یکے از مطبوعاتِ مجلسِ ترقیِ ادب لاہور

اصولِ انتقادِ ادبیات

از

سیّد عابد علی عابد

مجلسِ ترقیِ ادب ۲۔ نرسنگھ داس گارڈن کلب روڈ لاہور

یکے از مطبوعاتِ مجلسِ ترقیِ ادب لاہور

اصولِ انتقادِ ادبیات

سیّد عابد علی عابد

مجلسِ ترقی ادب ۲۔ نرسنگھ داس گارڈن کلب روڈ لاہور

جملہ حقوق محفوظ

ناشر
کریم احمد خاں معتمد مجلس ترقیٔ آردو، لاہور

مطبع
رپن پرنٹنگ پریس، بل روڈ، لاہور
زیر اہتمام مرزا محمد صادق

طبع اول — ۱۹۶۰ء
قیمت — نو روپے

انتساب

باجازت خاص

سید امتیاز علی تاج 'ستارۂ امتیاز، کے نام

عابد

فہرس

صفحہ		عنوان	نشان سلسلہ
۱	...	مقدمہ	۱-
		باب اول	۲-
۱۹	...	ادب اور اسکی اصناف	
		باب دوم	۳-
۵۸	...	انتقادی مطالعے کے مباحث عمومی	
		باب سوم	۴-
۱۴۱	...	یورپ میں انتقاد ادبیات	
		باب چہارم	۵-
۱۸۷	...	مشرقی انتقاد کے اہم مسائل اور مغربی اسلوب کی تطبیق	
		باب پنجم	۶-
۲۹۹	...	اردو میں انتقاد کا ارتقاء	
		باب ششم	۷-
۳۲۴	...	شعری تخلیقات کے اصول انتقاد	
		باب ہفتم	۸-
۵۳۰	...	داستانیں	
		باب ہشتم	۹-
۵۷۵	...	ناول	

نشان سلسلہ	عنوان		صفحہ
۱۰-	باب نہم		
	مختصر افسانہ	...	۶۱۱
۱۱-	باب دہم		
	ڈرامہ	...	۶۲۵
۱۲-	باب یازدہم		
	مرثیہ (اصطلاحی معانی میں)	...	۶۴۵

مقدمہ

اصطلاح میں ادبی تخلیقات کو پرکھنا اور ان کی قدر و قیمت کو متعین کرنا انتقاد کہلاتا ہے۔ نقاد کا منصب یہ ہے کہ ادبی (یا فنی) کاوشوں پر غور کرنے کے بعد ان کی قدر و قیمت کے متعلق دیانتداری سے صحیح فیصلے صادر کرے۔ ظاہر ہے کہ اس قدر و قیمت کی تعیین میں اسلوب، ہیئت، پیکر یا تکنیک کے کوائف کا تجزیہ بھی شامل ہے[1]۔

انتقاد کے لغوی معانی بھی اس کے اصطلاحی معانی کے موید ہیں بلکہ سچ پوچھئے تو لغوی معانی پر غور کرنے سے اصطلاحی معانی کے بہت سے پہلو روشن ہو جاتے ہیں۔ صاحب غیاث لکھتے ہیں کہ انتقاد:

"نقد ستانیدن و کاہ از دانہ جدا کردن از منتخب و لطائف و یکے از اعمال علم معما است"

یہاں نقد ستانیدن سے اور اعمال علم معما سے تو بحث کرنی مقصود نہیں البتہ کاہ از دانہ جدا کردن کا ٹکڑا بہت معنی خیز ہے۔

۱۔ جیسا کہ آگے چل کر معلوم ہوگا کہ بعض نقاد تو ہیئت یا پیکر کے حسن ہی کو ادبی تخلیقات کی قدر قرار دیتے ہیں۔ یہ سوال کہ پیکر اور مغز، لفظ اور معنی، ہیئت اور مواد کا باہمی رشتہ کیا ہے، جداگانہ بحث کا محتاج ہے اور معانی کے مفہوم اور اسکی دلالتوں سے بحث کرتے وقت، لفظ و معانی کے تعلق سے بھی تعرض کیا جائیگا۔

یعنی پھٹکنا اور یوں پھٹکنا کہ دانہ بھوسے سے جدا ہو جائے۔ لغوی معانی میں یہ اشارہ بالکل واضح ہے کہ انتقاد کے عمل کی غایت اصلی یہ ہے کہ ادبی تخلیقات کا اس طرح تجزیہ کرے کہ جہاں کہیں کھرے میں کھوٹ ہے وہ صاف نظر آنے لگے۔ محاسن نمایاں ہو جائیں اور معائب دکھائی دینے لگیں۔ روشن ہوا کہ انتقاد کی سب سے واضح خصوصیت ایک خاص قسم کا ذہنی اعتدال اور توازن ہے جس طرح پھٹکنے والا مشاق ہو تو بڑی جلدی اپنے کام کی تکمیل کر لیتا ہے نقاد بھی مشاق ہو اور ذوق سلیم رکھتا ہو تو فوراً کھوٹے کھرے میں تمیز کر لیتا ہے۔ (لیکن ذوق سلیم کے ساتھ توازن کا ہونا ضروری ہے) - انگریزی میں انتقاد کے لئے Criticism کا کلمہ استعمال ہوتا ہے۔ اس کلمہ کی داستان بڑی دراز ہے اور اس کا ماخذ عربی لفظ ''غربال'' ہے جس سے انگریزی کلمہ Garble برآمد ہوا ہے - غربال کی اصل لاطینی ہے اور اس لاطینی اصل کا تعلق کلمہ Cret سے ہے - Cret کے معنی ہیں پھٹکنا ، چھان پھٹک کرنا - آپ کو یہ سن کر تعجب ہوگا کہ انگریزی کلمہ Crime (جرم) بھی اسی لاطینی مادہ Cret ہی سے برآمد ہوا ہے - شپلے نے کلمہ Garble کے ماتحت Criticism یا انتقاد کی تشریح کرتے ہوئے جو کچھ لکھا ہے اس سے بھی یہ بات بالکل واضح ہو جاتی ہے کہ انتقاد کی غایت یہ ہے کہ ادبی تخلیقات کو چھان پھٹک کر فیصلہ صادر کیا جائے کہ کون سا حصہ جاندار اور با ثمر ہے اور کون سا حصہ ناسودمند اور بیکار۔ اس سلسلہ میں اصابت رائے اور ذوق سلیم کی ضرورت ہوتی ہے اسی ذوق سلیم کا اظہار جب توازن اور اعتدال کو

مدنظر رکھ کر کیا جاتا ہے تو ادبی تخلیقات کی قدر و قیمت متعین ہوتی ہے[۱]۔

اردو میں انتقادی اشارات تو بہت کثرت سے ملتے ہیں۔ مختلف اصناف سخن سے متعلق مضامین بھی کثرت سے پائے جاتے ہیں۔ بعض اصناف ادب پر مستقل کتابیں بھی لکھی گئی ہیں مثلاً ناول، مختصر افسانہ، غزل، نظم، داستان گوئی۔ پروفیسر کلیم الدین احمد نے اردو تنقید پر ایک نظر کے نام سے اردو کی انتقادی کاوشوں کا جائزہ لیا ہے۔ حامداللہ افسر صاحب نے اور غلام محی الدین زور نے انتقاد ادبیات کے کچھ عمومی اصول مدون کرنے کی کوشش کی ہے لیکن اس کے باوجود یہ کہے بغیر چارہ نہیں کہ اردو میں ابھی تک ایسی کتاب موجود نہیں جس میں اردو ادب کی مختلف اصناف کو جانچنے اور پرکھنے کے اصول وضع کئے گئے ہوں اور اس سلسلے میں مشرق اور مغرب کے دونوں انتقادی دبستانوں سے مدد لی گئی ہو۔ کم از کم راقم السطور کی نظر سے ایسی کوئی کتاب نہیں گزری جس میں مشرق کی مشہور انتقادی اصطلاحات اور علامات و رموز کی توضیح یوں کی جائے کہ مغرب اور مشرق میں جو انتقادی اقدار مشترک ہیں وہ واضح ہو جائیں۔ کوئی ایسی منظم کوشش بھی نہیں کی گئی کہ ہمارے ہاں معانی اور بیان کی جو اصطلاحات رائج ہیں ان کی تطبیق مغربی ادب کی متعلقہ اصطلاحات سے کر دی جائے تا کہ

۱۔ ”لغت ماخذ الفاظ“: جوزف ۔ ٹی ۔ شپلے دوسرا ایڈیشن ۔ فلوسوفیکل لائبریری ۔ نیو یارک ۱۹۴۵ء، صفحہ ۱۶۳ ۔
اور دیکھئے کلمہ Criticism لغات انگریزی وائلڈ اور آکسفورڈ انگلش ڈکشنری۔

یہ معلوم ہو سکے کہ مشرق کے اسلوب انتقاد میں اور مغرب کے انداز میں جو فصل اور جو بعد معلوم ہوتا ہے وہ بیشتر ناواقفیت پر مبنی ہے۔ تحقیق کرنے سے معلوم ہوگا کہ مشرق اور مغرب میں اقدار کے بہت سے پیمانے مشترک ہیں۔ صرف اصطلاحات کے صحیح معنی متعین کرنے کی ضرورت ہے۔ معانی کے صحیح تعین کے بعد فوراً واضح ہو جائے گا کہ جس چیز کو ہمارے قدیم نقاد بلاغت کہتے تھے انگریزی اسلوب انتقاد بھی اس سے آگاہ ہے، تشبیہ کی جو غرض و غایت مشرق میں ہے کم و بیش وہی مغرب میں ہے، اختصار کو جو اہمیت مشرق میں حاصل ہے وہی مغرب میں ہے۔ مختصر یہ کہ مشرق اور مغربی انتقادی پیمانوں کا فاصلہ کہیں بہت کم ہو جائے گا اور کہیں دونوں اسالیب انتقاد میں مکمل یگانگت دکھائی دیگی۔

اس کتاب کے مؤلف کا نصب‌العین یہ ہوگا کہ مشرق اور مغرب کے اسالیب انتقاد کی مشترک اقدار دریافت کرے۔ جہاں اختلافات ہیں ان کی توضیح اور توجیہ کرے اور اردو کی اصناف ادب کی چھان پھٹک کر کے ان کی قدر و قیمت کی تعیین میں جہاں مشرق کے انتقادی دبستانوں سے پورا فائدہ اٹھائے وہاں مغربی اسلوب انتقاد سے بھی کوئی بیگانگی نہ برتے۔ ہاں یہ بات ملحوظ خاطر رکھے کہ اردو ادب کو اس کے نظام نسبتی میں رکھ کر ہی جانچا جائے۔ اس سلسلے میں راقم‌السطور اس سے پہلے کہہ چکا ہے[1]۔

"ہم لوگ بامتداد زمان اپنے قدیم انتقادی نظریات اور متعلقہ مباحث سے ناآشنا ہوتے چلے جا رہے ہیں (الا ماشاءاللہ)۔ اگر اس

۱- جمع متکلم "صحیفہ" ۳- دسمبر ۱۹۵۷ء لاہور-

کے ساتھ یہ ہوتا کہ مغربی اسلوب انتقاد اور پیمانہ ہائے تقدیر ادبیات سے ہم کلیتاً آگاہ ہوتے تو اردو ادب کو پرکھتے وقت اور مطالب و معانی کی عظمت متعین کرتے وقت ہمارے سامنے ایک واضح معیار ہوتا لیکن ہوا یہ کہ باستثنائے چند جو لوگ اردو ادبیات کو مورد انتقاد بنانے پر ادھار کھائے بیٹھے ہیں نہ تو وہ مغرب کے انتقادی نظریات سے پوری آگاہی رکھتے ہیں نہ مشرق کی انتقادی اقدار پر مطلع ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ وہ اکثر و بیشتر یہ کہتے ہوئے سنائی دیتے ہیں کہ اردو ادبیات کو پرکھنے کا حق نہ تو ان لوگوں کو حاصل ہے جو انگریزی ادبیات پر عبور رکھتے ہیں اور نہ ان لوگوں کو جو فارسی اور عربی کے اسلوب انتقاد سے کاملاً آگاہ ہیں ۔ ان کے خیال میں اردو ادب پر انتقاد کرنے کا حق صرف ان لوگوں کو پہنچتا ہے جو اردو اور محض اردو جانتے ہیں ۔ یہ لوگ اس بنیادی بات سے ناواقف معلوم ہوتے ہیں کہ اردو ادب کی تمام روایات کی جڑیں کم و بیش فارسی ادبیات میں پیوست ہیں ۔ علوم و فنون کی تمام اصطلاحات کم و بیش عربی سے مستعار لی گئی ہیں۔ جو نقاد عربی اور فارسی سے ناواقف ہوگا وہ تو جلیل القدر شعراء اور ادبا کا مفہوم بھی سمجھنے سے قاصر رہے گا کہ مختلف الفاظ کے صحیح معانی اور متعلقہ دلالتیں اسے معلوم نہ ہوں گی ۔ اسی طرح اگر نقاد انگریزی اسلوب انتقاد سے ناواقف ہوگا تو اس کی کاوشیں بہرحال ناقص ہونگی ۔

”حقیقت یہ ہے کہ کسی زبان کے ادب کو صرف اس نظام نسبتی کی حدود میں رکھ کر جانچا جا سکتا ہے جو اس ادب کی متعلقہ معاشرت اور ثقافت سے مربوط ہوتا ہے ۔ اگر ہم کسی زبان کو

اس نظام سے علیحدہ کر کے کسی غیر قوم یا زبان کے پیمانہ انتقاد سے ناپیں گے تو جو نتائج ہم مستخرج کرینگے ان میں سے بعض تو بالکل غلط ہوں گے اور بعض ان نیم حقائق (Half Truths) سے مشابہ ہونگے جو کذب و دروغ سے زیادہ خطرناک ہوتے ہیں۔

''یہ درست ہے کہ انتقادی اسالیب نظریات اور پیمانے اقدار مشترک بھی رکھتے ہیں لیکن یہ قدریں بھی اکثر معاشرتی اور ثقافتی اختلافات اور سیاسی اور تاریخی کوائف سے اثر پذیر ہو کر ایسی صورتیں اختیار کرتی ہیں کہ اشتراک کے وجود کا شعور بھی نہیں ہوتا اور اگر ہوتا بھی ہے تو واضح نہیں ہوتا۔ کچھ بنیادی اقدار ایسی ضرور ہیں کہ جو کم‌وبیش ہر انتقادی نظام میں مسلمات کی حیثیت رکھتی ہیں ۔ لیکن مشکل یہ ہے کہ اگر صرف مسلمات کو ملحوظ رکھ کر کسی فن پارے کو پرکھا گیا تو انتقاد قطعاً ناقص ہوگا اور اکثر و بیشتر سطحی بھی - پھر یہ بھی ہے کہ مسلمات کی تعبیر و تفسیر میں اختلاف ہوگا اور یہی اختلاف ایسی صورت اختیار کرے گا کہ مسلمات کے معانی بدل جائینگے۔

''اسی طرح اردو ادب کو محض قدیم مشرقی اسالیب کےمطابق پرکھا گیا تو بمرور زماں علمی انکشافات اور فنی اکتشافات سے انسان کی بصیرت میں جو اضافہ ہوا ہے اس سے بالکل کام نہیں لیا جا سکے گا۔ نفسیات کے دائرے میں جو حیرت انگیز معلومات حاصل ہوئی ہیں ان سے مدد لے کر ہم اب پرانے نقادوں اور ادیبوں کی نسبت اپنی ذات کے کوائف کا گہرا شعور حاصل کر سکتے ہیں۔ یہ بڑا ظلم ہوگا کہ کسی فن پارے کو پرکھتے وقت ہم ان تمام انکشافات کی طرف سے آنکھیں بند کر لیں جن کی بدولت ہم فنکار کے محرکات

تخلیق عمل تخلیق اور متعلقہ کوائف کا بہتر تجزیہ کر سکتے ہیں، آجکل کے انسان کو (اور ظاہر ہے کہ فنکار بھی انسان ہے) اپنی ذات اور اپنی واردات کیفیات اور اعمال و عوامل کے متعلق اتنی دور رس معلومات حاصل ہیں کہ ماضی قریب کا انسان بھی ان کا تصور نہیں کر سکتا تھا۔

"مختصر یہ کہ اردو ادب کو پرکھتے وقت نقاد کو لازم ہے کہ وہ مشرقی اسلوب انتقاد کے اس جلیل القدر ذخیرے سے بھی فائدہ اٹھائے جو اس کی میراث ہے اور ان نئے انتقادی نظریات کو بھی نظر میں رکھے جو جدید فنی اور علمی انکشافات سے مربوط ہیں۔

ظاہر ہے کہ انتقاد کا یہ اسلوب ان لوگوں کے بس کا روگ نہیں ہے جو نہ عربی اور فارسی سے واقف ہیں اور نہ انگریزی ادبیات سے آگاهی رکھتے ہیں۔ جب تک انتقاد پر ان لوگوں کی اجارہ داری قائم رہے گی جو عربی اور فارسی کا نام سن کر ناک بھوں چڑھاتے ہیں اور انگریزی بصیرت رکھنے والوں کو اس لئے گردن زدنی قرار دیتے ہیں کہ اردو ادب پر انہیں انتقاد کی جرات ہی کیسے ہوئی ہمارا انتقاد غیر متوازن، غیر واضح اور یک رخا رہے گا۔

"اردو بڑی تیزی سے بین الاقوامی زبان بنتی چلی جا رہی ہے۔ مختلف علوم و فنون کی کتابیں بڑی سرعت سے اردو میں منتقل کی جا رہی ہیں۔ نئے ادبی نظریات، نئے اسالیب فکر، انتقاد کے نئے پیمانے، یا ابلاغ و اظہار کے نئے طریقے اردو ادبیات کو اس تیزی سے متاثر کر رہے ہیں کہ کل کی بات آج پرانی معلوم ہوتی ہے۔ اس کے باوصف اس حقیقت کو فراموش نہ کرنا چاہئے کہ ادب کا ارتقا ایک حرکی عمل ہے۔ ماضی اپنے تمام کوائف کے ساتھ حال میں جذب ہو جاتا ہے اور

حال اپنے تمام امکانات کے ساتھ پیہم اور متواتر مستقبل میں تبدیل ہوتا چلا جاتا ہے۔ ادبیات کے تاریخی ادوار ہم نے مبتدیوں کی سہولت کے لئے مقرر کر لئے ہیں ورنہ ایک دور دوسرے دور میں یوں ملتا ہے کہ کسی ایک مقام کو مقام اتصال قرار دینا ناممکن ہو جاتا ہے۔ ماضی کے عوامل ہی حال کی تخلیق کا منطقی سبب ہوتے ہیں اور یہی عوامل، حال سے مل کر مستقبل کا رخ متعین کرتے ہیں۔ اسی لزوم و جبر تاریخی کا شعور نقاد کو حاصل ہو تو اس کی گرفت ادب کی رفتار اور اس کے کوائف کی کلیت پر مضبوط ہوگی ورنہ وہ صرف نام نہاد ادوار اور اجزا کو پہچانے گا۔ اسے ادب کے حرکی کل کا کبھی کوئی شعور حاصل نہ ہوگا۔

"فارسی، عربی، سنسکرت، ہندی اور پنجابی اردو کا ماضی ہیں۔ اس ماضی کے مطالعہ سے مفر نہیں۔ اردو ادب کے پرواز خیال کی فضا، رموز و علامات اور تلمیحات و استعارات کا افق، روایات و کنایات کی نوعیت، مترادفات کی دلالتوں کے نازک اور پر اسرار اختلافات، علمی اور فنی مصطلحات کی حدود اور وسعت، یہ تمام چیزیں بہت بڑی حد تک اسی ماضی سے وابستہ ہیں۔ یہانتک کہ جن، انتقادی نظریات کو ہم مغرب کی کاوش ذہنی کا حاصل قرار دیتے ہیں ان سے مشابہ نظریات بھی عربی، فارسی اور سنسکرت کے دامن فکر و خیال میں موجود ہیں اور آجکل کے ایرانی اور عربی انشاپرداز بیشتر اپنے قدیم انتقادی نظریات کے مطابق اپنے ادب کو پرکھتے ہیں۔ البتہ انہیں مغرب کے اسلوب انتقاد سے کوئی ضد نہیں، جہاں ضرورت ہوتی ہے اس سے بھی کام لیتے ہیں۔

"بات یہ ہے کہ ہم ہر معاملہ میں انتہا پسند ہیں۔ ابھی کل کی

بات ہے کہ یہ شور تھا کہ اردو میں رکھا کیا ہے ۔ ایک علمی مضمون بھی ڈھنگ کا نہیں لکھا جا سکتا۔ آج یہ شور برپا ہے کہ فارسی عربی میں کیا رکھا ہے۔ فصاحت و بلاغت کے مباحث ، استعارہ اور تشبیہ کی بات ، ان سے بھلا بات بنتی ہے۔

''اس افراط و تفریط سے بچنا لازم ہے۔ فارسی اور عربی کے نکتہ پردازوں نے بھی معانی ، بیان اور بدیع کے مباحث کے سلسلے میں ایسے بصیرت افروز انتقادی نکات بیان کئے ہیں کہ حیرت ہوتی ہے۔ آخر ارسطو کی ''بوطیقا'' اب تک اپنے موضوع پر نہایت فکر افروز اور بصیرت افروز کتاب سمجھی جاتی ہے۔ کیا فارسی اور عربی کے علوم شعری و ادبی اتنے تہی دامن ہیں کہ انتقاد کے سلسلے میں انہیں دریا برد ہی کر دینا چاہئے ۔ ظاہر ہے کہ یہ بات غلط ہے ۔ مثال کے طور پر ان کتابوں میں جو اکثر نصاب میں شامل ہوتی ہیں ''چہار مقالہ'' اور شمس قیس رازی کی ''المعجم'' ہی میں اتنے نفیس اور دقیق نکات بیان کئے گئے ہیں کہ باید و شاید (اور ایسی سینکڑوں کتابیں ہیں) لیکن مشکل یہ ہے کہ ان کتابوں کو ہم سرسری نظر سے پڑھتے ہیں ، مفہوم و مطالب پر غور نہیں کرتے۔

''یہ درست ہے کہ محض اسی قسم کی کتابوں سے مدد لے کر اردو ادب پر انتقاد کرنا غلط ہے لیکن ان سے قطع نظر کر لینا تو غلطی نہیں ذہنی کج روی ہے اور انتقاد توازن کا دوسرا نام ہے''۔

اردو میں انتقادی اصول کی عدم موجودگی اور انتقادی تحریروں کی افراط و تفریط کو ملحوظ رکھ کر پروفیسر کلیم الدین احمد نے کچھ سال ادھر اپنے مخصوص انداز میں لکھا تھا ''اردو میں تنقید کا وجود محض فرضی ہے۔ یہ اقلیدس کا خیالی نقطہ ہے یا محبوب کی

خیالی کمر

صنم سنتے ہیں تیرے بھی کمر ہے
کہاں ہے کس طرف کو ہے کدھر ہے
جغرافیۂ وجود سارا
ہر چند کہ ہم نے چھان مارا
کی سیر بھی گرچہ بحر و بر کی
لیکن نہ خبر ملی کمر کی

اس طرح نگاہ جستجو جغرافیہ اردو کی سیر کر کے واپس آتی ہے لیکن تنقید کے جلوہ سے مسرور نہیں ہوتی''۔[۱]

''اگر تحسین ہوتی ہے تو جتنے تعریفی کلمات لغت میں مل سکتے ہیں سبھی استعمال ہوتے ہیں۔ اگر مذمت مدنظر ہے تو جا و بیجا اعتراضات ، بسا اوقات فحش گالیوں کے دریا بہا دئے جاتے ہیں اور اسی کو تنقید سمجھا جاتا ہے۔ مصنف کے مقصد کو سمجھنا اس کے کارنامے کی قدر و قیمت کا اندازہ کرنا پھر یہ دیکھنا کہ حصول مدعا میں اسے کہاں تک کامیابی حاصل ہوئی ہے ، ان چیزوں کی طرف جو اصل تنقید ہیں کبھی خیال بھی نہیں جاتا۔ سبحان اللہ ایک طرف تو استغفر اللہ دوسری جانب بس یہی اردو تنقید کی بساط ہے۔''[۲]

راقم السطور کو پروفیسر صاحب کی اس رائے سے تو اتفاق نہیں کہ اردو تنقید کی بساط اتنی محدود ہے لیکن اس سے اختلاف کرنا مشکل ہے کہ اردو انتقاد میں توازن اور اعتدال کی کمی

۱۔ اردو تنقید پر ایک نظر: کلیم الدین احمد۔
۲۔ کتاب مذکور

ضرور ہے۔

تذکروں کے متعلق پروفیسر کلیم الدین احمد نے البتہ جو کچھ لکھا ہے وہ (بیشتر مشرقی اسلوب انتقاد سے ناواقفیت کی بنا پر) یک رخا معلوم ہوتا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ اردو تذکرے انتقادی تالیفات نہیں ہیں لیکن اس میں بھی کسی شبہ کی گنجائش نہیں کہ تذکرہ نویس (اوریہاں اچھے پڑھے لکھے تذکرہ نویس مراد ہیں) بغایت اختصار شاعر کے کلام کے خصائص کی نشاندھی کرتے ہیں ۔ مشکل یہ ہے کہ جن الفاظ و کلمات کو ہم محض رسمی سمجھتے ہیں ان کے اصطلاحی معانی ہیں، ان کی انتقادی دلالتیں ہیں۔ تمام اچھے تذکرہ نویس یہ فرض کر کے چلتے ہیں کہ پڑھنے والے معانی اور بیان کے مباحث سے آگاہ ہیں اس لئے وہ اشاروں میں بات کرتے ہیں اور ایک اصطلاحی کلمہ برت کر بعض اوقات سخنور کے کلام کی کسی بنیادی خصوصیت کا سراغ دیتے ہیں۔ مثال کے طور پر محض معاملہ بندی اور وقوع گوئی کی اصطلاحیں اپنے دامن میں پیچ در پیچ افکار و تصورات کا ایک وسیع سلسلہ رکھتی ہیں اسی طرح شیریں کلامی، قادرالکلامی، نمکینی، رنگینی، اصطلاحات ہیں اور اگر تذکروں کا بغور مطالعہ کیا جائے اور معانی و بیان کے مباحث ملحوظ رکھے جائیں تو ان اصطلاحات کے معانی روشن ہو جائینگے اور ثابت ہو جائیگا کہ تذکرہ نگاروں نے جہاں تک ہو سکا ہے دیانتداری سے انتقاد بھی کیا ہے۔

یہ درست ہے کہ بعض تذکروں کا مقصد ہی کسی خاص شاعر یا کسی خاص شعری دبستان کو بدنام کرنا ہے۔ اسی طرح بعض تذکروں کی غایت ہی یہ ہے کہ سخنوروں کے ایک خاص گروہ کی

حمایت کرے یا کسی خاص مسلک شعر کی خوبیاں اجاگر کرے لیکن اس قسم کے تذکروں کا مطالعہ بھی فائدہ سے خالی نہیں۔ اس کی وجہ یہ ھے کہ دشمن کی نظر ایسے عیوب پر پڑتی ھے جو دوست کو اور غیرجانبدار مبصر کو نظر نہیں آتے۔ ہر قسم کے تذکرے کا مطالعہ کرنے سے وہ حقیقت نمایاں ہو جاتی ھے جو افراط اور تفریط کے درمیان نقطۂ اعتدال کے طور پر قائم رہتی ھے۔[1] اسی طرح راقم السطور کی نظر میں تذکرے بنیادی اہمیت کے حامل ھیں، انہیں نظر انداز کرنا بالکل مناسب نہیں۔ آگے چل کر تذکروں کی بعض انتقادی اصطلاحات اور اشارات کی توضیح کی جائیگی۔

انتقاد سے ملتی جلتی جو تحریریں مثلاً تبصرہ، ریویو، تقریظ وغیرہ پائی جاتی ھیں ان کے متعلق آل احمد سرور نے بڑے پتے کی بات کہی ھے:

''تنقید کی طرف سے بدگمانی عام طور پر ان لوگوں کو ہوتی ھے جو ادب کو بہت گہری نظر سے دیکھنے کے عادی نہیں ھیں جو اس میں صرف تفریح یا اقبال کے الفاظ میں کوکنار کی لذت ڈھونڈھتے ھیں۔ اگر وہ سطحی فرق کو نظر انداز کر دیں اور غور کریں تو انہیں معلوم ہو جائے کہ تخلیقی ادب کی زندگی کے لئے کتنا ضروری ھے کہ وہ تنقیدوں سے مدد لے۔ بعض اوقات بدگمانی اس وجہ سے بھی ہوتی ھے کہ تبصروں، دیباچوں، مقدموں اور تعارفوں میں عام طور پر جو تنقید ملتی ھے اس میں تنقید کے علیحدہ علیحدہ رنگ ھیں۔ دراصل ان میں سے ہر ایک کا میدان الگ ھے۔ دیباچہ یا تعارف کتاب یا صاحب کتاب کا تعارف کرتا ھے۔ اس کی اہمیت کو

۱۔ تذکرہ گلستان بے خزاں، کھلے بندوں جانبداری کا معترف ھے۔

واضح کرتا ہے اس کی قدر و قیمت متعین نہیں کرتا متعین کرنے میں مدد دیتا ہے۔ مقدمہ اس سے ذرا ذرا آگے بڑھ جاتا ہے۔ وہ قدر و قیمت بھی متعین کرتا ہے اور قول فیصل بھی پیش کرتا ہے۔ تبصرہ یا ریویو بعض اہم خصوصیات کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ مگر عام طور پر مقدموں میں بالغ نظری سے زیادہ شرافت کا ثبوت دیا جاتا ہے ان میں سے اکثر یقیناً بعض گمراہ کن ہوتے ہیں ۔ محدود تنقید تو خیر محدود قسم کی ہوتی ہے زیادہ مضر نہیں ہوتی لیکن وہ تنقید جس میں دعوی جامعیت کا کیا جائے مگر ہو محدود اور مخصوص گمراہ کن اور پر فریب ہے۔ مجھے اس بات کا اعتراف ہے کہ داخلی تنقید میں اس قسم کا فیصلہ نا گزیر ہے اور یہ فریب مشرق و مغرب میں بہت عام ہے۔ اس لئے میں داخلی تنقید کو ناقص تنقید کہتا ہوں وہ تحسین (Appreciation) کے درجہ میں آتی ہے اس کی علیحدہ قدر و قیمت ہے مگر اسے بڑی تنقید کا درجہ نہیں مل سکتا ۔ بڑی تنقید تخلیقی ادب سے کسی طرح کمتر نہیں ہوتی بلکہ وہ خود تخلیقی ہو جاتی ہے ۔''[۱]

موجودہ انتقادی تحریروں سے بدگمانی کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ عام طور پر نقاد اپنی اصطلاحات کے معانی متعین نہیں کرتے اس سلسلہ میں راقم السطور نے انتقاد کے منصب سے بحث کرتے ہوئے لکھا تھا کہ:

''مسلم ہے کہ ہر علم کی ایک خاص زبان ہے جو اس کے مخصوص حقائق کی ترجمان ہے۔ ان کے معنی متعین دلالتیں روشن اور ان کے پہلو بین ہونے چاہئیں ۔ یہ چیزیں تبادلۂ افکار کا

۱۔ تنقید کیا ہے : آل احمد سرور ، مکتبہ جامعہ دہلی ۔

زر رائج الوقت ہیں۔ اس زر کو کھرا ہونا چاہئے۔ اپنی رموز و علامات سے کام لے کر ہر علم و فن کے ماہر دوسروں کی بات سمجھتے ہیں اور اپنا مطلب دوسروں کو سمجھاتے ہیں یہی وجہ ہے کہ ہر فن کے ماہر ایک ہی زبان بولتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ اس اعتبار سے موجودہ اردو انتقاد پر ایک نظر ڈالئے تو آوے کا آوا بگڑا نظر آئیگا۔ آج سے پچاس ساٹھ سال پہلے تک انتقاد کا جو دبستان قائم تھا وہ برا تھا یا بھلا اس سے ذرا قطع نظر کر لیجئے تو آپ کو تسلیم کرنا پڑیگا کہ اس کی اصطلاحات معین تھیں اور اس کی زبان کے بولنے والے اپنا مفہوم بالکل صحیح طریقہ پر ادا کر سکتے تھے۔ معانی، بدیع، بیان اور اس کی شاخیں، فصاحت و بلاغت، محسنات شعر، صنائع و بدائع، کلام، تمام علامات ایک دوسرے سے مربوط تھیں اور ذہن میں ایک تصور واضح پیدا کرتی تھیں لیکن کچھ عرصہ سے یہ ہو رہا ہے کہ علامات کو معین کئے بغیر ایک زبان بولی جا رہی ہے۔ رموز اس میں بھی ہیں لیکن سربستہ۔ اس سرمایہ انتقاد کے ذخیرے اس قسم کے الفاظ میں پوشیدہ ہیں : قنوطیت، رجائیت، تشکیک، تحلیل نفسی، واردات ذہنی، مسلسل تجربات، عظمت، حسن، موسیقی، ترنم، نغمہ، جمالیات، فکر وغیرہ۔ ظاہر ہے کہ ان رموز و علامات کے استعمال کے بغیر چارہ نہیں۔ لیکن مشکل یہ ہے کہ خود اس زبان کے بولنے والوں کے ذہن میں ان کا صحیح مفہوم موجود نہیں ہوتا۔ اس کی وجہ ظاہر ہے۔ ان میں اکثر اصطلاحات انگریزی اصطلاحات کا ترجمہ ہیں اردو ترجمہ کرنے والوں نے اپنی استعداد ذہنی اور اپنے میلانات فکر کے مطابق لفظ کا انتخاب کیا ہے۔ لکھنے والا کچھ مراد

لیتا ہے۔ پڑھنے والا کچھ سمجھتا ہے''۔[۱]

اصطلاحات کے سلسلے میں معانی کا غیر متعین، مبہم یا غیر واضح ہونا۔ اسلوب نگارش کے تجزیہ کے سلسلہ میں تو قیامت ہے۔ جہاں تک معانی کے مباحث کا تعلق ہے اصطلاحات کے معانی بالکل روشن نہ ہوں تب بھی مفہوم کم و بیش ظاہر ہو ہی جاتا ہے۔ لیکن جب نقاد صفات یا انداز نگارش کا تجزیہ کرنے بیٹھتا ہے تو اس کے لئے لازم ہو جاتا ہے کہ وہ نہ صرف سٹائل یا اسلوب و انداز کے معانی کی تعیین کرے بلکہ اس سلسلہ میں جن صفات کا ذکر کرتا ہے ان کے معانی اور ان کی دلالتیں بڑی وضاحت سے بیان کرے۔ مثال کے طور پر خیال افروزی یا Suggestion ، ترنم یا Melody ، نغمہ یا Harmony ، تصویریت یا Picturesqueness ، تجسیم یا Concreteness ایسی اصطلاحات ہیں کہ جب تک پڑھنے والے کے ذہن میں ان کا واضح اور روشن تصور نہ ہو وہ انتقادی کاوشوں سے پورا فائدہ کبھی نہیں اٹھا سکے گا۔ کبھی کبھی (اور یہ بہت تامل کے بعد عرض کرتا ہوں) راقم السطور کو یہ بدگمانی ہوتی ہے کہ بعض نقاد بھی ان اصطلاحات کے صحیح معانی اور ان کی پوری دلالتوں سے آگاہ نہیں۔ اکثر دیکھا جاتا ہے کہ آہنگ، ترنم، نغمہ، موسیقی، نغمگی کم و بیش ایک ہی معانی میں استعمال کئے گئے ہیں یا اگر کوئی فرق نقاد کے ملحوظ خاطر رہے تو وہ نمایاں نہیں ہو پایا۔ اس کے ساتھ ہی ایک مصیبت اور بھی ہے کہ پروفیسر شبلی نے کچھ صفات اسلوب ایسی وضع کی تھیں

۱۔ انتقاد: سید عابد علی عابد، ادارہ فروغ اردو ۱۹۵۶ء۔ دیکھئے مضمون ''انتقاد کا منصب''۔

جو انہیں کم و بیش ہر شاعر میں نظر آتی تھیں مثلاً جدت ادا یا حسن ادا ، ندرت تشبیہ، خوبی استعارہ یہ اصطلاحات بھی ہمارے انتقادی سرمایہ کا زر رائج الوقت بن گئیں ہیں اور جہاں کچھ اور کہنے کو نہیں ہوتا۔ ان اصطلاحات سے کام لیا جاتا ہے۔

کوشش کی جائیگی کہ اس تالیف میں جہاں کلمات اپنے اصطلاحی معانی میں برتے گئے ہیں وہاں ان کی تمام معنوی دلالتیں روشن کر دی جائیں ۔ اگر اصطلاح کسی انگریزی لفظ کا ترجمہ ہے تو وہ لفظ بھی قوسین میں لکھ دیا جائیگا یا حاشیہ میں توضیح کر دی جائیگی۔ مقدمے کے اختتام پر یہ بات بہ صراحت بیان کر دینی چاہئے کہ مؤلف نے دیانتداری سے ادبی تخلیقات کو پرکھنے کی کوشش کی ہے اور اصول کے تعین میں بڑی احتیاط برتی ہے لیکن اس کے باوجود 'انتقاد' چیز ہی ایسی ہے کہ اختلاف کی گنجائش باقی رہتی ہے (اور سچ پوچھئے تو رہنی بھی چاہیے ، تاکہ بحث و نظر کا سلسلہ جاری رہے)

ظاہر ہے کہ مؤلف یہ توقع نہیں کرتا کہ پڑھنے والے یا اس کتاب کے نقاد، اس کی تمام آرا سے اتفاق کریں، لیکن اسے یہ امید ضرور ہے کہ جہاں انہیں مولف سے اختلاف ہوگا وہ اس حسن ظن سے کام لیں گے کہ مؤلف نے دانستہ ناظرین کو گمراہ نہیں کرنا چاہا بلکہ اس سے غلطی ہوئی ہے ۔ آپ دیکھیں کہ مؤلف نے کسی ایسے انشا پرداز یا شاعر کو صف اول کے ادیبوں میں شمار نہیں کیا۔ جس کی تخلیقات آپ کو محبوب ہیں یا کسی ایسے ادیب کو سراہا ہے جو آپ کے خیال میں سزاوار تحسین نہیں توآپ اس بات پر بھی ضرور غور فرما لیں کہ مؤلف کو بھی آپ کی طرح کسی ادیب کو اچھا اور کسی

کو برا سمجھنے کا حق حاصل ہے۔ باالفاظ دیگر انتقاد کے نتیجے کے طور پر دل آزاری ضرور ہوگی لیکن واضح رہے کہ دل آزاری نہ مقصود ہے نہ مطلوب و مرغوب کہ انتقاد کی ایسی کوئی شریفانہ اور معصوم صورت نہیں جو ذاتی تعصب اور تاثر سے بالکل خالی ہو۔ امریکہ کے ایک مشہور مصنف مینکن نے تو اپنے تنقیدی مقالات کے مجموعے کا نام ھی تعصبات رکھا ہے۔ اس کی وجہ ظاہر ہے اگر آپ بالکل غیر جانبدار، ذاتی تعصبات اور تاثر سے خالی الذہن ہوکر انتقاد کرنے بیٹھیں گے تو آپ کو تصویر کے دونوں رخ اس صفائی اور وضاحت سے نظر آئیں گے کہ کسی رخ کی اہمیت بھی آپ پر واضح نہ ہو سکے گی۔ آپ دو متضاد نقطہ ہائے نظر اس خوبی سے سمجھینگے کہ کسی نتیجہ پر پہنچ کر اپنا کوئی نقطۂ نظر پیش نہ کر سکینگے۔ اس صورت میں انتقاد غیر جانبدار ہوگا اور نہ دل آزار ہوگا لیکن بہر حال بیکار ہوگا۔

باب اول

ادب اور اس کی اصناف

ا

ادب کی تعریفات کا تنوع اور ان کی گونا گونی دلچسپ بھی ہے اور حیرت انگیز بھی۔ جہاں تعریف میں روشن اختلافات کے پہلو نظر آتے ہیں اس کی توجیہ یہ ہے کہ ادب کا مسئلہ نہایت پیچیدہ اور پر اسرار ہے اور اس کے موضوعات بیکراں۔ اس کے مقابلہ میں الفاظ خود انسان کے فکر و ذہن کی ایجاد ہیں اتنی قدرت نہیں رکھتے ہیں کہ انسان کے فکر و ذہن کی تمام تخلیقات کی کاملاً تعریف کر سکیں۔ یہی وجہ ہے کہ کبھی ادب کی کوئی تعریف ناقص معلوم ہوتی ہے کبھی سطحی، کبھی جامع لیکن غیر مانع، کبھی مانع لیکن غیر جامع اور یہی وجہ ہے کہ ابھی تک نقاد متفق الکلمہ ہو کر ادب کی کوئی تعریف نہیں پیش کر سکے۔ مؤلف کی کوشش یہ ہوگی کہ ایسی تعریف کو اہمیت دے جو سب سے زیادہ معنی خیز ہو۔

وسیع ترین معانی میں ادب انسان کے افکار و تصورات کا تحریری بیان ہے۔ عملاً اس کا مطلب یہ ہے کہ ادب ان افکار و تصورات سے مربوط ہوتا ہے جو انسانی زندگی کے لئے اہمیت

رکھتے ہیں ورنہ ظاہر ہے کہ انسان کا ہر قول تحریر کا جامہ پہن کر ادب نہیں بن جاتا ورنہ ہم روزانہ جو بات چیت کرتے ہیں وہ بھی ادب ہوتی ۔ بشرطیکہ کوئی اسے لکھ ڈالتا۔

نقادوں نے ادب کی تعریف کرتے ہوئے اکثر و بیشتر معانی اور لفظ ، ہیئت اور مغز ، فکر اور پیکر کے افتراق اور اختلاف کو بھی ملحوظ رکھا ہے ۔ نقادوں کا ایک گروہ تو اس بات پر مصر ہے کہ ادبیت تحریر کی وہ صفت مخصوص ہے جو اسلوب نگارش میں اور صرف اسلوب نگارش میں پائی جاتی ہے۔ بدیں اعتبار ادب اس تحریر کو کہتے ہیں جس کی شکل یا جس کا پیکر فنی طور پر حسین ہو اور جو اپنے معانی سے قطع نظر پڑھنے والوں کو الفاظ کے آہنگ یا اسلوب تحریر کی خوبی سے لذت و فرحت بخشے۔

دوسرے گروہ کا یہ خیال ہے کہ الفاظ معانی کا پیرہن ہوتے ہیں اور معانی سے مشروط ہوتے ہیں ۔ جب تک معانی میں اور مطالب میں ایک خاص قسم کی عظمت اور رفعت نہ ہو کوئی تحریر ادب کا درجہ نہیں حاصل کر سکتی۔ پہلی تعریف کی قدر جمال ہے اور دوسری تعریف کی قدر عظمت و رفعت فکر۔ ظاہر ہے کہ دونوں تعریفیں ناقص ہیں ۔ عظمت فکر مناسب اور موزوں الفاظ کا جامہ نہیں پہنے گی تو ادب کے درجے تک نہیں پہنچے گی ۔ اس کے برخلاف محض خوش آہنگ الفاظ و اصوات کی تکرار سے بھی ادب پیدا نہیں ہوگا کہ معانی کی رفعت بھی کسی نہ کسی حد تک ادبی تخلیقات کو لازم ہے۔ جس تحریر سے ہمارے علم میں، ہمارے شعور ذات میں ، ہماری پرواز فکر میں قطعاً کسی قسم کا کوئی اضافہ نہیں ہوتا اسے ادب نہیں کہا جا سکتا۔

کراشا[۱] نے یہ کہہ کر بڑے پتے کی بات کہی ہے کہ ادب دراصل انسان کی ذات، اس کی شخصیت اور متعلقہ کوائف کا اظہار ہے۔ اس ابلاغ و اظہار کے بیشمار طریقے ہیں لیکن ان تمام طریقوں کو من حیث المجموع آرٹ کہہ کر پکارا جا سکتا ہے (صنعت، فن)۔ خدا کے وجود کے علاوہ دنیا میں ہمیں صرف تین چیزوں کا علم ہے۔ فطرت (اس میں فطرت کے مظاہر و مناظر کے علاوہ فطرت کا خام مواد بھی شامل ہے مثلاً پتھر کے وہ ٹکڑے جن سے سنگتراش بت بناتا ہے۔ وہ رنگ جن سے مصور تصویر کے نقوش کو زندہ کرتا ہے)، روح انسانی اور آرٹ یا فن۔ فطرت اور روح انسانی براہ راست خدا کی تخلیق ہیں۔ آرٹ فطرت کے خام مواد پر یا فطرت کے مظاہر و کوائف پر روح انسانی کے عمل کا نام ہے۔ وسیع ترین معانی میں آرٹ کا کلمہ انسان کی تمام تخلیقات کو محیط ہے۔ کاشی گری بھی

۱- ادب کی تعبیر: میکملن اینڈ کمپنی ۱۸۹۶ء- اس سلسلے میں سکاٹ جیمز کی نکتہ طرازی بھی بہت نوک پلک رکھتی ہے۔ اسکا دعویٰ یہ ہے کہ ادبی تخلیقات اور غیر ادبی تخلیقات میں امتیاز فوراً ہوجاتا ہے اور وہ اسطرح کہ جس تخلیق کا جائزہ لیتے وقت ہم اصلاً یہ باتیں ملحوظ رکھیں کہ مصنف نے جو دعوے کئے ہیں وہ غلط ہیں یا صحیح، ''استدلال کیا ہے وہ منطقی طور پر درست ہے یا نادرست۔ جن باتوں سے تعرض کیا ہے وہ مسئلہ زیر بحث سے متعلق ہیں یا غیر متعلق، وہ تخلیق یا تصنیف، غیر ادبی ہوگی مثلاً اقتصادیات کے متعلق کوئی کتاب یا علم السیاست پر کوئی رسالہ اور جس تصنیف کے مطالب کی صحت اور عدم صحت سے ہمیں کوئی سروکار نہ ہو۔ جس کو منطقی پیمانوں سے ناپنے کی ضرورت نہ پڑے جس کے متعلق ہم اپنے ذوق جمال سے استمداد کریں، جو ہمارے تخیل اور وجدان کو متاثر کرے، وہ ادبی تخلیق یا تصنیف ہے۔ انھی تصنیفات کو ڈی کوئنسی، ''نوشتہ ہائے موثر'' کہتا ہے۔ دیکھئے ''ادب کی تخلیق'' (سکاٹ جیمز) باب سوم ''ادب موثر''۔

آرٹ ہے۔ مائیکل انجیلو کی مجسمہ سازی بھی، بہزاد کی نقاشی بھی، کوزہ گری بھی، کتب خانہ کی تعمیر بھی۔ فطرت اور روح انسانی امور ربی ہیں اور خدا کی ذات و صفات کی مظہر یہاں تک کہ وحدت الوجود کے قائل تو کہتے ہیں کہ حقیقت مطلقہ کے شئون کا اظہار کائنات کی ہر چیز سے ہوتا ہے بہرحال جس طرح فطرت اور روح انسانی خدا کی صفت تخلیق کا اظہار و اثبات کرتے ہیں اسی طرح آرٹ یا فن بھی انسان کی تخلیقی کاوش کا ابلاغ و اظہار ہے روح انسانی مجبور ہے کہ فطرت کے اسی خام مواد سے کام لے جو اس کی دسترس میں ہے۔ انسان مشین بنائے، نظم کہے، یا بت تراشے بہر حال فطرت کے خام مسالے ہی کو کام میں لائے گا اور اسی سے فائدہ اٹھائے گا۔ تو معلوم ہوا کہ انسانی فکر کا ابلاغ و اظہار آرٹ ہے۔ اب اگر آرٹ کے بنیادی خصائص دریافت ہوجائیں تو ادب کے بنیادی خصائص کا دریافت کرنا بھی آسان ہوگا۔ یہ علیحدہ مسئلہ ہے کہ آرٹ میں یا فنکاری میں فطرت کے خام مسالے کو کس طرح استعمال کیا جاتا ہے۔ بجنوری نے مقدمہ دیوان غالب میں لکھا ہے ''مائیکل انجیلو کا قول ہے کہ مجسمہ ساز بت کو مرمر تراش کر نہیں بناتا بلکہ حقیقت میں بت ابتدا ہی سے سنگ سفید میں موجود اور جلوہ نمائی کا منتظر اور متقاضی ہوتا ہے۔ استاد کامل محض پتھر کی عارضی چادر کو علیحدہ کر دیتا ہے۔ فیضی[1] نے بھی اسی قسم کے خیالات کا اظہار کیا ہے اور یہ دعویٰ کیا ہے کہ معانی الفاظ کی گود میں خوابیدہ ہوتے ہیں شاعر بانگ قلم سے (یعنی الفاظ کی ایک مخصوص نشست اور ترتیب

۱۔ مثنوی نل و دمن: دیباچہ۔

سے) ان معانی خوابیدہ کو بیدار کر دیتا ہے

آنم کہ زسحر کاریٔ ژرف از شعلہ تراش کردہ ام حرف
بانگ قلمم دریں شب تار پس معنی خفتہ کردہ بیدار

غالب نے بھی اکثر اپنے فارسی کلام میں اس بات کا ادعا کیا ہے کہ فنکار کو حسن و جمال کی زیبا ترین صورت اپنی پوری رعنائی میں نظر آتی ہے اس رعنائی اور زیبائی پر جو پردے پڑے ہوتے ہیں صناع اور فنکار انہیں دور کر دیتا ہے۔ فنکار کو خاک کے ذرے بتان آذر کی طرح رقصاں نظر آتے ہیں۔ زہرہ لاکھ ردائے نور پہنے لیکن شاعر حجاب و نقاب کے سات پردوں میں بھی اسے عریاں دیکھتا ہے۔ مختصر یہ کہ جمال کی تمام صورتیں فنکار کو اپنے عروج پر پہنچی ہوئی معلوم ہوتی ہیں۔ بات وہی کہ بت نقاب سنگ اوڑھے ہوتا ہے اور فنکار محض اس نقاب کو دور کر دیتا ہے۔ اس سلسلے میں غالب کا یہ مطلع شنیدنی ہے:

دیدہ در آں کہ دل نہد تا بشمار دلبری[1]
در دل خاک بنگرد رقص بتان آذری

ترکیب بند کے یہ شعر بھی نہایت معنی خیز ہیں :

آں سحر[1] خیزم کہ مہ را در شبستاں دیدہ ام
شب نشیناں را دریں گردندہ ایواں دیدہ ام
اینت خلوت خانہ روحانیاں کانجا ز دور
زہرہ را اندر ردائے نور عریاں دیدہ ام
ہر گز اے ناداں برسوائی نہ بندی دل کہ من
ماہ را در ثور و کیواں را بمیزاں دیدہ ام

۱۔ کلیات نظم - نو لکشور۔

شانه باد سحر گاهی بجنبش نامده
طره سنبل ببالیں بر پریشان دیده ام

ایک قصیده میں کہتے ہیں :

رهروان[1] چوں گهر آبله پا بینند پائے را پایه فرا تر ز ثریا بینند
شررے را که بناگاه بدر خواهد جست زخمه کردار بتار رگ خارا بینند
قطرهٔ را که هر آئینه گهر خواهد بست صورت آبلهٔ بر چهرهٔ دریا بینند
شام در کوکبهٔ صبح نمایاں نگرند روز در منظر خفاش هویدا بینند

اس کے مقابلہ میں دوسرا نظریہ یہ ہے کہ صناع یا فنکار فطرت کے وسیلوں پر غالب آکر خام مسالے کو وہ شکل دیتا ہے جو پہلے اس کے باطنی وجود میں پیدا ہوتی ہے۔ پتھر بے جان، مردہ، بیحس اور بیکار ہے۔ فنکار اس کا سینہ چیر کر اس میں اس بت کی تصویر داخل کرتا ہے جو اس کی باطنی دنیا میں جلوہ گر ہے۔ اقبال اسی نظریہ کے موید ہیں اور مقدمہ دیوان چغتائی میں کہتے ہیں ''اس بات کی اجازت دینا کہ مرئی غیر مرئی کو ایک خاص سانچے میں ڈھال دے۔ فطرت سے ہم آہنگ ہونا گویا اس بات کا اعتراف ہے کہ فطرت انسان کی روح پر غالب آ گئی۔ قاہری اس میں ہے کہ فطرت کے محرکات کا مقابلہ کیا جائے نہ یہ کہ ان محرکات کے اعمال کے آگے سر تسلیم خم کر دیا جائے۔ جو ''ہے'' اس کا مقابلہ تاکہ جو ''ہونا چاہئے'' پیدا ہو سکے۔ یہی زندگی اور توانائی ہے۔ باقی ہر چیز انحطاط اور موت ہے۔ خدا اور انسان تخلیق پیہم سے زندہ رہتے ہیں :

حسن را از خود بروں جستن خطاست
آنچه می بائست پیش ما کجاست

۱- کلیات نظم - نو لکشور -

وہ صناع جو نوع انسانی کے لئے ایک نعمت ہے گویا خدا کا ہم باز ہے۔ فطرت صرف ''ہے'' اور اس کا کام صرف یہ ہے کہ جو ''ہونا چاہئے'' اس کی جستجو میں حائل ہو۔ صناع کو اپنے وجود کی گہرائیوں میں اس دنیائے نو کی تلاش کرنی پڑے گی جو موجود نہیں ہے۔ لیکن جسے ''موجود ہونا چاہئے'' اسی نظریہ کو ملحوظ رکھ کر وہ کہتے ہیں :

جہاں[1] رنگ و بو گلدستہ ما زما آزاد و ہم پابستۂ ما
خودی او را بہ یک تارنگہ بست زمین و آسماں و مہر و مہ بست
حدیث ناظر و منظور رازے ست دل ہر ذرہ در عرض نیازے ست
تو اے شاہد مرا مشہود گرداں زفیض یک نظر موجود گرداں

سخن[1] از بود و نابود جہاں با من چہ میگوئی
من ایں دانم کہ من ہستم ندانم ایں چہ نیرنگست
غزل آں گو کہ فطرت ساز خود را پردہ گرداند
چہ آید زاں غزلخوانے کہ با فطرت ہم آہنگ ست

پہلے بیان کیا جا چکا ہے کہ آرٹ فکر انسانی کے اس ابلاغ و اظہار کا نام ہے جس نے فطرت کو اپنا وسیلہ بنایا ہو مثلاً مصوری اصلاً رنگوں سے کام لیتی ہے سنگتراشی پتھروں سے ۔ موسیقی اصوات سے۔ بالفاظ دیگر آرٹ یا فن صورت پذیر (Concrete) ہوتا ہے ہم اپنے فکر کا ابلاغ و اظہار کسی صورت کے ذریعہ ہی کر سکتے ہیں ۔ ادب کی صورت الفاظ ہیں ۔ یہ صورت غیر مادی ہے اور یہی وجہ ہے کہ ادب بہت پیچدار اور پر اسرار فن ہے کہ

۱- زبور عجم -

اس کا ذریعہ اظہار بھی دوسرے وسیلوں کے مقابلے میں نسبتاً لطیف ہے۔ موسیقی سے البتہ اس کا چولی دامن کا ساتھ ہے کہ وہاں بھی اصوات جو وسیلہ اظہار ہیں غیر مادی ہوتی ہیں ۔ صرف یہی نہیں کہ آرٹ صورت پذیر ہوتا ہے بلکہ اس کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ وجود میں آنے سے پہلے صورت پذیری سے پہلے، یعنی دنیائے خارج میں متشکل ہونے سے ما قبل ذہناً موجود ہوتا ہے بالفاظ دیگر تخیل کے سانچے میں ڈھلتا ہے ۔ اپنی فکر کے صوری ابلاغ و اظہار سے پہلے ہم اپنے ذہن میں ایک تصویر بناتے ہیں۔ یہی ذہنی تصویر خارجی دنیا میں متشکل ہوتی ہے تو آرٹ کہلاتی ہے۔ ادیب خیال کو قلمبند کرنے سے پہلے سوچتا ہے اور اپنے سلسلۂ فکر کی ایک تصویر بناتا ہے ۔ شاعر کسی باغ کی تصویر کشی سے پہلے اپنے ذہن میں اس باغ کی تمام رنگینی کو جلوہ گر دیکھتا ہے ۔ تو اب یوں کہا جا سکتا ہے کہ ادب آرٹ ہے اور آرٹ کی دو خصوصیتیں ہیں ۔ صورت پذیر ہے اور تخیل کی تخلیق ہے۔ ادب کی بھی دو خصوصیتیں ہونی چاہئیں کہ تخیل کے سانچے میں ڈھل کر صورت پذیر ہوا ہو ۔ آرٹ کی دو بنیادی قسمیں ہیں ایک وہ جس میں افادیت کا پہلو غالب ہوتا ہے اور ایک وہ جس میں جمالیاتی عنصر مکمل طور پر نمایاں ہوتا ہے جن فنون میں جمالیاتی عنصر یوں نمایاں ہوتا ہے ان میں اہم ترین مصوری، رقاصی، موسیقی، سنگتراشی اور شاعری ہیں۔ فن تعمیر میں جمالیاتی عنصر بھی ہوتا ہے اور افادی پہلو بھی ۔ بہرحال جن فنون میں جمالیاتی پہلو کاملاً نمایاں ہوتا ہے وہ فنون لطیفہ کہلاتے ہیں ۔ بعض فنون جو افادہ اور جمال کی سرحدوں کے بین بین ہوتے ہیں

فنون لطیفہ اصغر (Minor Fine Art) کہلاتے ہیں مثلاً کوزہ گری یا قالی بافی ، خطاطی، تزئین کتب ، بعض نقاد تو یہ کہتے ہیں کہ فنون لطیفہ کا مقصد ہی تخلیق حسن ہے لیکن غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ یہ بات غلط ہے۔ فنون لطیفہ کی غایت حسن ہے مقصد نہیں ۔ ہو سکتا ہے کہ تصویر بناتے وقت جو محرک عمل پیدا ہو وہ یہ ہو کہ اس تصویر کے بیچنے سے فائدہ ہوگا لیکن اگر تصویر جمالیاتی خوبیوں سے لبریز ہے تو اس بات پر غور کرنا بیکار ہے کہ اس کی تخلیق کے عوامل کیا تھے۔ مسدس حالی کے بعض ٹکڑے شعری اعتبار سے نہایت بلند پایہ ہیں لیکن کیا کوئی دعویٰ کر سکتا ہے کہ حالی کا مقصد مسدس کہتے وقت تخلیق حسن تھا۔ اسی طرح اقبال کی بعض نظموں کا محرک یا مقصد تخلیق حسن نہیں لیکن حسن ان میں موجود ہے۔ تو بات یہاں آکر ٹھہرتی ہے کہ جہاں حسن موجود ہوگا جمالیاتی عنصر نمایاں ہوگا ۔ فنون لطیفہ وجود میں آئینگے۔ یہ ضروری نہیں کہ ہمیشہ کسی فن پارہ کی تخلیق کا مقصد یا محرک تخلیق حسن ہو۔ حسن کا موجود یا صورت پذیر ہونا کافی ہے ۔

(الف) ادب کا شمار بھی فنون لطیفہ میں ہوتا ہے۔ جیسا کہ بہ تصریح لکھا جا چکا ہے شاعری کو تو فنون لطیفہ میں نہایت اہم مقام حاصل ہے۔

اب اس سوال کا جواب دینا ضروری ہے کہ فن ادبی تخلیق میں (فنی کاوش کی طرح) اس حسن یا جمال کا عنصر کہاں پایا جاتا ہے جو فنون لطیفہ سے مخصوص ہوتا ہے۔

اس سوال کا تفصیلی جواب تو اسلوب کے مباحث کے سلسلے

میں دیا جائیگا (کیونکہ وهیں بحث هوگی که انداز نگارش کی صفات جمالی کون کون سی هیں اور ان کا باهمی ربط کیا هے)۔

لیکن یہاں صرف اتنا کہہ دینا کافی هے که حسن اصلاً شکل سے، پیکر سے، انداز نگارش سے اور هیئت سے تعلق رکھتا هے۔ اس کی وجه یه هے که یه همیشه صورت پذیر هوتا هے۔ فکر مجرد کی شکل میں فنی حسن کا تصور کبھی نہیں کیا جا سکتا۔ پھر حسن کے مدارج نہیں هوتے یه ایک صفت مطلق هے یا موجود هوتی هے یا موجود نہیں هوتی ۔ آرٹ کے تمام تخلیقات ، تمام ادبی شہپارے حسن کے اعتبار سے یکساں هوتے هیں۔ البته معانی کے اعتبار سے ان میں اختلاف هوتا هے کہیں معانی بلند اور لطیف هوتے هیں کہیں معمولی اور پست ۔ جب هم یه کہتے هیں که فلاں شعر بہت اچھا هے اور فلاں شعر اس کے مقابله میں کم اچھا هے تو هماری مراد یه نہیں هوتی که پہلے شعر میں جمالیاتی عنصر زیاده هے اور دوسرے میں کم که فنی جمال اور فنی حسن تو نام هی تکمیل کا هے هماری مراد یه هوتی هے که رفعت مطالب یا عظمت معانی کے اعتبار سے پہلا شعر بلندتر مقام رکھتا تھا۔ واضح هوا که شعر کی عظمت، ادب کی عظمت ، معانی کی عظمت لطافت اور بلندی کی نسبت سے متعین هوتی هے حسن هر فن پاره میں موجود هوتا هے اور بالکل یکساں طور پر موجود هوتا هے۔

اس میں کوئی شک نہیں که لفظ اور معنی ، پیکر اور مغز ، هیئت اور مطلب ایک دوسرے سے مربوط و مشروط هوتے هیں لیکن اس میں بھی کوئی شک نہیں که ادبی فن پاروں کی عظمت معانی کی نسبت سے متعین هوتی هے۔ الفاظ کے حسن سے نہیں۔ اس کی وجه

یہ ہے کہ ہیئت کا، پیکر کا حسن تو ہر فن پارہ کی لازمی صفت ہے۔ وہ موجود ہوگی تو پھر یہ دیکھا جائیگا کہ معانی و مفہوم کے اعتبار سے اس فن پارہ کا کیا مقام ہے ظاہر ہے کہ معانی بلند اور لطیف بھی ہوتے ہیں اور معمولی اور پست بھی۔ اگر کسی ادبی تخلیق میں معانی نہایت معمولی اور پست ہونگے تو اس کی ہیئت کتنی ہی حسین و جمیل کیوں نہو اسے عظمت کبھی حاصل نہ ہو سکے گی۔ اب چونکہ ادب سے مراد ہمیشہ اچھا ادب ہوتی ہے ہم ادب کی یہ تعریف کر سکتے ہیں کہ ادب ان تحریروں کو کہتے ہیں جن کے معانی میں یک گونہ رفعت و عظمت ہو اور جن کا اسلوب فنکارانہ حسن کا حامل ہو۔

یہ سوال کہ معانی میں کتنی بلندی اور رفعت ہو کہ کوئی تخلیق ادب کے دائرہ میں داخل ہو جائے بہت الجھا ہوا ہے صرف نقاد کا ذوق سلیم اس بات کا فیصلہ کر سکتا ہے کہ ادبی تخلیقات میں عظمت اور رفعت کا کم سے کم درجہ کیا ہونا چاہئے اس معیار معنوی سے کوئی تصنیف فر و تر رہے گی تو لاکھ حسین ہو ادب کے دائرہ میں داخل نہ ہوگی۔ دوسری طرف معانی میں لاکھ عظمت، بلندی اور لطافت موجود ہو اگر اسلوب نگارش فنی حسن و جمال سے معرا ہے تو ایسی تخلیق کبھی ادبی کاوش کہلانے کی مستحق نہ سمجھی جائیگی۔ مختصراً یوں کہا جا سکتا ہے کہ وہ تمام تحریریں ادب کے دائرہ میں داخل سمجھی جائینگی جن کے مطالب کو ذوق سلیم معیاری تصور کریگا۔ اور جن کا اسلوب نگارش صناعانہ اور فنکارانہ ہوگا کہ حسن صنعت یا فن کی صفت لازم ہے۔

—

جہاں تک ادب کے موضوعات کا تعلق ہے نقاد متفق الکلمہ ہو کر کہہ چکے ہیں کہ ان کی تحدید یا تعین ناممکن ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ بعض موضوعات ایسے ہوتے ہیں کہ صرف بہت بڑے فنکار ہی انہیں نبھا سکتے ہیں - لیکن اس میں بھی کوئی شک نہیں کہ فنکار کی شخصیت اتنی پر اسرار اور اس کی تخلیقی قوتیں اتنی بے پناہ ہوتی ہیں کہ کوئی شخص یہ دعویٰ نہیں کر سکتا کہ فلاں موضوع ادبیات کے دائرہ سے خارج ہے۔ کوئی نقاد یہ دعویٰ نہیں کر سکتا کہ ادیب کو کس کس موضوع میں وہ عناصر مل جائینگے جنکو تخیل کے سانچہ میں ڈھال کر اور جذبہ میں سمو کر وہ ادب تخلیق کر سکیگا۔ فنکار کی نظر عام آدمیوں کی نسبت زیادہ تیزبیں اور دور رس ہوتی ہے اور وہ حسن کا سراغ لگاتے ہوئے ایسی ایسی دنیاؤں میں جا نکلتا ہے جہاں معمولی انسانوں کا گذر ناممکن ہے۔ جوہر قابل نے یا فنکار نے انتقاد کے نظریات کو اور تصورات و افکار کو اتنی بار جھٹلایا ہے اور انتقاد کی خودساختہ پابندیوں کا اتنی بار منہ چڑایا ہے۔ کہ یہ کہنا خطرہ سے خالی نہیں کہ فلاں موضوع میں کوئی ادبی دلکشی پیدا نہ ہو سکے گی مثال کے طور پر جو لوگ اس بات کے قائل ہیں کہ اخلاقی اقدار کی تبلیغ کبھی شعر کا موضوع نہیں بن سکتی وہ سعدی کی گلستان اور بوستان پڑھ کر اپنے نظریہ میں ترمیم کرنے پر مجبور ہونگے۔ گلستان میں ایک مقام پر مسئلہ زیر بحث یہ ہے کہ کفایت شعاری اور جز رسی اچھی چیز ہے انسان کو ہمیشہ محتاط زندگی بسر کرنی چاہئے تاکہ کوئی نازک وقت آن پڑے تو روپے کی کمی نہ ہو۔ بظاہر یہ معلوم ہوتا ہے کہ کفایت شعاری کی تبلیغ شاید ادیبانہ

انداز میں نہ ہو سکے۔ لیکن سعدی نے اس تبلیغ کے لئے جو پہلو اختیار کیا ہے وہ ملاحظہ ہو کہ تبلیغ خالص شعر کے دائرہ میں داخل ہو گئی ہے:

چو دخلت نیست خرج آہستہ تر کن	کہ می گفتند ملا حاں سرودے
اگر باراں تبابستاں نبارد	بسالے دجلہ گردد خشک رودے

صحبت کے اثر پر سعدی کا یہ قطعہ ضرب المثل بن چکا ہے:

گلے خوشبوئے در حمام روزے	فتاد از دست محبوبے بدستم
بدو گفتم کہ مشکی یا عبیری	کہ از بوئے دلاویز تو مستم
بگفتا من گل ناچیز بودم	ولیکن مدتے با گل نشستم
جمال ہمنشیں در من اثر کرد	وگرنہ من ہماں خاکم کہ ہستم

اس قطعہ کی آفاقیت ملاحظہ فرمائیے کہ صحبت کے اثر کو اب اصطلاح میں جمال ہمنشیں کہا جاتا ہے۔

اس طرح اقبال کے کلام میں، نہایت دقیق تعقلات و افکار نے شعری قالب اس خوبصورتی سے اختیار کیا ہے کہ فنکار کی حیرت انگیز، قدرت اظہار دیکھکر، انتقادی نظریات کے ناقص اور نامکمل ہونے کا شدید احساس ہوتا ہے۔ یہ تعقل کہ اسلام میں وطنیت کا وہ مغربی تصور نہیں ہے جو کسی خاص خطہ زمین کو، کسی نسل یا قوم کا وطن قرار دیتا ہے اور یوں انسان کے خودساختہ بتاں وہم و گماں میں ایک اور بت کا اضافہ کرتا ہے۔ نہایت دقیق اور فلسفیانہ ہے۔ اس مضمون کے سررشتے ایک طرف مسلم سیاست سے مربوط ہیں تو دوسری طرف فقہ اسلامی سے، اس کے باوجود اقبال نے اس مضمون کو اس خوبی سے شعر کے قالب میں ڈھالا ہے کہ باید و شاید۔ مثلاً

نہ تو زمیں کے لئے ہے نہ آسماں کے لئے
جہاں ہے تیرے لئے تو نہیں جہاں کے لئے
رہیگا راوی و نیل و فرات میں کب تک
ترا سفینہ کہ ہے بحر بےکراں کے لئے

درویش خدا مست نہ شرقی ہے نہ غربی
گھر مرا نہ دلی نہ صفاہاں نہ سمرقند

چپ رہ نہ سکا حضرت یزداں میں بھی اقبال
کرتا کوئی اس بندۂ گستاخ کا منہ بند

بات وھیں آکر ٹھہرتی ہے کہ ادب کے موضوع بے کراں، اور غیر محدود ھیں۔ عظیم المرتبت فنکار، صناعانہ حسن کی جستجومیں نکلتا ہے تو ایسی ایسی منازل سے گزرتا ہے کہ عام انسان ان کا تصور بھی نہیں کر سکتا۔

ارباب صوفیہ نے وحدت وجود کے دقیق مسئلے کو جو خوبصورت دلپذیر اور دل افروز شعری جامہ پہنایا ہے وہ اپنی مثال آپ ہے۔ عطار سے لے کر درد اور غالب تک، اس موضوع پر کہ نہایت دقیق فلسفیانہ نکات کو محیط ہے، بے شمار اشعار کہے گئے ھیں اور ان میں بعض اشعار تو ایسے ھیں کہ سنتے ھی دل میں اتر جاتے ھیں۔

غالب کی دو مشہور غزلوں کے ان اشعار پر غور فرمائیے گا۔

جب کہ تجھ بن نہیں کوئی موجود پھر یہ ھنگامہ اے خدا کیا ہے
یہ پری چہرہ لوگ کیسے ھیں غمزہ و عشوہ و ادا کیا ہے

شکن زلف عنبریں کیوں ہے   نگۂ چشم سرمہ سا کیا ہے
سبزہ و گل کہاں سے آئے ہیں   ابر کیا چیز ہے ہوا کیا ہے

اصل شہود و شاہد و مشہود ایک ہے
حیران ہوں پھر مشاہدہ ہے کس حساب میں
آرائش جمال سے فارغ نہیں ہنوز
پیش نظر ہے آئینہ دائم نقاب میں
ہے غیب غیب جسکو سمجھتے ہیں ہم شہود
ہیں خواب میں ہنوز جو جاگے ہیں خواب میں

اور درد کا یہ مطلع کس قیامت کا ہے۔

جگ میں آکر ادھر ادھر دیکھا   تو ہی آیا نظر جدھر دیکھا

خدا اور انسان کے ربط باہمی کے متعلق بیدل اور فانی کے یہ اشعار بھی شنیدنی ہیں:

نسخہ‌ها در بغل و فهم محال   جلوه‌ها در نظر و دیدن نیست
بیدل آن گوهر نایاب سراغ   به محیطے ست که پرسیدن نیست

دعویٰ[۱] یہ ہے کہ دوریٔ معشوق ہے محال
مطلب یہ ہے کہ قرب نہیں اختیار میں

کچھ لوگ یہ دعویٰ کرتے ہیں کہ ادب کا موضوع انسان ہے اور بس یعنی عالم انسانیت اور اس کے متعلقہ کوائف۔ آرنلڈ نے جو ادب کی تعریف کی تھی کہ یہ انتقاد حیات ہے تو اس کا مطلب یہی

۱- یہ شعر بھی سن لیجئے۔
تجھ سے مخفی ہے جو مجھ پر گذری   تو قریب رگ جاں رہتا ہے

تھا کہ ادب صرف ان موضوعات سے بحث کرتا ہے جو بالواسطہ یا بلاواسطہ انسانی زندگی سے مربوط ہیں۔ مان لیجئے کہ یہ دعویٰ درست ہے کہ ادب کا موضوع انسان ہے اور اس کا منطقی تجزیہ کیجئے تو آخر بات یہیں آکر ٹھہرے گی کہ دنیا کی کوئی چیز ایسی نہیں جو ادب کا موضوع نہ بن سکے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ انسان جس دنیا میں رہتا ہے اس دنیا سے اس کے روابط بھی ادب کا موضوع بن سکتے ہیں اور بنتے ہیں۔ بدیں اعتبار کوئی بھی چیز ایسی نہیں جسے ادیب چاہے تو اسے اپنے ادب کا موضوع نہ بنا سکے۔ یہ کہنا البتہ درست ہوگا کہ ادب کے موضوعات جتنے انسانی زندگی سے قریب تر ہونگے اتنے ہی انسان کے لئے زیادہ اہم ہونگے اور اسی اعتبار سے ادبی تخلیقات میں عظمت اور رفعت پیدا ہوگی۔

بالعموم نقادوں نے ادب کے موضوعات کو چھ بنیادی شقوں میں تقسیم کر دیا ہے:

(۱) خدا اور انسان سے اس کا تعلق۔
(۲) روحانی دنیا اور اس کے کوائف۔
(۳) انسان۔
(۴) انسانی زندگی اور تمام متعلقہ کوائف۔
(۵) فطرت (مظاہر اور مناظر) اور انسان کا فطرت سے تعلق۔
(۶) آرٹ یا فن۔

ادبی تخلیقات کی دو بنیادی اصناف نظم و نثر ہیں۔ بعض لوگ یہ دعویٰ کرتے ہیں کہ یہ تقسیم سطحی اور بے معنی ہے کیونکہ اس کا تعلق صرف ظاہری ہیئت سے ہے، مغز اور مطلب سے

اس تقسیم کا کوئی تعلق نہیں۔ یہ درست ہے۔ تقسیم کا محور واقعی ظاہری ہیئت ہی ہے لیکن واضح رہے کہ ظاہری ہیئت کا اختلاف بعض اوقات نہایت معنی خیز اور اہم ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر فنون لطیفہ کا اختلاف بیشتر ظاہری ہیئت ہی کا ہے غایت تو سب کی ایک ہی ہے۔ باقی رہی یہ بات کہ ادب کی ایسی اصناف ہیں جو منظوم بھی ہوتی ہیں اور منثور بھی تو اس سے اصل مسئلہ کی نوعیت پر کوئی فرق نہیں پڑتا۔ ہم ادب کو کسی طرح ہی تقسیم کیوں نہ کریں کچھ اصناف ضرور ایسی رہینگی جو ہماری طبقہ بندی اور تقسیم کو کسی طرح قبول نہیں کرینگی۔ (اس کی توضیح آگے آتی ہے)

یہ جو اصلاً ادب کی تقسیم نظم اور نثر میں کی گئی ہے تو یہ صرف سودمند ہی نہیں بلکہ اس سے اس رمز کا بھی سراغ ملتا ہے کہ بالعموم انسان نے اپنے لطیف، نفیس اور دقیق جذبات کے اظہار کے لئے ایک صنف کو یعنی نظم کو اور نسبتاً معمولی افکار و تصورات کے اظہار کے لئے دوسری صنف کو یعنی نثر کو ابلاغ و اظہار کا ذریعہ بنایا ہے۔ بعض ذہنی کاوشیں طبعاً نظم کے قالب میں ڈھلنا چاہتی ہیں مثال کے طور پر واردات عاشقی گویا اس بات کی مقتضی ہیں کہ ان کی لطیف صورت کو نظم کے سانچے میں ڈھالا جائے۔ یوں ناولوں اور افسانوں اور داستانوں میں بھی عشق اور محبت کے کوائف سے بحث کی جاتی ہے لیکن کسی کو اس سے انکار نہ ہوگا کہ نظم اور غزل کی مینا میں یہ شراب دو آتشہ ہو جاتی ہے۔ اس کے مقابلہ میں فنکار چاہے تو ناول یا افسانہ نظم میں لکھ سکتا ہے لیکن افسانہ یا ناول کی تکنیک طبعاً اس بات کا تقاضا کرتی ہے کہ اسے نثر کے

سانچہ میں ڈھالا جائے - یہی وجہ ہے کہ ناول اور افسانے نظم میں کوئی لکھتا ہی نہیں اگر چہ لکھنے کو کوئی چیز مانع نہیں ہے - منظوم داستانیں البتہ موجود ہیں۔

مختصراً یوں کہا جا سکتا ہے کہ روح انسانی کے لطیف ترین احساسات اور ذہن کے دقیق ترین افکار و تصورات جہاں وہ جذبہ میں سموئے ہوئے ہوں - نظم ہی کے سانچے میں ڈھالے جاتے ہیں۔ نظم میں آہنگ اور وزن ہوتا ہے۔ اور لطیف افکار و تصورات طبعاً اپنے اظہار کے لئے آہنگ اور نغمہ کا تقاضا کرتے ہیں۔ انسان کے دل میں جو شدید جذبات پیدا ہوتے ہیں وہ گیتوں ہی کے روپ میں ظاہر ہوتے ہیں (یہانتک کہ ایک ایسا مقام آ جاتا ہے جہاں خاموشی ہی حد بلاغت سمجھی جاتی ہے) آہنگ در اصل موسیقی کا جزو لازم ہے۔ اور ادب نے موسیقی ہی سے یہ جزومستعار لے کر اپنے لطیف ترین تصورات کو موزوں اور متناسب الفاظ کا جامہ پہنایا ہے۔

ادب کی ظاہری ہیئت سے قطع نظر کر لیجئے تو اس کی مختلف اصناف کا تعین عوامل تخلیق یا محرکات تخلیق کے اعتبار سے بھی کیا جا سکتا ہے اس سلسلے میں مغرب کے نقادوں نے بہت موشگافیاں کی ہیں لیکن اس پر کم و بیش اتفاق ہے کہ (مغرب کے اسلوب انتقاد کا ذکر ہو رہا ہے) ادب کی تمام اصناف کم و بیش مندرجہ ذیل محرکات کی تخلیق ہوتی ہیں:-

(الف) تحریک داخلی (Subjective)۔ فنکار طبعاً چاہتا ہے کہ اپنی ذاتی واردات اور تجربات کا ابلاغ و اظہار کرے۔

(ب) تحریک بیانی - انسان طبعاً داستانیں اور رومان بیان کرنے

کا شائق ہوتا ہے اسی شوق کا اظہار حماسہ ہائے ملی اور طویل داستانوں اور رومانوں کی صورت میں ہوتا ہے۔

(ج) تحریک تمثیلی - جہاں انسان اپنے واردات اور تجربات بیان کرنے کا شائق ہوتا ہے وہاں اسے دوسرے انسانوں کی زندگی سے بھی دلچسپی ہوتی ہے کہ ناول، ڈرامے، افسانے اسی تحریک تمثیلی کا نتیجہ ہوتے ہیں کہ ان کے ذریعے فنکار اپنی نوع کی زندگی تمثیلات کے ذریعے پیش کرتا ہے۔

(د) تحریک وصفی - انسان دنیائے خارج میں جو کچھ دیکھتا ہے یا جن چیزوں سے اپنے خیال کی دنیا کو آباد کرتا ہے طبعاً یہ چاہتا ہے کہ ان کی حقیقت دوسروں کے ذہن نشین کرائی جائے اور کوائف و اشیاء کی تصویر کشی کی جائے - بعض نقاد یہ کہتے ہیں کہ وصف یا (Description) سے ادب کی کوئی خاص صنف مربوط نہیں بلکہ ہوتا یہ ہے کہ جہاں ضرورت پڑتی ہے پہلی تین اصناف ادب کی تخلیق کے سلسلے میں فنکار وصف سے بھی کام لیتا ہے - یہ بات کسی حد تک درست ہے لیکن بعض ادبی تخلیقات ایسی ہیں جو خالصتاً اسی تحریک کا نتیجہ ہیں مثلاً سیر و سیاحت کی داستانیں - دوسرے ملکوں کے رسوم و رواج کی تصویر کشی وغیرہ[1] - بہر حال اس میں کوئی شک نہیں کہ خالص وصفی ادب کم ملتا ہے اور بیشتر یہ ہوتا ہے کہ فنکار اپنی قوت بیان یا قوت وصف سے کسی اور صنف ادب کی تخلیق میں کام لیتا ہے۔ پہلے لکھا جا چکا ہے کہ مغرب کے نقادوں نے اس

۱- کچھ نقادوں نے ایک اور بنیادی محرک کا ذکر بھی کیا ہے - یعنی اپنے افکار و تصورات اور جذبات و واردات کو صناعانہ طور پر صورت پذیر کرنے کا ذوق -

سلسلہ میں بہت موشگافی سے کام لیا ہے اس کے باوجود اصناف ادب کی کوئی ایسی طبقہ بندی وجود میں نہیں آئی جو مکمل تعریف کی طرح جامع اور مانع ہو۔ بعض اصناف ادب میں تمثیلی اور بیانی دونوں پہلو دکھائی دیتے ہیں البتہ کہیں کہیں تمثیلی پہلو زیادہ غالب ہوتا ہے۔ بعض اصناف ادب میں جو اصلاً تمثیلی ہیں داخلی واردات کا موثر بیان بھی ملتا ہے مختصر یہ کہ اصناف ادب کا مکمل اصطفاف (Classification) ممکن نہیں ہے اس کی وجہ یہ ہے کہ انسان کا ذہن دائماً لمحہ بلمحہ بدلتی ہوئی کیفیات سے دو چار ہوتا رہتا ہے محرکات تخلیق آپس میں اس طرح ملے ہوئے اور مربوط ہوتے ہیں کہ یہ دریافت کرنا دشوار ہوتا ہے کہ کسی خاص ادبی تخلیق کا اصلی اور بنیادی محرک کیا ہے۔

راقم السطور مغرب اور مشرق کی طبقہ بندیوں پر غور کرنے کے بعد اس نتیجہ پر پہنچا ہے کہ اصلاً ذوق تخلیق کی تین بنیادی صورتیں ہیں :

(الف) ذوق داستان سرائی۔
(ب) ذوق خود نمائی۔
(ج) ذوق بزم آرائی۔

اس اجمال کی تفصیل یہ ہے کہ ادبی تخلیقات کے سلسلہ میں تقدم زمانی بقطع و یقین رومانوں کو، پرانی داستانوں کو اور ان طویل منظوم کہانیوں کو حاصل ہے جنہیں اصطلاح میں حماسہ ہائے ملی یا ایپک (Epic) کہتے ہیں۔ اس کی وجہ ظاہر ہے۔ کہانی سننے کا شوق فطرتاً انسان میں ودیعت کیا گیا ہے ظاہر ہے کہ جہاں کسی چیز کی مانگ ہوگی وہاں اس چیز کے مہیا ہونے کے

سامان بھی بہم ہو جائینگے - انسان داستانیں سننے کا شائق تھے، داستانگو پیدا ہوئے غالباً پہلے پہل یہ ہوا ہوگا کہ پراتم بڈھوں نے نوجوانوں کا لہو گرمانے کے لئے اپنی نسل ، اپنے قبیلہ، یا اپنی قوم کی درخشاں کہانیاں سنائی ہونگی - گزرا ہوا زمانہ یوں بھی انسان کو پیارا معلوم ہوتا ھے - پھر جب عقیدت نے گزرے ہوئے زمانہ کی داستانوں کو مبالغہ کے رنگ و روغن سے چمکایا ہوگا تو ظاھر ھے کہ سننے والوں کو بڑا لطف آیا ہوگا - ہم بہ آسانی تصور کر سکتے ھیں کہ پرانے وقتوں میں قبیلے کے لوگ فرصت کے وقت مل بیٹھتے ہونگے اور کوئی سخن سرا جو زبان کی شیرینی کی بنا پر ممتاز معلوم ہوتا ہوگا اپنی قوم کے کارناموں کی داستان چھیڑ دیتا ہوگا- ان داستانوں میں بہادری اور شجاعت کے ساتھ ساتھ عشق اور محبت کا بیان بھی لازماً ہوتا ہوگا - اور بتدریج داستان در داستان کا سا رنگ پیدا ہو جاتا ہوگا-

کہانی کہنے کا یہی وہ مرحلہ ھے جہاں تخلیقی فنکار نمودار ہوتا ھے - وہ تمام پرانی داستانوں اور افسانوں کو جمع کرتا ھے انہیں ایک لڑی میں پروتا ھے تخیل سے کام لے کر نئے کردار تخلیق کرتا ھے اور آخر پرانی داستانوں اور افسانوں کو ملا کر ایک نئی فنی صورت بخشتا ھے جو اس کی شعوری کوششوں کا نتیجہ ہوتی ھے - حماسہ ملی یا ایپک اسی طرح وجود میں آتا ھے- مغرب کی متعلقہ داستانوں سے قطع نظر کر لیجئے اور فردوسی کے شاھنامہ کی تخلیق پر غور کیجئے تو یہ نکتہ روشن ہوگا کہ فردوسی نے شعوری طور پر ان تمام قدیم داستانوں کو جو بکھری پڑی تھیں اور جو ایران قدیم کی عظمت و رفعت کی تصویر دکھاتی تھیں ایک لڑی میں پرو دیا-

کچھ داستانیں کتابوں میں درج تھیں کچھ موبدوں کو ازبر تھیں کچھ عوام کو یاد تھیں کچھ مذہبی صحیفوں میں پائی جاتی تھیں۔ فردوسی نے ان تمام ماخذوں[1] کو کھنگال کر ایران قدیم کی ثقافت، تمدن، تہذیب اور متعلقہ کوائف کی ایسی دلنشیں تصویر کھینچی کہ آج تک اپنی نظیر آپ تصور کی جاتی ہے۔ اور دنیا کے حماسہ ہائے ملی میں بہت بلند مقام رکھتی ہے۔ تو اب یوں کہنا چاہئے کہ ذوق داستان سرائی کی قدیم تریں اور عمدہ تریں صورت حماسہ ملی یا ایپک ہے۔ حماسہ ملی کے مطالب اس بات کا تقاضا کرتے ہیں کہ ہمیشہ منظوم ہو تا کہ انسان کے لطیف تریں اور دقیق تریں تصورات و افکار کو موزوں اور مناسب الفاظ کا جامہ پہنایا جا سکے۔

حماسہ ملی کے سلسلے میں یہ بات ملحوظ خاطر رہنی چاہئے کہ نقادوں نے اس کی دو قسموں کا سراغ دیا ہے۔ ایک تو حماسہ اصلی (True or Primitive Epic) اور دوسرے حماسہ فنی یا حماسہ جدید (Modern Epic or Epic of Art)۔ نقاد باتفاق آرا یہ کہتے ہیں کہ حماسہ اصلی در اصل کسی قوم یا کسی نسل کے اجتماعی ذہن کی تخلیق ہوتا ہے۔ حماسہ برابر کہانیوں اور داستانوں کی صورت میں نشو و نما پاتا رہتا ہے یہانتک کہ کوئی عظیم المرتبت فنکار تمام پرانی کہانیوں کو ایک لڑی میں پرو دیتا ہے اور شعوری طور پر داستان کے تمام عناصر میں ربط پیدا کرتا ہے حماسہ اصلی صنمیات سے بہت مواد مستعار لیتا ہے۔ مافوق الفطرت عناصر سے بھی خوب

۱- تاریخ ادبیات در ایران۔ ذبیح اللہ صفا۔ فردوسی پر چار مقالے۔ محمود شیرانی مجلہ مہر، (فردوسی کے جشن ہزارسالہ سے مربوط اشاعت)

کام لیتا ہے۔ تاریخ کے خشک واقعات کی بجائے عقائد اور افسانوی واقعات کو زیادہ اہمیت دیتا ہے۔ حب الوطنی، شجاعت ، بلند ہمتی، اور حریت کا احترام اس کی بنیادی قدر ہوتی ہے۔ انداز تحریر نسبتاً سادہ، تصنع سے خالی اور غیر معمولی آرائش سے معرا ہوتا ہے اس کے برخلاف حماسہ جدید یا حماسہ فنی میں صنعتگری قدم قدم پر نمایاں دکھائی دیتی ہے۔ صاف معلوم ہوتا ہے کہ فنکار نے واقعات کے ایک خاص سلسلہ کو نظم کرنے کے لئے انتخاب کیا ہے۔ اسے افسانوی مواد بوجوہ کم ملا ہے۔ تخلیق زیادہ کرنا پڑا ہے۔ عشق و محبت اور شجاعت و تہور کی داستانیں حماسہ فنی میں بھی موجود ہوتی ہیں لیکن ان میں وہ خلوص کی گہرائی اور احساس کی صداقت نہیں ہوتی جو حماسہ اصلی میں بہت نمایاں نظر آتی ہے۔ کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ فنکار کسی طویل داستان کے ایک ٹکڑے کو حماسہ کی شکل عطا کرتا ہے۔ مثلاً آرنلڈ کی انگریزی نظم رستم و سہراب ایک طویل داستان کے ایک جزو کے تفصیلی بیان پر مشتمل ہے۔ انگریزی میں ملٹن کی تصنیف فردوس گم گشتہ حماسہ فنی کی بڑی عمدہ مثال ہے۔ فارسی میں نظامی کی بعض مثنویاں مثلاً ہفت پیکر اور سکندر نامہ اس صنف ادب کی نہایت عمدہ مثالیں ہیں ۔ سکندر نامہ میں اگرچہ داستان کا ہیرو غیرایرانی ہے لیکن افسانوی ادب اسے ایرانی نژاد ماننے پر مصر ہے اس لئے کہا جا سکتا ہے کہ سکندر کی فتوحات کی داستان گویا ایک الوالعزم اور شجاع ایرانی ہی کے ہاتھوں ایک دوسرے ایرانی دودمان کی بربادی کی داستان ہے ۔ ہفت پیکر میں بہرام گور کے افسانوی معاشقے اور اس کی مہمات درج ہیں۔ اور یہ بہرام شاہنامہ

کا ایک کردار ہے۔ بالفاظ دیگر جس طرح آرنلڈ نے رستم وسہراب میں ایک طویل داستان کے پارہ کو حماسہ کی صورت دی تھی نظامی نے بھی فردوسی کے شاھنامہ کے ایک کردار کے کوائف کو حماسہ فنی کی صورت میں قلمبند کیا ہے۔ ملٹن ہو یا آرنلڈ، خسرو ہو یا نظامی (امیر خسرو کی بعض مثنویوں میں بھی حماسہ ھائے فنی کا سا رنگ ہے) ، بہر حال ان میں سے ہر ایک آرائش کلام کو، صنعتگری کو اور پر تکلف اسلوب نگارش کو بیان کی سادگی پر ترجیح دیتا ہے۔

اردو میں حماسہ ملی تو قطعاً نہیں لکھا گیا البتہ انیس اور دبیر کے مرثیے صورت اور معنی کے اعتبار سے حماسہ فنی کے بہت قریب نظر آتے ھیں ۔ اس میں تو قطعاً کوئی شک نہیں کہ مرثیہ (اس اصطلاحی معانی میں جو انیس اور دبیر کے مرثیوں سے مخصوص ہے) ذوق داستان سرائی کی تخلیق ہے۔ اس میں بھی کوئی شک نہیں کہ مرثیوں میں خاص طور پر دبیر اور اس کے دبستان کے مرثیوں میں آرائش کلام کو اور اسلوب نگارش کے تکلف کو بڑا دخل ہے ۔ یہ بھی ظاہر ہے کہ امام حسین کی شہادت کا واقعہ جو ان مرثیوں کا موضوع ہے اسلامی ثقافت کی نشو و نما میں ایک خاص مقام رکھتا ہے اور اس واقعہ کے ادبی اور سیاسی اثرات بہت گہرے اور اہم ھیں۔ البتہ یہ دعویٰ کرنا مشکل ہے کہ انیس اور دبیر کا مرثیہ بالکل صحیح معنی میں حماسہ فنی ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اس میں خلوص اور تمثیلی پہلو بھی بہت نمایاں دکھائی دیتا ہے اس اعتبار سے بعض نقادوں نے یہ کہا ہے کہ مرثیہ بیانیہ اور تمثیلیہ تخلیقات کے بین بین ایک نئی چیز ہے جو

اردو سے مخصوص ہے۔ پہلے اس بات کی تصریح کی جا چکی ہے کہ اصناف ادب کی ایسی طبقہ بندی ناممکن ہے جو مکمل تعریف کی طرح جامع اور مانع ہو۔ مرثیہ اس کی بہت اچھی مثال ہے۔ اس کا محرک اصلاً ذوق داستان سرائی ہے۔ لیکن اس میں ڈرامائی یا تمثیلی عنصر بھی بہت نمایاں ہے اور اس اعتبار سے مرثیہ جزواً (جیسا کہ آگے ظاہر ہوگا) ذوق بزم آرائی کی تخلیق بن جاتا ہے۔[۱]

اگرچہ ذوق داستان سرائی کی عمدہ ترین اور دلنشیں ترین مثال حماسہ ہے لیکن جیسا کہ پہلے اشارہ کیا جا چکا ہے طویل منظوم داستانیں بھی اسی صنف ادب کے دائرہ میں شامل سمجھی جاتی ہیں۔ شرط یہ ہے کہ داستانوں میں کہانی کا سا تسلسل ہو، کرداروں کا تشخص ہو اور مطالب اور معانی میں یک گونہ رفعت

۱- پروفیسر شبلی نے ایپک کا ترجمہ رزمیہ کیا ہے جو قابل اعتراض نہ تھا اگر سیاق و سباق سے وہ یہ بھی ظاہر نہ کرتے کہ ایپک میں جنگ و جدل کو یا حرب و ضرب کو مرکزی اہمیت دی جاتی ہے۔ انکے خیال میں بہ ظاہر رزمیہ وہ نظم ہے جس میں خوفناک لڑائیاں اور ہیبت ناک جنگ و جدل کی تصویر کشی کی گئی ہو۔ یہ بات بالبداہت غلط ہے۔ نہ تو ایپک کے اصطلاحی معانی پر اسکی پرچھائیں پڑی ہے نہ لغوی معانی سے اسکا کوئی تعلق ہے۔ اصلاحی معانی سے تو کافی تفصیلی بحث ہو چکی ہے باقی رہے لغوی معانی تو اس سلسلہ میں اتنا لکھنا کافی ہے کہ ایپک اسم صفت ہے۔ اسکا مادہ یونانی کلمہ epos ہے اور ایپوس کے معنی ہیں ''لفظ'' رفتہ رفتہ ایپک ایسے الفاظ کا مجموعہ قرار پایا جن میں ایک کہانی ہو (ظاہر ہے کہانی زبانی سنائے جائے یا لکھی جائے لفظوں کے استعمال سے مفر نہیں) بتدریج اسکے معانی وہ کہانی ہو گئے جو نظم میں لکھی جائے اور جسکا محرک ذوق داستان سرائی ہو۔ اس سلسلے میں شبلے نے 'لغات ماخذ الفاظ' (فلاسفیکل لائبریری نیویارک) میں جو داد تحقیقات دی ہے اسکا اعتراف نہ کرنا ظلم ہے۔

و عظمت کا پہلو موجود ہو۔ اردو میں ایسی منظوم داستانوں کی کمی نہیں ہے ۔ دکنی شعرا کی بعض مثنویاں قریب قریب حماسہ فنی کی حدود میں داخل ہو جاتی ہیں۔ بعض منظوم داستانوں کی صف میں شمار کی جاسکتی ہیں۔ اردو کی طویل منظوم داستانوں میں میر حسن کی مثنوی بے نظیر اور پنڈت دیا شنکر کی مثنوی گلزار نسیم کا مقام بہت بلند ہے ۔

ظاہر ہے کہ ذوق داستان سرائی یا تحریک بیانی نثری تخلیقات کا روپ بھی دھارتی ہے۔ مغرب کے ایسے رومانوں اور داستانوں کی کمی نہیں جن سے کسی قوم یا کسی عہد کے ثقافتی مزاج اور کوائف کا سراغ ملتا ہو۔ مثلاً جو کہانیاں شاہ آرتھر کی مہمات سے مربوط ہیں وہ شجاعت اور الوالعزمی کے کارناموں پر مشتمل ہیں، اور نہایت عمدہ رومان سمجھی جاتی ہیں۔ ان نثری رومانوں یا داستانوں میں بھی کم و بیش وہی اخلاقی اقدار ملحوظ رہتی ہیں جن کا ذکر حماسہ ہائے ملی کے سلسلہ میں کیا جا چکا ہے۔ اردو میں اور فارسی میں طویل نثری داستانوں اور رومانوں کی کوئی کمی نہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ داستان سرائی مشرق کا خاص فن ہے۔ سنسکرت کے مشہور افسانوی مجموعے کتھا سرت ساگر میں بہت سی طویل داستانیں اور رومان موجود ہیں۔ اسی طرح قدیم فارسی ادب میں ہزار داستان رومانوں اور داستانوں ہی پر مشتمل تھی ۔ بعض نقادوں کا بیان ہے کہ الف لیلہ کی پرانی داستانیں فارسی سے عربی میں آئی ہیں اور پھر ان پر عربی مصنفوں نے اپنی ثقافت کا رنگ و روغن چڑھا کر انہیں خاص اپنا مال بنا لیا ہے۔ داستانوں کی یہ ایک خصوصیت

تھی کہ اکثر و بیشتر مصنف کا نام دریافت نہ ہو سکتا تھا۔ ہزار داستان اور الف لیلہ کا یہی عالم ہے۔ اردو میں کچھ داستانیں اور رومان تو فارسی اور عربی سے آئے اور کچھ یہاں کے فنکاروں نے تخلیق کئے اردو کی نثری داستانوں اور رومانوں میں داستان امیر حمزہ بہت مشہور ہے جسے مختلف فنکاروں نے مکمل کیا ہے اس داستان سے جو ضمنی داستانیں نکلی ہیں انہیں حماسہ فنی کے مقابلے میں پیش کیا جا سکتا ہے مثال کے طور پر طلسم ہوشربا قدیم رومان کا فنی روپ ہے کہ اس میں امیر حمزہ کی طویل زندگی کے ایک پہلو کو اجاگر کیا گیا ہے۔ ذوق داستان سرائی سے جو اصناف وجود میں آتی ہیں ان کی کیفیات مندرجہ ذیل شجرہ سے ظاہر ہونگی۔

ذوق داستان سرائی

تخلیقات منظوم

(الف) حماسہ ملی:

ایلڈ، اوڈیسے۔

مہابھارت۔

شاهنامہ۔

(ب) حماسہ فنی:

فردوس گم گشتہ (ملٹن)

سکندرنامہ (نظامی)، ھفت پیکر (نظامی)۔

اردو مرثیہ (اصطلاحی معنی میں) (خصوصاً انیس اور دبیر کے مرثیے لیکن ملحوظ رھنا چاھئے کہ مرثیے کی تخلیق میں ذوق داستان سرائی کے علاوہ اور بھی

عناصر شامل ہیں ان کا ذکر آگے آتا ہے)۔

(ج) منظوم داستانیں اور رومان :

کنٹربری ٹیلز (چاسر)۔

مثنوی گلزار نسیم ۔

مثنوی بدر منیر ۔

ان منظوم داستانوں کے عوامل تخلیق میں بھی ذوق داستان سرائی کے علاوہ دیگر عناصر کی آمیزش ہے مثلاً وصف اور تمثیلی پہلو بھی روشن ہیں اس لئے بعض نقادوں نے یہ دعویٰ کیا ہے کہ اردو میں مثنوی در اصل ڈرامہ یا تمثیل کی قدیم شکل ہے اب یہ عجیب اتفاق ہے کہ اردو کی پہلی تمثیل منظوم تھی یعنی اندر سبھا۔ یہ تو کہنا مشکل ہے کہ یہ صحیح معنی میں اوپیرا تھی لیکن اس کی تکنیک اوپیرا سے بہت قریب ہے ۔

تخلیقات منثور

رومان اور داستانیں :

شاہ آرتھر اور اس کے ارکان بارگاہ کی مہمات .

ہزار داستان ۔

کتھا سرت ساگر (سوم دیو) ۔

داستان امیر حمزہ ۔

کتھا سرت ساگر کا مصنف تو ہمیں معلوم ہے لیکن شاہ آرتھر کی مہمات اور داستان امیر حمزہ کی مختلف داستانیں وقتاً فوقتاً مختلف مصنفوں نے لکھی ہیں۔ یہی حالت الف لیلہ کی ہے۔

قدیم داستانوں کو سامنے رکھ کر فنکاروں نے داستان امیر

حمزہ سے ضمنی داستانیں بھی نکالی ہیں ان داستانوں میں طلسم ہوشربا کا سلسلہ بہت مشہور ہے اس سلسلہ کے مصنفین کو ہم جانتے ہیں - اسی طرح متعلقہ ضمنی داستانوں کے مصنفوں کے نام بھی ہمیں معلوم ہیں۔

یوں کہا جا سکتا ہے کہ طلسم ہوشربا ، باغ و بہار یا چہار درویش اور فسانۂ عجائب قدیم نثری رومانوں یا داستانوں کی جدید صورتیں ہیں جن میں فنکاری اور آرائش کو زیادہ ملحوظ رکھا گیا ہے۔ اس کے باوجود انفرادی ذوق تکلف اور تصنع کے رنگ کو کم یا چوکھا کرتا ہے مثلاً باغ و بہار میں آرائش کی رنگ آمیزی کم ہے اور فسانۂ عجائب میں زیادہ لیکن بہر حال جدید نثری رومانوں میں پرانے رومانوں کے مقابلہ میں سادگی بیان کی جائے اسلوب نگارش کے تکلف اور آرائش کلام کو مد نظر رکھا گیا ہے۔

ذوق خودنمائی: یہ بات بھی قریب قریب بقطع و یقین کہی جا سکتی ہے کہ اگرچہ انسان طبعاً اپنی ذاتی واردات اور کوائف کا بیان کرنا چاہتا ہے اور اس بات کا متمنی ہوتا ہے کہ دوسروں کو آپ بیتی سنا کر اپنے دکھ سکھ میں شریک کرے لیکن خود نمائی کے اس ذوق کو اظہار کا موقعہ نسبتاً دیر میں ملتا ہے۔ پہلے خارجی دنیا کی بالخصوص اس دنیا کی تصویریں کھینچی جاتی ہیں جس کا تعلق ماضی سے ہے۔ جب ذوق داستان سرائی کی تسکین ہو چکتی ہے۔ ماضی کے افسانے سنے اور سنائے جا چکتے ہیں اور ادبی تحریکات کو خاصہ فروغ ہو چکتا ہے تب انسان شعور کے اس نقطۂ مستنیر کی طرف متوجہ ہوتا ہے جسے

انسان کی ذات یا انا کہتے ہیں۔ ادب میں پہلے ذوق داستان سرائی کی بدولت جو تخلیقات وجود میں آئی ہیں ان سے کام لیکر انسان ان تخلیقات کی بنیاد رکھتا ہے جو اس کے ذاتی کوائف و واردات اور شخصی افکار و تجربات پر مبنی ہوتی ہیں۔ پہلے کہا جا چکا ہے کہ ادب میں کامل اصطفاف یا بے لچک طبقہ بندی ناممکن ہے اس لئے جب ہم کہتے ہیں کہ بعض تخلیقات ذوق خودنمائی کی تسکین کے لئے وجود میں آتی ہیں یا تحریک داخلی کا نتیجہ ہوتی ہیں تو ہماری مراد یہ ہوتی ہے کہ مختلف عوامل تحریک میں جو عنصر جو محرک زیادہ نمایاں نظر آتا ہے وہ ذوق خود نمائی ہے۔

اسی ذوق خودنمائی کی تسکین کے لئے انسان اپنی ذات کو گویا کائنات کا نقطۂ مرکزی سمجھ کر اس کے تمام کوائف کا مطالعہ کرتا ہے جن جذبات سے متاثر ہوا ہے ان کا شعور حاصل کرتا ہے، ان کا تجزیہ کرتا ہے اور پھر زندگی میں جو کچھ اس پر بیتی ہے اس کی تصویر کھینچتا ہے۔ بالفاظ دیگر ذوق خود نمائی کی تسکین کے لئے انسان جن ادبی تخلیقات کو وجود میں لاتا ہے ان میں بیشتر اپنی امیدوں، آرزوؤں اور تمناؤں، اپنی ناکامیوں، مایوسیوں اور نامرادیوں، اپنی کامرانیوں، کامگاریوں اور شادکامیوں کو اس طرح بیان کرتا ہے کہ جذبے میں سموئی ہوئی یہ ادبی تخلیقات بہت بلند مقام حاصل کر لیتی ہیں۔ کراشا لکھتا ہے[1] ''انسان پہلے ان واقعات سے متاثر ہوتا ہے جو وہ اپنے گرد و پیش دنیائے خارج میں رونما ہوتے ہوئے

۱- کتاب مذکور، ادب موضوعی یا ادب داخلی۔

دیکھتا ہے ۔ اور ان واقعات سے بھی اثر قبول کرتا ہے جو اگرچہ اس کے دائرہ نظر سے دور ہوتے ہیں لیکن جنہیں اس کا ذوق تخیل دیکھ سکتا ہے .... اس کے بعد اسے اپنی باطنی زندگی کا شعور حاصل ہوتا ہے اور اس کے دل میں یہ تمنا جاگ پڑتی ہے کہ وہ اپنے افکار اور اپنے جذبات کو ادیبانہ انداز میں دوسروں تک پہنچائے ۔ انسان دکھی ہوتا ہے ، سکھ حاصل کرتا ہے، خوفزدہ ہوتا ہے، امیدوں کے محل تعمیر کرتا ہے ، ماتم کرتا ہے۔ اپنی فتوحات پر خوش ہوتا ہے۔ یہ تمام احساسات کھینچے ہوئے جذبے یا موڈ کی صورت میں اس کے جوہر تخلیقی کی بدولت صناعانہ اشکال میں ظاہر ہوتے ہیں''۔

یہی ذوق خود نمائی ادب کی اہم ترین اصناف تخلیق کرنے کا موجب ہوتا ہے ۔ شعر غنائی، غزل، قصیدے کے بعض اجزا، فکر انگیز اور فلسفیانہ شاعری ، شخصی مرثیہ (اردو کا اصطلاحی مرثیہ نہیں) ، مضمون (Essay) ، وہ مقالات جن میں لکھنے والے کا انفرادی نقطہ نظر واضح رہتا ہے، فنون لطیفہ اور ادبیات پر انتقاد یہ تمام چیزیں ذوق خود نمائی کی تسکین ہی کے لئے وجود میں آتی ہیں۔ بعض تحریریں ایسی ضرور ہوتی ہیں جن میں شخصی تجربات اور واردات کا بیان بھی ہوتا ہے لیکن بہت ھلکا اور پھیکا۔ ایسی تحریروں کو ذوق خود نمائی کی تخلیقات سے خارج سمجھنا چاہئے۔ مثال کے طور پر فارسی اور اردو قصیدے کے وہ حصے جن میں کسی ممدوح کی تعریف میں ایسا مبالغہ کیا جاتا ہے کہ ممدوح کی عظمت کے نقش اجاگر ہونے کی بجائے صرف شاعر کی بد ذوقی کا شعور پیدا ہوتا ہے۔ اگرچہ ہیئت کے اعتبار سے

شعر ہی میں داخل ہیں لیکن ان میں وہ صداقت احساس نہیں ہوتی جو مذکورہ بالا اصناف ادب کے لئے ضروری ہے۔ اسی طرح بعض انتقادی تالیفات میں جہاں مصنف شعوری طور پر نہایت دیانتداری سے اپنی رائے کے اظہار سے اجتناب کرتا ہے اور محض دوسرے کے وضع کئے ہوئے اصول بیان کرتا ہے وہاں تحریر کا تعلق ذوق خود نمائی سے بہت کم رہ جاتا ہے۔ انتقاد تبھی ادب کے دائرے میں داخل ہوگا کہ مصنف کے ذاتی تاثرات و تعصبات نمایاں ہونگے ۔ اس سے مراد یہ نہیں کہ وہ تعصب سے کام لے بلکہ مراد یہ ہے کہ اپنے نقطۂ نظر کا بھی سراغ دے ۔ صرف اسی صورت میں وہ دیانتدارانہ انتقاد کر سکتا ہے بصورت دیگر وہ جو معصوم قسم کا انتقاد ہوتا ہے کہ ''فلاں شاعر کچھ ایسا برا بھی نہیں اور خیر اچھا ہے، ، اور اس کے اشعار میں صداقت احساس جھلکتی ہے اور خیر کچھ زیادہ نہیں جھلکتی''۔ والی بات ہوگی تو صاف ظاہر ہوگا کہ نقاد قصداً اپنی رائے کے دیانتدارانہ اظہار سے گریز کر رہا ہے اور ذہنی دیانتداری ہی (Integrity) ان تخلیقات کو لازم ہے جن کا ذکر ہو رہا ہے۔ واضح رہے کہ انتقاد میں صرف ادبی انتقاد ہی شامل نہیں۔ فنون لطیفہ پر جو انتقاد کیا جاتا ہے ۔ وہ بھی زیر بحث ذوق کی تخلیقات سے تعلق رکھتا ہے ۔ بعض نقادوں نے تو یہاں تک کہا ہے کہ جن کتابوں میں فلسفیانہ انداز میں یا جمالیاتی نقطۂ نظر سے عمل تخلیق (Creative Process) کے کوائف اور دقائق سے بحث کی جاتی ہے وہ بھی ذوق خود نمائی ہی سے مربوط ہیں۔ کیونکہ بیشتر یہی ہوتا ہے کہ ایسی تصنیفات میں مصنف یا مولف اپنا ایک خاص نقطۂ نظر رکھتا ہے اور اسی کے مطابق تشریح، توضیح یا تجزیہ کرتا ہے۔ ظاہر ہے کہ اس قسم کی تخلیقات ادب تبھی

ہونگی جب ان کی شکل میں ، اسلوب نگارش میں ، ترتیب مطالب میں توازن و تناسب یا بالفاظ دیگر فنی حسن موجود ہوگا۔ ذوق خود نمائی سے جو اصناف وجود میں آتی ہیں ان کی کیفیات مندرجہ ذیل شجرے سے ظاہر ہونگی ۔

ذوق خود نمائی

تخلیقات منظوم

شعر غنائی (Lyric Poetry)

غزل ۔

قصیدہ کی تشبیب، نشید، نسیب اور مدح سرائی کا وہ حصہ جو صداقت احساس کا شعور پیدا کرے۔

رباعی ، ہجو

شخصی مرثیہ، اصطلاح میں جسے ''اردو مرثیہ'' کہتے ہیں اس کے بعض اجزا مثلاً شاعر کی شخصی عقیدت کا اظہار ۔ فکر انگیز اور فلسفیانہ شاعری جہاں شخصی نقطۂ نظر نمایاں ہے۔

تخلیقات منثور

مضمون (Essay) ، تحقیقی اور تاریخی مقالات جن میں شخصی پہلو نمایاں ہے

انتقاد ادب، فنون لطیفہ پر انتقاد ادب اور عمل تخلیق کے متعلق تصانیف خود نوشت سوانح حیات ۔

ذوق بزم آرائی
(تحریک تمثیلی)

ظاہر ہے کہ جب انسان اپنی ذات کے کوائف کا تجزیہ کرنے لگتا ہے اور اپنی واردات اور تجربات کا ابلاغ و اظہار کرتا ہے تو اسے معلوم ہوتا ہے کہ حو کچھ اس پر گذری ہے

وہ ایک ایسے پیراھن رنگین کی طرح ھے جس میں مختلف اور متنوع تانے بانے الجھے ہوئے ھیں۔ بالفاظ دیگر اسے اس بات کا شعور ہوتا ھے کہ اس کی واردات کا تعلق بیشتر ان روابط و تعلقات سے ھے جو ایک انسان اور دوسرے انسان یا دوسرے انسانوں کے درمیان قائم ہوتے ھیں۔ اب وہ طبعاً یہ چاھتا ھے کہ ان روابط کا بھی مطالعہ اور تجزیہ کرے اور اپنے تمام ھم نفسوں یا اپنے تمام بنی نوع کے تجربات واردات اور افکار کی تشریح کرے جیسا کہ مسلم ھے انسان نہ صرف حیوان ناطق ھے بلکہ حیوان ربط کار یا حیوان متمدن (Social Animal) بھی ھے ۔ وہ اپنے دکھ سکھ میں دوسروں کو بھی شریک کرنا چاھتا ھے، دوسروں کے دکھ سکھ میں خود شریک ہونا چاھتا ھے۔ خود فنکار پر جو کچھ بیت جاتی ھے اس سے وہ اندازہ لگا لیتا ھے کہ دوسرے بھی ان شدید جذبات اور عوامل سے متاثر ہوتے ہونگے ۔ اور اس کے دل میں جو ذوق جستجو اور جو ھمدردی ہوتی ھے وہ اسے ترغیب دلاتی ھے کہ وہ دوسرے انسانوں کی زندگیوں کی بھی تصویر کشی کرے اور اس تانے بانے سے بھی کام لے جو انسانوں کے باھمی روابط سے عبارت ہوتا ھے۔ انسان کی اس تمنا کو کہ دوسرے انسانوں کی زندگی کی تصویریں کھینچنا چاھتا ھے اور ان کے کردار اجاگر کر کے دکھانا چاھتا ھے ھم ذوق خود نمائی کا نام دے سکتے ھیں ۔ اس ذوق خود نمائی نے جو اھم تریں صنف ادب تخلیق کی ھے وہ تمثیل یا ڈرامہ ھے۔ بعض نقاد یہ کہتے ھیں کہ تمثیل حماسہ اور شعر غنائی کے امتزاج کا نام ھے۔ عملاً اس کا مطلب یہ ھے کہ تمام تمثیلی ادب محض ذوق خود نمائی اور ذوق داستان

سرائی کی ترکیب سے پیدا ہو جاتا ہے۔ یہ ایک تاریخی حقیقت ہے کہ شروع میں (مغربی تمثیلات اس وقت اصلاً ملحوظ خاطر ہیں) جو ڈرامے لکھے گئے ان میں حرکت اور عمل کا عنصر ایسا ہی ہے جیسا حماسہ میں ہوتا ہے۔ اور غنائی عنصر بھی ویسا ہی ہے جیسا شعر غنائی (Lyric) میں ہوتا ہے لیکن تمثیل کا بغور مطالعہ کرنے سے معلوم ہوتا ہے کہ اگر یہ مان بھی لیا جائے کہ یہ صرف ان دو محرکات کے امتزاج سے وجود میں آئی ہے تو بھی یہ تسلیم کرنا پڑے گا۔کہ ذوق داستان سرائی اور ذوق خود نمائی کے اس امتزاج سے جو چیز پیدا ہوئی ہے وہ بالکل اس طرح نئی ہے جس طرح آکسیجن اور ہائیڈروجن کے امتزاج سے ایک نئی چیز یعنی پانی پیدا ہوتا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ عمل اور حرکت کا عنصر داستانوں اور حماسہ ہائے ملی سے مستعار لیا گیا ہے لیکن داستانوں میں دلچسپی کا شعور اور فنکار کے جوہر تخلیق کا مرکز خود عمل یا حرکت ہے اس کے برخلاف ڈرامے یا تمثیل میں حرکت یا عمل کو بنفسہٖ کوئی اہمیت یا حیثیت حاصل نہیں بلکہ اصل اہمیت عامل کو یعنی اس کردار کو حاصل ہے جس کے کوائف باطنی سے تمثیل کی حرکت یا اس کا عمل وجود میں آتا ہے اسی طرح یہ بات بھی ملحوظ خاطر رہنی چاہئے کہ حرکت یا عمل سے تمثیل نگار جو کام لینا چاہتا ہے وہ حماسہ نگار کے کام سے بالکل مختلف ہے تمثیل ہی حرکت یا عمل کردار کے تشخص کے لئے ضروری ہے۔ حماسہ میں اور داستان میں عمل یا حرکت اپنی غایت آپ ہے صرف واقعات کا بیان کرنا مقصود ہے واقعات کے ذریعے کردار نگاری اور وہ تسکین جذبات یا تطہیر احساسات ملحوظ

نہیں جسے (Catherris) کہتے ہیں کوئی شک نہیں کہ یونانی ڈراموں کے کورسوں میں اشعار ملتے ہیں لیکن ان اشعار کو صحیح معنی میں شعر غنائی کے دائرے میں نہیں داخل کر سکتے کیونکہ کورس کے اشعار تمثیل نگار کے جذبات کے ترجمان نہیں بلکہ ان کرداروں کے احساسات کے ترجمان ہیں جو فنکار نے تخلیق کئے ہیں ۔ علاوہ ازیں غنائی عنصر یا اشعار ڈرامے کو لازم بھی نہیں چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ بتدریج یہ عنصر کم ہوتا چلا گیا یہاں تک کہ بالکل مفقود ہو گیا ۔ جس طرح تمثیل نگار نے حماسہ سے عمل یا حرکت کا عنصر مستعار لے کر اسے اپنے خاص مقاصد کے لئے استعمال کیا تھا اسی طرح تمثیل نگار شعر غنائی کا عنصر بھی ایک خاص مقصد کے لئے استعمال کرتا تھا کہ توجہ شاعر پر مرکوز نہیں رہتی تھی بلکہ اشعار کے ذریعے اس کا رخ خاص طور پر ان کرداروں کی طرف موڑ دیا جاتا تھا جنہیں تمثیل میں پیش کیا گیا ہے۔

تو اب یوں کہا جا سکتا ہے کہ تمثیلی ادب میں اصل اہمیت کردار نگاری کو حاصل ہے ۔ باقی عناصر ثانوی حیثیت رکھتے ہیں۔ اصل مقصد زندگی کے کسی پہلو کی تصویر کشی ہے جو کرداروں کے عمل اور ان کے مکالمات کے ذریعے مکمل ہوتی ہے ۔ ظاہر ہے کہ حماسہ میں یا شعر غنائی میں یہ مقصد ملحوظ خاطر نہیں ہوتا ۔ بہر حال ذوق بزم آرائی سے جو اہم ترین صنف پیدا ہوتی ہے وہ تمثیل ہے منظوم ہو یا منثور کہ صحیح معنی میں حیات انسانی کے کسی پہلو کی تصویر کشی ہے ۔ اسی ذوق سے ناول اور مختصر افسانہ مربوط ہیں ۔ تاریخ، سوانح،

سیر، سفر نامے اور اسی قسم کی دوسری تصانیف بھی ذوق بزم آرائی ھی کی تخلیق ھیں۔ شرط وھی ھے کہ فنی حسن موجود ھو کہ یہ ھر صنف ادب کا جزو لازم ھے۔

ذوق بزم آرائی سے جو اصناف وجود میں آتی ھیں ان کی کیفیات مندرجہ ذیل شجرے سے ظاھر ھونگی :

ذوق بزم آرائی

منظوم :

منظوم تمثیلات مثلاً شیکسپئر کے اکثر ڈرامے، مارلو اور جانسن کے ڈرامے ، اردو میں بھی منظوم ڈرامے لکھے گئے ھیں مگر بہت کم ۔ عبدالحلیم شرر نے اس صنف میں بھی تجربہ کیا ھے[1] ۔ اگر چہ بہت کامیاب نہیں ۔ عصر حاضر میں البتہ منظوم ڈراموں کی طرف زیادہ توجہ کی جا رھی ھے اگرچہ ابھی تک کوئی بھرپور ڈرامہ نہیں لکھا گیا۔ اردو اور فارسی کے بعض قصیدے کاملاً اور بعض جزواً ۔ اصطلاحی معانی میں اردو مرثیہ کے ذوق بزم آرائی اور ذوق داستان سرائی کے امتزاج سے اسی طرح ایک نئی چیز عالم وجود میں آئی ھے جیسے ذوق داستان سرائی اور ذوق خود نمائی کے امتزاج سے تمثیل وجود میں آئی تھی ۔ واضح رھے کہ نوحے ذوق خود نمائی کی تخلیق تصور ھونگے کہ ان میں شاعر امام حسین کی شہادت پر اپنے ذاتی تاثرات اور غم و اندوہ کا اظہار کرتا ھے ۔ مرثیے میں یہ عنصر بہت کم نظر آتا ھے بیشتر توجہ ایک داستان بیان کرنے پر اور ڈرامائی انداز میں کرداروں کی زندگی کے واقعات کی تصویر کشی پر مرکوز

۱۔ دیکھئے ناٹک ساگر اور اردو میں ڈرامہ نگاری ۔

رھتی ھے۔ یہی وجہ ھے کہ ابھی تک اردو مرثیے کی طبقہ بندی نہیں ھو سکی۔ جس طرح مغرب نے آخرکار یہ قبول کر لیا ھے کہ تمثیل ایک علیحدہ صنف ادب ھے جس میں شعر غنائی اور داستان سرائی کے عناصر موجود ھوتے ھیں لیکن ان سے جو کام لیا جاتا ھے وہ بالکل مختلف ھوتا ھے اسی طرح یہ بھی تسلیم کر لینا چاھئے کہ مرثیہ ایک بالکل نئی صنف ادب ھے جو اصطلاحی معانی میں صرف اردو میں پائی جاتی ھے اس میں ذوق داستان سرائی اور ذوق بزم آرائی دونوں پہلو ملتے ھیں لیکن اصل مقصد داستان بیان کرنا نہیں نہ اصل مقصد یہ ھے کہ زندگی کے کسی پہلو کی تصویر کشی کی جائے۔ مرثیہ نگار کا نصب‌العین یہ ھے کہ امام حسین اور ان کے رفقا کی عظمت کو اجاگر کرے اپنی عقیدت کا اظہار کرے اور ان کی شہادت کے واقعات اس طرح بیان کرے کہ سننے والے اس قدر متاثر ھوں کہ مائل بگریہ ھو جائیں۔

منثور

ایسی تاریخی تصنیفات جو مستقل قدر و قیمت رکھتی ھیں سوانح حیات (سیرت) اردو میں یادگار غالب ، حیات سعدی، سیر و سوانح کی بہت اچھی مثالیں ، حالی کی حیات جاوید کا اسلوب بیان کچھ سپاٹ سا ھے اس لئے اس کے متعلق کچھ طے کرنا کہ جلیل‌القدر ادب میں شامل ھے کہ نہیں مشکل ھے۔

ناول : ھر قسم کے ناول ملحوظ خاطر ھیں۔ مثال کے طور پر رومانوی انداز کے ناول بھی ذوق بزم آرائی ھی سے مربوط ھونگے مثال کے طور پر سرشار کا فسانۂ آزاد بعض لوگوں نے

اسے (Picaresque Romance) کہا ہے۔ یعنی ایک ایسی داستان جس میں مرکزی کردار یا ہیرو مختلف مقامات سے گذرتا ہے اور معاشرت کی متنوع صورتیں دیکھتا ہے۔ ایسی داستان‌میں وحدت اور مرکزیت ہیرو کے کردار سے پیدا ہوتی ہے کم از کم فسانۂ آزاد میں ایسا ہی ہوا ہے ۔ اکثر ضمنی داستانیں اصل داستان سے کوئی تعلق نہیں رکھتیں سوائے اس کے کہ آزاد سب میں موجود ہے۔

اردو میں طبعزاد ناول بہت کم لکھے گئے ہیں۔ عصر جدید میں اب ادیب اس صنف کی طرف متوجہ ہوئے ہیں اس کی وجہ ظاہر ہے جس صنف ادب کو اصطلاحی معنی میں ناول کہتے ہیں اس کا مشرق میں وجود ہی نہ تھا ۔

مختصر افسانہ :

تمثیلات منثور۔ ان کا ذکر جو سب سے آخر میں کیا گیا ہے تو اس سے یہ نہ سمجھا جائے کہ ذوق بزم آرائی میں ان کو اہمیت کم حاصل ہے ۔سچ تو یہ ہے کہ ذوق بزم آرائی سے جو تخلیقات مربوط ہیں ان میں تمثیلات ہی کو پہلا مقام حاصل ہے۔ اب کم و بیش ہر بڑا فنکار تمثیل نثر ہی میں لکھتا ہے۔ جس چیز کو حرکت یا عمل کہتے ہیں اس کا تصور بھی بدل گیا ہے اب تمثیل نگار ان کوائف سے زیادہ تعرض کرتے ہیں جو انسان کی روح یا اس کے باطن سے مربوط ہیں ۔ کشمکش کی بنیادیں بیشتر نفسیاتی ہوتی ہیں ۔ تفصیل ان تمام باتوں کی آگے آتی ہے۔ اردو میں نثری تمثیلات نے خاصا بلند مقام حاصل کر لیا ہے ۔ اور ایکانکی تمثیلات میں یا یک بابی تمثیلات میں بھی فنکاروں کو کامیابی حاصل ہوئی ہے۔

باب دوم

انتقادی مطالعه کے مباحث عمومی

اصول انتقاد سے بحث کرتے وقت یا انتقادی تجزیے سے تعرض کرتے ہوئے اکثر و بیشتر یہ فرض کر لیا جاتا ہے کہ بعض اہم عمومی مباحث سے پڑھنے والے آشنا ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان مباحث سے جو اصطلاحات مربوط ہیں نہ ان کے معانی متعین ہوتے ہیں نہ ان کی دلالتیں روشن اور نتیجے کے طور پر مصنف اور پڑھنے والے میں وہ ربط ذہنی کبھی نہیں پیدا ہوتا جو تفہیم اور ابلاغ کی جان ہے ۔ یہ مباحث عمومی جن سے بہت سی اصطلاحات مربوط ہیں بتفصیل ذیل ہیں :۔

(الف) ادبی روایت کی نوعیت اور اس کی اہمیت ۔

(ب) ادب اور معاشرت ۔

(ج) ادب اور مذہبی و اخلاقی اقدار ۔

(د) ادب اور مذاق سلیم ۔

(الف) ادبی روایت در اصل ان اصطلاحات ، تشبیہات و استعارات، علائم و رموز، اسالیب زبان و بیان، پیرایہ ہائے ابلاغ و اظہار، اشارات و تلمیحات ، ذوق سلیم اور انتقاد کے متعلق تصورات اور فنکار اور مخاطب کے درمیان ان تفہیمات پر مشتمل ہوتی ہے جن کے معانی واضح ہوتے ہیں اور جن کے استعمال کے جواز کی سند نہیں مانی جاتی ۔ اس کے علاوہ

روایت ان تمام عمرانی اقدار (مذہبی اور اخلاق اقدار بھی شامل ہیں) کا ذخیرہ ہوتی ہے جسے کسی قوم یا ملت، یا جماعت (جیسی بھی صورت ہو) کے فنکاروں کی اکثریت مسلم اور صحیح تسلیم کرتی ہے۔

اس اجمال کی تفصیل سے پہلے تین بنیادی اصول بیان کر دینے چاہئیں:—

(۱) ادبی روایت ایک حرکی عمل ہے اور کائنات کے تمام زندہ مظاہر کی طرح دائماً گرم رفتار رہتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جب کسی خاص عہد کی ادبی روایت کا مطالعہ مقصود ہوتا ہے تو کسی منزل یا مرحلہ پر قطع زبان کے عمل سے کام لے کر روایت کے زیر بحث حصے کو ساکن فرض کر لیا جاتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ وقت مسلسل رواں ہے لمحۂ حاضر کا اس میں کوئی وجود نہیں۔ ماضی مستقبل کے امکانات کی طرف رواں ہے یا مستقبل ماضی کے واقعات و کوائف کی طرف لوٹ رہا ہے۔ تاریخی ادوار کا مطالعہ کرتے وقت بھی اسی طرح قطع زمان کر کے انہیں جانچا جاتا ہے ورنہ یوں تو تمام تاریخی واقعات جو زیر بحث دور سے متعلق ہیں ماضی کے عوامل کی تخلیق ہوتے ہیں اور مستقبل کے امکانات مضمر کی نشاندھی کرتے ہیں۔

(۲) کوئی فنکار یا فنکاروں کی کوئی جماعت چاہے روایت کے خلاف بغاوت ہی کیوں نہ کرے اسے روایت کے وجود کا جبراً و قہراً مقر ہونا پڑتا ہے ورنہ ظاہر ہے کسی معدوم شے کے خلاف بغاوت کا امکان نہیں ہے۔ منطقی طور پر لامحالہ اس سے یہ

نتیجہ برآمد ہوتا ہے کہ روایت سے بغاوت اسی صورت میں ممکن ہے کہ روایت کے مخازن و معادن پر گہری نظر ہو۔ ورنہ ہو سکتا ہے کہ بغاوت کرنے والا فنکار جس چیز کو بغاوت کی تخلیق کہتا ہے وہ ذخائر روایت میں موجود ہو لیکن اس کے مطالعہ کی کمی یا فقدان کی وجہ سے اس کی نظروں سے اوجھل رہی ہو۔

(۳) جس طرح حال کے لمحات گزراں ماضی کے عوامل سے لازماً متاثر ہوتے ہیں اور مستقبل کے امکانات کی نشاندھی کرتے ہیں اسی طرح روایت کی منزل سے آگے بڑھا ہوا جدید ادب لازماً روایت سے متاثر ہوتا ہے اس کے ورثے کو قبول کرتا ہے اور اسی میں ترمیم یا تغیر پیدا کر کے روایت کو مستقبل کے امکانات مضمر تک پہنچاتا ہے۔

اب اس اجمال کی تشریح سنئے۔ پہلے اصول کی روشنی میں یہ دعویٰ کیا جا سکتا ہے کہ جو شخص اردو ادب کا مطالعہ کرنے بیٹھے گا اور انتقادی نقطۂ نظر سے ادب کو پرکھنا اور جانچنا چاہے گا اسے ادب کے کوائف کی کلیت کا شعور حاصل کرنا پڑے گا۔ مثال کے طور پر اردو ادب کے پرواز خیال کی فضا رموز و علامات اور تلمیحات و استعارات کا افق روایات و کنایات کی نوعیت، مترادفات کی دلالتوں کے پراسرار اور نازک اختلافات، علمی اور فنی اصطلاحات کی وسعت اور حدود ——— یہ تمام چیزیں بہت بڑی حد تک اردو کے ماضی سے وابستہ ہیں۔ اس ماضی کی جڑیں، فارسی، عربی، سنسکرت، هندی اور پنجابی میں پیوست ہیں۔ اردو ادب کا نقاد جب تک روایت کے

ماضی کے ماخذوں کو کھنگال نہ سکے گا وہ موجودہ اردو ادب کے کوائف پر کاملاً کبھی مطلع نہ ہو سکے گا ۔ مثال کے طور پر علائم و رموز اور اصطلاحات کا مسئلہ ھی ملحوظ خاطر رکھئے تو معلوم ہو جاتا ھے کہ موجودہ اردو ادب کے انتقادی مطالعہ کے سلسلے میں گزرے ہوئے ادیبوں کی نگارشات کا مطالعہ ناگزیر ھے ۔ تصوف میں جو علائم و رموز اردو شاعری میں استعمال ہوتے ھیں وہ فارسی سے مستعار لئے گئے ھیں دل کے لئے تصوف کی اصطلاح میں ساغر، شیشہ، پیمانہ اور آئینہ کے کلمات استعمال ھوتے ھیں ۔ رند، مے نوش ، عاشق، نظر باز، صوفی اور مسلک طریقت کے رہرو کو کہتے ھیں ۔ خرابات وہ مقام ھے جہاں صوفیہ ذکر و فکر میں مشغول ہوتے ھیں ۔ جاناں یا محبوب رب جلیل ھے کہ حسن مطلق بھی ھے اور اس اعتبار سے انسانی محبت کی اعلیٰ ترین اقدار اسی سے مربوط ھیں ۔ تحقیقات سے معلوم ہوگا کہ ابو سعید ابوالخیر نے (مشہور فارسی رباعی گو) سب سے پہلے تغزل کی علامات کو تصوف کے دائرے میں داخل کیا ۔ اس کے بعد تمام صوفیہ نے اس کی تقلید کی ۔ حافظ اور جامی نے دقیق اصطلاحات و رموز کا وہ رفیع الشان قصر تعمیر کیا جس میں حیرت خانۂ تصوف کے تمام انوار جگمگ جگمگ کرتے نظر آتے ھیں ۔ اردو کے صوفی شعرا نے یہی علامتیں بجنسہٖ لے لیں نہ صرف یہ بلکہ جو شعرا صوفی نہ تھے انھوں نے ان علامتوں سے بہت کام لیا اور بعض اوقات تصوف کی اصطلاحات کو تغزل میں اس طرح برتا کہ حقیقت مجاز کا منہ دیکھتی رہ گئی ۔ تصوف میں ذہنی اور روحانی

تربیت کی منزلوں اور نفسی کوائف کو احوال و مقامات کہتے ہیں - رہرو فی‌الاصل صوفی ہے کہ شرع یعنی راستے کو چھوڑ کر طریقت کی شاہراہ پر سفر اختیار کرتا ہے - داغ نے ان اصطلاحات سے کیا خوبصورت کام لیا ہے کہ وہ کہتا ہے:

راہرو راہ محبت کا خدا حافظ ہے
اس میں دو چار بہت سخت مقام آتے ہیں

اسی طرح اقبال نے ان اصطلاحات سے بہت سی رمزی اور ایمائی کیفیتیں پیدا کی ہیں مثلاً

تو رہ شناس نہ ای وز مقام بے خبری
چہ نغمہ ہاست کہ در بربط سلیمی نیست

یہ مثالیں صرف میں نے نمونے کے طور پر درج کی ہیں ورنہ اردو شاعری میں تصوف کی اصطلاحات سے جو پراسرار کام لیا گیا ہے وہ کسی سے مخفی نہیں - اب ظاہر ہے کہ ادب کا مطالعہ کرتے وقت نقاد کا فرض ہوگا کہ وہ ان تمام راستوں کا سراغ لے جن کے ذریعے یہ اصطلاحات اردو شاعری میں داخل ہوئی ہیں - ان اصطلاحات کا مفہوم اصل ماخذوں کو سامنے رکھ کر متعین کرے اور پھر یہ دیکھے کہ عصر حاضر کے ادب میں کون کون شاعر ان اصطلاحات سے کام لے رہا ہے اور کن فنکاروں نے ان اصطلاحات کے صحیح معانی سے ناواقف ہونے کے باعث ان سے مناسب کام نہیں لیا - یہی حالت عشق و محبت کے سلسلے میں علائم و رموز کی ہے- کلاسیکی شعرا نے گل و بلبل اور شمع و پروانہ کو بالترتیب معشوق اور عاشق کی علامتیں قرار دیا ہے- یہ علامتی مفہوم بھی ہمارے ہاں

فارسی شاعری کے ذریعے آیا ہے ۔ طبعاً یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا گل و بلبل اور شمع و پروانہ کے عشق میں کوئی امتیاز ہے اس کا جواب اثبات میں ہے۔ پرانے شعرا کی نگارشات کا مطالعہ کرنے سے معلوم ہوگا کہ بلبل پڑھے لکھے شعرا کے ہاں اس چاہنے والے کی علامت ہےجس نے اپنے جذبات کا ترفع کر لیا ہے ۔ جس نے اپنے حرماں کو ذوق غزلسرا ئی میں تبدیل کر لیا ہے اور پروانہ ایسے چاہنے والے کی رمز ہے جس کی محبت وقتی اور شدید ہے۔ اور بلبل کی محبت کے مقابلے میں شاد کام بھی کہ ایک طرح وہ وصال شمع بھی حاصل کرتا ہے یہی نہیں بلکہ ماضی کے پڑھے لکھے شعرا نے جو روایت پر گہری نظر رکھتے تھے یہ تمام دلالتیں بڑی خوبی سے واضح کی ہیں ۔ ذوق کہتا ہے :

کرتی ہے زیر برقع فانوس تانک جھانک
پروانے سے ہے شمع مکرر لگی ہوئی

اور مشہور شعر ہے :

شمع نے آگ رکھی سر پہ قسم کھانے کو
بخدا میں نے جلایا نہیں پروانے کو

بلبل سے عاشقانہ غزلسرائی کے جو تصورات وابستہ ہیں ان کا اظہار غالب کے اس شعر سے ہوتا ہے :

میں چمن میں کیا گیا گویا دبستاں کھل گیا
بلبلیں سن کر مرے نالے غزلخواں ہو گئیں

صرف یہی نہیں بلکہ اردو ادب کے ماضی کو کھنگالا جائے تو معلوم ہوگا کہ گل و بلبل کا عشق صرف ایران سے مخصوص

ہے۔ ہندوستان میں وہ بلبل سرے سے ہوئی ہی نہیں جو اپنی خوش رنگی کے اعتبار سے قفس رنگ کہلاتی ہے۔ جب تک ایران سے لوگ ہندوستان میں آتے جاتے رہے گل و بلبل کی علامتی اہمیت روشن رہی یعنی شعرا پر یہ بات واضح رہی کہ گل وبلبل کا افسانہ ایران سے مخصوص ہے ہندوستان میں بلبل نہیں البتہ کلچڑی ضرور پائی جاتی ہے۔ سودا نے بلبل اور کلچڑی کے فرق کو بتصریح نمایاں کر کے دکھایا ہے:

خدا کی شان تو دیکھو کہ کلچڑی گنجی
حضور بلبل بستاں کرے نوا سنجی

چڑیل کی تو ہو شکل اور دماغ پریوں کا

یہ بات کہ بلبل ایک نہایت خوش رنگ جانور ہے غالب کے مختلف اشعار سے مترشح ہوتی ہے مثلاً:

فیض سے تیرے ہے اسے شمع شبستان بہار
دل پروانہ چراغاں پر بلبل گلزار ——

اور

قمری کف خاکستر و بلبل قفس رنگ
جز نالہ نشان جگر سوختہ کیا ہے

ظاہر ہے کہ نقاد جب تک کلاسیکی شعرا کی نگارشات کا بغور مطالعہ نہیں کرے گا اس پر یہ بات کبھی روشن نہیں ہوگی کہ شمع و پروانہ کی علامتی اہمیت آج بھی قائم ہے لیکن گل و بلبل کی رمزی اہمیت بامتداد زمان مٹ گئی کہ بلبل کو کسی نے عشق کرتے دیکھا ہی نہ تھا ۔ عصر حاضر کے جو شعرا بلبل کو علامت کے طور پر استعمال کرتے ہیں ان میں

سے اکثر روایت سے ناواقف ہونے کے باعث نہ تو یہ جانتے ہیں کہ بلبل ایران سے مخصوص ہے، نہایت خوشرنگ ہے، واقعی گلاب پر عاشق ہے اور نہ یہ جانتے ہیں کہ اس کے عشق اور پروانے کے عشق میں کیا امتیاز قائم رکھا گیا ہے۔ اقبال نے جو اس بات سے آگاہ تھے کہ ہندوستان میں وہ بلبل نہیں ہوتی جو گلاب پر مرتی ہے عشق اور محبت کی رمزی کیفیت کو اس علامت کے دائرے سے خارج کر دیا اور یوں بلبل کی علامت کو ایک نئے معنی بخشے:

کر بلبل و طاؤس کی تقلید سے توبہ
بلبل فقط آواز ہے طاؤس فقط رنگ

ظاہر ہے کہ علامہ آگاہ تھے کہ ہندوستان کی بلبل رنگین نہیں ورنہ وہ رنگ کو طاؤس سے نسبت نہ دیتے لیکن اس شعر میں ایران کی بلبل ملحوظ ہی نہ تھی۔

جو نقاد اپنی روایت سے کاملاً آگاہ ہوگا اور یہ سمجھے گا کہ جلیل المرتبت شعرا نے پروانے کے عشق کو نسبتاً بلبل کے عشق سے فروتر سمجھا ہے اسے یقیناً اس رمز کا سراغ پانے میں سہولت ہوگی کہ اقبال جب پروانہ کو علامتی معنویت بخشنے لگے تو کن منزلوں سے گزرے۔ پہلے انہوں نے کہا:

محبت چوں تمام افتد رقابت از میاں خیزد
بطوف شعلۂ پروانہ با پروانہ می سازد

یہ پروانے کا خالصتاً روایتی مفہوم تھا۔ اب روایتی مفہوم میں ترمیم کی گئی۔ تو صورت یہ پیدا ہوئی:

دلا نارائی پروانہ تا کے نہ گیری شیوۂ مردانہ تا کے

یکے خود را بسوز خویشتن سوز　　طواف آتش بیگانه تا کے

پروانہ جگنو سے مخاطب ہو کر کہتا ہے:

دریوزہ گر آتش بیگانہ نہیں میں　　اللہ کا سو شکر کہ پروانہ نہیں میں[1]

یہ صرف غزل کے علائم و رموز کی بات ہو رہی ہے۔ اردو غزل میں جو علامتیں، تشبیہیں اور استعارے آج مروج ہیں ان کی علامتی اہمیت کا کھوج لگانے کے لئے اور ان کا صحیح مفہوم متعین کرنے کے لئے ہمیں اپنے ماضی کے ورثہ کو کھنگالنا پڑے گا اس کے بغیر ہمارا مطالعہ ناقص، بلکہ گمراہ کن رہے گا۔ اب یوں کہنا چاہئے کہ جو شخص اردو غزل پر انتقادی کام کرنا چاہے گا اس کے لئے ضروری ہے کہ وہ غزل کے علائم و رموز اور اس کے مصطلحات کے ماخذوں پر غور کرے اور عہد بعہد تدریجی تغیرات کا سراغ لگائے۔ اس سلسلے میں فارسی ادب کا مطالعہ ناگزیر ہوگا کہ اردو میں جو تغزل کی روایت ہے اس کی جڑیں فارسی میں پیوست ہیں۔ ادب

۱۔ عصر حاضر کے شعرا میں جو لوگ، پروانے اور بلبل کے عشق میں امتیاز کرتے ہیں ان کے ہاں پروانہ علامتی مفہوم میں یوں مستعمل نظر آتا ہے:

اے غم یار تیری راہوں سے　　عمر بھر سوختہ ساماں گذرے
وہ جو پروانے جلے رات کی رات　　منزل عشق سے آساں گذرے

بہر صورت یہ روشن ہے کہ پروانوں پہ کیا گذری
جنہیں جینا پڑا ان سوختہ جانوں پہ کیا گذری

———

کوئی پروانوں کو سمجھاؤ کہ مرنے کے سوا
اور بھی چند مقامات وفا ہوتے ہیں

آیا ہمارے جینے کا انداز سب کو یاد　　جب ذکر جاں نثاری پروانہ ہو چکا

———

صبح ہوتے سب اپنی راہ لگے　　شمع کے جانثار پروانے

کے کوائف کی کلیت کا شعور نقاد کو تبھی حاصل ہوگا کہ وہ روایت کے تغیرات کو اور روایت کی رفتار کو ملحوظ خاطر رکھے۔ غزل کا ذکر ہو رہا تھا عصر جدید کی غزلگوئی میں تغزل کی پرانی روایت کے بہت سے عناصر شیر و شکر ہو گئے۔ آج غزل جس مقام بلند پر پہنچی ہوئی معلوم ہوتی ہے اس کا تجزیہ تبھی ممکن ہے کہ ہم غزل کے ماخذوں کو کھنگالیں اور یہ دیکھیں کہ غزل کی روایت کا دھارا کہاں سے پھوٹا ہے۔ کس طرح ایک دریا بن گیا ہے۔ اس میں کون کون سے معاون دریا شامل ہوئے ہیں اور آج اس میں جو سیلاب سا آیا ہوا معلوم ہوتا ہے اس کی نوعیت، کیفیت اور توجیہ کیا ہے۔

کہا جاتا ہے کہ آجکل کی غزل میں اجتماعی شعور یا یہ شعور کہ شاعر صرف اپنے ہی غم و اندوہ کا ذکر نہیں کرتا بلکہ ان تمام مسائل سے بحث کرتا ہے جو من حیث المجموع انسان کی ذہنی اور روحانی پریشانی کا باعث ہوتے ہیں جدید غزل کی خصوصیت ہے۔ یہ بات بالبداہت غلط ہے۔ کلاسیکی شاعروں کی نگارشات میں بھی غم جاناں اور غم دوراں، غم یار اور غم روزگار دونوں عناصر موجود ہیں البتہ کم ہیں اور ایسے اشعار کا لہجہ ایسا تیکھا اور تیز نہیں جتنا موجودہ غزل کے اشعار کا ہے۔ غور سے دیکھا جائے تو معلوم ہوگا کہ ''فلک فتنہ پرداز'' اور ''گردون گرداں'' کے گلے شکوے جو کلاسیکی شاعری میں نظر آتے ہیں وہ ایک طرح سے غم روزگار ہی سے وابستہ ہیں۔ جب ایسے حالات پیدا ہو گئے کہ معاشی بے اطمینانی نے فنکاروں اور دوستوں کو ایک دوسرے سے جدا کر دیا تو ایک شاعر نے

کرا کر کہا :

وہ صورتیں الٰہی کس دیس بستیاں ہیں
اب جن کے دیکھنے کو آنکھیں ترستیاں ہیں

اسی طرح ذاتی واردات اور کوائف کے بیان میں بھی کلاسیکی غزلگو شعرا نے اپنے ماحول کی مخصوص معاشرت اور متعلقہ مسائل کو کبھی فراموش نہیں کیا ۔ اس شعر میں اگرچہ بظاہر شخصی کوائف کا بیان ہے لیکن جو تشبیہ استعمال کی گئی ہے اس سے معلوم ہوتا ہے کہ اجتماعی حرماں کا شعور بھی موجود ہے :

شام ہی سے بجھا سا رہتا ہے   دل ہوا ہے چراغ مفلس کا

یہ شعر وہی شخص کہہ سکتا ہے جس نے اپنے ارد گرد افلاس کے مہیب پروں کو سایہ افگن دیکھا ہو اور کسی روشنیوں کے شہر میں غریبوں کے گھر سر شام ہی اجاڑ ، ویران اور بے نور دیکھے ہوں ۔ اسی طرح یہ مشہور شعر بھی بالکل جدید اسلوب فکر کا سراغ دیتا ہے :

کیا پوچھتا ہے کیسے کٹی رات تجھ بغیر
اس گفتگو سے فائدہ پیارے گذر گئی

یہاں شاعر نے غم ہجر میں مرنا نہیں چاہا ۔ فرار کی راہ نہیں اختیار کی، زندہ رہنا چاہا ہے۔ اور اس لئے زندہ رہنا چاہا ہے کہ اپنے تجربات و واردات کو فنی شکل بخشی جا سکے کہ دوسرے یہ شعر پڑھیں اور انہیں تسکین ہو[1]۔ کہنا یہ مقصود ہے کہ غزل کا نیا مزاج بتدریج متعین ہوا ہے۔ ولی سے لیکر میر تک

۱۔ اوروں کے لئے بنی وہ ٹھنڈک   وہ آگ جو دل میں مشتعل تھی

اور میر سے غالب اور بہادر شاہ ظفر تک تغزل کی روایت دائماً گرم رفتار رہی ہے اور تغیر پذیر ہوتی رہی ہے۔ پرانی علامات نئے معنوں میں برتی گئی ہیں۔ نئی تشبیہیں وضع کی گئی ہیں نئی ترکیبیں ڈھالی گئی ہیں —— ہر قسم کے فنی شعور کا اظہار کیا گیا ہے ، تب کہیں جدید غزل وجود میں آئی ہے جدید غزل فرائڈ کے انکشافات ، ہیگل کی جدلیاتی تصوریت اور مارکس کی جدلیاتی مادیت پر مبنی نہیں بلکہ تغزل کی روایت پر مبنی ہے جس طرح غالب تک غزل پہنچتے پہنچتے مزید وسعت بیان کی طالب ہو گئی تھی عصر جدید میں غزل ان تمام انکشافات کی خازن ہو گئی ہے جو جدید علوم و فنون نے ہمیں عطا کئے ہیں۔ جس طرح تصوف نے تغزل کی اصطلاحات کو نئی معنویت بخشی تھی اور غزل میں ایسی لطافت اور شیرینی پیدا کی تھی کہ باید وشاید اسی طرح آج کل کے فنی اور علمی انکشافات نے بھی غزل کے افق کو وسیع کیا ہے۔ مراد یہ ہے کہ غزل کے افق کی وسعت بتدریج ہوئی ہے۔ یہ نہیں کہ ۱۹۲۰ء یا ۱۹۲۱ء میں کوئی غزلگو شاعر ناگہاں جو سو کر اٹھا تو اسے معلوم ہوا کہ اس کی غزل میں غم روزگار کا شعور بھی موجود ہے، جدید علمی اور فنی انکشافات سے استمداد بھی موجود ہے۔ اور دکھی دلوں کو پیغام سکون بھی دیا گیا ہے۔ روایت کے سلسلے میں میں نے خاص طور پر غزل کو اس لئے زیادہ اہمیت دی کہ یہی وہ صنف سخن ہے جو اردو میں برابر مقبول رہی ہے اور جس کی روایت کا مطالعہ پیوستہ کیا جا سکتا ہے۔ پہلے اصول کی روشنی میں جو نقاد جدید غزل کا جائزہ لے گا اس پر لازم ہوگا کہ وہ روایت کے

حرکی عمل کو مد نظر رکھ کر مندرجہ ذیل کوائف کا تحقیقی مطالعہ کرے:

(۱) فارسی میں غزل کی ابتدا اور اس کے عہد بعہد تغیرات۔

(۲) اردو میں فارسی غزل کی اصطلاحات، علامات اور رموز۔

(۳) اردو میں ہندی الفاظ کا ورود اور ہندی شاعری کے اسلوب بیان کی مٹھاس کا اثر۔

(۴) ولی سے لیکر میر تک علائم و رموز اور تشبیہات و استعارات کا محل استعمال۔

(۵) میر سے لے کر غالب تک غزل کا ارتقا، فلسفیانہ افکار کی آمیزش۔

(۶) درد کے متصوفانہ خیالات اور ان کا اردوغزل پر اثر۔

(۷) لکھنؤ کا مخصوص تمدن اور تغزل میں ان واردات کا ذکر جس سے معلوم ہوتا ہے کہ محبوبہ عورت ہے۔

(۸) غزل میں سماجی اور سیاسی شعور کا اظہار اور اس اظہار کا ارتقا۔

(۹) اقبال کی غزل میں پرانے علائم و رموز کی نئی معنویت۔

غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ جس طرح ابوسعید ابوالخیر نے تغزل کی اصطلاحات کو تصوف کے لئے استعمال کیا تھا اسی طرح اقبال نے تغزل کی علامات کو سیاسی حقائق اور کوائف کے بیان کے لئے برتا ہے - یہ بڑا جرات کا کام تھا لیکن تجربہ بہت کامیاب رہا - یہ اقبال ہی کی غزلسرائی کا کرشمہ ہے کہ آج غزل کی زبان اتنی پہلودار ہو گئی ہے کہ ہر قسم کے سیاسی اور معاشرتی افکار اور تصورات کا اظہار کر سکتی ہے۔ لیکن اس میں بھی کوئی

شک نہیں کہ اگر غالب اور بیدل کا کلام اقبال کے سامنے نہ ہوتا تو وہ یہ تجربہ اتنی آسانی سے نہ کر سکتے نہ انہیں اتنی کامیابی ہوتی۔

اسی طرح جب نقاد اردو کی نثری کاوشوں کو مطالعے کا موضوع بنائے گا تو اسے معلوم ہوگا کہ آجکل کی نثر جو ہر قسم کے علمی اور فنی مطالب کو بسہولت بیان کر سکتی ہے فی الاصل ایک طویل حرکی عمل کی تخلیق ہے۔ اگرچہ غزل کی طرح نثر کی روایت بہت قدیم نہیں لیکن ارتقا کا عمل اسی طرح مسلسل اور متواتر کام کرتا ہوا نظر آتا ہے۔ اردو کی نثری تخلیقات کا جائزہ اسی ارتقائی تسلسل کو ملحوظ رکھ کر لیا جائے گا فورٹ ولیم کالج کی نثر کی افادیت اور سادگی نے بتدریج زوال پذیر معاشرے میں اس پر تکلف نثر کو جگہ دے دی جو فسانۂ عجائب میں نظر آتی ہے۔ لیکن جب ۱۸۵۷ء کے بعد وہ تحریک وجود میں آئی جسے مختلف ناموں سے پکارتے ہیں لیکن جو ''علیگڑھ تحریک'' کے نام سے زیادہ مشہور ہے تو تکلف اور آرائش کا عنصر بڑی سختی سے کچل دیا گیا۔ سر سید، حالی اور شبلی نے سادہ اور رواں نثر کی بنیاد رکھی جس میں کم ازکم تاریخی اور علمی مطالب بسہولت بیان کئے جا سکتے تھے۔ غالب نے مکتوب نگاری میں ایک نیا اسلوب اختیار کیا جو اپنی نظیر آپ ہے اور جس کا تتبع آج تک کوئی نہیں کر سکا بہر حال فورٹ ولیم کالج کی نثر اور شبلی کی نثر کا موازنہ کرنے سے معلوم ہوگا کہ اگرچہ سادگی اور روانی دونوں میں مشترک ہے لیکن لکھنؤ کی پر تکلف داستانگوئی نے کہ نثری روایت کا ایک جزو تھی اپنا اثر ضرور دکھایا ہے کہ شبلی کے کلام میں ایک

خاص قسم کی رنگینی اور شوخی موجود ھے ۔ لکھنوی داستانوں کے اسلوب بیان نے سب سے زیادہ محمد حسین آزاد کو متاثر کیا جس کی نثر گویا اردو کی نثری روایت کے تمام عناصر کو محیط ھے اس میں ایک قسم کی سادگی بھی ھے اور ایک خاص قسم کی آرائش بھی ۔ بالفاظ دیگر وہ زبان کے اشکال سے پرھیز کرتا ھے لیکن بیان کی خوبیوں اور کلام کے محسنات پر جان دیتا ھے۔ جدید نثر آزاد، حالی اور شبلی کی نثر کا منطقی نتیجه ھے که اس میں وہ تمام عناصر گھل مل گئے ھیں جو قصه چہار درویش سے غالب کے مکاتیب تک، اور غالب کے مکاتیب سے لے کر آزاد کی دربار اکبری تک کارفرما نظر آتے ھیں۔ جدید نثر کے تحقیقی اسلوب پر حالی اور شبلی کی پرچھائیں پڑتی ھے۔ مضمون یا مقالے میں شرر اور آزاد کی تحریر کے عناصر گھلے ملے دکھائی دیتے ھیں ۔ ناول ھو یا افسانه ، مقاله ھو یا تاریخ ۔ اسلوب نگارش کا جائزہ لیتے وقت وہ تمام تغیرات نظر میں رھنے چاھئیں جو اردو نثر نے قبول کئے ھیں۔ شبلی کا نثری دبستان بالکل منفرد معلوم ھوتا ھے اور دارالمصنفین اعظم گڑھ کے تمام مصنفین کم و بیش شبلی کے اسلوب نگارش کی پیروی کرتے ھیں۔ اردو کے انتقادی مقالات یا تصانیف میں (پایه کی تصانیف ملحوظ خاطر ھیں) حالی کا خلوص ، شبلی کی رنگینی اور آزاد کی نوک پلک دکھائی دیتی ھے۔ افسانوں اور ناولوں کے اسلوب نگارش کا تجزیه بھی نثری روایت کے ارتقا کو مد نظر رکھ کر کرنا پڑے گا ۔ فسانۂ عجائب ، فسانه آزاد اور لکھنؤ کی داستانوں میں جو پر تکلف زبان استعمال کی گئی تھی، اس کی مہذب اور لطیف تر

شکل سجاد حیدر ، نیاز فتح پوری، خلیقی دھلوی، سجاد انصاری، دیگر اکبر آبادی ، بیدل شاھجہانپوری کی تحریروں میں نظر آتی ھے پریم چند نے اپنا خلوص ، اپنی سادگی اور پرکاری غالب اور حالی سے مستعار لی اور اس کے با وصف بات کرنے کا ایک نیا ڈھنگ پیدا کیا۔ عصر جدید کے افسانہ نویس اور ناول نگار اردو کی نثری روایت کے ان عناصر کے خوشہ چیں ھیں جو انہیں محبوب ھیں۔ کہیں کہیں بالکل انگریزی طرز تحریر کی نقالی بھی دکھائی دیتی ھے لیکن اسے اردو کی ادبی روایت ابھی اپنا جزو نہ بنا سکی۔ بہر حال جو کہنا مقصود ھے وہ یہ ھے کہ اردو میں نثری اسلوب نگارش کا جائزہ تبھی درست ھوگا جب اردو کی نثری روایت کا مسلسل ارتقا ملحوظ خاطر رھے گا۔ بیشک عصر جدید کے ادیبوں نے پیرایہ ھائے بیان اور اسالیب اظہار و ابلاغ میں مغرب سے بھی مدد لی ھے لیکن اردو کے عظیم‌الشان نثری کارنامے ھی ان کے اسلوب کا اصلی ماخذ ھیں۔ جو نقاد اردو ادب کو اس طرح ادوار میں بانٹ دے گا کہ پچھلے دور کا دوسرے دور سے کوئی تعلق نہ رھے وہ ایک ایسی مصنوعی طبقہ بندی قائم کرے گا جس کی وجہ سے نثری اسلوب نگارش[1] کا صحیح جائزہ کبھی نہ لیا جا سکے گا۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ جہاں ماضی حال کو متاثر کرتا ھے وھاں حال مستقبل کے امکانات کی نشاندھی بھی کرتا ھے اس لئے نقاد کا یہ فرض بھی ھوگا کہ جہاں وہ یہ بتائے

۱- یہاں صرف نثری تخلیقات کی قدر مشترک یعنی وسیلہ اظہار (نثر) سے بحث ھو رھی ھے۔ مختلف نثری اصناف کی خصوصیات کا ذکر آگے آتا ھے۔

کہ گزشتہ نثری تخلیقات نے موجودہ نثر کو کس طرح متاثر کیا ہے ۔ اس بات کی بھی نشاندھی کرے کہ مستقبل میں نثر کونسا راستہ اختیار کرے گی اور اس کے امکانات مضمر کیا ہیں۔

مندرجہ بالا سطور سے واضح ہو گیا ہوگا کہ نثر کی ادبی روایت کا نثر کی ادبی تخلیقات سے چولی دامن کا ساتھ ہے بیشک اعلیٰ درجے کے فنکار اپنی تخلیقات میں اپنی انفرادیت کا اظہار کرتے ہیں اور اپنے اسلوب تحریر کے ذریعے پہچانے جاتے ہیں لیکن اس انفرادی تشخص کے باوجود ان کی تحریروں پر ماضی کے نثری سرمایہ کا بہت اثر ہوتا ہے۔ اسی طرح شاعر (اچھا شاعر مراد ہے) بلا شبہ اپنی شخصیت کا اظہار اپنے مخصوص اسلوب نگارش کے ذریعے کرتا ہے لیکن اس کا اسلوب نگارش انہی عناصر سے تشکیل پاتا ہے جو اسے روایت سے ورثے میں ملتے ہیں ۔ روایت کے ارتقا کو مد نظر رکھے بغیر نہ تخلیق ممکن ہے نہ انتقاد اور جو شخص یہ دعویٰ کرتے ہیں کہ مطالعہ سے تخلیقی قوتوں کا جوہر ماند پڑ جاتا ہے وہ ایک نہایت خطر ناک غلطی کا ارتکاب کرتے ہیں ۔ تخلیقی جوہر مطالعہ سے ماند نہیں پڑتا بلکہ جلا پاتا ہے ۔ اسلوب نگارش الہام کی طرح فنکار پر نازل نہیں ہوتا بلکہ وہ اصطلاحاً اکتساب سے اس مقام پر پہنچتا ہے جہاں واقعی اسلوب منفرد اور مخصوص نظر آتا ہے اور شخصیت کے اظہار کا ذریعہ بن جاتا ہے۔

جو لوگ اپنے ماضی کے ورثہ سے منہ موڑ لیتے ہیں اور اپنا رشتہ اپنے ادبی اسلاف سے منقطع کر لیتے ہیں انہیں معلوم ھی نہیں ہوتا کہ پچھلے لکھنے والوں نے ابلاغ و اظہار کے

کون کون سے طریقے برتے ہیں اس لئے جس چیز کو وہ بالکل جدید (Original) سمجھتے ہیں بعض اوقات وہ ایک قدیم عنصر کا پھیکا سا نقش ہوتی ہے۔ جس طرح نقاد کے لئے مطالعے کی وسعت اور مشاہدے کی کثرت ضروری ہے اسی طرح تخلیقی فنکار کے لئے بھی لازم ہے کہ وہ کم ازکم اپنے ادب کی میراث پر کاملاً مطلع ہو اور اس سے شعوری طور پر فائدہ اٹھائے۔ کہ بہت سی مشکلات جو وہ خود حل نہیں کر سکتا مطالعہ سے اور مختلف اسالیب اظہار سے واقف ہو جانے کی بنا پر رفع ہو جائیں گی۔

روایت اور جدید ادب کا گہرا ربط یعنی ادب کے ماضی اور مستقبل کا باہمی تعلق ایک مثال کے ذریعے بھی ظاہر کیا جا سکتا ہے: یہ مثال میں مصوری سے دوں گا جسے کلایو بیل منجملہ فنون لطیفہ بصریہ (Visual Arts) شمار کرتا ہے۔ لیکن جس کے کوائف ادب اور شعر سے بہت مشابہ ہیں۔ مصوری میں پس منظر (Background) یا سامنے کے مناظر کے تناسب و تناظر کا اظہار کرتا ہے یا سامنے کے منظر یا مناظر سے توافق کا ربط رکھتا ہے۔ یا اختلاف کو نمایاں کرتا ہے۔ تناظر کا مسئلہ تو واضح ہے کہ پس منظر اور منظر جن نقوش پر مشتمل ہیں وہ ایک دوسرے کی نسبت سے تناظر کا شعور پیدا کرتے ہیں ۔ توافق اور تطبیق کی شکل یہ ہے کہ مصور کو کسی دریا کے ایسے موڑ کا منظر پیش کرنا ہے جس کی رعنائی اور خوبی عموماً نظروں سے اوجھل رہی ہے۔ اس موڑ کی شکل قوسی ظاہر کرنے کے لئے اور دریا کے دوسرے کوائف دکھانے کے لئے مصور پس منظر میں سبز و شاداب

درخت ، پھولوں کے پودے ، کھیت، اڈے ہوئے بادل دکھا سکتا ہے۔ ان چیزوں کا پس منظر سے موافقت رکھتا ہے لیکن کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ مصور پہاڑوں کے دو مہیب سلسلوں کے درمیان کسی گہری کھڈ میں دریا کا چمکتا ہوا پانی یوں دکھاتا ہے جیسے چاندی کی پری کالے کالے دیووں کے درمیان گھر گئی ہو۔ اور بے تابانہ مچل رہی ہو۔ یہاں پس منظر یعنی پہاڑوں کے سلسلے اور ان کی سیاہ وحشتناک تنہائیاں منظر کے موافق نہیں بلکہ اس سے مختلف ہیں۔ اسی اختلاف کی بنا پر اصل منظر کے خطوط زیادہ اجاگر ہوتے ہیں۔ تو معلوم ہوا کہ مصوری پس منظر سے کبھی تضاد کا کام لیتی ہے کبھی توافق کا۔ مقصد دونوں صورتوں میں ایک ہی ہوتا ہے۔ یعنی منظر میں زیادہ گہرائی پیدا کرنا۔ یہی حال روایت اور جدید ادب کا ہے۔ کبھی جدید ادب روایت کے ذخیرے کے ایک حصے کو یا اس کے علائم و رموز کو ایسے پس منظر کے طور پر پیش کرتا ہے جو معانی مطلوب سے توافق رکھتے ہی نئی بات کہتا ہے لیکن اس کا تاثر زیادہ گہرا اور حیرت انگیز کرنے کے لئے اپنے مطلب کے نقوش کو روایت کے پس منظر کے ساتھ پیش کرتا ہے۔ مثلاً تاثیر غزل کی مسلمہ ہیئت میں قوانی اور ردیف کی پابندی کو ملحوظ رکھ کر تمام روایتی کنایات و اشارات کو موافق پس منظر بنا کر تغزل کو ایک نئی قسم کی محبوبہ سے متعارف کرتا ہے۔ میری مراد خاص اس غزل سے ہے:

وہ ملے تو بے تکلف نہ ملے تو بے ارادہ
نہ طریق آشنائی نہ رسوم جام و بادہ

وہ کچھ اس طرح سے آئے مجھے اس طرح سے دیکھا
مری آرزو سے کم تر، مری تاب سے زیادہ
یہ دلیل خوش دل ہے، مرے واسطے نہیں ہے
وہ دہن کہ ہے شگفتہ وہ جبیں کہ ہے کشادہ

یہاں اردو شعری روایت موافق پس منظر ہے۔ ظاہر ہے کہ پہلے تاثیر نے روایت کے ذخائر و مخازن کو ٹٹولا ہے۔ پھر اس طرح کی نئی غزل کہہ پایا ہے۔ اس کے برخلاف اقبال کے ان اشعار میں روایت کا تخالف اور تضاد اقبال کے معانی کو اور زیادہ اجاگر کرتا ہے۔ پرانی دلالتیں احتجاج کرتی ہوئی نظر آتی ہیں۔ لیکن اس احتجاج ، اس تضاد، اس متضاد پس منظر کی بنا پر اقبال کے معانی کے اچھوتے پن کا گہرا شعور حاصل ہوتا ہے۔ وہ اشعار یہ ہیں :

میرے گلو میں ہے اک نغمۂ جبریل آشوب
سنبھال کر جسے رکھا ہے لا مکاں کے لئے
رہے گا راوی و نیل و فرات میں کب تک
ترا سفینہ کہ ہے بحر بیکراں کے لئے

غور فرمائیے گا فرات سے کیا روایتی تصورات ، افکار ، ایتلافات اور تلمیحات وابستہ ہیں ۔ نیل سے ذہن کس طرف کو جاتا ہے ۔ قلوپطرہ، شاہان مصر کی عظمت ، موسیٰ و فرعون ، جبل القمر اور فرات سے کدھر واقعہ کربلا ، کوفی ، شامی ، دودمان نبوی کی پیاس اور حالت یہ ہے کہ یہاں صرف جغرافیائی اتحاد اور ملی انتشار کا ذکر مقصود ہے۔ اور مغرب کے نظریہ وطنیت کے خلاف

نعرہ بلند کیا جارہا ہے ۔ ادبی روایت اور جدید ادب۔ فن اور ادب کا ماضی اور اس کا مستقبل اس طرح مربوط اور دست و گریباں ہیں کہ یہ شعر یاد آتا ہے :

با من آمیزش او الفت موج است و کنار
دمبدم با من و ہر لحظہ گریزاں از من

آخر میں اس تعلق کی مزید تشریح کے لئے میں تاثیر ہی کی ایک نظم نقل کرتا ہوں اس کا عنوان ہے ''دیوا داسی'':

بال سنوارے مانگ نکالے
دوھرا تہرا آنچل ڈالے
ناک میں بندی کان میں بالے
جگمگ جگمگ کرنے والے
ماتھے پر چندن کا ٹیکا
آنکھ میں انجن پھیکا پھیکا
مدھ ماتی متوالی آنکھیں
جوبن کی رکھوالی آنکھیں
آنکھ جھکائے ، لٹ چٹکائے
جانے کس کی لگن لگائے
جمن کنارے پریم دوارے
برہ اداسی ، درشن پیاسی
دیوا داسی تن من ھارے
تنہا اپنے آپ کھڑی ہے
بت بن کرچپ چاپ کھڑی ہے

اس نظم کی تشکیل میں جن عناصر نے حصہ لیا ہے وہ ماضی اور حال، روایت اور جدید ادب کے ذخائر تاریخ و ادب سے عبارت ہے۔ مجھے یقین واثق ہے کہ یہ نظم تبھی لکھی جا سکتی تھی کہ تاثیر ادبی روایت کے تمام ذخائر پر دسترس رکھتا ۔ اور جدید علوم و انکشافات سے بہرہ‌یاب ہوتا ۔ بادی‌النظر ھی میں اس نظم کو پڑھ کے ذہن میں ان چیزوں کا خیال آتا ہے :

(۱) ہندی شاعری کی مٹھاس ، لوچ اور گھلاوٹ ۔
(۲) وزن مستعمل کا ترنم ۔
(۳) یک جنسی محبت کی تاریخ اور کوائف ۔
(۴) افلاطون کے اعترافات خود نوشت ۔
(۵) سیفو - جزیرہ Lesbos اس کا وطن ، Lesbian Love جو جزیرہ Lesbos سے منسوب ہے۔
(۶) طوائفیت کی تاریخ ۔
(۷) جنوبی ہند میں ہندو دھرم کا جنس سے گہرا تعلق ۔
(۸) عورتوں کی بے بسی لیکن ان کی روح کی تابندگی ۔
(۹) ہندی اور فارسی الفاظ کی تال میل کا حیرت انگیز خوشگوار صوتی اثر ۔
(۱۰) تشبیہات اور استعارات کی ندرت ۔
(۱۱) اشارات و تلمیحات کی لطافت ۔
(۱۲) معاشرتی اور مذہبی بے انصافی کے خلاف احتجاج ۔

بادی‌النظر میں ان باتوں کا شعور حاصل ہوتا ہے۔ جوں جوں غور کیجئے گا آپ پر روشن ہوتا جائیگا کہ اس نظم میں علامات اور جدید ادبی تحریکات نے کیسا ایک دوسرے کا ساتھ دیا ہے۔

یہی بات جان کلام ہے۔ روایت جدید ادب کا ماضی ہے اور جدید ادب روایت کے تمام امکانات ارتقا کی علامت۔ روایت اور جدید ادب ایک دوسرے کے حلیف بھی ہیں اور حریف بھی۔ لیکن بہر حال ایک دوسرے سے علیحدہ نہیں ہو سکتے۔ روایت کا ماضی اسٹ اور امر ہے اور جدید ادب کا ارتقا اٹل۔ روایت ہی جدید ادبی تحریکات کا ماخذ بنتی ہے اور جدید ادبی تحریکات ہی آخر روایت کا جزو بن کر خود روایت بن جاتی ہیں۔ روایت ہماری گذشتہ ادبی زندگی کی روئداد ہے۔ اور جدید ادب اس روئداد کا محافظ بھی ہے اور نقاد بھی۔ جدید ادب وہ لمحہ حاضر ہے جو خود غیر موجود ہے لیکن ماضی کو مستقبل سے ملاتا ہے۔ اور یوں اپنے وجود کا ثبوت دیتا ہے یوں معلوم ہوتا ہے کہ غالب نے روایت اور جدید ادب کے پر اسرار ربط باہمی کے متعلق ہی یہ شعر کہے تھے کہ:

اصل شہود و شاہد و مشہود ایک ہے
حیراں ہوں پھر مشاہدہ ہے کس حساب میں
ہے مشتمل نمود صور پر وجود بحر
یاں کیا دھرا ہے قطرہ و موج و حباب میں

اب رہا یہ سوال کہ روایت کے برخلاف بغاوت کب ہوتی ہے اور اس کی صورت کیا ہوتی ہے تو اس کا جواب یہ ہے کہ ہم ادبی تاریخ کے ادوار اگر تاریخی ترتیب سے متعین کریں تو معلوم ہوگا کہ ہر نئے دور میں ایسے فنکاروں نے ضرور فروغ پایا ہے جنہوں نے پہلے دور کی ادبی روایت کے خلاف کم و بیش بغاوت کی ہے۔ اس بغاوت کا تعلق اصناف ادب کی

ہیئت یا پیکر سے بھی ہوتا ہے اور مطالب و معانی سے بھی۔ مثال کے طور پر دکن میں تغزل کا رنگ بالعموم یہ تھا کہ وہاں کی سانولی سلونی سندر نازنیں کی چھب اشعار کے پردے سے اکثر جھانکتی نظر آتی تھی۔ بالفاظ دیگر غزل گو شاعر کی محبوبہ عورت تھی اور وہ اس حقیقت کے بیان کرنے سے گھبراتا نہیں تھا۔ ولی کی غزل :

ٹک غصے کے شعلے سوں جلتوں کو جلاتی جا

صاف ظاہر کرتی ہے کہ روئے سخن ایک عورت کی طرف ہے ۔ لیکن جب تغزل کی روایت دہلی میں پہنچی جہاں ایک خاص قسم کی وضع اور متانت شرفا کو لازم تھی اور جہاں تصوف نے محبوب کے تصور کو ایک تجریدی سی حیثیت بخش دی تھی تو محبوب کے لئے ضمائر مذکر استعمال ہونے لگیں یا کم از کم یہ صورت ہوگئی کہ ابہام کا پردہ ایسا پڑا رہتا تھا کہ محبوب کی صنف کچھ مرد اور عورت کے بین بین نظر آتی تھی۔ یہ بظاہر بڑی نامعقول بات معلوم ہوتی ہے لیکن اس کا کیا علاج ہے کہ ادیب اپنے خیال کے ابلاغ و اظہار کے لئے قاری سے کچھ سمجھوتے کرتا ہے اور قاری کو ان سمجھوتوں کا پابند ہونا پڑتا ہے۔ دہلی کے وضعدار شرفا نے نہ تو یہ مناسب سمجھا کہ غزل میں پردہ نشیں مستورات کا ذکر کریں نہ یہ کہ اپنے خیالات کا اظہار اس طرح کریں کہ عشق کا جنسی پہلو نمایاں ہو جائے ۔ اس اعتبار سے میر، سودا اور ان کے معاصروں کی غزل قدیم ادبی روایت کے خلاف ایک قسم کی بغاوت ہے اگرچہ جستہ جستہ بعض اشعار سے یہ بات ظاہر ہو جاتی ہے

کہ غزل کی مخاطب صحیح عورت ہے مثلاً مصحفی کا یہ شعر[1] :

اے مصحفی تو ان سے محبت نہ کیجیو
ظالم غضب کی ہوتی ہیں یہ دل والیاں

اسی طرح زبان کے معاملہ میں حاتم نے ادبی روایت کے خلاف بغاوت کی اور بہت سے الفاظ متروک قرار دئے یہ اور بات ہے کہ بعض شعرا نے سختی سے حاتم کی پیروی نہیں کی۔ جب غزل لکھنؤ پہنچی تو وہاں بڑے فنکاروں نے عشق کے تجریدی پہلو کی بجائے عشق کے جنسی پہلو کو اہمیت دی۔ یہ شمالی ہندوستان کی ادبی روایت کے خلاف بغاوت تھی۔ دھلی میں حسن کے جلووں کا ذکر ہوتا تھا۔ لکھنؤ میں ان جلووں کا اس طرح تجزیہ کیا گیا کہ فغانی کا یہ مصرعہ بے معنی ہو کر رہ گیا کہ :

بسیار شیوہ ھاست بتاں را کہ نام نیست

نثر میں اسلوب نگارش میں جو عہد بعہد تبدیلیاں ہوئیں ان سے بھی معلوم ہوتا ہے کہ ہر دور کے فنکار اپنے سے پہلے دور کی روایت کے بعض عناصر کو مسترد کرتے رہے اور بعض کو قبول۔ بہرحال جو بات گفتنی ہے وہ یہ ہے کہ یہ تمام روایتیں بالآخر ادبی روایت ھی کا جزو بن گئیں اور ہمیشہ یہی ہوتا ہے کہ آج کے باغی شاعر آنے والے کل کے کلاسیکی سخن سرا ہوتے ہیں ۔ ادب نے انحراف کی تمام صورتوں کو

۱- معلوم نہیں یہ شعر لکھنؤ میں کہا گیا ہے کہ دلی میں ۔ اگر لکھنؤ میں کہا گیا ہے تب بھی ایک طرح کی بغاوت ہے کہ لکھنؤ میں سنگار کے سامان سب مؤنث تھے مگر ضمائر سب مذکر یہاں تک کہ پری آتی نہیں بلکہ آتا تھا ۔

محفوظ رکھا۔ چنانچہ عصر حاضر میں شاعر بتخصیص یہ کہتا ہے کہ میری محبوبہ عورت ہے اور اکثر ضمائر بھی مونث استعمال کرتا ہے۔

نظم کے سلسلے میں مطالب اور ہیئت کے اعتبار سے عصر جدید کے شعرا نے قدیم ادبی روایت کے خلاف شدید احتجاج کیا ہے۔ اور پرانے اسالیب ابلاغ و اظہار کے برخلاف بڑی منظم بغاوت کی ہے۔ آزاد، حالی، سرور، نادر کاکوروی نے نظم کے سلسلے میں پیرایہ ہائے اظہار و بیان کے نئے امکانات کی نشاندھی کی تھی کہ غزل، قصیدہ، مثنوی اور رباعی تو اپنی ہیئت کے اعتبار سے اب تک تغیر نا پذیر ہیں۔ منظومات کے سلسلے میں جدید شعرا نے اپنے مطالب کے اظہار کے لئے نئے پیمانے اور نئے اسلوب تراشے ہیں۔ مثلاً ایک نظم میں ایک ھی بحر کے مختلف اوزان کا استعمال یا ایک ھی وزن کے ارکان کا غیر روایتی استعمال۔ ایسی صورتوں میں کبھی قافیہ اتفاق سے آ جاتا ہے۔ کبھی استعمال نہیں ہوتا۔ نظم کے پارے یا مصرعے شاعر کے سلسلہ خیال کے اتار چڑھاؤ یا اس کے جذبات کے نشیب و فراز کے سانچے میں ڈھلتے ہیں۔ واضح رہے کہ اردو ادب کی روایت میں (Rhythm) یا شعری آہنگ موسیقی کی طرح میکانکی اصولوں کا پابند ہے۔ شعر پڑھنے والا ایک خاص مقام پر اسی طرح قافیہ اور ردیف کی نمود کا خواہاں ہوتا ہے جس طرح کلاسیکی سنگیت کے مخاطب سم کے جویا ہوتے ہیں۔ وزن کے میکانکی آہنگ میں تغیر روایت پسند کو اسی طرح ناگوار ہوتا ہے جس طرح کلاسیکی سنگیت کے ماہر کو گانے

والے کی بگڑتی ہوئی لے اور تال ناپسند ہوتی ہے۔ جدید ادب میکانکی اوزانی آہنگ کی بجائے سلسلہ خیال کی توقیف (Punctuation) سے سننے والے کی توقعات کو پورا کرنا چاہتا ہے۔ لیکن یاد رہے کہ شعر کا قاری ہمیشہ آہنگ ہی کے ذریعے شعر کو پہچانتا ہے۔ کہ پہلے یہی در گوش پر دستک دیتا ہے۔ آجکل کے جو شاعر اس نکتہ سے باخبر ہیں وہ جانتے ہیں کہ صرف ارکان کے اختلاف سے یا مصرعوں کے چھوٹا بڑا کرنے سے آہنگ پیدا نہیں ہوتا بلکہ وزن ہی کی طرح آہنگ کے اصول متعین کرنے پڑتے ہیں۔ یا تو خیال کے ایک سلسلے کی توسیع کا اختتام مصرعے کے اختتام سے ہم آہنگ ہوتا ہے۔ یا کسی جذبے کے اظہار کی شدت کا نقطہ مصرعے کی توقیف کا کام انجام دیتا ہے۔ یا ایک سلسلۂ خیال کے تقاطع پر مصرعہ ختم ہوتا ہے۔ بہر حال جن نظموں میں ردیف ہو نہ قافیہ وہ اس قسم کے توقیفی آہنگ کی پابند ہوتی ہے۔ اور ان تمام صورتوں میں مصرعے کا اندرونی آہنگ یعنی ایک مصرعے کے الفاظ کا باھمی تعلق اور ربط (معنی اور لفظ کے تعلق سے ما ورا) ترنم اور نغمے کے مسلمہ اصولوں پر مبنی ہونا چاہئے ورنہ مصرعے ہم آہنگ ضرور ہونگے۔ مصرعوں کے الفاظ میں اندرونی آہنگ موجود نہ ہوگا۔ اور بری طرح کھٹکے گا۔ اس اندرونی آہنگ کا سب سے دلفریب اظہار ن۔ م۔ راشد کی منظومات میں ملتا ہے۔ اگر چہ مصرعی ربط و آہنگ کے اصول ان کے کلام میں بھی مدون و مرتب نظر نہیں آتے اس کے با وصف ان کو آہنگ، ترنم، نغمے، توافق لفظی اور تطابق معنوی کا بہت گہرا اور اچھا شعور ہے میرا خیال ہے ابھی اس اعتبار سے ان کا کلام مزید ارتقائی منازل و مراحل کی طرف گامزن ہے۔

مصرعوں میں حروف کے باہمی تعلق پر میں اردو میں حروف تہجی کی غنائی اہمیت کے نام سے مقالہ لکھ چکا ہوں ۔ اس لئے اس بحث سے قطع نظر کرتا ہوں صرف یہ کہنا ضروری ہے کہ تمام ہیئتی تجربات آہنگی تصرفات اور اوزانی تغیرات معنی کے اظہار و ابلاغ سے مشروط ہونے چاہئیں۔ ورنہ روایت کے پرانے اسالیب بیان و پیرایہ ہائے ابلاغ کو ترک کرنے کا کوئی جواز نہیں ہے اور تجربہ محض تجربے کی خاطر ایسا بے سود فعل ہے جسے بیکار مصرع تراشوں کی ادبی عیاشی کے سوا اور کسی خطاب کا مستحق نہیں کہا جا سکتا ۔ جس طرح روایت کے پابند شعرا قافیہ پیمائی کرتے تھے ۔ محض تجربہ کی خاطر تجربہ کرنے والے شعرا تجربہ پیمائی کرتے ہیں ۔

یہ کہنا مشکل ہے کہ نظم کی ہیئت میں جو تجربے کئے جا رہے ہیں وہ کس حد تک مستقلاً ادبی روایت کا جزو بنیں گے لیکن مجھے یہ کہنے میں کوئی تامل نہیں کہ نظم معرا اور نظم آزاد غزل کی روز افزوں مقبولیت کے باوجود اپنا مقام حاصل کر چکی ہیں ممکن ہے کہ منظومات غزل کی طرح مقبول نہ ہوں لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ آخر وہ ہماری ادبی میراث ضرور بنیں گی اور مستقبل کے فنکار ان سے پورا پورا فائدہ اٹھائینگے ۔

ادب اور معاشرہ

ادب سے معاشرے کا جو گہرا اور نازک تعلق ہے اسے مختصراً یوں بیان کیا جا سکتا ہے کہ :

(۱) ادب شعوری طور پر یا غیر شعوری طور پر اس معاشرت کی ترجمانی کرتا ہے جس سے وہ مربوط ہوتا ہے یا جس کی تخلیق ہوتا ہے۔

(۲) ادیب نہ صرف معاشرت کا ترجمان ہوتا ہے بلکہ دائماً تغیر پذیر معاشرت کے کوائف میں اسے ایک نئے قائم ہونے والے معاشرے کی تصویریں بھی نظر آتی ہیں جو پہلے اس کے وجود معنوی کے آئینہ میں عکس پذیر ہوتا ہے اور پھر خارجاً صورت پذیر (Concerete) یا متشکل ہوتا ہے۔

(۳) ادب کو مورد انتقاد بناتے وقت ان معاشرتی اور ثقافتی کوائف کو ملحوظ رکھنا چاہئے جو اس ادب سے مربوط ہیں اور جنہیں اس ادب کا نظام نسبتی کہہ کر پکارا جا سکتا ہے۔

جو تین بنیادی اصول مجملاً بیان کئے گئے ہیں ان کی تفصیل یہ ہے کہ[1] انسان بجبر و قہر ان تمام معاشرتی کیفیات سے متاثر ہوتا ہے جن سے اس کا ماحول عبارت ہوتا ہے فنکار بھی ظاہر ہے کہ انسان ہوتا ہے اور وہ لاکھ یہ دعویٰ کرے کہ میری شخصیت دوسروں سے بالکل مختلف ہے اور میں ایک منفرد حیثیت کا مالک ہوں لیکن اسے اپنے معاشرتی کوائف کے لزوم و جبر سے کلیتاً کبھی نجات حاصل نہیں ہو سکتی۔ وہ غیر شعوری طور پر ان تمام تحریکات کا اثر قبول کرتا ہے جو اس کے معاشرے سے مخصوص ہیں۔ (کچھ ذہنی کوائف ورثے میں بھی حاصل کرتا ہے۔)

مارکس اور اینگلز نے معاشرے کا جو تصور پیش کیا ہے وہ یہ ہے کہ خارجی دنیا یعنی مادی دنیا حقیقی ہے۔ اس کے وجود کا اثبات ہمارے افکار و تصورات یا شعور پر منحصر نہیں ہے۔ بلکہ اس مادی دنیا کے کوائف زماں اور مکاں کے پیمانوں میں صورت پذیر ہوتے ہیں۔ خارجی دنیا کی ہر چیز دائماً تغیر پذیر ہے ہمارا ذہن،

۱- پہلے اصول کی تشریح۔

ہماری فکر اور طبعاً ہمارے افکار و تصورات بھی لمحہ بلمحہ بدلتے رہتے ہیں[1]۔ فطرت کا مقصد یہ ہے (اور تاریخی شواہد سے یہ بات ثابت ہو چکی ہے) کہ تغیرات سے کام لے کر بتدریج برسبیل ارتقا مادی دنیا کے کوائف کی نوعیت کو بدل ڈالے۔ تغیر پذیر معاشرے میں جو قوت سب سے زیادہ موثر ہوتی ہے اس کی نوعیت اقتصادی ہے۔ تاریخ اس بات پر شاہد ہے کہ دنیا کے بڑے بڑے انقلاب اقتصادی عوامل و اسباب کے نتائج تھے۔

معاشرت کی اس تصویر کشی اور تصور میں جو اصل اصول ملحوظ خاطر رہا ہے اسے جدلیاتی مادیت (Dialectical Materialism) کہتے ہیں۔ معاشرت کے اس تصور کی تشریح کرتے ہوئے صاحب ''لغت فلسفہ''[2] کا مقالہ نگار جے، میکفرسن، سومرویلی لکھتا ہے ''تمام حقائق، تمام کوائف، تمام اشیا جو موجود فی‌الخارج ہیں متضاد عناصر اور قوتوں کے تال میل سے وجود میں آئے ہیں اس لئے انہیں تغیر پذیر وحدت کا لقب دیا جاتا ہے۔ یہ وحدت عارضی اور اضافی شمار کی جاتی ہے لیکن تغیر کا عمل جو نفوذ باہمی[3] اور کشمکش کے ذریعے ظاہر ہوتا ہے دائماً جاری رہتا ہے[4] اور ایک صفت مطلق ہے عالم فطرت میں تغیرات صرف کمیت کے اعتبار سے ہی نہیں بلکہ کیفیت کے اعتبار سے بھی واقع ہوتے ہیں۔ ایک خاص نقطے تک تغیرات کمیت سے مربوط

۱۔ اس سلسلے میں برگساں کے افکار بھی نہایت دقیق اور نفیس مطالب پر مشتمل ہیں۔

۲۔ لغت فلسفہ - تالیف ریونز - نیو یارک (جدلیاتی مادیت)

۳۔ (نفوذ باہمی - Interpenetration)

۴۔ آرائش جمال سے فارغ نہیں ہنوز   پیش نظر ہے آئینہ دائم نقاب بھی

نظر آتے ھیں لیکن رفتہ رفتہ اور آخرکار یہی کمیتی[1] تغیرات ایسی صورت اختیار کر لیتے ھیں کہ ناگہاں ایکہ نئی کیفیت[2] کے وجود میں آنے کا شعور ھوتا ھے۔ یہ نئی کیفیت حقیقی اور اصلی شمار کی جاتی ھے۔ ھم یہ نہیں کہہ سکتے کہ نئی کیفیت کسی پہلی کیفیت کی فراوانی یا کثرت سے عبارت ھے نہ یہ دعویٰ کر سکتے ھیں کہ نئی کیفیت کا تجزیہ کیا جائیگا تو صرف پرانی کیفیت کے اجزا نظر آئیں گے۔ کیفیت کے یہ تغیرات اور نئی کیفیات کا وجود میں آنا ایک عمل جاریہ کی صورت رکھتا ھے۔ ارتقا کی ھر نئی منزل، ترقی کا ھر نیا مقام ایک نیا امتزاج بن جاتا ھے جو پہلی ترکیب کے تضادات کو رفع کرتا ھے لیکن جو خود ایک نئی کیفیتی سطح[3] پر اپنے مخصوص تضادات پیدا کرتا ھے...... (ان تمام باتوں سے لازم آتا ھے کہ ھم یہ بات تسلیم کریں کہ) جدلیاتی مادیت کا فلسفہ اس بات کا مدعی ھے کہ تمام کوائف کا سراغ تاریخی اعتبار سے (بترتیب زماں) لگایا جاتا ھے۔ یہ بات اھم نہیں کہ لمحہ حاضر میں کسی چیز کی کیا صورت ھے اصل اھمیت اس بات کو حاصل ھے کہ مختلف عناصر اور قویٰ (خارجی اور باطنی) کے تصادم سے جو تغیرات پیدا ھو رھے ھیں ان کی نوعیت، ان کا رخ کیا ھے۔ اور نظر بظاھر ان کے نتائج کیا ھونگے۔......... ھمارے تصورات اور افکار میں بھی اشیا اور کوائف عکس پذیر ھوتے ھیں لیکن یہ عکس پذیری باقی تمام چیزوں کی طرح جدلیاتی ھوتی ھے۔ جامد (اور سنگ بستہ) نہیں

۱- کمیتی - (Quantitative) ۲- کیفیت - (Quality)

۳- کیفیتی سطح - (Qualitative)

بلکہ جاندار اور متحرک اس میں کوئی شک نہیں کہ حقیقت کاملاً اور مطلقاً موجود فی الخارج ہوتی ہے لیکن ہم اس حقیقت کا جو تصور قائم کرتے ہیں وہ ہمیشہ ناقص ہوتا ہے۔ بالفاظ دیگر صداقت یا حقیقت تو مطلق ہے لیکن اس کے متعلق ہمارا علم ناقص یا) اضافی ہے ..... اس نظریے کے مطابق انسانی معاشرہ جن بنیادی تغیرات سے دو چار ہوا ہے اور جن مرحلوں سے گذرا ہے اگرچہ ان کی ارتقائی کیفیت بڑی پیچدار ہے لیکن یہ صاف نظر آتا ہے کہ تمام تغیرات کے اصلی (یا بنیادی) عوامل اقتصادی نوعیت کے ہیں ...... اس نظریے کے مطابق معاشرتی ارتقا کا رخ یہ رہا ہے پہلے ایک قسم کی سادہ اشتمالیت قائم تھی اور طبقہ بندی مفقود تھی۔ بتدریج مختلف جماعتیں یا طبقے پیدا ہوئے مثلاً (الف) غلام اور آقا ، (ب) ملازم اور مالک، (ج) مزدور اور سرمایہ دار۔ آخرکار ایک ایسی ریاست وجود میں آئے گی جو اشتراکی ہوگی اور جس میں مختلف طبقات کا وجود نہ ہوگا۔ .... جدلیاتی مادیت کے مطابق آرٹ بنی نوع انسان کے اس ذہنی عمل کا نام ہے جو گرد و پیش کے حقائق کی تصویر کشی کرتا ہے ہو سکتا ہے کہ یہ تصویر کشی شعوری ہو، غیر شعوری ہو، تعمیر نو کے نصب العین پر مبنی ہو یا قصداً اس میں فانتزی (Fantasy) کا سا رنگ پیدا کر دیا گیا ہو۔ شرط یہ ہے کہ آرٹ یا فن تبھی وجود میں آئیگا جب آہنگ ، نقوش رنگ اور خطوط[1] (وغیرہ) میں جمالیاتی عنصر پایا جائیگا ۔ (صناعانہ حسن

۱۔ اس سے واضح ہوتا ہے۔ کہ خود مارکس بھی ادب کو پرکھنے کا پیمانہ حسن ہی کو قرار دیتا ہے۔

کی موجودگی ضروری ہے) آرٹ اسی نسبت سے اچھا ہے جس نسبت سے وہ حقیقت کی صحیح لیکن (فن کارانہ اور) جمالیاتی تصویر کشی کرتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ (اس نظریے کے موید) آرٹ کو محض جامد عکاسی نہیں کہتے بلکہ ایک متحرک اور زندہ حقیقت سمجھتے ہیں۔ اس بات کا فنکار کو گہرا شعور ہوتا ہے کہ مخصوص عہد اور موضوع دائماً مستقبل کی طرف رواں دواں ہے۔ بالفاظ دیگر موجودہ معاشرت جس میں طبقے پائے جاتے ہیں ارتقا پا کر بے طبقہ معاشرت میں تبدیل ہو رہی ہے - یہ حقیقت پسندی رجائیت پر مبنی ہے کہ اس میں انقلابی رومانیت پائی جاتی ہے۔''
[سو مرویل کے مضمون کے اقتباسات ختم ہوتے ہیں]

معاشرت کا جو تصور مارکس اور اینگلز نے پیش کیا ہے اس میں اقتصادی عوامل پر زیادہ زور دیا گیا ہے۔ اس فلسفے کے شارحین نے تو یہاں تک کہا ہے کہ انسان کا شعور ماحول کے ساتھ اس کے تعلق سے عبارت ہے اور ماحول کے ساتھ انسان کا تعلق بیشتر اقتصادی ضروریات پر مبنی ہوتا ہے۔ دوسرے الفاظ میں انسانی تمدن کی ساری تاریخ در اصل اقتصادی تاریخ ہے ظاہر ہے کہ آرٹ ، انسان کے تمدنی کوائف کا ایک نہایت اہم جزو ہے اور ہم اگر مارکسی نظریہ بہ تمام و کمال تسلیم کر لیں تو ہم پر لازم آئے گا کہ ہم یہ بھی تسلیم کریں کہ فنکار صرف معاشرے کے تغیرات کی تصویر کھینچتا ہے۔ اور چونکہ ہم مارکس کے قول کے مطابق یہ تغیرات بنیادی طور پر اقتصادی نوعیت کے ہوتے ہیں یا اقتصادی عوامل کی تخلیق ہوتے ہیں۔ یہ بھی تسلیم کرنا پڑیگا کہ فنکار (اصلاً) صرف اقتصادی عوامل کا

تجزیہ کرتا ہے۔ یا اقتصادی عوامل سے پیدا شدہ صورت حالات کا جائزہ لیتا ہے اور اس کی تصویر کھینچتا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ بات بالبداہت غلط ہے۔ فنکار یا ادیب ایسے حالات کا اور ذاتی کوائف و واردات کا ذکر بھی ضرور کرتا ہے جن کا اقتصادی عوامل سے دور کا واسطہ بھی نہیں۔ مارکسی نقطۂ نظر کے مطابق اگر کوئی شاعر، اندوہ جدائی کو موضوع شعر بنائے تو اس پر لازم آئیگا کہ وہ اسباب جدائی سے بحث کرتے ہوئے آخر یہ ثابت کرے کہ محبوبہ سے دوری صرف اقتصادی مشکلات کے باعث ہوتی ہے۔ یا کم از کم جدائی کے عوامل و اسباب میں اقتصادی عنصر بہت نمایاں ہے اسی طرح اگر فنکار اس احساس حرمان کی تصویر کشی کرے کہ اس کی محبوبہ اسے نہیں چاہتی تو یہ تصویر کشی آرٹ کے دائرے میں تبھی شامل ہوگی جب یہ بھی ثابت کیا جائے کہ محبوبہ، شاعر کو اس کے افلاس کی وجہ سے نہیں چاہتی۔ یا یہ ثابت کیا جائے کہ جو تمدنی اور اقتصادی طبقہ بندیاں اس وقت قائم ہیں۔ ان کا وجود، شاعر کی کامیابی کی راہ میں حائل ہوتا ہے۔ اس کے سوا باقی تمام صورتیں ٹکسال باہر ہو جائینگی[1] اور تغزل کے اکثر کارنامے، آرٹ کے لقب سے محروم کر دئے جائینگے۔

۱۔ منطقی طور پر اس کا مطلب یہ ہے کہ کوئی عورت کسی مرد سے یہ نہیں کہہ سکتی کہ میں تمھیں پسند نہیں کرتی بلکہ یہ کہنے پر مجبور ہے کہ تمھاری مفلسی کی وجہ سے تمھیں پسند نہیں کرتی ہوں یا میرے تمھارے درمیان معاشرتی طبقہ بندی کی خلیج حائل ہے۔ ظاہر ہے کہ اکثر یہ دونوں موانع غائب ہوتے ہیں اور عشق پروان نہیں چڑھتا ہے۔ (ایں سعادت بزور بازو نیست)۔

بات در اصل یہ ہے کہ عوامل تخلیق بہت پیچیدہ ہوتے ہیں اور اپنی ریاضیاتی یا میکانیکی قوانین و ضوابط کا پابند نہیں بنایا جا سکتا[۱]۔

یہ درست ہے کہ انسان کے تمدنی کوائف کو اقتصادی عوامل بہت حد تک متاثر کرتے ہیں لیکن یہ کہنا غلط ہے کہ کوئی ایسی تخلیق ، آرٹ یا ادب کے دائرے میں داخل نہیں ہو سکتی جو مارکس کے نظریۂ ارتقائے معاشرت کی کسوٹی پر پوری نہ اترے۔ یا اس کے نظریات کی موید نہ ہو۔ جہاں تک عوامل تخلیق کا تعلق ہے، مفکر، نفسیات دان، فلسفی، جمالیات کے ماہر، نقاد اور خود فنکار مختلف نظریات کا اظہار کرتے آئے ہیں۔ لیکن آج تک یہ دعویٰ کسی نے نہیں کیا کہ منطقی تجزیہ سے عمل تخلیق کے تمام عناصر و عوامل کا بہ قطع و یقین سراغ لگایا جا سکتا ہے۔

فرائڈ اور اس کے ہمنوا تو یہ کہتے ہیں کہ فن اصلاً ادیب ، انشا پرداز یا فنکار کی ان جنسی یا نیم جنسی خواہشات کی تخلیق ہوتا ہے جو اور کسی طرح تسکین نہیں پاتیں اور جن کا وہ ترفع (Sublimation) کر لیتا ہے ۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ نظام عالم میں اقتصادی عوامل بہت اہمیت رکھتے ہیں اور تمدن کی تاریخ میں یہ بہت دخیل رہے ہیں۔ لیکن اس میں بھی کوئی شک نہیں کہ مارکس نے حقیقت کی پوری اور صحیح تصویر پیش نہیں کی۔ کہ وہ خود مقر ہے کہ ''حقیقت مطلق ہے لیکن ہمارا علم اضافی ہے''۔

۱- اگرچہ بعض ادیب (نام نہاد) اس بات پر مصر ہیں کہ اچھے ادب کا فارمولا ہوتا ہے ۔ تفصیل آگے آتی ہے ۔

حقیقت یہ معلوم ہوتی ہے کہ معاشرہ بھی کائنات کی دوسری اشیا کی طرح تغیر پذیر ہے اور ارتقا کی منزلوں سے گذر رہا ہے۔ فرد اپنے معاشرے اور اپنے ماحول کے کوائف کی تخلیق ہوتا ہے اور اسے ان تمام آداب و اخلاق اور قوانین و ضوابط کا خیال رکھنا پڑتا ہے۔ جو معاشرے نے اس پر عائد کئے ہیں اس اعتبار سے ایک طرح معاشرے کا ہر فرد (اور فنکار بھی معاشرے کا ایک فرد ہے، مجبور ہوتا ہے کہ بالعموم انہی اقدار کو صحیح تسلیم کرے جو معاشرے نے اپنے مفاد کے لئے صحیح سمجھ رکھی ہیں۔ ان تمام باتوں کے باوجود اور ان تمام پابندیوں کے باوصف فنکار معاشرے کے رخ یا رجحان کا بغور مطالعہ کرے گا تو اسے معلوم ہوگا کہ تغیر اور حرکت کی کیا صورت ہے۔ بعض تحریکات ناتوانا، غیر صحتمند اور مضر نظر آئینگی اور بعض عالم انسانیت کے لئے مفید۔ فنکار کا، ادیب کا فرض ہے کہ وہ صحتمند افکار اور تصورات کی حمایت کرے۔ اور ارتقائی عمل میں معاون ہو۔ بعض اوقات معرشرے[1] کی اکثریت گمراھی میں مبتلا ہو کر توانا اور غیر صحتمند تحریکات میں تمیز نہیں کر سکتی۔ اسی مقام پر فنکار کے جوہر کھلتے ہیں کہ وہ بے باکانہ ان تمام افکار و تصورات اور تحریکات و رسمیات کی مذمت کرتا ہے جو معاشرے کو سربلندی کی منزلوں کی طرف بڑھنے سے روکتے ہیں اور دیانتداری اور خلوص کو اپنا رہبر بناتا ہے۔

۱- کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ فن کار دیانتداری سے اکثریت کے خلاف برسرپیکار ہوتا ہے اور ادب سے تیغ جوہردار کا کام لیتا ہے۔ اکبر الہ آبادی نے مغربی تہذیب اور معاشرت کی مذمت ایسی بے باکانہ کی ہے اور اس بانکپن سے کی ہے کہ باید و شاید۔

یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ فنکار کو اپنے گرد و پیش اور اپنے معاشرے کے وجود باطنی میں جو کچھ نظر آتا ہے وہ اسی کی تصویر کشی کرتا ہے۔ اور وہ اس پر مجبور بھی ہے۔ لیکن وہ اپنی بصیرت سے کام لے کر معاشرے کے مضر اور غیر صحتمند عناصر کی یوں تصویر کشی کرتا ہے کہ پڑھنے والے کے دل میں تنفر پیدا ہوتا ہے۔ یہی وہ مقام ہے جہاں فنکار وہ مرتبہ حاصل کر لیتا ہے جسے گالزوردی Goodness [1] یا خوبی و نکوئی کہتا ہے اور جس کے بغیر کوئی انسان صحیح معنی میں عظیم المرتبت نہیں کہلا سکتا۔

اسی طرح فنکار معاشرے کے صحتمند اور توانا عناصر کی تصویر اس ہمدردی سے کھینچتا ہے کہ دل خواہ مخواہ ان کی خوبی کی طرف مائل ہوتا ہے۔ سعدی نے گلستان اور بوستاں میں جہاں غیر صحتمند عناصر کی مذمت کی ہے وہاں معاشرے کے صحتمند عناصر کی ترجمانی بھی ایسی ہمدردانہ کی ہے کہ پڑھنے والا اس بات کا اعتراف کرنے پر مجبور ہوتا ہے کہ جس چیز کو صداقت یا نکوئی کہتے ہیں وہ حسن ہی کے دو نام ہیں۔ سعدی

۱۔ دیکھئے سکاٹ جیمز ، آرٹ اور اخلاق—یہ بھی واضح رہے کہ حقیقت مطلقہ کے تین پہلو ہیں—(۱) یعنی صداقت۔ (۲) نکوئی یا خوبی اور (۳) حسن—یہ تینوں پہلو ایک ہی کے چیز کو تین مختلف زاویوں سے دیکھنے کی کوشش سے عبارت ہیں ۳ کا عدد بھی اسی لئے پر اسرار تصور کیا جاتا ہے کہ حقیقت کی کلیت اپنے دامن میں رکھتا ہے۔ ہندوؤں کی تریمورتی (وشنو۔ شو۔ برھما) عیسائیوں کی تثلیث۔ اس رمز کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ جب تک آئین سٹاین نے زمان۔ مکان (Time Space) کا بعد رابع دریافت نہیں کیا تھا بعد بھی ۳ ہی تھے۔ تمثیل کی وحدت ہائے ثلاثہ مشہور ہیں۔

کے اس قسم کے اشعار پڑھ کر یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ شعر کو کسی مضمون سے بیر نہیں ہے۔ اخلاقی اقدار کی بلندی کا اثبات بھی فنکارانہ انداز سے کیا جائے اور اظہار میں پیرایۂ جمال ملحوظ رکھا جائے تو تبلیغ و موعظت بھی اعلیٰ درجے کا ادب بن سکتی ہے۔

خلاصہ کلام یہ ہے کہ ادیب کسی خیالی دنیا میں نہیں رہتا۔ وہ جس معاشرے میں زندگی بسر کرتا ہے اس کے حقائق و کوائف کی طرف سے آنکھیں بند کر لیگا تو اس کی تخلیقات کو 'باد پیمائی' کے سوا اور کسی نام سے نہ پکارا جاسکیگا۔ اس کا فرض ہے کہ وہ اپنے گرد و پیش کو، اپنے ماحول کو، اپنے معاشرے کے تیزی سے بدلتے ہوئے حالات کو، ملحوظ خاطر رکھے اور ادب کے ارتقائی عمل میں معاون ہو۔ اس کی تخلیقات سے اس کے عہد کی خصوصیات کا، اس کے زمانے کے تمدنی مزاج کا، اس کی ثقافتی اقدار کا سراغ ملے، وہ زمانے کے ساتھ[1] چلے کہ زندگی حرکت کا دوسرا نام ہے اور جمود موت کا۔

اس سلسلے میں یہ بات گفتنی ہے کہ جن زمانوں میں معاشرہ زوال پذیر ہو جاتا ہے اور صحت مند ادبی تحریکات مردہ ہو جاتی ہیں۔ اس وقت ادیب کی ذمہ داری اور بھی بڑھ جاتی ہے اسی زمانے میں ادیب ابتلا اور آزمائش کے دور سے گذرتا ہے۔ وہ چاہے تو گرد و پیش کے جان فرسا اور کاهش افزا حالات کو دیکھ

۱۔ مراد یہ نہیں کہ زمانے کا غلام ہو جائے، بلکہ یہ کہ ذہن کو اس بات کی اجازت نہ دے کہ ماضی کے حنوط خانے میں بند ہو کر، مردہ افکار و تصورات پر رنگ و روغن کیا کرے ایک سخن سنج نے کیا بات پیدا کی ہے کہ: یک گربۂ زندہ پیش عارف۔ بہتر ز ہزار شیر مردہ

کر اپنے وجود باطنی کے اس گوشہ مخفی میں پناہ گزیں ہو جائے جسے 'انا' کہتے ہیں۔ اور اپنی ہی ذات کو کائنات کا محور و مصدر سمجھ کر صرف عشق و عاشق کے تجربات و واردات کا بیان کرتا رہے۔ یا جنوں اور پریوں کی داستانیں تصنیف کرتا رہے اور یوں اندوہ روزگار سے فرار کا راستہ نکال لے اور چاہے تو حقیقت کی آنکھوں، میں آنکھیں ڈال کر دیکھے۔

سنہ ۱۸۳۰ء سے لے کر کم و بیش بیسویں صدی کے آغاز تک (بہ استثنائے چند) اردو غزل گو شعرا اکثر اپنی ذات کی بھول بھلیوں میں اپنی واردات کی پیچ در پیچ غلام گردشوں میں اس طرح گم ہو گئے تھے کہ ان کی غزل کا مطالعہ کرنے کے بعد، پڑھنے والے کے دل پر اس گمان کی پرچھائیں بھی نہیں پڑتی کہ وہ ایک ایسے عہد میں زندگی بسر کر رہے تھے جو اپنی تمدنی، اخلاقی، ثقافتی اور مذہبی اقدار سمیت ایک بھٹی میں ڈالا جانے والا تھا۔ نہ یہ معلوم ہوتا ہے کہ ان کو اس بات کا شعور ہے کہ وہ تمدنی نظام جو مسلمانوں نے اس برعظیم میں قائم کیا تھا کس تیزی سے روبہ زوال ہو رہا ہے اور سیاسی افق پر کون سے مہیب اور سیاہ بادل منڈلا رہے ہیں۔ ان کے کلام میں حرمان اور شکست آرزو کا عنصر خالصتاً شخصی ہے۔ وہ اپنے ماحول کے تیزی سے بدلتے ہوئے حالات سے اس قدر بیگانہ ہو گئے تھے یا بے پروا کہ مجمل سے اشارات کے سوا یہ ظاہر بھی نہ ہوتا تھا کہ ان کا تعلق کسی ماحول یا سماج سے ہے ایسا معلوم ہوتا تھا گویا وہ کسی اور دنیا میں زندگی بسر کرتے تھے جہاں، اجتماعی

زوال اور ملی انتشار کی کوئی آواز ان کے کان نہ پڑ سکتی تھی[1]۔ یہی وجہ ہے کہ یہ غزل گو شعرا میں بہ استثنائے چند، کہنہ مشق، اور ارباب علم و فضل ہونے کے با وصف اور شعر و سخن کے رازدار ہونے کے باوجود، وہ عظمت حاصل نہ کر سکے جس کے یہ ہر طرح سزاوار معلوم ہوتے تھے۔

فن کارانہ انداز میں ذاتی کوائف و واردات کے دقائق و نکات بیان کئے جائیں تو پڑھنے والے کی بصیرت میں ضرور اضافہ ہوتا ہے اور اسے نفس انسانی کے رموز سے آگاہی حاصل ہوتی ہے لیکن جہاں ذاتی واردات اس شعور اور احساس میں سمو دیئے جائیں، جو ماحول کے تمام کوائف سے مطلع ہونے کے بعد پیدا ہوتا ہے۔ اکثر و بیشتر عظیم المرتبت شعر وہیں وجود میں آتا ہے۔ اندازہ کر لیجئے کہ بہادر شاہ ظفر بھی جو نہایت معمولی غزل گو ہیں جب اپنے ماحول کے کوائف کو اپنی ذاتی واردات میں سمو دیتے ہیں تو ایسی غزل کہتے ہیں کہ پڑھنے والا دل تھام کر رہ جاتا ہے۔ مقام یہ ہے کہ کمپنی کی حکمت عملی کے مطابق بہادر شاہ کے احترام میں کمی کر دی گئی ہے۔ ریذیڈنٹ اب داب شاہی کی بہت پروا نہیں کرتے بادشاہ کی سفارشات مسترد کر دی جاتی ہیں۔ یہاں تک کہ غالب پر جب

۱- ذوق اور مومن کا معاملہ تو مختلف ہے کہ انہوں نے ۵۷ء کا ہنگامہ بہ چشم خود نہیں دیکھا۔ شیفتہ، مجروح اور امیر و داغ کا کلام اٹھا کر دیکھئے۔ یوں معلوم ہوتا ہے جیسے زندگی پر کسی ناخوش گوار واقع کی پرچھائیں بھی نہیں پڑتی۔ ظہیر دہلوی نے البتہ طراز ظہیری کے نام سے ۵۷ء کے حالات لکھے۔ لیکن اشعار سے بالکل ظاہر نہیں ہوتا کہ ان پر کیا بیت گئی۔

قمار بازی کے سلسلے میں مقدمہ قائم ہوتا ہے تو ظفر سفارش کرتے ہیں اور انہیں جواب ملتا ہے عدالتی کاروائی میں آپ کا دخل دینا مناسب نہیں ہے۔ شہزادے حق وراثت حاصل کرنے کے لئے مغلوں کی عظمت کو بیچ دینے کے خواہاں ہیں۔ زینت محل کی ضد ظفر کو کچھ کرنے نہیں دیتی۔ سیاسی نامرادی کے ساتھ شخصی اہانت کا پہلو بھی شامل ہوگیا ہے۔ ان حالات کو ظفر اپنی غزل میں سموتے ہیں اور کہتے ہیں:

بات کرنی مجھے مشکل کبھی ایسی تو نہ تھی
جیسی اب ہے تری محفل کبھی ایسی تو نہ تھی
چشم قاتل مری دشمن تھی ہمیشہ لیکن
جیسی اب ہو گئی قاتل کبھی ایسی تو نہ تھی
پائے کوباں کوئی زنداں میں نیا ہے مجنوں
آتی آواز سلاسل کبھی ایسی تو نہ تھی
لے گیا چھین کے کون آج ترا صبر و قرار
بیقراری تجھے اے دل کبھی ایسی تو نہ تھی
کیا سبب تو جو بگڑتا ہے ظفر سے ہر بار
تیری خو حور شمائل کبھی ایسی تو نہ تھی

اس طرح غالب کی غزل سرائی لاکھ منفرد ہو لیکن جب تک صرف واردات شخصی تک محدود رہتی ہے۔ تہ در تہ، معنی خیز اور پہلو دار نہیں ہوتی۔ جہاں اس میں ماحول کے عناصر کارفرما کا شعور سمویا جاتا ہے بات کی صورت ہی بدل جاتی ہے۔

قماربازی کے سلسلے میں غالب پر اسیری کی جو بلا نازل ہوئی ہے۔ اس کا بیان کرتے وقت انہوں نے اپنے زمانے کے کوائف

کی طرف بڑے دلپذیر اور دردناک اشارے کئے ھیں۔ انہیں اشاروں نے نظم کو خالص داخلی تخلیق کے دائرے سے نکال کر، ان منظومات میں شامل کر دیا ھے جو اس زمانے کے مزاج کا، ماحول کے کوائف کا، معاشرے کے رجحانات کا سراغ دیتی ھیں۔ اور بتاتی ھیں کہ شاعر کا اپنے ماحول سے اپنے نظام نسبتی سے کیا تعلق تھا۔ اس اعتبار سے یہ نظم صرف ایک شخص کی داستان نہیں رھتی بلکہ اس وقت کے تمام شرفا کی ذلت اور اھانت کا ماتم بن جاتی ھے ھمیں اس بات کا دردناک لیکن صحیح شعور ھوتا ھے کہ پرانی طبقہ بندی بہ امتداد زماں مٹ رھی ھے۔ شرفا کی وضع داری معرض خطر میں ھے۔ قانون بہ ظاھر آڑ لے کر کہ جرم بہر حال جرم ھے۔ امرا اور عماید کے رسوخ کا بھانڈا سر بازار پھوڑنے پر تلا ھوا ھے۔ اغیار کی حکمت عملی اس جماعت کو ذلیل کرنا چاھتی ھے جو اشراف کہلاتے ھیں۔ یہ تمام باتیں ملحوظ رکھکر اس کا اثر دوچند ھو جاتا ھے۔ ملاحظہ فرمائیے گا:

یار دیرینہ قدم رنجہ مفرما کیں جا
ان نگنجد کہ تو در کوبی و من باز کنم
ھلہ دزدان گرفتار! وفا نیست بہ شہر
خویشتن را بہ شما ھم دم و ھم راز کنم
بسکہ خویشاں شدہ بیگانہ ز بدنامئی من
غیر نشگفت خورد گر غم ناکامئی من

من نہ آنم کہ ازیں سلسلہ ننگم نبود
چہ کنم چوں بہ قضا زھرہ جنگم نبود

راز دانا! غم رسوائی جاوید بلاست
بہر ازار غم از قید فرنگم نبود
لرزہ از خوف دریں حجرہ کہ از خشت وگل است
ورنہ در دل خطر از کام نہنگم نبود

پچھلے دنوں سے حالی کی غزل گوئی جو بہت مورد تعریف قرار پائی ھے تو اس کی وجہ یہی ھے کہ اس کے اشعار میں ذاتی واردات اور سیاسی کوائف کا شعور ، شخصی تجربات اور ماحول کے واقعات کا احساس ، اس طرح گھل مل کے شیر و شکر ہو گیا ھے کہ ایک بالکل نئی آواز معلوم ھوتی ھے علایم و رموز قدیم ھیں لیکن ان سے نیا کام لیا گیا ھے۔ اسلوب کلاسیکی ھے لیکن ترجمانی بالکل جدید کوائف کی مد نظر ھے ۔ تغیر پذیر زمانہ اور عہد کا بدلتا ھوا مزاج جس طرح حالی کے کلام میں نظر آتا ھے اس کی مثال ان کے ہم عصروں کے ھاں نہیں ملتی ان شعروں پر غور فرمائیے گا :

کبک و قمری میں یہ جھگڑا ھے چمن کس کا ھے
کل خزاں آ کے بتا دے گی وطن کس کا ھے

یاران تیز گام نے محمل کو جا لیا ہم محو نالۂ جرس کارواں رھے

شیخ اللہ رے تیری عیاری کس توجہ سے پڑھ رھا ھے نماز

اقبال کی غزل کی عظمت کی وجہ بھی یہی ھے کہ فن کار نے اپنی آنکھیں کھلی رکھی ھیں ۔ اپنی ذات کے بندی خانے میں محصور ہونے کی بجائے خارجی زندگی کے تمام حقائق کو پرکھا اور برتا ھے۔ اور پھر اپنے رد عمل کو، اس طرح شاعرانہ

پیرائے میں بیان کیا ہے کہ ان کے اشعار میں جہاں ان کی شخصیت ، بھرپور شخصیت جلوہ گر نظر آتی ہے وہاں ان کے عہد کے تمام کوائف بھی، ذاتی واردات میں اس طرح سموئے ہوئے معلوم ہوتے ہیں گویا خود زندگی نے اقبال کی واردات شخصی کو اپنا مظہر بنا لیا ہے یا اقبال کی واردات شخصی اتنی وسیع ہیں کہ زندگی کے تمام پہلوؤں کو محیط ہو گئی ہیں یہی معاشرت کی ترجمانی ہے یہی چیز ادبی تخلیق کو ایک تنگ دائرے سے نکال کر ایک وسیع تر دائرہ میں لے جاتی ہے اور اس میں معانی کی مختلف اور متنوع تہ در تہ پہلو مخفی ہو جاتے ہیں۔ جن کی دلالتوں کا احصا مشکل سے ہوتا ہے۔

وہ ادبی تخلیقات جو خالصتاً ذوق خود نمائی کی تخلیق ہوتی ہیں اور جن میں فنکار کا تعلق اپنے گرد و پیش کے ہر آن بدلتے ہوئے لمحات گریزاں سے موہوم سا رہ جاتا ہے۔ لاکھ بلند منزلت ہوں ان تخلیقات کا مقابلہ نہیں کر سکتی۔ جن میں ذوق خود نمائی کے ساتھ ذوق بزم آرائی بھی شامل ہوتا ہے۔ بہ الفاظ دیگر غم یار و غم روزگار، غم دوراں و غم جاناں[1] کے امتزاج ھی سے وہ ادب وجود میں آتا ہے جو نسبتاً معانی بلند اور مطالب ارجمند پر مبنی ہوتا ہے۔ جب طے ہو چکا کہ غزل بھی جو خالص شخصی واردات کا بیان ہے ، اسی نسبت سے بلند مرتبہ ، عالی منزلت اور عظیم ہوتی ہے جس نسبت سے فنکار اپنے ذاتی واردات کو اپنے ماحول اور اپنے گرد و پیش کے واقعات سے تطبیق دے کر ، پیش کرتا ہے۔ تو باقی اصناف

۱- غم وفا میں لگائیں غم جہاں کی سریں
تمام ساز کے پردے ملا دیئے میں نے!

ادب کی قدر و قیمت کا اندازہ کرنا کچھ مشکل نہیں ہے۔ ناول ہو یا داستان، مختصر افسانہ ہو یا رپورتاژ، مثنوی ہو یا طویل نظم کی کوئی دوسری صورت، ہر صنف ادب اسی حد تک کامیاب گنی جائیگی جس حد تک وہ متعلقہ معاشرت کے کوائف کی ترجمانی کا فریضہ ادا کرے گی۔ یعنی جس حد تک وہ ہمیں زندگی کے آنی تغیرات سے با خبر رکھیگی اور ان تغیرات کے رخ اور رجحانات سے آگاہ کریگی۔

ناول یا مختصر افسانے میں معاشرت کی ترجمانی کی جو صورت ہوتی ہے وہ مصوری اورعکاسی کے باہمی اختلاف کے بیان کرنے سے واضح ہو جائیگی۔ اس حقیقت کی صراحت کی جا چکی ہے کہ انسان کا ذہن دائماً مختلف کیفیات و تصورات سے متکیف اور متاثر ہوتا رہتا ہے۔ یہ کیفیات لمحات گذران کی طرح فوراً حال سے ماضی میں تبدیل ہو جاتی ہیں لیکن ہر کیفیت، ہر خیال، ہر تصور، جس سے ذہن انسانی متاثر ہوتا ہے چہرے پر اپنا نقش ثبت کرتا چلا جاتا ہے یہاں تک کہ سالوں کے بعد انسان کا چہرہ اس کے ماتھے کے شکن، اس کا انداز نظر، اس کا اسلوب گفتگو، اس کا طریق نشست و برخاست، اس کی حرکات و سکنات، من حیث المجموع، اس کے کردار کی بنیادی خصوصیات اور صفات پر دلالت کرنے لگتی ہیں۔ فوٹوگرافر یا عکاس وقت کی رفتار کو گویا روک کے چہرے کا ایک ایسا عکس تیار کرتا ہے جس پر اس لمحہ گذراں کی کیفیت کے آثار ثبت ہیں جس سے موضوع عکس یا صاحب عکس، تصویر اترواتے وقت متاثر تھا۔ اور یہ تاثر بھی بہت پھیکا اور مدھم ہوتا ہے۔ کیونکہ تصویر

اترواتے وقت انسان قصداً چہرے پر ایک خاص قسم کا تبسم پیدا کرتا ہے ایک خاص پر تکلف انداز میں بیٹھتا ہے یا کھڑا ہوتا ہے ۔ اور اس کی کوشش یہ ہوتی ہے کہ ایسے زاویے سے عکس تیار کیا جائے کہ اس کی خوب روئی کے عناصر نمایاں ہوں، اور عیوب مخفی رہیں، یا کم از کم نسبتاً کم ظاہر ہوں ۔ اس لئے عکسی تصویر صاحب تصویر کے دلی جذبات کا مرقع نہیں ہوتی نہ اس تصویر سے کردار کی خصوصیات نمایاں ہوتی ہیں ۔ اکثر عکس بے روح ، بے جان اور گمراہ کن ہوتے ہیں ۔ اس کے برخلاف جب مصور کسی کی تصویر کھینچتا ہے تو وہ کسی خاص لمحہ کو موضوع فنکاری نہیں بناتا ۔ وہ تو گھنٹوں بلکہ دنوں ، صاحب تصویر کے چہرے کے خدو خال اور انداز نشست و برخاست کا غائر نظر سے مطالعہ کرتا رہتا ہے اور آخر جب وہ دیانتداری سے یہ سمجھتا ہے کہ اب وہ صاحب تصویر کے کردار کی رمز سے آگاہ ہو گیا ہے تو خطوط اور رنگ کے ذریعے اور جوہر تخلیقی سے کام لے کر ایسی تصویر تیار کرتا ہے جس میں صاحب تصویر کے کردار کی خصوصیات کا نقش اس کے چہرے پر ثبت نظر آتا ہے ۔ بہ الفاظ دیگر مصور تخیل سے مدد لے کر پہلے اپنے ذہن کے پردے پر صاحب تصویر کے اس چہرے کا نقش اتارتا ہے ۔ جس پر بہ امتداد زماں مختلف جذبات و کیفیات نے اپنی مہریں لگائی ہیں اور جس کے ماتھے کی ہر شکن میں ایک داستان مخفی نظر آتی ہے ۔ یہ گویا صاحب تصویر کی روح کی تصویر ہوتی ہے جو مصور کی چشم تخیل کو نظر آتی ہے ۔ پھر مصور اس ان دیکھی لیکن جانی پہچانی روح کے نقوش خطوط و رنگ کے

ذریعے اجاگر کرتا ہے اور سالوں میں جو کچھ صاحب تصویر پر بیتی ہے وہ خد و خال کی نوک پلک چشم و ابرو کی ہیئت ، انداز نگاہ اور خم گردن کی وضع کے ذریعے روشن کر دیتا ہے۔ یوں معلوم ہوتا ہے گویا مصور نے ، صاحب تصویر کو مختلف متضاد اور متنوع کیفیات و افکار سے متاثر ہوتے دیکھا ہے اور سالوں دیکھا ہے اور پھر اس تاثر نے صاحب تصویر کے چہرے پر جو مہر لگائی ہے، مصور نے اسے کردار کی رمز بنا کر نقوش و خطوط کے ذریعے نمایاں کر دیا ہے۔

عکاس کہتا ہے ''صاحب عکس کا چہرہ ایسا ہے''۔ مصور کہتا ہے ''مجھے صاحب تصویر کی روح ایسی نظر آئی تھی اور میں نے صاحب تصویر کا چہرہ اس طرح دیکھا ہے جیسا آپ اس تصویر میں دیکھتے ہیں۔ ہو سکتا ہے کہ صاحب تصویر اور تصویر میں نمایاں اختلاف ہو اور مشابہت کم۔ لیکن اس میں میرا قصور نہیں۔ میں تو صاحب تصویر کے کردار کو اجاگر کرنا چاہتا ہوں۔ اور وہ چہرہ دکھانا چاہتا ہوں جو در اصل، صاحب تصویر اپنے آپ کو دکھاتے ہیں۔ علاوہ ازیں ان کے چہرے پر بیک لمحہ ایک جذبے یا ایک تاثر کا سایہ پڑتا ہے لیکن میں نے ان کے چہرے پر ان تمام کیفیات کا اثر دکھا دیا ہے جن سے وہ گذشتہ کئی سالوں میں متاثر ہوئے ہیں۔ میں نے ان کے چہرے کو ہر جذبے سے متاثر ہوتے اور بدلتے دیکھا ہے اور میں نے تمام تغیرات و تاثرات ان کے چہرے پر ثبت کر دئے ہیں''۔ ظاہر ہے کہ عکاس یا فوٹوگرافر، اگر کسی شخص کے سینکڑوں عکس تیار کرے اور اسے مختلف جذبات سے متاثر ہوتے

ہوئے دکھائے تب بھی دیکھنے والوں پر ، اس کے کردار کی رمز، ایسی نمایاں نہیں دکھائی دیگی جیسی تصویر میں مصور نے دکھائی دی ہے۔

یہی صورت ناول یا مختصر افسانے میں معاشرت کی ترجمانی کی ہوتی ہے - ہم روزانہ لوگوں سے ملتے ہیں ان سے باتیں کرتے ہیں لیکن ہمیں یہ موقع نہیں ملتا کہ مختلف کرداروں کو متضاد جذبات سے متاثر ہوتے ہوئے دیکھیں اور ان کا ردعمل مشاہدہ کر کے ، ان کی گفتگو کے ذریعے اندازہ لگائیں کہ وہ اپنے گرد و پیش کے حالات سے کس طرح متاثر ہوئے ہیں، معمولی زندگی میں ہمارا مشاہدہ ناقص ، سطحی ، عارضی اور جزئی ہوتا ہے جب ناول نویس یا افسانہ نگار معاشرت کی ترجمانی کرنے لگتا ہے تو وہ تخیل سے کام لے کر معاشرت زیر نظر کے تمام نقوش اجاگر کرنے کے لئے کردار تخلیق کرتا ہے اور انہیں مختلف حالات و جذبات سے متاثر ہوتے ہوئے دکھاتا ہے - ہم ان کا ردعمل بہت تفصیل سے مشاہدہ کر سکتے ہیں۔ ان کے مکالمات کے ذریعے دریافت کر سکتے ہیں کہ انہوں نے گردو پیش کے حالات سے کیا اثر قبول کیا ہے - فنکار کے کردار اس کی مخلوق ہیں۔ وہ عام آدمیوں کی طرح اعمال و افعال میں مختار نہیں ہیں۔ وہ اپنے خالق کی منشا کے پابند ہیں - فنکار ان کا خالق ہے وہ مختلف واقعات کے چوکھٹے میں انہیں تصویروں کی طرح جڑتا ہے اور اپنے مشاہدے کی تیز روشنی ان پر ڈالتا ہے یہاں تک کہ ہم اس کے تمام تخلیق کردہ کرداروں سے بہ خوبی آشنا ہو جاتے ہیں اور انہی کے عمل اور ردعمل کے ذریعے، گرد و پیش کے حالات اور

اپنے معاشرے کے مسائل سے آشنا ہوتے ہیں اور کاملاً آشنا ہوتے ہیں کیونکہ عام زندگی میں ہمیں واقعات کا اس طرح ترتیب سے، اور تفصیل سے مشاہدہ کرنے کا موقع نہیں ملتا جس طرح ناول یا افسانے کے مطالعے کے ذریعے حاصل ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مشہور اچھے ناولوں کے کردار عام آدمیوں کی نسبت زیادہ جاندار، پائیدار، روشن اور جیتے جاگتے معلوم ہوتے ہیں۔

یہی وجہ ہے کہ ان کرداروں کی وساطت سے ہمیں جو علم اپنی معاشرت کا ہوتا ہے وہ زیادہ پائیدار، زیادہ گہرا اور زیادہ وسیع ہوتا ہے۔ اس کے مقابلے میں، مضمون یا (Essay) کے ذریعے بھی ہمیں زندگی کے حقائق سے آگاہی حاصل ہوتی ہے۔ لیکن یہ آگاہی ایسی مکمل اور متنوع نہیں ہوتی جیسی ناولوں کے مطالعہ سے ہوتی ہے۔ بات وہیں آ ٹھہری کہ معاشرت کی ترجمانی میں، شخصی کوائف کے بیان سے بھی ہمارے شعور اور علم میں اضافہ ہوگا لیکن ایسے کوائف کے بیان کرنے سے ہمیں مظاہر حیات کی گونا گونی اور معاشرے کے تار و پود کا علم زیادہ حاصل ہوگا جن کا تعلق ہماری اجتماعی زندگی سے ہے۔

مختلف انسانوں سے مل کر ہمیں معاشرت کے متعلق وہ معلومات حاصل نہیں ہونگی جو ایک اچھے ناول نگار کی تصنیف کا مطالعہ کرنے سے اور اس کے کرداروں کے عمل اور ردعمل پر غور کرنے سے حاصل ہو سکتی ہیں۔ کہ ناول نویس، حسب خواہش اپنے کرداروں کی زندگی کا مشاہدہ کر سکتا ہے اور ان کے معاشرتی روابط کو مورد مطالعہ قرار دے سکتا ہے لیکن ہم عام زندگی میں اپنے ملاقاتیوں اور آشناؤں سے مل کر،

یہ نہیں کر سکتے کہ حسب منشا اپنی مختلف تجربات و واردات سے متاثر ہوتے ہوئے دیکھیں اور اپنے معاشرے کے کوائف کا صحیح علم حاصل کریں۔

فورٹ ولیم کالج کے ارباب اقتدار نے جو قصہ چہار درویش، ترجمہ کروایا تھا تو مدنظر یہی تھا کہ وہ انگریز جو ہندوستانی معاشرت سے بالکل ناآشنا ہیں۔ اس ناول کے مطالعے سے ہندوستانی سوسائٹی کے الجھے ہوئے تانے بانے کی گرہ کشائی کر سکیں، ملک کے رسوم و رواج سے آگاہی اور معاشرتی کوائف کا علم، انہیں انتظامی گتھیاں سلجھانے میں مدد دے سکے[۱] اگرچہ مضمون (Essay) اور مقالہ بھی زندگی کے کسی پہلو کی ترجمانی کرتا ہے لیکن ظاہر ہے کہ جس دنیائے تخیل کو مقالہ نگار یا مضمون نگار موضوع بناتا ہے اس کا افق اتنا وسیع نہیں ہوتا جتنا ناول کے عالم خیال کا۔

اب خلاصہ کلام کے طور پر کہا جا سکتا ہے کہ وہ تخلیقات بھی معاشرت کی ترجمانی کرتی ہیں جن کا تعلق ذوق خودنمائی سے ہوتا ہے خاص طور پر اس صورت میں جب ذوق بزم آرائی کا عنصر بھی ان میں شامل ہو۔ لیکن در اصل معاشرت کی ترجمانی کے فرائض وہ ادیب کماحقہ، سر انجام دیتے ہیں جن کی تخلیقات ذوق بزم آرائی کا نتیجہ ہوتی ہیں اور جو شعوری طور پر زندگی کی نیرنگی اور گونا گونی کو مورد مطالعہ بناتے ہیں عرض کیا جا چکا ہے[۲] کہ معاشرے کے تغیرات عمل ارتقا

۱۔ دیکھئے۔ انتقاد، تالیف راقم السطور۔ فورٹ ولیم کالج کے قیام کی غایت۔
۲۔ دوسرے اصول کی تشریح و توضیح۔

کی طرح صورت پذیر ہوتے ہیں۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ نت نئے بدلتے ہوئے معاشرتی حالات در اصل ایک نئے معاشرے کی تشکیل کے طالب ہوتے ہیں جو نہ صرف کمیت کے اعتبار سے پہلے معاشرے سے مختلف ہوتا ہے بلکہ جس کی کیفیت بھی اس سے جداگانہ ہوتی ہے۔ اعلیٰ درجے کا فنکار وہ ہے جسے یہ شعور حاصل ہو کہ معاشرتی تغیرات کی رفتار، رخ، رجحان اور منزل کو متعین کرنا ہی انسان کا کام ہے تاکہ تغیر کا اصل مقصد پورا ہو اور معاشرہ ادنیٰ سے اعلیٰ کی طرف رواں ہو۔ اچھے فنکار اور ادیب جہاں اپنے معاشرتی کوائف سے مجبور ہوتے ہیں اور ان کی تخلیق ہوتے ہیں وہاں وہ اس ترقی پذیر نئے معاشرے کے خالق بھی ہوتے ہیں جو انہیں ہر آن تغیر پذیر کیفیات کے نفوذ و تصادم سے ابھرتا ہوا نظر آتا ہے اس بات کو شاید زیادہ سلجھا کر یوں کہا جا سکتا ہے کہ اگرچہ تغیرات کا وقوع لازم ہے لیکن یہ ضروری نہیں کہ ہم کوائف کو اس بات کی اجازت دیں کہ وہ اپنا رخ اور رجحان خود متعین کریں فنکار اسی معنی میں خالق ہوتا ہے کہ وہ بدلتے ہوئے حالات کی عنان تھام لیتا ہے اور اپنی تصانیف کے ذریعے جس طرح چاہتا ہے ان حالات و تغیرات کا رخ موڑ دیتا ہے۔

اقبال اسی اعتبار سے فنکار کو بہت اہمیت دیتے ہیں کہ وہ فطرت سے ہم آہنگ نہیں ہوتا۔ مقدمہ دیوان چغتائی میں وہ کہتے ہیں ''قاہری اس میں ہے کہ فطرت کے محرکات کا مقابلہ کیا جائے نہ یہ کہ ان محرکات کے اعمال کے آگے سر تسلیم خم کر دیا جائے۔ جو ہے اس کا مقابلہ تاکہ جو ہونا ہے

پیدا ہو سکے یہی زندگی اور توانائی ہے باقی ہر چیز انحطاط اور موت ہے۔ خدا اور انسان تخلیق پیہم سے زندہ رہتے ہیں۔

حسن را از خود بروں جستن خطاست
آن چہ می بایست پیش ما کجاست

وہ صناع جو نوع انسانی کے لئے ایک نعمت ہے گویا خدا کا ہمباز ہے فطرت صرف ہے اور اس کا کام صرف یہ ہے کہ جو ہونا چاہئے اس کی جستجو میں حائل ہو۔ صناع کو اپنے وجود کی گہرائیوں میں اس دنیائے نو کی تلاش کرنی پڑے گی جو موجود نہیں ہے لیکن جسے موجود ہونا چاہئے[1]۔

اس اقتباس سے واضح ہو گیا ہوگا کہ اقبال بھی جدلیاتی مادیت کے نظریے کے اس جزو سے متفق ہیں کہ فنکار کو تغیرات کے رجحان کو بجبر و قہر اپنے ذہنی سانچے میں ڈھالنا پڑتا ہے اور عمل ارتقا کو ان منزلوں کی طرف لے جانا پڑتا ہے جو معاشرے کے لئے سر بلندی اور اطمینان و سکون کی ضامن ہوتی ہیں۔ یہ مسئلہ بالکل جداگانہ ہے کہ جو معاشرہ اقبال قائم کرنا چاہتے ہیں اس کی صورت کیا ہے اور تمدن کی جو آخری شکل مارکس نے دیکھی ہے اس کی نوعیت کیا ہے۔ اقبال نے بار بار اپنے کلام میں انسان کی عظمت اور آدمیت کے احترام کا ذکر کرتے ہوئے یہ کہا ہے کہ اسے یہ طاقت بخشی گئی ہے کہ وہ پرانے نظاموں اور پرانی معاشرتوں کو توڑ پھوڑ کر نئے نظام اور نئے معاشرتی ادارے قائم کرے:

گفتند جہان ما آیا بتو می سازد
گفتم کہ نمی سازد، گفتند کہ بر ہم زن

۱۔ مرقع چغتائی: دیوان غالب مصور دیباچہ از علامہ اقبال بزبان انگریزی

اور ان اشعار پر بھی غور فرمائیے :

صد جہاں می روید از کشت خیال ما چو گل
یک جہاں و آں ہم از خون تمنا ساختی

ایضاً

قلندراں کہ بتسخیر آب و گل کوشند
زشاہ باج ستانند و خرقہ می پوشند

علامہ اقبال کو ارتقا کا یہ نظریہ طبعاً بہت محبوب ہے اور فنکار کے مقام کا یہ تعین بھی اس نظریہ سے وابستگی کا نتیجہ ہے اس کی وجہ یہ ہے کہ اسلام ایک نظام حیات کی حیثیت سے تمام غیر صالح نظام ہائے حیات کو مٹانے کے لئے آیا تھا۔ تو اقبال یہ سمجھتے ہیں کہ فنکار بھی اسی حد تک کامیاب ہیں جس حد تک وہ فساد پذیر معاشرے کی اصلاح کرتے ہیں یا معاشرے کے ارتقائی عوامل پر قابو پا کر ایک نیا معاشرہ تشکیل کرتے ہیں ۔ اس کی صورت جیسا کہ پہلے اشارہ کیا جا چکا ہے یہی ہوتی ہے کہ فنکار پہلے اپنے وجود باطنی کی گہرائیوں میں اپنے مثالی معاشرے کی تصویر جلوہ فگن دیکھتا ہے اور پھر تغیرات اور حادثات نفوذ اور عمل و رد عمل کی قوتوں سے کام لے کر ارتقائی عمل کا رخ ان منزلوں کی طرف موڑ دیتا ہے جو معاشرے کو تسخیر کائنات کی منزل آخری کی طرف لے جاتی ہیں ۔

یہ حقیقت کہ عظیم‌المرتبت فنکار معاشرے کے ہرآن بدلتے ہوئے حالات سے کام لیتے ہیں اور نہ رکنے والے تغیرات کا رخ متعین کرتے ہیں۔ علیگڑھ تحریک کی کامیابی سے ظاہر ہوتی ہے۔

۱۸۵۷ء کے ہنگامے کے بعد اسلامی معاشرہ بڑی تیزی سے زوال پذیر ہو رہا تھا۔ اغیار اس بات پر تلے ہوئے تھے کہ مسلمانوں کو کچل کر رکھ دیں گے کہ ان کے خیال میں انہی نے آزادی کے شعلوں کو ہوا دی تھی۔ جاگیرداریاں بڑی تیزی سے مٹ رہی تھیں۔ اشراف کا طبقہ گم ہوتا چلا جا رہا تھا۔ اگر اس موقع پر سر سید اور ان کے رفقا معاشرے کے بدلتے ہوئے تغیرات کا رخ موڑ نہ دیتے تو آج ہندوستان کی تاریخ بدلی ہوئی ہوتی سر سید نے اپنے گرد و پیش کے حالات کا جائزہ لیا تو انہیں معلوم ہوا کہ مسلمانوں کی سیاسی اور اقتصادی تباہی کے عوامل یوں تو بہت ہیں لیکن موثر ترین عناصر دو ہیں۔ ایک تو یہ کہ وہ جدید تعلیم سے وحشت زدہ تھے اور دوسرے یہ کہ ادبی تخلیقات کو فرار کا ایک ذریعہ سمجھ کر ان تحریروں کے دلدادہ ہوتے جا رہے تھے جو کچھ عرصے کے لئے انہیں غم روزگار سے نجات بخش دیں۔ ہنگامہ ۱۸۵۷ء کے بعد غزل گو شعرا نے جس کثرت سے ظہور کیا ہے اس کی وجہ صرف یہ تھی کہ لوگ اندوہ روزگار کو فراموش کرنا چاہتے تھے اور غزل گو شعرا انہیں عشق و محبت اور عیش و عشرت کی ان محفلوں میں لے جاتے تھے جہاں ملی انتشار کی پرچھائیں بھی نہیں پڑنے پاتی تھی۔ اس کے باوجود ہنگامۂ ۱۸۵۷ء نے لوگوں کے دلوں میں جو جوش پیدا کر دیا تھا اس کی چنگاریاں ابھی تک سلگ رہی تھیں۔ سر سید نے اس موقعہ سے فائدہ اٹھایا اور فنکاروں کو، ادیبوں اور انشا پردازوں کو ترغیب دلائی کہ وہ ایسی تصانیف تخلیق کریں جو مسلمانوں کو ظلمت اضطراب میں ایک مینار نور کی طرح روشن

دکھائی دیں - جو مسلمانوں کے دل میں یہ شعور پیدا کریں کہ جو کچھ ہوا ہے اور جو کچھ ہو رہا ہے اس کا نتیجہ لازماً تباھی اور بدحالی نہیں بشرطیکہ وہ اس بات کو ذہنی طور پر قبول کرنے کے لئے آمادہ ہو جائیں کہ ایک زوال پذیر معاشرہ مٹ چکا اور اب ایک دوسرے صحتمند معاشرے کے قیام کی ضرورت ہے اس مقصد کو سامنے رکھ کر انہوں نے حالی ، شبلی، وقارالملک ، نذیر احمد دھلوی ، چراغ علی، ذکاءاللہ کو اپنے ساتھ لیا اور ان کی صلاحیتوں سے پورا پورا فائدہ اٹھایا - حالی کو یہ فریضہ سپرد کیا گیا کہ وہ مسلمانوں کے پر شکوہ ماضی کی داستان سنائیں لیکن ساتھ ھی اس بات کی تصریح کریں کہ موجودہ معاشرہ اتنا زوال پذیر ہو چکا ہے کہ جب تک کوئی صحتمند معاشرہ اس کی جگہ نہ لے گا مسلمان مٹ کے رہینگے - سر سید کی ترغیب کی بنا پر مسدس وجود میں آیا جو مسلمانوں کے عروج اور زوال کے تقابل سے نہ صرف ایک فساد پذیر معاشرے کی تصویر کھینچتا ہے بلکہ آئندہ طرز عمل کا رخ بھی متعین کرنا چاھتا ہے۔ حالی بصراحت مسلمانوں کو انگریزی تعلیم حاصل کرنے کا مشورہ دیتے ھیں مغربی تعلیم سے مستفید ہونے کی صلاح دیتے ھیں لیکن ساتھ ھی یہ بھی کہتے ھیں کہ اگرچہ حالات کا تقاضا یہ ہے کہ مسلمان اپنے آپ کو بدلتے ہوئے حالات کے مطابق نئے سانچے میں ڈھال لیں لیکن یہ بھی ضروری ہے کہ وہ اپنے اسلاف کی میراث حاصل کرنے کی کوشش کریں اور یہ نکتہ ملحوظ رکھیں کہ مغربی تعلیم سے مسلح ہو کر جس نئے اسلامی معاشرے کا قیام مقصود ہے اس کی اقدار وھی ہونگی جو ہمارے اسلاف کی

تھیں ۔ اس اعتبار سے دیکھئے تو مسدس بڑی انقلاب آفریں نظم ھے کہ اس نے عام لوگوں کے سوچنے کا ڈھنگ بدل دیا اور فنکاروں کو متنبہ کیا کہ اس خیالی دنیا سے باھر نکلنے کا وقت آگیا ھے جہاں

ساقی و مغنی و شرابے و سرودے

کے سوا اور کچھ نہیں ملتا شبلی نے نثر میں مسلمانوں کی عظمت کی داستانیں قلمبند کیں اور اس بات پر زور دیا کہ مسلمان کبھی علوم و فنون میں یکتائے روزگار تھے مقصد ان کا بھی یہی تھا کہ مسلمان مغربی تہذیب اور تعلیم سے فائدہ اٹھائیں لیکن اسلامی اقدار کو ملحوظ خاطر رکھیں۔

۱۸۵۷ء کے بعد سب سے مہلک فتنہ اغیار کی تبلیغ سے عبارت تھا جو مسلمانوں کے مذھبی عقائد پر حملہ کرتے تھے اور فلسفہ و منطق کے ھتھیاروں سے مسلح ھو کر اسلام کی اخلاق اقدار کو پرکھتے تھے اور ثابت کرنا چاھتے تھے کہ اسلام معاذاللہ اب سنگ بستہ اور بے جان ھوگیا ھے اور علمی اور فنی انکشافات کی کسوٹی پر پورا نہیں اترتا۔ سرسید نے یہ کام اپنے ذمے لیا کہ اغیار کے مبلغوں کے حملوں کا جواب دیں ۔ اور انہوں نے دیانتداری سے یہ کوشش بھی کی کہ قرآن مجید کی ایسی تفسیر لکھیں جو پڑھے لکھے لوگوں کے شکوک کا ازالہ کر سکے ۔ دوسری طرف مولوی نذیر احمد نے معاشرہ میں عورت کی اھمیت اور اس کے مقام کو خاص طور پر موضوع داستان بنایا اور مسلمانوں کے دل میں اس بات کا شعور پیدا کیا کہ خانوادگی کا نظام تربیت یافتہ عورت کی کوششوں سے استوار ھوتا ھے۔ انہوں نے اپنے ناولوں

میں اس زمانے کے معاشرے کی اور برائیوں کی طرف بھی اشارہ کیا۔

ذکاءاللہ نے غیر جانبدارانہ انداز میں تحقیقی اور علمی مضمون لکھے اور بڑے ٹھنڈے دل سے ۱۸۵۷ء کے ہنگامے کے اسباب اور اس کے آثار سے بحث کی۔

غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ سر سید کے رفقا کی تمام تحریریں اسی احساس سے پیدا ہوئی تھیں کہ معاشرے کے تیزی سے بدلتے ہوئے حالات سے فائدہ اٹھایا جائے اور معاشرے کے ارتقا کا رخ متعین کر دیا جائے سر سید کو جو کامیابی حاصل ہوئی اور ان کے فنکاروں نے تصنیف و تالیف کے ذریعے جس طرح ایک نئے معاشرے کا تصور ہمارے سامنے رکھا اس کا نتیجہ آخرکار قائد اعظم اور علامہ اقبال کی شخصیتوں کے ظہور میں رونما ہوا۔ اقبال نے اپنے وجود باطنی میں اس نئے معاشرے کی پوری تصویر دیکھی جسے قائم ہونا چاہئے تھا اور قائد اعظم نے اس تصویر کو خارجاً متشکل کیا۔

مندرجہ بالا سطور سے یہ بات واضح ہو گئی ہوگی کہ جو لوگ ادب کو محض ایک ذہنی تفریح یا عیاشی سمجھتے ہیں وہ غلطی پر ہیں۔ ادبی تخلیقات خارجی دنیا سے دست و گریباں ہوتی ہیں اور انہی کوائف کی ترجمانی کرتی ہیں جو خارج میں موجود ہوتے ہیں یا جنہیں فنکار کے خیال میں خارج میں موجود ہونا چاہئے۔

(۳) اس سلسلے[1] میں باختصار یہی کہنا مد نظر ہے کہ ادب کی جڑیں اپنی مربوط زندگی اور معاشرت میں اس طرح پیوست ہوتی ہیں کہ اسے پرکھتے وقت اور مورد انتقاد بناتے وقت ان تمام

۱- تیسرے اصول کی تشریح و توضیح

تمدنی اور ثقافتی کوائف کو ملحوظ رکھنا چاہئے جو ادبی تخلیقات کا نظام نسبتی کہلاتی ہیں ۔ مثال کے طور پر اگر کوئی شخص انیس اور دبیر کے مرثیوں کو خالص انگریزی انتقاد کے اسلوب سے پرکھنا چاہے تو سخت مشکلات میں مبتلا ہوگا اور اس کا انتقاد ناقص بھی ہوگا اور گمراہ بھی ۔ ان مرثیوں میں اگرچہ کردار دراصل عربی نژاد ہیں لیکن ان کے جذبات اور احساسات کی ترجمانی میں مرثیہ نگار نے انہیں اس طرح پیش کیا ہے گویا وہ لکھنوی معاشرت کے افراد ہیں۔ اس طرح سے ایک طرح کا تناقص ضرور پیدا ہو گیا ہے لیکن جو مرثیے کی غایت ہے وہ ضرور حاصل ہو گئی ہے کہ پڑھنے والوں اور سننے والوں کے لئے مرثیے کے کردار اجنبی افراد نہیں رہے بلکہ جانے پہچانے افراد بن گئے ہیں اسی طرح مرثیوں میں محسنات شعر کا استعمال جس کثرت سے ہوا ہے اس پر اعتراض کرتے وقت یہ ملحوظ رہنا چاہئے کہ جس معاشرے کے افراد ان مرثیوں کے مخاطب صحیح تھے وہ آرائش کلام کو اور محسنات شعر کو ادب کے اجزائے لازم تصور کرتے تھے ۔ ان کی تربیت ہی اس طرح ہوئی تھی کہ وہ ایسے اشعار سے لطف اٹھانے سے قاصر تھے جن میں صنائع اور بدائع صرف نہ کی گئی ہوں تو مرثیہ پر انتقاد کرتے وقت مرثیہ نگار کی یہ مجبوری ضرور ملحوظ رہے گی کہ وہ تشبیہ اور استعارہ استعمال کرتے وقت محض تحسین کلام بھی ملحوظ خاطر رکھتا ہے اور اس کا مقصد ہمیشہ یہ نہیں ہوتا کہ تشبیہ اور استعارہ کے ذریعے معروف سے مجہول کی طرف جائے یا جانی بوجھی چیزوں کی وساطت سے ان دیکھی چیزوں کا ادراک پیدا کرے

اسی طرح غزل کی میکانیکی ہیئت ایسی سنگ بستہ ھے کہ جب تک نقاد یہ بات ملحوظ خاطر نہ رکھے گا کہ اردو پڑھنے والے غزل کو کسی اور ہیئت میں قبول ھی نہیں کرتے وہ غزل پر جا و بیجا اعتراض کرتا رہے گا۔ یہاں مجملاً بات کرنا کافی ھے ۔ تفصیل آگے آتی ھے۔

ادب اور مذھبی و اخلاقی اقدار

ادب اور اخلاقی اقدار کے باھمی تعلق پر بہت کچھ لکھا جا چکا ھے لیکن مختلف اور متضاد آرا کا بغور مطالعہ کرنے سے معلوم ھوگا کہ تمام نقاد کم و بیش ان تین باتوں پر متفق ھیں ۔

(۱) (الف) ادب ، (ب) اخلاق (Ethics) اور (ج) علم (Science) کے دائرہ ھائے عمل اور حصول مقصد کے اسالیب بالکل مختلف ھیں۔ ادب، اخلاق اور علم تینوں انکشاف صداقت کا فریضہ ادا کرتے ھیں (کہ حسن اور نیکی صداقت ھی کے دو مختلف روپ ھیں) لیکن ان کے دائرہ ھائے عمل یوں جدا ھو جاتے ھیں کہ سائنسدان حقائق کا اثبات کرتا ھے، مبلغ یا مصلح اخلاق حقائق کو یا صداقتوں کو تسلیم کرنے کی ترغیب دیتا ھے۔ اس کے برخلاف ادیب حقیقت کو یا صداقت کو اپنے نقطہ نظر سے محض پیش کر دیتا ھے۔

(۲) اخلاقی حقائق یا صداقتیں بھی حقیقت کبریٰ کا جزو ھیں اس لئے فنکار کو ، شاعر کو، انشاپرداز کو اخلاقی صداقتوں کے انکشاف سے کوئی بیر نہیں ۔ شعرا نے بکثرت اخلاقی موضوعات کو شعر میں سمو کر پیش کیا ھے اور یوں پیش کیا ھے کہ ان

کے کلام کی تاثیر مبلغ کے خطبے کی تاثیر سے بھی بڑھ گئی ہے۔

(۳) اگرچہ ادیب کا کام صرف صداقت کا انکشاف اور حقائق کا اظہار ہے۔ تاہم اسے یہ اجازت نہیں دی جا سکتی کہ وہ صداقت کو اس طرح پیش کرے کہ بداخلاقی کی ترغیب ہو۔ فنکار اور ادیب بھی اپنے ماحول اور اپنے معاشرہ کی تخلیق ہوتا ہے اور اس کی ادبی تخلیقات سے اس کی اخلاقی اقدار مترشح ہوتی رہتی ہیں یہ ممکن ہی نہیں کہ کوئی ادیب یہ دعویٰ کرے کہ وہ ہر نظام اخلاق کا منکر ہے۔

جہاں تک اصولوں کا تعلق ہے مندرجہ بالا باتوں پر اتفاق رائے ہے ادبی تاریخ اس بات کی قطعی شہادت مہیا کرتی ہے کہ مذہب و اخلاق میں اور ادب میں چولی دامن کا ساتھ رہا ہے۔ عظیم المرتبت اطالوی مصوروں کے موضوع اکثر مذہبی نوعیت کے ہوتے تھے۔ ونچی کی نقاشی اور مائیکل انجیلو کی مجسمہ سازی مذہبی تصورات و افکار سے مربوط ہے۔ دانتے کی 'ڈیوائن کومیڈیا' مذہبی اور اخلاقی اقدار کا بہت بڑا سرمایہ اپنے دامن میں رکھتی ہے۔ یہی حالت 'پیرا ڈائز لوسٹ' کی ہے اقبال کی بعض نظموں میں جہاں آدم کے زوال کی داستان بیان کی گئی ہے وہاں ان حقائق کو نہایت خوبصورت شعری جامہ پہنایا گیا ہے جو مذہب کی وساطت سے ہم تک پہنچے ہیں اور دور کیوں جائیے تصوف کے حیرت خانے میں لطیف تریں اور نفیس تریں اشعار وہی ہیں جن کا تعلق بخط مستقیم مذہبی واردات اور الہام و کشف سے ہے۔ انسان اور بندے کے درمیان جو رابطہ ہے وہ مذہب کا موضوع بھی ہے اور فلسفہ کا بھی۔ شعر نے اپنی زبان میں اس رابطے کی تصویر

کھینچی ہے۔ مولانا روم نے ان اشعار میں جنہیں مستشرقین نغمہ نے کہتے ہیں انسان کے اس احساس حرماں کی تصویر کشی کی ہے جو حقیقت کبریٰ سے جدا ہونے کے بعد اسے مضطرب و بیقرار رکھتا ہے۔ مثنوی معنوی کا وہ حصہ جو یوں شروع ہوتا ہے :

از نیستان تا مرا ببریده اند　　از نفیرم مرد و زن نالیده اند

نہایت دلآویز اور دلکش اشعار پر مشتمل ہے۔

اختلاف سارا اس مسئلے پر ہوتا ہے کہ شاعر کن اخلاقی اقدار کو ملحوظ رکھے کیونکہ تاریخ شاہد ہے کہ ہر زمانے میں کم و بیش اخلاقی اقدار میں تغیر واقع ہوتا رہا ہے۔ کل کے معاشرے میں جو چیز گناہ تھی آج اگر وہ ثواب نہیں تو کم از کم گناہ بھی نہیں - فراعنہ، مصر اور ایران کے بادشاہ اپنی سگی بہنوں سے شادی کرتے تھے اور اس زمانے کے اخلاقی معیار کے مطابق یہ بات قابل اعتراض نہ سمجھی جاتی تھی[1] - اسی ایک واقع سے ظاہر ہو جائیگا کہ اخلاقی اور مذہبی اقدار کی تغیر پذیری کا کیا عالم ہے۔ سکاٹ جیمز نے بھی[2] ادب اور اخلاق پر جو باب لکھا ہے وہاں رسکن کے تصورات و افکار سے بحث کرتے ہوئے آخر یہی کہا ہے کہ یہ دریافت کرنا بڑا مشکل ہے کہ صناع یا ادیب کن اخلاقی اقدار کو ملحوظ خاطر رکھے - ابیکور نے بھی ایک نظام اخلاق پیش کیا تھا، رواقیت بھی ایک نظام اخلاق پیش کرنے

۱- ایران بعہد ساسانیاں : تالیف کرسٹن سین مترجم ڈاکٹر محمداقبال اور غزل‌الغزلات ،پرانا عہد نامہ۔

۲- Making of Literature

کی مدعی ہے بشپ آف لنڈن جن اخلاقی اقدار کو پسند کریں گے وہ رومن کیتھولک پادریوں کی اخلاقی اقدار سے مختلف ہونگی تو ان حالات میں فنکار کیا کرے۔ اس سلسلے میں وہ یہ کہتا ہے:

میں یہ تسلیم کرتا ہوں کہ جو صناع زندگی اور زندگی کے مظاہر سے تعرض کرے گا وہ یقیناً اخلاقی کوائف سے بھی دوچار ہوگا۔ ہو سکتا ہے کہ جو موضوع صناع نے انتخاب کیا ہے اس کا محور و مصدر کوئی اخلاقی مسئلہ ہو مثلاً اوڈی پس کے سلسلے کے ڈرامے یا ہیملٹ یا میکبتھ اور انہی کتابوں پر کیا موقوف ہے دنیا کے بڑے بڑے حزینوں میں اخلاقی مسائل ادب کا موضوع بنتے رہے ہیں۔ ادبی تصنیفات میں کرداروں کی اخلاقی صفات متعین کی جاتی ہیں اکثر و بیشتر یہ ہوتا ہے کہ اگر ان اخلاقی صفات کے متعلق مصنف کا نقطہ نظر ہمدردانہ ہے تو ہم کرداروں کو اچھا جانتے ہیں اور غیر ہمدردانہ ہے تو ہم کرداروں کو بری نظر سے دیکھتے ہیں۔ اخلاقی مسائل زندگی کے بنیادی مسائل ہیں اسلئے وہ ادب کا تار و پود ہیں۔ اس کے سوا کچھ اور ہونا ممکن ہی نہیں کہ زندگی اپنے تمام متنوع مظاہر کے ساتھ ادب کا موضوع ہے۔

ہاں یہ یاد رکھنا چاہئے کہ کسی ادبی تخلیق میں زندگی مصنف کے نقطۂ نظر سے پیش کی جاتی ہے۔ مصنف کی شخصیت (اور اس کا اخلاقی کردار بھی اس کی شخصیت کا جزو ہے) ادبی تخلیق کی نوعیت کو متعین کرتا ہے چنانچہ جب ہم کسی ادبی تخلیق کو مورد انتقاد بناتے ہیں تو ہم مصنف کی ان تمام ذہنی اور اخلاقی صفات پر بھی انتقاد کرتے ہیں جو

عمل تخلیق میں دخیل رہی ہیں ۔ مختصر یہ ہے کہ اخلاقی صفات کو کبھی غیر متعلق قرار نہیں دیا جا سکتا ......

اگر رسکن صرف یہ کہنے پر قانع ہو جاتا کہ فنکار اس بات پر مجبور ہے کہ اخلاقی مسائل کا جائزہ لے یا یہ کہتا کہ کوئی فنی تخلیق ایسی نہیں ہو سکتی جو ہمارے اعلیٰ جذبات کو سہمیز نہ لگائے ۔ یا اگر وہ صرف یہ کہتا کہ انہی تخلیقات کو حسین کہہ سکتے ہیں جو ہمارے عالی ترین جذبات کو ابھاریں تو ہم اس سے اختلاف نہ کرتے لیکن وہ تو یہ کہتا ہے کہ فن بحیثیت فن مجبور ہے کہ اخلاقی حقائق کا ابلاغ کرے یہی آرٹ کا منصب ہے یہی اس کی خصوصیت ۔ ظاہر ہے کہ یہ دعویٰ غلط ہے کہ مدعی نے آرٹ کی قدر اصلی اور روح کو نظر انداز کر دیا ہے اور ایسی بات کہی ہے جس کی بنا پر ہم آرٹ کو سائنس سے اور خطابت سے متمیز نہیں کر سکتے ۔

سائنس دان کا کام یہ ہے کہ علم حاصل کرے اور پھر اس کا اثبات کرے خطیب کا منصب یہ ہے کہ وہ ہمیں ترغیب دلائے ۔ مصلح اخلاق کا منصب یہ ہے کہ وہ ہمیں اخلاق کا درس دے ۔ مصلح اخلاق کہتا ہے ' زندگی یوں ہونی چاہئے' ۔ فنکار کہتا ہے 'لیکن زندگی نظر یوں آتی ہے' ۔

جب یہ ظاہر ہو گیا کہ ادب کا، آرٹ کا منصب یہ ہے کہ وہ مصنف کے ، فنکار کے نقطہ نظر سے زندگی کی تصویر کشی کرے تو ہمیں صرف یہ دیکھنا ہے کہ وہ اس تصویر کشی میں خلوص اور دیانتداری سے کام لیتا رہا ہے کہ نہیں ۔ اگر اس نے کسی ایسی صورت حال کی دلپذیر تصویر کھینچی ہے جو قابل مذمت ہے

تو ہم اسے ٹوک سکتے ہیں، اس کی اخلاقی نامرادی اور گمراہی پر اسے متنبہ کر سکتے ہیں۔ اگر اس نے ایسے کوائف سے ہمدردی کا اظہار کیا ہے جو واقعی اس لائق نہیں، جو معاشرے کے لئے مضر ہیں، جو مسلک نکوئی کے خلاف ہیں تو ہم اس کے افکار و تصورات کے خلاف احتجاج کر سکتے ہیں۔ لیکن دونوں صورتوں میں یہ نہیں کہہ سکتے کہ اس نے ادب تخلیق نہیں کیا۔ ادبی دیانتداری خود احترامی ہے یعنی جس طرح زندگی مصنف کو نظر آتی ہے وہ اسے اسی طرح پیش کر دے۔ کسی دباؤ میں آ کر حقائق کو مسخ نہ کرے۔ اگر یہ خود احترامی اور ادبی دیانتداری ملحوظ رہی ہے تو ادب ضرور وجود میں آئے گا لیکن عظیم المرتبت ادب اس وقت تک وجود میں نہیں آئیگا جب تک مصنف واقعی بلند اخلاقی اقدار پر ایمان نہیں لائیگا۔ بالفاظ دیگر جن تحریروں میں بد اخلاقی کی تبلیغ کی جائیگی وہ تو سرے سے ادب ہونگی ہی نہیں۔ جہاں اخلاقی اقدار کی طرف سے استغنا برتا جائیگا ادب وجود میں آئیگا (بشرطیکہ دوسرے اجزائے لازم موجود ہوں) لیکن کم رتبہ ہوگا۔ جلیل القدر ادبی تخلیقات ہمیشہ ایک بلند اخلاقی نصب العین کی طرف رہنمائی کرتی ہیں۔ یا کسی اہم اخلاقی مسئلے کی گرہ کشائی کی طالب ہوتی ہیں کہ اخلاق کا زندگی سے بہت گہرا تعلق ہے۔ رہا یہ مسئلہ کہ کون سی اخلاقی اقدار بنیادی ہیں اور کون سی فرعی تو اس سلسلے میں زیادہ نکتہ طرازی کی ضرورت نہیں۔ ہم میں سے اکثر اگر واقعی دیانتدارانہ اپنے ضمیر کی آواز پر دھیان دینگے تو معلوم ہو جائیگا کہ کون سی اخلاقی اقدار واقعی بنیادی ہیں

اور کون سی ثانوی اہمیت کی حامل ہیں کچھ اخلاقی اقدار تو زمان و مکان سے ماورا ہوتی ہیں اور ہر عہد اور ہر زمانے میں ان کی اہمیت مسلمہ رہتی ہے۔ بعض اقدار البتہ متنازعہ فیہ ہوتی ہیں لیکن وہاں بھی مصنف کے نقطۂ نظر اور اسلوب فکر سے معلوم ہو جاتا ہے کہ اس کا اخلاقی شعور تربیت یافتہ ہے کہ نہیں ۔ کسی شخص کو اس حقیقت سے انکار نہ ہوگا کہ ہر انسان کا انفرادی اخلاقی شعور اس کے ضمیر کے تابع ہوتا ہے اور اجتماعی اخلاقی شعور اس کے ماحول سے مشروط و مربوط ہوتا ہے۔ ادیب بھی اسی انفرادی اور اجتماعی شعور کو ملحوظ رکھ کر کام کرتا ہے۔ ہو سکتا ہے کہ اس کا اجتماعی اور اخلاقی شعور غیر تربیت یافتہ ہو اور اس کے سامنے کوئی بلند اخلاقی نصب العین نہ ہو لیکن حیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے اس صورت میں جو ادب وہ تخلیق کرے گا وہ کبھی جلیل القدر کا لقب نہ پائے گا ۔ جیسا کہ پہلے لکھا جا چکا ہے یہ بات ثبوت کی محتاج نہیں کہ اخلاقی مسائل جذبے میں سموئے جائیں تو نہایت دلکش شعری صورت اختیار کرتے ہیں۔ اردو اور فارسی کی متصوفانہ شاعری اس کی مثال ہے۔ خاص طور پر جب صناع مجاز اور حقیقت کے دوراہے پر کھڑا ہو کر شعر کہتا ہے تو عجیب کیفیت پیدا ہوتی ہے کہ مجاز کا لطف بھی باقی رہتا ہے اور حقیقت کا پہلو بھی مجاز کے حریری آنچل سے یوں جھلکتا رہتا ہے کہ دیکھنے والا چاہے تو صرف مجاز ہی کا رخ دیکھے اور چاہے تو مجاز کا آنچل اٹھا کر حقیقت کی تصویر بھی دیکھ لے۔ اس سلسلے میں آسی کے یہ شعر شنیدنی ہیں :

نہیں ہوتا کہ بڑھ کر ہاتھ رکھ دیں
تڑپتا دیکھتے ہیں دل ہمارا ——
دل گردوں سے لے کر تا دل دوست
گیا نالہ کئی منزل ہمارا ——

دوسرے شعر میں حقیقی پہلو زیادہ نمایاں ہے کہ تدریج کا شعور گردوں سے لے کر دل دوست تک ہوتا ہے اور محسوس ہوتا ہے کہ حریم دوست گردوں سے کہیں پرے واقع ہے۔ اسی طرح درد کے یہ شعر کس قدر بانکے، تیکھے اور دلپذیر ہیں:

ان دنوں کچھ عجب ہے دل کا حال
سوچتا کچھ ہے دھیان میں کچھ ہے
دل بھی تیرے ہی ڈھنگ سیکھا ہے
آن میں کچھ ہے آن میں کچھ ہے

اقبال کے کلام میں خالص اخلاقی حقائق اور نکات ایسے خوبصورت پیرائے میں بیان کئے گئے ہیں کہ اس کی نظیر اردو شاعری میں بڑی مشکل سے ملے گی۔ اقبال کی کامیابی کا راز اسی میں ہے کہ انہوں نے شعر کو اپنے تعقل، اپنے ادراک اپنے جذبے اور اپنی بھرپور شخصیت کے اظہار کا وسیلہ بنایا ہے۔ جن دقیق موضوعات کو غزل گو شعرا ہاتھ لگاتے ڈرتے تھے انہوں نے ایسا نفیس شعری پیراہن پہنا ہے کہ کیا کہئے۔ مثال کے طور پر خدا اور انسان کے باہمی روابط کے متعلق وہ کہتے ہیں:

اگر کج رو ہیں انجم آسماں تیرا ہے یا میرا
مجھے فکر جہاں کیوں ہو جہاں تیرا ہے یا میرا

اسی کوکب کی تابانی سے ہے تیرا جہاں روشن
زوال آدم خاکی زیاں تیرا ہے یا میرا
محمد بھی ترا، جبریل بھی، قرآن بھی تیرا
مگر یہ حرف شیریں ترجماں تیرا ہے یا میرا

مذہبی عقیدت نے جن شعری تخلیقات اور ادبی تصنیفات کو جنم دیا ہے ان میں مرثیہ (اصطلاحی معنی میں) اور حمد و نعت و منقبت بہت مشہور ہیں۔ رسول پاک سے مسلمانوں کو جو عقیدت ہمیشہ رہی ہے اس نے نثر کی تحریروں میں بھی اپنا رنگ دکھایا ہے۔ لیکن یہ عقیدت جس طرح شعر کی صورت میں ظاہر ہوئی ہے اس کی نظیر شاید دنیا کے ادب میں نہ ملے گی۔ فارسی میں بڑی بڑی خوبصورت نعت کہی گئی ہے اور بعض نعتیہ اشعار تو ضرب المثل بن گئے ہیں مثلاً :

تا بحشر اے دل ار ثنا گفتی همه گفتی چو مصطفیٰ گفتی

بصورت تو بتے کمتر آفرید خدا
ترا کشیده و دست از قلم کشید خدا

اقبال کی نعت اس سلسلے میں خاصے کی چیز ہے اس کی وجہ یہ ہے کہ اقبال نے گہرے تفکر و تدبر کے بعد رسول پاک میں وہ انسان کامل دیکھا تھا جو فطرت کی تمام ارتقائی کاوشوں کا ثمر ہے۔

یوں تو اردو میں میر، سودا اور دوسرے کلاسیکی شعرا نے بھی حمد، منقبت اور نعت میں اشعار کہے ہیں لیکن سچ یہ ہے

کہ محسن کا کوروی اور ظفر علی خان نے اس صنف ادب میں جو مقام بلند حاصل کیا ہے وہ انہی کا حصہ ہے۔ محسن کا قصیدہ

سمت کاشی سے چلا جانب متھرا بادل

اپنی نظیر آپ ہے۔ ظفر علی خان کا یہ مطلع تو خواص و عوام کی زبان پر ہے:

وہ شمع اجالا جس نے کیا چالیس برس تک غاروں میں
اک روز چمکنے والی تھی سب دنیا کے درباروں میں

لیکن ان کے کلام کا مجموعہ دیکھا جائے تو معلوم ہوگا کہ انہوں نے نعت میں اور بھی نہایت خوبصورت شعر کہے ہیں۔ ان کی تو یہ کیفیت ہے کہ کسی موضوع سے تعرض کر رہے ہوں جب تک ایک دو شعر نعتیہ نہ ہوں جائیں دل کو قرار ہی نہیں آتا مثلاً:

گو اس پر ہو مسور ہی کی دال کی پلیٹ
صاحب نہ کھا سکیں گے ٹفن میز کے بغیر
لوں نام مصطفیٰ ہی کہ آتا نہیں قرار
اس قصہ لذیذ و دلاویز کے بغیر

اس ادب میں جو مذہبی عقیدت نے پیدا کیا ہے نوحے اور سلام بھی اپنا مقام رکھتے ہیں۔ ان سے مرثیے کے سلسلے میں بحث ہوگی۔

یہ عجیب بات ہے کہ اگرچہ اردو کی ادبی روایت فارسی کا دودھ پی کر جوان ہوئی ہے لیکن اس کے باوجود بعض معاملات میں اردو فارسی روایت کے ثمرات سے بہت کم بہرہ یاب ہوئی ہے۔ فارسی میں جنسی واردات کے بیان میں جو نگارشات

کے بیباک نمونے ملتے ہیں ان کی مثال اردو میں موجود نہیں۔ ایران کا کلاسیکی ادیب جنس کے معاملے میں کسی جنسی الجھن معاشرتی رکاوٹ (Taboo) خود ساختہ قیود ، قانونی پابندی یا ذہنی گھٹن کے تاریک بندی خانوں میں محبوس نہیں رہا۔ قابوس نامہ سے لے کر قاآنی تک کسی ادیب کے کلام میں ایسے اشارے نہیں جس سے معلوم ہو کہ وہ خوفزدہ ہے یا اپنے کلام سے بالواسطہ اکتساب لذت کر رہا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ایرانی ادب میں اکثر و بیشتر جنس اور متعلقہ مسائل پر بیباکانہ باتیں وہاں کہی گئی ہیں جہاں کسی معاشرتی برائی خام کاری یا کجروی کو کھلے بندوں ٹوکنا مطلوب تھا۔ یا انفرادی طور پر کسی کی ہجو مقصود تھی۔ (مراد اس سے بھی اصلاح احوال تھی) بالفاظ دیگر یہ طناز ظریف بذلہ سنج اور مزاح نگار ہی تھے جن کی تخلیقات کا کچھ حصہ اس دائرے میں داخل ہو گیا تھا جسے بعض لوگ فحاشی اور بعض لوگ ہزل کہہ کر پکارنا پسند کرتے ہیں۔ افسوس ہے کہ اردو ادب نے عبید زاکانی جیسے عدیم المثال بذلہ سنج ، ظریف اور طنز نگار کے شعلوں سے ایک بھی چنگاری مستعار نہیں لی۔

جس چیز کو ادب میں عریاں نگاری یا فحاشی کہا جاتا ہے اس کی کسوٹی صرف یہ ہے کہ نقاد اسلوب نگارش پر غور کرنے کے بعد یہ فیصلہ کرے کہ مصنف کسی کجروی یا کسی گمراہی کی اصلاح کے لئے زندگی کی درست لیکن گھناؤنی تصویریں پیش کر رہا ہے یا محض جلب زر مقصود ہے ، منفعت مطلوب ہے یا اپنی جنسی گھٹن یا کجروی کا اظہار کئے بغیر رہ نہیں

سکا۔ ممکن ہے بعض تحریریں ایسی ہوں جن کے متعلق یہ فیصلہ کرنا دشوار ہو کہ وہ مخرب اخلاق ہیں یا نہیں اور فحاشی کے دائرے میں داخل ہوتی ہیں یا نہیں ورنہ بالعموم صحتمندانہ اور توانا ہجو و ہزل صاف پہچانے جاتے ہیں - یہی وجہ ہے کہ قانون بھی بے لچک ہونے کے باوجود اگر شروع میں نہیں تو آخرکار ایسی تحریر کو جس کا مقصد در حقیقت اخلاق کی تخریب نہیں بلکہ تعمیر ہوتا ہے آرٹ تسلیم کر لیتا ہے اور یوں معاشرت کا فیصلہ ، انتقادی جائزہ اور قانون کی تعبیر ہم آہنگ ہو جاتے ہیں -

جنس کے معاملے میں بیباک نگاری کے جو نمونے دکھائی دیتے ہیں ان کے متعلق صرف اتنا کہہ دینا کافی ہے کہ جنس بھی زندگی کے بنیادی عوامل میں شامل ہے اس لئے جنس کے کوائف اور مظاہر ادب کا موضوع ضرور بنیں گے۔ البتہ اس معاملے میں لازم ہے کہ ادیب افراط سے بچے - اسے حق ہے کہ وہ دیانتدارانہ جنسی مسائل بیان کرے، جنسی مشکلات پیش کرے اور چاہے تو ان کا حل بھی تجویز کرے لیکن اسے یہ حق نہیں کہ جنسی مسائل پیش کرنے کی آڑ میں گھٹیا قسم کی لذتیت کے نمونے پیش کرے۔ جنسی کجروی ، گمراہی اور گھٹن کا ایک علاج یہ بھی ہے کہ مصنف بیباکانہ پڑھنے والوں کو جنسی امراض کا شعور دلائے - اکثر ایسا ہوتا ہے کہ نفسیاتی الجھن کے عوامل اور اسباب روشن ہوتے ہی الجھن رفع ہو جاتی ہے اسی طرح جب کوئی مصنف صحتمندانہ انداز میں جنسی گمراہی پر پردہ ڈالنے کی بجائے اس کیفیت کی پردہ دری کرتا ہے اور اسے

دن کی روشنی میں لے آتا ھے تو اس کا سارا گھناؤناپن صاف نظر آنے لگتا ھے اور یہ بھی معلوم ھو جاتا ھے کہ ذھن میں یہ غلاظت کس طرح پیدا ھوئی تھی۔ اس علم ھی سے ذھن مصفی اور مجلیٰ ھو جاتا ھے لیکن جنسی معاملات کو ادب کا موضوع بنانا صرف اسی فنکار کو زیب دیتا ھے جو واقعی ھر طرح ذھنی طور پر صحتمند ھو۔ اور جو خود کسی جنسی کجروی کا شکار نہ ھو۔

محبت بھی آخر جنس ھی کی ایک صورت ھے اور غزلگو شعرا نے جنس کے اس روپ کو جس لطافت سے پیش کیا ھے وہ کسی سے مخفی نہیں۔ اعلیٰ درجے کے ناولوں اور مختصر افسانوں میں جنسی زندگی کی تصویریں اور جنسی کوائف کی تفصیلات ایسی دلکش اور دلپذیر پائی جاتی ھیں کہ ذوق سلیم کو کسی جگہ کسی قسم کے سقم کا احساس نہیں ھوتا۔ اسی سے معلوم ھوتا ھے کہ ادیب ذوق سلیم کی رھبری میں کام کرے اور اپنے آپ کو سنبھالے رکھے تو اس کی تصنیفات پر فحاشی یا عریانی کی پرچھائیں بھی نہ پڑیگی۔ ھاں جو مصنف اپنی تصانیف میں جنس ھی کو اوڑھنا بچھونا بنا لیں ان کے ھاں افراط کی کیفیت پیدا ھوگی۔ اور ظاھر ھے کہ ایسی صورت میں کہیں نہ کہیں ادیب کا انتقادی شعور ضرور چوک جائے گا۔

خلاصہ کلام یہ ھے کہ اچھا ادب ایک اخلاقی نصب العین کا سراغ ضرور دیتا ھے (اچھے سے مراد عظیم المرتبت ھے)۔ ادبی تصانیف کی عظمت ان کے مطالب کے اعتبار سے معین ھوتی ھے کہ حسن کے اعتبار سے جیسا کہ پہلے کئی بار کہا جا چکا ھے تمام ادبی تصانیف یکساں ھوتی ھیں۔ اور مطالب بلند بد اخلاق

کی ترغیب پر کبھی مشتمل نہیں ہو سکے۔ جہاں تحریر کے متعلق اختلاف رائے ہوتا ہے وہاں اکثر معاشرہ اور وقت طے کر دیتے ہیں کہ مصنف دیانتداری سے اصلاح کی طرف متوجہ تھا یا تخریب اخلاق کے درپے تھا۔ ہو سکتا ہے کہ وقتی طور پر ایسی تصانیف کو مقبولیت حاصل ہو جائے۔ جن میں اخلاقی اقدار کو ثانوی اہمیت دی گئی ہے یا جن میں کوئی اخلاقی نصب العین ملحوظ نہیں رکھا گیا لیکن نقاد کو اس مقبولیت سے نہ گمراہ ہونا چاہئے نہ وہ گمراہ ہوگا۔ اس کا ذوق سلیم ، اس کی بصیرت ، اس کا شعور انتقاد ، اس کا مطالعہ اور مشاہدہ اسے بتا دے گا کہ یہ تصنیف صرف وقتی مقبولیت حاصل کر سکے گی اور کچھ عرصے کے بعد اسے لونی لگنی شروع ہو جائے گی۔ نقاد کا اصل منصب ہی یہی ہے کہ وہ لمحۂ حاضر کے ہنگاموں سے متاثر نہ ہو اور حال کے آئینے میں فردا کا چہرا دیکھ کر کسی تصنیف کی قدر و قیمت کے متعلق وہ فیصلہ صادر کرے جس پر وقت صاد کرے اور جس کو مستقبل تسلیم کرے۔

ادب اور مذاق سلیم

تعجب کی بات ہے کہ ادب میں بار بار مذاق سلیم کا ، ذوق سلیم کا ، مذاق سخن کا اور ذوق انتقاد کا ذکر آتا ہے لیکن اب تک اس مسئلے پر بقطع و یقین کسی نے کچھ نہیں کہا کہ آخر مذاق سلیم سے یا ذوق سلیم سے مراد کیا ہے۔ سکاٹ جیمز نے بھی اپنی کتاب میکنگ آف لٹریچر میں بات مبہم ہی سی رکھی۔ مشرق کے نقادوں نے تو بتصریح کہا کہ ذوق سلیم ایسا ملکہ ہے جس کو عمل فرما تو دیکھا جا سکتا ہے لیکن جس کے رموز کی گرہ کشائی ناممکن ہے،

شمس قیس رازی جو ساتویں صدی ھجری کا غالباً سب سے ذھین انشا پرداز ھے اس مسئلے سے بحث کرتے ھوئے لکھتا ھے:[۱]

''جب کوئی ھنر ور نقد شعر کے معاملے میں شہرت حاصل کر لے اور بڑے بڑے جلیل‌القدر سخنور انتقاد شعر کے معاملے میں اس کی بات ماننے لگیں تو اچھے شاعر کو چاھئے کہ ایسے نقاد کا کہا مان لے اور لفظ و معنی کے معاملے میں جب وہ رد و قبول کا فیصلہ کرے تو اس کی بات کو حجت سمجھے اور اس معاملے میں اسے مجتہد گردانے اور اگر ایسا نقاد کوئی دعویٰ کرے تو یہ مناسب نہیں کہ اس سے کہا جائے کہ اپنے دعویٰ کا اثبات کرے اور جو کچھ اس نے کہا ھے اس کی وجوہ بیان کرے۔ اس کی وجہ یہ ھے کہ بہت سی چیزیں ایسی ھوتی ھیں کہ ذوق سلیم اپنا فیصلہ صادر کر دیتا ھے لیکن وہ حیطۂ تحریر میں نہیں آتیں۔ ابراھیم موصلی[۲] کہتا ھے کہ ایک دن محمد امین[۳] نے دو شعر پڑھے اور پوچھا کہ ان میں سے کون سا شعر اچھا ھے اور دونوں شعر قریب قریب یکساں مطالب و معانی اور صفات و ابلاغ و اظہار رکھتے تھے۔ ھاں یہ بات ضرور تھی کہ ایک شعر سن کر مجھے بڑا لطف آیا اور اس لطف کی بنا میرے ذوق سلیم پر تھی لیکن میں اس کی توجیہ نہیں کر سکتا تھا۔ میں نے کہا فلاں شعر اچھا ھے۔ امین نے کہا کہ ترجیح کی وجہ تو بیان کیجئے۔

۱۔ المعجم فی معائیر اشعار العجم: بتصحیح عبدالوھاب قزوینی تہران ۱۳۱۴ شمسی صفحات ۳۳۸، ۳۳۹، ۳۴۰۔

۲۔ مشہور مغنی جو آل عباس کے دربار سے منسلک تھا۔

۳۔ خلیفہ عباسی۔ ھارون رشید کا بیٹا مامون رشید کا بھائی۔ (۱۹۸ھ - ۱۹۳ھ)

میں نے جواب دیا کہ جو شعر مجھے پسند آیا ہے اس میں ایک خاص مزے کی بات ہے کہ میرا ذوق سلیم اس سے بہرہ یاب ہوتا ہے لیکن میں بیان نہیں کر سکتا کہ تفوق کی توجیہ کیا ہے۔ امین نے کہا تم سچ کہتے ہو - کبھی ایسا ہوتا ہے کہ دو گھوڑے بظاہر یکساں دکھائی دیتے ہیں یا دو کنیزیں اوصاف حسن و جمال میں برابر معلوم ہوتی ہیں لیکن جب بازار میں جاتی ہیں اور پرکھنے والوں کی نظر چڑھتی ہیں تو ایک گھوڑے کو دوسرے پر اور ایک کنیز کو دوسری پر ترجیح دی جاتی ہے۔ لیکن ترجیح دینے والا بھی بیان نہیں کر سکتا کہ تخصیص کی توجیہ کیا ہے حالانکہ ایسی چیزوں کی خرید و فروخت میں اسے خاصا تجربہ حاصل ہوتا ہے - .... شعر پر انتقاد کرنے والا یعنی ناقد شعر کہنے کی مشکلات سے شخصاً آگاہ نہیں ہوتا۔ شاعر تو الفاظ و معانی کی نظم و ترتیب میں خون جگر کھاتا ہے لیکن نقاد کو اس بات کی پروا نہیں ہوتی - وہ اچھے شعر کو پسند کرتا ہے اور بیہودہ شعر کو مسترد کر دیتا ہے“ -

اس اقتباس سے یہ مترشح ہوتا ہے کہ اگرچہ ذوق سلیم کی تعریف بہت مشکل ہے لیکن ذوق سلیم کی تربیت تبھی ہوتی ہے کہ نقاد اپنی عمر کا خاصا طویل حصہ انتقاد شعر میں بسر کر چکا ہو۔ اور مختلف شعرا کا کلام پڑھنے کے بعد اسے یہ ملکہ حاصل ہو گیا ہو کہ اچھے اور برے میں تمیز کر سکے - یہ جو شمس قیس نے لکھا ہے کہ جب پرکھنے والوں کی نظر کنیزوں پر پڑتی ہے تو وہ تجربے کی بنا پر ایک کو ترجیح دیتے ہیں تو اس کا اطلاق ادب اور شعر پر یونہی ہو سکتا

ھے کہ نقاد کے ذوق سلیم کو شعری مطالعے کے ایک طویل عمل کا نتیجہ سمجھا جائے کہ بتدریج اسے یہ بصیرت حاصل ہو جاتی ھے کہ وہ بیک نظر اچھے اور برے میں تمیز کر سکے ۔ سکاٹ جیمز نے جو کچھ لکھا ھے غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ اس کا مفہوم بھی یک گونہ شمس قیس رازی کے مفہوم سے مشابہ ھے۔

جب یہ طے ہو گیا کہ ادب یا شعر کی بصیرت مختلف ادیبوں اور شاعروں کے کلام کے گہرے مطالعہ سے پیدا ہوتی ھے تو اب اس پر بھی غور کر لینا چاھئے کہ مشرق کے بالغ نظر نقاد شاعر کو کن علوم و فنون کے مطالعے کا مشورہ دیتے ھیں کیونکہ اس سے یہ بات بھی واضح ہو جائے گی کہ جب تک نقاد بھی ان علوم و فنون پر عبور نہ رکھتا ہوگا اسے انتقاد شعر کے معاملے میں بصیرت کامل حاصل نہ ہوگی۔

نظامی عروضی سمرقندی لکھتا ھے:[1] ''شاعر کے لئے ضروری ھے کہ صاحب ذوق سلیم ہو، فکر عالی رکھتا ہو، طبیعت سلجھی ہوئی ہو ، بصیرت سے بہرہ یاب ہو ، مشاھدہ میں دقت نظر سے کام لے، مختلف علوم سے آگاہ ہو اور مختلف فنون پر حاوی ۔ اس کی وجہ یہ ھے کہ جس طرح شعر ھر علم میں کام آتا ھے ھر علم شعر میں کام آتا ھے ..... اچھے شاعر کے لئے ضروری ھے کہ جوانی میں متقدمین کے بیس ھزار اشعار یاد کرے اور متاخرین کے دس ھزار اور استادوں کے دیوان مطالعے میں رکھے اور غور کرتا رھے کہ جلیل القدر شعرا ابلاغ و اظہار کے سلسلے

۱- چہار مقالہ : تالیف در حدود ۵۵۰ ھ بتصحیح قزوینی گب میموریل ایڈیشن ۱۹۰۹ء، ۱۹۱۰ء - مقالہ دوم -

میں مشکلات سے کس طرح عہدہ برآ ہوئے ہیں......
علاوہ ازیں مطالب اور معانی میں اسے بصیرت حاصل ہو۔ الفاظ پر عبور ہو، عروض جانتا ہو اور اسے یہ بھی معلوم ہو کہ سرقہ شعری کی کیا نوعیت ہے۔ ترجمہ کسے کہتے ہیں''۔

اس کے ساتھ شمس قیس رازی نے شاعر کو جو مشورہ دیا ہے وہ بھی شنیدنی ہے ''ضروری ہے کہ شاعر کو مفردات لغت پر عبور کامل حاصل ہو۔ صحیح اور غلط ترکیبوں کی اقسام سے آگاھی حاصل ہو۔ بڑے بڑے شعرا نے ابلاغ و اظہار کے جو طریقے اختیار کئے ہیں ان پر اسے عبور حاصل ہو..... کچھ تاریخ بھی جانتا ہو.... علم عروض و قوافی سے بھی واقف ہو، اچھے اور برے اوزان میں تمیز کر سکے..... جب شاعر جلیل القدر شعرا کے اسالیب ابلاغ و اظہار سے واقف ہو گیا اور اس پر شعر گوئی کے رموز و اسرار کھل گئے..... تو اس کی شعر گوئی مقطر پانی کے ایسے چشمے کی طرح ہو جائیگی جس نے بڑے دریاؤں سے اور گہری ندیوں سے مدد حاصل کی ہو... شاعر کے لئے یہ بھی ضروری ہے کہ اپنے طریق اظہار اور اسلوب ابلاغ میں مشہور شعرا کے طریقوں سے انحراف نہ کرے''

شمس قیس رازی نے اور نظامی عروضی سمرقندی نے جو کچھ کہا ہے اسے اگر آجکل کی اصطلاحی زبان میں بیان کیا جائے تو اس کی صورت یہ ہوگی:

(۱) ادب کا حال اس کے ماضی کا منطقی نتیجہ ہے کوئی ادیب اس وقت تک اچھا ادب تخلیق نہیں کر سکتا جب تک اپنے ادب کی روایت سے کاملاً آگاہ نہ ہو۔

(۲) ابلاغ و اظہار ہمیشہ شاعر کے مبلغ علم سے مشروط ہوتا ہے۔ فنکار اور ادیب اگر مختلف علوم و فنون سے آگاہ ہوگا تو وہ اپنے مافیہ کو بسہولت دوسرے علوم و فنون کی اصطلاحات سے مدد لے کر بیان کر سکے گا۔

(۳) فنکار کا مشاہدہ عمیق، استدلال خطا سے پاک اور طبیعت ذوق سلیم سے بہرہ یاب ہونی چاہئے کہ اگر مذاق سلیم نہ ہوگا تو مطالعہ کا بھی کوئی فائدہ نہ ہوگا۔

نظامی عروضی اور شمس قیس رازی کے بیانات پڑھنے کے بعد انسان مجبوراً اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ نقاد کے لئے مذاق سلیم کی ضرورت ہے، مذاق سلیم طویل علمی تربیت اور شعری انتقاد کا نتیجہ ہوتا ہے۔ اور خود شاعری کو بھی اور فنکار کو بھی مذاق سلیم سے یعنی ملکہ انتقاد سے بہرہ یاب ہونا چاہئے کہ اس کے بغیر اس کی تخلیقات بہر حال ناقص رہیں گی۔

مختصراً یوں کہا جا سکتا ہے کہ ذوق سلیم کچھ مطالعہ کا، کچھ مشاہدہ کا، کچھ محفل آرائی کا، کچھ تربیت کا، کچھ ذاتی ماحول کے عمل پیرا عناصر کا نتیجہ ہوتا ہے۔ مذاق سلیم کی اصل غایت یہ ہے کہ وہ بیک نظر ادب اور نا ادب میں (میں نے اچھا یا برا ادب اس لئے نہیں کہا کہ ادب برا ہو ہی نہیں سکتا البتہ ابلاغ و اظہار کے اعتبار سے ناقص ضرور ہو سکتا ہے یا مطالب و معانی کے اعتبار سے کم رتبہ ضرور ہو سکتا ہے) تمیز کرے اور اس فصل کو کم کرنے کی کوشش کرے جو ادیب کی ذہنی دنیا اور پڑھنے والے کے افکار و تصورات میں کم و بیش ہمیشہ قائم رہتا ہے۔ اس اجمال کی تفصیل یہ ہے کہ فنکار اور ادیب کتنی

ہی کوشش کیوں نہ کرے اپنی واردات و کیفیات کے بیان میں معانی کے کچھ پہلو ضرور تشنۂ اظہار رہ جاتے ہیں اور ادیب گویا پھڑکتا رہ جاتا ہے کہ جو کچھ میں کہنا چاہتا تھا اپنی پوری دلالتوں کے ساتھ نہیں کہہ پایا۔ جب ادیب دیکھتا ہے کہ وہ اپنی تمام کوشش کے باوصف معانی مطلوب کو پوری طرح اشعار میں ادا نہیں کر پایا تو وہ شعوری طور پر ایسے الفاظ استعمال کرتا ہے کہ جو مفہوم بصراحت بیان نہیں ہو سکا اس کی طرف اور کچھ نہیں تو اشارہ ہی ہو جائے۔ یہ اشارہ کبھی لہجے کا روپ دھارتا ہے کبھی تشبیہ و استعارے کی شکل میں جلوہ گر ہوتا ہے کبھی تلمیحات کے حریری آنچل سے قاری کو جھانکتا ہے۔ نقاد کا کمال یہ ہے کہ ذوق سلیم سے کام لے کر اس مطلب کو دریافت کرے جو ادیب کا مقصود ہے نہ وہ جو بظاہر الفاظ میں مقید ہے کیونکہ دونوں میں کم و بیش کچھ نہ کچھ فصل اور بعد ضرور باقی رہ جاتا ہے۔ مذاق سلیم ان تمام اشارات و رموز کو سمجھنے کا نام ہے جو نثر نگار نے اپنی نثری تصانیف میں اور شاعر نے اپنے شعر میں مخفی رکھے ہیں اور جن کو سمجھے بغیر در معنی کبھی ہاتھ نہیں آسکتا۔ بالفاظ دیگر مذاق سلیم اس دنیا کو دریافت کرتا ہے جو شاعر یا ادیب کے ذہن میں تھی اور جس کے کچھ آثار اشعار یا ادبی تخلیقات میں ثبت ہیں۔ یہ بات کہ تہ دار تخلیقات میں مختلف سطحوں پر اشارات اکثر مخفی ہوتے ہیں۔ ہر بڑے شاعر اور فنکار کو معلوم ہے غالب کہتا ہے:

سخن ما ز لطافت نپذیرد تحریر نہ شود گرد نمایاں ز رم توسن ما

ادبی تخلیقات میں جو تشبیہات و استعارات برتے جاتے ہیں

ان سے جس حقیقت کی توضیح مقصود ہوتی ہے اس تک مذاق سلیم کی نظر تبھی جا سکتی ہے کہ جو تشبیہات و استعارات استعمال کئے گئے ہیں ان میں مذکور چیزوں کا مشاہدہ حاصل ہو ورنہ ظاہر ہے کہ تشبیہ سے مطلب واضح نہیں بلکہ اور بھی مبہم ہو جائے گا۔ تو مذاق سلیم کے حصول کے لئے لازم ہے کہ نقاد کا مشاہدہ وسیع ہو اور جو کچھ اس نے دیکھا ہے اس میں سے معنی خیز مشاہدات کو چھانٹ کر ذہن میں رکھا ہو تاکہ جب کسی غیر معمولی تشبیہ اور نادر استعارے سے واسطہ پڑے تو مطلب سمجھنے میں کوئی دقت پیش نہ آئے۔ تشبیہ اور استعارے کی یہ صورت ہے کہ شاعر سائے کی تشبیہ سے لے کر کہ پیش پا افتادہ ہے ایسی تشبیہ تک استعمال کرتا ہے جو خود گرہ در گرہ ہوتی ہے۔ یہ دونوں حدود دیکھئے :

ایسے ہے نقاب اس بت بے پیر کے منہ پر
جیسے ورق سادہ ہو تصویر کے منہ پر (مصحفی)

اور اسی کا شعر ہے :

چلی بھی جا جرس غنچہ کی صدا پر نسیم
کہیں تو قافلۂ نو بہار ٹھہرے گا

اس کے مقابلے میں غالب کے ان دو اشعار پر غور فرمائیے گا :

نشہ‌ھا شاداب رنگ و سازھا مست طرب
شیشۂ مے سرو سبز جوئے بار نغمہ ہے

مقدم سیلاب سے دل کیا نشاط آہنگ ہے
خانۂ عاشق مگر ساز صدائے آب تھا

یہ ''ساز صدائے آب'' اب ظاہر ہو چکا ہے کہ جلترنگ ہے۔ یہاں سخن فہم کے سامنے دو بے ستوں تھے ایک تو یہ کہ آہنگ نشاط کو تشبیہ دی گئی تھی جلترنگ کی آواز سے یعنی ایک فن کی کیفیات کو دوسرے فن موسیقی کے ذریعے سامع تک منتقل کیا گیا تھا۔ دوسرا پہاڑ ''ساز صدائے آب'' کے معنی سمجھنے کا تھا کہ جلترنگ ہے۔ گویا سخن فہم نہ صرف اس پر مجبور ہے کہ شاعری سے جو فنون لطیفہ مربوط ہیں ان کا علم حاصل کرے بلکہ اس کا بھی پابند ہے کہ اپنے ذخیرۂ الفاظ کو شاعر کے ذخیرۂ الفاظ کی طرح وسیع رکھے۔

شعر اور موسیقی کا چولی دامن کا ساتھ ہے۔ شعر کی صفات جمالی دو ہیں، نغمہ اور ترنم۔ یہ دونوں موسیقی کی مبادیات جانے بغیر سمجھ میں نہیں آتیں۔ شاعر کے لئے ممکن ہے کہ وہ موسیقی سے واقف ہوئے بغیر اپنے انداز تحریر میں ترنم اور نغمہ پیدا کر دے لیکن سخن فہم کے لئے ممکن نہیں کہ موسیقی سے واقف ہوئے بغیر ترنم اور نغمہ کی ماہیت کو سمجھ لے۔ اگر سخن فہم نے ترنم اور نغمہ اور شعر کی ہیئت سے بحث کی اور موسیقی سے ناآشنائی قائم رکھی تو وہی حال ہوگا جو مولانا شبلی رحمۃ اللہ علیہ کا ہوا۔ انہوں نے دعویٰ کیا کہ بحر متقارب رزمیہ داستانوں کے لئے موزوں ہے۔ بزم کی نزاکت کی یہ متحمل نہیں۔ حالانکہ میر حسن کی مثنوی اسی بحر میں لکھی ہوئی ان کے سامنے موجود تھی اور بزم کی تصویریں جیسی میر حسن کے ہاں ہیں کس کے ہاں ہونگی۔

ذوق سلیم کے معاملے میں تلمیحات کے بارے میں البتہ زیادہ تامل کرنے کی ضرورت ہے۔ ظاہر ہے کہ شاعر کی تلمیحات

اس کے مبلغ علم کے مطابق ھوتی ھیں۔ ھو سکتا ھے کہ بعض مضمونوں میں وہ متخصص کی حیثیت رکھتا ھو۔ اور اس کی تلمیحات ایسی دقیق ھوں کہ صرف متخصص ھی انہیں سمجھ سکے۔ صاحب ذوق سلیم سے یہ توقع کرنا کہ وہ دنیا بھر کے علوم و فنون اور ان کی تلمیحات سے آشنا ھوگا بڑی نا انصافی ھے اسی لئے جن شاعروں کے ھاں تلمیحات کثرت سے استعمال ھوتی ھیں ان کو سمجھنے والے کم ھوتے ھیں۔ اس کا منطقی نتیجہ یہ ھے کہ ذوق سلیم کے تمام مدعی ایک شاعر کو یکساں نہیں سمجھ پائیں گے۔ کوئی میر کے اشعار سے زیادہ ذوق رکھے گا اور کوئی درد سے کسی کو غالب سے زیادہ عقیدت ھوگی اور کسی کو مومن سے لیکن ان تمام کے درمیان ایک چیز قدر مشترک ھوگی وہ ذوق سلیم ھے۔ اسے مذاق سلیم اور مذاق شعر بھی کہتے ھیں۔ اس کے پردے میں یا لوگ اپنی کمزوریوں کو یوں بھی چھپا لیتے ھیں کہ اپنے اپنے ذوق کی بات ھے۔ یہ درست ھے کہ ذوق میں انفرادیت ضرور ھوتی ھے لیکن اس کا کیا علاج ھے کہ ذوق سلیم کبھی اس بات کو گوارا نہیں کر سکتا کہ اس مسئلے پر اختلاف رائے ھو کہ اچھا شعر کون سا ھے اور برا شعر کون سا۔ یعنی ارباب مذاق سلیم تمام متفق ھونگے کہ غالب اچھا شاعر ھے اور داغ کا کلام اس سے بمراتب پست۔ صرف یہی نہیں بلکہ اس میں بھی کبھی اختلاف نہیں ھوگا کہ فلاں شعر اچھا ھے اور فلاں برا۔ مجھے ذاتی طور پر سودا کی غزل ناپسند ھے لیکن اگر میں ذوق سلیم رکھتا ھوں تو سودا کے اچھے شعر کی داد ضرور دوں گا تو سخن فہمی کے لئے شرط لازم یہ ذوق سلیم ھے اس کی انفرادیت یوں قائم رھتی ھے کہ غزل گوئی میں

اثر لکھنوی میر پر جان دیتے ہیں اور نیاز فتحپوری مومن پر لیکن نہ تو نیاز کو میر کے شاعر ہونے سے انکار ہے اور نہ اثر کو مومن کے نا شاعر ہونے پر اصرار۔ شعر یا شاعر کی خوبی یا ناخوبی میں کبھی اختلاف رائے نہیں ہو سکتا۔ صرف پسندیدگی اور نا پسندیدگی کے مدارج ہو سکتے ہیں۔ شعر کی تعبیر میں اختلاف ہوسکتا ہے یہ بات کبھی متنازعہ فیہ نہیں ہوسکتی کہ فلاں شعر اچھا ہے اور فلاں برا۔

مذاق سلیم کی غایت یوں بھی متعین ہو سکتی ہے کہ معانی لغوی پر غور کر لیا جائے۔ ارباب لغت لکھتے ہیں کہ معانی اس بات کو کہتے ہیں جس کا ارادہ کیا جائے (قصد کردہ شدہ) اور اس مقام کو بھی کہتے ہیں جس کا قصد کیا گیا ہو (جائے قصد کردہ شدہ) اب جو معانی مقصود شاعر ہوتے ہیں اور جن کی طرف شاعر کے الفاظ یا ادیب کے اشارات رہنمائی کرتے ہیں ان معانی میں اور ان معانی میں جو الفاظ سے بظاہر واضح ہوتے ہیں فصل ضرور ہوتا ہے۔ ذوق سلیم در اصل اسی فاصلے کو کم کرنے کا نام ہے یعنی جس منزل تک شاعر پہنچنا چاہتا ہے وہاں تک صاحب ذوق سلیم کا ذہن بھی ان الفاظ کے ذریعے جاتا ہے جو شعر میں استعمال کئے گئے ہیں اسلئے لازم ہے کہ وہ ان الفاظ کے صحیح لغوی معانی سے بھی واقف ہو، ان کی دلالتوں سے بھی آگاہ ہو اور جو تصورات و افکار ان الفاظ سے بمرور زمان مربوط ہو گئے ہیں ان سے بھی مطلع ہو تو جب شمس قیس رازی نے کہا تھا کہ ذوق سلیم مذاولت و ممارست کا نتیجہ ہوتا ہے تو اس کی مراد یہی تھی کہ صاحب ذوق سلیم مختلف ادبی تخلیقات کا مطالعہ ایسی گہری نظر سے کرتا ہے اور یہ مطالعہ ایسے طویل

عمل کو محیط ہوتا ہے کہ وہ اپنے تجربے کی وسعت اور مشاہدے کی کثرت کی بنا پر ادبی تخلیقات کی صحیح تعبیر کر سکتا ہے اور وہ ذہنی دنیا جو شاعر نے آباد کی تھی پڑھنے والوں کے قریب لا سکتا ہے۔ یوں کہہ لیجئے کہ مذاق سلیم، تربیت یافتہ ہو کر اور مشاہدے سے جلا پا کر صرف الفاظ کے ظاہری معانی سے بحث نہیں کرتا بلکہ فنکار کے ذہنی عوامل کا تجزیہ کرتا ہے اور یوں اس مطلب اور معانی تک پہنچتا ہے جس کے دھندلے سے نقوش الفاظ کے ذریعے ظاہر ہوتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ صاحب ذوق سلیم کا مطالعہ جتنا وسیع ہوگا اور مشاہدہ جتنا دقیق ہوگا اتنا ہی وہ ادبی تخلیقات کی تاویل میں مشاق ہوگا، صحیح فیصلہ وہی صادر کر سکتا ہے جس نے بہت سی ادبی تخلیقات کا مطالعہ کیا ہو اور ذاتی غور و فکر کے بعد ان اقدار مشترک پر مطلع ہو گیا ہو جو تمام عالی منزلت ادبی تخلیقات میں پائی جاتی ہیں۔

باب سوم

یورپ میں انتقاد ادبیات

ابتدا یورپ میں انتقاد ادبیات پر پہلی کتاب ارسطو (۳۸۴—۳۲۲ق م) کی کتاب الشعر (بو طیقا) ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ افلاطون (۴۲۸—۳۴۸ق م) نے بھی ادبیات کو موضوع بحث بنایا ہے (سمپوزیم، جمہوریت، فیڈرس، کریٹی لس، آئیون) اور معاشرہ میں شاعر کے مقام سے بحث کی ہے اور اس سے پہلے ہومر کے کلام میں بھی تنقیدی اشارے ملتے ہیں مگر جس شخص نے خالصتاً ادب کو سامنے رکھ کر اس پر ایک مکمل انتقادی کتاب لکھی ہے وہ ارسطو ہی ہے۔ اس سے پہلے جو کچھ لکھا گیا ہے وہ محض مختصر اور مبہم سے اشارات پر مشتمل ہے۔

کتاب الشعر پانچ حصوں پر مشتمل ہے۔ پہلے حصہ میں ارسطو شاعری کو بحیثیت نوع کے پرکھتا ہے۔ اور اس کی مختلف اقسام سے بحث کرتا ہے۔ اس کے خیال میں شاعری نقل یا محاکات (انگریزی Imitation) ہے۔ اور محض شاعری ہی نہیں بلکہ دوسرے فنون لطیفہ مثلاً رقص اور موسیقی بھی نقل ہی ہیں۔ نقل سے ارسطو[1] کی مراد انسانی جذبات و واردات کی

۱- ارسطو کے مطالب کی تشریح و توضیح میں بہت اختلافات ہیں۔ یہاں کہنا یہ مراد ہے کہ اکثر شارح یہ مراد لیتے ہیں۔

تصویر کشی اور ان کا اظہار وابلاغ ہے، موسیقی میں نقل کا ذریعہ آھنگ (Rhythm) اور ترنم (Melody) ھیں۔ رقص میں محض ایقاع اور شعر میں الفاظ یا ابیات ھیں۔ قافیہ[1] اور وزن شعر کو لازم نہیں اور نہ ھی ہر وہ تحریر شعر ہے جس میں قافیہ اور وزن تو پائے جائیں مگر سافیہ غیر شاعرانہ ھو[2]۔ حزنیہ (Tragedy) میں ھم ان انسانوں کو پیش کرتے ھیں جو عامۃ الناس کی نسبت بلند مرتبت ھوتے ھیں اور طربیہ (Comedy) میں ان انسانوں کی نقل اتاری جاتی ہے جو عامۃ الناس سے کمتر اور بدتر ھیں۔ بدتر اخلاقی معنی میں نہیں بلکہ اس معنی میں کہ ان کی

۱۔ سعدی کی گلستان اس تعریف و تشریح کے مطابق شعر ھوگی، یا کم از کم اس کا بیشتر حصہ شعری کاوشوں پر مشتمل ھوگا کہ سافیہ بھی شاعرانہ ہے اور آھنگ و ترنم نمایاں اور روشن۔ ملک الشعرا بہار نے سبک شناسی میں سعدی کے اسلوب نگارش کا تجزیہ کرتے ھوئے ثابت کیا ہے کہ گلستاں میں کچھ جملے تو موزوں ھیں اور کچھ جملے موزوں مصرعوں کے ٹکڑے معلوم ھوتے ھیں اس کے ساتھ جو کہیں کہیں قافیہ کی پابندی لگی ھوئی ہے اسکے ساتھ ترنم کا تاثر اور زیادہ گہرا ھوتا ہے۔ آھنگ کا تعلق ظاھر ہے کہ وزن سے نہیں بلکہ لفظوں کے مناسب انتخاب، انکی موزوں نشست اور در و بست اور جملوں کے متناسب اتار چڑھاؤ سے ہے۔ جیسا کہ شبلی نے تصریح کی ہے خطابت کے بعض نمونے بھی ارسطو کی تعریف کے مطابق شعر کے دائرہ میں داخل ھو جائینگے اور بہت سی منثور تخلیقات جو آھنگ رکھتی ھیں شعری تخلیقات شمار ھونے لگیں گی۔

میلوڈی یا ترنم جو خوش آئند اصوات کی تکرار کا نام ہے اکثر نظم میں بھی پایا جاتا ہے اور نثر میں بھی اسکی تشریح آگے آتی ہے۔ (اسلوب نگارش کی صفات کی تشریح)۔

۲۔ مشرق میں لفظ و معنی کے باھمی رشتہ کے جو مباحث ھیں وہ بہت دراز اور بہت طویل اور کسالت انگیز ھیں لیکن ارباب بصیرت آخر اسی نتیجہ تک پہنچے ھیں کہ شعر میں معانی لطیف اور الفاظ دلپذیر کا اجتماع ضروری ہے معانی اور لفظ ایک ھی حقیقت کے دو پہلو ھیں اس سلسلہ میں شمس قیس رازی کی تصریحات آگے آتی ھیں۔ (المعجم فی معائیر اشعار العجم)۔

عادات و اطوار مضحکہ خیز ہوتی ہیں۔ حماسہ (Epic) اور حزنیہ[1] اس لحاظ سے تو ایک ہیں کہ دونوں میں ان انسانوں کی تصویر کشی[2] کی جاتی ہے جو عظیم المرتبت ہوتے ہیں اور دونوں میں ذریعہ اظہار الفاظ ہوتے ہیں مگر وجہ اختلاف ان دونوں میں یہ ہے کہ حماسہ میں بیانیہ طرز اختیار کی جاتی ہے اور بحر شروع سے لے کر اخیر تک ایک ہی ہوتی ہے - پھر یہ بھی کہ حزنیہ میں شاعر یہی کوشش کرتا ہے کہ داستان[3] (Plot) کا وقت ایک دور شمسی سے زیادہ نہ ہونے پائے۔ لیکن حماسہ کی داستان کی مدت مقرر نہیں ہے۔

اس کے بعد ارسطو حزنیہ سے بحث کرتا ہے۔ حزنیہ کی تعریف وہ یہ کرتا ہے کہ یہ نقل ہے کسی ایسے عمل کی جو اہم اور مکمل ہو اور ایک مناسب عظمت (طوالت) رکھتا ہو جو مزین زبان میں لکھی گئی ہو اور جس سے حظ حاصل ہوتا ہو لیکن جو مختلف حصوں میں مختلف ذریعوں سے دردمندی اور دہشت کے ذریعہ

۱- پروفیسر شبلی نے epic کا ترجمہ رزمیہ کیا ہے ترجمہ آخر کار اصطلاحی حیثیت اختیار کر لیتا ہے اسلئے اس ترجمہ پر تو اعتراض نہیں لیکن انہوں نے جو یہ تصور کر لیا ہے کہ ایپک کا تعلق اصلاً جنگ و جدل یا شجاعت کے واقعات سے ہے یہ غلط ہے - مغرب کے نقاد باتفاق لکھتے ہیں کہ ایپک یا حماسہ میں ایک کہانی ضرور ہوتی ہے لیکن اس کہانی کا تعلق پوری قوم کے ان ثقافتی اور تاریخی کوائف سے ہوتا ہے جن کی جڑیں افسانوں یا داستانوں میں پیوست ہیں کہ افسانے اور داستانیں ہی زندگی سے بہت قریب ہوتی ہیں - حماسہ میں تاریخی واقعیت کا ہونا ضروری نہیں -

۲- ترجمہ عزیز احمد : ''فن شاعری''، انجمن ترقی اردو، دھلی، ۱۹۴۱ء ص ۱۴۰ - اس باب میں جہاں تصویر کشی کا لفظ آئے گا ارسطو کی ''نقل'' مراد ہوگی -

۳- پلاٹ کا ترجمہ سہیل افنان نے داستان کیا ہے - اسلئے ارسطو کے ذکر میں اس ترجمہ پر اعتبار کر لیا گیا ہے -

اثر کرکے انہیں ہیجانات کی صحت و اصلاح کرے[1]۔

اس طرح سے ارسطو حزنیہ کے باعتبار صفات چھ حصے قرار دیتا ہے۔ سب سے اہم حصہ داستان ہے، پھر کرداروں کے اطوار ہیں، پھر مکالمات کا نمبر آتا ہے، پھر زبان ہے، پھر موسیقی ہے، اور سب سے آخر میں اسٹیج کی آرائش ہے۔ کسی فرد کی تمام زندگی کو حزنیہ کا موضوع نہیں بنایا جا سکتا۔ صرف اس کی زندگی کے چند واقعات دکھائے جا سکتے ہیں ۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ شاعری تاریخ نہیں ہے ۔ شعر کا موضوع کوئی خاص واقعہ نہیں ہوتا۔ اس کا موضوع تو ایک ایسی حقیقت ہوتی ہے جو زمان و مکان کی حدود میں مقید نہیں۔ شاعر جس واقعہ کو موضوع سخن بناتا ہے وہ کسی وقت کسی جگہ بھی پیش آ سکتا ہے۔ اس لئے شعر گوئی تاریخ نویسی کی نسبت زیادہ فلسفیانہ عمل ہے۔ شاعر کو البتہ یہ خیال ضرور رکھنا چاہئے کہ اس کی داستان بے ربط قصوں پر مشتمل نہ ہو مربوط داستان کا مطلب ہر گز یہ نہیں کہ ہیرو ایک ہو مگر اس سے متعلق تمام واقعات پیش کر دینے چاہئیں۔ باعتبار کمیت بھی حزنیہ کے چھ حصے ہیں یعنی پیش گفتار (Prologue)، افزائش[2] (Episode)، خروج (Exodus)، اور کورس۔ کورس کو دو مزید حصوں یعنی پیروڈ اور سٹاسی مون میں تقسیم کیا گیا ہے۔ حزنیہ کا مقصد ایسے اعمال کی نقل ہے جن کے ذریعہ دہشت اور دردمندی کے جذبات کی تطہیر یا انخلاء

۱- ترجمہ عزیز احمد : فن شاعری، انجمن ترقی اردو، دہلی، ۱۹۴۱ء ص ۱۴۵ -

۲- یہ دونوں ترجمے سہیل افنان نے کئے ہیں : نامۂ ارسطاطالیس دربارہ ہنر شعر از یونانی بفارسی گردانیدہ، لندن ۱۹۴۸ء -

ہو سکے۔ (Cathersis) اس لئے لازمی ہے کہ داستان میں کسی نیک آدمی کو نیک بختی سے بد بختی کی طرف نہ لے جایا جائے کہ اس سے دیوتاؤں کے خلاف نفرت کے جذبات پیدا ہوتے ہیں اور نہ کسی آدمی کو بدبختی سے نیک بختی کی طرف لے جایا جائے کہ یہ نہ تو اخلاقی اعتبار سے پسندیدہ ہے، نہ موثر اور دہشت ناک پھر یہ بھی ہے کہ کسی بدکار آدمی کو نیک بختی سے اچانک بدبختی کی طرف بھی نہ لے جانا چاہئے کہ یہ اخلاقی نقطۂ نظر سے تو مستحسن ہے مگر اس سے نہ دردمندی کا جذبہ پیدا ہوتا ہے اور نہ دہشت کا۔ حزنیہ کے لئے صرف ایک طرح کا مرکزی کردار باقی رہ جاتا ہے یعنی ایسا شخص جو نہ غیرمعمولی طور پر نیک اور منصف مزاج ہو اور نہ عمداً بدکرداری یا کسی جرم کے باعث مصیبت میں مبتلا ہوا ہو۔ اس کی مصیبت کا باعث کوئی ایسی غلطی ہونی چاہئے جو انسانی سرشت کی کسی عام کمزوری کا نتیجہ ہو۔ اس شخص کا نامور اور خوشحال ہونا بھی ضروری ہے۔ ارسطو کتاب‌الشعر میں زبان اور علم صرف سے بھی بحث کرتا ہے۔ لیکن اب علم اتنی ترقی کر چکا ہے کہ ارسطو کی بحث اس علم پر بالکل ایک ابتدائی کوشش معلوم ہوتی ہے۔ ارسطو کے خیال میں شاعری کی زبان عام بول چال کی زبان سے مختلف ہوتی ہے۔ یہ زبان نہ تو قطعی طور پر الفاظ غریب پر مشتمل ہوتی ہے اور نہ کاملاً سوقیانہ زبان پر۔ یہ ان دونوں کے درمیان ہوتی ہے۔

اس کے بعد ارسطو حماسہ سے بحث کرتا ہے۔ افلاطون نے شاعروں کو اس لئے مورد الزام گردانا تھا کہ وہ جھوٹے واقعات بیان کرتے ہیں یعنی ایسے واقعات جو کبھی ہوئے ہی نہیں۔ ارسطو

نہ صرف شاعروں کو اس قسم کے واقعات موضوع سخن بنانے کی اجازت دیتا ہے بلکہ وہ کہتا ہے کہ شعرا پر لازم ہے کہ انہیں اچھی طرح بنا سنوار کر بیان کریں۔ شاعر پر یہ بھی لازم ہے کہ وہ قرین قیاس ناممکنات کو خلاف قیاس امکانات پر ترجیح دے۔

ارسطو کتاب الشعر میں محض شاعری ہی سے بحث نہیں کرتا بلکہ اس کا موضوع بحث پورا ادب ہے۔ وہ شعر کہہ کر ادب مراد لیتا ہے۔ نثر کو وہ علیحدہ اس لئے جگہ نہیں دیتا کہ اس وقت تک یونان میں نثر بہت کم لکھی گئی تھی۔ نثر کو ایک صنف ادب کا درجہ ملے کوئی زیادہ عرصہ نہیں ہوا۔ ارسطو نے جب کتاب الشعر لکھی تو اس کے سامنے صرف یونانی ادب تھا اور یونانی ادب اس زمانہ میں چند گنی چنی اصناف پر مشتمل تھا جن میں حزنیہ، طربیہ اور حماسہ بہت اہم تھیں۔ ارسطو نے جب شاعری کا ذکر کیا تو اس کے سامنے یہی اصناف شعر تھیں۔ اس نے انتقاد ادب کے کوئی نہ ٹوٹنے والے سخت قوانین وضع نہیں کئے بلکہ محض یہ بتانے پر اکتفا کی کہ یونانی شعرا آج تک کس طرح سے ان اصناف میں طبع آزمائی کرتے آئے ہیں اور وہ کونسے بنیادی اصول ہیں جن پر انکی تالیفات کی تکوین ہوئی ہے۔ ارسطو کے مستخرجہ نتائج یا اصول اگر تنگ معلوم ہوتے ہیں اس کی وجہ محض اس ادبی مواد اور ان ادبی تجربات کا محدود ہونا ہے جن سے ارسطو نے استنباط کیا۔ ارسطو نے اپنی طرف سے کوئی اصول ادب پر مسلط کرنے کی کوشش نہیں کی بلکہ اس نے ادبی فنپاروں کو پڑھ کر ان میں وجہ مماثلت تلاش کی۔ اگر ارسطو آج ہوتا تو اس کے بعض نظریات یقیناً مزید تجربہ اور مشاہدہ کی وجہ سے مختلف ہوتے اور

اسے انہیں وقت کے ساتھ تبدیل کرنے میں کوئی بھی مضائقہ نہ ہوتا اس میں کوئی شک نہیں کہ کتاب الشعر ایک نامکمل کتاب ہے۔ یوں کہہ لیجئے کہ یہ کلاس روم میں لکچر دینے کے لئے اشارات پر مشتمل ہے مگر پھر بھی مصنف کا نقطہ نظر از اول تا آخر اتنا سلجھا ہوا ہے اور اس کے نظریات اتنے ہم آہنگ ہیں کہ آج دو ہزار برس سے زائد عرصہ گزرنے کے بعد بھی اس کی افادیت سے انکار ناممکن ہے اور اس کے اثرات انتقاد پر ظاہر ہیں ۔

زوال یونان کے زمانہ میں بہت کم ادبی انتقاد پر لکھا گیا ۔ ہیلیکارنیس کے ساکن ڈایونیزلیس کے رسائل میں کچھ اشارات ملتے ہیں۔ فلوسٹراٹس بھی ''تخیل'' (Imagination) کے متعلق کچھ سود مند اشارات کرتا ہے اور لوکن کی کتب میں بھی کچھ کام کی باتیں مل جاتی ہیں۔[1] مگر بحیثیت مجموعی اس عہد میں انتقاد ادب کا فقدان ہے۔

رومن نقاد

زوال یونان کے بعد جو لوگ یونانی علم و فضل اور اقتدار کے وارث ہوئے وہ اہل روم ہیں ۔ مگر رومن انتقاد ادب سے زیادہ سڑکیں بنانے کے فن میں ماہر تھے ۔ وہ سیاسی طور پر یونان کے فاتح تھے مگر ذہنی طور پر یونانیوں کے غلام ۔ ان کی ادبی زندگی پر یونانیوں نے بے انتہا اثر ڈالا ۔ ان کا پہلا تمثیل نگار ایک یونانی غلام تھا ۔ ان کے نقاد ان کو ہمیشہ یہی مشورہ دیتے رہے کہ یونانی ادبا کے

۱- دیکھئے سکاٹ جیمز : *The Making of Literature* لندن ۱۹۳۰ء باب ہفتم ۔

کارنامے ان کے لئے نمونہ (Models) ہیں۔ ان کا اتباع ہر ادیب پر لازم ہے۔ ان نمونوں سے ہٹ کر کوئی نئی بات پیدا کرنا ممکن ہی نہیں ہے جو کچھ کہا جا سکتا تھا کہا جا چکا ہے، جو کچھ ایجاد ہوسکتا تھا ایجاد ہوچکا ہے۔ اب صرف اتباع ہی ممکن ہے۔

سسرو (۱۰۷—۴۳ق م) کا اثر رومن انتقاد پر بہت ہوا ہے۔ وہ ایک پڑھا لکھا سیاستدان تھا ادبیات کا مطالعہ اس کے لئے فرصت کا ایک مشغلہ تھا۔ روایت پسندی اس کی فطرت کا جزو تھی۔ اس کا رسالہ دی اوراتورے (D Oratore) لاطینی نثر کا تو ایک اعلیٰ نمونہ ہے مگر اس رسالہ کے نظریات ارسطو اور دیگر متقدمین کی آراء کی تفسیر ہیں۔

ہوریس (۶۵—۸ق م) بھی قدامت پسندی میں دوسرے رومن مصنفین ہی کی طرح متشدد ہے اس کے نزدیک موجودہ اور آئندہ کے ادبا کے لئے لازم ہے کہ وہ یونانی مصنفین کا تتبع کریں یونانی ادیبوں کی کتابیں ایک سرچشمہ فیض ہیں۔ شعر کا مقصد اخلاقی تعلیم اور حظ رسانی (Delight) ہے۔ ادیب پر لازم ہے کہ وہ سخت محنت اور کاوش (Art) سے کام لے اور عرصہ دراز تک اصلاح کرنے کے بعد ہی اپنی تخلیق کو عوام کے سامنے پیش کرے[1]۔

۱- ادب اور اخلاق کے باہمی تعلق پر بہت کچھ لکھا جا چکا ہے اور لکھا جائے گا۔ یہ تو ظاہر ہے کہ ادب کی غایت یہ نہیں کہ وہ اخلاقی اقدار کی تبلیغ کرے نہ ادیب اصلاً مبلغ و مصلح ہے لیکن یہ بھی واضح ہے کہ انشا پرداز کو بد اخلاقی کی تبلیغ کا بھی کوئی حق نہیں پہنچتا۔ جن اقدار کی شکست و ریخت سے معاشرہ کو ضعف پہنچتا ہو۔ (شرط یہ ہے کہ معاشرہ صحتمندانہ ہو)۔ وہاں انشا پرداز کو یہ حق کسی طرح نہیں بخشا جا سکتا کہ وہ معاشرہ کی بنیاد یا اساس پر حملہ کرے اور انشا پردازی کے طلسم کے ذریعہ بد اخلاق کو خوش اخلاق بنا کر پیش کرے۔ اخلاق اور ادب کے تعلق پر تفصیلی بحث آگے آتی ہے۔

کونٹلین (متوفی ۹۰ میلادی) نے انتقاد ادب کی اصطلاحات کو مرتب کیا ۔ اس نے نثر نگاری کو بھی ایک صنف ادب قرار دیا ۔ کونٹلین کے خیال میں محنت اور کاوش ادبی تخلیقات کے لازمی عنصر تھے[1]۔ اس نے یونانی ادب کا لاطینی ادب سے مقابلہ کیا ۔ لاطینی ادب اس کے خیال میں اگرچہ کم حیثیت رکھتا ہے مگر تشبیہات و استعارات، کثرت تجربات اور قوت تحریر سے اسے یونانی ادب کے مقابلے میں لایا جا سکتا ہے۔

لونجائنس (۲۱۳–۲۷۳ میلادی) کا رسالہ ''تاثیر بیان،، (پیری

۱- اسی محنت یا ریاض کی طرف اشارہ کرکے وحشت کہتا ہے:

فروغ طبع خدا داد اگرچہ تھا وحشت
ریاض کم نہ کیا ہم نے کسب فن کیلئے

اور اقبال کہتا ہے :

بے محنت پیہم کوئی جوہر نہیں کھلتا
روشن شرر تیشہ سے ہے خانہ فرہاد

اس محنت اور کاوش کا مظاہرہ پہلے موزوں الفاظ کے انتخاب میں ہوتا ہے کہ معانی مقصود کی تمام دلالتیں واضح ہو جائیں پھر ان کی ایسی نشست اور دروبست میں جو متناسب اور موزوں ہو اور جس سے جمالیاتی دلپذیری کا شعور پیدا ہو ۔ دلپذیری کے شعور کا ماخذ کیا ہے یہ ایک الجھا ہوا مسئلہ ہے ۔ جس کی تفصیل آگے آتی ہے ۔ اقبال کے خیال میں انشا پرداز کی شخصیت کو اس سلسلہ میں بہت اہمیت حاصل ہے اس باب میں ان کے یہ شعر بہت مشہور ہیں :

آیا کہاں سے نالۂ نے میں سرور مے
اصل اسکی نے نواز کا دل ہے کہ چوب نے
جس روز دل کی رمز مغنی سمجھ گیا
سمجھو تمام مرحلہ ہائے ہنر ہیں طے

فرخی اپنے ایک قصیدہ کی دلپذیری کی تعریف کرتے ہوئے کہتا ہے :

با کاروان حلہ برفتم ز سیستان
با حلہ تنیدہ ز دل بافتہ ز جان

اس شعر میں بھی کاوش اور ریاض کی اہمیت کی طرف اشارہ کیا گیا ہے ۔

اپساؤس) جیسا کہ عنوان سے ظاہر ہے تاثیر بیان سے بحث کرتا ہے۔ تاثیر بیان (Impressiveness of Style) لونجائنس کے نزدیک زبان کی خوبی اور رفعت سے پیدا ہوتی ہے۔ تاثیر بیان انسان کے ذہن پر نہیں بلکہ جذبات پر اثر کرتی ہے۔ اس کا مقصد سمجھانا نہیں بلکہ ابھارنا ہے۔ لونجائنس کے خیال میں تاثیر بیان محض وھبی شے ھی نہیں بلکہ اس کے لئے اکتساب بھی لازمی ہے۔ جذبات عالیہ کو فکر کا محکوم رکھنا چاہئے۔ فکر کا عنصر نکال دینے سے وہ اس کشتی کی طرح بن جاتے ھیں جس کے لنگر و بادبان غائب ہوں۔ ایسی کشتی ظاہر ہے کہ لہروں کے تھپیڑے کھاتی ہوئی تباہ ہو جائے گی۔ اس کے بعد وہ طرز بیان کی بعض خامیوں کی نشاندھی کرتا ہے۔ ان کی وجوھات، نتائج اور مثالیں دیتا ہے۔ اور ان خامیوں سے بچنے کے طریقے بتاتا ہے۔ تاثیر بیان کی خصائص اور منابع کا ذکر کرتا ہے۔ جن میں سے ایک قدما کی نقل یا پیروی (Imitation) بھی ہے[1]۔ لونجائنس کے اس رسالہ کا مابعد کی نوکلاسیکی تنقید پر بہت اثر ہوا۔ اس کے اثرات کا جائزہ اسی ضمن میں لیا جائے گا۔

۱۔ بالفاظ دیگر وہ ادب کی رفتار کو ایک حرکی عمل سمجھتا ہے جس میں ماضی کے عوامل حال کے کوائف کو اور مستقبل کے رخ کو متعین کرتے ھیں۔ کلاسیکی مصنفوں کے اتباع ھی سے روایت میں تسلسل قائم رھتا ہے۔ اور روایت کی خامیاں بھی ظاہر ہوتی ھیں۔ جو انشا پرداز روایت سے ہٹ کر بات کرتے ھیں وہ بھی روایت کے اثر سے مصئون نہیں ہوتے ان کا انحراف بھی صحتمندانہ ہو تو ادبی روایت اسے اپنے اندر جذب کر لیتی ہے۔ اور بتدریج نئی تحریکات قدیم روایت کا جزو بن جاتی ھیں۔ یوں ادبی روایت کو نیا خون بھی ملتا رھتا ہے اور اس کا تسلسل بھی جاری رھتا ہے۔ اس کا مقصد یہ ہے کہ ادیب اپنے ماضی کی میراث سے با خبر رھیں اور جو کام پچھلے کر چکے ھیں اس سے پورا پورا فائدہ اٹھائیں۔

قرون مظلمہ | سقوط روم سے لے کر مسلمانوں کی تسخیر قسطنطنیہ تک کا زمانہ یورپ میں قرون مظلمہ (Dark Ages) کے نام سے مشہور ہے۔ ۴۱۰ء سے ۱۴۵۳ء تک کے ہزار سالہ عرصہ میں یورپ میں رومانوی داستانیں (Romances) تو بہت لکھی گئیں مگر ادبی تنقید پر کام نہ ہونے کے برابر ہوا۔ اس زمانہ میں اگر کسی ادبی نقاد کا نام لیا جا سکتا ہے تو محض دانتے (۱۲۶۵—۱۳۲۱ء) دی ولگاری ایلو کوینطیا یا دی ولگاری الوکیو کو عام طور پر دانتے ہی سے منسوب کیا جاتا ہے مگر بعض کے نزدیک یہ انتساب مشکوک ہے[1]۔ دانتے اس کتاب میں جس مسئلہ سے بحث کرتا ہے وہ یہ ہے کہ آیا شاعر کو اطالوی زبان استعمال کرنی چاہئے یا لاطینی۔ اطالوی اس زمانے میں عوام‌الناس کی زبان تھی اور لاطینی پڑھے لکھے خواص کی۔ اطالوی میں مطالب بڑی سہولت کے ساتھ بیان کئے جا سکتے تھے کہ لوگ اسے بچپن سے جانتے تھے اور سارا دن اسی میں اظہار مطالب کرتے تھے۔ لاطینی اس کے برعکس زیادہ تر لکھنے پڑھنے کے کام آتی تھی۔ اور یورپ اور اطالیہ کے مختلف حصوں اور صوبوں میں بطور بین الاقوامی زبان کے سمجھی جاتی تھی۔ شعری تخلیقات میں اطالوی زبان کے استعمال کا نتیجہ یہ ہوگا کہ وہ ایک خاص ملک اور اس کے بھی ایک خاص حصہ یا صوبہ کے لوگوں ہی کی سمجھ میں آ سکے گی کیونکہ خود اطالیہ میں ہر صوبہ کی بولی دوسرے صوبہ کی بولی سے خاصی مختلف

۱- تفصیلی بحث کے لئے دیکھئے جارج سینٹری، تاریخ انتقاد، جلد اول لندن ۱۹۰۰ء۔

تھی۔ دانتے کے خیال میں ذریعہ اظہار اطالوی زبان ہی ہونا چاہئے۔ مگر اس زبان کو تمام مخصوص صوبائی الفاظ سے پاک کر دینا چاہئے تاکہ وہ زیادہ سے زیادہ لوگوں کی سمجھ میں آسکے۔ مقامی اور بازاری الفاظ سے گریز کرنا چاہئے۔ دانتے اس کام کی مشکلات سے آگاہ تھا۔ وہ زبان کی اہمیت سے بھی آگاہ تھا اور اس پر وہ بڑا زور دیتا ہے۔ مگر وہ یہ بھی جانتا تھا کہ زبان محض ذریعہ ہے اظہار مطالب کا۔ موضوع، معانی اور مطالب اس سے بھی زیادہ اہم ہیں کہ مقصد نگارش ہیں۔ وہ کہتا ہے کہ زبان کی حیثیت شاعر کے لئے بالکل ایسے ہی ہے جیسے سپاہی کے لئے گھوڑا۔ اس کے نزدیک شاعری کے تین بڑے بڑے موضوع ہیں: مملکت کی حفاظت، عشق اور خیر و خوبی[1] یعنی حب الوطنی،

۱- خیر و خوبی درحقیقت ایک ہی چیز کے دو نام ہیں۔ نکوئی حسن ہے اور حسن نکوئی۔ فارسی میں خوبی نیکی اور حسن کے معانی میں استعمال ہوتا ہے۔ چنانچہ خوب سے خوباں جمع بناتے ہیں اور اس سے مراد محبوب ہوتی ہے۔ اس طرح کردار کی خوبی سے مراد اعمال نیک ہوتے ہیں۔ مختصر یہ کہ عالم جسمانیات میں جو چیز حسن ہوتی ہے وہ ذہنی دنیا میں صداقت اور روحانی دنیا میں خیر بن جاتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ صوفیہ حقیقت مطلقہ کے تین رخ پہچانتے ہیں یعنی خیر مطلق، حق مطلق اور حسن مطلق۔ یوں بھی تثلیث کا نظریہ تمام قوموں میں مقبول رہا ہے۔ ہندوؤں کی صنمیات میں پرمھ یعنی حقیقت مطلقہ کے تین رخ ہیں وشنو، شیو اور برہما۔ یہی تین رخ مشہور تریموری میں نظر آتے ہیں۔ شیو حیات کے ولولوں کی بھی نمائندگی کرتا ہے اور اسرار مرگ کا بھی خازن ہے چنانچہ اسے کبھی لنگھم کی شکل میں پوجتے ہیں کہ علامت تخلیق ہے اور کبھی نٹ راج کہتے ہیں (ناچنے والا راجہ یا بادشاہ) رقص کی طرح زندگی بھی ایک دائرہ ہے جس میں موت اور حیات کے سرے ملے ہوئے ہیں۔ عیسائیوں میں بھی تین کا عدد بڑا پراسرار ہے۔ عیسائیت میں ہم باپ، بیٹا اور روح القدس سے دو چار ہوتے ہیں۔ عجیب بات ہے کہ جب تک آئین اسٹائن نے زمان و مکان کا تصور پیش نہیں کیا تھا بعد بھی تین تھے۔ (ابعاد ثلاثہ)

عشق مجازی، اور عشق حقیقی۔

نشاۃ ثانیہ

سقوط قسطنطنیہ سے بازنطینی عیسائی مملکت کا چراغ گل ہو گیا، مگر اس سے یورپ کو فائدہ بھی ہوا اور وہ یہ کہ یونانی اور رومن علوم و فنون کے علما نے روم سے مہاجرت اختیار کر کے یورپ میں پناہ لی اور اس طرح سے نشاۃ ثانیہ کی تحریک کی ابتدا کا باعث بنے۔ یورپ میں نشاۃ ثانیہ کی تحریک کی سب سے بڑی خصوصیت یہ تھی کہ اس سے قدیم یونانی اور رومن مصنفین کی کتابوں میں لوگوں کی دلچسپی بہت بڑھ گئی۔ یہ تحریک جس ملک میں بھی گئی وہاں کے لوگوں نے قدما کی کتابیں پڑھیں، ان کے تراجم کئے، اور ان سے بےانتہا اثر قبول کیا۔ یہ اثر اس زمانے کی ادبی کاوشوں میں خاص طور پر نمایاں نظر آتا ہے۔ تحریک نشاۃ ثانیہ، سب سے پہلے اطالیہ میں پھیلی اور وہیں کے مصنفین سب سے زیادہ متقدمین سے متاثر ہوئے۔ اطالوی مصنفین کی کتابوں نے دیگر یورپی ممالک کے اہل علم کو متاثر کیا۔ نشاۃ ثانیہ کی وجہ سے جو دلچسپی متقدمین کی کتابوں میں پیدا ہوئی اس کا ایک بڑا اہم رخ یہ تھا کہ یہ دلچسپی عملاً رومن مصنفوں کی کتابوں تک ہی محدود رہی۔ یونانیوں کو بہت کم پڑھا گیا۔ لوگ ہوریس کو پڑھتے تھے اور سمجھتے تھے کہ وہ ارسطو کی آرا کا مطالعہ کر رہے ہیں۔ ارسطو کی کتاب الشعر ایسی ارق یونانی میں لکھی گئی تھی کہ اس کا مطالعہ اور پھر تفہیم جوئے شیر لانے کے مترادف تھی۔ یہ امر بھی ارسطو کے براہ راست مطالعہ میں حائل رہا۔ اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ ارسطو کا براہ راست

تو مطالعہ نہیں کیا گیا مگر رومن نقادوں کی آرا کو ارسطو کی آرا سمجھ لیا گیا ۔ اور پھر رومنوں کے نظریات پر نئے حواشی چڑھائے گئے ۔ اس بناءالفساد علی الفساد کی وجہ سے بہت سی غلط چیزیں ارسطو سے منسوب کر دی گئیں ۔

اطالیہ

نشاۃ ثانیہ کے بعد یورپ میں جو ادبی انتقاد کا دور شروع ہوتا ہے اسے نو کلاسیکی دور کہا جاتا ہے۔ اس دور کے ناقدین کی غالب اکثریت کے معتقدات یہ تھے: متاخرین پر لازم ہے کہ وہ قدما کی پیروی کریں ، ان کی نقل (Imitation) کریں کیونکہ جو کچھ وہ لکھ گئے ہیں اس سے بالکل علیحدہ ہو کر لکھنا ناممکن ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ رومن مصنفین کے اثر اور ارسطو کی رومن تفسیر کا نتیجہ تھا ۔ ادب کا مقصد محض تفریح (Pleasure) نہیں بلکہ اخلاق درس (To Teach) دینا بھی ہے۔ تمثیل نگاروں کو تمثیل (Drama) کی وحدت ہائے ثلاثہ (Three Unities) کوضرور مدنظر رکھنا چاہئے کیونکہ ارسطو اور دیگر متقدمین کا یہی مسلک ہے۔ حزنیہ اور طربیہ کو آپس میں ملانا نہیں چاہئے ۔ شعر محض وجدان[1]

۱- وجدان سے شعر کا کیا تعلق ہے؟ اس کے مباحث بہت پیچیدہ ہیں لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ مشرقی اسلوب انتقاد میں آورد اور آمد کا جو فرق بتایا گیا ہے وہ یہی ہے کہ آمد میں اکثر و بیشتر وجدان کارفرما ہوتا ہے ۔ اس وجدان کو بعض اوقات ورائے شاعری ایک چیز بھی کہا جاتا ہے ۔ صوفیانہ شاعری کی اصطلاح میں یہ چشم ساقی کا کرشمہ یا فریب چشم ساقی ہوتا ہے ۔ مثلاً آذری کہتا ہے:

ولے با بادۂ بعضے حریفاں　　فریب چشم ساقی نیز پیوست

اور عراقی کہتا ہے :

نخستیں بادہ کاندر جام کردند　　زچشم مست ساقی وام کردند

سے وجود میں نہیں آ جاتا بلکہ اس کے لئے بڑی محنت اور کاوش (Art) کی ضرورت ہے۔ شاعر کو عمر بھر اپنے کلام کی جانچ پڑتال کرتے رہنا چاہئے ، اغلاط کی تصحیح کرنا چاہئے اور اسقام کو رفع کرنا چاہئے ۔ ادیبوں کو عقل و فہم سے زیادہ کام لینا چاہئے اور انہیں چاہئے کہ مسلک اعتدال اختیار کریں ۔ ''نیچر'' کی پیروی اور نقل کریں۔ ان تمام آرا کو ارسطو سے منسوب کرکے ادبی قانون بنا دیا گیا جن کا توڑنا بڑا جرم سمجھاجاتا تھا ۔ ارسطو نے جو کہا تھا کہ شعر ''نقل'' ہے اس لفظ کی بیشار تعریفیں کی گئیں۔ ''قدما کی نقل کرنا چاہئے''۔ بعض نے اس سے مراد ان کے اسلوب بیان کا چربہ اتارنا لیا ۔ بعض کے خیال میں اس کا مطلب ان کے مضامین ازسر نو باندھنا تھا ۔ کچھ ادبا نے ان کی ہیئت کی تقلید کی۔ کچھ لوگوں نے اخذ و ترجمہ سے کام لیکر قدما کی تحریروں کو اپنے زمانہ اور ملک کے مطابق ڈھال کر پیش کرنے کو نقل سمجھا ۔ کچھ لوگ ایسے بھی تھے جنہوں نے ''زندگی کی نقل'' سے یہ مراد لی کہ ادب میں انسانی اعمال اور موجودات فطری کا بیان بغیر جذبہ اور تخیل کی آمیزش کے ہونا چاہئے ۔ غرضیکہ اس لفظ کو تو ارسطو سے لے لیا گیا مگر اس کو بڑے غلط معانی پہنائے گئے یہی حالت تمثیل کی وحدت ھائے ثلاثہ کی تھی یعنی وحدت مکان، وحدت زمان اور وحدت عمل ۔ وحدت مکان سے مراد یہ تھی کہ تمثیل کی داستان اس طرح سے ترتیب دی جائے کہ مقام عمل ایک مکان، ایک محلہ، یا زیادہ سے زیادہ ایک شہر کے اندر ھی محدود رہے ۔ یہ نہیں ہونا چاہئے کہ تمثیل کا ایک منظر تو ایتھنز میں ہو اور دوسرا پیرس میں اور تیسرا لندن میں۔ یہ چیز

عقل (Reason) اور ''نیچر'' کے خلاف ہے۔ اور یہ دو اصول نو کلاسیکی تنقید کے سنگ بنیاد ہیں۔ وحدت زمان سے مراد یہ تھی کہ تمثیل کی داستان (Plot) کی مدت اسے اسٹیج پر پیش کرنے کے وقت (دو یا تین گھنٹے) سے زیادہ نہ ہونی چاہئے۔ وہ لوگ جو تین گھنٹے کے عرصہ میں ناظرین کے سامنے ایسی داستان پیش کرتے ہیں جو برسوں یا مہینوں پر محیط ہوتی ہے وہ غلطی پر ہیں۔ اسی طرح بعض لوگ تین گھنٹہ کی تمثیل میں ایک شخص کی ساری عمر پیش کر دیتے ہیں۔ عقل انسانی یہ باور کرنے سے قاصر ہے کہ تین گھنٹہ میں ایک بچہ پیدا ہو، پروان چڑھے بوڑھا ہو اور پھر مر جائے۔ وحدت عمل سے مراد یہ تھی کہ تمثیل میں صرف ایک داستان ہونی چاہئے اور ضمنی داستانوں سے بچنا چاہئے۔ تمثیل کے ہر سین کا تعلق دوسرے سین سے ہونا لازمی ہے۔ ارسطو صرف اس آخری وحدت کو مانتا ہے اور اس پر بڑا زور دیتا ہے[1]۔ وہ وحدت زمان کی طرف محض اشارہ ہی کرتا ہے مگر اس کی نسبت کوئی واضع بات نہیں کرتا[2]۔ دراصل وحدت ہائے ثلاثہ کا تصور اطالوی نقادوں کی ایجاد ہے۔ کاستلوترو (۱۵۰۵ — ۱۵۷۱ء) نے اپنی پوئٹیکا (۱۵۷۰ء) میں اس تصور کو پیش کیا، اس کی تشریح کی اور اسے ایک ادبی اصول قرار دیا۔ سکالیجر (۱۵۴۰ — ۱۶۰۹ء) نے اپنی پوئیٹکس لبری سپتم (۱۵۶۱ء) میں ان وحدت ہائے ثلاثہ کا نام تو بالکل نہیں لیا مگر اس بات پر زور دیا ہے کہ تمثیل نگار کو زندگی کی حقیقت پسندانہ تصویر کشی

۱۔ کتاب الشعر، باب ہشتم، بچر ایڈیشن، لندن۔

۲۔ کتاب مذکور، باب پنجم۔

کرنا چاہئے ۔ یہ اسی تصور کی طرف اشارہ تھا ۔ فرانس میں ۱۵۷۲ء میں ژاں دو لا تاژے نے جو تمثیل نگار بھی تھا اور نقاد بھی اس اصول پر بہت زور دیا ۔ چنانچہ فرانس میں آئندہ اڑھائی سو برس تک کے لئے یہ ایک ادبی قانون بن گیا ۔

انگلستان

اسی زمانہ میں ایک انگریز مصنف اور ملکہ الزبتھ کا درباری اطالیہ آیا اور پھر فرانس بھی گیا۔ وہ ان ادبی نظریات سے ضرور متاثر ہوا ہوگا ۔ جو اس وقت وہاں پر رائج تھے ۔ اور اس نے ان کتابوں کو ضرور پڑھا ہوگا ۔ جو اس وقت بڑی اہم سمجھی جاتی تھیں ۔ چنانچہ جب وہ واپس اپنے وطن لوٹا تو اس نے انہیں نظریات کو فروغ دیا جو سکالیجر، کاستلوترو اور منتورنو اطالیہ میں پھیلا رہے تھے ۔ اس انگریز کا نام سر فلپ سڈنی (۱۵۵۴—۱۵۸۶ء) تھا ۔ انگلستان میں انتقاد شعر پر سنجیدگی سے کام سولھویں صدی کے اواخر میں شروع ہوا ۔ سڈنی کا رسالہ ڈیفنس آف پوئٹری (سال طباعت ۱۵۹۵ء) گوسن کے جواب میں لکھا گیا تھا ۔ گوسن نے شاعری پر کچھ اعتراضات کئے تھے ۔ سڈنی نے اس رسالے میں ان اعتراضات کا جواب دیا ہے[1] ۔ سڈنی کے خیال میں چونکہ شاعری ایک فن قدیم ہے اور جملہ اقوام و ملل نے ہمیشہ شعرا کی تکریم و تعظیم کی ہے اس لئے یہ فن بڑا اہم ہے اور عظمت کا حامل ہے ۔ ارسطو کی طرح سڈنی بھی وزن اور قافیہ کی قید کو شعر کے لئے لازم نہیں گردانتا ۔ اس کے نزدیک ہر وہ کتاب جس میں تخیل کا عنصر کارفرما ہو وہ شاعری ہے خواہ وہ قرون وسطیٰ کی رومانوی داستانیں ہوں یا

۱- ”انگریزی ادبی تنقید : نشاۃ ثانیہ“ ایٹکنز ، لندن ۔

افلاطون کے مکالمات۔ شاعری کی عظمت کی ایک دلیل یہ بھی ہے کہ دیگر تمام علوم و فنون کا انحصار اس عالم یا ''نیچر'' پر ہے۔ مگر شاعر اپنے تخیل کی مدد سے ایک نیا اور خوبصورت تر عالم پیدا کر دیتا ہے[۱]۔ ارسطو کی تقلید میں سڈنی بھی شعر کو نقل قرار دیتا ہے۔ اس کا مقصد اس کے نزدیک اخلاقی تربیت اور

۱- یہی وہ نظریہ ہے جسے اقبال نے اپنے دلپذیر انداز میں بہت پھیلا کر پیش کیا ہے۔ ان کی نظر میں صناع خالق ہے اور اس اعتبار سے خالق کائنات کا ہمباز دونوں تخلیق پیہم سے زندہ رہتے ہیں۔ دونوں کی حیات کا اثبات مظاہر تخلیق سے ہوتا ہے۔ صناع یا خلاق اس ان دیکھی دنیا کی تخلیق میں کوشاں ہوتا ہے جو اسے اپنے وجود معنوی کی گہرائیوں میں جلوہ افگن نظر آتی ہے۔ اس دنیائے نو کو خارجاً متشکل کرنے میں صناع کو جو مشکلات پیش آتی ہیں ان میں سے ایک یہ بھی ہے کہ وہ اپنے ذریعہ اظہار کا پابند ہوتا ہے۔ سنگ، خشت حرف و صوت صناع کی تخلیقی کاوشوں میں مزاحم ہوتے ہیں۔ وہ بجبر و قہر وسیلہ اظہار کی مزاحمتوں کو رفع کرتا ہے۔ شاعر ہو تو الفاظ کے سینے میں نئی روح پھونکتا ہے۔ سنگ تراش ہو تو خارا شکنی کرتا ہے اور دل سنگ سے فن کی جوئے شیر نکالتا ہے۔ مصور ہو تو محدود رنگوں کے امتزاج اور اس کی لہروں کے سلسلے سے اور خطوط کی نوک پلک سے کام لے کر اس دنیا کی تصویریں دکھاتا ہے جو ابھی تک موجود فی الخارج نہیں ہے۔ اس اعتبار سے صناع انسانیت کے بلند ترین مقام تک پہنچتا ہے کہ تسخیر کائنات کا فریضہ سر انجام دیتا ہے۔ فطرت صناع کی ہمدرد نہیں بلکہ اس کی راہ کی مزاحمت ہے۔ ان تمام نکات کی تشریح اقبال نے مختلف اشعار میں کی ہے۔ مثلاً

گفتند جہان ما آیا بتو می سازد
گفتم کہ نمی سازد، گفتند کہ برہم زن

دلبری با قاہری پیغمبری ست   دلبری بے قاہری جادوگری ست

عشق مرداں پاک و رنگیں چوں بہشت
می کشاید نغمہ ہا از سنگ و خشت

اس کی تفصیل آگے آتی ہے۔

تفریح ہے۔ ارسطو نے تو شاعری کو تاریخ کی نسبت فلسفہ سے زیادہ قریب بتایا تھا مگر سڈنی کے خیال میں شاعری ، فلسفہ قانون، طبیعیات ہر علم و فن سے بالاتر ہے۔ ان سب علوم کا مقصد انسانی زندگی کی فلاح ہے، لوگوں کی اخلاقی تربیت ہے۔ مگر شاعری یہ کام ان سب علوم سے بہتر طریقہ پر سرانجام دے سکتی ہے۔ شاعری کے خلاف چار بڑے بڑے الزام لگائے جاتے ہیں : (۱) شاعری کرنے کی نسبت اور بہت سے کام ایسے ہیں جو زیادہ سودمند ہیں ۔ اس لئے شاعری محض تضیع اوقات ہے۔ (۲) شاعر مفتری اور کذاب ہوتے ہیں۔ (۳) شاعری سفلی جذبات کو برانگیختہ کرتی ہے اور افراد و ملل کو کمزور کردیتی ہے[1]۔ (۴) اور سب سے آخر میں یہ کہ افلاطون نے اپنی ریاست سے شعرا کو خارج کر دیا ہے۔ پہلے اعتراض کا جواب سڈنی یہ دیتا ہے کہ شاعری اخلاقی سبق سکھاتی ہے، نیک اعمال کرنے پر اکساتی ہے، تو اس سے بہتر اور کون سا فن ہو سکتا ہے۔ دوسرے اعتراض کا جواب وہ یہ دیتا ہے کہ شاعر کسی چیز کو حقیقت کے طور پر بیان نہیں کرتا نہ وہ کسی چیز کی تصدیق ہی کرتا ہے۔ وہ تو محض ایک فرضی واقعہ پیش کرتا ہے اس لئے اسے کذاب نہیں کہا جا سکتا ۔ تیسرے اعتراض کا جواب وہ یہ دیتا ہے کہ دنیا بھر کی ساری شاعری سفلی جذبات کو نہیں ابھارتی ۔ اگر کسی خاص شاعر کی شاعری ایسا کرتی ہے تو وہ خاص شاعر مورد الزام ہو سکتا ہے نہ کہ فن شعر بنفسہ۔ شاعری نہ افراد کو کمزور اور بزدل

۱۔ اس سلسلے میں حالی کے افکار بھی مطالعہ کے سزاوار ہیں ۔ اقبال نے بھی اس شاعری کی مذمت کی ہے جو افراد کے حوصلے پست کرنے کا باعث ہو یا اجتماعی فساد پیدا کرے ۔

بناتی ہے اور نہ ملل کو ۔ وہ سکندر رومی کی مثال دیتا ہے جو اپنے ہمراہ لشکر کشی کے وقت ہومر کی نظمیں اٹھائے پھرتا تھا ۔ آخری اعتراض کا جواب یہ ہے کہ افلاطون کے زمانہ میں شعرا اور فلاسفہ کے مابین تنازعہ برپا تھا ۔ افلاطون فلسفی تھا اس لئے وہ شعرا کو پسند نہیں کرتا تھا ۔ پھر یہ ہے کہ افلاطون بھی فن شاعری کی مذمت نہیں کرتا بلکہ چند جھوٹے شعرا کی مذمت کرتا ہے جو اس کے زمانے کے نوجوانوں کے اخلاق پر برا اثر ڈال رہے تھے اور دیوتاؤں کے متعلق جھوٹے قصے لکھتے تھے ۔

اس کے بعد سڈنی انگلستان میں فن شعر گوئی کی حالت سے بحث کرتا ہے ۔ اسے معاصر شعرا میں سے سوائے سپنسر کے کسی اور کا کلام معیاری دکھائی نہیں دیتا ۔ اس کی وجہ یہ ہے ۔ کہ معاصر انگریز شعرا محنت سے جی چراتے ہیں شعر کے لئے تین لازمی چیزوں کی ضرورت ہے : محنت، نقل اور تجربہ ۔ سڈنی کو اپنے زمانہ کے تمثیل نگاروں سے بھی بڑی شکایت تھی ۔ وہ بے شمار غلطیاں کرتے تھے ۔ سب سے بڑی غلطی تو یہ تھی کہ وہ وحدت ہائے ثلاثہ کو نظرانداز کر دیتے تھے ۔ دوسرے یہ کہ وہ طربیہ اور حزنیہ عناصر کو بھونڈے طریقہ سے ملا دیتے تھے ۔ ان دو چیزوں سے سڈنی بڑی تفصیلی بحث کرتا ہے ۔ اور آخر میں وہ یہ ثابت کرنے کی کوشش کرتا ہے کہ انگریزی زبان ذریعہ اظہار کے طور پر استعمال کی جا سکتی ہے ۔ اور جن لوگوں کو اعتراض ہے کہ اس کی کوئی منظم صرف و نحو نہیں ہے وہ غلطی پر ہیں ۔

الزبتھ کے دور کے انتقادی نظریات اور فنی تخلیقات میں قطبین کی سی ضد پائی جاتی ہے ۔ ایسے معلوم ہوتا ہے جیسے اس دور میں

نقادوں کا کام نظریات بنانا تھا اور تمثیل نگاروں کا کام ان کو غلط ثابت کرنا تھا شیکسپیئر، مارلو، بیو مونٹ، فیلچر سبھی نے وحدت ہائے ثلاثہ کو خیرباد کہا، طربیہ اور حزنیہ عناصر کو خلط ملط کیا، اور اس بات کی کوئی پروا نہیں کی کہ سڈنی کے اس بارہ میں کیا خیالات ہیں یا ارسطو نے کیا کہا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ڈرائڈن (۱٦۳۱-۱۷۰۰ء) نے جب تمثیلی شاعری پر اپنا رسالہ قلمبند کیا[1] تو اسے الزبتھ کے دور کے ادب اور اس زمانہ کے تنقیدی اصولوں میں مفاہمت پیدا کرنے میں خاصی دقت پیش آئی ۔ اطالوی نقادوں کا دور گذرے ایک صدی گذر چکی تھی۔ لوگ اب یونانی ماخذ کا مطالعہ بھی کر رہے تھے ۔ اور انہیں بہت سے نو کلاسیکی اصولوں کا کوئی جواز نظر نہیں آتا تھا ۔ یہ بحث بھی چھڑی ہوئی تھی کہ آیا قدما عظیم المرتبت ہیں یا متاخرین ان سے بازی لے گئے ہیں۔ بعض نقاد تو اپنی نو کلاسیکیت میں اس قدر آگے بڑھ گئے تھے کہ یونانی مصنفوں کی بعض کتابوں کو بھی کم رتبہ سمجھنے لگے تھے کہ ان میں وحدت ہائے ثلاثہ کا فقدان تھا یا وہ نو کلاسیکی اصولوں پر پوری نہیں اترتی تھیں۔ ڈرائڈن ان تمام مسائل سے تعرض کرتا ہے۔ وہ تمثیل کی تعریف یوں کرتا ہے ''یہ فطرت انسانی کی درست اور صحیح تصویر ہے جس میں انسانی جذبات و خیالات کو اور گردش روزگار کے اثرات کو پیش کیا جاتا ہے۔ اس کا مقصد لوگوں کو تفریح بہم پہنچانا بھی ہے اور اخلاقی سبق

۱- تمثیلی شاعری یا Our Dramatic Poetry (۱٦٦۸ء)

دینا بھی[۱]''۔ فطرت یہاں ''نیچر'' کا ترجمہ ہے تصویر در اصل نقل کے معنی میں استعمال کیا گیا ہے۔ تمثیل کا (یاادب کا) مقصد جو ارسطو ، رومن ناقدین، سڈنی اور دیگر نو کلاسیکی نقادوں نے پیش کیا ہے وہی ڈرائڈن نے اپنا لیا ہے۔ اس میں تفریح بھی آ جاتی ہے اور اخلاقی درس بھی۔ ڈرائڈن ان چند نو کلاسیکی نقادوں میں سے ہے جو متقدمین کی کورانہ تقلید نہیں کرتے تھے۔ اسی لئے ہم دیکھتے ہیں کہ وہ جہاں کہیں کوئی غلط نظریہ متقدمین کی تحریروں میں پاتا ہے اس کی تردید کر دیتا ہے۔ ''اگر ارسطو نے ہمارے حز نئے پڑھے ہوتے، تو اس کی آرا مختلف ہوتیں''، وہ ایک جگہ پر لکھتا ہے اور نو کلاسیکی دور میں یہ صرف ڈرائڈن ہی لکھ سکتا تھا۔ ڈرائڈن قدما کی عزت کرتا ہے مگر اس کے ساتھ ہی ساتھ وہ متاخرین کی تخلیقات کی عظمت کا قائل بھی ہے۔ وہ جانتا ہے کہ ارسطو صرف ایک وحدت کو مانتا ہے۔ اور اسی وحدت عمل پر ڈرائڈن بھی زور دیتا ہے۔ مگر وہ طربیہ اور حزنیہ عناصر کے ملاپ کی اجازت دیتا ہے اور ضمنی داستانوں پر بھی اسے کچھ اعتراض نہیں اگر وہ اصلی داستان کے بیان میں مخل نہ ہوں وہ مانتا ہے کہ فرانسیسی تمثیلوں میں بعض ایسی خصوصیات ہیں جو انگریزی تمثیلات میں نہیں ملتیں۔ مگر اس کے خیال میں ہر قوم کے اپنے اپنے معیار ہوتے ہیں۔ ڈرائڈن کے اسی قسم کے نظریات سے بعد میں رومانوی تحریک کو مدد ملی تائن اور کروچے نے بعد میں بہ تصریح و توضیح یہ لکھا کہ ہر مصنف اور ہر کتاب اپنا معیار خود مقرر کرتے ہیں۔ کوئی

۱- کتاب مذکور۔

خارجی قانون یا اصول ہمیشہ کے لئے مصنف پر نافذ نہیں کیا جا سکتا ۔ انگریزی تمثیل نگار بھی بعض ایسی خصوصیتیں رکھتے ھیں جو فرانسیسی ادب میں نہیں پائی جاتیں۔ وحدت ھائے ثلاثہ میں دو وحدتیں تمثیل نگار کی ضروریات کے تابع ھوتی ھیں۔

ڈرائڈن کا نوکلاسیکی تنقید پر بڑا گہرا اثر ھوا ۔ وہ تمثیلی شاعری میں قافیہ کی اھمیت پر زور دیتا ھے۔ یہی وجہ ھے کہ وہ صنف سخن جسے انگریزی میں ھیروئک کپلٹ (Heroic Couplet) کہتے ھیں نوکلاسیکی دور کی ایک خصوصیت بن گیا ۔ نوکلاسیکی انتقاد میں لفظ ''نیچر'' کی ترویج و اشاعت کا باعث بھی ڈرائڈن ھوا ۔ ڈرائڈن کے خیال میں ادب کو ''نیچر'' کی نقل کرنا چاھئے ۔ وہ ادبی کاوشوں کی کامیابی یا ناکامی کے لئے انتقادی اصولوں کا قائل نہیں ۔ کسی ادبی کاوش کی کامیابی یا ناکامی کا معیار پڑھنے والے یا قاری کی اثرپذیری کی نوعیت پر منحصر ھے ۔

ڈرائڈن ھی کی تحریروں کے اثر سے دیگر فنون لطیفہ کے انتقاد نے انگریزی ادب کی تاریخ میں پہلی مرتبہ ایک اھم فن کی حیثیت اختیار کی ۔ چنانچہ ھم دیکھتے ھیں کہ ڈرائڈن کے بعد انگریزی میں انتقاد کا ایک طوفان سا آجاتا ھے۔ اور حالت یہ ھو جاتی ھے کہ کوئی بھی ایسا اھم شاعر، تمثیل نگار، ناول نویس، حتیٰ کہ فلسفی، مورخ اور عالم باقی نہیں رہ جاتا جتنے مضامین، مقالات ، وقائع نویسی مکالمات ، وغیرہ کی صورت میں ادب یا فنون لطیفہ کی کسی شاخ یا کسی ادیب پر کچھ نہ کچھ لکھا نہ ھو۔ ڈرائڈن کے تمثیلی شاعری پر ایک مضمون (۱۶۶۸ء) کے بعد جو اھم کتابیں

شائع ہوئیں ان میں سے کچھ یہ تھیں : ارل آف ملگریو کی ''شاعری پر ایک مضمون'' (۱۶۸۲ء)، رائمر کی ''گذشتہ دور کے حزئیے'' (۱۶۷۸ء)، ''جون ڈینس کی شاعری میں انتقاد کے اصول'' (۱۷۰۴ء)، ''جوناتھان رچرڈسن کی نظریہ مصوری پر ایک رسالہ'' (۱۷۱۵ء)، چارلس گلڈن کی ''شاعری کا مکمل فن''، رچرڈ ہرڈ کے ہوریس پر حواشی مع چند مضامین کے (۱۷۴۹-۱۷۵۷ء)، جیمس ہیرس کی تین مقالات (۱۷۴۴ء)، ایڈورڈ ینگ کی ''تخلیقی تحریرات پر چند مضامین''، ٹامس بلیکویل کی ''ہومر کی حیات اور تصانیف کی تحقیق'' (۱۷۳۵ء) جوزف وارڈن کی ''پوپ کے ملکہ شاعری اور تصانیف پر ایک مقالہ'' (۱۷۵۶ء)، سر جوشوا رینالڈز کے مصوری پر خطبات (۱۷۹۰ء)، پرسیول سٹاکڈیل کی ''فن شاعری''، اس کی حقیقت اور قوانین کی تحقیق (۱۷۷۸ء)، دانیال ویب کی شاعری اور موسیقی کے ربط باھمی پر چند اشارات (۱۷۶۹ء)، جیمز بیٹی کی شاعری اور موسیقی پر مضامین (۱۷۷۶ء) ٹامس ڈائننگ کی نقل شاعری اور نقل موسیقی پر دو مقالات (۱۷۸۹ء)، فرانسس ہیچیسن کی ''ہمارے تصورات حسن و خیر کی بنیادوں کے متعلق تحقیق'' (۱۷۲۵ء)، ولیم ہوگرتھ کی ''تجزیہ حسن'' اور ہیوم کا ''حزنیہ پر مقالہ'' (۱۷۵۷ء)۔

ڈرائڈن کے بعد پوپ کا مقام ہے۔ مگر پیشتر اس کے کہ پوپ کے نظریات سے بحث کی جائے آئیے دیکھیں کہ اس وقت یورپ کے دوسرے ملکوں میں ادبی انتقاد کی کیا صورت تھی۔

فرانس میں اس دور میں دو نقاد سب سے پیش پیش تھے۔ کورنے (۱۶۲۵-۱۷۰۹ء) کی تین مقالات ۱۶۶۰ء میں شائع ہوئی تھی۔ اس کتاب میں اس نے انھی نظریات کا اظہار کیا تھا جوآٹھ

سال بعد ڈرائڈن کی تمثیلی شاعری پر ایک مقالہ میں ہمیں ملتے ہیں۔ کورنے بھی وحدت ہائے ثلاثہ کے سلسلہ میں نرمی سے کام لیتا تھا۔

یورپ میں سترھویں صدی کا مشہور ترین نقاد بوالو (۱۶۳۶—۱۷۱۱ء) تھا۔ اس کے نظریات کا اثر تمام یورپ میں محسوس کیا گیا۔ بوالو نے کوئی نئی بات تو نہیں کی بلکہ زیادہ تر هوریس هی کے نظریات کی تعبیر و اشاعت میں حصہ لیا۔ بوالو کی ''فن شاعری'' (۱۶۷۴ء) چار حصوں میں منقسم ہے۔ پہلے حصے میں وہ یہ بتاتا ہے کہ شاعری کا ملکہ وھبی ہوتا ہے مگر شاعر کو محنت، کاوش، ریاض اور فکر و تدبر سے مفر نہیں۔ دوسرے حصہ میں وہ شاعری کی مختلف اقسام کا ذکر کرتا ہے۔ اور ان کی تعریف پیش کرتا ہے تیسرا حصہ حزنیہ، طربیہ اور حماسہ کی تعریف پر مشتمل ہے۔ چوتھا حصہ بیش تر اخلاقیات سے متعلق ہے اس کا دعویٰ ہے کہ جو شخص بداخلاق ہے وہ ایک مکمل اور عظیم المرتبت شاعر نہیں بن سکتا۔ شاعر کا مقصد قاری کو تفریح پہنچانا تو ہے هی مگر اس کے ساتھ لازم ہے کہ وہ کوئی مفید کام بھی سرانجام دے۔ شاعر کو کوئی اخلاقی سبق دینا چاهئے[1]۔

پوپ (۱۶۸۸—۱۷۴۴ء) کا فن تنقید پر مقالہ ۱۷۱۱ء میں شائع ہوتا ہے۔ اس میں جو خیالات پوپ نے ظاهر کئے تھے وہ وهی تھے جو اس سے پہلے نوکلاسیکی نقاد ظاهر کرتے چلے آئے تھے۔ شاعری نقل ہے۔ قدما سے غلطی کا امکان نہیں۔ اس لئے ان کی پیروی کرنی چاهئے۔ شاعر کو ''نیچر'' کی پیروی کرنا چاهئے وغیرہ۔

۱- پیٹرسن: فرانسیسی نظریہ شعر کی تین صدیاں، یونیورسٹی آف میکلیگن پریس ۱۹۳۵ء باب شانزدهم۔

ڈرائڈن کے بعد جس شخص کو نو کلاسیکی نقادوں میں شہرت حاصل ہوئی وہ ڈاکٹر سیموئیل جانسن (۱۷۰۹—۱۷۸۴ء) ہے۔ جانسن کا شیکسپیئر پر مقالہ ۱۷۵۶ء میں شائع ہوا۔ یہ مقالہ بوجوہ بڑی اہمیت رکھتا ہے جانسن نو کلاسیکی نقاد ہے وہ شیکسپیئر کی اس لئے مذمت کرتا ہے کہ شیکسپیئر کی تماثیل میں کسی اخلاقی روش کا سراغ نہیں ملتا۔ ہر ادیب کا فرض ہے کہ وہ انسانیت کی فلاح کے لئے کوشاں رہے اور لوگوں کو اخلاقیات کا درس دے۔ مگر جو لوگ شیکسپیئر کی اس لئے مخالفت کرتے ہیں کہ اس نے وحدت ہائے ثلاثہ کے اصول کی پیروی نہیں کی جانسن ان سے اختلاف رائے کا اظہار کرتا ہے۔ اس کے خیال میں سوائے وحدت عمل کے (جس کی شیکسپیئر ہمیشہ پیروی کرتا ہے) باقی دونوں وحدتیں بیکار، اور عام طور پر ضرر رساں ہیں۔ شیکسپیئر کی تمثیلیں ”آئینۂ حیات“ ہیں۔ اس کے کردار جیتے جاگتے، روز مرہ کے انسان ہیں۔ اگر وہ حزنیہ اور طربیہ کے عناصر کو مختلط کر دیتا ہے تو یہ اسے بھی مورد اعتراض نہیں بنایا جا سکتا کہ روز مرہ کی زندگی میں ہمیں یہ دونوں پہلو بہ پہلو نظر آتے ہیں۔ شیکسپیئر کی تمثیلوں میں بعض ایسے عناصر ہیں جو مسلمہ انتقادی اصولوں سے ٹکراتے ہیں لیکن اگر کوئی چیز انتقادی اصولوں کے خلاف ہو مگر عقل انسانی اور روزمرہ کے مشاهدے کے مطابق ہو تو انتقادی اصولوں کی پروا نہیں کی جاتی۔ ارسطو کی طرح جانسن بھی زبان کو تین قسموں میں تقسیم کرتا ہے۔ خواص کی زبان، عوام کی زبان (جو تیزی کے ساتھ بدلتی رہتی ہے) اور وہ زبان جس میں دونوں کے عناصر موجود ہوتے ہیں۔ یہ تیسری قسم جانسن کے نزدیک بڑی دیر پا

ہوتی ہے اور اسی میں شاعر کو اپنی تخلیقات پیش کرنا چاہئیں۔

رومانوی تحریک

اس سے پیشتر بتایا جا چکا ہے کہ کلاسیکیت (یا نو کلاسیکیت) کیا ہے۔ یہ بات بھی واضح ہو گئی ہوگی کہ بعض نو کلاسیکی مصنفین کی تصنیفات میں بھی کئی ایسے خیالات مل جاتے ہیں جو کلاسیکیت کی تحریک کی روح کے منافی ہیں۔ دراصل یہ نہیں کہا جا سکتا کہ کوئی خاص دور خالصتاً کلاسیکی یا نو کلاسیکی دور ہے اور کوئی دوسرا دور خالصتاً رومانوی دور ہے۔ جب کوئی شاعر لکھنے بیٹھتا ہے تو وہ کبھی نہیں سوچتا کہ وہ رومانوی انداز میں شعر کہے گا یا کلاسیکی اسلوب میں شعر کہے گا۔ نو کلاسیکی دور میں رومانوی خیالات صرف ڈرائڈن اور جانسن ہی کی تحریرات میں نہیں ملتے بلکہ اور بھی بہت سے مصنفین ہیں جن کی کتابوں میں رومانویت کے جرثومے موجود ہیں۔ وحدت ہائے ثلاثہ کا تصور ایسا کڑا قانون تھا جسے تمثیل نگاروں نے بار بار توڑا ہے۔ حتیٰ کہ بعض وہ لوگ بھی جو اصولی طور پر وحدت ہائے ثلاثہ کے قائل تھے، جب تمثیل لکھنے لگے تو انہیں اس قانون سے روگردانی کرنی ہی پڑی۔ کچھ دوسرے تمثیل نگاروں نے تو ببانگ دھل نو کلاسیکی حریفوں کی مخالفت کے باوجود گویا دیدہ و دانستہ وحدت ہائے ثلاثہ کے اصول کو تہس نہس کر کے رکھ دیا۔ انہی میں سے ایک ہسپانوی تمثیل نگار لوپے دی ویگا (۱۵۶۲—۱۶۲۵ء) تھا۔ جس نے ۱۶۰۹ء میں لکھا: ”جب مجھے کوئی طربیہ لکھنا ہوتا ہے تو میں ان اصولوں کو چھ تالوں میں بند کرکے رکھ دیتا ہوں .... اور اس قانون کے مطابق لکھتا ہوں جسے ان مصنفوں نے وضع کیا ہے جو محض سامعین کی تعریف اور

داد کے خواہاں تھے۔ اسی طرح مولیئر (۱۶۲۲—۱۶۷۴ء) نے ۱۶۶۳ء میں نو کلاسیکی نقادوں سے پوچھا کہ کیا ''سب اصولوں سے اہم اصول قارئین (یا سامعین) کو خوش کرنا نہیں ہے''؟ اسی مصنف کی ایک تمثیل ''مدرسہ زناں'' (۱۶۶۳ء) میں ایک کردار کہتا ہے ''جہاں تک میرا تعلق ہے میں تو تمثیل میں یہ دیکھتا ہوں کہ بات دل کو لگتی ہے یا نہیں۔ اور جب تمثیل سے مجھے مسرت حاصل ہوتی ہے تو پھر میں یہ کبھی نہیں سوچتا کہ میں نے خوش ہو کر کسی غلطی کا تو ارتکاب نہیں کر لیا یا یہ کہ ارسطو کے قوانین کے مطابق مجھے ہنسنا بھی چاہئے تھا کہ نہیں۔''

انگریزی زبان میں رومانٹک یا رومانوی کا کلمہ پہلی بار بظاہر ایچ۔ مور نے اپنی کتاب ''ابدیت روح'' (۱۶۵۹ء) میں استعمال کیا۔ سترھویں صدی میں اس لفظ کو ان خصوصیات کے اظہار کے لئے استعمال کیا جاتا تھا جو رومانوی قصوں (Romances) کی ہیئت یا مواد سے متعلق تھیں[1]۔ مثلاً تخیل کی پرواز، غیر حقیقی واقعات وغیرہ۔ کبھی اس سے مراد غیر حقیقی اور ''افسانوی'' بھی ہوتا تھا۔ ڈرائڈن، جانسن اور دیگر نو کلاسیکی نقاد اسے غیر مستحسن خصوصیات کے اظہار کے لئے استعمال کرتے ہیں۔ انگلستان سے یہ لفظ فرانس گیا جہاں بظاہر یہ پہلی بار ۱۶۷۵ء میں استعمال ہوا۔ پھر وہاں یہ بڑا مقبول ہو گیا اور اسے فرانسیسی اکادمی نے اپنی فرانسیسی لغت (۱۷۷۸ء) میں بھی جگہ دی۔ اور اس کے معانی یہ قرار دئے ''رومانتک: ان ادیبوں کے لئے استعمال کیا جاتا ہے جو کلاسیکی مصنفوں کے وضع کردہ قوانین نگارش

۱۔ آکسفورڈ انگریزی لغت۔

اور اسلوب نگارش سے ہٹ کر لکھتے ہیں''۔ یہ بالکل نئے معنی تھے اور یہ نئے معنی دراصل فرانس میں المانیہ سے درآمد ہوئے تھے۔

المانیہ میں جب یہ لفظ پہلی مرتبہ گیا ہے تو اس سے پہلے ان کی زبان میں ایک لفظ رومانٹش موجود تھا۔ جسے اجاڑ، بیابان اور وحشتناک مقامات کے بیان کے لئے استعمال کرتے تھے۔ بعد میں اس نئے لفظ رومانٹک کو نئی اصناف سخن کے لئے انہیں پرانی اصناف سے جدا کرنے کی غرض کے لئے استعمال کیا جانے لگا۔ پھر جدید ادبا کو رومانٹک (رومانوی) کا نام دیا گیا شیگل گھرانے کے نقادوں نے نیز گوئٹے (۱۷۴۹—۱۸۳۲ء) اور شلر (۱۷۵۹—۱۸۰۵ء) نے اس فرق کو مقبول بنایا۔ اور پھر یہ لفظ انگلستان پہنچا۔ لندن کے کوارٹرلی ریویو نے ۱۸۱۴ء میں ایک مقالہ شائع کیا جس میں بتایا گیا تھا کہ آجکل المانیہ میں ایک بحث چھڑی ہوئی ہے اور مسئلہ زیر بحث یہ ہے کہ آیا قدما زیادہ بلند ادب تخلیق کر چکے ہیں یا جدید ادیب (رومانٹک) ان پر تفوق رکھتے ہیں۔ بائرن (۱۷۸۸—۱۸۲۴ء) نے ۱۸۱۷ء میں انگلستان کو خیر باد کہا۔ وہ اپنے ایک مکتوب میں مکتوب الیہ کو لکھتا ہے کہ یہ دو الفاظ (قدما اور متاخرین) اس نئی اصطلاح (رومانوی) کے ساتھ انگلستان میں تا حال استعمال نہیں کئے جاتے۔ لفظ رومانوی کے نئے معانی انگلستان غالباً ۱۸۱۶ء اور ۱۸۲۰ء کے درمیان پہنچے اور مقبول ہو گئے۔ چنانچہ تھوڑا ہی عرصہ بعد والٹر پیٹر (۱۸۳۴—۱۸۹۴ء) نے کہا کہ ''رومانوی مزاج کی تکوین حسن میں وحشت کے عنصر سے ہوئی ہے''۔ (نو کلاسیکی نقاد حسن میں ربط و ضبط کے عنصر پر زور دیتے تھے)۔ انگلستان میں رومانویت کی تحریک کی بڑی بڑی خصوصیات یہ تھیں:

(۱) جذباتیت (شیلے) ، (۲) مناظر فطرت سے دلچسپی (ورڈز ورتھ)، (۳) ماضی اور خصوصاً قرون وسطیٰ میں دلچسپی (قوطی یا گاتھک ناول نیز سکاٹ)، (۴) تصوف (بلیک)، (۵) انفرادیت پسندی (بائرن)، (۶) نو کلاسیکی رجحانات اور ہر طرح کے قوانین سے بغاوت، (۷) دیہاتی زندگی سے دلچسپی (گولڈ سمتھ) ، (۸) مناظر فطرت میں غیر منظم، عجیب و غریب اور وحشی عناصر سے دلچسپی ، (۹) تخیل کی مکمل آزادی جو بعض اوقات بے راہ روی بن جاتی ھے۔ (۱۰) ان کوائف اور مظاھر سے لگاؤ جو فطرت سے قریب تر ھیں۔ اس سے قطع نظر کہ ان میں شائستگی کا عنصر موجود ھے کہ نہیں (۱۱) انسانی حقوق کے حصول کے لئے جدو جہد کا جذبہ (برنز ۔ بائرن)، (۱۲) حیوانات کی زندگی سے دلچسپی (کوپر)، (۱۳) جذباتی المیت (کیٹس-شیلے) ، (۱۴) ناول نویسی میں جذبات نگاری (رچرڈ سن) ۔ اس کے علاوہ ھیئت کے لحاظ سے بھی رومانوی تحریک کی بہت خصوصیات ھیں مگر ان کا یہاں پر تذکرہ بے محل ھوگا۔

رومانوی عناصر کو فروغ دراصل اٹھارھویں صدی کے نصف آخر ھی میں حاصل ھو چکا تھا ۔ مگر ان چیزوں نے ابھی تک ایک منظم تحریک کی صورت اختیار نہیں کی تھی ۔ اس صدی کے وسط تک نہ تو اس تحریک کا کوئی قائد تھا، نہ کوئی نظریۂ فن اور نہ ھی کوئی خاص رخ متعین تھا ورڈز ورتھ (۱۷۷۰-۱۸۵۰ء) کے لریکل بیلڈز (Lyrical Ballads) کے دیباچہ (۱۷۹۷ء) کو رومانیت کا منشور کہا جاتا ھے۔ اس دیباچہ نے رومانویت کے نظریۂ فن کا تعین کر دیا اور رومانیت کی ایک سمت معین کر دی مگر رومانویت کے اس منشور میں بھی بعض ایسے خیالات مل جاتے ھیں جو نو کلاسیکی ھیں۔

ورڈزورتھ کی ہر نظم اس کے اپنے الفاظ میں ایک قابل قدر مقصد رکھتی ہے۔ یعنی یہ مقصدیت ایک نو کلاسیکی تصور ہے ۔ اسی طرح یہ خیال بھی کہ شعر کا مقصد نقل ہے نو کلاسیکی ہے۔ ورڈز ورتھ کے خیال میں احساسات و خیالات کو ایسی زبان میں بیان کرنا چاھئے جو روز مرہ کے استعمال میں آتی ہو۔ یہ زبان اگرچہ عامۃ الناس ھی کی زبان پر مبنی ہوتی ہے لیکن شاعر یا تخلیقی فنکار انتخاب الفاظ سے یوں کام لیتا ہے کہ تخلیقی زبان عامۃ الناس کی زبان سے کسی قدر مختلف ہو جاتی ہے۔ شعر اور نثر میں سوائے اسکے کوئی فرق نہیں کہ مقدم الذکر موزوں ہوتا ہے یعنی ایک منظم آہنگ کا پابند ہوتا ہے[1]۔ ایک اعلیٰ نثری نمونہ میں اور ایک اعلیٰ شعری نمونہ میں زبان و بیان کا کوئی بنیادی فرق نہیں ہوتا ۔ شعری زبان میں البتہ سوقیانہ پن سے گریز کیا جاتا ہے[2]۔ جن واقعات کو اور حوادث کو لریکل بیلڈز میں

۱۔ مشرقی اسلوب انتقاد میں بھی وزن شعر کی شرط لازم ہے ۔ اگرچہ یہ ضروری نہیں کہ جو کلام موزوں ہے وہ شعر ہو لیکن یہ ضروری ہے کہ شعر جب پایا جائے وزن کے سانچے میں ڈھلا ہوا پایا جائے۔ ظاہر ہے کہ وزن با اصول اور منظم آہنگ کا نام ہے ۔ ورنہ نثر میں بھی وزن موجود ہوتا ہے اور نثر کی بہت سی ایسی قسمیں بیان کی گئی ھیں جن میں غیر منظم آہنگ کسی نہ کسی طرح ملتا ہے ۔ اس سلسلے میں وزن حقیقی اور وزن غیر حقیقی میں امتیاز کرنا بھی بہت ضروری ہے ۔ مولانا عبد الرحمان نے مراۃ الشعر میں شعر اور وزن سے بہت مفصل بحث کی ہے ۔ اس سلسلے میں اس بحث کا مطالعہ بہت سود مند ہوگا۔

۲۔ ابتذال یوں بھی سزاوار مذمت ہے لیکن مشرقی اسلوب انتقاد نے غزل کے سلسلے میں خاص طور پر ابتذال سے احتراز کا مشورہ دیا ہے ۔ ابتذال یا معانی ناشائستہ سے شمس قیس رازی نے المعجم میں نقد شعر کے سلسلہ میں نہایت دلکش بحث کی ہے ۔ اور صاحب شعرالہند نے صنف غزل سے

دیکھئے صفحہ ۱۷۲ -

شعر کا موضوع بنایا گیا ھے وہ روزمرہ کی زندگی سے لئے گئے ھیں۔ ان پر تخیل کا رنگ اس طرح سے چڑھایا گیا ھے کہ روزمرہ کی چیزیں ایک نئے طور پر جلوہ گر نظر آتی ھیں۔ نو کلاسیکی روایت کے برخلاف پریوں اور دیوں کے قصے سنانے کی بجائے دیہاتی لڑکیوں اور گنواروں کے کھرے جذبات کی تصویر کشی کی گئی ھے۔ نام نہاد ''شعری زبان،، (Poetic Diction) سے گریز کیا گیا ھے۔ افکار مجرد (Abstract ideas) کے تشخص (personification) سے کہ نوکلاسیکی شاعری کی خصوصیت تھی گریز کیا گیا ھے۔ شاعری ورڈز ورتھ کے خیال میں شدید احساسات کا بے ساختہ چھلک بہنے کا نام ھے[1]۔ یہ تمام تصورات

بقیہ حاشیہ ۱۷۱ -
انتقاد میں کتاب العمدہ کے بعض مباحث سے تعرض کیا ھے بہر حال یہ مسلم ھے کہ مشرقی اسلوب انتقاد شعر میں ابتذال کو اور معانی ناشائستہ کو سخت مذموم گردانتا ھے اور شمس قیس تو اس سلسلے میں نظم کی بھی تخصیص نہیں کرتا بلکہ نثر میں بھی ناشائستگی کو قابل ملامت قرار دیتا ھے ۔ ابتذال معانی

ناشائستہ اور فحاشی کے تعین کا انحصار قوم کے اجتماعی مزاج کی شائستگی پر ھوتا ھے کہ انفرادی ذوق سلیم اجتماعی تربیت کا تابع ھوتا ھے ۔ یہی وجہ ھے کہ ادب میں فحش کیا ھے اور کیا نہیں ھے کہ متعلق نظریات میں تغیر و تبدل ھوتا رھا ھے لیکن اس مسئلہ پر بالعموم اتفاق آرا رھا ھے کہ سوقیانہ زبان یا ابتذال بہرحال مذموم ھے اور غالباً یہ دریافت کرنے میں کبھی دقت پیش نہیں آئی کہ ابتذال کیا ھے ۔ معمولی سا تربیت یافتہ ذھن بھی ابتذال کے معانی سے آگاہ ھوتا ھے ۔

۱- یہ وھی چیز ھے جسے مشرقی اسلوب انتقاد میں آمد کہتے ھیں ۔ آمد اور آورد کے فرق کے لئے حالی کے مقدمہ شعر و شاعری سے رجوع کرنا چاھئے ۔ یہاں اتنا کہہ دینا کافی ھے کہ مشرقی اسلوب انتقاد کے مطابق جب شاعر بیساختہ اور برجستہ شعر کہتا ھے تو وہ آمد ھوتی ھے بالفاظ دیگر جذبات کا فشار یا احساسات کی شدت اسے مجبور کرتی ھے کہ وہ فوراً واردات

دیکھئے صفحہ ۱۷۳ -

ادب کی رومانوی تحریک میں بڑے اہم سمجھے جاتے ہیں۔ ورڈز ورتھ کے بعد کے رومانوی شعرا نے انہیں شعوری طور پر اپنانے کی کوشش کی۔ اور ایک عرصہ دراز تک یہ شعرا کے لئے اور نقادوں کے لئے اصول بنے رہے۔ حتیٰ کہ انیسوی صدی کے آخر میں اور بیسویں صدی میں ان کے خلاف بعض نقادوں نے صدائے احتجاج بلند کی۔

سیموئیل ٹیلر کولرج (۱۷۷۲—۱۸۳۴ء) میں بہت سے اوصاف جمع ہوگئے تھے، وہ شاعر بھی تھا، تمثیل نگار، فلسفی اور نقاد بھی تھا۔ اس کے فلسفہ کا اس کی انتقادی نظریات پر گہرا اثر نظر آتا ہے۔ کولرج سے پہلے انگریزی انتقاد میں زیادہ تر تکنیک اور ہیئت کے ہی مباحث تھے۔ بعض نقاد چند عقائد کو ذہن میں رکھ کر انتقاد کرتے تھے۔ مثلاً وحدت ہائے ثلاثہ وغیرہ۔ یہی وجہ ہے کہ کولرج سے پہلے کی تنقید بڑی حد تک ایک مکانیکی (mechanical)، انفرادی (individuality)، اور متنازعہ فیہ عمل تھی[1]۔ کولرج نے نفسیات سے کام لے کر انتقاد میں گہرائی پیدا کی۔ انگریزی تنقید میں اس نے پہلی بار نفسیات کا کلمہ استعمال کیا۔ اور

بقیہ حاشیہ

کا اظہار کرکے اپنے دل کا بوجھ ہلکا کرے۔ اگرچہ نفسیاتی طور پر مسلم ہے کہ بیان غم سے شعور غم کم نہیں ہوتا۔ فنی اظہار و ابلاغ سے فقط فنکار کی یہ الجھن رفع ہوتی ہے کہ مجھے ہوا کیا ہے۔ جس جذبہ سے فنکار متاثر ہے اس میں کوئی کمی واقع نہیں ہوتی اقبال کہتا ہے:

غزلے زدم کہ شاید ز نوا قرارم آید
تپ شعلہ کم نگردد ز گسستن شرارہ

یہ شعر بھی غور طلب ہے:

میں کبھی غزل نہ کہتا مجھے کیا خبر تھی ہمدم
کہ بیان غم سے ہوگا غم آرزو دو چنداں

۱۔ ہربرٹ ریڈ: کولرج بحیثیت نقاد، لندن۔

وہی انگریزی نقادوں میں پہلا نفسیاتی نقاد ہے[1]۔ کولرج تحصیل علم کے لئے الہانیہ بھی گیا اور الہانوی نقادوں سے متاثر ہوا۔ کولرج کے خیال میں ادب کا مقصد اخلاقی تربیت نہیں بلکہ حظ فاجعہ (immediate pleasure) ہے۔ کولرج فلسفہ میں عینیت (idealism) کا داعی تھا۔ ادبی انتقاد میں بھی اس نے یہی روش اختیار کی۔ بائیو گرافیا لٹریا ماہیت شعر پر گنی چنی اعلیٰ پایہ کی کتابوں میں سے ایک ہے۔ کولرج کے انتقاد کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ وہ بڑے دوستانہ اور مخلصانہ طریقہ پر تنقید کرتا ہے۔ اس کی نگارشات میں سختی اور انانیت کا شائبہ تک نہیں ملتا۔ کولرج کے انتقاد کی اہمیت روز بروز روشن تر ہوتی جاتی ہے۔ ہربرٹ ریڈ اسے تمام انگریز نقادوں سے اہم ترین قرار دیتا ہے۔ ایلن ٹیٹ کے خیال میں کولرج نے موجودہ انتقاد پر براہ راست بیحد اثر ڈالا ہے۔ کولرج کو لسانیات سے اور شعری زبان سے جو دلچسپی ہے اس کا اثر آجکل کے انتقاد پر نمایاں ہے[2]۔ کولرج کی اکثر نگارشات میں تشنگی کا احساس ضرور ہوتا ہے۔ بعض نقادوں کے خیال میں اس کے بہت سے نظریات الہانوی نقادوں کی تحریروں کا یا تو ترجمہ ہیں یا چربہ۔ کولرج نے شیکسپیئر پر جو تنقید کی ہے

۱- کتاب مذکور۔

۲- یہ وہی قضیہ ہے جسے مشرقی انتقاد نے لفظ و معنی کے ربط باہمی کا قضیہ کہا ہے۔ اصل اہمیت لفظ کو ہے یا معنی کو دونوں میں کیا تعلق ہے۔ الفاظ معانی سے مشروط ہوتے ہیں یا نہیں۔ روح سخن معانی لطیف ہیں یا الفاظ جمیل یہ تمام مباحث مشرق انتقاد کے بہت جلیل القدر مباحث میں داخل ہیں۔ آگے چل کر فصاحت و بلاغت اور لفظ و معنی کے باہمی ربط کے سلسلے میں اس بات کی توضیح کی جائیگی کہ مشرق میں لسانیات کو انتقاد میں کتنی اہمیت دی گئی ہے۔

وہ بھی بعض نقادوں کے نزدیک مخلصانہ تحقیق نہیں ہے۔ مثلاً ہیملٹ پر انتقاد میں کولرج دراصل ہیملٹ پر انتقاد نہیں کرتا بلکہ اپنے آپ کو ایک خوبصورت لباس میں پیش کرنے کی کوشش کرتا ہے[1] ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کولرج کو ''خطرناک ترین'' قسم کے نقادوں کے گروہ میں شامل کرتا ہے۔ اس کے خیال میں یہ گروہ ان نقادوں پر مشتمل ہے جو فطرتاً تخلیقی ذہن رکھتے ہیں مگر جو تخلیقی قوت میں کسی کمزوری کے باعث اس کا رخ تنقید کی جانب پھیر دیتے ہیں۔[2]

تاریخی انتقاد

سینٹ بیو: تاریخی نقطۂ نظر سے ادب کے انتقاد کا باقاعدہ آغاز اٹھارھویں صدی کی ابتدا سے ہوتا ہے۔ ۱۷۲۵ء میں نیپلز کے فلسفی ویچو (۱۶۶۸—۱۷۴۴ء) کا رسالہ علم جدید (La Scienza Nuova) شائع ہوا۔ یہ رسالہ فلسفہ تاریخ کے متعلق بحث کرتا ہے۔ اسی رسالہ میں اس نے غالباً تاریخ میں پہلی مرتبہ ادب کی سماجی تعبیر کرنے کی کوشش کی۔ چنانچہ اس کے بعد اس تصور نے بڑی مقبولیت حاصل کی کہ فنون لطیفہ اور ادبیات کا مطالعہ اور تشریح و تعبیر اس نقطۂ نظر سے ہونی چاہئے کہ وہ ان جغرافیائی، تاریخی اور ثقافتی حالات کی تخلیق ہیں جو کسی خاص قوم سے مربوط و منسوب ہیں۔[3] ان فنون لطیفہ اور ادبیات کو سمجھنے کے لئے لازم ہے کہ اس زمانہ کے حالات کا مطالعہ کیا جائے

۱۔ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ: تنقید کا مقصد از منتخب مقالات ۱۹۱۷—۱۹۳۲ء لندن، ۱۹۳۲ء۔

۲۔ ایلیٹ: ہیملیٹ از منتخب نثر منتخبہ و مرتبہ جان ہیوارڈ، پینگون بکس لندن ۱۹۵۳ء۔

۳۔ اڈمنڈ ولن: ادب کی تاریخی تعبیر از *Triple Thinkers*، آکسفورڈ ۱۹۴۸ء۔

جس میں وہ تخلیق ہوئے ہیں[1]۔

سینٹ بیو (۱۸۰۴-۱۸۶۹ء) کے خیال میں کسی ادیب کے فنپاروں کے مطالعہ کے لئے لازمی ہے کہ اس ادیب کی زندگی کے خیالات کا مطالعہ کیا جائے۔ ''درخت کی نوعیت جاننے کے بعد ثمر کی نوعیت خود بخود معلوم ہو جاتی ہے''[2]۔ نقاد کو چاہئے کہ وہ ادیب کے کردار سے آگاہ ہو، اس نسل کی خصوصیتوں کو جانتا ہو جس سے ادیب تعلق رکھتا ہے۔ اس کے ملک کے حالات سے واقف ہو جہاں ادیب نے زندگی بسر کی۔ نقاد کو چاہئے کہ وہ فنکار کے آباو اجداد اور اس کے معاصرین کے حالات سے بھی واقفیت رکھتا ہو۔

۱- خالص انتقادی نقطہ نظر سے یہ بات بھی ملحوظ خاطر رکھنی چاہئے کہ انتقاد شعر کے پیمانے بھی ثقافتی، تاریخی اور جغرافیائی کوائف کے مطابق متغیر ہوتے رہتے ہیں۔ لکھنوی شعرا کے کلام میں جو صنعتگری نظر آتی ہے وہ خاص ثقافتی اور تاریخی کوائف سے مربوط ہے۔ اس کی تحسین بھی انہی کوائف کا نتیجہ ہے۔ اسی طرح بعض اصناف شعر ثقافتی اور عمرانی کوائف کی تخلیق ہوتے ہیں مثلاً دکن اور لکھنؤ میں ریختی۔ ان مباحث کی تفصیل آگے آتی ہے۔

۲- اردو کے تذکرہ نویس اور فارسی کے تذکرہ نگار اکثر ایسے سوانحی کوائف قلمبند کرتے ہیں جس سے تخلیقی محرکات اور شعری عوامل پر روشنی پڑتی ہے۔ آب حیات اس سلسلہ میں خاص طور پر قابل ذکر کتاب ہے کہ اس کا نقطہ نظر ہی ادب کا تاریخی مطالعہ ہے۔ یوں بھی آزاد نے شعوری کوشش کی ہے کہ شعری تخلیقات کو سوانح حیات سے مربوط کر دے یہی کیفیت حالی کی یادگار غالب کے انتقادی اسلوب میں نظر آتی ہے۔ غالب کے کلام کی اہمیت کا جائزہ اس کی شخصیت کو پیش نظر رکھ کر لیا گیا ہے اور اس کی شخصیت کو اجاگر کرنے کے لئے اس کی زندگی کے واقعات کی حتی المقدور چھان پھٹک کی گئی ہے۔ قدرت اللہ قاسم کا مجموعۂ نغز بھی جو آب حیات کا ماخذ ہے خاصی اہمیت کا حامل ہے شبلی نے شعر العجم میں بھی کسی حد تک یہ اسلوب انتقاد ملحوظ رکھا ہے۔ ثابت لکھنوی کی حیات دبیر بھی اس قسم کے انتقاد کا اچھا نمونہ ہے۔ اس کا تفصیلی ذکر مرثیہ کے سلسلہ میں آتا ہے۔

اسے فنکار کے والدین اور خصوصاً والدہ کے متعلق معلومات حاصل کرنی چاہئیں مگر ساتھ ہی ساتھ فنکار کے بھائی، بہنوں، بچوں کے سوانح حیات اور اس کی تعلیم اور تربیت سے بھی بکلی آگاہ ہونا چاہئے۱۔

اپولیتے ادولف تائن (۱۸۲۸—۱۸۹۳ء) دوسرا فرانسیسی نقاد تھا جس نے تاریخی انتقاد کے نظریہ کو مقبول بنانے کی کوشش کی۔ تائن سینٹ بیو کی نسبت زیادہ منظم نظریات رکھتا ہے۔ اس نے اپنے خیالات کو عملی جامہ پہنانے کے لئے انگریزی ادبیات کی تاریخ لکھی اور اس کے لئے ایک لمبا دیباچہ بھی لکھا جس میں اس نے اپنے نظریات کی توضیح کی۔ اس دیباچہ میں اس نے نسل (race)، ماحول (milieu)، اور تشویق (moment)۲ کا مشہور نظریہ پیش کیا۔ کسی فنپارہ پر تنقید کے لئے ان تین چیزوں کا مطالعہ نقاد کے لئے ضروری ہے۔

میتھیو آرنلڈ (۱۸۲۲—۱۸۸۸ء) کا اثر بھی جدید ادب پر کچھ کم نہیں پڑا۔ آرنلڈ کے خیال میں انتقاد کو محض ادب تک محدود نہیں ہونا چاہئے بلکہ زندگی کے دوسرے شعبوں میں بھی کام کرنا چاہئے۔ نقاد معاشرے میں ایک بہت بڑا فریضہ ادا کرتا ہے۔ اس لئے اسے تنقید کرتے وقت ہمیشہ بے تعلق رہنا چاہئے اور سیاسیات میں نہیں الجھنا چاہئے۔ انتقاد کا مقصد انسان کو زندگی بسر کرنے کا ڈھنگ سکھاتا ہے۔ ادب تصورات اور نظریات کا اظہار ہے اس لئے

۱۔ سکاٹ جیمز کتاب مذکور بائیسواں باب۔

۲۔ یہ مشرقی انتقاد کی اصطلاح ہے۔ یہ کلمہ اکثر پرانی کتابوں میں ملتا ہے اور گمان گذرتا ہے کہ اس میں انتقادی اشارات مخفی ہیں تصریح آگے آتی ہے۔

ادب کی حیات کے لئے عمل انتقاد کی بےحد ضرورت ھے۔ شاعر کو اپنی شاعری میں زندگی کی تصویر کشی کرنا ھوتی ھے۔ اس لئے اسے دنیا اور انسانی زندگی سے پوری طرح باخبر ھونا چاھئے۔ اس کے لئے بھی تنقید کے عمل کی بےحد ضرورت ھے۔ گوئٹے کی شاعری کے پیچھے ھمیں اس کا انتقادی ذھن کارفرما نظر آتا ھے۔ اس لئے وہ بہت بڑا شاعر ھے۔ یہ بات بائرن کی شاعری میں نظر نہیں آتی اس لئے وہ کم رتبہ شاعر ھے۔ ادبی شہپاروں کی تخلیق کے لئے دو عوامل لازمی ھیں اولاً تشویقات تخلیقی ثانیاً تشویقات عصری ادبی شہپارے ھر زمانہ میں اور ھر وقت نہیں لکھے جا سکتے۔ ان کی تخلیق کا ایک خاص وقت ھوتا ھے۔ یہ عصر یا وقت وہ ھوتا ھے جب فضا خیالات و تصورات سے پر ھوتی ھے۔ اس قسم کا عصر پیدا کرنا ادیب کا کام نہیں نقاد کا کام ھے۔ اس لئے عمل انتقاد بڑا اھم عمل ھے۔ رومانوی تحریک سے منسلک بیشتر شعرا کا کلام دیر پا نہیں ھے۔ اس کی وجہ یہ ھے کہ جب انہوں نے شاعری شروع کی تو یہ تشویق عصری غیر موجود تھی۔ آرنلڈ کے خیال میں کسی فنپارہ کو پرکھنے کے لئے ھر ادیب کے پاس ایک معیار، ایک محک ھونا چاھئے۔ آرنلڈ کا اپنا معیار شیکسپیئر کا، ھیملٹ اور دانتے کا ''طربیہ خداوندی'' کا ھے آرنلڈ رومانوی شعرا پر اعتراض کرتا ھے کہ ان کے ھاں اعتدال و توازن اور آفاقیت نہیں پائی جاتی بلکہ وہ بہت داخلیت پسند ھیں اور اپنی ذات پر بہت زور دیتے ھیں۔ آرنلڈ وحدت ترتیب ۱ کو ایک اچھے فنپارہ کے لئے لازم قرار دیتا ھے۔

۱- Unity of Construction

بیسوی صدی

فرانسیسی نقاد رمی دو گورموں (۱۸۵۸—۱۹۱۵ء) انیسویں صدی اور بیسویں صدی کے درمیان ایک واسطہ کی حیثیت رکھتا ہے۔ جدید انتقاد انیسویں صدی کی تنقید سے اسی کے واسطہ سے منسلک ہے۔ ایلیٹ اسے 'اپنی نسل کا انتقادی ضمیر' کہہ کر پکارتا ہے۔ گورموں نے ایلیٹ، مرے اور ایزرا پاؤنڈ پر بہت اثر ڈالا ہے۔ مرے کی کتاب ''اسلوب کا مسئلہ'' گورموں کے خیالات کی تشریح و تعبیر ہے۔ اسلوب (style) گورموں کے خیال میں ادیب کی شخصیت کا جزو ہوتا ہے۔ ''اسلوب بالکل اسی طرح ایک شخصی اور ذاتی چیز ہے۔ جس طرح آنکھوں کا رنگ یا بولنے کا طریقہ شخصی اور ذاتی چیزیں ہوتی ہیں''[۱]۔ قوت نگارش تو کسبی چیز ہے مگر اسلوب وہی ہے۔ اسلوب نگارش کی وقعت اور اہمیت کو بڑھا دیتا ہے۔ قدیم ادبی شہپاروں کے آج تک زندہ رہنے کی وجہ یہی ہے کہ وہ اپنا مخصوص اسلوب رکھتے ہیں جو دوسری کتابوں میں یا ادبی تصنیفات میں نہیں پایا جاتا۔ یہی وجہ ہے کہ نئی مضامین اور داستانیں (plot) وضع کرنا یا تلاش کر کے بیان کرنا اہمیت نہیں رکھتا۔ شیکسپیئر کی تمثیلوں کی داستانیں وہی ہیں جو اس سے پہلے کئی مصنفوں نے استعمال کیں۔ فرق محض اسلوب کا ہے۔ شیکسپیئر کا اسلوب اسے عظمت بخشتا ہے۔ اگر چہ اختلاف اسالیب کا وجود نہ ہوتا تو ادب پر جو کچھ لکھا جا سکتا ہے پہلے سو برس میں ہی لکھا جا چکا ہوتا۔ ہیئت بڑا اہم عنصر ہے۔ اس کے بغیر مافیہ بیکار ہے[۲]۔

۱- گورماں: تحریر یا اسلوب کے بارہ میں از *Decadence* انگریزی ترجمہ بریڈلے ۱۹۲۱ء، نیویارک۔

۲- تعجب کی بات ہے کہ بیسویں صدی میں ایک نقاد لفظ اور معانی دیکھئے صفحہ ۱۸۰

اطالوی فلسفی بندیتو کروچے (۱۸۶۶–۱۹۵۲ء) کے خیالات بھی گورموں سے ملتے جلتے ہیں۔ کروچے فنپارہ کی داخلی خصوصیات اور نفسیاتی تاثیر پر زور دیتا ہے۔ فن علم انسانی کا ایک شعبہ ہے مگر اس میں منطق سے اتنا کام نہیں لیا جاتا جتنا کہ وجدانی ادراک[1] سے کام لیا جاتا ہے جو اس کے حسن کا جزو ہوتا ہے[2]۔ عمل تخلیق

بقیہ حاشیہ

کے باہمی رشتے سے بحث کرتے ہوئے بعینہٖ وہی باتیں کرتا ہے جو عباسی عہد کے عربی نقادوں اور ادیبوں نے انتقاد کے متعلق کی تھیں۔ ابن رشیق کی بعینہٖ یہی رائے ہے اور یہی مسلک ابن خلدون کا ہے جو کہتا ہے "ادائے معانی کے لئے نئے نئے انداز نکالنا اور ایک ایک بات کو کئی کئی طرح ادا کرنا شاعرانہ کمال ہے"۔ (دیکھئے مراۃ الشعر لاہور ۱۹۵۰ء عبدالرحمان)

۱- Intuitive perception

۲- ارباب تصوف اور تمام صوفی شعرا اسی وجدانی ادراک کو تخلیق شعر کا سرچشمہ قرار دیتے ہیں۔ وہ ادراکات جو حواس پر مبنی ہوتے ہیں۔ اجزا کا مشاہدہ کرتے ہیں۔ عقل بھی استدلال کرتے وقت جزئیات کا استقصا کرتی ہے۔ حقیقت کی کلیت کا شعور بصیرت کے ایک لمحے میں صرف وجدان کو حاصل ہوتا ہے۔ اس لمحہ بصیرت میں حقیقت مجزا اور پارہ پارہ ہونے کے بجائے من حیث المجموع نظر آتی ہے اور زمان و مکان سے ماورا ہو جاتی ہے۔ انبیاء کے مشاہدات اور مکاشفات اسی وجدانی ادراک کی ارتقا یافتہ صورت ہیں۔ شعری وجدان کی برق رفتاری اور سرعت مشاہدہ کا ذکر کرتے ہوئے اقبال کہتے ہیں:

می شود پردۂ چشمم پر کاہے گاہے
دیدہ ام ہر دو جہان را بنگاہے گاہے
وادیٔ عشق بے دور و دراز است ولے
طے شود جادۂ صد سالہ باہے گاہے

اسی کیفیت وجدان میں غالب نے دشت وفا کو دیکھ کر کہا ہے:

موج سراب دشت وفا کا نہ پوچھ حال
ہر ذرہ مثل جوہر تیغ آبدار تھا

دیکھئے صفحہ ۱۸۱

فن کروچے کے الفاظ میں ''انسان کی مجموعی شخصیت کا وجدانی اظہار ہے۔ کہ وہ سوچتا ہے، ارادہ کرتا ہے، محبت اور نفرت کے جذبات سے متاثر ہوتا ہے۔ کمزوری اور توانائی کا احساس کرتا ہے۔ ایک لمحہ میں وہ بلند و برتر ہوتا ہے تو دوسرے لمحہ میں اس کی حالت رقت انگیز ہوتی ہے۔ اس میں نیکی اور بدی دونوں موجود ہوتے ہیں ...... '' غرضیکہ عمل تخلیق انسان کی ایسی تشریح اور اظہار ہے جو تمام مذکورہ بالا کوائف کو محیط ہے[۱]۔ اس نقطہ پر آکر کروچے کے وجدانی اور حساس فنکار میں جس کی شخصیت کا اظہار اس کی فنی کامیابی کے ذریعہ ہوتا ہے کوئی فرق نہیں رہ جاتا۔ کروچے اور گورسوں دونوں کا مقصد فنکار کا اس کے فنپارہ سے اور فنپارہ کا قارئین سے تعلق دریافت کرنا تھا۔

بیسویں صدی کے آغاز میں انگلستان میں نہ تو کوئی بہت بڑا ادبی نقاد ہی موجود تھا اور نہ ہی کوئی بہت اہم مکتب فکر۔ آرنلڈ اور والٹر پیٹر کے اثرات مختلف حلقوں میں مختلف شکلوں میں پائے جاتے تھے۔ آرنلڈ کے انتقاد میں جو مذہبی عناصر پائے جاتے تھے ان کے خلاف رد عمل ''فن برائے فن'' کی صورت میں پیدا ہوا مگر یہ نقطۂ نظر نہ تو بہت مقبول ہوا اور نہ ہی کسی صف اول کے

بقیہ حاشیہ

واضح رہے کہ وجدانی ادراک عقل ہی کی ایک ترقی یافتہ اور نمو پائی ہوئی صورت ہے۔ اس سلسلے میں برگساں کے نظریہ وجدان سے رجوع کرنا چاہئے۔ اقبال نے 'اسلامی الہیات کی تشکیل نو' میں بھی اس سلسلہ میں بہت سود مند باتیں کہی۔

۱۔ گہے بر طارم اعلیٰ نشینم گہے بر پشت پائے خود نہ بینم

اور آدمی زادہ طرفہ معجون است از فرشتہ سرشتہ و از حیوان

دیکھئے صفحہ ۱۸۲

نقاد نے اس کی تشریح و تعبیر کرنے کی زحمت گوارا کی[1] ۔ والٹر پیٹر (۱۸۳۴—۱۸۹۴ء)، ڈی ۔ جی ۔ روزیٹی، اوبرے بیرڈزلے اور آسکروائلڈ کے حلقہ کی تحریروں کو ادبی انتقاد میں مذہبی رجحانات کے خلاف احتجاج سمجھا جاتا ہے۔ مگر در اصل یہ مذہبی رجحانات کے خلاف بغاوت نہ تھی بلکہ اس کوشش سے عبارت تھی کہ جمالیاتی قدر کی صحیح تعریف کی جائے یہ تحریک اپنے غلو کے باعث انیسویں صدی کے آخر ہی میں ختم ہو گئی۔

ارونگ بیبٹ (۱۸۶۵—۱۹۳۳ء) ایک امریکی نقاد تھا جس سے ایلیٹ نے هارورڈ میں تعلیم حاصل کی۔ بیبٹ قدامت پسند اور نو کلاسیکی رجحانات کا موید تھا ۔ اس نے فرانسیسی رومانوی شعرا پر وہی اعتراضات کئے جو اس سے پہلے آرنلڈ انگریز رومانوی شعرا پر کر چکا تھا ۔ وہ وجدان کا قائل تھا مگر کلاسیکی رکھ رکھاؤ اور اعتدال و توازن پر بڑا زور دیتا ہے۔ ادب میں بے راہ روی کے سے تجربات کو پسند نہیں کرتا ہے۔

ٹی ایس ایلیٹ (۱۸۸۸— ء) تک آرنلڈ کے خیالات ارونگ بیبٹ ہی کے ذریعہ پہنچے اور ان میں سے کچھ خیالات ایلیٹ نے اپنا بھی لئے ۔ مثلاً یہ کہ رومانوی شعرا کی داخلیت پسندی اور اپنی

بقیہ حاشیہ

اور درد نے شعور اور احساس کی لمحہ بہ لمحہ بدلتی ہوئی کیفیات کی تصویر یوں کھینچی ہے :—

دل بھی تیرے ہی ڈھنگ سیکھا ہے
آن میں کچھ ہے آن میں کچھ ہے

۱۔ آسکر وائلڈ کے انتقادی مضامین میں اس نظریہ کے بعض کوائف کی تشریح و توضیح کی گئی ہے دیکھئے *Picture of Dorian Grey* کا دیباچہ۔ اور اسکے مقالات کا مجموعہ *Intentions* یا مقاصد و غایات۔

ذات میں بہت زیادہ دلچسپی شاعری کے لئے نقصان دہ ہے۔ اس نے ورڈز ورتھ کے اس نظریہ پر کڑی تنقید کی کہ شاعری شدید احساسات کے بے ساختہ چھلک بہنے کا نام ہے[۱]۔ اس کے خیال میں شاعری اظہار جذبات نہیں بلکہ جذبات سے فرار کا نام ہے۔ یہ اظہار ذات بھی نہیں بلکہ ذات سے فرار کی کوشش ہے۔ شاعری میں اعتدال و توازن اور انتقادی شعور بڑا لازمی ہے۔ تخلیقی عمل میں جتنا عنصر وجدان کا ہوتا ہے اتنا ہی انتقادی شعور کا[۲]۔ وہ کسی ادب پارہ کو باقی تمام ادب پاروں سے جدا کر کے پرکھنے کا قائل نہیں۔ ادبی روایت دریا کے دھارے کی طرح ہے۔ اس میں نئے ادب پارے آکے ملتے جاتے ہیں۔ اور اس ملاپ سے تمام ادبی روایت پر اثر پڑتا ہے۔ ہر ادب پارہ کو اس سے پہلے کی نگارشات کی روشنی میں دیکھنا چاہئے۔ حال ماضی پر موثر ہوتا ہے اور ماضی حال پر۔ شاعر کے لئے لازم ہے کہ وہ ادب کے ماضی کے شعور کو نشوو نما بخشے۔ اور اس شعور کو آخر عمر تک ارتقا دیتا چلا جائے۔ جدت اور ندرت کوئی بڑی چیز نہیں۔ شاعر کا کام نئے جذبات اور نوادر افکار کی تلاش نہیں بلکہ پرانے جذبات و افکار ہی کو شدت کے ساتھ محسوس کر کے بیان کرنا ہے۔ ادبی انتقاد کے معیار کسی فنپارہ کی عظمت کو تنہا متعین نہیں کر سکتے۔ بلکہ یہ کام کرنے کے لئے اخلاق اور مذہبی نقطۂ نظر بھی ملحوظ رکھنا پڑتا ہے۔ ایلیٹ کی تحریروں میں رومانوی اور نو کلاسیکی تصورات اس طرح گھل مل گئے ہیں کہ بعض نقادوں کو ان پر اعتراض ہے۔

۱۔ ایلیٹ : روایت اور انفرادی صلاحیت از منتخب نثر۔

۲۔ *The Function of Criticism*

جن نقادوں نے ٹی - ایس - ایلیٹ پر اثر ڈالا ہے ان میں سے ایک ٹی - ای - ہیوم (۱۸۸۳-۱۹۱۷ء) بھی ہے۔ ہیوم نے اگرچہ بہت کم لکھا ہے مگر اس کا اثر ادبی انتقاد پر بہت پڑا ہے وہ اعتدال و توازن اور آفاقیت کی تعلیم دیتا ہے۔ اسے روسو کے اس نظریہ سے چڑ ہے کہ انسان بنیادی طور پر نیک ہے۔ ہیوم کے خیال میں انسان کو بنیادی طور پر خطاکار تصور کرنے کے بغیر عظیم ادب تخلیق نہیں کیا جا سکتا۔ ہیوم نے بیسویں صدی کی ابتدا میں رومانوی تحریک کے خاتمہ کا اعلان کیا۔ اس کے خیال میں نو کلاسیکی دور کی نشاۃ ثانیہ کا زمانہ آگیا تھا۔ تاہم جن نظریات کو ہیوم نے رومانوی نظریات کہہ کر رد کر دیا تھا وہ ختم نہیں ہوئے۔ اس کے بعد بھی بیشمار ایسے ذہین اور نکتہ پرداز نقاد پیدا ہوئے جنہوں نے ادب کی تعبیر اسی روایتی رومانوی انداز سے کی۔ لیسلز ایبر کرومبی (۱۸۸۱-۱۹۳۸ء) ان میں سے ایک ہے۔ ایبر کرومبی عام طور پر میانہ رو ہے۔ اس نے جو نظریہ شعر پیش کیا اس میں بہت سے رومانوی خیالات پائے جاتے ہیں۔ جان مڈلٹن (۱۸۸۹-   ء) ایک دوسرا رومانوی نقاد ہے۔ جس نے تنقید میں ماورائی (Transcendental) طریقہ کو جاری رکھا اور ادیب کے لئے لگے بندھے اصولوں کی پیروی کو لازم نہ سمجھا۔ ایف - ایل - لوکس (۱۸۹۴-   ء) کلاسیکی نقطہ نظر کا حامی ہے وہ اروِنگ بیبٹ کی طرح تجرباتی اور ''جدید'' ادبی کاوشوں کا مخالف ہے۔ اس کے خیال میں یہ چیزیں دراصل رومانوی ذہنیت کی پیداوار ہیں۔ رومانویت کا خاتمہ ہو چکا ہے اس لئے ان کے لئے بھی اب کوئی جواز نہیں۔ وہ تنقید میں عقل عامہ یا سوجھ بوجھ پر

زور دیتا ہے[۱]۔ سی۔ ایس۔ لیوس بھی جدید نقادوں کے اس زمرے میں شامل ہے جنہیں قدامت پسند کہا جاتا ہے۔ اس کی تنقید ظرافت سے پر نظر آتی ہے۔ وہ مذہبی نقطۂ نظر اور عقل عامہ یا سوجھ بوجھ کا حامی ہے۔ لیوس جب کلاسیکی ادب پر انتقاد و تحقیق کرتا ہے تو اس میں عالمانہ گہرائی صاف نظر آتی ہے۔

ادبی تنقید میں نفسیات کا اثر ۱۹۲۰ء کے بعد نمایاں ہوگیا تھا۔ رچرڈز (۱۸۹۳– ء) نے اس تنقید نگاری پر اعتراض کیا جو تاثریت (Impressionism) پر مبنی تھی۔ نقاد کسی فنپارہ کو پڑھنے کے بعد چند بے ربط تاثرات کا اظہار کر دینے کو تنقید سمجھتے تھے۔ رچرڈز نے ادب میں تعین قدر کو ایک قطعی (Exact) سائنسی کی شکل دینے کی کوشش کی۔ اس کے خیال میں ادب کا مقصد قاری کے ذہن میں متوازن نفسیاتی کیفیات پیدا کرنا ہے۔ رچرڈز نے یہ تحقیق کی کہ ادب میں مستعملہ الفاظ کا فرداً فرداً کیا مفہوم ہوتا ہے اور الفاظ کے باہمی تعلق کی کیا نوعیت ہوتی ہے۔ اس طرح سے اس نے تنقید میں لسانیات (Semantics) کے مطالعہ کو تنقیدی تجربہ کی تکنیک سے مربوط کر دیا۔ اس طرز تنقید سے انگلستان میں بہت سے نقاد متاثر ہوئے جن میں ہربرٹ ریڈ اور ولیم ایمپسن مشہور ہوئے۔

فرائڈ کی نفسیات نے بھی ادبی انتقاد پر اثر ڈالا۔ اس طرز انتقاد کا مقصد تعین نہ تھا بلکہ یہ تھا کہ کسی فنپارہ کے عوامل تخلیق کا سراغ لگایا جائے۔ اس امر کی بہت سی کوشش کی گئی کہ ادب پاروں

۱- Common-sense

کی تعبیر ان کے عوامل تخلیق کی روشنی میں کی جائے۔ ہربرٹ ریڈ اور ایمپسن اسی قسم کے نقادوں کی نمائندگی کرتے ہیں۔ یہ طریق بہت سے دوسرے نقادوں نے بھی اختیار کیا۔ جن میں ورجینا ولف (۱۸۸۲—۱۹۴۱ء) بھی شامل ہے۔ ورجینا ولف نے اپنی کتاب عام قاری (*The Common Reader*) میں فنپاروں کی حیثیت اور اہمیت کا اندازہ یوں قائم کیا کہ‌ان کوائف و عوامل کی تحقیق کی جو ان حادثات و عوامل کی تخلیق کا باعث بنے۔ تاہم ورجینا ولف کی انتقاد نگاری صرف تاریخی انتقاد ھی تک محدود نہ رھی بلکہ اس نے جمالیات کے بنیادی مسائل سے بھی تعرض کیا۔

ادب پر سماجی نقطۂ نظر سے انتقاد کا آغاز مارکسی اور نیم مارکسی خیالات کی اشاعت کا مرھون منت ہے۔ اس مکتب فکر سے تعلق رکھنے والے نقادوں میں کرسٹو فرکاڈویل (۱۹۰۷—۱۹۳۷ء) بہت مشہور ہے۔

باب چہارم

مشرقی انتقاد[1] کی اہم مسائل

اور

مغربی اسلوب کی تطبیق

عربی ، فارسی اور اردو میں قدیم اسلوب انتقاد کے مطابق ادبیات کو جانچنے اور پرکھنے کا دار و مدار اصلاً تین علوم پر ہے یعنی معانی ، بیان اور بدیع ۔ بعض نقاد عروض اور علم القوافی کے مطالعہ کو بھی لازم قرار دیتے ہیں ۔ راقم السطور کی رائے میں اہم ترین مسائل کا تعلق تو پہلے تین علوم ہی سے ہے البتہ عروض اور علم القوافی کا باقاعدہ اور منظم مطالعہ فائدہ سے خالی نہیں کہ انتقاد شعر میں ان دونوں علوم سے بہر حال مدد لینا ہی پڑیگی ۔ نقاد کے لئے یہ ضروری نہیں کہ وہ عروض اور علم القوافی میں متخصص کی حیثیت رکھتا ہو لیکن اس میں اس کی واقفیت لازم ہے معانی بیان اور بدیع کا معاملہ دوسرا ہے ۔ جب تک نقاد کو ان تینوں پر پورا عبور نہ ہوگا ۔ قدیم اسلوب انتقاد کے مطابق وہ ادبی تخلیقات کی قدر و قیمت کبھی متعین نہ کر سکے گا ۔

ادیب کو اور انشاپرداز کو ہمیشہ یہ شکایت رہتی ہے کہ

۱- مشرق سے مراد اکثر و بیشتر عربی اور فارسی کے انتقادی دبستان ہیں -

نوادر افکار بیان کرتے وقت کوئی نہ کوئی پہلو ضرور تشنہ اظہار رہ جاتا ہے اور ابلاغ و اظہار کے کتنے ہی دلپسند طریقے کیوں نہ استعمال کئے جائیں انشاپرداز کا وہ مفہوم جو دقیق اور لطیف ہوتا ہے اپنی تمام باریک دلالتوں کے ساتھ کبھی الفاظ کے شیشے میں نہیں اترتا ۔ اس کی وجہ ظاہر ہے۔ جن کیفیات اور واردات سے انسان بالعموم اور ادیب و انشاپرداز بالخصوص متاثر ہوتے ہیں ان کی نوعیت ذہنی اور روحانی ہوتی ہے۔ ان کا تعلق لطیفۂ غیبی سے ہوتا ہے۔ ادھر کا اشارہ بھی[1] کار فرما ہوتا ہے تو ادبی تخلیقات وجود میں آتی ہیں۔ اس کے برخلاف مفردات الفاظ کا ذخیرہ محدود اور نارسا ہوتا ہے کہ الفاظ خود انسانی ذہن کی مخلوق ہیں۔ ان میں اتنی قدرت کہاں کہ انسانی ذہن کے ان تصورات و افکار کو بعینہ پڑھنے والے تک منتقل کر سکیں جن کا تعلق انسان کے وجدان سے ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ادیب اور انشا پرداز مجبور ہو کر الفاظ کے اسی محدود ذخیرے سے طرح طرح کے کام لیتا ہے جو اس کی دسترس میں ہوتا ہے ۔ الفاظ و کلمات کو ادیب جس طرح استعمال کرتا ہے اور ان سے جو گونا گوں کام ان سے لیتا ہے۔ معانی، بیان اور بدیع الفاظ و کلمات کے اسی گونا گوں اور متنوع استعمال کی تشریح و توضیح کو محیط ہیں۔

معانی کی تعریف یہ کی گئی ہے کہ یہ وہ علم ہے جس سے مدد لے کر ادیب اور انشاپرداز الفاظ کو ان کی دلالت وضعی کے مطابق اس طرح استعمال کرتا ہے کہ مفہوم بالکل صحیح طریقے پر دوسروں تک منتقل ہو جاتا ہے اور ایسی غلطیوں سے بچتا ہے جن کی بنا پر

۱- چاک مت کر جیب بے ایام گل کچھ ادھر کا بھی اشارہ چاہئے

دوسروں کو الفاظ کی دلالت وضعی کے مطابق ادیب کا مفہوم سمجھنے میں دقت ہو۱۔ سوال فوراً یہ پیدا ہوتا ہے کہ دلالت وضعی کیا ہے۔ اس کا جواب یہ ہے کہ جب الفاظ ان معانی کے اظہار کے لئے استعمال کئے جاتے ہیں جن کے لئے وہ در حقیقت اور اصلاً مخصوص کئے گئے ہیں تو کہا جاتا ہے کہ الفاظ کی دلالت وضعی ہے۔ یا بالفاظ دیگر جو لفظ جس معنی کے لئے وضع کیا گیا تھا اسی معنی میں استعمال کیا گیا ہے۔ اب معلوم ہوگیا کہ دراصل علم معانی کا تعلق الفاظ کے موزوں انتخاب سے ہے۔ وہ جوشمس قیس رازی نے مشورہ دیا تھا کہ شاعر کو مفردات لفظی سے آگاہی ہونی چاہئے اسکا مفہوم بھی یہی تھا کہ جب تک شاعر یا ادیب اور انشاپرداز کسی لفظ کے صحیح مفہوم سے اس کی دلالت وضعی سے اور تمام متعلقہ کوائف سے آگاہ نہ ہوگا وہ اپنا مفہوم صحیح طریقے پر کبھی ادا نہ کر سکے گا۔ یوں تو علم معانی میں بہت سے مسائل سے بحث کی جاتی ہے لیکن اس کے اہم ترین مباحث بتفصیل ذیل ہیں :

(الف) مترادفات

(ب) محاورہ اور روزمرہ

(ج) فصاحت

(د) بلاغت

(ہ) ایجاد و مساوات و اطناب

(و) حذف

۱- بعض نقادوں نے اس تعریف پر یہ اضافہ کیا ہے کہ معانی ہی وہ علم ہے جس کے ذریعے ہم کلام فصیح و بلیغ کو شناخت کر سکتے ہیں اور فصاحت و بلاغت میں امتیاز۔

اس مرحلے پر یہ بات بتوضیح کہہ دینی چاہئے کہ اصطلاحات کا تعلق علم معانی سے ہے کہ اصطلاح میں بھی دلالت ہمیشہ وضعی ہوتی ہے۔ یہ درست ہے کہ ایک ہی لفظ کے عام معانی اور ہوتے ہیں اور اصطلاحی معانی اور لیکن دونوں صورتوں میں دلالت کی صورت وضعی ہی قائم رہتی ہے مثال کے طور پر اردو محاورے میں فکر تشویش اور غور کو بھی کہتے ہیں لیکن نفسیات کی اصطلاح میں یہ وہ عمل ذہنی ہے جس سے کام لے کر ہم مقدمات کو ترتیب دیتے ہیں اور نتائج کا استنباط کرتے ہیں ۔ اسی طرح تصوف میں فکر ذات باری تعالیٰ کی طرف یوں متوجہ ہو جانے کو کہتے ہیں کہ غیر اللہ سے مطلق خالی اور ہمیشہ خدا کے خیال میں مستغرق رہے[1]۔ اب یہاں جو چیز غور کرنے کے لائق ہے وہ یہ ہے کہ اگرچہ لفظ کے معانی اصطلاح بننے پر بدل گئے لیکن لفظ جب اصطلاح بن چکا تو پھر متعلقہ علم میں ہمیشہ اسی معنی میں استعمال ہوگا اور اس کے کبھی کوئی دوسرے معانی نہیں لئے جائیں گے ۔ یہی دلالت وضعی کی شناخت ہے کہ درخت کہہ کر ہم پتھر کبھی مراد نہ لیں گے ۔ تصوف کی تمام اصطلاحات دلالت وضعی کی صورت رکھتی ہیں کہ شعرا اور صوفیہ نے ایک معمولی لفظ کو اس کے عام معانی سے منحرف کر کے اسے ایک اور معنی بخش دئے ہیں۔ ہمت سامنے کا لفظ ہے اور اس کے معنی ارادہ بلند اور عزم ہیں لیکن تصوف کی اصطلاح میں ہمت دعا کو کہتے ہیں۔ حافظ کہتا ہے :

ہمت حافظ و انفاس سحرخیزاں بود ۔ کہ زبند غم ایام نجاتم دادند

۱- تسہیل البلاغت : سجاد مرزا بیگ، صفحہ ۱۶ ۔

اور غالب کےاس شعر میں بھی تصوف کے اصطلاحی معانی کا پہلو جھلکتا ہوا نظر آتا ہے:

توفیق باندازہ ہمت ہے ازل سے
آنکھوں میں ہے وہ قطرہ کہ گوہر نہ ہوا تھا

یہ تو ہوا علم معانی ۔ آجکل کی اصطلاح میں کہا جا سکتا ہے کہ علم معانی وہ علم ہے جس کے ذریعے شاعر، ادیب، انشا پرداز اور نقاد اظہار مطلب کے لئے موزوں ترین الفاظ کا انتخاب کرتے ہیں فرانسیسی انشا پرداز فلابیر کا قول ہے کہ کسی مخصوص مطلب یا معانی کے اظہار کے لئے مخصوص الفاظ کی ایک ترتیب گویا مقدر ہوتی ہے اور معنئی مطلوب صرف انہی مخصوص الفاظ کی وساطت سے ادا ہوتا ہےنہیں تو کوئی نہ کوئی پہلوتشنۂ اظہار رہ جاتا ہے۔ مان بھی لیجئے کہ یہ مبالغہ ہے تو بھی اس میں کوئی شک نہیں کہ انشا پرداز کا پہلا فریضہ یہ ہے کہ وہ جب اپنے مطلب کا اظہار کرنا چاہے تو مختلف الفاظ کی دلالتوں کو ٹٹولے اور پھر موزوں تریں الفاظ و کلمات کا استعمال کر کے اپنے مفہوم کو قاری کے ذہن تک منتقل کر دے ۔ مترادفات کا مطالعہ علم معانی کا خاص موضوع ہوگا کیونکہ جب تک ادیب اور انشا پرداز ان لطیف اور دقیق اختلافات معانی اور فروق مفاہیم سے آشنا نہیں ہوگا جو مترادف الفاظ سے متعلق ہیں اس وقت تک وہ صحیح کلمے یا لفظ کا انتخاب نہیں کر سکے گا۔ اسی طرح اسے الفاظ کی وہ خاص ترتیب بھی تلاش کرنی پڑیگی جو اظہار مطلب کے لئے ضروری ہے۔ الفاظ کی اس خاص ترتیب کی طرف رہنمائی کرنا بھی علم معانی کے فرائض میں شامل ہے تو اب یوں کہہ سکتے ہیں کہ علم معانی ابلاغ و اظہار کے موزوں تریں

وسائل سے بحث کرتا ہے۔ مترادف الفاظ کے اختلاف دکھاتا ہے۔ الفاظ کی تقدیم و تاخیر سے جملے کی وہ مخصوص ترتیب پیدا کرنا چاہتا ہے جو ابلاغ کامل اور اظہار تام کو لازم ہے۔ معانی کے اظہار کے لئے مناسب ترین اور موزوں ترین الفاظ ، کلمات اور مرکبات کا جویا ہے۔ بالفاظ دیگر جس چیز کو مطابقت الفاظ و معانی کہتے ہیں ۱ وہ علم معانی ہی کے مطالعے سے پیدا ہو سکتی ہے۔

پہلے تصریح کی جا چکی ہے کہ معانی کا تعلق الفاظ کی دلالت وضعی سے ہے یعنی جب تک الفاظ اپنے معنی حقیقی میں استعمال ہوتے ہیں ان کا تعلق علم معانی سے رہتا ہے لیکن جیسا کہ پہلے لکھا جا چکا ہے ادیب اور انشاپرداز مجبور ہوتا ہے کہ الفاظ کے محدود ذخیرے سے گونا گوں کام لے۔ بعض اوقات الفاظ کی دلالت وضعی سے اس کا کام نہیں چلتا تو وہ انہی الفاظ کو معانی غیر وضعی یا معانی غیر حقیقی یا معانی مجازی میں استعمال کرتا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ انشا پرداز الفاظ کی وہ دلالت مراد لیتا ہے جس کے لئے الفاظ وضع نہ کئے گئے تھے۔ ظاہر ہے کہ جب الفاظ اپنے معانئی غیر معنوی اور معانئی مجازی میں استعمال ہوتے ہیں تو الفاظ کے ایسے استعمال کا کوئی جواز ضرور موجود ہوتا ہے مثلاً اگر کوئی ادیب یہ کہے کہ میں پتھر کو مجاز کے طور پر کرسی کے معنوں میں استعمال کروں گا تو وہ در اصل لفظ کو معانئی مجازی نہیں بخش رہا بلکہ اس لفظ کو ایک نئے معانی دے رہا ہے جسے صرف وہ خود ہی جانے گا اور سمجھے گا۔ مراد یہ ہے کہ جب لفظ اپنے مجازی معنی میں استعمال کئے جاتے ہیں تو ان کے معانی

۱- Concordance of substance with expression.

حقیقی میں اور ان کے معانی مجازی میں کوئی نہ کوئی تعلق ضرور ہوتا ہے معانی حقیقی اور معانی مجازی کا یہ تعلق اشتراک، ربط اور نسبت ہی اس بات کا جواز ہوتا ہے کہ کسی لفظ کے معانی حقیقی رکی بجائے معانی مجازی مراد لئے جائیں۔ مثال کے طور پر جب کوئی ادیب یہ کہتا ہے کہ میرے گھر آج ماہ چاردہ طلوع ہوا اور مراد یہ لیتا ہے کہ محبوبہ نے قدم رنجہ فرمایا تو ماہ چاردہ کو یا چودھویں رات کے چاند کو بطریق مجاز محبوبہ کے معانی میں استعمال کرتا ہے۔ اس استعمال کا جواز یہ ہے کہ محبوبہ میں اور چودھویں رات کے چاند میں حسن کا عنصر موجود و مشترک ہے۔ صرف یہی نہیں بلکہ جہاں الفاظ اپنے معانی غیر حقیقی میں استعمال کئے جاتے ہیں وہاں اس بات کا قرینہ بھی موجود ہوتا ہے کہ انشاپرداز نے الفاظ معانی لغوی یا معانی وضعی میں نہیں استعمال کئے۔ مندرجہ بالا مثال میں ''میرے گھر میں'' کا ٹکڑا اس بات کا قرینہ ہے کہ چاند سے مراد چاند نہیں کہ اس کا طلوع ہونا صرف انشاپرداز کے گھر سے مخصوص نہیں ہوتا۔

اب دو باتیں بالکل واضح ہو گئیں ایک تو یہ کہ جب الفاظ و کلمات اپنے معانی حقیقی کی بجائے معانی مجازی میں استعمال کئے جاتے ہیں تو

(۱) معانی حقیقی اور معانی مجازی میں کوئی تعلق ضرور ہوتا ہے جو اس انحراف معنی کا جواز بنتا ہے۔

(۲) کوئی بات ایسی ضرور ہوتی ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ الفاظ و معانی مجازی میں استعمال کئے گئے ہیں۔ اس بات یا عنصر کو اصطلاح میں قرینہ کہتے ہیں۔

واضح رہے کہ مجاز میں اکثر قرینہ پایا جاتا ہے لیکن کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ الفاظ اپنے معانی غیر حقیقی میں مستعمل

ہوتے ہیں ۔ لیکن کوئی قرینہ اس استعمال پر دلالت نہیں کرتا البتہ غور کرنے سے خود معلوم ہوتا ہے کہ الفاظ کے معانی مجازی مراد تھے حقیقی نہیں۔

الفاظ جب اپنے مجازی معانی میں استعمال ہونگے تو ان میں جو نسبت یا تعلق ہوگا وہ یا تشبیہ کا ہوگا یا تشبیہ کے علاوہ کوئی اور تعلق ہوگا بشرطیکہ قرینہ مجاز پر دلالت کرے۔ تشبیہ کے علاوہ قرینے کے ساتھ جو تعلق بھی معانی لغوی و مجازی میں ہوتا ہے اسے مجاز مرسل کے عمومی نام سے پکارتے ہیں۔ جو کچھ اوپر لکھا گیا ہے اس کی توضیح ذیل کے شجرے سے ہوگی :

لفظ

- معانی لغوی / معانی وضعی / علم معانی
- معانی مجازی
  - جب قرینہ دلالت کرتا ہو کہ الفاظ اپنے معانی مجازی میں استعمال کئے گئے ہوں
    - جہاں معانی لغوی و معانی مجازی میں تعلق یا نسبت تشبیہ کی پائی جائے
      - استعارہ
    - جب معانی لغوی اور معانی مجازی میں تعلق یا نسبت تشبیہ کے علاوہ کوئی اور پائی جائے
      - مجاز مرسل
  - جب قرینہ دلالت نہ کرتا ہو لیکن غور کرنے سے معانی مجازی پیدا ہوتے ہوں
    - کنایہ

جہاں الفاظ معانی مجازی میں استعمال کئے جاتے ہیں۔ اور قرینہ اس بات پر دلالت نہیں کرتا تو کنایے کی صورت پیدا ہوتی ہے۔ اب معلوم ہوگیا ہوگا کہ مجاز تین چیزوں سے بحث کرتا ہے استعارہ، مجاز مرسل اور کنایہ۔ تشبیہ مجاز نہیں لیکن مجاز کی ایک شکل میں ممد و معاون ہوتی ہے یعنی استعارے میں اس لئے اسے بھی اکثر (غلطی سے) مجاز ہی میں شامل کر لیتے ہیں۔

علم بیان، تشبیہ ، استعارہ، مجاز مرسل اور کنایہ کی تشریح و توضیح کرتا ہے۔ یہ تعریف راقم السطور نے اس علم کی غایت کو ملحوظ رکھ کر پیش کی ہے ورنہ بالعموم بیان کی تعریف یہ کی جاتی ہے کہ اس سے وہ علم مراد ہے جس کی مدد سے ایک ہی معنی کو متعدد اور مختلف طریقوں سے ظاہر کر سکتے ہیں۔ اس طرح کہ ایک معنی دوسرے سے زیادہ صاف ہوں[1]۔ سجاد مرزا بیگ نے اس کی تعریف یوں کی ہے: وہ علم جو ایسے اصول و قواعد بیان کرتا ہے جن کے ذریعے سے ایک مطلب مختلف عبارتوں میں اس طرح ادا کر سکیں کہ ایک معنی بہ نسبت دوسرے کے زیادہ کم یا واضح ہو[2]۔ سید جلال الدین کہتے ہیں علم بیان ایک ملکہ کا نام ہے جو ان تمام قواعد کو محفوظ کرلینے کے بعد پیدا ہوتا ہے جس میں معنی کو مختلف اسلوبوں سے ادا کرنے کے طریقے بتائے گئے ہوں۔ ان اسلوبوں میں بعض اسلوب معنی کے بتانے میں زیادہ واضح ہوتے ہیں اور بعض کم[3]۔ سجاد مرزا بیگ، مرزا محمد عسکری اور سید جلال الدین تینوں کی تعریفوں پر غور کرنے پر معلوم ہوگا کہ ان حضرات نے

۱۔ آئین بلاغت : مرزا محمد عسکری، بی۔ اے۔

۲۔ تسہیل البلاغت صفحہ ۱۲۴۔ ۳۔ نسیم البلاغت صفحہ ۵۔

بیان کی تعریف کرتے ہوئے صرف ان تعریفوں کو ملحوظ رکھا ہے جو بامتداد زماں سنگ بستہ ہو چکی ہیں۔ یہ بھی ظاہر ہوگا کہ بیان کی جو تعریف کی گئی ہے وہ علم بیانی کی تشریح و توضیح کے خلاف جاتی ہے۔ علاوہ ازیں اس تعریف میں ایسے دعوے موجود ہیں جو بالبداہت غلط ہیں۔

پہلے تو اس بات پر غور کیجئے کہ جب ادبی تخلیقات میں بنیادی اہمیت اس بات کو حاصل ہے کہ معانی کا ابلاغ کامل اور اظہار تام کیسے ہو تو پھر یہ کہنا کہ تشبیہ، استعارہ، مجاز مرسل اور کنایہ کے ذریعے ہم مطلب کو واضح تر بھی بیان کر سکتے ہیں اور اسے مبہم بھی بنا سکتے ہیں بے معنی بات ہے۔ مجاز کی تو غایت ہی یہ ہے کہ معروف سے مجہول کی طرف جائے جو چیزیں ان دیکھی اور ان جانی ہیں ان کو جانی بوجھی چیزوں کے دائرے میں داخل کرے۔ جو باتیں صرف علم معانی کے مطالعے کے بعد نہیں کی جا سکتیں کہ بہت دقیق و لطیف ہوتی ہیں مجاز کا دامن تھام کر وہ بھی کہہ دی جائیں۔ جب مجاز کی غایت ہی یہ ٹھہری کہ کوائف کی توضیح کرے اور واردات کی تشریح کرے اور اس مقصد کے لئے استعارہ، مجاز مرسل اور کنائے کا دامن تھامے اور علم بیان کا تعلق انہی باتوں سے مسلم ٹھہرا تو علم بیان کی جو پرانی تعریفیں ہیں خود بخود مسترد ہوگئیں۔ بالفاظ دیگر بیان کی غایت ہی یہ ہوئی کہ وہ ان واردات و کیفیات کے ابلاغ و اظہار میں مدد دے جو معانی کی مدد سے پڑھنے والوں تک منتقل نہ ہو سکتی تھیں۔ معانی سے بحث کرتے ہوئے یہ دیکھا گیا تھا کہ یہ علم موزوں ترین الفاظ کے انتخاب کے گر سکھاتا ہے لیکن دلالت وضعی کے دائرہ

میں مقید رہتا ہے۔ بیان اس سے ایک قدم آگے بڑھتا ہے۔ جہاں معانی اپنی درماندگی اور بے بسی کا اظہار کرتا ہے اور کہتا ہے کہ جس دقیق و نفیس کیفیت کا بیان کرنا مقصود ہے اس کے لئے موزوں الفاظ نہیں مل سکتے تو بیان فنکار کی مدد کو آتا ہے۔ بیان الفاظ کو مجازی دلالتیں اور کیفیتیں عطا کرتا ہے۔ اور ان کیفیتوں اور دلالتوں کے ذریعے یعنی تشبیہ و استعارے کی مدد سے ان واردات و کیفیات کو بیان کرنا چاہتا ہے جن سے معانی دلالت وضعی میں مقید رہنے کے باعث قاصر رہا تھا۔ بیان کی پرانی تعریفوں پر غور کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ یہ دعویٰ بھی کیا گیا ہے کہ ایک ہی معنی کو ادا کرنے کے مختلف طریقے ہو سکتے ہیں درانحالیکہ یہ بالکل غلط ہے۔ جیسا کہ معانی کے سلسلے میں بیان کیا جاچکا ہے کسی خاص کیفیت کو بیان کرنے کے لئے مخصوص الفاظ کے ایک سلسلے اور ان کی ایک خاص ترتیب کی ضرورت ہوتی ہے۔ اگر معنی کے اظہار کا اسلوب بدلا جائیگا تو ظاہر ہے کہ الفاظ بدلے جائینگے اور الفاظ کے بدلتے ہی معانی میں لازماً تغیر پیدا ہوگا۔ اس لئے یہ دعویٰ اپنی تردید آپ کرتا ہے کہ ایک ہی معنی کو ادا کرنے کے مختلف طریقے یا اسلوب ہو سکتے ہیں یا ایک ہی معنی کو مختلف طریقوں پر مختلف الفاظ بدل کر ادا کر سکتے ہیں۔ ان باتوں کو ملحوظ رکھ کر کہا جا سکتا ہے کہ بیان وہ علم ہے جس کی سرحد معانی کی سرحد ختم ہونے کے بعد شروع ہوتی ہے۔ بیان ہی کے ذریعے ادیب اور انشاپرداز دقیق اور لطیف کوائف کا بیان کر پاتے ہیں حقیقت یہ ہے کہ تشبیہ اور استعارہ اگر توضیح کلام کے لئے اور تشریح معانی کے لئے برتے گئے ہیں تو صحیح

برتے گئے ہیں۔ اگر مراد محض آرائش سخن اور زیبائش کلام ہے تو بیکار ہیں۔ استعارہ اور تشبیہ ان جانی اور ان دیکھی حقیقتوں کا روپ دکھائیں تو جادوگری ہے اور یونہی تحسین کلام کے لئے آئیں تو خیرہ سری ہے۔ زلف کی تشبیہ مار سے، رخسار کی گلاب سے محض روایتی لفظ آرائی ہے جس کا مقصد کچھ نہیں۔ اگر بیان سے صحیح کام لیا جائے تو نگار سخن کے پاؤں کا سبک زیور ہے ورنہ بوجھل زنجیر ہے۔

انگریزی نقادوں نے بھی تشبیہ اور استعارے کی غایت یہی بتائی ہے کہ انشا پرداز معروف سے مجہول کی طرف جائے اور عربی اور فارسی کے نقادوں نے بھی غایت تشبیہ سے بحث کرتے ہوئے یہ کہا ہے کہ حقیقت کا ذہن نشین کرنا من جملہ مقاصد تشبیہ ہے۔ اسے اگر یوں کہہ دیا جائے کہ دقیق حقائق اور لطیف کوائف کا بیان کرنا تشبیہ اور استعارے کا منصب ہے تو مشرق اور مغرب میں کوئی اختلاف باقی نہ رہے گا۔ راقم السطور نے یہی تمام باتیں ملحوظ رکھ کر بیان کی یہ تعریف پیش کی ہے کہ یہ وہ علم ہے جو لطیف و دقیق واردات کی تشریح و توضیح میں معاون ہوتا ہے اور مجاز کی دلالتوں اور نزاکتوں سے بحث کرتا ہے۔

اب صرف علم بدیع رہ گیا ہے۔ اس کی تعریف یہ کی گئی ہے کہ یہ وہ علم ہے جس سے تحسین و تزئین کلام کے طریقے معلوم ہوتے ہیں[1]۔ سید جلال الدین نے ذرا بات سلجھا کر کی ہے: علم بدیع وہ علم ہے جس سے کلام فصیح و بلیغ کی لفظی اور معنوی خوبیاں معلوم ہو جائیں۔ لفظی خوبیوں کو صنائع اور معنوی

۱۔ سجاد مرزا، تسہیل البلاغت صفحہ ۱۶۷۔

خوبیوں کو بدائع کہتے ہیں[1]۔ اصغر علی روحی دبیر عجم میں لکھتے ہیں۔ ''بدیع وہ علم ہے جس سے تحسین کلام کی وجوہ معلوم ہوتی ہیں''۔ ان تعریفوں پر غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ علم بدیع متقدمین کے اقوال کے مطابق وہ علم ہے جو معانی اور بیان سے ماورا کچھ کام کرتا ہے۔ یوں معلوم ہوتا ہے جیسے ان بزرگوں کا مقصد یہ ہے کہ معانی اور بیان جب اپنا کام کر چکتے ہیں تو اگرچہ معانی کا اظہار ہو چکتا ہے۔ لیکن لفظ و معنی میں خوبی اور رنگینی نہیں پائی جاتی۔ بدیع یہ رنگینی یا یہ خوبی پیدا کرتا ہے۔ غور کرنے کے بعد راقم السطور اس نتیجہ پر پہنچا ہے کہ بدیع کی یہ تعریف کرنے سے مقصد یہ تھا کہ انشاپرداز کو اس نکتے کی طرف متوجہ کیا جائے کہ جب تک تحریر کی صورت پیکر یا ہیئت میں حسن و جمال کا عنصر موجود نہ ہوگا اس وقت تک اسے ادبی تخلیق کا رتبہ نہیں بخشا جائیگا۔ اب چونکہ دعویٰ یہ ہے کہ حسن لفظوں میں بھی ہوتا ہے اور معانی میں بھی تو معلوم ہوا کہ متقدمین لفظ اور معنی کے نازک رشتے سے آگاہ تھے (ماہرین جمالیات نے اب جو موشگافیاں کی ہیں ان سے ناواقف تھے)۔ یہ تو ایک نقطہ نظر ہے ایک طرح یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ صنائع لفظی اور بدائع معنوی استعمال کرنے کی جو ترغیب دلائی گئی ہے تو اس کا مقصد یہ ہے کہ فنکار، انشاپرداز، ادیب، شاعر ادبی تخلیق کی تراش خراش میں جلدی نہ کرے۔ ظاہر ہے کہ اگر صنعتوں کا استعمال مقصود ہوگا اور شعوری استعمال مقصود ہوگا تو کلام پر بار بار غور کرنا پڑیگا۔ الفاظ کے انتخاب میں زیادہ احتیاط کرنا

[1] - نسیم البلاغت -

پڑیگی - الفاظ کی ترکیب و ترتیب میں بھی شعوری طور پر کلمات کی تقدیم و تاخیر منظور ہوگی - اس کاوش اور تراش خراش سے اور کچھ نہ ہوگا تو کم از کم سقم تو دور ہو جائینگے - نظرثانی تو ہو جائیگی - بالفاظ دیگر صنعتوں کے استعمال کی ترغیب اس لئے دلائی گئی ہے کہ ادیب ابلاغ و اظہار کے موزوں ترین طریقے سوچے اور اپنے مطلب کے ادا کرنے میں جلدی نہ کرے بعض صنعتیں ایسی بھی ہیں جن کے استعمال سے رمزی اور ایمائی کیفیتیں بڑی خوبی سے ہم تک منتقل ہوتی ہیں - بعض صنعتوں کے استعمال سے ایک خاص قسم کا آہنگ پیدا ہوتا ہے - ان باتوں کی تفصیل اپنے مقام پر آتی ہے -

اس سے پہلے بیان کیا جا چکا ہے کہ علم معانی کے اہم ترین مباحث بتفصیل ذیل ہیں :

(الف) مترادفات (د) بلاغت

(ب) روزمرہ اور محاورہ (ہ) ایجاز و مساوات و اطناب

(ج) فصاحت (و) حذف

مترادفات

فلابیر کا قول آپ پڑھ چکے ہیں کہ کسی خاص مفہوم کو ادا کرنے کے لئے خاص الفاظ و کلمات کا ایک سلسلہ گویا مقدر اور مخصوص ہوتا ہے اور معانی مطلوب صرف انہی الفاظ میں ادا کئے جا سکتے ہیں - تعجب کی بات ہے کہ مشرق کے نقاد بھی شدت سے اسی نظریے کے قائل معلوم ہوتے ہیں - مراد یہ ہے کہ نقادوں کی اکثریت یہ تسلیم کرتی ہے کہ جو الفاظ بظاہر ہم معنی معلوم ہوتے ہیں انہیں آنکھیں بند کر کے ایک دوسرے کی جگہ استعمال کر دینا نہایت خطرناک ہے - مولانا روحی

نے دبیر عجم میں لکھا ہے کہ مترادف کسی لغت میں نہیں پایا جاتا چنانچہ فارسی میں اسپ، سمند، یکراں، خنگ، بادپا اور توسن کے مختلف معانی ہیں۔ اگرچہ سب سے مراد گھوڑے کی کوئی قسم ہے ۔ اس مرحلے پر اس غلط فہمی کا ازالہ کرنا مناسب معلوم ہوتا ہے کہ یہ درست ہے کہ کسی ایک زبان میں مرادف الفاظ نہیں ملتے یعنی ایسے الفاظ جو بالکل ایک ہی معنی پر دلالت کریں مترادف الفاظ یقیناً ملتے ہیں یہ وہ الفاظ ہیں جن کی دلالتوں میں یک گونہ اختلاف ہوتا ہے۔ فنکار، انشاپرداز، ادیب، شاعر اس نکتے سے آگاہ ہوتے ہیں کہ ایک ہی زبان میں کسی ایک معنی کے لئے ایک سے زیادہ لفظ موجود نہیں ہوتے یعنی مرادفات کا وجود نہیں۔ مترادفات یعنی قریب قریب ہم معنی الفاظ نہ صرف موجود ہیں بلکہ معانی کا ایک منصب یہ بھی ہے کہ وہ انشاپرداز اور شاعر کو قریب قریب ہم معنی الفاظ کی مختلف دلالتوں، ان کی مشابہتوں اور ان کے اختلافات پر غور کرنے کی ترغیب دلائے۔ بالفاظ دیگر جب انشاپرداز یا شاعر اپنا مفہوم ادا کرنا چاہے گا تو اسے معلوم ہوگا کہ بہت سے الفاظ بظاہر ہم معنی معلوم ہوتے ہیں۔ لیکن لغت کا مطالعہ کرنے سے اور اچھے ادیبوں اور شاعروں کی تحریروں سے استفادہ کرنے کے بغیر اسے معلوم ہو جائے گا کہ ہم معنی الفاظ کا وجود ایک ہی زبان میں نہیں ہوتا ۔ مطالعہ اسے یہ بھی بتائے گا کہ مفہوم ادا کرتے وقت مترادفات کے صحیح معانی سے واقف ہونا لازمی ہے ورنہ اکثر ابلاغ واظہار میں نقص واقع ہوگا اور یہ نقص پڑھنے والوں کی گمراہی کا موجب ہوگا ۔ احمد دین صاحب سرگذشت الفاظ[1]

۱- مطبع کریمی، لاہور، بار اول ۲۲۱—۲۵۸ -

میں لکھتے ھیں ''بعض الفاظ کا ایک دوسرے سے مقابلہ کرتے ہوئے ہم جو انہیں مترادف کہتے ھیں اس سے کیا مراد ہے؟ ہمارا منشا اس لفظ کے استعمال سے یہ ہوتا ہے کہ ان الفاظ میں سچ مچ کی مشابہت معنوی کے ساتھ ھی ان کے معنوں میں تھوڑا سا ضمنی اور جزوی فرق ہوتا ہے.... صورت میں کلیتاً یا قریباً ناپید ہوتا ہے لیکن قابل اور ھشیار اھل زبان کے استعمال میں نظر آنے لگتا ہے..... مترادف الفاظ.... ایک ھی زبان کے وہ ہم معنی الفاظ ھیں جن کے معانی یا منشا میں قدرے اختلاف ہے..... وہ بالکل متحدالمعانی نہیں.... اور نہ ھی وہ ایسے الفاظ ھیں جن کی دور کی مشابہت ہو کیونکر اس صورت میں ان کا فرق بین ہوگا۔ سرخ اور قرمزی کا فرق دکھانا شاید نامناسب نہ ہو کیونکہ ان میں مغالطہ ایک عام بات ہے لیکن ایسا کون ہے جو سرخ اور سبز میں فرق جاننے کا خیال بھی دل میں لائے۔ ایسا ھی لالچ اور حرص کا فرق تو ہوگا لیکن حرص اور غرور میں فرق بیان کرنا محض تضیع اوقات ہوگی۔ الفاظ ایسے ہونے چاھئیں جن میں کم و بیش مغالطے کا اندیشہ ہو لیکن جیسا کہ کسی نے خوب کہا ہے ان میں مغالطہ نہیں ہونا چاھئے.... زبان کی عملی قوت خود ھی اپنا مقصد اور مدعا پوری کرتی ہے (ان) مترادف الفاظ کو چپکے چپکے ایک دوسرے سے ہٹائے جاتی ہے اور انہیں الگ الگ اور مخصوص معانی کا متحمل اور ذمہ‌دار بنا دیتی ہے.... چند الفاظ جن میں پہلے کوئی فرق نہ تھا اور اب سمجھا جاتا ہے حسب ذیل ھیں :

لڑکی، لونڈی، چھوکری

چاؤ، چاہ

تماشائی، تماش بین....

اردو زبان کا ڈھانچہ تو بیشک ہندی ہے مگر اس کا گوشت پوست فارسی اور عربی سے آئے ہیں... یہی اسباب ہیں جن کی بنا پر اردو میں مترادف اسم ہندی اور فارسی یا عربی کے ملے جلے بکثرت پائے جاتے ہیں:

اٹکل	تخمینہ
بولی	زبان
بہانہ	حیلہ
بھرم	عزت
دھوکا	فریب
جتھا	گروہ
ابال	جوش
چٹکلا	مذاق
داتا	سخی
دھائی	فریاد
چاپلوسی	خوشامد
ڈھینگ	لاف
دھڑکا	خوف
نوکر	چاکر
چین	راحت

اگر ہم غور سے ان الفاظ کو ملاحظہ کریں جو پہلو بہ پہلو قدم جمائے کھڑے ہیں اور کوئی ایک دوسرے سے پیچھے ہٹنے والا نظر نہیں آتا تو ہم دیکھیں گے کہ قریباً ہر ایک مثال نے اپنا اپنا

الگ حلقہ معانی قائم کرنے کی کوشش کی ہے اور استعمال میں کم و بیش ممیز ہو گئے ہیں . . . . .

اٹکل اگرچہ ابتدا میں قیاس اور رائے قائم کرنا ہی تھا لیکن اب اس قیاس اور رائے کی دقت اٹکل پچو کی ترکیب میں ظاہر ہوتی ہے. . . . بولی میں زبان کی شستگی نہیں پائی جاتی . . . . بہانہ[1] صرف عذر ہے۔ حیلہ[2] میں فریب اور دھوکا کا جزو شامل ہے۔ بھرم غیروں کی نگاہ میں تمہاری منزلت اور اعتبار، ان کا تم پر بھروسہ ظاہر کرتا ہے[3]۔ دھوکا ظاہری صورت سے غلطی کھانے کو کہتے ہیں اور فریب اپنی طرف کھینچنا، اپنے دام میں پھنسانا اور اپنا دلدادہ کر لینا شرط ہے[4]۔ جتھا دھڑا بندی کا خیال لئے ہوئے ہے جو گروہ بندی میں نہیں[5] . . . . دھڑکا دل کے دھڑکنے اور اس وقت کی حالت کا نام ہے جو خوف اور بیم و امید کی صورت

۱- رہے ان کے بہانے ہی بہانے بہانے ہی بہانے مار ڈالا

۲- حیلہ جوئی کے سوا اور کوئی بات نہ تھی
میندھی پاؤں میں نہ تھی آپ کے برسات نہ تھی
دن کو آسکتے نہ تھے آپ تو کیا رات نہ تھی
بس یہی کہئے کہ منظور ملاقات نہ تھی

۳- ہوئے مغرور وہ جب آہ میری بے اثر دیکھی
کسی کا اس طرح یا رب نہ دنیا میں بھرم نکلے

۴- بوس و کنار کے لئے یہ سب فریب ہیں
اظہار پاکبازی و ذوق نظر غلط

۵- لیکن حالی کے اس شعر پر غور کرنا چاہئے :
پر مجھے خوب ہے اللہ کی عادت معلوم—
اس کو جب دیکھا ہے دیکھا ہے جتھوں کے همراہ

میں پیدا ہوتی ہے[1]۔ چاکر اصل میں نوکر کے ماتحت کام کرنے والا ..... اب چند ایسے الفاظ لو جنہیں صرف رواج نے آپس میں ممیز نہیں کر دیا بلکہ ان میں اصولی اور مادی فرق ہے۔ مگر وہ فرق ایسا ہے کہ اس کا تاڑنا سہل نہیں ۔ تحقیقات حق جوئی ہے۔ تجسس کے مادے میں خبر کی تلاش اور وہ بھی بدی کے لئے مخصوص ہے جاسوس اسی مادے کے لئے نکلا ہے اور اس کا کام مشہور ہے۔ تفتیش کریدنا اور کرید کرید کر کسی بات کا نکالنا ہے۔ تفحص میں بھی کریدنے کا جزو شامل ہے اور ساتھ ہی اس کے عیب جوئی اور رازجوئی بھی ہے۔ تفتیش میں کسی قسم کی بد نیتی کا دخل نہیں۔ اصل میں یہ تحقیقات یعنی حقیقت امر کی دریافت کے لئے ہونی چاہئے۔ تجسس و تفحص میں نیت اور ارادہ نیک نہیں ہوتے ..... فی‌الحقیقت اس سے زیادہ کوئی منبع پریشانی اور نقصان نہیں کہ دو الفاظ بلا حیل و حجت ہم معنی فرض کر لئے جاتے ہیں اور اس لئے ایک دوسرے کی بجائے ان کا مستعمل کرنا جائز سمجھا جاتا ہے اور یہ بھی تصور کر لیا جاتا ہے کہ ان میں سے ایک منشا جو حقیقت میں صحیح ہوتا ہے دوسرے پر بھی جو اس منشا سے اجنبی ہے حاوی ہے مثال کے طور پر تعلیم گاہ، مکتب، مدرسہ اور دبستان قابل توجہ ہیں۔

۱- سینہ دھڑکے تو گماں ہوتا ہے وہ آتے ہیں
پتہ کھڑکے تو گماں ہوتا ہے وہ آتے ہیں

———

تھا زندگی میں موت کا دھڑکا لگا ہوا
اڑنے سے پیشتر بھی مرا رنگ زرد تھا

موجودہ طریق تعلیم کے خیال سے تعلیم گاہ ایک ایسا لفظ ہے جو واقعات کو صحیح صحیح بیان کرتا ہے۔ یہاں علوم مروجہ کی تعلیم دی جاتی ہے۔ اس تعلیم کی مختلف شاخوں سے بچے جو ناآشنائے محض ہوتے ہیں انہیں متعدد مدارج میں ان شعبوں کی ضروریات سے آگاہی کرائی جاتی ہے۔ اور اس طرح چند امور کی ناواقفیت کے درجہ سے نکال کر ان سے واقفیت حاصل کرانا موجودہ تعلیم کا مقصد اور ما حصل ہے۔ مکتب کا لفظ محدود ہے اور وہ محض کتابت تک ہی محدود کردیا گیا ہے۔ موجودہ تعلیم میں لکھانا پڑھانا دونوں شامل ہیں۔ اور مکتب لکھانے کے سوا اور کسی امر کا کفیل نہیں۔

مدرسہ درسگاہ ہے۔ درس میں مشاقی مضمر ہے۔ مدرسہ تعلیم گاہ اور مکتب سے یقیناً اعلیٰ رتبے کی چیز ہے۔

موجودہ تعلیم کے نقائص اور مسلمہ نقائص کا اعتراف اس سے زیادہ فصاحت سے اور کیا ہو سکتا ہے کہ ہماری زبان نے دبستان کے لفظ کو وہ مقبولیت نہیں دی جو اس کا حق تھی۔ اور سچی بات تو یہ ہے کہ مقبولیت اسے مل بھی نہ سکتی تھی۔ زمانہ حال کی تعلیم گاہوں کو دبستان کے لفظ سے یاد کرنا محض افترا ہوتا۔ دبستان تو ادبستان ہےاور آجکل ادب آداب تو ہماری تعلیم گاہوں میں کہاں۔ ان کا مقصد اور منشا تو جیسا اوپر ذکر کیا گیا ہے چند امور سے معرضی کرانا ہے۔ اور بس۔ دبستان کا منشا ادب آموزی تھی جو یہاں مفقود ہے۔

اخیر میں مترادف الفاظ کے باہمی تمیز کرنے میں جو کثیر فوائد مضمر ہیں ان میں سے چند میں آپ کے ذہن نشین کرانا چاہتا ہوں۔ ہمیں مان لینا چاہئے کہ فوائد کثیر ہیں خواہ ہم

خود وہ سب کے سب نہیں دیکھ سکتے۔ کیونکہ بسااوقات بڑے بڑے زبان دانوں کو مختلف الفاظ استعمال کرتے ہوئے ان کے معنوں کی تمیز اور تفریق پر غور کرنے کے لئے ٹھہرنا پڑا ھے انہوں نے بیحد فکر و محنت اور بےانتہا نازک خیالی کو اس کام پر لگانے سے مشکور پایا ھے۔ اور مسلمہ طور پر وہ اس کی اہمیت کے قائل ھیں ان کی تصنیفات بھی مصنفین کے اس خاص ارادہ اور مقصد کے بغیر ھی امر زیر بحث میں صفحہ صفحہ پر سبق آموز ھیں۔ زبان کا ماھر اپنی تحریر میں جو صحت لفظی و معنوی کو مدنظر رکھتے ہوئے لفظوں کو استعمال کرتا ھے۔ ھمیں مترادف الفاظ کے ایک دوسرے سے تمیز کرنے کے فوائد کے لئے دوسروں پر اعتبار کرنا ضروری نہیں۔ الفاظ جو بظاھر ایک سے ھیں لیکن حقیقت میں نہیں۔ ان میں تمیز کرنے کی قابلیت رکھنا علم و فضل کی دلیل ھے۔ دیکھو شہرت و تشہیر ایک ھی مادہ سے نکلے ھیں شہرت میں نیکنامی کا خیال غالب ھے اور تشہیر میں بدنامی کا دھبا نمایاں ھے۔ نشر ہونے میں بھی بدنامی کا ساتھ نہیں چھوٹا۔ الفاظ میں ھر وقت ایسا ساز و سامان موجود ھے کہ ھم طبیعت کو اس پر لگانے سے ماھر بنا سکتے ھیں اور ذھانت کی استمداد سے الفاظ میں تمیز کرنے کی عادت کے ذریعے ابہام و پریشانی کو دور کر کے وضاحت و صراحت پیدا کر سکتے ھیں۔ الفاظ میں اس طرح تمیز کرنا محض ذھنی مشق کے خیال ھی سے مفید نہیں بلکہ اشیا میں جو حقیقت میں مختلف ھیں تمیز اور تفریق کرنے اور اس تمیز اور تفریق کو اپنے ذھن میں مستقل جگہ دے کر ھمیشہ کے لئے انہیں اپنا بنانے کا اس سے بہتر طریق اور کیا ھوسکتا ھے کہ ھم انہیں مناسب

ناموں اور مخصوص نشانات سے نامزد اور موسوم کر دیں اور اس سے ہماری دماغی ذخیرہ علمی میں ترقی یقینی ہوگی۔

الفاظ اور ان کے معانی کے درمیان حد بندی کرنے کی کوشش میں رفتہ رفتہ ہم ایسے مضامین کی تہ تک پہنچ سکتے ہیں جو ازحد مفید ہیں اور کسی مضمون اور اس کی جملہ خصوصیات پر حاوی ہونے سے ہی یہ حدود صحت اور کامیابی سے قائم ہو سکتی ہیں۔

اسلامیوں کے اقتدار کے زمانے میں ان کے سیاسی اور مذہبی خیالات کا صحیح صحیح اندازہ وہی شخص کر سکتا ہے جو امیرالمومنین، خلیفہ اور سلطان کے مختلف مدارج اسلامی تاریخ میں یکے بعد دیگرے بغور مطالعہ کر کے ان ہر سہ الفاظ کے منشاء کو ذہن نشین کر لے جو فرض، سنت، واجب اور مستحب میں تمیز کر سکے۔

اردو زبان یا کسی دوسری زبان کے سلیس، بامحاورہ اور فصاحت و بلاغت سے لکھنے کے لئے کس قدر ضروری ہے کہ ہم بجائے اس کے کہ چند الفاظ میں سے جو بظاہر ان میں سے ہر ایک ہمارے مطلب کو ادا کرنے کے لئے موزوں معلوم ہوتا ہے کوئی ایک منتخب کر لیں ہم فی‌الفور دیکھ لیں کہ کون سا لفظ اور صرف وہی ہمیں منتخب کرنا چاہئے اور وہی لفظ ہمارے خیالات کے لئے موزوں تر لباس ہوگا۔ کسی خوش لباس آدمی کی اعلیٰ ترین خصوصیت یہ ہے کہ اس کے کپڑے اس کے جسم کے ہر طرح سے مناسب اور موزوں ہوں۔ یہ نہ ہو کہ تنگ ہونے کے سبب ادھر سے کھچے تنے ہوں یا کھلے ہونے کی وجہ سے ادھر سے تھیلا بنے ہوئے اور ڈھیلے ہوں اور یہی بڑی خوبی ایک عمدہ تحریر کی ہے

کہ الفاظ خیالات کے عین مناسب اور مطابق ہوں۔ یہ نہ ہو کہیں تو کسی دیوزاد کے کپڑوں کی طرح جو ایک بونے کو پہنائے گئے ہوں سب طرف سے نیچے لٹک رہے ہوں اور کہیں ایک بچے کے لباس کے مانند جس میں کسی جوان آدمی کو بڑی مشکل سے دھکیل دیا گیا ہو۔ ناموزونیت کا ایک تماشا بنائے ہوئے ہوں۔ پڑھنے والا کہیں یہ محسوس نہ کرے کہ لکھنے والے کی مراد کچھ اور ہے لیکن اظہار خیالات میں وہ قاصر رہا ہے۔ اور کہیں یہ خیال نہ کرے کہ اپنے منشادلی سے زیادہ بیان کر رہا ہے۔ یہ بھی نہ ہو کہ لکھنے والے نے لکھنا کچھ تھا۔ اور الفاظ کچھ اور ہی بتا رہے ہیں یا یہ کہ تحریر مطلقاً بےمعنی اور کسی امر کے ظاہر اور بیان کرنے میں بھی کامیاب نہیں ہوئی اور یہ سب کچھ محض اس لئے کہ زبان کے استعمال میں بے ہنری اور کم بضاعتی نظر آ رہی ہے اور لکھنے والا اپنے خیالات کے اظہار میں مناسب اور موزوں ترین الفاظ کے انتخاب کرنے کی قابلیت سے بےبہرہ ہے،،۔[1]

مرادفات یا مترادف الفاظ سے بحث کرتے ہوئے کیفی لکھتے ہیں[2] ''متصرفہ زبانوں کے متعلق تو یہ کہنا درست ہوگا کہ ان میں کوئی لفظ کسی لفظ کا مرادف یعنی ہم معنی نہیں ہوتا کیونکہ ہر لفظ کا مادہ جداگانہ ہوتا ہے لیکن غیر متصرفہ مترقی زبانوں میں ایسا نہیں ہوتا ان میں بہت سے الفاظ ہم معنی ادھر ادھر سے آجاتے ہیں اور بہت ایسے بھی ہوتے ہیں جو اپنی اصلی جگہ میں قریب المعنی ہوں مگر ہم معنی مستعمل ہوتے ہیں ایسا ہی

۱- کتاب مذکور صفحات ۲۲۱—۲۵۸ (اقتباسات)

۲- کیفیہ مکتبہ معین الادب لاہور طبع دوم، مارچ ۵۰

حال اردو کا ہے اس کے باوجود بھی ذوق سلیم ان لفظوں میں ما بہ الامتیاز قائم کر دیتا ہے اور ایسے دو کلمے مرادف نہیں رہتے۔ زیادہ سے زیادہ مترادف کہے جا سکتے ہیں۔ ایسے چند جگ لفظوں کے یہاں دے جاتے ہیں۔ جن سے استعمال کے امتیاز کا اصول واضح ہو جائے گا۔

(الف) (۱) رنج (۲) غم (۳) افسوس (۴) تاسف:

(۱) خط کا جواب نہ دینا تو رہا الگ، رنج مجھے اس کا ہے کہ آپ دھلی آئے اور ملے تک نہیں۔ اس جملے میں باقی تین کلموں میں سے کسی کو رنج کی جگہ رکھ دیں تو پھبے گا نہیں اور کلام فصاحت سے گر جائے گا۔

(۲) اسے بیٹے کی وفات کا بڑا غم ہے۔ یہاں غم کو باقی تین لفظوں میں سے کسی سے نہیں بدل سکتے۔

(۳) مجھے بہت افسوس ہے کہ جلسے میں شریک نہ ہو سکا۔ یہی کیفیت اس افسوس کی ہے۔

(۴) اسے نہایت تاسف ہے کہ تقریر کی رو میں یہ کلمے آپ کی شان میں اس کی زبان سے نکل گئے۔ مذکورہ الفاظ میں کوئی لفظ اس معنی کا حامل نہیں ہو سکتا۔

(ب) ایک اور جگ چار مترادف الفاظ کا لیجئے (۱) خوش (۲) شاد (۳) بشاش (۴) باغ باغ۔ اب ان کے استعمال پر غور ہو:

(۱) وہ دال روٹی سے خوش ہے مطلب ہوا ضروریات زندگی کی فراھمی میں تنگی یا دقت محسوس نہیں کرتا۔ یہاں اس جگ کا اور کوئی لفظ نہیں کھپ سکتا۔

(۲) دعا ہے کہ تم شاد و آباد رهو۔ یہی حال یہاں شاد کا ہے۔

(۳) آج اس کا چہرہ بشاش تھا ، ضرور انتخاب میں کامیاب ہوگیا ہوگا۔

(۴) امتحان کا نتیجہ سنتے ہی وہ باغ باغ ہوگیا۔ اس باغ باغ کی جگہ فردوس فردوس بھی نہیں چھین سکتا۔

انگریزی میں (Synonym) کے ماتحت لغات لکھتی ہیں ''وہ لفظ جو کسی دوسرے لفظ کا ہم معنی ہو (اکثر یہ ہوتا ہے کہ معانی میں بہت قریبی مشابہت ہوتی ہے)'' بالفاظ دیگر انگریزی کے لغت نویس بھی بتصریح کہہ رہے ہیں کہ بالعموم مرادف الفاظ ایک زبان میں نہیں ملتے ، بلکہ ہوتا یہ ہے کہ ایسے الفاظ پائے جاتے ہیں جن کے معانی میں کم و بیش اختلاف ہوتا ہے اگرچہ بظاہر ہم معنی ہوتے ہیں۔ ایسے الفاظ و کلمات کو سنبھال کر برتنا انشا پردازی کی جان ہے۔ فارسی میں نثر نگاروں میں شمس قیس رازی ، سعدی شیرازی، نظامی عروضی سمرقندی (جہاں تک کلاسیکی نثاروں کا تعلق ہے) مترادفات کے استعمال میں بہت محتاط ہیں کہ ادیب بھی ہیں اور عالم بھی اور سچ یہ ہے کہ جب تک ذوق سلیم اور علم و فضل جمع نہ ہو جائیں نہ مترادفات کے صحیح استعمال پر قدرت حاصل ہو سکتی ہے نہ انشا پرداز اور شاعر اپنے مفہوم کی تمام دلالتیں پڑھنے والے تک منتقل کر سکتا ہے۔

اردو کے قدیم نثر نگاروں میں میر امن اور سرسید کے رفقا میں حالی اور شبلی کم و بیش اور مولوی محمد حسین آزاد خصوصیت سے مترادفات کے استعمال میں بہت محتاط ہیں۔ غالب کے مکاتیب میں بھی مترادف الفاظ نہایت خوبی سے استعمال کئے گئے ہیں۔ عصر حاضر کے نثر نگاروں میں مولانا ابوالکلام آزاد ، قاضی عبدالغفار، تاجور

نجیب آبادی، علی عباس حسینی، راجندر سنگھ بیدی اور عزیز احمد مترادف الفاظ کے استعمال میں بہت سلیقے سے کام لیتے ھیں۔ اردو کے کلاسیکی شعرا میں ولی، میر، درد اور مصحفی کو اس سلسلے میں نہایت بلند مقام حاصل ھے۔ بہادر شاہ ظفر کے دربار سے جو شعرا وابستہ تھے ان میں مومن اور غالب نمایاں مقام رکھتے ھیں۔ غالب کے شاگردوں میں شیفتہ اور حالی مترادفات کا استعمال بہت فنکارانہ کرتے ھیں۔ عصر حاضر کے شعرا میں حقیقت میں جو فنکار الفاظ کی ماھیت سے واقف ھے اور جس کے ھاں مترادفات اپنی پوری دلالت ھائے اختلافی کے ساتھ نمایاں دکھائی دیتے ھیں اقبال ھے۔ عظمت اللہ خان اور حسرت موھانی بھی قریب قریب ھم معنی لفظوں کا استعمال نہایت سلیقے سے کرتے ھیں۔ افسوس ھے کہ ھمارے ھاں بیسویں صدی میں جن شعرا نے مقام بلند حاصل کیا ھے اکثر و بیشتر ان کا مطالعہ محدود ھے اور مترادفات کے سلسلے میں وہ اکثر ٹھوکر کھاتے ھیں۔ جوش اگرچہ اس معاملے میں خاصے محتاط ھیں لیکن پھر بھی کہیں کہیں ان کے کلام میں جھول پڑتا ھوا دکھائی دیتا ھے۔ عصر حاضر کے غزل نگاروں میں جو شخص مفردات الفاظ اور مترادفات کے مزاج سے کچھ آگاہ معلوم ھوتا ھے وہ ابن انشا ھے لیکن اس کا شعور ابھی پختگی کی حدود تک نہیں پہنچا۔ دوسرے شعرا کے ھاں بھی اس شعور کا کسی حد تک اظہار ھوتا ھے مترادفات الفاظ کے معانی میں بعض اوقات اتنا فرق ھوتا ھے کہ غلط لفظ کے انتخاب سے نہ صرف یہ کہ بات بنتی نہیں بلکہ بنی ھوئی بات بھی بگڑ جاتی ھے۔ الفاظ کے موزوں انتخاب کے متعلق اردو شعرا نے اکثر اس بات کی اھمیت قاری کے ذھن نشین کرائی ھے کہ

ہر لفظ جو شاعر استعمال کرتا ہے وہ اپنے ایتلافات اور دلالتوں کی بنا پر موزوں تریں لفظ ہونا چاہئے ۔ غالب کہتا ہے :

گنجینۂ معنی کا طلسم اس کو سمجھئے
جو لفظ کہ غالب مرے اشعار میں آوے

اور آتش کا قول ہے :

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

غزل میں موڈ کی وحدت کے باوصف ہر شعر ایک تاثراتی اکائی ہوتا ہے جسے اپنے سیاق و سباق سے علیحدہ کر کے بھی جانچا اور پرکھا جا سکتا ہے اس لئے غزل میں الفاظ کے استعمال میں بالعموم اور مترادفات کے استعمال میں بالخصوص بڑی احتیاط سے کام لینے کی ضرورت ہے۔[1]

۱- لفظ ہوگا جو غزل میں عابد
وہ انگوٹھی میں نگینہ ہوگا

اقبال لاکھ کہیں :

نہ زباں کوئی غزل کی نہ غزل سے باخبر میں
کوئی دلکشا صدا ہو عجمی ہو یا کہ تازی

اور ساتھ ہی ہمیں ہزار بار تنبیہ کریں کہ

نہ بینی خیر ازاں مرد فرو دست
کہ بر من تہمت شعر و سخن بست

اس کے باوجود وہ الفاظ کے انتخاب میں بڑی احتیاط سے کام لیتے ہیں انکی غزل "ابھی عشق کے امتحاں اور بھی ہیں" مترادفات کے فنکارانہ استعمال کی نہایت خوبصورت مثال ہے ۔ یہی صورت اس غزل کی ہے جس کا مطلع ہے :

اگر کجرو ہیں انجم آسماں تیرا ہے یا میرا
مجھے فکر جہاں کیوں ہو جہاں تیرا ہے یا میرا

اس تمام بحث کا خلاصہ یہ ہے کہ جہاں فنکار اور شاعر اس بات پر مجبور ہے کہ وہ مفردات الفاظ کو یوں استعمال کرے کہ اس کا صحیح مفہوم قاری تک پہنچ جائے وہاں اسے اس بات کا خاص طور پر لحاظ رکھنا پڑتا ہے کہ مترادفات کے استعمال میں نہایت محتاط ہو کیونکہ اکثر ایسا ہوتا ہے کہ نفیس کیفیات اور دقیق واردات اپنی تمام دلالتوں کے ساتھ محض اس لئے ابلاغ و اظہار کا مرحلہ طے نہیں کرتیں کہ انشاپرداز یا شاعر کو معلوم نہیں ہوتا کہ مترادفات کا محل استعمال کیا ہے۔ اکثر دیکھا گیا ہے کہ ادیب بھی صاف اور شفاف کو ایک ھی معنی میں استعمال کرتے ہیں اس سے اندازہ ہو سکتا ہے کہ اس معاملے میں غفلت اور بے پروائی سے ابلاغ و اظہار میں کتنا نقص پیدا ہو سکتا ہے۔ مترادفات کے سلسلے میں مشرق کے نقادوں کا جو مسلک ہے کم و بیش وہی مسلک مغرب کے نقادوں کا بھی ہے کہ وہ بھی یہی کہتے ہوئے سنائی دیتے ہیں کہ الفاظ کے تغیر سے معانی کا تغیر لازم آتا ہے۔ اور مترادفات کے غلط استعمال سے ابلاغ ناقص ہو جاتا ہے۔

روزمرہ اور محاورہ

روزمرہ اور محاورہ کی اہمیت سے بحث کرنے سے پہلے مناسب معلوم ہوتا ہے۔ کہ تصریح کر دی جائے کہ روز مرہ اور محاورہ کیا ہے اور ان دونوں میں کیا فرق ہے۔

کیفی کہتا ہے۔ روزمرہ بیان کے اس اسلوب اور بول چال کو کہتے ہیں - جو اہل زبان استعمال کرتے ہیں۔ اس کے خلاف استعمال غلط سمجھا جاتا ہے - ...... استفہام میں کون ذی روح کیلئے اور کونسا کونسی ذی روح کے لئے روزمرہ ہے۔ ایسا بھی ہوتا ہے

کہ جو کلام صرف اور نحو کی رو سے بالکل صحیح ہو وہ روزمرہ کی رو سے غلط ہوتا ہے جیسے :

(۱) اس کی چشم میں درد ہے

(۲) وہاں جا کر اس کو کہا

یہ دونوں کلام قواعد کی رو سے صحیح ہیں لیکن روزمرہ چشم کی جگہ آنکھ اور (۲) میں کو کی جگہ سے چاہتا ہے، روزمرہ محاورہ سے زیادہ اہمیت رکھتا ہے۔ کیونکہ محاورہ میں قواعد کی پابندی کی لم نہیں اور روز مرہ قواعد کے راستہ سے ہٹ کر چلتا ہے مثلاً بے اور نا دونوں صرف نفی ہیں۔ اگر یہ کہیں کہ آپ اس پر بے حق جھنجھلائے تو آپ نے قواعد کی توہین نہیں کی مگر یہ سنتے ہی روزمرہ قمچی تانتا ہے اور کہتا ہے ناحق کہو اسی طرف بیوقوف کو ناوقوف کہنا روزمرہ کے خلاف ہے اور یہ بھی ہے کہ کلام میں روزمرہ سے قدم قدم پر سابقہ ہوتا ہے اور محاورہ سے کبھی کبھی [1]۔

سجاد مرزا لکھتا ہے ''روزمرہ اس بول چال اور اسلوب بیان کو کہتے ہیں۔ جو خاص اہل زبان استعمال کرتے ہیں۔ اس میں قیاس کو دخل نہیں بلکہ سماعت پر دار و مدار ہے [2]۔

شبلی لکھتا ہے ''جو الفاظ اور جو خاص ترکیبیں اہل زبان کے بول چال میں زیادہ مستعمل اور متداول ہوتے ہیں ۔ ان کو روزمرہ کہتے ہیں ۔ روزمرہ اگرچہ ایک جداگانہ وصف سمجھا جاتا ہے لیکن در حقیقت وہ فصاحت ہی کا ایک جزو خاص ہے۔

۱- کیفیہ مکتبہ معین الادب اردو بازار ، لاہور۔

۲- تسہیل البلاغت ۔

یہ ظاہر ہے کہ عام بول چال میں وہی الفاظ زبان پر آئیں گے جو سادہ ، صاف اور سہل الادا ہوں اور اگر ان میں کچھ ثقل اور گرانی ہو تو رات دن کی بول چال اور کثرت استعمال سے وہ منجھ کر صاف ہو جاتے ہیں ۔ ابوالعلا مصری جو ایک ملحد شاعر تھا ۔ اس نے قرآن شریف کا جواب لکھا تھا ۔ لوگوں نے اس سے کہا گویہ کلام بلیغ ہے لیکن اس میں قرآن مجید کی سی روانی اور صفائی نہیں پائی جاتی ۔ اس ملعون نے کہا ابھی تو نہیں ۔ لیکن جب دو چار سو برس نمازوں میں منجھ ہو کر صاف ہو جائیگا تو روانی آ جائیگی[۱] ۔

روزمرہ کے مقابلے میں محاورہ کی تشریح یہ کی گئی ہے کہ دو کلموں سے مرکب ہوتا ہے قواعد کی خلاف ورزی کبھی نہیں کرتا ہے اکثر اس کی بنیاد استعارہ اور تمثیل پر ہوتی ہے جوں کا توں قطعاً مناسب محل پر استعمال ہوتا ہے[۲] ۔

اس طرح کی باتیں سجاد مرزا بیگ نے کی ہیں[۳] ۔

طبعاً یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ نقاد ادبی تخلیقات میں روزمرہ اور محاورہ کو فصاحت کا جزو لازم کیوں قرار دیتے ہیں ۔ اس کا جواب یہ ہے کہ ادبی تخلیقات اس وقت تک صورت پزیر نہیں ہوتیں جب تک ادیب کا طریق کار یعنی ابلاغ تام اور اظہار کامل نہ ہو ۔ ابلاغ و اظہار تام کے لئے ضروری ہے کہ ادیب زبان کے رگ و ریشہ سے واقف ہو اگر روزمرہ سے ادیب ناواقف ہوگا یا روزمرہ کی نزاکتوں پر مطلع نہ ہوگا تو لازماً اظہار ناقص رہے گا

۱- موازنہ انیس و دبیر ۔ ۲- کیفیہ ۔

۳- تسہیل البلاغت ۔

اور ابلاغ (Communication) نا مکمل مثال کے طور پر ناول یا افسانہ لکھتے وقت جب ادیب اپنے کردار تخلیق کریگا اور ان کے تشخص کی طرف متوجہ ہوگا تو ان کی زبان سے وہ باتیں کہلوائیگا۔ جو انہیں زیب دیتی ہیں بالفاظ دیگر مکالمات تبھی برجستہ ، معنی خیز اور رواں ہونگے جب ادیب کو یہ معلوم ہوگا کہ روزمرہ کا کیا مقام ہے بعض کردار ایک خاص قسم کی زبان اور خاص قسم کی روزمرہ استعمال کرینگے بعض کردار بالعموم روزمرہ سے پرہیز کرینگے۔ بہرحال جب تک ادیب روزمرہ کی باریکیوں سے آگاہ نہ ہوگا اس کو کردار نگاری میں سخت مشکل پیش آئیگی یہی حال انشا پردازی کے دوسرے نمونوں اور انتقاد میں واقع ہوگا بعض باتیں روزمرہ کی زبان میں اس طرح کہی جا سکتی ہیں کہ علمی اسلوب منہ دیکھتا رہ جاتا ہے۔ ادیب روزمرہ سے ناواقف ہوگا تو علمی اصطلاحات کا یا بھاری بھر کم اور ثقیل الفاظ کا سہارا لیگا۔

شعری تخلیقات میں روزمرہ کی اہمیت نثر سے بھی زیادہ ہوتی ہے۔ کہ واردات ، کیفیات اور جذبات کے اظہار میں شاعر قریب ترین راستوں سے پڑھنے والوں کے ذہن تک پہنچنا چاہتا ہے۔ اکثر یہ قریب ترین راستے روزمرہ اور محاورہ کی منزلوں سے ہوکر گزرتے ہیں داغ، امیر بلکہ مصحفی، غالب، درد، ظفر وغیرہم کی غزلیات میں جو بانکپن ہے وہ روزمرہ ہی کی طفیل ہے۔

شعر میں مناسب الفاظ پر زور دیکر پڑھنا نہایت اہم اور ضروری ہے اور پڑھنے والا اس وقت مناسب الفاظ پر زور نہیں دے سکتا جب تک روزمرہ سے آگاہ نہ ہو۔ اسی طرح شاعر بھی تہ در تہ

لہجے رکھنے والے شعر اس وقت تک نہیں کہہ سکتا جب تک روزمرہ اور محاورہ کی رگ و ریشہ سے پوری آگاہی نہ حاصل کر لے۔ تخلیقات شعری ہوں یا نثری نقاد کا فرض ہے کہ وہ یہ دیکھے کہ انشاپرداز کو یا شاعر کو اپنی زبان پر کہ وسیلہ ابلاغ ہے کہ کہاں تک قدرت حاصل ہے اور اس قدرت کو جانچنے اور پرکھنے کا نہایت موزوں طریقہ یہ بھی ہے کہ یہ دیکھا جائے کہ فنکار روزمرہ اور محاورے سے کیا کام لیتا ہے۔

شبلی نے انیس و دبیر کا موازنہ کرتے ہوئے انیس کے کلام کو اس پر اسی لئے ترجیح دی ہے کہ میر انیس کا کوئی کلام روزمرہ سے خالی نہیں ہوتا[1]۔

یہی وجہ ہے کہ حسرت موہانی لکھتا ہے ''دور حاضر کے بعض شعرا کا رجحان زیادہ تر اس جانب معلوم ہوتا ہے کہ اپنے کلام کی خوبی کا دار و مدار استعمال ترکیب فارسی اور دشوارگوئی پر رکھیں۔ جس کی وہ پیروئی غالب کے مرعوب کن نام سے موسوم کرتے ہیں۔ حالانکہ حقیقت حال یہ ہے کہ غالب کے بھی بہترین اشعار وہی ہیں۔ جن کی برتری صدق محاورہ یا صفائی زبان اور سادگی زبان کی مرہون منت ہے ذیل میں ہم ہر عہد کے اساتذہ

۱- خادم جدا نہ تھا شہ گردوں سریر سے
کس جرم پر حضور خفا ہیں حقیر سے

کس کی مجال ہے جو کہیگا یہ کیا کیا
بھابی نے دی غلام کو رخصت بجا کیا

کہتے تھے راہ میں نہ کہ وار اپنا چل گیا
افسوس ہے کہ ہاتھ سے دریا نکل گیا

کا صاف اور سادہ یا محاورہ دار کلام بطور نمونہ پیش کر کے لطف سخن کے طالبان صادق کو ان کی پیروی کا مشورہ دیتے ہیں۔

شاہ حاتم : تم کہ بیٹھے ہوئے اک آفت ہو
اٹھ کھڑے ہو تو کیا قیامت ہو

قائم چاندپوری : درد دل کچھ کہا نہیں جاتا
آہ چپ بھی رہا نہیں جاتا

میر حسن : نہ ملا وہ نفاق کے مارے
کیا کریں ہم وفاق کے مارے
مت خفا ہو کہ آن نکلے ہیں
ہم بھی یاں اتفاق کے مارے
ہو چکا حشر بھی حسن لیکن
نہ جئے ہم فراق کے مارے

مصحفی : اور سب تم سے ورے بیٹھے ہیں
ایک ہم ہیں کہ پرے بیٹھے ہیں
پھٹ چکا جب سے گریبان تب سے
ہاتھ پر ہاتھ دھرے بیٹھے ہیں

گر ابر گھرا ہوا کھڑا ہے
آنسو بھی تلا ہوا کھڑا ہے
ہے موسم گل چمن میں ہر نخل
پھولوں سے لدا ہوا کھڑا ہے

اسیر: نبض بیمار جو اے رشک مسیحا دیکھی
آج کیا آپ نے جاتی ہوئی دنیا دیکھی

رہرو ہر ایک بہر تماشا ٹھہر گیا
ٹھہرے وہ جس جگہ وہیں میلا ٹھہر گیا
دل کو چھپا رہے تھے وہ آنکھوں نے کہدیا
گذرے جو دو گواہ تو دعویٰ ٹھہر گیا

انور دہلوی: ان سے ہم لو لگائے بیٹھے ہیں
آگ دل میں دبائے بیٹھے ہیں
وہ جو گردن جھکائے بیٹھے ہیں
حشر کیا کیا اٹھائے بیٹھے ہیں
ہم نہیں آپ میں خوشی سے جو وہ
گھر میں مہماں آئے بیٹھے ہیں
شرم بھی ایک طرح کی چوری ہے
وہ بدن کو چھپائے بیٹھے ہیں
کیا سکھائیگا ان کو ظلم فلک
خود وہ سیکھے سکھائے بیٹھے ہیں

فراق گورکھپوری ذوق کے متعلق لکھتے ہیں ''ذوق کے کلام سے ہمارے دماغ کے اس حصے کو ایک حلقہ سا انبساط ایک خوشگوار آسودگی ملتی ہے جو پیش پا افتادہ باتوں اور عام خیالات کو ادا کرنے میں غیر معمولی قدرت اظہار کو دیکھ کر ملتی ہے۔ اس لئے ہم ذوق کو جن معنوں میں زبان کا شاعر کہہ سکتے ہیں ان

کے ہم عصروں اور پیش رووں میں ہم کسی کو نہیں کہہ سکتے۔ بلکہ داغ کو بھی نہیں کہہ سکتے۔ اس لحاظ سے ہم ذوق کو اردو کا پنچائتی آرٹسٹ یا شاعر کہہ سکتے ہیں۔ عوام اور متوسط طبقے کی اکثریت اور امراء و رؤسا بھی گیتوں میں، غزلوں میں، بزم حال و قال میں عموماً ''پتلے'' اور سطحی یا بےتہہ جذبات و خیالات کی چیزیں مانگتے ہیں۔ یہاں بھی جمود، تن آسانی اور سہل پسندی کار فرما ہیں۔ میرے علم میں اب تک کسی قوال نے غالب کی کوئی غزل نہیں گائی (اور کاش نہ گائے) اور ذوق نے تو قوالوں کے لئے کئی غزلیں لکھ کے دیں۔ غالب پہلا شخص ہے جس نے رچی اور سنواری ہوئی موسیقیت اردو شاعری میں پیدا کی لیکن پنچائتی طور پر عامیت زدہ کانوں کے سننے سنانے یا سطحی طور پر گانے بجانے کی چیز غالب کی موسیقیت نہیں ہے۔ ذوق کی غزلیں گانے کو لوگ بھلے گائیں لیکن سنگیت سے ان کو کیا واسطہ؟

ہاں تو ذوق پنچائتی شاعر ہے، رائے عامہ کا شاعر ہے۔ ذوق کی لغت، اسلوب بیان سازی، جس طرح زمینیں ذوق نے نکالی ہیں سب سے پتہ چلتا ہے کہ وہ اہل دلی کے جمہوری مذاق سے بہت قریب ہیں بلکہ اس مذاق کی روح یا اس کے مرکز کو انہوں نے پا لیا ہے۔ اس معاملے میں ذوق کا کوئی ثانی یا حریف نہیں۔ اسی سے ذوق استاد ذوق کہلائے۔ بول چال کی اردو کو جو شاعر اس جچے تلے طریقے پر باندھ دے، اس میں اتنی تکمیل پیدا کر دے اسے یوں چمکا دے کہ ترقی کی گنجائش باقی نہ رہے وہی پنچائت اور پنچائتی شاعری کا ملک الشعرا یا استاد مانا جا سکتا ہے۔ ایسے شاعر کا شاعر کم لیکن حیرت انگیز صناع ہونا ضروری ہے۔

اردوئیت جتنی ہمیں ذوق کے یہاں ملتی ہے اتنی ذوق کے پہلے کسی شاعر میں نہیں ملتی اور جتنے موضوعات پر شعر کہتے ہیں اردو کے اردو پن یا اس کی اردوئیت کو ذوق نے نمایاں کیا اتنے موضوعات پر داغ بھی اس اندار سے اشعار نہیں کہہ سکتے۔ میر، سودا، درد، غالب و مومن سب کے یہاں بہت سہل اور سلیس اردو کی مثالیں ملیں گی لیکن ہم ان کی اردوئیت کی بجائے ان اشعار کی شعرئیت سے متاثر و متکیف ہوتے ہیں ان کی سادگی اور ذوق کی سادگی میں بڑا فرق ہے۔ ان کی بزلہ سنجی بھی ذوق کے ٹھٹھول سے الگ ہے۔ ذوق کا مرکز جُو (Centripetal) آرٹ ابھی خارجیت کے سبب داخلیت اور شعریت سے مغلوب نہیں ہوتا۔ اس لئے محض زبان یا خالص اردو کی صفت تنہا چمکتی ہوئی نظر آتی ہے۔ ہم پر استاد ذوق کے لقب کا مفہوم روشن ہو جاتا ہے۔ ہم اس کے انداز بیان کو دیکھتے رہ جاتے ہیں اور انشاپردازی کے معجزے کے قائل ہو جاتے ہیں۔ ذوق کی اردو سے اگرچہ داغ کی اردو بنی لیکن داغ کی شوخ بیانی نے اس میں ایک شدت اور تیکھا پن پیدا کیا۔ داغ کے چہچہے اور معجز نما جھلاہٹ جس پر پیار کا دھوکا ہوجاتا ہےداغ کی تنہا ملکیت ہے۔ داغ کی اردو ذوق کی اردو کی نرم آہنگ نثرئیت سے کچھ الگ ہو گئی۔ داغ کی آواز میں ایک آنچ ہے اس کے اشعار میں ایک جلن ہے جو محض اردو یا زبان کا کرشمہ نہیں ہے۔ زبان کا خالص کرشمہ ذوق کے یہاں مختلف العنوان اشعار میں ملتا ہے۔ ذوق کی اردوئیت نظیر اکبرآبادی کی پنچائتی بولی سے بھی الگ ہے کیونکہ ذوق کے یہاں محض زبان و بیان و طرز ادا کے وہ تمام فن کارانہ صفات موجود ہیں۔ جو مومن، شیفتہ

اور خالص زبان پرست طبقے کے دلوں کو لگے۔ ذوق کی اردو میں چمکی ہوئی۔ بنی ٹھنی ہوئی۔ تراشی خراشی ہوئی عمومیت ہے۔ ذوق زبان کے لحاظ سے عمومیت زدہ ہرگز نہیں ہے بلکہ عمومیت ذوق کے قلم کی چوٹوں سے چمک گئی ہے۔ اور اس میں فصاحت کی جھلک پیدا ہو گئی ہے۔ نظیر کے یہاں یہ عمومیت جوں کی توں نظم ہو گئی ہے۔ نہ ذوق کی اردوئیت اس ''خالص اردو'' کی مثال ہے۔ جس کو آرزو لکھنوی نے فروغ دیا۔ ذوق کا یہ شعر:—

اب تو گھبرا کے یہ کہتے ہیں کہ مر جائیں گے
مر گئے پر نہ لگا جی تو کدھر جائیں گے

یا ''مر کے بھی چین نہ پایا تو کدھر جائیں گے'' ہے تو خالص اردو لیکن اس تکلف اور تصنع اور اس اٹکاؤ سے بالکل آزاد ہے جو آرزو کے بالارادہ کہے ہوئے آورد زدہ خالص اردو کے اشعار میں ملتے ہیں۔ دیکھئے نہ آرزو کی خالص اردو اور ان کا وہ کلام بھی جس میں فارسی عربی الفاظ آتے ہیں اور پھر دیکھئے ذوق کے کلام کا ہلکا پھلکا پن اور اس کی تیز رفتاری اور سبک روی آرزو کیا کسی شاعر کی زبان اس بے تکلف برجستگی کی مثال نہیں پیش کرتی :

جس جگہ بیٹھے ہیں بادیدہ نم اٹھے ہیں
آج کس شخص کا منہ دیکھ کے ہم اٹھے ہیں

یہ ہے ذوق کی اردوئیت جو ناسخ تک کو بھی نصیب نہیں ہوئی اور بالکل اسی انداز میں جس کی مثال آتش کے یہاں بھی نہیں ملتی۔ ذوق واقعی استاد ذوق تھے۔ ذوق فنکار بڑے نہ ہوں صنعت کار وہ بہت بڑے ہیں۔

ذوق کے بہت سے اشعار اور کچھ غزلوں کی غزلیں تیس چالیس برس پہلے بہت لوگوں کی یاد تھیں۔ اس وقت تک غالب کے کلام کی نشاۃ ثانیہ ابتدائی منازل میں تھی۔ آج بھی کافی لوگوں کو ذوق کے کلام کا کچھ حصہ یا اچھا خاصہ حصہ یاد ہے لیکن جتنا لوگوں کو یاد تھا یا ہے اس سے چوگنے آٹھ گنے شعر ذوق کے ایسے ہیں جن میں تصقید سمیت اور کئی زاویے بناتی ہوئی ڈھیل سمیت الفاظ ، محاورے ، فقرے ، ردیفیں اور قافیے اس ڈھب سے بندھے ہیں کہ یہ اشعار زبانوں پر نہ ہوتے ہوئے بھی، یاد نہ ہوتے ہوئے بھی جب پڑھے جاتے ہیں تو بہت لطف دیتے ہیں۔ یہ شعر حافظہ میں محفوظ نہ رہیں لیکن جب آنکھوں کے سامنے آتے ہیں تو ہم ذرا ٹھٹھک کر گویا پھسل جاتے ہیں۔ ان اشعار میں بھی ایک بچھلہرا پن ہے۔ یاد وہ اس لئے نہیں رہتے کہ ذوق کے معرکہ آرا اشعار کی برجستگی ، رائے عامہ یا سامنے کی بات، یا مسلمہ کلیات کے بیان کا نکھار ان اشعار میں ذرا کم ہے، ان میں ذوق کا پورا پورا زور بیان نہیں ہے۔ لیکن لطف بیان موجود ہے۔ سطحیت اور پتلے پن میں جب سنگ مر مر کی چکناہٹ اور ہمواری یا بلور کی ہم دمیدگی اور انجماد آ جاتے ہیں تب ہم احساس تکمیل کرتے ہیں اور ذوق کے جن اشعار میں یہ صفات آ گئے ہیں وہ یاد رہ جاتے ہیں لیکن ان کے بہت سے اشعار بلور یا سنگ مر مر ہوتے ہوتے رہ گئے ہیں۔ اور ان کے پتلے پن میں مکمل انجماد پیدا نہیں ہو سکا ہے۔ اس لئے سامنے آکر لطف تو دے جاتے ہیں لیکن یاد نہیں رہتے۔ ذوق کا جو اسلوب ہے اس کے لحاظ سے مطلعوں میں یہ انجماد یا جماؤ پیدا ہو جانے کا زیادہ امکان رہتا ہے۔

ذوق کی شاعری زبان کی شاعری هے اور زبان کے شعر مطلعوں میں اکثر نکھر آتے هیں۔ اس لحاظ سے هم ذوق کو مطلعوں کا شاعر کهه سکتے هیں۔ جذبات میں گہرائی اور شدت نه هونے سے ذوق کے اکثر اشعار ان کے استادانه انداز بیان کے سبب پھسپھسے پن کے عیب سے بال بال بچ جاتے هیں۔ جہاں برجستگی نہیں آ سکی یا شعر کی نرم رفتار میں همواری یا خوبصورت لچک پیدا نہیں هو سکی وهاں ذوق کے اشعار لچ لچ کر ره گئے هیں۔ ان کے پاؤں میں موچ آتے آتے ره گئی هے۔ ذوق کے هر شعر میں زبان کی طنابیں پوری طرح کھینچی هوئی نہیں هیں، نه آواز کی روانی میں هر جگه وه لچک پیدا هو سکی هے که الفاظ کے ''زلف مسلسل کے پیچ میں'' هر شعر اک اک گدگدی کے ساتھ تین تین بل کھا جائے۔ ایک حقیقت سے ڈھیلے پن هی کے کارن یه اشعار یادداشت سے پھسل جاتے هیں۔ کہیں ایسا نه هوتا، تو سطحیت کے باوجود آج ذوق کا پورا کلام لوگوں کو از بر هوتا، شاید خصوصاً سطحیت کی وجه سے۔

یه بتایا جا چکا هے که جو اردوئیت ذوق کے کلام میں هے وه کسی اور شاعر کو اس حد تک نصیب نہیں هوئی۔ غالب اوروں سے استفاده کرتا هوا بھی اپنے رنگ میں پرگٹ هو جاتا هے:—

ابن مریم هوا کرے کوئی — میرے دکھ کی دوا کرے کوئی
بات پر واں زبان کٹتی هے — وه کہیں اور سنا کرے کوئی

———

دل ناداں تجھے هوا کیا هے — آخر اس درد کی دوا کیا هے
هم نے مانا که کچھ نہیں غالب — مفت هاتھ آئے تو برا کیا هے

غالب کے ان اشعار کی سادگی کو دیکھ کر ممکن هے یه خیال

گذرے کہ میر کی سادگی سے غالب نے متاثر ہو کر یہ اشعار کہے لیکن ان اشعار میں میریت نہیں ہے بلکہ غالبیت ہے ۔ غالب تقلید کرتے ہوئے بھی غالب ہی رہتا ہے :

نہ ہوئی گر مرے مرنے سے تسلی نہ سہی
امتحاں اور بھی باقی ہیں تو یہ بھی نہ سہی

چند دن گر زندگانی اور ہے
اپنے جی میں ہم نے ٹھانی اور ہے

بسکہ دشوار ہے ہر کام کا آساں ہونا
آدمی کو بھی میسر نہیں انساں ہونا

حریف معنئ مشکل نہیں فسون نیاز
دعا قبول ہو یا رب کہ عمر خضر دراز

جور سے باز آئیں پر باز آئیں کیا
کہتے ہیں ہم تجھ کو منہ دکھلائیں کیا

ممکن ہے ان مطلعوں میں غالب نے ذوق کے مطلعوں اور ان کے عام انداز کی برجستگی اور اردوئیت سے ذوق کے کلام کی صفائی اور روانی سے اثر لیا ہو لیکن ان اشعار میں جو طنز ہے ، ان اشعار میں جو کھٹکے ہیں ، لہجے میں جو تیکھاپن اور تلخی ہے وہ غالب کی اپنی چیزیں ہیں ۔ ان عناصر کے فقدان ہی سے ذوق کی اردوئیت چمک جاتی ہے اور اس چمک میں کوئی اور کرن شامل نہیں ہونے پائی ۔

مذکور تری بزم میں کس کا نہیں آتا
پر ذکر ہمارا انہیں آتا نہیں آتا

لیتے ہی دل جو عاشق دلسوز کا چلے
تم آگ لینے آئے تھے کیا آئے کیا چلے

ان اشعار میں اردوئیت کے سوا کچھ نہیں، مگر غالب سے بہت زیادہ اردوئیت ان میں ہے۔ ہندوستانی الفاظ اور فارسی عربی کے وہ الفاظ جو اتنے مانوس خاص و عام ہو گئے ہیں کہ ہندوستان یا اردو کی بو باس ان میں آ گئی ہے، غالب، مومن، میر اور سودا نے استعمال کئے ہیں، لیکن جس طرح بندی کی چندی یا جیسا محض زبان کا ٹھٹھول ان لفظوں سے ذوق کر دکھاتے ہیں وہ آپ اپنی مثال ہے جہاں تک میر و غالب کا تعلق ہے، زبان اور الفاظ نے اپنے آپ کو انہیں سونپ دیا ہے لیکن جہاں تک زبان و الفاظ کا تعلق ہے، ذوق نے اپنے آپ کو انہیں سونپ دیا ہے۔ پھر ان کی سی اردوئیت اور کسی میں کہاں آ سکتی تھی؟ ذوق کے یہاں الفاظ پر جذبات کا راج نہیں ہے بلکہ الفاظ اور زبان جذبات اور خیالات پر راج کرتے ہوئے اور خود اپنی فاتحانہ شان دکھاتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ میر و غالب اپنی شعریت کے مخصوص اندازوں کی شرط لگا کر اردو کو اپناتے ہیں۔ ذوق اردو کو صرف اردوئیت کی شرط لگا کر اپناتے ہیں۔ غالب و میر کی اردو میں غالب و میر کی شخصیتیں جھلکتی ہیں ۔ ذوق کی اردو میں صرف اردو کی شخصیت نظر آتی ہے۔ یہ ہے ذوق کی اردوئیت اور یہ ہے ذوق کا

فن[1] ....

فراق بھی داغ کے متعلق کہتے ہیں :-

داغ کی زبان میں فلیتے بھرے ہوتے ہیں، جو رہ رہ کر چھوٹتے چلے جاتے ہیں۔ دلی کی بھرپور زندگی اور لال قلعہ کی رنگ رلیاں داغ کے کلام میں کچھ اس طرح جلوہ گر ہو گئی ہیں کہ دیکھنے سننے والے دیکھتے سنتے رہ جاتے ہیں ۔ گالی دینے کا بھی چیل جھپٹے مارنے کا بھی ایسا سلیقہ سب کو کہاں آتا ہے! دلی کی بولی ٹھولی اپنی پوری موج زنی کے ساتھ داغ کی غزلوں میں لہرا رہی ہے۔ داغ کے متعلق رائے عامہ بالکل سچائی پر تھی کہ یہ شخص زبان کا لاثانی جادوگر ہے ۔ اردو شاعری نے داغ کے برابر کا فقرے باز نہ آج تک پیدا کیا ہے نہ آئندہ پیدا کرسکیگی ۔ داغ کے جذبات پر نفرین بھیجتے ہوئے بھی بے اختیار منہ سے واہ واہ نکل جاتی ہے ۔ داغ کی تغزل سراسر واسوخت سہی لیکن اس کی بے پناہ قوت اظہار کا لوہا ماننا پڑتا ہے ۔ مغلیہ خاندان کی تلوار کا فاتحانہ شان اور چکا چوند پیدا کرنے والی چمک دمک جب زندگی اور جذبات کی تاریک پستیوں میں اپنے جلوے دکھاتی ہے تو وہ داغ کی شاعری بن جاتی ہے ۔

لیکن داغ کو محض غیر شریفانہ اور عامیانہ جذبات کا جادو بیان شاعر سمجھنا پوری سچائی نہیں ہے ۔ الفاظ ، محاوروں چست فقروں اور بے لاگ یا فطری ، بے ساختہ باتوں کا لاثانی شاعر ہونے کے علاوہ داغ کچھ اور بھی ہے، مومن کی نفسیاتی تجزیوں کی پرچھائیاں بھی داغ کے بیت سے اشعار پر پڑتی ہیں۔ پھر دلی کی

۱ - "اندازے" - ادارہ فروغ اردو ۱۹۵۶ء (ذوق) -

زبان میں جو لطیف اشاریت آ گئی تھی وہ بھی داغ کی غزلوں میں وہ باتیں پیدا کر دیتی ھے ، جنہیں دیکھ کر کہا جاتا ھے کہ غالب بھی للچا اٹھتے تھے ۔ دل کی چٹکیاں لینے والی بےساختگی کی ایسی مثالیں اردو کا کوئی دوسرا شاعر آج تک پیش نہیں کر سکا ۔ داغ کے ایسے اشعار بیک وقت سامنے کی باتیں بھی معلوم ہوتے ھیں اور جادو بھی ۔

بول چال کی زبان پر جیسی قدرت داغ کو تھی ، ویسی قدرت کسی اور شاعر کے یہاں ڈھونڈنا سعیٔ لا حاصل ھے ۔ اجتماعی زندگی کا وہ حصہ جو بولی ٹھولی کی شکل میں وجود میں آتا ھے ، سمٹ کر داغ کی زبان میں جذب ھو گیا تھا ۔ اس امر میں داغ ھمیں شکسپیئر ، مولیر وغیرہ مصنفین کی یاد دلاتے ھیں ۔ لیکن افسوس داغ کی بولی کے پیچھے جو دنیائے خیال ھے وہ حسین نہیں ھے اگرچہ کبھی کبھی لیکن صرف کبھی کبھی ، وہ بہت حسین بھی ھے ۔

میں نے اس مضمون کے آغاز کلام میں داغ سے متعلق اپنے اس جذبے یا اس جذباتی رد عمل کا ذکر کیا ھے جس میں بیک وقت شدید جھلاھٹ اور بے اختیارانہ تحسین کی کیفیتیں میں اپنے اندر پاتا تھا اور پاتا ھوں ۔ نصف صدی کے اندر اندر گلزار داغ کا عشق یا ان کا شاعرانہ شعور عشق غور کرنے سے پرخلوص عشق معلوم ھی نہیں ھوتا بلکہ محض ایک جنسی خوش باشی اور خوش وقتی معلوم ھوتا ھے ۔ اس میں پر خلوص داخلیت نہیں ھے ۔ سوز و ساز نہیں ھے ، تہذیب اور کلچر کے عناصر اس میں سموئے ھوئے نہیں ھیں ۔ داغ کی شاعری بے پناہ سحرکارانہ فطانت کے ساتھ اس وقت کے اور خود شاعر کے بگڑے مذاق عشق کو جادو کا آئینہ

دکھاتی ہے۔ میرے کسی دوست نے اسے چیل جھپٹا قسم کی شاعری بتایا تھا، جیسے روایت کے مطابق میر نے جرأت کی شاعری کو چوماچاٹی بتایا تھا۔ کچھ لوگوں کا کہنا ہے کہ داغ ایک بگڑے ہوئے زمانہ کا سب سے بڑا بگڑا ہوا یا نہایت اچھی طرح رچا اور بنا ہوا بگڑا شاعر ہے۔ لیکن آخر اس بگڑے ہوئے زمانے میں حالی، تسلیم، شاد عظیم آبادی، آسی غازیپوری ایسی پاکیزہ عشقیہ شاعری ہمیں کیسے دے سکے؟ جلال صدھا ایسے اشعار کیسے دے گئے جن میں سوز و ساز کی چاشنی ابتک رسمسا رہی ہے۔ خود امیر مینائی مراۃالغیب میں اور صنمخانۂ عشق میں (جہاں بسا اوقات وہ داغ کی ناکامیاب نقالی کے مرتکب ہو گئے ہیں) ہزارھا پاکیزہ عشقیہ اشعار ہمیں کیسے دے گئے۔ داغ کی سب سے بڑی شاعرانہ خوش نصیبی ان کی سب سے بڑی بدنصیبی تھی۔ ان کی کامیابی ایک مہلک خطرے کی حیثیت اختیار کر گئی تھی، ان کی جادو بیانی واسوخت بن گئی۔ داغ غزل میں جلی کٹی سنانے کے ملک‌الشعراء بن گئے۔ اس سے یہ چھنٹی ہوئی شاعری اپنی تڑک بھڑک سمیت، اپنے تمام ھاؤ بھاؤ کے باوجود، اپنے تمام تیور اور تیکھے پن کے باوصف اس بہار سے محروم ہے جو خود داغ کے ان ھمعصروں کے کلام کو تری اور تازگی، رنگ اور سگندھ بخش رہی ہے جن کے نام ابھی میں نے گنوائے ھیں۔ آج داغ کا کلام ان کے معاصرین اور پیش روؤں کے کلام سے زیادہ پرانی چیز ہوگیا ہے۔ لیکن اگر ھم داغ کی غزلوں کو معیاری غزلیں نہ مانیں، اگر ھم داغ پرستی کے خطروں سے اپنے مذاق کو محفوظ رکھ سکیں تو ان غزلوں کی دلفریب بلکہ مسحورکن

اوباشی کا قائل ہونا پڑتا ہے ۔ مجھے بھی اب سے چوتھائی یا تہائی صدی پہلے تک داغ کے کلام سے ایک جھلاہٹ محسوس کرنے کی ضرورت تھی ۔ وہ ضرورت اب نہیں رہی ۔ اب ہمیں اپنا غصہ تھوک دینا چاہئے اور داغ کی قیامت خیز ناسنجیدگی کو کھلے دل سے خراج تحسین ادا کرنا چاہئے ۔ یہ شخص ہماری شاعری کی بد قسمتی ہو کر بھی ہماری شاعری کی ایک بہت بڑی خوش قسمتی ہے ۔ ہمیں اپنی تہذیب میں مناسب موقعوں پر شرارتوں کو بھی جگہ دینا چاہئے ۔ داغ شرارت کے انہی موقعوں کا شاعر ہے ۔ اس شخص نے حرمزدگی کو ''genius'' کا مقام عطا کر دیا ہے ۔ داغ کی شوخی، داغ کی چٹکیاں ، داغ کی شرارتیں (جب ہم داغ پر ایک بار پارہ رہ سر غصہ اتار لیتے ہیں) قابل رشک نظر آتی ہیں ۔ ہم داغ کی تغزل پر وجد نہ کریں لیکن پھڑک ضرور اٹھتے ہیں ۔ اس کے کوچوں سے چوٹ بھی لگتی ہے اور گد گدی بھی ہوتی ہے ۔ اس طرح ہمارے دماغوں کو کون شاعر گد گدا سکتا ہے ؟ داغ کے یہاں ہمیں زبان کے جیسے تیز چٹخارے ملتے ہیں ، جو چٹپٹی زبان کلام داغ میں چلتی ہوئی نظر آتی ہے ، اردو شاعری میں ہمیں اس کی کہیں مثال نہیں ملتی ، شاید کسی زبان کی شاعری میں اس کی مثال نہیں ملے گی ۔ پھر بھی داغ کو زبان کا سب سے بڑا شاعر نہیں مانا جا سکتا ہے ۔ داغ جو باتیں کہنا چاہتے تھے ، ان باتوں کے لئے جس زبان اور جس قسم کی زبان درکار تھی ، داغ البتہ ایسی زبان کے سب سے بڑے شاعر ہیں ، لیکن جو باتیں میر، درد، مصحفی، آتش ، انیس یا اقبال نے کہی ہیں ، وہ باتیں داغ کی باتوں سے بڑی اور زیادہ خوبصورت باتیں ہیں

اور ان باتوں کو داغ کی زبان ادا نہیں کر سکتی - تو پھر ان شاعروں کو زبان کا شاعر کیوں نہیں کہا گیا؟ صرف داغ کو بہت سے لوگوں کے قول کے مطابق زبان کا شاعر کیوں مانا گیا؟ وجہ صاف ہے، جب بڑے خیالات، شریفانہ جذبات، بڑی باتیں کامیابی سے کہہ دی جاتی ہیں تو زبان اور محض زبان پر (خیالات کو الگ کر کے) ہماری توجہ نہیں جاتی، بلکہ شعر کی روح اور قالب، معنی اور صورت کی پوری اکائی پر ہماری توجہ جاتی ہے۔ جب بات یا خیال یا جذبہ معمولی ہو اور طرز بیان سب کچھ یا قریب قریب سب کچھ ہو تو ہم ایسے شاعر کو زبان کا شاعر کہتے ہیں۔

داغ کے بعد ہندوستان کی زندگی اور شاعری کی نشاۃ ثانیہ شروع ہوتی ہے - قومی شعور میں ایک نئی سنجیدگی اور شائستگی آنا شروع ہوتی ہے - آج داغ کو مرے تقریباً نصف صدی کا زمانہ گذر گیا۔ اس عرصہ میں اردو شاعری کہاں سے کہاں پہنچ گئی۔ یہ امر بھی قابل توجہ ہے کہ عربی، فارسی لغات کا جتنا اثر اس دور کی شاعری پر نظر آتا ہے اتنا اثر پہلے کی اردو شاعری پر نظر نہیں آتا، پھر بھی شاعری کی زمین کو داغ کی خوش خرامیوں نے جس طرح ہموار کر دیا تھا اس کی مٹی کو داغ نے جس طرح نرما دیا تھا، زبان کو داغ نے جس طرح ہندی کی چندی کر دیا تھا جو سلجھاؤ، صفائی، سبک روی داغ نے اردو شاعری کو عطا کی تھی وہ بھی فارسیت کے ساتھ ساتھ داغ کے بعد کی اردو شاعری کا مستقل جزو بن گئی۔ میر، غالب اور داغ کی زبانیں آج کی اردو شاعری کے اجزائے ترکیبی بن گئی ہیں۔ اردو کی کامیاب شاعری میں جو آج ہمیں سلجھاؤ نظر آتا ہے وہ بہت کچھ داغ کا رہین منت ہے۔

داغ نے مستقل اثر اردو زبان پر چھوڑا ہے۔ اس باب میں شاعری کی زبان پر داغ کا وہی احسان ہے جو انگریزی پر خاص کر انگریزی نثر پر ڈرائیڈن کے کارناموں کا رہا۔ یوں تو ہر زبان کی شاعری کا آغاز سادہ اور بے تکلف زبان اور بیان سے ہوتا ہے، لیکن یہ زبان شروع میں توتلی اور ہکلی رہتی ہے۔ رفتہ رفتہ اس میں پیچیدگیاں اور پیچیدگیوں کے ساتھ بھاری پن پیدا ہونے لگتا ہے۔ بعد کو، بہت بعد کو، ایک ایسا شاعر یا ادیب ہر زبان میں پیدا ہوتا ہے جو سادہ اور بے تکلف بیان کے ایسے سانچے زبان کو دے دے جو اس زبان کے خد و خال اور اس کی نوک پلک کو مستقل طور پر متعین کر دیں۔ اردو زبان کے حق میں یہ کام ناسخ نے کرنا چاہا تھا لیکن کامیابی داغ کے ہاتھ رہی۔ داغ نے اردو زبان کے خد و خال کو، اس کے نکھ سکھ کو اور اس کے جسم کی لکیروں کو اس طرح ابھارا اور چمکایا کہ اب وہ آسانی سے جانی پہچانی جا سکتی ہے۔ ملک میں اردو اور ہندی کا مسئلہ چھڑا ہوا ہے، لیکن ہندی والے بھی رہ رہ کر یہ محسوس کر رہے ہیں کہ اردو زبان میں جو بے ساختگی ہے، جس طرح اردو سانچے میں ڈھلی ہوئی نظر آتی ہے، اگر یہ صفت ہندی میں نہ آئی تو ہندی کا مستقبل تاریک ہے[1]۔

ایجاز، اطناب اور مساوات

فارسی اور عربی کے انشا پردازوں نے بجا طور پر اختصار کو بہت اہمیت دی ہے۔ مغرب کے نکتہ طراز نقادوں نے بھی اختصار کو جان کلام اور روح ظرافت کہا ہے[2]۔ فارسی اور عربی کے نقادوں نے ابلاغ اور

۱- اندازے - ادارہ فروغ اردو، لاہور
۲- Brevity is the soul of wit واضح رہے کہ یہاں wit سے مراد وہ

اظہار کے تین مدارج بتائے ہیں: مساوات، اطناب اور ایجاز۔ اطناب سے مراد یہ ہے کہ جن معانی کا اظہار مقصود ہے وہ قلیل ہوں لیکن الفاظ کثیر ہوں۔ تشریحات اور توضیحات کا تعلق اطناب سے ہے۔ مساوات کی تعریف یہ کی گئی ہے کہ الفاظ معانی مطلوب کے مساوی ہوں اور ایجاز کے متعلق یہ کہا گیا ہے کہ جب معانی کثیر الفاظ قلیل میں ادا کئے جاتے ہیں تو ایجاز کی صورت پیدا ہوتی ہے یعنی وہ اختصار کہ جان کلام ہے اور روح ابلاغ ہے[1]۔

نظامی عروضی سمرقندی نے اپنی تصنیف چہار مقالہ میں (سن تالیف ۵۵۰ھ یا اس کے لگ بھگ) پہلے مقالہ میں دبیری سے بحث کرتے ہوئے لکھا ہے کہ فصاحت قران کی غائت ایجاز لفظ اور ایجاز معنی ہے۔ دبیری کی ماہیت سے بحث کرتے ہوئے وہ کہتے ہیں:

انشا پرداز کے لئے ضروری ہے کہ اپنا مطلب یوں ادا کرے کہ الفاظ معانی کے تابع ہوں اور غایت اختصار ملحوظ رہے کہ فصحاء عرب نے کہا ہے سب سے اچھا کلام وہ ہے کہ مختصر ہو اور جامع ہو، اس کی وجہ یہ ہے کہ اگر معانی الفاظ کے تابع ہو گئے تو بات لمبی ہو جائے گی اور انشا پرداز یا دبیر ہرزہ گو کہلائیگا۔[2]

ایک جگہ اچھے دبیر کی خصوصیات گنواتے ہوئے نظامی عروضی لکھتے ہیں کہ انشا پردازی کا کمال یہ ہے کہ معانی کونین دو

اصلاحی ظرافت نہیں جو مزاح کی ارتقا یافتہ شکل ہے بلکہ کلام کی لطافت اور اسلوب کی دل پذیری ہے۔ ظاہر ہے کہ بزلہ سنجی بھی wit میں داخل ہے اور اختصار بزلہ سنجی کو لازم ہے۔

۱۔ دیکھئے دبیر عجم تالیف مولانا اصغر علی روحی، لاہور ۱۹۲۸ء اور تسہیل البلاغت (حوالہ کی تفصیل پہلے درج کی جا چکی ہے)

۲۔ دیکھئے چہار مقالہ مرتبہ قزوینی گب میموریل ایڈیشن ۱۹۰۹ء

لفظوں میں ادا ہو جائیں۔ علاوہ ازیں وہ جب ایجاز کا ذکر کرتے ہیں تو اکثر و بیشتر فصاحت کا ذکر بھی کرتے ہیں، اس سے معلوم ہوتا ہے کہ ایجاز اور فصاحت میں چولی دامن کا ساتھ ہے۔ شمس قیس رازی اپنی تالیف المعجم میں لکھتے ہیں کہ بلاغت کے معنی یہ ہیں کہ معانی مطلوب تھوڑے لفظوں میں ادا ہو جائیں استعارات و تشبیہات کا تعلق ایجاز ہی سے ہے البتہ اختصار و ایجاز میں اس بات کا لحاظ رکھنا چاہئے کہ معانی میں خلل واقع نہ ہو [۱]۔ معلوم ہوا کہ شمس قیس کے نزدیک بلاغت اور ایجاز قریباً قریباً ہم معنی ہیں۔ فارسی کی وہ کتابیں جو ایجاز و اختصار کے اعتبار سے نہایت مشہور ہیں، بہ تفصیل ذیل ہیں:

۱ - چہار مقالہ ۲ - گلستان سعدی

۳ - المعجم (شمس قیس رازی)

۴ - تاریخ جہاں کشائے جوینی

یہ کتابیں بہت مشہور ہیں لیکن یہ نہ سمجھنا چاہئے کہ ان کتابوں کے علاوہ اور کتابیں ایسی نہیں جن میں ایجاز بہ طریق احسن ملحوظ رکھا گیا ہو۔ یہ تو نثر کی کیفیت ہے۔ منظومات میں بھی سعدی کی بوستان ایجاز و اعجاز کی بہت اچھی مثال ہے۔ یہی حال حافظ کی غزل کا ہے۔ اردو کے نثری شاہکاروں میں میر امن کی چار درویش یا باغ و بہار ایجاز کے معاملہ میں ضرب المثل ہیں۔ منظومات میں دیا شنکر نسیم کی گلزار نسیم میں ایجاز و اختصار اس

۱- المعجم فی معائیر اشعار والعجم تہران ۱۳۱۴ شمسی مطبعہ مجلس بہ تصحیح فروینی و تصحیح ثانوی مدرس رضوی (سال تالیف کتاب ساتویں صدی ہجری کا اوائل ہے)۔

حد تک ہے کہ مثنوی میں سے ایک شعر نکال دیجئے تو مطلب میں جھول پڑ جاتا ہے اور شعر میں کوئی لفظ بدل دیجئے تو معانی متغیر ہو جاتے ہیں، کم و بیش یہی حال میر حسن کی مثنوی کا ہے۔ غزل گو شعراء میں غالب کا کلام ایجاز و اختصار کی بہترین مثالیں پیش کرتا ہے۔ خود غالب کو اس بات کا شعور ہے کہ وہ کہتے ہیں:

؎ گنجینۂ معنی کا طلسم اس کو سمجھئے
جو لفظ کہ غالب مرے اشعار میں آوے

یہ کہنا تو مشکل ہے کہ نثر یا نظم میں ایجاز یا اختصار کی صفات کس طرح پیدا ہوتی ہیں لیکن بجنوری نے درست کہا ہے کہ نئی ترکیبیں وضع کرنے سے بعض اوقات خیال کا ایک طویل سلسلہ بہ اختصار ادا کر دیا جاتا ہے۔ ظاہر ہے کہ فنکار جب تک اپنے وسیلہ اظہار پر قدرت تامہ نہ رکھے گا، نئی تراکیب وضع کرنے میں ہمیشہ ٹھوکر کھائیگا۔ بجنوری لکھتے ہیں کہ فنون لطیفہ میں خوش نگاری کو فن تعمیر سے سب سے زیادہ مشابہت ہے، الفاظ خشت و گل، چوب اور آہن ہیں جن سے ادبیات کی عمارت ہوتی ہے۔ میر حسن دہلوی کی طرح اطالوی شاعر رسٹو نے اپنے دیوان میں عجب گلکار، آئینہ بند، منور اور پر عشرت محلات تیار کئے ہیں۔ کسی نے اس سے دریافت کیا کہ اے غریب کاشانہ نشیں شاعر! یہ ساز و سامان کہاں سے پایا؟ رسٹو نے جواب دیا: الفاظ خشت و سنگ سے ارزاں ہیں۔

لیکن مرزا کے الفاظ لعل و جواہر سے بھی گراں ہیں۔ مرزا غالب اس بات سے خوب واقف ہیں کہ مترادفات کو محض مؤلفان نعت نے

طلباء کی سہولت کی غرض سے وضع کر لیا ھے ورنہ ایک معنی کے دو الفاظ کسی زبان میں نہیں ھیں۔ توام بچے کتنے ھی ہم صورت ھوں ان کو ایک دوسرے کی عارضی غیر حاضری میں بھی ایک سمجھنا فاش غلطی ھے۔ مرزا الفاظ کے نازک سے نازک فرق کو خوب جانتے ھیں۔ وہ ادیبان فرانس کی طرح عقیدہ (Magt Propre) کے پابند اور قائل ھیں دیوان کے مطالعہ سے معلوم ھو گا کہ مرزا نے ایک لفظ کو جہاں تک ھو سکا ھے دوبارہ استعمال نہیں کیا ھے اس کی وجہ صہبان وائل کی طرح یہ نہیں ھے کہ وہ کسی لفظ کی تکرار نہیں کرتے بلکہ یہ ھے کہ وہ کسی خیال کا اعادہ نہیں کرتے۔

زبان ارتقاء کی پابند ھے۔ الفاظ بیجان نہیں بلکہ زندہ ھیں گو منطق کے قواعد لا تبدیلی ھیں لیکن تصورات بمرور وقت تبدیل ھوتے رھتے ھیں اور چونکہ تصور کے زبان سے ادا کرنے کا نام ھی لفظ ھے الفاظ تغیر کا تقاضہ رکھتے ھیں اگر یہ تجدید عہد بہ عہد نہ ھوتی رھے تو زبان کہنہ اور پارینہ ھو جائے۔

زبان کی تجدید مذھبی یا تمدنی اصلاح سے آسان نہیں جس طرح رواج پر غالب آنا مشکل ھے محاورہ کا مٹانا بھی مشکل ھے بہت سے ادیب اس نکتہ سے غافل ھیں کہ خوب سے خوب محاورہ بلحاظ عمر آخر ضعیف ھو کر بے جان ھو جاتا ھے اردو میں اس وقت بہت سے محاورات ھیں جو حقیقت میں الفاظ و فقرات کی ''ممیان'' ھیں۔ مرزا نے اپنے دیوان میں محاورہ کی بندش سے اکثر احتراز کیا ھے۔ تمام دیوان میں مشکل سے دس اشعار ایسے ھیں جن میں کوئی محاورہ باندھا ھے۔ مرزا کی شاعری دلی کی گلیوں یا لکھنؤ کے کوچوں کی پابند نہیں بلکہ آزاد اردو زبان ھے۔ جب مرزا نے اپنے فلسفیانہ خیالات کے لئے موزوں الفاظ کی

تلاش کی تو اردو کے ذخیرہ الفاظ کو بہت محدود پایا ۔ لیکن قاعدہ ہے کہ جہاں نیا خیال پیدا ہوتا ہے وہاں نیا لفظ خود بخود پیدا ہو جاتا ہے۔ ہرجان اپنا جسم خود ہمراہ لاتی ہے۔ مرزا کے خیالات نے اپنے اظہار کے لئے خود الفاظ تیار کرلئے بلکہ وقت نے مرزا کی مشکل پسند طبیعت کے لئے کام کو زیادہ آسان کر دیا ۔ الفاظ سازی کے فن میں مرزا اجتہاد کامل کا درجہ رکھتے ہیں۔ چنانچہ یہ الفاظ ملاحظہ ہوں:

دام شنیدن ۔ خمار رسوم ۔ آتش خاموش ۔ جوہر اندیشہ ۔ گلبانگ تسلی ۔ شبنمستان ۔ دریائے مے ۔ پہلوئے اندیشہ ۔ غرق نمکداں ۔ خانہ زاد زلف ۔ زنجیر رسوائی ۔ جمع و خرچ دریا ۔ موج نگاہ ۔ نبض خس ۔ تشنۂ فریاد ۔ خلوت ناموس ۔ صید ز دام جستہ ۔ خود داری ساحل ۔ شہپر رنگ ۔ موجۂ گل ۔ گزر گاہ خیال ۔ برگ ادراک ۔ طالع خاشاک ۔ آئینہ انتظار ۔ خس جوہر ۔ لذت سنگ ۔ گردش رنگ ۔ افشردۂ انگور ۔ شہر آرزو ۔ صحرا دستگاہ ۔ دریا آشنا ۔ محشر خیال ۔ مژگان سوزن ۔ مژگان یتیم ۔ کنگر استغنا ۔ سلک عافیت ۔ معاش جنوں ۔ دام تمنا ۔ دریائے بیتابی ۔ وادی خیال ۔ سیاست درباں ۔ تسیہ و نقد دو عالم ۔ طلسم پیچ و تاب ۔ طعنہ نایافت ۔ جنت نگاہ ۔ فردوس گوش ۔ کالبد دیوار ۔ گلستان تسلی ۔ چشم صحرا ۔ شیرازہ مژگان ۔ برخوردار بستر ۔ رنگ فروغ ۔ دامان خیال ۔ قلزم خوں ۔ غبار وحشت ۔ شرار جستہ ۔ حبیب خیال ۔ دعوت مژگاں ۔ ان الفاظ کی جدت آشکار اور خوبیاں ظاہر ہیں ۔ بہت سے نکات ضرور قابل بیان ہیں لیکن ان کی اس تمہید میں گنجائش نہیں ۔[1]

۱- دیوان غالب جدید المعروف بہ نسخہ حمیدیہ مرتبہ محمد انوارالحق مفید عام سٹیم پریس، آگرہ، طبع اول صفحات ۱۰۴ و ۴۳۔

اس سے پہلے گزارش کیا جا چکا ہے کہ ایجاد کلام کوئی ایسی چیز نہیں جس کی تخلیق کے گر بتائے جا سکیں۔ صرف یہ کہا جا سکتا ہے کہ نئی تراکیب کے وضع کرنے سے معانی کا جو نیا سلسلہ پیدا ہوتا ہے وہ ایجاز کی تخلیق میں معاون ہوتا ہے۔ ظاہر ہے کہ اس کا اطلاق نثر پر اتنا نہیں ہوگا جتنا نظم پر۔ حسرت موہانی لکھتے ہیں: تازگیٔ کلام اور ندرت مضمون کے مانند حسن ترکیب، خوبیٔ استعارہ اور لطف تشبیہ کو بھی پیش گاہ سخن میں بڑا درجہ حاصل ہے۔ اشعار میں یہ تینوں خوبیاں اسقدر متصل اور اکثر اس طرح دست و گریباں پائی جاتی ہیں کہ ان سب کی مثالوں کو علیحدہ علیحدہ پیش کرنے کی بجائے ایک ہی جگہ درج کرنا مناسب معلوم ہوتا ہے۔ [1]

حسرت موہانی نے اپنے ذوق سلیم کی بنا پر یہ نکتہ دریافت کر لیا ہے کہ اچھے استعارے اور تشبیہیں اچھی اور نئی ترکیبوں کے ساتھ پائی جاتی ہیں۔ لیکن وہ اس کی توجیہہ کرنے سے قاصر رہے ہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ حسرت اصلاً سخن پرداز ہیں، نقاد نہیں۔ البتہ شمس قیس رازی نے اس کی نہایت صحیح توجیہہ کی ہے کہ استعارہ ہو یا تشبیہ، دونوں کا تعلق ایجاز سے ہے۔ یہ بات بہ تکرار کہی جا چکی ہے کہ نئی تراکیب کا استعمال ایجاز کی تخلیق میں معاون ہوتا ہے۔ اب یہ دعویٰ کیا جا سکتا ہے کہ کلام میں ایجاز تب پیدا ہوتا ہے کہ انشا پرداز شاعر یا نثر نگار استعارے اور

۱- نکات سخن۔ انتظامی پریس، حیدر آباد (حسرت موہانی کا دیباچہ جنوری ۱۹۲۵ء میں لکھا گیا ہے۔ اس سے ظاہر تو یہ ہوتا ہے کہ کتاب اسی سال شائع ہوئی)

تشبیہ کا منصب اور اس کی غایت بھی ملحوظ رکھے اور اپنے دقیق سلسلہ ہائے خیال کے ابلاغ کے لئے نئی تراکیب بھی وضع کرے۔

شمس قیس رازی کے انتقادی اشارات[1] پر غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ بلاغت، استعارہ اور تشبیہ کے صحیح استعمال کا نام ہے۔ اور استعارہ اور تشبیہ دونوں ایجاز سے مربوط ہیں، تو لازم آیا کہ ہم یہ سمجھیں کہ بلاغت اگر ایجاز ہی کا دوسرا نام نہیں تو ایجاز بلاغت کی تخلیق میں بہت بڑی حد تک دخیل ہے۔ اب یہ بات سمجھ میں آجاتی ہے کہ اکثر جلیل القدر شعراء کے کلام میں نادر تشبیہات، معنی خیز استعارات اور نئی تراکیب کیوں دست و گریباں ملتی ہیں۔

حسرت نے جو اشعار نقل کئے ہیں ان میں جو تراکیب، تشبیہات اور استعارات کام میں لائے گئے ہیں ان پر غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ پیچیدہ واردات و افکار اپنی تمام دلالت ہائے امتزاجی کے ساتھ کس خوبی سے پریزادان معانی بن کر الفاظ موزوں کے شیشے میں آتر آئے ہیں۔

تو نثر ہو یا نظم، نقاد کا یہ فریضہ ہوگا کہ وہ اس بات پر غور کرے کہ انشا پرداز یا شاعر نے ابلاغ و اظہار کے لئے کون سے راستے اختیار کئے ہیں اور وہ کن مرحلوں سے گزر کر ایجاز کی منزل مقصود تک پہنچا ہے کہ جان کلام اور روح سخن ہے۔ دراصل ایجاز ابلاغ و اظہار یا انداز کی وہ صفت خاص ہے، جس سے کام لے کر تخلیقی فنکار قریب ترین راستوں سے اپنا مطلب پڑھنے

۱۔ کتاب مذکور یعنی المعجم

والوں تک منتقل کرتا ہے۔ اب حسرت موہانی کے اشعار کا انتخاب دیکھئے -

مومن :

سے غیر سے سرگوشیاں کر لیجئے پھر ہم بھی کچھ
آرزو ہائے دل رشک آشنا کہنے کو ہیں[1]

نسیم دہلوی :

عروس فکر رنگیں کو خیال آیا جو تزئیں کا
شگاف خامہ شانہ بن گیا زلف مضامیں کا

اللہ رے درازیٔ آغاز مدعا
نکلا جو حرف منہ سے مرے داستاں بنا

عشاق جانفروش کے دیکھو تو حوصلے
مقتل تمام معرکۂ امتحاں بنا

۱- اس زمین میں ذوق کا ایک مطلع تلمیحات اور رعایات کے اعتبار سے بینظیر ہے - شاید یہ مطلع ذوق کے شعری کارناموں میں شامل نہ کیا جا سکے - لیکن کالنگ وڈ کے قول کے مطابق شعر کا جو تفریحی پہلو ہے ، اس کی بہت اچھی نمائندگی کرتا ہے - یہی حال آتش کے ایک مطلع کا ہے -

ذوق :

وصف چشم اور وصف لب اس شوخ کا کہنے کو ہیں
آج ہم درس اشارات و شفا کہنے کو ہیں

آتش :

آنکھیں عاشق کو نہ تو اے بت رعنا دکھلا
پتلیوں کا کسی ناداں کو تماشا دکھلا

رشکی :

وہ وہ کئے ہیں جرم کہ کم ہوں گے اور سے
کیا کیا امیدواریٔ تعزیر کر چکے
مسجد میں آ کے اور ہی عالم دکھائیے
بتخانے کو تو عالم تصویر کر چکے[1]

———

مشتاق لکھنوی :

ڈھلا ہے حسن لیکن رنگ ہے رخسار جاناں پر
ابھی باقی ہے کچھ کچھ دھوپ دیوار گلستاں پر

———

حسرت نے یہ مثالیں لطف ترکیب اور حسن تشبیہ کے اثبات کے لئے جمع کی ہیں۔ اب کچھ مثالیں ایسی پیش کی جاتی ہیں جن میں ایجاز کی صفت نمایاں معلوم ہوتی ہے۔ لیکن یہ کہنا مشکل معلوم ہوتا ہے کہ وہ کونسے عناصر ہیں جو مل کر ایجاز کی جادو گری بن گئے ہیں۔

بات دراصل یہ ہے کہ جس طرح خیال افروزی (Suggestion) اسلوب کی وہ صفت پر اسرار ہے جسکی فقط نشان دہی کی جا سکتی ہے، اور جس کا تجزیہ عملاً ناممکن ہے، اسی طرح ایجاز کی تخلیق کا گر بھی تخلیقی

۱۔ اس مضمون کا شعر مومن کا شنیدنی ہے۔

تاب نظارہ نہیں آئینہ کیا دیکھنے دوں
اور بن جائینگے تصویر جو حیراں ہونگے

اور فارسی کے کسی استاد کا شعر ہے۔

من از حیرت تو از تمکیں نہ ایمائے نہ تقریرے
چناں ماند کہ ہم زانوست تصویرے بہ تصویرے

فنکار کو معلوم ہے ۔ اور بس ۔ نقاد کا حسن بیان اور اس کی علمی استعداد یہاں سپرانداختہ نظر آتی ہے ۔ کہ نقاد یہ تو کہ سکتا ہے کہ یہاں ایجاز موجود ہے۔ کہ نئی تراکیب بھی ہیں ۔ اور موزوں تشبیہات اور استعارات بھی ہیں ۔ لیکن یہ دعویٰ نہیں کر سکتا کہ ان چیزوں کی آمیزش سے ہمیشہ ایجاز وجود میں آئے گا ۔ بالفاظ دیگر جہاں ایجاز ہوتا ہے ، وہاں اکثر و بیشتر نئی ترکیبوں اور تشبیہات و استعارات کا سراغ ملتا ہے ۔ لیکن اس قضیے کا عکس درست نہیں ہے ۔ یہ نہیں کہا جا سکتا کہ جہاں نئی ترکیبات اور تشبیہات و استعارات کا سراغ ملے گا وہاں ایجاز بھی ضرور پایا جائے گا۔ بات یہیں آکر ٹھہرتی ہے کہ جس طرح حسن تناسب کا دوسرا نام ہے، اسی طرح ایجاز بھی مختلف اجزا کے ایسے حسین اور پراسرار تال میل کا نام ہے جو فوراً پڑھنے والے کے دل میں یہ احساس پیدا کرتا ہے کہ اختصار معجزہ بن گیا ہے۔ لیکن پڑھنے والا یہ نہیں کہ سکتا کہ یہ معجزہ کس طرح ہوا ہے۔

مندرجہ ذیل اشعار پر غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ مختلف اجزا کے تال میل سے ایجاز کی صفت پراسرار کسطرح وجود میں آئی ہے :

دارد جہاں روئے تو امشب تماشائے دگر
یا ایں کہ من می بینمش بہتر ز شب ہائے دگر

———

شورے شد و از خواب عدم چشم کشودیم
دیدیم کہ باقی ست شب فتنہ غنودیم

———

دل نیست کبوتر که چو برخاست نشیند
از گوشۂ بامے که پریدیم پریدیم

میلی هزار حیف که آں مے پرست را
ذوق شراب ساقئی هر انجمن کند

بزیر شاخ گل افعی گزیده بلبل را
نوا گران نخورده گزند را چه خبر

مبر اے هم‌نشیں در شام مہتابم به کوئے او
که من دیوانه ام از سایه دیوار می ترسم

اب اردو اشعار کا رنگ دیکھئے

ولی :

تیرے آنے ستی اے راحت جاں
شہر کی جان گئی پھر آئی
پھر کے آنا ھے ترا باعث شوق
جس طرح تان گئی پھر آئی

انشا :

ساقیا آج جام صہبا پر
کیوں نه لہراتی اپنی جان پھرے
ھچکیاں لے ھے اسطرح بط سے
جس طرح گٹکری میں تان پھرے

مصحفی :

میں اک نالہ ایسا کیا کل چمن میں
کہ شعلہ سا برگ درختاں سے گزرا

چلی بھی جا جرس غنچہ کی صدا پہ نسیم[1]
کہیں تو قافلہ نو بہار ٹھہرے گا

درد :

ان دنوں کچھ عجب ہے دل کا حال
سوچتا کچھ ہے دھیان میں کچھ ہے
دل بھی تیرے ہی ڈھنگ سیکھا ہے
آن میں کچھ ہے آن میں کچھ ہے

اثر دہلوی :

دن کٹا جس طرح کٹا لیکن[2]
رات کٹتی نظر نہیں آتی
ظاہراً کچھ سوائے مہر و وفا
بات تجھ کو اثر نہیں آتی

---

۱ - راقم السطور کا ایک شعر اس زمین میں ہے ۔
؎ کسی کا دامن زر تار ہو کہ تاج شہی
کہیں تو میری لحد کا غبار ٹھہرے گا

۲- یوں تو شب فراق کے متعلق اردو میں بڑے معرکے کے شعر ہیں ۔ لیکن تعجب ہے کہ بہترین اشعار حالی کے ہیں ۔ (راقم السطور کو اس رائے کی صحت پر اصرار نہیں ہے ۔ لیکن خدا لگتی کہتا ہوں)
؎ بے قراری تھی سب امید ملاقات کے ساتھ
اب وہ اگلی سی درازی شب ہجراں میں نہیں
عمر شاید نہ کرے آج وفا کاٹنا ہے شب تنہائی کا

غالب :

قمری کف خاکستر و بلبل قفس رنگ
جز نالہ نشان جگر سوختہ کیا ہے[1]

جواب سنگ دل ہائے دشمنان ہمت
ز دست شیشۂ دل ہائے دوستاں فریاد

انیس :

انیس دم کا بھروسہ نہیں ٹھہر جاؤ
چراغ لے کے کہاں سامنے ہوا کے چلے

جگر :

نہیں جاتی نمود سوز پنہانی نہیں جاتی
بجھا جاتا ہے دل چہرے کی تابانی نہیں جاتی
وہ یوں دل سے گزرتے ہیں کہ آہٹ تک نہیں ہوتی
وہ یوں آواز دیتے ہیں کہ پہچانی نہیں جاتی

فانی :

بجلیاں ٹوٹ پڑیں جب وہ مقابل سے اٹھا
مل کے پلٹی تھیں نگاہیں کہ دھواں دل سے اٹھا

۱- اس زمین میں یہ شعر بھی شنیدنی ہیں ۔

گلزار ترے حسن کا نقش کف پا ہے
ہر پھول ترے دست نگاریں کی حنا ہے
در پیش ہے مجھ کو سفر کوئے ملامت
یہ راہ کوئی ساتھ چلے گا نہ چلا ہے

جلوے محسوس سہی آنکھ کو آزاد تو کر
قید آداب تماشا بھی تو محفل سے اٹھا

دعویٰ یہ ہے کہ دوریٔ معشوق ہے محال
مطلب یہ ہے کہ قرب نہیں اختیار میں[1]

اصغر گونڈوی :

جوش شباب ، نشۂ صہبا ، ہجوم شوق
تعبیر یوں بھی کرتے ہیں فصل بہار کو
اس جوئبار حسن سے سیراب ہے فضا
روکو نہ اپنی لغزش مستانہ وار کو

یاس :

پہاڑ کاٹنے والے زمیں سے ہار گئے
اسی زمین میں دریا سمائے ہیں کیا کیا
بلند ہو تو کھلے تجھ پہ زور پستی کا
بڑوں بڑوں کے قدم ڈگمگائے ہیں کیا کیا

صفی لکھنوی :

غزل اس نے چھیڑی مجھے ساز دینا
ذرا عمر رفتہ کو آواز دینا

۱۔ راقم السطور کا شعر ہے ۔
تجھ پہ مخفی ہے جو مجھ پر بیتی تو قریب رگ جاں رہتا ہے

کل ہم آئینے میں منہ کی جھریاں دیکھا کئے
کاروان عمر رفتہ کے نشاں دیکھا کئے

آرزو لکھنوی :

گورا گورا ان کا چہرہ چاندنی کا جیسے پھول
دیکھتے ہی دیکھتے آنکھوں میں ٹھنڈک آ گئی

شاد عظیم آبادی :

خموشی میں مصیبت اور بھی سنگین ہوتی ہے
تڑپ اے دل تڑپنے سے ذرا تسکین ہوتی ہے

اقبال :

اگر کجرو ہیں انجم آسماں تیرا ہے یا میرا
مجھے فکر جہاں کیوں ہو جہاں تیرا ہے یا میرا

نہ تو زمیں کے لئے ہے نہ آسماں کے لئے
جہاں ہے تیرے لئے تو نہیں جہاں کے لئے[۱]

اس انتخاب کو ختم کرنے سے پہلے یہ عرض کر دینا ضروری ہے کہ بعض اوقات نہایت غیر معروف شاعر اپنی تخلیقی اچھے یا مشق کی

۱- اس زمین میں بہادر شاہ کے دربار کے تمام استادوں کی کم و بیش غزلیں ہیں - لیکن شیفتہ کا شعر کرامات ہے -

سہ فسانے اپنی محبت کے سچ ہیں پر کچھ کچھ
بڑھا بھی دیتے ہیں ہم زیب داستاں کے لئے

بنا پر ایسے اشعار کہہ دیتے ہیں جن میں ایجاز کی صنعت اعجاز کی حد تک پہنچی ہوئی نظر آتی ہے۔ راقم السطور نے آج سے کوئی پندرہ سال پہلے منٹگمری میں ایک کہنہ سال شاعر کا کلام سنا تھا کہ صوفی تخلص فرماتے تھے۔ اُن کے تین شعر حافظے پر اس طرح ثبت ہیں کہ وقت کے ہاتھوں میٹے نہیں مٹتے۔ انہیں پر خاتمۂ کلام ہے۔

وہ اچھے ہیں تو اچھے ہیں، برے ہیں وہ تو اچھے ہیں
محبت میں کبھی عیب و ہنر دیکھا نہیں جاتا

ادھر میں ہوں کہ ان کے دیکھنے میں محو حیرت ہوں
ادھر وہ ہیں کہ ان سے اک نظر دیکھا نہیں جاتا

وہ بے پردہ ہوں صوفی اور نہ دیکھے تو انہیں توبہ
ارے جھوٹے چل اپنا کام کر، دیکھا نہیں جاتا[1]

فصاحت و بلاغت

فصاحت کے سلسلے میں ہمارے قدیم نقادوں نے بڑی موشگافیاں کی ہیں اور کہا ہے کہ فصاحت کلمے سے بھی مربوط ہوتی ہے اور کلام و متکلم سے بھی۔ پہلے کلمے سے بحث کرنا مناسب معلوم ہوتا ہے کہ متقدمین نے استدلال کی عمارت اسی بنیاد پر قائم کی ہے۔

اصغرعلی روحی لکھتے ہیں کہ کلمۂ فصیح وہ ہے کہ ثقل سے خالی ہو یعنی پڑھتے وقت زبان ٹھوکر نہ کھائے۔ صرف یہی نہیں۔ وہ یہ دعویٰ بھی کرتے ہیں کہ بعض کلمات خفیف سے تغیر کی بنا پر اپنی تغیر یافتہ شکل سے فصیح تر ہو جاتے ہیں۔ مثلاً یہ کہ دامن

۱۔ صوفی کے دوسرے شعر کے مضمون سے ملتا جلتا غالباً جلال لکھنوی کا شعر ہے کہ اپنے انداز میں بے مثال ہے۔

لگایا آئینہ یہ کہہ کے اس نے روزن در میں
کہ اپنا منہ تو دیکھیں میری صورت دیکھنے والے

داماں سے فصیح تر ہے - پیرہن پیراہن سے - ناگہاں ناگاہاں سے - آگہی آگاہی سے بلیغ تر ہے - اسی طرح ان کلمات کو بھی فصیح نہیں کہا جاتا جو غریب ہوں مثلاً مرغن اور سزلف - ایک بات اور رہ گئی ہے اور وہ یہ کہ کلمے کا ایسا استعمال بھی غیر فصیح ہے جو قیاس لغوی کے مخالف ہو - بالفاظ دیگر جسکی لغت تائید نہ کرے -

کلمے کے متعلق جتنی باتیں کہی گئی ہیں ان پر غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ قدیم نقاد اس بات سے بالکل واقف نہیں کہ مفردات الفاظ یا کلمات محض اصوات ہیں اور بنفس ہما بالکل معصوم نہ ثقیل نہ غیر ثقیل ، نہ فصیح نہ غیر فصیح - البتہ یہ ضرور کہا جا سکتا ہے کہ انشا پرداز نے کسی کلمے کو لغوی معانی کے مطابق استعمال کیا ہے یانہیں - حقیقت یہ ہے کہ کلمات کی اہمیت ، انکی ترتیب ، انکے محل استعمال یا اصطلاحاً ان کی نشست سے پیدا ہوتی ہے - کلمہ کا ثقیل یا غیر ثقیل ہونا - غریب اور نادر ہونا بالکل اضافی باتیں ہیں - ظاہر ہے کہ ناخواندہ اشخاص کے لئے بیشتر الفاظ ثقیل اور غریب ہونگے اور علماء کیلئے اکثر الفاظ مانوس اور اسی لئے جو استدلال کیا گیا ہے ، اس کی بنا پر فصیح - تو معلوم ہوا کہ فصاحت کا تعلق کلمے سے نہیں بلکہ پڑھنے والے کی استعداد علمی سے ہے اور ظاہر ہے کہ یہ نتیجہ متقدمین کو مطلوب نہ تھا -

اس بات پر بھی غور کر لینا چاہئے کہ عربی اور فارسی کے اکثر ممتاز نقاد[1] اس بات پر متفق ہیں کہ الفاظ سے بحث اسی طرح کی جا

۱ - تفصیلات کیلئے دیکھئے مراۃ الشعر عبدالرحمن ، دبیر عجم اصغر علی روحی - المعجم شمس قیس رازی - شعرالہند عبدالسلام ندوی - شعرالعجم پروفیسر شبلی اور متعلقہ حوالے جو ان کتابوں میں جستہ جستہ مندرج ہیں -

سکتی ہے کہ ان کے معانی بھی ملحوظ خاطر ہوں اور الفاظ سے بحث بھی اسی نکتے کو ملحوظ رکھ کر کی جاتی ہے کہ ان سے معانی مطلوب کا ابلاغ و اظہار مطلوب ہے۔ بصورت دیگر الفاظ بے معنی آوازیں ہو کر رہ جاتے ہیں۔ اب اسی بات پر غور کر لیجئے کہ یہ بات کس قدر لغو اور بیہودہ ہے کہ دامن فصیح تر ہے داماں سے اور پیرہن بلیغ تر ہے پیراہن سے وغیرہم۔ حقیقت یہ ہے کہ معانی مطلوب کے اظہار کے سلسلے میں کہیں دامن زیادہ مفید مطلب ہو گا کہیں داماں۔ کہیں پیرہن زیادہ موزوں معلوم ہو گا کہیں پیراہن اور اسی اعتبار سے یہ الفاظ و کلمات فصیح کہلائیں گے مندرجہ ذیل اشعار میں دامن کا محل استعمال دیکھئے۔

غالب:

سنبھلنے دے مجھے اے ناامیدی کیا قیامت ہے
کہ داماں خیال یار چھوٹا جائے ہے مجھ سے

وزیر:

گوہر اشک سے لبریز ہے سارا دامن
آجکل دامن دولت ہے ہمارا دامن

ریاض:

گلے مل مل کے جو روئے ہیں بہ ہم ابر صورت
آستیں اشکوں سے تر اپنی ہے دامن ان کا

عابد:

ہنسے گا اوٹ میں دامن کی ان کا چاند سا چہرہ
یہ تصویر چراغ زیر داماں پھر بھی دیکھوں گا

داغ :

وہ جانا پھیر کر چتون کسی کا
کسی کے ہاتھ میں دامن کسی کا

سر محفل مجھی سے پردہ کرنا تھا تجھے ظالم
پھر اس پر یہ قیامت غیر کے دامن سے منہ ڈھانکا

اگرچہ ذوق سلیم خود سراغ دیگا کہ مندرجہ بالا اشعار میں جہاں دامن کا لفظ برتا گیا ہے وہاں دامان غیر فصیح معلوم ہوتا اور جہاں داماں استعمال کیا گیا ہے وہاں دامن غیر موزوں معلوم ہوتا ۔ تاہم مناسب معلوم ہوتا ہے کہ دو تین اشعار کا تجزیہ کرکے دیکھا جائے کہ مطلعوں کی مجبوری سے قطع نظر انشاپرداز اور فن کار نے دامن کو داماں پر یا داماں کو دامن پر کیوں ترجیح دی[1]۔ غالب کے شعر میں دونوں مصرعوں میں الف موسیقی کے اعتبار سے سموادی سر کی طرح اہم ہے اور بار بار اپنے وجود کا شعور دلاتا ہے۔ ناامیدی میں، کیا میں، قیامت میں، داماں میں، خیال میں، یار میں، چھوٹا میں، جائے میں الف کی تکرار دیدنی اور شنیدنی ہے ۔ موسیقی ہی کی اصطلاح میں یوں کہا جائے گا کہ دونوں مصرعوں میں الف وہ سر ہے جسے بار بار جھلایا جا رہا ہے اور جس سے آہنگ کی ایک مخصوص صورت پیدا کی جا رہی ہے ۔ صرف یہی نہیں بلکہ خیال یار کے ساتھ جو دوسرے تصورات و افکار سلسلہ درسلسلہ ملے ہوئے ہیں، وہ بھی اس بات کا

۱۔ پروفیسر شبلی بھی اسی مہلک غلطی میں مبتلا ہیں کہ مفردات الفاظ فصیح یا غیر فصیح ہوتے ہیں اور انہوں نے بھی صاحب دبیرعجم کی طرح الفاظ کی معنوی حیثیت کو ملحوظ نہیں رکھا ۔

تقاضا کرتے هیں که دامن کی بجائے داماں استعمال کیا جائے۔ وزیر کے مطلع میں الف کی تکرار نمایاں نہیں بلکه الف اور ی کے تال میل سے ایک مخصوص آهنگ کی صورت پیدا کی گئی هے۔ اشک سے اور لبریز هے میں ی کی تکرار هے اور اسی طرح دوسرے مصرع میں دامن دولت هے میں پھر ی کو جھلایا گیا هے۔ الف بھی موجود هے۔ سارا میں، آجکل میں، دامن میں اور همارا میں۔ لیکن قافیه میں الف اس طرح واقع هوا هے که اگر دامن کی بجائے داماں کا کلمه استعمال کیا جائے تو آهنگ اور نغمے کی صورت بگڑی هوئی معلوم هوتی هے۔ پہلے مصرعے میں سارا دا سرگم کی طرح بولتی هوئی سرتیاں معلوم هوتی هیں اور ذوق سلیم خود گواهی دیگا که سارا دا کے بعد من ایک ایسا صوتی تاثر پیدا کرتا هے جو نغمے کی تشکیل میں ممد اور معاون ثابت هوتا هے۔ اس کے برخلاف اگر دامن کی بجائے داماں لکھا جاتا تو سارا داماں اور همارا داماں میں الف کی تکرار قبیح معلوم هوتی۔ دامن میں داماں کے مقابلے میں جو ایک الف هے، اس نے م، ن کے ساتھ مل کر نہایت خوبصورت نغمے کی صورت اختیار کی هے۔ دامن کا ن سم کی طرح مصرع کی توقیف کا کام دیتا هے۔ اس کے برخلاف اگر داماں کا کلمه استعمال کیا جاتا تو نه یه توقیف کی صورت پیدا هوتی اور نه یه محسوس هوتا جیسے سم کا مقام آ گیا هے۔

کلمات کے ثقیل اور غیر ثقیل هونے کے سلسلے میں کہا گیا هے که جس کلمے میں تنافر هو وه بھی ثقیل هوتا هے۔ تنافر سے مراد یه هے که کسی کلمے میں دو متحدالمخرج حروف یا قریب‌المخرج حروف ایک دوسرے سے متصل واقع هوں یا قریب قریب متصل واقع هوں۔ اس سلسلے میں شست کا کلمه مثال کے طور پر پیش کیا جاتا هے۔ اس

سلسلے میں اور کیا کہا جا سکتا ہے کہ اگرچہ جہاں تنافر ہوگا وہاں بعض صورتوں میں ثقل کا احساس بھی ہوگا، لیکن اسے ایک قاعدہ کلیہ سمجھ لینا غلطی ہے۔ مثال کے طور پر اس مصرعے میں شست کا استعمال دیکھئے:

ع مچھلی کو کیا خبر تھی کہ پانی میں شست ہے

ظاہر ہے کہ پڑھنے والے کو قطعاً کسی قسم کے ثقل کا احساس نہیں ہوتا۔ دراں حالیکہ اسی کلمے کو اکثر تنافر کی نشان دہی کے لئے پیش کیا جاتا ہے۔ (تنافر سے تفصیلی بحث آگے آتی ہے)۔

اب رہا الفاظ کا بنفسہ ثقیل یا غیر ثقیل ہونا تو اس بارے میں اتنا کہہ دینا کافی ہے کہ الفاظ ہمیشہ لازماً ان معانی سے مشروط اور مربوط ہوتے ہیں جن کا اظہار مطلوب ہے۔ پیچ دار، دقیق اور نادر افکار و تصورات طبعاً دقیق، پیچدار، اور نادر الفاظ و تراکیب کا تقاضا کریں گے۔ اور انشا پرداز مجبور ہوگا کہ موزوں ترین الفاظ کو استعمال کرے۔ ہر چند بظاہر وہ ثقیل معلوم ہوتے ہوں۔ مندرجہ ذیل اشعار میں بعض غریب اور ثقیل الفاظ کا محل استعمال دیکھئے اور پھر غور کیجئے کہ ان کی جگہ آسان تر یا معروف تر لفظ رکھا جاتا تو کیا معانی مطلوب کا اظہار تام ہو جاتا۔

عروق مردہ مشرق میں خون زندگی دوڑا[1]
سمجھ سکتے نہیں اس راز کو سینا و فارابی

(اقبال)

۱۔ اس شعر میں خون زندگی دوڑا کا ٹکڑا اور سینا اور فارابی کا ذکر ثقیل لفظ کا تقاضا کرتا ہے کہ طب کے مسائل سے مربوط ہے۔ تاکہ اس سے

مقدم سیلاب سے دل کیا نشاط آہنگ ہے
خانۂ عاشق مگر ساز صدائے آب تھا[۱]
(غالب)

پوچھ مت رسوائی انداز استغنائے حسن[۲]
دست مرہون حنا رخسار رہن غازہ تھا
(غالب)

کامل اس فرقہ زہاد سے اٹھا نہ کوئی
کچھ ہوئے تو یہی رندان قدح خوار ہوئے[۳]
(حسرت)

ہم اٹھے لحد سے مضطر جو خروش حشر سن کر
یہ گماں ہوا کہ شائد وہ ستیزہ کار آیا[۴]
(ناظم رامپوری)

وہ جلالت ، عظمت اور زندگی بھی ٹپکے جس کا اظہار مطلوب ہے - یہی وجہ ہے کہ اقبال نے عروق کو باقی الفاظ پر ترجیح دی -

۱- اس شعر میں سیلاب کی ہلاکت آفرینی کو مد نظر رکھتے ہوئے مقدم کا کلمہ کہ نسبتاً ثقیل ہے ، استعمال کیا گیا ہے - اور نشاط آہنگ کی نادر ترکیب ساز صدائے آب سے مشروط و مربوط ہے -

۲- اس شعر میں زیبائش اور آرائش کے تکلفات و تصنعات کا ذکر ہے - اسلئے فن کار نے قصداً اسلوب تحریر بھی پر تکلف اور پر تصنع رکھا - جس طرح میک اپ یا سرخی پوڈر کی تہوں میں چہرے کا اصلی رنگ اور خد و خال مخفی ہوتے ہیں ، اسی طرح اس شعر کا مفہوم نسبتاً غریب اور نادر الفاظ میں مستور ہے - مطابقت لفظ و معنی کی ایسی نادر مثالیں راقم السطور کے علم میں کم آئی ہیں -

۳- اس شعر میں رندوں اور زاہدوں کا تقابل منظور تھا - اسلئے حسرت نے بھی کہ اکثر اسلوب تحریر میں سادگی ملحوظ رکھتا ہے ، رندان قدح خوار کے مقابلے میں فرقہ زہاد کی ترکیب استعمال کی - مراد یہ ہے کہ زاہدوں کے کلمے پر زہاد کو ترجیح دی -

۴- اس شعر میں مضطر اور خروش کے کلمات متقاضی تھے کہ محبوب کے لئے بھی جو صفت استعمال کی جائے ، اسکا ابلاغ اسی قسم کے الفاظ سے ہو - ستیزہ کار کے استعمال کا جواز یہی ہے -

یہی حال نثر کا ھے - جہاں مضامین سامنے کے ھونگے ، معمولی ھونگے - وھاں سامنے کے الفاظ استعمال کرنے سے کام چل جائیگا - جہاں مضمون دقیق ، پیچدار اور نادر ھوگا وھاں الفاظ بھی دقیق ، پیچدار اور نادر ھی ھونگے - انشائے ابو الفضل اور اخلاق جلالی کی عبارات اسلئے دقیق ھیں کہ مطالب دقیق پر مشتمل ھیں - اسی طرح اردو میں سجاد حیدر نے خیالستان اور افضل علی نے تخیلات میں اکثر ایسے الفاظ استعمال کئے ھیں جو غیر معروف ، نادر اور بظاھر ثقیل ھیں - ان کے استعمال کا جواز یہی ھے کہ وہ مطالب و مضامین جن کا اظہار مقصود ھے ، ایسے ھی الفاظ کا تقاضا کرتے ھیں -

خلاصۂ کلام یہ کہ کلمہ یا لفظ بنفسہ نہ فصیح ھے نہ غیر فصیح ، نہ ثقیل ھے نہ غیر ، ثقیل صوت محض ھے بالکل معصوم اور اسکی فصاحت یا عدمِ فصاحت کا دار و مدار اسکے محل استعمال پر ھے - مغرب کے نقاد اس بات پر متفق ھیں کہ الفاظ و معانی میں جو رشتہ ھے وہ اس بات کا تقاضا کرتا ھے کہ فن کار صرف وہ الفاظ استعمال کرے جو اظہار مطلب کے لئے موزوں ترین واقع ھوئے ھیں اور یہ نہ دیکھے کہ الفاظ ثقیل ھیں یا نادر -

اب کلمے [1] کی فصاحت کی طرف توجہ فرمائیے - کہا گیا ھے کہ کلام فصیح وہ ھے کہ ان عیوب سے خالی ھو -

۱ - تنافر کلمات -

۲ - ضعف تالیف -

۳ - تعقید -

۴ - کثرت تکرار لفظ واحد -

۱- دبیر عجم از اصغر علی روحی - تسہیل البلاغت - منشورات -

۵ - تواِئی اضافات -

۶ - مخالفت قیاس لغوی -

۷ - غرابت -

کیفی نے اس تعریف پر صحیح اعتراض کیا ہے۔ کہ "کسی کے خیال میں نہ آیا کہ اتنا تو فرما دیتے کہ فصاحت اسے کہتے ہیں۔"[1] یہ اعتراض بڑا وزنی اور جاندار ہے، کیونکہ واقعی فصاحت کی تعریف منفی قسم کی ہے - محض یہ کہہ دینے سے کہ ان عیوب سے کلام پاک ہونا چاہئے، بات نہیں بنتی۔

اب اس بات پر بھی غور کر لینا چاہئے کہ کیا واقعی جن چیزوں کو عیوب کہا گیا ہے، عیوب ہیں اور ان کے رفع ہونے سے کلام واقعی فصیح ہو جائیگا -

تنافر کلمات کو لیجئے - یہ کہا گیا ہے کہ یہ اک ذوق چیز ہے۔ اور صاحب ذوق سلیم پہچان لیتا ہے کہ کلمات اسطرح استعمال کئے گئے ہیں کہ مخل فصاحت ہو گئے ہیں۔ اسکی تشریح یوں بھی کی گئی ہے: کہ کلام میں دو کلمات ایک دوسرے سے متصل ایسے بھی آ جائیں کہ پہلے کا آخری اور دوسرے کا پہلا حرف متحدالمخرج ہو یا قریب المخرج ہو تو تنافر کا عیب پیدا ہوگا -

تنافر حسرت موہانی[2] کی تصریح کے مطابق خفی بھی ہوتا ہے اور جلی بھی - خفی کی صورت وہاں پیدا ہوتی ہے جہاں تقطیع میں کوئی حرف دب کر نکلتا ہے - حسرت نے تنافر جلی کی مندرجہ ذیل مثالیں دی ہیں -

---

۱- منشورات پنڈت برج موہن کیفی ۱۹۴۵ء دانش محل، فیض گنج، دہلی -
۲- نکات سخن - انتظامی پریس، حیدرآباد -

میر

آنکھوں میں میری عالم سارا سیاہ ہے اب
مجھ کو بغیر اس کے آتا نہیں نظر کچھ
اسکی چشم سیہ ہے وہ جس نے
کتنے جی مارے اک نگاہ کے بیچ

ان دونوں شعروں میں سیہ اور سیاہ کی ہ اور ہے کی ہ کے باہم ملنے سے عیب تنافر کی صورت پیدا ہو گئی۔

تنافر خفی کی انہوں نے بہت سی مثالیں نقل کی ہیں۔ مثلاً

قایم

نام سنتے ہی اس کا کیوں قایم
پھر کیا تو نے اضطراب شروع

اس شعر میں اس کا کے آخر میں الف اور کیوں کہ شروع میں ک ہے۔ مگر الف دب کر نکلتا ہے اسلئے اسکا ک اور کیوں کا ک متصل ہو گئے ہیں۔

مصحفی

تھا سرخ پوش وہ گل شاید چمن کے اندر
شعلہ سا شب پھرے تھا سر و سمن کے اندر

مصحفی کے دوسرے مصرعے میں شعلہ کا ش سا کا س اور شب کا ش اسطرح متصل واقع ہوئے ہیں کہ تنافر خفی کی صورت پیدا ہو گئی ہے۔

اگر یہ فرض کر لیا جاتا ہے کہ جہاں تنافر ہوگا وہاں شعر پڑھنے میں ضرور دشواری ہوگی اور سامعت پر بھی وہ گراں گزرے گا تو وہ اور بات ہے۔ ورنہ حقیقت یہ ہے کہ کم از کم تنافر خفی میں

تو جب تک پڑھنے والے کی توجه خاص طور پر اسطرف منعطف نه کرائی جائے ، شعور بھی نہیں ہوتا که تنافر موجود ھے ۔ اسی طرح ممکن ھے که تنافر جلی میں شعر کے پڑھنے میں کچھ دشواری پیش آئے اور روانی میں کمی واقع هو ۔ لیکن محض اس بنا پر یه دعویٰ کرنا که جب تک کلام تنافر سے پاک نه هوگا ، فصیح نه هوگا ، زبان پر ایسی مصنوعی اور گراں پابندیاں عائد کرنے کے مترادف ھے جن کے هوتے هوئے کوئی فن کار مطالب و معانی کا اظہار تام نہیں کر سکتا ۔ تنافر خفی کا کثرت سے شعرا کے کلام میں پایا جانا اس بات کی دلیل ھے که تخلیقی شعور نے اس پابندی کو درخور اعتنا نہیں جانا ۔ حقیقت یه ھے ۔ که جس منزل مقصود پر فن کار کو پہنچنا ھے ، وه ابلاغ تام اور اظہار تمام کی منزل ھے ۔ اگر فن کار یه سمجھتا ھے که جب تک عیب تنافر گوارا نه کیا جائیگا ، مفہوم کاملاً اپنی پوری دلالتوں کے ساتھ پڑھنے والے تک منتقل نه هوگا تو وه بجا طور پر تنافر سے بے نیاز هو کر الفاظ کا استعمال کر سکتا ھے ۔ یہی وجه ھے که اکثر جلیل القدر شعرا نے تنافر کے معاملے میں استغنا کا ثبوت دیا ھے ۔ یه بھی ھے که جہاں معانی مطلوب اپنی تمام دلالتوں کے ساتھ کاملاً پڑھنے والوں تک پہنچا دیئے گئے ھیں ، وهاں تنافر کے معمولی عیب تک پڑھنے والوں کی نظر هی نہیں گئی یه ٹھیک ھے ۔ که شعر کو دل میں اترنے کے لئے پہلے درگوش پر دستک دینا پڑتی ھے ۔ لیکن یه نه بھولنا چاهئے که اصل مقصد دل میں اترنا ھے ۔ درگوش پر دستک دینا نہیں ۔ اگر دستک دینے میں فن کار سے کچھ غلطی بھی هو گئی ھے ، لیکن معانی مطلوب کاملاً شیشه الفاظ میں اتر آئے ھیں ،

تو پڑھنے والا نہ صرف فن کار کو معاف کر دیگا بلکہ بالعموم معانی کے اظہار تام سے سننے والے کو جو انبساط حاصل ہوتا ہے، اس خاص کیفیت کے پیش نظر اور اس خاص تاثر کو ملحوظ رکھتے ہوئے۔ شاید پڑھنے والے کو اس بات کا شعور بھی نہ ہو کہ کلام میں تنافر کا عیب پیدا ہو گیا ہے۔ مندرجہ ذیل اشعار پر غور کیجئے۔ معلوم ہوگا کہ تنافر موجود ہے۔ لیکن غور کرنے سے معلوم ہوگا۔ ورنہ بظاہر اس عیب کی طرف نظر نہ جائیگی کہ پڑھنے والا معانی کی نوک پلک اور اسلوب اظہار سے اسقدر متاثر ہوگا کہ اسے معمولی لفظی لغزشوں کی طرف دھیان دینے کی نہ فرصت ہوگی نہ خواہش۔ اسکی وجہ یہ ہے کہ لفظوں پر غور کرنے کا مرحلہ بعد میں آتا ہے۔ اچھے شعر کا تاثر پہلے پیدا ہو جاتا ہے۔ اس تقدیم اور تاخر کا راز غالباً متقدمین سے مخفی رہا۔ یہی وجہ ہے کہ انہوں نے کبھی اس بات پر غور نہیں کیا کہ تنافر کا عیب اس کثرت سے ان جلیل القدر شعرا کے ہاں بھی کیوں پایا جاتا ہے جو قواعد فن سے بال برابر ادھر آدھر سرکنا گناہ تصور کرتے ہیں۔ اب وہ اشعار ملاحظہ فرمائیے جن کی طرف اشارہ کیا جا چکا ہے۔

غالب

غم کھانے میں بودا دل ناکام بہت ہے
یہ رنج کہ کم ہے مئے گلفام بہت ہے

یا میرے زخم رشک کو رسوا نہ کیجئے
یا پردۂ تبسم پنہاں اٹھائیے

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

رہا گر کوئی تا قیامت سلامت
پھر اک روز مرنا ہے حضرت سلامت
اپنی گلی میں مجھ کو نہ کر دفن بعد قتل
میرے پتے سے خلق کو کیوں تیرا گھر ملے

ذوق

اب تو گھبرا کے یہ کہتے ہیں کہ مر جائیں گے
مر کے بھی چین نہ پایا تو کدھر جائینگے
اے ذوق دیکھ دختر رز کو نہ منہ لگا
چھٹتی نہیں ہے منہ سے یہ کافر لگی ہوئی

اسیر

دل جلا کر رخ محبوب کا جلوہ دیکھا
ہم نے گھر پھونک کے کیا خوب تماشہ دیکھا

آتش

آنکھیں عاشق کو نہ تو اے بت رعنا دکھلا
پتلیوں کا کسی ناداں کو تماشا دکھلا

مجروح

تھا اسکا دیکھنا ہی سراسر خلاف عقل
کمبخت جا پڑی ہے ہماری نظر کہاں

اب ضعف تالیف کی صورت دیکھئے۔ اسے تعقید لفظی بھی کہتے ہیں۔ حسرت موہانی[1] نکات سخن میں شوق نیموی کا یہ اقتباس پیش کرتے ہیں۔

۱۔ نکات سخن۔

''اگر لفظ اپنی اصلی جگہ پر نہ ہو تو اسے تعقید لفظی کہتے ھیں لیکن نظم میں اگر پورے پورے طور پر اس کا برتاؤ کیا جاتا تو شعر کہنا دشوار ہو جاتا ۔ اس سبب سے اکثر جگہ لفظی تعقید معیوب نہیں ھے البتہ جبکہ لفظوں کی الٹ پھیر سے ترکیب درست ہو جائے اور نظم میں کچھ خلل نہ ہو تو بے شک معیوب ھے ۔

اس اقتباس سے ظاہر ہو گیا ہوگا کہ تعقید لفظی یا ضعف تالیف کو صرف خاص خاص صورتوں میں عیب گردانا گیا ھے ۔ شوق نے جن صورتوں کی تصریح کی ھے ، وہ اگر پیدا ہو جائیں تو واقعی تعقید کو عیوب میں ھی شمار کیا جائیگا کیونکہ اس سے سراغ ملے گا کہ فنکار نے الفاظ کی نشست اور ترتیب میں محنت نہیں کی ۔ الفاظ کا موزوں انتخاب تو ضروری ھے ھی ، ظاہر ھے کہ ان کی ترتیب اور نشست کا اسلوب بھی بہت اہم ھے اور جب تک اس سلسلے میں فن کار ریاض سے کام نہ لیگا ، یہ عیب دور نہ ہوگا[1]۔

تعقید معنوی سے مراد یہ ھے کہ ''کلام میں بہت سے بعید لوازم اور کثیر واسطے ہوں لیکن وہ کلام میں مذکور نہ ہوں اور ان کے سمجھنے کے لئے بہت غور و فکر کرنا پڑے[2]۔

۱- وحشت کلکتوی کہتا ھے ۔

فروغ طبع خدا داد گرچہ تھا وحشت
ریاض کم نہ کیا ھم نے کسب فن کے لئے

اور اقبال بھی مدعی ھیں -

ھر چند کہ ایجاد معانی ھے خدا داد
کوشش سے کہاں مرد ھنر مند ھے آزاد
بے محنت پیہم کوئی جوھر نہیں کھلتا
روشن شرر تیشہ سے ھے خانۂ فرھاد

۲- تسہیل البلاغت۔

اس تعریف پر غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ وہ اشعار بھی عیوب سے لبریز ہیں جن میں بعض ٹکرے محذوف ہیں۔ درآں حال کہ حذف کلام کی ایسی خوبی ہے جسکا لطف بیان میں نہیں آتا۔ سجاد مرزا بیگ نے تسہیل البلاغت میں جو مثالیں دی ہیں وہ موزوں نہیں معلوم ہوتیں، مثلاً

نظر لگے نہ کہیں ان کے دست و بازو کو
یہ لوگ کیوں مرے زخم جگر کو دیکھتے ہیں
ڈرتا ہوں آسمان سے بجلی نہ گر پڑے
صیاد کی نگاہ سوئے آشیاں نہیں

البتہ یہ شعر ضرور مندرجہ بالا تعریف کے مطابق عیب تعقید رکھتا ہے۔

مگس کو باغ میں جانے نہ دینا
کہ ناحق خون پروانے کا ہوگا

اگر سجاد مرزا بیگ کی تعریف کو تسلیم کر لیا جائے اور ان کی مثالوں کو درست مانا جائے (اور اکثر علمائے معانی کا یہی مقصد ہے) تو ایسے تمام اشعار مردود قرار دیئے جائیں گے جن میں مضامین بلند اور افکار عالی نے جگہ پائی ہے اس کی وجہ یہ ہے کہ اکثر ان اشعار کا مطلب سمجھنے میں دقت پیش آتی ہے۔ جو مضامین دقیق پر مشتمل ہوتے ہیں۔ اگر تعقید کا مدار اس بات پر ہے کہ سمجھنے میں دقت پیش نہ آئے تو اس سوال کا جواب دینا بھی بہت ضروری ہو جاتا ہے کہ کس کو دقت پیش آئے۔ ظاہر ہے کہ سخن فہمی کے مدارج ہوتے ہیں۔ سجاد مرزا نے جو اشعار نقل کئے ہیں وہ انہیں دقیق معلوم ہوتے ہیں۔ ممکن ہے بعض حضرات کو ان

کا مطلب سمجھنے میں کوئی دقت پیش نہ آئے۔ اسی طرح عین ممکن ھے کہ جن اشعار کو پڑھے لکھے لوگ معمولی مطالب پر مشتمل سمجھتے ھیں، ان کا مفہوم عام معمولی پڑھنے والوں پر بالکل واضح نہ ھو۔ دقت ایک اضافی چیز ھے اور اسے مدار حسن و قبح بنانا سخت مخدوش ھے۔ جہاں تک کثرت تکرار لفظ واحد کا تعلق ھے، حسرت موھانی[1] کا موقف بالکل درست ھے کہ ایسا بھی ھوتا ھے کہ الفاظ و کلمات کی تکرار حسین معلوم ھوتی ھے مثلاً:

نہ ترحم نہ تکلم نہ تبسم نہ نگاہ
کس طرح یہ دل ناشاد بھلا شاد رھے
(سوز)

تاب و طاقت صبر و راحت جان و ایماں عقل و ھوش
ھائے کیا کہئے کہ دل کے ساتھ کیا کیا جائے ھے
(نسیم دھلوی)

دیکھئیو قاتل، بسر کرتے ھیں کس مشکل سے ھم
چارہ گر سے درد نالاں، درد سے دل، دل سے ھم

توالی اضافات کا مسئلہ ذرا نسبتاً الجھا ھوا ھے۔ شاد نے فکر بلیغ میں ٹھیک لکھا ھے کہ بعض اشعار میں اضافتوں کی نشست اور ترتیب اس طرح کی ھوتی ھے کہ بالکل سماعت پر گراں نہیں گذرتی۔ شبلی نے بھی شعرالعجم میں کم و بیش انہیں خیالات کا اظہار کیا ھے۔ حسرت موھانی بھی اگرچہ توالی اضافات کو عیب شمار کرتے ھیں۔ لیکن ساتھ ھی یہ بھی کہتے ھیں کہ محققین کا یہ قول کہ تین اضافتوں

۱۔ لیکن تکرار الفاظ قبیح کی بحث بھی دیکھ لیجئے۔

تک جائز ہے اس سے زیادہ ناجائز ہے۔ کوئی مسلمہ اصول نہیں لیکن ایک حد تک قابل قبول ضرور ہے۔ انہوں نے مثال میں (دوسرے اشعار کے علاوہ) یہ شعر نقل کئے ہیں۔

غالب:

کمال گرمیٔ سعیٔ تلاش دید نہ پوچھ
برنگ خار مرے آئینہ سے جوہر کھینچے

یہ طوفان گاہ جوش اضطراب شام تنہائی
شعاع آفتاب صبح محشر تار بستر ہے

عیشی:

میں سرگرم بیان سوزش داغ محبت ہوں
حذر کرتا ہے شعلہ بھی مری آتش فشانی سے

اس سلسلے میں راقم السطور نے کوئی اصل اصول دریافت کرنے کی کوشش کی تا کہ یہ معلوم ہو سکے کہ اضافتوں کی کثرت کہاں ناگوار اور کہاں خوشگوار معلوم ہوتی ہے۔ حروف تہجی کی غنائی اہمیت سے بحث کرتے ہوئے راقم السطور نے لکھا تھا۔

''اب شاید یہ مسئلہ بھی حل ہو گیا ہوگا کہ ہمارے تمام عروضیوں نے حرف علت کے دبنے کو نہایت مکروہ عیوب میں کیوں شمار کیا۔ اس کی وجہ ظاہر ہے۔ حرف علت کھنچا ہوا ہو تو صدائے موسیقی ہے کہ ایک اکائی کو دونا کر دیا گیا ہے لیکن اگر دب جائے تو صدائے محض ہے کیونکہ اس صورت میں یہ قباحت لازم آئے گی کہ حرف علت

کے تموجات کم و بیش ہوتے ہیں اور ایک ہی سرتی کے تموجات میں کمی بیشی ناممکن ہے۔

حرف علت کی غایت کو سمجھ لینے کے بعد یہ سمجھ لینا بھی چنداں مشکل نہ رہے گا کہ کثرت اضافات کے متعلق بیان اور معانی کے فاصلوں میں اختلاف کیوں ہے۔ عام طور پر کہا جاتا ہے کہ اضافت کی کثرت مخل فصاحت ہوتی ہے۔ لیکن شاد نے فکر بلیغ میں اور شبلی نے اکثر اس خیال کا اظہار کیا کہ بعض جگہ کثرت اضافات مخل فصاحت ہوتی ہے اور بعض جگہ نہیں۔ غنائی اعتبار سے دونوں دعوے غلط ہیں۔ اضافتوں کی کثرت بطور خود نہ مخل فصاحت ہے اور نہ موید فصاحت۔

بات دراصل یہ ہے کہ اضافت کی اگر تکرار ہو تو یا ساری اضافتیں کھنچی ہوئی ہونی چاہئیں یا ان کی شکل محض کسرہ کی ہونی چاہئے۔ مطلب یہ ہے کہ اگر تین اضافتوں میں سے دو اضافتیں بشکل یا ہیں اور ایک اضافت محض کسرہ ہے یا اس کے برعکس ہے تو اضافت کی غنائی وحدت میں خلل پیدا ہوگا۔ شاعر مجاز ہے کہ ایک شعر میں اس اسے کسرہ تصور کرے یا یا۔ لیکن یہ جائز نہیں کہ اضافت کے ایک ہی سلسلے میں کہیں اضافت کسرہ ہو اور کہیں، یا اصول اس کا وہی ہے کہ سرتی کے تموجات صوتی ہمیشہ یکساں رہنے چاہئیں اس لئے یہ مصرع

یہ عذر امتحان جذب دل کیسا نکل آیا

غنائی اعتبار سے ناقص ہے کیونکہ پہلی دو اضافتیں بشکل یا ہیں اور تیسری کسرہ۔ غالب کے اس مصرع کی شکل غنائی اعتبار سے درست ہے کیونکہ سب اضافتیں بشکل ''یا'' ہیں۔

؎ شمار سبحہ مرغوب بت مشکل پسند آیا

یہ مصرع لیجئے۔

؎ تغافل سازگار درد اہل شوق کیا ہوگا

اس میں پہلی اضافت بشکل یا ہے اور دوسری کسرہ کی شکل میں ہے۔ تیسری پھر بشکل یا ہے۔ اس لئے غنائی اعتبار سے ناقص ہے۔ اب یہ الجھن رفع ہو گئی ہے کہ شاد اور شبلی نے یہ دعویٰ کیوں کیا تھا کہ بعض جگہ اضافت کی کثرت مخل فصاحت ہوتی ہے اور بعض جگہ نہیں[1]۔

مخالفت قیاس لغوی یہ ہے کہ ''الفاظ زبان اردو کی قواعد صرف کے خلاف ہوں اور ان کو جملوں میں بہم اسطرح ترتیب دیا گیا ہو جو اردو کی نحو میں جائز نہیں ہے''۔ یہ سجاد مرزا کا بیان ہے اور وہی لکھتے ہیں کہ صرف و نحو کی غلطیاں قواعد اردو کے مطالعہ سے باسانی دور ہو سکتی ہیں۔

مخالفت قیاس لغوی کے متعلق صرف اتنا کہہ دینا کافی ہے کہ محض قواعد حرف و نحو کی خلاف ورزی سے نہ تو کلام فصاحت کے رتبے سے گرتا ہے اور نہ محض قواعد صرف و نحو پر عمل پیرا ہونے سے کلام فصیح وجود میں آتا ہے۔

حقیقت یہ ہے کہ اکثر جلیل القدر انشا پرداز اور شعرا صرفی اور نحوی قواعد کی خلاف ورزی کرتے ہیں اور نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ قواعد میں نئے ضوابط کا اضافہ کرنا پڑتا ہے۔ کہ ان کی غلطیاں بھی آخرکار نہ صرف معاف کردی جاتی ہیں بلکہ صحیح زبان کا جزو ہو جاتی ہیں۔

۱- مخزن، مئی ۱۹۰۹ء لاہور

اب رہا غرابت کا مسئلہ تو اس سے پہلے اشارہ کیا جا چکا ہے کہ غرابت اور کلام کا دقیق ہونا اضافی چیزیں ہیں۔

بات یہیں آ کر ٹھہرتی ہے کہ متقدمین نے فصاحت کی جو تعریف کی ہے وہ مانع تو ضرور ہے مگر جامع نہیں کہ نفی کسی حقیقت کا اثبات مشکل ہوتا ہے۔ علاوہ ازیں یہ بھی ضروری نہیں کہ جن عیوب کا ذکر کیا گیا ہے، وہ کلام میں موجود نہ ہوں تو کلام فصیح قرار پائے۔

حقیقت یہ ہے کہ فصاحت کے مسئلے پر یوں کبھی نہیں غور کیا گیا کہ آخر اسکے لغوی معنی کیا ہیں۔ اور ان معانی سے کیا التزامی دلالتیں پیدا ہوتی ہیں۔ (کیفی نے اس سلسلے میں البتہ کچھ کام کیا ہے اسکا ذکر آگے آتا ہے)۔ صاحب منتخب لکھتے ہیں ''فصاحت، بالفتح کشادہ سخن شدن و تیز زبان شدن''۔

صاحب غیاث کہتے ہیں: ''فصاحت کشادہ سخن شدن۔ تیز زبانی و خوش گوئی۔''

حیم جو عصر حاضر کے بہت بلند مرتبہ لغت نگار ہیں، لکھتے ہیں۔ ''فصیح''- Clear (واضح) Lucid (صاف - روشن) Accurate (صحیح)۔

ان تمام تعریفات پر غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ فصاحت کا مفہوم یہ ہے کہ لکھنے والا اپنے معانی کا ابلاغ اسطرح کرے کہ تمام دلالتیں واضح ہو جائیں اور وہ حسن قائم رہے جو تمام ادبی تخلیقات کا جوہر اصلی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ صاحب غیاث نے خوش گوئی کا کلمہ استعمال کیا اور حیم نے Accurate کا کلمہ استعمال کر کے تصریح کر دی کہ فصاحت تبھی پیدا ہو سکتی ہے کہ

معانی مطلوب موزوں تریں الفاظ میں ادا کئے جائیں۔

راقم السطور کے ذہن میں قطعاً کوئی شک نہیں ہے کہ اصلاً فصاحت سے یہی مراد تھی کہ انشا پرداز ابلاغ معانی کے لئے موزوں تریں الفاظ و کلمات کا انتخاب کرے اور اس معاملے میں احتیاط برتے تاکہ ادبی تخلیقات کا جمالیاتی پہلو جس کا تعلق اسلوب اور اظہار سے ہے، نمایاں ہو سکے۔

کیفی آخر اس نتیجے پر پہنچے ہیں۔

''فصاحت کیا ہے۔ اجزائے کلام میں حسن ترتیب ہے۔''[1]

اور انہیں اجزا کا پریشان ہونا فقدان فصاحت ہے۔

کیفی کا بیان کچھ مبہم ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ جس چیز کو انگریزی میں مطابقت[2] الفاظ و معانی کہتے ہیں، اسے مشرق کے نقادوں نے فصاحت کہا ہے۔

اگر یوں کہہ دیا جائے کہ فصاحت موزوں الفاظ کے انتخاب کا نام ہے تو بھی نادرست نہ ہوگا۔ بہر حال فصاحت کے لئے لازم ہے کہ انشا پرداز الفاظ کے انتخاب اور ان کے استعمال میں پہلے تو احتیاط برتے اور پھر اس بات کو ملحوظ رکھے کہ الفاظ و کلمات کی ترتیب وہ جمالیاتی عنصر بھی رکھتی ہے جو ادبی تخلیقات کو دوسری تحریروں سے متمیز کرتا ہے۔

بلاغت

اب بلاغت کا مسئلہ صاف ہو جانا چاہئے۔ مشرق کے نقاد لکھتے ہیں کہ بلاغت کلام کا مقتضائے حال کے مطابق ہونا ہے۔ لیکن

١۔ منشورات۔

٢۔ Concordance of substance with expressions

شرط یہ ہے کہ کلام فصیح ہو۔ مقتضائے حال کی تشریح کے سلسلے میں بہت نکتہ طرازیاں کی گئی ہیں لیکن غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ متقدمین کی مراد یہ ہے کہ بلاغت اس وقت وجود میں آتی ہے جب مطابقت الفاظ و معانی کا مسئلہ طے ہو جائے اور فنکار، شاعر یا انشا پرداز ابلاغ و اظہار کے سلسلے میں اس بنیادی بات کو ملحوظ خاطر رکھے کہ اسے قریب ترین راستوں سے پڑھنے والوں کے ذہن سے رابطہ قائم کرنا ہے۔ اور یہ رابطہ اسطرح قائم کرنا ہے کہ پڑھنے والے محسوس کریں کہ جو کچھ کہا جا رہا ہے وہ برمحل، مناسب اور موزوں ہے۔ مثال کے طور پر ناولوں، افسانوں اور ڈراموں میں مطابقت الفاظ و معانی کا مرحلہ طے ہو جائے تو یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ کردار نگاری میں اور مختلف افراد قصہ کے تشخص میں کن چیزوں کا لحاظ رکھا جائے۔ بلیغ انشا پرداز اور فنکار ہمیشہ اپنے معانی کے ابلاغ کے سلسلے میں اپنے کرداروں سے وہ باتیں کروائے گا جو انہیں زیب دیتی ہیں۔ اسے انگریزی میں Speaking in character کہتے ہیں۔ منٹو کے افسانوں پر غور کیجئے۔ اس کے کرداروں میں بگڑے ہوئے رئیس بھی ہیں اور غربت زدہ کوچوان بھی۔ لیکن دونوں کے صنم خانے ہوتے ہیں۔ فرق یہ ہے۔ کہ کوچوان جب اپنے عشق کی بات کرتا ہے تو بیڑیوں کے گھٹیا تمباکو کی خوشبو یا بساندھ بھی اسکے الفاظ میں رچی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ پھر وہ اسی زبان میں بات کرتا ہے جو تانگے والے کو زیب دیتی ہے۔ اہل زبان کی طرح کوثر و تسنیم میں دھلی ہوئی اردو نہیں بولتا۔ بالفاظ دیگر بلاغت کی رمز یہ ہے کہ جب کوئی واقعہ بیان کیا جائے یا کردار

پیش کئے جائیں تو ایسی زبان اختیار کی جائے جو واقعہ نگاری کے لئے موزوں ہو ۔ اور جو متعلقہ کرداروں کی زندگی کی ترجمانی کرے ۔ پنجاب کی معاشرت کی تصویر کھینچتے وقت اگر مصنف ، شاعر یا انشا پرداز کرداروں کے منہ میں اپنی زبان ڈال دے اور ان سے ادبی انداز میں ایسی باتیں کروائے جو ان کے وہم و گمان میں بھی نہیں آسکتیں تو اسکا کلام مقتضائے حال کے مطابق نہ رہے گا ۔

اب معلوم ہو گیا ہوگا کہ ہمارے بزرگوں نے فصاحت و بلاغت کے کلمات استعمال کئے تھے تو بہت سوچ سمجھ کر کئے تھے ۔ ان کی مراد یہ تھی کہ انشا پرداز موزوں الفاظ کے انتخاب میں احتیاط سے کام لے ۔(اس کا تعلق اصلاً فصاحت سے ہے) ۔ پھر مطابقت الفاظ و معانی کا مرحلہ طے کرنے کے بعد بر محل موزوں اور مناسب بات کرے (اس کا تعلق اصلاً بلاغت سے ہے) ۔

فصاحت اور بلاغت کا حصول ملحوظ خاطر رہے گا تو انداز کی مشہور جمالیاتی صفات یعنی ترنم اور نغمہ لازماً وجود میں آئیگا ۔ ان مباحث کی مزید گرہیں اسلوب بیان میں تعرض کرنے کے سلسلہ میں کھلیں گی ۔

بیان

اب بیان کے مباحث کی طرف توجہ دیجئے ۔ دیکھنا یہ ہے کہ مشرق کے نقادوں نے تشبیہ اور استعارہ[1] کی غرض و غایت کیا سمجھی ہے اور مغربی نقاد اس سلسلہ میں کیا کہتے ہیں ۔

۱۔ تشبیہ کے ارکان بتفصیل ذیل ہیں ۔
(۱) مشبہ ۔ (۲) مشبہ بہ ۔ (۳) وجہ شبہ ۔ (۴) حرف تشبیہ ۔
مشبہ وہ ہے جس کو تشبیہ دی جائے ۔ مشبہ بہ جس سے تشبیہ دی جائے ۔ وجہ شبہ مشابہت کی نوعیت سے مربوط ہے ۔ حرف تشبیہ کے معانی ظاہر ہیں ۔

اکثر و بیشتر اس بات پر اتفاق رائے ہے کہ تشبیہ کی غایت یہ ہوتی ہے۔

۱۔ مشبہ کا وجود ثابت کیا جائے۔

۲۔ مشبہ کا حال بیان کیا جائے۔

۳۔ مشبہ کی کیفیت پڑھنے والے کے ذہن نشین کی جائے یا مشبہ کے حسن یا اس کے اوصاف کی تصویر کشی کی جائے۔

۴۔ مشبہ کی تقبیح کی جائے۔

۵۔ مشبہ کی ندرت اور غرابت کا اثبات کیا جائے (یہ فہرست جامع نہیں ہے)۔

تشبیہ کی غایت جو بیان کی گئی ہے، اس پر غور کرنے سے فوراً معلوم ہو جائیگا کہ تشبیہ کا منصب یہ ہے کہ پڑھنے والے کو معروف کے ذریعے مجہول کی طرف لے جائے، بالفاظ دیگر جب فنکار دیکھتا ہے کہ ایسے جذبات و واردات اور افکار و تصورات کا بیان مطلوب ہے، جن کا ابلاغ و اظہار اسلئے مشکل ہے کہ پڑھنے والوں پر وہ کیفیت طاری نہیں ہوئی جس سے فنکار متکیف ہے، تو انشا پرداز، فنکار یا شاعر تشبیہ اور استعارہ کا دامن تھامتا ہے۔ اور معروف کوائف و اشیا کا ذکر کر کے غیر معروف کیفیات و تصورات کی تشریح و توضیح کرتا ہے۔ خیال جس قدر دقیق ہوگا، واردات جس قدر پیچیدہ ہونگی۔ اسی نسبت سے فنکار کو تشبیہ اور استعارہ سے

یہ آب و تاب حسن، یہ عالم شباب کا
تم ہو کہ ایک پھول کھلا ہے گلاب کا

اس میں تم یعنی محبوب مشبہ بہ ہے۔ گلاب مشبہ ہے آب و تاب اور رنگ و روپ وجہ شبہ ہے۔ کہ محبوب اور پھول میں مشابہت کا اثبات اسی عنصر کے ذریعہ ہوتا ہے۔ کہ (جیسے) حرف تشبیہ ہے۔

مدد لینا پڑیگی - یہی تشبیه اور استعاره کی غایت ھے - مغربی نقاد بھی یہی کہتے ھیں که تشبیه اور استعارے کا منصب یه ھے که واردات جذبات کی تشریح ، توضیح اور تصریح کرے - ظاھر ھے که یه ضرورت وھیں پیش آئیگی ، جہاں وہ معنی جن کا اظہار مقصود ھے نسبتاً پیچدار اور دقیق ھونگے - سامنے کی باتیں بیان کرنے کیلئے تشبیه اور استعارے کا دامن تھامنا خیرہ سری ھے اور نفیس و لطیف کیفیات کیلئے مجاز سے مدد لینا شعبدہ گری ھے - رخسار کی تشبیه گلاب سے - مست آنکھوں کی شراب سے - زلف کی مار سے - قامت کی درخت گلنار سے ، صرف اسلوب تزئین کلام ھے که ایسی تشبیہات سے پڑھنے والوں کو نفیس و لطیف مطالب کی دلالتوں کا علم نہیں ھوتا -

عبدالرحمان[1] لکھتے ھیں : "تشبیه وہ چیز ھے جو شرارہ جذبات کو پرکالہ آتش بناتی ، سایه کو چمکاتی اور نیست کو ھست کر دکھاتی ھے - شعر کا زیور ، ادا کا نشتر ، اختراع کا منتر ، کیا بتاوں که کیا کیا تشبیه کی ذات میں مضمر ھے" -

استعارہ کی بھی یہی صورت ھے -

یوں تو تشبیه اور استعارہ نثر میں بھی کام آتے ھیں لیکن شعر سے ان دونوں کا تعلق بہت گہرا ھے - کالنگ وڈ نے تصریح کی ھے که شعر جذبے کی اس مخصوص انفرادی کیفیت کے ابلاغ کو کہتے ھیں جس سے شاعر متکیف ھوتا ھے - اس سلسله میں یه بات یاد رھنی چاھئے که جلیل القدر شاعر جن جذبات کے ابلاغ و اظہار کی سعی کرتے ھیں وہ اکثر و بیشتر مرکب ھوتے ھیں - بالفاظ دیگر

۱- مراۃ الشعر -

ان کے ذہن پر جو تاثر ثبت ہوتا ہے، اس میں مختلف جذبوں کے رشتے تو بر تو اور تہ در تہ الجھے ہوئے ہوتے ہیں۔ دوسرے یہ کہ شاعر جذبہ کی اس کیفیت کو ہم تک منتقل کرنا چاہتا ہے جو بالکل شخصی اور ذاتی ہے۔ اور جو خاص طور پر اسی نے محسوس کی ہے۔ شاعر اپنے جذبات پر لیبل نہیں لگاتا۔ وہ یہ نہیں کہتا کہ مجھے عشق ہوا ہے۔ وہ کہتا ہے:

اک آگ سی ہے سینہ کے اندر لگی ہوئی

اور پھر سوچتا ہے کہ:

شاید اسی کا نام محبت ہے شیفتہ

اسی کیفیت کو جب حالی نے محسوس کیا تو اس کی نوعیت اور صورت دگرگوں ہو گئی۔ شیفتہ کے ہاں اضطراب اور التہاب تھا۔ حالی کے ہاں ایک پر اسرار کیفیت کا بیان ہے جو عقل سے ماوراء معلوم ہوتی ہے کہ

خود بخود دل میں ہے اک شخص سمایا جاتا

شیفتہ کی طرح وہ بھی اس کیفیت سے متاثر ہونے کے بعد اپنے شکوک کا اظہار کرتے ہیں؎

عشق سنتے تھے جسے ہم وہ یہی ہے شاید

اسی کیفیت کا بیان غالب کے ہاں یوں ملتا ہے کہ

کہتے ہیں جس کو عشق خلل ہے دماغ کا

اس بیان میں نفسیاتی توجیہات ابھرتی ہوئی دکھائی دیتی ہیں۔ پہلے مصرع میں عشق کی شوریدہ سری اور خبط کا ثبوت یوں مہیا کیا ہے کہ

بلبل کے کاروبار پہ ہیں خندہ ہائے گل

مراد یہ ھے کہ جہاں تک رعنائی، نوک پلک، رنگ و نکہت کا تعلق ھے ایک پھول دوسرے سے کم دلفریب نہیں لیکن بلبل ھے کہ صرف گلاب کے پھول پہ جان دیتی ھے[۱]۔

اوپر اشارہ کیا جا چکا ھے کہ اکثر و بیشتر جلیل القدر شعرا جن کیفیات سے متاثر ھوتے ھیں، وہ صرف پیچدار اور دقیق ھی نہیں ھوتیں بلکہ مرکب بھی ھوتی ھیں۔ صرف یہی نہیں بلکہ جن کوائف سے شاعر متاثر ھوتا ھے وہ جب ان کے محرکات کا تجزیہ کرتا ھے تو اسے معلوم ھوتا ھے یہ عوامل بھی بسیط نہیں بلکہ مرکب اور پیچدار ھیں۔ ان دو اشعار میں ابلاغ و اظہار کا فرق دیکھئے:

شب ھی کی وعدہ خلافی سے وہ محجوب نہیں
کئی دن کا ھے ھلال خم گردن ان کا

اس شعر میں شاعر نے اس کیفیت پر حجاب کا لیبل لگا دیا ھے جس سے محبوبہ وعدہ خلافی کے بنا پر متاثر ھوئی۔ شاعر کا رد عمل بھی محدود ھو گیا ھے کہ ھلال خم گردن سے صرف حجاب کا اظہار مقصود ھے۔ اب یہ شعر دیکھئے۔

اپنے شکووں پہ ھوئی مجھ کو ندامت آخر
کر گیا قتل ھلال خم گردن ان کا

اس شعر میں ھلال خم گردن پر کوئی لیبل نہیں لگایا۔ سر جھکانے کی ادا میں ندامت بھی ھے، حجاب بھی ھے، ایک خاص قسم کی شوخی اور رعنائی بھی ھے۔ عشوہ گری اور دلبری بھی ھے۔ یہ تمام ملی جلی کیفیات ھلال خم گردن سے عیاں ھیں اور اس سے جو تاثر پیدا ھوا

۱- واضح رھے کہ جس بلبل کا اردو شاعری میں ذکر آتا ھے وہ ہندوستان میں نہیں پائی جاتی - ایران میں عام ھے - بہت خوشرنگ ھے - دیکھئے "سخندان فارس" تالیف محمد حسین آزاد

ہے وہ صرف ندامت ہی کا نہیں بلکہ بہت سے جذبات سے مرکب ہے۔ ''کر گیا قتل'' کا ٹکڑا ظاہر کرتا ہے کہ شاعر جس کیفیت سے متاثر ہوا ہے وہ بہت لطیف اور پیچدار ہے کہ سر جھکانے کے خاص انداز میں صرف ندامت ہی نہیں بلکہ عشوہ گری، دلدھی اور دلبری کی ادائیں بھی موجود ہیں۔ ان ملی جلی اداؤں نے جو کیفیت پیدا کی ہے، اس کا ابلاغ ''کر گیا قتل'' کے ذریعہ ہوا ہے۔ اس بات کی تشریح کی ضرورت نہیں کہ قتل ہو جانے میں بہت سے جذبات ایک دوسرے سے دست و گریباں ہیں۔

خلاصہ کلام یہ کہ عربی، فارسی کے نقاد ہوں یا مغرب کے انشا پرداز، دونوں کا اس پر اتفاق ہے کہ تشبیہ اور استعارہ کا منصب دقیق اور لطیف کیفیات واردات کی ترجمانی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ خیال جتنا لطیف، دقیق، نفیس، پیچدار اور بلند ہوتا ہے اسی نسبت سے تشبیہ اور استعارہ کی مدد کی ضرورت ہوتی ہے۔ بعض نقادوں نے تو یہ دعویٰ کیا ہے کہ شعر کی جان استعارہ ہے۔ یوسف حسین خاں لکھتے ہیں:

''قلبی واردات ہمیشہ ابہام اور اجمال کی مقتضی ہوتی ہے۔ شرح درد اشتیاق اور ذکر جمال اجمال چاہتا ہے۔ کنایہ چاہتا ہے، اور یہ چاہتا ہے کہ جو بات کہی جائے مبہم طور پر کہی جائے۔ دل کو کنایہ اور اجمال پسند ہے۔ اور دماغ کو تشریح و وضاحت۔ استعارہ اور رمز و کنایہ کی ایمائی قوت سے شاعر کے محدود مشاہدہ میں بے پایانی پیدا ہوجاتی ہے۔ غزل کے شعر کا مطلب ایسا معنی خیز ہونا چاہئے کہ تحریک ذہنی اس کے اندر مختلف جذباتی اور تخیلی کیفیات پوشیدہ دیکھے، جن سے تحت شعور کی بہت سی بھولی بسری

یادیں تازہ ہو جائیں، اور تازہ ہوتی رہیں۔ غالب نے جہاں اپنے کلام کی خصوصیات بتائی ہیں، ان میں اجمال، ابہام اور کنایہ کا خاص طور پر ذکر کیا ہے کہ انہیں پر تاثیر کا دارومدار ہے۔ ان اشعار سے پتہ چلتا ہے کہ غالب کی نظر ادب کے متعلق کتنی گہری اور وسیع تھی۔ وہ کہتا ہے۔

فکر میری گہر اندوز اشارات کثیر
کلک میری رقم آموز عبارات قلیل
میرے ابہام پہ ہوتی ہے تصدق توضیح
میرے اجمال سے کرتی ہے تراوش تفصیل

یہ اشعار اگرچہ ایک قصیدہ میں کہے گئے ہیں لیکن ان میں تغزل کی روح بیان کر دی گئی ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ غالب کے قصاید میں بھی غزل کا رنگ صاف جھلکتا ہے۔ اس کے قصاید دوسروں کے قصاید کی طرح محض بیانیہ نہیں ہوتے، بلکہ ان میں استعارہ اور رمز و ایما کی جھلکیاں قدم قدم پر نظر آتی ہیں۔

رمز و ایما کی اہمیت کے متعلق غالب کے کلام میں اور بھی اشارے ملتے ہیں۔ وہ لیلائے سخن کو محمل نشیں راز ہی رکھنا چاہتا ہے ؎

بسکہ لیلائے سخن محمل نشین راز ہے[1]

سخن عشق کی سوختہ نفسی اس کے دل کی اندرونی بہار کی آئینہ دار ہے، جسے وہ رمز چمن ایمائی کی خوشنما ترکیب سے ظاہر کرتا ہے،

باغ خاموشئ دل سے سخن عشق اسد
نفس سوختہ رمز چمن ایمائی ہے[2]

۱ و ۲۔ نسخہ حمیدیہ۔

یہ یقینی ہے کہ غزل گو شاعر اپنے کلام میں جو لفظ برتتا ہے ان سے ظاہری معنوں کے علاوہ بھی اس کا کچھ مقصود ہوتا ہے۔ لفظوں کو وہ علامتوں کے طور پر استعمال کرتا ہے۔ بظاہر جتنا وہ کہتا ہے اس سے کہیں زیادہ حقیقت میں کہہ جاتا ہے۔

مقصد ہے ناز و غمزہ ولے گفتگو میں کام
چلتا نہیں ہے دشنہ و خنجر کہے بغیر
ہر چند ہو مشاہدۂ حق کی گفتگو
بنتی نہیں ہے بادہ و ساغر کہے بغیر

غالب نے فارسی میں اس مضمون کو یوں ادا کیا ہے۔

رمز بشناس کہ ہر نکتہ ادائے دارد
محرم آں است کہ رہ جزبہ اشارت نرود

دوسری جگہ کہتے ہیں:

فرقیست نہ اندک، ز دلم تا بدل تو
معذوری اگر حرف مرا زود نیابی

غزل گو شاعر رمز و کنایہ کی ایمائی قوت سے لفظوں میں وہ تاثیر پیدا کرنا چاہتا ہے جو موسیقی میں بولوں سے پیدا کی جاتی ہے۔ جو صوتی رموز ہیں، وہ چیزوں کے نام نہیں لیتا، اور نہ واقعات کو مفصل بیان کرتا ہے، بلکہ ان کی طرف خفیف سا اشارہ کر دیتا ہے۔ درد کے اس شعر کی ایمائی کیفیت ملاحظہ ہو:

ان لبوں نے نہ کی مسیحائی
ہم نے سو سو طرح سے مر دیکھا

سودا کے اس شعر کی ایمائی قوت کی کوئی حد نہیں:

کیفیت چشم اس کی مجھے یاد ہے سودا
ساغر کو میرے ہاتھ سے لینا کہ چلا میں

ظفر کا شعر ہے:

اے جنوں ہاتھ سے تیرے نہ رہا آخرکار
چاک داماں میں اور چاک گریباں میں فرق

غالب اور مومن کے ہاں رمز و کنایہ کو بڑی خوبی اور نزاکت سے برتا گیا ہے۔ چند مثالیں ملاحظہ طلب ہیں، جن پر ہماری زبان اور ادب جتنا ناز کریں بجا ہے:

غالب:—

درد منت کش دوا نہ ہوا
میں نہ اچھا ہوا برا نہ ہوا
جمع کرتے ہو کیوں رقیبوں کو
اک تماشا ہوا گلا نہ ہوا

ہوئی تاخیر تو کچھ باعث تاخیر بھی تھا
آپ آتے تھے مگر کوئی عناں گیر بھی تھا
قید میں ہے ترے وحشی کو وہی زلف کی یاد
ہاں کچھ اک رنج گراں باریٔ زنجیر بھی تھا

پھر مجھے دیدۂ تر یاد آیا
دل جگر تشنۂ فریاد آیا
دم لیا تھا نہ قیامت نے ہنوز
پھر ترا وقت سفر یاد آیا

سادگی ہائے تمنا یعنی
پھر وہ نیرنگ نظر یاد آیا

پھر تیرے کوچے کو جاتا ہے خیال
دل گم گشتہ مگر یاد آیا

کوئی ویرانی سی ویرانی ہے
دشت کو دیکھ کے گھر یاد آیا

غالب کی غزلوں کی غزلیں کنایوں سے بھری پڑی ہیں۔ پھر یہ کنائے محض کنائے نہیں بلکہ لطف شعری میں سموئے ہوئے ہیں۔ یہ کہنا صحیح ہوگا کہ اس کے کلام کا بیشتر حصہ رمز و کنایہ کی کیفیت میں رچا ہوا ہے۔ پورا دیوان دیکھ جائیے۔ کوئی غزل ایسی نہیں ملے گی جو لطف سے خالی اور محض بیانیہ ہو۔ بیانیہ غزلیں بھی جن میں تسلسل ملتا ہے، زیادہ تر استعارہ کی زبان میں کہی گئی ہیں۔ ان غزلوں کا تسلسل رمز و کنایہ کا تسلسل ہے، نہ کہ منطقی تسلسل۔ اس کی بزم خیال کی رنگا رنگی ملاحظہ فرمائیے:

ظلمت کدہ میں میرے شب غم کا جوش ہے
اک شمع ہے دلیل سحر سو خموش ہے

نے مژدۂ وصال نہ نظارۂ جمال
مدت ہوئی کہ آشتیٔ چشم و گوش ہے

مے نے کیا ہے حسن خود آرا کو بے حجاب
اے شوق یاں اجازت تسلیم و ہوش ہے

گوہر کو عقد گردن خوباں میں دیکھنا
کیا اوج پر ستارۂ گوہر فروش ہے

مومن کے کلام میں بھی رمز و کنایہ کثرت سے استعمال ہوا ہے۔ اور چونکہ وہ کنایہ کے ساتھ بہت کچھ مطالب اور ان کی منطقی کڑیاں حذف کر جاتے ہیں، اس لئے سامع کو ذرا ٹھٹک کر سوچنا پڑتا ہے کہ وہ کیا کہہ گئے۔ ان کے کلام میں خالص کنایہ کی مثالیں کثرت سے ہیں۔ جیسی اردو کے کسی اور شاعر کے یہاں نہیں — مثلاً

دشنام یار طبع حزیں پر گراں نہیں
اے ہم نفس نزاکت آواز دیکھنا

———

شعلۂ دل کو ناز تابش ہے
اپنا جلوہ ذرا دکھا دینا

———

دیدۂ حیران نے تماشا کیا
دیر تلک وہ مجھے دیکھا کیا

———

یہ عذر امتحان جذب دل کیسا نکل آیا
میں الزام ان کو دیتا تھا قصور اپنا نکل آیا

———

کچھ قفس میں ان دنوں لگتا ہے جی
آشیاں اپنا ہوا برباد کیا
دل رہائی زلف جاناں کی نہیں
پیچ و تاب طرہ شمشاد کیا[1]
ان نصیبوں پر کیا اختر شناس
آسماں بھی ہے ستم ایجاد کیا

۱- اردو غزل—پہلا ایڈیشن

شعر کی تاثیر کا انحصار لفظوں کے بر جستہ اور موزوں استعمال پر منحصر ہے۔ لیکن شعر کی روح چونکہ رمز و ابہام کے طلسم میں پوشیدہ ہوتی ہے، اس لئے لفظوں کے معنی میں تشبیہ، استعارہ اور کنایہ سے وسعت پیدا کی جاتی ہے۔ تشبیہ میں وہ قوت اور تاثیر نہیں ہوتی جو استعارہ اور کنایہ میں پائی جاتی ہے۔ اس لئے کہ اس میں رمز و ابہام کا ایمائی عنصر نسبتاً کم ہوتا ہے۔ اور اس کے استعمال سے ایک حد تک مطالب میں وضاحت آ جاتی ہے۔ اگر استعارہ اور استعارہ بالکنایہ کا استعمال اس لئے کیا جائے کہ معنی کی تفصیل اور وضاحت ہو تو وہ بھی تشبیہ کی مثل ہو جائیں گے۔ اور ان کی قوت و تاثیر میں کمی آ جانا لازمی ہے۔ استعارہ سے حقیقت کی تصویر کشی مقصود نہیں ہوتی۔ بلکہ اس کی پیچیدگی کو ظاہر کرنا۔۔ سب سے زیادہ الجھی ہوئی حقیقت خود اس کے دل کی دنیا اور اس کے جذباتی حقائق ہیں۔ جنہیں حرف و صوت کی شکل میں وہ ظاہر کرنا چاہتا ہے۔ ہر استعارہ دوہرا مطلب رکھتا ہے۔ ایک کی جگہ دو تصورات ذہن کے سامنے آتے ہیں۔ لیکن دونوں میں وحدت پوشیدہ رہتی ہے۔ استعارہ اور کنایہ کی مدد سے جذباتی حقائق کی بوقلمونی ایک لمحہ میں دل نشیں ہو جاتی ہے۔ جس کی وضاحت اگر منطقی طرز میں کی جائے تو صفحے کے صفحے سیاہ ہو جائیں لیکن اصل بات کا پتہ نہ چلے۔ استعارہ ایک طرح کا پس منظر مہیا کرتا ہے۔ جس پر شاعر کی بصیرت حرکت کرتی ہوئی نظر آتی ہے۔ غزل میں استعارہ اور کنایہ کو اہمیت حاصل ہے۔ اور نظم میں تشبیہ کو۔ اس لئے کہ ثانی الذکر کا مقصد تفصیل اور تشریح سے مضمون کو سامع کے دل نشیں کرنا ہے اور اول الذکر کا رمز و ایما کے ذریعہ

تحیر میں اضافہ کرنا ۔ استعارہ معنی آفرینی اور جدت ادا کا ایک زبردست وسیلہ ھے ۔ جسے تغزل میں برتنا شاعرانہ کمال پر دلالت کرتا ھے۔ اس کے ذریعہ معمولی سی بات کو کہاں سے کہاں پہنچایا جا سکتا ھے ۔ مثلاً غالب اس مضمون کو تشبیہ و استعارہ کی زبان میں کیا خوب بیان کرتا ھے ۔ کہ انسان کی عمر گزری چلی جاتی ھے۔ اور اس کی گریز پائی پر اس کو کوئی قابو نہیں ۔ یہ شعر رمزی محاکات کا کمال ظاھر کرتا ھے ، جس میں داخلی اور خارجی عناصر دونوں ہم آغوش ھیں ۔

رو میں ھے رخش عمر کہاں دیکھئے تھمے[1]
نے ہاتھ باگ پر ھے نہ پا ھے رکاب میں

بدیع

بدیع کی تعریف ھی سے معلوم ھوتا ھے کہ اس علم کی قدر حسن ھے۔ یعنی اس کا مقصد یہ ھے کہ کلام میں عناصر جمال کی نشاندھی کرے ۔ اور تخلیق حسن کے گر سکھائے ۔ اس سلسلے میں مغرب کے نقادوں نے بہت موشگافیاں کی ھیں ۔ اور ابھی تک یہ بات طے نہیں ھو پائی کہ حسن آرٹ کی تخلیق کا مقصد ھے ۔ اور ھمیشہ فنکار کے ملحوظ ھوتا ھے۔ یا حسن آرٹ کی غایت ھے ۔ نتیجہ ھے۔ بالفاظ دیگر یہ بحث ابھی جاری ھے کہ کسی فن پارے کی تخلیق کے وقت کیا فن کار شعوری طور پر صرف اس محرک سے اثر پذیر ھوتا ھے کہ حسن تخلیق کرے یا وہ دیگر عوامل و محرکات کے تحت تخلیق کا عمل سر انجام دیتا ھے۔ لیکن حسن اس فن پارے میں موجود ضرور ھوتا ھے ۔ بیشتر رجحان اسی طرف ھے۔ کہ حسن کی موجوگی کافی ھے۔ یہ ضروری نہیں کہ

۱۔ اردو غزل ــ پہلا ایڈیشن

محرک تخلیق بھی خواہش تخلیق حسن ہو۔ اقبال اور حالی کے کلام کا اکثر حصہ مختلف عوامل اور محرکات سے متاثر ہو کر لکھا گیا ہے۔ لیکن ہم فن پارے کا حسن دیکھ کر قانع ہو جاتے ہیں۔ اس بات پر اصرار نہیں کرتے کہ فنکار دعویٰ کرے کہ میرا مقصد ہی تخلیق حسن ہے۔

علم بدیع کی تعریف پر غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ یہ علم اس بات کا اعتراف کرتا ہے کہ حسن پیکر میں بھی ہو سکتا ہے۔ اور مطالب و معانی میں بھی ۔ اس لئے صنایع دو قسم کے ہیں۔ لفظی و معنوی ، یوں مغرب میں جمالیات کے سلسلے میں جو موشگافی ہوئی ہے اس کا نتیجہ یہ بھی نکلا ہے کہ بعض نقادوں اور ارباب جمالیات نے دعویٰ کیا ہے کہ حسن اصلاً پیکر سے ، لفظ سے ، صورت سے ، شکل سے تعلق رکھتا ہے ۔ اور ایک صفت مطلق ہے۔ جس کے درجے نہیں ہیں۔ عظمت البتہ فن پارے کے معنی سے یا مطالب سے مربوط ہوتی ہے ۔ اور اس کے مدارج ہوتے ہیں۔ مشرق کا نکتۂ نظر جو بدیع کی تعریف سے ظاہر ہوتا ہے، زیادہ قرین حقیقت معلوم ہوتا ہے۔ کہ حسن صورت و معنی ۔ لفظ و معنی کے اختلاط و ارتباط میں پایا جاتا ہے۔ لفظ و معنی کو صرف نظریاتی طور پر جدا کیا جا سکتا ہے۔ ورنہ لفظ معنی ہی کی حقیقت کا ایک رخ ہے۔ یہ درست ہے۔ لیکن دو خالص جمالیاتی صفات ترنم اور نغمہ اس آدمی کو بھی متاثر کرتی ہیں جو شعر کے مطلب سے بالکل ناواقف ہوتا ہے۔ اس سے گمان گزرتا ہے کہ یہ جو الیگزینڈر نے کہا ہے کہ حسن اصلاً صورت سے اور عظمت اصلاً معنی سے تعلق رکھتی ہے، اس دعویٰ میں جان ہے۔

بہر حال صنائع لفظی و معنوی پر غور فرمائیے ۔ اکثر صنائع لفظی ایسی ہیں کہ ایک حرف یا حروف کے ایک سلسلے کی تکرار سے (اس میں حرف علت بھی شامل ہے) ترنم پیدا کرنی چاہتی ہیں۔ تجنیس اور شبہ اشتقاق کی یہی صورت ہے۔ ترنم ایک ہی حرف یا ایک سلسلے کے حروف کی تکرار سے پیدا ہوتا ہے۔ تجنیس اور اشتقاق شبہ اور اشتقاق میں یہ بات بوجہ احسن نظر آتی ہے۔

اصل شہود و شاہد و مشہود ایک ہے
حیراں ہوں پھر مشاہدہ ہے کس حساب میں

ہے قہر کہ آنے میں ہے ان کے ابھی وقفہ
اور دم مرا جانے میں توقف نہیں کرتا
(اس میں ایک اور صفت بھی مخفی ہے)

کف سیمیں میں گلدستہ نہ گلہائے سخن کالے
نہ ہوں گرمی سے اس کی دست نازک گلبدن کالے
الٰہی اس کا منہ کالا ہو ڈس جائے اسے کالا
سوا میرے جو بوسہ اس کی زلف پر شکن کا لے

اور یہ شعر یونہی سن لیجئے ۔

جو ہے مد نظر پائے شفا آنکھوں کا سودائی
تو سینگ اے چارہ گر شاخیں لگانے کو ہرن کالے

اے فلک یہ رت یہ متوالی گھٹا
اب تو راتیں ہجر کی کالی گھٹا

صنائع معنوی پر غور کرنے سے معلوم ہو گا کہ علم بدیع کے مطالعہ کی غایت یہ تھی کہ شاعر اپنے مافی الضمیر کا اظہار سوچ سمجھ کر کرے۔ صنائع معنوی کی طرف توجہ اس لئے دلائی گئی ھے کہ جب سخن ور یا انشا پرداز صنعت گری کی طرف مائل ہو گا۔ اور لازماً اسے اظہار مطلب کے مختلف پیرایوں پر غور کرنا ہوگا۔اس غور و فکر میں ہو سکتا ھے۔ کہ الفاظ کی وہ خاص ترتیب ھاتھ آ جائے جو گویا معانی مطلوب کے اظہار کے لئے مقدر ہوچکی ھے۔ تو گویا صنائع معنوی، تخلیقی عمل کی گرمئی رفتار کو روکنے کے بہانے ھیں۔ مقصد یہ کہ فن کار جلدی نہ کرے اور ایسے مجموعہ الفاظ کی جستجو میں سرگرداں رھے جو مفہوم اور مطالب کی تمام دلالتوں کو مجمل الفاظ میں مقید کر سکے۔ صنائع معنوی میں صنعت مراعات النظیر اور ابہام تناسب تو خاص طور پر خیال افروز صنعتیں ھیں۔اور ان کے استعمال کا مقصد یہ ھے کہ کسی خاص سلسلۂ خیال کی توضیح کے سلسلہ میں وہ تمام الفاظ جمع کر دئے جائیں جن سے اس سلسلۂ خیال کا کوئی پہلو مربوط ہو سکتا ھے ۔ کہ قانون ایتلاف افکار کے ماتحت ایسی صورتوں میں کوئی لفظ مطلوبہ اثر پیدا کر سکتا ھے۔ (چاھے فن کار کو اس بات کا احساس ہو یا نہ ہو کہ فلاں لفظ پڑھنے والوں کے ایک خاص گروہ کو بالخصوص متاثر کرے گا)۔

ان صنعتوں کے علاوہ تضاد ، لف و نشر اور توجیہہ نہایت خوبصورت صنعتیں ھیں۔ قول بالموجب کی تعریف اور اس کی مثالیں ذرا سن لیجئے ، کس قدر خیال افروز ھیں!

اس صنعت کی تعریف یہ ھے کہ کہنے والے کے ارادے کے خلاف اس کے قول کو معنی پہنائے جائیں۔ مثلاً

؎ عدو سمجھ کر وہ مجھ سے بولے عدو سے ترک وفا کرینگے
میں اور سمجھا وہ اور سمجھے کہا ''کروگے''، کہا ''کرینگے''

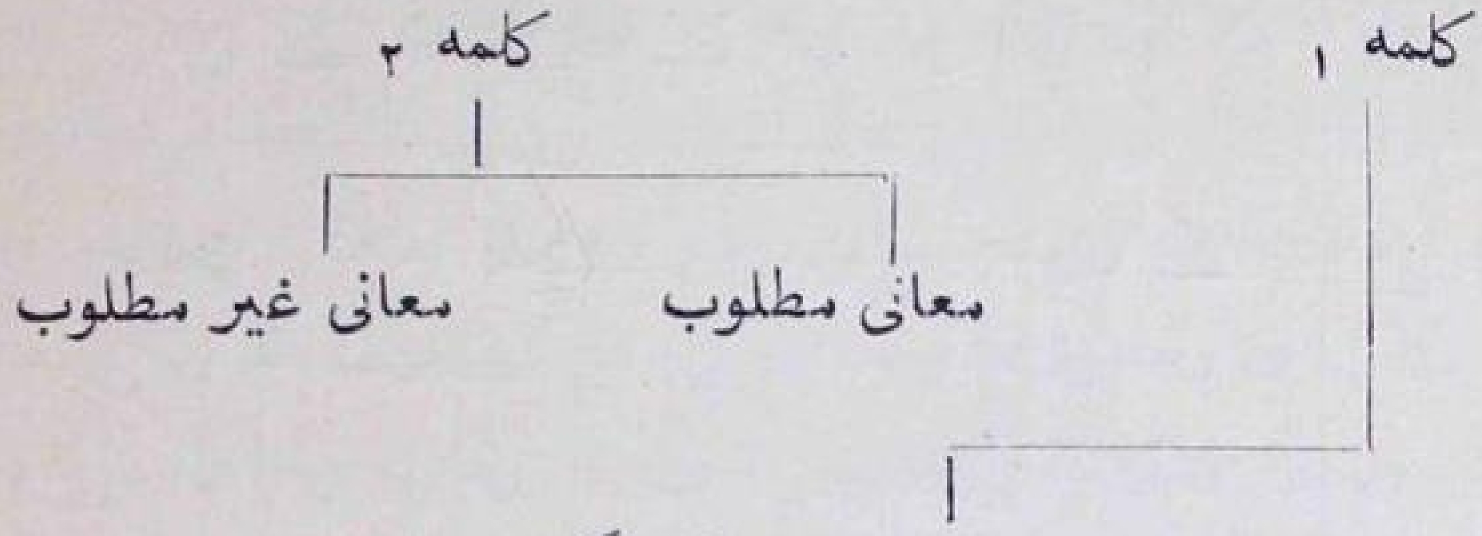
کہا ''بیمار فرقت جاں بلب ہے تم اگر سمجھو''
کہا ''سمجھیں گے اور تم دیکھنا کیسا سمجھتے ہیں''

میں نے کہا کہ ''بزم ناز چاہئے غیر سے تہی''
سن کے ستم ظریف نے مجھ کو اٹھا دیا کہ ''یوں''

حاصل کلام یہ ہے کہ صنائع معنوی کے مطالعے اور ان کے استعمال کی غایت یہ ہے کہ فن کار عمل تخلیق میں کاوش اور محنت سے کام لے۔ ان امور پر غور کرے جن سے خیال افروزی (Suggestion) پیدا ہوتی ہے۔ الفاظ کے انتخاب میں محتاط ہو جائے۔ اور صرف ایسے الفاظ استعمال کرے جو صوتی یا لفظی یا معنوی طور سے مربوط ہوں۔ ہر کلمے کی دلالتوں پر غور کرے اور ان دلالتوں کے تلازمے قائم رکھے۔ لیکن اس تمام کاوش کا مطلب یہ ہو کہ مطالب و معانی کی توضیح ہو، نہ یہ کہ پڑھنے والا صنعتوں کے انبار میں ایسا گم ہو جائے کہ مطلب کی طرف سے توجہ ہٹ جائے اور صنائع کلام ملحوظ خاطر رہ جائیں۔ شاد عظیم آبادی نے ان دو اشعار میں صنائع سے جو کام لیا ہے، ان پر غور فرمائے:

پوچھو نہ حال چشم دل آویز یار کا
کھولو نہ راز گردش لیل و نہار کا
اس چشم نیم خواب سے کس کو یہ تھی امید
جادو جگائے سرمۂ دنبالہ دار کا

صنائع معنوی میں ایک صنعت جسے ابہام تناسب کہتے ہیں، بہت پیچدار اور خوبصورت ہے۔ صورت اس کی یہ ہوتی ہے کہ فن کار کلام میں دو لفظ استعمال کرتا ہے۔ جن میں سے ایک لفظ کے دو معانی ہوتے ہیں۔ ایک معنی مطلوب و مقصود ہوتا ہے۔ لیکن دوسرا معنی جو غیر مقصود ہوتا ہے، اسے دوسرے لفظ سے یک گونہ ربط ہوتا ہے۔ تفصیل اسکی مندرجہ ذیل شجرے سے ہوگی:



نمبر ۲ کے معانی غیر مطلوب سے یک گونہ تعلق۔

اسکی مشہور مثال انیس کا یہ شعر ہے:

گلدستۂ معنی کو نئے ڈھنگ سے باندھوں
اک پھول کا مضموں ہو تو سو رنگ سے باندھوں

یہاں جن دو کلمات سے صنعت ابہام تناسب پیدا ہوئی ہے، وہ پھول اور رنگ ہیں۔ (اگرچہ گلدستے کا ربط بھی ظاہر ہے) رنگ کے معانی کے متعدد سلسلے ہیں۔ ایک سلسلہ مطلوب و مقصود ہے یعنی نہج۔ طریقہ۔ روش۔ انداز۔ دستور۔ اسلوب۔ یہاں مراد یہ ہے کہ ایک پھول کا مضمون باندھنا ہو تو اسکے لئے سو طریقے اختیار کئے جا سکتے ہیں۔ لیکن رنگ کے عام معانی کو گل سے یک گونہ تعلق ہے کہ اکثر و بیشتر رنگین ہوتا ہے۔

اقبال کا شعر ہے ؎

نالے بلبل کے سنوں اور ہمہ تن گوش رہوں
ہمنوا میں بھی کوئی گل ہوں کہ خاموش رہوں

یہاں صنعت کا مدار بلبل اور نوا کے کلمات پر ہے۔ مقصود ہم نوا سے ہمصفیر یعنی دوست ہے۔ لیکن نوا کے معنی آواز اور آهنگ کے بھی ہیں یہ غیر مطلوب ہیں اور انکو بلبل سے یک گونہ تعلق ہے۔

اکثر لوگ یہ خیال کرتے ہیں کہ غالب کے ہاں صنعتیں بہت کم استعمال ہوئی ہیں کہ اسے الفاظ کی صنعت گری کی بجائے معانی کی نزاکت کا خیال زیادہ رہتا تھا۔ غور کرنے سے معلوم ہوگا یہ خیال بالکل غلط ہے۔ غالب نے بھی صنعتیں بہت کثرت سے استعمال کی ہیں لیکن ایسی خوبی سے استعمال کی ہیں۔ کہ مخل معانی ہونے کے بجائے معاون ہوتی ہیں۔ اور جب انکی طرف توجہ دلائی جاتی ہے۔ تو ایک خاص قسم کا انبساط حاصل ہوتا ہے۔ طباطبائی نے شرح دیوان غالب میں اکثر ایسی صنعتوں کی طرف اشارہ کیا ہے۔ ایک دو مثالیں ملاحظہ ہوں۔ اسکی مشہور غزل ہے۔

بساط عجز میں ہے ایک دل یک قطرہ خوں وہ بھی
سو رہتا ہے بہ انداز چکیدن سرنگوں وہ بھی

اس میں کہتا ہے۔

ہے عشرت کی خواهش ساقی گردوں سے کیا کیجئے
لئے بیٹھا ہے اک دو چار جام واژگوں وہ بھی

حسب مشہور آسماں سات ہیں یا نو[1] دوسرے مصرعے میں غالب

۱- رات دن گردش میں ہیں سات آسماں
ہو رہیگا کچھ نہ کچھ گھبرائیں کیا

نے جن اعداد کا ذکر کیا ہے ۔ ان کو جمع کیجئے تو آسمانوں کی تعداد کا سراغ ملیگا ۔ ایک ۔ دو ۔ چار یعنی سات ۔

ایک اور غزل میں کہتا ہے ۔

بہت دنوں میں تغافل نے تیرے پیدا کی
وہ اک نگہ کہ بظاہر نگاہ سے کم ہے

یہ کہنا مشکل ہے ۔ کہ اس شعر میں جس شعبدہ گری کا اظہار ہے اسے کیا کہا جائیگا ۔ لیکن شعبدہ گری کے وجود سے انکار ناممکن ہے ۔ کم نگاہی اور کم نظری کے اظہار کے لئے پہلے غالب نے نگہ اور نگاہ کا اختلاف دکھایا اور پھر بظاہر کا لفظ کہہ کر اس بات کی طرف اشارہ بھی کیا کہ نگہ کا کلمہ نگاہ سے یقیناً کم ہے ۔ کہ الف موجود نہیں ۔

بہرحال تضاد ۔ مراعات النظیر ۔ لف و نشر ایہام تناسب کے استعمال سے (بشرطیکہ استعمال صناعانہ ہو اور مقصود یہ ہو کہ شعر کی رمزی اور ایمائی کیفیت میں اضافہ ہو) شعر کی تاثیر بڑھ جاتی ہے ۔ اور بعض اوقات تو لفظی رعائتیں اور تلازمے معنوی طور پر چکا چوند کا سا عالم پیدا کرتے ہیں ۔

مندرجہ ذیل اشعار ملاحظہ ہوں ۔

منزل کڑی تھی پیش نظر اور ہم سفر
خوش تھے کہ زیر سایہ دیوار یار تھے
ہم وحشیوں نے صحن گلستاں سے اے خزاں
تنکے بھی چن لئے کہ شریک بہار تھے

بقیہ حاشیہ صفحہ ۲۸۹

جس سرزمیں پہ سایۂ نہ آسماں رہے
اس پر سکون قلب سے کوئی کہاں رہے

یہ الجھن کہ آسمان کبھی سات ہوتے ہیں اور کبھی نو لغات کے مطالعہ سے رفع ہو جائیگی دیکھئے فلک الافلاک اور کلمہ منطقۃ البروج ۔

اس شعر میں معانی کی جو تہ در تہ کیفیتیں موجود ہیں۔ وہ تنکے چننا کے تلازمے سے پیدا ہوئی ہیں۔ کہ محاورے کا استعمال بھی مقصود ہے۔ اور واقعی تنکے چننا بھی مقصود ہے۔

مفتی صدرالدین آزردہ کے ان اشعار میں مراعات النظیر، ایہام تناسب اور رعایت لفظی کا خوبصورت کھیل دیکھئے۔

مکھڑا وہ بلا زلف سیہ فام وہ کافر
کیا خاک جئے جس کی شب ایسی سحر ایسی
یا تنگ نہ کر ناصح ناداں مجھے اتنا
یا چل کے دکھا دے دہن ایسا کمر ایسی

تنگ اور دہن اور چل کے دکھا دے اور کمر میں جو ربط ہے۔ وہ اصحاب ذوق سے مخفی نہیں۔

جیسا کہ میں پہلے عرض کر چکا ہوں۔ اگر صنعت گری کوئی مصحف کمال ہو تو آتش کا یہ شعر اسکی نہایت بلیغ آیت ہوگا۔

آنکھیں عاشق کو نہ تو اے بت رعنا دکھلا
پتلیوں کا کسی ناداں کو تماشا دکھلا

علامہ اقبال مرحوم دروغ مصلحت آمیز بہ از راستئی فتنہ انگیز کی تشریح کے سلسلے میں اکثر یہ شعر سنایا کرتے تھے۔

راستئی فتنہ انگیز اس سہی قد کا ہے قد
اور دہن اسکا دروغ مصلحت آمیز ہے[1]

تو قصہ یہ تھا کہ غالب کے کلام میں اکثر و بیشتر صنعتیں استعمال ہوئی ہیں صرف یہی نہیں بلکہ اسکی جو اصلاحیں ہم تک پہنچی ہیں ان سے بھی معلوم ہوتا ہے کہ وہ لفظوں کے انتخاب میں کسقدر

۱- باید زمے ہر آئینہ پرہیز گفتہ اند
آرے دروغ مصلحت آمیز گفتہ اند (غالب)

محتاط تھا اور اسے اس بات کا کتنا شعور تھا کہ لفظی تلازمے سے معنوی تلازمے مربوط ہوتے ہیں۔ حالی نے غزل کہی۔ تنہائی کا۔ رسوائی کا۔ اس میں شعر کہا۔

عمر شائد نہ کرے آج وفا
سامنا ہے شب تنہائی کا

غالب نے دوسرا مصرع یوں بدل دیا۔ کاٹنا ہے شب تنہائی کا۔ اب عمر کے کٹنے میں اور شب تنہائی کو کاٹنے میں جو ربط پیدا ہوا ہے۔ اس نے شعر کے معانی کو کہیں سے کہیں پہنچا دیا ہے۔ کہ عمر کٹ جائیگی لیکن یہ رات نہ کٹے گی۔

یاد نہیں پڑتا کہ شعر کس کا ہے۔ اور گمان ہے کہ اصلاح وزیر لکھنوی کی ہے۔

غضب ہیں تری شوخیاں اے فلک
کلیجہ گل نیلوفر کر دیا

ذرا اصلاح دیکھئے گا کہ ایک لفظ کے بدلنے سے اور لفظی تلازمہ پیدا ہونے سے معانی کی کتنی سطحیں وجود میں آئی ہیں۔

غضب ہیں تری چٹکیاں اے فلک
کلیجہ گل نیلوفر کر دیا

مختصر یہ ہے۔ کہ صنائع و بدایع لفظی و معنوی کے استعمال کی غایت یہ ہے۔ کہ عمل تخلیق کے دوران میں فن کار انتخاب الفاظ میں احتیاط سے کام لے اور یہ بات ملحوظ رکھے کہ یوسف حسین خاں کے قول کے مطابق الفاظ میں ایک جوہری قوت پوشیدہ ہوتی ہے۔ اسی قوت کے امکانات کو ٹٹولنا اور اس سے کام لینا فنکار کے کمال کی دلیل ہے۔ غالب نے لفظوں کی اس پراسرار جوہری قوت کی طرف

نہایت بلیغ انداز میں اشارے کئے ہیں۔ مثلاً

گنجینۂ معنی کا طلسم اس کو سمجھئے
جو لفظ کہ غالب مرے اشعار میں آوے

سخن ما ز لطافت نہ پذیرد تحریر
نہ شود گرد نمایاں ز رم توسن ما

از رشک خوشنوائی ساز خیال من
مضراب نے بہ ناخن ناھید بودہ است

اور مصحفی کہتا ھے۔

نزاکت عاشق ومعشوق کی یکساں نہیں ہوتی
مری گفتار نازک ھے تری رفتار نازک ھے

یہی نزاکت گفتار ھے۔ جسکا مدار صنائع و بدایع و تلمیحات کے صحیح استعمال پر ھوتا ھے۔ یوسف حسین خاں لکھتے ھیں۔

غزل گو شاعر اپنے اندرونی جذبات کو تخیل کی زبان میں بیان کرنے کے لئے کبھی معانی کیلئے موزوں الفاظ تلاش کرتا ھے اور کبھی الفاظ کیلئے معانی۔ ایسا معلوم ھوتا ھے جیسے معانی سے لفظوں کی خارجی صورت معین ھوتی ھے اور لفظوں کے برمحل استعمال سے خود معانی کا تعین عمل میں آتا ھے۔ شاعر کا خیال زبان اور معانی دونوں میں قدر مشترک ھوتا ھے اور دونوں میں رشتہ و ربط قائم کرتا ھے۔ الفاظ اور معانی کے صحیح ربط سے حسن ادا کی جلوہ گری ھوتی ھے جس کے بغیر کلام میں تاثیر نہیں آ سکتی۔ علم و نظر کی وسعت سے معنی آفرینی کے میدان میں وسعت پیدا ھوتی ھے۔ کبھی بعض مخصوص شعری علامتوں یا تلمیحوں کا آسرا لیا جاتا ھے۔ کبھی صنایع و بدایع سے شعر کے الفاظ کی نشست و ترتیب میں حسن پیدا کیا جاتا ھے اور

کبھی نقل و قول سے ایمائی اثر کو بڑھایا جاتا ھے۔ صنعتوں میں حسن تخیل ۔ مبالغہ ۔ تضاد ۔ مقابلہ ۔ ابہام ۔ مراعات النظیر اور تجاھل عارفانہ سب کی سب غزل کی رمزی کیفیت اور تاثیر کو بڑھاتی ھیں۔ صنائع لفظی و معنوی سے شاعر کو اپنے تخیل کی پرواز میں مدد ملتی ھے لیکن شرط یہ ھے کہ ان کا استعمال برمحل ھو۔ اگر صنعت کی خاطر صنعت برتی گئی اور شعر کہا گیا تو رمزی تاثیر مجروح ھو جائے گی۔ صنائع بھی بلاغت سے بے نیاز نہیں ھو سکتیں۔ ضرور ھے کہ ان سے شعر کی طلسمی تاثیر میں اضافہ ھو نہ کہ کمی ۔

یہ کہنا بہت مشکل ھے کہ غزل میں حسن ادا کہاں سے آتا ھے ۔ اس کے قواعد و ضوابط مقرر کرنا ممکن نہیں ۔ ایک مطلب کو ایک شاعر اس طرح ادا کرتا ھے کہ لطف آ جاتا ھے اور دوسرا وھی بات کہتا ھے اور سننے والے ذرا بھی متاثر نہیں ھوتے ۔ یہ امتیاز ذوقی چیز ھے ۔ عشق کے پامال مضمون پر غالب کا ایک شعر ھے اور ذوق کا ایک شعر دونوں شعروں کے فرق سے دونوں کی شخصیت کا فرق واضح ھو جاتا ھے ۔ غالب کہتا ھے ۔

عشق سے طبیعت نے زیست کا مزا پایا
درد کی دوا پائی درد لا دوا پایا

ذوق اپنی فہم و نظر کے مطابق عشق کو تیرۂ خاکدان کیلئے چراغ قرار دیتے ھیں ۔ معانی اچھے ھیں ۔ لیکن لفظوں کی نشست سے اس مضمون کی بلندی کی طرف ذھن راغب نہیں ھوتا بلکہ معمولی اور ھلکی سی بات معلوم ھوتی ھے ۔ بلند بات کیلئے طرز و اسلوب کی بلندی لازمی ھے ورنہ کلام بے اثر رھے گا ان کا شعر ھے ۔

فروغ عشق سے ہے روشنی جہاں کے لئے
یہی چراغ ہے اس تیرهٔ خاکدان کے لئے

اس غزل میں محض رعایت لفظی سے جو معنی آفرینی کی کوشش کی ہے - وہ کسقدر بھدی ہے - کہتے ہیں -

الٰہی کان میں کیا اس صنم نے پھونک دیا
کہ ہاتھ رکھتے ہیں کانوں پہ سب اذاں کے لئے

ذوق کے ہاں اسی رعایت لفظی کی کثرت سے طرز ادا کی ندرت یا حسن پیدا نہ ہو سکا - محمد حسین آزاد انہیں چاہے کچھ سمجھتے رہے ہوں لیکن تغزل میں ان کا مرتبہ بلند نہیں اور غالب کی تو وہ گرد کو بھی نہیں پہنچتے - غالب کا شعر ہے -

سب کہاں کچھ لالہ و گل میں نمایاں ہو گئیں
خاک میں کیا صورتیں ہوں گی کہ پنہاں ہو گئیں

ناسخ نے بالکل یہی مضمون باندھا ہے - لیکن اس کے شعر میں غالب کے شعر کا سا طلسمی اور رمزی اثر نہیں پیدا ہوسکا - ناسخ کا شعر ہے -

ہو گئے دفن ہزاروں ہی گل اندام اس میں
اس لئے خاک سے ہوتے ہیں گلستاں پیدا

ناسخ نے منطقی استدلال کی کوشش کی جو روح غزل پر گراں گذرتی ہے - اسی لئے اس کا شعر تاثیر سے محروم رہا اور اسلوب بیان میں کوئی بلندی یا نزاکت پیدا نہ ہوئی - اس کے برخلاف غالب نے دلیل کے بجائے محض دعویٰ سے اپنا کام نکال لیا - اس لئے اس کا شعر ایک مکمل اشارہ بالکنایہ ہے - وہ ذہن کی اشارہ سے رہبری کرتا ہے - استدلال کی بھول بھلیاں میں اسے نہیں بھٹکاتا - رمزی اثر کی کمی کے باعث ناسخ کا شعر غالب کے شعر کے سامنے نثر معلوم ہوتا ہے -

طرز ادا کا انحصار الفاظ و معانی دونوں پر ہے - جو کلام کے اجزائے لاینفک ہیں - اگرچہ معانی شعر کی جان ہوتے ہیں لیکن انہیں الفاظ کی جو خارجی قبا زیب تن کرائی جاتی ہے وہ بھی اپنی جگہ اہمیت رکھتی ہے - شعر کی اور خاص طور پر شعر غزل کی خارجی ہیئت و اثر کا دار و مدار الفاظ کے صحیح اور موزوں استعمال پر ہوتا ہے لفظوں کو اگر صحیح استعمال کیا جائے تو وہ خود معنی بن جاتے ہیں - جس طرح موسیقی میں ہوتا ہے - لیکن یہ صورت صرف بڑے اساتذہ کے یہاں نظر آتی ہے - معمولا لفظ اور معنی کی دوئی قائم رہتی ہے - لیکن اس دوئی میں موزونیت پیدا کی جا سکتی ہے اگر الفاظ کو شعر کا جسم اور معانی کو روح سمجھا جائے تو ضرور ہے کہ حسین و لطیف روح کا خارجی قالب کشش اور لطافت رکھتا ہو - کچھ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ روح اور جسم ایک دوسرے کو نہایت ہی پر اسرار طور پر متاثر کرتے ہیں - انسانی روح کے احوال بڑی حد تک مادی جسم میں کسی نہ کسی صورت میں ضرور ظاہر ہو جاتے ہیں - اسی طرح مادی جسمانی کیفیات روح پر اپنا گہرا چھاپ لگائے بغیر نہیں رہتیں - بالکل یہی حال الفاظ اور معانی کا ہے اگر کوئی لفظ موقع محل اور مقتضائے حال کے مناسب ہو تو اس کی تاثیر اس لفظ کے مقابلہ میں کہیں زیادہ ہوگی جو یوں ہی بدسلیقگی اور بے تکے پن سے استعمال کیا گیا ہو - چاہے آپکے معانی کتنے ہی بلند اور گہرے کیوں نہ ہوں اگر ان کی خارجی صورت غیر جاذب نظر اور دل نشینی سے معرا ہے تو خود معانی بھی اس سے متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ سکتے اور تاثیر تو نام کو بھی پیدا نہیں ہو سکتی - شعر غزل کی رمزی اور ایمائی کیفیت اس وقت تکمیل پاتی ہے جب الفاظ و معانی ہم آہنگ اور

مقتضائے حال کے سب مطالبوں کو پورا کرتے ہوں۔ اسی سے طرز ادا کی دل نشینی عبارت ہے جو کسی ایک خیال یا احساس حسن کے کسی ایک لمحے کو ابدی بنا دیتی ہے۔

الفاظ میں تصورات پوشیدہ ہوتے ہیں۔ ہر تصور اپنا ایک پس منظر رکھتا ہے۔ جو ہمیں ذہنی طور پر مخصوص گرد و پیش میں لے جاتا ہے۔ غزل گو شاعر بعض دفعہ تلمیحات کے ذریعہ جو دراصل ایمائی حیثیت رکھتی ہیں۔ ہمیں ایک خاص فضا کی سیر کرا دیتا ہے۔ موسیٰ اور طور، شیریں اور فرہاد، لیلیٰ اور مجنوں، محمود اور ایاز کی تلمیحیں تلازم خیال کی بازآفرینی کیلئے زبردست محرکات شعری بن جاتی ہیں اور یہ صرف تلمیحات ہی تک محدود نہیں۔ ہر لفظ میں قوت اور توانائی کا خزانہ مخفی ہوتا ہے بشرطیکہ اس کو برتنے والا اس کے استعمال کا ڈھب جانتا ہو۔ بقول غالب

گنجینۂ معنی کا طلسم اس کو سمجھئے
جو لفظ کہ غالب مرے اشعار میں آئے

ہر لفظ کی ایک جوہری انفرادیت ہوتی ہے۔ چنانچہ کسی ایک لفظ سے جو خیالی تلازمات اور ذہنی متعلقات پیدا ہوتے ہیں وہ اس کے مرادف الفاظ سے کبھی بھی پیدا نہیں ہو سکتے۔ یہی وجہ ہے کہ دنیا کی کسی ایک زبان کے شعر کا دوسری زبان میں جیسا ترجمہ ہونا چاہئے ویسا نہیں ہو سکتا۔ بعض دفعہ ایک لفظ میں ایک جہان معنی پنہاں ہوتا ہے اور ذہن کو ایک خاص فضا میں لے جاتا ہے۔ چنانچہ شعر غزل میں آہنگ احساس اور آہنگ سامعی کا جو ایک لطیف ربط قائم ہو جاتا ہے اس کو کسی دوسری زبان میں منتقل نہیں کیا جا سکتا۔ بحر، قافیہ اور ردیف کے سانچوں میں ڈھل کر لفظوں کی جوہری

انفرادیت اور تاثیر میں اضافہ ہو جاتا ہے اور انہیں سن کر تحت شعور کی بھولی بسری یادیں تازہ ہو جاتی ہیں۔ بالکل اسی طرح جیسے بعض وقت خواب کی حالت میں گذشتہ واقعات اپنی جیتی جاگتی شکل میں نظروں کے سامنے آ جاتے ہیں یہ خواب کی کیفیت بھی دراصل اشارہ اور کنایہ کی کیفیت ہوتی ہے جس کی تفصیلی خلاء کو بعد میں حافظہ پر کر لیتا ہے۔[1]

۱۔ اردو غزل۔

باب پنجم

اردو میں انتقاد کا ارتقاء

اس سے پہلے لکھا جا چکا ہے کلیم الدین احمد کے خیال میں اردو تنقید کا وجود محض فرضی ہے۔ اس سلسلے میں انہوں نے قدیم اردو تذکروں سے بہت ناانصافی کی ہے۔ جو اکثر و بیشتر صحیح انتقادی فیصلوں اور دقیق و لطیف انتقادی اشارات پر مشتمل ہیں۔

بات یہ ہے کہ اردو ادب نے عربی کے علمی ذخائر اور فارسی کے ثقافتی مخازن سے بہت فائدہ اٹھایا ہے۔ تذکرہ نویس بھی فارسی اور عربی کے اسلوب انتقاد کی پیروی کرتے ہیں۔ اور عصر حاضر کے نقاد الا ماشا اللہ عربی کے متعلق فقط یہ جانتے ہیں کہ اس زبان کو حاصل کرنا بہت مشکل ہے۔ فارسی ادبیات اور ادبی روایات کے متعلق ان کی معلومات ناقص ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اردو تذکروں میں جو کچھ لکھا گیا ہے۔ وہ اکثر نقادوں کے لئے رموز سر بستہ کا حکم رکھتا ہے۔

یہ نقاد اکثر ان رموز و اصطلاحات کو جو قدیم تذکروں میں پائی جاتی ہیں محض عبارت آرائی پر محمول کرتے ہیں۔ لیکن معانی بیان اور بدیع کے جن مباحث کا ذکر ہو چکا ہے۔ انہیں ملحوظ رکھا جائے تو معلوم ہوگا کہ تذکرہ نگاروں کی نظر کتنی گہری، مطالعہ کتنا وسیع اور فیصلہ کتنا صحیح ہے۔ مستثنیات ہر جگہ موجود ہوتی ہیں۔ ان سے بحث نہیں۔

بات یہ ہے کہ ہمارے تذکرہ نگاروں نے فرض کر لیا تھا۔ کہ پڑھنے والے معانی۔ بیان اور بدیع کی مبادیات سے آگاہ ہیں۔

راقم السطور نے ''اردو میں انتقاد ادبیات کا ماضی'' کے عنوان سے لکھا تھا[1]۔

عام طور پر پڑھے لکھے لوگ بھی اردو کے قدیم تذکروں سے بدگمان ہیں۔ ذہنوں میں یہ خیال عملاً راسخ ہو چکا ہے کہ ان تذکروں میں انتقاد تو سرے سے ہی مفقود ہے۔ باقی رہے سوانح تو وہ بھی عبارت آرائی میں گم سے ہو کر رہ جاتے ہیں۔ پڑھنے والے کے پلے تو صرف یہی پڑتا ہے کہ فلاں شاعر شہوار معانی ہے اور فلاں خسرو اقلیم نکتہ دانی، فلاں کا دیوان نقش ارتنگ ہے۔ اور فلاں کے اشعار پڑھ کر خاقانی کا بھی گویا حسد سے دل تنگ ہے۔ جزواً یہ بدگمانیاں درست ہیں سوئے اتفاق سے فارسی انشا پردازی کا جو اسلوب ہندوستان میں رائج ہوا۔ وہ تکلف اور آرائش پر مبنی ہے۔ چنانچہ جو تذکرے فارسی میں لکھے گئے ہیں ان میں عبارت آرائی کی وہی وضع دکھائی دیتی ہے (کم و بیش) جو دور قاچاریہ کے مشہور دبیروں نے اختیار کی تھی۔ اور جسے مغلوں کے زمانے میں خوب فروغ حاصل ہوا تھا۔

جن تذکروں میں فارسی کی جگہ اردو کو وسیلۂ اظہار مطالب بنایا گیا ہے وہاں بھی عبارت آرائی ہے مگر نسبتاً کم۔

یہ درست ہے کہ تذکرہ نگاروں نے عموماً سوانح نگاری کی طرف توجہ نہیں دی لیکن سچ پوچھئے تو یہ بات ان کے فرائض میں دخل بھی نہ تھی۔ اب رہا یہ اعتراض کہ تذکروں میں انتقاد سرے سے

۱۔ ''گل خنداں'' لاہور۔

ھی مفقود ھے۔ تو اس کا جواب یہ ھے کہ انتقاد موجود ھے لیکن تذکرہ نگار نے اختصار ملحوظ خاطر رکھا ھے۔ علاوہ ازیں تذکروں میں جہاں انتقادی اشارے پائے جاتے ھیں۔ یا فیصلے صادر کئے جاتے ھیں۔ وھاں پڑھنے والوں کی بہت بڑی تعداد اس امر سے آگاہ بھی نہیں ھوتی۔ کہ تذکرہ نگار نے انتقاد کا فریضہ ادا کردیا۔ یہ بظاھر بڑی عجیب و غریب بات معلوم ھوتی ھے لیکن ھے درست۔ قصہ یہ ھے کہ اردو کے قدیم تذکرہ نگاروں نے انتقاد ادبیات کے سلسلے میں (اور اکثر شعری تخلیقات ھی موضوع انتقاد ھوتی ھیں) یہ بات فرض کرلی ھے کہ پڑھنے والے فارسی اور عربی کی ان کتابوں کا مطالعہ کر چکے ھیں۔ جن میں اصول انتقاد کا ذکر بتفصیل کیا گیا ھے۔ تذکرہ نگاروں نے یہ بھی فرض کیا ھے (اور ایسا کرنا ضروری تھا) کہ پڑھنے والے ان تمام اصطلاحات سے کماحقہ آگاہ ھیں۔ جو بیان، معانی اور بدیع سے متعلق ھیں اور جن پر عبور حاصل کئے بغیر تذکروں کا مطالعہ عملاً بیکار ھے۔

یوں تو انیسویں صدی کے اواخر ھی میں مغربی تہذیب کے سیلاب نے مشرقی تہذیب و تمدن کی اقدار کو بہت کچھ بدل دیا تھا لیکن بیسوی صدی کے آغاز میں کچھ ایسے عوامل رونما ھوئے کہ ھم لوگ فارسی اور عربی کی علمی اور ادبی میراث سے بیگانہ ھوگئے۔ ھم نے فرض کرلیا کہ مغرب میں جو اصول انتقاد ادبیات رائج ھیں۔ انھی سے کام لے کر اردو کی ھر ادبی تخلیق کو پرکھا اور جانچا جا سکتا ھے۔ معانی، بیان، بدیع اور عروض کا مطالعہ ناسودمند قرار دیا گیا اور رفتہ رفتہ یہ عالم ھوگیا کہ نئی پود ان علوم کی اصطلاحات سے نہ صرف ناواقف ھوگئی بلکہ اکثر و بیشتر اس بات سے بھی آگاہ نہ رھی

که اصطلاحات کون کونسی ھیں۔ بالفاظ دیگر ھم اپنے انتقادی سرمایہ سے اس قدر بیگانہ ھو گئے ھیں۔ کہ ھمیں یہ معلوم بھی نہیں ھوتا کہ کوئی پرانی وضع کا نقاد یا تذکرہ نگار، شعر یا کسی دوسری صنف ادب کو موضوع انتقاد بنا رھا ھے۔ اصطلاحات اور علامات کو ھم صرف عبارت آرائی سمجھتے ھیں۔ انتقادی اشارات کی دلالتیں بالکل سمجھ میں نہیں آتیں اور جو انتقادی شعور تذکروں میں جا بجا جلوہ گر ھے۔ ھمیں اس کا احساس تک نہیں ھوتا۔ تذکرہ نویس جب فصاحت و بلاغت کے کلمات استعمال کرتے ھیں تو وہ ان کا اصطلاحی مفہوم مراد لیتے ھیں۔ ھم ان کلمات کو اکثر محض عبارت آرائی تصور کرتے ھیں۔ تذکرہ نویس جب کسی کے شیریں کلام یا عذب‌البیان ھونے کا ذکر کرتے ھیں تو ان کی مراد یہ ھوتی ھے کہ فن کار ابلاغ اور اظہار کے وسائل پر قدرت تام رکھتا ھے۔ اسی طرح کے بیسیوں رموز ھیں جن کی دلالتیں تب ھی روشن ھو سکتی ھیں کہ پڑھنے والا ان بنیادی علوم شعری سے واقف ھو جن سے فن کار نے عمل تخلیق میں کام لیا تھا صرف یہی نہیں بلکہ تذکرہ نویس مختلف شعراء کی قدر و قیمت اور ان کی شاعری کی اھمیت متعین کرنے کے لئے بڑے بڑے شاعروں کے کلام کو کسوٹی قرار دیتے ھیں اور اکثر لکھتے ھیں کہ فلاں شاعر کا کلام سودا کے رنگ میں ھے اور فلاں کا میر کے رنگ میں۔ وہ یہ فرض کر لیتے ھیں کہ ھم میر اور سودا کی فنکاری کی نوعیت سے باخبر ھیں اور جب ھمیں یہ معلوم ھوگا کہ فلاں شاعر میر کے دبستان سے منسوب ھے تو ھمیں اس کی شعری تخلیقات کو موضوع انتقاد بناتے وقت بہت سی سہولتیں میسر آ جائیں گی۔ صرف یہی نہیں اردو کے قدیم تذکرہ نویس اس دبستان شعر کا بھی سراغ دیتے ھیں جس سے

شاعر منسوب ہے یا زیادہ متاثر ہے اور اس سلسلے میں صرف ایک لفظ لکھ کر چپ ہو جاتے ہیں اور پڑھنے والوں سے بجا طور پر توقع رکھتے ہیں کہ وہ اس لفظ کی دلالتوں سے آگاہ ہونگے۔ مثال کے طور پر جب ہمارے تذکرہ نویس خیال بندی اور معانی آفرینی کا ذکر کرتے ہیں تو ان کی مراد یہ ہوتی ہے کہ شاعر اس فارسی دبستان کا پیرو ہے جسے اصطلاح میں عراقی کہتے ہیں اب عراقی دبستان کی خصوصیات آپ کو معلوم ہوں تو خیال بندی اور معانی آفرینی کی گرہیں کھلیں۔

قدیم تذکرہ نویسوں نے انتقاد کے علاوہ ایک اور مفید کام سر انجام دیا ہے یعنی اشعار کا انتخاب، غور کرنے سے معلوم ہوگا یہ بھی دراصل انتقاد ہی کا جزو ہے اگر تذکرہ نویس نے واقعی اچھے اشعار انتخاب کئے ہیں تو ان کے مطالعہ سے پڑھنے والوں کا ذوق سلیم جلا پائیگا اور ظاہر ہے کہ جب تک ذوق سلیم موجود نہ ہو انتقاد کی کوشش نہ صرف بے ثمر ہے بلکہ پڑھنے والوں کے لئے مضر اور مہلک ہے۔

اس تمہید کا مقصد یہ ہے کہ قارئین کرام کی توجہ ان باتوں کی طرف دلائی جائے۔

(۱) قدیم تذکروں میں انتقادی اشارے بھی ہیں اور انتقاد بھی۔

(۲) انتقاد ہو یا انتقادی اشارات پڑھنے والے کو بہرحال معانی بیان بدیع، عروض اور علم قافیہ سے آگاہی حاصل کئے بغیر تذکروں کے مطالعہ سے چنداں فائدہ نہ ہوگا۔

(۳) جن کلمات کو محض عبارت آرائی تصور کیا جاتا ہے وہ اکثر و بیشتر اصطلاحات اور رموز و علامات سے عبارت ہیں۔

(۴) اردو شعراء کی فنی تخلیقات کا مقام متعین کرتے وقت تذکرہ

نویسوں نے فارسی کے شعری دبستان ملحوظ رکھے ہیں۔

(۵) اردو کے بڑے بڑے شاعروں کے کلام کو انتقاد کا پیمانہ یا کسوٹی قرار دیا گیا ہے یہ بڑی پتہ کی بات ہے۔ انتقاد میں اس بات کو بنیادی اہمیت حاصل ہے اس کی وجہ یہ ہے کہ کسی زبان میں اصول انتقاد ادبیات اچھی فنی تخلیقات کا تجزیہ کرتے وقت استخراج کئے جاتے ہیں۔ بے شک انتقاد میں عالمگیر اصول بھی موجود ہیں جو ہر زمانے اور ہر ملک کی فنی تخلیقات کو محیط ہیں۔ لیکن اس کے باوجود جغرافیائی کوائف تاریخی انقلابات تمدنی اور ثقافتی اوضاع، اقتصادی اور معاشرتی احوال، سیاسی ماحول اور اسی طرح کے دوسرے متعدد عناصر ہیں جو ان بنیادی باتوں میں تصرف کرتے رہتے ہیں جنہیں اقدار مشترک کہا جاتا ہے۔ تذکرہ نویسوں نے اردو کے شعراء کو ان کے ماحول کے چوکھٹے میں رکھ کر ان کے شعری تخلیقات کو پرکھا ہے۔

(۶) فنی تخلیقات کو (بالخصوص شعر کو) ناپنے کا کوئی ایسا بے لچک پیمانہ موجود نہیں جن سے ہم سائنسی طریقے سے کام لے کر شعر کا مقام متعین کر سکیں۔ عربی اور فارسی شعری دبستانوں کی تاریخ کا مطالعہ اس دعویٰ کا ثبوت مہیا کرے گا کہ جہاں عمل تخلیق کی کیفیت بدلی ہے وہاں انتقاد کا رخ بھی ضرور بدلا ہے۔

(۷) اس بات کی ضرورت ہے کہ تذکروں کی انتقادی اہمیت کا ازسر نو جائزہ لیا جائے۔

انہی باتوں کو ملحوظ رکھ کر ہم قدیم تذکروں میں سے کچھ انتخابات پیش کرتے ہیں جن میں انتقادی اشارات بھی ہیں اور فیصلے بھی، حواشی میں تذکرہ نویسوں کی اصطلاحات اور علامات کی

توضیح و تشریح کر دی گئی ہے۔ یہاں غلط فہمی کا امکان ہے وہاں زیادہ تفصیل سے کام لیا گیا ہے۔

اس مرحلہ پر وہ جو ہم نے دعویٰ کیا تھا کہ سوانح نگاری تذکرہ نویسی کے فن میں شامل نہیں۔ اس کے متعلق کچھ گذارشات پیش کی جاتی ہیں۔ تذکروں کا بغور مطالعہ کرنے سے معلوم ہوگا کہ بیشتر تذکرہ نویس اپنی توجہ ان باتوں پر مرکوز کرتے ہیں۔

(۱) شاعر کی عمدہ ترین کلام کا انتخاب (اپنے مذاق کے مطابق)

(۲) شعری تخلیقات کے مقام اور مرتبہ کا تعین۔

(۳) شعراء کا کلام پرکھنے اور آنکنے کے لئے سہولتیں مہیا کرنا اور اس کے دبستان شعر کا سراغ دینا۔

بے شک سوانح حیات کے مطالعہ سے شعری تخلیقات کی تفہیم میں مدد ملتی ہے اور سوانح ہی بعض اوقات صحیح انتقاد کے لئے زمین ہموار کرتے ہیں لیکن تذکرہ نویسوں نے کم و بیش سوانح کو اس لئے اھمیت نہیں دی کہ ان کے خیال میں سوانح حیات دریافت کئے بغیر بھی صحیح انتقاد ممکن تھا۔ یہ قدیم اور جدید نقطۂ نظر کا اختلاف ہے تذکرہ نگاروں نے یہ اپنا منصب نہیں سمجھا کہ سوانح بتفصیل قلمبند کریں تو جب تذکرہ نگاری کی مسلمہ وضع ہی یہی تھی کہ تفصیلی سوانح سے قطع نظر کر لیا جائے اور کلام کے انتخاب پر زور دیا جائے تو تذکرہ نگاروں سے یہ شکایت کرنا کہ انہوں نے سوانح بہ تفصیل قلمبند نہیں کئے بجا نہیں۔ وہ تذکرہ لکھ رہے تھے سوانح حیات قلمبند نہیں کر رہے تھے۔ یہ بات اگر ملحوظ خاطر رہے گی تو بہت سے اعتراضات خود بخود رفع ہو جائینگے۔

چمنستان شعراء

تصنیف لکشمی نرائن اورنگ آبادی

ولی

(اصل فارسی متن کا اردو ترجمہ)

محمد ولی، ولی تخلص، والا اقتدار[۱] مشاعر ہے اور شیریں گفتار[۲] سخن سنج ہے.... اگرچہ پرانے زمانے میں بھی یہاں کے فن کار ریختہ میں شعر کہتے تھے لیکن صاحب دیوان شعرا میں ایسی متانت[۳] اور فصاحت سے موصوف کوئی شاعر پیدا نہیں ہوا.... نازک خیالی[۴] اگر سلطنت ہے تو ولی اس کا والی ہے۔

گل عجائب یعنی تذکرۂ مشاعراں

تالیف: اسد علی خان تمنا اورنگ آبادی درحدود ۱۱۹۲-۱۱۹۴ ھجری

۱- ظاہر ہے کہ والا اقتدار سے مراد صاحب منصب نہیں۔ جس اقتدار کا ذکر کیا گیا ہے وہ شعر سے متعلق ہے اور مراد یہ ہے کہ الفاظ اور معانی میں مطابقت پیدا کرنے کے سلسلے میں ولی قدرت کامل رکھتا ہے۔ با الفاظ دیگر آجکل کی اصلاح میں ابلاغ و اظہار کے تمام وسائل و رموز سے کماحقہ آگاہ ہے۔

۲- تمام تذکرہ نگار (الاماشاءاللہ) کم و بیش شیریں کلامی اور شیریں گفتاری سے یہ مراد لیتے ہیں کہ شاعر کے اسلوب نگارش میں جمالیاتی صفات پائی جاتی ہیں۔ ان صفات میں ترنم اور نغمہ بنیادی ہیں۔

۳- فارسی میں اسلوب کی متانت سے نہ صرف یہ مراد ہوتی ہے کہ کلام ابتذال سے پاک ہے۔ بلکہ یہ کہنا بھی مقصود ہوتا ہے کہ جذبات کا بیان کلاسیکی اعتدال سے کیا گیا ہے۔

۴- عراقی دبستان کی خاص اصطلاح ہے اور اس سے مراد یہ ہے کہ شاعر کا تخیل مختلف چیزوں میں ایسی مشابہتیں دیکھتا ہے جو اکثر شعراء کو نظر نہیں آتیں - مبالغہ کی مختلف قسمیں بھی اس اصطلاح کے دائرے میں شامل ہیں - یعنی مبالغہ، اغراق اور غلو، اس کے علاوہ نازک خیالی کا اطلاق اس روشن شعر گوئی پر بھی ہوتا ہے جس میں دور ازکار استعارات اور پیچیدہ تشبیہات محض آرائش اور تزئین کے لئے برتی جاتی ہیں۔

(۱) پروانہ

(فارسی متن کا اردو ترجمہ)

ہنگامہ آرائی میں ممتاز یگانہ ضیاءالدین شاہ پروانہ .... استعداد شعری اگر محفل ہے تو ضیاءالدین اس محفل کی شمع کا پروانہ۔ سراج الدین سراج کی توجہ نے تربیت کے جو شعلے روشن کئے تھے۔ پروانہ کی فطرت نے خوش لہجگی[۱] کا نور وہیں سے حاصل کیا ہے .... ذہانت میں اور شعور[۲] میں مشہور روزگار ہے۔

(۲) شاہ پنچھی، پنچھی

ہر گھڑی ٹپکے ہے شبنم برگ برگ گل سیتی
کر دوانا ہم کو اب آنسو بہاتی ہے بہار
ہر طرف زنجیر کی جھنکار سوں شعلہ اوٹھے
شاید اب کے سال دیپک راگ گاتی ہے بہار[۳]

(۳) مرزا محمد رفیع سودا

نکتہ سخن، دانش[۴] سے بہرہ یاب، خوش ذہن، دانشوری

۱۔ خوش لہجگی سے مراد وہی شیریں کلامی ہے جس کی تشریح کی جا چکی ہے۔

۲۔ شعر ہی شعور کا مادہ ہے اور یہاں ظاہر ہے کہ تذکرہ نگار کی مراد یہ ہے کہ پروانہ علوم شعری سے آگاہ ہے اور صرف شعر کہنے کا ملکہ ہی نہیں بلکہ شعور بھی رکھتا ہے۔ یعنی شعر گوئی کے ملکہ نے ریاض کی بدولت جلا پائی ہے۔ اوپر جو استعداد کا کلمہ استعمال ہوا ہے اس سے اس توجیہ کو تقویت ہوتی ہے۔

۳۔ پنچھی کے جو شعر تذکرہ نویس نے انتخاب کئے ہیں ان سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ وہ راگ ودیا سے خوب واقف تھا اور یہ تو صاف ظاہر ہے کہ پنچھی کو موسیقی سے شغف تھا ورنہ جو نادر بات ان دونوں شعروں میں کہی گئی ہے وہ شاعر کے افق ذہن کے پاس نہ پھٹکتی۔

۴۔ ظاہر ہے کہ تذکرہ نویس یہ کہنا چاہتا ہے کہ علوم شعری سودا کو مستحضر ہیں یہ مراد نہیں کہ سودا عقلمند ہے۔

میں بے نظیر مرزا محمد رفیع سودا، معنی پروری[1] اور مضمون گستری میں ممتاز ہے اور جہاں تک کہ ذہن صافی[2] اور جودت طبع[3] کا تعلق ہے - بے نظیر زمان ہے -

گلشن ہند

تالیف مرزا علی لطف (۱۸۰۱ عیسوی)

(۱) جرأت

جرات تخلص . . . . علم موسیقی میں مشغلہ بھلا چنگا رکھتا ہے اور ستار کے بجانے میں نہایت دست رسا رکھتا ہے . . . . گو کہ

۱- کلمہ معنی پروری بھی عراقی دبستان کے وجود میں آنے کے بعد اصطلاحی معنی اختیار کر گیا ہے - اردو شعری روایت پر سب سے زیادہ اثر عراقی دبستان کے شعراء کا پڑا ہے - یعنی نظامی، خاقانی، ظہیر اور ان کے معاصر' انہی شعراء نے فغانی ہندی دبستان کو متاثر کیا اور فغانی ہندی دبستان کا کلام اکثر اردو شعراء کے لئے مشعل راہ رہا ہے - مثلاً صائب، عرفی، نظیری، بیدل وغیرہ، غالب نے بصراحت ان شعراء سے استفادہ کرنے کا اعتراف کیا ہے اور دوسرے تمام بڑے کلاسیکی شعراء کے کلام پر گویا عراقی دبستان کی چھاپ لگی ہوئی ہے - معنی پروری سے مراد یہ ہے کہ شاعر پامال راستوں سے ہٹ کر حقیقت کو نئے پہلوؤں سے دیکھنے کی کوشش کرے، مطالب کی بلندی کی طرف اشارہ بھی اس ترکیب میں موجود ہے' ظاہر ہے کہ اپنے زمانے میں سب سے بڑا معنی پرور سودا ہی تھا - جس کے ہاں نہ صرف کلاسیکی فارسی شاعری کے تمام مطالب بلند پائے جاتے ہیں - بلکہ جس کی فکر رسا نے حقائق کو اکثر نئے اور غیر معروف پہلوؤں سے دیکھا ہے یا حقائق کے غیر معروف گوشوں سے نقاب اٹھایا ہے -

۲- ظاہر ہے کہ تذکرہ نویس کی مراد یہ ہے کہ ابلاغ و اظہار کے سلسلے میں سودا کی گرفت اپنے مطالب پر بہت مضبوط ہے کہ یہی ذہن صافی کی نشانی ہے -

۳- جودت بہ فتح اول خوبی کو کہتے ہیں (اور نیکی کو بھی) اور ظاہر ہے کہ خوبیٔ طبع سے مراد ذوق سلیم اور طبع' مستقیم ہے کہ ان صفات سے متصف ہوئے بغیر فن کار کے لئے تخلیق فن عملاً ناممکن ہے -

آنکھوں سے کچھ نہیں سوجھتا - لیکن مضمون رنگین[1] سوجھتا ہے -

(۲) انشاء

انشاء تخلص .... ترکی کی غزلیں بھی ان کی کیفیت سے خالی نہیں ہیں ...... کلام ان کا ظرافت اور خوش اختلاطی[2] سے مامور -

مجموعہ نغز

تالیف : میر قدرت اللہ قاسم (تاریخ اختتام تالیف ۱۲۲۱ ھجری)

۱- واضح رہے کہ مضمون رنگین سوجھنا سے مراد یہ نہیں کہ جرأت رنگین کلام ہے - اس اصطلاح کی تشریح آگے آتی ہے - مضمون رنگین سے مراد دراصل وہ معاملات عاشقی ہیں جن کا تعلق اس جذبے کی جنسی شکل سے زیادہ ہے بالفاظ دیگر لطف معاملہ بندی اور وقوع گوئی کی موجودہ اصطلاحات کی بجائے یہ کہہ رہے ہیں کہ جرات کے مضامین رنگین ہوتے ہیں - عام زبان میں بھی اور اصطلاح میں بھی رنگین کے کلمہ سے بھی راگ رنگ اور بادہ و چنگ ایسی دلالتیں وابستہ ہیں - لطف نے جرأت کے اشعار کا جو انتخاب کیا ہے اس میں بھی کم و بیش تمام اشعار وہی ہیں - جنہیں معاملہ بندی کے دائرے میں رکھا جا سکتا ہے -

۲- جرأت کے سلسلے میں معاملہ بندی کے مضامین کو مضامین رنگین کہا گیا تھا اب اسی قسم کے مضامین کیلئے خوش اختلاطی کی ترکیب استعمال کی گئی اور ساتھ یہ شرط لگائی گئی کہ اسلوب ظریفانہ ہے - یہاں ظرافت کے معانی اصلی بھی ملحوظ خاطر رہیں - یعنی دانائی و زیرکی (خوش طبعی) تذکرہ نگار نے جرأت اور انشاء کی معاملہ بندی میں یہ نازک فرق دکھایا ہے کہ انشاء کے ہاں لہجہ ظریفانہ ہوتا ہے - دوسروں پر بھی ھنستے ہیں اور اپنے پر بھی ھنستے ہیں - یہ فرق بنیادی ہے اور اسی کی بنا پر جرأت کی معاملہ بندی انشاء کی معاملہ بندی سے مشخص و ممتاز ہو جاتی ہے - انشاء کی معاملہ بندی میں جو بے تکلفی کا عنصر ہے اسے خوش اختلاطی سے منسوب کیا گیا ہے - ایک چھوٹا سا فقرہ ہے - لیکن انتقادی اشارات سے لبریز - یہی قدیم تذکرہ نگاروں کا کمال ہے کہ باتوں باتوں میں پتے کی باتیں کہتے ہیں اور فرض کر لیتے ہیں کہ علوم شعری اور متعلقہ علوم سے پڑھنے والے بخوبی آشنا ہیں -

(۱) قائم چاند پوری

(فارسی متن کا اردو ترجمہ)

قیام الدین علی مرحوم قصبۂ چاند پور کے رہنے والے ہیں...... فصیح زبان، شیریں بیان، فصاحت آئین، بلاغت آگیں، صاحب گفتار استوار[1] اور سالک اشعار آبدار تھے....

(۲) میر تقی میر

جادو کلام[2] معانی آفریں، سحر بیان، صنائع بدائع آگیں[3]،

۱- گفتار کی استواری اور استحکام کی اصطلاح اس وقت استعمال کی جاتی ہے جب یہ کہنا مقصود ہو کہ شاعر کا ذہن ہر قسم کی الجھنوں سے آزاد ہے جو معانی بیان کرنے مطلوب ہیں۔ ان کی نوعیت کا شعور کامل رکھتا ہے اور انہیں الفاظ کا جامہ پہنانے میں اسے پوری قدرت حاصل ہے۔ مختصراً جس چیز کو آجکل مطابقت الفاظ و معانی کہتے ہیں پرانے تذکرہ نگار اسے استواری اور استحکام کہتے تھے کہ الفاظ اس طرح استعمال کئے جاتے تھے کہ مفہوم کی تمام دلالتیں واضح ہو جائیں۔

۲- جادو کلام اور سحر بیان کی تراکیب ان اصطلاحات میں داخل ہیں جن کے معانی کے متعلق اختلاف رائے ہے۔ میں اس نتیجہ پر پہنچا ہوں کہ فارسی اور اردو کے تذکرہ نگار سحر بیانی سے اندازکی وہ صفت مراد لیتے ہیں جسے ہم Suggestion یا خیال افروزی کہتے ہیں۔ یہی وہ پراسرار صفت ہے جس کے رموز سے تخلیقی فن کار کے علاوہ کوئی کما حقہ آگاہ نہیں۔ جادو میں بھی وہی بات ہوتی ہے کہ دیکھنے والے مسحور تو ہو جاتے ہیں مگر یہ نہیں جانتے کہ ایسا کیوں ہو گیا۔ سحر بیانی بھی ہے کہ وہی معمولی لفظ ہوتے ہیں۔ وہی سامنے کی تشبیہیں ہوتی ہیں لیکن ان کے امتزاج سے جادو کا سا اثر پیدا ہوتا ہے اور پڑھنے والا سوچتا رہ جاتا ہے کہ یہ اثر فنکار نے کس طرح پیدا کیا۔ دراصل خیال افروزی کی صفت منجملہ اسرار تخلیق ہے۔ میر مصحفی اور غالب اسلوب کی اس صفت کے رموز سے بخوبی آگاہ ہیں۔

۳- جن چیزوں کو محسنات شعر کہتے ہیں یعنی صنائع بدائع و لفظی و معنوی، ان کا فنکارانہ استعمال بہت مشکل ہے اگر صنعتیں محض آرائش کلام کے لئے استعمال کی جائیں تو شعر پڑھنے والے کو متاثر نہیں کرتا۔ لیکن اگر تخلیقی فنکار صنعتوں کو خیال افروزی کا ذریعہ بنائے یا ان سے اس طرح

شیریں زبانی کی سلطنت کے فرماں روا ، عذب البیانی کی قلم رو کے انشاء پرداز ، ان کی شعر گوئی کا اسلوب[1] بے نظیر (منفرد) اور ان کے شعر ضرب المثل . . . .

(۳) مصحفی

نظم و نثر کی کتب متداولہ کا مطالعہ انہوں نے خوب کیا ہے - فارسی میں بھی شعر کہتے ہیں اور اردو میں بھی (اور یہ مطالعہ تخلیق میں معاون ہوتا ہے) میں ایک سو ایک شعر نقل کرتا ہوں جو ان کی شیریں کلامی[2] کا نمونہ ہے -

---

کام لے کہ معانی کی مختلف سطحیں اور تہیں اور گرہیں واضح ہوتی چلی جائیں تو اس کی فنی تخلیقات بہت بلند مقام تک جا پہنچتی ہیں - میر اور غالب کے ہاں جو صنعتیں ہیں ان میں سے کچھ محض آرائشی بھی ہیں - لیکن کچھ ایسی بھی ہیں جن کے استعمال سے معانی کی مختلف دلالتیں نمایاں ہوتی ہیں - قدرت اللہ قاسم نے اسی نکتہ کی طرف اشارہ کیا ہے کہ میر کے کلام میں صنعتوں کا استعمال بہت صناعانہ ہے قاسم نے میر کے جو شعر نقل کئے ہیں - ان میں یہ اشعار بھی شامل ہیں -

؎ شام ہی سے کچھ بجھا سا رہتا ہے دل ہوا ہے چراغ مفلس کا
داغ آنکھوں سے کھل رہے ہیں سب دل بھی دستہ ہوا ہے نرگس کا

؎ چلو میں اس کے میر لہو تھا سو پی چکا
اڑتا نہیں ہے طائر رنگ حنا ہنوز

؎ بارہا وعدوں کی راتیں آئیاں طالعوں نے صبح کر دکھلائیاں
دل صاف ہو تو جلوہ گہہ یار کیوں نہ ہو آئینہ ہو تو قابل دیدار کیوں نہ ہو

؎ دلی کے سبھی کوچے اوراق مصور تھے
جو شکل نظر آئی تصویر نظر آئی

١- تذکرہ نگار نے بڑے پتے کی بات کہی ہے کہ میر کا انداز منفرد ہے - انفرادیت کس طرح اور کیوں پیدا ہوتی ہے اس بات سے بحث کرنے کا موقع نہیں لیکن یہ کہہ دینا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ فنی تخلیقات میں اسلوب کا اختلاف اس وقت تک نمایاں نہیں ہو سکتا جب تک مشاہدہ حقائق میں فن کار کا نقطہ نظر دوسروں سے مختلف نہ ہو -

٢- شیریں کلامی کی اصطلاح پر پہلے ہی بحث ہو چکی ہے اس پر غور

گلستان بے خزاں معروف بہ نغمۂ عندلیب

تالیف سید قطب الدین باطن (سال آغاز تالیف ۱۲۶۱ ھجری)

تذکرہ نگاری کے کوائف سے جو بحث ہوئی ھے اس سے ظاھر ھوتا ھے کہ تذکروں میں جو منتخب کلام درج ھے اس کے مطالعے سے ذوق سلیم جلا پاتا ھے (شرط یہ ھے کہ صاحب تذکرہ خود بھی صاحب ذوق سلیم ھوں) اردو میں بعض تذکرے ایسے لکھے گئے ھیں کہ جن میں تذکرہ نویس کا تعصب نہ صرف یہ کہ اندرونی شہادت سے ثابت ھوتا ھے بلکہ بصراحت یا بدالت خود تذکرہ نویس بھی اس تعصب کا اعتراف کرتا ھے اس قسم کے تذکروں سے پڑھنے والوں کو فائدہ ھوتا ھے کہ تصویر کے دونوں رخ (مبالغہ آمیز انداز ھی میں سہی) سامنے آجاتے ھیں۔ دشمن بعض ایسی باتیں قلم بند کرتا ھے جس سے فنکار کے عوامل تخلیق کا سراغ ملتا ھے اور اگرچہ اس کا مقصد ھوتا ھے کہ دشمن کو بدنام کرے۔ لیکن پڑھنے والا افراط و تفریط کے درمیان حقیقت کی جستجو کرتا ھے اور جو برائیاں کسی تذکرہ نویس نے کسی خاص فن کار کی گنوائی ھیں ان سے بھی انتقاد میں مدد لے سکتا ھے۔

ایسے تذکروں میں ''گلستان بے خزاں'' منفرد کہ ھے گلشن بے خار (شیفتہ) کے جواب میں لکھا گیا ھے، صاحب تذکرہ نے مومن اور

فرمائیے گا کہ قاسم نے مصحفی کے کلام میں جو چیز خصوصیت سے سزا وار التفات دیکھی ھے وہ یہی شیریں کلامی ھے۔ یعنی ترنم اور نغمہ — مصحفی کے کلام میں ترنم، نغمے اور آھنگ کا شعوری التزام کیا گیا ھے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ وہ موسیقی کی باریکیوں سے آگاہ تھے اور اظہار و ابلاغ کے مرحلے طے کرتے وقت اس تعلق کو خاص طور پر ملحوظ رکھتے تھے جو شعر اور موسیقی میں قائم ھے اور جسے بعض نقادوں نے چولی دامن کا ساتھ کہا ھے۔

شیفتہ کے جو نجی حالات لکھے ہیں۔ ان کے مطالعہ سے دونوں کی شعری تخلیقات کا پس منظر نمایاں ہو جاتا ہے۔ مومن کی مشہور مثنویوں کے کوائف روشن ہوتے ہیں۔ شیفتہ اور رمجو کے تعلقات پہ روشنی پڑتی ہے (شیفتہ کے کلام میں رم کا لفظ ایک خاص کیفیت کا حامل ہے کہ ان کی محبوبہ کے نام کا جزو ہے) قصہ یہ ہوا کہ شیفتہ نے نظیر اکبر آبادی کے متعلق ایسے کلمات لکھے تھے جو باطن کو ناگوار گزرے۔ باطن نے شیفتہ کی تردید میں مضمون کی بجائے تذکرہ ہی لکھ ڈالا۔

مومن اور شیفتہ کے متعلق جو کچھ باطن نے لکھا ہے وہ غیر جانب دار نقاد کے کام آسکتا ہے۔ لیکن خود ان کے کلام پر جو باطن نے رائے دی ہے وہ سراسر تعصب پر مبنی ہے۔ دوسرے شعراء کے متعلق البتہ جو انتقادی کلمات لکھے ہیں وہ سنبھال کر لکھے ہیں۔

(۱) سراج

سراج تخلص، سراج الدین علی نام، مصباح عقل و دانش سے روشن ہوا۔ شعلۂ عشق بت ترسا تن پر شرر افگن ہوا۔ دیر دل میں چراغ محبت اس بت کا روشن ہوا...... سراج فکر نے مجلس تاریک کاغذ کو اس سوز سے روشن کیا[1]۔

۱- سراج کے متعلق یہ خارجی شہادت موجود ہے کہ وہ مبتلائے عشق رہ چکے ہیں۔ باطن نے بڑی پتے کی بات کہی ہے کہ سراج کے کلام میں جو سوز ہے وہ اسی شعلۂ عشق کا نتیجہ ہے جو ایک بت ترسا کے جلوہ نے سراج کے دل میں روشن کر دیا تھا۔ تذکرہ نویس اس بات سے آگاہ ہے کہ جس چیز کو سوز کہتے ہیں یعنی (Pathos) اور جو واردات عشق کی لطیف اور دقیق ترین صورتوں کے بیان کو لازم ہے۔ عشق کے بغیر پیدا نہیں ہوتا۔ واضح رہے کہ سوز و گداز تذکرہ نویس کی اصطلاح میں صرف مضامین غم آگیں کے بیان کو نہیں کہتے۔ سوز یا گداز اسلوب نگارش کی ایک صفت ہے

ـــہ چلی دشت عشق میں وہ ہوا کہ چمن سرور کا جل گیا
مگر ایک شاخ نہال غم جسے دل کہیں سو ہری رہی

(۲) نصیر

نصیر تخلص، شاہ نصیر الدین . . . برکت سخن اور ذہانت طبع سے مشہور شہر شہر . . . . ہمیشہ مجلس مشاعرہ آراستہ کرتے۔ لباس ترکیب بندش سے تن شعر پیراستہ[۱] کرتے۔

لطیف الدین احمد نے درست لکھا ھے۔ کہ آب حیات کی اشاعت سے جدید تذکرہ نگاری میں ایک نئے باب کا اضافہ ھوتا ھے۔ آب حیات کی مقبولیت اور عدم مقبولیت کا نشیب و فراز اور انقلاب دیدنی ھے۔ جب پہلے یہ کتاب شائع ھوئی تو تحریر کی دلپذیری، اسلوب کی سحرانگیزی اور افسانوی رنگ آفرینی کی وجہ سے جیسے لوگوں کو مسحور کر گئی۔ یہاں تک کہ اکثر پڑھے لکھے لوگ بھی آب حیات کے بعض متعصابہ انتقادی فیصلوں کو درست سمجھنے لگے۔ ذوق اور غالب کے متعلق آزاد نے جو کچھ لکھا ھے۔ اسکی صدائے باز گشت سکول سے نکل کر کالجوں میں پہنچی اور میرا

اور وھاں نظر آتی ھے جہاں شاعران نفیس و لطیف کیفیات سے بحث کرتا ھے جن کا ادراک و شعور بھی عام انسانوں کو مشکل ھی سے ھوتا ھے۔

۱- آپ دیکھیں گے کہ تذکرہ نویس نے شاہ نصیر کے متعلق نہ سوز کا ذکر کیا نہ شیریں مقالی کا نہ خوش کلامی کا، صرف ان کی ذہانت طبع کی تعریف کی یا پھر یہ کہا کہ شعر کو پیراستہ کرتے ھیں۔ پیراستن کے معنی ھیں کسی چیز کو آرائش یا زیبائش کی خاطر چھانٹنا۔ مثلاً شاخ درخت یا موئے سر انسان، واضح ھوا کہ باطن کے خیال میں نصیر محض یہ کرتا ھے کہ خوشنما تراکیب اور بندش سے کلام کو پیراستہ کر دیتا ھے۔ حق تو یہ ھے کہ محض پیراستہ کا کلمہ لکھ کر باطن نے شاہ نصیر کی غزل کا مزاج متعین کر دیا ھے۔ شاہ نصیر کے ھاں اکثر و بیشتر تشبیہات و استعارات آرائش کے کلمات کے طور پر استعمال ھوتے ھیں۔

ذاتی تجربہ ھے ، کہ ایم ۔ اے تک اکثر طلباء کے دل میں یہی خیال جاگزیں رہا کہ ذوق یعنی استاد شاہ کو غالب پر تفوق حاصل ھے ۔

اس مقبولیت کا شدید رد عمل لازمی تھا ۔ چنانچہ وہ ھو کے رھا ۔ مختلف نقادوں نے جن میں حافظ محمود شیرانی بہت ممتاز ھیں ۔ آبحیات کی تاریخی غلطیاں دکھائیں ۔ اور انتقادی فیصلوں اور محاکموں پر مہلک مگر جائز اعتراضات کئے ۔ معترضین میں صاحب گل رعنا بھی شامل ھیں ۔ جو آب حیات کے خوشہ چین بھی ھیں اور نکتہ چین بھی ۔ استفادہ بھی اسی سے کیا ھے اور اعتراض بھی اسی پہ کیا ھے ۔ بہر حال یہ دوسرا سوال ھے ۔ آب حیات پہ یہ اعتراض بھی کیا گیا ۔ کہ آزاد جب اپنی رو میں آتے ھیں ۔ تو من گھڑت افسانے سناتے ھیں ۔ ایسی باتیں کرتے ھیں ۔ جن کا سر ھے نہ پیر ھے ۔ قصداً غلط اقتباسات نقل کرتے ھیں ۔ مومن سے خفا ھیں اور ذوق کا دم بھرتے ھیں ۔ اب آزاد پر اعتراضات کا اور پھر جواب الجواب کا سلسلہ شروع ھوا ۔ عجیب بات ھے کہ اعتراضات کرنے والوں میں محمود شیرانی پیش پیش تھے ۔ اور پھر جب وقت آیا تو آزاد کے دفاع میں بھی انہیں کو صف اول میں جنگ آزما دیکھا گیا ۔ انہوں نے جب قدرت اللہ خاں قاسم کا مجموعہ نغز[1] شائع کیا ۔ تو انہیں معلوم ھوا کہ آزاد کے اکثر بیانات کے لئے تاریخی شواھد موجود تھے ۔ ڈاکٹر محمد صادق نے حال ھی میں آزاد کی حمایت میں قلم اٹھایا ۔[2] اور کہا ۔ ''میرا مطلب اس مضمون سے یہ ھے کہ مستند شواھد کی

۱۔ مطبوعہ دانش گاہ پنجاب لاھور ۔
۲۔ رسالہ صحیفہ لاھور نمبر ۳ ۔

بنا پر اس خیال کی تردید کی جائے کہ آب حیات من گھڑت قصے کہانیوں پر مشتمل ہے۔ . . . . . . وہ زمانہ دور نہیں جب آزاد سے بد ظنی حقایق سے بد ظنی کے مترادف خیال کی جائے گی[1]۔

کلیم الدین احمد نے بھی کہیں بصراحت اور کہیں دبی زبان میں آزاد کی انشا پردازی کے کمال کا اعتراف کیا ہے۔ (اگرچہ حسب معمول وہ یہ دعویٰ کرنے سے نہیں چوکے کہ آزاد میں نقل کا مادہ بہت معمولی تھا۔

قصہ یہ ہے۔ کہ آزاد کا تذکرہ در اصل تذکرہ نگاری کے ایک نئے دور کا آغاز ہے۔ زبان اور بیان کی خوبیوں سے قطع نظر اور انشا پردازی کی سحر کاریوں سے علیحدہ ہو کر ہم اس کتاب کا جائزہ لیں تو معلوم ہوگا کہ آزاد نے اس بات کی شعوری کوشش کی ہے۔ کہ شاعری کے علیحدہ علیحدہ ادوار کے ثقافتی اور تمدنی کوائف کی تصویر کشی کرے تاکہ معلوم ہوسکے کہ شاعروں نے کس ماحول میں تربیت پائی ہے۔ اور انکی نگارشات کن عوامل کا نتیجہ ہیں۔ اس تصویر کشی میں کہیں کہیں افسانوی رنگ ضرور جھلکتا ہے۔ لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ آزاد کی تصویریں اتنی واضح، روشن اور صاف ہیں کہ ہر خط بڑے تجربہ کار صناع کا لگایا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ وہ نہایت مختصر لفظوں میں کسی مخصوص عہد کی ثقافتی اور تمدنی کوائف کی جھلک دکھاتے ہیں۔ یہ جھلک گریز پا تو ہوتی ہے۔ لیکن اس سے جو تاثر پیدا ہوتا ہے۔ وہ دیر پا ہوتا ہے۔ باقی تذکروں میں تو یوں معلوم ہوتا ہے۔ جیسے شعرا کا زمان و مکان سے کوئی تعلق نہیں۔

۱- مضمون مذکور صفحہ نمبر ۸۵۔

وہ ایک وسیع ادبی خلاء میں معلق ہیں۔ اسکے برخلاف آزاد جن لوگوں کو موضوع گفتگو بناتے ہیں۔ ہم انہیں ہنستے بولتے۔ چلتے پھرتے۔ محبت کرتے اور رندی و تقویٰ کا دم بھرتے دیکھ سکتے ہیں۔ در اصل آب حیات اردو ادبیات کے مطالعہ کی لوح طلسمی ہے۔ جسے فتاح طلسم حاصل کرکے آگے بڑھتا ہے اور پھر اسکے لئے اردو ادب کے تمام رموز و اسرار کے ابواب وا ہو جاتے ہیں۔ یہی آزاد کا کمال ہے۔ اور یہی اس کتاب کی تصنیف کا جواز۔

گل رعنا دوسرے درجے کی تالیف ہے۔ جسکا اصل مقصد آزاد کی تاریخی غلطیوں کی نشان دہی معلوم ہوتا ہے۔ قدم قدم پر آزاد کا فیضان نمایاں ہے۔ اور لفظ لفظ سے آزاد کی مخالفت کی وضع مترشح ہے۔

خمخانہ جاوید پرانے انداز کا مفصل تذکرہ ہے۔ جس میں انتقاد بہت کم ہے۔ ہاں یہ ضرور کہا جا سکتا ہے۔ کہ اس تالیف کے ذریعے محقق ہر درجہ کے غیر معروف شعرا کے احوال سے بھی آشنا ہوسکتے ہیں۔

عصر حاضر کے تمام نقاد کم و بیش اس پر متفق معلوم ہوتے ہیں کہ اردو میں اب تک مقدمہ شعر و شاعری سے بہتر انتقادی تالیف نہیں لکھی گئی (صرف شعری تخلیقات کا انتقاد ملحوظ ہے۔) مولوی امداد امام اثر کی تالیف کاشف الحقایق میں نہایت دقیق انتقادی اشارات ملتے ہیں۔ لیکن انتقادی اصول سے یہ کتاب کم بحث کرتی ہے۔

حالی نے انتقادات کے بنیادی مسائل سے تعرض کیا ہے۔ مان لیجئے۔ کہ شعر کی ماہیت سمجھنے میں ان سے غلطی ہوئی ہے۔

شعر اور اخلاق کا باهمی تعلق سمجھنے میں انہیں تشابہ هوا هے اسکے باوجود اردو کی اصناف شعر کا جو تجزیہ انہوں نے کیا هے ۔ اور عوامل تخلیق سے جو بحث کی هے ۔ وہ اپنی نظیر آپ هے ۔

حالی نے انگریزی نقادوں کا مطلب یا تو سمجھا هی نہیں یا غلط سمجھا هے تخیل کے مسئلے پر انہوں نے جو کچھ لکھا هے ۔ وہ ناقص بھی هے اور سطحی بھی ، سادگی اور جوش کی تعریف گمراہ کن هے ۔ ان تمام باتوں کے باوجود جیسا کہ پہلے عرض کیا جا چکا هے ۔ ان کی تالیف میں انتقادی شعور کی باریک بینی اور ژرف نگاهی هر جگہ جھلکتی هے ۔

کاشف الحقایق (پہلی جلد) میں بہت سے بنیادی مسائل سے تعرض کیا گیا هے ۔ دوسری جلد میں اردو کی غزل گوئی پر ایک محققانہ ریویو شامل هے ۔ (بلکہ یوں کہنا چاهئے کہ مختلف اصناف سخن کا جائزہ لیا گیا هے ۔) اس ریویو میں انہوں نے غزل کے متعلق بہت پتے کی باتیں کہی هیں ۔ جستہ جستہ وہ ایسی بات لکھ جاتے هیں ۔ جس سے انکی وسعت مطالعہ اور اصابت رائے کا سراغ ملتا هے ۔ فلسفہ ، منطق ، تاریخ ، عمرانیات ، اور علوم شعری پر ان کو جو عبور حاصل هے ۔ اسکی بنا پر وہ انتقاد کرتے وقت کبھی سطحی بات نہیں کہتے ۔ مثال کے طور پر میر انیس کے مرثیوں پر تبصرہ کرتے هوئے انہوں نے ''جنگل کے شیر هونک رهے تھے کچھار میں'' سے بحث کی هے ۔ اور بتایا هے ۔ کہ پہاڑی شیر اور جنگلی شیر میں فرق هوتا هے ۔ جنگل کا شیر دن کچھار میں هی بسر کرتا هے ۔ اور صبح کو هونکا کرتا هے ۔ تفصیل کے لئے اصل کتاب سے رجوع کرنا چاهئے ۔

ظاہر ہے کہ مقدمے میں اور کاشف الحقائق مین نثری تخلیقات کا ذکر موجود نہیں۔ یہ نقص ضرور ہے۔ لیکن اس سے دونوں تالیفات کے مطالب کی گہرائی پر کوئی اثر نہیں پڑتا۔

بیسویں صدی کے آغاز میں مغربی اسلوب انتقاد کا اثر ظاہر ہونے لگا تھا۔ عبدالرحمان بجنوری اور ڈاکٹر عبدالحق کی تنقیدات میں یہ اثر صاف دکھائی دیتا ہے۔ بجنوری نے محاسن کلام غالب کے نام سے جو مضمون لکھا ہے۔ وہ غیر متوازن فاضلانہ انتقاد کا بہترین نمونہ ہے۔ عبدالحق کی تحریروں میں توازن اور اعتدال ضرور ملتا ہے۔ لیکن گہرائی کا فقدان ہے۔ اسکی تلافی وہ تحقیق و تدقیق کے ذریعے کرتے ہیں۔ لیکن ظاہر ہے۔ کہ تحقیق انتقاد میں معاون نہ ہو تو عبث ہے۔ (جسطرح انتقاد تحقیق سے فائدہ نہ اٹھائے تو گمراہ کن ہے)۔

نیاز فتحپوری نے بھی انتقادی مضامین لکھے ہیں۔ انکے مطالعہ کی وسعت میں کلام نہیں لیکن نئی بات کہنے کی دھن میں وہ اکثر غلط انتقادی فیصلے صادر کرتے ہیں۔ البتہ انکی تحریر کی دلکشی اور اثر آفرینی میں کوئی کلام نہیں۔

تاثیر مرحوم کی بہت کم تنقیدیں شائع ہوئی ہیں۔ لیکن جو کچھ بھی دستیاب ہوا ہے۔ اس کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے۔ کہ وہ مشرقی اور مغربی اسالیب انتقاد کے خوشگوار امتزاج سے کام لیکر نپے تلے جملوں میں بہت کام کی بات کہتے تھے۔ انکے شاگرد رشید پروفیسر حمید احمد خاں کے انتقاد کا بھی یہی عالم ہے۔

آجکل کے نقادوں میں اکثر و بیشتر مارکسی نظریۂ انتقاد زیادہ مقبول ہے۔ جس چیز کی کمی نظر آتی ہے۔ وہ یہ ہے۔ کہ نقاد تاثیر

کی طرح مشرق اور مغرب کے ذخائر علمی سے فائدہ نہیں اٹھاتے۔ یہی وجہ ہے۔ کہ انتقاد میں ایک خاص قسم کا یک رخا پن پیدا ہو گیا ہے۔ اردو کی ادبی تخلیقات کو خالص مغربی پیمانوں سے ناپا جائیگا تو نتائج گمراہ کن بھی ہونگے اور ناقص و سطحی بھی۔

کسی نے سچ کہا ہے کہ اردو میں انتقادی مضامین کی کمی نہیں۔ ہاں اصول انتقاد پر کوئی کتاب نہیں اور جو ایک آدھ کتاب ہے۔ وہ مطالب و معانی کے اعتبار سے ایسی ہے۔ کہ اب اس سے زیادہ فائدہ نہیں اٹھایا جا سکتا۔ یوں یہ کہے بغیر چارہ نہیں کہ عصر حاضر کے نقادوں[1] نے بہت سے انتقادی مضامین لکھے ہیں۔ ان میں معرکے کی چیزیں بھی ہیں۔ اور معمولی کاوشیں بھی۔ لیکن اکثر و بیشتر یک رخا پن ضرور موجود ہے۔

اس سلسلے میں شعرالہند کا ذکر نہ کرنا سخت نا انصافی ہوگا۔ اس تالیف میں عربی اور فارسی کے اصول انتقاد سے خاصی مفید بحث کی گئی ہے۔ لیکن مشکل یہ ہے۔ کہ ان اصولوں کے اطلاق میں مولف سے اکثر لغزش ہوئی ہے۔ فاضل مولف نے اکثر و بیشتر حیرت انگیز دعوے کئے ہیں۔ مثلاً یہ کہ ہر دور میں ایک فطری شاعر ایک غیر فطری شاعر کا مد مقابل رہا ہے۔ لکھنوی دبستان نہ صرف قائم بالذات ہے۔ بلکہ مطرود و مردود ہے۔ دہلوی دبستان

۱۔ آجکل کے نقادوں میں عبدالشکور، رشید احمد صدیقی، آل احمد سرور، احتشام احمد، محمد حسن عسکری، کلیم الدین احمد، عبادت بریلوی، وقار عظیم، سید عبداللہ، مسعود حسن رضوی، حامد حسن قادری، سلیمان ندوی، محی الدین زور، عبدالماجد دریا بادی، عزیز احمد، اختر رائے پوری، اختر اورینوی، رام بابو سیکسنہ، اعجاز حسین، یوسف حسین خاں زیادہ مشہور ہیں۔ لیکن ظاہر ہے کہ یہ فہرست جامع نہیں۔

موجود ہے ۔ اور بہر حال محمود ہے ۔ اس سلسلے میں انہوں نے چن چن کے دہلوی شعرا کے اچھے اشعار کے مقابلے میں لکھنوی شعرا کے نہایت گھٹیا اشعار پیش کئے ہیں۔ یہ کھلی بد دیانتی ہے ۔ اور میں اس بات کی طرف اک سلسلۂ مضامین میں اشارہ کر چکا ہوں جو امروز میں متواتر شائع ہوتا رہا[1] بہر حال شعرالہند میں خاصہ مفید مواد موجود ہے ۔ اور اس سے کام لیکر آگے قدم بڑھایا جا سکتا ہے ۔ بشرطیکہ فاضل مولف سے جو تسامحات ہوئے انہیں رفع کر دیا جائے ۔

اگرچہ حسرت موہانی کو مسلمہ نقادوں کی فہرست میں کم جگہ دی جاتی ہے ۔ لیکن راقم السطور کے خیال میں انکی تالیف نکات سخن اگرچہ مختصر ہے ۔ لیکن بہت معرکے کی چیز ہے ۔ ضرورت اس بات کی ہے ۔ کہ اس کتاب کا محشیٰ نسخہ شائع کیا جائے ۔ اسی طرح پنڈت برج موہن کیفی کی تالیفات میں بھی انتقادی اشارات موجود ہیں جو بہت معنی خیز ہیں ۔ منشورات اور کیفیہ کے بھی نئے محشی نسخے شائع ہونے چاہئیں ۔ کہ دونوں کتابوں میں بعض اصول انتقاد سے بھی بحث کی گئی ہے ۔

موجودہ نقادوں میں جعفر علیخاں اثر اور رشید احمد صدیقی سے بہت امیدیں وابستہ تھیں کہ جامع الکمالات بزرگ ہیں۔ اور ذواللسانین بھی ہیں۔ کہ انگریزی بھی جانتے ہیں اور مشرقی زبانوں سے بھی واقف ہیں ۔ لیکن افسوس ہے ۔ کہ انہوں نے یہ توقعات پوری نہیں کیں ۔ اثر کا تبحر علمی اور وسعت مطالعہ مسلم

۱۔ "لکھنوی اور دہلی کے شعری دبستان ، مصنوعی افتراق اور انتقادی حد بندیاں" ۔

لیکن اسکا کیا علاج کہ وہ الفاظ اور محاورات کے چکر میں گرفتار رھے - صدیقی کو ان کے خلوص اور انکی مروت نے پریشان کر کے رکھ دیا - ''طنزیات و مضحکات'' میں صدیقی نے جو اسلوب انتقاد ملحوظ رکھا ھے ان کے متعلق راقم السطور نے لکھا تھا -[۱]

''اس سلسلے میں اردو ادب کی روایت کے تمام سرمائے کا جائزہ (اور اس میں جدید ادیبوں کی نگارشات کا ذکر بھی ھے) رشید احمد صدیقی کی ایک مختصر سی کتاب ''طنزیات و مضحکات'' میں موجود ھیں۔ اور یہ تصنیف بھی ناقص ھے - کہ بذلہ سنجی ، مزاح ، ظنز ، تمسخر ، خوش کلامی کے امتیازات دکھانے سے قاصر رھی ھے - علاوہ ازیں مصنف اپنے فرائض کے مبادیات سے بھی عہدہ برآ نہیں ھوا - روایت کے سرمائے کی ترتیب و تدوین سے کوئی اصول مستخرج نہیں کئے - مزاح نگاری اور بذلہ سنجی کی تخلیق کے رموز و اسرار سے بحث نہیں کی - نہ مستقبل کے امکانات مضمر کی نشان دھی کی نہ روائت کا رخ متعین کیا - نہ طنز و مزاح کی غایت سے بہ تفصیل بحث کی - نہ کوئی اقدار متعین کیں - نہ کوئی فیصلہ صادر کیا - ''برے ھیں لیکن خیر اچھے بھی ھیں - اور خیر اتنے برے بھی نہیں - اور اچھے ھیں - لیکن بہت اچھے بھی نہیں - بہر حال خوب ھیں'' - اس قسم کے خوفزدہ سے نتائج پر مصنف پہنچا ھے -

اس باب میں شبلی اور آزاد کا ذکر قصداً نہیں کیا گیا (نقاد کی حیثیت سے) اسکا مطلب یہ نہیں کہ انکی ادبی اھمیت اور علمی مقام کا انکار مقصود ھے - راقم السطور کی رائے میں حالی اور شبلی اصلا نقاد نہ تھے البتہ ان کا ذوق سلیم ایسا صحیح تھا - کہ انکی تصانیف کا

۱- صحیفہ لاھور ، نمبر ۱

مطالعہ اردو اور فارسی ادب کے مطالعہ کا شوق پیدا کرتا ہے۔ اور پڑھنے والے کو کشاں کشاں ان دونوں زبانوں کی ادبیات کی طرف لے جاتا ہے۔ یہ بہت بڑی بات ہے اور سچ پوچھئے تو انتقاد سے بھی زیادہ اہم ہے۔ کہ بعض اوقات انتقاد کے بعد کیا نقاد اور کیا موضوع نقد دونوں سے جی بیزار ہو جاتا ہے۔

مظفر علی سید ''تاریخ ادب کا مطالعہ[1]'' میں لکھتے ہیں۔

''خود ہماری زبان میں شعرالعجم اور آب حیات اپنی نوعیت کی دو الگ الگ چیزیں ہیں۔ جن کو تواریخ ادب کی معروف قسموں میں سے کسی ایک قسم میں نہیں رکھا جا سکتا۔ اسلئے کہ ان کتابوں میں اور ادب کی تاریخوں میں بنیادی فرق ہے۔ ایک تو یہ کہ ادب کی تاریخیں ہمیں ادب سے جدا کر کے کچھ نہ کچھ سمجھانا یا بتانا چاہتی ہیں۔ اور شعرالعجم یا آب حیات ہمیں ادب سے کبھی جدا ہونے نہیں دیتیں۔ بلکہ ہمارے ادبی ذوق کی تربیت کرتی ہیں۔ اور ہمارے ادبی مطالعے کی اشتہا مٹانے کی بجائے اور چمکاتی ہیں۔ شعرالعجم ہر شاعر کے منفرد کمال پہ زور دینے کی وجہ سے اور آب حیات تصویر کشی اور ڈرامائی پیش کش کی وجہ سے۔ اگرچہ حالات و واقعات پر زور دینے والوں نے ان کتابوں میں حقائق کو مسخ ہوتے ہوئے اور واقعات کو افسانہ بنتے ہوئے دیکھا ہے۔ ان کتابوں کے ذریعے سے جو شخص اردو یا فارسی ادب سے آشنا ہوتا ہے۔ وہ اپنی آشنائی کو انہیں تک محدود نہیں رکھتا۔ بلکہ اپنے ذوق کو مہمیز لگتی ہوئی محسوس کرتا ہے۔ اور اپنے ذہن میں شاعری کے لئے ایک گوشہ وقف کرنا اسکے لئے لازم سا ہو جاتا ہے۔''

۱۔ صحیفہ لاہور نمبر ۳۔

باب ششم

شعری تخلیقات کے اصول انتقاد

(۱) غزل (۲) قصیدہ (۳) مثنوی (۴) رباعی (۵) منظومات

غزل

اردو کی شعری تخلیقات میں غزل کو بہت اہمیت حاصل ہے اس کی وجہ یہ ہے کہ بیسویں صدی کے آغاز تک کم و بیش تمام عالی منزلات شعرا نے اپنی لطیف ترین واردات اور دقیق ترین تجربات کے ابلاغ و اظہار کیلئے غزل کو دوسری تمام اصناف سخن پر ترجیح دی۔

یہی وجہ ہے کہ اردو کی شعری روایت سے بحث کرتے ہوئے اکثر تشریح و توضیح اور استناد و استشہاد کیلئے غزل کے اشعار ہی سے کام لینا پڑتا ہے۔

یہی وجہ ہے کہ اردو میں نہایت گھٹیا درجے کی غزلیں بھی پائی جاتی ہیں۔ کہ شعرا کی دیکھا دیکھی قافیہ پیماؤں نے بھی اپنے ''حسن طبیعت'' کے اظہار کیلئے غزل ہی کو ممنون احسان فرمایا ہے۔

کچھ تو یہ اور کچھ یہ کہ اپنی ہیئت اور معانی کے اعتبار سے غزل کی عجیب و غریب کیفیت ہے۔ بعض معاملات میں اتنی لچک رکھتی ہے کہ اس کی حدود معین کرنا دشوار ہو جاتا ہے اور بعض معاملات میں اتنے سخت گیر ضوابط کی پابندی پر اصرار کرتی ہے کہ ناواقف پریشان ہو کر پکار اٹھتے ہیں۔ ''اگر غزل سرائی ان

پابندیوں سے مشروط ہے تو معانی کا ابلاغ و اظہار ناممکن ہے''[۱]۔

عام طور پر یہ خیال کیا جاتا ہے کہ غزل کے لغوی معانی میں عورتوں سے باتیں کرنا ۔ چنانچہ اکثر لغات بھی اس خیال کی تائید کرتی ہیں ۔

صاحب غیاث اللغات لکھتے ہیں ۔ ''غزل بفتحتین بازی کردن (با محبوب) و حکایت کردن از جوانی و حدیث صحبت و عشق زناں''

صاحب فرہنگ آنند راج لکھتے ہیں ۔ غزل بفتحتین ۔ حدیث زنان و حدیث عشق ایشاں کردن و سخن کہ در وصف زنان بہ عشق ایشاں گفتہ آید ۔ بہ در عرف شعرا چند بیت مقررے کہ پیشے قدما زیادہ از دوازدہ نیست و متاخراں منحصر دراں نہ داند'' ۔

غزل کے اس لغوی مفہوم کو ملحوظ رکھ کر عام طور پر غزل سرائی کے جو بنیادی اصول مستخرج و مستنبط کئے گئے وہ یہ ہیں ۔

۱۔ غزل کو اصلاً ناز و نیاز کی کیفیات اور حسن و عشق کی واردات سے مربوط ہونا چاہئے ۔

۲۔ زبان جہاں تک ہو سکے نرم و شیریں اور بیان دلکش و دلپذیر ہونا چاہئے کہ سخن کے پردے میں صنف نازک سے گفتگو مطلوب ہے ۔

۳۔ غزل کو ابتذال اور چھچھورپن سے پاک ہونا چاہئے ۔

۴۔ محبوبہ سے خطاب کا انداز و اسلوب نیاز مندانہ ہونا چاہئے ۔ غزل سرا کے لئے تفاخر و تکبر کا اظہار ممنوع ہے ۔ (شاعرانہ تعلی

۱۔ میرے رفیق کار پروفیسر سرفراز حسین تسنیم مرحوم فرمایا کرتے تھے اچھی غزل کہنا تو بڑی بات ہے کوئی صحیح غزل بھی کہہ لے تو کمال ہے اس جملے کی تشریح آتی ہے ۔

اس سے مستثنیٰ ہے[1])۔

۵۔ جہاں تک ہو سکے محسنات کلام سے احتراز کرنا چاہئے تاکہ بات پیچدار نہ ہو جائے اور توجہ اصل مقصد سے ہٹ کر صنایع و بدایع لفظی و معنوی پر مرکوز نہ ہو جائے[2]۔

جو اصول غزل سرائی اوپر درج کئے گئے ہیں ان پر غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ یہ فرض کر لیا گیا کہ غزل کے لغوی معانی عورتوں سے باتیں کرنا اور عورتوں کے عشق و محبت کی داستانیں قلم بند کرنا ہیں۔ بالفاظ دیگر عام طور پر لغات نے جو معانی قلم بند کئے ہیں انہیں مسلمہ طور پر درست تسلیم کرکے یہ اصول وضع کئے گئے ہیں۔

یہ اعتراض تو اکثر کیا گیا ہے کہ یہ اصول غلط ہیں کہ فارسی اور اردو غزل کا سرسری مطالعہ کرنے سے بھی یہ بات روشن ہو جائیگی کہ عالی منزلت غزل سراؤں نے ان اصول غزل سرائی کو ہرگز ملحوظ نہیں رکھا۔ غزل میں تصوف اور طریقت کے رموز و اسرار بھی نہایت دلنشیں پیرائے میں بیان کئے گئے ہیں۔ اخلاق اور فلسفے کے مطالب و مضامین بھی اس خوبی سے غزل کے سانچے میں ڈھلے ہیں کہ باید و شاید۔ پھر غزلیں کی غزلیں ایسی ہیں جن میں غم یار کا

۱۔ شاعرانہ تعلی کی یہ صورت دیکھئے گا:

؎ انہیں خود ناز ہے اب اپنی صورت پر کہ برسوں سے
پرستش کر رہا ہے حسرت رنگیں بیان میری

۲۔ دیکھئے شعرالہند تالیف عبدالسلام - شعرالعجم تالیف شبلی نعمانی - مراۃالشعر تالیف مولوی عبدالرحمان - انتقادیات تالیف نیاز فتحپوری - دبیرعجم - تالیف مولانا اصغر علی روحی - بحرالفصاحت تالیف نجم الغنی رامپوری - نگار سالنامہ ۵۷ء اصناف سخن نمبر - نکات سخن تالیف حسرت موہانی (حسرت کے خیالات سے نسبتاً تفصیلی بحث کی جائیگی)۔

ذکر بہت کم ہے۔ غم روزگار کا عنصر نمایاں ہے۔ شعرا نے اپنے عہد کی زندگی کی اپنے ماحول کی ترجمانی بھی غزل میں یوں کی ہے کہ رمز و ایما سے کام لے کر بلاغت کا حق ادا کر دیا ہے۔ مختصر یہ کہ غزل سراؤں نے اپنے اشعار کو حسن و عشق کے ناز و نیاز اور سوز و گداز کے بیان تک ھی محدود نہیں رکھا بلکہ زندگی کی تمام کیفیات اور خارجی دنیا کے تمام معنی خیز واقعات کی تصویر کھینچی ہے البتہ اس تصویر کشی میں صراحت کی بجائے رمز، وضاحت کی بجائے ایما۔ تشریح کی بجائے کنایہ اور توضیح کی بجائے اشارہ سے کام لیا گیا۔ بالفاظ دیگر فن کار نے صرف ان جزئیات کا ذکر کیا ہے جن سے تاثر مطلوب پیدا ہو جائے۔ غیر متعلق کوائف سے بالکل آنکھیں بند کر لی ھیں۔ باقی رھا محسنات شعر کا استعمال اور صنایع و بدایع لفظی و معنوی سے کام لینے کی روش تو سرسری مطالعہ ھی سے یہ بات روشن ہو جائیگی کہ اردو اور فارسی ادبیات کی سب سے دقیق، لطیف، نفیس، پیچدار، اور پر اسرار تشبیہات و استعارات غزل ھی میں پڑھی گئی ھیں۔ جن چیزوں کو محسنات کلام کہتے ھیں وہ اپنی حسین ترین صورت میں غزل کے سانچوں ھی میں ڈھالی گئی ھیں۔

یہ تمام اعتراضات درست ھیں۔ یہ واقعہ ہے کہ ھمارے پرانے نقادوں نے غزل سرائی کے جو اصول متعین کئے ھیں۔ غزل سراؤں میں انہیں کبھی ملحوظ نہیں رکھا۔ بالفاظ دیگر یہ عجب تماشہ ہے کہ غزل سرائی کے جو پرانے اصول متعین کئے گئے ھیں۔ ان پر بھی اتفاق رائے ہے اور اس پر بھی اتفاق رائے ہے کہ جامی، حافظ، عطار اور رومی کے متصوفانہ اشعار غزل ھی کے اشعار ھیں۔ درانحالیکہ ان میں اصول غزل سرائی کی پیروی نہیں کی گئی۔

اس اختلاف اور اشتباہ ، اس اشکال اور اس الجھن کی وجہ یہ ھے کہ اب تک بہت کم لوگوں نے اس بات پر غور کیا ھے کہ غزل کے جو لغوی معانی بیان کئے گئے ھیں۔ کیا واقعی وہ مسلمہ طور پر درست و صحیح ھیں۔ کیا ایسا تو نہیں کہ ھم نے غزل کے لغوی اور اصطلاحی معانی غلط سمجھے ھیں اور اس لئے اصول بھی غلط مستنبط اور مستخرج کئے ھیں۔ اس سوال کا جواب اثبات میں ھے۔ حقیقت یہ ھے کہ اگر ھم غزل کے صحیح لغوی مفہوم سے آگاہ ھو جائیں تو ھمیں معلوم ھو جائے گا کہ ھم نے جو اصول مقرر کئے تھے ھماری غزلیں ان پر پوری کیوں نہیں اترتیں۔ یہ بات بھی ھم پر روشن ھو جائے گی کہ غزلوں کے مطالب و مضامین میں اتنا تنوع اور رنگا رنگی کیوں ھے کہ غم یار و غم روزگار سے لیکر حقیقت و طریقت کے رموز و اسرار تک جتنی منزلیں آتی ھیں۔ غزل سرا سب کا بیان کرتے ھیں۔

غزل کے صحیح لغوی اور اصطلاحی معانی کا سراغ شمس قیس رازی کی تالیف ''المعجم فی معائیر اشعارالعجم'' میں ملتا ھے[1]۔

اس سے پہلے گذارش کی جا چکی ھے کہ فارسی اور اردو ادبیات میں غزل کو اتنی اھمیت حاصل رھی ھے کہ بالعموم جب پرانے نقاد شعر کا اور شعری روایت کا ذکر کرتے ھیں تو اکثر و بیشتر یا تو ان کی مراد غزل یا غزل کی روایت سے ھوتی ھے اور یا پھر جو کچھ وہ شعر کے متعلق کہتے ھیں اس کا اطلاق بدرجہ اولیٰ غزل پر بھی ھوتا ھے۔ یہ بات ملحوظ خاطر رھے گی تو مندرجہ ذیل مباحث کے سلسلے میں کوئی غلط فہمی پیدا نہ ھوسکے گی۔

۱- یہ کتاب ساتویں صدی ھجری کے شروع میں تالیف ھوئی ھے۔ تفصیلات کے لئے دیکھئے قزوینی کا مقدمہ جو طھرانی ایڈیشن میں بھی شامل کر دیا گیا ھے۔ (۱۳۱۴ شمسی)

شعر کی ماہیت سے بحث کرتے ہوئے شمس قیس کہتے ہیں کہ اصلاً دانش کو شعر کہتے ہیں شعور شعر ہی سے ہے اور اصطلاح میں شعر اس کلام کو کہتے ہیں جو غور و فکر کے بعد موزوں کیا گیا ہو اور جو بامعنی ہو۔ معانی کے متعلق شمس قیس نے جگہ جگہ تصریح کی ہے کہ اس سے معانی بلند مطالب دقیق اور مفہوم عالی مراد ہے تو اب یوں کہہ سکتے ہیں کہ شمس قیس کی رائے میں شعر وہ کلام موزوں ہے جو معانی بلند و لطیف پر مشتمل ہو۔ (قافیہ کی بھی شرط ہے اس کا بیان آگے آتا ہے)۔

شعر کی اصناف کا ذکر کرتے ہوئے وہ لکھتے ہیں کہ جس شعر میں فنون عاشقی کا بیان ہوگا اسے غزل کا شعر کہیں گے۔ فنون عاشقی (انہوں نے کلمات فنون عشقیات استعمال کئے ہیں) ان چیزوں کو محیط ہیں۔ وصف زلف و خال ، حکایت وصل و ہجر۔ گل و گلزار اور باغ و و بہار کا بیان دلپذیر ، ابر باد و باراں اور رنگ و بوئے گلستان کا ذکر دلنشین ، شہر و کوے یار و مقام دلدار کا وصف۔

اب غور کیجئے گا کہ فنون عشقیات کن چیزوں پر مشتمل ہو گئے ہیں۔ جدائی کا سوگ بروگ اور وصل کا راگ رنگ تو خیر ہوتا ہی ہے ساتھ فطرت کے دلکشا مناظر اور مظاہر کو بھی شامل کرلیا گیا ہے۔ یوں کیفیات داخلی اور عالم خارجی میں ربط پیدا کیا گیا ہے (عالم خارجی اور اس کے کوائف کیلئے شعرا گل و گلزار اور باغ و بہار کی علامتیں استعمال کرتے ہیں) صرف یہی نہیں بلکہ شمس نے بات آگے چلائی ہے اور کوئے یار و مقام دلدار کا ذکر کرکے ان تمام کوائف کیطرف اشارہ کیا ہے جن کی یاد دل کے کسی گوشے میں چھپ کر بیٹھ جاتی ہے اور جہاں کوئی رسزآفریں یا خیال افروز کامہ آتا ہے وہیں

جاگ پڑتی ہے جیسے سلگنے لگتی ہے۔ نظیری کہتا ہے:

پائم بہ پیش از سر ایں کو نمی رود
یاراں خبر دہید کہ ایں جلوہ گاہ کیست

راقم الحروف کا شعر ہے:

ایک ٹھنڈی آنچ سی محسوس ہوتی ہے مجھے
کس طرف ہے شعلہ شہر نگاراں دیکھنا

باد و باران بھی علامتیں بن جاتے ہیں۔ اسی غزل کا مطلع ہے۔

دیکھنا طوفان باد برق و باراں دیکھنا
بجھ نہ جائے شمع محفل ہائے یاراں دیکھنا

شمس فنون عشقیات اور مربوط کوائف کا بیان کرنے کے بعد پھر تصریح کرتے ہیں کہ اصل میں غزل (لغوی اعتبار سے) کم عمر نازنینوں کے افسانے بیان کرنے کو کہتے ہیں اور مغازلت عورتوں سے عشق بازی کرنے کا نام ہے۔ چنانچہ عربی میں کہتے ہیں رجل غزل یعنی فلاں شخص عشق باز ہے اور موسیقی کا شائق ہے[1]۔ دیکھئے گا فنون عشقیات میں اب ایک اور عنصر کا اضافہ ہوا یعنی موسیقی اور اس کے کوائف۔ روح انسانی پر موسیقی کا اثر، موسیقی کی یہ پر اسرار صفت کہ محض اصوات کے ذریعے معانی پر اسرار کی طرف اشارہ کرتی ہے اور یادوں کے تار یوں چھیڑتی ہے کہ وجود معنوی غزل سرا ہو جاتا ہے۔

اقبال کہتا ہے:

نگاہ میرسد از نغمۂ دل افروزے
بہ معنیٔ کہ برو جامۂ سخن تنگ است

۱- اصل میں کلمات سماع دوست استعمال ہوئے ہیں۔

اب غزل میں اس مضمون کا جواز بھی نکلا۔

اگلے وقتوں کے ہیں یہ لوگ انہیں کچھ نہ کہو
جو مے و نغمہ کو اندوہ ربا کہتے ہیں

ولی کہتا ہے:

تیرے آتے سنی اے راحت جان　　شہر کی جان گئی پھر آئی
پھر کے آنا ہے تیرا باعث شوق　　جس طرح تان گئی پھر آئی

اور مصحفی کا قول ہے (ذرا موسیقی اور باغ و بہار کا ربط دیکھئے گا)

میں اک نالہ ایسا کیا کل چمن میں
کہ شعلہ سا برگ درختاں سے گذرا

غزل کے دائرہ کو یوں وسیع کرنے کے بعد اور عالم خارجی سے عالم باطنی تک تمام کوائف کو غزل میں سمیٹ لینے کے بعد شمس نے بات اور بھی صاف کی اور کہا کہ غزل کے لغوی معنی ملحوظ رکھے جائیں تو شرح احوال عاشق اور صفت جمال معشوق کو غزل کہیں گے۔

شرح احوال عاشق میں کیا نہیں آ گیا، غزل سرا کی دنیائے باطنی اس دنیا پر کوائف خارجی کا اثر، سفر حیات کی منزلیں اور مرحلے، ماقبل عاشقی کی کیفیت اور مابعد عاشقی کے واقعات، رقیب محفل یار اور وہ تمام واقعات جو اس سلسلۂ معانی سے مربوط ہیں۔ غزل کے دائرہ میں داخل ہو گئے۔

اب معلوم ہوا اس لغوی معانی ہی کو ملحوظ رکھ کر غزلیں کہی گئی ہیں۔ اور اب روشن ہوا۔ کہ جو اصول طے کئے گئے تھے ان پر غزلیں کیوں پوری نہیں اترتی تھیں۔ بات یہ تھی کہ عشق کے محدود معانی ملحوظ خاطر تھے۔ شمس نے فنون عشقیات کی تشریح کرتے ہوئے عشق کے دائرہ کو وسعت بخشی بالفاظ دیگر اس نے دنیائے باطن

اور دنیائے خارج کے عمل اور رد عمل کو غزل کے موضوعات میں داخل سمجھا اور یوں زندگی بھرپور زندگی اپنی تمام کیفیات اور واردات کے ساتھ غزل کا موضوع بن گئی شرح احوال عاشق میں اخلاق اور نفسیات کے رموز کا بیان بھی شامل ہوگیا۔ بتدریج عاشق بنی نوع انسان کی علامت بن گیا۔ اور غزل سرا کا انفرادی تجربہ ، اجتماعی عمومیت کے روپ میں ظاہر ہونے لگا۔

اس بات کی تشریح کرنے کے لئے کہ غزل کا دائرہ کتنا وسیع ہے نسیب و تشبیب سے بحث کرتے ہوئے شمس قیس نے کچھ پتے کی باتیں اور بھی کہی ہیں۔ اس سے پہلے وہ کہہ چکے ہیں کہ سماع دوستی بھی فنون عشقیات میں شامل ہے۔ نسیب و تشبیب کے مباحث بیان کرتے ہوئے وہ لکھتے ہیں۔ کہ غزل کے لغوی معنی کو ملحوظ رکھتے ہوئے ہرن کو غزال کہتے ہیں اور اسکی ایک خاص قسم کی آواز کو غزل الکلب ، اسکی تفصیل انہوں نے یوں بیان کی ہے کہ جب کتے چاروں طرف سے ہرن کو گھیر لیتے ہیں اور ہرن دیکھتا ہے کہ اب بچاؤ کی کوئی صورت باقی نہیں رہی تو ایک عجیب قسم کی صدا پیدا کرتا ہے۔ وہ اس صدا کی صفت ضعیف بیان کرتے ہیں۔ اس کلمے کا ترجمہ مشکل ہے۔ لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ جو صورت مدنظر ہے اسکے اعتبار سے ضعیف کے معنی میں سوز و گداز اور درد کا عنصر تو شامل ہونا ہی چاہئے لیکن کچھ اور عناصر بھی ضرور شامل ہونگے (مثلاً ہرن کا یہ شعور کہ جان پر بن گئی ہے اور رہائی مشکل ہے یہ احساس کہ شاید میری صدائے دردناک اور موثر آواز سن کر اور یہ دیکھ کر کہ مجھ پر کتنی دہشت طاری ہے۔ شکار کرنے والے متاثر ہو جائیں اور میری ہلاکت کا قصد ترک کر دیں) اکثر یہ

ہوتا ہے کہ شکار کرنے والے کتے اس آواز سے اتنے متاثر ہوتے ہیں کہ واقعی اسکا تعاقب ترک کر دیتے ہیں اور دوسرے شکار کی طرف متوجہ ہو جاتے ہیں۔

اب اگر یہ فرض کرلیا جائے کہ ہرن کوبہ‌طریق جبلت یہ معلوم ہے کہ اس مخصوص صدائے موثر و دردناک سے شکاری متاثر ہو کر اسکی جان بخش دیں گے تو یہ فرض کرنا بھی قرین قیاس ہے کہ بطریق جبلت اسے یہ بھی معلوم ہوگا کہ اسکا حیلہ کامیاب ہوگا۔ اب ہرن کی صدائے دردناک یا غزل الکلب میں ہم ایک اور عنصر کا اضافہ بھی کر سکتے ہیں۔ مایوسی لیکن اس پر امید کی ایک پرچھائیں سی پڑتی ہوئی۔

شمس نے جو تصریحات کی ہیں انہیں ملحوظ رکھا جائے تو غزل کے مطالب و مضامین کا دائرہ اور بھی وسیع ہو جاتا ہے کہ اب بات فنون عشقیات کے دائرے سے آگے بڑھتی ہے اور جہد حیات کے مقام تک جا پہنچتی ہے۔ زندہ رہنے کے لئے انسان کی کاوشیں کامیابی حاصل کرنے کے لئے انسان کی مساعی۔ کبھی ان کاوشوں کی بےثمری اور کبھی ان مساعی کی سود مندی۔ امید و بیم کی کشمکش یہ تمام چیزیں غزل کے موضوعات میں شامل ہو جاتی ہیں۔ با الفاظ دیگر اب غزل فنون عشقیات سے نکل کر فنون حیات سے مربوط ہو جاتی ہے۔

اب اس مرحلے پر یہ بات صاف کر دینی چاہئے کہ قیس نے شعر کی جو تعریف کی تھی۔ تو قافیے کو لازم گردانا تھا۔ اب اسکی پوری تعریف نقل کر دینے میں کوئی حرج نہیں۔

''ازروئے اصطلاح سخنے است اندیشدہ۔ مرتب۔ معنوی موزوں متکرر۔ متساوی، حروف آخریں آں بایک دیگر مانندہ'' تعریف کا آخری

جزو بصراحت کہتا ہے کہ شعر کے لئے قافیہ شرط ہے (غزل صنف شعر ہے اور اس پابندی سے مشروط ہے) مضامین کتنے ہی عالی اور مطبوع کیوں نہ ہوں، طریق ابلاغ و اظہار کتنا ہی دلپذیر کیوں نہ ہو۔ اگر قافیہ موجود نہیں تو شمس کی نظر میں کلام کبھی شعر نہ کہلائے گا۔ بہ امتداد زماں منظومات میں یہ پابندی نہ رہی۔ لیکن غزل جو بعض معاملات میں قطعاً سمجھوتا نہیں کرتی نہ لچک کھاتی ہے۔ قافیے کے وجود پر مصر ہے۔ اسکی وجہ ظاہر ہے۔ موسیقی کا اور شعر کا چولی دامن کا ساتھ ہے۔ غزل شعر غنائی کی ایک صنف ہے۔ اور جیسا کہ شمس نے تصریح کی ہے۔ عاشق غزل سرا کے لئے سماع دوست ہونا بھی ضروری ہے۔ قافیہ غزل میں لحن اور آہنگ پیدا کرتا ہے۔ مصرعوں کی ترتیب ایسی ہوتی ہے کہ ہم دوسرے مصرعے کے آخر میں قافیے کا انتظار کرتے ہیں۔ اور جب قافیہ آتا ہے۔ تو دل کو ایسا ہی انبساط حاصل ہوتا ہے جسطرح موسیقی میں سم کے ٹھیک اپنی جگہ پر آنے سے ہوتا ہے۔ علاوہ ازیں قافیے میں جو حروف ہوتے ہیں۔ وہ مصرعوں کے الفاظ کا غنائی مزاج متعین کرتے ہیں۔ مثال کے طور پر جن قوافی میں حروف علت زیادہ ہوتے ہیں وہاں نکتہ سنج شعرا اس بات کا خیال رکھتے ہیں کہ مصرعوں میں بھی حروف علت کا استعمال ایسا ہو کہ قافیے سے ہم آہنگی پیدا ہو جائے۔ اس سے مراد وہ اندرونی آہنگ نہیں جسے ترصیع کہتے ہیں۔ بلکہ وہ توافق اور لحن مراد ہے جسے قافیے کی صورت متعین کرتی ہے۔ یہی حالت ردیف کی ہے اگرچہ ردیف کی موجودگی پر غزل کو اصرار نہیں لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ ردیف کے کلمات کی تکرار سے قافیے کا صوتی اثر بڑھ جاتا ہے۔ اور مصرعوں کے غنائی مزاج کے تعین میں تھی بہت مدد

ملتی ہے ۔ مصحفی کی یہ غزل دیکھئے ۔

شب وہ ان آنکھوں کو شغل اشک باری دے گئے
لے گئے خواب ان کا اور اختر شماری دے گئے
یہ خبر تو نے سنی ہوگی کہ اس کوچے میں رات
داد رونے کی ہم اے ابر بہاری دے گئے
آپ تو جاتے رہے باتیں بنا اور مجھ کو آہ
بے خودی بے اختیاری بے قراری دے گئے
جب ہوا عـزم سفر ان کا سحر پر مصحفی
وقت شام آ کر مجھے اپنی کٹاری دے گئے

اس غزل میں قافیے اور ردیف نے غزل کا غنائی مزاج اور آہنگ متعین کیا ھے ۔ ردیف ''گئے'' ھے واؤ مجہول اس ردیف کی مرکزی سر ھے ۔ قافیے میں ری کے حروف ردیف کی طرح دھرائے جاتے ھیں۔ بے قراری اشک باری ۔ قافیے میں رکی سر بڑی معنی خیز ھے ۔ اور ردیف کی یائے مجہول کے مقابلے میں قافیے کی یائے معروف کی صوت اختلاف کے پہلو بھی دکھاتی ھے اور مشابہت کے بھی اب دیکھئے مصرعوں میں الفاظ کی ترتیب اور نشست ۔ ردیف اور قافیے کے حروف سے کس طرح مشروط اور مربوط ھے ۔ پہلے مصرعے میں ''ش'' کی تکرار ھے جو ترنم میں معاون ہوتی ھے ۔ دوسرے مصرعے میں مصحفی فوراً ترنم سے آگے بڑھتا ھے ۔ لے گئے کا ٹکرا ردیف اور قافیے سے مربوط کر دیتا ھے یعنی دے گئے ۔ ظاھر ھے کہ یہ ربط آھنگ اور لحن کا ھے صرف یہی نہیں بلکہ دوسرے مصرعے کے پہلے لفظ اور ردیف و قافیہ کے درمیان ایک دوسرا حرف علت بار بار جھلایا جاتا ھے یعنی الف خواب ۔ ان کے علاوہ ش اور خ کی تکرار بھی دیدنی ھے ۔

دوسرے شعر میں ردیف کی یائے مجہول کی تکرار پہلے مصرعے میں برابر نظر آتی ھے ۔ جاتے رھے باتیں بنا ۔ الف بھی جھلایا جا رہا ھے ۔ دوسرے مصرعے میں ردیف کی یائے مجہول کے مقابلے میں بہ تسلسل تین کلمات میں یائے معروف کا استعمال نہایت صناعانہ ھے ۔ یعنی بے خودی بے اختیاری بے قراری ۔ خ کی تکرار پر پھر غور کیجئے گا ۔ اسی طرح ب کی تکرار بھی توجہ کی طالب ھے کہ ردیف کی یائے مجہول سے ھم آھنگ ھے ۔ تیسرے شعر میں قافیے کی مرکزی سر یعنی ر نہایت خوبصورتی سے جھلائی گئی ھے ۔ اور پہلے مصرعے کو لحن کے مطابق تقسیم کیا گیا ھے ۔ عزم سفر ۔ ان کا سحر پر اور مصحفی کی یائے معروف قافیے کی یائے معروف کی تکرار ھے ۔ دوسرے مصرعے میں جو خاص آھنگ کی صورت پیدا کی گئی تھی (''ر'' کے استعمال سے) وہ قائم رہی ھے ۔ ٹکرا ''وقت شام آ کر'' اسی آھنگ سے مربوط ھے جو عزم سفر ۔ وقت سحر اور پر کے استعمال سے پیدا ھوا تھا ۔

ردیف کی صوتی اور غنائی اھمیت کا اندازہ اس سے لگایا جا سکتا ھے کہ جو شعرا موسیقی کے رموز سے آگاہ ھیں وہ یا تو ردیف استعمال کرتے ھیں یا قافیہ کی شکل ایسی رکھتے ھیں ۔ کہ روی کی وجہ سے یا اور کسی بنا پر ردیف کی سی صورت پیدا ھوتی ھے ۔ نظامی گنجوی ایرانی موسیقی کا اتنا بڑا محرم راز تھا ۔ کہ ساسانیوں کے زمانے کی موسیقی کے متعلق ھماری معلومات تمام تر اسکی تالیف شیریں خسر کے مطالع پر مبنی ھیں ۔

ھندوستان میں امیر خسرو کلاسیکی موسیقی کے ماھر تھے اور خوب جانتے تھے کہ شعر اور موسیقی میں کیا ربط ھوتا ھے ۔ ان دونوں کے کلام میں ردیف اور قافیے کے استعمال کا حسن اپنی نظیر

آپ ہے۔

اردو شعرا میں مصحفی آهنگ ، ترنم اور نغمے کا رازدار ہے۔ اور تمام متعلقہ کوائف کا محرم اسرار ہے۔ اسکے بعد ولی کا مقام ہے۔ اور پھر درد کا کہ دونوں موسیقی سے شغف رکھتے تھے۔ مصحفی کی اس غزل میں ردیف اور قافیے میں حروف علت کے اختلاف سے جو آهنگ پیدا هوا ہے اسکی صورت دیکھئے۔[1]

اس رخ پہ نگاہ هم نے کر لی
حسرت سے اک آہ هم نے کر لی
نخوت سے جو کوئی پیش آیا
کج اپنی کلاہ هم نے کر لی

ان اشعار میں ردیف اور قافیے میں حروف علت کی یکسانی سے جو لحن خاص پیدا هوتا ہے اسکا رنگ دیکھئے۔ اور مصرعوں کے دوسرے الفاظ پر غور کیجئے۔ کہ ردیف اور قافیہ کا حرف علت کسطرح برابر جھلایا جا رہا ہے۔ اور ترنم کا رنگ دکھا رہا ہے۔

خواب تھا یا خیال تھا کیا تھا
هجر تھا یا وصال تھا کیا تھا
چمکی بجلی سی پر نہ سمجھے هم
حسن تھا یا جمال تھا کیا تھا

دوسرے شعر کے پہلے مصرعے میں واؤ معروف دوسرے مصرعے کے الف کشیدہ کے ساتھ مل کر وہ تضاد مترنم پیدا کرتی ہے۔ جسے

۱- ردیف اور قافیے کی غنائی اهمیت کے لئے دیکھئے۔ راقم السطور کا اردو مضمون حروف تہجی کی غنائی اهمیت۔ اس میں دعویٰ کیا گیا ہے کہ ردیف سے غزل کا غنائی ٹھاٹھ متعین هوتا ہے۔

کثرت میں وحدت کہتے ہیں۔[۱]

ارباب تصوف نے غزل کو باقاعدہ موسیقی سے روشناس کرایا۔ قوالی سنئے اور غور کیجئے کہ ردیف اور قافیے کا استعمال کیسا آھنگ پیدا کرتا ھے۔ اور ردیف و قافیہ کی مرکزی سرتیاں کسطرح مصرعوں میں دھرائی جاتی ھیں۔ امیر خسرو کی غزلیں قوال اکثر اسی لئے گاتے ھیں۔ کہ ان میں غنائی وضع اور آھنگ ایسا موجود ھے۔ کہ گانے میں سرتیوں کے جوھر کھلتے ھیں۔ اور ان کا مکھڑا چمک اٹھتا ھے۔ عام طور پر امیر نے اپنے قافیوں اور ردیفوں میں اس بات کا التزام کیا ھے کہ حروف علت ضرور استعمال ھوں تاکہ گانے والا سرتیوں کو حسب خواھش جھلا سکے۔ جہاں ردیف اور قافیے میں حروف علت نہیں ھوتے وھاں گانے والا مشکلات کا احساس کرتا ھے۔ غالب کی یہ غزل ''دیکھیں کیا گزرے ھے قطرے پہ گہر ھونے تک'' غنائی اعتبار سے ناقص ھے۔ کہ گانے والا ''تک'' میں سرتیوں کی شکل اور ان کا مکھڑا نہیں دکھا سکتا۔ اس کے مقابلے میں یہ غزلیں ــــ

''زلف سیاہ رخ پہ پریشاں کئے ھوئے''
''طاقت کہاں کہ دید کا احساں اٹھائیے''
''آئینہ کیوں نہ دوں کہ تماشا کہیں جسے''
''خاموشی ھی سے نکلے ھے جو بات چاھئے''

غنائی اعتبار سے کامل ھیں۔ اور گانے والے گواھی دیں گے کہ

۱- جسطرح راگوں وہ راگ زیادہ دقیق، لطیف اور خوبصورت سمجھے جاتے ھیں جن میں زیادہ سے زیادہ سر لگتے ھیں۔ اسی طرح اشعار میں وہ شعر آھنگ، ترنم اور نغمے کے اعتبار سے زیادہ خوبصورت تصور کئے جاتے ھیں جس میں تمام حروف علت (معروف اور مجھول) صناعانہ طور پر استعمال ھوتے ھیں۔ الف۔ واؤ۔ ی کا کھیل دیکھئے گا۔
تنہا نہ تری زلف رسا لے گئی دل کو ــ مکھڑے کو چھپانے کی ادا لے گئی دل کو

ایسی ہی غزلوں میں ان کے جوہر کھلتے ہیں۔

بہرحال اس میں قطعاً کسی قسم کے شک کی گنجائش نہیں کہ ردیف اور قافیے کے استعمال سے غزل کی غائی کیفیت میں اضافہ ہوتا ہے۔ اور قافیے کے بغیر تو بات ہی نہیں بنتی۔

شمس قیس نے جو کچھ لکھا ہے۔ اسکا تجزیہ کیا جائے اور مطالب کا خلاصہ بیان کیا جائے تو یوں کہا جا سکتا ہے کہ

۱۔ غزل میں فنون عشقیات سے لیکر فنون حیات تک ہر موضوع بوجہ احسن پنپتا ہے۔

۲۔ غزل ہمیشہ معانی لطیف اور مطالب نفیس پر مشتمل ہوتی ہے

۳۔ قافیہ غزل کو لازم ہے (کہ غزل کا غنائی مزاج متعین کرتا ہے)۔

۴۔ غزل کا وزن [1] خوش آئند ہونا چاہئے اور الفاظ شیریں، ان کلمات سے احتراز کرنا چاہئے جو ذوق سلیم پر گراں گزرتے ہیں (یعنی بعض مضامین ایسے ہیں جنہیں غزل قبول نہیں کرتی)۔

طبعاً سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ جب غزل کے مضامین کا دائرہ اتنا وسیع ہے اور اسکے موضوعات اتنے متنوع ہیں تو وہ کون سے مطالب و معانی ہیں جن سے غزل سرا کو احتراز کرنا چاہئے۔ یہ تو ظاہر ہے کہ غزل میں گھٹیا درجے کے مضامین کے لئے کوئی گنجائش نہیں لیکن یہ بات وضاحت طلب ہے کہ مضامین و مطالب کا وہ کونسا سلسلہ ہے جو غزل کے قبیلے میں اجنبی نظر آتا ہے۔

۱۔ شمس کے لفظ یہ ہیں ''مقصود از غزل ترویح خاطر و خوشامد نفس است باید کہ بنائے آں بروزنے خوش مطبوع و الفاظے عذب و معانی رایق مروق نہد و در نظم آں از کلمات مستکراہ و سخنان خشن محترز باشند''۔ المعجم طہرانی ایڈیشن صفحہ ۳۰۶ (مقدمہ ۱۹۰۹ء میں لکھا گیا)

پروفیسر حمید احمد خان نے اس بات کا جواب دیتے ہوئے کہ غزل کی ہیئت اور مضمون کے بنیادی عناصر کیا ہیں یہ لکھا ہے۔ کہ غزل کے مضمون میں تین کیفیتیں ضرور پائی جاتی ہیں ان تینوں کیفیتوں کے نام ہیں۔ عمومیت، نکتہ سنجی اور غزل کے معروف بیانیہ سانچوں میں ڈھلنے کی صلاحیت۔ اس اجمال کی تفصیل وہ یوں کرتے ہیں۔

''غزل کب پیدا ہوئی اور یہ نام اسے کب ملا۔ اس بارے میں یقین سے کچھ کہنا کم از کم موجودہ معلومات کی روشنی میں ناممکن ہے۔ صرف اتنا کہا جا سکتا ہے کہ آٹھویں صدی عیسوی سے پہلے یقیناً [۱] اس کا مستقل وجود نہ تھا اور غالباً نویں صدی کے اواخر تک یا اس سے بھی پہلے فارسی غزل گوئی کا آغاز ہو چکا تھا۔ رودکی جو پہلا [۲] صاحب دیوان غزل گو شاعر ہے۔ دسویں صدی کے نصف اول میں گزرا ہے۔ بارھویں اور تیرھویں صدی میں سنائی، عطار اور رومی نے غزل کی عاشقانہ بات چیت کو تصوف کے نئے کیف سے آشنا کیا۔ یہ ایک بڑا ترقی پسندانہ قدم تھا۔ جس کے لئے رائج الوقت غزل کی زمین تیار نہ تھی۔ اس کا ایک ثبوت تو یہ ہے کہ خود سنائی کی غزل میں ایک قسم کی غرابت محسوس ہوتی ہے لیکن اس سے بھی زیادہ واضح یہ واقعہ ہے کہ گیارھویں صدی میں جب فارسی کے پہلے بڑے صوفی شاعر شیخ ابوسعید ابوالخیر کو کسی موزوں شعری ہیئت کی ضرورت پڑی تو انھوں نے غزل کو نہیں چھیڑا رباعی کو اختیار کیا۔ غزل میں تصوف کی آمیزش سو برس بعد سنائی کے حصہ میں آئی پھر

۱-۲- دونوں دعوے محل نظر ہیں۔ (دیکھئے احوال و اشعار رودکی۔ سعید نفیسی)۔

سعدی کی سلاست نے اس نئی غزل کو قبول عام تک پہونچایا ۔ اور حافظ کے سرور و الحان نے چاردانگ عالم میں ایک گونج پیدا کر دی ۔ دو صدیاں اور گزریں تو صفوی عہد کے شعراء نے فلسفہ و نفسیات کے مضامین بھی بڑی خوبی سے غزل میں بیان کئے ، سترھویں صدی میں بعض خیال بند شعرا نے (جن کے سرخیل مرزا عبدالقادر بیدل ہیں) عشق سے رو گردانی کرکے علوم عقلیہ کو بڑی شد و مد سے غزل کا موضوع قرار دیا پھر اردو کے متغزلین آئے انہوں نے نہ صرف فارسی غزل کے محاسن و لطائف کی تجدید کی ۔ بلکہ ہمارے گزشتہ دور معاشرت کی ترجمانی کا حق ادا کر دیا ۔ اس دور کے خاتمہ پر غالب غزل کے سلسلہ کا بظاہر آخری بڑا شاعر نظر آتا تھا ۔ لیکن پھر معلوم ہوا کہ غزل کے امکانات ابھی ختم نہیں ہوئے ۔ خود ہمارے زمانہ میں اقبال نے ازسر نو ان کا جائزہ لیا ۔ اور بڑی کامیابی سے سیاسی اور عمرانی موضوعات پر اپنی بیشتر غزلیات کی بنیاد رکھی [1] ۔

۱۔ ڈاکٹر یوسف حسین خاں نے اپنی تالیف ''اردو غزل'' میں اقبال کی اس قسم کی منظومات کو غزل میں شامل نہیں کیا ۔ ان کی رائے میں غزل کا اصل موضوع عشق مجازی ہے ۔ اور اقبال چونکہ عشق مجازی کا شاعر نہیں ہے ۔ اس لئے اقبال کے بیشتر یک قافیہ منظومات غزل سے خارج ہیں لیکن مشکل یہ ہے ۔ کہ غزل گو شعرا کا اپنا عمل اس استثنا کی تائید نہیں کرتا ۔ غزل کے موضوع کے متعلق یہ تقید صدر اول کے متغزلین کے بعد کسی نے تسلیم نہیں کیا ۔ یہ ظاہر ہے کہ بارھویں اور تیرھویں صدی کے نقادوں کے لئے اپنے عہد کی ''متصوفانہ غزل'' کو باقاعدہ غزل تسلیم کرنا اتنا ہی دشوار تھا جتنا بیسویں صدی کی تنقید کے لئے اقبال کی عمرانی غزل کو غزل کہنا ۔ غور کرنے کی بات یہ ہے کہ اگر عشق مجازی کے بعد عشق حقیقی کا بیان غزل نے قبول کر لیا ۔ تو ایک تیسری قسم کے عشق (عشق نصب العین یا عشق انسانیت) کے بیان سے غزل کیوں غزل نہیں رہتی ۔ بالخصوص اس حالت میں کہ اس نئے عشق کا بیان بھی اس جوش و خروش سے ہوا ہے جو غزل کی روایت کا حصہ ہے ؟

غزل کی سر گزشت کا یہ خاکہ سامنے رکھیئے تو غزل کی فنی حیثیت کے متعلق چند بنیادی امور معاً ظاہر ہو جاتے ہیں۔

(ا) غزل میں ایک قافیے (اور ردیف) کا استعمال پابندی سے از ابتدا تا حال ہمیشہ برقرار رہا۔

(ب) تقریباً یہی حال عشق کے موضوع کا ہے۔ مگر ایک اہم فرق کے ساتھ۔ وہ فرق یہ ہے۔ کہ جہاں ایک قافیہ غزل کی ہر بیت کے لئے ناگزیر ہے وہاں عشق کا بیان غزل میں بحیثیت مجموعی یا ابیات غزل میں فرداً فرداً لازم نہیں ہے یہ فرق تقید اور ترجیح کا فرق ہے۔ اس ترجیحی انداز میں عشق کے بعد بعض اور موضوعات مثلاً قضا و قدر۔ دوستی و دشمنی۔ رندی بے دینی وغیرہ غزل کو خاص طور پر مرغوب رہے ہیں۔

(ج) غزل کے موضوعات میں ارتقائے معاشرت کے ساتھ تغیر بھی ہوا اور اضافہ بھی۔

(د) لیکن یہ کبھی نہیں ہوا کہ ہر قسم کا مضمون غزل نے بلا تامل قبول کر لیا ہو۔ چنانچہ بلحاظ موضوع غزل میں جو تغیرات ہوئے وہ بہت آہستگی اور تدریج سے عمل میں آئے۔

غزل کی ساخت کے متعلق ان نکات سے فرداً فرداً کچھ نئے مباحث پیدا ہوتے ہیں۔ جن پر ہمیں یکے بعد دیگرے غور کرنا ہے۔ نکتہ اول سے ہم اس ابتدائی مگر سب سے اہم نتیجہ پر پہنچتے ہیں۔ کہ غزل کی جو بھی تعریف کی جائے۔ اس میں غزل کا ایک قافیہ ہونا ایک بنیادی شرط ہے۔ مضمون کوئی بھی ہو۔ قافیے کے مقابلہ میں اس کی حیثیت ثانوی ہے۔ عشق کے موضوع کو قافیہ کی طرح دوام ضرور میسر ہوا۔ لیکن بلحاظ ہمہ گیری اس کا مرتبہ قافیے سے

نمایاں طور پر نیچے ہے۔ قافیہ کی شان اطلاقی ہے۔ عشق کے مضمون کی طرح محض ترجیحی نہیں۔ کوی غزل۔ غزل کی کوی بیت۔ اس بنیادی قید سے آزاد نہیں ہو سکتی۔ بایں ہمہ محض ایک قافیہ ہونا ہی غزل کو مستقل صنف سخن نہیں بناتا۔ ورنہ غزل اور قصیدہ کا باہمی امتیاز ختم ہو جاتا۔ غزل کی طرح قصیدہ میں بھی ہر بیت ہم قافیہ ہوتی ہے اور بحروں کا استعمال ہی دونوں میں یکساں ہے۔ اس کے باوجود دونوں میں ہمیشہ فرق کیا جاتا ہے۔ اس فرق کی تشریح سے غزل کی تعریف کچھ اور آسان ہو جائے گی۔

قصیدہ کا طول اسے ایک حد تک غزل سے ممتاز کر دیتا ہے غزل ایک نسبتاً مختصر میدان سخن ہے۔ پانچ سات سے دس گیارہ ابیات تک اس کی عام حد ہے۔ لیکن یہ حد رباعی کے نمونے کی طرح قائم و ثابت حد نہیں ہے۔ زیادہ سے زیادہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ قصیدہ بالعموم لمبا اور غزل بالعموم چھوٹی ہوتی ہے۔ اس طرح قصیدہ کا انداز بیان مقابلتاً وزنی اور پر شوکت ہوتا ہے۔ اور غزل کی زبان نسبتاً نازک و نرم و لطیف چنانچہ غزل کی فضا میں قصیدہ کی زبان فوراً کرخت معلوم ہوتی ہے۔ باقی رہے غزل کے موضوعات سو اگر ان کے ساتھ قصیدے کے موضوعات کی ایک فہرست تیار کرکے رکھیئے تو دونوں کا اشتراک فوراً نمایاں ہو جاتا ہے۔ تاہم مضمون کے لحاظ سے بھی غزل اور قصیدے میں ایک وجہ تمیز ہے۔ جس کی حیثیت اگرچہ قطعی اور اطلاقی نہیں ہے۔ پھر بھی اسے اتنی اہمیت ضرور حاصل ہے کہ یہاں اس کا بیان کیا جائے غزل کے ابیات کے لئے کوی ایک موضوع مقرر نہیں ہوتا۔ بلکہ بالعموم ایک بیت کا منطقی مفہوم دوسری بیت کے منطقی مفہوم سے جدا ہوتا ہے بخلاف اس کے پورے قصیدے کا ایک

مخصوص موضوع ہوتا ہے ۔ (توحید ۔ نعت ۔ منقبت ۔ مدح ۔ عشق ۔ بہار ۔ خزاں) قصیدے کی ابیات متفرق المعنی ہونے کے باوجود بالواسطہ اسی موضوع سے وابستہ ہوتی ہیں ۔ قصیدہ بحیثیت مجموعی ہمیشہ ایک منطقی مفہوم رکھتا ہے۔ غزل بطور ایک کل کے منطقی مفہوم سے بے نیاز ہوتی ہے۔ اس کی متعدد ابیات کا کسی ایک مفہوم کو ادا کرنا استثنا ہے ۔ کلیہ نہیں۔ خود غزل گو شعرا کا عام دستور یہی بتاتا ہے کہ غزل میں منطقی تسلسل اگر ممنوع نہیں تو قبول و مرغوب بھی نہیں ہے۔

نکتہ (ا) کی اس تشریح کے بعد غزل کے خد و خال ایک حد تک نمایاں ہو گئے ہیں۔ یہ ظاہر ہے کہ ان توضیحات کا تعلق صرف غزل کی صورت سے ہے۔ غزل کی جامع تعریف اس وقت ممکن ہو گی ۔ جب غزل کی تاریخ سے حاصل شدہ باقی تینوں بنیادی نکات کا بھی تجزیہ ہوجائے ۔ نکات (ب) تا (د) کا تعلق غزل کے مضمون سے ہے۔ غزل کی ہیئت کو پوری طرح سمجھنے کے لئے مضمون کا تجزیہ بھی ضروری ہے ۔تاہم نکتہ (ا) سے جو نتائج ابھی مستنبط ہوئے ۔ انکی مدد سے غزل کی ہیئت کی تعریف اب ممکن ہو گئی ہے۔ غزل نام ہے ہم قافیہ اور بالعموم مختلف الموضوع ابیات کے ایک سلسلہ کا جس میں تعداد ابیات دس بارہ یا کچھ کم و پیش ہوتی ہے۔ ان میں الفاظ و تراکیب کی لطافت خاص طور پر ملحوظ رہتی ہے۔

(۲) اب ہم فن غزل گوئی کے مطالعے کے سلسلہ میں ان نکات کی طرف رجوع کرتے ہیں۔ جن کا تعلق غزل کے مضمون سے ہے۔

غزل میں بلحاظ موضوع جو ارتقاء ہوا ہے۔ اس کے پیش نظر یہ

حقیقت خود بخود ظاہر ہوتی ہے۔ کہ غزل کی تعریف کو کسی خاص موضوع میں مقید کر دینا غلط ہے۔ بلکہ ان نکات کو سامنے رکھئے تو یہ بھی قرین قیاس ہے کہ آگے چل کر غزل کی ہیئت ایسے مضامین کو قبول کرنے لگے جو اس وقت غزل سے خارج ہیں ۔ یہی حقیقت خود مولینا حالی مرحوم نے واضح الفاظ میں بیان کر دی تھی ۔ جب انہوں نے ''مقدمہ دیوان'' میں لکھا کہ ''ہمارے شعرا نے اس کو (یعنی غزل کو) ہر مضمون کے لئے عام کر دیا ہے۔ اور اب اس صنف سخن کو محض مجازاً غزل کہا جاتا ہے۔پس ہر قسم کے خیالات جو شاعر کے دل میں وقتاً فوقتاً پیدا ہوں ۔ غزل میں بیان ہو سکتے ہیں۔ مولانا حالی کی اس رائے سے متفق ہونے کے باوجود ہمارے لئے غزل کی ماہیت کو سمجھنے کی غرض سے ۔ غزل کی موجودہ ترجیحات بلحاظ مضمون قابل غور ضرور ہیں۔ عشق اور تقدیر ۔ رندی اور بے دینی کے موضوعات میں کون سی قدر مشترک ہے۔ جو غزل کے لئے خاص کشش رکھتی ہے ؟ غزل کے عمرانی پس منظر میں ان عناصر کا محض وجود اس کشش کی تشریح نہیں کرتا ۔ آخر دوسرے نفسیاتی اور مادی مظاہر بھی تو وہیں موجود تھے مثلاً صفائی یا سردی یا ہاتھی ۔ غزل نے انہیں کیوں رد کر دیا ؟ یقیناً اس لئے نہیں ۔ کہ وہ اچھی شاعری کا موضوع نہیں بن سکتے تھے ۔ بلکہ صرف اس لئے کہ وہ غزل کے خاندان سے نہ تھے ۔ غزل نے اس بارے میں اپنی فطری عربی عصبیت ابھی تک نہیں چھوڑی ۔ وہ اپنے قبیلے کو پہچانتی ہے۔ عاشق اور قضا و قدر اور رندی اور بے دینی اور میخواری اور خدا مستی اور دیوانگی اور درویشی سب کے درمیان ایک روائتی مناسبت ہے جو تغزل کے لئے قابل قبول ہے۔ یہ ایک ہی قبیلے کے مختلف افراد ہیں۔ جو سب کے سب ایک دوسرے۔

اور غزل کی روائت سے زنجیر در زنجیر بندھے ہوئے ہیں غزل کی فضا میں اجنبیوں کے لئے کوئی گنجائش نہیں ہے۔ انہیں کسی طرح یہاں رسائی ہو ہی جائے۔ تو نہ وہ خود زندہ رہ سکتے ہیں اور نہ فضا قائم رہتی ہے۔ لیکن اگر صفائی اور سردی اور ھاتھی کو بہار یا تصوف یا خودی کی طرح یہ موقع مل جائے۔ کہ غزل کے خاندان سے رشتہ پیدا کر لیں۔ غزل کے مسلمہ موضوعات کی زنجیر سے کہیں نہ کہیں منسلک ہو جائیں تو ان کے داخلے پر بھی کوئی پابندی نہیں رہے گی۔

غزل کے مضامین سے غزل کا تعلق نفسیاتی مناسبت پر مگر اس سے کہیں زیادہ انداز بیان کے مقتضیات پر مبنی ہے۔

ایک تو یہ مضامین خود دل نشیں ہیں۔ اس وجہ سے ان کے قبول کرنے کی فطری استعداد اکثر لوگوں میں موجود ہوتی ہے۔ تعلیمی یا اخلاقیاتی نظریات یا جدید اشتراکیت کے قضیے یا سیاسیات کے نزاعی مسائل بھی شعر کا موضوع ہو سکتے ہیں اور ہوتے ہیں لیکن ان کے اثبات کے لئے منطقی تفصیل کی ضرورت ہوتی ہے اور غزل تفصیل کی متحمل نہیں ہوتی۔ وہ تمام مضامین جو دو مصرعوں کی حد کے اندر حسن و خوبی سے بیان نہ ہو سکیں غزل کو فطرتاً نامرغوب ہیں۔ غزل کے موضوعات اب تک کسی نہ کسی السنانی جبلت سے وابستہ رہے ہیں۔ اس لئے اپنے اثبات کے لئے مفصل استدلال کے محتاج نہیں ہوتے۔

دیکھنا تقریر کی لذت کہ جو اس نے کہا
میں نے یہ جانا کہ گویا یہ بھی میرے دل میں ہے

غزل کے مضامین زباں سے نکلتے ہی دل میں اتر جاتے ہیں یہ قول عشق کے موضوع پر بوجہ احسن صادق آتا ہے۔ چنانچہ رودکی سے

اقبال تک، یہ ایک موضوع مختلف شکلوں میں غزل کا مضمون رہا ہے۔ لیکن غزل کے دوسرے موضوعات میں بھی کم و بیش یہی تاثیر پائی جاتی ہے۔ مثلاً تقدیر کو لیجئے یا بعض اخلاقی مضامین کو ان کے متعلقہ تصورات کی نوعیت تقریباً اسی طرح دلنشین ہوتی ہے۔ رندی اور بے دینی کے بعض پہلو در اصل آزادہ روی کی خاص شکلیں ہیں۔ اس لحاظ سے غزل میں ان کی مقبولیت بھی محتاج دلیل نہیں ہے۔ اس کے علاوہ شعرا کی عالم گیر روش یہی ہے کہ ضابطہ برداروں کی بجائے اہل حال کا ساتھ دیتے ہیں۔ اس میں غزل اور عام شاعری کے درمیان کوئی فرق نہیں ہے۔

غزل کے مضمون میں تین عناصر ایسے ہیں۔ جو بحیثیت مجموعی اسے عام شاعری کے مضامین سے ممتاز کرتے ہیں ان میں سب سے پہلا عنصر غزل کے مضمون کی عمومیت ہے۔ غزل کے مضمون کی عمومیت اپنی اصل کے لحاظ سے مضمون کے انداز بیان کی عمومیت ہے۔ یہ نکتہ اس مسلمہ اصول کی تکرار نہیں ہے۔ کہ شعر و ادب کے موضوعات عام انسانی دلچسپیوں سے ماخوذ ہوتے ہیں۔ اس سے مراد ایک بالکل جداگانہ خاصیت ہے۔ جو دوسرے اصناف شعر کے مقابلے میں غزل کا مابہ الامتیاز ہے۔ غزل کے موضوع اور ادب کے دوسرے موضوعات میں نفسیاتی کیفیت کا نہیں اسلوب و اظہار کا فرق ہے۔ تاریخ اور وقت و مقام کا تعین اور کسی معلوم شخصیت سے تعلق جو عام ادبیات میں صداقت کی سند سمجھا جاتا ہے۔ غزل کو پسند نہیں آتا۔ اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ معلوم شخصیت بالخصوص واقعات غزل کے مضمون کی تہ میں نہیں ہوتے یا نہیں ہو سکتے مطلب یہ ہے کہ غزل کا مضمون اپنے اظہار میں اس قسم کی تخصیص کو نظر انداز کرتا ہے۔

غزل کا مضمون بارہا دور زمان و مکان کے اندر تو ہوتا ہے۔ لیکن زمان یا مکان کے کسی خاص نقطے سے وابستہ نہیں ہوتا ۔ مثلاً اقبال کا یہ شعر :

ٹہنی پہ کسی شجر کی تنہا
بلبل تھا کوئی اداس بیٹھا

شعر ضرور ہے مگر غزل کا شعر یقیناً نہیں ہے۔ اس شعر کا اشارہ ایک گزرے ہوے خاص واقعے کی طرف ہے۔ اس لئے یہ بداھتاً غزل کی بنیادی عمومیت سے عاری ہے تغزل کے سامنے بیک وقت دو عالم ہوتے ہیں۔ ایک انفرادی ۔ دوسرا عمومی اگر کسی شعر کا انداز بیان اس کے مضمون کو عالم انفرادی سے آگے نہ لے جائے تو وہ غزل کا شعر نہیں ہوسکتا ۔ بلبل کے متعلق اقبال کے مندرجہ بالا شعر کا خطاب صرف عالم انفرادی سے ہے غزل کا میدان شخصی زندگی [1] ہے مگر زید یا عمر و با بکر کی شخصیتیں غزل کے موضوع سے خارج ہیں۔ گویا غزل کا مضمون مختص بہ شخصیت تو ہوتا ہے۔ مختص بہ فلاں و ہماں کبھی نہیں ہوتا ۔ یہاں تک کہ میں۔ تو اور وہ جیسی صیغہ واحد کی ضمیریں بھی غزل میں بالعموم انسان کے ضمیر اجتماعی پر دلالت کرتی ہے۔ نہ کہ مخصوص شخصیات پر۔ دور حاضر کے بعض انگریزیت پسند نقادوں نے اس بارے میں عجیب و غریب ٹھوکریں کھائی ہیں کہ غزل میں جہاں ضمیر واحد متکلم کا استعمال دیکھتے ہیں۔ وہیں اسے ذاتی اعتراف سمجھ کر غزل گو کے سوانح حیات مرتب کرنے بیٹھ جاتے ہیں۔ یہ حضرات تو کچھ ایسے قابل اعتنا نہیں ہیں۔ مگر تعجب یہ ہے کہ ضمیر متکلم کے اسی استعمال کے باعث

۱- مراد انفرادیت ہے ۔ داخلیت نہیں ۔

ایک عام خیال اور مشتہر ہو گیا ہے۔ کہ غزل کے مضامین ''داخلیت [۲]''
اور دروں بینی [۱]'' پر مبنی ہوتے ہیں۔ اور ایسے اہل الرائے بھی جن
سے احتیاط کی توقع کی جا سکتی تھی۔ اسی غلط فہمی میں مبتلا نظر
آتے ہیں۔ تعجب اس بات پر ہے کہ جہاں تک دروں بینی کا تعلق
ہے۔ اس بدیہی حقیقت کی طرف اہل الرائے کے اس طبقے کا ذہن
منعطف نہیں ہوا کہ پورے ایک ہزار تک فارسی اور اردو کے تقریباً
سب چھوٹے بڑے شعرا نسلاً بعد نسلٍ صنف غزل میں مضمون آرائی
کرتے رہے۔ شعرا کی ان بے شمار نسلوں میں لازماً ہر طبیعت اور ہر
ذہنی ساخت کے انسان موجود تھے دروں بین بھی اور بروں بین بھی۔
بروں بین طبیعت کے غزل گو شعرا اگر غزل نہیں لکھتے تھے تو کیا
لکھتے تھے؟ اگر مراد یہ ہے کہ بروں بین انسان شاعر ہوتا ہی
نہیں ہے تو پھر دروں بینی کو شاعری کی خصوصیت قرار دینا درست

۱۔ ''داخلیت'' اور ''دروں بینی'' جدید نفسیات کی دو مختلف المفہوم
اصطلاحیں ہیں۔ دروں بینی شخصیت کا ایک فطری انداز ہے۔ اور داخلیت
قوت تمیز کے حدود کا ایک بیان۔ مثلاً ایک دروں بین انسان کے نقطہ نظر
میں ''خارجیت'' کا توازن ہو سکتا ہے۔ اور بروں بین انسان کا فیصلہ اس کی
اپنی ''داخلیت'' میں محصور۔ دروں بینی میں نفس ہر توجہ کا مرکز اور ہر
عمل کا مصدر ہے بروں بین انسان میں دلچسپیوں کا رخ غیر نفسی یا معروض
کی طرف ہوتا ہے۔ یہاں تک کہ بروں بین انسان کا نفس بھی معروض کے
سانچے میں ڈھل جاتا ہے۔ دروں بین کی دنیا بنیادی طور پر اسکے انا کی دنیا
ہے بروں بین کا میلان واضح طور پر غیر انا کیطرف ہوتا ہے۔ دروں بینی اور
بروں بینی سے قطع نظر ''داخلیت'' سے مراد وہ کیفیت ہے۔ جس کے ماتحت
شاعر اپنے ذاتی تجربہ سے باہر نہیں آسکتا نہ اپنی ذات کا معائنہ ایک بیرونی
شاہد کی حیثیت سے کر سکتا ہے ''خارجیت'' سے مراد وہ نقطۂ نظر ہے۔
جس کے مطابق شاعر اپنے نفس سے بلند ہو کر خود اپنی ذات کو بھی دوسرے
مشہودات کی طرح دیکھ سکتا ہے اور اس طرح اپنی ذات کو کائنات میں ایک
متوازی مقام دیتا ہے۔

تھا نہ کہ محض غزل کی۔ لیکن یہ قیاس کہ بروں بین انسان شاعر نہیں ہوتا شیکسپیئر اور سعدی اور دوسرے بروں بین اکابر شعرا کے ہوتے ہوئے قطعاً خلاف واقعات ہے۔ باقی رہا غزل کی داخلیت کا معاملہ۔ سو خارجیت کا نقطۂ نظر غزل میں اس کثرت سے ملتا ہے۔ کہ غزل کو مطلقاً داخلی واردات کا پابند بنانا صراحتاً ناممکن ہو جاتا ہے۔ مثال کے طور پر اشعار ذیل دیکھئے۔ ان میں ہر غزل گو اپنے آپ سے اس طرح باہر کھڑا اپنے آپ کو دیکھ رہا ہے کہ چاہے تو اپنی روح کو ہاتھ لگا لے۔ خارجیت کا منتہائے کمال یہ ہے کہ انسان خود اپنے نفس کو ایک بے تعلق تماشائی کی حیثیت سے دیکھنے لگے۔

دل و جانم بتو مشغول و نظر در چپ و راست
تا ندانند حریفاں کہ تو منظور منی

(سعدی)

می گریم و از گریہ چو طفلم خبرے نیست
در دل ہوسے ہست و ندانم کہ کدام است

(نظیری)

زندگی در گردنم افتاد بیدل چارہ نیست
شاد باید زیستن ناشاد باید زیستن

(بیدل)

رنج سے خوگر ہوا انساں تو مٹ جاتا ہے غم
مشکلیں مجھ پر پڑیں اتنی کہ آساں ہو گئیں

(غالب)

ادائے مطلب دل ہم سے سیکھ جائے کوئی
انہیں سنا ہی دیا حال داستاں کی طرح

(داغ)

اب ہمیں غزل کے مضمون کے ان دو مثبت پہلوؤں پر غور کرنا ہے کہ جو عمومیت بیاں کے ساتھ اکثر شامل ہوتے ہیں۔ غزل کے مضمون کا دوسرا امتیازی عنصر بھی عمومیت کی طرح مضمون کے انداز بیاںؔ ہی کی ایک کیفیت ہے۔ یہ دوسری کیفیت ایک قسم کی ذہنی چبھن بن کرظاہر ہوتی ہے۔ اس لحاظ سے غزل کی بیت گویا شعر میں نثر کے ''مقولے'' کا جواب ہے۔ غزل کا مضمون ضخیم نہیں ہوتا۔ مگر نوک دار ضرور ہوتا ہے۔ غزل میں جو بات کہی جاتی ہے۔ وہ ہلکا سا انشراح۔لطیف سا استعجاب پیدا کئے بغیر نہیں رہتی۔ مثلاً غالب کا یہ شعر ملاحظہ کیجئے:

بادہ بہ وام خوردہ و زر بہ قمار باختہ
وہ کہ بہ ہر چہ نا سزاست ہم بہ سزا نہ کردہ ایم !

یا اقبال کا یہ مطلع۔

نہ تخت و تاج میں نے لشکر و سپاہ میں ہے
جو بات مرد قلندر کی بارگاہ میں ہے

غزل کے مضمون کی اس نکتہ آفرینی یا بذلہ سنجی نے غزل میں بعض معنوی صنعتوں مثلاً طباق و تضاد اور بالخصوص مبالغے کو بڑا اہم مقام دیا۔ غزل میں لطیف معنی کی تعبیر خط مستقیم کی بجائے ایک چڑھتی ہوئی قوس سے ہوئی ہے۔ جس کے نقطۂ عروج پر پہنچتے

ھی ایک قسم کا ذھنی دھما کا ضرور محسوس ھوتا ھے۔ اس کے برعکس جہاں بیان محض بیان ھے کسی داخلی یا خارجی حقیقت کا بغیر اس کے کہ اس میں کوئی نکتہ پیدا ھو۔ وھاں تغزل کے لئے کوئی گنجائش نہیں رھتی۔ میر حسن کا یہ شعر مثال کے طور پر لیجئے۔ جس میں بدر منیر کے دل کی حالت بے نظیر کی جدائی میں یوں ظاھر کی گئی ھے۔

ٹھہرنے لگا جان میں اضطراب
لگی دیکھنے وحشت آلودہ خواب

اس ذھنی کیفیت کے بیان میں۔ گو یہ عالم عشق کے ایک عام واقع کا اظہار ھے۔ تغزل کی نکتہ سنجی نظر نہیں آتی۔ لیکن اس کے ساتھ ھی چونکہ یہ شعر غزل کی اس عمومیت سے بھی عاری ھے۔ جس کی شرح اوپر ھو چکی ھے۔ اس لئے ممکن ھے یہ خیال ھو۔ کہ محض عمومیت کے نہ ھونے کی وجہ سے یہ شعر غزل کے لئے ناسازگار معلوم ھوتا ھے۔ اب اسماعیل میرٹھی کے اس شعر پر نظر ڈالئے :

کوے ھیں سب دیکھے بھالے
چونچ بھی کالی، پر بھی کالے

یہاں صیغہ جمع کے استعمال سے شعر کے مضمون میں ایک قسم کے عمومیت واضح ھے لیکن کوئی شخص اسے غزل کا شعر قرار نہیں دے سکتا۔ اسلئے کہ یہ شعر تغزل کی نکتہ سنجی سے یکسر خالی ھے۔ اس کے مقابلے میں حافظ کا یہ شعر دیکھئے۔

شہپر زاغ و زغن زیبائے صید و قید نیست
کاین کرامت بہرۂ شہباز و شاھین کردہ اند!

اس شعر میں نہ عشق کا بیان ہے۔ نہ مے گساری کا۔ پھر بھی یہ واضح طور پر غزل کا شعر ہے۔ پہلے مصرع میں زاغ و زغن کے متعلق شاعر کا قول جو ایک واقعہ کا اظہار ہے۔ ہمارے ذہن میں ہلکا سا تجسس پیدا کرتا ہے۔ مصرع ثانی میں نکتہ سنجی کی قوس اپنی معراج پر پہنچ جاتی ہے۔ یہ وہ مقام ہے جہاں شعر پر تغزل کی مہر لگ گئی ہے۔ اسطرح غالب نے اردو دیوان کے ایک مشہور شعر میں اسماعیل میرٹھی کے کوے کیطرح قمری اور بلبل کی ظاہری شناخت بیان کی ہے۔

قمری کف خاکستر و بلبل قفس رنگ

لیکن یہ شعر پرندوں کی شباہت کے اس بیان پر ختم نہیں ہو گیا غزل کا کوئی شعر اس قسم کے مضمون پر ختم نہیں ہوتا۔ نہ ہو سکتا ہے۔ غالب نے ان دو پرندوں کی شباہت کا ذکر کرکے اس ذکر سے ایک بات پیدا کی ہے۔ جو مصرع ثانی میں بیان ہوئی ہے۔

اے نالہ نشاں جگر سوختہ کیا ہے؟

غزل کے مضمون میں نکتہ سنجی کی اس کیفیت کا ظہور کئی شکلوں میں ہوتا ہے۔ ان میں سب سے زیادہ اہمیت فطرت انسانی کے مختلف پہلوؤں کے انکشاف کو حاصل ہے۔ مثلاً نظیری کا شعر ہے۔

شرم می آید ز قاصد طفل محجوب مرا
برسر راهش بیندازید مکتوب مرا

باوحشی یزدی کہتا ہے۔

مگر آثار مرگ از من هویدا شد که می بینم
عزیزان را نهانی آستین بر چشم تر امشب

بعض دفعہ محض شوخی طبع سے کوئی لطیفہ پیدا ہو جاتا ہے۔

جیسے اس قسم کے اشعار میں۔

میں نے کہا کہ دعویٰ الفت مگر غلط
کہنے لگے کہ ہاں غلط اور کسقدر غلط

اسکے علاوہ غزل گو شعرا کو حیات انسانی پر تبصرہ بھی بہت مرعوب ہے - یہ تبصرہ کبھی مفرد مشاہدات اور واردات کے بیان کی شکل میں آتا ہے اور کبھی منطقیانہ تاویل و تشریح کی صورت اختیار کرتا ہے - پہلی صورت میں کسی واقعے کا بیان محض اس لئے ہوتا ہے کہ اسکا اشارہ کسی لطیف نتیجے تک ہماری رہ نمائی کر دے - جیسے غالب کے اس شعر میں -

چلتا ہوں تھوڑی دور ہر اک تیز رو کے ساتھ
پہچانتا نہیں ہوں ابھی راہبر کو میں

دوسری صورت میں نتائج بطور نتائج کے پیش کئے جاتے ہیں۔ جیسے ذوق کے اس شعر میں۔

لائی حیات آئے قضا لے چلی چلے
اپنی خوشی سے آئے نہ اپنی خوشی چلے

غزل کے بے شمار اخلاق موضوعات میں بھی یہی نکتہ آفرینی ملتی ہے۔ اخلاق مضمون کا حسن بیان کبھی رعایت لفظی پر مبنی ہوتا ہے - جیسے سعدی کے اس شعر میں -

اے قطرہ منی سر بیچارگی بنہ
کابلیس را غرور منی خاکسار کرد

اور کبھی لطیف استدلال پر - جیسے درد کے اس شعر میں -

گر کہتے ہو کہ ہے وہی ہادی وہی مضل
تو راہ پر ہیں سب کوئی گمراہ ہی نہیں

کبھی اخلاق مضمون کی برجستگی اور بے تکلفی بھی شعر میں تاثیر پیدا کر دیتی ہے۔

ہاں بھلا کر تیرا بھلا ہوگا
اور درویش کی صدا کیا ہے!

اسی طرح طنز متغزلا نکتہ سنجی کا ایک بڑا سر چشمہ ہے۔ طنز کے بنیادی تیکھے پن کیلئے دو مصرعوں کی حد خاص طور پر موزوں ہے۔ ناصح اور واعظ سے غزل گو شعرا کو جو شغف ہے۔ اسمیں انہیں غزل کی ہیئت کے طنزیہ امکانات کی طرف سے بھی کچھ نہ کچھ اشارہ ضرور ہوتا ہے۔ خواجہ حافظ اپنی شیرینی مزاج اور حالات بیاں کے باوجود چبھتی ہوئی طنز کے بادشاہ ہیں۔

ایں تقوی ام بس است کہ چوں واعظان شہر
ناز و کرشمہ بر سر منبر نمی کنم!

غزل کے مضمون میں نکتہ سنجی کی ایک اور مقبول شکل ڈرامائی کیفیت ہے۔ چنانچہ تغیر موضوع میں ڈرامائی ممکنات کی موجودگی نے بھی غزل کو اس طرف توجہ دینے کا موقع دیا۔ کسی مختصر سے سلسلہ واقعات میں ناگہانی طور پر کسی بنیادی تغیر کے رونما ہونے سے۔ یا اس کے محض امکان سے غزل کے ڈرامائی نکتے کی تعمیر ہوتی ہے۔ مثلاً میر درد کے مشہور شعروں میں ہے۔

سو بھی نہ تو کوئی دم دیکھ سکا اے فلک
اور تو یاں کچھ نہ تھا ایک مگر دیکھنا

میر تقی فرماتے ہیں۔

جہاں پر اب مزاریں ہو گئی ہیں
وہاں پہلے بہاریں ہو گئی ہیں

نظام کا شعر ہے۔

من آن مرغم کہ باشد اشیانم سایہ برگے
تواند جنبش بادے مرا بے خانماں کردن

تقدیر ہی کے موضوع پر اقبال نے ایک نسبت معکوس سے یہ نکتہ پیدا کیا ہے۔

کافر ہے تو ہے تابع تقدیر مسلماں
مومن ہے تو وہ آپ ہے تقدیر الہٰی

کہیں یہ ڈرامائی نکتہ سنجی تقدیر کے موضوع کے علاوہ زندگی کے عام واقعات کے بیان میں بھی نظر آتی ہے۔ اور غالب نے اس سے بکثرت کام لیا ہے۔ مثلاً یہ چار شعر دیکھئے۔

گدا سمجھ کے وہ چپ تھا مری جو شامت آئے
اٹھا اور اٹھ کے قدم میں نے پاسباں کے لئے
بندگی میں بھی وہ آزادہ و خود بیں ہیں کہ ہم
الٹے پھر آئے در کعبہ اگر وہ وا نہ ہوا

نشستہ ام بگدای بہ شاہراہ و ہنوز
ہزار دزد بہ ہر گوشہ در کمیں دارم
گر رفتہ ام ز کوے تو آسان نہ رفتہ ام
این قصہ از زبان عزیزاں شنیدہ باد

اس چوتھے شعر میں پہلے شعر کی طرح اصل ڈراما شاعر کے لفظوں کے اندر نہیں بلکہ ان کے باہر قاری کے ذہن میں متشکل ہوتا ہے۔

غزل کے مضمون کی تیسری خاصیت وہ ہے۔ جسے ہم نے استعارتاً غزل کے قبیلے سے وابستگی کا نام دیا تھا۔ یہیں غزل کی

تاریخ سے حاصل کئے ہوئے نکات چہارگانہ میں سے آخری دو پر غور کرنا مناسب معلوم ہوتا ھے اس نقطے سے کہ غزل کے موضوعات میں ارتقائے معاشرت کے ساتھ تغیر اور اضافہ ھوا - یہ صاف ظاھر ھے - کہ غزل مقتضیات عصر کو خاطر میں لاتی اور ان سے متاثر ھوتی ھے۔ اگر یوں نہ ھوتا تو رودکی اور رومی - غالب اور اقبال کی غزل میں وہ اختلاف موضوع نظر نہ آتا - جو فی الواقع موجود ھے - غزل تمام دیگر اصناف ادب کی طرح زمانے کے رجحانات کے متوازی چلتی ھے۔ مگر اسکی ترغیبات وقتی نہیں - عصری ھوتی ھیں یہ بالکل قدرتی بات ھے - دو خود مکتفی مصرعوں کا پیمانہ اس قسم کی تفصیل کا متحمل نہیں ھو سکتا - جو کسی روزنامچے یا داستان میں ملجاتی ھے - تیرھویں صدی عیسوی کی فارسی اور اٹھارویں صدی کی اردو غزل میں ایک عالمگیر ویرانی کا اثر واضح طور پر محسوس ھوتا ھے - مگر افراد کی بربادی کا ذکر صراحتاً نہیں ملتا - حقیقت یہ ھے کہ غزل واقعات کا روزنامچہ تو نہیں - مگر ثقافتی قدروں کی تاریخ ضرور ھے - امروز فردا کا ماجرا غزل میں اس حد تک بیان ھوتا ھے - جس حد تک وہ روح عصر کی ترجمانی کرے - یہاں وقت کی رفتار صبح و شام کے تغیر سے نہیں قرنوں اور صدیوں کے انقلاب سے ناپی جاتی ھے - نویں صدی عیسوی میں غزل کا موضوع صرف عشق تھا - بعد میں جو اضافے ھوئے - انکی رفتار یہ تھی - بارھویں صدی میں تصوف ، سولھویں میں فلسفہ و نفسیات بیسویں میں سیاسی و عمرانی تصورات -

تغیر کی یہ رفتار اس قدر سست کیوں ھے ؟ بظاھر یہ معلوم ھوتا ھے کہ غزل نئے موضوعات سے گھبراتی ھے لیکن در اصل اس قدامت پسندی کی تہہ میں اظہار و ابلاغ کی کچھ بنیادی مشکلات

ھیں جنھیں غزل نظر انداز نہیں کر سکتی۔ واقعہ یوں ھے کہ غزل جدت موضوع سے بیزار نہیں ھے ۔ لیکن انداز بیان کی ایک پرانی روائت سے وابستہ ضرور ھے ۔ اس وابستگی کے بغیر غزل کمال گویائی سے محروم ھو جاتی ھے۔ دو مصرعوں کی حد کے اندر بہت کچھ کہہ جانا ۔ خاص قسم کی زبان استعمال کئے بغیر ممکن نہیں ھے۔ غزل میں جو لفظ استعمال ھوتا ھے ۔ وہ محض لفظ یعنی کسی شے یا تصور کی علامت ھی نہیں ھوتا ۔ بلکہ وہ کسی داستان یا پس منظر کا ٹکڑا ھوتا ھے ۔ غزل کی زبان انہیں ٹکروں کے جوڑنے سے بنتی ھے اوو اسی طرح اس جہان معنی کی تعمیر ھوتی ھے ۔ جسے ھم غزل کی بیت کی حیثیت سے پہچانتے ھیں۔ مثلاً غزل گو شاعر جب یہ کہتا ھے کہ ۔

عاشقی صبر طلب اور تمنا بے تاب
دل کا کیا رنگ کروں خون جگر ھونے تک

تو عاشقی کا صرف وہ مفہوم مراد نہیں ھے ۔ جو لغت کی کتابوں میں لکھا ھے ۔ اس لفظ کا اشارہ کچھ شعری اور معاشرتی روائتوں ۔ کچھ پرانی کہانیوں ۔ کچھ جذباتی کیفیتوں ۔ کچھ اخلاقی قدروں کی طرف بھی جاتا ھے ۔ جو ''فرھنگ آصفیہ'' میں مذکور نہ ھونے کے باوجود داخل مفہوم ھیں ۔ اس شعر کے بعض دوسرے الفاظ (تمنا ۔ بے تاب ۔ دل ۔ خون جگر) اپنے لغوی معنوں سے آگے بھی کچھ معنویت رکھتے ھیں جبتک غزل کے لفظوں میں یہ معنویت نہ ھو۔ اسکا مضمون اور بیان دونوں تشنہ رہ جاتے ھیں۔ وہ موضوعات جو غزل سے باھر ھیں انہیں غزل میں ابھی تک اس لئے جگہ نہیں ملی کہ وہ غزل کے روائتی انداز بیان سے مناسبت نہیں رکھتے ۔ یہ عام مناسبت نفسیاتی نہیں محض فنی ھے ۔ اور امتداد زمانہ کے ساتھ اسکا

رفع ہو جانا عین ممکن ہے۔

غزل کی یہ مخصوص معنویت لفظوں کی جداگانہ ہستی تک محدود نہیں ہے۔ الفاظ و تراکیب کے باہمی روابط ایک طویل شجرۂ نسب کی مدد سے غزل کے مفہوم کو منور و ہم مرکز دائروں تک وسیع کرتے چلے جاتے ہیں۔ غزل کے موضوعات کے بیان کیلئے تلمیحات و اصطلاحات اور رموز و اشارات کا سلسلہ اس طرح قلابہ بہ قلابہ ملا ہوا ہے کہ ایک ہلکی سی ٹھوکر بیک وقت دیر و حرم میکدہ و مسجد۔ مدرسہ و خانقاہ میں گونج پیدا کر دیتی ہے۔ اس انتظام کے ماتحت غزل کی بیت کے دو مصرعے اپنی ظاہری جسامت کے مقابلے میں کہیں زیادہ وسعت اور بلندی حاصل کرتے ہیں۔ مثلاً خواجہ حافظ عالم مے کشی کو اکثر دوسرے عوالم سے ربط دیتے ہیں۔ جیسے شراب نوشی اور عاشقی کو۔

مادر پیالہ عکس رخ یار دیدہ ام

یا شراب نوشی اور جہاں بینی و جہاں کشائی کو۔

آئینہ سکندر جام جم است بنگر

اسی طرح طغرائے مشہدی نے ذیل کے شعر میں شراب موسیقی اور مسرت کو ایک کر دیا ہے۔ اور اس آمیزش کی سند ایک دلاویز معاشرتی رسم سے لی ہے۔

عروساں را بہ سوئے حجلہ نتواں برد بے سازے

بہ آواز دف و نے دختر رز بہ مینا کن!

شراب، سرور، موسیقی، عروسی، ان میں ظاہراً ایک مناسبت سی معلوم ہوتی ہے۔ لیکن غزل بارہا اس سہارے کے بغیر بھی کارفرما ہوتی ہے۔ چنانچہ مرزا غالب نے پھانسی کے تختے اور

پائہ منبر کو نہایت برجستگی سے اس بیت الغزل میں یکجا کر دیا ہے۔

آن راز که در سینه نهانست نه وعظ است
بردار توان گفت به منبر نتوان گفت

رازِ نہاں کا اشارہ اس شعر کے مضمون کو عاشقی کی دنیا سے منسوب کرتا ہے۔ لیکن دار کی تلمیح منصور حلاج کے قصے کی طرف جاتی ہے۔ اسلئے یہ رازِ نہاں عاشقی کی دنیا سے نکل کر الٰہیات یا کسی ایسے ہی بلند تر عالم میں پہنچ جاتی ہے۔ وعظ اور منبر کے ذکر سے مسجد کی پر سکوں فضا ہی سامنے نہیں آتی۔ واعظ کی عافیت کوشی و سخن طرازی کا پردہ بھی چاک ہو جاتا ہے۔ اسطرح غالب کے اردو دیوان کا یہ شعر لیجئے۔

دل پھر طوافِ کوئے ملامت کو جائے ہے
پندار کا صنم کدہ ویراں کئے ہوئے

حرم اور بت خانہ، حسن فروشی کا بازار اور وعظ و نصیحت کا ادارہ، طواف کعبہ کا احترام اور بت شکنی کی فرضیت، ان سب عناصر کو غالب نے اس ایک شعر میں سمویا ہے۔

غزل کے لئے زنجیر در زنجیر انداز بلاغت اسلئے ممکن ہے کہ اس کے الفاظ کسی نحوی جملے یا منطقی قضیے کے مفہوم سے ماورا ایک اور معنویت رکھتے ہیں۔ جن کے متعلق شاعر اور قاری میں پہلے سے سمجھوتا موجود ہوتا ہے۔ مومن کہتا ہے۔

تم مرے پاس ہوتے ہو گویا
جب کوئی دوسرا نہیں ہوتا

اس مشہور شعر کے پہلے لفظ تم کے نحوی اطلاقات نا محدود ہیں۔ لیکن پڑھنے والا فی الفور اس سے ایک شخص خاص مراد

لیتا ہے منطقی طور پر دیکھئے تو اس تم سے مراد شاعر کا جانی دشمن کون خوفناک بھوت۔ دلوں میں وسوسے پیدا کرنے والا خناس بھی ہوسکتا ہے۔ لیکن کون ہے جو اس قسم کی منطق نوازی کو مضحکہ خیز قرار نہیں دے گا اس ایک ضمیر حاضر کی تعریف ہمارے ذہن میں بے تکلف یوں آتی ہے۔ ''وہ مرد یا عورت جس سے شاعر کو (یا شاعر کے پردے میں کسی دوسرے شخص کو) محبت ہے۔ لیکن جسکی ملاقات محبت کرنے والوں کو باسانی میسر نہیں ہوتی۔'' یہ کیفیت تو محض ایک ضمیر حاضر کے استعمال کی ہے۔ غزل کے دوسرے الفاظ بھی بالعموم ایک اصطلاحی معنی رکھتے ہیں لیکن خوبی یہ ہے کہ مصطلحات غزل کی کثرت تعداد کے باوجود ان سے غزل کے عام قاری کی واقفیت بالکل بے تکلف اور عالمگیر ہے۔ غزل نے کثیرالتعداد مصطلحات جن مختلف دنیاوں کے لئے ہیں۔ ان کا شمار کرنیکی کوشش کیجئے۔ تو غزل کی وسعت بیان اور تنوع مضمون کا کچھ اندازہ ہوتا ہے۔ ستارے اور قدیم اساطیر انسان اور پرندے، اور حشرات شہر اور دیہات، تاریخ و فلسفہ عشق اور مذہب، سیاست و معاشرت، رندی و مے خواری، بادشاہی و گداگری، معصیت و معصومیت کونسا رنگ ہے۔ جو اس عظیم الشان قوس پر کہیں نہ کہیں چمکتا ہوا نظر نہیں آتا ہے۔ ان اصطلاحات کی فہرست تیار کرنا اہل لغت کا کام ہے۔ نقادوں میں مولانا حالی نے ایک قسم کی ایک مختصر سی فہرست بطور نمونہ مرتب کی تھی۔ اور اگرچہ انہوں نے یہ ترتیب بغرض اعتراض پیش کی تھی۔ لیکن واقعہ یہ ہے کہ قارئین اسے دیکھ کر غزل کی اصلاحات و علامات کی وسعت پر متحیر ہوتے ہیں۔

یہاں غزل کے مضمون کا تجزیہ ختم ہوتا ہے۔ غزل کی ہیئت کی تعریف ہم پہلے کر چکے ہیں۔ اب اس تعریف کیساتھ غزل کے مضمون کی تعریف بھی شامل ہو جانی چاہئیے۔ ''غزل کے موضوع کی کوئی قید نہیں ہے۔ لیکن غزل کے مضمون میں تین کیفیتیں ضرور پائی جاتی ہیں۔ ان تینوں کیفیتوں کے نام ہیں۔ عمومیت، نکتہ سنجی اور غزل کے معروف بیانیہ سانچوں میں ڈھالنے کی صلاحیت۔''[1]

عمومیت اور نکتہ سنجی کے متعلق پروفیسر صاحب موصوف نے جو کچھ لکھا ہے اس سلسلے میں یہ بات بھی ملحوظ خاطر رکھنی چاہئیے۔ کہ ہر چند یہ درست ہے۔ کہ ''تغزل کے سامنے بیک وقت دو عالم ہوتے ہیں ایک انفرادی اور دوسرا عمومی۔ اگر کسی شعر کا انداز بیان اسکے مضمون کو عالم انفرادی سے آگے نہ لے جائے تو تو وہ غزل کا شعر نہیں ہو سکتا۔'' لیکن جیسا کہ کالنگ ووڈ[2] نے تصریح کی ہے۔ شعر میں جذبے کا اظہار ہوتا ہے۔ جذبے کا بیان نہیں ہوتا اور یہ اظہار بدون استثنا خالصتاً شخصی، انفرادی اور ذاتی ہوتا ہے۔ بالفاظ دیگر شاعر جذبے کی کسی عمومی صورت کی ترجمانی نہیں کرتا۔ نہ اسکی کسی بسیط یا مفرد صورت کا تجزیہ کرتا ہے۔ جو جذبات اس پہ طاری ہوتے ہیں وہ عام آدمیوں کی نسبت زیادہ پیچدار اور دقیق ہوتے ہیں۔ اور اسکا رد عمل بھی اسی نسبت سے ذاتی اور شخصی ہوتا ہے نکتہ سنج غزل سرا جذبے پر اسکے نام کا لیبل نہیں لگاتا۔ وہ جذبے کا اپنی تمام دلالتوں سمیت ابلاغ و اظہار کرتا ہے۔ وہ یہ نہیں کہتا جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے کہ مجھے عشق ہوا

۱- اردو غزل رسالہ ''اردو'' جنوری ۱۹۵۲ء (کراچی) جلد ۳۱ نمبر ۱-

2. *The Principles of Art;* R.G. Collingwood; Oxford; At the Clarendon Press.

ہے - وہ اس کیفیت خاص کا بیان کرتا ہے جس پر اسے عشق کا گمان ہوتا ہے - یہ کیفیت خاص شاعر کی ذہنی استعداد اسکے شعور و وقوف اس کے ماحول اور اسکی ذات کے کوائف کے مطابق پیدا ہوتی ہے - جذبے سے پیدا شدہ خالص انفرادی کیفیت کے ابلاغ و اظہار کا نام شعر ہے - عمومیت سے فقط یہ مراد ہے - کہ جس جذبے کا اظہار کیا گیا ہے - اسے اسطرح فنی صورت بخشی گئی ہے کہ پڑھنے والوں کو یہ محسوس ہوتا ہے کہ وہ بھی اس جذبے کے کسی نہ کسی پہلو کو پہچانتے ضرور ہیں - جس نسبت سے پڑھنے والے زمان و مکاں سے ماورا ہو کر جذبے کی کیفیت کو پہچانیں گے اور جانیں گے اسی نسبت سے شعر میں عمومیت پیدا ہوگی - یوں کہنا چاہئے کہ شاعر عمومیت پیدا کرنے کیلئے اپنے جذبات کی اوسط نہیں نکالتا کہ ہر پڑھنے والا جذبے کے اظہار میں کوئی چیز جانی پہچانی پائے - وہ تو جذبے کی تمام پیچید گیوں کا ، دلالتوں کا ، لوازم کا ، اپنی طبیعت کے رجحان کے مطابق اظہار کرتا ہے اور یہ اظہار جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے - بالکل شخصی اور انفرادی اور دوسروں کے اظہار سے کسی نہ کسی حد تک ضرور مختلف ہوتا ہے - یہی اختلاف اسلوب کا اختلاف بنتا ہے - اور یہی نکتہ سنجی بھی کہلاتا ہے -

نکتہ سنجی کے متعلق پروفیسر صاحب موصوف نے نکتہ طرازی کا حق ادا کر دیا ہے - اس سلسلے میں راقم السطور کا خیال یہ ہے کہ غزل کی نکتہ سنجی - نقطۂ نظر کے اختلاف سے پیدا ہوتی ہے ظاہر ہے کہ ہر بڑا فن کار جب حقیقت کا مشاہدہ کرتا ہے تو شاہراہ عام سے ہٹ کے کرتا ہے - اسکی نظر حقایق کے ان پہلوؤں پر بھی پڑتی ہے جو عام لوگوں کی نظر سے مخفی رہتے ہیں - حقیقت ایک

تراشیدہ ھیرے کی طرح ھے ۔ جس کا ھر پہلو چھوٹ دیتا ھے ۔ نکتہ سنج غزل سرا اپنی افتاد طبیعت اور اپنے رجحان کے مطابق کسی خاص پہلو سے حقیقت کا مشاھدہ کرتا ھے ۔ بعض اوقات یوں بھی ھوتا ھے کہ وہ حقیقت کی کلیت کی توضیح کے لئے اسے دو تین مختلف پہلوؤں سے دیکھتا ھے جو بظاھر ایک دوسرے کی ضد معلوم ھوتے ھیں ۔ غزل سرا اپنی نکتہ طرازی سے کام لیکر یہ ظاھری تضاد رفع کرتا ھے اور بتاتا ھے کہ نقطۂ نگاہ کے اختلاف سے کتنا فرق پڑ گیا تھا ۔ قدیم نقاد اسی نقطۂ نگاہ کے اختلاف کو جدت ادا کہتے ھیں ۔ مراد یہی ھے کہ غزل سرا یا تو حقیقت کو کسی نئے پہلو سے دیکھتا ھے ۔ جو اس سے پہلے ھمارے علم میں نہ تھا ۔ یا مختلف پہلوؤں سے دیکھ کر حقیقت کے کل کا سراغ لگانا چاھتا ھے ۔ غالب کے ھاں (مثال کے طور پر) عشق کے جذبے کو مختلف نقطہ ھائے نگاہ سے دیکھا گیا ھے ۔ یہ دماغ کا خلل بھی ھے ۔ اور یہ وہ آگ بھی ھے جو لگائے نہیں لگتی اور بجھائے نہیں بجھتی ۔ غزل سرا کا مقصود یہ ھے ۔ کہ عشق کی حقیقت کا مختلف پہلوؤں سے مشاھدہ کر لے اور پھر اسکی کلیت پر مطلع ھو ۔

اگرچہ کسی حقیقت کی کلیت پر مطلع ھونا (کاملاً) صرف خالق کائنات کے لئے ممکن ھے ۔ جو بیک وقت حقایق کو تمام مختلف نقطہ ھائے نظر سے دیکھ سکتا ھے ۔ اور زمان و مکاں سے ماورا ھو کر دیکھ سکتا ھے ۔ تاھم نکتہ سنج غزل سرا کوشش ضرور کرتے ھیں ۔ کہ یا تو حقیقت کو بالکل نئے پہلو سے دیکھیں یا مختلف پہلوؤں سے دیکھیں غزل میں نکتہ سنجی کی کچھ مزید مثالیں ملاحظہ ھوں ۔ کم و بیش ھر شاعر نے حسن کے چڑھتے ھوئے سورج کی طرف دیکھا ھے ۔ اور تجلی سے جو آنکھیں خیرہ ھوئی ھیں اسکا بیان کیا ھے لیکن نکتہ سنج غزل

سرا حسن کی ڈھلتی دھوپ کا رنگ بھی دکھاتا ہے -

ڈھلا ہے حسن لیکن رنگ ہے رخسار جاناں پر
ابھی باقی ہے کچھ کچھ دھوپ دیوار گلستاں پر

محبوب کے ورود سے جو شمع جل اٹھتی ہے - بجھتے ہوئے کنول روشن ہو جاتے ہیں انکی تصویر کشی ہر شاعر نے کی ہے لیکن سالک نے کہ غالب کا شاگرد ہے اس کیفیت خاص کا بیان کیا ہے جب محبوب کے ورود سے نظام محفل درہم برہم ہو جاتا ہے -

وہ زیب شبستاں ہوا چاہتا ہے
یہ مجمع پریشاں ہوا چاہتا ہے

حسن مطلع میں اسی ورود محبوب کو ایک اور نقطہ نظر سے دیکھا - جو عام نقطہ نظر سے قریب تر ہے -

خراماں خراماں چلے آتے ہیں وہ
گلستاں گلستاں ہوا چاہتا ہے

دونوں نقطہ ہائے نظر میں بظاہر تضاد معلوم ہوتا ہے لیکن غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ غزل سرا نے ورود محبوب کی کلیت کے کوائف پر مطلع ہونا چاہا تھا -

مسلم ہے کہ ہر انسان کے ذہن میں حسن کی ایک تصویر خیالی جلوہ گر رہتی ہے وہ دنیائے خارج کے تمام پیکر ہائے جمال کو اسی تصویر کے پیمانے سے ناپتا ہے - اور کہیں اس تصویر کی مثال نہیں ملتی - اس کی وجہ یہ ہے کہ پردہ ذہن پر جو تصویر ثبت ہے - وہ کئی تصویروں سے مل کر بنی ہے - حسن و جمال کے جو کرشمے وقتاً فوقتاً غزل سرا کو نظر آئے ہیں - وہ اس تصویر کا رنگ روغن بن گئے ہیں - ظاہر ہے کہ ایسی تصویر دنیائے خارجی میں کبھی متشکل نہ ہوگی - لیکن اسکی جستجو غزل سرا کو بے قرار رکھے گی - وہ اس حسن گریز پا کو ہر جگہ ڈھونڈے گا اور نہ پائے گا - جہاں کہیں

اسکی جھلک دیکھ لے گا۔ وھیں دل تھام کر رہ جائیگا۔ لیکن وقت بتائے گا کہ جھلک ھی نظر آئی تھی۔ تصویر کے پورے خدوخال نظروں سے مخفی رھے تھے تو غالب کہتا ھے۔

تمثال جلوہ عرض کر اے حسن کب تلک
آئینۂ خیال میں جھانکا کرے کوئی[1]

اب یوں کہہ سکتے ھیں کہ اچھی غزل کو پہچاننے کے کچھ پیمانے ھاتھ آئے ھیں۔ لیکن ابھی تک بیشتر بحث فنون عشقیات سے رھی ھے یعنی عشق مجاز سے طبعاً سوال پیدا ھوتا ھے کہ غزل میں تصوف کا کیا مقام ھے۔ کیا عبد و معبود اور خالق و مخلوق کے درمیان بھی ایسے ھی پراسرار اور جذبات آفریں روابط قائم ھیں۔ جیسے عاشق غزل سرا اور محبوب دل ربا کے درمیان ھوتے ھیں۔ کیا تصوف کے پیچیدہ مسائل غزل کے اچھے اشعار میں سموئے جا سکتے ھیں۔ اس کا جواب اثبات میں ھے۔ مطالعہ شاھد ھے کہ رومی اور عطار کی غزلوں میں حافظ، غالب اور داغ کی غزلوں سے کم سر مستی موجود نہیں۔ حقیقت یہ ھے کہ ذھن انسانی کی ساخت اس طرح کی واقع ھوئی ھے۔ کہ مجاز کو حقیقت سے کلیتاً جدا کر دینا بالکل ناممکن ھے۔ اس سلسلے میں یوسف حسین خاں نے بڑے پتے کی باتیں کہی ھیں وہ لکھتے ھیں۔

ابتک عشقیہ شاعری کے اس رجحان کا ذکر کیا گیا۔ جس کا خطاب مجاز سے ھے۔ لیکن انسانی ذھن اور وجدان کی ساخت کچھ ایسی ھے۔ کہ مجاز و حقیقت کو ایکدوسرے سے بالکل جدا کرنا دشوار ھے۔ حافظ کہہ گئے ھیں۔

۱- راقم السطور کا شعر ھے:
تصویر لیلی ھودج نشین تھی لیلی نہیں تھی
ذوق تماشا کیا جھانکتا تھا محمل بہ محمل

UNIV ... TION

ما در پیالہ عکس رخ یار دیدہ ایم
اے بے خبر ز لذت شرب مدام ما

اہل نظر کو مجاز میں حقیقت کا پرتو نظر آتا ہے ۔ معرفت الہی بغیر معرفت نفس اور معرفت کائنات کے ممکن نہیں ۔ ذات احدیت جو وجوب محض ہے اسماء و صفات سے بلند اور خلق و مجاز سے ماورا سہی لیکن پھر سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ مظاہر کونیہ اور انکے احکام و آثار کی اصلیت کیا ہے؟

بقول غالب :

جب کہ تجھ بن نہیں کوئی موجود
پھر یہ ہنگامہ اے خدا کیا ہے
یہ پری چہرہ لوگ کیسے ہیں
غمزہ و عشوہ و ادا کیا ہے

ان سوالوں کا جواب غالب نے وہی دیا جو معارف نے سلوک کے واقف کاروں نے اس سے پہلے دیا تھا ۔

اصل شہود و شاہد و مشہود ایک ہے
حیراں ہوں پھر مشاہدہ ہے کس حساب میں

ہنگامہ ہستی کی کرشمہ سازیوں میں اور پری چہروں کے غمزۂ عشوہ و ادا اور انکی شکن زلف عنبریں اور نگہ سرمہ سامیں ارباب وفا کیلئے تجلیات الہی کی جلوہ فرمائیاں موجود ہیں ۔ جو انسان کا حقیقی مطلوب ہے ۔ اصل حسن و جمال شاہد حقیقی میں ہے ۔ اسلئے وہی عشق و محبت کے قابل ہے ۔ دوسرے مظاہر فریب نظر سے زیادہ نہیں ہیں ۔ وہ جمال بھی ہے اور جمیل بھی ۔ حسن بھی ہے اور حسین بھی ۔ اسی طرح وہ اسم بھی ہے اور صفت بھی ۔ حسن و عشق

کی تخلیق کرتا ہے ۔ جسکا خاصہ جذب ہے جو عاشق کو اپنے سے باھر لے جاتا ہے ۔ اس ماورائی کیفیت میں وہ نئے سرے سے قدروں کی تخلیق کرتا ہے ۔ جسمیں جذبہ اور تخیل ہم آمیز ہوتے ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ جذبے پر جب تخیل کی ضرب لگتی ہے ۔ تو اسمیں سے روشنی پیدا ہوتی ہے ۔ جیسے چقماق میں سے ، یہ روشنی اہل تصوف کے نزدیک الٰہی تجلی ہے ۔ جسکی طرف وہ لپکتے ہیں۔ تا کہ اپنے آپ کو اسمیں شرابور کر دیں ۔ اسطرح خودی اور خدا ایک ہو جاتے ہیں۔ یہ ضرور ہے کہ غالب کا تصور اتنا وارداتی نہیں جتنا کہ میر درد یا نیاز بریلوی کا ۔ اسکا تعلق اندرونی جذبے کے مقابلے میں ذہن سے زیادہ ہے اس کے اس ذہنی رجحان نے اسکی وسیع مشربی کو اجاگر کیا ۔ جو تغزل کی روح رواں ہے ۔

غالب سے پہلے میر درد کے بیان خاص طور پر عالم انوار و اقدار اور عشق حقیقی کی زمزمہ سنجیاں ملتی ہیں۔ ویسے تو میں سمجھتا ہوں کہ تصوف تغزل سے ایسا ہم آہنگ ہے کہ ہر اعلیٰ درجے کے غزل گو کے کلام میں اسکی تھوڑی بہت چاشنی موجود ہے۔ یہ خیال بجائے خود اپنے اندر شعریت رکھتا ہے۔ کہ وجود حقیقی جب اپنے تعین کی طرف مائل ہوا ۔ تو عالم رنگ و بو اور مظاھر کونیہ کا ظہور ہوا ۔ عالم میں خالق تعالیٰ جاری ساری ہے۔ جو کچھ ہے ۔ وہ اسی کے اسماء و صفات کا ظہور ہے ۔ کثرت اور تعداد کی تہہ میں اصول وحدت کارفرما ہے ۔ چونکہ کائنات کی ہر شے میں ذات باری کا جلوہ موجود ہے ۔ اسی واسطے مظاھر اپنے اندر کشش اور دلبستگی کا سامان رکھتے ہیں حواس ظاھری کی رسائی چونکہ محدود ہے ۔ اسلئے عشق حقیقی کے مقامات تک رسائی وجدان کے ذریعے

ھی ممکن ھے۔ اگر ذات واجب انسانی خودی اور مظاھر سے بالکل ماورا ھوتی تو اسکی موجودگی اور تاثیر کو انسان کیسے محسوس کرتا۔ ھمہ اوستی فلسفے میں انسانی خودی کا منتہا یہ ھے کہ وہ انائے مطلق میں اپنے آپ کو ضم کر دے اور حقیقت سے علیحدگی کا احساس باقی نہ رھے۔ غرضیکہ ھمہ اوستی فلسفے کے تمام تصورات بجائے خود شعر ھیں اور ان میں تغزل کے تمام عناصر بدرجہ اتم موجود ھیں۔ جنہیں نئے نئے پیراؤں میں ظاھر کیا گیا ھے۔ صوفی شاعر کے وجود کا ھر ذرہ محبت میں سرشار ھوتا ھے۔ ذات باری کے عشق کی بدولت اسکے دل میں ساری کائنات کی محبت کی سمائی ھو جاتی ھے۔ جو فرق و امتیاز کے ظاھری اعتبار سے بالاتر ھوتی ھے۔ اسکی روح کی سوت سے جو محبت کے چشمے پھوٹتے ھیں۔ وہ بلا لحاظ اس کے کہ چمن ھے یا بنجر زمین سبکو یکساں طور پر سیراب کرتے ھیں۔ محبت کی یہ پر تاثیر قوت سورج کی روشنی کیطرح کائنات پر چھا جاتی اور ذرے ذرے کو روشن کر دیتی ھے۔

تصوف کے مسائل کو اردو غزل میں شروع ھی سے برتا گیا۔ اسلئے کہ یہ موضوع رمز و کنایہ کیساتھ خاص طور پر مناسبت رکھتا تھا۔ ولی اور میر تقی میر کو زیادہ تر مجاز سے دل بستگی رھی۔ لیکن ان اساتذہ کے یہاں بھی آپکو ایسے اشعار ملیں گے جن میں تصوف کا رنگ صاف طور پر نظر آتا ھے۔ میر صاحب کے چند اشعار ملاحظہ ھوں۔

ھم آپ ھی کو اپنا مقصود جانتے ھیں
اپنے سوائے کس کو مسجود جانتے ھیں

اپنی ہی سیر کرنے ہم جلوہ گر ہوئے تھے
اس رمز کو ولیکن مورود جانتے ہیں

کچھ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ غزل کی زبان اور اسلوب تصوف کے اسرار و رموز کو بیان کرنیکے لئے خاص طور پر موزوں تھے مجازی عشق کے معاملوں کیطرح حقیقی عشق کی کیفیتیں بھی تفصیل، منطقی تسلسل اور صراحت کی متحمل نہیں ہو سکتی تھیں۔ چنانچہ غزل میں تصوف کے مضمون اچھی طرح کھپ گئے تصوف کے سہارے فلسفہ اور حکمت نے بھی ایوان غزل میں بار پایا۔ جنکی بدولت کلام میں تنوع پیدا ہوا اور علوم و فنون کے لطائف بیان ہونے لگے۔ حافظ سے لیکر غالب تک مشرقی ممالک کے علم و فن کی ساری ذہنی ترقی ہمیں غزلوں میں شعری نکات کی شکل میں نظر آتی ہے۔ اگرچہ جذبات ہی غزل کی حقیقی اساس رہے۔ لیکن جذبات جذبات میں فرق ہوتا ہے۔ ایک اس شخص کے جذبات ہیں۔ جسکا سینہ علوم و معارف کی روشنی سے منور ہے۔ ایک اسکے جذبات ہیں۔ جو مادی حیوانی زندگی سے آگے اپنی نظر نہیں لے جا سکتا۔ ضرور تھا کہ اس فرق کا اثر غزل لکھنے والوں کے کلام پر پڑتا اور پڑا۔

اردو غزل میں میر درد کا کلام عشق حقیقی کے رنگ میں لگا ہوا ہے۔ لیکن وہ تغزل اور شعریت کے دامن کو کبھی اپنے ہاتھ سے نہیں چھوڑتے۔ انکے کلام میں ایک خاص رنگ اور انفرادیت پائی جاتی ہے۔ وہ اپنے روحانی تجربوں کو نرم اور ملائم سروں میں بیان کرتے ہیں جو انکی قلبی کیفیتوں اور اخلاص کے آئینہ دار ہیں۔ ان کے کلام میں تصوف تغزل کے ساتھ پوری طرح ہم آہنگ نظر آتا ہے۔ لفظوں کی گھلاوٹ نے معنوی حسن کو چار چاند لگا دئے ہیں چند

مثالیں ملاحظہ ہوں۔

جگ میں آ کر ادھر ادھر دیکھا
تو ہی آیا نظر جدھر دیکھا

اس ہستی خراب سے کیا کام تھا ہمیں
اے نشۂ ظہور یہ تیری ترنگ ہے

تہمتیں چند اپنے ذمے دھر چلے
کس لئے آئے تھے ہم کیا کر چلے
زندگی ہے یا کوئی طوفان ہے
ہم تو اس جینے کے ہاتھوں مر چلے

از بسکہ جہاں نقش فنا کا ہی نگیں ہے
دل جس سے لگا پھر اسے دیکھا تو نہیں ہے

ارض و سما کہاں تیری وسعت کو پا سکے
میرا ہی دل ہے وہ کہ جہاں تو سما سکے
وحدت میں تیری حرف دوئی کا نہ آ سکے
آئینہ کیا مجال تجھے منہ دکھا سکے

نہ پوچھو ہمارے ہجر کی اور وصل کی باتیں
چلے تھے ڈھونڈھنے جسکو سو وہ ہے آپ کھو بیٹھے

متوسطین میں غالب اور نیاز بریلوی کے یہاں تصوف کا رنگ ملتا ہے۔ خاص طور پر نیاز بریلوی نے جو اپنے زمانے کے مشہور صاحب حال صوفی گزرے ہیں۔ اپنے کلام میں سلوک کے اسرار و رموز بیان کئے ہیں۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں۔

دید اپنے کی تھی اسے خواہش
آپ کو ہر طرح بنا دیکھا
صورت گل میں کھل کھلا کے ہنسا
شکل بلبل میں چہچہا دیکھا

کہیں ہے بادشاہ تخت نشین
کہیں کاسہ لئے گدا دیکھا
کہیں عابد بنا کہیں زاہد
کہیں رندوں کا پیشوا دیکھا

تو نے اپنا جلوہ دکھانے کو جو نقاب منہ سے اٹھا دیا
وہیں محو حیرت بے خودی مجھے آئینہ سا بنا دیا
وہ جو نقش پا کی طرح رہی تھی نمود اپنے وجود کی
سو کشش نے دامن ناز کی اسے بھی زمیں سے مٹا دیا

خاک کے پتلے نے دیکھ کیا ہی مچایا ہے شور
جن و ملک کے اوپر کر رہا ہے اپنا زور
عشق کے میدان میں آ صورت انسان بنا
عاشقِ مولا ہوا چاند کا جیسے چکور

خموشی کا عالم ہے اپنا مقام
نہیں آشنا بحث و تکرار کے
مبارک رہے تجھکو واعظ بہشت
میاں ہم تو طالب ہیں دیدار کے

غالب کے کلام میں مجاز اور حقیقت دونوں کو بڑی خوبی سے سمویا گیا ہے۔ غالب کی شخصیت کیطرح اسکے کلام میں بڑی وسعت ہے اسکی چشم بینا نے حیات و کائنات کو ہر ممکن نقطۂ نظر سے دیکھا اوران کی اسطرح ترجمانی کی کہ اسمیں سب کچھ آ گیا۔ مجاز اور حقیقت بھی۔ شرح درد اشتیاق بھی اور حسن کرشمہ ساز کی معجز نمائیاں بھی۔ شوخی اس بلا کی ہے کہ خود اپنے آپ تک کو نہیں چھوڑتے اور کبھی خود اپنے اوپر بھی چوٹ کر جاتے ہیں۔

یہ مسائل تصوف یہ تیرا بیان غالب
تجھے ہم ولی سمجھتے جو نہ بادہ خوار ہوتا

مسائل تصوف کے ساتھ پری وشوں کا ذکر بھی کر جاتے ہیں کہ کہیں حکمت و معرفت کی خشکی انسانیت کی شگفتگی پر غالب نہ آ جائے۔

ذکر اس پری وش کا اور پھر بیان اپنا
بن گیا رقیب آخر تھا جو راز دان اپنا

مجاز کو بعد میں دیکھیں گے۔ آئیے دیکھیں وہ حقیقت کی نسبت کیا کہتے ہیں۔ انہیں جو کچھ کہنا ہے بڑی بلند آہنگی سے کہتے ہیں۔ متبذل اور پیش پا افتادہ تشبیہوں سے انہوں نے ہمیشہ احتراز کیا ہے۔ ان کے طرز ادا کی جدت کا یہ اقتضا تھا کہ خود اپنے تخیل سے نئی نئی ترکیبیں، بندشیں اور اچھوتے استعارے اور

کنائے ایجاد کریں چنانچہ انہوں نے یہی کیا۔ ہر بات کو انوکھے طریقے سے بیان کیا واجب الوجود کے مسئلے کو کس معنی آفرینی کے ساتھ بیان کرتے ہیں۔

ہر چند ہر ایک شے میں تو ہے
پر تجھ سے تو کوئی شے نہیں ہے
ہاں کھائیو مت فریب ہستی
ہر چند کہیں ہے کہ نہیں ہے
ہے تجلی تیری سامان وجود
ذرہ بے پر تو خورشید نہیں

کثرت آرائی وحدت ہے پرستاریٔ وہم
کر دیا کافر ان اصنام خیالی نے مجھے

دہر جز جلوۂ یکتائی معشوق نہیں
ہم کہاں ہوتے اگر حسن نہ ہوتا خودبیں

نہ ہو یہ ہرزہ بیابان نورد وہم وجود
ہنوز تیرے تصور میں ہیں نشیب و فراز

ہے مشتمل نمود صور پر وجود بحر
یاں کیا دھرا ہے قطرہ و موج و حباب میں

بحر کا وجود ان صورتوں کے تعدد پر مبنی ہے۔ جو کبھی قطرہ کا، کبھی موج کا اور کبھی حباب کا روپ اختیار کر لیتی ہیں۔

مختلف صورتیں بحر سے علیحدہ کوئی وجود نہیں رکھتیں۔ بلکہ ان کی شانیں ہیں۔ جن میں وہ جلوہ گر ہوتا ہے۔ اگر یہ شانیں نہ ہوں تو بحر کی ہستی نا مکمل رہ جائے۔ شاعر نے بڑے ہی لطیف اور بلیغ طریقے سے انسانی وجود اور مظاہر خارجی کی صفاتی تجلیوں کو اسطرح خالق کائنات سے وابستہ اور خود ان کی وجہ وجود کو آشکارا کیا ہے۔

ہے غیب غیب جسکو سمجھتے ہیں ہم شہود
ہے خواب میں ہنوز جو جاگے ہیں خواب میں

غیب الغیب سے تصوف کی اصطلاح میں احدیت ذات مراد ہے جو عقل و ادراک کی حدوں سے پرے ہے شاعر کہتا ہے کہ جس کو ہم عالم ظاہر سمجھ رہے ہو۔ جو کثرت و تعدد کی صورت میں نظر آتا ہے۔ وہ ذات احدیت ہی ہے۔ اس کی جلوہ فرمائیوں سے دھوکا ہوتا ہے۔ کہ یہ مظاہر کونیہ اس سے علیحدہ ہستی رکھتے ہیں۔ حالانکہ یہ اس سے جدا نہیں ہیں۔ غالب نے بڑی دقیقہ سنجی سے مندرجہ بالا شعر میں خواب کی تمثیل سے اپنا مطلب واضح کرنے کی کوشش کی ہے۔ لیکن یہ وضاحت تفصیل سے بے نیاز ہے۔ شاعرانہ وضاحت میں بھی رمز و ایما کی مبہم کیفیت موجود رہتی ہے۔ چنانچہ اس میں ہمیں اس کی مثال ملتی ہے۔ کوئی شخص اگر خواب کی حالت میں یہ دیکھے کہ وہ بیدار ہے تو کیا واقعی بیدار ہوگا نہیں خواب میں اپنی بیداری کا خواب دیکھنے والا خواب ہی میں ہوگا۔

کائنات کے جلؤوں کی قلمونی اور انسان کی طاقت دید کے محدود ہونے کو اس طرح ظاہر کیا ہے۔

صد جلوہ رو برو ہے جو مژگاں اٹھائیے
طاقت کہاں کہ دید کا احساں اٹھائیے[1]

وحدت تاثر شمس قیس رازی نے شعر سے بحث کرتے ہوئے بتصریح لکھا ہے کہ شعر کہہ لینے کے بعد شاعر کا فرض ہے کہ وہ اشعار پر غور کرنے کے بعد طے کرلے کہ انکی تقدیم و تاخیر کی کیا کیفیت ہوگی۔ یہ اس نے بڑی پتے کی بات کہی ہے مراد یہ ہے کہ وہ شعر میں (اور غزل بھی اس میں شامل ہے) ایک تسلسل کا قائل ہے۔ لیکن یہ تسلسل منطقی نہیں۔ بلکہ تاثر کی وحدت سے پیدا ہوتا ہے۔

غزل پر یہ الزام قطعاً غلط ہے کہ اسکا ہر شعر ہر معنی میں ایک اکائی ہے اور غزل کے دوسرے اشعار سے (الا ماشا اللہ) اسکا کوئی ربط نہیں۔ یہ اور بات ہے کہ غزل مسلسل ہو اور اس میں مضمون کا ربط مسلمہ طور پر قائم ہو۔

عصر حاضر کے نقادوں نے جہاں یہ کہہ کر غزل کی حمایت کی ہے کہ ہر شعر کو اکائی مان لیا جائے تو بھی غزل کی اہمیت اور اسکے حسن جمال میں کوئی فرق نہیں پڑتا۔ وہاں یہ کہہ کر بھی مسئلے کو سلجھانا چاہا ہے کہ غزل میں تسلسل بقطع و یقیں موجود ہوتا ہے اور غور کرنے سے ظاہر ہوتا ہے اور یہی بات قرین صواب ہے۔ سجاد رضوی غزل اور وحدت تاثر کے عنوان سے لکھتے ہیں۔[2]

غزل میں یہی ایک وحدت تاثر ہوتی ہے۔ جسکو بہت سے لوگ موڈ کے نام سے یاد کرتے ہیں۔ یہ تاثر غزل کے ہر شعر میں رچا

۱۔ اردو غزل۔
۲۔ رسالہ صحیفہ۔ لاہور (۳)

ہوتا ہے - اور اس امر کے باوصف کہ غزل کا ہر شعر اپنے مقام پر خود مکتفی اور دوسرے شعروں سے کسی قسم کے منطقی ربط سے بے نیاز ہوتا ہے - اس کے باوجود یہ موڈ یا یہ وحدت تاثر غزل کے تمام اشعار کو ایک لڑی میں پرو دیتی ہے یہ ممکن ہے کہ شعروں کا یہ اندرونی ربط ظاہراً معلوم نہ ہو - یعنی اتنا کمزور اور اتنا لطیف ہو کہ اسے پہچاننے کیلئے ذہنی قوتیں کام میں لانا پڑیں - لیکن جس بات پر مجھے اصرار ہے اور جو بات میرے نزدیک غزل کا لازمی جزو ہے وہ یہ ہے کہ چاہے یہ موڈ بالکل مدھم، بالکل کمزور اور بالکل لطیف ھی کیوں نہ ہو اسکا ہونا ضروری ہے ورنہ غزل غزل نہ رہیگی بلکہ مختلف بیتوں کا مجموعہ بن جائے گی اور واقعاً نیم وحشی نہیں بلکہ وحشی صنف سخن کا روپ دھار لے گی -

مجھے تو غزل اور انسانی معاشرے میں بڑی مماثلت نظر آتی ہے - افراد اپنے مقام پر الگ اور خود مکتفی حیثیت کے مالک ہوتے ہیں - لیکن انکا تعلق اپنی ذات کے علاوہ ایک اور کل سے بھی ہوتا ہے - جسے اجتماع یا معاشرہ کہتے ہیں - معاشرہ کی تشکیل اس امر کی مرہون منت ہوتی ہے کہ متعدد افراد ایک روح اجتماعی کے حامل ہوں - یہ روح اجتماعی کسی ایک شے سے عبارت نہیں ہوتی - بلکہ افراد کے ایک مجموعہ کی ہئیت ترکیبی سے ابھرتی ہے - ہر فرد بظاہر دوسرے فرد سے جسمی اعتبار سے الگ تھلگ نظر آتا ہے - لیکن جب کوئی فرد کسی ہئیت اجتماعی میں شریک ہوتا ہے - تو اسکا دوسرے افراد سے ایک رابطہ معنوی استوار ہو جاتا ہے - تمام افراد کے دل و دماغ کسی مطمح نظر کسی نصب العین کے حصول کی خواہش کے ماتحت کام کرتے ہیں - ان میں ایک نظم پیدا ہو جاتا ہے - لیکن اگر

ان افراد میں یہ چیزیں موجود ہوں جنہیں اقبال کے لفظوں میں ربط ملت کہہ سکتے ہیں تو افراد کا یہ مجموعہ اجتماع کہلانے کا مستحق ہوگا۔

غزل بھی اشعار کا ایک اجتماع ہوتی ہے۔ ہر شعر منفرد ہوتا ہے خود مکتفی اور قائم بالذات۔ لیکن اس کے ساتھ ہی ایک وسیع تر کل کا جزو بھی ہوتا ہے۔ یہ کل ان تمام اشعار کے ربط معنی، سے عبارت ہوتا ہے۔ اگر آپ غزل کو صنف شعر گردانیں اور یوں آئینہ دار حسن مانیں تو یہ بات لازم ہوگی۔ کہ غزل کے مختلف اشعار کو کوئی شیرازہ بند میسر ہو۔ ان میں کسی نہ کسی قسم کا کوئی ربط، کوئی تعلق ہو ورنہ غزل اصناف شعر میں شمار نہ ہو سکے گی۔ اب یہاں ایک اور بات قابل غور ہے۔ کہ غزل کی جتنی تعریفیں ہوئی ہیں۔ ان میں یہ قید لگائی گئی ہے۔ کہ وہ کم از کم ٥ اشعار پر مشتمل ہو۔ اساتذۂ غزل کے دواوین میں یہ بات دیکھی جا سکتی ہے۔ کہ اگر کہیں کسی زمین میں پانچ شعر نہ ہو پائیں تو انہیں متفرقات اور فردیات میں شامل کیا گیا۔ غزل میں عدم وحدت ربطی یا وحدت تاثر کے قائل حضرات اس بات کا دعویٰ کرتے ہیں کہ وہاں شعر اکائی ہوتا ہے۔ یعنی دو مصرعے، اور ان مختلف اشعار کو ایک جگہ جمع کرنیکی وجہ ردیف یا قافیہ یا دونوں چیزیں ہوتی ہیں۔ اگر یہ بات مان لی جائے تو اس کا مطلب یہ ہوگا کہ ایک یا دو شعروں کو جو ایک ہی زمین میں ہوں، غزل کا نام دیا جا سکتا ہے۔ لیکن ظاہر ہے کہ آجتک یہ دعویٰ کسی نے نہیں کیا۔ اسکے برعکس اساتذہ کے دواوین میں متعدد مثالیں ملتی ہیں کہ ایک ہی زمین میں دو یا دو سے زیادہ غزلیں کہی گئیں اور ان کو الگ الگ رکھا گیا۔ حالانکہ مروجہ اور مسلّمہ

قاعدے کے مطابق ان تمام شعروں کو ایک غزل قرار دیا جا سکتا تھا۔ مثال کے طور پر غالب کی وہ دو غزلیں دیکھئے جن کے مطلع ھیں:

(۱) ملتی ھے خوئے یار سے نار التھاب میں
کافر ھوں گر نہ ملتی ھو راحت عذاب میں
(۲) کل کے لئے کر آج نہ خست شراب میں
یہ سوء ظن ھے ساقی کوثر کے باب میں

سوال پیدا ھوتا ھے کہ غالب نے ان دونوں غزلوں کو الگ الگ حیثیت کیوں دی۔ یا اس کا یہ فعل بغیر کسی وجہ کے ھے، یہ صرف ایک مثال ھے۔ دو غزلے اور سہ غزلے لکھنے کی عادت اساتذہ کے ھاں عام ھے۔ اس سے صاف ظاھر ھوتا ھے کہ غزل میں مختلف اشعار زمین کی وحدت کے علاوہ کسی اور وحدت کے پابند ھوتے ھیں۔ جو غزل کو ایک مربوط کل کی حیثیت دیتی ھے اور جسکی بناء پر غزل میں حسن کی جلوہ گری نظر آتی ھے۔ زمین کا اشتراک غزل کے اشعار کیلئے وھی حیثیت رکھتا ھے جو لباس کی یکسانی مختلف اقوام کے لئے۔ بے شمار قومیں ایک ھی طرح کا لباس پہنتی ھیں۔ لیکن لباس کی یہ یکسانی ان میں وہ روح اجتماعی پیدا نہیں کر پاتی جو مثلاً امریکن قوم کی شناخت ھے اور اس کی سالمیت کا باعث ھے۔ بلکہ یہ روح اجتماعی کسی اور شے سے نمود حاصل کرتی ھے۔ اسی طرح یہ بات بھی تجربہ میں آچکی ھے کہ اگر دس اساتذہ ایک ھی زمین میں غزلیں کہیں تو ان میں سے ھر غزل پکار پکار کر اپنی وحدت کا اعلان کرے گی۔ یہ روح اجتماعی جو غزل کے مختلف شعروں میں ایک ربط معنوی پیدا کرتی ھے۔ اسے میں موڈ کے لفظ سے ظاھر کرتا ھوں غزل اور موڈ کا آپس میں وھی تعلق ھے جو کسی ایک قوم کے افراد کا انکی

روح اجتماعی ہے۔ یہ روح اجتماعی اور یہ موڈ افراد کی صورتوں، ان کے لباس، ان کے شخصی طور و طریقوں اور ان کے انفرادی رجحانات سے بالکل ماورا ہوتی ہے۔ غزل کا موڈ اس بات سے کوئی تعلق نہیں رکھتا کہ اشعار میں کیا کہا گیا۔ ہو سکتا ہے کہ بالکل متضاد باتیں ایک ہی غزل میں موجود ہوں اور ان میں کسی قسم کا منطقی ربط موجود نہ ہو۔ لیکن اگر آپ انہیں غزل کہتے ہیں۔ اور اسے صنف شعر شمار کرتے ہیں تو آپ کو یہ ماننا پڑے گا کہ ان اشعار کے ظاہری اور منطقی تضاد کے پردے میں کوئی نہ کوئی بات ہوگی جو غزل کی سالمیت کا باعث ہو۔ اگر کسی غزل میں سالمیت موجود نہیں تو وہ مختلف اشعار کا مجموعہ تو ہوگی۔ لیکن صحیح معنوں میں غزل نہ ہو سکے گی۔ ہم مختلف افراد کے مجموعوں کو قوم نہیں کہتے۔ بلکہ جب اس مجموعہ میں کوئی روح کارفرما نظر آئے تب اسے قوم کہا جاتا ہے ورنہ وہ محض ایک مجمع اور ایک بھیڑ کہی جائے گی۔ جس میں نہ یکجہتی ہوگی، نہ وحدت ہوگی، نہ حسن تناسب۔

یہ ایک بات تو اب واضح ہے کہ غزل میں کسی نہ کسی قسم کی ایسی بات موجود ہونا چاہئیے جو اسے ایک سالم اور مربوط کل بنا سکے اور جسکی بناء پر وہ ان خصوصیات کی حامل ہو جن کا آغاز کلام میں میں نے ذکر کیا تھا۔ یہ بھی ظاہر ہے کہ یہ وحدت منطقی نہیں ہوتی۔ اسکا اشعار کے موضوعات سے کوئی تعلق نہیں ہوتا۔ بلکہ اس کی حیثیت اس دھاگے کی سی ہوتی ہے جو تسبیح کے مختلف دانوں کو یکجا کر دیتا ہے اور جس کے بغیر تسبیح تسبیح نہیں بنتی۔ اس کے ساتھ ہی میں نے یہ گذارش کی کہ یہ خصوصیت لازمی موڈ کی وحدت ہے۔ اور موڈ کو آپ کیفیت کہہ لیں یا مزاج کہہ لیں

آپ کو اسکا مکمل اختیار ہے ۔

اب سوال پیدا ہوتا ہے کہ موڈ کیا ہے۔ ظاہر ہے کہ اس موڈ کا تعلق غزل کے الفاظ سے نہیں ہو سکتا۔ یعنی یہ کوئی ایسی چیز جو ہمیں بظاہر نظر آسکے۔ بلکہ یہ تو شاعر کی ان نفسی کیفیت سے عبارت ہوگا۔ جس نے اسے غزل کی راہ دکھائی ۔ اس لئے میں یہ مناسب سمجھتا ہوں کہ موڈ کا مفہوم سمجھنے کیلئے نفسیات کی مدد لی جائے ۔

لغات نفسیات میں موڈ کی تعریف یوں کی گئی ہے ۔

Mood: An affective condition or attitude, enduring for some time, characterised by particular emotions in a condition of sub-excitation, so asto be readily evoked *e.g.*, an irritable mood or a cheerful mood.

یعنی موڈ ایک ایسی کیفیت ، حالت یا رجحان طبیعت ہے جو موثر ہو۔ کچھ دیر برقرار رہے ۔ اس سے مخصوص جذبات وابستہ ہوں جسکا نمود هیجان کے ذرا دب جانے پر ہو مثلاً کسی واقعہ نے کسی شخص کے مزاج میں چڑچڑا پن پیدا کر دیا ۔ یہ کیفیت مزاج کافی دیر تک برقرار رہے گی ۔ اس دوران میں وہ متنوع جذبات و عواطف کا حامل ہو سکتا ہے ۔ لیکن ان سب پر ایک ہی رنگ چڑھا ہوگا جو چڑچڑے پن کی مخصوص کیفیت مزاج یا موڈ سے عبارت ہوگا۔ یہ کیفیت لمحاتی نہیں ہوتی بلکہ ایک مخصوص وقفے پر حاوی ہوتی ہے ۔ اس میں ہیجانی اور نیم ہیجانی دونوں حالتیں ہوتی ہیں۔ جذبات اور عواطف ہیجانی اور لمحاتی ہوتے ہیں۔ اس کی مثال آپ یوں سمجھیں کہ ایک ساکن جھیل میں آپ ایک پتھر پھینک دیں ۔ پانی میں ایک تلاطم برپا ہوگا۔ اس میں بے شمار چھوٹی بڑی لہریں اٹھیں گی اور یہ سلسلہ کافی دیر تک جاری رہے گا۔ یہی حالت انسان کی نفسی کیفیات کی ہوتی ہے کوئی

خارجی مہیج انسان کو ہیجان سے آشنا کرتا ھے ۔ یہ ہیجانات شدت کی حالت میں صرف شعور کی سطح تک رہتے ھیں لیکن مدھم پڑنے پر نیم شعوری روپ دھار لیتے ھیں ۔ اور اس وقت ان کا سلسلہ ختم ہوتا ھے ۔ جب نفس لاشعور میں دبک کے بیٹھ رہتے ھیں ۔ وھاں ان کی حالت مختلف ھوتی ھے لیکن جب تک انسان نیم ہیجانی حالت سے دوچار رھتا ھے ۔ اس وقت تک اس مہیج کا اثر برقرار رھتا ھے ۔ اس عرصے میں جب انسان اشیائے خارج سے متعامل ھوتا ھے تو اس تعامل کا نتیجہ مختلف جذبات اور عواطف کی صورت میں نکلتا ھے ۔ یہ عین ممکن ھے کہ ان جذبات و عواطف میں تضاد و تناقض موجود ھو لیکن وہ ہیجانی کیفیت جو کسی مخصوص مہیج کے نفس انسانی پر عمل سے صورت پذیر ھوتی ھے ۔ ان سب پر اپنی چھاپ قائم رکھتی ھے ۔

یہ نفس انسانی کا ذکر تھا ۔ اب غزل کہ شعر کے ایک مخصوص سانچے کا نام ھے اس کے سوا کچھ نہیں کہ شاعر کا داخلی احاطہ ادراک الفاظ موزوں میں اظہار پذیر ھوتا ھے ۔ اب مثلاً اگر کسی وقت نفس انسانی میں کوئی مخصوص مزاجی کیفیت برپا ھو چکی ھے ۔ (جو ظاھر ھے لمحاتی نہیں وقفاتی ھوتی ھے) تو اس صورت میں اس کے اظہار کی شعری صورت اس مزاجی کیفیت کا عکس ھوگی اور اس میں وہ تمام جذبات و عواطف قالب اظہار میں ڈھلیں گے جو اس مزاجی وقفہ میں نفس انسانی میں نمود حاصل کریں گے اور غزل میں ھوتا بھی یونہی ھے ۔ اسکے مختلف اشعار کے موضوعات یا قافیہ کا اختلاف و تناقض ان جذبات و عواطف کے اختلاف و تناقض پر منحصر ھے جو کسی مخصوص مزاجی وقفہ میں پیدا ھوں ۔ لیکن اس سے یہ مراد لینا صحیح نہ ھوگا کہ اس تناقض و اختلاف کی بناء پر ان اشعار میں باھمی ربط (ھر چند

وہ نیم شعوری سطح ھی پر کیوں نہ ھوں) موجود نہیں۔

میں نے عرض کیا تھا کہ ھر غزل کے لئے ایک موڈ (Mood) ایک کیفیت مزاج کا ھونا لازم ھے ۔ کیونکہ اسکی سالمیت اسکی وحدت اور کلیت اور اس کے فنی حسن کا راز اسی میں پنہاں ھوتا ھے ۔ اس سے میری مراد یہی بات ھے کہ غزل میں متنوع متعدد اور متناقض جذبات و عواطف کے اظہار کے باوصف اس کیفیت کا وجود ھونا ضروری ھے ۔ جو ایک ھی پتھر سے پیدا ھونیوالی لہروں میں موجود ھوتی ھے ۔ اگر یہ کیفیت موجود ھو تو غزل مرتب ھوگی ۔ ورنہ مختلف اشعار باھم وزن قافیہ مصرعوں کا مجموعہ ھوگی ۔ غزل کی وحدت کا وجود کثرت میں مضمر ھے اور یہ وحدت اس وقت تک ھم پر مترتب نہیں ھوسکتی ۔ جب تک تمام اشعار اسی ترتیب سے نہ پڑھے جائیں ۔ جو شاعر نے ملحوظ رکھی ھے ۔

یہ بات ممکن ھے کہ ھم کسی مخصوص غزل سے پیدا ھونیوالے تاثر کی نوعیت تک نہ پہنچ پائیں ۔ بہت سی باتیں ایسی ھوتی ھیں جنکا عقل احاطہ نہیں کر سکتی ۔ لیکن وجدان انہیں پہچان لیتا ھے ۔ غزل گو غزل میں کیفیت مزاج کا بیان نہیں کرتا ۔ اس کا تعین نہیں کرتا ۔ بلکہ وہ ان جذبات و عواطف کو جامہ اظہار پہناتا ھے جو اس پر کسی خاص وقت میں وارد ھوتے ھیں ۔ یہ تمام اظہارات مل کر اس کیفیت کو صورت اظہار دیتے ھیں ۔ جس کی بناء پر شاعر پر وہ جذبات و عواطف وارد ھوئے ھیں ۔

اس سلسلے میں کولنگ ووڈ کا بیان دلچسپی سے خالی نہ ھوگا ۔ اظہار کا ذکر کرتے ھوئے وہ لکھتا ھے :

" کسی جذبے کو بیان کرنا اور اسے صورت اظہار دینا ایک

ھی چیز نہیں۔ یہ کہنا کہ ''میں ناراض ھوں'' اپنے جذبے کا بیان ھے اسکا اظہار نہیں۔ وہ الفاظ جو اس جذبے کا اظہار کریں۔ انہیں اس امر کی ضرورت نہیں ھے کہ ان میں خود ناراضی کا ذکر کیا گیا ھو''۔

یہ تو عام شاعر یا فنکار کا طریقہ ھے کہ وہ ایک جذبہ کا اظہار اسطرح کرتا ھے کہ اس کے تمام خدو خال واضح ھو جائیں لیکن یہ وضاحت نثر کی وضاحت نہیں۔ وہ ایک دو تین کر کے جذبہ کی خصوصیات گنواتا نہیں۔ انکا بیان نہیں کرتا۔ ان کے نام نہیں لیتا۔ ان پر لیبل نہیں چپکاتا۔ بلکہ انکا اظہار کرتا ھے۔ غزل گو کا کام اس سے مختلف ھوتا ھے۔ وہ صرف ایک جذبہ کا یا ایک عاطفہ کا اظہار نہیں کرتا۔ بلکہ جذبات کے اس پورے سلسلے کو جامہ اظہار میں پیش کرتا ھے۔ جو کسی مہیج کے زیر اثر برپا ھونیوالی ایک پوری کیفیت مزاجی کے وقفہ میں ھر دو نفس انسانی پر منعکس ھوتا ھے۔ وہ اس کیفیت مزاجی کا نام نہیں لیتا۔ اسکو عشق و محبت، حسرت، آرزو مندی، ناکامی، افسردگی، بیکسی، بیچارگی کے لیبل لگا کر پیش نہیں کرتا۔ اسکی خصوصیات گنواتا نہیں بلکہ اس کیفیت کے پردے سے سر اٹھانے والے متعدد متنوع اور متناقض جذبات کا اظہار کرتا ھے۔ اور ان کے ذریعے سے جو کیفیت ترتیب پاتی ھے۔ اس سے شاعر کے داخلی احاطہ ادراک میں موجود کیفیت کا اظہار ھوتا ھے۔ یوں سمجھیں کہ یہ ایک دھرا عمل ھے۔ ریڈیو کی نشریات میں جسطرح آواز کو میکانکی عمل سے توانائی کی لہروں میں تبدیل کرتے ھیں اور پھر ان توانائی کی لہروں کو موجہ آواز کا رنگ دے دیتے ھیں۔ اس قسم کا دھرا عمل تخلیق میں وقوع پذیر ھوتا ھے۔ خارجی محرکات اور مہیجات

شاعر کے داخلی احاطہ ادراک میں تاثرات مرتسم کرتے ہیں۔ ان مرتسم تاثرات کو شاعر قالب شعر میں ڈھالتا ہے اور کوشش یہ ہوتی ہے کہ قاری کے ذہن میں اس قسم کا مرتسم تاثر داخلی احاطہ ادراک میں ظہور پذیر ہو جو شاعر کا سرمایہ تھا اور جسکا اظہار اس کے پیش نظر تھا۔ آپ جب کوئی غزل پڑھتے ہیں تو اسکا ہر شعر آپ کو ایک منفرد جذبے کا شعور بخشتا ہے۔ پوری غزل سے پیدا ہونیوالے مختلف متنوع اور متناقص اثرات اور تخیلات ملکر ایک بھرپور کیفیت کا اثر پیدا کرتے ہیں۔ قاری کے ذہن میں ترتیب پانے والی یہ کیفیت شاعر کی کسی مخصوص کیفیت مزاج یا موڈ (Mood) کا سراغ دیتی ہے۔ جو اس مخصوص غزل میں ظاہر ہوا۔

غزل میں ایک مکمل مزاجی کیفیت اظہار پاتی ہے۔ نظم میں محض ایک جذبہ۔ جسطرح جذبہ کے اظہار کیلئے یہ لازم ہے کہ شاعر اس جذبہ کی خصوصیات کا بہ تمام و کمال اظہار کرے۔ اسی طرح پوری مزاجی کیفیت کا اظہار اسبات کا متقاضی ہے کہ غزل گو ان تمام جذبات کا اظہار کرے جو کسی مخصوص مزاجی کیفیت کے وقفہ میں اسپر وارد ہوئے ہوں۔ یہ وقفہ جتنا طویل ہوگا۔ اسی قدر اس میں پیدا ہونے والے جذبات کی تعداد اور تنوع میں اضافہ ہوگا۔ جسطرح جذبہ کے اظہار میں لیبل نہیں لگایا جاتا۔ اسی طرح موڈ (Mood) یا کیفیت مزاج کیلئے یہ بات لازم ہے کہ غزل کے اشعار میں اسے واشگاف الفاظ میں بیان نہ کیا جائے۔ بلکہ ایماء اور اشارے سے کام لیا جائے۔

اب کسی مسلمہ غزل گو کی کوئی مسلمہ اچھی غزل لے لیجئے تو یہ بات واضح ہو جائے گی کہ آجتک اردو یا فارسی میں کوئی

ایک غزل بھی ایسی نہیں کہی گئی۔ جس میں یہ وحدت تاثر یا مزاجی کیفیت کی یکرنگی موجود نہ ہو۔ اسی بات کو اساتذہ قدیم غزل کی ہمواری سے تعبیر کرتے تھے۔ وہ نام کی غزلیں جنمیں یہ خصوصیت نہیں ملتی۔ کہی نہیں جاتیں بلکہ بتائی جاتی ہیں۔ ان میں شعر ''ہوتے'' نہیں ''نکالے'' جاتے ہیں۔ وہاں جذبہ الفاظ کے قالب میں نہیں ڈھلتا بلکہ الفاظ کے کھلونوں پر جذبہ کا رنگ چڑھانے کی ناکام کوشش کی جاتی ہے۔ وہ ردیف و قافیہ کے صحیح استعمال تراکیب کی جدت، مضامین کی ندرت تلاش الفاظ تازہ اور خیال آفرینی کا مجموعہ تو ہو سکتی ہیں، غزلیں نہیں ہوتیں۔[1]

اب ہم شمس قیس رازی کی تصریحات پروفیسر حمید احمد خاں کی توضیحات اور ڈاکٹر یوسف حسین خاں کی تشریحات کو ملحوظ رکھ کر یہ کہہ سکتے ہیں۔ کہ غزل کے لئے لازم ہے (۱) اشعار ایک ہی بحر میں لکھے گئے ہوں۔ (۲) یک قافیہ ہوں۔ (۳) اصلاً فنون عشقیات سے مربوط ہوں (جیسا کہ ظاہر ہے نیرنگیٔ حیات بھی غزل کے سانچے میں ڈھل کر فنون عشقیات کا روپ دھار لیتی ہے)۔ (۴) اسلوب ابلاغ و اظہار دل پذیر اور شیریں ہو۔

یہ باتیں تو گویا غزل کے اشعار کو لازم ہیں کہ یہ نہونگی تو شعر غزل کے دائرہ ہی سے خارج ہو جائے گا۔ اچھی غزل یا غزل کے اچھے اشعار کی پہچان یہ ہے کہ مضامین میں عمومیت ہو۔ بشرطیکہ شاعر کی انفرادیت بھی اجاگر ہوتی ہو غزل سرا کی نکتہ سنجی نے حقیقت کو نئے پہلوؤں سے دیکھا ہو یا مختلف پہلوؤں سے دیکھ کر حقیقت کی کلیت کا سراغ لگانے کی کوشش کی ہو۔ اشعار ان معروف

۱۔ صحیفہ۔ لاہور (۳)

بیانیہ سانچوں میں ڈھلنے کی صلاحیت رکھتے ہوں جو تغزل سے مخصوص ہیں۔ بالفاظ دیگر اشعار ان مطالب و معانی پر مشتمل ہوں جو غزل کے قبیلے سے متعلق ہیں (ظاہر ہے کہ بامتداد زماں غزل کے قبیلے کے افراد میں یا موضوعات غزل میں اضافہ ہوتا رہا ہے۔ تا ایں کہ تصوف کے رموز و اسرار سے لیکر فلسفہ کے تعقلات و تصورات بھی جذبے میں سموئے جانے کے بعد اور حسین و جمیل اظہار کا پیرہن زیب تن کرنے کے بعد غزل کے قبیلے کے افراد سے اس طرح گھل مل گئے کہ حافظ کے لئے یہ ممکن ہو گیا۔ کہ تغزل اور تصوف کی حد فاصل کو مٹا دے اور اقبال کو یہ سعادت میسر آئی کہ تغزل اور فلسفہ کے امتیازات کو رفع کر دے۔ ظاہر ہے کہ بتدریج اور مضامین بھی پرانے موضوعات سے مربوط ہو کر غزل کے قبیلے میں داخل ہوتے رہیں گے۔ اور غزل نظم ہی کی طرح تمام حقائق خارجی کی نہایت کامیاب ترجمانی کرنے لگے گی)۔

ضروری ہے کہ غزل میں آہنگ، ترنم اور نغمے کی جمالیاتی صفات جلوہ گر رہیں۔ کہ شعر کو موثر ہونے کے لئے پہلے در گوش پر دستک دینا پڑتی ہے۔ غزل کا آہنگ اور اس کا وزن مضامین کے مطابق ہونا چاہئے۔ یہ بھی ضروری ہے کہ غزل میں تاثر کا تسلسل موجود ہو۔ اس کی نوعیت جیسا کہ بیان کیا جا چکا ہے۔ منطقی نہیں۔ تو جس نسبت سے غزل میں یہ خوبیاں موجود ہوں گی اس نسبت سے غزل کامیاب گنی جائے گی۔

اس سے پہلے بیان کیا جا چکا ہے (دیکھئے تشبیہ اور استعارہ کے مباحث) کہ رمز و ایما، استعارہ، کنایہ اور تشبیہ غزل سرائی کی جان ہیں۔ اس مرحلے پر اس بات کی تصریح کر دینی چاہئے کہ رمز و ایما،

کنایہ اور تشبیہ کا استعمال تب بھی صناعانہ ہوگا کہ غزل سرا اردو غزل کی روایت اس کے زمانہ تسلسل کے کوائف اور اس کی علامات و مصطلحات سے کاملاً آگاہ ہوگا۔ ارباب تصوف نے اظہار معانی کے لئے بہت سی اصطلاحات تغزل سے مستعار لی ہیں۔ اور یوں متصوفانہ اشعار کی تاثیر اور دل کشی میں اضافہ کرنا چاہا ہے غزل کی روایت اور اسکی مصطلحات اور علامات کا سرسری مطالعہ کیجئے تو بھی معلوم ہو جائے گا کہ غزل سراؤں نے واردات ناز و نیاز کے اظہار کے لئے بہت سے الفاظ و کلمات کے معانی اس طرح متعین کئے ہیں کہ سامنے کا کلمہ یا لفظ زنجیر در زنجیر بہت سے افکار و تصورات اور واردات و تجربات سے مربوط ہو گیا ہے۔ ان علائم و رموز کی اور ان مصطلحات کی پوری فہرست تیار کرنا تو در اصل ارباب لغت کا کام ہے۔ لیکن یہاں کچھ علائم و رموز کا ذکر کیا جاتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ جب تک غزل سرا الفاظ و کلمات کے صحیح معنوں سے ان کی اصطلاحی دلالتوں سے اور ان کے لوازم سے کاملاً آگاہ نہ ہوگا۔ اس کی غزل سرائی کا مقام بہت بلند نہ ہوگا۔

راقم السطور نے اردو شاعری کے علائم و رموز سے بحث کرتے ہوئے لکھا تھا (شاعری سے مراد اصلاً غزل ہی ہے۔ ''مثال کے طور پر یہ بات مسلم ہے کہ دلبری کی جتنی ادائیں ہیں اور حسن کے جتنے روپ ہیں وہ اتنے مختلف النوع ، پراسرار اور تغیر پزیر ہیں کہ ان کو شعور کی گرفت میں لانا بہت مشکل ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ایک تو حسن تناسب کا نام ہے اور تناسب و تناظر صرف اس شخص کو نظر آتا ہے۔ جس کا مذاق سلیم پختہ اور جس کا شعور مطالعہ پر مبنی ہو۔ دوسرے یہ کہ انسانی حسن طبعاً نت نئے روپ دھارتا ہے۔

انسان کا چہرہ، اس کے خط و خال، اس کی چال ڈھال ہر لمحہ شدید اور معمولی کیفیات و جذبات کے متاثر ہوتے ہیں، چہرہ پر جذبات کا اتار چڑھاؤ عکس پزیر ہوتا ہے، اور یوں انسان کا چہرہ نت نئے سانچوں میں ڈھلتا رہتا ہے۔ اس کے چہرے پر جذبات کے جونقوش کبھی مدھم کبھی تیکھے نظر آتے ہیں مصور رنگ اور خطوط کے ذریعہ اور شاعر الفاظ کی وساطت سے ان کی حیرت انگیزی کو قاری تک پہنچانا چاہتا ہے۔ معمولی انسان کا چہرہ بھی جذبات کے مد و جزر کی وجہ سے مطالعہ کا موضوع بن سکتا ہے۔ لیکن وہ چہرہ جس میں آہنگ اور تناسب موجود ہو۔ یعنی حسن نت نئے رنگ کچھ اس طرح بدلتا ہے اور دلپذیری اور دلفریبی کی ایسی ایسی اداؤں کا اظہار کرتا ہے کہ بڑے بڑے شاعر حسن کی تصویر کشی میں کبھی ٹھوکر کھاتے ہیں، کبھی کھلم کھلا اپنے عجز کا اعتراف کرتے ہیں۔ یہ جو حسن کے بدلتے ہوئے روپ شاعر کی گرفت میں نہیں آتے۔ ان کی بنا پر اگر حسن کو گریز پا کہا جائے تو غیر موزوں نہ ہوگا۔

حسن کی گریزپائی اداہائے جمال کی تغیر پزیری اور دلبری کی وضع کے تبدلات ہمیشہ شعر کا موضوع بنتے رہتے ہیں کبھی شاعر نے حسن کے تناسب کو جزواً الفاظ کے شیشے میں پری بنا کر اتار دیا ہے۔ کبھی صرف ایسا ہوا ہے کہ پڑھنے والے کے افق خیال پر برق جمال کوند گئی ہے اور بس۔ حسن یا تناسب حقیقت کا ایک رخ ہیں۔ حقیقت کی کلیت کا شعور معمولی انسانوں کو تو ہو نہیں سکتا۔ انبیاء اور اولیاء البتہ اس کے مدعی ہیں۔ شاعر صرف یہ کر سکتا ہے کہ حسن تناسب اور آہنگ کے مختلف پہلوؤں کا استفسار کرتا رہے۔

یہاں تک کہ تصویر مکمل ہو جائے اور ذہن انسانی جزئی سے کلی کی طرف رجوع کرے۔ جب شعراء نے آہنگ و تناسب یا حسن کو مختلف پہلوؤں سے دیکھا، جانچا، پرکھا اور برتا تو معلوم ہوا کہ بعض کیفیات ایسی ھیں۔ جس کے لئے علیحدہ علیحدہ کلمات موجود ھیں۔ چنانچہ اس کلمہ کے استعمال سے حسن کی ایک خاص صنعت یا دلبری کے ایک پہلو کا اپنی تمام دلالت ھائے التزامی کے ساتھ اظہار ہو جاتا ھے۔ جب حسن کے کسی نئے پہلو کی تصویر کشی مقصود ہوتی ھے تو یہ کلمات جو حسن کے پہلے دریافت شدہ پہلوؤں کی علامتیں ہوتے ھیں۔ پڑھنے والے کے لئے مشعل راہ بن جاتے ھیں۔ کہ وہ انہی کی روشنی میں اس ان دیکھی، ان بوجھی، ان جانی صفت کو بھی دیکھتا ھے، جو شاعر کے مدنظر ھے۔ میں نے عرض کیا تھا کہ اردو کی شعری روایت نے فارسی اور عربی شعری روایت کا دودھ پیا ھے اور اس دودھ کی خوشبو اب تک اردو کی شعری روایت کے رگ و ریشہ کو مہکاتی ھے۔ فارسی اور عربی میں حسن اور تناسب کے بعض پہلوؤں کے اظہار کے لئے بعض کلمات موجود نہیں تھے۔ ان کے معنی متعین تھے۔ انکی دلالتیں روشن تھیں۔ ان کے ساتھ جو کوائف اور متعلقات ذہنی وابستہ ھیں۔ وہ معلوم تھے۔ ان کے استعمال سے قاری یہ محسوس کرتا تھا کہ وہ ایک جانی بوجھی شاھراہ پر سفر کر رھا ھے۔ یہ الفاظ و کلمات سنگ میل تھے۔ جو اسے حسن کی کیفیت کے شعور کی طرف لئے جا رہے تھے۔ یہ کلمات اردو میں اب بھی موجود ھیں۔ اردو کے تمام بڑے کلاسیکی شعراء نے دلبری، روپ اور تناسب کے مختلف پہلوؤں کے اظہار و ابلاغ کے لئے ان کلمات کو استعمال کیا ھے اور ان کی دلالتوں سے فائدہ اٹھایا ھے۔ لیکن افسوس

کہ بامتداد زمان یہ کلمات اب کچھ رسمی سے لفظ بنکر رہ گئے ہیں۔ اکثر شعراء نقاد پڑھے لکھے۔ مخاطب اس بات پر غور نہیں کرتے کہ جلیل القدر کلاسیکی شعراء نے ان کلمات سے کیا معانی مراد لئے ہیں۔ اور حسن کے کن پہلوؤں کی طرف اشارہ کیا تھا۔ ان کلمات سے کاملاً آگاہی اسلئے ضروری ہے کہ جب تک ہم ان کلمات کا صحیح مفہوم نہ جانیں گے کسی بڑے کلاسیکی شاعر کے ان الفاظ سے لطف اندوز نہ ہوسکیں گے جن میں حسن کی تصویر کشی کی گئی ہے۔ اکثر و بیشتر آجکل کے شعراء اور نقاد جو روپ، تناسب اور حسن کے مختلف پہلوؤں کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ ان کلمات کو ہم معنی اور مرادف سمجھتے ہیں۔ مترادف ہی نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ یہ کلمات جو کبھی دلبری کے اسرار و رموز کے خزینے تھے۔ آج بے ثمر نظر آتے ہیں۔ اس کی وجہ یہ نہیں کہ ان کلمات کو نئی حقیقتوں کے انکشاف نے متروک یا بے معنی قرار دیدیا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ہم نے ان زبانوں کا مطالعہ ترک کر دیا ہے جن کی روایت سے اردو شعری روایت حقیقت کے انکشاف میں مدد لیتی تھی۔

میں چند کلمات کا ذکر کرتا ہوں اور یہ بتاتا ہوں کہ ان کے معانی میں کیا اختلاف ہے یہ کوشش بھی کی جائے گی کہ مثالوں کے ذریعہ واضح کیا جائے کہ پرانے کلاسیکی شعراء اس اختلاف معنی سے آگاہ تھے۔

حسن، روپ، دلبری یاتناسب کی مختلف صورتوں، شکلوں، پہلوؤں اور رخوں کے اظہار کے لئے اکثر یہ کلمات استعمال ہوتے ہیں۔
کرشمہ، عشوہ، انداز، ادا، غمزہ، آن، ناز، جلوہ، تماشا۔

ان کلمات کے معانی میں اختلاف ہے ان کی دلالتوں میں اختلاف ہے۔

روپ کے جن پہلوؤں کی طرف یہ اشارہ کرتے ہیں ان میں اختلاف ہے۔ لیکن آج یہ حالت ہے کہ یہ سمجھ کر کہ عربی اور فارسی کا مطالعہ بے معنی ہے ان کلمات کو اس طرح مرادف یا مترادف سمجھا جاتا ہے گویا کسی لغت نویس نے بیٹھکر خواہ مخواہ یہ کلمات وضع کر لئے تھے۔ شاید یہ مضمون اس کا متحمل نہ ہو کہ میں تمام کلمات کی تشریح و توضیح کروں، اختلافات نمایاں کروں، وجہ اختلافات کا ذکر کروں، اور دوسرے متعلقہ مسائل سے بحث کروں لیکن اتنا تو ہو سکتا ہے۔ کہ کچھ کلمات کے صحیح معانی اور ان کی دلالتوں کا ذکر کر دیا جائے۔

پہلے لفظ 'آن' پر غور کیجئے۔ جو لوگ فنون لطیفہ کے ماہر نہیں اور جمالیات کے اصول سے بے خبر ہیں وہ بھی جانتے ہیں کہ حسن محض لب لعلین اور زلف گھریں کا نام نہیں۔ صرف کمر کی نزاکت اور رنگ رخسار کی لطافت ہی کو حسن نہیں کہتے۔ حسن در اصل وہ چھب ہے۔ جو اعضاء کے تناسب سے پیدا ہوتی ہے۔ ہر شخص جانتا ہے کہ بعض اوقات کسی عورت میں بظاہر حسن کے سب لوازم موجود ہوتے ہیں۔ لیکن اس کے با وصف اس میں وہ سج دھج یا چھب نہیں ہوتی۔ جس کے نور سے چہرہ اور جسم دونوں منور ہوتے ہیں۔ اس چھب یا سج دھج کا تعلق نہ رنگ سے ہے نہ محض خد و خال سے بلکہ یہ جسمی تناسب یا آھنگ کا دوسرا نام ہے۔ یہ جسمی تناسب یا آھنگ یا چھب بعض اوقات ہر ایک کو نظر نہیں آتی۔ کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ صرف صاحب ذوق سلیم اس کا مشاہدہ کرتا ہے۔ (کہ تناسب حسن کا دوسرا نام ہے) فارسی کے شاعر بار بار اس بات پر زور دیتے ہیں کہ کمرِ کی نزاکت بالوں کی لمبائی اور

قامت کی سر بلندی کو حسن نہیں کہتے ۔ بلکہ حسن ان تمام چیزوں سے ماوراء ہے۔ حسین شخص میں ایک خاص چھب یا وضع ہوتی ہے۔ جسے فارسی شعراء 'آن' کہتے ہیں۔ انگریزی میں جنسی کشش کے لئے لفظ It استعمال کیا جاتا ہے۔ یعنی یہ ۔ اب یہ بڑا مبہم لفظ ہے اس لفظ سے یہ نہیں معلوم ہوتا کہ جنسی کشش کا ماخذ کیا ہے۔ مگر اتنا مسلم ہے کہ بعض لوگوں میں جو بظاہر حسین ہوتے ہیں یہ کشش موجود نہیں ہوتی اور بعض غیر حسین لوگوں میں یہ کشش بدرجہ اتم موجود ہوتی ہے۔ اسی پراسرار صنعت کو انگریزی روزمرہ نے it کہا ہے۔ اور ایرانی شعراء نے آن ۔ان شعروں پر غور کیجئے گا :

خوبی ھمیں کرشمه و ناز و خرام نیست
بسیار شیوه ها هست بتاں را که نام نیست

شاهد آں نیست که موئے و میانے دارد
بندهٔ طلعت آں باش که آنے دارد

هزار نکته دریں کاروبار دلداریست
که نام آں نه اب لعل و خط زنگاریست

نه هر که چهره بر افروخت دلبری داند
نه هر که آئینه سازد سکندری داند

اب غور فرمائیے گا کہ حسن اور آن کو ایک دوسرے کے مقابل ٹھہرایا گیا ہے یعنی حسن وہی لب لعلین اور زلف گوھرین گل رخسار

اور خط و نگار کا نام ہے اور آن ایک دوسری چیز ہے - جو ہے کہیں انہی چیزوں میں لیکن ان سے جدا اور ان سے ماورا ہے - اب سودا کا شعر یاد کیجئے :

سودا جو ترا حال ہے ، ایسا تو نہیں وہ
کیا جانئے تو نے اسے کس آن میں دیکھا

آن بان کی ترکیب پر بھی غور کیجئے - اس پر ھی غور فرمائیے کہ آن کے ساتھ معانی کا کتنا وسیع سلسلہ وابستہ ہے - آج کون اس بات پر غور کرتا ہے کہ آن اس پر اسرار صفت کا نام ہے جس کا شعور ہوتا ہے جس کا تجزیہ نہیں کیا جا سکتا کہ اردو کی شعری روایت نے تناسب کی بجائے آن کا لفظ استعمال کیا اور اس سے یہ مراد لی کہ جو شخص جمالیاتی تربیت سے آراستہ نہ ہو اسے حسن کا تناسب دیکھ کر ایک خاص قسم کی کیفیت کا شعور ہوگا - وہ گویا ان کا مشاہدہ کر رہا ہوگا - دراصل آن تناسب کا نام ہے - تناسب جمالیاتی اصطلاح ہے - آن شعری رمز ہے اردو لغت آن کے یہ معانی بتاتی ہے : معشوقانہ انداز ، چھب ناز محبوبی ، شان اور معانی کا بھی ذکر کرتی ہے لیکن ہمیں انہیں سے بحث ہے جو معانی درج کئے گئے ہیں ان پر غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ ان میں سب سے پر اسرار لفظ چھب ہے یہی ان کے اصل معنی پر دلالت کرتا ہے اور کلاسیکی شاعر جہاں آن استعمال نہیں کرتے وہاں چھب سے کام لیتے ہیں کہ چھب میں بھی وہی پر اسرار صفت موجود ہے جو آن میں ہوتی ہے - چھب کے معنی دیکھئے تو معلوم ہوگا کہ اس کے معنی بدن کی ساخت، انداز جسم، خوبصورتی اور معشوقانہ ناز و انداز ہیں- یہ کلمہ ہندی ہے - کوئی شک نہ رہا کہ کیا ہندی کیا فارسی - دونوں حسن کی اس

پر اسرار صفت سے آگاہ ہیں جسے ہم تربیت یافتہ ہونے کے بعد تناسب کا نام دیتے ہیں۔ نظیر اکبرآبادی نے چھب آن کے معنی میں اکثر استعمال کیا ہے اور یہ جان کر استعمال کیا ہے کہ چھب سے مراد آن ہے۔ اس کے اشعار اس پر شاہد ہیں۔ آن اور چھب دونوں کا استعمال اس کے ہاں دیکھئے:

ملنے کا تیرے رکھتے ہیں ہم دھیان ادھر دیکھ
بھاتی ہے بہت ہم کو تیری آن ادھر دیکھ

اس سینے کا وہ چاک ستم اس کرتی کا تن زیب غضب
اس قد کی زینت قہر بلا اس کافر چھب کا زیب غضب

اب جو شخص نہ جانتا ہو کہ آن اس صفت پر اسرار کا نام ہے جو جان حسن ہے یعنی تناسب اور چھب بھی اسی کو کہتے ہیں۔ نہ وہ چھبیلی کے کلمے کے بانکپن سے آشنا ہوگا نہ آن بان کی ترکیب سے لطف اٹھائے گا۔ نہ سودا کے شعر کی کیفیت اس تک منتقل ہوگی۔ آپ کہیں گے کہ آن کے معنی اردو لغت میں دیکھ لینے کافی تھے۔ یہ درست ہے لیکن جب تک فارسی اشعار میں آن کا استعمال نہ دکھایا جاتا۔ اس کلمے کی دلالتیں کبھی واضح نہ ہو سکتی تھیں نہ یہ خاص معانی کا پابند اور اس سے مشروط ہو سکتا تھا۔ اس کے معانی ایک سیال شکل میں رہتے۔ ہاں فارسی شعری روایت کا مطالعہ کرنے کے بعد اس کلمے کی دلالتیں بالکل واضح ہو جاتی ہیں۔

اب ذرا کلمہ تماشا پر غور کیجئے۔ اردو میں (عام طور پر) لکھنے والے یہی سمجھتے ہیں کہ تماشا، سیر و تماشا کو کہتے ہیں یا نظارہ اور دید کو کہتے ہیں یا پھر اس کے معانی ہیں مجمع، ہنگامہ، میلہ

ٹھیلہ ۔ لیکن اس لفظ کی اصل پر غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ فارسی اور اردو شعراء نے اس کلمے کو اس طرح استعمال کیا ہے کہ بہت سی دلالتیں اس سے وابستہ ہو گئی ہیں۔ یہ عربی زبان کا لفظ ہے اس کا مادہ مشی ہے جس کے معانی ہیں باہم چلنا ۔ پرانے زمانے میں فلسفیوں کا جو گروہ چلتا جاتا تھا اور شاگردوں کو تعلیم دیتا تھا اس لئے مشائین کہلاتا تھا ۔

فارسی میں جب یہ کلمہ آیا تو اس کے ساتھ کچھ اور دلالتیں بھی آئیں۔ مثلاً دو تین دوست مل کر سیر کرنے کو گئے اور انہوں نے دلفریب نظارے دیکھے تو گویا تماشا کیا ۔ ایرانیوں نے اس لفظ میں ھنگامہ اور تعجب آمیز حالت کی دلالت کا اضافہ کیا .... اردو میں جب یہ کلمہ آیا تو فارسی کی تمام دلالتیں ساتھ لایا ۔ ایران والوں نے ایک خوبصورت دلالت یہ بڑھائی تھی کہ محبوب کی طرف اشتیاق سے دیکھنا بھی تماشا ہے ۔ جمال کے اظہار کا نام بھی تماشا ہوا ۔ اب دیکھئے فارسی کہ یہ دلالت کہ محبوب کے جمال کا اظہار تماشا ہے یوں ظاہر ہوتی ہے :

غنچہ دلہاز شوقت ہر طرف وا مے شود
گر نقاب رخ بر اندازی تماشا مے شود

اب رہی یہ بات کہ وہ جو عربی میں چلنے کی دلالت تھی وہ بھی فارسی میں آئی یا نہیں تو اس کا جواب یہ ہے کہ تمام پڑھے لکھے فارسی شعراء نے جب یہ کلمہ استعمال کیا ہے تو حرکت کا اظہار ضرور دکھایا ۔ مثلاً محمد ولی سلیم کہتا ہے (اور کیا خوب کہتا ہے) :

زیں طرف عجز و نیاز و واں طرف دشنام و ناز
درمیاں ما و او قاصد تماشا مے کند

اور خواجہ کرمانی کہتا ہے :

شگوفہ بہر تماشائے عارض رخ دوست
سر از دریچۂ چوبین شاخ بر بے کرد

اردو کے جو شاعر کلاسیکی شعری روایت کے رموز سے آگاہ ہیں وہ جب تماشا کا لفظ استعمال کرتے ہیں تو حرکت کا شائبہ ضرور دکھاتے ہیں :

تھی خبر گرم کہ غالب کے اڑینگے پرزے
دیکھنے ہم بھی گئے تھے پہ تماشا نہ ہوا

تماشا کر اے محو آئینہ داری   تجھے کس تمنا سے ہم دیکھتے ہیں

فیض کہتا ہے :

وہ آئیں تو سر مقتل تماشا ہم بھی دیکھیں گے

اس سلسلے میں فارسی کا ایک شعر شنیدنی ہے کہ تماشا کی ساری دلالتیں اپنے اندر مخفی رکھتا ہے ۔

بہ جرم عشق توام مے کشند غوغائیت
تو نیز بر سر بام آ کہ خوش تماشائیست

اب رہی یہ بات کہ تماشا میں جو اظہار جہال کا عنصر ہوتا ہے وہ اردو میں منتقل ہوا یا نہیں تو اس کا جواب یہ ہے کہ بڑی خوبی سے منتقل ہوا ۔ آتش کہتا ہے :

آنکھیں عاشق کو نہ تو اے بت رعنا دکھلا
پتلیوں کا کسی نادان کو تماشا دکھلا

حرکت بھی ہے، اظہار جہال بھی ہے ، ہنگامہ بھی ہے، حیرت انگیز واردات بھی ہے ۔

داغ نے قصہ ھی ختم کر دیا :

جلوہ دیکھا تیری رعنائی کا کیا کلیجہ ھے تماشائی کا

حسرت نے سودا کے ایک شاگرد کا شعر نکات سخن میں نقل کیا ھے کہ شنیدنی ھے - جہال کا اظہار بھی ھے ، حرکت بھی ھے اور حیرت انگیز منظر بھی دیدنی ھے :

اس برق طور کی ھیں تماشا ھتیلیاں شمعیں کلائیاں ، ید بیضا ھتیلیاں

غالب کے اس شعر میں . . . حرکت کا اظہار کس قدر بلیغ ھے :

بدل کر فقیروں کا ھم بھیس غالب تماشائے اھل کرم دیکھتے ھیں

. . . اس کلمے میں حیرت اور استعجاب کا جو عنصر ھے - حسرت موھانی کے اس مصرعے میں اس کا اظہار دیکھئے -

اس پہ وہ بگڑے ھیں لو اور تماشا دیکھو !

. . . صبا کے ایک شعر میں اس کلمہ کی تمام دلالتیں، یعنی حرکت چلنا، ھنگامہ ، حیرت انگیز منظر ، اظہار جہال ، اشتیاق دید سبھی کچھ آ گیا ھے - . . . ایک ھی شعر کے ذریعے سب دلالتیں ظاھر ھوتی ھیں - مطلع ھے :

کون ھوگا جو نہ محو رخ زیبا ھوگا
تم اگر سیر کو نکلو گے تماشا ھوگا

فانی بدایونی اگرچہ مغربی تعلیم سے بہرہ یاب تھے لیکن علوم شعری انہیں خوب مستحضر تھے اور اردو کی شعری روایت ان کے کلام میں پورے عروج پر پہنچی نظر آتی ھے - کوشش کی جائے تو اردو شعری روایت کے تمام علائم و رموز کا اثبات انہیں کے کلام سے ھو جائے گا مگر مجھے اس وقت صرف تماشا سے غرض ھے - ان کا ایک شعر سنئے جس میں صبا کے شعر کی طرح تمام لغوی اور وصفی معانی اور دلالتیں

موجود ھیں ، غزل ھے :

بجلیاں ٹوٹ پڑیں جب وہ مقابل سے اٹھا
مل کے پلٹیں تھیں نگاھیں کہ دھواں دل سے اٹھا

بڑی معرکہ کی غزل ھے۔ اسمیں یہ شعر سنئے :

جلوے محسوس سہی آنکھ کو آزاد تو کر
قید آداب تماشا بھی تو محفل سے اٹھا

غور فرمائیے گا۔ یہاں اظہار جمال بھی ھے، یعنی جلوۂ محسوس، حرکت بھی ھے اور آداب تماشا کی قید، اٹھنے کی جو تمنا ھے۔ وہ پوری ھو جائے تو حرکت کی نوعیت میں تغیر بھی واقع ھوگا اور ظاھر ھے کہ آداب تماشا بھی بعض حرکات پر مشتمل ھیں غالب بھی کلاسیکی روایت کے رموز و اسرار کا بہت بڑا محافظ ھے۔ بلکہ وہ تو یہ دعوی کرتا ھے کہ اس کے کلام میں ھر لفظ گنجینۂ معنی کا طلسم ھوتا ھے۔ اس لئے اس کے کلام میں تماشا کی شکل دیکھ لیجئے کہ معلوم ھو جائے کہ کلاسیکی روایت اس کلمہ میں کن دلالتوں کو مخفی دیکھتی تھی اور ھم ان دلالتوں سے نا آشنا ھونے کے باعث کتنی سعادت سے محروم ھوگئے ھیں :

جمع کرتے ھو کیوں رقیبوں کو ایک تماشا ھوا گلہ نہ ھوا

خانہ ویران سازیٔ حیرت تماشا کیجئے
صورت نقش قدم ھوں رفتہ رفتار دوست

ناکامی نگاہ ھے برق نظارہ سوز
تو وہ نہیں کہ تجھ کو تماشا کرے کوئی

بے دلی ھائے تماشا کر نہ عبرت ھے نہ ذوق
بے کسی ھائے تمنا کہ نہ دنیا ھے نہ دین[1]

اب جلوہ کی داستان سنئیے -

''غزل کے عزائم و رموز کے سلسلے میں ایک کلمہ جان کلام ھے- یعنی ''جلوہ'' اس کلمہ کی داستان بڑی دراز ھے - اور حکایت بڑی لذیذ - دراز تر کہنے کا یہ موقع تو شاید نہیں کہیں کچھ گرھیں کھولتا ھوں کہ جلوے کے لغوی و مجازی معانی واضح ھوں - اس کی دلالتیں متعین اور روشن ھوں - اور معلوم ھو سکے کہ غزل نگاری میں یہ لفظ کتنی پر اسرار اور اھم کیفیتوں کا حامل ھے-

صاحب منتخب لکھتے ھیں ''جلوہ ، بالفتح نمودن اور عرض کردن خود را بر کسی'' -

صاحب غیاث کہتے ھیں ''جلوہ ، بالکسر بنوع خاص خود را با کسی نمودن از مدار و کشف و فرہنگ حسینی و لطائف و در منتخب بہار عجم بالفتح است بمعنی نمودن و عرض کردن خود را با کسی و گاھی مجازاً بمعنی خرام معشوق نیز مستعمل می شود'' - یعنی جلوہ اسے کہتے ھیں کہ کوئی شخص دوسرے کے سامنے ادائے خاص سے ظاھر ھو یا ایک وضع خاص سے اپنے آپ کو کسی کے سامنے پیش کرے- اور مجازاً محبوب کی رفتار کو بھی جلوہ کہتے ھیں-

صاحب بہار عجم لکھتے ھیں - ''جلوہ، بالفتح نمودن و عرض کردن خویش را بر کسی و مستانہ بی پردہ رنگیں شوخ

۱- رسالہ ''تخلیق'' کراچی-

حیرت افزا ، محشر پناہ خورشید بہار، تحیر گداز، موزوں، شیریں پا در رکاب و خشک از صفات اوست''۔ تعریف تو صاحب بہار عجم نے وہی کی ہے - جس کا اوپر ذکر آیا ہے۔ البتہ جلوہ کی صفات بڑی معنی خیز بتائی ہیں - ان صفات میں رنگین، شوخ، شیریں اور موزوں بہت اہم ہیں اور مرکزی حیثیت کی حامل ہیں - انہوں نے اس سلسلے میں جو شعر نقل کئے ہیں ان کا رنگ بھی دیکھ لیجئے :-

رحم است بر درازئی اندوہ قمریاں
پرواز پست و جلوۂ سرو رواں بلند

واعظاں کیں جلوہ بر محراب و منبر می کنند
چوں بخلوت می روند آں کار دیگر می کنند

سخت جانی ہاست دامن گیر ورنہ ہر شرار
جلوۂ برق تجلی می کند در طور ما

جلوۂ پیچ و خم از موئے کمر خواہد رفت
تاب ایں رشتۂ باریک بدر خواہد رفت

جلوے سے جو مشہور ترکیبیں وضع کی گئی ہیں - ان میں سے کچھ یہ ہیں - جلوہ بد مست، جلوہ پرداز، جلوہ طراز، جلوہ فروش، جلوہ گداز، جلوہ مست۔

آزاد نے اس سلسلے میں جو کچھ لکھا ہے - وہ بھی شنیدنی ہے - وہ کہتے ہیں کہ جلوہ عربی لفظ ہے۔ اور معنی اس کے معمولی ہیں - لیکن فارسی میں آ کر اپنی ترکیب سے بڑائی، خود نمائی اور

خوشنمائی کے معنی پیدا ہوتے ہیں ۔ پری زادوں کے جلوے میں جو خوش ادائی کے انداز ہیں۔ جاننے والوں کے دل جانتے ہیں تو معلوم ہوا کہ عربی میں جلوے کے معانی صرف اظہار کے تھے ۔ لیکن جب یہ کلمہ فارسی میں آیا ۔ تو اس میں خوش نمائی اور خوش ادائی کا عنصر پیدا ہو گیا ۔ یہی اردو کی کیفیت ہے ۔

فارسی اور اردو کی شعری روایت میں یہ کلمہ جس طرح استعمال کیا گیا ہے ۔ اس پر غور کرنے سے معلوم ہوگا ۔ کہ انداز ، ناز، ادا، غمزہ، عشوہ، دلبری کی علیحدہ علیحدہ صورتیں یا روپ ہیں ۔ اس کے برخلاف جلوۂ حسن کی کلیت کی خوشنمائی یا دلربائی کے اظہار کا نام ہے ۔ چنانچہ حیم جو عصر حاضر کے بہت بڑے لغت نگار اور لسانیات کے ماہر ہیں ۔ جلوے کے ماتحت لکھتے ہیں ''حسن کی تمام رعنائی اور جلال کا اظہار'' ۔ اور ساتھ ہی یہ مثال درج کی ہے حسن خود را جلوہ می دھد ۔ اور اس مثال کی تشریح کرتے ہوئے لکھا ہے۔ کہ محبوبہ اپنے حسن کے بانکپن کا اظہار کر رہی ہے۔ میں نے محبوبہ کا لفظ اضافہ کر دیا ہے ۔ کیونکہ انہوں نے ثانیت کی ضمیر استعمال کی تھی ۔

اب اس میں کوئی شک نہ رہا کہ جلوہ حسن کی تمام اداؤں کے اظہار عمومی کا نام ہے ۔ حیم ہی نے اس لفظ کے ماتحت جلوہ گاہ کی ترکیب کے معانی بیان کرتے ہوئے لکھا ہے کہ یہ وہ مقام ہے ۔ جہاں دولھا دولھن کو سب سے پہلے دیکھتا ہے۔ انہوں نے بے نقاب کرنے کا لفظ استعمال کیا ہم اپنی اصطلاح میں آرسی مصحف کے مقام کو جلوہ گاہ کہہ سکتے ہیں۔ اب غور کرنا چاہئے جب دلہن پہلی بار دولہا کے

سامنے بٹھائی جاتی ہے ۔ تو وہ ایسی بنی ٹھنی ہوتی ہے کہ اس کی اداؤں کے تمام پہلو اور اس کے جمال کے تمام عناصر نمایاں کر کے دکھائے جاتے ہیں ۔ اسی لئے اس مقام کو جلوہ گاہ کہا کہ یہاں دولہن کا حسن حد کمال تک پہنچا ہوا نظر آتا ہے ۔ گویا جلوے کے معانی میں ایک اور دلالت کا اضافہ ہوا یعنی کمال حسن کے اظہار کا پہلو بھی اس کلمے کے معانی میں شامل ہو گیا ۔ اب جلوے کی تعریف یوں کر سکتے ہیں کہ حسن اپنے عروج پر پہنچ کر نیرنگ نظر بن کر اپنی کلیت کا اظہار کرتا ہے ۔ تو اسے جلوہ نمائی یا جلوہ گری کہتے ہیں ۔

حیم نے جلوہ گر کے ماتحت لکھا ہے ۔ جس کے اظہار کامل کی کیفیت اور اس کے ساتھ ہی جلوہ کردن اور جلوہ دادن کے کلمات درج کئے ہیں ۔

اب اس بات میں کوئی شک نہیں رہا کہ انداز ، ناز ، غمزہ ، حسن اور دلبری کے اوصاف ہیں اور ان میں سے ہر کلمہ حسن کے ایک مختلف روپ یا وضع یا شیوے کا اظہار کرتا ہے ۔ اس کے برخلاف جلوے میں نیرنگئی حسن کی کلیت پائی جاتی ہے ۔ ظاہر ہے کہ حسن اوصاف دلبری کے اس مجموعے کا نام ہے ۔ جو تناسب کی شکل اختیار کرتا ہے ۔ اس تناسب کو چھب کہتے ہیں ۔

وہ جو ہم نے چھب دیکھی دوستوں نے کب دیکھی
ہم کو جیت سکتی تھی روپ کی پھبن تنہا

دوسرے مصرعے میں استفہام انکاری ہے ۔ اور شاعر کی مراد یہ ہے کہ روپ کی پھبن یا حسن کی کوئی خاص وضع ہمارا دل

موہ نہ سکتی تھی۔ ہم نے محبوبہ میں وہ چھب دیکھی ہے۔ وہ جلوہ دیکھا ہے۔ جو دوستوں کو نظر نہیں آیا۔ کہ ان کا ذوق جمال بہ مدارج پست تر تھا۔

فارسی کے شاعر ہوں یا اردو کے۔ غزل میں جب جلوے کا ذکر کرتے ہیں تو یہ بات ہمیشہ ملحوظ خاطر رہتی ہے کہ وہ کسی خاص وصف دلبری کا ذکر نہیں کر رہے۔ بلکہ حسن کی نیرنگی، رنگا رنگی تنوع اور کلیت کا اظہار کر رہے ہیں۔ بالفاظ دیگر یوں سمجھنا چاہئے کہ حسن جو تناسب کا دوسرا نام ہے۔ ایک لعل تراشیدہ کی طرح ہے۔ جس کے مختلف پہلوؤں پر روشنی کی چھوٹ پڑتی ہے شعرا اور فنکار اپنے اپنے زاویے سے اس لعل تراشیدہ کا مشاہدہ کرتے ہیں تو انہیں بیک وقت ایک وصف دلبری ایک پہلوئے حسن ایک روش جمال دکھائی دیتی ہے اور یہ ایک فطری بات ہے۔ کیونکہ جو چیز مورد مشاہدہ ہوتی ہے اس کو بیک وقت ہم ایک ہی زاویے سے دیکھ سکتے ہیں۔ اس کے برخلاف جب جلوے کا ذکر کیا جاتا ہے تو یوں معلوم ہوتا ہے جیسے شاعر نے الہام سے مدد لیکر اپنے آپ کو اس سطح سے بلند کر لیا ہے۔ جہاں سے وہ فقط ایک پہلو دیکھ سکتا تھا۔ اسے فطرت نے یہ توفیق ارزانی کی کہ وہ ایک لمحۂ گریزاں کے لئے حسن کی کلیت کا مشاہدہ کر لے یہ حسن کی کلیت جلوہ ہے۔ فارسی اور اردو کی شعری روایت میں (خاص طور پر غزل ملحوظ خاطر ہے) جب جلوے کا ذکر آئے گا (اور دلبری کے سلسلے میں آئے گا) تو اس کے ہمیشہ یہ معنی ہونگے کہ فنکار نے یا شاعر نے حسن کی گونا گوئی نیرنگی اور تنوع کے باوصف حسن کی کلیت کا شعور حاصل کر لیا ہے۔

شعور میں اصطلاحی معانی میں برت رہا ہوں۔ یعنی نفسیاتی کیفیت جس کی تعریف خود اس کی نسبت سے ہوتی ہے۔ اور جس میں انسان گویا کسی چیز کے بطون وجود میں بیٹھ کر اس کا مشاہدہ کرتا ہے۔ یہ شعور بڑا گہرا اور بڑا لطیف ہوتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ فنکار کثرت میں وحدت کا مشاہدہ کرتا ہے۔ جس طرح مختلف سرتیاں ملکر ایک راگ پیدا کرتی ہیں اسی طرح مختلف ادائیں ملکر کلیت کا ایک رنگ پیدا کرتی ہیں۔ اردو کے تمام بڑے فنکار اور شاعر اس بات سے آگاہ ہیں۔ محبوب کا جلوہ وحدت ضرور ہے۔ لیکن اس وحدت میں کثرت کے اتنے عناصر مخفی ہیں کہ فنکار جلوے کا ذکر کرنے کی بجائے جلووں کا ذکر کرتا ہے۔ اور جہاں محض جلوے کا ذکر آتا ہے وہاں یہی اوصاف دلبری کی کثرت، نیرنگی اور گونا گوئی پس منظر میں نمایاں دکھائی دیتی ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ حسن کی کلیت کا احاطہ مشکل ہے۔ اور حسن کو اس طرح دیکھنا کہ وہ اوصاف دلبری کی بجائے ایک وحدت جمال بن کر نظر آئے بہت مشکل ہے۔ لیکن بڑے شعرا کو یہ سعادت نصیب ہوئی ہے۔ البتہ جب انہوں نے جلوہ کہہ کر حسن کی کلیت کی طرف اشارہ کیا ہے۔ تو اس حقیقت کو مدنظر رکھا ہے کہ جلوے میں اداؤں کے ہزاروں جلوے اور بھی مخفی ہیں۔

اردو کے کلاسیکی شاعر جلوے کے اس معانی سے خوب آشنا تھے۔ اور جب وہ حسن کی کلیت کا شعور اور احساس ہم تک منتقل کرنا چاہتے تھے تو جلوے کا کلمہ استعمال کرتے تھے۔

واضح رہے کہ جلوہ اگرچہ اصطلاحاً صرف حسن کی کلیت کا اظہار کر سکتا ہے۔ تاہم بدیں اعتبار کہ اس کے معنی اظہار جمال

کے بھی ھیں۔ شعراء نے اس معنی میں یہ کلمہ برتا ہے۔ لیکن جلوے کے اصل معانی سے کبھی غافل نہیں ہوئے۔ یہ ان شاعروں کا ذکر ہے۔ جو کلاسیکی روایت کے رموز سے آگاہ ھیں اور معانی و بیان کی تمام دلالتوں سے با خبر ھیں۔

اب اردو غزل میں جلوے کی مختلف کیفیتیں دیکھئے داغ کہتا ہے:—

جلوہ دیکھا تیری رعنائی کا   کیا کلیجہ ہے تماشائی کا

ظاہر ہے کہ محض محبوب کو دیکھ لینے کے لئے تماشائی کے کلیجے کی تعریف نہیں ہو رہی۔ تماشائی کا حوصلہ اسی لئے سزاوار تحسین ٹھہرا کہ اس نے محبوب کی رعنائی کا اظہار کامل دیکھ لیا۔ یعنی بالفاظ دیگر جلوہ۔ فانی کہتا ہے۔:—

جلوے محسوس سہی آنکھ کو آزاد تو کر
قید آداب تماشا بھی تو محفل سے اٹھا

اس شعر میں فنکار نے بصراحت یہ کہا کہ آنکھ آزاد نہیں۔ اس معنی میں کہ بیک وقت آداب تماشائی کی قید کے مطابق ایک پہلو کا مشاہدہ کر سکتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ فانی نے کراہ کر کہا کہ جب تک مشاہدے پر اور نظر پر یہ پابندیاں لگی ہوئی ھیں۔ جلوے لاکھ محسوس ہوں لیکن ان کی کلیت کا اظہار کیسے کیا جا سکے گا۔ اس شعر میں فانی نے جلوے کہہ کر اس کثرت کی طرف اشارہ کیا ہے۔ جس میں جمال کی وحدت مخفی ہوتی ہے۔ جگر نے ایک مصرعے میں جلوے کی گونا گوئی اور تنوع کیطرف اشارہ کرتے ہوئے بڑے پتے کی بات کہی ہے:—

جلوہ ترا جس رنگ میں ہے ہوش ربا ہے

اسی طرح ریاض خیرآبادی نے بہار کی تمام رنگینیوں اور رعنائیوں کو محبوب کے جلوؤں کی علامت بنا کر کہا ہے :—

جلووں نے تیرے آگ لگا دی بہار میں

میری نظر میں اس کلمے کا استعمال جیسا استاد غالب کے ہاں ملتا ہے۔ اس کی نظیر نہیں۔ اس کے کچھ اشعار نقل کرتا ہوں کہ اس لفظ کے مختلف پہلوؤں کی تشریح بھی ہو جائے گی۔ اور اس میں جو عمومیت کا تصور مخفی ہے۔ وہ بھی واضح ہو جائے گا۔

یاں نفس کرتا تھا روشن شمع بزم بیخودی
جلوہ گل واں بساط صحبت احباب تھا

واضح رہے کہ گل یہاں علامت ہے اور جلوہ اس ترکیب میں شامل ہو کر محبوبی تمام اداؤں کا مظہر بن گیا ہے۔

صد جلوہ روبرو ہے جو مژگاں اٹھائیے
طاقت کہاں جو دید کا احساں اٹھائیے

عاشق نقاب جلوۂ جانانہ چاہئے
فانوس شمع کو پر پروانہ چاہئے

گردش ساغر صد جلوۂ رنگیں تجھ سے
آئینہ‌داری یک دیدۂ حیراں مجھ سے

خبر نگر کو نگر چشم کو عدو جانے
وہ جلوہ کر کہ نہ میں جانوں اور نہ تو جانے

صبحدم وہ جلوۂ ریز بے نقابی ہو اگر
رنگ رخسار گل خورشید مہتابی کرے

غالب کے قصیدوں میں بھی کلمہ جلوہ کے مختلف معانی بڑی خوبی سے ظاہر کئے گئے ہیں ۔ لیکن مجھے اس وقت ان سے بحث کرنا مقصود نہیں[1] ۔

شمع و پروانہ ، گل و بلبل ، بہار و خزاں سے جو کام لیا گیا ہے۔ اسے عالم طلسمات کہا جائے تو بجا ہے۔ حافظ کا شعر ہے۔

پروانہ و شمع و گل و بلبل همه جمع اند
اے دوست بیا رحم به تنہائی ما کن

طبعاً سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا شمع و پروانہ اور گل و بلبل کے واردات ناز و نیاز میں کوئی فرق ہے یا پروانہ اور بلبل عاشق محض کی علامتیں ہیں ۔ اور شمع و گل محبوب محض کی ۔ اس کا جواب نفی میں ہے۔ نفس انسانی کے متعلق ہماری معلومات میں جو اضافہ ہوا ہے۔ اسے ملحوظ رکھ کر کہا جا سکتا ہے۔ کہ اکثر ایسا ہوتا ہے کہ فنکار عشق میں ناکام ہو کر اس بے پناہ جوش اور ولولے کو جو عشق و محبت کو لازم ہے۔ عمل تخلیق کی صورت بخش دیتا ہے بالفاظ دیگر وہ اپنے جذبات کا ترفع (Sublimation) کرتا ہے۔ بلبل فارسی اور اردو شاعری میں اس چاہنے والے کی علامت ہے جو اپنے جذبات کی اسطرح تہذیب کر چکا ہے۔ کہ وہ ترفع کے مقام پراسرار تک پہنچ گئی ہے۔ عشق میں جو اسے ناکامی ہوئی ہے اسی سے چاہنے والے نے (کہ فن کار بھی ہے) فائدہ اٹھایا ہے۔ اور اس تمام جوہر عمل کو جو عشق پیدا کرتا ہے۔ تخلیق فن میں

۱- ''صحیفہ'' لاہور(۴) -

صرف کرنا شروع کر دیا ہے۔ ظاہر ہے کہ گل و بلبل کے معاملے میں اس محبوبہ کی علامت ہے جو چاہنے والے کی کیفیت قلبی سے غیر متاثر رہتی ہے۔ اور با ہمہ وجوہ اپنے استغنا کا اظہار کرتی ہے۔ اس کے مقابلے میں پروانہ وہ چاہنے والا ہے جس کا عشق بلبل کے مقابلے میں کامیاب ہے۔ کہ شمع بھی اس کے لئے جلتی ہے۔ اور مختلف طریقوں سے لگاوٹ کا اظہار کرتی ہے۔ یہی وجہ ہے۔ کہ بلبل کے عشق اور پروانے کے عشق میں اختلاف واضح نظر آتا ہے۔ مندرجہ ذیل اشعار سے تمام مسائل کی توضیح ہوگی۔

گل و بلبل

غرور حسن اجازت مگر نہ داد اے گل
کہ پرسش بہ کنی عندلیب شیدا را

حافظ

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

غالب

میں چمن میں کیا گیا گویا دبستاں کھل گیا
بلبلیں سن کر مرے نالے غزل خواں ہو گئیں

غالب

اڑی خزاں میں یہ کہہ کر چمن سے بلبل زار
کہ جی بچیں گے تو اگلی بہار دیکھیں گے

تاجور

شمع و پروانہ

شمع نے آگ رکھی سر پہ قسم کھانے کو
بخدا میں نے جلایا نہیں پروانے کو

پروانوں کو رات بھر جو روئی
روشن ھے کہ شمع موم دل تھی

ذوق کے مندرجہ ذیل شعر سے یہ بات بصراحت واضح ھو جاتی ھے کہ شمع کو بھی پروانے سے لگاؤ ھے۔ اور یہ لگاؤ اصلاً جنسی ھے۔

کرتی ھے زیر برقع فانوس تاک جھانک
پروانے سے ھے شمع مقرر لگی ہوئی

یہی وجہ ھے کہ اقبال[1] نے جو علامتوں کے معاملے میں غایت نکتہ سنجی سے کام لیتا ھے بتدریج پروانے کی اھمیت کم کر دی یہاں تک کہ جگنو کو اس پر ترجیح دی۔ عصر حاضر کی غزل میں اکثر یہ مضمون ملتا ھے کہ پروانے کا عشق۔ عشق کے معیاری تصور سے بمراتب فرو تر اور پست[2] ھے۔

بہار و خزاں

یوسف حسین نے اردو غزل میں گل و گلشن اور باغ و بہار کی علامتی معنویت سے بہت دلچسپ بحث کی ھے۔ راقم السطور کا خیال ھے کہ اس سلسلے میں ان علامتوں کی ایک دلالت پر ان کی نظر نہیں گئی۔ ایسا معلوم ھوتا ھے کہ شعر فارسی کی کلاسیکی روات جہاں سے، گل سے، محبوب اور بلبل

۱- جگنو کہتا ھے:—

دریوزہ گر آتش بیگانہ نہیں میں اللہ کا سو شکر کہ پروانہ نہیں میں

۲- اے غم یار تیری راھوں سے عمر بھر سوختہ ساماں گزرے
وہ جو پروانے جلے رات کی رات منزل عشق سے آساں گزرے

آیا ھمارے جینے کا انداز سب کو یاد
جب ذکر جاں نثاری پروانہ ھو چکا

کوئی پروانوں کو سمجھاؤ کہ مرنے کے سوا
اور بھی چند مقامات وفا ھوتے ھیں

سے عاشق مراد لیتی ہے وہاں گاہ گاہ بہار سے عشق بالخصوص عہد جوانی کا عشق اور خزاں سے عہد فراق یا انقطاع روابط (عارضی ہو یا دائمی) مراد لیتی ہے۔ غالب نے اس سلسلے میں بڑی پتے کی بات کہی ہے۔

یار در عہد شبابم بکنار آمد و رفت
ہم چو عیدے کہ در ایام بہار آمد و رفت

اور معلوم نہیں کس کا شعر ہے۔

نمے گویم دریں گلشن کہ ایں باغ و بہار از من
گل از یار و بہار از یار و باغ از یار و یار از من

اردو میں اصغر گونڈوی کہتا ہے۔

جوش شباب ، نشہ صہبا ، ھجوم شوق
تعبیر یوں بھی کرتے ھیں فصل بہار کو

حالی کا قول ہے:

یہی انجام تھا اے فصل خزاں
گل و بلبل کی شناسائی کا

آرزو کا شعر ہے۔

لطف بہار کچھ نہیں گو ہے وھی بہار
دل کیا اجڑ گیا کہ زمانہ اجڑ گیا

ناسخ کے اس شعر پر بھی غور کر لیجئے ۔

اس رشک گل کے جاتے ھی بس آگئی خزاں
ھر گل بھی ساتھ ھو کے چمن سے نکل گیا

ان اشعار میں بہار و خزاں ، گل و بلبل اور متعلقہ کوائف کی

علامتی معنویت پر غور کیجئے۔

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

میر

کبھی شاخ و سبزہ و برگ پر کبھی غنچہ وگل و خار پر
میں چمن میں چاہے جہاں رہوں مرا حق ہے فصل بہار پر

جگر

وہ میرے ساتھ صحن گلستاں میں ہیں رواں
چپ ہیں طیور نقش بہ دیوار ہے بہار
فیض قدوم یار سے اٹھتی ہے موج رنگ
اے باغباں حنائے کف یار ہے بہار
اے دوست موج رنگ سے بنتے نہیں چمن
اے دوست موج خوں کی طلبگار ہے بہار
کیفیت نشاط بھی ہے اک مقام شوق
سر مست ہے نگار نہ سرشار ہے بہار

کوئی بتلاؤ مجھے پھاند کے دیوار چمن
آج کس سمت گیا نالۂ خونین جگراں
کب اترتا ہے یہاں قافلۂ فصل بہار
باغ میں دیر سے ہے دیدۂ نرگس نگراں

عابد

یہ سوال کہ غزل کو کس حد تک حقائق خارجی کی ترجمانی کرنا چاہئے اور اس ترجمانی میں ابلاغ و اظہار کا کونسا طریقہ ملحوظ رکھنا چاہئے بتدریج اہم سے اہم تر ہوتا چلا جا رہا ہے کہ مارکسی اسلوب انتقاد کے مطابق شعر اگر زندگی کی بدلتی ہوئی کیفیات کا ترجمان نہیں اور ایک نئے نظام حیات کی تعمیر کا خواہاں تو شعر ہی نہیں اس سلسلے میں یوسف حسین خاں لکھتے ہیں:

''حقیقت پسندی کے جوش میں بعض نقاد یہ غلطی کرتے ہیں کہ وہ شعر کی حقیقت کو اسی حد تک ماننا چاہتے ہیں جس حد تک کہ وہ خارجی سماجی احوال کی ترجمانی کرے۔ لیکن وہ بھول جاتے ہیں کہ خارجی حقیقت جب شعر کا جز بنتی ہے۔ تو اس کی خاصیت بہت کچھ بدل جاتی ہے۔ جب شاعر کسی منظر کو بیان کرتا ہے تو وہ صرف اس منظر کی بات نہیں کرتا بلکہ خود اپنے متعلق بھی کچھ نہ کچھ ضرور کہہ دیتا ہے اس کا اسلوب اور اس کا لفظوں کا انتخاب اس کی اندرونی حالت کی چغلی کھاتے ہیں شعر کی تعریف اس کی ظاہری صورت (فارم) اور موضوع سے مکمل نہیں ہوتی۔ اس کی صورت (فارم) ضروری ہے۔ اور یہ بھی ضروری ہے۔ کہ وہ ایک خاص قاعدے کے مطابق ہو۔ لیکن یہ اس لئے ضروری نہیں کہ اس سے شاعر خارجی حقیقت کا فنی تعین کرتا ہے بلکہ اس واسطے ضروری ہے۔ کہ وہ خود ایک روحانی اصول کی حیثیت رکھتی ہے۔ جسے شعر سے کسی حالت میں بھی الگ نہیں کیا جا سکتا۔ اس کے ذریعے حقیقت کی پراسرار کارفرمائیوں کو ظاہر کیا جا سکتا ہے سائنٹسٹ کے لئے اس کی ذات سے باہر جو کائنات ہے۔ وہ زیادہ اہم اور معنی خیز ہے۔ لیکن شاعر کے نزدیک

اس کی ذات خارجی حقیقت سے زیادہ اہم ہے۔ جو اس کے احساس کو انفرادیت بخشتی ہے یہ فیصلہ کرنا بہت مشکل ہے۔ کہ آیا خارجی حقیقت زیادہ اہمیت رکھتی ہے یا اس کو ادراک و احساس کرنے والی صلاحیت بالکل اسی طرح جیسے ان سوالوں کا جواب دینا دشوار ہے کہ بھوک زیادہ اہم ہے یا روٹی۔ محبوب کی خواہش زیادہ اہم ہے یا خود محبوب۔ جگر نے دشواری کی طرف اشارہ کیا ہے :-

سب کچھ ھوا مگر نہ کھلا آج تک یہ راز
تم جان آرزو ہو کہ ہم جان آرزو

شاعر چاہے کتنا ہی حقیقت پسندی کا دعویٰ کرے اور اپنے شعر کے لئے جو اسلوب اور موضوع منتخب کریگا اس میں اس کا ذاتی رجحان لازمی طور پر موجود رہے گا۔ اس کی اندرونی زندگی کا رنگ خارجی تصویر کشی میں اجاگر ہوئے بغیر نہیں رہ سکتا اور اس کے جذبہ و خواہش کے الجھاؤ اور پیچ و خم چھپانے پر بھی ظاہر ہو جائینگے۔ ہر شاعر اور خاص طور پر غزل گو شاعر اپنے موضوع سے جذباتی تعلق رکھتا ہے۔ اور اگر نہ رکھے تو وہ شعر کا حق ادا نہیں کر سکتا۔ ضرور ہے کہ وہ اپنی روح کی گہرائیوں میں اندرونی زندگی کے نغمے پہلے خود سنے اس کے بعد ہی اس کو یہ طاقت حاصل ہوگی۔ کہ وہ اپنے سننے والوں کے شعور اور دل میں جو پردہ حائل ہے اسے اٹھا دے۔ تا کہ وہ اپنی اندرونی زندگی کو بہ نسبت پہلے کے بہتر سمجھنے لگیں۔ جب شاعر اپنے موضوع کو زبان و بیان کا جامہ زیب تن کراتا ہے تو غیر شعوری طور پر وہ اس کو اپنے جذباتی اور ذہنی نظام کا جز بنا لیتا ہے یہ جذباتی اور ذہنی نظام شعور اور تحت شعور

دونوں پر حاوی ہوتا ہے۔ لیکن ہمیں یہ ماننا پڑے گا کہ اس زمانے کے ادب اور آرٹ کا عام رجحان یہ ہے کہ زندگی کا خارجی اصول کو زیادہ اہمیت دی جائے۔اور ان کا اظہار کیا جائے۔ چنانچہ ہمارے ادب کے لئے بھی وقت کا سب سے بڑا سوال یہی ہے کہ اس میں خارجی مسائل کو کس طرح سمویا جائے تاکہ ان کی نسبت ہماری بصیرت میں اضافہ ہو۔یہ مضمون جب شعر میں ادا کئے جائینگے تو لازمی طور پر ان میں فکری عنصر داخل کرنا پڑے گا لیکن یہ فکر تخیلی فکر ہوگی۔ جو جذبے سے ہم آویز ہوگی اس طرح جب علامتی تخیل میں تصور و فکر پیوست ہو جائینگے تو وہ تجریدی حالت میں نہیں رہ سکتے ۔ تخیلی فکر کی قوت اس کی گہرائی میں پوشیدہ ہے۔ یہ قوت صورت پذیری اور نظم آفرینی کے سارے انداز اپنے اندر پنہاں رکھتی ہے۔ اور وہ جب خارجی حقائق کو اپنے اندر جذب کرتی ہے ۔ تو موضوع و معروض کی دوئی باقی نہیں رہتی۔ اسی طرح عین اور حقیقت فطرت اور آزادی ، شعور اور لا شعور ، انفرادیت اور جماعیت کے تضاد دور ہو جاتے ہیں۔ اور شعر زندگی کے ہر کیف و رنگ کا مظہر بن جاتا ہے۔

اگرچہ سماجی اور اخلاقی مسائل کا بیان نظم میں بہتر طور پر ہو سکے گا۔ لیکن غزل میں بھی انہیں حکیمانہ نکات کے انداز میں داخل کیا جاسکتا ہے۔ تاکہ جدید عہد کے انسان کی ذہنی کیفیت ظاہر ہو سکے لیکن اس اظہار کے بہت سے طریقے ہیں۔ ایک اس طور پر خیالوں کو ظاہر کرتا ہے۔ کہ وہ معاشی عمل ماتحت شعور کی دائری یا کھتونی معلوم ہوں ۔ اور ایک اس طرح کہ سننے والا اپنی زندگی میں مسرت اور فراوانی محسوس کرے۔ اس کی بصیرت کو جلا ہو۔

اور اس کی قدروں اور خواہشوں میں ہم آہنگی اور ہم ربطی پیدا ہو۔ قدر ہی وہ کنجی ہے جس سے زندگی کے سارے طلسم کھلتے ہیں شعر کو قدر کا خادم ہونا چاہئے ۔ نہ کہ اس کو مٹانے والا۔ غزل گو شاعر جب زندگی کا ذکر کریگا ۔ تو لازمی طور پر اس کے لا محدود امکانوں کی طرف اس کی نظر جائے گی ۔ وہ کبھی اپنی خواہشوں کا رنگ ان پر چڑھائے گا ۔ اور کبھی ان کے اثر سے اپنی آرزو کی صورت گری کرے گا وہ حسن آفرینی بھی کرے گا اور قدر آفرینی بھی ۔ لیکن یہ کام وہ تجرید اور منطقی مقدمات سے نہیں انجام دے سکتا ۔جنکا لازمی نتیجہ کلام میں لطف یکسانیت اور سپاٹ پن ہوگا ۔

شاعر کی فکر تخیلی اور وجدانی ہونی چاہئے جس میں اندرونی جذبے کا رس رچا ہوا ہو۔ بغیر اس کے کلام میں تاثیر اور دل کشی نہیں پیدا ہو سکتی۔ شعر کی خوبی کا معیار نہ اسلوب میں پنہاں ہے اور نہ موضوع میں ۔بلکہ شعریت میں جو دونوں سے بالاتر ہے۔ ہم یہ یقین کے ساتھ کہہ سکتے ہیں ۔ کہ شعریت تخیلی فکر اور جذبے کی ہم آمیزی کے بغیر نہیں پیدا ہو سکتی ۔ اور یہی دونوں جز تغزل کی جان ہیں ۔ انہی سے حسن و ادا کی جلوہ گری ہوتی ہے۔ جو ادب کی بنیادی قدر ہے،،[۱] ۔

فراق گورکھپوری کے ایک مضمون کے بعض اقتباسات ملاحظہ ہوں جن میں بہت اہم نکات سے بحث کی گئی ہے ۔

"غزل انتہاؤں کا ایک سلسلہ ہے (A Series of Climaxes) یعنی حیات و کائنات کے وہ مرکزی حقائق جو انسانی زندگی کو زیادہ سے زیادہ متاثر کرتے ہیں ۔ تاثرات کی انہی انتہاؤں یا منتہاؤں کا مترنم

۱- اردو غزل

خیالات اور محسوسات بن جانا اور مناسب ترین یا موزوں ترین الفاظ و انداز بیان میں ان کا صورت پکڑ لینا اسی کا نام غزل ہے۔ اس طرح ان انتہاؤں کو دوام نصیب ہو جاتا ہے اور غزل کا نغمہ نغمۂ سرمدی بن جاتا ہے۔ شاعری کے دوسرے اصناف کے کامیاب سے کامیاب نمونے اپنے موضوعات کی خارجی تفصیلوں اور جزئیات نگاری سے مزین ہوتے ہیں ۔ غزل کے کامیاب ترین نمونے کیفیات محض کی خبر دیتے ہیں ۔ غزل میں شعور و وجدان کا ایک ایسا ارتکازہونا چاہئیے کہ مضمون یا موضوع اپنی موزونیت میں مکمل طور پر تحلیل ہو جائے ۔ اس طرح کہ غزل کے نغموں میں بیک وقت ہم اپنی جبلتوں اور ارتقائے حیات و تہذیب سے حاصل شدہ کیفیتوں، لطافتوں اور صلاحیتوں کی جھنکار سن سکیں ہمارے شعور، تحت الشعور اور لاشعور کی یہی تہ در تہ جھنکاریں نوائے غزل میں سنائی دیتی ہیں ....

زندگی کے مرکزی اور اہم حقائق اور مسائل غزل کے موضوع ہوتے ہیں ان حقائق میں واردات عشق کو اولیت حاصل ہے کیونکہ انسانی تہذیب کے ارتقاء میں جنسیت اور اس سے پیدا ہونے والی کیفیتوں کا بہت بڑا ہاتھ رہا ہے۔ جنسیت کے اندھے طوفان کو توازن بخشنا یعنی تہذیب جنسیت تاریخ کا بہت بڑا کارنامہ ہے ہم محبوب سے محبت کرکے اور اس محبت کو رچا اور سنوار کے اپنی زندگی کو رچاتے اور سنوارتے ہیں۔ حیات اور کائنات سے محبت کرنا سیکھتے ہیں۔ اور زندگی کی دھار، کو کند ہونے سے بچاتے ہیں ۔ غزل ہمیں جنسیت کی اہمیت کا احساس کراتی ہے اور جنسیت جب داخلی و غیبی ترکیبوں سے عشق بن جاتی ہے۔ تو اس عشق کے لا محدود امکانات کیطرف اس عشق کے ذریعے سے تعمیر انسانیت کیطرف غزل اشارہ کرتی ہے۔ عشق کا

پہلا محرک محبوب کی شخصیت ہے اور پھر یہی عشق حیات و کائنات سے ایک ایسا والہانہ لگاؤ پیدا کر دیتا ہے کہ جنسیت کے حدود سے گذر کر عشق ایک ہمہ گیر حقیقت بن جاتا ہے۔

عشق مجنوں نیست ایں کار من است
حسن لیلیٰ عکس رخسار من است

تو مسلسل عشقیہ نظموں اور غزل کے عشقیہ اشعار بحساب خود ایک کائنات ایک مکمل اکائی ہوتے ہیں۔ جن کی کیفیت خیال مضمون یا خارجی مواد کا کم سے کم سہارا لیکر، کم سے کم الفاظ سے کام لیکر ہمیں خالص جذبات یا جذبات محض سے دو چار کر دیتی ہے۔ ہر شعر کی کیفیت اپنی بیکرانی کا احساس کراتی ہے۔ ایسی محویت نظموں کے عشقیہ اشعار سے پیدا نہیں ہو سکتی۔ ان میں اتنی داخلیت اتنی اشاریت، اتنی خوابناکی، ایسی بیداری قلب، اتنی معنویت، ایسی کمالیت، ایسا ارتکاز، ایسی سادگی و پرکاری بیخودی و ہشیاری ہم نہیں پاتے جو غزل کے کامیاب عشقیہ اشعار میں ہم پاتے ہیں۔ وہ شعریت و نشریت و رمزیت جو غزل کے عشقیہ اشعار میں ہمیں ملتی ہے۔ عشقیہ نظموں میں نہیں ملتی بلند پایہ عشقیہ نظموں میں یہ تہ داری نہ ہوتے ہوئے بھی اور بہت سی قدر اول کی خوبیاں ہوتی ہیں۔ جو تہذیب انسانیت میں مدد دیتی ہیں۔ تفصیلات اور جزئیات کی سحرکاریاں بلند پایہ عشقیہ نظموں میں ہمیں ملتی ہیں۔ شاعرانہ استدلال کے کارنامے عشقیہ نظموں میں نظر آتے ہیں۔ حسن بیان کی رنگا رنگی ایک تخیلی نظام یا ایک کائنات حسن و عشق کی بوقلمونی مختلف باہم متعلق خیالات کے رشتہ ہائے پنہاں ان سب کا نظارہ یا احساس بلند پایہ مسلسل عشقیہ نظموں میں ہوتا ہے۔ اس کے برعکس غزل

میں ایک نکیلی یکسوئی ہوتی ہے ۔ جو خارجی اجزا کی حدود شکنی کرتی ہوئی ہمیں ایک ناقابل بیان ماورائی عالم میں لیجاتی ہے ۔ درمیانی منازل پر اشعار غزل کا قیاس نہیں ہوتا ۔ غزل کے کچھ اشعار کی یاد تازہ کیجئے ۔

اثر غریب میں جبتک کہ جان باقی ہے
تیری وہی روش امتحان باقی ہے

اثر دہلوی

ولی اس گوہر کان حیا کا واہ کیا کہنا
میرے ہاں اسطرح آوے ہے جوں سینے میں راز آوے

ولی دکنی

کھولی تھی آنکھ خواب عدم سے تیرے لئے
آخر کو جاگ جاگ کے ناچار سو گئے

خواجہ میر درد دہلوی

زمانے کے ہاتھوں سے چارہ نہیں ہے
زمانہ ہمارا تمہارا نہیں ہے

والد مرحوم عبرت گورکھپوری

تمہیں سچ سچ بتاؤ کون تھا شیریں کے پیکر میں
کہ مشت خاک کی حسرت میں کوی کوہکن کیوں ہو

آسی غازیپوری

چشم ہو تو آئینہ خانہ ہے دہر
منہ نظر آتے ہیں دیواروں کے بیچ

تو اور آرائش خم کاکل
میں اور اندیشہ ہائے دور دراز

غالب

میں نے فانی ڈوبتے دیکھی ہے نبض کائنات
جب مزاج یار کچھ برہم نظر آیا مجھے

فانی

غزل نے براہ راست باتیں کہنے کے علاوہ کچھ علائم (Symbols) سے بھی کام لیا ہے۔ کچھ روائتوں اور کلیوں کو بھی وضع کر لیا ہے۔ ساقی میخانہ یا خمریات کے دوسرے لوازمات جنوں، زنداں، زنجیر، بہار و خزاں، بلبل آشیاں، صیاد و قفس، کارواں منزل، دشت و چمن، مقتل، زلف و رخ، در جاناں، کوئے جاناں، محفل و انجمن یا بزم، شمع و پروانہ، گردش دوراں، فسانہ طور، لیلیٰ و مجنوں، شیریں و فرہاد، یوسف و زلیخا، کعبہ و بتخانہ، کفر و ایمان، واعظ، شیخ، زاھد، رند، عشق، ھوش و مستی، حشر و قیامت، جنت، ایسے تمام الفاظ زندگی کے سینکڑوں اھم و مرکزی و معنی خیز پہلوؤں کی طرف اشارہ کرنے کیلئے علائم کا کام دیتے ھیں۔ اشعار میں ھمہ گیری (Universality) ان علائم کے ذریعے پیدا ھو جاتی ھے۔ البتہ ان علائم کے خلاقانہ استعمال کی توفیق معمولی شاعر کو نہیں ھوتی ....

غزل کا ھر اچھا شعر ایک مکمل وجدانیاتی اکائی ھوتا ھے اورھر ایسی اکائی بیکراں اور لا محدود ھوتی ھے۔ زندگی کے ایک غیبی نظام کی خبر دیتی ھے۔ غزل کے اشعار کی گہرائی یا ان کا وزن یا ان کی اھمیت علم و فلسفہ اور سائنس کے دلائل نتائج یا دریافتوں یا اصولوں کی گہرائی وزن یا اھمیت سے زیادہ گہری، با وزن اور اھم ھوتی ھے۔ شاعری فلسفے سے زیادہ با اخلاق ھوتی ھے۔ اھم سے اھم عمل سے شاعری زیادہ اھم اور با معنی چیز ھے۔

خود اشعار غزل میں وہ اشعار زیادہ گہرے اور با معنی ہوتے ہیں جن میں منطق ، فلسفہ ، علم اور استدلال وغیرہ کم ہوں اور وجدانی محض یا خالص کیفیت زیادہ ہو۔ مثلاً :-

ہے پرے سرحد ادراک سے اپنا مسجود
قبلہ کو اہل نظر قبلہ نما کہتے ہیں

غالب

کبھی اے حقیقت منتظر نظر آ لباس مجاز میں
کہ ہزاروں سجدے تڑپ رہے ہیں میری جبین نیاز میں

اقبال

ہستی کے مت فریب میں آ جائیو اسد
عالم تمام حلقۂ دام خیال ہے

غالب

ہے غیب غیب جسکو سمجھتے ہیں ہم شہود
ہیں خواب میں ہنوز جو جاگے ہیں خواب میں

غالب

ایک غزل کے اشعار میں یعنی غزل کے اجزائے ترکیبی یا عناصر ترکیبی میں باہمی ربط و تعلق کیا ہوتا ہے ؟ مفردات غزل میں کوئی ترکیب پنہاں عمل پیرا ہوتی ہے یا نہیں؟ اشعار غزل کی اکائیاں ملکر کسی بڑی اکائی یا ایک مقدار سالم کو بروئے کار لاتے ہیں یا نہیں۔ مختلف عنوانات و موضوعات کے ہم قافیہ و ہم ردیف اشعار میں اگر کوئی نفسیاتی یا شعوری رشتہ ہے تو وہ کس قسم کا رشتہ ہے۔ اشعار غزل میں کوئی نظام خیال ہوتا ہے یا نہیں۔

اب سے تقریباً نصف صدی پہلے یہ سوال اٹھایا گیا اسوقت ہمارا

تنقیدی شعور اس رنگ تغزل سے بجا طور پر بیزار تھا ـ جس میں داخلیت اور وجد آفرینی کم تھی اور ''مضمون آفرینی'' کی جس میں بھرمار تھی- غزلوں میں ''مضامین'' یا خشک و بے کیف خارجی جزئیات کی بھرمار ہوتی تھی اور غزل کا مرکزی سوز و ساز قریب قریب ختم ہو چکا تھا ـ ناسخ کے زمانے سے قریب قریب سو برس تک اشعار غزل میں بحر، قافیہ و ردیف کا رشتہ ایک زبردستی کا رشتہ ایک اوپری سنبندھ بن کر رہ گیا تھا ـ غزل بجائے ایک منظم بزم کے ایک بھیڑ سی بن کر رہ گئی تھی ـ ہماری تنقید جو اس صدی کے مشروعات یا آخری صدی کے اواخر میں نئی نئی بیدار ہوئی تھی ـ کبھی کبھی سرے سے صنف غزل ہی سے اظہار بیزاری کر بیٹھتی تھی ـ اس تنقیدی بیداری پر انگریزی نظموں کی ہئیت کا بھی اثر تھا ـ لیکن اب جبکہ نصف صدی سے غزل کی نشاۃ ثانیہ ہمارے درمیان جاری ہے ـ ہم غزل کے متعلق زیادہ جچی تلی رائے قائم کر سکتے ہیں ـ آج ہمارا تنقیدی شعور غزل آشنا ہو چکا ہے ـ

بات یہ ہے کہ غزل کے مختلف اشعار میں کسی ربط ظاہر یا باطن کا سوال ماہیت غزل و ہئیت غزل کے باہمی رشتوں کا سوال ہے غزل کی ماہیت ہی میں غزل کے ہیولیٰ و ہئیت کے بہت سے امکانات یعنی غزل کے تمام داخلی و خارجی امکانات پنہاں ہیں ـ شرط صرف اتنی ہے کہ ہمارا مزاج ـ مزاج غزل سے ہم آہنگ ہو ـ یہ شرط بڑے بڑوں سے بسا اوقات پوری نہیں ہو سکی ہے ـ انیس کے مرتبہ کا شاعر مزاج غزل سے بیگانہ تھا ـ جہاں تک خود غزل کہنے کا تعلق ہے ـ آزاد و شبلی (جن میں ایک نے اردو غزل اور دوسرے نے فارسی غزل کی تاریخ لکھ کر خوب خوب داد سخن دی ہے) کی طبعیتیں بھی، ناسخ اور مدرسہ

ناسخ کے شعرا کی طبعیتیں بھی مزاج غزل سے ہم آہنگ نہیں تھیں جہانتک غزلوں سے متاثر ہونے کا سوال ھے پریم چند ایسا ادیب اور دوسرے بڑے بڑے دھاوتی ادیب عموماً کورے رھے ھیں غزل کا کلچر سب کے پلے نہیں پڑتا۔ حقیقی غزل کے مزاج سے عوام و خواص دونوں میں انہیں لوگوں کے مزاج تال میل کھاتے ھیں جن کی فطرتوں میں غزل شناسی کے جوھر یا امکانات ہوتے ھیں۔

ھاں تو اشعار غزل میں ربط باھمی یا کوئی نظام ھوتا ھے تو اس کی نوعیت کیا ھے۔ غزل ایک بنیادی مذاق زندگی کی پیداوار ھے۔ غزل کے اشعار معاملات حسن و عشق پر زیادہ تر مشتمل رھے ھیں پھر حیات و کائنات کے بے شمار پہلوؤں سے غزل کے علائم، روایات و کلیات و مسلمات ھیں کچھ مرکزی حقائق کوائف یا واردات منتخب کرنے میں مدد دیتے ھیں۔ اشعار غزل کا ایک مجموعی اثر (Cumu-lative effect) ھم پر پڑتا ھے۔ اور اسی طرح ھمارے وجدان میں ایک داخلی نظام رونما ھوتا ھے۔ اشعار غزل میں منطقی تسلسل یا عقلی تسلسل نہیں ھوتا۔ بلکه ایک وجدانی ھم آھنگی ھوتی ھے۔ غزل کا ایک شعر کہنے کے بعد دوسرے شعر میں شاعر کیا کہے گا اسے شاعر خود نہیں جانتا۔ پہلے شعر کی طرح دوسرا شعر بھی ایک غیبی عمل سے اس کے وجدان میں جنم لے گا۔ شاعر کو دوسرا شعر اور اس کے بعد کے اشعار کہنے میں نئے قافیوں کو کسی طرح باندھ دینا نہیں ھے۔ بلکه قوافی غزل میں ایسے خیالات و محسوسات کو ڈھالنا ھے۔ جن میں انتہائی باھمی ھم آھنگی ھے۔ اور جو ملکر وجدان کے ایک نظام کی تخلیق کرینگے۔ مختلف اکائیوں سے ایک بڑی اکائی بنائیں گے اشعار کی صوری، صوتی و معنوی ھم آھنگی سے زندگی کے

مختلف مرکزی پہلوؤں کی ہم آہنگی کا احساس کرائینگے غزل کا ہر شعر ہماری روحانی زندگی کی ایک واردات ترقی ھے اور مطلع سے مقطع تک کے اشعار مختلف ہم آہنگ وارداتوں کے باھمی تدریجی و مجموعی اثر سے ہم پر ایک ایسا عالم طاری کر دینگے جیسا زندگی کے بہت حادثات، واقعات، مشاھدات اور اثرات زندگی کے متعلق ایک مجموعی اور واحد کیفیت پیدا کرتے ھیں............ غزل مسلسل ومدلل نہیں بلکہ ہم آہنگ تاثرات و تصورات کا مجموعہ ھوتی ھے۔ غزل میں وحدت پیدا کرنے میں لہجہ، صوتیات (Sound Pattern) کو خاص اھمیت حاصل ھے۔

اب روح کے لئے ملکہ ھے جو حال تھا
صورت پکڑ گیا جو تمہارا خیال تھا

اس داخلی شخصیت کے خط و خال یا اس کی روپ ریکھاؤں کے لوچ اور نزاکت کی تخلیق میں غزل اپنے خاص انداز سے کارگر ھوتی ھے[1]۔..........

مناسب معلوم ھوتا ھے۔ کہ آخر میں غزل کے متعلق مولانا حسرت موھانی کے انتقادی نظریات کا بیان کر دیا جائے۔ ممکن ھے کہ ان کے انتقاد میں ۔ یوسف حسین خاں، فراق گورکھپوری اور شمس قیس رازی کی سی گہرائی موجود نہ ھو۔ لیکن اس کے باوجود اردو ادب کا کوئی نقاد ان کی تالیف نکات سخن کے مطالعہ سے بے نیاز نہیں ھو سکتا۔

اس کی وجوہ دو ھیں۔ ایک تو یہ کہ انہوں نے تشریح و توضیح کے لئے اور سند کے طور پر جو شعر پیش کئے ھیں وہ نہایت حسین ھیں۔

۱- نگار- اصناف سخن نمبر- سالنامہ ۱۹۵۷ء

اور ان کے مطالعہ سے ذوق سلیم جلا پاتا ھے۔ دوسرے یہ کہ انہوں نے اردو غزل کو کم و بیش خالص مشرقی اسلوب انتقاد کے پیمانوں سے ناپنا چاھا ھے لیکن متقدمین کی اندھا دھند پیروی نہیں کی ۔ چنانچہ انہوں نے کہیں کہیں قدیم مسلمات سے بجا طور پر اختلاف کیا ھے ان کے خیال میں (اور یہ خیال ۱۹۲۵ء کا ھے) محاسن سخن (سخن سے ان کی مراد اکثر و بیشتر غزل ہوتی ھے) یہ ھیں :

(الف) تکرار الفاظ حسیں۔

(ب) صدق محاورہ ، صفائی زبان اور سادگی بیان ۔

(ج) ترجمہ محاورہ فارسی (بشرطیکہ ترجمہ صناعانہ اور فنکارانہ ہو) ۔

(د) شوخی کلام اور رندی مضمون ۔

(ہ) تازگی بیان و ندرت مضمون ۔

(و) حسن ترکیب ، خوبی استعارہ اور لطف تشبیہ ۔

(ز) حسن استعمال الفاظ جمع ، مخصوص بہ‌خاندان مومن و نسیم ۔

(ح) معاملہ بندی ، واقعہ گزاری ، جذبہ نگاری ۔

(ط) متانت مضمون ، بلندی جذبات و مذاق تصوف ۔

(ی) مطابقت الفاظ و مضمون ۔

(ک) نقل قول کی تازگی ۔

(ل) کنایہ ۔

(م) سوز و گداز ۔

(ن) مصرعوں کا تقابل اور الفاظ کا الٹ پھیر ۔

(س) پسندیدگی جملہ خبریہ بمقابلہ جملہ انشائیہ ۔

(ع) تعدد الفاظ و فقرات موزوں۔

ان تمام باتوں سے کم و بیش کتاب کے پہلے حصے میں بحث کی جا چکی ہے۔

معائب سخن ان کی نظر میں یہ ہیں: (کم و بیش)

(الف) عیب تنافر۔

(ب) تکرار الفاظ قبیح۔

(ج) ہائے مختفی کی بجائے الف کا استعمال۔

(د) تعقید لفظی۔

(ہ) حذف حروف مثل کو۔ ہے۔ تو۔ وغیرہ۔

(و) ی کا دب کر نکلنا۔

(ز) واؤ کا دب کر نکلنا۔

(ح) الف کا دب کر نکلنا۔

(ط) نقص روانی (عمومی)۔

(ی) نقص روانی (خصوصی) موسوم بہ ضعف خاتمہ۔

(ک) تشدد یائے معروف با حالت اضافت۔

(ل) واؤ معروف و واؤ مجہول کا قافیہ۔

(م ن) ترکیب فارسی میں ن کا اعلان یا اس کے برعکس۔

(س) اضافت فارسی بہ الفاظ اردو۔

(ع) ضلع جگت کی بے لطفی۔

(ف) شتر گربہ۔

(ص) الفاظ مخصوص بہ مرداں و زناں[1]۔

(ق) توالی اضافات۔

(ر) استعمال صفت بجائے موصوف بغیر حرف اشارہ خصوصاً

الفاظ متعلق به محبوب۔

(ش) واؤ عطف کی بجائے اور یا اور کی بجائے واؤ عطف کا استعمال۔

(ت) ابہام و اشکال مضمون۔

(ث) غیر شاعرانہ الفاظ کا استعمال۔

(خ) سقوط حروف۔

(ذ) شکست ناروا۔

(ض) ایطائے جلی اور دیگر عیوب قافیہ۔

(ظ) غلط العوام۔

(غ) حشو۔

(ا ب) ذو معنی مشتقات مصدر کا استعمال۔

(ا ج) زیادتی زحاف یا رکن۔

(ا د) قافیہ ت و ط وغیرہ۔

(ا ہ) کے سے کی جگہ کے ایسے۔

(ا و) ہی حرف حصر کا غلط استعمال۔

(ا ز) اردو میں بعض الفاظ مثلاً سیاہ و گناہ کا استعمال بلا اضافت۔

(ا ح) بے پردگی و سخافت مضمون[2]۔

قصیدہ صاحب فرہنگ آنند راج لکھتے ہیں قصید به دال مہملہ نیزۂ شکستہ و پارۂ از شعر کہ نصف ابیات آں بر قافیہ ملتزمہ باشد نہ نصف دیگر. . . . . قصاید

۱۔ مراد یہ ہے کہ معشوق کے لئے ایسے الفاظ نہ استعمال کئے جائیں جن سے پتہ چلے کہ وہ مرد ہے یا عورت۔

۲۔ نکات سخن۔ انتظامی پریس، حیدر آباد۔

جمع و گوشت خشک و مغز فربہ یا اندک فربہ و استخوان با مغز و گوشت خشک وشتر مادہ فربہ پر مغز و چوب دستی و کوہان فربہ پر گوشت و شعر پاکیزہ و نیکو''

قصد کے معانی کے سلسلے میں بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں ''قصد بالفتح و دال مہملہ میانہ راہ رفتن و اعتماد کردن و آہنگ نمودن و پیوستہ و بر اتصال آوردن اشعار را و بیان واضح کردن و نیز قصد شکستن چوب وجز آں بہر وجہ کہ باشد یا شکستن چیزے کہ بہ نصف رسد و راستی و عدل و نیکی ونیکی کردن و نیز قصد مرد میانہ نہ فربہ و لاغر۔

قصیدہ کے معانی بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں۔ ''کسفینہ (یہ وزن بتایا ھے) بالا گزشت (یہ قصید کی طرف اشارہ ھے) و چوب دستی و شتر مادہ فربہ''

ان تمام معانی کے لئے صاحب فرہنگ آنند راج نے جن لغات پر بھروسہ کیا ھے ان کے نام باتفصیل ذیل ھیں۔ منتہی الارب۔ فرہنگ فرنگ۔ بہار عجم۔

شمس قیس رازی انتقاد شعر کے معاملے میں ھمارے قدیم نقادوں میں نہایت بلند مقام رکھتے ھیں۔ اگر قصد کے معانی کے جو مختلف سلسلے بتائے گئے ھیں۔ ان کا تعلق واضح اس صنف سخن سے ھوتا تو وہ یقیناً ذکر کرتے جیسا کہ انہوں نے غزل کے سلسلے میں کیا۔ اگرچہ ان کی خاموشی اس بات کی دلیل قاطع نہیں کہ قصیدہ اس نظم کو کہتے ھیں کہ لبریز مغز معانی ھو اور ھئیت کے اعتبار سے غزل سے مشابہ ھو تاھم گمان یہ گزرتا ھے۔ کہ ان کی خاموشی خالی از علت نہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ عربی میں قصیدہ بڑی اھم صنف سخن شمار

ہوتا ہے۔ اور مدح کے علاوہ وصف ، ھجا اور رثا کے مضامین سے بھی یہ مربوط رہا ہے۔ بظاہر ایسا ہی معلوم ہوتا ہے کہ عربوں نے قصیدے کے معانی کی وسعت کو دیکھ کر اور مغز سخن کو ملحوظ رکھ کر اس صنف کا یہ نام رکھا ۔ لیکن ہمیں یہ بات نہ بھولنی چاہئے کہ ہمارا قصیدہ فارسی قصیدے کی صدائے بازگشت ہے۔ اور شمس قیس نے مختلف اصناف سخن کو ایرانی سیاق و سباق میں رکھ کر پرکھا ہے اور یہی مناسب تھا ۔

اس سے پہلے شمس قیس رازی نے شعر کی ماہیت سے جو بحث کی ہے۔ اس سلسلے میں گزارش کیا جا چکا ہے کہ وہ غزل اور قصیدے میں کیا فرق کرتے ہیں یاد دھانی کے لئے اتنا کہنا کافی ہوگا کہ جن اشعار کی ہئیت غزل کی سی ہوتی ہے۔ لیکن ان کے مطالب فنون تغزل سے مربوط نہیں ہوتے وہ قصیدہ کہلاتے ہیں۔ شمس قیس رازی یہ شرط عائد کرتے ہیں کہ قصیدہ پندرہ یا سولہ اشعار سے زیادہ ہونا چاہئے ۔ ورنہ قطعہ رہ جائیگا ۔ فنون عشقیات اور غزل کا ذکر کرنے کے بعد وہ کہتے ہیں۔

"اشتقاق قصیدہ از قصد است .... و مقصود محل قصد مردم است به طلب و تحصیل و گفتن و کردن آں ۔ پس قصیدہ فعیلے است بمعنئ مفعول یعنی مقصود شاعر است به ایراد معنی مختلف واوصاف متفرق از مدح و هجا و شکر و شکایت و غیر آں و هاه در آخر قصیدہ از برائے آنست تا دلالت کند بر وحدت آں چناں که شعیر و شعیره و ذبیح و ذبیحه[۱]"

۱- المعجم - صفحه ۱۵۱ -

شمس قیس نے جو کچھ لکھا ہے اس پر غور کرنے سے معلوم ہوگا :—

(۱) کہ قصیدہ ایک ایسی شعری تخلیق ہے جو مضمون کے اعتبار سے غزل سے مختلف ہے اور نظم کی طرح مربوط مطالب و کوائف کے اظہار و ابلاغ کی بنا پر ایک تخلیقی اکائی یا وحدت ہے۔

(۲) قصیدے میں مختلف معانی اور مطالب مندرج ہوتے ہیں یوں کہنا چاہئے کہ فنون عشقیات کے سوا ہر چیز قصیدے کا موضوع بن سکتی ہے۔ (فنون عشقیات کا ذکر بھی قصیدے میں ہوتا ہے لیکن اصلاً مطلوب شاعر نہیں ہوتا ۔ تفصیل ابھی آتی ہے)۔

(۳) عام طور پر جو مشہور ہے کہ قصیدہ صرف مدحیہ ہوتا ہے وہ غلط صریح ہے۔ قصیدے کے مطالب بھی گونا گوں ہوتے ہیں۔ تصوف ، عرفان و اخلاق ، ہجو ، مرثیہ ، شکر و شکایت ، وصف مناظر طبعی (منظرنگاری)، واقعہ نگاری (الوصف) ، سب سے اہم سوال جو اس مرحلے پر پیدا ہوتا ہے وہ یہ ہے کہ قصیدے میں تغزل کے عنصر کی نوعیت کیا ہوتی ہے۔ یا بالفاظ دیگر جن چیزوں کو شمس قیس فنون عشقیات کہتا ہے قصیدے میں ان کی صورت کیا ہوتی ہے۔ عام طور پر یہ سمجھا جاتا ہے۔ کہ قصیدے کے ابتدائی حصے میں شعراء مغازلت کی جو داستانیں بیان کرتے ہیں ۔ انہیں تشبیب کہتے ہیں۔ اور یوں قصیدے کے چار اہم رکن گنوائے جاتے ہیں۔ یعنی ایک تشبیب ۔ دوسرے گریز ۔ تیسرے مدح ۔ چوتھے دعا ۔

(۱) تشبیب | شمس قیس نے قصیدے سے بحث کرتے ہوئے نسیب اور تشبیب کے متعلق بہت دقیق نکات بیان کئے ہیں۔ اور ان پر مطلع ہوئے بغیر قصیدے کا پرکھا جانا عملاً ناممکن ہے ۔ یہاں یہ اعتراض کیا جا سکتا ہے کہ قصیدہ ایک مردہ صنف سخن ہے۔ اور ہم زیادہ سے زیادہ اس کی مرگ طبعی کو مرگ

غیر طبعی سمجھ کر ادبی چیر پھاڑ کا وظیفہ سرانجام دے سکتے ھیں۔ اس اعتراض میں کسی حد تک وزن ہے۔ اس کا جواب یہ ہے ۔ کہ ایک تو شعری روائیت کا مطالعہ تبھی مکمل ہو سکتا ہے کہ تمام اصناف سخن سے آگاھی حاصل کی جائے کہ اس کے بغیر ادب کی کلیت کا شعور کبھی حاصل نہیں ہوتا دوسرے یہ کہ قصیدے سے عصر حاضر میں بھی کام لیا گیا ہے۔ مثال کے طور پر ظفر علی خان اور علامہ اقبال مرحوم کے نعتیہ قصائد۔ فکر اور جذبے کے حسین شاعرانہ امتزاج کی بہت اچھی مثال پیش کرتے ھیں - کوئی وجہ نہیں کہ مستقبل میں بھی سخن گو اس صنف سخن کو عصر حاضر کے تقاضوں کے مطابق پیراستہ کرکے استعمال نہ کریں - بے شک قصیدہ اب دربار سے اور مدح سے منسلک نہیں رہا - لیکن وصف ، ھجا اور رثا کے لئے اب بھی نہایت موزوں ذریعہ ابلاغ و اظہار ہے۔

بحث اس بات سے ہو رہی تھی کہ نسیب اور تشبیب میں کیا فرق ہے۔ شمس قیس لکھتا ہے۔ ''ارباب براعت[1] کا قول ہے نسیب در اصل غزل کو کہتے ھیں۔ کہ شاعر اسے حصول مقصد کا وسیلہ بناتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اکثر لوگ احوال محبت ، کوائف عاشقی اور اوصاف مغازلت سننے کے شائق ہوتے ھیں جب شاعر قصیدے کے شروع میں نسیب کے اشعار کہتا ہے۔ تو ممدوح کی طبیعت تخلیق شعری کی طرف

۱- براعت - بہ فتح اول و عین مہملہ روشنی - و فصاحت و فضیلت - و کامل شدن در فضل و ھنر - از موید و کشف و کنز (غیاث) اس تعریف پر غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ ارباب براعت سے مراد وہ اھل کمال ھیں جنہوں نے علوم شعری میں فضیلت اور استناد کا مقام حاصل کر لیا ہے اور قطعاً کوئی شک نہیں کہ خود شمس قیس رازی کے ذھن میں اس کے یہ معانی بھی موجود تھے کہ ارباب فضل و کمال ، انتقاد کا حق رکھتے ھیں - تو دراصل نقاد مراد ھیں -

متوجہ ہو جاتی ہے۔ وہ دوسرے مشاغل سے ہٹ کر اپنی توجہ شعر سننے پر مرکوز کر دیتا ہے۔ چنانچہ قصیدے کا جو مقصد ہوتا ہے وہ ممدوح پہ بہ کمال اطمینان خاطر و سکون قلب روشن ہو جاتا ہے۔۔۔۔۔ اور تشبیب در اصل غزل کو کہتے ہیں جس میں شاعر اپنے عشق کے کوائف واقعی کا بیان کرتا ہے۔ مثلاً عرب شعرا میں سے کثیر کا کلام اور قیس ذریح کا کلام اور مجنوں بنی عامر کے اشعار۔ ظاہر ہے یہ شعرا کسی کی محبت میں سرشار تھے۔ اور جو کچھ انہوں نے کہا ہے بالکل حسب حال کہا ہے ہاں اکثر بڑے بڑے شعرا بھی نسیب اور تشبیب میں فرق نہیں کرتے اور قصیدے کے آغاز میں غزل کے جو اشعار ہوتے ہیں۔ انہیں کبھی نسیب اور کبھی تشبیب کہہ دیتے ہیں۔ دیکھا صرف یہ جاتا ہے کہ اشعار میں اندوہ جدائی کا ذکر ہے۔ محبوب کی اقامت گاہ اور منزل کا بیان ہے۔ گل و گلزار کا وصف ہے۔ حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ نسیب اصل لغت میں جمال محبوب کی صفت اور احوال عشق و محبت کی شرح کو کہتے ہیں یا واردات ناز و نیاز کو ۔۔۔۔۔۔ اور اصطلاح میں سوائے غزلیات کے نسیب کسی چیز کو نہیں کہہ سکتے''[1] ۔ جو کچھ شمس نے کہا ہے اس پر غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ نسیب کا تشبیب ہونا ضروری ہے لیکن تشبیب کا نسیب ہونا لازمی نہیں بالفاظ دیگر یوں کہا جا سکتا ہے۔ کہ اگر شاعر قصیدے کے آغاز میں محض رسماً عشق و محبت کے کوائف بیان کرے اور ناز و نیاز کے واردات و تجربات کا ذکر کرے تو وہ حدیث شباب بیان کر رہا ہوگا اور یہی تشبیب ہے۔ لیکن ضروری نہیں کہ اس قسم کی تشبیب میں غزل کا سا خلوص موجود ہو۔ یا وہ رمزی اور ایمائی کیفیت مخفی

۱۔ المعجم صفحہ 304 ، 305 ۔

ہو۔ جو غزل کو دیگر اصناف سخن سے ممتاز کرتی ہے۔ البتہ جب سخن سرا واقعی بیتے ہوئے کوائف کا تذکرہ کرے گا اور ناز و نیاز کے ان واردات و تجربات کی تصویر کھینچے گا جن سے وہ شخصاً متاثر ہوا ہے۔ تو اس کے اشعار نسیب کہلائینگے۔

اس سلسلے میں یہ بات بھی ملحوظ خاطر رکھنی چاہئے کہ اگرچہ تشبیب کے لغوی معنی ہیں ذکر احوال ایام شباب کردن و صفت محبوب و آتش افروختن تاہم بتدریج تشبیب ایک اصطلاح بن گئی اور یہ ضروری نہ رہا کہ قصیدے کے ابتدائی حصے میں یا تشبیب میں داستان عشق کا بیان کیا جائے۔ خاص طور پر جب قصیدہ عرب سے ایران میں آیاتو تشبیب کی صورت بتدریج بدلنا شروع ہوئی[1]۔ عرب میں تشبیب کی صورت یہ تھی کہ سخن سرا یا تو رسماً داستان عاشقی بیان کرتا تھا۔ یا واقعاً اپنی زندگی کے ان گوشوں سے پردہ اٹھاتا تھا یہ نہیں تو صحرا کا ذکر کرتا تھا اور ان نشانات منزل کے قریب بیٹھ کے آنسو بہاتا تھا جو ظاہر کرتے تھے کہ محبوبہ کا قبیلہ یہاں اترا تھا۔ کبھی مناظر طبعی کا بیان کرتا بھی تھا۔ تو ہوائے سرد، کھجوروں کے جھنڈ اور آب جو سے آگے نہیں بڑھتا تھا۔ ابتدا میں قصیدہ کیا بلکہ عموماً شاعری بدوی زندگی سے مخصوص تھی اور بدوی زندگی میں یہی کچھ ہوتا تھاجب قصیدہ ایران پہنچاتو ایرانی سخن‌سراؤں نے محسوس کیا کہ تشبیب اور ابتدائی حصے کے لئے ان کے پاس موضوعات کی کوئی کمی نہیں چپہ چپہ گل و گلزار ہے ہرطرف ہجوم رنگ اور سیل بہار ہے ملک کا تمدن اتنا قدیم ہے کہ لوگوں کو قدیم نبرد آزماؤں اور عشق بازوں کی

۱- ''عربی ادبیات کا اثر فارسی ادبیات پر'' (انگریزی) تالیف شمس العلماء محمد داؤد پوتا۔

داستانیں ازبر ھیں۔ فلسفہ و حکمت کے مضامین عام ھیں۔ چنانچہ ایرانی شعرا نے تشبیب کے لئے یہ قید اڑا دی کہ اس کا تعلق کوائف عاشقی سے ھو۔ اس کی بجائے قصیدے کی ابتدا میں انہوں نے مناظر طبعی سے لیکر محافل عیش و انبساط تک اور دقائق حکمت سے لیکر واردات محبت تک سبھی چیزوں کو قصیدے کی تشبیب میں شامل کر لیا۔ تشبیب کے تنوع کا رنگ دکھانے کے لئے ذیل میں کچھ مشہور قصیدوں کے مطلع نقل کئے جاتے ھیں جن سے معلوم ھوگا کہ قصیدے کی ابتدا میں فارسی شعرا کیسی کیسی نکتہ طرازیاں کرتے تھے۔

رودکی — بوے جوئے مولیاں آید ھمی۔ یاد یار مہرباں آید ھمی[1]

سنائی — مکن در جسم وجاں منزل کہ ایں دون است و آں والا
قدم از ھر دو بیروں نہ نے ایں جا باش و نے آں جا[2]

خاقانی — ھاں اے دل عبرت بیں از دیدہ نظر کن ھاں
ایوان مدائن را آئینہ عبرت داں[3]

سعدی — علم دولت نو روز بہ صحرا برخاست
لشکر زحمت سرما ز سر ما بر خاست[4]

۱- دیکھئے چھار مقالہ نظامی عروضی اور اس تشبیب کا اثر۔
۲- یہ وھی معرکے کا قصیدہ ھے جس پر علامہ اقبال نے اپنا نعتیہ قصیدہ لکھا۔
۳- تاثیر کے اعتبار سے خاقانی کی کلیات میں اس کا جواب نہیں۔ عصر حاضر کے بہت سے شعرا نے اس کی تضمین کی ھے۔
۴- منظر نگاری اور جزئیات کے استقصا کے اعتبار سے بدیع المثال کارنامہ ھے۔

بام داداں کہ تفاوت نہ کند لیل و نہار
خوش بود دامن صحرا و تماشائے بہار[1]

اے دل اگر بدیدۂ تحقیق بنگری
درویشی اختیار کنی بر تونگری[2]

عرفی اے متاع درد در بازار جاں انداختہ
گوہر ہر سود در جیب زیاں انداختہ[3]

قاآنی بگردوں تیرہ ابرے بام داداں برشد از دریا
جوہر خیز و گوہر بیز و گوہر ریز و گوہر زا[4]

نسیم خلد می وزد مگر جوئے بارہا
کہ بوئے مشک می دھد ھوائے مرغزارہا[5]

۱- وصف بہار میں بے نظیر ھے۔
۲- مطالب اخلاقی و عرفانی اس دقت نظر سے بیان کئے گئے ھیں کہ قصیدہ شروع کرنے کے بعد ختم کئے بغیر جی نہیں مانتا۔
۳- فلسفیانہ تعقلات و تصورات اور دقیق واردات و تجربات کے ابلاغ و اظہار میں یہ تشبیب بہت بڑا شعری کارنامہ ھے۔
۴- جسے عربی میں وصف کہتے ھیں فارسی میں اس کی بہت دلچسپ مثال ھے۔
۵- مناظر طبعی کی ایسی تصویر کشی کی ھے کہ الفاظ پھولوں کی طرح مہکتے معلوم ہوتے ھیں - اس قصیدے کا آہنگ بالخصوص تشبیب میں اپنی نظیر آپ ھے۔

فارسی قصیدہ گوئی کی تاریخ شاہد ہے کہ شروع میں قصیدہ نہایت اہم صنف سخن سمجھا جاتا تھا۔ خراسانی دبستان کے شعرا نے اپنے ممدوحین کی محافل عیش و نشاط کی تصویریں کھینچی ہیں۔ ان کے کشور کشائیوں کا ذکر کیا ہے۔ ان کی عظمت کے ترانے گائے ہیں۔ محمود غزنوی نے جب سومنات فتح کیا۔ تو شعرا نے ایسے قصیدے لکھ کر پیش کئے جو تاریخی اعتبار سے اتنے اہم تھے کہ اگر تمام تاریخی نوشتے مٹ جائیں تو ان شعری تخلیقات کی مدد سے تسخیر سومنات کے تمام واقعات کی جزئیات کا سراغ لگایا جا سکتا ہے۔ سلاجقہ کبیر کے زمانہ میں بھی قصائد زندگی کی ترجمانی کا حق ادا کرتے رہے اور اس ذہنی اضطراب اور ہنگامہ آفرینی کی طرف اشارے کرتے رہے جو امام غزالی، حسن بن صباح اور قرامطہ کے دور سے مخصوص تھی[1]۔ جب سلطان سنجر غزوں کے ہاتھوں اسیر ہونے کے بعد اللہ کو پیارا ہوا[2]۔ تو سلجوقی سلطنت مختلف شہزادوں میں بٹ گئی یہ اگرچہ سلاجقہ کبیر کی عظمت کے علمبردار تھے لیکن اس انتظامی قابلیت اور لیاقت سے محروم تھے۔ جسنے کبھی سلاجقہ کو اپنے وقت کی عظیم ترین سلطنت بنا دیا تھا۔ انہوں نے قصیدہ گو شعرا کی تربیت، پرداخت اور پرورش جاری رکھی شعرا بھی قصیدے کہتے رہے۔ لیکن اب قصیدوں کا رنگ بدل گیا مدح کچھ جھوٹی اور پھیکی سی معلوم ہونے لگی چھوٹے چھوٹے دودمان انوری، خاقانی، ظہیر فاریابی اور نظامی گنجوی جیسے جلیل المرتبت

۱۔ دیکھئے غزالی نامہ جلال ھمائی (فارسی)۔ سیاست نامہ نظام الملک (طوسی)

۲۔ اس واقعہ کی تفصیلات کے لئے دیکھئے تاریخ مفصل ایران عباس اقبال (فارسی)۔

شعرا کے مدحیہ قصائد کے سزاوار نہ تھے۔ نتیجہ یہ نکلا کہ تشبیب سے لیکر حسن طلب تک قصیدے کا رنگ بدل گیا۔ شعرا اپنے علم و فضل پہ تفاخر کرنے لگے۔ واقعات کا بیان کرنے کی بجائے نکتہ سنجیاں اور نکتہ طرازیاں کرنے لگے۔ الفاظ سے کھیلنے لگے۔ اور یوں سبک خرامانی کی جگہ دبستان عراقی نے حاصل کر لی۔ سلاجقہ کے بعد اگرچہ مسلمان ایل خانوں کا دور بھی آیا لیکن انہیں شعر و سخن سے چنداں دلچسپی نہ تھی۔ باقی رہے صفوی تو وہ بے شک بہت جاہ و جلال کے بادشاہ تھے۔ لیکن ان کا شیعی میلان اس حد تک پہنچا ہوا تھا۔ کہ وہ اپنی مدح کی بجائے مدح اھلبیت پسند کرتے تھے مختصر یہ ھے کہ سلاجقہ کبیر کے عہد حکومت کے بعد قصیدہ تیزی سے روبہ زوال ہونا شروع ہوا۔ اور آخر میں تو صرف لفظوں کی آرائش اور ترکیبوں کے طمطراق کا ایک کھیل ھو کر رہ گیا۔

اتفاق کی بات ھے کہ ھندوستان میں جب شعر کی بنیاد رکھی گئی تو مغلیہ سلطنت کے زوال کے آثار ہر طرف نمودار تھے۔ امداد امام اثر نے کاشف الحقائق میں ٹھیک لکھا ھے۔ ''اردو کی قصیدہ گوئی کا انداز تو وھی ھے۔ جو فارسی کی قصیدہ گوئی کا ھے۔ مگر اردو میں قصیدہ گوئی کو فارسی کے برابر فروغ حاصل نہیں ھوا ھے اس کی چند وجہیں لکھی جاتی ھیں۔ اول یہ کہ فارسی اردو کے اعتبار سے قدیم تر زبان ھے۔ چند صدیاں اردو کے وجود سے پہلے فارسی میں قصیدہ گوئی بہت زور شور کے ساتھ رواج پکڑ چکی تھی۔ سینکڑوں سلاطین گزر چکے تھے اور ھزاروں شعرا دفاتر سیاہ کر چکے تھے۔ پس اردو نے اتنا زمانہ ھی نہیں پایا کہ اس صنف شاعری میں فارسی کے ساتھ برابری کا دعویٰ کر سکے دوم یہ کہ جس وقت میں اردو کی قصیدہ گوئی نے صورت امتیاز حاصل

کرنا شروع کی اس وقت سلاطین ہند مبتلائے ادبار ہو چکے تھے۔ ان کے اختیار میں اتنا بھی نہیں رہا تھا کہ اپنے مداحوں کی اوقات بسری کا کوئی معقول سامان کرسکیں۔ اردو کے نام آور قصیدہ گو شاعروں میں مرزا رفیع، سودا اور شیخ ابراہیم ذوق ھیں۔ ان دونوں کی حالت معاش کو اسی سے قیاس کرنا چاہئے۔کہ سودا تکلیف بے زری سے دھلی سے پایۂ تخت کو چھوڑ کر لکھنؤ چلے گئے اور ذوق جو دھلی میں رھے بھی تو مبتلائے افلاس رہے۔ حضرات ناظرین ملاحظہ فرمائیں کہ ذوق اور چار روپیہ ماھانہ کی نوکری اختیار کریں اور اس تنخواہ سے رفتہ رفتہ بہ ہزار خرابی آخر عمر میں سو روپیہ ماھواری تک پہنچیں۔ یہ دو مثالیں اس امر کو ثابت کرنے کو کافی ھیں کہ ھندوستان میں جس وقت اردو کی قصیدہ گوئی رواج میں آئی وہ وقت اس صنف شاعری سے حصول مال و منال کا نہ تھا۔ پس ایسی حالت میں اردو کی قصیدہ گوئی کا فروغ فارسی کے برابر کیونکر ھو سکتا ھے۔ سوم یہ کہ فارسی میں ایسے درجہ کے شعرائے قصیدہ گو جو وفور علم و دانش کے باعث حکیم کا درجہ رکھتے تھے کثرت سے گزرے ھیں۔ ان کے فضل و کمال کا ایک شاعر بھی اردو زبان میں نظر نہیں آتا ھے۔ اردو میں جو کچھ ھیں حضرت سودا ھیں اگر سودا نہ ھوتے تو اردو کی قصیدہ گوئی کو زیر بحث لانا بھی فضول ھوتا۔ المختصر اردو کی قصیدہ گوئی کو فارسی کی قصیدہ گوئی کے ساتھ مقابلہ کی کوئی صورت حاصل نہیں ھے۔ اردو میں نہ سعدی اور سنائی کے درجہ کا اخلاق آموز کوئی قصیدہ گو گزرا ھے۔ اور نہ خاقانی و انوری و قاآنی وغیرہ وغیرہ کی ترکیبوں کا برتنے والا پیدا ھوا ھے،،[۱]۔

۱- کاشف الحقائق ، امداد امام اثر ، جلد دوم ، مکتبہ معین الادب ، جنوری ۱۹۵۶ء-

اس صورت حال سے اردو قصیدے کو نقصان بھی پہنچا اور فائدہ بھی۔ نقصان تو ظاہر ہے کہ شعرا مبالغے کی طرف جھکے اور ایسے جھکے کہ جن بادشاہوں کی حکومت لال قلعے سے باہر قدم نہیں نکال سکتی تھی انہیں طغرل و سنجر کا جانشین بنا دیا۔ فائدے کا مسئلہ وضاحت طلب ہے اس سے پہلے بیان کیا جا چکا ہے۔ کہ قصیدے کے ابتدائیہ یا تشبیب کا منصب یہ ہے کہ ممدوح کی توجہ کو اس طرح اپنی طرف کھینچے کہ وہ دوسرے مشاغل سے قطع نظر کرے قصیدہ سننے کی طرف متوجہ ہو۔ عربی شعرا یہ کام مغازلت سے لیتے تھے۔ کہ عربوں کو فنون عشقیات محبوب تھے۔ ایرانیوں نے اور اردو شعرا نے عملاً مغازلت کو ترک کردیا خاص طور پر اردو شعرا تو واردات عشق کے ابلاغ و اظہار کے معاملے میں ایسے ضبط و اعتدال سے بات کرتے تھے گویا کسی پردہ نشین کی رسوائی کا فکر ہے (اور یہ کچھ بیجا بھی نہ تھا) تشبیب میں بھلا مغازلت کہاں سے آتی۔ نتیجہ یہ نکلا کہ اردو شعرا نے کچھ لفظی شعبدہ گری سے کچھ چونکا دینے والے طریقوں سے کچھ تراکیب کی اختراعات سے اور کچھ مناظر طبعی کے بیان سے ممدوح کی توجہ کو اپنی طرف مائل کرنا چاہا سودا سے لیکر غالب تک تشبیب کا کمال یہی رہا کہ وہ ایسی دلکش و دلپذیر ہو کہ ممدوح خواہ مخواہ متاثر ہو اور قصیدہ سننے کی طرف مائل۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ تشبیب میں جذبہ کم و بیش سرے سے مفقود ہوتا ہے اس کی جگہ ذہانت اور اپچ لیتی ہے۔ انہیں دو چیزوں کو ہمارے قدیم تذکرہ نویس طباعی کہتے ہیں مراد طباعی سے یہ ہے کہ تشبیب ایسی دلچسپ اور دلپذیر ہو کہ اس کی خاطر انسان مدح کے شعر پڑھنا بھی گوارا کرے سودا نے کہیں تو اپنی طباعی سے کام لیکر چونکا دینے والے نئے لفظ

ایجاد کئے کہیں سعدی کی طرح حکمت و اخلاق کے مسائل بیان کئے۔ کہیں ردیف اور قافیہ کے اشکال سے توجہ کا دامن کھینچا۔ کہیں اس چیز سے کام لیا جسے عراقی دبستان کی مخصوص نکتہ سنجی اور نکتہ آفرینی کہتے ہیں۔

ذیل میں سودا کے کچھ قصیدوں کے مطلع درج کئے جاتے ہیں۔ ان قصیدوں کی تشبیب کے مطالعے سے معلوم ہوگا کہ انکی طباعی نے کیسے متنوع روپ دھارے ہیں۔

چہرہ مہروش ہے ایک سنبل مشک فام دو
حسن بتاں کے دور میں ہے سحر ایک شام دو

بسان دانۂ روئیدہ ایک بار گرہ
کھلے جو کام سے میری پڑے ہزار گرہ

یار و مہتاب و گل و شمع بہم چاروں ایک
میں ۔ کتاں ۔ بلبل و پروانہ یہ ہم چاروں ایک[1]

اٹھ گیا بہمن و دے کا چمنستان سے عمل
تیغ اردی نے کیا ملک خزاں مستاصل

میں نے در سخن کو دیا سنگ رنگ ڈھنگ
تھا ورنہ اس رقم میں کب اس رنگ رنگ ڈھنگ

۱۔ نولکشوری نسخہ ۱۳۲۳ھ دوسرے مصرعے میں ''میں'' کی جگہ ''ہیں'' پڑھتا ہے۔

نظم طبا طبائی نے ٹھیک کہا ہے کہ جہاں تک تشبیب کی دلپذیری نکتہ سنجی ، حسن کاری اور نوک پلک کا تعلق ہے۔ غالب کے اس قصیدے کی تشبیب بے نظیر ہے۔ جس کا مطلع ہے۔

ہاں مہ نو سنیں ہم اس کا نام
جس کو تو جھک کے کر رہا ہے سلام

طبا طبائی نے غالباً غالب کے دوسرے قصیدے درخور اعتنا نہیں سمجھے ورنہ حقیقت یہ ہے کہ جس چیز کو طباعی کہتے ہیں وہ ان قصیدوں کی تشبیب میں زیادہ نمایاں ہے جن کے مطلعے ذیل میں درج ہیں

دہر جز جلوۂ یکتائی معشوق نہیں
ہم کہاں ہوتے اگر حسن نہ ہوتا خود بیں

ساز یک ذرہ نہیں فیض چمن سے بیکار
سایہ لالۂ بے داغ سویدائے بہار

کہا جاتا ہے کہ قصیدے کی ایک خاص زبان ہے۔ تراکیب کی چستی الفاظ کی شوکت استعارے اور تشبیہ کی ندرت اسلوب کا طمطراق اس زبان کے اجزا ہیں۔ غالب کا قصیدہ ''ہاں مہ نو سنیں ہم اسکا نام'' اس دعوے کی تردید واضح ہے۔ مدح کے کچھ شعر چھوڑ دیجئے۔ تشبیب اور گریز میں غالب نے اپنی معمولی چستی تراکیب بھی ملحوظ خاطر نہیں رکھی بلکہ روز مرہ اور محاورہ سے کام لیا ہے۔

ماہ بن مہتاب بن میں کون مجھ کو کیا بانٹ دیگا تو انعام
میرا اپنا جدا معاملہ ہے اور کے لین دین سے کیا کام

یہی حالت اس قصیدے کی ہے جس کا مطلع ہے

''صبح دم دروازۂ خاور کھلا مہر عالمتاب کا منظر کھلا''

یہ دونوں قصیدے اردو میں اس اعتبار سے بھی کارنامہ ھیں کہ خلاف معمول سخن سرا نے تشبیب میں نسیب کا رنگ دکھایا ھے اور نسیب بھی اس اصطلاحی معانی میں جس کا ذکر شمس قیس نے کیا ھے۔ کیا کوئی دعویٰ کرسکتا ھے کہ قصیدوں کی غزلوں میں جو یہ شعر آئے ھیں وہ غالب کی دوسری اعلیٰ درجے کی غزلوں سے کسی طرح کم رتبہ ھیں

زہر غم کر چکا تھا میرا کام تجھ کو کس نے کہا تھا ہو بدنام

ہم پکاریں اور کھلے، یوں کون جائے یار کا دروازہ پائیں گر کھلا

دیکھیو غالب سے گر الجھا کوئی ھے ولی پوشیدہ اور کافر کھلا

میں نے جس قصیدے کے متعلق کہا تھا کہ طبا طبائی نے اسے بہت سزاوار التفات نہیں سمجھا اس کی تشبیب کی کیفیت یہ ھے کہ اقبال کی طرح دقیق فلسفیانہ تعقلات جذبے میں سموئے گئے ھیں۔ اور نہایت حسین شعری قالب میں ڈھالے گئے ھیں

لاف دانش غلط و نفع عبادت معلوم
درد یک ساغر غفلت ھے چہ دنیا و چہ دیں

بیدلی ھائے تماشا کہ نہ عبرت ھے نہ ذوق
بے کسی ھائے تمنا کہ نہ دنیا ھے نہ دین

زیادہ تعجب کی بات یہ ھے کہ غالب نے اپنے اشعار کا انتخاب کرتے وقت اس قصیدے کے بہت سے اچھے اشعار قلم زد کر دیئے۔

ان اشعار سے معلوم ہوتا تھا۔ کہ منقبت لکھنے سے پہلے سخن سرا پر تحسر و حرماں کا کیسا شدید عالم طاری ہے۔ ان اشعار میں غالب کی پوری شخصیت جھلکتی ہے۔ وہ غالب جو اپنے آپ پر یہ کہہ کر طنز کرتا ہے۔

غالب وظیفہ خوار ہو دو شاہ کو دعا
وہ دن گئے کہ کہتے تھے نوکر نہیں ہوں میں

منقبت لکھتے وقت سر تا پا عجز و نیاز ہو جاتا ہے۔ اور گداز قلب کی یہ حالت ہوتی ہے کہ لفظ بھی پگھلے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔ نسخۂ حمیدیہ کے یہ شعر ملاحظہ ہوں۔

نہ تمنا نہ تماشہ نہ تحیر نہ نگاہ
گرد جوہر میں ہے آئینہ دل پردہ نشیں

کھینچوں ہوں آئینہ پر خندۂ گل سے مسطر
نالہ عنوان بیان دل آزردہ نہیں

چونکا دینے والی تشبیب اور قول طبائی کے اعتبار سے محسن کاکوروی کا وہ نعتیہ قصیدہ بھی کارنامہ ہے۔ جس کا مطلع ہے۔

سمت کاشی سے چلا جانب متھرا بادل
برق کے کاندھے پر لاتی ہے صبا گنگا جل

اس قصیدے کی تشبیب اس اعتبار سے بے نظیر ہے کہ اس کی تراکیب، اس کے الفاظ اور اس کا اسلوب ہندو مسلمانوں کے مشترکہ تمدن کا آئینہ دار ہے۔ ملحوظ خاطر یہ ہے۔ کہ اسلام جب ہندوستان میں آیا ہے۔ تو اس نے اگرچہ بنیادی معاملات میں کچھ لچک نہیں کھائی لیکن ہندو مسلمانوں کے معاشرتی اور ثقافتی

تال میل سے جو سودمند نتائج پیدا ہوئے ہیں ان کو روکنے کی کوشش بھی نہیں کی۔ اس تشبیب کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ ہندوستان میں خاص طور پر اس بر صغیر کے دور افتادہ حصوں میں اسلام پر ہندو معاشرت کا خاصہ اثر ہے۔ مثلاً ساحل مالابار کے رہنے والے مسلمان نام تو مسلمان رکھتے ہیں لیکن اس کے سوا ان کی معاشرت ان کا رہنا سہنا بالکل ہندوانہ ہے۔ محسن کاکوروی کی تشبیب بتاتی ہے۔کہ بر صغیر ہند و پاکستان میں اگرچہ اسلام نے کوئی سمجھوتا نہیں کرنا چاہا لیکن اس چیز سے مجبور ہو کر جسے تاریخی لزوم کہتے ہیں یہاں اسلام کی ایک خاص صورت ضرور پیدا ہوئی ہے۔ یہ تمام اشارات ممکن ہے۔ سخن سرا کے ذہن میں موجود نہ ہوں۔ لیکن اشعار سے متبادر ضرور ہوتے ہیں۔

پہلے گزارش کیا جا چکا ہے کہ سلاجقہ کبیر کے بعد قصیدہ گو شعرا نے اپنے علم و فضل کے اظہار کو تشبیب کا جزو بنا لیا تھا۔ اور کچھ بات کہنے کو نہ تھی تو تشبیب میں شاعرانہ تعلی ہی سہی۔ ذوق کے قصائد میں اس قسم کی تشبیب اچھی پائی جاتی ہے۔ یوں مشہور تو یہ ہے کہ سودا کے بعد ذوق ہی کا درجہ آتا ہے لیکن جہاں تک تشبیب کی طباعی، اپچ اور نکتہ سنجی کا تعلق ہے غالب اور مومن کے ابتدائیہ اشعار ذوق سے بمراتب بلند تر ہیں۔ ذوق کا وہ مشہور قصیدہ جس کا مطلع ہے۔

شب کو میں اپنے سر بستر خواب راحت
نشہ علم میں سر مست غرور و نخوت

ایک کارنامہ گنا جاتا ہے۔ لیکن غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ اس قصیدے کی تشبیب میں علوم کی اصطلاحات کے تذکرے کے

سوا اور کچھ بھی نہیں ذوق کا مقام تعین کرنا مقصود ہو تو خاقانی کے کسی قصیدے سے ذوق کے اس شہکار کا مقابلہ کر لیجئے۔ معلوم ہو جائیگا کہ ذوق کہاں ہے اور خاقانی کہاں۔ مولانا امداد امام اثر لکھتے ہیں۔

''ذوق میں ایک ربع بھی سودا کی طبیعت داری نہیں ہے......
سودا ایک نیچرل شاعر تھے۔ ان کی فطرت نگاری کی ہوا بھی ذوق کو نہیں لگی تھی[۱]''۔

راقم السطور صاحب کاشف الحقائق کی رائے سے کاملاً متفق ہے۔

تشبیب کے سلسلے میں ایک اور بات جو گفتنی ہے وہ یہ ہے کہ شمس قیس رازی نے المعجم میں، مولوی اصغر علی روحی نے اس کا تتبع کرتے ہوئے دبیر عجم میں اور مولوی عبدالسلام ندوی نے شعرالہند میں اس بات پر بڑا زور دیا ہے کہ نعتیہ قصائد کی تشبیب بھی پاکیزہ ہونی چاھئے اور ایسے عناصر سے مبرا جو رسول پاک یا اصحاب کبار یا آئمہ اطہار کی حرمت اور آداب حرمت کے منافی ہوں۔

صاحب شعرالہند نے حکیم جلال لکھنوی کے ایک قصیدہ کی تشبیب کے کچھ اشعار نقل کئے ہیں۔ جن کا اسلوب و انداز عاشقانہ ہے (یہ قصیدہ امام زماں صاحب الامر علیہ السلام کی مدح میں لکھا گیا ہے)۔ تشبیب کے ان اشعار میں نیند کو ایک نازنین یا تمکین کے روپ میں دکھایا ہے۔ اور اس کے اعضا کی تصویر کشی کی ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ یہ تصویر کشی ذرا شوخ ہے۔ لیکن

۱- کاشف الحقائق ، امداد امام اثر ، جلد دوم ، مکتبہ معین الادب ، جنوری ۱۹۵۶ء -

یہ بات اصول کے طور پر قبول نہیں کی جا سکتی۔ کہ نعتیہ قصائد میں یا ان قصائد میں جن میں صحابہ کبار یا آئمہ اطہار کی مدح مقصود ہے۔ سخن سرا اپنے اوپر وہ کڑی پابندی عائید کر لیگا۔ جس کی حدود غیر معین ہیں اور معنی مبہم۔ کیا چیز حرمت اور اداب حرمت کے منافی ہے اور کیا نہیں۔ اس سوال کا جواب دینا مشکل ہے یہ بات سخن سرا کے ذوق سلیم پر چھوڑ دینی چاھئے کہ وہ مدح، نعت اور منقبت میں کیا اسلوب کلام اختیار کرے۔ ظاہر ہے کہ اس کا مقصد تکریم و تعظیم ہے اور اس کی نیک نیتی پر شبہ کرنے کی کوئی وجہ نہیں۔ علامہ اقبال نے اپنے ذوق عبودیت کو جو شوخ رنگ بخشا ہے۔ وہ کسی سے مخفی نہیں۔ حالی جیسا قدیم الوضع سخن سرا بھی اپنے ایک معرکے کے نعتیہ قصیدہ میں تشبیب کی اساس شاعرانہ تعلی پر رکھتا ہے۔ راقم السطور کی نظر میں یہ قصیدہ ایک کارنامہ ہے اور یوں شروع ہوتا ہے۔

میں بھی ہوں حسن طبع پہ مغرور　　مجھ سے اٹھیں گے انکے ناز ضرور

رسول پاک کی نعت لکھتے وقت نظر بظاہر شاعرانہ تعلی اور تفاخر کا کوئی مقام نہیں لیکن حالی اپنے ذوق سلیم پر اعتماد کر کے اور اپنی خوش عقیدگی پر بھروسہ کر کے کہتا ہے۔

ہم نے دیکھی تمیز اهل نظر　　ہم نے دیکھا مذاق اهل شعور
دل آباد مفت بے ہنراں　　ہو چکا خانۂ ہنر معمور
سخن حق کی داد لوں کس سے　　سن چکا ہوں فسانۂ منصور
چشمہ پیدا و کارواں تشنہ　　بادہ پر زور و انجمن مخمور
در یکتا ہوں اور ہوں بے آب　　ماہ کامل ہوں اور ہوں بے نور
ہوں تماشائے شہر نابینا　　ہے برابر میرا خفا و ظہور

خلاصه کلام یه ھے که قصیدے کا ابتدائیه یا اس کی تشبیب ایسی دلچسپ اور دلپذیر ہونی چاہئے که سننے والا خواہ مخواه باقی اشعار سننے کی طرف سائل ہو۔ ظاہر ھے که سخن کی دلپذیری کو محسوس کیا جا سکتا ھے۔ لیکن اس کی تخلیق کے گر نہیں بتائے جا سکتے۔

۲- گریز | قصیدے کا دوسرا اہم جزو تجلص یا گریز ھے۔ صاحب غیاث لکھتے ھیں۔ '' گریز، آنچه در قصائد از ابیات حالیه یا بہاریه وغیرہ بدوں آوردن حرف فاصل یکبارگی بر مدح ممدوح انتقال نمایند،،۔

اس سلسلے میں روحی تو یه کہتے ھیں که گریز کی خوبی یه ھے که بڑے سلیقے سے تشبیب کہتے کہتے اصل مطلب کی طرف لوٹیں یعنی مدح شروع کریں۔ ساتھ ھی وہ یه وضاحت کرتے ھیں که گریز کے مرحلے سے بوجه احسن گزر جانا معمولی شاعر کا کام نہیں۔ عربی میں متبنی اس بارہ میں مشہور ھے اور فارسی میں خاقانی (معلوم نہیں روحی نے قاآنی کا ذکر کیوں نہیں کیا درانحالیکه مسلم ھے که ایرانی شعرا میں قاآنی گریز کا مسئله بہت خوبصورتی سے طے کرتا ھے)۔

شمس قیس رازی نے تشریح کی ھے که گریز کی قبیح ترین صورت یه ھے که نسیب سے مدح کی طرف یوں جائیں که یوں معلوم ہو که محبوبه کے حاصل کرنے میں ممدوح سے استعانت چاہتے ھیں۔ ظاہر ھے که یه صورت مکروہ ھے که سخن سرا اپنے ممدوح کو وسیله حصول محبوب بنائے۔ قاآنی نے اپنے ایک قصیدے میں نسیب اس انداز کی لکھی ھے که یوں معلوم ہوتا ھے۔ گویا ممدوح سے

استعانت چاہے گا اور جس بات کو قیس نے قبیح اور مکروہ کہا ہے۔ وہ کر کے رہے گا۔ لیکن وہ اس خوبی سے اپنا پہلو بچا گیا ہے کہ باید و شاید۔ اس قصیدے کی تشبیب یوں شروع ہوتی ہے کہ قاآنی اپنے ترک محبوب کا وصف کرتا ہے۔ ترکوں کی جنگجوئی اور اور شعلہ خوئی مشہور ہے۔ کسی بات پر بگاڑ ہوتا ہے۔ جو لڑائی تک منتج ہوتا ہے۔ پھر صلح ہوتی ہے۔ اس کے بعد ایسی صورت پیدا ہوتی ہے کہ قاآنی کو خوف لاحق ہوتا ہے۔اور یہ خوف اس لئے لاحق ہوتا ہے کہ بادشاہ داد پرور اور عادل ہے۔ نسیب اور گریز کی اتنی اچھی مثال راقم السطور کی نظر سے کم گذری ہے۔ زحافات کا استادانہ استعمال مستزاد ہے)۔

هر زمانے که به آن ترک سروکار افتد
صلح خیزد ز میان — کار به پیکار افتد
من به عمداً زپئے صلح همی جویم جنگ
کز پئے جنگم بابوسه سروکار افتد

اے خوش آں وقت که خیزد بت من از پے رقص
وز طرب رعشه دریں گنبد دوار افتد

مست در بستر من افتد و رندان دانند
حالت مست که در بستر هوشیار افتد
صبح گر حالت من عرضه نماید بر شاه
کارم از بیم به سوگند و بانکار افتد

اسی طرح جن قصیدوں کے مطلع ذیل میں درج کئے جائے

ھیں ۔ ان میں گریز کا عالم دیدنی ھے۔

نسیم خلد می وزد مگر زجوئے یارھا
کہ بوئے مشک می دھد ھوائے مرغزارھا

کشودی زلف قیر آگیں جہان را قیروان کردی
نمودی چہر مہر آئین زمین را آسماں کردی

مختصر یہ ھے کہ گریز کا کمال یہ ھے کہ بات میں سے بات نکلے۔ نسیب و تشبیب ۔ اور مدح و توصیف کے درمیان قاری کو کوئی ذھنی فاصلہ معلوم نہ ھو۔ تشبیب سے مدح تک جاتے ھوئے کوئی جھٹکا نہ لگے ۔ یوں سمجھ لیجئے کہ قصیدے کی منزل مقصود مدح ھے۔ کہ صورت دریا ھے۔ گریز اس کا پل ھے۔ نازک خیال شعراء نے بڑے سلیقے سے نسیب و تشبیب کو مدح سے جوڑا ھے۔ عنصری کہتا ھے۔

غزل گو از ثنا پاسخ کت ایں ھر دو بود فرخ
غزل بر ماہ زیبا رخ ثنا بر شاہ نیک اختر

ظہیر فاریابی نے ایک بڑا معرکہ کا قصیدہ لکھا ھے جس کا مطلع ھے۔

چوں بر زمیں طلیعہ شب گشت اشکار
آفاق کرد کسوت عباسیاں شعار

مطلع کے بعد وصف ماہ شروع ھو جاتا ھے۔ نئے چاند کے لئے نہایت خوبصورت تشبیہات ڈھونڈی جاتی ھیں۔ مثلاً

گردوں ز جامہ کہ بریدہ است ایں طراز
گیتی ز ساعد کہ ربودہ است ایں سوار
آخر یہ طے ہوتا ہے کہ کہ یہ ماہ نو نہیں دراصل
نعل سمند شاہ جہانست کا سماں
ہر ماہ بر سرش نہد از بہر افتخار

غالب کے فارسی کلام کے متعلق ابھی تک اتنا ھی طے ہو سکا ہے کہ اردو سے بمراتب بلند تر ہے۔ انتقاد کا حق ابھی ادا نہیں ہوا ۔ راقم السطور کا عقیدہ ہے کہ گریز میں غالب کا مقام قاآنی، خاقانی اور ظہیر سے کسی طرح کم نہیں۔ نعت اور منقبت سے قطع نظر کر لیجئے ۔ خالص قصیدہ مدحیہ کو ملحوظ رکھئے اور گریز کا سلیقہ دیکھئے ۔

کلیات کے چودھویں قصیدے میں یہ بحث ہو رہی ہے کہ مناظر عیش اور محافل نشاط دیکھنے کے لئے ھمارے پاس دل ھی کہاں ہے۔ اس مقام پر غالب کہتے ھیں۔

دانی ز باز گشت سخن بر طریق رجز
کائیں سرکشاں دلاور گرفتہ ایم
نی بلکہ حق گذاری مدحست کایں ھمہ
ملک سخن بجامہ سرا سر گرفتہ ایم
دانی ز دل نہادن ما بر ہوائے باغ
کایں دل بعاریت ز صنوبر گرفتہ ایم

اسی طرح قصیدہ نمبر ۵۲ میں یہ بیان ہو رہا ہے۔ کہ بساط نشاط بچھائی جا رہی ہے۔ چراغاں کا عالم ہے بہاراں کا منظر ہے

بیابان نگارخانہ چین بن گیا ھے۔ غالب باغبان کو پکار کر کہتے ھیں

تو باغ و راغ بیارای و خواقہ من ضامن
که آورم به تماشا خدیو گیہان را

یہی کیفیت ان کے اردو قصائد کی ھے صاحب شعرالہند کا خیال ھے ''کہ قدیم شعراء ھند کے یہاں دلچسپ اور لطیف گریز پن پائی جاتی ھیں۔ ھمارے اردو شعراء بھی اگرچہ ربط و اتصال کے اس طریقے سے واقف ھیں۔ تاھم انہوں نے زیادہ تر ان موقعوں پر تکلف اور آورد سے کام لیا۔ اس لئے ان کے قصائد میں دلچسپ اور لطیف گریزوں کی مثالیں بمشکل مل سکتی ھیں''[۱]۔

صاحب شعرالہند کی یہ رائے صریحاً زیادتی ھے۔ سودا کی اور غالب کی گریز اکثر اوقات نہایت بلند مرتبہ شعراء کی گریز کے مقام تک جا پہنچتی ھے۔ یا تو عبدالسلام نے سودا کے قصیدے نہیں پڑھے۔ یا پھر یہ فرض کرنا پڑے گا کہ گریز کی خوبی کا جو تصور وہ اپنے ذھن میں رکھتے ھیں وہ نقادوں کے مسلمہ تصور سے بالکل مختلف ھے۔ آصف جاہ کی تعریف میں ایک قصیدہ سودا نے کہا ھے۔ جس میں خوشی ایک نازنین کا روپ دھار کر شاعر کو ترغیب عیش و نشاط دلاتی ھے۔ جب سودا اس ترغیب کی وجہ پوچھتا ھے تو وہ بیان کرتی ھے کہ آصف جاہ کی سالگرہ ھے۔ اس قصیدے کی تشبیب میں خوشی جس ھوشربا نازنین رقاصہ کا روپ دھارتی ھے۔ وہ بے تکلف موسیقی کی اصطلاحوں میں باتیں کرتی ھے۔ اور صاف معلوم ھوتا ھے۔ کہ سودا محض خوشی کی تصویر نہیں کھینچ رہا بلکہ خوشی کے اس خاص تصور کی تصویر کھینچ رہا ھے۔ جو اودھ کے رھنے والوں کو مرغوب ھے۔

۱۔ شعرالہند حصہ دوم صفحہ ۳۲۹ -

اس دلربا نازنین کی بے تکلف باتیں لکھنو کی مہذب ڈیرہ دار طوائفوں کی یاد تازہ کرتی ہیں ۔

اسی طرح غالب کے دو قصیدوں کی گریز ایک کارنامہ ہے۔[1] پہلے قصیدے میں گریز اور تشبیب اس طرح گھل مل گئی ہے کہ کیفیت اس کی بیان میں نہیں آتی - پہلے غالب نے اشارہ میں بات کی۔

جانتا ہوں کہ آج دنیا میں ایک ہی ہے امیدگاہ انام

اس کے بعد چاند کو اطلاع دی کہ جب چودھویں کا نور نشاط افزا ھوگا تو میرے ھاتھ میں بھی ایک جام بلوریں ھوگا۔ چاند سے یہ تکلفانہ باتیں کرنے کے بعد غزل شروع ھوگئی کہ شراب کا ذکر آگیا تھا ۔ غزل کہنے کے بعد غالب نے محسوس کیا کہ میں بہت سی باتیں کر چکا ھوں اب چاند کو بھی موقعہ دینا چاھئے کہ وہ بھی کچھ کہہ لے ۔ چنانچہ اس سے مخاطب ھو کے کہا ۔

کہہ چکا میں توسب کچھ اب تو کہہ اے پری چہرہ پیک تیز خرام
کون ہے جس کے در پہ ناصیہ سا ہے مہ و مہر و زہرہ و بہرام
تو نہیں جانتا تو مجھ سے سن نام شاہنشۂ بلند مقام
قبلہ چشم و دل بہادر شاہ مظہر ذوالجلال والاکرام

اسی طرح دوسرے قصیدے میں جب صبح ھوتی ہے اور آفتاب طلوع ھوتا ہے ۔ تو غالب کو یوں معلوم ھوتا ہے جیسے

لا کے ساقی نے صبوحی کے لئے رکھدیا ہے ایک جام زر کھلا

۱- ہاں مہ نو سنیں ہم اس کا نام
جسکو تو جھک کے کر رہا ہے سلام
صبحدم دروازہ خاور کھلا
مہر عالم تاب کا منظر کھلا

بزم سلطانی ہوئی آراستہ کعبۂ امن و امان کا در کھلا

گریز میں اور مدح میں وہ کیفیت موجود ہے جسے صاحب غیاث نے مدح ممدوح بلا فصل کہا ہے۔ مراد یہ ہے کہ نہایت بے تکلفی سے غالب مدح کے مقام تک آیا ہے اور گریز کے ایک ہی شعر میں تمام منزلیں طے ہو گئی ہیں۔

صاحب المعجم (اور دوسرے نقادوں) نے بہ تصریح لکھا ہے کہ مدح سرائی میں دو (۲) باتیں	۳- مدح

ملحوظ خاطر رہنا چاہئے (واضح رہے کہ ان قصائد کا ذکر ہو رہا ہے۔ جن میں اصلاً کسی سلطان ، وزیر یا امیر کی مدح مطلوب ہے) ۔ ایک تو یہ کہ مدح میں غیر ضروری اور نامناسب اغراق نہ ہو۔ شمس قیس نے اغراق کی تشریح کرتے ہوئے لکھا ہے ''اغراق ، کمان کا چلہ چڑھانے کو کہتے ہیں اور انتقاد کی اصطلاح میں اس کا مطلب یہ ہے کہ مدح اور ہجا کے سلسلے میں مبالغے سے کام لیا جائے''۔ اس کے بعد شمس قیس مدح سے بحث کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ ممدوح کے درجے کے مطابق مدح کے مقام میں یہی تفاوت پیدا ہوتا ہے۔ بالفاظ دیگر اگر ممدوح کوئی معمولی وزیر، یا امیر یا بادشاہ ہے۔ تو اس کی مدح اس انداز میں کرنا جیسے کوئی پیغمبر کی مدح کرتا ہے۔ ناجائز ہے۔پیغمبر ، ائمہ اور اصحاب کی مدح میں مبالغے کو غلو سے گذار کر اغراق کی حد تک پہنچا دیا جائے۔ تو یہی ناجائز ہے۔ باقی رہے بادشاہ ، امراء اور وزراء ۔ تو مدح اصلی تو یہ ہے کہ ان کی عقل اور علم و فضل اور جودوحلم اور شجاعت و عدل کا بیان کیا جائے کہ یہ خصائل حمیدہ ہیں اور جوہر انسانیت ہیں۔ اسی طرح ممدوح کے رتبے کے اعتبار سے اسلوب مدح کا تفاوت یہی

ملحوظ رہنا چاہئے۔ سلطان جابر ممدوح ہو تو عدل و انصاف اور تدبیر مملکت کی توصیف موزوں ہوگی۔ اور اگر ممدوح وزیر ہے تو اس کی کفایت اور لیاقت کی مدح موزوں ٹھہرے گی۔ یہ نہ ہونا چاہئے کہ مدح رتبے کے مطابق نہ ہو۔ ظاہر ہے کہ شمس قیس کے بتائے ہوئے یہ اصول تبھی درست ٹھہریں گے کہ ممدوح واقعی سزاوار تعظیم و تکریم ہو۔ اس صورت میں شاعر واقعی خصائل حمیدہ کی تعریف کرے گا۔ لیکن اگر ممدوح برائے نام بادشاہ ہو۔ اور حقیقی قدرت و اختیار نہ رکھتا ہو۔ تو مدح کا ناجائز اغراق میں تبدیل ہو جانا لازمی ہے ایسے موقعوں پر نکتہ سنج شاعر غالب کی طرح تشبیب کی دلپذیری کا خیال زیادہ رکھتے ہیں۔ مدح کم کرتے ہیں۔ صاحب دبیر عجم نے درست لکھا ہے کہ قصائد مدحیہ میں یہ امر خاص طور پر ملحوظ رہنا چاہئے کہ کم از کم ان صفات کا ذکر کیا جائے جن سے ممدوح کو متصف ہونا چاہئے بالفاظ دیگر سلطان کے عدل و انصاف کی مدح سرائی کی جائے کہ یہ چیزیں فرمانروائی کو لازم ہیں۔ (یہ اور بات ہے کہ ممدوح ان صفات سے واقعاً متصف نہ ہو) فارسی قصیدوں میں مدح کا عنصر اس وقت تک جاندار رہا۔ جب تک ممدوح واقعی سزاوار تحسین تھے۔ کچھ کر کے دکھاتے تھے۔ خصائل حمیدہ سے متصف تھے۔ اختیار و اقتدار رکھتے تھے۔ سلاجقہ کبیر کے زوال کے بعد عراقی دبستان کے فروغ کا باعث یہی ہے۔ کہ انوری کے الفاظ میں

اے دریغا نیست ممدوحے سزاوار مدیح
اے دریغا نیست معشوقے سزاوار غزل

اردو میں بھی پہلے نوابان اودھ کی مدح کچھ جاندار نظر آتی ھے که سپاھی پیشه آدمی تھے - اس کے بعد تو پھر جیسے ممدوح تھے ویسی ھی مدح کی صورت بھی تھی - مغرب والے تو خیر غیر ھیں خود ھم بھی مدح کا مبالغه آمیز طومار پڑھتے ھیں تو شرماتے ھیں که وہ شخص جو عملاً شاہ شطرنج تھا - یه تعریف کس طرح سن لیتا ھوگا که تمہارا رتبه سلیمان و جمشید سے بھی برتر ھے- زین‌العابدین نے ممدوحین کے القاب و اوصاف کی ایک نہایت خوبصورت فہرست مرتب کی ھے- یه پر تکلف اور پر تصنع ادبی ضیافت چشیدنی ھے[1]- ملاحظه ھو - دوزخ ممدوح کے قہر کا شراره ھے- بہشت اس کی مہربانی کا کنایه گردش افلاک مطیع -

سعد و نحس ایام موقوف سہر و کین
فلک متابع فرماں جہاں مسخر احکام
زحل پاسبان قصر ناھید مطرب بزم گاه
بہرام حاجب درگاه تیر[2] دبیر دربار

مدح میں مبالغه ، اغراق اور غلو کا یه عالم ھوتا ھے که غالب جیسا فنکار بھی لکھتا ھے :-

بادشاہ کا نام لیتا ھے خطیب اب علو پایۂ ممبر کھلا
سکه شه کا ھوا ھے رو شناس اب عیار آبروئے زر کھلا
شاہ کے آگے دھرا ھے آئینه اب مآل سعی اسکندر کھلا
ملک کے وارث کو دیکھا خلق نے اب فریب طغرل و سنجر کھلا

۱- شعر و ادب فارسی ، تالیف زین العابدین موتمن - چاپ خانه تابش - تہران لاله زار -

۲- مشتری که دبیر الملک کہلاتا ھے -

۴- دعا | قصیدہ مدحیہ کے چوتھے جزو کو دعا کہہ سکتے ہیں (مقطع اور حسن طلب بھی میں اسی جزو میں شامل سمجھتا ہوں) ۔ قصیدہ کے آخر میں قصیدہ سرا اپنے ممدوح کی درازی عمر اور ازدیار جاہ جلال کے لئے دعا مانگتا ہے۔ سلیقے سے قصیدے کو ختم کرتا ہے۔ اور کوئی خاص چیز طلب کرنی مقصود ہو تو دست طلب دراز کرتا ہے بالفاظ دیگر یہی حصہ جہانتک شاعر مدح سرا کا تعلق ہے۔ جان کلام ہوتا ہے۔

جو باتیں قصیدہ مدحیہ کے متعلق کہی گئیں ۔ کم و بیش دوسرے قسم کے قصائد پر بھی ان کا اطلاق ہوتا ہے۔ لیکن ظاہر ہے کہ ان قصائد میں جو اخلاقی اور عرفانی یا فلسفیانہ مطالب پر مشتمل ہیں اور ان قصائد میں جو خالص مدح گستری سے مربوط ہیں۔ نمایاں فرق ہوگا۔ البتہ جو قصیدے نعتیہ ہیں یا اصحاب کبار یا ائمہ اطہار کی تعریف میں لکھے گئے ہیں ۔ ان میں اور قصیدہ مدحیہ میں اجزائے تشکیل اور ہیئت کے اعتبار سے نمایاں فرق نہ ہوگا ۔ قصیدہ گو شعراء کا زور طبع اکثر مدح ھی پر صرف ہوا ہے۔ اس لئے قصائد مدحیہ سے پہلے بہ تفصیل بحث کی گئی۔ ورنہ مطالب و معانی کے اعتبار سے قصائد کی اہم تریں قسمیں یہ ہیں۔

(۱) سلاطین، امراء یا وزراء کی مدح گستری پر مشتمل ۔

(۲) قصائد نعتیہ یا وہ قصائد جن میں ائمہ اطہار یا اصحاب کبار کی تعریف کی گئی ہے۔

(۳) اخلاقی اور عرفانی مطالب سے مربوط ۔

(۴) قصائد ہجائیہ ۔ شعر آشوب (جس میں بالعموم کسی ملک

قوم ، شہر یا عہد کے اختلال کی تصویر کشی کی جاتی ھے)۔

قصائد مدحیه سے به تفصیل بحث ہو چکی ۔ اب دوسری اقسام کا مجملاً ذکر کیا جاتا ھے۔

نعتیه قصائد کے متعلق یا ان قصائد کے متعلق جن میں ائمه اطہار یا اصحاب کبار کی تعریف کی گئی ھے۔ پہلے یه تصریح کرنا ضروری معلوم ھوتا ھے۔کہ اس قسم کی تخلیقات شعری میں ذوق سلیم ،کلاسیکی ضبط و اعتدال اور توازن سے کام لینے کی سب سے زیادہ ضرورت ھے اس کی وجه یه ھے (جیسا که شمس قیس نے تصریح کی ھے) که ان تخلیقات میں مدح مبالغے سے گزرکر غلو اور اغراق تک پہنچ جائے تو بھی کوئی حرج نہیں۔ شاعر کو جو یه آزادی دی گئی ھے وھی در اصل اس قسم کی تخلیقات پر پابندی ھے۔ ظاھر ھے که عقیدت اغراق اور غلو کو برداشت کر سکتی ھے۔ لیکن دوسرے مذاھب کے لوگ یقیناً ایسی تخلیقات میں ان عناصر کے وجود کے خواھاں ھونگے جن سے متعین کیا جا سکے که ممدوحین کی عظمت کی رمز کیا ھے۔ یہی وجه ھے که نقادوں نے کہا ھے۔ که حمد و نعت یا منقبت لکھنا آسان نہیں۔ یه بات بھی ملحوظ رھے که تشبیب میں بیشتر اوقات ممدوح کے مقام بلند کو ملحوظ رکھ کر شوخی سے احتراز کرنا پڑتا ھے۔

فارسی میں سنائی ، خاقانی اور سعدی کے نعتیه قصائد کارنامه ھیں۔ اردو میں سودا اور غالب نے بھی نعت و منقبت میں اچھے قصیدے لکھے ھیں۔ ظفر علیخاں تو کسی قسم کی نظم کہیں ۔ رسول کے قصه دل آویز و لذیذ کے بغیر انہیں چین ھی

نہیں آتا ۱۔ حمد میں بھی ظفر علیخاں نے جو کچھ کہا ہے۔ وہ بلندیٔ مطالب اور مغز سخن کے اعتبار سے بینظیر ہے۔ ان کا وہ قصیدہ جن کا مطلع ذیل میں درج کیا جاتا ہے۔ مطالب اور معانی کی بلندی اور زبان و بیان کی دلپذیری کے اعتبار سے ایک کارنامہ ہے۔

زباں ہے محو ثنائے خدائے عزو جل
خدا ہی ہے جو یہ نکتہ ہو زور نطق سے حل

غالب نے جو قصیدہ فی المنقبت لکھا ہے اس کی تشبیب کا ذکر ہو چکا ہے۔ اس کی مدح تشبیب سے کچھ کم دلپذیر نہیں۔

نقش لاحول لکھ اے خامہ ہذیاں تحریر
یا علی عرض کر اے خاطر وسواس قریں
مظہر فیض خدا جان و دل ختم رسل
قبلہ آل نبی کعبہ ایجاد یقیں
جنس بازار معاصی اسد اللہ اسد
کہ سوا تیرے کوئی اس کا خریدار نہیں
کس سے ہو سکتی ہے مداحی ممدوح خدا
کس سے ہو سکتی ہے آرائش فردوس بریں

اخلاقی اور عرفانی مطالب پر مشتمل قصیدے فارسی زبان میں تو بہت اچھے لکھے گئے ہیں۔ لیکن اردو میں ایسی چیزیں کم

۱۔ گو اس پہ ہو مسور ہی کی دال کی پلیٹ
صاحب نہ کھا سکیں گے ٹفن میز کے بغیر
لوں نام مصطفی ہی کہ آتا نہیں قرار
اس قصہ لذید و دلاویز کے بغیر

ملتی ھیں ۔ شہر آشوب کی البتہ اردو میں کمی نہیں اس کی وجہ ظاھر ھے جب اردو شعر گوئی پنپنی شروع ھوئی تو مغلیہ سلطنت زوال کے مرحلے طے کر رھی تھی ۔ اس لئے کم و بیش ھر جلیل القدر شاعر نے اپنے معاشرے کی زوال پذیری کے متعلق اظہار رائے کیا ھے۔ سودا کا قصیدۂ شہر آشوب مشہور ھے اور ھنگامہ ۱۸۵۷ء کے سلسلے میں داغ نے جو شہر آشوب لکھا ھے وہ بھی تاثیر کے اعتبار سے سودا کے شہر آشوب سے کم نہیں۔ ظاھر ھے کہ شہر آشوب میں تشبیب ، گریز ، مدح وغیرہ جو عناصر قصیدہ مدحیہ میں پائے جاتے ھیں موجود نہیں ھوتے ۔ اس کے بر خلاف شاعر ابتدا سے ھی مقصد تالیف کی طرف متوجہ ھوتا ھے ۔ شہر آشوب کا کمال یہ ھے۔ کہ کسی قوم ، کسی عہد ، یا کسی خاص معاشرتی طبقے کی زوال پذیری کا بیان اس تفصیل سے کیا جائے کہ آنکھوں کے سامنے نقشہ آ جائے۔ ایسی تخلیقات میں سخن سرا کا ذوق سلیم سب سے موثر عامل ھوتا ھے کہ اسی کے ذریعے وہ طے کر سکتا ھے کہ بے شمار جزئیات جو اس کے سامنے بکھری پڑی ھیں ان میں سے کس کس کا انتخاب کرے کہ ایک مکمل تصویر وجود میں آئے ۔ بالفاظ دیگر شہر آشوب میں شاعر بالعموم ان باتوں کا ذکر کرتا ھے جو (Typical) ھیں۔ یعنی خاص اس زمانے کی یا معاشرت کی تخلیق یا اس سے مربوط ۔

ھجویہ قصائد میں بھی جیسا کہ پہلے بیان کیا جاچکا ھے۔ ایک خوبی کا عنصر موجود ھے۔ کہ جب انفرادی عیوب اجتماعی عیوب کی نمائندگی کرنے لگتے ھیں۔ تو ھجو طنز و تعریض بن جاتی ھے اور معاشرے کی اصلاح کی ضامن ۔ ظاھر ھے کہ جن ھجویات

میں مخصوص انفرادی کمزوریوں کو مورد انتقاد بنایا گیا ہے۔ ادبی نقطۂ نظر سے ان کی اہمیت بہت کم ہے ہاں جہاں یہ کمزوریاں اجتماع یا معاشرے کی کمزوریاں بن گئی ہیں وہاں ہجو اپنا صحیح فریضہ ادا کر رہی ہے۔ اردو میں ہجایہ ادب کم ہے۔ فارسی میں صرف ایک شخص کی ادبی تخلیقات نے یعنی عبید زاکانی کی تحریروں نے ہجو کو معاشری اصلاح کا وسیلہ بنا کر من حیث المجموع فارسی ادبیات کا مقام بلند کر دیا۔

ہجو کی ایک ملیح اور نفیس قسم جس میں مدح سرائی کا عنصر بھی شامل ہے وہ صنف سخن ہے جسے انگریزی میں پیروڈی کہتے ہیں۔ اور جس کا کوئی صحیح ترجمہ راقم السطور کو دستیاب نہیں ہو سکا (پروفیسر بخاری نے تقلید مضحک۔ تتبع مضحک تجویز کیا تھا لیکن یہ اصطلاحات ان کے احباب ہی کے دائرے تک محدود رہیں) پروفیسر عبدالحق نے غلط چربہ۔ بگڑا ہوا نقشہ۔ مضحکہ انگیز تصرف تجویز کیا ہے۔ لیکن یہ اصطلاحات پڑھ کر یہ شعر یاد آتا ہے۔

ایک ہم ہیں کہ لیا اپنی بھی صورت کو بگاڑ

ایک وہ ہیں جنہیں تصویر بنا آتی ہے

اردو میں پیروڈی اچھی بہت کم لکھی گئی ہیں۔ بالخصوص نظم میں تاہم معلوم ہوتا ہے کہ عصر حاضر کے شعرا اس صنف سخن کی طرف متوجہ ہو رہے ہیں۔ اور یہ ایک نیک فال ہے۔ کہ پیروڈی اس وقت تک نہیں ہو سکتی جب تک وہ کلاسیکی تصنیف ذہنی طور پر بالکل مسخر نہ کر لی جائے جس کی پیروڈی کرنا مقصود ہے۔

قصیدے کا مستقبل

قصیدے کی اہمیت اسی وقت تک قائم رہی جب تک شاعری سلاطین کے درباروں سے اور امرائے کبار کی بارگاہوں سے منسلک رہی (قصائد مدحیہ ملحوظ خاطر ہیں) اب کہ شاعر اور دوسرے عام لوگوں کے درمیان رابطے کی نوعیت بالکل بدل گئی ہے۔ قصیدہ مدحیہ تو قریب قریب عنقا ہوگیا ہے۔ نعت اور منقبت البتہ باقی ہے۔ اور باقی رہے گی۔ راقم السطور نے اکثر اس مسئلے پر غور کیا ہے۔ کہ طویل منظومات کہنے کے لئے اس ہیئت کو کیوں نہیں استعمال کیا جاتا جو قصیدے سے مخصوص ہے۔ میرا خیال یہ ہے۔ کہ اس صنف سخن کی روایات سے فائدہ اٹھایا جا سکتا ہے۔ اور بہت کامیابی سے طویل نظمیں قصیدے کے اسلوب میں کہی جا سکتی ہیں۔ اس کا فیصلہ مستقبل کرے گا کہ جس طرح غزل کا احیا ہوا ہے قصیدے کا احیا بھی ممکن ہے یا نہیں لیکن نظر بظاہر یہ بات بعید از قیاس معلوم ہوتی ہے کہ ہمارے فنکار اپنی ادبی میراث کے بہت اہم جزو کی تمام روایات کو فراموش کر دیں۔

قصیدہ مدحیہ کے سلسلے میں دقیق ترین انتقاد شمس قیس رازی نے کیا ہے اور اس سلسلے میں اس کی تصنیف المعجم سے رجوع کرنا چاہئے۔

مثنوی

مثنوی کے متعلق مشرقین کا دعویٰ ہے کہ یہ صنف سخن خاص ایران والوں کی جودت طبع سے منسوب ہے[1]۔ یہ درست معلوم ہوتا ہے۔ یوں بھی ایرانیوں نے اس صنف سخن سے جو کام لیا ہے وہ بے نظیر ہے۔ ذرا غور کیجئے۔ حماسہ ہائے ملی

۱۔ تاریخ ادبیات ایران (انگریزی) پروفیسر براؤن۔

میں شاھنامہ کا مقام اتنا بلند ہے کہ وہ دنیا کی عظیم تریں کلاسیکی کتابوں میں شمار ہوتا ہے فردوسی کو بے تکلف ھومر اور ورجل کی صف میں کھڑا کیا جا سکتا ہے۔ عرفان اور اخلاق کے مطالب پر مشتمل جو مثنوی مولانائے روم ہے اس کی عظمت کا یہ مقام ہے کہ زبان پہلوی میں قرآن کہلاتی ہے علامہ محمد بن عبدالوھاب قزوینی جو تعریف کرتے ھیں تو بہت نپی تلی کرتے ھیں۔ اس کتاب کے متعلق لکھتے ھیں۔ کہ ذوقیات اور معنویات کے دائرے میں پڑھنے والا کتنا ھی اونچا کیوں نہ اڑے یہ کتاب اس کی رھنمائی کرے گی[1]۔

تصوف اور متعلقہ مسائل کے بیان میں سنائی کی حدیقہ الحقیقت، عطار کی منطق الطیر اور شبستری کی گلشن راز بے نظیر خیال کی جاتی ھیں اب رھی داستاں سرائی اور رومان نگاری۔ تو نظامی جو صاحب پنج گنج کہلاتا ہے۔ داستاں سرائی کو ایسے مقام تک لے گیا ہے کہ اس سے آگے قدم رکھنا آجتک ممکن نہ ھو سکا۔ چنانچہ خسرو شیریں۔ ایسا کارنامہ ہے۔ جس کی تقلید کی گئی ہے۔ لیکن جس کا جواب نہیں دیا جا سکا۔ (امیر خسرو اور جامی کی مثنویاں بہت اچھی ھیں لیکن نظامی سے انہیں کوئی نسبت نہیں) تجربات حیات کے دلکش و دلپذیر بیان کے سلسلے میں سعدی کی بوستان ابتک گلشن ادب میں پھول پھل رھی ہے اور ایسی صدا بہار کتاب ہے کہ ھر عہد میں نقادوں پر اس کی نئی خوبیاں منکشف ھوتی ھیں۔

اردو بھی مثنوی کے اعتبار سے دامن مالا مال رکھتی ہے۔ یہ تسلیم کہ فردوسی کے حماسہ ملی کا ھمارے ھاں جواب نہیں لیکن میر تقی، میر حسن، دیا شنکر نسیم، نواب مرزا شوق، نواب مرزا

۱۔ بست مقالہ قزوینی۔

داغ، شوق قدوائی، اور بے نظیر شاہ وارثی کی مثنویاں اپنے اپنے دائرے میں خوب ہیں۔

ہر نقاد نے کم و بیش یہ تسلیم کیا ہے کہ مثنوی کی ہیئت ایسی ہے کہ سخن سرا کو اظہار معانی میں بڑی سہولتیں مہیا ہوتی ہیں۔ سیکسنہ (تاریخ ادبیات اردو) نے تو یہاں تک دعویٰ کیا ہے کہ قدیم مشرقی ادبیات میں مثنوی ڈرامے کی مثیل ہے۔ یعنی جب تک ڈرامہ وجود میں نہ آیا تھا۔ شعرا ڈرامے کا کام مثنوی سے لیتے تھے۔ اس دعویٰ میں وزن ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ مثنوی کا تعلق ایسی چیزوں سے بھی ہوتا ہے جن کا بیان ڈرامائی نوک پلک کا تقاضہ کرتا ہے۔ کردار اپنے مخصوص لب و لہجے میں گفتگو کرتے ہوئے واقعی ڈرامے کے کردار معلوم ہوتے ہیں۔

حالی مثنوی کے مفید اور کارآمد ہونے سے بحث کرتے ہوئے لکھتے ہیں ''غزل یا قصیدے میں اس وجہ سے، کہ اول سے آخر تک ایک قافیے کی پابندی ہوتی ہے۔ ہر قسم کے مسلسل مضامین کی گنجائش نہیں ہو سکتی۔ .... الغرض جتنی صنفیں فارسی اور اردو شاعری میں متداول ہیں۔ ان میں کوئی صنف مسلسل مضامین بیان کرنے کے قابل مثنوی سے بہتر نہیں ہے''[۱]۔

سید امداد امام اثر نے مثنوی سے نسبتاً مفصل بحث کی ہے۔ وہ لکھتے ہیں۔ ''جو وسعت اس صنف شاعری کو حاصل ہے کسی اور صنف کو نہیں۔ ہر طرح کے داخلی اور خارجی مضامین اس صنف میں گنجائش پاتے ہیں۔ ...... لاریب یہ وہ صنف شاعری ہے۔

۱۔ مقدمہ شعر و شاعری۔ حالی مرتبہ وحید قریشی ۱۹۵۳ء، مکتبہ جدید، لاہور، صفحات ۲۷۵، ۲۷۶۔

جس میں شاعر شاعری کا کمال دکھا سکتا ہے چنانچہ اس صنف شاعری میں دنیا کی بڑی بڑی تصنیفیں انجام کو پہنچتی گئی ہیں۔ عروضی ترکیبوں کو نظر انداز کر کے دیکھئے تو ہر زبان میں شاعری کا کمال اسی صنف میں آشکارا ہے۔ .... جاننا چاہئے کہ مثنوی نگاری صرف اس شاعر سے حسب مراد انجام پا سکتی ہے۔ جس کو امور ذہنی اور معاملات خارجی کو بھی موزوں کرنے کی صلاحیت معقول حاصل رہتی ہے۔......... مثنوی نگاری کے لئے شاعر کو بڑی اطلاع عام کی حاجت ہے۔ اسے معاملات عالم سے تا بحد طاقت بشریہ پورے طور پر باخبر ہونا چاہئے۔ اس کے ساتھ اسے مصور عالم بھی ہونا درکار ہے۔ اگر بندش مضامین میں اسے مصوری کی قدرت نہیں ہے۔ تو اس کی مثنوی نگاری لطف کمال نہیں دکھا سکے گی۔

مثنوی میں کیسے کیسے مضامین کی گنجائش ہے۔ مدات ذیل سے اس کی حقیقت ظاہر ہوگی۔

(۱) رزمی مضامین ...... (۲) بزمی مضامین ....
(۳) حکمت آموز مضامین ...... (۴) تصوف آموز مضامین ......
(۵) متفرق مضامین [۱]

حالی نے مثنوی کو پرکھنے کے جو اصول معین کئے ہیں ان کی صورت یہ ہے۔ "(۱) مثنوی میں علاوہ ان فرائض کے جو غزل، یا قصیدے میں واجب الادا ہیں۔ کچھ اور شرائط بھی ہیں جن کی مراعات نہایت ضروری ہیں۔ ازاں جملہ ایک ربط کلام ہے۔ جو کہ مثنوی اور ہر مسلسل نظم کی جان ہے .... (۲) دوسری نہایت ضروری بات یہ ہے کہ جو قصہ مثنوی میں بیان کیا جائے اس کی

۱- کاشف الحقائق، جلد دوم، صفحات ۲۹۹، ۳۰۴-

بنیاد ناممکن اور فوق العادت باتوں پر نہ رکھی جائے ....
(۳) آجکل ایسے مبالغے باعث شرم سمجھے جاتے ہیں۔ اور بجائے اس کے کہ ان سے سامع کے دل پر کوئی نقش بیٹھے یا شاعر کی لیاقت ظاہر ہو۔ اس کی لغویت اور بے سلیقگی پائی جاتی ہے (ایسے مبالغے سے حالی کی مراد جیسا کہ وہ پہلے تصریح کر چکے ہیں ۔ ناروا اغراق اور غلو ہے۔) ..... (۴) مقتضائے حال کے موافق کلام ایراد کرنا ۔ خاص کر قصے کے بیان میں ایسا ضروری ہے کہ اگر غور سے دیکھا جائے تو بلاغت کا بھید صرف اسی بات میں چھپا ہوا ہے۔ .... (۵) جو حالت کسی شخص یا کسی چیز یا مقام وغیرہ کی بیان کی جائے وہ لفظاً اور معناً نیچرل اور عادت کے موافق ایسی ہونی چاہئے جیسی کہ فی الواقعہ ہوتی ہے .... (۶) قصے میں اس بات کا لحاظ رکھنا بھی ضروری ہے کہ ایک بیان دوسرے بیان کی تکذیب نہ کرے۔ (۷) اس بات کا خیال رکھنا بھی ضروری ہے کہ قصے کے ضمن میں کوئی ایسی بات بیان نہ کی جائے جو تجربے اور مشاہدے کے خلاف ہو۔ (۸) جس طرح سے اہم اور ضروری باتوں کو جن پر قصے کی بنیاد رکھی گئی ہے۔ نہایت صراحت کے ساتھ بیان کرنا ضروری ہے۔ اسی طرح ان ضمنی باتوں کو جو صاف صاف لکھنے کی نہیں ہیں رمز و کنایہ میں بیان کرنا ضروری ہے۔

سید امداد امام اثر اور حالی نے جو کچھ لکھا ہے۔ اسکا تجزیہ کیا جائے اور اسے آجکل کی انتقادی زبان میں بیان کیا جائے تو ظاہر ہوگا کہ (۱) مثنوی کو کسی خاص مضمون سے پردہ نہیں ہے رزم ہو یا بزم ۔ داستان ہو یا رومان ۔ حماسہ ہو یا قصہ ۔ شخصی معاملہ ہو یا اجتماعی مسئلہ ۔ مثنوی میں ہر چیز نظم کا موضوع بن سکتی ہے۔

ایرانی مثنویوں کا ذکر کرتے ہوئے یہ بتا دیا گیا تھا کہ مثنوی کے مضامین کتنے متنوع اور مطالب کتنے گوناگوں ہوتے ہیں مثنوی در اصل صحیح معنی میں زندگی کے ہر پہلو کی ترجمان ہے۔ اس لئے اس کی رنگا رنگی کا عالم دیدنی ہے۔ (۲) جس چیز کو حالی نے ربط کلام کہا ہے اور جسے وہ جان مثنوی کہتے ہیں اس سے مراد یہ ہے کہ مثنوی میں جھول نہ پڑنے پائے واردات و کوائف کی چولیں ٹھیک بیٹھتی چلی جائیں۔ مثنوی کو پڑھنے کے بعد یہ شعور ہو کہ ہم ایک تخلیقی وحدت کا مطالعہ کر رہے تھے۔ اس تخلیقی وحدت کی ترکیب جن اجزا سے ہوتی ہے وہ متناسب اور موزوں ہونے چاہئیں تاکہ عضویہ (Organism) اپنے صحیح فرائض ادا کرے (۳) یہ بات تو غلط ہے کہ قصے کی بنیاد فوق العادت باتوں پہ نہ رکھی جانی چاہئے۔ کہ بہت سی کلاسیکی مثنویاں اور تخلیقی شہکار ما فوق العادت عناصر پہ مشتمل ہیں۔ در اصل جو بات حالی کہنا چاہتے تھے وہ یہ ہے کہ اشخاص قصہ پری ہوں یا جن دیو ہوں یا بھوت انہیں اصلاً انسان ہونا چاہئے۔ کہ پڑھنے والا انسان ہے اور اسے عالم انسانیت سے دلچسپی ہے۔ میر حسن کی مثنوی ہو یا طلسم ہوشربا کی داستانیں پریوں اور جادوگرنیوں کے پر نوچ لیجئے تب بھی کوئی فرق نہیں پڑتا۔ جیتی جاگتی عورت موجود رہتی ہے۔ اسی طرح جنوں۔ بھوتوں اور دیوں کے سینگ اتار لیجئے اور ان کا رنگ بدل دیجئے تو وہ اچھے خاصے انسان بن جاتے ہیں۔ مختصر یہ ہے کہ پر اور سینگ خواہ مخواہ کا اضافہ ہیں۔ ان سے دھوکا نہ کھانا چاہئے۔ جس طرح پریاں جیتی جاگتی عورتیں ہیں دیو اور بھوت بھی جیتے جاگتے انسان ہیں۔ (۴) داستان بیان

کرنے کے ضمن میں مثنوی نگار کے لئے ضروری ہے۔ کہ وہ تمام اجزا کی نسبت اپنے ذہن میں مشخص و معین رکھے۔ وقت کی رفتار کا شعور اسے اتنا صحیح ہو کہ قصے میں کہیں جھول نہ پڑنے پائے۔ کردار جس طبقے سے تعلق رکھتے ہوں اسی طبقے کے افراد کی خصوصیات کا اظہار کریں۔ زبان بھی وہی استعمال کریں جو اس طبقے سے مخصوص ہے۔ یہ نہ ہو کہ کردار نگاری میں ایسا جھول پیدا ہو کہ پنجاب کا کوچوان کوثر و تسنیم میں دھلی ہوئی زبان استعمال کرے اور مراد آباد کا شہدا لکھنؤ کے نوابوں اور امیروں کی طرح گفتگو کرے۔ یہ تو ان کرداروں کی صورت ہے۔ جنہیں Types کہتے ہیں۔ جہاں کردار ڈرامائی ہوں وہاں داستان گو کے لئے ضروری ہے کہ بتدریج یہ دکھائے کہ واقعات و کوائف کے فشار سے اور حالات و تجربات کے جبر و لزوم سے بہ امتداد زمان ان کے کردار میں کیا تغیر پیدا ہوا ہے۔ کہ مثنوی میں ناول کی طرح دونوں قسم کے کردار ہوتے ہیں۔ وہ بھی جو سنگ بستہ اور جامد رہتے ہیں۔ اور وہ بھی جو بتقاضائے وقت بدلتے رہتے ہیں۔

(۵) یہ جو حالی نے کہا ہے کہ بعض باتیں رمز و کنایہ میں کہنی چاہئیں۔ تو مراد یہ ہے کہ جنسی زندگی کے کوائف اور مربوط واقعات کا بیان کھلا ڈلا نہیں ہونا چاہئے۔ یہ ایک الجھا ہوا مسئلہ ہے۔ کیونکہ بعض اوقات جنسی خرابیوں کی اصلاح تبھی ہو سکتی ہے۔ کہ جنسی گمراہی کی تفصیل بیان کی جائے۔ بہر حال اس میں کوئی شک نہیں کہ شعر میں رمز کو تفصیل پر ابہام کو تشریح پر اور کنائے کو توضیح پر تفوق حاصل ہوتا ہے۔ شعر طبعاً نثر کے بر خلاف قاری کے ذہن تک پہنچنے کے لئے قریب

تریں راستہ ڈھونڈتا ہے۔ رمز و ایما ، استعارہ و کنایہ ، ابلاغ و اظہار کے بڑے دلفریب راستے ہیں اور یہ بخوبی طے ہو جائیں تو سمجھئے کہ شاعر نے ہفت خوان رستم سر کر لیا۔ (٦) مثنوی میں ناول کی طرح کردار نگاری کا کمال یوں نظر آنا چاہئے۔ کہ افراد داستان ایک دوسرے سے ممتاز اور مشخص معلوم ہوں۔ یہ نہیں کہ سب کی گفتگو تو ایک جیسی ہو۔ صرف لباس کا فرق ہو۔ شرر کے کرداروں میں یہی بنیادی نقص ہے کہ وہ مصنف کے ہاتھ میں کٹھ پتلیاں ہیں ۔ ان میں زندگی کی حرارت بہت کم ہے۔ دو تین کردار شرر نے تخلیق کر رکھے ہیں۔ انہیں کو جبہ پہنا دیا۔ عمامہ بندھوا دیا تو عرب ہوگئے ۔ سر پر تاج رکھوا دیا تو ایرانی فرماں روا بن گئے ۔ مختصر یہ کہ شرر کے کرداروں میں جو اختلاف نظر آتا ہے ۔ گفتگو کا ہے اسلوب حیات کا اور وضع زیست کا نہیں ۔ مثنوی میں کردار جاندار اور مشخص تبھی ہونگے کہ اپنی زندگی دوسروں کی روش زیست سے ہٹ کر بسر کریں گے۔ اور واقعات و کوائف سے مختلف اثر قبول کریں گے۔ اختلاف کلام اختلاف مزاج کا آئینہ ہوگا۔ بالفاظ دیگر کرداروں میں وہی تنوع نظر آئے گا جو ہم روزانہ اپنے ساتھی کرداروں میں دیکھتے ہیں۔

غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ سید امداد امام اثر نے جو کچھ لکھا ہے۔ وہ زیادہ جاندار، معنی خیز، معقول اور دقیق ہے۔ انہوں نے جو یہ کہا ہے۔ کہ مثنوی نگاری اس شاعر سے حسب مراد انجام پا سکتی ہے۔ جس کو امور ذہنی اور معاملات خارجی کو بھی موزوں کرنے کی صلاحیت معقول حاصل رہتی ہے ۔ اور مثنوی نگاری کے لئے شاعر کو بڑی اطلاع عام کی حاجت ہے۔ تو وہ دراصل یہ کہہ رہے

ہیں۔ کہ مثنوی نگار ہر معنی میں فطرت کا نباض ہوتا ہے۔ جہاں تک فطرت کے خارجی مناظر کا تعلق ہے۔ یعنی باغ و راغ ، گل و گلزار، دشت و صحرا وہ ان کا بیان اس طرح کرتا ہے۔ کہ لفظ پھولوں کی مہک میں بسے ہوئے اور آوازیں پرندوں کے نغموں میں رچی ہوئی محسوس ہوتی ہیں۔ بالفاظ دیگر فطرت کے مناظر ، کہسار ، دریا ، صحرا ، دشت و دمن اس کے لئے حسن کا سرمایہ اور خزینہ ہوتے ہیں۔ پہاڑوں کے سر بفلک سلسلوں میں وہ ہیبت اور شوکت دیکھتا ہے دریا کے خرام میں وقار اور تمکنت۔ ندی کی روانی میں شوخی اور سر مستی۔ فطرت اس کی روح کا جزو ہو جاتی ہے۔ اور وہ خود فطرت میں جذب ہو جاتا ہے۔ جب تک شاعر سے فطرت یوں ہم کلام نہ ہو کہ عروس گل ردائے رنگ اٹھا کر باتیں کرے اس وقت تک یہ نہیں سمجھنا چاہئے کہ سخن سرا فطرت کا راز دار اور محرم اسرار ہے۔ فطرت کے مناظر خارجی شعر میں دنیا کی دلچسپیوں اور رنگینیوں کی علامت بن جاتے ہیں۔ رمزی اور ایمائی کیفیتوں کے ماتحت محبوب تو گل ہوتا ہی ہے۔ مقام محبوباں گلشن بن جاتا ہے۔ اور پھر پتہ پتہ بوٹا بوٹا شاعر کا حال جانتا ہے۔ اگر شاعر مناظر فطرت کا راز دار نہ ہوگا تو وہ ان مناظر کو اپنی جذباتی تصویروں کے چوکھٹوں کی حیثیت سے استعمال نہیں کر سکے گا۔ اب رہی اثر کی دوسری بات کہ امور ذہنیہ کے بیان پر بھی مثنوی نگار کو قدرت ہونی چاہئے تو اس کا مطلب بھی یہی ہے کہ شاعر کو جہاں مناظر فطرت کا عکاس اور نباض ہونا چاہئے وہاں انسان کے جذبات و وارادات کا بھی محرم اسرار ہونا چاہئے۔ کہ فطرت کی حسین ترین اور لطیف ترین تخلیق ہے۔ مثنوی نگار اپنے فن میں کامل

تبھی ھوگا۔ کہ دقیق سے دقیق جذبات ، لطیف سے لطیف واردات اور نفیس سے نفیس کیفیات کا تجزیہ کرے گا۔ اور ان کا ابلاغ و اظہار اس طرح کرے گا۔ کہ سننے والوں تک کیفیت مطلوب بہ سہولت منتقل ھو سکے گی۔

حالی نے اور امداد امام اثر نے مثنوی کے متعلق جو کچھ لکھا ھے۔ اس سے معلوم ھوتا ھے۔ کہ ملحوظ خاطر خاص طور پر وہ مثنویاں ھیں۔ جو داستانوں اور افسانوں پر مشتمل ھیں۔ کیونکہ یہ جو اثر نے کہا ھے کہ مثنوی نگار کو اطلاع عام کی بڑی حاجت ھے۔ تو اس کا مطلب بصراحت یہ ھے کہ مثنوی نگار کا مشاھدہ نہایت اچھا ھونا چاھئے آخر جب وہ داستان بیان کرے گا تو وہ کسی معاشرت سے، کسی عہد سے ، کسی ثقافتی دور سے مربوط ھوگی۔ مثنوی نگار جب تک متعلقہ عہد کے تمام کوائف سے کاملاً آگاہ نہیں ھوگا۔ نہ اس معاشرت کی تصویر کھینچ سکے گا نہ ایسے کردار تخلیق کر سکیگا جو اس معاشرت کے چوکھٹے میں جڑے ھوئے جیتے جاگتے بولتے نظر آئیں۔ اطلاع عام بڑی معنی خیز ترکیب ھے۔ اس میں یہ اشارہ بھی مضمر ھے کہ مثنوی نگار کو تلمیحات ، استعارات اور تشبیہات پر قدرت کامل حاصل ھونی چاھئے۔ تاکہ ابلاغ و اظہار کے تمام طریقوں سے کام لے سکے۔

اس سے پہلے گزارش کیا جا چکا ھے کہ حالی اور امداد امام اثر نے اردو مثنوی پر انتقاد کے جو اصول متعین کئے ھیں وہ کم و بیش ان مثنویوں سے متعلق ھیں جو کسی داستان یا افسانے پر مشتمل ھیں ایسی اردو مثنویاں جن میں متصوفانہ مسائل بیان کئے گئے ھیں یا جن میں اخلاقی یا عرفانی مضامین قلمبند کئے گئے ھیں۔ اکثر

و بیشتر منظوم تصانیف ہوتی ہیں - انہیں شعری تخلیقات نہیں کہہ سکتے۔ مثنوی کی مشہور ترین قسم یعنی حماسۂ ملی کی مثال بھی اردو میں نہیں ملتی اس لئے اسکے انتقاد سے بھی مجملاً ہی بحث ہونی چاہئے۔ حماسۂ ملی میں بھی تشخص کردار نگاری اور واقعہ نگاری کے اصول وہی ہیں جن سے سحرالبیان پر انتقاد کرتے ہوئے بحث کی گئی۔ موضوع کے اعتبار سے البتہ حماسۂ ملی اور رومانی مثنویوں میں زمین آسماں کا فرق ہے۔ حماسہ میں کسی قوم کی عظمت و شوکت کی داستان بیان کی جاتی ہے۔ مقصد اسلاف کے کارناموں کو اجاگر کرنا ہوتا ہے۔ اس لئے حماسہ میں تاریخ اور روایت اور افسانہ پہلو بہ پہلو پائے جاتے ہیں۔ بلکہ یوں کہنا چاہئے کہ حماسے میں تاریخ سے زیادہ افسانوی رنگ گہرا ہوتا ہے کہ بہت سے افسانے تاریخی واقعات اور حقائق کے رموز و اسرار پر مشتمل ہوتے ہیں۔ مثال کے طور پر شاھنامہ کا دیو سپید حقیقت میں سفید ھنوں سے عبارت ہے۔ جو ایران کے زرخیز خطوں پر حملہ کرتے تھے۔ حماسہ میں سخن سرا اصلاً اس بات کا خیال رکھتا ہے۔ کہ کہانی باربط طریقہ پر بیان کرتا چلا جائے۔ واقعات کی ترتیب میں جھول نہ پڑے بزرگوں کے کارنامے اس طرح بیان کئے جائیں کہ پڑھنے والوں کے دلوں میں جوش اور ولولہ پیدا ہو۔ اعلیٰ ترین اخلاق اقدار ملحوظ خاطر رکھی جائیں۔ اردو میں مرثیے کسی حد تک حماسے کا رنگ رکھتے ہیں۔ (تفصیلی بحث آگے آتی ہے)۔

اب اگر متصوفانہ اخلاق، عرفانی اور اس قسم کی مثنویوں کو بحث سے خارج کر دیا جائے تو یوں کہا جا سکتا ہے مثنوی وہ داستان ہے۔ جو شعر کے قالب میں ڈھال کر ڈرامائی انداز میں پیش کی گئی ہے۔

جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے۔ حماسۂ ملی پر بھی یہ تعریف جزواً صادق آتی ہے۔ لیکن جب ہم اردو مثنوی کا ذکر کرتے ہیں۔ تو کم و بیش بدوں استثناء ہماری مراد ایسی ہی مثنوی سے ہوتی ہے جس میں کوئی داستان یا قصہ بیان کیا جائے۔ اور جس کے اصول ابلاغ و اظہار میں ڈرامائی رنگ نمایاں ہو۔ اگر ہم تسلیم کر لیں کہ مثنوی سے حالی اور اثر کی ایسی ہی منظوم داستان مراد تھی تو یہ فائدہ ہوگا کہ مثنوی کے پرکھنے کے کچھ اصول خود بخود متعین ہو جائیں گے۔ یہ درست ہے کہ مثنوی شعر کے قالب میں ڈھالی گئی ہے۔ لیکن اصلاً وہ ایک افسانہ یا داستان ہے۔ کسی معاشرت سے یا ثقافتی عہد سے مربوط ہے۔ پھر یہ تسلیم کہ مثنوی افسانہ ہے۔ لیکن اس کا قالب شعری ہے اس لئے ہم مثنوی نگار سے بجا طور پر یہ توقع رکھ سکتے ہیں۔ کہ وہ قوت بیان کا ثبوت مہیا کرے اور اس حسن کو وجود میں لائے جو شعر کی جان اور رمز ہے۔ ڈرامائی انداز میں پیش کرنے کی تخصیص اس لئے کی گئی۔ کہ داستان کے نشیب و فراز میں قصے کے ارتقا میں افراد داستان جو کام کرتے ہیں۔ ایک تو وہ مکالمات کے ذریعے اپنے کردار کی خصوصیات کا سراغ دیتے ہیں۔ دوسرے واقعات کے فشار سے متاثر ہو کر تغیر پذیر ہوتے ہیں۔ اور داستان کے رخ کو بدلتے ہیں۔ یا پھر Typical جامد ہونے کی وجہ سے واقعات کا اثر قبول نہیں کرتے۔ ماحول سے برسر پیکار ہوتے ہیں۔ اور داستان کا انجام متعین کرتے ہیں۔ صرف یہی نہیں۔ بلکہ ڈرامائی انداز اختیار کرکے مثنوی نگار اس طنز تمثیلی سے بھی کام لے سکتا ہے۔ (Dramatic Irony) جو کھیلوں سے مخصوص ہے۔ حالی نے، امداد

امام اثر نے اور ہم نے مثنوی کی خوبیاں دریافت کرنے کے لئے اور اس کی قدر و قیمت آنکنے کے لئے جو اصول مقرر کئے ہیں ۔ ان پر صحیح معنوں میں اردو کی صرف ایک ہی مثنوی پوری آترتی ہے ۔ اور وہ مثنوی میر حسن یا بدر منیر اور بے نظیر کی داستان ہے۔

(۱) مربوط معاشرت اور ثقافتی کوائف کی تصویر کشی :— اس سے پہلے گذارش کیا جا چکا ہے۔ کہ جو مثنویاں کسی افسانے یا داستان پر مشتمل ہوتی ہیں ظاہر ہے کہ وہ ادبی خلا میں معلق نہیں ہوتیں ان کا تعلق کسی عہد کی معاشرت سے ، ثقافتی اور تمدنی کوائف سے اور اجتماعی واردات سے ہوتا ہے۔

افراد قصہ یا افراد داستان کسی معاشرت کی تخلیق ہوتے ہیں اس سے متاثر ہوتے ہیں اور اس کو متاثر بھی کرتے ہیں۔ داستان کا ہیرو اس اجتماعی پس منظر کے مقابلے میں زیادہ نمایاں دکھائی دیتا ہے۔ کیونکہ جہاں معاشرت کی عمومی تصویر کشی میں مثنوی نگار مینا کاری نہیں کرتا وہاں وہ ہیرو کے کردار کی خصوصیات دکھانے میں تمام ضروری جزئیات کا ذکر کرتا ہے۔ لیکن ہیرو بھی اسی معاشرت یا ثقافت کا ایک فرد ہوتا ہے۔ اس لئے وہ اپنی انفرادی خصوصیات کے با وصف اپنی معاشرت کے میں رسا بسا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ مثنوی نگار کی قوت بیان معاشرتی کوائف کی تصویر کشی ہی میں ظاہر ہوتی ہے۔ میر حسن نے جس معاشرت کی تصویر کھینچی ہے وہ نوابان اودھ و لکھنؤ سے متعلق ہے۔ رعایا خوش الحال ، پرجا فارغ البال ، ہر ہفتے کوئی نہ کوئی تقریب ، میلے ، ٹھیلے ، ڈیرے دار طوائفیں ،گائنس ، شوخ و شنگ مہربان ، چست و چالاک ناچنے والیاں ، لوگ موسیقی کے رسیا ٹھمریوں کے بولوں کے شیدائی ،

فرمانروا مشرق کے معیاری حکمران باقتدار، سخی، قول کے سچے اور دھن کے پکے، نجوم کے قائل، داستان طرازی اور داستان گوئی کی طرف مائل، عالیشان عمارات بنوانے کے شائق، خوبصورت باغ لگوانے کے مشتاق۔ شہزادیاں ناز و نعمت میں پلی ہوئیں، تمام نور کے سانچے میں ڈھلی ہوئیں، سات محل کی خواصیں کہ جن کے نام سنکر آنکھوں میں نور دل میں سرور آئے یہ معاشرہ تھا جس کی تصویر حسن نے کھینچی ہے۔ پھر لطف یہ ہے کہ تصویر کشی کے لئے ایک ماھر مصور کی طرح اسے بہت شوخ رنگ اور زیادہ خطوط استعمال نہیں کرنے پڑے۔ دو تین صناعانہ خطوط لگا کر وہ پورے منظر کی تصویر تیار کر دیتا ہے۔ اس کا کمال یہی ہے کہ ایسی جزئیات انتخاب کرتا ہے۔ جو منظر کی جان ھوتی ھیں انہیں جزئیات کے ذکر سے منظر کی کلیت کا نہایت صحیح شعور حاصل ھوتا ہے۔ کئی بار ایسا ھوا ہے کہ میر حسن نے ایک ھی شعر کہکر کسی معاشرتی پہلو کی ثقافتی کیفیت یا کسی تمدنی خصوصیت کی تصویر کھینچدی ھو۔ جب شہزادہ بے نظیر پیدا ھوتا ہے تو اھل نشاط گانے کے لئے آتے ھیں۔ ظاھر ہے کہ ارباب نشاط کی دلبری اور دل دھی نہ صرف مکمل ھوتی ہے۔ بلکہ شعوری ھوتی ہے کمال یہ ھوتا ہے کہ وہ تصنع اور تکلف کو سادگی اور بے پروائی کا رنگ دیتے ھیں۔ ناچنے والیوں کی یہ ادائیں وھی جانتا ہے۔ جس نے یہ منظر دیکھا ہے۔ محفل میں ھر شخص یہی محسوس کرتا ہے گویا مخاطب ھی میں ھوں۔ آنکھیں مجھ ھی سے لڑی ھوئی ھیں جادو میرا ھی چل گیا ہے۔ دو شعروں میں ان ناچنے والیوں کی چلت پھرت، ناز و ادا اور دلبری کا عالم ایسا دکھایا ہے کہ دونو شعر ضرب المثل

ہو گئے ہیں۔

دکھانا کبھی اپنی چھب مسکرا کبھی اپنی انگیا کو لینا چھپا
دوپٹے کو کرنا کبھی منہ کی اوٹ کہ پردے میں ہوجائے دل لوٹ پوٹ

محل میں جو بانکی تیکھی خواصیں خواہ مخواہ ادھر اودھر پھرتی ہیں۔ ان کی شوخی، دلبری، اور ارباب نشاط کے مقابلے میں نسبتاً سادگی کی کیفیت ان اشعار میں دیکھئے۔

کہیں چٹکیاں اور کہیں تالیاں کہیں قہقہے اور کہیں گالیاں
ادھر اور اودھر آتیاں جاتیاں پھریں اپنے جوبن کو دکھلاتیاں

شاہان اودھ نے معمولی چیزوں میں جو بانکپن اور نفاست کا عنصر پیدا کیا تھا وہ سب پر روشن ہے۔ ایک مقام ہے کہ شہزادہ کی سواری نکلتی ہے۔ لوگ پرے کے پرے باندھ کر کھڑے ہو جاتے ہیں گھوڑوں کے نقارچی سوار ہیں۔ لباس زری پہنے قدم بہ قدم جا رہے ہیں۔ کہیں نقیب، کہیں جلودار، کہیں چوب دار اور اودھر ہاتھیوں کی قطار سے تمام منظر بڑا دلکش ہے۔ لیکن حسن کی نظر خاص طور پر جس چیز پر پڑی ہے۔ وہ کہار ہیں کہ رنگین لباس پہنے، خوبصورت پالکیاں اٹھائے، دبے پاؤں لیکن پھرتی سے بیویوں کو لئے چلے جا رہے ہیں۔ دو شعر ہیں لیکن ان دو شعروں میں ہم کہاروں کا لباس ان کی وضع قطع ان کی شکل و صورت دیکھ سکتے ہیں۔ یوں کہنا چاہئے کہ ان کی وجہ سے سارا منظر لکھنؤ کی معاشرت سے مربوط ہو جاتا ہے۔ ورنہ ہاتھیوں کی قطاریں، شادیانے، پیادے اور سوار تو ہر دربار سے متعلق ہوتے ہیں۔ کہاروں کی تصویر کشی نے منظر کو حرکت، زندگی، رنگ، واقعیت، قطعیت، جامعیت اور حسن بخشا ہے یہ مشاہدے کا کمال ہے کہ اتنے ہجوم

کی ریل پیل میں حسن کی نظر ان کہاروں کی طرف گئی ھے۔ جو دبے پاؤں شور مچانے کے بغیر اپنے کام میں مصروف ھیں۔

ہزاروں ھی اطراف میں پالکی جھلا لورنی جگمگی نالکی
کہاروں کی زربفت کی کرتیاں اور ان کی دبے پاؤں کی پھرتیاں

یہ منظر لکھنؤ سے خاص تھا۔ اب میر حسن ایک ایسا شعر کہتے ھیں جو اس منظر کے حسن کو کسی خاص تمدن یا ثقافت کی سطح سے اٹھا کر عالمگیر بنا دیتا ھے۔ اب یہ منظر ہر عہد کے، ہر عمر کے، ہر شخص کے لئے دیدنی ہو جاتا ھے۔ یہانتک کہ

یہ خالق کی سن قدرت کاملہ تماشے کو نکلی زن حاملہ

اس سے پہلے بیان کیا جا چکا ھے کہ اھل لکھنؤ نے ہر چیز میں اپنی نفاست طبع سے ایک خاص نوک پلک پیدا کی ھے میر حسن شاھانہ کمرے کے ساز و سامان اور شہزادیوں کے زیور کی تصویر کھینچتے ہوئے کہتے ھیں۔

کھڑا ایک نمگیر و زر نگار کہ تھے جسکی جھالر پہ موتی نثار
مغرق بچھی مسند ایک جگمگی کہ تھی چاندنی جس کے قدموں لگی
وہ ھیرے کا تکمہ بصد آب و تاب وہ صبح گلو مطلع آفتاب
وہ تکمے پہ چمپا کلی کی پھبن کہ سورج کے آگے ھو جیسے کرن

ایک اور مقام ھے کہ شہزادی بدر منیر بے نظیر کے فراق میں بیقرار ھے اور مجرے کے لئے مشہور ڈومنی عیش بائی کو بلانا چاھتی ھے۔ ظاھر ھے کہ ڈیرے دار طوائفوں میں اور ڈومنیوں میں فرق ھے۔ ڈیرے دار طوائفیں نستعلیق ھیں، شائستہ ھیں، آداب محفل سے آگاہ ھیں، ڈومنی لاکھ امیر زادیوں، وزیر زادیوں کی صحبت میں بیٹھے پھر ڈومنی ھے۔ اس کا وہ رکھ رکھاؤ، طمطراق اور دبدبہ نہیں

جو ڈیرے دار طوائف کا ہوتا ہے۔ چنانچہ عیش بائی آتی ہے۔ گویا قیامت آتی ہے جانتی ہے کہ شہزادی کے جا رہی ہوں۔ پھر بھی شراب کے نشے میں مدہوش ہے۔ اسی فرق مراتب سے مثنوی نگار معاشرت اور ثقافت کے دقیق پہلو دکھاتا ہے۔ ذرا اس ڈومنی کا رنگ دیکھئے گا۔

وہ خلقت کی گرمی وہ ڈومن پنا نشے میں بھبھوکا سا چہرہ بنا
وہ اٹھی ہوئی چین پشواز کی وہ مٹکی ہوئی چولی انداز کی
وہ سہندی کا عالم وہ تورے چھڑے وہ پاؤں میں سونے کے دو دو کڑے

بے نظیر اور بدر منیر کے بیاہ کا تجمل دیدنی ہے۔ کہیں رتھ ہیں، کہیں تمامی کے تخت رواں، کہیں پان بیچنے والے، کہیں نوبت کے ٹکورے بارات کے ساتھ تماشائیوں کی وہ کثرت کہ تل دھرنے کی جگہ نہیں۔ محل میں سمدھنوں کی پھبن، چھڑیوں کی مار، سہانی سہانی نئی گالیاں، اس تمام منظر میں یوں تو ہر جزو اپنی جگہ پر متناسب ہے۔ کہیں تجمل اور جاہ و حشمت کے اظہار کامل کے لئے آواز کی ضرورت تھی۔ جہاں اتنے تماشائی جمع ہوں ظاہر ہے کہ وہاں شور تو ہوگا۔ لیکن اگر کسی آواز کو نمایاں ہونا ہے تو وہ ایسی ہونی چاہئے کہ تماشائیوں کے شور پر غالب آ جائے اور تجمل شاہانہ کا اظہار کرے۔ اس آواز کی صوتیات ملاحظہ فرمائیے گا۔

تماشائیوں کا جدا ایک ہجوم
پتنگے کریں جوں چراغوں پہ ہجوم
کڑکنا وہ نوبت کا باجونکے ساتھ
گرجنا وہ دھونسونکا دھوں دھوں کے ساتھ

براتی ادھر اور اودھر جوق جوق وہ آواز قرنا وہ آواز بوق

(۲) کردار نگاری:—یہ کہنا بہت مشکل ہے کہ داستان یا ناول میں مثنوی یا رومان میں جیتے جاگتے کردار پیدا کرنے کی رمز کیا ہے۔ نقادوں کا معاملہ تو جداگانہ ہے۔ خود مصنفوں نے بھی اعتراف کیا ہے کہ کبھی تو ایسا ہوتا ہے کہ جیتے جاگتے کردار خود بخود لفظوں کے پردوں میں سے جھانکتے ہوئے محسوس ہوتے ہیں۔ اور کبھی ایسا ہوتا ہے کہ پوری کوشش کے باوجود صرف لفظی صناعی کا شعور ہوتا ہے کرداروں میں جان نہیں پیدا ہوتی وہ کٹھ پتلیوں کی طرح یا موم کی گڑیوں کی طرح رنگین خوبصورت اور بے جان رہتے ہیں۔ میر حسن کی مثنوی میں ہر قسم کے کردار ہیں۔ ڈومنیوں میں عیش بائی ہے، جنوں کا بادشاہ ہے، بدر منیر اور بے نظیر ہیں۔ درباری ہیں، خواصیں ہیں، سبھی کردار کم و بیش زندہ ہیں۔ اور ان کی زندگی کی دلیل یہ ہے کہ مثال کے طور پر ہم گانے اور ناچنے والیوں کے نام نہیں جانتے لیکن ان کی چلت پھرت ایسی ہے کہ ایک بار مثنوی پڑھ لینے کے بعد ان کی تصویریں برابر آنکھوں کے سامنے آتی رہتی ہیں۔ چشم تخیل دلبری کی تمام ادائیں دیکھتی رہتی ہے۔ اور گوش تصور راگ داری کا لطف اٹھاتا رہتا ہے۔

تمام کرداروں میں جو کردار سب سے زیادہ روشن، رنگین اور شوخ دکھائی دیتا ہے۔ وہ وزیر زادی نجم النساء کا ہے نجم النساء کی تخلیق میں میر حسن نے اپنی ساری صنعت گری صرف کر دی ہے۔ اور اس صنعت خاص سے اچھا کام لیا ہے۔ جسے تشخص بواسطۂ تضاد کہتے ہیں۔ بالفاظ دیگر مصنف دو ایسے کردار تخلیق کرتا ہے۔ جو کئی طرح ایک دوسرے کی ضد ہوتے ہیں۔ اس تضاد کی وجہ سے دونوں

کردار زیادہ روشن ، نمایاں ، شوخ اور جاندار دکھائی دیتے ھیں۔ جب بدر منیر پہلے شاھزادہ بے نظیر کو دیکھتی ھے تو عشق بیک نظر کا عالم طاری ھوتا ھے۔ یہ سوال بالکل دوسرا ھے۔ کہ ایسا عشق قرین فطرت ھے یا نہیں (ماھرین نفسیات نے بتصریح لکھا ھے کہ عشق بیک نظر ھوتا ھے۔ اور اپنی شدت میں اس عشق سے بالکل مختلف ھوتا ھے۔ جو بتدریج نمو پاتا ھے) بہر حال بدر منیر نسوانیت کی فطری حیا اور شرم سے مجبور ھوکر منہ چھپا کے سامنے سے ھٹ جاتی ھے۔ نجم النساء جسے میر حسن دختر وزیر کہتا ھے۔ اور جو بدر منیر کی بےتکلف سہیلی بھی ھے سمجھ جاتی ھے کہ معاملے کی اصلی صورت کیا ھے۔ وہ جانتی ھے کہ جب تک میں بدر منیر کو بتصریح ترغیب نہ دلاؤنگی وہ شرم و حیا کے اس حصار آھنی سے کبھی باھر نہ نکل سکے گی جو مشرقی تمدن اور متعلقہ آداب نے اس کے اردگرد کھڑا کر رکھا تھا ۔ چنانچہ یہ دخت وزیر نجم النساء بدر منیر کے پاس آتی ھے۔ تین مصرعوں میں میر حسن نجم النساء کے کردار کا سراغ دیتے ھیں۔

شوخ بیباک لیکن باحیا اور باوفا زندگی کے عملی پہلوؤں سے کاملاً آشنا ۔ اپنی سہیلی یعنی شہزادی کے دل کے چور پکڑنے میں ماھر۔ نسوانی فطرت کے رموز اسرار سے آشنا ۔ کم عمر لیکن سوچنے کا انداز فلسفیوں کا سا یہ ھے نجم النساء ۔ اس کی پہلی بات ھی شہزادی سے سنیے

مجھے چونچلے تو خوش آتے نہیں　　ترے ناز بیجا یہ بھاتے نہیں
مری طرف ٹک دیکھ تو ھائے ھائے　　مثل ھے کہ من بھائے منڈیا ھلائے
صدا عیش دوراں دکھاتا نہیں　　گیا وقت پھر ھاتھ آتا نہیں

ان اشعار کے الفاظ سے ایک ایسی عورت کی تصویر اترتی ہے۔ جس کی نسوانیت لکھنوی تمدن کی آغوش میں پلی ہے۔ جو سمجھتی ہے۔ کہ حصول انبساط قدر حیات ہے۔ جسے نظر آ رہا ہے کہ انبساط کے لمحات کم ہوتے ہیں۔ اور اس کے مقابلے میں اضطراب کا زمانہ گویا ابدی ہوتا ہے۔ بے نظیر کی باتیں سن کر شہزادی نجم النساء کو یہ طعنہ دیتی ہے کہ دراصل تیرا دل اس پر آ گیا ہے۔ وہ اس طعنے کی تردید نہیں کرتی بلکہ شوخی سے کہتی ہے۔

''بھلا میری خاطر بلا لو شتاب''

صرف یہی نہیں بلکہ جب بدر منیر اور بے نظیر یوں بیٹھتے ہیں جیسے اجنبی ہوں اور صورت یہ پیدا ہوتی ہے۔ کہ

من از حیرت تو از تمکیں نہ ایمائے نہ تقریرے
چناں ماند کہ ہم زانوست تصویرے بہ تصویرے

تو نجم النساء شراب کی گلابی سامنے لا کر دھرتی ہے۔ اور ایسی باتیں کرتی ہے کہ دونوں کا حجاب دور ہو۔ ایسے موقعے پر شراب کی گلابی کا بھر کے دھرا جانا بڑی معنی خیز بات ہے۔ کہ حجاب و شرم اور حیا و تکلف کے رفع کرنے میں سب سے زیادہ جو چیز معاون ہوتی ہے وہ شراب ہی ہے۔ کہ دبی ہوئی خواہشوں اور تمناؤں پر ضمیر کی گرفت کو کمزور کر دیتی ہے نجم النسا اس رمز سے آگاہ ہے ۔ لیکن یہ نہ سمجھا جائے کہ وہ کوئی چربانک عورت ہے۔ یہ محل کی کوئی حرافہ ہے۔ ایسا نہیں اس نے در اصل محل میں شہزادوں کو ایسے کئی کھیل کھیلتے دیکھا ہے۔ اور وہ جانتی ہے کہ ایسے موقعوں پر شراب رفع حجاب کے لئے کتنا

کامیاب نسخہ ہے صرف یہی نہیں شہزادے کے رخصت ہونے کے بعد نجم النساء بدر منیر کو دوسری ملاقات کے لئے کہ دونوں کی داستان محبت کا نقطہ معراج ہے جسماً اور معناً تیار کرتی ہے۔ حسن اس موقع پر نجم النساء سے یہ کہلواتے ہیں کہ

مجھے حسن کی اپنے دکھلا بہار

مراد یہ ہے کہ بدر منیر کے دل میں اگر حجاب ہو تو وہ رفع ہو جائے۔ اور اسے واقعی سنگار کا ایک بہانہ ھاتھ آ جائے۔ جب بے نظیر قید ہوتا ہے اور بدر منیر کی حالت غیر ہوتی ہے۔ تو نجم النساء پہلے شہزادی کی محبت آزماتی ہے۔ اس کے کردار کی نمایاں خصوصیت شہزادی سے اس کی وفاداری ہے۔ بے نظیر سے بدر منیر کی جو ملاقاتیں ہوتی ہیں۔ ان میں نجم النساء اگر معاون ہوتی ہے تو اسی لئے کہ اپنی سہیلی اور شہزادی کو خوش رکھ سکے اب جو وہ اسے فراق میں دکھی دیکھتی ہے۔ تو اسے بے نظیر کا خیال نہیں آتا وہ بدر منیر ھی کو تسلی دینے کے لئے اور اس کی محبت کی تہہ کا کھوج پانے کے لئے اس سے یہ کہتی ہے۔

مسافر سے کوئی بھی کرتا ہے پیت　　مثل ہے کہ جوگی ہوئے کس کے میت

اس کے بعد وہ مسلسل شہزادی کو سمجھاتی ہے۔ کہ شہزادے کا نہ آنا خالی از علت نہیں اور اس کے عشق سے دستبردار ہونا چاہئے۔ یہ وھی نجم النساء ہے۔ جو بدر منیر کی خاطر بے نظیر کی قصیدہ خواں تھی لیکن جیسا کہ گذارش کیا جا چکا ہے۔ اسے شہزادی کا مفاد پیارا ہے۔ بے نظیر سے اگر اسے کوئی تعلق ہے تو وہ شہزادی کے واسطے سے ہے۔ جب شہزادی خواب میں بے نظیر کو قید دیکھتی ہے۔ اور رنج سے اس کا برا حال ہوتا ہے۔ تو

نجم النساء بے باکانہ شہزادے کی تلاش میں نکلنے کے لئے تیار ہوتی ہے۔ وہ اگرچہ بظاہر کامنی عورت ہے۔ لیکن عزم آہنی جوانمردوں کی طرح بلند ہے۔ وہ شہزادی سے کہتی ہے۔

بس اب سر بصحرا نکلتی ہوں میں اسے ڈھونڈ لانے کو چلتی ہوں میں
جو باقی رہا کچھ مرے دم میں دم تو پھر آ کے یہ دیکھتی ہوں قدم
اگر مر گئی تو بلا سے موئی تو یوں جانیو مجھ پہ صدقے ہوئی

سب جانتے ہیں کہ اس کے بعد وہ جوگن بن کے نکلتی ہے۔ اس کی راگداری کا عالم دیکھ کر جنوں کے بادشاہ کا لڑکا اس پہ عاشق ہو جاتا ہے۔ نجم النساء اپنے آپ کو سنبھال کے رکھتی ہے۔ وہ ایک مقصد کے لئے نکلی ہے عشق بازی کے لئے نہیں۔ آخر نجم النساء ہی کی تدبیروں سے بے نظیر قید سے رہا ہوتا ہے۔ اور بدر منیر سے اس کی شادی ہو جاتی ہے۔

اب نجم النساء کے مقابلے میں شہزادی بدر منیر کے کردار کی صفات پر غور کرنا چاہئے ۔ نجم النساء جتنی چالاک ہے۔ بدر منیر اتنی ہی بھولی بھالی اور سیدھی ہے۔ وزیر زادی زندگی کے عملی پہلوؤں سے آشنا اور بے باک ہے۔ بدر منیر حوادث زیست سے بالکل نا آشنا ہے۔ نجم النسا جواں مردانہ عزم رکھتی ہے۔ بدر منیر کی نسوانیت اس جواں مردی کے مقابلے میں اور زیادہ روشن اور نمایاں دکھائی دیتی ہے۔ نجم النساء کا عشق مقصد کے تابع ہے۔ بدر منیر کا مقصد حیات ہی عشق ہے۔ ان اختلافات سے قطع نظر میر حسن نے بدر منیر کے روپ میں ہمیں ایک ایسی نوجوان لڑکی کی تصویر دکھائی ہے جو کنوار پنے اور بالپن کی ناسمجھی سے نکل کر جنس اور محبت کی اس دنیائے پر اسرار میں داخل ہوتی ہے۔ جہاں نسوانی فطرت میں

انقلاب برپا ہوتا ہے۔ ہم اپنی آنکھوں کے سامنے اس بدر منیر کو جو چھوئی موئی کی طرح لجیلی اور نازک ہے۔ اس محبوبہ کی صورت میں تبدیل ہوتے ہوئے دیکھتے ہیں۔ جس پر عشق اور جنس کے تمام رموز روشن ہیں۔ اس لڑکی کے اسلوب دلبری میں جسے کسی نے آجتک نہیں کہا کہ ''میں تمہیں چاہتا ہوں''۔ اور اس عورت کی چھب میں جو جنسی کامرانیوں سے اور عشق و محبت کی واردات سے آشنا ہو چکی ہے نمایاں فرق ہوتا ہے۔ یہ فرق بڑا نازک، پر اسرار، پیچیدہ اور دقیق ہوتا ہے۔ آنکھوں میں حیا اسی طرح قائم رہتی ہے۔ لیکن کاجل کی لکیر کے ذریعے ارباب نظر جنس کی تحریر بھی پڑھ سکتے ہیں۔ ہنسی ویسی ہی شرمیلی ہوتی ہے۔ لیکن اس شرم و حیا میں ایک خاص موہنی چھب ہوتی ہے۔ جو دیکھنے سے تعلق رکھتی ہے۔ میر حسن نے ہمیں وہ لڑکی بھی دکھائی ہے۔ جو جنس سے بالکل نا آشنا اور محبت سے مطلقاً نا واقف ہے۔ اور اس عورت کا روپ بھی دکھایا ہے۔ جس کی روح محبت کی جوت جگا چکی ہے۔ دونوں کے انداز کلام میں، اسلوب بیان میں، رفتار و گفتار میں، حرکات و سکنات میں جو فرق ہوتا ہے۔ اس کی تمام دلالتیں حسن نے بڑی خوبصورتی سے ظاہر کی ہیں۔ پہلے الھڑ بدر منیر دیکھئے جس کے دل میں تمنائیں جاگ تو رہی ہیں۔ لیکن جنہیں اپنی تمناؤں کی نوعیت اور اھمیت کا علم نہیں

کچھ اک تمکنت اور کچھ اک بانکپن
غرض ہر طرح میں انوکھی پھبن
کرشمہ ادا غمزہ ہر آن میں
غرض دلبری اس کے فرمان میں

جو کچھ چاہئے ٹھیک نک سک سے انگ
نزاکت بھرا سیوتی کا سا رنگ
وہ دست حنابستہ خوبی کا باب
شفق میں ہو جوں پنجۂ آفتاب
قد و قامت آفت کا ٹکرا تمام
قیامت کرے جس کو جھک کے سلام
وہ اٹھکیلیاں اور وہ اس کی چال
کہ دل جس سے عالم کا ہو پائمال

وہ بیٹھی عجب ایک انداز سے بدن کو چرائے ہوئے ناز سے
منہ آنچل سے اپنا چھپائے ہوئے لجائے ہوئے شرم کھائے ہوئے
پسینہ پسینہ ہوا سب بدن کہ جوں شبنم آلودہ ہو یا سمن

اب وہ مکمل عورت دیکھئے جو رموز عشق سے اور اسرار جنس سے آشنا ہو چکی ہے۔

پڑی پاؤں میں کفش زریں نگار ستاروں کی جس کی زمیں پر بہار
وہ چھب تختی اس کی نزاکت نہاد چمن زار قدرت میں نخل مراد
یہ سب کچھ ہوا جبکہ آراستہ خراماں ہوئی سرو نو خاستہ
سر شام لے ہاتھ میں اک چھڑی ولیکن چھڑی وہ کہ جگنو جڑی

خواصیں جوتھیں روبرو ہٹ گئیں بتانے سے ہر کام کے بٹ گئیں
لگی آنکھ سے آنکھ خوشحال ہو گئیں حسرتیں دل کی پامال ہو

زبس عطر میں تھی وہ ڈوبی ہوئی　　دوبالا ہر اک گل کی خوبی ہوئی
معطر ہوا اور گل کا دماغ　　کہ مہکا تمام اس کی خوشبو سے باغ

اسی سلسلے میں یہ بات بھی ملحوظ خاطر رہنی چاہئے۔ کہ حسن نے جہاں بدر منیر کے جذبات کی تصویر کھینچی ہے۔ وہاں اس بات کا خاص طور پر دھیان رکھا ہے۔ کہ جو غم اسے ہلاک کئے دے رہا ہے۔ وہ حرمان عاشقی ہے۔ اور حرماں بھی وہ جو پہلی محبت یا چاہت سے مخصوص ہے۔ حسن بھی معلوم ہوتا ہے اس بات کے قائل ہیں۔ کہ یا تو عورت صحیح معنی میں ایک ہی بار چاهتی ہے۔ یا پھر یہ ہوتا ہے کہ پہلی چاہت کے کوائف اور واردات اس کے دل سے کبھی نہیں مٹتے۔ محبت کا رابطہ ختم ہو جانے کے بعد بھی ایک واسطہ ایک لگاؤ رهتا ہے۔ جسے عورت اپنے وجود معنوی کے سینے سے لگا کر رکھتی ہے۔ بے نظیر کے فراق میں بدر منیر کی جو حالت ہوئی ہے۔ وہ حرمان عاشقی اور اضطراب فراق کی غالباً نازک ترین تصویر ہے۔ جو کسی مثنوی میں کھینچی گئی ہے۔ امداد امام اثر نے اس موقع کے شعر نقل کر کے لکھا ہے۔ ایک مہجور، غم دیدہ، آفت رسیدہ، رنج کشیدہ، مضطرب، مبتلائے ملال، بے قرار، بے آرام، دل سوختہ، جاں باختہ کی اس سے بہتر کیا تصویر کھینچی جا سکتی ہے۔

دوانی سی ہر سمت پھرنے لگی　　درختوں میں جا جا کے گرنے لگی
ٹھہرنے لگا جان میں اضطراب　　لگی دیکھنے وحشت آلودہ خواب
تپ هجر گھر دل میں کرنے لگی　　در اشک سے چشم بھرنے لگی
خفا زندگانی سے ہونے لگی　　بہانے سے جا جا کے سونے لگی
تپ غم کی شدت سے وہ کانپ کانپ　　اکیلی لگی رونے منہ ڈھانپ ڈھانپ

نہ کھانا نہ پینا نہ لب کھولنا   نہ اگلا سا ہنسنا نہ وہ بولنا
محبت میں دن رات گھٹنا اسے   جہاں بیٹھنا پھر نہ اٹھنا اسے
تو اٹھنا اسے کہہ کے ہاں جی چلو   کہا گر کسی نے کہ بی بی چلو
تو کہنا یہی ہے جو احوال ہے   جو پوچھا کسی نے کہ کیا حال ہے
پر دن کی جو پوچھی کبھی رات کی   کسی نے جو کچھ بات کی بات کی
کہا خیر بہتر ہے منگوائیے   کہا گر کسی نے کہ کچھ کھائیے

---

(۳) مناظر فطرت کی تصاویر :—یہ دعویٰ بجا طور پر کیا گیا ہے۔ کہ فطری مناظر کی نوک پلک ، آن بان اور دھوپ چھاؤں کا عکاس کم از کم اردو میں حسن سے بڑھ کر کوئی نظر نہیں آتا ۔ غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ بالعموم اردو کے شعرا اور بالخصوص غزل گو شعرا گل وگلزار اور باغ و بہار کو یا تو علامتوں کے طور پر استعمال کرتے تھے ۔ یا ان چیزوں کو کسی ایسے واقع کا چوکھٹا بنا دیتے تھے ۔ جس کی جذباتی اہمیت مسلم ہوتی تھی ۔ مطلب یہ ہے کہ شعرا مناظر فطری میں خود کوئی حسن نہیں دیکھتے تھے ۔ بلکہ ان مناظر کا حسن کسی جذباتی واقع یا تجربے کی نسبت سے متعین ہوتا تھا ۔ میر حسن اس معاملے میں یکتا ہیں کہ انہوں نے فطری مناظر کی دلکشی اور رعنائی کو اپنی روح میں جذب کیا ۔ اور پھر اس رعنائی کو پڑھنے والوں تک اس طرح منتقل کیا کہ ان کی صنعت گری کا عالم دیکھ کر بڑے سے بڑا نقاد انگشت بدنداں رہ جاتا ہے یہ تخلیق کا وہی مقام پر اسرار ہے جہاں انتقاد کو اپنے عجز کا اعتراف کرنا پڑتا ہے۔ کہ نقاد یہ تو کہہ سکتا ہے۔ کہ فطرت کی رعنائی اور نوک پلک جیسے سیل بہار بن کر پڑھنے والوں کے دلوں

میں در آئی لیکن یہ نہیں کہہ سکتا کہ یہ جادو کس طرح جگایا گیا۔ میر حسن کی مثنوی میں مناظر فطرت کے متعلق گنتی کے شعر ہیں لیکن ہر شعر بے نظیر ہے۔ ایک مقام ہے جہاں باغ میں رنگا رنگ گلوں کی شگفتگی کا بیان مطلوب ہے۔ اس منظر کی تصویر کشی میں حسن نے واقعی جادو جگایا ہے۔ پہلے ہم ہلکی ہلکی چاندنی دیکھتے ہیں ۔ اس چاندنی کے نقرئی پس منظر کے مقابلے میں پھولوں کے مختلف رنگوں کی لہریں ایک دوسرے سے آنکھ مچولی کھیلتی ہوئی نظر آتی ہیں۔ آنکھیں شاداب ہو چکتی ہیں تو ہوا کی سرسراہٹ اور مہک کا شعور ہوتا ہے۔ پھولوں کی خوشبو روح میں رس بس جاتی ہے۔ ابھی تک منظر خاموش تھا ۔ اب صوت و صدا کے عنصر کا اضافہ ہوتا ہے۔ پانی بہنے کی آواز آتی ہے۔ جیسے جلترنگ بج رہا ہو۔ شاخوں پر پرندے چہچہاتے ہوئے سنائی دیتے ہیں۔ اب ہوا تیز ہو جاتی ہے۔ منظر میں حرکت پیدا ہوتی ہے۔ پودے لہرانے لگتے ہیں یوں معلوم ہوتا ہے جیسے باغ خود اپنے جلوۂ جمال سے سرشار ہو گیا۔

عجب چاندنی میں گلوں کی بہار — ہر اک گل سفیدی میں مہتاب وار
کھڑے سرو کی طرح چنبے کے جھاڑ — کہے تو کہ خوشبوئیونکے پہاڑ
کہیں زرد نسریں کہیں نسترن — عجب رنگ کے زعفرانی چمن
پڑا آب جو ہر طرف کو بہے — کریں قمریاں سرو پر چہچہے
گلوں کا لب نہر پر جھومنا — اسی اپنے عالم میں منہ چومنا
وہ جھک جھک کے گرنا خیابان پر — نشے کا سا عالم گلستان پر

اس سے پہلے گذارش کیا جا چکا ہے کہ عام طور پر اردو شعرا

مناظر فطری کو کسی جذبے سے مربوط کر دیتے ہیں۔ جس سے معلوم ہوتا ہے کہ بنفسہ فطرت کا حسن ان کی نظر میں کوئی اہمیت نہیں رکھتا مثال کے طور پر ان شعروں پر غور فرمائیے۔

غالب : مجھے اب دیکھ کر ابر شفق آلودہ یاد آیا
کہ فرقت میں تری آتش برستی تھی گلستاں پر

ذوق : اس روئے تابناک پہ ہر قطرۂ عرق
گویا کہ اک ستارہ ہے صبح بہار کا

مصحفی : یہ خبر تو نے سنی ہوگی کہ اس کوچے میں کل
داد ہم رونے کی اے ابر بہاری دے گئے

حسن البتہ فطرت کے حسن کو ہر رنگ اور ہر روپ میں دیکھتے ہیں۔ اکثر اسے کسی جذبے سے مربوط نہیں کرتے۔ اس طرح معلوم ہوتا ہے۔ جیسے ان کی روح فطرت میں رسی بسی ہوئی ہے۔ اور فطرت ان کی روح میں ایک بڑا پر اسرار مقام ہے۔ دن چار گھڑی باقی ہے۔ سائے ڈھل رہے ہیں۔ یعنی رات اور دن گلے مل رہے ہیں۔ کہیں باغ میں نور آفتاب کی لہر ہے۔ کہیں سواد ظلمات کی تحریر، شفق پھول رہی ہے۔ باغ میں ملی جلی آوازیں آ رہی ہیں۔ دور کوئی گا رہا ہے کوئی نوبت بجا رہا ہے۔ یہ تمام آوازیں مل کر ایک خواب کا سا طلسمی منظر پیدا کرتی ہیں۔ انسان یوں محسوس کرتا ہے۔ جیسے عالم بیداری اور عالم خواب کے درمیان ایک عالم نیرنگ میں ہے۔ یہ کیفیت بالکل عارضی ہوتی ہے۔ کیونکہ اس کے بعد سائے یکا یک گہرے ہو جاتے ہیں۔ سواد ظلمت شب نمایاں ہوتا

ہے۔ جانور آشیانوں میں بسیرا لیکر چپ ہو جاتے ہیں۔ پر اسرار صدائیں شور میں تبدیل ہو جاتی ہیں۔ مختصر یہ کہ یا تو دونوں وقت ملتے تھے اور دلوں کے تار ہلتے تھے یا ایک وقت غالب آجاتا ہے۔ یہ منظر میر حسن کے ہاں دیکھئے۔

گھڑی چار دن باقی اسوقت تھا سہانا ہر اک طرف سایا ڈھلا
درختوں کی کچھ چھاؤں اور کچھ وہ دھوپ
وہ دھانوں کی سبزی وہ سرسوں کا روپ
لپیٹے ہوئے پوستوں پر تمام روپہلے سنہرے ورق صبح و شام
گلابی سے ہو جانا دیوار و در درختوں سے آنا شفق کا نظر
وہ چادر کا چھٹنا وہ پانی کا زور ہر اک جانور کا درختوں پہ شور
وہ سرو سہی اور آب رواں وہ پانی کا مستی سے بہنا وھاں
وہ آڑتی سی نوبت کی دھیمی صدا کہیں دور سے گوش پڑتی تھی آ

---

(۴) عناصر جمال :۔ظاہر ہے کہ مثنوی شعری قالب میں ڈھالے جانے کی وجہ سے اس بات کا تقاضا کرتی ہے کہ اس میں وہ حسن و جمال موجود ہو۔ جو صنعت کی رمز اور تخلیق کی جان ہوتا ہے جہاں تک افسانے کے پلاٹ یا نبت کا تعلق ہے عناصر حسن و جمال اجزاء کے تناسب میں پائے جاتے ہیں۔ بالفاظ دیگر حسن نے کہانی اس طرح کہی ہے کہ قصے کا ہر جزو دوسرے اجزاء کے ساتھ مل کر ایک تخلیقی وحدت کو وجود میں لاتا ہے۔ یہ اجزاء اجزائے داستان بہم دیگر بھی متناسب ہیں اور کل سے اپنی نسبت کے اعتبار سے بھی موزوں ہیں۔

باقی رہا ابلاغ و اظہار اور اسلوب و انداز کا مسئلہ تو مثنوی

کا سرسری مطالعہ کرنے سے یہی معلوم ہوگا کہ حسن، نظامی گنجوی کی طرح موسیقی کے تمام رموز و اسرار کے ماہر ہیں اور اس لئے ان کے کلام میں ترنم اور نغمہ اکثر نظر آتا ہے۔ ترنم اور نغمے میں جو اختلاف ہے اس سے پہلے بحث ہو چکی ہے - یہاں اتنا اور کہدینا ضروری ہے کہ حسن اکثر قافیے ایسے استعمال کرتے ہیں کہ ردیف کی کیفیت بھی ان میں شامل معلوم ہوتی ہے۔ یہ وہی چیز ہے جسے آزاد قافیہ کے کھٹکے کہتا ہے۔ ان اشعار پر غور کیجئے گا:—

وہ خلقت کی گرمی وہ ڈومن پنا نشے میں بھبوکا سا چہرہ بنا
عجب ایک عالم تھا بے ساختہ کہ عالم تھا سب اس پہ دل باختہ

درختوں کی کچھ چھاؤں اور کچھ وہ دھوپ
وہ دھانوں کی سبزی وہ سرسوں کا روپ
وہ آنکھیں جو روتی ہیں یوں پھوٹ پھوٹ
تو گویا کہ موتی بھرے کوٹ کوٹ

حسن کی بیانیہ قوت تو محتاج ثبوت نہیں - اس کی فضائے تخیل کے متعلق البتہ ایک بات اس مرحلے پر گفتنی ہے۔ جس طرح بعض شعراء کو رنگوں کی لہریں اور ان کے سلسلے محبوب و مرغوب اور مطلوب ہوتے ہیں۔ حسن روشنی اور نور کا طالب ہے۔ اپنے استعارے اور تشبیہات اکثر موج ہائے نور سے مستعار لیتا ہے ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے اس کے لئے کائنات ہر وقت نور میں نہائی رہتی ہے۔ یا چودھویں کا چاند دائماً طلوع رہتا ہے۔ اس نفسیاتی رجحان کی توجیہ مشکل ہے۔ صرف یہی کہا جا سکتا ہے۔ کہ اس قسم کا رجحان شعراء کے ہاں پایا جاتا ہے۔ یوں کہہ سکتے ہیں کہ ان کی

فضائے خیال کا تعلق حصۂ بصارت سے زیادہ ہے۔ لیکن یہ کہنے سے نہ تو اس رجحان کی توجیہ ہوتی ہے اور نہ یہ مسئلہ حل ہوتا ہے کہ حس بصارت میں خاص طور پر حسن نے نوریں اشیاء پر اپنے استعارات و تشبیہات اور بیانات کی بنیاد کیوں رکھی۔ پھولوں میں بھی انہیں سفید برگ پھول بہت پسند ہیں ۔ اور جب وہ کسی مکان کی آرائش کا بیان کرتے ہیں تو اسوقت تک ان کا جی خوش نہیں ہوتا ۔ جسوقت وہ نور کا آسمان اور نور کی زمین تخلیق نہ کریں ۔ بدر منیر کے زیورات کی جو تفصیل حسن نے دی ہے۔ اس کے مطالعہ سے بھی معلوم ہوگا کہ جواہرات کی جگمگاہٹ سے جو چکا چوند کا عالم پیدا ہوتا ہے وہ انہیں زیادہ متاثر کرتا ہے۔ ہو سکتا ہے کہ انہیں حسن صبیح یا گورا رنگ زیادہ پسند ہو۔ اور اس پسندیدگی نے ایک رجحان خاص کی صورت اختیار کی ہو۔ بہر حال اس رجحان کی کچھ مثالیں دیکھئے۔

ہزاروں ہی اطراف میں پالکی ۔ جھلا بورنی جگمگی نالکی

چمکتے ہوئے بادلے کے نشان ۔ سواروں کے غٹ اور بانوں کی شان

عجب لطف تھا سیر مہتاب کا ۔ کہے تو کہ دریا تھا سیماب کا

زمیں نور کی آسماں نور کا ۔ جدھر دیکھو اودھر سماں نور کا

لب نہر پہ صاف جو غور کی ۔ تو پٹری تھی وہ ایک بلور کی

مغرق بچھی مسند ایک جگمگی ۔ کہ تھی چاندنی جس کے قدموں لگی

آخر میں اس بات کی طرف اشارہ کر دینا مناسب معلوم ھوتا ھے کہ میر حسن کی مثنوی کی زبان کم و بیش آجکل کی زبان ھے۔ بہ ادنیٰ تغیر اسے عصر حاضر کی زبان کے سانچے میں ڈھالا جا سکتا ھے اس سے معلوم ھوتا ھے کہ حسن اردو زبان کی روایت پر غور کرنے کے بعد مستقبل کے تمام امکانات اور رجحانات سے آگاہ ہو چکے تھے ۔ چند متروک کلمات کے سوا ان کے ھاں مشکل سے کوئی ایسی چیز ملے گی جو لسانی اعتبار سے آجکل کے سامع کے گوش پر گراں ھو یہ بہت بڑی بات ھے اور میر حسن کی بصیرت کا ناقابل تردید ثبوت ۔

محاورہ اور روزمرہ حسن کے ھاں اس طرح استعمال ھوتا ھے۔ جیسے موتی بندھ گیا ھو ۔ انیس بھی اپنی تمام شیوا بیانی کے با وصف حسن کی زبان کی مٹھاس اور روانی پیدا نہ کر سکے (اس کی تفصیل آگے آتی ھے) ۔

مثنوی نگاری میں میر حسن کا جواب تو نہ ھو سکا ۔ البتہ پنڈت دیا شنکر نسیم نے قصہ گل بکاولی کو منظوم کر کے گلزار نسیم نام رکھا ۔ اور یہ مثنوی اھل لکھنؤ کے نزدیک میر حسن کی مثنوی سے کسی طرح کم نہیں ۔

گلزار نسیم کی شاعرانہ عظمت اور پنڈت دیا شنکر نسیم کے زبان و بیان کے متعق عبدالحلیم شرر اور پنڈت برج نرائن چکبست کے درمیان ایک معرکے کا مباحثہ ھوا ۔ جو مباحثہ چک بست و شرر کے نام سے چھپ گیا یہ کہنا تو غلط ھے کہ نسیم

نے مثنوی نگاری میں حسن کا مقام حاصل کر لیا ہے۔ البتہ اس دعویٰ پر شاید کسی کو اعتراض نہ ہو کہ اردو مثنویوں میں میر حسن کی مثنوی کے بعد گلزار نسیم ہی کا درجہ ہے چکبست بھی جو نسیم کے بڑے مداح ہیں۔ اس بات کا اعتراف کرتے ہیں کہ حسن کے ہاں سادگی اور بے تکلفی ہے۔ اور نسیم کے یہاں باریک بینی اور معنی آفرینی۔ وہ یہ بھی مانتے ہیں کہ جو سوز و گداز حسن کے کلام میں ہے وہ نسیم کے کلام میں نہیں۔ بات یہ ہے کہ اگر خیال بندی اور معنی آفرینی سے مراد وہ تصنع، تکلف اور آرائش کلام ہے جو ایرانی شاعری میں عراقی دبستان سے مخصوص ہے۔ تو واقعی نسیم کی معنی آفرینی میں کلام نہیں۔ لیکن اگر چکبست کی مراد یہ ہے کہ کردار نگاری میں، واقعہ نگاری میں، انسانی جذبات کے تجزیے میں، مناظر فطرت کی تصویر کشی میں اور اجزائے داستان کی ترکیب و تنظیم میں نسیم حسن کے ہم پلہ ہیں تو یہ دعویٰ غلط معلوم ہوتا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ کہیں کہیں نسیم جذبات و واردات کی اچھی تصویر کھینچتے ہیں۔ لیکن وہ رعایت لفظی کے ایسے دلدادہ ہیں کہ اکثر ان کا کلام بے مزہ ہو کر رہ جاتا ہے۔ افسانے کے کردار بھی حسن کے کرداروں کی طرح جیتے جاگتے اور روشن نہیں ہیں۔ معاشرتی کوائف اور متعلقہ ثقافتی حقائق کی ترجمانی بھی نسیم کے ہاں موجود نہیں۔ امداد امام اثر نے درست لکھا ہے کہ تناسب ہی حسن ہے اور تناسب ہی گلزار نسیم کو حاصل نہیں۔ بہر حال اثر لکھتے ہیں کہ یہ مثنوی اپنے رنگ میں اچھی ہے۔ نسیم بھی حسن کی طرح موسیقی کے البتہ راز دار ہیں اور محافل نشاط و انبساط کی تصویریں اچھی کھینچتے ہیں۔ گانے کی

تاثیر کا بیان کرتے ہوئے لکھتے ھیں۔

وہ ناچنے کیا کھڑی ہوئی تھی - خود راگنی آ کھڑی ہوئی تھی

مندرجہ ذیل اشعار سے نسیم کے انداز سخن کا کچھ اندازہ ہوگا -

وہ سبزۂ باغ خواب آرام - یعنی وہ بکاولی گل اندام
جاگی مرغ سحر کے غل سے - اٹھی نکہت سی فرش گل سے

نرگس نے نگاہ بازیاں کیں - سوسن نے زبان درازیاں کی

اپنوں میں سے پھول لے گیا کون - بیگانہ تھا سبزے کے سوا کون

شبنم کے سوا چرانے والا - اوپر کا تھا کون آنے والا

یوں تو اردو میں مثنویاں بہت سی لکھی گئی ھیں۔ لیکن جیسا کہ پہلے گزارش کیا جا چکا ھے۔ جو مثنوی در حقیقت اس صنف سخن کے پیمانہ ھائے انتقاد پر پوری اترتی ھے۔ وہ مثنوی میر حسن ھی ھے۔

میر حسن کے سوا جس مثنوی نگار کو خصوصیت سے مقبولیت اور شہرت حاصل ہوئی وہ نواب مرزا شوق ھیں۔ جن کی مثنوی زہر عشق کے اشعار ابتک ضرب المثل ھیں۔ بعض لوگوں کو پوری مثنوی زبانی یاد ھے۔ یوں تو انہوں نے تین مثنویاں لکھی ھیں۔ یعنی بہار عشق ، فریب عشق اور زہر عشق لیکن سب سے زیادہ مقبولیت زہر عشق کو ھی حاصل ہوئی - جن لوگوں نے مقدمہ شعر و شاعری کے بیانات پر انحصار کیا تھا - وہ یہ سمجھنے پر مجبور تھے کہ

نواب مرزا شوق کی مثنویوں میں فحاشی کے سوا کچھ نہیں۔ اور فحاشی بھی مقلدانہ کہ اثر کی مثنوی خواب و خیال کے کئی مصرعے بہ ادنیٰ تصرف شوق کے ہاں پائے جاتے ہیں۔ لیکن عصر حاضر میں نقادوں نے کوشش کی کہ تعصبات سے ہٹ کر مثنوی میں شوق کا مقام متعین کر سکیں۔ ان نقادوں کے سامنے دو سوال ایسے تھے جو بنیادی اہمیت کے حامل تھے۔

(۱) شوق کی فحاشی اور عریانی کی کیا توجیہ کی جائے۔

(۲) فحاشی سے قطع نظر مثنوی نگاری میں شوق کا کیا مقام ہے۔

عطاءاللہ پالوی نے یہ دعویٰ کیا ہے[1] کہ نواب مرزا شوق (ولادت ۱۱۹۷ھ) اپنے زمانے کی زوال پذیر لکھنوی معاشرت سے متاثر ہو کر اس بات پر آمادہ ہوئے کہ بے باکانہ اس تمام جنسی گمراہی اور کجروی کا نقشہ کھینچیں۔ جس کی صورت یہ ہوگئی تھی کہ قابل احترام مقدس مذہبی مقامات کو بھی معاشقوں کے لئے انتخاب کرنی تھی۔ اگر یہ دعویٰ درست ہے (اور مصنف کے دلائل وزن دار معلوم ہوتے ہیں) تو ماننا پڑے گا کہ شوق نے اپنی مثنویوں کے ذریعے اصلاح معاشرت کا فریضہ سرانجام دیا۔ زہر عشق سے قطع نظر کر لیجئے تو معلوم ہوگا۔ کہ لکھنؤ کے نواب اور رئیس تو کھل کھیلتے ہی تھے۔ ماشاءاللہ بیگمات بھی کسی طرح ان سے کم نہ تھیں۔ درگاہ جانے کا بہانہ کیا۔ اور عاشق نامراد کو شاد کام کر دیا۔ چاہنے والے سے مل کر آئیں اور کہدیا کہ فلاں

۱۔ تذکرۂ شوق مکتبہ جدید لاہور۔ پالوی کے قول کے مطابق شوق کی مثنویوں کا ماخذ مومن کی مثنویاں ہیں جن میں جنسی کوائف کی بیباکانہ تصویر کھینچی گئی ہے۔

تقریب سے آ رہی ہوں۔ نہ شعائیر مذہب کا احترام نہ گھر کی آبرو کا پاس۔ نہ نسوانی وقار و تمکنت نہ وہ عفت خیال جو ایک پیشہ ورکسبی کے سینے میں بھی سوئی رہتی ہے۔ یہ بیگمات ایسی بیباک ہیں کہ پہلی ہی ملاقات میں ناز و نیاز کے تمام مرحلے طے ہو جاتے ہیں اور ظاہر ہے کہ تھوڑے ہی عرصے کے بعد آتش شوق سرد پڑ جاتی ہے۔

پالوی نے یہ دعویٰ کیا ہے کہ ان مثنویوں کی اشاعت پر سرکاری قدغن تو تھا ہی۔ بہت بڑی پابندی خود لکھنؤ والوں کی طرف سے عائد کی گئی تھی۔ جو اس آئینے میں گھر کی بیگمات کا چہرہ دیکھ کر لال پیلے ہوئے جاتے تھے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ بہار عشق میں بیگم صاحبہ باوجود ادعائے عفت کے ایسی باتیں کرتی ہیں جن سے معلوم ہوتا ہے۔ کہ وہ جنس کے تمام کھیل کھیل چکی ہیں۔ اور عشق کے تمام پاپڑ بیل چکی ہیں۔ ظاہر ہے کہ ان بیگمات کی زبان بڑی پیاری، رسیلی اور دل‌آویز ہے۔ مکالمات بڑے شوخ اور رنگین ہیں۔ جنسی معاملات کی تصویر کشی بڑی بیباک ہے۔ مختصر یہ کہ واقعی ایسی بیگمات کا حال پڑھ کر مردوں کو سوچنا پڑتا ہے۔ کہ ہماری جنسی آزادی کس طرح عورتوں میں بھی سرائیت کر گئی۔ اگر یہ تسلیم کر لیا جائے کہ ملحوظ خاطر اصلاح معاشرت تھی۔ تو شوق کی بیباک نگاری اور عریانی بڑی معنی خیز ہو جاتی ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے۔ کہ وہ جو مواد فاسد خارج کرنا چاہتے ہیں۔ اس کے لئے تیز نشتر کی ضرورت ہے۔ اگر بیگمات کو اتنا بیباک نہ دکھایا گیا ہوتا تو ظاہر ہے کہ مطلوبہ اثر بھی کبھی مترتب نہ ہوتا۔

بیگمات کے علاوہ کہیں کہیں خواصوں کی تصویریں بھی ملتی ہیں۔ یہ خواصیں۔ سہریاں یا پیش خدمتیں ایسی جاندار اور زندہ ہیں۔ اور مثنوی میں اس طرح اہلی۔ گہلی پھرتی ہیں کہ کیفیت اس عالم کی بیان نہیں ہو سکتی۔ ایک ماما کی تصویر کشی یوں کی گئی ہے۔

اتنے میں نکلی گھر سے ایک عورت سانولا رنگ چلبلی صورت
کھیلتی ہنستی کھلکھلاتی ہوئی آنکھ اک ایک سے ملاتی ہوئی
چاق و چوبند سینہ زوری میں پھول رکھے ہوئے کٹوری میں
حسن کے دن جوانی زوروں پر رات کی باسی مہندی پوروں پر

زہر عشق کے متعلق احسن لکھنوی نے ایک قصہ بیان کیا ہے جس کی تفصیل روح ادب (چھٹے سال کا دوسرا شمارہ) کراچی میں دیکھنی چاہئے۔ ان کا دعویٰ ہے کہ زہر عشق کی ہیروئن ایک عورت ستارا تھی جس کے نواب مرزا شوق کے برادر نسبتی مرزا عباس سے ناجائز تعلقات تھے۔ ستارا بیاہتا عورت تھی۔ آخر خاوند اسے لینے آیا۔ نواب مرزا شوق نے ستارا ور عباس کی باتیں سنیں۔ لیکن یہ نہ سن سکے کہ ستارا خود کشی کرنے کا ارادہ کر چکی ہے۔ دوسری صبح ستارا مر گئی۔ لیکن اس سے پہلی رات حکیم صاحب نے یعنی نواب مرزا شوق نے زہر عشق کی تالیف شروع کر دی تھی۔ گویا دعویٰ یہ ہے کہ زہر عشق ایک سچا افسانہ ہے اور اسی لئے بغایت موثر ہے۔

عصر حاضر کے نقادوں نے احسن کے اس بیان کو کم وبیش افسانہ سمجھا ہے۔ بہر حال اس میں کوئی شک نہیں کہ زہر عشق زبان و بیان کی نزاکت اور ناز و نیاز عاشقی کے ابلاغ و اظہار کی نفاست کے اعتبار سے ایک کارنامہ ہے۔ سوداگر کی لڑکی جو اس قصے

کی ہیروئن ہے۔ زہر کھا کر مرتی ہے۔ اور کہرام برپا ہوتا ہے تو ماں جس انداز میں بین کرتی ہے۔ وہ تاثیر کے اعتبار سے بے نظیر ہے۔ یوں بھی دنیا کی بے ثباتی کے متعلق اس مثنوی کے اشعار اکثر لوگوں کی زبان پر ہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ اس مثنوی میں عظمت و رفعت کا عنصر بہت کم ہے۔ لیکن جس صبح ہیروئن کو مرنا ہے۔ اس سے پہلی رات کی گفتگو اتنی موثر اور درد انگیز ہے کہ اتنے حصے کو بے تکلف درجہ اول کے اشعار میں شامل کیا جا سکتا ہے۔

داغ نے بھی حجاب سے اپنے تعلقات کی داستان مثنوی فریاد داغ میں بیان کی ہے[1]۔ اس مثنوی کی زبان ہی بہت پیاری ہے۔ معشوقہ ایک طوائف ہے۔ اور دلبری و دل دہی کے تمام اسرار و رموز سے آگاہ داغ نے اس کی جو لفظی تصویر کھینچی ہے وہ بھی نہایت دلچسپ ہے۔

حافظ سید جلال الدین احمد جعفری زینبی نے تاریخ مثنویات اردو میں تبصرہ کے لئے ان مثنویوں کا انتخاب کیا ہے[2]۔

مثنوی	نام
(۱) بوستان خیال	سراج اورنگ آبادی
(۲) دریائے عشق	میر تقی میر
(۳) بدر منیر	میر حسن دہلوی
(۴) خواجہ حسن بخشی	قلندر بخش جرأت
۵) خواب و خیال	خواجہ سید میر اثر
(۶) بحرالمحبت	غلام ہمدانی مصحفی

۱۔ فریاد داغ مرتبہ تمکین کاظمی آئینہ ادب چوک انارکلی لاہور۔
۲۔ تاریخ مثنویات اردو شرکت مصنفین اردو لاہور۔

مثنوی	نام
(۷) گلزار نسیم	پنڈت دیا شنکر نسیم لکھنوی
(۸) طلسم الفت	فلق لکھنوی
(۹) قول غمیں	مومن دہلوی
(۱۰) زہر عشق	شوق لکھنوی
(۱۱) معراج المضامین	منیر شکوہ آبادی
(۱۲) صبح تجلی و چراغ کعبہ	محسن کاکوری
(۱۳) ترانۂ شوق	شوق قدوائی
(۱۴) نالۂ تسلیم	تسلیم لکھنوی
(۱۵) ابر کرم	امیر مینائی
(۱۶) فریاد داغ	داغ دہلوی

رباعی اصطلاح میں رباعی وہ صنف سخن ہے جس میں چار مصرعوں میں ایک مکمل مضمون ادا کیا جاتا ہے بالفاظ دیگر چار مصرعے ہی تخلیقی وحدت ہوتے ہیں۔ مسلم ہے کہ رباعی ہمیشہ بحر ہزج میں لکھی جاتی ہے۔ جو اپنے آہنگ اور موسیقی کے لئے بجا طور پر مشہور ہے۔ یوں رباعی کے اور بھی بہت سے نام ہیں۔ مثلاً دو بیتی۔ ترانہ[1]۔ چہار بیتی[2]۔ قول[3] اور زیادہ مزے کی بات ہے کہ غزل۔ لفظ قول کی تاریخ بڑی حیران کن ہے۔ قوال جس کا مادہ قول ہے وہ شخص ہے جو ایک خاص

۱۔ اسدی لغات فرس مرتبہ عباس اقبال تہران ۱۸۱۹ شمسی صفحہ ۴۹۹،
۰۰۔ ''ترانہ دو بیتی بود فرخی گفت
ع ''از دل آویزی و تری چون غزل ہائے شہید
و از غم انجامی و خوشی چون ترانہ بو طلب''
۲۔ سید سلیمان ندوی خیام اعظم گڑھ ۱۹۳۴ء
۳۔ ایضاً۔ اس سلسلے میں غیاث اللغات بھی دیکھئے کلمہ قول۔
در اصطلاح موسیقیان نوعے از سرود کہ دران عبارات عربی داخل باشند۔

صنف سخن یعنی قول گائے ۔ ظاہر ہے کہ ابتدا میں اس اصطلاح کا اطلاق رباعی سرا مغنیوں پر ہوگا ۔ لیکن بعد ازاں اس سے وہ مخصوص طبقہ مراد ہوگیا ۔ جو متصوفین کی محفلوں میں گاتا تھا اور وجد کا سامان مہیا کرتا تھا ۔ ہندوستان اور پاکستان میں قوال نے ایک اور اہم لفظ قوالی کو وجود بخشا ہے اس کا تعلق بھی اس موسیقی سے ہے جو تصوف سے وابستہ ہو ۔

بہر صورت اس بات پر سب اہل الرائے متفق ہیں کہ مختلف ناموں کے پردے میں اس غرض سے کہی جاتی تھی ۔ کہ اسے گایا جائے ۔ بعد ازاں یہ ہر موضوع سخن کے لئے وسیلۂ اظہار بن گئی ۔ صوفی ہوں یا فلسفی ۔ درویش ہوں یا نغمہ گو ۔ سبھی نے اپنے دقیق متصوفانہ تصورات ، فلسفیانہ خیالات اور عشقیہ جذبات کے اظہار کا وسیلہ رباعی ہی کو بنالیا پھر اس صنف سخن کے لئے خاص اوزان مقرر کئے گئے جو تمام و کمال بحر ہزج سے متعلق ہیں ۔ عام طور پر شعرا صرف ۲۴ اوزان کے پابند رہتے ہیں ۔ لیکن نظریاتی اعتبار سے کئی ہزار وزن گنوائے جاتے ہیں ۔[۱]

رباعی کا ہیئتی ڈھانچہ سیدھا سادھا ہے ۔ اس کے چار مصرعے ہوتے ہیں ۔ لازم ہے کہ پہلے ، دوسرے اور چوتھے مصرعے میں قافیہ موجود ہو قدیم رباعیوں میں البتہ تیسرے مصرعے میں بھی قافیہ ملتا ہے ۔ جس رباعی کے چاروں مصرعے ہم قافیہ ہوں اسے مصرع کہتے ہیں ۔ اور دوسری قسم خصی کہلاتی ہے ۔ ایک ایک مثال دیکھ لیجئے ۔

---

۱ ۔ غیاث اللغات (رباعی)
رباعی در بحر ہزج اخرب و اخرم مثمن آید و وزنش خاص ایں است
لاحول ولاقوۃ الا باللہ

مصرع :— چوں نیست مقام ما دریں دیر مقیم
پس بے مے و معشوق خطائست عظیم
تا کسے زقدیم و محدث امیدم و بیم
رفتم چوں من از جہاں چہ محدث چہ قدیم

خصی :— مے خور کہ فلک بہر ھلاک من و تو
قصدے دارد بہ جان پاک من و تو
بر سبزہ نشیں و مئے روشن می خور
کیں سبزہ دمد بسے زخاک من و تو[1]

ایران میں رباعی بڑی قدیم صنف سخن ھے۔ عوفی نے ، دولت شاہ نے ، شبلی نے اور دوسرے تذکرہ نگاروں نے جو خرافات اس کی ابتدا کے متعلق لکھی ھے اس کی تردید بوجہ احسن ہو چکی ھے۔ مسلم ھے کہ رودکی سے پہلے بھی بے شمار رباعی گو شعرا موجود تھے۔ اسدی نے لغت فرس میں عنصری کا جو شعر نقل کیا ھے ۔ اس میں شہید کی غزلوں اور بو طلب کے ترانوں کا ذکر یوں آتا ھے۔ جیسے دونوں شاعر معاصر ھوں۔ یہ مسلم ھے کہ رودکی نے شہید کا مرثیہ لکھا ھے۔ قرین قیاس معلوم ھوتا ھے کہ بو طلب کو رودکی پر تقدم زمانی حاصل ھو۔ اسدی کے اسی شعر سے یہ بھی مستفاد ھوتا ھے کہ رودکی کے زمانے سے پہلے ترانہ بہت سے ارتقائی منازل طے کر چکا تھا ۔ اس سے پہلے گذارش کیا جا چکا ھے کہ رباعی کا تعلق سنگیت سے مسلم ھے۔ ایک تو یہ کہ قول کا لفظ اس بات پر شاھد ھے

۱۔ "فلسفۂ اقبال" سید عابد علی کے انگریزی مضمون "بابا طاھر عریاں اور اقبال" کا اردو ترجمہ از سجاد رضوی بزم اقبال لاھور ۱۹۵۷ء

جس سے قوال مشتق ہے۔ دوسرے یہ کہ ادبیات کی تعریف میں اکثر یہ ذکر آتا ہے۔ کہ موسیقی کی دل آویز ترین دھنیں رباعی ھی کی صنف سخن میں باندھی جاتی ھیں ۔ صاحب قابوس نامہ نے بتوضیح لکھا ہے[1] ۔ کہ رباعی ، ترانہ یا قول ایسی دلاویز غنائی تخلیق تھی کہ اکثر عورتیں گھر بار چھوڑ کے مغنیوں کے ساتھ نکل جاتی تھیں۔ نظامی عروضی سمرقندی نے چہار مقالہ میں ایاز کی زلفوں کے کاٹے جانے کے سلسلے میں بیان کیا ہے۔ کہ عنصری کی رباعی ایک دلاویز دھن میں بٹھائی گئی اور مغنی رات بھر یہ رباعی گاتے رہے۔ یوں بھی یہ طے ہے کہ عرب مغنی بھی کم و بیش بحر ہزج میں لکھے ہوئے اشعار پر دھنیں زیادہ رکھتے تھے (ہزج کے لغوی معنی ھیں: مترنم آواز، خوشگوار موسیقی۔غیاث) ۔

تعجب کی بات یہ ہے کہ جس شخص نے ایران میں رباعی کے مسلمہ اوزان سے انحراف کیا ہے۔ اس نے بھی اپنی شعری تخلیقات بحر ہزج ھی میں قلم بند کی ھیں۔ ھماری مراد بابا طاھر سے ہے۔ جس کے متعلق اب ادبیات کے مورخ اور نقاد طے کر چکے ھیں۔ کہ اس کے اشعار قطعات نہیں بلکہ رباعیات ھیں۔ علامہ اقبال نے بھی ارمغان حجاز میں، لالہ طور میں اور دوسری تصانیف میں رباعیات کے لئے بابا طاھر والا وزن انتخاب کیا ہے۔ نظامی گنجوی کی شیریں خسرو اور غنیمت کنجاھی کی مشہور مثنوی بھی اسی وزن میں لکھی گئی ہے۔ اس سے معلوم ہوگا کہ صرف رباعی کے مسلمہ اوزان ھی مقبول نہیں بلکہ بحر ہزج کے اکثر و بیشتر اوزان غنائی اھمیت رکھتے ھیں۔ اور جو شعرا اس نکتے سے واقف ھیں۔ وہ اپنے

۱- مرتبہ سعید نفیسی (فارسی)

دل آویز ترین نغمے اسی بحر کے اوزان میں قلم بند کرتے ہیں۔

جس چیز پہ زور دینا مقصود ہے وہ یہ ہے کہ رباعی اصلاً وہ صنف سخن تھی۔ جو گانے کے لئے مخصوص تھی۔ جب یہ صنف صوفیوں کی محفلوں میں پہنچی تب بھی اس کا تعلق موسیقی سے مسلم رہا۔ کہ لفظ قوال اس بات پر شاھد ہے۔ سید سلیمان ندوی نے رباعی کی مقبولیت سے بحث کرتے ہوئے لکھا ہے۔ کہ یہ صنف جو خواص و عوام کے ذہن پر چھا گئی تھی تو اس کی ایک وجہ یہ تھی کہ اس کا وزن بہت مترنم اور نغمہ آفریں تھا۔

رباعی کی تاریخ کو ملحوظ خاطر رکھتے ہوئے یہ اصل اصول متعین کر دینا مناسب معلوم ھوتا ہے کہ یہ وہ صنف سخن ہے جو اپنے اسلوب و ابلاغ اور پیرایہ اظہار میں موسیقی کی دھنوں سے بہت قریب ہے بالفاظ دیگر اس کے الفاظ کی نشست اور اس کے زحافات کی خوبصورتی وزن کے آھنگ کے ساتھ مل کر اسے نہایت مترنم اور خوش آھنگ چیز بنا دیتی ہے۔ یہ کہہ دینے میں کچھ ھرج نہ ھوگا کہ معانی و مطالب سے قطع نظر رباعی کے لئے مترنم ، خوش آھنگ اور نغمہ آفریں ھونا ضروری ہے۔ راقم السطور کو یہ کہنے میں بھی باک نہیں کہ رباعی کا ترنم اور اس کا نغمہ اس کی ھیئت کو لازم ہے۔

شمس قیس رازی[۱] نے رباعی کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے۔ یہ دو بیت پر مشتمل ھوتی ہے۔ ضروری ہے کہ اس کے اجزا کی ترکیب درست ھو۔ قوافی متمکن اور صحیح ھوں۔ الفاظ شیریں ھوں۔ معانی لطیف ھوں (صرف یہی نہیں بلکہ) اس کے کلمات کو حشواور تجنیسات

۱۔ المعجم

متکرر سے مبرا ہونا چاہئے۔ مطلب یہ ہے کہ رباعی میں جب شعر ہی دو ہوتے ہیں۔ تو اس میں حشو کی یا اطناب کی گنجائش کہاں ہے۔ ان باتوں کے علاوہ اگر رباعی میں مستحسن صنعتیں بھی ہوں۔ مثلاً عمدہ قسم کا تضاد۔ اعلیٰ درجہ کی تشبیہ۔ لطیف استعارہ۔ موزوں تقابل اور شیریں الہام تو گویا سونے پہ سہاگا ہو جاتا ہے۔

شمس قیس رازی نے جو کچھ لکھا ہے۔ اس پر غور کرنے سے اچھی رباعی کی دو خصوصیات اور نمایاں ہوئیں۔ ایک تو یہ کہ حشو و زوائد سے پاک ہوتی ہے اور اس اختصار سے متصف ہوتی ہے جسے جان کلام کہتے ہیں۔ دوسرے یہ کہ الفاظ شیریں اور معانی لطیف پر مشتمل ہوتی ہے دوسری بات شمس قیس رازی نے بڑے پتہ کی کہی ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ نقادوں نے رباعی کے موضوعات کی تخصیص نہیں کی۔ اس لئے شمس کو کہنا پڑا کہ موضوع کچھ ہی کیوں نہ ہو۔ معانی کا لطیف و دقیق ہونا رباعی کو لازم ہے۔ تو اب تک جو کچھ ہم نے کہا ہے۔ اس سے یہ اصول مستخرج کئے جا سکتے ہیں۔

(۱) رباعی ہیئت کے اعتبار سے یعنی الفاظ مستعملہ کے اعتبار سے مترنم اور نغمہ آفریں ہونی چاہئے۔

(۲) حشو و زوائد سے پاک ہونی چاہئے۔ اور ابلاغ و اظہار میں اختصار کے اعتبار سے حد ایجاز و اعجاز تک پہنچی ہوئی ہونی چاہئے۔ بالفاظ دیگر غزل کی طرح اسے سخن سرا کی نکتہ سنجی کا ثبوت قاطع مہیا کرنا چاہئے۔

(۳) معانی لطیف و مطالب دقیق پر مشتمل ہونی چاہئے۔

یعنی رباعی میں عام واردات و تجربات کا بیان کرنا ممنوع ہے۔ کہ اس کے لئے اور بہت سے پیمانہ ہائے ابلاغ و اظہار ہیں۔

ان تینوں اصولوں پر اس بات کا اضافہ کر لیجئے کہ رباعی میں بتدریج کلام کی نوک پلک بڑھتی چلی جانی چاہئے تو بات پوری ہو جاتی ہے۔ اس تدریجی ارتقا کا مطلب یہ ہے کہ رباعی کے پہلے دو مصرعے اگرچہ معنی خیز ہوتے ہیں۔ اور سخن سرا کی نکتہ سنجی کا ثبوت مہیا کرتے ہیں۔ لیکن تیسرا مصرعہ کلاسیکی سنگیت کے چڑھے سر کی طرح تیور اور شوخ ہوتا ہے۔ اور چوتھا مصرعہ تو گویا جان کلام ہوتا ہے۔ کہ جو کچھ سخن سرا کو کہنا ہوتا ہے در اصل بہ اختصار و ایجاز چوتھے مصرعے ہی میں کہتا ہے۔

اردو میں مختلف اصناف سخن پر قدرت کلام حاصل کرنے کا ایسا لپکا شعرا کو پڑ گیا تھا کہ کلیات میں قصائد سے لیکر رباعیات تک سبھی کچھ ہوتا تھا۔ در آنحالیکہ رباعی متخصص کا فن ہے۔ مثال کے طور پر ایران میں سلاجقہ کبیر کے اوائل عہد میں جو شعرا رباعی کہتے تھے وہ اس فن کے متخصص تھے اور ان کی شہرت کا دارو مدار گنتی کی چند رباعیوں پر ہے۔ مثال کے طور پر عمر خیام، ابوسعید ،ابوالخیر، عبداللہ انصاری اور بابا طاہر عریاں اور اسی طرح بعد کے فارسی گو شعراء نے بھی اگرچہ تفریحاً رباعی کہی۔ لیکن کسی کو ان چار مشہور رباعی گو شعرا کا مقام حاصل نہ ہوا۔ سحابی استرآبادی نے البتہ اس فن کو پھر تخصص کے مقام تک پہنچا دیا۔ اور ان کی شعری تخلیقات کو سلاجقہ کبیر کے رباعی گو شعراء کی رباعیات کے مقابلے میں رکھا جاسکتا ہے۔

دکنی شعرا میں ہر ایک مشہور شاعر نے کم و پیش رباعیات کہی ہیں۔ لیکن ان کے متعلق بس یہی کہا جا سکتا ہے کہ وہ رباعیاں ہیں۔ جب شمالی ہندوستان میں شعری تخلیقات نے نشو و نما پانا شروع کیا۔ تو میر سودا اور درد کے زمانے میں رباعی بھی کچھ چمکی۔ لیکن اس کی اہمیت پھر بھی ثانوی ہی رہی۔ میر کی بعض رباعیات میں وہ دل برشتگی ، سپردگی اور حرمان کی وہ خاص کیفیت ملتی ہے جو ان کی غزل سے مخصوص ہے لیکن ان کے ہاں ترنم اور نغمے کی کمی ہے۔ اور ظاہر ہے کہ ان چیزوں کے بغیر رباعی نہ پنپتی ہے۔ اور نہ پھولتی پھلتی ہے بہر حال اس عہد کے اساتذہ کی رباعیات کا رنگ یہ ہے۔

میر

ہر صبح غموں میں شام کی ہے ہمنے
خوں نابہ کشی مدام کی ہے ہمنے
یہ مہلت کم کہ جسکو کہتے ہیں عمر
مر مر کے غرض تمام کی ہے ہمنے

درد

اے درد یہ درد جی سے کھونا معلوم
جوں لالہ جگر سے داغ دھونا معلوم
گلزار جہاں ہزار پھولے لیکن
میرے دل کا شگفتہ ہونا معلوم

اس عہد میں میر عبدالحی تاباں کی بعض رباعیات میں وہ خاص بانکپن اور نوک پلک ہے جسے رباعی کی جان کہتے ہیں۔ مندرجہ ذیل رباعی میں معانی اتنے دقیق نہیں ۔ لیکن قافیے کے کھٹکے ترنم اور نغمہ کا بڑا خوبصورت رنگ پیدا کرتے ہیں۔

بتخانے میں کیا پھرے ہے مٹکی مٹکی
زاهد عابد سے دور بھٹکی بھٹکی
قاضی سے ڈرے نہ محتسب سے کافر
یہ دختر رز بھی جس سے اٹکی اٹکی

ھوتا ھوں تیرا جو اشتیاق ساقی بیخود ھوں پکارتا ھوں ساقی ساقی
ہے مجھ کو خمار شب کا لا صبح ھوئی
شیشے میں جو کچھ کہ مئے ھو باقی ساقی

جرات اور اس کے معاصرین میں جرات نے اچھی خاصی رباعیاں کہی ھیں۔ لیکن مشکل یہ ہے رباعی کا جو بلند مقام خیام اور اس کے معاصرین نے متعین کیا ہے۔ وھاں تک کوئی رباعی نہیں پہنچتی۔

دیکھا جو کل اس نے مرے جی کا کھونا
اور کھینچ کے آہ سرد ھر دم رونا
منہ پھیر کے مسکرا کے چپکے سے کہا
آسان نہیں کسی پہ عاشق ھونا

سچ یہ ہے کہ رباعی بہ حیثیت ایک مستقل صنف سخن کے اس وقت نمو پذیر ھوئی۔ جب مرثیے کا دور شروع ھوا۔ مرثیے کی محفلوں کے آداب میں بڑے رکھ رکھاؤ ھیں۔ مرثیہ پڑھنے کا ایک خاص سلیقہ و قرینہ ہے۔ ایک خاص فضا پیدا کرنے کے لئے پہلے تو محفل میں خوش گلو اور بالعموم کمسن بچے رباعیات پڑھتے ھیں۔ جب ایک خاص قسم کی فضا قائم ھو جاتی ہے۔ تو مرثیہ گو منبر پہ آتا ہے اور اصل مرثیہ شروع کرنے سے پہلے کچھ رباعیات

پڑھتا ھے جن میں دنیا کی بے ثباتی ، کاوش ھائے انسانی کی بے ثمری اور حرمان زیست کی دلکش تصویریں کھینچی جاتی ھیں۔ سلام اور رباعی کا تعلق نوحہ خوانی اور سوز خوانی سے مسلم ھے۔ اس عہد کے رباعی نویس شاعر کو یہ بات خاص طور سے ملحوظ خاطر رکھنا پڑتی ھے۔ کہ رباعیات کا معیار مرثیے سے بہت کم نہ ھو۔ ان پہ سوز رکھا جا سکے۔ مختصر یہ کہ ان میں وہ خوش آھنگی اور ترنم ھو۔ جو رباعی کی بنیادی خصوصیت ھے۔

مرثیہ گو شعراء کی رباعیات میں بذلہ سنجی اور نکتہ سرائی کی مثالوں کا دستیاب ھونا یقینی ھے۔ انہیں عاشقانہ مضامین سے اجتناب کرنا ھے۔ اور خلاق و عرفان کے ایک خاص دائرہ میں رہ کر موثر شعر کہنے ھیں۔ ظاھر ھے کہ ان حالات میں اگر رباعی مترنم معانی لطیف پر مشتمل اور اختصار سے متصف نہ ھوگی تو سامعین کی توجہ بٹ جائے گی۔ اور محفل عزاء کے انعقاد کا مقصد پورا نہ ھو سکے گا۔ انہیں وجوھات کی بنا پر ھم دیکھتے ھیں کہ دبیر اور اس کے خانوادہ کی رباعیات میں عموماً اور انیس اور اس کے خاندان کی رباعیات میں خصوصاً نکتہ سنجی کا جوھر بھی موجود ھے۔ خاص ترنم اور آھنگ بھی ھے۔ مطالب دقیق بھی ھیں اور وہ فنی تدریج بھی ھے جس کی بنا پر دوسرا مصرعہ پہلے ، سے تیسرا دوسرے سے اور چوتھا تیسرے سے برابر چڑھتے ھوئے سروں کی طرح روشن اور نمایاں معلوم ھوتا ھے۔ پھر لطف کی بات یہ ھے کہ مرثیہ گو شعراء کی رباعیات میں مضامین بہت محدود ھیں۔ لیکن اس کے باوصف انہوں نے پرانی حقیقتوں کی دلالتیں اسطرح بیان کی ھیں کہ اکثر نئے پن کا شعور ھوتا ھے۔ اس کی وجہ یہ ھے کہ انہوں نے حقیقت کو ذرا مختلف اور بدلے

ہوئے نقطہ نظر سے دیکھا ہے۔ اسی اختلاف نقطہ نظر کی بنا پر رباعی میں نیا پن بھی پیدا ہوا ہے اور نکتہ سنجی کی شان بھی نظر آئی ہے۔

دبیر کے ہاں تشبیہ تمثیل اکثر بڑی خوبی سے بیان کی جاتی ہے۔ وہ جب لکھنؤ سے نکل کر مجلس پڑھنے کے لئے جاتے ہیں۔ (ہنگامۂ ستاون کے بعد کا واقعہ ہے) تو یہ رباعی پڑھتے ہیں

پہونچا جو کمال کو وطن سے نکلا قطرہ جو گہر بنا عدن سے نکلا
تکمیل کمال کی غریبی ہے دلیل پختہ جو ثمر ہوا چمن سے نکلا

اسی طرح اس مضمون کی ایک رباعی اور ہے۔

کس عہد میں تبدیل نہیں دور ہوا
گہ عدل گہے ظلم گہے جور ہوا
اللہ وہی ہے تو نہ مضطر ہو دبیر
کیا غم جو زمیں اور فلک اور ہوا

اس سے پہلے لکھا جا چکا ہے کہ عالم کی بے ثباتی اور کاوش ہائے انسان کی بے ثمری مرثیہ نگاروں کی رباعیات کا مخصوص مضمون ہے۔ دبیر کہتا ہے۔

دنیا زندان ہے جائے آرام نہیں گہوارہ بجز گردش ایام نہیں
آنکھوں میں سفیدی وسیاہی کی طرح جھپکی جو پلک صبح نہیں شام نہیں

ثابت لکھنوی نے انیس اور دبیر کی کچھ ایسی رباعیاں جمع کی ہیں۔ جو قافیہ اور ردیف میں مطابقت رکھتی ہیں۔ ان کے مطالعے سے دونوں کے انداز سخن کا رنگ اور دونوں کے نقطہ ہائے نظر کا اختلاف واضح ہوگا۔

انیس:— گلہائے مضامین کو کہاں بند کروں

خوشبو نہیں چھپنے کی جہاں بند کروں
میں باعث نغمہ سنجی بلبل ہوں
کھولے نہ کبھی منہ جو زبان بند کروں

دبیر :— شیران مضامین کو کہاں بند کروں
کیا طبع کا دریائے رواں بند کروں
خلاق مضامین تو سبھی ہیں لیکن
کھل جائے حقیقت جو زبان بند کروں

ردیف میں ادنیٰ تغیر ہے۔

انیس :— گلشن میں پھروں کہ سیر صحرا دیکھوں
یا معدن کوہ ، دشت و دریا دیکھوں
ہر سو تیری قدرت کے ہیں لاکھوں جلوے
حیراں ہوں کہ دو آنکھوں سے کیا کیا دیکھوں

دبیر :— خار و گل بوستان و صحرا دیکھے
نیرنگ شب و روز کے کیا کیا دیکھے
اب قبر حسین چل کے تو دیکھ دبیر
دنیا دیکھی اور اهل دنیا دیکھے

شبلی نے اگرچہ یہ کہہ کر دبیر سے نا انصافی کی ہے کہ انیس کا رتبہ اس سے بدرجہا بلند ہے۔ چونکہ بین جیسا دبیر لکھتا ہے انیس نہیں لکھ سکتا ـ اور جذبات انسانی کے بیان میں دونوں استاد یکساں قدرت رکھتے ہیں۔ تاہم شبلی نے جو فیصلہ دیا ہے۔ اس کا یہ پہلو بالکل صحیح ہے کہ ابلاغ و اظہار کی سلاست اور ترنم میں انیس کو دبیر پر تفوق حاصل ہے۔ انیس کی رباعیات مطالعہ کرنے سے معلوم ہوگا کہ وہ محدود مضامین کے دائرہ میں کیسی نکتہ

سنجی سے کام لیتے ہیں۔ (یہی اچھی رباعی کی بہت بڑی پہچان ہے) انداز بیان مترنم اور نغمہ آفرین ہے۔ وہ تمام الفاظ کی صوتی دلالتوں سے نہایت اچھی طرح آگاہ ہیں۔ ان کا مطالعہ وسیع ہے۔ فطرت انسانی کے نباض ہیں۔ اس لئے ان کی رباعیوں میں وہ تمام صفات پائی جاتی ہیں۔ جو اچھی رباعیات کا خاصہ ہیں۔ ہاں یہ درست ہے کہ آپ ایک نشست میں انیس کی سو دو سو رباعیات نہیں پڑھ سکتے ہیں کہ انہیں مضمونوں کی تکرار آخر گراں گزرنے لگتی ہے۔ لیکن بالعموم ان کی رباعی کی نوک پلک، ان کی نکتہ سنجی اور ان کا مترنم اسلوب پکار پکار کر کہتا ہے کہ یہ انیس کا کلام ہے۔

اب خواب سے چونک وقت بیداری ہے
بے زاد سفر کوچ کی تیاری ہے
مر مر کے پہنچتے ہیں مسافر واں تک
یہ قبر کی منزل بھی عجب بھاری ہے

راہی طرف عالم بالا ہوں میں دنیا سے عدم کو جانیوالا ہوں میں
یارب تیرا نام پاک جپنے کیلئے گویا ایک ہڈیوں کا مالا ہوں میں

سینے میں یہ دم مثل سحر گاہی ہے
جو ہے اس کارواں میں وہ راہی ہے
پیچھے کبھی قافلے سے رہتا نہ انیس
اے عمر دراز تیری کوتاہی ہے

انیس اور دبیر کی رباعیات کی مقبولیت نے اس صنف سخن کو

محفل عزا سے نکال کر ادبی مشاعروں میں اور محفلوں میں لا کر کھڑا کر دیا۔ حالی، اکبر، اسماعیل میرٹھی اور پیارے صاحب رشید نے اپنے رنگ میں بہت اچھی رباعیاں کہیں۔ حالی نے تو جیسا کہ ظاہر ہے۔ کہ اپنے کلام کو دو حصوں میں تقسیم کر دیا تھا۔ یعنی قدیم و جدید۔ حالی کی قدیم رباعیات میں بے پناہ خلوص موجود ہے۔ اور ساتھ ہی وہ دھیمی آنچ ہے جو انسان کو جلاتی نہیں لیکن جس کی وجہ سے وہ عمر بھر سلگتا رہتا ہے۔ اس رباعی کا رنگ دیکھئے گا۔

فرقت میں بشر کی رات کیوں کر گزرے
ایک خستہ جگر کی رات کیونکر گزرے
گزری نہ ہو جس بغیر یاں ایک گھڑی
یہ چار پہر کی رات کیوں کر گزرے

جدید رباعیات میں انہوں نے شروع میں رباعی کا موضوع بھی متعین کر دیا ہے۔ ترک عاشقانہ شعر پر یہ رباعی سنئے گا۔

بلبل کی چمن میں ہمزبانی چھوڑی بزم شعرا میں شعر خوانی چھوڑی
جب سے دل زندہ تونے ہمکو چھوڑا ہم نے بھی تیری رام کہانی چھوڑی

سبب زوال سلطنت پر بھی ایک رباعی شنیدنی ہے۔ کہ حالی کے رجحان خاص کا سراغ دیتی ہے۔

دیکھو جس سلطنت کی حالت برہم
سمجھو کہ وہاں ہے کوئی برکت کا قدم
یا تو کوئی بیگم ہے مشیر دولت
یا ہے کوئی مولوی وزیر اعظم

عصر حاضر میں جگت موہن لال رواں ، تلوک چند محروم ، جوش ملیح آبادی ، اثر اور فراق نے جہاں دوسری اصناف سخن میں غیر معمولی کامیابی حاصل کی ۔ وہاں رباعی میں بھی کم و بیش متخصصین کا مقام حاصل کر لیا ۔ اس سلسلے میں اکبر الہ آبادی اور امجد حیدر آبادی کا نام نہ لینا ظلم ہوگا ۔ اکبر کی رباعیات میں اکثر معیاری طور پر مترنم اور خوش آہنگ نہیں لیکن ان کی بذلہ سنجی میں قطعاً کوئی شک نہیں ہے ۔ یہی حال ان کی نکتہ سرائی کا ہے ۔

امجد حیدر آبادی سے لوگ کم واقف ہیں ۔ لیکن راقم السطور کی نظر میں وہ رباعی نگاری کے تمام دقائق سے کلیتاً آگاہ ہیں ۔ ان کے ہاں چوتھا مصرعہ رباعی کا خلاصہ بن کر اس ٹھاٹھ سے آتا ہے ۔ کہ جی خوش ہو جاتا ہے ۔

حال دل دردناک معلوم نہیں کیفیت روح پاک معلوم نہیں
جھوٹی ہے تمام علم کی لاف زنی خاکی انسان کو خاک معلوم نہیں

تلوک چند محروم نے کثرت سے رباعیات کہی ہیں ۔ اکبر الہ آبادی نے بھی انہیں داد سخن دی ہے ۔ ان کی رباعیات کا جو تازہ ایڈیشن شائع ہوا ہے ۔ اس میں چودہ عنوان قائم کئے گئے ہیں فکر و نظر کے ماتحت جو رباعیات انہوں نے کہی ہیں ۔ ان میں نکتہ سرائی نسبتاً زیادہ نظر آتی ہے ۔

کانوں نے سنی نہیں وہ آواز کہیں
آنکھوں نے بھی دیکھے نہیں انداز کہیں
دل سے پیہم مگر ہے آتی یہ صدا
موجود ہے وہ انجمن ناز کہیں

جوش ملیح آبادی کی رباعیات میں ''فکری تسلسل[1]، وحدت خیال، زور بیان اور شکوہ الفاظ'' موجود ہیں۔

دل ہوتا ہے رو براہ گاہے گاہے
رو لیتے ہیں بھر کے آہ گاہے گاہے
اس ڈر سے خودی خدا نہ بن جائے کہیں
کر لیتے ہیں ہم گناہ گاہے گاہے

فراق کی رباعیات جو روپ کے نام سے شائع ہوئی ہیں۔ نسوانی پیکر کی دلکشی اور دلربائی کی نہایت حسین تصویریں ہیں۔ ساتھ ہی ان رباعیات میں یہ شعور بھی ملتا ہے۔ کہ چاہے جانے کے بعد عورت کے جمال میں ایک اور طرح کی کشش پیدا ہو جاتی ہے۔ بیشک بعض رباعیات ابلاغ و اظہار کی ان حدود سے ذرا آگے نکل گئی ہیں۔ جنہیں کلاسیکی اعتدال روا گردانتا ہے۔ لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ ان رباعیات میں جو اپچ جمالیات کا شعور، ہندی اور اردو کی تال میل کے کامیاب تجربے، لطیف تشبیہیں، جدید استعارے، دقیق رمزی اور ایمائی کیفیتیں پائی جاتی ہیں وہ اردو زبان میں ایک بالکل نئی چیز ہیں۔ سچ پوچھئے تو یہ رباعی کے پرکھنے کا جو پیمانہ مقرر کیا گیا ہے۔ اس پر فراق کی رباعیاں کاملاً پوری اترتی ہیں۔ کہ ہر لفظ رقص کرتا ہوا اور ہر لفظ گنگناتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔

رس میں ڈوبی تو اور نکھری شوخی
دھل کے شبنم سے جیسے کھلتی ہو کلی

۱۔ نگار ''اصناف سخن نمبر'' اردو رباعی کا ''فنی اور تاریخی ارتقاء'' جنوری، فروری ۱۹۵۷ء

معصوم ہے کتنی روٹھ جانے کی ادا
آنکھوں میں سرشک اور ہونٹوں پہ ہنسی

اس سے پہلے اشارہ کیا جا چکا ہے کہ اقبال نے اردو کی تمام رباعیات بحر ہزج کے اس مخصوص وزن میں کہی ہیں جن میں بابا طاہر نے داد سخن دی ہے۔ دقت نظر، نکتہ سنجی اور لطافت معانی کے اعتبار سے اقبال کی رباعی اردو میں اس صنف سخن کی ممکنات کا اظہار کامل ہیں۔ تعجب ہے کہ اقبال شاعری سے منکر ہوتے ہوئے بھی اپنی رباعیات کے لئے ایسا مترنم اور خوش آہنگ پیکر تخلیق کر سکے جو اپنی نظیر آپ ہے۔ اقبال کی رباعیات میں ما بعدالطبعیات کے تعقلات اور تصورات سے لیکر حیرت خانہ تصوف کی واردات تک سبھی کچھ موجود ہے۔ بلکہ یوں کہنا چاہئے کہ ارمغان حجاز میں تو انہوں نے جو کچھ گفتنی تھا۔ رباعی کے قالب میں ڈھال کر کہدیا۔ بال جبریل میں علامہ کی جو رباعیات ہیں ان سے پتہ چلتا ہے کہ اس صنف سخن کے امکانات کتنے بے حصر و بیکراں ہیں۔ اقبال نے رباعی کو اس مقام تک پہنچا دیا ہے۔ کہ اب اس کا مزید ارتقاء پانا ضروری ہے۔ اقبال نے رباعی کی تمام ممکنات کیطرف اشارہ کر کے بتایا ہے کہ اس صنف سخن میں لطیف ترین واردات اور تجربات بیان کئے جا سکتے ہیں۔

تیرے شیشے میں مئے باقی نہیں ہے بتا کیا تو میرا ساقی نہیں ہے
سمندر سے ملے پیاسے کو شبنم بخیلی ہے یہ رزاقی نہیں ہے

کرم تیرا کہ بے جوہر نہیں میں غلام تغرل و سنجر نہیں میں

جہاں بینی میری فطرت ہے لیکن کسی جمشید کا ساغر نہیں میں

وہ میرا رونق محفل کہاں ہے میری بجلی میرا حاصل کہاں ہے
مقام اس کا ہے دل کی خلوتوں میں خدا جانے مقام دل کہاں ہے

مختصر یہ ہے کہ قصیدہ تو شاید طبعی موت مر گیا لیکن رباعی سے ابھی اردو شعر کو بہت کام لینا ہے۔

(۵) منظومات

پروفیسر احتشام حسین کہتے ہیں ''نظم کا لفظ مختلف۔سلسلوں میں مختلف معانی میں استعمال ہوتا رہا ہے۔۔۔۔۔ کبھی غزل کو الگ کر کے باقی تمام اصناف کو نظم کہہ دیتے ہیں۔ لیکن جب نظم کا لفظ شاعری کی ایک خاص صنف کے لئے استعمال ہوتا ہے۔ تو اس کا مطلب ہوتا ہے اشعار کا ایسا مجموعہ جس میں ایک مرکزی خیال ہو۔ اس کے لئے کسی موضوع کی قید نہیں اور نہ ہی اس کی ہیئت ہی معین ہے۔ ایسی نظموں کو اردو کی قدیم اصناف ادب سے الگ ہی رکھا جاتا ہے۔ جن کی ایک علیحدہ حیثیت اور تاریخ ہے۔ جیسے مثنوی، مرثیہ، قصیدہ، رباعی۔۔۔۔۔ نظم کا لفظ جب شاعری کی ایک مخصوص صنف کے لئے استعمال کیا جاتا ہے۔ تو اس سے وہ نظمیں مقصود ہوتی ہیں۔ جن کا کوئی حسین موضوع ہو۔ اور جن میں فلسفیانہ، بیانیہ یا مفکرانہ انداز میں شاعر نے کچھ خارجی کچھ داخلی دونوں قسم کے تاثرات پیش کئے ہوں[1]'' پروفیسر صاحب نے جو کچھ لکھا ہے اس پر غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ باقی اصناف سخن کی طرح منظومات یا نظمیں بھی جمالیاتی قدر و غائیت رکھتی ہیں۔ ظاہر ہے

۱۔ نگار اصناف سخن نمبر اردو نظم کا تاریخی اور فنی ارتقاء

کہ جمالیاتی قدر کے اعتبار سے مختلف نظموں میں کسی ایک کو دوسرے پر ترجیح نہیں دی جاسکتی کہ حسن ایک صفت مطلق ہے۔ جو یا موجود ہوتا ہے یا نہیں ہوتا۔ اس لئے نظموں یا منظومات کی قدرو قیمت پرکھتے وقت ان کے موضوع و معانی کی رفعت و بلندی ہی ملحوظ خاطر رہتی ہے۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ نقاد کو نظم کے مختلف اجزا کی ترتیب و تر کیب میں بھی اس تناسب کا سراغ ملتا ہے۔ جسے شعر کا جمالیاتی عنصر کہا جاتا ہے۔ نظم میں ارتقائے خیال کی تدریجی رفتار دکھانے کے لئے شاعر اپنی تخلیق کو مختلف حصوں میں تقسیم کر دیتا ہے۔ یہ حصے توقیف خیال کے اعتبار سے ایک دوسرے سے علیحدہ کئے جاتے ہیں۔ لیکن خیال کا تسلسل ان حصوں میں ایک ربط بھی قائم رکھتا ہے۔ اس ربط و تو قیف کو سنبھالنا بڑا مشکل کام ہے۔ خاص طور پر جب نظم آزاد یا معرا ہو۔ کہ اس صورت میں قافیہ اور ردیف کا صوتی حسن بھی مفقود ہوتا ہے۔ اور شاعر معانی کی بلندی اور عظمت اپنے مواد کے صناعانہ استعمال اپنی نظم کے اجزا کی ترتیب اور تناسب سے قاری کی دلچسی قائم رکھتا ہے۔

یہ بات بالکل غلط ہے کہ آزاد اور حالی سے پہلے اردو میں نظم کا وجود ہی نہ تھا۔ محمد قلی قطب شاہ سے لیکر نظیر اکبر آبادی تک بہت سے شعرا کے کلام میں نہایت کامیاب نظمیں ملتی ہیں۔ اور پروفیسر احتشام حسین نے اپنے مضمون میں (جس کا حوالہ دیا جا چکا ہے) ابتدائی منظومات کا تجزیہ بہت اچھا کیا ہے۔

عام طور پر جعفر زٹلی کو خرافات نویس کہہ کر اس کی تمام

شعری تخلیقات کو مسترد کر دیا جاتا ہے۔ غالباً پروفیسر محمود شیرانی پہلے نقاد ہیں جنہوں نے سنجیدگی سے اس کی تخلیقات کا تاریخی مقام متعین کرنے کی کوشش کی ہے۔ میرے پاس جعفر کی جو کلیات ہیں۔ اس میں سید اٹل کے نام کچھ رقعات ہیں۔ کچھ چورن کے نسخے ہیں۔ کچھ دوسرے نوابوں کے نام رقعے ہیں (یہ نثر ہے) اس کے بعد منظومات شروع ہو جاتی ہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ بیشتر بہت فحش ہیں۔ لیکن عنوان ہی سے معلوم ہو جاتا ہے۔ کہ زٹلی کو اس بات کا شعور ہے کہ معاشرہ زوال پذیر ہو چکا ہے۔ مطالب و مضامین اس بات پر شاھد ہیں کہ جب مغلوں کی سلطنت زوال پذیر ہوئی تو بادشاہ سے لیکر امراء تک لوگوں پر ذہنی، معاشرتی اور اخلاقی انحطاط کا کیا عالم طاری ہو گیا تھا۔ عالم گیر کے بعد اعظم شاہ کے جلوس کے کوائف زٹلی نے اکثر بیان کئے ہیں۔ ان کوائف کی فحاشی سے قطع نظر ان سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ معاشرت کا اختلال کس درجے تک پہنچ گیا تھا۔

بہر حال اس میں کوئی شک نہیں کہ عصر جدید سے قطع نظر کر کے نظم نگاری کا اوج نظیر اکبر آبادی کے کلام میں نظر آتا ہے۔ اس کی شخصیت بڑی متوازن، نفسیاتی الجھنوں سے مبرا اور بھر پور تھی۔ جہاں اس نے ذاتی واردات اور کیفیات کی نہایت دلکش تصویریں کھینچی ہیں۔ وھاں اپنے گرد و پیش کی خارجی دنیا کی بھی نہایت نفیس تصویر کشی کی ہے۔ اگر آج آگرے کے متعلق نظیر اکبرآبادی کے دیوان کے سوا ہمارے پاس معلومات کا کوئی ماخذ نہ رہے تو بھی اس زمانے کے آگرے کی زندگی صرف

نظیر کی منظومات کے ذریعے پڑھنے والوں کو دکھائی جا سکتی ہے۔

ایسا معلوم ہوتا ہے کہ نظیر کو خلوت گزینی، تجرد اور تنہائی پسند نہیں وہ اپنے بنی نوع کے ساتھ مل کر دنیا کے مناظر سے لطف اٹھانا چاہتا ہے اور حوادث سے عبرت حاصل کرنا چاہتا ہے۔ اس کی بیشتر نظمیں کچھ اس لہجے میں مرتب کی گئی ہیں کہ یوں معلوم ہوتا ہے۔ جیسے شاعر دوسرے لوگوں کے ساتھ ملکر تماشائے فطرت دیکھ رہا ہے اور کچھ ایسی بے تکلفی کر رہا ہے کہ ہم بھی اپنے آپ کو ان تماشائیوں کی جماعت کا ایک فرد پاتے ہیں۔

نظیر کے ہاں کوئی شعوری صناعانہ چابکدستی اور مہارت اظہار نہیں۔ فطرت نے اسے طبع سخن سرا بخشی ہے۔ شعر اس کے دل سے فوارے کی طرح ابلتے ہیں۔ وہ اکثر قافیے غلط استعمال کرتا ہے۔ عربی اور فارسی الفاظ کے صحیح تلفظ سے ناواقف معلوم ہوتا ہے۔ بالکل سامنے کے پامال اور بازاری محاورے استعمال کرتا ہے۔ لیکن ان باتوں کے باوجود ہمیں یہ شعور ہوتا ہے کہ شاعر کا دل ہمدردی اور شفقت کے جذبات سے لبریز ہے۔ وہ انسانوں کو ہنستے بولتے دیکھ کر خوش ہوتا ہے۔ ان کی کمزوریوں سے قطع نظر کرتا ہے۔ لیکن ان کمزوریوں کے بیان سے احتراز نہیں کرتا۔ بالفاظ دیگر وہ انسان کو کمزور سمجھتا ہے۔ اس کی کمزوریاں دکھاتا ہے۔ اور اسے معاف کرتا ہے۔ ظاہر ہے کہ اس قسم کا شاعر تعصب سے قطعاً معرا اور مذہبی معتقدات کی افراط و تفریط سے بالکل مبرا ہوگا۔ یہی وجہ ہے کہ اس کی کلیات میں شب برات اور عیدالفطر کے ہنگامے بھی نظر آتے ہیں۔ اور بسنت،

ہولی ، دیوالی اور راکھی کی موج ہائے نشاط و انبساط بھی تا حد نظر پھیلتی ہوئی نظر آتی ہیں۔ اسے حضرت سلیم چشتی سے بھی محبت ہے اور کنھیا جی سے بھی عقیدت ہے۔ وہ حضرت علی کے زور بازو کی بھی تعریف کرتا ہے۔ اور گرو نانک کی تعریف میں بھی شعر کہتا ہے۔

جہاں تک فطرت کے مناظر کا تعلق ہے۔ اس کے لئے جیسے ہر منظر نیا اور دلچسپ ہے۔ اس کی طبیعت بچوں کی طرح متجسس اور سیر تماشے کی مشتاق ہے۔ لیکن اسے جو بصیرت عطا ہوئی ہے۔ وہ اس کی نظموں کو بہت بلند مقام بخش دیتی ہے۔ جب وہ برسات کا بیان کرتا ہے۔ تو بظاہر یہ معلوم ہوتا ہے کہ شراٹے کا مینہ برس رہا ہے۔ مکان گر رہے ہیں لوگ بھیگ رہے ہیں۔ لیکن یہ خیال سوچ بچار کے بعد آتا ہے۔ کہ اس سلسلے میں اپنی تصویر مکمل کرنے کے لئے اس نے ایسے خطوط لگائے ہیں جن سے معلوم ہوتا ہے کہ فطرت کے مناظر سے پورا لطف اٹھانا بھی امیروں کے ہی کے لئے مخصوص ہے۔ مہاوٹ میں امیر تو نشاط کی محفلیں برپا کرتے ہیں اور عوام سردی میں ٹھٹھرتے ہیں۔ برسات میں اہل ثروت مینہ کا تماشہ دیکھتے ہیں اور مفلس اپنے گھر کے بیٹھنے کا تماشہ دیکھنے پر مجبور ہیں۔

اس نے اپنے افکار و تصورات کے اظہار کے لئے پرانے سانچے اور پیمانے ہی استعمال کئے ہیں۔ لیکن جو باتیں اس نے کہی ہیں وہ اس وقت اردو شاعری کے لئے بالکل نئی تھیں۔ اس کے ساتھ یہ بات بھی ملحوظ خاطر رہے کہ نظیر کی طبیعت میں وہ صفت خاص موجود ہے جسے سعادت ظرافت یا The saving

grace of humour کہتے ہیں۔
اس کی مشہور ترین نظم آدمی نامہ ہے۔ جس میں انسان کے مختلف مدارج اور مراتب بیان کئے گئے ہیں۔ اس کی ہیئت مخمس کی ہے۔ اس کی پرانی ہیئت میں نظیر نے بڑی چونکا دینے والی نئی باتیں کہی ہیں۔ فلسفیوں نے بڑے سنجیدہ انداز میں کہا تھا کہ انسان میں ایک طرف صفات ملکوتی ہیں تو دوسری طرف خصائص بہیمانہ جلوہ گر ہیں وہ بیک وقت ظالم و جابر و قاھر اور عادل و منصف و داد گر ہے۔ قعر مذلت میں گرے تو شیطان بھی اس سے پناہ مانگے اور مقام قدس تک پہنچنے کی کوشش کرے تو ملائکہ مقربین کو بھی اس کے احوال پر رشک آئے نظیر نے یہی باتیں آدمی نامہ میں نہایت شاعرانہ انداز سے کہی ہیں۔ اور اس طرح سلجھا کے کہی ہیں کہ جہاں پڑھنے والے کے دل میں انسان کے ظلوم و جہول ہونے کا شدید احساس پیدا ہوتا ہے۔ وہاں وہ مقام آدمیت کی بلندی کا ادراک بھی کرتا ہے۔ اوا اسے وہ کیفیت حاصل ہو جاتی ہے جسے اقبال نے اس شعر میں بیان کیا ہے۔

دمیت احترام آدمی و باخبر شو ازمقام آدمی

آدمی نامہ میں وہ کہتا ہے۔

یاں آدمی پہ جان کو وارے ہے آدمی
اور آدمی کو تیغ سے مارے ہے آدمی
پگڑی بھی آدمی کی اتارے ہے آدمی
چلا کے آدمی کو پکارے ہے آدمی
اور سن کے دوڑتا ہے سو ہے وہ بھی آدمی

چلتا ہے آدمی ہی مسافر ہو لیکے مال
اور آدمی ہی مارے ہے پھانسی گلے میں ڈال
یاں آدمی ہی صید ہے اور آدمی ہی جال
سچا بھی آدمی ہی نکلتا ہے میرے لال
اور جھوٹ کا بھرا ہے سو ہے وہ بھی آدمی

انگریزی ادبیات میں ان مختصر افسانوں میں جنہیں Ghost Stories یا بھوت پریت کی کہانیاں کہتے ہیں۔ اکثر یہ پراسرار مقام بیان کیا جاتا ہے۔ کہ مرنے والے کو بالکل خبر نہیں ہوتی کہ وہ مر چکا ہے۔ اس کے سوا سب جانتے ہیں۔ کہ وہ ایک لاش ہے۔ فقط مرنے والا اپنے آپ کو زندہ سمجھتا ہے ۔ اور لوگوں کو اپنی طرف متوجہ نہ پا کے کچھ حیران ہوتا ہے۔

ایک انگریزی نکتہ طراز نے اس مضمون کو دو تین قدم اور آگے بڑھایا ہے۔ اور ایک مردہ شخص کو جہنم میں مقیم دکھایا ہے۔ درآنحالیکہ اسے بالکل معلوم نہیں کہ یہ جہنم ہے۔ یہ بات اس پر یوں کھلتی ہے۔ کہ کسی مرحلے پہ وہ جھنجھلا کے کہتا ہے۔ کہ اس سے تو بہتر تھا کہ میں جہنم رسید ہو جاتا۔ ساتھی فرشتہ جو رہنمائی کے فرائض سر انجام دیتا ہے۔ اس پر کچھ نیم متبسم ہو کے کہتا ہے کہ حضور آپ جہنم ہی میں مقیم ہیں۔ نظیر نے اپنی ایک نہایت پر اسرار نظم میں جس کا نام ''خواب غفلت'' ہے۔ اس کیفیت کا بیان کیا ہے۔ یہ نظم اپنے خیال کی ندرت ، تازگی اور جودت کی وجہ سے اردو میں بےنظیر ہے۔ یوں بھی ہیئت کے اعتبار سے اس کی وضع قطع بہت خوش آہنگ ہے۔

کاندھے پہ رکھ کے پالکی لے آئے جب کہار
اور غل مچا کے بولے کہ جلدی سے ہو سوار
اس میں نہا کے آپ بھی جلدی ہوئے تیار
کپڑے بدل کے عطر لگا پہن پھول ہار
نکلی سواری دھوم پڑی تب خبر پڑی
جب پالکی میں چڑھ کے چلا آپ کا بدن
کلمہ نقیب پڑھتے چلے ساتھ کر پھبن
تو بھی یہ کہتے تھے کہ ہوا کون بے وطن
جب آئے اس گڑھے میں نظیر اور ہزار من
اوپر سے آ کے خاک پڑی تب خبر پڑی

وجد و حال کے عنوان سے ایک نظم میں انہوں نے ان احوال و مقامات کا بیان کیا ہے۔ جو ارباب تصوف اور اہل طریقت کو میسر آتے ہیں۔ اس میں تو کوئی شک نہیں کہ انسان اور خالق کے درمیان کسی طرح کوئی رابطہ قائم ہوتا ہے۔ کہ فریقین اپنے مفہوم کا ابلاغ و اظہار کر سکتے ہیں۔ لیکن یہ کہنا مشکل ہے کہ اس رابطے کی نوعیت کیا ہوتی ہے۔ عام طور پر اس رابطے کا مرکز دل کہلاتا ہے لیکن یہ سوال پھر وہیں کا وہیں رہتا ہے۔ کہ دل کیوں مصدر الہام بنتا ہے اور یہ فریضہ کس طرح سر انجام دیتا ہے۔[1] نظیر اس کیفیت خاص کا بیان کرتے ہوئے کہتا ہے۔

۱- وہ میرا رونق محفل کہاں ہے میری بجلی میرا حاصل کہاں ہے
مقام اسکا ہے دل کی خلوتوں میں خدا جانے مقام دل کہاں ہے
اقبال

کیا علم انہوں نے سیکھ لئے جو بن لکھے کو بانچے ھیں
اور بات نہیں منہ سے نکلے بن ھونٹ ھلائے جانچے ھیں
دل ان کے تار ستاروں کے تن ان کے طبل تمانچے ھیں
منہ چنگ زباں دل سارنگی پا گھنگھرو ھاتھ کمانچے ھیں
ھیں راگ انہیں کے رنگ بھرے اور بھاؤ انہیں کے سانچے ھیں
جو بے گت بے سر تال ھوئے بن تال پکھاوج ناچے ھیں

نظیر نے نظم کو جس مقام تک پہنچایا ھے اس کا تجزیہ کیجئے تو معلوم ھوگا کہ اچھی نظم کہنے کے لئے ژرف نگاھی ، بصیرت اور مشاھدے کی ضرورت تو ھے ھی - اس کے ساتھ فطرت انسانی کا نباض ھونا بھی ضروری ھے۔ اور یہ تو ظاھر ھے۔ کہ جب تک بیانیہ قوت بوجہ احسن شاعر کو نصیب نہ ھوگی وہ خارجی دنیا کی اور مربوط حقائق کی ترجمانی کا حق ادا نہ کر سکے گا -

یوں معلوم ھوتا ھے جیسے نظیر نے نظم نگاری کی جو روائیت قائم کرنے کی کوشش کی تھی وہ اس وقت بالکل اکارت گئی البتہ جب ھنگامہ ستاون کے بعد لاھور میں انجمن پنجاب کی داغ بیل ڈالی گئی تو نظیر نے جو کچھ کہا تھا - وہ دوسروں کے لئے مشعل راہ بن گیا - حالی اور آزاد نے غزلوں کی بجائے کم و بیش انہیں پرانے سانچوں میں مختلف موضوعات پر نظمیں کہیں۔ آزاد کی نسبت حالی کا اجتماعی شعور زیادہ ارتقا یافتہ تھا اور ان کے دل میں انسانی شفقت اور ھمدردی کا ذخیرہ بھی زیادہ تھا - بصیرت اور ژرف نگاھی میں بھی حالی آزاد سے کسی طرح کم نہ تھے۔ یہی وجہ ھے۔ کہ حالی کی دو نظمیں یعنی برکھارت اور فریاد بیوہ صحیح معنی میں جدید منظومات کی پیش رو معلوم ھوتی ھیں۔ آزاد

نے البتہ ہیئت میں کچھ تجربات ضرور کئے۔ اور عصر حاضر کے تجربات کی کثرت اس بات پر شاہد ہے کہ نظم نگار شعرا اب تک اپنے لئے موزوں اور نئے پیمانہ ہائے فکری کی تلاش میں ہیں۔

عظمت اللہ خاں نے یہ دعویٰ کیا کہ اردو کی بحروں کا میدان تبھی وسیع ہو سکتا ہے۔ کہ پنگل کا انتخاب کیا جائے اور اسے اردو میں رواج دینے کی کوشش کی جائے۔ مسعود حسین خاں سریلے بول کے دیباچے میں لکھتے ہیں۔ ''زندگی کی طرح آرٹ میں بھی آخری قدروں کا تعین نہیں کیا جا سکتا ہے۔ اسے اپنی بے بسی اور مجبوری ہی کہنا پڑے گا کہ ہم نے اپنی قوت سامعہ کو چند پٹی ہوئی گتوں اور چند برتے ہوئے اوزان تک محدود کر دیا۔ اور قافیے کی جھنکار میں لے کے رقص کو فراموش کر دیا ہے۔ وقت نے ہماری آنکھیں کھول دی ہیں۔ کان بھی کیوں نہ کھلیں..... اردو کے نئے عروض کی بنیاد پنگل پر رکھی جائیگی .... رکنوں کے قیود سے آزادی حاصل کر کے اور ماتراؤں اور گتوں کی ترتیب اختیار کر کے ہمارے شاعروں کو یہ حق ہوگا کہ گتوں کے ہیر پھیر سے نئی نئی بحریں تراشتے رہیں .... (عظمت اللہ خاں) نے عربی کی مقبول عام بحروں اور ہندی کے چلتے ہوئے چھندوں دونوں میں کامیابی کے ساتھ گیت لکھے ہیں۔ اور اپنے نقطہ نظر کی مزید تائید کے لئے اصوات کو نئے نئے طریقوں پر مرتب کر کے نئے نئے اوزان بھی تراشے ہیں[1]۔

عظمت اللہ خاں نے گھریلو ماحول کے نقشے نہایت موزوں

۱۔ سریلے بول اردو محل حیدرآباد دکن طبع دوم۔ نیا عروض اور عظمت اللہ خاں

اوزان میں اس طرح پیش کئے ہیں۔ کہ نظم گو شعراء کو نہ صرف بالکل نئے موضوعات کا سراغ ملا ہے۔ بلکہ ایک نئی صنعت گری کی دنیا کے آثار بھی دکھائی دیئے ہیں۔ عظمت اللہ خاں کی نظموں میں بقول مسعود حسین خان کے جولے کا رقص پایا جاتا ہے۔ وہ قافیے کی صوتی خوشنمائی اور خوشگواری سے بالکل ایک علیحدہ چیز ہے۔ آجکل کی نظم معرا بھی اسی لے کو ملحوظ رکھتی ہے۔ بالفاظ دیگر عصر جدید کا شاعر قافیے کے مسلسل اور مرتب کھٹکوں پر اپنے آھنگ کو منحصر نہیں رکھتا ۔ سچ پوچھئے تو عظمت اللہ خاں ہی کی نظموں نے نئے لکھنے والوں کا حوصلہ بڑھایا ۔ نظیر اکبر آبادی کے سلسلے میں جو کچھ کہا گیا تھا اب اس پر اس بات کا اضافہ کیا جا سکتا ہے۔ کہ جدید نظم ابلاغ و اظہار کے سلسلے میں قافیے کے مصنوعی آھنگ کی بجائے الفاظ کی نشست۔ جملوں کی ترتیب اور مصرعوں کی توقیف کی لے پر زیادہ انحصار کرتی ہے بلکہ بعض نظم نگار تو یہ کہتے ہوئے سنائی دیتے ہیں کہ ہر نظم اپنے خصوصی مطالب و معانی کے اعتبار سے ایک خاص فارم یا ہیئت کی طالب ہوتی ہے اور صرف اسی ہیئت میں سخن سرا کامیابی سے اپنے مطالب و معانی کا ابلاغ و اظہار کر سکتا ہے۔ یہ دعویٰ غلط ہو یا صحیح اس سے غرض نہیں۔ دیکھنے کی بات یہ ہے کہ پڑھنے والوں نے شاعر کا یہ حق تسلیم کر لیا ہے۔ کہ وہ نظم نگاری کے سلسلے میں اپنے نئے موضوعات کے اظہار کے لئے ہیئت یا فارم میں نت نئے تجربے کرے۔ (شرط صرف یہ ہے کہ تجربہ برائے تجربہ والی بات نہ پیدا ہو جائے۔)

پہلی جنگ عظیم کے بعد انسانیت عجب تذبذب اور گومگو

کے عالم میں گرفتار ہو گئی - پرانے سیاسی نظریات ، پرانی اخلاق اقدار اور معاشرتی رجحانات کی شکست و ریخت کا عمل اس طرح شروع ہوا کہ دیکھتے دیکھتے دنیا اور کی اور ہو گئی۔ ادھر سائنس کے حیرت انگیز انکشافات سے فرائڈ کے جنسی نظریات نے اور مختلف علوم و فنون کی اشاعت نے فنکار کو اپنی ذات کا زیادہ گہرا شعور بخشا - رسل ورسائل کے وسائل کی ایسی صورت پیدا ہو گئی کہ یہ عظیم دنیا سمٹ کر ایک مختصر سا کرہ بن گئی۔ ایک ملک کے ادیب دوسرے ملک کی ادبی تحریکوں سے متاثر ہونے لگے - ادب کا اشتراکی نظریہ نشو و نما پانے لگا - بر صغیر ہند و پاکستان کی انجمن ترقی پسند مصنّفین نے اس نظریے کو اپنا لیا - اور بڑے وسیع پیمانے پر اپنے افکار و تصورات کی تبلیغ کا کام شروع کیا - اب نظموں میں کچھ میکانکی فارمولوں کا سا رنگ جھلکنے لگا - مزدور اور سرمایہ‌دار کی کشمکش ، معاشرتی طبقہ بندی اور اس کے مضر نتائج۔ حیات کی موجودہ قدروں کی جانب سے بے اطمینانی ، اکثر نظم گو شعرا نظمیں کہنے کی بجائے نعرے لگانے لگے - لیکن رفتہ رفتہ فضا صاف ہو گئی- دوسری ادبی تحریکات نے پھولنا پھلنا شروع کیا - اور یوں تمام تحریکات کے تال میل سے نظم نگاری کا ایک نیا میلان پیدا ہوا - اب نظموں میں خارجی دنیا کے حقائق کا شعور زیادہ گہرا ہو گیا - فرد سے معاشرت کا جو رشتہ ہے اس کے رموز زیادہ روشن ہوگئے شعرا نے بجا طور پر یوں سوچنا شروع کیا کہ شعر صرف آرائش محفل ھی نہیں بلکہ درد حیات کا درماں بھی ھے یوں تو بیسویں صدی میں بہت سے اچھے نظم نگار پیدا ہوئے لیکن وہ فرد واحد جس کی ذات بر صغیر ہند و پاکستان میں تمام جدید فکری تحریکات کا مصدر

بن کر رہ گئی۔ علامہ اقبال تھے۔ انہوں نے داغ اور اس کے معاصروں کی آغوش تربیت میں پرورش پانے کے باوجود زمانے کا ساتھ دیا۔ چکبست ، حالی اور اکبر کی نظموں میں جو سیاسی شعور ملتا تھا۔ اسے نہ صرف زیادہ شوخ کیا بلکہ اسے نئی شعری عظمت بخشی۔ دقیق ترین حقائق کی ترجمانی کی۔ خارجی دنیا سے فرد کا جو رابطہ ہے اس کی توضیح کی۔ تعقلات کو موضوع سخن بنایا اور انہیں جذبے میں اسطرح سمو دیا کہ فلسفہ اور مابعد الطبیعاتی مسائل شعر کے قالب میں ڈھل گئے۔ اقبال نے زیادہ تر پرانے پیمانہ ھائے ابلاغ و اظہار استعمال کئے۔ بلکہ تغزل کی تمام علامات اور اصطلاحات کو معاشرتی ، سیاسی اور اقتصادی حقائق بیان کرنے کیلئے استعمال کیا۔ اقبال کی نظم میں اس صنف سخن نے اپنے اوج کا وہ نقطہ دیکھا۔ جس سے آگے بڑھنا ابھی ناممکن نظر آتا ہے۔ پھر اقبال نے نہ صرف پرانے علائم و رموز کو نئی معنویت بخشی بلکہ نئے علائم و رموز بھی وضع کئے۔ اس کے علاوہ انہوں نے اردو کو مختلف علوم و فنون کی تلمیحات سے مالا مال کر دیا۔ ان کی نظم اپنی گیرائی اور گہرائی مطالب و معانی کی رفعت اور ھیئت کی نوک پلک کی وجہ سے تمام اصناف سخن کو کہیں پیچھے چھوڑ گئی۔ اقبال کی نظموں کا مطالعہ کرنے سے یہ شعور پیدا ہوتا ہے کہ مستقبل میں اگر کوئی صنف سخن پنپے گی تو صرف وہ نظم ہوگی۔ لیکن جب ان کی غزلیں پڑھی جاتی ہیں تو محسوس ہوتا ہے۔ کہ غزل کے امکانات بھی بے حصر و بے شمار ہیں۔

آجکل منظوم ڈرامہ بھی لکھے جا رہے ہیں۔ نظم ازاد کا بھی رواج ہو چلا ہے۔ اور نظم معرا تو عام ہے لیکن آزاد اور معرا

منظومات کو ابھی بہت سی منزلیں طے کرنا ھیں اور یہ کہنا مشکل ھے۔ کہ ان کی آخری قدر و قیمت پرکھنے کا پیمانہ کس طرح معین کیا جائے گا۔

اقبال کی منظومات میں مسجد قرطبہ، ذوق و شوق اور ساقی نامے کا مقام بہت بلند ھے۔ خاص طور پر ساقی نامے کی بہاریہ تشبیب۔ لیکن اس کے مطالب کا اچھوتا پن اور اس کی صورت کی دل پذیری ایسی ھے کہ نقاد کا حسن بیان تجزیے سے عاجز آ جاتا ھے۔ مختصر یہ ھے کہ اقبال کی نظم میں وہ تمام خوبیاں بوجہ احسن موجود ھیں۔ جو اچھی منظومات میں ھونی چاھئے۔ یعنی قوت مشاھدہ، بصیرت، ژرف نگاھی، گیرائی اور گہرائی، جمالیاتی عنصر، ھیئت کی رعنائی اور نوک پلک، خارجی حقائق کی حسین ترجمانی، شخصی اور ذاتی واردات کے ابلاغ و اظہار میں اجتماعی شعور کا امتزاج سبھی کچھ اقبال کے ھاں ملتا ھے۔ ساقی نامے کے یہ اشعار ایک کارنامہ ھیں۔ چند شعر (ابتدائی) ملاحظہ ھوں۔

ھوا خیمہ زن کاروانِ بہار ارم بن گیا دامن کوھسار
گل و نرگس و سوسن و نسترن شہید ازل لالہ خونیں کفن
جہاں چھپ گیا پردۂ رنگ میں لہو کی ھے گردش رگ سنگ میں
فضا نیلی نیلی ھوا میں سرور ٹھہرتے نہیں آشیاں میں طیور
وہ جوئے کہستاں اچکتی ھوئی اٹکتی لچکتی سرکتی ھوئی
اچھلتی پھسلتی سنبھلتی ھوئی بڑے پیچ کھا کر نکلتی ھوئی
رکے جب توسل چیر دیتی ھے یہ پہاڑوں کے دل چیر دیتی ھے یہ

باب ہفتم

داستانیں

مشرق میں داستان گوئی
ہندوستان کے داستان گو

مشرق، مغربی ادب کا پراسرار مشرق، ہمیشہ سے داستان سراؤں کا گھر اور داستان سرائی کا مقام رہا ہے۔ اردو میں داستانوں کا غالباً سب سے مشہور مجموعہ الف لیلیٰ ہے۔ اس کی ابتدا اور انتساب کے متعلق بہت اختلافات ہیں۔ لیکن اس کے مشرق ہونے میں کلام نہیں۔ ایرانی نقادوں نے یہ دعویٰ کیا ہے کہ قدیم ایرانی تصانیف میں ایک داستانوں کا مجموعہ بھی تھا۔ جسے عربوں نے تراش خراش کے الف لیلیٰ کی صورت دی۔

داستان گوئی میں ہندوستان کا تفوق بھی دیر سے مسلم چلا آتا ہے۔ جس طرح قدیم ہندوستان کے دانشوروں نے ریاضیات کے اصول منظوم کردئے تھے۔ اسی طرح ان لوگوں نے اخلاق اقدار کی ترویج اور تربیت کے لئے بھی ادب کی ایک صنف یعنی کہانیوں اور داستانوں کو وسیلہ اظہار بنایا تھا۔

نوشیرواں کے زمانے میں اخلاقی افسانوں کا مشہور مجموعہ ہت اپدیش ایران پہنچتا ہے اور بڑی قدر کی نگاہ سے دیکھا جاتا ہے۔ حسن اتفاق کی بات ہے کہ یہ مجموعہ زمانے کی دست برد سے بچ گیا ابن مقفع نے اس کا پہلوی میں ترجمہ کیا[1]۔ اس پہلوی

۱- ابن مقفع کے مفصل حالات کے لئے دیکھئے ضیحی الاسلام تالیف محمد امین مصری (ترجمہ عباس خلیلی) فارسی۔

ترجمے سے یہ کتاب تمام دنیا میں پھیلی جب آل سامان نے خراسان میں فارسی ادبیات کے احیا کی شعوری کوششیں شروع کیں تو رودکی سے کہا گیا کہ وہ اس کتاب کو منظوم کردے۔

اس بات کی شہادت[1] موجود ہے کہ یہ کتاب منظوم کی گئی مختلف کتابوں میں کچھ اشعار ملتے ہیں۔ اس کتاب کی مقبولیت کا اندازہ اس بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ مختلف دانشوروں نے اسے ایرانی جامہ پہنایا۔ غزنویوں کے عہد حکومت میں پہلے نصراللہ نے کلیلہ دمنہ کے نام سے ایک تالیف مرتب کی۔ پھر ملا حسین واعظ کاشفی نے کہ جامی کا معاصر تھا۔ اسی تالیف کو زیادہ پر تکلف اور پر تصنع انداز میں لکھ کر انوار سہیلی نام رکھا۔ ابوالفضل نے بھی عیار دانش کے نام سے اس کا خلاصہ مرتب کیا۔ فورٹ ولیم کالج میں جب تالیف و تصنیف کا سلسلہ شروع ہوا اور سنسکرت کی داستانیں ہندوستانی میں ترجمہ ہوئیں تو فقیر محمد خاں گویا نے بوستان حکمت کے نام سے اردو میں اس کا ترجمہ کیا۔

امین مصری کا خیال ہے کہ سندباد کا قصہ بھی اصلاً ہندی تھا۔ اس نے ابن الندیم کا قول نقل کیا ہے۔ جو کہتا ہے ''کتاب سند باد کے دو (۲) نسخے ہیں۔ ایک بزرگ ایک کوچک...... قرین صواب یہ معلوم ہوتا ہے کہ اس کتاب کی تالیف ہندوؤں کا کارنامہ ہے۔ فہرست میں بہت سی کتابوں کا نام لیا گیا ہے اس میں کتاب ہند کا ذکر بھی موجود ہے۔ (جو داستان نزول آدم سے متعلق ہے)''[2]۔

۱- دیکھئے احوال و اشعار رودکی تالیف سعید نفیسی جلد سوم (فارسی)

۲- ضیحی الاسلام صفحہ ۲۸۰

الف لیلیٰ میں بھی ایسی کہانیاں موجود ہیں۔ جو ہندوستان سے ایران اور ایران سے عرب پہنچی ہیں۔

طبعاً یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ ہندوستان میں فلسفہ، ریاضیات اور افسانہ و داستان پہلو بہ پہلو کس طرح ارتقاء پاتے رہے۔ اس کا جواب یہ ہے کہ ہندوستانیوں کی دقت نظر اور ان کی پرواز خیال معروف و مسلم تھی۔ پراچین ہندوستان مرفہ الحال تھا۔ راجہ اور پرجا دونوں مگن تھے۔ ملک کی اساس زراعت پر تھی۔ اور زراعت کی زرخیزی کا یہ عالم تھا کہ ذرا سی محنت کیجئے تو سالوں کی وجہ کفاف میسر آ جاتی تھی۔ ان حالات میں ہندو دانشوروں کا فلسفیانہ دقائق کی طرف اور سخن سراؤں کا شعر و حکایت کے لطائف کی طرف متوجہ ہونا کوئی حیرت انگیز بات نہیں۔ پھر یہ بھی ہے کہ مذہب اور ادب میں چولی دامن کا ساتھ ہوتا ہے۔ قدیم ہندوستان کی دو بہت عالی مرتبت داستانیں جنہیں حماسہ ہائے ملی کہہ سکتے ہیں۔ مذہبی افکار اور معاشرتی تصورات کے تال میل سے وجود میں آئی تھیں۔ یعنی رامائن اور مہابھارت۔

رامائن اور مہابھارت کے افسانوی پہلو پر غور کیجئے تو معلوم ہوگا کہ داستان سرا نے کچھ باتوں کو افسانے کے لوازم میں شمار کیا ہے۔ لیکن ان باتوں سے بحث کرنے سے پیشتر ایک اور نکتہ کی طرف اشارہ کرنا چاہئے۔ جسے ہندوستان کی داستان سرائی کے رموز و اسرار کا جزو تصور کیا جا سکتا ہے وہ یہ ہے کہ قدیم ہندوستانی معاشرت عام انسانوں اور دیوی دیوتاؤں کے درمیان اتنی مشابہتیں دیکھتی تھی کہ انسانوں کا ایک خاص طبقہ وجود میں آگیا تھا۔ جس کے افراد رشی یا منی کہلاتے تھے۔ یہ

جتی، ستی، تپسوی، جوگی اور رشی منی اپنی ریاضت سے دیوتاؤں کو اس طرح رجھاتے تھے کہ وہ خوش ہوکر انہیں غیر معمولی طاقتیں عطا کر دیتے تھے۔ بالفاظ دیگر قدیم ہندی معاشرت مقام آدمیت کا بڑا گہرا شعور رکھتی تھی کہ دیوی دیوتاؤں میں اور انسانوں میں نہ صرف مماثلت دیکھتی تھی بلکہ یہ دعویٰ بھی کرتی تھی کہ ایسے جتی ستی بھی موجود ہیں جو چاہیں تو چھوٹے موٹے دیوتاؤں کو بھی زیر کر لیں۔ ظاہر ہے کہ ان حالات میں انسانوں سے حیرت انگیز کوائف و واقعات اور مہمات کا انتساب نہ پڑھنے والوں کو عجیب و غریب معلوم ہوتا ہوگا۔ نہ لکھنے والوں کے لئے کوئی نئی بات سمجھا جاتا ہوگا۔

اس نکتے کو ملحوظ خاطر رکھکر قدیم ہندوستانی داستانوں یعنی رامائن اور مہابھارت کا تجزیہ کرنے سے معلوم ہوگا۔ کہ

(۱) دنیا میں رزم خیر و شر ازل سے جاری ہے اور ابد تک جاری رہے گی۔ شر کے بھی ہزاروں روپ ہیں اور خیر کی بھی ہزاروں صورتیں۔ رزم و پیکار کے کوائف بھی علیحدہ علیحدہ ہیں لیکن جو بات جان کلام ہے وہ یہ ہے کہ شر کے قویٰ کتنا ہی سر کیوں نہ پٹکیں آخر انہیں کو شکست ہوگی۔ اور خیر کے حامی کتنے ہی ہزیمت خوردہ کیوں نہ معلوم ہوں آخر جیت انہیں کی ہوگی۔ یہ بات تمام داستانوں کا اصل اصول قرار پائی کہ خیر و شر کی ازلی کشمکش میں خیر کو ہمیشہ فتح حاصل ہوگی۔ کبھی ایسا بھی ہوا ہے کہ خیر و شر کی کشمکش نے عزیز ترین اقارب کو مثلاً بھائیوں کو دو مخالف گروہوں میں بانٹ دیا ہے۔ اس وقت کہ انسان کا ذہن تذبذب میں گرفتار ہوتا ہے۔ دیوتا انسانوں کو سمجھاتے

ہیں کہ اصل اصول خیر کی حمایت ہے۔ شر نے بھائی کا روپ دھارا ہو تو بھی وہ کشتنی اور گردن زدنی ہے۔ مہابھارت میں کرشن جی مہاراج کی تقریر اس موضوع پر بے نظیر ہے۔

(۲) یہ تو ظاہر ہے کہ داستان اصلاً ایک کہانی ہے۔ اور جبتک اس میں واقعات کا اتار چڑھاؤ اور کہانی کے واقعات کی طرح دلچسپ نہ ہوگا۔ پڑھنے والے کا جی نہ لگے گا۔ لیکن یہ بھی داستان سرائی کا اصل اصول ہے کہ کہانی بیان کرنے کے ضمن میں اعلیٰ ترین اخلاقی اقدار کی تربیت اور نگہداشت کی تلقین ہوتی رہتی ہے۔ اس تلقین کا رنگ نصیحت گری کا سا نہیں ہوتا۔ رزم خیر و شر کے سلسلے میں خود بخود ایسے مواقع پیدا ہو جاتے ہیں کہ داستان سرا ان اخلاقی اقدار کی تصریح کرے جو اس کے خیال میں معاشرے کے قیام کے لئے ناگزیر ہیں ایسا معلوم ہوتا کہ مہابھارت اور رامائن میں جن اخلاقی اقدار کو نہایت بلند مقام دیا گیا ہے وہ یہ ہیں:

(۱) وعدے کا ایفا۔

(۲) ایثار اور قربانی۔

(۳) عورتوں کی عفت اور عصمت۔

یوں تو دنیا کے تمام حماسہ ہائے ملی میں عورتوں کا احترام ہمیشہ ملحوظ رہا ہے۔ لیکن ہندوستان کی داستانوں میں ان کا احترام اور ان کی عفت کی نگہداشت نہایت بلند اخلاقی قدر کی حیثیت رکھتی ہے۔ دوسری طرف عورتیں بھی پتی برتا ہونے کے اعتبار سے غالباً بے نظیر ہیں۔

(۳) اس سے پہلے کہا جا چکا ہے کہ رامائن اور مہابھارت

میں مقام آدمیت کے احترام کا بڑا گہرا شعور ملتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان دونوں عالی منزلت داستانوں میں انسانوں کی الوالعزمی اور مہم جوئی اپنے نکتہ عروج پر پہنچی ہوئی نظر آتی ہے۔ کوئی بات ایسی نہیں جو انسان نہ کر سکے ۔ کوئی کارنامہ ایسا نہیں جو وہ سرانجام نہ دے سکے کوئی رمز ایسی نہیں جو دریافت نہ کر سکے۔ اسی سلسلے میں انسان کو ما فوق الفطرت قوتوں کا حامل بھی ظاہر کیا جاتا ہے۔ رشی اور منی داستانوں کے نیک، الوالعزم اور پارسا ہیرو ان ہونی باتیں کر کے دکھاتے ہیں۔ دریاؤں کے رخ بدل دیتے ہیں۔ سمندروں کا سینہ چیر کر امرت منتھن نکالتے ہیں۔ عجیب و غریب جانداروں کی فوج لیکر ظالموں پر حملہ آور ہوتے ہیں۔ ہوا پر اڑتے ہیں۔ جلتی ہوئی آگ میں سے گذرتے ہیں۔ مختصر یہ ہے کہ کوئی چیز انہیں نقصان نہیں پہنچا سکتی۔ کہ وہ سچے ہیں اور سانچ کو آنچ نہیں۔

ہندوستان قدیم کی ان داستانوں کو مد نظر رکھئیے۔ تو معلوم ہوگا کہ اردو داستان سراؤں نے جو اصول وضع کئے ہیں۔ وہ کم و بیش انہیں اصولوں پر مبنی ہیں۔ جو قدیم الایام سے کارفرما چلے آتے ہیں۔

ہندوستان میں داستان سرائی کو جو مقبولیت حاصل رہی ہے۔ اس کا اندازہ اس سے لگایا جا سکتا ہے کہ دنیا کی قدیم ترین صناعانہ داستانیں بہ قطع و یقین یہیں لکھی گئیں۔ ان داستانوں کے مجموعہ کا نام کتھا سرت ساگر ہے اور اس مجموعہ کی کہانیاں باہم یوں گتھی ہوئی ہیں۔ کہ داستانوں کا مجموعہ ایک تخیلی عضویہ معلوم ہوتا ہے ۔ کتھا سرت ساگر کا مصنف سوما دیو تھا۔ کہ کشمیر کے راجہ

اننت کا درباری کوی تھا۔ اس نے رانی سوریہ وتی کی تفریح طبع کے لئے یہ کہانیاں لکھیں اور اس وقت سے لے کر اب تک ان کہانیوں نے بے شمار ناول نگاروں، افسانہ نویسوں اور رومان طرازوں کو متاثر کیا۔ سوما دیو کی داستانوں میں ان جذبات و واردات کا ذکر ہے۔ جن سے ہم سب متاثر ہوتے ہیں۔ (ہم سب میں دانشور بھی شامل ہیں۔ توہم پرست بھی اور سحر و نیرنگ کے قائل بھی) عشق، محبت، سازش، غداری، بیوفائی، جادو، سحر و کہانت۔ سوما دیو نے جو کردار روشناس کرائے ہیں۔ ان کے تنوع کا احصاء نا ممکن ہے۔ کہیں پتی برتا دیویاں ہیں تو کہیں چربانک بیویاں، کہیں جان قربان کرنے والے دوست ہیں تو کہیں غدار ہم نشیں، کہیں جونکوں کی طرح مردوں کا خون پینے والی طوائفیں ہیں، کہیں بھولی بھالی لڑکیاں، کہیں سرتے سیانے وزیر ہیں، کہیں اندھے مشیر، کہیں شراب کے رسیا ہیں، کہیں جوئے کے متوالے مختصر یہ کہ اس کی کہانیوں میں پیراھن حیات میں رنگا رنگ کے تار الجھے ہوئے ہیں۔

اردو میں مشہور ترین داستانیں یہ ہیں: باغ و بہار، فسانۂ عجائب، بوستان خیال، داستان امیر حمزہ، طلسم ہوشربا، لیکن سچ پوچھئے تو جن تالیفات میں داستان نگاری اپنے عروج پر پہنچی ہوئی نظر آتی ہے۔ وہ داستان امیر حمزہ کے سلسلے کی وہ سات جلدیں ہیں۔ جنہیں طلسم ہوشربا کے نام سے پکارا جاتا ہے۔ ان میں بھی پہلی چار جلدوں کا رنگ اتنا شوخ نہیں لیکن پانچویں، چھٹی اور ساتویں جلد پلاٹ کے تناسب، قوت بیانی، کردار نگاری اور واقعہ نگاری کے اعتبار سے اپنی نظیر آپ ہیں۔ اگرچہ اصل داستانیں

فارسی میں تھیں۔ لیکن داستانوں کے مولفوں نے بجائے ترجمہ کرنے کے اصل داستان میں اضافے بھی کئے۔ خاص طور پر طلسم ہوشربا کی جلد پنجم میں حجرہ ہائے ہفت بلا خالص تخلیقی متاع ھیں کسی ایرانی یا ھندی داستان میں ان حجروں کے مہیب ساکنوں کا یہ بیان نہیں ملتا۔ بہر حال باغ و بہار، فسانہ عجائب، داستان امیر حمزہ اور طلسم ہوشربا کے مطالعہ ھی سے ان کے انتقاد کے اصول بھی مستخرج کئے جاسکتے ھیں۔ اس کی وجہ یہ ھے کہ اور کسی زبان میں ایسی داستانوں کا سرے سے وجود ھی نہیں۔ جسطرح ارسطو نے ایران کے المیہ نگاروں کی تخلیقات کو سامنے رکھ کر انتقاد کے اصول متعین اور مستخرج کئے تھے۔ اردو داستانوں کا نقاد ھی صرف یہ کر سکتا ھے کہ رامائن، مہابھارت، کتھا سرت ساگر، بوستان خیال، داستان امیر حمزہ اور طلسم ہوشربا کے مطالب کا بغور مطالعہ کرنے کے بعد انتقاد کے اصول مستخرج کرے۔ یہ اصول اس مفروضے پر قائم ہونگے کہ طلسم ہوشربا داستان سرائی کا نکتہ عروج ھے اور مہابھارت اور رامائن بر صغیر ھند کی داستان سرائی کا نکتہ آغاز، بالفاظ دیگر اردو داستانوں کے پرکھنے اور آنکنے کے اصول مقرر کرتے وقت سنسکرت کی پرانی داستانوں الف لیلیٰ اور فارسی کے ھزار افسانہ کے مطالب کو بھی ملحوظ خاطر رکھا جائے گا۔ کہ یہ نہ کہا گیا تو انتقاد یکرخا ھو جائے گا اور پڑھنے والا داستانوں کی روایت کی اھمیت سے بے خبر رہے گا۔

اچھی داستانوں کے خصائص کم و بیش یہ ھوتے ھیں:

(۱) داستان سرا کسی عہد یا کسی زمانے کے معاشرتی کوائف کی ترجمانی کرتا ھے اور اپنی داستان کے افراد کو اسی معاشرے کے

نظام نسبتی میں رکھ کر مشخص کرتا ہے۔ معاشرے کی تصویر کشی میں قوت بیان کی ضرورت تو ہوتی ہی ہے مطالعہ کی وسعت اور مشاہدے کی گہرائی بھی بہت ضروری ہے۔ اس تصویر کشی کے سلسلے میں کبھی تو داستان سرا تفصیل و اطناب سے کام لیتا ہے۔ اور جزیات کا استقصا کرتا ہے۔ مثلاً ضیافت کا ذکر آیا تو رنگا رنگ کے کھانے اس طرح گنوائے گئے کہ باید و شاید ۔ کبھی یوں بھی ہوتا ہے کہ داستان سرا جزئیات کے استقصا کی بجائے تصویر کشی میں صرف ان عناصر کا ذکر کرتا ہے جو ضروری ہیں۔ اور جن سے ملکر معاشرے کی کسی پہلو کی عکاسی ہوتی ہے۔ اس صورت میں وہ اپنے ذوق سلیم سے کام لیکر صرف معنی خیز جزئیات کا انتخاب کرتا ہے۔

(۲) معاشرت کی کامیاب ترجمانی اس وقت تک ممکن نہیں جب تک داستان سرا فطرت انسانی کا نباض نہ ہو۔ ظاہر ہے کہ داستان میں معاشرت کی تفصیل افراد قصہ کی رفتار و گفتار کے ذریعے نمایاں ہوتی ہے۔ داستان سرا کے لئے لازم ہے کہ وہ مختلف طبقات کی اجتماعی خصوصیات سے بھی آگاہ ہو۔ اور اپنے افراد داستان کے انفرادی کوائف کو بھی ملحوظ رکھے تاکہ افراد قصہ صحیح طور پر معاشرت کا جزو بھی معلوم ہوں۔ لیکن اپنی زندگی علیحدہ بسر کرتے ہوئے بھی نظر آئیں بالفاظ دیگر فرد اور معاشرے میں انسان اور اس کے ماحول میں جو رابطہ ہوتا ہے۔ داستان نگار اس کی تمام نزاکتوں اور دلالتوں سے باخبر ہوتا ہے۔ اور اپنے کردار اس طرح تخلیق کرتا ہے کہ وہ جیتے جاگتے انسان معلوم ہوں۔ تاکہ ہم ان کی زندگی میں دلچسپی لینا شروع کر دیں اور ان کی کیفیات اور جذبات سے متاثر ہونے لگیں۔ کردار نگاری اور افراد قصہ کا

تشخص بڑا مشکل فن ہے۔ کچھ ادھر کا بھی اشارہ ہوتا ہے تو یہ مبہم سر ہوتی ہے۔ کبھی تو ایسا ہوتا ہے کہ مصنف کردار کے متعلق تفصیلات کا انبار لگا دیتا ہے۔ لیکن کردار بے جان موم کی پتلی معلوم ہوتا ہے ۔اور کبھی ایسا ہوتا ہے کہ محض دو تین فقروں میں جیتا جاگتا ، ہنستا بولتا کردار پردہ الفاظ کے پیچھے سے جھانکتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ مکالمات کردار نگاری میں بہت اہم حصہ رکھتے ہیں کہ گفتگو کے اسلوب اور انداز سے کرداروں کے خصائص پر روشنی پڑتی ہے۔

(۳) معاشرے کی تصویر اور کردار نگاری کی اہمیت اپنی جگہ مسلم ہے۔ لیکن یہ بات ملحوظ رہنی چاہئے کہ داستان اصلاً ایک قصہ ، کہانی یا افسانہ ہے۔ اس میں واقعات برابر موسیقی کی سروں کی طرح چڑھتے ہوئے نظر آنے چاہئیں۔ تاکہ پڑھنے والے کی دلچسپی برابر قائم رہے۔ داستان کا یہ عنصر جسے قصہ پن ، کہانی پن یا داستانیت کہا گیا ہے۔ داستان کی جان ہے۔

(۴) داستانوں میں عام دنیا کے برخلاف خیال ایسی دنیا تخلیق کرتا ہے جہاں حرماں زدہ انسانوں کی تمام تمنائیں پوری ہوتی ہیں یہاں کردار معیاری اور مثالی ہوتے ہیں۔ حسن کی نیرنگی ہوشربا ہوتی ہے۔ عشق کی رنگا رنگی نہایت دلفریب پیرائے میں دکھائی جاتی ہے۔ نیک انسانوں پر مصیبتیں نازل ہوتی ہیں لیکن آخر کار تقدیر کوئی روپ دھار کر ان کی تمام مصیبتوں کو رفع کر دیتی ہے۔ داستانوں کے کردار الوالعزم اور مبہم جو ہوتے ہیں۔ حاتم کسی دوسرے شخص کے عشق کو کامیابی عطا کرنے کے لئے کوہ ندا کا حال دریافت کرنے جاتا ہے۔ عام دنیا میں جو خود غرضی ،

نفسا نفسی اور افرا تفری دکھائی دیتی ہے۔ داستانوں کی دنیا اس سے خالی ہوتی ہے۔ داستانوں کی دنیائے خیال میں خیر و شر کے معرکہ میں ہمیشہ خیر کی فتح ہوتی ہے۔ یوں کہنا چاہئے کہ داستانوں کی دنیا وہ خواب کی دنیا ہے جو ہر انسان اپنے وجود باطنی میں آباد کئے رکھتا ہے۔ ظاہر ہے کہ خواب کی دنیا کے قوانین معمولی دنیا سے مختلف ہوتے ہیں۔ لیکن ہوتے ضرور ہیں۔ اصل اصول یہ ہے کہ پڑھنے والے کو یہ شعور ہوتا ہے۔ کہ میں بھی داستان کا ہیرو بن سکتا ہوں۔ میں بھی یہ کارنامے سر انجام دے سکتا ہوں۔ مجھ پر بھی نازنینیں مر سکتی ہیں۔ میں بھی ایسے حیرت انگیز کام کر سکتا ہوں کہ دنیا عش عش کر اٹھے۔ حرمان زندگی کا درمان دریافت کرنا انسان کے لئے اس قدر ضروری ہے کہ آجکل کے افسانہ نگار بھی نئے اسلوب و انداز میں ایسی چیزیں لکھتے ہیں جن سے معلوم ہوتا ہے۔ کہ انسان اپنی خواب کی دنیا میں کس طرح زندگی بسر کرتا ہے۔ اس سلسلے میں مشہور امریکی مزاح نگار تھربر کا افسانہ ''والٹر مٹی کی حیات خفیہ،، ایک کارنامہ ہے۔ اس چھوٹے سے افسانے میں والٹر مٹی اپنے آپ کو کبھی کسی جہاز کا کپتان دار پاتا ہے۔ کبھی ایک کامیاب سرجن۔ کبھی اسے موت کی سزا دی جاتی ہے اور وہ سپاہیوں کے سامنے ایک فاتحانہ انداز میں کھڑا مسکراتا ہوا اپنی جان۔ جان آفریں کے سپرد کرتا ہے۔

ہوتا صرف یہ ہے کہ مٹی کی بیوی خرید و فروخت کر رہی ہے۔ اس دوران میں مٹی خواب کی دنیا میں داخل ہوکر تمنا کے قصر تعمیر کرتا ہے۔ اور جو چیزیں اسے حاصل نہیں ہو سکی تھیں۔

انہیں بہ جبر و قہر حاصل کرتا ہے۔ یہ چار پانچ صفحے کا مختصر افسانہ ہے۔ لیکن عصر حاضر کے انسان کے تحصر و حرماں کی اتنی اچھی تصویر راقم السطور نے کم دیکھی ہے۔[1]

مختصر یہ کہ داستانوں میں حرمان کا احساس مطلقاً نہیں ہوتا۔ آپ جو چاہتے ہیں حاصل کر سکتے ہیں۔ تقدیر خسرو پرویز کے ترنج زر کی طرح آپ کی مٹھی میں ہوتی ہے۔ کہ جو شکل آپ اسے چاہیں دے لیں۔ یہی داستان کی دلچسپی کا راز اور یہی اس کی ابدی مقبولیت کا سبب ہے۔

(۵) داستانوں میں ما فوق الفطرت عناصر کا استعمال صناعانہ چابکدستی سے کیا جاتا ہے۔ کردار جن ہوں یا بھوت، دیو ہوں یا پری اصلاً اور احساساً انسان ہوتے ہیں۔ داستان سرا کی شعبدہ گری کا راز یہ ہے کہ وہ ما فوق الفطرت کے عنصر کی تفصیلات عین فطرت کے مطابق دیتا ہے۔ چنانچہ ہم خلاف واقعہ ما فوق الفطرت بات کو تو بھول جاتے ہیں۔ لیکن اس کی تفصیلات جو مطابق فطرت ہوتی ہیں یاد رہ جاتی ہیں۔ مثال کے طور پر طلسم ہوشربا میں بہار کہ مشہور ساحرہ ہے۔ گلدستہ سحر مارتی ہے۔ فوراً ایک باغ سحر وجود میں آتا ہے۔ اب داستان سرا اپنی قوت بیانیہ سے کام لیکر اس باغ کی تصویر ایسی کھینچتا ہے کہ ہم ہر پھول کا رنگ دیکھتے ہیں ۔ ہوا کے جھونکوں کی مہک ہم تک پہنچتی ہے۔ جو شخص مسحور ہوتا ہے۔ اس کا بیان بڑی کاریگری سے کیا جاتا ہے۔

مختصر یہ کہ ہم یہ تو بھول جاتے ہیں کہ یہ باغ سحر کبھی

۱۔ تھربر کی تصانیف کا انتخاب لیو یارک ۔ ''والٹر مٹی کی حیات خفیہ''۔

وجود میں آ ھی نہ سکتا تھا لیکن یہ بات ہمیں یاد رہ جاتی ھے کہ باغ کتنا خوبصورت تھا - پھول کتنے رنگین اور وھاں کی فضا کتنی دل پذیر تھی -

اسی طرح بھوتوں اور پریتوں ، جنوں اور پریوں کی زندگی کی تصویر اس طرح کھینچی جاتی ھے کہ وہ بھی ہماری طرح زندگی کے دکھ درد ، سوز و ساز اور سوگ بروگ سے متاثر ھوتے ھیں- اس تعصب کی تصویر اتنی مطابق فطرت ھوتی ھے کہ ھمیں یہ یاد نہیں رھتا کہ اس کردار کے سر پر سینگ بھی تھے صرف یہ یاد رہ جاتا ھے کہ اس کے دل میں بھی محبت پھول کی مہک کی طرح رسی بسی ھوئی ھے- اس نے بھی حرمان حیات کی تلخی چکھی ھے اس کے وجود معنوی کے زخموں سے بھی مایوسی اور ناکامی کا زھر ٹپکا ھے-

(٦) داستانوں کے کردار الوالعزم اور مہم جو ھوتے ھیں- وہ اعلیٰ ترین اخلاقی اقدار کو ملحوظ خاطر رکھتے ھیں ان کو زندگی بسر کرتے دیکھ کر خود انسان کے دل میں زندگی بسر کرنے کا سلیقہ اور حوصلہ پیدا ھوتا ھے یہ درست ھے کہ ایسے کردار انسان کو اکثر دنیا میں نظر نہیں آتے- لیکن یہ وہ کردار ھیں جنھیں انسان دیکھنا چاھتا ھے- بلکہ سچ پوچھئے تو داستان پڑھنے والا موقع محل کے مطابق اپنے آپ کو ھر کردار کا مثنیٰ سمجھنے لگتا ھے- اسے یوں محسوس ھوتا ھے- جیسے داستان کے کردار مہمات سر نہیں کر رھے ھیں خود سفر حیات کو اس طرح طے کر رھا ھوں کہ دنیا عش عش کر اٹھی ھے-

حقیقت یہ ھے کہ اردو داستانوں کے انتقاد کے سلسلے میں

کلیم الدین احمد نے طلسم ہوشربا پر جو کچھ لکھا ہے وہ بصیرت ژرف نگاہی اور گیرائی کے اعتبار سے بے مثال ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ ان کے انتقادی فیصلوں میں کبھی کبھی جھنجھلاہٹ کا سا رنگ پیدا ہوتا ہے۔ لیکن طلسم ہوشربا پر انہوں نے جو کچھ لکھا ہے۔ اس میں اعتدال اور توازن بیشتر ملحوظ خاطر رہا ہے۔

ان کا خیال ہے کہ طلسم ہوشربا کا انتخاب شائع ہونا چاہئے تا کہ غیر ضروری چیزوں کی بھرمار سے اور مختلف کوائف کی تکرار سے جو برا اثر مرتب ہوتا ہے وہ نہ ہونے پائے۔ ایک ایسا انتخاب شائع ہو چکا ہے لیکن افسوس سے کہنا پڑتا ہے۔ کہ اس سے طلسم ہوشربا کی خوبیاں اجاگر نہیں ہوئیں۔ کم از کم اس تصنیف کی مجموعی حیثیت کا اندازہ لگانا اس انتخاب کے ذریعے ناممکن ہے۔ راقم السطور کا خیال ہے کہ یہ داستانیں اپنی اصلی صورت ہی میں باقی رہیں۔ تو ان کی صحیح قدر و قیمت متعین کی جا سکتی ہے۔

کلیم الدین احمد لکھتے ہیں۔

''جب ہم اس داستان کو پڑھتے ہیں تو اپنے کو کسی دوسری دنیا میں پاتے ہیں ۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اپنی روح کو کسی سرحد سے گزر کر ہم ایک ایسے مقام پر جا پہنچے ہیں ۔ جو اجنبی سا ہے۔ جس سے ہم پہلے نا آشنا تھے ۔ جہاں ہر شے نئی حیرت انگیز اور پر اسرار معلوم ہوتی ہے۔ اس سلطنت کی سرکار نئی ہے ۔ قوانین نئے ہیں۔ ساری فضا انوکھی ہے۔ لیکن ساتھ ساتھ یہ چیزیں جانی بوجھی بھی ہیں ۔ شروع میں اچنبا تو ضرور ہوتا ہے۔ لیکن آہستہ آہستہ ہماری حیرت مٹنے لگتی ہے۔ اور ہم مختلف چیزوں کو پہچاننے لگتے ہیں ۔ گویا کبھی پہلے سینکڑوں برس پہلے

اپنی روح اس دنیا میں بستی تھی - یا کبھی اس نے اس ملک کی سیر کی تھی - لیکن اسے مدت ہوئی اور زمانے کی رفتار ، وقت کی پرواز نے جاتے ہوئے نقوش کو دل سے بھلا دیا تھا - مگر نقوش یک قلم مٹنے نہ پائے تھے - حافظے میں محفوظ تھے - اور پھر ابھر آئے - یا ایسی کیفیت ہوتی ھے جیسے کسی نے کوئی دلچسپ خواب دیکھا ہو - اور یکایک وہ خواب حقیقت سے بدل گیا ہو - اور اس کی جاگی ہوئی آنکھوں کے سامنے کھڑا مسکرا رہا ہو..........

ھماری زندگی کی بے رنگی اور ھماری بے اطمینانی مسلم ھے - بوقلمونی تجربات پر ھمیں دسترس نہیں - جو تمنائیں دل میں ابھرتی ھیں - جو الوالعزمی دماغ محسوس کرتا ھے - جو اطمینان روح ڈھونڈتی ھے وہ اس دنیا میں میسر نہیں - زندگی بے درد ، بیکار اور بے معنی معلوم ہوتی ھے - اسکی بیرنگی یکسانی ، بے لطفی وبال جان ہو جاتی ھے اس لئے کسی راہ نجات کی تلاش ہوتی ھے اور یہ راہ نجات ھمیں وہ دوسری زندگی دکھاتی ھے جو ھم اپنی چوبیس گھنٹے والی زندگی کے ساتھ ھی ساتھ بسر کرتے ھیں - یہ دوسری زندگی زیادہ رنگین اور متنوع اور دلچسپ ہوتی ھے - یہ محدود نہیں ہوتی - اس کی وسعت کی کوئی انتہا نہیں ہوتی یہاں ھماری ساری تمنائیں اور الوالعزمیاں پھلتی پھولی ھیں - یہاں ھماری روح سکون کامل محسوس کرتی ھے اور یہ زندگی مہمل و بے معنی نہیں ہوتی اس میں معنی خیزی ہوتی ھے - لطافت ہوتی ھے - حقیقی مسرت ہوتی ھے - اسے خیالی زندگی یا خواب کی زندگی کہتے ھیں - اس میں ایک تازگی و شادابی ہوتی ھے ایک جان ہوتی ھے جو روزمرہ کی زندگی میں میسر نہیں -

ہر شخص کو اتنی فرصت نہیں ہوتی اور اتنی طاقت بھی نہیں ہوتی

کہ وہ اسی خیالی زندگی کو اس کی ساری نیرنگیوں دلچسپیوں ، لطافتوں کے ساتھ اپنے تخیل کے مدد سے بسر کر سکے ۔ روزانہ فرائض اسے اس قدر منہمک رکھتے ہیں ۔ محنتیں اور پریشانیاں اس کا اس قدر خون چوس لیتی ہیں کہ اس میں زیادہ سکت باقی نہیں رہتی اور وہ صرف چند لمحوں کیلئے اس دوسری زندگی کی روح فزا لطافتوں سے متمتع ہو سکتا ہے اور یہ حظ بھی نامکمل اور غیر تشفی بخش ہوتا ہے ۔ گویا وہ اس زندگی کی جھلک سے آشنا ہوتا ہے لیکن پردہ اٹھا کر اسکی رعنائیوں سے محظوظ نہیں ہو سکتا اور اطمینان کے ساتھ اس کے حسین گلی کوچوں میں چل پھر نہیں سکتا اگر سکت ہو بھی تو اکثر اس کے تخیل میں یہ زور نہیں ہوتا کہ وہ اسے کامل تشفی دے سکے ۔ بہر کیف ہر شخص نے اس دنیا کی جھلک دیکھی ہے اور شاید اس سے باضابطہ روشناس ہونا چاہتا ہے ۔ یہ تمنا ''طلسم ہوشربا'' کے ذریعہ برآتی ہے ۔ ''طلسم ہوشربا'' میں یہ دوسری زندگی اپنی جملہ نیرنگیوں ، لطافتوں اور رعنائیوں کے ساتھ مسکراتی ہے اور ہمیں دعوت نظارہ دیتی ہے ۔ اس دوسری دنیا میں اپنی معمولی دنیا کی جانی ہوئی چیزوں کی تلاش دانشمندی سے بعید ہے ۔ اس دوسری زندگی میں اپنی معمولی زندگی کی پریشاں کن مشکلیں کہاں سے آئیں ؟

اگر یہ بات تسلیم کر لی جائے اور اس سے انکار ممکن نہیں کہ ''طلسم ہوشربا'' خواب کی دنیا ہے اس میں خیالی زندگی خواب کی زندگی کی تصویر کشی ہے تو پھر اسے واقعیت اور حقیقت کے معیار سے جانچنا غلط ہے ۔ مطلب یہ نہیں کہ یہاں واقعیت اور حقیقت سے یک قلم کنارہ کشی اختیار کی گئی ہے ۔ اس میں ''واقعیت و حقیقت'' ہے لیکن نفسیاتی جس کا بیان ہو چکا ہے ۔ ہاں تو ''طلسم ہوشربا''

خواب کی دنیا ہے اس لئے یہاں کے اصول و قوانین مختلف ہیں اور پہلے یہ کچھ اجنبی اور حیرت انگیز نظر آتے ہیں۔ یہاں ہر شے کی وضع تراش خراش انوکھی، ہرپھول کا رنگ نیا۔ غرض جو چیز ہے وہ ایک نرالا بانکپن رکھتی ہے۔ لیکن حیرت کے بعد ہمیں اسکا احساس ہوتا ہے کہ یہ جگہ دیکھی ہوئی ہے اور یہ لوگ جانے ہوئے ہیں کیونکہ ''طلسم ہوشربا'' میں اس خواب کی زندگی نے جسے ہم چند لمحوں کے لئے بسر کرتے ہیں۔ جس کی ہم نامکمل جھلک دیکھا کرتے تھے اس خواب نے حقیقت اور پائیداری کا جامہ پہن لیا ہے۔ اور ہمارا استعجاب دراصل صرف اس وجہ سے ہے۔ اب وہ زندگی حباب کی طرح نازک، اجل درکنار نہیں بلکہ پہاڑ کی طرح ٹھوس، اٹل اور پائیدار ہو گئی ہے۔

جس دنیا میں ہم بستے ہیں وہاں زندگی پابند ہے۔ زنجیروں میں جکڑی ہوئی ہے۔ تنگ و تاریک زنداں میں مقید ہے۔ ''طلسم ہوشربا'' میں زندگی اس قید و بند سے آزاد ہے۔ سمندر کی موجوں کی طرح ہوا پر اڑنے والے بادلوں کی طرح، تیز و تند ہواؤں کی طرح، شہاب ثاقب کی طرح آزاد ہے، یہاں کوئی ہر روز کا معمول نہیں، کوئی مقررہ دستورالعمل نہیں، یہاں ہر روز ایک ہی قسم کے فرائض کی انجام دہی فرض نہیں، یہاں ایک ہی قسم کے کام کی روزانہ تکرار بے لطفی اور تنگ دلی کا سبب نہیں ہوتی۔ یہاں ہماری امنگوں، ہمارے حوصلوں کو ٹھکرا نہیں دیا جاتا۔ غرض اس دنیا میں وہ روح فرسا چیزیں نہیں جن سے زندگی وبال جان ہو جاتی ہے۔ غیر متوقع واقعات اس دنیا کا قانون ہیں۔ حیرت انگیز کرشمے آئے دن ہوتے رہتے ہیں۔ یکسانی کے بدلے بوقلمونی۔ حیرت انگیز ناقابل یقین بوقلمونی ہے ہر

روز ہر ساعت ہر لحہ کچھ نہ کچھ ہوتا رہتا ہے اور جو کچھ ہوتا ہے وہ دلچسپ اور عجیب ہوتا ہے۔ نئے تجربات کا دروازہ کھلا ہوا ہے جس سے رنگینی اور دلچسپی میں اضافہ ہوتا ہے یعنی یہاں زندگی ایک چمکتا ہوا قوس قزح ہے جس کے حسن میں ہونیوالے طوفان اضافہ کرتے ہیں۔ طوفان تو آئے دن ہوتے ہی رہتے ہیں لیکن یہ قوس قزح مٹتا نہیں بلکہ الگ اوپر اٹل برابر نظر آتا ہے اور یہ طوفان اس کے مختلف رنگوں کو زیادہ رنگین اور چمکیلا بنا دیتا ہے۔

بہر کیف ''طلسم ہوشربا'' میں زندگی آزاد اور رنگین اور چمکیلی ہے۔ یہاں الوالعزمی کا میدان ہے۔ جرأت اور ہمت و طاقت کی آزمائش ہے۔ امن و امان کے بدلے خطروں سے سابقہ ہے۔ اپنی ہمت اپنی قوت کے مطابق ہر شخص ناموری حاصل کر سکتا ہے۔ ہر شخص مختلف مہمیں، مشکل خطرناک مہمیں سر کر سکتا ہے۔ یہاں صلائے عام ہے کوئی روک ٹوک نہیں۔ جانب داری، ناانصافی نہیں۔ میدان سامنے ہے ہر شخص اپنی شجاعت و طاقت آزماتا ہے اور اپنی شجاعت و طاقت کا صلہ پاتا ہے اور اپنی ذاتی خوبیوں، اپنے زور بازو سے بلند مرتبہ حاصل کرتا ہے۔ ملک و مال کسی کی ملکیت خاص نہیں اگر کوئی نااہل ہے تو پھر بہت جلد وہ اپنا ملک کھو بیٹھتا ہے اور اسے اپنے مال سے دستبردار ہونا پڑتا ہے۔ یہ دنیا تنگ نہیں، محدود نہیں اس لئے اس کی گنجائشیں کبھی ختم نہیں ہوتیں اور الوالعزمی، بلند حوصلگی کے اظہار اور تشفی کیلئے کبھی نہ ختم ہونیوالے مواقع کا سلسلہ جاری رہتا ہے۔ ایک تخت پر قبضہ کرنے کے بعد دوسرے ملک پر نظر پڑتی ہے۔ ایک ظالم کو شکست دے کر دوسرے ظالم کی طرف توجہ ہوتی ہے۔ ایک طلسم فتح کرنے کے بعد دوسرے طلسم

سے سابقہ پڑتا ہے اس لئے یہ ڈر نہیں کہ یہ سلسلہ ختم ہو جائے گا اور پھر عالی ہمتی کے اظہار کا رستہ محدود ہو جائے گا۔ ایک اسد، ایک ایرج، ایک نورالدھر کے آگے تیمور لنگ۔ سیزر۔ نپولین۔ ہٹلر کی کوئی حقیقت نہیں۔ اس دنیا میں بس ایک ھی تیمورلنگ، ایک سیزر، ایک ھی نپولین، ایک ھی ہٹلر ہے۔ دوسروں کو مواقع نہیں ملتے۔ ان کی تمنائیں دل کی دل میں ھی رہ جاتی ھیں وہ کبھی پھولتی پھلتی نہیں لیکن ''طلسم ہوشربا'' میں ہر شخص اسد یا ایرج یا نورالدھر ہو سکتا ہے۔ سب کے لئے راستہ برابر کھلا ہوا ہے۔

یہ نہ سمجھنا چاہئے کہ ''طلسم ہوشربا'' میں صرف شجاعت، زور و طاقت کا امتحان ہے اور یہاں ہر شخص صرف خطرناک زندگی بسر کر سکتا ہے۔ زندگی خطرناک ہے اور اس لئے دلچسپ ہے پھسپھسی اور بے لطف نہیں لیکن زندگی کا یہی ایک رخ نہیں ایک دوسرا لطیف نرم و ملائم پہلو بھی ہے۔ اگر ہم جنگ کا استعارہ جاری رکھیں تو یہاں دوسری قسم کی مہمیں بھی ھیں یعنی عشق کی اور یہ مہمیں بھی کسی خاص فرد کی جاگیر نہیں اور ان کا سلسلہ بھی برابر جاری رہتا ہے اور یہ سلسلہ کوئی علیحدہ چیز نہیں یہ دوسرے سلسلے کے ساتھ اس طرح گوندھا ہوا ہے کہ دونوں کو ایک دوسرے سے علیحدہ کرنا ممکن نہیں۔ ہاں تو عشق کی مہمیں بھی ھیں اور کیسی ایک طرف شجاعت کی آزمائش ہے تو دوسری جانب محبت کا، جوانی کا، جوانی کی امنگوں کا امتحان ہے، جذبات کا اظہار ہے، جذبات کی کشمکش ہے، ولولہ ہے، جوش ہے، جنت سامان مسرت ہے، تمنائیں ھیں، حسرتیں ھیں، بے تابیاں ھیں، ناکامیاں اور ناامیدیاں ھیں غرض جذباتی دنیا بھی وسیع ہے اور ذاتی تجربات۔ ہر قسم کے جذباتی

تجربات کا ایک بڑھتا ہوا سلسلہ جاری ہے اور وہ تنگی، کمی، معاشرتی قوانین کی بندش نہیں جو ہماری تمناؤں کو اس دنیا میں بارور نہیں ہونے دیتی۔ حسینان جہاں کی کمی نہیں۔ ایسے جانان و دلفریب رہزن صبر و شکیب، غارت گر متاع خرد و ہوش یہاں ملتے ہیں اور اس کثرت سے ملتے ہیں کہ جس کی مثال کبھی نہ دیکھی ہوگی۔ ہمت شرط ہے۔ پھر دامن کو گلہائے مراد سے بھرنا کوئی مشکل نہیں۔ گلہائے رنگا رنگ سے اس چمن کی زینت ہے اور گل چینی اپنا کام ہے سبھی پھول اپنے ہیں۔ ایک ملکۂ مہ جبین الماس پوش پر اسد کو قناعت کرنے کی ضرورت نہیں ہوتی۔ ملکہ لالان خون قبا اور کتنی مہ جبینیں اسد کی جذباتی دنیا کی تزئین کا سامان ہیں۔

رزم کی اگر خواہش ہے تو ہمیں گوے و ہمیں میدان۔ کوئی شے مانع نہیں، بزم کی طرف میلان ہے تو سامان عیش و عشرت دعوت نظارہ دیتے ہیں۔ کہیں جنگ کا ہنگامہ ہے، میدان کارزار ہے، خونی کشمکش ہیں، پہلوانان پیل تن اور بہادراں صف شکن کا جماؤ ہے، کسی طرف معشوقاں عاشق خصال کا جھمگٹا ہے، عشق کی کارفرمائیاں ہیں، کبھی میدان جنگ و جدل ہیں، جرأت کا امتحان ہے تو کبھی عشق کی بھول بھلیاں ہیں، حیرانی و پریشانی ہے، گردش لیل و نہار کے نقشے ہیں، ابھی عیش و عشرت کا سامان ہے تو ابھی رنج و الم، درد و مصیبت کی دشوار گذار گھاٹیوں سے گذرنا ہے۔ بدلنے والے مناظر بھی ہماری آنکھوں کو مسرت بخشتے ہیں۔ یہاں بھی تنوع کی کمی نہیں کہیں ایسا خوفناک صحرا ہے جسے دیکھ کر فرشتے بھی پناہ مانگیں تو کہیں ایسا سبزہ زار، ایسے پھول کھلے ہوئے ہیں جو اپنے رنگ و بو نئی زندگی عطا کرتے ہیں۔

نئی زندگی عطا کرتے ہیں :-

لکھی جو اے جاہ داستاں یہ عجب مزے کی حکایتیں ہیں
کہیں ہے جنگ و جدل کا سامان کہیں ہے عیاریوں کا چرچا
کسی جگہ پہ صفت مکاں کی کہیں پہ تعریف شہر کی ہے
کہیں پہ آمد ہے لشکروں کی کہیں لڑائی کا ہے سراپا
کہیں ہے نیرنگی طلسمی کہیں ہے اس میں بیان جادو
کہیں ہے وصف بہار گلشن کہیں بیان صفات صحرا
کہیں ہے جھگڑا جو عاشقوں سے تو نازنینوں کی پیاری باتیں
کہیں سراپا ہے حسن دلبر کہیں ہے میلے کا اس میں جلسہ
کہیں کسی پر کوئی ہے عاشق تو لطف الفت لکھا گیا ہے
بیان ھجرت جو کوئی دیکھے تو غم کا سامان لکھا ہے کیا

تعلی بر طرف ، طلسم ہوشربا میں تنوع ہے۔ ہماری تفریح کا بے شمار سامان ہے۔ لیکن یہ تنوع ، یہ ساز و سامان اہم نہیں۔ جنگ و جدل کا سامان ''عیاریوں کا چرچا'' مکان کی صفت ، شہر کی تعریف ، لشکروں کی آمد ، لڑائی کا سراپا ، طلسم کی نیرنگی ، جادو کا بیان ، ''وصف بہار گلشن'' یا ''بیان صفات صحرا'' عاشقوں سے جھگڑا ، نازنینوں کی پیاری باتیں ، حسن دلربا کا سراپا ، میلے کا جلسہ الفت کا لطف ، غم کا سامان یہ چیزیں اہم نہیں۔ اصل یہ ہے کہ یہاں ہم اپنی خشک ، سادہ اور بیرنگ زندگی کی خشکی ، سادگی بیرنگی سے نجات پا لیتے ہیں۔ زندگی کی تنگی وسعت سے، مجبوری آزادی سے بدل جاتی ہے۔ یہاں زمین سخت اور آسمان دور ہیں۔ اگر ہو بھی تو زمین کو نرم بنا سکتے ہیں اور آسمان کو نزدیک کھینچ لا سکتے ہیں۔

یہ بھی فطرت کا تقاضہ ہے کہ کوئی شخص اپنی زندگی سے مطمئن نہیں رہتا۔ اسے ہر قسم کا آرام میسر ہو مال و دولت، جاہ جلال سے اسے بہت کچھ حاصل ہو۔ ساری دنیا اس کی قسمت پر رشک کرے۔ لیکن وہ کامل اطمینان کی زندگی نہیں بسر کرتا۔ وہ سمجھتا ہے کہ اس نے اپنے جملہ اوصاف سے صحیح مصرف نہیں لیا۔ کتنے اچھے مواقع آئے۔ جن سے اس نے فائدہ نہیں اٹھایا۔ اور کتنی ایسی باتیں اس نے کہیں۔ جن سے پرہیز لازم تھا۔ غرض وہ سمجھتا ہے کہ زندگی کے دو راہے میں وہ غلط رستہ پر چل کھڑا ہوا۔ اس لئے شعور یا غیرشعوری طور پر وہ چاہتا ہے کہ اسے پھر ایک مرتبہ موقع مل جائے اور وہ اپنی زندگی کو بہتر، زیادہ خوش گوار و اطمینان بخش بنا سکے۔ اگر وہ ڈپٹی مجسٹریٹ ہے تو اس کی تمنا ہے کہ وہ ہائی کورٹ کا جج ہو جائے۔ تو اس کی تمنا بر آئے گی۔ اس دنیا میں جو ہو چکا ہے وہ پتھر کی لکیر کی طرح مٹ نہیں سکتا۔ اگر ہم کسی غلط راستے پر چل کھڑے ہوئے۔ تو پھر ہم لوٹ نہیں سکتے۔ غالباً اگر ہمیں دوسرا موقعہ مل بھی جائے۔ تو کوئی فرق نہ ہوگا۔ بہرکیف ہر شخص کے دل میں اس قسم کی تمنا موجزن ہوتی ہے۔ اور یہ تمنا ''طلسم ہوشربا'' کی دنیا میں پوری ہو جاتی ہے۔ اس دنیا میں وہ نت نئی زندگی بسر کر سکتا ہے۔ ایک موقع کے بدلے اسے ہزار مواقع اپنی زندگی کو بدلنے، اسے بہتر بنانے کے ملتے ہیں۔ وہ اسد ہو سکتا ہے۔ عمر و عیار ہو سکتا ہے۔ افراسیاب ہو سکتا ہے۔ کوکب روشن ضمیر ہو سکتا ہے۔

ارسطو نے کہا تھا ٹریجڈی ہمیں جذبات کی زیادتی اور شدت سے نجات دیتی ہے۔ درد مندی اور خوف کے ذریعے سے ہمیں جذبات

کی زیادتی اور شدت سے نجات ملتی ہے۔ اور ہماری طبیعت ہلکی ہو جاتی ہے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ زندگی، روز مرہ کی زندگی، ایسی بے لطف، یکساں ڈھیلی ہوتی ہے کہ جذبات کی زیادتی اور شدت کی نوبت ہی نہیں آتی - دل جذبات سے لبریز نہیں تقریباً خیالی ہوتا ہے۔ اس لئے ٹریجڈی یا کسی صنف ادب سے جذبات کی اصلاح نہیں ہوتی - ایک انگریز نقاد نے لکھا ہے - کہ ٹریجڈی روزہ نہیں روزی ہے - دعوت ہے اسی طرح ''طلسم ہوشربا،، معمولی کھانا نہیں - ایک عظیم الشان دعوت - ایک شاہی دعوت ہے اور شاہان جہاں کے لائق - ہر چیز کی افراط ہے۔ کسی شے کی کمی نہیں - اور پھر چند خوش قسمت لوگوں کے لئے نہیں بلکہ یہ دعوت دعوت عام ہے۔

ادب زندگی کی عکاسی کا دوسرا نام نہیں - ارٹسٹ نقال نہیں - وہ زندگی کی نقل نہیں اتارتا - اس کی حساس طبیعت باریک بین آنکھیں جب اپنے گرد و پیش دیکھتی ہیں - تو اسے ایک قسم کی بے اطمینانی ہوتی ہے۔ ہر طرف اسے بے ترتیبی، بد نظمی نا موزونیت و بد صورتی، تنگی، فشار، عدم تکمیل کی مثالیں نظر آتی ہیں - اور وہ ان نقائص کو رفع کرنا چاہتا ہے۔ وہ بے ترتیبی بد نظمی - ناموزونیت کے بدلے بہتر ترتیب، بہتر نظم، تناسب و موزونیت کے نمونے پیش کرتا ہے۔ وہ بدصورتی، عدم تکمیل سے منغض ہوکر ایک حسین اور مکمل دنیا کی تخلیق کرتا ہے - وہ تنگی و فشار کو وسعت آزادی سے بدل دیتا ہے ''طلسم ہوشربا،، میں بھی اس قسم کی کوشش عمل میں آئی ہے۔ یہاں یہی بے ترتیبی، بد نظمی، ناموزونیت کا نام و نشان نہیں - (صناعی کے نقائص سے اور یہ بہت ہیں - سردست بحث نہیں) یہاں

زندگی کی ایک بہتر ترتیب و تنظیم پیش کی گئی ہے۔ زندگی حسین، مکمل اور تشفی بخش ہے۔ تشفی بخش اس لئے کہ یہاں ہماری امگنیں ہماری تمنائیں۔ ہماری الوالعزمیاں کھلنے سے پہلے مرجھا نہیں جاتیں۔ وہ پھولتی پھلتی ہیں۔ اور ہمیں محرومیوں، شکستوں، مایوسیوں سے ہمیشہ سابقہ نہیں پڑتا۔ مکمل اس لئے کہ زندگی کے کسی پہلو کو بھی نظر انداز نہیں کرنا ہوتا۔ زندگی اتنی پیچیدگی، اپنی ساری نیرنگیوں کے ساتھ ترقی پاتی اور پروان چڑھتی ہے۔ حسین اس لئے کہ زندگی اپنے نقائص و حدود اپنی بد صورتی و ناموزونیت سے نجات پا کر ستاروں کی طرح چمکتی ہوئی نظر آتی ہے"۔.........

"طلسم ہوشربا" عجب مجموعہ اضداد ہے۔ ایک طرف تو اس میں تخیل کی آزاد جولانی ہے۔ طلسم ہے۔ طلسمی اشیاء ہیں۔ جادوگر ہیں اور عجیب و غریب جادو کے کرشمے ہیں۔ غرض ایک ایسی دنیا ہے۔ جسے ہماری جانی ہوئی دنیا سے کسی قسم کا لگاؤ نہیں۔ دوسری جانب اس آئینے میں واقعی اور حقیقی چیزوں کی جلوہ گری ہے۔ ایک مخصوص عہد کے طرز معاشرت کی تصویریں ہیں۔ مقامی رنگ ہے۔ تخیل کی بیباک خلاقی کے پہلو بہ پہلو اپنے گردوپیش کی دیکھی ہوئی چیزیں ہیں۔ اس تضاد سے "طلسم ہوشربا" میں کسی قسم کا نقص نہیں پیدا ہوتا اور نہ قارئین کی دلچسپی میں کمی ہوتی ہے۔ اور وجہ یہ ہے کہ یہاں ہم ایک ایسے عالم میں جا پہنچتے ہیں۔ جہاں ساری ضدیں مٹ جاتی ہیں۔ تلخی ہو یا کرختگی وہ میٹھے اور سریلے بول میں تبدیل ہو جاتی ہے۔

امیر حمزہ اور ان کے فرزند عرب کے باشندے ہیں اور ایک

حد تک وہ ان اوصاف کے حامل ہیں۔ جو عربوں کے ساتھ مخصوص ہیں۔ وہ جری بہادر ہیں۔ نڈر، بے مثل لڑنے والے، حمیت، فیاض، مہمان نوازی، یہ خوبیاں گویا انہیں کے لئے پیدا ہوئی ہیں۔ لیکن ان کی زندگی کا ایک مخصوص پہلو ہندی رنگ میں رنگا ہوا ہے۔ اور اس عہد کی یاد تازہ کرتا ہے۔ جب بادشاہوں، امیروں میں عیش پسندی آ گئی تھی۔ جب ہندوستان میں اسلامی سلطنت کے شیرازے بکھرنے لگے تھے اور جب جانبازی کی جگہ عیاشی نے لے لی تھی۔ وہ بھی کیا زمانہ تھا جب لوگوں کی رگیں ڈھیلی پڑ گئی تھیں۔ اور خون کی گرمی سرد ہو گئی تھی ''جہاں بانی''اور''جہاں بینی'' دونوں سے کوئی واسطہ باقی نہ رہا تھا اور جی کھول کر ''داد عشرت'' دی جاتی تھی۔ ''طلسم ہوشربا'' میں ''یہ شیران عرب'' بھی خوب ''داد عشرت'' دیتے ہیں۔ وہ جس سمت بھی نکل جاتے ہیں انہیں کوئی ملکہ شہزادی حسینہ مل جاتی ہے'' جس کی زلف رسا سنبل کے دھویں اڑاتی ہے۔ پیشانی میں اس کی وہ چمک کہ صدقہ جس پر آفتاب فلک۔ بھویں اس کی خمدار شمشیر دو دم جو کریں اشارے میں قتل عالم .... نرگس ان آنکھوں کو دیکھ کر آنکھیں چرائے اور غزال ختن صدقے ہو جائے.... لب لعلین پر لعل بدخشانی ہیرا کھائے۔ گوہر دندان کی چمک کے آگے موتی بے آبرو ہو جائے... رگ گلبرگ سے زیادہ تر پتلی اس کی کمر.... بارہ پندرہ برس کا سن، زیور الماس میں غرق، آنکھوں میں سرمہ لگا ہوا، ہونٹوں پر پان کا لاکھا جما ہوا، گلے میں موتیوں کا مالا، ماتھے پر افشاں چنی ہوئی، ہاتھوں میں مہندی لگی ہوئی، پور پور میں چھلے، ہاتھوں میں دست بند،

بازوؤں پر نور تن ، کانوں میں بالا ہلال کی طرح پڑا ، پاؤں میں گھنگھروں کی چھاگل . . . فطری طور پر شیر عرب اس حسینہ پر شیدا ہو جاتا ہے اور وہ حسینہ بھی اس شیر عرب پر مائل ہوتی ہے پھر کیا ہے ''دور جام بے دغدغہ نیرنگی ایام'' چل نکلتا ہے۔ بلکہ طوائفوں کو بلاتی ہے۔ اور ناچ گانا شروع ہوتا ہے۔ یعنی بجنسہ وہ سماں ہے۔ جو سلطنت مغلیہ کے زوال کے زمانہ میں ہر طرف نظر آتا تھا ۔

یہ پیش پا افتادہ بات ہے کہ اردو ادب میں ہندوستان کے مخصوص طرز معاشرت کی وجہ سے عشق کی داستان اگر اسے عشق بازی کے الزام سے بچایا جائے تو غیر فطری ہو جاتی ہے ہندوستان میں پردہ کا رواج ہے۔ اس لئے مرد عورت آزادانہ مل جل نہیں سکتے ۔ مرد جن عورتوں سے آزادی کے ساتھ مل سکتے ہیں ۔ وہ عموماً بیسوا ہوتی ہیں ۔ یا نیچے طبقے کی ۔ ''طلسم ہوشربا'' میں بھی داستان گو نے یہی دقت محسوس کی تھی ۔ اسلام میں پردہ ہے۔ لیکن جس قسم کا پردہ ''طلسم ہوشربا'' میں رائج ہے۔ وہ اسلامی نہیں ہندوستانی ہے اس لئے ایک مسلمان جانباز کسی مسلمان خاتون سے نہیں مل سکتا ۔ اس لئے یہ آسان ترکیب نکال لی گئی کہ ہر ملکہ ، شہزادی یا حسینہ غیر مسلم ہوتی ہے۔ اور جب وہ مسلمان ہو جاتی ہے۔ تو پھر وہ محل کے اندر بھیج دی جاتی ہے۔ اس کی آزادی کے دن ختم ہو جاتے ہیں ۔ لیکن شیران عرب کو دوسری غیر مسلم شہزادیاں ملجاتی ہیں اور یہ شہزادیاں اپنی کمسنی اور معصومیت کے باوجود بیسواؤں کی سی حرکتیں کرتی ہیں ۔ ایک مثال ملاحظہ ہو لیکن ہر جگہ یہی عالم ہے۔ غضنفر اس حور

جنت کو دیکھ کر غش کر گیا - اس نازنین نے گلاب اس کے منہ پر چھڑکا کہ اس کو ہوش آیا - اٹھ کر ہاتھ پکڑ لیا - مسکرا کے ناز و انداز دکھائے - کمر کھولے کا عالم دکھاتی چلی اور غضنفر کو بارہ دری میں لا کے مسند پر بٹھایا - کشتی شراب کی طلب کی - جام لئے ارغوانی سے بھرا اور پنجۂ حنا آلود - رشک پنجہ آفتاب پر رکھ کر دیا - غضنفر نے کہا کہ اے ملکہ

اگر شاہی ترا آخر چہ نام است　　دگر ماہی ترا منزل کدام است

اس نے ہنس کر کہا میں ملکہ سرخ موئے کاکل کشا کی بیٹی ہوں- میرا نام سلطان عنبرین مو ہے-... غضنفر نے جام اس کے ہاتھ سے لیکر پیا - پھر تو دور جام بے دغدغہ نیرنگی ایام چل نکلا - باتیں محبت آمیز ہونے لگیں- شہزادہ نے گلے میں ہاتھ ڈال دئے اور ملکہ کے بوسے لئے ملکہ کا شرم سے عجب حال ہوا- پسینہ آ گیا - شرما کر سر جھکا لیا ... ہر جگہ اس قسم کی عشق بازی کی مثالیں ھیں- جانبازی اور عیاشی یہ ''طلسم ہوشربا'' کا خلاصہ ہے- جانبازی کی تصویر زور تخیل کی مدد سے کھینچی گئی ہے- کیونکہ گرد و پیش میں یہ چیز عنقا ہو گئی تھی - لیکن عیاشی کا نقشہ واقعیت پر مبنی ہے-

جسطرح مثنوی بدر منیر میں اس عہد کے طرز معاشرت کی عکاسی ہے- اسی رنگ کی تصویر ایک وسیع پیمانہ پر ہر جگہ ''طلسم ہوشربا'' میں دعوت نظارہ دیتی ہے اور یہ مقامی رنگ بڑی چھوٹی دونوں قسم کی چیزوں میں چھایا ہوا ہے- زندگی کا جو آئیڈیل یہاں پیش کیا گیا ہے- وہ خالص عربی نہیں- اس میں ہندی رنگ ہر جگہ جھلکتا ہے- دربار اسلامی کے آداب ھیں- اسلام کی

سادگی نہیں رکھتے ھیں۔ کہ حضرت عمر کی خلافت کے زمانے میں شہنشاہ قسطنطنیہ نے اپنا سفیر بھیجا اور اسے ھدایت کی وہ امیر عرب کی دولت و طاقت اور ان کے رویہ کے متعلق پوری معلومات بہم پہنچائے۔ جب وہ سفیر مدینہ پہنچا تو اس نے دریافت کیا کہ تمہارا بادشاہ کون ھے۔ لوگوں نے کہا ھمارا کوئی بادشاہ نہیں۔ ھاں ایک امیر البتہ ھے۔ اور وہ امیرالمومنین عمر بن خطاب ھیں۔ اس سفیر نے کہا ''وہ کہاں ھیں۔ مجھے ان کی خدمت میں لے چلو''۔ لوگوں نے مسجد کی طرف اشارہ کیا۔ سفیر وھاں پہنچا تو اس نے دیکھا کہ حضرت عمر مسجد کے گرم زینوں پر سر ٹیکے ھوئے سو رھے ھیں۔ اور ان کی پیشانی سے پسینہ ٹپک رھا ھے۔ وہ سفیر یہ عالم دیکھ کر خوفزدہ ھوا۔ اور بول اٹھا اس فقیر کے آگے شاھان جہاں نے سر تسلیم خم کیا ھے۔ یہ دنیا کی عظیم الشان سلطنت کا مالک ھے۔ جس قوم کا سردار ایسا ھو تو دوسری قومیں کیوں نہ ماتم کریں''۔ یہ ایک تصویر تھی۔ اب دوسری تصویر ملاحظہ ھو۔ سعد بن قباد بادشاہ لشکر اسلام برآمد ھوتے ھیں ''جلوس سواری بادشاہ نکلنے لگا۔ چوبدار، برچھی بردار، علم بردار وغیرہ سب جلو خانے سے باھر نکلے۔ سامان باد بہاری آگے بڑھا ..... فرنگیوں نے بگل بجایا ... ارمنی بیلا بجانے لگے۔ کوس و دھل گڑگڑائے۔ روشنی نمودار ھوئی۔ لڑکے حسین و خوبصورت۔ مشعلوں کو جلائے گذر گئے۔ کہاریاں پیاری پیاریاں زیور طلائی میں غرق .... ھوا دار بادشاہ کا کاندھے پر اٹھائے قریب پردہ سرخ پہنچیں۔ کہاروں نے بڑھ کر تخت بدلوایا۔ حضور عالم کے برآمد ھوتے ھی مردھوں نے بسم اللہ الرحمن الرحیم کا شور و غل مچایا۔ امیر نے

Prof. SHARIB RUDAULVI COLLECTION

مجرا گاہ پر جا کر اول مجرا کیا،، فرق بین ہے - کسی حاشیہ کی ضرورت نہیں۔

باغ کی تصویر کشی، لباس و زیورات کی رنگا رنگی اور چمک دمک، بارات کی آرائشیں ، شادی کے رسوم غرض ہر چیز ہندی تخیل کی پیداوار ہے اور ہندی ماحول سے اس کی تصویر اتاری گئی ہے۔ یہ تصویریں دلچسپ ہیں۔ اور تاریخی اہمیت رکھتی ہیں۔ کیونکہ اب زمانے نے کروٹ بدلی ہے اور یہ تصویریں دھندلی ہو گئی ہیں۔ لیکن ان چیزوں سے زیادہ دلچسپ یہ ہے کہ بول چال ، لب و لہجہ میں لکھنئو کی شان اور بانکپن ہے۔ میں ایک مثال پر قناعت کرتا ہوں ''کیا مردوا باتیں بناتا ہے۔ عورتوں کا مکر مشہور ہے۔ لیکن اس نے ان کے بھی کان کاٹے - ایک بولی کہ نام خدا سے ایسے ننھے ہیں کہ راہ نہیں جانتے ہیں۔ دوسری نے کہا مکاری تو دیکھو کہتے ہیں کہ میں آپ سے نہیں آیا - کوئی ان کو گود اٹھا لایا ہے۔ تیسری نے کہا کہ کسی کی بلا کو کیا غرض تھی کہ جو ان کو اٹھا کر لاتا - ذرا اپنی صورت تو آئینے میں دیکھو۔ کچھ ایسے خوبصورت بھی نہیں کہ کوئی ریجھا ہوگا.... چل مردوے حواس میں آ منہ بنوا - ایسی باتیں کسی مالزادی سے کریو۔ صاحبو کیا ہماری شامت ہے۔ جو ان کی شکل پر ریجھیں گے - میں سچ کہوں - مجھے تو پھوٹے دیدوں بھی میاں تم نہیں بھاتے کہاں عرب اور کہاں انیسویں صدی کا لکھنئو !

بہ بیں تفاوت رہ از کجاست تا بہ کجا ،،

. . . .

میں کہہ چکا ہوں ''طلسم ہوشربا،، میں بے شمار فنی نقائص ہیں۔ بنیادی اور جزئی - اگر کسی دوسری تصنیف میں اتنے نقائص

ہوتے تو ان کے بوجھ سے ہمیشہ کے لئے غرق گمنامی ہو جاتی۔ یہ ''طلسم ہوشربا'' کی بڑائی کی دلیل ہے کہ وہ ان نقائص کے باوجود بھی سطح پر نمودار ہو کر قلو پطرہ کے بجرے کی طرح سمندر میں آگ لگاتی ہے۔

''طلسم ہوشربا'' میں دلچسپی کے دو اہم مرکز ہیں۔ ایک مرکز تو پورا لشکر اسلام ہے۔ جس کے بادشاہ سعد بن قباد اور سپہ سالار امیر حمزہ ہیں۔ یہ لشکر خداوند لقا کے مقابلہ میں جا ہوا ہے اور اسے پے درپے شکست دیتا ہوا ''طلسم ہوشربا'' کی طرف بڑھ رہا ہے۔ دوسرا مرکز ''طلسم ہوشربا'' کے اندر ہے۔ اسد اور عیار اور ان کے مددگار افراسیاب اور اس کی عظیم الشان سلطنت کو تباو برباد کرنا چاہتے ہیں۔ قارئین کی آنکھیں کبھی لقا کی شکست و ذلت کا تماشا دیکھتی ہیں تو کبھی جادو کی نیرنگیوں سے محظوظ ہوتی ہیں۔ ان کے اہم مرکزوں کے علاوہ چند غیر اہم مرکز بھی ہیں۔ اسد یا ایرج یا نورالدھر یا قاسم مختلف طلسموں کو فتح کرتے ہیں۔ اسی طرح قاری کی توجہ منتشر ہو جاتی ہے۔ اور وحدت اثر میں نمایاں کمی ہوتی ہے۔ لیکن یہ سمجھنا غلط ہوگا کہ ''طلسم ہوشربا'' میں مختلف جداگانہ قصے ہیں اور ان قصوں میں کوئی لگاؤ نہیں۔ کوئی قصہ بھی اپنی آزاد جداگانہ ہستی نہیں رکھتا اور سب قصے ایک دوسرے سے مربوط ہیں اور ایک سلسلے میں منسلک ہیں۔ اس سلسلے کی چند کڑیاں یہ ہیں۔ بدیع الزمان فرزند امیر حمزہ ۔ طلسم ہوشربا میں گرفتار ہو جاتے ہیں۔ اسد اور پانچ عیار ان کی رہائی کے لئے روانہ ہوتے ہیں۔ اسی طرح فتح طلسم ہوشربا محض ایک ضمنی قصہ ہے۔ اصل قصہ

تو امیر حمزہ سے متعلق ہے وہ لقا کی شکست کے درپے ہیں۔ اور انہوں نے یہ عہد کیا ہے کہ جہاں بھی لقاء جائے گا۔ وہ پیچھا کریں گے۔ اگر بدیع الزماں طلسم میں نہ پھنس جاتے تو پھر فتح طلسم کی نوبت ہی نہ آتی۔ ظاہر ہے کہ طلسم محض ایک ضمنی بات ہے۔ لیکن اس ضمنی قصے نے کل سے زیادہ اہمیت اختیار کر لی ہے اور یہ اہم فنی نقص ہے۔ بہرکیف شکست لقاء اور فتح طلسم میں ربط ہے اور وہ ربط بدیع الزماں کی گرفتاری ہے۔ اس کے علاوہ بھی مختلف صورتیں ان دونوں قصوں میں ربط پیدا کرنے کے لئے عمل میں آئی ہیں۔ لقاء بار بار افراسیاب سے مدد طلب کرتا ہے۔ اور طلسم ہوشربا سے برابر بڑے بڑے جادوگر لقا کی مدد کے لئے جاتے ہیں اور ہلاک ہوتے ہیں۔ خواجہ عمرو لشکر اسلام میں عین وقت پر پہنچتے ہیں اور اسے تباہی سے بچاتے ہیں۔ مخمور سرخ چشم اور ملکہ بہار بھی آتی ہیں۔ ایرج، نورالدھر، قاسم، چالاک بن عمرو یکے بعد دیگرے داخل طلسم ہوتے ہیں اور آخرکار لقا کے تعاقب میں سارا لشکر اسلام داخل طلسم ہوتا ہے۔ جنگ مغلوبہ ہوتی ہے اور افراسیاب قتل ہوتا ہے۔ اسی طرح وہ چھوٹے چھوٹے طلسم جو اسد، ایرج، نورالدھر، قاسم فتح کرتے ہیں ان میں اور طلسم ہوشربا میں بھی اسی قسم کا ربط ہے۔ مختلف مرکز ایک دوسرے سے نزدیک ہو جاتے ہیں اور ختم قصے پر ہم اسی نقطہ پر جا پہنچتے ہیں جہاں سے روانہ ہوئے تھے۔ یعنی امیر حمزہ اور لشکر اسلام۔ اسی طرح دائرہ مکمل ہو جاتا ہے۔ اور احساس تکمیل ہوتا ہے لیکن ان سب کوششوں کے باوجود بھی ''طلسم ہوشربا'' میں وہ وحدت اثر نہیں جو ہم شیکسپیر یا سوفوکلیس

کے ڈراموں میں پاتے ھیں۔ یہاں مختلف اجزاء میں وہ ربط و اتحاد نہیں جو ایک حسین پھول کے مختلف عناصر میں ھوتا ھے۔ وہ عضویاتی نمود اور ترکیب و تنظیم نہیں ۔ جن سے ھمارے جمالیاتی ذوق کی مکمل تسکین ھو۔ یہاں فن نسبتاً خام ، ناقص اور محدود قسم کا ھے۔

مختلف اجزاء میں ربط واتحاد کی کمی کا ایک سبب تخیل کی بے لگامی اور بد لگامی ھے۔ یہ صحیح ھے کہ داستانوں میں تخیل کی آزاد جولانی ضروری ھے اور یہ آزادی واقعیت و حقیقت کی نقالی سے زیادہ بھلی معلوم ھوتی ھے۔ لیکن آزادی اور زیادتی یا بیراہ روی میں آسمان و زمین کا فرق ھے۔ تخیل کی بلند و تیز پرواز نے ''طلسم ھوشربا'' میں نہایت دلکش نتائج ظاھر کئے ھیں۔ لیکن اسی تخیل کی بے اعتدالی نے عجیب گل کھلائے ھیں۔ وہ بلند پرواز کرتا ھے۔ لیکن بلندی پر زیادہ دیر تک قائم نہیں رہ سکتا۔ یکایک وہ طاقت پرواز کھو بیٹھتا ھے۔ اور سرعت کے ساتھ بلندی سے پستی میں آ جاتا ھے ۔ اس لئے دلچسپ ، پسندیدہ ، خوشگوار ، اور لائق تعریف تصویروں کے ساتھ ناگوار ، ناپسندیدہ ، مضحک تصویریں بھی مرتب ھو جاتی ھیں ۔ اس حسن و بدصورتی کے اجتماع سے ناگوار اثر پیدا ھوتا ھے۔ ایسا معلوم ھوتا ھے۔ کہ تصور میں زور تو ھے ۔ لیکن تمیز نہیں۔ اس لئے اچھی اور بری چیزوں میں تفرقہ ممکن نہیں اکثر جب وجدان کا شعلہ ٹھنڈا پڑ جاتا ھے۔ تو بھی قلم نہیں رکتا ۔ نتیجہ لازمی طور پر نقالی ھے اور نقالی بھی اپنی۔ گویا دو قلم حرکت میں ھیں۔ ایک وجدان کی ترجمانی کرتا ھے۔ اور دوسرے کو وجدان سے کسی قسم کا واسطہ نہیں۔ یہ محض نقالی سے واقف ھے اور جو نقلیں. یہ اتارتا ھے۔ وہ بدنما ھوتی ھیں

پھر ان نقلوں کی زیادتی ہے۔ اگر کوئی نقش اچھا ہے۔ تو یہی اس کی کثرت کوئی اچھی بات نہیں ''طلسم ہوشربا،، میں اکثر درختوں کی اس قدر زیادتی ہے۔ کہ جنگل نظر نہیں آتا۔ مکمل نقشہ دھندلا ہو جاتا ہے۔ اور صفائی کے ساتھ ذہن میں نقش نہیں ہوتا۔ کردار و واقعات، نقوش، انفاظ، سبھوں کی فراوانی ہے۔ گویا ایک سیلاب ہے کہ رواں ہے۔ اگر اس سیلاب کو روکنا ممکن ہوتا۔ اگر اسے کسی مخصوص رستہ میں رواں کیا جاتا تو داستان زیادہ موثر اور خوشگوار ہو جاتی۔

تخیل کی بے لگامی کے ساتھ احساس تناسب کی کمی بھی لازمی ہے۔ یہ نقص بھی اہم ہے اور ہر جگہ ''طلسم ہوشربا،، میں موجود ہے۔ میں کہہ چکا ہوں کہ یہاں ایک ضمنی قصے نے اسقدر وسعت اختیار کر لی ہے کہ اصل قصے کو پس پشت ڈالدیا ہے۔ یعنی ایک جزو نے ایسا غلبہ کیا ہے کہ وہ کل پر محیط ہوگیا ہے۔ یہ احساس تناسب کی کمی کی روشن مثال ہے۔ کہہ سکتے ہیں کہ ''طلسم ہوشربا،، کو داستان امیر حمزہ سے علیحدہ نہ کیا جائے تو یہ نقص اسقدر نمایاں نہ ہوگا اور یہ صحیح ہے۔ لیکن یہ ضمنی داستان مکمل ہے اور اسے بالکل تو نہیں لیکن کسی حد تک پوری داستان سے علیحدہ کیا جا سکتا ہے۔ ''طلسم ہوشربا،، سے پہلے اور اس کے بعد رنگین داستانوں کا ایک لمبا سلسلہ ہے۔ اس لئے اسے یک قلم دوسری داستانوں سے علیحدہ نہیں کیا جا سکتا ہے۔ لیکن داستان امیر حمزہ کے مختلف حصے سب اپنی اپنی جگہ پر کم و بیش مکمل ہیں۔ ان کے علاوہ جو تناسب کی کمی ''طلسم ہوشربا،، میں ہے وہی کمی پوری داستان میں بھی ملتی

ہے۔ بہر کیف اس نقص کے نتائج داستان کے ہر شعبہ میں ملتے ہیں کردار نگاری میں، واقعات میں، تصویروں میں، بیانات میں، الفاظ میں، غرض ہر جگہ ناموزونیت کی وجہ سے بدنمائی کی مثالیں بکھری پڑی ہیں۔ کیرکٹر کی خصوصیات اور ان کی تعداد۔ ان کی گفتگو میں، واقعات کی ماہیت اور تعداد اور ترتیب میں، بیانات اور تصاویر میں، الفاظ کے استعمال میں اکثر بد سلیقگی سے کام لیا گیا ہے۔ ضروری باتیں حذف کر دی گئی ہیں اور غیر ضروری چیزوں کی بھرمار ہے۔ آخرالزکر نقص زیادہ ہے۔ کتنے کیرکٹر ہیں۔ کتنے واقعات ہیں۔ کتنے جملے اور الفاظ ہیں۔ جو محض بیکار اور غیر ضروری ہیں۔ جن کی موجودگی سے حسن داستان میں اضافہ نہیں کمی ہوتی ہے۔ اعتدال، اختصار، کفایت شعاری کے گر سے بالکل واقفیت نہیں۔ اچھی تصویریں بھی بے اعتدال ناموزونیت کی وجہ سے خراب اور بھدی معلوم ہونے لگتی ہیں۔

غیر ضروری چیزوں کی بھرمار سے جو برا اثر نمایاں ہوتا ہے۔ اسے تکرار کی زیادتی زیادہ بدنما بنا دیتی ہے۔ اور یہ تکرار نت نئی صورتوں میں جلوہ گر ہوتی ہے۔ سطحی اور ظاہری تکرار یعنی کسی ایک واقعہ یا لفظ کی تکرار تو زیادہ نہیں ہوتی۔ لیکن ایک ہی رنگ، وضع، تراش خراش کی چیزوں کی کمی نہیں۔ الفاظ یا جزئیات کے رد و بدل سے تنوع پیدا کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ لیکن یہ کوشش کامیاب نہیں ہوتی۔ جنہیں بصیرت ہے۔ وہ سطحی تنوع کے پردہ میں تکرار کا جلوہ دیکھتے ہیں اور اس حقیقت تک پہنچنے کے لئے کسی غیر معمولی بصیرت کی ضرورت نہیں۔ اس نقص سے داستان بھری پڑی ہے اور ایک نگاہ غلط انداز بھی اس سے بہ آسانی

واقف ہو جاتی ہے۔ اسد ، نورالدھر ، ایرج نہیں معلوم کتنی مہ جبینوں سے یکے بعد دیگرے ملتے ہیں۔ اور ہر مرتبہ ایک ہی قسم کا واقعہ پیش آتا ہے۔ شیر عرب اور وہ مہ جبین ایک دوسرے پر نظر پڑتے ہی عاشق ہو جاتے ہیں۔ پھر نتیجہ معلوم! اس رنگ کے واقعات کا شمار ممکن نہیں انہیں باسانی حذف کر دیا جا سکتا ہے۔ کم سے کم مفصل بیان کی مطلق ضرورت نہیں۔ عیاروں کی عیاری میں بھی یکسانی نظر آتی ہے۔ خواجہ عمرو البتہ عجیب و غریب قسم کی عیاریاں کرتے ہیں جن کا یہی تصور بھی معمولی تخیل نہیں کر سکتا۔ لیکن "طلسم ہوشربا" میں بے شمار عیاری کے مواقع پیش آتے ہیں۔ آخر عیار اور داستان گو دونوں انسان ہیں۔ ہر مرتبہ نئی اپچ ممکن نہیں۔ لازمی نتیجہ تکرار ہے۔ لیکن اگر واقعات کی اسقدر زیادتی ہوتی تو تکرار میں نمایاں کمی ممکن تھی ۔ امیر حمزہ اور فرزندان و سرداران امیر حمزہ بے شمار کافروں کو قتل کرتے یا ان کے دلوں کو نور اسلام سے منور کرتے ہیں۔ اس قسم کے واقعات میں بھی یکرنگی ہے۔ مختلف جادوگر چند مخصوص قسم کے جادو رکھتے ہیں۔ ملکہ بہار بہار کو بلاتی اور دشمنوں کو دیوانہ بناتی ہے۔ بران کا اختر مروارید چلتا ہے۔ رعد چیختا ہے۔ زلزلہ زمین کا تختہ ہلا دیتی ہے۔ جہاندار شاہ قلعہ بناتا ہے۔ مختلف برقین اپنی چمک دکھاتی ہیں۔ یہ سب بار بار میدان کارزار میں اپنی جانبازی دکھاتے ہیں۔ نتیجہ وہی تکرار ہے۔

"طلسم ہوشربا" کی سات ضخیم جلدیں ہیں۔ اور یہ بھی ایک اہم نقص ہے۔ اور غالباً اسی نقص کی وجہ سے اس داستان کی وہ قدر ہوئی جو اس کا حصہ ہے۔ موجودہ زمانے میں عجلت کی ہر شعبہ

میں کارفرمائی ہے۔ انسانی سرگرمیوں کا میدان نہایت وسیع ہو گیا ہے۔ ۔ ہماری دلچسپیوں کا حلقہ پھیل گیا ہے۔ بے شمار چیزیں ہمیں اپنی طرف کھینچتی ہیں۔ اس لئے فرصت کی نمایاں کمی ہے۔ اور ہم کسی کام کو اطمینان کے ساتھ انجام نہیں دے سکتے ''طلسم ہوشربا'' کو پڑھنے اور اس سے لطف حاصل کرنے کے لئے فرصت کی ضرورت ہے۔ جو آج ہمیں میسر نہیں۔ اس لئے اگر کبھی اس طرف توجہ مبذول بھی ہوتی ہے۔ تو بہت جلد بیصبری ہماری توجہ کو کسی دوسری جانب پھیر دیتی ہے۔ مجھے اس عجلت، اس بے صبری، اس بے اطمینانی سے کوئی ہمدردی نہیں۔ یہ اسی حالت کا نتیجہ ہے۔ کہ آج تہذیب و تمدن کی اگلی آب و تاب۔ پہلی قد و قیمت باقی نہیں بہر کیف طوالت بجائے خود کوئی بری شے نہیں۔ لیکن ''طلسم ہوشربا'' ضرورت سے زیادہ طویل ہے اور یہ طوالت اہم ترین فنی نقص ہے۔ اس سے ہماری دلچسپی میں نمایاں کمی ہوتی ہے۔ اگر اختصار سے کام لیا جاتا تو اس کے محاسن اجاگر ہو جاتے اور اس کی فنی قدر و قیمت زیادہ بلند ہو جاتی۔ ضرورت ہے کہ ''طلسم ہوشربا'' کا ایک انتخاب شائع کیا جائے۔ میں سمجھتا ہوں کہ تین چار جلدوں میں ایک اچھا انتخاب ہو سکتا ہے۔ اس انتخاب کی صورت میں داستان کے حسن میں چار چاند لگ جائیں گے۔ اور اس کی اہمیت بہت بڑھ جائے گی۔ کیا انجمن ترقی اردو اس طرف توجہ کر سکتی ہے؟

میں نے قصداً ''طلسم ہوشربا'' کے چند اہم ترین نقائص کی طرف اشارہ کرنے پر قناعت کی ہے اور یہ اشارہ بھی عام لفظوں میں ہے۔ اگر اس بحث میں تفصیل سے کام لیا جاتا اور مثالیں

گنائیں جاتیں تو پھر یہ بہت طویل ہو جاتی۔ اب رہی زبان تو عموماً اسے بھی ''طلسم ہوشربا'' کے نقائص میں شمار کیا جاتا ہے۔ ایک بدترین مثال ملاحظہ ہو۔ ''سراپا کا بیان کیا جائے۔ صفحہ فسانہ وقت تحریر وصف رخ رشک گلزار بہشت بنتا ہے۔ قلم خود نکتہ چینی کرتا ہے۔ مانگ جادہ کہکشاں فلک کو راہ بھلا دے۔ پیشانی نوراگیں سپیدۂ صبح صادق کو کاذب بنا دے۔ خال ہند و رہزن ضمیر عاشقاں بھنویں وہ محراب جو سجدہ گاہ حسینان جہاں۔ پلکیں وہ ناوک دل دوز جو ایک جنبش میں روحانیوں کو صید کریں۔ ناز مژگان ہزاروں دل قید کریں۔ آنکھیں وہ جام سرشار مئے محبوبی جو دل خشک کو بریان نہ کریں بلکہ غارت کریں۔ سفیدئ چشم روز روشن کو روبرو اپنے تیرہ کرے اور سیاھی سواد شب کو خیرہ کرے رخسار تاباں گلرخ کو ندامت سے آب آب کرے۔ بلکہ چشمہ خورشید کو بے آب و تاب کرے۔ وھاں تنگ کو تنگ شکر کیا کہوں مگر حقۂ لعل و گوھر لکھوں۔ لب یاقوت رنگ لعل بدخشانی کا جگر خون کرے بلکہ یاقوت رمانی کو ھیرا کھلائے۔ مرجان غیرت سے مر مر جائے۔ چاہ ذقن یوسف دل کو اپنی چاہ میں کنویں جھکوائے۔ جو دیکھے اسی چاہ میں باولا ہو جائے۔ کہاں تک وصف اس کا لکھا جائے۔ گردن صراحی دار۔ ھاتھ ھر ایک دل کی دستبردی کو سر دست تیار۔ ساق نورانی۔ شاخ نخل طور۔ زانوں دونوں لطافت اور نزاکت میں آفتاب و گوھر سے زیادہ پر نور۔ کف پا آئینہ روئے عروس۔ غرضیکہ از سر تا پا وہ نازنین یگانہ دھر ناز و ادا میں بلا کا قہر''۔

اکثر عبارت اس مرصع اور مصنوعی رنگ میں ملتی ہے۔

خصوصاً جب قصد و کاوش سے کام لیا جاتا ہے۔ تو عبارت میں ناگوار تصنع کی زیادتی ہوتی ہے۔ تصنع اور تکلف کے ساتھ ''طلسم ہوشربا'' میں سطحی اور ظاہری محاسن کو اصلی اور باطنی محاسن پر ترجیح دی گئی ہے۔ نقوش ، استعاروں ، تشبیہوں ، فقروں اور لفظوں کی تکرار بدنما تکرار ہی ہے۔ سادگی اور صفائی ، باریکی ، گہرائی ، نفاست سے عموماً پرہیز کیا گیا ہے اور اکثر عبارت بھدی گنجلک معلوم ہوتی ہے۔ لیکن ان نقائص کے باوجود بھی ''طلسم ہوشربا'' کی زبان مجموعی حیثیت سے قابل تعریف ہے۔ اس کا اپنا علحدہ رنگ ہے۔ اور اس رنگ میں کامیاب۔ جس طرح ''طلسم ہوشربا'' کی دنیا غیر فطری بھی ہے اور دیکھی ہوئی بھی اور اسی طرح اس کی زبان غیر غیر فطری ہے اور فطری بھی۔ اور نہایت دلچسپ طریقے سے یہ دو رنگ آپس میں ملتے اور پھر الگ ہوتے رہتے ہیں۔ خمار نے پوچھا کہ بہن تمہیں بتاؤ کیا کیا۔ مخمور نے جواب دیا کہ افراسیاب بھڑوے کی شامت آئی ہے۔ جو ہمارا جی چاہا ہم نے کیا ۔ کیا میں کسی کی لونڈی باندی ہوں ۔ وہ اپنا دیا ہوا ملک و مال دھر چھوڑے۔ میں اب شریک جان و دل عمرو کی ہوں ۔ خمار نے ایسے کلمات سن کر بہت سمجھایا کہ بہن شہنشاہ سے بگاڑ کر ہم کہاں رہیں گے ۔ مثل آتی ہے۔ کہ دریا میں رہنا اور مگر مچھ سے بیر ۔ مخمور نے کہا بی اپنے کام لگو ۔ یہ سمجھانا تہ کر رکھو۔ وہ مسخرا میرا کیا کرے گا۔ آجتک بہار کا اس نے کیا بنا لیا ۔ کڑے سے سب دیتے ہیں میں شاہزادی ہوں ۔ کوئی پاجی نہیں ۔ جو مار کھا کر چپکی ہو رہوں ۔ . . . . مخمور پر ایک تومار پڑی ہے۔ اور دوسرے یاد

اپنے گلعذار کی دل سے لگی ہے۔ بیتاب اور بیقرار مثل عندلیب زار بال شوق کھولے۔ نالہ و شیون کرتی چمنستان میں آئی اور چبوترہ بلورین پر جو وسط باغ میں بنا تھا۔ فرش مکلف بچھا تھا۔ وہاں آ کر بیٹھی کہ خاطر مضطر تسلی یاب ہو۔ لیکن سیر گلزار نے اور زیادہ ہوائے عشق بڑھا لی۔ وہ گلبدن بیکلی سے گھبرائی۔ جب یاد قامت یار آئی۔ صورت سردار دکھائی دی۔ چشم نرگس کو دیدۂ حیراں سمجھی۔ زلف سنبل کو گیسوئے پریشان سمجھی۔ نخل ماتم نظر آیا۔ گل کو اپنے لخت جگر سے متشابہ پایا..... قصہ مختصر نسرین غدار بادل خار خار و سینہ فگار یاد محبوب گل اندام میں اس طرح بیقرار رہتی آخر ..... وہاں سے اٹھ کر بارہ دری میں آکر پلنگ پر گری۔ حرارت عشق کی تپ چڑھی۔ دین و دنیا کی خبر نہ رہی۔ سارا دن مثل مردے کے پڑی رہی''۔

دیکھا یہاں سادگی بھی ہے اور تکلف بھی۔ ''طلسم ہوشربا'' کی عبارت ایک ڈور ہے۔ جس میں مختلف رنگ کے دھاگے اس طرح گوندھے ہوئے ہیں۔ کہ انہیں ایک دوسرے سے علیحدہ کرنا مشکل ہے۔ اس میں تصنع بھی ہے اور اصلیت بھی سطحیت بھی ہے اور گہرائی بھی یہ عبارت سرد و بیجاں نہیں بلکہ زندہ ہے اور زندہ رہنے والی ہے۔ یہ شعوری کاٹ چھانٹ، تراش خراش، تنظیم و آرائش کے باوجود بھی۔ خود رو، بدنمو، وسیع باغ ہے۔ جسے فطرت نے لگایا ہے اور جس میں ہر پودا، ہر پھول، ہر پتہ شاداب اور زندہ ہے۔

''طلسم ہوشربا'' ایک کبھی نہ ختم ہونے والا ذخیرہ ہے۔ اگر اردو انشا پرداز اس طرف متوجہ ہوتے تو انہیں بے شمار نقوش، تصاویر تلمیحات پر دسترس ہوتا، اور ان چیزوں سے مصرف لیکر

وہ اپنی تصنیفوں کو سجا سکتے۔ ہر زبان میں اساطیر اور داستانوں کا ایک ذخیرہ ہوتا ہے۔ شعراء اور انشا پرداز اس ذخیرہ کی قیمتی چیزوں کو اپنے تصرف میں لاتے ہیں۔ قدیم داستانوں ، اعتقادوں سے عقبی زمین کا مصرف لیتے ہیں۔ انہیں نئے رنگ میں پیش کرتے ہیں۔ اور بے شمار نقوش اور تشبیہوں سے اپنی عبارت کے حسن میں اضافہ کرتے ہیں۔ یونانی اساطیر ، یونانی دیوتاؤں اور دیویوں اور انکی دلچسپ کہانیوں کا اثر یورپ کے ہر ادب میں نمایاں ہے۔ اردو میں داستان ''امیر حمزہ'' اور خصوصاً ''طلسم ہوشربا'' سے بھی مصرف لیا جا سکتا ہے۔ اور اگر مصرف لیا جاتا تو پھر اردو ادب اور اردو زبان میں ایک جان پڑجاتی۔ لیکن اردو ادب میں داستان امیر حمزہ سے گویا بالکل عدم واقفیت ظاہر ہوتی ہے۔ شاید کہیں ایک ادھ مثال ملجائے۔ سینہ میرا غم گیتی سے عمرو کی زنبیل۔ لیکن یہ نہ ہونے کے برابر ہے۔ ایک عمروھی کو لے لیجئے۔ ان کی صورت ، ان کی زنبیل ، گلیم عیاری دام الیاسی، ان کا لحن داؤدی، ان کی تجارت اور خصوصاً ان کی حیرت انگیز عیاریوں سے ہم بے شمار نقوش واستعارے اختراع کر سکتے ہیں۔ ضرورت ہے کہ ''داستان امیر حمزہ'' سے مختلف قصے لیکر انہیں سیدھی سادھی ، آسان زبان میں کامل اختصار کیساتھ بچوں کے لئے لکھا جائے۔ اسی طرح یہ چیزیں ہماری زبان ، ہمارے شعور میں رچ جائیں گی۔ پھر بہ آسانی یہ ادب کا جزو بن جائیں گی''۔[1]

. . . .

اس سے پہلے گذارش کیا جا چکا ہے کہ کلیم الدین احمد انتقاد میں لہجہ کی درشتی اور گرمی کلام کے لئے مشہور ہیں۔ لیکن

۱۔ اردو داستان گوئی پر ایک نظر — کلیم الدین احمد۔

اردو داستانوں پر انتقاد کرتے وقت انہوں نے اکثر و بیشتر توازن اور اعتدال کو ملحوظ خاطر رکھا ہے۔ ان کی تصنیف سے جو اقتباسات نقل کئے گئے ہیں ان میں کچھ باتیں ایسی ہیں۔ جنکے متعلق خاموشی اختیار کرنا۔ داستان سراؤں پر ظلم ہوگا۔ اور کچھ شاید پڑھنے والوں کی گمرھی کا موجب بھی بن سکیں۔

کلیم‌الدین احمد صاحب نے اردو داستانوں پر یہ اعتراض کیا ہے کہ ان کی ترتیب میں وہ موزونیت موجود نہیں۔ جو اعلیٰ درجے کے تخلیقی کارناموں میں ہوتی ہے۔ بالفاظ دیگر وہ یہ کہتے ہیں کہ اجزاء کا باھمی رابطہ اور نسبت ناقص ہے۔ بعض جگہ کسی جزو کو کل پر تفوق حاصل ہوگیا ہے۔ اور کبھی ایسا بھی ہوا ہے۔ کہ قصے کی ترتیب میں وہ وحدت نہیں پیدا ہو سکی۔ جو سوچ بچار کا نتیجہ ہوتی ہے۔ اور جس کی وجہ سے داستان کی اجزاء کی تمام چولیں اپنی اپنی جگہ پر ٹھیک بیٹھ جاتی ہیں۔

بات یہ ہے کہ پروفیسر صاحب اردو داستانوں کو شعوری یا نیم شعوری طور پر انگریزی ناولوں کے پیمانوں سے ناپتے ہیں۔ انگریزی ناول داستان یا رومان کی نہایت مہذب، شائستہ اور منقح صورت ہے اور داستان گو سے یہ توقع رکھنا کہ وہ میرٹ اور ھینری جیمز کی فنکاری کے رموز و اسرار پر مطلع ہوگا۔ بہت زیادتی معلوم ہوتی ہے۔ دراصل ھمیں دیکھنا چاھئے کہ پلاٹ کی ساخت میں ضمنی افسانوں اور اصل افسانے کی نسبت میں الف لیلیٰ، ھزار افسانہ، کتھا سرت ساگر سے لیکر طلسم ہوشربا اور بوستان خیال تک کیا تبدیلیاں رونما ہوئی ہیں۔ غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ الف لیلیٰ، کتھا سرت ساگر اور اس قسم کے پرانے رومانوں اور

داستانوں میں اصل قصے کا تعلق ضمنی قصوں سے برائے نام ہوتا ہے۔ افسانے سے افسانہ نکلتا چلا آتا ہے۔ لیکن باھمی ربط کم ہوتا چلا جاتا ہے۔ طلسم ھوشربا کی پانچویں ، چھٹی اور ساتویں جلد کا غائر مطالعہ کرنے سے معلوم ھوگا کہ داستان سرا نے اصل افسانے کے واقعات کو بہ تدریج ضمنی افسانوں میں اس طرح سمو دیا ھے کہ وہ ایک عظیم‌الشان سلسلۂ واقعات کی گتھی ہوئی کڑیاں معلوم ھوتے ھیں۔ بعض اوقات جلد سوم یا جلد چہارم میں مولف نے اشارے کے طور پر جو باتیں کی تھی ان کی تفصیل چھٹی یا ساتویں جلد میں بیان کی جاتی ھے۔ حجرہ ھائے ھوشربا کی ضمنی داستانیں اس طرح ایک دوسرے میں سموی ھوئی ھیں اور ایک دوسرے سے پیدا ھوتی ھیں کہ داستان سرا کے حافظے اور وقت کے شعور کی داد دینا پڑتی ھے۔

چھٹی جلد میں جب احول مربع نشین کی گرفتاری کا راز ظاھر ہوتا ھے اور اس راز کا سلسلہ پچھلی داستانوں سے ملتا ھے تو پڑھنے والے کو یہ شعور ھوتا ھے کہ پوری کی پوری داستان کے اجزاء باھم اس طرح مربوط ھیں کہ ایک کڑی بھی اپنی جگہ سے ھٹا لی جائے تو داستان غیر متناسب ھو جائے گی۔ بلکہ تاریک شکل کش یعنی هفت بلا کہ حجرہ دوم کی مالکہ جب ماری جاتی ھے اور نور افشاں جادو قیامت کے سحر لیکر مسلمانوں کی مدد کو آتا ھے تو داستان میں بڑے دور دراز کے رشتے آکر ایک دوسرے سے ملتے ھیں۔ اس سلسلے میں شہرہ فیل سر اور قہقہہ فیل سر کی باھمی مربوط داستانیں نہایت دلچسپ اور دل پذیر ھیں۔ یوں کہنا چاھئے کہ داستان سراؤں نے الف لیلیٰ اور کتھا سرت ساگر کی منزلیں طے کر کے قدم بہت آگے

رکھا - اصل داستان اور ضمنی داستانوں میں گہرا رابطہ پیدا کیا۔ جوں جوں داستان کا انجام قریب آتا چلا جاتا ہے اس گہرے رابطہ کا شعور زیادہ ہوتا چلا جاتا ہے۔ کلیم الدین احمد نے بھی دبی زبان سے اعتراف کیا ہے کہ طلسم ہوشربا کے واقعات باہم مربوط ہیں لیکن وہ اس ربط کو کچھ ڈھیلا ڈھالا اور غیر موزوں سمجھتے ہیں۔ دیکھنا یہ ہے کہ الف لیلیٰ اور کتھا سرت ساگر سے لیکر طلسم ہوشربا تک افراد کے باہمی ربط و ترقی کی کتنی منزلیں طے کی ہیں۔ سچ تو یہ ہے کہ طلسم ہوشربا کی آخری تین جلدوں میں ضمنی افسانے اور اصل داستان آپس میں اس طرح گتھ جاتے ہیں کہ ایک کا دوسرے سے علیحدہ کرنا مشکل معلوم ہوتا ہے۔

کلیم الدین احمد نے ایک اعتراض یہ بھی کیا ہے کہ داستانوں کی زبان جگہ جگہ غیر فطری ہو گئی ہے۔ وہ بھول گئے ہیں کہ جن کرداروں کے کوائف بیان کئے جا رہے ہیں۔ وہ خود غیر فطری ہیں۔ مصنف نے شعوری طور پر جان بوجھ کر کئی جگہ ایسی زبان برتی ہے جو ان غیر فطری کرداروں کو زیب دیتی ہے۔ ہمارے خیال میں تو یہ داستان سرا کی کامیابی کی دلیل ہے اور فنکاری کا ثبوت ورنہ یہ کیسے ممکن تھا کہ وہی مصنف کسی جگہ تو غیر فطری زبان استعمال کرتا اور کسی جگہ عین فطرت کے مطابق کرداروں کے کوائف کو ملحوظ رکھ کر ان سے باتیں کرواتا۔ اکثر ایسے مقامات آتے ہیں کہ عیاروں نے کسی بہشتی یا کسی چوبدار کی بیوی کا روپ بھرا ہے۔ ایسے موقعوں پر انہوں نے جو زبان استعمال کی ہے۔ وہ عین فطرت کے مطابق ہے اور لکھنوی معاشرت کے نچلے طبقوں

کی نہایت صحیح ترجمانی کرتی ہے۔ یوں کہا جا سکتا ہے۔ کہ داستان سرا نے معمولی کرداروں کے بیان میں روز مرہ کی زبان استعمال کی ہے۔ اور غیر معمولی کرداروں کا کوائف بیان کرتے وقت تصنع اور تکلف سے کام لیا ہے۔ تاکہ ہم اپنے ذہن میں ان عجیب و غریب جادوگروں اور متوسط طبقے کے عام افراد کے درمیان حد فاصل قائم کر سکیں۔ مثالیں دینے سے یہ خدشہ ہے کہ کتاب بہت طویل ہو جائیگی۔ بس اتنا کہہ دینا کافی ہے کہ جو پڑھنے والا ہمدردانہ نقطہ نظر سے ان داستانوں کا مطالعہ کرے گا۔ اسے لکھنوی معاشرت نشست و برخاست اور زبان و بیان کی سچی اور ناقابل فراموش تصویریں ملیں گی۔

داستانوں کی نثر کے ذریعے پہلی بار ہمیں اس بات کا صحیح اندازہ ہوا کہ اردو کی ممکنات کیا ہیں۔ راقم السطور کا ایمان ہے کہ اگر داستانیں نہ لکھی جاتیں تو نہ ناولوں کو فروغ حاصل ہوتا۔ اور نہ محمد حسین آزاد کو وہ رنگین کلامی اور خوش ادائی نصیب ہوتی جو انہیں کا حصہ ہے۔ ان داستانوں نے جو ہزاروں صفحات کو محیط ہیں ہمیں یقین دلا دیا کہ اگر مصنف قوت زبان سے بہرہ یاب ہے تو وہ ہر منظر کی ناقابل فراموش تصویر کھینچ سکتا ہے۔ اور معاشرت کی ایسی جھلکیاں دکھا سکتا ہے۔ جو فطرت کے عین مطابق ہوں اور صناعانہ خوبیوں کی حامل بھی۔ بوستان خیال۔ باغ و بہار۔ فسانہ عجائب آرائش محفل کا شمار بھی داستانوں میں نہیں ہوتا ہے۔ لیکن داستان امیر حمزہ کے مقابلے میں یہ تصانیف ہلکی پھلکی معلوم ہوتی ہیں۔ فسانہ عجائب کو اس کا بیجا تکلف و تصنع لے ڈوبا۔ باغ و بہار البتہ سدا بہار تخلیق ہے۔

اس کے اسلوب بیان میں ایک مخصوص آهنگ هے اور ایک خاص قسم کی همواری هے۔ میر امن حیرت انگیز واقعات کا بیان بهی اس طرح کرتے هیں ۔ جیسے سامنے کی باتیں هوں۔ اس لئے وہ پڑهنے والے کو اپنے ساتھ لیکر چلتے هیں ۔ آرائش محفل میں اخلاقی اقدار کی تربیت کا عنصر نمایاں هے۔۔ لیکن اس کی دلچسپی میں کلام نہیں۔ حاتم کی اکثر مہمات کے عنوان اردو میں ضرب‌المثل بن گئے هیں ۔ مثلاً ایک بار دیکھا هے دوسری بار دیکھنے کی هوس هے ۔ نیکی کر دریا میں ڈال وغیرہ وغیرہ۔

یہ دعویٰ بے تکلف کیا جا سکتا هے کہ داستانوں نے اردو نثر کی ممکنات افسانہ گوئی کی توضیح یوں کی کہ اگرچہ خود بامتداد زماں نظروں سے اوجھل هو گئیں۔ لیکن اردو ناولوں کی پیشرو بن گئیں اور ان کے انداز و اسلوب کا اتنا گهرا اثر هوا کہ آزاد جیسے انشا پرداز نے اپنی رنگین ، پرتکلف اور دل پذیر نثر کے گر انہیں سے سیکھے ۔ البتہ اس نے اپنے اسلوب کی انفرادیت کو ایسے مقام تک پہنچا دیا کہ اس کا تتبع ناممکن هو گیا۔ سچ پوچھئے تو یہ بھی ایک طرح هماری اردو داستانوں هی کا کرشمہ هے۔

Prof. SHARIB RUDAULVI
COLLECTION

باب هشتم

ناول

پہلے بیان کیا جا چکا ہے کہ انسان میں کہانی سننے کا شوق فطری ہے۔ اس کی وجہ ظاہر ہے۔ کہانی میں کتنے ہی مافوق الفطرت عناصر موجود کیوں نہ ہوں ۔ آپ اس میں کتنا ہی خوفناک جن کیوں نہ داخل کردیں اور کتنی ہی پریوں کو محو پرواز کیوں نہ دکھا دیں ۔ کہانی کا آخری تجزیہ کرنے سے معلوم ہوگا کہ اس کا تعلق انسان کی ذات اور اس کی کیفیات سے ہے۔ طبعاً انسان اپنے بنی نوع کے متعلق افسانوں اور داستانوں کو اشتیاق سے سنتا ہے۔ وہ بھی اسی برادری کا فرد ہوتا ہے۔ جس کے قصے اسے سنائے جاتے ہیں۔ کبھی وہ سوچتا ہے افوہ ۔ مجھ پر یہ کچھ بیت گیا ہوتا ۔ تو کیا ہوتا کبھی وہ دل میں کہتا ہے کہ میرے ہی ساتھی ایسے بہادر اور اولوالعزم بھی ہوئے ہیں۔ کبھی وہ انسان کو رانده تقدیر دیکھ کر اس سے ہمدردی کرتا ہے۔ اور انسانوں پر جو بڑی بڑی مصیبتیں نازل ہوتی ہیں ان کے مقابلے میں اپنی چھوٹی چھوٹی مصیبتوں کا خیال کر کے مطمئن ہو جاتا ہے کہ ان مصائب کے مقابلے میں میری تکلیفوں کی کیا ہستی ہے۔ مختصر یہ کہ داستانوں اور افسانوں سے انسان کو جو دلچسپی ہے۔ اس کا راز یہ ہے کہ وہ بنی نوع انسان کا ایک فرد ہونے کی بناء پر انسانی کارناموں سے طبعاً دلچسپی لیتا ہے۔

ظاہر ہے کہ شروع شروع میں انسان نے جو کہانیاں کہی

ہونگی وہ بہت سادہ ہونگی - جوں جوں وقت گزرتا چلا گیا انسان کے شعور ذات میں اضافہ ہوتا چلا گیا - انسانی روابط پیچیدہ تر ہوتے چلے گئے - اقتصادی ، سیاسی اور معاشرتی نظام مختلف منزلوں سے گزر کر کہیں سے کہیں جا پہنچے - توں توں کہانیاں اور داستانیں بھی شائستہ ، مہذب ، پیچیدار اور صناعانہ ہونے لگیں - داستانوں میں دلچسپی کے جو عناصر تھے - وہ فنکار نے لے لئے - اور پھر زمانے کے تغیرات اور انقلابات کے ساتھ ساتھ اس کے شعور تخلیق نے بھی نمو پانا شروع کیا - مغرب میں فرانس کا وہ خونین انقلاب - جس نے صدیوں کی شاہیت کو بھوکے عوام کے پاؤں تلے روند ڈالا - نئی اقدار کے ابھرنے کا پیش خیمہ تھا - انگلستان کے لوگ اپنے مزاج کے اعتبار سے ایسے واقع ہوئے ہیں کہ انقلاب کی بجائے ارتقاء کو زیادہ پسند کرتے ہیں - ان پر بھی فرانس کے انقلاب کا اثر ہوا - وہ بھی جدید فکری رجحانات سے متاثر ہوئے - انہوں نے بھی نئی اخلاق ، عمرانی اور اقتصادی نظریات سے اثر قبول کیا اور انسان جن منزلوں سے گذر رہا تھا اس کی تصویر کشی شروع کر دی - انسانی حیات کے ارتقاء اور انقلاب کی یہی تصویر کشی جو افسانوی رنگ میں ظاہر ہوئی ناول کہلاتی ہے - اس سے پہلے کسی نے اس طرح انسانی اعمال کو موضوع سخن نہ بنایا تھا - نہ کردار کا اس طرح تجزیہ کیا تھا کہ اس زمانے کی تحریکات کے اثرات نمایاں ہو سکیں - چنانچہ یہ نئی افسانوی تخلیق ناول یا نئی چیز کہلائی اور اسی ٹھاٹ سے ادب کے دائرہ میں آئی کہ معلوم ہوا کہ باقی سب نقش پھیکے پڑ گئے ہیں -

انقلاب فرانس کے بعد مختلف سیاسی نظریات کو فروغ حاصل

ھوا۔ یہ بات معرض بحث میں آئی کہ بڑی بڑی شاھینیں کس طرح مٹ جاتی ھیں۔ پرانے اقتصادی نظاموں کی خرابیوں کی توضیح کی گئی۔ مذھبی معتقدات کے سلسلے میں بھی انسان نے اپنے ظنیات اور یقینات کو پرکھنا شروع کیا۔ ناول نگاروں نے انسان کی ان تمام دلچسپیوں کا جائزہ لیا۔ ان کا تجزیہ کیا اور افسانوی کرداروں کے ذریعے اس زمانہ کے معاشرت کی تصویر کھینچی۔ رابنسن کروزو۔ گلی ورٹریولز۔ سوئس فیملی رابنسن شائع ھوئیں اور فوراً مقبول ھو گئیں۔ فرد اس وقت ایک طرح کی بھٹی میں تپ رھا تھا۔ جماعت سے اس کا کیا رابطہ ھے۔ یہ بات معرض بحث میں تھی۔ فرد کے حقوق اور فرائض کیا ھیں۔ اس کے مقابلے میں معاشرے کے حقوق اور فرائض کیا ھیں۔ ریاست کس حد تک فرد کی خوشحالی کی ذمہ دار ھے۔ موجودہ کشمکش اور بے اطمینانی کس حد تک ریاست یا اجتماع کی تخلیق ھے۔ یہ موضوع ناولوں کے سانچوں میں ڈھلنے لگے۔

رفتہ رفتہ علوم و فنون کے انکشافات نے اور نئے اخلاق نظریات نے ناول نگاروں کو بہت اچھا خام مواد مہیا کیا۔ ڈارون کی تصنیفات کی اشاعت نے ظاھر کر دیا کہ حیات انسانی ایک مسلسل ارتقاء پائی ھوئی داستان ھے اسی طرح کارل مارکس کی تصنیف سرمایہ جب اشاعت پذیر ھوئی تو زندہ رھنے کے نئے معیار اور نئے سلیقے سامنے آئے۔ ادب کو جانچنے اور پرکھنے کے نئے اصول وضع کئے گئے۔ ادب اور زندگی میں جو گھرا رابطہ ھے۔ اس کا تجزیہ کیا گیا۔

بیسویں صدی کے آغاز میں انسان کے اخلاقی اقدار میں ایک اور انقلاب رونما ھوا۔ فرائڈ نے نفس لا شعور کا تجزیہ کیا۔

جنس اور زندگی کا باہمی ربط واضح کیا ۔ ادب اور زندگی کے رابطوں کی تشریح اور توضیح کی اور انسان کے انفرادی اور اجتماعی شعور میں گہرائی اور گیرائی پیدا کی ۔

ناول نگاروں نے ان سب انکشافات سے فائدہ اٹھایا ۔ بدلتے ہوئے معاشرے کی تصویریں کھینچیں ۔ اخلاقی اقدار کے تغیر کو موضوع بحث بنایا اور جنس اور زندگی کے روابط سے تعرض کیا ۔ غرض یہ کہ جوں جوں زندگی مہذب ، پیچیدہ اور شائستہ اور تہ در تہ ہوتی چلی گئی ناول نگاروں کی تصانیف بھی عین ان کوائف کے مطابق ظہور میں آتی چلی گئیں ۔ ناول کی مقبولیت کا سبب یہ تھا کہ اس میں داستانوں کا سا قصہ پن تھا ۔ لیکن پرواز خیال کی بد اعتدالی اور بد لگامی موجود نہ تھی ۔ ناول ایک ایسا آئینہ پیش کرتے تھے ۔ جس میں انسان اپنی تصویر بوجہ احسن دیکھ سکتا تھا ۔

”علی عباس حسینی کا خیال ھے کہ ناولوں کی بنیادی قسمیں دو (۲) ھیں ۔ نمبر ۱ رومانی اور نمبر ۲ نفسیاتی ۔ انہیں کے قول کے مطابق پروفیسر لیکر نے ناول کے لئے چار شرطیں لازم قرار دی ھیں قصہ نثر میں ھو ، زندگی کی تصویر ھو ۔ اور اس میں یکرنگی ھو ۔ حسینی کی تقسیم کے مطابق رومانی ناول وہ ھیں جن میں پلاٹ پر زور دیا گیا ھو ۔ یا جس میں حسن و عشق کی کشا کش ، بہادری جنگجوئی اور سیاحت وغیرہ کی تصویریں پیش کی گئی ھوں ۔ نفسیاتی ناول وہ ھوگا ۔ جس میں (اصلاً) معاشرت ، سیرت و کردار سے بحث کی گئی ھو اور جس میں تحلیل اور تجزیہ نفس سے کام لیا گیا ھو ۔ ان کے خیال میں نذیر احمد ، سجاد حسین ، ھوش ، شرر ، راشدالخیری

سجاد حیدر، ظفر، عمر وغیرہ کے ناول رومانی ناول کہے جائیں گے اور مرزا ھادی رسوا اور مرزا محمد سعید اور پریم چند کے بعض اور عصمت کرشن چند اور سجاد ظہیر کے ایک ایک نفسیاتی ھیں ۱ -

علی عباس حسینی صاحب کی تقسیم کو تسلیم کر لینے کے بعد ھی ان کا یہ فیصلہ غلط نظر آتا ھے کہ نذیر احمد ، سجاد حسین شرر، راشدالخیری کے تمام ناول رومانی ھیں۔ حقیقت یہ ھے کہ شرر کامیابی سے تاریخی ناول نہ لکھ سکے۔ کیونکہ جس زمانے کی معاشرت کا نقشہ کھینچنا مقصود تھا۔ وہ کبھی ان کی ناولوں میں نہ جھلکی۔ ان کے تاریخی ناولوں کے کردار ھمیشہ بیجان کٹ پتلیاں رھے۔ مرزا محمد سعید کے انتقاد کے مطابق ان کے تاریخی ناولوں کے کردار صرف اپنے لباس سے پہچانے جاتے ھیں۔ ورنہ ان کا اسلوب بیان اور انداز نشست و برخاست کم و بیش یکساں ھوتا ھے۔ شرر کی یہ تمام کمزوریاں تسلیم کر لینے کے بعد بھی شرر کو ایک بلند مقام دئے بغیر چارہ نہیں۔ اس کے تاریخی ناولوں سے قطع نظر کر لیجئے اور صرف ان ناولوں پر اپنی توجہ مرکوز کیجئے جس میں کوئی معاشرتی مسئلہ جان سخن ھے یا موضوع گفتگو ھے۔ ''آغا صادق کی شادی،، میں رشتہ کرانے کے دوران میں جو خرابیاں پیدا ھوئی ھیں ۔ ان کا نہایت صحیح نقشہ کھینچا گیا ھے۔ خود آغا صادق ایک جیتا جاگتا کردار ھے۔ جو الفاظ کے پردو ں سے ھمیں جھانکتا ھوا نظر آتا ھے۔ لیکن اس ناول سے کہیں زیادہ فنکاری ''خوفناک محبت،، میں موجود ھے جس میں

۱- اردو ناول کی تعریف و تنقید انڈین بک ڈپو، لکھنؤ۔

مسئلہ یہ ہے کہ ہندوستان کی جاہل عورتیں کس طرح پیروں۔ فقیروں کی گرویدہ ہو جاتی ہیں۔ حسن کا ڈاکو اگرچہ بظاہر واقعات سے لبریز ایک سنسنی پیدا کرنے والا ناول ہے۔ لیکن اس کے کردار جیتے جاگتے ہیں اور ہندوستانی ریاست میں جو کچھ ہو سکتا ہے۔ اس کی تصویر کشی میں یہ خاصا کامیاب ناول ہے۔

مان بھی لیا جائے کہ راشدالخیری کے ناولوں میں تلقین اور تبلیغ زیادہ ہوتی ہے۔ تو بھی انہیں رومانوی ناول کہنا بیجا معلوم ہوتا ہے۔ ان کے سامنے واقعی ایک مسئلہ ہے۔ جس کے حل کی جستجو میں وہ سرگردان نظر آتے ہیں وہ یہ ہے کہ ہندوستان کی عورت ان پڑھ ہونے کی وجہ سے طرح طرح کی مصیبتوں کا شکار ہوتی ہے۔ پھر وہ اپنی طبعی شرم و حیا کے باعث ایسا حل بھی نہیں ڈھونڈ سکتی جو اس کی مشکلات کا علاج ہو۔

عظیم بیگ چغتائی نے بیشک ایسے ناول ضرور لکھے ہیں۔ جنہیں رومانی کہا جا سکتا ہے لیکن اس کی صنعت گری کی داد نہ دینا ظلم ہے۔ کہ اس نے شادی جیسی ''غیر رومانی'' چیز کو اپنے حسن کمال اور زور کلام سے رومانی بنا دیا ۔ اس کے ہاں عشق اکثر میاں بیوی کی شادی کے بعد شروع ہوتا ہے۔ اور بڑے دقیق مرحلوں سے گذرتا ہے۔ ۔ ''چمکی'' میں اس نے ایک ایسی داستان بیان کی ہے۔ جو اگرچہ رومان کے عناصر رکھتی ہے۔ لیکن ایک مسئلہ بھی پیش کرتی ہے۔ اس مسئلے کی تشریح میں مصنف نے نہایت سنگدلی سے کام لیا ہے۔ اور اس نتیجے پر پہنچا ہے کہ مرد کی فطرت ہی ایسی ہے کہ پہلی بیوی کے مرنے کے بعد دوسری بیوی کی دلکشی میں گم ہو جاتا ہے۔ یہ نقطہ نظر رومان

پرستوں کا نہیں واقعیت نگاروں کا ہے۔ اس ناول میں چمکی کے کردار کی تصویر کشی نہایت فنکارانہ ہے۔ اس کا وجود خود ایک مسئلہ ہے۔ جو ایک بیاہتا جوڑے کی زندگی کو تباہ کرنے پر تلا ہوا ہے۔ لیکن وہ بھی اپنے لئے جینے کی راہ نکالنے پر مجبور ہے۔ چاہے اس راہ میں اس کی محسنہ گھل گھل کر مر جائے۔ یہی کیفیت اس کے مختصر ناول ''شہ زوری'' کی ہے۔ جس میں ایک نچلے طبقے کی عورت کسی نوابزادہ سے نکاح کر بیٹھتی ہے۔ اور پھر کسی طرح اسے چھوڑنے پر آمادہ نہیں ہوتی۔ یہانتک کہ سسر سے جوتے کھاتی ہے۔۔ اور اسے جوتے مارتی ہے۔ لیکن اپنے حق سے دستبردار نہیں ہوتی یہ نقطہ نظر بھی پرانے رومانوں کا نہیں۔ بیسویں صدی کے رومانوں کا باغیانہ نقطہ' نظر ہے۔ مختصر یہ کہ علی عباس حسینی صاحب نے اردو ناول نگاروں کی تمام تصانیف نہیں پڑھیں یا رومان کا تصور ان کے ہاں عام تصور سے ذرا مختلف ہے۔

عام طور پر مغرب کے نقاد یہ کہتے ہیں کہ ناول کے عناصر ترکیبی بہ تفصیل ذیل ہیں:

(۱) پلاٹ۔ کہانی کی بنت یا ماجرا۔

(۲) کردار۔

(۳) مکالمہ۔

زبان و مکان ، نقطہ نظر ، نظریہ حیات اور مناظر فطرت کا صحیح استعمال بھی ناول کے انہیں اجزا سے مربوط ہوتا ہے۔ گویا ان میں سمویا ہوا ہوتا ہے۔ اس کی تفصیل ابھی آتی ہے۔

(۱) پلاٹ یا ماجرا

اکثر پڑھنے والے (اور یہ بات بھی کہہ ہی دینی چاہئے لکھنے والے) پلاٹ میں اور

کہانی میں تمیز نہیں کرتے۔ یا اگر کرتے ھیں تو ایسا خلط مبحث کرتے ھیں۔ کہ تمیز پر بد تمیزی کا گمان ھوتا ھے۔

پلاٹ کے اصطلاحی معانی دریافت کرنے سے پہلے - اس کی لسانی تاریخ پر بھی غور کر لینا چاھئے۔ لاطینی میں اس کے معانی بیان کرنا بھی ھیں اور یہی معنی ناول نے اور مختصر افسانے نے لیکر اپنے اصطلاحی سانچوں میں ڈھالے ھیں۔ انگریزی لفظ Complicate کا بھی اس سے تعلق ظاھر ھے۔ کہ پیچیدگی میں مختلف تار الجھے ھوئے نظر آتے ھیں - خود لفظ کامپلیکس جس کے معنی پیچیدہ ھیں۔ کلمہ پلاٹ ھی سے مشتق ھے، اور ظاھر ھے کہ کہانیوں، ناولوں اور داستانوں کے پلاٹ پیچیدہ ھی ھوتے ھیں (کم ازکم پیچیدہ ھونے چاھئیں) - لغات لکھتی ھیں۔ مربوط واقعات کا وہ سلسلہ جو کسی داستان یا ناول میں پایا جاتا ھے۔ پلاٹ ھے۔ ان تمام باتوں پر غور کرنے سے معلوم ھوگا کہ کہانی اور پلاٹ میں بڑا فرق ھے۔ کہانی دراصل قصے کے ان اجزا کا نام ھے۔ جو بنیادی ھیں۔ اور جن سے پلاٹ تعمیر کیا گیا ھے۔ کہانی خاکہ ھے۔ پلاٹ رنگین نقش ھے۔ یوں کہہ لیجئے کہ جسطرح شاعر کوئی نظم کہنے سے پہلے اپنے ذھن میں اپنے افکار و تصورات کو منطقی طور پر ترتیب دیتا ھے۔ اور مطلوبہ اثر پیدا کرنے کے لئے یہ طے کرتا ھے۔ کہ توقیف یا Punctuation کا استعمال کس طرح کیا جائیگا - بالفاظ دیگر جس دنیا کو وہ خارجاً متشکل کرنا چاھتا ھے۔ اسے پہلے وہ اپنے باطن میں یا ذھن میں صورت پذیر ھوتے ھوئے دیکھتا ھے۔ اسی طرح ناول نگار بھی اپنی کہانی کے تمام بنیادی عناصر کو لیکر ان کا ایک منطقی سلسلہ قائم کرتا ھے۔ واقعات باھم

اس طرح مربوط ہو جاتے ہیں کہ ایک واقعہ دوسرے واقع سے ابھرتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ کہیں علت اور معلول کی صورت پیدا ہوتی ہے۔ کہیں کسی اور لزوم کی لیکن بہر حال کہانی کے واقعات مربوط ہوکر افکار کے ایک سلسلے کا روپ دھارتے ہیں واضح رہے کہ یہ ضروری نہیں کہ پلاٹ کی تعمیر ایسی ہوکہ کہانی پیش کرتے وقت پلاٹ کی منطقی ترتیب اور وقت کی رفتار میں کاملاً ہم آہنگی ہو۔ ہو سکتا ہے۔ کہ کچھ حصے جو وقت کے اعتبار سے پہلے بیان ہونے چاہئے تھے وہ مصنف بعد میں بیان کرے اور کچھ حصے جو وقتی طور پر موخر رکھنے چاہئے تھے انہیں مقدم گردانے۔ سوال تاریخی ترتیب کا نہیں منطقی ترتیب کا ہے۔ البتہ ناول نگار کے ذہن میں وقت کا شعور بالکل واضح اور صاف ہونا چاہئے۔ تاکہ تقدیم و تاخیر میں الجھ کر وہ کوئی ایسی بات نہ کہہ جائے جو وقت کی رفتار کے مخالف پڑتی ہو۔

صرف یہی نہیں بلکہ پلاٹ کے ذریعے ناول نگار اپنے واقعات کو اور مربوط افکار و تصورات کو پیش کرنے کا موثر ترین ذریعہ تلاش کرتا ہے۔ جو کہانی اسے بیان کرنی ہے وہ پہلے اس کے ذہن میں پوری تفصیل کے ساتھ صورت پذیر ہوتی ہے۔ تمام رابطوں اور تلازموں کے ساتھ وجود میں آتی ہے۔ پھر خارجاً متشکل ہوتی ہے۔ جس طرح پلاٹ کرنا (انگریزی میں) سازش کرنا بھی ہے۔ اسی طرح کہانی کے واقعات کو یوں ترتیب دینا۔ کہ وہ ایک سمجھی ہوئی سازش کا نتیجہ معلوم ہوں اصطلاحی معانی میں پلاٹ ہے۔ بعض ناولوں میں کہانی موجود ہوتی ہے۔ اور پلاٹ نہیں ہوتا۔ والٹر سکاٹ کے ناولوں کے متعلق اکثر یہ کہا گیا ہے۔ کہ بیشتر

ناولوں میں پڑھنے والے کا جذبہ تجسس تو نمو پاتا رہتا ہے۔ کہ کہانی برابر بیان ہوتی رہتی ہے لیکن پلاٹ میں جو منطقی ترتیب اور جو صناعانہ تشکیل ، ساخت اور سازش ہوتی ہے۔ وہ سکاٹ کے ہاں مفقود ہے۔

غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ نقطہ نظر کا ربط بھی پلاٹ ہی کی تشکیل سے مربوط ہے۔ مصنف کو یہ فیصلہ کرنا ہے کہ وہ ناول کے واقعات کو کس کردار کی آنکھوں سے دیکھے گا اور کس طرح اس کا ردعمل واضح کریگا۔ بعض اوقات تو یہ ہوتا ہے۔ کہ ناول نگار صیغہ واحد متکلم میں بات کرتا ہے۔ اس قسم کے پلاٹ میں بیان کرنے والے یا راوی کی ذات کہانی کا مرکز یا محور ہوتی ہے۔ جن واقعات سے خود راوی دو چار ہوتا ہے اور جن جذباتی کوائف سے متاثر ہوتا ہے۔ ان کی تفصیل بوجہ احسن بیان کی جا سکتی ہے۔ لیکن اس میں ساتھ ہی یہ نقص بھی ہے کہ جن واقعات میں راوی شخصاً شریک نہیں ہوا۔ ان کا بیان تشنہ رہتا ہے اور متعلقہ کرداروں کا رد عمل بھی ناقص معلوم ہوتا ہے۔

ایک اور نقطہ نظر یہ ہے کہ مصنف تین چار اہم کرداروں کی آنکھوں سے تمام واقعات کا مشاہدہ کرے اور صیغہ واحد غائب میں ان کا ذکر کرے۔ اس میں یہ خوبی ہے کہ مصنف جتنے کرداروں کو اہمیت دینا چاہتا ہے۔ دے سکتا ہے۔

ایسا بھی ہوتا ہے کہ ناول نگار تین چار کرداروں کو داستان کا محور بنا کر کہانی کو صرف ان کے نقطۂ نظر سے دیکھتا ہے۔ یعنی علی الترتیب یہ کردار صیغہ واحد متکلم میں جو کچھ ان

پر بیت جاتی ہے۔ ان کا بیان کرتے ہیں۔ نقطہ نظر کا اختلاف اتنا اہم ہے کہ شاہد کے بدل جانے سے مشاہدے کی کیفیات قطعاً اور اصلاً متغیر ہو جاتی ہیں ۔ واقعات کے اسی سلسلے کو الف اس طرح دیکھتا ہے۔ کہ ب انہیں پہچان بھی نہیں پاتا ۔ انگریزی میں اس سلسلے میں ایک نہایت کامیاب ، معنی خیز اور دلچسپ تجربہ کیا گیا ہے۔ ایک ناول تین جلدوں میں لکھا گیا ہے -۱

ہر جلد میں یہ التزام کیا گیا ہے کہ ناول کے تمام واقعات کا شاہد ایک علیحدہ کردار ہو۔ یوں تین مرکزی کرداروں نے واقعات کے رخ ، رحجان اور نشو نما کو اپنی آنکھوں سے دیکھا ہے اور مصنف نے ان کے رد عمل کا اظہار کیا ہے۔ باور فرمائیے کہ یہ نقطۂ نظر کا اختلاف اتنا شدید ، اتنا گہرا اور اتنا معنی خیز ہے۔ کہ جب ہم ایک ہی واقعہ دو مختلف کرداروں کی نظروں سے دیکھتے ہیں تو صرف جزوی مشابہتیں نظر آتی ہیں اور بنیادی اختلاف کا سراغ ملتا ہے۔

نفسیاتی طور پر یہ بات مسلم ہو چکی ہے کہ بیک وقت اگر تین چار مبصر کسی واقعے کی تفصیلات بیان کرنے کے لئے مقرر کئے جائیں جو ان کی نظروں سے گزرا ہو۔ تو ان کے بیانات میں اتنا تضاد ملے گا کہ دروغگوئی کی حد تک پہنچتا ہوا ہوگا۔ اس کی وجہ ظاہر ہے۔ طبیعت کا رجحان واقعات سے کردار کا رابطہ اور اس کی طبعی خصوصیات اس کے رد عمل کو متعین کرتی ہیں۔ نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ نقطہ نظر کے اختلاف سے ناول کا پلاٹ یا ماجرا بدل جاتا ہے۔ بعض اوقات مصنف یوں بھی کرتا

۱- Spanish Farm Triology—R. H. Mottram

ہے۔ کہ واقعات کو زیادہ موثر طور پر پیش کرنے کے لئے ۔ کردار کے نشو نما کی منطقی ترتیب دکھاتا ہے اور وقتی ترتیب کو اس اس منطقی ترتیب کا تابع بنا دیتا ہے۔ یوں بھی ھوتا ہے کہ ناول نگار اصل قصہ صیغہ واحد متکلم میں بیان کرتا ہے اور ساتھ ھی ساتھ دوسرے نقطہ ھائے نظر کے اظہار کے لئے اور واقعات کی توضیح اور وقت کی رفتار کے تعین کے لئے دوسرے کردار بھی ھم سے روشناس کراتا ہے۔ جن کے رد عمل سے .ھم واقعات کو مختلف زاویوں سے دیکھنے کے بعد داستان کی کلیت کا شعور حاصل کرتے ھیں۔ اور اصل حقیقت کی تہہ تک پہنچتے ھیں۔ امراؤ جان ادا میں پلاٹ کی ترتیب واقعات کا اتار چڑھاؤ اور ان کا رابطہ بظاھر سادہ معلوم ھوتا ہے۔ قصے کی دلچسپی کا محور امراؤ جان ادا ہے۔ جو اپنے سوانح حیات بیان کرتی ہے۔ ۔ وہ صیغہ واحد متکلم میں بات کرتی ہے۔ مرزا رسوا اور ان کے دوست جو اس قصے کے سامع ھیں۔ اپنے استفسارات کے ذریعے مختلف باتوں کی توضیح کے طالب ھوتے ھیں۔

اب امراؤ جان ادا کا ذکر چل نکلا ہے۔ تو یہ کہنے میں کوئی حرج نہیں کہ اردو میں پلاٹ کی ایسی مکمل اور صناعانہ ترتیب کم نظر آئی ہے۔ امراؤ جان ادا جو اودھ کی مٹتی ھوئی دل آویز، زوال پذیر، زھر ناک وشیریں معاشرت کی علامت ہے۔ ایسے واقعات کا انتخاب کرتی ہے۔ جو مربوط معاشرت کے خط و خال کو بہ توضیح نمایاں کرتے ھیں۔ ھمہ وقت ادا ھی ھماری دلچسپی کا محور اور مرکز بنی رھتی ہے۔ اس کی وجہ ہے۔ اس کی ذات میں اس کی معاشرت کی تمام وہ رعنایاں اور بڑائیاں جمع ھو گئیں ھیں۔ جن سے

داستان تعرض کرتی ہے۔ علاوہ ازیں یہ بات خاص طور پر رسوا کے ملحوظ خاطر تھی کہ وہ طوائفوں کے کوٹھوں پر آنے جانے والوں کو ایک پڑھی لکھی نستعلیق تجربہ کار طوائف کی نظر سے دیکھے یہ تبھی ممکن تھا کہ امراؤ جان ادا کو موقعہ دیا جاتا۔ کہ وہ ناول کے واقعات کو اپنے نقطۂ نظر سے دیکھتی اور اپنے مخصوص رد عمل کا اظہار کرتی۔

منشی عبدالغفور نے جو علی گڑھ ڈیوٹی شاپ کے مینیجر تھے۔ اپنے دو ''نیندیں حرام کرنے والے'' ناولوں میں یعنی قعر دریا اور حق بحقدار میں واقعات کو مختلف کرداروں کے نقطہ ہائے نظر سے دیکھا۔ عام ناولوں کے مقابلے میں قعر دریا اور حق بحقدار کا دائرہ عمل یا قرطاس تخلیق (Canvas) بہت وسیع ہے۔ دونوں ناولوں میں بگڑے رئیس زادیوں سے لیکر متوسط طبقہ کے مہم جو اور قسمت آزما افراد تک سبھی کردار نظر آتے ہیں۔ کرداروں کے تنوع کے اعتبار سے سچ پوچھئے تو یہ ناول بے نظیر ہیں۔ پڑھنے والے کے تجسس کا اشتیاق قائم رکھنے کے لئے سراغرسانی کا عنصر بھی شامل کر دیا گیا ہے۔ عبدالغفور واقعات کے ایک سلسلے کو متعلقہ اہم کرداروں کے نقطہ نظر سے دیکھتا ہے۔ اور پھر اس سلسلے سے قطع نظر کر کے دوسرے سلسلہ کی طرف متوجہ ہو جاتا ہے۔ اور اس سلسلے کے واقعات پھر متعلقہ اہم کرداروں کی آنکھوں کے ذریعے ہم کو دکھائے جاتے ہیں۔ عبدالغفور کو ناول نگار کی حیثیت سے کم لوگ جانتے ہیں۔ لیکن سچ یہ ہے کہ اردو میں جیسا گتھا ہوا۔ باہم مربوط پلاٹ وہ تخلیق کرتا ہے۔ اسکی مثال ملنا مشکل ہے۔ جب ہم یہ بات

ملحوظ رکھتے ہیں۔ کہ اسکا Canvas بہت وسیع ہے اور وہ معاشرت کے مختلف طبقات کی ترجمانی کر رہا ہے۔ تو ہمیں اس کی فنکاری کا کمال دیکھ کر اور بھی حیرت ہوتی ہے۔

یہی حال خواب کلکتہ کا ہے جو نسبتاً غیر معروف ناول ہے۔ اسکے فقط دو حصے چھپنے پائے تھے کہ مصنف کا انتقال ہوگیا دوسرے دو حصے مرزا فدا علی خنجر نے لکھ کر ناول پورا کیا۔ لیکن بات نہ بنی۔ اس ناول میں انیسویں صدی کے اواخر میں مسلمان شرفاء جو زندگی بسر کر رہے تھے۔ اسکا نہایت دلفریب نقشہ کھینچا گیا ہے پلاٹ کی ترتیب ایسی ہے۔ کہ تمام واقعات رشتہ تعلیل میں پروئے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔ بیشتر واقعات تو مصنف ہیرو کے نقطۂ نظر سے یا ہیروین بلقیس کے نقطۂ نظر سے دیکھتا ہے۔ ان دونوں نقطہ ہائے نظر کے اختلاف سے بڑا خوبصورت تنوع پیدا ہوتا ہے جو آخر تک قائم رہتا ہے۔

ہمارے پرانے ناول نگاروں میں (نسبتاً) شرر بھی پلاٹ اچھا بناتے ہیں۔ لیکن انکے ہاں کردار نگاری اتنی ناقص ہے کہ پلاٹ کی تاثیر اکثر زائل ہو جاتی ہے۔ نقطہ نظر میں وہ بھی مختلف مرکزی کرداروں کے رجحانات اور رد عمل کا اظہار کرتے ہیں۔

پلاٹ اور نقطہ نظر کے سلسلے میں ایک بات اور بھی گفتنی ہے وہ یہ ہے کہ بعض اوقات ناول نگار صرف عکاس بن جاتا ہے بالفاظ دیگر وہ ہر جا موجود اور حاضر ناظر نہیں ہوتا بلکہ واقعات کو صرف اپنے کرداروں کی نظر سے دیکھتا ہے۔ جو واقعہ ابھی تک اس کے کرداروں کو معلوم

نہیں ہوا۔ وہ مصنف کو بھی معلوم نہیں۔ جس کردار کا نام کسی دوسرے کردار نے نہیں لیا۔ ناول نگار بھی اسکے نام سے آشنا نہیں۔ اس طرح ناول لکھنا ہفت خوان رستم طے کرنا ہے۔ اور جو چند ایک تجربے اس سلسلے میں ہوئے ہیں اس سے معلوم ہوتا ہے کہ ابھی تک اردو میں کامیاب عکسانہ نظر کی کمی ہے۔

پلاٹ اپنی ترتیب کے اعتبار سے ڈھیلے ڈھالے بھی ہوتے ہیں۔ اور ایسے بھی جنکی چولیں ایک دوسرے میں ٹھیک بیٹھتی چلی جاتی ہیں۔ اور جن میں واقعات کی تقدیم و تاخیر کے باوجود منطقی تسلسل اور ربط میں کوئی کمی واقع نہیں ہوتی۔ فسانہ آزاد (اسے Picaresque ناول بھی کہا گیا ہے) میں پلاٹ ڈھیلا ڈھالا ہے لیکن اسی لچک کی وجہ سے غالباً سرشار نے لکھنوی معاشرت کے مختلف پہلو اس خوبی سے دکھا دیئے ہیں۔ کہ پلاٹ کے ڈھیلے ڈھالے ہونے کا شعور اگر ہوتا ہے۔ تو بھی برا نہیں لگتا۔

قرۃ العین حیدر اور عزیز احمد دونوں پلاٹ کی بنت میں، داستان سرائی میں، ماجرا طرازی میں بہت دقت نظر سے کام لیتے ہیں۔ وہ انگریزی ادب کے تمام رموز و اسرار سے آگاہ ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ جس چیز کو انگریزی میں (شاید بطریق طنز) Cleverness یا ذہنی چالاکی کہتے ہیں۔ وہ کھیل عزیز احمد اور قرۃ العین بہت کامیابی سے کھیلتے ہیں۔[1]

۱۔ انگریزی میں چالاکی کی روایت آسکر وائیلڈ کی تخلیقات میں نشو و نما پا کر پختہ کارانہ شکل میں نظر آتی ہے۔ جن لوگوں نے اس روایت کو آگے بڑھایا۔ (اگرچہ انکا مقام آسکر وائیلڈ سے کہیں بلند تر ہے۔ ان میں Aldous Huxley کا نام نہ لینا ظلم ہوگا۔ اسکی تصانیف Point, Counter

کردار

ناول کا دوسرا جزو یا دوسرا عنصر ترکیبی۔ کردار ھیں۔ کرداروں سے زمان مکان کا تصور اس طرح مربوط ھے کہ اس سے جدا کر کے کرداروں کو دیکھا ھی نہیں جا سکتا۔ کرداروں کے متعلق (ابھی زمان مکان کی بحث سے قطع نظر کر لیجئے) دو سوال اکثر پیدا ھوتے ھیں۔ (۱) کرداروں کی بنیادی اقسام کیا ھیں۔ (۲) کردار نگاری کا گر کیا ھے۔ اور جیتے جاگتے زندہ کردار کس طرح پیدا ھوتے ھیں۔ پہلے سوال کا جواب دینا نسبتاً آسان ھے اور اس مسئلے پر کم و بیش اتفاق رائے ھے کہ کردار اصلاً دو قسم کے ھوتے ھیں۔ ایک ٹائپ یا جامد اور دوسرے ڈرامائی یا متحرک (یہ مراد نہیں کہ جامد کردار حرکت نہیں کرتے جمود کا تصور انکی کرداری خصوصیات سے وابستہ ھے اور بس) جو کردار ٹائپ ھوتے ھیں وہ کسی طبقے کی گروہ کی یا کسی معاشرتی جماعت کی نمائندگی کرتے ھیں۔ آنکی سیرت ماہ و سال کے سانچوں میں ڈھل کر پختہ ھو چکتی ھے اور انکا کردار اس اعتبار سے جامد ھو جاتا ھے۔ کہ وہ زندگی کے بدلتے ھوئے تغیرات کا ساتھ نہیں دیتے۔ دنیا کے بڑے بڑے المیے اس خصوصیت سے پیدا ھوئے ھیں۔ کہ جامد کردار جان جائے پر آن نہ جائے پر عمل کرتے ھیں۔ وہ زندگی کا ایک تصور اپنے ذھن میں قائم کر لیتے ھیں اور جہاں یہ تصور حقیقت سے ٹکراتا ھے وہ خود حقیقت سے ٹکرا جاتے ھیں۔ وہ تغیر کو قبول نہیں کرتے۔ تبدیلیوں کے دشمن

Point اور After Many A Summar پلاٹ کی پختگی اور وقت کی رفتار کے شعور کی نہایت عمدہ مثالیں ھیں۔

ہوتے ہیں۔ ان کی زندگی کی سب سے بڑی قدر وہ وضع داری ہوتی ہے۔ جو ان کے خیال میں انسان کو حیوان سے متمیز کرتی ہے۔ انقلاب فرانس کے اکثر امرا، وزرا، بڑے بڑے پادری بلکہ خود بادشاہ وقت۔ اس کی ملکہ ٹائپ ہیں۔ جامد ہیں۔ وہ جان دینا پسند کرتے ہیں۔ متغیر ہونا قبول نہیں کرتے۔ ناول میں ایسے کردار کوئی غیر متوقع کام نہیں کرتے۔ ہمیں پہلے ہی سے معلوم ہوتا ہے کہ خاص حالات میں ان کا ردعمل کیا ہوگا۔ پہلے زمانے کی داستانوں میں ایسے کردار تقدیر سے نبرد آزما ہوتے تھے اور شکست کھاتے تھے پھر معاشرت سے ٹکر لینے لگے اور مرنے لگے۔ اب ایسا بھی ہوتا ہے کہ کشمکش ان کی ذات میں مخفی ہوتی ہے۔ ان کے وجود معنوی میں ایک طوفان برپا ہو جاتا ہے۔ لیکن وہ اس کی لہروں سے غیر متاثر رہ کر ہاتھ پاؤں مارتے رہتے ہیں۔ تا ایں کہ وقت کا سیلاب انہیں اپنی منزل معینہ کی طرف بہا لے جاتا ہے۔ نذیر احمد کے ناولوں میں اکثر مرد کردار ٹائپ ہیں۔ عورتیں البتہ نذیر احمد کے ناولوں میں تمدن اور تاریخ کے لزوم و جبر سے متاثر ہوتی ہیں اور راہ راست پر آ جاتی ہیں کہ یہی ناول نگار کا مقصود تھا۔

فسانۂ آزاد کے اکثر کردار نہایت خوبصورت اور دل پذیر ٹائپ ہیں۔ نوابوں کے کتنے ہی سلسلے ہیں۔ جو ان ہزارہا صفحات میں پھیلے ہوئے ہیں۔ کسی کے بڑی بڑی مونچھیں ہیں۔ کوئی سبزہ آغاز ہے۔ کوئی خوش ادا اور خوش لباس ہے۔ کوئی بد مذاق ہے۔ لیکن یہ تمام سلسلے دراصل ایک طبقے کی معاشرت

کی نمائندگی کرتے ھیں۔ فسانۂ آزاد میں، جام سرشار میں، سیر کوھسار میں تمام نواب اپنے اردگرد مصاحب جمع کرتے ھیں۔ افیون کی چسکی لگاتے ھیں یا شراب کے خم کے خم لنڈھاتے ھیں۔ گھر کی پری چہرہ اور عفیف نازنینوں کو چھوڑ کر ذلیل مہریوں اور طوائفوں پہ عاشق ھوتے ھیں۔ کوٹھوں پر جاتے ھیں۔ آخر برباد ھوتے ھیں اور اس زوال پذیر معاشرت کی بربادی کا سراغ دیتے ھیں۔ جس کی تصویر کشی سرشار کے مدنظر تھی۔

شرر کے ناولوں میں بھی کچھ ٹائپ نظر آتے ھیں۔ دلیر، شجاع، رزم آزما، غیور، اسلام کے معاملے میں سخت متعصب۔

دوسری قسم کے کردار جنھیں ڈرامائی کہا جاتا ھے بہ امتداد زماں واقعات کے فشار سے متاثر ھو کر بدلتے رھتے ھیں۔

ان کے کردار زندگی کی طرح نشو و نما پاتے ھیں۔ اور واقعات و حالات کے سانچوں میں ڈھلتے چلے جاتے ھیں۔ آجکل کے ناول نگار اکثر ڈرامائی کرداروں کو اپنے افکار و تصورات کے ابلاغ کیلئے استعمال کرتے ھیں۔ کہ کردار نمو پاتی ھوئی قوت کی علامت بن جاتا ھے۔ شرر کے ناولوں میں بھی ڈرامائی کردار ملتے ھیں۔ قعر دریا اور حق بحقدار میں بھی نمو پاتے ھوئے اشخاص داستان موجود ھیں۔ افسوس ھے کہ اردو میں اچھے ناول اتنے کم لکھے گئے ھیں۔ کہ ان سے مثالیں دینا عملاً ناممکن نظر آتا ھے۔ لیکن پریم چند کے ناولوں نے خاصا خلاء پر کر دیا۔ پہلے تو وہ پرانے زمانے کے جتی ستی راجپوت کرداروں کی طرف متوجہ رھتے تھے لیکن آخر میں وہ زندگی کے اس مرکز تابناک سے بہت قریب ھوگئے۔ جسے دیہات کہتے ھیں۔ میدان عمل میں، گئودان میں

بازار حسن میں، شہر کے کردار بھی ہیں، گاؤں کے کردار بھی ہیں۔ لیکن گاؤں کے کردار زیادہ جیتے جاگتے اور روشن نظر آتے ہیں۔ جوں جوں نوکر شاہی کی گرفت دیہاتوں پر مضبوط ہوتی چلی جاتی ہے۔ دیہاتیوں کا ردعمل بھی اسی نسبت سے شدید ہوتا چلا جاتا ہے۔ پریم چند کے دیہاتی ناولوں میں پس منظر بڑا نکھرا نکھرا، ستھرا ستھرا اور اُجلا اُجلا ہوتا ہے۔ گاؤں کے سادہ مزاج اور سادہ طبیعت لوگ ان کے چھوٹے چھوٹے مسئلے چھوٹی چھوٹی خوشیاں، چین کے دن، امن کی راتیں اور پھر ناگہاں امن کے اور اطمینان کے اس ٹھہرے ہوئے پانی میں کسی جاگیردار کی بے مروتی یا کسی اہلکار کے ظلم کا پتھر اس زور سے گرتا ہے کہ لہریں کناروں تک پھیل جاتی ہیں۔ اس سلسلے میں پریم چند کے نسوانی کردار بڑے دل آویز، دلپذیر اور خوبصورت نظر آتے ہیں۔ دیہات میں جنس شہروں کی نسبت زیادہ صحت مند، توانا اور بے باک ہوتی ہے۔ لیکن افسوس ہے کہ پریم چند اس پہلو سے کچھ کتراتے تھے۔ ان کے کرداروں کے پیراہن حیات میں جنس کے جو تار و پود الجھے ہوئے ہیں وہ نہ رنگین ہیں۔ نہ متنوع حالانکہ ناولوں میں اکثر ایسے موقعے پیش آتے ہیں کہ جنس کسی بالی لڑکی کی آنکھوں میں سے جھانکتی ہوئی نظر آتی ہے۔ اور نہایت اچھے رومان کا موضوع بن سکتی ہے۔ لیکن پریم چند شرما کر منہ موڑ لیتے ہیں۔ انہیں شاید یہ محسوس ہوتا ہے کہ جنس کے بیان سے گاؤں کی اجلی اجلی فضا داغدار ہو جائیگی۔ کاش انہیں اس بات کا شعور ہوتا کہ وہ جنسی زندگی کے صحت مند پہلوؤں کی نہایت اچھی ترجمانی کر سکتے تھے۔

قرۃ العین کے ناولوں کی وہ با رتبہ بیگمات جو اپنے آنگن میں بیٹھ کر پوربی میں باتیں کرتی ہیں۔ بڑی جیتی جاگتی، سرتی سیانی اور پراتم بوڑھیاں ہیں۔ مجھے یہ محسوس ہوتا ہے۔ کہ ان کے جوان کردار کچھ مضمحل بے رنگ، مرجھائے ہوئے، پھیکے پھیکے اور تھکے تھکے سے ہیں۔ لیکن ادھیڑ عمر کے ڈیڈی اور اسی عمر کی ممی زندگی کو برتنے کا سلیقہ بہت اچھا جانتے ہیں۔ یوں بھی انہوں نے زندگی کو بہت قریب سے دیکھا ہے۔ ان کی شخصیت نے معین خطوط پر نشو و نما پایا ہے۔ ان کی اقدار واضح، روشن، اور صاف ہیں۔ اس کے برخلاف قرۃ العین کے نوجوان کرداروں کی دنیائیں اکثر کچھ الٹی سیدھی سی ہیں۔ وہاں حیرت انگیز واقعات کی کمی نہیں۔ لیکن یہ ضرور معلوم ہوتا ہے کہ کردار اپنے آپ کو اس دنیا کے کیف و کم میں سمو نہیں سکے اس دنیا میں رس بس نہیں سکے۔

البتہ قرۃ العین کی پڑھی لکھی شائستہ لڑکیاں لاکھ انگریزی کے فقرے بولیں اور لاکھ منہ سے دعویٰ کریں کہ وہ بہت آزاد اور روشن خیال ہیں اور حقیقت کی آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر دیکھ سکتی ہیں۔ لیکن ہیں وہ سب کی سب تخیل کی دنیا کی پرستار۔ ان کی حقیقت پرستی دراصل ان کی رومان پرستی کا نقاب ہے۔ ان کی آزاد خیالی فی الاحسن ان کی گھٹی ہوئی تمناؤں کے اظہار کا دوسرا روپ ہے۔ ان کی Intellectuals کی سی باتیں ہمیں فریب نہیں دیتیں۔ ہماری سمجھ میں آ جاتا ہے کہ یہ لڑکیاں حرمان زیست کی تلخیوں سے آشنا ہیں۔ انہوں نے دکھ کے ساغر ڈگڈگا کے پئے ہیں۔ ان کی زندگی ہر قسم کے

معنی سے خالی ہوتی چلی جا رہی ہے اور یہ اپنی طراری سے اس خلا کو پر کرنا چاہتی ہیں۔ عین ممکن ہے کہ قرۃ العین کا مقصد ہی یہ ہو کہ وہ ایسی حرماں زدہ لڑکیوں کی تصویر کشی کرے (راقم السطور کا یہی خیال ہے) اگر یہ درست ہے تو کہنا پڑے گا کہ قرۃ العین اپنے ناولوں میں بہت کامیاب ہیں۔

قرۃ العین کے ساتھ عصمت چغتائی کا نام ذہن میں ضرور آتا ہے کہ دونوں ایک دوسرے کی ضد معلوم ہوتی ہیں۔ عصمت کے کردار کیڑوں کی طرح کلبلاتے ہوئے غلاظت میں پلتے ہیں۔ لیکن وہاں بھی جنس کی چنگاری کچھ عرصہ کے لئے ان کی زندگی میں وہ تابناکی پیدا کرتی ہے کہ صبح و شام اور در و دیوار نور میں نہائے جاتے ہیں۔ عصمت کے کردار ٹائپ بھی ہیں اور ڈرامائی بھی۔ وہ موجودہ زندگی کی الجھنوں سے دو چار ہیں۔ اس لئے ان کی زندگی کے دھاگے ہمیں الجھے ہوئے نظر آتے ہیں۔

اب رہا یہ سوال کہ ناول میں جیتے جاگتے کردار کس طرح پیدا ہوتے ہیں۔ تو اس کا جواب یہ ہے کہ اس سوال کا جواب نہیں دیا جا سکتا۔ جیتے جاگتے کردار کی تخلیق۔ منجملۂ اسرار و رموز فن ہے۔ صرف فنکار ہی جانتا ہے کد وہ کاغذی پتلے جو وہ لفظوں کی مدد سے تراش تراش کے کتابوں میں چپکاتا جاتا ہے۔ کس طرح یک بارگی نور حیات سے منور ہونے کے بعد بولنے لگتے ہیں، چلنے پھرنے لگتے ہیں، محبت کرنے لگتے ہیں، جینے مرنے لگتے ہیں۔ کبھی تو ایک فقرہ، بلکہ ایک فقرے کا ایک جزو جیتے جاگتے کردار کو ہماری آنکھوں کے سامنے لا کھڑا کرتا ہے اور کبھی تفصیل کے بیسیوں صفحات پڑھ جائیے سبھی کچھ ہوتا ہے کردار

زندہ نہیں ہوتے۔ غالباً اس کی وجہ یہ ہے کہ زندہ کردار تخلیق کرنے کے لئے نہ صرف مشاہدہ تیز ہونا چاہئے۔ بلکہ فنکار کے لئے یہ بھی ضروری ہے کہ وہ ایسے کرداروں کو وجود میں لائے جن کے متعلق اسکی معلومات گیرائی اور گہرائی رکھتی ہوں۔ بہر حال یہ قیاسات ہیں۔ بات وہی ہے جو اوپر کہہ دی گئی ہے۔ کہ کردار کی زندگی منجملہ اسرار تخلیق ہے۔ شرر نے بے تکلف سینکڑوں کردار پیدا کئے۔ انکے ہمیں نام بھی یاد نہیں۔ نذیر احمد نے گنتی کے کردار تخلیق کئے۔ ابھی تک بعض لوگوں کو یہ التباس ہوتا ہے۔ کہ اکبری اصغری کا قصہ سچا ہے۔ اور وہ جیتی جاگتی لڑکیاں تھیں۔ سرشار کا خوجی اپنی مسخرگی کی بنا پر زندہ نہیں۔ ورنہ تمام مذاحیہ کردار بقید حیات ہوتے۔ اس میں کچھ انسانی کمزوریاں ہیں۔ کچھ انسانی خوبیاں ہیں۔ ان دونوں کے مجموعے سے ایک ایسا کردار عالم وجود میں ہے۔ جسکی نظیر اردو ادب میں نہیں ملتی۔ ''لانا تو میری قرولی'' ''اور نہ ہوئی میری قرولی''۔ ضرب المثل بن گئے ہیں۔ بؤا زعفران سے ہمیں بھی ڈر آنے لگا ہے۔ کہ بیچارے خوجی کو پھر بے بھاؤ کی پڑیں گی۔ ہمیں مالوے کی افیم سے دلچسپی پیدا ہو گئی ہے۔ کہ خوجی اسکے بغیر زندہ نہیں رہ پاتا۔

امراؤ جان ادا ہنستی بولتی، باتیں کرتی، ڈھلتی دھوپ کی طرح رنگ افروز نظر ہوتی ہے۔ اسکے بانکپن کی سادگی اور اسکی سادگی کا بانکپن ہمیں ہر وقت اپنی طرف متوجہ کرتا ہے۔ وہ طوائف ہے۔ لیکن اسکے باوجود شرم و حیا کے ہزارہا پردوں میں مستور ہے۔ وہ بے نقاب ہے۔ لیکن اسکے جسم معنوی پر معلوم

نہیں کیسا حجاب ہے۔ کہ ہمیں اسکے شرمیلے پن کا شعور بڑی شدت سے ہوتا ہے۔ اس نے جو اپنی پہلی داستان محبت بیان کی ہے۔ اسکی فضا ایسی ہے۔ جیسے دونوں وقت مل رہے ہوں جیسے کوئی سو بھی رہا ہو۔ جاگ بھی رہا ہو۔ وہ یہ بھی ظاہر نہیں کرنا چاہتی کہ میری خواہش شریک حال تھی۔ اور یہ بھی بتانا چاہتی ہے کہ جنسی تمنا کی شدت کی کیفیت کیا ہوتی ہے۔ ان دونوں حدود کے درمیان امراؤ کبھی اسطرف کبھی اس طرف گھومتی ہے۔ یوں معلوم ہوتا ہے۔ جیسے ہم عالم علوی کے زروان کو دیکھ رہے ہیں۔ کہ آدھا چہرہ ایک نازنین کا ہے۔ اور آدھا چہرہ ایک بانکے تیکھے مرد کا۔ امراؤ نے اپنی یہ داستان جس اعتدال، توازن اور شائستگی سے بیان کی ہے۔ وہ اسی کی بنا پر زندۂ جاوید رہنے کی مستحق ہے۔ مرزا رسوا نے بھی یہ داستان سننے کے بعد بہت اپنڈے بینڈے سوال نہیں کئے۔ ورنہ

"پسینہ پونچھئے اپنی جبین سے" والا حال امراؤ کا ہوتا اور سننے والوں پر وہ طلسمی اثر بھی نہ ہوتا۔ جو اس واقعے کو پڑھ کر ہوتا ہے۔

بیان کیا گیا تھا کہ کرداروں کا تعلق زمان مکان سے اتنا گہرا ہے۔ کہ ہم انکا تصور بھی ان پیمانوں کے بغیر نہیں کر سکتے۔ ظاہر ہے کہ کردار ہوا میں معلق نہیں ہوتے وہ ایک عہد سے، ایک معاشرت سے، ایک زمانے سے مربوط ہوتے ہیں۔ صرف یہی نہیں انکی ذہنی استعداد، انکے کوائف کم و بیش انکے مکان سے متاثر ہوتے ہیں۔ یعنی وہ مقامات جن سے قصہ مربوط ہے۔ زمان مکان وہ آئینہ ہیں۔

جن میں کردار چلتے پھرتے، ہنستے بولتے، جیتے مرتے دکھائی دیتے ہیں۔ زمان مکان ہی کرداروں کی حقیقت اور واقعیت کا رنگ بخشتے ہیں۔ زمان و مکان کی اہمیت کا اندازہ اس سے کر لیجئے۔ کہ سرشار نے لکھنو کی جو تصویر کھینچی ہے۔ وہ ایک خاص زمانے سے مربوط ہے۔ اسے ادھر ادھر سرکا دیجئے۔ تصویر کشی مسخ ہو جائیگی۔ مقام بدل دیجئے۔ تو تصویر کشی نہ صرف مسخ ہو جائیگی بلکہ بے معنی ہو جائیگی۔ اسی طرح شرر کے ناول فردوس بریں میں حسن بن صباح اگرچہ سامنے نہیں آتا۔ لیکن اسکی شخصیت، اسکا اثر، اسکی تعلیمات کا نفوذ اسطرح ہمارے ذہنوں پر اور کرداروں کی زندگیوں پر چھایا رہتا ہے۔ کہ ہمیں زمرد کی داستان سن کر بالکل تعجب نہیں ہوتا۔

عبدالغفور کے قعر دریا اور حق بحقدار میں جب ہم انیسویں صدی کے بگڑے رئیس زادوں اور ناز و نعمت میں پرورده رئیس زادیوں سے آشنا ہوتے ہیں۔ تو ہمیں ذرا تعجب نہیں ہوتا۔ کہ گاڑی میں ایک ٹرنک سے بچے کی خون آلود لاش کیوں ملی۔ بالفاظ دیگر کرداروں کا ارتقا۔ نہ صرف زمان مکان سے مربوط ہوتا ہے۔ بلکہ زمان مکان کے کوائف سے وابستہ اور ان پر منحصر ہوتا ہے۔

زمان مکان کے تعین ہی سے ان اخلاق اقدار کا سراغ بھی ملتا ہے۔ جو کرداروں کے اقوال و اعمال سے متبادر ہوتی ہیں۔ مصر قدیم کے رومان پڑھ کر ہمیں ذرا تعجب نہیں ہوتا کہ فلاں جلیل القدر بادشاہ نے اپنی سگی بہن سے شادی کی تھی۔ بلکہ اس واقعہ کے بیان کرنے سے مربوط معاشرت کا مزاج بہ کلی ظاہر ہوتا ہے۔ جب ہم یہی بات الف لیلیٰ میں پڑھتے ہیں۔ تو زمان مکان کا تغیر اسی قسم

کے واقعے کو اتنا نفرت انگیز بنا دیتا ہے۔ کہ ہم بھی اپنے اندر فاسقوں سے انتقام لینے کا جذبہ ابھرتا ہوا محسوس کرتے ہیں۔ بالفاظ دیگر مصنف کی اخلاق اقدار۔ ناول نگار کا نظریہ حیات حسن و قبح کے متعلق اسکے تصورات۔ اسکے افکار و نظریات تمام تبھی روشن ہو سکتے ہیں کہ کردار زمان کی زنجیروں کے پابند اور مکان سے وابستہ ہوں کہ مصنف یا ناول نگار اسی معاشرت کی اخلاق اقدار کی ترجمانی کرے گا۔ جسکی تصویر کھینچے گا۔

بعض اوقات تو مصنف یا ناول نگار بالکل کرداروں کی آڑ میں ہو جاتا ہے اور یوں معلوم ہوتا ہے۔ جیسے کردار ایک علیحدہ۔ مستقل زندگی بسر کر رہے ہیں۔ لیکن در اصل ایسا ہوتا نہیں۔ کسی نہ کسی حد تک کرداروں کی زبان سے زمان و مکان کے تقاضوں کے مطابق مصنف کی اخلاقی اقدار مترشح ہوتی رہتی ہیں۔ بعض ایسے مسائل بھی ہیں۔ جو زمان و مکان سے قطع نظر بنیاد انسانیت کا درجہ رکھتے ہیں۔ ناول نگار ان مسائل کے متعلق اپنا نقطہ نظر کرداروں ہی کی زبان سے بیان کر سکتا ہے۔ یا پھر ناول کے انجام سے معلوم ہو سکتا ہے۔ کہ اسکی ہمدردی کا رخ کسطرف تھا۔ ہر ناول کسی عہد کی، معاشرت کی یا اس معاشرت کے کسی پہلو کی پوری جھلک دکھانے کا مدعی ہوتا ہے۔ اس جھلک میں ثقافتی نظریات۔ معاشی اور سیاسی تصورات اور اخلاق اقدار سبھی کچھ موجود ہوتا ہے۔ ناصح اور ناول نگار میں فرق یہ ہے کہ ناول نگار کہتا ہے۔ زندگی یہ ہے جو میں نے دیکھی ہے۔ اور ناصح کہتا ہے۔ زندگی یوں ہونی چاہئے۔ ناول نگار کا اصلی کام معاشرت کی تصویر پیش کرنا ہے۔ کردار اپنے اقوال و

اعمال سے اس تصویر پر تبصرہ خود ھی کرتے رھتے ھیں۔

ناول جہاں معاشرت کی تصویر ھوگا۔ وھاں کسی نہ کسی مسئلے یا الجھن سے تعرض ضرور کرے گا۔ ممکن ھے کہ ناول نگار مسئلے کا حل پیش نہ کرے یا الجھن کو رفع نہ کرے۔ لیکن مسئلہ خفی ھو یا جلی۔ اور الجھن بظاھر ھو یا بباطن موجود ضرور ھوگی اسکی وجہ یہ ھے۔ کہ زندگی کے بنیادی مسائل اور اسکی الجھنوں سے آنکھیں بند کرکے کوئی ناول نگار معاشرت کی تصویر نہیں کھینچ سکتا مختصر یہ کہ ناول میں کچھ غم دوراں بھی ھوگا کچھ غم جاناں بھی، حسن یار بھی، جمال روزگار بھی، ناول میں زندگی ھوگی، بھر پور ات گت اورسرشار اور ناول نگار زندگی کے سرچشموں سے جتنا قریب ھوگا۔ اتنا ھی اسکے ناول زندگی کی ترجمانی کا حق ادا کریںگے۔

اردو میں طبیب، شرر، پریم چند، عزیز احمد، قرۃالعین اور دوسرے ناول نگاروں نے اپنی تخلیقات سے یہ تو ثابت کر دیا ھے کہ اردو اس معاملے میں تہی دامن نہیں البتہ یہ دعویٰ کہ اردو ناول انگریزی ناول کے معیار تک آ پہنچا ھے۔ نہ صرف محل نظر ھے۔ بلکہ بالبداھت غلط ھے۔ ناول نگاری ادب کی تہذیب اور تمدنی مزاج کی لطافت سے تعلق رکھتی ھے۔ ابھی ھمیں کشمکش کے ایک دور سے گزر کر ادبی تہذیب کا وہ مقام بلند حاصل کرنا ھے۔ جس میں ناول پنپتا ھے۔ لیکن وہ دن کچھ ایسا دور بھی معلوم نہیں ھوتا۔

بعض نقاد یہ کہتے ھیں کہ ناول میں منظر نگاری بھی جسکا تعلق وصف یا بیان سے ھے ایک جزو لازم ھے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ بعض اچھے ناولوں میں فطرت کے مناظر کسی جذباتی واقعے

کا چوکھٹا بنا کر پیش کئے جاتے ھیں۔ کبھی ایسا ھوتا ھے کہ کرداروں کے دلوں میں جو طوفان برپا ھوتے ھیں۔ خارجی طوفان انکی علامت بن جاتا ھے۔ بہار کی رنگا رنگی اور دل آویزی ناول کے کرداروں کے سکون قلب اور بہار نشاط سے ہم آھنگ ھو جاتی ھے۔ یعنی ھم کرداروں کو مختلف زاویوں سے مختلف موسموں میں مختلف فطری مناظر کی نسبت سے دیکھتے ھیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ ناولوں میں اکثر فطری مناظر نظر آتے ھیں۔ لیکن ان کا بیان ناول کو لازم نہیں۔ ایسے اچھے ناول کا تصور کرنا ممکن ھے۔ جس میں صبح و شام نے صرف وقت کا شعور پیدا کیا ھو اور بس۔

عصر جدید کے ناول نگاروں سے اردو ادب کی بڑی توقعات وابستہ ھیں۔ امید ھے کہ مختصر افسانے کی طرح ناول بھی جلدی ھی اپنا مقام حاصل کر لے گا۔ یہ اور بات ھے کہ مختصر افسانے کی بڑھتی ھوئی مقبولیت ناول کے ارتقا میں حائل ھو اور ناول نگاری کے عروج تک پہنچنے میں ھمیں کچھ دیر لگے۔ لیکن ادب کی تاریخ میں سو دو سو سال کوئی اھمیت نہیں رکھتے اور نہ ھی انہیں کوئی اھمیت دینی چاھئے۔

۳۔ مکالمہ

ادبی تخلیقات لاکھ اس بات کا دعویٰ کریں کہ وہ زندگی کے حقائق کی ترجمان اور اسکی نیرنگئی ھزار شیوہ کی زبان ھیں۔ لیکن اس میں قطعاً کوئی شک نہیں کہ فنکار کو اپنے مقصد کے حصول کیلئے اپنی منزل تک پہنچنے کیلئے اور اپنی اقدار کو اجاگر کرنے کے لئے (یہاں فنکار سے مراد انشا پرداز ھے) پڑھنے والوں سے کچھ ایسے سمجھوتے ضرور کرنے پڑتے ھیں جو بظاھر زندگی کی بالکل صحیح ترجمانی کے منافی ھوتے

ہیں ۔ مکالمے میں اس قسم کے سمجھوتے کا پہلو زیادہ روشن واضح متعین اور قاطع نظر آتا ہے ۔ مان لیجئے کہ واقعیت نگاری ، زندگی کی صحیح ترجمانی اور کرداروں کے اعمال و افعال کی روش اس بات کا تقاضہ کرتی ہے۔ کہ وہ ایک خاص قسم کی زبان استعمال کریں لیکن اسکے باوجود فنکار مجبور ہے ۔ (یعنی انشا پرداز۔ ناول نگار) کہ وہ مکالمے کے لئے ایک خاص قسم کی ادبی زبان استعمال کرے جو معمولی زندگی کی زبان سے قریب ، کرداروں کے اسلوب فکر اور استعداد ذہنی کے مطابق اور پلاٹ کے تقاضوں سے ہم آہنگ ہو لیکن اسکے باوجود وہ صنعت گری کے سان پہ چڑھ چکی ہو اور تراش خراش کے بعد ایسی صورت اختیار کر چکی ہو کہ سننے والے نہ اکتائیں اور نہ مکالموں کی غیر ضروری طوالت سے گھبرائیں۔ تفصیل اس اجمال کی یہ ہے کہ یوں تو ناول نگار کوشش یہی کرتا ہے کہ کرداروں کے منہ میں وہی زبان ڈالے جو موزوں بر محل اور مناسب ہو۔ ان سے وہی فقرے کہلوائے جو وہ ناول کی ماجرا طرازی کے مطابق کہے۔ کوچوان کوثر اور تسنیم میں ڈھلی ہوئی اردو استعمال نہ کرے اور کوئی پڑھا لکھا شائستہ کردار عامیانہ اور چھچھوری زبان نہ برتے لیکن اسکے باوجود اسکو مکالموں میں صنعت گری کی بے ساختگی پیدا کرنا پڑیگی۔ غور فرمائیے ہم لوگ روزانہ جس زبان میں گفتگو کرتے ہیں اور جس طرح پہروں کسی مسئلے پر کسی نتیجے پر پہنچنے کے بغیر اظہار خیال کرتے رہتے ہیں اگر ناول نگار بعینہ اسی قسم کی گفتگو ناول میں لکھے اور مکالمے کو روزمرہ کی زندگی کے عین مطابق بنا دے تو ظاہر ہے کہ سخت قسم کا خلل واقع ہوگا ایک تو یہ کہ مکالمات کا رخ گفتگو

کا رجحان اور بات چیت کی سمت متعین نہیں ہوگی دوسرے یہ کہ بعض کردار جو نہایت کم استعداد ذہنی رکھتے ہیں۔ اپنے افکار و تصورات کا اظہار کر ہی نہ پائیں گے تیسرے یہ کہ ہر ناول طلسم ہوشربا کی آٹھویں جلد بنتا چلا جائیگا۔ چونکہ مکالمے جہاں بالکل روزمرہ کے مکالموں کی نقل ہونگے وہاں اکثر و بیشتر ان میں وہ ادبی صفات وہ صناعانہ نوک پلک موجود نہ ہوگی جو ناول کے مکالموں کو روزمرہ کے مکالموں سے متمیز کرتی ہے۔ تو معلوم ہوا کہ ناول نگار مکالمے میں انتخاب سے کام لیگا۔ سخت قسم کی واقعہ نگاری کی بجائے کچھ باتیں زیب داستان کیلئے بھی بڑھائیگا۔ مکالمے کا رخ اور اسکا رجحان یوں متعین کریگا کہ گفتگو معنی خیز ہوگی۔ اختصار کو یوں کام میں لائے گا کہ مکالمے پڑھنے والے کو اکتا دینے کا موجب نہ بنیں گے بالفاظ دیگر وہ حقیقت اور واقعیت کے خاکوں میں صنعت گری کا رنگ بھرے گا۔ تب کہیں مکالمے میں وہ چستی رعنائی نوک پلک اور خوبی پیدا ہوگی جو ناول کے مکالموں سے مخصوص ہے۔ ظاہر ہے کہ اسکا مطلب یہ نہیں کہ ناول نگار ہر کردار کے منہ میں اپنی زبان دے دیگا۔ وہ حفظ مراتب کو ملحوظ رکھے گا۔ کوچوان کے رومانی معاشقوں سے گھٹیا قسم کی بیڑیوں کی بو آئیگی۔ اور لچوں لفندروں کی عاشقانہ گفتگو میں چھچھورپن کا رنگ جھلکے گا۔ شائستہ کردار مناسب، برمحل اور موزوں زبان استعمال کریں گے۔ یعنی ناول نگار مکالمے ایسی زبان میں لکھے گا جو بالکل حقیقت کی ترجمانی نہیں کرتی بلکہ حقیقت کی نشاندھی کرتی ہے۔ ناول نگار اور پڑھنے والوں کے درمیان یہ ازلی سمجھوتا ہے۔ کہ مکالموں میں خفیف سا تصنع، ہلکا سا تکلف

پھیکی پھیکی سی ساختگی ضرور برداشت کی جائیگی اگر پڑھنے والا اس بات پر اصرار کرے کہ طوائف یا دلال بعینه اس زبان میں گفتگو کرے جو ان دونوں سے مخصوص ھے۔ تو بڑے سے بڑا حقیقت نگار ایک بار چونک کر پیچھے ھٹ جائیگا۔ حقیقت نگاری۔ واقعیت پسندی زندگی کی صحیح ترجمانی کرنے کی کوشش کرتی ھے۔ اور ناول نگاران سے کہتا ھے۔ ''دنیا ایسی ھے۔ کردار ایسے ھیں۔ یہاں سب کچھ چلتا ھے۔ میں تو جو کچھ دیکھتا ھوں اسکی تصویریں کھیچتا ھوں'' لیکن تصویریں کھینچ چکنے کے بعد وہ صناعانه تکمیل کو ملحوظ رکھ کر اپنے عکس میں کچھ خطوط گہرے کریگا کچھ ھلکے کریگا۔ عکاس بھی اپنے عکس کو Retouch کرتا ھے۔ ناول نگار کیلئے یہ Retouching یا صنعت گری بے حد لازمی ھے۔ کہ اسکے بغیر نہ صرف ناول کی طوالت بے حد بڑھتی ھے۔ بلکہ مکالموں کے ذریعے جو کچھ کہا جاتا ھے۔ وہ خود پڑھنے والوں کو بھی قرین صواب معلوم نہیں ھوتا۔ یہی معنی ھیں اس مقولے کے کہ حقیقت صداقت سے زیادہ حیرت انگیز ھے۔ انگریزی کے مشہور افسانہ نگار مائیکل آرلن نے اس سے کیا نکتہ پیدا کیا ھے۔ کہ اسکا مطلب یہ ھوا کہ صناع کو کوشش کرنی چاھئے کہ حقیقت کی حیرت انگیزی یہاں تک کم ھو جائے کہ وہ قرین فطرت معلوم ھونے لگے۔

اس اصل اصول کو ملحوظ رکھنے کے بعد اب یہ بات بتصرع کہی جا سکتی ھے۔ کہ ناول میں مکالمات کا معیار آخر میں یہ ھے۔ کہ کسی خاص موقعہ پر جو گفتگو ھوئی اس سے ناول کا پلاٹ کسطرح نمو پایا۔ کرداروں کے مکالمے وھی جان سخن ھیں۔ جو

واقعات کو ارتقائی منزلوں سے گزاریں جو عمل کی رفتار کو تیز کریں بالفاظ دیگر جو کہانی کو آگے بڑھائیں اگر مکالمے اس کسوٹی پر پورے نہیں اترتے تو ان میں بنیادی نقص موجود ہے۔

مکالمے کا منصب صرف یہی نہیں کہ کردار نگاری میں مدد دے۔ کردار کے افکار و تصورات کی توضیح کرے کہانی کو آگے بڑھائے بلکہ یہ بھی ہے کہ ناول میں وہ ڈرامائی رنگ پیدا کرے جو ہر اچھے ناول میں جگہ جگہ پایا جاتا ہے۔ چست اور جاندار مکالمے ترشے ہوئے فقرے۔ صنعت گری کی سان پر چڑھے ہوئے جملے ہمارے اشتیاق کو بڑھاتے ہیں اور ناول کے مخصوص حصوں کو ڈرامے کا رنگ عطا کرتے ہیں۔

صرف یہی نہیں مکالموں ہی کے ذریعے ہم حقیقت کو مختلف زاویہ ہائے نظر سے دیکھتے ہیں۔ اور اسکی کلیت کا شعور حاصل کرتے ہیں۔ واقعات کے ایک ہی سلسلے کے متعلق کوئی کردار مکالمے کے ذریعے اپنا رد عمل کچھ بیان کرتا ہے۔ کوئی کردار کچھ مکالمات، پر غور کرنے سے ظاہر ہوگا۔ کہ واقعات کے سلسلے کو مختلف اہم کرداروں نے کس نقطہ نظر سے دیکھا ہے۔ ان سے کیا اثر قبول کیا ہے اور انہیں کسطرح خود متاثر کرنے کی کوشش کی ہے۔

ناول نگار کا فلسفۂ حیات بھی بڑی خوبصورتی سے مکالموں ہی کے ذریعے بیان ہوتا ہے۔ اگر وہ خود کسی کردار کا ذکر کرتے ہوئے بیان کرنا شروع کر دے کہ مسائل زیست و حیات کے متعلق اسکا نقطہ نظر یہ ہے۔ زندگی میں بنیادی الجھنیں یہ ہیں اور انکا حل یہ ہے۔ تو ہمیں ناول نگار کی یہ بیان بازی اکتا دیگی۔

اسکے بر خلاف یہی باتیں اگر مکالموں کے ذریعے کہلوائی جائیں اور زندگی کے مختلف مسائل پر کردار اس طرح تبصرہ کریں کہ واضح ہو جائے کہ مصنف کی ہمدردی کا پلڑا کسطرف جھکا ہوا ہے اور اسکا ذاتی رجحان کیا ہے - تو پڑھنے والوں کی دلچسپیوں میں بھی اضافہ ہوگا - اور انہیں اس بات کا شعور بھی کم ہوگا کہ فلسفۂ حیات و ممات پر انہیں لیکچر پلایا جا رہا ہے - مکالمات کے ذریعے ناول نگار مختلف تصورات کے حسن و قبح سے تعرض کرتا ہے۔ مکالموں ہی کے ذریعے وہ ایک نقطہ نظر کو دوسرے پر فوقیت دیتا ہے۔ مکالموں ہی کے واسطے سے وہ کہانی کو یوں آگے بڑھاتا ہے - کہ اسکے ذہن میں زندگی کا جو تصور ہے۔ وہ بتصریح تمام روشن ہوتا چلا جاتا ہے۔ اس سلسلے میں نذیر احمد کے مکالمے بڑے معنی خیز ہیں۔ رتن ناتھ سرشار کے کردار ایک مخصوص ادبی زبان میں اپنے اپنے زاویہ ہائے نظر سے حقیقت کو دیکھتے ہیں اور پڑھنے والے کے دل میں کوئی شک نہیں رہتا کہ مصنف نے فکر و تصور کے کس سلسلے کو دوسرے سلسلوں پر ترجیح دی ہے۔ بے شک اچھا ناول نگار اپنے کرداروں کی شخصیت کی آڑ میں ہوتا ہے۔ لیکن نگاہ نکتہ رس فوراً پہچان لیتی ہے کہ اس مکالمے میں مصنف کے شخصی رجحانات کار فرما ہیں۔ مثال کے طور پر خیر و شر میں جو ازلی پیکار برپا رہتی ہے - اسکے کوائف کے متعلق ناولوں میں اکثر کردار مصروف گفتگو نظر آتے ہیں لیکن کچھ کردار اسطرح بات کرتے ہیں کہ مصنف خود بولتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ یا یوں کہہ لیجئے اس نے جو کرداروں کی آڑ لی تھی اسے ہٹا کر پڑھنے والوں کی طرف ایک نظر غلط انداز سے دیکھ لیتا ہے اور ارباب

بصیرت سمجھ جاتے ھیں کہ مصنف کے ذاتی رجحانات کیا ھیں۔

یوں بھی مکالموں کی چستی اور انکی نوک پلک ناول کی دلچسپی کو چار چاند لگا دیتی ھے۔ فسانۂ آزاد میں خوجی تو خیر خوجی ھے مہریاں اور مغلانیاں بھی اپنی مخصوص معاشرت کے نظام نسبتی میں اپنی مخصوص زبان اس ٹھسے سے بولتی ھیں کہ لطف آ جاتا ھے۔

شرر کے مکالموں میں ڈرامائی حرکت، چستی اور رفتار کا شعور کم ھے۔ یہی محمد علی طیب اور مرزا محمد سعید کے ناولوں کا حال ھے۔ البتہ عزیز احمد اور عصمت چغتائی کے ناولوں میں ایک خاص قسم کا چونچال پن ھے۔ جو انہیں تمام ناول نگاروں سے متمیز کرتا ھے۔ یادش بخیر مرزا عظیم چغتائی کے بیشتر ناول اگرچہ مزاح کی نذر ھو گئے۔ لیکن یہ بات فراموش نہیں کیجاسکتی کہ ان کے یہاں مکالمے کی ڈرامائی سرعت، رفتار اور تیزی دیدنی ھوتی ھے۔ وہ حیات کا جو فلسفہ بیان کرنا چاھتے ھیں۔ اسکی تلقین بالکل نہیں کرتے۔ بلکہ معنی خیز باتیں کرداروں کے منہ میں ڈال دیتے ھیں اور صاف معلوم ھوتا ھے کہ انہیں فلاں کردار سے خاصی ھمدردی ھے۔ قرۃ العین حیدر کے مکالمے بھی بہت موزوں، جاندار، وزنی اور با محل ھوتے ھیں۔ وہ مکالمے میں ڈرامائی طنز اور تضاد سے بھی کام لیتی ھیں۔ کہ بوڑھی ماں تو پوربی بول رھی ھے اور لڑکی فصیح اور سلیس اردو میں بات کر رھی ھے۔ جسمیں جگہ جگہ انگریزی محاوروں کے ترجمے بلکہ انگریزی جملے بھی جڑے ھوئے سنائی دیتے ھیں۔

آخر میں یہ کہنا غیر موزوں نہ ھوگا کہ تاریخی ناولوں میں کردار نگاری اور مکالمے دونوں ایک ھی مقصد کیطرف گامزن نظر

آتے ہیں اور وہ یہ ہے کہ کسی گذشتہ زمانے کے معاشرتی اور تمدنی کوائف کے خط و خال اسطرح اجاگر کئے جائیں کہ وہ زمانہ ہماری نظروں کے سامنے پھرنے لگے۔ فردوسی نے ایران قدیم کی تصویر کشی میں قصداً ثقیل عربی الفاظ کے استعمال سے گریز کیا ہے۔ اور خالص فارسی الفاظ کو ترجیح دی ہے تاکہ شاہنامہ پر قدامت اور کہنگی کی فضا چھائی رہے اسمیں وہ بہت بڑی حد تک کامیاب ہوا ہے۔ افسوس ہے کہ ہمارے ہاں کوئی بھی تاریخی ناول ایسا نہیں۔ جسکے متعلق یہ دعویٰ کیا جا سکے کہ متعلقہ زمانے کے معاشرتی اور ثقافتی کوائف کی ایسی روشن تصویر ہمارے سامنے آئی ہے۔ کہ ناول کے صفحات تاریخی واقعات سے جگمگانے لگے ہیں۔

ظاہر ہے کہ ناول کے پلاٹ سے، مکالموں سے، کرداروں کی چال ڈھال سے مصنف کی اخلاقی اقدار کا سراغ ملے گا اور یہ بھی معلوم ہوگا کہ زندگی کے اہم مسائل کے متعلق وہ کس انداز میں سوچنے کا عادی ہے۔ بعض کرداروں سے اسے ہمدردی زیادہ ہوگی اور ہم یہ سمجھنے پر مجبور ہونگے کہ اس کردار کی روشن زیست اور اسلوب حیات مصنف کو پسند ہے۔ ناول ہی کے ذریعے یہ بھی معلوم ہوگا کہ مصنف نے دنیا کو کسطرح پایا اور برتا ہے۔ اس عالم کو بہترین تخلیقات کی حیثیت سے دیکھا ہے یا شوپن ہار کے الفاظ میں معاذ اللہ کائنات کی تخلیق کو ایک لغزش تصور کرتا ہے۔ کرداروں کے ارتقاء اور ماجرا طرازی کے رنگ سے معلوم ہوگا کہ اشیاء کے حسن و قبح کے متعلق مصنف کی کیا رائے ہے۔ ظاہر ہے کہ ناول نگار کسی معاشرت کے کوائف کی ترجمانی کا فریضہ سر انجام دیتا ہے۔ اس سلسلے میں اسے اس سوال کا جواب دینا

پڑتا ہے کہ اس ازلی و ابدی پیکار خیر و شر میں ایسا آخر کیوں ہوتا ہے کہ شر فتحیاب ہوتا ہے اور خیر مغلوب، نیکی، اخوت، رفاقت کی اقدار کیوں کچلی جاتی ہیں۔ تہذیب کن منزلوں سے گذر رہی ہے اور انسان کو کسطرف لیجا رہی ہے۔ ہمارے دکھ خود ساختہ ہیں۔ یا نظام اجتماعی کی تخلیق۔ یا اندھی تقدیر کے احکام کے نتائج۔

دنیا میں جو کچھ ہو رہا ہے آخر اسکا حل کیا ہے۔ یہ کسطرح ممکن ہے کہ انسان اپنے احساس حرمان اور اپنے شعور ناکامی سے چھٹکارا پا لے۔ اس قسم کے بیسیوں سوال ناول نگار کے سامنے آتے ہیں اور اسے کسی حد تک اخلاقی یا معاشرتی اہمیت کے فیصلے بھی صادر کرنا پڑتے ہیں اس اعتبار سے ناول زندگی کا ترجمان ہی نہیں ہوتا۔ بلکہ انفرادی اور اجتماعی دکھوں کا حل بھی کسی حد تک پیش کرتا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ ناول نگار مصلح اخلاق نہیں ہوتا۔ اسکا فریضہ یہ نہیں کہ زور خطابت سے کام لیکر ہمیں نیکی کی اعلیٰ ترین اقدار کیطرف راغب کرے۔ لیکن اسے ایسی بد اخلاقی کی تبلیغ کی اجازت ہی نہیں دیجاسکتی جو معاشرے کیلئے مضر اور یا مہلک ہو۔ اسکا اصلی منصب یہ ہے کہ زندگی کو جسطرح اسنے دیکھا اور برتا ہے۔ پیش کر دے۔ ضرورت ہو تو مرکزی کرداروں کی زبان سے تبصرہ بھی کر دے۔

یہیں سے ناول کے مختلف اقسام کا سوال پیدا ہوتا ہے۔ کہ اصلاً ناول یا تو اس زندگی کا ترجمان ہوتا ہے۔ جو ہے یا اس زندگی کی تصویر کھینچتا ہے جو موجود نہیں لیکن جسے وجود میں آنا چاہئے۔ ناولوں کی بنیادی قسمیں یہی دو ہیں باقی اقسام شاخوں

کیطرح انہیں دو تنوں سے پھوٹی ہیں۔ آجکل تخصص کا دور دورہ ہے۔ ناول نگار کوشش کرتا ہے کہ زندگی کے ان پہلوؤں کی تصویر کشی کرے خیر وہ کاملاً مطلع ہے۔ انگریزی میں تو سیاحت بحر و بر سے لیکر تجزیۂ قلب و نظر تک ہر قسم کا موضوع متخصصین کے ناولوں میں ملتا ہے۔ ہمارے ہاں ناول کو مختصر افسانے نے پنپنے نہیں دیا۔ اسلئے تخصص کا مرحلہ نہیں آیا۔ تاہم مجلس ترقی پسند مصنفین[1] کے بعض افراد نے خاص موضوع اپنا لئے ہیں اور انہی کو اپنے ناول کی مدار اور بنیاد قرار دیا۔

۱۔ دیکھئے روشنائی سید سجاد ظہیر ، مکتبہ امروز لاہور۔

باب نہم

مختصر افسانہ

عجب بات ہے کہ مغرب میں مختصر افسانے کی روز افزوں مقبولیت کے اسباب زیادہ ہیں۔ اگر ان اسباب کو ملحوظ خاطر رکھا جائے تو ناول ایکدن مختصر افسانے کے سامنے ٹھہر ہی نہ سکے۔ اسکی وجہ یہ ہے کہ فرصت وہاں عنقا ہو گئی ہے۔ طویل داستانوں اور لمبے داستانوں کے مطالعہ کا وقت لوگوں کو کم ملتا ہے۔ اسلئے

رند کے رند رہے ہاتھ سے جنت نہ گئی

کا مصداق بننے کیلئے لوگ مختصرافسانے کیطرف رجوع کرتے ہیں۔ کہ ادب کا مطالعہ اورتہذیب نفس بھی جاری رہے اور وقت بھی نسبتاً کم صرف ہو۔ تو مغرب میں اگر مختصر افسانہ ناول کو عملاً خارج البلد کر دیتا تو کس کو تعجب ہوتا۔ لیکن واقعاً ایسا ہوا نہیں۔ اسکی وجہ یہ ہے کہ نئے علمی انکشافات اور نفسیاتی اکتشافات کی بناء پر انسان کو اپنی ذات کیمتعلق جو معلومات حاصل ہوئی ہیں۔ وہ ایسی گہری اور دلچسپ ہیں اور ساتھ ہی ایسی پیچیدہ ہیں کہ عصر حاضر کے انسان کی پیچدار زندگی کی ترجمانی مختصر افسانے کے ذریعے نہیں ہو سکتی کہ اسکا کینوس یا قرطاس تحقیق نہایت مختصر ہے اور چاہے ہم کوئی مختصر افسانہ پڑھنے کے بعد کسی کردار یا کسی واقعہ کے متعلق بہت دیر پا تاثرات لیکر اٹھیں لیکن یہ کبھی ممکن نہ ہوگا کہ ہم ناول کیطرح

مختلف کرداروں کے باھمی روابط اور رد عمل سے آشنا ھونیکے بعد اپنے زمانے کی یا ماضی کی یا مستقبل کی ایسی تصویر دیکھ سکیں جو افسانے کیطرح شوخ نہو۔ لیکن مستقل اور پائدار ہو۔ بالفاظ دیگر زندگی کے تنوع گوناگونی اور حیرت انگیز نیرنگی کی ترجمانی ابھی تک مغرب میں ناول ھی کرتا ھے۔

اسکے بر خلاف اردو میں مختصر افسانہ سیلاب کیطرح در آیا۔ اور یوں معلوم ھوتا ھے کہ جیسے ناولوں کو خس و خاشاک کی طرح بہا لے گیا۔ نتیجہ یہ نکلا ھے کہ اب کچھ جاسوسی یا اسلامی تاریخی ناول تو ملتے ھیں زندگی کی ترجمانی کا حق ادا نہیں ھوتا کہ مختصر افسانے میں تاثر کے ایک نقطۂ مرکزی کو متسنیر یا درخشاں کر دیا جاتا ھے۔ اور اس کے چاروں طرف کم و بیش نسبتاً تاریکی رھتی ھے۔ ھم نقطۂ مرکزی کی روشنی میں کچھ قیاس قائم کر سکتے ھیں۔ لیکن یقین کے ساتھ کچھ نہیں کہہ سکتے۔

ناول کے متعلق پہلے گذارش کیا جا چکا ھے کہ ادبی ارتقاء کئی منزلیں طے کر چکتا ھے تو فنکار کو وہ اجتماعی مقام تخلیق حاصل ھوتا ھے۔ جہاں بیٹھ کر ناول لکھا جا سکتا ھے۔ مختصر افسانہ مزید ارتقائی منازل طے ھو جانیکا طالب ھے۔ کہ یہ شاخ ادب ناول کے شجر پر بار سے ھی پھوٹی ھے۔

اسے حسن اتفاق کہہ لیجئے کہ مغرب میں مختصر افسانے کا موسس ایک پڑھا لکھا، شائستہ اور ذھنی طور تابناک شخص ھے یعنی ایڈگرایلن پو۔ اسکے ذھن کی جودت اور رسائی اور طبیعت داری کا اندازہ اسی سے ھو سکتا ھے کہ جاسوسی داستانوں اور مختصر افسانوں کے تمام سر چشمے اسی کے افسانوں سے پھوٹے ھیں۔

مہم جوئی کی کہانیاں ، حیرت انگیز اور حیرت افزاء داستانیں ، لرزه براندام کر دینے والے افسانے ، اشتیاق کو هر قدم پر بڑھانے والی کہانیاں ۔ اسکی نثری تخلیقات میں سبھی کچھ ملتا ھے ۔ یہ دعویٰ بجا طور پر کیا گیا ھے ۔ کہ صحیح معنی میں امریکی سراغرسانی کے افسانوں کے موسس ھیملٹ کا ماخذ بھی ایڈ گر ایلن پو ھی ھے اور افسانے کو صحیح معنی میں اختصار کا مقام بخشنے والا اوھنری پو ھی کا شاگرد اور مقلد ھے اختتام کی نیرنگی یا حیرت افزائی پو میں بھی ھے ۔ البتہ اوھنری نے اسے اپنا خاص شیوہ بنا لیا ھے اور ھم اسکا مختصر افسانہ پڑھنے سے پہلے ھی یہ یقین کر لیتے ھیں کہ بہرحال جو انجام ھم نے سوچا ھے یوں تو افسانہ ختم نہو گا ۔

خود ایلن پو نے مختصر افسانے کے متعلق کہا ھے کہ یہ ایک نثری داستان ھے ۔ جسکے مطالعے میں کم و بیش آدھ گھنٹے سے لیکے دو گھنٹے وقت زیادہ صرف نہیں ھوتا ۔ یوں بھی کہا جا سکتا ھے کہ مختصر افسانہ وہ افسانہ ھے کہ آپ ایک نشست میں پڑھکر اٹھیں ۔ لیکن اس سے یہ نہ سمجھا جائے کہ ناول کا اختصار کر دیا جائے تو وہ افسانہ ھو جائے گا ۔ ناول میں اور مختصر افسانے میں اب اصطلاحی طور پر بنیادی فرق پیدا ھو چکا ھے ۔ آج ھم اسبات پر مطلع ھیں کہ طویل مختصر افسانہ بھی ایک ادبی تخلیق ھے اور ھو سکتا ھے کہ اسکی ضخامت معمولی ناول سے کہیں زیادہ ھو حقیقت یہ ھے کہ ناول اور مختصر افسانے میں ٹکنیک ، غایت اور ماجرا طرازی کا اختلاف بہت واضح ھوتا ھے ۔ مثال کے طور پر اب اصطلاحی معانی میں اختصار کا تعلق ضخامت سے

نہیں رہا ۔ اب اختصار کا مطلب یہ ہو گیا ہے کہ افسانہ نگار نے اپنی بات کو ایجاز کی حد تک پہنچایا ہے یا نہیں۔ کیا تمام غیر ضروری افراد مکالمات اور کوائف چھانٹ دئے گئے ہیں۔ یا صرف وہی افراد باقی رہ گئے ہیں ۔ جنکی موجودگی مطلوبہ تاثر پیدا کرنیکے لئے ضروری ہے۔ اب اختصار کا معیار یہ ہے ۔ یاں یہ بھی ملحوظ رکھنا پڑتا ہے کہ اس غایت کو حاصل کرنے میں افسانہ نویس نے ضروری اجزا تو فراموش نہیں کر دئے۔ جو کچھ اسے کہنا ہے وہ کیا کاملاً کہہ پایا ہے ۔ جو تاثر اسے پیدا کرنا ہے کیا وہ پیدا ہو چکا ہے ۔ ابلاغ و اظہار کا سلیقہ جسطرح مختصر افسانے میں ظاہر ہوتا ہے اور کسی صنف ادب میں نہیں ہوتا ۔

اختصار کے اصطلاحی معانی سے آگاہ ہو جانیکے بعد مختصر افسانے کے کچھ کوائف اور انکے حدود خود بخود متعین ہو جاتے ہیں ۔ اصطلاح میں مختصر افسانے کی ہیئت تشکیلی اور ترتیب تعمیری کی ایک نہایت نمایاں خصوصیت بتائی گئی ہے ۔ اسے وحدت ، یکرنگی یا یک آہنگی کہتے ہیں ۔ (Unity) اس یکرنگی یا وحدت سے ہماری مراد وحدت معانی بھی ہے ، وحدت عمل بھی اور وحدت تاثیر بھی یہ بات اصل اصول کے طور پر بیان کی جا سکتی ہے۔ کہ مختصر افسانے میں معنی خیز تصور صرف ایک ہوتا ہے۔ افسانہ نگار بغایت ایجاز و اختصار بخط مستقیم اس تصور کے ابلاغ و اظہار کی کوشش کرتا ہے اور باقی تمام مربوط تصورات و افکار کو بالکل ٹکسال باہر سمجھتا ہے۔ کہ ایسا نہ ہو کہ تصورات اور افکار کے مختلف سلسلے ملکر اس وحدت تاثر یا وحدت تصور کو مجروح کر دے ۔ جو افسانہ نگار کے پیش نظر ہے۔

ناول کا تجزیہ کرنے سے معلوم ہوگا کہ افکار و تصورات کے تار و پود میں ایسی نسبت ہے کہ یہ دریافت کرنا مشکل ہے کہ سرشتہ کی حیثیت کسے حاصل ہے۔ اس طرح کسی مرکزی خیال یا تصور کا سراغ لگانا بھی شاید مشکل ہو (یعنی ایسا خیال جو تمام واقعات کو ایک محور پر مرتکز کر دے) صرف یہی نہیں بلکہ بعض اوقات تجزئے سے معلوم ہوگا کہ ناول میں دلچسپی کے محور اور دل پذیری کے مرکز کئی ہیں۔ ہر مرکز سے سرشتے نکلتے ہیں الجھتے ہیں اور آخر میں سمیٹے جاتے ہیں۔ کئی سرشتے پلاٹ کے تار و پود میں کوئی متعین مقام نہیں پاتے اور اسلئے Loose Ends کہلاتے ہیں۔ مختصر افسانے میں پڑھنے والے کی توجہ کو ہٹنے کی اجازت نہیں دی جاتی۔ تمام خبریں، تمام اعمال افسانے کے تمام کردار ایک محور پر گھوم جاتے ہیں اور پڑھنے والے کی توجہ برابر اسی محور پر رہتی ہے۔ یہی افسانہ نگار کا کمال ہے۔ کہ وہ ارتکازیا Concentration کی ایسی فضاء پیدا کرتا ہے کہ پڑھنے والا اپنی توجہ نقطۂ ارتکاز پر دائماً مبذول رکھتا ہے۔ اسے دوسرے تصورات سے مربوط واقعات سے اور افراد سے صرف اسی حد تک دلچسپی ہوتی ہے۔ جس حد تک وہ مختصر افسانے کے اس نقطۂ مستنیر کو زیادہ نمایاں اور زیادہ روشن کرتے ہیں۔

اس ارتکاز، اختصار اور وحدت تاثر کا تقاضا یہ ہے کہ افسانہ نگار جلدی سے جلدی بلکہ فوراً اپنے مرکزی تصور یا اپنے محور فکر کی طرف اشارا کرے۔ مختصر افسانے کے ابتدائی فقرے ہی اتنے جاذب توجہ ہوتے ہیں اور دلچسپی کے محور کا سراغ اس خوبی سے دیتے ہیں کہ پڑھنے والا ہمہ تن اشتیاق ہو کر آگے بڑھتا ہے۔ جوں جوں

پڑھنے والا پڑھتا جاتا ھے وہ دیکھتا ھے کہ ثانوی کردار اور ثانوی اھمیت کے واقعات دلچسپی کے محور کو نمایاں کرنے کے لئے سامنے آ رھے ھیں ۔ اسے ان واقعات اور کردار سے اتنی ھی دلچسپی ھوتی ھے۔ جس حد تک وہ وحدت تاثر تصور پیدا کرنے میں معاون ھوتے ھیں۔ جسطرح غزل میں شاعر ھر لفظ کی ایمائی قوتوں اور ھر کلمے کی جوھری دلالتوں پر غور کرنیکے بعد انھیں استعمال کرتا ھے ۔ افسانہ نگار بھی عنوان سے لیکر انجام کے فقروں تک الفاظ اور کلمات کے انتخاب میں جملوں کی توقیف میں اور پاروں کی تقسیم میں بڑی احتیاط سے کام لیتا ھے ۔ صنعت گری یا Craftsmanship مختصر افسانہ نویسی میں حد کمال تک پہنچی ھوئی نظر آتی ھے ۔ ایک ایک لفظ قاری کا دامن پکڑ کر اسے دلچسپی کے محور کیطرف مرکزی تصور کیطرف لئے جاتا ھے ۔ ھر واقعہ اسکا اشتیاق بڑھاتا ھے۔

یہ کہنا مشکل ھے کہ مختصر افسانے کی معیاری ٹکنیک کیا ھے۔ کہیں محض قوت بیان سے کام لیا جاتا ھے ۔ مکالمے پر بہت کم انحصار کیا جاتا ھے ۔ کہیں مکالمہ ھی جان سخن قرار پاتا ھے۔

انگریزی میں پو ، اسٹیونسن ، اوھنری ، کیتھرائن میس فیلڈ ، مائکل ارلن ، ارنلڈ بینٹ ، کوپرڈ ، ھنری جیمس ۔ جیمس جوائس ، لارنس ، ھنری ملر ، کولیر ، کانن ڈائل جیسے جلیل القدر فنکاروں نے مختصر افسانے کی صنف کو در حقیقت ثریٰ سے ثریا تک پہنچا دیا ھے۔ ویلز اگرچہ اصلاً ایک مفکر تھا اسکی داستان طرازی اور افسانہ سازی ایک خاص مقصد رکھتی تھی ۔ اسکے باوجود اسنے بعض بہت معرکے کے مختصر افسانے لکھے ھیں ۔ ان میں Valley of the Spiders اپنی قسم کا بے نظیر افسانہ ھے کہ نہ ھمیں کرداروں کے نام معلوم

ہوتے ہیں نہ زمان و مکان معین ہوتا ہے۔ نہ پلاٹ کے خط و خال مشخص ہوتے ہیں۔ خوف و ہیبت کی ایک فضاء پیدا کرنی مقصود ہے۔ وہ ایسی چابکدستی سے پیدا کی گئی ہے کہ سات آٹھ صفحات کا یہ مختصر افسانہ پڑھکر انسان سوچتا رہ جاتا ہے کہ اس صنف ادب کے امکانات کا دائرہ کتنا وسیع ہے۔

مختصر افسانے میں یہی غزل کیطرح رمز و ایماء کا کھیل بڑی خوبصورتی سے کھیلا جا سکتا ہے۔ اس فن کے دائرے میں بھی اجمال سے تفصیل تراوش کرتی ہے اور ابہام پہ توضیح تصدق ہوتی ہے۔ اس فن میں یہی مطلوبہ تاثر اور فضاء پیدا کرنیکے لئے فسانہ نگار کبھی دو تین آڑے ترچھے خطوط لگا کر پوری تصویر بنا دیتا ہے کبھی ایسی مینا کاری کرتا ہے کہ آنکھیں خیرہ ہو جاتی ہیں اور ظاہر ہوتا ہے کہ آتش[1] نے شعر کے متعلق جو لکھا تھا۔ وہ افسانے پر بھی صادق آتا ہے۔

اردو میں مختصر افسانہ ظاہر ہے کہ مغرب سے آیا۔ سجاد حیدر نے ترکی کے بعض افسانے ترجمہ کر کے اس صنف کے امکانات کی رونمائی کی۔ پھر پریم چند نے اس صنف کو یوں اپنایا کہ وہ اسکی چیز ہو کر رہ گئی شروع شروع میں پریم چند ماضی کیطرف دیکھتا رہا۔ راجپوت شہزادیوں کی عصمت شعاری۔ شہزادوں کی دلاوری پراچین ہندوستان کی نوک پلک۔ اسکے افسانوں کے لئے موضوع مہیا کرتی رہی۔ پھر وہ زندگی سے قریب تر آیا زندگی کی آنکھوں میں آنکھیں ڈالکر دیکھا۔ جن مسائل سے تعرض کرنا لوگ کسر شان سمجھتے تھے۔ انہیں اس نے افسانے کا موضوع بنایا۔ بوڑھی کاکی۔

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

حج اکبر - ایمان کا فیصلہ خاصے کی چیزیں ھیں - چھوٹے چھوٹے ترشے ہوئے فقرے ایک مرکزی واقعہ کی ہمہ گیری - جذبات نگاری بقدر ضرورت ، کرداروں کا تشخص - وحدت تاثر کے مطابق ، پریم چند کے افسانے اسکی زندگی ھی میں اردو ادب کی کلاسیکی میراث بن گئے - جب وہ شہروں کی زندگی کی بے اطمینانی سے گھبرا کر دیہات پہنچا اور اسے زندگی ھنستے بولتے نوجوانوں اور پتی برتا عورتوں کی باتوں میں جلوہ گر نظر آئی تو اسے یوں محسوس ہوا جیسے اسکے دل کی دھڑکن کائنات کے دل کی دھڑکن سے ہم آہنگ ہو گئی ھے پریم چند نے اپنے آخری دور میں صرف انسانوں ھی کے رابطہ پر غور نہیں کیا - بلکہ گاؤں کے انسانوں اور ان کے پالتو جانوروں کے درمیان شفقت و محبت جو عجیب و غریب رشتہ قائم کر دیتی ھے اس پر بھی غور کیا ''دو بیل'' اس دور کا معرکے کا افسانہ ھے - جسمیں انسان کے پالتو جانور اصل کردار ھیں - اور انسان پس منظر میں ھے - بعد میں اور لوگوں نے بھی انسانوں اور جانوروں کے روابط کو موضوع سخن بنایا - ایسے افسانوں میں ''گوری ھو گوری''[۱] راقم السطور کے خیال میں ایک کارنامہ ھے -

پریم چند کے بعد منٹو نے افسانے کو اپنے افکار و تصورات کے اظہار کیلئے چنا اور یوں معلوم ہوا جیسے افسانے نے منٹو کو اپنے ممکنات کے اظہار کیلئے چن لیا -

منٹو کے ھاں افسانے کی فضاء بہت جلدی پیدا ہوتی ھے - عنوان مرکزی تصور کا سراغ دیتا ھے - ابتدائی جملے سماں باندھتے ھیں - اور اس کے بعد پڑھنے والا فوراً اپنے آپ کو منٹو کے طلسم میں

۱- رفیق حسین کے افسانوں کا اسی نام کا مجموعہ -

اسیر پاتا ہے۔

نقوش میں کچھ سال ہوئے ہیں۔ میں نے لکھا تھا۔ منٹو کے افسانوں کے کردار زندگی کے ہر شعبے سے تعلق رکھتے ہیں ان میں دلال ہیں، مولوی ہیں، استاد ہیں، پہلوان ہیں، کالج کے لڑکے لڑکیاں ہیں۔ قریب قریب ہر معاشری طبقے کے افراد منٹو کے افسانوں میں ملیں گے۔ لیکن ظاہر ہے کہ جس معاشرت کو منٹو نے بہت قریب سے دیکھا ہے۔ اور جس کے افراد کم و بیش۔ منٹو کے حمام میں سب ننگے ہیں۔ وہ متوسطالحال طبقہ ہے۔ جو غریبوں اور امیروں کے درمیان گھڑی کے پنڈولم کی طرح متحرک رہتا ہے۔ اس طبقے میں سے کچھ اوپر کے طبقے میں چلے جاتے ہیں۔ اور نو دولتئے کہلاتے ہیں۔ کچھ نیچے اترتے ہیں اور اس قسم کے ناموں سے پہچانے جاتے ہیں۔ مزدور، کسان، کارک وغیرہ، منٹو کے افسانوں میں دو خصوصیات ایسی ہیں جو اسے اپنے معاصروں سے بالکل علیحدہ کر دیتی ہیں۔ ایک تو یہ کہ وہ کبھی ایسی چیز کو افسانے کا موضوع نہیں بناتا۔ جس کے کیف و کم سے وہ بخوبی آگاہ نہ ہو۔ اسکی حیرت انگیز قوت مشاہدہ۔ اس کے ذہن میں واقعات کا تحفظ۔ اس کی تیز بینی۔ یہ چیزیں اسی سلسلے میں نظر آتی ہیں۔ اس کی دوسری خصوصیت جسکا میں نے پہلے ذکر کیا ہے۔ یہ ہے کہ وہ کسی نفسیاتی الجھن کا شکار نہیں۔ ذہنی طور پر غالباً عصر حاضر کا سب سے زیادہ توانا اور صحت مند ادیب ہے۔ اسلئے ذہنی بیماری، نفسیاتی الجھن کو وہ فوراً پہچانتا ہے۔ کبھی ان چیزوں کو وہ اپنی ذات کی نسبت سے پہچانتا ہے۔ اصطلاح میں یوں کہنا چاہئے کہ اسکی ذات ذہنی الجھنوں اور نفسیاتی بیماریوں کیلئے System of

Reference ہے۔ یعنی نظام نسبتی (ہم کسی چیز کے متعلق تبھی کہہ سکتے ہیں کہ وہ متحرک ہے اگر ایک نظام نسبتی ایسا موجود ہو۔ جسمیں مسلمہ طور پر چیزیں ساکن بھی ہوں۔ ورنہ یہ کہنا ناممکن ہے کہ فلاں چیز ساکن ہے۔ اور وہ متحرک) ذہنی الجھن اور نفسیاتی امراض کا وجود تبھی ثابت ہوتا ہے کہ ایک نظام نسبتی ان کے لئے بھی موجود ہو۔ منٹو اپنی ذات میں ایک مکمل نظام نسبتی تھا۔ اس لئے جہاں کہیں وہ نفسیاتی الجھن یا مرض کا ذکر کرتا ہے۔ نہایت ژرف نگاہی سے کرتا ہے۔ جو عوارض اسے اپنی ذات میں نظر نہیں آتے انہیں وہ نا صحت مند کیفیات تصور کرتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ دل کے چور بڑی آسانی سے پکڑ لیتا ہے۔ اور یہی وجہ ہے کہ لکھتے وقت کوئی سماجی یا ثقافتی ممنوعات اس کے راستے میں کھڑی نہیں ہوتیں۔ اسکے ہاں Taboos یعنی ممنوعات ذہنی بالکل نہیں ہیں۔ پڑھنے والوں کی جھنجھلاہٹ اور پیچ و تاب کا اصل راز اسی خصوصیت میں مخفی ہے۔ ان ممنوعات کو جب منٹو راستے سے ہٹاتا ہے تو جو لوگ ان کے سائے تلے یا ان کی دیواروں کے پیچھے چھپے ہوئے تھے ان کو اپنی اس دنیا کے ستون لرزتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ چھتیں کانپتی ہوئی دکھائی دیتی ہیں۔ اور در و دیوار باہر کی طرف گر پڑتے ہیں۔ اسطرح بعض لوگوں کو ننگے ہونے کا، بے آسرا ہونیکا احساس ہوتا ہے۔ اور وہ منٹو کو گالیاں دیکر اپنی شکست خوردگی کی خفت مٹاتے ہیں۔ تہذیب و تمدن۔ معاشرہ ثقافت یا سماج۔ جو چاہے کہہ لیجئے۔ ان کے مفروضات، معتقدات، ظنیات اور توہمات کو منٹو از سر نو پرکھتا ہے۔ اسطرح زندگی کی اقدار بھی پرکھی

جاتی ہیں۔ اور جو لوگ کچھ ظنیات اور ممنوعات کو ہی قدار سمجھ کر تاریک حجروں میں رہتے ہیں۔ ان کو میدان میں کھڑے ہو کر سورج کی روشنی میں اپنی طرف دیکھنا پڑتا ہے۔ یہ بڑا تکلیف دہ عمل ہے۔

یہ دو خصوصیات تو منٹو کی ایسی ہیں کہ ان میں غالباً اس کا کوئی شریک نہیں ہے۔ ایک اور خصوصیت بھی اس کے افسانوں میں ہے۔ وہ پچھلے سات آٹھ سال کے عرصے میں بنیادی ہوتی چلی جا رہی تھی۔ اس کے افسانوں کے کردار اس طرح گفتگو کرتے ہیں۔ جیسے اصطلاح میں Speaking in Character کہتے ہیں۔ مشرقی ادب میں خصوصیت بلاغت کا ایک جزو ہے۔ اور اسکے معنی میں کلام کا مقتضائے حال کے مطابق ہونا۔ منٹو کے افسانوں میں پنجاب کے سکھ واقعی پنجاب کے سکھ ہیں۔ مراد آباد کے ظروف ساز نہیں ہیں۔ منٹو کے افسانوں میں کوچوان واقعی گھوڑا ہانکتے ہیں۔ رئیسی نہیں فرماتے۔ انکی بات چیت سے گھٹیا، بیڑیوں، ادھ جلی ماچسوں کی، موم بتیوں کی، پسینے کی بو آتی ہے۔ لیکن اس کے باوجود ان کے بھی ''صنم خانے'' ہوتے ہیں۔ اور وہ بھی معناً یہ شعر پڑھکر تازیانہ بھٹکارتے ہیں کہ؎

انیس دم کا بھروسہ نہیں ذرا ٹھہرو
چراغ لیکے کہاں سامنے ہوا کے چلے

منٹو میں افسانہ نگاری اپنے عروج پر پہنچی نظر آتی ہے۔ افسانوں کے عنوان جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے۔ مرکزی تصور کا سراغ دینے میں اور پڑھنے والے کے تجسس اور اشتیاق کو بڑھاتے ہیں۔ مثلاً بائی بائی۔ ایک زاہدہ ایک فاحشہ، ہتک، کالی شلوار، ٹوبہ ٹیک سنگھ،

نیا قانون ، غیر ضروری تفصیلات سے منٹو قطعی احتراز کرتا ہے ۔ اسے جو کچھ کہنا ہوتا ہے ۔ بخط مستقیم کہتا ہے ۔ ان تمام خوبیوں کے باوجود اور افسانہ نگاری کے تمام رموز پر مطلع ہونے کے با وصف کبھی کبھی منٹو اپنے موضوع کو اسقدر قریب سے دیکھتا ہے ۔ کہ موضوع مسخ ہو جاتا ہے ۔ ہمیں جو حواس دئے گئے ہیں ۔ انکی یہ خصوصیت ہے کہ ایک خاص نقطہ اعتدال پر کام کرتے ہیں ۔ سماعت کا یہی ایک دائرہ معین ہے اور بصارت کا بھی ۔ منٹو موضوع کا تجزیہ کرتے ہوئے اس سے اسقدر قریب ہو جاتا ہے کہ نقطۂ اعتدال سے ادھر یا ادھر ہو جاتا ہے ۔ چیز صاف نظر نہیں آتی ۔ مثال کے طور پر اسکا مشہور افسانہ ہتک سوگندھی نامی طوائف کی زندگی کے ایک معانی خیز واقعہ سے مربوط ہے ۔ اسکا دلال ایک سیٹھ کو لیکر آتا ہے ۔ سوگندی سنگھار کر کے پیش ہوتی ہے ۔ لیکن سیٹھ کو پسند نہیں آتی اور وہ اونہ کر کے چلدیتا ہے ۔ سوگندھی پر اسواقعہ کا اتنا گہرا اثر ہوتا ہے کہ سیٹھ کو گالیاں دینے کو جی چاہتا ہے اس سے انتقام لینے کو جی چاہتا ہے ۔ اسکا آشنا مادھو اس سے ملنے آتا ہے ۔ تو سوگندی اس سے سخت اہانت آمیز سلوک کرتی ہے ۔ یہ سب باتیں سیٹھ کی اونہ سے پیدا ہوئی ہیں ۔ نظر بظاہر یوں معلوم ہوتا ہے کہ جیسے منٹو یہ کہنا چاہتا ہے کہ طوائف کے وجود باطنی میں بھی ایک خوددار عورت سوئی رہتی ہے ۔ لیکن غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ منٹو نے خودداری کے اظہار کے عوامل درست تخلیق نہیں کئے ۔ ظاہر ہے کہ سوگندی کے پاس گاہک روز آتے ہونگے ۔ کوئی اسے پسند کرتا ہوگا کوئی ناپسند ۔ کبھی سودا پٹ جاتا ہوگا اور کبھی بات بگڑ جاتی ہوگی بہرحال سوگندی تو اسبات کی عادی ہونی چاہئیے کہ لوگ روزانہ

آسکی ھتک کریں - وہ دوکان لگا کر بیٹھی ھے - اسکا جسم اس دوکان کی جنس ھے - کسی گاھک کا یہ کہنا کہ مجھے یہ مال پسند نہیں۔ دوکاندار کےلئے پریشانی کا موجب ھو سکتا ھے۔ ھتک کا نہیں۔ مختصر یہ کہ جس چیز پر سوگندی کو غصہ آیا ھے - اس سے سوگندی کاملاً آشنا ھے - اسے ھزاروں بار ٹارچ کی روشنی میں گاھکوں نے رد کر دیا ھے - یہ واقعہ اتنا عام ھے کہ اب سوگندی کیلئے اسمیں ھتک کا کوئی پہلو باقی نہیں رھنا چاھئے - یہ بات آپ ملحوظ رکھیں تو معلوم ھوگا کہ سوگندی جو کچھ کر رھی ھے - اسکا کوئی جواز معقول موجود نہیں - افسانہ نگاری میں یہی تو قصہ ھے - پہلی اینٹ کج رکھ دی گئی - اب افسانے کی چولیں کبھی ٹھیک بیٹھیں گی ھی نہیں - اس سے یہ بھی معلوم ھوتا ھے کہ افسانہ نگاری کا فن - فنکار سے کن گہری بصیرت کتنے دقیق مشاھدے اور کتنی پرواز خیال کا طالب ھے -

بہرحال اسے جملہ معترضہ سمجھنا چاھئے - منٹو نے افسانے کو ایک ایسے مقام پر لا کر کھڑا کر دیا ھے - جہاں بے شمار راستے مستقبل کی دھند میں گم ھوتے ھوئے نظر آ رھے ھیں - دیکھنا یہ ھے کہ منٹو نے افسانہ نگاری کے جو ممکنات دریافت کئے ھیں - ھمارے افسانہ نگار ان سے کتنا فائدہ اٹھاتے ھیں - تیکنیک کے کون کونسے نئے تجربے کرتے ھیں -

عزیز احمد نے اور انتظار حسین نے ، غلام عباس نے ، ابو سعید نے بعض افسانے بہت معرکے کے لکھے ھیں - ان افسانوں کے مطالعے سے معلوم ھوتا ھے کہ اردو افسانے کا مستقبل بہت روشن ھے - ابتک اردو میں ان افسانوں کی کمی ھے - جنہیں ھیبت ناک کہتے ھیں - اور جن کے

متحصصین میں پو کا شمار تھا ۔ سراغرسانی کے اچھے افسانے بھی موجود نہیں ۔ مغرب میں تو اب بڑے جلیل القدور ادیب بھی سراغرسانی کے افسانوں کی طرف مائل ہو رہے ہیں ۔ ہمارے ہاں پیشتر نیا افسانہ طبقاتی کشمکش ، جنسی بھوک اور فرسٹریشن یا شعور حرمان پر مبنی ہوتا ہے ۔ ان محدود دائروں میں اچھے افسانے لکھے جا سکتے ہیں ۔ لیکن کیا وہ وقت آ نہیں گیا ۔ جب افسانہ نگار ان چیزوں کو ان کا مناسب مقام بخشیں اور باقی جو ہزاروں موضوعات ہیں انکی طرف بھی توجہ کریں ۔

راقم السطور نے جن افسانہ نگاروں کے نام گنوائے ہیں ۔ ان کے علاوہ بھی بہت اچھا افسانہ لکھنے والے موجود ہیں [1] ۔ لیکن اسباب کو فہرست بنانا مقصود نہیں ۔ علاوہ ازیں نئے افسانہ نگاروں کا فن ابھی ارتقاء کی منزلوں سے گذر رہا ہے ۔ اس کی قدر و قیمت کا اندازہ یعنی صحیح اندازہ صرف مستقبل کے نقاد ہی کرسکتے ہیں ۔ یہاں صرف اتنا کہا جا سکتا ہے کہ نثر کی تمام اصناف میں جہانتک اردو کا تعلق ہے ۔ افسانہ سب سے کامیاب صنف ہے ۔ اس کامیابی کو دوسری اصناف کی نسبت سے جانچنا چاہئے دوسری زبانوں کے افسانوں کی نسبت سے نہیں کہ اس اعتبار سے تو ابھی اردو افسانہ ارتقاء کی بہت ابتدائی منزلیں طے کر رہا ہے ۔ (اگرچہ اسبات کے آثار ظاہر ہیں کہ نیا اردو افسانہ تیزی سے اس معیار تک پہنچنے کی کوشش کر رہا ہے ۔ جو مغرب کے افسانے مدت ہوئی حاصل کر چکے ہیں) ۔

---

۱ ۔ اردو افسانہ نگاری کی تاریخ میں شاید راقم السطور کا بھی کوئی مقام ہو ۔ راقم السطور کے افسانوں کا پہلا مجموعہ ۱۹۲۳ء میں شائع ہوا تھا ۔ بہترین افسانہ طاسات میں چھپا ہے اور اس کا نام شب نگار بنداں ہے ۔

باب دهم

ڈرامہ

جہاں تک ڈرامے کے عناصر ترکیبی کا تعلق ہے ان میں اور ناول کے عناصر ترکیبی میں کوئی قابل ذکر اختلاف نہیں۔ ناول کے انتقادی اصولوں سے ڈرامائی تخلیقات بھی پرکھی جا سکتی ہیں۔ ڈرامے میں بھی اسی طرح پلاٹ بنت یا ماجرا طرازی ہے۔ وہی کہانی کا اتار چڑھاؤ ہے۔ وہی واقعات کے نشیب و فراز ہیں۔ وہی کرداروں کا تشخص ہے۔ وہی گفتگو کی یا مکالمے کی معنی خیزی اور اہمیت ہے۔ وہی حیات کے نظریات ہیں اور زمان و مکان کے تصورات میں ناول بھی زندگی کے کسی پہلو کا ترجمان ہے۔ اور ڈرامہ بھی کسی عہد کے کوائف کی زبان ہے۔

اس کے باوجود ان دونوں اصناف ادب کی ہیئت، تیکنیک، تشکیل تعمیر اور ترتیب میں بنیادی فرق ہے۔ ناول ایک خود مکتفی ادبی تخلیق ہے۔ ناول نگار اپنی تخلیق کے تمام اجزا پر قدرت کاملہ رکھتا ہے۔ وہ کرداروں سے مکالمے سے وصف سے بیان سے شخصی تنقید سے جو کام چاہے لے سکتا ہے۔ جہاں دیکھا کہ مکالموں میں جھول پڑ گیا ہے۔ بیان سے بات بنا دی۔ جہاں بیان کو ناقص دیکھا مکالموں کی چستی اور چالاکی سے کہانی کو کہیں کا کہیں پہنچا دیا۔ اس کے برخلاف ڈرامہ ایک خود مکتفی ادبی تخلیق نہیں اس کا ہر جزو مصنف کے سوا دوسرے اشخاص کی سوجھ بوجھ تعاون اور بصیرت کا محتاج ہے۔ ڈرامے کا یا تمثیل کا اصل منصب یہ ہے کہ فریب نظر پیدا کرے اور تین چار گھنٹوں کیلئے قارئین کو یہ سمجھنے پر مجبور کر دے گویا زندگی کا ایک ٹکڑا ان کے سامنے رقصاں ہو گیا ہے۔ اس مقصد کے حصول کیلئے ڈرامہ نگار محض

اپنی فنکاری ، اپنی بصیرت اور اپنی ادبی سوجھ بوجھ پر بھروسہ نہیں کرسکتا ۔ اسے جبراً و قہراً دوسروں کا محتاج ہونا پڑتا ھے۔ ساز و سامان تیار کرنے والے، منظر بدلنے والے ، پردہ کھنچنے والے اداکار ، مغنی ، سازندے، بجلی کی روشنی سے کسی منظر کو نمایاں کر کے دکھانے والے سب کے سب صحیح کام کریں اور سوجھ بوجھ سے کام کریں تو فریب نظر پیدا ہو جاتا ھے ورنہ ڈرامہ زندگی کی نہایت مضحکہ خیز اور بھونڈی نقالی ہو کر رہ جاتا ھے ۔ جس چیز کو میں نے فریب نظر یا Illusion کہا ھے ۔ اسکا دار و مدار بیشتر اداکاروں کے خصائص شخصی پر ھے ۔ ڈرامہ تو دراصل ایک خاکہ سا ہوتا ھے ۔ اداکار ، مغنی ، ساز و سامان مہیا کرنے والے اس خاکے میں رنگ بھرتے ھیں۔ سب سے زیادہ اھم حصہ اداکار یا ایکٹر ھی کو ادا کرنا پڑتا ھے۔ وہ زمان و مکان کے اعتبار سے کئی زنجیروں میں مقید ہوتا ھے مثلاً اگر سٹیج ایسی ہو کہ دور کے آدمیوں کو آواز کم سنائی دے تو اداکار مجبور ھے ۔ کہ میلو ڈرامہ کے انداز میں خطیبانہ رنگ میں بات کرے ۔ لہجے کی نفاستیں اور نزاکتیں ، معانی کی دلالتیں قریب بیٹھنے والوں پر تو روشن ہو جائینگی ۔ لیکن دور بیٹھے ہوئے لوگ ان سے کوئی لطف نہ اٹھا سکیں گے ۔ ھاں سٹیج ایسی ہو کہ ہر بیٹھنے والا اداکار کی آواز کو یکساں سن سکے تو وہ سنیما کی طرح اپنی اداکاری کے جوہر یوں دکھا سکتا ھے کہ لہجے کے دھیمے پن سے لیکر اس کی نیم خاموش اداسی تک سب مرحلے دیکھنے والوں پر روشن ہو جائیں ۔ تو معلوم ہوا کہ بیچارہ تمثیل نگار ، سٹیج کی حالت ، کیفیت اور نوعیت سے بھی متاثر ہوتا ھے ۔ اور اسکا کھیل کبھی محض اسلئے برباد ہو جاتا ھے کہ اداکاروں کا پورا تعاون حاصل نہیں ہوتا اداکاروں

کے پورا تعاون نہ حاصل ہونے کی ایک مثال برسبیل تذکرہ سن لیجئے۔ فرض کیجئے کہ تمثیل نگار نے لکھا۔

''نادر میں تمہاری آنکھوں میں ایک خوفناک چمک اور تمہارے ماتھے کی لکیروں میں ایک ناپاک عزم کے آثار دیکھ رہی ہوں،، اب اگر اداکار اپنی آنکھوں میں وہ خوفناک چمک ہی پیدا نہ کرے اور ماتھے کی شکنوں کو اپنے ہیبت ناک عزم کے آثار کا آئینہ نہ بنائے تو تمثیل نگار کا یہ فقرہ نہ صرف غارت ہو جائیگا بلکہ عین ممکن ہے کہ اداکار کو ٹھس دیکھ کو لوگ ہنسنے لگیں کہ خوفناک چمک تو کہاں یہاں تو سرے سے چمک ہی مفقود ہے اور پیشانی کی لکیروں میں آثار ہیبت کہاں یہاں تو پیشانی ہی سرے سے لکیروں سے مبرا ہے۔

اسی طرح فرض کر لیجئے کہ ڈرامے میں ایک ایسا مقام آیا ہے۔ جہاں پردے کو فوراً گرنا چاہئے کہ ڈرامائی تاثر اور ارتقا کا یہی تقاضہ ہے۔ لیکن عین موقع پر پردے کے ونگ خراب ہو گئے۔ یا پردہ گرانے والے نے سستی کر دی۔ تو پردہ گرا لیکن اس اطمینان اور آہستگی سے گرا۔ گویا ساری عمر پردہ ہی گرتا رہے گا۔ آپ اندازہ لگا سکتے ہیں کہ مصنف پر اس وقت کیا بیت جاتی ہوگی۔

صرف یہی نہیں اداکاروں کو اپنا پارٹ زبانی یاد کرنا پڑتا ہے۔ پھر یہ کہ جب وہ خاموش ہوتے ہیں تب بھی ہمہ تن ایکٹ کر رہے ہوتے ہیں۔ جنبش ابرو سے اشارۂ چشم سے یا حرکات سروپا سے اپنے رد عمل کا اظہار کرتے ہیں۔ فرض کیجئے کہ کوئی اداکار نہایت اہم بات کر رہا ہے اور باقی اداکار یہ سوچ رہے ہیں کہ ہمیں کس موقع پر بولنا ہے۔ تو ظاہر ہے کہ اداکاری غتر بود ہو جائیگی۔ اور

ان پر ایک ہراس کا سا عالم طاری ہوگا جو قارئین کو صاف نظر آئیگا۔ جب اداکار بھول جاتا ہے کہ اسے اب کیا کہنا ہے۔ اور منہ موڑ کر ونگز کی طرف دیکھتا ہے کہ جو شخص مسودہ لے کر بیٹھا ہے۔ یعنی Prompter وہ اسے مناسب فقرہ یاد دلائے تو منظر کتنا ہی دردناک کیوں نہ ہو قارئین ہنسنے پر مجبور ہوتے ہیں۔ اور پھر بڑی دیر تک تمثیل کیلئے مناسب فضا پیدا نہیں ہوتی۔ کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ ساز و سامان ناقص ہوتا ہے۔ اور بادشاہ سلامت کا تاج یا ملکہ عالم کا ہار علی الترتیب سر سے لڑھکتا ہوا یا گردن میں ٹوٹتا ہوا نظر آتا ہے۔ ایسے موقع پر قارئین کو ڈرامہ تو بھول جاتا ہے وہ صرف اس بات کے منتظر رہتے ہیں کہ دیکھیں تاج کب لڑھکتا ہے اور ہار کب ٹوٹتا ہے۔

سچ یہ ہے کہ ڈرامہ معاشرت کی تصویر کھینچنے کی کوشش میں جو فریب نظر پیدا کرنا چاہتا ہے۔ اس کا انحصار اداکار کی جیتی جاگتی شخصیت پر منحصر ہوتا ہے۔ (Living Presence of the Actor) اگر اداکار اپنے اوپر وہ زندگی طاری کرنے میں کامیاب ہو گیا ہے جو مطلوب ہے۔ تو وہ فریب نظر کی تکمیل میں معاون ہوگا اور اگر وہ خود ہی غیر مطمئن ہے۔ تو تمثیل کا سماں کبھی نہ بندھے گا۔

ڈرامہ تمثیل یا کھیل اصلاً سٹیج پر کھیلے جاتے ہیں۔ لوگ باگ انہیں دیکھنے کے لئے آتے ہیں۔ کھیل کی کامیابی روزانہ آمدنی کی کیفیت پر منحصر ہے۔ تو ڈرامہ نویس مجبور ہے کہ ایسی چیز لکھے۔ جو مذاق عامہ کے مطابق ہو کہ لوگ کشاں کشاں اس کا کھیل دیکھنے کے لئے آئیں تمثیل کی بلندی کا معیار عین قارئین کی بلندی ذوق کے مطابق ہوتا ہے ہاں تمثیل نگار یہ کوشش ضرور

کرتا ہے کہ بتدریج ذوق کو بلند کرتا چلا جائے۔ بلندی کی یہ کوشش بڑی سست ہوتی ہے۔ آغا حشر نے ربع صدی میں ڈرامے کے بعض قدیم مسلمات کو ترک کیا جن لوگوں نے اس بات کا بالکل دھیان نہیں رکھا۔ کہ ڈرامے کا تعلق سٹیج سے ہے۔ سٹیج کا دیکھنے والوں سے بلکہ دیکھنے والوں کی جیب سے۔ انہوں نے اچھے ادبی ڈرامے ضرور لکھے لیکن کھیل کوئی نہیں لکھا اور معرض بحث میں کھیل ہے۔ ڈرامائی ادبی تخلیق نہیں۔

ممکن ہے کہ جو کچھ اوپر لکھا گیا ہے۔ اس سے یہ خیال پیدا ہو۔ کہ ان حالات میں کھیل لکھنے کا فائدہ ھی کیا ہے۔ یہ بات نہیں جہاں کھیل کچھ پابندیوں سے مشروط ہے۔ وہاں اسے کچھ سہولتیں بھی حاصل ھیں۔ ان سہولتوں کو اصطلاح میں قارئین اور مصنف کے درمیان ڈرامائی سمجھوتے کہتے ھیں۔ ان سمجھوتوں کا تعلق سٹیج سے بھی ہے۔ مکالموں سے بھی کردار، سے بھی اور پلاٹ سے بھی۔ بعض بنیادی سمجھوتوں کا ذکر اجمالا کیا جاتا ہے تا کہ معلوم ہو سکے کہ کھیل دیکھنے والے کس طرح قصداً یہ سوچ کر نکلتے ھیں کہ مبتلائے فریب ہونا مقصود ہے۔

سٹیج پر غور کیجئے اور سٹیج پر جتنے گھر، محل، جھونپڑیاں قصر اور عالی شان عمارات دکھائی جاتی ھیں۔ سب کا تصور کیجئے۔ ایک چیز ان سب میں مشترک نظر آئے گی کہ مکان، قصر، جھونپڑی جو کچھ بھی سٹیج پر آپ کو دکھایا جاتا ہے۔ اس کی صرف تین دیواریں ہوتی ھیں۔ چوتھی دیوار ہمارے اور تمثیل نگار کے سمجھوتے کی نذر ہو جاتی ہے۔ ہم جب کبھی کسی منظر کو دیکھتے ھیں تو دائیں بائیں اور پیچھے کی دیوار نظر آتی ہے۔ سامنے کی دیوار غائب

ہوتی ہے ۔ کیونکہ اگر یہ نہ ہو تو آپ ان لوگوں کی گفتگو ہی نہ سن سکیں جو کمرے میں بیٹھے ہیں، فریب نظر کی اس صورت کو ملحوظ رکھتے ہوئے ۔ کلاسیکی جاپانی اور چینی ڈرامہ نگار سمجھوتے کی حدود کو مضحک مقام تک پہنچا دیتے ہیں اور جب یہ دکھانا چاہتے ہیں کہ کسی کردار نے کوئی پل عبور کر لیا ۔ تو نہ دریا دکھاتے ہیں نہ متعلقہ کوائف بلکہ ایک لکڑی کا چھوٹا سا پل رکھ دیتے ہیں کردار نے پل کے اس پر قدم رکھا اور لیجئے دریا کے پار اتر گیا یہی کیفیت کرداروں کے ورود (Entry) اور اخراج (Exit) کی ہوتی ہے ۔ تمثیل نگار لاکھ ورود و اخراج کو قریں فطرت بنانا چاہے بات یہیں آن کر پڑتی ہے ۔ کہ کسی کردار کو آنا ہے۔ اور کسی کردار کو جانا ہے ۔ اس کے لئے لمبی چوڑی تمہید و تفصیل کی کیا ضرورت ہے ۔ لو بھئی ہم آ گئے ۔ اور لو بھئی ہم چلتے ہیں۔ ہندوستانی سٹیج پر ایک سمجھوتہ یہ بھی تھا ۔ کہ کھیل دیکھنے والے اس بات پر اعتراض نہ کریں گے کہ بے آب و گیاہ، صحرا میں ہیروین سنگھار سے مزین ہو کر مرتے مرتے کس طرح گانے لگتی ہے ۔ سازندے کہاں سے آتے ہیں۔ مرتے ہوئے اس کی آواز اتنی پاندار کیوں ہوتی ہے۔ مختصر یہ ہے کہ تمثیل نگار کھیل دیکھنے والوں سے یہ کہتا ہے ۔ کہ حضرت اگر گانا سننا مقصود ہے اور ہیروین کو بنا ٹھنا دیکھنا بھی مقصود ہے تو زبان اعتراض بند کیجئے گانا حاضر ہے لیجئے ۔ جو لوگ ایسے گانوں کو خلاف فطری قرار دیتے ہیں وہ بھول جاتے ہیں۔ کہ کھیل میں بیسیوں خلاف فطری عناصر ہوتے ہیں۔ جن کا مدار سمجھوتے پر ہوتا ہے ۔ ہم سب جانتے ہیں کہ جس خنجر سے ہیرو نے خود کشی کی ہے وہ آب دار نہیں۔ لہو

نہیں رواں ہوا رنگ بہا ہے - ہیروین مری نہیں مرنے کی صورت بنائے لیٹی ہے - لیکن اس کے باوجود یہ تمام باتیں برداشت کرتے ہیں۔ ان کے ساتھ گانے کے متعلق سمجھوتے بھی متعین ہو جائیں تو کیا حرج ہے - مغرب کی بہترین فلموں اور بہترین کھیلوں میں ہیروین جہاز پر سوار ہوتی ہے - جہاز غرق ہو جاتا ہے - بڑی مشکل سے بیچاری کسی تختے کے سہارے- کسی چھوٹے سے جزیرے تک پہنچتی ہے لیکن کیا مجال کہ گیسو اسی طرح گندھے ہوئے نہ ہوں۔ لپ اسٹک اسی طرح نمایاں نہ ہو غازے کا غبار اسی طرح بصارت کو دعوت نظارہ نہ دے - یہ سمجھوتہ اس اصل اصول پر مبنی ہے۔ کہ ہیروین کو ایسے عالم میں نہیں دیکھا جا سکتا کہ اس کے حسن عالم افروز میں کمی واقع نظر آئے -

سمجھوتوں میں سب زیادہ اہم عالمگیر اور معنی خیز سمجھوتے وہ ہیں جنہیں اصطلاح میں خود کلامی (Soliloquy) اور یکسوئی یا (Aside) کہا جاتا ہے -

اکثر تمثیل میں ایسا موقعہ پیش آتا ہے- کہ کسی مرکزی کردار کے آئندہ طرز عمل سے یا اس کے کوائف ذہنی سے قارئین کو مطلع کرنا ضروری ہو جاتا ہے - ہو سکتا ہے کہ یہ کوائف ایسے نہ ہوں کہ کردار دوسروں کے سامنے بیان کرے - ایسے موقعوں پر کردار تنہائی میں بیٹھ کر اپنے آپ سے کچھ باتیں کرتا ہے - یوں کہہ لیجئے کہ وہ اپنے دل سے باتیں کر رہا ہوتا ہے - لیکن اس کی باتوں کی آواز قارئین کو سنائی دیتی ہے - جو کچھ کردار کے تہ قلب میں مخفی ہوتا ہے - ڈرامہ نگار اسے زبان کی وساطت سے قارئین تک پہنچا دیتا ہے - ہملٹ کی خود کلامی مشہور ہے- خود کلامی کا کمال یہ

ھے کہ یوں معلوم ھو جیسے کردار تذبذب کے عالم میں تھا اور فیصلہ کرنے کے لئے بیٹھ گیا کہ اب کیا کروں ۔ اس کے سوچنے کا انداز اس کے نیچے اس کے فیصلے عین اس کی فطرت کے مطابق ھوتے ھیں۔ اس خود کلامی کے ذریعے ھم کردار کو باواز بلند اپنے آپ سے باتیں کرتا ھوا سنتے ھیں۔ بالفاظ دیگر ھم کردار کے ذھنی کوائف اور میلانات کو خود اس نظر سے دیکھتے ھیں اور یوں ھمیں موقعہ میسر ھوتا ھے کہ ھم اس کردار کو پورے کھیل کے نظام نسبتی میں رکھ کر جانچ سکیں یعنی یہ کہ دوسرے اسے کس طرح دیکھتے ھیں۔ وہ اپنے آپ کو کس طرح دیکھتا ھے۔ دوسرے اس کے کوائف سے کس حد تک آگاہ ھوتے ھیں اور وہ اپنے کوائف کی لم کیا بیان کرتا ھے۔ ان دونوں نقطہ ھائے نظر کے امتزاج سے کردار کی شخصیت کی گرھیں کھلتی ھیں۔[۱]

(Aside) یعنی یکسوئی بھی بہت اھم سمجھوتا ھے ۔ اس کا مطلب یہ ھے کہ کردار باتیں کرتے کرتے منہ موڑ کر یا ذرا ایک طرف ھو کے ایسی بات کہہ دیتا ھے جو اس کے دل میں ھوتی ھے ۔ لیکن اس سے دوسرے کردار واقف نہیں ھوتے فرض کیا جاتا ھے ۔ کرداروں نے یہ بات سنی ھی نہیں۔ صرف سامعین اس رمز سے آگاہ ھوئے ھیں۔ ڈرامیٹک آیرنی یا ڈرامائی تضاد میں (Aside) کا بہت اھم حصہ ھوتا ھے ۔ کہ دیکھنے والے سب کچھ جانتے ھیں۔ لیکن کردار بیچارے

۱۔ شاھد اول شعور خویشتن ۔ خویش را دیدن بہ نور خویشتن
شاھد ثانی شعور دیگرے ۔ خویش را دیدن بہ نور دیگرے
اقبال نے انسانی شخصیت کی تکمیل کے شعور کیلئے ایک اور چیز کا اضافہ کیا کہ وہ کہتا ھے۔
شاھد ثالث شعور ذات حق ۔ خویش را دیدن بہ نور ذات حق

بالکل نا آگاہ ہوتے ہیں اور اسی طرح اپنی طبیعت کے مطابق اپنی راہ عمل پر گامزن رہتے ہیں۔

اب مکالمے کے متعلق ایک سمجھوتے پر غور کر لینا چاہئے۔ ناول کے سلسلے میں بیان کیا گیا تھا۔ کہ ناول لاکھ واقعیت نگاری پر مبنی ہو۔ ناول نگار لاکھ کوشش کرے کہ بعینہ کرداروں کی زبان استعمال کرے لیکن اُسے صنعت گری کی تراش خراش سے کام لینا پڑتا ہے اور ایک مخصوص ادبی زبان استعمال کرنی پڑتی ہے۔ جو اپنی حدود میں متغیر ہوتی رہتی ہے۔ یہ زبان روز مرہ کی زبان سے مشابہہ بھی ہوتی ہے اور مختلف بھی۔ معنی خیزی، اختصار اور نتیجہ آفرینی اس ادبی زبان کی خصوصیات ہوتی ہیں۔

ڈرامہ تمثیل یا کھیل میں یہ سمجھوتا زیادہ شدید اور نمایاں صورت میں ظاہر ہوتا ہے۔ ناول نگار چاہے تو دو ہزار صفحے کا ناول لکھ دے اور گفتگو کا یہ اسلوب قائم رکھے کہ بات میں سے بات نکلے لیکن بڑی دیر کے بعد نکلے۔ ضروری نہیں کہ آپ پورا ناول ایک نشست میں پڑھ ڈالیں۔ ڈرامے پر یہ پابندی ہے کچھ گھنٹوں میں کھیل ختم ہو اور 'مینیجر کمپنی ھذا' سامعین با تمکین کا شکریہ ادا کرے۔ ظاہر ہے کہ ان تین گھنٹوں میں مصنف کو جو کچھ کہنا ہے۔ وہ صرف مکالمے کے ذریعے نہیں کہنا عمل کی رفتار بھی ملحوظ خاطر رکھنا پڑے گی۔ اندریں حالات ڈرامہ نگار مجبور ہے۔ کہ واقعیت نگاری کو ملحوظ خاطر رکھتے ہوئے ایک خالص مصنوعی زبان ایجاد کرے جو اپنے اختصار اور ایجاز کے اعتبار سے ادب کے اس مقام بلند تک جا پہنچے جہاں ایک جملے کا تو کیا ایک فقرے کا اضافہ بھی تصویر کی کایت کی نسبت کو بگاڑتا ہے۔ کھیل میں

بھائی نہیں مرتا (کہ انسان کو بہت رنج ہوا) بازو ٹوٹ جاتا ہے ۔ بیٹے کی وفات نہیں ہوتی کمر خم ہو جاتی ہے اور آنکھوں کا نور ماتم میں سیاہ پوش ہو کر لباس نابینائی میں مستور ہو جاتا ہے ۔ کھیل میں محبت نہیں ہوتی بلکہ عشق دل کو جیسے پنکھے لگا دیتا ہے ۔ مختصر یہ کہ مکالمہ ایسی زبان میں ہوتا ہے ۔ جو کافی حد تک مصنوعی اور پر تکلف ہوتی ہے ۔ بغیر اس کے گذارہ بھی نہیں اطناب سے کام لیا جائے تو کھیل دس گھنٹے کا ہو جائے ۔ معمولی گفتگو برتی جائے تو مکالمے شیطان کی آنت ہو جائیں ۔ مثال کے طور پر کھیل میں اور عام زندگی میں مکالمے کا فرق یوں دکھایا جا سکتا ہے ۔ نادر کو اطلاع ملتی ہے ۔ کہ اس کا بھائی قیصر مارا گیا ہے ۔ عام زندگی کی گفتگو کا نہج یہ ہوگا کہ کوئی شخص نادر سے جا کر کہے گا ۔

''کیا بتائیں بڑی رنج دہ خبر ہے''۔

''کیا ہوا''

''افسوس سے آپکو اطلاع دیتا ہوں کہ آپ کا نوجوان بھائی قیصر کل بلوے میں مارا گیا ۔ آج اس کی لاش اسپتال میں میں نے دیکھی ''

''ابھی پرسوں تک تو اچھا بھلا تھا یہ کیا ہو گیا''

''قضائے الٰہی صبر کرو صبر کرو''

''معلوم نہیں کفن دفن کا انتظام کرنے کی اجازت کب دیں گے''

''ہاں یہ دریافت کر لینا چاہئے میں محلے داروں کو خبر کرتا ہوں ۔ آپ اپنے آپ کو سنبھالیں ''

''اپنے آپ کو نہ سنبھالونگا تو اور کیا کرونگا صبر کرنا ہی پڑیگا ۔ لیکن اس کی جوانی کا افسوس ہے ۔ میں نے تو بہت سمجھایا کہ آجکل بلوے ہو رہے ہیں گھر سے نہ نکلا کرو ۔ لیکن نہیں مانا ۔ بڑا

سرکش تھا ۔ اچھا خدا مغفرت کرے''

''آپ کہیں تو میں اسپتال چلا جاؤں اور پتہ کروں کہ لاش کب دیں گے''

کھیل میں یہ مکالمہ مختصر بھی کیا جائے گا اور پر زور بھی اور کم و بیش اس کی یہ صورت ہوگی۔

''میں دیکھتا ہوں کہ تمہاری آنکھوں میں ہراس کی جھلک ہے ۔ چہرے پر غم کی پرچھائیں ہیں۔ کیا کہنے آئے ہو مجھ سے''

''کس طرح کہوں کہ قیصر مر گیا۔ سینے پہ گولی کھا کر ڈھیر ہو گیا''

''مر گیا قیصر ۔ سینے پہ گولی کھا کر مر گیا؟ ہمارے خاندان کے بہادر یوں ہی مرا کرتے ہیں''

''کفن دفن ....''

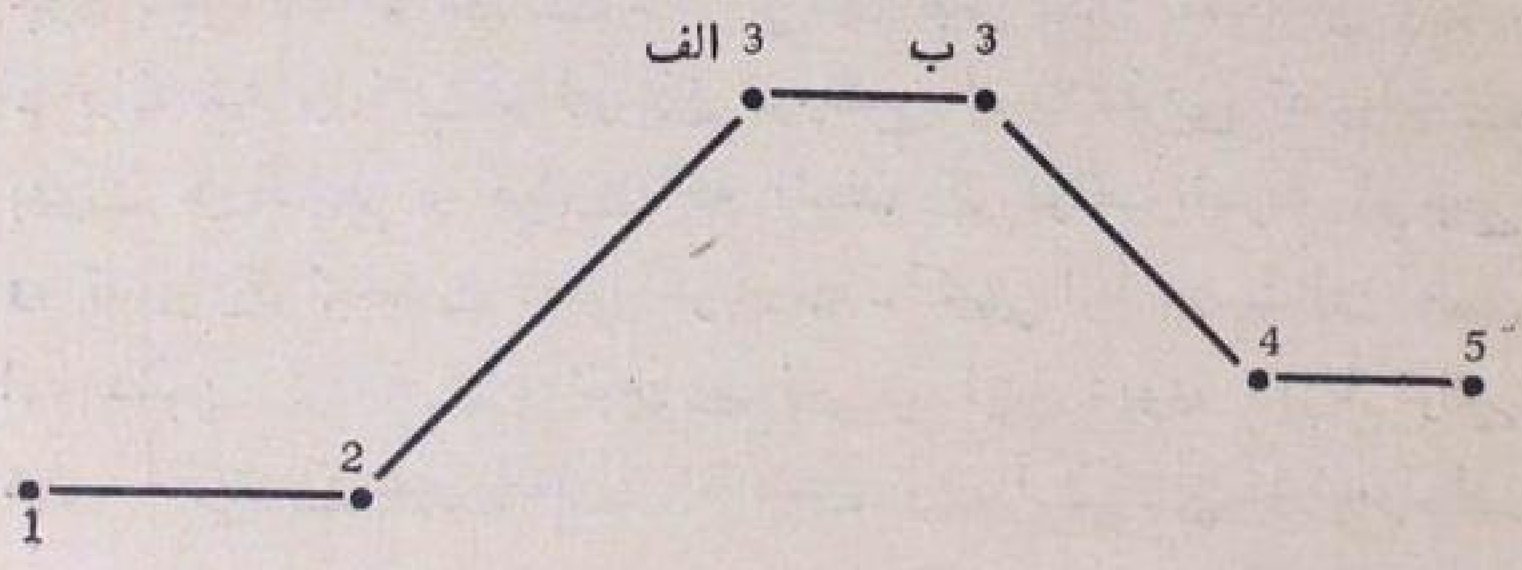
''شہید کو کفن کس نے دیا ہے ۔ جاؤ مجھے میرے غم کے ساتھ تنہا چھوڑ دو ۔ آہ قیصر۔ قیصر ۔ تو نے ان آنکھوں سے نور چھین لیا ۔''

مثال کے طور پر جو گفتگو یا مکالمہ رقم کیا گیا ہے۔ یہ ایک نہایت عام موقع یا سچوئیشن کا مکالمہ ہے ۔ جو لوگ حقیقت نگاری کا دعویٰ کرتے ہیں اور کہتے ہیں کہ کھیل کی زبان بالکل کردار کی زبان کے مطابق ہونی چاہئے ۔ وہ بھی اپنے پیمانے پر پورے نہیں اترتے اور تکلف و اختصار کو ملحوظ رکھنے پر مجبور ہوتے ہیں۔

اس سے پہلے کہا جا چکا ہے کہ ناول میں اور ڈرامے میں بڑی مشابہت ہے اور جن اصولوں کا ناول پر اطلاق ہوتا ہے ۔ ڈرامہ بھی کم و بیش انہیں سے پرکھا جاتا ہے ۔ اب اس مرحلے پر یہ بات صاف ہو جانی چاہئے کہ ڈرامہ یا کھیل کی بنت یا ماجرا طرازی میں کوئی

پیکار یا کوئی کشمکش جان سخن ہوتی ہے۔ تین چار گھنٹوں میں ڈرامہ نگار مجبور ہے کہ پڑھنے والوں کو ''من کاش فروشے دل صد پارہ خویشم'' کہہ کر معاشرت کے کسی پہلو کی ایک تصویر یوں دکھائے کہ ایک لفظ بھی فالتو نہ ہو۔ ایک واقعہ بھی بیکار نہ ہو۔ ایک حرکت بھی ناسود مند نہ ہو۔ واقعات پے در پے کلاسیکی سنگیت کے سروں کی طرح چڑھتے چلے جائیں یہاں تک کہ اس نقطہ عروج تک آپہنچیں جسے انگریزی میں کلائمکس کہتے ہیں۔ ڈرامے کی ماجرا طرازی کے اصول بہت روشن، متعین، واضح اور بدیہی ہیں۔ کھیل کی ابتدا جسے تعارفی حصہ کہہ سکتے ہیں۔ کسی الجھن، کسی مسئلے، کسی کشمکش، کسی رزم فکر و تصور یا کسی دھڑے بندی کا سراغ دیتی ہے۔ ہمارا اشتیاق بڑھتا ہے اور ہم جاننا چاہتے ہیں کہ یہ پیکار جس کے خط و خال بہ امتداد زماں نمایاں تر ہوتے چلے جا رہے ہیں کیا صورت اختیار کریگی۔ دوسرے حصے میں جسے رفتار ارتقا یا کہانی کا پھیلاؤ کہا جا سکتا ہے پیکار یا کشمکش کے پہلو متعین یا واضح ہوتے ہیں گروہ بندیاں نمایاں ہو جاتی ہیں۔ فرد یا افراد اپنی فتح مندی کے لئے مختلف طریق کار اختیار کرتے ہیں۔ ان کا توڑ کیا جاتا ہے۔ رفتہ رفتہ یہ پیکار کا عنصر اتنا شدید ہو جاتا ہے کہ کھیل دیکھنے والوں کو محسوس ہوتا ہے کہ اتنے تناؤ یا کھچاؤ کا برقرار رہنا ناممکن ہے۔ رزم و پیکار کے تناؤ یا کھچاؤ کا یہ مقام کشمکش کا نقطہ عروج یا کلائمکس کہلاتا ہے۔ اس نقطہ عروج پر پہنچنے کے بعد پیکار کا انجام خودبخود متعین ہو جاتا ہے اور کھیل دیکھنے والوں پر روشن ہو جاتا ہے۔ کہ ڈرامہ کس سمت جا رہا ہے۔ انجام کی یہ تعین دلچسپی میں کمی ضرور پیدا کرتی ہے۔ لیکن ہم اس کے خواہاں بھی ہوتے ہیں کہ

پیکار کا انجام دیکھ لیں۔ اس حصے کو پیکار کا نزول یا ھبوط کہہ سکتے ھیں کہ نقطۂ عروج سے ھو کر واقعات یہ صورت اختیار کرتے ھیں کہ ھمیں کہانی کا انجام واضح نظر آنے لگتا ھے۔ ماجرا طرازی کا آخری حصہ انجام کہلاتا ھے ۔ اس حصے میں تمثیل نگار اپنے سررشتوں کو سمیٹتا ھے ۔ اپنی کٹھ پتلیوں کو واپس لاتا ھے (اگرچہ یہ کٹھ پتلیاں بہت جاندار اور بہت زندگی افروز ھوتی ھیں) اور ایک ایسی صورت حالات پیدا کرتا ھے۔ کہ پیکار کے تمام عناصر زائل ھوتے ھوئے مٹتے ھوئے معلوم ھوتے ھیں۔ مسئلہ حل ھو جاتا ھے ۔ الجھن رفع ھو جاتی ھے۔ دھڑے بندی کا جواز نہیں رھتا کشمکش بے معنی ھو جاتی ھے اور کھیل دیکھنے والا اطمینان کلی حاصل کرتا ھے۔ کہ اس نے رزم و پیکار کو تمام مرحلوں سے گزرتے ھوئے دیکھا اور کرداروں کو مختلف جذبات سے متکیف ھوتے ھوئے مشاھدہ کیا۔ یہ بات بالکل اھم نہیں کہ کھیل کا انجام اپنی نوعیت میں طربیہ ھو یا المیہ جو بات اھم ھے وہ یہ ھے کہ انجام ذھنی طور تسلی بخش اور تسکین دہ ھو۔ معلق دھاگے ھوا میں نہ رہ جائیں۔ تمام کڑیاں ایک دوسرے سے پیوست ھو جائیں اور حل ایسا ھو۔ جو مسئلے کے تمام پہلوؤں کو محیط ھو۔ عام طور پر ڈرامے کے پلاٹ کا یا ماجرا طرازی کا جو نقشہ بنایا جاتا ھے اس کی صورت بہ تفصیل ذیل ھوتی ھے۔



۱۔ نقطہ آغاز ہے یعنی کشمکش کا تعارف جب کردار ہم سے روشناس کرائے جاتے ہیں۔

۲۔ تعارف کا اختتام ہے۔ ۲ سے ۳ کشمکش کا ارتقا ہے۔ ۳ الف اور ۳ ب کے درمیان کشمکش کے بہت سے حل مخفی ہیں لیکن ہمیں معلوم نہیں کہ مصنف کونسا راستہ اختیار کرے گا۔ ۳ب سے ۴ تک کشمکش کا اختتام سامنے آتا ہے۔ الجھنیں رفع ہو رہی ہیں۔ سررشتے سمیٹے جا رہے ہیں۔ ۴ سے ۵ کہانی کے انجام کی صورت ہے۔ یعنی انجام کا آغاز The beginning of the end ۵ انجام ہے۔ جب تمام کشمکشیں ختم ہو جاتی ہیں اور کہانیاں اپنے منطقی انجام تک پہنچتی ہیں۔ منطقی انجام اس اعتبار سے کہ انجام بیشتر کرداروں کی سیرت اوران کے عمل اور باھمی رد عمل کا نتیجہ ھوتا ھے۔ انجام کو تمثیل نگار شعبدہ باز کی طرح جھولی میں سے نہیں نکالتا بلکہ غور کرنے سے معلوم ھوتا ھے کہ کرداروں کی سیرت کو ملحوظ رکھتے ہوئے انجام ہو ھی یہی سکتا ھے۔ یہی کھیل کی کامیابی کا گر اور یہی اس کی کامیابی کی کسوٹی ھے۔

یہ مسلم ھے کہ مذھب میں اور ادب میں، صنمیات میں اور انسان کی فنی تحقیقات میں، مذھبی روایات میں اور فنون لطیفہ کی حکایات میں چولی دامن کا ساتھ ھوتا ھے۔ ڈرامے میں جس پیکار، کشمکش یا رزم کا بیان کیا جاتا ھے۔ اس کے سرچشمے اصلاً مذھبی تصورات سے پھوٹے ھیں۔ پہلے یہ ھوا ھے کہ انسان نے کوائف فطرت کو جسے وہ تقدیر کے نمائندے تصور کرتا تھا۔ کبھی اپنا دوست اور کبھی اپنا دشمن گردانا ھے۔ انہیں سے اس نے اپنے دیوی دیوتا تراشے ھیں۔ فطرت کے محیر العقول نہ سمجھ میں آنے والے کرشموں اور

کارسازیوں کو دیکھ کر اس نے اپنی دیوی اور دیوتاؤں کو اپنے بتوں کو اسی طرح کی حیرت انگیز طاقتیں عطا کی ہیں۔ جس طرح انسان یہ پیش گوئی نہیں کر سکتا کہ بادل برس رہا ہے وہ کھیتوں کو شاداب کر جائے گا یا اس طرح جم کر برسے گا کہ مکانوں کو بہا لے جائیگا۔ اسی طرح دیوی دیوتاؤں کے متعلق بھی انسان یہ تصور نہیں کر سکتا تھا کہ وہ کس موقع پر کیا کریں گے۔ وہ مطلق العنان مستبد، جابر اور قاہر تھے۔ انسانوں کی تقدیر ان کی مٹھی میں تھی۔ وہ جب اور جس طرح چاہتے تھے انسان کو کبھی بے قصور اور کبھی کسی قصور کی بنا پر خوفناک اور عبرت انگیز سزائیں دیتے تھے اور زمانۂ قدیم میں (The Book of Job) حضرت ایوب کی مصیبتیں ایسے انداز میں بیان کی گئی ہیں کہ انسان اپنی بے بسی اور بے کسی کا شدید شعور حاصل کرتا ہے[1]۔

قدیم الایام میں ظاہر ہے کہ جب اسٹیج پر کھیل کھیلے گئے اور زندگی کی ترجمانی کی گئی۔ تو رزم و کشمکش کی جو صورت سامنے آئی وہ یہی تھی کہ دیوتا انسانوں سے کیا سلوک کرتے ہیں اور انسان ان صعوبتوں کو کس طرح برداشت کرتے ہیں۔ بتدریج دیوی دیوتا تجدیدی حیثیت اختیار کرتے چلے گئے اور اب اٹل اندھی تقدیر حکمران ہو گئی۔ جو ایسے حالات پیدا کرتی تھی کہ بے چارہ انسان شدید قسم کی کشمکش سے دوچار ہوتا تھا۔ رفتہ رفتہ ڈراما نویس نے لوگوں کے دلوں میں آدمیت کے احترام کا شعور پیدا کیا۔ بے شک انسان بے بس اور مجبور تھا۔ بازیچہ گر کو تقدیر کے احکام کے سامنے

۱۔ دیکھئے نا قابل تسخیر ذہن انسانی تالیف گلبرٹ ہائٹ ترجمہ اور نظرثانی صفدر میر و راقم السطور مکتبہ فرینکلن لاہور۔

Prof. SHARIB RUDAULVI COLLECTION

سر تسلیم خم کرنا ھی پڑتا تھا۔ لیکن اس نے صعوبتیں اس انداز میں برداشت کیں اور مصائب کی یورش میں انسانیت کا وقار ایسا قائم رکھا کہ اندھی تقدیر کے نمائندے بھی قائل ہو گئے کہ انسان دیوتا تو نہیں لیکن اس میں دیوتاؤں کی سی عظمت کا خیال ضرور موجود ھے۔ ظاھر ھے کہ ان حالات میں پہلے کشمکش کی صورت اور رزم کے پہلو یوں نمایاں ہوئے ہوں گے کہ اندھی اور اٹل تقدیر ایسے احکام صادر کر دیتی ہوگی کہ انسان ابتلاء میں گرفتار ہو جاتا ہوگا۔ کبھی تو یہ ابتلاء انسان کی پر عظمت اور پر وقار مایوسی، حرمان اور ناکامی پر منتج ہوتا ھے اور کبھی تقدیر کے نمائندے انسان کے اضطراب کو دیکھ کر پسیج جاتے ھیں اور المیہ طربیہ میں تبدیل ہو جاتا ھے۔ شکنتلا میں واقعات کی صورت اسی قسم کی ھے کہ دیوتا آخر انسانی اضطراب سے متاثر ہوتے ھیں۔

یونانی ڈراموں میں بھی حزنیہ ہو یا طربیہ انسان کی بے بسی کے ساتھ اس کے وقار، اس کی عظمت اور جلال کا شعور بھی اجاگر ہوتا رہتا ھے۔

جوں جوں ذھن انسانی نمو پاتا گیا۔ تقدیر کے متعلق ھمارے تصورات بدلتے گئے۔ رزم و پیکار اور جنگ و کشمکش کی صورتیں بدلتی چلی گئیں۔ کبھی انسان اندھی تقدیر کے اٹل فیصلوں سے نبرد آزما ہوتا تھا۔ پھر ایسا ہونے لگا کہ واقعات و حوادث کے سلسلے رزم و پیکار کا موضوع بننے لگے۔ خیر و شر کی ابدی جنگ مختلف رویوں میں ظاھر ہونے لگی معاشرتی کوائف رزم و پیکار میں چھلکنے لگے۔ یہاں تک کہ آخرکار کشمکش کی نوعیت کا رخ کلیتاً بدل گیا۔ اب رزم و پیکار انسان کی ذات، اس کے خصائص، اس کے

شعور حیات اور اس کے اسلوب زیست سے وابستہ ہو گئے - اب پیکار نے، رزم نے، کشمکش نے داخلی وضع اختیار کی انسان تقدیر سے غداری سے، شر کے مختلف رویوں سے نبرد آزما ہونے کے بجائے اپنے آپ سے نبرد آزما ہونے لگا - تفصیل اس اجمال کی یہ ہے کہ المیہ میں رزم و پیکار کی بہترین صورت یہ قرار پائی کہ ہیرو پر جو مصیبتیں نازل ہوئی ہیں وہ اس کے ذاتی رجحانات کا منطقی نتیجہ ہوں - وہ اپنے مسلک سے نہ ٹلے - دوسرے اپنی روش سے نہ ہٹے - اس کے ساتھ ساتھ ڈرامے کے ہیرو کو اس بات کا شعور حاصل ہو کہ وہ اپنے بعض رجحانات کو خیر باد کہہ دے تو المیہ عنصر سے نجات حاصل کی جا سکتی ہے۔ انسان کی شخصیت گونا گوں متنوع اور رنگا رنگ ہے - ڈرامہ نگار نے انسان کے دل و دماغ میں جو کشمکش برپا رہتی ہے - اس کو اپنا موضوع بنانا شروع کیا - لیکن یہ بات صدیوں کے بعد حاصل ہوئی۔[1] سب سے پہلے ابسن نے موجودہ ڈرامہ کا سنگ بنیاد رکھا - زندگی کی آنکھوں میں آنکھیں ڈالیں - اصول کو اصول سے، مسلک کو مسلک سے لڑا دیا - گڑیا کا گھر میں پہلی بار ڈرامائی رزم و پیکار اور جنگ و کشمکش کی نئی صورتیں نظر آئیں - ابسن کے بعد تو مغرب میں ڈرامہ نے بڑی تیزی سے ارتقاء کی منزلیں طے کرنی شروع کیں۔ شا نے عالم انسانیت کی بنیادی الجھنیں نظر بظاہر ڈرامے کی صورت میں انسانوں کے سامنے رکھ دیں - اس کا دعویٰ تو یہ ہے کہ میرا ڈرامہ در اصل ایک ضمنی چیز ہے - اصل چیز تو دیباچہ ہے جو ضخامت میں

۱- شیکسپیر کے ڈراموں میں بھی خارجی اور باطنی کشمکش کا امتزاج نظر آتا ہے - خیر و شر تو باہم بر سر پیکار رہتے ہی ہیں - انسان خود ہی اپنے آپ سے نبرد آزما رہتا ہے - کشمکش کا نقطہ عروج کرداروں کی سیرت کے خصائص کے منطقی نتائج سے بر آمد ہوتا ہے۔

کبھی ڈرامے سے بھی بڑھ جاتا ہے ۔ شا نے خود اپنے ڈراموں کے جو مجموعے ترتیب دیئے ہیں ان کے عنوانوں سے معلوم ہوگا کہ وہ زندگی کی رنگا رنگی کی تصویریں ہی نہیں کھینچتا بلکہ اسے اس بات کا شعور بھی ہے کہ اس کی کونسی تخلیقات لوگوں کے احساسات کو کسی حد تک مجروح کریں گی ۔ مثلاً ناخوشگوار کھیل ، خوشگوار کھیل ، ارباب احتیاط کے لئے تین کھیل وغیرہ وغیرہ ۔

ماہم نے ، پریسٹلے نے ، بینٹ نے نئے نئے تجربے کئے ۔ پریسٹلے کے دو کھیل ''جو تمثیلات مربوط بہ شعور وقت،، (Time Plays) کے نام سے مشہور ہیں بہت زیادہ مقبول ہوئے ۔

مغرب میں اسٹیج بتدریج اس مقام تک آ پہنچی ہے کہ اب اداکار دھیمی آواز میں گفتگو کر کے لہجہ کی تمام دلالتیں سامعین تک پہنچا سکتا ہے کہ اچھی اسٹیجوں کی صورت یہ ہے کہ اکثر سامعین اداکار کی تمام باتیں بہ سہولت سن سکتے ہیں ۔

اردو میں ڈرامہ پنپنے بھی نہ پایا تھا کہ جسے کچل کر رکھ دیا گیا یہاں سنسکرت ڈرامے کی روایات ایسی تھیں کہ فنکاران سے بہت فائدے اٹھا سکتے تھے ۔ کالیداس کا حریف کوئی مشکل سے پیدا ہوگا ۔ تاہم ہوا یہ کہ بتدریج ڈرامہ برصغیر ہند و پاکستان میں غیرمقبول ہوتا چلا گیا ۔ البتہ مذہبی عقیدت رہس کی صورت میں ظاہر ہوتی رہی ۔ یہاں تک کہ امانت نے ڈرامہ اندرسبھا لکھا ۔ جسکی کیفیت اور نوعیت ابھی تک محل نظر ہے ۔ گانوں کی کثرت اور گانے کا اسلوب جو ہدایات سے مترشح ہوتا ہے ۔ ظاہر کرتا ہے کہ یہ کھیل اوپرا ہے ۔ اندر سبھا متعدد بار کھیلا گیا اور بہت مقبول ہوا ۔ نتیجہ یہ نکلا کہ مختلف تھیٹریکل کمپنیوں نے منظوم

قصے مثلاً زہر عشق کھیلنے شروع کئے - پھر ڈرامے نے کچھ اور ترقی کی تو احسن ، بیتاب ، عبداللہ وغیرہم نے مقفی نثر اور خطیبانہ نظم کے امتزاج سے ایک نئی چیز پیدا کی - ان لوگوں کے بعد آغا حشر نے ڈرامے کو اپنایا - کچھ انگریزی ڈراموں کے ترجمے کئے - کچھ طبع زاد کھیل لکھے - لیکن اسبات کا ہمیشہ خیال رکھا کہ انکی ادبی تخلیقات مذاق عامہ سے بلند نہ ہو جائیں - انکے ابتدائی ڈراموں مقفی نثر اور اشعار کثرت سے موجود ہیں - انداز تحریر خطیبانہ ہے - اسکی وجہ ظاہر ہے - مصنف کا منشاء یہ تھا کہ جو لوگ دور بیٹھے ہیں وہ بھی ڈرامہ سن سکیں - اس مقصد کے حصول کے لئے خطیبانہ انداز کا استعمال اور اشعار کی بھرمار ظاہر ہے کہ ضروری ہے - تاہم جوں جوں وقت گذرتا چلا گیا اور مذاق عامہ نکھرتا گیا - آغا حشر بھی وقت کے ساتھ ساتھ چلتے گئے - پہلے انکی کومک یا ڈرامے کے مزاحیہ حصے عامیانہ ہوتے تھے - مسائل اور الجھنیں نزاکت خیال سے معرا ہوتی تھیں - رفتہ رفتہ نثر حاوی ہوتی چلی گئی - نظم کا حصہ کم ہو گیا - معاشرتی اور ثقافتی مسائل نہایت نفیس دلالتوں کے ساتھ ڈرامے کا موضوع بننے لگے - تشخص ، کردار نگاری اور ماجرہ طرازی کا معیار بڑھ گیا انکے آخری دور کے ڈرامے اسبات کا سراغ دیتے ہیں - کہ اگر ڈرامے کی روایت ارتقاء پذیر رہتی تو اردو ڈرامہ کہیں کا کہیں پہنچ چکا ہوتا -

افسوس ہے کہ سنیما کے ورود نے اور دوسرے اسباب نے جنکی تفصیل کا یہ موقعہ نہیں - اسٹیج کے کھیل کو نامقبول بنا دیا کچھ ادبی ڈرامے ضرور لکھے گئے لیکن انکا کھیلا جانا مقصود نہ تھا - البتہ پروفیسر مجیب کا ''انجام'' شاید اسٹیج پر بھی ویسا ہی موثر ثابت ہو جیسا

پڑھنے میں معلوم ھوتا ھے ۔ اشتیاق حسین قریشی نے زبان کی تراش خراش سے بالکل قطع نظر کر کے ڈرامے کو محض معاشرتی الجھنیں پیش کرنے کا اور انکی نشاندھی کرنیکا ذریعہ بنا لیا ۔ انکے تمام کھیل کھیلے جا سکتے ھیں اور برداشت بھی کئے جا سکتے ھیں۔ لیکن ان کے ھاں مکالمے اس تیکھے پن، نوک پلک اور بانکپن سے خالی ھیں جنکی وجہ سے[1] ڈرامہ دیکھنے والے وھی ڈرامہ دیکھنے روز جاتے ھیں۔

نور الٰہی محمد عمر نے بھی کچھ ڈراموں کے ترجمے کئے ۔ کچھ طبع زاد ڈرامے لکھے ۔ لیکن ڈرامہ اردو میں دراصل پنپا نہیں تاج کا کھیل انارکلی ھر طرح سے کامیاب ھے ۔ مکالمے چست ، فضاء درست ، الجھن ٹھیک ٹھاک ۔ لیکن کسی کمپنی نے اس کھیل کو کھیلنے کی ھمت ھی نہیں کی ۔ اب فلمایا جا رھا ھے ۔

جسطرح اردو ادب میں مختصر افسانے نے ناول کی اھمیت کم کر دی تھی یکانکی یا یکبابی کھیلوں[2] نے ڈراموں کی اھمیت کم کر دی۔ کچھ تو ریڈیو کے تقاضے کچھ تھیٹریکل کمپنیوں کی کمی ۔ کچھ اسٹیج کی سرپرستی کیطرف سے ارباب اقتدار کی بے پروائی رنگ لائی ۔ بھرحال ھوا یہ کہ یکبابی کھیل تو کثرت سے لکھے گئے لیکن ڈراموں کیطرف بہت کم لوگوں نے توجہ دی ۔ یہ کہنا غالباً غلط نہ ھوگا کہ اردو میں گنتی کے کھیل موجود ھیں۔ البتہ یکبابی کھیل کافی ھیں اور اچھے بھی ھیں لیکن ان سے کیا ھوتا ھے ۔

۱- آسکر وائلڈ کا قول تھا کہ کھیل میں ایک فقرہ بھی چست کردیا جائے یا ایک لطیفہ ھی مزے کا لکھ دیا جائے تو سمجھ لیجئے کہ ڈرامہ کامیاب ھو گیا ۔ لوگ جوق در جوق آئینگے اور اسی ایک فقرے کی خاطر روز کھیل دیکھیں گے ۔

۲- یکانکی یا یکبابی کھیل سے مراد One act play ھے

باب یازدهم

مرثیہ

زین العابدین رثا کے ماتحت لکھتا ہے ''رثا ان اشعار کو کہتے ہیں جن میں مرنے والوں کا ماتم کیا جائے۔ دوستوں اور اقارب کی تعزیت کا ذکر ہو۔ قوم کے قائدین یا فرمانرواؤں کے مرنے پر الم کا اظہار ہو یا پیشوایان دین اور ایمہ اطہار خاص طور پر حضرت سیدالشہدا اور شہید کربلا کے مصائب کا ذکر ہو اور انکے مناقب اور فضائل بیان کئے جائیں[1]''

زین العابدین آگے چل کر مرثیے کی تین بنیادی قسمیں متعین کرتا ہے - ۱- رثائے تشریفاتی و رسمی - یہ وہ مرثیے ہیں جن میں اکابر قوم اور سلاطین کی موت کا ماتم کیا جاتا ہے - فرخی کا مشہور مرثیہ جو محمود غزنوی کی موت پر لکھا گیا ہے اور جسکی ہیئت قصیدے کی ہے - اسی شق سے متعلق ہے - ۲- رثائے شخصی و خانوادگی ، ان مرثیوں میں شعرا اپنے دوستوں ، اپنے خاندان کے افراد یا اپنے پیاروں کے مرنے پر اظہار تاسف کرتے ہیں اور تلقین صبر - ۳- رثائے مذہبی- یہ وہ مرثیے ہیں جن میں پیشوایان دین کی موت موضوع سخن بنتی ہے - خاص طور پر ایمہ اطہار ، سیدالشہدا اور شہدائے کربلا کی وفات کا ذکر ان مرثیوں کا موضوع ہوتا ہے[2] -

دوسری قسم کے مرثیے بھی فارسی میں عام ملتے ہیں- تیسری

۱- شعر و ادب فارسی زین العابدین موتمن کتاب خانہ ابن سینا - چاپ خانہ تابش تہران لالہ زار صفحہ ۴۷ -

۲- کتاب مذکورہ صفحہ ۵۰ -

قسم کے مرثیے اس وقت وجود میں آئے جب شیعیت ایک منظم مسلک کے طور پر ایران اور دوسرے ممالک میں رائج ہوئی کہ شعرا نے مدح ایمہ اطہار کے ساتھ مصائب اہل بیت کا بھی ذکر کیا اور خاص طور پر سیدالشہدا اور انکے رفیقوں کی شہادت کو موضوع سخن بنایا۔ صفویوں کے عہد میں جب شیعیت عموماً ایرانیوں کا مذہب قرار پائی تو محتشم کاشی نے اپنا مشہور ھفت بند لکھا۔ جو ایران میں بہت مقبول ھوا۔

رثائے مذہبی کے فروغ کے ساتھ ساتھ عزاداری کے مراسم بھی فروغ پاتے رھے۔ عجیب بات ھے کہ اردو شاعری نے تقریباً ھر صنف سخن کے سلسلے میں فارسی سے استفادہ کیا لیکن مراسم عزا اور مرثیہ نگاری میں بر صغیر ھند و پاکستان کے لوگوں نے ایک بالکل نئے مسلک کی بنیاد رکھی جو نہ صرف ایرانی مسلک سے مختلف ھے بلکہ جس کی مثال دنیا میں کہیں نظر نہیں آتی۔

ادبی اصطلاح کے طور پر مرثیہ اس صنف شعر کو کہتے ھیں جس میں سیدالشہدا حضرت امام حسین یا ان کے رفیقوں کے سفر کربلا، مصائب، شجاعت اور شہادت کا بیان کیا جائے۔ اس ضمن میں کئی اور چیزیں بھی آ جاتی ھے لیکن اصلاً اردو مرثیے کی بنیاد انہیں باتوں پر قائم ھے۔

ظاھر ھے کہ مرثیے کی غائت یہ ھے کہ مرثیہ کہنے والا اپنے رنج و الم کا اظہار کر کے اپنا دل ھلکا کر لے ورنہ غم کا بوجھ نفسیاتی طور پر اتنا گراں ھوتا ھے کہ اٹھائے نہیں اٹھتا۔ اب اگر مرثیوں کی نوعیت مذہبی ھو تو ظاھر ھے کہ سننے والے بھی آہ و بکا کے ذریعے اپنے دل کا بوجھ ھلکا کریں گے۔ اسکے ساتھ یہ عنصر بھی شامل

کر لیجئے کہ جس صنف سخن کو اصطلاحی طور پر مرثیہ کہتے ہیں۔ وہ مسلمانوں کے ایک سواداعظم کے مذہبی عقائد اور رجحانات کا ترجمان بھی ہے۔ شیعوں کا عقیدہ ہے کہ امام مظلوم یعنی سیدنا حسین کی شہادت کے ذکر پر جو شخص روئے گا وہ ثواب دارین کا مستحق ہوگا۔ اور جو رلائے گا وہ بھی۔ مدح امام مظلوم اور انکے رفقاء کی تعریف شاعر کو بہت مقام بلند عطا کرتی ہے کہ رسول پاک حضرت علی اور جناب فاطمہ زہرا محافل عزا کے انعقاد کو پسند کرتے ہیں اور عام عقیدے کے مطابق ان میں شرکت کرتے ہیں۔

مغلیہ سلطنت کے زوال و انتشار کے زمانے میں جب دکن میں مقامی خانوادے قائم ہوئے (بہمنی ۸۴۴ھ - ۹۳۳ھ، عماد شاہی ۸۹۰ھ - ۹۷۰ھ، نظام شاہی ۸۹۶ھ - ۱۰۰۴ھ، برید شاہی ۸۹۷ھ - ۱۰۱۸ھ، عادل شاہی ۸۹۵ھ - ۱۰۹۷ھ، قطب شاہی ۹۱۸ھ - ۱۰۹۸ھ)[۱]۔ تو مختلف اسباب کی بنا پر جن میں کچھ فرماں رواؤں کے شیعی رجحانات بھی شامل ہیں۔ مرثیہ گوئی پھولنی پھلنی شروع ہوئی۔ فرمانرواؤں کے شیعی رجحانات سے قطع نظر یوں بھی شہادت امام مظلوم کا واقعہ ایسا موثر تھا۔ اور اتنی بلند اخلاق اقدار کو محیط تھا کہ اسلام کی تبلیغ کی ایک صورت یہ بھی قرار پائی کہ اس واقعہ کے خط و خال کو نمایاں کرکے دکھایا جائے۔

شمالی ہندوستان میں مرثیہ گوئی دکنی روایات سے متاثر ہوئی۔ کچھ شاعر شیعیت کی طرف مائل تھے کچھ واقعہ ایسا موثر تھا۔ بہر حال شمالی ہندوستان میں باقاعدہ مرثیے کی داغ بیل پڑی۔ اگرچہ اس کی اصطلاحی ہئیت کا تعین ابھی دور تھا۔

۱- طبقات سلاطین اسلام عباس اقبال۔

جب اودھ میں انگریزوں کی سرپرستی میں نوابان اودھ کی حکومت قائم ہوئی جو مذہباً شیعہ تھے تو مرثیے کی اصطلاحی ہئیت بتدریج متعین ہونی شروع ہوئی۔ نوابان اودھ کے زمانے میں متضاد قسم کی تخلیقات ادبی کو فروغ حاصل ہوا ہے۔ ایک طرف ریختی ہے کہ ہم جنس محبت کے کوائف بڑی بیباک اور شوخ زبان میں بیان کرنے پر مصر ہے۔ دوسری طرف مختلف سبھائیں ہیں جنمیں اندر سبھا بہت مشہور ہے۔ یہ وہ صنف ہے جس میں موسیقی اصل اصول ہے باقی تمام چیزیں فروعی ہیں۔ تیسری طرف مرثیہ ہے کہ مناقب و مصائب سیدالشہدا اور انکے رفقاء کی شجاعت و شہادت پر مشتمل ہے۔ دراصل ابھی تک کسی نے غور سے اودھ کی زندگی اور وہاں کی تخلیقات ادبی کے باھمی رشتے کا سراغ نہیں لگایا۔ یہ بڑی دلچسپ بات ہے کہ نوابان اودھ کے زمانے میں ایک طرف تو الائچی اور زناخی کے کوائف شوخ اور تیکھی زبان میں بیان ہوں اور دوسری طرف محافل عزا ایسی سنجیدگی اور شائستگی سے منعقد ہوں کہ بے احترامی اور بے ادبی کی پرچھائیں بھی نہ پڑنے پائے۔ بات یہ ہے کہ نوابان اودھ کو بتدریج اسبات کا شعور حاصل ہوگیا تھا کہ وہ شاہ کہلائیں تب ھی انکی حیثیت شاہ شطرنج سے زیادہ نہیں۔ اسلئے وہ زندگی سے فرار کے مختلف راستے تلاش کرتے رہتے تھے۔ ظاہر ہے کہ فرار کے ان راستوں میں جنسی بے اعتدالی کا عنصر خاصہ دخیل ہوتا تھا۔ ضمیر ملامت کرتا تھا۔ تو ایسی اصناف سخن کی تربیت کی جاتی تھی جو حصول ثواب دارین کی ضامن ہوں۔ یہی بات نوابان اودھ کے زمانے کے تخلیقات ادبی کے تضاد کی لم ہے۔ یہی اس حقیقت کی توجیہہ ہے کہ امراء و وزراء سال بھر ڈیرے دار طوائفوں کے ساتھ رنگ رلیاں مناتے رہے۔ لیکن محافل عزا

میں ضمیر کی سدائے گویا کو چپ کرانے کیلئے بڑے احترام سے بیٹھ کر مناقب و مصائب سیدالشہدا سنتے رہے۔ انہیں اسبات پر پورا ایمان تھا کہ وہ کتنے ہی گناہ کیوں نہ کریں۔ عزاداری سے سب کچھ دھل جائے گا۔ تو مرثیہ نگاروں کی تربیت صرف ایک مذھبی میلان یا رجحان ھی کا نتیجہ نہیں۔ بلکہ ضمیر کی آواز کا رد عمل ھے۔ بہرحال سلاطین امراء وزراء اور عوام نے مرثیہ نگاروں کی ایسی قدردانی کی کہ مرثیہ ایک علیحدہ صنف سخن کی حیثیت سے اپنی روایات کو لئے ہوئے لکھنؤ میں متحجر ہو گیا۔

انیس، دبیر اور انکے معاصر مرثیہ نگاروں کے کلام کا مطالعہ کرنے سے ہی اس صنف سخن کے انتقاد کے پیمانے مستخرج کئے جا سکتے ھیں۔ کیونکہ یہ صنف اردو سے خاص ھے اور اصطلاحی معنی میں مرثیہ اور کسی زبان میں نہیں کہا گیا۔

۱۔ جہانتک مرثیہ نگاری کی غایت کا تعلق ھے۔ خود مرثیہ نگاروں نے متعدد بار اسکی توضیح کر دی ھے۔ کہ سامعین کو رلانا انکے قلب کو اسطرح گداز کرنا کہ آہ و بکا کی کیفیت پیدا ہو جائے مرثیہ نگار کا منصب ھے۔

۲۔ اس مقصد کے حصول کیلئے مرثیہ نگار اپنے مسلک شعری کو بالعموم قبولیت عامہ کے تابع رکھتا ھے۔ لکھنؤ کی زندگی میں جہاں ایک خاص قسم کی نفاست، نوک پلک اور تیکھا پن ھے وہاں ایک خاص قسم کا تکلف اور تصنع بھی ھے۔ مرثیے کے مطالعہ سے معلوم ہوگا کہ تمام اچھے مرثیوں میں۔ صنائع و بدائع و لفظی و معنوی کا تکلف اور تصنع بھی موجود ھے لیکن زبان اور محاورے کی وہ نوک پلک اور بول چال کا وہ تیکھا پن ھی پایا جاتا ھے۔ جو لکھنؤی معاشرت

کی ایک صفت ہے۔

۳۔ اسمیں کوئی شک نہیں کہ سیدالشہدا عرب تھے اور تاریخی دیانت اس بات کا تقاضا کرتی تھی کہ انکی زندگی کے وھی جوھر دکھائے جائیں جنکی بنیاد عربی ثقافت پر استوار ہے۔ لیکن مرثیہ نگار طبعاً ایسا نہ کرسکتے تھے کہ عربی معاشرت کی تصویریں لکھنؤ کے پڑھنے والوں کو اجنبی معلوم ھوتیں اسلئے مرثیوں میں جو معاشرت اور ثقافت جھلکتی ھوئی نظر آتی ہے۔ وہ اصلاً لکھنوی ہے۔ اگرچہ افراد داستان کے بعض خصائص ایسے بھی ھیں جو تمام بڑے آدمیوں میں مشترک ھوتے ھیں۔ مثلاً حوصلہ، عزم، استقلال۔

۴۔ مرثیے کی غایت کو ملحوظ رکھتے ھوئے مرثیہ نگاروں نے بہت سی ضعیف روائتیں مرثیوں میں داخل کر دیں۔ یہ روائتیں آہ و بکا کی فضاء پیدا کرنے میں ممد و معاون ھوتی ھیں اور اسلئے مرثیہ نگار کیلئے منجملہ سامان تخلیق ھیں۔

۵۔ مناقب و مصائب سیدالشہدا کے بیان میں ھر قسم کا مبالغہ، اغراق اور غلو جائز ہے۔ اس اصل اصول نے واقعہ نگاری اور منظرنگاری کو بھی متاثر کیا۔

یہ تو تھا مرثیہ نگار کے نقطہ نظر سے اس صنف ادب کا جائزہ۔ اب دیکھنا یہ ھے کہ واقعاً اس صنف میں کونسی دوسری اصناف کے سررشتے الجھے ھوئے ھیں۔ (۱) غور کرنیسے معلوم ھوگا کہ مرثیے میں مثنوی کا سا رنگ بھی ھے کہ ایک مسلسل داستان ملتی ہے۔ جس کی کڑیاں منطقی ربط کے ساتھ ایکدوسرے سے پیوست ھوتی چلی جاتی ھیں۔ مثنوی میں جو ربط اور تسلسل پایا جاتا ہے۔ مرثیے میں بھی اسکی موجودگی ضروری ھے کہ اسکے بغیر داستان

کی چولیں ٹھیک نہیں بیٹھتیں۔ (۲) جسطرح مثنوی میں مختلف کردار ہوتے ہیں۔ مرثیے میں بھی مختلف کردار ہیں۔ اکثر ٹائپ ہیں۔ یعنی رفتار زمان کا ان پر کوئی اثر نہیں ہوتا۔ وہ ایک شاندار المیہ کے افراد ہیں۔ خیر کے نمائندے ہیں اور شر سے بر سر پیکار ہیں۔ یہ اوصاف ان میں مشترک ہیں۔ اسکے علاوہ انکی ذاتی خصوصیات ہیں جو انہیں ایک دوسرے سے متمیز کرتی ہیں مثلاً امام حسینؓ کا علم و فضل اور حلم و بردباری۔ حضرت عباس کا جلال اور ان کی شان عتاب۔ حضرت شہر بانو کا عدیم المثال صبر۔ حضرت زینب کی اپنے بھائی سے بے نظیر محبت۔ مرثیہ نگار کا فرض ہے کہ وہ ان تمام کرداروں کو اپنے نظام نسبتی میں رکھ کر ایک جماعت کے افراد کی حیثیت سے انکے مشترکہ اوصاف بھی گنوائے اور انکی خصوصیات کی بھی توضیح کرے۔ (۳) مرثیے میں صرف مثنوی کا سا ربط، تسلسل اور کردار نگاری ہی نہیں پائی جاتی۔ بلکہ اسمیں ڈرامائی رزم و پیکار کے تمام عناصر موجود ہیں۔ ڈرامے کی ماجرہ طرازی کا نقشہ ذرا ذہن میں رکھئیے تو معلوم ہوگا کہ مرثیے میں ڈرامہ کسطرح وجود میں آتا ہے۔ تعارف کے طور پر ہمیں معلوم ہوتا ہے کہ یزید امام حسین سے بیعت لینا چاہتا ہے۔ درانحالیکہ فاسق و فاجر ہے۔ امام حسینؓ کا انکار ڈرامہ کا واقعہ ابتدائی یا Initial Incident ہے۔ اسکے بعد رزم و پیکار کے عناصر بڑی تیزی سے ایک دوسرے سے نبرد آزما ہوتے ہیں۔ امام حسین رضؓ کے رفقاء انہیں سمجھاتے ہیں۔ کوفے والے انہیں دعوت دیتے ہیں کہ وہ یزید کے خلاف جہاد کریں۔ یزید کو پرچہ لگتا ہے تو امام کو روکنے کیلئے ایک فوج جرار روانہ کرتا ہے۔ یہ تمام واقعات و

کوائف رزم و پیکار کے ارتقاء سے تعلق رکھتے ہیں۔ آخر امام پر پانی بند کر دیا جاتا ہے اور انہیں مجبور کیا جاتا ہے کہ وہ یزید کی بیعت کریں وہ یہ جانتے ہوئے بھی کہ انکار انکی اور انکے رفقاء کی موت پر منتج ہوگا۔ انکار کرتے ہیں۔ یہ پیکار کا نقطۂ عروج ہے۔ اب خیر و شر کے نمائندے نبرد آزما ہوتے ہیں۔ بظاہر شر کو فتح ہوتی ہے۔ امام حسین شہید ہوتے ہیں۔ عورتیں اور بچے اسیر کر لئے جاتے ہیں اور انہیں یزید کے دربار میں پہنچایا جاتا ہے۔ واقعات کا یہ حصہ نقطۂ عروج کے بعد کشمکش کے حل سے تعلق رکھتا ہے امام حسین رض کی شہادت کے بعد پیکار ختم ہو جاتی ہے۔ نبرد آزمائی کی ضرورت نہیں رہتی۔ اب واقعات کے سررشتے سمیٹے جاتے ہیں۔ اہلبیت کا قافلہ شام سے واپس آتا ہے۔ کربلا پہنچ کر ماتم کرتا ہے۔ اور آخر مدینے پہنچ کر دیار نبی میں کچھ سکون پاتا ہے۔ یہ ڈرامے کا انجام ہے۔

بنیادی کوائف اور واقعات سے قطع نظر کئی ضمنی قصے اور واقعے بھی داستان سے مربوط ہیں۔ مثلاً حر کا ورود اور آخر اس کی امام حسین رض کے رفقاء میں شرکت۔ یہ واقعہ بڑا معنی خیز ہے۔ اور اسمیں بڑی ڈرامائی صلاحیتیں مخفی ہیں۔

داستان بیان کرنے میں مرثیہ نگار اپنی قوت بیان کا ثبوت دیتا ہے۔ رزم و پیکار کی تصویر کشی میں اپنی ڈرامائی صلاحیتوں کا اثبات کرتا ہے۔ کرداروں کے تشخص کے ذریعے اپنے مشاہدے کی بصیرت کا ثبوت مہیا کرتا ہے۔ اور مختلف موقعوں پر افراد قصہ کے جذبات کا تجزیہ نہایت خوبی سے کرتا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ وہ صرف عکاس ہی نہیں۔ فطرت انسانی کا نباض بھی ہے۔

۵ ۔ فطرت انسانی کی نباضی کے سلسلے میں مرثیہ نگار اپنا کمال یوں دکھاتا ہے کہ دقیق سے دقیق اور لطیف سے لطیف واردات کی تصویریں کھینچتا ہے ۔ یوں معلوم ہوتا ہے جیسے تمام انسانی جذبات کی دلالتوں کا اسے علم ہے ۔ پھر وہ اپنے جذبوں پر لیبل نہیں لگاتا ۔ وہ جذبوں کا ابلاغ و اظہار کرتا ہے اور ایسی خوبی سے کرتا ہے کہ مربوط تاثرات کی جھلک بھی ہم نہ صرف دیکھ سکتے ہیں ۔ بلکہ ان کی تمام پیچیدگیوں سے بھی آگاہ ہوتے ہیں ۔

٦ ۔ داستان بیان کرنے کے ضمن میں مرثیہ نگار کو فطرت کے خارجی مناظر سے اکثر سابقہ پڑتا ہے ۔ کبھی مناظر فطری کسی واقعہ کا چوکھٹا بن جاتے ہیں اور ہم کرداروں کو مختلف موسموں میں اور زمانوں میں زندگی بسر کرتے ہوئے دیکھتے ہیں ۔ کبھی فطرت کے مناظر یونہی مرثیہ نگار کا دامن دل کھینچتے ہیں ۔ مہکی ہوئی ہوائیں اسکی طبیعت کو گدگداتی ہیں بولتے ہوئے طیور اسے نغمہ سرائی پر اکساتے ہیں ۔ موج رنگ اس کے دل میں مربوط رنگوں کے کئی سلسلے پیدا کرتی ہے ۔ ایسی صورتوں میں مرثیہ نگار کی روح گویا فطرت میں رس بس جاتی ہے ۔ یا فطرت اسکی روح میں رس بس جاتی ہے ۔ اور وہ ایسے شعر کہتا ہے جنہیں سنکر ہم اپنے پانچوں حواس سے کام لیتے ہیں ۔ ہوا کی سرسراہٹ سنتے ہیں ۔ پھولوں کے رنگ دیکھتے ہیں ۔ خوشبو کی موج ہمارے مشام جان تک پہنچتی ہے ۔ سبزہ کے مخملی فرش کو ہم مس کرتے ہیں ۔ اور کبھی تو یوں معلوم ہوتا ہے جیسے پھولوں کیساتھ کہیں پھل بھی لگتے ہیں اور ہم انہیں چکھتے ہیں ۔ مختصر یہ کہ مرثیہ نگار

ہمارے خیال کو تمام مرحلوں سے گذار کر فطرت کی تمام رعنائیاں دکھاتا ھے۔

۷۔ مرثیہ نگار بہت سے علوم و فنون میں متخصص کا رتبہ رکھتا ھے۔ ورنہ ظاہر ھے کہ نہ وہ لڑائی کا اچھا نقشہ کھینچ سکے گا اور نہ کرداروں کے منہ سے معقول باتیں کہلوا سکے گا نہ انسانوں کے سوا باقی جانداروں کی زندہ تصویریں ھمیں دکھا سکے گا۔ اچھے مرثیہ نگاروں کے ھاں ھمیں نہ صرف یہ معلوم ہوتا ھے کہ فنون جنگ کا کیا عالم ھے۔ بلکہ ھماری معلومات میں بھی حیرت انگیز اضافہ ھوتا ھے۔ ھم عالی نسب، چست و چالاک اور با وفا گھوڑوں کو پہچانتے ھیں۔ ھم مختلف ھتھیاروں کے استعمال کی نزاکتوں سے واقف ھوتے ھیں۔ ھم نبرد آزماؤں کے رجز کی نوعیت سے متاثر ھوتے ھیں۔ مختصر یہ کہ داخلی و خارجی مطالب و معانی کی شاید ھی کوئی شق ایسی ھو۔ جو مرثیہ نگار کے دائرہ تخلیق سے باھر رہ جائے۔

جو اصول اوپر بیان کئے گئے ھیں۔ ان پر انیس اور مونس کے مرثیے کم و بیش پورے اترتے ھیں۔ ان کے خانوادے کے دوسرے مرثیہ نگار بھی ان اصولوں کو مد نظر رکھتے ھیں۔ دبیر اور اسکے دبستان کے مرثیہ نگار واقعہ نگاری میں انیس سے کم رتبہ ھیں۔ البتہ دبیر بین بہت اچھا لکھتا ھے۔ انسانی جذبات کا تجزیہ نہایت اچھا کرتا ھے اور یہ شبلی کی سراسر نا انصافی ھے کہ اس نے انیس کے اچھے اشعار کے مقابلے میں دبیر کے کم رتبہ اشعار پیش کئے۔

محمد احسن فاروقی نے اپنے مضمون مرثیہ نگاری اور انیس میں دعوی کیا ھے کہ انیس اصلاً مصور ھے۔ تصویر کش ھے طرز ادا

میں نیچرل ہے۔ سہل ممتنع ہے۔ لیکن یہ خصوصیات تو اور بھی شعرا میں پائی جاتی ہیں۔ انیس کا کمال یہ ہے کہ اسنے ہر صنف سخن کے مغز سے فائدہ اٹھا کر مرثیے کو ایک ایسی چیز بنا دیا۔ جسمیں مثنوی، قصیدہ، غزل، ڈرامہ داستان سبھی چیزوں کا رنگ جھلکتا ہے اور اس کے باوجود اس صنف سخن کی انفرادیت قائم رہتی ہے۔

راقم السطور نے جو مرثیے کا ذکر سب سے آخر میں کیا ہے تو اسکی وجہ بھی یہی ہے کہ پڑھنے والے ادب کی تمام اصناف سے آگاہ ہو جائیں تو مرثیے کی بات سنیں کہ مرثیہ اردو میں تمام اصناف ادب کی خوبیوں کا جامع ہے۔

ظاہر ہے کہ وہ فضاء جو مرثیے کی خاص فضاء تھی مٹ گئی۔ وہ ماحول نہ رہا۔ جسمیں مرثیہ پنپتا تھا وہ محرکات و عوامل نہ رہے جو مرثیے کو برابر ارتقاء کی منزلیں طے کروا رہے تھے۔ ان حالات میں گمان گذرتا ہے کہ مرثیہ میر انیس، دبیر اور انکے خانوادوں کے افراد کے ساتھ ختم ہو گیا۔

آخر میں میر انیس کے ایک مرثیے کے کچھ بند سن لیجئے۔۔
صبح طلوع ہو رہی ہے۔

وہ صبح اور وہ چھاؤں ستاروں کی اور وہ نور
دیکھے تو غش کرے ارنی گوئے اوج طور
پیدا گلوں سے قدرت اللہ کا ظہور
وہ جا بجا درختوں پہ تسبیح خوان طیور
گلشن خجل تھے وادی مینو اساس سے
جنگل تھا سب بسا ہوا پھولوں کی باس سے

ٹھنڈی ھوا میں سبزۂ صحرا کی وہ لہک
شرمائے جس سے اطلس رنگاری فلک
وہ جھومنا درختوں کا پھولوں کی وہ مہک
ہر برگ گل پہ قطرہ شبنم کی وہ جھلک
هیرے خجل تھے گوھر یکتا نثار تھے
پتے بھی ہر شجر کے ، جواھر نگار تھے
وہ نور اور وہ دشت سہانا سا وہ فضاء
دراج و کبک و تیہو و طاوس کی صدا
وہ جوش گل و نالۂ مرغان خوشنوا
سردی جگر کو بخشتی تھی صبح کی ھوا
پھولوں کے سبز سبز شجر سرخ پوش تھے[1]
تھامے یہی نخل کے سبد گل فروش تھے

۱- مرثیے پر (پروفیسر شبلی کا موازنہ اور پروفیسر فاروقی کے مضامین ، نگار کا اصناف سخن نمبر المیزان ، حیات دبیر ، حیات انیس ، امیر احمد علوی کی تصنیفات وغیرہ) بہت مواد ملتا ھے۔ اس لئے مثالوں سے بہ خوف طوالت گریز کیا گیا ھے۔ دکنی مرثیوں کے متعلق بھی بہت تحقیقی کام ھو چکا ھے۔

اغلاط نامہ

صفحہ	سطر	غلط	صحیح
۱۲۷	۹ (حواشی)	کیا نہیں ہے کہ	کیا نہیں ہے کے
۱۸۰	۱۹ ,,	بے دور و دراز	بسے دور و دراز
۱۹۲	۱۹	لفظ کو معائنی مجازی	لفظ کو معانیٔ مجازی
۲۰۱	۱۸	بہ ہم ابر صورت	بہ ہم صورت ابر
۲۶۵	۶	جوہر کھینچے	جوہر کھینچ
۲۸۵	۱۲	گلہائے سخن	گلہائے سمن
,,	۱۳	اس کی دست	اس کے دست
۳۳۶	۱۹	تالیف شیریں خسر	تالیف شیریں خسرو
۳۹۰	۱۵	نہیں تھے	تھے
۳۹۷	۱۴	کشذد غوغائیست	کشند و غوغائیست
۴۰۰	۶	کہیں کچھ	لیکن کچھ
۴۰۷	۱۱	محبوبی تمام اداؤں	محبوبی کی تمام اداؤں
۴۰۹	۲	میں اس محبوبہ	میں بلبل اس محبوبہ
,,	۱۰	کہ پرسش بہ کنی	کہ پرسشے بہ کنی
۴۱۰	۲ (حواشی)	دربوزہ بر آتش بیگانہ	دریوزہ گیر آتش بیگانہ
۴۳۵	۸	جوہر خیز	جواہر خیز
۴۳۹	۱۲	رسوائی کا فکر	رسوائی کی فکر
۴۴۷	۱۶	گریز کا مسئلہ	گریز کا مرحلہ
۴۵۳	۸	ملحوظ خطر رہنا چاہئے	ملحوظ خاطر ہوں
,,	۱۹، ۲۰	تو یہی ناجائز ہے	تو بھی جائز ہے
۴۵۵	۳ (حواشی)	کہلاتا ہے	کہلاتا ہے (یہ اقتباس نثر کا ٹکڑا ہے)
۴۶۰	۱۷	لکھی گئی تھیں	لکھی گئی ہے
۴۶۱	۱۹	مشرقین	مستشرقین
۴۷۴	۵	سات محل	ساتھ محل
۴۷۶	۳	جھلا لورنی	جھلا بورنی
,,	۱۴	نمگیر و زر	نمگیرۂ زر

صفحہ	سطر	غلط	صحیح
۴۷۷	۷	وہ مٹکی ہوئی	وہ سسکی ہوئی
,,	۲۰	پتنگے کریں جوں چراغوں پہ ہجوم	پتنگے گریں جوں چراغوں پہ جھوم
۵۰۱	۳	تا کسے	تا کے
۵۲۱	۱۷	احترام آدمی و باخبر	احترام آدمی باخبر
۵۴۹	آخری	جو اپنے رنگ وبو نئی زندگی	جو اپنے رنگ وبو سے نئی زندگی
۵۵۰	اول	نئی زندگی عطا کرتے ہیں	× (یہ الفاظ دوبارہ درج ہوئے ہیں)
۵۷۰	۱۷	میرٹ اور ہینری	میریڈتھ اور ہینری
۵۷۱	۱۸	ہفت بلا کہ	ہفت بلا کے
۵۸۶	۲	نشو نما	نشو و نما
,,	۳	اس منطقی ترتیب	منطقی ترتیب
۵۹۴	۱۹	ان کی آزاد خیالی فی الاحسن	ان کی آزاد خیالی دراصل
۶۳۰	۱۷	پاندار	پائدار
,,	۲۰	خلاف فطری	خلاف فطرت
۶۳۲	۳	اس کے نیچے	اس کے نتیجے
۶۳۵	۷	غم کی پرچھائیں ہیں	غم کی پرچھائیں
۶۳۶	۲	من کاش فروشے	من قاش فروشے
۶۴۲	۱۴	جسے	جیسے
۶۴۳	۷	مقفی نثر	میں مقفیٰ نثر
,,	۱۷	اور ماہرہ طرازی	اور ماجرا طرازی
۶۵۲	۱۹	پانچوں حراس	پانچوں حواس
۶۵۶	۱۲	تھاسے	تھالے