کے اشعار میں قنوطیت کی موجوں کو متحرک دیکھا جا سکتا ہے۔ مگر فضا کی تیرگی اور ماحول کی یاس انگیز کیفیت کا ایک یہ نتیجہ بھی نظر آتا ہے کہ اس دور میں کچھ شعرا فرار کی طرف مائل ہو گئے ہیں اور کبھی اپنے تند و تیز جذبات کی تسکین کے لئے زاہد سے چھیڑ چھاڑ، ہجو اور معاصرانہ چشمکوں کی طرف اور کبھی اپنے انفعالی رجحانات کے زیر اثر ریختی کی جانب متوجہ نظر آتے ہیں۔ ساتھ ہی ساتھ اس دور میں ایسے شعرا بھی دکھائی دیتے ہیں جو ماحول پر اپنے لطیف طنزیہ اشعار سے بڑی کاری ضربیں لگانے اور زندگی کی کرختگی کو اپنی زندہ دلی اور وسیع القلبی سے قابلِ برداشت بنانے میں کامیاب ہوئے ہیں۔

لیکن ایسے شعرا کی تعداد بہت کم ہے۔

اردو شاعری میں طنز و مزاح کے اس دور کی ایک نمایاں رَو واعظ محتسب اور زاہد سے چھیڑ چھاڑ اور شگفتگی رندی و بے باکی کی رَو ہے۔ زاہد سے چھیڑ چھاڑ کے سلسلے میں مولوی عبدالسلام ندوی رقم طراز ہیں:

"فارسی غزل گوئی میں یہ مضامین (زاہدوں اور واعظوں کی پردہ دری) تاریخی حیثیت سے پیدا ہوئے۔ یعنی قدیم زمانے میں جب اسلامی سلطنت قائم تھی اس وقت محکمۂ احتساب بھی قائم تھا جس کا کام تمام مذہبی اور اخلاقی جرائم پر دار و گیر کرنا تھا اس لئے جب آوارہ مزاج لوگوں پر اس محکمہ کے افسروں کی طرف سے جو زیادہ تر مذہبی لوگ ہوتے تھے، دار و گیر ہوتی تھی تو ان لوگوں میں جو شاعر ہوتے تھے وہ اشعار کے ذریعے اس کا انتقام لیتے تھے۔۔۔ اردو شاعری میں اس قسم کے رندانہ خیالات محض فارسی شاعری کی نقل و تقلید سے آئے۔"[1]

اس اقتباس سے جہاں ہمارے ذخیرۂ علم میں یہ قیمتی اضافہ ہوتا ہے کہ ہجو کی طرح زاہد سے چھیڑ چھاڑ کا تصور بھی فارسی سے مستعار ہے۔ وہاں اس بات پر حیرت بھی ہوتی ہے کہ مولوی صاحب نے اس چھیڑ چھاڑ کو محض شاعر کی آوارہ مزاجی اور جذبۂ انتقام کا نتیجہ قرار دیا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ قدیم ایران نے اسلامی یلغار کو پسند نہ کیا۔ اور ایرانی جذبہ جس کا بہترین اظہار شاعری کے پیرائے میں ہوا۔ اس یلغار اور اس کی عائد کردہ مذہبی پابندیوں سے مشتعل ہو کر ردِ عمل پر آمادہ ہو گیا۔ لیکن اگر غور کریں تو اس طویل عرصے میں زاہد اور محتسب سے چھیڑ چھاڑ آزاد منش آدم کا وہ ردِ عمل تھا جو

---

[1] شعر الہند جلد اول، صفحہ ۳۷۸، عبدالسلام ندوی۔

اس نے سماج کی طرف سے عائد کردہ اخلاقی اور سماجی بندشوں کے خلاف ہمیشہ سے قائم کیا ہے اور جس کی مدد سے اس نے ان پابندیوں کو اوّل توڑ پھوڑ دینے ورنہ کم از کم ان کا مضحکہ اڑانے کی ضرور کوشش کی۔ چنانچہ ان اشعار کی نفسیاتی وجہ محض شگفتگیٔ طبع یا جذبۂ انتقام کا مظاہرہ نہیں بلکہ یہ زندگی کے بعض سنگلاخ قوانین اور جذباتیت سے سینچی ہوئی بعض اخلاقی قدروں کے خلاف آزاد منش آدم کے ایک نمایاں ردِ عمل کی حیثیت بھی رکھتے ہیں۔ مگر ان اشعار کی ایک اہم خصوصیت یہ ضرور ہے کہ یہاں شدت اور سنجیدگی کی بجائے ظرافت اور خوش طبعی کے عناصر کی فراوانی ہوتی ہے چنانچہ اسی لئے یہ قابلِ برداشت بھی ثابت ہوتے ہیں۔

رند اور زاہد کی اس کشمکش سے متعلق ایک اور خیال انگیز نکتہ یہ ہے کہ زاہد زندگی کی تکرار اور یکسانیت کا نمائندہ ہے اور اسی لئے آداب و قواعد کے تحت ایک سپاہی کی طرح سرِ تسلیم خم کرنا ہی کامرانی کے لئے ضروری خیال کرتا ہے۔ اس کے برعکس رند میں انفرادیت نسبتاً زیادہ ہوتی ہے اور اسی اعتبار سے تخلیقی صلاحیتیں بھی اسے حاصل ہوتی ہیں۔ نتیجتہً وہ بغاوت، جدّت اور تخلیق کے علمبردار کی حیثیت سے زندگی کے رسمی قواعد و ضوابط کو بہ نظرِ تحقیر دیکھتا ہے۔ اور زاہد کے میکانکی عمل کو خندۂ استہزا میں اڑا دیتا ہے۔[۱]

اودھ پنچ سے پہلے کی اردو شاعری میں زاہد سے چھیڑ چھاڑ کی رو اس نفسیاتی وجہ کے علاوہ اپنے زمانے کی سماجی بدنظمی، قنوطیت اور ماحول کے نت نئے قواعد و ضوابط کے خلاف ایک ردّ عمل کے طور پر بھی نمودار ہوئی۔ دراصل اس طویل زمانے میں جمہوریت کے تصور کی عدم موجودگی اور قومی کردار کی بزدلی و ناکردگی کے باعث ملک کے ایک

---

[۱] برگساں کے قول کے مطابق ہم انسانوں پر اس وقت ہنستے ہیں جب ان کی لچک میکانکی عمل میں تبدیل ہو جاتی ہے۔

طبقے نے سیاسی و سماجی مسائل پر براہِ راست نکتہ چینی کی بجائے مقاومت کمترین (LEAST RESISTANCE) کا راستہ اختیار کیا اور اپنے جذبات کے تند و تیز بہاؤ کو ایک حد تک زاہد اور محتسب کی طرف بھی موڑ دیا۔ نتیجتہً وَلی کے زمانے سے (جب اس کا آغاز ہوا) ریاض کے زمانے تک (جب اس نے خاصی شدت اختیار کر لی) اور پھر حالی و اقبال کے دور تک (جب انتہائی مہذب پیرائے میں زاہد کے ساتھ چھیڑ چھاڑ کی گئی) یہ طریق کار کسی نہ کسی صورت میں ضرور ملتا ہے۔ تاہم ان اشعار میں زاہد اور واعظ اس قدر نمایاں ہیں اور ظرافت کے عناصر کی اتنی فراوانی ہے کہ وہ تلخی نظر ہی نہیں آتی جس نے اس رو کو ایک حد تک جنم دیا تھا۔

البتہ اردو شاعری کے جدید ترین دور میں زاہد واعظ اور محتسب "علامت" کے طور پر استعمال ہونے لگے ہیں اور ان کا سہارا لے کر شعراء نے بعض سیاسی اور مجلسی ناہمواریوں کو نشانۂ طنز بنایا ہے۔ چنانچہ ان اشعار کا رنگ قدرے مختلف ہے۔ بہرحال اردو شاعری کے طویل دور میں زاہد اور محتسب کے خلاف مختلف اردو شعراء کا ردّ عمل دیکھئے:

ترے ابرو کی پہنچے گر خبر مسجد میں زاہد کو
تماشا دیکھنے آوے ترا محراب سے اٹھ کر
(وَلی)

شیخ جو ہے مسجد میں ننگا رات کو تھا میخانے میں
جبّہ، خرقہ، کرتا، ٹوپی مستی میں انعام کیا
(میرؔ)

تقوٰے کا اس کے موسمِ گل نے کیا یہ رنگ زاہد کو خانقاہ سے میخانے لے گیا
(سوداؔ)

یہ جو مہنت بیٹھے ہیں رادھا کے کنڈ پر — اوتار بن کے گرتے ہیں پریوں کے جھنڈ پر
(انشا)

وہ شیفتہ کہ دھوم تھی حضرت کے زہد کی — میں کیا کہوں کہ رات مجھے کس کے گھر ملے
(شیفتہ)

رندِ خراب حال کو زاہد نہ چھیڑ تو — تجھ کو پرائی کیا پڑی اپنی نبیڑ تو
(ذوق)

کہاں میخانہ کا دروازہ غالب اور کہاں واعظ
پر اتنا جانتے ہیں کل وہ جاتا تھا کہ ہم نکلے
(غالب)

لوگ کیوں شیخ کو کہتے ہیں کہ عیار ہے وہ — اس کی صورت سے تو ایسا نہیں پایا جاتا
(حالی)

جنابِ شیخ نے جب پی تو منہ بنا کے کہا — مزہ بھی تلخ ہے کچھ بو بھی خوشگوار نہیں
(ریاض)

اقبال بڑا اپدیشک ہے من باتوں میں موہ لیتا ہے
گفتار کا غازی تو یہ بنا کردار کا غازی بن نہ سکا
(اقبال)

ان اشعار میں کوئی زہریلا عنصر موجود نہیں اور نہ یہاں کسی کی ذات پر حملہ ہی کیا گیا ہے لیکن جہاں کہیں ایسا ہوا ہے وہاں اس ظرافت شگفتگی اور لطافت کا نام و نشان تک باقی نہیں رہا جو اس قبیل کے اشعار کا امتیازی وصف تھا۔ مثلاً یہ اشعار ملاحظہ ہوں جو پہلے اشعار سے ایک بالکل مختلف کیفیت رکھتے ہیں:

ہم نے کہا بہت اسے پر نہ سوا وہ آدمی — زاہدِ خشک بھی کوئی سخت ہی خر دماغ ہے
(درد)

اک ٹیپ ماری زور سے زاہد کے اے ریاضؔ
اب ہاتھ مل رہے ہیں کہ اچھی پڑی نہیں
(ریاضؔ)

یہ تو کہیئے کہ حضرتِ ناصح آپ انسان ہیں کہ بندر ہیں
(آسیؔ)

یقینی طور پر یہ پست قسم کے اشعار ہیں اور ان میں ظرافت اور خوش طبعی کی بجائے پھبتی کا عنصر غالب ہے۔

زاہد سے چھیڑ چھاڑ کے علاوہ خالص شگفتگی اور رندی کا پہلو بھی اس زمانے کی عالمگیر قنوطیت کے خلاف ایک ردِ عمل کے طور پر نمودار ہوا اور اس کا سہارا لے کر قوم کے حساس نوجوان نے اپنے غم کو فراموش کرنے کی ایک سعی کی۔ ویسے دیکھا جائے تو یہ پہلو بھی اردو ادب میں نیا نہیں۔ بلکہ عمر خیام، حافظ اور خسرو کے ہاں اس کے نہایت اعلیٰ نمونے ملتے ہیں۔ لیکن اردو غزل نے بھی اس سلسلے میں انفرادی رنگ پیدا کیا اور لطف کی بات یہ ہے کہ یہ رنگ محض "اودھ پنچ" سے پہلے کی شاعری کا طغرائے امتیاز نہیں بلکہ بعد ازاں بھی اردو غزل کے ساتھ مستقل طور پر ہم کنار نظر آتا ہے۔ رندی و شگفتگی کے ان اشعار میں سے بعض کا ایک وصف یہ بھی ہے کہ ان کے طفیل شاعر نہ صرف فضا کی بے رحم سنجیدگی کو انحطاط پذیر کر لیتا ہے بلکہ اپنے حقیقی غم کا یوں ہنس کھیل کر مقابلہ کرتا ہے کہ ناظر بھی بے اختیار شاعر کے اندازِ فکر میں بہہ جاتا ہے۔ ایسی صورت میں ناظر کی قوتِ جذبات میں ایک بچت پیدا ہوتی ہے اور یہ بچت ہنسی یا تبسم کی شکل میں نمودار ہو جاتی ہے۔ دیکھئے:

---

[1] فرائڈ نے خالص مزاح سے حصولِ مسرت کو قوتِ جذبات میں بچت کا نتیجہ قرار دیا ہے۔

برق کو ڈھونڈتے ہو کیا، دیکھو　　وہ پڑی میرے آشیاں میں ہے
(مجروح)

قرض کی پیتے تھے مے لیکن سمجھتے تھے کہ ہاں
رنگ لائے گی ہماری فاقہ مستی ایک دن
(غالب)

ان کی یہ خوبیٔ اخلاق کہ وعدہ تو کیا　　میری یہ شومیٔ تقدیر کہ ایفا نہ ہوا
(رسا)

مجھے کچھ اور کبھی کمبخت کے سوا کہئے　　کہ یہ تو لفظ ازل سے مرے خطاب میں ہے
(رسا)

مگر اس خاص پہلو سے قطع نظر رندی و شگفتگی کی لہر ساری اردو غزل میں دوڑتی ہوئی نظر آتی ہے ۔ جیسا کہ مندرجہ ذیل مثالوں سے ظاہر ہے :

کیفیتِ چشم اس کی مجھے یاد ہے سودا　　ساغر کو مرے ہاتھ سے لینا کہ چلا میں
(سودا)

فرصت جو پاکے کہئے کبھو دردِ دل تو ہائے　　وہ بدگماں کہے ہے کہ ہم کو یقیں نہیں
(جرأت)

ہم نے سوچا تھا کہ حاکم سے کریں گے فریاد　　وہ بھی کمبخت ترا چاہنے والا نکلا
(نظیر)

کیا کہا ؟ کس نے کہا ؟ کس سے کہا ؟ کب ؟ کس گھڑی ؟
کس جگہ ؟ کس وقت ؟ کس دم آپ کا چرچا کیا ؟
(انشا)

کہتے ہیں ذکرِ لیلیٰ و مجنوں جو چھیڑیئے　　چپ رہئے بس نہ قبر کے مردے اکھیڑیئے
(آتش)

کہا تم نے کہ کیوں ہو غیر کے ملنے میں رسوائی   بجا کہتے ہو سچ کہتے ہو پھر کہیو کہ ہاں کیوں ہو
(غالبؔ)

نہ مانوں گا نصیحت پر نہ سنتا میں تو کیا کرتا
کہ ہر ہر بات میں ناصح تمھارا نام لیتا تھا
(مومنؔ)

رندی و مستی و میخواری و شاہد بازی   فرصتِ عمر تو کم اور مجھے کام بہت
(مجروحؔ)

میں نے کہا کہ غیر سے پردہ نہیں ہوا   کہنے لگے کہ آپ کو پھر کیا نہیں ہوا
(انورؔ دہلوی)

نہیں معلوم اک مدت سے قاصد حال کچھ واں کا
مزاج اچھا تو ہے یادش بخیر اس آفتِ جاں کا
(داغؔ)

کوئی منھ چوم لے گا اس "نہیں" پر   شکن رہ جائے گی یوں ہی جبیں پر
(ریاضؔ)

اے محتسب نہ پھینک مرے محتسب نہ پھینک
ظالم شراب ہے ارے ظالم شراب ہے
(جگرؔ)

اودھ پنچ سے پہلے کے اس دور کی دوسری اہم رو ہجویات کی رو ہے اور ہجویات میں نمایاں ترین نام مرزا محمد رفیع سوداؔ کا ہے۔ سودا کے متعلق یہ کہا گیا ہے کہ ظرافت کی طرف ان کا میلان اتنا قوی تھا کہ اگر زمانہ انھیں یہ طریق اختیار کرنے کی دعوت نہ بھی دیتا تو بھی وہ ظرافت کے میدان میں اپنی مثال آپ ہوتے لیکن اگر غور کیا جائے تو در حقیقت

سوداؔ کی ساری ظرافت محض ہجو نگاری تک محدود ہے اور اسی کے طفیل وہ بعض اوقات ماحول کی بے اعتدالیوں کو نمایاں کرتے اور بعض اوقات محض ذاتی عناد کی بنا پر دوسروں کی پگڑیاں اچھالتے نظر آتے ہیں۔ موخر الذکر چیز سوداؔ کی ہجویات کا ایک تاریک ورق ہے اور چونکہ طنز کے لئے ذاتی عناد و تعصب سے پاک اور محفوظ رہنا ازبس ضروری ہے لہذا جب سوداؔ کی ہجو میں تعصب اور پرخاش کے عناصر شامل ہوجاتے ہیں اور وہ ہجو کو ایذا رسانی کے لئے ایک حربے کے طور پر استعمال کرنے لگتے ہیں تو نہ صرف ان کی طنز کی ہمہ گیری پر حرف آتا ہے بلکہ اس کی ادبی حیثیت بھی بڑی حد تک کم ہوجاتی ہے۔

مولانا آزاد مصنف "آب حیات" کے الفاظ میں "ہجو ہماری نظم کی ایک خاردار شاخ ہے جس کے پھل سے پھول تک بے لطفی بھری ہے اور اپنی زمین اور دہقان دونوں کی کثافت طبع پر دلالت کرتی ہے چنانچہ اس میں بھی مرزا رفیع مرحوم سب سے زیادہ بدنام ہیں لیکن حق یہ ہے کہ ان کی زبان سے جو کچھ نکلتا تھا باعث اس کا یا فقط شوخیٔ طبع یا عارضی جوش ناراضگی کا ہوتا تھا اور مادہ کثافت فقط اتنا ہوتا تھا کہ جب الفاظ کا غذ پر آجاتے تھے تو دل صاف ہوجاتا تھا۔"[1] دل کی صفائی کا حال تو خدا بہتر جانتا ہے۔ البتہ مرزا فاخر مکیںؔ، میر ضاحک، فدویؔ اور بقا کی سوداؔ نے جو مٹی پلید کی ہے اور جس بیدردی سے انھیں رسوا کیا ہے وہ مرزا کے مزاج کی تیزی اور ان کے انتقامی جذبات کی شدت کا ایک واضح نمونہ ہے۔ آزاد کے مندرجہ بالا اقتباس کے ساتھ ساتھ ڈاکٹر عبادت بریلوی صاحب کے یہ فقرے بھی قابلِ غور ہیں:

"سوداؔ کی شخصی ہجویات میں بھی سماجی حالات کی کارفرمائی نظر آتی

---

[1] آب حیات، محمد حسین آزاد، صفحہ ۱۴۵

ہے ۔ انھوں نے کسی پر قہقہہ بھی لگایا ہے تو اس میں بھی نظام معاشرت کے اثرات پوری طرح کارفرما نظر آتے ہیں ۔ غرض یہ کہ ہجویات اور مزاح کے محرک ان کے وقت کے سماجی حالات ہیں[1] ۔"

لیکن یہ حقیقت ہے کہ ڈاکٹر صاحب کی اس صفائی کے بعد بھی اردو ادب کے طالب علم کو سوداؔ کی ان شخصی ہجویات کی کینہ پروری ہمیشہ کھٹکتی رہے گی ۔

البتہ سوداؔ کی وہ ہجویات جن کا انداز عمومی یا جن کی اہمیت سماجی ہے، کسی صورت میں بھی نظر انداز نہیں کی جاسکتیں اور دراصل سوداؔ کی یہی ہجویات پائدار عناصر کی حامل بھی ہیں ۔ ان ہجویات میں معاملات کو مبالغہ کے ساتھ پیش کر کے زندگی کی ناہمواریوں کو نشانۂ تمسخر بنایا گیا ہے اور اگرچہ مبالغہ آرائی نہایت مشکل چیز ہے اور اس میں توازن کی کمی خود مبالغہ کرنے والے کو نشانۂ تمسخر بنا دیتی ہے لیکن ان ہجویات میں مرزا سوداؔ نے کچھ ایسے نکھرے ہوئے اور نپے تلے انداز میں مبالغہ آرائی کی ہے کہ یہی چیز ان تخلیقات کا حسن بن گئی ہے ۔ اس سلسلے میں سوداؔ کا قصیدہ "شہر آشوب" جس میں انھوں نے سماجی حالات کو نشانۂ تمسخر بنایا "قصیدہ در ہجو اسپ"، "زبٹ سنگھ کا ہاتھی" وغیرہ ہجویات قابلِ ذکر ہیں جن میں کینہ پروری کی بجائے طعن و ظرافت کا عنصر نمایاں ہے ۔ ان ہجویات سے یہ چند نمونے ملاحظہ ہوں :

سوداگری کیجئے تو ہے اس میں یہ مشقت
دکن میں بکے وہ جو خرید صفہاں ہے

لے جا جو کسی عمدہ کی سرکار میں دی جنس
یہ درد جو سنئے تو عجب طرفہ بیاں ہے

قیمت جو چکاتے ہیں تو اس طرح کہ ثالث
سمجھے ہے فروشندہ یہ درزی کا گماں ہے

جب مول مشخص ہوا مرضی کے مطابق
پھر پیسوں کا جاگیر کے حامل پہ نشاں ہے

پروانہ لکھا کر گئے عامل کنے جس وقت
کہتا ہے وہ پیسہ ابھی مجھ پاس کہاں ہے

[1] "ہماری مزاح نگاری"، ڈاکٹر عبادت بریلوی ("ساقی"، طنز و ظرافت نمبر اپریل ۱۹۴۵ء)

ادھر جو پھر آئے تو کہا جنس ہی لے جا — دیوان بیوتات یہ کہتے ہیں گراں ہے
آخر کو جو دیکھو تو نہ پیسے ہیں نہ وہ جنس — ہر اک متصدّی سے میاں اور تیاں ہے

شاعر جو سنے جاتے ہیں مستغنی الاحوال — دیکھے جو کوئی فکر و تردّد کو تو یاں ہے
تاریخ تولّد کی رہے آٹھ پہر فکر — گر رحم میں بیگم کے سنے نطفۂ خاں ہے
اسقاطِ حمل ہو تو کہیں مرثیہ ایسا — پھر کوئی نہ پوچھے میاں مسکین کہاں ہے
(شہر آشوب)

گرفتار اپنے فعلوں کا ہے ناپاک — کیا کرتا ہے سر پہ روز و شب خاک
ضعیفی نے کی اس کی فر بھی گم — گیا ہاتھی نکل اور رہ گئی دُم
جو بیٹھے یہ تو اٹھنا ہے اسے دور — لگیں اس کو نہ جب تک راج مزدور
(نرپت سنگھ کا ہاتھی)

نوکر ہیں سو روپے کے دیانت کی راہ سے — گھوڑا رکھے ہیں ایک سو اتنا خراب و خوار
ہے اس قدر ضعیف کہ اڑ جائے باد سے — میخیں گر اس کے تھان کی ہوویں نہ استوار
ہے پیر اس قدر کہ جو بتلائے اس کا سن — پہلے وہ لے کے ریگِ بیاباں کرے شمار
لیکن مجھے زروئے تواریخ یاد ہے — شیطان اس پہ نکلا تھا جنّت سے ہو سوار
آگے سے توبڑہ اسے دکھلائے تھا سائیس — پیچھے نقیب ہانکے تھا لاٹھی سے مار مار
کہتا تھا کوئی مجھ سے "ہوا تجھ سے کیا گناہ" — کوتوال نے گدھے پہ تجھے کیوں کیا سوار
رکھتا تھا کوئی لا کے سپاری کو منھ کے بیچ — مو اس کے تن سے کوئی اکھاڑے تھا بار بار
کتے بھی بھونکتے تھے کھڑے اس کے گرد و پیش — ساتھ اس سمندِ خرس نما کے ہو چشم چار
(قصیدہ در ہجو اسپ)

گھوڑے کی اس ہجو کے مطالعے سے مزاح کا وہ نمونہ بھی مل جاتا ہے جسے بیانیہ

مزاح (HUMOUR OF NARRATIVE) کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے اور جو کسی واقعے کو اس کی تمام تر تفاصیل کے ساتھ پیش کر کے ہماری مسکراہٹوں کو بیدار کرتا ہے۔

ہجویات کے ضمن میں یہ بات وثوق کے ساتھ کہی جا سکتی ہے مرزا سودا فارسی ہجویات سے بے حد متاثر تھے۔ اور تو اور گھوڑے کی ہجو (جو ان کی ہجویات میں امتیازی مقام رکھتی ہے) کا تصور ہی فارسی سے مستعار ہے اور ایسا معلوم ہوتا ہے کہ انھوں نے گھوڑے کی یہ ہجو لکھ کر فارسی ہجو کی پوری طرح تقلید کرنے کی کوشش کی[1]

ویسے گھوڑے کی اس ہجو کے سلسلے میں ایک یہ توضیح بھی پیش کی گئی ہے کہ چونکہ اس زمانے میں عام فوجی اور سماجی زندگی میں انحطاط کے آثار پیدا ہو گئے تھے۔ لہٰذا سودا نے گھوڑے کو محض تمثیل کے طور پر پیش کیا اور اس کا سہارا لے کر اس زمانے کے مٹتے ہوئے فوجی نظام کا مذاق اڑایا۔ بے شک یہ توضیح بڑی حد تک درست ہے لیکن سودا نے گھوڑے کے علاوہ "ہاتھی" کی بھی ہجو لکھی ہے اور "ہاتھی" صرف زمانۂ قدیم کے فوجی نظام کی نمائندگی کرتا ہے۔ بہر حال گھوڑے کی ہجو کا عام انداز اس امر کی شہادت دیتا ہے کہ سودا نے یہ ہجو فارسی ہجویات کی تقلید میں لکھی۔ یہ دوسری بات ہے کہ اس

[1] اس ضمن میں مولانا شبلی نعمانی "شعر العجم" حصہ اوّل میں لکھتے ہیں: "سودا نے گھوڑے کی ہجو میں جو قصیدہ لکھا ہے اسی (یعنی انوری) کی ہجو کا تتبع ہے۔ چنانچہ بحر و قافیہ بھی یہی ہے۔" شعر العجم ص ۲۳۹

انوری کی ہجو کے یہ چند اشعار اس کا ثبوت ہیں:

بر عادت از وثاق بصحرا بروں شدم ‖ با یک دو آشنا ہم از ابنائے روزگار

اسپے چنانکہ داتی زیر از میانہ زیرِ ‖ دز کاہلی کہ بود نہ سکسک نہ راہوار

در خفت و خیز ماند ہمہ راہ عید گاہ ‖ من گاہ از و پیادہ و گاہے بر و سوار

نہ از غبار خاستہ بیروں شدے بزور ‖ نہ از زمین خستہ بر انگیختے غبار

گہ طعنۂ ازیں کہ رکابش دراز کن ‖ گہ بزلۂ ازاں کہ عنانش فرو گذار

خوبی سے لکھی کہ اس میں نہ صرف مقامی خصوصیات داخل ہوگئیں بلکہ اس میں ظرافت کے بہت سے قیمتی عناصر بھی شامل ہو گئے۔

سوداؔ کی ان ہجویات کے ساتھ ساتھ میرؔ کی ہجویات کا ذکر بھی ضروری ہے۔ اور اگرچہ اس میں کوئی کلام نہیں کہ ہجو کے میدان میں سوداؔ کو میرؔ پر سبقت حاصل ہے تاہم میرؔ کی وہ ہجویات نظر انداز نہیں ہو سکتیں جن میں میرؔ نے ذاتیات کے جھگڑوں میں الجھنے کی بجائے اپنے ماحول کو ہجو کا نشانہ بنایا ہے۔ مثال کے طور پر انھوں نے اپنے گھر کا جس انداز سے مضحکہ اڑایا ہے اور جس طریق سے اس کی جزئیات پر غائر نظر ڈالی ہے وہ بےحد قابل تعریف ہے۔ علاوہ ازیں چونکہ "گھر" کی یہ ہجو میرؔ کے رنگِ طبیعت کے عین مطابق ہے لہذا یہاں وہ اپنی شاعری کے مقام بلند پر بھی دکھائی دیتے ہیں۔ میرؔ دراصل نہاں خانۂ دل کے شاعر ہیں اور اپنے شعر میں ماحول کی عکاسی کی بجائے داخلی طریق کار اختیار کرتے ہیں۔ چنانچہ جب وہ اپنے "گھر" میں ایک لحظہ کے لئے جھانکتے ہیں تو دراصل اپنے نہاں خانۂ دل میں جھانک رہے ہوتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ دل کے انتشار اور بیقراری کی طرح "گھر" کی ابتری اور بے ترتیبی بھی ان کے لئے دلچسپی کا موجب ہے اور یہاں ان کے قلم میں وہی روانی پیدا ہو جاتی ہے جو ان کی غزلیات کا طغرائے امتیاز ہے۔ علاوہ ازیں "گھر" کی ان ہجویات کے مطالعے سے میرؔ کی وسیع القلبی کا بھی احساس ہوتا ہے کہ وہ خود کو نشانۂ تمسخر بنانے سے بھی گریز نہیں کرتے۔ "مثنوی در ہجو خانۂ خود" سے یہ چند اشعار لیجیے:

کیا لکھوں میرؔ اپنے گھر کا حال — اس خرابے میں میں ہوا پامال
گھر اک تاریک و تیرہ زنداں ہے — سخت دل تنگ یوسفِ جاں ہے
ایک حجرہ جو گھر میں ہے واثق — سو شکستہ تر از دلِ عاشق
کہیں سوراخ ہے کہیں ہے چاک — کہیں جھڑ جھڑ کے ڈھیری ہے خاک

کہیں گھر ہے کسی چھچھوندر کا — شور ہر کونے میں ہے مچھر کا
کہیں مکڑی کے لٹکے ہیں جالے — کہیں جھینگر کے بے مزہ نالے
شب بچھونا جو میں بچھاتا ہوں — سر پہ روز سیاہ لاتا ہوں
کیڑا ایک ایک پھر مکوڑا ہے — سانجھ سے کھانے ہی کو دوڑا ہے
ایک چٹکی میں ایک جھنگلی پر — ایک انگوٹھا دکھاوے انگلی پر
گرچہ بہتوں کو میں مسل مارا — پر مجھے کھٹملوں نے مل مارا

وغیرہم

میر جیسا کہ اوپر ذکر ہوا اپنے گھر یا ماحول کا نقشہ کھینچنے میں خاصے کامیاب ہیں اور یہ ان کے رنگِ طبیعت کے مطابق بھی ہے تاہم جب وہ (غالباً رسمی طور پر) افراد کی ہجو کی طرف متوجہ ہوتے ہیں تو خاصے اکھڑے اکھڑے دکھائی دیتے ہیں ۔ یہ کیفیت "خواجہ سرا" اور "بلاس رائے" کی ہجویات میں بہت زیادہ نمایاں ہے ۔ میری رائے میں ہجو کا یہ انداز میر کی درویشی، دردمندی اور میر کی بیقراری کے مطابق ہرگز نہیں ۔ اور اسی لئے جب وہ اس قسم کی ہجویات لکھتے ہیں تو محض فواحش سے اپنے قلم کو آلودہ کرنے لگتے ہیں ۔ نتیجتہً ان کی ہجو میں وہ بات پیدا نہیں ہوتی جو دل کی گہرائیوں تک اتر سکے ۔

بحیثیتِ مجموعی ہجو اس دور کی ایک نمایاں روش کی حیثیت رکھتی ہے اور ہمیں بقول سکسینہ سودا اور میر کے علاوہ اور بھی بہت سے اردو شعراء اس کی طرف مائل نظر آتے ہیں چنانچہ دلّی میں[1] بقار اللہ بقار نے میر و مرزا کی ہجویں لکھیں لکھنؤ میں میر حسن نے عظیم ــــ قصاب اور مکان پر بڑی مہذب اور پرلطف ہجویں تحریر

[1] رام بابو سکسینہ "تاریخ ادب اردو" (ترجمہ عسکری ص ۲۰۹) اسی ضمن میں سکسینہ نے ہزل گویانِ اردو کی فہرست میں جعفر زٹلی کے علاوہ زاٹلی، چرکین اور افق کے نام بھی لئے ہیں۔

کیں۔ اور انشا، مصحفی اور ان کے ہمعصر شعراء نے ایک دوسرے کو ہجو کا نشانہ بنایا۔ بعد ازاں جب آہستہ آہستہ فارسی کے اثرات کم ہوئے اور اردو ادب کے دھارے نے ایک نئی سمت اختیار کی تو ہجویات کا طوفان بھی تھم گیا اور فضا میں اعتدال اور اغماض و درگزر کی لہریں دوڑنے لگیں۔ لیکن یہ بہت بعد کی بات ہے۔

اور ہم نے سودا کی ہجویات کے ضمن میں "شہر آشوب" کا بھی تذکرہ کیا ہے اور مثالیں دی ہیں لیکن دراصل شہر آشوب کے ذریعے جو ہجویات معرضِ وجود میں آئیں وہ محض سودا تک محدود نہیں تھیں بلکہ ۱۸۵۷ء سے پہلے کے قریباً تمام شہر آشوبوں میں کسی نہ کسی زاویئے سے سماجی زندگی کی ناہمواریوں کو نشانۂ طنز بناتی ہوئی نظر آتی ہیں۔ اس سلسلے میں مجلسی اور ملکی بے اعتدالیوں کا سب سے پہلے کمترین نے اپنے شہر آشوب میں مذاق اڑایا۔ اسی زمانے میں شاکر ناجی نے بھی ایک شہر آشوب لکھا اور بقول آزاد "شرفا کی خواری یاجیوں کی گرم بازاری اور اس پر ہندوستانیوں کی آرام طلبی اور نازبرداری کو ایک طولانی مخمس میں دکھایا۔"[۱]

شاکر ناجی کے بعد میر و سودا کے شہر آشوبوں کی باری آتی ہے اور دراصل جیسا کہ ڈاکٹر سید عبداللہ لکھتے ہیں اردو میں شہر آشوب کی صنف کو زندگی اور بقا بخشنے والے میر و سودا ہی تھے۔ ان سے پہلے اس صنف میں جو کچھ لکھا گیا اس میں قوت اور جان نہ تھی۔ ان کے بعد اس موضوع پر جو کچھ تصنیف ہوا وہ محض نقالی تھی۔ سودا اور میر کے شہر آشوب اپنے زمانے کی سیاسی، سماجی اور اقتصادی بدحالی کو ہجو کا نشانہ بناتے ہیں اور بے اعتدالیوں کو یوں بڑھا چڑھا کر پیش کرتے ہیں کہ ہماری نگاہیں ان پر جم جاتی ہیں۔ بہ حیثیت مجموعی سودا کا شہر آشوب میر کے شہر آشوب سے اچھا ہے۔ اس میں جزئیات نگاری بہتر ہے۔ ۱۸۵۷ء سے پہلے شہر آشوب کے سلسلے میں راسخ،

---

[۱] آب حیات، محمد حسین آزاد، ص ۱۰۵ ۔ [۲] بحث و نظر، ڈاکٹر سید محمد عبداللہ، ص ۵۹

شفیق، سیاح اور قائم چاندپوری کے نام بھی لیے جا سکتے ہیں لیکن ان کے کلام میں میر و سودا کی سی بات کہاں ؟

اردو میں پنج سے پہلے کی اردو شاعری میں ہجویات کی یہ رو شہر آشوب کے علاوہ معاصرانہ چشمکوں کی صورت میں بھی نمودار ہوئی۔ چنانچہ جہاں ایک طرف آبرو اور مرزا جانِ جاناں مظہر کے مابین اکثر چشمکیں ہوئیں وہاں سودا، میر ضاحک اور فدوی وغیرہ کے مابین بھی یہ کافی شدت اختیار کر گئیں۔ لیکن معاصرانہ چشمکوں کی شاید سب سے واضح مثال انشا اور مصحفی کے اشعار میں ملتی ہے۔ دراصل انشا اور مصحفی نے جس ماحول میں اپنی معاصرانہ چشمکوں کے طفیل مزاح نگاری کو رائج کیا اس کی اساس بناوٹ اور تصنع پر قائم تھی۔ یہ وہ وقت تھا کہ دلی کا آفتاب تو غروب ہو چکا تھا لیکن لکھنؤ[۱] میں ایک نئی حکومت کا ستارہ ابھی ابھی طلوع ہوا تھا۔ دراصل یہ ایک چھوٹی سی جنت تھی اور اس کے مکینوں نے دانستہ یا نادانستہ ان تمام حقائق سے آنکھیں بند کر لی تھیں جو ایک عظیم الشان سلطنت کے زوال کا باعث ثابت ہو چکے تھے۔ چنانچہ اس محدود دائرے میں جو مزاح پیدا ہوا اس میں اگرچہ شگفتگی اور زندہ دلی تھی لیکن گہرائی اور پائداری کے عناصر یقیناً بہت کم تھے۔ زیادہ تر یہ کھوکھلے قہقہے تھے جن کا مقصد محض دوسروں کو ہنسانا یا زیادہ سے زیادہ حاکم وقت کے لیے لمحاتی کیف بہم پہنچانا تھا۔ چنانچہ جب یہ مزاح نگاری انشا اور مصحفی کی معاصرانہ چشمکوں کی صورت میں نمودار ہوئی تو یار لوگوں نے محض تفریح کی خاطر جلتی پر تیل چھڑکا اور دونوں اہلِ شاعرانہ خوش طبعی سے فحش نگاری اور طعن و تشنیع کی ایسی پستیوں میں اتر آئے کہ آج ان کی فحش تخلیقات تہذیب و اخلاق کا منہ چڑاتی ہیں اور انھیں پڑھتے ہوئے سخت ہچکچاہٹ محسوس ہوتی ہے۔ آزاد مصنف آبِ حیات نے بڑی تفصیل سے ان چشمکوں

---

[۱] نواب شجاع الدولہ، آصف الدولہ اور سعادت علی خاں کا دور۔

کا حال تحریر کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں کہ مصحفی اور انشاء کے ان معرکوں کا آغاز مصحفی کے خلاف اس شعر سے ہوا کہ:

تھا مصحفی کا نا جو چھپانے کو پس از مرگ
رکھے ہوئے تھا آنکھ پہ تابوت میں انگلی

اس پر مصحفی نے ایک فخریہ غزل لکھی اور انشاء نے اس کا سخت سا جواب دیا۔ بس پھر کیا تھا پومپیائی میں زلزلہ آگیا اور دسیووس پھٹ کر بہہ نکلا اور لاوے کے چھینٹوں نے بڑے بڑوں کو اپنی لپیٹ میں لے لیا۔

بہر حال اس بات سے انکار ممکن نہیں کہ نہ صرف ان معرکوں میں انشاء کا پلڑا بھاری رہا بلکہ عام مزاح نگاری اور شگفتہ بیانی میں بھی انشاء اپنے دور کا نمائندہ مزاح نگار تھا۔ وہ دور جس میں گہرائی اور پائداری کی بجائے سطحیت اور تصنع کی فراوانی تھی۔ نتیجہ اس صورت میں ظاہر ہے کہ انشاء اپنی قادر الکلامی اور مزاح نگاری کی فطری صلاحیتوں کے باوصف محض طعن و تشنیع کی دلدل میں پھنسا رہا اور ظرافت کے ان اعلیٰ نمونوں کو پیش کرنے کی بجائے جو سنجیدگی اور ظرافت کی ملتی ہوئی سرحدوں پر نمو پاتے ہیں محض گونجتے ہوئے قہقہوں کو تحریک دینے میں کوشاں رہا۔ وہ خود بھی بے اختیار ہو کر ہنسا اور بڑی دیر تک ہنسا اور دوسروں کو بھی کچوکے دے دے کر ہنساتا رہا۔ تا آنکہ بقول آزاد اس کی ہنسی کا سارا سرمایہ ختم ہو گیا اور اس کی زندگی کے آخری ایام اس بے بس شرارے کی طرح بسر ہوئے جس پر راکھ کی موٹی موٹی تہیں جم چکی ہوں اور جس کی ساری درخشندگی ایک داستان پارینہ کا درجہ اختیار کر گئی ہو۔

اودھ پنچ سے قبل کی اردو شاعری میں طنز و مزاح کی پہلی رو تو ہجویات کی رو ہے اور اوپر ہم نے قدرے تفصیل سے اس کا ذکر کیا ہے۔ اس پر ہمیں صرف اس قدر اضافہ کرنا ہے کہ مولوی عبد السلام ندوی نے اپنی کتاب "شعر الہند" میں

صحیح ہجو کی خصوصیات میں جسمانی آبائی عیوب کا ذکر نہ کرنا شریف اور بلند پایہ اشخاص کے اختلافِ مراتب کا خیال رکھنا ہجو کے اشعار کی تعداد کا محدود کیا جانا اور طرزِ بیان کا تہذیب و متانت سے مملو اور فحاشی سے خالی ہونا ضروری قرار دیا ہے اور افسوس ظاہر کیا ہے کہ اردو کی ہجویات اس معیار تک نہیں پہنچیں[1]۔ اور اگرچہ اردو کے متعلق مولوی صاحب کا یہ نظریہ مستثنیات کے تابع ہے تاہم مجموعی طور پر ہمیں اس سے بڑی حد تک اتفاق ہے۔

اردو شاعری میں طنز و مزاح کی تیسری رو کے نمائندے نظیر اکبر آبادی ہیں۔ لیکن شاید اسے رو کہنا اس لئے مناسب نہیں کہ اس ضمن میں وہ بالکل تنہا نظر آتے ہیں۔ نظیر کی شاعری میں جو اجتماعی شعور ملتا ہے اس میں اگرچہ گہرائی موجود نہیں تاہم اس طویل بدنظمی اور فرار کے دور میں یہ ایک اجتہادی کارنامے کی حیثیت ضرور رکھتا ہے لیکن نظیر کی شاعری کو صرف اس اجتماعی شعور کی بنا پر اہمیت حاصل نہیں۔ اس کی اہمیت کی ایک اور وجہ اس کا مزاحیہ و طنزیہ لہجہ اور مسرت و بہجت کا اظہار بھی ہے۔ اس ضمن میں یہ بات بھی دلچسپی سے خالی نہیں کہ نظیر اردو کے وہ پہلے شاعر تھے جنھوں نے نہ صرف شعر کو اپنے ملک کے جیتے جاگتے ماحول سے قریب تر لانے کی سعی کی بلکہ جو ہجو کی محدود کینہ پروری سے نکل کر طنز و مزاح کے وسیع اطلاق کی طرف بھی متوجہ ہوئے۔ اس گزارش کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ نظیر باقاعدہ طور پر ایک طنز نگار کی حیثیت سے ابھرے بلکہ صرف اس قدر ہے کہ انھوں نے زندگی کو ایسے نئے نئے زاویوں سے دیکھا کہ ان کے بہت سے اشعار میں طنز و مزاح کے نقوش از خود ابھرتے چلے آئے۔

نظیر اکبر آبادی کی شاعری میں اجتماعی شعور کا لازمی نتیجہ مسرت و بہجت

---

[1] شعر الہند حصہ دوم، ص ۳۶۹ - از عبدالسلام ندوی۔

کے اجتماعی اظہار کی صورت میں بھی نمودار ہوا۔ چنانچہ ان کے ہاں ہولی، دیوالی، دسہرہ بسنت اور ملک کے دوسرے تہواروں پر ایسی بے شمار نظمیں ملتی ہیں جن میں وہ ایک صحت مند لڑکے کی طرح تہوار منانے والے گروہ میں شامل ہو جاتے اور ان کی مسرتوں میں برابر کے شریک بن جاتے ہیں۔ نتیجتاً ان کی نظموں میں ایک ایسا والہانہ پن، ایک ایسی رجائیت اور رقص و نغمے کا ایک ایسا حسین امتزاج ملتا ہے کہ ناظر بھی ان کا ہمنوا ہو کر مسکراتا اور قہقہے لگاتا چلا جاتا ہے۔ نظیر کو فی الحقیقت زندگی سے جو انس اور پیار ہے وہ اپنی نظیر نہیں رکھتا۔ اور یہ اسی انس کا نتیجہ ہے کہ وہ ناظر کو بھی ایک "ذہنی کھیل" میں شریک کر لیتے اور اس کے "ازلی و ابدی غم" کو مٹانے میں بڑی حد تک کامیاب ہو جاتے ہیں۔

نظیر کی طنزیہ اور مزاحیہ شاعری کو ایک اور لحاظ سے بھی اہمیت حاصل ہے وہ اس طرح کہ نظیر نے اردو شاعری کے اس ابتدائی دور ہی میں مزاح اور طنز کا ایک ایسا معیار قائم کیا جو مغربی ادب سے متاثر ہوئے بغیر اس کے جدید تصور سے بہت قریب تھا۔ مثلاً ان کے ہاں واقعے سے مزاح پیدا کرنے کے بعض نہایت اچھے نمونے ملتے ہیں:

کوچے میں کوئی اور کوئی بازار میں گرا ۔۔۔ کوئی گلی میں گر کے ہے کیچڑ میں لوٹتا
رستے کے بیچ پاؤں کسی کا رپٹ گیا ۔۔۔ ان سب جگہوں کے گرنے سے آیا جو بچ بچا
وہ اپنے گھر کے صحن میں آ کر پھسل پڑا

کرتی ہے گرچہ سب کو پھسلتی زمین خوار ۔۔۔ عاشق کو یہ دکھاتی ہے کچھ اور ہی بہار
آیا جو سامنے کوئی محبوب گلعذار ۔۔۔ گرنے کا مکر کر کے اچھل کود ایک بار
اس شوخ گلبدن سے لپٹ کر پھسل پڑا

پھر ان کے ہاں طنز کی نشتریت بھی موجود ہے۔ بیشک نظیر زندگی سے ایک

والہانہ انس کے باعث زیادہ ترجوانی اور بہار کے نغموں میں مست رہتے ہیں اور ایک صحت مند بچّے کی طرح ہر لڑکھڑاتی چیز پر دل کھول کر قہقہے لگاتے ہیں۔ تاہم جب کبھی وہ اس کے سحر سے لمحہ بھر کے لئے بھی آزاد ہوتے ہیں تو ان کی نظر معاشرے کی ایسی ناہمواریوں تک بھی جا پہنچتی ہے جو بالعموم ایک عام انسان کی نظروں سے اوجھل رہتی ہے۔ ایسے موقعوں پر نظیرؔ کے لہجے میں طنز کا رنگ بھی جھلکنے لگتا ہے۔ مثلاً:

مسجد بھی آدمی نے بنائی ہے یاں میاں
بنتے ہیں آدمی ہی امام اور خطبہ خواں
پڑھتے ہیں آدمی ہی نماز اور قرآں یہاں
اور آدمی ہی ان کی چراتے ہیں جوتیاں
جو ان کو تاڑتا ہے سو ہے وہ بھی آدمی

اسی طرح ایک اور جگہ لکھتے ہیں:

کوڑی کے سب جہان میں نقش و نگین ہیں
کوڑی نہ ہو تو کوڑی کے پھر تین تین ہیں

طنز سے قطع نظر نظیر اکبرآبادی کے مزاح کی نمایاں خصوصیت وہ ہمدردانہ اندازِ نظر ہے جو قریب قریب ان کی تمام شاعری میں موجود ہے اور جس کے زیرِ اثر وہ اپنے نشانۂ تمسخر کو حقارت کی نظروں سے نہیں دیکھتے۔ اس لحاظ سے بھی وہ مزاح کے جدید تصور سے زیادہ قریب ہیں۔ مثال کے طور پر "روٹی کی فلاسفی" میں ان کا ہمدردانہ اندازِ نظر کچھ اس طرح ابھرتا ہے:

پوچھا کسی نے یہ کسی کامل فقیر سے — یہ مہرو ماہ حق نے بنائے ہیں کس لئے؟
وہ سُن کے بولا بابا خدا تجھ کو خیر دے — ہم تو نہ چاند سمجھیں نہ سورج ہیں جانتے
بابا ہمیں تو یہ نظر آتی ہیں روٹیاں

اس حقیقت نگاری میں مزاح کی چاشنی نے ایک انوکھی جاذبیت پیدا کر دی ہے البتہ یہاں تلخی اور زہرناکی کا وہ عنصر یکسر مفقود ہے جو آج روٹی کے موضوع نے جدید ادب اور زندگی میں پیدا کر دیا ہے۔

بہ حیثیت مجموعی اگر نظیر اکبر آبادی کی شاعری میں طنز و مزاح کے عناصر کا جائزہ لیا جائے تو صاف محسوس ہوگا کہ نظیر دراصل اس ماحول کو پسند بھی کرتے ہیں جسے وہ مذاق کا نشانہ بناتے ہیں۔ اس قدر کہ بعض اوقات جب وہ طنزیہ طریق کار بھی اختیار کرتے ہیں تو ناظر کو ان کے ہمدردانہ اندازِ نظر کا احساس برابر رہتا ہے۔ یہ چیز اس بات پر دال ہے کہ بنیادی طور پر نظیر نہ صرف ایک خالص مزاح نگار ہیں بلکہ ان کے فلسفہ حیات کی اساس بھی تحصیل مسرت کے زرّیں اصول پر استوار ہے۔ اور وہ زندگی سے مسرت کا آخری قطرہ تک نچوڑ لینے کی سعیٔ مدام میں سرشار دکھائی دیتے ہیں۔ ان کے اپنے زمانے کی عالمگیر قنوطیت اور سماجی اور ملکی ابتری کی موجودگی میں ان کے اس مخصوص طریق کار کو شاید کچھ لوگ "فرار" کا نام دیں لیکن میری رائے میں یہ شاعر کی ذہنی شگفتگی اور صحت کا نشان ہے اور اس سے نظیر کی عظمت میں یقیناً اضافہ ہوا ہے۔

اس دور کی اردو شاعری میں طنز و مزاح کی تیسری رو ریختی کی رو ہے۔ بالعموم یہ کہا گیا ہے کہ ریختی کے موجد سعادت یار خاں رنگین تھے لیکن جدید تحقیقات نے اس بات کو غلط قرار دیا ہے۔ مثلاً تمکین کاظمی صاحب کے قول کے مطابق اردو کی قدیم ترین ریختی سید شاہ ہاشم کے مرید میراں ہاشمی کے کلام میں ملتی ہے۔ (میراں ہاشمی بیجاپور کے حاکم علی عادل شاہ کے دربار سے منسلک تھے) میراں ہاشمی کے بعد دلی کے معاصرین اشرف اور رحیم کے ہاں بھی ریختی کے نمونے ملتے ہیں لیکن میراں ہاشمی کی ریختی کی

طرح یہ بھی عورت کی زبان سے اظہارِ عشق تک محدود ہیں اور ان میں ریختی کی مخصوص لذّت پرستی کا رجحان موجود نہیں۔ سعادت یار خاں رنگین کے معاصرین لائق اور قیس کے ہاں البتہ ریختی کا مخصوص رجحان بڑے بھرپور انداز میں ملتا ہے اور نظیر اکبرآبادی کی کلیات میں ایک انتہائی فحش ریختی شامل ہے۔ چنانچہ سعادت یار خاں رنگین کو ریختی کا موجد قرار دینا ممکن نہیں۔ تاہم اس بات سے بھی انکار ممکن نہیں کہ ریختی کو ترقی دینے کا سہرا رنگین ہی کے سر ہے۔ اسی زمانے میں انشاؔ نے بھی ریختی کی ترویج میں ایک اہم حصّہ لیا اور ان کے بعد جان صاحب، بیگم نازنین، عنقا بیگم اور عصمت وغیرہ نے متعدد ریختیاں لکھیں۔

ریختی کے عروج کا زمانہ مغل سلطنت کے زوال کا دور ہے۔ یہ وہ زمانہ تھا جب دہلی کا آفتاب غروب ہو رہا تھا لیکن اودھ میں ایک چھوٹی سی مملکت نے لامحدود تاریکی کے بطن میں ایک ننھی سی شمع روشن کر دی تھی اور اس شمع کے گرداگرد دلّی کی لٹی ہوئی انجمن کے بہت سے پروانے جمع ہو گئے تھے۔ ان پروانوں نے چند لمحوں کے لئے شمع کی روشنی کو آفتاب کی روشنی سمجھ لیا تھا اور چاروں طرف پھیلی ہوئی تاریکی کی طرف پشت کر لی تھی۔ چنانچہ اودھ نہ صرف سیاسی بلکہ سماجی طور پر بھی آرام طلب احدیوں کی سرزمین بن گیا تھا اور اس کے باشندے اپنی زخمی روح کی چیخ کو فلک شگاف قہقہوں میں گم کر رہے تھے۔ نتیجہ اس کا یہ نکلا کہ جہاں اس دور میں اودھ کی شاعری میں سطحیت پیدا ہوئی اور شعرائے کرام نے ایک دوسرے پر کیچڑ اچھال کر اہل دربار کی تفریح طبع کے لئے خوب خوب سامان بہم پہنچایا وہاں انھوں نے ایک کھوکھلی معاشرت کے امراء کو جنسی حظ پہنچانے کے لئے ریختی میں بھی طبع آزمائی کا آغاز کیا۔ اس سے قبل عورت کی زبان سے اظہار عشق تو ہو چکا تھا اور اس ضمن میں خاص طور پر ہندی گیت کے اثرات بڑے واضح تھے۔ لیکن ریختی کے طفیل انتہائی عامیانہ

اور فحش باتوں کو شعر کے لبادے میں پیش کیا جانے لگا محض اس لئے کہ امراء اور اہلِ دربار اپنی طویل فرصت کے اوقات کو ہنسی کھیل میں بسر کرسکیں۔ لیکن اس زمانے میں ریختی کے عروج کی سب سے بڑی وجہ قومی کردار کی انفعالیت اور زنانہ پن بھی تھا۔ دراصل اس دور میں عملی زندگی سے فرار طوائف کے کردار کی مقبولیت اور "گھر" سے قریبی روابط کے باعث وہ اندازِ نظر پیدا ہوگیا تھا جس کے زیرِ اثر حرکت کرنے، آگے بڑھنے اور قومی مسائل کو مردانہ وار حل کرنے کے تمام رجحانات سرد پڑ گئے تھے اور ان کی جگہ عامیانہ باتوں، ذاتی الجھنوں اور فحش قصوں نے لے لی تھی۔ ریختی قوم کے اس مزاج کے عین مطابق تھی کہ اس میں فحش نگاری اور زنانہ پن کے تمام عناصر موجود تھے۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ ایک قلیل ترین مدت میں اسے وہ عروج نصیب ہوگیا جو اس سے قبل شعر کی بہت کم اصناف کو نصیب ہوا تھا۔

مشہور ماہرِ نفسیات ہیولاک ایلیس نے مرد کے اس رجحان کو عینیت کا نام دیا ہے جس کے تحت وہ لباس، گفتار اور حرکات و سکنات میں عورت کا انداز اختیار کرتا ہے محض اس لئے کہ نفسیاتی طور پر وہ اپنی جنس سے انحراف کی طرف مائل ہوتا ہے۔ ریختی عینیت کے رجحان کے وسیع ترین اطلاق کا واحد نمونہ ہے کہ اس کے زیرِ اثر ایک پورے طبقے نے عورتوں کی زبان اختیار کی، اس کے بعض علمبرداروں نے تو اپنے آپ پر زنانہ پن کی بعض دیگر خصوصیات بھی طاری کرلیں۔ اس رجحان کے محرکات کے سلسلے میں ایک یہ بات بھی قابلِ غور ہے کہ اس دور کے مرد نے سیاسی اور سماجی طور پر جس بزدلی اور ناکردگی کا نمونہ پیش کیا تھا اس کے نتیجے میں ملک کے بعض حساس شعراء غیر شعوری طور پر زنانہ پن کے رجحان سے متاثر ہوئے اور یوں انھوں نے اپنی جنس سے انحراف اور نفرت کا ثبوت بہم پہنچایا۔

جہاں تک ریختی سے پیدا ہونے والے مزاح کا تعلق ہے یہ بات وثوق کے

ساتھ کہی جا سکتی ہے کہ اس کا معیار انتہائی پست ہے۔ عورت کی زبان میں گھر کے مخصوص محاوروں کا استعمال بذاتہ کوئی مضحک پہلو پیدا نہیں کرتا۔ اسی طرح عورت کی زبان سے جنسی روابط کے کھلّم کھلّا اظہار سے لذّت کوشی تو ممکن ہے لیکن مزاح نگاری کا یہ کوئی قابلِ قدر نمونہ نہیں۔ بہر حال یہاں چند مثالیں پیش نظر ہیں کہ ان سے ریختی میں مزاح کے افلاس کا آسانی سے اندازہ ہو سکتا ہے۔

تیرے ہاتھوں کے میں قربان گئی مغلانی
تو نے چڑیا وہ بنائی ہے کہ بس بول اٹھے
(قیس)

دوا کھائی نہیں ہے گرم دائی کی تو پھر بتلا
دوا کیوں پھوٹتی ہے یہ تری نکسیر آے دن
(رنگین)

بندی رکھ لے گی ترے بدلے ہزاری روزہ
میں ترے صدقے نہ رکھ لے مری پیاری روزہ
(انشاء)

لگے ہیں درد، مرتی ہوں بلالائے وہ دائی کو
نہ جاؤ تم پڑے چوہلے میں پھوپھو میرے بھائی کو
(جان صاحب)

عجب بلا میں پھنسی ہوں گوئیاں میں اس نگوڑے سے دل لگاکر
یہ دونوں پھوٹیں جو آج سوئی ہوں میں پلک سے پلک لگاکر
(بیگم)

ان کو تو دیکھو رات اسی پہ پھسل پڑے
ہمسائی آئی تھی مرے گھر میں بنی ٹھنی
(نازنین)

موتی سے دانت بن گئے دانے انار کے
بی! تم نے کیوں کنوار پنے میں چبائے پان
(عصمت)

اس دور کی اردو شاعری میں مزاح کی آخری رو کے واحد نمائندہ مرزا غالب ہیں۔

غالب کے کلام میں شاعرانہ مزاح (POETIC HUMOUR) کے بعض نہایت نفیس نمونے ملتے ہیں۔ بادی النظر میں شاعرانہ مزاح اس مزاح کو کہتے ہیں جو اگر ابھرے تو تبسم تک آ کر رک جائے اور بڑھے تو زہر خند کی صورت اختیار کرلے۔ مگر درحقیقت یہ مزاح شاعر کے احساسات کی گہرائی اور اس کی حقائق پر کڑی گرفت کا نتیجہ ہوتا ہے اور چونکہ یہ چیزیں شاعر کو زندگی کے کھوکھلے پن کا گہرا احساس دلاتی ہیں لہٰذا وہ مزاح کی قینچی سے ہر اس انسانی خواب کے پر کاٹتا چلا جاتا ہے جو انسان کے دل میں کبھی نہ پوری ہونے والی خواہشات کا طوفان پیدا کردے۔ زیادہ واضح الفاظ میں ایسا مزاح نگار ایک نمایاں تبسم سے خواب پرست کو خواب کے انجام کا احساس دلاکر اس کے حد سے بڑھے ہوئے جوش کو ٹھنڈا کرتا اور اس کی توقعات کی تندی کو کم کرکے اسے آنے والی ناکامیوں کے لئے تیار کرتا ہے اور دیکھا جائے تو یہ ایک بہت بڑی انسانی خدمت ہے۔

مرزا غالب کو اردو میں یہ امتیاز حاصل ہے کہ ان کے کلام میں یہ شاعرانہ مزاح اپنے پورے عروج پر نظر آتا ہے۔ دیکھئے وہ انسان کو حقائق سے متعارف کرنے کے لئے کیا انداز اختیار کرتے ہیں:

ہم کو معلوم ہے جنّت کی حقیقت لیکن — دل کے خوش رکھنے کو غالبؔ یہ خیال اچھا ہے

دیکھئے پاتے ہیں عشاق بتوں سے کیا فیض — اک برہمن نے کہا ہے کہ یہ سال اچھا ہے

؎ا اگر ترا نہیں آساں تو سہل ہے — دشوار تو یہی ہے کہ دشوار بھی نہیں

چاہتے ہیں خوبرویوں کو اسدؔ — آپ کی صورت تو دیکھا چاہیئے

جانتا ہوں ثواب طاعت و زہد — پر طبیعت ادھر نہیں آتی

وفا کیسی کہاں کا عشق جب سر پھوڑنا ٹھہرا — تو پھر اے سنگ دل تیرا ہی سنگ آستاں کیوں ہو

ہلکا ہلکا مزاح جو شاعرانہ خوش طبعی کا مظہر تو ہے اور اپنے اندر طنز کے تیر و نشتر بھی پنہاں رکھتا ہے لیکن جو ان خصوصیات کے ساتھ ساتھ خواب پرست ناظر کو حقائق کے قریب تر لاتے میں بھی ممد ثابت ہوتا ہے۔

لیکن مرزا غالب کی ظرافت کی اس کیفیت سے قطع نظر جسے ہم نے شاعرانہ مزاح کا نام دیا، ان کے کلام میں یاس و مزاح کا ایک خوشگوار امتزاج بھی نظر آتا ہے۔ غالب کی داستانِ حیات یوں بھی ایک ٹیڑھی لکیر تھی۔ اس پر مستزاد یہ کہ فطری طور پر حساس ہونے کے باعث ان کے کلام میں حزن و یاس کی ایک واضح کیفیت بھی پیدا ہو گئی تھی۔ لیکن یہاں ان کی فطری خوش مزاجی آڑے آئی اور فضا کی تیرگی میں مسرت کی ایک درخشندہ لکیر سے چکا چوند پیدا کرتی چلی گئی۔ رام بابو سکسینہ کے الفاظ میں:

> "غالب کے اشعار کی الم ناک اور یاس انگیز کیفیات کے افق پر نور کی ایک درخشندہ شعاع بھی بالعموم ابھرتی نظر آتی ہے۔ گویا ہر غم اور تاریکی کے ساتھ نور کی ایک جھالر آویزاں ہے۔ چنانچہ اس کے اشعار میں مزاح ایک گل آتشیں کی طرح لو دیتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ مگر اس کی ظرافت کبھی بے کیفی اور کھر دراپن اختیار نہیں کرتی بلکہ اپنی پختگی کے باعث نازک سے نازک مزاج پر بھی گراں نہیں گزرتی۔"[1]

خود غالب بھی تو کہتے ہیں:

سوزشِ باطن کے ہیں احباب منکر ورنہ یاں — دل محیطِ گریہ و لب آشنائے خندہ ہے

ویسے غالب کے کلام کی یہ ظریفانہ کیفیت ان کی ذہنی وسعت کی بھی غماز ہے۔ عام طور پر دیکھا گیا ہے کہ جب کوئی زندگی کے عقدوں کو حل کرنے میں پوری طرح منہمک ہو تو

---

[1] تاریخ ادب اردو۔ رام بابو سکسینہ ص ۳۳۸

اس کے سراپا پر سنجیدگی کا یکسر تسلط ہوتا ہے اور اس کے جذبات ـــــ غم، نفرت یا انتقام برانگیختہ ہوکر اسے زندگی کے ڈرامے کا ایک جزو بننے اور بڑی مستعدی سے اس کے طوفانوں سے نبرد آزما ہوتے پر مجبور کر دیتے ہیں۔ مگر جب وہ ایک ایسی بلندی پر پہنچ جائے جہاں سے وہ انسانی جذبات کے طوفانی بہاؤ کو تماشائی کی حیثیت سے دیکھنے لگے تو لامحالہ زندگی کی طرف اس کے ردّعمل میں بھی ایک اغماض و درگزر اور بے نیازی و وسعتِ نظر پیدا ہو جاتی ہے۔ اور وہ زندگی کے لاینحل مسائل کو خندۂ استہزا میں اڑا دینے پر تُل جاتا ہے۔

غور کیجیے تو مرزا غالب بھی ایک ایسے ہی خوش باش فلسفی کی طرح ہیں جو جذبات و حادثات کے پرشور طوفانوں سے گزر کر ایک ایسے بلند ٹیلے پر پہنچ چکا ہو جہاں سے وہ ایک تبسم زیرِ لب کے ساتھ کسی گزرتے ہوئے کارواں کو انتہائی اطمینان کے ساتھ دیکھ کر غالباً اسی لئے غالب کے کلام میں خندۂ دنداں نما کی بجائے ایک ہلکی سی یاس انگیز کیفیت مزاح سے گلے ملتی ہوئی نظر آتی ہے۔

دونوں جہان دے کے وہ سمجھے یہ خوش رہا　　　یاں آ پڑی یہ شرم کہ تکرار کیا کریں

عشق نے غالب نکمّا کر دیا　　　ورنہ ہم بھی آدمی تھے کام کے

جب میکدہ چھٹا تو پھر اب کیا جگہ کی قید　　　مسجد ہو مدرسہ ہو کوئی خانقاہ ہو

غالب گر اس سفر میں مجھے ساتھ لے چلیں　　　حج کا ثواب نذر کروں گا حضور کی

قاصد کے آتے آتے خط اک اور لکھ رکھوں　　　میں جانتا ہوں وہ جو لکھیں گے جواب میں

قطع کیجئے نہ تعلق ہم سے کچھ نہیں ہے تو عداوت ہی سہی

میں نے کہا کہ بزمِ ناز چاہیئے غیر سے تہی سُن کے ستم ظریف نے مجھ کو اٹھادیا کہ یوں

ان کے دیکھے سے جو آجاتی ہے منہ پہ رونق وہ سمجھتے ہیں کہ بیمار کا حال اچھا ہے

بلبل کے کاروبار پہ ہیں خندہ ہائے گُل کہتے ہیں جس کو عشق خلل ہے دماغ کا

غالب کے ذہنی افق کی یہ وسعت اور زندگی کی تلخیوں کے مقابل اس کا تبسم زیرِلب بلاشبہ اسے دنیا کی عظیم ترین شخصیتوں کے زمرے میں لا کھڑا کرتا ہے۔ غور کیجئے تو کائنات پر سنجیدگی کا پورا تسلط ہے اور اس کا ہر جزو بڑے انہماک سے اَن دیکھی قوتوں کے اشاروں پر سرگرم ہے۔ ایسے میں اگر کوئی شخص زندگی کے سنجیدہ عناصر کا خندہ پیشانی سے خیر مقدم کرے تو بے اختیار اس کی عظمت کا قائل ہونا پڑتا ہے۔

---

(۲)

اب تک اردو شاعری میں طنز و مزاح کے عناصر مغربی اثرات سے ملوث نہیں تھے بس جو نمونے پیش ہوئے وہ یا تو فارسی طنز و مزاح کی تقلید میں معرضِ وجود میں آئے تھے اور یا پھر اپنے وجود کے لئے بعض اردو شعرا کی اجتہادی روش کے رہینِ منت تھے لیکن اودھ پنچ کے اجرا سے اردو کی طنزیہ و مزاحیہ شاعری میں ایک نئے دور کا آغاز ہوتا ہے۔ اودھ پنچ نے جس زمانے میں آنکھیں کھولیں وہ اس کے نمو و ارتقا کے لئے بہت مناسب تھا۔ غدر کے ہنگامے نے نہ صرف ایک عظیم الشان سلطنت کی آخری دیوار ہی کو گرا دیا تھا بلکہ پرانے سماج کی تمام بنیادوں کو بھی متزلزل کر دیا تھا۔ مغربی علوم، مغربی معاشرت اور مغربی تہذیب کے اثر سے اب ایک ایسا معاشرتی انقلاب رونما ہوا تھا جس کے باعث سماج دو طبقوں میں تقسیم ہو کر رہ گیا تھا۔ ایک طرف وہ لوگ تھے جو ابھی تک پرانی اقدار کا ساتھ دے رہے تھے اور نئے ماحول اور نئے خیالات سے کوئی ذہنی سمجھوتہ کرنے کے لئے ہرگز تیار نہ تھے۔ ان لوگوں میں قدامت پسند مولویوں اور برہمنوں کا وہ طبقہ خاص طور پر زیادہ مشتعل تھا جس کو پرانے نظام میں تو ایک خاص مرتبہ حاصل تھا لیکن جو نئے حالات میں تیزی سے نظر انداز ہو رہا تھا۔ چنانچہ یہ طبقہ ان جدید مغربی اثرات کا سب سے زیادہ

مخالف تھا۔

دوسری طرف وہ لوگ تھے جنھیں اپنے قومی کردار کی کمزوری اور پستی کا ہی احساس نہیں تھا بلکہ جو اِن کیفیتوں کا اصل موجب اس قدامت پسند ذہنیت کو گردانتے تھے جو ہر ترقی پذیر رجحان کو انتہائی شدّ ومد کے ساتھ روکتی ہے اور کسی قسم کی سماجی یا ذہنی تبدیلی کی متحمل نہیں ہوسکتی۔ ان لوگوں نے پرانے نظام کو مٹتے اور ۱۸۵۷ء کے غدر میں آخری ہچکی لیتے ہوئے دیکھا تھا۔ چنانچہ وہ نہیں چاہتے تھے کہ ان کے اہلِ وطن ایک زوال پذیر معاشرت میں منجمد ہو کر رہ جائیں۔ اس کے علاوہ مغربی علوم سے آشنائی اور مغربی تہذیب کے قریبی مطالعے سے ان لوگوں میں اپنی تہی دامنی کا احساس پیدا ہوگیا تھا اور وہ چاہتے تھے کہ جس قدر جلد ہوسکے دنیا کی دوسری ترقی یافتہ قوموں بالخصوص انگریزی قوم کے قدموں کے ساتھ قدم ملا کر دنیوی ترقی میں برابر کے شریک ہوسکیں۔ مسلمانوں کی بہ نسبت ہندوؤں میں یہ احساس بہت پہلے پیدا ہوچکا تھا چنانچہ ہندو کالج کی تعمیر اور رام موہن رائے اور دیویندر ناتھ ٹیگور تحریک کے زیرِ اثر ہندوؤں میں مغربی علوم کے حصول کا رجحان خاصا توانا ہوچکا تھا۔ تاہم غدر کے بعد مسلمان بھی تیزی سے اس راستے پر گامزن ہونے لگے۔ ۱۸۶۳ء میں نواب عبداللطیف نے محمڈن لٹریری سوسائٹی کی داغ بیل ڈالی جس کا مقصد مغربی تہذیب کا خیر مقدم تھا۔ ادھر سرسید احمد نے مغربی تہذیب کو نہایت قریب سے دیکھا تھا اور وہ اب چاہتے تھے کہ مسلمان صدیوں کے قعرِ مذلّت سے نکل کر ترقی کی راہ پر گامزن ہو جائیں۔ چنانچہ سرسیّد نے اپنی زندگی اس عظیم کام کے لئے گویا وقف کردی۔ ان کا مقصد یہ تھا کہ مسلمانوں پر یہ ثابت کر دیا جائے کہ مغربی تہذیب کا اختیار کر لینا قرآن کی تعلیم کے منافی نہیں ہے۔ نہ صرف یہ بلکہ وہ اسلام کو ایسے رنگ میں پیش کرنے کے متمنی تھے کہ اس کے اور مغربی افکار کے درمیان کوئی نمایاں خلیج باقی نہ رہے۔ بنیادی طور پر

ان کا مقصد یہ تھا کہ مسلمان بغیر کسی حیل و حجت کے مغربی تہذیب اور مغربی افکار کو اپناتے چلے جائیں۔ سرسید اس لحاظ سے خوش قسمت تھے کہ انھیں شروع ہی میں ایسے ساتھی مل گئے جنھوں نے اس تحریک کو کامیاب بنانے میں کوئی دقیقہ فروگذاشت نہیں کیا۔ ان میں مولوی چراغ علی (اعظم یار جنگ) سید مہدی علی (نواب محسن الملک) اور مولانا حالی قابل ذکر ہیں۔ مولانا حالی کا انداز نظر سرسید سے قدرے مختلف ہے۔ سرسید کے ہاں مغربی رجحانات ہی اصل منزل ہیں اور وہ مسلمانوں کو اس منزل تک رسائی دلانے کے لئے ایک خاص سانچے میں ڈھالنا چاہتے ہیں۔ لیکن حالی مسلمانوں کی زبوں صورتِ حال پر ایک نئے زاویئے سے حملہ آور ہوتے ہیں۔ وہ یہ کہتے ہیں کہ مسلمانوں کے اصل زوال کی وجہ ان کا اسلامی معیار سے منحرف ہونا ہے اور وہ چاہتے ہیں کہ مسلمان پھر سے اسلام کی خالص قدریں قبول کریں اور ایک سادہ و باوقار زندگی بسر کرنے لگ جائیں۔ اس مقصد کی تکمیل کے لئے جہاں انھوں نے ماضی کی تصویریں عبرت کے لئے پیش کی ہیں اور اخلاقی معیار پر خاص طور سے زور دیا ہے وہاں بعض اوقات طنز اور رمز کے استعمال سے بھی گریز نہیں کیا۔ مثلاً علمائے زماں کے بارے میں کہتے ہیں:

جو چاہے کہ خوش ان سے مل کر ہو انساں   تو ہے شرط وہ قوم کا ہو مسلماں
نشاں سجدے کا ہو جبیں پر نمایاں   تشرع میں اس کے نہ ہو کوئی نقصاں
لبیں بڑھ رہی ہوں نہ داڑھی چڑھی ہو
ازار اپنی حد سے نہ آگے بڑھی ہو

تاہم یہ حقیقت ہے کہ حالی کے کلام پر سنجیدگی اس درجہ مسلط ہے کہ ان کی طنز میں مزاح کے عناصر بڑی حد تک دب کر رہ گئے ہیں۔ بہر حال اس امر سے قطع نظر دیکھنے کی بات یہ ہے کہ دوسروں کی طرح حالی نے بھی اپنی زوال پذیر معاشرت کو بے نقاب کیا ہے

لیکن اس کام کے لئے انھوں نے اپنی تہذیب کا مغربی تہذیب سے موازنہ نہیں کیا۔ (جیسا کہ سرسید اسکول کے بعض لکھنے والوں نے کیا) بلکہ اسلام کے عہدِ زرّیں سے مقابلہ کیا ہے۔ چنانچہ دوسروں کے بہ نسبت حالی اپنے مشن میں زیادہ کامیاب ہوئے ہیں۔

جیسا کہ ذکر ہوا ہندوستان کی تاریخ کا یہ دور مختلف رجحانات کے تصادم کا دور تھا۔ تاہم اس دور میں مغربی تہذیب کو اپنانے کی روش ہی سب سے زیادہ نمایاں تھی۔ صدیوں کے منجمد معاشرے میں یکایک ایک ایسا اندرونی تموج پیدا ہو گیا تھا کہ ملک کا باشعور طبقہ اندھا دھند مغربی افکار کے مطالعہ کے ساتھ ساتھ مغربی تہذیب کا مقلد بھی ہونے لگا تھا۔ جذباتیت کی رو اپنے عروج پر تھی۔ ایک طرف وہ لوگ تھے جو کسی تبدیلی کے متحمل نہیں ہو سکتے تھے دوسری طرف وہ لوگ تھے جو اپنی روایت اور تہذیب کا دامن چھوڑنے پر آمادہ تھے اور ان دونوں طبقوں کا انداز کسی نہ کسی حد تک جذباتی تھا۔ اودھ پنچ کے معرضِ وجود میں آنے کے لئے یہ مناسب ترین وقت تھا کیوں ان دونوں طبقوں کے جذباتی ردّعمل کو ہدفِ طنز بنانا وقت کی سب سے بڑی ضرورت تھی تاکہ ان کے اعمال میں کسی نہ کسی حد تک توازن پیدا ہو سکے۔ چنانچہ اودھ پنچ کو یہ تاریخی اہمیت حاصل ہے کہ اس نے جہاں مغرب کی اندھا دھند تقلید کو ہدفِ طنز بنایا وہاں اپنی معاشرت کے زوال پذیر عناصر کا مضحکہ بھی اڑایا اور یوں فضا کو اعتدال پر لانے کی بھرپور کوشش کی۔

غدر کے بعد اردو شاعری میں طنز و مزاح اور بذلہ سنجی کے یکایک رواج پانے کے بارے میں ایک اور نکتہ بھی قابلِ غور ہے۔ نکتہ یہ ہے کہ غدر کے بعد کے بدلتے ہوئے معاشرہ میں کلچر کے بطن سے تہذیب نے جنم لے لیا تھا۔ یعنی رہن سہن، رکھ رکھاؤ اور بول چال کے وہ آداب اور محاسن جو پہلے صرف خواص تک محدود تھے (اور جو مختصراً

اس عہد کا کلچر تھا) اب فاصلوں کے کم ہونے، شہری آبادی کے بڑھنے اور ملکی مجلسی روابط کے وسیع ہونے سے عوام میں پھیلنے لگے (اور یوں تہذیب کی صورت میں نمودار ہوئے) اس بات نے جہاں عام سماجی زندگی کو اس طور بدلا کہ سوسائٹی کی اقدار اور اخلاقی و مجلسی ضوابط کا اطلاق وسیع ہوا وہاں اس کے باعث فرد اب سوسائٹی کا مرکز نہ رہا بلکہ سوسائٹی خود اپنا مرکز بن گئی اور فرد اس سوسائٹی میں اس طور ضم ہونے لگا گویا وہ کسی بہت بڑی مشین کا ایک ادنیٰ پرزہ تھا۔ ادب اور بالخصوص شاعری پر اس نئی صورتِ حال کا ایک خاص اثر ناگزیر تھا۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ اس زمانے میں ایسا ادب پیدا ہوا، جو یا تو سماجی اقدار اور مجلسی اور مذہبی ضوابط کا انتہائی سنجیدگی سے علمبردار تھا اور یا عوام کی تفریحِ طبع اور تنقیدی حس کی تسکین کے لئے مناسب تھا۔ اوّل الذکر کے علمبرداروں میں مولوی نذیر احمد (نثر کے سلسلے میں) اور مولانا حالی (شاعری کے سلسلے میں) سب سے پیش پیش ہیں۔ اور موخر الذکر کے علمبردار اودھ پنچ کے دور کے وہ سب لکھنے والے ہیں جو مزاح، بذلہ سنجی اور طنز کے رسیا تھے اور جن کے مخاطب خواص نہیں بلکہ عوام تھے۔ یوں بھی دیکھئے کہ سماج ہم سے شخصی اور ذاتی الجھنوں کے اظہار کی بجائے اس بات کا متوقع ہوتا ہے کہ ہم اس کی تفریحِ طبع کے لئے سامان بہم پہنچائیں اور اپنی حاضر جوابی اور بذلہ سنجی سے اس کا دل موہ لیں۔ چنانچہ سوسائٹی میں ہر دل عزیز ہونے کے لئے فرد میں ان خصوصیات کا ہونا ضروری ہے۔ ہم دیکھتے ہیں کہ غدر کے بعد یکایک ایک ایسی سوسائٹی معرضِ وجود میں آگئی تھی جس کے تقاضے غدر سے پہلے کے زمانے سے مختلف تھے اور جس میں کامیاب ہونے کے لئے شاعر کا زخم ہائے دل کو عریاں کرنا اتنا فائدہ مند نہیں تھا جتنا اپنی بذلہ سنجی، حاضر جوابی اور طنز سے اس کا دل موہ لینا۔ چنانچہ اس زمانے کی شاعری میں طنز و مزاح کے یکایک رواج پانے کی ایک بڑی وجہ یہ بھی تھی۔

جیسا کہ پہلے بھی ذکر ہوا اس زمانے کی اردو شاعری میں طنز و مزاح کے رواج دینے کا سہرا "اودھ پنچ" کے سر ہے۔

اودھ پنچ ۱۸۷۷ء میں منظرِ عام پر آیا اور اشاعت پذیر ہوتے ہی فضا، قہقہوں سے لبریز ہو گئی۔ طنز و مزاح کا ایک سیلاب تھا کہ مسکراہٹوں کو اپنے جلو میں لیے امڈا اور چاروں طرف پھیل گیا۔ اور شاعروں اور مضمون نگاروں کا ایک پورا گروہ طنز و مزاح کے حربوں سے ناہمواریوں اور بے اعتدالیوں کو نشانۂ تمسخر بنانے لگا۔

یوں تو اودھ پنچ نے، جو سجاد حسین کی مساعی سے منصۂ شہود پر آیا تھا، طنز و مزاح لکھنے والوں کا ایک پورا حلقہ پیدا کیا جن میں شوق، برق، پیٹنٹ، ٹریڈ مارک، مولانا جنوبی، عرش، لاابالی اور درجنوں دوسرے شعراء شامل تھے لیکن دیکھا جائے تو اس گروہ میں چار نام زیادہ ابھرے ہوئے نظر آئیں گے۔ پنڈت تربھون ناتھ ہجر، احمد علی شوق، مولوی سید عبدالغفور شہباز اور لسان العصر اکبر الہ آبادی۔ ان میں سے ہجر کی شہرت تحریف نگاری کے باعث ہے۔ ان کی تحریفیں ان اوّلین تحریفوں میں سے ہیں جو مغربی پیروڈی کی طرز پر لکھی گئیں۔ چنانچہ ہجر کو پیروڈی کے جدید تصور کی ترویج کے سلسلے میں خاصی اہمیت حاصل ہے۔ ان کی تحریف کا اندازہ اس ایک نمونے سے بخوبی ہو سکتا ہے۔

اک مہینے سے چپکے بیٹھے ہیں — واہ کیا واقعہ نگاری ہے
بیٹھے کوئی نہ آ کے دفتر میں — نادری حکم اب یہ جاری ہے
کیا کریں اب بچارے اپرینٹس — رات دن شغلِ آہ و زاری ہے

ہائے تخفیف اور ٹیکس کے بیچ
رو چکے سب ہماری باری ہے

یہاں ہجر نے بظاہر غالب کی ایک غزل کی تحریف کی ہے لیکن دراصل اس کا سہارا

لے کر اپنے زمانے کی اقتصادی بدحالی کو بے نقاب کر گئے ہیں۔

اودھ پنچ کے دوسرے معاون احمد علی شوق ہیں جن کے کلام میں زیادہ تر اودھ کی کھوکھلی معاشرت اور اس کے نام لیواؤں کی بعض مکروہ عادات پر بھرپور طنز موجود ہے۔ بیشک انھوں نے مغربی میلانات کے بعض قابل اعتراض پہلوؤں کو بھی طنز کا نشانہ بنایا ہے تاہم انھوں نے زیادہ تر اپنے معاشرے کو ہی پیش نظر رکھا ہے۔ شوق کے کلام کا یہ نمونہ ان کے طریق کار پر روشنی ڈالتا ہے۔

چانڈو سے زمانے میں محبت ہے ہمیں | بمبو پہ دل آگیا ہے الفت ہے ہمیں
دم اپنا رہے یا نہ رہے بھاڑ میں جائے | دنیا میں مدک کا دم غنیمت ہے ہمیں

رہے دو گھڑی دن تو بن ٹھن کے خوب | کرو چوک کی سیر تن تن کے خوب
بٹیر ایک دو ہاتھ ہی میں رہیں | کہ تا لوگ نواب صاحب کہیں

اودھ پنچ کے تیسرے معاون مولوی سید عبدالغفور شہباز ہیں۔ شہباز کی شاعری کا طغرائے امتیاز اس کی بے ساختگی ہے۔ وہ مذہب و ملت کو بھی بسا اوقات نشانۂ طنز بناتے ہیں اور ایسا محسوس ہوتا ہے گویا مذہب کی بعض سنگلاخی اقدار میں وہ لچک کے حامی تھے۔ لیکن وہ بات کرتے وقت نہ صرف محتاط رہتے ہیں بلکہ بات کو ہلکے ہلکے مزاح سے ہم آہنگ کر کے کہ نشتریت میں قابل برداشت ملائمیت آجاتی ہے اور ردِ عمل کو تحریک نہیں ملتی۔ علاوہ ازیں شہباز کے کلام میں تفکر کا رنگ غالب ہے اور شاید یہی وجہ ہے کہ ان کی شاعری میں مزاح کے عناصر زیادہ ابھرنے نہیں پائے۔ البتہ شہباز کی طنزیہ و مزاحیہ شاعری کی ایک اہم خصوصیت یہ ضرور ہے کہ اس سے عامیانہ پن کی بو نہیں آتی بلکہ اس میں ایک سنبھلی ہوئی کیفیت موجود رہتی ہے۔ "قانون قسمت" کے مندرجہ ذیل اشعار ان کے اندازِ نظر کی بہت اچھی وضاحت کرتے

ہیں :

شب ہی کو ہے سدا چمکتا چاند
شب ہی کو جگمگاتے کوکب ہیں

کالی رنگت سے تل ہیں نقطۂ زیب
جن سے روئے بتاں مزیب ہیں

زیب دیتا ہے تن پہ کالا سوٹ
متفق اس پہ کل مہذب ہیں

پاک کعبے کے کالے کالے غلاف
سرمۂ چشمِ دین و مذہب ہیں

گوری رنگت ہے گر سبب اس کا
ہم میں کبھی کالے کم نہیں سب ہیں

پتلیاں گر سپید ہو جائیں
ہر قدم پر قدم مذبذب ہیں

رشتہ مندوں میں خوں اگر ہو سپید
لاکھ اقرب ہوں پھر بھی عقرب ہیں

سچ بتا ان پہ کیوں تو رَ بجھی ہے
ہم سے غمزے ترے یہ کیوں اب ہیں

بولی قسمت فضول سب تقریر
ایسی باتیں نظر میں ہاں کب ہیں

کالے گورے پہ کچھ نہیں موقوف
دل کے آنے کے اور ہی ڈھب ہیں

اودھ پنچ کے اس دور کے چوتھے نامور طنز نگار لسان العصر اکبر الہ آبادی ہیں۔ لیکن اکبر الہ آبادی بجائے خود ایک سنگِ میل کا درجہ رکھتے ہیں۔ پس ضروری ہے کہ ان کی طنزیہ و مزاحیہ شاعری کا تفصیلی جائزہ لیا جائے۔

اکبر کی طنزیہ و مزاحیہ شاعری کا عروج انیسویں صدی کے ربع آخر اور بیسویں صدی کے خمس اوّل میں ہوا۔ یہ وہ زمانہ تھا جب ہندوستان کی سماجی، مذہبی، سیاسی اور معاشی زندگی کی سنگین دیواروں میں مغرب کی طرف سے بڑھتے ہوئے سیلاب نے ایسے شگاف پیدا کر دیئے تھے کہ معاشرے کی ساری عمارت کے گر جانے کا خطرہ پیدا ہو گیا تھا۔ ایسے میں اکبر کے ذہن اور بازو میں جنبش پیدا ہوئی اور طنز کے تیز نوکیلے تیروں کی بارش شروع ہو گئی ـــــ اس مقام پہ ہم ابھی اس بحث کو زیرِ بحث نہیں

لائیں گے کہ اکبر کی طنز کے پس پشت جو رجحانات تھے وہ درست اور حق بجانب تھے یا نہیں۔ یہ بحث ہم آگے چل کر چھیڑیں گے۔ یہاں ہمیں یہ دیکھنا ہے کہ ان کی طنزیہ شاعری کو طنز و مزاح کے نقطۂ نظر سے کیا مقام حاصل ہے یعنی اس کا تمام تر مدار لفظی بازیگری پر ہے یا وہ مواد اور خیال کے تیکھے پن سے بھی کوئی مضحک پہلو پیدا کرتی ہے؟

لفظی بازیگری سے پیدا ہونے والے مزاح کے سلسلے میں اس بات کو مد نظر رکھنا ضروری ہے کہ اس میں بالعموم الفاظ کے بگاڑ رعایت لفظی تضمین، تصرف، محاورہ اور دوسری لفظی شعبدہ بازیوں سے کام لے کر "مزاحیہ نکتے" پیدا کئے جاتے ہیں۔ اور یہ طریق کار بحیثیت مجموعی بذلہ سنجی (WIT) کہلاتا ہے۔ وٹ کو برمحل حاضر جوابی، فقرہ بازی یا "لفظوں کا کھیل" سمجھنا چاہئے۔ لفظوں کا ایجاز و اختصار بذلہ سنجی کی سب سے ضروری شرط ہے اور اس کے لئے یہ تضمین، تصرف اور محاورہ کے حربے استعمال کرتی ہے مگر مزاح اور بذلہ سنجی میں ایک بڑا فرق یہ ہے کہ مزاح ایک برقی رو کی طرح سارے کے سارے مزاحیہ پارے میں ساری ہوتا ہے اور ہم کسی ایک مقام پر انگلی رکھ کر یہ نہیں کہہ سکتے کہ یہاں مزاح موجود ہے۔ اس کے برعکس بذلہ سنجی کا دائرہ محدود ہوتا ہے اور اس کو علیحدہ کر کے بھی دیکھا جا سکتا ہے۔ علاوہ ازیں کسی زبان کا مزاح ایک "کیفیت" ہونے کی وجہ سے دوسری زبانوں میں بھی منتقل ہو سکتا ہے لیکن بذلہ سنجی کا رشتہ الفاظ سے اس قدر مضبوط ہوتا ہے کہ ترجمہ کی صورت میں یہ اپنے بہت سے نوکیلے نکات کھو بیٹھتی ہے اور اس سے حصولِ مزاح کے امکانات بڑی حد تک رو بہ زوال ہو جاتے ہیں۔

اکبر کی شاعری کو عام طور پر بذلہ سنجی یا وٹ کی شاعری کہا گیا ہے اور وہ اس لئے کہ بیشتر موقعوں پر انھوں نے تخیل اور معنی آفرینی کی بجائے صرف لفظی شعبدہ بازیوں سے مزاح پیدا کرنے کی سعی کی ہے۔ مثلاً جب وہ کہتے ہیں:

بے پردہ کل جو آئیں نظر چند بیبیاں — اکبر زمیں میں غیرتِ قومی سے گڑ گیا
پوچھا جو اُن سے آپ کا پردہ وہ کیا ہوا — کہنے لگیں کہ عقل پہ مردوں کی پڑ گیا

تو صاف محسوس ہوتا ہے کہ یہاں مزاح کو تحریک دینے والی چیز شاعر کے سخن ہائے گفتنی کی بے ساختگی نہیں بلکہ اس کی خوبیٔ صناعت اور اندازِ پیش کش ہے۔ دراصل اس قطعے کا سارا حسن اس کی رعایت لفظی میں ہے ورنہ ہو سکتا ہے کہ پردے کے متعلق اکبرؔ کے خیالات محض ایک خاص رجحان کے غماز ہوں اور مزاح سے تہی۔

اکبرؔ کی شاعری میں خالص بذلہ سنجی کے ایسے اشعار بہت زیادہ ہیں۔ اسی لئے بعض حلقوں نے اکبرؔ کی شاعری کو محض بذلہ سنجی قرار دے کر اسے طنزیہ و مزاحیہ ادب میں ایک پست مقام دلانے کی سعی کی ہے۔ لیکن ہم ان کے کلام کے اس بہت بڑے حصے کو کیسے نظر انداز کریں جس میں اسلوب کی بہ نسبت خیال اور مواد پر زیادہ توجہ صرف ہوئی ہے۔ پھر یہ بات بھی قابلِ غور ہے کہ ان کے کلام میں "وٹ" مقصود بالذات نہیں بلکہ اسے زیادہ تر طنز یا مزاح کی تخلیق میں حربے کے طور پر استعمال کیا گیا ہے۔ مثلاً ان کا ایک مشہور شعر ہے:

یہی فرماتے رہے تیغ سے پھیلا اسلام — یہ نہ ارشاد ہوا توپ سے کیا پھیلا ہے

بادی النظر میں ہم اس شعر کے حسنِ ادا سے لطف اندوز ہوتے ہیں لیکن درحقیقت اس کی اہمیت اس طنز کے باعث ہے جس کی تخلیق میں حسنِ ادا نے محض حربے کا کام دیا ہے۔ اسی تصرف کی یہ مثالیں لیجئے۔ ان میں وٹ کے حربوں نے طنز کی تخلیق میں مدد بہم پہنچائی ہے۔ مومن کا مشہور شعر تھا:

کسی نے گر کہا مرتا ہے مومنؔ — کہا ہم کیا کریں مرضی خدا کی

اکبرؔ نے اس میں تھوڑا سا تصرف کیا اور طنز کا ایک بھرپور وار کرنے میں بڑی حد تک کامیاب ہو گئے ؎

کسی نے گر کہا مرتا ہے اکبرؔ کہا ہم کیا کریں مرضی ہماری

اسی طرح مشہور شعر:

آ عندلیب مل کے کریں آہ و زاریاں تو ہائے گل پکار میں چلاؤں ہائے دل کو

آ عندلیب مل کے کریں آہ و زاریاں تو ہائے گل پکار میں چلاؤں ہائے قوم

میں تبدیل کر کے اور یوں محض ایک لفظ کے تصرف سے اکبرؔ نے طنز کا وار کرنے میں کامیابی حاصل کی ہے۔ ویسے لفظی تصرف کی اس قسم کی مثالیں جنھیں پیروڈی یا تحریف کے زمرے میں جگہ دینی چاہیئے بجائے خود اکبرؔ کی شاعری کا طرۂ امتیاز ہیں کہ اکبرؔ سرشارؔ [1]

---

[1] رتن ناتھ سرشارؔ بحیثیت نثر نگار معروف و مقبول ہیں اور نثر میں طنز و مزاح کا جائزہ لیتے وقت ہم ان کی تخلیقات کی طرف متوجہ ہوں گے لیکن یہ بات شاید بعض لوگوں کو چونکا دے کہ انھیں اردو کی طنزیہ و مزاحیہ شاعری میں بھی ایک مقام حاصل ہے۔ یہ نہیں کہ انھیں باقاعدہ طور پر طنزیہ یا مزاحیہ شاعری کے نمونے پیش کئے ہیں لیکن انھوں نے "فسانۂ آزاد" میں ساقی نامہ اور مثنوی کی جو پیروڈی کی ہے وہ نہ صرف اردو شاعری کی اوّلین تحریفوں میں سے ایک ہے بلکہ اپنی نفاست اور توازن کی وجہ سے انھیں تحریف نگاروں کے زمرے میں شمار کروانے کے لئے بھی کافی ہے۔ اس پیروڈی کے چند نمونے دیکھئے:

پلا ساقیا مالوے کی افیم کہ کر آؤں گلگشتِ باغِ نعیم
نہ مطرب نہ ساغر نہ مینا نہ چنگ نہ چانڈو نہ افیون نہ گانجا نہ بھنگ
کرم کر فقیروں پہ مائی ڈیئر میں قربان جاؤں ذرا کم ہیئر

اسی طرح ایک اور پیروڈی سے یہ چند شعر دیکھئے:

پلا ساقی افیونِ پینک فزا بہت غم سے جی میرا گھبرا گیا

(بقیہ حاشیہ اگلے صفحہ پر)

کی طرح نہ صرف پیروڈی کے اوّلین علمبرداروں میں سے ہیں بلکہ ان کی تحریف خالص لفظی ہونے کی وجہ سے پیروڈی کے صحیح تصور سے بہت قریب بھی ہے۔

پس اگرچہ یہ کہنا ممکن ہے کہ اکبر الہ آبادی نے اپنے طنزیہ و مزاحیہ کلام میں اسلوب کا سہارا لیا اور بیشتر موقعوں پر رعایت لفظی، تصرف، تحریف، محاورہ اور انگریزی الفاظ کی آمیزش سے امداد طلب کی تاہم یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ یہ حربے ایک حد تک ان کی طنز و مزاح کے نمود میں بھی معاون ثابت ہوئے۔ علاوہ ازیں جیساکہ ہم نے قبل ازیں عرض کیا اکبر کے طنزیہ کلام کا ایک بڑا حصہ ایسا بھی ہے جس میں اسلوب توپس منظر میں چلا گیا ہے اور خیال کی شوخی یا مواد کا تیکھاپن ابھر کر سامنے آگیا ہے۔ مثلاً:

باپ ماں سے، شیخ سے، اللہ سے کیا ان کو کام ‌ ‌ ‌ ڈاکٹر جنوا گئے تعلیم دی سرکار نے

شوہر افسردہ پڑے ہیں اور مرید آوارہ ہیں
بیبیاں اسکول میں ہیں شیخ جی دربار میں

برگد کے مولوی کو کیا پوچھتے ہو کیا ہے ‌ ‌ ‌ مغرب کی پالیسی کا عربی میں ترجمہ ہے

تھی شب تاریک چور آئے جو کچھ تھا لے گئے ‌ ‌ ‌ کر ہی کیا سکتا تھا بندہ کھانس لینے کے سوا

(صفحہ ۱۱۵ کا بقیہ حاشیہ)

مراحل مصیبت کے طے ہو گئے ‌ ‌ ‌ افیمی بھی پینک میں سب سو گئے
بس آگے نہیں تاب کچھ ہو رقم ‌ ‌ ‌ کہ پینک میں اب جھومتا ہے قلم
بنام خدائے بصیر و سمیع ‌ ‌ ‌ ہمیں گفتہ بوداست خواجہ بدیع

آخری شعر قومی تنزل پر کیسا بھرپور طنز ہے۔

کوئی دیکھے تو افغانی مسلمانوں کے کھیلوں کو
کلکٹر ڈھونڈتے پھرتے ہیں استنجے کے ڈھیلوں کو

سروس میں تو داخل نہیں ہے قوم کا خادم — چندوں کی فقط آس ہے تنخواہ کہاں ہے

طفل سے بو آئے کیا ماں باپ کے اطوار کی
دودھ تو ڈبے کا ہے تعلیم ہے سرکار کی

شیخ جی کے دونوں بیٹے باہنر پیدا ہوئے
ایک ہیں خفیہ پولیس میں ایک پھانسی پا گئے

ایک بوڑھا نحیف و خستہ و زار — اک ضرورت سے جاتا تھا بازار
ضعفِ پیری سے خم ہوئی تھی کمر — راہ بیچارہ چلتا تھا جھک کر
چند لڑکوں کو اس پہ آئی ہنسی — قد پہ پھبتی کمان کی سوجھی
کہا اک لڑکے نے یہ اس سے کہ بول — تو نے کتنے کو لی کمان یہ مول
پیر مرد لطیف و دانش مند — ہنس کے کہنے لگا کہ اے فرزند
پہنچوگے میری عمر کو جب آن — مفت مل جائے گی تم کو یہ کمان

چھوڑ لٹریچر کو اپنی ہسٹری کو بھول جا — شیخ و مسجد سے تعلق ترک کر اسکول جا

چار دن کی زندگی ہے کوفت سے کیا فائدہ   کھا ڈبل روٹی، کلرکی کر خوشی سے پھول جا

تعلیمِ دختراں سے یہ امید ہے ضرور   ناچے دلہن خوشی سے خود اپنی برات میں

ان سے بی بی نے فقط اسکول ہی کی بات کی
یہ نہ بتلایا کہاں رکھی ہے روٹی رات کی۔

یا پہلی جنگِ عظیم کے موقع پران کا یہ لاجواب طنزیہ شعر:

ہم اس کے ساتھ ہیں کہ خدا جس کے ساتھ ہے
لیکن خبر نہیں کہ خدا کس کے ساتھ ہے

یہ اور اسی قبیل کے سینکڑوں طنزیہ ومزاحیہ اشعار کی موجودگی میں یہ کہنا کہ اکبرؔ کی شاعری محض بذلہ سنجی ہے یقیناً صحیح نہیں ہے۔ تاہم اس بات سے انکار بھی ممکن نہیں کہ بذلہ سنجی کے حربوں سے انھوں نے پورا پورا فائدہ ضرور اٹھایا ہے۔

بہ حیثیتِ مجموعی اکبر الہ آبادی کی شاعری کے متعلق علامہ عبداللہ یوسف علی کے پیش کردہ تین اہم نکات قابل توجہ ہیں۔ پہلا یہ کہ اکبرؔ نے مغربی تہذیب کے خلاف پرزور الفاظ میں مشرق کی آواز بلند کی۔ دوسرے انھوں نے ہندوستان میں مذہب کے زوال پہ دلی رنج کا اظہار کیا۔ تیسرے انھوں نے مکاری، ریاکاری اور بیہودگی کے خلاف اپنے جذبات کو منظرِ عام پر لانے کی کوشش کی لیکن علامہ موصوف کا یہ بھی خیال ہے کہ اکبرؔ نے تمدنی ابتری کا کوئی حل پیش نہیں کیا اور تصویر کے تاریک پہلو کے برے اثرات کو دور کرنے کی کوشش نہیں کی[۱] اسی طرح رام بابو سکسینہ رقمطراز

---

[۱] "انگریزی عہد میں ہندوستان کے تمدن کی تاریخ" علامہ عبداللہ یوسف علی ص ۳۵۳-۳۵۴

ہیں کہ اکبر نے تناسبِ حالات اور مصالحِ وقت کا خیال نہ کر کے بسا اوقات مغربی تہذیب کے درخت کو بیخ و بن سے اکھیڑنا چاہا ہے۔ وہ وقت کے ساتھ چلنا نہیں چاہتے تھے اور مغربی تعلیم کے مستقل اور دیرپا فوائد کے بھی قائل نہ تھے[1]

علامہ عبد اللہ یوسف علی کا اعتراض کہ اکبر نے تمدنی ابتری کا کوئی حل پیش نہیں کیا کچھ صحیح معلوم نہیں ہوتا۔ اکبر جیسا کہ ہر شخص جانتا ہے کوئی مصلح یا لیڈر نہیں تھے۔ اور نہ یہ فرض ان پر عائد ہوتا تھا کہ وہ کوئی لائحہ عمل پیش کرتے۔ وہ محض ایک شاعر تھے طنز و مزاح کے حربے ان کی قدرت میں تھے۔ اور انہی کے ذریعے انھوں نے بعض رجحانات کو روکنے کی بھرپور کوشش کی تھی۔ دراصل ایک طنز نگار کی حیثیت سے اکبر مرحوم کو وہی کچھ کرنا چاہئے تھا جو انھوں نے کیا یعنی کوئی لائحہ عمل پیش کرنے کی بجائے انھوں نے صرف ان رجحانات کو ہدفِ طنز بنایا جو ان کی دانست میں قابلِ مذمت تھے۔

البتہ رام بابو سکسینہ کا یہ اعتراض بڑا وزنی ہے کہ اکبر مرحوم نے بعض اوقات مغربی تہذیب کے درخت کو بیخ و بن سے اکھیڑنے کی کوشش کی۔ غور کیجئے تو اکبر الہ آبادی کی طنز کا معتد بہ حصہ عالمگیر انسانی حماقتوں اور بے اعتدالیوں کی بجائے بعض ہنگامی رجحانات پر وار کرنے تک ہی محدود ہے۔ بے شک انھوں نے مکاری، ریاکاری، بزدلی اور اوہام پرستی پر بھی کاری ضربیں لگائی ہیں تاہم اگر بہ حیثیتِ مجموعی ان کی طنزیہ شاعری کے تمام ادوار کا جائزہ لیا جائے تو یہی محسوس ہوگا کہ انھوں نے زیادہ تر ان مغربی رجحانات و میلانات کو ہدفِ طنز بنایا ہے جو ان کے معاشرے کے لئے اجنبی اور غیر مانوس تھے۔ اس لحاظ سے ان کی طنز کی اساس اس انسانی جبلت پر استوار ہے جو ہر اجنبی شے کو نشانۂ تمسخر بناتی ہے، عام اس سے کہ وہ شے فائدہ مند ہو یا ضرر رساں۔

---

[1] رام بابو سکسینہ، تاریخ ادب اردو، ص ۵۲۶، ترجمہ عسکری۔

اکبر الہ آبادی کے طنز کے بارے میں ایک اور قابلِ غور نکتہ یہ ہے کہ کہیں کہیں اس کے پسِ پشت مجروح شخصیت اور احساس کمتری کی جھلکیاں بھی نظر آتی ہیں۔ غالباً اس کی وجوہ ان کی زندگی کا نفسیاتی مطالعہ کرنے پر بے نقاب ہوسکتی ہیں اور یہ کام ماہرینِ نفسیات کا ہے۔ تاہم اس مقام پر یہ نکتہ خیال انگیز ہے کہ اردو کے تین ائمۂ طنز سوداؔ، انشاؔ اور اکبرؔ کی شاعری کے طنزیہ و مزاحیہ عناصر ایک حد تک ان کی "مجروح شخصیت" کی پیداوار ہیں۔ سوداؔ ہجو کے ذریعے اپنے معاصرین کو نشانۂ تمسخر بنانے کی کاوش زیادہ تر اس لئے کرتے ہیں کہ میرؔ کے سامنے ان کا چراغ نہیں جل سکا۔ انشاؔ کی کینہ پروری اس لئے ہے کہ اپنی لازوال ذہنی صلاحیتوں کے باوصف وہ فطری طور پر دوسروں کی تذلیل سے لذت حاصل کرتے تھے۔ رہے اکبر الہ آبادی تو ان کے زمانے کے حالات اس بات کے مقتضی تھے کہ سرسید کی طرح وہ بھی قومی ترقی پر اپنی توجہ مبذول کرتے اور اپنی قوم کو مغرب کے بعض ترقی پسند رجحانات سے قریب تر لانے میں معاون ثابت ہوتے لیکن ہوا یہ کہ "یارانِ تیز گام" تو برق رفتاری سے اس راستے پر گامزن ہوگئے اور اکبر اپنی زنجیروں میں ہی جکڑے رہ گئے۔ ایک طرح سے زندگی کے اس بڑے موقع کو گنوا کر اکبرؔ نے اپنی تگ و تاز کے میدان کو خود ہی محدود بھی کر لیا۔ لاشعوری طور پر انھیں اس بات کا افسوس تھا۔ چنانچہ ایک وفادار چیلے کی طرح سرسید کی تحریک میں شامل ہونے کی بجائے انھوں نے اس ساری تحریک اور اس کے پس منظر یعنی مغربی تہذیب کے رجحانات ہی کو ہدفِ طنز بنانے کا آغاز کیا اور اگرچہ اپنے خانگی معاملات میں انھوں نے مغربی رجحانات کی اس شدومد سے مخالفت نہیں کی[۱] تاہم اپنے اشعار میں ہمیشہ ان پر لعنت بھیجتے رہے۔ اکبر الہ آبادی کی زندگی کے یہ دو متضاد رجحانات

---

[۱] اکبر الہ آبادی نے اپنے صاحبزادے کو اعلیٰ مغربی تعلیم کے لئے انگلستان بھیجا جہاں وہ کئی برس مقیم رہے۔

اس "مجروح شخصیت"، کو ایک حد تک بے نقاب کرتے ہیں جو ان کے طنزیہ کلام کے پس پشت موجود تھی۔

مگر اس بات سے قطع نظر کہ اکبر الہ آبادی کے اس مخصوص طنزیہ طریق کار کے پس پشت جو جذبہ کارفرما تھا وہ درست اور حق بجانب تھا یا نہیں۔ یہ بات یقیناً کہی جاسکتی ہے کہ ان کے طنز نے تعمیری کام ضرور سرانجام دیا۔ وہ اس طرح کہ اگرچہ ان کے لئے مغربی تہذیب کے سیلاب کو روکنا ممکن نہیں تھا اور نہ اس سیلاب کا رک جانا ہی ہماری ترقی کے لئے سودمند تھا۔ تاہم اس سیلاب کی تندی اور شدت میں دھیماپن پیدا کرنا واقعی ضروری تھا۔ اور اکبر الہ آبادی کے عقائد اور مقاصد چاہے کچھ بھی کیوں نہ ہوں یہ ایک حقیقت ہے کہ ان کی طنز نے مغربی تقلید کی طوفانی رو میں دھیماپن ضرور پیدا کیا اور یوں اپنے ملک کی ان ادبی، تمدّنی اور مذہبی روایات کا تحفظ کیا جو بصورتِ دیگر یکسر فنا ہو جاتیں۔ اس ضمن میں اکبر مرحوم کا وہ حصّۂ کلام بھی قابلِ توجہ ہے جس میں انھوں نے مغرب کو نشانۂ طنز بنانے اور مشرق کو ایک مقامِ بلند پر دکھانے کی بجائے ان دونوں میں توازن پیدا کرنے کا درس دیا۔ محمد احسن فاروقی کا خیال ہے کہ اپنے اس کلام کی بدولت "اکبر محض بدلتی ہوئی قدروں کے ترجمان سے آگے بڑھ کر دائمی قدروں کے طرفدار دکھائی دیتے ہیں[لہ]"۔ مگر دائمی اقدار والا نظریہ کچھ زیادہ قابلِ قبول نہیں۔

اکبر الہ آبادی کی طنزیہ و مزاحیہ شاعری کے متعلق ایک آخری نکتہ یہ ہے کہ اگرچہ اکبر مغرب اور مغربیت کے سب سے زیادہ مخالف تھے تاہم وہ پہلے اردو شاعر ہیں جو باقاعدہ طور پر اکابر کے طرزِ عمل اور ہنگامی واقعات پر طنز کی طرف متوجہ ہوئے۔ دراصل یہ زمانہ ہی ایسا تھا کہ ہماری سیاسی زندگی میں برق رفتار تبدیلیاں پیدا ہو رہی تھیں۔

لہ "اکبر اور یورپ"، محمد احسن فاروقی، علی گڑھ میگزین، ۱۹۵۰ء، ص ۱۰۷۔

اور ایک حساس شاعر کا ہنگامی واقعات سے بے نیاز رہنا ممکن نہیں تھا۔ چنانچہ شاید اس لئے کبھی اکبر مرحوم نے بعض معاملات پر اپنے مخصوص انداز میں اظہار خیال کیا لیکن ساتھ ہی یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ اس روشِ خاص سے انھیں کوئی طبعی مناسبت نہیں تھی۔ نتیجتہً انھوں نے سیاسی میدان میں جولانیاں دکھانے کی بجائے اسے اپنے معاصر شبلی نعمانی اور آنے والے دور میں مولانا ظفر علی خاں مرحوم کی تگ و تاز کے لئے چھوڑ دیا۔

پس ہنگامی واقعات اور اکابر کے طرزِ عمل پر طنز کی اس روش کو مولانا شبلی اور ان کے بعد مولانا ظفر علی خاں نے ہی پروان چڑھایا اور ہنگامی معاملات پر طنزیہ لہجے میں اظہارِ خیال کرتے رہے۔ مگر یہ روش چونکہ ادبی طنز و مزاح کے زمرے میں شامل نہیں اس لئے اس کا تفصیلی تذکرہ تو اردو صحافت میں طنز و مزاح کے سلسلے میں ہی ممکن ہے۔ البتہ چونکہ کئی ایک موقعوں پر شبلی اور ظفر علی خاں نے معاشرے کے بعض دوسرے مسائل کو بھی ہدفِ طنز بنایا۔ لہٰذا اردو شاعری میں طنز و مزاح کے ضمن میں بھی ان شعراء کا تذکرہ ضروری ہے۔

ہنگامی مسائل کے سلسلے میں شبلی اور ظفر علی خاں کی نظموں میں ایک بڑا فرق نظر آتا ہے کہ ظفر علی خاں کی نظموں میں تو سمیت کا عنصر غالب ہے لیکن شبلی کا کلام اس عنصر سے بڑی حد تک پاک و محفوظ ہے۔ دوسرے جہاں ظفر علی خاں کی طنز بیشتر اوقات جذبات کی فراوانی اور جوش و ولولہ کی شدت کے باعث مزاح سے اپنا دامن چھڑا لیتی ہے وہاں شبلی کی طنز میں مزاح کا عنصر ضرور موجود رہتا ہے۔ تیسرے ظفر علی خاں کے ہاں بات کرنے کا انداز بلاواسطہ (DIRECT) ہے اور شبلی وار کرنے میں عموماً بالواسطہ (INDIRECT) طریق کار اختیار کرتے ہیں۔ مگر ہنگامی مسائل سے قطع نظر جب یہ دونوں شاعر زندگی کے عام مسائل، معاشرے کے بعض مخصوص رجحانات یا قومی تنزل کے بارے میں کوئی بات

کہتے ہیں تو ان کے طنزیہ طریق کار میں کوئی بڑی خلیج باقی نہیں ۔ اس ضمن میں شبلی اور ظفر علی خاں کی یہ دو نظمیں قابلِ ذکر ہیں ۔ ان میں نہ صرف مزاح کا عنصر موجود ہے بلکہ بات کرنے کا انداز بھی بالواسطہ ہے :

اک جرمنی نے مجھ سے کہا از رہِ غرور — آساں نہیں ہے فتح تو دشوار بھی نہیں
برطانیہ کی فوج ہے دس لاکھ سے بھی کم — اور اس پہ لطف یہ ہے کہ تیار بھی نہیں
باقی رہا فرانس تو وہ رندِ لم یزل — آئین شناسِ شیوۂ بیکار بھی نہیں
میں نے کہا غلط ہے ترا دعویٰ غرور — دیوانہ تو نہیں ہے تو ہشیار بھی نہیں
ہم لوگ اہلِ ہند ہیں جرمن سے دس گنے — تجھ کو تمیز اندک و بسیار بھی نہیں
سنتا رہا وہ غور سے میرا کلام اور — پھر وہ کہا جو لائقِ اظہار بھی نہیں

"اس سادگی پہ کون نہ مرجائے اے خدا
لڑتے ہیں اور ہاتھ میں تلوار بھی نہیں"

(شبلی نعمانی)

پھٹکری سے مجھ کو مطلب ہے نہ ہڑے سے غرض
رنگ بے داموں ہی اس دامن پہ چوکھا آئے گا
کارڈ اک بیرنگ لکھا ہے نمونے کے لئے
بند ہو کر ڈاک میں اخبار مفت آجائے گا
اک نئے پرچے کی میں ہر روز کرلیتا ہوں سیر
یوں ہی قاصد سال بھر نامے پہ نامہ لائے گا
کونڈی ڈنڈا مجھ رنگیلے کا سلامت چاہئے
بھنگ ہر حیلے مرادا تا مجھے پلوائے گا

ہے غرض پرچے سے مطلب اس کے مالک سے نہیں
مجھ کو اس سے کیا وہ اس کو کس طرح چھپوائے گا
کاغذی کا بل کرے گا کس طریقے سے ادا
اور چھپائی کے لئے پیسے کہاں سے لائے گا
فرض ہے اس کا صبوحی میری پلوائے مجھے
بالیاں بی بی کی بیچے پرچہ بھجوائے مجھے

(ظفر علی خاں)

مگر جیسا کہ عرض کیا گیا ان دونوں قادر الکلام شاعروں نے زندگی اور معاشرے کے عالمگیر مسائل کے بجائے زیادہ تر اپنے زمانے کے ہنگامی مسائل ہی پر طنز کی ہے۔ پس ان کے طنزیہ کلام کا مزید تذکرہ صحافت میں طنز و مزاح کے ضمن میں ہوگا۔

اکبر الہ آبادی نے ہنگامی مسائل اور اکابر کے طرز عمل پر طنز کا آغاز کیا تھا۔ لیکن دراصل ان کی طنز ان سماجی اور غیر سماجی رجحانات پر تھی جو اس زمانے میں بہت عام ہو رہے تھے۔ شبلیؔ اور بعد ازاں ظفر علی خاں نے اکبر کی طنز کے صرف ایک پہلو کا تتبع کیا اور زیادہ تر ہنگامی مسائل اور اکابر کے طرز عمل پر طنزیہ لہجے میں اظہارِ خیال کیا مگر ظریف لکھنوی نے اکبر الہ آبادی کے طنز کے دوسرے پہلو کا تتبع کیا اور زیادہ تر ان سماجی رجحانات کو ہدفِ طنز بنایا جو ان ہنگامی مسائل کے پس منظر میں موجود تھے اور جو روز بروز شدت اختیار کرتے جا رہے تھے۔

ظریفؔ لکھنوی کا نام اودھ پنچ کے دوسرے دور سے وابستہ ہے۔ وہ اِن سماجی بے اعتدالیوں کو نشانۂ طنز بناتے ہیں جو زمانے کے انحطاطی رجحانات سے جنم لیتی اور ہنگامی واقعات کے پس پشت زندہ و قائم رہتی ہیں۔ مثال کے طور پر ان کی نظمیں "سیاحتِ ظریفؔ"، "شہر آشوب" اور "الیکشن" کسی خاص سیاحت، واقعہ یا

الیکشن کی روئداد بیان نہیں کرتیں بلکہ سماج کی ان ناہمواریوں کو طشت از بام کرتی ہیں جو معاشرے کے سطحی واقعات کے پس پشت قائم ہیں۔ چنانچہ اسی لئے ظریف کی طنز میں زندہ رہنے کے عناصر نسبتاً زیادہ ہیں۔

لیکن جہاں واقعات کی ہنگامی نوعیت کی بہ نسبت ان کے مستقل عناصر کے ظریفانہ تجزیئے نے ظریف کی ظرافت کو فائدہ پہنچایا ہے۔ وہاں زبان و بیان اور لفظی الٹ پھیر پر ضرورت سے زیادہ توجہ کے باعث ان کی طنز کا افق محدود ہو کر رہ گیا ہے۔ بیشک انھوں نے مقامی بولی کو اپنے اشعار میں جگہ دے کر اور حسبِ مکالموں کی ایک مخصوص ظریفانہ کیفیت کی مدد سے نہ صرف کرداروں کو ابھارا بلکہ مقامی رنگ کو بھی واضح کیا ہے۔ تاہم جب یہ سلسلہ طویل ہو جاتا ہے اور مقامی بولی کا استعمال تکرار کی حد تک جا پہنچتا ہے تو اس کی شگفتگی، چستی اور تیکھا پن یقیناً رو بہ زوال ہو جاتا ہے اور ناظر کی دلچسپی فزوں تر ہونے کی بجائے انحطاط پذیر ہونے لگتی ہے۔ پھر بھی جہاں کہیں انھوں نے "مقامی رنگ" کو اپنے مخصوص طریق سے ابھارا ہے تو ان کا پہلا دار کامیاب اور دلچسپ رہا ہے۔ مثلاً الیکشن کے سلسلے میں ووٹ طلب کرنے والے کے راستے میں جو دو چار مشکل مقامات آتے ہیں ان کی تصویر کشی میں انھوں نے اپنے اس طریق کار سے بدرجۂ اتم فائدہ اٹھایا ہے:

سب سے پہلے ان کو جس ووٹر کے گھر جانا پڑا\
شیخ بدھو نام تھا اور تھا جولاہہ قوم کا\
دھوتی باندھے مرزئی پہنے تنا بیٹھا ہوا\
اک سڑا مٹی کا حقہ پی رہا تھا کج ادا\
جاتے ہی تسلیم کی جب اس کو با صد احترام\
منہ کو ٹیڑھا کر کے بولا "کو ہے بالیکم سلام"

اس جگہ سے اٹھ کے گھر پر ایک صاحب کے گئے
دس برس ناکام رہنے پر ہوئے تھے جو بی۔ اے۔
ریلوے میں تھے ملازم خود بھی تھے چلتے ہوئے
آپ کی تنخواہ تو کم ٹھاٹھ تھے لیکن بڑے
انگلش اسٹائل پہ رہنے کا جو ان کو شوق تھا
بوٹ بیڑی پاؤں کی کالر گلے کا طوق تھا
دیکھ کر صورت کو ان کی اس طرح کہنے لگے
آئی ایم ویری بزی میک ہیسٹ جلدی بولئے
پھر ادھر ٹہلے ادھر ٹہلے گھڑی کو دیکھ کے
اپنے کتے سے کہا کم اون، ان سے گو اوے
پھر کہا یو آر کنڈی ڈیٹ بٹ نو بولڈ مین
تم کو اپنی ووٹ کیسے دے گا صاحب اولڈ مین

زبان و بیان کی اس خصوصیت سے قطع نظر ظریف لکھنوی کی ظریفانہ شاعری کو ان کی اصلاح پسندی اور ماضی پرستی نے نقصان بھی پہنچایا ہے۔ دراصل اصلاح پسندی اور ظریفانہ تنقید میں بعد القطبین ہے۔ اصلاح کی روش سنجیدگی کے خارزار سے ہو کر نکلتی ہے اور اپنے رہرو کو اس شدت سے سنجیدگی میں لپیٹ لینا چاہتی ہے کہ وہ ردعمل پر آمادہ ہو جاتا ہے۔ اس کے برعکس ظریفانہ تنقید مخاطب کو ہنسی کھیل میں حیات کے ناسوروں کی طرف متوجہ کرتی ہے اور نتیجتہً اصلاح کی بہ نسبت زیادہ کامیاب ہوتی ہے۔ ظریف لکھنوی نے جہاں کہیں اپنے ظریفانہ انداز کو تج کر یہ اصلاحی رنگ اختیار کرنا چاہا، وہیں ان کے ہاں نہ تو بے ساختگی باقی رہی اور نہ ناظر کی دلچسپی ہی قائم رہ سکی۔ اور یوں ان کے اس اصلاحی رجحان نے ان کی ظرافت اور نتیجتہً ان کے مقصد

کو نقصان پہنچایا۔

آخر میں ظریف کی ظریفانہ شاعری کے بارے میں یہ کہنا ہے کہ ان کی نظموں کا پایہ تو خاصا بلند ہے لیکن ان کی غزلوں کے بیشتر اشعار انتہائی عامیانہ قسم کے ہیں اور مضحکہ خیز شاعری کے نمونے بن گئے ہیں۔ ظریف جیسے اچھے طنز نگار کا یہ روپ اختیار کرنا یقیناً افسوس ناک ہے۔ یہ چند اشعار ہی اس بات کا ثبوت ہیں۔

کیا کرتے ہیں استعمال جو کھانے میں پاپڑ کا
رہا کرتا ہے ان کے پیٹ میں اک شور گڑ بڑ کا

بزم میں دھوبیوں کی بیٹھ کے کہتا ہے وہ شوخ
ماش کی دال سے بھاتا ہے بہت بھات مجھے

کہا معشوق کو قاتل تو بھنگی کیوں نہیں کہتے
یہ کیا جلّاد ہو سکتا ہے مہتر ہو نہیں سکتا

اردو کی طنزیہ شاعری میں اکبر الہ آبادی کی اجتہادی روش کے بعد اگلا اہم قدم علامہ اقبال نے اٹھایا جب انھوں نے اردو شاعری میں طنز کو عالمگیر انسانی مسائل سے روشناس کرانے میں کامیابی حاصل کی۔ بے شک آغاز کار میں علامہ اقبال نے بھی اکبر الہ آبادی کا تتبع کیا اور اپنی قادر الکلامی کے طفیل اس خاص انداز میں بھی اپنے جوہر دکھائے۔ لیکن چونکہ بنیادی طور پر اقبال کی بلند نظری ہنگامی قدروں کے مطالعے کی متحمل نہیں ہو سکتی تھی لہذا یہ ظریفانہ رنگ کچھ جم نہ سکا اور وہ بہت جلد اس سے کنارہ کش ہو گئے۔ لیکن ایسا کرنے سے طنز کی طرف اقبال کا فطری رجحان ختم نہیں ہوا بلکہ انتہائی لطیف انداز میں ان کی سنجیدہ شاعری میں سرایت کر گیا۔ نتیجۃً

کلامِ اقبال میں سنجیدگی اور ظرافت کا ایسا امتزاج پیدا ہوا جو ہر عظیم شاعر کے کلام کا طغرائے امتیاز ہوتا ہے اور جس کے طفیل وہ اک تبسم زیرِ لب کے ساتھ زندگی کے مدوجزر اور نشیب و فراز کو دیکھتا اور دکھاتا ہے۔

علامہ اقبال کی طنزیہ شاعری میں سنجیدگی اور ظرافت کا یہ امتزاج ان کی فطری متحمل مزاجی اور اعتدال کا غماز ہے۔ پھر ان کے ہاں بالعموم ایک ایسا بالواسطہ انداز موجود ہے کہ طنز کی نشتریت تو قائم رہتی ہے لیکن کسی شدید ردِ عمل کو تحریک نہیں ملتی۔ اس طریقِ کار کی ایک اچھی مثال ان کی نظم "نصیحت" ہے جس میں انھوں نے طنز کرنے کے لئے ایک نیا زاویہ منتخب کیا ہے:

میں نے اقبال سے ازراہِ نصیحت یہ کہا — عاملِ روزہ ہے تو اور نہ پابندِ نماز
تو بھی ہے شیوۂ اربابِ ریا میں کامل — دل میں لندن کی ہوس لب پہ ترے ذکرِ حجاز
جھوٹ بھی مصلحت آمیز ترا ہوتا ہے — تیرا اندازِ تملق بھی سراپا اعجاز
درِ حکام بھی ہے تجھ کو مقامِ محمود — پالسی بھی تری پیچیدہ تر از زلفِ ایاز
اور لوگوں کی طرح تو بھی چھپا سکتا ہے — پردۂ خدمتِ دیں میں ہوسِ جاہ کا راز
نظر آجاتا ہے مسجد میں بھی تو عید کے دن — اثرِ وعظ سے ہوتی ہے طبیعت بھی گداز
دست پروردہ ترے ملک کے اخبار بھی ہیں — چھیڑنا فرض ہے جن پر تری تشہیر کا ساز
اس پہ طرّہ ہے کہ تو شعر بھی کہہ سکتا ہے — تیری مینائے سخن میں ہے شرابِ شیراز
جتنے اوصاف ہیں لیڈر کے وہ ہیں تجھ میں بھی — تجھ کو لازم ہے کہ ہو اٹھ کے شریکِ تگ و تاز
غمِ صیاد نہیں اور پر و بال بھی ہیں — پھر سبب کیا ہے نہیں تجھ کو دماغِ پرواز

عاقبت منزلِ ما وادیِ خاموشان است
حالیا غلغلہ در گنبدِ افلاک انداز

سن کے کہنے لگا اقبال، بجا فرمایا — بات جو سچ ہے بتاؤں جو نہ ہو فاش یہ راز

ڈھب مجھے قوم فروشی کا کوئی یاد نہیں
اور پنجاب میں ملتا کوئی استاد نہیں

اسی طرح ملا کی سرشت کو نشانۂ طنز بناتے وقت ان کا مخصوص رنگ ابھر آیا ہے:

میں بھی حاضر تھا وہاں ضبطِ سخن کر نہ سکا — حق سے جب حضرتِ ملا کو ملا حکم بہشت
عرض کی میں نے الٰہی مری تقصیر معاف — خوش نہ آئیں گے اسے حور و شراب و لب کشت
نہیں فردوس مقامِ جدل و قال و اقول — بحث و تکرار اس اللہ کے بندے کی سرشت
ہے بد آموزیٔ اقوام و ملل کام اس کا — اور جنّت میں نہ مسجد نہ کلیسا نہ کنشت

سنجیدگی اور ظرافت کا یہ امتزاج اقبال کی شاعری کا امتیازی نشان ہے۔ وہ کہیں کھلکھلا کر نہیں ہنستے لیکن اک تبسم زیرِ لب کے ساتھ زندگی کی ناہمواریوں کو اجاگر کرتے چلے جاتے ہیں۔ خدا سے شکوہ کرتے وقت ابلیس اور انسان کی فطرت کی نقاب کشائی کرتے ہوئے ملا کی سرشت پر چوٹ کرنے کے دوران میں وہ کہیں بھی ظرافت کو سستی جذباتیت کے حوالے نہیں کرتے بلکہ ایک مفکّر کے دھیمے تبسم کی رفاقت میں پیش کرتے اور حیرت انگیز طور پر کامیاب ہو جاتے ہیں۔

اقبال کی طنز کو ان دائروں سے تشبیہہ دی جا سکتی ہے جو کسی حوض کی شفاف سطح پر ایک کنکر کے ارتعاش سے نمودار ہوتے اور حلقہ در حلقہ بڑھتے اور پھیلتے جاتے ہیں چنانچہ ان کی طنز کا پہلا نشانہ ان کی اپنی ہی قوم ہے۔ لیکن یہاں وہ کہنے کی باتیں کسی کھردرے اور نصیحت آموز انداز سے پیش نہیں کرتے بلکہ بڑے پیار سے اپنے پُرشفقت ہاتھ ناظر کے شانوں پر رکھ دیتے ہیں اور جب باتیں کرنے لگتے ہیں تو نرم اور خوبصورت الفاظ کے عقب میں طنز کے زہر آلود تیر جھپٹتے چلے آتے ہیں اور ناظر ان کی چبھن کو بڑی شدت سے محسوس کرتا ہے۔ ان کی نظمیں "نصیحت"، اور "ملا اور بہشت" اسی زمرے میں شامل ہیں۔

اقبال کی طنز کا دوسرا دائرہ مغربی تہذیب کی ساری بے اعتدالیوں کو اپنی لپیٹ میں لے لیتا ہے۔ وہ جب مغربی ہوا کے طوفانی تھپیڑوں سے اپنی تہذیب کے تناور درختوں کی ٹہنیوں کو ٹوٹتا ہوا دیکھتے ہیں تو بے اختیار ہو جاتے ہیں۔

شفق نہیں مغربی افق پر یہ جوئے خوں ہے یہ جوئے خوں ہے
طلوعِ فردا کا منتظر رہ کہ دوش و امروز ہے فسانہ

میخانۂ یورپ کے انداز نرالے ہیں
لاتے ہیں سرور اول دیتے ہیں شراب آخر

اس دوسرے دائرے میں نمودار ہونے والی طنز کے متعلق یہ بات قابلِ غور ہے کہ یہ مزاح سے بے نیاز نظر آتی ہے اور اگرچہ یہ چیز اصولاً طنزیہ کلام کی خلاف ورزی ہے تاہم بیان کا تیکھاپن بات کی تلخی کو قابلِ برداشت ضرور بنا دیتا ہے۔

اقبال کی طنز کا آخری دائرہ زندگی اور کائنات کے بہت سے مسائل کو اپنی لپیٹ میں لے لیتا ہے اور اقبال ایک مفکر کے دھیمے تبسم کے ساتھ کائناتی مسائل کے رموز ونکات کی تقسیم پر آمادہ ہو جاتے ہیں خالقِ کائنات سے ان کا براہِ راست خطاب اپنے اندر رندی و بے باکی کے علاوہ طنز کے بہت سے تیز نشتر بھی پنہاں رکھتا ہے اور اس کلام کے مطالعے کے بعد ناظر محسوس کرتا ہے کہ اس نے بہت بلندی پر سے زندگی کے نشیب و فراز پر ایک نگاہ ڈالی ہے:

اگر کج رو ہیں انجم آسماں تیرا ہے یا میرا؟
مجھے فکرِ جہاں کیوں ہو جہاں تیرا ہے یا میرا؟
اگر ہنگامہ ہائے شوق سے ہے لامکاں خالی
خطا کس کی ہے یارب لامکاں تیرا ہے یا میرا؟

اسے صبحِ ازل انکار کی جرأت ہوئی کیوں کر
مجھے معلوم کیا وہ رازداں تیرا ہے یا میرا؟
محمد بھی ترا، جبریل بھی قرآن بھی تیرا
مگر یہ حرفِ شیریں ترجماں تیرا ہے یا میرا؟
اسی کوکب کی تابانی سے ہے سارا جہاں روشن
زوالِ آدمِ خاکی زیاں تیرا ہے یا میرا؟

یہ "حرفِ شیریں" —— خالقِ کائنات سے مخاطب ہونے کا یہ البیلا انداز قطعاً اقبال کا اپنا انداز ہے لیکن شاید اس انداز کی کامیابی کی اصل وجہ وہ ظرافت ہے جو ان اشعار میں ایک برقی رو کی طرح دوڑتی ہے اور جو ناظر کے لبوں پر بھی ایک شریر سا تبسم پیدا کر دیتی ہے۔

اردو شاعری میں طنز و مزاح کے اس دور میں جہاں علامہ اقبال کا نام آیا ہے وہاں جوش ملیح آبادی کی مخصوص طنزیہ روش کا ذکر بھی ضروری ہے۔ اس میں کوئی کلام نہیں کہ جوش کے ہاں وہ جوش و انہماک اور تندی و تیزی ہے جو لطیف مزاح کی متحمل نہیں ہو سکتی تاہم اس شاعر کا ایک یہ بھی کمال ہے کہ وہ ایک لمحہ تو بلند بانگ الفاظ اور پرجوش اندازِ تکلم سے ناظر کے احساسات کو اپنی گرفت میں لینے کی کوشش کرتا ہے اور دوسرے ہی لمحے اپنے ترکش سے طنز کا ایک ایسا زہر آلود تیر نکالتا ہے جو دل کی گہرائیوں تک اتر جاتا ہے اور جس کی خلش ایک تبسم بن کر ہونٹوں پر پھیل جاتی ہے۔

جوش ملیح آبادی کی اس طنز میں علامہ اقبال کی طنز کی سی گہرائی نہیں۔ تاہم وہ روایتی انداز سے ملا اور زاہد پر بھی طنز کرتے ہیں۔ اور ایک خالص انقلابی کی طرح مہاجن کی حرص و ہوا کا بھی مذاق اڑاتے ہیں۔ ساتھ ہی ساتھ وہ انسان کی عالمگیر ناہمواریوں سے بھی بے نیاز نہیں رہتے۔ چنانچہ اپنی نظموں، غزلوں اور خاص طور پر اپنی رباعیوں میں

ان دونوں نمونوں کی شاعری کے مجموعی تاثر کو آج کی طنزیہ و مزاحیہ شاعری قرار دیا جا رہا ہے۔ مولوی عبدالباری آسی نے اپنی کتاب "تذکرۂ خندۂ گل" میں دور حاضر کے ایسے بہت سے معروف و غیر معروف شعرار کا ذکر کیا ہے جن کی شاعری کی اساس ان ہی نمونوں پر استوار ہے اور جو ان ہی پامال راہوں پر مارے مارے پھر رہے ہیں۔

ان میں سے شاعری کا ایک نمونہ وہ ہے جس میں زاہد سے چھیڑ چھاڑ، رندی و سرمستی اور معشوق کے ساتھ ہنسی مذاق کا نظریہ زیادہ نمایاں ہے لیکن ان شعرا کے کلام میں جدت کا سخت فقدان ہے اور وہ ان ہی خیالات و احساسات کو جو اس سے قبل نہایت اچھے طریق سے شعر کے قالب میں ڈھل چکے ہیں، بڑے عامیانہ اور بھونڈے انداز میں پیش کر رہے ہیں۔ طنزیہ و مزاحیہ شاعری کا یہ نمونہ کچھ اس قسم کے اشعار پر مشتمل ہے:

کب تک کھلائے گا تو قلابازیاں مجھے   عاشق ہوں میری جاں کوئی بندر نہیں ہوں میں

(احمق پھپھوندوی)

رقیب روسیاہ کی کاٹ لیں گے ناک جوتے سے

بلا سے ایک دو ہفتہ رہیں گے گر پڑے گھر میں

(باپ)

ٹاپے میں مجھ کو بند کیا جب کہ دوست نے   مرغا سمجھ کے میں نے بھی شب بھر اذان دی

(ناز)

مزاحیہ و طنزیہ شاعری کا دوسرا نمونہ اکبر الہ آبادی کے تتبع میں معرض وجود میں آیا ہے۔ لیکن اکبر کے خلوص، رفعت تخیل اور ایک اعلیٰ درجے کے اسلوب بیان کی عدم موجودگی میں، یہ نمونۂ کلام بھی طنز و مزاح کے اعلیٰ معیار سے خاصا پست ہے۔ دوسرے شاید ان لوگوں کی دانست میں طنز و مزاح کا بہترین نشانہ مغرب اور مغربیت کے سوا اور کچھ نہیں اور وہ زندگی پر طنز کے وسیع اطلاق کی طرف متوجہ نہیں ہوئے۔ مثال کے طور پر

ان شعرا کا انداز کچھ اس قسم کا ہے ۔

کمیٹی وچندہ کی کوشش مبارک ۔۔۔ یہ نزلہ مبارک یہ پیچش مبارک

(محسب)

پردہ سسٹم کے مخالف ہو جو لیڈر صاحبو ۔۔۔ پہلے اپنی بیگموں کو لیڈیاں ہونے تو دو

(تبسم)

مجموعی طور پر طنزیہ و مزاحیہ شاعری کے لئے دوسری باتوں کے علاوہ خیالات کی ندرت تشبیہات کی تازگی، الفاظ کا صحیح استعمال، ذہنی رفعت اور وسیع تر اندازِ نظر کی بھی سخت ضرورت ہوتی ہے ۔ دراصل سنجیدہ ادب کی طرح طنزیہ و مزاحیہ ادب بھی فنکارانہ پیش کش کا طالب ہے اور اپنے خالق سے خلوص، تخیل اور جدت کا آرزومند، اگر ان چیزوں کا فقدان ہو تو ایسا ادب صحیح معیار سے پست ہو جاتا ہے اور ہنسی یا تبسم کو تحریک دینے میں کامیاب نہیں ہو سکتا ۔ اس ضمن میں یہ بات بھی قابلِ غور ہے کہ سنجیدہ ادب اگر معیار سے پست بھی ہو جائے تو کم از کم مضحکہ خیز نظر نہیں آتا لیکن اس کے برعکس طنزیہ و مزاحیہ ادب اپنے معیار سے گر جائے تو نشانۂ تمسخر بننے لگتا ہے ۔ ہمیں افسوس سے کہنا پڑتا ہے کہ اوپر جن دو نمونوں کا ذکر ہوا وہ خیالات و تشبیہات کی فرسودگی اور ذہنی معیار کی پستی کے باعث طنزیہ و مزاحیہ ادب کے معیار پر پورے نہیں اترتے ۔ نتیجتہً ہم انھیں مضحکہ خیز شاعری کے علاوہ اور کسی زمرے میں جگہ نہیں دے سکتے ۔

(۳)

اردو شاعری کا جدید ترین دور

اردو شاعری میں طنز و مزاح کے جدید ترین دور کی خصوصیت وہ نئی طنزیہ روّیے ہیں جو کچھ عرصے سے ہماری شاعری میں نمودار ہو رہی ہیں اور جن کے طفیل طنز میں وسعت اور ہمہ گیری پیدا ہونے لگی ہے۔ ویسے بھی یہ دور سیاسی اور اقتصادی بحران اور سماجی اور اخلاقی اقدار میں ایک انقلابِ عظیم کا دور ہے اور اس کا لازمی نتیجہ ہمارے ادب کی بیشتر اصناف میں طنزیہ لہجے کی صورت میں نمودار ہوا ہے ــــ اردو شاعری نے بالخصوص اس سے واضح اثرات قبول کئے ہیں اور اگرچہ شعر میں تاحال طنزیہ کاوشیں بکھری پڑی ہیں اور ہم ان کی اٹھان کو ایک پھولوں بھرے تختے کے بجائے صرف جنگل کے اکّا دکّا پھولوں سے تشبیہہ دینے کے قابل ہوئے ہیں تاہم آثار شاہد ہیں کہ اگر مقدر نے یاوری کی اور ذہنی توازن برقرار ہوگیا تو جلد ہی اردو کا شعری ادب طنز و مزاح کے بہت اچھے نمونے پیش کرنے کے قابل ہو جائے گا۔

نئے دور میں طنز و مزاح کی پہلی رو زندگی اور سماج پر بھرپور طنز کی صورت میں نمودار ہوئی ہے۔ آج تک ہمارے شعرا مغرب کے مسموم اثرات کو نشانۂ طنز بناتے آئے تھے اور اگرچہ اس میں کوئی کلام نہیں کہ مشرق کی باعثِ ننگ باتیں اور زندگی کے

دوسرے حقائق بھی ان کے طنزیہ حملوں کی زد میں آئے۔ تاہم اس طنز کا دائرہ کچھ زیادہ وسیع نہ ہو سکا اور اسی لئے جب دورِ جدید کے شعرا نے زندگی اور سماج کے چھپے ہوئے ناسوروں پر تیز نشتر چلانے کا آغاز کیا تو ان کی طنز کی چبھن کو بڑی سختی سے محسوس کیا گیا۔ اس میں شاد عارفی اور راجہ مہدی علی خاں کی بعض طنزیہ نظمیں قابلِ ذکر ہیں کہ ان میں زندگی اور سماج کی بیشتر مریضانہ کیفیتوں اور پنہاں ناہمواریوں کو ہدفِ طنز بنایا گیا ہے لیکن ان دونوں شاعروں کی تخلیقات ردِ عمل کی مختلف صورتوں کی غماز ہیں اور ان میں بڑا تنوع ہے۔ مثلاً شاد عارفی کی بیشتر نظمیں سماج کے مرکز "گھر" کی بعض ناہمواریوں کو اجاگر کرتی ہیں اور کبھی ساس اور بہو کے تعلقات، کبھی شادی بیاہ کے اخراجات اور کبھی نصف بہتر کے کمالات کا مضحکہ اڑاتی ہیں۔ ان کے برعکس راجہ مہدی علی خاں کی نظموں میں بعض حقائق کو طشت از بام کر کے خواب پرستوں کی ذہنی اڑان کو روکنے کی بھی ایک واضح سعی نظر آتی ہے۔ مثلاً ان کی نظم "چور اور خدا" میں اگر دعا کی جذباتیت کو نشانۂ طنز بنایا گیا ہے تو "کانے کے آنسو" میں محبت کی سستی جذباتیت کو رسوا کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ مگر جب وہ ان باتوں سے ذرا ہٹ کر ٹھوس حقائق کی طرف متوجہ ہوتے ہیں تو "اجی پہلے آپ" اور "ملاقاتی" جیسی تخلیقات معرضِ وجود میں آنے لگتی ہیں اور طنز کی نشتریت تیز سے تیز تر ہو جاتی ہے لیکن اس سلسلے میں راجہ صاحب[1] کی بہترین نظم "ایک جہلم پر" ہے جس میں انتہائی خوبی اور

---

[1] راجہ مہدی علی خاں اپنے پہلے مجموعۂ کلام مضراب کے بعد خاموش ہو گئے تھے لیکن یہ خاموشی ایک طوفان کا پیش خیمہ ثابت ہوئی۔ چنانچہ پچھلے چند برس میں راجہ صاحب نے ایک بے پناہ تخلیقی ابال کے تحت درجنوں اعلیٰ پائے کی طنزیہ اور مزاحیہ نظمیں سپردِ قلم کی ہیں۔ یہ نظمیں اب "اندازِ بیاں اور" کے نام سے کتابی صورت میں منظرِ عام پر آ گئی ہیں۔ "اندازِ بیاں اور" میں راجہ مہدی علی خاں کا فن اس قدر نکھر سنور کر ہمارے سامنے آیا ہے کہ اب (بقیہ حاشیہ ص ۱۳۷ پر)

جرأت سے سماج کی بعض دلچسپ رسوم کے مضحک پہلوؤں کو بے نقاب کیا گیا ہے میری دانست میں اس نظم کی حیرت انگیز کامیابی کا بڑا راز ان ناہمواریوں میں بھی ہے جو "بڑی بی" کے الفاظ اور کردار سے پیدا ہوتی ہیں۔

بہت خوبصورت بہت نیک تھا وہ — ہزاروں جوانوں میں بس ایک تھا وہ
کسی سے کبھی رکھی نہ اس نے عداوت — کہ پیشہ تھا اس نوجواں کا شرافت
نماز اک کبھی ہرگز نہ اس نے قضا کی — شب و روز کرتا عبادت خدا کی
ہمارے محلے میں وہ جب کبھی آتا — خدا کی قسم ہم سے وہ مل کے جاتا
نہ رو رو کے بے حال ہو لے دلہن تو — نہ کر اس قدر آہ و رنج دمحن تو
وہ جنت میں خوشیاں منائے گا مت رو — وہ حوروں سے اب دل لگائے گا مت رو
وہ آخر ہمیں بھی تو تھا جاں سے پیارا — مگر دے لیا ہم نے دل کو سہارا
نہ کر بین اتنے نہ رو اتنا پیاری — ہمارے کلیجے پہ چلتی ہے آری
رضیہ ذرا گرم چاول تو لانا — ذکیہ ذرا ٹھنڈا پانی پلانا
بہت خوبصورت بہت نیک تھا وہ — ہزاروں جوانوں میں بس ایک تھا وہ
منگانا پلاؤ ذرا اور خالہ — بڑھانا ذرا قورمے کا پیالہ
جدھر دیکھتے ہیں ادھر غم ہی غم ہے — کریں اس کا جتنا بھی ماتم وہ کم ہے
پڑا ہے پلاؤ میں گھی ڈالڈے کا — خدا تو ہی حافظ ہے میرے گلے کا
دلہن سے کہو آہ اتنا نہ روئے — بچاری نہ بے کار میں جان کھوئے
اری بوٹیاں تین سالن میں تیرے — یہ جھگڑا لکھا تھا مقدر میں میرے

(ص ۱۳۶ کا بقیہ حاشیہ) ہم بڑے وثوق کے ساتھ کہہ سکتے ہیں کہ آج کی طنزیہ اور مزاحیہ شاعری کے ضمن میں راجہ مہدی علی خاں کی حیثیت منفرد اور یکتا ہے اور اس میدان میں فی الحال انھیں کسی حریف کا سامنا نہیں۔

بہت خوبصورت بہت نیک تھا وہ   ہزاروں جوانوں میں بس ایک تھا وہ
دلہن گھر میں چورن اگر ہو تو لانا   نہیں تو ذرا کھاری بوتل منگانا
نہ کر بین اتنے نہ رو اتنا پیاری   ہمارے کلیجے پہ چلتی ہے آری

طنز و مزاح کی اس رو کا ایک اچھا نمونہ ضمیر جعفری کی نظم "عورتوں کی اسمبلی اور وزارت" ہے۔ اس نظم میں بظاہر تو ایک طرح کی مزاحیہ اسمبلی (MOCK ASSEMBLY) کا منظر پیش کیا گیا ہے لیکن دراصل اس کا سہارا لے کر نسوانی فطرت کے بعض مخصوص رجحانات پر طنز کی گئی ہے۔ یہ چند بند خاص طور پر قابلِ توجہ ہیں :

بوا کو تو دیکھو نہ گہنا نہ پاتا   فقط اک غرارہ فقط ایک چھاتا
نہیں کچھ بھی نامِ خدا آتا جاتا   بجٹ ہاتھ میں جیسے دھوبن کا کھاتا
ادھر ممبری چھڑ گئی ممبری سے
ادھر طفل رونے لگے گیلری سے

یہ آواز شور و شغب بولتی ہیں   یہ اندازِ غیظ و غضب بولتی ہیں
نہیں بولتی ہیں تو کب بولتی ہیں   یہ جب بولتی ہیں تو سب بولتی ہیں
شہادت کی انگشت اقبال پر ہے
کبھی ناک پر ہے کبھی گال پر ہے

سپیچوں میں گوٹے کناری کی باتیں   بہو کی کفایت شعاری کی باتیں
پڑوسن کی پرہیز گاری کی باتیں   غرض ہر بیاہی کنواری کی باتیں
بلیڈ اور ٹائی پہ "کٹ" ہو رہی ہے
مگر عطر و ریشم کی ہٹ ہو رہی ہے

البتہ اس نظم کے بعض بند ہنگامی حالات سے وابستہ ہونے کے باعث اس زمرے میں نہیں آتے جو عالمگیر انسانی ناہمواریوں سے متعلق ہوتا ہے اور اسی لئے طنزیہ شاعری

میں اس نظم کا مرتبہ اتنا ہی بلند نہیں جتنا مثلاً راجہ مہدی علی خاں کی مندرجہ بالا نظم کا۔

اردو شاعری کے جدید ترین دور میں طنز و مزاح کی پہلی رو سماجی ناہمواریوں اور عالمگیر انسانی حماقتوں پر طنز کی رو ہے اور ابھی ہم نے اس کا ذکر کیا ہے۔ اس دور کی دوسری اہم رو اگرچہ بالکل نئی چیز نہیں تاہم تازہ واقعات و حالات نے اسے ایک نیا لہجہ ضرور بخشا ہے۔ دراصل اس روش کے پیش رو لسان العصر اکبر الہ آبادی تھے جنھوں نے اپنے معاشرے پر خارجی اثرات کو ہدفِ طنز بنایا تھا اور نئے الفاظ، نئے نظریات اور تازہ سماجی میلانات کے مضحک پہلوؤں کو اس قدر نمایاں کر کے پیش کیا تھا کہ ناظر کی "ہنسی" کو تحریک مل گئی تھی۔ دراصل طنز کی اس رو کے پسِ پشت وہ انسانی جبلّت کارفرما تھی جو ہر اجنبی اور غیر مانوس شے کو خندۂ استہزا میں اڑا دینے کی طرف ہر دم مائل رہتی ہے۔ ویسے اس کے عروج کے لئے سازگار زمانہ بھی وہی ہوتا ہے جب معاشرے کی منجمد فضا میں کسی انقلابی تبدیلی کے باعث بعض ایسے نئے رجحانات جنم لے لیتے ہیں جو معاشرے کی اقدار سے ہم آہنگ نہیں ہوتے۔ ۱۸۵۷ء کے ہنگامے کے بعد رونما ہونے والی ایک ایسی ہی سیمابی کیفیت نے اکبر الہ آبادی کی طنزیہ شاعری کو جنم دیا تھا اور دوسری جنگِ عظیم اور ۱۹۴۷ء کی تقسیم ہند کے بعد ایک ایسی ہی صورتِ حال نے مجید لاہوری، سید محمد ضمیر جعفری، ظریف جبلپوری اور حاجی لق لق کو ایک خاص انداز میں طنزیہ اشعار کہنے پر مجبور کیا۔

طنز و مزاح کی اس رو کے بارے میں یہ بات البتہ قابلِ غور ہے کہ اس کا روئے سخن عالمگیر انسانی حماقتوں یا مستقل سماجی بے اعتدالیوں کی بجائے صرف ان خارجی رجحانات کی طرف ہوتا ہے جو ایک خاص دور میں کسی معاشرے پر اثر انداز ہوتے ہیں اور جنھیں اس معاشرے کا شاعر قابلِ اعتراض قرار دیتا ہے۔ ممکن ہے کہ وقت گزر جانے پر ہم ان رجحانات سے اس قدر مانوس ہو جائیں کہ ان کے مضحک پہلو جو آج محض ان کی اجنبیت کے باعث مضحکہ خیز نظر آتے ہیں، ہمیں مضحکہ خیز نظر نہ آئیں۔ اسی طرح یہ بھی ممکن

ہے کہ کچھ عرصے کے بعد یہ رجحانات اس قدر کمزور ثابت ہوں کہ زندہ ہی نہ رہیں۔ ایسی صورتِ حال میں ان رجحانات پر شاعر کے طنز کے زندہ رہنے کے امکانات بھی کچھ زیادہ روشن نہیں ہو سکتے۔ اکبر الہ آبادی نے اپنے زمانے میں جن رجحانات پر طنز کی تھی وہ آج اس قدر عام ہو رہے ہیں کہ ابھی سے اکبر مرحوم کی اس طنز میں وہ شدت دکھائی نہیں دیتی جو اس زمانے میں تھی۔ اور عین ممکن ہے کہ ضمیر جعفری، مجید لاہوری، سید محمد جعفری اور حاجی لق لق کے ان طنزیہ اشعار میں بھی کچھ عرصے کے بعد وہ شدت باقی نہ رہے جو آج کے ہنگامی حالات میں موجود ہے۔ پھر بھی طنز کی یہ رو صحافتی طنزیہ شاعری سے یقیناً مختلف ہے کہ مؤخر الذکر تو بعض ہنگامی واقعات سے متعلق ہوتی ہے اور اوّل الذکر ان رجحانات پر اپنی اساس قائم کرتی ہے جو ہنگامی واقعات کے پس پشت عمل رہے ہوتے ہیں اور اسی لئے نسبتاً زیادہ عرصہ زندہ بھی رہتی ہے۔

دوسری جنگِ عظیم اور تقسیم ہند کے باعث ہمارے معاشرے میں بعض نئے رجحانات نے جنم لیا ہے۔ اقتصادی بدحالی، ہجرت اور الاٹمنٹ کے قضیے، سیاسی زندگی کے شدید جزرومد اور بین الاقوامی معاملات میں دو عظیم قوتوں کے مابین ایک سرد جنگ نے فضا میں ایک ایسی سیمابی کیفیت پیدا کر دی ہے جو یقیناً ہمارے معاشرے کے لئے بالکل نئی ہے۔ چنانچہ ہمارے بعض طنز نگار شعرا نے ایک نئے طنزیہ لہجے سے ملکی اور بین الاقوامی بے اعتدالیوں کو منظر عام پر لانے کا آغاز کر دیا ہے اور جہاں کسی زمانے میں لپ اسٹک، پاؤڈر، بے پردگی، ڈارون کا نظریہ، اسکول اور کالج کے معاملات پر ہنسی کو تحریک ملتی تھی وہاں آج الاٹمنٹ، رمضانی، لیڈر، پگڑی، ایٹم بم، سیفٹی ایکٹ، راشننگ، چور بازاری، ووٹ، ٹریفک اور رشوت ستانی کو ہدف طنز بنایا جا رہا ہے۔ طنز کی اس رو کا ہلکا سا اندازہ ان چند نمونوں سے ہو سکتا ہے:

ہلاکت خیزیوں کی میہمانی ہے جہاں میں ہوں
نہ آیا ہے نہ باوا ہے نہ نانی ہے جہاں میں ہوں
بس اک شے موت ہے جو خیر سے ملتی ہے بے راشن
وگرنہ ساری چیزوں کی گرانی ہے جہاں میں ہوں
ابھی تک پگڑیوں میں ہے شکوہِ تاجِ سلطانی
ابھی تک رشوتوں کی حکمرانی ہے جہاں میں ہوں
ابھی ہیں چور بازاری کی سینہ زوریاں باقی
غریبوں مفلسوں کا خون پانی ہے جہاں میں ہوں
("جہاں میں ہوں"۔ مجید لاہوری)

وہ بھی ہے آدمی جسے کوٹھی ہوئی الاٹ — وہ بھی ہے آدمی کہ ملا جس کو گھر نہ گھاٹ
وہ بھی ہے آدمی کہ جو بیٹھا ہے بن کے لاٹ — وہ بھی ہے آدمی جو اٹھائے ہے سر پہ کھاٹ
موٹر میں جا رہا ہے سو ہے وہ بھی آدمی
رکشا چلا رہا ہے سو ہے وہ بھی آدمی
("ماڈرن آدمی"۔ مجید لاہوری)

"یو این او" کے پیٹ میں سارے جہاں کا درد ہے
وعدۂ فردا پہ ٹرخانے کے فن میں فرد ہے
گرچہ پٹواتا فلسطین میں خود اپنی نرد ہے
ایسی قوموں سے خفا ہے جن کی رنگت زرد ہے

کتنا اچھا فیصلہ کرتا رہا کشمیر کا
کاغذی ہے پیرہن ہر پیکرِ تصویر کا
("یو این او" ۔ سید محمد جعفری)

"لوکل مہاجرین" یہ تازہ نکھار دیکھ — مونچھوں کے تاؤ دیکھ نظر کی بہار دیکھ
موٹر پہ اڑ رہا ہے وہ ٹلّا کمہار دیکھ — ہے دیکھنے کی چیز اسے بار بار دیکھ
اے مرحبا یہ حسنِ ادائے الاٹمنٹ

("وبائے الاٹمنٹ" ۔ ضمیر جعفری)

دورِ جدید میں طنز و مزاح کی تیسری رو تصویری مناظر یا گہرے مشاہدے کی صورت میں ظاہر ہوئی ہے۔ اس رو کی خوبی یہ ہے کہ یہ انتہائی خلوص سے محض تصویر پیش کرتی چلی جاتی ہے اور کسی چیز پر بھی نکتہ چینی کی موہوم سی کوشش تک نہیں کرتی۔ لیکن ان تصویروں کے پس پشت ایک ایسی گہری طنز پنہاں ہوتی ہے جسے ناظر بڑی شدت سے محسوس کرتا ہے اور جو تصویر کے رنگوں کی مضحکہ خیز آمیزش کو بالکل نمایاں کر دیتی ہے۔ نتیجہ میراجی کے الفاظ میں یہ ہوتا ہے کہ:

"ہم ان کی طرف ایک تبسم ایک قہقہے سے زیادہ توجہ ہی نہیں دیتے اور ظاہر ہے کہ کسی چیز کو مٹانے کا بہترین طریقہ اس کی ہستی سے بے اعتنائی ہے۔"[1]

تصویر کی مضحکہ خیز صورت کا احساس دلانے میں بھی راجہ مہدی علی خاں پیش پیش ہیں۔ ان کی نظم "اس سے اور اسی سے" اس کی بہت اچھی مثال ہے۔

(۱)

زمیں کے چاند ترا حسن آسمانی ہے — ہر ایک جلوہ ترا اک نئی کہانی ہے

[1] دیباچہ "مضراب" (مہدی علی خاں) از میراجی ص ۱۳

ہے تیرے جلووں سے رخشندہ میری عمر کی رات
زہے نصیب کہ تو ہو مری شریکِ حیات

ہے میرے اجڑے ہوئے گھر کو انتظار ترا
تو اے بہار اسے آ کے رشکِ خلد بنا

گھر آؤں گا جو سرِ شام ہو کے میں بے حال
نہال دل کو کریں گے یہ تیرے پھول سے گال

گلے میں ہوں گے ترے ہار میری باہوں کے
چمک اٹھیں گے ستارے تری نگاہوں کے

کرے گی زندہ مجھے تیری دلنشیں گفتار
مرے چمن میں رہے گا سدا یہ حسنِ بہار

کھِلے گی دل کی کلی روح شادماں ہو گی
بہشت ہو گی اسی گھر میں تو جہاں ہو گی

قدم نہاد فرود آ کہ خانہ خانۂ تست

(۲)

خدا کے واسطے کھولو بھی آ کے دروازہ
میں کتنی دیر سے باہر کھڑا ہوں چیخ رہا

اگر علیل نہ ہو آپ کا مزاج شریف
تو پنکھا جھلیے ذرا اٹھ کے کیجیے تکلیف

یہ چارپائی مری ٹیڑھی کیوں بچھائی ہے
بھلا اکنی یہ کیوں فرش پہ گرائی ہے

الٰہی کون یہ پانی کا دے گا اتنا بل
خدا کے واسطے کر نل کو بند لے کاہل

چپاتیاں مرے اللہ سب کی سب کچی
تمام عمر ہی شاید رہو گی تم بچی

نمک کی کان الٹ دی تھی آج سالن میں
اٹھا پیالہ پٹخ دے یہ جا کے آنگن میں

بس اٹھ بھی اب کوئی ایسا برا تو حال نہیں
یہ مجھ غریب کا گھر ہے، یہ ہسپتال نہیں

دبا دے پیر مرے اٹھ کے اٹھ بھی اٹھ او سست

مندرجہ بالا نظم میں رومان اور حقیقت کے تصادم کو محض دو تصویروں کی صورت میں پیش کر کے راجہ صاحب نے طنز کا ایک اچھا نمونہ پیش کیا ہے۔ راجہ صاحب کی مندرجہ بالا نظم کے علاوہ مخمور جالندھری کی نظم "ایک سی بات" بھی طنز و مزاح کی اس رَد کی عمّازی کرتی ہے دیکھیے :

(۱)

چلیے تو سہی غنچوں کے انبار لگا دوں
پیسوں کی نہیں فکر اگر کوئی، تو کیا بات ہے صاحب!
جس رنگ کی جس عمر کی چاہو گے ملے گی
معیار جسے کہتے ہیں پیسے کی کرامات ہے صاحب!
گڑ جتنا بڑھے بڑھتی ہے شیرینی بھی اتنی
جو چیز مرے پاس ہے انوار کی برسات ہے صاحب!
گھر سے بھی سوا آپ کو آرام ملے گا
ہنس مکھ ہے بڑی شوخ ہے مجموعۂ خدمات ہے صاحب!
رنگین فضا شیشہ و مے گیت غزل رقص
کس درجہ حسیں رات ہے صاحب!

(۲)

آمد یہ تمھاری تو ہے زینت مرے گھر کی
اچھا تو یہی ہیں وہ ـــــ بہت خوب ہیں فرزند تمھارے
کچھ کم نہیں "گیتا" بھی مری روپ میں قد میں
اک ساتھ کھڑے کر دو تو دونوں نظر آئیں گے ستارے
رکھتا نہیں گھر میرا خیالات پرانے
کیوں جان کے لیٹا رہے کیچڑ میں کوئی پاؤں پسارے
پھر ـــــ پیسے میں جس کے ہو بڑا مال ڈرے وہ
بیٹی مری کانی نہیں جو تم سے چھپے شرم کے مارے
دیکھو تو سہی چکھ کے انھیں چھو کے تو دیکھو

(۱)

چلیے تو سہی غنچوں کے انبار لگا دوں
پیسوں کی نہیں فکر اگر کوئی، تو کیا بات ہے صاحب!
جس رنگ کی جس عمر کی چاہو گے ملے گی
معیار جسے کہتے ہیں پیسے کی کرامات ہے صاحب!
گڑ جتنا پڑے اتنی بڑھتی ہے شیرینی بھی اتنی
جو چیز مرے پاس ہے انوار کی برسات ہے صاحب!
گھر سے کبھی سوا آپ کو آرام ملے گا
ہنس مکھ ہے بڑی شوخ ہے مجموعۂ خدمات ہے صاحب!
رنگین فضا شیشہ و مے گیت غزل رقص
کس درجہ حسیں رات ہے صاحب!

(۲)

آمد یہ تمھاری تو ہے زینت مرے گھر کی
اچھا تو یہی ہیں وہ ـــــ بہت خوب ہیں فرزند تمھارے
کچھ کم نہیں "گیتا" بھی مری روپ میں قد میں
اک ساتھ کھڑے کر دو تو دونوں نظر آئیں گے ستارے
رکھتا نہیں گھر میرا خیالات پرانے
کیوں جان کے لیٹا رہے کیچڑ میں کوئی پاؤں پسارے
پھر ـــ چھپے میں جس کے ہو سٹرا مال ڈرے وہ
بیٹی مری کانی نہیں جو تم سے چھپے شرم کے مارے
دیکھو تو سہی چکھ کے انھیں چھو کے تو دیکھو

یہ اس کے تلے "پوڑے" یہ کاڑھے ہوئے چادر پہ نظارے
ہم نے اسے چوکے ہی کی شوبھا نہیں رکھا
کچھ رقص و سرود اس کو سکھایا ہے کہ خلوت کبھی نکھارے
پھر میرے تو گھر میں یہ ابھی بیاہ ہے پہلا
وقت آنے پہ ہو جائیں گے معلوم تمھیں چاؤ ہمارے
ٹھہرو! میں بلاؤں اسے —— "گیتا مرے بیٹا!"
ٹھپ ٹھپ، چھنا چھن چھن، سراسر سر، کئی خوشبوؤں کے دھارے
شرماؤ نہ ان سے ہیں کچھ گا کے سناؤ!

وغیرہ وغیرہ

مخمور جالندھری نے اپنی اس نظم میں بظاہر ہندو سوسائٹی کے بہت بڑے عیب پر نکتہ چینی کی موہوم کوشش کبھی نہیں کی۔ انھوں نے یہاں فقط دو تصویریں پیش کر دی ہیں اور نتائج کا انتخاب ہم پر چھوڑ دیا ہے۔ ظاہر ہے کہ جب ہم ایک تصویر کو دوسری مکردہ تصویر کے شانہ بہ شانہ دیکھتے ہیں تو ان دونوں تصویروں کی مماثلت بہت حد تک واضح ہو جاتی ہے اور یہی وہ فن کارانہ انداز ہے جس کی مدد سے مخمور نے اپنی طنز میں شدت پیدا کر دی ہے۔

مندرجہ بالا نظموں کے علاوہ شاد عارفی کی نظم "ساس اور بہو" بھی اس زمرے میں شامل ہے۔ اس کے علاوہ متعدد ایسی نظمیں اس سلسلے میں پیش کی جا سکتی ہیں۔ جو اخبارات اور رسائل میں بکھری پڑی ہیں لیکن سب کا تذکرہ بحث کو غیر ضروری طور پر طول دینے کے مترادف ہوگا۔

اردو شاعری میں طنز و مزاح کے جدید ترین دور کی چوتھی رو پیروڈی یا تحریف کی رو ہے۔ جیسا کہ پہلے بھی ذکر ہوا اردو شاعری میں اس صنف کو رواج دینے والے اکبر الہ آبادی

اور رتن ناتھ سرشار تھے۔[۱] یا پھر پنڈت تربھون ناتھ ہجر اور مولانا جنو بی تھے جنھوں نے اودھ پنچ کے صفحات میں تحریف کے بعض اچھے نمونے پیش کیے تھے لیکن اس کے بعد ایک لمبی مدت تک تحریف کے اس حربے سے فائدہ نہیں اٹھایا گیا تا آنکہ دورِ جدید میں اس کی دوبارہ ضرورت محسوس ہوئی۔ دراصل تحریف کے لئے سب سے سازگار

[۱] اردو شاعری میں اکبرالہ آبادی سے قبل تحریف کے جو نمونے ملتے ہیں وہ زیادہ تر "جواب" اور "جواب الجواب" کی نوعیت کے ہیں یا پھر کبھی کبھی طعن و تشنیع اور پگڑی اچھالنے کے انداز اختیار کئے گئے ہیں۔ چنانچہ ان نمونوں کو صحیح پیروڈی کے زمرے میں شامل کرنا مشکل ہے۔ اس ضمن میں ولی دکنی کے شعر ؎ اچھل کے جا پڑے جوں مصرعِ برق + اگر مطلع لکھوں ناصر علی کوں کے جواب میں ناصر علی نے جو شعر لکھا تھا: باعجازِ سخن گر اڑ چلے وہ + دل ہرگز نہ پہنچے گا علی کوں اسے "جواب" تو کہا جا سکتا ہے لیکن تحریف کہنا ممکن نہیں۔ اسی طرح مصحفی کے شعر ؎

تھا مصحفی یہ مائل گریہ کہ بس، از مرگ — تھی اس کی دھری چشم پہ تابوت میں انگلی

کو سید انشا نے جب مصحفی پر کیچڑ اچھالنے کے لئے وسیلہ بنایا اور کہا:

تھا مصحفی کا ناجو چھپانے کو بس از مرگ — رکھے ہوئے تھا آنکھ پہ تابوت میں انگلی

تو یہ مثال تحریف کا نمونہ نہیں تھی۔ البتہ غالب کی مشکل پسندی پر عبدالقادر رامپوری کا کا یہ شعر ایک حد تک تحریف کا نمونہ ضرور تھا اگرچہ ایک لحاظ سے یہ بھی صحیح تحریف نہیں تھی اور وہ اس طرح کہ اس میں غالب کے کسی خاص شعر کا حلیہ نہیں بگاڑا گیا تھا۔ شعر تھا ؎

پہلے تو روغنِ گل بھینس کے انڈے سے نکال
پھر دوا جتنی ہو کل بھینس کے انڈے سے نکال

چنانچہ یہ بات وثوق کے ساتھ کہی جا سکتی ہے کہ اردو شاعری میں تحریف کو رواج دینے والے اکبرالہ آبادی اور رتن ناتھ سرشار ہی تھے۔

زمانہ وہ ہوتا ہے جب چاروں طرف جذباتیت کا دور دورہ ہو اور ہر شخص بے جانے بوجھے ایک سیلِ رواں میں بہتا ہوا دکھائی دے۔ ایسے موقعوں پر تحریف نگار " اصل" میں ایک معمولی سی لفظی تبدیلی پیدا کر کے ناظر کے جذباتی انہماک کو ختم کرنے اور یوں اسے حالات و واقعات کا از سرِ نو جائزہ لینے پر مجبور کرتا ہے۔ دورِ جدید میں جب کہ "جذباتیت" نے ہر شے پر اپنا تسلّط قائم کرنا شروع کر دیا ہے تحریف کی تگ و تاز کے لئے نہ صرف ایک سازگار فضا پیدا ہو گئی ہے بلکہ بعض تحریف نگاروں نے تو واقعتہً تحریف کے چند اچھے نمونے بھی پیش کر دیئے ہیں۔ اس ضمن میں کنھیا لال کپور، پروفیسر عاشق محمد، سید محمد جعفری، مجید لاہوری اور فرقت کاکوروی خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔

کنھیا لال کپور شاعروں کے گروہ میں شامل نہیں لیکن انھوں نے اپنے مضمون "غالب جدید شعرا کے دربار میں" میں بعض جدید شعرا کے منفرد اندازِ نظر اور اندازِ پیش کش کو تحریف کا نشانہ بنایا ہے۔ اس سلسلے میں انھوں نے بعض آزاد اور معرا نظموں کی جو تحریفیں کی ہیں وہ یقیناً اردو شاعری میں زندہ رہیں گی۔ خاص طور پر فیض احمد فیض کی مشہور نظم "تنہائی" پر ان کی تحریف "لگائی" تحریف کے صحیح معیار سے قریب تر ہے یعنی یہ ایک حد تک لفظی ہے۔ دوسرے یہ تضحیک اس چیز کی کرتی ہے جس کی تحریف کرتی ہے۔ اور تیسرے اس کا روئے سخن ایک ایسی نظم کی طرف ہے جو زبان زدِ خاص و عام ہے۔ اس تحریف کا انداز دیکھئے:

تنہائی (فیض احمد فیض)

پھر کوئی آیا دلِ زار نہیں کوئی نہیں
راہ رو ہو گا کہیں اور چلا جائے گا
ڈھل چلی رات بکھرنے لگا تاروں کا غبار

لڑکھڑانے لگے ایوانوں میں خوابیدہ چراغ
سو گئی راستہ تک تک کے ہر اک راہ گذار
اجنبی خاک نے دھندلا دیئے قدموں کے سراغ
گل کرو شمعیں بڑھا دو مے و مینا و ایاغ
اپنے بے خواب کواڑوں کو مقفل کر لو
اب یہاں کوئی نہیں، کوئی نہیں آئے گا!

لگائی (کنہیالال کپور)

فون پھر آیا دلِ زار نہیں فون نہیں
سائیکل ہوگا کہیں اور چلا جائے گا
ڈھل چکی رات اترنے لگا کھمبوں کا غبار
کمپنی باغ میں لنگڑانے لگے سرد چراغ
تھک گیا رات کو چلّا کے ہر اک چوکیدار
گل کر دو دامنِ افسردہ کے بوسیدہ چراغ
یاد آتا ہے مجھے سرمۂ دنبالہ دار
اپنے بے خواب گھروندے ہی کو واپس لوٹو
اب یہاں کوئی نہیں کوئی نہیں آئے گا!

دورِ جدید کے دوسرے قابلِ ذکر تحریف نگار پروفیسر محمد عاشق ہیں۔ ان کی صرف چند ایک تحریفیں منظرِ عام پر آئی ہیں لیکن ان تحریفوں کا معیار اتنا بلند ہے کہ کسی جائزے میں بھی انھیں نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ اقبالؔ کی نظم "ہمدردی" میراجی کی

نظم" ناگ سبھا کا ناچ" اور صادق قریشی کی نظم "سلمیٰ" پر ان کی تحریف "کتا" ملاحظہ کیجئے جو اگرچہ کسی مشہور نظم کی پیروڈی نہیں تاہم جو اصل کی جذباتیت کا بڑی بے رحمی سے مضحکہ اڑاتی ہے :

سلمیٰ (صادق قریشی)

میں نے اک تصویر بنائی
نیچے لکھا نام کسی کا
سلمیٰ !
سلمیٰ شرم حیا کی دیوی
پیکر اک اخلاص ووفا کا
سلمیٰ !
جانے کب چپکے سے سلمیٰ
آگئی سب کی آنکھ بچا کر
اندر
سب چیزوں سے ہاتھ اٹھا کر
اپنی اس تصویر کی کر لی
چوری
سلمیٰ خوب رہا یہ دھوکا
تم نے تو اک چیز چرائی
نقلی
اصل ہے دل کے آئینے میں

کاغذ پر تھی نقل اتاری
یونہی
اس کو نہیں چوروں کا کھٹکا
ہمت ہے تو اس کو چراؤ
آؤ!

کتّا

(محمد عاشق)

میں نے اک دن کھیر پکائی
اس کی خوشبو پاکر آیا
کتا
کتا شرم و حیا سے عاری
پیکر تھا اک حرص و ہوا کا
کتا
جانے کب چپکے سے کتا
آگیا سب کی آنکھ بچاکر
اندر
سب کھانوں سے دھیان ہٹاکر
میری تھی جو کھیر کی تھالی
کھالی
کتّے! خوب رہا یہ دھوکا
تم نے تو اک چیز ہے چاٹی

نقلی

کھیر ہے اندر المماری میں
تھالی میں کتھی بیچ جمائی
یونہی
اس کو نہیں کتّوں کا کھٹکا
ہمت ہے تو اس کو اڑاؤ
آؤ!

جدید اردو شاعری کے ایک اور اہم تحریف نگار سید محمد جعفری ہیں جن کی بہت سی نظموں میں تحریف و تضمین کا ملا جلا انداز ملتا ہے۔ اس انداز کی ایک اچھی مثال ان کی وہ نظم ہے جو انھوں نے ہندوستان میں وزیرانِ برطانیہ کی آمد پر لکھی تھی۔ اس تحریف کے پس منظر میں مشہور نظم "آب لوڈور" کی روانی صاف دکھائی دیتی ہے۔

مشن نے دیا الغرض یہ بیان — بہیں جیسے برسات میں ندیاں
اچھلتا ہوا اور ابلتا ہوا — وہ سکھوں کو بالکل کچلتا ہوا
گروپ، ادر مرکز بناتا ہوا — وہ شیرے میں مکھی پھنساتا ہوا
مچاتا ہوا فرقہ وارانہ جنگ — افق کو بناتا ہوا لالہ رنگ
یہ رورو کے کہتے تھے شیڈولڈ کاسٹ — کہ دھوبی کے کتے کا گھر ہے نہ گھاٹ

گیا الغرض وہ جواری گیا
تماشا دکھا کر مداری گیا

اسی طرح ان کی نظم "وزیروں کی نماز" نے بھی تحریف کی صورت اختیار کی ہے:

عطر میں ریشمی رومال بسایا ہم نے — ساتھ لائے تھے مصلّے وہ بچھایا ہم نے

دور سے چہرہ وزیروں کو دکھایا ہم نے ہر بڑے شخص کو سینے سے لگایا ہم نے

"پھر بھی ہم سے یہ گلہ ہے کہ وفادار نہیں"

کون کہتا ہے کہ ہم لائق دربار نہیں

سید موصوف کی یہ نظم دراصل اقبال کی نظم "شکوہ" پر تحریف کا درجہ رکھتی ہے اور اس کی خوبی یہ ہے کہ یہ بیک وقت اس نظم کی جذباتیت کا مذاق اڑانے اور موجودہ دور کی نماز کے خالص سیاسی اور خود غرضانہ پہلوؤں کو اجاگر کرنے میں بڑی حد تک کامیاب ہوئی ہے۔ علاوہ ازیں اس نے تحریف کے اور بھی بہت سے لوازم کو بدرجۂ احسن پورا کیا ہے۔ یعنی یہ ایک حد تک لفظی ہے اور یہ ایک ایسی نظم کی تحریف ہے۔ جو زبان زد خاص و عام بھی ہے۔

سید محمد جعفری کی طرح مجید لاہوری کی بہت سی نظموں میں بھی تحریف و تضمین کا ملا جلا انداز ملتا ہے اور سید موصوف ہی کی طرح مجید لاہوری کی نظریں بھی زیادہ تر ملکی مسائل پر مرکوز ہیں چنانچہ وہ اصل نظم کو محض پس منظر کے طور پر استعمال کرتے ہیں اور تحریف ایک بالکل دوسری چیز کی کرتے ہیں۔ وہ چیز جس کا اصل کے ساتھ بظاہر کوئی تعلق بھی نہیں ہوتا۔ حفیظ جالندھری کی نظم "میرا اسلام لے جا" علامہ اقبال کی نظم "فرمان خداوندی" اور حفیظ کے قومی ترانے پر ان کی تحریفیں بہت مشہور ہیں۔

اردو کے تحریف نگاروں میں ایک اور مشہور نام فرقت کاکوروی کا ہے۔ انھوں نے زیادہ تر جدید نظموں پر تحریفیں لکھی ہیں جو "مداوا" کے زیر عنوان کتابی صورت میں بھی شائع ہو چکی ہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ فرقت کی بعض تحریفیں مثلاً عبدالمجید بھٹی کی نظم "سادہ سوال" کی تحریف "ٹیڑھا سوال" اور میراجی کی نظم "محرومی" کی تحریف "مظلومی" خاصی کامیاب ہیں لیکن چونکہ ان کی تحریفیں نظم معریٰ یا آزاد کی جذباتیت کے خلاف صف آرا نہیں بلکہ دراصل ان کے معرض وجود میں آنے کا باعث وہ

ناپسندیدگی ہے جو تحریف نگار کے دل میں ان اصنافِ سخن کے خلاف موجزن تھی لہٰذا بیشتر اوقات ان تحریفوں میں شعوری کاوش کی فراوانی اور ظریفانہ مبالغے کا فقدان نظر آتا ہے۔ اس کے علاوہ کئی مقامات پر وہ تحریف کی کشادگی کو خیرباد کہہ کر نقل کی تنگ دامانی میں کبھی الجھ گئے ہیں۔ اس روش نے ان کی تحریف نگاری کو نقصان پہنچایا ہے۔

اردو شاعری میں تحریف نگاری کی اس رو کا مطالعہ تشنہ رہ جائے گا اگر اس ضمن میں مندرجہ بالا تحریف نگاروں کے علاوہ ان شعرا کا نام نہ لیا جائے جنھوں نے کئی ایک موقعوں پر خاصی اچھی تحریفیں سپردِ قلم کی ہیں۔ یہاں ہمارا اشارہ خضرؔ، تمیمیؔ، اخاہ، ہری چند اخترؔ، شوکت تھانوی اور چراغ حسن حسرتؔ کی طرف ہے۔

اور اب وہ آخری رو جس کی اہمیت زیادہ تر تعلیمی ہے اور جو عہدِ طفلی میں مزاح کی صلاحیتوں کو بیدار کر کے اس کے ارتقار کی طرف بچوں کو گامزن ہونے کی تحریک دیتی ہے۔ اس رو کے زیرِ اثر اردو شاعری کے جدید دور میں جو نظمیں لکھی گئی ہیں وہ اگرچہ مزاح کے اعلیٰ ادبی معیار تک نہیں پہنچ سکیں تاہم ان کی نفسیاتی اور تعلیمی اہمیت اس قدر زیادہ ہے کہ اردو شاعری میں طنز و مزاح کا طالب علم انھیں آسانی سے نظر انداز نہیں کر سکتا۔ ان نظموں کا مقصد ناہمواریوں کو ان کی نمایاں ترین صورت میں پیش کرنا اور یوں بچوں کے ذوقِ مزاح کو تحریک دے کر انھیں لطیف مزاح کے لئے تیار کرنا ہے اس مقصد کے لئے یہ مہمل الفاظ، مبالغہ آمیز خیالات اور بگڑے ہوئے واقعات کو اس طریق سے پیش کرتی ہیں کہ بچے کو بہت جلد ناہمواریوں کا احساس ہو جاتا ہے اور اس کے ہونٹوں سے نقرئی قہقہوں کا طوفان پھوٹ نکلتا ہے۔

اردو شاعری میں اس رو کے معاون صوفی غلام مصطفےٰ تبسم، حفیظ جالندھری اور راجہ مہدی علی خاں ہیں۔ انھوں نے بچوں کے لئے متعدد مزاحیہ نظمیں لکھ کر اس رو کو کامیاب

بتایا ہے بالخصوص راجہ مہدی علی خاں اور "جھولنے" کے خالق صوفی تبسم کو اس ضمن میں بڑی کامیابی نصیب ہوئی۔ بچوں کے ذوقِ مزاح کو تحریک دینے اور انھیں ناہمواریوں کا احساس دلانے میں صوفی صاحب کی کامیابی کا اندازہ اس ایک نمونے سے ہو سکتا ہے۔

ایک تھا لڑکا ٹوٹ بٹوٹ

آنکھیں اس کی موٹی موٹی ٹانگیں اس کی چھوٹی چھوٹی
نیچے پہنے صرف لنگوٹی اوپر پہنے اوور کوٹ

ایک تھا لڑکا ٹوٹ بٹوٹ

صوفی تبسم نے اسی طرح "نہر میں آگ"، "دونوں شیر" اور "کالا ریچھ" میں بچوں کے لئے الفاظ اور واقعات سے مزاح پیدا کرنے کی کوشش کی ہے اور خاصے کامیاب رہے ہیں۔ اسی طرح راجہ مہدی علی خاں نے بچوں کے لئے بعض معرکے کی مزاحیہ نظمیں لکھی ہیں۔ یہ ایک نمونہ قابلِ ذکر ہے:

خرگوشوں کی غزل

کوئی شکاری بار بار بن میں ہمارے آئے کیوں؟
چونکیں گے ہم ہزار بار کوئی ہمیں ڈرائے کیوں؟
گھر نہیں جھونپڑی نہیں کٹیا نہیں مکاں نہیں
بیٹھے ہیں جنگلوں میں ہم کوئی ہمیں بھگائے کیوں؟
کان کھڑے نہ کیوں کریں گھاس میں کیوں نہ ہم چھپیں
کھٹکا ذرا بھی ہو اگر کوئی ٹھٹھک نہ جائے کیوں؟
بن میں ہمارے جو بھی آئے سیر مزے سے وہ کرے
آئے ہزار بار خود کتوں کو ساتھ لائے کیوں؟

امی سے مار کھا کے بھی خوش کوئی کس طرح رہے
پانی مزے سے کیوں پیئے گھاس مزے سے کھائے کیوں؟
کہتا تھا اک شکاری یہ آئیں گے ہم ضرور یاں
جس کو ہو اپنی جاں عزیز بن میں وہ گھر بنائے کیوں؟
چڑیاں نہ چہچہائیں کل، سوئیں گے ہم دوپہر تک ـــــ
بند ہے بن کا مدرسہ کوئی ہمیں جگائے کیوں؟

اردو شاعری میں طنز و مزاح کی اس بحث کو ختم کرنے سے پہلے اگر بحیثیت مجموعی اس کے متعلق چند باتیں کہہ دی جائیں تو غالباً مسئلہ زیرِ بحث کے نقوش ذرا زیادہ واضح ہو جائیں گے۔ چنانچہ ہم کہہ سکتے ہیں کہ مجموعی طور پر "اودھ پنچ" سے پہلے کی طنزیہ و مزاحیہ شاعری نے فارسی سے اثرات قبول کئے اور خاص طور پر "ہجو"، زاہد سے چھیڑ چھاڑ اور رندی و مستی کے تصورات تو وہیں سے مستعار لئے تاہم اس میں بھی کوئی کلام نہیں کہ اردو میں یہ تصورات محض فارسی کی تقلید میں نہیں آئے بلکہ یہاں کے سماجی، سیاسی اور اقتصادی حالات نے بھی ان کو ابھارنے اور نکھارنے میں بدرجۂ اتم حصہ لیا۔ پیمانے ضرور مانگے گئے لیکن شراب زیادہ تر اپنے ہی دیس کی تھی اور اس شراب کا ذائقہ یا اس کی کڑواہٹ اور شیرینی بہت حد تک ہماری اپنی تھی علاوہ پیمانوں کے جو مستعار تھے۔ اودھ پنچ سے پہلے کے دور میں بعض بلند نظر شعراء نے اپنی اجتہادی روش کے طفیل نئے پیمانے خود بھی تشکیل کئے۔ نظیر اکبرآبادی کا اجتماعی شعور اور نتیجۃً مسرت و بہجت کا اجتماعی اظہار اور غالب کا قنوطیت پسندی کے باوجود ایک تبسم زیرِ لب، یہ سب ہمارے اپنے فکری ارتقاء کے کرشمے تھے اور ان سے پیدا شدہ طنز و مزاح کے نمونے یقیناً کسی خارجی تحریک یا بیرونی اثر کے رہینِ منت نہیں تھے۔

لیکن اودھ پنچ ایک نئے دور کا نقیب تھا اور اس کے اجزا سے اردو شاعری میں

طنز و مزاح کی ایک نئی روش کی داغ بیل پڑی ۔ اس روش پر فارسی کی بجائے انگریزی کے اثرات بڑے واضح تھے ۔ اس قدر کہ طنز و مزاح کی بعض اصناف تو یقیناً پہلی بار اردو میں رائج ہوئیں ۔ علاوہ ازیں سیاسی شعور، جمہوری نظام سے آشنائی، مغربی تہذیب کی آمد اور برق رفتاری سے بدلتے ہوئے معاشرے نے بھی نئے پودے کو پھولنے پھلنے کے مواقع بہم پہنچائے ۔ تاہم اس بات کے اظہار میں بھی ہمیں تامل نہیں کہ مجموعی طور پر اودھ پنچ اور اس کے دور کی طنزیہ و مزاحیہ شاعری کا لہجہ بہت زیادہ تیز اور درشت تھا اور اگرچہ یہ بدلے ہوئے حالات کے عین مطابق تھا لیکن اس کے طفیل جو روایت عالم وجود میں آئی اس نے آگے چل کر ہماری طنزیہ و مزاحیہ شاعری کو ایک عرصے تک ارتقار کی طرف گامزن نہیں ہونے دیا ۔ تا آنکہ دورِ جدید میں تعلیم کی ارزانی، مغربی ادب کے مطالعے اور ایک نئے اندازِ نظر کی بدولت اس کے لہجے میں بھی تبدیلی پیدا ہوئی اور اس کی ترویج و ارتقار کے امکانات بھی کچھ روشن ہوئے ۔ چنانچہ غیر ضروری جذباتیت کی تحریف، سماجی ناہمواریوں پر طنز اور عالمگیر بے اعتدالیوں کا شعور اردو کی طنزیہ شاعری کے بعض تازہ اور ترقی پسند رجحان ہیں مگر ان تمام رجحانات اور بدلے ہوئے طنزیہ و مزاحیہ لہجے کے باوصف جدید اردو شاعری میں طنز و مزاح کے عناصر ابھی تک کٹھالی میں ہیں اور ہم یقین کے ساتھ نہیں کہہ سکتے کہ مستقبل کی سیاسی، سماجی اور اقتصادی تبدیلیوں کے زیرِ اثر کیا صورت اختیار کریں گے ۔

اردو نثر میں طنز و مزاح

rekhta

اردو نثر میں ظرافت کے ابتدائی نقوش اردو کی بعض قدیم داستانوں میں ملتے ہیں۔ ان میں سے بعض نقوش تو اس درجہ مدھم ہیں کہ ہم محض تکلفاً انھیں ظرافت کے زمرے میں شامل کر سکتے ہیں اور بعض اس قدر شوخ کہ ان کے رنگوں کی آمیزش میں طفلانہ مذاق کے سوا اور کسی چیز کو دخل نہیں ویسے ان داستانوں کے بیشتر قصّے اپنی مضحکہ خیز نوعیت کے اعتبار سے ہمارے استہزائیہ حس کو بیدار ضرور کرتے ہیں۔

اردو کی نثری داستانوں میں امتیازی حیثیت میر امن کی داستان "باغ و بہار" کو حاصل ہے مگر لطفِ بیان، اختصار اور سادگی کے باوصف اس کتاب میں ظرافت کے نقوش دب کر رہ گئے ہیں اور ہم از اوّل تا آخر قصّے کی سنجیدگی کو فضا پر مسلط پاتے ہیں اس سلسلے کی دوسری کتاب سرور کی داستان "فسانۂ عجائب" ہے جس میں تصنّع اور تکلف اور مقفیٰ اور مسجع اندازِ بیان کے باوجود چست اندازِ نگارش کے ایسے نمونے بھی ملتے ہیں جو کسی کسی مقام پر ظرافت کی سرحدوں تک جا پہنچتے ہیں۔

"فسانۂ آزاد" کے چست اندازِ نگارش کی اس خاص کیفیت کی تعریف کرتے ہوئے پروفیسر وقار عظیم لکھتے ہیں:

"لکھنؤ کی زندگی کی سب سے بڑی خصوصیت جو اس کے عوام اور خواص اور عورت اور مرد میں ذہنی، تہذیبی اور معاشرتی مراتب و مدارج کے ساتھ مختلف قسم کی پست و بلند سطحیں اختیار کرتی رہتی ہیں وہاں کی شیریں بیانی ہے جس طرح میر حسن کی مثنوی میں زندگی کے اس پہلو کا عکس جا بجا ملتا ہے۔ اسی طرح بلکہ بعض جگہ اس سے بھی شگفتہ انداز میں فسانۂ عجائب میں اپنے جلوے دکھاتا ہے[1]" فسانۂ عجائب سے روز کی شیریں بیانی کے یہ نمونے قابلِ غور ہیں۔ شہزادہ جانِ عالم انجمن آرا کو جادو کی قید سے چھڑا کر لاتا ہے۔ انجمن آرا اس کے گرد پھرتی تھی۔ دمبدم سجدے کرنے کو زمین پر گرتی تھی۔ کہتی تھی ہمارے دن اللہ نے پھیرے مگر بدولت جان عالم انجمن آرا جب یہ نام لیتی تو خوشی سے کھل جاتی۔ الا لوگوں کے سنانے کو تجاہل عارفانہ کرکے یہ صاحبو! یہ بار بار کیا کہتے ہو جو میرا مقدر رسیدہ نہ ہوتا وہ دن تھا جو دن پھیرتا۔ ہم صحبتیں مزاج داں اس کہانی سے تاڑ گئیں کہ آپ کی بھی آنکھ بڑی طبیعت لڑی۔ جب اس کی حال سرکی وہ سب اس سے آ آ کہنے لگیں ہے ہے ہم تو تیری مفارقت میں مرتے تھے۔ زندگی کے دن گھڑیاں گن گن کر بھرتے تھے۔ یہ صورت اللہ نے دکھائی یا جان عالم کی جوتیوں کے صدقے سے نظر آئی جس طرح ہمارے مطلب دلی ملے خالق اس کی بھی جی کی مراد دے۔ انجمن آرا غصہ کی شکل بنا تیوری بھوں پر چڑھا کر کہنے لگی۔ تم سبھوں کی شامت آئی ہے کیا۔ بیہودہ بک بک مچائی ہے۔ خدا جانے یہ کون ہے اور کہاں سے آیا ہے۔ سبھوں نے میرا

---

[1] وقار عظیم "کچھ فسانۂ عجائب کے بارے میں"۔ ادبی دنیا، جولائی ۱۹۵۲ء

مغز کھایا ہے اسے تو کیا کوسوں وہ تو مسافر بیچارہ ہے۔ جی میں آتا ہے اس کا منھ نوچوں جس جس نے یہ نخرہ بگھارا ہے۔ اور بھائی مجھے چھیڑوگی تو رو دوں گی، اپنا سر پیٹ لوں گی۔ یہ کہہ کر مسکرانے لگی۔"

اسی طرح جان عالم اور ملکہ مہرنگار کی ملاقات کا عالم دیکھئے:

"یہ صدا جو اہتمام سواری میں آگے آگے کرتی تھیں ان کے کان میں پڑی اور نگاہ جمال جان عالم سے لڑی۔ سب لڑکھڑا کر ٹھٹک گئیں کچھ سکتے کے عالم میں سہم کر جھجھک گئیں۔ کچھ بولیں ان درختوں سے چاند نے کھیت کیا ہے۔ کوئی بولی نہیں ری سورج چھپتا ہے کسی نے کہا غور سے دیکھ ماہ ہے۔ ایک جھانک کر بولی یا اللہ ہے۔ ایک نے غمزے سے کہا چاند نہیں تو تارا ہے۔ دوسری چٹکی لے کر بولی اچھال چھکا تو بڑا خام پارا ہے ایک بولی سرو ہے یا چمن حسن کا شمشاد ہے۔ دوسری بولی تیری جان کی قسم پرستان کا پری زاد ہے۔ کوئی بولی غضب کا دلدار ہے کسی نے کہا دیوانیو چپ رہو خدا جانے کیا اسرار ہے ایک نے کہا چلو نزدیک سے دیکھ آنکھ سینک کر دل ٹھنڈا کریں۔ کوئی کھلاڑی کہہ اٹھی دور ہو۔ ایسا نہ ہو اسی حسرت میں تمام عمر جل مریں وغیرہ وغیرہ۔

فقرہ بازی، چہل اور الھڑپن کے بہت سے ایسے مناظر فسانۂ عجائب میں ملتے ہیں بعض جگہ ان کا معیار بہت پست اور بعض جگہ یہ شگفتہ اندازِ نگارش کے مقامِ بلند پر بھی دکھائی دیتے ہیں تاہم ایک ایسے دور میں جب کہ ظرافت محض شیخ چلی اور ملا دوپیازہ کے لطائف تک محدود تھی سرور نے اردو نثر میں شگفتہ اندازِ نگارش کا ایک اچھا نمونہ

ضرور پیش کیا۔ بیشک ان کے ہاں ظریفانہ انداز کچھ زیادہ نہیں ابھرا اور بیشتر اوقات اس کی اساس محض فقرہ بازی اور چست مکالموں پر استوار ہے پھر بھی سرور کی یہ روش ان کے اپنے زمانے کے عام رجحانات سے ممتاز اور علیحدہ ہے اور اسی لئے اردو نثر میں مزاح نگاری کے سلسلے میں اسے اہمیت حاصل ہے۔

اسی دور کی دوسری اردو داستانوں مثلاً "داستانِ امیر حمزہ" اور "بوستان خیال" میں ظرافت کا انداز فسانۂ عجائب سے مختلف ہے۔ بیشک کئی مقامات پر اس داستان میں بھی نوک جھونک، طعن و تشنیع اور فقرہ بازی کے نمونے ملتے ہیں تاہم اس سلسلے میں اوّلیت کا سہرا سرور ہی کے سر ہے مگر ان داستانوں میں ایک اور قسم کی ظرافت کی فراوانی ہے جو فسانۂ عجائب میں ناپید ہے۔ یعنی عیاروں کی عیاری سے تفریح طبع کے لئے سامان بہم پہنچایا گیا ہے۔

داستانِ امیر حمزہ اور بوستانِ خیال میں ظرافت کا یہ انداز بڑا نمایاں ہے اور ہم قدم قدم پر ایسے واقعات سے دوچار ہوتے ہیں جو جاسوسی کہانیوں میں عام طور سے ملتے ہیں۔ فرق ہے تو صرف اس قدر کہ اچھی جاسوسی کہانیوں میں بالعموم کوئی خلافِ فطرت بات نہیں ہوتی اور نہ واقعات و حادثات کی ترتیب اور ربطِ باہم میں کوئی ناپختگی موجود ہوتی ہے۔ لیکن داستانِ امیر حمزہ اور بوستانِ خیال میں عیاری کے واقعات کے علاوہ دوسرے متعدد واقعات بھی محض پروازِ تخیل کے کرشمے ہیں۔ اور اپنے خلافِ فطرت عناصر کے باعث ہماری استہزائیہ ہنسی کو بیدار کرتے ہیں۔ مزید برآں ان داستانوں کے اہم کرداروں کا استغراق و انہماک ان کے مقاصد کی طفلانہ نوعیت کے مقابلے میں ایک واضح غیر ہمواری کا نمونہ بھی پیش کرتا ہے۔

اس گزارش کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ داستانِ امیر حمزہ یا بوستانِ خیال کو اردو داستانوں میں کوئی کم مرتبہ حاصل ہے۔ اس کے برعکس اردو کی یہ داستانیں

اپنی ضخامت، تفریح کی کیفیت اور اس زمانے کے سماجی اور معاشرتی رجحانات کی عکاسی کے باعث ایک خاص مقام کی مالک ہیں۔ تاہم جہاں تک ظرافت کا تعلق ہے ان داستانوں نے اردو ادب کو فائدہ کی بجائے نقصان ہی پہنچایا ہے۔ اس سلسلے میں کلیم الدین احمد صاحب کے اس خیال سے ہمیں قطعاً اتفاق نہیں کہ "خالص ظرافت کا جو زور، جو ابھار ان داستانوں میں ہے وہ دوسری تصنیفوں میں نہیں ملتا"[1]

داستانِ امیر حمزہ اور بوستانِ خیال کی ظرافت زیادہ تر طفلانہ مذاق کو تسکین پہنچاتی ہے۔ یوں کبھی ان داستانوں کے پلاٹ ایک بہت بڑے پیمانے میں آنکھ مچولی کا منظر پیش کرتے ہیں اور ان کے مطالعے سے جو ہنسی بیدار ہوتی ہے وہ زیادہ تر ہیرو کی لمحاتی فتح یا عیاروں کی مخصوص چالاکی سے تحریک لیتی ہے۔ کلیم الدین احمد نے عیاروں کی اس چالاکی کو سراہتے ہوئے لکھا ہے کہ "عیار تو گویا پیشہ ور ظریف ہے۔ ہنستا ہنسانا اس کی زندگی کا مقصد ہے۔ وہ لوگوں کو ہنساتا ہے۔ لوگ اس پر ہنستے ہیں۔ اور وہ دوسروں کو بیوقوف بنا کر ان پر خندہ زن ہوتا ہے"[2] اور یہ خیال نہیں فرمایا کہ درحقیقت اس تعریف سے وہ ان عیاروں کی ظرافت کی مذمت بھی کر گئے ہیں ـــــ دراصل مزاح کے نقطۂ نظر سے عیاروں کی پیدا کردہ ظرافت کو اس صورت میں اہمیت مل سکتی ہے جب کہ یہ ظرافت عیاروں کی بعض فطری ناہمواریوں سے پیدا ہو۔ چنانچہ کسی عیار کا مزاحیہ کردار کے قریب پہنچنا ہی اس کے لئے کامیابی کی ضمانت ہو سکتا ہے۔ مگر یہاں جیسا کہ کلیم الدین احمد لکھتے ہیں ان عیاروں کا کام دوسروں کو ہنسانا یا بیوقوف بنانا ہے۔ ظاہر ہے کہ عیاروں کا یہ مسخرہ پن یا چالاکی انھیں مزاحیہ کردار سے بہت دور کر دیتی ہے اور مزاح کے نقطۂ نظر سے ان کی پیدا کردہ ظرافت کا معیار اس قدر پست ہو جاتا ہے کہ یہاں کبھی محض نیم پختہ اذہان ہی اس سے

[1] کلیم الدین احمد۔ فن داستان گوئی۔ ص ۱۲۱ [2] ایضاً ص ۱۳۴

میری رائے میں "مسخرہ پن" کی اس روایت نے اردو نثر میں مزاح نگاری کو جو نقصان پہنچایا ہے اس کا ہلکا سا اندازہ محض اس بات سے ممکن ہے کہ رتن ناتھ سرشار جیسے اعلیٰ مزاح نگار نے بھی خوجی کے کردار میں مسخرہ پن کو داخل کر کے اس لاجواب مزاحیہ کردار کی فطری ناہمواریوں کو پوری طرح منظرِ عام پر آنے کی اجازت نہیں دی۔ البتہ داستان امیر حمزہ کے عمرو عیار اور بوستانِ خیال کے سلطان ابوالحسن جوہر اور ان کے رفقا نے اپنی عیاریوں، چالاکیوں اور کرتبوں سے ان داستانوں کی صبر آزما طوالت کو قابل برداشت ضرور بنایا ہے۔ اور اس طرح ان داستانوں میں توازن اور اعتدال پیدا کرنے میں ایک حد تک کامیاب بھی ہوئے ہیں۔

اس دور کی بعض دوسری داستانوں مثلاً حیدر بخش حیدری کی "طوطا کہانی" اور حاتم طائی اور الف لیلیٰ کے تراجم میں مزاح کے چھینٹے تو ضرور ہیں لیکن ان کا رنگ اتنا شوخ نہیں کہ مزاح نگاری کے کسی جائزہ میں انھیں زیرِ بحث لایا جائے۔ اسی طرح سید انشا کی "رانی کیتکی کی کہانی" میں انشا کا مخصوص ظریفانہ انداز ضرور جھلکتا ہے لیکن یہاں بھی کسی اجتہادی روش کے نقوش موجود نہیں۔ البتہ مہجور کی کتاب "نورتن" اس زمانے کی ظرافت کا نچوڑ ضرور پیش کرتی ہے۔ اس کتاب کا دوسرا باب "عورتوں کے چرتروں" پانچواں باب ظریفوں کے لطائف، ساتواں باب احمقوں کی نقلوں، آٹھواں باب افیونیوں کی نقلوں اور نواں باب منحوسوں کی نقلوں سے متعلق ہے۔ اور مہجور نے گویا اپنے زمانے کی ظرافت کے مقبول عام نمونوں کو یکجا کرنے کی سعی کی ہے۔ مگر اس کتاب کے مطالعے کے بعد مجموعی تاثر یہ مرتب ہوتا ہے کہ یہاں فحش اور بے باک قصوں کی بھرمار اور سستی قسم کی نقلوں اور لطیفوں کی فراوانی ہے اور مصنف نے اس کتاب میں ایسا کوئی معیار پیش نہیں کیا جس پر مزاح نگاری کی عمارت کھڑا کیا جاسکے۔

اردو کی ان قدیم داستانوں، فحش قصوں اور لطیفوں سے پیدا شدہ ظرافت کے

پس منظر پر مرزا غالب کا اپنے خطوط کی مدد سے مزاح نگاری کا ایک شاندار محل کھڑا کر لینا یقیناً ایک بہت بڑا کارنامہ ہے۔ غور کیجئے تو غالب سے قبل اردو نثر بحیثیت مجموعی اتنی مقفیٰ و مسجع تھی اور اس پر تصنع و تکلف کا رنگ اس قدر گہرا تھا کہ مزاح جو خلوص اور سادگی کی پیداوار ہوتا ہے اس میں پوری آب و تاب سے نمودار نہیں ہو سکا۔ چنانچہ مرزا غالب کا جہاں اردو نثر پر یہ احسان عظیم ہے کہ انھوں نے مشکل الفاظ اور روایتی انداز سے انحراف کیا اور اظہار و بیان میں آسانی اور سادگی پیدا کر کے اردو نثر کو عام بول چال سے قریب تر لانے اور یوں اسے ارتقاء کی طرف گامزن ہونے میں مدد دی وہاں انھوں نے پہلی بار ہلکے ہلکے مزاح کی آمیزش سے وہ دل افروز کیفیت بھی پیدا کی جو انگریزی نثر میں اڈیسن اور اسٹیل کی تحریروں کی رہینِ منت ہے لیکن جس کا اردو نثر میں اس سے قبل کوئی نشان نہیں ملتا۔

مرزا غالب کی اردو نثر یوں تو غدر کے ہنگامے سے پہلے ہی شروع ہو چکی تھی۔ لیکن ان کا وہ اسلوب جس پر آگے چل کر موجودہ اردو نثر کی بنیاد استوار ہوئی دراصل غدر میں دلی کی تباہی کے بعد ہی نمودار ہوا۔ یہ وہ وقت تھا کہ فلک ناہنجار کی ایک ہی گردش نے تمام پرانی قدروں کو ملیامیٹ کر دیا تھا اور دلی جو ایک خاص تہذیب کا گہوارہ سمجھی جاتی تھی اب ویران ہو چکی تھی شعر و شاعری کے بیشتر ہنگامے سرد پڑ چکے تھے۔ علم و فضل کا کوئی پرسانِ حال نہ تھا۔ شرافت دم توڑ چکی تھی اور فضا پر یاس و قنوطیت کے گہرے بادل چھائے ہوئے تھے۔ غالب بھی اس سے متاثر بلکہ بہت زیادہ متاثر ہوئے تھے اور ان کے لئے وہ ماحول یقیناً ختم ہو گیا تھا جس میں ان کی تخلیقی صلاحیتوں کو عروج نصیب ہوا تھا اور جس میں انھوں نے زندگی کے کم و بیش ساٹھ برس گزارے تھے۔ مگر یہ غالب کی ایک نمایاں خوبی ہے کہ اس عظیم فن کار نے ماحول کی اس ہنگامی تبدیلی اور اتنے شدید ذہنی صدمات سے نبرد آزما ہونے کے بعد اپنی فنی صلاحیتوں کے اظہار

کے لئے ایک نیا پیرایہ اختیار کیا۔ چنانچہ ان تمام عرصے میں غالب ان خطوط کے سہارے جیتے نظر آتے ہیں جو انھوں نے اپنے احباب کو لکھے اور جن میں انھوں نے انشا پردازی کی ایک طرز اختیار کی۔ ظاہر ہے کہ یہ خطوط نجی قسم کے ہیں اور بڑے پر خلوص انداز میں تحریر ہوئے ہیں۔ اس لئے ان میں نہ صرف سادگی نے تصنع کی جگہ لے لی ہے بلکہ ان میں غالب کی وہ فطری خوش مزاجی بھی نکھر آئی ہے جو ان کی شاعری میں اپنے عروج پر پہنچی تھی۔ چنانچہ یہی خصوصیت دراصل غالب کے خطوط کی سب سے قیمتی اور اہم خصوصیت ہے۔

ڈاکٹر سید عبداللہ لکھتے ہیں:

"غالب کی زندگی کے عملی تجربے تلخ اور غم انگیز تھے۔ زمانے کی ناقدری افلاس اور غربت، قید، پنشن کی ضبطی، مسلسل بیماری، ہنگامۂ غدر کے مصائب، خانگی زندگی کی بے لطفی، اس پر انفرادیت کا گہرا شعور ان سب اسباب کی بنا پر ان کی ذہنی دنیا میں ایک عجیب کش مکش اور آویزش موجود تھی۔ اس سے ان کا فلسفۂ غم پیدا ہوا۔"[1]

پس بنیادی طور پر غالب کی نثر و نظم میں غم اور قنوطیت کی برقی لہر دوڑتی ہوئی نظر آتی ہے لیکن یہ غالب کی فطری خوش مزاجی ہے جس نے انھیں تیر بننے سے بچالیا ہے اور جس کے طفیل انھوں نے اپنے ازلی و ابدی غم سے ایک طرح کا سمجھوتہ کر لیا ہے۔ نتیجہ اس کا یہ نکلا ہے کہ غالب کی تحریروں میں مزاح یاس سے بغلگیر نظر آتا ہے یعنی ایک ایسی کیفیت پیدا ہو گئی ہے کہ یاس مزاح کو کھل کر قہقہے لگانے سے باز رکھتی ہے اور مزاح یاس کو ہچکیوں میں تبدیل ہونے سے بچائے رکھتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں ایک شدید یاسیت، قنوطیت کو فن کار کی فطری خوش مزاجی نے زہرناکی میں تبدیل ہونے سے بچالیا ہے۔ چنانچہ یوں محسوس ہوتا ہے گویا کوئی شخص آنسوؤں میں مسکرا رہا ہے۔ اور میری رائے

---

[1] ڈاکٹر سید عبداللہ ــــ "غالب کی اردو نثر" عالمگیر سلور جوبلی نمبر اپریل، مئی ۱۹۵۰ء۔

میں مزاح کی ارفع منزل یہی ہے۔

یوں تو غالب کے مزاح کی یہ کیفیت ان کے بہت سے خطوط میں موجود ہے لیکن خاص طور پر ان خطوط میں زیادہ نکھر آئی ہے جو انھوں نے اپنے قریبی دوستوں کو تحریر کیے۔ مثلاً مرزا علاءالدین کو ایک خط میں لکھتے ہیں:

"قاعدہ عام یہ ہے کہ عالمِ آب و گِل کے مجرم عالمِ ارواح میں سزا پاتے ہیں لیکن یوں بھی ہوا ہے کہ عالمِ ارواح کے گنہ گار کو دنیا میں بھیج کر سزا دی جاتی ہے۔ چنانچہ ۸ رجب ۱۲۱۲ھ کو مجھ کو روبکاری کے واسطے یہاں بھیجا۔ ۱۳ برس حوالات میں رہا۔ ۱۷ رجب ۱۲۲۵ھ کو میرے واسطے حکم دوام حبس صادر ہوا۔ ایک بیڑی میرے پاؤں میں ڈال دی اور دلّی شہر کو زنداں مقرر کیا اور مجھے اس زنداں میں ڈال دیا۔ نظم و نثر کو مشقت ٹھہرایا۔ برسوں کے بعد جیل خانے میں سے بھاگا۔ تین برس تک بلادِ شرقیہ میں پھرتا رہا۔ پایانِ کار مجھے کلکتہ سے پکڑ لائے اور پھر اسی محبس میں بٹھا دیا۔ جب دیکھا کہ یہ قیدی گریز پا ہے دو ہتھکڑیاں اور بڑھا دیں، پاؤں بیڑی سے فگار، ہاتھ ہتھکڑیوں سے زخم دار، مشقت مقرری اور مشکل ہوگئی۔ طاقت یک قلم زائل ہوگئی۔ بے حیا ہوں سالِ گزشتہ بیڑی کو زاویۂ زنداں میں چھوڑ مع دونوں ہتھکڑیوں کے بھاگا۔ میرٹھ، مراد آباد ہوتا ہوا رامپور پہنچا" وغیرہ۔

دوسرے خطوط کا انداز بھی کچھ اسی قسم کا ہے:

بندہ گنہ گار، شرمسار عرض کرتا ہے کہ پرسوں غازی آباد کا اٹھا ہوا گیارہ بجے اپنے گھر پر مثل بلائے ناگہانی نازل ہوا ہوں۔"

(رام پور سے واپسی پر)

منیجر کو لکھا :

"قبلہ! کبھی آپ کو یہ بھی خیال آتا ہے کہ کوئی ہمارا دوست جو غالب کہلاتا ہے وہ کیا کھاتا اور کیوں کر جیتا ہے۔"

ثاقب کو لکھا :

"آج میرے پاس نہ ٹکٹ ہے نہ دام۔ معاف رکھنا والسلام!"

ان خطوط کے پس پشت ان یاس انگیز کیفیات سے کسے انکار ہو سکتا ہے جو غالب کی زندگی پر کثیف و غلیظ بادلوں کی طرح مسلط رہیں لیکن اسے مرزا غالب کی فطری خوش مزاجی کا ادنیٰ کرشمہ کہیئے کہ انھوں نے کہیں بھی اس یاس کو اپنی ذات پر پوری طرح مسلط ہونے نہیں دیا۔ اگر ایسا ہو جاتا تو ان کے خطوط میں فریاد کی سی کیفیت پیدا ہو جاتی یا ایک تیز قسم کی طنز جنم لے لیتی لیکن وہ ہلکا ہلکا مزاح پیدا نہ ہو سکتا جو ان خطوط کی جان ہے۔

خطوط میں مزاح نگاری کے سلسلے میں ایک یہ بات بھی قابل ذکر ہے کہ انھوں نے دوسروں کو بہت کم نشانۂ تمسخر بنایا۔ بلکہ زیادہ تر اپنے آپ ہی پر ہنستے رہے۔ مرزا علاء الدین کی طرف مندرجہ بالا خط اس بات کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ اسی طرح رامپور سے واپسی پر یہ لکھنا کہ "میں اپنے گھر پر مثل بلائے ناگہانی نازل ہوا ہوں" اس بات پر دال ہے کہ اس خط کا لکھنے والا کوئی معمولی انسان نہیں۔ عام لوگوں کے لئے زندگی پر اس قدر سنجیدگی مسلط ہے اور وہ کائنات میں اپنی ذات کو اس قدر اہم اور ضروری خیال کرتے ہیں کہ ان میں خود کو مذاق کا نشانہ بنانے کی صلاحیت ہی پیدا نہیں ہو سکتی۔ فی الحقیقت خود پر ہنسنے کے لئے وسیع القلبی کی ضرورت ہے اور قدرت نے غالب کو اس کا بہت بڑا حصہ بخشا تھا۔

اس ضمن میں میر مہدی کی طرف غالب کا یہ خط بھی قابلِ غور ہے کہ خط کا بالواسطہ

انداز بجائے خود مزاح کے معیار پر پورا اترتا ہے:

"اے جناب میرن صاحب السلام علیکم! حضرت آداب! کہو صاحب آج اجازت ہے میر مہدی کے خط کا جواب لکھنے کی۔ حضور میں کیا منع کرتا ہوں۔ مگر میں اپنے ہر خط میں اپنی طرف سے دعا لکھ دیتا ہوں۔ پھر آپ کیوں تکلیف کریں۔ نہیں میرن صاحب اس کے خط کو آئے بہت دن ہوئے ہیں۔ وہ خفا ہوا ہوگا۔ جواب لکھنا ضرور ہے۔ حضرت وہ آپ کے فرزند ہیں۔ آپ سے خفا کیوں ہوں گے! بھائی آخر کوئی وجہ تو بتاؤ کہ تم مجھے خط لکھنے سے کیوں باز رکھتے ہو؟ سبحان اللہ! اے لو حضرت آپ تو خط نہیں لکھتے اور مجھے فرماتے ہیں کہ تو باز رکھتا ہے۔ اچھا تم باز نہیں رکھتے مگر یہ کہو کہ تم کیوں نہیں کہتے کہ میں میر مہدی کو خط لکھوں؟ کیا عرض کروں سچ تو یہ ہے کہ جب آپ کا خط جاتا اور وہ پڑھا جاتا تو میں سنتا اور حظ اٹھاتا۔ اب جو میں وہاں نہیں ہوں تو نہیں چاہتا کہ آپ کا خط جائے میں اب پنجشنبہ کو روانہ ہوتا ہوں۔ میری روانگی کے تین دن بعد آپ شوق سے لکھئے گا۔ میاں بیٹھو ہوش کی خبر لو۔ تمہارے جانے نہ جانے سے مجھے کیا علاقہ؟ میں بوڑھا آدمی تمہاری باتوں میں آگیا اور آج تک اسے خط نہ لکھا۔ لاحول ولاقوۃ!"

غور کیجئے تو یہ خط میر مہدی کی طرف ہے لیکن مخاطب میرن صاحب کو کیا جا رہا ہے اور پھر خط کا ڈرامائی انداز، اس کی شگفتگی اور خط نہ لکھنے کی عجیب وغریب دلیل یہ سب باتیں مل جل کر غالب کے خط میں وہ مخصوص فضا پیدا کر دیتی ہیں جو ان کی مزاح نگاری کو تقویت پہنچاتی ہے۔

نثر میں غالب کے مزاح کی تعمیر میں استعارہ، ذومعنی الفاظ، تجنیس اور تضاد نے بھی خوب حصّہ لیا ہے۔ اور دیکھا جائے تو مزاح کی اس خاص کیفیت سے قطع نظر جس کا اوپر ذکر ہوا غالب نے زبان و بیان سے بھی مزاح کی تخلیق میں خاصی مدد لی ہے۔ اور اگرچہ غالب کے مزاح میں فکر اور اسلوب کو علیٰحدہ علیٰحدہ کر کے دکھانا مقصود نہیں۔ تاہم ان کی انشا کے بعض نمونوں میں اسلوب ہی مزاح کا محرک ثابت ہوا ہے۔ غالب کے خطوط سے دو ایک ٹکڑے ہی اس چیز کو ثابت کر دیتے ہیں:

"میاں تمھارے دادا میاں امین الدین خاں بہادر ہیں۔ میں تو تمھارا دلدادہ ہوں۔"

"داڑھی مونچھ میں سفید بال آگئے ـــــ اس سے بڑھ کر یہ ہوا کہ آگے کے دو دانت بھی ٹوٹ گئے۔ ناچار مسّی بھی چھوڑ دی اور داڑھی بھی۔"

وغیرہ وغیرہ۔

غالب کے بعد اردو نثر میں مزاح نگاری کا اگلا سنگ میل "اودھ پنچ" ہے لیکن اس سے قبل کہ "اودھ پنچ" کی طرف رجوع کیا جائے دو ایسی شخصیتوں کا ذکر ضروری ہے جنھیں اگرچہ مزاح نگار تو نہیں کہا جا سکتا تاہم جن میں مزاح پیدا کرنے کی صلاحیتیں ضرور موجود تھیں۔ ہماری مراد مولوی نذیر احمد اور سر سیّد احمد خاں سے ہے کہ اردو نثر کے اوّلین معماروں میں انھیں ایک مقام امتیاز حاصل ہے اور ان کی تحریروں میں تبسم زیرلب کی ایک واضح کیفیت بھی دکھائی دیتی ہے۔ ان میں سے نذیر احمد کی تحریروں میں مزاح کا رنگ نسبتاً زیادہ گہرا ہے اور ان کی تصانیف کے مطالعے سے معاً یہ خیال پیدا ہوتا ہے کہ اگر ان کے پیش نظر ایک بے حد سنجیدہ مقصد نہ ہوتا تو ان کے فطری میلانات کا نتیجہ ایک بھرپور مزاحیہ انداز نگارش کی صورت

میں یقیناً نمودار ہوتا اور وہ ہمیں اردو نثر کے بہترین مزاح نگاروں کی صفِ اوّل میں کھڑے دکھائی دیتے ہیں۔

یوں تو ظرافت کے چھینٹے نذیر احمد کی تقریباً تمام تصانیف میں ملتے ہیں لیکن کہیں کہیں ان کا رنگ قدرے شوخ بھی ہو گیا ہے۔ ایسے موقعوں پر مولوی صاحب واقعہ اور کردار سے کبھی مزاح پیدا کرتے اور ایک حد تک کامیاب ہو جاتے ہیں۔ مثال کے طور پر یہی واقعہ لیجئے کہ ابن الوقت نوبل صاحب کے ساتھ چھری کانٹے کی مدد سے کھانا کھا رہے ہیں۔ چوں کہ ان کا چھری کانٹے سے نبرد آزما ہونے کا پہلا موقع ہے اس لئے آپ دیکھئے کہ ان کے طریقِ کار میں بتدی کی تمام تر بدحواسی موجود ہے اور وہ ناظر کے تفننِ طبع کے لئے سامان مہیا کر دیتے ہیں۔ مولوی صاحب کے الفاظ میں:

"اس نے بے تمیزی سے بے تمیزی یہ کی کہ داہنے ہاتھ میں کانٹا لیا اور بائیں ہاتھ میں چھری۔ نوبل صاحب کے بتانے سے کانٹا بائیں ہاتھ میں لیا تو چھری کو اس زور سے کانٹے پر ریت دیا کہ چھری کی ساری باڑھ جھڑ پڑی۔ خدمت گار نے میز پر سے دوسری چھری اٹھا کر دی شاید آلو ہی تھا کہ اس کو کاٹنے لگا تو اچھل کر پڑی۔ خیر ہوگئی کہ ٹیبل کلاتھ پر گرا۔ پھر جب کسی چیز کو کانٹے میں پرو کر منہ میں لے جانا چاہتا تھا۔ ہمیشہ نشانہ خطا کرتا اور جب تک باری باری سے ناک اور ٹھوڑی اور کلّے یعنی تمام چہرہ کو داغدار نہیں کر لیتا کوئی لقمہ منہ میں نہیں لے جا سکتا۔" (ابن الوقت)

اسی طرح کردار سے مزاح کی تخلیق کا یہ نمونہ دیکھئے۔ توبۃ النصوح کے کلیم گھر سے ناراض ہو کر اپنے دوست مرزا ظاہر دار بیگ کے پاس پہنچتے ہیں اور ظاہر دار بیگ

جو کلیم سے اپنی امارت کے جھوٹے قصے بیان کر چکے ہیں انھیں ایک ٹوٹی پھوٹی مسجد میں بٹھاتے اور دھیلے کے چنوں سے ان کی تواضع کرتے ہیں تو ایک دلچسپ نیم مزاحیہ کردار کے نقوش از خود ابھرتے چلے آتے ہیں۔ دیکھئے :

"مرزا جلدی سے اٹھ کر باہر گئے اور چشم زدن میں چنے بھنوا لائے مگر دھیلے کے کہہ کر گئے تھے یا تو کم لائے یا راہ میں دو چار پھنکے لگا گئے اس واسطے کہ کلیم کے روبرو دو چار مٹھی سے زیادہ چنے نہ تھے۔ مرزا یار تم ہو بڑے خوش قسمت کہ اس وقت بھاڑ مل گیا۔ ذرا واللہ ہاتھ تو لگاؤ کیسے جھلس رہے ہیں اور سوندھی خوشبو بھی عجیب ہی دلفریب کہ بس بیان نہیں ہو سکتا۔ تعجب ہے کہ لوگوں نے خس اور مٹی کا عطر نکالا مگر بھنے ہوئے چنے کی طرف کسی کا ذہن منتقل نہیں ہوا۔"

(توبۃ النصوح)

مولوی صاحب کی یہ ظرافت ان کی تصانیف تک محدود نہیں۔ وہ لوگ جنھیں ان کو قریب سے دیکھنے کا موقع ملا ان کی گفتگو کی ظرافت کی بھی بہت تعریف کرتے ہیں۔ مثال کے طور پر مرزا فرحت اللہ بیگ نے "نذیر احمد کی کہانی" میں مولوی صاحب کا جو کردار پیش کیا ہے وہ ایک ایسے ظریف انسان کا کردار ہے جس کی باتوں میں نرمی، شیرینی اور مزاح کا حیرت انگیز امتزاج ہے اور جو میٹھے بولوں سے سننے والوں کے دلوں کو آنِ واحد میں مسخر کر لیتا ہے۔

مولوی نذیر احمد کے ساتھ ساتھ سر سید احمد خاں کا تذکرہ بھی ضروری ہے کہ سید موصوف اپنے زمانے کے صاحبِ طرز انشار پرداز تھے اور انھوں نے اردو نثر کو شگفتہ، سلیس اور ہر قسم کے مطالب کے اظہار کے قابل بنانے میں بڑی سرگرمی دکھائی تھی۔ ان کے وہ خطوط پڑھیں جو انھوں نے لندن سے تحریر کیے یا ان مضامین کا

مطالعہ کریں جو تہذیب الاخلاق کے پرچوں کی زینت بنے تو ہمیں الفاظ کے پس پشت ایک ناقابلِ بیان عزم کی جھلکیاں نظر آئیں گی۔ قوم کو قعرِ مذلت سے اٹھا کر بامِ ثریا تک پہنچانے کے اس عزم نے ان کی نگارشات میں سنجیدگی کی ایک لہر دوڑادی ہے اور اسی لئے ان کی نثر میں غالب کی سی لطافت یا رنگینی موجود نہیں۔ تاہم بعض بعض خطوط میں مزاح کی ایک ہلکی سی رو ضرور نظر آتی ہے۔ مثلاً جب وہ لندن سے اپنے مکتوب میں گردن مروڑی مرغی کا ذکر کرتے ہیں تو ان کا زیرِ خند صاف نظر آجاتا ہے۔ اسی طرح بعض اوقات سنجیدہ باتوں کے درمیان کوئی نہ کوئی ایسی بات کہہ دیتے ہیں کہ پڑھنے والے کے ہونٹ از خود تبسم میں بھیگتے چلے جاتے ہیں۔ مولوی سید مہدی علی کے نام جو خطوط ہیں ان میں یہ کیفیت بڑی نمایاں ہے لیکن علی گڑھ کے زمانے کے خطوط میں سنجیدگی نے تو ظرافت کی اس ابھرتی ہوئی شعاع کو قریب قریب ختم کر دیا ہے۔ پس اردو نثر میں مزاح نگاری کا جائزہ لیتے وقت جب مولوی نذیر احمد یا سرسید احمد خاں کے نام ہمارے سامنے آتے ہیں تو ہم کہہ سکتے ہیں کہ ان کی مزاحیہ صلاحیتوں کا ان کے مقصد کی سنجیدگی نے قلع قمع کر دیا اور یہ اچھا ہوا یا برا اس کا تو تاریخ ہی فیصلہ کرے گی البتہ طنز و مزاح کے اس طالب علم کو اس بات کا افسوس ضرور ہے۔

پس یہ بات وثوق کے ساتھ کہی جا سکتی ہے کہ غالب کے بعد اردو نثر میں مزاح نگاری کا اگلا دور "اودھ پنچ" سے ہی شروع ہوتا ہے اور اگرچہ بقول چکبست "اودھ پنچ کے ظریفوں کی شوخ و طرار طبیعت کا رنگ غالب سے کہیں مختلف ہے اور ان کے قلم سے پھبتیاں ایسی نکلتی ہیں جیسے کمان سے تیر"[1]۔ لیکن اگر اس وقت کی سوسائٹی کو مدِ نظر رکھ کر اودھ پنچ کے علمبرداروں کی نگارشات کا جائزہ لیا جائے تو ہم کہہ سکتے ہیں کہ

---

[1] مضامین چکبست ص ۹۶

بہ حیثیت مجموعی اس اخبار نے اردو زبان میں پہلی بار ایک بھرپور طنزیہ انداز اختیار کیا۔ اور ایک ایسے وقت میں جب کہ زندگی میں انقلاب انگیز تبدیلیاں پیدا ہو رہی تھیں، فضا کو اعتدال پر لانے کی کوشش کی۔

"اودھ پنچ" کے اس دور کے سب سے اہم لکھنے والے رتن ناتھ سرشار تھے۔ لیکن سرشار کے ہاں طنز کم اور مزاح زیادہ ہے۔ پھر ان کے مزاح میں بھی غالب کے مزاح کی سی لطافت اور رعنائی موجود نہیں بلکہ یہ بلند بانگ قہقہوں کا محرک ہے۔ سرشار کا مغربی مصنفین سے اگر مقابلہ کیا جائے تو ہم کہہ سکتے ہیں کہ ان کی ظرافت میں ایڈیسن کی لطافت کی بجائے والٹیئر کی تیزی موجود ہے۔ وہ اس مہرباں سی مسکراہٹ کو تحریک نہیں دیتے جو اپنی صدائے بازگشت سے لمحہ بہ لمحہ بلند تر اور تیز تر ہوتا چلا جاتا ہے تا آنکہ اس کی گونج ایک ابدی لے کی طرح تمام فضا پر محیط ہو جاتی ہے۔ اور ناظر اس کے طلسم ہوشربا میں بے اختیار بہنے لگتا ہے —— بیشک اس گونج میں گہرائی موجود نہیں ہے تاہم اس کی بلند بانگ اور نوکیلی کیفیت کا احساس فی الفور ہو جاتا ہے اور دراصل یہی کیفیت سرشار کی ظرافت کا طرۂ امتیاز بھی ہے۔

جیسا کہ مذکور ہوا سرشار کی تحریروں میں طنز کی فراوانی نہیں۔ تاہم جب وہ لکھنؤ کی زوال پذیر معاشرت کی تصویریں کھینچتے ہیں اور نوابوں کی مکروہ عادات، چانڈو افیون، بٹیر بازی کی طرف ان کے رجحانات، عام شہریوں کی اوہام پرستی، مذہبی رسوم کی پابندیوں میں ان کا استغراق، معلمین کی جہالت، پیروں کی بداعمالی اور شاعروں، وکیلوں اور بانکوں کے مخصوص نظریات کو طشت از بام کرتے ہیں تو ان کی طنز کی نشتریت صاف محسوس ہونے لگتی ہے۔ علاوہ ازیں انھوں نے خوجی اور آزاد کے جو متضاد کردار پیش کئے ہیں ان کی مدد سے وہ ایک طرف تو لکھنؤ کی پرانی تہذیب کو ہدف طنز بنانے میں کامیاب ہوئے ہیں اور دوسری طرف اس نئے سماجی شعور کا بے رحم نفسیاتی تجزیہ بھی

کر گئے ہیں جو اس زمانے میں بڑی شدت لیکن ایک عجیب سے بے ڈھنگے طریق سے نمودار ہو رہا تھا۔ ان کا کردار خوجی پرانی تہذیب کا علمبردار ہے اور اس میں سستی، بزدلی اور ناکردگی کے تمام عناصر یکجا ہو گئے ہیں۔ دوسری طرف آزاد نئے سماجی شعور کا علمبردار ہے اور بنیادی طور پر اپنے زمانے کے اس عام انسان کی طرح ہے جس نے ماضی کے بندھنوں کو توڑ لیا تھا لیکن جو ابھی مستقبل سے کوئی پائدار رشتہ استوار نہیں کر سکا تھا اور جو نتیجتہً مضحکہ خیز طریق سے لڑکھڑاتا پھرتا تھا۔ خورشید الاسلام صاحب[1] کی رائے میں سرشار نے اپنے زمانے کے ان دونوں واضح رجحانات پر طنز کرنے کے لئے دو طرح کے آئینے استعمال کئے۔ ایک آئینے میں انھیں ہر چیز مضحکہ خیز حد تک چھوٹی نظر آئی اور اس کے لئے انھوں نے خوجی سے علامت کا کام لیا۔ دوسرے میں انھیں ہر شے مضحکہ خیز حد تک دیو قامت نظر آئی اور یہاں انھوں نے آزاد کو علامت قرار دیا اور یوں ان دونوں کرداروں کا سہارا لے کر ماضی و مستقبل، مشرق و مغرب اور پرانے اور نئے نظام کو بالعموم علیحدہ علیحدہ اور کبھی کبھی متصادم حالات میں پیش کرتے اور اپنے پڑھنے والوں کی تفریح طبع کے لئے سامان بہم پہنچاتے رہے مگر اس خاص زاویئے سے قطع نظر جب ہم سرشار کے ہاں ان مرقعوں کو دیکھتے ہیں جن میں انھوں نے مختلف واقعات و افراد کو ہدف طنز بنایا تو صاف محسوس ہوتا ہے کہ سرشار کی اس طنز میں شدت کا فقدان ہے۔ اس کے برعکس یہاں منظر کشی پر نسبتاً زیادہ محنت صرف کی گئی ہے۔ سرشار کبھی غالباً اس کمی کو محسوس کرتے ہیں اور اپنی طنز میں شدت پیدا کرنے کے لئے تنقید اور تبصرے سے کام لینے لگتے ہیں ظاہر ہے کہ ایسی صورت میں وہ ناصح یا محتسب کا روپ دھار لیتے ہیں اور یہ چیز نہ صرف ان کی تخلیقات کو فنی لحاظ سے کمزور کر دیتی ہے بلکہ اس سے ان کی طنز کی ہمہ گیری پر بھی حرف آتا ہے۔

---

[1] فسانہ آزاد ـــــ خورشید الاسلام (اردو ادب جولائی ۱۹۵۱ء)

طنز کی بہ نسبت سرشار کے ہاں مزاح کی فراوانی ہے اور اگرچہ یہاں بھی وہ مزاح میں گہرائی پیدا نہیں کر سکے اور بعض اوقات تو ان کے مزاح کا معیار بہت پست بھی ہو جاتا ہے۔ تاہم ان کے ہاں واقعے سے پیدا ہونے والے مزاح کے بے شمار نمونے موجود ہیں اور ان میں سے بعض خاصے اچھے ہیں۔ اسی طرح انھوں نے مزاحیہ کردار سے بھی مزاح پیدا کرنے کی کوشش کی ہے اور خوجی، نواب، کھوسٹ شوہر، زرد پوش، مہراج بلی اور ان جیسے درجنوں دوسرے افراد پیش کیے ہیں جو اپنی فطری ناہمواریوں کے باعث مزاحیہ کردار کے بہت قریب جا پہنچتے ہیں۔ اور تو اور "فسانۂ آزاد" کا ہیرو آزاد جس کے کردار کی تعمیر میں سرشار نے خاصی محنت کی ہے۔ اپنی بعض ناہمواریوں کے طفیل اگر مزاحیہ کردار نہیں تو کم از کم ایک مضحکہ خیز شخصیت ضرور نظر آنے لگتا ہے۔ مزاحیہ کرداروں کے علاوہ سرشار کی تحریروں میں قدم قدم پر ایسے مضحکہ خیز واقعات بھی نظر آتے ہیں جو ناظر کو ہر دم مسکرانے اور تھوڑے تھوڑے وقفے کے بعد بلند بانگ قہقہے لگانے پر مجبور کر دیتے ہیں۔ لیکن سرشار کی مزاح نگاری کا ایک عیب یہ ضرور ہے کہ اس کے ذریعے بیشتر اوقات "واقعے" کی بجائے "عملی مذاق" سے مزاح پیدا کرنے کی سعی کی گئی ہے۔ چنانچہ خوجی جو ان کی ظرافت کا سب سے بڑا معاون ہے قدم قدم پر عملی مذاق سے دوچار ہوتا اور ہمیں اپنے مسخرے پن سے ہنسانے کی کوشش کرتا ہے۔ دراصل عملی مذاق سے پیدا ہونے والا مزاح لفظی بازی گری کی طرح کا مزاح کا کوئی بلند معیار پیش نہیں کرتا اور اسی لئے سرشار کے مزاح کا معیار بھی بالعموم عملی مذاق کی سطح پر پہنچنے کے بعد اپنی جاذبیت کھونے لگتا ہے۔

لیکن سرشار کی سب سے بڑی جیت ان کا اسلوبِ بیان ہے۔ انھیں زبان پر بڑا عبور ہے اور وہ زبان و بیان سے ظرافت پیدا کرنے میں کوئی دقت محسوس نہیں کرتے۔ نتیجتہً ان کی تحریر میں ہر ہر قدم پر حاضر جوابی، ضلع جگت، پھبتی، اشعار کا

بے تکا استعمال، لطائف، فارسی اور اردو کا مضحکہ خیز امتزاج، تلفظ اور الفاظ کا الٹ پھیر ـــــ اور اسی وضع کے بیشمار دوسرے حربوں سے پیدا شدہ مزاح کے کامیاب نمونے ملتے ہیں۔ مگر خوبی کی بات یہ ہے کہ یہ تمام حربے ان کے ظریفانہ اسٹائل کا جزو ہو کر رہ گئے ہیں اور مخمل میں ٹاٹ کا پیوند معلوم نہیں ہوتے۔ سرشار کے ظریفانہ اسٹائل کی اسی کامیابی کا نتیجہ ہے کہ فسانۂ آزاد میں اس کی طوالت اور تکرار کے باوجود شگفتگی قائم رہتی ہے۔ بلاشبہ یہ سرشار کا ظریفانہ اندازِ تحریر ہے جس نے اس کی نثر میں یکسانیت پیدا نہیں ہونے دی۔ ورنہ جہاں کہیں وہ ظریفانہ انداز کو بالائے طاق رکھ کر سنجیدہ باتیں کہنے کی کوشش کرتے ہیں وہیں ناظر کو ایک اکتاہٹ سی محسوس ہونے لگتی ہے اور اس کے لئے سرشار کی اس نوع کی تحریر کو پڑھنا مشکل ہو جاتا ہے۔

جیسا کہ اس سے قبل بھی ذکر ہوا اردو نثر میں غالب کے بعد مزاح نگاری کا اگلا دور اودھ پنچ ہی سے شروع ہوتا ہے۔ رتن ناتھ سرشار بھی اس دور کے لکھنے والے ہیں۔ اگرچہ ان کی بیشتر تحریریں "اودھ اخبار" میں چھپیں جس کے وہ ایڈیٹر بھی تھے لیکن "اودھ پنچ" نثر میں مزاح نگاری کے سلسلے میں ایک سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔ سجاد حسین اس کے ایڈیٹر تھے اور اس کے نثر نگار معاونین میں سجاد حسین کے علاوہ تربھون ناتھ ہجر، مرزا مچھو بیگ، ستم ظریف، بابو جوالا پرشاد برق، احمد علی شوق، منشی احمد علی کسمنڈوی اور نواب سید محمد آزاد کے نام قابل ذکر ہیں۔

اردو شاعری میں طنز و مزاح کا جائزہ لیتے وقت ہم نے اودھ پنچ کو سنگِ میل قرار دیا تھا۔ اور نثر کے ضمن میں بھی اس بات کو دہرایا ہے۔ یہ بات البتہ قابلِ غور ہے کہ شاعری میں اودھ پنچ سے پہلے طنز و مزاح کے ایسے بہت سے نمونے ملتے ہیں جن میں سے کچھ تو فارسی ادب کے زیرِ اثر نمودار ہوئے اور کچھ اردو کے بعض عظیم شاعروں کے منفرد اندازِ نظر کے طفیل منصۂ شہود پر آئے۔ لیکن نثر میں اودھ پنچ سے پہلے بجز

خطوطِ غالب ہمیں طنز و مزاح کا کوئی اہم نمونہ نہیں ملتا۔ اس لحاظ سے اودھ پنچ کی اہمیت اور بھی بڑھ جاتی ہے کہ نثر میں طنز و مزاح کو رائج کرتے میں اس اخبار نے بہت بڑی خدمت

اودھ پنچ اپنے زمانے کی انقلابی تبدیلیوں کے خلاف ردِّ عمل کے طور پر نمودار ہوا تھا۔ یہ وہ زمانہ تھا کہ ۱۸۵۷ء کے ہنگامے نے زندگی سے شگفتگی اور آسائش چھین لی تھی اور اس کے چہرے پر سنجیدگی کی تیوریاں پیدا کر دی تھیں سیاسی، سماجی اور ادبی ماحول میں بھی سنجیدگی اور انہماک کا دور دورہ تھا۔ انتہا پستی اپنے جوبن پر تھی اور ایسا معلوم ہوتا تھا گویا ہر شخص اس طوفانی بہاؤ کے ساتھ ایک تنکے کی طرح بہتا چلا جائے گا۔ ایسے میں اودھ پنچ نے فرد کو روک کر اس کے ہاتھ میں ایک آئینہ تھما دیا اور اس سے درخواست کی کہ وہ ایک لمحے کے لئے اس آئینے میں اپنی صورت دیکھنے کی تکلیف گوارا کرے۔ ظاہر ہے کہ جب اسے آئینے میں ایک انتہائی سنجیدہ چہرہ مضحکہ انگیز حرکات کرتا نظر آیا تو فرد کو ندامت بھی محسوس ہوئی اور اس کے جوش و انہماک میں اعتدال بھی پیدا ہو گیا۔ چنانچہ اودھ پنچ نے قوم کے طوفانی دریا کو کناروں سے چھلکنے اور یوں تباہی و بربادی پھیلانے سے بروقت روکنے کی انتہائی کوشش کی اور اس دریا سے طنز و ظرافت کی بے شمار چھوٹی چھوٹی نہریں نکال کر اس طغیانی میں دھیما پن پیدا کرنے کا قابلِ رشک کام سر انجام دیا۔

اودھ پنچ کے ذریعے یہ تاریخی کام سجاد حسین کی مساعی کا رہینِ منّت ہے۔ سجّاد حسین خود بلا کے لکھنے والے تھے اور وہ آج بھی "حاجی بغلول"، "طرحدار لونڈی" "احمق الدین" کے مصنف کی حیثیت سے مقبولِ خاص و عام ہیں۔ ان تصانیف کے علاوہ انھوں نے جو خطوط ہندوستانی رؤسا کے نام لکھے وہ بھی انتہائی دلچسپ اور طنزیہ انداز میں لکھے گئے ہیں۔ علاوہ ازیں اودھ پنچ میں "لوکل" اور "موافقتِ زمانہ"

کے زیرعنوان ان کے جو مضامین چھپتے تھے ان میں ملک کے سیاسی، موسمی اور سماجی حالات پر وہ بڑی دلیری سے طنز کرتے تھے۔

سجاد حسین نے اودھ پنچ کو اپنے زمانے کا ایک نہایت ہردلعزیز پرچہ بنا دیا تھا چنانچہ وہ کم وبیش چھتیس برس تک اس پرچے کے ذریعے ملک وقوم کی خدمت سرانجام دیتے رہے اور اگرچہ اس دوران میں اودھ پنچ نے بیشتر اوقات لوگوں پر کیچڑ بھی اچھالی، بیشتر اوقات اس کی طنز میں زہرناکی کا عنصر بھی نمودار ہوا، تاہم اردو نثر میں طنز ومزاح کے سلسلے میں اس کی خدمات سے انکار ممکن نہیں۔

یوں تو اودھ پنچ نے اپنے پہلے دور میں بے شمار لکھنے والے پیدا کئے لیکن جیسا کہ پہلے بھی عرض کیا گیا ہے ان میں سجاد حسین کے علاوہ مچھو بیگ، تربھون ناتھ ہجر، جوالا پرشاد برق، احمد علی شوق اور نواب سید محمد آزاد کے نام زیادہ مشہور ہوئے۔ ان میں سے مچھو بیگ نے "ستم ظریف" کے فرضی نام سے کئی برس تک اودھ پنچ میں مضامین لکھے کہ اپنی بول چال، محاورہ کی صفائی اور مزاح کی دھیمی دھیمی آنچ کے لئے بہت مشہور ہیں۔ تربھون ناتھ ہجر نے عام ظریفانہ نثر نگاری میں "فسانۂ آزاد" کا انداز اختیار کیا اور رئیسوں کی مکروہ عادات افیون اور چانڈو کی طرف ان کا میلان اور زمانے کے دوسرے انحطاطی رجحانات کا مذاق اڑایا۔ تاہم یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ ہجر کی تحریروں میں سرشار کی سی روانی پیدا نہ ہوسکی۔ جوالا پرشاد برق نے یوں تو تراجم میں نام پیدا کیا لیکن اودھ پنچ کے صفحات میں انھوں نے سیاسی اور ملکی مسائل پر بھی تیز تیز نشتر چلائے۔ اسی طرح احمد علی کسمنڈوی نے اودھ کی کھوکھلی معاشرت کو ہدف طنز بنانے میں کامیابی حاصل کی مگر اودھ پنچ کے ان سب معاونین میں نواب محمد آزاد کی تحریروں کو نسبتۃً زیادہ اہمیت حاصل ہے۔ دراصل اودھ پنچ کے اس دور میں اگر کسی شخص کو صحیح طور پر طنز نگار کہا جاسکتا ہے تو وہ نواب آزاد ہیں اور اگرچہ

بعض مقامات پر ان کی طنز کا انداز بالواسطہ ہے اور انھوں نے ایک تیز اور درشت لہجہ بھی اختیار کیا ہے۔ تاہم بہ حیثیت مجموعی ان کے ہاں زہرناکی اور کینہ پروری کے عناصر بہت کم ہیں۔ اپنے مضامین میں آزاد نے مغربی تہذیب کے علاوہ اپنی تہذیب کو بھی ہدفِ طنز بنایا ہے۔ چنانچہ جہاں ان کے خطوط میں جو انھوں نے "لندن" سے تحریر کیے مغربی تہذیب کا خاکہ اڑایا گیا ہے وہاں ان کے ناول "نوابی دربار" میں اودھ کی نوابی زندگی پر طنز کی گئی ہے۔ علاوہ ازیں انھوں نے عبید زاکانی کی تحریفات کے انداز میں ایک "ڈکشنری" بھی لکھی ہے جس میں انتہائی ظریفانہ انداز سے بعض تلمیحات کے معنی بتائے ہیں۔ اودھ پنچ کے ان معاونین کی طنزیہ و مزاحیہ انداز تحریر کا ہلکا سا اندازہ ان اقتباسات سے ممکن ہے:

"ہم سے نگوڑی کبوتری اچھی جب دیکھا کبوتر اس کے گرد پھرتا ہے۔ چونچ سے کھینچتا جاتا ہے۔ جوبن دیکھتا ہے۔ اور تو اور اپنے پیٹ کا دانہ اس کے منہ میں اگل آپ بیچارہ بھوکا رہتا ہے۔ پھر یہ ایک پیار اخلاص ہی نہیں۔ بچے پالے۔ تنکے چونچ میں اٹھا لائے، ڈربے میں گھر بنائے، انڈے سیا کرے۔ کبوتری ذرا باہر نکلی اور غوں غوں یہ اپنی زبان میں بلاتا ہے۔ زبان تو ہے نہیں کہ کہے مطلب یہ کہ تو کیوں تکلیف کرتی۔ یہیں چین سے بیٹھی رہو اور مزا یہ کہ وہ قطامہ ادھر کا رخ نہیں کرتی، بھاگتی ہے۔ دس دفعہ کی خوشامد درآمد میں ایک دفعہ شاید یہ بھی چونچ سے چونچ ملا دیتی ہو گی۔ اور بڑی بڑائی ادھر کی ادھر اتراتی اپنی دم لٹکائے تیرتی پھرتی ہیں۔

ابھی کل کی بات ہے کہ دو تین مرتبہ میں نے خود کہا کہ کیوں صاحب تم نے تو اب سب کہیں کا آنا جانا اٹھنا بیٹھنا چھوڑ ہی دیا۔ رات

دن گھر میں کھونٹے سے لگے بیٹھے رہتے ہو۔ گھڑی بھر کو ٹانگیں سیدھی کر لیا کرو۔ اسی وجہ سے کھانا ہضم نہیں ہوتا۔ ٹل ٹلی چلا کرتی ہے۔ تو حضور فرماتے تھے کہ صاحب سنو باہر تم جا نہیں سکتیں۔ اب تمہارے دیکھے بغیر چین کیوں کر آئے۔ میں کہتا ہوں گھڑی بھر میں تو میرا دل الٹ جائے۔

چلئے صاحب وہی ہم ہیں کہ پڑے مکھیاں مار رہے ہیں۔ پورے نو بجے میاں سدھارے تھے یقین ہے بارہ بجنے کو آئے ہوں گے۔ اس بندۂ خدا نے پھر کر کروٹ بھی نہیں لی۔

ہو گیا زندگی سے جی بیزار
وقنا ربنا عذاب النار

(مرزا مچھو بیگ ستم ظریف)

مہنگا کر آٹا اور سستی کر افیم
بسم اللہ الرحمٰن الرحیم

اے جناب اودھ پنچ صاحب! واللہ ہے کل مکتب میں کیا جی خوش ہوا ہے کہ قسم ہے جناب امیر علیہ السلام کی پہلی بار دل چاہتا تھا کہ اللہ رکھے منّے مرزا کو ایک دم چھاتی سے جدا نہ کروں۔ بخدا کسی نے سچ کہا ہے تخم تاثیر صحبت اثر۔ پھر آخر اچھے مرزا ہی کے صاحبزادے ہیں۔ ماشاء اللہ سے وہ بلا کی طبیعت پائی ہے کہ حضرت کیا عرض کروں مجھے تو رہ رہ کر یہ خیال آتا ہے کہ یہ دن سن، نام خدا، اٹھتی جوانی، ہنوز مسیں بھی اچھی طرح سے بھیگی نہیں ہیں اور یہ فکر آسمان پیما۔

خدا چشم زخم زمانہ سے بچائے۔ وہ پیاری طبیعت پائی ہے کہ سبحان اللہ باوجود صدہا نوکروں کے اچھے مرزا اپنے ہاتھ سے چلم بھر دیتے ہیں اور پھر میں اس چلم کی کیا تعریف کروں جس میں تلے اوپر چار توے اور مزا یہ کہ چاروں کی کیفیت نرالی۔ ایک چلا دوسرا موجود۔ ہر کش شربت کا گھونٹ۔ ہائے لال لال سچے کولوں کو اس ترتیب سے سجاتے ہیں کہ تحریر اقلیدس کی جس شکل سے چاہئے بھڑا لیجئے۔ اگر سر مو فرق ہو تو ہاتھ قلم کر ڈالئے۔

ایک حقّہ ہی نہیں۔ چانڈو کا قوام وہ پریا تیار کرتے ہیں کہ بس اور کیا کہوں کہ ہاتھ چوم لے۔ اور کبھی ان کی سی محنت کوئی کر تو لے۔ جناب سیدالشہدا کی قسم کھا کر کہتا ہوں کہ افیم بانات کے ٹکڑے میں کم از کم دو سو مرتبہ تو معطر کرتے ہیں۔ اس وقت اس کی رنگت دیکھنے سے تعلق رکھتی ہے۔

(از "نشہ کی ترنگ" تربھون ناتھ ہجر)

"جنگجو ہونا ہم لوگوں کا شعار نہیں۔ ہر چند وہ قوت رکھتے ہیں کہ ہوائے نفسانی اور خواہش شیطانی کبھی بھولے سے ہمارے پاس نہیں پھٹکنے پاتی۔ عبادت میں ایسے کامل کہ تمام شب بیداری ہی میں کاٹ دیتے ہیں مستقل مزاج ایسے کہ حرکت کرنا جانتے ہی نہیں۔ پاؤں کا اٹھانا گویا پہاڑوں کا اٹھانا ہے۔ استغنا کی یہ کیفیت کہ باوجود استطاعت کے ہم کو بابا آدم کے وقت کی چٹائی اور دقیانوسی مداریئے حقے سے سروکار دنیائے فانی سے ایسے متنفر کہ چانڈو کو

وسیلۂ نجات سمجھ کر اسی کے دم سے کہ جو قطع ہستی کے واسطے تلوار کے دم سے کم نہیں سررشتۂ حیات کے قطع کی بہ عجلت تمام تمنا کرتے ہیں۔ لڑائی جھگڑوں میں خون بہانے کا کیا ذکر اپنے عالمِ ہوش میں آلائش جسمانی کی شست وشو کے واسطے پانی کا بہانا کبھی پسند نہیں کرتے۔ نرم دل ایسے کہ اگر اتفاقاً کبھی توپ کا ہولناک دھماکہ کانوں سے سن لیتے ہیں چونک اٹھتے ہیں اور کلیجہ ہاتھوں اچھلنے لگتا ہے اور اگر انصاف کیجیے تو چانڈو اور مدک کے چھرّے ہم لوگوں کے واسطے کیا کم ہیں کہ جن کا مارا اٹھ کر پانی نہیں مانگتا۔"

("افیون" احمد علی شوق کسمنڈوی، ۳۰ر اپریل ۱۸۷۸ء)

پارلیمنٹ ــــ مدبروں کا آشیانہ، فصحا اور بلغا کی پرورش کا زچہ خانہ، کسی ملک کے قابل لوگوں کی قوت گویائی کے تماشہ دکھانے کا تھیٹر۔ زبانی لڑائی کا میدان، خیالی پلاؤ بیچنے والے کی دکان۔ باہمی نفاق اور ذاتی رشک و حسد کا تنور۔ خیالی اور لسانی کشتی کا مہذب اکھاڑہ۔

تھینکس ــــ خشک تحسین، خشک سلام۔ خشک احسان۔ وہ "پائی" جس کے اندر صرف ہوا ہے۔ وہ لفظ جو دنیا بھر کو خشک کرنے کے لئے بلا صرف کسی قسم کے ایک مجرّب دوا ہے۔ وہ انعام جو سال بھر تک دل و دماغ کے خون کرنے کا صلہ دیتا ہے۔

آیا ــــ مغربی نسوانی آزادی، شوخی اور چستی کی بگڑی ہوئی تصویر۔

باوجود بدرنگ ہونے کے ہزاروں عمدہ رنگوں سے صاحبان عالی شان
کی کوٹھی میں استعمال پذیر میم صاحبوں کی آرائش کا جاندار اور خدمت
گزار آلہ۔ شدتِ گرماگرمی اور بے حجابانہ سیماب وشی سے ہمسائے
کی عورتوں کی نظر میں ایک پُربلا شعلۂ جوالہ بابا لوگوں کے چھو لنے
اور سونے کا محفوظ اور مضبوط چرمی گہوارہ۔
(از "نئے سال کی نئی روشنی کی نئی ڈکشنری" نواب سید محمد آزاد)

" لندن کی عورتیں اپنے شوہروں کو وطن میں چھوڑ کر عجائبات روزگار
دیکھنے دور دراز ملکوں میں چلی جاتی ہیں اور اپنے تجربے کو پختہ کرتی ہیں۔
بڑے بڑے لال کلے اور سفید کلے والے سفیروں سے ڈٹ کر ہاتھ ملاتی
ہیں۔کسی کے مرجانے سے برسوں لباسِ سیاہ پہن کر پلیتی کھاتی، ناچتی
گاتی اور اس کی روح کی دعوت میں مصروف رہتی ہیں۔ عمر بھر پارسا
بن کر گرجوں میں پادری صاحبوں کے ہاتھ پر صبح وشام توبہ کرتی ہیں۔
اگر میں تم کو ساتھ لاتا تو سارا لندن تمھارا تماشہ دیکھتا"
(بیگم کی طرف خط۔ نواب سید محمد آزاد)

مگر اودھ پنچ کے مندرجہ بالا معاونین کی بعض قابلِ قدر نگارشات سے قطع نظر جب ہم بہ حیثیت مجموعی اودھ پنچ کے مضامین کا جائزہ لیتے ہیں تو ان میں سے بیشتر کے انداز میں طعن وتشنیع اور زہرناکی و بے باکی کے عناصر صاف نظر آتے ہیں اس ضمن میں سرشار، حالی اور شرر کے ساتھ جو معرکے ہوئے اور جتنی نگارشات اودھ پنچ کے صفحات پر نمودار ہوئیں ظرافت کے ادبی عناصر سے بڑی حد تک تہی اور سستی قسم کے ہزل اور پھکڑ سے زیادہ قریب ہیں مگر اودھ پنچ کے معاونین کا یہ انداز اس لئے

قابل درگزر ہے کہ یہ دور اردو نثر کی ترویج وارتقار کا دور تھا اور ضرورت اس امر کی تھی کہ کہنے کی بات بڑے بے تکلف انداز سے کہی جائے۔ عام اس سے کہ اس کی اخلاقی یا ادبی حیثیت بلند ہو یا پست۔ پس جب اودھ پنچ کے نثرنگاروں کا ذکر آتا ہے تو ہم محض ان کے اس کارنامے کی وجہ سے انھیں تاریخی اہمیت دینے پر مجبور ہو جاتے ہیں۔

نفسیاتی لحاظ سے بھی دیکھئے کہ جس طرح بچے یا وحشی کی الفاظ پر مضبوط گرفت نہ ہونے کا نتیجہ اس کی جسمانی حرکات کی فراوانی کی صورت میں نمودار ہوتا ہے اور وہ اشاروں کے ذریعے یا عملی طور پر اپنے جذبات کا اظہار کرنے پر مجبور ہو جاتے ہیں۔ بعینہٖ جب کوئی زبان اپنی زندگی کے اولین مراحل میں ہو تو اس کے طنز و مزاح میں بھی لطافت اور پختگی سے کہیں پہلے عملی مذاق، طعن و تشنیع اور بچوں کی سی گالی گلوچ کے عناصر نمودار ہو جاتے ہیں۔ اردو شاعری کے آغاز میں ہجو، ریختی اور طعن و تشنیع کا عروج اسی بات کا شاہد ہے اور اردو نثر کی کم سنی کا نتیجہ بھی اودھ پنچ کے بلند بانگ اور ہزل آمیز پیرایۂ اظہار اور زہرناکی و بےباکی کے عناصر کی صورت میں نمودار ہوا ہے۔ چنانچہ بحیثیت مجموعی ہم اودھ پنچ کی ظرافت کو بلند پایہ ظرافت کا درجہ نہیں دے سکتے۔

---

(۲)

یوں تو اودھ پنچ کا دور خاصا طویل دور ہے اور یہ انیسویں صدی کے ربع آخر کے علاوہ بیسویں صدی کے خمس اوّل پر بھی حاوی ہے تاہم حقیقت یہ ہے کہ انیسویں صدی کے اختتام کے لگ بھگ اودھ پنچ کا زور ٹوٹ چکا تھا اور اردو نثر میں طنز و مزاح کا عبوری دور شروع ہو گیا تھا۔ ویسے بھی اودھ پنچ کے اجرا سے اردو نثر نے اپنا پرانا اور فرسودہ چولا اتار کر جو نیا لباس زیب تن کیا تھا اس کے رنگوں کے انتخاب میں طفلانہ مذاق کو بہت زیادہ دخل تھا۔ یہی وجہ ہے کہ "اودھ پنچ" جو اس زمانے کا نمایندہ پرچہ تھا اپنے بلند بانگ پیرایۂ اظہار اور طعن و تشنیع کے حربوں کے باعث فرد کے "بچپن" سے شدید مماثلت رکھتا ہے۔ مگر چونکہ اس دور میں اردو نثر میں انقلابی تبدیلیاں نمودار ہوئیں اور یہ ایک صحت مند بچے کی طرح ترقی کر کے بہت جلد "دورِ شباب" میں داخل ہو گئی اس لئے اس کے اگلے دور کا مزاحیہ و طنزیہ لہجہ بھی اس کے پہلے لہجے سے قطعاً مختلف ہے۔ اردو نثر کا یہ عبوری دور جو انیسویں صدی کے اختتام سے لے کر بیسویں صدی کے قریباً پہلے پچیس برس تک جاری رہا، اپنی بعض دلچسپ خصوصیات کی بنا پر گہرے مطالعہ کا مستحق ہے۔ اس دور میں جہاں تک مزاحیہ و طنزیہ لہجے کا تعلق ہے ہمیں ایک عجیب سے ضبط و امتناع کے آثار ملتے ہیں ــــ وہ ضبط جو آغازِ شباب کا امتیازی نشان ہوتا ہے چنانچہ یوں محسوس

ہوتا ہے گویا بات کرنے والوں نے اپنی بیباکی و زہرناکی کو دیدہ و دانستہ اخلاقی قیود کے تابع کر دیا ہے۔ گویا ان کے دلوں میں تو ابھی تک پرانا لاوا کھول رہا ہے اور ان کا نشانۂ تمسخر بھی قریب قریب وہی ہے جو اودھ پنچ کے دور میں تھا لیکن اب ان کے ہاں تہذیب و روایت کا دامن تھامنے کے واضح میلانات پیدا ہو گئے ہیں علاوہ ازیں ایذا رسانی کا وہ جذبہ بھی باقی نہیں رہا جو اودھ پنچ کے ابتدائی دور میں اپنے عروج پر تھا۔

اردو نثر میں طنز و مزاح کے اس عبوری دور کی ایک خصوصیت اس کے اسلوب بیان میں ایک انقلابی تبدیلی کی نمود ہے۔ اودھ پنچ کے لکھنے والوں کے بیباک پیرایۂ اظہار میں "بالواسطہ انداز" کا فقدان تھا اور بیشتر اوقات یہ محسوس ہوتا تھا کہ اس دور کے طنز و مزاح کے نمونے ادبی لحاظ سے بہت ممتاز نہیں لیکن عبوری دور میں طنز و مزاح کا ادبی رنگ زیادہ واضح ہوتا نظر آتا ہے۔ ساتھ ہی یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ اس دور میں مواد کی بہ نسبت اسلوب پر زیادہ توجہ صرف کی گئی۔ شاید اسی لئے اس دور کی طنزیہ و مزاحیہ نگارشات اپنے انداز پیش کش کے حسین و جمیل ہونے کے باوصف ان شوخ رنگوں سے محروم ہیں جو طنز و مزاح کے جدید دور میں نمودار ہوئے، مگر ان رنگوں کی طرف بعد میں لوٹیں گے۔

طنز و مزاح کے اس عبوری دور کے لکھنے والوں میں مہدی افادی، محفوظ علی بدایونی، خواجہ حسن نظامی، سلطان حیدر جوش، سجاد حیدر یلدرم، منشی پریم چند، سجاد علی انصاری، قاضی عبدالغفار اور ملا رموزی کے نام خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں کہ ہمیں ان میں سے بیشتر کی تحریروں میں ایک بدلا ہوا طنزیہ و مزاحیہ لہجہ ملتا ہے۔

ان لکھنے والوں میں مہدی افادی اور محفوظ علی بدایونی نے اگرچہ مزاح نگاری کے میدان میں سنجیدگی سے قدم نہیں رکھا تاہم ان کی انشا میں مزاح کی ایک باریک

سی درخشندہ لکیر اودھ پنچ کے بلند اور خیرہ کن شعلوں سے قطعاً علیحدہ نظر آتی ہے اور ہم محسوس کرتے ہیں کہ اردو نثر کے اس دور میں طفلانہ قہقہوں پر بلوغت کے متانت آمیز تبسم نے اپنا تسلط قائم کرنا شروع کر دیا ہے۔

مہدی افادی کے بیشتر مضامین سنجیدہ موضوعات سے متعلق ہیں۔ پھر ان میں بہت سے ایسے ہیں کہ محض ہنگامی واقعات ہی کو زیرِ بحث لاتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ ایسی صورت حال میں مزاح کے ابھرنے اور نکھرنے کے امکانات کچھ زیادہ روشن نہیں ہو سکتے۔ مگر "افاداتِ مہدی" کا مطالعہ کرتے وقت یہ محسوس ہوتا ہے کہ اس کتاب کے مصنف کو قدرت کی طرف سے ایک نکھرا ہوا ذوقِ مزاح ضرور ملا ہے۔ مگر مزاح کے عناصر مضامین کی بہ نسبت ان کے خطوط میں زیادہ نمایاں ہیں۔ وجہ اس کی یہ ہے کہ خطوط کی بے تکلف فضا میں وہ "ناگفتنی باتیں" کبھی سما جاتی ہیں جو سنجیدہ مضامین میں اکھڑی اکھڑی سی نظر آتی ہیں۔ مگر مضمون ہو یا خط مہدی افادی کی نگارش کی یہ ایک نمایاں خوبی ہے کہ وہ تیکھی سے تیکھی بات کو بھی اس مخصوص پیرائے میں ڈھال کر پیش کرتے ہیں کہ یہ متین اور مہذب نظر آتی ہے۔ سید سلیمان ندوی لکھتے ہیں:

> "مرحوم کا قلم حد سے زیادہ چلبلا اور البیلا تھا۔ نوکِ قلم پر جو بات آجاتی وہ "ناگفتنی" کبھی ہوتی تو "گفتنی" ہو کر نکل جاتی اور پھر اس طرح نکلتی کہ شوخی صدقے ہوتی اور متانت مسکرا کر آنکھیں نیچی کر لیتی"۔ [1]

اور ان کا یہ بیان بھی "مدلل مداحی" سے قطع نظر اس حقیقت ہی کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ مہدی افادی کی نگارش کا "بالواسطہ انداز" ان کی تیکھی باتوں میں بھی ایک سنبھلی ہوئی کیفیت کو قائم رکھتا ہے۔ مثلاً سید سلیمان ندوی کی طرف ایک خط میں ایک انتہائی نازک مسئلے کو اس طرح چھیڑتے ہیں:

---

[1] دیباچہ "مکاتیبِ مہدی"۔

"میں سنتا ہوں "مولوی" خلوت کے رنگیلے ہوتے ہیں لیکن آپ کی روئداد عروسی جہاں تک معلوم ہوئی غیر حوصلہ افزا ہے۔ یہ کیا کہ مرعوب ہو کر "صنفِ قوی" کی آبرو کھوئی۔ خیر گزری کہ علالت نے پردہ رکھ لیا لیکن دوستوں کو قلق رہے گا کہ جسے "بستہ شکن" ہونا تھا وہ شاعری کی اصطلاح میں "شکن بستر" نکلا۔"

۱۵/ جنوری، ۱۹۲۰ء

اس قسم کی باتیں "جگری دوستوں" کی گفتگو میں عام طور سے ملتی ہیں لیکن ان باتوں کو ضبط تحریر میں لانا اور اس خوبی کے ساتھ کہ متانت کا دامن چھوٹنے نہ پائے مہدی افادی کے اندازِ نگارش ہی کا کرشمہ ہے۔ اسی طرح مولانا شبلی کی طرف ان کے خط کا یہ بے تکلف لیکن مہذب انداز بھی قابلِ غور ہے:

"جنابِ والا! آپ کے والا نامے کا جواب اتنے دن کے بعد! آپ کو تعجب ہوگا لیکن میں نے شاید آپ کو اپنے "احرام جدید" کی خبر نہیں دی یعنی مدت کی تلاش کے بعد وہ "جنس لطیف" ہاتھ آئی جو آپ لوگوں کو دوسری دنیا میں ملے گی۔ خوف تھا کہیں پت جھڑ شروع نہ ہو جائے لیکن اب تو نئے سرے سے کونپلیں پھوٹتی نظر آتی ہیں۔"

۵/ جولائی ۱۹۰۶ء

مہدی افادی کی بہ نسبت میر محفوظ علی بدایونی کی تحریروں میں مزاح کے نقوش زیادہ واضح ہیں تاہم محفوظ علی بدایونی کے یہاں بھی مزاح نگاری کا وہ رنگ موجود نہیں جو واقعہ یا موازنہ سے تحریک لیتا ہے۔ اس کے برعکس ان کی مزاح نگاری زیادہ تر اسٹائل کی رنگینی شگفتگی اور بے ساختگی سے پیدا ہوتی ہے۔ غالب کی خطوط نویسی کا انداز محفوظ علی بدایونی کی شگفتہ طرز نگارش اور دور جدید میں فرحت اللہ بیگ کے

اسٹائل کی خوش مذاقی دراصل ایک ہی سلسلے کی کڑیاں ہیں۔ غالب مرحوم کی طرح محفوظ علی بدایونی نے بھی نہ صرف اپنے اسٹائل کی شگفتگی سے مزاح پیدا کیا بلکہ اپنے مزاح کے نقوش اس گھریلو ماحول کے پس منظر پر ابھارے جو ان کے خیالات و تصورات سے بہت قریب تھا۔ اسی لئے ان کی تحریروں میں بول چال کی صفائی محاورہ بندی اور ماحول کے مختلف افراد کے دلچسپ مرقعے ملتے ہیں اور ناظر کو محظوظ کرنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں۔ اس سلسلے میں ان کا مضمون "شیخ سمار اللہ خاں کی صاحبزادیاں"[۱] ظرافت کے اس رنگ کا قابل قدر نمونہ ہے:

"یہ جو پان کھائے، آنکھوں میں سرمہ، دانتوں میں مسّی اور ہاتھوں میں مہندی لگائے، ڈھیلا کرتا پاجامہ پہنے، ہلکا دھانی دوپٹہ اوڑھے، قطب کو پیٹھ کئے، تکیہ لگائے بیٹھی ہیں، آسیہ بیگم ہیں، جو عمر و تجربے کے اعتبار سے، چال ڈھال کے اعتبار سے، شکل و صورت کے اعتبار سے، قد و قامت کے اعتبار سے سب سے بڑی ہیں اور اسی لئے سب بہنیں انھیں بڑی آپا کہتی ہیں۔ قیافہ بتا رہا ہے کہ بچپن اور جوانی کے دو دن عیش و آرام اور مسرّت و اطمینان سے گزرے ہیں۔ تیسرا دن یعنی بڑھاپا آیا تو آلام و افکار ساتھ لایا ..... افری خانم کے داہنے ہاتھ کو جو دھاری دار سایہ پہنے، ٹوپ اوڑھے، عینک لگائے ناک بھوں چڑھائے سب سے زیادہ متین یا مغرور مگر یقیناً سب سے زیادہ متمول الگ تھلگ بیٹھی بلکہ لیٹی ہیں یہ آفری خانم ہیں جنھیں آسیہ بیگم تو امری اور باقی بہنیں "نئی باجی" کہہ کر پکارتی ہیں۔ آسیہ بیگم اور آفری خانم کے سامنے اور امری خانم کی طرف منھ کئے جو نیم مشرقی

[۱] محفوظ علی بدایونی کا یہ مضمون ملا صاحب کے فرضی نام سے "نقیب" مارچ ۱۹۱۹ء میں چھپا تھا۔

نیم مغربی وضع بنائے ، ننگے پاؤں ساری باندھے ، چھوٹا کوٹ پہنے، کالر لگائے ، ٹوپ اوڑھے بیٹھی ہیں ۔ یہ برعکس نہند نام زنگی کافور حسینہ بیگم ہیں ۔ یہ چاروں بہنیں تو بیٹھی ہوئی ہیں لیکن پانچویں جو غالباً گیا یقیناً سب سے چھوٹی ہیں آسیہ بیگم کے داہنے ہاتھ سے کچھ فاصلے پر مغرب کی جانب آفری خانم کی بیٹھ پیچھے کھڑی ہوئی ہیں جو کبھی ٹہل لیتی ہیں کبھی ٹھہر جاتی ہیں ۔ ان کا قد چھوٹا ہے مگر جسم گداز اور گٹھا ہوا ، منھ میں سگریٹ اور آنکھوں میں گلابی ڈورے اور ہونٹوں پر مسکراہٹ .... ان کا نام شاید اس وجہ سے کہ ان کے پاس روپیہ بہت ہے یا شاید اس وجہ سے کہ ان کا رنگ نہایت سپید ہے " روپا بیگم " ہے ۔

روپا : بڑی آپا سلام !

آسیہ : جیتی رہو ٹھنڈی سہاگن ۔ دعا دینے کو تھی کہ دودھوں نہاؤ پوتوں پھلو مگر درخواست سے پہلے ہی منظوری کا اثر دیکھ رہی ہو۔ خود نہانا تو کوئی بات نہیں تم دودھ سے دوسروں تک کو نہلا رہی ہو۔ ماشاءاللہ وہ کثرت ہے کہ گاڑیوں میں بند ہو ہو کر ایرا غیرا کے گھر پہنچ رہا ہے ۔ پوتوں کی یہ کیفیت (کبھی برا نہ مانو میں ہونستی نہیں اور تمھاری سگی بہن ہو کر بھانجوں پر ہونسوں تو تف ہے ۔) اپنے گھر کا ذکر کیا دوسروں کے گھر میں ایسے پھل رہے ہیں جیسے کڑوی تومیڑی ۔

روپا : یہ سب آپ بزرگوں کی دعا کا اثر ہے ۔

محفوظ علی بدایونی کی اس تحریر میں جزئیات نگاری ، ماحول کی عکاسی اور کرداروں کی پیش کش سب کچھ موجود ہے لیکن دراصل اس کی سب سے بڑی خوبی وہ شگفتہ

انداز نگارش ہے جو مصنف کے لبوں پر تبسم بن کر جگمگاتا ہے اور ناظر کے دل میں گدگدی پیدا کرنے لگتا ہے یوں کہ ماحول سے یگانگت کچھ اور بڑھ جاتی ہے اور زندگی (جس رنگ روپ میں بھی ہے) انتہائی دلکش، عزیز اور خوشگوار نظر آنے لگتی ہے۔ اسی لئے محفوظ علی بدایونی مزاح نگار سب سے پہلے ہیں کہ وہ طنز نگار کی طرح ماحول سے نفرت کو تحریک نہیں دیتے۔ چنانچہ ان کی تحریروں میں جہاں کہیں طنز موجود ہے اس کی نشتریت اس قدر کند کر دی گئی ہے اور یہ اسٹائل کی شگفتگی میں کھو کر اس قدر مستقل ہو گئی ہے کہ ہم اسے مزاح سے علیحدہ کر کے دکھانے میں دقت محسوس کرتے ہیں۔ اس ضمن میں ان کی طنز کا یہ نمونہ قابلِ غور ہے جو پروفیسر "قطرب" کی تقریر کی صورت میں ہمارے سامنے آتا ہے:

"قطرب میرا اصلی نام نہیں بلکہ اس نام سے میں اخبارات اور رسائل میں مضامین لکھتا ہوں۔ میرا حقیقی نام عربی النسل بھی ہے اور ہندی الاصل بھی۔ جناب کو تعجب ہوگا ایسا کون سا نام ہو سکتا ہے۔ سنئے میرا نام عربی النسل ہونے کی وجہ سے "رجب علی" ہے اور ہندی الاصل ہونے کی وجہ سے "راجا بلی"، میری اس خصوصیت پر نظر کر کے جناب حاجی صاحب نے بلیغ طرزِ ادا میں فرمایا تھا کہ میں چھ مہینے مسلمان رہتا ہوں اور چھ مہینے ہندو۔ ایسی حالت میں آپ تسلیم فرمائیں گے کہ سب سے زیادہ خوشی جس شخص کو ہندو مسلمانوں کے اتفاق سے ہوگی وہ میں ہوں۔ کیوں کہ ان دونوں قوموں کا اتفاق میرے ددھیال اور ننھیال کا اتفاق ہے۔"

محفوظ علی بدایونی کے متعلق ایک دلچسپ انکشاف یہ بھی ہوا ہے کہ انھوں نے ہمیشہ پس پردہ رہنا پسند کیا اور کبھی اپنے اصلی نام سے دنیائے ادب میں قدم نہ رکھا۔

چنانچہ وہ "نقیب" میں "ملا یو دھا موگ" کے نام سے علی گڑھ میگزین میں "شمع بے نور" اور ہمدرد میں "تجاہل عامیانہ" کے فرضی ناموں سے مضامین لکھتے رہے۔

محفوظ علی بدایونی کی نفیس اور شستہ ظرافت کے بعد خواجہ حسن نظامی کی چٹکیوں اور گدگدیوں کا تذکرہ ایسا ہی ہے جیسا ایک جوئے رواں کے ساتھ ساتھ چلتے ہوئے یک لخت ایک طرف کو ہٹ کر کسی ٹھہرے ہوئے تالاب کے پاس آجانا۔ محفوظ علی بدایونی کی تحریروں میں جو روانی اور آمد موجود ہے اور ان کی ظرافت میں وسعت، شگفتگی اور نفاست کے جو عناصر شامل ہیں ان کے مقابل خواجہ حسن نظامی کی ظریفانہ تحریروں میں بالعموم لفظی صنعت گری اور آورد کا رنگ پایا جاتا ہے۔ دیسے دیباچہ میں خواجہ صاحب نے خود اپنی ظرافت میں آورد کا اقرار کیا ہے لیکن ان کے دیباچے کا مزاج اور ان کی کتاب کی ہر دلعزیزی (جس کا انھوں نے فخریہ ذکر کیا ہے) اس بات پر دال ہے کہ یہ اقرار محض رسمی ہے ورنہ وہ اپنی ظرافت کو ہرگز کوئی پست مقام دینے کے لئے تیار نہیں۔

"چٹکیاں اور گدگدیاں" میں جو چیز سب سے زیادہ کھٹکتی ہے وہ رعایت لفظی کا ضرورت سے زیادہ استعمال ہے۔ یوں بھی ظرافت کو محض الفاظ کے الٹ پھیر کی اساس پر قائم کرنا ایک خطرناک بات ہے۔ کیوں کہ اگر اس کا نشانہ ٹھیک نہ بیٹھے تو ظرافت کے تیر چکر لگا کر خود طنز نگار کو نشانہ بنانے لگتے ہیں اور اس کی تحریک مضحکہ خیز نثر کا درجہ اختیار کر جاتی ہے۔ بے شک کہیں کہیں خواجہ صاحب نے اپنی لفظی صنعت گری کے طفیل "مزاحیہ نکتے" بھی پیدا کئے ہیں تاہم مجموعی طور پر ان کی ظرافت کو اس سے سخت صدمہ پہنچا ہے۔

محفوظ علی بدایونی اور خواجہ حسن نظامی کے علاوہ سلطان حیدر جوش بھی اسی عبوری دور کے لکھنے والوں میں سے ہیں اور اگرچہ وہ بحیثیت افسانہ نگار مقبول خاص و

عام ہوئے لیکن ان کی شہرت ایک حد تک ان مضامین کے ذریعے بھی پھیلی جو "الناظر" وغیرہ میں چھپے اور اپنی شگفتگی اور طنز کے باعث بڑے شوق سے پڑھے گئے۔

یوں تو سلطان حیدر جوش کی تحریروں میں طنز، خالص مزاح اور رمز کے اچھے نمونے بھی ملتے ہیں لیکن کہیں کہیں ان کی طنز مزاح سے دامن چھڑا کر زہرناکی کی سرحدوں تک بھی جا پہنچتی ہے اور مزاح میں تکلف اور بناوٹ کے آثار بھی پیدا ہو گئے ہیں۔ یہ کیفیات ان موقعوں پر زیادہ واضح ہیں جہاں مغربی تہذیب کو ہدفِ طنز بناتے بناتے وہ سنجیدہ انداز اختیار کر گئے ہیں۔ دوسرے موقعوں پر جہاں ان کی طنز کا نشانہ ٹھیک بیٹھا ہے وہاں مغربی تہذیب ہو یا سیاسی بدعنوانی وہ بہرحال خاصے کامیاب رہے ہیں۔ پھر چونکہ وہ کچھ فلسفے کی طرف بھی جھکے ہوئے ہیں لہٰذا ان کی طنز میں بالعموم ایک سنبھلی ہوئی کیفیت کا احساس بھی ہوتا ہے۔ ان کی تحریروں میں طنز اور رمز کا معیار ان کی تحریر کے مندرجہ ذیل نمونوں سے واضح ہو جاتا ہے:

"فی زمانہ اگر تعلیم اس حد تک پہنچ گئی ہے کہ قلی بھی انٹرنس پاس سے کم نہیں لیا جاتا تو ممتحن کا فعل قطع و برید بھی اس درجہ بڑھ گیا ہے کہ اگر سولہ لڑکے انٹرنس میں شامل ہوں تو ایم۔ اے پاس کرنے تک بڑا مبالغہ ایک ذات واحد رہ جائے گی۔"

("سنسر" سے)

"سائنس یہ صاف طور پر بتاتی ہے کہ دو طاقتیں جب ایک دوسری سے ٹکرائیں تو زبردست یقیناً کمزور کو پسپا کر دے گی۔ اب کوئی وجہ نہیں کہ مہذب دنیا ہمیشہ طاقت ور کا ساتھ نہ دے۔ کیوں کہ کمزور کی حمایت نہایت غیر ضروری اور اصول سائنس کے خلاف ہے۔ کمزور ہستی کو جس قدر جلد دنیا سے خارج کر دیا اسی قدر اچھا ہے۔"

("اتفاقات زمانہ" سے)

بحیثیت مجموعی یہ کہا جا سکتا ہے کہ اگرچہ طنز و مزاح کے ضمن میں مغربی اثرات کو سب سے پہلے اودھ پنچ کے معاونین نے قبول کیا تھا۔ تاہم سلطان حیدر جوش ان معدودے چند لکھنے والوں میں سے ہیں جنھوں نے مغربی طنز و مزاح کے اصل لہجے کو اردو میں منتقل کرنے کی کوشش کی۔ بے شک اس ضمن میں وہ پوری طرح کامیاب نہ ہو سکے۔ تاہم انھوں نے اپنے اجتہادی کارنامے سے ایک ایسا معیار ضرور قائم کر دیا جسے بعد کے لکھنے والوں نے اپنے پیش نظر رکھا۔

نثر میں طنز و مزاح کے اس عبوری دور میں جہاں سلطان حیدر جوش کی طنزیہ صلاحیتوں کا بالعموم ذکر ہوا ہے وہاں ان کے معاصر سجاد حیدر یلدرم کو نظر انداز کر دیا گیا ہے۔ بیشک نقادانِ ادب سجاد حیدر یلدرم کو ایک صاحب طرز انشاپرداز تسلیم کرتے ہیں لیکن یہ امر قابلِ افسوس ہے کہ سجاد حیدر کی مزاحیہ و طنزیہ صلاحیتوں کی طرف اشارہ کرنے کی آج تک بہت کم لوگوں کو توفیق ہوئی ہے۔

سجاد حیدر کے مزاج کا مزاج انتہائی سلجھا ہوا ہے۔ زبان و بیان پر عبور اور ترکی کے رومانی ادب سے شناسائی کے باعث ان کی تحریروں میں ایک دلکش شگفتگی پیدا ہو گئی ہے۔ یہ نہیں کہ وہ ہنسوڑ ہیں اور بات بات سے لطیفے پیدا کرتے ہیں۔ اس کے برعکس وہ بہت کم ہنستے ہیں اور زیادہ تر اپنے رومانی ماحول کی عکاسی میں مصروف رہتے ہیں۔ تاہم جب کبھی وہ مزاح کے موڈ میں ہوتے ہیں تو ان کا قلم بڑے خوبصورت نقوش ابھار دیتا ہے اور ناظر بھی بے اختیار ان کا ہمنوا ہو کر ہنسنے لگتا ہے۔ "چڑیا چڑے کی کہانی" میں سجاد حیدر کے شگفتہ موڈ نے نہ صرف بڑی خوبصورت فضا پیدا کی ہے بلکہ ایک ایسی میٹھی میٹھی طنز کو بھی جنم دیا ہے جو مزاح کی ملائمت کے باعث نشتریت کی سطح تک تو نہیں پہنچتی لیکن جس کی نوکیلی کیفیت کا احساس فوراً ہو جاتا ہے۔ اسی طرح "مجھے میرے دوستوں سے بچاؤ" ایک مغربی مضمون کا چربہ ہونے کے باوجود ہمارے

اپنے ماحول کی اتنی اچھی عکاسی کرتا ہے اور اس میں طنز کی آمد اتنی فطری اور بے محابا ہے کہ بے اختیار داد دینے کو جی چاہتا ہے۔ کچھ ایسی ہی کیفیت ان کے مضمون "حکایت لیلیٰ مجنوں" میں نظر آتی ہے۔ یہاں انھوں نے لیلیٰ و مجنوں کے روایتی عشق کو دورِ جدید کے بدلے ہوئے سماجی ماحول میں پیش کر کے اس کی ناہمواریوں کو بڑی خوبی سے طنز کا نشانہ بنایا ہے مگر یہاں بھی (ان کے دوسرے مضامین کی طرح) طنز کی نشتریت زیادہ ابھرنے نہیں پائی اور اسٹائل کی شگفتگی سے ہم آہنگ ہو کر قابلِ برداشت ہو گئی ہے۔ سجاد حیدر کے اس خاص طنزیہ و مزاحیہ اسلوب کا اندازہ ان چند اقتباسات سے بآسانی ہو سکتا ہے:

"قرنطینہ کا مکان سکنڈ کلاس والوں کے لئے خاصے آرام کا ہے اور میں سوائے اس کے کہ تنہا ہوں نہایت آرام سے ہوں۔ موسم بے انتہا پیارا ہے۔ کھڑکی کے سامنے گلاب کا تختہ کھلا ہے اور مہک رہا ہے۔ اور اگر یہ صحیح ہے کہ بہشت آنجا کہ آزارے (ہائے مار ڈالا کمبخت! کس زور سے کاٹا ہے۔ لکھنے میں مصروف ہونے کی وجہ سے اس کی بھنبھناہٹ کی آواز بھی تو نہیں سنی ورنہ خبردار کر کے کاٹتے ہیں) بناشد کسے را با کسے (اے تیری ایسی کی تیسی پسو ہیں کہ قہر خدا کا۔ تمام کپڑوں کے اندر گھس گئے۔ اور مارے دو دڑوں کے تمام جسم سوجھ گیا) کارے (ارے تو یہ پھر پیٹھ میں کاٹا) بناشد۔"

(سفر بغداد)

"جس قہوہ خانے میں گھس جائیے جس ٹراموے پر سوار ہو جیسے ایک حبشی زادۂ شب رنگ کے پہلو میں ایک ترک سمن بر بیٹھا ہوا ہے۔ شبِ دیجور اور صبح صادق ایک ہی میز پر کھانا کھا رہی ہیں۔"

(زیارتِ قاہرہ)

"اور انسان تو چلے گئے۔ بس ایک انسان چڑا اور ایک انسان چڑیا تمھاری زبان میں میاں بی بی رہ گئے۔ اب انھوں نے دانا بدلی شروع کر دی اور پھر وہی پیار محبت کی باتیں ہونے لگیں۔ پہلے مجھے خیال ہوا تھا کہ شاید انھوں نے مجھے دیکھا نہیں۔ اس لئے اڑ کے اور پھڑ پھڑا کے ان کے قریب میز پر جا بیٹھا۔ پھر کرسی پر جا بیٹھا۔ وہاں سے اڑ کر دیوار میں جو تصویر لگی ہوئی تھی اس کے چوکھٹے پر جا بیٹھا تب بھی۔ اپنے کام سے کام۔ آخر میں نے زور سے چلّانا شروع کیا۔ میں یہاں ہوں۔ میں یہاں ہوں۔ چوں چوں۔ مگر بے حیائی دیکھئے۔ مجھے دیکھ کر دونوں نے ہنسنا شروع کر دیا۔"

(چڑیا چڑے کی کہانی)

اردو نثر میں طنز و مزاح کے اس عبوری دور میں دو فن کار البتہ ایسے ہیں جو اپنے زمانے سے کچھ آگے اور اردو نثر کے دورِ جدید سے قدرے قریب نظر آتے ہیں۔ یہ ہیں منشی پریم چند اور سجاد انصاری۔ منشی پریم چند کے یہاں ایک ایسا سماجی شعور ہے جو ان کے معاصرین کی تحریروں میں موجود نہیں۔ پریم چند کی نظر اپنے ماحول کی ناہمواریوں پر مرکوز ہے اور وہ ہمیں سماج کے ناسوروں کی طرف متوجہ کرنے کی برابر کوشش کرتے نظر آتے ہیں۔ چنانچہ جزئیات نگاری، ماحول کا پرخلوص تجزیہ اور کرداروں کے دھڑکتے ہوئے دلوں سے ہم آہنگی —— یہ تمام باتیں ان کی تحریر میں طنز کی وہ تلخی پیدا کر دیتی ہیں جو ان کے اپنے دور کے دوسرے لکھنے والوں میں موجود نہیں۔ یہ لکھنے والے زیادہ تر مغربی رجحانات کو ہدفِ طنز بنانے میں مصروف ہیں اور ان کی نظریں ان کے اپنے سماج کے ناسوروں پر اس شدت سے مرکوز نہیں ہونے پاتیں۔ ان کے برعکس پریم چند حقائق سے زیادہ قریب ہونے کے باعث اس مرض کی تہہ تک

پہنچ جاتے ہیں جو معاشرے کے رگ و پے میں بلا کی تیزی اور شدّت سے پھیلتا چلا جا رہا ہے۔

البتہ سماجی شعور، جزئیات نگاری اور ماحول کے افراد سے بہت زیادہ ہم آہنگ ہونے کا یہ نتیجہ ضرور نکلا ہے کہ پریم چند کی طنز میں ظرافت کے عناصر دب کر رہ گئے ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ سماج کے ناسوروں کا تجزیہ کرتے وقت ان کے ماتھے کی تیوریاں زیادہ نمایاں ہوئیں اور ہونٹوں پر تبسم بہت کم نمودار ہوا۔ اور اگر نمودار ہوا بھی تو اس کی نوعیت زہر خند کی سی تھی۔ مثلاً "گئو دان" سے ان کا یہ معروف اقتباس ان کے طنزیہ اندازِ نگارش کا بہت اچھا نمونہ ہے:

"یہ تو پانچ ہیں مالک!"
"پانچ نہیں دس ہیں۔ گھر جا کر گننا۔"
"نہیں سرکار پانچ ہیں۔"
"ایک روپیہ نذرانے کا ہوا کہ نہیں!"
"ہاں سرکار۔"
"ایک تحریر کا۔"
"ہاں سرکار۔"
"ایک کاغذ کا۔"
"ہاں سرکار۔"
"ایک دستوری کا۔"
"ہاں سرکار۔"
"ایک سود کا۔"
"ہاں سرکار۔"

"پانچ نقد۔ دس ہوئے کہ نہیں!"

"ہاں سرکار۔ اب یہ پانچ بھی میری طرف سے رکھ لیجئے۔"

"کیسا پاگل ہے!"

"نہیں سرکار ـــــ ایک روپیہ چھوٹی ٹھکرائن کا نذرانہ ہے، ایک روپیہ بڑی ٹھکرائن کا۔ ایک روپیہ چھوٹی ٹھکرائن کے پان کھانے کو۔ ایک روپیہ بڑی ٹھکرائن کے پان کھانے کو۔ باقی بچا ایک وہ آپ کے کریا کرم کے لئے۔"

(گئودان)

اس اقتباس کا زہر خند بہت نمایاں ہے اور اسی ایک اقتباس پر کیا منحصر ہے پریم چند کی تحریروں میں قدم قدم پر زہر خند اور رمز کے ایسے نمونے ملتے ہیں۔ یہ نمونے اس دکھے ہوئے دل پر سے ایک لمحے کے لئے نقاب اٹھا دیتے ہیں جو اپنے ارباب وطن کی کس مپرسی اور بد حالی کے باعث خون ہو رہا تھا[۱]

پس اردو میں طنز و مزاح کے عبوری دور میں پریم چند کو یہ امتیاز حاصل ہے کہ ان کی تحریروں میں طنز کا رخ واضح طور پر سیاسی مسائل کی بجائے سماجی مسائل کی طرف پلٹتا نظر آتا ہے۔ غور کیجئے تو مجموعی طور پر اودھ پنچ کی طنز کا رنگ سیاسی اور ہنگامی ہے۔ عبوری دور کی طنز کا رنگ نیم سیاسی اور جدید دور کی طنز کا رنگ غیر سیاسی یا سماجی۔ پریم چند طنز کے اس سماجی رنگ کے سب سے بڑے پیشرو ہیں۔

---

[۱] "پریم چند نے طنز و مزاح سے اپنی تحریروں میں صرف دلچسپی پیدا کرنے کا ہی کام نہیں لیا بلکہ اسے تنگ نظری، توہمات، کمینگی اور بوسیدہ روایات پر چوٹ کرنے کا حربہ بھی بنایا ہے۔" (پریم چند میں طنز و مزاح از ہنس راج رہبر) علی گڑھ کالج میگزین طنز و ظرافت نمبر ۱۹۵۳ء۔

منشی پریم چند کی طرح سجاد علی انصاری کی تحریروں پہ بظاہر سنجیدگی کے دبیز پردے پڑے ہوئے ہیں اور انھیں مزاح نگار یا طنز نگار کہتے ہوئے سخت ہچکچاہٹ محسوس ہوتی ہے تاہم ان کے ہاں بت شکنی کے اتنے واضح رجحانات ملتے ہیں اور وہ مقبولِ عام انسانی نظریات کا دوسرا رخ دکھانے پر اس قدر مستعد رہتے ہیں کہ ان کی نگارشات تلخ اندیشی (CYNICISM) کے بہت قریب جا پہنچتی ہیں۔ چنانچہ اردو ادب کا پہلا تلخ اندیش (CYNIC) ہونے کی حیثیت میں انھیں مقامِ امتیاز حاصل ہے۔

تلخ اندیشی کی امتیازی خصوصیت اس کی وسعت نظری ہوتی ہے۔ جہاں طنز نگار انسان کے اخلاقی و مجلسی ضوابط سے انحراف کو بنظر تحقیر دیکھتا ہے وہاں تلخ اندیش ایک وسیع تر پس منظر کو ملحوظ رکھتے ہوئے انسان کے اخلاقی و مجلسی ضوابط ہی کو اپنی تلخ گوئی کا نشانہ بنا دیتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں جہاں طنز نگار کی حیثیت ایک محتسب کی سی ہے جو ہنسی کے حربے سے ماحول کی بے اعتدالیوں کو مٹاتا ہے وہاں تلخ اندیش کا مقام فلاسفر کا ہے جو سماجی بند مٹنوں اور اخلاقی و مجلسی حد بندیوں کا پول کھولتا اور ہمیں تصویر کا دوسرا رخ دکھانے کی کوشش کرتا ہے۔

اس نکتے کی مزید وضاحت کے لئے ہم کہہ سکتے ہیں کہ تلخ اندیش کا کام اپنے نظام کے تسلیم شدہ ضوابط کے کمزور پہلوؤں کو اس انداز سے پیش کرنا ہے کہ عام لوگ جو صدہا سال سے ان ضوابط کے آگے سرِ تسلیم خم کرنے کی وجہ سے ان کے تمام تر پہلوؤں کو دیکھنے کی صلاحیتوں سے محروم ہو چکے ہیں یک لخت محسوس کریں کہ انھوں نے اپنے نظام کے ان اصولوں کو پہلی بار ایک نئی روشنی میں دیکھا۔ مگر یہ کام اس قدر نازک ہے کہ جب تک فن کار اپنے اظہار کے لئے ایک لطیف ظریفانہ پیرایۂ اظہار اختیار نہ کرے اس کے لئے ایک شدید قسم کے ردعمل کو روکنا مشکل ہو جاتا ہے۔ بات دراصل یہ ہے کہ

تلخ اندیشی کو اپنے زمانے کا سب سے بڑا بت شکن ہونے کے باعث ہر قسم کے جذباتی ردّ عمل سے نبرد آزما ہونا پڑتا ہے اور شاید اسی لئے وہ ظریفانہ طرزِ تحریر کو سپر بنانے پر مجبور ہو جاتا ہے کہ یوں ایک تو وہ جذباتی رد عمل سے محفوظ ہو جاتا ہے اور دوسرے اس کے وار میں بلا کی شدت پیدا ہو جاتی ہے۔

اردو نثر میں جیسا کہ اوپر عرض کیا گیا اس تلخ اندیشی کے پہلے نمائندے سجاد علی انصاری ہیں۔ ان کے افکار میں تازگی اور گہرائی کے ساتھ ساتھ ایک ایسا "تیکھاپن" بھی ہے کہ ہم چونک اٹھتے ہیں اور ہمیں محسوس ہوتا ہے کہ بات کے اس پہلو پر تو ہم نے پہلے کبھی توجہ ہی نہ کی تھی لیکن سجاد علی انصاری کی ایک خصوصیت یہ ضرور ہے کہ چونکاتے زیادہ ہیں اور مائل بہ تبسم کم کرتے ہیں۔ تاہم اس سے یہ مراد کبھی نہیں کہ ان کی نگارشات مواعظ کی صورت اختیار کر گئی ہیں۔ بے شک ان کے طرزِ تحریر میں قطعیت موجود ہے لیکن ایسا ضرور محسوس ہوتا ہے جیسے وہ بات کرتے وقت دھیرے دھیرے مسکرا رہے ہوں۔ نتیجتاً ناظر کے لبوں پر بھی ایک ہلکا سا تبسم کھیلنے لگتا ہے اور جذباتی ردّ عمل ایک حد تک رو بہ زوال ہو جاتا ہے۔ سجاد کی انشا کے یہ چند نمونے اس نکتے کی وضاحت کرتے ہیں[1]:

> "سعی ناکام دعائے مقبول سے برگزیدہ تر ہے۔ کوششوں میں عظمتِ انسانی مضمر ہے لیکن دعا انسانیت کا اعلان شکست ہے جس کے ذریعے انسانی مجبوریوں کا راز ان فرشتوں پر بھی منکشف ہو جاتا ہے جو کسی طرح اس انکشاف کے اہل نہیں۔"
>
> (دعا)

"راست گوئی گفتگو کو دلآویز نہیں بنا سکتی۔ اس لئے کہ ہر اخلاقی فرض

---

[1] یہ تمام نمونے سجاد علی انصاری کی کتاب "محشر خیال" سے لئے گئے ہیں۔

دلفریبیوں کا دشمن ہوتا ہے۔ دروغ گوئی اس لئے اور بھی دلفریب ہوتی ہے کہ سچ کی طرح اسے واقعیت سے کوئی تعلق نہیں ہوتا۔"

(جھوٹ)

"شیطان محض تفریحاً اور مشغلۃً اپنے نمائندے بھیجا کرتا ہے تاکہ کائناتِ خیر میں کچھ نہ کچھ ہنگامۂ شر برپا رہے ورنہ خدا اور اس کے فرشتے دونوں کے لئے دنیاوی تماشہ غیر دلچسپ ہو جائے گا۔"

(پیام زلیخا)

"حسنِ بیباک اور عفتِ گستاخ کی سحرکاریاں نسوانیت کو آخری منازل تک پہنچا دیتی ہیں۔ جاہل انسان حیا اور بیباکی کو متضاد سمجھتا ہے۔ اس غلط فہمی کی ذمہ دار محض اس کی بدمذاقی ہے۔"

(عفت نسوانی)

البتہ سجاد علی انصاری کی تحریروں کے بارے میں یہ بات ضرور کہی جاسکتی ہے کہ ان میں موضوعات کا تنوع موجود نہیں اور نہ اس انشار پرداز نے زندگی اور سماج کے دوسرے لاتعداد مسائل پر اظہارِ خیال کیا ہے۔ لے دے کے سجاد کے پاس خیر و شر کی کش مکش اور عورت کی فطرت کا نفسیاتی مطالعہ جیسے موضوعات ہیں اور اگرچہ ان کا سہارا لے کر وہ ہر بار کوئی نہ کوئی تیکھی بات ضرور کہہ جاتے ہیں اور ہر بار اپنی تلخ اندیشی سے فطرتِ انسانی کے کسی نہ کسی پہلو کو بے نقاب بھی ضرور کر دیتے ہیں تاہم یہ افسوس ہوتا ہے کہ انھوں نے اپنے میدانِ عمل میں وسعت پیدا نہیں کی۔ مگر اس کا جواب بھی آسان ہے۔ سجاد سے عمر نے وفا نہ کی اور وہ جوانی کے عالم میں ہی اس دنیائے رنگ و بو کو چھوڑنے پر مجبور ہو گئے۔ اگر وہ چندے اور زندہ رہتے تو ان کی تلخ اندیشی زندگی کے بہت سے دوسرے مسائل کو بھی اپنی لپیٹ میں لے لیتی۔

طنز و مزاح کے اس عبوری دور کے آخری دو لکھنے والے قاضی عبدالغفار اور ملّا رموزی ہیں [1]۔ قاضی عبدالغفار کی حقائق پر بڑی کڑی گرفت ہے۔ اور سیاسی زندگی کے تجربات وطن پرستی کے جذبات اور فلسفے سے فطری لگاؤ نے ان کی نگارشات میں پختگی، رچاؤ اور نتیجتاً ایک طنزیہ کیفیت پیدا کر دی ہے۔ عام طور پر جب کوئی ادیب فن کے ابتدائی مراحل سے گزر رہا ہوتا ہے اور ابھی اس کے خیالات میں پختگی اور اظہار میں سلاست رونما نہیں ہوتی تو اس کے اظہارِ بیان میں سنجیدگی اور کوشش کے عناصر صاف دکھائی دے جاتے ہیں۔ اس ادیب کی مثال اس نوآموز لکچرر کی سی ہوتی ہے جو اظہار و بیان میں مشکل الفاظ اور دور از کار تشبیہوں اور استعاروں کے استعمال کو اپنی عظمت کا تابندہ نشان قرار دیتا ہے اور جس کے طریقِ کار پر ہر دم سنجیدگی مسلط رہتی ہے لیکن جب وہ طویل تجربات کے بعد پروفیسر کے درجے تک جا پہنچتا ہے تو نہ صرف یہ کہ اسے دقیق خیالات کو سادہ زبان میں بیان کرنے کی قدرت حاصل ہو جاتی ہے بلکہ اس سادگی اور سلاست کے باعث اور مضمون پر ماہرانہ گرفت کی وجہ سے اس کے اظہارِ بیان میں ہلکا ہلکا مزاح بھی در آتا ہے۔ دراصل مزاح جیسا کہ ہم نے پہلے بھی لکھا ہے تخنہائے گفتنی پر کڑی گرفت کا نتیجہ بھی ہوتا ہے۔ اور یہ مزاح تب ہی کسی ادیب کی تحریر میں ابھرتا ہے جب ادیب "کوشش" کے سنجیدہ مراحل سے گزر کر "پختگی" کی سادہ منزل میں آنکلتا ہے۔

خیالات پر کڑی گرفت اور اظہار و بیان پر مکمل عبور کے باعث قاضی عبدالغفار کی تحریر میں بھی مزاح کی یہی کیفیت نظر آتی ہے۔ اور اگرچہ قاضی صاحب کو باقاعدہ طور پر مزاح نگار یا طنز نگار کا درجہ نہیں دیا جا سکتا تاہم جو کچھ طنز ان کی تحریروں

[1] قاضی عبدالغفار اور ملّا رموزی اردو نثر کے دور جدید میں بھی لکھتے رہے ہیں۔ تاہم چونکہ ان کی طنز کا مزاج عبوری دور کی طنز سے زیادہ قریب ہے اس لئے انھیں عبوری دور ہی میں شامل کیا گیا ہے۔

میں موجود ہے اتنی اچھی ہے کہ طنز و مزاح کے کسی جائزے میں اسے نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔

قاضی صاحب کی اس طنز میں تفکر کا رنگ غالب ہے۔ فلسفے کی طرف چونکہ ان کا میلان فطری ہے اس لئے ان کی طنز میں بھی ایک وزنی کیفیت موجود ہے۔ وہ لائٹ جارج سے ملاقات کا حال رقم کریں یا رومۃ الکبریٰ کی تاریخ پر روشنی ڈالیں یا "لیلیٰ کے خطوط" کا سہارا لے کر ایک پسی ہوئی عورت کے احساسات و جذبات کو منظر عام پر لائیں، ان کی طنز کی شدت کا عالم ایک سا رہتا ہے۔ "لیلیٰ کے خطوط" سے ان کی طنز کا یہ نمونہ ان کے طریق کار کا ترجمان ہے:

"میرے بستر کی آرائشوں کے مالک بنو۔ میرے پوڈر سے ڈھکے ہوئے رخساروں سے اپنے ہونٹ سفید کر لو۔ میرے جسم میں بسے ہوئے عطر سے اپنا لباس معطر کر لو۔ میری بنائی ہوئی پلکوں اور آنکھوں کے ڈوروں کی شان میں قصیدے پڑھو۔ ایک شب، دو شب، ہزار شب، جتنا روپیہ صرف کر سکو میرے مہمان رہو۔ پھر جب تم تھک جاؤ تو گھر جا کر کسی شریف خاندان میں، کسی نیک بخت لڑکی کو اپنا شریکِ زندگی بنا لو۔ اور سیدھے حج کرنے چلے جاؤ۔"

قاضی صاحب کی اس تحریر میں رمزیہ انداز بڑا واضح ہے۔ وہ بظاہر اس چیز سے اتفاق کرتے ہیں جس سے منکر ہیں۔ اور چپکے چپکے اس کی بیہودگی اور حماقت کو عریاں بھی کرتے چلے جاتے ہیں۔ یہ ان کا اپنا انداز ہے اور اس انداز میں انھیں بات کرنے کا ایک خاص سلیقہ ہے۔

قاضی عبدالغفار کے برعکس ملا رموزی کی تحریروں میں ظرافت زیادہ تر سیاسی

مسائل سے متعلق ہے اور چونکہ سیاسی مسائل ہنگامی اور وقتی نوعیت کے ہوتے ہیں لہذا وقت کے بہاؤ کے ساتھ ساتھ اس طنز کی قدر و قیمت کے کم ہو جانے کا بھی احتمال ہے۔ آج اپنے ماحول کے جن بعض ہنگامی معاملات کے متعلق ہلکا سا اشارہ بھی ناظر کو مائل بہ تبسم کر دیتا ہے۔ کل ان کے متعلق ایک مبسوط تبصرہ بھی اسے ان کے صحیح خدوخال دکھانے سے عاجز رہتا ہے چہ جائیکہ وہ ان کے لطیف ظریفانہ پہلوؤں تک رسائی پا سکے۔ دراصل ادب عالیہ کی طرح طنزیہ ادب کی کامیابی بھی دائمی اقدار کو ملحوظ رکھنے اور مستقل نوعیت کی انسانی حماقتوں کو طشت از بام کرنے ہی میں پنہاں ہے۔ اس زاویے سے دیکھا جائے تو ملا رموزی کی طنز کامیاب نہیں کہی جا سکتی کہ ابھی سے اس میں وہ شدت باقی نہیں رہی جو آج سے بائیس تیس برس پہلے تھی۔

ملا رموزی کی طنز کے بارے میں دوسرا نکتہ یہ ہے کہ ان کے افسانوں کا مطالعہ کرتے وقت کئی کئی صفحات میں جو ایک آدھ مزاحیہ یا طنزیہ جملہ ملتا ہے اس کا روئے سخن بھی ان کی اپنی ذات ہی کی طرف ہوتا ہے۔ ویسے یہ حقیقت ہے کہ ملا رموزی خود کو نشانۂ تمسخر بنانے میں بالعموم کامیاب رہتے ہیں۔ مثلاً جب وہ اپنی بیویوں کا ذکر کرتے ہیں یا اپنے خوف، حرص اور دوسری "قابلِ قدر" خصوصیات کو بے نقاب کرتے ہیں تو ناظر کے لئے ہنسی ضبط کرنا محال ہو جاتا ہے۔ مگر ساتھ ہی یہ بھی حقیقت ہے کہ ملا رموزی نے اکثر اوقات "میں" کے پردے میں دوسروں کی ناہمواریوں کو اجاگر کیا ہے۔ اور ناظر کے ساتھ مل کر "میں" کو نشانۂ طنز بنانے میں پورا پورا حصہ لیا ہے۔ یہ چند فقرے قابلِ غور ہیں:

> "میری رائے میں ایسے تمام افراد کی بندوقیں ضبط کر کے مجھے عطا فرما دی جائیں تاکہ ان کو فروخت کر کے میں اپنا مکان بنوا لوں۔"

"ملا رموزی بھی صرف ان کا ہے جو انعام دیں یا تحفہ۔"

"جی میں آیا کہ اس کمالِ شرافت پر اپنی دو تین بیویاں نثار کر دوں۔"

وغیرہ وغیرہ

کیا یہ تمام خصوصیات ایک اوسط درجے کے ملا میں موجود نہیں ہوتیں؟ غالباً ملا رموزی کا اشارہ بھی ایک عام ملا کی اسی ذہنیت کی طرف ہے۔

مگر اردو نثر میں طنز و مزاح کے طالب علم کے لئے ملا رموزی کی سب سے بڑی خصوصیت ان کا زبان و بیان سے مزاح پیدا کرنا ہے۔ وہ دراصل اپنی "گلابی اردو" کے لئے مشہور ہیں۔ یہ گلابی اردو قرآن مجید کے قدیم اردو ترجمہ کی پیروڈی ہے۔ لیکن یہ پیروڈی صرف لفظی ہے اور اگر اس سے اصل کی تضحیک بھی ہوتی ہے تو صرف اس حد تک کہ ترجمہ کے انداز کا مضحکہ اڑتا ہے۔ غالباً ملا رموزی کے پیش نظر ایسا کوئی شعوری مقصد بھی موجود نہیں تاہم غیر شعوری طور پر انھوں نے تحریف کا یہ نمونہ ضرور پیش کر دیا ہے:

"اے انگریزی تیل سر میں ڈالنے والو!!
خبرداری اور آگاہی ہے واسطے تمھارے اور واسطے ان اڈیٹروں اخبار اردو کے کہ نہیں جواب دیتے وہ مبلغ ایک برس تک نامہ نگاروں اور خریداروں اپنے کو ساتھ بہانہ مصروفیتوں اپنی کے اور لائڈ جارج وفد مسٹر محمد علی کو ساتھ تعصب اور گھمنڈ قوت حکومت اپنی کے اگرچہ دم بیچ ناک کے کر دیا جماعت سن فین آئرلینڈ نے فوجوں برطانیہ کا۔"

وغیرہ وغیرہ۔

ملا رموزی کے اس ایک ہی فقرے میں (جو ازل اور ابد کے مابین پھیلا ہوا ہے)

مشرق و مغرب کے اتنے مسائل اکٹھے ہو گئے ہیں کہ بظاہر ملّا صاحب کی طنز کا روئے سخن معلوم کرنا بذاتِ خود ایک مسئلہ بن گیا ہے۔ تاہم یہ بات قابلِ غور ہے کہ ملا رموزی نے اپنی اس گلابی اردو کے ذریعے نہ صرف بہت سے سیاسی اور سماجی مسائل کو ہدفِ طنز بنایا ہے بلکہ ان مسائل کو اس انداز سے مربوط بھی کیا ہے کہ ناظر کے لئے اس 'ربط' کی بے ربطی خندہ آور ہو جاتی ہے۔ چنانچہ اندازِ بیان اور اندازِ فکر دونوں لحاظ سے گلابی اردو ترتیب و بے ترتیبی کا ایک ایسا امتزاج پیش کرتی ہے جس سے ناظر کی حسِ مزاح کو تحریک ملتی ہے اور اس کے ہونٹوں پر تبسم کھیلنے لگتا ہے۔ مزاح پیدا کرنے کا یہ انداز ملّا رموزی کا ایک اجتہادی کارنامہ ہے اور یہ انداز اب مُلّا رموزی سے قطعاً مخصوص ہو چکا ہے۔

---

(۳)

قاضی عبدالغفار اور ملا رموزی کی طنز و مزاح کا تجزیاتی مطالعہ کرتے کرتے اب ہم اردو نثر کے جدید ترین دور کی سرحدوں تک آ پہنچے ہیں۔ دراصل ادب یا معاشرے کی تاریخ کے دو ادوار کے مابین کوئی ایسا مخصوص خط امتیاز نہیں ہوتا جس کی طرف اشارہ کر کے یہ کہا جا سکے کہ لکیر کے اس طرف تو پرانا دور ختم ہو گیا اور لکیر کے اس طرف نئے دور کے کارواں نے آغازِ سفر کیا۔ بلکہ بیشتر اوقات دو مختلف ادوار کی حدود کا انضمام اتنے طویل عرصے میں اور اس خموشی کے ساتھ تکمیل پاتا ہے کہ اس انقلابی تبدیلی کا احساس بھی نہیں ہونے پاتا۔ تا آنکہ ایک صبح ہم پر یہ حقیقت آشکار ہو جاتی ہے کہ پرانے چراغ گل ہو چکے اور زندگی کی محفل میں نئی قندیلیں روشن ہو گئیں۔ پھر بھی کسی نئے دور کے چند ایسے ممتاز نشانات ضرور ہوتے ہیں جن کے باعث ہم اسے پرانے ادوار سے متمیز کرتے اور زندگی کی شاہراہ پر اسے ایک نئے سنگِ میل کا درجہ دیتے ہیں۔

اردو نثر میں طنز و مزاح کے نئے دور کا آغاز بھی کچھ ایسی ہی خموشی سے ہوا۔ دراصل اس کے لئے خام مواد تو پچھلے پچاس برس سے جمع ہو رہا تھا۔ ۱۸۸۵ء میں کانگریس اور ۱۹۰۵ء میں مسلم لیگ کا قیام اور ان ممتاز سیاسی جماعتوں کی قیادت میں حب الوطنی کے جذبات کی نشوونما، نیز سیاسی شعور کی پختگی، ذہنی افق میں وسعت

معاشرے کی انقلابی تبدیلیاں، یہ تمام باتیں آہستہ آہستہ لیکن یقینی طور پر ایک نئے دور کی داغ بیل رکھ رہی تھیں۔ علاوہ ازیں اسی دور میں اظہار و بیان پر انگریزی ادب کے اثرات بھی بڑی سرعت سے نمودار ہو رہے تھے۔ انیسویں صدی کے ربع آخر میں آسکر وائلڈ اور پیٹر نے تخیل اور اسلوب کا جو نیا انداز پیش کیا تھا اس کے اثرات ہمارے اس دور کے لکھنے والوں نے اس تیزی سے قبول کئے تھے کہ ان کی نگارشات میں رنگینی و رعنائی، ذہنی تعیش اور جذبات کی فراوانی پیدا ہو گئی تھی لیکن اس سے پہلے کہ یہ رنگ پختہ ہوتا مغربی ادب کے تراجم اور نئے سماجی شعور نے ہمارے ادیبوں کو اپنے معاشرہ کے ناسوروں کی طرف متوجہ کرنا شروع کر دیا۔ اور وہ مذہبی معیار کے بلند ہو جانے کے باعث بات کرنے کا نیا ڈھنگ بھی سیکھنے لگے۔ اب انھیں اپنے معاشرے میں کوئی غیر ہمواری نظر آتی تو اس پر تیز طنز، چلبلو یا ہجو آمیز طریقِ تکلم اختیار کرنے کی بجائے وہ انتہائی مہذب اور متین ظرافت سے (جس میں طنز اور رمز کے لطیف عناصر بھی شامل ہوتے) کام لیتے۔ یہ طریقِ تکلم اس لئے بھی کارآمد تھا کہ اب فریق مخاطب بھی ذہنی پستی سے نکل آیا تھا اور بدلتی ہوئی فضا نے اسے بھی اس قدر متاثر کر دیا تھا کہ اسے احساس دلانے کے لئے اب تیز قسم کی ہجو یا طعن و تشنیع کی حاجت باقی نہ رہی تھی۔ اب تو اس کی ذہنی جلد اس قدر ملائم ہو چکی تھی کہ وہ لطیف طنز اور رمز کی جراحت کو بھی آسانی سے محسوس کر سکتا تھا۔ چنانچہ نئے دور کے قریب قریب سارے افسانوی ادب میں لطیف طنز ایک برقی رو کی طرح دوڑتی ہوئی نظر آتی ہے اور بلاشبہ ہم اس دور کو اردو ادب کا طنزیہ دور کہنے میں حق بجانب ہیں لیکن ہر انقلاب اپنے جلو میں بے اعتدالیاں بھی لاتا ہے۔ موجودہ اردو ادب کی انقلابی ترقی نے جہاں مواد اور تخیل سے اردو ادب کو مالا مال کیا اور یوں عبوری دور کی اس بہت بڑی کمی کو پورا کر دیا وہاں روایات

سے بے اعتنائی اور اردو فارسی کی بنیادی تعلیم سے بے نیازی کا یہ نتیجہ بھی نکلا کہ نئی پود کے اسلوبِ بیان میں الفاظ کا وہ انضباط، سلاست اور رعنائی باقی نہ رہی جو متوسطین کی نگارش کا امتیازی نشان تھی اور اگرچہ یہ امر مستثنیات کے تابع بھی ہے اور دورِ جدید میں فرحت اللہ بیگ، رشید احمد صدیقی اور فلک پیما جیسے طنز و مزاح کے علمبردار بھی ملتے ہیں جن کا اندازِ بیان متوسطین کے معیار سے کسی طور کم نہیں۔ تاہم مجموعی طور پر نئی پود کی تحریروں میں جھٹکے اور ناہمواریاں محسوس ہوتی ہیں۔ شاید اسی لئے اردو نثر کے موجودہ دور میں بھی طنز و مزاح کے ایسے شہ پارے تخلیق نہیں ہو سکے جنھیں یقین کے ساتھ دنیا کے بہترین طنزیہ و مزاحیہ ادب کے دوش بدوش کھڑا کیا جا سکے۔ پھر بھی امید واثق ہے کہ آگے چل کر جب دورِ جدید کا "مواد" عبوری دور کے "اسلوب" سے ہم آہنگ ہو جائے گا تو یہ کمی بڑی حد تک دور ہو جائے گی۔

مگر اس کمی سے قطع نظر اگر اردو نثر کے دورِ جدید میں طنز و مزاح کے عناصر کا جائزہ لیا جائے تو چشمِ تصور کے سامنے ایک ایسی تصویر آ جاتی ہے جس کے مجموعی تاثرات کو مختلف رنگوں کی فن کارانہ آمیزش نے پیدا کیا ہے اور ناظر تصویر کے سارے محاسن کو بے نقاب کرنے کے لئے ان مختلف رنگوں پر فرداً فرداً توجہ مرکوز کرنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔

جدید اردو نثر میں طنز و مزاح کی اس تصویر کے بہت سے رنگوں میں خالص مزاح کا رنگ اپنی مخصوص شگفتگی اور رعنائی کے اعتبار سے بڑا واضح ہے۔ خالص مزاح کی سب سے اہم خصوصیت، جیسا کہ پہلے بھی ذکر ہوا اس کا ہمدردانہ اندازِ نظر ہے لیکن مزاح کی تاریخ کا مطالعہ کریں تو معلوم ہوگا کہ اس کا آغاز بہیمانہ سے ہوا۔ پھر اس نے عملی مذاق کی صورت اختیار کی۔ بعد ازاں لفظی شعبدہ بازیوں اور تحریر و تقریر کی قلابازیوں کے روپ میں ظاہر ہوا اور اپنی ارتقائی منازل میں واقعہ اور کردار سے

پیدا ہونے والی ناہمواریوں تک جا پہنچا۔ آج اس کا مقام عروج یہ ہے کہ اس نے ایک وسیع زندگی کی ناہمواریوں تک رسائی پالی ہے۔ ظاہر ہے کہ اس منزل پر آنسو اور قہقہے ایک دوسرے سے بغل گیر ہو گئے ہیں اور زندگی کی غم آگیں کیفیات کو تبسم کی ملائمت نے قابلِ برداشت بنا دیا ہے۔

مزاح کے تدریجی ارتقا میں عملی مذاق کا دور انسانی زندگی میں بچپن کے دور سے شدید مماثلت رکھتا ہے۔ ان دونوں ادوار کی نمایاں خصوصیات تخریب پسندی اور جذبۂ افتخار ہوتی ہیں۔ چنانچہ یہاں مزاح فریق مخالف کی بدحواسیوں سے تحریک لیتا اور احساسِ برتری کی تسکین میں مددگار ثابت ہوتا ہے۔ یوں بھی کسی ملک کی معاشرت کی تاریخ کا مطالعہ کرنے کے لئے اس ملک کے مزاح کی تاریخ بڑی کارآمد ثابت ہو سکتی ہے اور یہ اس لئے کہ تاریخی واقعات کو موڑ توڑ کر پیش کیا جا سکتا ہے۔ ادبِ عالیہ کے نمونے بھی ضروری نہیں کہ اس دور کے اجتماعی ذہنی شعور کی کما حقہٗ نمائندگی کریں۔ لیکن کسی دور کا مزاح فی الحقیقت ایک ایسا آئینہ ہوتا ہے جس میں اس دور کے ذہنی ارتقا کے سارے نقوش ابھر آتے ہیں اور پھر مسخ نہیں ہو سکتے۔ بقول رسل ہنسی نشانۂ تمسخر کی بہ نسبت ہنسنے والے کے کردار پر زیادہ روشنی ڈالتی ہے کہ اس سے ہمیں ہنسنے والے کے ذہنی معیار کا اندازہ ہوتا ہے۔ بہ حیثیت مجموعی بھی دیکھیں تو آج سے تین چار سو برس پہلے بالعموم جن باتوں پر لوگ ہنستے تھے آج وہ باتیں ہمارے بچوں کے ذوقِ مزاح کو تو تسکین دے سکتی ہیں لیکن پختہ اذہان ان کے عامیانہ پن کو صاف محسوس کر جاتے ہیں۔ عملی مذاق سے پیدا ہونے والا مزاح بھی تاریخ کے قریب قریب اسی دور سے متعلق ہے اور آج پختہ شعور اسے طفلانہ ذہنیت سے منسوب کر رہا ہے۔

اردو نثر کے جدید دور میں جن ادیبوں نے عملی مذاق سے مزاح پیدا کرنے کی کوشش کی ان میں نمایاں ترین نام تو عظیم بیگ چغتائی کا ہے لیکن شوکت تھانوی اور

شفیق الرحمٰن بھی کہیں کہیں اس کا سہارا لیتے ہوئے نظر آجاتے ہیں۔ عظیم بیگ چغتائی کے عملی مذاق کا دلچسپ نفسیاتی مطالعہ یہ ہے کہ فن کار خود اس قدر کمزور اور علیل تھا کہ جسمانی طور پر گنگناتی اور مچلتی ہوئی زندگی کے والہانہ رقص میں شامل نہیں ہو سکتا تھا تاہم اس کے دل میں ہنسنے اور گنگنانے کی سیکڑوں خواہشیں چھپی بیٹھی تھیں۔ خوش قسمتی سے اس فن کار نے اپنے جذبات و احساسات کے اظہار کے لئے ادب کا سہارا لیا تھا۔ پس ان خواہشوں نے اپنی تسکین کے لئے ایک انوکھا راستہ اختیار کیا۔ یعنی فن کار کو ایسے کرداروں کی تخلیق پر اکسایا جو عملی مذاق سے اپنی تفریح طبع کے لئے سامان بہم پہنچاتے تھے۔ غور کیجئے تو یہ تفریح دراصل فن کار کی اپنی تفریح تھی اور اس کے اس اقدام کے پس پشت نارسا خواہشات کا ایک لامتناہی سلسلہ موجود تھا۔

اس بات سے قطع نظر کہ عملی مذاق سے پیدا ہونے والے مزاح کا کیا پایہ ہوتا ہے یہ بات وثوق کے ساتھ کہی جا سکتی ہے کہ عظیم بیگ چغتائی نے عملی مذاق سے مزاح پیدا کرنے میں کامیابی حاصل کی۔ ان کی دنیا میں محبت کو مرکزی حیثیت حاصل ہے اور یہ محبت عملی مذاق کے محور پر گھومتی ہے۔ "کولتار"، "شریر بیوی" وغیرہ تصنیفات میں یکے بعد دیگرے شرارتیں ہی شرارتیں نظر آتی ہیں اور ان کی تکرار اتنی مرتبہ ہوتی ہے اور کئی بار ان کی سطح اتنی پست ہو جاتی ہے کہ انسان جھنجھلا اٹھتا ہے۔ پھر ان کی شرارتوں کا ایک پہلو وہ بھی ہے جو کالج کے نوخیز لڑکوں کو بہت مرغوب ہے اور جس کے تحت وہ بازار کے ہر آدمی کی پگڑی اچھالنا انتہائی ضروری خیال کرتے ہیں۔ دیکھا جائے تو بہ حیثیت مجموعی اس قسم کا مذاق مہذب اور باشعور افراد کے ذوق مزاح کو تسکین مہیا نہیں کرتا اور شاید اسی لئے عظیم بیگ سوسائٹی کے صرف ایک خاص حلقے میں زیادہ مقبول ہیں[۱]

---

[۱] حاشیہ اگلے صفحہ پر۔

عملی مذاق کے سلسلے میں عظیم بیگ چغتائی کی تحریروں کا اس شدومد سے ہم نے ذکر اس لئے کیا کہ ان کے ہاں مزاح پیدا کرنے کا یہ طریق بہت رائج ہے۔ تاہم مبادا اس گزارش سے کوئی غلط فہمی پیدا ہو جائے ہمیں یہ کہتے میں بھی تامل نہیں کہ عظیم بیگ کی ظرافت محض عملی مذاق سے ہی نہیں بلکہ واقعہ کردار اور لفظی بازیگری سے بھی تحریک لیتی ہے۔ اس ضمن میں یہ بات قابلِ غور ہے کہ ان کے ہاں واقعے سے پیدا ہونے والا مزاح غلطی، غلط فہمی اور اتفاقِ وقت (COINCIDENCE) وغیرہ سے تو پیدا ہوتا ہے لیکن بیشتر اوقات اسے کردار کی فطری ناہمواریوں سے کچھ زیادہ مدد نہیں ملتی۔ چنانچہ اسی لئے انھوں نے کوئی خاص مزاحیہ کردار پیش نہیں کیا، زیادہ سے زیادہ ان کے ہاں ایک "زن مرید شوہر" کا نیم مزاحیہ کردار ابھرا ہے جو اپنی چنچل بیوی کے تقاضوں کو پورا کرنے کے لئے مضحکہ خیز حرکات کرتا اور انھیں پورا نہ کر سکنے پر بدحواس ہوتا نظر آتا ہے لیکن اس کا تذکرہ مزاحیہ کرداروں کے ضمن میں کیا جائے گا۔

لہ (صفحہ ۲۱۱ کا حاشیہ) پروفیسر وقار عظیم نے اپنے مضمون "مرزا عظیم بیگ کی ظرافت نگاری" الحمرا نومبر ۱۹۵۲ء میں ان شرارتوں کے بارے میں لکھا ہے: "لیکن یہ ساری شرارتیں جہاں ایک طرف شرارتیں اور ایک مقبول ظرافت نگاری کی ذہانت اور جدتِ طبع کے شواہد ہیں دوسری طرف ان میں سے ہر ایک کے پیچھے کوئی نہ کوئی مقصد بھی ہے۔ یہ شرارت انسان کو اس کی کمزوریوں اور غفلتوں سے آگاہ کر کے اسے زیادہ ہوشیار اور زیادہ چاق و چوبند بنانا چاہتی ہے اور اس سے بھی آگے چل کر اس کی نظر سماجی کمزوریوں پر پڑتی ہے تو وہ محض مذاق ہی مذاق میں ان کمزوریوں کی اصلاح کا بیڑا اٹھاتی ہے۔"

مگر افسوس کے ساتھ کہنا پڑتا ہے کہ پروفیسر موصوف کی اس صفائی کے باوصف مرزا عظیم بیگ کی یہ "شرارتیں" ظرافت کے اعلیٰ معیار سے پست ہیں اور ان میں بڑی حد تک ابتدائی کھلنڈرا پن موجود ہے۔

عملی مذاق مزاح کی ایک کھردری صورت ہے مگر جب اسے عروج نصیب ہوتا ہے تو یہ صورت واقعہ سے پیدا ہونے والے مزاح کے مقامِ بلند تک جا پہنچتا ہے۔ ویسے عملی مذاق اور واقعے کے مزاح میں فرق وہی ہے جو "آورد" اور "آمد" میں ہوتا ہے۔ یعنی اول الذکر کے پس پشت شعوری کاوش ہوتی ہے۔ اور مؤخرالذکر کی امتیازی خصوصیت اس کی "خود روانی" ہوتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں جہاں عملی مذاق سے تو جان بوجھ کر مضحکہ خیز صورتِ حال پیدا کی جاتی ہے۔ وہاں واقعے کا مزاح اولاً تو کسی غلطی یا غلط فہمی سے اور ثانیاً کردار کی فطری ناہمواری سے تحریک پاتا ہے۔ یہاں مضحکہ خیز واقعہ بالعموم فرد کے میکانکی عمل سے وجود میں آتا ہے۔

عملی مذاق کے ساتھ ساتھ الفاظ کے پیدا ہونے والے مزاح کا تذکرہ بھی ضروری ہے اور یہ اس لئے کہ الفاظ سے پیدا ہونے والا مزاح جو ذو معنی الفاظ، رعایت لفظی، تجنیس اور دوسری لفظی شعبدہ بازیوں سے وجود میں آتا ہے، دراصل الفاظ کے ساتھ عملی مذاق کا درجہ رکھتا ہے کہ یہاں افراد کی طرح اکثر الفاظ کا حلیہ بگاڑا جاتا ہے اور جس طرح عملی مذاق اپنی ارتقائی صورت میں واقعے کے مزاح تک جا پہنچتا ہے۔ بعینہٖ الفاظ سے پیدا ہونے والے مزاح کا مقامِ عروج اسٹائل کی ظرافت کی صورت میں نمودار ہوتا ہے مگر اس کا جائزہ بعد میں لیا جائے گا۔

اردو نثر کے جدید دور میں الفاظ اور لطائف وغیرہ سے جن ادیبوں نے مزاح پیدا کرنے کی کوشش کی ان میں شفیق الرحمٰن اور شوکت تھانوی کے نام پیش پیش ہیں۔ شفیق الرحمٰن تو بالعموم محض لطائف ہی سے مزاح پیدا کرتے ہیں اور ان کے بعض مضامین تو صرف لطائف ہی سے مرتب ہوئے ہیں۔ عام انشاپردازی میں کبھی ذو معنی الفاظ اور رعایت لفظی سے ان کے مزاح کی تخلیق ہوئی ہے۔ یہاں خطرہ یہ ہوتا ہے کہ بعض اوقات اس قسم کے مزاح کا انداز بڑا عامیانہ ہو جاتا ہے۔ اور اگر رعایت لفظی کا وار ٹھیک

نشانے پر نہ بیٹھے تو انشا کا پیش کردہ نمونہ خود نشانۂ تمسخر بننے لگتا ہے۔ دوسرے اس قسم کے مزاح کو اگر بڑے بالواسطہ اور فن کارانہ انداز سے پیش نہ کیا جائے تو صاف محسوس ہو جاتا ہے کہ لکھنے والا ہنسانے کی شعوری کوشش کر رہا ہے۔ شفیق الرحمٰن کو انہی دقتوں کا سامنا ہے اور شاید اسی لئے ان کے مزاح میں جان پیدا نہیں ہو سکی۔ علاوہ ازیں ان کے مزاح کی عام سطح بھی بلند نہیں اور مجموعی طور پر اس میں کھلنڈراپن نظر آتا ہے۔ بعض موقعوں پر انھوں نے کرداروں (مثلاً بڈی اور شیطان) سے بھی مزاح کی تخلیق میں مدد لی ہے۔ لیکن وہ کردار کی ناہمواریاں دکھانے کی بجائے محض اس کی شرارتوں پر اکتفا کر بیٹھے ہیں اور اسی لئے کردار سے پیدا ہونے والے مزاح کا بھی اچھا نمونہ پیش نہیں کر سکے۔

الفاظ کی ناہمواریوں سے مزاح پیدا کرنے کی کوشش شفیق الرحمٰن کے علاوہ شوکت تھانوی نے بھی کی ہے مگر شوکت تھانوی اس ضمن میں نسبتاً زیادہ کامیاب ہوئے ہیں۔ یعنی جہاں تک الفاظ یا محاورے سے مزاح پیدا کرنے کا تعلق ہے ان کے ہاں بے ساختگی اور خود روانی موجود ہے۔ مثلاً "اندلیب صاحب کے نام شوکت تھانوی کا خت" املا کی غیر ہمواریوں سے مزاح پیدا کرنے کی ایک عمدہ کوشش تو ہے۔ یہ عندلیب شادانی کے زبان سے متعلق ایک خاص نظریئے کا بھی مضحکہ اڑاتی ہے اور کامیاب رہتی ہے۔

"اندلیب ساہب مجھ کو ایتراف ہے کہ آپ کے مجوزہ رسم الخت میں اریزا کس مشکل سے تہریر کیا ہے۔ قدم قدم پر املا کی غلتی کا خوف مجھ پر تاری رہا۔ مگر آپ کو نہیں مالوم کہ آج تیس سال کے باد میں نے آپ کا سہارا لے کر کتنا بڑا انتقام والد مرہوم مولوی سدیق اہمد ساہب مرہوم و مغفور کی روہ سے لیا ہے۔ ساہب سرف اس ذرا سی غلتی پر کہ میں نے ایک مرتبہ "امدہ" لکھ دیا تھا جو ان کے نزدیک عمدہ ہونا چاہئے

تھا کافی مار کھائی تھی اور جب ں مار پیشِ نظر دوسری مرتبہ اجمیری دروازہ کو گھیری دروازہ لکھا ہے تو کافی سے بھی زیادہ تواضع ہوئی تھی میری۔ کاش آپ والد مرحوم کے ہم اسروں میں ہوتے اور یہ مفید تجویز میری مرمت سے پہلے ہی پیش کر چکے ہوتے۔ اس کا فایدہ اب میری اولاد کو تو خاطر خواہ پہنچ جائے گا مگر میرے والد کی محبہ خاکسار اولاد کو محض آپ کی تاخیر کی وجہ سے نہ پہنچ سکا۔"

اینوالا باد
شوکت تھانوی"[1]

مگر جب زبان و بیان سے قطع نظر شوکت تھانوی کی مزاحیہ تخلیقات کا جائزہ لیا جائے تو سودیشی ریل، تعزیت اور لکھنؤ کانگرس سیشن سے قطع نظر (کہ ان میں بعض موقعوں پر وہ خاصے کامیاب رہے ہیں) ان کی دوسری تحریروں میں مزاح کے معیار میں کسی خاص بلندی کا احساس نہیں ہوتا اور اگرچہ وہ بعض اوقات علمی مذاق اور بعض دفعہ واقعہ اور کردار سے بھی مزاح پیدا کرتے ہیں تاہم ہمدردانہ اندازِ نظر کی کمی بہرحال محسوس ہوتی ہے۔ ہمدردانہ اندازِ نظر کی غالباً اسی کمی نے انھیں کوئی قابلِ قدر مزاحیہ کردار پیش کرنے کی بھی فرصت نہیں دی۔ "قاضی جی" میں ضرور کچھ مخصوص ناہمواریاں ہیں اور مصنف نے اس کردار کی تعمیر میں ہمدردانہ طریق بھی اختیار کیا ہے۔ لیکن آخر "قاضی جی" "چچا چھکن" کا چربہ ہی تو ہے۔ پھر چونکہ یہ کردار آواز کے مدوجزر کا بھی محتاج ہے لہٰذا مائکروفون سے ہٹ کر اس کی بہت سی خصوصیات میں کمی واقع ہو جاتی ہے۔ مگر اس سبب کے باوجود "قاضی" کو ہمارے مزاحیہ ادب کے ڈرامائی حصّے میں ایک مقام ضرور حاصل ہے اور اسی ضمن میں ہم پھر اس کا تذکرہ کریں گے۔

---

[1] یہ خط "خاور" (ڈھاکہ) میں چھپا اور "الحمرا"، اگست ۱۹۵۲ء میں نقل ہوا۔

ادبی عملی مذاق اور الفاظ کے الٹ پھیر سے پیدا ہونے والے مزاح کے سلسلے میں اس بات کا اظہار ہوا ہے کہ اپنے ارتقا میں عملی مذاق صورت واقعہ سے پیدا ہونے والے مزاح تک اور الفاظ کی بازیگری، اسٹائل کی ظرافت اور شگفتگی تک جا پہنچتی ہے۔ چنانچہ اب مزاح کی ان ہی ارتقائی کیفیات پر بحث ہوگی تاکہ یہ دیکھنے کی سعی کی جاسکے کہ جدید اردو نثر میں پطرس اور امتیاز علی تاج نے جو واقعہ اور کردار سے مزاح پیدا کیا ہے یا فرحت اللہ بیگ اور فلک پیمانے جو اسٹائل کی ظرافت کے نمونے پیش کئے ہیں انھیں ہمارے مزاحیہ ادب میں کیا مقام حاصل ہے؟

پطرس کی مزاح نگاری کے متعلق عام طور پر یہ خیال کیا جاتا ہے کہ اس کا انداز سراسر مغربی ہے اور وہ کیا بہ لحاظ مواد اور کیا بلحاظ تیکنیک مغرب کی مزاح نگاری سے متاثر ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ اگرچہ پطرس نے مغربی ادب سے اثرات قبول کئے لیکن ان کے موضوعات میں "میبل اور میں" (کہ یہاں پس منظر بھی غیر ملکی ہے) اور ہر جگہ مقامی خصوصیات کا رنگ کافی نکھرا ہوا ہے اور کہیں اس کا گمان بھی نہیں ہوتا کہ پطرس نے مغربی ادب کی خوشہ چینی کی ہے۔

دراصل پطرس نے اردو مزاح نگاری میں جو نیا انداز اور نیا اسلوب اختیار کیا ہے وہ مزاح نگاری میں ایک نئے اسکول کے سنگ بنیاد کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس اسکول کے علمبرداروں کی بنیادی تعلیم انگریزی ہے۔ اور اگرچہ وہ مقامی خصوصیات کو ہر حال میں ترجیح دیتے ہیں لیکن انگریزی ادب سے شناسائی کے باعث انھیں خالص مزاح کو سمجھنے اور اس سے محظوظ ہونے کی صلاحیتیں بھی حاصل ہیں۔ نتیجہ اس کا یہ نکلا کہ ہمارا خالص مزاح جس میں ابھی تک ہزل، پھکڑ اور عامیانہ پن کے عناصر موجود تھے یک لخت بڑی سنبھلی ہوئی کیفیات کا حامل بن گیا ہے۔ علاوہ ازیں اس گروہ نے مغربی ادب میں خالص مزاح کے حربوں یعنی واقعہ، کردار، موازنہ، مبالغہ اور اسٹائل کی ظرافت کو بھی بے اختیار اپنا

لیا ہے اور ان کی مدد سے اپنی مزاح نگاری کو پروان چڑھانے کی قابل قدر کوشش کی ہے۔

پطرس جیسا کہ اوپر ذکر ہوا اردو نثر میں اس خالص مزاح کے سب سے بڑے علمبردار ہیں اور اگرچہ ان کے سوچنے کا انداز اور مزاح نگاری کے حربوں کا استعمال انگریزی اثرات کا غماز ہے لیکن یہ اثرات اتنے بالواسطہ ہیں اور انھوں نے اپنے معاشرے کے پس منظر کو اس درجہ ملحوظ رکھا ہے کہ ان کی نگارشات خالص تخلیقی ادب کا درجہ اختیار کر گئی ہیں۔

یوں تو پطرس کی مزاح نگاری میں موازنہ، مبالغہ، کردار، واقعہ، اسٹائل اور ایک مخصوص زاویہ نگاہ نے مل جل کر کام کیا ہے لیکن غور کیجیے، تو انھوں نے سب سے بڑا کمال واقعے سے مزاح پیدا کرنے میں حاصل کیا ہے[1]۔ وہ واقعے کا تار و پود کچھ ایسے فطری انداز میں

[1] پطرس کے مزاح کا ایک امتیازی وصف یہ ہے کہ اس میں فن کار نے زندگی کے مضحک پہلوؤں کی نقاب کشائی کرتے وقت یا کردار کی بوالعجبیوں یا صورت واقعہ کی ناہمواریوں کو اجاگر کرتے ہوئے ایک ہمدردانہ انداز نظر کا مظاہرہ کیا ہے۔ اسی لئے اسے عملی مذاق کی ضرورت پیش نہیں آئی۔ عملی مذاق سے فائدہ نہ اٹھانے کا ایک سبب یہ بھی ہے کہ پطرس کا ذوق مزاح نہایت بلند ہے۔ وہ مزاح کے اس رنگ کا گرویدہ ہے جو تخریب، نشتریت، عملی مذاق اور لفظی قلابازیوں سے ملوث نہیں ہوتا بلکہ وسیع القلبی اور ذہنی کشادگی سے تحریک پاتا ہے۔ مختصراً اس کے مزاح میں ایک صحت مندانہ کیفیت ہے۔ وہ ایک ایسے طبقے اور ایک ایسی سرزمین کا نمایندہ ہے جس کے باسی خون گرم سے اپنے جذبات کی نمو کا سامان بہم پہنچاتے ہیں اور جسمانی اور ذہنی طور پر صحت مند ہونے کے باعث حریف کو کچوکے دے دے کر نہیں ہنستے بلکہ اسے گلے سے لپٹا کر مسرت اور طمانیت کے قہقہے لگاتے ہیں۔ پطرس کی مزاح نگاری کی یہی خصوصیت دامن کش دل ہے کہ اس میں خلوص، توانائی اور کشادہ دلی ہے۔ وہ نہ صرف اپنے ماحول اور اس کے کرداروں سے پیار کرتا ہے اور اسی لئے اسے ناہمواریاں اور بوالعجبیاں عزیز ہیں بلکہ وہ خود پر ہنستے ہوئے کبھی کوئی تحقیر آمیز رویہ اختیار نہیں کرتا۔ گویا پطرس کا مزاح تخریب، تحقیر، انتقام اور نشتریت سے اس درجہ محفوظ ہے کہ وہ خود پہ ہنستے ہوئے

تیار کرتے ہیں اور اس واقعے کے نتائج اتنے غیر متوقع ہوتے ہیں کہ ناظر کے لئے ہنسی ضبط کرنا محال ہو جاتا ہے۔ وہ مزاح کے باقی تمام حربے بھی واقعے کے ابھارنے اور پیش کرنے میں صرف کر دیتے ہیں۔ چنانچہ واقعہ نگاری ہی ان کے مزاح کی بنیادی خصوصیت ہے۔ ایک اور قابل غور بات یہ ہے کہ واقعہ جس فرد کے گرد گھومتا ہے اور اسے یک لخت ایک مضحکہ خیز ماحول میں لا پھینکتا ہے وہ خود مصنف یا مصنف کا ہمزاد ہے اور اسی لئے زیادہ تر خود ہی کو مذاق کا نشانہ بناتے ہیں۔ اپنے مشہور مضمون "میں ایک میاں ہوں" میں وہ خود تو بے اختیار ہو کر اپنی بیوی روشن آرا کو تار دیتے ہیں کہ اداس ہوں میکے سے جلد لوٹ آؤ لیکن پھر اس بات کو فراموش کر کے اپنے ہی گھر پر دوستوں کی ایک مجلس بھی منعقد کر لیتے ہیں۔ تاش کی بازی لگتی ہے۔ وہ خود "چور" بن جاتے ہیں۔ سزا تجویز ہوتی ہے کہ وہ ایک لمبوتری سی ٹوپی پہن منہ پر سیاہی مل زنانے سے حقے کی چلم بھر کر لائیں۔ مصنف کے الفاظ میں:

(بقیہ حاشیہ صفحہ ۲۱۸) کہ وہ خود پر ہنستے ہوئے بھی توازن، اعتدال اور شخصی وقار کا خاص خیال رکھتا ہے۔ یوں بھی خود پر ہنسنے کے لئے وسیع القلبی کی ضرورت ہے۔ ایک عام سا شخص جو زندگی کی ہماہمی اور شوریدہ سری میں اسیر، انتہائی سنجیدگی سے سرگرم عمل ہو، خود پر ہنسنے کی صلاحیت نہیں رکھتا یہ کام مزاح نگار ہی کر سکتا ہے۔ تاہم یہاں بھی ذوق مزاح اور شخصی ردعمل کے اثرات مختلف نتائج پیدا کرتے ہیں۔ بعض لوگ خود پر ہنستے وقت انسانی عظمت اور وقار کا مظاہرہ کرتے ہیں گویا وہ کائنات کی کسی بہت بڑی ناہمواری پر ہنس رہے ہوں اور بعض لوگ جن کا مطمع نظر وسیع نہیں ہوتا خود پر یوں ہنستے ہیں گویا اپنی ذلت، حماقت اور اوچھے پن سے دوسروں کو ہنسانے کی سعی میں ہوں۔ پطرس مقدم الذکر گروہ سے تعلق رکھتے ہیں۔ اسی لئے ان کے ہاں عملی مذاق کی بجائے صورت واقعہ سے مزاح پیدا ہوتا ہے۔

"ایک مزاح نگار" از مصنف (ادب لطیف سالنامہ ۱۹۶۱ء)

"ہم بھی مزے میں آئے ہوئے تھے۔ ہم نے کہا تو ہوا کیا؟ آج ہم ہیں تو کل کسی اور کی باری آجائے گی۔ نہایت خندہ پیشانی سے اپنے چہرے کو پیش کیا۔ ہنس ہنس کر وہ بیہودہ سی ٹوپی پہنی۔ ایک شانِ استغنا کے ساتھ چلم اٹھائی اور زنانے کا دروازہ کھول کر باورچی خانے کو چل دیئے اور ہمارے پیچھے کمرہ قہقہوں سے گونج رہا تھا۔

صحن میں پہنچے ہی تھے کہ باہر کا دروازہ کھلا اور ایک برقعہ پوش خاتون اندر داخل ہوئیں۔ منہ سے برقعہ الٹا تو روشن آرا۔"

یہاں پطرس نے مذاق کے لئے اپنے آپ کو پیش کیا ہے اور اپنی بے بسی کو ایک ایسے واقعے سے ابھارا ہے جو مضحکہ خیز بھی ہے اور غیر متوقع بھی۔ اور اس میں صدمے یا دکھ کا پہلو بھی موجود نہیں۔ اسی طرح ان کے دوسرے مضامین "مرید پور کا پیر"، "مرحوم کی یاد میں" اور "سویرے جو کل آنکھ میری کھلی" میں واقعہ نگاری نے ہی مزاح کو زیادہ تر تحریک دی ہے۔

واقعے کے علاوہ پطرس نے مزاح کے دوسرے حربوں کو بھی کسی نہ کسی حد تک استعمال کیا ہے۔ مثلاً موازنہ یعنی دو چیزوں کی آپس میں بیک وقت مشابہت اور تضاد کا سہارا لے کر انھوں نے "کتے"، جیسی تخلیق پیش کر دی ہے۔ کردار کے سلسلے میں اگرچہ ان کے پاس کوئی خاص مزاحیہ کردار موجود نہیں تاہم وہ اپنے ہمزاد سے کئی موقعوں پر مزاحیہ کردار کا کام ضرور لے لیتے ہیں۔ اسی طرح انھوں نے تحریف کا بھی ایک اچھا نمونہ پیش کیا ہے لیکن اس کا تذکرہ آگے چل کر ہو گا۔

پطرس کی طرح امتیاز علی تاج نے بھی اگرچہ مزاح نگاری کے بیشتر حربوں کو استعمال کیا ہے لیکن دراصل وہ بھی واقعہ اور کردار سے مزاح پیدا کرنے میں زیادہ کامیاب ہوئے ہیں۔ لیکن جہاں پطرس کے ہاں مزاحیہ کردار کی بہ نسبت واقعے کو زیادہ اہمیت

حاصل ہے وہاں امتیاز علی تاج نے "چچا چھکن" کا ناقابل فراموش مزاحیہ کردار پیش کرکے واقعات کو اس کردار کا دست نگر کردیا ہے۔ بیشک وہ شروع شروع میں واقعات و حادثات ہی کا سہارا لے کر اس کردار کو (اس کی تمام تر بوالعجبیوں کے ساتھ) اجاگر کرتے ہیں لیکن جب ایک بار یہ کردار تخلیق ہوجاتا ہے اور ناظر اس کی فطری ناہمواریوں سے ایک حد تک نا آشنا ہوجاتا ہے تو پھر اس کا معمولی سا تذکرہ ہی فضا کی ساری سنجیدگی کو انحطاط پذیر کردیتا ہے اور مضحکہ خیز واقعات و حادثات کو تحریک دیتا چلا جاتا ہے۔ ویسے مزاح نگاری کا بڑا کمال بھی یہی ہے کہ واقعے سے پیدا ہونے والا مزاح کردار سے پیدا ہونے والے مزاح کے ساتھ پوری طرح ہم آہنگ ہوجائے۔ آگے چل کر مزاحیہ کرداروں کے سلسلے میں ان کے مزاحیہ کردار چچا چھکن کا تفصیلی جائزہ لیا جائے گا۔

اوپر واقعہ اور کردار ان کے اشتراک باہم سے مزاح پیدا کرنے والوں کا ذکر ہوا ہے[۱] لیکن جدید اردو نثر میں ایسے انشاپرداز بھی ہیں جو محض اسٹائل کی رنگینی اور ظرافت کے باعث ایک ممتاز مقام کے مالک ہیں۔ یہ ہیں مرزا فرحت اللہ بیگ، عبدالعزیز، فلک پیما اور نیاز فتحپوری۔ فرحت اللہ بیگ کا اسٹائل اپنی خوش مذاقی کے باعث بڑا

---

[۱] پچھلے چند ایک برس میں مزاح نگاری کے سلسلے میں ہوش ترمذی، احمد جمال پاشا اور تخلص بھوپالی کے نام ابھر کر ہمارے سامنے آئے ہیں۔ ان میں سے ہوش ترمذی نے پطرس کی روایت کو آگے بڑھایا ہے اور چند خوبصورت اور خوشگوار مضامین سپرد قلم کئے ہیں۔ تخلص بھوپالی نے بیشتر "خاکے" پیش کئے ہیں لیکن ان کے ہاں احساسِ مزاح لطیف اور مرقع نگاری کا فن، ترقی یافتہ ہے نیز انھیں کرداروں کی ناہمواریوں کو گرفت میں لینے اور پھر انھیں مزاحیہ انداز میں پیش کرنے کا فن خوب آتا ہے۔ احمد جمال پاشا کے ہاں بھی مزاح اور طنز کا بڑا عمدہ امتزاج ملتا ہے اور اگرچہ اسلوب کے لحاظ سے ابھی انھیں کچھ اور بھی آگے بڑھنا ہے تاہم ان کے ہاں ناہمواریوں کو ہدف طنز بنانے کا ایک توانا رجحان موجود ہے جو ان کی آیندہ ترقی کا ضامن ہے۔

مقبول ہے اور اگرچہ بنیادی طور پر یہ انداز وہی ہے جسے محفوظ علی بدایونی نے اپنے مضامین کے سلسلے میں بڑی خوش اسلوبی سے رائج کیا تھا تاہم اسے پروان چڑھانے اور خوش مذاقی کے صحیح معیار سے قریب تر کرنے کا سہرا فرحت اللہ بیگ کے سر ہے۔ خوش مذاقی کے اس اسٹائل کی امتیازی خصوصیت یہ ہے کہ یہاں واقعہ، کردار یا موازنہ وغیرہ سے قہقہوں کو تحریک دینے کی کوشش نہیں کی جاتی بلکہ الفاظ اور جملوں کو ایسی شگفتہ کیفیت میں سمو کر پیش کیا جاتا ہے کہ دل و دماغ ایک نفسی انبساط میں ڈوب جاتے ہیں۔ ہونٹوں پر از خود تبسم پھیلتا چلا جاتا ہے۔ اور انسان خود کو بشاش اور تازہ دم محسوس کرنے لگتا ہے۔ فرحت اللہ بیگ کے مضامین پڑھیں تو حیرت ہوتی ہے کہ کس پراسرار طریق سے اس انشاپرداز کی فطری بشاشت الفاظ اور جملوں میں منتقل ہو کر سامنے آگئی ہے۔ یوں کہ ناظر کا دل بھی مسرت سے ہمکنار ہو گیا ہے۔ "پھول والوں کی سیر"، "نذیر احمد کی کہانی" اور "دہلی کا ایک مشاعرہ"، خوش مذاقی کے اسٹائل کے بہت اچھے نمونے ہیں[1]۔ اور اگرچہ ان مضامین میں ہلکے پھلکے اور بعض مقامات پر واقعہ اور کردار کی موہوم ناہمواریوں سے بھی مزاح کو تحریک ملی ہے لیکن بحیثیت مجموعی ان مضامین کی ظرافت اس رنگینی

[1] اس ضمن میں عظمت اللہ مرحوم رقم طراز ہیں "ہنسی ایک ذہنی کیفیت ہے ایک طرح کی بشاشت یا زیادہ صحت کے ساتھ یوں کہئے کہ ایک نفسی انبساط ہے۔ اگر دل و دماغ پر ایک انبساط کی کیفیت چھا جائے اور کبھی کبھی لبوں پر ہلکی سی مسکراہٹ کھیل جائے اور ایک آدھ دفعہ قارئین پھول کی طرح کھل کر ہنس پڑیں تو ایسا مضمون خوش مذاقی کا بہترین نمونہ ہوگا۔" (مضامین فرحت اللہ حصہ اول صفحہ ۶۵)

عظمت اللہ مرحوم نے یہ الفاظ فرحت اللہ بیگ کے مضمون "ایک نواب صاحب کی ڈائری" پر تعریفی نوٹ کے دوران لکھے تھے اور واقعہ یہ ہے کہ انھوں نے ان چند الفاظ میں فرحت اللہ بیگ کے اسٹائل کی لطیف ظرافت کا نہایت اچھا تجزیہ پیش کر دیا تھا۔ اس ضمن (بقیہ اگلے صفحہ پر)

دخوش مذاقی ہی کی مرہونِ منت ہے جو مضامین کے تار و پود میں ایک برقی رو کی طرح دوڑتی ہے اور جسے فرحت اللہ کے ہر مضمون بلکہ ہر جملے میں محسوس کیا جاسکتا ہے۔

فرحت اللہ بیگ کے ان مضامین کی ایک اور قابلِ ذکر خصوصیت سنجیدگی اور ظرافت کا فنکارانہ امتزاج ہے۔ وہ بیشتر اوقات گزرے ہوئے واقعات کا تذکرہ کرتے ہیں۔ شاید اس مقصد کے ساتھ کہ ایک مٹتی ہوئی تہذیب کے یہ نمونے ہمیشہ ہمیشہ کے لئے محفوظ ہوجائیں۔ ظاہر ہے کہ یہ مقصد بڑا سنجیدہ ہے اور اگر اس میں احتیاط نہ برتی جائے تو ادبی مضامین کا محض تاریخی مضامین ہوکر رہ جانا عین ممکن ہے۔ ایسے میں فرحت اللہ بیگ ایک فطری شگفتگی اور ظرافت سے ان واقعات پر گہری نظر ڈالتے ہیں اور انھیں اس خوش اسلوبی سے پیش کرتے ہیں کہ نہ صرف ان کی تاریخی ثقالت ہی ختم ہوجاتی ہے بلکہ وہ

(گزشتہ صفحہ کا بقیہ حاشیہ) میں یہ بات بھی انتہائی دلچسپ اور قابلِ توجہ ہے کہ خود عظمت مرحوم نے اس "خوش مذاقی" کے معیار کو پیشِ نظر رکھتے ہوئے چند ظریفانہ مضامین سپردِ قلم کئے۔ "خیالی پلاؤ"، "روغن قاز"، "بینا"، اور "کتاب کے کیڑے" وغیرہ وغیرہ لیکن یہ عجیب بات ہے کہ یہ مضامین ان کے اپنے پیش کردہ خوش مذاقی کے معیار سے ذرا پست ہی رہے۔ دل و دماغ پر انبساط کی کیفیت طاری کرنے کے لئے یہ ضروری ہے کہ مضمون کی روانی کو بوجھل خیالات اور تلخ و ترش افکار سے ملوث نہ کیا جائے۔ فرحت اللہ بیگ کے ہاں ایک تو بات ہی قصے سے چلتی ہے ——— دوسرے اندازِ بیان میں بلا کی شگفتگی اور لطافت ہے۔ نتیجتاً نگارش میں لطیف ظریفانہ عناصر پیدا ہوجاتے ہیں۔ عظمت اللہ خاں میں ان کے برعکس خوش مذاقی پیدا کرنے کی ایک شعوری کاوش نظر آتی ہے۔ خیالات کبھی بعض اوقات دقیق اور بوجھل ہوتے ہیں اور کتنی ہی بار لطیف ظرافت پر اندازِ نظر کی تلخی اس طور پر چھا جاتی ہے کہ نفسی انبساط کی کیفیات دب کر رہ جاتی ہیں۔

ہمدردانہ اندازِ نظر بھی ابھر آتا ہے جو اعلیٰ ظرافت کے لئے ازبس ضروری ہے۔ ہمدردانہ اندازِ نظر اور ظریفانہ اندازِ تحریر کا یہ نمونہ دیکھئے جو ان کے ناقابل فراموش مضمون "نذیر احمد کی کہانی" سے لیا گیا ہے:

"خوش خوراک تھے اور مزے لے لے کر کھانا کھاتے تھے۔ ناشتے میں دو نیم برشت انڈے ضرور ہوتے تھے۔ میوے کا بڑا شوق تھا۔ ناشتہ اور کھانے کے ساتھ میوے کا ہونا لازم تھا۔ پڑھاتے جاتے تھے اور کھاتے جاتے تھے مگر مجھ کو ایک حسرت رہ گئی کہ کبھی شریک طعام نہ ہو سکا۔ خیر ان پٹھانوں کی جماعت کی تو کیا صلاح کرتے، ان کے لئے مولوی صاحب کا ناشتہ اونٹ کی داڑھ میں زیرہ ہو جاتا، البتہ ہم دونوں کی صلاح نہ کرنا غضب تھا۔ کہتے بھی جاتے تھے "بھئی کیا مزے کا خربوزہ ہے۔ میاں کیا مزے کا آم ہے۔" مگر بندۂ خدا نے کبھی یہ نہ کہا کہ بیٹا ذرا چکھ کر تو دیکھو یہ کیسا ہے۔ میں نے تو تہیہ کر لیا تھا (میاں داغی[1] اب انکار کریں تو کریں لیکن ان کا بھی ارادہ یہی تھا) کہ مولوی صاحب اگر جھوٹے منہ سے بھی شریک ہونے کو کہیں تو سچ مچ شریک ہو جائیں۔"

فرحت اللہ بیگ کے اس اندازِ تحریر کے بارے میں محمود نظامی صاحب رقمطراز ہیں:

ان کی زبان میں ایک مخصوص چٹخارہ، ایک خاص چاشنی ہے جس کی وجہ سے ہمیں اس کے مطالعے سے وہ مسرت محسوس ہوتی ہے جو اعلیٰ پایہ کی انشا سے ہونی چاہئے۔ خود زبان کی انشا ایسی چیز ہے جس پر بعض اوقات ہلکے مزاح کا رنگ غالب آجاتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مرزا فرحت اللہ بیگ

---

[1] مولوی غلام یزدانی صاحب ڈائرکٹر محکمۂ آثار قدیمہ حیدر آباد دکن۔

کی تحریروں میں اس "بے ارادہ" ظرافت کی آمیزش نظر آنے لگتی ہے جو اس طرز میں خود بخود غیر شعوری طور پر پیدا ہو جاتی ہے[1]"۔

اسی طرح عبدالقادر سروری ان کے اندازِ نگارش کی تعریف میں لکھتے ہیں:

"مزاح نگاری میں مرزا فرحت اللہ بیگ کی کامیابی کی بڑی ضامن ان کی دلکش زبان ہے۔ صاف ستھری اور با محاورہ زبان لکھنے پر انھیں بڑی قدرت حاصل تھی۔ جس طرح وہ خیال اور اظہارِ خیال کے سانچوں کو بگاڑ کر مزاح پیدا کرنے کی کوشش نہیں کرتے اسی طرح وہ زبان کو نہ تو خواہ مخواہ بناتے ہیں اور نہ بگاڑتے ہیں۔ یہی سبب ہے کہ ان کی تحریروں میں ایسی مضحک، رکیک اور مکروہ صورتیں نہیں پیدا ہونے پاتیں جو بازاری مذاق کی سطح پر آجائیں[2]"۔

البتہ یہ بات قابلِ غور ہے کہ اگرچہ فرحت اللہ بیگ اپنے اس شگفتہ اندازِ نگارش کے باعث مشاہیر افراد اور کرداروں کے مطالعے میں خاصے کامیاب رہے ہیں تاہم جہاں کہیں انھوں نے اپنے مخصوص انداز سے ہٹ کر ظرافت کو واقعہ نگاری سے پیدا کرنے کی سعی کی ہے جیسے "پرانی اور نئی تہذیب کی ٹکر"، "غلام" اور "مردہ بدستِ زندہ" وغیرہ میں تو کچھ ایسے کامیاب نہیں ہو سکے۔

مرزا فرحت اللہ بیگ کی طرح عبدالعزیز فلک پیما بھی بنیادی طور پر اپنے اسٹائل کی ظرافت کے لئے اردو نثر میں ایک امتیازی مقام پر فائز ہیں۔ لیکن جہاں فرحت اللہ بیگ خود کو محض داستان گوئی تک محدود رکھتے ہیں وہاں فلک پیما کے لب و لہجہ میں ایک فلاسفر کا انداز ملتا ہے۔ دوسرے جہاں فرحت اللہ بیگ کی ظرافت میں طنز کے عناصر

---

[1] "ہمارے مزاح نگار" از محمود نظامی، نیرنگ خیال، ستمبر ۱۹۳۹ء

[2] "مرزا فرحت اللہ بیگ کا مزاح" از عبدالقادر سروری "یادگار فرحت"، مرتبہ غلام یزدانی ص ۱۱۵۔

گویا نہ ہونے کے برابر ہیں وہاں فلک پیما کے مضامین میں طنز و مزاح کا ایک خوشگوار امتزاج موجود ہے۔ اور بعض اوقات ان کی طنز تلخ اندیشی کے بہت قریب بھی جا پہنچی ہے۔

تلخ اندیشی کا کام یہ ہے کہ وہ جہاں بہت سے ایسے بت توڑتا ہے جو صدہا سال سے انتہائی مضبوط تصور کئے جا چکے تھے وہاں وہ اپنے ظریفانہ انداز تحریر کی مدد سے خود کو "صلیب" سے بھی بچائے رکھتا ہے ورنہ دیکھا جائے تو ہر پیغمبر کو (اور پیغمبر بت شکن ہی تو ہوتا ہے) اپنی زندگی میں زود یا بدیر "صلیب" سے قربت کا احساس ضرور ہوا ہے۔ جدید اردو نثر میں اس تلخ اندیشی کی مثال فلک پیما کا اندازِ تحریر ہے، جو اپنی شگفتگی، ایک وسیع تر اندازِ نظر اور بت شکنی کی طرف واضح رجحانات کے باعث ان کے بہت سے معاصرین کے اندازِ تحریر سے ممتاز اور علیحدہ دکھائی دیتا ہے۔

فلک پیما کی یہ بت شکنی ظریفانہ انداز کا سہارا لئے کئی طریق سے ابھری ہے اور فلک پیما زندگی کے عام اور ناقابلِ شکست اصولوں کو جنھیں ہمارے معاشرے نے صدہا سال سے تسلیم کر لیا ہے اور اب ان میں ذرہ برابر ردّ و بدل کا متحمل نہیں ہو سکتا، ایک نئے زاویئے سے پیش کرنے میں کامیاب ہوئے ہیں۔ ان کا یہ عمل بجائے خود بہت بڑی بت شکنی کا درجہ رکھتا ہے کہ پرانی چیز کو نئی روشنی میں دیکھنے سے اس کی کہنگی اور فرسودگی از خود بے نقاب ہو جاتی ہے۔ ہمارے ملک میں چونکہ ابھی تک مذہبی رسوم کے سلاسل بڑے مضبوط ہیں لہذا سب سے پہلے فلک پیما نے اسی میدان سے ہو کر ہمارے اذہان کو مرتعش کیا ہے۔ پھر ان کی نگاہیں آہستگی سے دوسرے عالمگیر عیوب کی طرف اٹھ گئی ہیں۔ ان کی طنز کا تدریجی ارتقا ذیل کے چند نمونوں سے واضح ہو سکتا ہے:

"اللہ میاں میں حاضر ہوں۔ کیا کہا کہ اب تک کہاں تھے؟ اللہ میاں یہ نہ پوچھئے۔ کیا ارشاد ہوا کہ ضرور کہوں؟ اللہ میاں کیوں مجھ سے کہلواتے

ہو؟ کوئی مولوی غصے میں آگیا تو مصیبت پڑ جائے گی۔ ہیں ہیں یہ کیا ہوا؟ اللہ میاں تم تو خفا ہو گئے۔ میری تو بسم اللہ ہی غلط ہو گئی۔ کیا کہا کہ مولوی کا لفظ سننا ناگوار ہے۔ مولویوں سے تنگ آگئے ہو۔ مگر اللہ میاں انصاف کی بات تو یہ ہے کہ اب تمھاری خاطر یہ لوگ چھوڑے تو نہیں جا سکتے۔" (اللہ میاں)

"اگر خوشامد خدا کو پسند ہے تو شیطان کو تو بہت ہی زیادہ پسند ہو گی۔ کیوں ہم شیطان کی اس کمزوری کا فائدہ نہ اٹھائیں جس مسلمان کو شیطان ملے وہ۔ بجائے نعوذ باللہ کہنے کے خوش اخلاقی سے پیش آئے اسے موٹر میں سیر کرائے اور اگر موقع ملے تو کسی ہندو کانگریسی یا مہاسبھائی لیڈر سے شیطان کا تعارف کرائے۔ شیطان کے لئے یہ بھی ایک نئی دلچسپی ہو گی اور کانگرسی کا بھی بھلا ہو گا۔" (شیطان اور بزرگ)

"مذاہب کا دعویٰ ہے کہ ایک طرف کھرا عقیدہ ڈالو اور دوسری طرف اصلی نجات لے لو۔ یہ امر محض فروعی ہے کہ مختلف مذاہب میں مختلف روحانی سکّے جاری ہیں اور ہر مذہب مصر ہے کہ اصلی روحانی سکّے کی ٹکسال صرف اس کے قبضے میں ہے اور دیگر مذاہب کے پیشوا بیش و کم جعلی سکّے چلاتے ہیں۔ اسی طرح تمام تاریخ شاہد ہے کہ اس دنیا میں انسانوں پر حکومت کرنے کے لئے کائنات کی مشین سے یوں کام لیا جا سکتا ہے کہ ایک طرف سے ظلم، جبر، دھوکا، بحری قزاقی، پُر دغا عہد و پیمان ڈالو اور دوسری طرف تجارت، سلطنت، شاہنشاہی لے لو۔"

(ایک سوال)

"ایک ہی دفعہ دعا مانگی تھی کہ آیندہ دعا مانگنے کا موقع ہی نہ رہے۔

دعا یہ تھی کہ جو گناہ کر چکا ہوں وہ معاف کر دے اور جو آیندہ کروں گا وہ سب بھی ایک ہی دفعہ معاف کر دے۔"

(ہمایوں۔ مئی ۱۹۵۳ء)

فلک پیما کی نگارشات کا مطالعہ کرتے ہوئے یہ محسوس ہوتا ہے کہ کوئی فلاسفر ہے جو اپنے افکار و نتائج ہمارے سامنے پیش کرتا چلا جاتا ہے لیکن اس طور پر کہ اس بات کا احساس بھی نہیں ہونے پاتا کہ کرخت حقائق اور فلسفے اور سائنس کے دقیق مسائل کو زیرِ بحث لایا جا رہا ہے۔ وجہ وہی ظریفانہ انداز اور اسٹائل کی شگفتگی ہے جس کا اوپر ذکر ہوا۔ لیکن یہ بات قابلِ غور ہے کہ اس ظرافت میں عامیانہ پن کی کوئی گنجائش نہیں اور نہ یہ بلند بانگ قہقہوں ہی کو تحریک دیتی ہے۔ اس کا نتیجہ تو صرف اس خوشگوار تبسم کی صورت میں نمودار ہوتا ہے جو اوس کے قطروں کی طرح ہمارے لبوں پر لرزتا ہے۔ لیکن جیسے وہ ساتھ ہی ساتھ حقائق کے پرتو سے فنا کی تعلیم بھی دیتے جاتے ہیں۔

فلک پیما کی تحریر کی ایک اور بڑی خصوصیت ان کے ہاں موضوعات کا تنوع ہے۔ وہ ...ٹھ میاں سے لے کر مروجہ اردو شاعری اور فلسفے سے لے کر پھوہڑ بیوی، مشینوں کی موت، صوفی اور ...ٹو تک زندگی کے ہر پہلو پر اپنے مخصوص ظریفانہ انداز سے گفتگو کر سکتے ہیں لیکن ہر بار وہ ایک ایسے نئے زاویئے سے موضوعِ زیرِ بحث پر روشنی ڈالتے ہیں مضمون میں ہر دفعہ ایسے خوشگوار مزاحیہ نکتے بکھیرتے ہیں اور ان کا ہمدردانہ اندازِ نظر ہر بار اس خوبی ...ضمون کا احاطہ کر لیتا ہے کہ ناظر انھیں ظریفانہ اسٹائل کی ایک خاص طرز کا واحد مالک قرار دینے پر مجبور ہو جاتا ہے۔

اسٹائل ی ...افت کے سلسلے میں فرحت اللہ بیگ اور فلک پیما کے علاوہ جدید اردو نثر میں نیاز فتحپوری کا نام بھی قابل ذکر ہے۔ نیاز کی تحریر میں زندگی سے انس اور بغاوت کا ایک حسین امتزاج موجود ہے اور شاید اسی لئے ان کے ہاں فرحت اللہ بیگ

اور فلک پیما خصوصیات یکجا نظر آتی ہیں ۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ان کے اسٹائل کی شگفتگی ایک بہت بڑی حد تک ان کے رجائی اندازِ نظر کی مرہونِ منت ہے ۔ وہ زندگی سے مسرت کا آخری قطرہ تک نچوڑ لینے کی دھن میں ہیں اور چاہتے ہیں کہ زندگی کی سنجیدگی اور بے ثباتی پر نیرد کی طرح قہقہہ لگائیں ۔ ظاہر ہے کہ نیاز کی اس بے نیازی نے ان کی عام تحریر میں بھی تلخی اور زہرناکی کی بجائے ایک ایسی شگفتگی پیدا کر دی ہے کہ ناظر کو پہلی ہی نظر میں اس کا شدید احساس ہونے لگتا ہے ۔ یوں تو نیاز کے اسٹائل کی یہ شگفتگی اور دبی دبی ظرافت ان کے افسانوں اور بعض اوقات ان کے مقالوں میں بھی موجود ہوتی ہے ۔ تاہم اپنی پوری آب و تاب کے ساتھ یہ ان کے خطوط ہی میں ظاہر ہوئی ہے ۔ ان خطوط میں بے تکلفی ، چہل ، ہنسی اور مذاق ہے اور ایک ایسی طنز جو کبھی تو بجھتے بجھتے ایک چنگاری کی صورت اختیار کر لیتی ہے اور کبھی یک لخت ایک شعلۂ جوالہ بن کر تلخ اندیشی کے مدارج تک جا پہنچتی ہے ۔ ایسے موقعوں پر نیاز زندگی کے قواعد و ضوابط اور اقدار و تحریکات کو ایک ایسے نئے زاویے سے دیکھتے اور دکھاتے ہیں کہ ناظر چونک چونک اٹھتا ہے مگر یہ نیاز کے ظریفانہ اسٹائل کی خوبی ہے کہ وہ ناظر کو کسی شدید ردِ عمل پر آمادہ نہیں ہونے دیتے اور یوں "باغی" کے لیبل سے محفوظ رہتے ہیں ۔ نیاز فتحپوری کے خطوط سے یہ اقتباسات ان کی اس خاص روش کا ثبوت ہیں :

> " ختم رسالت کے بعد فرشتے تو اس دنیا میں آنا ہو گئے ہیں بند ۔ اس لئے لامحالہ آپ کو انہی گنہ گار آدمیوں میں سے کسی نہ کسی کو انتخاب کرنا پڑے گا ۔ پھر زیادہ سے زیادہ آپ یہی فکر کر سکتے ہیں کہ جس نے کم سے کم معصیت کی ہو وہ آپ کے ہاتھ آ جائے ۔ حالانکہ دنیا میں عقل معصیت ہی سے بڑھتی ہے ۔ سو میں آپ کو یقین دلاتا ہوں اور میں کیا یقین دلاتا ہوں خود ان کی حماقتیں آپ کو باور کرا دیں گی کہ وہ کافی

سے زیادہ معصوم واقع ہوئے ہیں۔"

(مکاتیب نیاز)

"صدیقی۔ خط ملا۔ مرزا صاحب نے بڑھاپے میں شادی کر لی تو کیا بُرا کیا۔ تمھیں معلوم نہیں کہ انسان دوسرے حیوانات سے صرف اس لئے ممتاز ہے کہ وہ بغیر پیاس کے پانی پی لیتا ہے۔"

(مکاتیب نیاز)

"آپ اور قصد کشمیر۔ خدا کی شان ہے۔ لیکن سچ کہتا ہوں ایک ایک سانس کا حساب لوں گا۔ ایک ایک نگاہ کا حساب کروں گا۔ یہ بھی کوئی تماشہ ہے کہ آپ تو وہاں پہنچ کر مزے اڑائیں اور مجھے تڑپنے کے لئے یہاں تنہا چھوڑ دیں۔ جب میں وہاں نہ پہنچ سکوں تو آپ کو کیا حق ہے جانے کا۔ جناب یہ کوئی جنت تو ہے نہیں کہ جدھر دیکھئے کہنہ مشق نمازی اپنی خشک و عبوس روحیں لئے ہوئے حوروں سے کلمۂ شہادت پڑھوا رہے ہیں۔ یہ کشمیر ہے۔ نائے سرود والا کشمیر، چنگ ورباب والا کشمیر، جہاں گناہ کو گناہ سمجھ کر کیا جاتا ہے۔"

(مکاتیب نیاز)

اوپر جدید اردو نثر میں خالص مزاح کا جائزہ لیا گیا ہے اور اس ضمن میں عبدالعزیز فلک پیما اور نیاز فتحپوری کی تحریروں کے تجزیاتی مطالعے کی بھی کوشش کی گئی ہے۔ لیکن فلک پیما اور نیاز نہ تو خالص مزاح نگاروں کے زمرے میں شامل ہیں اور نہ انھیں خالص طنز نگار ہی کہا جا سکتا ہے۔ ان کی حیثیت اس سنگم کی سی ہے جہاں طنز و مزاح ایک دوسرے سے ہم آغوش ہو گئے ہیں۔

طنز و مزاح کے بنیادی فرق کو پہلے واضح کیا جا چکا ہے تاہم اس بات کا اعادہ

مقصود ہے کہ طنز کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ مزاح کے برعکس اس میں نشتریت کا پہلو نمایاں ہوتا ہے۔ طنز نگار کی حیثیت ایک جج کی سی ہے لیکن جج کی فطری طمانیت کی بجائے اس میں محتسب کی سی تیزی اور سختی موجود ہوتی ہے[1]۔ چنانچہ نشانۂ تمسخر کی طرف طنز نگار کے ردِّعمل میں ایک استہزائی کیفیت موجود ہوتی ہے اور وہ درحقیقت جس چیز یا عیب کا مذاق اڑاتا ہے درحقیقت اس سے نفرت کرتا اور اسے تبدیل کر دینے کا خواہاں ہوتا ہے۔ اس مقصد کی تکمیل کے لئے وہ مبالغہ، موازنہ، واقعہ، کردار، لفظی الٹ پھیر —— غرض کہ طنز و مزاح کے تمام حربے استعمال کرتا ہے مگر طنز نگار کی کامیابی کے لئے یہ ازبس ضروری ہے کہ اس کی طنز میں ظرافت کے عناصر موجود ہوں۔ دوسرے اس کا اندازِ پیش کش فن کارانہ ہو۔ تیسرے وہ کسی خاص فرد کے عیوب کو نشانۂ تمسخر بناتے وقت دراصل افراد اور سماج کے مستقل اور عالمگیر عیوب کو ہدفِ طنز بنائے[2]۔

طنز نگار کے برعکس مزاح نگار کے ردِّعمل میں ہمدردانہ عناصر کی فراوانی ہوتی ہے اور وہ اپنے نشانۂ تمسخر کے خلاف نہ صرف نفرت کا اظہار نہیں کرتا بلکہ اس دنیا کو پسند بھی کرتا ہے جس نے اس کے نشانۂ تمسخر کو جنم دیا ہے۔

جہاں تک ناظر کا تعلق ہے اگر طنز نگار کا وار ٹھیک نشانہ پر بیٹھے تو وہ ناظر کے ردِّعمل میں بھی وہی استہزائیہ کیفیت پیدا کرنے میں کامیاب ہو جاتا ہے جو اس کے اپنے لہجے میں تھی اور نتیجتہً ناظر کی ہنسی میں بھی نفرت کے عناصر شامل ہو جاتے ہیں۔ دوسری طرف اگر مزاح نگار کامیاب ہو جائے تو اس کا ناظر ہر قسم کے جذبات سے بلند ہو کر نشانۂ تمسخر کے ساتھ ایک "ذہنی کھیل" میں شریک ہو جاتا اور اس سے محظوظ ہونے

---

[1] ترک۔

[2] طنز نگار کا مقصد اگرچہ گناہ کی عالمگیر صورت کو نشانۂ تمسخر بنانا ہوتا ہے تاہم فن کارانہ انداز کا تقاضا ہے کہ وہ یہ مقصد گنہ گار کو اپنا ہدف بنا کر حاصل کرے۔

لگتا ہے۔

پس جہاں مزاح کا کام زندگی کی ناہمواریوں سے محظوظ ہونا ہے وہاں طنز کا کام ناہمواریوں کو ایک خندۂ استہزا میں اڑانا ہے۔ ظاہر ہے کہ طنز نگار کے لئے شدید احتیاط کی ضرورت ہے کہ یہاں خفیف سی بے احتیاطی بھی اسے ناکام کر دینے کے لئے کافی ہو سکتی ہے۔

اردو نثر کے جدید ترین دور کو "طنزیہ دور" کا نام دیا جا سکتا ہے۔ اور یہ اس لئے کہ جہاں اس دور میں خالص طنز نگار پیدا ہوئے وہاں قریب قریب ساری نئی اردو فکشن میں طنزیہ لہجہ سرایت کر گیا ہے۔ طنز کے اس فروغ کی ایک بڑی وجہ تو وہ خلیج ہے جو نئے تعلیم یافتہ طبقے اور "اگلے وقتوں کے لوگوں" کے مابین پیدا ہو گئی ہے۔ اور دوسری وہ انتشار، افراتفری اور ایک عجیب سی بے قراری جو نہ صرف ملکی بلکہ بین الاقوامی معاملات میں بھی نمودار ہو چکی ہے۔ غور کیجئے تو آج سماج ایک کٹھالی میں ہے اور وثوق کے ساتھ کہنا مشکل ہے کہ آگے چل کر بعض نادیدہ قوتوں اور تحریکوں کے تصادم سے یہ کیا صورت اختیار کرے گا۔ طنز نگار ایک ذی ہوش اور حساس انسان کی حیثیت سے سماج کی موجودہ سیمابی کیفیت کو دیکھتا ہے اور ان تمام عیوب کے استیصال کی پوری کوشش کرتا ہے جو نئے حالات کی پیداوار ہیں۔ چنانچہ اسی لئے ہماری موجودہ فکشن کی سب سے قیمتی خصوصیت اس کا طنزیہ لہجہ ہے مگر یہاں صرف وہی فن کار کامیاب ہو سکے ہیں جنھوں نے طنز کو ظرافت میں لپیٹ کر پیش کیا۔ مثال کے طور پر مسعود شاہد، اعجاز بٹالوی، آغا بابر، غلام عباس، بلونت سنگھ، شمس آغا، قدرت اللہ شہاب، عصمت چغتائی، انور، سعادت حسن منٹو، اشفاق احمد، انتظار حسین اور دوسرے بے شمار ایسے افسانہ نگار ہیں جن کی طنز ظرافت آمیز لہجے کی بدولت ہی کامیاب ہوتی ہے لیکن جہاں کہیں کسی فن کار نے اپنی طنز میں ظرافت کی بجائے سنجیدگی کے

عناصر داخل کرنے کی کوشش کی یا فن کارانہ انداز کو ملحوظ نہیں رکھا وہیں اس کی طنز میں بے ساختگی معدوم اور مقصد نمایاں ہوگیا ہے۔

طنز کی اس خاص رو سے قطع نظر جو ساری اردو فکشن میں سرایت کر چکی ہے، اردو نثر کے جدید ترین دور میں تین خالص طنز نگار پیدا ہوئے ہیں۔ رشید احمد صدیقی، کنھیالال کپور اور کرشن چندر۔ ان میں سے ہر ایک کی طنز کا مزاج دوسرے سے مختلف ہے اور اس بات کا مقتضی ہے کہ اس کا تفصیلی جائزہ لیا جائے۔

لیکن ان تین خالص طنز نگاروں کے علاوہ بھی اس دور میں بعض ایسے فن کار موجود ہیں جو اگرچہ خالص طنز نگار ہونے کی حیثیت سے نہیں ابھرے تاہم جن کے بعض مضامین ان کی طنزیہ صلاحیتوں کے بڑی حد تک غماز ہیں۔ ان فن کاروں میں مولانا صلاح الدین احمد، آغا بابر، امجد حسین، سعادت حسن منٹو، آوارہ حیدرآبادی اور ابن انشا کے نام بالخصوص قابلِ ذکر ہیں۔

آغا بابر اور مولانا صلاح الدین احمد کے مضامین میں طنز و مزاح کا نہایت خوشگوار امتزاج ملتا ہے۔ آغا بابر کے مضامین "پان"[1] اور "حلقہ اربابِ ذوق"[2] اس ضمن میں خاص طور پر قابلِ توجہ ہیں۔ اسی طرح مولانا صلاح الدین احمد کے مضامین "یوں عمر گزرتی ہے"[3]، "آج کی اردو کی کتاب"[4] اور "قیوم نظر۔ ایک مطالعہ"[5] ہمارے طنزیہ و مزاحیہ ادب میں قیمتی اضافے کا درجہ رکھتے ہیں۔ ان مضامین کی سب سے بڑی خوبی وہ اعتدال ہے جو نہ صرف طنز کے وار میں "اوچھا پن" پیدا نہیں ہونے دیتا جو خود فن کار کے سنبھلے ہوئے کردار پر بھی روشنی ڈالتا ہے۔

ابھرتے ہوئے طنز نگاروں میں امجد حسین کا نام پیش پیش ہے۔ ان کا مضمون

---

[1] "ادبی دنیا" جولائی ۱۹۴۴ء، [2] "ادبی دنیا" جولائی ۱۹۴۵ء، [3] "ادبی دنیا" ستمبر ۱۹۴۴ء، [4] "ادبی دنیا" دسمبر ۱۹۴۵ء، [5] "ادبی دنیا" نومبر ۱۹۴۹ء

"ادب کے باوا لوگ"[1]، بعض احساس کمتری میں مبتلا کم معروف لکھنے والوں کے اوچھے پن پر بڑی اچھی طنز ہے۔ ابن انشا کا مضمون "معاہدہ چھانگا مانگا"[2] اس لحاظ سے خاص طور پر اہم ہے کہ یہاں طنز کا روئے سخن عالمگیر غیر ہمواریوں کی طرف ہے۔ اور اگرچہ مضمون کا مطالعہ کرتے وقت ایک ہلکی سی "جانبداری" کا احساس ضرور ہوتا ہے۔ تاہم اس سے مضمون کی قیمت میں کوئی خاص کمی رونما نہیں ہوتی۔ اسی طرح سعادت حسن منٹو نے بھی بعض تلخ ترش مضامین لکھے ہیں جن میں "چچا سام کے نام"[3]، "ان کے خطوط" اور "دیکھ کبیرا رویا"[4] زیادہ مشہور ہیں۔ بکھرے ہوئے مضامین میں قاضی محمد شکیل کا طنزیہ مضمون "ہماری شاعری میں محبت کا بازار"[5] خاص طور پر قابل ذکر ہے[6]۔

طنز دراصل ذہنی اور جذباتی عناصر کا امتزاج پیش کرتی ہے اور اسی لئے کسی طنز نگار کی نگارشات کا جائزہ لیتے وقت پہلی بات تو یہ دیکھنا پڑتی ہے کہ اس کی نظر میں کس قدر وسعت ہے۔ یعنی آیا اس نے عالمگیر اقدار کو ملحوظ رکھا ہے یا محض ایک محدود ماحول کی عکاسی میں مصروف رہا ہے۔ دوسرے یہ کہ اس کے ذوق مزاح کا کیا عالم ہے۔ یہ بات اگرچہ خالصتہً اس کے مزاج سے تعلق رکھتی ہے۔ تاہم اس کی نگارشات پر اس کے واضح اثرات مرتسم ہوتے ہیں۔ چنانچہ اگر اس کا ذہن زرخیز ہے تو ایک خاص قسم کی طنز جنم لے گی اور اگر وہ صرف لفظی قلابازیوں پر جان دیتا ہے یعنی زیادہ تر

---

[1] "ادب لطیف" سالنامہ ۱۹۵۴ء، [2] "سویرا" (۵، ۶)، [3] "سویرا" (۱۰، ۱۱)، [4] "سویرا" (۵ - ۶)، [5] "اردو" جنوری ۱۹۴۶ء

[6] کچھ زیادہ عرصہ نہیں گزرا کہ طنز نگاری کے سلسلے میں اردو نثر ایک اور نئے نام سے آشنا ہوئی۔ یہاں اشارہ مشتاق احمد یوسفی کی طرف ہے جن کی کتاب "چراغ تلے" طنز و مزاح کے امتزاج کا ایک نہایت قابل قدر نمونہ ہے۔ اس کتاب کے بیشتر ادبی مضامین نہ صرف اعلیٰ ادبی اسلوب کے حامل ہیں بلکہ ناہمواریوں کو گرفت میں لینے کے اعتبار سے بھی اردو کے طنزیہ ادب میں ایک اہم اضافہ ہیں۔

بذلہ سنجی کا گرویدہ ہے تو اس کی نگارشات میں قطعاً مختلف قسم کی طنز نظر آئے گی۔ تخلیقات کا جائزہ لیتے وقت ان نکات کو ملحوظ رکھنا نہایت ضروری ہے۔

جدید اردو نثر کے ممتاز طنز نگار پروفیسر رشید احمد صدیقی ہیں۔ ان کی نگارش کی امتیازی خصوصیت اس کی تحلیل ہے۔ اس تحلیل کے لئے وہ لفظی بازیگری اور فلسفیانہ عمل، دونوں سے کام لیتے ہیں۔ وہ کسی ایک نکتے کے متعلق دلائل کا ایک طویل سلسلہ چھیڑ دیتے ہیں اور اپنے ذہن رسا اور فلسفیا عمل سے ایسے ایسے نکات پیدا کرتے ہیں جنھیں ناظر ایک لحظہ کے لئے تسلیم کرتا ہے، دوسرے لمحے غلط قرار دیتا ہے اور تیسرے لمحے پھر تسلیم کرنے پر مجبور ہو جاتا ہے اور اپنی اس ہیئت گذائی پر اور فن کار کے اس عمل کی وجہ سے کہ وہ اس کے تفکر کے ساتھ آنکھ مچولی کھیلتا رہا ہے۔ وہ بے اختیار ہنسنا شروع کر دیتا ہے۔ طنز میں یہ فلسفیانہ کھیل ہی رشید احمد صدیقی کا سب سے مضبوط اور سب سے کمزور حربہ ہے۔ مضبوط اس لئے کہ اس کی مدد سے وہ اپنے مضامین میں ایک خاص طنزیہ کیفیت کو جنم دیتے ہیں اور کمزور اس لئے کہ اس کے باعث ان کی طنز نہ صرف ایک فلسفیانہ اور علمی رنگ اختیار کر لیتی ہے بلکہ اس پر بذلہ سنجی (Wit) کے عناصر کا تسلّط بھی قائم ہو جاتا ہے۔

دراصل طنز کے لئے یہ ایک خطرناک بات ہوتی ہے کہ وہ کسی نئی نویلی دلہن کی طرح اپنے بھاری اور طلائی گھونگھٹ کے پیچھے مسکراتی رہے اور کسی شعر کی انتہائی نازک اور مبہم تشبیہہ کی طرح ایک جھلک دکھا کر چھپ جائے۔ طنز کا کام تو یہ ہے کہ وہ ظرافت کا ہلکا پھلکا لباس پہنے بیباکانہ نمودار ہوا اور ایک نمایاں زہر خند سے دیکھنے والوں کا "خیر مقدم" کرے۔ رشید احمد صدیقی کی طنز کو استعاروں، علامتوں اور مبہم اشاروں کے اتنے نقاب پہنا دیئے ہیں کہ صرف وہی لوگ جنھیں اس ماحول کی "معطر تنہائی" تک رسائی حاصل ہے اس سے پوری طرح لطف اندوز ہو سکتے ہیں۔ پھر ان کے ذاتی

مراسم سے پیدا ہونے والے تیز نکیلے نکات تو یقیناً ان کے طنز کے دائرے کو اور بھی محدود کر دیتے ہیں۔ حاجی بلغ العلیٰ، نواب مسعود یار جنگ، مرشد اور مولانا سہیل کا جب ذکر آتا ہے تو رشید احمد صدیقی ان کی شخصیتوں کے صرف وہی مضحک پہلو دکھاتے ہیں جو ان کے ذاتی ردِّ عمل کے رہینِ منّت ہیں۔ پس یہ کردار ایک مثالی نمونہ ہو سکنے کے باعث ایک عام ناظر کی دلچسپی کو تحریک دینے میں پوری طرح کامیاب نہیں ہوتے۔

رشید احمد صدیقی کی طنز کا دائرہ ایک اور وجہ سے بھی محدود ہے۔ وہ وجہ ہے ان کے مضامین میں ہنگامی واقعات کی طرف اشاروں کی فراوانی۔ ظاہر ہے کہ وقت گزر جانے پر یہ اشارے رفتہ رفتہ اپنی جاذبیت کھونے لگتے ہیں اور ایک وقت ایسا بھی آتا ہے جب ناظر کے لئے وہ ماحول ہی اجنبی ہو جاتا ہے جس نے ان اشاروں کو جنم دیا تھا۔ کہنے کا مطلب یہ نہیں کہ ہنگامی واقعات پر طنز زندہ نہیں رہتی۔ اس کی تاریخی حیثیت تو بہرحال قائم رہتی ہے تاہم یہ اس طنز کے پایہ کو نہیں پہنچتی جو مستقل اور عالمگیر انسانی ناہمواریوں کو بے نقاب کرتی اور یوں زمان و مکان کی حدود سے ماورا ہو جاتی ہے۔

اپنے زمانے کا قریبی مشاہدہ اور شخصیتوں، کرداروں اور ہنگامی واقعات پر زیادہ توجہ صرف کرنے کا ایک نتیجہ یہ نکلا ہے کہ رشید احمد صدیقی نے اپنی طنز کے لئے وِٹ (بذلہ سنجی) کو بڑی حد تک استعمال کیا ہے۔ بیشک ان کے ہاں خیال اور کردار سے بھی طنز پیدا ہوئی ہے۔ تاہم انھوں نے ایک واقعے سے دوسرے واقعے کی طرف برق رفتار پیش قدمی کے باعث اور مشابہت اور تضاد کو ایک محاورہ کے استعمال تک محدود کر کے اپنی طنز کو عالمگیر ہونے کی پوری اجازت نہیں دی۔ ان کے اس قسم کے فقرے کہ "کرسمس کا زمانہ تھا جب انگریز کیک اور ہندوستانی سردی کھاتا ہے۔" اور "چارپائی اور مذہب ہندوستانیوں کا اوڑھنا بچھونا ہے — چارپائی" محض

محاورہ کی مدد سے دو مختلف النوع اشیاء کو یکجا کرنے کی ایک کوشش ہے۔ اور اسی لئے وِٹ کے تحت آکر اس کی اہمیت قدرے کم ہو جاتی ہے۔

البتہ رشید احمد صدیقی کے موضوعات میں بڑا تنوع ہے۔ وہ چارپائی، وکیل، ریل کا سفر اور گواہ سے لے کر ارہر کے کھیت اور دیہاتی ڈاکٹر تک ہر قسم کے موضوع پر بے تکان لکھتے چلے جاتے ہیں لیکن شاید موضوعات و واقعات کی اسی فراوانی کے باعث ان کی طنز میں کہیں کہیں وہ سیمابیت اور تیزی بھی پیدا ہوئی ہے جس نے انھیں نقصان پہنچایا ہے۔

دوسرے لفظوں میں کہیں کہیں ان کی تحریر اس اسکرین کی صورت اختیار کر لیتی ہے جس پر تصویریں ایک دوسرے کا تعاقب کرتی گزرتی چلی جا رہی ہوں۔ بیشک ان کی یہ تصویریں محض سطحی خاکے نہیں ہیں بلکہ ان میں گہرائی اور عمق بھی ہے۔ تاہم واقعات کی فراوانی اور رفتار کے باعث ان تصویروں سے وہ بھرپور تاثر پیدا نہیں ہوتا جو طنز کی کامیابی کے لئے ضروری ہے۔

رشید احمد صدیقی کی طنز کی ایک نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ وہ بیک وقت خود کو اور ناظر کو نشانۂ تمسخر بناتے چلے جاتے ہیں۔ چنانچہ ان کی نگارش میں خطابت کا رنگ بڑا واضح ہے۔ شاید اس کی وجہ یہ ہے کہ انھوں نے اپنے بیشتر مضامین ریڈیو والوں کی فرمائش پر لکھے اور چونکہ اس قسم کے مضامین ایک بہت بڑے طبقے سے گفتگو کے مترادف تھے لہٰذا ان میں از خود خطابت کا رنگ پیدا ہوتا چلا گیا۔

پروفیسر مذکور کی طنز کے قیمتی عناصر کو بڑھانے میں ان کی تحلیل اور فلسفیانہ عمل کے علاوہ ان کے بے نظیر اسلوب نے بھی پورا پورا حصّہ لیا ہے اور ان کی مزاحیہ صلاحیتوں کو اچھی طرح ابھارا ہے۔ ان کی تحریر کے یہ نمونے قابلِ غور ہیں کہ یہاں فلسفیانہ عمل اور "طنزیہ منطق" کے علاوہ ان کا مخصوص اسلوبِ نگارش بھی پورے

عروج پر ہے :

" دراصل میں دیہاتی ہوں تعظیماً شہری کہلاتا ہوں اور اخلاقاً تعلیم یافتہ۔ اب یہ کام آپ کا ہے کہ مجھے تعلیم یافتہ دیہاتی سمجھیں یا دیہاتی تعلیم یافتہ۔ مجھے خود نہیں معلوم کہ میں دیہاتی پہلے ہوں اور تعلیم یافتہ بعد میں یا تعلیم یافتہ پہلے اور دیہاتی بعد میں۔ کسی زمانے میں اس قسم کے ہیر پھیر میں بڑا فرق پڑ جایا کرتا تھا۔ بلوے ہو جایا کرتے تھے یا اخباروں میں لوگ گالی گلوچ پر اتر آیا کرتے تھے۔ لیکن جب سے بلوے اور گالی گلوچ کے اور اسباب دریافت کر لئے گئے ہیں پہلے اور بعد کا سوال یاسی ہو کر رہ گیا ہے ۔"

(دیہاتی ڈاکٹر)

" یہ ناممکن ہے کہ آپ ریل میں کوئی چیز پڑھ رہے ہوں یا آپ کے پاس کوئی ایسی چیز ہو جس کے پڑھے جانے کا امکان ہو اور اسے کوئی دوسرا مانگ نہ بیٹھے۔ فرض کیجیے کہ آپ نے اپنے جوتے کسی چھپے ہوئے کاغذ میں لپیٹ لئے ہوں۔ اور جب فرض کرنا ہی ٹھہرا تو تھوڑی دیر کے لئے اتنا اور فرض کر لیجئے کہ آپ ضرورتاً (جس میں آپ کی گندی عادتوں کا تقاضا بھی شامل ہے) اسی کاغذ پر دہی بڑے رکھ کر چاٹ رہے ہوں۔ فارغ ہونے کے بعد اگر اسی کاغذ کو آپ پڑھنا شروع کر دیں تو کوئی نہ کوئی ضرور ایسا مل جائے گا جو اس کاغذ کو غلط انگریزی بول کر آپ سے مانگ لے گا۔ اور آپ اسے صحیح اردو میں گالی بھی دے دیں تب بھی وہ اپنی حرکت سے باز نہ آئے گا ۔"

(مانگے کی کتابیں پڑھنا)

رشید احمد صدیقی کے مضامین سے یہ اقتباسات اس بات کے شاہد ہیں کہ پروفیسر موصوف میں نہ صرف طنز و مزاح کی بڑی صلاحیتیں موجود ہیں بلکہ وہ شاید ہمارے ادب کے واحد طنز نگار ہیں جن کی تحریروں میں از اوّل تا آخر ایک سنبھلی ہوئی کیفیت موجود رہتی ہے۔ چنانچہ ان کے مضامین کے مطالعے سے پہلا تاثر یہ مرتب ہوتا ہے کہ ادبی لحاظ سے ان مضامین کا پایہ نہایت بلند ہے۔ پھر جہاں کہیں انھوں نے ایک محدود ماحول کی عکاسی اور لفظی الٹ پھیر سے دامن چھڑا کر ایک وسیع تر منظر پر اپنے فن کے نقوش کو ابھارا ہے جیسے "ارہر کا کھیت" اور "چارپائی" وغیرہ میں انھیں ایک ایسی کامیابی حاصل ہوئی ہے جس پر اردو طنز و مزاح کا ہر طالب علم بجا طور پر فخر کر سکتا ہے۔

اردو نثر کے دوسرے اعلیٰ طنز نگار کنھیا لال کپور ہیں جن کی طنز کا دائرہ خاص طور پر وسیع اور زندگی اور سماج کی بہت سی غیر ہمواریوں پر محیط ہے۔ ان کی طنز کا روئے سخن بالخصوص ایسے عالمگیر عیوب کی طرف ہے جو زمان و مکان کی حدود کو توڑ چکے ہیں۔ ان کے مضامین "فلسفۂ قناعت"، "کامریڈ شیخ چلّی" اور "انکم ٹیکس والے" تو اتنے اچھے ہیں کہ اپنی صداقت کے باعث دوسری زبانوں میں ترجمہ ہونے کی صورت میں بھی اجنبی معلوم نہ ہوں۔ دوسرے مضامین بھی جو برّعظیم ہند و پاکستان کی تمدّنی اور مجلسی فضا کی سچّی ترجمانی کرتے ہیں اپنی طنز کے وسیع اطلاق کے باعث بے خیال انگیز ہیں۔

دیکھا جائے تو کپور کی طنز ایک سرجن کے عمل جرّاحی کی طرح ہے۔ وہ ادب اور زندگی کی ناہمواریوں یا غیر ضروری جذباتیت کے مظاہر کو دیکھتے ہیں اور اپنے نشتر سے ان ناسوروں کو آہستگی سے چھیڑ دیتے ہیں اس طور کہ فاسد مادّہ بہہ جاتا ہے اور زخم مندمل ہونا شروع ہو جاتا ہے۔ ان کے عمل جرّاحی میں ایک فطری نفاست اور تیزی

ہے اور وہ عموماً مریض کو اس درجہ مبہوت کرنے کے بعد اپنے عمل جراحی کا آغاز کرتے ہیں کہ مریض کو نشتر کی جراحت تک محسوس نہیں ہوتی ۔ ہاں کبھی کبھی وہ مریض کو ظرافت کا کلوروفارم سنگھائے بغیر بھی عمل جراحی شروع کر دیتے ہیں اور مریض شدتِ درد سے چیخ اٹھتا ہے ۔ ایک اعلیٰ درجے کے فن کار کے لئے یہ کوئی قابلِ فخر بات نہیں ۔

کپور کی ایک اور خصوصیت یہ ہے کہ اگرچہ ان کی نظر زندگی کی تمام غیر ہمواریوں پر پڑتی ہے اور وہ ہر قسم کی بے اعتدالی کو طشت از بام کرنے کے لئے مستعد رہتے ہیں ۔ تاہم علم و ادب کی طرف چونکہ ان کا رجحان فطری ہے لہذا بیشتر موقعوں پر انھوں نے ادبی موضوعات ہی کو اپنی طنز کے لئے منتخب کیا ہے ۔ اس ضمن میں ان کے مضامین "چینی شاعری"، "غالب جدید شعرا کی مجلس میں" اور اہلِ زبان قابلِ ذکر ہیں ۔

کپور کے ہاں ایک نکھرا ہوا ذوقِ مزاح بھی ملتا ہے ۔ انھوں نے لفظی بازیگری سے اپنی طنز کو پروان چڑھانے کی کوشش نہیں کی بلکہ زیادہ تر خیال یا کردار سے اسے ابھارا ہے ۔ ان کا طریقِ کار بالعموم یہ ہے کہ وہ اپنی نگاہِ خرد بین سے فرد اور سماج کی موہوم ترین ناہمواریوں کو دیکھ لیتے ہیں اور پھر انھیں اتنا بڑا کر کے پیش کرتے ہیں کہ ہماری نظریں ان سے فی الفور آشنا ہو جاتی ہیں ۔ بغور کیجئے تو ہر سنبھلا ہوا طنز نگار یہی طریق کار اختیار کرتا ہے ۔ کپور کا یہ انداز ان کے مضمون "کامریڈ شیخ چلی" کے اس حصّے سے بخوبی واضح ہو جاتا ہے :

"دیکھو دنیا میں ہر چیز یا بورژوا ہے یا پرولتاری ۔"

"مگر ان دونوں میں فرق کیا ہے ؟"

"فرق! فرق یہ ہے کہ جو چیز بورژوا نہیں وہ پرولتاری ہے اور جو پرولتاری نہیں وہ بورژوا ہے ۔"

"واہ کیا تشریح فرمائی آپ نے !"

" بھائی یہ تو سیدھی سی بات ہے۔ دنیا کی ہر نفیس، ملائم، شفاف چیز بورژوا ہے اور ہر غلیظ، سخت اور بدصورت چیز پرولتاری۔"

" مثلاً ؟"

" مثلاً یہ کہ پھول بورژوا ہے، کانٹا پرولتاری۔ کھانڈ بورژوا ہے گڑ پرولتاری۔ ریشم بورژوا ہے گاڑھا پرولتاری۔"

" اچھا تو قہوہ کے متعلق کیا خیال ہے ؟" میں نے میز پر رکھے ہوئے قہوہ کے پیالے کی طرف اشارہ کرتے ہوئے پوچھا۔

" قہوہ خالصتہً پرولتاری ہے۔ دیکھیے اس طرح کہ شراب بورژوا ہے اور چائے پرولتاری۔ چائے سے زیادہ قہوہ پرولتاری ہے کیوں کہ سستا ہے۔"

" اور قہوہ سے زیادہ پرولتاری میونسپل نل کا پانی کیوں کہ بالکل مفت ملتا ہے۔"

" واللہ تم خوب سمجھے۔" شیخ چلی نے میری پیٹھ ٹھونکتے ہوئے کہا۔

(کامریڈ شیخ چلی)

کنھیا لال کپور کے شروع کے مضامین میں بے ساختگی اور روانی بدرجۂ اتم موجود ہے۔ اور وہ بڑے خلوص سے اپنے تاثرات ہم تک پہنچاتے چلے جاتے ہیں۔ لیکن اسلوبِ بیان میں کہیں کہیں ناپختگی کی جھلک بھی نظر آجاتی ہے۔ بعد کے مضامین میں اور خاص طور پر ان مضامین میں جو انھوں نے پچھلے چند برس میں لکھے ان کی زبان خاصی منجھی ہوئی نظر آتی ہے مگر اب خیالات میں وہ ندرت اور بے ساختگی موجود نہیں جو کبھی ان کی نگارش کا امتیازی نشان تھی۔

جدید اردو نثر کے تیسرے اہم طنز نگار کرشن چندر ہیں۔ کرشن چندر بنیادی طور پر ایک افسانہ نگار ہیں لیکن ان کی تحریریں چاہے وہ افسانہ لکھ رہے ہوں یا مضمون ایک ایسی ظریفانہ کیفیت موجود ہوتی ہے اور ان کی طنز اس ظریفانہ کیفیت کے عقب میں اس خاموشی کے ساتھ بڑھی چلی آتی ہے کہ ہمیں پتہ کبھی نہیں چلتا کہ کب اس نے ہمارا احاطہ کر لیا۔ بقول مولانا صلاح الدین احمد:

"کرشن چندر کی طنز نگاری کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ وہ جھٹکے نہیں لگاتا بلکہ چٹکیاں لے لے کر مار ڈالتا ہے۔ پڑھنے والے پر چھا جانے کی کبھی کوشش نہیں کرتا اور نہ اس کا مزاج بگاڑتا ہے۔ وہ اسے اپنے ساتھ چلنے پر آمادہ کر لیتا ہے۔ مضمون کے عنوان کو دیکھ کر آپ اس کی مخالفت پر تل جاتے ہیں لیکن جب اسے ختم کرتے ہیں تو خود کو اس کے ہم رکاب پاتے ہیں۔ یہ ادبی کیف اردو کے بہت کم طنز نگاروں کو میسّر ہے اور اس کی وجہ غالباً یہ ہے کہ وہ اپنی افتادِ طبع اور رجحان ادبی کے لحاظ سے محض طنز نگار ہیں اس کے سوا کچھ نہیں۔ لیکن کرشن چندر کی ادبی تربیت ایک رومانی ماحول میں ہوئی اور اس نے زندگی پر ہنسنے سے پہلے زندگی کے ساتھ ہنسنے کی کوشش کی ہے[1]۔"

زندگی کے ساتھ ہنسنے کی یہ کوشش اس بات پر دال ہے کہ یہ فن کار بنیادی طور پر ایک مزاح نگار ہے اور اس ماحول کو دراصل پسند بھی کرتا ہے جس نے اس کے لئے سامانِ تفریح بہم پہنچایا ہے تاہم چونکہ اس فن کار کے محبوب ماحول اور محبوب کرداروں کو بعض ناقابلِ نفرت ناہمواریوں نے گھیر لیا ہے اور وہ خود اتنا حساس ہے کہ اس وضع کی موہوم ترین ناہمواریوں کو بھی برداشت نہیں کر سکتا لہٰذا اس نے

[1] "ادبی دنیا" جولائی ۱۹۴۱ء

باتوں باتوں میں اور ہنستے ہنستے طنز کے تیز نشتر استعمال کئے ہیں۔ مثال کے طور پر:

"پنڈت جی دن میں دو بار آٹھ آنہ تولہ افیم کی چسکی لگاتے ہیں۔ افیون کی اتنی مقدار غالباً ہندوستان کے آٹھ دس بے کار نوجوان گریجویٹوں کو ابدی سکون عطا کر سکتی ہے۔"

(گوماں)

"آپ بی۔ اے۔ میں پڑھتے ہیں نا (آج سے دو سال پہلے اسی سینما کے دروازے پر ملے تھے اور بالکل یہی گفتگو ہوئی تھی) بڑی مشکل سے ضبط کر کے جواب دیتا ہوں۔"

نہیں جی، میں نے تو بی۔ اے دو سال ہوئے پاس کر لیا تھا، آج کل منٹو پارک میں گنڈیریاں بیچتا ہوں۔"

(جان پہچان)

نتیجۃً کرشن چندر کی طنز ان کی ظرافت میں لپٹی ہوئی نظر آتی ہے۔ اور جب ابھرتی ہے تو اس خاموشی کے ساتھ کہ ناظر جسے اس کا سان گمان بھی نہیں تھا کہ طنز اس غیر متوقع انداز سے ابھرے گی۔ بس مٹھیاں بھینچ کر رہ جاتا ہے۔ طنز کی یہ غیر متوقع آمد کرشن چندر کی نگارش کا طرۂ امتیاز ہے۔ یہ طنز خاص طور پر ان کے افسانوں میں اپنی پوری جاذبیت کے ساتھ منظرِ عام پر آئی ہے۔ وجہ اس کی غالباً یہ ہے کہ افسانوں کی جذباتی فضا ناظر کو جذباتی ہیجان میں مبتلا کر دیتی ہے۔ ایسے میں فن کار اس معصومیت کے ساتھ اس تصویر کا دوسرا رخ دکھاتا ہے کہ ناظر کی قوتِ جذبات (EMOTIONAL ENERGY) میں ایک بچت (ECONOMY) پیدا ہو جاتی ہے اور اس کے جذبات کا بہاؤ ہنسی کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ اس کی مثال دیکھئے:

"سکھ دوکاندار کی زرد رو بیوی الگنی پر ڈھلے ہوئے فراک لٹکانے کو نکلی۔ ایک بچہ اس کی دھوتی کا گوشہ پکڑے روئے جاتا تھا۔ ایک بچہ وہ گود میں اٹھائے ہوئے تھی جو اپنے ننھے ننھے ہاتھوں میں کھانڈ کے بتاشے پکڑے ہوئے تھا۔ ایک بچہ اس کے پیٹ میں تھا۔"

(بے رنگ و بو)

یہاں سکھ دوکاندار کی غربت کے لئے ناظر کی شدید ہمدردی کو شدید تحریک ملتی ہے اور یہ ہمدردی لمحہ بہ لمحہ جمع ہوتی جاتی ہے تا آنکہ فن کار آخری فقرے کی مدد سے اس ہمدردی میں ایک نمایاں "بچت" پیدا کر دیتا ہے۔ اور ناظر کا جذباتی ہیجان ہنسی کی صورت میں بہہ نکلتا ہے۔ ایک اور مثال:

"ہندوستانی سماج میں سنیاسی اور فقیر لوگ خاص عزت کے مالک ہیں۔ خدا کے یہ لاکھوں بندے کھاتے پیتے لوگوں سے بھیک مانگ کر ان کے ضمیر کو تسکین پہنچاتے ہیں۔ عمل اور جوتش سے ان کے مستقبل کو روشن اور دلکش بناتے ہیں۔ کایا کلپ کرتے ہیں۔ مکتی دلاتے ہیں اور اولاد سے محروم بیویوں کو بچے عطا کرتے ہیں۔"

(زندگی کے موڑ پر)

یہاں بھی آخری طنزیہ فقرے نے اس تمام "عقیدت" کا پردہ یک لخت فاش کر دیا ہے جو ناظر کے سینے میں لمحہ بہ لمحہ اکٹھی ہو رہی تھی۔

مندرجہ بالا مثالیں کرشن چندر کی طنز کے عام مزاج پر بھی روشنی ڈالتی ہیں اور اس بات کا احساس دلاتی ہیں کہ اس فن کار نے زندگی اور سماج کے وسیع ترین منظر کو ملحوظ رکھتے ہوئے اپنی طنزیہ صلاحیتوں کو بروئے کار لانے کی سعی کی ہے۔ وہ فطرتاً

حساس ہے۔ اس کی نظر تیز ہے اور اسے ماحول کا گہرا شعور ہے۔ نتیجتہً اس کی طنز کا افق وسیع سے وسیع تر ہوتا چلا گیا ہے تا آنکہ وہ عالمگیر ناہمواریوں تک جا پہنچا ہے۔

کرشن چندر کی اس طنز سے قطع نظر جو ظریفانہ لباس پہنے ان کے افسانوی ادب میں بکھری ہوئی ملتی ہے اس نے بعض خالص طنزیہ مضامین بھی لکھے ہیں۔ یہ مضامین "ہوائی قلعے کے نام سے کتابی صورت میں بھی چھپ چکے ہیں۔ کرشن چندر کے اس مجموعے کے بعض مضامین خاص طور پر "غلیات"، "سوراج سے پچاس سال بعد" "مانگے کی کتابیں" اور "ہوائی قلعے" اپنے طنز و مزاح کے امتزاج کے طفیل ہمارے بہترین طنزیہ ادب میں شامل کئے جانے کے قابل ہیں۔ البتہ بعض مضامین جیسے "میری سلور جوبلی"، "عشق اور ایک کار" اور "میں نے جاپان میں کیا دیکھا" نسبتہً کمزور تخلیقات ہیں اور ان کی طنز میں نہ صرف شدت موجود نہیں بلکہ وہ سنبھلا ہوا ظریفانہ انداز بھی نظر نہیں آتا جو کرشن چندر کی نگارش کا امتیازی نشان ہے۔ لیکن جیسا کہ اوپر عرض کیا جا چکا ہے کرشن چندر کی طنز دراصل ان کے افسانوں میں ابھری ہے اور اس نے منظر عام پر آنے میں ایک ایسی خاص نہج اختیار کی ہے جو قطعاً کرشن چندر سے مخصوص ہے۔

کرشن چندر کی شروع کی تخلیقات میں ان کی طنز بڑی زوردار اور بے ساختہ ہے۔ البتہ ان کے بعد افسانوں میں اور خاص طور پر ان افسانوں میں جو انھوں نے پچھلے چند برس میں لکھے ظریفانہ انداز بتدریج کم ہوتا چلا گیا ہے اور سنجیدگی نے طنز کی نشتریت کو زیادہ ابھار دیا ہے۔ اس انقلابی تبدیلی کی وجہ غالباً یہ ہے کہ پہلے کرشن چندر ایک فن کار کی حیثیت سے زندگی کی ناہمواریوں کو اپنی فطری خوش مزاجی کی عینک سے دیکھتے اور دکھاتے تھے لیکن اب کچھ عرصے سے انھوں نے

ایک ایسا چشمہ لگانا شروع کر دیا ہے کہ ان کی نظر "ایک خاص بات" کو ہی دیکھنے کے لئے اٹھتی ہے۔ ظاہر ہے کہ ایسے سنجیدہ مقصد کی دھن نے ان کی فطری خوش مزاجی کے سوتوں کو بڑی حد تک خشک کر دیا ہے۔

ان طنز نگاروں کے متعلق مزید کچھ کہنے کی ضرورت نہیں۔ البتہ اس بات کا اعادہ مقصود ہے کہ اردو نثر کے جدید دور میں طنز و مزاح کے عناصر نے اپنے لئے ایک مستقل جگہ پیدا کر لی ہے۔ انھیں عروج اس وقت نصیب ہوا تھا جب دو عظیم جنگوں، اقتصادی بحران اور جنگ آزادی نے فضا میں ایک سیمابی کیفیت پیدا کر دی تھی۔ مگر اب جب کہ آزادی کے بعد یہ سیمابی کیفیت ایک واضح بے قراری میں بدلتی چلی جا رہی ہے۔ طنز و مزاح کی تدریج دار تقار کے مزید امکانات پیدا ہو گئے ہیں۔

لیکن طنز و مزاح کی اس بحث کو ختم کرنے سے قبل جدید اردو نثر کی ایک ایسی صنف کا جائزہ لینا بھی ضروری ہے جسے پیروڈی یا تحریف کا نام دیا گیا ہے اور جو در حقیقت ایک ایسا حربہ ہے جو مزاح نگار اور طنز نگار دونوں اپنے اپنے مقاصد کے لئے استعمال کر سکتے ہیں۔ تحریف یا پیروڈی کسی تصنیف کی اس نقل کو کہتے ہیں جس کی ہیئت تو اصل کے مطابق ہو لیکن جس میں الفاظ کی تبدیلی سے ایسے نئے معنی پیدا کئے جائیں کہ وہ مضحکہ خیز صورت اختیار کر جائے۔ جدید اردو نثر میں اس کی بہترین مثال پطرس کی مشہور پیروڈی "اردو کی آخری کتاب" ہے:

"ماں بچے کو گود میں لئے بیٹھی ہے۔ باپ انگوٹھا چوس رہا ہے اور دیکھ دیکھ کر خوش ہوتا ہے۔ بچہ حسب معمول آنکھیں کھولے پڑا ہے۔ ماں محبت بھری نگاہوں سے اس کے منہ کو تک رہی ہے اور پیار سے حسب ذیل باتیں پوچھتی ہے

(۱) وہ دن کب آئے گا جب تو میٹھی میٹھی باتیں کرے گا۔
(۲) کب بڑا ہو گا؟ مفصل لکھو
(۳) دولھا کب بنے گا اور دولہن کو کب بیاہ کر لائے گا؟ اس میں شرمانے کی ضرورت نہیں۔
( ) ہم کب بڈھے ہوں گے؟
(۵) تو کب کمائے گا؟
(٦) آپ کب کھائے گا؟ اور ہمیں کب کھلائے گا؟ باقاعدہ ٹائم ٹیبل بنا کر واضح کرو۔

بچّہ مسکراتا ہے، اور کیلنڈر کی مختلف تاریخوں کی طرف اشارہ کرتا ہے تو ماں کا دل باغ باغ ہو جاتا ہے۔"

اور چونکہ تحریف کی کامیابی کا راز اس بات میں ہے کہ تحریف شدہ تصنیف زبان زد خاص و عام ہو اور چونکہ اردو کی پہلی کتاب سے یہاں قریب قریب ہر شخص آشنا ہے لہذا اس کی یہ تحریف مزاح کو فی الفور تحریک دینے میں کامیاب ہو جاتی ہے۔ اردو نثر میں پیروڈی کی ایک اور اچھی مثال شفیق الرحمٰن کی تحریک "تزکِ نادری"[1] ہے جس کا سہارا لے کر شفیق الرحمٰن نے "تزک نویسی" اور "تزک نویس" کے بلند بانگ لہجے کا مذاق اڑایا ہے۔ اسی طرح مروّجہ فلمی مکالموں سے کرشن چندر اور کنھیا لال کپور کی تحریفیں بھی قابلِ ذکر ہیں[2]۔ ان تحریفوں میں نقل کسی خاص مکالمے کی نہیں بلکہ فلمی مکالموں کے عام انداز کی ہے۔ لیکن چونکہ یہ تحریفیں تضحیک اس چیز کی کی کرتی ہیں جس کی تحریف کرتی ہیں لہذا ان کا تذکرہ اسی ضمن میں مناسب سمجھا گیا۔

---

[1] تزک نادری از مجموعہ "مزید حماقتیں" مصنفہ شفیق الرحمٰن۔
[2] "چند فلمی سین" از کنھیا لال کپور اور "پانی کا گلاس" از کرشن چندر

لیکن تحریف صرف اصل کی لفظی نقل کے طور پر ہی مستعمل نہیں اور نہ محض اصل کو مضحکہ انگیز صورت میں پیش کرنا ہی اس کا کام ہے۔ بعض اوقات یہ نقل تو اصل کی کرتی ہے لیکن تحریف اصل کی بجائے کسی ایسی چیز کی کرتی ہے جس کا اصل کے ساتھ بظاہر کوئی تعلق نہیں ہوتا۔ جدید اردو نثر میں پیروڈی کے اس خاص انداز کی ایک اچھی مثال ہے۔ میر ولی اللہ کی تحریف "پہلوان کشتی لڑ رہے ہیں"۔ پطرس کی طرح میر ولی اللہ نے بھی "اردو کی پہلی کتاب" کے ایک خاص باب کا حلیہ بگاڑا ہے۔ لیکن پطرس کے برعکس انھوں نے اس تحریف کے ذریعے دراصل پنجابی مسلمانوں پر طنز کی ہے۔ اس تحریف کا انداز یہ ہے:

" غور سے دیکھو تو سہی یہ کون لوگ ہیں؟ پنجابی مسلمان ہیں اس لئے آپس میں لڑ رہے ہیں۔ آپس میں لڑنا پنجابی مسلمانوں کا شیوہ ہے۔ کیوں نہ ہو اپنی قومی روایات کو زندہ رکھنا ہر شریف انسان کا فرض ہے۔ پنجاب کیا ہے؟ خاصا اکھاڑہ ہے (اکھاڑے کے آس پاس تماشہ دیکھنے والے جمع ہیں) واہ واہ کر رہے ہیں اور تالیاں بجا رہے ہیں۔ ایک پہلوان دوسرے پہلوان پر زور کرتا ہے تو تماشائی بیک زبان" شاباش شاباش" کے نعروں سے زمین اور آسمان کو ہلا دیتے ہیں۔

(مگدروں کی جوڑی رکھی ہے) یہ جوڑی ہر وقت اکھاڑے میں پڑی رہتی ہے کیوں کہ جھگڑے ہر روز نہیں ہوتے۔ جب اس قسم کا کوئی جھگڑا نہ ہو تو پہلوان ان مگدروں کے ساتھ زور آزمائی کرتے ہیں تاکہ ورزش میں کمی نہ آئے اور ضرورت کے وقت یہ زور آزمائی کام آئے۔

جب کوئی اہم تنازعہ رونما ہوا تو دیکھو گے لو وہ پہلوان اکھاڑے میں اترے۔ ادھر ادھر آگے پیچھے چاروں طرف تماشائیوں کا ہجوم دیکھ کر

دونوں کو جوش آیا۔ شعائرِ اسلامی کو بالائے طاق رکھ کر کپڑے اتار ڈالے اور لنگر لنگوٹ کس لئے) (ورزش عجیب چیز ہے) اگر ورزش نہ ہو تو آدمی اپنے بھائی سے کس طرح لڑ سکے۔ ورزش سے آدمی تندرست رہتا ہے) اور فوج میں بھرتی ہونے کی قابلیت پیدا کرتا ہے۔ حوالدار بنتا ہے، صوبیدار بنتا ہے، پنشن اور مربعے ملتے ہیں۔"

پیروڈی کے اس خاص انداز کی ایک اور اچھی مثال چراغ حسن حسرت کی مشہور تحریف "پنجاب کا جغرافیہ" ہے۔ یہاں نقل تو جغرافیہ کی عام کتاب کی ہے اور اندازِ بیان بھی قریب قریب وہی ہے لیکن تحریف دراصل تقسیم سے پہلے کے تمام پنجاب کی ہے۔ اس تحریف کی سب سے اہم خصوصیت یہ ہے کہ شروع سے آخر تک یہ ملک کے سیاسی حالات اور شخصیتوں کی ناہمواریوں کو انتہائی شائستگی سے بے نقاب کرتی چلی جاتی ہے۔ اور تحریف میں مخصوص مزاحیہ جملوں کی تکرار سے جس بیزار کن یکسانی کا خطرہ ہوتا ہے اس سے بھی یہ محفوظ رہتی ہے۔ حسرت کی اس قابلِ قدر تحریف کے اعلیٰ معیار کا اندازہ ان چند ٹکڑوں سے بہ آسانی ہو سکتا ہے:

"محل وقوع

حکومتِ پنجاب جسے عام اصطلاح میں پنجاب کی اتحادی حکومت بھی کہتے ہیں پہاڑوں اور دریاؤں سے گھری ہوئی ہے۔ اس کے شمال مغرب میں خان عبدالغفار خاں اور ڈاکٹر خاں پھیلتے چلے گئے ہیں۔ یہ دونوں کوہستانی سلسلے بالکل چٹیل ہیں البتہ ان کے بعض حصے سرخ کھدر سے ڈھکے ہوئے نظر آتے ہیں اس لئے انھیں سرخ پہاڑ بھی کہتے ہیں۔ یہ دونوں آتش فشاں پہاڑ ہیں اور کبھی کبھی ان سے لاوا بھی بہہ نکلتا

کوہ شہاب الدین

سدِ سکندری کے مشرق کی جانب یہ عظیم الشان پہاڑ کھڑا ہے۔ اس میں گندھک کی کانیں کثرت سے ہیں۔ اس لئے اس کی رنگت سیاہی مائل ہے اس کے بعض حصوں میں تھوڑی زیر دختی بھی پائی جاتی ہے۔ لیکن اکثر حصے بالکل ٹنڈ منڈ نظر آتے ہیں۔

دریائے ظفر علی خاں

پنجاب کا سب سے بڑا دریا ہے جو ہمیشہ اپنا راستہ بدلتا رہتا ہے۔ کسی زمانے میں اس دریا کی ہولناک موجیں ایک طرف سدِ سکندری سے جا ٹکراتی تھیں اور دوسری طرف قادیان کے ٹیلوں تک جا پہنچتی تھیں۔ لیکن اب اتحادی انجینیروں نے اس کے دونوں کناروں پر مضبوط بند باندھ دیا ہے اور اس پر واہ کے سیمنٹ سے ایک عظیم الشان پل تعمیر کر دیا ہے۔"

مگر چراغ حسن حسرت کی یہ لاجواب تحریف چونکہ صرف ہنگامی واقعات سے متعلق ہے لہٰذا وقت گزر جانے پر اس کی دلچسپی میں نمایاں کمی کے پیدا ہو جانے کا بھی احتمال ہے۔

حسرت کی مندرجہ بالا پیروڈی کے علاوہ وہ تحریفیں بھی یقیناً بڑی اہم ہیں جن کی مدد سے اصل کو مبالغہ کے ساتھ پیش کر کے اس کی ادبی یا نظریاتی کمی کو نمایاں کیا گیا ہے[1]۔ بعض اوقات یہ تحریفیں ادیب کے لکھنے کے انداز سے لے کر

[1] اس سلسلے میں احمد جمال پاشا کی معرکۃ الآرا تحریف "کیوڑ کا فن" جو ادبی دنیا کے شمارہ اوّل (نیا دور) میں چھپی ہے بے حد قابلِ تعریف ہے۔ اس تحریف میں احمد جمال پاشا نے تنقیدی مضمون لکھنے کی عام روش کو سامنے رکھ کر آل احمد سرور، عبادت بریلوی، احتشام حسین،

(بقیہ اگلے صفحہ پر)

اس کے پیش کردہ مواد تک کی تحریف کرگئی ہیں ۔ اور بعض اوقات یہ کسی خاص ادیب کی نہیں بلکہ عام ادبی نظریات کی تحریف کے لئے وقف نظر آتی ہیں ۔ اردو نثر کے جدید دور میں اس کی سب سے معروف مثال کپور کی تحریف "غالب جدید شعرا کی ایک مجلس میں" ہے ۔ اس پیروڈی کی خوبی یہ ہے کہ بیک وقت نظم آزاد کے عام رجحانات، ان رجحانات کو درست ثابت کرنے کے اقدامات اور مشاعروں میں پیدا ہونے والی فضا کی بڑے دلیرانہ انداز میں تحریف کرکے کامیاب ہوئی ہے ۔ تقابل کے لئے کپور کی دوسری تحریف " حالی ترقی پسند ادیبوں کی محفل میں " کا تذکرہ بھی ضروری ہے ۔ فقط یہ دکھانے کے لئے کہ موخرالذکر خلوص کی کمی کی وجہ سے اس معیار کی گرد کو بھی نہیں پہنچی جس پر مصنف کی پہلی تحریف پوری اترتی ہے ۔

ویسے مجموعی طور پر جدید اردو نثر میں تحریف کا خاصا قحط ہے ۔ ادبی نظریات پر بالعموم اور تاریخی واقعات پر بالخصوص تحریف کی اچھی مثالیں عنقا ہیں ۔ چنانچہ ضرورت اس بات کی ہے کہ ہمارے ادیب بہت جلد اس صنفِ ادب کی طرف متوجہ ہوں اور اس کی مدد سے جذباتیت کی رو کو روکنے اور تاریخ کے چھپے ہوئے حقائق اور زندگی کی ناہمواریوں کو منظرِ عام پر لانے میں حصہ لیں ۔

خاتمے سے پہلے اگر اردو نثر میں طنز و مزاح کے عناصر پر ایک طائرانہ نظر ڈالیں تو محسوس ہوگا کہ اگرچہ یہ اپنے آغاز کے لئے غالب کے سادہ، دلنشین اور دلفریب اندازِ تحریر کے رہینِ منت ہیں ۔ تاہم دراصل ان کا آغاز اودھ پنچ کے بلند بانگ پیرایۂ اظہار ہی سے ہوتا ہے ۔ اودھ پنچ کا یہ دور نہ صرف اردو نثر کی ترویج و ارتقار کا دور ہے بلکہ اس دور میں طنز و ظرافت بھی پروان چڑھتی نظر آتی ہے ۔ تاہم یہ بات وثوق کے ساتھ

(صفحہ ۲۴۹ کا بقیہ حاشیہ) قاضی عبدالودود وغیرہ کے اسلوبِ تنقید کی بڑی عمدہ تحریف ہے ۔ انھوں نے بالخصوص ڈاکٹر عبادت بریلوی صاحب کے اندازِ نگارش کی تحریف تو بے حد کامیاب ہے ۔

کہی جاسکتی ہے کہ بحیثیت مجموعی اس ظرافت میں متانت، اعتدال اور وسیع القلبی کا سخت فقدان ہے اور اس کے قہقہوں پر زیادہ تر بچپن کے اثرات مسلط ہیں۔ یعنی اگرچہ یہ قہقہے بڑے زوردار اور بے ساختہ ہیں لیکن ان میں گہرائی اور تبسم زیرِ لب کی سی کیفیت موجود نہیں۔

اودھ پنچ کے بعد اردو نثر میں طنز و ظرافت کا عبوری دور آتا ہے۔ اس دور میں طنز و ظرافت کے مزاج میں بھی تبدیلی پیدا ہوتی ہے اور اگرچہ اس دور میں بھی طنز کا روئے سخن وہی ہے جو اودھ پنچ کے دور میں تھا تاہم کہنے کی باتیں بڑے سنبھلے ہوئے انداز میں کہی گئی ہیں اور اخلاق، تہذیب اور وضع داری کا خاص خیال رکھا گیا ہے۔ پھر اس دور کی ایک یہ خصوصیت بھی ہے کہ اسلوبِ بیان پر بہت زیادہ توجہ صرف کی گئی ہے۔ اس کا نتیجہ جہاں یہ نکلا ہے کہ متین اور مہذب ظرافت کے لئے میدان صاف ہوا ہے وہاں الفاظ پر ضرورت سے زیادہ توجہ کے باعث بعض طنز نگار لفظی الٹ پھیر اور لفظی بازیگری پر ہی اپنی ظرافت کی اساس قائم کرنے کی کوشش کرتے رہے ہیں۔ اس چیز نے ہماری ظرافت کے تدریجی ارتقار کو ایک حد تک نقصان بھی پہنچایا ہے۔

عبوری دور کے بعد اردو نثر میں طنز و مزاح کا جدید دور آتا ہے۔ جدید دور میں مغربی ادب کا مطالعہ جمہوری طرزِ حکومت سے شناسائی تعلیم کی فراوانی اور بین الاقوامی مسائل میں تیزی اور سیماب پائی نے ہماری طنز و ظرافت میں بھی انقلابی تبدیلیاں پیدا کی ہیں۔ چنانچہ اس دور میں نہ صرف مغربی طنز و ظرافت کے مختلف حربوں کو استعمال کرنے کے بڑے واضح رجحانات ملتے ہیں بلکہ مزاح، طنز، تحریف اور تلخ اندیشی کا افق بھی یک لخت وسیع سے وسیع تر ہو گیا۔ اور ہمارے لکھنے والوں نے زندگی اور معاشرے کی ناہمواریوں کو بڑی گہری نظروں سے دیکھنا اور دکھانا شروع کر دیا ہے اور اگرچہ ابھی تک ہم کوئی نہایت بلند پایہ اور بین الاقوامی حیثیت کے طنزیہ و مزاحیہ فن پارے پیش نہیں کر سکے۔ تاہم اب یہ رجحان اس قدر عام ہو رہا ہے کہ مستقبل کے اردو ادب سے ان کے فروغ کی توقع بآسانی

وابستہ کی جا سکتی ہے۔

البتہ تقسیم عظیم کے بعد سے خالص مزاح کے نشو و ارتقا کو ضرور ایک صدمہ پہنچا ہے۔ اردو نثر کے دورِ جدید میں پطرس، امتیاز علی تاج، فرحت اللہ بیگ، عظیم بیگ چغتائی اور شوکت تھانوی نے خالص مزاح کے ضمن میں بڑے قیمتی اضافے کئے تھے۔ لیکن تقسیم کے بعد کے مزاحیہ ادب میں یہ نام کچھ زیادہ روشن نظر نہیں آتے۔ ان میں سے فرحت اللہ بیگ اور عظیم بیگ چغتائی تو راہیٔ ملک عدم ہوئے۔ امتیاز علی تاج نے تقسیم کے بعد کوئی قابلِ ذکر مزاحیہ مضمون نہیں لکھا۔ پطرس نے جو دو ایک مضامین لکھے ان میں بھی مزاح کی بہ نسبت طنز کا عنصر زیادہ تھا اور اگرچہ اس ضمن میں شوکت تھانوی نے کچھ سعی ضرور کی لیکن وہ بھی اس ڈگمگاتی ہوئی کشتی کو کوئی سہارا نہیں دے سکے۔

دراصل خالص مزاح کے نشو و ارتقا کے لئے سکون و عافیت کی ایک ایسی فضا درکار ہے جس میں لوگ ماحول سے بدظن نہ ہوں بلکہ زندگی کی مضحک کیفیات اور افراد کی مخصوص ناہمواریوں سے محظوظ ہونے کی صلاحیت رکھتے ہوں۔ دوسرے لفظوں میں خالص مزاح زندگی سے والہانہ انس کا نتیجہ ہے اور اس کی نمود کے لئے گھر کے اندر اور باہر ایک ایسی پرسکون فضا درکار ہے جس میں فرد کے محظوظ ہونے کے فطری میلان کو تقویت مل سکے۔

تقسیم کے باعث ہمارے سماج میں جو ہلچل پیدا ہوئی اور گھروں اور خاندانوں کا شیرازہ جس بے دردی سے منتشر ہوا، نیز ہر لحظہ بڑھتی ہوئی اقتصادی اور سماجی بدحالی نے جس سرعت سے "گھر" کی چار دیواری کے اندر بھی ایک انتشار اور سراسیمگی کی فضا پیدا کی ان سب چیزوں نے خالص مزاح کے سوتوں کو ایک حد تک خشک کر دیا ہے اور مزاحیہ ادب کی تخلیق کے راستے میں بلند دیواریں کھڑی کر دی ہیں۔

اردو ادب کے مزاحیہ کردار

rekhta

زندگی میں جزو اور کل کا رشتہ ایک ناقابلِ شکست رشتہ ہے اور زندگی کی بقا اور تسلسل کے لئے اجزار کا "کل" کے ساتھ مطابقت رکھنا انتہائی ضروری۔ جس طرح انسانی جسم کا کوئی ایک حصہ پورے جسم کے ساتھ مطابقت نہ رکھ سکے تو جسم کی بہبود کے لئے ضروری ہو جاتا ہے کہ اس حصۂ جسم کے نقائص کو دور کر دیا جائے تاکہ جسمانی نظام برقرار رہے۔ بعینہٖ جب زندگی کا کوئی جزو اس سے بغاوت پر آمادہ ہو جائے تو ایسی تحریکات وجود میں آجاتی ہیں جو دوبارہ اسے کل میں ضم ہو جانے پر مجبور کر دیتی ہیں۔ چھوٹے پیمانے پر اس وسیع و بسیط زندگی کا عکس انسانی سماج میں ملتا ہے۔ سماج افراد کے اجتماع ہی کا تو نام ہے اور اس کی بقا اور تسلسل کے لئے یہ ضروری ہے کہ تمام افراد اس کے ضابطۂ حیات کے تحت زندگی بسر کرتے چلے جائیں۔ جب کوئی فرد اس ضابطۂ حیات سے بغاوت کرتا ہے تو سماج کا دست راست یعنی قانون اسے اپنی گرفت میں لے لیتا ہے اور یہ اس لئے کہ اس فرد کے اقدام میں ارادے اور نیت کی جھلک تھی۔ اور وہ جان بوجھ کر سماجی اقدار کو توڑنے پھوڑنے کی کوشش کر رہا تھا لیکن بعض افراد ایسے بھی ہوتے ہیں جو اپنی چند فطری ناہمواریوں کے باعث سوسائٹی کی سیدھی لکیر سے بھٹکتے نظر آتے ہیں۔ یہ افراد ایسے کردار ہوتے ہیں جن کی

غیر سماجی حرکات سوسائٹی کے قانون کو جنبش میں لانے کی بجائے صرف اس کی ہنسی کو تحریک دیتی ہیں ۔ چنانچہ ہنسی نہ صرف افراد کو اکٹھا ہونے کی ترغیب دیتی ہے بلکہ ہر اس فرد کو نشانۂ تمسخر بھی بناتی ہے جو سوسائٹی کی اقدار سے انحراف کرتا ہے اور اس لئے اس کا مذاق اڑاتی ہے کہ وہ پھر سے سوسائٹی کی سیدھی لکیر میں شامل ہو جائے لیکن جس طرح اس فرد کی غیر سماجی حرکات بالکل غیر ارادی طور پر معرضِ وجود میں آتی ہیں بعینہٖ ان حرکات کے پیشِ نظر سوسائٹی کی یہ ہنسی بھی بالکل فطری طور پر پیدا ہوتی ہے اور بظاہر اس کے پیشِ نظر کوئی مقصد نہیں ہوتا ۔

پس کردار اچھا ہو یا برا لیکن اس کی حرکات و سکنات کا مزاج غیر سماجی ہے تو اس کا مزاحیہ کردار کے درجے تک پہنچ جانا غیر اغلب نہیں ۔ اس کے برعکس اگر اس سے بعض غیر قانونی حرکات سرزد ہوتی ہیں تو نہ صرف قانون اسے اپنی گرفت میں لے لیتا ہے بلکہ اس کی یہ حرکات ہمارے احساسات و جذبات کو بھی متحرک کرنے لگتی ہیں اور اس کی طرف ہمارے ردّ عمل میں سنجیدہ عناصر شامل ہو جاتے ہیں ۔ چنانچہ جہاں تک مزاحیہ کردار کا تعلق ہے وہ ہمارے جذبات ـــــ غم ، غصّہ ، نفرت وغیرہ کو تحریک دینے کی بجائے ہمیں صرف تماشائی کا منصب عطا کرتا ہے اور ہم احساسات و جذبات سے بلند ہو کر اسے دیکھتے اور اس سے محظوظ ہوتے ہیں ۔ مثال کے طور پر اگر کوئی شخص حقیقی غم میں مبتلا ہو کر رونا شروع کر دے لیکن اس کے رونے کا انداز مضحکہ خیز ہو تو ہم اس کے غم میں شریک ہونے کی بجائے اس پر ہنسنا شروع کر دیں گے اور یہ اس لئے کہ یہ شخص ہمارے جذباتِ ترحم کو برانگیختہ کرنے میں کامیاب نہیں ہو سکا ۔ یہی حال ایک مزاحیہ کردار کا ہے کہ ایک طرف تو اس کی غیر سماجی حرکات اسے یہ درجہ تفویض کر دیتی ہیں اور دوسری طرف ناظر کا جذباتی طور پر متاثر نہ ہونا اسے ابھرنے میں مدد دیتا ہے ۔ یہ امر ملحوظ رہے کہ مزاحیہ کردار کی وجہ سے سنجیدہ ماحول

میں ایک ایسی تفریحی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے کہ دیکھنے والوں کے اندازِ نظر میں بھی سنجیدگی باقی نہیں رہتی۔

اس مقام پر مزاحیہ کردار اور مسخرے کے مابین ایک خطِ امتیاز کھینچنا نہایت ضروری ہے کہ بعض اوقات انھیں ایک دوسرے کا ہم معنی سمجھ لیا جاتا ہے۔ مزاحیہ کردار دیکھنے کو ایک بالکل نارمل انسان ہوتا ہے جو اپنی حرکات و سکنات سے دوسروں کو ہنسانے کی کوشش تک نہیں کرتا۔ اس کے برعکس اس کی سنجیدگی اور انہماک کا یہ عالم ہوتا ہے اور اس کا عام انسانی وقار اس بلندی پر پہنچ چکا ہوتا ہے کہ وہ دوسروں کی ہنسی کو برداشت ہی نہیں کر سکتا۔ مسخرہ دوسروں کی تفریحِ طبع کے لئے سامان بہم پہنچانے کی کوشش کرتا ہے اور اس مقصد کی تکمیل کے لئے اپنے بگاڑے ہوئے حلیے یا مضحکہ خیز حرکات سے بھی مدد لیتا ہے۔ چنانچہ اس کے اقدام میں شروع سے آخر تک ایک شعوری کاوش پنہاں ہوتی ہے۔ اور اگرچہ بالائی سطح پر تو اس کے ہونٹ تبسم میں بھیگے رہتے ہیں لیکن چونکہ اکثر و بیشتر اس کے دل کے نہاں خانے پر تاریکیاں مسلط ہوتی ہیں اور وہ محض زندہ رہنے کے لئے ایک جھوٹے تبسم کی آڑ لے رہا ہوتا ہے۔ لہٰذا ظاہر ہے کہ ہم اسے بنیادی ناہمواریوں کے فقدان کے باعث مزاحیہ کردار کا درجہ نہیں دے سکتے۔ مسخرے کے اس کردار کے پہلو بہ پہلو ادب میں "فول" کا مقام بھی ہماری توجہ کا طالب ہے کہ فول کا درجہ ایک ایسے خوش باش فلسفی کا ہوتا ہے جس کی نظر زندگی کی گہرائیوں تک اتر جاتی ہے اور بالعموم الفاظ کی بازی گری سے کام لے کر زندگی کی ناہمواریوں کو طشت از بام کرنے کی سعی کرتا ہے۔ علاوہ ازیں وہ بعض اوقات ایک ایسا بالواسطہ انداز بھی اختیار کیا ہے کہ بظاہر تو معلوم ہوتا ہے گویا وہ خود اپنا مذاق اڑا رہا ہے لیکن دراصل وہ دوسروں کی تحریف میں مصروف ہوتا ہے۔ شیکسپیئر کے ڈراموں میں فول کی یہ حیثیت بڑی واضح ہے اور

شیکسپیئر نے اس سے جذباتی ناہمواریوں کو بے نقاب کرنے کا کام لیا ہے لیکن مسخرہ ہو یا "فول"، یہ مزاحیہ کردار سے بہرحال ایک علیحدہ شخصیت ہے اور اسے مزاحیہ کردار کے مترادف سمجھنا سخت غلطی ہے۔ مسخرے اور فول کے ساتھ زندگی کے ایسے بے شمار کرداروں کو بھی پیش کیا جا سکتا ہے جن میں ناہمواریوں کی بجائے محض مسخرہ پن موجود ہوتا ہے اور جو محض اس لئے دوسروں کے مذاق کا نشانہ بنتے ہیں کہ اس سے دوسروں کی تفریح کے لئے سامان بہم پہنچتا ہے ویسے اس قسم کے کرداروں میں خود اذیتی (MASOCHISM) کا شائبہ بھی موجود ہوتا ہے اور وہ اپنی ہیئت کذائی پر خود بھی قہقہے لگانے سے باز نہیں آتے۔

پس مزاحیہ کردار اور مسخرے میں سب سے نمایاں فرق یہ ہے کہ جہاں مسخرے کا کوئی وقار نہیں ہوتا وہاں مزاحیہ کردار کا وقار تصنع کی حدود تک پہنچ چکا ہوتا ہے۔ مزاحیہ کردار کی ایک ممتاز خصوصیت یہ بھی ہے کہ وہ اپنے ہر عمل کو درست اور حق بجانب تصور کرتا ہے۔ چنانچہ اس کے دل میں اپنی عزت افسوسناک حد تک بڑھی ہوتی ہے اور اس مصنوعی خودداری یا جھوٹے وقار کو متحرک کرتی ہے جو اسے ایک نارمل انسان کی طرح بسر اوقات کرنے کی اجازت نہیں دیتا۔ نتیجۃً مزاحیہ کردار کو اپنی حرکات و سکنات میں کوئی غیر معمولی یا مضحکہ خیز پہلو نظر نہیں آتا لیکن دراصل اس کی ناہمواریاں اتنی واضح ہوتی ہیں کہ جو شخص بھی اس سے متعارف ہوتا ہے وہ ایک قلیل مدت میں انہیں محسوس کر لیتا ہے۔

مزاحیہ کردار میں ایک عام انسان کی سی لچک کا بھی فقدان ہوتا ہے۔ ایک عام انسان قدم قدم پر اپنے ماحول کے نت نئے تقاضوں کے ساتھ "سمجھوتے" کرتا ہے اور اپنی حرکات کو ماحول کے ساتھ ہم آہنگ کر کے زندگی کے توازن کو برقرار رکھتا ہے لیکن مزاحیہ کردار ایک سیدھی لکیر پر بے دھڑک بڑھے چلا جاتا ہے۔ اور ماحول کی

طرف سے اپنے کان اور آنکھیں بالکل بند کر لیتا ہے ۔ اس کے پیشِ نظر چند اصول ہوتے ہیں جنھیں وہ ہر حال اور ہر زمانے میں قابلِ تردید خیال کرتا ہے ۔ اس کے علاوہ اس کی شخصیت میں ایک ایسی عجیب قسم کی رجعت پسندی موجود ہوتی ہے کہ وہ اپنی مخصوص عادات و اطوار کے گورکھ دھندے سے ایک قدم بھی باہر نہیں رکھ سکتا چنانچہ مزاحیہ کردار کو بے شمار مضحکہ خیز واقعات سے نبرد آزما ہونا پڑتا ہے کیوں کہ واقعے کی نمود کا مطلب ہی یہ ہے کہ کردار ماحول کی اچانک تبدیلی کے ساتھ خود کو ہم آہنگ نہیں کر سکا ۔ دو سکھ جوانوں کا قصہ ہے کہ انھوں نے ناک کی سیدھ بڑھے چلے جانے کا فیصلہ کیا اور اپنے اصول پر اس سختی سے کاربند ہوئے کہ راستے میں ایک درخت آگیا اور وہ درخت پر چڑھ کر دوسری طرف کو کود گئے لیکن ناک کی سیدھ کے اصول کو قائم رکھا ۔ مزاحیہ کردار کا بھی بالکل یہی حال ہوتا ہے ۔ وہ عام انسان کی مانند آزادانہ چل پھر نہیں سکتا بلکہ اپنی فطرت کے دام میں بری طرح جکڑا ہوتا ہے اور جب اسے کوئی انوکھا واقعہ پیش آتا ہے ، تو بوکھلا جاتا ہے ، بدحواس ہو جاتا ہے اور خود کو اس مخمصے سے رہائی دلانے کے لئے صحیح راستہ اختیار کرنے کی بجائے ایسے طریق پر چلتا ہے کہ مزید مخمصوں میں گرفتار ہونے لگتا ہے ۔ لیکن چونکہ اس کردار کو اپنی فہم و فراست پر ناز ہوتا ہے اور اس کا جھوٹا وقار اسے اس بات کی اجازت نہیں دیتا کہ وہ اپنی غلطی کو تسلیم کرے لہٰذا وہ واقعات کا سارا بوجھ دوسروں کے شانوں پر لاد دیتا ہے اور انھیں احمق اور بیوقوف کہہ کر تسکین حاصل کرنے کی سعی کرتا ہے ۔

ہر انسان سوسائٹی کا ایک ضروری جزو ہونے کے باعث ارادۃً یا غیر ارادی طور پر ایسے کام کرتا ہے جس سے سوسائٹی کو فائدہ پہنچے ۔ فرد کی حیثیت بالعموم ایک کارندے کی سی ہوتی ہے جو اپنے سماج کی خدمت انجام دیتا ہے لیکن اس عام انسان

کے برعکس مزاحیہ کردار خود کو سوسائٹی کا خادم تصور نہیں کرتا بلکہ سوسائٹی کو اپنا خادم سمجھتا ہے اور چاہتا ہے کہ لوگ اس کے اشاروں پر ناچیں اور صرف اس کی "غیر معمولی فراست" کی روشنی میں کام کریں۔ لیکن چونکہ ظاہر ہے کہ عام لوگ اس "غیر معمولی فراست" سے کماحقہٗ فائدہ نہیں اٹھا سکتے لہٰذا مزاحیہ کردار کو ہمیشہ یہ گلہ رہتا ہے کہ لوگ اس سے جلتے ہیں اور جان بوجھ کر اس کی صلاحیتوں سے انکار کرتے ہیں۔ مزاحیہ کردار کی اس مجروح شخصیت سے اس کے مصنوعی وقار کو اور بھی ٹھیس لگتی ہے۔

مزاحیہ کردار کے ممتاز خصائص سے قطع نظر جہاں تک ادب میں اس کی پیش کش کا تعلق ہے دو ایک باتوں کو ملحوظ رکھنا بڑا ضروری ہے۔ پہلی تو یہ فن کار کو چاہئے کہ وہ مزاحیہ کردار کی تعمیر میں مبالغے سے کام لے تاکہ اس کی معمولی سے معمولی ناہمواری بھی واضح ہو کر سامنے آجائے۔ مگر مبالغے کے لئے احتیاط اور توازن شرط ہے ورنہ اگر ناہمواری میں سچائی کے عناصر ہی موجود نہ ہوئے تو مزاحیہ کردار زندگی سے دور ہٹ جائے گا اور ناظر کے لئے اس سے محظوظ ہونا مشکل ہو جائے گا۔ دوسری بات یہ ہے کہ مزاحیہ کردار کو اس فطری انداز سے مضحکہ خیز واقعات میں گھرا ہوا دکھایا جائے کہ اس کی ناہمواریوں کو سطح پر آنے کا زیادہ سے زیادہ موقع مل سکے۔ یہ بات ملحوظ رہے کہ بہترین مزاح کی تخلیق واقعہ اور کردار کے اشتراکِ باہم کی رہینِ منت ہوتی ہے۔ آخری نکتہ یہ ہے کہ مزاحیہ کردار کی تعمیر میں توقعات کو اس خوبی سے ابھارا اور مٹایا جائے کہ زیادہ سے زیادہ ڈرامائی کیفیت پیدا ہو سکے۔ اس ضمن میں فن کار کو اس امر کا خیال رہے کہ کسی واقعے سے متعلق جتنا غیر متوقع ردِ عمل مزاحیہ کردار کا ہوگا اتنا ہی یہ مضحکہ خیز صورت حال کو پیدا کرنے میں مدد بھی دے گا۔

مندرجہ بالا گزارشات کی روشنی میں اب ہم اردو ادب کے مزاحیہ کرداروں کی طرف متوجہ ہوتے ہیں۔

خوجی

رتن ناتھ سرشار نے جب دسمبر ۱۸۷۸ء میں فسانۂ آزاد لکھنا شروع کیا تو غالباً انھیں اس بات کا سان و گمان بھی نہیں تھا کہ لکھنؤ کے مرقعے کھینچتے کھینچتے وہ ایک ایسا کردار بھی تخلیق کرلیں گے جو اردو ادب میں ایک ناقابلِ فراموش مزاحیہ کردار ثابت ہوگا اور جس کا وجود سرشار کی شہرت کو دہ چند کرنے میں بے حد مدد دے گا۔ ہم نے یہ مفروضہ اس لئے قائم کیا کہ "فسانۂ آزاد" کے آغاز میں جب کہ ابھی ہم خوجی سے متعارف نہیں ہوتے ہیں اس کردار کے بیشتر عناصر مختلف کرداروں میں بکھرے ہوئے ملتے ہیں۔ مثال کے طور پر "لکھنؤ کے جہلم" کے سلسلے میں ایک کردار کے منھ سے سرشار یہ الفاظ کہلواتے ہیں:

"بھئی قسم ہے خدا کی جیسے ہی جنگل میں پہنچا ہوں، عجب تماشا دیکھا۔ واللہ باللہ تم باللہ کیا دیکھتا ہوں کہ ایک شیر ببر دم کھلاتا درخت کے سائے میں کھڑا ڈکار رہا ہے اور ابا جان کی قسم یہ دیکھئے واللہ کہ اس سے اور مجھ سے کوئی چار پانچ ہی قدم کا فاصلہ ہوگا۔ حضرت میری اٹھتی جوانی اور گینڈا بنا ہوا۔ میں نے آؤ دیکھا نہ تاؤ بس شیر کو ایک ہی دفعہ ڈپٹ دیا۔ بھلا بے! آگے قدم بڑھایا اور

میں نے بھرپور ہاتھ جمایا۔ تب تو شیر اور کبھی غرایا۔ بس اس پر
مجھے بھی غصہ آگیا۔ پھر تو حضرت قسم ہے جناب باری کی بندۂ درگاہ
بھی جم گئے اور زنّاٹے سے بدن تول کر ولایتی کا ہاتھ جو چھوڑا تو
شیر نے تیورا کے منہ موڑا۔ میں نے کہا۔ او گیدی نامعقول تو شیر ہے
یا بھیڑ ہے۔ یہ کہہ کر میں جھپٹ پڑا اور جھپٹتے ہی میاں کی دم جو دبائی
تو ہاتھ میں تھی۔"

وغیرہ وغیرہ

غور کریں تو اس کردار میں خوجی کے چند ایک بنیادی عناصر موجود نظر آئیں گے۔ بات بات پر قسم کھانا، گیدی گیدی پکارنا، بہادری کے چھوٹے قصے بیان کرنا وغیرہ وغیرہ۔ اسی طرح پیر فرتوت اور افیونی کے بیان میں خوجی کے کردار کے بعض اور بنیادی عناصر نظر آتے ہیں لیکن ایسا معلوم ہوتا ہے کہ کچھ عرصے تک سرشار کو کوئی ایسا کردار نہ مل سکا جس کی تعمیر میں وہ ان سب عناصر کے سنگ وخشت کو کام میں لاتے اور اسی لئے وہ ایک عرصے تک مختلف بیت تعمیر کرتے اور لوگوں کے تفنن طبع کے لئے سامان بہم پہنچاتے رہے۔ پھر اچانک انھیں ایک نواب صاحب کے ہاں خوجی سے تعارف حاصل ہوا اور غیر اغلب نہیں کہ خوجی سے ملتے ہی سرشار کو محسوس ہوا کہ انھیں وہ کھویا ہوا "رتن" مل گیا جس کی تلاش میں وہ سرگرداں تھے۔ چنانچہ اس واقعے کے بعد سے ان کی مزاح نگاری کی صلاحیتیں بتدریج خوجی کے کردار پر مرکوز ہوتی چلی گئیں۔ اور یہ کردار لمحہ بہ لمحہ شوخ سے شوخ تر ہونے لگا تا آنکہ سرشار کے ہیرو آزاد کے پہلو بہ پہلو کتاب کے اختتام تک اپنی غیر ہمواریوں کے کرشموں سے محفل کو زعفران زار بناتا چلا گیا۔

سرشار اپنے اس کردار کے بارے میں رقمطراز ہیں:

"قد کوئی آدھ گز کا۔ ہاتھ پاؤں دو دو ماشے کے۔ ہوا ذرا تیز چلے تو پتّا ہو جائیں۔ کنّی لگانے کی ضرورت پڑے۔ مگر بات بات پر تیکھے ہوئے جاتے ہیں۔ کسی نے ذرا ترچھی نظر سے دیکھا اور حضرت نے قرولی سیدھی کی۔ دنیا کی فکر نہ دین کی۔ کچھ کسی سے واسطہ ہی نہیں۔ بس افیم ہو اور چاہے کچھ ہو نہ ہو ـــــ اور بازار میں اس عجیب الخلقت پر جس کی نظر پڑتی ہے بے اختیار ہنس دیتا تھا کہ واہ ماشاء اللہ کیا قطع ہے اور اس بونے پر اکڑنا اور تن تن کر چلنا اور اینڈنا اور شہگام جانا اور مصنوعی قرولی سے بھیڑ کو ہٹانا اور کبھی لطف دیتا تھا۔ فقرہ باز آپ جانئے زمانے بھر کے بے فکرے۔ ان کو شگوفہ ہاتھ آیا۔ جس گلی کوچے سے خوجی نکل جاتے تھے لوگ انگلیاں اٹھاتے تھے اور پھبتیوں کے چھرّے چلتے جاتے تھے۔

۱۔ ذری سنبھلے ہوئے حضرت، دیکھئے کہیں ٹھوکر نہ لگے۔

۲۔ اکڑتے تو بہت جاتے ہو کہیں ایسا نہ ہو کوئی چپت دے۔ قرولی وردی چھین لے۔

۳۔ ہاتھ پاؤں ماشاء اللہ کتنے سڈول ہیں؟"

وغیرہ وغیرہ۔

مندرجہ بالا اقتباس سے خوجی کا کردار اس کے تمام تر بنیادی عناصر کے ساتھ چشم تصور کے سامنے آجاتا ہے اور ناظر اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ دراصل خوجی ایک ایسا کردار ہے جو اپنے بونے پن کے باعث سخت ترین احساس کمتری میں مبتلا ہے۔ اپنی طرف سے وہ جو کچھ کرتا ہے ـــــ اس کی حرکات لاف زنی، غصیلا انداز، ہر فن مولا بننے کی کوشش وغیرہ وغیرہ دراصل وہ چند حربے ہیں جن کی مدد سے وہ

اپنے احساسِ کمتری کو احساسِ برتری میں مبدل کرنے کی سعی میں ہے۔ یہاں تک تو وہ ایک عام انسان کی طرح ہے جو اپنے احساسِ کمتری سے برسرِ پیکار ہو اور جس پر ہنسنے کی بجائے شاید اس کا نفسیاتی مطالعہ کرنا زیادہ مناسب ہو۔ لیکن وہ ایک عام انسان سے بہت دور ہٹ جاتا ہے جب اس کی احساسِ کمتری کو مفلوج کرنے کی کاوش مضحکہ خیز صورت اختیار کر جاتی ہے۔ اس مضحکہ خیز صورت کی وجہ یہ ہے کہ خوجی اپنے احساسِ کمتری سے جنگ کرنے کے لئے جس قدر کاوش کی اسے فی الواقع ضرورت ہے اس سے کچھ زیادہ کاوش صرف کرنا شروع کر دیتا ہے اور اس کی حرکات میں توازن کی بجائے ایک نمایاں غیر ہمواری در آتی ہے۔ بازار سے گزرتے وقت اپنی چھوٹی سی قرولی کو ہوا میں لہرانا، بھیڑ کو قرولی کی مدد سے چیرنے کی کوشش۔ بات بات پر علمیت کا اظہار۔ ان تمام باتوں سے کردار کی ناہمواری اس درجہ واضح ہو جاتی ہے کہ خوجی از خود نشانۂ تمسخر بنتا چلا جاتا ہے۔

خوجی کی دوسری اہم خصوصیت جو اسے مزاحیہ کردار کے درجے پر پہنچاتی ہے اس کا آنکھیں اور کان بند کر کے زندگی کی "صراطِ مستقیم" پر بے دھڑک بڑھتے چلے جانا ہے۔ خوجی فی حقیقت اپنی عادات و اطوار کے گورکھ دھندے میں محبوس اور اپنی فطرت کے بعض اٹل تقاضوں کا یکسر اسیر ہے اور وہ ایک عام کی طرح ماحول کے ساتھ ضروری سمجھوتہ کرنے کی صلاحیتوں سے بھی یکسر محروم ہے۔ خوجی میں اس عام انسانی لچک کا بھی فقدان جو اسے کسی نئی صورتِ حال کے مطابق اپنے رویے میں تبدیلی پر اکسائے۔ نتیجۃً اسے لاتعداد ایسے واقعات سے نبرد آزما ہونا پڑتا ہے جس سے ایک عام انسان بڑی آسانی سے بچ سکتا ہے۔ مثلاً خوجی کو پیش آنے والے ایک ہی وضع کے سینکڑوں واقعات میں سے صرف یہی ایک واقعہ لیجئے کہ وہ گھوڑی پر سوار آزاد کی معیت میں ایک لمبے سفر پر روانہ ہے اور راستے میں ایک پٹھان سے

اس کی بڑبھیڑ ہو جاتی ہے۔ سرشار کے الفاظ میں :

"آزاد نے خوجی کو اٹھایا اور گھوڑی پر سوار کرایا۔ چلے تو تھوڑی دور تک میاں آزاد کا ساتھ رہا۔ بعد ازاں کوئی ایک کھیت کا فاصلہ ہو گیا۔ خوجی سے ایک پٹھان نے پوچھا کہ کیوں شیخ جی آپ کہاں رہتے ہیں۔ حضرت نے آؤ دیکھا نہ تاؤ جھٹ سے ایک کوڑا جھکایا اور کہا کہ ابے شیخ نہیں خواجہ ہیں۔ وہ شخص غصے سے آگ بھبھوکا ہو گیا اور ٹانگ پکڑ کر گھسیٹا تو خوجی کھٹ سے زمین پر۔ چاہا کہ ان کا گلا گھونٹ کر مار ڈالے مگر رحم آیا اور چھوڑ دیا کہ مفت کا خون کون اپنی گردن پر لے ـــ خوجی گھوڑی پر سے گر کر حسب معمول غل مچانے لگے کہ نہ ہوئی قرولی ورنہ آتی قرولیاں بھونکتا کہ یاد ہی کرتا عمر بھر۔"

یہاں دیکھئے کہ خوجی کا اپنی جسمانی کمزوری کو فراموش کر کے کسی تنومند انسان کو چابک لگانا، اس سے بے عزتی کرنا مگر اپنی شکست کو قرولی کے نہ ہونے پر محمول کرنا محض اس وجہ سے ہے کہ وہ اپنے "غصے" کے ہاتھوں مجبور ہے۔ لیکن غصے کے فطری رجحان (یعنی غصہ ہمیشہ کمزور پر آتا ہے طاقتور پر نہیں آتا) سے انحراف کرتا ہے۔ اسی طرح آزاد کی علالت کے دوران میں حکیم صاحب کے نسخے میں روغنِ گُل کو روغنِ گِل پڑھ کر آزاد کو مٹی کا تیل پلا دینا صرف اس وجہ سے ہے کہ اپنی علمیت پر ناز ہے اور وہ کسی سے کچھ پوچھ کر اپنے علم و فضل پر تہمت لگتے نہیں دیکھ سکتا۔ بہر حال خوجی کا عام انسانی لچک سے محروم ہونا اور انجام کے متعلق سوچے سمجھے بغیر ایک سیدھی لکیر پر بے دھڑک بڑھتے چلے جانا اسے مزاحیہ کردار کے درجے پر پہنچانے میں مدد دیتا ہے۔ اس مقام پر خوجی کا کردار مغربی ادب کے مشہور کردار ڈان کواکزاٹ کے قریب بھی جا پہنچتا ہے کہ ان دونوں کرداروں نے تخیل کی کرشمہ سازی سے حقیقت کی تلخی کو مٹانے

کی پرزور کوشش کی ہے لیکن ڈان کواکزاٹ کا کردار خوجی کی بہ نسبت بہت زیادہ مکمل ہے کہ یہاں تخیل نے حقیقت کو پورے طور پر اپنا تابع کر لیا ہے۔ کسی نہ کسی طریق سے ڈان کواکزاٹ کے ذہن میں یہ بات پختہ ہوگئی کہ نائٹ مشکلات وحوادث سے دوچار ہوتے اور دیوؤں کو زیر کرتے ہیں اور یہی ان کا امتیازی نشان ہے۔ پس جب وہ گھر سے نکلتا ہے تو اس عزم کے ساتھ کہ وہ بھی مہمات سر کرے گا۔ یہ تخیل اس قدر تقویت حاصل کرتا ہے کہ وہ حقیقت کو اس کے تابع کرنے پر مجبور ہو جاتا ہے اور بڑی بڑی پن چکیوں کو دیو سمجھ کر ان پر ہلّہ بول دیتا ہے۔ بہر حال ڈان کواکزاٹ اپنے رجحان کی اس سیدھی لکیر پر اس سختی سے گامزن ہے اور اس میں عام انسانی لچک کا اس درجہ فقدان ہے کہ ہم اسے صحیح مزاحیہ کردار کا درجہ دینے میں کوئی دقت محسوس نہیں کرتے لیکن خوجی کا تخیل اتنا قوی نہیں ہے اور نہ وہ اپنے رجحانات کی سیدھی لکیر پر اس سختی سے گامزن ہی رہتا ہے۔ کئی موقعوں پر وہ اپنے ماحول کے مطابق خود کو بدلنے کی سعی کرتا بھی نظر آتا ہے۔ تاہم اس کا کسی نہ کسی حد تک ڈان کواکزاٹ کی طرح ایک سیدھی لکیر پر بڑھے چلے جانا اسے مزاحیہ کردار سے قریب تر لانے میں مدد ضرور دیتا ہے۔

خوجی کے مزاحیہ کردار کی تیسری اہم خصوصیت یہ ہے کہ وہ کسی واقعے یا حادثے سے کوئی تجربہ حاصل نہیں کرتا۔ وہ آزمائش اور غلطی (TRIAL & ERROR) کا تو قائل ہے لیکن اتنا تجربہ حاصل کرنا اس کے بس کا روگ نہیں کہ ایک خاص صورتِ حال سے ایک خاص وضع کے نتائج نکالا کرتے ہیں۔ عام انسان کا سب سے قیمتی سرمایہ ہی یہ تجربہ ہوتا ہے جس کی بنا پر وہ ہر ایسی صورتِ حال سے جو اسے پیش آچکی ہو ایک خاص قسم کے نتیجے کا متوقع ہوتا ہے۔ اور اگر یہ نتیجہ ضرر رساں ہو تو وہ کوشش کرتا ہے کہ اس صورتِ حال سے محفوظ رہے۔ فسانۂ آزاد کی تمام جلدوں میں خوجی کو قدم قدم پر ایک

ہی وضع کے واقعات وحادثات سے دوچار ہونا پڑا ہے۔ لیکن مجال ہے کہ اس کا شعور "تجربے" جیسی چیز سے "ملوث" ہو چنانچہ وہ ہر بار اپنے بونے پن کے باوجود کسی نہ کسی عورت پر عاشق ہو جاتا ہے۔ اس سے مار کھاتا اور کپڑے جھاڑ کر اٹھ کھڑا ہوتا ہے۔ لیکن اگلے ہی موڑ پر اگر کوئی "مہ جبیں" اس کی طرف دیکھ لیتی ہے تو خوجی کو پچھلے تمام واقعات وحادثات بھول جاتے ہیں اور وہ پھر "عشق" کے بحرِ ذخار میں کود جاتا ہے اور جب نتیجۃً عشق کی روایتی کرم فرمائیوں یعنی گالیوں اور طمانچوں سے کوئی "سیم تن" اسے نوازتی ہے تو بدحواس ہو جاتا ہے۔

ایک آخری خصوصیت جو خوجی کو مزاحیہ کردار کا درجہ عطا کرتی ہے، اس کی مجروح شخصیت ہے۔ کسی نہ کسی طریق سے یہ بات خوجی کو بخوبی معلوم ہو چکی ہے کہ زمانے نے اس قدر نہیں کی اور لوگ اس کی "لازوال صلاحیتوں" کے معترف نہیں ہوئے۔ چنانچہ جب لوگ اسے مذاق کا نشانہ بناتے ہیں اور اس کی خامیوں کا مضحکہ اڑاتے ہیں تو وہ اپنی نام نہاد خوبیوں کو بڑھا چڑھا کر ان کے سامنے پیش کرتا ہے تاکہ وہ دل وجان سے اس کی قدر کریں اور ان کی نگاہیں اس کے "اعلیٰ اوصاف" پر مرکوز ہو جائیں لیکن افسوس ہے کہ اپنی اس کوشش میں کبھی وہ ایسی ایسی مضحکہ خیز حرکات کر جاتا ہے کہ لوگ اسے مزید نشانۂ تمسخر بنانے میں لطف محسوس کرتے ہیں۔ اس سے خوجی کی شخصیت مجروح ہوتی ہے لیکن غم واندوہ میں مبتلا ہونے کی بجائے (جیسا کہ کوئی عام انسان کرتا) وہ پھر سوچتا ہے کہ شاید ابھی اس کی خوبیاں لوگوں پر پوری طرح آشکارا نہیں ہو سکیں۔ چنانچہ وہ مزید مبالغے اور لاف زنی کی طرف مائل ہوتا اور مزید نشانۂ تمسخر بننے لگتا ہے۔ فسانۂ آزاد کی طویل کہانی میں یہ چکر شروع سے آخر تک چلتا رہتا ہے۔

یہاں تک خوجی کی جن بنیادی ناہمواریوں کا تجزیہ ہوا ہے ان کی بنا پر یہ کہا

جا سکتا ہے کہ خوجی ایک مزاحیہ کردار ہے لیکن اگر اس تجزیاتی مطالعے کو جاری رکھا جائے تو جلد ہی خوجی کے کردار کے بعض ایسے عناصر بھی ابھرنے لگتے ہیں جو اسے مسخرے کے روپ میں تبدیل کر دیتے ہیں۔

اس سلسلے میں سب سے پہلی بات تو یہ ہے کہ خوجی میں ایک صحیح مزاحیہ کردار کا سا وقار موجود نہیں۔ وقار —— مزاحیہ کردار کا طرۂ امتیاز ہوتا ہے اور یہ مزاحیہ کردار کی اپنے متعلق بعض شدید غلط فہمیوں سے پیدا ہوتا ہے۔ مثلاً مزاحیہ کردار کو اپنی صلاحیتوں پر ناز ہوتا ہے اور وہ جب ان کا ذکر کرتا ہے تو اس کے لہجے میں تیقن، خود اعتمادی اور خود بینی صاف جھلکتی نظر آتی ہے۔ لیکن چوں کہ یہ اوصاف محض اس کردار کی غلط فہمیوں کا نتیجہ ہوتے ہیں لہٰذا جب وہ حقائق سے ٹکراتا ہے اور اس کا وقار مجروح ہوتا ہے تو ہم بے اختیار ہنسنے لگتے ہیں۔ عام زندگی میں بھی دیکھئے کہ جب وقت کوئی با وقار بزرگ سڑک پر سے گزرتے ہوئے دفعتاً پھسل کر گر پڑتے ہیں تو ہم بے اختیار ہو کر اس لئے ہنسنے لگتے ہیں کہ آرام سے چلتے ہوئے بزرگ کے وقار کی بلندی اور اچانک پھسلتے ہوئے بزرگ کے وقار کی پستی ایک نمایاں غیر ہمواری پیدا کر دیتی ہے۔ ایسے موقعوں پر ہنسی کی شدّت کے لئے وقار کا بہت زیادہ ہونا ایک لازمی شرط ہے اور شاید اسی لئے ایک بچے کے پھسلنے سے ہماری ہنسی کو اتنی تحریک نہیں ملتی جتنی کہ ایک بزرگ کے پھسلنے سے۔ لیکن خوجی میں یہ وقار موجود نہیں بلکہ اسے تو اپنی کمزوریوں اور حماقتوں کا شدید احساس ہے اور اس بات کا وہ بار بار اظہار بھی کرتا ہے مثلاً ایک جگہ کہتا ہے:

"لڑکپن سے نقرہ بازوں کی صحبت میں رہے۔ گپ اڑانا، باتیں بنانا، چانڈو پینا اور پلانا اور لیاقت ٹھہری واجبی ہی واجبی۔ املا تک درست نہیں۔"

یہ بات ملحوظ رہے کہ یہ وہی خوجی ہے جو دوسرے موقعوں پر بے تکلف فارسی اور اردو کے اشعار استعمال کرتا۔ فارسی زبان میں بات کرنے اور اپنی علمیت سے دوسروں کو متاثر کرنے کی کوشش کرتا بھی نظر آتا ہے لیکن چوں کہ (جیسا کہ مندرجہ بالا اقتباس سے ظاہر ہے) اسے اپنی لیاقت کے واجبی ہونے کا شدید احساس ہے۔ لہٰذا معاً یہ خیال پیدا ہوتا ہے کہ کہیں یہ لاف زنی، یہ علمیت کا اظہار مصنوعی تو نہیں؟ اور اگر یہ مصنوعی ہے تو خوجی کو اس کی کیا ضرورت ہے؟ ـــــ اس کا آسان جواب یہ ہے کہ خوجی مسخرہ زیادہ اور مزاحیہ کردار کم ہے اور وہ اپنی ان باتوں سے محض دوسروں کو ہنسانے کی سعی میں ہے۔ اسی طرح ایک اور جگہ خوجی کے منہ سے یہ الفاظ نکلتے ہیں:

"خدا جانے میری صورت میں کونسی بات ہے جو کمسن، گلبدن، گلعذار ایک نظر مجھے دیکھ لیتی ہے ریجھ جاتی ہے اور دل و جان سے کوشش کرتی ہے کہ یہ گھبرو گرانڈیل جوان ہمارا میاں بنے۔"

کیا خوجی کی ان باتوں میں وہی مسخرے کا تصنع موجود نہیں جب کہ اسے اپنے بونے پن کا بھی شدید احساس ہے۔ ایک اور جگہ خوجی آزاد سے کہتا ہے:

"جو ہم خدا نخواستہ داخلِ خلدِ بریں ہوں تو لاش کو ہندوستان میں پہنچوانا اور جہاں والد کی لاش دفن ہے وہاں ہی دفنانا لیکن ہم کو خود نہیں معلوم کہ والد بزرگوار مرے کب اور دفنائے کہاں گئے اور تھے کون ـــــ آپ ذرا پتہ لگا لیجئے گا اور تربت پہلو بہ پہلو بنوائیے گا۔ اگر ان کی تربت نہ ملے تو کسی قبرستان میں جا کر جو سب سے بہتر قبر بنی ہو بس اسی کے قریب ہم کو بھی دفنانا اور لکھ دینا کہ یہ ان کے والد ماجد کا مزار شریف ہے۔"

یہ آخری اقتباس تو صاف طور پر اس امر کی غمازی کرتا ہے کہ خوجی میں ایک صحیح مزاحیہ کردار کا سا وقار موجود نہیں۔ ورنہ وہ یوں ایک مسخرے کی طرح اپنے حسب نسب کی تضحیک کبھی نہ کرتا۔ جب کہ دوسرے موقعوں پر وہ خوجی کے لفظ سے بھی چڑ جاتا ہے کہ یہ اس کی شان کے منافی ہے۔

خوجی کے مسخرہ پن کی دوسری وجہ یہ ہے کہ اس میں مزاحیہ کردار کی سی معصومیت کا فقدان ہے۔ صحیح مزاحیہ کردار کا ظاہر و باطن ایک سا ہوتا ہے اور چونکہ وہ بنیادی طور پر ایک سادہ اور معصوم انسان ہوتا ہے لہٰذا عام زندگی میں بھی اس کی حرکات میں چالاکی یا تیکھاپن پیدا نہیں ہوتا۔ اسی لئے وہ ماحول کی فوری تبدیلیوں کے ساتھ خود کو ہم آہنگ کبھی نہیں کر سکتا اور بدحواس ہو جاتا ہے۔ اس کی بدحواسی سے ہم محظوظ ہوتے ہیں۔ لیکن خوجی تو بنیادی طور پر بہت چالاک ہے صرف بظاہر اس نے تصنع اور حماقت کا لباس زیب تن کر رکھا ہے۔ دراصل خوجی کا کردار نواب کے مصاحب یا مسخرے کا کردار ہے اور اس کا کام ہی نواب کے لئے تفریح طبع کا سامان بہم پہنچانا ہے۔ کسی زمانے میں بدقسمتی سے انشاؔ کو بھی نواب سعادت علی خاں کی کچھ اسی قسم کی خدمت سرانجام دینا پڑی تھی لیکن ذکر خوجی کا تھا۔ بعض اوقات خوجی کی چالاکی اس کے تصنع اور ہزار پردوں میں خود کو چھپانے کی کوشش کے باوجود جب ایک جھلک دکھاتی ہے تو ناظر کو فوراً اس کے مسخرہ پن کا احساس ہو جاتا ہے۔ مثلاً نوابی زندگی کے متعلق خوجی کے یہ الفاظ دیکھئے:

> "نوابوں کی صحبت میں جب بیٹھے خوب گپ اڑائے اور جھوٹ اس قدر بولے کہ زمین و آسمان کے قلابے ملائے اور بات بات پر خوشامد کرے۔ مگر مشکل آتی ہے کہ مصاحبوں سے ہر دم عہدہ برآ کیونکر ہو۔ چغل خور بھرے ہوئے بات ہوئی اور چغلی کھائی اور رئیس کے

مزاج کو برہم کر دیا۔ جمنا ذرا ٹیڑھی کھیر ہے اور جو جم گئے تو دونوں وقت پلاؤ اور باقر خوانی اور شیرمال اور پراٹھے اور کباب اور قورما اور دو پیازہ اور مزیلے لذیذ چکھئے اور دندنائیے اور جو رئیس کے مزاج میں ذرا دخیل ہوئے تو پھر پو بارہ ہیں۔ دونوں ہاتھوں سے لوٹیئے اور سونے کی اینٹیں بنوا کر صندوقچے میں رکھ چھوڑیئے۔"

خوجی کے ان الفاظ میں فہم و فراست اور احساس و تجربے کا وہی عالم ہے جو ایک باشعور چالاک انسان کو ہوتا ہے۔ علاوہ ازیں خوجی کے یہ نظریات اس کے لائحۂ عمل پر بھی روشنی ڈالتے ہیں اور ہمیں بتاتے ہیں کہ خوجی کیوں جھوٹ بولتا ہے؟ زمین و آسمان کے قلابے کیوں ملاتا ہے؟ اور رئیس کی تفریح طبع کے لئے سامان کیوں بہم پہنچاتا ہے؟ ــــ اس لئے نہیں کہ وہ ایک مزاحیہ کردار ہے اور اپنی فطرت کے ہاتھوں مجبور ہے بلکہ اس لئے کہ اپنے مسخرہ پن سے وہ "دونوں وقت پلاؤ اور باقر خوانی اور شیرمال اور پراٹھے" کھا سکتا ہے۔ بعد ازاں جب وہ رئیس کی مصاحبت کو ترک کر کے آزاد کا ہم سفر بنتا ہے تو ان باتوں کو محض عادتاً قائم رکھتا ہے اور یہاں وہ مزاحیہ کردار کے قدرے قریب پہنچ جاتا ہے۔

لیکن خوجی ایک مسخرہ ہی نہیں بلکہ فسانۂ آزاد کے بعض حصوں میں ایک فول کا لباس پہن کر بھی نمودار ہوتا ہے اور اپنی اس حیثیت میں جذباتی بے اعتدالیوں کو ہدفِ طنز بناتا بھی نظر آتا ہے۔ شیکسپیئر کے ڈراموں میں فول کا یہ مقام بڑا واضح ہے اور شیکسپیئر نے اس سے فضا کی کرختگی کی انحطاط پذیر کرنے اور زندگی کی سنجیدگی اور انہماک کو ایک خوش باش فلسفی کے زاویۂ نگاہ سے پیش کرنے کی کامیاب کوشش کی ہے۔ لیکن خوجی کے اس منصب میں شیکسپیئر کے فول کی سی توانائی موجود نہیں اور بیشتر اوقات اس کے طنزیہ جملے سطحیت میں لپٹے ہوئے نظر آتے ہیں۔ پھر بھی خوجی

کی قول سے قربت اسے مزاحیہ کردار سے دور ہٹنے پر مجبور کر دیتی ہے۔

خوجی کے صحیح مزاحیہ کردار کے معیار پر پورا نہ اترنے کی آخری وجہ یہ ہے کہ اسے جسمانی لحاظ سے ایک نارمل انسان کی طرح پیش نہیں کیا گیا اور اسی لئے اس کی ناہمواریوں سے محظوظ ہونے سے بہت پہلے ہم اس کے مضحکہ خیز حلیے سے لطف اندوز ہونے لگتے ہیں۔ فسانۂ آزاد میں قدم قدم پر لوگ خوجی سے مذاق کا آغاز ہی اس لئے کرتے ہیں کہ وہ ایک بونا ہے اور اس کا حلیہ مضحکہ خیز ہے۔ اصولاً صحیح مزاحیہ کردار کی ناہمواریوں کو اس کے مضحکہ خیز حلیے کی بہ نسبت زیادہ اہمیت ملنی چاہئے۔

آخر میں سرشار کے اس عجیب الخلقت کردار کے متعلق مجموعی طور پر چند باتوں کا اظہار ضروری ہے۔ مثلاً یہ کہ خوجی دراصل علامت ہے ایک زوال پذیر معاشرت کی، اور اس میں وہ تمام عناصر جمع ہو گئے ہیں جن کی اس زمانے کے لکھنؤ میں رَوِش تھی۔ بزدلی، چانڈو، افیون اور بٹیر بازی کی طرف رجحان، لاف زنی، بیکاری، بدمعاشی، عافیت کوشی اور تن آسانی —— یہ تمام عیوب خوجی کے کردار میں ملتے ہیں۔ پس جس وقت سرشار خوجی کا مذاق اڑاتا ہے اور دوسروں کو اس ہنسی میں شریک کر لیتا ہے تو دراصل وہ اس زمانے کی معاشرت کو ہدفِ طنز بنا رہا ہوتا ہے۔ اس زاویئے سے دیکھا جائے تو خوجی کا کردار بڑا خیال انگیز اور دلچسپ نظر آتا ہے۔

علاوہ ازیں خوجی کا مزاحیہ کردار اور اس کا مسخرہ پن فسانۂ آزاد میں توازن پیدا کرنے میں بھی مدد دیتا ہے۔ وہ یوں کہ جب ناظر آزاد کے حیرت انگیز کارناموں، اس کی جواں مردی، علم و فضل کی فراوانی اور اس کی بلند پایہ عشقیہ وارداتوں کا حال پڑھ چکتا ہے تو معاً خوجی اسٹیج پر آجاتا ہے اور ان کارناموں کی پیروڈی شروع کر دیتا ہے۔ قرولی کو ہوا میں لہراتا ہے، اپنی جواں مردی کے قصے بیان کرتا ہے اور

عشق میں مبتلا ہو کر بپٹ جاتا ہے اور لوگ مارے ہنسی کے بے حال ہونے لگتے ہیں لیکن اس کارروائی سے سرشار کا مقصد پورا ہو جاتا ہے اور وہ پلاٹ کی سنجیدگی کو بڑی حد تک اس مسخرہ نما مزاحیہ کردار سے انحطاط پذیر کرنے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔

البتہ خوجی کی ناہمواریوں سے مزاح پیدا کرنے میں رتن ناتھ سرشار نے کچھ ضرورت سے زیادہ عملی مذاق سے کام لیا ہے۔ حالانکہ خوجی کی بنیادی ناہمواریوں سے وہ اگر کام لیتے تو واقعہ (SITUATION) سے مزاح پیدا کرنے میں زیادہ کامیابی حاصل کر سکتے تھے۔ یہاں یہ حال ہے کہ قریب قریب ہر عورت، مرد اور بچہ خوجی کو ضرور چھیڑتا ہے اور اگر موقع ملے تو اس کے ساتھ عملی مذاق کرنے سے کبھی باز نہیں آتا اور بیشتر اوقات ایک ہی قسم کے عملی مذاق کی تکرار اتنی مرتبہ ہوتی ہے کہ اس سے حصولِ مزاح کے امکانات روبہ زوال ہو جاتے ہیں۔ بلاشبہ سرشار نے اس ضمن میں کچھ بے احتیاطی سے کام لیا ہے۔ ویسے کبھی جب ہم فسانۂ آزاد کی چاروں جلدوں سے ان مضامین کو جو خوجی کے متعلق لکھے گئے ہیں باہم مربوط کر کے جانچتے ہیں تو خوجی کے کردار کی تعمیر میں سرشار کی بے احتیاطی اور بے پروائی کچھ اور بھی واضح ہو جاتی ہے چنانچہ صاف محسوس ہوتا ہے کہ سرشار نے اس کردار کی تعمیر میں بعض اوقات رنگوں کو مضحکہ خیز حد تک شوخ اور بعض اوقات انھیں افسوس ناک حد تک مدھم کر دیا ہے۔ علاوہ ازیں رنگوں کی آمیزش میں اس قدر تضاد ہے کہ خوجی کا مزاحیہ کردار مسخرے اور فول کا معجونِ مرکب بن گیا ہے۔ اس بہت بڑے نقص کی وجہ دراصل یہ ہے کہ سرشار نے چونکہ فسانۂ آزاد اودھ اخبار کے لئے لکھا تھا اور اس کی تخلیق بالاقساط ہوئی تھی۔ نیز یہ کہ بعض اوقات وقت کی کمی کی وجہ سے سرشار کو بڑی عجلت کرنی پڑتی تھی لہذا ظاہر ہے کہ اس کے ایک حصّے کا مزاج دوسرے حصّے سے مختلف ہے اور ان حصّوں میں باہمی توازن کی کمی ہے۔ یہی حال خوجی کا

ہے۔ بعض اوقات اگر سرشار کے پاس وقت ہوا اور اس نے دل لگا کر لکھا تو خوجی کا کوئی نہایت اعلیٰ مرقع پیش کر دیا۔ اگلی بار جب وقت تنگ ہوا اور مزاج برہم تو محض چند آڑے ترچھے نقوش پیش کر دیئے۔ پس ان حالات میں اگر خوجی کے کردار میں نشیب و فراز پیدا ہو گیا اور خوجی کی فطرت کے متعلق متضاد باتیں کہہ دی گئیں تو اس میں حیران ہونے کی کوئی بات نہیں۔

حاجی بغلول

سجاد حسین ایڈیٹر اودھ پنچ کی تصنیف "حاجی بغلول" ناول کی حیثیت سے تو نہیں البتہ حاجی بغلول کے مزاحیہ کردار کی پیش کش کے لحاظ سے ایک بڑی اہم تصنیف ہے۔ ناول نگاری کے زاویئے سے دیکھا جائے تو اس کتاب میں کوئی خاص پلاٹ نہیں۔ ماحول کی عکاسی میں بھی شدید بے احتیاطی اور بے نیازی کارفرما ہے اور تکنیک کے لحاظ سے بھی یہ ناول ایک کمزور تخلیق ہے لیکن یہ تمام نقائص چھپ جاتے ہیں جب ہم اپنی نگاہیں حاجی بغلول کے مزاحیہ کردار پر مرکوز کر لیتے ہیں۔ فی الواقع حاجی سے تعارف حاصل کرنے کے بعد ہمیں اس بات کی پرواہی نہیں رہتی کہ مصنف نے ناول کے دوسرے لوازم کو بھی خوبی سے پیش کیا ہے یا نہیں۔ اور یہ اس لئے کہ ہم حاجی کی ناہمواریوں، بد حواسیوں اور حماقتوں میں اس درجہ کھو جاتے ہیں اور سارے ماحول پر حاجی کی وجہ سے ایک ایسی تفریحی کیفیت مسلّط ہو جاتی ہے کہ ناول کے پلاٹ اور کرداروں کی طرف ہمارے ردّ عمل میں سنجیدگی کے عناصر نمودار ہی نہیں ہوتے۔ یہ چیز جہاں ناول کی فنی کمزوری پر دال ہے وہاں حاجی بغلول کے مزاحیہ کردار کی کامیابی کا ایک اچھا ثبوت بھی ہے۔

سجاد حسین اپنے کردار کا حلیہ اس طرح بیان کرتے ہیں:

"نیچر نے کبھی صورت شکل بنانے میں توجہ خاص مبذول رکھی تھی۔ مثل اور لوگوں کے آپ کی تعمیر ٹھیکیدار کے سپرد نہ کی تھی بلکہ دستِ خاص کی صنعت تھی۔ سر چودہ انچ کے دور سے بال دو بال ہی زائد تھا۔ پیشانی پست نیچے کی جانب جھکی ہوئی۔ بینی شاید قلتِ فرصت کی وجہ سے ایسی مختصر بنی تھی کہ بانسا معدوم۔ نتھنے صرف تہہ خانے کے روشن دان، اوپر کا لب چھوٹا نیچے کا جبڑا مع زنخداں آگے کو ابھرا، رخساروں کی ہڈیاں دبی ــــ داڑھی نورٌ علیٰ نور چہرے کو نوکدار بنائے ہوئے، بازو اور ہاتھ فی الجملہ دبلے، شانے ڈھلے ہوئے، انگلیاں لکھنؤ کی مہین ککڑیاں، شکم مبارک کا بیضاوی دور سینے سے سوا۔ ٹانگیں چھوٹی اوپر کا دھڑ بڑا۔ یوں تو حضرت کے انسان ہونے میں کس کو محلِ شک ہو سکتا ہے، مگر مورخین کو حکمتِ اساس میں اختلاف تھا منقولی بنظر اختصار ازراہِ انسانیت آپ کا سلسلۂ نسب بلا شائبہ حضرتِ آدم سے ملاتے اور معقولی انسان اور بوزینہ کے سلسلۂ گم شدہ کی ایک کڑی بتاتے مگر اس میں کلام نہیں کہ بہ وقتِ غیظ و غضب جب حاجی صاحب لبِ پان خوردہ کھول کر کسی آفت زدہ پر چوٹ کرتے اس وقت ڈارون کے مسئلے کی ضرور تصدیق ہو جاتی۔ ایک غلطی ان کی والدہ شریفہ سے کبھی ایسی سرزد ہو گئی تھی کہ حاجی صاحب نے کبھی معاف نہ کی یعنی ایامِ حمل میں گہن پڑا تھا اور آپ کی والدہ نے پوری احتیاط نہ کی تھی۔ اس سے ٹانگ میں کچھ ایسا نقص آ گیا تھا کہ باوجود مدت العمر کوشش کے حضرت تیمور لنگ ہی رہے۔"

رتن ناتھ سرشار نے فسانۂ آزاد میں خوجی کو ایسی دماغی اور جسمانی کمزوریوں کی پوٹ بنا کر پیش کیا تھا کہ لوگ اس کی ناہمواریوں سے محظوظ ہونے سے بہت پہلے اس کے حلیے سے محظوظ ہونے لگے تھے۔ اس چیز نے خوجی کی وقعت بہ حیثیت مزاحیہ کردار بہت کم کر دی تھی۔ سجاد حسین نے بھی جیسا کہ مندرجہ بالا اقتباس سے ظاہر ہے حاجی بغلول کے حلیے میں جسمانی اور دماغی کمزوریوں کو بڑھا چڑھا کر پیش کرنے کی شدید کوشش کی ہے لیکن ایک تو اپنے بیان میں ضرورت سے زیادہ مبالغہ سے کام لے کر اور دوسرے لفظی شعبدہ بازیوں کا سہارا لے کر حاجی کے مضحکہ خیز حلیے کو نمایاں کرنے کا جو اہتمام کیا ہے وہ آگے چل کر حاجی کی فطری ناہمواری کی روشنی میں بڑی حد تک ماند پڑ جاتا ہے اور حاجی بغلول اپنے مضحکہ خیز حلیے کے باعث نہیں بلکہ اپنی ناہمواریوں کی وجہ سے لوگوں کی تفریح کا باعث بنتا ہے۔ چنانچہ سجاد حسین کے تکلف اور اہتمام کے باوجود حاجی بغلول کے کردار میں سچائی کے عناصر ہی اسے اپنے اصلی روپ میں نمودار ہونے پر مجبور کرتے اور مزاحیہ کردار کی صفات سے قریب تر ہونے میں مدد دیتے ہیں۔

سجاد حسین نے حاجی بغلول سے دوسری زیادتی یہ کی ہے کہ قدم قدم پر اسے خود ہی نشانۂ تمسخر بنایا ہے۔ یعنی اگر ایک لحظہ کے لئے یہ مان بھی لیا جائے کہ مصنف نے حاجی بغلول کے حلیے کے بیان میں مبالغہ سے کام نہیں لیا بلکہ اسے بالکل اسی طرح پیش کیا ہے جیسا کہ وہ ہے۔ تاہم یہ بات کسی صورت بھی مستحسن نہیں تھی کہ وہ خود اس کے حلیے پر تنقید و تبصرے سے کام لینے لگے۔ مندرجہ بالا اقتباس میں یہ کہہ کر کہ "مؤرخین حکمت اساس میں اختلاف تھا منقولی بنظر اختصار ازراہ انسانیت آپ کا سلسلۂ نسب بلاشبہ و شک حضرتِ آدم سے ملاتے اور معقولی انسان اور بوزینہ کے سلسلۂ گسستہ کی ایک کڑی بناتے"۔ سجاد حسین خود حاجی بغلول کو نشانۂ

تمسخر بنانے لگے ہیں ۔ اسی طرح حاجی کے عشق کے بارے میں یہ کہنا کہ "حاجی صاحب کو عشق! گویہ میں بھول آیا، ہیجڑے کے لڑکا ہوا، پتھر میں جونک لگی" یا حاجی کے منھ سے جان بوجھ کر غلط محاورے کہلوانا اس امر کی غمازی کرتا ہے کہ مصنف اپنے کردار کو مضحکہ خیز حالت میں دکھانا چاہتا ہے ۔ اصولاً مزاحیہ کردار کی پیش کش میں مصنف کے ہمدردانہ اندازِ نظر کو واضح ہونا چاہئے اور بظاہر اس پیش کش میں کوئی ایسی بات نہیں ہونی چاہئے جس سے شبہ ہو کہ مصنف بضد ہے کہ ہم اس کے ساتھ مل کر اس کردار پر ہنسیں ۔ خوجی کے ضمن میں یہ غلطی سرشار سے کبھی سرزد ہوئی تھی ۔

سرشار کے خوجی اور سجاد حسین کے حاجی بغلول میں ایک اور قدرِ مشترک یہ ہے کہ دونوں سے لوگ عملی مذاق کرتے ہیں ۔ خوجی تو پھر ایک بونا ہے جو اپنے مسخرہ پن کی وجہ سے لوگوں کو مجبور کر دیتا ہے کہ اس کے ساتھ عملی مذاق کریں اور محظوظ ہوں اور وہ فی الواقع ان باتوں سے خوش بھی ہوتا ہے (اگرچہ بظاہر اس چیز کو نہیں مانتا) لیکن حاجی بغلول سجاد حسین کے پیش کردہ حلیے کے باوجود ایک عام انسان کی طرح ہے ۔ ایک ایسا انسان جس پر عام حالات میں کسی کو انگلی تک اٹھانے کی جرأت نہ ہو لیکن اسی حاجی بغلول سے لوگ قدم قدم پر عملی مذاق کرتے ہیں ۔ عمل خوانی ، مسجد والا قضیہ ، مقدمہ بازی ، حرفہ ریوڑی کا رکن بن کر ڈرانا وغیرہ وغیرہ وہ تمام عملی مذاق ہیں جو حاجی بغلول سے کئے جاتے ہیں اور جن کا سہارا لے کر سجاد حسین ظرافت پیدا کرنے کی کوشش کرتے اور ایک حد تک کامیاب بھی ہو جاتے ہیں لیکن مزاحیہ کردار کے نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو یہ بہت بڑا عیب ہے کہ کردار کی فطری ناہمواریوں سے مزاحیہ صورتِ حال پیدا کرنے کی بجائے عملی مذاق کے بیرونی حربوں سے کام لیا جائے ۔

لیکن عملی مذاق کی ان جراحتوں سے قطع نظر حاجی کی سرشت میں اس قدر ناہمواریاں ضرور ہیں کہ وہ مضحکہ خیز واقعات کو از خود تحریک دیتا چلا جاتا ہے۔ اس ضمن میں سب سے پہلی چیز تو اس کا وقار ہے جو افسوس ناک حد تک بڑھا ہوا ہے اور جو دراصل مزاحیہ کردار کا طرۂ امتیاز ہوتا ہے۔ چنانچہ خود اپنا کام اس طرح کہنا اور لکھنا:

"جناب حاجی محمد بلغ العلیٰ صاحب قبلہ مدفی ثم لکھنوی ولد جناب غفران مآب قبلہ گاہی مولوی محمد بدر الابی صاحب ذنوبہٗ و اعلیٰ علیین مقامہٗ"

خود کو ہر فن مولا تصور کرنا، شہسواری، مقدمہ بازی، اخبار بازی، عشق بازی وغیرہ میں خود کو یکتا خیال کرنا، جریب زیتونی کا آزادانہ استعمال، ہر پیش کردہ تجویز کی مخالفت یا کم از کم ترمیم۔ سوائے اپنے ہر شخص کو احمق اور بیوقوف خیال کرنا وغیرہ وغیرہ وہ تمام باتیں ہیں جن سے وہ ہر لحظہ اپنے وقار کی گرتی ہوئی دیوار کو سہارا دینے کی کوشش میں بری طرح مصروف رہتا ہے اور بزعم خود سمجھتا ہے کہ وہ یکتائے روزگار ہے۔ اس پر جب دنیا اس کی "انمول صلاحیتوں" کی معترف نہیں ہوتی تو حسرت و یاس کی تصویر بن جاتا اور ایسی ایسی مضحکہ خیز حرکات کرنے لگتا ہے کہ لوگوں کے لئے ہنسی ضبط کرنا محال ہو جاتا ہے۔ بہر حال حاجی بغلول کی اپنے وقار کو بلند کرنے کی کوشش لیکن اس کی فطری ناہمواریوں کے باعث اسی وقار کی قدم قدم پر شکست اسے نہ صرف مزاحیہ کردار کے درجے پر پہنچنے میں مدد دیتی ہے بلکہ اس سے دوسروں کی تفریح طبع کے لئے بھی کافی سے زیادہ سامان بہم پہنچنے لگتا ہے۔ چنانچہ حاجی کا بڑے اہتمام سے گھوڑی خرید کر نوکر کو ساتھ لئے دیارِ محبوب کو جانا اور وہاں اپنے وقار اور خودداری کے باوصف مار کھا کر لوٹنا اور اس بہت بڑی شکست کو آنسوؤں

کے ایک طویل سلسلے میں بہادینا اس کے اس طریقۂ کار کی بدرجۂ اتم غمازی کرتا ہے۔ دیکھئے حاجی زار و قطار رو رہا ہے:

"آنسوؤں کی قطار ننھی ننھی آنکھوں سے لے کر مختصر ریش مبارک تک اس طرح جاری تھی جیسے تمباکو کے بنڈے پر لگی ہوئی کوڑیوں سے شیرہ۔ بے تکان رال بہنے سے منہ بالکل بھگارا پھیندہ، رعشہ دار ایک ہاتھ رطوبت دماغی کی طغیانی پونچھنے میں اور دوسرا سینہ کوبی میں مصروف۔"

وغیرہ وغیرہ۔

یہاں صورتِ حال دیکھنے والوں کے جذباتِ ترحم کو بیدار کرنے کی بجائے انھیں کھلکھلا کر ہنسنے پر مجبور کرتی ہے۔ اور یہ اس لئے کہ ایک تو حاجی کا وقار زار و قطار رونے کا متحمل نہیں ہو سکتا اور دوسرے اس رونے کا انداز اس قدر مضحکہ خیز ہے کہ دیکھنے والوں کے جذبات کو متحرک نہیں کر سکتا۔ بہر حال حاجی کی یہی وہ باتیں ہیں جو اسے مزاحیہ کردار کے روپ میں پیش کرتی اور ایک حد تک کامیاب بھی ہو جاتی ہیں۔

ایک اور چیز جو حاجی بغلول کے مزاحیہ کردار پر دلالت کرتی ہے اس کا شدید انہماک اور اپنی دھن میں بے دھڑک بڑھے چلے جانا ہے۔ حاجی میں عام انسانی لچک تو ہے ہی نہیں اور وقت اور موقع کے مطابق خود کو تبدیل کر لینے کی صلاحیتوں سے بھی وہ یکسر محروم ہے۔ اس کے انہماک کی شدید مثال اس کا وہ اہتمام ہے جو وہ عشق کے سفر پر روانہ ہونے سے پہلے کرتا ہے۔ یعنی یہ بات اس کے ذہن میں پختہ ہو چکی ہے کہ عشق کرنے کے لئے گھوڑے کا ہونا از حد ضروری ہے۔ چنانچہ گھوڑے کے لئے تلاش اور تگ و دو اس درجہ شدت اختیار کر جاتی ہے اور اس تلاش کے دوران

میں وہ اپنی مخصوص ناہمواریوں کے باعث اس قدر الجھنوں اور مخمصوں میں گرفتار ہو جاتا ہے کہ اسے یہ بات یاد ہی نہیں رہتی کہ گھوڑے کا حصول دراصل عشق کی منزل کی طرف پہلا قدم تھا، تاآنکہ گھوڑا حاصل کرنے اور ملازم مقرر کر چکنے کے بہت عرصے بعد اسے اچانک یاد آتا ہے کہ اس کے ارادے کیا تھے۔ یہ چیز اس بات کا ثبوت ہے کہ مزاحیہ کردار کا انہماک اس کی عام انسانی لچک کو بڑی حد تک کم کر دیتا ہے۔ اور وہ ایک گیند کے مانند نشیب کی جانب بے اختیار لڑھکتا چلا جاتا ہے۔ یہاں تک کہ کسی پتھر سے ٹکرا جاتا ہے۔ حاجی بغلول کو یوں تو قدم قدم پر اپنے مزاج کی رجعت پسندی اور لچک کے باعث اس قسم کے حادثات سے نبرد آزما ہونا پڑا ہے لیکن عام زندگی میں بھی جہاں ذرا عجلت درکار ہوتی ہے وہ خود میں مناسب لچک پیدا نہ کر سکنے کے باعث بدحواس ہو گیا ہے۔ مثلاً اسپیچ کی تیاری کرتے وقت اس کا یہ حال ہوتا ہے:

"آج کئی گھنٹے منہ ہاتھ دھونے، "سرمہ لگانے"، داڑھی میں کنگھی کرنے، برزخ مقدس سنوارنے میں صرف فرمائے اور سامنے آئینہ رکھ کے عمامہ سے بہت دیر تک گاؤ زوریاں کیں۔ باندھا، کھولا پھر باندھا، پھر کھولا مگر کسی طرح پیچوں کی چول نہیں بیٹھتی۔ جہاں چاہیے وہاں آتا ہی نہیں۔ اگر ایک دفعہ ایک انچ آگے بڑھا تو دوسری دفعہ چار انچ پیچھے ہٹا۔ اِدھر اِن کو ضد اُدھر اڑیل ٹٹو کی طرح وہ برسرِ شرارت۔ ساری دنگی، آنکھیں، خیالات کی ژولیدگی الجھ ہو کے عمامہ کے پیچوں میں جا پہنچی۔ ایک طرف جلدی دوسری طرف گتھی۔ کئی دفعہ سر سے اتار تخت پر دے پٹکا۔ آخر اونہہ کر کے آئینہ ہٹا دیا۔ پھر بیٹھے۔"

یہ واقعہ حاجی کی بے شمار بدحواسیوں میں سے ایک ہے اور یہ نہ صرف حاجی کی عام انسانی لچک سے محرومی کا ثبوت ہے بلکہ اس چور دروازے سے گزر کر ہم حاجی کے مزاحیہ کردار کے ایک اور پہلو تک بھی رسائی پا لیتے ہیں۔ یہ پہلو حاجی کی شدید احتیاط اور رکھ رکھاؤ کا پہلو ہے اور اسے پیش آنے والے کئی ایک واقعات محض اس پہلو کے رہینِ منت ہیں۔ غور کیجیے تو آغاز کار ہی میں عشق کے لئے گھوڑے کا اہتمام اس کے اسی رکھ رکھاؤ اور احتیاط پر دال ہے۔ اور بعدازاں کچہری میں وقت سے پہلے پہنچنا۔ اخبار جاری کرنے کے لئے غیر ضروری جزئیات پر نگاہ رکھنا۔ اور سفر کے دوران میں ننھی ننھی الجھنوں کو سلجھانے میں اپنی طرف سے ساری کوشش صرف کر دینا۔ یہ تمام واقعات اس کے اس پہلو کی نمائندگی کرتے ہیں مگر دیکھنے کی بات یہ ہے کہ محض جزئیات کو ضرورت سے زیادہ اہمیت تفویض کر دینا ہی مضحک پہلو پیدا نہیں کرتا۔ مضحکہ خیز صورت حال تو اس وقت معرضِ وجود میں آتی ہے جب حاجی اپنی منزل کو قطعاً فراموش کر بیٹھتا ہے اور محض جزئیات میں الجھ کر رہ جاتا ہے۔ حاجی کے ایسے اقدام سے اس کے شوق کی "شدت" اور اس کے "تگ ودو" کے "دھیمے پن" میں ایک نمایاں غیر ہمواری پیدا ہوتی ہے اور یہی غیر ہمواری اسے مزاحیہ کردار کے درجے تک پہنچنے میں مدد دیتی ہے۔

کردار میں لچک کے فقدان، رجعت پسندی، غیر ضروری احتیاط اور رکھ رکھاؤ کا لازمی نتیجہ مضحکہ خیز واقعات کی صورت میں ظاہر ہونا چاہئے۔ مقامِ افسوس ہے کہ حاجی بغلول کے پہلے حصّے میں سجاد حسین نے مضحکہ خیز واقعات کو حاجی کی فطری ناہمواریوں کی بجائے بالعموم عملی مذاق سے پیدا کیا ہے (اور اس کا ذکر آچکا ہے) البتہ کتاب کے آخری باب میں خلاف توقع تمام کے تمام مضحکہ خیز واقعات محض حاجی کی فطری ناہمواریوں سے معرضِ وجود میں آئے ہیں اور حاجی کا

وہ کردار جو کتاب کے بیشتر حصے میں مکمل طور سے ابھر نہیں سکا تھا محض اس آخری باب کی وجہ سے پوری طرح ابھر کر منظر عام پر آ گیا ہے۔ چنانچہ اس باب میں کردار اور واقعے سے پیدا ہونے والے مزاح کا اشتراک باہم بھی نظر آتا ہے۔ اس کی ایک مثال دیکھئے۔ حاجی ریل میں سفر کر رہا ہے:

"صبح ہوئی، سردی کا موسم، رات بھر کا پیشاب، لاکھ ضبط کرتے ہیں لیکن وہ رکتا ہی نہیں۔ آخر ایک اسٹیشن پر پہنچ کر سنا۔ انجن پانی لے گا۔ دیر تک ریل ٹھہرے گی۔ کچھ دیر تو تحقیق میں گزری۔ بہت کچھ عرصہ وہاں تک جانے میں صرف ہوا۔ کچھ عرصہ موٹی عبا، کنٹوپ، روئی کا اچکن اور روئی دار پاجامہ سنبھالنے میں صرف ہوا۔ اب پیشاب کا لگا جو لگا تو یہ لاکھ جلدی کرتے خفا ہوتے ہیں مگر وہ بیا پایاں نمی رسد، شیطان کی آنت ہو گیا۔ ادھر ان کو جلدی ادھر وہ رات بھر کی کسر نکالنے پر تلا۔ آج ہی تو جا کر حاجی پر اس کو قابو ملا ہے۔ آخر جھلا کر اٹھ کھڑے ہوئے مگر زنجیر پیشاب جب اٹھنے دے۔ پھر بیٹھ گئے۔ اب غصہ بھی ہوتے ہیں، خوشامد بھی کرتے ہیں۔ ارے بھائی ختم بھی ہو۔ کیا نام کہ ختم ہو۔ لنگوٹیا یار ختم ہو۔ مگر وہاں کچھ بھی شنوائی نہ ہوئی۔ اتنے میں انجن پانی لے کر آ پہنچا اور پہلی سیٹی بھی ہو گئی۔ آواز کا سننا اور حاجی کے پاؤں کا اٹھنا۔ بھاگے سر پر پاؤں رکھ کے۔ کیسا پیشاب اور کہاں کا ازار بند ——— آپ ہیں کہ بے تکلف باایں ہمہ عبا و کنٹوپ و پاجامہ دوڑتے لنگڑاتے بھاگتے پیشاب کا لمڈورا اڑھائے گھسیٹتے ناچ نچاتے چلے جا رہے ہیں۔ انجن سے لے کر گارڈ کے بریک تک ایک ایک مسافر سے پوچھتے

چلے جاتے ہیں ہمارا درجہ کون ہے؟"

ویسے بھی یہ مثال حاجی بغلول کی فطری ناہمواریوں کو منظر عام پر لانے میں مدد دیتی ہے اور ناظر پر حاجی کے مزاحیہ کردار کے سارے رموز و نکات منکشف ہو جاتے ہیں۔

آخر میں سجاد حسین کی اس تصنیف کے بارے میں ایک نہایت اہم بات کا اظہار ضروری ہے۔ وہ یہ کہ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اودھ پنچ کے اس دور میں جب کہ تیز نشتر چلانے کے لئے نئے نئے حربے دریافت کئے جا رہے تھے۔ ہمارے طنز نگاروں نے مغربی ادب کے مشہور مصنف سروینٹیز (CERVANTES) کی شہرۂ آفاق تصنیف ڈان کواکزاٹ سے بہت زیادہ اثرات قبول کئے۔ رتن ناتھ سرشار نے تو اس تصنیف کا ترجمہ بھی کیا اور اپنے مشہور کردار خوجی کو ڈان کواکزاٹ کے ہیرو کے قدم بہ قدم چلانے کی بھرپور کوشش بھی کی۔ اس کوشش میں وہ کہاں تک کامیاب ہوئے اسے ہم پہلے ہی زیرِ بحث لا چکے ہیں۔ بہرحال ڈان کواکزاٹ کے پس پشت اس زمانہ کی افسانہ نگاری کی طرف عوام کے شدید رجحان کو نشانۂ طنز بنانے کا ایک نمایاں مقصد کارفرما تھا۔ اور سروینٹیز نے ڈان کواکزاٹ کو اس رجحان کی علامت قرار دے کر اس کا مضحکہ اڑایا تھا۔ سجاد حسین نے اپنی تصنیف حاجی بغلول میں اگرچہ ڈان کواکزاٹ کے کردار کی تقلید نہیں کی لیکن ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ڈان کواکزاٹ کے وسیع تر پس منظر اور اس کے نمایاں مقصد کو انھوں نے نظر انداز نہیں کیا اور اسی روش پر گامزن ہو کر روایتی عشق و محبت کی اس سستی مقبولیت کو نشانۂ طنز بنایا جو ان کے زمانے میں بہت عام ہو رہی تھی۔ اس مقصد کی تکمیل کے لئے انھوں نے حاجی بغلول سے ایک علامت کا کام لیا اور اسے عشق کی ساری تگ و دو ـــــ محبّت ـــــ بے عزّتی، مقدمہ بازی، رشک،

حسد اور شکست سے گزارا ۔ صرف انھوں نے اس ساری تگ و دو کی سطح اتنی پست رکھی اور اپنے ہیرو کو ایسے عجیب لباس میں پیش کیا کہ نہ صرف عشق و محبت کا یہ خاص قصہ مضحکہ خیز صورت اختیار کر گیا بلکہ اس سے عام عشق کی سستی جذباتیت بھی رسوا ہو گئی ۔

چچا چھکّن

سرشار کا خوجی اور سجاد حسین کا حاجی بغلول ایک ہی زمانہ کی پیداوار ہیں لیکن ان دونوں کرداروں میں اور امتیاز علی تاج کے چچا چھکّن میں تقریباً نصف صدی کا وقفہ ہے۔ تاہم اردو ادب میں مزاحیہ کردار کی تعمیر کے سلسلے میں یہ تینوں کردار ایک تدریجی ارتقا کا پتہ دیتے ہیں۔ خوجی میں تصنع اور بناوٹ بدرجۂ اتم موجود ہے۔ اور اس کا مسخرہ پن قدم قدم پر اپنی جھلکیاں دکھاتا ہے۔ حاجی بغلول کردار کے تدریجی ارتقا کا اگلا قدم ہے کہ یہاں مسخرہ پن تو ختم ہو گیا ہے اور اگرچہ عملی مذاق اور مضحکہ خیز حلیہ سے بدستور مدد لی گئی ہے لیکن کتاب کے خاتمے سے پہلے ہی سجاد حسین نے حاجی بغلول کے ان پہلوؤں کو طشت از بام کرنے کی بھی سعی کی ہے جو مزاحیہ کردار کے صحیح تصور سے بہت قریب ہیں۔ "چچا چھکّن" میں ہم پہلی بار اپنے ادب کے صحیح ترین مزاحیہ کردار سے متعارف ہوتے ہیں کہ یہاں لفظی بازی گری عملی مذاق، مضحکہ خیز حلیہ وغیرہ کی بجائے صرف فطری ناہمواریوں سے مضحکہ خیز واقعات کو تحریک ملی ہے مگر یہی باتیں تو تفصیل طلب ہیں۔

"چچا چھکّن" میں ناول کے سے تسلسل کی کمی ہے۔ تاہم یہ ناول سے اس لئے قریب ہے کہ اس کی مختلف کہانیاں ایک ہی کردار کے گرد بنی گئی ہیں۔ کتاب

پر شروع سے آخر تک چچا چھکن کا کردار مسلط ہے اور مختلف النوع واقعات اس کردار کے مختلف النوع پہلوؤں کو ابھارنے اور چچا چھکن کو پوری شدت سے نمودار ہونے میں مدد دیتے ہیں۔ ویسے اس کردار کی شانِ نزول کے بارے میں بھی مصنف نے صاف گوئی سے کام لیتے ہوئے بتایا ہے کہ اس نے جیروم۔کے۔جیروم (JEROME-K-JEROME) کی کتاب تھری مین ان اے بوٹ (THREE MEN IN A BOAT) سے اس کے دو باب اخذ کئے ہیں اور اسی معیار کو سامنے رکھ کر چچا چھکن کو بہت سے ملتے جلتے واقعات سے گزارا ہے۔ لیکن جو بات فراموش نہیں کرنی چاہئے وہ یہ ہے کہ صرف دو واقعات مستعار ہیں۔ چچا چھکن کا سارا کردار مستعار نہیں ہے اور نہ یہ مغربی ادب کے کسی مشہور کردار کو سامنے رکھ کر ہی تعمیر کیا گیا۔ فی الواقع چچا چھکن ہمارے معاشرے کے ایک خاص طبقے کا نمائندہ ہونے کی حیثیت سے امتیاز علی تاج کی اپنی تخلیق ہے اور انھوں نے اس تخلیق سے اردو کے طنزیہ و مزاحیہ ادب میں قابلِ قدر اضافہ کیا ہے۔

اس ضمن میں سب سے پہلے تو یہی بات قابلِ غور ہے کہ چچا چھکن کا حلیہ مضحکہ خیز نہیں ہے اور اگرچہ امتیاز علی تاج نے کہیں بھی ان کا حلیہ بیان کرنے کی سعی نہیں کی تاہم کتاب میں بکھرے ہوئے اشاروں سے جو حلیہ ذہن کے افق پر نمودار ہوتا ہے وہ ادھیڑ عمر کے ایک بزرگ کا حلیہ ہے۔ داڑھی اور مونچھیں اور پرانی وضع کا لباس اور ایک خانہ نشین آدمی کی مخصوص عادات۔ ان میں سے کوئی بات بھی ایسی نہیں جو دوسروں کی ہنسی کو تحریک دے۔ وہ بے شک اپنے نظریات میں رجعت پسند، اپنی عادات کے گورکھ دھندے میں محبوس اور اپنی خودداری اور وقار کے سوال پر بڑے سنجیدہ ہیں لیکن اپنی اپنی جگہ یہ چیزیں مضحکہ خیز نہیں بلکہ اس وضع کے قریب قریب ہر بزرگ میں کم و بیش موجود ہوتی ہیں۔ مضحکہ خیز صورتِ حال

تو اس وقت پیدا ہوتی ہے جب یہ باتیں ایک مخصوص ماحول کے تقاضوں سے ہم آہنگ نہیں ہو سکتیں اور نمایاں غیر ہمواریوں میں تبدیل ہو جاتی ہیں۔ ایسے موقعوں پر چچا چھکن اپنے نظریات میں کچھ اور رجعت پسند اور خود کو حق بجانب ثابت کرنے کی سعی میں کچھ اور مستعد نظر آنے لگتے ہیں اور اپنی حرکات و سکنات میں ایسی بے اعتدالیاں پیدا ہونے دیتے ہیں جو مسئلہ زیرِ بحث کو مزید پیچیدگی اور گنجلک میں ڈال دیتی ہیں اور وہ اس خود آفریدہ مصیبت کے دام میں پھڑپھڑاتے ہوئے رہ جاتے ہیں۔ ناظران کی اس پھڑپھڑاہٹ اور بوکھلاہٹ سے محظوظ ہوتا ہے۔ چچا چھکن کی مخصوص عادات و نظریات کی کچھ جھلکیاں دیکھئے:

"چچا اس قدر ناشناسی سے کھچ جاتے ہیں۔ چڑ کر کہتے بھی ہیں بھلا صاحب کان ہوئے پھر کبھی آپ کے کام میں دخل دیا تو جو چور کی سزا وہ ہماری سزا۔ لیکن دخل در معقولات کا انھیں کچھ ایسا لاعلاج مرض ہے کہ جہاں کوئی موقع ملا پھر لنگوٹ کس تیار۔"

"روک دیئے جانے میں انھیں اپنے سلیقے اور سگھڑاپے کی توہین نظر آتی ہے۔"

"چچا چھکن دشنام سن سکتے ہیں لیکن ایسا طعنہ جس میں ان کی قابلیت کے کسی پہلو کی طرف اشارہ ہو، اور پھر چچی کی زبان سے، ان کی برداشت سے باہر ہے۔"

"آپ جانیئے چچا بات کے پورے واقع ہوئے ہیں۔ چچی سے سوال و جواب ہو چکنے کے بعد بھلا یہ کہاں ممکن تھا کہ اب ان کے کہے پر عمل کر کے اپنے وقار کو ٹھیس پہنچانا گوارا کر لیں۔"

"اس سے چچی کو یہ احساس دلانا مقصود ہوتا ہے کہ گھر کی مشین میں

ان کی (بچی کی) ہستی ایک بیکار پرزے سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتی اور یہ چچا ہی کی ذاتِ والا صفات کا ظہور ہے کہ چشم بینا کو گھر میں سلیقے اور سگھڑاپے کے کوئی آثار نظر آتے ہیں۔"

مندرجہ بالا اقتباسات چچا چھکن کی بعض مخصوص ناہمواریوں کی نقاب کشائی کرتے ہیں لیکن ان تمام ناہمواریوں میں چچا کی اپنے وقار کو مضحکہ خیز بلندی تک اونچا کرنے کی کوشش ان کی ایک ایسی نمایاں ناہمواری ہے جو انھیں مزاحیہ کردار کے درجے پر پہنچا دیتی ہے۔ دراصل چچا چھکن اپنی رجعت پسندی اور مخصوص عادات ونظریات کی وجہ سے اس عام انسانی لچک سے محروم ہیں جو گھر کی فضا سے ہم آہنگ ہونے کے لئے ازبس ضروری ہوتی ہے۔ چنانچہ وہ قدم قدم پر حالات کا ساتھ دینے سے قاصر رہ جاتے ہیں اور اس پارٹی کی نظروں میں مضحکہ خیز صورت اختیار کر جاتے ہیں جس کی پردھان چچی ہیں اور جس میں بچوں اور ملازموں کے علاوہ کتاب کے ناظرین بھی شامل ہیں لیکن ناظرین کا قصہ تو جدا ہے، البتہ جہاں تک چچی، بچوں اور ملازموں کا تعلق ہے وہ چچا کے دبدبے اور رعب کی وجہ سے ان کی کسی ناہمواری پر ہنسنے کی جرأت نہیں کر سکتے اور چچا ہیں کہ اپنی بے اعتدالیوں کو بھی ان کے سر تھوپ کر اپنے احساس کمتری کو مٹانے کی فکرِ دوام میں مبتلا رہتے ہیں۔ بہرحال چچا کی کبھی ختم نہ ہونے والی جنگ جو وہ چچی کے خلاف لڑتے ہیں ایک کوشش ہے اپنے وقار کی گرتی ہوئی دیوار کو سنبھالنے کی۔ کیوں کہ جیسا کہ پہلے بھی ذکر ہوا، چچا گھریلو معاملات کو سلیقے سے نمٹانے کی بجائے ایسے طریقوں سے حل کرنے کے عادی ہیں کہ معاملات تو وہیں کے وہیں رہ جاتے ہیں البتہ وہ خود نئے سے نئے مخمصوں میں گرفتار ہوتے چلے جاتے ہیں۔ تاہم ان کی یہ کوشش اپنی جگہ قائم رہتی ہے کہ وہ چچی پر اپنی گھریلو کارگزاری، سلیقے اور سگھڑاپے کا سکّہ جما لیں۔ چنانچہ

برتنوں کو املی سے صاف کرنے، چارپائیوں کے کھٹمل مارنے، بچے کی تیمار داری کرنے، دھوبن کو کپڑے دینے، ردّی نکالنے اور خط لکھنے میں نمایاں ترین جذبہ یہ ہوتا ہے کہ وہ اپنے متعلق چچی کے مخصوص نظریات میں ایک انقلابی تبدیلی پیدا کرنے میں کامیاب ہو جائیں تاکہ ان کے وقار کی بلند دیوار گرنے نہ پائے لیکن بدقسمتی سے ہر بار ان کے ارادے کی بلندی اور ان کی کاوش کی بے ما ئگی ایک ایسی فضا پیدا کر دیتی ہے کہ ان کا یہ وقار پاش پاش ہو جاتا ہے اور وقار کی بلندی سے نشیب کی پستی کی طرف جو لڑکھڑاہٹ وجود میں آتی ہے وہ ناظر کی ہنسی کو تحریک دینے اور چچا چھکن کو مزاحیہ کردار کے درجے پر پہنچانے میں کامیاب ہو جاتی ہے۔

چچا چھکن کی دوسری ناہمواری ان کی گفتار اور کردار کے تضاد سے جنم لیتی ہے۔ یعنی بیشتر موقعوں پر وہ پہلے تو زندگی اور ماحول سے متعلق چند اصول وضع کر لیتے ہیں اور پھر دوسروں کو نہ صرف ان اصولوں پر سختی سے عمل کرنے ترغیب دیتے ہیں بلکہ ان کے اعمال کو ان اصولوں کی روشنی میں جانچنے کی بھی کوشش کرتے ہیں۔ یہاں تک تو ان کی یہ حرکت مضحکہ خیز نہیں ہوتی لیکن جب دوسرے ہی لمحے وہ نادانستہ طور پر خود ان اصولوں کی خلاف ورزی کرتے ہیں اور اپنے اعمال میں اصولوں کے بالکل مخالف چلنے لگتے ہیں تو ایک نمایاں غیر ہمواری در آتی ہے۔ اس پر انھیں جب اپنی بے اعتدالی کا احساس ہوتا ہے تو فوراً اسے چھپانے کی کوشش کرتے اور ایک مضحکہ خیز صورت اختیار کر جاتے۔ مثلاً یہی دیکھئے کہ دھوبن کو کپڑے دینے کے دوران جب کپڑوں کی تلاش ہوتی ہے تو بچوں پر برس پڑتے ہیں :

"دیکھئے ان بدتمیزوں کے طریقے؟ میلے کپڑے رکھنے کو جگہیں کیا کیا اُتو کھی نکالی ہیں! صندوق کے پیچھے ٹھونسا کرتے ہیں؟ احمق کہیں کے تمھیں کھو یہ جگہیں ہیں کپڑے رکھنے کی؟ نامعقولوں کو اتنا خیال

نہیں آتا کہ آخر یہ کھونٹیاں کس مرض کی دوا ہیں۔"

لیجیے میلے کپڑوں کے متعلق چچا چھکن نے ایک کلیہ قائم کرلیا کہ انھیں کھونٹی پر لٹکا دینا چاہیے اور جو ایسا نہیں کرے گا وہ نامعقولوں کے زمرے میں شامل ہو جائے گا۔ لیکن چند ہی لمحوں کے بعد جب انھیں خود اپنے میلے کپڑوں کو اکٹھا کرنا ہوتا ہے تو اس اصول اور عمل کا تضاد بڑا واضح ہو جاتا ہے۔ دیکھیے:

"بُندو! تو ہمارے کمرے میں سے میلے کپڑے سمیٹ لا۔ دو تین جوڑے تو چارپائی کے نیچے حفاظت سے لپیٹے رکھے ہیں وہ لیتا آئیو۔ اور سننا وہ چھٹن یا بنّو کا ایک کرتا بانس پر لپیٹا ہوا کونے میں رکھا ہے۔ پرسوں کمرے کے جالے اتارے تھے ہم نے وہ بھی کھولتا لائیو اور دیکھ ــــ ہوا کے گھوڑے پر سوار ہے کم بخت۔ پوری بات ایک دفعہ نہیں سن لیتا۔ ایک بنیان ہماری انگیٹھی میں رکھی ہے۔ بوٹ پونچھے تھے۔ وہ بھی لیتا آئیو۔"

اپنی ذات کے لئے اصول میں ایک مناسب لچک پیدا کرلینا چچا چھکن کا ایک ادنیٰ کرشمہ ہے اور یہ ان کی اپنے وقار کو بلند رکھنے کی کوشش پر بھی دلالت کرتا ہے۔

چچا چھکن کی ایک فطری ناہمواری ان کی جزو بینی ہے۔ عام حالات میں تو جزو بینی ایک بڑی خوبی ہے اور یہ فرد کی غیر معمولی صلاحیتوں کی غمازی بھی کرتی ہے۔ لیکن چچا چھکن کے معاملے میں مصیبت یہ ہے کہ وہ پہلے تو ایک منزل قائم کرکے اپنی کاوشوں کے کارواں کو اس منزل کی طرف موڑ دیتے ہیں اور پھر اس منزل کے ہر سنگِ میل پر انھیں منزل کا گمان ہونے لگتا ہے حتیٰ کہ وہ بیشتر اوقات منزل کے تصور کو ہی فراموش کر بیٹھتے ہیں۔ چنانچہ ان کی جزو بینی ان کے رفقا اور ناظرین کے

لئے بیک وقت صبر آزما بھی ہوتی ہے اور مضحکہ خیز بھی۔ اور یہ چیز انھیں مزاحیہ کردار کا روپ دھارنے میں مدد دیتی ہے۔ اس ضمن میں وہ واقعہ قابلِ ذکر ہے جب چچا چھکن نے بچوں کے اصرار پر پنڈت جی کے سفر کا حال سننا منظور کیا۔ اور قدم قدم پر جزئیات کو تمام تر اہمیت تفویض کر کے سارے قصے کا ستیاناس اور ساری محفل کو بدمزہ کر دیا لیکن جس سے انھوں نے ناظر کے تفنّن طبع کے لئے کافی سامان بہم پہنچا دیا۔ ملاحظہ کیجئے چچا چھکن کے بات سننے کا انداز:

"پنڈت جی بولے ـــ پچھلی گرمیوں میں مرادآباد میں ایک عزیز کی شادی تھی۔ سواریوں کو وہاں پہنچانے کے لئے میرٹھ سے میں اور میرا چھوٹا بھائی روانہ ہوئے۔ ہاپڑ جنکشن پر گاڑی بدلنی تھی۔ وہاں جو اترے ....

"کہاں؟" (یہ چچا چھکن ہیں جو ہر بات کی تفصیل چاہتے ہیں)۔

"میرٹھ سے مرادآباد جاتے ہوئے گاڑی ہاپڑ جنکشن پر بدلنی پڑتی ہے۔"

"یہ میرٹھ اور مرادآباد کے رستے میں ہاپڑ کہاں سے آیا؟"

"صاحب مجھے تو یہی راستہ معلوم ہے۔"

"اور جو دوسرا راستہ ہو؟"

"کم از کم نزدیک کا راستہ تو یہی ہے۔"

"اے لیجئے اب دور اور نزدیک پر آگئے۔ یوں ہی سہی۔ ہماری آدھی عمر ریلوں کا سفر کرتے گزری ہے۔ میں آپ کو میل ٹرین کا راستہ بتاتا ہوں۔ پھر تو دور نزدیک کا مسئلہ بھی حل ہو جائے گا۔ سنئے میرٹھ سے جائیے سہارنپور۔ سمجھ گئے۔ اور جناب سہارنپور سے لکسر

لکسر سے نجیب آباد ...."

"کلکتہ میل کا راستہ؟"

"اب بیچ میں نہ ٹوکیے۔ پورا راستہ سن لیجیے مجھ سے۔ نجیب آباد سے نگینہ۔ نگینہ سے دھام پور اور جناب دھام پور سے مراد آباد۔ آیا سمجھ میں؟ یہی گاڑی آگے شاہجہاں پور، لکھنؤ، بنارس کی طرف نکل جاتی ہے۔ مگر اس موقع پر اس کے تذکرے سے کیا حاصل؟ ہمیں تو صرف مراد آباد کے راستے سے سروکار ہے۔"

بقیہ قصّے سے، ہمیں سروکار نہیں کہ کہانی کے کس کس سنگ میل پر چچا چھکن نے اپنے منطق اور دھیمے پن کے جوہر دکھائے لیکن مندرجہ بالا اقتباس ہی سے ان کے کردار کا یہ پہلو کافی حد تک نمایاں ہو جاتا ہے اور ہم مزاحیہ کردار کی اس ناہمواری سے روشناس ہو جاتے ہیں۔

بحیثیتِ مجموعی اس بات کا اعادہ مقصود ہے کہ چچا چھکن ہمارے ادب کا مکمل ترین مزاحیہ کردار ہے۔ ایک ایسا کردار جو محض اپنی فطری ناہمواریوں کی وجہ سے مضحکہ خیز واقعات کو تحریک دیتا ہے۔ چنانچہ نہ صرف مزاح کی تخلیق میں چچا چھکن کے حلیے سے مدد نہیں لی گئی بلکہ عملی مذاق کے حربے کا استعمال بھی نظر نہیں آتا۔ بالعموم مزاحیہ صورتِ حال پیدا کرنے کے دو طریق ہوتے ہیں۔ پہلا تو یہ کہ بات کو اتنا ہلکا کر کے پیش کیا جائے کہ یہ مضحکہ خیز صورت اختیار کر جائے۔ دوسرا یہ کہ اسے اتنا بڑھا چڑھا کر منظرِ عام پر لایا جائے کہ یہ مضحکہ خیز نظر آنے لگے۔ امتیاز علی تاج نے موخر الذکر طریق اختیار کرتے ہوئے چچا چھکن کے وقار کو اتنا بڑھا کر پیش کیا ہے کہ یہ بالعموم تصنع کی حدود تک پہنچ کر مضحکہ خیز صورت اختیار کر لیتا

ہے ۔ چنانچہ انھیں عملی مذاق کی ضرورت پیش نہیں آئی ، بلکہ انھوں نے جا بجا اپنے اس مزاحیہ کردار کو ایک نارمل انسان کی طرح پیش کر کے اس کی چھوٹی چھوٹی ناہمواریوں اور بدحواسیوں سے مضحک پہلو پیدا کئے ہیں۔ زیادہ سے زیادہ چچا چھکن کی حالت اس اجنبی کی سی ہے جو کسی دیارِ غیر میں پہنچ کر چھوٹی چھوٹی باتوں سے بدحواس ہو جاتا ہے اور خود کو بہ آسانی نئے حالات سے ہم آہنگ نہیں کر سکتا البتہ چچا چھکن کی بدحواسی ایک مانوس ماحول کے باوصف نمودار ہوئی ہے اور وہ قدم قدم پر اپنی فطری ناہمواریوں کے باعث لڑکھڑاتے پھرتے ہیں۔

نفسیاتی لحاظ سے دیکھا جائے تو ہر شادی شدہ مرد ازدواجی زندگی کے ایک خاص مقام پر پہنچنے کے بعد "چچا چھکن" سے قریب تر آجاتا ہے۔ اس کی وجہ تو وہ ہمدردانہ اندازِ نظر ہے جو ایک خوش باش خاندان کا امتیازی نشان ہوتا ہے اور جس کے زیرِ اثر چھوٹی چھوٹی ناہمواریوں کا سنجیدگی کی بجائے تبسّم سے خیر مقدم کیا جاتا ہے اور دوسری یہ کہ مرد کی اصل دنیا گھر سے باہر ہے جہاں وہ بری طرح مصروف رہتا ہے۔ گھر کی چار دیواری کے اندر عورت کا راج ہوتا ہے اور گھریلو معاملات میں اس کا ضبط، نظم و نسق اور مضبوط گرفت ایک مثالی حیثیت رکھتی ہے۔ مرد جب ازدواجی زندگی کے ایک خاص دور میں گھریلو معاملات میں دخل دینے اور اپنا پارٹ ادا کرنے پر مجبور ہوتا ہے تو اسے جلد ہی محسوس ہو جاتا ہے کہ اس کی حالت تو فوج کے اس رنگروٹ کی سی ہے جسے بہت سی باتوں کی خبر ہی نہیں۔ نتیجہ اس احتیاط اور کوشش کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے جو مبتدی کا امتیازی نشان ہے اور جس کے باعث اسے نت نئی الجھنوں سے نبرد آزما ہونا پڑتا ہے۔ ایسے میں اگر اس کی

حرکات وسکنات میں غیر ہمواری، ناپختگی اور بدحواسی کے آثار پیدا ہو جائیں اور اس کے سراپا میں جھجک داخل ہو کر اس کے وقار کی گرتی ہوئی دیوار کو تھامنے کی کوشش کرنے لگیں تو یہ کوئی غیر اغلب بات نہیں۔

مرزا جی

اردو ادب میں مزاحیہ کرداروں کی کمی ہے۔ چنانچہ یہاں مزاحیہ کردار پیش کرنے کی ہلکی سے ہلکی کوشش بھی توجہ کی مستحق ہے ــــ اس لئے بھی کہ آگے چل کر انھیں بنیادوں پر اردو ادب کے بعض ناقابلِ فراموش مزاحیہ کرداروں کو معرضِ وجود میں آنا ہے۔

اس نظریے کے تحت دیکھیں تو ایم۔اسلم صاحب کا کردار "مرزا جی" بھی اسی زمرے میں دکھائی دے گا جس میں خوجی، حاجی بغلول اور چچا چھکن موجود ہیں۔ اور اگرچہ مرزا جی اور چچا چھکن میں زمین آسمان کا فرق ہے تاہم یہ بات مرزا جی کے حق میں کہی جا سکتی ہے کہ یہاں خوجی کا مسخرہ پن موجود نہیں۔ مرزا جی دراصل دوسرے حاجی بغلول ہیں جو یکایک پچاس برس کی زقند لگا کر سائنس اور آزادی کی نئی دنیا میں نمودار ہو گئے ہیں۔ نتیجتاً زمان و مکان کی ضروری تبدیلیوں نے مرزا جی کے موضوعات پر نئے نئے اثرات ہی ثبت نہیں کئے بلکہ ان کے مخصوص ردِّ عمل کو بھی متاثر کیا ہے۔

مرزا جی جیسا کہ اوپر ذکر ہوا دوسرے "حاجی بغلول" ہیں تفصیل اس اجمال کی یہ ہے کہ سجاد حسین کے نقشِ قدم پر چلتے ہوئے ایک تو ایم۔اسلم صاحب نے

مرزا جی کو خود بھی نشانۂ تمسخر بنایا ہے اور دوسرے اپنی ضمنی کرداروں کو بھی مرزا جی سے عملی مذاق کرتے دکھایا ہے۔ دراصل مزاحیہ کرداروں کی پیش کش میں مصنف کے ہمدردانہ اندازِ نظر کو واضح ہونا چاہیئے تاکہ یہ محسوس نہ ہو کہ مصنف چاہتا ہے کہ ہم اس کے ساتھ مل کر اس کے پیش کردہ مزاحیہ کردار کا مضحکہ اڑائیں۔ پھر مزاحیہ کردار کی ناہمواریوں سے مزاح کو تحریک ملنی چاہیئے اور اس مقصد کی تکمیل کے لئے عملی مذاق سے بہت کم مدد لینی چاہیئے۔ یہاں صورتِ حال اس کے برعکس ہے۔ مثلاً "صحبتِ ناتمام" مصنف نے مرزا جی کی عادات کا اس طرح مضحکہ اڑایا ہے کہ ناظر کے دل میں کردار کے لئے نفرت پیدا ہونے لگتی ہے اور ظاہر ہے کہ جو کردار جذبات کو برانگیختہ کرتا ہے وہ مزاحیہ کردار کے درجے سے گر جاتا ہے۔ ایم۔ اسلم صاحب کے الفاظ میں:

> "عادات و خصائل نہایت شریفانہ، صبح سے شام تک چوپٹ پر بیٹھے ہیں اور کالی چمڑی والے پنجۂ مریم کی طرح سوکھے ہوئے ہاتھ کی ایک انگلی ناک میں اس طرح ٹھونسے رہتے ہیں جیسے کوا مردار پر ٹھونگے مار مار کر کرم نکال رہا ہو۔ گفتگو اتنی پاکیزہ کہ شیطان بھی کان پکڑے اور اس پر آواز اتنی دلکش کہ کوئی گدھا سن پائے تو جواب میں ڈھینچوں ڈھینچوں عرض کرنے لگے"۔

مصنف کا یہ مخصوص ردِ عمل محض مرزا جی کے حلیے کے بیان تک ہی محدود نہیں بلکہ سارے قصے کے بیان میں وہ مرزا جی پر اسی طرح کے تیز نشتر چلاتے رہتے ہیں۔ چنانچہ مرزا جی سے متعلق ان کے بہت سے افسانوں میں دو اہم کردار نظر آئیں گے۔ ایک تو مرزا جی کا سیدھا سادا احمقانہ کردار اور دوسرا "میں" کے پردے میں چھپا ہوا مصنف کے ہمزاد کا کردار۔ موخر الذکر کا کام سوائے اس کے اور کچھ نہیں کہ

وہ وقت بے وقت مرزا جی پر فقرے کسے۔ یہ فقرے نہ صرف لفظی صنعت گری سے مزاح پیدا کرنے کی کاوش ہیں بلکہ بعض اوقات ان کا معیار خاصا پست بھی ہو جاتا ہے۔ مثال کے طور پر:

"میں نے عرض کی۔ اے مرزا جی آپ تو ایسے غائب ہو گئے جیسے
گدھے کے سر سے سینگ، کہاں رہے آپ؟
مرزا بولے: بھئی ہم تو دہلی میں رہے۔
آپ اتنے دن دہلی میں رہے تو کیا بھاڑ جھونکتے رہے؟"

ذرا آگے چل کر:

"میں نے عرض کیا: لیکن مرزا جی آپ لیڈر کیسے بن گئے؟
میرا تو خیال تھا کہ ؎
خر عیسیٰ اگر بمکہ رود   چوں بیاید ہنوز خر باشد
وغیرہ وغیرہ
(مرزا تقریری)

مصنف کے اس مخصوص ردِ عمل کے علاوہ مرزا جی کی پیش کش میں دوسرا نقص یہ ہے کہ یہاں بیشتر موقعوں پر ضمنی کرداروں نے نہ صرف مرزا جی کے ساتھ مسخرے کا سا سلوک کیا ہے (حالانکہ مرزا جی کے کردار میں مسخرہ پن موجود نہیں) بلکہ اس کے ساتھ عملی مذاق میں بھی مصروف رہے ہیں۔

مرزا لوکی والے سے مندرجہ ذیل منظر اس عملی مذاق کا ایک نمونہ ہے:

"اجی مرزا جی کمال کر دکھایا! بھئی حد ہو گئی۔ آپ نے تو سامری کو بھی مات کر دیا۔ کرامت ہے کرامت۔"

اور ادھر مرزا جی جھک جھک کر:

"تسلیمات عرض! یہ تو آپ کی ذرہ نوازی ہے؛" فرمانے لگے:
"اجی مرزا جی خدا کی قسم آئیے گلے تو مل لیں۔"
اب دیوانہ وار لوگ آگے بڑھ کر مرزا جی سے گلے ملنے لگے، ایک ہٹتا ہے تو دوسرا چمٹ جاتا ہے۔
اس کے گلے ملنے میں پگڑی سر سے اتر کر گلے کا ہار ہوگئی۔ کوئی اِدھر گھسیٹ رہا ہے، کوئی اُدھر جھٹکا دے رہا ہے، اور مرزا جی ہیں کہ کبھی ایک پر گرتے ہیں۔ کبھی ادھر لڑھک جاتے ہیں۔"

لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ مرزا جی کا مزاحیہ کردار کلیتہً عملی مذاق کا رہینِ منت ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ مرزا جی کے کردار کی تشکیل میں ان کی بعض فطری ناہمواریوں نے بھی حصّہ لیا ہے۔ اس کا ثبوت یہ ہے کہ اگرچہ ایم۔ اسلم صاحب نے مرزا جی کے نام سے بہت سے کردار پیش کئے ہیں جو عمر، پیشہ اور حلیہ کے لحاظ سے ایک دوسرے سے کافی مختلف ہیں۔ تاہم ان سب کرداروں کے مطالعے کے بعد جب ایک کردار کے نقوش چشم تصور کے سامنے ابھرتے ہیں وہ اپنی بعض فطری ناہمواریوں کے باعث بڑی آسانی سے پہچانا جا سکتا ہے۔ دراصل مصنف کی نظریں ایک خاص قسم کے کردار پر مرکوز ہیں جو سوسائٹی کے ہر حلقے میں موجود ہوتا ہے اور جس کی بدحواسیاں اتنی نمایاں ہوتی ہیں کہ وہ اپنے حلقے کے لئے تفریح طبع کا باعث بن جاتا ہے۔ چنانچہ جہاں کہیں انھیں کوئی ایسا لڑکھڑاتا ہوا کردار نظر آتا ہے وہ اسے مرزا جی کا نام دے کر پیش کر دیتے ہیں۔ اس کا انھیں فائدہ بھی ہے اور نقصان بھی۔ فائدہ اس طرح کہ انبوہ میں سے مرزا جی کا مزاحیہ کردار تلاش یا انتخاب کرتے وقت انھیں کردار کی بعض فطری ناہمواریوں کو بھی ملحوظ رکھنا پڑتا ہے۔ اور اس طرح وہ مسخرے کی بجائے ایک ایسا کردار پیش کرنے میں کامیاب ہو جاتے

ہیں جو مزاحیہ کردار کے تصور سے ایک حد تک قریب ہوتا ہے ۔ اور نقصان اس طرح کہ ہر بار یہ کردار ایک ایسے مختلف لباس میں نمودار ہوتا ہے کہ کردار کا وہ تسلسل باقی نہیں رہتا جو مزاحیہ کردار کے لئے از بس ضروری ہے ۔ چنانچہ مرزا جی میں خوجی، حاجی بغلول یا چچا چھکن کا سا تسلسل موجود نہیں اور اس بات نے ایم ۔ اسلم صاحب کے اس کردار کو نقصان پہنچایا ہے ۔

آخر میں اس بات کا اظہار ضروری ہے کہ مرزا جی کے بہت سے مختلف خاکوں میں سے " مرزا بندو قچی " کا خاکہ شاید سب سے زیادہ کامیاب ہے ۔ اور اس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ یہاں مزاح کلیتہً مرزا جی کی فطری ناہمواریوں اور ایک مزاحیہ صورتِ واقعہ کے طفیل ابھرا ہے ۔ دوسرے خاکوں میں لفظی الٹ پھیر، عملی مذاق اور اصلاحی رنگ نے مرزا جی کو پوری طرح منظر عام پر آنے کی اجازت نہیں دی ۔

بدحواس شوہر

ہمارے معاشرے میں شوہر کے بیوی پر تسلط کو اس قدر اہمیت تفویض کی جا چکی ہے کہ اب اگر کوئی بیوی شوہر پر مسلط ہو جائے تو ہمارے لئے یہ شوہر نیم مزاحیہ کردار کا درجہ اختیار کر جاتا ہے اور ہم اسے "زن مرید" کا لقب عطا کر کے اس سے محظوظ ہوتے ہیں۔ نفسیاتی لحاظ سے بھی دیکھا جائے تو مرد عورت کے تسلط سے آزاد رہنے کی فکر دوام میں مبتلا ہے۔ اور چوں کہ اس کی آزاد رہنے کی کاوش کئی بار ناکام رہتی ہے اور اسے فریق مخالف کی خوشنودی حاصل کرنے کے لئے اپنے وقار کی شکست کو بھی برداشت کرنا پڑتا ہے لہٰذا ایسے تمام موقعوں پر اس کی حرکات و سکنات مضحکہ خیز صورت اختیار کر جاتی ہیں اور وہ مزاحیہ کردار سے قریب تر آجاتا ہے۔

عظیم بیگ چغتائی کی کتاب "خانم" میں ایک ایسا ہی نیم مزاحیہ کردار ابھرا ہے۔ مصنف نے اس کردار کو "میں" کے پردے میں پیش کیا ہے۔ یہ ایک شخص کی داستان ہے جسے عام لوگ "زن مرید" کہہ کر نشانۂ تمسخر بناتے ہیں لیکن جس کی سب سے بڑی ناہمواری اس کوشش میں پنہاں ہے جو وہ اپنی آزادی، وقار اور اپنی شخصیت کو خانم کے تسلط سے محفوظ رکھنے کے لئے کرتا ہے۔ یہ کوشش بالعموم ناکام

رہتی ہے اور شوہر کو اپنی چنچل بیوی کی خوشنودی حاصل کرنے کے لئے ایک رویہ اختیار کرنے پر مجبور کرتی ہے جو دیکھنے والوں کے تفنّن طبع کا باعث ثابت ہوتا ہے۔

یہ چنچل بیوی کا کردار عظیم بیگ چغتائی کی تصنیف "خانم" کے علاوہ ان کی دوسری تصانیف میں بھی ابھرا ہے۔ بلکہ ایک ایسی چنچل بیوی کا کردار جس کے لبوں پر ہر دم ایک شریر سی مسکراہٹ ناچتی رہتی ہے ان کی دوسری تصانیف ہی میں ملتا ہے۔ خانم میں یہ بیوی نسبتاً سنجیدہ ہے۔ لیکن اس کا نتیجہ یہ نکلا ہے کہ جہاں عظیم بیگ چغتائی کی دوسری تصانیف میں مزاح کو تحریک بیوی کے چنچل پن اور عملی مذاق سے ملتی ہے (اور یہاں ایک شعوری کاوش موجود ہے) وہاں "خانم" میں یہی بیوی ایک ایسی عورت کا روپ دھار لیتی ہے جو چنچل تو ہے لیکن جو سنجیدگی سے اپنے خاوند کو زندگی کی ایک خاص راہ پر گامزن دیکھنا چاہتی ہے۔ چنانچہ یہاں مزاح کو تحریک خانم کے کردار سے براہِ راست نہیں ملتی بلکہ شوہر کی ان ناہمواریوں سے ملتی ہے جو خانم کی وجہ سے پیدا ہوتی ہیں۔

شوہر کی یہ ناہمواریاں اس طرح پیدا ہوتی ہیں کہ شروع شروع میں تو شوہر اپنے مردانہ وقار اور آزادی کے تحفظ کے لئے خانم سے برسرِ پیکار ہوتا ہے اور اپنی ضد پر قائم رہ کر جنگ جیت بھی جاتا ہے لیکن دراصل اس جیت میں اس کی ہار پنہاں ہوتی ہے۔ فی الواقعہ خانم شوہر سے زیادہ چالاک ہے اور مات کھانے کے بعد بھی وہ کئی ایک ایسے حربے استعمال کرنا جانتی ہے کہ شوہر الٹا اسے منانے اور اس سے معافی مانگنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ شوہر کے اس ردّ عمل کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ ترحم کے جذبات اُسے بٹے ہوئے حریف سے ہمدردانہ برتاؤ پر مائل کرتے ہیں۔ دوسرے خانم بڑی صاحبِ جمال عورت ہے اور شوہر صاحب خود پرلے درجے کے بدصورت ہونے پر ایک احساسِ کمتری میں مبتلا ہیں۔ وہ خانم کے روٹھ جانے یا

میکے چلے جانے کو برداشت نہیں کر سکتے۔ چنانچہ وہ مجبور ہو جاتے ہیں کہ اپنے وقار کی شکست تسلیم کر کے بیوی کے سامنے سر خم کر دیں۔ یہاں تک تو سارا مسئلہ قطعاً مضحکہ خیز نہیں بلکہ ہمارے معاشرے کے بہت سے گھروں میں اس کا مظاہرہ ایک عام سی بات ہے لیکن جب اس اخلاقی شکست کے بعد شوہر کو اپنی بیوی کی خوشنودی حاصل کرتے اور بیوی کو "خطرناک حربوں" کے استعمال سے روکنے کے لئے ایک طویل دفاعی جنگ لڑنا پڑتی ہے اور اس پر ہر لحظہ بیوی کے روٹھ جانے کا خوف مسلط ہو جاتا ہے تو اس کی حرکات یقیناً مضحکہ خیز صورت اختیار کر جاتی ہیں۔ مثلاً یہی دیکھئے کہ شوہر صاحب نے خانم سے وعدہ کر لیا تھا کہ وہ خان صاحب کے ہاں جا کر شطرنج نہیں کھیلیں گے۔ لیکن اس کو شاطر کی فطری کمزوری پر محمول کیجئے یا دل کے ہاتھوں انھیں مجبور سمجھئے کہ وہ نہ صرف خان صاحب کے ہاں شطرنج کھیلتے ہیں بلکہ ایک دفعہ جو کھیلنے بیٹھتے ہیں تو بس بیٹھے ہی رہ جاتے ہیں۔ حتیٰ کہ کافی دیر ہو جاتی ہے اور خانم کا ملازم انھیں دیکھتے خانصاحب کے ہاں پہنچ جاتا ہے۔ اب شوہر صاحب کا ردّ عمل قابلِ توجہ ہے:

"یہ میرا ملازم تھا۔ میں نے آواز دے کر بلایا۔

"کیوں؟ کیسے آئے ہو؟"

"کچھ نہیں صاحب ... دیکھنے بھیجا تھا۔"

"اور کچھ کہا تھا؟"

"جی نہیں۔ بس یہی کہا تھا کہ دیکھ کے چلے آنا۔ جلدی سے۔"

"تو دیکھو۔" میں نے کہا۔ "کیا کہو گے جا کے؟ یہ کہنا کہ خانصاحب کے ہاں نہیں تھے۔ یوسف صاحب کے ہاں تھے۔ مگر نہیں۔ تم سے تو یہی کہا ہے کہ خاں صاحب کے ہاں دیکھ لینا۔ تو بس یہی کہہ دینا

کہ نہیں تھے ۔۔۔ دیکھو ۔۔۔"

"لاحول ولاقوۃ" خانصاحب نے بگڑ کر کہا "ارے میاں تم آدمی ہو کہ پنج شاخہ ۔ بیوی نہ ہوئی نعوذ باللہ وہ ہو گئی"

وغیرہ وغیرہ

ایک اور واقعہ بھی قابل توجہ ہے ۔ خانم نے شوہر کو منع کر دیا ہے کہ سسرال میں زیادہ نہ کھائیں بلکہ اتنا کم کھائیں کہ دوسرے دولہا بھائیوں کے مقابلے میں لوگ خانم کے شوہر کی بے حد تعریف کریں ۔ شوہر صاحب بھی بادلِ ناخواستہ اس اسکیم پر رضامند ہو گئے ہیں اور جب عین منجدھار میں پہنچے ہیں تو :

"بہت جلد کھانا اختتام پر پہنچا اور مٹھاس کا دور آگیا ۔ ڈبل روٹی کے میٹھے ٹکڑے تھے ۔ ایک تو میں نے آدھا پیٹ کھانا کھایا تھا اور دوسرے کیوڑہ اور زعفران کی بھوک پرور مہک ، پھر نوالہ جو ایک چھوٹا سا لیا ہے تو حلق سے معدہ تک ایک ذائقے کی لکیر بنتی چلی گئی ۔ خلاف مرضی ہاتھ کو معدہ کے احکام کی تعمیل کرنا پڑی ۔ میں نے بہت تھوڑا سا لیا تھا اور چار نوالوں میں رکابی صاف کر کے معدہ میں بھوک کی کھرچن محسوس کرنے لگا ۔ اور اس پلیٹ پر نظر پڑی ۔ بڑی آپا نے میری طرف پلیٹ بڑھائی اور میں ہاتھ بڑھانے والا ہی تھا کہ خانم سے نظر چار ہو گئی ۔ کس قدر خوف زدہ ہو کر اس نے میری طرف دیکھا ہے کہ میں کہیں لے نہ لوں ۔ چنانچہ میں فوراً رک گیا ۔"

ان اقتباسات سے ظاہر ہے کہ شوہر کی بدحواسی اکثر و بیشتر خانم کی خوشنودی حاصل کرنے کی غرض سے معرضِ وجود میں آتی ہے ۔ چنانچہ جب یہ بھلا آدمی محض بیوی

کی خوشنودی حاصل کرنے کے لئے اپنے وقار اور شخصیت کو ختم کر بیٹھتا ہے تو مضحکہ خیز تو وہ نظر آتا ہی ہے لیکن اس کی حالت اس وقت قابلِ دید ہوتی ہے جب وہ محض گھبراہٹ، بدحواسی یا اخلاقی کمزوری کے باعث بیوی کے تقاضوں کو پورا کرنے سے بھی قاصر رہ جاتا ہے۔ مثلاً یہی واقعہ لیجئے کہ شوہر نے خانم کی خاطر خود کو اتنی دیر تک بھوکا رکھا کہ اس کے صبر کا پیمانہ لبریز ہو گیا اور اس نے رات کے اندھیرے میں کسی ملازمہ کے بچے کی شکر قندی پر ہاتھ صاف کیا۔ صبح پکڑا گیا اور وہ کم کھانے کا سارا پروپگنڈا آن واحد میں ختم ہو گیا۔ عظیم بیگ چغتائی کے اپنے الفاظ میں:

"میں لحاف میں اب تک بیٹھا ہوا تھا۔ چھوٹی آپا کمرے میں آتے آتے رکیں اور پھر آ گئیں۔"

"کنجیاں۔" انھوں نے کہا۔ میں سرہانے رضائی اوڑھے بیٹھا تھا۔ لحاف ہٹا کر کنجیاں انھوں نے ڈھونڈیں۔ کنجیاں تو مل گئیں مگر ساتھ ہی شکر قندی کے چھلکوں کی فرش پر بارش ہو گئی۔

"ہیں!" ان کے منھ سے نکلا اور میری طرف جو دیکھا، میرے منھ کی طرف تو "دو اور دو چار" پھر خانم کی طرف دیکھا اور پھر میری طرف دیکھا یعنی "دو اور دو چار" اس کے بعد کیا ہوا صیغۂ راز میں ہے اور رہے گا۔"

وغیرہ وغیرہ

یہ مثال شوہر کی اس بدحواسی کی بھی ایک مثال ہے جو اسے مزاحیہ کردار سے قریب تر لانے میں مدد دیتی ہے یعنی کم کھانے کے طویل پروپگنڈے کے بعد یکایک شکر قندی چرانے کا الزام ایک ایسی ناہمواری پیدا کرتا ہے جو بالعموم مزاحیہ کردار کی بدحواسی کی رہینِ منت ہوتی ہے۔ یہاں البتہ ایک بھلا چنگا آدمی اس ناہمواری

کا مرتکب ہوا ہے اور وہ کبھی محض اس لئے وہ زن مرید ہے اور خانم کو ناراض نہیں کر سکتا۔ چنانچہ یہ بات اسے اور بھی مضحکہ خیز بنا دیتی ہے اور ناظر اس کی بدحواسی سے محظوظ ہونے لگتا ہے۔

بدحواس شوہر کا یہ نیم مزاحیہ کردار ریل کے اس دلچسپ سفر سے بھی ابھرتا ہے جو عظیم بیگ کی اس تصنیف کا ایک اہم باب ہے۔ بظاہر اس باب میں شوہر کی ان ناہمواریوں سے پردہ اٹھایا گیا ہے جو گھر سے باہر بھی معرضِ وجود میں آتی ہیں۔ لیکن دراصل یہاں بھی خانم ہی ان کے پس پشت موجود ہے۔ مثلاً خانم کا خود اچھے کپڑے پہن کر سفر کرنا اور شوہر کو ایسے کپڑے پہنا کر ساتھ لے جانا کہ دوسرے مسافروں کو اس پر ملازم کا گمان ہو۔ شوہر کے پیمانۂ صبر کو لبریز کرنے اور اسے بدحواس کرنے کے لئے کافی ہے۔ چنانچہ بعد ازاں ریل میں بدحواسی، اس سے سرزد ہوتی ہے وہ یقیناً محض ذہنی انتشار کے باعث ہے نہ کہ کسی فطری ناہمواری کی وجہ سے (جو مزاحیہ کردار کے لئے نہایت ضروری) البتہ یہاں شوہر کی ناہمواری اس حد تک ضرور ہے کہ اس نے اپنی شخصیت کو خانم کی خوشنودی پر قربان کرتے ہوئے ایسے کپڑے پہن لئے تھے کہ ریل کے دوسرے مسافروں کو اس پر ملازم کا گمان ہوا۔

خانم میں شوہر کی یہ بدحواسیاں جا بجا ملتی ہیں اور اگرچہ ان میں سے بیشتر کا محرک وہ "خوف" ہے جو شوہر پر ہر دم مسلط رہتا ہے کہ کہیں کوئی بات خانم کی مرضی کے خلاف نہ ہو جائے۔ تاہم ایک بار شوہر اس ذہنی خلفشار میں مبتلا ہو جاتا ہے تو پھر بہت سے موقعوں پر وہ بلاوجہ بھی بدحواسیوں کا شکار ہونے لگتا ہے۔ مگر اس سب کے باوجود شوہر کے اس کردار کو ہم کسی مکمل مزاحیہ کردار کا درجہ اس لئے نہیں دے سکتے کہ اس میں فطری ناہمواریوں کا سخت فقدان ہے۔

اردو ڈراما میں طنز و مزاح

(۱)

انسان کی جبلّت اور اس کے سماجی شعور کے مابین ایک ازلی و ابدی کشمکش موجود ہے۔ بلاشبہ اس نے اپنی تہذیب اور تمدّن اور اپنی سماجی اور مجلسی زندگی کی تشکیل سے اپنی نادیدہ خواہشات کو بڑی حد تک پابہ زنجیر کرلیا ہے۔ تاہم اب بھی اس کے دل کے نہاں خانے میں ان خواہشات کا بہت بڑا حصہ تسکین کا طالب رہتا اور اسے اپنی گم شدہ جنّت میں واپس چلے جانے پر اکساتا رہتا ہے۔ مگر چونکہ انسان اپنی مہذب زندگی کے باعث ان خواہشات کی کھلے بندوں تسکین نہیں کرسکتا ہے تو اس نے تسکین قلب کے لئے آرٹ کی تخلیقات کا سہارا لے کر اپنی جنّت کو واپس جانے کی ایک ہلکی سی کوشش ضرور کی ہے۔ پس آرٹ میں اور خاص طور پر آرٹ کے سب سے بڑے مظہر یعنی ٹریجڈی (المیہ) میں جو چیز ہمیں متاثر کرتی ہے، وہ دوسرے افراد کی نہیں بلکہ ہماری اپنی جھلک ہے ـــــ گویا ہم نے خود اپنے احساسات و جذبات کو عریاں دیکھ لیا ہے۔ اپنے احساسات و جذبات میں گم ہو جانے اور یوں اپنی کھوئی ہوئی جنت کو لوٹ آنے کے اس عمل سے ہمیں یوں محسوس ہوتا ہے گویا ہم ایک مدّت کے بعد اپنی تشنہ و درماندہ روح کو سیراب کرنے میں کامیاب ہو گئے ہیں۔ شاید اسی لئے برگساں "آرٹ سوسائٹی سے منحرف

ہونے اور تجربے سے ہمکنار ہو جانے کا دوسرا نام ہے[1]"۔

المیہ کے برعکس کامیڈی (فرحیہ) ہمارے سماجی شعور کی پیداوار ہے۔ اور بنیادی طور پر اس کا مقصد سماجی نظام کو تسلیم کرنا اور کروانا ہے۔ چنانچہ یہ نہ صرف افراد کو اکٹھا ہونے اور مل جل کر ہنسنے کی ترغیب دیتی ہے بلکہ ہر اس فرد کو نشانۂ تمسخر بھی بناتی ہے جو سماجی نظام سے خود کو پوری طرح ہم آہنگ نہیں کرسکتا۔ (کالج کے فرسٹ ایئر میں داخل ہونے والے طلبا شاید اسی کالج کے دوسرے طلبا کے لئے تفنن طبع کا وافر سامان مہیا کرتے ہیں) پس اپنے اس عمل کی وجہ سے فرحیہ سوشل نظام کی تشکیل اور بقا کے لئے بے حد کار آمد ہے کہ یہ سماج کی چار دیواری کے اندر ہر لڑکھڑاتے ہوئے کردار کا مضحکہ اڑاتی اور اسے اس کی ناہمواریوں کا احساس دلا کر ایک نارمل زندگی بسر کرنے کی ترغیب دیتی ہے —— اور اس طرح یہ ٹریجڈی سے بہت دور ہٹ جاتی ہے کہ ٹریجڈی انسان کو سماجی نظام کی طرف سے آنکھیں بند کر کے اپنے آپ میں کھو جانے کی طرف مائل کرتی ہے۔

ٹریجیڈی کا طرۂ امتیاز آپ اپنی آگ میں جل مرنا ہے۔ چنانچہ یہ ہمارے سامنے عموماً ایک ایسا کردار پیش کرتی ہے جس کی نہ تو پہلے کوئی مثال موجود تھی اور نہ جس کے دوبارہ منظرِ عام پر آنے کا کوئی سوال ہی پیدا ہوتا ہے لیکن کامیڈی ایسے انوکھے کردار کی بجائے ہمارے سامنے ایک ایسا کردار پیش کرتی ہے جو اپنے طبقے کی پوری نمائندگی کرتا اور ایک ٹائپ (مثالی نمونہ) قرار پاتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں ٹریجیڈی ایک بڑی حد تک داخلیت اور کامیڈی خارجیت پر مبنی ہے۔

اس نفسیاتی بعد پر نگاہ رکھیں تو ٹریجیڈی اور کامیڈی میں ایک خاصی بڑی

---

[1] "خندہ" از برگساں صفحہ ۱۷۱۔

خلیج نظر آئے گی۔ ٹریجیڈی قلب انسانی میں حسرت والم کو برانگیختہ کرتی اور خوف، عبرت، ہمدردی وغیرہ کو تحریک دیتی ہے۔ اگر یہ محض رنج والم کی تصویر کھینچے یوں کہ ناظر پر رقت طاری ہو جائے تو میلو ڈراما (MELODRAMA) کہلاتی ہے۔ تاہم صحیح ٹریجیڈی کی تعریف یہ ہے کہ یہ کوئی ایسا بلند ہمت کردار پیش کرے جو آلام و مصائب کا مردانہ وار مقابلہ کرتے ہوئے شکست سے ہم کنار ہو جائے اور اس طرح اپنی اصول صلاحیتوں سے ہماری ہمدردی حاصل کر سکے۔ دوسری طرف کامیڈی قلبِ انسانی میں فرحت وانبساط پیدا کرتی ہے تاہم وہ ڈراما جو محض تفریح پر مبنی ہو اور کامیڈی کی سی آزاد فضا پیدا نہ کرے فارس (FARCE) یعنی مذاقیہ کہلاتا اور ایک کمتر درجے کی چیز قرار پایا ہے۔

تاریخی لحاظ سے دیکھیں تو کامیڈی بھی اتنی ہی پرانی ہے جتنی کہ ٹریجیڈی۔ چنانچہ اس کے اوّلین مظاہر یونان کی ان دیہاتی تقریبوں میں ملتے ہیں جہاں اس کا مزاج نقل کا سا تھا اور یہ تمسخر انگیز گیتوں سے پر تھی۔

بعد ازاں یونان کے ڈراما نگار ارستوفینز نے اسے اپنا ذریعۂ اظہار قرار دیا اور اس کا سہارا لے کر بعض زندہ کرداروں کو نشانۂ تمسخر بنانے کی کوشش کی۔ چنانچہ ارستوفینز کی تحریروں میں مزاحیہ کردار کے اوّلین نقوش بھی ملتے ہیں لیکن ارستوفینز کا یہ طریقِ کار جو ہجو اور پھبتی سے قریب تر تھا زیادہ دیر تک مقبول نہ رہ سکا اور کامیڈی میں بڑی حد تک کاٹ چھانٹ کر دی گئی۔ ارستوفینز کے بعد یونانی کامیڈی نے کردار، واقعہ اور پلاٹ کے مختلف پہلوؤں پر توجہ صرف کرنا شروع کی۔ مینینڈر (MANANDAR) اس سلسلے کا سب سے بڑا ڈراما نگار تھا کہ اس کے ڈراموں میں جدید کامیڈی کے رجحانات بھی ملتے ہیں۔ یہ ڈرامے اس زمانے کے ایتھنز کے بعض مخصوص کرداروں مثلاً "لالچی باپ"، "فضول خرچ بیٹا" وغیرہ کو پہلی بار منظرِ عام پر لائے تھے۔

یونانی خود بھی بڑے ذہین اور بذلہ سنج تھے اور ان کی زبان میں بھی کافی لچک تھی۔ اسی لئے وہ کامیڈی میں ایک حد تک کامیاب بھی ہوئے۔ مگر رومی جنھوں نے انھیں فتح کیا نسبتاً زیادہ سنجیدہ لوگ تھے۔ چنانچہ ان کے ڈرامانگار پلاٹس (PLATUS) کے ہاں کامیڈی پھبتیوں کی طرف جھکتی ہوئی نظر آتی ہے لیکن اسی زمانے میں مینینڈر کی تخلیقات سے متاثر ہونے والے رومی ڈرامہ نگار ٹیرنس (TERENCE) نے کردار سازی پر توجہ مرکوز کر کے انسانی خاندان اور اس کی سماجی فضا کو اہمیت بخشنا شروع کی۔

دراصل کامیڈی اپنے عروج کے لئے ماحول کی دست نگر ہوتی ہے۔ ایک باشعور متوسط طبقے کی نمود اور سوسائٹی میں عورت کے درجے کو تسلیم کر لینے سے ہمیشہ اسے مدد ملتی ہے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ اسے سب سے زیادہ عروج فرانس میں نصیب ہوا اور مولیئر اس صنف کا بادشاہ تسلیم کیا گیا۔ مولیئر کے ڈراموں میں نہ صرف کلاسک کامیڈی کے طوفانی قہقہوں کو ختم کر دیا گیا بلکہ پلاٹ، نقل، عملی مذاق وغیرہ کی حدود بھی متعین کر دی گئیں۔ مولیئر کی دنیا ہماری روز مرہ کی دنیا ہے جس میں باشعور لوگ بستے ہیں۔ یکایک ایک ایسے پرسکون ماحول میں مولیئر ایک ایسے کردار کو گھسیٹ لاتا ہے جو انسانی حماقت کا نہایت سچا نمائندہ قرار پاتا ہے۔ اور پھر وہ اس کردار کی ناہمواریوں سے مزاح کو تحریک دیتا اور حیرت انگیز طور پر کامیاب ہو جاتا ہے۔ بقول پروفیسر سلی (SULLY) مولیئر کے ڈراموں میں مزاح اس اجنبی کی بدحواسیوں سے جنم لیتا ہے جو سوسائٹی کے ایک مخصوص حلقے میں وارد ہوتا اور اس کی مستحکم اقدار سے ناآشنائی کا اظہار کرتا ہے۔

ہر چند تاریخ ادبیاتِ عالم میں کامیڈی کے عروج و زوال کی داستان قلم بند کرنا موجودہ موضوع سے خارج ہے تاہم اس "مصنوعی کامیڈی" کا ذکر بے جا نہ ہوگا

جیسے کان گریو (CANGREVE) اور اس کے معاصرین نے پروان چڑھایا۔ یہ مصنوعی کامیڈی دراصل ارستوفنیز کے طریقِ کار کی غمازتھی اور اس میں عملی مذاق اور بلند بانگ قہقہوں کی مدد سے صرف ایک خاص کردار ہی کو نہیں بلکہ زندگی کی ساری ہماہمی کو انتشار اور بے ترتیبی کے سپرد کر دیا گیا تھا۔ بعد ازاں اس مصنوعی کامیڈی پر بڑے بڑے اعتراضات ہوئے اور میکالے نے خاص طور پر اس کو غیر اخلاقی قرار دیا لیکن موجودہ بحث کے لئے ان تفاصیل سے ہمیں کوئی سروکار نہیں۔

غور کریں تو کامیڈی ایک طرح کا کھیل ہے۔ ایک ایسا کھیل جو زندگی کی نقل ہے۔ چنانچہ اسی لئے کامیڈی میں طفلانہ مذاق کی بہت سی باتیں شامل ہوتی ہیں۔ مثلاً عملی مذاق، عجیب و غریب لباس، لفظی بازیگری کے کرشمے وغیرہ وغیرہ ایسی باتیں ہیں جن سے بچے خاص طور پر محظوظ ہوتے ہیں۔ مگر جب کامیڈی کو عروج نصیب ہوتا ہے تو مصنف کی زیادہ تر توجہ کردار پر مرکوز ہو جاتی ہے اور وہ لباس، واقعہ، عملی مذاق اور لفظی بازیگری کے حربوں کو ثانوی حیثیت دے دیتا ہے۔ بہر حال کامیڈی کی تاریخ اس بات کی شاہد ہے کہ کامیڈی میں مزاحیہ کردار کو بتدریج اہمیت ملتی چلی گئی ہے۔ اور کامیڈی کی کامیابی کے لئے مزاحیہ کردار کو اس کی تمامتر ناہمواریوں کے ساتھ فن کارانہ طریق سے پیش کرنا ضروری قرار دیا جا چکا ہے۔ علاوہ ازیں مزاح کے دوسرے حربوں یعنی مبالغہ، موازنہ، لفظی بازیگری، اور واقعہ وغیرہ کو بھی مزاحیہ کردار کی تخلیق میں استعمال کرنے کی طرف واضح رجحانات ملتے ہیں۔ پس کامیڈی زیادہ تر کسی کردار کو ایک غیر مانوس ماحول میں پیش کر کے اس کی بدحواسیوں سے مزاح کی تخلیق کرتی ہے۔ یوں بھی دیکھئے تو اسٹیج اس لحاظ سے رجعت پسند ہے کہ یہ ہر اس چیز کا مذاق اڑاتی ہے جو اس کے اپنے ماحول کے لئے اجنبی ہو۔ مزاحیہ کردار جب اس اجنبی پن کا مظہر بن کر اسٹیج پر آتا ہے تو

دیکھنے والے اس کی ہر نرالی حرکت کا قہقہوں سے خیر مقدم کرتے ہیں۔

کامیڈی اور ہنسی کا آپس میں شدید ربط ہے اور کامیڈی اپنی اصلی صورت میں اس ہنسی کو تحریک دیتی ہے جو مثلاً کسی بچے پر کسی مضحکہ خیز منظر کو دیکھتے وقت وارد ہوتی ہے۔ مگر کامیڈی کی دو مخلوط اقسام بھی ہیں۔ ایک وہ قسم جس میں ہنسی کوئی سنجیدہ مقصد لے کر وارد ہوتی ہے جیسے طنز میں، اور دوسری وہ جس میں ہنسی موجودہ صورتِ حال کو تسلیم کر لینے سے نمودار ہوتی ہے جیسے مزاح میں۔ چنانچہ کامیڈی کا سہارا لینے والا طنز نگار تو اس صورتِ حال کو تبدیل کر دینے کا خواہاں ہوتا ہے جسے وہ خندۂ استہزا میں اڑاتا ہے لیکن کامیڈی کا سہارا لینے والا مزاح نگار اس دنیا کو اپنے سینے سے چمٹا لینا چاہتا ہے جو اسے محظوظ کرتی ہے۔ ظاہر ہے کہ دونوں میں بعد القطبین ہے۔

(۲)

سطور بالا میں ٹریجیڈی اور کامیڈی کے فرق کو ملحوظ رکھتے ہوئے مغرب میں کامیڈی کے تدریجی ارتقار کے بارے میں چند باتیں کہی گئی ہیں۔ لیکن جب ہم اس بحث کے بعد اردو ڈرامے کی تاریخ کی طرف متوجہ ہوتے ہیں اور یہاں مغربی کامیڈی کا پرتو دیکھنے کی سعی کرتے ہیں تو ہمیں یک گونہ مایوسی کا سامنا ہوتا ہے۔ یہی نہیں کہ اردو میں کامیڈی اپنے اصلی روپ میں نمودار نہیں ہوئی بلکہ ڈرامے کی دوسری اصناف میں بھی ارتقار کا سراغ نہیں ملتا۔ بلاشبہ پچھلے ایک سو برس میں (اور ہمارے ڈرامے کی کل عمر یہی ہے) اردو زبان میں چند اچھے ڈرامے بھی لکھے گئے لیکن ایک تو ایسے ڈراموں کی تعداد بہت کم ہے اور دوسرے اب ڈرامے کا مستقبل اتنا تاریک نظر آرہا ہے کہ نقادانِ ادب کے لئے اس ساری داستان کا از سرِ نو جائزہ لینا ضروری ہے تاکہ یہ معلوم ہو سکے کہ ڈرامے میں ہماری ناکامی کے کیا اسباب تھے۔ اور مستقبل قریب میں اس کی ترویج وارتقار کے کیا امکانات ہیں۔

ڈرامے کی ترویج وارتقار کی بحث موجودہ موضوع سے خارج ہے۔ تاہم یہ بات ملحوظ رکھنے کے قابل ہے کہ صرف مستعد اور چاق و چوبند قوموں ہی میں ڈرامے کو عروج نصیب ہوتا ہے۔ اگر کوئی قوم عافیت کوشی اور سستی و ناکردگی کی اسیر

ہو جائے تو اس کے ڈرامے کے امکانات بھی رو بہ زوال ہو جاتے ہیں۔ ۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی سے قبل اردو زبان میں ڈرامے کے فقدان کی وجہ شکست و ریخت کی وہ فضا ہے جو دو ڈیڑھ سو سال سے ہمارے معاشرے پر مسلط تھی اور جس نے قومی کردار سے مستعدی اور جفاکوشی کے عناصر چھین لئے تھے۔ ۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی نے پہلی بار ہندوستانی قوم کو جھنجھوڑ جھنجھوڑ کر صدیوں کی گہری نیند سے بیدار کیا اور اس کی نظریں اپنے محدود ماحول کی چار دیواری کو پار کر کے افق کے مد و جزر کا جائزہ لینے لگیں۔ پھر مغربی ادب سے شناسائی نے ایک نئی دنیا کے دروازے کھول دیئے۔ صدیوں کا تعطل اور جمود بتدریج ختم ہوا اور ہماری قوم سیاسی، سماجی اور ذہنی لحاظ سے بیدار ہو گئی۔ کانگرس اور مسلم لیگ کے قیام، ہندوؤں اور مسلمانوں کی کئی نیم تعلیمی، نیم مذہبی تحریکوں اور مغربی تہذیب کے زیر اثر ایک بدلتے ہوئے اندازِ نظر نے ساری کی ساری ہندوستانی قوم کو متاثر کیا۔ اسی لئے اس دور میں یک لخت ڈرامے کی طرف شدید میلانات بھی پیدا ہوئے اور دیکھتے دیکھتے ڈرامے کو وہ مقبولیت حاصل ہو گئی جو اس سے قبل کسی دوسری تفریح کو حاصل نہ ہوئی تھی۔ دراصل ڈرامے کی اس مقبولیت کی سب سے بڑی وجہ وہ بیداری اور مستعدی تھی جو نئے حالات کے نتیجے کے طور پر پیدا ہو گئی تھی۔ ویسے یہ ایک ناقابل تردید حقیقت ہے کہ اس دور میں زیادہ تر خالص کاروباری اندازِ نظر کے مطابق ہی ڈرامے لکھے گئے۔ اگرچہ کچھ ایسے ڈرامے ضرور تخلیق ہوئے جن کی ادبی حیثیت مسلم تھی۔ کاروباری ڈراموں کا آغاز پارسی تھیٹریکل کمپنیوں کا رہینِ منت ہے۔ پارسی شاید دوسروں کی بہ نسبت ہماری قوم کی تفریحی ضروریات کے بہترین نباض تھے کہ انھوں نے ڈرامے پر توجہ کی اور بمبئی، کلکتہ اور دہلی میں تھیٹریکل کمپنیاں قائم کر دیں۔ اوریجنل تھیٹریکل کمپنی، وکٹوریہ ناٹک کمپنی، الفریڈ کمپنی، نیو انڈیا کمپنی، پارسی تھیٹریکل کمپنی، لاہور تھیٹریکل کمپنی اور درجنوں

دوسری کمپنیوں نے عوام کی بڑھتی ہوئی ضروریات کے پیش نظر کام شروع کر دیا۔ ان تھیٹریکل کمپنیوں میں جو ڈرامے پیش ہوتے تھے وہ ڈرامے کے نقطۂ نظر سے پست تھے اور ان کا مزاحیہ حصّہ تو خاصا پست تھا۔ (اس کا تفصیلی تذکرہ آگے آئے گا) علاوہ ازیں مقفّیٰ دمسجع زبان، گانوں کی بہتات، فطری اداکاری کا فقدان اور خاص طور پر حاضرین کے نچلے طبقے کی تفریحی ضروریات کو پورا کرنے کی سعی نے ان ڈراموں کو نقصان پہنچایا۔ اس دور کے مشہور ڈرامانگاروں میں رونق بنارسی، حسینی میاں ظریف، طالب بنارسی، محمد ابراہیم محشر انبالوی، حافظ محمد عبداللہ، مرزا نظیر بیگ، منشی کریم الدین بیتاب، مہدی حسن احسن اور آغا حشر خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔

اردو ڈرامے کا یہ ہنگامی دور بیسویں صدی کے خمس اوّل تک جاری رہا۔ مگر عین اس وقت جب ڈرامے میں توانائی کے آثار پیدا ہو رہے تھے اور ایسا معلوم ہوتا تھا گویا اب مستقل حیثیت کے ڈرامے بھی معرضِ وجود میں آئیں گے ایک ایسا واقعہ نمودار ہوا کہ ڈرامے کا یہ ننھا سا پودا مرجھا کر رہ گیا۔ اور اس کے مستقبل کے متعلق تمام امیدیں ایک حد تک ختم ہوگئیں ـــــ یہ واقعہ تھا بولنے والی فلم کی نمود۔ بولنے والی فلم اسٹیج ڈرامے کی ایک نہایت خطرناک حریف ثابت ہوئی اور اسٹیج ڈراما کاروباری نقطۂ نظر سے اس کا مقابلہ نہ کر سکا اور سسک سسک کر دم توڑنے لگا۔

اردو ڈرامے کی تاریخ کا مطالعہ ناظر کو ڈرامے کے دو اہم رنگوں سے متعارف کرتا ہے۔ پہلا رنگ تو قدیم طرز کے ڈراموں کا وہ رنگ ہے جو سنیما کے عروج پر پھیکا پڑ جاتا ہے۔ دوسرا رنگ ان ادبی ڈراموں کا ہے جن کا آغاز تو انیسویں صدی میں ہوا تھا لیکن جو اب محض ریڈیو کے ایک ایکٹ کے ڈراموں تک محدود ہو کر رہ گئے ہیں۔ مزاح کے نقطۂ نظر سے بھی اردو ڈرامہ کے رنگوں کی یہ تقسیم کارآمد ہے کہ اس سے

اردو ڈراما کے مزاج میں ایک تبدیلی کا احساس ہوتا ہے۔

اردو زبان میں قدیم طرز کے ڈراموں کے مزاح کا مسئلہ جب کبھی زیر بحث آتا ہے تو نقادانِ ادب اس مزاح کا مضحکہ اڑاتے ہیں اور سب اس بات پر متفق نظر آتے ہیں کہ ان ڈراموں کا مزاحیہ (یا شاید اسے مذاقیہ کہیں تو بہتر ہے) حصہ خاصا پست ہے۔ بادشاہ حسین اس ضمن میں رقمطراز ہیں:

> "ایک تو یہی سبب تھا کہ قدیم ڈراما نگار اپنے ماحول میں جذب ہو چکے تھے اور انھیں مزاح اور ابتذال میں فرق سمجھائی نہ دیتا تھا دوسرے اگر سمجھائی بھی دیتا ہوگا تو عوام جن کے لئے ڈراما لکھا جاتا تھا ان کی ضیافتِ طبع کی خاطر بازاری مذاق اور ابتذال پیش کیا جاتا ہوگا۔" [1]

اسی طرح محمد عمر نور الٰہی مصنفین ناٹک ساگر اور عبدالسلام خورشید صاحب نے حشر کی مزاح نگاری کو عامیانہ قرار دیا ہے اور چونکہ حشر اس دور کے نمائندہ ڈراما نگار ہیں لہٰذا ان کے مزاح کے بارے میں یہ خیالات اس دور کے سارے ڈرامائی مزاح پر صادق آتے ہیں۔ یوں بھی اس دور کے بیشتر ڈراموں میں سنجیدگی کی ایک نمایاں لہر دوڑتی ہوئی نظر آتی ہے اور مزاح کے لئے ایک تضمینی مزاحیہ حصہ ڈرامے میں شامل کر لیا گیا ہے۔ کئی ڈراموں میں تو اس مزاح کی سطح معمولی مذاقیہ (فارس) تک گر گئی ہے۔ اور ڈرامے کے عام ڈھانچے سے اس کا تعلق بھی باقی نہیں رہا۔ پھر ان ڈراموں کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ یہاں سنجیدہ کرداروں نے بہت کم غیر سنجیدہ باتیں کہنے کی کوشش کی ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے گویا اس دور کے ڈراما نگاروں نے مزاح اور سنجیدگی کو دو قطعاً مختلف حصوں میں پیش کرنا

---

[1] اردو میں ڈراما نگاری ـــــ بادشاہ حسین صفحہ ۱۰۸ - ۱۰۹

اپنا فرضِ اوّلین قرار دے لیا تھا۔

بہر حال اس بات سے انکار ممکن نہیں کہ قدیم اردو ڈرامے میں مزاح کا امتزاج انتہائی عامیانہ ہے لیکن اس مزاح کو محض عامیانہ کہہ دینے سے بات ختم نہیں ہو جاتی۔ فی الحقیقت مزاح تو ایک ایسا آئینہ ہوتا ہے جس میں کسی زمانے کے ذہنی معیار کے سارے خدوخال ابھر آتے ہیں اور پھر محو نہیں ہو سکتے۔ پھر چونکہ ڈراما عوام سے بہت قریب ہوتا ہے لہذا اس کا مزاح تو یقیناً عوام کی ذہنی سطح کی نمائندگی کرتا ہے۔ اس زاویئے سے دیکھا جائے تو قدیم اردو ڈراما کے مزاح کی توضیح اس دور کے عوام کو سمجھنے میں بھی معاون ثابت ہو سکتی ہے۔

اردو کے قدیم ڈراما نگاروں میں غالباً حسینی میاں ظریف پہلے ڈراما نگار تھے جنھوں نے ڈراما کی سنجیدہ فضا میں مزاحیہ سین کے داخلے سے تبدیلی پیدا کی۔ ان کا اصل ڈراما نظم میں ہوتا تھا لیکن مزاحیہ حصہ نثر میں لکھتے تھے۔

ان کے بعد طالب بنارسی نے اپنے ڈراموں میں مزاحیہ عناصر کو بڑھانا شروع کیا۔ ویسے طالب بنارسی کے لئے ڈراما کے طربیہ حصّے پر زیادہ توجہ مبذول کرنا اس لئے بھی ضروری تھا کہ ان کی کمپنی کے مالک بالی والا خود بڑے ہر دلعزیز طربیہ اداکار تھے اور طالب کو ان کی اداکاری کی خاطر ڈرامے کے مزاج کو ایک حد تک بدلنا پڑتا تھا۔ اردو ڈرامے میں مزاح کی آمد زیادہ تر ان ڈراما نگاروں ہی کی رہینِ منت ہے۔ تاہم جب ایک بار روایت قائم ہو گئی تو دوسرے ڈراما نگاروں نے بھی اندھا دھند اسی ڈگر پر چلنا شروع کر دیا۔

قدیم اردو ڈرامے کے سنجیدہ حصّوں سے بحث نہیں لیکن ان کے مزاحیہ حصّوں کے متعلق یہ بات یقیناً وثوق کے ساتھ کہی جا سکتی ہے کہ ان میں کسی طرح کے تدریجی ارتقار کا گمان نہیں ہوتا۔ ظریف اور طالب سے لے کر حافظ عبداللہ

اور آغا حشر تک اس مزاح کا مزاج ایک سا ہے۔ راقم الحروف کو اس ضمن میں مشہور ڈراما نگار سید امتیاز علی تاج کی وساطت سے "گلشن فارس" کے مطالعے کا موقع ملا ہے۔ یہ کتاب اس زمانہ کے مزاحیہ حصوں کا گویا نچوڑ ہے اور اس میں اس زمانے کی مقبول نقلوں کو ایک جگہ اکٹھا کر دیا گیا ہے۔ ان نقلوں میں سے کچھ کے نام یہ ہیں۔ تارا خورشید، ٹھونسہ بوسہ، تسکری، چاندبی، سیاہی زادہ، فضیحتا وغیرہ وغیرہ۔ یہ نقلیں اپنے زمانے میں بہت مقبول تھیں مگر ان کا لکھنے والا کوئی شخص نہیں تھا بلکہ اکثر اوقات انھیں منشی، ڈائرکٹر اور ایکٹر مل جل کر اور عوام کے ذوقِ مزاح کو ملحوظ رکھتے ہوئے ترتیب دیتے تھے۔ اسی لئے دیہاتی گیتوں کی طرح "گلشن فارس" کی یہ نقلیں اپنے خالق کے نام سے بے نیاز ہیں۔ پھر چونکہ ان کا مقصد سماج کے نچلے طبقے کے لئے سامانِ تفریح بہم پہنچانا ہے لہذا ان کا مزاج بھی عامیانہ ہے۔ تدریجی ارتقار کا تو خیر سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ ویسے ان نقلوں سے قطع نظر قدیم اردو ڈراموں کے مزاحیہ حصوں میں بھی کچھ یہی عامیانہ کیفیت ملتی ہے۔ اس ضمن میں یہ چند مزاحیہ سین قابلِ غور ہیں :

بہادر : (آغا سے) اجی آغا صاحب تم بڑی کھٹ کھٹ کرتے ہو۔
صفن : واللہ ہم کھٹ کھٹ۔ ہم نہیں کھٹ کھٹ۔ تمھارا باپ
کھٹ کھٹ۔ تم لچا۔ تم دغاباز۔ تم چور۔ تم کتا۔ تم بلی۔ تم گدھا۔ تم۔ تم۔
تم۔ آ۔ آ۔ آ۔

"تماشہ پریزاد و زنگی مرد و عرف گل باصنوبر چہ کرد"
(مصنفہ حسینی میاں ظریف)

عالم سوز : چمن خاں کہاں گیا؟
دیانت : گلشن خاں کی دعوت میں۔

عالم سوز : اور لطافت ؟
دیانت : شرافت کی میت میں ۔
عالم سوز : سوسن کدھر گئی ؟
دیانت : اپنے گھر۔
عالم سوز : اور زلفن ؟
دیانت : کل مر گئی ۔
عالم سوز : آررر۔ اچھا پان بنالاؤ ۔
دیانت : پاندان کی چابی زلفن کے پاس رہ گئی ۔

"لیل و نہار"
(طالب بنارسی)

پُرفن : (ایک چور) کیوں حرامزادے اب جوتا مارے گا؟
بدظن : (دوسرا چور) ابے تونے خود چپت ماری ہے ۔ میں نے کیا جوتا مارا ۔ تو تو بالکل پاگل ہوگیا ہے ۔
پُرفن : کیوں حرامزادے اب جوتا مارے گا؟
بدظن : نہیں بھائی میں نے ہرگز نہیں مارا ۔
پرفن : بدمعاش، پاجی ، لچے ، بے ایمان ، دغاباز ۔
بدظن : حرامزادے، الو ـــ فتنہ ساز (دونوں کا آپس میں لڑنا اور فتنہ عیار کا جو گلیم اوڑھے غائب ہے) انھیں بدستور جوتے مارنا ۔

"سحر سامری جمشیدی و ناٹک کرشمہ کرشن مراری"
(مرزا نظیر بیگ)

لوسی : (ایک فرنچ لیڈی جسے نواب پھانسنا چاہتا ہے) میں آپ جیسے نوابوں سے ملاقات کر کے اپنے آپ کو بڑے نصیب والی سمجھتی ہوں۔

گڑبڑ جنگ : (ایک نواب) تھینک یو تھینک یو۔

لوسی : بھلا نواب صاحب کا مکان؟

دلبوچ : (نواب کا ملازم) زندگی میں خراسان اور مرنے کے بعد قبرستان۔

لوسی : اور حضور کے ماں باپ زندہ ہیں؟

گھسوٹ : (دوسرا ملازم) جی ہاں زندہ تو ہیں مگر قبر سے نہیں نکلتے۔

لوسی : بھلا آپ کی شادی ہو چکی ہے؟

دلبوچ : اجی شادی ہو کر بیوی بڈھی بھی ہو گئی ہے۔

"دوزخی حور"

(منشی محمد ابراہیم محشر انبالوی)

کوتوال : جمعدار۔

جمعدار : سر۔

کوتوال : عقل و ہوش کدھر؟

جمعدار : برابر در سر۔ آپ کی کدھر گئی کیا خبر؟

کوتوال : کیا کہا گیدی خر؟

جمعدار : شکر، گڑ، مصری تینوں نام برابر۔ ایک سے ایک بہتر۔

کوتوال : چل جا جدھر سے آیا اُدھر۔

جمعدار: چلا چلا میں اپنے پھیرے پر

از فارس "شکر بی ۔گلشن فارس"

تیسرا : بی صاحبہ آپ کا نام؟

رنڈی : ادھنّی جان۔

تیسرا : اوہو! ادھنّی جان اکنّی جان کی نور نظر!

رنڈی : جی ہاں بندہ پرور اکنّی جان کی جانِ جگر، چونّی بیگ کی جائی، اٹھنّی جان کی لگائی، اشرفی خاں کی پالی اور روپیہ خاں کی سالی۔

تیسرا : تو یوں کہو کہ گھر کا گھر ہی ہے ٹکسالی۔

رنڈی : جی ہاں جناب عالی۔

دوسرا : مگر آپ کی امی جان تو کچھ اور ہی پیشہ کرتی تھیں۔

رنڈی : جی ہاں وہ اور چیزیں بیچا کرتی تھیں۔

پہلا : کیا چٹنی، مربّہ، اچار۔

رنڈی : نہیں صاحب جیب کترنے کی قینچی اور گلا کاٹنے کی تلوار۔

"شہید ناز"

(آغا حشر)

سہیلی : چنیت سنگھ غائب غلہ۔ آدھا تیتر آدھا بٹیر۔

فضیحتا : یہ کبھی تیری سمجھ کا ہے پھیر۔

رضیہ : مگر آپ کی ذات ہندو ہے یا مسلمان؟

فضیحتا : آدھا ہندو آدھا مسلمان، دن کو یہودی اور رات کو کرسٹان آدھا قبرستان آدھا شمشان۔

: اور میاں مذہب ؟

: مذہب ! مذہب رکابیا۔

: ذرا اس رکابیا مذہب کے عقیدے تو بیان کیجئے۔

: پہلا عقیدہ لا پلیٹ ، دوسرا ابھر پلیٹ ، تیسرا جلد سمیٹ ،

چوتھا کر بھینٹ ، پانچواں بن سیٹھ ، چھٹا آرام سے لیٹ ۔

"خواب ہستی" (آغا حشر)

ظاہر ہے کہ قدیم طرز کے اردو ڈراموں کے ان مزاحیہ حصوں کا معیار خاصا پست ہے اور ان کا مقصد صرف نچلے درجے کے تماشائیوں کے لئے سامانِ تفریح بہم پہنچانا ہے ۔ اس مقصد کی تکمیل کے لئے ان مزاحیہ حصّوں میں خاص طور پر ایسی باتیں نظر آتی ہیں جو تماشائیوں کے نچلے طبقے کو زیادہ مرغوب ہیں مثلاً مالک اور نوکر کے مابین مزاحیہ سین میں زیادہ تر ہنسی کو مالک کے وقار کی پامالی سے پیدا کیا گیا ہے۔ مندرجہ بالا مثالوں ہی میں نواب کے متعلق اس کے ملازم کا یہ کہنا کہ "نواب صاحب کے والدین تو زندہ ہیں لیکن قبر سے نہیں نکلتے ۔" اور "شادی ہو کر ان کی بیوی بڈھی بھی ہو گئی ہے ۔" یک لخت نواب صاحب کے سارے ظاہری وقار اور دبدبے کو ختم کرتا اور حاضرین کے اس طبقے کو کھلکھلا کر ہنسنے پر مجبور کرتا ہے جس پر عام زندگی میں نواب اور مالک اور سیٹھ چھائے ہوئے ہیں ۔ چنانچہ اس قسم کے مزاحیہ سین سے تماشائی کے قہقہوں میں ایک استہزائیہ کیفیت پیدا ہوتی ہے اور اس کے دبے ہوئے انتقامی جذبات تسکین پاتے ہیں ۔ شعوری یا غیر شعوری طور پر ہمارے ڈراما نگاروں نے ان مناظر سے عوام کی اس ضرورت کو پورا کرنے کی ایک کوشش ضرور کی ہے ۔

قدیم اردو ڈراموں کے مزاحیہ مناظر کا ایک بہت بڑا حصہ غیر سماجی باتوں پر

بھی تماشائیوں کے قہقہوں کو تحریک دیتا نظر آتا ہے۔ دراصل ایک عام انسان ہر اس بات پر ہنسنے کے لئے مستعد رہتا ہے جو اس کے اپنے ماحول سے مختلف ہو۔ یا سوسائٹی کے اخلاقی اور اخلاقیاتی معیار تک نہ پہنچ سکے۔ اس ضمن میں یہ بات قابل غور ہے کہ انسان انفرادی طور پر تو جرم کا مرتکب ہوتا ہے لیکن دوسرے انسانوں سے مل کر وہ اسی جرم کی مذمّت بھی کرتا ہے۔ سوسائٹی بحیثیت مجموعی ہر غیر ہموار بات کا مذاق اڑاتی ہے اور چونکہ سوسائٹی کا نمائندہ اجتماع تھیٹر میں ہوتا ہے لہذا یہاں تو خاص طور پر سماجی لحاظ سے ہر غیر ہموار بات ہنسی کا وافر سامان مہیا کرتی ہے۔ ہمارے قدیم ڈراما نگاروں نے بھی عوام کے اس رجحان کے پیش نظر زیادہ تر مزاحیہ سین مخالف معاشرہ باتوں کی ناہمواریوں پر استوار کیے ہیں۔ مثلاً "ناٹک پولیس[1] ڈراما"

[1] حافظ محمد عبداللہ کے ڈراموں پر بالعموم سنجیدگی مسلط ہے لیکن ان کا ڈراما "ناٹک پولیس ڈراما" جو انھوں نے خاص طور پر، رابرٹ اسمتھ اور ولیم لیمب کے ایما پر لکھا اور جس کی غرض وغایت عبرت وانتباہ اہلکاران پولیس تھا ان کی عام روش سے علیحدہ ہے۔ یوں ڈرامہ طبعزاد ہے لیکن مصنف کے اپنے الفاظ میں انھوں نے اس ڈرامے میں اسی نام کے ہندی ڈراما مصنفہ مول چند سے بہت سی باتیں لی ہیں اور چند ترامیم کے ساتھ انھیں شامل کتاب کیا ہے۔

ہر چند یہ ڈراما فرمائش کا رہین منّت ہے اور اس کے پیش نظر چونکہ ایک نمایاں مقصد ہے لہذا اس کی خود روانی کو جا بجا صدمہ بھی پہنچا ہے۔ تاہم اس سے معاشرے کے بہت سے پہلوؤں کے متعلق ہمیں نہ صرف قیمتی معلومات ہی حاصل ہوتی ہیں بلکہ اس کا پہلا حصہ جو دھن داس بنئے کی چوری اور رشوت بیگ سب انسپکٹر کی تفتیش سے متعلق ہے اپنی طنز و ظرافت کے لئے بھی قابل تعریف ہے۔ چوکیدار، زبردست خاں ہیڈ کانسٹبل اور کنجی داس، السی رام چوروں کی کارگزاریوں میں یوں تو سنجیدگی موجود ہے لیکن ان کو اس طریق (بقیہ ص ۳۲۶ پر)

مصنفہ حافظ محمد عبد اللہ میں رشوت ، "شاہم جوانی" مصنفہ محمد ابراہیم محشر انبالوی میں دمباز اور حلیہ ساز بڈھوں کے شوقِ شادی اور "شہیدِ ناز" مصنفہ آغا حشر میں طوائف کے بکروہ مقاصد کو اس مزاحیہ طریق سے پیش کیا گیا ہے کہ عوام کے قہقہوں کو تحریک مل سکے ۔ اسی طرح قدیم اردو ڈراموں کے تضمینی مزاحیہ حصوں میں بنیا، چور، گرو اور افیونی پر خصوصیت سے چوٹیں ملتی ہیں ۔ دیکھا جائے تو یہ تمام کردار اپنی سماج کُش حرکات کے باعث عام انسانی سطح سے اس قدر پست نظر آتے ہیں کہ اسٹیج کا ایک عام سا تماشائی بھی ان کی ناہمواریوں پر ہنستے ہوئے ایک فرحت محسوس کرتا ہے ۔ دراصل غیر سماجی باتوں کی ناہمواریوں کو پیش کرنا حاضرین کے تفننِ طبع کے لئے بے حد کارآمد ثابت ہو سکتا ہے بشرطیکہ بات کو سپاٹ طریق سے پیش نہ کیا جائے ۔ بدقسمتی سے اردو کے قدیم طرز کے ڈرامانگاروں کی نچلے طبقے کی ضروریات کو ہر دم پیش نظر رکھنے کی کوشش کا یہ نتیجہ نکلا ہے کہ ان کے ڈراموں کے یہ مزاحیہ سین بے حد سپاٹ ہیں اور کہیں کہیں تو عوام کے ذوقِ مزاح سے بھی پست ہو گئے ہیں ۔

قدیم اردو ڈراموں کے مزاحیہ حصوں کی ایک اور خصوصیت گالیوں سے مزاح کی تخلیق ہے ۔ مندرجہ بالا مثالوں ہی میں پرفن اور بدظن کا ایک دوسرے کو

(صفحہ ۳۲۵ کا بقیہ حاشیہ) سے پیش کیا گیا ہے ۔ ناظرین کو واقعات کی سچائی اور کرداروں کی دروغ گوئی صاف معلوم ہو جاتی ہے اور وہ ان کی ہر نرالی حرکت پر طنزیہ قہقہہ لگانے کی طرف مائل ہو جاتے ہیں ـــــ حافظ محمد عبد اللہ کی یہ پیش کش اپنے بے شمار نقائص کے باوجود قابلِ قدر ہے ۔ خاص طور پر اس لئے کہ ان کے معاصرین میں بیشتر اوقات مزاح "نقل" تک محدود رہے ۔ غالباً معاصرین کے اسی معیار کو قائم رکھنے کے لئے حافظ صاحب نے عدالتی سین میں دھن داس سے بعض پست قسم کے مزاحیہ جملے بھی کہلوائے ہیں ۔

گالیاں دینا یا مشل کا بہادر کو چور کتا اور بلی بنانا اس طریق کار کی غمازی کرتاہے۔ ممکن ہے یہ باتیں اس دور کے عوام کے ذوقِ مزاح کے عین مطابق ہوں لیکن کم از کم آج کے عوام اس سطح سے یقیناً بلند ہو چکے ہیں۔ بہر حال ڈراما نگار کا کام عوام کے ذوقِ مزاح کی تسکین کے ساتھ ساتھ اس کے معیار کو بلند کرنا بھی ہوتا ہے۔ اس زاویئے سے دیکھا جائے تو ہمارے قدیم ڈراما نگاروں کی یہ روش خاص طور پر قابل گرفت ہے۔

یوں تو بحیثیت مجموعی قدیم اردو ڈراموں کا تضمینی مزاحیہ حصہ زیادہ تر مذاقیہ یعنی فارس (FARCE) پر مشتمل ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ یہ فارس کے صحیح معیار تک کبھی نہیں پہنچ سکا۔ بے شک فارس کی دوڑ اتنی بے تحاشا ہوتی ہے کہ دیکھنے والا مارے ہنسی کے بے حال ہو جاتا ہے۔ تاہم اس کے لئے توازن اور اعتدال کے علاوہ یہ بھی ضروری ہے کہ یہ دائرۂ تہذیب سے باہر نہ نکلے۔ بدقسمتی سے قدیم اردو ڈراموں کے مزاح میں توازن و اعتدال تو ہئی نہیں اور اسی لئے اس دور کی فارس کو "معمولی نقل" سے زیادہ اہمیت نہیں دی جا سکتی۔ فارس سے قطع نظر اردو میں، کامیڈی اور اس کے لوازم یعنی مزاحیہ کردار اور صورتِ واقعہ سے پیدا ہونے والے مزاح کا خاص طور پر فقدان ہے۔ زیادہ سے زیادہ یہاں ایسے لوگ اسٹیج پر لائے گئے ہیں جو مسخرے کا پارٹ ادا کرنے اور دو گھڑی حاضرین کا دل خوش کرنے کے بعد واپس چلے جاتے ہیں مگر جن کے مزاحیہ جملوں سے نہ تو دل کے کنول کھلتے ہیں اور نہ روح میں بالیدگی ہی پیدا ہوتی ہے۔ یہ کام کامیڈی کا ہے اور صحیح کامیڈی کی نمو کا ابھی اردو ڈرامے کو انتظار ہے۔

اس ضمن میں آغا حشر کی مزاح نگاری کے متعلق چند باتیں شاید دلچسپی سے خالی نہ ہوں۔ خاص طور پر اس لئے کہ آغا حشر اپنے دور کے نمائندہ ڈراما نگار ہیں

اوران کے مزاح کے متعلق یہ گزارشات قریب قریب اس دور کے سارے ڈرامائی مزاح پر بھی صادق آسکتی ہیں۔

آغا حشر کے ڈراموں میں سنجیدہ اور مزاحیہ سین بالعموم علیحدہ علیحدہ پیش کئے گئے ہیں۔ جو سنجیدہ سین ہیں وہ اپنے بلند بانگ اور بلند آہنگ پیرایۂ اظہار کے باوجود جذبات نگاری، جوش و تموج اور اپنے اعلیٰ مقاصد کے باعث اردو کے ڈرامائی ادب میں ایک بلند مقام رکھتے ہیں مگر جہاں تک مزاحیہ مناظر کا تعلق ہے وہ نہ صرف محض تضمینی حصے ہیں جن کا ڈرامے کے مدوجزر سے کوئی قریبی تعلق نہیں بلکہ جن کی عام سطح بھی اس قدر پست ہے کہ ان پر "دیہاتی نقل" کا گمان ہوتا ہے۔

آغا حشر نے اپنے ڈرامے کے مزاحیہ حصے کو پبلک کے عام معیار کے پیش نظر لکھا تھا اور جس طرح قدیم روم میں پلاٹس (PLATUS) کے مزاح کا معیار نچلے طبقے کے تماشائیوں کے ذوقِ مزاح سے ہم آہنگ ہونے کے لئے ایک انحطاطی انداز انداز اختیار کر گیا تھا بعینہٖ حشر کے مزاح کو بھی عوام کی خوشنودی کے پیش نظر سخت صدمہ برداشت کرنا پڑا لیکن پلاٹس کے برعکس آغا حشر اس ضمن میں قابلِ گرفت ہیں کہ ان کے سامنے شیکسپیئر کے زمانے کی طرح ایک نمائندہ ہجوم تھا جس میں لچوں، شہدوں اور بازاری لوگوں کے ساتھ ساتھ شائستہ، مہذب اور تعلیم یافتہ لوگ بھی موجود ہوتے تھے۔ پھر حیرت ہے کہ کیوں حشر نے شیکسپیئر کی طرح ہر طبقے کی تفریحی ضروریات کو ملحوظ نہیں رکھا؟

آغا حشر کے مزاح میں شعوری کاوش کی فراوانی ہے۔ مزاحیہ مناظر کا مطالعہ کرتے وقت صاف محسوس ہوتا ہے کہ نہ صرف خود ڈرامانگار بلکہ ڈرامے کے اداکار بھی تماشائیوں کی موجودگی سے متاثر ہیں اور ہر ہر جملے پر ان سے قہقہے لگوانے کی

فکرِ دوام میں مبتلا رہتے ہیں۔ چنانچہ بیشتر اوقات کو اپنی "مزاحیہ باتوں" اور کبھی کبھی اپنی مضحکہ خیز حرکات سے بھی وہ لوگوں کو ہنسنے پر مجبور کر دیتے ہیں۔ مثلاً جب وہ خود کو نشانۂ تمسخر بناتے ہیں، مسخروں کی طرح دھول دھپا کرتے ہیں، احمقانہ باتوں، چہرے کے خطوط، ہاتھوں کے اشاروں اور تماشائیوں سے تخاطب کے ذریعے انھیں خوش کرنے کی سعی کرتے ہیں تو اپنی شعوری کاوشوں کے باعث مسخرہ پن کے بہت قریب جا پہنچتے ہیں۔ "شہیدِ ناز" کا بخشو، "خوبصورت بلا" کے تیر سلا اور ماشاء اللہ اور "خوابِ ہستی" کا فضیحتا ایسے ہی کردار ہیں جن میں مزاحیہ کردار کی ناہمواریوں کی بجائے مسخرے کا مسخرہ پن اور میراثی کی نقالی موجود ہے۔

قدیم اردو ڈراموں کا معتدبہ حصّہ مغربی ڈراموں کے تراجم پر بھی مشتمل ہے۔ اس ضمن میں خاص طور پر شیکسپیر کے ڈراموں کے تراجم بہت عام ہیں لیکن یہاں دلچسپ بات یہ ہے کہ ان ڈرامانگاروں نے (اور آغا حشر ان میں بہت نمایاں ہیں) المیہ حصّوں کا ترجمہ کرتے یا انھیں اپناتے وقت تو خاصی محنت کی ہے اور جذبات و احساسات کی پرخلوص عکاسی بھی کی ہے لیکن مزاحیہ حصے تک پہنچتے ہی ان کا رویّہ قطعاً بدل گیا ہے اور انھوں نے اصل کامک حصوں کو قطعاً حذف کر کے ان کی جگہ سستی قسم کی نقل کے مناظر اپنی طرف سے بڑھا دیئے ہیں۔ یہ چیز اس بات پر دال ہے کہ قدیم اردو ڈرامانگار نہ صرف عوام کی خوشنودی حاصل کرنے کے بے حد متمنّی تھے بلکہ ان کے پیشِ نظر کامک کا جو تصور موجود تھا وہ غالباً دیہاتی نقلوں اور دسہرے اور ہولی کے نیم وحشی ناچوں تک ہی محدود تھا۔ یوں بھی اس زمانے تک مزاح کا جو ورثہ ہم کو ملا تھا وہ محض سستی قسم کی ہجو، پھکڑ، ریختی اور لفظی چٹخاروں پر مشتمل تھا۔ لکھنؤ کی مصنوعی تہذیب نے خاص طور پر مزاح کے ان عناصر کو ہوا دی تھی

اور عیش و عشرت، ہنسی دل لگی، ریختی اور پھکڑ کے عناصر ہندوستانی معاشرے میں اس قدر سرایت کر گئے تھے کہ بمبئی اور مدراس سے لے کر لاہور اور پشاور تک مزاح کا معیار عام طور سے گر گیا تھا۔ اسی لئے اردو ڈراموں کے تضمینی مزاحیہ حصّوں میں سستی قسم کے مذاق نے اپنے لئے فوراً جگہ بنالی اور بھانڈوں کی سی نقلوں اور تمسخر انگیز گیتوں نے کامیڈی کی ترویج و ارتقار کے راستے میں دیواریں کھڑی کر دیں۔

---

(۳)

جیساکہ پہلے بھی ذکر ہوا مزاح کے نقطۂ نظر سے اردو ڈراما کے دو رنگ قابلِ توجہ ہیں۔ پہلا رنگ تو قدیم طرز کے ڈراموں کا رنگ ہے اور اوپر ان کے تضمینی مزاحیہ حصوں کا جائزہ لیا گیا ہے۔ دوسرا رنگ ایک بدلے ہوئے اندازِ نظر کا غماز ہے اور یہ اردو ادب کی دوسری اصناف کے بدلے ہوئے رنگ سے مطابقت رکھتا ہے۔

اردو ادب کے نئے اور ترقی پسند رجحانات مغربی ادب سے شناسائی، سماجی شعور، تعلیم کی فراوانی اور سیاسی بیداری کے رہینِ منت ہیں۔ یہ تمام چیزیں نئے حالات کے نتیجے میں نمودار ہوئی ہیں اور ان کے باعث اردو ادب کی تمام اصناف (اور ڈراما بھی ان میں شامل ہے) متاثر ہوئی ہیں۔ لیکن جہاں اردو ادب کی دوسری اصناف مثلاً جدید افسانہ یا جدید نظم نے مغرب کی ترقی پسند روش سے قریب تر ہونے میں کامیابی حاصل کی ہے وہاں اردو ڈرامے میں یہ ترقی پسند رجحانات بھرپور انداز میں ظاہر نہیں ہو پائے۔ بلاشبہ ہمارے ہاں مغربی ڈراما کے تراجم اور ریڈیو ڈراموں کی فراوانی کے باعث قدیم طرز کے ڈراموں کا بازار یکسر سرد پڑ گیا ہے۔ تاہم یہ کہنا بھی صحیح نہیں کہ اس مدت میں اردو ڈراما نے واقعۃً ترقی

کی طرف کوئی اہم قدم اٹھالیا ہے۔ یہی حالت اردو ڈرامے میں طنز و مزاح کی ہے۔ چنانچہ یہ کہا جاسکتا ہے کہ اگرچہ اردو ڈرامے میں مزاح کے مزاج میں یقیناً ایک تبدیلی آئی ہے تاہم مزاح کے لوازم یعنی مزاحیہ کردار کی تخلیق اور مزاحیہ صورتِ واقعہ کی نمود وغیرہ تاحال تشنۂ تکمیل ہیں اور جب تک یہ تمام باتیں پورے طور سے نمودار نہیں ہو جاتیں یہ خطرہ ہے کہ مزاحیہ ڈراما بھی ایک مدّتِ دراز تک تشنہ اور نامکمل رہے گا۔

یوں تو اردو ڈرامے کی تاریخ میں کسی تاریخی ارتقار کی تلاش بے سود ہے تاہم مزاح کے نقطۂ نظر سے قدیم طرز کا تضمینی مزاحیہ حصہ جو مذاقیہ (FARCE) سے قریب تر تھا اس کی اولین لیکن کھردری صورت کا نمونہ ہے۔ اس سے اگلا قدم ان ادبی ڈراموں کی صورت میں نمودار ہوتا ہے جو اردو ڈرامے کی تاریخ میں سنگ ہائے میل کا درجہ رکھتے ہیں۔ یہاں مراد امراؤ علی کے ڈراما "البرٹ بل"، کشن چندر زیبا کے "زخمی پنجاب" اور ظفر علی خاں کے "جنگ جاپان وروس" سے ہے۔ "البرٹ بل" کی خصوصیات یہ ہیں کہ اس ڈرامے میں نہ صرف پہلی بار شائستہ مزاح کے نقوش ابھرے ہیں بلکہ اس کے بعض اسم با مسمیٰ کردار مثلاً مسٹر پریجوڈس (MR. PREJUDICE)، اور مسٹر ہارش (MR. HARSH) اردو ڈرامے میں طنز کی طرف "اوّلین" قدم کی حیثیت بھی رکھتے ہیں۔ علاوہ ازیں چنڈال بابو کا کردار اپنی مخصوص ناہمواریوں کے باعث اردو ڈرامے کے اوّلین مزاحیہ کرداروں میں سے ہے۔ اسی دوران میں کشن چند زیبا نے "زخمی پنجاب" لکھا جو ملک کی سیاسی فضا کا عکاس تھا اور جسے محض اسی بنا پر اشتعال انگیز تصور کر کے ضبط کر لیا گیا۔ مگر طنز و مزاح کے لحاظ سے یہ ڈراما کوئی اہمیت نہیں رکھتا۔ کچھ یہی کیفیت ظفر علی خاں کے ڈرامے "جنگ جاپان وروس" کی ہے جو اگرچہ زبان و بیان کے لحاظ سے خاصے کی چیز ہے لیکن جس پر سنجیدگی کے دبیز پردے پڑے

ہوئے ہیں۔ اسی زمانے کے دوسرے اہم ڈراموں میں محمد حسین آزاد کا ڈراما "اکبر" عبدالحلیم شرر کا ڈراما "شہید وفا"، لالہ کنور سین کا ڈراما "برہمانڈ"، اور عبدالماجد دریابادی کا ڈراما "زود پشیماں"، قابلِ ذکر ہیں لیکن مزاح کے نقطۂ نظر سے ان میں سے کسی بھی ڈرامے کو اہمیت حاصل نہیں۔

ہونا تو یہ چاہئے تھا کہ اردو زبان کے ادبی ڈراموں کا یہ آغاز ایک باقاعدہ روش کی صورت اختیار کرتا اور اردو نظم اور افسانے کی طرح اردو ڈراما میں بھی ایک تدریجی ارتقار کے نقوش نظر آنے لگتے ۔۔۔ لیکن ہوا یہ کہ دورِ جدید کے نئے رجحانات و میلانات اور مغرب کے ڈرامائی ادب سے روشناسی کے باوصف یہ پودا کچھ زیادہ ترقی نہ کرسکا۔ چنانچہ اس ساری مدت میں اردو ڈراما اور خاص طور پر اردو کا مزاحیہ ڈراما جنگل کے اکا دکا پھولوں کی طرح بکھرا بکھرا سا نظر آتا ہے۔ بے شک اس دوران میں امتیاز علی تاج کا معرکۃ الآرا ڈراما "انارکلی"، پنڈت کیفی کا "راج دلاری" اور "مراری دارا"، ڈاکٹر عابد حسین کا "پردۂ غفلت" اور "شریر لڑکا"، اشتیاق حسین قریشی کا "کھیتی" اور ایک ایکٹ کے ڈراموں اور ریڈیو ڈراموں کا ایک طویل سلسلہ بھی نظر آتا ہے لیکن خالص مزاحیہ ڈرامے کے نقطۂ نظر سے ان میں سے بہت کم کارآمد کہے جاسکتے ہیں۔ پس دورِ جدید کے ڈرامائی ادب کے طنز و مزاح کا جائزہ لینے کے لئے اس کے سوا اور کوئی چارہ نہیں کہ ان مستقل طنزیہ و مزاحیہ رجحانات کا جائزہ لیا جائے جن سے اس دور کے مزاحیہ ڈراموں کا تار و پود تیار ہوا ہے اور جنھیں مستقبل کے صحیح مزاحیہ ڈرامے کی ابتدائی اور ارتقائی کیفیتیں قرار دیا جاسکتا ہے۔

دورِ جدید کے اردو ڈرامے کی ان طنزیہ و مزاحیہ روشوں میں کم از کم دو ایسی ضرور ہیں جن کا آغاز اردو ڈراما کے ابتدائی دور ہی میں ہوگیا تھا۔ ان میں سے پہلی رو تراجم کی ہے اور دوسری فارس کی۔ جہاں تک تراجم کا تعلق ہے اردو ڈراما کے ابتدائی دور

ہی میں قریب قریب تمام ڈراما نگاروں نے مغرب کے مشہور ڈراموں میں سے کسی نہ کسی کا ترجمہ کیا۔ یا کم از کم اپنے ڈرامے کے لئے پلاٹ وہیں سے مستعار لیا۔ لیکن جب مزاح کا مسئلہ سامنے آیا تو ایک تو اپنے زمانے کے ذوقِ مزاح کی پستی کے باعث اور دوسرے مغربی زبانوں کے مزاح کو اپنی زبان میں پوری کامیابی کے ساتھ منتقل نہ کر سکنے کی وجہ سے ان ڈراما نگاروں نے ایک نیا راستہ نکالا اور ڈراما کے "کامک" حصوں کا ترجمہ کرنے کی بجائے ان کی جگہ اپنی طرف سے مزاح کے انتہائی پست قسم کے ٹکڑے بڑھا دیئے۔ تاہم یہ روش جس کا آغاز اس روا روی میں ہوا تھا اردو ڈرامے کے جدید دور میں ایک نئے انداز سے سامنے آئی اور ہمارے پہلی بار اصل ڈرامے کے ساتھ ساتھ اس کے کامک حصوں کو بھی منتقل کرنے کے رجحانات نمودار ہونے لگے۔

یوں تو اردو ڈراما کے دور جدید میں تراجم کا ایک طویل سلسلہ نظر آتا ہے اور ہم بڑی آسانی سے مشہور تراجم میں سید فضل حسین ناشر کے ہنری ہجم اور جولیس سیزر۔ مولانا عبدالمجید سالک کے "چترا" (ٹیگور) ڈاکٹر عابد حسین کے "فاؤسٹ" اور مولانا عنایت اللہ دہلوی کے انطونی قلوپطرہ کا نام لے سکتے ہیں۔ تاہم چونکہ یہاں صرف اس رو کا تجزیہ مقصود ہے جو طنز و مزاح سے متعلق ہے۔ لہذا اس دور میں غالباً سب سے زیادہ اہمیت محمد عمر نور الٰہی کے ان تراجم کو ملے گی جن کی مدد سے ان ڈراما نگاروں نے اردو ڈرامے کو مغربی طنز و مزاح سے آشنا کرانے کی ایک سعیٔ جمیل کی۔ اس ضمن میں ان کا ڈراما "ان جان ظرافت" جو مولیئر کے ایک ڈرامے سے ماخذ ہے اور جس میں بقول ان کے "ایک تخیل کے کارنامے تفنن طبع کے لئے قلم بند کئے گئے ہیں[1]۔ خاص اہمیت رکھتا ہے۔ اسی طرح ان کا ڈراما "بگڑے دل" مولیئر کی ایک کامیڈی کا ترجمہ ہے اور مولیئر کے شستہ

---

[1] ناٹک ساگر۔ از محمد عمر نور الٰہی۔ ص ۹۹

مزاح کو اردو میں منتقل کرنے کی ایک شائستہ کوشش ہے مگر اس سلسلے میں ان کا ڈراما "تین ٹوپیاں"، جو ایک فرانسیسی مذاقیہ سے ماخوذ ہے زیادہ مشہور و مقبول ہے۔ محمد عمر نور الٰہی کے اس ڈرامے میں مزاح کے معیار کا اندازہ اس ایک ہی ٹکڑے سے بخوبی ہو سکتا ہے۔ یہاں اس ڈرامے کے دو اہم کردار مصروفِ گفتگو ہیں:

ضامن: مرزا رفاقت یہ بتلایئے کہ آپ نے میری جان بچائی یا نہیں؟

رفاقت: (دق ہو کر) میں یہ کام کر تو بیٹھا۔

ضامن: کیا میں نے آپ سے التجا کی تھی؟

رفاقت: نہیں آپ تو غوطے کھا رہے تھے۔ بول کیسے سکتے تھے۔

ضامن: اگر آپ کو اس احسان فراموشی کا نظارہ دکھانا منظور تھا تو مجھے وہیں چھوڑ دیا ہوتا۔

رفاقت: مناسب تو یہی تھا۔ اچھا لائیے وہ مقبرے کا گنبد کہاں ہے؟

مزاحیہ ڈراموں کے اخذ و ترجمے کے ضمن میں محمد عمر نور الٰہی کے ان ڈراموں کے علاوہ فضل الرحمٰن کا ڈراما "ظاہر و باطن" بھی قابلِ ذکر ہے کہ یہ شیریڈن کے شہرۂ آفاق طربیہ" دی اسکول آف اسکینڈل کا ترجمہ ہے۔ علاوہ ازیں انصار ناصری نے آسکر وائلڈ کے ڈراما "سلومی"، کو "سلمٰی" کے نام سے اردو میں منتقل کیا ہے اور بڑی نکھری زبان میں آسکر وائلڈ کے مخصوص طرز کو بحال رکھا ہے۔ اسی طرح فضلِ حق قریشی کا ڈراما "تعلیم زدہ بیوی"، فرانس کے مشہور ڈراما نگار مولیئر سے ماخوذ ہے۔ اور اردو میں ایک قابلِ قدر اضافہ ہے۔

بہ حیثیت مجموعی تراجم کے اس سلسلے نے اردو ڈرامے کو مغرب کی ترقی یافتہ کامیڈی اور طنز و مزاح کے لطیف عناصر سے قریب تر ہونے کے قیمتی مواقع بہم پہنچائے

ہیں اور ان کے باعث اردو کے طبعزاد ڈراموں میں بھی ایک نیا طنزیہ و مزاحیہ لہجہ نمودار ہو گیا ہے۔ ایک ایسا لہجہ جو آگے چل کر مزاحیہ ڈرامے کی تخلیق میں بہت کارآمد ثابت ہو سکتا ہے۔

دورِ جدید کی دوسری اہم رو مذاقیہ یعنی فارس کی رو ہے اور مشرق و مغرب کے ڈراموں کے تراجم کی طرح اس کا سلسلہ بھی اردو ڈراما کے قدیم دور سے جا ملتا ہے لیکن قدیم ڈراموں کی فارس کا معیار معمولی نقل سے بلند نہیں تھا اور نہ اسے ایک بھرپور انداز سے پیش ہی کیا گیا تھا۔ زیادہ سے زیادہ اسے سنجیدہ ڈراما کے تضمینی مزاحیہ حصے کا مقام حاصل تھا اور اس کا مقصد چند لمحوں کے لئے حاضرین کی تفریح طبع کے لئے سامان بہم پہنچانا قرار پایا تھا۔ لیکن دورِ جدید کی فارس (مذاقیہ) قدیم اردو ڈرامے کی فارس سے کہیں ممتاز ہے اور اس کا لب و لہجہ مغرب کی ترقی یافتہ فارس کے لب و لہجے سے ایک حد تک ہم آہنگ ہے۔

فارس یعنی مذاقیہ کے بارے میں یہ بات قابلِ غور ہے کہ اس کا مقصد بجز کھیل، تفریح یا دل لگی کے اور کچھ نہیں ہوتا۔ اور اگرچہ طربیہ یعنی کامیڈی کی طرح فارس بھی دیکھنے والوں کو فرحت و مسرت بہم پہنچاتی ہے تاہم اس میں طربیہ کی سی کشادگی اور بلند نظری کا فقدان ہوتا ہے۔ ایک اور چیز جو اسے طربیہ سے جدا کرتی ہے وہ یہ ہے کہ طربیہ میں مزاح کا انحصار زیادہ تر مزاحیہ کردار کی ناہمواریوں پر ہوتا ہے لیکن فارس اپنے مزاح کے لئے مزاحیہ کردار کی دست نگر نہیں ہوتی۔ بہ حیثیت مجموعی ڈراما کی غیر سنجیدہ فضا فارس کا طرۂ امتیاز ہے۔

جدید اردو ڈراما میں فارس کی اس رو کی جو ڈرامے نمائندگی کرتے ہیں ان میں سدرشن کا "آنریری مجسٹریٹ"، عظیم بیگ چغتائی کا "مرزا جنگی"، سعادت حسن منٹو کا "بیمار"، انصار ناصری کا "آرام علاج"، کرشن چندر کا "حجامت" اور فضل الرحمٰن

کا "کارخانہ" قابلِ ذکر ہیں۔

سدرشن کا ڈراما "آنریری مجسٹریٹ" جو ۱۹۲۵ء میں منظرِ عام پر آیا دو بنیوں کی بزدلی کو انتہائی مبالغے کے ساتھ پیش کر کے حاضرین کی تفریحِ طبع کے لئے سامان بہم پہنچاتا ہے۔ سارے ڈرامے پر ایک غیر سنجیدہ فضا کا تسلط ہے اور مزاح کردار یا صورتِ واقعہ سے پیدا ہونے کے بجائے لفظی صنعت گری، مبالغہ اور نقل سے پیدا ہوا ہے۔ سدرشن کی اس فارس کا ادبی پایہ بلند نہیں۔ تاہم یہ قدیم ڈراموں کے تضمینی مزاحیہ حصوں سے یقیناً ایک قدم آگے ہے۔ علاوہ ازیں اس فارس میں مزاحیہ ایکٹنگ کی کافی گنجائش ہے اور اگرچہ پڑھنے میں اس کی ظرافت پوری طرح سے نہیں ابھرتی لیکن قیاس اغلب ہے کہ اسٹیج پر پہنچنے اور اچھے کامک ایکٹروں کا سہارا لینے پر یہ فارس ہنسنے ہنسانے کا کافی سامان بہم پہنچا سکتی ہے۔

عظیم بیگ چغتائی کی فارس "مرزا جنگی" لکھنؤ کی مٹتی ہوئی تہذیب کو مبالغہ آمیز انداز سے پیش کرتی اور حاضرین کے لئے تفریح کا وافر سامان بہم پہنچاتی ہے۔ بے شک یہ ڈراما لکھنؤ کی تہذیب پر ایک چوٹ کا حکم بھی رکھتا ہے۔ تاہم ڈرامے کی انتہائی غیر سنجیدہ فضا افراد اور واقعات کی مبالغہ آمیز پیش کش اور مزاحیہ کردار کے فقدان کے باعث اس کا لب و لہجہ فارس کے لب و لہجے سے ہم آہنگ ہو گیا ہے۔ ممکن ہے کردار کے بارے میں کہا جائے کہ اس ڈرامے میں مرزا جنگی کا مزاحیہ کردار موجود ہے جو اپنی ناہمواریوں سے ساری محفل کو زعفران زار بنا سکتا ہے لیکن اگر بنظرِ غائر دیکھا جائے تو اس ڈرامے کے تمام کردار وزیرِ اعظم اور وزیرِ حرب سے لے کر بین خاں گول انداز، بنن صاحب، آغا صاحب، آمدو حجام، بیگم مرزا جنگی تک ایک ہی زمین کی پیداوار اور ایک سی خصوصیت کے مالک ہیں۔ بات بات پر قسمیں کھانا، ایک دوسرے کی بیجا تعریف کرنا، تکلف اور تصنع کا تسلط قائم رکھنا، مبالغہ آرائی اور

خود نمائی میں پیش پیش رہنا نیز بٹیر بازی اور منشیات کی طرف ان میں سے بیشتر کا رجحان اس بات پر دال ہے کہ اس ڈرامے کا کوئی مخصوص کردار نہیں بلکہ ساری کی ساری فضا ہی مضحکہ خیز ہے۔ یا یوں سمجھئے کہ یہ ڈراما ناظر کو ایک ایسے کمرے کا منظر دکھاتا ہے جس میں چاروں طرف شریر قسم کے آئینے لگے ہوئے ہیں اور جو کردار بھی اس کمرے میں داخل ہوتا ہے اس کا حلیہ مضحکہ خیز حد تک بگڑ جاتا ہے اور ناظر اس سے محظوظ ہونے لگتا ہے۔ اس ضمن میں ہنگام جنگ کا یہ منظر قابلِ غور ہے جو موقعے کی سنجیدگی کے مقابل کرداروں کے مخصوص ردعمل کو مبالغہ آمیز انداز سے پیش کر کے ان کی صورتوں کو اس قدر مضحکہ خیز بنا دیتا ہے کہ ہم بے اختیار ہنسنے لگتے ہیں:

آمدو : ارے میاں گورے گورے!

بنن صاحب : واللہ ..... !!

یتن صاحب : اجی رخصت!

(سب غور سے مٹھی کی دوربین بنا کر دیکھتے ہیں۔ ایک گورا ذرا آگے بڑھتا ہے۔)

مرزا جنگی : (تحقیق کے بعد کہ گورا ہے) واللہ گورا۔ لانا میری تلوار ..... ابے آمدو کے بچے تلواریں کدھر رکھ دیں؟

(آمدو گھبراہٹ میں ادھر کا اسباب ادھر پھینکتا ہے مگر تلواریں نہیں ملتیں۔ کمان ہاتھ میں آجاتی ہے۔)

مرزا جنگی : ابے کمان ہی تو مانگ رہا ہوں۔ ابے تیر کہاں ہیں؟

بنن صاحب : واللہ میری تلوار کہاں گئی۔ میری بندوق۔ ابے

تیر کہاں گئے ؟

اور پھر جب گورے پر حملہ کیا جاتا ہے تو اس کا انداز بھی عجیب مضحکہ خیز ہے :

مرزا جنگی : بنن صاحب لیجئے نا گورے کو زد میں ہے حضرت۔
تکلف کا ہے کا۔

بنن صاحب : لیجئے بتو صاحب آپ شوق فرمائیں ۔

بتو صاحب : اجی حضرت ، بنن صاحب لیجئے نا اس ازلی کو
واللہ !

بتن صاحب : اجی قبلہ آپ ہی بسم اللہ کیجئے ۔

وغیرہ وغیرہ

ڈراما پر یہ غیر سنجیدہ فضا شروع سے آخر تک مسلط ہے۔ اور اسی غیر سنجیدہ فضا کے باعث اس کا لب ولہجہ فارس کے لب و لہجے سے ہم آہنگ ہے۔ جدید اردو ڈرامے میں فارس کی اس رو کی کچھ اور نمائندہ تخلیقات میں انصار ناصری کا "آرام علاج" اور کرشن چندر کا "حجامت" قابلِ ذکر ہیں۔ "آرام علاج"[1] ایک ریڈیو ڈراما ہے جس میں انصار ناصری نے نرسنگ ہوم کی خاموشی اور آرام دہ فضا میں بعض مخصوص بے اعتدالیوں کو اس انداز سے بڑھا چڑھا کر پیش کیا ہے کہ نرسنگ ہوم مچھلی مارکیٹ میں تبدیل ہو کر رہ گیا ہے۔ ڈراما میں فارس کے مخصوص مبالغہ آمیز انداز اور افراد کی غیر سنجیدہ حرکات سے مزاحیہ صورت حال پیدا کی گئی ہے۔ کرشن چندر کا ڈراما "حجامت"[2] دراصل آندریف کی ایک نقل سے ماخوذ ہے اور کرشن چندر نے کتاب کے پیش لفظ میں اس کا اقرار بھی کیا ہے۔ لیکن ڈراما نگار نے پلاٹ کو اپناتے وقت اپنے ماحول کو اس خوبی سے ڈراما میں سمویا ہے کہ پڑھنے

[1] ادب لطیف ڈراما نمبر ۱۹۳۹ء [2] کرشن چندر کے ڈراموں کا مجموعہ "دروازہ" میں سے۔

یاد کھنے والے کو ڈرامے میں کوئی اجنبیت محسوس نہیں ہوتی ۔ ڈراما کے افراد ، پولیس آفیسر، ملزم اور ڈودگر سنگھ کی حرکات و بیانات میں وہی مخصوص، غیر سنجیدہ لیکن مضحکہ خیز عناصر موجود ہیں جو فارس کے لئے ضروری ہوتے ہیں ۔علاوہ ازیں ملزم کا جو دراصل پاگل ہے پولیس اسٹیشن میں پہنچ کر بیس بائیس سال پہلے کے جرم کو تسلیم کرنا اور آفیسر سے درخواست کرنا کہ اس کی حجامت بنادی جائے اور آفیسر کا (جس کا کام مقدمے کی سنجیدگی سے پیروی کرنا ہے) اس بناپر اسے نکال باہر کرنا کہ وہ نئے مقدمات کی تفتیش میں مصروف ہے ۔ فضا کی سنجیدگی کو ختم کرکے حاضرین کی تفریح کے لئے وافر سامان مہیا کرتا اور اس لحاظ سے اردو کے ڈرامائی ادب میں ایک کامیاب فارس کا درجہ رکھتا ہے ۔

فارس کی اس بحث کو ختم کرنے سے قبل دور جدید کے دو ایسے ڈراموں کا تذکرہ بھی ضروری ہے جنھیں مکمل فارس کا درجہ تو نہیں دیا جاسکتا۔لیکن جو فارس کے مخصوص انداز سے قریب ضرور ہیں ۔ان میں سے ایک تو سعادت حسن منٹو کا ڈراما " بیمار " ہے اور دوسرا محمد فضل الرحمٰن کا ڈراما " کارخانہ"۔"بیمار" میں دوست احباب کی اس ذہنیت پر سے پردہ اٹھایا گیا ہے جس کے زیر اثر بیمار اپنے تجربات منطبق کرنا چاہتے ہیں ۔ ڈراما کی خوبی یہ ہے کہ کمار (بیمار) کے پاس یکے بعد دیگرے اس کے جتنے دوست بھی آتے ہیں وہ اس کی بیماری کی تشخیص اور علاج کے سلسلے میں اتنی مختلف باتیں بتاتے ہیں کہ بیمار بوکھلا جاتا ہے ۔ احباب کی اس مخصوص ذہنیت کو مبالغہ آمیز انداز سے پیش کرنے کا نتیجہ یہ نکلا ہے کہ ڈراما یہ شروع سے آخر تک ایک ایسی تفریحی کیفیت مسلط ہوگئی ہے جو اسے فارس سے قریب تر لے آئی ہے ۔ کچھ یہی کیفیت محمد فضل الرحمٰن کے ڈرامے " کارخانہ" میں موجود ہے ۔اس ڈراما میں کوئی خاص مزاحیہ کردار موجود نہیں بلکہ مزاح

زیادہ تر مکالموں کی شوخی اور حالات و واقعات کی طرف کرداروں کے غیر سنجیدہ ردِ عمل سے پیدا ہوا ہے۔ چنانچہ ڈرامے کا مجموعی تاثر ایک فارس کا سا ہے، کامیڈی کا سا نہیں۔

اب تک جن دو روشوں کا ذکر کیا گیا ہے۔ وہ اپنے آغاز کے لئے ایک حد تک قدیم ڈرامے کے ساتھ بھی وابستہ ہیں۔ لیکن جدید اردو ڈرامے میں دو ایسی روشیں بھی ملتی ہیں جن کا قدیم اردو ڈرامے سے کوئی تعلق نہیں —— ان میں سے ایک تو سنجیدہ ڈرامے میں طنز و مزاح کی وہ رو ہے جو ایک درخشندہ لکیر کی طرح سارے ڈرامے میں ابھرتی اور ڈوبتی نظر آتی ہے اور دوسری کامیڈی اور مزاحیہ ڈرامے کی وہ رو ہے جو اگرچہ ابھی تک اپنے اولین مراحل ہی میں ہے لیکن جس کا وجود اس بات کا شاہد ہے کہ جدید اردو ڈرامے میں کامیڈی، مزاحیہ کردار اور مزاحیہ صورتِ واقعہ کی نمود کی طرف کچھ نہ کچھ توجہ ضرور ہوئی ہے۔

سنجیدہ ڈرامے میں طنز و مزاح کی نمود دراصل اس تحریک کی ایک شاخ ہے جو مغربی ادب سے روشناسی، تعلیم کی فراوانی، ایک وسیع تر اندازِ نظر اور سیاسی اور سماجی بیداری کے باعث پیدا ہوئی اور جس کا نتیجہ ایک ایسا طنزیہ و مزاحیہ لہجہ تھا جو اردو ادب کی تمام اصناف میں سرایت کر گیا۔ چنانچہ جدید ڈرامے میں طنز و مزاح کی جھلکیاں کسی تدریجی ارتقار کی رہین منت نہیں بلکہ اس بدلے ہوئے لہجے کی مرہون ہیں جو سارے کے سارے جدید اردو ادب میں نمودار ہو چکا ہے۔ لیکن اردو ڈرامے میں ان طنزیہ و مزاحیہ عناصر کی آمد کی وجہ چاہے کچھ بھی کیوں نہ ہو، اس بات سے انکار ناممکن ہے کہ ان عناصر نے اردو ڈرامے کے مزاج کو یکسر بدل دیا ہے اور اس کرختگی کو بڑی حد تک انحطاط پذیر کر دیا ہے جو بہت سے قدیم اردو ڈراموں میں موجود تھی۔ دورِ جدید کے ڈرامے کے مزاج کی اس

تبدیلی کا احساس ان چند مثالوں سے ہو سکتا ہے :

سلیم : اوہ تو انار کلی بھی تم سے بے تکلف ہیں زعفران ؟ ثریا تو کہتی تھی کہ وہ کسی سے بات ہی نہیں کرتیں۔

زعفران : تو حضور آدمی کو دیکھ کر ہی بات ہوتی ہے نا !

ستارہ : ہاں ان میں تو بڑے چاند جڑے ہیں۔

زعفران : پھر کیا نہیں بھی۔

سلیم : (مسند پر بیٹھ کر) تو تم سے کیا باتیں کیا کرتی ہیں وہ ؟

زعفران : اب کوئی باتیں مقرر تو ہیں نہیں۔ سبھی طرح کی باتیں ہوتی ہیں۔

سلیم : خوب خوب ! (کچھ سمجھ میں نہیں آتا کیا بات کر کے اس تذکرے کو جاری رکھے) غرضیکہ بہت محبت ہے تم کو انار کلی سے۔

زعفران : اے مجھی کو کیا۔ کونسا کھلا آدمی محلسرا میں ہے جو انھیں نہ چاہتا ہو۔ (بڑی تمکنت سے سر پھیر کر ستارہ پر نظر ڈالتی ہے)

سلیم : تو ہم نہیں کھلے آدمی زعفران (گویا دیکھوں تو سامنے سے زعفران کیا کہتی ہے)

ستارہ : (زعفران کی پریشانی بھانپ کر) شرما کیوں گئیں ؟

زعفران : اب حضور تو۔ حضور کی تو۔ میں نے تو محلسرا۔ توبہ۔ توبہ۔ اے حضور میں تو اس کل موہی کو جلانے کو کہہ رہی تھی۔

ستارہ : (فاتحانہ انداز میں مسکرا کر) اب کیوں نہ کہو گی یوں۔

سلیم : (لطف لیتے ہوئے) ہم یوں باتوں میں نہیں اڑنے کے۔ اب تو زعفران تمھیں ہم کو بھی کھلے آدمیوں میں شامل کرنا ہی

پڑے گا۔

انار کلی۔ باب اول منظر دوم
امتیاز علی تاج

اماں جان : (گھبرا کر) شفیق آتا ہے تو میں کھو سی جاتی ہوں۔
کریمن —— اری او کریمن!
کریمن : (دور سے) کیا حکم ہے بی بی جی؟
اماں جان : اری چار بنا دو جلدی سے۔
کریمن : (زور سے) میں نے پہلے ہی کیتلی رکھ دی ہے چولہے پر۔
اماں جان : بڑی ہشیار عورت ہے۔
زینت : بڑی سیانی ہے۔
فرحت : بڑی موقع شناس ہے۔
بتول : میں تو اس کی قائل ہوں۔
ابا جان : بڑی اچھی ہے۔
کریمن : (دور سے) بی بی جی بسکٹ ایک ہفتے سے ختم ہو رہے ہیں۔
بتول : یہ لیجیے۔
اماں جان : بس اس میں نقص ہے تو یہی شفیق تو ٹھہرا ایسا آدمی، نہیں تو۔
بتول : کیا یہ بات بلا کر نہیں کہی جا سکتی تھی؟
فرحت : ہاں موقع محل کبھی نہیں دیکھتی۔
زینت : کتنی بیوقوف عورت ہے۔

اباجان : آخر جاہل ہے۔

"کار کی شادی"
راجندر سنگھ بیدی۔ مجموعہ "سات کھیل"

(منجندہ ہنس رہا ہے)

منجندہ : پوری تم کار بیچ ڈالو۔

دیوان : کار بیچ ڈالو۔ یہ کیا کہہ دیا۔ اس کار کے بکنے کا تو ایک ہی طریقہ ہے جو خود پوری نے بتایا تھا۔ پوری کہو تو بتا دوں ؟

پوری : ہاں ضرور کیوں نہیں۔ پوسٹ آفس میں تمھاری طرح ڈاکے تو نہیں ڈالتا رہا۔ اپنی کار ہے جناب۔ جس طرح چاہیں استعمال کریں یا بیچیں۔

دیوان : یا لاٹری ڈالیں۔ منجندہ بھی ایک ٹکٹ خریدے گا۔

منجندہ : خوب! تو پوری صاحب لاٹری ڈال رہے ہیں۔ ایک ٹکٹ میرا بھی رہا بھئی ـــــ (منجندہ یہ کہہ کر پھر ہنستا ہے)

پوری : تمھارے دو ٹکٹ۔ مسٹر اور مسز منجندہ۔

دیوان : دو روپئے اور بڑھ گئے۔ ۵۰۰ کلرک پوری کے آفس میں کام کرتے ہیں۔ ۵۰۰ روپیہ وہ ہو گیا۔ دو تمھارے۔ سنا ہے پوری تمھارے نوکر بھی ٹکٹ خرید رہے ہیں۔ کل کلب میں بھی ایک اشتہار بانٹ دو۔

"سوسائٹی کے اجارہ دار"
از اندر لال داس قمر
ادبی دنیا۔ سالنامہ ۱۹۳۶ء

سنجیدہ ڈراموں میں طنز و مزاح کی اس روش کو عام کرنے میں مندرجہ بالا ڈرامانگاروں کے علاوہ کرشن چندر، اوپندر ناتھ اشک، حیات اللہ انصاری، ناکارہ حیدر آبادی، خلیل الرحمٰن آوارہ حیدر آبادی، میرزا ادیب اور دوسرے ڈرامانگاروں نے بڑھ چڑھ کر حصہ لیا ہے اور جدید اردو ڈراما کے مزاج میں شگفتگی اور طنز کی ایک لہر دوڑا دی ہے۔

ڈراما میں طنز و مزاح کی اس روش کے بارے میں اصغر بٹ لکھتے ہیں:

"اب سب سے نازک مسئلہ آتا ہے ڈرامے میں طنز و مزاح کا۔ ہمارے عالی مزاج ترقی پسند ڈرامانویس گروہی نفسیات (موب سائیکلوجی) کا صحیح جائزہ لگانے میں ناکام رہتے ہیں۔ انھیں عامیانہ پن سے نفرت ہے اس لئے ان کے ڈرامے سنجیدہ اور وزنی ہوتے ہیں۔ اگر بھولے سے مزاح آبھی جاتا ہے تو یا اتنا ٹھوس ہوتا ہے یا اتنا لطیف کہ عوام اس سے لطف اندوز نہیں ہو سکتے۔"[1]

چنانچہ آگے چل کر وہ اپنے مضمون میں جس مزاح کو رائج کرنے کی تلقین کرتے ہیں وہ قدیم ڈراموں کے مزاح سے کچھ زیادہ بلند نہیں۔ بے شک ڈراما میں طنز و مزاح کو سات پردوں کے پیچھے چھپا نہیں رہنا چاہیئے لیکن اگر طنز یا مزاح اس طرح ابھرے جیسے مندرجہ بالا اقتباسات میں ابھرا ہے تو یقیناً نہ صرف ان ٹھوس اور لطیف عناصر سے پاک و محفوظ ہی نظر آئے گا جن سے جناب اصغر برگشتہ ہیں بلکہ اس کا مزاج اس عامیانہ مزاح سے بلند بھی ہوگا جسے صرف عوام کا انتہائی جاہل طبقہ پسندیدگی کی نظروں سے دیکھتا ہے۔ اس ضمن میں اس بات کا اعادہ مقصود ہے کہ ڈرامانگار کا کام محض عوام کے ذوقِ مزاح کی تسکین ہی نہیں بلکہ اسے بلند کرنا بھی ہے۔ پس اردو ڈرامانگاروں

---

[1] اسٹیج ڈراما۔ از اصغر بٹ (ادبی دنیا۔ فروری ۱۹۴۹ء)

کی مندرجہ بالا روش ایک روشن نظریئے کی حیثیت رکھتی ہے اور اس سے اردو ڈراما کے مزاج میں ایک ایسی خوشگوار تبدیلی رونما ہوئی ہے جو ڈراما کے مستقبل کے لئے ایک نیک فال کا درجہ رکھتی ہے۔

جدید اردو ڈراما کی آخری رو ان بکھرے ہوئے ڈراموں پر مشتمل ہے جنھیں خالص مزاحیہ ڈرامے کے زمرے میں شامل کیا جاسکتا ہے۔ ان ڈراموں میں سے بعض ایسے ہیں جو اگرچہ کامیڈی کے صحیح معیار پر پورے نہیں اترتے تاہم جن کے باعث فرحت ضرور نصیب ہوتی ہے۔ بعض ایسے ہیں جن میں مزاح صورتِ واقعہ یا عملی مذاق سے پیدا ہوتا ہے اور بعض ایسے ہیں جو اپنی کامیابی کے لئے مزاحیہ کردار کی ناہمواریوں کے رہینِ منت ہیں۔ البتہ اردو میں ایسے ڈرامے بہت کم ہیں جن میں مزاحیہ کردار اور مزاحیہ صورتِ واقعہ کا امتزاج رونما ہوا ہو حالانکہ صحیح کامیڈی کی اساس اس امتزاج ہی پر استوار ہوتی ہے۔

جدید اردو ڈراما میں کامیڈی کی پہلی خصوصیت یعنی حصولِ فرحت کے سلسلے میں جن ڈراموں کا نام لیا جاسکتا ہے ان میں فاروق علی خاں کا "بدلا ہوا زمانہ" محمد عمر نورِ الٰہی کا "برابر کی چوٹ" اور شوہر بیوی کی لمحاتی جنگ سے متعلق وہ تمام ڈرامے شامل ہیں جن میں مزاح مکالمے کی چستی اور لمحاتی جنگ کے بعد ایک خوشگوار ملاپ کی مدد سے رونما ہوتا ہے۔

مندرجہ بالا ڈراموں میں راجا فاروق علی خاں کا "بدلا ہوا زمانہ"[۱] اپنی طرز کی ایک کامیاب کامیڈی ہے۔ اور اگرچہ اس کا خوشگوار ڈرامائی موڑ ایک حد تک صورتِ واقعہ کی دلچسپ پیش کش پر مبنی ہے تاہم دراصل اس کی کامیابی کا راز ان خوشگوار مکالموں میں مضمر ہے جن میں پریتم، سدرشن، دلآرام اور اوشا حصہ لیتے ہیں۔ نیز

---

[۱] ادبی دنیا سالنامہ ۱۹۳۹ء

ڈراما کے انجام کی فرحت ذا کیفیت شدید جذباتی تناؤ کو آسودہ کر کے حاضرین کو مسرت و دلچسپی کا وافر سامان مہیا کرنے میں بھی کامیاب ہوئی ہے۔

"لکی کا بیاہ"[1] پروفیسر ایشور چند نندہ کی تخلیق ہے اور محترمہ ز۔ ب۔ صاحبہ نے اس کا ترجمہ کیا ہے۔ چونکہ اصل ڈراما ہمارے اپنے معاشرے سے متعلق ہے اور اس کا ترجمہ پنجابی سے اردو میں ہوا ہے لہذا اس میں وہ اجنبیت نظر نہیں آتی جس کی بنا پر ہم اسے صرف "تراجم" کے زمرے میں جگہ دینے پر مجبور ہوں۔ یہ ڈراما "صاحب" کے نیم انگریزی اور نتیجتہً مزاحیہ کردار کی پیش کش کے لئے بھی اہمیت رکھتا ہے۔ لیکن دراصل اس کی کامیابی اس فرحت زا آسودگی میں پنہاں ہے جو ڈراما کی شدید جذباتی کش مکش کے بعد جے کشن اور کنول کے ملاپ کی صورت میں رونما ہوتی ہے۔ اپنے حسین اندازِ پیش کش، مکالموں کی چستی و برجستگی اور انجام کی دل خوش کن کیفیت کے باعث یہ ڈراما اردو ادب کے یقیناً اچھے طربیہ (کامیڈی) ڈراموں میں شامل کئے جانے کے قابل ہے۔

"برابر کی چوٹ"[2] محمد عمر نور الٰہی کی پیش کش ہے اور طلعت ارشد اور شبراتی کے دلچسپ کردار پیش کرتی ہے۔ تاہم ڈراما کا اصل لطف اس کوشش میں ہے جو ہیرو ایک مصیبت ناک ہیروئن سے پیچھا چھڑانے کے لئے کرتا ہے اور جس کا نتیجہ سوائے اس کے اور کچھ نہیں نکلتا کہ وہ اپنے ہی جال میں الجھ کر رہ جاتا ہے۔ حاضرین ہیرو کی اس "خود آفریدہ مصیبت" سے محظوظ ہوتے ہیں۔

مندرجہ بالا ڈراموں کے علاوہ کامیڈی کی اس خاص کیفیت کا پرتو ان ڈراموں میں بھی نظر آتا ہے جن کی اساس شوہر بیوی کی گھریلو جنگ پر استوار ہوتی ہے اور اگرچہ یہ ڈرامے گھریلو جنگ کی ننھی منی حماقتوں کو طشت از بام کر کے

---

[1] سالنامہ "ادبی دنیا" ۱۹۳۵ء [2] سالنامہ ادبی دنیا ۱۹۳۶ء

ہنسنے ہنسانے کا باعث ثابت ہوتے ہیں تاہم ان کی کامیابی "بڑا مزہ اس ملاپ میں ہے جو صلح ہو جائے جنگ ہو کر" میں کبھی پنہاں ہوتی ہے۔ نیز اس جنگ کے تیز نوکیلے جملوں، بیوی کے جذباتی ردِ عمل اور آخر میں شوہر کی صلح جو ذہنیت سے ایک ایسی فضا پیدا ہو جاتی ہے جو حاضرین کے ایک بہت بڑے طبقے کو اس کے اپنے گھریلو جھگڑوں کی حماقتوں کا تماشہ دکھا کر لحظہ بھر کے لئے ہنسنے اور بڑی دیر تک مسکرانے پر مائل کرتی ہے۔ اردو ادب میں اس قسم کے ڈراموں میں سنت سنگھ ایم۔ اے۔ کا "ایک اتوار"[1]، محمد فاروق وعبدالمجید کا "میاں بی بی"[2] اور فضلِ حق قریشی کا "بھائی جان[3] تے قربانی کی" خاص طور سے قابلِ ذکر ہیں۔

لیکن کامیڈی محض چست و برجستہ مکالموں اور انجام کی خوشگوار کیفیت ہی پر مبنی نہیں۔ دراصل اس کی کامیابی کے لئے مزاحیہ صورتِ واقعہ اور مزاحیہ کردار کی تخلیق بھی ازبس ضروری ہوتی ہے۔ جدید اردو ڈرامے میں اگرچہ یہ صورت حال پوری طرح سے پیدا نہیں ہوئی اور مزاحیہ کردار بہت کم اپنے بھرپور انداز میں ظاہر ہوئے ہیں تاہم کامیڈی کے اس معیار تک پہنچنے کی بعض اچھی کوششیں ضرور مل جاتی ہیں۔ اس ضمن میں حیات اللہ انصاری کا ڈراما "بھوت[4] گھر" صورتِ واقعہ سے مزاح پیدا کرنے کی کافی اچھی کوشش ہے۔ اس ڈراما کے بعض کردار مثلاً ماسٹر صاحب اور مہاراج مزاحیہ کردار کے بہت قریب بھی جا پہنچتے ہیں۔ لیکن ڈراما کی اصل خوبی وہ صورتِ واقعہ ہے جس میں کسی "عملی مذاق" کو دخل نہیں بلکہ جو خود بخود بغیر کسی ظاہری کاوش کے ابھری ہے۔ ڈرامے کا عروج جب ماسٹر صاحب (جو بار بار

---

[1] سالنامہ "ادبی دنیا"، ۱۹۳۹ء [2] ادبی دنیا نومبر ۱۹۴۴ء
[3] از "ریڈیو ڈرامے"، فضلِ حق قریشی [4] از "بھرے بازار میں"، حیات اللہ انصاری

اپنے شاگردوں سے کہہ چکے ہیں کہ بھوت ووت کوئی نہیں) کی اپنی دھوتی کیل میں پھنس جاتی ہے اور وہ سمجھتے ہیں کہ دراصل انھیں بھوت نے پکڑ لیا ہے، پھر ان کی بھیانک چیخیں اور اپنے شاگردوں کو مدد کے لئے پکارنا، یہ سب کچھ ایک اچھے مزاحیہ واقعے کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ بحیثیتِ مجموعی حیات اللہ انصاری کا یہ ڈراما اپنی طرز کی ایک کامیاب چیز ہے۔

صورتِ واقعہ سے مزاح پیدا کرنے کی ایک اور اچھی کوشش راجا فاروق علی خاں کا ریڈیائی ڈراما "نوکروں کا جلسہ" ہے۔ ڈراما کی دلچسپ صورتِ واقعہ اس طرح پیدا ہوتی ہے کہ مومن اور حمید (جو مالک ہیں) چھپ کر اپنے نوکروں کے ایک ایسے ہنگامی اجلاس کی کارروائی سنتے ہیں جس میں ان (یعنی مالکوں) کے گھریلو معاملات کے بارے میں نوکروں کے دلچسپ نظریات کھلم کھلا بیان ہوتے ہیں۔ یہ صورتِ حال لمحہ بہ لمحہ شدت اختیار کرتی جاتی ہے۔ تاآنکہ ایک ایسے مقام پر جا پہنچتی ہے کہ مالک کچھ اور سننا نہیں چاہتے اور لپک کر باہر نکل آتے ہیں۔ اس پر جو انتشار اور بدنظمی پیدا ہوتی ہے اور جس مضحکہ خیز انداز سے جلسہ برخاست ہوتا ہے وہ ایک انتہائی دلچسپ صورتِ واقعہ کا نمونہ ہے۔ یوں بھی ڈرامے کے موضوع میں کافی سے زیادہ جدّت ہے۔ اور ڈرامے کے مکالمے مزاحیہ صورتِ حال کے عین مطابق ہیں۔ فاروق علی خاں کا یہ ڈراما اردو کے مزاحیہ ڈراموں میں ایک ممتاز مقام رکھتا ہے۔

میرزا ادیب کے ڈرامے "اور یوں بھی ہوتا ہے"[1] اور "سکریٹری"[2] بھی صحیح کامیڈی کی طرف ایک نمایاں قدم کی حیثیت رکھتے ہیں۔ "اور یوں بھی ہوتا ہے" اپنے مزاح کے لئے صورتِ واقعہ کی نمود کا رہینِ منت ہے۔ تنویر جسے اپنے ہونے والے سسر

---

[1] [2] مجموعہ "آنسو اور ستارے" میرزا ادیب۔

سے ملاقات کرنی تھی، محض غلطی سے ایک ایسی کوٹھی میں چلا جاتا ہے جس کا مکین ایک "پاگل" ہے اور ہر نووارد کو اپنا شاگرد سمجھ کر لیکچر دینا شروع کر دیتا ہے۔ چنانچہ تنویر کا جو برا حال ہوتا ہے اور جس تگ و دو کے بعد وہ اس پاگل کے چنگل سے نکلنے میں کامیاب ہوتا ہے نیز بعد ازاں جب اسے اپنی غلطی کا علم ہوتا ہے تو یہ سارا قصہ ایک دلچسپ مزاحیہ واقعے کی صورت اختیار کر جاتا ہے۔ میرزا ادیب کے دوسرے ڈراما "سکریٹری" میں صورتِ واقعہ کی بہ نسبت مزاحیہ کردار سے مزاح کی تخلیق ہوئی ہے۔ فلسفے کے پروفیسر کو ایک ایسا سکریٹری چاہئے تھا جو اصول اور منطق کی بات کرے۔ حسنِ اتفاق سے انھیں جو سکریٹری ملتا ہے وہ مزاحیہ کردار کی حد تک اپنے نظریات و اعمال کی زنجیروں میں قید ہے۔ یعنی اس میں عام انسانی لچک تو ہئی نہیں۔ چنانچہ جب وہ پروفیسر کی شدید بیماری کے دوران میں بھی اپنی منطق کے راستے پر سنجیدگی سے گامزن رہتا ہے تو ایک دلچسپ مزاحیہ کردار منظرِ عام پر آجاتا ہے۔

صورتِ واقعہ سے مزاح کی تخلیق کے ضمن میں فضلِ حق قریشی کا ریڈیائی ڈراما "ہفتہ وار اخبار"[1] بھی قابلِ ذکر ہے۔ ڈرامے کا پہلا حصہ تو کافی آہستہ رو ہے اور یہاں مزاح زیادہ تر چست مکالموں کا رہینِ منت ہے لیکن جب فتح سنگھ نامی انکم ٹیکس آفیسر کو ایک ممکن گاہک سمجھ کر نسیم اور کاظمی اپنے اخبار کی آمدنی بڑھا چڑھا کر بتا چکے ہیں اور پھر انھیں اچانک معلوم ہوتا ہے کہ وہ گاہک نہیں بلکہ انکم ٹیکس آفیسر ہے جو ان کی آمدنی معلوم کرنے آیا ہے تو وہ اس قدر بوکھلا جاتے ہیں اور اس عجلت اور گھبراہٹ سے اپنی گرتی ہوئی دیوار کو سنبھالا دینے کی کوشش کرتے ہیں کہ ایک اچھی مزاحیہ صورتِ واقعہ وجود میں آجاتی ہے۔

---

[1] ریڈ ڈرامے۔ فضل حق قریشی

آخر میں ناکارہ حیدر آبادی کے ڈرامے "شوہر کی بھوک ہڑتال"[1] کا تذکرہ بھی ضروری ہے کہ دراصل یہ ڈراما پیروڈی ہے۔ بھوک ہڑتال کے فلسفے پر اگرچہ اس میں پیروڈی کے لوازم کو ملحوظ رکھنے کی کوشش نہیں کی گئی۔ پھر بھی حریفوں کی آپس میں کشمکش، شوہر کی بھوک ہڑتال، بیوی کے صلح نامے کے چودہ نکات اور اخبارات، انجمنوں اور رپورٹروں کی دلچسپی نے اسے اسی وضع کے ایک عام سیاسی اور ہنگامی واقعے کی تحریف کی صورت عطا کر دی ہے۔ لیکن اس ڈرامے کی اہمیت بطور پیروڈی ہی نہیں بلکہ اس طنز کے باعث بھی ہے جو اس پیروڈی کی وجہ سے معرضِ وجود میں آتی ہے اور جس کی مدد سے ڈراما نگار بھوک ہڑتال کے فلسفے کو ایک نئے زاویئے سے پیش کرنے میں کامیابی حاصل کرتا ہے۔ البتہ گاندھی جی کے برت کی طرف بعض اشارات ضرورت سے زیادہ نمایاں ہیں اور ان سے ڈرامے کی بے ساختگی کو نقصان پہنچا ہے۔ علاوہ ازیں جب ڈرامے میں ایک مزاحیہ صورتِ واقعہ پیدا ہوتی ہے اور شوہر بیوی کی کشمکش ایک باقاعدہ "مقدمے" کی صورت اختیار کر لیتی ہے تو اس کے فوراً بعد ناظر کو تصویر کا دوسرا رخ دکھا دیا جاتا ہے۔ محض یہ بتانے کے لئے کہ یہ سب ایک فرضی کارروائی تھی جو شوہر اور بیوی نے حصولِ شہرت کے لئے کی۔ دراصل ڈراما کا یہ نئی نہج اختیار کرنا اس کے لئے نقصان دہ ثابت ہوا ہے۔

جدید اردو ڈراما میں کامیڈی کی اس بحث کو ختم کرنے سے پہلے دو ایسے مزاحیہ کرداروں کا تذکرہ ضروری ہے جو اگرچہ صحیح مزاحیہ کردار کے معیار پر پورے نہیں اترتے تاہم جن کا وجود اردو ڈرامے کے لئے بسا غنیمت ہے۔ ان میں سے ایک تو اشتیاق حسین قریشی کا کردار "گجراتی" ہے جو ان کے ڈرامے "مٹھائی کی ٹوکری میں ابھرا

[1] ادبی دنیا، سالنامہ ۱۹۴۰ء

ہے اور دوسرا ریڈیائی کردار" قاضی جی" جسے شوکت تھانوی نے تخلیق کیا ہے۔
اشتیاق حسین قریشی کا" گجراتی" ایک بے حد کنجوس بنیا ہے اور کوڑی کوڑی بچانے کی فکرِ دوام میں مبتلا رہتا ہے۔ زندگی کے بارے میں جو ایک آدھ اصول اس نے بنا رکھا ہے۔ اس میں لچک کی کوئی گنجائش نہیں اور اسی لئے وہ اپنی حرکات و نظریات کے باعث کافی دلچسپ شخصیت کا مالک ہے۔ اشتیاق حسین قریشی نے جب اس کردار کی اس بے اعتدالی کو مبالغہ آمیز انداز سے پیش کیا تو سچ مچ ایک مزاحیہ کردار کے نقوش ابھرتے چلے آئے۔ البتہ" مٹھائی کی ٹوکری" کا یہ کردار اس لئے بھرپور مزاحیہ کردار کا درجہ حاصل نہ کر سکا کہ ایک تو مصنف نے اس کے دائرۂ عمل کو محدود رکھا اور اس کی صرف ایک ناہمواری پر سے پردہ اٹھایا اور دوسرے اس ڈرامے میں" گجراتی" کا یہ کردار ایک مزاحیہ صورتِ واقعہ سے ہم آہنگ ہونے کی بجائے صرف چند مسافروں کے" عملی مذاق" سے متصادم ہوا اور نتیجتہً جو مزاح معرضِ وجود میں آیا اس کا معیار کچھ زیادہ بلند نہیں تھا۔

جدید اردو ڈرامے کا دوسرا اہم کردار" قاضی جی" ہے۔ قاضی جی کے بارے میں امتیاز علی تاج رقمطراز ہیں:

" ایک بر خود غلط قسم کے بزرگ لکیر کے فقیر پاکستان سے اس لئے نالاں کہ اس نے آپ کو بعض ادنیٰ آسائشوں سے محروم کر دیا۔ لیکن ان تمام جائز و ناجائز مواقع سے فائدہ اٹھانے کے لئے کمربستہ جو پاکستان کے معرضِ وجود میں آنے سے پیدا ہو گئے ہیں۔ ان تمام صفات سے کورے جو قومی و اخلاقی استحکام کی جان سمجھی جا سکتی ہیں دخل در معقولات میں انتخاب، کج بحثی میں لاجواب۔ غرض چھوٹی بڑی کمزوریوں کی ایک طرفہ معجون۔ بہ حیثیت مجموعی ایک ایسی شخصیت جس کے

کھو کھلے پن کو بازار کا ایک عام شخص بھی پورے طور سے محسوس کر کے
اپنی برتری کی لذت سے بہرہ اندوز ہو سکے۔" ؎۱

"قاضی جی" پر امتیاز علی تاج صاحب کے اس تبصرے میں یہ اضافہ کیا جا سکتا ہے کہ دراصل "قاضی جی" امتیاز علی تاج ہی کے مزاحیہ کردار "چچا چھکن" کا دوسرا روپ ہے۔ وہی برخود غلط قسم کے بزرگ، دخل در معقولات میں انتخاب، کج بحثی میں لاجواب، بیوی سے جھگڑنے، خود کو حق بجانب ثابت کرنے اور ایک سیدھی لکیر پر بے دھڑک چلے جانے پر ہر لحظ مستعد وغیرہ وغیرہ۔ البتہ قاضی جی اور چچا چھکن میں ایک بڑا فرق یہ ہے کہ جہاں چچا چھکن اردو نثر کے مزاحیہ کرداروں میں سے ایک تھے وہاں "قاضی جی" اردو ڈراما کے غالباً واحد بھرپور مزاحیہ کردار ہیں۔ دوسرے جہاں چچا چھکن کا دائرۂ عمل محدود تھا وہاں قاضی جی کو سارے شہر بلکہ سارے پاکستان کے مسائل سے دلچسپی ہے۔ مؤخرالذکر خصوصیت کے باعث جہاں قاضی جی کی تگ و تاز کے لئے ایک وسیع میدان مہیا ہوا ہے وہاں ایک مخصوص اندازِ نظر اور ایک نمایاں مقصد کے زیرِ اثر ان کی بہت سی صلاحیتیں کند ہو کر بھی رہ گئی ہیں۔ کہتے ہیں انشاؔ کی شاعری کو نواب سعادت علی خاں کی مصاحبت نے ڈبو دیا۔ یہاں یہ کہا جا سکتا ہے کہ شوکت تھانوی کے مزاحیہ کردار "قاضی جی" کو ریڈیو کے مقاصد نے صدمہ پہنچایا۔ چنانچہ "قاضی جی" میں بار بار جو مخصوص قسم کے فقرے ملتے ہیں، اور ایک مخصوص صورتِ حال کے باعث قاضی جی کا مقررہ ردِعمل نظر آتا ہے نیز قاضی جی کو جس طرح ایک مخصوص پروپیگنڈے کے لئے آلۂ کار بنایا گیا ہے، ان سب باتوں نے اردو ڈراما کے اس اچھے مزاحیہ کردار کے ارتقار کے راستے میں دیواریں کھڑی کر دی ہیں۔

؎۱ دیباچہ "قاضی جی"، حصہ اول۔ مصنفہ شوکت تھانوی۔

قاضی جی کے بارے میں ایک اور اہم بات یہ ہے کہ یہ ڈرامے کتابی صورت میں کچھ ایسے دلچسپ نہیں ۔ اس کی وجہ غالباً یہ ہے کہ قاضی جی کا کردار ایک بڑی حد تک آواز کے مدوجزر کا رہین منت ہے اور مائیکروفون سے ہٹ کر اس کی بہت سی خوبیاں غائب ہو جاتی ہیں ۔ لیکن یہ بات تو قریب قریب ہر ریڈیائی ڈرامے پر صادق آتی ہے کہ یہاں منظر اور کردار کو آواز ہی سے پیش کرنا پڑتا ہے البتہ جس فن کارانہ انداز سے خود شوکت تھانوی نے قاضی جی کا پارٹ ادا کیا ہے وہ یقیناً قابلِ تعریف بھی ہے اور ایک حد تک قاضی جی کی مقبولیت کا باعث بھی ۔

بہ حیثیت مجموعی جدید اردو ڈراما میں کامیڈی اور اس کے لوازم یعنی مزاحیہ صورتِ حال اور مزاحیہ کردار کے بارے میں یہ بات یقیناً وثوق کے ساتھ کہی جا سکتی ہے کہ ابھی تک ڈرامے کا یہ حصہ تشنۂ تکمیل ہے اور ضرورت اس امر کی ہے کہ ہمارے ڈراما نگار بہت جلد اس کی طرف متوجہ ہوں اور بہت بڑے خلا کو پر کرنے کی پوری سعی کریں ۔

اردو صحافت میں طنز و مزاح

(۱)

ادبی اور صحافتی مزاج کے فرق کو سمجھنے کے لئے ادب اور صحافت کے بنیادی فرق کو ملحوظ رکھنا لازمی ہے۔ بہ حیثیت مجموعی ادب کسی زمانے کے خارجی حالات و واقعات کی بہ نسبت اس زمانے کے میلانات و رجحانات کی عکاسی کرتا ہے۔ چنانچہ ایک تاریخی جائزہ ایک ادب پارے سے اس حد تک مختلف ہے کہ جہاں مقدم الذکر کا دائرۂ عمل واقعات کی ترتیب و تدوین تک محدود ہے وہاں ادب پارہ ان احساسات و جذبات کی ترجمانی کرتا ہے جو ایک خاص زمانے کی پیداوار ہوتے ہیں اور جن کے باعث اجتماعی ملکی شعور ایک حد تک مرتب ہوتا ہے۔ ادب اور تاریخ کی یہ حدِ فاصل کچھ اور سمٹ کر ادب اور صحافت کی حدِ فاصل کا درجہ حاصل کر لیتی ہے۔ وہ یوں کہ جہاں تاریخی جائزے کا میدان کافی وسیع ہوتا ہے اور ایک خاص دور کے واقعات کو زیرِ بحث لاتا ہے وہاں صحافت کی تنگ و تاز سکڑ سمٹ کر ان ہنگامی واقعات تک محدود ہو جاتی ہے جو ایک وسیع تر تاریخی جائزے میں غالباً بہت کم اہمیت رکھتے ہیں۔ نتیجہ اس کا یہ نکلتا ہے کہ جہاں تاریخی جائزہ اپنے اندر بعض مستقل حیثیت کے عناصر پنہاں رکھتا ہے وہاں ہنگامی حالات کے متعلق ایک تیز و تند بحث وقت کے ساتھ ساتھ اپنی اہمیت کھونے لگتی ہے تا آنکہ ایک دن

یہ قطعاً غیر دلچسپ ہو کر رہ جاتی ہے۔ تاریخی جائزے اور ہنگامی صحافت کا یہ بنیادی فرق صحافت اور ادب کی خلیج کو کچھ اور کشادہ کر دیتا ہے اور یہ بات بالکل واضح ہو جاتی ہے کہ ادب کی حیثیت مستقل ہے اور صحافت کی حیثیت محض ہنگامی۔

لیکن ادب اور صحافت کا یہ فرق "مواد" اور موضوع تک ہی محدود نہیں۔ دراصل اس کا نمایاں مظہر وہ طریقِ اظہار ہے جو ادب کو ادب اور صحافت کو صحافت کا درجہ عطا کرتا ہے۔ بالعموم ایک ادب پارہ جس لباس میں ہمارے سامنے آتا ہے اس کی بناوٹ انداز اور تراش میں ادیب کے ایسے بہت سے رجحانات و احساسات بھی حصہ لیتے ہیں جن کے عمل سے وہ شعوری طور پر واقف نہیں ہوتا۔ یوں بھی کوئی ادب پارہ درحقیقت اس قدرتی سرجوش اور اندرونی تموج کا نتیجہ ہوتا ہے۔ جسے ادیب دبا دینے سے قاصر رہتا ہے اور جو ایک طوفانی ندی کی طرح کنارے توڑتا اور اپنے تند و تیز بہاؤ میں ایک اپنا راستہ، ایک اپنی نہج اختیار کرتا ہوا بہنے لگتا ہے۔ صحافت کے مسئلے کی نوعیت اس سے جداگانہ ہے۔ یہاں شعوری طور پر ایک اور خاص مقصد کے پیشِ نظر دریا میں سے چھوٹی چھوٹی نہریں نکالنے کی سعی ہوتی ہے۔ اور نتیجۃً اس سارے عمل پر شعوری کاوش کا تسلط قائم رہتا ہے۔ پس اگرچہ ایک ادبی اور غیر ادبی تحریک کا مقصد ایک ہی ہے (یعنی سخن ہائے گفتنی کو ناظر تک پہنچانا) تاہم ان دونوں کے طریقِ کار میں ایک نمایاں بعد ہے اور جہاں ادیب کو دورانِ تخلیق میں ناظرین کے وجود کا احساس نہیں ہوتا وہاں صحافی نہ صرف اپنے ناظرین کے مزاج کو ہر دم پیشِ نظر رکھتا ہے بلکہ انھیں متاثر کرنے کے لئے اپنے طریقِ کار میں مناسب لچک پیدا کرنے پر بھی مستعد رہتا ہے۔

ادب اور صحافت کے اس بنیادی بعد پر نگاہ رکھیں تو ادبی اور صحافتی مزاج

کا فرق بھی واضح ہو سکتا ہے۔ کیوں کہ جس طرح ادب کی حیثیت مستقل ہے اور صحافت کی حیثیت محض ہنگامی بعینہٖ ادبی مزاح زندگی کے ان مضحک پہلوؤں پر استوار ہوتا ہے جو عالمگیر انسانی حماقتوں سے جنم لیتے ہیں اور صحافتی مزاح محض ان ہنگامی ناہمواریوں سے تحریک لیتا ہے جو کسی خاص واقعے کی منت کش ہوتی ہیں اور جو وقت گزر جانے پر اپنی مضحک کیفیات تیزی سے کھونے لگتی ہیں۔ زیادہ واضح الفاظ میں کردار، واقعہ یا زبان و بیان کی وہ کیفیات جو انسانی فطرت کے لئے مضحکہ خیز ہیں یا جو انسانی معاشرے کے مروّجہ اصولوں پر پورا نہ اتر سکنے کے باعث واضح ناہمواریوں میں تبدیل ہو جاتی ہیں ادبی مزاح کے زمرے میں شامل ہیں بشرطیکہ ان کی پیش کش کا انداز ادبی ہو لیکن ایک محدود ماحول کے وہ ہنگامی واقعات جن کے بعض پہلو ماحول یا پس منظر کے باعث ایک مضحکہ خیز انداز اختیار کر جاتے ہیں لیکن جن کی اپنی کوئی ایسی مستقل مزاحیہ حیثیت نہیں ہوتی کہ وہ زمان و مکان کی حدود سے باہر نکل سکیں۔ صحافتی مزاح کی پیدائش کا باعث بنتے ہیں۔ یہی بات مثال سے اس طرح واضح ہو سکتی ہے کہ خوجی اور حاجی بغلول کے مزاحیہ کردار آج ۳/۴ صدی گزر جانے پر بھی اسی طرح زندہ و تازہ ہیں جیسے کہ وہ پہلے دن تھے۔ لیکن رتن ناتھ سرشار اور سجاد حسین کا وہ ہنگامہ خیز معرکہ جو اودھ اخبار اور اودھ پنچ کا سہارا لے کر معرضِ وجود میں آیا تھا آج زمان و مکان کی تبدیلیوں کے باعث قطعاً بے اثر ہو چکا ہے۔ درا نحالیکہ اپنے زمانے میں یہ معرکہ ناظرین کے لئے انتہائی تفنن اور دلچسپی کا موجب تھا۔

ادبی اور صحافتی مزاح میں دوسرا اہم فرق مزاح کی پیش کش سے پیدا ہوتا ہے۔ ادب کی تخلیق کا عمل جیسا کہ اوپر ذکر ہوا اس طوفانی ندی سے مشابہ ہے جو کناروں سے چھلکتی، باغ و راغ کو کاٹتی اور چمن و صحرا میں اپنا راستہ خود بناتی بڑھتی چلی جاتی

ہے۔ یہی چیز جو ادب کی تخلیق سے متعلق ہے ادبی مزاح کی نسبتاً محدود فضا میں بھی قائم رہتی ہے۔ چنانچہ صحیح اور اعلیٰ مزاح کسی شعوری کوشش سے نہیں بلکہ فن کار کے ایک خاص فطری میلان سے پیدا ہوتا ہے۔ ایک اچھے مزاح نگار کو فطرت کی طرف سے نہ صرف ایک بلند ذوقِ مزاح ہی ودیعت ہوتا ہے بلکہ ایک ایسی نظر بھی حاصل ہوتی ہے جو زندگی کے موہوم ترین مضحک پہلوؤں تک رسائی پالیتی ہے۔ تاہم جب یہ مزاح نگار تخلیق کے عمل میں مصروف ہوتا ہے تو محض اپنے فطری میلان کے زیرِ اثر اور کیف و انبساط کی ایک مخصوص فضا میں کھو کر زندگی کے مضحک پہلوؤں پر مسکراتا یا طنز کرتا چلا جاتا ہے اور اسے اس بات کا خیال کبھی نہیں آتا کہ اس کی یہ تخلیق ناظرین کو ہنسانے میں کامیاب بھی ہو سکے گی یا نہیں۔ دوسرے لفظوں میں ایسا فن کار صرف اپنی خاطر لکھتا ہے۔ لیکن اس خلوص کے ساتھ لکھتا ہے کہ اس کے دل کی بات اور اس کے دیکھنے کا انداز ناظرین تک بخوبی پہنچ جاتا ہے اور وہ بھی اس کے ساتھ مل کر محظوظ ہونے لگتے ہیں۔ لیکن ادبی مزاح کے اس خالق کے برعکس صحافتی مزاح کے خالق کا مسئلہ دوسرا ہے۔ ایک طنّاز صحافی کو سب سے پہلے اس بات کو مدِنظر رکھنا پڑتا ہے کہ وہ جو بات کہے اس انداز سے کہے کہ ناظرین کا ایک بڑا طبقہ اسے سمجھ سکے۔ نہ صرف سمجھ سکے بلکہ اس پر قہقہے بھی لگا سکے۔ چنانچہ اس کے عمل میں شعوری کاوش کی فراوانی ہوتی ہے اور وہ دورانِ تخلیق میں ناظرین کے وجود کو کبھی فراموش نہیں کرتا۔ اس سلسلے میں یہ بات بھی دلچسپی سے خالی نہیں کہ جرنلزم کے فن سے متعلق تقریباً تمام اچھی کتابوں میں فکاہی کالم کے بارے میں مصنف کا انداز اس پہلوان کا سا ہو جاتا ہے جو اکھاڑے کے کنارے بیٹھ کر داؤ بتاتا ہے۔ چنانچہ ایسے موقعوں پر بالعموم کامیاب مزاح پیدا کرنے کے لئے ان مصنفین نے تیر بہدف نکات تجویز کئے ہیں مثلاً اس وقت ہمارے پیشِ نظر

راجنی بینرجی کی کتاب " رومانس آف جرنلزم"[۱] ہے جس میں فکاہی کالم کے بارے میں مصنف کے اشارات کچھ اس طرح کے ہیں :

۱۔ کوشش کرو کہ تم سنجیدہ بات کا کوئی چھپا ہوا مضحک پہلو دریافت کرسکو۔

۲۔ اگر تمھیں کوئی ایسا پہلو مل جائے تو ناظر کے سامنے اسے اچانک پیش کرو۔

۳۔ اس بات کے بیان میں ایک لمحے سے زیادہ وقت مت صرف کرو۔

۴۔ فوراً اپنے اصل موضوع کی طرف لوٹ جاؤ۔

۵۔ مناسب تبصرہ کرنے کی عادت ڈالو۔

۶۔ مناسب اور دلچسپ تشبیہات پیدا کرو۔

۷۔ تقابل سے اگر مضحک پہلو نمایاں ہوسکے تو اس حربے سے فائدہ اٹھاؤ۔

ظاہر ہے کہ یہ نکات فکاہی کالم کے لئے مفید ثابت ہوسکتے ہیں اور فکاہی کالم لکھنے والوں کو چاہئے کہ وہ ان نکات کو ایک حد تک ملحوظ رکھیں۔ تاہم اس بات کو بھی فراموش نہیں کرنا چاہئے کہ فکاہی کالم کی تعمیر میں اصل بات فکاہی کالم سے لکھنے والے کی طبعی مناسبت ہے۔ چنانچہ ناظرین کے وجود کو ہر دم پیشِ نظر رکھنے اور فکاہی کالم کے لئے محض خاص نکات استعمال کرنے سے مزاح میں ایک ایسی شعوری کیفیت پیدا ہو جانے کا بھی احتمال ہے جسے اچھا لکھنے والا تو شاید ایک حد تک چھپا لے لیکن جس کا مبتدی کے ہاتھوں تصنّع کا لباس پہن لینا عین ممکن ہے۔

---

[۱] "ROMANCE OF JOURNALISM" RAJANI BANERJEE

سطور بالا میں ادب اور صحافت اور نتیجۃً ادبی اور صحافتی مزاح میں ایک حدِ فاصل قائم کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ لیکن جیسا کہ ہر حدِ فاصل کا قاعدہ ہے، یہ ایک طوفانی دریا کی طرح اپنا مقام بدلتی رہتی ہے۔ اس کا انداز ایک سیدھے خط کا سا نہیں ہوتا۔ اور یہ بات کبھی وثوق کے ساتھ نہیں کہی جاسکتی کہ دو چیزوں کے مابین ایک ازلی وابدی خطِ امتیاز کھینچ دیا گیا ہے۔ ادبی اور صحافتی مزاح کی حدِ فاصل بھی اس "پابندیٔ آدابِ محفل" سے مستثنیٰ نہیں ــــ بعض اوقات صحافتی مزاح کا موضوع کچھ اس قسم کا ہوتا ہے اور اس کے اندازِ پیش کش میں اس طرح کی نکھری ہوئی کیفیت موجود ہوتی ہے کہ لامحالہ اس کی حدود ادبی مزاح سے جا ٹکراتی ہیں اور بعض اوقات یہ اپنے مخصوص پیرایۂ اظہار اور طریقِ استدلال کو خیرباد کہہ کر ایسی پستیوں میں اتر جاتا ہے کہ اس کے ڈانڈے ابتذال اور پھکڑپن سے جا ملتے ہیں۔ دراصل صحافتی مزاح کا مقام بلندی اور پستی کی ان حدود کے بین بین ہے۔ چنانچہ نہ تو اس سے یہ توقع وابستہ کرنی چاہئے کہ یہ ادبی مزاح میں ضم ہو جائے ــــ اور نہ اس کے انداز میں ایسا سستاپن، ایسی پست قسم کی ذہنیت در آنے دینی چاہئے کہ یہ ابتذال کا رنگ اختیار کر جائے اور انسان کے پست جذبات مثلاً انتقام، ایذارسانی اور پھکڑپن کے لئے آلۂ کار ثابت ہو۔

اس مقام پر یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ صحافتی مزاح کا مزاج کیا ہے اور اس کی وہ کون سی خاص کیفیت ہے جو اسے مزاح کی دوسری کیفیات سے متمیز کرتی ہے؟

اس ضمن میں یہ بات قابلِ غور ہے کہ ہر اخبار کا ایک خاص نظریہ ہوتا ہے اور اس اخبار کی تمام تر پالیسی اس نظریے کے فروغ و اشاعت ہی سے متعلق ہوتی ہے۔ چنانچہ خبروں کا انتخاب اور ان کی پیش کش، اداریہ کا انداز اور اخبار کے دوسرے مضامین بالعموم اس نظریۓ کی تبلیغ و اشاعت کے لئے وقف ہوتے ہیں۔ یہی حال اخبار کے فکاہی کالم کا ہے۔ جو بات سنجیدہ نگارش کی صورت میں ردِّعمل کو تحریک دیتی

ہے ۔ اگر ظریفانہ لہجے میں کہی جائے تو نہ صرف ردّعمل کو تحریک نہیں دیتی بلکہ بالعموم تصویر کا ایک مخصوص رخ دکھا کر اخبار کے نظریئے کی اشاعت کا موجب بھی ثابت ہوتی ہے ۔ اسی لئے جدید صحافت میں مزاح کو اس قدر اہمیت ملی ہے کہ یہ نہ صرف سنجیدہ مسائل سے ناظر کو ایک لمحے کے لئے ہٹا کر ذہنی اور دماغی فرحت و انبساط کے مواقع مہیا کرتا ہے بلکہ ہنسی ہنسی میں اخبار کے اصل نظریئے کی تبلیغ کا کام بھی دیتا ہے ۔ وہ اس طرح کہ ہر اخبار کی چونکہ ایک مخصوص پالیسی، ایک اپنا نظریہ ہوتا ہے لہذا اس کا فکاہی کالم بھی اس واقعے کو ایک مخصوص عینک سے دیکھتا اور دکھاتا ہے ۔

یہ بات صحافتی مزاح کی حدود کو اور بھی تنگ کر دیتی ہے ۔ پس عین ممکن ہے کہ ایک ہی قومی یا بین الاقوامی واقعے کو دو مختلف اخباروں کے فکاہی کالم موضوعِ سخن بنائیں اور نہ صرف استخراج نتائج کے سلسلے میں ایک دوسرے کی نفی کریں بلکہ واقعے کے مضحک پہلوؤں کے بارے میں بھی مختلف الخیال ہوں ۔ چنانچہ اگر کچھ عرصہ کے بعد اس واقعے کے بارے میں ان مختلف اخباروں کے فکاہی کالموں کو دوبارہ اٹھا کر پڑھا جائے تو عین ممکن ہے کہ ان کے مزاح میں نہ صرف ایک ہنگامی کیفیت نظر آئے بلکہ اس خاص نظریئے کا پرتو بھی دکھائی دے جائے جس کا فروغ ان اخبارات کا منتہائے مقصود تھا ۔

اوپر یہ کہا گیا ہے کہ بالعموم اخبار کا فکاہی کالم اخبار کی مخصوص پالیسی کے تابع ہوتا ہے ۔ تاہم مبادا اس سے کوئی غلط فہمی پیدا ہو جائے ۔ ہمیں یہ کہنے میں کبھی تامل نہیں کہ کسی خاص دور میں بعض رجحانات ایسے بھی ہوتے ہیں جن کے مضحک پہلوؤں کے بارے میں مختلف اخبارات کی آرا میں کچھ زیادہ اختلاف نہیں ہوتا ۔ مثال کے طور پر" اودھ پنچ"کے دور میں مغربی تہذیب کے نفوذ اور اثرات کے مضحک پہلوؤں کو ہدفِ طنز بنانے کی روش بہت عام تھی اور اس سلسلے میں بیشتر اخبارات ہم خیال

تھے۔ اسی طرح تقسیمِ عظیم کے بعد کے نئے حالات میں "مہاجر" اور "لوکل الاٹمنٹ" اور "پرمٹ"، وغیرہ سے پیدا ہونے والی ناہمواریاں اور بے اعتدالیاں کچھ اس وضع کی ہیں کہ اس ضمن میں اخبارات کا طنزیہ لہجہ ایک سا ہے۔ مگر اس اتفاقِ رائے کے باوصف یہ بات قابلِ غور ہے کہ اس قسم کے موضوعات زمان و مکان کی حدود میں ضرور جکڑے ہوتے ہیں۔ اور وقت اور مقام کی تبدیلی سے ان کی اہمیت بڑی حد تک روبہ زوال ہو جاتی ہے۔ چنانچہ جب اخبارات کے فکاہی کالم ان موضوعات پر مزاح کی اساس استوار کرتے ہیں تو اتفاق رائے کے باوصف یہ ضروری نہیں کہ ان کے پیدا کردہ مزاح میں زندہ رہنے کی صفات بھی موجود ہوں۔

فکاہی کالم کی اس مخصوص روش سے قطع نظر بعض اوقات صحافتی مزاح کے کچھ اور نقوش بھی ملتے ہیں۔ مثال کے طور پر "معاصرانہ چشمک" صحافتی مزاح کا ایک اہم پہلو ہے جو بعض اوقات تو کافی دلچسپ صورت اختیار کر جاتا ہے اور کتنی ہی بار محض گالی گلوچ، پھکڑ پن اور پگڑی اچھالنے تک محدود ہو کر رہ جاتا ہے۔ آخری صورت کسی طور پر بھی مستحسن نہیں اور صحافت میں اس روش کو ہمیشہ قابلِ اعتراض قرار دیا گیا ہے۔

صحافتی مزاح کی اس بحث کو ختم کرنے سے قبل مبالغہ، موازنہ یا لفظی بازیگری کے ان حربوں کا تذکرہ بھی ضروری ہے جو اس سلسلے میں بے محابا استعمال کئے جاتے ہیں۔ اس ضمن میں یہ بات قابل غور ہے کہ مزاح کی تخلیق مبالغہ، موازنہ یا لفظی بازیگری کی بڑی حد تک رہینِ منت ہوتی ہے۔ اور مزاح ادبی ہو یا صحافتی ان حربوں کو بہر صورت استعمال کرتا ہے۔ ادبی مزاح میں البتہ بعض ایسے حربے بھی ہیں مثلاً مزاحیہ کردار یا مزاحیہ صورتِ واقعہ جن پر نسبتاً زیادہ توجہ صرف کی جاتی ہے اور صحافتی مزاح اپنی تگ و تاز کے لئے بعض ایسے حربوں مثلاً کیریکچر (CARICATURE) اور کارٹون وغیرہ

کو استعمال کرتا ہے جو ادبی مزاح کے لئے کارآمد نہیں۔ تاہم ان حربوں سے قطع نظر ادبی اور صحافتی مزاح میں بنیادی فرق وہی ہے جسے واضح کیا جا چکا ہے یعنی ادبی مزاح کی جان مسئلہ زیرِ نظر کا وہ مضحک پہلو ہوتا ہے جس کی حیثیت مستقل ہے اور صحافتی مزاح ان مضحک پہلوؤں تک ہی خود کو محدود رکھتا ہے جو ہنگامی مسائل سے پیدا ہوتے ہیں اور جو صرف ایک محدود دور کے افراد کے لئے دلچسپی اور تفنن کا باعث ثابت ہو سکتے ہیں۔

---

(۲)

اردو صحافت میں طنز و مزاح کا رواج "اودھ پنچ" کے اجراء سے ہوتا ہے۔ جو ۱۸۵۷ء کا واقعہ ہے۔ تاہم اس سے قبل بھی اردو اخبارات میں تنقید، رائے زنی اور کہیں کہیں طنز کی جھلکیاں ضرور نظر آجاتی ہیں۔ مثلاً "اردو اخبار" کے بارے میں جسے ۱۸۳۶ء میں مولانا محمد حسین آزاد کے والد مولوی باقر نے دہلی سے جاری کیا تھا۔ بدر شکیب صاحب لکھتے ہیں:

"اس اخبار میں انگریزی عملداری پر سنجیدہ تنقید کی جاتی تھی جو بعض اوقات طنز کی صورت اختیار کر لیتی تھی جس سے اس زمانے کے حالات اور انگریز دشمنی کا اندازہ کیا جاسکتا ہے۔" [۱]

اسی طرح مولانا عبدالمجید سالک رقمطراز ہیں:

"۱۸۵۷ء کے ہنگامے سے پہلے بھی اور بعد میں بھی جتنے اخبارات نکلے قومی شکایات کے اظہار، حکومتی اقدامات کی تنقید، خبروں کی بہم رسانی اور پڑھنے والوں کی علمی اور ثقافتی خدمت میں برابر مصروف رہے۔" [۲]

---

[۱] بدر شکیب، اردو صحافت، ص ۱۴۳۔ [۲] مولانا عبدالمجید سالک، اردو صحافت، (ماہ نو استقلال نمبر ۱۹۵۳ء)

لیکن بدر شکیب اور مولانا سالک کے ان بیانات سے قطع نظر یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ بہ حیثیتِ مجموعی اس زمانے کی اردو صحافت میں طنز و مزاح کے ان شوخ رنگوں کا قطعی فقدان ہے جو بعد ازاں اودھ پنچ کے زمانے میں نمودار ہو کر مقبولِ خاص و عام ہوئے اس کی دو ایک نمایاں وجوہ ہیں۔ ایک تو یہی کہ اس زمانے میں ابھی ہندوستان میں کوئی نمایاں سیاسی شعور بیدار نہیں ہوا تھا اور واقعات و تحریکات سے متعلق ایک عام ہندوستانی کے ردِّ عمل میں وہ شدّت موجود نہیں تھی جو بعد ازاں مغربی تعلیم کے باعث اور انگریزی عملداری کے خلاف سرعت سے پھیلتی ہوئی سیاسی بے چینی کی وجہ سے پیدا ہوئی اور دوسری یہ کہ اس زمانے کی اردو نثر پر تکلف اور تصنع کا اس درجہ تسلّط تھا کہ طنز و مزاح کے ابھرنے اور رواج پانے کے بہت کم امکانات تھے۔

اسی دور کے اردو اخبارات کے عام لہجے کے بارے میں ایک یہ بات بھی قابلِ ذکر ہے کہ اگرچہ ۱۸۵۷ء سے قبل اردو پریس[۱] سیاسی اور خارجی امور میں کافی دلچسپی لیتا تھا اور اس ضمن میں بعض اوقات تلخ و ترش باتیں بھی کہہ جاتا تھا لیکن ۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی کے فوراً بعد اس کا لہجہ یک لخت نرم پڑ گیا اور اخبارات عام سیاسی فضا

[۱] اس زمانے کے بعض مشہور اردو اخبارات کے نام یہ ہیں:

الف: "اردو اخبار" جسے مولانا محمد حسین آزاد کے والد مولوی محمد باقر نے ۱۸۳۶ء میں دہلی سے جاری کیا۔

ب: "سید الاخبار" جسے سر سید کے بڑے بھائی سید محمد خاں نے ۱۸۳۷ء میں دہلی سے جاری کیا۔

ج: "نورِ مشرقی" جس کے مالک سید امیر علی تھے اور جو ۱۸۴۴ء میں جاری ہوا۔

د: "فوائد الناظرین" جسے ماسٹر رام چندر اور سید اشرف علی واسطی نے ۱۸۴۶ء میں دہلی سے جاری کیا۔

ھ: "کوہِ نور" جسے منشی ہر سکھ رائے نے ۱۸۵۰ء میں لاہور سے جاری کیا۔

و: "اودھ اخبار" جسے منشی نولکشور نے لکھنؤ سے ۱۸۵۸ء میں جاری کیا۔

کے بارے میں انتہائی حزم و احتیاط سے کام لینے لگے۔ یہ سلسلہ کچھ عرصہ یوں ہی جاری رہا تا آنکہ ہنگامی حالات کے خاتمے پر ملکی پریس کی پریشانی کسی حد تک دور ہوئی اور اخبارات پھر سے ملکی مسائل پر رائے زنی کرنے لگے۔

انیسویں صدی کے نصف اوّل میں فرنگ کے خلاف شمالی ہند کے لوگوں کا کوئی نمایاں ردّ عمل تاریخ میں نہیں ملتا تاہم اس دور میں معاشرے کی پرسکون سطح کے نیچے سیاسی اور سماجی بیداری کا جو کوہِ آتش سلگ رہا تھا وہ اس صدی کے نصف آخر میں دو بڑے ہنگاموں کی صورت میں نمودار ہوا۔ ان میں سے ایک ہنگامہ ۱۸۵۷ء کے "غدر" کے نام سے مشہور ہے اور یہ ایک مٹتی ہوئی سلطنت کی آخری کروٹ کی حیثیت رکھتا ہے۔ دوسرا ہنگامہ آزادی کی وہ پُرامن جدوجہد ہے جو ایک نمایاں سیاسی اور سماجی بیداری کی پیداوار تھی اور جس کا سب سے بڑا مظہر وہ اخبار تھا جس نے "اودھ پنچ" کے نام سے نہ صرف اجنبی حکومت اور اجنبی تہذیب کو ہدفِ طنز بنانے کی سعی کا آغاز کیا بلکہ جس نے عام سوشل اور ملکی معاملات کے بارے میں بھی اپنی آرا کو بڑے بیباکانہ انداز میں الفاظ کا جامہ پہنایا۔

اردو صحافت میں "اودھ پنچ" کی اہمیت کی تین وجوہ ہیں: پہلی تو یہ کہ "اودھ پنچ" نہ صرف اردو کا پہلا مزاحیہ[1] اخبار تھا بلکہ اس نے پہلی بار اردو میں مغربی

---

[1] اردو کے پہلے ظریف اخبار کی نشاندہی کے سلسلے میں بعض اہلِ قلم نے اخترِ شاہنشاہی کے حوالے سے اس بات کا انکشاف کیا ہے کہ ایک اخبار جس کا نام "مذاق" تھا ۱۸۴۵ء میں رامپور سے نکلا تھا اور کہا ہے کہ یہ نہ صرف اردو کا پہلا اخبار تھا بلکہ اس اخبار کو پہلا ظریف اخبار ہونے کا شرف بھی حاصل ہے۔

اس سلسلے میں یہ بات ملحوظ رکھنی نہایت ضروری ہے کہ اردو کا پہلا اخبار ۱۸۴۵ء سے بہت پہلے ۱۸۳۶ء میں مولانا محمد حسین کے والد مولوی محمد باقر نے جاری کیا تھا۔ اس لئے "مذاق"

(بقیہ حاشیہ صفحہ ۳۶۹ پر)

طنز و مزاح کے حربوں کو بھی استعمال کیا دوسری یہ کہ سیاسی اور مجلسی مسائل پر بھرپور طنز کا آغاز "اودھ پنچ" ہی سے ہوا۔ "اودھ پنچ" سے قبل محض نکتہ چینی یا ایک حد تک تنقید ضرور موجود تھی لیکن ظرافت کے بیشتر عناصر کا افسوس ناک حد تک فقدان تھا۔ تیسری یہ کہ "اودھ پنچ" وہ پہلا اردو اخبار تھا جس نے کسی خاص واقعے کے متعلق اپنی رائے دینے یا کسی چیز کے مضحک پہلو کو نمایاں کر کے پیش کرنے یا محض حریف کو ذلیل کرنے کے لئے کارٹون کا استعمال بھی کیا۔ البتہ صحافتی مزاح کے نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو طعن و تشنیع کی وہ روش جسے "اودھ پنچ" نے خاص طور پر اپنایا اور جس کی مدد سے اس اخبار نے معاصرین کی پگڑیاں اچھالنے، انھیں ذلیل کرنے اور بعض اوقات دلائل کی بجائے محض ابتذال اور پھکڑپن سے کام لینے کی کوشش کی، خاص قابلِ اعتراض روش تھی۔ اس قدر کہ آج بھی اودھ پنچ کی پیشانی پر یہ ایک بدنما دھبے کی طرح نظر آتی ہے۔

(صفحہ ۳۶۸ کا بقیہ حاشیہ) کو اولیت کا شرف ہرگز حاصل نہیں۔ جہاں تک "مذاق" کے پہلے ظریف اخبار ہونے کا تعلق ہے، ہماری تحقیق کی حد صرف "اختر شاہنشاہی" تک ہے جس میں "مذاق" کے بارے میں صرف یہ لکھا ہے کہ "یہ ہنسنے ہنسانے کا پرچہ تھا"۔ "مذاق" کا کوئی پرچہ ابھی تک محققین کی نظروں سے نہیں گزرا۔ چنانچہ اس سے یہ قطعاً ثابت نہیں ہوتا کہ اگر "مذاق" نام کا کوئی اخبار نکلا تھا تو کیا واقعی اس کی حیثیت ایک اخبار کی تھی یا اس میں محض چند لطائف چھپ جایا کرتے تھے۔ اخبار کا ایک نقطۂ نظر ہوتا ہے اور وہ واقعات و رجحانات پر ظریفانہ یا سنجیدہ انداز میں نقد و تبصرے سے کام لیتا ہے اور اسی بنا پر اسے اخبار کا نام دیا جاتا ہے۔ "مذاق" کا کوئی پرچہ ابھی تک منظرِ عام پر نہیں آیا۔ اس لئے وثوق کے ساتھ یہ کہنا بہت مشکل ہے کہ آیا "مذاق" ظریف اخبار تھا بھی کہ نہیں۔ جب تک ہماری تحقیق ان مراحل کو طے نہیں کر لیتی "اودھ پنچ" کو اردو کا پہلا ظریف اخبار قرار دینے میں قطعاً کوئی حرج نہیں۔

پنڈت برج نراین چکبست نے "گلدستۂ پنچ" کے دیباچے میں اس روش کے متعلق بعض دلچسپ باتیں لکھی ہیں۔ وہ لکھتے ہیں کہ[1] "اودھ پنچ" نے چار بڑے معرکوں میں حصہ لیا۔ پہلا معرکہ "فسانۂ آزاد" کے سلسلے میں پیش آیا۔ "اودھ پنچ" کو اعتراض محض یہ تھا کہ "فسانۂ آزاد" میں بیگمات کی زبان دراصل بیگمات کی زبان نہیں بلکہ ماماؤں اور مغلانیوں کی زبان ہے۔ چنانچہ اودھ پنچ نے اس سلسلے میں سرشار پر کہ وہ فسانۂ آزاد کے خالق اور اودھ پنچ کے حریف یعنی "اودھ اخبار" کے ایڈیٹر تھے اعتراض کی بوچھار کردی۔ اودھ پنچ کا دوسرا حملہ مولانا حالی کو سہنا پڑا۔ اودھ پنچ کو شکایت محض یہ تھی کہ "مقدمہ شعر و شاعری" میں مولانا حالی نے لکھنؤ کے شعرا کی توہین کی ہے۔ یہاں بھی اودھ پنچ کا ردِّ عمل سراسر جذباتی تھا۔ اودھ پنچ کے تیسرے حملے کا نشانہ داغ کی شاعری تھا۔ یہاں بھی اصل وجہ محض یہ تھی کہ داغ کی شاعری دہلی اسکول کی شاعری تھی اور اودھ پنچ لکھنؤ کا نمائندہ تھا۔ اودھ پنچ کا آخری معرکہ "گلزارِ نسیم" سے متعلق ہے۔ یہاں مولانا شرر پر[2] اعتراضات کی بارش کی گئی۔

اودھ پنچ کے روحِ رواں سجاد حسین تھے جنھیں اردو صحافت میں طنز و مزاح کا باوا آدم کہنا چاہیئے۔ ان کی طبیعت میں بلا کی شوخی تھی اور وہ اودھ پنچ کے صفحات میں "لوکل" اور "موافقت زمانہ" کے عنوان سے سیاسی اور سماجی معاملات پر بڑے دلچسپ طنزیہ انداز سے بحث کرتے تھے۔ سیاسی زندگی میں وہ کانگریس کے ہم نوا اور سر سید احمد خاں کی تحریک کے مخالف تھے۔ اودھ پنچ کو انھوں نے اپنے سیاسی مسلک کی ترویج و اشاعت کے لئے وقف کر لیا تھا۔ اتفاق سے انھیں

---

[1] دیباچہ گلدستۂ پنچ، از برج نراین چکبست، مرتبہ کشن پرشاد کول۔

[2] شامل کردہ کارٹون اسی معرکہ سے متعلق ہے اور یہاں شرر پر چوٹ کی گئی ہے۔

بعض ایسے معاون بھی مل گئے" جن کے قلم سے پھبتیاں ایسے نکلتی تھیں جیسے کمان سے تیر"[1] اور یہ سارا گروہ مل کر اردو صحافت میں ایک ایسی " بلند آواز " کی صورت اختیار کر گیا جو نہ صرف ملک کے کونے کونے میں سنی گئی بلکہ جس نے سیاسی مسائل پر بھی اپنے اثرات مرتسم کئے ۔ اس ضمن میں اس بات کا اعادہ مقصود ہے کہ اودھ پنچ کی یہ آواز کچھ ضرورت سے زیادہ سخت اور تیز تھی ۔ اور کئی بار اس کے باعث ملک کے تعلیم یافتہ طبقے کا ایک حصہ ابتذال اور پھکڑپن میں بھی مبتلا ہوا ۔ اس زمانے میں تو شاید زیادہ لوگوں کو اس ظریفانہ لہجے میں کوئی ایسی قابلِ اعتراض بات نظر نہ آئی ہو لیکن اب کہ ان حالات پہ وقت کی گرد جم چکی ہے اور یہ قصے ایک " داستانِ پارینہ " کا درجہ اختیار کر چکے ہیں ۔ نیز وہ جذباتی کش مکش بھی باقی نہیں جس سے اس لہجے کو تحریک ملی تھی ۔ یہ روش یقیناً صحافتی مزاج کے معیار سے پست نظر آتی ہے ۔

ابتذال اور پھکڑپن اور طعن و تشنیع کی اس روش سے قطع نظر مسائل حاضرہ پر سجاد حسین کی بحث کا ظریفانہ انداز ایک تاریخی حیثیت کا حامل ہے اور اس کا اندازہ ان کی تحریر کے ان چند نمونوں سے بہ آسانی ہو سکتا ہے :

" بھلا یہ کیوں کر ممکن ہے کہ بی کانگریس صاحبہ لکھنؤ مرحوم میں جانِ تازہ پھونکنے ، چہرے کی رونق بڑھاتے خراماں خراماں تشریف لائیں اور بی اینٹی صاحبہ چپ شاہ کی بالکی نمو ہی بنی منھ میں گھنگھنیاں بھرے بیٹھی رہیں ۔ اجی توبہ کیجیے ۔ بولیں اور بیچ کھیت بولیں ۔ اس طرح بولیں جیسے ارہر کے کھیت میں پھدبیت بٹیر ۔ بلکہ گلا پھاڑ کے ، غل مچا کے ، سارا شہر سر پر اٹھا کے جس میں یہاں سے لندن تک تو خبر ہو جائے کہ لکھنؤ میں بھی کچھ اینٹی بھائی ہیں چنانچہ

[1] دیباچہ گلدستۂ پنچ ، مرتبہ کشن پرشاد کول ۔

یوں تو عرصے سے سٹریٹ جلسے ہوتے تھے اور بعض حضرات اپنے نزدیک حق ادا کرنے یا مستحق بننے کی کوشش کرتے تھے مگر جب دیکھا کہ کانگریس کا اجلاس سر ہی پر آپہنچا، ادھر لیفٹیننٹ گورنر بہادر بھی شہر میں تشریف فرما ہیں۔ ادھر حضور والسرائے بھی عنقریب دربار فرماتے والے ہیں۔ چھتری سرکس بھی تماشے کر رہا ہے۔ الفریڈ تھیئٹریکل کمپنی بھی آتی ہے۔ ان حضرات کو بھی مثل عارضۂ متعدی بنخ بچی چھوٹی بے چینی بڑھی۔ مادہ ہیجان میں آہی گیا اور ایک بار آنکھ بند کر کے تکیا کے عظیم الشان جلسے "اینٹی کانگریس" کا اشتہار دے ہی دیا۔" وغیرہ وغیرہ

از "انڈے بچے والی چیل چلہار"

"مولوی گلیڈ اسٹون صاحب طول عمرہٗ۔ دعائے خیر۔ نصیب شما باد۔ ایسے زمانے میں جب کہ چاروں طرف سے ہوائے شر و فساد ہر ملک سے سموم بغض و عناد کے جھونکے آرہے ہیں۔ تمھارے حق میں اس سے بڑھ کر مناسب دنیا میں شاید ہی کوئی دعا ہوگی۔

..... تم پولیٹکل دستر خوان کے اچھے خانساماں اور ہوشیار خدمت گار ہو۔ پکا پکایا کھانا، تیار ہانڈی تم خوبی سے چن سکتے ہو۔ مگر ہانڈی پکانے اور چیز تیار کرنے کے نام سے خاک دھول پکائی کے پھول۔ تم جانتے ہو کہ طرح طرح کے کھانوں کے واسطے کون کون مصالحہ کیوں کر پیسا اور ترکیب دیا جاتا ہے۔ کبابوں میں کس چیز سے گلاوٹ آتی ہے۔ پلاؤ کو دم کیسے دیتے ہیں۔ فارن پالیسی کا مزعفر اور متنجن کیوں کر خوشگوار چاشنی پیدا کرتا ہے۔ کہتے ہیں جو کوئی

یہ چھچھوندر مار ڈالتا ہے۔ اس کے ہاتھ سے لذت جاتی رہتی ہے۔
شاید ایسا ہی ہوا ہو۔ مگر اب یہ ضرورت بے شک معلوم ہوتی ہے
کہ پہلے اچھا باورچی اور رکابدار سب کچھ تیار کرلے پھر دسترخوان
لگانے اور خاصہ چننے کو تم بلالئے جاؤ۔ تم ہرگز اس لائق نہیں کہ
دونوں کام تمھارے سپرد ہوں۔ یہ خدمت کچھ کفسر دیڑھ ہی خوب
جانتے ہیں۔"[1]

یوں تو ہنگامی مسائل اور سیاسی الجھنوں کے بارے میں اظہار خیال کے ضمن میں سجاد حسین کے علاوہ اور بھی بہت سے معاونین "اودھ پنچ" کا نام لیا جاسکتا ہے، تاہم اس سلسلے میں منشی جوالا پرشاد برق کا نام خاص طور پر قابل ذکر ہے کہ انھوں نے اپنے مضامین میں ہنگامی مسائل کے مختلف پہلوؤں کو خاص طور پر نمایاں کرکے پیش کیا۔ صحافت میں ان کا طریق کار اس ایک نمونے سے واضح ہوسکتا ہے:

"یکایک بلائے آسمانی پھٹ پڑی، ایک اینٹ کی خاطر مسجد ڈھائی۔
یارا بل ہاتھ سے بے ہاتھ ہوگیا..... کلیجہ دھک سے ہوا کیسی کچھ
دل پر چوٹ لگی۔ رین کا زمانہ ہم تو خوشیاں مناتے، بغلیں بجاتے مست
پڑے ہوئے تھے۔ آخر کو پالا ہمارے ہی ہاتھ رہے گا مگر یکایک
پردۂ غفلت، جو آنکھوں سے اٹھا تو بھور ہوگیا۔ ان اینگلو انڈین
سے خدا سمجھے۔ عین موسم بہار میں ہمارا آشیانہ نوچ کھسوٹ
کے پھینک دیا۔ کمبخت "کنکارڈٹ" نے منحوس شکل دکھائی۔
سخن سازوں نے کلمہ معظمہ کے پردکلیمیش کے الفاظ کو نئے نئے

---

[1] کھلے خط و سربستہ مضامین نمبر ۱ "گلدستۂ پنچ"

معنی پہنائے۔ پیارے رپن کو مجبور کیا۔ وہ بھی برے پھنسے، کچھ کرتے دھرتے بن نہ پڑا۔ ممبران کونسل کے نقار خانے میں طوطی کی آواز کسی نے نہ سنی۔ آخرش وہ بھی انہی کے ساتھ سر ہلانے لگے۔

جا کر قفس میں عاشق صیاد ہو گیا
بلبل کا حال قابلِ فریاد ہو گیا"

البرٹ بل

"اودھ پنچ" اپنی طرز کا پہلا اخبار تھا اور اس کی مقبولیت کا اندازہ محض اس بات سے ممکن ہے کہ یہ اخبار ایک باقاعدہ تحریک کا پیش رو ثابت ہوا اور دیکھتے دیکھتے ہندوستان بھر میں پنچی اخبارات کا ایک سلسلہ شروع ہو گیا۔ ۱۸۷۸ء میں "پنجاب پنچ" نکلا۔ "بنگال پنچ" اور "دہلی پنچ" ۱۸۸۰ء میں ظاہر ہوئے۔ "باوا آدم پنچ" اور "راجپوتانہ پنچ" نے ۱۸۸۱ء میں جنم لیا۔ "سرپنچ" ۱۸۸۳ء میں بمبئی سے نکلا۔ ۱۸۸۵ء میں "جعفر زٹلی" اور "دکن پنچ" نکلے۔ ۱۸۸۶ء میں "سرپنچ" نے میرٹھ سے سر نکالا اور ۱۸۸۷ء میں "چلتا پرزہ" اور "ملّا دوپیازہ" نمودار ہوئے ان کے علاوہ ظریفانہ رنگ میں کئی اور پرچے بھی نکلے جن میں "اخباروں کا قبلہ گاہ" "بانکی پور پنچ"، "پاٹے خاں"، "شیخ چلّی" اور "البیلا" خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ اسی زمانے میں گورکھپور سے ریاض خیرآبادی نے "ریاض الاخبار" نکالا۔ "فتنہ" اور "عطرِ فتنہ" بھی اس کے ساتھ ہی نکلا کرتے تھے۔ "فتنہ" میں مختصر نثر کے شوخ اور ظریفانہ مضامین ہوتے تھے، اور "عطرِ فتنہ" میں اس زمانے کے شعراء کا منتخب کلام۔ مگر یہ ایک حقیقت ہے کہ ان میں سے کسی بھی اخبار کو وہ مقبولیت نصیب نہ ہو سکی جو "اودھ پنچ" کو حاصل تھی۔

---

(۳)

جہاں تک صحافت میں طنز و مزاح کا تعلق ہے یہ بات وثوق کے ساتھ کہی جا سکتی ہے کہ "اودھ پنچ" کو پہلے سنگ میل کا درجہ حاصل ہے۔ اس سے اگلا سنگ میل "زمیندار" میں "افکار و حوادث" کے اس کالم کا اجرا ہے جس نے اس درجہ مقبولیت حاصل کی کہ اس زمانے کے قریب قریب ہر اخبار کے صفحات میں "زمیندار" کے فکاہی کالم کا تتبع کیا گیا۔ لیکن "اودھ پنچ" کے زوال اور "افکار و حوادث" کے اس کالم کے آغاز کا درمیانی وقفہ بھی اردو صحافت کے نقطۂ نظر سے کم اہم نہیں۔ بیسویں صدی کے آغاز کا یہ زمانہ سیاسی اور سماجی بیداری کا دور ہے اور ملکی مسائل پر تنقید و تبصرہ اس دور کا مقبول ترین موضوع۔ اس دور کی سنجیدہ اردو صحافت اگر موجودہ موضوع سے خارج نہ ہوتی تو ہم "اخبارِ عام"، "پیسہ اخبار"، "وطن"، "تہذیب نسواں"، "ہمالہ"، "ہندوستان"، "دیش"، "رہبر"، "نقاش"، "ترجمان"، "صداقت" اور درجنوں دوسرے اخباروں کا تفصیلی تذکرہ کرتے جو اس زمانے میں اپنے پورے عروج پر تھے یا تازہ تازہ منصۂ شہود پر آئے تھے۔ لیکن چونکہ یہ جائزہ صرف اردو صحافت میں طنز و مزاح تک ہی محدود ہے لہٰذا یہاں ہم اس زمانے کے صرف تین پرچوں کا خاص طور پر ذکر کریں گے۔

"الہلال"، "ہمدرد" اور "زمیندار"۔
پہلی جنگِ عظیم سے ذرا پہلے مولانا ابوالکلام آزاد نے کلکتہ سے "الہلال" نکالا۔ یوں تو بقول مولانا آزاد "الہلال" مسلمانوں کا مذہبی اور اصلاحی پرچہ تھا تاہم حقیقت یہ ہے کہ "الہلال" سیاسی مسائل پر بھی اپنے مخصوص انداز سے بحث کرتا تھا اور بیشتر اوقات اس ضمن میں اس کا لہجہ بڑا بیباک تھا۔ اردو صحافت میں طنز و مزاح کے سلسلے میں "الہلال" کا کالم "افکار و حوادث" بڑا اہم ہے کہ اس کے زیرِ عنوان مولانا ابوالکلام آزاد خود بھی مسائل حاضرہ پر بحث و تمحیص کرتے تھے۔ بیشک اس کالم کا عام مزاج آنے والے زمانے میں "زمیندار" کے اسی نام کے کالم سے قطعاً مختلف تھا۔ پھر بھی چونکہ مولانا اکثر و بیشتر بہت سے نازک سیاسی معاملات پر اپنے مخصوص انداز سے طنز کر جاتے تھے لہٰذا اس کا تذکرہ اس ضمن میں مناسب سمجھا گیا۔ "الہلال" کے "افکار و حوادث" میں مزاح کا فقدان ہے۔ تاہم سنجیدہ طنز اور رمز کے بہت سے نمونے مل جاتے ہیں۔ مثلاً مسجد کانپور کے حادثۂ خونیں کے سلسلے میں سر جیمز مسٹن نے ایک بیان میں کہا تھا کہ:

"لیکن سب سے زیادہ میں ان لوگوں کی سنجیدہ ذمہ داری سے متاثر ہوا ہوں جو خود تو دور اور محفوظ ہیں مگر جنھوں نے اپنی تقریروں اور تحریروں سے ایک جاہل جماعت کے جذبات کو مشتعل کر دیا اور جن پر خدا اور انسان کی نظروں میں یکساں بہت سا بے مصرف خون بہانے اور مصیبت لانے کا گناہ عائد ہوتا ہے۔"

مولانا ابوالکلام آزاد نے ۱۷ ستمبر ۱۹۱۳ء کو "الہلال" میں "افکار و حوادث" کے زیرِ عنوان اس بیان کا اس طرح مضحکہ اڑایا:

"سب سے پہلے تو ہم اپنے تئیں مبارکباد دیتے ہیں کہ ہز آنر (سر جیمز

مسٹن) کی زبانِ مبارک بھی خدا کے لفظ سے نا آشنا نہیں۔
ستم زدگانِ کانپور کا ذکر کرتے ہوئے خدا انھیں یاد آ ہی گیا۔ کاش ہز آنر فارسی کے ذوق آشنا ہوتے تو ہم مرحوم غالب کا یہ شعر سناتے ؎

روان خدائے تو نامے کہ بردہ ناصح
زہے لطافت ذوقیکہ در بیانِ تو نیست

بہتر تھا کہ ہز آنر صرف انسانوں ہی کا ذکر کرتے جن کی قسمت کی باگ ڈور ان کے ہاتھ میں دے دی گئی ہے اور خدا کا نام نہ لیتے جو اُن کی قسمت کا بھی مالک ہے۔ ہم ہز آنر کی مطلق العنان حکومت و فرمانروائی پر اس دور قانون و دستور میں صبر کر سکتے ہیں۔ ان کو اپنے ایک واعظ اور ملّا کی حیثیت بھی دے سکتے ہیں۔ اگر علی گڑھ کالج میں اس کی ضرورت پیش آئے ان کو اپنا شیخ الاسلام اور مفتی و فقیہہ بھی مان لیں گے جیسا کہ وہ کانپور کے متعلق فتویٰ دے رہے ہیں۔ یہ سب کچھ مان لینے کے لئے تیار ہیں، مگر خدارا "خوفِ الٰہی" کے وعظ سے تو ہمیں معاف ہی رکھیں۔"

"الہلال" سے مولانا ابوالکلام آزاد کی نگارش کا یہ نمونہ صاف طور پر اس امر کی غمازی کرتا ہے کہ "افکار و حوادث" میں طنز اور رمز کی تو شدّت ہے لیکن مزاح کے عناصر دب کر رہ گئے ہیں۔ دراصل ابوالکلام آزاد کی نگارش کی خصوصیت ہی یہ ہے کہ وہ کمزور اور ناتواں اعصاب میں قوت اور ہمت سمو دیتے ہیں اور اپنے زورِ خطابت سے فضا میں جوش و ولولہ پیدا کر دیتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ ایسی صورتِ حال میں رمزیہ طریقِ کار کی تو گنجائش ہو سکتی ہے (جیسا کہ عام طور پر ان کی تحریر میں ہے) لیکن مزاح کے فروغ کے لئے یہ صورت کچھ زیادہ سازگار نہیں۔

اسی زمانے کا دوسرا اہم اخبار "ہمدرد" ہے۔ یہ اخبار مولانا محمد علی جوہر نے دہلی سے نکالا تھا اور اس میں ان کے علاوہ بسوق اور سید محفوظ علی بدایونی کے مضامین چھپتے تھے۔ اس سے قبل بھی اس امر کا اظہار ہو چکا ہے کہ اردو نثر میں ایک دلکش اور شگفتہ انداز نگارش کے سلسلے میں سید محفوظ علی کو ایک مقام امتیاز حاصل ہے۔ چنانچہ "ہمدرد" کے بعض مضامین میں وہ اسی طرز نگارش کا سہارا لے کر ملکی مسائل پر بھی تبصرہ کر جاتے ہیں۔ محمد علی جوہر اور بسوق کے مضامین میں نمکینی اور مزاح کی چاشنی ہے۔ انھوں نے ایک ایسے وقت میں قلم اٹھایا جب سیاسی مسائل میں بدلتے ہوئے حالات کی وجہ سے بے شمار الجھنیں پیدا ہو رہی تھیں۔ ایسے میں ایک خاص انداز سے حالات پر تبصرہ کر کے انھوں نے ایک قومی خدمت ہی انجام نہیں دی بلکہ اردو صحافت میں طنز و مزاح کے نقطۂ نظر سے بھی ایک قدم آگے کی طرف بڑھایا۔

لیکن موجودہ موضوع کے سلسلے میں اس زمانے کا اہم ترین واقعہ اخبار "زمیندار" کا اجرا تھا۔ "زمیندار" پہلے تو ایک ہفتہ وار پرچہ تھا جسے مولانا ظفر علی خاں کے والد مولوی سراج الدین احمد اپنے گاؤں کرم آباد سے نکالا کرتے تھے۔ لیکن ان کے انتقال کے بعد مولانا ظفر علی خاں "زمیندار" کو کرم آباد سے لاہور لے آئے۔ یہ ۱۹۱۱ء کا واقعہ ہے۔ ہفت روزہ "زمیندار" نے لاہور پہنچ کر روزنامہ کا روپ دھار لیا۔ اور بہت جلد مولانا ظفر علی خاں کی زیر نگرانی ترقی کی منازل طے کرنے لگا۔

روزنامہ "زمیندار" کا ایک خوشگوار پہلو مولانا ظفر علی خاں کی اس طنزیہ شاعری کا آغاز تھا جس نے اردو شاعری میں نہ صرف امتیازی حیثیت حاصل کی بلکہ جس نے ملک کے سیاسی واقعات و تحریکات پر بھی اپنے اثرات مرتسم کیے۔ لیکن اس سے قبل کہ مولانا کی اس شاعری کا تجزیاتی مطالعہ کیا جائے یہ ضروری ہے کہ اسی دوران میں ہنگامی اور سیاسی واقعات پر طنزیہ لہجے میں اظہارِ خیال کرنے والے ان اکابرِ علم و ادب کا ذکر بھی کر دیا

جائے جن کی شہرت کی اساس تو بعض دوسری اہم تصانیف پر استوار ہے لیکن جنھیں صحافتی شاعری میں طنز و مزاح کو رواج دینے کے باعث بھی ایک تاریخی حیثیت حاصل ہے۔ یہاں اشارہ لسان العصر اکبر الہ آبادی اور مولانا شبلی نعمانی کی طرف ہے۔

بلاشبہ اکبر الہ آبادی زیادہ تر ہنگامی واقعات کی بجائے ملک کے بعض ہنگامی یا مستقل رجحانات پر ظریفانہ لہجے میں اظہارِ خیال کرتے تھے۔ اور اس ضمن میں انھوں نے بعض اجتہادی کارہائے نمایاں بھی سرانجام دیئے ہیں۔ تاہم ایسا محسوس ہوتا ہے کہ بیسویں صدی کے خمسِ اوّل میں وہ بھی ہنگامی واقعات سے متاثر ہوئے اور انھوں نے بھی کئی ایک بار اپنے مخصوص انداز میں ان واقعات کو موضوعِ سخن بنایا۔ ویسے دیکھا جائے تو ہندوستان کی تاریخ میں یہ زمانہ ہی ہنگامہ و جنگ، بے چینی و شوریدہ سری کا زمانہ تھا۔ مسلم لیگ کا ہنگامہ، مسلم یونیورسٹی کا قیام، افریقہ میں گاندھی جی کی تحریک، کانپور کی مسجد کا حادثۂ خونیں، بنگال کی تقسیم، جنگِ بلقان، طرابلس کی جنگ، ندوہ کی اسٹرائک پہلی جنگِ عظیم اور ترکِ موالات — غرض کہ سیاسی اور سماجی زندگی کا وہ کون سا پہلو تھا اور اجتماعی بے چینی سے متاثر نہیں ہوا تھا۔ چنانچہ آپ دیکھئے کہ اکبر الہ آبادی نے بھی اس زمانے کے کئی ایک واقعات کو موضوعِ سخن بنایا۔ مثلاً جب ۱۹۰۷ء میں امیر حبیب اللہ خاں والیٔ کابل ہندوستان میں آئے تو اکبر الہ آبادی نے لکھا:

انار آتے جو کابل کے تو بٹتے سب کے حصے میں
امیر آئے تو ہم کو کیا مزے ہیں لارڈ منٹو کے

اسی طرح ۱۹۱۱ء میں انگریزوں نے کلکتے کی بجائے دہلی کو پایۂ تخت بنایا تو اکبر نے بے ساختہ کہا:

قدم انگریز کلکتے سے دہلی میں جو دھرتے ہیں
تجارت خوب کی اب دیکھیں شاہی کیسے کرتے ہیں

اسی طرح جب ترک موالات کی تحریک میں مسلمان بھی شریک ہو گئے تو آپ نے لکھا:

بدھو میاں بھی حضرتِ گاندھی کے ساتھ ہیں
گو خاکِ راہ ہیں مگر آندھی کے ساتھ ہیں

بہر حال اکبر الہ آبادی نے ہنگامی واقعات یا اکابر کے طرزِ عمل پر اپنے مخصوص ظریفانہ انداز سے طنز کی اور طنز بھی اس انداز سے کی کہ زہرناکی کا عنصر کہیں بھی نمودار نہ ہوا۔

اسی دوران میں مولانا شبلی نعمانی نے بھی ایک خاص انداز سے مسائل حاضرہ پر طنزیہ نظموں کا سلسلہ شروع کر دیا تھا۔ ان کی یہ نظمیں زیادہ تر "زمیندار"، "ہمدرد" اور "الہلال" میں چھپتی تھیں اور اپنی مخصوص جذباتی اپیل اور طنزیہ کیفیت کے باعث بہت مقبول تھیں۔ شبلی نعمانی کی ان طنزیہ نظموں میں مزاح کے عناصر بے شک کچھ زیادہ نہیں ابھرے تاہم تصویر کا دوسرا رخ دکھانے کی سعی میں انھوں نے بالعموم کامیابی حاصل کی ہے۔ یوں بھی صحافت کی دنیا میں اولین مقصد یہ ہوتا ہے کہ ہنگامی واقعات پر طنز کرتے وقت ایک ایسا خاص انداز اختیار کیا جائے کہ بات ملک کے زیادہ سے زیادہ افراد پر اثر انداز ہو سکے۔ ظاہر ہے کہ ایسی صورت میں اگر شاعر قادر الکلام ہے اور اس کے طنزیہ لہجے میں زہرناکی کے وہ عناصر موجود نہیں جو ردِ عمل کو تحریک دیں تو اس کے دل اور قلم سے نکلی ہوئی بات دور دور تک اثر کرے گی۔ شبلی نعمانی کی بہت سی طنزیہ نظمیں اس قبیل کی ہیں کہ اگرچہ ان کا موضوع ہنگامی واقعات کے سوا اور کچھ نہیں تاہم ان کے پسِ پشت خلوص کا ایسا بحرِ بیکراں موجزن ہے کہ وقت گزر جانے کے باوجود ان کا تاثر زندہ و تازہ ہے۔ یہ وہ نظمیں ہیں جو نمونہ تو صحافتی مزاح کا پیش کرتی ہیں لیکن جن کے ڈانڈے ادبی مزاح سے بھی جا ملتے ہیں۔ مثلاً "کفرانِ نعمت" کے زیرِ عنوان شبلی نے لیگ پر جو طنز کی ہے اس کے زندہ رہنے کے نسبتاً زیادہ امکانات

ہیں :

معترض ہیں مجھ پہ میرے مہربانانِ قدیم
جرم یہ ہے میں نے کیوں چھوڑا وہ اندازِ کہن
میں نے کیوں لکھے مضامینِ سیاست پے بہ پے
کیوں نہ کی تقلیدِ طرزِ رہنمایانِ زمن
کانگرس سے مجھ کو اظہارِ برأت کیوں نہیں
کیوں حقوقِ ملک میں ہوں ہندوؤں کا ہم سخن

خیر میں تو شامتِ اعمال سے جو ہوں سو ہوں
آپ تو فرمایئے کیوں آپ نے بدلا چلن ؟
آپ نے شملے میں جا کر کی تھی جو کچھ گفتگو
ماحصل اس کا فقط یہ تھا بس از تمہیدِ فن !
سعیِ بازو سے ملیں جب ہندوؤں کو کچھ حقوق
اس میں کچھ ملے ہم کو بھی بہرِ پنجتن
یعنی جا کر شیر جب جنگل سے کر لائے شکار
لومڑی پہنچے کہ کچھ مجھ کو بھی لے سرکارِ من !

لیکن اب تو آپ کی بھی کھلتی جاتی ہے زباں
آپ بھی اب تو اڑاتے ہیں وہی طرزِ سخن
اب تو "مسلم لیگ" کو بھی خواب آتے ہیں نظر
اب تو ہے کچھ اور طرزِ نغمۂ مرغِ چمن

ملک پر اپنی حکومت چاہتے ہیں آپ بھی
تھا یہی تو منتہائے فکرِ یارانِ وطن
آپ نے بھی اب تو نصب العین رکھا ہے وہی
کانگرس کا ابتدا سے ہے جو موضوعِ سخن
آپ بھی تو جادۂ ہند سے اب ہیں منحرف
اب تو اوراقِ وفا پر آپ کے بھی ہیں شکن
جب یہ حالت ہے تو پھر ہم پر ہے کیوں چشمِ عتاب
"منکرِ مے بودن و ہم رنگِ مستاں زیستن"

صحافت میں شبلی کی طنزیہ شاعری کا یہ انداز آج کے صحافیوں کے لئے بھی مشعلِ راہ کا کام دے سکتا ہے۔ یہاں دیکھئے کہ بات محض جذباتی ہیجان کے تحت نہیں کہی گئی بلکہ اس کے پسِ پشت قوی دلائل بھی موجود ہیں۔ پھر کہنے کا انداز اتنا مدلل اور مہذب ہے کہ حریف کے جذباتی ردِ عمل کا کوئی سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ اس سب پر مستزاد طنز اتنی شدید اور تیز ہے کہ ایک بار تو بڑے سے بڑے مخالف کے پاؤں بھی اکھڑ جاتے ہیں ـــــ فی الواقعہ صحافت میں طنزیہ شاعری کے سلسلے میں شبلی کی اس قبیل کی بہت سی نظمیں مثالی حیثیت رکھتی ہیں۔

اوپر ایک جگہ ذکر ہوا ہے کہ اخبار "زمیندار" کا ایک خوشگوار پہلو مولانا ظفر علی خاں[1] کی طنزیہ شاعری کا آغاز تھا۔ مگر مولانا ظفر علی خاں کی اس طنزیہ شاعری کا مزاج اکبر اور شبلی کی طنزیہ شاعری کے مزاج سے مختلف ہے اور اس کی کئی ایک وجوہ ہیں۔ ایک تو یہی کہ اکبر اور شبلی نے سیاسی خلفشار کا محض آغاز ہی دیکھا تھا لیکن ظفر علی خاں پہلی جنگ عظیم سے لے کر دوسری جنگ عظیم تک سارے کے سارے ہنگامی

[1] مولانا ظفر علی خاں نے "نقاش" کے قلمی نام سے بعض طنزیہ مضامین بھی لکھے لیکن دراصل اس ضمن میں ان کی شاعری ہی کو اہمیت حاصل ہے۔

اور بحرانی دور سے وابستہ رہے۔ یہ دور سیاسی شعور، اقتصادی بحران، ہندوستان کی جنگِ آزادی اور ہندوستان کے اندر طبقاتی اور سیاسی کش مکش کا زمانہ تھا اور مولانا ظفر علی خاں کی شاعرانہ تگ و تاز کے لئے ایک وسیع میدان موجود تھا۔ دوسری وجہ غالباً یہ ہے کہ اکبر اور شبلی زیادہ تر اکھاڑے کے کنارے ہی کھڑے رہے تھے۔ لیکن مولانا ظفر علی خاں کو خود بھی اکھاڑے میں اترنا پڑا تھا۔ اور چونکہ اکھاڑے کے اندر پہنچ کر داؤ پیچ سے ناواقفیت خطرناک بات تھی لہذا انھوں نے اس سارے عمل میں خاصی مہارت حاصل کی۔ آخری وجہ یہ ہے کہ اکبر اور شبلی کی بہ نسبت مولانا ظفر علی خاں فطری طور پر زیادہ جذباتی تھے اور ہر متعلقہ واقعہ ان کے اندر ایک جذباتی ہیجان پیدا کر دیتا تھا۔

مولانا ظفر علی خاں کی طنزیہ شاعری کا تجزیاتی مطالعہ کیا جائے تو ان کے اشعار میں ان کی ہنگامہ خیز زندگی کے اثرات صاف نظر آجاتے ہیں۔ شاید اسی لئے ان کی طنز بالعموم بلاواسطہ ہے۔ طنز کے نقطۂ نظر سے یہ کوئی قابلِ تعریف بات نہیں اور اس کا نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ مدِمقابل ایک شدید تر ردِ عمل پر آمادہ ہو جاتا ہے۔ پھر یہ بھی دیکھا گیا ہے کہ جب مولانا ظفر علی خاں وار کرتے وقت جذباتی پیرایۂ اظہار اختیار کرتے ہیں اور بات کرتے کرتے آگ بگولا ہو جاتے ہیں تو ان کی طنز میں ظرافت کے عناصر بالکل دب کر رہ جاتے ہیں۔ یہاں اگر ایک لمحے کے لئے ان کی طنزیہ شاعری کا اکبر اور شبلی کی طنزیہ شاعری سے مقابلہ کیا جائے تو صاف محسوس ہوگا کہ اکبر دل گداز سے دل گداز واقعے کا مضحک پہلو دکھا جاتے ہیں اور شبلی کے انداز میں بھی ایک سنبھلی ہوئی کیفیت قائم رہتی ہے لیکن ظفر علی خاں بات کرتے کرتے جوش میں آجاتے ہیں اور بعض اوقات حریف کو صاف صاف گالیاں دینے سے بھی باز نہیں آتے۔ ان کی فحش گوئی کی چند مثالیں دیکھئے :

پیچ گاندھی کی لنگوٹی کا چلے تھے کھولنے   کش مکش میں اپنی بھی پتلون ڈھیلی ہو گئی

تہذیبِ نو کے منہ پہ وہ تھپڑ رسید کر   جو اس حرامزادی کا حلیہ بگاڑ دے

جو بات بات پہ تم کو حرامزادی کہے   ہر ایسے سفلہ و بداصل و بدزباں سے بچو

صحافت میں مولانا ظفر علی خاں کی طنزیہ شاعری کے بارے میں ایک آخری نکتہ یہ ہے کہ مولانا کو زبان و بیان پر بڑا عبور حاصل ہے اور وہ ہر واقعے پر بلاتکلف و اہتمام شعر کہہ سکتے ہیں۔ یہاں ان کی طنزیہ شاعری کے چند نمونے دیکھیے جو ان کی طنز کی مخصوص کیفیت کی آئینہ داری کرتے ہیں۔

سر محمد شفیع نے جب اپنی لیگ بنائی تو مولانا نے کہا:

کون کہتا ہے کہ بے کار ہے لاہور کی لیگ
ملک سے برسرِ پیکار رہے لاہور کی لیگ
جس سے پنجاب میں انگریز کا جلتا ہے دیا
آج اسی تیل کی اک دھار ہے لاہور کی لیگ
چند ٹوڈی ہیں مبارک ہو انھیں
کہ غلامی کی طلب گار ہے لاہور کی لیگ
جان و دل سے ہے یہ قربان مسلمانوں پر
فقط اسلام سے بیزار ہے لاہور کی لیگ

گورنمنٹ آف انڈیا ایکٹ مجریہ ۱۹۳۵ء کے بارے میں لکھا ہے:

صدرِ اعظم کی سخاوت میں نہیں ہم کو کلام
لیکن ان سے پوچھتے ہیں ہم کہ ہم کو کیا دیا؟

کاغذی گھوڑا دیا ہم کو سواری کے لئے
اک کھلونا بھیج کر بچوں کا دل بہلا دیا
اپنے پینے کے لئے شیمپین بھر لی جام میں
ہند کے رندانِ دُرد آشام کو ٹھرّا دیا
میوہ خوری کے لئے چننے لگے جب گول میز
رکھ لئے خود مغز چھلکوں پر ہمیں ٹرخا دیا
بھینس استعمار کی گابھن ہوئی مدت کے بعد
اور بڑی دقّت سے اصلاحات کا انڈا دیا

" جواہر لال نہرو اور ہندو مہا سبھا " کے زیرِ عنوان لکھتے ہیں :

نہیں ہندوستاں آزاد ہو سکتا قیامت تک
اگر یونہی رہی ہندو سبھا کی فتنہ انگیزی
اِدھر ہیں بھائی پرمانند اُدھر ہیں ڈاکٹر مونجے
وہ ہیں تلخی بکائن کی تو یہ ہیں مرچ کی تیزی
ہے فرق اتنا ہی پرمانند اور چرچل کی فطرت میں
وہ زہریلی یہ قہریلی وہ شبلنگی یہ چنگیزی

مولانا ظفر علی خاں کی طنزیہ شاعری کے ان نمونوں کے مطالعے سے نتائج وہی نکلتے ہیں جو شروع میں اخذ کئے گئے تھے یعنی حریف پر ان کا وار بلا واسطہ ہے اور بالعموم ان کی طنز میں ظرافت کے عناصر دب کر رہ گئے ہیں۔

صحافت میں اخبار " زمیندار " کی اہمیت کی ایک وجہ تو مولانا ظفر علی خاں کی طنزیہ شاعری ہے اور دوسری " افکار و حوادث کے اس کالم کا اجرا جسے اردو صحافت میں طنز و مزاح کی شاہراہ پر دوسرا اہم سنگِ میل سمجھنا چاہیے۔ ویسے اس کالم کا عنوان

مولانا ابوالکلام آزاد کے "الہلال" سے مستعار تھا اور اس میں مولانا غلام رسول مہر کبھی کبھی فکاہی کالم لکھا کرتے تھے۔ ۱۹۲۳ء میں یہ کالم مولانا عبدالمجید سالک کے سپرد ہوا اور سالک نے اسے بہت جلد ایک مستقل کالم کی حیثیت دے دی۔ اپنے زمانے میں اس کالم کی مقبولیت کا ہلکا سا اندازہ اس بات سے ممکن ہے کہ "افکار و حوادث" کی تقلید میں تقریباً ہر اردو اخبار نے ایک مستقل فکاہی کالم کو اپنے متن میں جگہ دے دی۔ ان فکاہی کالموں میں سید حبیب کے "راز و نیاز" (سیاست) رنبیر اور مسافر کی "چٹکیاں" (ملاپ) اور "پرتاپ" کی "گپ شپ" نے خاصی قبولیت حاصل کی۔ ۱۹۲۷ء میں جب مولانا عبدالمجید سالک "زمیندار" سے علیحدہ ہوئے اور "انقلاب" نکالا تو اپنا مستقل فکاہی کالم "افکار و حوادث" بھی اپنے ساتھ ہی "انقلاب" میں لے آئے۔ چنانچہ "انقلاب" کے دورِ حیات میں اس کالم نے ملکی اور سیاسی مسائل پر ظریفانہ اظہارِ خیال کا ایک نہایت اچھا نمونہ پیش کیا۔

ویسے بھی اردو صحافت میں طنز و مزاح کے سلسلے میں مولانا عبدالمجید سالک کو ایک مقامِ امتیاز حاصل ہے۔ فکاہی کالم سے انھیں ایک فطری مناسبت ہے اور ان کی نگاہِ دور بیں اشیاء اور واقعات کے مضحک پہلوؤں تک نسبتاً آسانی سے جا پہنچتی ہے۔ چنانچہ دیکھا گیا ہے کہ وہ بالعموم واقعات ہی سے طنز و مزاح کے لئے سامان فراہم کرتے ہیں۔ اس سلسلے میں وہ نہ صرف کسی خاص واقعے کا چھپا ہوا مضحک پہلو ہی دکھاتے ہیں بلکہ اس کا تقابل ایسے مضحک واقعات یا اشیاء سے کر جاتے ہیں کہ اس کی سنجیدگی بڑی حد تک انحطاط پذیر ہو جاتی ہے۔ مثلاً ۴ مئی ۱۹۳۷ء کے "انقلاب" میں "افکار و حوادث" کے کالم میں انھوں نے لکھا ہے:

"جب ہندوستان کے مسلمانوں کو کانگرس سے بدگمانی پیدا ہوگئی تو بعض مقامات پر کانگرسی ذہنیت کے مسلمانوں نے ایک نیا چولا بدلا

انھوں نے عام مسلمانوں کی ہم آہنگی تو اختیار نہ کی لیکن کانگرس سے اپنا تعلق بڑی حد تک توڑلیا اور آزاد مسلم پارٹی ، مسلم انڈی پنڈنٹ لیگ ، آزاد مسلم لیگ ، ریڈیکل مسلم لیگ ، مجلس احرار وغیرہ کے نام سے جماعتیں بنالیں ۔ یعنی کانگرس کے ہم آہنگ بھی رہے اور فرقہ وارانہ اصول پر منظم بھی ہوگئے ۔

رند کے رند رہے ہاتھ سے جنّت نہ گئی "

اور اب "تقابل" سے اس روش کی تضحیک اس طرح کرتے ہیں :

" اس قسم کی جماعتوں کی مثال شتر مرغ کی سی ہے ۔ شتر مرغ سے کسی نے پوچھا " تم لدتے کیوں نہیں ؟ " جواب ملا " واہ ہم تو مرغ ہیں کبھی مرغ بھی لدا کرتے ہیں ۔" پھر کسی نے پوچھا " تم بانگ کیوں نہیں دیتے ؟ " ارشاد ہوا " ہم تو شتر ہیں کبھی اونٹ بھی بانگ دیا کرتے ہیں ۔" یہ لوگ حریت پرست کے حریت پرست رہے اور فرقہ پرور کے فرقہ پرور کہلائے ۔ بعض مسلمان نوجوان جنھیں سیاسیات کی الف بے سے بھی واقفیت نہیں ، اس قسم کی پارٹیوں میں شامل ہو گئے ۔"

مولانا عبدالمجید سالک کی طنز بڑی شدید ہے لیکن اس طنز میں نہ صرف یہ کہ زہرناکی کا عنصر موجود نہیں بلکہ مزاح کی بھی فراوانی ہے ۔ ان کی نگارشات کا مطالعہ کریں تو محسوس ہوتا ہے کہ بنیادی طور پر وہ ایک نہایت سلجھے ہوئے طنز نگار ہیں لیکن چونکہ ان کا میدان تنگ و تاز زیادہ تر ہنگامی مسائل تک ہی محدود ہے لہٰذا موضوع کی تنگ دامانی نے طنز کی حدود کو پوری طرح پھیلنے کی فرصت نہیں دی ۔ پھر بھی وہ بیشتر اوقات سیاسی مسائل سے ہٹ کر سماجی مسائل پر اظہارِ خیال کرنے لگتے ہیں اور یہاں ان کی نگارشات ادبی مزاح کے مداح تک جا پہنچتی ہیں ۔ اس ضمن میں انھوں نے ادبی

بدحواسیاں، مضحکہ خیز شاعری، ضعیف الاعتقادی اور معاشرے کے دوسرے مضحک پہلوؤں پر جو فکاہی کالم لکھے ہیں وہ ادبی طنز و مزاح کے نقطۂ نظر سے بھی کم اہم نہیں۔ بہرحال صحافت میں ان کی طنز کا مخصوص رنگ اس ایک اقتباس ہی سے واضح ہو سکتا ہے۔ ۱۷ر دسمبر ۱۹۳۱ء کے "انقلاب" میں لکھتے ہیں:

"قارئینِ افکار و حوادث کو معلوم ہے کہ اس دفعہ لکھنؤ کے انتخابِ بلدیہ میں چوک کے وارڈ سے دلربا جان طوائف اور حکیم شمس الدین صاحب رکنیت کے امیدوار تھے۔ عاشق مزاج حضرات کو یہ سن کر افسوس ہوگا کہ دلربا جان انتخاب میں ناکام رہیں اور حکیم صاحب کے کمالِ فن نے اپنے حسین و جمیل مخالف کو چاروں شانے چت کر دیا۔ سنا ہے کہ دو اڑھائی ہزار ووٹوں میں سے صرف اسّی بچاسی ووٹ دلربا جان کے حصّے میں آئے۔ اس ناکامی سے دلربا جان کو معلوم ہوگیا ہوگا کہ نخرہ ہر جگہ کام نہیں دیتا۔"

اوپر دلربا جان کے ساتھ ساتھ حکیم شمس الدین بھی طنز کا شکار ہوئے ہیں اور اب رمزیہ انداز یک لخت شدّت اختیار کرتا ہے:

"آفریں ہے ان اسّی بچاسی منچلے شریفوں پر جنھوں نے اس "دورِ مادّیت" میں تعقل کا ساتھ چھوڑ کر علی الاعلان بر سرِ بازار تعشق کا دامن تھاما اور لومتِ لائم کی پروا نہ کر کے اپنے ضمیر کی آواز پر لبیک کہی۔ ایسے لوگوں کا وجود بسا غنیمت ہے اور انھیں سے لکھنؤ کا نام روشن ہے۔"

اسی دوران میں اردو صحافت ایک اور اہم نام سے آشنا ہوئی۔ یہ نام مولانا چراغ حسن حسرت کا تھا۔ حسرت نے اخبار "نئی دنیا"، کلکتہ میں کولمبس کے فرضی نام سے فکاہی کالم لکھنے کا آغاز کیا تھا۔ پھر وہ پنجاب چلے آئے اور "زمیندار" کے ساتھ منسلک

ہو گئے۔ یہاں انھوں نے "سندباد جہازی" کے فرضی نام سے لکھنا شروع کیا۔ ۱۹۳۴ء میں "احسان" منصۂ شہود پر آیا تو انھوں نے "سندباد جہازی" کے نام سے "احسان" میں لکھنا شروع کیا۔ بعد ازاں وہ "شہباز" میں بھی لکھتے رہے۔ پھر "شیرازہ" "پنجابیت" "مہاجر"، "امروز" اور "نوائے وقت" میں بھی ان کے فکاہی کالم برابر چھپتے رہے۔

مولانا عبدالمجید سالک کی طرح مولانا چراغ حسن حسرت نے بھی نہ صرف سیاسی کشمکش کا ایک طویل دور دیکھا ہے بلکہ بدلتے ہوئے واقعات اور نت نئی سیاسی چپقلشوں پر اپنے مخصوص مزاحیہ انداز سے روشنی بھی ڈالی ہے۔ ہم پہلے بھی تحریف کے سلسلے میں ان کی کتاب "پنجاب کا جغرافیہ" کا تذکرہ کر چکے ہیں جس میں انھوں نے اپنے زمانے کے پنجاب کی بعض مشہور شخصیتوں اور تحریکوں کا مضحکہ اڑایا ہے۔ سیاسی شخصیتوں کی بظاہر سنجیدہ اور اہم زندگیوں کے بعض چھپے ہوئے مضحک پہلوؤں کو نمایاں کر کے دکھانے میں بھی انھیں کمال حاصل ہے۔ اس سلسلے میں ان کے سات مضامین جو "شیرازہ" میں چھپے تھے "مردم دیدہ" کے نام سے کتابی صورت میں چھپ چکے ہیں۔ اور ڈاکٹر عالم اور ڈاکٹر ستیہ پال کے سوانح حیات "دو ڈاکٹر" کے نام سے ایک علیحدہ کتاب کی صورت اختیار کر چکے ہیں۔

یوں تو مولانا چراغ حسن حسرت کی نگارش میں طنز و مزاح کے سارے رنگ ملتے ہیں اور انھوں نے اپنی طنز میں شدت پیدا کرنے کے لئے طنز کے بہت سے حربوں مثلاً مبالغہ، موازنہ، واقعہ وغیرہ سے بھی کافی کام لیا ہے لیکن دراصل ان کی طنز کی اساس لفظی الٹ پھیر پر استوار ہے۔ البتہ یہ بات ان کے حق میں کہی جاسکتی ہے کہ انھوں نے لفظی الٹ پھیر کے سلسلے میں تصنع اور آورد کو بہت کم جگہ دی ہے اور بالعموم مزاح پیدا کرنے میں کامیاب رہے ہیں۔ اس کی اہم ترین مثال ان کی مشہور پیروڈی "پنجاب کا جغرافیہ" ہے جس میں بذلہ سنجی کے عناصر کی فراوانی اور لفظی الٹ پھیر کی اچھی مثالوں

کی بہتات ہے۔ مگر اس تصنیف کے علاوہ بھی ان کی عام طرز نگارش کی اہم ترین خصوصیت یہی ہے۔ مثلاً ایک فکاہی کالم میں لکھتے ہیں:

"سر آغا خاں تو درباری دھن میں" جاگ سوز عشق "گا کر اور عشق وزارت کے شیش ناگ کو جگا کر ٹھنڈے ٹھنڈے یورپ سدھارے۔ بھائی پرمانند ابھی تک "بھاؤ" بتا رہے ہیں۔ نرت کا فن ہندوستان سے ناپید ہو گیا ادھا نگن کے نام لیواؤں میں بھی دو چار صورتیں رہ گئی ہیں۔ پنڈت جواہر لال نہرو نے خیال شروع کیا ہے جس کی عالمگیری مسلّم ہے۔ غالب مرحوم جیسی کہہ گئے ہیں:

عالم تمام حلقۂ دامِ خیال ہے

ہمارے نئے وائسرائے لارڈ لن لتھگو بھی نہ رہ سکے۔ آتے ہی "شاہانہ" چھیڑ دیا۔

شبھ گھڑی شبھ لگن مہورت

بیٹھے تخت آج دہلی پت نردے

کچھ دنوں میں دیکھئے گا کہ سُرنا رنگ سارنگ سنائیں گے اور سُرہری سنگھ گوڑ، گوڑ سارنگ، مجلس احرار کے تلنگے، تلنگ گانے کا ارادہ کر رہے ہیں۔ آبداروں نے بھی تہیہ کر لیا ہے کہ جل ترنگ بجائیں اور ملار گائیں۔

بی بی مینڈکی ری تو تو پانی میں کی رانی

سنا ہے کہ راجا غضنفر علی خاں احرار سے آملے ہیں یعنی اکتارہ دوتارہ بن گیا ہے۔ دیکھئے اتحادِ ملت کب اس دوتارہ پر تیسرا تار چڑھا کر اسے "ستار" بناتی ہے۔"[1]

---

[1] چراغ حسن حسرت "ڈڈی اور درباری" از مطائبات ص ۱۷۔

ایک اور جگہ لکھتے ہیں :

"کسی زمانے میں فیروز خاں نون وزیر بلدیات ہوا کرتے تھے اور گوکل چند نارنگ وزارتِ تعلیم کی کرسی پر براجمان تھے ۔ جب بلدیہ کے بیل "نون" چاٹتے چاٹتے تھک گئے اور گاندھی جی کی نمکین ستیہ گرہ نے پر شور گلی کوچوں کو کانِ ملاحت بنا دیا تو وزارتوں کا ادل بدل اس طرح ہوا کہ جنابِ "نون" وزارتِ تعلیم کی گدی پر جا بیٹھے اور سر گوکل چند نارنگ نے وزارتِ "بلدیات" کی گدی کو سنبھالا ۔ چنانچہ کئی سال سے بلدیات کے بیل ان کی توجہ سے چرچگ کر پیٹ پال رہے ہیں ۔" [1]

چراغ حسن حسرت کی طنز بے محابا ہے اور ان کی ترکش کے تیر سیاسی زندگی کی ہر ناہمواری کو اپنا نشانہ بنا لیتے ہیں ۔ سیاسی زندگی کے علاوہ انھوں نے معاشرے کے بعض پہلوؤں اور عام زندگی کی کیفیات پر جو مضامین لکھے ہیں وہ ادبی لحاظ سے بھی اہمیت رکھتے ہیں اور ان میں طنز و مزاح کا خوشگوار امتزاج موجود ہے حسرت کے مزاح میں مبالغے کے عنصر کا یہ نمونہ قابلِ غور ہے :

" روغنِ گیسو دراز کی رسید

حکیم صاحب قبلہ !

آپ کے دواخانہ کے روغنِ گیسو دراز کی ایک شیشی ملی ۔ اس کرم فرمائی کا شکریہ قبول فرمائیے ۔ بس اس فکر میں ہوں کہ ذرا فرصت ملے تو آپ کی اس ایجاد پر زناٹے کا ریویو لکھوں ۔ سچ تو یہ ہے کہ آپ کا تیل بال اگانے میں لاجواب ہے ۔ تیل کا ہے کو ہے کرامات کہیئے ۔ آج میں نے تھوڑا سا تیل برش پر لگا کر دیکھا ۔ کوئی پندرہ منٹ میں بال بڑھ کر

---

[1] چراغ حسن حسرت ، مطائبات ص ۳۶ ۔

گھوڑے کی دم جتنے ہو گئے۔ اور سہ پہر تک ان کمبخت بالوں کی قوتِ نمو اتنی بڑھ گئی کہ زور کر کے برش کی دوسری طرف نکل گئے۔ اچنبھے کی بات ہے کہ نہیں؟ آپ خاطر جمع رکھئے۔ مجھے فرصت ملی تو روغن گیسو دراز کی تعریف میں ایسا موافرا قصیدہ لکھوں گا کہ گنجا پڑھے تو سر پر خود بخود بال اگ آئیں۔" [1]

اردو اخبارات میں فکاہی کالم کا فروغ زیادہ تر مولانا عبدالمجید سالک اور مولانا چراغ حسن حسرت کی سعی کا رہینِ منت ہے۔ اور یہ حقیقت ہے کہ اس سلسلے میں ان دونوں لکھنے والوں نے جو معیار قائم کیا ہے وہ آج بھی فکاہی کالم نویسوں کے لئے مثالی حیثیت رکھتا ہے۔ تقسیمِ عظیم سے قبل سالک اور حسرت کے علاوہ جن دوسرے لکھنے والوں نے فکاہی کالم کے سلسلے میں نام پیدا کیا ان میں عبدالماجد دریا بادی، ساگر چند گورکھا، نانک چند ناز، نصراللہ خاں عزیز، مکیش حیدرآبادی، ناکارہ حیدرآبادی، دیوان سنگھ مفتون، قاضی عبدالغفار، حاجی لق لق، سید مجیب، حسین میر، مظفر احسانی اور حمید نظامی کے نام خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ ان لکھنے والوں میں بھی دیوان سنگھ مفتون ایک دلکش پیرایۂ اظہار کے لئے اور مظفر احسانی اور حاجی لق لق کالم میں مزاح کی فراوانی کے لئے عوام میں بہت زیادہ مقبول ہوئے۔ اور حمید نظامی صاحب نے ایک خاص قسم کے فکاہی کالم کا آغاز کیا جس میں ظرافت کے عناصر ہلکی ہلکی لہروں کا روپ اختیار کر لیتے ہیں۔

---

[1] چراغ حسن حسرت، مطائبات، ص ۱۸۵۔

(۴)

۱۹۴۷ء میں تقسیم عظیم کا ہنگامہ برپا ہوا۔ لاکھوں انسانوں نے نقلِ مکانی کی اور شہری اور دیہاتی آبادی کا تناسب متزلزل ہوگیا۔ چنانچہ ۱۹۴۷ء سے اردو صحافت کا بھی ایک ایسا نیا دور شروع ہوا جس پر بدلتے ہوئے ملکی اور غیر ملکی حالات اور معاشرے کی برق رفتار تبدیلیوں نے نمایاں اثرات مرتسم کیے۔

اردو صحافت میں طنز و مزاح کے سلسلے میں بھی یہ نیا دور قابلِ ذکر ہے۔ جس طرح ۱۸۵۷ء کے ہنگامے کے بعد فضا میں انتشار اور افراتفری اور اذہان پر شکست و یاس کے تسلط کا ایک یہ نتیجہ نکلا تھا کہ لوگ تمسخر و استہزار کی طرف مائل ہوگئے تھے اور انھوں نے پنچ اخبارات کا نہایت خندہ پیشانی سے خیر مقدم کیا تھا۔ بعینہٖ ۱۹۴۷ء کے افسوس ناک حالات، عظیم ترین نقل مکانی اور فضا پر شکست و ریخت کے تسلط کا نتیجہ یہ نکلا ہے کہ اخبارات کے فکاہی کالم کی مانگ یک لخت بڑھ گئی ہے اور لوگ سنجیدہ خبروں کے مطالعے کے فوراً بعد کچھ ایسی ہلکی پھلکی اور طنزیہ و مزاحیہ باتیں پڑھنا پسند کرتے ہیں جو فضا کی سنجیدگی کو کم کر کے ان کے تھکے ہوئے دل و دماغ کو فرصت کے چند لمحات بہم پہنچائیں۔

البتہ یہاں اس بات کا اظہار ناگزیر ہے کہ بالعموم اردو اخبارات کے فکاہی کالموں

کا معیار وہ نہیں رہا جو تقسیم سے قبل تھا۔ دراصل بڑھتی ہوئی شہری آبادی اور اس آبادی کے مستقل انتشار نے فکاہی کالم کی مانگ کو تو ضرور اتنا بڑھا دیا ہے کہ اب قریباً ہر روزانہ اور ہفتہ وار اخبار کسی نہ کسی عنوان کے تحت یہ کالم پیش کرتا ہے۔ تاہم اس مانگ کو پورا کرنے کے لئے جس اندھا دھند طریق سے نئے اور پرانے لکھنے والوں کو اس کام پر مامور کیا گیا ہے اس سے فکاہی کالم کے معیار کو ایک حد تک صدمہ بھی پہنچا ہے۔

معیار کے اس مسئلے سے قطع نظر تقسیم کے بعد کے صحافتی مزاح کی تاریخ میں "نمکدان" کا اجرار ایک اہم واقعہ ہے۔ اور اگرچہ "نمکدان" کو منصۂ شہود پہ آئے اتنا کم عرصہ ہوا ہے کہ ابھی سے اس کی اہمیت کے بارے میں کوئی بات وثوق سے نہیں کہی جا سکتی، تاہم ایسا ضرور محسوس ہوتا ہے کہ "اودھ پنچ" کو جس طرح اردو صحافت میں "سنگ میل" کا درجہ حاصل تھا کچھ اسی طرح "نمکدان" بھی اردو صحافت میں ایک سنگ میل ثابت ہوگا پھر جس طرح "اودھ پنچ" کے روحِ رواں منشی سجاد حسین تھے جنھوں نے اپنے گرد بعض نہایت اچھے لکھنے والے جمع کر لئے تھے۔ اسی طرح "نمکدان" کے پس پشت مجید لاہوری ہیں اور انھیں بھی ملک کے بعض اچھے لکھنے والوں کا تعاون حاصل ہے۔

"نمکدان" میں نظم و نثر لکھنے والوں کا حلقہ خاصا وسیع ہے۔ اس حلقے میں مولانا عبدالمجید سالک، ضمیر جعفری، اسد ملتانی، شوکت تھانوی، خضر تمیمی، وقار انبالوی، آغا محمد اشرف، فیض لدھیانوی، فدائے ادب تونسوی، عبدالشکور اختر اور شفیع عقیل خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ ان لکھنے والوں کی جو نگارشات "نمکدان" میں چھپی ہیں ان میں سے بعض ایسی بھی ہیں جن کے ڈانڈے ادبی طنز و مزاح سے جا ملے ہیں مگر بہ حیثیت مجموعی "نمکدان" کے مضامین نظم و نثر کا روئے سخن ہنگامی واقعات و رجحانات ہی کی طرف ہے۔

"نمکدان" کی اہمیت کی ایک اور وجہ کارٹون کا وسیع پیمانے پر استعمال ہے۔

اس سلسلے میں "نجمی" کے جو کارٹون "نمکدان" کے صفحات میں چھپے ہیں ان میں سے بیشتر کارٹون کے ترقی پذیر معیار سے بہت قریب ہیں اور نجمی نے ان کا سہارا لے کر بعض تلخ حقائق کو بڑی خوبی اور جرأت سے بے نقاب کیا ہے۔ اردو صحافت میں کارٹون کی ابتدا "اودھ پنچ" سے ہوئی تھی۔ لیکن اودھ پنچ کے کارٹونوں میں ایک تو ایجاز و اختصار کو ملحوظ نہیں رکھا جاتا تھا اور دوسرے ان پر زہرناکی کا عنصر غالب رہتا تھا۔ اس کے برعکس "نمکدان" کے کارٹونوں نے جدید معیار کو ملحوظ رکھتے ہوئے اردو صحافت میں نہایت قیمتی اضافہ کیا ہے۔

کارٹون ایک طرح کا "تصویری مزاح" ہوتا ہے۔ زیادہ واضح الفاظ میں جس طرح ہم مزاحیہ تقابل (COMIC COMPARISION) کو شاعرانہ تخیل کی بگڑی ہوئی صورت اور بذلہ سنجی کو طباعی (INGENUITY) کی شریر سی نقل کہہ سکتے ہیں بعینہٖ کارٹون ایک طرح سے تصویری آرٹ کا مضحکہ خیز نمونہ ہے۔ لیکن کارٹون کے کئی ایک قابلِ ذکر پہلو بھی ہیں۔ مثلاً ایک یہ کہ کارٹون میں قابلِ تمسخر صورتیں اس طرح نظر آتی ہیں جیسے کسی شریر سے آئینے میں۔ دوسرے یہ کہ کارٹون کا خالق ایجاز و اختصار سے کام لیتے ہوئے صورت کے صرف ان حصوں کو نمایاں کرتا ہے جن کی تضحیک اس کا منتہائے مقصود ہوتا ہے۔ چنانچہ وہ صورت کے باقی حصوں سے شدید قسم کی بے اعتنائی روا رکھتے ہوئے ایک ایسی "تصویری ناہمواری" کو جنم دیتا ہے جو قہقہے کو تحریک دینے میں کامیاب ہو جاتی ہے۔ پس کارٹون کے امتیازی نکات ایک طرف ایجاز و اختصار اور دوسری طرف مبالغہ اور تقابل ہیں اور کارٹون کا خالق ان سب سے بدرجہ اتم فائدہ اٹھاتا ہے۔

نجمی کا شامل کردہ کارٹون صحیح کارٹون کا ایک اچھا نمونہ ہے۔ اس میں نہ صرف ملک کے لیڈروں کے افکار و اقدامات اور سستی قسم کے جادو کے کھیل کرنے والوں کے کرتبوں میں ایک مشابہت اور مماثلت قائم کی گئی ہے بلکہ یہاں مبالغے اور ایجاز و اختصار سے بھی پوری طرح کام لیا گیا ہے۔

جیسا کہ اوپر لکھا گیا "نمک دان" کے روح رواں مجید لاہوری ہیں۔ مجید لاہوری نے نئی ملکی صورتِ حال کے لئے نئی اور دلچسپ علامتیں ہی وضع نہیں کیں جیسے رمضانی، گلشیر خاں وغیرہ وغیرہ بلکہ انھوں نے ملکی واقعات پر بھرپور طنز کے اچھے نمونے بھی پیش کئے ہیں۔ مثلاً "نمکدان" کے ۳۰ رمئی ۱۹۵۲ء کے شمارہ میں مجید لاہوری نے لیڈر پیشہ لوگوں پر بڑی اچھی طنز کی ہے:

"محل نہیں مانگتا ــــ باڑی نہیں مانگتا ــــ بس نہیں مانگتا ــــ لاری نہیں مانگتا ــــ چاندی نہیں مانگتا ــــ سونا نہیں مانگتا ــــ وظیفہ نہیں مانگتا ــــ سفارت نہیں مانگتا ــــ وزارت نہیں مانگتا ــــ صرف لیڈری مانگتا ہوں۔ صدارت مانگتا ہوں۔ اللہ نے سب کچھ دے رکھا ہے مل بھی، بنگلہ بھی، زمین بھی، باغ بھی، بھوکا ننگا نہیں ہوں۔ پیشہ آبا لیڈری ہے۔ زندگی بھر لیڈری کے سوا اور کوئی کام نہیں کیا۔ سب لیڈر لوگ جب بھاگ کر پاکستان آگئے۔ میں اس خیال سے بھارت میں رہا کہ یہاں لیڈری چمک جائے گی۔ ترنگے کو سلامی دی۔ وفاداری کا یقین دلایا لیکن لالہ مرلی دھر کو یقین نہ آیا اور اپنوں نے الگ دھتا بتایا۔ جمعیت العلمائی الگ جان کے لاگو ہوگئے۔ خیریت اسی میں نظر آئی کہ اس قوم کو جس کا میں لیڈر تھا خدا کے سپرد کر کے خود "دولتِ خداداد" کا رخ کروں۔ چنانچہ وہاں سے بقائمی حواس برضا ورغبت چلا آیا ــــ یہاں مل بھی ملی، بنگلہ بھی ملا، ایک ہوٹل ملتے ملتے رہ گیا، زمین بھی ملی، باغات بھی ملے، عزیزوں کو فیکٹریوں میں حصّہ بھی ملا۔ یہ سب کچھ دے کر وہ چاہتے تھے کہ میں ان کھلونوں سے بہل جاؤں گا لیکن میں نے جوڑ توڑ کر کے "صدارت کی کرسی" چھین ہی لی۔

لیکن وہ جن کی نظر صدارت پر تھی جان کو آئے۔ ہنگامہ ہوا فتنے اٹھائے گئے، قیامتیں برپا ہوئیں۔ میں نے فیصلہ کیا کہ اگر لوگ گھر میں میری عزّت نہیں کرتے، مجھے لیڈر نہیں مانتے تو میں باہر کا رخ کروں!

چنانچہ میں نے "داخلی سیاست" سے الگ ہو کر "خارجی سیاست" کا رخ کیا۔ وہاں "سکوپ" زیادہ تھا۔ مقابلہ بھی کچھ ایسا زیادہ نہیں تھا۔ وہاں لیڈری کا "چانس" تھا۔ اسلام کے نام میں خدا کے فضل سے کافی کشش ہے۔ کام کو چھوڑیئے وہ ہمارے آپ کے بس کا روگ نہیں چنانچہ میں نے اسی نام کو اپنی لیڈری کا زینہ بنایا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ مولوی گلشیر خاں جو کل تک "داخلی سیاست" میں مجھے گالیاں دیتا تھا، "خرگوش پور کا وہ مولوی" جو کل تک میرے خلاف تھا، اور وہ بینڈ معا جو کل تک مجھ سے ٹکر لینے کی فکر میں تھا سب میرے ساتھ آگئے۔ میں نے ان سے وعدہ کیا کہ اگر میں "شہنشاہ" بن گیا تو تم کو اپنے "کابینہ" میں شامل کروں گا۔

صرف لیڈری مانگتا ہوں۔ صدارت نہ ملے تو خلافت مانگتا ہوں۔ میں چاہتا ہوں کہ خلافت سے میری زندگی کا آغاز ہو اور خلافت ہی پہ میری زندگی کا خاتمہ ہو۔ اللہ نے آپ کی دعا سے مجھے سب کچھ دے رکھا ہے۔ میں بھوکا ننگا یا بالفاظ دیگر کمیونسٹ نہیں ہوں۔ سو پشت سے پیشۂ آبا لیڈری ہے۔ لیڈری ہی کی ہے اور قبر تک اس کے سوا کوئی کام نہیں کروں گا۔"

"جنگ" کے فکاہی کالموں اور "نمکدان" کے ایڈیٹوریل کے علاوہ مجید لاہوری نے متعدد ایسی نظمیں بھی لکھی ہیں جن میں ملک کے ہنگامی واقعات اور معاشرے کے بعض

نئے اور غیر صحت مند رجحانات کو ہدفِ طنز بنایا ہے۔ یقیناً صحافتی مزاحیہ شاعری کے ضمن میں بھی مجید لاہوری کی سعی قابلِ قدر ہے۔

آج کے طناز صحافیوں میں کچھ تو پرانے لکھنے والے ہیں جو اپنے مخصوص طنزیہ ومزاحیہ طریقِ کار سے فکاہی کالم کی مانگ کو پورا کر رہے ہیں۔ ان میں سے مولانا عبدالمجید سالک، مولانا عبدالماجد دریابادی، حاجی لق لق اور بعض دوسرے لکھنے والے قابلِ ذکر ہیں۔ "سچی باتیں" عبدالماجد دریابادی اپنے اخبار "صدق" لکھنؤ میں لکھتے ہیں وہاں سے پاکستان کے بہت سے اخبارات انھیں نقل کر لیتے ہیں۔ ان کے انداز میں بالعموم تلخی ہے اور ایک حد تک سنجیدگی بھی۔ حاجی لق لق یوں تو اپنی ان غزلوں اور نظموں کے لئے مشہور ہیں جن میں انھوں نے روایتی عشق و محبت کی بعض تلمیحات کی جگہ زمانۂ جدید کے بعض الفاظ استعمال کر کے اور یوں محبت کی لطافت کو زندگی کے بعض کرخت حقائق سے تشبیہہ دے کر ناہمواری پیدا کی ہے مگر فکاہی کالم کے سلسلے میں بھی ان کے ہاں لطائف، چٹکلے اور ایک مخصوص مزاحیہ انداز ملتا ہے جو عوام میں کافی مقبول ہے۔ ان کے علاوہ طناز صحافیوں کی فہرست میں بعض نئے نام بھی نظر آنے لگے ہیں۔ مثلاً "امروز" میں "پنج دریا" کے نام سے احمد ندیم قاسمی لکھتے ہیں۔ "انجام" میں "برق و شرر" کا کالم محمود و سلطانہ کے سپرد ہے۔ "زمیندار" کا فکاہی کالم نغمی کے زورِ قلم کا نتیجہ ہے اور "ملت" میں قمر اجنالوی "کارواں باشی" کے نام سے لکھ رہے ہیں۔ اسی طرح "احسان" کا فکاہی کالم وقار انبالوی کے سپرد ہے اور "آفاق" کا فکاہی کالم انتظار حسین لکھتے ہیں۔ آج اردو اخبارات کا فکاہی کالم انہی پرانے اور نئے لکھنے والوں کے رحم و کرم پر ہے اور یہی وہ لوگ[1] ہیں جن پر آگے چل کر فکاہی کالم کی ترقی یا تنزل کی ذمہ داری عائد ہوگی۔

---

[1] یہ ۵۵-۱۹۵۴ء کی بات ہے۔

ضمیمہ (الف)

طنز و مزاح کے پچیس سال

(۱)

طنز و مزاح کا نہایت گہرا تعلق ہنسی کی جبلت سے ہے اور ہنسی نہ صرف انسان کو حیوان سے جدا کرتی ہے بلکہ اپنے مزاج کی تبدیلی سے انسان کے تدریجی، ذہنی اور تہذیبی ارتقاء پر روشنی بھی ڈالتی ہے۔ یوں کہ اس کی مدد سے انسانی معاشرت کی ساری تاریخ بہ آسانی مرتب کی جا سکتی ہے۔ ہنسی نشانۂ تمسخر کی بہ نسبت ہنسنے والے کے کردار کو زیادہ اجاگر کرتی ہے اس لئے کسی دور کے ذہنی معیار کا اندازہ اس بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ اس میں لوگ کن باتوں پر ہنستے ہیں اور ان کی ہنسی نوعیت کے اعتبار سے کیسی ہے؟

ہنسی کے عمل سے پوری طرح واقف ہونے کے لئے یہ ازبس ضروری ہے کہ اسے برہمی کی کیفیت سے الگ کر کے دکھایا جائے۔ بقول گریگوری برہمی میں بنیادی جذبہ تو ایک ہوتا ہے لیکن اس جذبے کا اظہار متعدد اور متنوع انداز اختیار کرتا ہے۔ مثلاً غصے کی حالت میں بنیادی جذبہ تو محض یہ ہوتا ہے کہ فریقِ مخالف پر فی الفور وار کیا جائے۔ چنانچہ اس "کارِ خیر" کے لئے جسمانی نظام خون میں چینی کا مناسب اضافہ فوری طور پر کر دیتا ہے اور انسان سیخ پا ہو جاتا ہے مگر اس برہمی کا اظہار متعدد صورتیں اختیار کر سکتا ہے مثلاً برہم انسان فریقِ مخالف کو چپت لگا کر بھی غصے کا اظہار کر سکتا ہے اور اُسے

گالیاں دے کر بھی، وہ اسے ملازمت سے الگ بھی کر سکتا ہے اور اسے مقدمے میں ملوث بھی، وغیرہ۔ دوسری طرف ہنسی میں عمل کی صورت تو ہمیشہ ایک سی ہوتی ہے۔ یعنی بقول گریگ "دروازے پر سے چھلانگ لگانے یا بندوق کی لبلبی دبانے سے ذرا قبل آپ ایک لمبا سانس لیتے ہیں اور پھر اسے اپنے سینے میں روکے رکھتے ہیں۔ ہنسی کے وقت بھی آپ اسی طرح ایک لمبا سانس لیتے ہیں مگر اسے روکنے کے بجائے آواز کے چھوٹے چھوٹے دھماکوں کی صورت خارج کر دیتے ہیں"۔ لیکن اس ہنسی میں جس کے اظہار کی صورت بالکل سادہ اور یک رنگ ہے، متعدد اور متنوع محرکات شامل ہوتے ہیں مثلاً ہنسی کا محرک خالص لطف اندوزی کا جذبہ بھی ہو سکتا ہے جیسے ظرافت (COMIC) میں یا فاضل ہمدردی کے اخراج کا رجحان بھی جیسے خالص مزاح (HUMOUR) میں یا اس کے پیچھے جذبۂ افتخار اور زہرناکی کا عنصر بھی موجود ہو سکتا ہے جیسے طنز (STAIRE) میں۔ اسی طرح جب لطف اندوزی ذاتی عناد سے ملوث ہو تو ہجو جنم لیتی ہے۔ خودستائی یا کھیل کی جبلت بھی ہنسی کو تحریک دے سکتی ہے وغیرہ۔ کہنے کا مطلب فقط یہ ہے کہ ہنسی کا اظہار تو ایک بندھے ٹکے انداز کا پابند ہے لیکن اس کے محرک جذبات ان گنت ہیں جب کہ برہمی کا محرک جذبہ صرف ایک ہے اور اس کے اظہار کے پیرائے بے شمار ہیں۔

مگر برہمی اور ہنسی کا یہ فرق کچھ اور سطحوں پر بھی اجاگر ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر جب کوئی غصہ میں آتا ہے تو اپنے خون کی زائد چینی فریقِ مخالف پر صرف کر ڈالتا ہے چاہے اس کے لئے وہ کوئی سا طریق ہی کیوں نہ استعمال کرے۔ گویا غصے کی حالت میں جو زائد قوت انسان میں پیدا ہوتی ہے۔ ہمیشہ ایک خاص "ہدف" کی طرف سفر کرتی ہے۔ اور اس قوت کے اخراج سے انسان اس کارتوس کی طرح ہو جاتا ہے جس میں سے گولی نکل چکی ہو۔ اس کے برعکس جب انسان ہنستا ہے تو اس کا

مطلب یہ ہوتا ہے کہ خون میں زائد چینی آجانے سے جو فاضل قوت پیدا ہوئی تھی اور جس کی ایک واضح اور متعین منزل تھی، اب عمل کی کوئی صورت نہ پاکر ہنسی کے جھٹکوں کے ذریعے خارج ہوگئی ہے۔ یہ بالکل ایسے ہی ہے جیسے ریل کے انجن میں ضرورت سے زیادہ اسٹیم پیدا ہوجائے اور انجن ڈرائیور میٹر کو نارمل سطح پر لانے کے لئے اسے متعدد چھوٹے چھوٹے جھٹکوں کی صورت میں خارج کر دے۔ غصے میں قوت کے اخراج سے جو آسودگی ملتی ہے وہ گویا نقاہت کی ایک صورت ہے (بالکل جیسے گریہ کی آسودگی بھی قوت کے مکمل اخراج ہی کی ایک صورت ہے) جب کہ ہنسی میں صرف وہ فاضل قوت خارج ہوتی ہے جس کی اب ضرورت باقی نہیں رہی۔ چنانچہ اس سے جو آسودگی حاصل ہوتی ہے اس میں ایک عجیب سی طمانیت اور مسرت کا احساس شامل ہوتا ہے۔ برہمی ایک سیدھا سادا سپاٹ سا عمل ہے جس کے ذریعے قوت کا اخراج نسبتاً آہستہ ہوتا ہے جب کہ ہنسی میں فریقِ مخالف کے یک دم غائب ہوجانے سے فاضل قوت کا رخ انسان کی اپنی جانب مڑ جاتا ہے اور وہ اس کی ضرورت نہ پاکر اسے فی الفور خارج کر دیتا ہے۔

(۲)

پچھلے پچیس برس کے طنزیہ و مزاحیہ ادب کا جائزہ لینے کے لئے ان تمہیدی سطور کی بڑی ضرورت تھی تاکہ نہ صرف ہنسی اور اس کے محرکات کے سلسلے میں ذہن صاف ہوجائے بلکہ مزاح اور اس کے اماثل کا فرق بھی گرفت میں آسکے۔

اب سوال یہ ہے کہ اس دور کے ادب کو طنز، مزاح، تحریف وغیرہ کے خانوں میں بانٹ کر اس کا جائزہ لیا جائے یا اصنافِ ادب کے اعتبار سے اس پر ایک نظر ڈالی جائے۔ دونوں طریق کارآمد ہیں مگر میں ذاتی طور پر موخر الذکر طریق کے حق میں ہوں

اس لئے میں پہلے شاعری اور اس کے بعد نثر کو زیر بحث لاؤں گا۔

پچھلے پچیس برس میں جن شعراء نے طنز و مزاح سے کام لے کر زندہ رہنے والی تخلیقات پیش کیں ان میں راجہ مہدی علی خاں، مجید لاہوری، سید محمد جعفری، ضمیر جعفری، شیخ نذیر احمد واتی، غلام جیلانی اصغر اور بعض دوسرے شعراء کے نام قابلِ ذکر ہیں۔

آزادی سے قبل راجہ مہدی علی خاں کی کتاب مضراب بہت مقبول ہوئی تھی۔ اس میں کچھ تو رومانی نظمیں تھیں اور گو یہ نظمیں بھی اپنی شگفتگی کے اعتبار سے لائق مطالعہ تھیں تاہم اس مجموعے کی مقبولیت کا اصل باعث راجہ صاحب کی مزاحیہ اور طنزیہ نظمیں تھیں۔ ان نظموں میں "ایک چیلم"، "اجی پہلے آپ"، "جب شام جنت میں ہوئی" وغیرہ خاص طور پر بہت مشہور ہوئیں۔ اس کے بعد راجہ صاحب نے ایک طویل چپ سادھ لی جو ۱۹۶۰ء کے لگ بھگ ٹوٹی اور پھر طنزیہ مزاحیہ شاعری کا ایک سیلاب ان کے قلم سے پھوٹ بہا۔ یہی راجہ صاحب کی شاعری کا سنہری دور بھی ثابت ہوا چنانچہ جلد ہی ان کی نظموں کی تعداد اتنی زیادہ ہو گئی کہ ایک نئے مجموعے کی ضرورت عام طور سے محسوس ہونے لگی۔ مولانا صلاح الدین احمد کی "اکادمی پنجاب" نے یہ کام سر انجام دیا اور راجہ صاحب کا دوسرا مجموعہ "اندازِ بیاں اور" کے نام سے منصۂ شہود پر آ گیا۔ افسوس کہ راجہ صاحب کی عمر نے وفا نہ کی اور نظموں کی آمد کا یہ سلسلہ منقطع ہو گیا۔ تاہم ان کی وفات کے بعد انور سدید صاحب نے "آخری نظمیں" کے عنوان سے ان کا تیسرا مجموعۂ کلام مرتب کر کے شائع کیا ہے جس میں ان نظموں کا کڑا انتخاب پیش کیا جو "اندازِ بیاں اور" کے بعد تخلیق ہوئی تھیں۔

راجہ مہدی علی خاں کی وفات کے بعد میں نے اپنے ایک مضمون "اردو ادب کا ننا ڈو" میں ان کی تخلیقات کا جائزہ لیتے ہوئے لکھا تھا کہ وہ سدا ان عالمگیر ناہمواریوں

کو گرفت میں لینے کی طرف مائل رہے جو ہر دور اور ہر زمانے میں انسان کی ادبی حماقتوں سے جنم لیتی ہیں۔ راجہ مہدی خاں کا کلام ایک ایسا آئینہ ہے جس میں ہمیں اپنی اصل صورت صاف نظر آتی ہے لیکن نہ اتنی مسخ شدہ حالت میں کہ ہم رو پڑیں اور نہ موئے قلم کے اس لمسِ مکرر (RETOUCHING) کے ساتھ کہ ہم کسی فریب میں مبتلا ہو جائیں۔ اس کے برعکس وہ ایک ایسی تصویر پیش کرتے ہیں جسے دیکھتے ہی ہم بے اختیار ہنس پڑتے ہیں اور ہمارے جذباتی ابال میں اعتدال اور توازن پیدا ہو جاتا ہے۔ ہنسی کے بارے میں یہ کلیہ کہ یہ فاضل قوت کے اخراج کی ایک صورت ہے۔ راجہ صاحب کے کلام کے مطالعے سے بالکل سچ نظر آتا ہے۔

راجہ مہدی علی خاں نے زندگی کو ایک بچے کی سی مسرت آمیز حیرت کے ساتھ دیکھا ہے چنانچہ ایک طرف تو انھیں بہت سی ناہمواریاں نظر آئی ہیں اور دوسری طرف ان کے ردِ عمل میں طنز کی بہ نسبت مزاح کو زیادہ تحریک ملی ہے۔ طنز ایک گرگ باراں دیدہ کی تیز نگاہی کا نتیجہ ہے جب کہ مزاح ایک معصوم دل کی صورتِ اظہار۔ راجہ مہدی علی خاں کے ہاں گرگِ باراں دیدہ کا انداز بھی موجود ہے جو ان کے گہرے مشاہدے سے مترشح ہے لیکن انھوں نے زیادہ تر نشیب ہی سے (اور بچہ بھی اپنے چھوٹے قد کے باعث ہمیشہ نیچے سے اوپر کو دیکھتا ہے) اشیاء اور افراد پر نظر ڈالی ہے۔ یہ چند مثالیں قابلِ غور ہیں:

آئی جو ایک اور کبھی آتی چلی گئیں
چھوٹے سے ایک گھر میں سماتی چلی گئیں
بچوں نے چھیڑے ناک سے نغمے سٹر سٹر
ناکیں پکڑ کے چھوں یہ کراتی چلی گئیں
بولی جو ایک کائیں تو سب بولیں کائیں کائیں
پھر کائیں کائیں کائیں سناتی چلی گئیں

"بیوی کی سہیلیاں"

پولس کپتان کی پوتی ہے یہ اس سے نہیں امی
جہاں ڈانٹا پولس فوراً وہاں آجائے گی امی
ذرا فوں فوں کیا تو اپنے ڈیڈی کو بتادے گی
یہ خود باہر رہے گی اور مجھے اندر کرادے گی
"ضرورت رشتہ اور تصویر"

ادھر پائل بجی چھم چھم چھما چھم
ادھر مکے چلے دھم دھم دھما دھم
مرا منھ آگے بڑھ کر اس نے نوچا
ادھر سے ٹینٹوا میں نے دبوچا
جو میں نے ہاتھ زلفوں پر بڑھایا
تو اس نے ہاتھ میرا کاٹ کھایا
قیامت کی ہوئی وہ مارا ماری
گیا تہمد مرا اور اس کی ساری
"مثنوی قہر البیان"

ان مثالوں سے ظاہر ہے کہ راجہ صاحب اکثر ایک مزاحیہ صورتِ واقعہ کو جنم دیتے ہیں نہ کہ طنز کی زہر آلود فضا۔ راجہ مہدی کے ہاں تحریف کا انداز خاص طور پر بہت نمایاں ہے اور تصرف سے انھوں نے جابجا مزاحیہ نکتے پیدا کئے ہیں۔ ان کی مثنویاں تحریف کی بہت عمدہ مثالیں ہیں۔ بحیثیتِ مجموعی پچھلے پچیس برس میں راجہ مہدی علی خاں نے اردو کے طنزیہ مزاحیہ ادب میں بیش بہا اضافے کئے اور یہ بات بڑے وثوق سے کہی جا سکتی ہے کہ "وہ بیسویں صدی کی اردو شاعری میں طنز و مزاح کے سب سے بڑے علمبردار تھے۔"

راجہ مہدی علی خان نے تو زیادہ تر ان ناہمواریوں پر توجہ مبذول کی جو انسان کی ازلی و ابدی حماقتوں سے جنم لیتی ہیں۔ مگر ان کے معاصرین نے زیادہ تر نئے سیاسی اور سماجی حالات سے پھوٹنے والی ناہمواریوں کو طنز کا نشانہ بنایا۔ غالباً اس کی وجہ یہ بھی تھی کہ راجہ صاحب بمبئی میں رہے اور ان برق رفتار تبدیلیوں کو نہ دیکھ سکے جو آزادی کے بعد ہمارے ہاں وقوع پذیر ہوئیں اور جن کے بعض ناہموار پہلوؤں کو یہاں کے طنز نگاروں نے سب سے پہلے طنز کا نشانہ بنایا۔ چنانچہ مجید لاہوری، حاجی لق لق، سید محمد جعفری، ضمیر جعفری وغیرہ کے ہاں زیادہ تر سماجی اور سیاسی کرتوتوں سے پھوٹنے والی ناہمواریوں پر طنز کی فراوانی نظر آتی ہے اور اس اعتبار سے ان کی طنز کی روایت اکبر الٰہ آبادی کی قائم کردہ روایت سے جا ملتی ہے۔ ان میں سے مجید لاہوری نے کوٹہ، پرمٹ، الاٹمنٹ، پگڑی، رشوت وغیرہ کے روز افزوں رجحانات کو اپنی طنز کی لپیٹ میں لے لیا اور اس ضمن میں بعض عمدہ نظمیں تخلیق کیں۔ مجید لاہوری ذہنی طور پر بڑے فعال تھے اور معاشرے کے اندر سے ابھرنے والی موہوم ناہمواریوں کو بھی تاڑ جاتے تھے۔ علاوہ ازیں انھوں نے بعض عمدہ تحریفات بھی لکھیں۔ حفیظ جالندھری کی نظم "میرا اسلام لے جا" اور علامہ اقبال کی نظم "فرمانِ خدا" پر ان کی تحریفیں خاص طور پر بہت مشہور ہیں۔

سید محمد جعفری کا خاص موضوع سیاسی بے اعتدالیوں کو طشت از بام کرنا ہے گو معاشرے کے دوسرے مسائل سے بھی وہ بے نیاز نہیں رہے۔ سید صاحب کے اسلوب میں بلا کی توانائی اور نکھار ہے۔ ان کے ہاں ایک خاص بات یہ بھی ہے کہ تضمین اور تصرف کی مدد سے بھرپور وار کرتے ہیں اور بیشتر یا افتادہ منطقی جواز سے کچھ زیادہ سروکار نہیں رکھتے۔

سید ضمیر جعفری کے ہاں مجید لاہوری اور سید محمد جعفری کے ممتاز اوصاف

یک جا نظر آتے ہیں۔ یعنی وہ سماجی اور سیاسی ناہمواریوں پر ایک سی قدرت اور توانائی سے طنز کرنے کی سکت رکھتے ہیں۔ ضمیر جعفری کا مشاہدہ تیز اور اسلوب نکھرا ہوا ہے اور ان کی طنز کی چبھن فی الفور محسوس ہوتی ہے۔ ایک خاص بات۔ جو انھیں اپنے معاصرین سے ممتاز کرتی ہے ان کی "ہمہ جہتی" ہے۔ وہ غزل لکھ رہے ہوں یا مضمون، ان کے یہاں ادب کا اعلیٰ معیار سدا برقرار رہتا ہے۔ "ایک سپاہی" کے نام سے انھوں نے جو مضامین لکھے تھے ان کا ذائقہ آج بھی لبوں پر بالکل تازہ ہے۔ اسی طرح "اڑتے ہوئے خاکے" تیز اپنی سنجیدہ غزلوں میں انھوں نے خود کو ایک صاحبِ طرز انشا نگار اور ایک پختہ غزل گو کے طور پر پیش کیا ہے۔ مگر ساتھ ہی انھوں نے طنزیہ مزاحیہ شاعری میں بھی اپنے لطیف جوہر دکھائے ہیں۔ ایک ہی شخصیت میں مختلف اوصاف کا یوں یک جا ہونا کوئی معمولی بات نہیں۔

نذیر احمد شیخ ہمیشہ ہی کچھ پسِ پردہ ہی رہے ہے اس لئے زیادہ لوگ ان کے مزاحیہ طنزیہ کلام سے آشنا نہ ہو سکے۔ پچھلے دنوں ان کی ایک کتاب "حرفِ بشاش" چھپی تو مجھے بے حد دکھ ہوا، کتاب کی اشاعت پر نہیں کہ یہ کتاب تو اردو کے طنزیہ مزاحیہ ادب میں ایک نہایت قیمتی اضافہ ہے۔ دکھ اس بات پر ہوا کہ میں آج سے قبل ان کے کلام سے کیوں آشنا نہ ہو سکا۔ مجھے اعتراف ہے کہ جب سنہ ۱۹۵۸ء میں میرا تحقیقی مقالہ "اردو ادب میں طنز و مزاح" شائع ہوا تو میں نذیر احمد شیخ کے نام تک سے واقف نہ تھا۔ اس میں ایک بڑی حد تک میری کوتاہی اور ایک حد تک نذیر احمد شیخ کی گوشہ نشینی اور کم آمیزی کو دخل حاصل تھا۔ انھوں نے بہت کم سامنے آنے کی کوشش کی۔ اور ان کا کلام زیادہ تر قریبی دوستوں کی محفلوں میں ہی دادِ سخن حاصل کرتا رہا ہے۔ اب انھوں نے "حرفِ بشاش" چھپوائی ہے تو پبلک کو (جس میں راقم الحروف بھی شامل ہے) ان کے طنزیہ مزاحیہ کلام کے بارے میں کوئی تاثر قائم کرنے کی سعادت حاصل

ہوئی ہے۔

نذیر احمد شیخ کے طنزیہ مزاحیہ کلام کے چار رنگ ہیں۔ ایک رنگ تو وہ ہے جس کے سب سے بڑے علمبردار راجہ مہدی علی خاں تھے۔ یعنی کسی ایک دور میں ابھرنے والی سیاسی یا سماجی ناہمواریوں کے بجائے انسانی فطرت کی ازلی و ابدی حماقتوں کو پیش کرنے کی روش۔ اس ضمن میں نذیر احمد شیخ کی نظمیں زمیندار بس، آندھی، خیالی پلاؤ، علامہ علامتی تمباکو، ہاؤ ڈو یو ڈو اور متعدد دوسری تخلیقات پیش کی جاسکتی ہیں۔ دوسرا رنگ تحریف یا پیروڈی کا ہے، اس میں راجہ مہدی کے بعد نذیر احمد شیخ کے نام ہی کو سب سے زیادہ اہمیت حاصل ہے۔ ان کی تحریفات تعداد کے لحاظ سے نہیں مزاح کے اعلیٰ معیار کے اعتبار سے بھی قابل ذکر ہیں۔ تیسرا رنگ "لمرک" کا ہے۔ اردو زبان کو لمرک سے آشنا کرنے کا سہرا نذیر احمد شیخ ہی کے سر ہے۔ مگر انھوں نے محض ایک نئی صنف میں طبع آزمائی کرکے اولیت کا درجہ حاصل نہیں کیا بلکہ بعض نہایت خوبصورت لمرک تحریر بھی کیے۔ آخری رنگ صنعتی شاعری کے زمرے میں آتا ہے کہ انھوں نے مشین کے میکانکی عمل کی پرچھائیں انسانی اعمال میں دیکھی اور یوں یہ صورتِ حال مضحک کیفیت میں مبدل ہوگئی۔ اس سے مجھے برگساں کا وہ قول یاد آیا کہ جب متحرک زندگی جمود یا میکانکی عمل کا نقشہ دکھاتی ہے تو ہماری ہنسی کو تحریک مل جاتی ہے مثلاً جب سرکس کا مسخرہ کسی فرضی کرسی پر بیٹھتے ہوئے ایک وزنی بوری کی طرح دھڑام سے فرش پر گر پڑتا ہے تو ہم بے اختیار ہنس پڑتے ہیں۔ خود نذیر شیخ صاحب تمام عمر صنعت سے متعلق رہے اس لئے انھوں نے جب انسان کو بھی ایک مشین میں ڈھلا ہوا پایا تو ان کی حسِ ظرافت بھڑک اٹھی۔ نتیجہ دلچسپ صنعتی نظموں کی صورت میں ہمارے سامنے ہے۔ ان کی شاعری کے مختلف رنگوں کے سلسلے میں یہ چند نمونے ملاحظہ ہوں:

عجب موڑ موڑی عجب جھوک سی ہے
کہ بمپر میں چھکڑے کی دم ٹھوک سی ہے
پولس کے جواں نے جواب روک لی ہے
نہ بس چل رہا ہے نہ بس چل رہی ہے
زمیندار بستی کی بس چل رہی ہے

جھکولوں سے جب کارواں جھولتا ہے
مسافر مسافر کا منہ چومتا ہے
پھنسا پیر سرتا ہے سر گھومتا ہے
دبی نبض ساکت ہے نس چل رہی ہے
زمیندار بستی کی بس چل رہی ہے
"زمیندار بس"

آخری جنگ سکندر سے جو مارا ہارا
دشتِ ایران میں پھرتا تھا وہ مارا مارا
بیٹھ جاتا تھا جہاں کوئی سرائے دیکھی
دال اگر مفت ملی نان ادھار امارا
فوجِ یونان تعاقب میں جو آتے دیکھی
اسپِ طرّار نے پھرتی سے طرارا مارا
ایک نالے میں مگر اسپ رپٹ کر لڑھکا
شاہِ افغاں نے کہا آج تو یارا مارا

سر اٹھایا تو کنارے پہ کھڑے تھے دشمن
اس نے غوطہ اسی نالے میں دوبارا مارا
"دارا مارا" (تحریف)

یوں سبق دیتے ہیں بیٹھے مولوی عبدالرؤف
حرف سے نکلا حروف اور ظرف سے نکلا ظروف
اب بتاؤ وقف سے نکلا ہے کیا
ایک نے اوقاف جب اٹھ کر کہا
دوسرا بولا غلط ہے مولوی جی "بیوقوف"
"بے وقوف" (دلمرک)

اندر میں اور میری کھڈّی — باہر کھیلیں لوگ کبڈّی
روز مشقت بارہ گھنٹے — دکھتی ہے اب ہڈّی ہڈّی
چل ری میری کھڈّی جھٹ جھٹ — جیسے گھوڑا دوڑے سرپٹ
کھٹ پٹ کھٹ پٹ کھٹ پٹ کھٹ پٹ
"پارچہ باف"

(۳)

جہاں تک اردو نثر کا تعلق ہے طنز و مزاح لکھنے والوں میں بعض تو پرانے ہیں جو پچھلے پچیس برس کے عرصہ میں بھی لکھتے رہے اور بعض نئے جنھوں نے تقسیم کے بعد لکھنا شروع کیا۔ پرانے لکھنے والوں میں کنھیالال کپور، رشید احمد صدیقی، فکر تونسوی، شفیق الرحمٰن،

شوکت تھانوی وغیرہ کے نام قابلِ ذکر ہیں، کنھیا لال کپور نے تقسیم سے پہلے "سنگ و خشت"، "چنگ و رباب" اور "شیشہ و تیشہ" لکھ کر بڑا نام پیدا کیا تھا لیکن وہ آزادی کے بعد بھی خاموش نہیں رہے اور ان کے مجموعے "بال و پر" اور "گردِ کارواں" اسی دور میں سامنے آئے ہیں۔ کپور کی طنز میں ایک خاص طرح کی کاٹ ہوتی ہے اور ان کا طریق ایک سرجن کے عمل جراحی سے شدید مماثلت بھی رکھتا ہے مگر اس پر تلخ اندیشی کی بہ نسبت ایک خوشگوار کیفیت سدا مسلط رہتی ہے۔ البتہ کپور نے آزادی کے بعد جو مضامین لکھے ان میں پہلی سی بات نہیں تھی۔ بے شک ان کے اسلوبِ تحریر میں زیادہ نکھار آگیا لیکن خیال کا تیکھا پن اب باقی نہ رہا۔ یہی حال رشید احمد صدیقی کا ہے جنھوں نے آزادی سے پہلے زندہ رہنے والے طنزیہ مضامین لکھے لیکن تقسیم کے بعد اس معیار اور رفتار کو برقرار نہ رکھ سکے۔ شوکت تھانوی تقسیم سے پہلے بھی لکھتے تھے اور بعد از آں بھی ایک سے انہماک کے ساتھ لکھتے رہے اور ان کا جو انداز پہلے تھا بعد کے دور میں بھی اسی طرح قائم رہا اور وہ زیادہ تر ازدواجی زندگی کی ناہمواریوں سے مزاحیہ واقعات کشید کرکے قارئین کے سامنے پیش کرتے رہے۔ شفیق الرحمٰن کے فن میں بھی کوئی تبدیلی نہیں آئی۔ گو مقدار کے لحاظ سے انھوں نے بھی تقسیم کے بعد خاصا لٹریچر پیدا کیا۔ شوکت تھانوی کے مزاح کا مرکزی نقطہ ازدواجی زندگی تھا اور شفیق الرحمٰن کا مرکزی نقطہ کالج کا نوجوان۔ اس نوجوان کو پیش کرنے میں شفیق الرحمٰن بہت کامیاب ہیں اور اسی لئے ان کی تخلیقات کالج کے طلبا میں بہت مقبول ہیں۔ مگر مزاحیہ مضامین اور افسانوں کے علاوہ شفیق الرحمٰن نے بعض نہایت خوبصورت اور اعلیٰ معیار کی تحریفات بھی لکھی ہیں جو اردو ادب میں سدا زندہ رہیں گی۔ راجہ مہدی علی خاں ایک شاعر کی حیثیت سے بہت مقبول رہے ہیں لیکن تقسیم کے بعد انھوں نے طنزیہ مزاحیہ مضامین بھی لکھے اور کامیاب ہوئے۔ یہ مضامین زیادہ تر "ادیب برادری" سے متعلق

ہیں۔ اس لئے ان کا دائرۂ عمل محدود ہے، تاہم ان کی بے پناہ ظرافت بہت متاثر کرتی ہے۔ "ادیبوں کے مشغلے" کا ابتدائی حصّہ بھی خاصا دلچسپ ہے۔ لیکن بعد ازاں اس سلسلے کو انھوں نے اتنا طول دیا کہ تکرار کے باعث بہت سے مزاحیہ پہلو مدھم ہو کر رہ گئے۔ منٹو نے ایک افسانہ نگار کی حیثیت سے تقسیم سے پہلے ہی نام پیدا کر لیا تھا لیکن جب آزادی کے بعد انھوں نے چچا سام کے نام خطوط تیز بعض لوگوں کے خاکے تحریر کئے تو ان کی طنز کی بے پناہ جراحت کا پوری طرح احساس ہوا۔

تقسیم کے بعد جن نئے لکھنے والوں نے اردو نثر میں طنز و مزاح کے جوہر دکھائے ان میں سے امجد حسین کا ذکر سب سے پہلے ہونا چاہئے۔ امجد حسین دھیمے لہجے میں بات کرتے ہیں لیکن ان کی طنز خاصی تیز ہے۔ یوں تو امجد صاحب کے متعدد مضامین قابلِ ذکر ہیں لیکن ان کے نام کے ساتھ ایک مضمون "ادب کے بادالوگ" تو گویا چپک کر رہ گیا ہے جس میں انھوں نے بعض کم معروف لکھنے والوں کے ادچھے پن کو بڑی خوبی سے طنز کا نشانہ بنایا ہے۔ امجد صاحب آہستہ خرام ہیں اور ان کے مضامین لمبے لمبے وقفوں کے بعد سامنے آرہے ہیں اسی لئے عوام میں ان کے نام کی گونج کچھ زیادہ نہیں۔ تاہم جن حضرات نے ان کے مضامین کا مطالعہ کیا ہے وہ جانتے ہیں کہ انھیں اردو کے طنز نگاروں میں ایک امتیازی مقام حاصل ہے۔

امجد حسین کی طرح محمد خالد اختر بھی دھیمے لہجے میں بات کرنے کے شائق ہیں۔ مگر امجد حسین کی بہ نسبت انھوں نے کہیں زیادہ مضامین لکھے ہیں۔ ان کے مضامین خندۂ دنداں نما کے بجائے ہلکے سے تبسم کو جنم دیتے ہیں بلکہ اکثر و بیشتر تو ان کے مضامین کے مطالعے سے دل میں جو گدگدی پیدا ہوتی ہے، مشکل ہی سے ہونٹوں تک پہنچ پاتی ہے۔ ان کا مضمون "زیبرا اسکیم" اس ضمن میں بطور مثال پیش کیا جاسکتا ہے۔ محمد خالد اختر کا لہجہ مہذب، اسلوب پختہ اور مطالعہ وسیع ہے۔ سائنس

علی حیدر رفندرک" لکھ کر انھوں نے "آبِ حیات" کی نہایت عمدہ تحریف بھی کی ہے
اسی دوران میں مشتاق احمد یوسفی نے مضامین کے یکے بعد دیگرے دو مجموعے پیش کر کے اردو کے طنزیہ مزاحیہ ادب میں بیش بہا اضافے کئے۔ مشتاق یوسفی کے مضامین کی اہم ترین خوبی ان کا ادبی اسلوب ہے جس میں شگفتگی، روانی، شعریت اور مطالعہ باہم شیر و شکر ہو گئے ہیں۔ اسلوب کے ادبی معیار کو ملحوظ رکھیں تو رشید احمد صدیقی کے بعد مشتاق یوسفی کے مضامین ہی کو سب سے زیادہ اہمیت ملے گی۔ مگر اسلوب کے علاوہ بھی ان کے ہاں لفظ، خیال اور واقعہ سے مزاح پیدا کرنے کی بڑی صلاحیت ہے۔ یوں محسوس ہوتا ہے جیسے پطرس اور رشید احمد صدیقی کے ممتاز اوصاف یکجا ہوئے تو مشتاق یوسفی کے مضامین نے جنم لیا۔ بعض لوگوں نے انھیں انشائیہ نگار بھی کہا ہے لیکن اصلی بات یہ ہے ان کے مضامین مزاجاً طنزیہ مزاحیہ ہیں: بحیثیتِ مجموعی یہ کہا جا سکتا ہے کہ مشتاق یوسفی کے مضامین میں طنز اور مزاح کا ایک نہایت خوشگوار امتزاج وجود میں آیا ہے جس کے باعث وہ اردو کے بہترین طنز و مزاح لکھنے والوں کی صف میں شامل ہو چکے ہیں۔

مشتاق احمد یوسفی کی طرح مسعود مفتی نے بھی آزادی کے بعد ہی نام پیدا کیا مگر جہاں یوسفی کے ہاں طنز غالب ہے وہاں مسعود مفتی بنیادی طور پر ایک مزاح نگار ہیں۔ آج سے کچھ عرصہ پہلے میں نے اپنے ایک مضمون میں ان کے بارے میں لکھا تھا:

"قصہ یہ ہے کہ ہر فرد، شے یا لفظ کے دو روپ ہوتے ہیں۔ ایک ظاہری سنجیدہ رکھ رکھاؤ والا روپ، دوسرا مخفی، غیر سنجیدہ اور لڑکھڑاہٹ والا روپ! اب اس بات کا تمام تر دار و مدار لکھنے والے کی آنکھ پر ہے کہ وہ شے یا فرد کی بیرونی کھال تک رسائی حاصل کرتی ہے یا اس کے

اندر کی ناہمواری کو گرفت میں لیتی ہے۔ مسعود مفتی کا کمال یہ ہے کہ انھیں ہر شے کا دوسرا (ناہموار) رخ فی الفور نظر آجاتا ہے اور شاید اشیا کو مسعود مفتی فوراً نظر آجاتے ہیں کہ وہ انھیں دیکھتے ہی ذرا سا ٹھمک کر تھرکنا اور مٹکانا شروع کر دیتی ہیں۔ چنانچہ بظاہر تو مفتی صاحب ایک شریف شہری کی طرح فٹ پاتھ پر مصروف خرام ہوتے ہیں لیکن اپنی نظر کے لمس سے ارد گرد کی دنیا میں ایک ایسا خوبصورت لیکن مضحکہ خیز کہرام برپا کرتے جاتے ہیں کہ ہر شے اپنے اصل روپ کی پیروڈی نظر آنے لگتی ہے۔ میرے خیال میں ایک اعلیٰ مزاح نگار کی پہچان محض یہ نہیں کہ وہ اشیاء کے مضحک پہلوؤں کو فی الفور دیکھ لیتا ہے بلکہ یہ کہ خود اشیاء مزاح نگار کو دیکھتے ہی پالتو پلوں کی طرح ناچنا کودنا اور اس کے گرد اچھل اچھل کر چکر لگانا شروع کر دیتی ہیں۔ اپنے مزاحیہ مضامین میں مسعود مفتی سرکس کے رنگ ماسٹر کے روپ میں ابھرتے ہیں اور اشیاء کے علاوہ قارئین بھی ان کے چابک کے پہلے ہی لمس پر اپنی نارمل شریفانہ زندگی کو ترک کر کے اسٹولوں اور تپائیوں کی طرف لپکنے لگتے ہیں۔ مزاح کی دنیا میں یہ شعبدہ گری کوئی معمولی بات نہیں۔"

مجھے اپنے اس تاثر میں مزید کچھ اضافہ نہیں کرنا۔ بجز اس کے کہ "کرکٹ نامہ" "بس اور بے بسی" اور "برج پارٹی" سے متعلق مضمون میں ان کا یہ طریقِ کار خاص طور پر بہت کامیاب ہے اور مسعود مفتی اردو ادب میں خالص مزاح کے ایک بہت بڑے نمائندے کے روپ میں سامنے آئے ہیں۔

خالص مزاح نگاری کے سلسلے میں ایک اور نیا نام جو تقسیم کے بعد ابھرا ہوش

ترمذی کا ہے ۔ ہوش صاحب نے صرف چند ایک مزاحیہ مضامین ہی لکھے ہیں۔ لیکن مزاح کے اعتبار سے ان مضامین کا معیار بہت بلند ہے ۔ کاش اس میدان میں ان کا پھیرا جوگی والا پھیرا نہ ہوتا۔

آزادی کے بعد لکھنے والوں میں چند اور نام بھی خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ مثلاً ابن انشا، جن کے مشہور مضمون "معاہدہ چھانگا مانگا کے ذکر سے آج بھی گدگدی محسوس ہونے لگتی ہے ۔ پھر احمد جمال پاشا ہیں جن کے بہت سے طنزیہ مزاحیہ مضامین مقبول ہو چکے ہیں ۔ یوں تو احمد جمال پاشا کی طنز بھی خاصی بھرپور ہے لیکن دراصل انھوں نے تحریف لکھ کر ہی نام پیدا کیا ہے ۔ حقیقت یہ ہے کہ اردو ادب میں تحریف یا پیروڈی کا کوئی تذکرہ احمد جمال پاشا کی معرکۃ الآرا تصنیف "پیروڈی کا فن" کی طرف اشارہ کئے بغیر مکمل نہیں کہلا سکتا ۔ اس میں احمد جمال پاشا نے تنقیدی مضمون لکھنے کی عام روش کو سامنے رکھ کر آل احمد سرور، عبادت بریلوی، احتشام حسین اور قاضی عبدالودود وغیرہ کے اسلوبِ تنقید کی نہایت عمدہ تحریف کی ہے۔

پچھلے چند سالوں میں کچھ اور نام بھی سامنے آئے ہیں مثلاً نظیر صدیقی نے طنزیہ مضامین لکھے ہیں ۔ کرنل محمد خاں اور باقر علیم کے ہاں مزاح غالب ہے مشتاق قمر، منصور قیصر، اشرف صبوحی اور اسرار اشفاق کے ہاں طنز و مزاح کا امتزاج موجود ہے اور تخلص بھوپالی نے بڑے ظریفانہ انداز میں خاکہ نگاری کی ہے ۔ ان لکھنے والوں میں سے کرنل محمد خاں کے ہاں بڑی عمدہ صلاحیتوں کا اظہار ہوا ہے ۔ ان کی کتاب "بجنگ آمد" کی بے پناہ مقبولیت ہی سے اندازہ ہوتا ہے کہ عوام اور خواص کو ان کے مزاح میں کس قدر تازگی کا احساس ہوتا ہے ۔ کرنل صاحب بنیادی طور پر ایک مزاح نگار ہیں اور اگر ان کے ہاں طنز کہیں موجود بھی ہے تو آٹے میں نمک کے برابر ہو۔ یوں کہ اس کی جراحت اسلوب کی خندہ آور کیفیات کے نیچے دب کر

رہ گئی ہے۔ کرنل محمد خاں کی تحریر میں ایک ادبی شان ہے جو قارئین کو بے حد متاثر کرتی ہے۔

کرنل محمد خاں کی طرح باقر علیم بھی بنیادی طور پر ایک مزاح نگار ہیں۔ ان کی کتاب "دس مزاحیہ مضامین" کا نام ہی اس بات پر دال ہے کہ وہ اپنی اس حیثیت سے آشنا بھی ہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ کہیں کہیں ان کے مضامین میں طنزیہ جملے بھی نظر آتے ہیں۔ لیکن مجموعی طور وہ لطف اندوز ہونے کے عمل ہی کو زیادہ اہمیت دیتے ہیں۔ ان کے یہاں بعض شخصی نوعیت کے اشارے ان کے قریبی حلقے میں مضامین کے لطف کو شاید فزوں تر کر دیں۔ لیکن وہ لوگ جو اس حلقے سے باہر ہیں ان اشاروں سے پوری طرح لطف اندوز نہیں ہو سکتے۔ با ایں ہمہ باقر علیم کے مزاح میں ایک قدرتی نفاست اور توازن ہے۔ ان کا اسلوب بھی نہایت پختہ اور رواں دواں ہے۔

منصور قیصر کے مضامین میں طنز کی فراوانی ہے لیکن وہ طنز کی کونین کو مزاح کی شکر میں لپیٹ کر پیش کرنے کے قائل ہیں۔ اسی لئے ان کے مضامین تلخ اندیشی کے اثرات سے محفوظ ہیں۔ ان کی زبان میں ایک خاص چٹخارہ ہے۔ اپنے موضوعات کے انتخاب میں بھی منصور قیصر نے جا بجا جدّتِ طبع کا مظاہرہ کیا ہے۔ "لہسن" اور دوسرے مضامین میں ان کا فن بہت نکھرا ہوا ہے۔

مشتاق قمر نے دراصل انشائیہ کے ضمن ہی میں اپنی بھرپور صلاحیت کا مظاہرہ کیا ہے، اور گو ان کی طبعی مسکراہٹ انشائیہ میں بھی نہایت خوبی سے سرایت کر گئی ہے لیکن انشائیہ بہرصورت طنزیہ مضامین سے ایک بالکل الگ شے ہے اور اس لئے اسے طنز و مزاح کے معیار سے پرکھنا مناسب نہیں۔ خوش قسمتی سے مشتاق قمر نے انشائیہ سے ہٹ کر خالص طنزیہ مزاحیہ مضامین بھی لکھے ہیں اور اس میدان میں بھی وہ نہایت کامیاب رہے ہیں۔

غلام جیلانی اصغر بہت کم لکھتے ہیں۔ جب لکھتے ہیں تو کاغذ ان کے شگفتہ اسلوب کی کرنوں اور ان کی چھوڑی ہوئی پھل جھڑیوں سے جگمگا اٹھتا ہے۔ انور سدید نے نظم اور نثر دونوں میں بڑی عمدہ تحریفات سپرد قلم کی ہیں اور زیادہ تر اپنے معاصرین کے اندازِ فکر اور اسالیب بیان پر طنز کی ہے۔ سجاد نقوی نے چند نہایت خوبصورت طنزیہ اور مزاحیہ ڈرامے لکھے ہیں۔ خاص طور پر ان کے ڈرامے "اس عاشقی میں" اور "انعام سے پہلے، انعام کے بعد" بہت پسند کئے گئے ہیں۔ ان سے قبل مرزا ادیب اور اصغر بٹ نے اپنی تمثیلوں میں طنز اور مزاح کی آمیزش سے ایک عمدہ روایت قائم کر دی تھی۔ ان کے علاوہ تقسیم کے بعد جن نئے لکھنے والوں نے اچھی چیزیں پیش کیں ان میں رضیہ فصیح احمد، فرخندہ لودھی اور سعد شمیم کے نام قابلِ ذکر ہیں۔ تازہ واردانِ بساطِ طنز و مزاح میں میرزا ریاض کو ایک خاصی اہمیت حاصل ہے۔ میرزا صاحب بنیادی طور پر ایک اعلیٰ پایے کے افسانہ نگار ہیں مگر پچھلے دنوں انھوں نے اپنے مزاحیہ مضامین کا مجموعہ "دست و گریباں" چھاپ کر اپنے قارئین کو ورطۂ حیرت میں ڈال دیا۔ اس کتاب کے دیباچہ نگار نے حسب معمول ان مزاحیہ مضامین پر بھی انشائیہ کا لیبل چسپاں کر کے مزاح پیدا کرنے کی کوشش کی ہے مگر خود میرزا صاحب ان مضامین کے مزاج کے بارے میں کسی شک و شبہ میں مبتلا نہیں۔ میرزا صاحب کے ان مزاحیوں میں مزاح بے ساختہ ہے پر تکلف نہیں اور یہ ان کی پر کشش شخصیت ہی کا عکاس ہے۔ اسی طرح اردو کے صفِ اول کے افسانہ نگار غلام الثقلین نقوی نے بھی پچھلے چند سالوں میں بعض نہایت خوبصورت مزاحیہ مضامین لکھے ہیں۔

مضمون کا یہ حصہ تشنہ رہ جائے گا اگر میں ایم۔ آر۔ کیانی کی اردو تقاریر کے مجموعہ "افکارِ پریشاں" کا ذکر نہ کروں جو طنز و مزاح کے اعلیٰ معیار کے اعتبار

ہی سے ایک اہم تصنیف نہیں بلکہ ایک مفید قومی خدمت سرانجام دینے کے باعث بھی ایک زندۂ جاوید کتاب ہے۔ ایم۔ آر۔ کیانی نے اس وقت لوگوں کو ہنسایا جب ان کے چہروں پر سنجیدگی نے پہرے بٹھا دیئے تھے۔ انھوں نے سکوت کو توڑا اور خوف کے مہیب سالوں میں ایک مسکراتی ہوئی شمع لاکر رکھ دی۔ کیانی کی یہ کتاب طنزیہ مزاحیہ ادب میں ایک اضافہ ہی نہیں، قومی زندگی کی ایک اہم دستاویز بھی ہے۔

(۴)

طنز و مزاح کے احوال میں اخبار کے فکاہی کالم کا ذکر بھی ناگزیر ہے۔ آزادی سے پہلے مولانا عبدالمجید سالک اور مولانا چراغ حسن حسرت نے فکاہی کالم کی ایک عمدہ روایت قائم کر دی تھی۔ آزادی کے بعد اخبارات نے یہ روایت گویا ورثے میں حاصل کی اور یوں ہر اخبار میں فکاہی کالم کا وجود انتہائی ضروری متصور ہوا۔ نتیجتہً بہت سے نئے لکھنے والے اس میدان میں داخل ہوئے اور ان میں سے بعض نے تو خاصی مقبولیت بھی حاصل کر لی۔ مثلاً احمد ندیم قاسمی، انتظار حسین، احسان بی۔ اے۔، ابراہیم جلیس، ابن انشار، ارشاد احمد خاں، ظہور الحسن ڈار اور متعدد دوسرے لکھنے والے۔ ان میں سے احمد ندیم قاسمی نے پہلے "پنج دریا" اور بعد ازاں "عنقا" کے نام سے فکاہی کالم لکھے اور نہایت عمدگی سے حسرت اور سالک کی روایات کا تتبع کیا۔ بدقسمتی سے وہ کوئی نیا اسلوب پیدا نہ کر سکے۔ تاہم کالم نویسی کے سلسلے میں ان کی محنت کی داد نہ دینا ناانصافی ہوگی۔

انتظار حسین اس ضمن میں نسبتاً زیادہ کامیاب ہوئے۔ دراصل انتظار حسین کے کالم پر ان کی شخصیت کی چھاپ پوری طرح ثبت ہے۔ اسی لئے ان کے ہاں تازگی

کا احساس ہوتا ہے۔ انتظار کی طنز میں بڑی کاٹ ہے۔ وہ تفصیل کے بجائے ایجاز
واختصار کو پسند کرتے ہیں اور ان کی تحریر کے پس منظر میں ان کے مطالعے
اور سوجھ بوجھ کی جھلکیاں بھی عام طور سے ملتی ہیں۔ زبان پر انھیں بڑا عبور حاصل
ہے، اسی لئے ان کے کالم زبان کے چٹخارے کے باعث بہت مقبول ہیں انھوں
نے سماجی مسائل کے بجائے تہذیبی، ثقافتی اور سماجی مسائل کو اپنا موضوع بنایا
ہے اور یوں کالم کو ایک نئی جہت سے آشنا کرنے میں کامیاب ہوئے ہیں۔ البتہ
بعض اوقات ان کے کالم کا لہجہ تلخ اور ترش بھی ہو جاتا ہے اور وہ حریف کو نیچا دکھانے
کی دھن میں برہمی کا اظہار بھی کر جاتے ہیں مگر مجموعی طور پر دیکھئے تو
پر ان کی گرفت خاصی کڑی ہے۔

احسان بی۔ اے۔ بظاہر تو بڑی سنجیدگی سے سیاسی/ادبی اور سماجی موضوعات
پر قلم اٹھاتے ہیں لیکن غور سے دیکھنے پر محسوس ہوتا ہے کہ ان کے ہاں ایک چھپی ہوئی
طنز بھی ہے جو اکثر بڑا لطف دے جاتی ہے۔ ویسے احسان بی۔اے۔ مسائل کے
بارے میں ایک متوازن اور غیر جذباتی اندازِ نظر مرتب کرنے والوں میں شمار ہوتے
ہیں۔ ان کا اسلوب بھی نہایت پختہ ہے۔

ابراہیم جلیس ایک طویل مدت سے لکھ رہے ہیں۔ لیکن بسیار نویسی کے باوجود
ان کی طنز کی چبھن اور مزاح کی شادابی تاحال برقرار ہے۔

ابن انشا زیادہ تر ادبی اور سماجی موضوعات پر قلم اٹھاتے ہیں لیکن اپنی
فطری حسنِ ظرافت کے باعث ادق سے ادق سے موضوع کو بھی شگفتگی سے مملو کرنے
میں کامیاب ہو جاتے ہیں۔

ارشاد احمد خاں کے ہاں طنز میں مبالغہ کی چاشنی سے ایک نیا اسلوب سامنے
آیا ہے بالخصوص ان کے کالم کے عنوانات بہت دلچسپ ہوتے ہیں۔ ارشاد احمد خاں نے

خود کو محض معاشرتی موضوعات تک محدود نہیں رکھا بلکہ سیاسی معاملات کو بھی طنز کی زد میں لائے ہیں اور کامیابی کے ساتھ۔

ادھر کچھ عرصہ سے منو بھائی، اظہر جاوید اور عطاء الحق قاسمی کے کالموں میں طنز و مزاح کے عناصر بڑی فراوانی سے ابھرنے لگے ہیں۔ چونکہ یہ تینوں صحافی بنیادی طور پر ادیب ہیں اس لئے جب وہ ادبی موضوعات پر لکھتے ہیں تو پیمانہ و صہبا کے بغیر ہی گل افشانئ گفتار کا مظاہرہ کرنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں۔ البتہ جب وہ سیاسی موضوعات پر لکھتے ہیں تو انتظار حسین کی طرح وہ بھی کچھ اکھڑے اکھڑے دکھائی دیتے ہیں۔

بحیثیت مجموعی فکاہی کالم کے بارے میں یہ دلچسپ بات ملحوظ رکھنے کے قابل ہے کہ جہاں آزادی سے قبل اس میں زیادہ تر سیاسی مسائل، واقعات یا شخصیات کی ناہمواریوں سے مزاحیہ نکتے اخذ کئے جاتے تھے وہاں اب ان میں زیادہ تر معاشرے کی تہذیبی اور ثقافتی سطح منعکس ہو رہی ہے۔ گویا آج کے کالم نگار کے مطمحِ نظر میں اتنی کشادگی آگئی ہے کہ وہ اب سیاسی مسائل کو تمام تر اہمیت تفویض کرنے کے بجائے انھیں وسیع تر سماجی پس منظر میں رکھ کر دیکھنے لگا ہے جہاں وہ لاتعداد دوسری کروٹوں میں محض ایک کروٹ کی حیثیت رکھتے ہیں۔ یہ زاویۂ نگاہ نہایت مستحسن ہے اس کی موجودگی میں آج کے فکاہی کالم کا مزاج ہی بدل گیا ہے۔

ضمیمہ (ب)

دنیائے اسلام میں ظرافت کا جزر و مد

ہنسی لطف اندوزی کی ایک صورت تو ہے لیکن اس لطف اندوزی کا اصل منبع وہ آسودگی (RELIEF) ہے جو جذباتی تشنج کے یکایک رفع ہو جانے سے حاصل ہوتی ہے۔ البتہ تہذیب کی ترقّی کے ساتھ ساتھ جذباتی تشنج کے محرکات میں تبدیلی ضرور آئی ہے۔ درآنحالیکہ آسودگی کا پہلو اپنی جگہ قائم رہا ہے مثلاً دشمن کی کھال اُدھیڑ کر قہقہہ لگانے، فریق مخالف کے ساتھ عملی مذاق کر کے لطف اندوز ہونے، جذبۂ افتخار کے تحت یا کھیل کی جبلّت کے زیرِ اثر مسرّت کشید کرنے اور پھر ایک فلاسفر کی سی کشادگیٔ قلب نظر کو بروئے کار لا کر شب و روز کے تماشے کو ایک پر لطف اور معنی خیز مسکراہٹ کے ساتھ دیکھتے چلے جانے کے عمل میں آسودگی کا پہلو تو تبدیل نہیں ہوا البتہ جذباتی تشنج کے محرکات بالکل بدل گئے ہیں۔ انسانی تہذیب کا یہ ایک بہت بڑا کارنامہ ہے کہ اس نے ہنسی کو خالص جسمانی سطح سے اوپر اٹھا کر ایک ایسی بلند سطح پر فائز کر دیا جہاں زبان اور ذہن کا خندہ آور عمل لطفِ ادا سے بھی مملو تھا اور لطافتِ خیال سے بھی۔

عرب، ترکی، ایران اور ہند میں بسنے والی مسلمان اقوام میں ظرافت کے ان عناصر کی بڑی فراوانی رہی ہے جن کا تعلق زندگی کی جسمانی سطح سے ہے مثلاً فحش گوئی، ہزل،

ٹھٹھا، پھکڑپن، تمسخر، ہجو، عملی مذاق وغیرہ۔ شاید اسی لئے جارج میریڈتھ نے یہ دعویٰ کیا کہ بغداد میں ہنسی ٹھٹھا تو تھا مگر مزاح کا وجود نہ تھا جس سے اس نے یہ نتیجہ اخذ کیا کہ مسلمان اقوام ظرافت کی اعلیٰ اور ارفع سطح سے ہمیشہ محروم رہی ہیں۔ مگر جارج میریڈتھ اور اسی قبیل کے دوسرے مغربی حکما نے اس بات کو نظر انداز کر دیا کہ مسلمان اقوام میں ظرافت کی بوجھل بالائی سطح کے طنز، بذلہ سنجی، تحریف معما اور حکایت وغیرہ کی ایک زیریں سطح بھی ہمیشہ موجود رہی ہے۔ پھر یہ بات بھی ہے کہ مسلمان اقوام میں آمریت کے نشوونما پانے کے باعث مزاح کو تو زیادہ فروغ نہ مل سکا کیوں کہ مزاح آزادیٔ فکر کی پیداوار ہے اور آمرانہ نظام میں آزادیٔ فکر باقی نہیں رہتی مگر اس کے بجائے بذلہ سنجی (WIT) کو یقیناً فروغ ملا کیوں کہ بذلہ سنجی کے لئے دربار کی زرخیز مٹی بہت کار آمد ہے اور مسلمان اقوام میں دربار ایک مرکزی حیثیت رکھتا تھا۔ تاہم اسلامی تہذیب کے نفوذ کے باعث بیشتر مسلمان اقوام میں صفائے باطن، ہمہ بینی، ہمہ دانی اور ہمہ رنگی کا وہ انداز بھی پیدا ہوا جو آخر آخر میں لطف ادا، معنی آفرینی اور "ہوتا ہے شب و روز تماشا مرے آگے" ایسے نادر احساس پر منتج ہوا اور جس کے باعث اس عارفانہ معنی خیز تبسم نے جنم لیا جو ایک انوکھی گہرائی اور لطا[illegible] سے مملو ہونے کے باعث اپنا ثانی نہیں رکھتا تھا۔ لہٰذا مسلمان اقوام کی ظرافت کا جائزہ لینے کے لئے یہ ضروری ہے کہ اس کی جسمانی سطح کا بھی ذکر کیا جائے اور ماورائی سطح کا بھی۔ جسمانی سطح کے ذکر میں عربوں، ترکوں، ایرانیوں اور ہندی مسلمانوں کی ظرافت کے مزاج کا تعین ہوگا اور ماورائی سطح کے حوالے سے اس مشترک تہذیبی سرمایئے کی نشاندہی ہوگی جو روح اسلامی نے نفوذ دانعکاس سے پیدا ہوا اور جو مسلمان اقوام کی ظرافت کے تار و پود میں منقش تاروں کی طرح جذب ہوتا چلا گیا۔

کم لوگ اس بات سے انکار کریں گے کہ ظرافت کا نہایت گہرا تعلق کلچر سے ہے اور کلچر کی جڑیں زمین میں اتری ہوتی ہیں۔ ہر خطۂ زمین کی ایک مخصوص آب و ہوا ہے جو اس کے باسیوں کے مزاج کی تشکیل میں صرف ہوتی ہے۔ اسی لئے ہر علاقے کی ظرافت کا مزاج بھی دوسرے علاقوں سے الگ اور جدا ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر عرب ایک صحرائی علاقہ ہے اور صحرا میں در و دیوار نہیں ہوتے۔ چنانچہ صحرا کا رہنے والا ایک کشادہ فضا میں روشنی اور تاریکی (خیر اور شر) کی آویزش کا بآسانی مشاہدہ کرسکتا ہے۔ ایسے ماحول میں رہتے ہوئے انسان کی نظر موجود (EXISTENCE) کو پار کر کے جوہر (ESSENCE) تک پہنچنے کی کوشش بھی کرتی ہے۔ چنانچہ اسی لئے عرب کے صحرا نشینوں کے ہاں نہ صرف خیر اور شر کے تضاد کا احساس پیدا ہوا بلکہ وہ کیمیاگری کی طرف بھی متوجہ ہوئے جو نہ صرف "جوہر" کی تلاش کا ایک سلسلہ تھا بلکہ جو نفسیاتی سطح پر قلبِ ماہیت (META-MORPHOSIS) کی آرزو پر بھی دال تھا۔ ظرافت نے اس کا اثر یوں قبول کیا کہ ہر شے جو تحصیت (جوہر) کی تکمیل کے سلسلے میں رکاوٹ تھی قابلِ تسخیر قرار پائی۔ نیز ہر وہ رویہ جو صحرائی زندگی کی کشادہ نظری کے اثمار مثلاً مہمان نوازی، راست گوئی اور فیاضی کا منہ چڑاتا تھا ہنسی کی زد میں آگیا۔ اسی طرح ہر وہ کردار جو خیر و شر کے تضاد میں مبتلا تھا جیسے منافق (بظاہر موافق بباطن مخالف) یا بخیل (بظاہر امیر اور بباطن مفلس) ہنسی کا نشانہ بنا۔ عربوں کی ظرافت نے صحرائی اور قبائلی زندگی کا منفی اثر بھی قبول کیا وہ یوں کہ بعض اوقات ہنسی ذریعہ انتقام متصور ہوئی اور جنسی بربریت نے فحش گوئی کی روایت کو جنم دیا۔

ہر علاقائی ظرافت کا ایک نقطۂ ثقل بھی ہوتا ہے جو پورے علاقے کی جملہ ناہمواریوں کو اپنی طرف کھینچ لیتا ہے بلکہ مختلف شعبہ ہائے زندگی میں ظاہر ہونے والے لطائف تک اس ایک نقطہ پر جمع ہو جاتے ہیں۔ یہ نقطۂ ثقل بالعموم کسی نہ کسی ظریف یا مزاحیہ

کردار کی صورت میں نمودار ہوتا ہے۔ اس مزاحیہ کردار کا اگر جائزہ لیا جائے تو اس خطۂ زمین کی ظرافت کے عام مزاج کی نشاندہی بھی ہو جاتی ہے جس میں اس مزاحیہ کردار نے جنم لیا تھا۔ مثلاً عربوں کے ہاں دو مزاحیہ کردار ایسے بھی ملتے ہیں جن کے گرد عرب معاشرے کی بیشتر قابلِ تمسخر ناہمواریاں جمع ہو گئی ہیں۔ ان میں سے ایک کا نام جحی ہے جسے "احمق" کا لقب بھی ملا اور جس کے نام کے ساتھ انسانی حماقتیں گویا منسلک ہو کر رہ گئیں۔ ابن الندیم کی کتاب "الفہرست" میں جحی کا ذکر موجود ہے (دوسری فہرست) گو اس میں جحی کے علاوہ صرفیوں اور نحویوں کے "نوادر" بھی شامل ہیں۔ اسی طرح "الفہرست" میں بطالی (BUFFOONS) کے موضوع پر لکھی گئی کتابوں کا بھی ذکر موجود ہے۔ تاہم "الفہرست" کے ڈیڑھ سو برس بعد ابن بابا نے ظریفوں کی جو فہرست مرتب کی اس میں "الفہرست" کا صرف ایک نام باقی رہ گیا اور وہ جحی کا تھا۔

دوسرا نام اشعب کا ہے جو امیہ دور سے منسلک تھا اور جسے لالچی کا لقب عطا ہوا تھا اور یہ حقیقت ہے کہ عربوں کی ظرافت کے بارے میں جو مواد محفوظ ہے اس کا معتدبہ حصہ اشعب ہی سے متعلق ہے۔ عربوں کے ہاں فیاضی، کشادہ نظری اور مہمان نوازی کے رجحان نے لالچ ایسی بات کو سب سے زیادہ قابلِ تمسخر سمجھا کیوں کہ یہ دنیاداری کے بدترین پہلو کی غماز تھی اور اسی لئے اشعب کا نام بھی عرب ظرافت میں ایک نقطۂ ثقل بن گیا۔ یوں تو اشعب کا ذکر تاریخ بغداد، ابن حجر کی لسان (LISAN) اور وہابی کی میزان (MIZAN) اور دوسری کتابوں میں بھی موجود ہے تاہم اس کا تفصیلی ذکر کتاب الغنی (KITAB-AL-GHANI) ہی میں ملتا ہے۔ نیز المدنی، عمر بن صباح اور زبیر بن نے بھی اس کے بارے میں معلومات مہیا کی ہیں جن سے اشعب کی اہمیت کا اندازہ ہوتا ہے۔

اشعب کی ذات سے جو لطائف منسوب ہیں ان کی سطح عام طور سے خاصی پست

ہے۔ یوں لگتا ہے۔ جیسے برصغیر ہند و پاک میں بھانڈ کی جو روایت پروان چڑھی تھی وہ صحرائے عرب میں اشعب کے روپ میں نمودار ہوئی جس نے ممدوح کو خوش کرنے کے لئے اپنی ذات کو ہنسی کا نشانہ بنانے سے بھی دریغ نہ کیا نیز اپنی مضحکہ خیز حرکات مثلاً بہروپ یا چہرے کے خطوط کو بگاڑ کر پیش کرنا وغیرہ سے بھی ہنسی کو تحریک دینے کی کوشش کی۔ اشعب کی روایت کا تجزیہ کرتے ہوئے روزن تھال نے لکھا ہے کہ اشعب کی ذات سے تین قسم کے لطائف منسلک ہوئے۔ سیاسی لطائف، مذہبی لطائف اور شہری متوسط طبقے کے لطائف۔ ان میں سے سیاسی لطائف اور مذہبی لطائف اپنی اہمیت کھو بیٹھے اور صرف شہری متوسط طبقے کے لطائف باقی رہ گئے جس کا مطلب یہ ہے کہ عربوں کی صحرائی ظرافت بتدریج چاق و چوبند شہری ظرافت میں مبدل ہوتی چلی گئی۔

ویسے یہ بات دلچسپی سے خالی نہیں کہ عرب کے متذکرہ بالا مزاحیہ کرداروں میں سے جحی کی ذات سے وابستہ مزاحیہ کہانیاں تو دوسرے ممالک میں پھیل کر وہاں کے مزاحیہ کرداروں سے بھی منسلک ہوئیں لیکن اشعب سے وابستہ کہانیاں عرب تک ہی محدود رہیں جس سے یہ نتیجہ اخذ کرنا غلط نہیں کہ جحی ایک بین الاقوامی کردار تھا جب کہ اشعب علاقائی کردار کی سطح سے اوپر نہ اٹھ سکا۔ اشعب عرب کی پیداوار ہونے کے باعث ان ناہمواریوں کو منظرِ عام پر لایا جو عربوں کے نزدیک مضحکہ خیز تھیں مثلاً بخیلی، دروغ گوئی اور منافقت وغیرہ۔ جب کہ جحی انسان کی مستقل نوعیت کی حماقتوں کا نمائندہ ہونے کے باعث عرب کی سرزمین سے باہر بھی مقبول ہوا۔ آرتھر کرسٹنسن نے لکھا ہے کہ جحی کی کہانیاں ترکی کے کردار ملا نصیر الدین سے بھی منسلک ہوئیں اور سسلی، یونان اور ایران تک بھی پہنچیں۔ آٹھویں صدی ہجری میں جحی سے وابستہ بعض کہانیاں عبید زاکانی کے ہاں بھی ملتی ہیں اور انوری کے دیوان اور مولانا جلال الدین رومی کی مثنوی میں تو جحی کا نام تک موجود ہے۔ ہندوستان کا شیخ چلی بھی جحی کی نقل ہی

نظر آتا ہے۔

عربوں کے اسلوبِ حیات پر اسلام کا اثر کچھ یوں مرتسم ہوا کہ ان کے ہاں ایک شدید وضع کی وابستگی کا میلان اسلام کے ماورائی رویّے کے سامنے مدھم پڑ گیا۔ دوسرے ہر فرد کو اپنے اعمال کا ذمے دار قرار دے کر اسلام نے عربوں کی بے راہروی پر کاری ضرب لگائی۔ تیسرے فرد کو گروہ، نسل یا قبیلہ کی سطح سے اوپر اٹھا کر ملتِ اسلامیہ کا جزو بنا دیا۔ یوں اسلام نے عربوں کی قدیم قبائلی ثقافت میں نئے ابعاد پیدا کر دیئے۔ ظرافت کے میدان میں اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ لالچ، بخیلی اور خود غرضی وغیرہ ہدفِ طنز بنے۔ بے راہ روی کا مذاق اڑایا گیا۔ نیز عربوں کی ظرافت قبائلی سطح سے اوپر اٹھا کر شہری سطح پر آ گئی اور اس میں منافقت کا پردہ چاک کرنے کا رویّہ وجود میں آ گیا۔ حسن یحییٰ عندلیب نے لکھا ہے کہ فارسی ہجو میں ذاتی عنصر زیادہ ہے اور عربی ہجو میں اخلاقی عنصر۔ عربی ہجو میں اصلی و واقعی مصائب بیان کئے گئے ہیں۔ فارسی ہجو میں دروغ بیانی، بے اعتدالی اور فحاشی سب کچھ ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ عربی ظرافت جو قبائلی سطح پر ذاتی یا خاندانی آویزش سے قوت اخذ کرتی تھی اسلامی اخلاقیات کے تحت اخلاق، شرافت، بہادری اور مہمان نوازی کے فقدان کے خلاف صف آرا ہو گئی۔ عربوں کی ظرافت پر اسلام کا یہ تہذیبی اثر کبھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔

اس تہذیبی اثر کی بہترین مثال "الف لیلیٰ" اور لیلیٰ ہے، جو قدیم بغداد کی معاشرت کی عکاسی کرتی ہے اور جس میں معاشرے کے مثالی کرداروں مثلاً کوتوال، قاضی، وزیر، اور بادشاہ ہی کو مذاق کا نشانہ نہیں بنایا گیا (الف لیلیٰ کی کہانی "ایک عورت پانچ عاشق") بلکہ دولت کے حصول کے لئے انسان کی حریصانہ تگ و دو کا بھی پردہ چاک کیا گیا ہے۔ (الف لیلیٰ کی کہانی "معروف اور اس کی بیوی فاطمہ") بے شک الف لیلیٰ کی ظرافت کی اساس عملی مذاق پر استوار ہے مگر بغداد کے عربی معاشرے میں اس کی

ضرورت اس لئے بہت زیادہ تھی کہ اہلِ عرب شہری زندگی اختیار کرنے کے بعد بے عملی کی اس فضا میں محصور ہو گئے تھے جسے جے۔ پی۔ ایچ۔ نیو بائی نے "منفعل مشرقی مزاج" قرار دیا ہے اور عملی مذاق اس انفعالیت کا استیصال کرنے اور مثالی نمونوں کو عادت اور تکرار کی فضا سے باہر لانے میں ممد تھا۔ بے عملی تقدیر پرستی کا نتیجہ ہے اور جب تقدیر کا عمل دخل زیادہ ہو تو افراد خود آبِ حیات یا امرو سیا کی تلاش نہیں کرتے بلکہ انھیں یہ جوہر اتفاقاً مل جاتا ہے۔ یہی مغرب اور مشرق کے مزاج کا فرق بھی ہے کہ مغرب اپنی تگ و دو سے کچھ حاصل کرنا چاہتا ہے اور مشرق چاہتا ہے کہ گھر بیٹھے اسے یہ سب کچھ مل جائے۔ چنانچہ مغرب کی ظرافت کا غالب حصّہ مزاحیہ صورتِ واقعہ اور مزاحیہ کردار پر مبنی ہے جو عملی زندگی میں اکثر و بیشتر نمودار ہو جاتے ہیں جب کہ مشرقی ظرافت زیادہ تر عملی مذاق سے کام لیتی ہے تاکہ بے عملی اور انفعالیت کا خاتمہ کیا جا سکے۔ تاہم مشرقی ظرافت کی ایک ارفع اور ماورائی صورت بھی ہے جو بیشتر مسلمان اقوام میں نمودار ہوئی مگر جس سے بغداد کا اسلامی معاشرہ بوجوہ نا آشنا رہا۔

جہاں عربوں کی ظرافت اسلامی تہذیب اور ماقبل اسلام کی عرب ثقافت کی آویزش کا نتیجہ تھی وہاں ترکوں کے ہاں ظرافت کے عناصر ایک بڑی حد تک اکتسابی تھے۔ مثلاً ترکوں کے سب سے بڑے ظریف مُلّا نصیر الدین کی ظرافت عربوں کے ظریف جُحی کی ظرافت ہی کا تسلسل ہے۔ اسی طرح ترکوں نے ثقافت کے سلسلے میں ایرانی اثرات کو ابتدا ہی میں پوری طرح قبول کر لیا تھا اور جب انھوں نے اسلام قبول کیا تو دل و جان سے ایسا کیا۔ یوں ان کے ہاں ذہنی انتشار کی کوئی صورت محض اس لئے پیدا نہ ہوئی کہ ان کا قبائلی کلچر سادہ اور مفلس ہونے کے باعث اسلامی تہذیب کے خلاف کسی قسم کا ردِ عمل پیش ہی نہ کر سکا۔ تیرہویں صدی عیسوی میں ترک خانہ بدوش قبائل چنگیز خاں کی یلغار سے گھبرا کر جب سلیمان شاہ کی قیادت میں انطولیہ پہنچے تو وہاں بعض

دوسرے ترک قبائل بالخصوص سلجوقیوں سے ان کے مراسم استوار ہوئے اور چوں کہ سلجوقیوں نے پہلے سے ایرانی اثرات قبول کر رکھے تھے اس لئے ترکوں کی ثقافت کی تعمیر بھی ایرانی اثرات اور اسلامی اعتقادات سے ہوئی۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ ترکوں کے ابتدائی نسلی میلانات بالکل معدوم ہو گئے کیوں کہ جب انیسویں صدی کے وسط میں ترکوں کے ہاں قومی احیا کا سوال پیدا ہوا تو انھوں نے نہ صرف حطیوں سے اپنا رشتۂ ثقافت دریافت کیا بلکہ ترکی زبان اور ترک کلچر کے احیاء کی بھی کوشش کی۔ بایں ہمہ ترک ترک معاشرے میں وہ ثقافتی آویزش پیدا نہ ہوئی جو ایران اور ہندوستان میں بڑی شدت کے ساتھ نمودار ہوئی اور اس لئے ترکی ظرافت کے تار و پود میں بھی اسلامی اور ایرانی اثرات ہی نمایاں رہے مگر ترک کردار نے اس ظرافت کو ایک خاص طرح کی توانائی ضرور بخشی اور یہی اس ظرافت کا امتیازی وصف ہے۔

ترک ایک جنگجو قوم تھے اور سپاہیانہ اسلوبِ حیات ان کے جملہ اعمال پر اثر انداز ہو چکا تھا۔ نتیجۃً ان کے ہاں ایک تو مشکل پسندی اور مہم جوئی کا میلان نہایت قوی تھا۔ غالب جو ترکی النسل تھا اس مشکل پسندی کا اظہار اپنے کلام میں یوں کرتا ہے ؏

مشکلیں اتنی پڑیں مجھ پر کہ آساں ہو گئیں

دوسرے وہ سادہ لوح تھے۔ ہر طرح کے تصنع کو ناپسند کرتے تھے۔ تیسرے وہ زندگی اور اس کے اثمار سے لطف اندوز ہونے کے قائل تھے، چوتھے وہ اس سفید چاک کی کی طرح تھے جو ہر قسم کے رنگ کو اپنے اندر جذب کر لیتا ہے (مثلاً ترکوں نے ایران سے شاعری، یونان سے فلسفہ اور عربوں سے مذہب قبول کیا) آخری یہ کہ وہ باعمل اور حقیقت پسند لوگ تھے اور انھوں نے آزادی چھینی نہیں تھی اور نہ اسے بطور خیرات وصول کیا تھا بلکہ وہ ابتدا ہی سے اس کے خوگر تھے۔

ترکی ادب میں ظرافت کے عناصر کی تلاش بے سود ہے۔ اس لئے کہ ایک سپاہی کا

آزاد، بے ریا اور بلند بانگ قہقہہ جو ترکوں کے قومی کردار کا نشان ہوگا۔ معاشرتی سطح پر تو بار بار گونجا لیکن ان کے اس ادب میں منعکس نہ ہو سکا جو ایک بڑی حد تک خوشہ چینی کا نتیجہ تھا۔ البتہ ترکوں کے ہاں ملّا نصیر الدین کا مزاحیہ کردار ضرور ابھرا جس نے ترکی ادب میں ظرافت کے فقدان کی تلافی کر دی۔ ملا نصیر الدین کے مزاحیہ کردار میں ترک قوم کی جملہ اہم خصوصیات یکجا نظر آتی ہیں۔ مثلاً ترکوں نے بہت سی دیگر اقوام سے اثرات قبول کئے۔ اسی طرح ملّا نصیر الدین کی ذات کچھ ایسی ہے کہ ایک طرف ایرانیوں نے اس پر اپنے حق کا اعلان کیا دوسری طرف یونانیوں نے اسے اپنانے کی کوشش کی۔ پھر عربوں کے کردار جُحی، سپین کے کردار ڈان کھوٹے، میری ڈی فرانس کی کہانیوں اور سسلی کے علاقائی ادب میں بھی ملّا نصیر الدین کے کردار کی جھلکیاں عام طور سے ملتی ہیں۔ چوں کہ ترک ثقافت بجائے خود ایک مجموعۂ اضداد ہے اس لئے اگر ترکوں نے ملا نصیر الدین جیسے مجموعۂ اضداد کو اپنایا ہے تو قیاس غالب یہی ہے کہ ملّا ترکی ظرافت ہی کا نمائندہ ہے۔ بعض دوسرے شواہد بھی اس کی توثیق کرتے ہیں۔ مثلاً ملّا نصیر الدین کے لطائف میں معمہ یا سوال کو حل کرنے کا ایک ایسا عام رجحان موجود ہے جس سے مزاحیہ صورتِ حال پیدا ہوتی ہے۔ یہ گویا اس مشکل پسندی کی ایک صورت ہے جو ترکی ذہن کو بہت عزیز تھی۔ پھر ملّا نصیر الدین کے ہاں جُحی کی سی سادہ مزاجی بھی موجود ہے۔ لیکن اس سادہ مزاجی کو یوں پیش کیا گیا ہے کہ قاری ملّا پر نہیں ہنستا بلکہ ملّا کی ذات سے خود کو ہم آہنگ کر کے لطف اندوز ہوتا ہے۔ علاوہ ازیں ملّا نصیر الدین کے لطائف میں بذلہ سنجی (wit) کا استعمال بھی عام ہے جو ترکوں کے ہاں دربارداری کی روایت سے منسلک ہے۔ بحیثیت مجموعی ملّا نصیر الدین کے لطائف ایک ایسے مستعد، باعمل، سادہ لوح اور آزاد منش آدمی کی تصویر پیش کرتے ہیں جس کے ہاں کردار کی توانائی اور زندگی سے لطف اندوز ہونے کا میلان باقی جملہ میلانات پر غالب ہے اور یہی ترک قوم کا طرۂ امتیاز

بھی ہے۔

ترک فطرتاً سادہ لوح اور معصوم طبع ہیں جب کہ ایرانیوں کا امتیازی وصف ذہن کی چمک دمک، باریک بینی اور تنوع پسندی ہے۔ جب ایران پر مسلمان عربوں نے حملہ کیا تو دودمان ساسانی کے زیرِ نگیں قدیم ایرانی کلچر کے جملہ بنیادی اسالیب پوری طرح نمایاں ہو چکے تھے مثلاً زرتشت مذہب کے ذات پات کے تصور نے ایرانی معاشرے کو طبقات میں تقسیم کر دیا تھا جس کے باعث ایک پیچیدہ معاشرتی نظام ابھر آیا تھا۔ اسی طرح بادشاہت کو مقدس اور متبرک قرار دینے کے میلان نے دربار داری کے ایک مستقل ادارے کو مقبول بنا دیا تھا۔ علاوہ ازیں ایک عام ایرانی کے ہاں زندگی کرنے کا ایک منضبط رویّہ اور اظہار و بیان کا صد رنگ انداز بھی نمایاں ہو چکا تھا جو فارسی ادب میں اس طور ابھرا کہ اہلِ فارس صدیوں تک محض چند موضوعات کو نئے نئے حسین اور نازک پیرائے میں بیان کرتے چلے گئے۔ گویا ایرانی تہذیب میں مذہب کی روح کے بجائے مذہبی رسوم، آزادہ روی کے بجائے تابع مہمل ہونے کے میلان اور موضوعات کی بوقلمونی کے بجائے اسالیب اظہار کے بانکپن پر زیادہ توجہ صرف ہوتی۔ اسی لئے ایرانی تہذیب حملہ آور مسلمان عربوں کی تہذیب کے مقابلے میں خاصی سخت جان ثابت ہوئی۔ اس سلسلے میں سید عابد علی عابد کا خیال ہے کہ " اس میں کوئی شک نہیں کہ عربوں اور ایرانیوں کے میل جول کے بعد قدیم ایرانی ثقافت کے اثرات ظاہر ہونا شروع ہوئے اور کم از کم دربار داری اور متعلقہ تجمل کے سلسلے میں ایرانیوں ہی کا بول بالا ہو گیا۔ اسی طرح ایرانی تصوف میں جو خالص آریائی افکار (تجسیم، تمثیل، ترکِ دنیا، رہبانیت، فنائے ذات وغیرہ تھے) وہ ایک طرح اسلامی دین و مذہب کے مفاد کے خلاف تھے لیکن ایرانیوں ہی میں مولانا روم ایسے مفکر پیدا ہوئے جنھوں نے اس بعد کی خلیج کو پاٹ دیا جو ایرانی تصور عرفان اور دین اسلام کے تصورِ حقیقت میں پیدا ہو گئی تھی۔" بایں ہمہ عرب مسلمانوں کی آمد میں ایرانی کلچر میں بعض نئی جہات

کبھی پیدا کیں ۔ مثلاً ایرانیوں نے شکست کے بعد اپنی ذات میں سمٹنے اور ایک صوفیانہ استغراق میں پناہ ڈھونڈنے کی کوشش کی ۔ دوسرے ایرانیوں نے عربوں کے ضابطۂ اخلاق کے خلاف ردِّ عمل کا اظہار کیا ۔ عرب سادہ صحرائی زندگی کے خوگر ہونے کے باعث کردار کی اس گہرائی سے ناآشنا تھے جو ایک طویل تہذیبی تسلط کا ثمر ہے اور جو ایرانی کردار میں بدرجۂ اتم موجود تھی ۔ ظرافت کے سلسلے میں مقدم الذکر رجحان کا نتیجہ یہ نکلا کہ ایرانیوں کے ہاں ایک لطیف رمزیہ اور ایمائی انداز ابھر آیا جو آخر آخر میں نکتہ آفرینی کے رجحان پر منتج ہو کر بہت مقبول ہوا ۔ موخر الذکر رویے کا نتیجہ یہ برآمد ہوا کہ ایرانیوں نے ملّا اور زاہد کو ہدفِ طنز بنایا اور اخلاقی بندشوں کو شگفتنِ ذات کے لئے مضر قرار دیتے ہوئے ان کا مذاق اڑایا ۔ فارسی غزل میں ظرافت کے دونوں روپ موجود ہیں یعنی اس کے بعض اشعار میں تو زہد کے مقابلے میں رندی کو اہمیت ملی ہے اور بعض میں ایک لطیف سے تبسم کے ساتھ زندگی اور اس کے مظاہر کا جائزہ لیا گیا ہے ۔

اسلام بنیادی طور پر جمہوریت اور مساواتِ محمدی کا علمبردار ہے اور جاگیرداری نظام کو ناپسند کرتا ہے ۔ اسی لئے اسلام کا تمدّنی رنگ صحرائی یا دیہاتی رنگوں پر غالب ہے ۔ اس کے برعکس ایرانی معاشرے کی اساس ایک طرف بادشاہت کے اشارے پر اور دوسری طرف ایک پیچیدہ اور لچک سے ناآشنا زرعی نظام پر استوار تھی ۔ گویا ایرانی معاشرت کا مرکزی نقطہ بادشاہ کا وہ دربار تھا جس میں تصنّع ، ریاکاری ، خوشامد ، بذلہ سنجی ، فحش گوئی اور ہجو کی بہت مانگ تھی ۔ حد یہ کہ ایران کے درباروں میں ندیمی یا مصاحبی کا ایک منصب بھی ہوتا تھا اور ندیم یا مصاحب کا یہ فرض ہوتا تھا کہ وہ بادشاہ یا امیر کی تفریحِ طبع کے لئے لطائف بیان کرے یا اپنی نکتہ آفرینی اور مجلس آرائی سے دربار کو زعفران زار بنائے رکھے یا ہجوگوئی میں اپنے جوہر دکھائے ۔ ہندوستان میں اس کی نمایاں مثال انشاؔ کی ہے جسے شجاع الدولہ کے دربار میں کچھ ایسا ہی منصب ملا تھا ۔ ہجو عربوں کے ہاں بھی موجود ہے

لیکن حطیہ اور جریر اور فرزدق ایسے چند فحش گو شعراء کو چھوڑ کر عربی ہجو کا رنگ کچھ ایسا ہے کہ ذاتی پرخاش یا خاندانی رنجش کی بنا پر کم اور قومی اخلاق، دلیری اور مہمان نوازی کے مظاہر کی کمی پر زیادہ ہجو کی گئی ہے جب کہ ایران میں درباری سازشوں اور ذاتی مفادات نے ہجو کو انتظام کا ذریعہ یا بادشاہ کو خوش کرنے کا وسیلہ بنایا ہے۔ ایرانی شاعری میں فحش گوئی کی روایت بھی دربار ہی کا تحفہ ہے۔ اس کا آغاز سلجوقیوں کے دورِ حکومت میں ہوا جب غیر ملکی بادشاہوں کے خاص اکھڑ رویّوں کے زیرِ اثر فحش گوئی کے ایک عام انداز کو اختیار کیا گیا مگر چونکہ طویل تہذیبی ٹھہراؤ سے بھی جنسی موضوعات کو بہت فروغ ملتا ہے اور دربار کی فضا بھی ان کے لئے راس ہے لہذا ایرانیوں کے ہاں فحش گوئی اور ہجو نگاری کو بطور خاص بہت مقبولیت حاصل ہوئی۔ فارسی ہجو نگاروں کی فہرست میں ابوالعلا گنجوی، انوری، خاقانی، ادیب، صابر، حکیم شفائی، اشرف الدین، علی شافی، قوفی، نعمت خاں عالی، شامل ہیں۔ حد یہ کہ کمال الدین اسماعیل اصفہانی کہ یگانۂ روزگار تھا اور حکیم قاآنی پند و نصائح کا استاد مانا گیا تھا اور سعدی جس کی عظمت اور فضیلت سے کسی کو انکار نہیں، یہ سب لوگ بھی بعض اوقات ایک پست ہجویہ اور رکیک انداز میں اشعار کہنے پر مجبور ہوئے۔ "بقول ڈاکٹر سید عبداللہ حکیم سنائی جیسے صوفی اور نظام گنجوی جیسے حکیم اور ثقہ بزرگ بھی مذاق کی اس برہنگی سے نہیں بچ سکے۔ سنائی کے کارنامۂ بلخ میں بعض عام باتیں بھی گالیوں کی صورت اختیار کر جاتی ہیں۔ یہ سب کچھ درباروں اور درباری امراء کے زیرِ اثر تھا جو ابھی تمدّن کی نفاستوں میں ڈھل نہیں سکے تھے۔ سوزنی، انوری، خاقانی، ابوالعلاء گنجوی وغیرہ کی ہجویں بھی ہر طرح کے اخفاء و ایما سے خالی ہیں اور اس زمانے میں یہ برہنگی اتنی عام ہوئی کہ ایک عرصہ تک مذاق عامہ کا جزو بنی رہی یہاں تک کہ سعدی تک کو خبیثات و ہزلیات سے اعتنا کرنا پڑا اور اس کا اثر بعد تک بھی رہا ہے۔"

یہ نہیں کہ فارسی ظرافت محض ہجویات تک محدود رہی فارسی میں بذلہ سنجی کو بھی بڑا

فروغ حاصل ہوا اور اہلِ فارس نے اس سلسلے میں رعایتِ لفظی سے خوب فائدہ اٹھایا۔ ویسے بذلہ سنجی جس میں معنی کی ایک سطح سے دوسری سطح کی طرف جست وجود میں آتی ہے، ایرانیوں کی داخلیت پسندی کے عین مطابق بھی تھی۔ بذلہ سنجی کے علاوہ تحریف نگاری کو بھی مقبولیت حاصل ہوئی اور اس ضمن میں عبید زاکانی، ابواسحاق اطعمہ اور نظام الدین محمود قاری یزدانی البسہ نے بڑا نام پیدا کیا۔ اپنی تحریفات سے عبید زاکانی نے زیادہ تر بعض فارسی شعراء کے کلام کا اس طرح مضحکہ اڑایا ہے کہ ان شعراء کی تضحیک ہو سکے۔ براؤن کے قول کے مطابق ان تحریفات میں سے بیشتر نچلے درجے کی ہیں اور اہلِ فارس انھیں قدر کی نگاہ سے نہیں دیکھتے۔ اطعمہ کی تحریفات اس کی کتاب "کنز الاشتہا" میں موجود ہیں اور ان میں اطعمہ نے التزاماً کھانوں کے نام گنوائے ہیں۔ البتہ البسہ نے محض اطعمہ کی نقل پر ہی اکتفا کیا ہے۔ فرق صرف یہ تھا کہ جہاں اطعمہ مختلف کھانوں کے نام لیتا تھا وہاں البسہ نے مختلف لباسوں کے نام لینے شروع کیے۔

مگر فارسی ظرافت میں اصل اہمیت اس لطیف سی نمکینی یا شوخی کو حاصل ہے جو نہ تو اتنی مدھم ہے کہ نظر ہی نہ آسکے اور نہ اتنی نمایاں ہے کہ خندۂ دنداں نما میں تبدیل ہو جائے۔ یہ ظرافت ایک طرف تو منظوم کہانیوں اور نثری قصوں میں اس طور ابھری ہے کہ "ہم۔ ذاتی اور ہمہ بیتی" کے انداز نے اس میں ایک عجیب سی لطافت پیدا کر دی ہے۔ مثلاً مولانا جلال الدین رومی کی مثنوی جس میں شاعر نے کوئی ہزل آمیز پیرایۂ بیان اختیار نہیں کیا بلکہ تصوف کے انتہائی بلیغ اور ارفع مقامات کی توضیح کرتے ہوئے ایک ایسے متبسم انداز کو اختیار کیا جس میں بقول کو کا مزاح کا عنصر دلِ ہمدرد میں مقیم نظر آتا ہے دوسری طرف اس ظرافت نے حسنِ ادا کا مظاہرہ کرتے ہوئے نہ صرف لفظ کے مضحک پہلوؤں کو دریافت کیا ہے بلکہ نکتہ آفرینی کے ایک پورے سلسلہ کو متحرک کر کے ایک طرح کی بشاشت یا نفسی انبساط کی کیفیت پیدا کی ہے۔ بالخصوص فارسی غزل میں حسنِ ادا

اور حسنِ خیال کے ملاپ سے ایک ایسی انتہائی مہذب اور لطیف ظرافت ابھری ہے جس کا تجزیہ ممکن نہیں مگر جسے بہ آسانی محسوس کیا جا سکتا ہے۔

عام ایرانی ظرافت کا نقطۂ ثقل عبید زاکانی ہے بعینہٖ جیسے عرب ظرافت میں جُحی یا اشعب کو اور ترکی ظرافت میں ملا نصیر الدین کو نقطۂ ثقل قرار دیا جا سکتا ہے۔ ان مختلف ظریفوں کے کردار میں جو فرق ہے وہ عرب، ترکی اور ایران کی ظرافت کے فرق کو بھی پیش کرتا ہے مثلاً اشعب زیادہ تر قابل مذمت قومی نقائص کی علامت بن کر نشانۂ تضحیک بنا اور ملّا نصیر الدین کی ظرافت میں ایک امتزاجی انداز موجود ہے یعنی وہ اپنی سادہ لوحی سے بھی مضحک کیفیات کو ابھارتا ہے اور اپنے ذہن کی چمک دمک سے بھی۔ اس کے برعکس عبید زاکانی کوئی مزاحیہ کردار نہیں جو اپنی فطری ناہمواریوں سے ہنسی کو تحریک دے بلکہ اس کا کام تو درباری ضرورتوں کے پیشِ نظر بذلہ سنجی کو بروئے کار لانا ہے۔ چنانچہ عبید زاکانی کے ہاں فحاشی بھی ملتی ہے اور ہجو بھی اور اس کے فن کا کمال اس میں ہے کہ وہ بات سے بات پیدا کرے اور اپنی ذات کو نشانۂ تضحیک بنانے کے بجائے دوسروں کو اپنی لفظی قلابازیوں کی زد میں لا کر ذلیل و رسوا کرے اور ایسا کرتے ہوئے امیر یا بادشاہ کی تفریحِ طبع کے لئے سامان بھی مہیا کر دے۔

ہندوستان پر اسلامی تہذیب کے اثرات زیادہ تر ایرانیوں کے ذریعے پہنچے اور اس لئے ہندی مسلمانوں کے ہاں ایک طویل عرصہ تک ظرافت کا وہی انداز رائج رہا جس کا ایران میں سب سے بڑا علمبردار عبید زاکانی تھا۔ مثلاً مغل دورِ حکومت کے دونوں اہم ظریفوں یعنی ملّا دو پیازہ اور جعفر زٹلی کی ظرافت عجمی اسلامی روایت ہی کا ثمر تھی۔ ان میں سے ملّا دو پیازہ نے ذہن کی چمک دمک نیز لطافت کے ذریعے اور معمے کے مزاحیہ انداز میں حل کرنے کی خداداد قابلیت کے باعث دربار میں مقبولیت حاصل کی اور جعفر زٹلی نے ہجو کے اس انداز کو اپنایا جو آخری مغل فرمانرواؤں کو نہایت

عزیز تھا اور جسے ایرانی بادشاہوں اور امیروں کے ہاں فروغ ملا تھا۔ ویسے یہ امر دلچسپی کا باعث ہو سکتا ہے کہ مغل سلطنت کے ابتدائی دور میں جب اس کا آفتابِ اقبال نصف النہار پر تھا تو ظرافت کے اس رنگ کو فروغ ملا جو بذلہ سنجی اور نکتہ آفرینی کی اساس پر استوار تھا مثلاً ملا دو پیازہ کی ظرافت جب کہ مغل سلطنت کے دورِ زوال میں جب کہ قدریں روبہ انحطاط تھیں اور شکست و ریخت معاشرے کی تمام سطحوں پر جاری تھی تو جعفر زٹلی کی ظرافت کو مقبولیت حاصل ہوئی جس کی اساس ہزل، فحاشی اور پست درجے کی ہجو گوئی پر استوار تھی۔ جعفر زٹلی کو فرخ سیر نے قتل تو کرا دیا مگر اس سے ہجو گوئی کی روایت ختم نہ ہوئی۔ چنانچہ جب اٹھارہویں صدی کے ہندوستان میں سودا نے مرزا فاخر مکین، میر ضاحک اور بقا کی مٹی پلید کی یا بقاء اللہ بقا نے میر و میرزا کی ہجویں لکھیں یا پھر انشاء، مصحفی اور ان کے ہم عصر شعراء نے ایک دوسرے کو ہجو کا نشانہ بنایا تو یہ سارا رجحان دراصل اس روایت ہی کا حصہ تھا جو ایران کے دورِ انحطاط میں فروغ پذیر ہوئی تھی اور جو مغل سلطنت کے دورِ زوال میں ایک بار پھر مقبول ہو گئی۔

عجمی اسلامی اثرات نے تو درباری ظرافت کو فروغ دیا اور غزل میں زاہد یا ملّا سے چھیڑ چھاڑ کی روش کو ابھارا مگر ہندی مسلمانوں کے ہاں ہندوستانی معاشرے کی ناہمواریاں کبھی نظر کی گرفت میں آئیں اور یوں مذاق کا نشانہ بنیں۔ اس سلسلے میں دو مزاحیہ کردار بطور خاص بہت مقبول ہوئے۔ شیخ چلی اور خوجی۔ ان میں سے شیخ چلی کا کردار تو معاشرے کے اجتماعی ذہن کی پیداوار تھا اور اس لئے ہم نہ تو اس کے خالق کے نام سے واقف ہیں اور نہ اس کے شجرۂ نسب سے۔ اس کردار کے ذریعے ہندی مسلمانوں نے نہ صرف سادہ لوحی، حماقت اور میکانکیت کا مذاق اڑایا بلکہ خواب پرست کے تخیل کی پرواز کو اس کے منطقی انجام تک پہنچا کر ایک پرلطف صورتِ واقعہ پیدا کر دی۔ شیخ چلی جب پاؤں کی ٹھوکر سے چینی کے سارے برتن توڑ دیتا ہے تو دراصل

اپنے خوابوں ہی کو چکنا چور کرتا ہے۔ ہندوستان کے اجتماعی ذہن نے شیخ چلی کے ذریعے "شوق کی بلندی اور ہمتوں کی پستی" کا احساس دلا کر ہندوستانی معاشرے کی ناکردگی اور اضمحلال کو اجاگر کیا اور یہ بات درباری ظرافت کی مروجہ روش سے بالکل الگ تھی۔

دوسرا کردار سرشار کا خوجی ہے جس کے ہاں ہندی مسلمانوں کی لاف زنی، کم ہمتی اور خواب پرستی، ناکردگی، افیونیت اور حماقت ایک ہی نکتہ پر مرتکز دکھائی دیتی ہیں۔ یہ کردار اردو ادب پر مغربی اثرات کا بھی غماز ہے بلکہ ڈان کھوٹے کا ہندوستانی روپ نظر آتا ہے۔ تاہم اس کردار کی وساطت سے ایک مٹتے ہوئے معاشرتی نظام کی ناہمواریاں منظرِ عام پر آگئیں اور ان پر ہنسنے کی ترغیب ملی۔ گویا اب طنز کا نشانہ فرد نہ رہا (جیسا کہ درباری ظرافت میں تھا) بلکہ پورا معاشرہ اور اس کے مدقوق رجحانات اس کی زد میں آئے جس کا مطلب یہ ہے کہ انیسویں صدی تک آتے آتے ہندوستانی مسلمان بحیثیتِ قوم وجود میں آگئے تھے اور اب وہ لاف زنی، انفعالیت (جس کی مظہر ریختی بھی تھی) اور شیخ چلی پن کو مذاق کا نشانہ بنانے کے قابل ہو گئے تھے۔ اس کے بعد اردو نثر اور نظم میں جو ظرافت ابھری اس کا رخ زیادہ تر معاشرے کی طرف تھا نہ کہ فرد کی طرف۔ نیز اس پر اسلوب اور مواد دونوں اعتبار سے مغربی ظرافت کے گہرے اثرات مرتسم کئے۔ چنانچہ اگر اردو میں مزاح، طنز، تحریف، تقلیبِ خندہ آور، رمز اور تلخ اندیشی کو فروغ ملا تو یہ مغربی ادب کے نفوذ ہی کا نتیجہ تھا۔

ہنسی ایک حیاتیاتی فعل ہے جو فاضل جذبے کے اخراج کی صورت میں سامنے آتا ہے مگر تبسم زیرِلب ایک روحانی کیفیت ہے جو جذبے کے ابھار اور اخراج کے عین درمیان محض ایک موہوم سی کروٹ کی حیثیت رکھتی ہے۔ اسے جذبے کے لطیف پرتو کا نام بھی دیا جا سکتا ہے۔ عربوں، ایرانیوں، ترکوں اور ہندوستانیوں کے ہاں جب

ہنسی کو تحریک ملی تو ان میں سے ہر قوم کے مخصوص علاقائی اور ثقافتی پس منظر نے اس ہنسی کو بھی ایک خاص رنگ عطا کر دیا۔ مگر جب یہ قومیں اسلامی تہذیب کی زد میں آئیں تو اسلام کی رواداری، برداشت، ثقاہت اور کشادہ نظری کے باعث ان اقوام میں ایک معنی خیز دزدیدہ نگاہی کا رویہ ابھرا جو اپنے اظہار کے لئے خندۂ دنداں نما کا نہیں بلکہ ایک تبسم زیر لب کا طالب تھا۔ فلسفے کی سطح پر یہ خاص رویہ تصوف میں، شاعری کی سطح پر غزل میں اور مزاح کی سطح پر نکتہ آفرینی کے میلان میں ظاہر ہوا۔

اسلام زندگی اور اس کے مظاہر کی نفی کا قائل نہیں مگر وہ اس بات پر یقیناً زور دیتا ہے کہ موجود کو عبور کر کے ذاتِ لامحدود کے روبرو زمین بوس ہوا جائے۔ دوسری طرف ہنسی کا جذبہ اس بات کا متقاضی ہے کہ زندگی میں بھرپور شرکت کی جائے چنانچہ اسی لئے اسلامی تہذیب نے ہنسی کی بلند آہنگ یا متشدد صورتوں کو کبھی لائق اعتنا نہیں سمجھا۔ مگر تبسم زیر لب ایک مفکرانہ رویہ کا غماز اور ایک تہذیبی عمل کا اعلامیہ ہے جس میں "جاننے اور پہچاننے" کے عمل سے آشنائی کے شواہد ملتے ہیں۔ حافظ، خیام، رومی اور غالب کے ہاں جذبے کی تہذیب کا یہ عمل ایک ایسے لطیف تبسم کی صورت میں ابھرا ہے جس میں ایک آشنا ضبط بھی ہے اور مریضانہ خواب بینی کے عمل کا پردہ چاک کرنے کی روش بھی۔ چنانچہ اس تبسم کو اسلامی تہذیب کی روح کا عکس قرار دینا کچھ ایسا غلط نہیں۔

جب فرد (جزو) خود کو معاشرے (کل) کے تابع کر دے تو انفرادیت کی نمو کا عمل رک جاتا ہے اور فرد کی ہنسی انبوہ کی اجتماعی ہنسی میں مدغم ہو جاتی ہے۔ اس کے برعکس جب فرد معاشرے سے منقطع ہو جائے تو اس کے ہاں ہنسی کا عمل اس لئے رک جاتا ہے کہ ہنسی انقطاع یا بغاوت کی تلخ اور یاس انگیز فضا میں تادیر باقی نہیں رہ سکتی مگر جب ایسا ماحول پیدا ہو جائے جس میں فرد بقول اقبال آزاد بھی ہو اور پابہ گل

بھی یعنی اپنی انفرادیت کا تحفظ بھی کر سکے اور خود کو "معاشرتی ہمہ اوست" سے منقطع بھی نہ ہونے دے تو اس کے ہاں آگہی، عرفان اور ہمہ دانی کی وہ صورت جنم لیتی ہے جس کے اظہار کے لئے تبسم کی ایک زیریں لہر ہی بہترین ذریعہ ہے۔ اسلام میں فردِ ذاتِ واحد کا مطیع اور بندۂ بے دام ہے مگر ساتھ ہی اسے عمل کی آزادی بھی ہے اور وہ اپنے اعمال کے لئے جواب دہ بھی ہے۔ چنانچہ غلامی اور آزادی کے اس سنجوگ نے مسلمان اقوام میں انفرادیت کے عمل کو تحریک دی ہے جس کے نتیجہ میں وہ شاعرانہ مزاح (POETIC HUMOUR) پیدا ہوا ہے جو غزل کی جان ہے۔

اسلام بت پرستی کا مخالف ہے۔ وجہ یہ ہے کہ بت پرستی دل و دماغ کو ایک نقطہ پر مرتکز کر کے روح کی پرواز کو روک دیتی ہے۔ جو کشادگی اور فراخی مسجد میں ہے وہ آتش کدوں اور بت خانوں کی بند اور بوجھل فضا میں ممکن نہیں۔ ہو سکتا ہے کہ نظر کی یہ کشادگی صحرا کی بے کنار وسعتوں کے احساس سے بھی پیدا ہوئی ہو مگر اصل بات یہ ہے کہ اس کا اسلام کی اس روح سے تعلق ہے جو فرش کو عرش سے ملا دیتی ہے۔ اسلام جن جن علاقوں میں پہنچا مثلاً مصر، ترکی، ایران، ہندوستان وغیرہ وہاں بت پرستی، آتش پرستی یا [illegible] پوجا (NATURE WORSHIP) کی بہت قدیم روایات پوری طرح رائج تھیں اور اگرچہ اسلام ان روایات کو بیخ و بن سے اکھیڑ نہ سکا اور بیشتر صورتوں میں یہ روایت ں اپنا چولا بدل کر اسلامی عقائد میں نفوذ کر گئیں۔ تاہم اسلامی تہذیب نے ان تمام ممالک میں ایسا روحانی موسم ضرور پیدا کیا جس میں نگاہ نقطے کو عبور کر کے بے کنار وسعتوں میں آزادانہ آجا سکتی تھی۔ ادب میں اس کا نتیجہ کشادہ نظری اور تحرک پسندی کی اس صورت میں نمایاں ہوا جو تشبیہہ و استعارہ کی جان ہے اور غزل کے ایمائی اور اشاراتی انداز میں خود کو اجاگر کرتی ہے۔ عربوں کے ہاں قصیدہ گویا ممدوح کو سامنے بٹھا کر اس کی حمد و ثنا یعنی پوجا کرنا تھا اور یہی مزاج ایران کی رزمیہ

داستانوں کا ہے (قصیدہ فرد کو بت بنا کر پیش کرتا ہے اور رزمیہ داستان قبائلی یا نسلی ہیرو کی پوجا کرتی ہے) اسی طرح ہندی گیت بھی محبوب کی پوجا ہی کی ایک صورت ہے مگر اسلامی تہذیب کے زیرِ اثر سراپا نگاری کے بجائے خیال سے لطف اندوز ہونے کا میلان ابھرا ہے جس نے استعاراتی انداز اختیار کر کے موجود کو لامحدود سے ملانے کی کوشش کی۔ یہ گویا زمین اور آسمان کے ملاپ کی وہی صورت تھی جس کا اسلام موید تھا۔ ہنسی کے سلسلے میں اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ اسلامی تہذیب نے ہجو (جس کا روئے سخن ہمیشہ کسی خاص شخص کی طرف ہوتا تھا) اور جنسی لطائف (جو عشق کی ماورائی کیفیات کے بجائے جسم اور اس کی دنیا سے منسلک تھے) سے کوئی سروکار نہ رکھا بلکہ اس نے فرد کو جسمانی وابستگی کے میلانات کو تج کر روح کی اس بالیدگی کے حصول کے لئے اکسایا جو تبسم کی ایک نورانی لکیر میں اپنا اظہار کرتی ہے اور معنی خیزی، گہرائی اور وسعت کوشی میں اپنا ثانی نہیں رکھتی۔

مترادفات

ABSURDITY	حماقت
ANALYSIS	تحلیل
BAD SPELLING	بُرے ہجے
BIOLOGICAL LUXURY	حیاتیاتی تعیش
BISOCIATION	عمل مرابطہ
BURLESQUE	تقلیبِ خندہ آور
CENSOR	سنسر
CHORAL LAUGHTER	گروہ کی ہنسی
COINCIDENCE	اتفاقِ وقت
COMPARISON	موازنہ
COMEDY	فرحیہ، طربیہ
COMIC COMPARISON	مزاحیہ تقابل
CYNIC	تلخ اندیش
CYNICISM	تلخ اندیشی

rekhta

DIRECT	بلاواسطہ
ECONOMY	کفایت، بچت
EMOTIONAL ENERGY	قوتِ جذبات
ESSAY-WRITING	مضمون نگاری
EXAGGERATION	مبالغہ
FARCE	مذاقیہ
FOOL	احمق
FUNNY SHOW	مضحکہ خیز منظر
GESTURES	اشارے
HIDE & SEEK	آنکھ مچولی
HUMOUR	مزاح
HUMOUR OF NARRATIVE	بیانیہ مزاح
HUMOROUS CHARACTE	مزاحیہ کردار
HUMOROUS SITUATION	مزاحیہ صورتِ واقعہ
IMAGINATIVE ENERGY	قوتِ تخیل
INCONGRUITY	ناہمواری
INDIRECT	بالواسطہ
INDIVIDUAL LAUGHTER	فرد کی ہنسی
INGENUITY	طباعی
INHIBITION	ضبط و امتناع
INSTINCT	جبلّت

rekhta

IRONIC	رمزیہ
IRONIST	رمز کرنے والا
IRONY	رمز
LEAST RESISTANCE	مقاومت کمترین
LIGHT HUMOUR	خوش مذاقی
MASOCHISM	خود اذیتی
MELTING POT	کٹھالی
MOCK ASSEMBLY	مزاحیہ اسمبلی
NONSENSE HUMOUR	بے معنی مزاح
PARODY	تحریف
PLAYLASTINCT	کھیل کی جبلت
POETIC HUMOUR	شاعرانہ مزاح
PRACTICAL JOKES	عملی مذاق
PUN	رعایتِ لفظی
REPITITION	تکرار
REPRESSIVE ENERGY	دبا دینے والی قوت
SELF ASSERTIVE TENDENCY	تشدد اور مدافعت کا رجحان
SATIRE	طنز
SELF-TRANSCENDING TENDENCY	پھیلاؤ اور آفاقیت کا رجحان
SPONTENIETY	خود روانی
TOLERANCE	برداشت

TRAGEDY	المیہ
TRIAL & ERROR	آزمائش اور غلطی
TYPE	مثالی نمونہ
UNDERSTATEMENT	کم بیانی
WIT	بذلہ سنجی

rekhta

BIBLIOGRAPHY

(1) ARTHUR KOESTLER — "INSIGHT & OUTLOOK"
(2) BRANDER MATHEWS — "THE DEVOLOPMENT OF DRAMA"
(3) BROWNE — "LITERARY HISTORY OF PERSIA"
(4) BROWNE — "PRESS & POETRY OF MODERN PERSIA"
(5) CHARLES DARWIN — "EXPRESSION OF EMOTIONS"
(6) KANT — "CRITIQUE OF JUDGMENT"
(7) FREUD — "WIT & ITS RELATIONS TO THE UNCONSCIOUS"
(8) HENERY BERGSON — "LAUGHTER"
(9) HOBBES — "HUMAN NATURE"
(10) J.Y.T. GREIG — "THE PSYCHOLOGY OF LAUGHTER & COMEDY"
(11) LIN YUE TANG — "IMPORTANCE OF LIVING"
(12) MAX EASTMAN — "ENJOYMENT OF LAUGHTER"
(13) PRIESTLEY — "ENGLISH HUMOUR"
(14) RAJANI BANERJEE — "ROMANCE OF JOURNALISM"
(15) RONALD KNOX — "ESSAYS IN SATIRE"
(16) RUSSEL — "SATIRE IN THE VICTORIAN NOVEL"
(17) SCHOPENAUER — "THE WORLD AS WILL & IDEA"
(18) STEPHEN LEACOCK — "HUMOUR & HUMANITY"
(19) SULLY — "AN ESSAY ON LAUGHTER"
(20) WALLEIGH CHANDLER — "ASPECTS OF MODERN DRAMA"

فارسی اردو کتب و مضامین

(۱) احتشام حسین "ادب اور سماج"
(۲) اشرف علی نقوی "سوانح عمری اخباراتِ اردو"
(۳) اصغر بٹ "اسٹیج ڈراما" (ادبی دنیا فروری ۱۹۴۹ء)
(۴) آل احمد سرور "تنقیدی اشارے"
(۵) امتیاز علی تاج "دیباچہ قاضی جی" (حصہ اول)
(۶) بادشاہ حسین "اردو میں ڈراما نگاری"
(۷) بدر شکیب "اردو صحافت"
(۸) پرویز خانلری "نخستین کنگرہ نویسندگانِ ایران"
(۹) تابش صدیقی "مولانا ظفر علی خاں کی طنزیہ شاعری"
(کریسنٹ - فروغ اردو نمبر - اپریل ۱۹۳۹ء)
(۱۰) چکبست "مضامینِ چکبست"
(۱۱) خورشید الاسلام "فسانۂ آزاد" (اردو ادب - جولائی ۱۹۵۱ء)
(۱۲) داؤد رہبر "فارسی اور اردو میں پیروڈی کا تصور"
(ادبی دنیا، ستمبر ۱۹۴۶ء)

(۱۳) رام بابو سکسینہ	"تاریخ ادب اردو" (ترجمہ عسکری)
(۱۴) رشید احمد صدیقی	"طنزیات و مضحکات"
(۱۵) رشید احمد صدیقی	"یلدرم کی یادگاریں" (علی گڑھ کالج میگزین۔ ۱۹۴۶ء نمبر ۳)
(۱۶) رؤف روفی	"سرشار اور لکھنؤ" (سالنامہ ساقی جنوری ۱۹۴۵ء)
(۱۷) شبلی نعمانی	"شعر العجم"
(۱۸) شکیل الرحمٰن شکیل	"رشید احمد کی طنز نگاری" (نگار ستمبر ۱۹۵۱ء)
(۱۹) صلاح الدین احمد	"ہوائی قلعے پر نقد و نظر" (ادبی دنیا۔ جولائی ۱۹۴۱ء)
(۲۰) عابد حسین	"مضامین عابد"
(۲۱) عبادت بریلوی	"ہماری مزاح نگاری" (ساقی طنز و ظرافت نمبر اپریل ۱۹۴۵ء)
(۲۲) عبد اللہ یوسف علی	"انگریزی عہد میں ہندوستان کے تمدن کی تاریخ"
(۲۳) عبد الباری آسی	"تذکرہ خندۂ گل"
(۲۴) عبد السلام خورشید	"اردو ڈراما"
(۲۵) عبد السلام ندوی	"شعر الہند"
(۲۶) عبد القادر سروری	"مرزا فرحت اللہ کا مزاح" (یادگارِ فرحت)
(۲۷) عبد المجید سالک	"اردو صحافت" (ماہِ نو استقلال نمبر ۱۹۵۳ء)
(۲۸) کشن پرشاد کول	"گلدستۂ پنچ" ۱۹۱۵ء
(۲۹) کلیم الدین احمد	"فنِ داستان گوئی"
(۳۰) کیفی	"اب سے آدھی صدی پہلے کے اردو اخبار" (رسالہ اردو۔ اپریل ۱۹۳۵ء)

(۳۱)	مجتبیٰ حسین	"ظریف لکھنوی" (ادبِ لطیف ستمبر ۱۹۵۳ء)
(۳۲)	محمد احسن فاروقی	"اکبر اور یورپ" (علی گڑھ کالج میگزین ۱۹۵۰ء)
(۳۳)	محمد حسین آزاد	"آبِ حیات"
(۳۴)	محمد صدیق کلیم	"پنڈت رتن ناتھ سرشار بحیثیت مزاح نگار" (ادبِ لطیف جون ۱۹۴۸ء)
(۳۵)	محمد عبداللہ، سید	"بحث و نظر"
(۳۶)	محمد عبداللہ، سید	"غالب کی اردو نثر" (عالمگیر۔ سلور جوبلی نمبر، اپریل، مئی ۱۹۵۰ء)
(۳۷)	محمد عمر نور الٰہی	"ناٹک ساگر"
(۳۸)	محمد عمر نور الٰہی	"پیش لفظ، تین ٹوپیاں"
(۳۹)	محمود نظامی	"ہمارے مزاح نگار" (نیرنگِ خیال، ستمبر ۱۹۳۹ء)
(۴۰)	میراجی	دیباچہ "مضراب"
(۴۱)	وقار عظیم	"آغا حشر کا فن" (ماہ نو استقلال نمبر ۱۹۵۳ء)
(۴۲)	وقار عظیم	"کچھ فسانۂ عجائب کے بارے میں" (ادبی دنیا جولائی ۱۹۵۲ء)

ہمارے ادارے کی خاص خاص مطبوعات

کلیاتِ اقبال اردو صدی ایڈیشن ۳۵/۰۰
اقبال معاصرین کی نظر میں وقار عظیم ۵۰/۰۰
اقبال بحیثیت شاعر رفیع الدین ہاشمی ۴۵/۰۰
اقبال کی اردو نثر ڈاکٹر عبادت بریلوی ۲۰/۰۰
اقبال شاعر اور فلسفی وقار عظیم ۲۰/۰۰
فکرِ اقبال خلیفہ عبدالحکیم ۵۰/۰۰
شکوہ جواب شکوہ مع شرح ۳/۰۰
بانگِ درا عکسی علامہ اقبال ۱۵/۰۰
بالِ جبریل (عکسی) 〃 ۱۲/۰۰
ضربِ کلیم (عکسی) 〃 ۱۲/۰۰
ارمغانِ حجاز اردو عکسی 〃 ۴/۵۰
غالب شخص اور شاعر مجنوں گورکھپوری ۱۵/۰۰
دیوانِ غالب نور الحسن نقوی ۱۵/۰۰
خطوطِ غالب فنی تجزیہ حامدہ مسعود ۲۰/۰۰
سرسید ایک تعارف پروفیسر خلیق احمد نظامی ۳/۰۰
سرسید اور ان کے نامور رفقا سید عبداللہ ۳۰/۰۰
سرسید، اقبال، علی گڑھ ڈاکٹر اصغر عباس ۱۰/۰۰
انتخابِ مضامین سرسید آل احمد سرور ۸/۰۰
مطالعۂ سرسید احمد خاں عبدالحق ۲۰/۰۰
کلامِ فیض (عکسی) فیض احمد فیض ۲۰/۰۰
نقشِ فریادی (عکسی) 〃 ۷/۰۰
دستِ صبا (عکسی) 〃 ۷/۰۰
زنداں نامہ (عکسی) 〃 ۷/۵۰
دستِ تہِ سنگ (عکسی) 〃 ۶/۰۰
مقدمہ تاریخ زبان اردو ڈاکٹر مسعود حسین خاں ۲۵/-
اردو زبان و ادب 〃 ۱۲/۵۰
اردو لسانیات ڈاکٹر شوکت سبزواری ۱۵/-
لسانیات کے بنیادی اصول ڈاکٹر اقتدار حسین ۴۰/-
اردو کی لسانی تشکیل ڈاکٹر مرزا خلیل احمد بیگ ۴۵/-
جمالیات شرق و غرب پروفیسر ثریا حسین ۲۰/۰۰

ادب میں جمالیاتی اقدار ڈاکٹر ظہیر احمد صدیقی ۱۰/۰۰
جوابِ دوست نسیم انصاری ۳۰/۰۰
اردو صحافت کی تاریخ نادر علی خاں ۸۰/۰۰
میرا لڑکپن ایا ہوا ادارہ ۳۰/۰۰
پریم چند ایک نقیب ڈاکٹر صغیر افراہیم ۳۰/۰۰
ادب، ادیب اور اصناف محمد امین ۳۰/۰۰
مقدمہ کلامِ آتش خلیل الرحمٰن اعظمی ۳۰/۰۰
اردو ادب میں طنز و مزاح وزیر آغا ۳۰/۰۰
آئیے اردو سیکھیں مرزا خلیل بیگ ۱۰/۰۰
اردو کیسے پڑھائیں سلیم عبداللہ ۱۲/۰۰
دکنی ادب کی تاریخ محی الدین قادری زور ۱۲/-
اردو صرف محمد انصار اللہ ۷/۰۰
اردو نحو 〃 ۵/۰۰
دیوانِ فانی مع شرح ڈاکٹر افتخار بیگم صدیقی ۵۰/۰۰
عرضِ جوہر 〃 ۴۰/۰۰
ترقی پسند ادبی تحریک خلیل الرحمٰن اعظمی ۴۵/۰۰
پریم چند شخصیت اور کارنامے ڈاکٹر قمر رئیس ۳۵/۰۰
احساس و ادراک ڈاکٹر ظہیر احمد صدیقی ۲۲/۰۰
انیس شناسی ڈاکٹر فضل امام ۱۶/۰۰
چہرہ بہ چہرہ ڈاکٹر ابن فرید ۲۵/۰۰
نیں ہم اور ادب 〃 ۲۰/۰۰
غزل کا نیا منظر نامہ ڈاکٹر شمیم حنفی ۱۰/۰۰
اردو مثنوی کا ارتقا عبدالقادر سروری ۱۵/۰۰
اردو کی تین مثنویاں خان رشید ۱۶/۰۰
اردو تنقید کا ارتقا ڈاکٹر عبادت بریلوی ۳۵/۰۰
جدید شاعری ۴۰/۰۰
غزل اور مطالعہ غزل ۳۰/۰۰
آج کا اردو ادب ڈاکٹر ابواللیث صدیقی ۲۰/۰۰
داستان سے افسانے تک وقار عظیم ۲۵/۰۰
نیا افسانہ 〃 ۲۰/۰۰

غزل کی سرگزشت — اختر انصاری — ۱۲/..

شہرت کی خاطر — نظیر صدیقی — ۱۵/..

اردو ادب کی تاریخ — عظیم الحق جنیدی — ۱۵/..

انتخاب مثنویات اردو — مغیث الدین فریدی — ۶/..

مولوی نذیر احمد کی کہانی — مرزا فرحت اللہ بیگ — ۶/..

اردو میں افسانوی ادب — جمال آرا نظامی — ۳۰/..

اردو قصیدہ نگاری — ام ہانی اشرف — ۲۰/..

کلاسیکیت و رومانیت — 〃 — ۱۲/..

اردو ناول کی تاریخ و تنقید — علی عباس حسینی — ۲۵/..

نثر، نظم اور شعر — منظر عباس نقوی — ۷/۵۰

ستارہ یا بادبان — محمد حسن عسکری — ۱۵/..

باغ و بہار — مقدمہ سلیم اختر — ۱۵/-

موازنہ انیس و دبیر — مقدمہ ڈاکٹر فضل امام — ۱۵/..

مقدمہ شعر و شاعری — مقدمہ ڈاکٹر وحید قریشی — ۱۵/..

امراؤ جان ادا — مقدمہ تمکین کاظمی — ۱۵/..

مجموعہ نظم حالی — مقدمہ ڈاکٹر ظہیر احمد صدیقی — ۷/۵۰

مثنوی گلزار نسیم — 〃 — ۱۰/..

مثنوی سحر البیان — 〃 — ۱۰/..

اردو شکشک (ہندی سے اردو سکھانے والی کتاب) — ۴/..

انگلش ٹرانسلیشن کمپوزیشن اینڈ گرامر — ۱۰/..

اردو ڈراما تاریخ و تنقید — عشرت رحمانی — ۲۵/..

یونانی ڈراما — مترجم عتیق احمد صدیقی — ۲۰/..

انارکلی — مقدمہ ڈاکٹر محمد حسن — ۱۰/..

ناول اور افسانے

خالد بن ولید — قاضی عبدالستار — ۳۰/..

غالب (ناول) — 〃 — ۳۰/..

دارا شکوہ (ناول) — 〃 — ۳۵/..

صلاح الدین ایوبی (ناول) — 〃 — ۳۰/..

شب گزیدہ (ناول) — 〃 — ۳۰/..

حضرت جان (ناول) — 〃 — ۵۰/..

چار ناولٹ — قرۃ العین حیدر — ۳۰/.

روشنی کی رفتار (افسانے) — 〃 — ۳۰/..

آخر شب کے ہمسفر (ناول) — 〃 — ۴۵/..

نیلمبر (افسانے) — حمیدہ سلطان — ۲۰/..

آنگن (ناول) — خدیجہ مستور — ۳۰/..

خدا کی بستی (ناول) — شوکت صدیقی — ۴۵/..

انتظار حسین اور ان کے افسانے — مرتبہ گوپی چند نارنگ — ۳۰/..

کرشن چندر اور ان کے افسانے — مرتبہ ڈاکٹر اطہر پرویز — ۳۵/..

راجندر سنگھ بیدی اور انکے افسانے — 〃 — ۳۰/..

چوٹیں (افسانے) — عصمت چغتائی — ۲۰/..

ضدی (ناولٹ) — 〃 — ۱۲/..

ہمارے پسندیدہ افسانے — مرتبہ اطہر پرویز — ۲۰/..

اردو کے تیرہ افسانے — 〃 — ۲۵/-

منٹو کے نمائندہ افسانے — 〃 — ۲۰/..

پریم چند کے نمائندہ افسانے — مرتبہ ڈاکٹر قمر رئیس — ۱۶/-

نمائندہ مختصر افسانے — مرتبہ محمد طاہر فاروقی — ۷/۵۰

ایجوکیشنل بک ہاؤس

مسلم یونیورسٹی مارکیٹ، علی گڑھ ۲۰۲۰۰۲

اہم مطبوعات

ناول اور افسانے

داراشکوہ (ناول) قاضی عبدالستار ۳۵/-
حضرت جان (ناول) 〃 ۴۰/-
خالد بن ولید (ناول) 〃 ۳۰/-
صلاح الدین ایوبی (ناول) 〃 ۳۰/-
شب گزیدہ (ناول) 〃 ۳۰/-
غالب (ناول) 〃 ۳۰/-
چار ناولٹ (ناولٹ) قرۃ العین حیدر ۵۰/-
روشنی کی رفتار (افسانے) 〃 ۵۰/-
آخر شب کے ہمسفر (ناول) 〃 ۴۵/-
نیلمبر (افسانے) حمیدہ سلطان ۳۰/-
آنگن (ناول) خدیجہ مستور ۳۰/-
خدا کی بستی (ناول) شوکت صدیقی ۴۵/-
چوٹیں (افسانے) عصمت چغتائی ۲۰/-
ضدی (ناولٹ) 〃 ۱۲/-
انتظار حسین اور ان کے افسانے مرتبہ: گوپی چند نارنگ ۳۰/-
کرشن چندر اور ان کے افسانے مرتبہ: اطہر پرویز ۳۰/-
راجندر سنگھ بیدی اور ان کے افسانے 〃 ۳۵/-
اردو کے تیرہ افسانے ۳۰/-
ہمارے پسندیدہ افسانے 〃 ۲۰/-
منٹو کے نمائندہ افسانے 〃 ۴۵/-
پریم چند کے نمائندہ افسانے مرتبہ: ڈاکٹر قمر رئیس ۱۲/-
نمائندہ مختصر افسانے مرتبہ: محمد طاہر فاروقی ۹/-

سرسید

سرسید ایک تعارف پروفیسر خلیق احمد نظامی ۳/-
انتخاب مضامین سرسید آل احمد سرور ۸/-
سرسید اور ان کے نامور رفقاء سید عبداللہ ۳۰/-
مطالعہ سرسید احمد خاں عبدالحق ۲۰/-

لسانیات وجمالیات

مقدمہ تاریخ زبان اردو ڈاکٹر مسعود حسین خاں ۲۵/-
اردو زبان و ادب 〃 ۱۲/۵۰
اردو لسانیات ڈاکٹر شوکت سبزواری ۱۵/-
اردو میں لسانی تشکیل مرزا خلیل بیگ ۴۰/-
لسانیات کے بنیادی اصول اقتدار حسین خاں ۴۰/-
جمالیات شرق و غرب پروفیسر ثریا حسین ۴۰/-
ادب میں جمالیاتی اقدار ڈاکٹر ظہیر احمد صدیقی ۱۰/-

مثنوی

اردو مثنوی کا ارتقاء عبدالقادر سروری ۱۵/-
اردو کی تین مثنویاں خان رشید ۱۶/-
انتخاب مثنویات اردو مغیث الدین فریدی ۹/-
مثنوی گلزار نسیم مقدمہ: ظہیر احمد صدیقی ۱۰/-
مثنوی سحر البیان 〃 ۱۲/-

اقبالیات

کلیات اقبال اردو صدی ایڈیشن ۳۵/-
اقبال معاصرین کی نظر میں وقار عظیم ۵۰/-
اقبال بحیثیت شاعر رفیع الدین ہاشمی ۴۵/-
اقبال کی اردو نثر عبادت بریلوی ۲۰/-
اقبال شاعر اور فلسفی وقار عظیم ۲۰/-
فکر اقبال خلیفہ عبدالحکیم ۵۰/-
شکوہ جواب شکوہ مع شرح علامہ اقبال ۳/-
بانگ درا عکسی 〃 ۲۰/-
بال جبریل 〃 ۱۵/-
ضرب کلیم 〃 ۱۵/-
ارمغان حجاز (اردو) 〃 ۳/۵۰

غالبیات

غالب: شخص اور شاعر مجنوں گورکھپوری ۱۵/-
دیوان غالب مقدمہ: نورالحسن نقوی ۲۰/-

فیض

کلام فیض عکسی فیض احمد فیض ۴۵/-
نقش فریادی 〃 ۶/-
دست صبا 〃 ۶/-
زنداں نامہ 〃 ۶/۵۰
دست تہ سنگ 〃 ۹/-

ادب و تنقید

اسلوبیاتی مطالعے منظر عباس نقوی ۵۰/-
نذر مسعود مرزا خلیل احمد بیگ ۱۵۰/-
جدید اردو نظم: نظریہ و عمل عقیل احمد ۵۰/-
اردو صحافت کی تاریخ نادر علی خاں ۸۰/-
ادب، ادیب اور انصاف محمد امین
دکنی ادب کی تاریخ محی الدین قادری زور ۱۲/-
اردو قصیدہ نگاری ام ہانی اشرف ۴۰/-
پریم چند: ایک نقیب ڈاکٹر صغرا ابراہیم ۳۰/-
ترقی پسند ادبی تحریک خلیل الرحمن اعظمی ۴۵/-
دیوان حالی مع شرح ڈاکٹر [illegible] صدیقی ۵/-
آئیے اردو سیکھیں ڈاکٹر [illegible]
اردو کیسے پڑھیں؟ سلیم عبداللہ ۱۲/-
اردو ادب کی تاریخ نسیم [illegible] صدیقی ۱۵/-
اردو ناول کی تاریخ و تنقید علی عباس حسینی ۴۵/-
اردو ڈراما: تاریخ و تنقید عشرت رحمانی ۳۰/-
احساس و ادراک ڈاکٹر ظہیر احمد صدیقی ۳۲/-
انیس شناسی ڈاکٹر فضل امام ۱۲/-

چہرہ پس چہرہ ڈاکٹر [illegible] ۲۰/-
اردو ادب میں طنز و مزاح وزیر آغا ۳۰/-
غزل کا نیا منظرنامہ شمیم حنفی ۲۰/-
غزل کی سرگزشت اختر انصاری ۱۲/-
آج کا اردو ادب ڈاکٹر ابواللیث صدیقی ۲۵/-
جدید شاعری ڈاکٹر عبادت بریلوی ۳۰/-
غزل اور مطالعۂ غزل 〃 ۳۰/-
اردو تنقید کا ارتقا 〃 ۳۶/-
داستان سے افسانے تک وقار عظیم ۲۵/-
نیا افسانہ 〃 ۲۵/-
موازنۂ انیس و دبیر مقدمہ: ڈاکٹر فضل امام ۱۵/-
مقدمہ شعر و شاعری مقدمہ: ڈاکٹر وحید قریشی ۱۵/-
امراؤ جان ادا مقدمہ: تمکین کاظمی ۱۲/-
انار کلی مقدمہ: ڈاکٹر محمد حسن ۱۰/-
مجموعہ نظم حالی مقدمہ: ڈاکٹر ظہیر احمد صدیقی ۵/-

سیاسیات وتاریخ

اصول سیاسیات محمد ہاشم قدوائی ۴/-
دنیا کی حکومتیں (ورلڈ کانسٹی ٹیوشن) 〃 ۴۰/-
تاریخ افکار سیاسی (ہسٹری آف پولیٹکل تھاٹ) 〃 ۳۰/-
جمہوریہ ہند کا آئین (کانسٹی ٹیوشن آف انڈیا) 〃 ۳۰/-
مبادی سیاسیات (ایلیمنٹس آف پالیٹکس) 〃 ۱۲/-
مبادیات علم معیشت (ایلیمنٹس آف اکنامکس) 〃 ۵/۵۰
اسلامی تاریخ اے اے ہاشمی ۱۰/-

متفرق

ایلیمنٹس آف اکنامکس ڈاکٹر محمد عارف خاں ۴۵/-
جدید تعلیمی مسائل ڈاکٹر ضیاء الدین علوی ۲۰/-
اصول تعلیم ۴۰/-
سماجیات بنیادی تصورات و نظریات ۱۲/-
[illegible] سائنس وارث حسین ۱۵/-
[illegible] ڈاکٹر محمد عارف خاں ۱۲/-
[illegible] کے نئے زاویے عشرت زمانی ۴۰/-
[illegible] ۱۵/-
[illegible] ۲۰/-
[illegible] ۱۵/-
اردو [illegible] ڈاکٹر [illegible]
اردو [illegible] ۵/-
فیروز اللغات [illegible] ۱۰/-
اردو [illegible]
(ہندی کے ذریعہ اردو سیکھئے) ۴۰/-
انگلش [illegible] کمپوزیشن اینڈ گرامر ایم اے رشید ۱۲/-

ایجوکیشنل بک ہاؤس ● مسلم یونیورسٹی مارکیٹ، علی گڑھ ۲۰۲۰۰۲