اسلوب

مصنّفہ

سید عابد علی عابد

تقسیم کار

ایجوکیشنل بک ہاؤس

مسلم یونی ورسٹی مارکیٹ، علی گڑھ ۲۰۲۰۰۱

طبع اول ---------- ۱۹۷۶ء
تعداد ---------- ۵۰۰
قیمت ---------- ۱۴ روپے

مطبع : اسرار کریمی پریس، الہ آباد
کتابت : ریاض احمد، الہ آباد

ناشر

علی گڈھ بک ڈپو
شمشاد مارکیٹ، علی گڈھ

فہرست

باب اول : فنونِ لطیفہ ۱۱

فن ۱۱

فنون لطیفہ ۱۳

فنون لطیفہ اور دوسرے فنون کا امتیاز ۱۴

کروچے اور نظریۂ فن ۱۵

کالنگ وڈ اور آرٹ ۱۹

تمثال خیال ۲۱

باب دوم : کروچے کے نظریے کے کم نمایاں عناصر ۲۳

اقبال کا نظریہ ۲۳

فن کا دوام ۲۵

شریف صاحب کے اعتراضات ۲۶

کلاسیکی اور رومانی ۲۸

باب سوم : فن کا منصب یا غایت ۲۹

ارسطو اور اس کا نظریہ ۲۹

لونجائینس ۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔ ۳۰

ڈیمیتریس ۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔ ۳۱

ورڈس ورتھ ۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔ ۳۲

عہدِ موجودہ ۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔ ۳۳

فن برائے فن ۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔ ۳۴

نظم ونثر ۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔ ۳۵

ملک الشعرا بہار اور اسلوب وعلم ۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔ ۳۶

پیٹر کے مقالے کے باقی ماندہ ضروری اجزا ۔۔۔۔۔۔۔ ۳۷

باب چہارم : اسلوب ۴۰

انتقادی زبان ۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔ ۴۱

سپینسر ۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔ ۴۲

اسلوب کے مختلف معانی ۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔ ۴۳

نظیر اکبر آبادی ۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔ ۵۱

باب پنجم : اسلوب اور شخصیت ۵۷

فن کار ۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔ ۵۹

فن کار اور خلوص ۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔ ۶۰

بفن ۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔ ۶۱

غالب اور دربار رام پور ۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔ ۶۴

داغ ۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔ ۶۷

میر ۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔ ۶۸

چیخاف اور ادراک ۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔ ۶۹

باغ و بہار ۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔ ۷۰

باغ و بہار کی بہن ۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔ ۷۱

باب ششم : اسلوب اور ہیئت ۷۴

الفاظ اور معانی کا رشتہ ۷۴

شعر ۷۶

مرآت الشعر ۷۸

الفاظ و معانی ۸۲

مترادفات اور مرادفات ۸۷

جدت ادا ۸۷

حسن ادا ۸۹

باب ہفتم : اسلوب کی صفات ۹۴

سادگی ۹۴

قطعیت ۹۹

اختلال حواس ۱۰۱

اختصار ۱۰۴

صاحب بحر الفصاحت ۱۰۴

باب ہشتم : اسلوب کی صفات جذباتی ۱۱۷

زور بیان ۱۲۳

گداز ۱۳۰

مزاح ۱۳۹

بذلہ سنجی ۱۴۰

اکبر الہ آبادی ۱۴۷

باب نہم : اسلوب کی صفات تخیلی ۱۵۱

تجسیم ۱۵۱

شاعری اور عرفان ۱۵۲

فریبِ چشمِ ساقی ۱۵۵

شاعری اور جنون ۱۵۷

تخیل ۱۶۱

مجاز اور تشبیہ ۱۶۵

استعارہ ۱۶۸

نثر اور استعارہ ۱۷۱

خیال افروزی ۱۷۵

تصویریت ۱۸۱

باب دہم : انداز کی جمالیاتی صفات ۱۸۶

ترنم ۱۸۶

اضافت ۱۹۳

نغمہ ۱۹۸

بنیادی مآخذ ۲۰۲

دیباچہ

اس سے پہلے سید عابد علی عابد مرحوم کی تصنیف "اصولِ انتقادِ ادبیات"، مجلس ترقی ادب کی طرف سے مصنف کے حین حیات میں شایع ہو چکی ہے۔ اب باقیات عابد میں اسی سلسلے کی ایک کڑی یہ علمی کارنامہ ہے جو قارئین کے پیش نظر ہے۔

ادبی تحریر کا لطف خواہ وہ نظم ہو یا نثر لامحالہ صورت و معنی کے اشتراک سے پیدا ہوتا ہے۔ اگرچہ یہ دونوں عنصر باہم ترکیب پاکر شعر و ادب کی تخلیق کرتے ہیں اور پڑھنے کے عمل میں ہمارے ذہن کے ذوق و منطقی حاسّے بیک وقت کارفرما ہوتے ہیں، لیکن اہلِ نظر کے لئے یہ بھی ممکن ہے کہ ہیئت و مضمون کا الگ الگ تصور قائم کریں۔ سچ یہ ہے کہ کسی فن پارے کے اجزائے ترکیبی کا الگ الگ تصور بھی اپنا خاص لطف رکھتا ہے اور اعلیٰ درجے کی نقاد کی تجزیاتی کاوشیں اسی لطف کی طرف ہماری رہنمائی کرتی ہیں۔ قدیم یونانیوں اور قدیم ہندوؤں نے لطفِ شعر کے تجزیے کے ضمن میں ادبی اسلوب کے مسئلے پر مدلل توجہ کی تھی۔ جب اسلامی تمدن کا ظہور ہوا تو ہم نے بھی اپنی دونوں بڑی زبانوں، عربی اور فارسی، میں علمِ معانی اور علمِ بیان کے نظریات کا گراں قدر ذخیرہ جمع کیا۔ اردو اس بارے میں نسبتہً تہی دامن رہی۔ چنانچہ گو مولانا حالی کے وقت سے مضمون اور ہیئت کے موضوع پر بحث کا آغاز ہو گیا تھا مگر اس کے باوجود یہ امر باعث تعجب نہیں ہے اسلوب کے مسئلے پر پہلی مفصل تصنیف سید عابد علی عابد کی یہ کتاب ہے جو ان کی وفات کے بعد شایع ہو رہی ہے۔ افسوس ہے کہ یہ کتاب مرحوم کی نظرِ ثانی سے مستفید نہ ہوئی لیکن باایں ہمہ محرومی یہ ظاہر ہے کہ ڈھائی سو صفحے کی اس تصنیف کو اردو علم ادب کی تاریخ میں اولیت کا مرتبہ حاصل ہے۔ مرحوم نے ۲ر نومبر ۱۹۷۰ء کو ایک ذاتی رقعے میں اپنے اس تنقیدی کارنامے پر جو رائے ظاہر کی تھی وہ اس قابل ہے کہ یہاں نقل کی جائے۔ انھوں نے فرمایا: "یہ تصنیف میری زندگی کے تجربات اور مطالعات کا نچوڑ ہے اور غالباً حاصلِ حیات ہے۔"

تخلیق و تصنیف کی گفتگو میں نقاد کو جب کسی ادبی تحریر کے حسن و قبح کے متعلق اظہار رائے مقصود ہو تو وہ بالعموم اسلوب ہی کی بنیاد پر اپنا فیصلہ ناطق کرتا ہے۔ اس کتاب کے مصنف نے بالکل بجا فرمایا ہے کہ "اسلوب مضامین عالی اور ابلاغ کامل کے امتزاج سے پیدا ہوتا ہے"۔ اس کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ جب ہم کسی تحریر کے اسلوب کو پسند یا ناپسند کرتے ہیں تو بیک وقت اس تحریر کے فکری و صوری عناصر پر، نیز اس ترکیبی عمل پر بھی حکم لگاتے ہیں جس نے معنی و صورت کو باہم ربط دینے کی کامیاب یا ناکام کوشش کی۔ آبرو، ناجی اور یکرنگ کے ابہام گو معاصرین سے لے کر غالب و حالی و اقبال کے زمانے تک (جب علی الترتیب "معنی آفرینی"، "نیچرل شاعری" اور "خود شناسی پر زور دیا گیا) معرکہ منزل بہ منزل نئے مضمون ہی کے لئے نہیں، ایک تازہ تر ہیئت شعری کے لئے بھی برپا ہوتا رہا۔

لفظ و معنی کی اس مسلسل آویزش کی داستان سنانے کا حق ہمارے معاصرین میں سید عابد علی عابد کو، اپنے ذاتی اور اکتسابی کمالات کی بنا پر، بطور خاص پہنچتا تھا۔ وہ اصلاً مشرقیات کے طالب علم تھے لیکن علم کی دنیا میں مشرق و مغرب کے امتیاز کی گنجائش کہاں رہتی ہے! جس حسن و خوبی سے عابد نے فردوسی و انوری اور سعدی و حافظ اور نظیری سے لے کر ملک الشعرائے بہار تک، نیز میر و غالب اور شیفتہ و حالی و اقبال سے تا بہ احمد فراز اپنے پر لطف تبصرے کا دامن پھیلایا ہے، اسی براق ذہن کو لئے ہوئے وہ ارسطو اور ہیگل، کروچے اور کالنگ وڈ، ورڈز ورتھ اور ایف۔ ایل۔ لوکس کے نظریات کا پختہ کارانہ احاطہ کرتے ہیں۔ آج سے نصف صدی پہلے عبدالرحمٰن بجنوری مرحوم نے اپنے مشہور تنقیدی شاہکار میں کلام غالب کو مغربی فلسفہ و فن کی کسوٹی پر پرکھا تھا۔ اب عابد علی عابد مرحوم کی زیر نظر تصنیف میں ہمارے اپنے شعرا کا کلام تنقید جدید اور فلسفۂ مغربی کی ترجمانی اور توثیق کرتا نظر آتا ہے۔ اس طرح مصنف کے ہمہ گیر ذوق کی جودت و طراوت نے اس کتاب کو ادب کے طالب علم کے لئے علمی تنقید کے دائمی لطف کا سرچشمہ بنا دیا ہے۔

عابد کے انداز نظر کی ایک اور خصوصیت ایسی ہے جو اپنی مثال آپ ہے۔ وہ مشرق و مغرب کے مستند اور غیر مستند ارباب فکر و فن کو جس مجتہدانہ جسارت سے تبصرے اور موازنے کے میدان میں پہلو بہ پہلو لا کھڑا کرتے ہیں وہ انھی کا حصہ ہے۔ ان ادبی بصیرت اپنی ترجیحات میں میری آپ کی سند سے بے نیاز ہے۔ وہ اپنے انتخاب کی ہر ادبی شخصیت کو (کلاسیکی ہو یا معاصر) حسب ضرورت کھینچ کر ہمارے سامنے لے آتے ہیں۔ فکری و ادبی مثالوں کی ترتیب میں ان کی انیج مولوی ذکاء اللہ اور ابن خلدون، آرنلڈ ٹائن بی اور پرسیول سپیئر، مڈلٹن مری اور کرنل محمد خاں کو بلا تکلف جمع کر لیتی ہے۔ اسی

مجتہدانہ جسارت سے وہ مشرق و مغرب کے لمبے فاصلوں کی خلیج کو بھی پاٹتے ہیں۔ مثلاً جب وہ ملک الشعرائے بہار سے والٹر پیٹر کی طرف ناگہاں گریز کرتے ہیں تو قاری کے لئے ان کا اچھوتا ادبی فیصلہ ایک خوشگوار استعجاب کا باعث ہوتا ہے۔

اردو ادب میں نقد و نظر کے جوہر شناس تسلیم کریں گے کہ سید عابد علی عابد کی "اسلوب" زیرِ بحث مسئلے پر حرفِ آخر نہیں تو حرفِ اوّل ضرور ہے۔

یکم دسمبر ۱۹۷۱ء

حمید احمد خاں

بابِ اوّل

فنونِ لطیفہ

فن

ایک دانش ور کا قول ہے کہ کائنات میں انسان تین چیزوں سے آشنا ہے: خدا، فطرت اور خود انسان کی اپنی ذات۔ بظاہر تو یوں معلوم ہوتا ہے کہ انسانی معلومات کے دائرے کو بہت محدود کر دیا گیا ہے لیکن غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ کہنے والے نے جو کچھ کہا تھا، بہت سوچ کر کہا تھا۔ بعض اخلاقی اور عرفانی مسالک سے قطع نظر خدا کا تصور (کسی حیثیت ہی سے سہی) انسانیت سے عام ہے۔ اثباتِ ذاتِ خداوندی پر جتنی دلیلیں آپ دے سکتے ہیں، ان کو باطل کر دیا جائے تو بھی انسان کا ذہن عموماً اس بات سے اجتناب کرتا ہے کہ وہ خدا یا خالقِ کائنات پر اور اس کی ذات و صفات پر اعتقاد نہ رکھے۔

کانٹ نے انتقادِ عقلِ محض میں یہ دعویٰ کیا کہ عقلِ محض کا مطلب وہ علم نہیں جو حواس کے مسخ شدہ ذریعوں سے ہم تک پہنچتا ہے، عقلِ محض کا مطلب وہ علم ہے جس کے مآخذ حواس نہیں بلکہ جو تمام تجربات حسی سے ماورا اور مستغنی ہے۔ یہ وہ علم ہے جو ہمیں ذہن کی ساخت اور اس کی داخلی فطرت کی بنا پر حاصل ہوتا ہے۔[1]

کانٹ کے خیال میں خدا کا تصور اسی عقلِ محض کا مرہونِ منت ہے۔ گویا خدا کا تصور ہمارے ذہن کی ساخت اور اس کی داخلی فطرت میں شامل ہے۔ اربابِ تصوف نے بھی حواس خمسۂ ظاہری سے ماورا، حواس خمسۂ باطنی کا ذکر کیا ہے۔ ان کو کبھی القا، کبھی شہود اور کبھی وجدان کے نام سے بھی یاد کیا جاتا ہے۔ وہ بھی یہی کہتے ہیں کہ خدا کا تصور ہماری ذہنی ساخت میں شامل

[1] داستان فلسفہ، ناشر مکتبۂ اردو، لاہور۔

ہے :

وہ اپنی نظیر آپ ہے اور اپنی مثیل آپ — آنکھوں سے نہاں، دل میں عیاں، اپنی دلیل آپ

ایک جگہ وہ خود لکھتا ہے کہ میں یہ چاہتا ہوں کہ عملی عقل کے ذریعے خدا کے وجود کا اثبات کر دوں[1]۔ خود علامہ اقبال نے اپنی مشہور تالیف 'خطبات' میں دوسرا خط (مذہبی وجدان کی فلسفیانہ جانچ) اس انداز میں لکھا ہے کہ یہ بات کھل کر سامنے آجائے کہ عام طور پر مغربی عیسوی علم الکلام اور کسی حد تک اسلامی علم الکلام نے ہستیٔ باری تعالیٰ کے ثبوت میں جو تین دلائل پیش کئے ہیں وہ منطقی خامیوں سے مبرا نہیں، عقل کو ان سے تشفی نہیں ہوتی[2]۔ علامہ کے خیال میں دین کی اساس اور خدا کے وجود کا شعور ایمان پر ہے اور ایمان عقل کی رہنمائی سے مستغنی ہوتا ہے۔ بقول عارف رومی خرد، ایمان اور قلب کی رہزنی کرتی ہے اور ان کو باطن کے پوشیدہ خزائن تک پہنچنے میں مزاحم ہوتی ہے۔

یہ تو اثبات باری تعالیٰ کے متعلق کچھ باتیں ہوئیں، خدا اور انسان کے باہمی روابط تصوف کا موضوع بھی ہیں اور اس سلسلے میں علامات اور اشارات کا ایک نہایت معنی خیز ذخیرہ جمع ہوگیا ہے۔ متصوفانہ شعر اور تصوف کے نظریات کی تخلیق کے متعلق بہت کتابیں لکھی گئی ہیں۔

اب فطرت کو لیجئے؛ فطرت سے انسان کے روابط، فطرت اور خدا کا باہمی تعلق، فطرت کے مظاہر و مناظر کا تنوع، حقائق و قوانین کی دریافت اور ان کا انضباط، مادے کی تعریف سے لے کر انسان کے سفر قمر تک سب کچھ فطرت اور انسان کے باہمی ربط میں شامل ہے۔

خود انسان کی ذات ابھی بے شک تہہ در تہہ نقابوں میں تھی، لیکن بہ مرورِ زماں ارسطو سے لے کر بیکن اور کانٹ تک اور بوعلی سینا سے لے کر ابن رشد تک اور ان کے بعد فرائڈ اور یونگ کے اکتشافات انسان کو بے نقاب کرتے چلے گئے۔

میری مراد یہ ہے کہ اس امر کی وضاحت کر دوں کہ شروع میں وہ جو میں نے ایک دانشور[3] کا مقولہ نقل کیا تھا اس سے مراد انسان کے علم کا محدود ہونا نہ تھا بلکہ اس کا

---

[1] داستان فلسفہ، جلد دوم ص۔۔۔، مکتبہ اردو لاہور۔

[2] خطبات اقبال، دوسرا خطبہ، مجلس اقبال لاہور۔

[3] کراشا [Crashaw]

متنوع ہونا تھا۔ مجھے اس مقولے کی ضرورت یوں آن پڑی کہ آرٹ کی جو مختلف تعریفیں کی گئی ہیں، ان میں یہ کام آتا ہے۔ یہ محض فن کا ذکر ہے، فنونِ لطیفہ کا نہیں۔ اس اجمال کی تفصیل یہ ہے کہ فطرت آرٹ کے خام مواد کی طرح ہے۔ انسان اس خام مواد کو اپنے تخیل سے خوبصورت پیکروں میں ڈھال کر فنونِ لطیفہ کے نمونے پیش کرتا ہے۔

فنونِ لطیفہ

مجسمہ سازی، نقاشی، موسیقی، مصوری اور فن تعمیر فنونِ لطیفۂ اکبر [Major Fine Arts] کہلاتے ہیں۔ لیکن یہ تقسیم میرے خیال میں مزید غور کا تقاضا کرتی ہے: مثلاً رقص کو اس فہرست میں شامل ہونا چاہیے، اسی طرح خطاطی کے نہایت اعلیٰ نمونے بھی فنونِ لطیفۂ اکبر سے قریب تر ہیں، بجائے فنونِ لطیفۂ اصغر کے جن میں ظروف سازی، پچی کاری، غالیچہ بافی اور ہر قسم کے آرائشی کام شامل ہیں۔

لغتِ فلسفہ[1] میں مورو [Morrow] نے ایک مختصر سے نوٹ میں لکھا ہے: "ارسطو کے نظام میں آرٹ اس اصل اصول کا علم یا مطالعہ ہے جس پر حسین یا مفید اشیاء کی تخلیق مبنی ہوتی ہے۔" ون توری[2] [Venturi] نے نسبتاً جو نوٹ مفصل تر لکھا ہے، اس میں وہ کہتا ہے کہ آرٹ اپنے معانیٔ مخصوصہ میں فنونِ لطیفہ سے عبارت ہوتا ہے اور ادب سے بھی معلوم ہوتا ہے کہ ون توری کے خیال میں صرف شعر ہی کو یہ عزت حاصل نہیں کہ وہ فنونِ لطیفہ کی صف میں شامل ہو بلکہ تخلیقی نثر بھی فنونِ لطیفہ کی حد تک پہنچی ہوئی مل جاتی ہے۔

سوال پیدا ہوتا ہے کہ ان فنون میں وہ خام مواد کیا ہے جس پر انسان تصرف کرتا ہے؟ مصور تو رنگ اور خطوط سے کام لیتا ہے، سنگ تراش کسی دھات سے یا سنگ مرمر سے اور بعض اوقات مٹی سے، معمار سنگ و خشت سے، مغنی یا نوا گر صوت معین سے (اس اجمال کی تفصیل آگے آتی ہے کہ صوت اور صوت معین میں کیا فرق ہے؟)۔ یہاں تک تو مسئلہ صاف ہے مگر شعر اور تخلیقی نثر کے معاملے میں بات الجھنے لگتی ہے۔

---

[1] فلاسافیکل لائبریری، نیویارک، تالیف ریونز، ص ۲۴۔

[2] ایضاً۔

ادب میں وہ خام مواد کیا ہے جس پر انسان اور اس کی تخیلی قوتیں تصرف کرتی ہیں ؟ کیا الفاظ ؟ اگر یہ جواب صحیح تسلیم کر لیا جائے کہ الفاظ ہی ادب کا موادِ خام ہیں تو پھر ہم نے جو موقف اختیار کیا ہے اس کے مطابق منطقی طور پر الفاظ کا بامعنی ہونا ضروری نہیں۔ صرف یہ کافی ہے کہ وہ اپنی نشست کے اعتبار سے اور آہنگ و ترنم کے پیش نظر حسن کا شعور پیدا کرتے ہوں۔ اور ظاہر ہے کہ یہ بات بالبداہت غلط ہے۔

اگر ہم ذرا کی ذرا اس بات پر غور کر لیں کہ عام فنون کی تخلیقات اور فنون لطیفہ کی تخلیقات میں کیا بیّن فرق ہے اور یہ کس طرح ایک دوسرے سے متمیز کی جاتی ہیں ؟ تو اس کا جواب یہ ملے گا کہ فنون لطیفہ میں یہ ضروری ہے کہ وہ انسان کے شعورِ حسن کو اور حسِ جمال کو اکسائیں۔ اس کے برخلاف دوسرے فنون افادی حیثیت رکھتے ہیں۔ اس کے ساتھ ہی ـــــ جیسا کہ نطشے[1] نے کہا ہے ـــــ وہ (فنونِ لطیفہ) قرار و سکون کا احساس بھی پیدا کرتے ہیں اور جذبات کی بھڑکتی ہوئی آنچ کا رنگ بھی ہمیں دکھاتے ہیں۔

فنون لطیفہ اور دوسرے فنون کا امتیاز

اگر ہم فنونِ لطیفہ اور دوسرے فنون کا یہ امتیاز ذہن میں رکھیں تو ہمیں تسلیم کرنا پڑے گا کہ محض الفاظ اپنی نشست اور ترنم کے اعتبار سے ہم میں حسن کا شعور نہیں پیدا کر سکتے۔ ان کا بامعنی ہونا بھی ضروری ہے۔ یہی وجہ ہے کہ زمرین نے فنون لطیفہ کی جو صف بندی کی ہے، اس میں شعور کو (اور تخلیقی نثر کو بھی) ایک ایسا فن لطیف قرار دیا ہے جو فکر کا ترجمان ہوتا ہے۔ فکر کے لفظ سے پریشان نہ ہونا چاہیئے کیوں کہ فکر کا دائرہ ہمارے حواس ہی کا دائرہ ہے۔ فکر اپنے دامن میں کوئی ایسی چیز نہیں رکھتی جو حواس اور ادراکات پر مبنی نہ ہو، اس لئے فکر کے دائرے آخر جذبات سے جا ملتے ہیں۔ بے شک بعض محققین اب بھی اس بات پر مصر ہیں کہ شعر و نثرِ تخلیقی کا خام مواد الفاظ ہیں اور اس نظریئے کے لئے کچھ دلائل بھی موجود ہیں۔ غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ موسیقی اور شاعری میں چولی دامن کا ساتھ ہے۔ موسیقی الفاظ کی محتاج نہیں، صرف صوت مجرّد سے کام لیتی ہے۔ خاص طور پر ہندوستان کی کلاسیکی سنگیت تو اس حد تک تجریدی ہے کہ بے معنی

---

[1] The Birth of Tragedy

الفاظ کے ذریعے کبھی راگ اور راگنیوں کا روپ بہروپ دکھا سکتی ہے جیسے تانانانا۔ اس لئے اگر شعر اور نثرِ تخلیقی کا خام مواد تجریدی فکر ہو تو کبھی اضطراب اور تشویش کی کوئی وجہ نہیں۔ محض الفاظ پر محض فکر کو شعر و نثرِ تخلیقی کے خام مواد کے اعتبار سے ترجیح دینا پڑے گی۔

آرٹ کی تعریف اور آرٹ کے اقدار پرکھنے کے لئے فلسفے کی ایک نئی شاخ قریب قریب معراج تک پہنچی ہوئی دکھائی دیتی ہے جسے جمالیات کہتے ہیں۔ لغت فلسفہ[1] میں مندرج ہے کہ اصلاً جمالیات فلسفے کی وہ شاخ تھی جو حُسن یا اشیائے حسین سے متعلق تھی اور جس کا منصب یہ تھا کہ فنونِ لطیفہ کے پرکھنے میں ان اقدار کی نشان دہی کرے جنھیں کسوٹی بنایا جاسکتا ہے۔ مذاقِ سلیم سے بحث کرے۔ جمالیات کے موجودہ معانی کو سب سے پہلے ہیگل[2] نے ۱۸۲۰ء میں متحجر کردیا۔

کروچے اور فن

ہمارے زمانے میں کروچے نے اس سلسلے میں نہایت مفید اور معنی خیز کام کیا ہے۔ یہ مسلّم گردان کر کہ آرٹ یا فن سے اس کی مراد فنونِ لطیفہ ہیں، اس کے نظریئے کا خلاصہ سن لیجئے کہ بعد کے ابواب میں اس نظریئے کے مختلف پہلوؤں کے حوالے دیئے جائیں گے۔ کروچے کہتا ہے کہ حسن مکمل اظہارِ ذات کا نام ہے، بلکہ بعض جگہ صرف اسی پر اکتفا کرتا ہے کہ فن اظہار ہی کا دوسرا نام ہے۔ جب فن کار کسی مقصد کو سامنے رکھ کر ذہن سے تعمیری کام لیتا ہے تو اس کی تخلیقات صحیح معنوں میں حسین نہیں ہوتیں کیوں کہ جو تجربات ان سے متعلق ہیں، وہ جمالیاتی نہیں بلکہ عملی اور افادی ہیں۔ کروچے کی یہ بات اپنی جگہ پر درست ہے لیکن جیسا کہ میں پہلے کہہ آیا ہوں یہ بات ہمیشہ ملحوظ رکھنی چاہئے کہ بعض فنون لطافت کی سرحد پر پائے جاتے ہیں اور جزواً لطیف اور جزواً افادی ہوتے ہیں۔ مثال کے طور پر فنِ تعمیر اگرچہ فنون لطیفہ میں شامل ہے لیکن معمار کسی عمارت کی طرح ڈالتے وقت افادیت کو بھی ملحوظ رکھنے پر مجبور ہوتا ہے۔ اگر اسے ایک کتب خانہ تعمیر کرنا مقصود ہے یا ایک مسجد کی تعمیر ملحوظ ہے تو ظاہر ہے کہ وہ ان دونوں عمارتوں کے لوازم کا دھیان رکھ کے عمارت کی طرح ڈالے گا تو افادیت کے باوجود ہمیں جمالیت کا پہلو بھی

---

[1] کتاب مذکور صہ ۶۔

[2] دیکھیے ہیگل کی تصنیف "Aesthetik" (جمالیات)، لغت فلسفہ صہ ۶۔

GHALIB ACADEMY

نظر آئے گا۔ کیا ہم تاج محل کو محض اس لئے فنون لطیفہ سے خارج کر دیں گے کہ معمار کا مقصد جزواً افادی بھی تھا؟ اسی طرح کیا مسجد قرطبہ ہمارے دائرۂ بحث سے خارج ہو جائے گی کہ معمار نے اس کی ساخت میں ایک خاص وضع کی پابندی کی ہے جو تمام مسجدوں سے عام ہے؟ ظاہر ہے کہ ان تمام سوالات کا جواب نفی میں ہے۔ اسی طرح ظروف سازی اور خطاطی میں فن کے ایسے دلکش نمونے نظر آتے ہیں جو باوصف افادیت کے فن کار کی جمالیاتی فعالیت کی گواہی بھی دیتے ہیں۔ ایک بڑی پتے کی بات کروچے نے یہ کہی ہے کہ فن کار اگر جوہر تخلیق رکھتا ہے تو اپنے اظہار کے لئے۔ اسے انتظار تو کرنا پڑتا ہے لیکن اس کے انتخاب میں وہ بے بس ہوتا ہے۔ کروچے تو اس سے فقط یہ مطلب نکالتا ہے کہ فن کی دنیا اخلاقی تصورات سے آزاد ہوتی ہے۔ اقبال مختلف خطبات میں اور مکاتیب میں، خاص طور پر چغتائی کے مصور دیوان غالب کے دیباچے میں یہ کہتے ہیں کہ فن کار کو جو الہام ہوتا ہے، وہ مجبور ہے کہ اسے کلیتہً قبول کرے۔ وہ یہ نہیں کر سکتا کہ جو کچھ اس پر مکشوف ہوا ہے اس کے کچھ حصّے تو مسترد کر دے اور کچھ حصوں کو جزوِ فن بنالے۔ مثال کے طور پر اگر چنگیز خاں کو کشور کشائی کے طریقے یوں معلوم تھے جیسے اس پر مکشوف کئے گئے ہوں تو اس عمل میں اس کا ظالم ہونا اور سخت خوں ریز ہونا بھی شامل تھا۔ یعنی کشور کشائی پر عبور کے ساتھ ساتھ غارت گری بھی اس کی فطرت میں ودیعت کی گئی تھی۔ زوال پذیر شعراء کی بھی یہی حالت ہوتی ہے کہ جو چیز ان کے فن کو دراصل نقصان پہنچاتی ہے، وہ فن کی سرشت میں شامل ہوتی ہے۔ اس لئے اقبال وجدان، کشف، القا، شہود اور ایسی ہی کیفیات کے متعلق بہت محتاط رہنے کا مشورہ دیتے تھے۔ ان کا مشہور شعر ہے ؎

صاحبِ ساز کو لازم ہے کہ غافل نہ رہے　　گاہے گاہے غلط آہنگ بھی ہوتا ہے سروش

پھر کروچے کہتا ہے کہ جمالیاتی تجربے میں معنی و صورت یا مواد و ہیئت اس طرح شیر و شکر ہوتے ہیں کہ ان کی تقسیم ناممکن ہے۔ اقبال بھی لفظ و معنی میں یہ اشتراک دیکھتے ہیں :

اختلاطِ لفظ و معنی، ارتباطِ جان و تن　　جس طرح اخگر قبا پوش اپنی خاکستر سے ہے

اقبال کے شعر پر غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ ہیئت دراصل مواد یا معنی ہی کی ایک دوسری صورت کا نام ہے۔ کروچے کے نظریے کے مطابق تخلیق کے مخصوص عمل کو چار مدارج میں متشکل کیا جا سکتا ہے :

(۱) تاثرات

(۲) اظہار یعنی متخیلہ میں وجدانی امتزاج یا ترکیب۔

(۳) وہ لذت جو فن کار کو اس امتزاج سے حاصل ہوتی ہے۔

(۴) اس جمالیاتی حقیقت کی مادی صورت پذیری مثلاً آوازوں، حرکتوں، خطوط اور رنگوں وغیرہ کے امتزاج سے فن پارے کی تعمیر۔

لیکن ان مدارج میں سے جس کی نوعیت صحیح معنوں میں جمالیاتی ہے، وہ نمبر ۲ ہے، نمبر ۳ اور نمبر ۴ محض تتمہ ہیں۔

واضح رہے کہ کروچے کے خیال میں (اور جیسا کہ میں عرض کروں گا یہ خیال حقیقت کے بہت قریب ہے) فن کار اپنی تمام وجدانی کیفیات کو جب تخیل میں سمو کر ان کو ایک خارجی شکل دیتا ہے تو جو کیفیات فن کار کے ذہن میں پرافشاں تھیں ان میں سے کچھ ایسی ضرور ہوتی ہیں جن کا اظہار نہیں ہو پاتا۔ اس کی توضیح تو آگے آتی ہے۔ پہلے یہ سن لیجئے کہ کروچے کے خیال میں جب ہم کوئی فن پارہ تخلیق کرتے ہیں تو وہ تصویر یا مجسمہ یا شعر دراصل ایک قسم کا مادی ریکارڈ ہوتا ہے جس کو دیکھ کر ذوق سلیم رکھنے والا قاری اور اچھا ناقد اس تجربے اور کیفیت سے خاصی اچھی طرح آشنا ہو سکتا ہے جو فن کار کے تخیل میں سوئی ہوئی تھی۔ گویا فن پارے فن کار کی کیفیات کی معروضی صورت ہیں۔ وجدانی کیفیت تاثرات کا اظہار ہوتی ہیں، اظہار کا اظہار نہیں ہوتی۔ اس لئے کسی وجدان کا مکرر اظہار ناممکن ہے، ہاں تصور میں اس کا اعادہ ہمیشہ ہو سکتا ہے۔ فن پاروں میں دراصل علائم و اشارات ہوتے ہیں جن کے ذریعے قاری فن کار کی کیفیتِ ذہنی سے آشنا ہو سکتا ہے۔ جس حد تک فن کار اس انتقالِ کیفیت میں کامیاب ہوتا ہے، اسی حد تک اس کی تخلیقات کے آثار کو لوگ حسین قرار دیتے ہیں۔ ابلاغ اسی چیز کا نام ہے کہ فن کار کے علاوہ دوسرے لوگ بھی فن کار کے تجربات و واردات کو محسوس کر سکیں۔

اس مرحلے پر یہ کہنا لازم ہو گیا ہے کہ محض اظہار سے بات نہیں بنتی، یعنی اگر شاعر — جو کچھ اس پر بیت رہی ہے — اس کو دوسروں تک منتقل ہی نہ کر سکے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ اظہار تو ہو گیا ہے لیکن ابلاغ کا مرحلہ بالکل طے نہیں ہو سکا۔ جدید ترین شاعری میں جہاں صرف اپنی ذات کے حوالے سے بات کی جاتی ہے یا ایسے علائم و اشارات سے کام لیا

جاتا ہے، جن کے معنی کی کلید خود نظم یا شعر کے اندر ہی موجود نہ ہو وہاں ابلاغ کا سوال ہی نہیں پیدا ہوتا، اس لئے شعر وجود میں نہیں آتا۔ اور اگر یہ کہا جائے کہ فن کار کسی قاری کا محتاج نہیں تو ایسی نظمیں یا غزلیات چھپوانے کا مقصد کیا ہے جو کسی کی سمجھ میں نہ آئیں۔ اشاعت خود اس بات کی دلیل ہے کہ فن کار چاہتا ہے کہ لوگ اس کی واردات کی نوعیت کو سمجھیں ـــــ اور تعبیر میں لاکھ اختلاف ہو، نقاد یہ ضرور کہیں کہ فن پارہ، نظم یا غزل اچھی ہے۔ ہاں اس کے لئے نقاد کا صاحبِ ذوقِ سلیم ہونا ضروری ہے تاکہ کروچے کے الفاظ میں وہ اپنے آپ کو مصنف سے ذہنی سطح پر ہم آہنگ پائے اور اس کے تجربے کا تخلیقی اعادہ کر سکے۔

آپ کو یاد ہوگا کہ کروچے نے یہ کہا تھا کہ فن کار کو متخیلہ میں وجدان کے امتزاج یا ترکیب سے اور اس کے اظہار سے خود ایک لذت حاصل ہوتی ہے۔ کروچے کا یہ بیان تخلیقی عمل کے ایک خاص پہلو کا اظہار کرتا ہے۔ صورت اس کی یہ ہے کہ فن کار کے واردات، جذبات اور تجربات عام آدمیوں کی طرح پامال، فرسودہ اور پیش پا افتادہ نہیں ہوتے۔ وہ جن تاثرات کی آگ میں جلتے ہیں، ان کی نوعیت پیچ در پیچ ہوتی ہے اور جن جذبات سے وہ متکیف ہوتے ہیں، وہ عام آدمیوں کے جذبات کی طرح سیدھے سادے اور بسیط نہیں ہوتے۔ ان میں پیچ و خم، تنوع، گہرائی اور گیرائی پائی جاتی ہے۔ تخلیقی عمل کی نفسیاتی صورت کالنگ وڈ[1] کے قول کے مطابق یہ ہوتی ہے کہ پہلے فن کار پیچ دار جذبات سے متاثر ہوتا ہے اور ایک سخت ذہنی الجھن میں مبتلا ہو جاتا ہے کہ مجھے کیا ہو گیا ہے۔ یعنی وہ اپنے جذبے کی صحیح نوعیت دریافت کرنا چاہتا ہے۔ اسی کے اظہار سے آرٹ یا فن وجود میں آتا ہے۔ واضح رہے کہ جذبے کے اظہار کے دو طریقے ہیں؛ ذرا اس مثال پر غور کیجئے کہ آپ کو کسی پر غصہ آیا اور آپ نے اپنے غصّے کے جذبے کے اظہار کے طور پر اسے ایک تھپڑ کھینچ مارا۔ ظاہر ہے کہ یہاں جذبے کی جسمانی صورتوں کا اظہار تو ہو گیا ہے، لیکن آپ نے شعر نہیں کہا، نہ اور کوئی فن پارہ عالمِ وجود میں آیا ہے۔ ایسی حالت میں جب آپ جذبے کا جسمانی اظہار کر دیتے ہیں تو جذبہ زمین دوز [earth] ہو جاتا ہے اور نہ صرف جذبے کی شدّت میں کمی آجاتی ہے بلکہ بیش تر جذبے کا وجود ہی باقی نہیں رہتا۔ عملِ تخلیق میں اظہار کی یہ صورت نہیں، وہاں پہلی الجھن تو یہ ہے کہ

---

[1] "Principles of Art"

فن کار دریافت کرے کہ مجھے ہوا کیا ہے ؟ میں کن جذبات کی گرفت میں ہوں ، جو کچھ مجھ پر بیت رہی ہے اس کی نوعیت کیا ہے ؟

جب وہ یہ بات اچھی طرح پہچان لیتا ہے کہ اس کے جذبات کی نوعیت کیا ہے تو اس کی پہلی اور ابتدائی الجھن دور ہو جاتی ہے ۔ اب عملِ تخلیق کا مرحلہ شروع ہو جاتا ہے ۔ یہ دوسری الجھن ہے ، یعنی اپنے تجربات اور واردات کو تخیل میں سمو کر ان کا الفاظ میں اظہار کرنا ۔ ظاہر ہے کہ ایسی حالتوں میں متعلقہ جذبہ یا جذبات زمین دوز نہیں ہوتے اور یہی وجہ ہے کہ فن کار جن جذبات سے منکیف ہوا تھا اور جن واردات سے گذرا تھا ، ان کی شدت میں کوئی کمی واقع نہیں ہوتی ۔ اقبال کہتے ہیں :

غزلے زدم کہ شاید زنوا قرارم آید　　　تپِ شعلہ کم نگردد زگسستنِ شرارہ

راقم السطور کا شعر ہے :

میں کبھی غزل نہ کہتا ، مجھے کیا خبر تھی ہمدم　　　کہ بیانِ غم سے ہوگا غمِ آرزو دوچنداں

کالنگ وڈ اور آرٹ

کالنگ وڈ نے اس سلسلے میں کروچے کی طرح یہ بات بہت پتے کی کہی ہے کہ جب فن کار کی دونوں الجھنیں رفع ہو جاتی ہیں تو اگرچہ جذبات کی شدت میں کمی نہیں ہوتی لیکن یہ ذہنی سکون ضرور نصیب ہوتا ہے کہ میں نے اپنی واردات کو الفاظ کا جامہ پہنا دیا ہے ۔ اسی سلسلے میں کالنگ وڈ لکھتا ہے کہ اچھے شاعر اور نقاد اپنے جذبات پر لیبل نہیں لگاتے ، جیسے عشق یا رشک یا حسن یا حیا بلکہ ان واردات کا بیان کرتے ہیں جو ان چیزوں سے متعلق ہیں ۔ وجہ اس کی یہی ہے کہ اچھے شعراء کے یہاں جذبہ بسیط نہیں ہوتا بلکہ پیچیدہ اور متنوع کیفیات کا محیط ہوتا ہے ۔ بعض اوقات ایک لفظ کے استعمال سے اچھا شاعر اس بات کا اظہار کرتا ہے کہ میں اپنے جذبے کی یا جذبات کی تہہ تک نہیں پہنچ سکا ۔ مثلاً حالی کہتا ہے :

عشق کہتے ہیں جسے ہم ، وہ یہی ہے شاید　　　خود بخود دل میں ہے اک شخص سمایا جاتا

اور شیفتہ کا مشہور شعر ہے :

شاید اسی کا نام محبت ہے شیفتہ　　　اک آگ سی ہے سینے کے اندر لگی ہوئی

میر نے شبِ فراق کا بیان کرتے ہوئے شعر میں کہیں یہ لیبل نہیں لگایا کہ یہ جدائی کی رات کا ذکر ہے، لیکن شعر خود منھ سے اپنی کیفیات کی پیچیدگی کا اعلان کرتا ہے

پکتا رہا جو پھوڑا سا یوں ساری رات دل　　تو صبح تک تو ہاتھ لگایا نہ جائے گا

اسی طرح عشق کی گوناگوں کیفیات کے اظہار کے سلسلے میں اس کے اس شعر پر غور کیجئے:

اے میر اس کی یاد نہیں خوب، باز آ　　نادان! پھر وہ جی سے بھلایا نہ جائے گا

یہ شعر ملاحظہ ہو:

کسی کو آئی ہنسی جو ہمدم تو منھ پہ ڈالا حیا سے آنچل
عجب طرح کا یہ خواب دیکھا کہ میری نیندیں اچٹ گئی ہیں

خود شاعر نے اس شعر کو آخری شکل یہ دی:

کسی کو آئی ہنسی جو ہمدم تو منھ پہ ڈالا الٹ کے آنچل
عجب طرح کا یہ خواب دیکھا کہ میری نیندیں اچٹ گئی ہیں

دونوں شعر میں فرق یہ ہے کہ پہلے شعر میں شاعر نے ایک بسیط جذبے پر لیبل لگا دیا ہے؛ یعنی محبوب نے جو منھ پہ آنچل ڈالا ہے، اس کا محرک حیا کو قرار دیا ہے۔ اس کے برخلاف غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ جس تہذیب اور معاشرت کی یہ شعر ترجمانی کرتا ہے، اس میں الٹ کر منھ پر آنچل ڈالنا ایک ایسا عمل ہے جس کے مختلف محرک ہو سکتے ہیں۔ جنسی کشش کی پرچھائیں بھی اس شعر پہ پڑتی ہے۔ حیا کی بجائے شرم کا پہلو نمایاں دکھائی دیتا ہے کہ حیا میں پانی کبھی نہیں مرتا۔ اس کے برخلاف جہاں شرم ہو وہاں جنسی کشش کے شریک ہونے کا قوی احتمال ہے۔ پھر الٹ کر منھ پہ آنچل ڈالنے کا عمل بنفسہٖ اتنا حسین اور دل پذیر ہے کہ اسے محض حیا کہہ کر اور یہ لیبل لگا کر شعر کی متنوع کیفیات کو محدود نہ کرنا چاہئے۔ اسی طرح ان دو اشعار پر غور کیجئے:

شب ہی کی وعدہ خلافی سے وہ محجوب نہیں　　کئی دن کا ہے ہلالِ خمِ گردن ان کا

یہاں "ہلالِ خمِ گردن" سے حجاب کو مخصوص کر دیا گیا ہے لیکن مرزا مظہر جانِ جاناں کے اس شعر میں جذبات کا تنوع دھنک کی طرح نظر آتا ہے:

سر از یں تیغ بردن آساں نیست　　ہائے مظہر خمِ سلام کسے

تمثالِ خیال

اس مرحلے پر یہ بات واضح ہو جانی چاہیئے کہ حسن سے کیا مراد ہے؟ درحقیقت حسن کامل تناسب کو کہتے ہیں۔ آپ نے اکثر دیکھا ہوگا کہ عورتیں جب بھائی یا بیٹے کے لئے لڑکی دیکھنے جاتی ہیں تو ان کی نظر چند خاص چیزوں پر پڑتی ہے۔ مثلاً یہ کہ رنگ گورا ہے کہ سانولا یا نمکیں، پیشانی چوڑی ہے کہ چھوٹی یا پست، آنکھیں بڑی بڑی اور روشن ہیں یا نہیں، بال کتنے لمبے ہیں، قد کی کیا صورت ہے۔ ہو سکتا ہے کہ یہ سب خوبیاں موجود ہوں لیکن حسن پھر بھی موجود نہ ہو۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ خاص قسم کے چہروں پر اسی نسبت سے ناک، آنکھیں اور پیشانی ہو تو تناسب کا شعور ہوتا ہے۔ ورنہ محض گورے رنگ اور موٹی آنکھوں سے حسن نہیں پیدا ہوتا۔ یہ بات ہمارے شعرا سے مخفی نہیں۔ وہ شروع سے کہتے آئے ہیں:

نہ ہر کہ چہرہ برافروخت، دلبری داند — نہ ہر کہ آئنہ سازد، سکندری داند
ہزار نکتۂ باریک تر ز مو این جا است — نہ ہر کہ سر بتراشد، قلندری داند

یہ تو حافظ ہے، اور سنئے:

خوبی ہمیں کرشمہ و ناز و خرام نیست — بسیار شیوہ ہاست بتاں را کہ نام نیست
شاہد آں نیست کہ موئے و میانے دارد — بندۂ طلعت آں باش کہ آنے دارد

آن یا چھب حسن کی وہ خاص صفت ہے جو تناسب کامل کا سراغ دیتی ہے۔ حافظ سے زیادہ تجربہ کار، ناظر اور پارکھ کون ہوگا۔ وہ کہتا ہے:

ایں کہ می گویند آں بہتر ز حسن — یار ما ایں دارد و آں نیز ہم

یہیں یہ بات بھی واضح ہو جانی چاہیئے کہ ہر فن کار کے ذہن میں حسن کی نسبت سے ایک تمثالِ خیال شعور بلوغت کے ساتھ ساتھ روشن ہوتی چلی جاتی ہے۔ اس تمثال خیال میں جو ایک مرکب تصویر سے عبارت ہے، آنکھیں والدہ کی ہو سکتی ہیں، پیشانی خالہ کی یا بہن کی، قد چچا کی لڑکی کا اور بال کسی اور کے دیکھے ہوئے۔ یہ مرکب تمثالِ خیال خارجی دنیا میں کم متشکل ہوتی ہے اور فن کار اسی کی جستجو میں سرگرداں رہتا ہے۔ غالب کہتا ہے:

تمثالِ جلوہ عرض کر اے حسن کب تلک — آئینۂ خیال میں دیکھا کرے کوئی

اس تمثالِ خیال کا اپنی پوری مثال جمال سے نظر آنا اتفاقات میں سے ہے۔ بیدل نے کیا

خوب کہا ہے :

ہمہ عمر باتو قدح زدیم و نرفت رنجِ خمارِ ما　　چہ قیامتی کہ نمی رسی زکنار ما بکنار ما

اب واضح ہو گیا ہو گا کہ کروچے جو کہتا ہے کہ فن کار کو اظہار سے ایک خاص لذت حاصل ہوتی ہے، اس کی کیفیت کیا ہے؟ حسن اور اس کے اظہار کے متعلق کچھ گذارشات پیش کر دی گئیں، کچھ باقی ہیں اور شنیدنی ہیں۔ کہا گیا ہے کہ جسمانی خدوخال کے اعتبار سے جو چیز حسن ہے، ذہنی سطح پر وہی صداقت ہے اور روحانی سطح پر خیر و خوبی۔ اسی لئے خدا کو حسنِ مطلق، خیرِ مطلق اور حقِ مطلق بھی کہتے ہیں۔ اردو زبان نے فارسی کا دودھ پی کر پرورش پائی ہے اور فارسی وہ زبان ہے جو صداقت، خیر اور حسن کو ایک ہی کلمے میں پنہاں رکھتی ہے: کلمہ "نیک" پر غور کیجئے، اس کے معنی اچھا بھی ہیں، سچا بھی ہیں اور عمدہ بھی یعنی حق، خیر اور حسن تینوں چیزیں اس میں مل گئی ہیں۔ نیک کی جمع نیکواں آتی ہے اور 'نیکواں' اربابِ حسن و جمال کو کہتے ہیں۔ شرف جہاں قزوینی کہتا ہے :

بہ ہر جامی روم، اول حدیثِ نیکواں پرسم　　کہ حال آں مہِ نامہرباں را درمیاں پرسم

اسی طرح کلمۂ 'خوبی' پر غور کیجئے۔ اس میں بھی حق، صداقت اور حسن کا عنصر شامل ہے۔ خوب کی جمع خوباں آتی ہے اور خوباں عبارت ہے حسینوں سے۔ "خوب گفتی"، یعنی تم نے اچھی بات کہی یا ٹھیک بات کہی۔ اندازہ کر لیجئے کہ جس زبان میں تینوں سطحوں پر حسن ایک ہی کلمے کے ذریعے بیان کیا جاتا ہے، اس کی متعلقہ قوم کی تہذیب و شائستگی کی کیا کیفیت ہو گی!

کروچے نے تخلیق عمل کے جو عناصر بتائے ہیں، ان کا ذکر تو ہو چکا، آئندہ باب میں اس کے نظریئے کے باقی ماندہ نمایاں پہلو پیش کئے جائیں گے۔

———————

باب دوم

کروچے کے نظریئے کے کم نمایاں عناصر

جب کروچے یہ کہہ چکا کہ فن اظہار تام ہے تو منطقی طور پر اسے یہ کہنا بھی لازم آیا کہ فنون لطیفہ میں سے، کوئی فن ہی کیوں نہ ہو، سب کی تخلیقات یکساں طور پر حسین ہوں گی۔ حسن کامل تناسب کا نام ہے اور کامل تناسب یا ہوتا ہے یا نہیں ہوتا۔ اس کے خیال میں حسن مناسب بھرپور اور کامل اظہار کا نام ہے اس لئے اس کے مدارج نہیں ہوتے۔ ناقص اظہار یا کم و بیش ناقص اظہار کے مدارج ہوتے ہیں۔ پروفیسر محمد شریف نے اسے محل نظر قرار دیا ہے[1]۔ اس اعتبار سے ونچی کا ایک مجسمہ، غالب کا ایک شعر، عبدالرحمٰن چغتائی کی ایک تصویر یا فردوسی کا شاہنامہ یکساں حسن کے حامل ہیں اور ایک کو دوسرے پر ترجیح نہیں دی جا سکتی۔

اقبال کا نظریہ

یہاں اس مشہور نظریئے کی طرف اشارہ کرنا شاید نامناسب نہ ہو کہ بعض نقادوں کے خیال میں اور بعض ارباب فن کی رائے میں حسن یا حسین فن پارہ تو فطرت کے خام مواد کے اندر تو موجود ہوتا ہے۔ فن کار صرف یہ کرتا ہے کہ اس کے نقاب ظاہری کو اٹھا دے۔ مثلاً بت پتھر میں اپنی پوری شان جمال میں جلوہ گر ہوتا ہے۔ فن کار کا کام فقط یہ ہے کہ پردۂ سنگ کو رفع کر دے۔ ظاہر ہے کہ اقبال اس نظریئے سے اتفاق نہیں کرتے۔ وہ کہتے ہیں کہ

[1] کروچے کے متعلق میاں محمد شریف کی تصنیف "جمالیات کے تین نظریے" سے بیش تر استفادہ کیا گیا ہے۔ اس میں کروچے کے متعلق جو مضمون ہے، اس کا ترجمہ بھی راقم السطور ہی نے کیا ہے۔

فن پارہ فطرت کی تمام مزاحمت کے باوصف صورت پذیر ہوتا ہے۔ اقبال کے خیال میں عملِ تخلیقی کی شکل یہ ہے کہ فن کار جس عالمِ باطنی کو خارج میں متشکل کرنا چاہتا ہے وہ پہلے اس کے ذہن میں پرافشاں ہوتا ہے۔ پھر فن کار فطرت کی مزاحمتوں سے معرکہ آرا ہو کر اپنی دنیائے باطنی کو فطرت کے علی الرغم صورت پذیر کرتا ہے۔ اس سلسلے میں فن کار کا خلوص، اس کی شخصیت کی دیانت وصیانت، اس کا ریاض، یہ تمام اجزا ایسے ہیں جو مل کر فن پارے کو عالم وجود میں لاتے ہیں۔ مرقع چغتائی (غالب) کے دیباچے میں اقبال نے اس خیال کا اظہار کیا ہے کہ فطرت صرف "ہے" اور فن کار اس چیز کا طالب ہے جسے "ہونا چاہیے"، یعنی is اور 'ought' کا فرق ہے۔ اس لئے جو فن کار فطرت سے ہم آہنگ ہو گا، وہ فطرت کے سانچے میں ڈھل جائے گا، فطرت کو اپنے سانچے میں نہیں ڈھال سکے گا۔ شخصیت کے خلوص اور اس کی دیانت وصیانت کا ذکر کرتے ہوئے اور فن کار کے ریاض کے سلسلے میں اقبال کہتا ہے:

نقش ہیں سب ناتمام خونِ جگر کے بغیر　　نغمہ ہے سودائے خام خونِ جگر کے بغیر

وحشت کلکتوی نے بھی کیا خوب کہا ہے:

فروغِ طبع خداداد گرچہ تھا وحشت　　ریاض کم نہ کیا ہم نے کسبِ فن کے لئے

ایک اور جگہ علامہ اقبال فن اور متعلقہ کوائف کے متعلق کہتے ہیں:

آیا کہاں سے نالۂ نے میں سرورِ مے　　اصل اس کی نے نواز کا دل ہے کہ چوبِ نے

جس روز دل کی رمزِ خفی کو سمجھ گیا　　سمجھو تمام مرحلہ ہائے ہنر ہیں طے

کیا بات ہے کہ صاحب دل کی نگاہ میں　　جچتی نہیں ہے سلطنتِ مصر و شام و ری

'بالِ جبریل' میں کہتے ہیں:

غزل آں گو کہ فطرت ساز خود را پردہ گرداند
چہ آید زاں غزل خوانے کہ با فطرت ہم آہنگ است

ظاہر ہے کہ علامہ اقبال کا نظریہ قرین صواب ہے۔ فن پارے اتنے ارزاں نہیں کہ آپ ہاتھ کا اشارہ کریں تو نقابِ سنگ رفع ہو جائے اور بت اپنی پوری شانِ زیبائی میں جلوہ گر ہو۔ اکثر و بیش تر شعرا شکایت کرتے ہیں کہ جب معانی کا اظہار ہو چکا ہے تو اظہار اور ابلاغ کے درمیان جو منزلیں ہیں وہ فن کار پوری کامیابی سے طے نہیں کر پاتا۔ یہ احساسِ حرماں

کہ میں اپنی کیفیاتِ ذہنی کا پوری طرح ابلاغ نہیں کر پایا، اکثر بڑے شعراء کے ہاں ملتا ہے۔ حالی کہتا ہے :

کوئی محرم نہیں ملتا جہاں میں　　مجھے کہنا ہے کچھ اپنی زباں میں

راقم السطور کا ایک قطعہ بند ہے :

لفظ کے روپ میں ڈھلتے نہیں وہ ہنگامے　　جو مری بزمِ تصور میں بپا ہوتے ہیں
لفظ کے محملِ زرتار میں خوبانِ خیال　　کبھی مستور کبھی چہرہ کشا ہوتے ہیں

اس مرحلے پر یہ بھی کہہ دینا چاہیے کہ رچرڈز بھی جو جدید تنقید کے مؤسسوں میں سے ہے، بہ تصریح کہتا ہے کہ دنیا میں کوئی چیز ایسی نہیں جسے ہم برا شعر کہہ سکیں۔ شعر اگر ہوگا تو وہ حسین ہی ہوگا، اچھا ہی ہوگا۔ البتہ آپ یہ کہہ سکتے ہیں کہ بعض صورتوں میں شعر کا مطلب ہماری سمجھ میں نہیں آیا، یعنی ابلاغ کی منزل کا ملاً طے نہیں ہوئی۔ اس صورت میں شعر کو ناقص کہیں گے، برا نہیں[1]۔

فن کا دوام

کروچے کا یہ بھی خیال ہے کہ فن ہر عہد میں اپنی پوری ارتقا یافتہ شکل میں موجود ملتا ہے۔ یونانیوں کے ہاں جو مجسمے ملتے ہیں، وہ بھی حسن اور جمال کی ایسی ہی کامل تصویریں ہیں جیسی وہ ابتدائی تصاویر جو غاروں سے دریافت ہوئی ہیں اور جن کے خطوط کی نفاست ایسی ہے کہ دید ہے نہ شنید۔ اس اعتبار سے کروچے کو یہ ماننا لازم آتا ہے کہ ارتقائے فن ناممکن ہے کیوں کہ پتھر کے زمانے کے کسی فن کار کی تخلیق میں جو اظہار کامل ہے، وہ آج کل کے فن کار کی ایک ایسی ہی تخلیق سے کسی طرح بھی کم حسین نہ ہوگی۔ اس موقف پر میاں محمد شریف نے صحیح اعتراض کیا ہے؛ "حُسن اور دوسری اصناف اقدار"[2] میں مصنف کہتا ہے : "کوئی بڑا ہی جرأت مند شخص ہوگا جو یہ دعویٰ کرے کہ یونانی مجسمہ سازی اس فن میں حرفِ آخر ہے۔ حقیقت یہ

---

[1] [a] The Meaning of Meaning [b] Principles of Literary Criticism
اصول انتقاد ادبیات (تالیف راقم السطور)

[2] "Beauty and other Forms of Value" تالیف ایگزنڈر

ہے کہ ہمارے زمانے کا کوئی مجسمہ ساز یونانی اسلوب کا پابند نہیں رہا۔ یونانی مجسمے رنگین ہوتے تھے۔ سونے اور ہاتھی دانت کے زیوروں سے مزین ہوتے تھے۔ وہ باتیں اب ہمارے مذاق میں کہاں رہ گئی ہیں۔ مجسمہ سازی کے علاوہ دیگر کلاسیکی فنون میں جو رکھ رکھاؤ اور سکون تھا وہ بھی اب مفقود ہے۔ اس کے ساتھ ہی فکر کی وہ تحدید بھی جاتی رہی جسے ہیگل یونانی ثقافت (جہاں تک اس کا تعلق فن اور مذہب سے ہے) کی خصوصیت کہتا ہے۔"

شریف صاحب کے اعتراضات

میاں محمد شریف خود لکھتے ہیں[1] کہ فن کار کی شخصیت عام لوگوں کی شخصیت کی طرح ایک خاص معاشرے میں نشو و نما پاتی ہے جو ماضی کی تمام جمع شدہ میراث کا حامل ہوتا ہے۔ فنکار کی شخصیت پر اس معاشرے کی گویا مہر لگ جاتی ہے اور نتیجتاً اس شخصیت کا اظہار جن فن پاروں میں ہوتا ہے، ان پر بھی وہی مہر لگی ہوتی ہے۔ اگر امن اور خوشحالی کے کسی عہد میں معاشرہ اپنے ذہنی، اخلاقی اور عمرانی کارناموں پر مطمئن ہو، اس کے عقاید پختہ ہوں، مقاصد معین، ضوابطِ اخلاق اور مجلسی آداب و اطوار واضح ہوں تو معاشرے کے فن کار بالعموم اپنی شخصیت کے معنوی پہلو کو کسی قدر نظر انداز کرتے ہوئے صوری پہلو کو نسبتاً زیادہ سنواریں اور نکھاریں گے اور چونکہ ان کے وجود کا صوری پہلو شخصیتوں پر غالب آجائے گا، اس لئے ان کا فن کلاسیکی ہوگا۔ وہ مڑ مڑ کر ماضی کی طرف دیکھیں گے۔ فن میں توازن، پختگی، اعلیٰ معیار اور مسلمہ اقدار پر اعتماد رکھیں گے اور ان کا احترام کریں گے اور یہ نقطۂ نظر ان کی تخلیقات میں نمایاں ہوگا۔

کچھ عرصے کے بعد معاشرہ متحجر ہو جاتا ہے۔ عقاید، رسمیات اور تعصبات میں تبدیل ہو جاتے ہیں اور اس کے اصول و آداب زنجیر پا بن جاتے ہیں۔ نازک حرکی معاشرتی توازن بگڑ جاتا ہے، مواد یا مافیہ صورت میں اور صورت تجرید میں بدل جاتی ہے، زندگی پر جمود طاری ہو جاتا ہے اور فن بے جان، عامیانہ، تقلیدی اور رسمی بن جاتا ہے۔

تاہم یہ صورت حال دیر تک باقی نہیں رہتی۔ زندگی میں کبھی بہار و خزاں کے دور ہوتے ہیں۔ جامد معاشرے کے بطن سے انقلاب کا چشمہ ابل پڑتا ہے اور تاریخ ایک نئے موڑ پر آجاتی

[1] جمالیات کے تین نظریے۔ ص ۱۱۸۔ ۱۲۰

ہے۔ قدامت کے بت پاش پاش کر دیئے جاتے ہیں، رسوم و روایات کے بندھن ٹوٹ جاتے ہیں، نئے تصورات اور بنیادی جذبات اپنی پوری تازگی کے ساتھ نمو پانے لگتے ہیں، معاشرہ سانپ کی طرح اپنی کینچلی اتار دیتا ہے اور ایک نئی روح جاگ اٹھتی ہے۔ پرانے اصول و اسالیب اور معیار بدل جاتے ہیں، زندگی ہنگاموں سے اور جد و جہد سے آشنا ہو جاتی ہے، معاشرتی توازن متزلزل ہونے لگتا ہے، فنی تجربات کا آغاز ہوتا ہے جن میں سے بعض تجربات کامیاب اور بعض ناکام رہتے ہیں۔

فن کار ایک عام آدمی سے زیادہ حساس ہوتا ہے، اس لئے وہ انقلاب اور ذہنی بیداری کے اس نئے دور کا نقیب بن جاتا ہے۔ اس کی فطرت کا صوری پہلو اب رسمیات اور معمولات کو ترک کر کے صرف فطرت و جبلت سے وابستہ ہوتا ہے۔ اس کی شخصیت کا معنوی پہلو (یعنی اس کے جذبات اور تشویقات کی دنیا) تمام قیود سے آزاد ہو کر شدید جذبات، فطری احساسات، رومانی تاثرات، نازک مگر مبہم خیالات، انوکھے خوابوں، نئی امنگوں اور آرزوؤں، نئی تجلیات اور نئے نئے اسالیب و انداز میں جلوہ گر ہوتا ہے، اور جو فن پارے وہ تخلیق کرتا ہے، وہ رومانی کہلاتے ہیں۔

رومانی دور ایک محدود عرصے تک قائم رہتا ہے حتیٰ کہ معاشرہ پھر متوازن حالت میں آجاتا ہے اور زندگی و فن دوبارہ کلاسیکی انداز اختیار کر لیتے ہیں۔

اس طرح معاشرے اور فن کی ترقی جدلیاتی رفتار سے جاری رہتی ہے۔ ہر دور اپنے متضاد دور پر منتج ہوتا ہے اور پھر دعویٰ اور جوابِ دعویٰ کے امتزاج و ترکیب سے اول الذکر ایک اعلیٰ تر صورت میں نمودار ہوتا ہے۔ یونہی کلاسیکیت، رومانیت میں اور رومانیت کلاسیکیت میں دور بدور بدلتی رہتی ہے اور تغیر سے ترقی کے بلند سے بلند تر مدارج طے ہوتے جاتے ہیں۔

پروفیسر گریئرسن نے کلاسیکی اور رومانی تخلیقات پر جو مقالہ لکھا ہے، اس میں انھوں نے یورپی ادب کی تاریخ میں اس جدلیاتی رفتار کا سراغ لگایا ہے۔ گریئرسن کے قول کے مطابق پیری کلیز (Pericles) کے کلاسیکی عہد کے بعد افلاطون سے لے کر سینٹ پال تک رومانی عہد آیا۔ اب کلاسیکی عہد کی باری تھی۔ چنانچہ سسرو [Cicero] سے لے کر ورجل [Virgil] اور ہورلیس [Horace] تک رومانی کلاسیکیت کا دور رہا۔ بعد ازاں بارہویں

اور تیرہویں صدی عیسوی میں نفس کشی کے خلاف وہ بغاوت ہوئی جس کی بنیاد رومانیت اور انسان دوستی پر استوار تھی اور جو پندرہویں صدی کے اطالوی نشاۃ ثانیہ کی صورت میں حد کمال تک پہنچی۔ اس رومانی دور کے بعد پھر لوئی چہاردہم کے زمانے میں فرانسیسی کلاسیکیت کا دور آیا جس کا آغاز انگلستان میں ڈرائیڈن (Dryden) سے ہوا۔ اس کے بعد روسو، شیلنگ (Schelling)، فشٹے (Fichte)، بلیک، ورڈزورتھ، شیلے، کیٹس اور بائرن کا رومانی عہد شروع ہوتا ہے۔

کلاسیکی اور رومانی

کلاسیکی اور رومانی کا فرق کچھ ایسا دقیق نہیں لیکن لازماً موجود ہے اور اصلاً اس فطرت انسانی پر مبنی ہے جس کا اظہار فرد اور معاشرے دونوں میں ہوتا ہے۔ چونکہ یہ فرق بنیادی نوعیت کا ہے، اس لئے تاریخ کے مختلف ادوار میں برابر قائم رہا ہے۔ کروچے خود کہتا ہے کہ فن کا فرق صورت (یعنی اظہار) کے کسی فرق کی وجہ سے نہیں پیدا ہوتا بلکہ معنی کے فرق پر مبنی ہے۔ یہاں یہ بتایا جا چکا ہے کہ فن کی اقسام کا فرق بھی اسی طرح پیدا ہوتا ہے لیکن ساتھ ہی یہ بھی واضح کر دیا گیا ہے کہ خود معنی کے دو پہلو ہوتے ہیں: ایک پہلو صورت سے مربوط ہے، دوسرا مافیہ سے۔ کلاسیکی اور رومانی تخلیقات میں جو اختلاف ہے وہ انھی دو پہلوؤں کی اضافی اہمیت اور حیثیت پر منحصر ہے۔

باب سوم

فن کا منصب یا غایت

ارسطو اور اس کا نظریہ

سٹائل پر بحث کرنے سے پہلے اب صرف ایک ہی بات رہ گئی ہے کہ فنون لطیفہ کے منصب یا ان کی غایت الغایات پر غور کر لیا جائے۔ اس سلسلے میں قدیم نقادوں میں لونجائینس، دیمتریس اور ارسطو بہت مشہور ہیں، لیکن آج کے مرحلے پر اور اس دائرۂ کار میں، جو ہم نے اپنے لئے تجویز کیا ہے، ان سے بہت کم مدد ملتی ہے۔ ارسطو کے ہاں بڑے خیال افروز اور نفیس خیالات ہیں، لیکن وہ بیش تر شعرِ تمثیلی یا المیہ یا ٹریجڈی سے بحث کرتا ہے۔ ایپک (Epic) سے یا حماسۂ ملی سے بھی وہ تعرض کرتا ہے لیکن اس کے وہ اقوال جن سے انشراحِ صدر ہوتا ہے، شعرِ تمثیلی کے متعلق ہیں۔ علاوہ ازیں یہ بھی واضح رہے کہ ارسطو نے ایک اچھے نقاد کی طرح کتاب کا دائرۂ کار یوں معیّن کیا ہے کہ اس کے سامنے جو اعلیٰ درجے کی کلاسیکی تصانیف موجود تھیں ان کا تجزیہ کرنے کے بعد ان میں جو نمایاں صفات پائی جاتی ہیں انھیں کو اسلوب کی اچھی صفات کا لقب دیا ہے۔ دراصل ارسطو نے اپنے استاد افلاطون سے خاصا استفادہ کیا ہے۔ "مغربی شعریات"[1] میں اس کی تنقیدی بصیرت کا جائزہ ان الفاظ میں لیا گیا ہے:

"افلاطون کے شاگرد رشید ارسطو نے فن شاعری کا انسانی ذہن کے ایک آزاد اور خود مختار عمل کی حیثیت سے جائزہ لیا اور اسے صداقت پر مبنی، سنجیدہ اور مفید پایا۔ وہ افلاطون کے تصورِ نقل کو (افلاطون شاعری کو ایک نقل تصور کرتا ہے اور شاعر کو عام انسانوں

---

[1] محمد ہادی حسین، مجلس ترقی ادب، لاہور، مارچ ۱۹۶۸ء، صفحات ۳، ۶، ۷۔

سے ماورا سمجھتا ہے اور کہتا ہے کہ خدا شاعروں کے دماغ معطل کر دیتا ہے اور پھر ان سے اپنے پیغمبروں کا کام لیتا ہے) تسلیم کرتا ہے لیکن اس میں ایک بہت دور رس ترمیم کرنے کے بعد، اس کے نزدیک تین قسم کی چیزوں کی نقل ممکن ہے :

(۱) چیزیں، جیسی کہ وہ تھیں یا ہیں

(۲) جیسی کہ وہ نقل کرنے والے کے عندیے میں یا دوسرے لوگوں کے کہنے کے مطابق ہیں۔

(۳) چیزیں، جیسا کہ انھیں ہونا چاہئے۔

تیسری قسم کی چیزیں وہی ہیں جنھیں افلاطون نے مثالوں کا نام دیا تھا۔ جب شاعر ان تیسری قسم کی چیزوں کو بیان کرتا ہے تو وہ ناقص چیزوں کو یعنی پہلی دو قسم کی چیزوں کو کامل بنا دیتا ہے۔ فن کا کام یہ ہے کہ فطرت کے نقائص کو دور کرے۔ فطرت ایک مقصد کے مطابق مصروف عمل ہے لیکن اس کی تکمیل میں ہمیشہ کامیاب نہیں ہوتی، کیوں کہ جبر یا مادے کے مزاحم اس کے راستے میں حائل ہوتے ہیں۔ فن ان مزاحم کو ہٹا کر فطرت کو کمال بخشتا ہے۔ جب وہ ایسا کرتا ہے تو اس کی تخلیقات ایک ایسی لذت کا سرچشمہ ہوتی ہیں جو تہذیب اخلاق کے حق میں مفید ہوتی ہیں۔ اس سلسلے میں ارسطو شاعری اور تخلیق کا مقابلہ کرتے ہوئے کہتا ہے کہ :

"شاعر افراد کے افعال اور جذبات کو ایسے طور پر بیان کرتا ہے کہ وہ عمومی اور آفاقی بن جاتے ہیں۔ اس لئے شاعری کو تاریخ پر تفوق حاصل ہے ..."

جہاں افلاطون کے نظام میں شاعری کے لئے فلسفے کا درجہ حاصل کرنے کا محض ایک بعید امکان تھا، وہاں ارسطو اس کو فلسفے کی جان سمجھتا ہے، کیوں کہ وہ مثالی درجے کی عکاسی کرتی ہے۔ اس ضمن میں ارسطو کا یہ نقطہ تنقیدِ شعری کے لئے پرلے درجے کی اہمیت رکھتا ہے کہ قرین قیاس ناممکنات کو خلاف قیاس ممکنات پر ترجیح دینی چاہئے۔ اس معیار نے شاعری کو زندگی کی غلامی سے رہا کر کے اس کا مدِ مقابل بنا دیا۔"

میاں محمد شریف لکھتے ہیں : "ارسطو کے 'بوطیقا' والے نظریۂ المیہ سے بڑھ کر تاریخ ادب کو شاید ہی کسی دوسرے نظریئے نے زیادہ متاثر کیا ہو۔ قابل ذکر بات یہ ہے کہ دو ہزار سال سے زیادہ زمانہ گذر جانے پر بھی اس کے اثرات بدستور قائم ہیں۔ اگرچہ کچھ زیادہ

لوگ لیسنگ کے اس قول کی تائید نہ کریں گے کہ ارسطو ادب کے نقاد کی حیثیت سے اقلیدس کی مبادیات کی طرح حکمی اور اٹل ہے[1]۔"

لونجائینس

لونجائینس کے نظریات بھی مطالعے کے سزاوار ہیں۔ وہ کہتا ہے کہ کلاسیکی ادب میں ایک رفعت ہوتی ہے اور اسی بنا پر بڑے شعراء اور نثر نگار زندگی دوام حاصل کرتے ہیں۔ مصنف ایک کلاسیکی تصنیف کی تعریف یوں کرتا ہے:

"انسان اسے بار بار پڑھ سکتا ہے، نقاد اس پر بار بار غور کر سکتے ہیں۔ اس کا اثر بے پناہ ہوتا ہے۔ ہر قسم کا آدمی اسے پڑھ کر خوش ہوتا ہے۔"

لونجائینس کے خیال میں ادب میں رفعت حاصل کرنے کا ایک ہی طریقہ ہے کہ مصنف مندرجہ ذیل پانچ ماخذ سے مستفید ہو:

(۱) موثر خیالات اور افکار قلم بند کرنے کی طاقت۔
(۲) شدید جذبات۔
(۳) خاص قسم کے صنائع و بدائع۔
(۴) ابلاغ و اظہار کی شوکت و طمطراق، صحیح الفاظ کا انتخاب، استعارے پر عبور۔
(۵) لکھنے میں ترتیب و ترکیب کا لحاظ، آہنگ کی موجودگی[2]

دیمیتریس

دیمیتریس نے جاندار نثر کا بہت گہرا مطالعہ کیا ہے۔ وہ ارسطو کی تصانیف سے اقتباس دے کر بتاتا ہے کہ اچھی نثر کی صفات کیا ہوتی ہیں۔ اسی طرح وہ توقیف (Punctuation) کے اصول سے بھی بحث کرتا ہے۔ اس کے خیال میں سٹائل یا اسلوب کی چار قسمیں ہیں[3]:

---

[1] جمالیات کے تین نظریے ص ۱۔

[2] "Longinus on the Sublime" Oxford 1964

[3] رسالہ "فنون" اشاعتِ خاص نمبر ۱، مقالہ ممتاز حسین "جدید شاعری کے جمالیاتی اصول" ص ۴۴-۴۵۔

(۱) سادہ (۲) شاہانہ (۳) مرصع (۴) حاملِ زورِ کلام

ورڈس ورتھ

ورڈس نے اپنے مقدمے کے ضمیمے میں اپنے زمانے کی مروجہ شاعری کے ردعمل وہی دونوں سوالات اٹھائے ہیں جو حالی نے اپنے مقدمے میں اٹھائے ہیں :

(۱) بے مقصد شاعری کو ایک اخلاقی مقصد دینا۔

(۲) وہ زبان استعمال کرنا جو عام طور پر بولی جاتی ہے۔

چنانچہ وہ لکھتا ہے :

"جو شور اور ہنگامہ کہ ان دنوں میرے کچھ ہم عصر شعرا کے خیال اور زبان کے مبتذل استعمال کے خلاف ہو رہا ہے، میں اس سے غفلت نہیں برت سکتا۔"

اس کے بعد وہ اپنی نظموں کو مذکورہ ہم عصر شعراء کی نظموں سے چار حیثیتوں سے ممتاز کرتا ہے :

(۱) میری نظمیں مقصدی ہیں، ان میں اخلاقی جذبہ ہے۔

(۲) میری نظموں میں موضوعات کی فطری نمائندگی ہے۔

(۳) ان کے موضوعات عام زندگی سے لئے گئے ہیں۔

(۴) میں نے احتیاط کی ہے کہ جسے شعری ڈکشن کہا جاتا ہے، اس سے دامن چھڑایا جائے۔

اور ایسا اس لئے کہ میں اپنی زبان کو انسانوں کی حقیقی یا نیچرل زبان، یعنی جیسے وہ بولتے ہیں، اس سے قریب لانا چاہتا ہوں۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ ممتاز حسین صاحب نے جو کچھ کہا ہے، اس کا مطلب تو سمجھ میں آجاتا ہے لیکن پیرایۂ بیان میں خاصی گنجلک ہے۔ بہرحال مجھے تو یہ کہنا مقصود ہے کہ حسن اتفاق ہی کہہ لیجئے کہ ورڈس ورتھ کو ایسے موضوع میسر آگئے جنھیں وہ جذبے میں سمو کر اور متخیلہ کے سانچوں میں ڈھال کر شعر کہہ سکتا تھا، ورنہ اگر اسے شاعرانہ القا نصیب نہ ہوا ہوتا تو جو اصول اس نے وضع کئے ہیں، ان سے موثر اسلوب کبھی وجود میں نہیں آسکتا تھا۔ اس کی وجہ ظاہر ہے؛ جیسا کہ گزارش کیا جا چکا ہے، ہر مضمون اور ہر موضوع فکری اور تخیلی اعتبار سے ایک موزوں اسلوب کا تقاضا کرتا ہے اور یہ دونوں چیزیں مل کر یک رنگ و ہم آہنگ ہو جاتی ہیں۔ اگر انسان قصداً

چن چن کر ایسے لفظ استعمال کرے جو عام فہم ہوں تو ضروری نہیں کہ اس کا اسلوب موثر ہو یا وہ دل نشین شعر کہہ سکے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ سادگی کلام اسلوب کی ایک صفت تو ضرور ہے لیکن بعض اوقات موضوع ایسا پیچیدہ ہو جاتا ہے کہ فن کار کو سادگی کی بجائے قطعیت یا Clerity کی صفت اسلوب کو عطا کرنا پڑتی ہے۔ قطعیت کا تفصیلی بیان تو ذرا آگے آئے گا، یہاں صرف اتنا جان لینا ضروری ہے کہ جہاں اسلوب میں قطعیت ہوتی ہے۔ وہاں ضروری نہیں کہ ابلاغ کا رنگ پیچیدہ نہ ہو۔ ہو سکتا ہے کہ الفاظ نسبتاً مشکل ہوں، تراکیب نئی ہوں، لیکن اس کے باوجود فن کار بہ قطع و یقین وضاحت سے اپنے خیال کا اظہار و ابلاغ کر سکے۔ فارسی میں اخلاق جلالی کا لامع اول نہایت پیچیدہ زبان میں لکھا گیا ہے لیکن مصنف کو اپنے مضمون پر ایسی قدرت حاصل ہے اور اس کا ذخیرۂ الفاظ ایسا وسیع ہے کہ وہ باوجود مشکل الفاظ کے اور جدید تراکیب کے اپنا مطلب پوری وضاحت سے ادا کر سکتا ہے۔ وضاحت اور سادگی میں امتیاز کرنا چاہیے۔ سادگی وہاں پیدا ہو سکتی ہے جہاں موضوع بھی نسبتاً کم سادہ اور پیچیدہ ہو۔ جہاں موضوع تقاضا ہی اس بات کا کرتا ہو کہ ہمیشہ خاص قسم کے الفاظ اور تراکیب استعمال کی جائیں تو فن کار مجبور ہو گا کہ اسلوب کی پیچیدگی کو گوارا کرے۔ شرط یہ ہے کہ وہ ایسے سلیقے سے بات کرے کہ اس کے خیال کی وضاحتِ کامل ہو جائے۔ یہ صورت عام طور پر نثر میں پیدا ہوا کرتی ہے لیکن نظم میں بھی اس بات کا امکان موجود ہے کہ ایسی صورت پیدا ہو جہاں موضوع نسبتاً مشکل تر الفاظ اور نئی تراکیب کا تقاضا کرے۔ مثال کے طور پر غالب کی وہ مشہور غزل جس کا مقطع ہے:

بانی سے سگ گزیدہ ڈرے جس طرح اسدؔ — ڈرتا ہوں آئینے سے کہ مردم گزیدہ ہوں

یہ ساری غزل ندرتِ تراکیب سے لبریز ہے۔ لیکن مضمون بہ کمال وضاحت ادا کیا گیا ہے۔ اسی طرح غالبؔ کے اس شعر میں اگرچہ جل ترنگ کا ذکر موجود نہیں لیکن الفاظ کا انتخاب اور نادر تراکیب کا استعمال ایسی ہنرمندی سے کیا گیا ہے کہ ہم اس ساز کی آواز سنتے ہیں۔ شعر ہے:

مقدمِ سیلاب سے دل کیا نشاط آہنگ ہے — خانۂ عاشق مگر سازِ صدائے آب تھا

عہد موجودہ

قدیم سے جدید پر آئیں تو سب سے پہلے ہمیں والٹر پیٹر کا نام لینا پڑے گا۔ اگرچہ بہت

سے نقادوں نے یہ کہہ کر وہ فن برائے فن کے نظریے کا مؤسس ہے، اسے بدنام کر دیا ہے لیکن اس کے خیالات کو سمجھے بغیر چارہ بھی نہیں۔ دراصل یہ نظریہ فرانسیسی نژاد ہے جو بتدریج انگلستان میں بھی رائج ہو گیا اور ایک وقت ایسا آیا کہ اس نظریئے کے حامیوں نے فن کو اخلاق سے ماورا اور بلند تر تصور کیا۔ کاذمیان کہتا ہے: "اس تحریر کا ناخدا والٹر پیٹر ہے۔ ایک موقعہ پر تو ایسا ہوا ہے کہ پیٹر نے اس نظریئے کے تمام خدوخال بڑی صفائی سے ظاہر کر دیئے ہیں لیکن پھر وہ مطلب کو الفاظ کے انبار میں مخفی کر گیا ہے۔ بہرحال وہ لذتیت کا شیدا ہے، اگرچہ لذت کی قسم ذہنی ہے۔"

فن برائے فن

فن برائے فن کی تحریک کو آج کل حقارت کی نظر سے دیکھا جاتا ہے، لیکن غور کیجئے تو اصلاً یہ کوئی بری چیز نہ تھی۔ اس کا اصلِ اصول یہ ہے کہ اگرچہ فن آخر کار اخلاق، مذہب، سیاست سے مربوط ہو جاتا ہے اور اس کو یوں جانچا جاتا ہے کہ وہ زندہ رہنے کے کس اسلوب کی ترغیب دیتا ہے، تاہم فن اپنے دائرے میں با اختیار ہے۔ البتہ زندگی کے مسائل پر اس کا نقطۂ نظر عام آدمیوں سے جداگانہ ہے۔ افسوس کی بات ہے کہ اس تحریک کو وہ لوگ لے اڑے جو فن کار کو اخلاق کے تمام بندھنوں سے آزاد کرنا چاہتے تھے۔ آخر کار انیسویں صدی کے آخر میں یہ عملاً بالکل زوال پذیر ہو گئی اور بیسویں صدی کے شروع میں تحقیر کا نشانہ بن گئی۔

واضح رہے کہ خود پیٹر صاحبِ اخلاق تھا اور آرنلڈ کی طرح وہ بھی ایک ضابطۂ حیات کے قیام کی تلقین کرتا تھا۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ پیٹر پر لونجائینس کے خیالات کی پرچھائیں پڑیں لیکن تعجب ہے کہ وہ بالکل اس کا ذکر نہیں کرتا۔ ارسطو سے اقتباس دیتا ہے اور افلاطون کے افکار سے بھی متاثر نظر آتا ہے۔ پیٹر پر گوئٹے کا اثر بھی بہت نمایاں تھا۔ پیٹر نے بھی شعر اور نثر میں بھی خطِ امتیاز کھینچا تھا، لیکن اسلوب پر اس نے جو مقالہ لکھا ہے اس کے مطالعہ سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ نثر کو بھی تخلیقات اور فنون لطیفہ میں شامل سمجھتا ہے۔

پیٹر کی تحریک میں فن اور اخلاق کے درمیان جو تضاد سا دکھائی دیتا ہے، وہ سکاٹ جیمز[1]

---

[1] 'Making of Literature' اصولِ انتقادِ ادبیات، تالیف راقم السطور۔

نے بڑی خوبی سے رفع کر دیا ہے۔ سکاٹ جیمز کہتا ہے کہ مبلغِ اخلاق یا مصلحِ اخلاق اور فن کار کے درمیان یہ امتیازات ہیں۔

(۱) مصلحِ اخلاق کا منصب یہ ہے کہ وہ خطابت سے کام لے کر ہمیں اچھے کام کرنے کی ترغیب دلائے۔ فن کار کا منصب یہ ہے کہ وہ اشیاء کو اپنی اصلی حالت میں قاری کے سامنے رکھ دے اور پھر قاری کو خود یہ نتیجہ نکالنے کا اختیار دے کہ کون سی چیز مخربِ اخلاق ہے اور کون سی نہیں۔

(۲) مصلحِ اخلاق کا کام یہ ہے کہ وہ انسانوں کو عمل کی طرف راغب کرے۔ فن کار کا کام یہ ہے کہ وہ ادراکات کا جادو جگائے اور تجربات و واردات پڑھنے والے تک منتقل کرے۔

(۳) مصلحِ اخلاق جانتا ہے کہ جس عمل کی وہ تلقین کر رہا ہے اس کے ماورا ابھی کچھ کوائف اور نسبتیں ہیں، لیکن فن کار جب اپنا فن پارہ مکمل کر لیتا ہے تو وہ اس کی تکمیل کے ماورا کسی چیز کا خواہاں نہیں رہتا۔ فن، عمل کی ضروریات سے متاثر نہیں ہوتا، بلکہ بصیرت اور القا کے تقاضوں سے وجود میں آتا ہے۔ فن کار ایک تصویر کو جس طرح دیکھتا ہے، بصیرت و بصارت کی مدد سے اسی طرح پیش کر دیتا ہے۔ اگر اس میں وہ کوئی غیر متعلق اخلاقی پہلو بھی مضمر رکھے تو اس نے اپنے فن سے غداری کی۔

نظم و نثر

پیٹر خود اپنے مقالے میں لکھتا ہے کہ جن لوگوں نے نثر اور نظم میں خطِ امتیاز کھینچا ہے، انھوں نے نثر کے منصب کو محدود کر دیا ہے ... نثر بھی رنگین، مرصع اور حسین ہو سکتی ہے۔ بیکن کی رنگینیٔ نگارش پہ غور کیجیے، لوئی اور کارلائل کی تصویریت پر غور کیجیے، سسرو اور نیومین کے آہنگ اور ترنم کا خیال کیجیے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ نثر بہت اچھی بھی نہیں ہوتی لیکن اسے یہ کہہ کر مسترد کرنا بھی ٹھیک نہیں کہ یہ صرف علمی علوم و فنون کے اظہار کے لئے ہے۔ ... اگر نثر محض واقعاتی ہو تو اسے تخلیقی نہیں کہا جا سکتا۔ لیکن نثر میں تو بہت سی خوبیاں ہیں، مثلاً مورخ جب محض واقعات کا بیان کرتا ہے تو کچھ واقعات کے حذف کر دینے سے وہ ایک ایسی صورت پیدا کرتا ہے کہ اس کی اپنی رائے، جو تخیل میں سموئی ہوئی ہوتی ہے، آپ کے سامنے

آتی ہے... ادبی فن کار لازماً عالمانہ شان رکھتا ہے... فن کار اپنے الفاظ کے انتخاب کی بنا پر اپنی عبارت کی تشکیل کے باعث اور اپنی توقیف کے خصائص کے اعتبار سے پہچانا جاتا ہے۔

ملک الشعراء بہار اور اسلوب و علم

ہم دیکھ چکے ہیں کہ پیٹر نے کہا ہے کہ ادبی فن کار کو عالم ہونا چاہیئے۔ ملک الشعراء بہار نے اپنی مشہور کتاب "سبک شناسی" میں لکھا ہے: "عربی میں 'سبک' پگھلا دینے کو اور ٹکڑے ٹکڑے کر دینے کو کہتے ہیں اور 'سبیکہ' پگھلی ہوئی چاندی کے ٹکڑے کو کہتے ہیں (دائرۃ المعارف بستانی، منتہی الارب، صراح)، لیکن حال کے ادیب 'سبک' کو بطریقِ مجاز، نظم یا نثر کی طرزِ خاص کہتے ہیں اور جس چیز کو مغرب میں سٹائل کہا جاتا ہے، عموماً اس کا متبادل قرار دیتے ہیں۔ ... اصطلاح میں 'سبک' کا استعمال جب ادبیات میں کیا جاتا ہے تو ہماری مراد یہ ہوتی ہے کہ کسی مصنف کے ادراک کی روش خاص اور اس کے بیانِ افکار کو یوں سمجھیں کہ اس کی ترکیبِ کلمات، انتخاب الفاظ، و طرزِ تعمیر پر غور کریں۔ سبک ادبی فن پاروں میں صورت اور معنی دونوں اعتبار سے ملحوظ خاطر رہتا ہے اور نقاد ہمیشہ یہ دیکھتا ہے کہ ادیب کا طرزِ تفکر اظہارِ حقیقت کے سلسلے میں کیا ہے۔

تو کہا جا سکتا ہے کہ 'سبک' ایک ادبی تخلیق ہے جس سے ہم کسی نظم یا نثر نگار کے ان ادراکات اور محرکاتِ تخلیق کو سمجھتے ہیں جو اس کے کلام کو مشخص و ممتاز بنا دیتے ہیں۔

واضح رہے کہ سبک اور نوع میں فرق کرنا چاہیئے۔ نوع وہ شکل ادبی ہے جو فن کار اپنی تخلیقات کو دیتا ہے، مثلاً ڈرامے کی انواع، مزاح کی انواع ـــــ فارسی ادبیات میں "گلستان سعدی" اور "مقاماتِ حمیدی" دونوں مقامات نگاری کی نوع میں آجاتے ہیں لیکن دونوں کے سبک یا اندازِ نگارش میں بڑا فرق ہے۔ اسی طرح عرفی شیرازی اور عنصری کے قصائد کی نوع ادبی ایک ہی ہے لیکن ان کا اندازِ نگارش یا سبک بالکل جدا ہے۔

ہم کہہ چکے ہیں کہ سبک حقیقتوں کو سمجھنے اور ان کی تعمیر کے انداز سے مربوط ہے۔ اب یہ

لہ تخلیقی نثر اور غیر تخلیقی نثر کے لئے ذکا، اللہ، ابن خلدون، طبری، آغانی، ابوالکلام آزاد، مولوی محمد حسین آزاد، کرنل محمد خان اور مشتاق یوسفی کی تحریریں دیکھئے۔

بات صاف کہہ دینی چاہیئے کہ ادب میں ہر چیز فن کار کے فکر شخصی کی طرز کے مطابق ہوتی ہے۔ اس ذاتی فکر کو موردِ مطالعہ قرار دینا چاہیئے ... اب یہ بات عرض کر دوں کہ سبک در چیزوں کو محیط ہے؛ فکر یا معنی اور صورت یا شکل ... کوئی موضوع فکری ہو اس کی ترجمانی کسی خاص شکل یا قالب میں ہوگی۔ تو ادبیات میں فکر اور شکل ایک ہی چیز کے دو رخ ہیں اور ان کو جدا نہیں کیا جا سکتا۔ ہم یگانگتِ فکر و شکل یا معنی و صورت کو اپنا موضوع قرار دیں گے۔

... واضح رہے کہ سبک شناس یا اس نقاد کو، جو فن پاروں کا اسلوب دریافت کرنا چاہتا ہے، علوم و فنونِ مختلفہ پر حاوی ہونا چاہیئے۔ مثال کے طور پر اگر وہ علم الادیان سے واقف نہ ہوگا تو ناصر خسرو اور نزاری قہستانی کے افکار سے ناواقف رہے گا، کیوں کہ ان کے کلام میں مذہبِ اسماعیلیہ اور ان کے عقاید کے متعلق بہت سی معلومات مندرج ہیں۔ اسی طرح فلسفہ و عرفان کے مطالعے کے بغیر گلستانِ سعدی اور دیوانِ حافظ کا مطالعہ مکمل نہیں ہو سکتا۔ معانی و بیان، علم قافیہ و عروض، یہ سب چیزیں ایسی ہیں کہ نقاد کو ان کا مناسب علم ہونا چاہیئے ورنہ نہ وہ انتقاد کر سکے گا اور نہ اسلوب کے متعلق کوئی قابلِ ذکر بات کر سکے گا۔

پیٹر کے مقالے کے باقی ماندہ ضروری اجزا

ہم پیٹر کے مقالے کے ضروری اجزا نقل کر رہے تھے یا ان کی تلخیص کر رہے تھے۔ بہار کے سلسلے میں جو ہمیں موضوع سے ذرا ہٹنا پڑا، اس کے لئے قارئین کرام سے معذرت طلب کرتے ہیں اور پھر پیٹر کے مقالے کی تلخیص یا ترجمہ، جیسی بھی صورت ہو پیش کرتے ہیں۔ پیٹر مطابقتِ الفاظ و معانی کو فن پارے کی غایت الغایات قرار دیتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ ہر لفظ بالکل اپنے مقام پر اور پوری دلالتوں کے ساتھ استعمال کرنا چاہیئے۔ فن کار کو یاد رکھنا چاہیئے کہ اس کا روئے سخن عالم کی طرف ہے۔ اگر فن کار کوشش کرے گا تو اسے اپنے ذخیرۂ الفاظ میں بڑے نادر، نفیس اور اعلیٰ درجے کے الفاظ ملیں گے اور انھی کے صحیح استعمال سے اس کی انفرادیت ابھرے گی۔ یہ تو مسلم ہے کہ جہاں معانی پیچیدہ، دقیق اور متنوع ہوں گے تو اسلوب میں بھی اس تنوع اور پیچیدگی کا سراغ ملے گا۔ وہ یہ بھی کہتا ہے (شلر کا ہم نوا ہو کر) کہ اچھا فن کار اس بات سے نہیں پہچانا جاتا کہ اس نے کون کون سے الفاظ برتے بلکہ اس کی انفرادیت یوں ابھرتی

ہے کہ دریافت کیا جائے کہ اس نے معانی کے کون سے پہلو اور متعلقہ الفاظ حذف کر دیئے کہ اختصار کلام کی جان ہوتا ہے لیے فلابیر اس معاملے میں کس قدر سخت گیر تھا، اس کا ذکر پیٹر کی زبانی سنئے وہ بظاہر کسی اور کی نقل کر رہا ہے ۔

فلابیر کا عقیدہ تھا کہ ایک بات کہنے کے لئے بس ایک ہی لفظ موجود ہوتا ہے۔ توصیف کے لئے ایک ہی اسم صفت تمام کائنات میں ملتا ہے، فقرے میں جان ڈالنے کے لئے ایک ہی فعل موجود ہے جو کام دے گا۔ اس لیئے وہ اس معاملے میں مافوق الانسان بن کر جستجو کرتا ہے کہ جو الفاظ اور ترکیبات اسے درکار ہیں، وہ کون سی ہیں۔ ایک طرح اس کا عقیدہ تھا کہ ابلاغ میں ایک پراسرار آہنگ ہوتا ہے اور ایک لفظ بھی زائد برتا جائے تو آہنگ کی لے بگڑ جاتی ہے۔ اس لئے فلابیر اپنی جستجو میں مصروف رہتا ہے یہاں تک کہ اسے وہ لفظ مل جائے۔ بڑے صبر سے کام لیتا ہے کہ وہ گوہر بے نظیر اس کے ہاتھ آجائے جس کی تلاش میں وہ سرگرداں ہے، وہ تفکرات میں گھرا ہوا بے قرار پھرتا ہے لیکن اس بات پر اصرار کرتا ہے کہ دنیا میں جتنے انداز بیان ہیں، ان میں صرف ایک انداز ہے جو میرے معانی کو بیان کرنے کا اہل ہے"۔

آخر میں پیٹر کہتا ہے کہ جو کچھ میں کہہ چکا ہوں، اس کے پیشِ نظر اچھے فن کار میں چار خوبیاں پائی جاتی ہیں؛ ایک تو یہ کہ فن کار انسان کی مسرت اور سعادت میں اضافہ کرنا چاہتا ہے، دوسرے یہ کہ مظلوم کو جبر سے آزاد کرانا چاہتا ہے، تیسرے یہ کہ انسان کو اخوت کی ایک لڑی میں پرونا چاہتا ہے اور چوتھی بات یہ کہ وہ ہمیں زندگی بسر کرنے کی ترغیب دلاتا ہے تاکہ ہم عرفان کے مقام پر پہنچ کر اپنی زندگی سنوار لیں۔ ان باتوں کے علاوہ اگر فن میں انسان کی روح

لے اس سلسلے میں فرانسیسی انشا پردازوں کے خیالات بڑے نادر اور نفیس ہیں۔ مثال کے طور پر فلابیر کا یہ دعویٰ ہے کہ ایک خیال کو ادا کرنے کے لئے کچھ الفاظ کا مجموعہ معین ہو چکا ہے، وہ مقدرات امر میں داخل ہے، وہی استعمال ہوگا تو بات بنے گی ورنہ کلام ناقص رہ جائے گا۔ بجنوری نے مقدمۂ دیوانِ غالب میں کہا ہے کہ الفاظ لعل و گوہر سے بھی زیادہ قیمتی ہیں اور مصنف انھیں بڑی احتیاط سے اپنی جگہ پر رکھتا ہے۔ اختصار کے متعلق مشرق میں بھی بڑی تاکید ہے کہ فن کار خواہ مخواہ کے الفاظ کے استعمال سے بچے اور مختصر ترین الفاظ میں اپنا مطلب بیان کرے؛ مثلاً صاحبِ دبیرِ عجم (مولانا اصغر علی روحی) نے نعت میں ثنائی کا یہ شعر نقل کیا ہے:

تا بہ حشر اے دل ار ثنا گفتی ہمہ گفتی چون مصطفٰے گفتی

بول رہی ہے اور فن کار کے مرتب فن پارے نے اپنی منطقی جگہ حاصل کر لی ہے، یعنی وہ انسانی زندگی کی وسیع عمارت میں ایک تعمیری جزو بن گیا ہے، تو بھی آرٹ پیدا ہو جائے گا اور یہ بھی اعلیٰ درجے کا ہو گا۔"

---

[1] پیٹر کے متعلق تمام معلومات تصنیف "Appreciations" سے لی گئی ہیں۔ یہ کتاب لاہور میں شایع ہوئی ہے، تاریخ اشاعت موجود نہیں۔ اس میں پیٹر پر ایک مقدمہ ہے اور پھر اس کے دو مضمون ہیں۔ آخر میں کچھ حواشی ہیں۔ مجھے اس سے بہتر نسخہ پیٹر کا نہ مل سکا۔ یہ نسخہ درسی کتابوں کے نوٹ کی طرح معلوم ہوتا ہے۔

باب چہارم

اسلوب

پہلے تین بابوں میں یہ بات صراحت سے بیان کی جا چکی ہے کہ اسلوب دراصل فکر و معانی اور ہیئت و صورت، یا مافیہ و پیکر کے امتزاج سے پیدا ہوتا ہے۔ لیکن انتقادی تصانیف میں اکثر و بیشتر کلمات مستعملہ کے معانی متعین نہیں ہوتے، اور اسلوب کو محض انداز نگارش، طرزِ بیان کہہ کر اس کلمے کی وہ تمام دلالتیں ظاہر نہیں کی جا سکتیں جن کا اظہار مطلوب ہے۔

انتقادی زبان

اس سلسلے میں پروفیسر مرے[1] نے بہت خیال افروز باتیں کی ہیں اور ان کے خیالات سے استفادہ کرنے کے بعد ہی دوسرے نقادوں کا ذکر کیا جا سکتا ہے۔ وہ پہلے باب میں لکھتے ہیں کہ جو لوگ دیر سے انتقاد میں مصروف رہے، ان کا یہ عام تجربہ ہوتا ہے کہ اپنی ہی مستعملہ اصطلاحات اور تراکیب کے صحیح معانی کے متعلق ان کے دل میں اشتباہ پیدا ہو جاتا ہے۔ وہ چاہتے ہیں کہ انتقاد کو ایک سائنس بنا دیں۔ یہ خواب ہی خواب ہے، یہ آرزو حقیقت میں کبھی تبدیل نہیں ہو سکتی۔ وہ بھول جاتے ہیں کہ انتقادی تحریروں کی سب سے زیادہ خوبی اسی بات میں پوشیدہ ہوتی ہے کہ کلمات و اصطلاحات مستعملہ لچک دار اور کچھ مبہم ہوتے ہیں۔ ہاں جب نقاد اپنا فرض ادا کرنے بیٹھتا ہے تو وہ اپنے الفاظ و کلمات کو اس طرح استعمال کرتا ہے کہ اس کی بصیرت سے لچکدار کلمے میں بے لچکی پیدا ہو جاتی ہے، ابہام رفع ہو جاتا ہے اور نقاد جو کچھ کہنا چاہتا ہے قاری

---

[1] اسلوب کا مسئلہ، آکسفورڈ، ۱۹۶۵ء

اسے صحیح صورت میں قبول کرنے کے لئے تیار ہوجاتے ہیں۔ بعض انتقادی اصطلاحات میں یہ خصوصیت ہوتی ہے کہ ان کے دو مختلف معانی ہوتے ہیں جن میں تمیز کرنا بالکل دشوار نہیں ہوتا۔ صرف یہی نہیں، یہ کلمات و اصطلاحات ایک ایسی دنیائے تخیل میں بستے ہیں کہ انھیں استعمال کرتے وقت کبھی کبھی یہ محسوس ہوتا ہے کہ ہم نے جو اصطلاحات یا کلمات برتے ہیں ان پر دونوں معانی کی پرچھائیں پڑنے لگی ہے (چاہے دونوں معانی میں معمولی سا تضاد بھی ہو)۔ پڑھنے والا اس وقت یہ نہیں کہہ سکتا کہ کلمے کے جو دو مطلب ہیں ان کے امتزاج سے نیا مفہوم کیا پیدا ہوا۔ مثال کے طور پر انھوں نے زوال پذیری (یا Decadence) کے کلمے سے بحث کرتے ہوئے لکھا ہے کہ شاید تمام انتقادی ادب میں اس سے زیادہ مظلوم لفظ کوئی نہیں ہوگا کہ مختلف آدمیوں نے اسے مختلف معانی میں برتا ہے۔ اس سلسلے میں ان کے ارشادات کا عیناً ترجمہ کرتا ہوں:

"زوال پذیری اصلاً ایک تاریخی کلمہ یا اصطلاح ہے اور اس کا اطلاق کسی معاشرے کی تاریخ میں اس زمانے پر ہوتا ہے جب پرانے ادارے کہنگی یا زوال پذیری کی طرف مائل ہوجاتے ہیں لیکن ابھی نئے ادارے ان کی جگہ لینے کے لئے وجود میں نہیں آتے۔ گویا یہ کلمہ ایک عہد بغیر سے نسبت رکھتا ہے کہ ایک معاشری ڈھانچا گرنے کو ہے اور دوسرا ڈھانچا اس کی جگہ لینے کو ہے۔ مورخ پرانے معاشرے کے کہسار کی چوٹی سے دیکھتا ہے کہ سامنے عدم زوال پذیری یا ارتقا کی وادی پھیلی ہوئی ہے۔ اسی کلمے کا دوسرا مطلب ایک استعارے کی صورت رکھتا ہے۔ ادبی نقاد زوال پذیری کو اس معنی میں استعمال کرتا ہے کہ ادبیات کا ایک عہد اختتام تک پہنچا، آدرش بدلے گئے، اقدار بدلی گئیں۔ یوں غور کیجئے تو معلوم ہوگا کہ یورپ میں اٹھارہویں صدی کے وسط میں ادبی زوال پذیری وجود میں آئی تھی۔ اگرچہ میں نے کہا ہے کہ ادبی نقاد اس کلمے کو اسی معنی میں استعمال کرتا ہے لیکن دراصل مجھے کہنا چاہیے کہ اسے یوں یہ کلمہ استعمال کرنا چاہیے۔ درحقیقت ادبی نقاد عموماً یہ کلمہ یوں استعمال کرے گا کہ معاشرتی زوال کے زمانے میں جو ادب پیدا ہوگا، اس پر بھی اس کا اطلاق ہوسکے گا، حالانکہ یہ ادب ضروری نہیں کہ زوال پذیر ہو، بلکہ ہوسکتا ہے اعلیٰ درجے کا ہو یا پھر ادبی نقاد اس کلمے کو یوں استعمال کرے گا کہ اس کا اطلاق اس ادب میں ہو جس میں معاشرتی زوال پذیری کی تصویریں کھینچی گئی ہیں۔ روم کا جلنا اور نیرو کا بنسی بجانا[1]، شعر معریٰ، پیرس

[1] یہ بات کہ روم جل رہا تھا اور شاہنشاہ نیرو بنسی بجا رہا تھا، مشتبہ ہے۔ اگرچہ ادبی کتابوں (بقیہ حاشیہ صـ۴۳ پر)

کے ان حصوں کا ذکر جہاں غریب فن کار رہتے ہیں، سیاست طرازیاں، الف لیلیٰ کی رنگین کہانیاں کسی ناول کے اچھے انجام کے لئے تحقیر، یہ تمام باتیں اور سینکڑوں اور دلالتیں صرف ایک کلمہ زوال پذیری میں موجود ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ کلمہ اتنے معانی اور دلالتوں کا حامل نہیں ہوسکتا۔ جو نقاد اپنے کلمات بڑی احتیاط سے استعمال کرتے ہیں اور ان کی دلالتوں کو ملحوظ خاطر رکھتے ہیں، وہ بھی عموماً یہ کلمہ یوں استعمال کرتے ہیں گویا ادبی زوال پذیری، معاشرتی زوال پذیری کے ساتھ ساتھ چلتی ہے۔ یہ مفروضہ مشتبہ تو ضرور ہے اور غالباً بالکل غلط بھی ہے۔"

سپیر

اس سلسلے میں ایک دانش ور، یعنی پروفیسر پرسی ول سپیر کی باتیں بھی شنیدنی ہیں، جنھوں نے مغلوں کے زوال پذیر عہد پر نہایت اچھا تبصرہ کیا ہے (وہ دراصل ہنگامۂ ۵۷ء سے پہلے کی فضا سے بحث کر رہے ہیں)۔ ان کے خیال میں جب معاشرہ زوال پذیر ہو جائے تو نہایت خود سر، سرکش لیکن ساتھ ہی ذہنی طور پر تابناک انسان ضرور وجود میں آتے ہیں۔ یعنی زوال پذیر معاشرہ کبھی انفرادی خط دفاع سے عاری نہیں ہوتا۔ پروفیسر ٹائن بی نے اپنی تالیف 'مطالعۂ تاریخ' میں یہ بات بڑی وضاحت سے بیان کی ہے کہ زوال پذیر معاشروں میں ایسے ہی افراد دراصل معاشرے کی اصلاح کا بیڑا اٹھاتے ہیں۔ کبھی کامیاب ہوتے ہیں، کبھی منگولوں کی طرح زوال کے سیلِ بے پناہ میں بہہ جاتے ہیں۔ اسی طرح پروفیسر پرسیول سپیر نے اس نقطے کی وضاحت کی ہے کہ زوال پذیر معاشرے میں جو ادب پیدا ہوتا ہے، ضروری نہیں کہ وہ بھی زوال پذیر اور گھٹیا ہو۔ مغلوں کا زوال تو دراصل اس وقت سے شروع ہو جاتا ہے جب میر نے ظہور کیا۔ اودھ کی معاشرت میں جو زوال پذیری کے عناصر ہیں وہ کسی سے پوشیدہ نہیں لیکن اس کے باوجود میر، درد، ذوق، مومن، غالب، شیفتہ، مجروح اور انور سب اسی عہد میں پیدا ہوئے اور پروان چڑھے[1]

---

[1] دیکھئے "Twilight of the Moguls" (دورِ مغلیہ کی شام) تالیف پرسیول سپیر، کیمبرج یونیورسٹی پریس، ۱۹۵۱ء۔ ذوق کے سوانح اور کلام پر جو محققانہ تصنیف مجلس ترقی ادب لاہور نے شایع کی ہے، اس کا دیباچہ راقم السطور نے لکھا ہے، اس میں بھی ان کو الف سے اور متعلقہ مباحث سے بہ تفصیل تعرض کیا گیا ہے۔

اسلوب کے مختلف معانی

پروفیسر مرے نے زوال پذیری سے بحث کرنے کے بعد کلمۂ 'سٹائل' جس کا ترجمہ اس کتاب میں اسلوب کیا گیا ہے، کے مختلف معانی بتائے ہیں۔ وہ کہتے ہیں کہ اسلوب کی جو تعریفات کی گئی ہیں وہ اگر گمراہ کن نہیں تو ناقص ضرور ہیں۔ مثلاً اسلوب کی یہ تعریف کہ مصنف کی مکمل شخصیت کا دوسرا نام اسلوب ہے، بظاہر بہت معنی خیز معلوم ہوتی ہے اور فلابیر اس کی تعریف بھی کرتا ہے، لیکن تجزیہ کرنے سے تسلی بخش معانی ہاتھ نہیں آتے۔ ہنری بل (سٹینڈھل) (Heuri Beyle (Stendhal) کہتا ہے: "اسلوب کے معانی یہ ہیں کہ فن کار کسی سلسلۂ فکر کے اظہار کے وقت وہ تمام کوائف شامل کرے جو سلسلۂ فکر کے کامل ابلاغ کے لئے ضروری ہیں۔"

اس تعریف میں یہ جھگڑے کی بات ہے کہ وہ کون سے کوائف ہیں جو ضروری ہیں۔ غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ ہم جسے بلاغت کہتے ہیں، سٹینڈھل کی تعریف کم و بیش اس سے مطابقت رکھتی ہے، یعنی کلام کا مقتضائے حال کے مطابق ہونا، لیکن یہاں بھی یہ مشکل ہے کہ کون یہ بات طے کرے کہ مقتضائے حال کن عناصر اور کوائف کا طالب ہے۔

پروفیسر مرے کا یہ خیال درست ہے کہ "اگر اسلوب کی سائنٹفک تعریف کرنے کی کوشش کی جائے تو جمالیات اور اصول انتقاد دونوں کو کھنگالنا پڑے گا۔ اور میں تو چھ لیکچر شائع کر رہا ہوں، چھ کتابیں بھی سائنٹفک بحث کے لئے کم ثابت ہوں گی۔ میں تو صرف یہ چاہتا ہوں کہ اسلوب کے متعلق بعض مباحث آپ کی خدمت میں پیش کر دوں۔ ظاہر ہے کہ یہ مباحث ناقص بھی ہوں گے اور تشنۂ تکمیل بھی۔ لیکن اس پر غور کیجئے کہ انتقادی مضمون میں کبھی کسی شخص نے کسی مسئلے پر حرف آخر کہا ہے؟ اور کیا ہم چاہتے ہیں کہ ادبی مسائل پر سائنس کی طرح حرفِ آخر کہہ دیا جائے اور بات ختم ہو جائے؟" اس کے بعد انھوں نے ایسی باتوں سے بحث کی ہے جو جانِ کلام ہیں اور اس کتاب کا مغز ہیں۔ یعنی یہ کہ اسلوب یا سٹائل کا کلمہ عموماً کن تین معانی میں استعمال ہوتا ہے۔ انھوں نے تین فقرے لکھے ہیں اور انگریزی ادیبوں کا ذکر کیا ہے۔ میں ان کی جگہ اردو

(بقیہ حاشیہ صـ۴۱) میں اس کا ذکر بار بار آتا ہے لیکن کسی مستند تاریخی کتاب میں اس واقعے کے خدوخال نہیں ملتے۔ جہاں تک میرے ناقص علم کا تعلق ہے، یہ بات بھی مشکوک ہے کہ نیرو بنسی بجایا کرتا تھا

ادیبوں کا ذکر کروں گا۔ وہ کہتے ہیں کہ ان تین فقروں پر غور کیجیے۔ (رسائل اور اخبارات کے نام کبھی میں نے بدل دیئے ہیں) :

(۱) میں جانتا ہوں کہ پچھلے ہفتے کے 'امروز' میں حالات حاضرہ پر کس نے نوٹ لکھا تھا، یہ نوٹ لکھنے والا یقیناً احمد ندیم قاسمی تھا۔ اس کا اسلوب ایسا ہے کہ گویا کسی نے چھاپ لگا دی ہو، اشتباہ کا سوال ہی نہیں پیدا ہوتا۔

(۲) پچھلی اتوار کو 'مشرق' میں مصر اور یہودیوں کی لڑائی کے متعلق جو کچھ امیر الدین صاحب نے لکھا ہے (فرضی نام سے) وہ دلچسپ تو ضرور ہے لیکن ابھی انھیں لکھنے کا سلیقہ حاصل کرنا چاہیئے۔ سردست تو ان کا کوئی اسلوب نہیں۔

(۳) آپ یہ کہہ سکتے ہیں کہ مولانا ابوالکلام آزاد بڑی پیچیدہ ترکیبیں استعمال کرتے ہیں اور مغلق الفاظ کام میں لاتے ہیں لیکن ان میں ایک صفت ایسی ہے جو ان کے اس تمام طمطراق کے باوجود اور خندہ آور تصنع کے باوصف ان کو مستحق احترام بنا دیتی ہے اور ان تمام عیوب پر پردہ ڈال دیتی ہے۔ ان کے لکھنے کا ایک خاص اسلوب ہے۔

پہلے فقرے میں اسلوب جس معنی میں استعمال کیا گیا ہے، اس کی وضاحت چنداں مشکل نہیں۔ اسلوب سے مراد کسی لکھنے والے کی وہ انفرادی طرزِ نگارش ہے جس کی بناء پر وہ دوسرے لکھنے والوں سے متمیز ہو جاتا ہے۔ اس انفرادیت میں بہت سے عناصر شامل ہوتے ہیں اور اگر آپ اس بات کی مشق کرتے رہیں کہ آئیے بوجھیں یہ شعر یا نثر کا یہ ٹکڑا کس نے لکھا تھا تو آپ بتدریج اتنے مشاق ہو جائیں گے کہ انیس اور دبیر، غالب اور ذوق، میر حسن اور دیا شنکر نسیم کے کلام میں امتیاز کر سکیں، یا حالی سرسید اور غالب کے نثر پاروں میں ان کی انفرادیت دیکھ سکیں۔ ممکن ہے آپ یہ کہیں کہ دیا شنکر نسیم کی مثنوی کا وزن ہی بتا دے گا کہ یہ حسن کا کلام نہیں۔ لیکن اگر آپ غور سے نسیم کی غزل پڑھیں تو جو نمایاں صفات آپ کو مثنوی میں ملتی ہیں، وہ یہاں بھی نظر آئیں گی اور حسن کی غزلیں بھی پکار پکار کر کہیں گی کہ ہمارا مصنف کون ہے، کیوں کہ نور رنگ اور خوشبو کے تمثالات جیسے آپ کو میر حسن کے ہاں ملیں گے، دیا شنکر کے ہاں نہیں پائے جائیں گے۔ اسی طرح دیا شنکر کی غزل میں بھی مثنوی کی مرصع کاری کا خاص رنگ صاف نظر آئے گا۔ انیس اور دبیر کے معاملے میں بھی یہی صورت ہو گی۔ کچھ عرصے کے بعد آپ کی

شناخت مسلم ہو جائے گی، اگرچہ غلطی کا امکان باقی رہے گا۔ غالب کے مکاتیب اور اس کی غزلوں پر بھی چھاپ لگی ہوئی معلوم ہو گی۔ قریب تر شعراء میں یاس یگانہ چنگیزی کا لہجہ بالکل منفرد معلوم ہو گا۔ آپ اصغر اور فانی سے اس کے کلام کا موازنہ کریں گے تو آپ کو معلوم ہو گا کہ وہ اپنے معاصرین میں ایک نئی صدا، ایک نئے لہجے اور ایک نئے آہنگ کا مالک ہے۔ پنڈت دیا شنکر اور میر حسن کی ان غزلوں پر غور کیجئے

نسیم: منت دلا! کسی کی نہ اصلا اٹھائیے — مر جائیے، نہ ناز مسیحا اٹھائیے
چاہ اپنی مانتا نہیں وہ بے یقیں اگر — قرآں کا جامہ پہنئے گنگا اٹھائیے

فراق دیدہ ہوں میں، وصلِ یار باقی ہے — خزاں رسیدہ چمن کی بہار باقی ہے
ہوا تو کہتی ہے صاف آمدِ بہارِ چمن — صدائے غنچہ و صوتِ ہزار باقی ہے
بتوں کے قہر سے ہم کو مقامِ یاس نہیں — امید رحمتِ پروردگار باقی ہے[1]

میر حسن[2]: دل غم سے ترے لگا گئے ہم — کس آگ سے گھر جلا گئے ہم
ماتم کدۂ جہاں میں جوں شمع — رو رو کے جگر بہا گئے ہم
ہم نکہت ہیں، نہ گل ہیں جو مہکتے جاویں — آگ کی طرح جدھر جاویں دہکتے جا دیں
جو کوئی آوے ہے نزدیک ہی بیٹھے ہے ترے — ہم کہاں تک ترے پہلو سے سرکتے جاویں
زلف تک رخ سے نگہ جاوے نہ اک دن کے سوا — شام تک پہنچئے منزل جو سحر کو چلئے
جب میں چلتا ہوں ترے کوچے سے کترا کے کبھی — دل مجھے پھیر کے کہتا ہے ادھر کو[3] چلئے

---

[1] مضامین چکبست ۱۹۲۸ء، انڈین پریس لمیٹڈ، الہ آباد۔

[2] نقوش، غزل نمبر، فروری ۱۹۵۶ء، طبع ثانی لاہور۔

[3] حسن کے ہم نام حسن بریلوی نے کہ داغ کے شاگرد تھے، ایک غزل قیامت کی کہی ہے جس میں یہ مضمون بھی بڑی خوبی سے بندھا ہے (مقطع میں):

حسن جب مقتل کی جانب تیغِ براں لے چلا — عشق اپنے قیدیوں کو پا بہ جولاں لے چلا
بے مروت ناوک افگن، آفریں صد آفریں — دل کا دل زخمی کیا، پیکاں کا پیکاں لے چلا
دل کو ہم سمجھا بجھا کے لائے جاناں سے حسن — دل ہمیں سمجھا بجھا کر سوئے جاناں لے چلا

کیا غالب کی اس غزل پر اس کی چھاپ نمایاں نہیں ہے ؟ :

غم کھانے میں بودا دلِ ناکام بہت ہے
یہ رنج کہ کم ہے مئے گلفام بہت ہے

کہتے ہوئے ساقی سے حیا آتی ہے ورنہ
ہے یوں کہ مجھے دردِ تہِ جام بہت ہے

نے تیر کماں میں ہے، نہ صیاد کمیں میں
گوشے میں قفس کے مجھے آرام بہت ہے

ہیں اہلِ خرد کس روشِ خاص پہ نازاں
پابستگیٔ رسم و رہِ عام بہت ہے

ہوگا کوئی ایسا بھی کہ غالب کو نہ جانے
شاعر تو وہ اچھا ہے پہ بدنام بہت ہے

اصغر گونڈوی، شاد عظیم آبادی، جگر مراد آبادی، فانی لکھنوی اور سید واجد حسین یاس یگانہ چنگیزی عظیم آبادی (لکھنوی) سب معاصر ہیں لیکن یاس کی غزل کا لہجہ اپنے معاصروں سے کس طرح مختلف ہے وہ ان اشعار میں دیکھیے :

پہاڑ کاٹنے والے زمیں سے ہار گئے
اسی زمین میں دریا سمائے ہیں کیا کیا

بلند ہو کے بھلے تجھ پہ رازِ ہستی کا
بڑے بڑوں کے قدم ڈگمگائے ہیں کیا کیا

کس کی آواز کان میں آئی
دور کی بات دھیان میں آئی

علم کیا، علم کی حقیقت کیا
جیسی جس کے گمان میں آئی

حُسن کیا خواب سے ہوا بیدار
جان تازہ جہان میں آئی

یہ کنارہ چلا کہ کشتی ہے
کہئے کیا بات دھیان میں آئی

ان کا ایک مثلث اردو میں ایک شاہکار ہے۔ دو بند سماعت فرمائیے :

ناخدائے کم ہمت ہاتھ پاؤں مار آیا
تہ کی کیا خبر لاتا حوصلہ بھی ہار آیا
پار اتار نا کیسا بار سر اتار آیا

کشتیٔ حیات اپنی بہہ رہی تھی دھارے پر
سنگ دل تماشائی ہنستے تھے کنارے پر
دل وہی شکستہ دل پھر بروئے کار[1] آیا

ابو الکلام آزاد کے اس نثری پارے پر کیا کوئی شبہ ہو سکتا ہے کہ یہ ان کا کرشمۂ قدرت نہیں ہے ؟

---

[1] نقوش، غزل نمبر (مذکور)

"سبحان اللہ چارہ فرمائے غیبی کی کارسازیاں اور راہ نمائیاں آوارگانِ غفلت کی دستگیریاں جذبۂ توفیق کب سے اپنی طرف کھینچ رہا تھا مگر غفلت کی درماندگی دامنگیر تھی۔ جمالِ حقیقت کب سے بے نقاب تھا مگر پردۂ کج نظری حایل تھا۔ کرشمۂ عنایت کب سے پکار رہا تھا۔ لیکن نفس کے ہنگاموں میں دل غافل تھا۔ ناکامیٔ عشق نے آخری ضرب لگائی تو یکایک آنکھیں کھل گئیں۔ دیکھا تو ایک دوسرے ہی عالم کی ہوش ربائیاں سامنے تھیں۔ نہ وہ آسمان تھا، نہ وہ زمین تھی، نہ وہ آفاق نہ وہ انفس۔ جس ہاتھ کی رہ نمائی نے یہاں تک پہنچایا تھا، خود اس کو بھی ڈھونڈا تو پتہ نہ تھا۔ گویا وہ ایک چراغ تھا کہ جب رات کی تاریکی میں چلتے رہے، دلیلِ راہ رہا، جب صبح ہوئی تو ضرورت نہ تھی، بجھا دیا گیا۔

نعرہ زعشق دینِ ما بگریخت　　کفر نیز از کمینِ ما بگریخت

آنکھوں کا تو یہ حال تھا۔ کان لگائے تو اندر اور باہر سے صرف یہی ایک صدا آرہی تھی:

ترا زکنگرۂ عرش مے زنند صفیر[1]　　ندانست کہ دریں دامگہ چہ افتاداست

وہی دنیا جس کے میکدۂ خود فراموشی نے غفلت کے جام لنڈھائے تھے، اپنے ہر جلوے سے آنکھوں کو، اپنے ہر نغمے سے کانوں کو سرمستی و سرشاری کی دعوتیں دے رہی تھی۔ اب اس کا کونہ کونہ، چپہ چپہ ہشیاری و بینش کا مرقع تھا، بصیرت و معرفت کا درس تھا، ذرے ذرے کو گرم گفتار پایا، پتے پتے کو مکتوب و مسطور دیکھا، پھولوں نے زبان کھولی، پتھروں نے اٹھ اٹھ کر اشارے کئے، خاکِ پامال نے اڑ اڑ کر گہر افشانیاں کیں، آسمانوں کو بار بار اترنا پڑتا کہ سوالوں کا جواب دیں۔ زمین کو کتنی ہی بار اچھلنا پڑا کہ فضائے آسمانی کے تارے توڑ لائے۔ فرشتوں نے بازو تھامے کہ کہیں لغزش نہ ہو جائے، سورج چراغ لے کر آیا کہ کہیں ٹھوکر نہ لگ جائے۔ سب نے نقاب اتار دیئے، سارے پردے چھلنی ہو گئے۔ سب کی ابروؤں میں اشارے تھے، سب کی آنکھوں میں حکایتیں بھری تھیں۔ سب کے ہاتھ بخشش و قبولیت کے لئے دراز تھے۔"[2]

اسی طرح غالب کے اس مکتوب کو حالی، شبلی، سرسید، مہدی افادی، عبدالستار، چودھری محمد علی ردولوی کے مکاتیب کے درمیان رکھ دیجئے، فوراً واضح ہو گا کہ یہ ٹکڑا غالب

---

[1] صفیر زدن: پرندوں کو دانہ ڈالنے کے لئے جو آوازِ خاص نکالی جاتی ہے، اس کو بھی صفیر کہتے ہیں۔ یوں الفاظ کے معانی کے سلسلے طویل اور دلچسپ ہیں لیکن ہمارے دائرۂ بحث سے خارج۔

[2] تذکرہ، مکتبۂ احباب انارکلی لاہور، مرتبہ فضل الدین احمد مرزا، طابع اشرف پریس لاہور۔

کا ہے ۔ غالب علی کل غالب :

"پانچ لشکر کا حملہ پے بہ پے اس شہر پر ہوا : پہلے باغیوں کا لشکر ؛ اس میں اہلِ شہر کا اعتبار لٹا ۔ دوسرا لشکر خاکیوں کا ؛ اس میں جان و مال و ناموس و مکان و مکین ، آسمان و زمین ، و آثار ہستی سراسر لٹ گئے ۔ تیسرا لشکر کال کا ؛ اس میں ہزار ہا آدمی بھوکے مرے ۔ چوتھا لشکر ہیضے کا ؛ اس میں بہت سے پیٹ بھرے مرے ۔ پانچواں لشکر تپ کا ؛ اس میں تاب و طاقت عموماً لٹ گئی ، مرے آدمی کم لیکن جس کو تپ آئی اس نے پھر اعضاء میں طاقت نہ پائی ... ہے ہے کیونکر لکھوں ، حکیم رضی الدین خاں کو قتل عام میں کسی خاکی نے گولی ماردی اور احمد حسن خاں ان کے چھوٹے بھائی اسی دن مارے گئے ۔ طالع یار خاں ٹونک میں زندہ ہیں پر یقین ہے کہ مردہ سے بدتر ہوں گے ۔ میر چھوتم نے کبھی پھانسی پائی ۔ حال صاحبزادہ میاں نظام الدین کا یہ ہے کہ جہاں سب اکابر شہر بھاگے تھے وہاں وہ بھی بھاگ گئے ۔"

انگریزی میں (پروفیسر مرے کہتے ہیں) شیکسپیر کے ہاں آہنگ اور ترنم کا ایک خاص اسلوب ہے ۔ استعارے کی مناسب فراوانی ہے کہ علامت کے بعد علامت چلی آتی ہے ۔ اور ان باتوں میں اس کے معاصروں میں کوئی بھی اس کا حریف نہیں ۔ جب انشاء پرداز واحد متکلم میں بات کرے تو یہ دیکھئے کہ اس نے اپنے سلسلۂ فکر کو کس طرح پیش کیا ، اپنے الفاظ اور تراکیب کی کیا صورت تراشی ۔ جب ناول یا افسانے کا ذکر ہو تو آپ پہلے اس کے اظہار کے خصائص اور ابلاغ کی صفات پر غور کرتے ہیں ، پھر اس کی بصیرت ، اس کے القا کا سراغ لگاتے ہیں ۔

واضح رہے کہ یہ کہنا کہ کسی شخص میں حیرت انگیز اور عجیب و غریب انفرادیت ہے ، کچھ معنی نہیں رکھتا ، نہ اس سے اس کی تعریف و مدح مقصد ہوتی ہے ۔ انگریزی میں جانسن کی تحریر جانسنی (Johnsonse) کہلاتی ہے کہ اس کی انفرادیت دل پذیر نہیں ۔ ہنری جیمز (امریکہ کا مشہور ناول نگار) کے متعلق ایچ ۔ جی ۔ ویلز نے کہا ہے کہ انداز نرالا ہے ، معلوم ہوتا ہے کہ گویا کوئی پانی کا بھینسا ، مٹر کا دانہ اٹھانے کی کوشش کر رہا ہے ۔ مراد یہ ہے کہ انفرادیت عجائب و غرائبِ ادبیات میں شامل نہیں ہونی چاہئے ورنہ انفرادیت کا انداز تو مسلّم ہو جائے گا لیکن ذوقِ سلیم ایسے انداز یا اسلوب کو اچھا نہ کہے گا ۔

لہ غالب کے الفاظ بعینہٖ نقل کئے جا رہے ہیں ۔

مثال کے طور پر مولانا ابو الکلام آزاد کے پہلے انداز تحریر کے بعد یہ نمونہ دیکھئے۔ (یا فسانۂ عجائب کی عبارت پر نظر ڈال لیجئے۔)

"ان اقوال سے معلوم ہوا کہ اس زمانے میں حیلہ تراشیوں کی بنیاد پڑ چکی تھی۔ یہ کتاب و سنت سے بعد و ہجر اور ترک براہین یقینیات شرعیہ و تشبث بہ ظن و تخمین، بحث و تحرص و تلعب بہ طلسمات اوہام و اہوا و قیاس غیر صالح و غیر موید بالوحی کے شجرۃ الزقوم کے ابتدائی برگ و بار تھے جو آگے چل کر اس قدر پھلے پھولے کہ علم و عمل کا کوئی گوشہ ان کے ثمرات روئیہ و خبیثہ سے خالی نہ رہا۔ اور ... شریعت الٰہیہ طرح طرح کے ظنون فاسدہ و آرا مشتتہ و قیاسات متخالفہ و سبل متفرقہ و طرایق قدوا و قواعد متناقضہ و تاویل الجاہلین، و انتحال المبطلین، و حبل المتین ... کا مجموعہ بنا دی گئی۔"

یہ اقتباس بھی "تذکرہ" سے لیا گیا ہے جو مولانا کے علم و فضل اور ان کے انفرادی طرز تحریر اور اسلوب نگارش کا آئینہ دار ہے لیکن نقاد مشکل سے راضی ہوں گے کہ اس ٹکڑے کو آزاد کی نمائندہ نثر کا درجہ دیں اور اسلوب بیان کی انفرادیت کے نمونے کے طور پر پیش کریں۔ تو مقصود یہ ہے کہ انفرادیت اچھی بھی ہو سکتی ہے اور بری بھی اور صرف اچھی انفرادیت سے اچھا اسلوب پیدا ہوتا ہے۔ محض کچھ الفاظ کا استعمال اور مغلق تراکیب وضع کرنے کی قوت سے اسلوب کی خوبی پیدا نہیں ہوتی۔ اس اجمال کی تفصیل آگے آئے گی۔

مولانا ابو الکلام آزاد ہی کا اسلوب ذرا ملحوظ خاطر رکھئے۔ 'تذکرہ' میں ان کی انفرادیت محض انفرادیت ہے، خوبیٔ نگارش یا حُسنِ اسلوب نہیں۔ "غبار خاطر" میں البتہ ان کی تحریر اس اسلوب کی کسوٹی پر پوری اترتی ہے جو مطلوب و مقصود ادب ہے۔ اس طرح جب یہ انفرادیت جس کا ذکر پہلے فقرے میں کیا گیا ہے، تکمیلِ فن کے مراحل طے کرتی ہے تو خوبی کہلاتی ہے۔

دوسرے فقرے میں جو اسلوب کا لفظ استعمال کیا گیا ہے تو اس سے مراد صرف اظہارِ فن کی تکمیل ہے۔ جب یہ کہا گیا تھا کہ "امیر الدین صاحب کی تحریر دلچسپ تو ضرور ہے لیکن اسے لکھنے کا سلیقہ حاصل کرنا چاہئے۔ سر دست تو ان کا کوئی اسلوب نہیں" تو مراد یہ تھی کہ فن کار اظہار کے مختلف پیرایوں پر قدرت نہیں رکھتا اور طریقِ اظہار دریافت نہیں کر سکا جو اس کے مفہوم کا ابلاغ کامل بھی کر دے اور اس کی انفرادیت بھی مسلم کر دے۔ پروفیسر

مرے کے خیال میں اس معنی میں یعنی تحریر کے سلیقے میں فرانسیسی صحافی بہت مشاق ہوتے ہیں۔ اس کے برخلاف انگریزی صحافی بالعموم روانیٔ بیان اور ترتیبِ افکار کی صلاحیت نہیں رکھتے۔ دراصل پروفیسر مرے یہ کہنا چاہتے ہیں کہ دوسرے معنی میں جو اسلوب کا لفظ برتا گیا ہے تو اس کا اطلاق ایک فلسفی پر تو ہوسکتا ہے لیکن کسی انشاء پرداز پر، ناول نگار یا شاعر پر اسلوب کے اس معنی کا اطلاق نہیں ہوسکتا۔ مراد یہ ہوئی کہ دوسرے فقرے میں اسلوب کا کلمہ محض افکار کے اظہار و ابلاغ کے لئے استعمال کیا گیا ہے۔ جذبات اور واردات کے ابلاغ سے یا ایک دنیائے خیالی کی تصویر کھینچنے سے اس کا کوئی تعلق نہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ فلسفی صرف ایک نظامِ فکر پیش کرتے ہیں اور ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ جس اسلوب میں یہ نظام پیش کیا گیا ہے، وہ تخلیقی ہے یا نہیں۔ اس کے برخلاف شاعر یا ناول نگار افکار نہیں پیش کرتے۔ ان کے ہاں ادراکات، وجدانات اور جذباتی معتقدات ہوتے ہیں جنھیں وہ تخیل کے سانچے میں ڈھال کر پیش کرتے ہیں۔ اگر انھوں نے ایسا کر دیا ہے اور ظاہر ہے کہ ناول نگار اور شاعر ایسا ہی کرتے ہیں تو ان کے متعلق یہ نہیں کہا جاسکتا کہ ان کو لکھنے کے فن کی مہارت حاصل کرنی چاہئے۔ پروفیسر رچرڈز نے بھی یہ بات کہی ہے کہ شعر برا ہو ہی نہیں سکتا، ناقص ضرور ہوسکتا ہے۔ مراد یہ ہوئی کہ شعرا لکھنے کے فن پر مہارت تام رکھتے ہیں، تبھی وہ اپنی ذات کا اظہار کر سکتے ہیں۔ ناول بھی اگر تخیل کے سانچے میں یوں سمو دیا گیا ہے کہ کڑی سے کڑی مل جائے، ہر جزو اپنے کل سے ایک نسبتِ خاص رکھتا ہو اور تمام اجزا مل کر ایک ایسے کل کی تخلیق کریں جو زندگی کا ترجمان بھی ہو اور زندگی پر ایک نقطۂ نظر کا شارح بھی، تو یہ کیسے کہا جاسکتا ہے کہ اس معنی میں اسلوب کا اطلاق ناول نگار پر ہی ہوگا۔ بات یہ ہے کہ جیسا کہ اقبال نے تصریح کر دی ہے، وہ دنیائے نو جو ناول نگار پیش کرنا چاہتا ہے یا جس دنیا کی تصویریں کھینچنا چاہتا ہے، وہ پہلے سے اس کے ذہن میں پرافشاں ہے، پھر تخیل کے سانچے میں ڈھل کر خارج میں متشکل ہوتی ہے۔ یہ بات البتہ ملحوظ رہے کہ اقبال فطرت کی وہ تصویر نہیں کھینچنا چاہتا جو موجود ہے بلکہ اس کی معیاری تصویر پیش کرنا چاہتا ہے۔ اسی طرح منطقی جدل و جدال اور مناظروں کا عالم ہے؛ یہاں بھی یہ ملحوظ ہوتا ہے کہ افکار مرتب و مدون ہو کر یکے بعد دیگرے یوں پیش کئے جائیں کہ دلیل اپنے پورے رنگ میں ظاہر ہو۔

یہ درست ہے کہ معانی اور بیان کی کچھ خصوصیتیں ہیں جن کا لکھنے میں دھیان رکھنا پڑتا

ہے۔ صرف ونحو کی کچھ پابندیاں ہیں، لیکن یہ بات ظاہر ہے کہ محض ان باتوں کا لحاظ رکھنے سے اسلوب پیدا نہیں ہو سکتا، یعنی اس معنی میں بھی جہاں وہ مہارتِ تحریر سے عبارت ہوتا ہے۔ میرے خیال میں تو اعلیٰ درجے کے فن کار صرف ونحو اور معانی و بیان کی پابندیوں اور حدود کو توڑ بھی سکتے ہیں اور اس کے باوصف وہ اسلوب بھی اپنی تحریر میں پیدا کر سکتے ہیں جو مقصود فن ہے۔ انگریزی میں شیکسپیر اور کانراڈ اس بات کی مثالیں مہیا کرتے ہیں۔ کانراڈ کے متعلق تو ایک نقاد نے یہاں تک لکھا ہے کہ "وہ غلط انگریزی لکھتا ہے لیکن کیسی اچھی انگریزی لکھتا ہے۔

اب تیسرے فقرے میں اسلوب کا کلمہ جس معنی میں استعمال کیا گیا ہے، اس پر غور کیجیے مارلو میں تصنع اور الفاظ کا طمطراق کیسا ہی کیوں نہ ہو، بہرحال اس کا ایک اسلوب خاص ہے، یہی اسلوب مطلوب و مقصود فن ہے۔ ہم اس اسلوب کا شاید مکمل تجزیہ نہ کر سکیں، نہ اس کی جامع و مانع تعریف کر سکیں لیکن ہم سب جانتے ہیں کہ اس کا مطلب کیا ہے۔ ہم جانتے ہیں کہ مارلو نے جس خوبصورتی سے اور جس اسلوب خاص سے اپنی چیزیں لکھی ہیں شیکسپیر بھی وہاں پر نہیں مار سکتا۔ اس کا جلال شاہانہ کسی کو نزدیک نہیں پھٹکنے دیتا۔ یہ بات البتہ بڑی وضاحت سے کہنی چاہیے کہ ہر چند یہ اسلوب جو مطلوب فن ہے، اور مقصود ادب ہے، انفرادیت سے ماورا ہوتا ہے۔ لیکن مشکل یہ ہے کہ اس کا ظہور ہمیشہ منفرد طریقے پر ہوتا ہے۔ یہاں اسلوب اپنے معانی مطلق میں استعمال کیا گیا ہے۔ یہاں فن کار کی ذات اور آفاقی اقدار گویا مل جل کر شیر و شکر ہو گئی ہیں۔ اسی اسلوب میں فن کار اپنی ذاتی واردات اور تجربات کو آفاقی تجربات کے سانچے میں ڈھال دیتا ہے، غمِ ذات کو غمِ جہاں بنا دیتا ہے، غمِ یار غمِ روزگار میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ یہ اسلوب ادبی تخلیق کا نقطۂ عروج ہے اور اس کے بغیر کلاسیکی عظمت کبھی حاصل نہیں ہو سکتی۔

نظیر اکبر آبادی

اردو میں پہلے تو نظیر اکبر آبادی کا کلام دیکھیے! وہ صرف ونحو کی پروا کرتا ہے، نہ تلفظ کی، نہ املا کی اور نہ معانی و بیان کے پھیر میں پڑتا ہے۔ لیکن جب شعر کہتا ہے تو وہ انفرادیت جو مقصودِ فن ہے، صاف ظاہر ہوتی ہے، اور ہم نہ صرف بلا خوفِ تردید کہہ سکتے ہیں کہ یہ نظیر

اکبر آبادی کا کلام ہے بلکہ یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ یہ اسلوب اسی سے مخصوص ہے اور کوئی دوسرا شاعر اس طریقِ اظہار پر قادر نہیں۔ اس کا "آدمی نامہ" جس میں انسان کی فطرت کے متضاد پہلو نمایاں کیے گئے ہیں، ایک غیر فانی شاہکار ہے اور اتنا مشہور ہے کہ اس کا اقتباس دینا بھی ضروری نہیں۔ اس شاعر کا دائرۂ تخیل اتنا وسیع ہے کہ حمد و نعت و منقبت سے لے کر سراپا اور غزل تک اور مختلف تقریبات کے بیان سے لے کر تصوف کے حال و قال تک سبھی کچھ اس کے ہاں موجود ہے اور اس کے اسلوب خاص سے متصف ہے۔ عوام الناس بلکہ بعض اوقات خواص بھی اس غلطی میں مبتلا ہو جاتے ہیں کہ اندازِ نگارش یا اسلوب واضح اور تصویریت سے مختص ہو تو عامیانہ ہو جاتا ہے۔ جہلا تو یہ خیال کرتے ہیں کہ اسلوب پامال، فرسودہ اور پیش پا افتادہ استعارے اور تشبیہات استعمال کرنے سے عبارت ہے۔ اس کے ساتھ شوکت الفاظ اور طمطراق بھی ہو تو پڑھنے والوں پر زیادہ رعب پڑتا ہے۔ نظیر اکبر آبادی کا کلام پڑھ کر معلوم ہوتا ہے کہ ایسے لوگ کتنی سخت غلط فہمی میں مبتلا ہیں۔ وہ مناظر فطرت سے لے کر اپنی مخصوص ذاتی واردات تک ایک اسلوبِ خاص میں یوں بیان کرتا ہے کہ اظہار و ابلاغ کا فریضہ کاملاً ادا ہو جاتا ہے۔ اس کے کچھ اشعار سنیے۔ تصوف کی واردات سے جو لوگ گذرتے ہیں، ان کا بیان کرتے ہوئے لکھتا ہے:

کیا علم انھوں نے سیکھ لئے جو بن لکھے کو بانچے ہیں
اور بات نہیں منھ سے نکلے بن ہونٹ ہلائے جانچے ہیں
دل ان کے تار ستاروں کے، تن ان کے طبل طمانچے ہیں
منھ چنگ زباں دل سارنگی پا گھنگھرو ہاتھ کھمانچے ہیں
ہیں راگ انھی کے رنگ بھرے اور بھاؤ انھی کے سانچے ہیں
جو بے گت بے سر تال ہوئے بن تال پکھاوج ناچے ہیں

انسان بتدریج مرتا چلا جاتا ہے اور علامات و آثار برابر اسے متنبہ کرتے ہیں لیکن وہ موت کو اپنے آپ سے دور سمجھتا ہے، یہاں تک کہ مرنے کے بعد بھی اسے یہی گمان گذرتا ہے کہ کوئی اور مر گیا۔ یہ نہایت نازک اور دقیق نفسیاتی مقام اور کیفیت ہے لیکن نظیر اکبر آبادی (صرف و نحو سے بے پروا ہو کر) بہ کمال مہارت اپنی بات کا اظہار و ابلاغ کرتا ہے۔

جب یار نے اٹھائی چھڑی تب خبر پڑی
اور ووں[1] ہی آگ بدن پہ جڑی تب خبر پڑی
الفت کی آگ دل میں پڑی تب خبر پڑی
جب آنکھ اس صنم سے لڑی تب خبر پڑی
غفلت کی گرد دل سے جھڑی تب خبر پڑی

ڈاڑھی کی جب کہ رات گئی اور صبح ہوئی[2]
تو بھی یہ دل میں خوش تھے کہ مرنا نہیں ابھی
دلبر کھڑا بجاوے تھا گھڑیال عمر کی
سن سن کے سن تو ہوتے تھے پر کچھ خبر نہ تھی
باجی جب آ گجر کی گھڑی تب خبر پڑی

چھاتی پہ چڑھ قضا نے لیا جب گلے[3] کو گھونٹ
پانی کا پھر تو آہ نہ اترا گلے سے گھونٹ
اکڑی بدن سے جان بھی رگ رگ سے چھوٹ چھوٹ
پنجہ دکھایا شیر نے تب بھی یہ سمجھے جھوٹ
جب چاپ لی گلے کی نرٹی تب خبر پڑی

جب پالکی میں چڑھ کے چلا آپ کا بدن
کلمہ نقیب پڑھتے چلے ساتھ کر بھجن
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

حسنِ گریزپا کے نقشے کھینچنے میں نظیر کو کمال حاصل ہے۔ وہ چیز جسے آن اور چھب کہتے ہیں اور جس کی طرف سودا نے یوں اشارہ کیا ہے:

سودا جو ترا حال ہے ایسا تو نہیں وہ
کیا جانیے تو نے اسے کس آن میں دیکھا

اس کی تمثالِ خیال یا اس کا پیکرِ دلفریب تو شعر میں نہیں آسکتا صرف اس کی طرف اشارہ کیا جاسکتا ہے، لیکن نظیر سراپا میں یہ کوشش ضرور کرتا ہے کہ اس آن یا چھب کی کیفیتِ خاص قاری تک منتقل کر دے جس نے اسے آتش بہ جان بنا رکھا ہے۔ میرے خیال میں وارث شاہ نے ہیر کے حسن کی تصویر کشی کرتے ہوئے شاید اسی چھب کے نمایاں ترین اور سب سے معنی خیز پہلو کی طرف اشارہ کیا تھا:

---

[1] وہیں۔

[2] یعنی بال سپید ہوئے۔

[3] قافیے میں تصرف دیکھ لیجئے (کلیات نظیر مرتبہ عبدالباری آسی۔ حیات بے نظیر مولفہ پروفیسر شہباز، نسخۂ کم یاب، مملوکہ مجلس ترقی ادب لاہور کا مطالعہ سود مند ہو گا۔

سرخی ہونٹاں دی لہوڑ دنداسڑے دا کھوجے کھتری قتل ہزار وچوں
شاہ پری دی بھین پنج پھول رانی گبھی رہوے نہ ہیر ہزار وچوں

دوسرے مصرعے میں جو بات کہی گئی ہے کہ ہیر کہیں ہو نظر اس ہی پر جاکر جمے گی کہ یہ رہا حسنِ دل آرا کا دل پذیر ترین روپ، شاید چھپ کی صفتِ خاص ہے۔

بہر حال نظیر کے دو بند بھی سن لیجئے :

کبھی وہ ناز میں ہنس کر جو وہ باتیں بناتی ہے — تو اک اک بات میں موتی کو پانی کر بہاتی ہے
ادا و ناز میں جنجپل عجب عالم دکھاتی ہے — وہ سمرن موتیوں کی، نگلیوں میں جب پھراتی ہے
تو صدقے اس کے ہوتے ہیں پڑے ہر موڑ پر موتی

غلط ہے اس بتِ رنگیں کو برگِ گل سے کیا نسبت — کہ جن کی ہے عقیقی اور پنے اور یاقوت کو حسرت
ادا ہٹ کچھ مسی کی اور اس پر پان کی رنگت — وہ ہنستی ہے تو کھلتا ہے جواہر خانۂ قدرت
ادھر لعل اور ادھر نیلم، ادھر مرجاں ادھر موتی

اس دوسرے بند کے چوتھے شعر میں ایسی کیفیت انبساط و نشاط کی سمو دی گئی ہے اور اسلوب ایسا مطابقِ معانی اور دل پذیر پیدا ہوا ہے کہ مصرع پڑھتے ہی ہنسی کی آواز سنائی دیتی ہے اور محبوبہ کے چمکتے ہوئے دانت دکھائی دیتے ہیں۔ مصرع حروف علت کے تال میل سے نغمے کی بہترین مثالوں میں سے ہے۔ پہلے ٹکڑے میں ہنستی کی 'ی'، دوسرے میں کھلتا کا 'الف'، اور آخری 'ہ' میں الف کے ساتھ 'ہمزہ'، کمال فن ہے۔ "ہنستی ہے" کے بعد فوراً کھلتا ہے، کا ٹکڑا حرف علت کی نیچی صدا کو فوراً الف کے ذریعے بلندی اور گمبھیرتا عطا کرتا ہے۔ یوں معلوم ہوتا ہے جیسے نکھاد اور کھرج کی سُریں مہارت سے استعمال کی جارہی ہیں۔ (شعر اور موسیقی کے ربط باہمی کے متعلق میں علیحدہ باب میں گفتگو کروں گا۔)

اسی شاعر کی ایک غزل بھی دیکھئے :

ایسا ہی[1] جو وہ خفا رہے گا — تو چاہ میں کیا مزا رہے گا
مت ربط کر اس سے ورنہ اے دل — اپنے تو کئے کو پا رہے گا
دیکھیں گے ہم اک نگاہ اس کو — کچھ ہوش اگر بجا رہے گا

[1] مجھے ہمیشہ مصحفی کی وہ غزل یاد آئی جس کا مطلع ہے : (بقیہ حاشیہ صـ۵۵ پر)

خوباں پہ میاں نظیر اپنا ایسا ہی جو دل فدا رہے گا
پہلو سے نکل کے آخر اک دن کوچے میں بتوں کے جا رہے گا

اس کلیات میں غزلیات، مناظرِ قدرت کی تصویر کشی، تقریبات کا بیان، آگرے کے سیر تماشے، مذہبی روایات، 'واہ کیا بات کورے برتن کی' — جیسی نظمیں، ایک دنیا آباد ہے، جو دراصل آگرہ نہیں بلکہ ساری دنیا کے کوائف کو (مقامی خصوصیات سے قطع نظر) محیط ہے۔ نظیر تماشائی بھی ہے، تماشا بھی، خود میلہ بھی ہے اور میلے میں شامل بھی۔ حال وقال کی محفلوں کا رسیا بھی ہے اور محبوبانِ نازک بدن کا شیدا بھی۔ اس کا کلیات اپنے زمانے کا (بلکہ ہمیشہ کا) طلسم ہوش ربا ہے۔

غالبؔ نے ایک غزل میں زوال پذیر دولت مغلیہ کا نوحہ (انوکھے استعاروں اور ترکیبوں سے کام لے کر، لیکن وضاحت اور روانی کو مدنظر رکھ کر) کیسے دل نشین انداز میں لکھا ہے کہ آج تک ظفر کے ان اشعار پر بھی بھاری نظر آتا ہے، جس میں ظفر نے شکایت کی تھی کہ حکومت انگریزی نے اس کی اہانت پہ دانستہ کمر باندھ لی ہے۔ پہلے ظفر کی زبانی اپنی حالت کی تصویر دیکھئے کہ یہ بھی اپنی جگہ اعلیٰ اور عمدہ اسلوب کا نہایت اچھا نمونہ ہے:

بات کرنی مجھے مشکل کبھی ایسی تو نہ تھی جیسی اب ہے تری محفل، کبھی ایسی تو نہ تھی
چشمِ قاتل مری دشمن تھی ہمیشہ، لیکن جیسی اب ہو گئی قاتل، کبھی ایسی تو نہ تھی
پائے کوباں کوئی زنداں میں بنا ہے مجنوں آتی آوازِ سلاسل کبھی ایسی تو نہ تھی
کیا سبب تو جو بگڑتا ہے ظفر سے ہر بار تری خو حورِ شمایل کبھی ایسی تو نہ تھی

یہ بھی استعارے کی تمثال آفرینیاں ہیں۔ اب غالبؔ کی پیکر تراشیاں اور استعارے کی بہار دیکھئے:

ظلمت کدے میں میرے شبِ غم کا جوش ہے اک شمع ہے دلیلِ سحر سو خموش ہے
یا شب کو دیکھتے تھے کہ ہر گوشۂ بساط دامانِ باغبان وکفِ دل فروش ہے

(بقیہ حاشیہ ص ۵۴)

اس رخ پہ نگاہ ہم نے کر لی حسرت سے اک آہ ہم نے کر لی
اور حسنِ مطلع ہے: نخوت سے جو کوئی پیش آیا کج اپنی کلاہ ہم نے کر لی

لطفِ خرامِ ساقی و ذوقِ صدائے چنگ
یہ جنتِ نگاہ وہ فردوسِ گوش ہے

یا صبح دم جو دیکھیے آ کر تو بزم میں
نے وہ سرور و سوز، نہ جوش و خروش ہے

داغِ فراقِ صحبتِ شب کی جلی ہوئی
اک شمع رہ گئی ہے، سو وہ بھی خموش ہے

آتے ہیں[1] غیب سے یہ مضامیں خیال میں
غالبؔ صریرِ خامہ نوائے سروش ہے

---

[1] جب یہ غزل لکھی گئی، بہ ظاہر اس ہنگامے کے کوئی آثار نظر نہ آتے تھے جو ۱۸۵۷ء میں برپا ہوا لیکن خود غالبؔ نے صراحت سے کہا ہے کہ یہ تصویر خود مجھے مستقبل کی دکھائی گئی ہے، وہ دراصل نوائے سروش ہے۔ سروش کے متعلق پروفیسر محمد معین مرتب برہان قاطع نے بہت اچھی دادِ تحقیق دی ہے اور اصل متن کے اغلاط دور کئے ہیں۔ مختصراً یہ کہا جا سکتا ہے کہ پہلے 'اوستا' میں سروشہ بہ معنی اطاعت و فرمانبرداری استعمال ہوتا تھا۔ پھر ایک ایسے فرشتے کا نام ہو گیا کہ صاحبِ علم و عرفان تھا اور بزرگ و مہین (مہ = بڑا + مہین اسی سے ہے) اس کی صفات تھیں۔ رفتہ رفتہ زرتشت کے مسلک کے متعلق آخری عہد میں جو کتابیں شایع ہوئیں اور فرہنگ ہائے فارسی میں یہ جبریل کا ہم معنی ہو گیا (زیادہ تفصیل کے لئے دیکھئے: مزدیسنا از محمد معین اور آثار الباقیہ از البیرونی۔)

باب پنجم

اسلوب اور شخصیت

ایک دانشور[1] کا قول ہے کہ اسلوب کے متعلق جتنے مباحث ہیں، وہ مجھے الٹے پلٹے دکھائی دیتے ہیں۔ یوں معلوم ہوتا ہے جیسے معمار بجائے بنیادوں کو استوار کرنے کے پچی کاری اور دوسرے اسباب زینت کی طرف متوجہ ہو جائے۔ عموماً نقاد رمز تحریر کی نقاب کشائی کرنے بیٹھ جاتے ہیں؛ مثلاً یہ کہ الفاظ کا انتخاب اس طرح کیا جائے، تراکیب و تشبیہات یوں استعمال کی جائیں، پارہ بندی[2] کا یوں لحاظ رکھا جائے اور توقیف کے استعمال سے یوں فائدہ اٹھایا جائے۔

مسٹر سیموئل بٹلر لکھتے ہیں :

"فن کار کو چاہیے کہ وہ اپنی تحریر میں زور، اختصار اور حسن تعبیر کی صفات پیدا کرے (کہ بری چیز بھی اچھی معلوم ہو[3]) وہ ایک فقرے کو تین چار بار لکھ کر دیکھے گا کیوں کہ اس سے کم مشق میں بات نہیں بنے گی۔ وہ اس بات کو ملحوظ خاطر رکھے گا کہ اپنی بات کی تکرار نہ کرے۔ وہ اپنے مواد کو اس طرح مرتب و منظم کر کے پیش کرے گا کہ قاری تک اس کا منتقل ہونا آسان

---

[1] ایف۔ ایل۔ لوکس : 'سٹائل'، لندن، ۱۹۵۵ء

[2] پیراگراف (Paragraph)

[3] اصل متن میں Euphemistically استعمال کیا گیا ہے۔ لیکن لوکس لکھتے ہیں کہ بٹلر نے یقیناً Euponiously لکھا ہوگا کیوں کہ بٹلر کبھی یہ گوارا نہ کرتا کہ بری چیزوں کو اچھا کہے۔

ہو جائے گا۔ وہ بے کار الفاظ چھانٹ دے گا بلکہ بے کار مواد سے بھی پرہیز کرے گا۔ یوں کہہ لیجئے کہ اس سلسلے میں اسے اپنے سٹائل یا اسلوب کی اتنی فکر نہیں ہو گی جتنی پڑھنے والوں کی سہولت کی۔ نیومین اور آر۔ ایل۔ اسٹیونسن جیسے مصنف سمجھتے ہیں کہ پہلے اپنا ایک اسلوب معین کرنا چاہئے اور پھر اپنی تحریر کو اس سے مزین کرنا چاہئے۔ میں اس بات کو وضاحت سے کہہ دینا چاہتا ہوں کہ میں نے اپنے اسلوب کے متعلق ذرا بھی تردد نہیں کیا۔ یہ بھی نہیں سوچا کہ میرا کوئی اسلوب ہے یا نہیں۔ مجھے تو اس بات سے غرض رہی ہے کہ رواں، سلیس عبارت میں صاف اور کھری بات کہہ دوں۔ میں یہ سمجھنے سے قاصر ہوں کہ جب مصنف شعوری طور پر اسلوب کے کوائف مدنظر رکھتا ہے تو کیا اس کی سمجھ میں یہ بات نہیں آتی کہ خود اسے بھی نقصان ہو گا اور پڑھنے والوں کو بھی۔"

فسانۂ عجائب اور اسی قسم کی تحریروں میں اسلوب ایک علیحدہ چیز کے طور پر نظر آتا ہے اور فن کار اسی ابتدائی غلط فہمی میں مبتلا ہو جاتا ہے کہ انفرادیت اچھے اسلوب کی پہچان ہے۔ اس کے برخلاف میر امن کی باغ و بہار میں کہانی اس روانی اور خوبصورتی سے چلتی ہے کہ یہ گمان بھی نہیں ہوتا کہ مصنف کو اپنے اسلوب کے متعلق کوئی تردد کرنا پڑا۔

لوکس نے ٹھیک کہا ہے کہ بٹلر نہایت اعلیٰ اسلوب رکھتا تھا اور وہ زبردستی سے کام لے کر نفیس و لطیف انفرادیت کو اسلوب کا نام دے رہا ہے۔ یہ انفرادیت دراصل Mannarism ہے، یعنی شعوری طور پر بات کرنے کے ایک شیوے کی تخلیق اور ہم نے جو اس کا ترجمہ فارسی میں دیا ہے، اس سے میرے خیال کو تقویت پہنچتی ہے۔ وہ لکھتا ہے Mannerism "خود گرفتگی بہ یک شیوہ ویژہ در ہنر یا ادبیات"۔ بہر حال لوکس اس بات کی صراحت کرتا ہے کہ ادبی اسلوب وطریقِ کار ہے جس سے فن کار دوسروں کو متاثر کرتا ہے۔ اسلوب کا مسئلہ درحقیقت شخصیت کا مسئلہ اور عملی نفسیات کا مسئلہ ہے۔ یہی وجہ ہے کہ منطقی بنیادیں پہلے رکھی جانی چاہئیں کہ خطابت و بلاغت کے اصول انھی پر مبنی ہوتے ہیں۔ یہ اصول منطقی پیرایوں کے پابند ہوتے ہیں، عقلی پیمانوں کے پابند ہوتے ہیں اور پڑھنے والے کو نہ اکتاتے

ہیں اور نہ اسے جھنجھلاہٹ میں مبتلا کرتے ہیں۔

"چہار مقالہ" میں بھی فن کار کا منصب اسی اعتبار سے بلند بتایا گیا ہے جس اعتبار سے وہ دوسروں کو متاثر کرتا ہے۔ اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ فن کار اپنے اسلوب سے پڑھنے والوں کو کس طرح متاثر کرے؟ خاص طور پر ان کے جذبات کو کس طرح کسی خاص سانچے میں ڈھالے؟ بالکل واقعاتی نثر میں بھی جذبے یا احساس کا سراغ ملتا ہے۔ زمین کے کیڑوں پر اگر کوئی علم الحیات کا ماہر ٹھنڈے دل سے ایک مقالہ یا کتابچہ لکھے یا کوئی شخص اس بات پر تحقیق کرے کہ علاءالدین خلجی کے زمانے میں انڈوں کی کیا قیمت تھی تو دونوں انشار پردازوں کی تحریریں ایسی واضح ہو سکتی ہیں منطقی طور پر ایسی درست ہو سکتی ہیں اور اختصار کا ایسا اچھا نمونہ پیش کر سکتی ہیں کہ عین ممکن ہے پڑھنے والے ان خشک مقالات سے مسرت حاصل کریں اور مقالہ نگاروں کو داد دیں۔ لوکس کا ایک فقرہ بہت بلیغ ہے۔ وہ کہتا ہے:

"ریاضیاتی حل بھی جمالیاتی حسن کے حامل ہو سکتے ہیں (اگرچہ یہ بات کہتے ہوئے میں خوف سے کانپ رہا ہوں)"۔

یہ درست ہے کہ اقلیدس کی بعض شکلیں اپنے منطقی انداز بیان اور اختصار کے باعث پڑھنے والے کے ذہن میں ایک خاص جمالیاتی حس پیدا کرتی ہیں۔

فن کار

لوکس کی نظر میں فن کار کی شخصیت اتنی اہم ہے کہ جہاں فن کار جذبے سے بالکل کٹ کر کچھ قانونی قسم کے فیصلے دیتا ہے، وہاں بھی وہ اپنے قاری کو جمالیاتی طور پر متاثر کر سکتا ہے۔ شرط یہی ہے کہ فن کار کو یہ بات معلوم ہو کہ اسے جو کچھ کہنا ہے وہ اس طرح ترغیب اور تشویق کے انداز میں کہنا ہے کہ بات قاری کے درِ گوش پر دستک دے اور فوراً دل میں اتر جائے۔ شخصیت کی یہی صفت کہ وہ اپنے بیانات تسلیم کرنے کے متعلق رغبت کی حس پیدا کرتی ہے، سب سے اہم ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ نگارش کا اختصار، منطقی پیرایۂ بیان، ترغیب دینے کا فن، یہ سبھی باتیں اپنی جگہ پر اہم ہیں، لیکن اہم ترین عنصر یہ ہے کہ فن کار کی اپنی شخصیت کے متعلق قاری کا کیا خیال ہے۔ دیکھ لیجیے جب ہم کسی سے مشورہ لیتے ہیں تو مشورے کی خوبی اور صحت

سے قطع نظر مشیر کی شخصیت، ہمیں کتنی متاثر کرتی ہے۔

کہا جا چکا ہے کہ اسلوب ایک طریقہ ہے لوکس کے قول کے مطابق جس کے وسیلے سے انسان ایک دوسرے کے افکار اور جذبات میں شریک ہوتے ہیں۔ بنیادی بات یہ نہیں کہ فن کار کو لکھنے کا سلیقہ ہے یا نہیں، بنیادی بات یہ ہے کہ لکھنے والے کی شخصیت قاری کے لئے نفرت انگیز یا کراہت آمیز تو نہیں؟ صرف و نحو، بیان و معانی اور علوم شعریہ پر عبور حاصل کر لینے سے کچھ نہ ہوگا۔ اگر آپ کے قاری آپ کو ناپسند کرتے ہیں تو وہ آپ کی تحریروں کو بھی ناپسند کریں گے۔ فطرت انسانی کا خاصہ ہے کہ اگر قاری مصنف کو ناپسند کرے تو داد تو اسے کیا دے گا، اسے انصاف سے بھی محروم کر دے گا۔ یہی وجہ ہے کہ بعض شعراء اور فن کاروں کا کلام ان کے مرنے کے بعد اپنی اصلی صورت میں جلوہ گر ہوتا ہے جب ان کی شخصیت کے عیوب اور ان کی ذاتی برائیاں بھلا دی جاتی ہیں اور صرف ان کی تخلیقات تنقید کے ترازو میں تولی جاتی ہیں۔ ایک اور پارہ بھی پروفیسر لوکس نے بہت خوبصورت لکھا ہے؛ وہ کہتے ہیں:

"اگر آپ چاہتے ہیں کہ آپ کی تحریر قبولیت عامہ کا رتبہ حاصل کرے تو آپ کی شخصیت کی خوبی اور آپ کی راست کرداری علی الترتیب اچھی اور مسلم ہونی چاہیئے، جزواً ہی سہی۔ جو لوگ اپنی کتابوں کی اشاعت کرتے ہیں، وہ لوگوں کی نظروں میں چڑھ جاتے ہیں۔ مصنف اپنی کتابیں تو بیچتے ہیں لیکن اپنی شخصیت کے اسرار بغیر کسی قیمت کے بے نقاب کر دیتے ہیں۔"

فن کار اور خلوص

ظاہر ہے کہ اگر کوئی شخص معاشرت کے بعض کوائف کے خلاف لکھے گا لیکن خود اس کی زندگی انھی عیوب سے ملوث ہوگی جنھیں وہ بظاہر رفع کرنا چاہتا ہے تو ریاکاری کی بنا پر اس کی شخصیت کا خلوص نکھرے گا تو کیا ریزہ ریزہ ہو کر رہ جائے گا۔ ادب کو تبلیغ اخلاق کا ذریعہ بنانا درست نہیں۔ لیکن ارسطو نے خطابت کے متعلق جو کچھ کہا ہے، اس پر غور کر لیجئے

اور دیکھ لیجئے کہ فن پر اس کی باتوں کا کہاں تک اطلاق ہو سکتا ہے۔ وہ کہتا ہے :

"خطیب اپنے کلام کو تب کامیاب سمجھتا ہے کہ اس نے جو اخلاقی اقدار اور فیصلے متعین کئے ہیں لوگ ان پر عمل کریں۔ لیکن واضح رہنا چاہیئے کہ اگر خطیب صرف حسنِ الفاظ اور حسنِ تعبیر کی بھول بھلیاں میں کھو گیا اور منطقی پیرایۂ بیان کو کافی سمجھ بیٹھا تو بات نہیں بنے گی۔ اسے خود ایک معیار تک پہنچ کر الفاظ کے ذریعے اپنی شخصیت لوگوں کے سامنے پیش کرنی چاہیئے تاکہ وہ غور کر سکیں خطیب کی اپنی صورت حال کیا ہے۔ انسان جب کسی چیز کے متعلق رائے قائم کرتے ہیں تو وہ پہلے یہ طے کرتے ہیں کہ خطیب کیسا ہے؟ اگر عوام اسے اپنا دوست سمجھیں گے تو صورت اور ہو گی اور اگر اس سے متنفر ہوں گے تو اس کی خطابت بے کار جائے گی۔ خطیب اگر کامیاب ہونا چاہے تو اس کے لئے تین صفات سے متصف ہونا ضروری ہے (ثبوت سے قطع نظر یہ تین صفات نہایت ضروری ہیں):

(۱) اس کی سوجھ بوجھ نمایاں ہونی چاہیئے۔

(۲) اس کی راست بازی اور خوش اخلاقی مسلّم ہونی چاہیئے۔

(۳) عوام سے اسے ہمدردی ہونی چاہیئے۔

ارسطو جیسا سرد مہر اور غیر جانب دار فلسفی یہ باتیں کرے تو حیرت ہوتی ہے لیکن ان کی صحت پر بھی ایمان لانا پڑتا ہے۔

لونجائینس کے متعلق پہلے مختصراً بات کی جا چکی ہے۔ پروفیسر لوکس نے اس کا ایک فقرہ نقل کیا ہے جس کا میں عیناً ترجمہ کرتا ہوں :

"اسلوب کی رفعت ایک بڑی شخصیت کی گونج ہے۔"

بفن

بفن Buffon نے اسلوب کی جو تعریف کی ہے کہ اسلوب فن کار ہی کا دوسرا نام ہے تو اس پر یہ اعتراض کیا گیا ہے (دیکھئے اسلوب پر مضمون، انسائیکلوپیڈیا برٹینیکا،

نسخہ ۱۹۱۰ء) کہ وہ علم الحیات کا ماہر تھا اور یہ فقرہ علم الحیات ہی کے رموز سے متعلق ہے۔
معترض کہتے ہیں کہ وہ یہ دیکھنا چاہتا تھا کہ اسلوب انسان کی زبان کو جانوروں کے محدود ذخیرۂ الفاظ یا اثبات سے متمیز کرتا ہے، مثلاً شیر کی اکتا دینے والی غراہٹیں اور پرندوں کی چوں چوں۔ کہا جاتا ہے کہ بفن جمالیاتی افکار سے نہیں بلکہ حیاتیاتی علم سے متعلق بات کر رہا تھا۔ لوکس نے یہ بات واضح کی ہے کہ بفن کی تعریف اس کے ایک مضمون سے لی گئی ہے جس کا علم الحیات سے کوئی تعلق نہیں۔ گبن نے بفن ہی کی بات کی وضاحت یوں کی تھی: "اسلوب، کردار یا شخصیت کا عکس ہے"۔ غور کیجئے تو بات اور پیچھے جاتی ہے۔ سقراط سے یہ فقرہ منسوب ہے: "انسان اپنے کلام سے پہچانا جاتا ہے"۔ افلاطون کے ہاں بھی اسی قسم کے جملے ملتے ہیں اور سینیکا[1] نے انھیں Epistle, میں جمع کر دیا ہے۔

ارسطو نے خطابت کے متعلق جو کچھ لکھا ہے اس کا اطلاق ادب پر بھی کیا جا سکتا ہے۔ ادبی فن کار کا تعلق دو چیزوں سے مسلم ہے:

(۱) فیصلے۔

(۲) احساسات۔

وہ اپنے فیصلے ایک خاص طریقے پر صادر کرتا ہے اور اپنے پڑھنے والوں کے تاثرات و احساسات کو شعوری یا غیر شعوری طور پر متاثر کرتا ہے۔ وہ خود اپنے تاثرات کے اظہار پر بھی مجبور ہوتا ہے۔ نتیجتاً پڑھنے والے اس کے تاثرات کی نشان دہی کر سکتے ہیں۔ اس پیچیدہ عمل میں جو چیز ادب کے قارئین کو یا فن پاروں کے شائقین کو متاثر کرتی ہے اور درحقیقت ان کے جذبات کا الاؤ روشن کرتی ہے، وہ فن کار کی شخصیت ہے جو اسلوب کے روپ میں ظاہر ہوتی ہے۔

واضح رہے کہ فن کار کی شخصیت لحہ بہ لحہ متغیر ہوتی رہتی ہے۔ اس پر ایسے بھی لمحات آتے ہیں جب وہ ریاکاری سے بالکل معریٰ اور خلوص کا پتلا ہوتا ہے۔ اس مرحلے پر غیر موزوں نہ ہوگا اگر لارڈ چیسٹر فیلڈ کے نام جانسن کا ایک خط نقل کیا جائے۔ جانسن

[1] سینیکا ۴ - ۶۵ء: ایک رومن فلسفی جو شہنشاہ نیرو کا اتالیق تھا۔ اس نے روح اور جسم میں پہلی بار امتیاز قایم کیا اور فلسفۂ رواقیت کے اخلاقی عناصر کو فروغ بخشا۔ وہ خود بھی ایک رواقی تھا۔

مشہور انگریزی ادیب اور لغت نگار نے انگریزی لغت کی تالیف میں چیسٹر فیلڈ سے اعانت چاہی لیکن اسے ناکامی ہوئی۔ آخر کار جب اس نے اپنی لغت بہر حال مکمل کر لی تو اس نے مندرجہ ذیل خط اپنے نام نہاد مربی کو لکھا جو انگریزی ادب کا ایک شاہکار سمجھا جاتا ہے:

"جناب والا!

آج سات سال ہوتے ہیں کہ میں آپ کے آستانے پر اعانت کی امید میں آتا رہا ہوں۔ کبھی تو مجھے دروازے ہی سے لوٹا دیا جاتا تھا اور کبھی بیرونی کمروں سے نکلوا دیا جاتا تھا۔ ان سات سالوں میں میں اپنا کام کرتا رہا۔ مشکلات پیش آئیں لیکن میں نے ہمت نہ ہاری اور اب اپنی مشکلات کی شکایات کا فائدہ ہی کیا:

سفینہ جب کہ کنارے پہ آلگا غالبؔ   خدا سے کیا ستم و جورِ ناخدا کہیے

اب میری لغت اشاعت کے لئے تیار ہے۔ یہ مرحلہ آن لگا لیکن آپ کی طرف سے میرے کاروبار پر مدد کی پرچھائیں کبھی نہیں پڑی۔ آپ نے تو یہ بھی نہ کہا کہ اچھا کام کر رہے ہو۔ آپ نے تو میری طرف مسکرا کے کبھی نہ دیکھا۔ مجھے اس سلوک کی توقع نہ تھی کیوں کہ میں نہیں جانتا تھا کہ مربی[1] کسے کہتے... جناب والا! میں کوئی مربی نہیں ہوں کہ کسی انسان کو ڈوبتے دیکھتا رہوں اور جب وہ خود اپنی ہمت سے ساحل پر پہنچ جائے تو مدد سے اس کو زیر بار احسان کرنا چاہوں۔ حضور نے میری محنت کی جو تعریف کی ہے، اگر وہ پہلے کی ہوتی تو میں شکر گذار ہوتا لیکن اس میں اتنی تاخیر واقع ہوئی کہ اب میں اس سلسلے میں آپ کی تعریف سے بے نیاز ہوں، نہ اس سے لطف اندوز ہو سکتا ہوں۔ میں تنہا ہوں اور کسی دوسرے کو اپنی محنت کی تکمیل کی داستان نہیں سنا سکتا۔ مجھے اب شہرتِ عام حاصل

---

[1] جانسن نے اپنی لغت میں مربی کی تعریف یوں کی ہے: "عموماً ایک بدنہاد و بدطینت شخص جو بہ غایت غرور مدد کرتا ہے اور معاوضے کے طور پر خوشامد کا خواہاں رہتا ہے۔"

ہے اور آپ کی تعریف کی ضرورت نہیں....

جنابِ والا! آپ کا خادم
سیموئل جانسن''

غالب اور دربارِ رام پور

مرزا غالب نے بھی نواب رام پور کو اپنا مربی بنایا تھا لیکن باوصف شہرت، قناعت کی دولت نصیب نہ ہوئی۔ ان کی شخصیت جس طرح ان خطوط میں جھلکتی ہے جو نوابانِ رام پور کو لکھے گئے ہیں، وہ اس سے بالکل علیحدہ ہے جو اردوئے معلیٰ اور عودِ ہندی میں پائی جاتی ہے۔ مکتوب نمبر ۷، میں غالب لکھتے ہیں:

"حضرت ولیِ نعمت، آیۂ رحمت سلامت!

بعد تسلیم معروض ہے، منشور مکرمت ظہور عز ورود لایا۔ سو روپیہ بابت تنخواہ ماہ ستمبر ۱۸۶۶ء معرضِ وصول میں آیا۔ اشعار فارسی و اردو پہنچے... حضور ملک و مال جس کو جس قدر چاہیں عطا کر سکتے ہیں، میں آپ سے صرف راحت مانگتا ہوں اور راحت منحصر اس میں ہے کہ قرض باقی ماندہ ادا ہو جائے اور آیندہ قرض لینے کی حاجت نہ پڑے:

تم سلامت رہو قیامت تک دولت و عز و جاہ روز افزوں

اسد اللہ بے دستگاہ
ششم اکتوبر ۱۸۶۶ء"

مراد یہ نہیں ہے کہ غالب خود دار نہیں تھا، صرف یہ کہنا مطلوب ہے کہ فن کار کی شخصیت جذبات کے فشار کے زیرِ اثر لمحہ بہ لمحہ متغیر ہوتی رہتی ہے۔ غالب جیسے شخص نے کس پیرائے میں روپیہ طلب کیا ہے۔ اور مکتوب بھی موجود ہیں جو اس سے بڑھ کر جارحِ آبرو ہیں۔ دیکھ لیجیے، شخصیت کے تغیر سے مکتوب کے انداز میں کتنا فرق پڑ گیا۔ جیسا کہ میں پہلے عرض کر چکا ہوں، غالب کی تنقیص مقصود نہیں، صرف یہ کہنا مقصود ہے کہ صوفی کی طرح فن کار کے بھی احوال ہوتے ہیں اور جو حال جس وقت غالب ہو، وہی شخصیت کا نقطۂ مرکزی بن جاتا ہے، اس لئے تحریر

کے وقت بہت احتیاط سے کام لینا چاہیے کہ سندِ دائمی مستقبل کے ہاتھ آتی ہے۔

ارمن ایڈمن[1] نے اس سلسلے میں بہت خیال افروز اور دلکشا باتیں کی ہیں (اصطلاح میں شرحِ صدر)۔ اس نے لکھا ہے کہ کائنات میں واردات و تجربات بکھرے ہوئے اور غیر منظم حالت میں ملتے ہیں۔ فن کار کا منصب یہ ہے کہ اس انتشار میں تنظیم اور اس کثرت میں وحدت یا وحدت تناسب پیدا کرے لیکن یہ اس کے اختیار میں نہیں کہ وہ ہر وقت اس بات پر قادر ہو۔ ہاں کبھی کبھی ایسا ہوتا ہے کہ فن کار کی بصیرت، ایک لمحہ وجدان میں اس تنظیم کا اور کائنات میں ایک آہنگ کا ادراک کرتی ہے۔ اس لمحہ بصیرت کے زیر اثر فن کار جو کچھ پیش کرتا ہے وہی دراصل فن پارہ کہلانے کا مستحق ہوتا ہے۔ اگرچہ لوکس اور ایڈمن نے بہ صراحت یہ بات نہیں کہی لیکن بہ طریقِ لزوم دونوں کے بیانات سے ظاہر ہوتا ہے کہ جب بصیرت کی یہ خاص کیفیت، فن کار کو نصیب ہوتی ہے تو وہ گویا تمام عیب و ریب اور ریاکاری سے مطلقاً ملوث نہیں رہتا۔ اس کی شخصیت نکھر کر ایک ایسے نقطۂ عروج پر پہنچتی ہے جہاں سے وہ زمان و مکان میں تجربات کی کیفیت کا تنظیمی شعور حاصل کرتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جن لوگوں کی شخصیت راستکاری، خلوص اور خوش خلقی سے معریٰ ہوتی ہے وہ بھی فن کار ہوں تو اپنے لمحات بصیرت میں اپنے عیوب سے پاک ہو جاتے ہیں اور اس وقت اس طرح بات کرتے ہیں گویا وہ خلوص قلب سے متصف ہیں۔ غالب کا ایک مکتوب آپ نے دیکھا۔ اس کی شخصیت کے کچھ پہلو یقیناً راست روی سے بعید تھے۔ لیکن فن کار کی حیثیت سے جب وہ اپنی فنی شخصیت کا لباس پہنتا تھا تو ایسے خوبصورت اور باغ و بہار مکتوب لکھتا تھا کہ اردو ادب کی آبرو ہیں۔

جانسن کے خط کا تجزیہ کرتے ہوئے لوکس لکھتا ہے: "جانسن نے جس واقعے کا بیان کیا ہے وہ سیدھا سادا ہے، یعنی یہ کہ لارڈ چسٹر فیلڈ، جانسن سے شکر گذاری کا خواہاں ہے حالانکہ اس نے مصنف کی مدد میں تاخیر بھی کی اور جتنی مدد کی، وہ بھی برائے نام تھی۔ اب جو تاثراتِ جانسن اپنے دلوں میں پیدا کرنا چاہتا ہے، ان پر غور کیجئے (واضح رہے کہ قارئین میں لارڈ چسٹر فیلڈ اصلاً شامل نہیں ضمناً ہے۔ اسے تو جانسن صرف کھری کھری سنا کر بتانا چاہتا

[1] "فنون لطیفہ اور انسان" مکتبۂ فرینکلن لاہور، ترجمہ راقم السطور، باب "فن اور تجربہ" اور "فن اور تہذیب" صفحہ ۷ تا ۶۷۔

ہے کہ اس کی حیثیت کیا ہے۔) اس کے قارئین دراصل عام لوگ ہیں جنھیں وہ امارت کے طمطراق اور غرور کے خلاف صف آرا کرنا چاہتا ہے۔ اس کا خط شہر میں زبانوں پر چڑھ کر (زبان خلق کو نقارۂ خدا سمجھو) ہر محفل میں موضوع گفتگو بن گیا۔ جانسن چاہتا ہے کہ اس کے خط کے پڑھنے والے، ایسے بے پروا مربی سے متنفر ہو جائیں اور ایسے مصنف سے ہمدردی کا اظہار کریں جس کی لیاقت و محنت، افلاس کے باوجود اپنے کام کی تکمیل کرتی ہے۔ (جانسن کو یہ بات ناپسند تو ہوتی کہ اسے امریکیوں سے یا ری پبلکن پارٹی کے کسی فرد سے مشابہ قرار دیا جائے لیکن) حقیقت یہ ہے کہ اس کا یہ خط اعلانِ آزادی (Declaration of Independence) ہے جو مملکت ادب میں کیا گیا ہے۔

اب ذرا دیکھئے کہ اس خط سے جانسن کے اپنے تاثرات و جذبات کس طرح ظاہر ہوتے ہیں (اور جیسا کہ میں پہلے کہہ چکا ہوں خود مصنف اپنی شخصیت کے پہلوؤں کی نشان دہی کس طرح کرتا ہے[1]۔) صاف معلوم ہوتا ہے کہ وہ اپنے آپ کو ایک ایسا ایماندار آدمی ظاہر کرنا چاہتا ہے جو ناانصافی کے خلاف بہر حال رزم آرا ہوتا ہے۔ بین السطور میں جو کچھ مخفی ہے اس پر بھی غور کیا جائے تو کچھ اور جذبات کا بھی سراغ ملتا ہے؛ مثلاً اس بات کی خوشی کہ چیسٹر فیلڈ نے مصنف سے جو بدسلوکی کی ہے، اس کی بنا پر وہ قطعاً کسی شکر گذاری کا مستحق نہیں رہا اس کی نام نہاد اعانت کے متعلق مصنف کے فرائض ساقط ہو گئے)۔ پھر اس بات پر غرور کا شعور پایا جاتا ہے کہ اس نے ایک عظیم الشان کارنامہ تن تنہا سرانجام دیا۔ پھر تفاخر اور تکبر کا احساس کہ اس نے پوری طرح لارڈ چیسٹر فیلڈ سے اپنا انتقام لے لیا اور یوں پرانا حساب چکا دیا۔ بہر حال یہ تمام باتیں انسانی فطرت کے مطابق ہیں اور ان کی بنا پر جانسن کی مذمت کسی کو بھی زیب نہیں دیتی۔

لوکس اسی خط پر مزید تبصرہ کرتے ہوئے کہتا ہے[2] کہ یہ مکتوب غیر معمولی طور پر موثر، فن کی تابناکی سے لبریز لیکن بالکل مطابقِ فطرت ہے۔ مختصر یہ کہ لوکس کے خیال میں یہ مکتوب انگریزی ادب میں ایک کارنامے کی حیثیت رکھتا ہے۔

---

[1] قوسین میں فقرہ مؤلف نے بڑھایا ہے کہ مطلب وضاحت سے بیان ہو سکے۔

[2] اسلوب، لوکس، ص ۵۶

داغ

یہ نہ سمجھنا چاہیئے کہ کوئی آدمی خوش خلق، راست کردار اور اچھی شخصیت سے متصف ہو تو اس کے لکھنے کا اسلوب بھی لازماً اچھا ہوگا۔ البتہ یوں کہا جا سکتا ہے کہ جس شخص کی شخصیت اور سیرت بلند ہوگی اور خلوص کی سرمایہ دار، وہ یقیناً ان مصنفوں سے بہتر لکھے گا جو یہ صفات نہیں رکھتے۔ فارسی ادب میں بہت سی عرفانی مثنویاں لکھی گئی ہیں لیکن مولانا روم کی شخصیت و سیرت ایسی تھی کہ ان کا کلام گویا دوسرے شعرا کے کلام پر چھا گیا۔ فردوسی کا میں نے اس لئے ذکر نہیں کیا کہ اس کا تو کسی سے مقابلہ ہی نہیں ہے۔ اس کی اخلاقی عظمت اور اس کے فن کا عروج اسے دنیا کے کلاسیک نگاروں میں بہت اونچا رتبہ عطا کرتا ہے۔ یہی حالت میر حسن کی مثنوی کی ہے اور کم و بیش گلزار نسیم کی۔ کیا دیا شنکر اور کیا حسن، دونوں اچھی شخصیت کی تمام صفات سے متصف تھے۔ دوسری طرف داغ کی نجی زندگی ہمارے سامنے ہے۔ حجاب سے اس کا معاشقہ اور اس کی دوسری واردات عاشقی جو ارباب نشاط کے کوٹھوں تک ہی محدود رہتی ہیں، گھٹیا قسم کی چیزیں ہیں۔ لیکن اس کی شخصیت بھی روپ سروپ سے خالی نہیں، وہ فن کا احترام کرتا ہے اور اپنا احترام کروا تا ہے۔ بعض اوقات اس کا وجدان اسے ایسی منزلوں تک لے جاتا ہے کہ جب تک اس کا دیوان نہ دیکھا جائے، انسان کو یقین نہیں آتا کہ یہ شعر داغ نے کہے ہوں گے۔ پاکبازوں میں تو خیر اچھی صفات ملیں گی ہی لیکن کوئی انسان کلیتاً برا نہیں ہوتا۔ اس کی شخصیت میں کہیں نہ کہیں روپ سروپ ضرور موجود رہتا ہے۔ بعض رندوں میں بھی ایک خاص طرح کی اخوت، ایک خاص طرح کی بے باکی و بے پرواہی اور کھری بات کہنے کی صفات پائی جاتی ہیں۔ مے خانے کا بیان کرتے ہوئے غالب نے، جن کا ذاتی تجربہ اس کی واردات کی صداقت پر شاہد ہونا چاہیئے، بڑے سلیقے سے کہا تھا:

بحث و جدل بجائے ماں، مے کدہ جوئے کندران
کس نفس از جمل نزد، کس سخن از فدک نخواست

مراد یہ کہ مے کدے میں ہزار عیب ہوں، لیکن وہاں مذہبی جنگ و جدل اور دل آزاری کی گنجائش نہیں ہوتی۔ جنگ جمل اور قضیۂ فدک، جو مسلمانوں کے دو بڑے فرقوں میں آج تک

متنازعہ فیہ چلے آتے ہیں، یہاں فراموش کر دیئے جاتے ہیں۔

داغ نے اس حقیقت کو ذرا عمومیت کا رنگ دے کر بیان کیا ہے:

جمع ہیں پاک اک زمانے کے ہائے جلسے شراب خانے کے

یہاں "پاک" کا لفظ ذو معنی ہے، لیکن مصنف کا رجحان جس مطلب کی طرف ہے وہ شعر کے اسلوب سے واضح ہے۔

داغ ہی کی غزل کے یہ شعر بھی شنیدنی ہیں اور نظر میں بہ ظاہر اس کی تصنیف معلوم نہیں ہوتے:

شکایت دوست کر سکتے ہیں تیری ہو کر نہیں سکتے
کہیں ایسا بھی ہو سکتا ہے؟ ایسا ہو نہیں سکتا

مرے پاسِ وفا کی کاش تم مقدار ٹھہرا لو
کہ اتنا مجھ سے ہو سکتا ہے، اتنا ہو نہیں سکتا

کیا سبب شاد ہے بشاش ہے جی آپ ہی آپ
چلی آتی ہے مجھے آج ہنسی آپ ہی آپ

ابھی آئی بھی نہیں کوچۂ دلبر سے صبا
کھل گئی آج مرے دل کی کلی آپ ہی آپ

کبھی کثرت سے غرض ہے کبھی وحدت منظور
کبھی وہ انجمن آرا ہے کبھی آپ ہی آپ

جہاں تیرے جلوے سے معمور نکلا
پڑی آنکھ جس کوہ پر، طور نکلا

تجلّی کسی کی وہ جلوہ کسی کا
کہیں نار نکلی، کہیں نور نکلا

وجود و عدم دونوں گھر پاس نکلے
نہ یہ دور نکلا، نہ وہ دور نکلا

میر

یہ باتیں اپنی جگہ پر ٹھیک ہیں لیکن میر کی شخصیت میں جو خوبیاں تھیں وہ اس کے اسلوب میں بھی بوجۂ احسن جلوہ گر ہوئیں اور جن واردات کو جرأت لذتِ حسی کے کوچے میں لے گیا انھیں میر نے ایسے نازک مقام پر رکھا کہ جسم و ذہن کا توازن باقی رہے۔ اس کی درویشی، قلندری، اس کا استغنا، اس کی خود نمائی اور اپنے فن پر غرور، یہ کچھ نمایاں عناصر ہیں جو اس کی شخصیت کو مرتب کرتے ہیں اور یہی باتیں اس کا اسلوب بن کر اس کے شعر میں

ظاہر ہوتی ہیں۔ میر کے سوا یہ شعر کون کہہ سکتا ہے:

وصل اس کا خدا نصیب کرے　　میر! جی چاہتا ہے کیا کیا کچھ

دور بیٹھا غبار میر ان سے　　عشق بن یہ ادب نہیں آتا

اس کا مطلع بھی شنیدنی ہے:

اشک آنکھوں سے کب نہیں آتا　　لہو آتا ہے جب نہیں آتا

اس زمین میں بڑے بڑے جید شعرا کی غزلیں ہیں۔ یہاں تک کہ حالی کا بھی جی للچا ہے اور حق یہ ہے کہ بہت سنبھال کر معرکے کی غزل کہی ہے۔ اس کی شخصیت بھی میر کی شخصیت سے کم پہلو دار اور جامع صفات نہیں۔ پھر بھی دیکھ لیجئے، حالی کے اشعار میں چستی ہے، طنطنہ ہے، عالی ظرفی ہے، تغزل کا مقام عالی ہے لیکن میر کی سی بات نہیں۔ حالی کہتا ہے:

مے تند و ظرفِ حوصلۂ اہلِ بزم تنگ　　ساقی سے جام بھر کے پلایا نہ جائے گا

روٹھیں نہ بات بات پہ کیوں، جانتے ہیں وہ　　ہم وہ نہیں کہ ہم کو منایا نہ جائے گا

تم کو ہزار شرم سہی، مجھ کو لاکھ ضبط　　الفت وہ راز ہے کہ چھپایا نہ جائے گا

اب میر کے یہ دو شعر دیکھئے:

پکتا رہا جو پھوڑا سا یوں ساری رات دل　　تو صبح تک تو ہاتھ لگایا نہ جائے گا[1]

اے میر! اس کی یاد نہیں خوب، باز آ　　نادان پھر وہ جی سے بھلایا نہ جائے گا

چینخاف اور ادراک

چینخاف نے ایک بار اس رائے کا اظہار کیا تھا کہ ادب میں ادراک کی اتنی اہمیت ہے ادیب جس چیز کا بیان کرے، وہ حس کے جس دائرے سے تعلق رکھتی ہو، قاری کے اسی دائرے کو یوں متاثر کرے کہ وہ اشیاء کو سونگھ سکے، چکھ سکے، دیکھ سکے اور چھو سکے۔ اس کسوٹی پر ذرا میر کا پہلا شعر کس کر دیکھئے معلوم ہوتا ہے کہ ہم خود اس تکلیف اور اضطراب

---

[1] یہ شعر جس طرح حافظے میں مستحضر تھے، اسی طرح نقل کر دیئے ہیں۔ ممکن ہے تیسرے شعر کے پہلے مصرع میں اصل متن سے کچھ اختلاف ہو۔

کو محسوس کر رہے ہیں جو عمل میں واقع ہوتا ہے جس کا میر نے بیان کیا ہے۔ دوسرے شعر میں ایک ایسی عالمگیر حقیقت بیان کی گئی ہے کہ آج تک نہ اسے کوئی جھٹلا سکا، نہ کوئی اس انداز میں بیان کر سکا۔

باغ و بہار

میر امن کی داستان "باغ و بہار" اردو کے افسانوی ادب میں ایک مینارِ نور ہے۔ میر امن نو وارد انگریز ملازمین کو اردو پڑھاتے تھے لیکن ان کے آبا و اجداد برابر سلاطین مغلیہ کے دربار سے وابستہ رہے تھے۔ اور اگرچہ میر امن پر برا وقت آن پڑا تھا لیکن ان کی زندگی کے متعلق جو مواد بھی ہمیں ملتا ہے، اس سے ان کی نجی زندگی پر کوئی تیز روشنی نہیں ملتی۔ بہر حال یہ تو ظاہر ہے کہ وہ اچھے خاندان سے تعلق رکھتے تھے اور یقیناً اس زمانے کے علوم متداولہ سے بے خبر نہ ہوں گے۔ ان کی زندگی اسلوب اور شخصیت بن کر ان کی کتاب میں جھلکتی ہے۔ اگرچہ 'باغ و بہار' 'چہار درویش' فارسی کا ترجمہ ہے لیکن اس نے ایک تالیف کی سی صورت اختیار کر لی ہے اور اصل مصنف کی بجائے اب میر امن اس کتاب کے پانچویں درویش بن گئے ہیں سہیل بخاری[1] نے "باغ و بہار پر ایک نظر" کے نام سے جو کتاب لکھی ہے، اس کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ میر امن نے کتنی محنت سے اصل متن میں ایسے اضافے کئے کہ عبارت کا روپ سروپ بدل گیا۔ عام طور پر آہنگ بڑھانے کے لئے ایک فقرے کا ایسا اضافہ کر دیا جاتا ہے جو قافیے کی کھنک پیدا کر دیتا ہے۔ مثلاً "انھوں نے سارا دریا چھان مارا (تھاہ کی مٹی لے لے آئے[2]) پر وے دونوں ہاتھ نہ آئے"۔ "میں نے کہا (لاحول پڑھو) ہم فقیر نہ ہوئے، بھاٹ ہوئے۔ اگر یہی حرص دل میں ہوتی تو فقیر کاہے کو ہوتے، دنیا داری کیا بری تھی"۔

فاضل مصنف نے میر امن کے اختصار کا جائزہ لیتے ہوئے کہا ہے کہ بہت سے واقعات کو تواتر کے ساتھ اس عجلت سے بیان کیا گیا ہے جو صرف گفتگو ہی میں ممکن ہے۔ اس کی صرف ایک مثال کافی ہے؛ یہ وہ مقام ہے جب دوسرا درویش شہزادۂ فارس (شہزادہ نیمروز) کا

[1] 'باغ و بہار پر ایک نظر' آزاد بک ڈپو، اردو بازار لاہور، سرگودھا۔

[2] قوسین کی عبارت اضافہ ہے۔

حال دریافت کرنے گیا ہے :" میں نے اس کا کہا نہ مانا اور قدم آگے دھرا۔ پھر اس نے دیدہ و دانستہ آنا کانی دی (ذرا دیدہ و دانستہ اور آنا کانی کی رعایات بھی ملحوظ خاطر رہیں) اور میں پیچھے لگ گیا۔ جاتے جاتے دو کوس وہ جھاڑ جنگل طے کیا، ایک چار دیواری نظر آئی، وہ جوان دروازے پر گیا اور ایک نعرۂ مہیب مارا۔ وہ اندر بیٹھا، میں باہر کا باہر کھڑا رہ گیا۔[1]"

بیانیہ اور وصفیہ نظم میں ذرا ایک بچے کا سراپا دیکھئے :

"کرتہ آب رواں کا در دامن ٹکا ہوا گلے میں ہے اور اس پر شلوکا نامی کا پہنایا ہے اور ہاتھ پاؤں میں کھڑوے مرصع کے اور گلے میں ہیکل نورتن کی پڑی ہے، اور جھنجھنا چسنی، چٹے بٹے جڑاؤ دھرے ہیں۔"

باغ و بہار کی بہن

بہن بھائی سے مخاطب ہے اور اسے ترغیب دے رہی ہے کہ جا کر کوئی کام کاج کرے، بہن کے گھر میں رہنا ٹھیک نہیں۔ سہیل بخاری لکھتے ہیں کہ اس تقریر کو پڑھ کر جس بہن کی تصویر ذہن میں ابھرتی ہے، وہ سرتاسر ہندوستانی ہے۔ جس طرح کالیدا اس کی شکنتلا ہر ہندوستانی ہندو کی بیٹی ہے، اسی طرح یہ اس برعظیم کے ہر مسلمان کی بہن ہے جسے اپنے بھائی سے بے انتہا محبت ہے، جو اس کی بدحالی پر ملول اور خوش حالی کی خواہاں ہے۔ نہ میر امن نے اس کا حلیہ بتایا ہے، نہ سراپا کھینچا ہے۔ اس کے باوجود اس کی شناخت میں خطا کا امکان نہیں۔

فاضل مصنف کی بات بالکل درست ہے لیکن اسی تصویر سے میر امن کی شخصیت بھی بے خطا ابھرتی ہے اور ہمیں معلوم ہوتا ہے کہ مصنف خانگی معاملات کی نزاکتوں سے کتنا آشنا ہے اور بہن بھائی کی محبت کا کیسا محرم راز۔ بے شک یہ عورت ہندوستانی ہے لیکن میر امن نے اس عورت کے روپ میں ہمیں وہ بہن دکھائی ہے جس کی محبت کا دامن ازل سے بھائی کی ذات سے بندھا ہے اور ابد تک بندھا رہے گا۔ یہ بہن ہر ملک کی، بھائی کو پیار کرنے والی بہن ہے۔ اس کا لباس ہندوستانی ہے لیکن اس کے جذبات ایسے آفاقی ہیں کہ اس عورت کی گفتگو میں اس ازلی اور ابدی رشتے کی نزاکت برابر قائم رہتی ہے جیسے بھائی بہن کی محبت

---

[1] کتاب مذکور، ص ۹۳

کہتے ہیں۔

اب بہن کی تقریر ملاحظہ ہو (میں سہیل بخاری صاحب کے استناد پر عیناً نقل کر رہا ہوں):

"اے بیرن تو میری آنکھوں کی پتلی اور ماں باپ کی موئی مٹی کی نشانی ہے تیرے آنے سے میرا کلیجہ ٹھنڈا ہوا۔ جب تجھے دیکھتی ہوں، باغ باغ ہو جاتی ہوں۔ تو نے مجھے نہال کیا لیکن مردوں کو خدا نے کمانے کے لئے بنایا ہے، گھر میں بیٹھے رہنا ان کو لازم نہیں۔ جو مرد نکھٹو ہو کر گھر رہتا ہے، اس کو دنیا کے لوگ طعنہ مہنا دیتے ہیں۔ خصوصاً اس شہر کے آدمی... بے سبب تمھارے رہنے پر کہیں گے کہ اپنے ماں باپ کی دولت دنیا کھو کر بہنوئی کے ٹکڑوں پر آپڑا۔ یہ نہایت بے غیرتی اور میری تمھاری ہنسائی اور ماں باپ کے نام کو سبب لاج لگنے کا ہے۔ نہیں تو میں اپنے چمڑے کی جوتیاں بنا کر تجھے پہناؤں اور کلیجے میں ڈال رکھوں[1]۔"

میر امن نے اچھے دن دیکھے ہیں اور اچھے لوگوں کے ساتھ رہے ہیں اس لئے ان کے ہاں عیش و عشرت کی داستانوں کا بیان اور متعلقہ لوازم کی داستان بہت مفصل اور معاشرت کی ترجمان بن جاتی ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ میر حسن کی طرح میر امن کو بھی نور اور رنگ سے خاص لگاؤ تھا۔ انھوں نے ماکولات و مشروبات کی جو تصویریں کھینچی ہیں، ان میں سے ایک دیکھیے[2]:

"اپنا گھر جان کر قدم اندر رکھا۔ دیکھا تو تمام حویلی میں فرش مکلف لائق ہر مکان کے جا بجا بچھا ہے، اور مسندیں لگی ہیں۔ پاندان، گلاب پاش، عطردان، پیک دان، چنگیریں، نرگس دان قرینے سے دھرے ہیں۔ طاقوں پر رنگ ترے، کنوے، نارنگیاں اور گلابیاں رنگ رنگ کی چنی ہیں۔ (یہاں گلابی کا لفظ بہت مرکزی قسم کی اہمیت رکھتا ہے)۔ ایک طرف رنگ آمیز ٹٹیوں میں چراغوں کی بہار ہے۔ ایک طرف جھاڑ اور سرو کنول کے روشن ہیں اور شہ نشینوں میں طلائی شمع دانوں پر کافوری شمعیں چڑھی ہیں

---

[1] کتاب مذکور، ص۱۱۳

[2] پہلے درویش کے مکان پر یوسف کی ضیافت کی تیاریاں ہو رہی ہیں۔

اور جڑاؤ فانوسیں اوپر دھری ہیں۔ سب آدمی اپنے اپنے عہدوں پر مستعد ہیں۔ باورچی خانے میں دیگیں ٹھنٹھنا رہی ہیں (اس فقرے کی صوتی تاثیر پر غور کیجئے) آبدار خانے کی ویسی ہی تیاری ہے۔ کوری کوری تھیلیاں روپے کی گھڑونچیوں پر صافیوں سے بند ہیں اور بجروں سے ڈھکی رکھی ہیں۔ آگے چوکی پر ڈونگے کٹوری بمعہ تھالی سرپوش دھرے، برف کے آبخورے لگ رہے ہیں اور شورے کی صراحیاں ہل رہی ہیں... ایک دالان میں لے جاکر اس نے بٹھایا اور گرم پانی منگوا کر ہاتھ پاؤں دھلوائے اور دسترخوان بچھوا کر مجھ تن تنہا کے روبرو بکاول نے ایک تورے کا توراچن دیا۔ چار مشقاب ایک میں یخنی پلاؤ، دوسری میں قورما پلاؤ، تیسری میں متنجن پلاؤ اور چوتھی میں کوکو پلاؤ، اور ایک قاب زردے کی اور کئی طرح کے قلیے، دوپیازہ نرگسی، بادامی، روغن جوش اور روٹیاں کئی قسم کی باقرخوانی، تنکی، شیرمال، گاؤدیدہ، گاؤزبان، نان نعمت، پراٹھے اور کباب، کوفتے کے، تکے کے، مرغ کے خاگینے، ملغوبہ، شب دیگ، دم پخت، حلیم، ہریسا، سموسے، درتی قبولی، فرنی، شیربرنج، ملائی، حلوا، فالودہ، پن بھتا، نمش، آبشورہ، ساق عروس، لوزیات، مربا، اچار دان، دہی کی قلفیاں۔"

ہندوستانی اسباب کی فہرست دیکھیے:

"شطرنجی۔ چاندنی۔ قالینیں۔ سیتل پائی۔ منگل کوٹی۔ دیوارگیری۔ چھت پردی چلمنیں۔ سائبان نمگیرے۔ چھپرکھٹ مع غلاف۔ اوقچہ۔ توشک۔ بالاپوش۔ سیج بند۔ چادر۔ تکیے تکینی گل تکیے۔ مسند۔ گاؤتکیے۔ دیگ۔ دیگچی۔ پتیلی۔ طباق۔ رکابی۔ بادیہ طشتری۔ چمچے۔ بکاولی۔ کفگیر طعام بخش۔ سرپوش۔ سینی۔ خوان پوش۔ تورہ پوش۔ آب خورے۔ بجھرے۔ صراحی لگن۔ پاندان۔ چرگھڑے۔ چنگیرے۔ گلاب پاش۔ عود۔ سوز۔ آفتابہ اور چلمچی۔"

اس فہرست سے صرف یہ ثابت کرنا مدِنظر تھا کہ میر امن کا مشاہدہ اور حافظہ کتنا اچھا تھا اور اس نے کتنے اچھے دن دیکھے تھے۔ یہاں بھی دیکھ لیجئے شخصیت اسلوب کے روپ سروپ میں جلوہ گر ہو رہی ہے۔

باب ششم

اسلوب اور ہیئت

الفاظ اور معانی کا رشتہ

اس سے پہلے گذارش کیا جا چکا ہے کہ اسلوب درحقیقت معانی اور ہیئت یا مافیہ اور پیکر کے امتزاج سے پیدا ہوتا ہے۔ کوئی شک نہیں کہ بعض نقاد ایسے ہیں جو اسلوب کو معانی یا مافیہ سے کم از کم نظریاتی طور پر بالکل جدا کر دیتے ہیں۔ مثلاً ایس۔ ایگزنڈر نے "حسن اور دوسری اصنافِ اقدار" (Beauty and other forms of value) میں اس بات کا دعویٰ کیا ہے کہ اسلوب، ہیئت، پیکر، شکل یا صورت فن میں ایک جداگانہ حیثیت رکھتی ہے۔ جب ہم کسی فن پارے کو اس کی عظمت کے اعتبار سے ماپنا چاہتے ہیں تو مافیہ، مغز، معانی اور مفہوم کو ملحوظ خاطر رکھتے ہیں۔ لیکن جب اس کے حسن کا تجزیہ کرتے ہیں تو اس کی ہیئت، پیکر یا صورت ہمارے مدنظر ہوتی ہے۔ کوئی شک نہیں کہ اس نظریئے میں جان ہے اور بعض دلائل ایسے ہیں جنھیں رد کرنا ذرا مشکل ہو جاتا ہے۔ مثال کے طور پر اسلوب کی صفات جمالیاتی میں ترنم اور نغمہ دو ایسی صفات ہیں کہ اردو فارسی سے ناواقف سننے والا اگر صاحبِ ذوق سلیم ہوگا تو اس بات کا اسے شعور ہوگا کہ وہ شعر سن رہا ہے، اگرچہ معانی اس کی سمجھ میں نہ آئیں گے تو معلوم ہوا کہ دو صفات ایسی ہیں جو محض پیکر اور ہیئت سے تعلق رکھتی ہیں۔ مثال کے طور پر قاآنی کے یہ شعر سنئے:

کنوں گز سنبل و شمشاد و باغ و بوستاں دارد — چمن تمکیں، دمن تزئیں، زمن آئیں، زماں زیور
بہ صحنِ باغ و طرفِ راغ و زیرِ سرو و پائے جو — بزن گام و بجو کام و بخور جام و بکش ساغر

بویژہ بابتِ شنگول و شوخ و شنگ و بے پروا
سخن پرداز و خوش آواز و افسوں ساز و حیلت گر
سمن خو و سمن بو و سمن رو و سمن سیما
پری طبع و پری زاد و پری چہر و پری پیکر

اسی طرح ان اشعار پر غور کیجئے:

کشودی زلفِ قیر آگیں، جہاں را قیرواں کردی
نمودی چہر مہر آئیں، زمیں را آسماں کردی
نگارا! دلبرا! یارا! ستمگارا! دل آزارا!
تخلی ذی نام ہا بادی کہ مارا بے نشاں کردی

دوسرے قطع بند میں تیسرا مصرع دورِ عشق کی تدریج کی عجیب و غریب کیفیت پیش کرتا ہے: پہلے ان کے حسن سے متاثر ہوئے تو وہ نگار رہتے، پھر انھوں نے دل لے لیا تو دلبر ٹھہرے، راہ و رسم بڑھی تو انھیں یار و وفادار کہا گیا، یہاں تک کہ ان کے بنا چین آنا مشکل ہو گیا اور وہ دل آرام ہو گئے، لیکن آخر میں انھوں نے وہی کیا جو رسمِ محبوب کرتا ہے یعنی ستمگاری اور دل آزاری۔ اب یہ مصرع پھر پڑھئے:

یارا، ستمگارا، دل آزارا

اور تدریج کے مرحلے ملحوظ خاطر رکھئے۔ اسی طرح غالب کی غزل:

غالب! صریرِ خامہ نوائے سروش ہے

ترنم اور نغمے کی متنوع کیفیات سے متصف ہے۔ لیکن اصل حقیقت یہ ہے کہ جب کوئی غیر قوم کا آدمی ان اصوات سے آشنا ہوگا تو وہ یہ ضرور احساس کرے گا کہ وہ شعر کے روبرو ہے لیکن اگر معانی غائب کر دیئے جائیں اور صرف ترنم اور نغمے سے کام لے کر سریلی آوازیں، الفاظ کے پیکر میں ڈھال دی جائیں تو وہ شخص اس کلام کو باوصفِ صفات جمالی شعر نہیں سمجھے گا۔ مختصر یہ کہ شعر کا بامعنی ہونا لازم ہے اور معانی کا بھی عالی ہونا لازم ہے۔ یہ بات اربابِ مشرق سے پوشیدہ نہ تھی۔ اکثر ایسا ہوتا ہے کہ کسی زبان میں کسی معانی مخصوص کے لئے جو کلمہ استعمال ہوتا ہے اس کے لغوی معانی اس کے مجازی اور وضعی معانی پر دال ہوتے ہیں، بلکہ یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ بعض صورتوں میں جب تک کلمے کے معانی لغوی پر غور نہ کیا جائے، اس وقت تک اس کے اصطلاحی معانی یا معانی وضعی کا مفہوم متعین ہوتا ہے، نہ اس کی دلالتیں واضح ہوتی ہیں۔ مثال کے طور پر کلمۂ غزل ہی پر غور کر لیجئے؛ عربی و فارسی کے نقاد، بالغ نظر عروضی، معانی اور بیان کے محرم اسرار، اصنافِ سخن کے رازدار بتواتر و تسلسل یہ کہتے چلے آئے تھے کہ اچھی غزل میں

سوز و گداز کا عنصر موجود ہوتا ہے۔ زبان سادہ، رواں، شیریں اور جذاب ہوتی ہے اور شاعر تفاخر اور تکبر کے اظہار سے پرہیز کرتا ہے۔ یہ پابندی کمال شاعرانہ کے متعلق تعلی کے اظہار پر عائد نہیں ہوتی۔ غزل کے متعلق یہ تمام انتقادی اشارے دراصل اس کلمے کے مفہوم لغوی ہی میں مخفی تھے (یہ جو بعض نام نہاد نقاد بلکہ تجربہ کار استاد غزل کے معنی کاتنا اور بننا بھی بتاتے ہیں، غلط فاحش ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ جس لفظ کے معنی کاتنا ہیں وہ غَزل ہے یعنی بفتحہ اول وسکون ثانی وسوم۔ اس سے اسم فاعل غزّال ہے بہ تشدید، اور امام غزالی بعض مورخوں کے بیان کے مطابق سوت کاتنے والوں کے خاندان سے تعلق رکھتے تھے[1]) شمس قیس رازی نے بہ تصریح لکھا ہے کہ جب خونخوار جنگلی کتّے ہرن کا تعاقب کرتے ہیں اور اس کی جان پر بن جاتی ہے تو وہ مقابلے کے لئے تیار ہو جاتا ہے۔ اس وقت وہ ایک ایسی صدائے دردناک پیدا کرتا ہے جس میں یہ عنصر بھی موجود ہوتا ہے کہ میں جان پر تو کھیل گیا ہوں لیکن دشمن کو نقصان بھی پہنچاؤں گا۔ تو گویا نشاط و انبساط کی کیفیت بھی صدائے دردناک سے ہمدوش ہوتی ہے۔ اس آواز کو غزل الکلاب کہتے ہیں اور اس سے ہرن غزال کہلاتا ہے[2]

شعر

غزل کے لغوی معنی سے مطلع ہو جانے کے بعد ہم اس کے اصطلاحی معنی سے یعنی "عشق بازی بازناں وسخناں بازناں"، کے مفہوم سے آشنا ہو جاتے ہیں۔ اس سلسلے میں نظم طباطبائی نے غالبؔ کے اس شعر پر:

سیکھے ہیں مہ رخوں کے لئے ہم مصوّری ‏ ‏ ‏ تقریب کچھ تو بہرِ ملاقات چاہیے

فنونِ عاشقی کے لئے معرکے کا نوٹ لکھا ہے۔ حق یہ ہے کہ حق ادا کر دیا۔ غزل کی طرح ذرا شعر کے لغوی معنی پر بھی غور کر لیں؛ شعر بکسر حرفِ اوّل کسی بات کے پانے کو یا اچھی طرح جان لینے کو کہتے ہیں اور کسی نقطے پر مطلع ہو جانے کو بھی۔ اصطلاح میں یہ وہ سخن موزوں ہے کہ قصد قائل شامل تخلیقِ شعر ہو۔ یہاں تک تو کوئی خاص گرہ کھلتی نظر نہیں آتی لیکن 'غیاث' کے فاضل مؤلف نے ایک فقرے کا اضافہ کیا ہے جس سے گویا ذہن بقعۂ نور ہو جاتا ہے اور بہت

---

[1] غزالی نامہ، جلال ہمائی، ایران۔ [2] المعجم فی معائیر اشعار العجم، مرتبہ پروفیسر براؤن، اگب میموریل سیریز۔

سے گوشے جو تیرہ و تار تھے، روشن ہو جاتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں: "مولانا یوسف در شرحِ نصاب نوشتہ کہ شعر بہ معنیٔ معرفتِ چیز ہائے باریک است"۔ یعنی صاحبِ نصاب نے لکھا ہے کہ دقائق افکار ونوادراتِ واردات ولطائف کیفیاتِ ذہنی کے شعور کامل کو شعر کہتے ہیں کہ معرفت اس کے بغیر ممکن نہیں۔ اس مرحلے پر یہ بات واضح کر دینی چاہیئے کہ شعر ہی شعور کا مادہ ہے اور شعور کے معانی بھی صاحبِ غیاث، نے دانستن و دریافتن یعنی جاننا، پالینا، دریافت کرنا بتائے ہیں۔

اب معلوم ہوا کہ شعر صرف کلام موزوں کا نام نہیں کہ قصدِ قائل شریکِ تخلیق ہو بلکہ معرفت چیز ہائے باریک اس کی سرشت میں شامل ہے۔ اب ہم اپنے استدلال کے نقطۂ مرکزی تک آ پہنچے ہیں کہ شعر جب تک حامل کیفیاتِ عالی نہ ہو شعر نہیں کہلاتا۔ جدید اور قدیم نفسیات کی رو سے اور لغات کے استشہاد سے اس بات میں کوئی شک نہ رہا کہ جس چیز کو معرفتِ چیز ہائے باریک کہا جاتا ہے، وہ یہ ہے کہ شاعر واردات ذہنی و کوائف نفس کے اظہار و ابلاغ کے لئے اپنے وجود کے نقطۂ مرکزی میں بیٹھ کر اپنی کیفیات کا سراغ لگاتا ہے[1]۔ جب شعر کی تعریف یہ ٹھہری کہ شاعر کو چیز ہائے باریک کی معرفت حاصل ہو جائے تو یہ اعتراض خود بخود رفع ہو گیا کہ ہمارے علمائے بیان و معانی محض سخن موزوں کو شعر کہتے تھے۔ شعر کے مطالب کا بلند پایہ ہونا خود کلمۂ شعر کے مفہوم میں موجود ہے۔ اب پڑھنے والے اس نقطے سے آگاہ ہو گئے ہوں گے کہ وارداتِ باریک کے شعور کے اظہار و ابلاغ کے بغیر جو کلام موزوں ہو گا، وہ کچھ بھی ہو، شعر نہیں ہو گا۔

شعور کے نفسیاتی مرحلے علامہ اقبال نے یوں متعین کئے ہیں:

شاہدِ اوّل شعورِ خویشتن — خویش را دیدن بنورِ خویشتن
شاہدِ ثانی شعورِ دیگرے — خویش را دیدن بنورِ دیگرے
شاہدِ ثالث شعورِ ذاتِ حق — خویش را دیدن بنورِ ذاتِ حق

دوسرے شعر میں جس منزل کا بیان ہے، وہ تخلیقِ شعر کی پراسرار کیفیت ہے۔ باقی رہا شعر کے وزن کا سوال تو وہ آگے آتا ہے۔ ان باتوں پر غور کیجئے تو معلوم ہو گا کہ اسلوب مضامین عالی اور ابلاغِ کامل کے امتزاج سے پیدا ہوتا ہے، لیکن مشرق کے بعض نقاد اس بات پر مصر ہیں کہ شعر کا حسن، طرزِ ادا یا حسنِ ادا میں مخفی ہوتا ہے۔ معانی سے اس کو کوئی تعلق نہیں ہوتا۔

---

[1] دیکھئے ایس۔ الیگزنڈر "حسن اور اقدار کے دوسرے اصناف"۔

مرآت الشعر

شمس العلماء حافظ عبدالرحمٰن نے البتہ بین بین ایک راستہ نکالا تھا۔ وہ لکھتے ہیں:

"سنا ہو گا کہ عاشقانِ معانی حسنِ الفاظ کی طرف نگاہ اٹھا کر نہیں دیکھتے اور حسنِ الفاظ کے دلدادہ معانی کو نظر انداز کر جاتے ہیں۔ یہ دونوں باتیں افراط اور تفریط کی ہیں ورنہ معنی بغیر الفاظ کے کہاں؟ اور الفاظ و تراکیب میں معانی کی روح نہیں تو کس کام کی ... کام دل میں ہوتا ہے۔ زبان اور زبان سے نکلنے والے الفاظ اس بات پر دلالت کرتے ہیں لیکن اس کے یہ معنی نہیں کہ عاشقانِ معنی حسنِ الفاظ کو عیب ٹھہرائیں۔ حسنِ الفاظ بھی آخر حسنِ کلام ہی کا ایک جزو ہوتا ہے کہ صحیح کہ تن پروری کے لئے بے اعتنائی کرنا ظلم ہے لیکن روح کو روحِ مجرد بنانے کی دھن میں جوگیوں کی طرح ہاتھ پاؤں بلکہ تن بدن کو سکھا دینا بھی کوئی انصاف کی بات نہیں ہے۔ آیئے حقوقِ الفاظ پر ایک نظر ڈالیں[1]۔"

سب جانتے ہیں کہ فصاحت و بلاغت کلام کا وصف ہے۔ اس کی تفصیلی بحث کی یہاں گنجائش نہیں، اجمال سنئے: فصاحت کے معنی ہیں سلاست و ظہور (اصطلاحی معنی سے قطع نظر) اس لئے مانوس الفاظ اور ان کی رواں تراکیب کو فصیح کہا جاتا ہے۔ غیر سلیس الفاظ کو غیر فصیح[2] اور ان کی ناہموار تراکیب کو ثقالت و تنافر سے تعبیر کرتے ہیں۔ سلاست کی ادنیٰ کسوٹی یہ ہے کہ الفاظ بولنے میں زبان اور سننے میں کانوں پر گراں نہ ہوں۔ مانوس الفاظ کی رعایت سے غرض یہ ہے کہ فہمِ کلام میں کوئی دقت نہ ہو کہ یہ بات وضوحِ معانی کے منافی ہے۔

میر انشا فرماتے ہیں:

جلادی لمم کی تصوین کو تا جاذیہ سے ۔۔۔ ایک پردے میں قوی اخذ کریں اپنا حق (؟)

---

[1] مرآۃ الشعر، ۱۹۵۰ء، کتاب خانۂ نورس، اردو بازار لاہور۔

[2] اصطلاحاً بہت خلط مبحث ہوا ہے کہ فصاحت کی تعریف اور اس کی حدود کیا ہیں اور بلاغت کے رموز و اسرار کن چیزوں سے عبارت ہیں۔ ایضاً صفحہ ۸۱-۸۴ (اقتباسات)

ہیں یہ الصاب و شرائیں رباط اس لئے تا　　　روح کی آمد و شد کو نہ رہے رنج و دق ؟

وتصوین، اور 'دق'، نہ صرف اردو میں غریب و وحشی ہیں بلکہ عربی میں بھی مانوس و مستعمل نہیں۔ اس لئے بوجہ سلاست غیر فصیح ہیں۔ اکثر اہل کمال کی رائے ہے کہ کلام نظم ہو یا نثر، بہرحال مانوس و معلوم الفاظ کا استعمال ہونا چاہئے۔ عقنقل، قدموس کو مانا کہ خواص سمجھ لیں لیکن اس قسم کے الفاظ کلام کو درجۂ فصاحت سے گرادیتے ہیں۔ بات اگرچہ معقول ہے لیکن نہ ہر وقت اور ہر جگہ:

ہر سخن جائے و ہر نکتہ مکانے دارد

زبان میں نئے نئے الفاظ کا استعمال ادبا و شعرا کا حصہ بلکہ منصب ہے۔ وہی انھیں عوام تک پہنچاتے ہیں اور نامانوس کو مانوس اور ہموار بنادیتے ہیں۔ لاریب ادبا و شعرا کا غیر مانوس و غریب الفاظ سے بچ کر مانوس اور متداول الفاظ میں اپنے تمام مطالب کا ادا کر جانا کمال ہے۔ لیکن نہ اتنا کہ جتنا غیر مانوس اور غریب الفاظ کو اس طرح استعمال کرنا کہ وہ مانوس ہو جائیں اور زبان کی توسیع و ترقی کا باعث ہوں۔"

اس مرحلے پر یہ بات واضح کر دینی چاہئے کہ الفاظ اپنی نشست، اپنے محل اور موقعِ استعمال کے اعتبار سے غیر مانوس اور ادق معلوم ہوتے ہیں، ورنہ انھیں ادق اور نامانوس کلمات کو ہم آنکھوں سے لگاتے ہیں۔ گوئٹے کو چھوڑیئے کہ اصل کی شان متن میں نہیں آتی۔ غالب ہی کو دیکھ لیجئے۔ پھر کچھ فارسی شعر کہ بنارس کی تیر خوردگی کی یادگاریں ہیں، نقل کرتا ہوں، پھر کچھ اردو شعر نقل کرتا ہوں کہ مجال ہے کہ نامانوسیت اور ادق ہونے کا شعور کبھی پیدا ہو:

رگ سنگم شرار ے ے نویسم	کف خاکم غبارے مے نویسم
بہ لطف از موج گوہر نرم روتر	بناز از خون عاشق گرم دو تر
ز رنگین جلوہ ہا غارت گر ہوش	بہار بستر و نوروز آغوش
بسامان دو عالم گلستاں رنگ	زتاب رخ چراغاں لب گنگ
قیامت قامتاں مژگاں درازاں	زمژگاں بر صفِ دل نیزہ بازاں
ہمہ جانہاے بے تن کن تماشا	ندارد آب و خاک ایں جلوہ حاشا
بود در عرض بال افشانی ناز	خزانش صندل پیشانی ناز

تبسم بسکہ در لبہا طبیعی ست — دہن ہا رشک گلہائے ربیعی ست
بلند افتادہ نمکین بنارس — بود بر اوج او اندیشہ نارس
بکاشی لختی از کاشانہ یاد آر — دریں جنت ازاں ویرانہ یاد آر

بے شک ان الفاظ میں بہت مغلق الفاظ اور تراکیب ہیں لیکن استعارے کا لطف وہی اٹھائے گا جو اس فن سے آشنا ہوگا۔ اسی طرح ان کی اردو کی ایک غزل ہے:

ممکن نہیں کہ بھول کے بھی آرمیدہ ہوں — میں دشت غم میں آہوئے صیاد دیدہ ہوں
ہوں دردمند، جبر ہو یا اختیار ہو — گہ نالہ کشیدہ، گہ اشک چکیدہ ہوں
پیدا نہیں ہے اصلِ تگ و تاز جستجو — مانندِ موجِ آب زبانِ بریدہ ہوں
جاں لب پہ آئی تو بھی نہ شیریں ہوا دہن — از بسکہ تلخیٔ غمِ ہجراں چشیدہ ہوں
نے سبحہ سے علاقہ، نہ ساغر سے واسطہ — میں معرضِ مثال میں دستِ بریدہ ہوں
ہرگز کسی کے دل میں نہیں ہے مری جگہ — ہوں میں کلامِ نغز و لے ناشنیدہ ہوں
ہوں گرمیٔ نشاطِ تصور سے نغمہ سنج — میں عندلیبِ گلشنِ نا آفریدہ ہوں

پانی سے سگ گزیدہ ڈرے جس طرح اسدؔ
ڈرتا ہوں آئنے سے کہ مردم گزیدہ ہوں

معانی، بیان اور متعلقہ علوم شعریہ پر اگر اتنا بھی عبور نہ ہو کہ اس غزل کے مزاج کی نفاست ذہن نشین ہو جائے تو وائے بر حال ما۔

مختصر یہ کہ حافظ صاحب آہستہ آہستہ الفاظ کی طرف مائل ہوتے چلے جاتے ہیں اور فرماتے ہیں کہ بلاغت ادا اور جدت اصل کارنامہ شعر ہے کہ شراب تو کورے برتن میں بھی ڈال کر پی جا سکتی ہے۔ وہ مزہ کہاں کہ جام بلور میں جلوہ افگن ہو۔ ساقی طراز بزم ہو اور ناظم کہتا جائے:

ہے یہ ساقی کی کرامت کہ نہاں جام کے پاؤں
اور پھر سب نے اسے بزم میں چلتے دیکھا

بہر حال صاحبِ "مراۃ الشعر" کے قول کے مطابق "عرب کے نزدیک صناعت شعر کی دو قسمیں ہیں: مطبوع، مصنوع۔ مطبوع وہ کلام کہلاتا ہے جو شاعر نے بے ساختہ اور برجستہ

کہا ہو (اس موضوع پر بہ تفصیل بحث ہو چکی ہے) مصنوع وہ کلام ہے کہ شاعر بغور و فکر کہے۔ ایک ایک لفظ پر نظر ڈالے کہ کہیں کوئی رسقم تو نہیں رہ گیا۔ جو کہنا تھا صحیح صحیح ادا ہو گیا یا کوئی کسر رہ گئی ہے۔ اگر الفاظ یا ان کی نشست میں فرق پایا جاتا ہے تو اس کو دور کرنے کے لئے الفاظ میں الٹ پھیر یا ردوبدل کرتا رہتا ہے۔ یہاں تک کہ شعر ہر طرح خاطر خواہ ہو جائے۔ یہی وہ عمل ہے جسے ہم آورد[1] کہتے ہیں... قدمائے عرب اس قسم کی ردوبدل کو تنقیح لفظی کہتے تھے۔ مگر غرض توضیح معانی یا کلام کی سلاست و روانی ہوتی تھی۔ حق یہ ہے کہ شاعر جب تک الفاظ میں تنسیخ اور ردوبدل معنی کی توضیح کے لئے کرتا ہے، یہاں تک کہ الفاظ شعر کے مرصع بھی ہو جائیں تب بھی اثر معانی ہی پر پڑتا ہے جو مقصود بالذات ہوتے ہیں۔ برخلاف اس کے جب شاعر الفاظ کی تزئین و تحسین الفاظ کی رعایت سے کرنے لگتا ہے تو معنی اپنے مرتبے سے گر جاتے ہیں اور الفاظ مقصود بالذات ہو جاتے ہیں۔

اگرچہ شاعر یہی دعویٰ کرتا ہے کہ میرا مقصود معانی ہیں نہ کہ الفاظ۔ لاریب ایسے شاعر و انشاء پرداز عربی میں ہوئے ہیں جن کو معانی اور توضیح معانی کی نسبت شوکتِ الفاظ کا زیادہ خیال رہا ہے... لیکن عرب کی تمام شاعری کو محض الفاظ کی صناعی سے تعبیر کرنا ظلم ہے۔ جاہلی، حضرمی، اموی عہد کے شعراء کو لفظی صناعی سے گویا رابطہ ہی نہ تھا۔ ابتدائی عباسی عہد سے، عباسی عہد کے شعراء کا بھی تقریباً یہی انداز رہا۔ بشار ابن برد، ابن برمہ پہلے شاعر ہیں جو جدت معانی کے ساتھ ساتھ لفظی رعایت کی طرف متوجہ ہوئے۔[2]

---

[1] مغرب میں لوکس نے خاص طور پر اس بات پر زور دیا ہے کہ ادائے مطلب کے لئے صحیح الفاظ کا انتخاب بہت ضروری ہے اور بہت جید شاعر بھی اپنی تصنیفِ لطیف پر نظر ثانی کرتے رہتے ہیں۔ یہاں تک کہ طبیعت کو شرحِ صدر نصیب ہو اور وہ مطمئن ہو جائے کہ جو کچھ مجھے کہنا تھا وہ بہ احسن وجوہ کہہ دیا گیا۔ دیکھئے باب "شخصیت اور اسلوب"۔

[2] نظامی گنجوی، جو دوسروں کے مقابلے میں اپنے کمالِ فن سے بخوبی آگاہ ہے، کہتا ہے:

ببرم ہزار دل را بہ بدیہہ و معما — بخرم ہزار جاں را بہ غلوطہ نہانی
بہ مکاتبات نغزم شرف آرد ابن مقلہ — زمغالطات لفظم غلط آرد ابن بانی

الفاظ و معانی

ابن رشیق نے باب اللفظ و المعنی میں لکھا ہے "جو الفاظ کو معانی پر ترجیح دیتے ہیں، وہ کئی گروہوں میں منقسم ہیں؛ ایک جماعت عرب جاہلیت کے انداز پر شکوہ الفاظ بلا تکلف کی طرف مائل ہے"۔۔ پھر کہتا ہے کہ اس قسم کے شکوہ الفاظ کا فخر اور مدح سلاطین میں مضائقہ نہیں۔ اس گروہ کی دوسری جماعت کو وہ اصحاب قعقعہ (پھونکنے والا) کہتا ہے اور ان کی شوکتِ الفاظ کو لایعنی قرار دیتا ہے۔ مثال میں ابن بانی کے دو شعر لکھے ہیں جو اندلس کا مشہور طباع شاعر ہے اور متنبّی کا ہم پلّہ سمجھا جاتا ہے، مگر کبھی کبھی شکوہ الفاظ پر آکر ژاژ خائی کرنے لگتا ہے۔ چنانچہ کہتا ہے۔ (میں صرف ترجمہ پیش کر رہا ہوں۔) :

"اس نے جو آہٹ سنی کہنے لگی ارے دراز قامت گھوڑوں کی ٹاپوں کی آواز ہے، جو چمک دیکھی تو چلائی اف تلواروں کی چمک (دشمن آن پہنچا) حالانکہ وہ نہیں ڈری تھی لیکن اپنی ہی جھانجھن کی جھنکار اور پایل کی چمک دیکھ کر۔"

دوسرا گروہ بقول ابن رشیق کے وہ ہے جو معانی کو الفاظ پر ترجیح دیتا ہے۔ اس زمرے میں متنبی اور ابن الرومی کا نام لیا گیا ہے اور متنبّی کی نسبت لکھا ہے کہ وہ زبان پر شاہانہ حکومت رکھتا تھا۔ اس شاہانہ حکومت سے غالباً اس زمانے کی استبدادی حکومت مراد ہوگی۔ الفاظ و تراکیب پر جو ستم چاہا ڈھالیا، کسی کی کیا مجال کہ دم مار سکے۔ اگر عاشقانِ معانی کو یہی بات پسند ہے تو ان کو مبارک ہو۔ ہم اس کے قائل نہیں۔ ہم بقدر اپنے فہم کے متنبّی کے اشعار کو وہیں تک پسند کرتے ہیں جہاں تک کہ وہ الفاظ و معانی دونوں کے ساتھ انصاف کرتا ہے[1]

---

[1] میں اپنے نقادوں اور ارباب علم کی فضیلت کا بدرجہ اولیٰ معترف ہوں لیکن اس مرحلے پر یہ بات کہے بنا نہیں رہ سکتا کہ لوکس نے (اسلوب صفحہ ۶۰) متنبّی کے متعلق یہ مشہور حکایت قلم بند کی ہے کہ وہ ایران سے واپس وطن آرہا تھا کہ کوفے کے قریب بنو اسد نے اس پر حملہ کیا۔ وہ پست ہمت ہو کر راہِ فرار اختیار کرنے کو تھا کہ اس کے غلام نے کہا "کیا یہ کہا جائے گا کہ تم نے جنگ سے منہ موڑا، تم نے کہ اپنے اشعار میں یہ کہہ چکے ہو "گھوڑوں کے خیل مجھے جانتے ہیں اور
(بقیہ صفحہ ۸۳ پر)

ابن رشیق ترجیح الفاظ و معانی کے باب میں مذکورہ بالا اختلافِ رائے بیان کرنے کے بعد لکھتا ہے کہ اکثر کی رائے یہ ہے کہ شاعری میں الفاظ و صناعتِ الفاظ کو معانی پر ترجیح ہے۔ دلیل یہ کہ معانی کے لحاظ سے عالم و عامی سب برابر ہیں۔ خیال سب کے پاس موجود ہوتے ہیں۔ جو چیز ان کو شعریت کا جامہ پہناتی ہے، وہ الفاظ کی جودت بیان کی سلاست، متانت ترکیب و تالیف کی خوبی ہے اور یہ تمام باتیں تعلق رکھتی ہیں الفاظ اور صناعت لفظی سے، مثلاً ایک آدمی کسی کی مدح کرنا چاہتا ہے تو وہ جانتا ہے کہ ممدوح کو سخاوت میں ابر و بحر سے تشبیہ دیتے ہیں۔ جرأت و جلادت میں شمشیر و شیر کہتے ہیں۔ عزم و ارادہ کو سیل و قضا ٹھہراتے ہیں۔ حسن و جمال میں ماہ و خورشید سے جا ملاتے ہیں۔ اس لئے وہ ان معانی میں غلطی نہیں کرتا۔ جو لغزش کرتا ہے الفاظ میں کرتا ہے۔ چنانچہ دیکھ لیجئے کہ شعر کی تنقید ہمیشہ الفاظ کے متعلق ہوتی ہے کہ فلاں لفظ بدنما ہے، وہ بے محل استعمال ہوا ہے، یہ غلط بندھا ہے، الفاظ سے معانی ادا نہیں ہوئے، یہ ترکیب سست ہے، وہ چست۔ اگر شاعر معانی کو رقیق و متین، شیریں و آبدار، مانوس و معلوم الفاظ، روان و خوش نما تراکیب میں ادا نہیں کر سکتا تو معانی کی کوئی قدر و منزلت نہیں ہوتی۔ ابن رشیق کے اس نظریئے پر ہمیں جواب قاطع دیا جا سکتا تھا لیکن نامناسب معلوم ہوتا ہے کہ عبدالرحمٰن صاحب نے اس پر جو تبصرہ کیا ہے اور اس سے جو برگ و بار نکالے ہیں ان کا مطالعہ بھی کر لیا جائے تاکہ جواب من حیث المجموع جامع و مانع ہو۔ خود رحمان صاحب لکھتے ہیں:

"اس دلیل کا ماحصل یہی ہے کہ شاعری میں معانی پہ الفاظ کو ترجیح حاصل ہے۔ میں کہتا ہوں کہ جب معانی عام ہیں یا خیال موجود تو شاعری غیر از صناعت لفظی نہیں بیشک یہ مسلم ہے کہ مقصود کلام ہونے کے لحاظ سے معانی مقدم ہوتے ہیں لیکن معانی کو ہر شخص اپنے کلام کے ذریعے سے ادا کرتا ہے، اس میں کسی کی خصوصیت نہیں۔ مگر شاعر ان کے طریقۂ ادا کو کمال صناعت کے درجے تک پہنچاتا ہے اور جب یہ صنعت تمام تر لفظی ہے

(بقیہ حاشیہ صـ۸۲) صحرا کی پہنائی اور رات کا وقت مجھے پہچانتے ہیں، قلم اور کاغذ سے میرا تعلق ایسا ہی ہے جیسا شمشیر و سناں سے ہے"۔ یہ سن کر اس نے باگ موڑی اور داد شجاعت دے کر مقتول ہوا۔ یوں شخصیت اور اسلوب ہم آہنگ ہوتے ہیں۔

تو شاعری میں الفاظ کو معانی پر ترجیح ہونی چاہیئے۔ ذیل کے اشعار میں معانی کی صناعی نہ پاؤ گے مگر دیکھو گے حسن ادا نے اور حسن الفاظ نے ان کو کس قدر دل کش و دل فریب بنا دیا ہے۔ (عربی شعر میں نے حذف کر دیئے ہیں۔) :

در دم از یار ست و درماں نیز ہم	دل فدائے او شد و جاں نیز ہم
آن[1] کہ می گویند آن بہتر ز حسن	یارِ ما ایں دارد و آن نیز ہم
داستان در پردہ می گوئی[2] ولے	گفتہ خواہد شد بہ دستان نیز ہم
عاشق از مفتی نترسد می بیار	بلکہ از غوغائے سلطان نیز ہم ؟
یار[3] باز اکنوں بقصدِ جان است	عہد را بشکست و پیمان نیز ہم
پھر وضعِ احتیاط سے رکنے لگا ہے دم	برسوں ہوئے ہیں چاک گریباں کئے ہوئے
مانگے ہے پھر کسی کو لبِ بام پر ہوس	زلفِ سیاہ رخ پہ پریشاں کئے ہوئے
پھر جی میں ہے کہ در پہ کسی کے پڑے رہیں	سر زیرِ بارِ منتِ درباں کئے ہوئے
جی چاہتا ہے پھر وہی فرصت کے رات دن	بیٹھے رہیں تصورِ جاناں کئے ہوئے
غالب ہمیں نہ چھیڑ کہ پھر جوشِ اشک سے	بیٹھے ہیں ہم تہیۂ طوفاں کئے ہوئے"

جو کچھ ابن الرشیق نے لکھا ہے اور جو تبصرہ رحمان صاحب نے اس پر کیا ہے، اس کا تجزیہ کرنے سے معلوم ہوگا کہ لفظ و معنی کے سلسلے میں لفظ کو جو ترجیح دی گئی ہے تو اس کے دلائل اصلاً دو ہیں :

(۱) خیال عام ہوتے ہیں عامی سے بھی اور عالم سے بھی۔

(۲) شعر کی تنقید ہمیشہ الفاظ سے متعلق ہوتی ہے۔ اور الفاظ بحیثیت الفاظ شیریں، خوشگوار، سبک اور ناخوشگوار بھی ہو سکتے ہیں۔

جہاں تک پہلی دلیل کا تعلق ہے، اول تو یہ بات ہی سرے سے غلط ہے کہ خیال عام

---

[1] پژمان نے جو دیوان حافظ کا مستند نسخہ ترتیب دیا ہے، اس میں "این" کے بجائے "آن" ہے۔

[2] مے گوید (مے گوئی کے بجائے)

[3] یاد باد آں کو بقصد خون ما۔ معلوم نہیں مصرع کی یہ صورت فاضل مصنف نے کس ماخذ سے نقل کی ہے، مجھے اور کہیں نظر نہیں آئی۔

ہے، یعنی عالم و عامی دونوں کسی موضوع پر ایک ہی خیال تک پہنچ سکتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ پڑھا لکھا آدمی عامی سے کہیں زیادہ عروجِ فکر تک پہنچنے پر قادر ہوتا ہے۔ بے علم آدمی کے ذہن پر اس خیال کی پرچھائیں بھی نہیں پڑ سکتی جو پڑھے لکھے آدمی کے ذہن میں آتا ہے۔ کیا واقعی فاضل مؤلف یہ سمجھتے ہیں کہ جس طرح عالم تابکاری پر یا فن تعمیر کی عظمت پر اپنے فکر و خیال کا اظہار کر سکتا ہے، عامی بھی اسی معیار سے سوچتا ہے؟ کیا علم کی موجودگی اور اس کا فقدان ذہن و فکر کی کارفرمائیوں میں قطعاً موثر نہیں ہوتیں۔ ظاہر ہے کہ اس سوال کا جواب نفی میں ہے۔ پیچیدہ دقیق خیالات جو کائنات کے انتشار کو حسن تالیف میں تبدیل کر دیں اور جو دنیا کے بکھرے ہوئے واردات کو ایک تجربے کی لڑی میں پرو دیں، صرف ان شعراء سے مخصوص ہیں جو طبع رسا کے ساتھ علم بھی رکھتے ہیں۔ تنقید کا منصب بیان کرتے ہوئے ملک الشعراء بہار کے خیالات نقل کئے جا چکے ہیں۔

یہ بات کہ الفاظ، الفاظ کی حیثیت سے خوشگوار، خوش نما، سبک، شیریں یا ناخوشگوار اور مکروہ ہوتے ہیں، ایسا دعویٰ ہے جس کی تردید روزانہ ہم اچھی نثر اور شعر پڑھتے ہوئے ذہناً کرتے رہتے ہیں۔ بات یہ ہے کہ جس طرح موسیقی میں شور ہوتا ہے اور شور معین جوسُروں میں تبدیل ہو جاتا ہے، اسی طرح ہمارے ذخیرۂ لغات میں الفاظ ہوتے ہیں جو بے معنی ہوتے ہیں یا بامعنی، صوت کے اعتبار سے ضروری ہے کہ جب تک وہ ایک خاص ترتیب سے نہ رکھے جائیں، ان میں آہنگ مطلوبہ پیدا نہ ہو۔ بے معنی الفاظ جو بہ ظاہر سبک بھی معلوم ہوں، فصیح کبھی نہیں کہلائیں گے۔ یہ جو رحمان صاحب نے کہا ہے کہ شاعر حسن ادا سے اور صناعت سے الفاظ کو خوش نما بنا دیتا ہے، غلط محض ہے۔ بیچارے الفاظ تو محض اصوات بامعنی ہیں اور بغیر ایک خاص ترکیب کے ان میں کوئی صوتی توافق پیدا نہیں ہوتا۔ پروفیسر شبلی نے بھی یہ دعویٰ کیا تھا کہ بعض لفظ جو دوسرے لفظوں کے ہم معنی ہیں یا ان کی دوسری صورتیں ہیں، زیادہ فصیح ہوتے ہیں۔ مثال کے طور پر انھوں نے فرمایا تھا کہ 'دامن' کا لفظ 'داماں' سے زیادہ فصیح ہے، غالباً ان کی نظر میں میرؔ کا یہ مصرع ہوگا:

دامن کے چاک اور گریباں کے چاک میں

لیکن ذرا وزیر لکھنوی کے ہاں بھی 'دامن' دیکھئے:

گوہرِ اشک سے لبریز ہے سارا دامن　　آج کل دامنِ دولت ہے ہمارا دامن

یہاں دامن دوسرے الفاظ کے ساتھ مل کر اس طرح بیٹھا ہے کہ اس کی صوت درِ گوش پہ دستک دیتی ہے اور کانوں کے ذریعے فوراً دل میں اتر جاتی ہے، لیکن اس کے مقابلے میں غالب کا یہ شعر دیکھئے :

پھر بھر رہا ہوں خامۂ مژگانِ خون دل　　سازِ چمن طرازیٔ داماں کئے ہوئے

یہاں چمن طرازی کے لئے وسعت اور پہنائی کی ضرورت تھی اس لئے داماں کا لفظ جس میں الف کشیدہ وسعت کا تاثر پیدا کرتا ہے، نہایت ہی موزوں ہے۔ اسی طرح غالب کے اس شعر میں :

سنبھلنے دے مجھے اے ناامیدی کیا قیامت ہے

کہ دامانِ خیالِ یار چھوٹا جائے ہے مجھ سے

بھی 'داماں' کا لفظ نہایت موزوں واقع ہوا ہے کہ خیال اور یار کے الف ہائے کشیدہ کے ساتھ مل کر یہ تاثر پیدا کرتا ہے کہ کوئی چیز ہے جسے شاعر چھونے کی کوشش کر رہا ہے اور وہ دور ہوتی چلی جا رہی ہے۔ یہاں اگر کسی طرح 'داماں' کی جگہ 'دامن' کا لفظ آئے تو وہ مطلوبہ تاثر بالکل پیدا نہیں کرے گا۔ 'تراشنا' یا 'تراش کرنا ایسے الفاظ میں سے نہیں جنھیں خاص طور پر صوتی اعتبار سے خوشگوار کہا جائے لیکن فیضی کے ان اشعار میں کلمہ 'تراش' جس طرح استعمال ہوا ہے، اس کا رنگ دیکھئے :

امروز نہ شاعرِ حکیمم　　دانندۂ حادث و قدیمم

بانگ قلمم دریں شب تار　　بس معنی خفتہ کردہ بیدار

آنم کہ ز سحر کاری ژرف　　از شعلہ تراش کردہ ام حرف

فردوسی 'یل' کا کلمہ کہ بہادر کے معنی میں استعمال ہوتا ہے، اس طرح لفظوں کی ترتیب میں بٹھاتا ہے کہ تحقیر کے معنی دینے لگتا ہے :

منم کردہ ام رستم داستاں　　وگرنہ یلے بود در سیستاں

اس قسم کی بیسیوں مثالیں دی جا سکتی ہیں۔ مراد یہ ہے کہ مقصود اظہار معانی ہے اور الفاظ اس کا وسیلہ ہیں۔ دونوں ایک تصویر کے دو رخ ہیں۔ ایک تھیلی کے چٹے بٹے ہیں۔ ایک

ہی بات کے دو پہلو ہیں۔

مترادفات اور مرادفات

ایک بات اور یہاں صراحت سے کہہ دینی چاہیئے کہ یہ دعویٰ کرنا کہ کسی شاعر نے (اسی زبان میں) ایک لفظ کی جگہ دوسرا ہم معنی لیکن زیادہ موثر لفظ رکھ دیا ہے، غلط صریح ہے۔ لغت کا ذخیرۂ الفاظ بہت محدود ہے اور ذہن انسانی کی پرواز بے کراں، اس لئے لغت یہ تو کر سکتی ہے اور کرتی ہے کہ ایک کلمے کے کئی سلسلۂ معانی متعین کر دے لیکن یہ نہیں کر سکتی کہ ایک ہی معنی کے لئے دو لفظ مہیا کر دے۔ جہاں ایسا اشتباہ ہوگا وہاں الفاظ مترادف ہوں گے، مرادف نہ ہوں گے۔ مراد یہ ہے کہ معانی میں قریب تر تو ہوں گے لیکن کوئی دلالت ضرور مختلف ہوگی۔ مثال کے طور پر گھوڑے کے لئے اردو، فارسی اور عربی میں بہت لفظ ہیں، لیکن ہر لفظ مختلف معنی دیتا ہے (ایک ہی زبان میں ہم معنی لفظ نہ ملیں گے) مثلاً گھوڑا، بچھیرا، چتکبرہ، رخش، توسن، اسپ، اشقر۔ اسی طرح اونٹ کی قسموں کے اعتبار سے عربی میں بے شمار ذخیرہ الفاظ ہیں۔ مترادف الفاظ پر غور نہ کرنے کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ اچھے خاصے پڑھے لکھے آدمی بھی 'صاف شفاف' کہتے ہیں اور ان میں امتیاز نہیں کرتے، درآں حال کہ شفاف میں ضروری ہے کہ چیز کے آر پار نظر آئے، صاف میں یہ لازم نہیں۔ اسی طرح 'تکلف' اور 'تکلیف' کے نازک فرق پر غور کر لیجئے۔ بہرحال یہ موضوع ہی اور ہے۔ میں کہنے یہ چلا تھا کہ صاحب مراۃ الشعر کی دونوں دلیلیں غلط ہیں اور ان کی غلطی خاصی مدت ہوئی واضح ہو چکی ہے، اس کے باوجود نقاد اپنے آپ کو دہراتے رہتے ہیں (تاریخ کی طرح) تو مناسب خیال کیا گیا کہ یہ مسئلہ بھی طے کر دینے کی کوشش کی جائے۔

جدتِ ادا

صاحب مراۃ الشعر نے ایک اور بات کہی ہے: جدت ادا کہنے کو ایک بات ہے مگر دیکھیئے تو حسن ادا کے بعد شعر و شاعری کی وہی ساری کائنات ہے... نگاہ تفتیش کہتی ہے کہ جدت ادا کی باہمہ نیرنگی کی دو صورتیں ہیں: اول، اپنے یا پرائے باندھے ہوئے مضمون کو

نئے انداز سے باندھا، دوسرے ادائے معنی کہ عام، پامال و فرسودہ راستے کو چھوڑ کر نیا راستہ نکالنا۔ انھوں نے حافظ اور نظیری کے ان دو شعروں کا مقابلہ کیا ہے اور اگرچہ صراحت سے بات نہیں کی لیکن سیاق و سباق سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ جدت ادا کے حافظ کے شعر کو بلند پایہ سمجھتے ہیں:

حافظ: در پس آئینہ طوطی صفتم داشتہ اند
آنچہ استاد ازل گفت ہمہ می گویم

نظیری: قلم در اختیار اوست من چو نقش موہومم
گرم فرزانہ می دارد، گرم دیوانہ می سازد

ان شعروں میں تو تقابل کا کوئی پہلو ہی نہیں۔ بے شک جبر کا مضمون مشترک ہے لیکن نظیری کا ویدانت کے خیال کو، مضمون میں لے لینا کہ میں ایک نقش موہوم ہوں، مضمون کی صورت ہی بدل دیتا ہے۔ پھر فرزانگی اور دیوانگی کی صورتوں میں ایک مشابہت نظر آنے لگتی ہے کہ دونوں امور اختیاری نہیں ہیں۔ دیوانہ معذور ہے اور فرزانہ مجبور۔ اسی طرح حافظ اور غالب کو ٹکرایا ہے:

حافظ: آن شد کہ بار منت ملاح بر دمے
گوہر چو دست داد بدریا چہ حاجت است

غالب: سفینہ جب کہ کنارے پہ آلگا غالب
خدا سے کیا ستم و جور ناخدا کہیے

دوسرے مصرع میں غالب نے دنیا سے جو سمجھوتہ کرنے کی روش خاص بتائی ہے، وہ اسی کا حصہ ہے اور حافظ کے شعر پر اس کا سایہ بھی نہیں پڑا۔ غالب نے کائنات کے توازن کو ایک اور شعر میں نہایت موثر طریقے پر قلم بند کیا ہے:

سخن کیا کہہ نہیں سکتے کہ جویا ہوں جواہر کے
جگر کیا ہم نہیں رکھتے کہ کھو دیں جا کے معدن کو

اس صورت کو کہ معانی بالکل عام اور پامال ہیں مگر جدتِ ادا نے نیا لباس پہنا کر نیا بنا دیا ہے، وہ یوں ثابت کرتے ہیں کہ غالب کے ان شعروں کے مضامین کو پامال، فرسودہ اور

عامیانہ گردانتے ہیں :

اور بازار سے لے آئے اگر ٹوٹ گیا ساغرِ جم سے مرا جامِ سفال اچھا ہے

اب جفا سے بھی ہیں محروم ہم اللہ اللہ
اس قدر دشمنِ اربابِ وفا ہو جانا

مشکل یہ ہے کہ فاضل مصنف یہ تمام باتیں کہہ کر جدت ادا کی ایک نئی تعریف پیش کرتے ہیں اور کہتے ہیں کہ اس کے تین اصول ہیں :

۱۔ سادگی میں بانکپن نکالنا۔

۲۔ تشبیہ و استعارہ یا استعارہ در استعارہ سے روپ بدلنا۔

۳۔ کسی لفظی و معنوی اور عرفی و اصطلاحی مناسبت سے کوئی نکتہ پیدا کرنا.... جدتِ ادا اور معنی آفرینی دونوں ایک ہی چیز ہیں ... چنانچہ غالب کہتے ہیں :

آتے ہیں غیب سے یہ مضامیں خیال میں غالب صریرِ خامہ نوائے سروش ہے

اب بتائیے ان باتوں کا کیا جواب دیا جائے۔ انھوں نے اپنا موقف ہی بدل لیا۔ اور غالباً غور کرنے سے خود ان پر واضح ہو گیا ہو گا کہ جدتِ ادا ایک مبہم ترکیب ہے جس کے حسبِ منشا معنی بھی نکالے جا سکتے ہیں۔

حسنِ ادا

اسی طرح وہ حسنِ ادا کے متعلق لکھتے ہیں :

"کہنے کو دو لفظ ہیں اور آدھی سی بات مگر حق یہ ہے کہ ادا نہیں تو حسن بھی کچھ نہیں۔ نہ صباحت میں حلاوت ہے، نہ ملامت میں نمک .... حسن ادا کا کیا کہنا ہے، حسن معنی کے ساتھ جمع ہو جائے تو پھر حسن بالائے حسن ہے[1]"

یہ فقرہ فاضل مصنف کے موقف کی تردید خود کرتا ہے کیوں کہ وہ فرماتے ہیں کہ حسن معنی کے ساتھ جمع ہو تو حسن بالائے حسن ہوتا ہے۔ معلوم ہوا کہ بات وہ ہے کہ امتزاج لفظ و معنی، مطابقت مغز و پیکر جب تک موجود نہ ہوں، تب تک اسلوب وجود میں نہیں آتا۔ یہی وجہ

---

[1] مراۃ الشعر ص ۲۷۱

ہے کہ معانی و بیان کے ماہروں نے صاف کہہ دیا ہے کہ فصاحت کے وصف کے ساتھ بلاغت جمع ہو تو انشار پردازی معراج کمال تک پہنچتی ہے۔

"صرف یہی نہیں مصنف نے خود حسن ادا کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے کہ لفظ و معنی کا حسن اعتباری ہے ... ایک ہی لفظ کو دیکھیے، وہ کہیں خوش نما ہوتا ہے، کہیں بدنما، معنی ایک ہوتے ہیں۔"[1]

اس دو سطروں کے جملے میں کتنی غلط فہمیاں اور غلط ادائیاں شامل ہیں۔ اس بات سے مفصل بحث کی جا چکی ہے کہ کسی زبان میں مرادفات کا وجود نہیں ہوتا، مترادفات کا وجود ہوتا ہے۔ اگر مصنف یہ کہنا چاہتے ہیں کہ کسی دوسری زبان کا ہم معنی لفظ استعمال کرنے سے حسنِ ادا میں اضافہ ہو جاتا ہے تو بھی بالبداہت غلط ہے۔ ایک ہی ہم معنی لفظ (دو زبانوں میں سے) صرف ایک ہی دلالت پیدا کرے گا اور ایک ہی معنی کے ابلاغ پر قادر ہو گا۔ بات یہ ہے کہ الفاظ کو ایک علیحدہ زندگی عطا کرنا (معانی سے قطع نظر اور کسی سلسلۂ خیال میں ان کی ترتیب سے بے پروا ہو کر) شدید قسم کی غلط فہمی اور گمراہی ہے۔ اگر ایک ہی زبان میں مترادف الفاظ، جنھیں فاضل مصنف ہم معنی سمجھتے ہیں، برتے جائیں گے تو شعر کا مفہوم دلالت اور معنوی پرچھائیں کی وجہ سے بدل جائے گا کیوں کہ لفظ کے معانی جدا ہوں گے۔ مولانا عبدالرحمٰن یہ سمجھتے ہیں کہ ایک ہی مضمون وہ ہے جس میں کوئی بنیادی بات مشترک ہو۔ دراصل جس چیز کو وہ حسنِ ادا کہتے ہیں وہ مصنف یا شاعر یا فن کار کا زاویۂ نظر یا اسلوب ہے۔ حقیقت کا ادراک نہایت مشکل ہے۔ کسی ایک جسمانی چیز کو لے لیجیے۔ مثلاً ساغر، سبو، ماہ دیکھنے والا ان کو صرف ایک زاویۂ نظر سے دیکھ سکتا ہے۔ ان کی کلی حقیقت اس کی نگاہ سے پوشیدہ رہتی ہے۔ نفسیات کے معمولی طالب علموں سے بھی یہ بات مخفی نہیں کہ زاویۂ نظر سے مفہوم بدل جاتا ہے، ساغر کسی شخص کو اپنی مکمل صورت میں کبھی نہیں دکھائی دے گا۔ اس کی تمام صفات فن کار پر روشن ہوں گی۔ پھر اس کے مقابلے میں ذہنی واردات اور قلبی تاثرات کا اندازہ کر لیجیے کہ ان کی پیچیدگی اور ان کا پہلو دار ہونا مسلّم ہے۔ حقیقت ایک ترشے ہوئے ہیرے کی طرح ہے جس پر روشنی کی چھوٹ دیکھنے والے کے زاویۂ نظر کے مطابق اس کی صورت بدل دیتی ہے۔ معانی اسی طرح ترشے

---

[1] مراۃ الشعر ص ۲۸۲

ہوئے ہیرے ہیں۔ ان کو آپ ذرا زاویۂ نظر سے بدل کر دیکھیں تو معانی بدل جائیں گے یہی وجہ ہے کہ شعراء نے بہ ظاہر کہے ہوئے مضامین کو قلم بند کیا ہے لیکن در اصل بڑے فن کاروں نے زاویۂ نظر $\frac{1}{1000}$ حصہ ہی سہی بدل کر معنی کی صورت تبدیل کر دیتی ہے۔ طبیعیات میں آپ بیک وقت کسی چیز کے تینوں ابعاد اور اب تو چوتھا بھی شامل ہو گیا یعنی زمان مکان تسلسل یا تسلسل زمان مکانی (Time place-continous) یہ بدلا ہوا زاویۂ نظر در اصل مولانا عبدالرحمٰن کی نظر میں حسن ادا بن جاتا ہے، یعنی معانی کا اشتراک قائم رہتا ہے لیکن الفاظ کے تبدیل ہونے سے جدتِ ادا پیدا ہوتی ہے۔ یہ نفسیاتی طور پر ممکن ہی نہیں کہ آپ شعر میں لفظ بدل دیں اور اس کی دلالتوں میں بعض اوقات زمین آسمان کا فرق نہ پڑ جائے۔ خصوصاً جب اعلیٰ درجے کے فن کاران واردات کی بات کرتے ہوں جو تنوع، پیچیدہ اور دور رس (معانی کے اعتبار سے) ہوتی ہیں۔ اس سے پہلے ایک شعر نقل کیا جا چکا ہے جس میں ایک لفظ کے فرق سے معانی کی دلالتوں نے ایک صورت ہی دوسری اختیار کی ہے۔ ایک صورت تھی :

کسی کو آئی ہنسی جو ہمدم تو منھ پہ ڈالا حیا سے آنچل
عجب طرح کا یہ خواب دیکھا کہ میری نیندیں اچٹ گئی ہیں

دوسری صورت میں جذبات کی وسعت اور آفاقیت دیکھئے :

کسی کو آئی ہنسی جو ہمدم تو منھ پہ ڈالا الٹ کے آنچل
عجب طرح کا یہ خواب دیکھا کہ میری نیندیں اچٹ گئی ہیں

استادانِ فن نے جو اصلاحیں دی ہیں، ان میں بعض اوقات صرف ایک لفظ بدلا ہے اور اسی سے دلالتوں میں تغیر اور معانی میں بیّن فرق پیدا ہو گیا ہے۔

حالی کا شعر ہے :

عمر شاید نہ کرے آج وفا　　سامنا ہے شبِ تنہائی کا

غالب نے دوسرے مصرع کو یوں بنا دیا:

کاٹنا ہے شب تنہائی کا

اب عمر کاٹنے، شبِ تنہائی کاٹنے کی مشابہت اور کاٹنے میں جو پہاڑ کاٹنے کی صورت ہے، اس کا رنگ کس طرح نمایاں ہوا ہے۔

معلوم نہیں کس استاد نے اس شعر کو یوں بدلا ہے :

غضب ہیں تری شوخیاں اے فلک　　کلیجہ گلِ نیلوفر ہو گیا

دوسری شکل دیکھیے :

غضب ہیں تری چٹکیاں اے فلک　　کلیجہ گلِ نیلوفر ہو گیا

دونوں اشعار کے معانی میں جو تغیر پیدا ہوا ہے، وہ اربابِ نظر سے مخفی نہ ہوگا۔
مولانا عبدالرحمان نے ذوق کے اس شعر سے (شاید اس بنا پر کہ غالب نے بہت ستائش کی تھی) :

اب تو گھبرا کے یہ کہتے ہیں کہ مر جائیں گے
مر کے بھی چین نہ پایا تو کدھر جائیں گے

محض مرنے کے موضوع کو وجہِ اشتراک بنا کر غالب کے اشعار کو ہلکے پیمانے کا ٹھہرایا۔ انھوں نے غالب کے کچھ اشعار اچھے کہہ کر بھی نقل کیے ہیں لیکن موت پر غالب کے اشعار بہت معنی خیز ہیں اور اس نے اس کی حقیقت کو مختلف زاویوں سے دیکھ کر بہت دور کی دلالتیں نمایاں کی ہیں :

فردا و دی کا تفرقہ یک بار مٹ گیا　　تم کیا گئے کہ ہم پہ قیامت گزر گئی

جاتے ہوئے کہتے ہو قیامت کو ملیں گے　　کیا خوب، قیامت کا ہے گویا کوئی دن اور

ابر روتا ہے کہ بزمِ طرب آمادہ کرو
برق ہنستی ہے کہ فرصت کوئی دم ہے ہم کو

وہ زندہ ہم ہیں کہ ہیں روشناسِ خلق اے خضر
نہ تم کہ چور بنے عمرِ جاوداں کے لیے

اپنی گلی میں دفن نہ کر مجھ کو بعدِ قتل
میرے پتے سے خلق کو کیوں تیرا گھر ملے

مرتے ہیں آرزو میں مرنے کی　　موت آتی ہے پر نہیں آتی

جان دی، دی ہوئی اسی کی تھی　　حق تو یہ ہے کہ حق ادا نہ ہوا

حیات بعد الممات :

ناکردہ گناہوں کی بھی حسرت کی ملے داد　　یارب اگر ان کردہ گناہوں کی سزا ہے

ان تمام اشعار میں بنیادی موضوع موت ہے لیکن زاویۂ نظر کے بدلنے نے عجب عجب معانی کی نیرنگی پیدا کی ہے کہ بیان میں نہیں آتی۔ یہ جدتِ ادا نہیں، یہ زاویۂ نگاہ کا فرق ہے، یہ شخصیت اور اسلوب کی بہار ہے۔

مجاز، تشبیہہ، استعارہ، مبالغہ اور ابداع معانی کے متعلق مولانا کے خیالات نادر اور خیال افروز ہیں، ان کا ذکر اپنے مقام پر آئے گا۔

باب ہفتم

اسلوب کی صفات

(فکری)

(۱) سادگی (۲) قطعیت (۳) اختصار

۱۔ سادگی

شاعر یا فن کار خصوصاً نثر نگار کے ہاں جو فکری عنصر ہوتا ہے وہ جذبے میں اس شدت سے نہیں سمویا جاتا جس طرح شعر میں ہوتا ہے۔

لوکس کے الفاظ میں کچھ تصرف کر کے یوں کہا جا سکتا ہے کہ فن کار اپنے قارئین سے خوش اخلاقی سے پیش آتا ہے۔ یہ بات مناسب نہیں کہ اگر بات معمولی اور سیدھی سادھی ہو تو اس کے لئے الفاظ مغلق اور تراکیب پیچیدہ استعمال کی جائیں۔ یوں تحریر میں سادگی پیدا ہوتی ہے۔ یہ بھی کج خلقی ہی کی دلیل ہے کہ فن کار ان کو خواہ مخواہ ایک معمہ نما پارہ یا غزل یا غزل کا کوئی شعر دے دے اور یوں ان کے وقت کے ضیاع کا باعث ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ قطعیت کا خیال رکھتا ہے۔ یہ بھی موزوں نہیں کہ فن کار اپنے قارئین کا وقت یوں ہی ضایع کرے، در آں حال کہ وہ اپنی بات اس طرح کہہ سکتا ہو کہ اختصار ملحوظ رہے۔ یوں صفت اختصار پیدا ہوتی ہے۔

اختصار کا بیان تو مشکل نہیں، سادگی اور قطعیت میں فرق کرنا ضروری ہے۔ بات یہ ہے کہ جہاں بنیادی محرک یا فکر کا وہ پہلو جو بنائے ادب بنتا ہے، سادہ ہوتا ہے اور اس میں

کسی قسم کی پیچیدگی نہیں ہوتی تو سادگی (جسے سلاست اور صفائی بھی کہا جا سکتا ہے) پیدا ہوتی ہے۔ یہاں الفاظ بھی معانی کے لوازم کے پہلو بہ پہلو سادہ ہوتے ہیں اور مطلب بالکل واضح ہوتا ہے۔

اردو نثر نگاروں میں غالب کے بعض خطوط اور حالی کی نثر کے بعض حصے، سرسید کے مضامین اور مکاتیب (جو فقہی مسائل کے متعلق نہیں) سادگی کی نہایت اچھی مثالیں ہیں۔ شعار میں ذرا بات الجھ جاتی ہے کہ وہاں فکری عنصر میں جذبے کا پہلو شدید ہوتا ہے شعر کا لہجہ اور کسی خاص لفظ پر زور دینے سے یا کسی جگہ استفہام سے ایسے معانی پیدا ہوتے ہیں جو سادہ الفاظ کے باوجود سادہ نہیں ہوتے۔ تو شعر کے متعلق ہم یہ تو کہہ سکتے ہیں کہ جہاں مضمون سادہ ہوگا، اچھا فن کار الفاظ بھی مناسب فکر لائے گا لیکن اس کا الٹ ضروری نہیں یعنی الفاظ سادہ سے معانیٔ سادہ کا پیدا ہونا ضروری نہیں۔ جیسا کہ میں عرض کر چکا ہوں، یہ بات خاص طور پر شاعری میں نظر آتی ہے۔ میر اور غالب اس فن کاری اور کمال صنعت گری کے محرم اسرار اور راز دار ہیں۔ چنانچہ غالب ہی کے کچھ اشعار پر غور فرمالیجئے۔ یہ غزل میں بچپن سے ایم۔ اے۔ تک پڑھتا آیا ہوں لیکن افسوس ہے کسی کے ہاں اس کے اسرار رموز کی دنیا مجھ پر منکشف نہ ہوئی۔ ۱۹۲۴ء میں جب جمبوں میں ایک آل انڈیا قسم کا مشاعرہ قرار پایا تو معلوم ہوا کہ رام رجپال سنگھ شیدا دہلوی صدارت فرمائیں گے۔ بڑا "صف اور رزم پیما" قسم کا مشاعرہ تھا۔ یو۔ پی۔ سے سیماب، ساغر اور ان کے کچھ سخن فہم اور کچھ داد دینے والے دوست تشریف فرما تھے۔ پنجاب سے مولانا تاجور، پروفیسر (اس وقت ایم۔ اے۔ کے آخری سال میں تھے غالباً) محمد دین تاثیر، اصغر حسین نظیر، اختر شیرانی، اکبر، ہری چند اختر، حفیظ جالندھری اور اللہ یار خاں جوگی جو داغ کے ارشد تلامذہ[1] میں سے تھے اور ذرا مجذوبیت کی طرف مایل تھے، موجود تھے۔ محمد عمر نور الٰہی صاحب کا انتظام تھا۔ سردیوں کے دن تھے۔ رات مشکل سے کٹی لیکن بہر حال کٹ گئی۔ دوسرے دن مشاعرے میں غالباً طرح ایک تو تھی "فرزانہ چاہیے۔ دیوانہ چاہیے" اور دوسری "نیند کیوں رات بھر نہیں آتی"۔ پہلی طرح میں مجھی حفیظ، تاثیر اور

[1] میری اطلاع یہی ہے لیکن صاحب خمخانۂ جاوید (جلد دوم) ۱۹۱۱ء انھیں آغا شاعر قزلباش لکھنوی کا شاگرد بتاتے ہیں۔ ظاہر ہے ان کی رائے کو میری رائے پر ترجیح حاصل ہے، لیکن لاہور میں داغ سے ان کی شاگردی کے افسانے عام تھے۔

معاصر شعرا نے اچھی غزلیں پڑھیں۔ حفیظ کا یہ شعر (مجھے یوں ہی یاد ہے) وہیں سنا:

رندِ سیاہ مست سیاہ کار ہی سہی　　اے شیخ گفتگو تو شریفانہ چاہیے

اور تاثیر کا یہ خیال افروز نتیجۂ فکر بھی وہیں کان میں پڑا:

اف وادیٔ جنوں کے وہ پر پیچ راستے　　دیوانگی کو بھی کوئی فرزانہ چاہیے

سیماب صاحب نے یہ شعر پڑھ کر شمع کی لو کچھ اور تیز کر دی:

اے دل یہ پچھلی رات یہ تسکین کائنات　　دیوانگی کو بھی کوئی فرزانہ چاہیے

دوسری طرح میں اور تو کسی کو حوصلہ نہ ہوا، صرف اللہ یار خاں جوگی (جی) نے غزل پڑھی۔ مقطع تھا:

کیا طبیعت ہے میری جوگی جی　　بن پیئے رنگ پر نہیں آتی

بہت داد سمیٹی انھوں نے۔ اور کچھ کہنے کو کہا گیا تو انھوں نے ایک غزل پڑھی جس کے دو شعر ابھی تک یاد ہیں:

ہنسی ہنسی میں نہ برپا فساد ہو کوئی　　کہو عدو سے زباں کو سنبھال کر بیٹھے

گذرتے بچ کے ہیں جوگی سے، ہے خیال انھیں　　گدائے حسن ہے شاید سوال کر بیٹھے

مشاعرے کے اختتام پر شیدا صاحب نے غزل پڑھی جس کا ایک شعر کہ قول بالموجب کی نہایت خوبصورت مثال، لہجے میں دوسرے مصرعے کا ایک ٹکڑا لچکچا کے پڑھا جاتا ہے:

کہا بیمارِ فرقت جاں بلب ہے تم اگر سمجھو
کہا سمجھیں گے اور تم دیکھنا کیسا سمجھتے ہیں

یہ تمہید اس لئے باندھی گئی کہ عرض کروں کہ شام کو شیدا صاحب نے یہ دیکھ کر کہ پنجاب سے پڑھے لکھے آدمیوں کا خاصا اچھا گروہ آیا ہے، یہ بات چھیڑ دی کہ غالب کے کلام میں جہاں الفاظ سادہ ہیں وہاں معانی اکثر پیچیدہ ہیں۔ یہ کہہ کر انھوں نے غالب کی یہ پوری غزل پڑھی:

کوئی امید بر نہیں آتی　　کوئی صورت نظر نہیں آتی

اور پھر سب سے اس کے اشعار کے معانی دریافت کئے۔ یار لوگوں نے، خاص کر تاثیر نے بہت زور مارا لیکن بات نہ بنی۔ آخر انھی سے کہا گیا کہ آپ ہی کچھ ارشاد فرمائیں۔ انھوں نے

کہا کہ صاحبو! تم نے غالب کو چاروں چت فلسفی بنا دیا ہے اور یہ بات بالکل بھول گئے ہو کہ وہ اہل زبان میں شامل ہی نہیں بلکہ اس اقلیم زبان میں اس کا سکہ چلتا ہے اور ساتھ ہی زبان دان بھی ہے کہ اس نے اردو قواعد، معانی، بیان، نحو کے ذریعے تحصیلی ہے۔ آپ غالب کی یہ حیثیت بالکل فراموش کر جاتے ہیں اور اس کے سادہ الفاظ سے یا تو کوئی فلسفیانہ مطلب نکالتے ہیں یا اس کے لہجے پر غور کئے بغیر اور توقیف کئے بغیر (Punctuation) کے سلسلوں پر فکر کئے بغیر آگے نکل جاتے ہیں۔ میرے پاس نظم طباطبائی کی شرح تھی اور ان دنوں اسے حرز جان بنا کر ہمیشہ اپنے ساتھ رکھتا تھا۔ معلوم ہوا کہ وہ بھی ایک دو اشعار کے مطلب سے کلیتاً آگاہ نہیں۔ بہر حال شیدا صاحب نے بات تو پھیلا کر کی لیکن میرا موضوع دوسرا ہے اس لئے بہ غایت اختصار اشارات میں بات کرتا ہوں:

کوئی امید بر نہیں آتی　　کوئی صورت نظر نہیں آتی

شیدا صاحب کا ارشاد تھا کہ دوسرا مصرع اگر محض پہلے مصرعے کی تکرار ہے تو یہ غالب کے مرتبے سے بہت فروتر ہے۔ ان کا خیال تھا کہ امید بر آنا تو کجا، کہیں کوئی اچھی صورت بھی تو نظر نہیں آتی کہ دل ذرا بہل ہی جائے۔

موت کا ایک دن معین ہے　　نیند کیوں رات بھر نہیں آتی

یعنی سنا تھا کہ موت ایک روز معین کو آئے گی، خیر یہ ٹھیک ہے، نیند کو کیا ہو گیا، اسے تو ہر رات آنا چاہئے، یہ کوئی موت ہے کہ بس ایک ہی دن آئے گی۔

زخم دل کو نظر نہیں آتا　　پر کبھی اے چارہ گر نہیں آتی

ارشاد فرمایا کہ استعارے میں بات کی ہے کہ اے چارہ گر اگر بظاہر عاشقی کے آثار تجھے نمایاں نہیں معلوم ہوتے تو یہ بھی نہیں ظاہر ہوتا کہ ان کا کسی سے جی لگ گیا ہے۔

کیوں نہ چیخوں کہ یاد کرتے ہیں　　میری آواز گر نہیں آتی

یعنی میری خاموشی پر جب وہ میرے متعلق پوچھتے ہیں تو میرا جی چاہتا ہے کہ گاہ گاہ چیختا رہا کروں کہ ان کو محفل میں میری موجودگی کی خبر رہے۔

آگے آتی تھی حال دل پہ ہنسی　　اب کسی بات پر نہیں آتی

یعنی پہلے جنوں کا یہ مقام تھا کہ اپنے حالِ دل پہ ہنس لیتے تھے، اب یہ حالت ہے کہ ہنسنے کے

لئے کسی بات یا وجہ کی ضرورت نہیں، یوں ہی بیٹھے بیٹھے ہنسنے لگ جاتا ہوں۔

جانتا ہوں ثوابِ طاعت وزہد　　پر طبیعت ادھر نہیں آتی

شعر صاف ہے۔

ہے کچھ ایسی ہی بات جو چپ ہوں　　ورنہ کیا بات کر نہیں آتی

یعنی رسوائی محبوب کا خدشہ ہے۔

ہم وہاں ہیں جہاں سے ہم کو بھی　　کچھ ہماری خبر نہیں آتی

اس شعر پر بہت قیل وقال رہی اور آخر شید آ صاحب نے بعض لوگوں کا یہ موقف تسلیم کیا کہ شاعر کی شخصیت دو لخت ہوگئی ہے اور ایک حصہ کوئے یار میں ہے، ایک مصروف غم روزگار ہے اس لئے ایک کو دوسرے کی خبر نہیں۔ دیوانگی کی ایک قسم ہے

مرتے ہیں آرزو میں مرنے کی　　موت آتی ہے پر نہیں آتی

واضح ہے اور طباطبائی نے بھی صراحت سے مطلب بیان کیا ہے۔

کعبے کس منہ سے جاؤ گے غالبؔ　　شرم تم کو مگر نہیں آتی

یہاں بھی نظم طباطبائی نے دھوکا کھایا؛ رسول پاکؐ نے منافقین کے طریقے کو دیکھ کر ہاتھ کھول کر نماز پڑھوائی تھی کہ آستینوں میں جو بد نہادوں نے بت چھپا کے رکھے تھے وہ گر پڑے۔ غالبؔ کو تنبیہہ ہے کہ تو جہاں جا رہا ہے وہاں تو آستین میں بت لے جانے کی بھی مناہی تھی۔ تو دل کی بساط پہ ایک بت کو خدا بنا کر کعبے جا رہا ہے۔ سبحان اللہ!

لوکس تصریح کرتا ہے کہ سادگی (وہ Clarity) کا کلمہ استعمال کرتا ہے لیکن میں نے اس کے لئے قطعیت کا کلمہ تجویز کیا ہے) اس لئے ضروری ہے کہ زبان کا مقصد اصلی وبنیادی ابلاغ ہے کہ آپ اپنے خیالات وافکار وجذبات دوسروں تک منتقل کر سکیں۔ اگر اس میں کامیابی نہ ہوئی تو تخلیق ادب کا منصب ہی فوت ہوگیا۔ بعض شعرا رپبلک کے سامنے بہ آوازِ بلند شعر پڑھتے ہیں لیکن وہ بھی قارئین کے ایک حلقے تک پہنچنا چاہتے ہیں۔ مبتدی فن کار نثر میں ایک فقرے کا آغاز کرتے ہیں اور پھر اپنے ذہن میں اپنے مفہوم کی تمام دلالتوں سے واقف ہونے کے باعث فقرے پر فقرے لکھتے چلے جاتے ہیں کہ ان کی اصل بات محدود ہو جائے اور صفت سے متصف ہو کر اصل کی بنیادی صفت سے معرّا ہو جائے۔ اس کے

خیال میں طویل فقرے تو شاید وقار تحریر سے متصف ہوں لیکن ایک طویل پارہ (para - graph) طبیعت کے لئے بوجھ بن جاتا ہے۔ ظاہر ہے کہ نثر کی سادگی اور شعر کی سادگی جدا نوعیت کی ہوتی ہے۔ البتہ تشبیہ و استعارہ کے استعمال میں فن کار اپنے مطلب کی توضیح بھی کر لیتا ہے اور اسے ایک خاص قسم کی متین خوبصورتی بھی عطا کرتا ہے۔

آزاد نے 'دربار اکبری' کی ابتدا جس طرح کی ہے وہ سادگی کے شائقین کے لئے قابل غور ہے۔ ذرا پارہ بندی اور فقرہ سازی کا جوہر دیکھئے اور شعر کے مقابلے میں تشبیہ و استعارہ کی بہار پر غور کیجئے، تب معلوم ہوگا کہ یہ نثر نگار کس پایے کا آدمی ہے:

"امیر تیمور نے ہندوستان کو زور شمشیر سے فتح کیا، مگر وہ ایک بادل تھا کہ گرجا برسا اور دیکھتے دیکھتے کھل گیا۔ بابر اس کا پوتا چوتھی پشت میں ہوتا تھا، سوا سو برس کے بعد آیا۔ اس نے سلطنت کی داغ بیل ڈالی تھی کہ اسی رستے ملک عدم کو روانہ ہوا۔ ہمایوں اس کے بیٹے نے قصر سلطنت کی بنیاد کھودی اور کچھ اینٹیں بھی رکھیں مگر شیر شاہ کے اقبال نے اسے دم نہ لینے دیا۔ آخر عمر میں اس کی طرف پھر ہوائے اقبال کا جھونکا آیا تو عمر نے وفا نہ کی۔ یہاں تک کہ ۹۶۳ھ میں یہ با اقبال بیٹا تخت نشین ہوا۔ تیرہ برس کے لڑکے کی کیا بساط۔ مگر خدا کی قدرت دیکھو، اس نے سلطنت کی عمارت کو انتہائے بلندی تک پہنچا دیا اور بنیاد کو ایسا استوار کیا کہ پشتوں تک جنبش نہ ہوئی۔ وہ لکھنا پڑھنا نہ جانتا تھا، پھر بھی اپنی نیک نامی کے کنایے ایسے قلم سے لکھ گیا ہے کہ دن رات کی آمد و رفت اور فلک کی گردشیں انھیں گھس گھس کر مٹاتی رہیں مگر وہ جتنا گھستے ہیں اتنا ہی چمکتے ہیں۔ اگر جانشین بھی اسی راستے پر چلتے تو ہندوستان کے رنگا رنگ فرقوں کو دریائے محبت پر ایک گھاٹ پانی پلا دیتے، بلکہ اس کے آئین ملک، ملک کے لئے آئینہ ہوتے۔"[1]

۲۔ قطعیت

سادگی کے مقابلے میں قطعیت اسلوب کی وہ صفت خاص ہے جس میں فکر کے سرے پیچیدہ اور جذبے کے پہلو دقیق ہوتے ہیں۔ ان کی آمیزش طبعاً ایسے الفاظ کا تقاضا کرتی

[1] دربار اکبری، آزاد، ۱۹۱۰ء

ہے جو چاہے مغلق اور پیچیدہ ہوں، لیکن وضاحتِ مطلب کے اعتبار سے وہ کسی طرح سادگی سے کم نہ ہوں۔ میں قطعیت اسی کو کہتا ہوں اور سادگی سے اسے ممیز کرتا ہوں۔ مثال کے طور پر صاحبِ "اخلاق جلالی" کے ہاں بڑے دقیق اور پیچیدہ مراحل آتے ہیں اور وہ اگرچہ الفاظ و تراکیب بھی پیچیدہ و دقیق استعمال کرتے ہیں لیکن اپنا مطلب قطعیت سے پڑھنے والے تک پہنچا دیتے ہیں۔ یہی انشائے ابوالفضل کا حال ہے۔ فقرے طویل اور تشبیہہ و استعارہ کے پردوں میں لپٹے ہوئے قافیوں کے ساتھ کھنکتے برابر چلے آتے ہیں لیکن وضوحِ مطلب میں کوئی دقت نہیں ہوتی اور صاف معلوم ہو جاتا ہے کہ ابوالفضل کیا کہنا چاہتا ہے۔

شعر میں غالب اور بیدل کے ہاں یہ کیفیت اکثر پائی جاتی ہے۔ تشبیہات و استعارات جدید، ابداعِ معانی، اختراعِ مطالب لیکن اس کے باوصف پیچیدہ لفظوں کے استعمال سے، جن کا موضوع طبعاً تقاضا کرتا ہے، دونوں اپنا مطلب واضح کر دیتے ہیں، یہی قطعیت ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ اس میں پڑھنے والے کو علم کی سرحدوں تک جانے کی ضرورت ہے۔ لیکن پھر یہ ضروری بھی تو نہیں کہ شاعر ہمیشہ ایسی زبان میں بات کرے جو سادہ، رواں اور سلیس ہو؟ بیدل کے ان شعروں پر غور کیجیے:

ہمہ عمر با تو قدح زدیم و نرفت رنج خمارِ ما — چہ قیامتی کہ نمی رسی ز کنارِ ما بکنارِ ما
ستم است اگر ہوست کشد کہ بسیر سرو و سمن درآ — تو ز غنچہ کم نہ دمیدہ ای در دل کشا بہ چمن درآ

غالب کے ان شعروں پر غور کیجیے جو قطعیت کی بہترین مثالوں میں شامل ہیں:

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

اس شعر میں گھر کو جل ترنگ قرار دیا ہے۔ جوں جوں پانی چڑھتا چلا آتا ہے، مختلف حجم کے پیمانے پانی سے بھرتے چلے جاتے ہیں۔ نشاط آہنگ کی ترکیب موسیقی پر دلالت کرتی ہے۔ ٹکڑیوں کے گرنے سے (پانی سے بھرے ہوئے پیمانوں پر) جو آواز پیدا ہوتی ہے وہ شاعر کو جلترنگ کی آواز سے مشابہ معلوم ہوتی ہے۔

اختلالِ حواس

اس سے پہلے شاید اشارتاً ذکر کیا جاچکا ہے کہ شاعر بعض اوقات ایسی وجدانی کیفیت سے متاثر ہوتا ہے جہاں نگاہ کو نغمے سنائے جاتے ہیں اور رنگ میں موسیقی کی لہریں جلوہ افگن نظر آتی ہیں۔ نکہت رنگ سے لبریز نظر آتی ہیں۔ اس چیز کو بعض نقادوں نے اختلال حواس کہا ہے اور بجنوری ان سے متفق ہے، لیکن دراصل یہ کیفیت اختلال کی نہیں بلکہ امتزاج کی ہے، جہاں تمام حواس کام تو کرتے ہیں لیکن ایک دوسرے کا کام کرتے ہیں۔ یہ کیفیت بڑی پر اسرار اور دل آویز ہوتی ہے اور شاعر پر کبھی کبھی طاری ہوتی ہے۔ غالب نے اس کیفیت سے متاثر ہو کر جو شعر کہے ہیں ان کا جواب نہیں ہے:

نشہ ہا شادابِ رنگ و ساز ہا مستِ طرب — شیشۂ مے سروِ سبزِ جوئبارِ نغمہ ہے

ہم نشیں مت کہہ کہ برہم کر نہ بزمِ عیش دوست
واں تو میرے نالے کو بھی اعتبارِ نغمہ ہے

پہلے مصرعے میں نشے کی کیفیت رنگ میں تبدیل ہوئی اور موسیقی نشاط میں بدلی، نغمے کو جوئبار سے استعارہ کیا گیا۔ پھر اس پہ سروِ سبز بھی چاہیئے تھا، وہ شیشۂ مے ہے۔ مراد یہ کہ مے کش میں لطفِ نشاطِ غنا ہے۔ ان اشعار پر بھی غور کر لیجئے:

کیا تعجب ہے کہ نکہت پر ہے دھوکا نور کا
کیا تماشا ہے کہ مے پر اعتبارِ نغمہ ہے

آپ کا زرتار دامن کاروانِ رنگ ہے — لہر یا آنچل غبار کہکشانِ رنگ ہے
کیا تماشا ہے کہ نغموں پر ہے دھوکا نور کا — کیا تماشا ہے کہ نکہت پر گمانِ رنگ ہے
داستانِ رنگ ہے صحنِ چمن میں کشتِ گل — بلبلوں کا شور شرحِ داستانِ رنگ ہے
نیلو فر نیلم ہے گویا موتیا الماس ہے — آج ہر جنسِ چمن جنسِ دکانِ رنگ ہے
رنگ و نغمہ کے سوا ہے اور کیا عابد کے پاس — راز دانِ نغمہ ہے، افسانہ خوانِ رنگ ہے

اقبال نے انگریزی میں الٰہیات اسلامیہ کی تشکیل جدید پر جو خطبات دیئے تھے وہ نہایت مشکل زبان میں ہیں لیکن جاننے والوں کے لئے ان میں قطعیت کا عنصر، بوجہ احسن

موجود ہے۔ خلیفہ عبدالحکیم نے ان خطبات کا خلاصہ کیا ہے۔ صرف اسی کو دیکھ کر اندازہ کر لیجئے کہ فن کار دقیق اور پیچیدہ سے پیچیدہ مضمون کو کس قطعیت یا Clarity کے ساتھ بیان کر دیتا ہے۔ علم اور روحانی حال و وجدان پر جو علامہ کا خطبہ ہے اس میں خلیفہ صاحب کہتے ہیں :

"مذہب کے لئے زندگی کی ماہیت سے کنارہ کشی ممکن نہیں۔ احوال حیات کے تضاد اور مخالف تاقوتوں میں ہم آہنگی کی تلاش مذہب کا خاص وظیفہ ہے۔ کثرت میں وحدت اور تخالف میں توافق کو ڈھونڈنا عقلیت کا بھی تقاضا ہے۔ اس لئے جن زمانوں میں مذہب کا غلبہ رہا ہے انھی زمانوں میں انسانوں نے دین کو عقلیت کی بنا پر استوار کرنے کی کوشش کی ہے۔ اسلام و رعیسائیت دونوں کی تاریخ میں اکابر فلسفہ صوفیا کے دوش بدوش پائے جاتے ہیں۔ لیکن باوجود اس کے دین فلسفے کی فوقیت کو تسلیم نہیں کرتا۔ فلسفے کو بے شک یہ حق حاصل ہے کہ وہ دین پر ایک تنقیدی نظر ڈالے اور آزادانہ طور پر اس کو پرکھے، لیکن دین محض استدلال کی پیداوار نہیں اور اپنے اوپر استدلال کی حکومت تسلیم نہیں کر سکتا۔ مذہب کا تعلق زندگی یا نفس کے کسی ایک پہلو سے نہیں۔ دین نہ خالی فکر کا نام ہے اور نہ تاثر یا عمل کا نام ہے۔ وہ انسان کی کلی حقیقت اور پوری شخصیت پر حاوی ہے جس میں فکر و تاثر و عمل بیک وقت موجود ہیں۔ لہذا فلسفے کے لئے لازمی ہے کہ اقدار دینی اور ماہیت عقاید کو جانچتے ہوئے وہ مذہب کی مرکزی حیثیت کو تسلیم کرے[1]۔"

بشیر احمد ڈار "فلسفے کا نیا آہنگ[2]" میں علامتوں اور اشاروں کی منطق کے متعلق لکھتے ہیں :

"اس بیان سے اشارے اور علامت کا صحیح فرق واضح ہو جاتا ہے۔ اشارہ عمل کا ذریعہ ہے اور علامت تفکر کا۔ دیکھیے ہیلن کیلر الفاظ کے انکشاف سے پہلے اپنے ذہنی عمل کا تعین یوں کرتی ہے کسی ایسے احساس کو جس میں الفاظ مستعمل نہ ہوں، تفکر کہا جا سکتا ہے۔ صحیح فکر صرف صحیح زبان کی موجودگی کے بغیر ممکن نہیں، خواہ وہ کتنی سادہ کتنی ابتدائی

---

[1] فکر اقبال، بزم اقبال لاہور۔

[2] فلسفے کا نیا آہنگ، مترجمہ بشیر احمد ڈار، مکتبۂ فرینکلن، لاہور (شیش محل کتاب گھر)

اور کتنی محدود کیوں نہ ہو۔ ہیلن کیلر کے معاملے میں اس کا امکان اس انکشاف کے بعد ہوا کہ "پ۔ا۔ن۔ی" صرف اس چیز کا اظہار نہیں کرتی کہ پانی کی ضرورت ہے۔ بلکہ ایک خاص شے کا نام ہے اور یہ وہ لفظ ہے جس کے ذریعے اس شے کا تصور یا اس کا ذکر کیا جا سکتا ہے۔

چونکہ نام جو علامت کی سادہ ترین مثال ہے بلا واسطہ ایک تصور سے وابستہ ہے اور ایک شخص اسے اس لئے استعمال کرتا ہے کہ اس تصور کو بروئے کار لائے۔ اس لئے نام کو ایک تصوری 'اشارہ' سمجھے جانے کا امکان ہے۔ ایک ایسا مصنوعی اشارہ جو کسی تصور کے وجود کی دلالت کرتا ہے۔ ایک حیثیت میں یہ نقطۂ نگاہ صحیح معلوم ہوتا ہے لیکن درحقیقت یہ غیر فطری اور مصنوعی تعبیر ہے کیوں کہ اس سے ایک اہم ترین جزو گرفت سے بچ رہتا ہے۔ مثلاً موجودہ مثال میں اگر اس تعبیر کو تسلیم کر لیا جائے تو اس سے تصورات کا مادی دنیا سے صحیح تعلق آنکھوں سے اوجھل ہو جاتا ہے اور یہ تعلق اتنا اہم اور لابدی ہے کہ وہ ناموں کی ماہیت میں شامل ہے۔ سب سے اہم بات یہ ہے کہ نام ایک خاص شے کو ظاہر کرتا اور اس کی تعبیر کرتا ہے۔ 'جیمز' ایک تصور کی طرف دلالت کرتا ہے لیکن اس کے ساتھ ہی یہ ایک خاص شخص کا نام بھی ہے۔ اسم معرفہ کی حالت میں علامت اور اس شے کا باہمی تعلق جس کو وہ ظاہر کرتا ہے، اتنا واضح ہے کہ تعبیر اور اشارہ اور اس کے معروض کے بلا واسطہ تعلق میں اکثر مغالطہ ہوتا ہے۔ درحقیقت 'جیمز' کسی شخص کی طرف دلالت نہیں کرتا بلکہ اس کو ظاہر کرتا ہے۔ وہ ایک ایسے تصور سے وابستہ ہے جو حقیقی شخص پر منطبق ہوتا ہے۔ علامت اور معروض کا تعلق جس کو عام طور پر ہم "الف۔ ب کو ظاہر کرتا ہے" سے ادا کرتے ہیں۔ محض دو لفظی تعلق نہیں جو الف اور ب کے درمیان قایم ہے، یہ ایک کافی پیچیدہ تعلق ہے۔ الف ایک ایسے تصور سے وابستہ ہوتا ہے جو ب پر منطبق ہوتا ہے۔

ایک عام اشاراتی عمل میں تین چیزیں شامل ہوتی ہیں؛ موضوع، نشانی اور معروض۔ عملِ تعبیر میں جو سادہ ترین علامتی عمل ہے، چار چیزیں شامل ہوتی ہیں؛ موضوع، علامت، تصور اور معروض، اس لئے اشاراتی مفہوم اور علامتی مفہوم کے بنیادی فرق کو منطقی طور پر ظاہر کیا جا سکتا ہے کیوں کہ اس فرق کا اظہار دونوں کے واقعاتی اختلاف پر مبنی ہے جو ایک بالکل ہی مختلف عمل ہے۔

تعبیر ایک پیچیدہ نسبت ہے جو اہم یعنی نام اور مسمّیٰ کے درمیان قائم ہے، لیکن اس کے بلا واسطہ تعلق کو، جو نام یا علامت اور اس سے متعلقہ تصور کے درمیان قایم ہے۔ ہم کس نام سے پکاریں۔ اس کو ہم اس کے روایتی نام تضمین سے ظاہر کریں گے کسی لفظ کی تضمین وہ تصور ہے جو اس لفظ سے ظاہر ہوتا ہے۔ جب کسی علامت کی تعبیر کا معروض موجود نہ ہو اور اس کی تلاش کی جائے تو اس کی تضمین قایم رہتی ہے، اس لئے ہم اس معروض کے متعلق تفکر کر سکتے ہیں، بغیر اس کے کہ ہم سے اس معروض کے جواب میں کوئی صریح رد عمل ظاہر ہو۔"

ان دونوں پاروں میں سادگی (یا Clarity) کا کوئی عنصر نہیں لیکن قطعیت (یا Simplicity) بوجہ احسن نظر آتی ہے۔ صرف قاری کا صاحبِ علم ہونا ضروری ہے۔ ان پاروں میں الفاظ نے اپنے معانی کے بطون سے یا اپنے مغز کے مرکز سے جنم لیا ہے اور جو الفاظ و تراکیب ضروری تھے، وہ استعمال کئے گئے ہیں۔

۳۔ اختصار

اس سلسلے میں ہمارے اربابِ علمِ معانی و بیان نے جو کچھ کہا ہے پہلے وہ سن لیجئے، پھر انگریزی یا مغرب کے نکتہ طرازوں کی بحث سے تعرض کیا جائے گا۔

صاحب بحر الفصاحت

اصل مراد کے بیان کرنے میں جو الفاظ استعمال کئے جاتے ہیں یا تو مدعا کے مساوی ہوتے ہیں اور اس کو مساوات کہتے ہیں یا اس سے کم اور ناقص الفاظ میں مدعا ادا کیا جاتا ہے، مگر ان الفاظ سے مدعا نکل آتا ہے، اس کو ایجاز کہتے ہیں۔ یا ادائے مدعا میں کچھ الفاظ بڑھ جاتے ہیں مگر بے فائدہ نہیں ہوتے، تو اس کو اخلال کہتے ہیں[1]

اس مرحلے پر واضح رہے کہ الفاظ کا کم ہونا یا زیادہ ہونا حشو اوسط، حشو قبیح اور حشو ملیح میں بھی آتا ہے۔ وہاں بعض الفاظ اس طرح بڑھائے جاتے ہیں کہ اصل مطلب کی وضاحت میں ممد و معاون ہوتے ہیں، بلکہ طالب ہوتے ہیں۔ انوری کے ان دو اشعار پر غور کیجئے:

---

[1] نجم الغنی: نول کشور، نسخہ ملوکہ مجلس ترقی ادب لاہور۔

آسماں در کشتیٔ عمرم کند دائم دو کار گاہ حسرت بادبانی گاہ شادی بنگری

از بہ خندم (واں پس از عمرے ست) گویدز ہر خند

ور بگریم (واں بہر روزے ست) گوید خوگری

دوسرے شعر میں دو ٹکڑے 'واں پس از عمرے ست' اور 'واں بہر روزے است' بڑھائے گئے ہیں لیکن شعر زیادہ لبریزِ تاثر ہو گیا ہے۔

اس لئے محض الفاظ کے گھٹانے بڑھانے کو پیمانۂ اعتبار نہیں بنانا چاہئے، یہ دیکھنا چاہئے کہ اس سے معانی کی وضاحت اور قاری تک منتقل ہونے میں کیا فرق پڑا۔

صاحب بحر الفصاحت یہ بھی فرماتے ہیں "اگر الفاظ کم ہوں اور ادائے مدعا کو ناکافی ہوں تو اس کو اخلال کہتے ہیں جیسے اس مصرع میں ہے:

مانا شراب میں ہے تو طاعت میں ہے ریا

اصل مرادِ متکلم کی یہ ہے کہ فرض کیا شراب میں شر ہے تو طاعت میں بھی ریا موجود ہے۔ الفاظ اس کلام کے ایسے ناقص ہیں کہ ان سے وہ مدعا حاصل نہیں ہو سکتا۔" اس کے بعد انھوں نے غالب کے دو اشعار پر اعتراض کیا ہے لیکن اس مرحلے پر کسی بحث میں داخل ہونا موزوں نہیں معلوم ہوتا۔

صاحبِ 'دبیر عجم'[1] فرماتے ہیں کہ علمائے بلاغت نے ایجاز و اطناب وغیرہم کو امور اضافیہ قرار دیا ہے اور لکھا ہے کہ ہمارے لئے کلام کی یا الفاظ کی اس مقدار کا متعین کرنا ممکن نہیں جسے ہم معیار کلی کہہ سکیں۔

حق بات یہی ہے، ہر شعر اپنے مطلب و مفہوم کے مطابق الفاظ کا تقاضا کرتا ہے جو خود اس کے بطون سے پیدا ہوتے ہیں اور خود گویا مضمون ہی کے اندر اس طرح موجود ہوتے ہیں جیسے پتھر میں (بقول مرحوم بجنوری) بت۔ شاعر اپنی ہنر مندی اور ذوقِ سلیم سے کام لے کر درحقیقت پتھر کے نقاب کو دور کرتے وقت تیشۂ ریاض کی ایسی ضربیں لگاتا ہے کہ آثار اس کے شعر پر ثبت ہوتے ہیں اور وہی اس کا اسلوب کہلاتے ہیں۔ بہرحال روحی صاحب نے بھی 'اوساط الناس' عوام کو ملحوظ خاطر رکھ کر کہا ہے کہ ایجاز و اطناب و مساوات

---

[1] اصغر علی روحی۔ اسلامیہ کالج لاہور۔

کا مفہوم اضافی طور پر متعین کیا جا سکتا ہے (غلط یہ بھی ہے کہ الفاظ کا وہ مجموعہ خاص ہی فن پارے کی تخلیق کرے گا جو اس کے بطون سے یا اس کے مغز سے نسبت رکھتا ہوگا) بہرحال وہ فرماتے ہیں کہ ایجاز میں فن کار عام لوگوں کی نسبت کم الفاظ استعمال کرتا ہے، اطناب میں ذرا پھیل جاتا ہے اور کھل کر بات کرتا ہے اور مساوات وہ مقام تخلیق ہے جہاں الفاظ و معانی میں رشتہ ایسا ہوتا ہے کہ نہ اسے مساوات کا کہہ سکتے ہیں نہ ایجاز کا۔ راقم کے خیال میں شاید مفہوم مغربی مصنفوں کے قریب تر ہوگا۔

روحی نے مساوات کی مثال میں سعدی کا یہ مصرع نقل کیا ہے کہ ادائے مطلب میں اور معانی کی صورت گری میں اپنا جواب نہیں رکھتا۔ اس طرح غلط فہمی پیدا ہوتی ہے اور شاگردوں کا ذوق سلیم غلط راہوں پر گامزن ہوتا ہے۔ سعدی کا مصرع یہ ہے :

دشمن چہ کند چو مہرباں باشد دوست

یہ مصرع ایسا خوبصورت، اظہارِ کامل کی مثال اور ابلاغ تام کا نمونہ ہے کہ تعریف نہیں ہو سکتی۔ مجال نہیں کہ ایک حرف ادھر سے ادھر کر سکیں، لفظ کی تو بڑی بات ہے۔ ترتیب ایسی ہے کہ بالکل نثر معلوم ہوتی ہے اور مشرقی انتقاد میں (اور غالباً مغربی نقادوں کے ہاں بھی) خوبی گنی جاتی ہے۔

بہرحال ایجاز کی وہ دو قسمیں کرتے ہیں؛ ایجاز قصر اور ایجاز حذف۔

ایجاز قصر (جس میں کسی لفظ یا کلمے کو حذف نہیں کیا جاتا) کی مثال وہ یہ دیتے ہیں ایک امیر ناگاہ غریب ہو گیا ہے، اس کا ذکر ہے) "از بستر نرمش بر خاکستر گرمش نشاند (یعنی قدر و قضا)"۔

ایجاز قصر کے لئے وہ سعدی ہی کو منتخب کرتے ہیں۔ پہلے مصرع کی خوبی انھیں یاد نہیں آتی (جو منقول ہوا) اور وہ یہ شعر نقل کرتے ہیں :

بشہرے دراز شام غوغا فتاد گر فتند پیرے مبارک نہاد

(فاعل : اہلِ شہر محذوف ہے) :

بہ آبِ زمزم و کوثر سفید نتواں کرد گلیم بخت کسے را بافتند سیاہ

(فاعل : عاملانِ قضا و قدر)

فردوسی سے حذفِ مفعول کی مثال دیتے ہیں۔ مشہور شعر ہے:

پئے مشورت مجلس آراستند نشستند و گفتند و برخاستند

حذف کی مثالیں کہ شعرا ایجازِ قصر میں داخل ہو جائے، اردو میں بہت مل جائیں گی:

کہتے ہو نہ دیں گے ہم دل اگر پڑا پایا دل کہاں کہ گم کیجے، ہم نے مدعا پایا

تو اور سوئے غیر نظر ہائے تیز تیز میں اور دکھ تری مژہ ہائے دراز کا

جمنا میں جب نہا کر کل اس نے بال باندھے

ہم نے بھی اپنے جی میں کیا کیا خیال باندھے

ایک عجیب و غریب شعر غالبؔ کا ہے کہ حذف بھی ہے اور ذکر بھی ہے:

وعدۂ سیرِ گلستاں ہے خوشا طالعِ شوق مژدۂ قتلِ مقدر ہے جو مذکور نہیں

عدو آیا ہے بن کر نامہ بر (لکھا نصیبوں کا)

یہاں اضافے پر غور فرمائیے:

کریں گے لے کے کیا خط مدعی سے مدعا سمجھے

تعجب ہے کہ سجاد مرزا بیگ[1] غالبؔ کے اس شعر کو اطناب میں شمار کرتے ہیں یا اس سے متصف کرتے ہیں:

تاراجِ کاوشِ غمِ ہجراں ہوا اسدؔ سینہ کہ تھا دفینہ گہر ہائے راز کا

روحیؔ نے ثنائیؔ کا ایک شعر بہت اچھا نقل کیا ہے:

تا بہ حشر اے دل ار ثنا گفتی ہمہ گفتی چو مصطفٰےؐ گفتی

اور یہ مصرع بھی قابلِ غور ہے:

بعد از خدا بزرگ توئی قصہ مختصر

اقبالؔ نے نعت میں دو شعر قیامت کے کہے ہیں:

روئے تو ایمان من قرآن من جلوۂ داری دریغ از جان من

از زیانِ صد شعاعِ آفتاب کم نے گردد متاعِ آفتاب

اور حالیؔ کا نعتیہ قصیدہ جس کا مطلع یہ ہے، خواندنی ہے:

---

[1] صاحبِ تسہیل البلاغت، سجاد منزل، دہلی۔

میں بھی ہوں حسنِ طبع پہ مغرور　　مجھ سے اٹھیں گے ان کے ناز ضرور

صاحبِ 'بحر الفصاحت' نے غالب کے اس شعر کو ناقص گردانا ہے (گویا اخلال ہوا):

نقشِ نازِ بتِ طناز بہ آغوشِ رقیب　　پائے طاؤس پئے خامۂ مانی مانگے

اردو مثنویوں میں اختصار کی تصویر دیکھنا ہو تو مثنوی 'گلزارِ نسیم'، دیکھیے، چھوٹے چھوٹے فقروں میں مطلب اس طرح کاملاً ادا ہوا ہے کہ حیرت ہوتی ہے:

ماں، بیٹی کو غیرت دلاتی ہے:

تھمتا نہیں غصہ تھامنے سے　　جا دور ہو میرے سامنے سے

وہ ناچنے کیا کھڑی ہوئی تھی　　خود راگنی آ کھڑی ہوئی تھی

جو لوگ اعلیٰ درجے کے فن کار ہیں وہ ایجاز کو ہمیشہ ملحوظ خاطر رکھتے ہیں:

مصحفی کہتا ہے:

مطرب رباب لایا، شاہد شراب لایا　　مجھ پر تو اک قیامت عہدِ شباب لایا

اور یہ شعر بھی نقل کیے جا سکتے ہیں:

اس رخ پہ نگاہ ہم نے کر لی　　حسرت سے اک آہ ہم نے کر لی

نخوت سے جو کوئی پیش آیا　　کج اپنی کلاہ ہم نے کر لی

ناظم کے اس شعر میں ردوبدل ناممکن ہے اور یہی معراجِ فن ہے:

ہے یہ ساقی کی کرامت کہ نہیں جام کے پاؤں

اور پھر سب نے اسے بزم میں چلتے دیکھا

اب ذرا مغرب کی (بالخصوص F.L. Lucas) کی بذلہ سنجی بھی سن لیجیے: لوکس کہتا ہے (میں تلخیص کر رہا ہوں): کہا گیا ہے کہ اختصار جانِ کلام ہے (ما قل و دل)۔ غور فرمائیے گا تو معلوم ہوگا کہ یہ صفتِ اسلوب بھی مصنف کی خوش خلقی اور اس کی پاسداری کا پتا دیتی ہے۔ وہ نہیں چاہتا کہ قارئین خواہ مخواہ وہ چیزیں پڑھتے جائیں جن کے بغیر گذارا ہو سکتا ہے اور یوں ان کا وقت ضایع ہو۔ کسی خطیب نے اپنے سننے والوں میں سے ایک صاحبِ ذوق سے پوچھا: "میری تقریر کیسی رہی؟" اس نے کہا "بہت خوب، لیکن ـــــ ذرا طویل تھی"۔ (مطلب یہ کہ سننے والوں پر بوجھ بن گئی)۔ غور فرمائیے کہ برطانیہ میں بیس ہزار کتابیں ہر سال شائع

ہوتی ہیں۔ اس بات کا خدشہ نظر بہ ظاہر موجود ہے کہ کیا اتنا انبار تلے اچھی کتابیں دب نہ جائیں گی؟ اگر یہ طریقہ جاری رہا تو بتدریج کتابوں کا انبار اتنا زیادہ ہو جائے گا کہ برطانیہ کے ساکن کتابوں کے لئے جگہ چھوڑ کر خود سمندر کی راہ لیں گے۔ جو کتابیں شایع ہوتی ہیں ان میں سے کچھ تو یقیناً مختصر ہونی چاہئیں اور اختصار سے ان میں حسن اور متانت کا اضافہ ہو جائے گا۔ صورت اس کی یہ ہے کہ ابواب میں سے غیر ضروری پارے اور پاروں میں سے غیر ضروری الفاظ خارج کر دیئے جائیں۔ چیخاف نے کہا تھا: جوں جوں میری عمر بڑھتی جاتی ہے، میں اختصار نگاری کی طرف مائل ہوتا جاتا ہوں۔ ہر کتاب مجھے ضرورت سے زیادہ طویل معلوم ہوتی ہے۔ لکھنے پڑھنے والے لوگوں سے یہ بات مخفی نہ ہوگی کہ کسی کتاب یا مضمون کا اختصار آنی ذہنی ریاضت اور محنت کا طالب ہوتا ہے کہ مصنف اصلی شکل ہی کو جو غیر ضروری طور پر طویل ہوتی ہے باقی رکھتا ہے۔ ایسے پارے کے پارے نقل کئے جا سکتے ہیں جن میں طوالت نے کتاب کی متانت، زینت، خوبی و محبوبی اور سلیقے میں کمی پیدا کر دی ہے۔ سرسید کے مضامین میں کہیں کہیں تکرار مضامین کا شعور ہوتا ہے۔ اسی طرح شبلی کی تحریروں میں بھی اختصار کی کمی کئی جگہ نظر آتی ہے۔ میں خود اس معاملے میں گناہ گار ہوں اور محسوس کرتا ہوں کہ مجھے بہ اختصار لکھنا چاہئے

میں ایک نہایت مشہور تاریخ سے جو اپنے استناد کے اعتبار سے شہرۂ آفاق ہے ایک حصہ نقل کرتا ہوں۔ آپ غور فرمائیں کہ کہاں کہاں پارے اور لفظ محذوف کر دینے چاہئیں تھے۔

"فیروز شاہ کی تعمیر کردہ عمارات

سلطان فیروز شاہ نے عمارات کی تعمیر میں خاص طور پر توجہ کی۔ دہلی کے کسی سلاطین (کذا) و بادشاہ نے اس درجہ عمارات کی تعمیر میں اس قدر جد و جہد نہ کی ہوگی (جو فیروز شاہ سے ظاہر ہوئی)۔ (فیروز شاہ) (اس کو ـــــ یہ مؤلف نے فیروز شاہ کی جگہ لکھا ہے) تعمیر سے اس قدر انہماک تھا کہ اس نے شہر و حصار و کوشک و بند و مندر و مسجد و مقبرہ غرض کہ ہر قسم کی بے شمار عمارات تعمیر کرائیں۔ (چنانچہ شہر حصار فیروزہ و فتح آباد کے حالات سے مورخ ناظرین کو مطلع کر چکا ہے)۔ اسی طرح بادشاہ نے شہر فیروزہ، فیروزہ آباد، ہارلی کھیڑہ و تغلق پور کا سنہ ملک حکومت و شہر جونپور (وغیرہ) آباد و

معمور کئے۔ بادشاہ نے ہر مقام و ہر شہر میں آرام و آسائش کے لئے
مستحکم و مضبوط حصار و قلعہ جات تعمیر کئے۔"

اس مختصر سے پارے میں جو کئی پاروں کا مجموعہ ہے قوسین کی عبارات تو بالکل بے کار ہیں۔ یہی مضمون یوں بھی ادا کیا جا سکتا تھا: سلطان فیروز شاہ کو تعمیر عمارات کا بہت شوق تھا۔ اس نے شہر و حصار و کوشک و بند و بندر و مسجد و مقبرہ ہر قسم کی عمارات تعمیر کروائیں۔ ان میں شہر فیروزہ، فیروزہ آباد، ہاری کھیڑا، تغلق پور کاسنہ ملک و حکومت و شہر جونپور شامل ہیں۔ ہر شہر و مقام پہ آشائش کے لئے مستحکم حصار تعمیر کروائے۔

اختصار سے بات میں کس طرح جان پیدا ہو جاتی ہے، اس کے دو نمونے دیکھئے:

پطرس کے مضامین کا دیباچہ ملاحظہ ہو:

"اگر یہ کتاب آپ کو کسی نے مفت بھیجی ہے تو مجھ پر احسان کیا ہے۔ اگر آپ نے کہیں سے چرائی ہے تو میں آپ کے ذوق کی داد دیتا ہوں۔ اپنے پیسوں سے خریدی ہے تو مجھے آپ سے ہمدردی ہے۔ اب بہتر یہی ہے کہ آپ اس کتاب کو اچھا سمجھ کر اپنی حماقت کو حق بجانب ثابت کریں۔ ان مضامین کے افراد سب خیالی ہیں۔ حتیٰ کہ جن کے لئے وقتاً فوقتاً صیغہ واحد متکلم استعمال کیا گیا ہے، وہ بھی "ہر چند کہیں کہ ہیں نہیں ہیں" آپ تو اس نکتے کو اچھی طرح سمجھتے ہیں۔ لیکن کئی پڑھنے والے ایسے بھی ہیں جنھوں نے اس سے پہلے کبھی کوئی کتاب نہیں پڑھی۔ ان کی غلط فہمی اگر دور ہو جائے تو کیا ہرج ہے۔

جو صاحب اس کتاب کو کسی غیر ملکی زبان میں ترجمہ کرنا چاہیں وہ پہلے اس ملک کے لوگوں سے اجازت حاصل کر لیں۔ پطرس"

"ہاسٹل میں پڑنا" کتاب میں ان کا پہلا مضمون ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ اسلوب پر جو کتاب شائع ہو گی وہ کم و بیش ان لوگوں کے ہاتھوں میں جائے گی جو کالج کی فضا سے آشنا ہیں۔ اس لئے اور اس لئے بھی کہ مجھے شخصاً یہ مضمون بہت پسند ہے کہ اختصار میں اپنی نظیر آپ ہے، (حالانکہ طوالتِ کلام کا شبہ ہوتا ہے لیکن یہ ذوق کی بات ہے، غور کرنے سے اس مضمون کے رموز کھلتے ہیں)۔

اس میں سے کچھ اقتباسات ملاحظہ فرمائیے:

"ہم نے کالج میں تعلیم تو ضرور پائی اور رفتہ رفتہ بی۔ اے پاس بھی کر لیا لیکن اس نصف صدی کے دوران میں، جو کالج میں گذارنی پڑی، ہاسٹل میں داخل ہونے کی اجازت ہمیں صرف ایک ہی دفعہ ملی۔ خدا کا یہ فضل ہم پر کب اور کس طرح ہوا، یہ سوال ایک داستان کا محتاج ہے۔

جب ہم نے انٹرنس پاس کیا تو مقامی اسکول کے ہیڈ ماسٹر صاحب خاص طور پر مبارکباد دینے کے لئے آئے، قریبی رشتہ داروں نے دعوتیں دیں، محلے والوں میں مٹھائی بانٹی گئی اور ہمارے گھر والوں پر یک لخت اس بات کا انکشاف ہوا کہ وہ لڑکا جسے آج تک اپنی کوتاہ بینی سے ایک بے کار اور نالائق فرزند سمجھتے رہے، دراصل لامحدود قابلیتوں کا مالک ہے، جس کی نشوونما پر بے شمار آنے والی نسلوں کی بہبودی کا انحصار ہے۔ چنانچہ ہماری آئندہ زندگی کے متعلق طرح طرح کی تجویزوں پر غور کیا جانے لگا۔

تھرڈ ڈویژن میں پاس ہونے کی وجہ سے یونی ورسٹی نے ہم کو وظیفہ دینا مناسب نہ سمجھا۔ چوں کہ ہمارے خاندان نے خدا کے فضل سے آج تک کبھی کسی کے سامنے ہاتھ نہیں پھیلائے اس لئے وظیفے کا نہ ملنا بھی خصوصاً ان رشتے داروں کے لئے جو رشتے کے لحاظ سے خاندان کے مضافات میں بستے تھے، فخر و مباہات کا باعث بن گیا اور مرکزی رشتہ داروں نے تو اس کو پاسِ وضع اور حفظِ مراتب سمجھ کر ممتحنوں کی شرافت و نجابت کو بے انتہا سراہا۔

بہرحال ہمارے خاندان میں فالتو روپے کی بہتات تھی اس لئے بلا تکلف یہ فیصلہ کر لیا گیا کہ نہ صرف ہماری بلکہ ملک و قوم اور شاید بنی نوع انسان کی بہتری کے لئے یہ ضروری ہے کہ ایسے ہونہار طالب علم کی تعلیم جاری رکھی جائے۔ اس بارے میں ہم سے مشورہ بھی لیا گیا۔ عمر بھر اس سے پہلے ہمارے کسی معاملے میں ہم سے رائے طلب نہ کی گئی تھی۔ لیکن اب تو حالات مختلف تھے، اب تو ایک غیر جانب دار اور ایماندار منصف یونی ورسٹی ہماری بیدار مغزی کی تصدیق کر چکی تھی۔ اب بھلا ہمیں کیوں کر نظر انداز کیا جا سکتا تھا۔ ہمارا مشورہ یہ تھا کہ ہمیں فوراً ولایت بھیج دیا جائے۔ ہم نے مختلف لیڈروں کی تقریروں کے حوالے سے یہ ثابت کیا کہ ہندوستان کا طریقۂ تعلیم بہت ناقص ہے۔ اخبارات میں سے اشتہارات دکھا دکھا کر یہ واضح کیا کہ ولایت میں کالج کی تعلیم کے ساتھ فرصت کے اوقات میں تھوڑی

تھوڑی فیس دے کر بیک وقت جرنلزم، فوٹو گرافی، تصنیف و تالیف، دندان سازی، ایجنٹوں کا کام، غرض یہ کہ بے شمار مفید اور کم خرچ بالانشین پیشے سیکھے جا سکتے ہیں اور تھوڑے عرصے کے اندر انسان ہر فن مولا بن سکتا ہے۔

لیکن ہماری تجویز کو فوراً رد کر دیا گیا کیوں کہ ولایت بھیجنے کے لئے ہمارے شہر میں کوئی روایت موجود نہ تھی۔ ہمارے گرد و نواح میں سے کسی کا لڑکا ابھی تک ولایت نہ گیا تھا اس لئے ہمارے شہر کی پبلک وہاں کے حالات سے قطعاً ناواقف تھی۔

اس کے بعد پھر ہم سے رائے طلب نہ کی گئی اور ہمارے والد صاحب، ہیڈ ماسٹر صاحب اور تحصیل دار صاحب، ان تینوں نے مل کر یہ فیصلہ کیا کہ ہمیں لاہور بھیج دیا جائے۔ جب ہم نے یہ خبر سنی تو شروع شروع میں سخت مایوسی ہوئی لیکن جب ادھر ادھر کے لوگوں سے لاہور کے حالات سنے تو معلوم ہوا کہ لندن اور لاہور کے حالات میں چنداں فرق نہیں۔ بعض واقف کار دوستوں نے سینما کے حالات پر روشنی ڈالی، بعض نے تھیٹر کے مقاصد سے آگاہ کیا بعض نے ٹھنڈی سڑک وغیرہ کے مشاغل کو سلجھا کر سمجھایا[1] بعض نے شاہ رے اور شالامار کی رومان انگیز فضا کا نقشہ کھینچا۔ چنانچہ جب لاہور کا جغرافیہ پوری طرح ہمارے ذہن نشین ہو گیا تو ثابت یہ ہوا کہ خوشگوار مقام ہے اور اعلیٰ درجے کی تعلیم حاصل کرنے کے لئے بیحد موزوں۔ اس پر ہم نے اپنی زندگی کا پروگرام وضع کرنا شروع کیا جس میں لکھنے پڑھنے کو جگہ تو ضرور دی گئی لیکن ایک مناسب حد تک تاکہ طبیعت پر کوئی ناجائز بوجھ نہ پڑے اور فطرت اپنا کام حسن و خوبی کے ساتھ کر سکے۔

(ان تینوں بزرگواروں نے برخوردار کو ہوسٹل میں پڑنے کی اجازت نہ دی حالاں کہ ان کو ہوسٹل میں پڑنے کا بہت شوق تھا اور لاہور میں ان کے ایک ماموں 'دریافت' کرنے کے بعد ان کے گھر ان کو داخل کر دیا گیا۔)

اتفاق یہ ہوا کہ میں نے جب پہلی مرتبہ بی۔ اے۔ کا امتحان دیا تو فیل ہو گیا، اگلے سال ایک مرتبہ پھر وہی واقعہ پیش آیا۔ اس کے بعد کبھی جب تین چار دفعہ یہی قصہ ہوا تو گھر والوں نے میری امنگوں میں دلچسپی لینی چھوڑ دی۔ بی۔ اے۔ میں پے در پے فیل ہو جانے

---

[1] یہ فقرہ داد سے مستغنی ہے۔

کی وجہ سے میری گفتگو میں ایک سوز تو ضرور آگیا تھا لیکن کلام میں وہ پہلی جیسی شوکت اور میری رائے کی وہ پہلی جیسی وقعت نہ رہی تھی۔

جب برخوردار مسلسل بی۔ اے۔ میں فیل ہوتے رہے تو) خیال آیا کہ وہ ہاسٹل کا قصہ پھر سے شروع کرنا چاہیئے۔ اب تو کالج میں صرف ایک ہی سال رہ گیا ہے۔ اب بھی ہاسٹل میں رہنا نصیب نہ ہوا تو عمر بھر گویا آزادی سے محروم رہے۔ گھر سے نکلے تو ماموں کے ڈربے میں اور جب ماموں کے ڈربے سے نکلے تو شاید اپنا ایک ڈربا بنانا پڑے گا۔ آزادی ایک سال اور صرف ایک سال اور یہ آخری موقع ہے۔ آخری درخواست کرنے سے پہلے میں نے تمام ضروری مصالحہ بڑی احتیاط سے جمع کیا۔ جن پروفیسروں سے مجھے اب ہم عمری کا فخر حاصل تھا، ان کے سامنے نہایت بے تکلفی سے اپنی آرزوؤں کا اظہار کیا اور ان سے والد کو خطوط لکھوائے کہ اگلے سال لڑکے کو ضرور آپ ہاسٹل میں بھیج دیں۔ بعض کامیاب طلبار کے والدین سے بھی اس مضمون کی عرض داشتیں بھجوائیں۔ خود اعداد و شمار سے ثابت کیا کہ یونی ورسٹی سے جتنے لڑکے پاس ہوتے ہیں ان میں سے اکثر ہاسٹل میں رہتے ہیں اور یونی ورسٹی کا کوئی وظیفہ یا تمغہ یا انعام ہاسٹل سے باہر گیا ہی نہیں۔ میں حیران ہوں کہ یہ دلیل مجھے اس سے پیشتر کیوں نہ سوجھی تھی کیوں کہ یہ بہت ہی کارگر ثابت ہوئی۔ والد کا انکار ہوتے ہوتے غور و خوض میں تبدیل ہوگیا۔ لیکن پھر بھی ان کے دل سے شک رفع نہ ہوا۔ کہنے لگے کہ سمجھ میں نہیں آتا کہ جس لڑکے کو پڑھنے کا شوق ہو وہ ہاسٹل کی بجائے گھر پر کیوں نہیں پڑھ سکتا۔

میں نے جواب دیا کہ ہاسٹل میں ایک علمی فضا ہوتی ہے جو ارسطو اور افلاطون کے گھر کے سوا اور کسی کے گھر میں دستیاب نہیں ہوسکتی۔ ہاسٹل میں جسے دیکھو بحرِ علوم میں غوطہ زن نظر آتا ہے۔ باوجود اس کے کہ ہاسٹل میں دو دو سو تین تین سو لڑکے رہتے ہیں، پھر بھی وہ خاموشی طاری رہتی ہے کہ قبرستان معلوم ہوتا ہے۔ وجہ یہ ہے کہ ہر ایک اپنے کام میں لگا رہتا ہے۔ شام کے وقت ہاسٹل کے صحن میں جا بجا طلبار علمی مباحثوں میں مشغول نظر آتے ہیں۔ علی الصباح ہر طالب علم کتاب ہاتھ میں لئے ہاسٹل کے چمن میں ٹہلتا نظر آتا ہے۔ کھانے کے کمرے میں، کامن روم میں، غسل خانوں میں، برآمدوں میں، ہر جگہ پر لوگ فلسفے اور ریاضی اور تاریخ کی باتیں کرتے ہیں —— والد نے اجازت دے دی[1]

[1] حاشیہ صفحہ ۱۱۷ پر۔

اب ہمیں انتظار کہ کب ہم فیل ہوں اور اگلے سال کے لئے عرضی بھیجیں۔ اس دوران میں ہم نے ان تمام دوستوں سے خط و کتابت کی جن کے متعلق یقین تھا کہ اگلے سال پھر ان کی رفاقت نصیب ہوگی اور انھیں یہ مژدہ سنایا کہ آئندہ سال ہمیشہ کالج کی تاریخ میں یادگار رہے گا کیوں کہ ہم تعلیمی زندگی کا ایک وسیع تجربہ اپنے ساتھ لے کر ہاسٹل میں آرہے ہیں اور یہ سب کچھ کر چکنے کے بعد ہماری بدنصیبی دیکھئے کہ جب نتیجہ نکلا تو ہم پاس ہو گئے۔"

اس اقتباس میں دو باتیں قابلِ غور ہیں :

(۱) طالب علم کی بظاہر لچھے دار لیکن درحقیقت معنی خیز باتوں کو والد صاحب کی 'ہاں' اور 'نہیں' کے ایجاز کے پس منظر میں رکھا گیا ہے۔

(۲) فالتو الفاظ و تراکیب سے قطعاً پرہیز کیا گیا ہے۔

(۳) اصل مقصد کا حصول کسی وقت آنکھ سے اوجھل نہیں ہوتا اس لئے قاری کی دلچسپی برابر قائم رہتی ہے۔

(۴) مزاح بہت ہلکا پھلکا اور مشاہدے کی چیز ہے۔

(۵) ڈرامائی صورتیں طبعاً پیدا ہو گئی ہیں۔

(۶) آخری فقرے میں ممکن تھا کہ بخاری لکھتا کہ ہماری بدقسمتی اور درماندگی دیکھئے کہ ہم پاس ہی ہو گئے۔ لیکن اس نے آخری فقرے کو تمام لوازمِ بے کار سے خالی رکھا۔ یہاں تک کہ صرف یہ لکھا کہ 'ہم پاس ہو گئے'؛ 'ہی' کا کلمہ جو یہاں عموماً مستعمل ہوتا اس سے بھی گریز کیا ہے کہ پاس ہو جانے کے ساتھ اور کوئی عنصر شامل نہ ہو۔ اختصار کی یہ مثال پطرس کے مضامین میں اکثر ملے گی۔ مزاح، طنز اپنی جگہ، لیکن الفاظ کے انتخاب میں احتیاط اور کم سے کم الفاظ کا استعمال ایسا استادانہ ہے کہ صرف بخاری ہی سے خاص ہے۔

شعر میں اختصار کی نمود کی دو مشہور صورتیں ہیں؛ ایک تراکیب تازہ کا اختراع کہ ان میں ایک جہانِ معنی پوشیدہ ہوتا ہے اور مطلب کا ایک انبار ایک ترکیب میں سما جاتا ہے۔ دوسرے استعارہ کہ شاعری کی جان ہے اور ایمائی و علامتی رموز سے کام لے کر مطلب کو ذہن نشین کر دیتا ہے۔ بجنوری نے غالب کے ہاں تراکیبِ تازہ کی کثرت کا ذکر کیا ہے اور

(صـ۱۱۳ کا حاشیہ) ذرا فقرے کا ایجاز پہلی تقریر کی لچھے دار باتوں کے مقابلے میں رکھ کر دیکھئے۔

ایک فہرست بھی مرتب کی ہے۔ یہاں صرف چند شعراء کی تراکیبِ تازہ سے ورق کو روشن کیا جاتا ہے۔ آزاد نے مصحفی کا یہ مصرع بہت نقل کیا ہے :

نکل گیا ہے وہ کوسوں دیارِ حرماں سے

لیکن مجھے انشاء و مصحفی کے وہ اشعار نہیں بھولتے جہاں حواس میں التباس واقع ہوتا ہے اور پوری شعری بصیرت کام کرتی ہے۔

انشا : لبیک ایک نعرۂ نورانی کھینچ کر
بخشا ہے ہم نے جامۂ احرام کو فروغ

مصحفی: میں کل نالہ ایسا کیا اک چمن میں
کہ شعلہ سا برگِ درختاں سے گزرا

چلی بھی جا جرسِ غنچہ کی صدا پہ نسیم کہیں تو قافلۂ نوبہار ٹھہرے گا

انشا : یہ کون پھوٹ کے رویا کہ درد کی آواز
رچی ہوئی جو پہاڑوں کے آبشار میں ہے

کوئی جو پوچھے تری جان ہے کہاں تو کہیں ہماری جان ترے موتیے کے ہار میں ہے

وزیر : وہ جلد آئیں گے یا دیر میں خدا جانے
میں گل بچھاؤں کہ کلیاں بچھاؤں بستر پر

یار پیشانی و ابرو پہ ملے گا افشاں آج محرابِ عبادت میں چراغاں ہوگا

کیا خبر تھی انقلابِ آسماں ہو جائے گا
یار کا ملنا نصیبِ دشمناں ہو جائے گا

غالب : مجھے اب دیکھ کر ابرِ شفق آلودہ یاد آیا
کہ فرقت میں تری آتش برستی تھی گلستاں پر

تیرے جلوے کا وہ عالم ہے کہ گر کیجے خیال دیدۂ دل کو زیارت گاہِ حیرانی کرے

میں چمن میں کیا گیا گویا دبستاں کھل گیا
بلبلیں سُن کر مرے نالے غزل خواں ہو گئیں

تماشائے گلشن تمنائے چیدن بہار آفرینا گنہ گار ہیں ہم

اسد شکوہ کفرِ دعا ناسپاسی ہجوم تمنا سے ناچار ہیں ہم

کمالِ بندگیِ گل ہے رہنِ آزادی
زدستِ مشتِ خس و خار آشیاں فریاد

جواب سنگ دلی ہائے دشمناں ہمت
زدستِ شیشہ دلہائے دوستاں فریاد

قربان اوج ریزیِ چشم حیا پرست یک آسماں ہے مرتبہ پشت پا بلند

ہم غلط سمجھے تھے لیکن زخم دل پر رحم کر
آخر اس پردے میں تو ہنستی تھی اے صبح وصال

استعارے کی بحث اپنے مقام پر آئے گی ۔

باب ہشتم

اسلوب کی صفاتِ جذباتی

(۱) زور بیان (۲) گداز (۳) بذلہ سنجی

اسلوب کی صفاتِ جذباتی کا جائزہ لینے سے پہلے اس بات پر غور کر لینا چاہیے کہ تخلیقی اصناف ادب کے طور پر کیا نثر اور نظم میں یا شعر میں کوئی بنیادی فرق موجود ہے جو اسلوب کو متاثر کرتا ہے۔ جو کچھ اب تک کہا گیا ہے اس کے سرسری مطالعے سے بھی اب یہ بات روشن ہو جائے گی کہ نظم و نثر میں کوئی بنیادی فرق نہیں۔ فن کار اپنی واردات اور جذبات کو جن حالات اور کوائف میں قاری تک منتقل کرتا ہے وہ محض اتفاقی ہوتے ہیں اور اس لئے ان کا نظم و نثر کے قالب میں ڈھالنا بھی ایک طرح کا اتفاق ہوتا ہے۔ مختلف عہدوں میں مختلف اصناف ادب مقبول رہی ہیں۔ مثال کے طور پر غالب اور مومن کا زمانہ غزل کی مقبولیت کا زمانہ تھا۔ انیسویں صدی کے اواخر میں مکاتیبِ غالب کی اشاعت سے بالخصوص نثر نے اپنا مقام پایا۔ بیسویں صدی میں مغربی ادب ذہنوں پر اتنا چھا گیا تھا کہ ہمارا ناول اور مختصر افسانے سے متاثر ہونا ناگزیر تھا۔ تاہم یہ بات یاد رہے کہ افسانے اور داستان کا گھر مشرق ہی رہا ہے۔ کتاب الاغانی سے لے کر الف لیلہ تک اور فارسی میں 'ہزار داستان' سے لے کر نظامی کی منظوم داستانوں تک خیبر کے اس پار داستان اور افسانے کا ایک تانتا بندھا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ سندھ سے اس طرف آئیے تو گنگا اور جمنا کی زرخیز وادیوں میں جہاں کاشت کاری کی سہولت اور ذرائع معاش کی آسانی نے لوگوں کو فکر، فلسفے، ہیئت اور ریاضیات کی طرف مائل کیا، وہاں فرصت کے لمحات میں داستان سرائی کو بھی فروغ بخشا۔ ان داستانوں میں، جو پنچ تنتر یا کلیلہ دمنہ

سے لے کر کتھا سرت ساگر تک پھیلی ہوئی ہیں، اخلاقی اور عرفانی اقدار بھی ہیں، زندگی کی نباضی بھی ہے اور دلچسپی بھی۔ داستانوں کے جو دفتر اردو میں منتقل ہوئے یا تالیف ہوئے ان میں طلسمِ ہوش ربا واقعی ہر معنی میں ہوش ربا ہے۔ دفتر پنجم سے لے کر ہفتم تک حجلہ ہائے ہفت بلا کے کرشمے، لوحِ طلسمی کی جستجو میں عمرو کی سرگردگی میں عیاروں کی جانفشانیاں، ہر قسم کی معاشرت کی تصویریں کہ اصلاً لکھنوی ہیں، غزلوں کا انتخاب، ساقی نامے خاص طور پر دل پذیر اور دلچسپ ہیں۔ روزمرّے اور محاورے کی کیفیت کا یہ عالم ہے کہ راقم کے خیال میں جو شخص طلسم ہوش ربا کو دو بار بہ نظرِ غائر پڑھ لے، اس پر اردو زبان کے اسرار و رموز کھل جائیں گے۔ راقم السطور تو شخصاً اعتراف کرتا ہے کہ اس کی زبان دانی کی بنیاد طلسم ہوش ربا ہی کے مطالعے پر رکھی گئی ہے اور اس کے بعد مولانا محمد حسین آزاد کی تصنیفات سے شیفتگی پر۔ بہرحال یہ ذاتی ذوق کی بات ہے، برسبیل تذکرہ کہہ گیا ہوں۔ تو میں کہہ رہا تھا کہ مختلف عہدوں میں مختلف اصناف سخن مقبول ہوتی رہتی ہیں۔ کبھی کبھی خیال آتا ہے (پروفیسر مرے کے تتبع میں) کہ اگر غالب آج زندہ ہوتا تو غزل کہتا، جدید نظم کا پرستار ہوتا یا درجۂ اول کا ناول نویس یا افسانہ نگار ہوتا؟ پروفیسر مرے کے خیال میں عصرِ حاضر میں ناول کا ذوق اچھے شعر کے ذوق سے کہیں بلند تر ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ گھٹیا قسم کے ناول بھی خوب چلتے ہیں اور ہمارے ہاں بھی یہی حالت ہے لیکن اعلیٰ درجے کے ناول کو یا افسانے کو آپ دبا نہیں سکتے۔ اس کی آواز کسی نہ کسی وقت فضائے ادب میں گونج پیدا کرے گی۔ پروفیسر مرے کا خیال ہے کہ جو لوگ ادب میں جوہرِ قابل رکھتے ہیں، وہ اپنے عہد کی مقبول ترین صنف کی طرف کچھ طبعاً ہی راغب ہوتے ہیں۔ پھر ناول کی صورت بھی یہ ہے کہ متنوع تجربات اور واردات اس کے پلاٹ کی بنت میں آکر ایک ایسی اکائی بن جاتے ہیں، جو کم از کم کائنات کے بعض منتشر جذبات کو منظم کر دیتی ہے۔

نثر اور نظم یا شعر میں فرق ہے تو یہ ہے کہ جہاں محرکات ایسے جذبے ہوتے ہیں جو شدید ہوں اور جو نثر کی زبان میں اچھی طرح ادا نہ کئے جا سکیں، ان کے لئے شعر کا قالب اختیار کیا جاتا ہے۔

رسوا نے 'مرقع لیلیٰ مجنوں' نظم میں لکھا اور اگرچہ رسوا کی تصنیف ہونے کے اعتبار

سے یہ ہمارے احترام کا مستحق ہے لیکن یہ اس کے سوا اور کچھ نہیں ہے۔ 'امراؤ جان ادا' کا مصنف اگر لیلیٰ مجنوں کی داستان کو نثر میں لکھتا تو شعر منھ دیکھتا رہ جاتا۔ بات وہی ہے کہ مرقع لیلیٰ مجنوں میں رسوا پر کوئی ایسا جذبہ مسلط نہیں تھا جو تصنیف کو شعر کی خوبی اور دل پذیری عطا کرتا۔ اور یہ لازم ہے کہ جب تک جذبہ اتنا شدید نہ ہو کہ نظم اس کی متحمل نہ ہو سکے وہ شعر کے قالب میں نہیں ڈھلے گا۔ کہا گیا ہے کہ اگر کوئی شخص یہ سمجھتا ہے کہ کوئی صنف ادب نظم کا تقاضا کرتی ہے اور کوئی نثر کا تو وہ اصناف کے معنی سے ناآشنا ہے۔ اسی طرح اردو میں یہ دعویٰ بھی کیا گیا ہے کہ بعض اصناف ادب کے لئے اوزان بھی مخصوص ہوتے ہیں۔ پروفیسر شبلی نے فردوسی پر انتقاد کرتے ہوئے یہ لکھا کہ رزمیہ[1] مثنوی کے لئے یہی وزن یعنی فعولن فعولن فعولن فعل یا فعول اور یہ بھول گئے کہ اسی وزن میں اردو کی بہترین بزمیہ مثنوی تصنیف کی گئی ہے یعنی میر حسن کی مثنوی جس کا بعینہٖ یہی وزن ہے اور جس کی خوبی و محبوبی سے آج تک مشامِ دل و جان معطر ہے۔

مناسب معلوم ہوتا ہے کہ ان ابتدائی باتوں کے باوصف نثر، نظم یا شعر میں کچھ امتیازات قائم کر لئے جائیں۔

(الف) پہلی بات تو یہ ہے کہ انسان کی تاریخ میں نثر سے پہلے نظم یا شعر عالمِ وجود میں آیا۔ یقیناً انسان عالمِ نشاط و انبساط میں گنگناتا اور گاتا ہوگا۔ انھی لوک گیتوں نے آخرکار اس مہذب اور متین شعر کی صورت اختیار کی جسے عروسِ جمیل و لباسِ حریر کہہ کر پکارا گیا ہے۔ طبعاً یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ نثر کا ارتقا کن حالات میں ہوا؟ اور اس کا جواب بھی بہ سہولت

[1] رزمیہ کے متعلق بھی پروفیسر شبلی کو دھوکا ہوا۔ وہ سمجھتے ہیں کہ یہ وہ مثنوی ہے جس میں جنگ و پیکار کا بیان بہت زیادہ ہوتا ہے۔ حالانکہ فردوسی کی مثنوی پڑھنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ جنگ و پیکار کے مناظر موجود تو ہیں لیکن آٹے میں نمک کی طرح۔ ایرانیوں نے فردوسی کی مثنوی کو حماسۂ ملی قرار دیا یعنی The National Epic۔ حماسۂ ملی کی خصوصیت یہ ہوتی ہے کہ وہ ایک قوم یا نسل یا ملک کی تاریخ بالخصوص اس کی عظمت اور سربلندی کے افسانے سناتا ہے۔ فردوسی کی مثنوی اس کسوٹی پر سو فیصدی پوری اترتی ہے اور خود فردوسی اس بات کا مدعی ہے کہ اس نے ایرانِ قدیم کو اپنے شعر کے جادو سے جگا دیا ہے:

بسے رنج بردم دریں سال سی عجم زندہ کردم بدیں پارسی

دیا جاسکتا ہے کہ نظم یا شعر نے اپنے اظہار کے لئے جو عروضی پیمانے وضع کر لئے تھے، نثر کی بعض اصناف کو خواہ مخواہ ان پیمانوں کے ذریعے قاری تک منتقل کرنا تکلف محض معلوم ہوتا ہے۔

(ب) یہ بات بھی واضح کر دینی چاہیئے کہ نثر نے بڑی جلدی مراحل ارتقا طے کئے۔ علوم وفنون، فکر وفلسفہ اور قانون کے کوائف نثر ہی کے ذریعے ظاہر کیے گئے، لیکن تخلیقی نثر بہت دیر کے بعد وجود میں آئی۔ انگریزی ادب میں اگر شیکسپیئر نظم کی بجائے نثر کو اظہارِ فکر کا ذریعہ بناتا اور اردو میں غالب اپنے سرمایۂ تخلیق کو نثر میں ادا کرتا تو شاید صورتِ حال دگرگوں ہوتی۔ اس کے باوجود غالب کے مکاتیب نے اردو میں وہ مقام حاصل کر لیا ہے کہ اس کا کوئی حریف نہیں۔ انگریزی میں صحائف مذہبی کی نثر بالخصوص عہد نامۂ کہن، کی نثر ایسی شاندار اور باوقار ہے کہ کیا کہیئے، لیکن یہ نثر انداز شعری رکھتی ہے۔ قرآن شریف بھی اس بات سے انکار کرتا ہے کہ وہ شعری مجموعہ ہے لیکن غور کر لیجئے تو قافیوں کے گھنٹے برابر آپ کے کانوں پر دستک دیتے رہیں گے۔ بالخصوص تیسویں پارے میں ایسی صورتیں بکثرت موجود ہیں جن میں شعری آہنگ کا شعور ہے اور وہی صورت پیدا ہوتی ہے کہ اقبال لاکھ کہا کرے:

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

لیکن لوگ تہمتیں باندھنے سے باز نہیں آتے۔ خدانخواستہ یہ کہنا منظور نہیں کہ قرآن کی صورت شعری ہے۔ صرف یہ کہنا مطلوب ہے کہ آہنگ کا احساس ہوتا ہے اور یوں بھی فقہا قرآن مجید کی تلاوت میں اور اذان میں ترتیل کا لحاظ رکھتے ہیں۔ قرأت کی مختلف صورتوں میں موسیقی کی جھلک سی دکھائی دیتی ہے لیکن سروں کی بے ترتیبی اور تال کا موجود نہ ہونا قرآن مجید کو شعر اور موسیقی دونوں علوم کے دائرے سے خارج کر دیتا ہے۔

(ج) جیسا کہ عرض کیا گیا ہے بتدریج نثر اپنی ممکنات سے آگاہ ہو کر تخلیقی بنتی چلی گئی اور اس کا جمالیاتی عنصر کھل کر سامنے آنے لگا۔ اس کے باوجود اس سوال کا جواب باقی ہے کہ کیا کوئی صنف ایسی ہے جو صرف نثر ہی میں فروغ پا سکتی ہے؟ نظم یا شعر کے متعلق تو کہہ دیا گیا تھا کہ جہاں جذبات شدید ہوں گے نثر ان کی متحمل نہ ہو گی اور فن کار طبعاً شعر کا سہارا لے گا۔

نثر کے متعلق یوں کہا جا سکتا ہے کہ کسی فکر یا خیال یا اس کے سلسلے کو صحتِ تام میں ادا کرنے کے لئے نثر کا دامن تھامنا ضروری ہے؛ مثلاً قانون، منطق، سائنس۔ پروفیسر مرے کے خیال میں اقلیدسی بیانات نثر کے اچھے اسلوب کا نمونہ ہیں، اگرچہ وہ تخلیقی نثر نہیں ہیں۔

(د) اب سوال یہ رہ گیا کہ نثر تخلیقی کیوں کر ہوئی اور کن اصناف سے منسوب ہو کر تخلیقی کہلائی؟ اس کا جواب یہ ہے کہ جس چیز کو وصف یا بیان کہتے ہیں، وہ نثر کی نمایاں ترین خصوصیت ہے۔ پھر اس سے آگے جب نثر بڑھتی ہے تو زندگی کے متنوع تجربات کے بیان کے لئے ناول اور افسانے کا سہارا لیتی ہے۔ یہی وہ اصناف ہیں جن میں شخصی پہلو کم موجود ہوتا ہے اور جذبہ اتنا شدید نہیں ہوتا کہ نظم یا شعر کا سہارا لینا پڑے۔ ڈرامے میں جس چیز کو معاشرتی طربیہ یا Social comedy کہتے ہیں؛ نثر ہی کام آتی ہے۔ انسانوں کی کمزوریاں دکھاتے وقت مصنف کی تخلیقی نثر ہمارے فیصلوں اور تحکیم کے شعور کو بھی اکساتی ہے اور ہمیں ترغیب دلاتی ہے کہ ہم انسانی کمزوریوں کو برا سمجھیں، ان پر ہنسیں، ان کا مذاق اڑائیں اور یوں رفتہ رفتہ انھیں معاشرے سے گم کر دینے میں معاون ہوں۔ مختصراً کہا جا سکتا ہے کہ جہاں جذبہ خالص اعتبار سے ذاتی نہیں ہوتا، وہاں نثر ہی کام آتی ہے۔ مثال کے طور پر طنز میں یہ نثر ہی کا کام ہے کہ نشتر کی نوکیں چبھو چبھو کر معاشرے کے ناسور دکھائے اور پھر ان کا مداوا بھی کرے۔ ہجو طنز سے ایک مختلف چیز ہے۔ وہ نظم کے قالب میں بھی ڈھل سکتی ہے کیوں کہ اس میں شخصی ہجو بھی شامل ہے اور شخصی واردات کی شدت کا عنصر بھی، لیکن خالص طنز جو ایک معیار کو سامنے رکھ کر معاشرے کی کمزوریوں پر انگلی اٹھاتی ہے اور ایسے کردار تخلیق کرتی ہے جو اس کا منصب پورا کریں، جو ہجو سے بالکل ایک علیٰحدہ چیز ہے۔

(ہ) نثر کی ایک اور صفت یہ متعین کی گئی ہے کہ وہ انسان کے اعمال کے متعلق فیصلے صادر کرتی ہے، حکم کا کام دیتی ہے۔ اس کی زبان انصاف کی زبان کی طرح صحیح، باوقار اور متین ہوتی ہے۔ اسی طرح جب نثر کسی شاعر یا کسی نثار کی ترجمانی کرتی ہے تو وہ فیصلہ بھی صادر کرتی ہے لیکن اپنے عمل میں تخلیقی بھی ہوتی ہے۔ نثر بھی جذبات کو اکساتی ہے اور یہی اس کے تخلیقی ہونے کی کسوٹی ہے۔

آگڈن کی نظر میں زبان کے استعمال کے دو طریقے ہیں؛ ایک تحویلی (Referential)

اور دوسرے جذباتی (Emotional) تحویلی طریقہ، افکار اور اشیاء کا حوالہ دینے کے لئے استعمال کیا جاتا ہے اور جذباتی طریقہ اس غرض سے اختیار کیا جاتا ہے کہ ان افکار یا اشیاء سے جو جذبات یا امیال پیدا ہوتے ہیں ان کو بروئے کار لایا جائے۔ سائنس اور نثر کی زبان تحویلی ہوتی ہے اور شاعری کی زبان جذباتی۔[1]

شیلے کے خیالات پر تبصرہ کرتے ہوئے محمد ہادی حسین لکھتے ہیں:

"ایک نظم زندگی کی ابدی صداقت کو مجسم کرنے والی ایک تمثال ہوتی ہے۔ ایک افسانے اور ایک نظم میں فرق یہ ہوتا ہے کہ افسانہ ایسے غیر متعلق واقعات و امور کی ایک فہرست ہوتا ہے جن کے درمیان مکان، زمان، حالات اور علت و معلول کے رشتے کے سوا کوئی ربط نہیں ہوتا اور نظم انسانی فطرت کی ان غیر متغیر صورتوں کے مطابق، جو خالقِ کل کے ذہن میں (جیسے تمام دوسرے ذہنوں کی اصلی تمثال کہنا چاہیئے) موجود ہیں، انسانی افعال کی نئے سرے سے تخلیق ہوتی ہے۔ افسانہ یک رخا ہوتا ہے اور ایک خاص عہد زمانی سے اور ایک خاص مجموعۂ واقعات سے، جو دوبارہ کبھی ظہور میں نہیں آسکتا، تعلق رکھتا ہے۔ نظم ہمہ گیر اور آفاقی ہوتی ہے اور انسانی فطرت کے لاتعداد تنوعات میں جو محرکات اور افعال رونما ہو سکتے ہیں، ان کے ساتھ ارتباط کے امکانات رکھتی ہے۔ مخصوص واقعات جب مرورِ زمانہ کے زیرِ اثر اپنی اصلی شعریت سے عاری ہو جاتے ہیں تو ان کے حسن کی افادیت میں بہت کمی آجاتی ہے لیکن مرورِ زمانہ شاعر کے حسن اور اس کی افادیت کو اور بھی بڑھا دیتا ہے اور اس کے اندر جو ابدی صداقتیں پنہاں ہوتی ہیں ان کے لئے نت نئے اطلاق مہیا کرتا ہے۔ چنانچہ کہا گیا ہے کہ بڑی بڑی جلدیں وہ کیڑے ہوتی ہیں جو تاریخ کو کھا جاتی ہیں، یعنی اس کی شعریت کو چاٹ کر ختم کر دیتی ہیں۔ خاص خاص واقعات کی سرگذشت ایک ایسا آئینہ ہوتا ہے جو ایسی چیزوں کا جنھیں حسین ہونا چاہیئے تھا، حلیہ مسخ کر دیتا ہے۔ اس کے برخلاف شاعری ایک ایسا آئینہ ہے جو مسخ شدہ چیزوں میں نئے سرے سے حسن پیدا کرتا ہے۔[2]"

---

[1] "Meaning of Meaning" بہ استناد مغربی شعریات، مجلس ترقی ادب لاہور، صفحہ ۳۳۔

[2] ایضاً صفحہ ۷۰۔

ان تمام باتوں کے عرض کرنے سے مقصود یہ تھا کہ آپ شعری تجربے کو نثری تجربے سے بنیادی طور پر مختلف نہ سمجھیں۔ فرق بیّن یہ ہے کہ نظم یا شعر میں جذبات شخصی و واردات قلبی (مختصراً جہاں جذبہ قوی تر محرک ہوتا ہے) میں شاعر کو مجبوراً اس آہنگ قدسی کا سہارا لینا پڑتا ہے جسے شعر کہتے ہیں۔ لیکن جہاں منطق سے لے کر جمالیاتی انتقاد اور ناول نویسی یا مختصر افسانہ نگاری کی تخلیقی نثر تک فن کار کو اپنے متنوع اور بعض اوقات غیر شخصی جذبات کو زبان عطا کرنا ہوتی ہے وہ وہاں نثر کا دامن تھامتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ بعض صفات جذباتی اعتبار سے خاص طور پر شعر سے منسوب ہیں یعنی :

(۱) زورِ کلام (زورِ بیان)۔

(۲) گداز۔

(۳) مزاح نظم و نثر دونوں میں یکساں مقدار میں پایا جاتا ہے۔

زورِ کلام اور گداز کا نثر میں سے گم ہو جانا ضروری نہیں۔ صرف یہ دیکھنا ہے کہ فن کار کس حد تک جذبے کے عوامل شدید و محرکاتِ قوی سے متاثر ہوا ہے۔

زورِ بیان

شبلی نے Force or Vigour of Style کا ترجمہ زورِ کلام یا زورِ بیان کیا ہے اور حق یہ ہے کہ بہت اچھا ترجمہ کیا ہے۔ زور، اشتدادِ جذبات کا حامل ہے۔ میں پہلے آپ کی خدمت میں نظم یا شعر سے مثالیں پیش کرتا ہوں جہاں جذبے کی کیفیت ایسی قوی اور محرک تخلیقی عوامل ایسے احساسات میں سوئے ہوئے ہیں کہ شعر گویا تیر ترازو ہو جاتا ہے۔

میر کی برشتگی، سپردگی اور درویشی و قلندری کے سب مداح ہیں لیکن اس کے زورِ کلام اور جوشِ بیان پر کبھی ڈھنگ سے غور نہیں کیا گیا۔ وہ دھیمے سروں کا نہیں اونچے سروں کا بھی شاعر ہے اور بعض اوقات پنچم یا نکھاد کو اپنا کھرج تصور کرتا ہے۔ یہ بہت مشکل بات ہے اور غزل میں ایسے جذبے یا جذبات کے سلسلے کی شدت کو قائم رکھنا بہت بڑے فن کار کا کام ہے پہلے میر ہی کو دیکھیے کہ اس کے کلام سے مثالیں دیئے بغیر گویا بات ادھوری رہتی ہے۔

میں نے ایک بار معلوم نہیں کس کیفیت خاص میں کہہ دیا تھا کہ اردو میں یا تو ولی کلاسیک تھا جس نے شاعرانہ مزاج کی تمام ممکنات کو ٹٹولا یا پھر اس کے بعد کسی حد تک غالب ہے۔ دراصل ولی کے ساتھ اردو کی جو ممکنات تھیں وہ تمام مرتفع ہوگئیں۔ تو میر سے پہلے ولی ہی کو سُن لیجیے:

تیرے آنے سے اے راحتِ جاں　　شہر کی جان گئی، پھر آئی
پھر کے آنا ہے ترا باعثِ شوق　　جس طرح تان گئی، پھر آئی

تان کے پلٹنے کی کیا خوبصورت تشبیہ ہے۔ پھر یہ شعر دیکھیے:

ولی اس گوہرِ کانِ حیا کی کیا کہوں خوبی
مرے پہلو میں یوں آوے ہے جوں سینے میں راز آوے[1]

سجن تم مکھ سے الٹو نقاب آہستہ آہستہ　　کہ جوں گل سے نکستا ہے گلاب آہستہ آہستہ
عجب کچھ لطف رکھتا ہے شبِ خلوت میں دلبر سے　　سوال آہستہ آہستہ، جواب آہستہ آہستہ

ان اشعار کے مطالعے سے معلوم ہوگا کہ الیٹ کے قول کے مطابق اب جب تک زبان اپنے مزاج کو بالکل بدل نہ دے گی، نابغہ یا جوہرِ قابل پیدا نہ ہوگا کیوں کہ غزل کے سلسلے میں ولی نے تمام امکانات ٹٹول کے ابلاغ کی حد تک پہنچا دیئے ہیں۔ بہرحال وہ ایک کیفیت تھی۔

جذبات کی شدت یا زورِ بیان کا اندازہ ان اشعار سے بھی لگائیے۔ شوخیٔ کلام اور ندرت مضمون، حسرت جس چیز کو کہتا ہے، وہ بھی زورِ بیان یا جوشِ کلام ہی کا کرشمہ ہے کہ جذبے کی شدت کی آنچ نے الفاظ کو کندن کی طرح بنا دیا ہے۔ شاعرانہ تعلی میں فیضی کے یہ اشعار مقامِ استناد سے لکھے گئے ہیں:

امروز نہ شاعرم حکیمم　　دانندۂ حادث و قدیمم
بانگ قلمم دریں شبِ تار　　بس معنیٔ خفتہ کردہ بیدار
آنم کہ ز سحر کاری ژرف　　از شعلہ تراش کردہ ام حرف

یہاں جوشِ بیان نے آگ کے استعارے کو اپنایا ہے اور ہر لفظ کو گرمایا ہے۔ دوسرے

[1] مرے گھر اس طرح آوے ہے جوں سینے میں راز آوے۔

شعر میں ذرا پرانے ہندوستانی رسم و رواج پر غور کیجئے۔ جب حرماں نصیب نازک نازک سندریاں جادو جگانے، ہاتھ میں چراغ لئے، ہوا سے بچانے، اندھیری رات میں کسی سنسان جگہ پر جایا کرتی تھیں۔ جیسا جادو انھیں تمنا تھی کہ جاگ جائے، فیضی نے ایک شعر میں اس کی پوری تصویر دکھادی ہے اور پھر استعارے کو آگے لے گیا ہے کہ سحر کاری کہہ کر اور جادو جگانے کا عنصر ظاہر کر کے، اپنے حروف کو تراشیدۂ شعلۂ بلند تصور کرتا ہے۔ غالب کے ہاں دو شعر اس قسم کے جادو جگانے کے ملتے ہیں؛ ایک میں آگ کا استعارہ قائم ہے، دوسرے میں اس کے بغیر بھی جادو جگا دیا گیا ہے کہ درختوں کے چھدرے چھدرے پتوں میں سے جو چاندنی کی کرنیں پڑتی ہیں، ان میں شاعر کو شاخِ گل کا سایہ ہلتا ہوا یوں معلوم ہوتا ہے جیسے پھنیر ناگ اپنا پھن ادھر سے ادھر لہرا رہا ہو۔ ایک اور شعر بھی ہے اور گرمی اس میں بھی شدید ہے، لیکن آگ کی مثال ہے خود آگ نہیں، ذرا سنئے گا:

باغ پا کر خفقانی یہ ڈراتا ہے مجھے
سایۂ شاخ گل افعی نظر آتا ہے مجھے

موجِ سرابِ دشتِ وفا کا نہ پوچھ حال
ہر ذرہ مثلِ جوہرِ تیغِ آب دار تھا

ڈھونڈے ہے اس مغنیٔ آتش نفس کو جی
جس کی صدا ہو جلوۂ برقِ فنا مجھے

غالب کے ہاں جذبے کا اشتداد انبساط و نشاط کے پہلوؤں میں اور غم و الم کے بین بین بھی ظاہر ہوتا ہے مثلاً:

مجھے اب دیکھ کر ابرِ شفق آلودہ یاد آیا
کہ فرقت میں تری آتش برستی تھی گلستاں پر

ہم نشیں مت کہہ کہ برہم کر نہ بزمِ عیشِ دوست
واں تو میرے نالے کو بھی اعتبارِ نغمہ ہے

نشہ ہا شاداب رنگ و ساز ہا مستِ طرب
شیشۂ مے سرو سبز جوئبارِ نغمہ ہے

تم اپنے شکوے کی باتیں نہ کھود کھود کے پوچھو
حذر کرو مرے دل سے کہ اس میں آگ دبی ہے

دلا یہ درد و الم بھی تو مغتنم ہے کہ اخترؔ
نہ گریۂ سحری ہے نہ آہِ نیم شبی ہے

آگ اور تپش کا اشتداد کسی نہ کسی رنگ میں ظاہر ہو رہا ہے۔ فارسی میں کہتے ہیں:

عمرہا چرخ بگردد کہ جگر سوختہ
چوں من از دودۂ آذر نفساں برخیزد

فارسی میں غالب کی نزاکتِ خیال کے ساتھ شدتِ جذبات کا تال میل ایک عالم رکھتا ہے۔ ذرا سنئے گا:

مالاغریم گر کمرِ یار نازک است — فرقیست درمیانہ کہ بسیار نازک است
دارم دلے ز آبلہ نازک نہاد تر — آہستہ پا نہم کہ سرِ خار نازک است

دو تین قصیدے کے مطلعے سنئے:

سخن ز روضۂ رضواں بکوئے یار کشد
چو جادۂ کہ ز صحرا بہ لالہ زار کشد

مرا دلیست بہ پس کوچۂ گرفتاری — کشادہ روئے تر از شاہدانِ بازاری

ہاں مہِ نو سنیں ہم اس کا نام
جس کو تو جھک کے کر رہا ہے سلام

قصیدے کے متن کے کچھ اشعار سنئے:

وہ بھی تھی اک سیمیا کی سی نمود — صبح کو رازِ مہ و اختر کھلا
صحنِ گردوں پر پڑا تھا رات کو — موتیوں کا ہر طرف زیور کھلا
صبح آیا جانبِ مشرق نظر — اک نگارِ آتشیں رخ سر کھلا
ہیں کواکب کچھ نظر آتے ہیں کچھ — دیتے ہیں دھوکا یہ بازی گر کھلا

ایک منقبت کے اشعار ہیں:

کوہ کن گر سنہ مزدورِ طرب گاہِ رقیب — بے ستوں آئینۂ خوابِ گرانِ شیریں
کس نے دیکھا نفسِ اہلِ وفا آتش خیز — کس نے دیکھا اثرِ نالۂ دلہائے حزیں
نقشِ لاحول لکھ اے خامۂ ہذیاں تحریر — یا علی عرض کر اے خاطرِ وسواس قریں
جنسِ بازارِ معاصی اسد اللہ اسد — کہ سوا تیرے کوئی جس کا خریدار نہیں

آپ ملاحظہ فرمائیں گے کہ تپش و تاب و شعلۂ آتش کا ایک رنگ اشعار میں جھلکتا نظر آتا ہے۔

اب ذرا اس مضمون کی طرف غور کیجئے جو غالب سے خاص ہے۔ اس کے دو پہلو ہیں:
۱۔ محبوب کو اسی طرح کسی اور پر مرنے کا حق حاصل ہے جس طرح ہمیں اس پر۔ یہ نہیں کہ اس کو چاہا تو اب وہ قبالہ ہی لکھ دے کہ میں کبھی تمھیں چاہوں گا۔ اس نقطۂ نظر نے جدید شعراء کو بہت متاثر کیا ہے۔

۲۔ عشق میں مر جانا بزدلی کی موت ہے۔ مصائب ہجر اٹھانا اور زندہ رہنا کمال عشق ہے۔ اس مضمون نے بھی ایک نسل کو متاثر کیا ہے۔

غالب کہتا ہے:

نہ ہو بہار کو فرصت نہ ہو بہار تو ہے — طراوتِ چمن و خوبیٔ ہوا کہیے
نہ ہو نگار کو الفت نہ ہو نگار تو ہے — روانیٔ روش و مستیٔ ادا کہیے

پھر کہتا ہے:

لبم از نام تو آں مایہ پرستی کہ اگر — بوسہ بر غنچہ زنم غنچہ نگینِ تو شود
صد قیامت بگدازند و بہم آمیزند — تا خمیر دل ہنگامہ گزینِ تو شود
تاب ہنگامۂ درد آرم و گویم ہیہات — چہ کنم تا غمِ ہجر تو یقینِ تو شود

اس کے اثرات دیکھیے۔ تاثیر کہتا ہے:

وہ ملے تو بے تکلف نہ ملے تو بے ارادہ — نہ طریقِ آشنائی، نہ رسومِ جاہ و بادہ
یہ دلیلِ خوشدلی ہے مرے واسطے نہیں ہے — یہ دہن کہ ہے شگفتہ یہ جبیں کہ ہے کشادہ

حفیظ جالندھری کی مشہور غزل ہے:

عشق پابند رضا ہو مجھے منظور نہیں — میں کہوں تم مجھے منظور مجھے منظور نہیں

فانی کا شعر ہے:

نہیں ضرور کہ مر جائیں جاں نثار ترے — یہی ہے موت کہ جینا حرام ہو جائے

راقم السطور کے اشعار ہیں:

اے غمِ یار تری راہوں سے — عمر بھر سوختہ ساماں گزرے
وہ جو پروانے جلے رات کی رات — منزلِ عشق سے آساں گزرے

آیا ہمارے جینے کا انداز سب کو یاد
جب ذکرِ جاں نثاریٔ پروانہ ہو چکا

کچھ تسلی بہرِ دل ہائے اسیراں ہو تو ہو — چشمِ حسرت روزنِ دیوارِ زنداں ہو تو ہو
صورتِ لعلِ جواہر خاک بکتی ہے وہاں — ہاں ہمارا خوں ترے کوچے میں ارزاں ہو تو ہو
عاشقی کی رمز کیا سمجھیں گے اب یارانِ بزم — سفلہ پن کا ترجماں چاک گریباں ہو تو ہو

عرفی کے یہ شعر ایک کارنامہ ہیں کہ جذبے کی آنچ بظاہر دھیمی ہے لیکن درحقیقت شاعر کو اس نے سوختہ کر دیا ہے:

عشق کو تا خرد بر اندازد | عود شوقے بہ مجمر اندازد
مرغ جاں را ببرد با غ گلے | کہ اگر پر زند پر اندازد
صید دل راکشد بہ بند کسے | کہ اگر سر کشد سر اندازد
کو مغنی کہ اضطراب دلم | ہمہ در نبض مزمر اندازد
زخمہ از باد گوشۂ دامن | موج در نغمۂ تر اندازد

فارسی کا ذوق کم ہوتا جاتا ہے اس لیئے فارسی کی زیادہ مثالوں سے پرہیز کرتا ہوں۔ ان اشعار پر غور فرمائیے کہ جذبہ، جو محرک تخلیق ہے، کیسا شدید ہے کہ شاعر کی کلاسیکی خوئے اعتدال کے باوصف گویا ابلا پڑتا ہے۔

شاد: کہاں گلوں کے وہ تختے وہ لالہ زار کہاں
بہار کو تو نظر لگ گئی بہار کہاں

غالب:
ضعف میں طعنۂ اغیار کا شکوہ کیا ہے | بات کچھ سر تو نہیں ہے کہ اٹھا بھی نہ سکوں
مہرباں ہو کے بلا لو مجھے چاہو جس وقت | میں گیا وقت نہیں ہوں کہ پھر آ بھی نہ سکوں

میر:
کہتے ہو اتحاد ہے ہم کو | ہاں کہو اعتماد ہے ہم کو
نامرادانہ زیست کرتا تھا | میر کی وضع یاد ہے ہم کو

شیفتہ:
خجل ہوں آپ میں بے وقت اپنے آنے سے | تم اور کرتے ہو ہنس ہنس کے شرمسار مجھے
جفا کو ترک کرو تم، وفا کو میں چھوڑوں | کچھ اشتہار تمھیں ہو کچھ اشتہار مجھے

نہ قدسیوں سے محبت نہ خاکیوں سے ربط | نہ ہم زمیں کے لئے ہیں، نہ آسماں کے لئے
فسانے اپنی محبت کے سچ ہیں، پر کچھ کچھ | بڑھا بھی دیتے ہیں ہم زیبِ داستاں کے لئے

مشاطہ نے بھی کیا عملِ کیمیا کیا — گلبرگ کو جو غنچۂ سوسن بنا دیا
مشاطہ کا قصور نہیں سب ؟ ... — اس نے ہی کیا نگہ کو بھی پرفن بنا دیا
تم لوگ بھی غضب ہو کہ دل پر یہ اختیار — شب موم کر دیا، سحر آہن بنا دیا

اقبال :

اگر کج رو ہیں انجم آسماں تیرا ہے یا میرا — مجھے فکرِ جہاں کیوں ہو جہاں تیرا ہے یا میرا
اسی کوکب کی تابانی سے ہے تیرا جہاں روشن — زوالِ آدمِ خاکی زیاں تیرا ہے یا میرا

میں ایسے فقر سے اے اہلِ حلقہ باز آیا — تمھارا فقر ہے بے دولتی و رنجوری
نہ فقر کے لئے موزوں نہ سلطنت کے لئے — وہ قوم جس نے گنوایا متاعِ تیموری

نہ تو زمیں کے لئے ہے، نہ آسماں کے لئے — جہاں ہے تیرے لئے تو نہیں جہاں کے لئے

اختلاطِ لفظ و معنی ارتباطِ جان و تن — جس طرح انگرقبا پوش اپنی خاکستر سے ہے

آنکھ جو کچھ دیکھتی ہے لب پہ آسکتا تھا — محوِ حیرت ہوں کہ دنیا کیا سے کیا ہو جائے گی

ذوق :

ہاں تامل دمِ ناوک فگنی خوب نہیں — ابھی چھاتی مری تیروں سے چھنی خوب نہیں
خوبیاں یوں تو ہیں اس عالمِ تصویر میں سب — اک مگر ناز سے یہ کم سخنی خوب نہیں

یہ روئے تابناک پہ ہر قطرۂ عرق — گویا کہ اک ستارہ ہے صبحِ بہار کا
آدمیت سے ہے بالا آدمی کا مرتبہ — پست ہمت یہ نہ ہو اور پست قامت ہو تو ہو
میکدے[1] میں کل ہوئی تھی ایک پگڑی رہنِ مے — ذوق وہ تیری ہی دستارِ فضیلت ہو تو ہو

---

[1] میر صاحب زیادہ بے تکلف ہیں : کیا آبروئے حضرتِ علامہ لے گیا — اک مغبچہ اتار کے عمامہ لے گیا

ریاض : یہ کون لوگ ہیں جو مے ادھار لیتے ہیں — یہ مے فروش تو پگڑی اتار لیتے ہیں

آتش :

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

حالی :

رات ان کو بات بات پہ سو سو دیئے جواب
مجھ کو خود اپنی ذات پر ایسا گماں نہ تھا
ملتے ہی ان کے بھول گئیں کلفتیں تمام
گویا ہمارے سر پہ کبھی آسماں نہ تھا

مے تند و ظرفِ حوصلۂ اہلِ بزم تنگ
ساقی سے جام بھر کے پلایا نہ جائے گا
تم کو ہزار شرم سہی، مجھ کو لاکھ ضبط
الفت وہ راز ہے کہ چھپایا نہ جائے گا

گداز

اب گداز کی طرف متوجہ ہو جیئے؛ عام طور پر سوز و گداز لکھتے ہیں لیکن میں نے قصداً پرہیز کیا ہے کہ مرنے، کفن پوشی، قبرستان، تدفین اور وقت آخر کے لمحات کہیں سوز میں نہ آجائیں۔

'Pathas'، جس کا ترجمہ میں نے گداز کیا ہے، اس کے متعلق وایلڈ انگریزی لغت جارج اٹلج۔ ۱۹۳۴ء میں نظر ثانی کی گئی ہے) لکھتا ہے کہ یہ اصلاً یونانی لفظ ہے اور اس کے لغوی معنی ہیں تجربہ، دکھ، جذبہ (اسی سے Pathological ہے کہ درد عموماً موجود ہوتا ہے) غم، اندوہ، مصیبت۔ پھر اس کے اصطلاحی معانی کی یوں تعریف کرتا ہے :

"انسانی زندگی یا تجربات کی وہ صفت جو رحم اور ہمدردی کے جذبات پیدا کرے یا خارجی حالات میں کوئی ایسا تغیر جس سے یہی ذہنی کیفیت پیدا ہو"۔ چیمبرز کی بیسویں صدی کی لغت کہتی ہے۔ وہ صفت جو رحم کے جذبات اکسائے۔ جذبات و احساسات کے متعلق کوائف (Pathetic) وہ اسلوب جو انداز تحریر میں رحم کے جذبات اکسائے۔ یہ تمام لغات کی نکتہ طرازیاں ہیں۔ دراصل Pathos روحِ انسانی کی لطیف ترین کیفیات کو کہتے ہیں۔ اور دکھ یا درد، جذبات و تاثرات لطیف میں شامل ہے اس لئے غلطی سے یہ سمجھ لیا گیا کہ جب دکھ کا بیان نہ کیا جائے گا، گداز کی صفت پیدا نہ ہو گی۔ درحقیقت روح انسانی کی دھوپ

چھاؤں میں ایسے مقام بھی آتے ہیں کہ دکھ سے بھی اپنا رشتہ جوڑتے ہیں لیکن لطافتِ خیال سے بھی نہیں کٹتے۔ یہی Pathetic جذبات ہیں۔ ماتم اور نزع کی منظر کشی اور شاعر کی دردناک موت (بلکہ عبرت ناک موت) کھینچ تان کر اس اصطلاح میں داخل تو ہو جائیں گے لیکن درحقیقت Pathos وہی صفتِ کلام ہے جس سے دوسرے ہمدردانہ طور پر متاثر ہوں۔ ان کے رحم کے جذبات کو مہمیز ہو۔ بعض لوگ رحم کے طالب نہیں ہوتے اس لئے ان کے ہاں یہ صفت صرف اس شکل میں پائی جاتی ہے کہ جس طرح دکھ انسان کے لطیف ترین جذبات سے ہے وہ بھی صرف اپنے لطیف ترین جذبات کا اظہار کرتے ہیں۔ کسی کے رحم کے جویا ہوتے ہیں نہ ہمدردی کے طالب۔ یہ ذہناً بہت اونچا مقام ہے اور شاید معمولی اور طبعی ذہن کے مالک کو نصیب ہی نہیں ہوتا۔

غالب پر جو کچھ بیتی ہے وہ ہم پر روشن ہے۔ اس نے اشعار بھی اس سلسلے میں بہت جاندار اور شاندار کہے ہیں۔ مثلاً:

کہوں کیا خوبیٔ اوضاع ابنائے زماں غالبؔ
بدی کی اس نے جس سے ہم نے کی تھی بارہا نیکی

پانی سے سگ گزیدہ ڈرے جس طرح اسدؔ ڈرتا ہوں آئینے سے کہ مردم گزیدہ ہوں

اس تلخ کلامی کے بعد غالبؔ کا کوئی سمجھوتا دنیا سے ممکن نہیں نظر آتا تھا۔ لیکن وہ طالب و جویائے رحم نہ تھا۔ یہ چاہتا تھا کہ اس کے حالات سنور جائیں، لیکن یہ نہیں چاہتا تھا کہ لوگ اسے بدحال سمجھ کر اس پر رحم کھائیں۔ یہ تضاد غالبؔ کی پوری زندگی کا بہت بڑا المیہ ہے۔ دیکھئے ایسا شاعر جب دنیا سے سمجھوتا کرتا ہے تو کس انداز گداز و دل باختگی سے کرتا ہے:

نہ سنو گر برا کہے کوئی — نہ کہو گر برا کرے کوئی
روک لو گر غلط چلے کوئی — بخش دو گر خطا کرے کوئی
کیا کیا خضر نے سکندر سے — اب کسے رہنما کرے کوئی
جب توقع ہی اٹھ گئی غالبؔ — کیوں کسی کا گلہ کرے کوئی

واضح رہے کہ غالبؔ نے زندگی سے یہ سمجھوتا محض توقع کے اٹھ جانے کی بنا پر نہیں کیا ہے۔ اس نے یوں سوچا کہ اصحابِ ثروت ان تمام خیالات عالی اور افکار نادر سے محروم ہیں جو ہر وقت

ہمارے دل پر ہجوم کرتے رہتے ہیں۔ یہی سوچ کر انھوں نے اردو میں کہا تھا:

سخن کیا کہہ نہیں سکتے کہ جویاہوں جواہر کے
جگر کیا ہم نہیں رکھتے کہ کھودیں جاکے معدن کو

ایک فارسی قصیدے کی تشبیب میں انھوں نے زندگی کے اس توازن کا کہ امیروں کو کفِ گنجینہ پاش بخشا تو شعرا کو گنجینہ تخلیق کرنے کی قوت دی۔ بہت خوبصورتی سے بیان کی ہے۔ گدازِ اشعار پر غور کرنے سے پہلے اس توازن پر غور کر لیجئے جو نہ طالبِ رحم ہوتا ہے نہ جویائے ہمدردی۔ غالب لکھتا ہے:

ہست از تمیز گر بہ ہما استخواں دہد — آئین دہر نیست کہ کس را زیاں دہد
مرد است مرد ہر چہ کند بے خطر کند — راد است راد ہر چہ دہد رائیگاں دہد
گلزار را اگر نہ ثمر گل بہم نہد — درویش را اگر نہ سحر شام ناں دہد
گنج سخن نہد بہ نہاں خانۂ ضمیر — وانگہ کلید گنج بدست زباں دہد
تا روز خاک تیرہ نہ گردد ز رشک چرخ — رخشانیٔ ستارہ بریگِ رواں دہد
تا آدمی ملال نہ گیرد ز یک ہوا — سرما و نوبہار و تموز و خزاں دہد
ہم در بہار گل شگفاند چمن بچمن — تا راحتِ مشام و نشاطِ رواں دہد
ہم در تموز میوہ فشاند طبق طبق — تا آرزوئے کام و مراد دہاں دہد
نظارۂ متاعِ اثر بر دکاں نہد — اندیشہ را شمار گہر در نہاں دہد
آں را کہ بخت دست رس بذل مال نیست — طبع سخن رس و خرد خردہ داں دہد
آں را کہ طالع کف گنجینہ پاش نیست — نعم البدل ز خامۂ پردیں فشاں دہد

مثنوی 'ابر گہربار' میں غالب کی حرماں نصیبی اپنے پورے رنگوں میں ظاہر ہوتی ہے اور وہاں کوئی توازن کا عنصر ان کی مدد کو نہیں آتا۔ اس مثنوی کے یہ شعر شاہ کار ہیں اور شنیدنی ہیں:

خدا سے حشر میں باتیں ہو رہی ہیں:

مرا نیز یارائے گفتار دہ — چو گویم بر آں گفتہ زنہار دہ
دریں خستگی پوزش از من مجوی — بود بندۂ خستہ گستاخ گوی

دل از غصّہ خوں شد نہفتن چہ سود
چو ناگفتہ دانی بگفتن چہ سود

زباں گرچہ من دارم اما ز تست
بہ تست ار چہ گفتارم، اما ز تست

ہمانا تو دانی کہ کافر نیم
پرستار خورشید و آذر نیم

نکشتم کسے را بہ اہریمنی
نہ بردم ز کس مایہ در رہزنی

مگر مے کہ آتش بگورم از دست
بہ ہنگامہ پرواز مورم از دست

من اندوہ گین و مے اندوہ ربا
چہ مے کردہ اے بندہ پرور خدا

حساب مے و رامش و رنگ و بو
ز جمشید و بہرام و پرویز جو

کہ از بادہ تا چہرہ افروختہ
دل دشمن و چشمِ بد سوختہ

نہ از من کہ از تاب مے گاہ گاہ
بہ دریوزہ رخ کردہ باشم سیاہ

نہ بستاں سرائے، نہ مے خانۂ
نہ دستاں سرائے، نہ جانانۂ

نہ رقص پری پیکراں بر بساط
نہ غوغائے رامشگراں در رباط

شباں گہ بہ مے رہ نمونم شدے
سحر گہ طلب گار خونم شدے

تمنائے معشوقۂ بادہ نوش
تقاضائے بیہودۂ مے فروش

چہ گویم چو ہنگام گفتن گذشت
ز عمرِ گراں مایہ بر من گذشت

بسا روزگاراں بدل دادگی
بسا نوبہاراں بہ بے بادگی

افقہا پر از ابر بہمن مہے
سفالینہ جام من از مے تہی

بہاراں و من در غم برگ و ساز
درِ خانہ از بے نوائی فراز

جہاں از گل و لالہ پر بوی و رنگ
من و حجرۂ و دامنِ زیر سنگ

دمِ عیش جز رقص بسمل نبود
بہ اندازۂ خواہش دل نبود

اگر تافتم رشتہ گوہر شکست
وگر یافتم بادہ ساغر شکست

چہ خواہی ز دلقِ مے آلودہ من
بہ بیں جسم خمیازہ فرسودہ من

دلے را کہ کمتر شکیبد بہ باغ
در آتش چہ سوزی بہ سوزند داغ

صبوحی خورم گر شرابِ طہور
کجا زہرۂ صبح و جام و بلور

دم شب روی ہائے مستانہ کو
بہ ہنگامہ غوغائے مستانہ کو

دراں پاک میخانۂ بے خروش
چہ گنجائیِ شورش نای ونوش

سیہ مستیٔ ابر و باراں کجا
خزاں چوں نباشد بہاراں کجا

اگر حور در دل خیالش کہ چہ
غمِ ہجر و ذوق وصالش کہ چہ

چہ منت نہد ناشناسا نگار
چہ لذت دہد وصل بے انتظار

گریزد دمِ بوسہ اینش کجا
فریبد بہ سوگند دینش کجا

بردحکم ونبود لبش تلخ گوی
دہد کام ونبود دلش کام جوی

نظر بازی و ذوق دیدار کو
بہ فردوس روزن بہ دیوار کو

نہ چشم آرزومندِ دلالۂ
نہ دل تشنۂ ماہ پرکالۂ

ازیں ہاکہ پیوستہ مے خواست دل
ہنوزم ہمہ حسرت الاست دل

غالب کی زندگی کا اصل المیہ یہ ہے کہ جو ہمارے رحم کے جذبات کو اکساتا ہے، اگرچہ وہ اس رحم کے طالب ہیں نہ جویا اور خود کہتے ہیں:

غم لذتیست خاص کہ طالب بذوق آں
پنہاں نشاط ورزد و پیدا شود ہلاک

وہ عمر بھر رئیسی کے ٹھاٹھ اور اس کے لوازم کے خواب دیکھتے رہے۔ جو بزم مے سجانا چاہی تھی، وہ فردوس میں بھی نہ سجی۔ شراب نہ اچھی ملی نہ اچھے انداز سے حالانکہ وہ اچھے انداز پر ہی قانع ہیں:

ہائے پرکاریٔ ساقی کہ بہ ارباب نظر
مے بہ اندازہ و پیمانہ بہ انداز دہد

ان کی حرماں نصیبی اصل تھی، باقی تمام چیزیں فرع تھیں۔ جب وہ مجلس ہائے عیش ونشاط منعقد نہ کرسکے تو انھوں نے فردوس کی شکل ہمیں دکھا دی۔ ان کے کلام میں جہاں حرماں نصیبی اور یاس کا شعر ملے گا، کسی نہ کسی واسطے سے شراب سے متعلق ہوگا۔ کچھ اشعار دیکھیے، ان کے انداز کے "گداز" کا اندازہ ہو جائے گا۔ دوسرے شعراء کے اشعار ان کے بعد پیش کروں گا۔

وہ اردو میں کہتے ہیں:

کل کے لئے کر آج نہ خست شراب میں
یہ سوئے ظن ہے ساقیٔ کوثر کے باب میں

غم کھانے میں بودا دلِ ناکام بہت ہے ... یہ رنج کہ کم ہے مئے گلفام بہت ہے

پیوں شراب اگر خم بھی دیکھ لوں دو چار ... یہ شیشہ و قدح و کوزہ و سبو کیا ہے

اسی طرح گداز کی کیفیت ان اشعار میں دیکھئے :

حفیظ جونپوری :

بیٹھ جاتا ہوں جہاں چھاؤں گھنی ہوتی ہے ... ہائے کیا چیز غریب الوطنی ہوتی ہے
نہیں مرتے ہیں تو ایذا نہیں جھیلی جاتی ... اور مرتے ہیں تو پیماں شکنی ہوتی ہے
دن کو اک نور برستا ہے مری تربت پر ... رات کو چادرِ مہتاب تنی ہوتی ہے
ہجر میں زہر ہے ساغر کا لگانا منھ سے ... مے کی جو بوند ہے ہیرے کی کنی ہوتی ہے
مے کشوں کو نہ کبھی فکر کم و بیش ہوئی ... ایسے لوگوں کی طبیعت بھی غنی ہوتی ہے
ہوک اٹھتی ہے اگر ضبط فغاں کرتا ہوں ... سانس رکتی ہے تو برچھی کی انی ہوتی ہے

پی لوں دو گھونٹ کہ ساقی کی رہے بات حفیظ
صاف انکار میں خاطر شکنی ہوتی ہے

مصحفی :

آج کچھ سینے میں دل ہے خود بخود بے تاب سا ... کر رہا ہے بے قراری پارۂ سیماب سا
جوں گل تر کیا ہی اس سے جھلکے ہے اس کا بدن ... وہ جو پیراہن گلے میں اس کے ہے اک آب سا
میں ہوں اور خلوت ہے اور پیشِ نظر معشوق ہے ... ہے تو بیداری و لے کچھ دیکھتا ہوں خواب سا
کیا کہوں حسن و لطافت جامۂ شبنم سے ہائے ... نکلا ہی پڑتا ہے وہ گورا بدن مہتاب سا

میر حسن :

ہم نہ نکہت ہیں، نہ گل ہیں جو مہکتے جائیں ... آگ کی طرح جدھر جائیں دہکتے جائیں
جو کوئی آوے ہے نزدیک ہی بیٹھے ہے ترے ... ہم کہاں تک ترے پہلو سے سرکتے جائیں
غیر کو راہ ہو گھر میں ترے، سبحان اللہ! ... اور ہم گھر کو ترے دور سے تکتے جائیں

آرزو لکھنوی :

ہیرا بھی ہے دل تو پتھر ہے، یوں قدر نہیں کچھ ہوتی ہے
ہاں پانی بن کر بہہ نکلے، پھر جو قطرہ ہے موتی ہے
سو پلٹے کھائے زمانے نے اور دل کا رنج خوشی نہ بنا
کیا موت کی نیند میں ہے قسمت جو ایک ہی کروٹ سوتی ہے
وہ ناز غضب، یہ ناز ستم، دم بند ہے اور جینا مشکل ہے
چپ ہیں تو سنائے جاتے ہیں، بولیں تو شکایت ہوتی ہے
الفت میں خموشی پر میری، حیرت میں جو ہیں وہ کیا جانیں
پڑتا ہے داغ کلیجے میں اور مہر لبوں پر ہوتی ہے

حسرت موہانی :

بھلاتا لاکھ ہوں لیکن برابر یاد آتے ہیں
الٰہی ترک الفت پر وہ کیوں کر یاد آتے ہیں
رہا کرتے ہیں قیدِ ہوش میں اے وائے ناکامی
وہ دشت خود فراموشی کے چکر یاد آتے ہیں
نہیں آتی تو یاد ان کی مہینوں تک نہیں آتی
مگر جب یاد آتے ہیں تو اکثر یاد آتے ہیں
حقیقت کھل گئی حسرت ترے ترکِ محبت کی
تجھے تو اب وہ پہلے سے بھی بڑھ کر یاد آتے ہیں

احمد راہی :

قیامِ دیر و طوافِ حرم نہیں کرتے
زمانہ ساز تو کرتے ہیں، ہم نہیں کرتے
تمھاری زلف کو سلجھائیں گے وہ دیوانے
جو اپنے چاکِ گریباں کا غم نہیں کرتے
اتر چکا ہے رگ و پے میں زہرِ غم پھر بھی
بہ پاسِ عہدِ وفا چشم نم نہیں کرتے
سنا رہے ہیں جہاں کو حدیثِ دار و رسن
حکایتِ قد و گیسو رقم نہیں کرتے

احمد ندیم قاسمی :

لب خاموش سے افشا ہو گا
راز ہر رنگ میں رسوا ہو گا
تم نہیں تھے تو سرِ بزم خیال
یاد کا کوئی ستارہ ہو گا
کس قدر کرب سے چٹکی ہے کلی
شاخ سے گل کوئی ٹوٹا ہو گا
عمر بھر روئے فقط اس دھن میں
رات بھیگی تو اجالا ہو گا

جیسا کہ پہلے عرض کیا جا چکا ہے، نثر میں زورِ کلام یا جوشِ بیان کا رنگ ہلکا ہوتا ہے، تاہم ناول نگار اور افسانہ نویس، انشاریہ داز اور نثر کے چوٹی کے فن کار الفاظ کی راکھ میں سے جذبے کی آگ کی چنگاریاں دکھا ہی دیتے ہیں۔ سید سجاد حسین انجم کسمنڈوی نے فارسی سے ایک ناول 'نشتر'[1] ترجمہ کیا ہے جو صیغۂ واحد متکلم میں لکھا گیا۔ بظاہر اس کے مصنف سید محمد حسن شاہ ہیں۔ اس ناول میں محبوبہ ایک طوائف ہے اور زمانہ وہ ہے جب انگریز بھی ہندوستان کے نوابوں کی طرح رہا کرتے تھے اور جس کی بنا پر انگریزی لغت میں لفظ Nabob کا اضافہ ہوا۔ فاضل مصنف کی محبوبہ کا نام خانم جان ہے۔ بقول ان کے یہ جان جہاں کم سن ہے اور ابھی سرفراز بساط عاشقی بھی نہیں ہوئی۔ بس اس کے دل میں حسن شاہ گھر کر جاتا ہے۔ پھر مصنف نے جیسی جیسی بے قراری، جیسا جیسا ضبط اور متانت ایک چاہنے والی عورت کا ظاہر کیا ہے، وہ اردو میں اپنی نظیر آپ ہے۔ کوئی شک نہیں کہ منشی عبدالغفور کے ناول "قعر دریا" اور "حق بہ حق دار" اپنے پلاٹ کی بنت، کردار نگاری، واقعات کی چلت پھرت اور حوادث کے پے در پے واقع ہونے کی وجہ سے اردو میں ایک منفرد مقام رکھتے ہیں لیکن "نشتر" میں کچھ یوں معلوم ہوتا ہے جیسے واردات قلب نے نثر کے سانچے کو بہ جبر و قہر متاثر کیا ہو۔ خانم جب پہلی بار حسن شاہ کی نظر سے گزرتی ہے تو وہ شعر پڑھتے ہیں:

شوخے ز نظر گذشت مارا تیرے ز جگر گذشت مارا

اب اس کے بعد حسن شاہ کا بیان سنئے؛ الغرض سب نہایت محظوظ ہوئے اور تعریفیں کیں مگر اس ستم گر نے ایک حرف بھی نہ منہ سے نکالنا تھا نہ نکالا۔ خاموش سر جھکائے بیٹھی کی بیٹھی رہی:

دامن کی شکن دور سے لیتی ہیں بلائیں
بل یار کے ابرو کا اترتا ہی نہیں ہے

میں حیران تھا پروردگار! کس نے اس کے کان میں کہہ دیا کہ میں تم پہ مرتا ہوں، مگر مجھے معلوم ہے کہ یہ مشاطگی اسی خانہ خراب دل کی ہے۔ محمد اعظم نے پوچھا "بی خانم جان! خیریت

[1] مجلس ترقی ادب لاہور، مرتبہ عشرت رحمانی۔ (مرتب)

تو ہے، مزاج کیسا ہے؟" فرمایا "کیا کہوں استاد جی! اس وقت درد سر شدت سے ہے۔" گلبدن نے کہا: "جب تک ہم بیٹھے تھے، اچھی خاصی تھیں، ہم اٹھے کہ ان کا مزاج بگڑ گیا، پھر تو ہم چلے آئے۔ معلوم نہیں، یہ کیسی ہیں۔" میں نے کہا یہ میری خوش قسمتی ہے۔" سب ہنسنے لگے مگر وہ مسکرائی تک نہیں:

ترے ظلم پنہاں ابھی کون جانے
فقط آسماں آسماں ہو رہا ہے

ایک اقتباس اور دیکھئے:

"ہم راہ غیر جاؤ نہ تم سیرِ باغ کو
جو روستم اٹھائیں گے ہم راہ راہ کے

ایک دن آپ نے صاحب سے سیرِ باغ کی اجازت لی۔ صاحب خود ہی ان کو ہمراہ لے کے باغ میں گیا۔ ہر قسم کے پھول لالہ، نافرمان، داؤدی اور یاسمین کے کھلے ہوئے تھے۔ اس وقت آپ نے چلتے پھرتے ایک غزل حافظ کی شروع کی:

شہر لیست بر ظریفاں از ہر طرف نگارے
یاراں صلائے عشق است گرمی کنید کارے

جب اس شعر کو پڑھا:

در بوستاں حریفاں مانند لالہ و گل
ہر یک گرفتہ جائے بریاد روئے یارے

صاحب سے کہا کہ اس کے معنی تو فرمائیے۔ اس کی سمجھ میں جو کچھ معنی آئے بیان کئے، آپ نے کہا "اس کے یہ معنی ہرگز نہیں ہو سکتے۔" تب تو صاحب نے رام کشن باغبان کو بھیجا کہ منشی صاحب کو بلا لاؤ۔ میں گیا تو عجیب تماشا دیکھا کہ ہر طرف پھول کھلے ہوئے ہیں۔ جوانانِ چمن اپنا جوبن دکھا رہے ہیں۔ اس میں یہ مجمع خوش فعلیاں کر رہا ہے۔ صاحب نے مجھ سے تمام ماجرا بیان کیا اور خانم جان سے کہا: "ہاں وہ شعر تو پڑھنا"، اور مجھ سے کہا "تم اس کے معنی بیان کرو کہ میں نے صحیح معنی بیان کئے ہیں یا خانم جان نے۔" میں بڑی مشکل میں پڑا کہ کس کو جھٹلاؤں اور کسے سچا ثابت کروں۔ آخر سوچ کے میں نے صاحب سے کہا کہ ایک شعر مجھ کو بھی اس

غزل کا یاد آگیا ہے، پہلے وہ سن لیجئے :

چوں ایں گرہ کشایم ویں راز چوں نمایم
دردے و سخت دردے، کارے و سخت کارے

خانم جان اس کو سنتے ہی قہقہہ مار کے بول اٹھی "لو، اور سنو، آپ کچھ سمجھے؟ آپ کے منشی صاحب فرماتے ہیں، صاحب نے معنی تو کہے غلط، اب میں کیوں کر اس کو غلط کہوں، سخت مشکل اور تردد میں پھنسا ہوں۔"

مزاح

مزاح، جو انداز کی صفاتِ جذباتی میں شمار ہوتا ہے، اس کے متعلق پہلے کچھ گفتگو ہو چکی ہے۔ ہجو شخصی کو تو میں خارج کرنا چاہتا ہوں کہ عموماً ادبی معیار پر پوری نہیں اترتی۔ اب دیکھنا یہ ہے کہ مزاح اور متعلقہ کوائف میں کیا فرق ہے؟ Humour (مزاح) کے متعلق وائلڈ (لغت انگریزی) لکھتا ہے۔ خندہ آور شے کا شعور، بیہودہ اور بے ثمر باتوں پر ہنسنے کا ملکہ، نرم نرم زبان میں بیہودگیوں کی طرف اشارہ کرنا، بشرطیکہ اس میں ہمدردی شامل ہو۔" چیمبر کی لغت 'بیسویں صدی' میں ہے :" ایک ملکۂ ذہنی جو عجیب اور خندہ آور چیزوں کا شعور کرتا ہے، ان سے مسرت حاصل کرتا ہے اور ہمدردانہ ان پر ہنسنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔"

Satire یا طنز کے متعلق وائلڈ کہتا ہے کہ :" کوئی ایسا فن پارہ جس میں انسانی کمزوریوں اور بیہودگیوں کو آئینہ دکھایا جائے، ریاکاری کی مذمت کی جائے اور ایسے معاشرے کی سخت اہانت کی جائے جس میں برائیاں اور ریاکاریاں راہ پا گئی ہیں۔"

Irony کا لفظ بھی Satire کے دائرے ہی میں مل جاتا ہے۔ تاہم وائلڈ نے علیحدہ لکھا ہے :" الفاظ کو اس طرح استعمال کرنا کہ ان سے مزاح اور تمسخر کی بو آئے نہیں کہنا اور ہاں مراد لینا۔" شیلے لغت مآخذ الفاظ میں لکھتا ہے کہ "یونان کی پرانی تصانیف میں ایک معمولی سا کردار پایا جاتا تھا جو بہت ہوشیار اور عیار ہوتا تھا اور جسے Eiron کہتے تھے۔ اس کے کمال کو اور اس کے کرشموں کو Eironied کہتے تھے۔ وہ عام طور پر کسی

شیخی باز شخص کو شکست دیتا تھا۔ انگریزی Irony کا لفظ جو ہم طنز ہی کے معنوں میں استعمال کرتے ہیں، اسی سے برآمد ہوا ہے۔"

بذلہ سنجی

ایک بات بذلہ سنجی کی رہ گئی جو اصل ظرافت ہے اور جسے انگریزی میں Wit کہتے ہیں۔ اردو میں اس کی شکل یہ ہے (اور انگریزی میں بھی) کہ جہاں بظاہر مشابہت موجود نہیں ہوتی وہاں متخالف اور متضاد چیزوں میں ایک وجہ شبہ پیدا کی جاتی ہے اور یا جہاں یک رنگ مشابہت ہوتی ہے، وہاں مصنف اپنے ذوق اور بذلہ سنجی سے کام لے کر عدم مشابہت کے عنصر دریافت کرتا ہے۔ اردو میں رشید احمد صدیقی اور پطرس کے علاوہ بذلہ سنجی، مزاح اور طنز کی کسوٹی پر کسی کی تحریر کو کس کر دیکھ لیجئے، زر خالص کا نشان نہ پائیے گا۔ بہت ہوگا تو کچھ کیرٹ کا سونا نکل آئے گا اور یہ مقصود و مطلوب نہیں۔ طنز و مزاح اردو نظم میں بھی ہے اور نثر میں بھی اور دونوں میں معدودے چند آدمیوں کی بنا پر بذلہ سنجی، ظرافت اور طنز کی آبرو قائم ہے۔ پہلے بذلہ سنجی اور طنز کی مثالیں دیکھئے، پھر خالص مزاح کے کچھ اقتباس پیش خدمت کروں گا۔

جیسا کہ میں نے عرض کیا ہے، طنز میں جذبات کی شدت کم و بیش موجود ہوتی ہے اور کسی معاشرے کو ذلیل اور اس کی اہانت کرنے کے لئے ایک نظامِ اقدار ضروری ہے۔ جس کی جگہ ایک نیا نظام لے رہا ہو۔ انھی اقدار کے ٹکراؤ سے طنز پیدا ہوتا ہے۔

انسان کی کمزوریاں، معاشرے کی برائیاں، ریاکاریاں اور دوست نما دشمنوں کی تعداد اکثر طنز کا ہدف بنتی ہے۔ جیسا کہ میں عرض کر چکا ہوں طنز اور بذلہ سنجی اپنی اعلیٰ ترین شکل میں رشید احمد صدیقی اور پطرس کے ہاں پائی جاتی ہے۔

'مرحوم کی یاد میں' اور 'دوستوں کی ریاکاری' میں ایسا بے پناہ طنز ہے کہ اردو ادب میں اس کا جواب نہیں۔

لکھتے ہیں:

"ایک دن مرزا صاحب اور میں چپ چاپ عین برآمدے میں ایک ساتھ کرسیاں

ڈالے تھے۔ جب دوستی پرانی ہو جائے تو گفتگو کی چنداں ضرورت باقی نہیں رہتی اور دوست ایک دوسرے کی خاموشی سے بھی لطف اندوز ہو سکتے ہیں۔ مرزا صاحب تو خدا جانے کیا سوچ رہے تھے لیکن میں زمانے کی ناسازگاری پر غور کر رہا تھا۔ دور سڑک پہ تھوڑے تھوڑے وقفے کے بعد ایک موٹر کار گذر جاتی تھی اور میری طبیعت کچھ ایسی واقع ہوئی ہے کہ جب بھی کسی موٹر کار کو دیکھوں مجھے زمانے کی ناسازگاری کا خیال ضرور ستانے لگتا ہے اور میں کوئی ایسی ترکیب سوچنے لگتا ہوں جس سے دنیا کی تمام دولت سب انسانوں میں برابر تقسیم کی جا سکے۔ اگر میں عین سڑک پر پیدل جا رہا ہوں اور کوئی موٹر اس ادا سے گذر جائے کہ گرد و غبار میرے پھیپھڑوں، میرے دماغ، میرے معدے اور میری تلی تک پہنچ جائے تو اس دن میں گھر آ کر علم کیمیا کی وہ کتاب نکال لیتا ہوں جو میں نے ایف۔ اے۔ میں پڑھی تھی اور اس غرض سے اس کا مطالعہ کرنے لگتا ہوں کہ شاید بم بنانے کا کوئی نسخہ میرے ہاتھ بھی آجائے۔

میں دیر تک آہیں بھرتا رہا۔ مرزا صاحب نے کچھ توجہ نہ کی۔ آخر میں نے خاموشی کو توڑا اور مرزا صاحب سے مخاطب ہو کر بولا:

"مرزا ہم میں اور حیوانوں میں کیا فرق ہے؟

مرزا بولے "کچھ ہوگا ہی نا آخر"

میں نے کہا "میں بتاؤں تمھیں؟"

کہنے لگے "بولو!"

میں نے کہا "کوئی فرق نہیں۔ سنتے ہو مرزا، ہم میں اور حیوانوں میں ـــــ کم از کم مجھ میں اور حیوانوں میں ـــــ کوئی فرق نہیں۔ ہاں ہاں میں جانتا ہوں تم مین میخ نکالنے میں بڑے طاق ہو، کہو گے حیوان جگالی کرتے ہیں، تم جگالی نہیں کرتے۔ ان کے دم ہوتی ہے، تمھارے دم نہیں۔ لیکن ان باتوں سے کیا ہوتا ہے۔ اس سے تو یہ ثابت ہوتا ہے کہ وہ مجھ سے افضل ہیں۔ لیکن ایک بات میں میں اور وہ بالکل برابر ہیں۔ وہ بھی پیدل جاتے ہیں میں بھی پیدل چلتا ہوں۔ اس کا تمھارے پاس کیا جواب ہے؟ کوئی جواب نہیں ہے۔ کچھ ہے تو کہو، بس چپ ہو جاؤ، تم کچھ نہیں کہہ سکتے۔ جب سے میں پیدا ہوا ہوں پیدل

چل رہا ہوں۔ 'پیدل' تم پیدل کے معنی نہیں جانتے! پیدل کے معنی ہیں سینۂ زمین پر اس طرح حرکت کرنا کہ دونوں پاؤں میں سے ایک ضرور زمین پر رہے، یعنی تمام عمر میں میری حرکت کرنے کا طریقہ یہی رہا ہے کہ ایک پاؤں زمین پر رکھتا ہوں، دوسرا اٹھاتا ہوں، دوسرا رکھتا ہوں، پہلا اٹھاتا ہوں، ایک آگے ایک پیچھے، ایک پیچھے ایک آگے۔ خدا کی قسم اس طرح کی زندگی سے دماغ سوچنے کے قابل نہیں رہتا۔ حواس بے کار ہو جاتے ہیں، تخیل مر جاتا ہے، آدمی گدھے سے بدتر ہو جاتا ہے۔

(آخر کچھ عرصہ گفتگو کے بعد مرزا صاحب مرحوم تجویز کرتے ہیں کہ اس داستان کا راوی، جو صیغۂ واحد متکلم میں ہے، ایک بائیسکل لے لے۔)

میں نے کہا۔ "روپے کا مسئلہ تو پھر بھی جوں کا توں رہا۔"

کہنے لگے "مفت!"

میں نے حیران ہو کر پوچھا "مفت کیسے؟"

کہنے لگے "مفت ہی سمجھو۔ آخر دوست سے قیمت لینا بھی کہاں کی شرافت ہے۔ البتہ اگر تم احسان گوارا کرنا قبول نہ کرو تو اور بات ہے۔"

(مختصر یہ کہ مرزا صاحب، راوی کو ایک بائیسکل تحفتاً عطا فرماتے ہیں۔)

میں نے کہا "مفت میں ہرگز نہ لوں گا؟ یہ ہرگز نہیں ہو سکتا۔ (آخر راوی بہ روپے دے کر مرزا سے ایک نادیدہ بائیسکل خرید لیتے ہیں)۔ صبح اٹھا تو اٹھنے کے ساتھ ہی نوکر نے یہ خوش خبر سنائی کہ حضور بائیسکل آگئی ہے۔

میں نے کہا "اتنی سویرے؟"

نوکر نے کہا "وہ تو رات ہی کو آگئی تھی۔ آپ سو گئے تھے، میں نے جگانا مناسب نہ سمجھا اور ساتھ ہی مرزا صاحب کا آدمی ڈھبریاں کسنے کا اوزار بھی دے گیا ہے۔۔۔"

میں نے نوکر سے کہا دیکھو اوزار یہیں چھوڑ جاؤ اور یہ جو موڑ پر بائیسکلوں والا بیٹھا ہے، اس سے جا کر بائیسکل میں ڈالنے کا تیل لے آؤ۔ اور دیکھو ابھی بھاگا کہاں جا رہا ہے۔ ہم ضروری بات تم سے کہہ رہے ہیں۔ بائیسکل والے سے تیل کی ایک کپی بھی لے آنا اور جہاں جہاں تیل دینے کی جگہ ہے وہاں تیل دے دینا۔ اور بائیسکلوں والے سے کہنا کہ

کوئی گھٹیا سا تیل نہ دے دے، جس سے تمام پرزے ہی خراب ہو جائیں۔ بائیسکل کے پرزے بڑے نازک ہوتے ہیں۔ ہم ابھی کپڑے پہن کر آتے ہیں۔ ہم ذرا سیر کو جا رہے ہیں۔ اور دیکھو صاف کر دینا۔ بہت زور زور سے بھی کپڑا مت رگڑنا، بائیسکل کا پالش گھس جاتا ہے۔" جلدی جلدی چائے پی۔ بڑے جوش و خروش کے ساتھ چل چل چنبیلی باغ میں گاتا رہا۔ اس کے بعد کپڑے بدلے، اوزار کو جیب میں ڈالا اور کمرے میں سے باہر نکلا۔

برآمدے میں آیا تو برآمدے کے ساتھ ہی ایک عجیب و غریب چیز نظر پڑی۔ ٹھیک طرح پہچان نہ سکا کہ یہ کیا چیز ہے۔

نوکر سے دریافت کیا "ابے یہ کیا چیز ہے؟"

"حضور یہ بائیسکل ہے۔"

کہنے لگا "مرزا صاحب نے بھجوائی ہے آپ کے لیے۔"

میں نے کہا "اور جو رات کو بائیسکل انھوں نے بھیجی تھی وہ کہاں گئی؟"

کہنے لگا "یہی تو ہے۔"

میں نے کہا "کیا بکتا ہے۔ جو بائیسکل مرزا صاحب نے رات کو بھیجی تھی، وہ بائیسکل یہی تھی؟"

کہنے لگا "جی ہاں۔"

میں نے کہا "اچھا۔" اور پھر اسے دیکھنے لگا۔

"اس کو صاف کیوں نہیں کیا؟"

"حضور دو تین دفعہ صاف کیا۔"

"تو یہ میلی کیوں ہے؟"

نوکر نے اس کا جواب دینا شاید مناسب نہ سمجھا۔

"اور تیل لایا؟"

"لایا ہوں۔"

"دیا؟"

"حضور وہ جو تیل دینے کے چھید ہوتے ہیں، وہ نہیں ملے۔"

"کیا وجہ؟"

"حضور دھروں پر میل اور زنگ جما ہے۔ وہ سوراخ کہیں بیچ ہی میں دب دبا گئے ہیں۔"

رفتہ رفتہ اس چیز کے قریب آیا جس کو میرا نوکر بائیسکل بتا رہا تھا۔ اس کے مختلف پرزوں پر غور کیا تو اتنا تو ثابت ہو گیا کہ بائیسکل ہے۔ مجموعی ہیئت سے صاف ظاہر تھا کہ ہل اور رہٹ اور چرخہ اور اس طرح کی قدیم ایجادات سے بنی ہوئی ہے۔ پہیے کو گھما گھما کر وہ سوراخ تلاش کیا جہاں کسی زمانے میں تیل دیا جاتا تھا لیکن اب سوراخ میں سے آمد و رفت کا سلسلہ بند تھا۔ چنانچہ نوکر بولا "حضور وہ تیل تو سب ادھر ادھر بہہ جاتا ہے، بیچ میں تو جاتا نہیں۔"

میں نے کہا "اچھا اوپر ہی اوپر ڈال دو، یہ بھی مفید ہوتا ہے۔"

آخر کار بائیسکل پر سوار ہوا۔ پہلا ہی پاؤں چلایا تو ایسے معلوم ہوا کہ کوئی مردہ اپنی ہڈیاں چٹخا چٹخا کر اپنی مرضی کے خلاف زندہ ہو رہا ہے۔ گھر سے نکلتے ہوئے کچھ تھوڑی اترائی تھی۔ اس پر بائیسکل خود بخود چلنے لگی لیکن اس رفتار سے جیسے تارکول زمین پر بہتا ہے اور ساتھ ہی مختلف حصوں سے طرح طرح کی آوازیں برآمد ہونی شروع ہوئیں۔ ان آوازوں کے مختلف گروہ تھے۔ چیں چاں چوں کی قسم کی آوازیں زیادہ تر گدی کے نیچے اور پچھلے پہیے سے نکلتی تھیں۔ لیکن کھٹ کھٹر کھڑ کھڑ کے قبیل کی آوازیں مڈگارڈوں سے آتی تھیں۔ چرچرخ چر قسم کے سُر زنجیر اور پیڈل سے نکلتے تھے۔ زنجیر ڈھیلی ڈھیلی تھی۔ جب کبھی پیڈل پر زور ڈالتا تھا، زنجیر میں ایک انگڑائی سی پیدا ہوتی تھی جس سے وہ تن جاتی تھی اور چڑ چڑ بولنے لگتی تھی اور پھر ڈھیلی ہو جاتی تھی۔ پچھلا پہیا گھومنے کے علاوہ جھومتا بھی تھا، یعنی ایک تو آگے کو چلتا تھا اور اس کے علاوہ داہنے سے بائیں اور بائیں سے داہنے کو بھی حرکت کرتا تھا۔ چنانچہ سڑک پر جو نشان پڑ جاتا تھا اس کو دیکھ کر ایسا معلوم ہوتا تھا کہ جیسے کوئی مخمور سانپ لہرا کر نکل گیا ہے۔ مڈگارڈ تھے تو سہی لیکن پہیوں کے عین اوپر نہ تھے۔ ان کا فائدہ صرف یہ معلوم ہوتا تھا کہ انسان شمال کی سمت سیر کو نکلے اور آفتاب مغرب میں غروب ہو رہا ہو تو مڈگارڈ کی بدولت ٹائر دھوپ سے بچے رہیں گے۔ .... جب اتار پر ذرا بائیسکل تیز ہوئی تو فضا میں ایک بھونچال سا آگیا اور بائیسکل کے پرزے جو اب تک سوئے ہوئے تھے،

بیدار ہوکر گویا ہوئے۔ ادھر ادھر کے لوگ چونکے، ماؤں نے اپنے بچوں کو سینے سے لگا لیا۔ کھڑڑ کھڑڑ کے بیچ میں پہیوں کی آواز جدا سنائی دے رہی تھی لیکن چونکہ بائیسکل اب پہلے سے تیز تھی اس لئے چوں چوں پھٹ پھٹ کی آواز نے اب چچوں پھٹ، چچوں پھٹ، چوں چوں پھٹ کی صورت اختیار کر لی تھی۔ تمام بائیسکل کسی ادق افریقی زبان کی گردانیں دہرا رہی تھی۔ اس قدر تیز رفتاری بائیسکل کی طبع نازک پر گراں گذری۔ چنانچہ اس میں یک لخت دو تبدیلیاں ہوگئیں۔ ایک تو ہینڈل ایک طرف کو مڑ گیا جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ میں جا تو سامنے کو رہا تھا لیکن میرا تمام جسم دائیں طرف کو مڑا ہوا تھا۔ اس کے علاوہ بائیسکل کی گدی دفعتاً چھ انچ کے قریب نیچے کو بیٹھ گئی۔ چنانچہ جب پیڈل چلانے کے لئے میں ٹانگیں اوپر نیچے کر رہا تھا تو میرے گھٹنے میری ٹھوڑی تک پہنچ جاتے تھے۔ کمر دوہری ہوکر باہر کو نکلی ہوئی تھی۔

(راستے میں ایک دوکاندار ملتا ہے، اس سے راوی کی گفتگو ہوتی ہے۔)

آخر بڑے سوچ بچار اور تامل کے بعد منہ سے صرف اتنا نکلا کہ بائیسکل ہے۔

دوکاندار کہنے لگا "پھر؟"

میں نے کہا "لوگے؟"

کہنے لگا "کیا مطلب؟"

میں نے کہا "بیچتے ہیں ہم"

دوکان دار نے مجھے ایسے دیکھا گویا چوری کا شبہ کر رہا ہے۔ پھر بائیسکل کو دیکھا، پھر مجھے دیکھا، پھر بائیسکل کو دیکھا۔ ایسا معلوم ہوتا تھا کہ فیصلہ نہیں ہو سکتا کہ آدمی کون ہے اور بائیسکل کون سی ہے۔

(آخر راوی مرزا کے گھر گیا۔ بائیسکل کو دریا میں پھینک گیا۔ ایک پرزہ ہاتھ میں لے گیا۔)

راوی: آپ ذرا باہر تشریف لائیے، میں آپ جیسے خدا رسیدہ بزرگ کے گھر میں وضو کے بغیر کیسے داخل ہو سکتا ہوں۔ باہر آئے تو میں نے وہ اوزار ان کی خدمت میں پیش کیا جو انھوں نے بائیسکل کے ساتھ مفت ہی مجھے عطا فرمایا تھا۔ اور کہا "مرزا صاحب! آپ

ہی اب اس اوزار سے شروع فرمالیا کیجئے، میں تو بے نیاز ہوں"۔ گھر پہنچ کر میں نے علم کیمیا کی اس کتاب کا مطالعہ شروع کیا جو میں نے الیف۔ اے میں پڑھی تھی۔"

رشید احمد صدیقی بذلہ سنجی میں کمال رکھتے ہیں اگرچہ طنز کرنے میں بھی ان کا ایک انداز خاص ہے۔ صدیقی صاحب نے ذاکر حسین کے ساتھ ایک سفر کیا ہے۔ مرحوم کو وہ مرشد کہتے تھے۔ ہماری ریل گاڑیوں کے ڈبوں میں جو حالت ہوتی ہے، اس کا نقشہ دیکھئے:

"ایک بار مجھ کو چند مارواڑی عورتوں اور ... مرشد کے ساتھ سفر کرنا پڑا۔ میرے سفر کی محرک اکثر دو چیزیں ہوتی ہیں؛ اپریشن کرانا یا سفر خرچ وصول کرنا جس کے مجموعے کا نام بڑے بڑے لوگوں نے قومی کام رکھا ہے۔ پھر ایسے سفر کا کیا پوچھنا جس میں دونوں مقاصد پیشِ نظر ہوں۔ بعض لوگوں کو خیال ہوگا کہ یہ کیسے ممکن ہے لیکن یہاں امکان سے بحث نہیں ہے۔ واقعے سے بحث ہے اور واقعے کی حیثیت سے ہر واقعہ برابر ہے، خواہ وہ کانگریس کی صدارت ہو یا راؤنڈ ٹیبل کی شرکت!

بہر حال ناظرین سمجھ لیں کہ ایسا اکثر ہوا اور .... سفر بھی شروع ہوا۔ چنانچہ مرشد پہلو میں تھے۔ پاؤں کے تلے اوپر، ادھر ادھر دہی بڑے سے سنے ہوئے پتے۔ بیڑی اور دیا سلائی کے نیم سوختہ ٹکڑے، پانی سے لبریز لیکن ٹپکتی ہوئی بالٹی، برتھ سے لٹکی ہوئی ایک نمناک دھوتی، برساتی ہوا اور ... نہیں معلوم کس کس چیز میں بسی ہوئی۔ سامنے مارواڑی عورتیں اور وہ بھی اسی رازدارانہ یا بے حجابانہ انداز سے جس کی کچھ دھندلی سی مصوری غالب نے کی ہے:

سامنے آن بیٹھنا اور یہ دیکھنا کہ یوں"

سردیوں کی رات میں یونی ورسٹی کا ایک منظر دیکھئے:

"کرسمس کا زمانہ تھا جب انگریز کیک اور ہندوستانی سر کھاتا ہے۔ بارش ہو رہی تھی، ہوا تیز و تند، سردی نہیں کپکپی کا عالم تھا۔ رات تاریک جیسے تارکول کا سمندر یا بھوکے بھیڑیئے کا کھلا ہوا منھ۔ بیوی بچوں سے جو کچھ بچا تھا۔ پارسال کی روئی دار میرزائی، تیرس کے سال کا سوئٹر اور مفلر، اس سے پہلے کا کمبل اور محاذ جنگ سے

پلٹا ہوا چسٹر، دو دو موزے ایک دوسرے کے پردہ پوش، انگیٹھی سامنے رکھی ہوئی۔ سب لوگ اس اطمینان سے بیٹھے ہوئے تھے گویا نہ یونی ورسٹی تھی اور نہ پولیس، نہ بیوی تھی اور نہ انفلوئنزا۔ ایک سکوت کا عالم تھا۔ معلوم ہوتا تھا ہر شخص اپنے جذبے اور میلان کے اعتبار سے ایک فرد واحد ہے اور وہ بھی ایسا جس نے چھوٹے چھوٹے قرضوں کو ایک بڑا قرض لے کر ادا کر دیا ہو۔ بھوک لگی نہ ہو اور قضائے حاجت کو اٹھنا نہ پڑے۔ مختصر یہ کہ جس پر بیوی اور اللہ میاں دونوں مہربان... اتنے میں یخ سیال کا ایک زبردست جھونکا، سوکھی پتیوں، بجلی کی چمک اور بادل کی گرج کے ساتھ کواڑ کو زور کا دھکا دیتا ہوا اس تیزی اور تندی کے ساتھ کمرے میں داخل ہوا گویا ساری چٹخنیاں اور چولیں پاش پاش ہو جائیں گی۔ لیمپ گل، حواس غائب۔ مرشد نے پکارا "ایک نعرۂ حیدری" سب نے یک زبان ہو کر پکارا "یا حسین!"

اکبر الہ آبادی

میں نے کہا تھا کہ ہجو تخصی سے میں اجتناب کروں گا۔ کچھ شہر آشوب اس قسم کے پائے جاتے ہیں جن میں ادبیت کی چاشنی ہے۔ لیکن سچ پوچھئے تو ہمارا طناز اکبر الہ آبادی ہے۔ (یہ نظم کا ذکر ہو رہا ہے) جب سرسید نے مسلمانوں کے لئے احیاء العلوم کی تحریک کی داغ بیل ڈالی، شمس العلماء مولوی نذیر احمد، الطاف حسین حالی، شبلی، ذکاء اللہ اور پیر مغاں سرسید جمع ہو کر کام کرنے لگے تو طے پایا کہ علی گڑھ میں ایک کالج بھی قائم کیا جائے جو مسلمانوں کی دینی اور دنیوی فلاح کا کفیل ہو۔ یونی ورسٹی کا تصور بعد میں پیدا ہوا۔ یہ وہ زمانہ تھا یعنی انیسویں صدی کے اواخر اور بیسویں صدی کے آغاز کا جب تہذیبِ مغربی ہمارے ذہنوں پر یوں چھائی جا رہی تھی جیسے ہماری پرانی تہذیب کو سوخت کر کے چھوڑے گی۔ سرسید کی تحریک میں اور سیلِ مغرب کے اثرات میں اکبر نے مشابہت ڈھونڈی اور پھر وہ ان کے مخالف ہو گئے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ وہ کبھی کبھی سرسید کے خلوص کی قدر دانی بھی کر دیا کرتے تھے لیکن عموماً مخالفت رہتی تھی۔ تہذیبِ مغرب کے اسی میل کے برخلاف اقبال شعر کو فکری سانچوں میں ڈھال کر ہمارے لئے پیر

مہیا کر رہا تھا، لیکن دونوں کا انداز کلام اور ہے۔ البتہ طنز کبھی کبھی دونوں بے تنک کرتے ہیں۔ میں یہ رنگ دکھاتا ہوں:

اکبر:

دل مرا جس سے بہلتا کوئی ایسا نہ ملا
بت کے بندے ملے، اللہ کا بندہ نہ ملا
سید اٹھے جو گزٹ لے کے تو لاکھوں لائے
شیخ قرآن دکھاتے پھرے پیسا نہ ملا

شکل کوئلے کی، ہیٹ سولے کی
واہ کیا دھج ہے میرے بھولے کی

ہم ایسی کُل کتابیں قابلِ ضبطی سمجھتے ہیں
کہ جن کو پڑھ کے لڑکے باپ کو خبطی سمجھتے ہیں

حریفوں نے رپٹ لکھوائی ہے جا جا کے تھانے میں
کہ اکبر نام لیتا ہے خدا کا اس زمانے میں

پانی پینا پڑا ہے پائپ کا
حرف پڑھنا پڑا ہے ٹائپ کا

ناک چلتی ہے، آنکھ آئی ہے
شاہ ایڈورڈ کی دہائی ہے

دلی دربار میں انھوں نے جس طرح مشرقی اور مغربی تہذیب کے ڈانڈے علیحدہ کئے ہیں اور نئی تہذیب کا ابھرتا ہوا چہرا دکھایا ہے، اس کے کچھ بند شنیدنی ہیں:

اکبر:

چرخ ہفت طباقی ان کا
اوج بخت ملاقی ان کا
محفل ان کی ساقی ان کا
آنکھیں میری باقی ان کا

ہال میں ناچیں لیڈی کرزن
رشک سے دیکھ رہی تھی ہرزن
طائر ہوش تھے سب کے پرزن
ہے مشہور کوچہ و برزن

ہال میں چمکیں آکے یکایک
زرّیں تھی پوشاک جھکاجھک

محو تھا ان کا اوج سما تک
چرخ پہ زہرہ تھی ان کی گاہک

اوج برٹش راج کا دیکھا
پرتو تخت و تاج کا دیکھا

رنگ زمانہ آج کا دیکھا
رُخ کرزن مہاراج کا دیکھا

پہنچے پھاند کے سات سمندر
تحت میں ان کے بیسیوں بندر

حکمت و دانش ان کے اندر
اپنی جگہ پر ایک سکندر

۱۹۰۷ء میں انھوں نے 'برق کلیسا' لکھ کر مسلمانوں کو اس بات کی طرف متوجہ کیا کہ انگریز اب بھی ان کے ہوا خواہ نہیں ہیں۔ اب بھی مسلمانوں کو وہ مجاہد اور اپنی جان پر کھیلنے والے سمجھتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ برق کلیسا یا مس کلیسا مغربی تہذیب کے کوالف ہیں اور 'میں' بیچارہ مسلمان ہے جو انگریزوں کی عنایتوں سے اس وقت تک محروم تھا:

رات اس مس سے کلیسا میں ہوا میں دوچار
ہائے وہ حسن، وہ شوخی، وہ نزاکت، وہ ابھار

زلف بیچاں میں وہ سج دھج کہ بلائیں بھی مرید
قدِ رعنا میں وہ دم خم کہ قیامت بھی شہید

آنکھیں وہ فتنۂ دوراں کہ گنہ گار کریں
گال وہ صبح درخشاں کہ ملک پیار کریں

دل کشی چال میں ایسی کہ ستارے رک جائیں
سرکشی ناز میں ایسی کہ گورنر جھک جائیں

عرض کی میں نے کہ اے گلشنِ فطرت کی بہار
دولت و عزت و ایماں ترے قدموں پہ نثار

تو اگر عہد وفا باندھ کے میری ہو جائے
ساری دنیا سے مرے قلب کو سیری ہو جائے

شوق کے جوش میں میں نے جو زباں یوں کھولی
ناز و انداز سے تیوری کو چڑھا کر بولی

غیر ممکن ہے مجھے انس مسلمانوں سے
بوئے خوں آتی ہے اس قوم کے افسانوں سے

لن ترانی کی یہ لیتے ہیں نمازی بن کر
حملے سرحد پہ کیا کرتے ہیں غازی بن کر

عرض کی میں نے کہ اے لذتِ جاں، راحتِ روح
اب زمانے پہ نہیں ہے اثرِ آدم و نوح

میرے اسلام کو اک قصۂ ماضی سمجھو
ہنس کے کہنے لگی پھر مجھ کو بھی راضی سمجھو

پردے کے متعلق اکبر نے ایک سیل بلا کے سامنے بند لگانا چاہا، بند تو ٹوٹ گیا
لیکن کھنڈر کے آثار ابھی باقی ہیں :

بٹھائی جائیں گی پردے میں بیبیاں کب تک
بنے رہو گے تم اس ملک میں میاں کب تک
حرم سرا کی حفاظت کو تیغ ہی نہ رہی
تو کام آئیں کی چلمن کی تیلیاں کب تک

باب ہفتم

اسلوب کی صفاتِ تخیلی

(۱) تجسیم (۲) خیال افروزی (۳) تصویریت

تجسیم

یہ بحث میرے موضوع سے اصلاً خارج ہے کہ شاعری میں تخیل کس حد تک دخیل ہوتا ہے اور خود تخیل کی نوعیت و اہمیت کیا ہے۔ اس کے باوجود صفاتِ تخیلی کو ذہن نشین کرنے کے لئے تخیل کے متعلق کچھ ابتدائی کلمات کہنا مناسب معلوم ہوتا ہے۔ حال ہی میں مجلس ترقی ادب نے ہادی حسین صاحب کی تصنیف[1] 'شاعری اور تخیل' شایع کی ہے۔ فاضل مصنف نے اپنے چالیس سالہ مطالعے اور بصیرت کا نچوڑ اس مختصر کتاب میں پیش کر دیا ہے۔ واضح رہے کہ جیسا پہلے کہا جا چکا ہے، اختصار مشکل ہے اس لئے مؤلف و مصنف طوالت پر گذارا کرتے ہیں۔ اختصار میں فالتو الفاظ بلکہ حرف تک نکالنا ضروری ہو جاتا ہے۔ اس لئے کم کسی شخص کو یہ سعادت نصیب ہوتی ہے کہ اس جاں کاوی سے کام لے۔ میں پہلے ہادی حسین کے اقتباسات پیش کرتا ہوں پھر اپنی رائے دوں گا۔

عرفان اور شاعری کے موضوع پر بات کرتے ہوئے کہتے ہیں:

"جب شاعری عرفان کے موڑ پر پہنچتی ہے تو اس کی مڈبھیڑ تصوف اور مذہب

---

[1] فروری ۱۹۶۶ء

سے ہوتی ہے۔ تصوف جادۂ جستجو کا وہ رہ نورد ہے جس کی منزلِ مقصود جمالِ حسن کا وصال ہے اور جو اس منزلِ مقصود کے خیال میں منہمک دوسرے رہ نوردوں سے بے نیاز، کنارِ راہ کے مناظر سے دلچسپی لئے بغیر اور ہر مقام کو ایک نئے مقام کا نشانِ راہ سمجھتا ہوا آگے بڑھتا چلا جاتا ہے۔ وہ جتنا آگے جاتا ہے، اتنی ہی اس کی گم شدگی، تنہائی اور فراموشی میں ترقی ہوتی چلی جاتی ہے۔ کیونکہ وہ ایک انفرادی روح کا اپنے ماحول سے فرار ہے۔ شاعری تصوف کے ساتھ ساتھ چل کر چند مرحلے طے کرتی ہے لیکن ایک مقام پر اس کو یہ احساس ہوتا ہے کہ

اگر یک سرِ موئے برتر برم فروغِ تجلّی بسوزد پرم

چنانچہ وہ وہیں رک جاتی ہے کیوں کہ تصوف کی طرح اس کی منزل فنا نہیں اور وہ لامکاں کی مکین نہیں۔ اس کی دنیا میں ساکن ہے اور لامکاں کی سیر محض اس لئے کرتی ہے کہ تعمیرِ مکان کے لئے وہاں سے کچھ مسالہ لائے

شاعری اور عرفان

مذہب آسمان سے اترا ہوا ایک خضرِ راہ ہے جس کا کام یہ ہے کہ سفرِ زندگی کے طے کرنے والوں کو ان کی حقیقی منزل کا پتا دے، انھیں راستے کے خطرات سے آگاہ کرے اور کنارِ راہ کی دلچسپیوں کو انھیں بھٹکانے نہ دے۔ اس کام کے سرانجام کی خاطر وہ انسان کی آخری منزل کا ایک ایسا نقشہ پیش کرتا ہے جو اس کے موجودہ ماحول کا ایک مثالی نقشہ ہے اور جس میں اس کے تجربے، اس کی مادی زندگی کے تجربوں سے مماثل لیکن ان سے بہتر اور اس کی اندرونی آرزوؤں کے مطابق ہوں گے۔ یہ آخری منزل انسان کی وہ منزلِ گم گشتہ ہے جس کا تصور کسی بھولے ہوئے حسین خواب کی طرح رہ کر اس کے حافظے کے کسی گوشے میں سے ابھرنے کی کوشش کرتا ہے اور جس کو اس دنیا میں حاصل کرنے کی تمنا اسے بے تاب رکھتی ہے۔ مذہب اسے ایک جنت موعود کی شکل میں تبدیل کر کے انسان کی موجودہ زندگی، اس کی کشمکشوں، اس کے غموں، اس کی خوشیوں، اس کی کامیابیوں اور مایوسیوں، اس کی نیکیوں اور بدیوں کو ایک ایسے مطلب و معنی سے مجلّی کرتا ہے جس کے

بغیر یہ سارا ہنگامہ ایک وحشت ناک خواب ہوتا۔ مذہب کا یہ کارنامہ کچھ اور ہو یا نہ ہو ایک ایسا کارنامہ ہے جو شاعری کی معراج ہے۔ شاعری کا مقصد غائی اور اس کا بنیادی جواز یہ ہے کہ نوع انسانی کے تجربے کو کسی ایسے منظرہ وسیع کا ایک حصہ بنا کر پیش کرے جو اس جابر، متلون المزاج اور ناپائیدار کا ایک نعم البدل ہو۔ دوسرے الفاظ میں وہ مثالی دنیا ہو جس کی تصویر انسان کی روح کی گہرائیوں میں بسی ہوئی ہو۔ مذہب اس مثالی دنیا کا جو نقشہ پیش کرتا ہے وہ کلام الٰہی کی صورت میں کسی برگزیدہ انسان پر نازل ہوتا ہے لیکن عرشِ معلیٰ کی جس لوح محفوظ پر کلام الٰہی ثبت ہے اس کی ایک چھوٹی سی عکسی تصویر ہر انسان کے سینے میں موجود ہے۔ کبھی کبھی عام انسانوں کو بھی یہ توفیق نصیب ہو جاتی ہے کہ وہ اس عکسی تصویر کو دیکھ سکیں اور الفاظ کی مدد سے دوسرے لوگوں پر بے نقاب کر سکیں۔ یہ لوگ وہ اہل بصیرت شعرا ہیں جو شاعری کی دنیا کے تاجدار ہیں۔ ان کی شاعری وہ ہے جسے ہم مثالی شاعری کہہ سکتے ہیں اور جو فنِ انسانی کا سدرۃ المنتہیٰ ہے۔"

اس اقتباس کے غایر مطالعے سے معلوم ہوگا کہ جو شعرا انفس اور آفاق کی پیچیدگیوں پر غور کرتے ہیں اور عرفان کے ذریعے کشفِ حقیقت کرتے ہیں وہ بھی دراصل اسی قوت کے محتاج ہیں جو اس ربط کو نمایاں کرتی ہے۔ جو موجودات اور انسان کے درمیان قائم ہے، یہی قوت تخیل ہے۔ اگرچہ اس طرح مجملاً بات کرنے سے شرح صدر واقع نہیں ہوئی لیکن بات آگے بڑھتی ہے۔ مولانا روم جنھیں کیا تخیلی اعتبار سے اور کیا عرفانی اعتبار سے، اقبال اپنا مرشد کامل تصور کرتا ہے اور جو اسے 'جاوید نامہ' میں سیرِ افلاک کے لئے لے جاتے ہیں، اپنے تخیل کی رنگا رنگی سے انسان اور موجودات کے تمام روابط کو کم و بیش ہر رنگ میں دیکھ سکتے ہیں۔ وہ عرفان و تصوف کے دائرے میں یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ قال سے حال افضل ہے۔ (شرط یہ ہے کہ وقوعِ احوال کے بعد قال کا مرحلہ بھی آئے تاکہ توجیہ واقعات ممکن ہو۔) اسی بنا پر وہ کہتے ہیں:

آدمی دید است، باقی پوست است ‍ ‍ ‍ ‍ دید آن باشد کہ دید دوست است
جملہ تن را در گداز اندر بصر ‍ ‍ ‍ ‍ در نظر رو، در نظر رو، در نظر

یہی وہ مولانا روم ہیں جو مولانا شمس تبریزی کے فشار کے ماتحت دنیائے ملامت کی سیر

کرتے ہیں۔ وہ یہ بھی کہتے ہیں :

زیں ہمرہانِ سست عناصر دلم گرفت | شیر خدا و رستمِ دستانم آرزوست
گفتم کہ یافت می نشود جستہ ایم ما | گفت آں کہ یافت می نشود آنم آرزوست

یہی مولانا رومی مستانہ وبیاکرباں ارشاد فرماتے ہیں :

یک دست جامِ بادہ و یک دست زلفِ یار | رقص چنیں میانہ میدانم آرزوست

ان باتوں سے واضح ہو گیا کہ تخیل ہر پہلو سے حقیقت کی جستجو کرتا ہے۔ عرفان کے راستے سے بھی، عشق جسمانی کے راستے سے بھی اور اخلاق کے راستے سے بھی اور جہاں خلوص موجود ہوتا ہے وہاں تخیل شعر کو ایسے مقام پر لے جاتا ہے جس کا جواب ناممکن ہوتا ہے۔ شیخ سعدی اپنے زمانے کے سب سے بڑے آدمی ہیں۔ ان کی شخصیت متنوع، بھرپور اور جامع ہے۔ انھوں نے زندگی میں جتنے تانے بانے لگے ہوئے ہیں، سب کے رنگوں کا بڑی باریک بینی سے مشاہدہ کیا ہے۔ ان کے تخیل نے موجودات میں ایک وحدت دیکھ کر عرفان و اخلاق و عشق کو اس طرح برتا ہے کہ ان کی ہر تخلیق سانچے میں ڈھلی ہوئی اور ایک مرتب و منظم زندگی کی شاہد معلوم ہوتی ہے۔

انسان کہ اشرف المخلوقات ہے اور اپنے سینے کے اندر اسفل ترین جذبات سے لے کر اعلیٰ ترین احساسات کے خزائن مخفی رکھتا ہے۔ اس کی فطرت کے تانے بانے کا ایک رنگ یوں دکھاتے ہیں :

بہ ہیچ یار مدہ خاطر و بہ ہیچ دیار | کہ بر و بحر فراخ است و آدمی بسیار

اور وہی یہ بھی کہتے ہیں :

بہ خشم رفتۂ ما را کہ می برد پیغام | بیا کہ ما سپر انداختیم اگر جنگ است

انسان کو دنیا میں صرف عشق ہی سے واسطہ نہیں پڑتا۔ غمِ روزگار کے سینکڑوں روپ اس کے سامنے آتے ہیں اور بعض تو پیر تسمہ پا کی طرح اس پر سوار ہو جاتے ہیں۔ اس انسان کی کمزوری کی طرف یوں اشارہ ہوتا ہے :

محتسب در قفائے رنداں است | غافل از صوفیانِ شاہد باز

اور پھر ایک زیادہ عمومی کمزوری کی طرف اشارہ کرتے ہوئے کہتے ہیں :

محتسب را درون خانہ چہ کار؟

اخلاق میں وہی یہ بلند مقام چھو سکتے تھے :

چو دخلت نیست خرج آہستہ ترکن — کہ می گفتند ملاحاں سرودے
کہ گر باراں بہ تابستاں نبارد — بسالے دجلہ گردد خشک رودے

فریبِ چشمِ ساقی

یہ وہ لوگ ہیں جو تخیل کے رموز کے رازدار اور دیارِ شعر کے تاجدار ہیں۔ ان پر نظم و ربطِ کائنات جو تخیل اور جذبے کی آمیزش سے شاعر پر منکشف ہوتا ہے۔ علیٰ وجہِ البصیرت روشن ہے۔ انھی کے متعلق شیخ آذری نے کہا ہے :

ولے با بادۂ بعضے حریفاں — فریبِ چشمِ ساقی نیز پیوست
کمند فطرت ایشاں گہے نظم — بدریائے حقیقت افگند شست
مبیں یکساں کہ در اشعار ایں قوم — ورائے شاعری چیزے دگر ہست

آپ غور کریں گے تو معلوم ہو گا کہ فریبِ چشمِ ساقی تو وہی فیضانِ الٰہی ہے جس کی طرف غالبؔ[1] نے اشارہ کیا ہے اور ورائے شاعری وہ استعداد ہے جو عام آدمیوں کو عطا نہیں ہوتی۔ وہ تخیل سے کام لینے کی استعداد ہے۔

یہی اقبال کی کیفیت تھی کہ اس کے کلام میں آفاق و انفس، موجودات عالم اور انسان کے درمیان جو نازک روابط ہیں، ان کی طرف نہایت خوبصورت اشارے ملتے ہیں۔ یہ وہی ورائے شاعری یا تخیل ہی کا کرشمہ ہے (اس کی توضیح ابھی آتی ہے) وہ کہتا ہے :

جرم ما از دانۂ تقصیر او از سجدۂ — نے بہ آں بے چارہ می سازی نہ با ما ساختی
پرتوِ حسن تو می افتد بروں مانند رنگ — صورت مے پردہ از دیوار مینا ساختی
طرحِ نو افگن کہ ما جدت پسند افتادہ ایم — این چہ حیرت خانۂ امروز و فردا ساختی

[1] چاک مت کر جیب بے ایامِ گل — کچھ ادھر کا بھی اشارہ چاہیے
آتے ہیں غیب سے یہ مضامیں خیال میں — غالب صریرِ خامہ نوائے سروش ہے

انسان کائنات میں جس طرح تنہا ہے اور جس طرح اپنے محرم راز کی جستجو میں گرمِ سفر ہے، اس کے شعور کی بہترین مثال اقبال کی نظم 'تنہائی' ہے۔ صرف دو بند سن لیجئے:

رہِ دراز بریدم زماہ پرسیدم — سفر نصیب! نصیبِ تو منزلیست کہ نیست
جہاں ز پرتوِ سیمائے تو سمن زارے — فروغِ داغِ تو از جلوۂ دلیست کہ نیست
سوئے ستارہ رقیبانہ دید و ہیچ نگفت

شدم بہ حضرتِ یزداں گزشتم از مہ و مہر — کہ در جہانِ تو یک ذرہ آشنایم نیست
جہاں تہی ز دل و مشتِ خاکِ من ہمہ دل — چمن خوش است و لے در خورِ نوایم نیست
تبسمے بہ لب او رسید، ہیچ نگفت

یہ ان شعراء کے کلام سے مثالیں پیش کی گئی ہیں، جن کا تخیل آفاقی ہے اور جس نے کائنات کے انتشار و بے ربطی میں ہر سطح پر وحدت کی ایک شکل دیکھ لی، لیکن ابھی اس توضیح کی ضرورت ہے کہ تخیل کیا ہے اور اس کا منصب کیا ہے؟ ہادی حسین لکھتے ہیں: "شعرا کی تخلیقی قوت کی توصیف یا توجیہہ کے لئے الہام کے لفظ کا استعمال بہت کم دکھائی دیتا ہے۔ اس کے بجائے کشف، تجلی، القا، شہود، عرفان، وجدان اور انھی کے مماثل الفاظ سے کام لیا گیا ہے۔ یہ الفاظ شاعرانہ قوت کے خارق فطرت عادت اور مافوق الفطرت خصائص کو تو کما حقہٗ اجاگر کرتے ہیں لیکن اس کے ایک اہم پہلو کو نظر انداز کر جاتے ہیں؛ وہ اس کا عملی اور حرکی پہلو ہے۔ صوفیا اور اولیا کے جن روحانی تجربوں سے یہ الفاظ ماخوذ ہیں ان کی بنیادی خاصیت ایک انفعالی اور سکونی خاصیت ہے جو سراسر حال ہوتی ہے اور قال سے کوئی تعلق نہیں رکھتی۔ اس کے برخلاف انبیا کے الہامی تجربے حال و قال کے جامع ہوتے ہیں۔۔۔۔ شعرا کے تخلیقی تجربے میں بھی حال و قال کے عناصر دوگانہ موجود ہوتے ہیں۔ اگرچہ یہ ایک متنازعہ فیہ مسئلہ ہے کہ ان کا کلام مقصود بالذات ہوتا ہے یا کسی اور مقصد کی تحصیل کا وسیلہ۔ اس لئے اگر الہام کے لفظ کو مذہبی اتیلاقات سے معریٰ کر دیا جائے تو وہ شاعر کے تخلیقی تجربے کی کیفیت بیان کرنے کے لئے صوفیانہ تجربے پر مبنی الفاظ سے کہیں زیادہ موزوں ہے۔ اس ضمن میں ہم ایک معتبر سند کو کافی سمجھتے ہیں؛ وہ ڈاکٹر عبدالرحمٰن بجنوری کی کتاب 'محاسنِ کلامِ غالب' کا یہ پہلا جملہ ہے: "ہندوستان

کی الہامی کتابیں دو ہیں: مقدس وید اور دیوان غالب"[1]

شاعری اور جنون

پھر کہتے ہیں: "اگر ایک طرف ازمنۂ قدیم سے یہ عقیدہ چلا آرہا ہے کہ کوئی پراسرار خارجی قوت شاعر کے اوپر تسلط حاصل کر کے اس سے شعر کہلواتی ہے تو دوسری طرف اس کے منطقی ضمیمے کے طور پر اس مسئلے کے حل کی بھی کوشش کی گئی ہے کہ شاعر میں ایسی کیا بات ہوتی ہے جس کی وجہ سے اس مسئلے پر فلسفیانہ نکتہ آفرینی کا فخر تقدم افلاطون کو حاصل ہے۔ افلاطون کے نزدیک شاعری حسن کو مجسم کرنے کا ایک وسیلہ ہے۔ حسن ایک عالم بالا یعنی عالم امثال کا مکین ہے اور اس شعور عقل کے حدود کے اندر نہیں ہو سکتا۔ اس لئے شاعر کے لئے ضروری ہے کہ اس کی عقل سلب ہو جائے، یعنی اس کے لئے جنون لازمی ہے۔ جنون دو طرح کا ہوتا ہے؛ جنون بشری اور جنون الٰہی یا جنون سفلی اور جنون علوی۔ افلاطون جنون علوی کی چار قسمیں قرار دیتا ہے؛ یعنی پیمبرانہ الہام، صوفیانہ القا، شاعری اور عاشقی۔

.... اس جنون الٰہی کا دعویٰ بعض شاعروں کی ایک ادائے خاص ہے:

بک رہا ہوں جنوں میں کیا کیا کچھ
کچھ نہ سمجھے خدا کرے کوئی

نہ پوچھ وسعتِ مے خانۂ جنوں غالب
جہاں یہ کاسۂ گردوں ہے ایک خاک انداز

دیکھا اسد کو خلوت و جلوت میں بارہا
دیوانہ گر نہیں ہے تو ہشیار بھی نہیں

جوشِ جنوں سے کچھ نظر آتا نہیں اسد
صحرا ہماری آنکھ میں مشتِ غبار ہے

اقبال کہتا ہے:

وہ حرف راز کہ مجھ کو سکھا گیا ہے جنوں
خدا مجھے نفسِ جبرئیل دے تو کہوں

کیا صوفی و مُلّا کو خبر میرے جنوں کی
ان کا سرِ دامن بھی ابھی چاک نہیں ہے

تا پنداری سخن دیوانگیست
در کمال ایں جنوں فرزانگیست

گریز آخر ز عقل ذو فنوں کرد
دل خود کام را از عشق خوں کرد

ز اقبالِ فلک پیما چہ پرسی
حکیمِ نکتہ دان ما جنوں کرد[2]

---

[1] شاعری اور تخیل صفحہ ۲۳، ۲۴۔

[2] ایضاً صفحہ ۲۴ تا ۲۷۔

مشرق و مغرب کے شعرا میں اپنے اظہارِ جنون کا جو طریقہ پایا جاتا ہے، اس سلسلے میں مجھے جنون یا تخیل کے مشاہدے میں ایک حیرت انگیز مشابہت نظر آئی جو صرف اس بات پر مبنی ہو سکتا ہے کہ واقعاً شعرا کو القا ہوتا ہے اور وہ فیضانِ الٰہی سے مستفیض ہوتے ہیں۔ بلیک جو مشہور انگریز صوفی مجذوب شاعر ہے کہتا ہے : میں اپنے متعلق یہ دعویٰ کرتا ہوں کہ میں خارجی کائنات کو آنکھ اٹھا کر بھی نہیں دیکھتا۔ میرے لئے وہ ایک مزاحمت ہے، نہ کہ ممد عمل۔ مجھ سے یہ پوچھا جائے گا کہ جب سورج نکلتا ہے تو کیا تمھیں ایک قرصِ آتشیں دکھائی نہیں دیتا جو ایک اشرفی (۱) سے مشابہ ہوتا ہے؟ نہیں نہیں، مجھے تو کوکبۂ آسمانی کا ایک رستہ دکھائی دیتا ہے جو بلند آواز سے یہ حمدیہ ترانہ الاپتا ہے کہ مقدس ہے ذاتِ باری جس کے جلوے کے آگے یہ آفتاب ایک ذرّہ ہے۔ میں اپنی جسمانی آنکھ سے کچھ نہیں پوچھتا، جس طرح میں ایک کھڑکی سے کسی منظر کے متعلق کوئی سوال نہیں کرتا۔ میں اس کی مدد سے نہیں دیکھتا بلکہ اس کو ایک پردہ سمجھ کر اس کے پار گذر جاتا ہوں (۲)۔

اوپر قوسین میں جو میں نے دو نمبر لگائے ہیں، ان کی روشنی میں جنون کی کارفرمائیوں کا عجیب و غریب توارد ملاحظہ کیجئے۔

بلیک نے سورج کو ایک قرصِ آتشیں اور پھر اشرفی کہا اور عجیب بات ہے کہ غالب اور شرق قدوائی نے اپنے جنوں میں بالکل وہی باتیں کہیں جو بلیک نے کی ہیں کہ تخیل کی ماورائی قوت کہ بہ فیضانِ الٰہی حاصل ہوتی ہے، مشرق و مغرب میں مشترک ہے۔ غالب کہتا ہے :

صبح دم دروازۂ خاور کھلا — مہرِ عالم تاب کا منظر کھلا
خسروِ انجم کے آیا صرف میں — شب کو تھا گنجینۂ گوہر کھلا
وہ بھی تھی اک سیمیا کی سی نمود — صبح کو رازِ مہ و اختر کھلا
سطحِ گردوں پر پڑا تھا رات کو — موتیوں کا ہر طرف زیور کھلا
صبح آیا جانبِ مشرق نظر — اک نگارِ آتشیں رخ، سر کھلا
ہیں زوال آمادہ اجزا آفرینش کے تمام — مہر گردوں ہے چراغِ رہ گزارِ بادیاں
منظر اک بلندی پر اور ہم بنا سکتے — عرش سے ادھر ہوتا کاش کے مکاں اپنا

شوق قدوائی کی ایک غزل بڑی معرکے کی ہے اور بلیک کی تشبیہ کی مثیل بن گئی ہے جو حیرت انگیز توارد خیال اور تخیل کی کار فرمائیوں کا منظر پیش کرتی ہے ۔ وہ لکھتا ہے:

وہ خوش کہ ہے جگر کو نظر میں لئے ہوئے — میں خوش کہ ہوں نظر کو جگر میں لئے ہوئے
بو تم نے دی نسیم کو اور وہ ہے کوچہ گرد — مجھ کو ملی تھی راہ گذر میں لئے ہوئے
زلفوں سے دل کو پھینک بھی دو درنہ عمر بھر — بیٹھے رہو گے درد کو سر میں لئے ہوئے
شوق اس پہ آسمانِ تنک ظرف کو ہے ناز — اک اشرفی ہے جیب سحر میں لئے ہوئے

خیال فرمائیے کہ ان تشبیہات کا اور افکار کا اس طرح کا ملا مل جانا کیا محض اتفاق ہے یا کوئی پراسرار قوت کام کر رہی ہے جو مشرق اور مغرب میں ایک ہی طرح عمل پیرا ہوتی ہے، یعنی تخیل ۔

مزاحمت کے متعلق بلیک نے جو کچھ کہا ہے، میں نے اس پر نشان قصداً نہیں دیا کہ غالباً اس کا مطلب وہ نہ تھا جو اقبال کے ہاں اس کلمے کا ملتا ہے؛ اقبال کے ہاں فن کی تخلیق میں فطرت ممد و معاون نہیں بلکہ مزاحم ہوتی ہے اور فن کار بہ جبر و قہر الفاظ کا سینہ چیر کر ان میں اپنا مطلب اور مفہوم رکھتا ہے ۔ وہ کہتا ہے:

غزل آں گو کہ فطرت ساز خود را پردہ گرداند
چہ آید زاں غزل خوانے کہ با فطرت ہم آہنگ است

یہی وجہ ہے کہ بجنوری نے جو نظریۂ تخلیقِ فن پیش کیا ہے، اقبال کے ہاں اس کی کوئی وقعت نہیں۔ بجنوری کا یہ کہنا ہے کہ پتھر کے اندر بت اپنی پوری شانِ رعنائی کے ساتھ جلوہ گر ہوتا ہے ۔ فن کار صرف یہ کرتا ہے کہ نقابِ سنگ دور کر دے اور بت اپنی پوری شان میں جلوہ گر ہو جائے ۔ یہ نظریہ بہت سے نقادوں کے ہاں مقبول رہا ہے لیکن تخلیقات ہنر اتنی ارزاں نہیں ہیں کہ ہاتھ بڑھا کر بت بنا لیا:

نقابِ سنگ اٹھاؤ تو ہاتھ کٹتے ہیں — بلائے جاں ہے یہ بستی صنم گروں کے لئے

اور ضمناً یہ اشعار بھی سن لیجئے:

خدا گواہ کہ اصنام سے ہے کب رغبت — صنم گری کی توقع زیادہ رکھتے ہیں
کس نے سیکھی صنم گری کی ادا — مر گئے ہم صنم صنم کرتے

شیلے نے (بہ استناد ہادی حسین) کیا خوب صورت بات کی ہے :

"شاعری فکر کے عمل سے کوئی مشابہت نہیں رکھتی، یعنی وہ ایک ایسی قوت نہیں جو ارادے کے زیر فرمان ہو۔ کوئی شخص بیٹھے بٹھائے یکایک یہ اعلان نہیں کر سکتا کہ اب میں شاعری کروں گا کسی عام انسان کا تو کیا ذکر، بڑے سے بڑے شاعر کے لئے بھی یہ اعلان چھوٹا منہ بڑی بات ہوگا کیوں کہ تخلیق کے عمل میں نفسِ انسانی ایک بجھتے ہوئے انگارے کی طرح ہوتا ہے جسے کوئی غیر مرئی اثر ہوا کے ایک جھونکے کی طرح عارضی طور پر دہکا دیتا ہے۔ یہ غیر مرئی اثر شاعر کے اندر ہی سے اضطراری طور پر پیدا ہوتا ہے جیسے ایک پھول کا رنگ اس کی نشو و نما کے دوران میں اندرونی قوتوں کے زیر اثر بدلتا رہتا ہے اور ہماری طبیعت کے شعوری حصے نہ اس کی آمد کی قبل از وقت اطلاع دے سکتے ہیں اور نہ اس کے رخصت ہونے کی خبر۔"[1]

اقبال نے بھی اس خیال کا اظہار کیا ہے کہ الہام شاعری یا وجدان شعری فیضانِ الٰہی نازل ہوتا ہے اور جس خوش نصیب پر اس کا نزول ہوتا ہے، نہ وہ یہ جان سکتا ہے کہ لمحۂ فیضان کب آئے گا، نہ یہ کر سکتا ہے کہ جو کچھ اسے بخشا گیا ہے، اس کے کسی حصے کو مسترد کر دے۔ اسے جو عطیہ ملتا ہے، من و عن قبول کرنا پڑتا ہے۔ اسی لئے اقبال نے صراحت کی :

صاحب ساز کو لازم ہے کہ غافل نہ رہے
گاہے گاہے غلط آہنگ بھی ہوتا ہے سروش

ہادی حسین کے قول کے مطابق "مجنونانِ الٰہی کی جو چار قسمیں افلاطون نے مقرر کی تھیں، ان میں سے تین کا مابہ الاشتراک تخیل ہے۔ رہے انبیا سو ان کے معاملے میں تخیل انسانی کی تخیل ربی کارفرما ہوتا ہے۔ چنانچہ تخیل ہی وہ نقطہ ہے جہاں ربی اور بشری دیوانگی اور فرزانگی، الہام اور تکنیک، شعور و لاشعور کا وصال ہوتا ہے۔ یہ وہ افق ہے جہاں شاعری کے آسمان و زمین ایک دوسرے سے بغل گیر ہوتے ہیں۔ یہاں شاعری کا تخلیقی کارنامہ جادو بھی ہے اور غیر معمولی طباعی رکھنے والے لوگوں کی اختراعی قدرت بھی۔ القائے

---

[1] شاعری اور تخیل ص ۳۲۔

غلبی بھی ہے اور جنون ذوفنون بھی۔ خاتم سلیمانی بھی ہے اور داغِ جگر بھی۔ خوابوں کی صورت گری بھی ہے اور عالم بیداری کی ایک تشکیلی کارروائی بھی۔ دل کا سیلان جذبات بھی ہے اور دماغ کی سیلان بندی بھی۔ مشاہدہ و استغراق اور علم خصوصی بھی ہے اور ان کا ابلاغ بھی۔ .... تخیل شعور کی معراجی صورت ہے اور شاعر انھی معنوں میں صاحب شعور ہوتا ہے شیلنگ کہتا ہے کہ فطرت بہ حیثیت مجموعی شعور حاصل کرنے کی کوشش میں مصروف ہے اور تخیل، جمالیاتی ادراک کا وہ آلہ ہے جس کے ذریعے اس نے بالآخر شعور حاصل کیا اور پھر شعور کی بدولت تخلیق کی آزادی حاصل کی۔ اگر شاعر لغوی معنوں میں صاحب شعور ہوتا ہے تو اس کا شعور اس شعور کلی، اس تخیل آفاقی کا ایک حصہ ہوتا ہے۔ اگر وہ صاحب شعور نہیں ہوتا تو اس کا شعور اس شعور کلی، اس تخیل آفاقی کا ایک حصہ ہوتا ہے۔ اگر وہ صاحب شعور نہیں ہوتا تو اس صورت میں:

ہے وہی بدمستیٔ ہر ذرّہ کا خود عذر خواہ
جس کے جلوے سے زمیں تا آسماں سرشار ہیں

بہر صورت ہم کالرج اور شیلے کے ہم زباں ہو کر کہہ سکتے ہیں کہ شاعری تخیل کی زبان ہے۔

تخیل

اب کہ اس مسئلے کے بہت سے پہلو واضح ہو چکے ہیں، وقت آن لگا ہے کہ زباں کے اس وصف کو جسے تخیل کہتے ہیں اور جو شاعری کی جان ہے، دریافت کیا جائے۔ مشرق اور مغرب کے نکتہ طراز اس بات پر متفق ہیں کہ تخلیق کے عمل میں جو چیز محرک کے طور پر عمل پیرا ہوتی ہے وہ تخیل ہی ہے۔ تخیل پیکر تراشتا ہے، ان دیکھی چیزوں کے لئے علامتیں اور نشان ڈھونڈھتا ہے، تمثال ہائے خیالی پیدا کرتا ہے اور بات کرنے کا وہ ڈھنگ وجود میں لاتا ہے جس سے صوت شعر کے مقام بلند تک پہنچتی ہے۔

اس بات پر بھی کا ملاً اتفاق ہے کہ زبان کے استعمال کے دو طریقے ہیں۔ ایک تو یہ کہ الفاظ کو ان کے لغوی معنی میں استعمال کیا جائے، اس صورت میں لغت حکم ہو گی اور وہی فیصلہ صادر کرے گی کہ ہم نے الفاظ کس معانی میں استعمال کئے تھے لیکن استعمال الفاظ کی ایک اور صورت ہے کہ ہم انھیں ایسے معنوں میں استعمال کریں جو دلالتی وضعی یا غیر لغوی ہوں

ان معانی کو دریافت کرنے کے لئے اور ان سے لطف اندوز ہونے کے لئے لغت ہماری مدد نہیں کرتی بلکہ ایک قرینہ خود شعر یا نثر کے بارے میں موجود ہوتا ہے جو اصطلاح میں قرینہ کہلاتا ہے۔ گویا ہم کہہ سکتے ہیں کہ جب فن کار الفاظ کو اپنے معانیٔ غیر لغوی میں استعمال کرتا ہے تو وہ ایک سررشتہ سراغ بھی ہمارے ہاتھ میں دیتا ہے کہ ہم اس کے پیچھے اس پیچیدہ غلام گردش کی سیر کر کے لوٹ سکیں جس سے معانیٔ غیر وضعی یا لغوی عبارت ہوتے ہیں۔ الفاظ کو اپنے معانیٔ غیر لغوی میں استعمال کرنا مجاز کہلاتا ہے۔ صورت اس کی بیان کے نکتہ طرازوں نے یوں بیان کی ہے کہ ایک نقشے سے اس کی حقیقت کلیتاً واضح ہو جائے گی۔ یہ بات اس مرحلے پر صاف کر دینی چاہئے کہ جب تک نقاد صاحبِ ذوقِ سلیم نہ ہو، وہ معانیٔ مجاز کو کہ تخیل کی تخلیق ہوتے ہیں اپنی پوری دلالتوں میں دریافت نہیں کر پاتا۔ ہمارے ہاں مجاز کی جو صورتیں ہیں اس کا نقشہ یوں قائم ہوتا ہے:

الفاظ

جہاں لغت معانی و مفہوم کی دلالتیں طے کرتی ہے اس سے ہمیں بحث نہیں ہے۔	معانیٔ غیر لغوی یا وضعی یا دلالتیں کہ اصطلاح میں مجاز کہلاتے ہیں۔ اگر معانیٔ لغوی اور معانیٔ وضعی یا مجازی میں رشتہ تشبیہ قائم ہو اور قرینہ اس بات پر دلالت کرے کہ معانیٔ مجازی مطلوب ہے تو استعارہ پیدا ہوتا ہے۔

اگر معانیٔ لغوی اور معانیٔ مجازی کے درمیان کوئی رشتہ کا غیر تشبیہ کا قائم نہ ہو اور نہ کوئی قرینہ اس بات پر دلالت کرتا ہو کہ معانیٔ مجازی مراد ہیں تو کنایہ پیدا ہوتا ہے جس میں معانیٔ مطلوب بہ طور لزوم معانیٔ لغوی سے خود بخود طلوع ہوتے	اگر معانیٔ لغوی اور معانیٔ مجازی کے درمیان کوئی رشتہ ہو جو تشبیہ کا نہ ہو تو "مجاز مرسل" وجود میں آتا ہے جیسے ظرف کہہ کر مظروف مراد لینا۔ یا جزو کہہ کر کل یا کل کہہ کر جزو مراد لینا مثلاً میرے ہاتھوں میں پھول ہے"۔ یہاں کل کو جزو مراد لیا ہے کہ پھول انگلیوں میں

ہیں۔ مثال کے طور پر جیسے کوئی کہے کہ
"فلاں شخص کا چولھا کبھی ٹھنڈا نہیں ہوتا"۔
مراد یہ ہوگی کہ وہ بڑا مہمان نواز ہے لیکن
چولھے کا ٹھنڈا نہ ہونا بھی اپنی جگہ لغوی
معنی دیتا رہے گا۔

ہے ہاتھوں میں نہیں"۔ "دریا رواں ہے"؛
یعنی دریا کا پانی رواں ہے۔

اس نقشے کے مطالعے سے واضح ہوگا کہ تشبیہہ دراصل مجاز میں داخل نہیں اور استاذی پروفیسر روحی نے یہ بات راقم السطور پر بہ صراحت واضح کی کہ تشبیہہ مجاز تک پہنچنے کا ایک ذریعہ ہے، خود مجاز نہیں، مجاز کی تعریف میں یہ بات داخل ہے کہ معانی کی دلالت یوں بدل جاتی ہے کہ لغت فیصلہ صادر نہیں کر سکتی۔ وہ جو قرینہ موجود ہوتا ہے وہ نقاد کے ذوق سلیم کے ساتھ مل کر یہ بات متعین کرتا ہے کہ معانیٔ لغوی و مجازی میں رشتہ تشبیہہ پیدا ہو گیا ہے۔ اس لئے استعارہ وجود میں آیا ہے۔

انگریزی میں concreteness یا تجسیم اس صفتِ اسلوب کو کہتے ہیں جہاں تمثال اور پیکر تراشے جائیں اور ان باریک خیالوں کو جو ہوا کی طرح لطیف ہیں، الفاظ لطیف کا جسم معنوی بخشا جائے۔ اس سلسلے میں ہم دراصل استعارے کو، جو دراصل مجاز ہے، تجسیم کہتے ہیں۔ تشبیہہ کو کبھی اس لئے شامل تجسیم کر لیتے ہیں کہ استعارہ پیدا کرنے کا وسیلہ ہے اور یوں ذریعۂ حصول مجاز خود مجاز بن جاتا ہے۔ کسی تشبیہہ پہ غور کر لیجئے، کبھی الفاظ کے معانی مجازی پیدا نہیں ہوں گے۔ ہمیشہ الفاظ کے معانی کا فیصلہ لغت پر ہوگا۔ فارسی میں تو یہ امتیاز ایک بڑی مشہور مثال سے بتایا جاتا ہے۔ مثلاً "زید شیر است" یعنی زید شجاعت، تہور، بہادری میں شیر ہے۔ لیکن دیکھئے شیر کے معنی وہی رہے جو لغت میں ہیں۔ البتہ ہم نے زید اور شیر میں ایک مشابہت پیدا کر دی، یہی تشبیہہ ہے۔ لیکن جب ہم کہتے ہیں "شیر دیدم کہ تیر می انداخت" (میں نے ایک شیر دیکھا جو تیر چلاتا تھا) تو یہاں مراد شیر نہیں ہوتی بلکہ ایک مرد بہادر ہوتا ہے۔ لغت قرینے کے طوق کی طرح حلقۂ بیرونِ در ہو جاتی ہے اور فیصلہ قرینے اور ذوق سلیم پر منحصر ہو جاتا ہے کہ شیر تو تیر نہیں چلایا کرتا اس لئے اگر کوئی تیر چلانے والا شیر دیکھا تو یقیناً مردِ شجاع مراد ہوگی؛ یعنی معانیٔ مجاز

مراد ہوں گے کیوں کہ لغت یہاں شیر کا مطلب شیر ہی بتائے گی، مرد شجاع نہیں بتائے گی۔ آپ اچھی سے اچھی تشبیہات پر غور کر لیجئے، معانی کا فیصلہ لغت کے پاس محفوظ ہو گا۔ مجاز تبھی پیدا ہو گا جب آپ لغت کے فیصلوں سے ماورا ہو جائیں گے کہ یہی ماورائیت جانِ شعر ہے۔ حسرت موہانی نے 'نکاتِ سخن' میں خوبیٔ تشبیہ و استعارہ کے سلسلے میں جو اشعار نقل کئے ہیں، ان میں سے کچھ یہاں پیش کئے جاتے ہیں کہ تشبیہ کا رنگ رکھتے ہیں۔ بہت خوبصورت شعر ہیں، بہت نادر تشبیہات ہیں لیکن حق یہ ہے کہ مجاز نہیں ہے۔ ملاحظہ ہو:

سودا:

لطف نشاط بادہ و حسنِ ظہورِ صبح — مل کر ہوا ہے پیدا وہ جانِ سرورِ صبح
آویزۂ گہر ہے بنا گوشِ یار میں — یا سرنگوں ہے اس کے مقابل غرورِ صبح

مذہب شاگردِ سودا:

اس برقِ طور کی ہیں تماشا ہتھیلیاں — شمعیں کلائیاں، ید بیضا ہتھیلیاں

اسی سلسلے میں ایک اور شعر یاد آگیا کہ 'نکاتِ سخن' میں درج نہیں:

آستینوں میں شمع روشن ہے — گوری گوری کلائیاں تو بہ

'نکات' سے پھر استفادہ جاری ہے:

غالب:

ہے مجھے ابرِ بہاری کا برس کر کھلنا — روتے روتے غمِ فرقت میں فنا ہو جانا

ذوق:

اس روئے تابناک پہ ہر قطرۂ عرق — گویا کہ اک ستارہ ہے صبحِ بہار کا

نسیم دہلوی:

اللہ رے درازیٔ آغازِ مدعا — نکلا جو حرف منھ سے مرے داستاں بنا
عشاق جاں فروش کے دیکھو تو حوصلے — مقتل تمام معرکۂ امتحاں بنا

نسیم لکھنوی:

سیرِ حالِ رفتگاں کر چشمِ عبرت کے لئے — سرمۂ بینش غبارِ کارواں ہو جائے گا

وزیر :

کیا خبر تھی انقلاب آسماں ہو جائے گا
یار کا ملنا نصیبِ دشمناں ہو جائے گا

شیفتہ :

آج ہی کیا آگ ہے سرگرم کیں تو کب نہ تھا
شعلہ ساں مجبورِ خوئے آتشیں تو کب نہ تھا
آج ہی باتیں بنانی یاں کے آنے میں نہیں
حیلہ جو تو کب نہ تھا، عذر آفریں تو کب نہ تھا

مطرب بدیع نغمہ و ساقی پری جمال
کیا شرحِ حالتِ دلِ دردآشنا کروں
یا اپنے جوشِ عشوۂ پیہم کو تھامئے
یا کہئے میں بھی نالۂ یورش فضا کروں

احمد علی :

دیکھنے بے تابیاں شاید دلِ پامال کی
قطرۂ ہر اشک رنگیں بے قرار آنکھوں میں ہے
کیا بیاضِ صبح ہم دوشِ سوادِ شام ہے
انقلابِ گردشِ لیل و نہار آنکھوں میں ہے

بنواری لعل شعلہ :

کدھر ہے ساقیٔ بزمِ شبِ ماہ
کھلا بندِ نقابِ حسنِ دلخواہ
شبِ مہتاب فرشِ چادرِ نور
بیاباں در بیاباں جلوۂ طور
مجلّہ نور تھا ہر اک طبق میں
زمیں لپٹی تھی چاندی کے ورق میں
تسکن موجِ حواس آسماں میں
جھلک سیماب کی آبِ رواں میں
پھرا تھا نور مہ سے تا بہ ماہی
بنی تھی چاندنی ظلِّ الٰہی
سمٹ کر رات سانچے میں ڈھلی ہے
شبِ مہتاب چاندی کی ڈلی ہے

مجاز اور تشبیہہ

حسرت کے ان منقول اشعار میں دیکھ لیجیے، ہر جگہ الفاظ کے معانیٔ لغوی مراد ہیں اور صرف تشبیہہ کا عالم پیدا ہوا ہے کہ ذریعۂ حصول مجاز ہے۔ اب میں استعارے کی صورتیں دکھاتا ہوں، جو واقعی اصل مجاز ہے، فن کار کا محرمِ راز ہے، جس کی ضو سے شعر کا پیرہن جگمگاتا ہے اور جو الفاظ سے بے طرح جادو جگاتا ہے۔ یہاں دو چیزوں

میں جو مشابہت موجود ہے، اس کے لئے علامتیں ڈھونڈی گئی ہیں لیکن ان علامتوں سے اصل حقیقت تک جانے کے لئے رشتۂ تشبیہ کو سمجھ کر ہمیں مفہوم تک پہنچنا پڑتا ہے۔ یہی وہ عمل تخلیق ہے جسے استعارہ یا تخیل کی کارفرمائی کہتے ہیں۔ اسی کو فیضان الٰہی یا وجدان کی جلوہ نمائی کہتے ہیں۔ اس مرحلے پر ایک بات بالکل واضح ہو جانی چاہیئے کہ تشبیہ ہو یا استعارہ، جب تک اس کا مقصد یہ نہیں کہ مفہوم کی توجیہہ و توضیح کرے اس وقت تک تشبیہہ و استعارہ کی صنعت گری، شعبدہ گری ہے بلکہ خیرہ سری ہے۔ یہ وہ زیور ہے کہ عروس سخن کو بہت سوچ سمجھ کے پہنایا جاتا ہے۔ خوف یہ ہوتا ہے کہ ہلکے ہلکے طلائی کنگنوں اور جڑاؤ بالیوں کی جگہ زنجیریں اور لوہے کے بالے نظر نہ آنے لگیں۔ ہادی حسین نے اس سلسلے میں عبدالرحمٰن صاحب مراۃ الشعراء کا موقف نقل کرنے کے بعد راقم السطور کا ذکر کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں "مجاز زیورِ سخن ہے وہ عبدالرحمٰن کا بیان نقل کر رہے ہیں شعر شاہد سخن ہے اور مجاز اس کا پر تکلف لباس و زیور۔ مجاز کا حسن عام طور پر مسلّم ہے، کلام نظم ہو یا نثر۔ "بہت دنوں میں آئے"، "میاں عید کا چاند ہو گئے"۔ دونوں فقروں کے معانی بالکل ایک ہیں لیکن حسن کلام اور زور بیان میں زمین آسمان کا فرق ہے[1] مجاز نے دوسرے فقرے کو کہیں سے کہیں پہنچا دیا ہے۔ غور سے دیکھئے تو زبان و بیان کو خود جو یائے مجاز پائیے گا۔ خاص کر تشبیہہ کا جہاں سیدھا سادہ، صاف صاف بیان، رو کھا پھیکا معلوم ہوتا ہے، مجاز نمک پیدا کرتا ہے اور جہاں حقیقت کی زبان دل نشین نہیں ہوتی، بات سمجھنی مشکل ہو جاتی ہے۔ مجاز ترجمان کا کام کرتا ہے اور عقدہ مشکل کو کھول دیتا ہے۔"

عبارت بالا کے مطابق مجازی زبان کے تین مقاصد ہوتے ہیں: یعنی تزئینِ کلام،

[1] مولانا کو یہاں سخت اشتباہ ہوا ہے "بہت دنوں بعد" ایک غیر جانبدار فقرہ ہے جو کسی جذبے کے رنگ میں سمویا ہوا نہیں۔ اس لئے سرے سے تخلیقی نثر کے دائرے میں شامل ہی نہیں ہوتا۔ اس کے برخلاف "میاں عید کا چاند ہو گئے" جذبے کی جھلک دکھاتا ہے، آنے والے کی محبوبیت دکھاتا ہے، چٹکی ہوئی چاندنی کا سماں باندھتا ہے، اپنی محرومی و حرمان کے احساس کا شعور دلاتا ہے اور پردے ہی پردے میں وہ واردات کہہ جاتا ہے جسے غیر تخلیقی نثر چھوئے تو انگلیاں جل جائیں۔

تصریحِ مطلب اور لطفِ سخن ـــــ اگرچہ مولانا نے مجاز کو دور از فہم حقائق کو سمجھنے سمجھانے کا ایک وسیلہ کہا ہے لیکن ان کا مطلب بداہتہً یہ ہے کہ وہ اس معاملے میں ممد و معاون ہوتا ہے نہ یہ کہ وہ بعض حقائق کے بیان کرنے کا واحد ممکن ذریعہ ہوتا ہے ... اس کے برخلاف سید عابد علی عابد اس سے متفق معلوم ہوتے ہیں کہ بعض مطالب کے اظہار کے لئے مجازی زبان کے استعمال کے سوا کوئی چارہ نہیں ہوتا۔ وہ اپنی منقولہ ذیل عبارت میں، جس میں انھوں نے علوم معنی، بیان اور بدیع کو ایک دوسرے سے متمایز کیا ہے، اس نقطے سے بحث کرتے ہیں۔ ان کی بحث صرف شاعری سے تعلق نہیں رکھتی، بلکہ ادب سے بحیثیت مجموعی، لیکن اس کا اطلاق شاعری پر بالخصوص ہوتا ہے:"

"ادیب کو اور انشا پرداز کو ہمیشہ یہ شکایت رہتی ہے کہ نوادر افکار بیان کرتے وقت کوئی نہ کوئی پہلو ضرور تشنۂ اظہار رہ جاتا ہے اور ابلاغ و اظہار کے کتنے ہی دل پسند طریقے کیوں نہ استعمال کئے جائیں، انشا پرداز کا وہ مفہوم جو دقیق اور لطیف ہوتا ہے، اپنی تمام باریک دلالتوں کے ساتھ کبھی الفاظ کے شیشے میں نہیں اترتا۔

بعض اوقات الفاظ کی دلالت وضعی سے اس کا کام نہیں چلتا تو وہ انھی الفاظ کو معانیٔ غیر وضعی یا معانیٔ غیر حقیقی یا معانیٔ 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۔

معانی سے بحث کرتے ہوئے دیکھا گیا تھا کہ یہ علم موزوں ترین الفاظ کے انتخاب کے گر سکھاتا ہے، لیکن دلالت وضعی کے دائرے 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 نفیس و دقیق کیفیت کا بیان کرنا مقصود تھا، اس کے لئے موزوں الفاظ نہیں مل سکے۔ بیان فن کار کی مدد کو آتا ہے۔ بیان الفاظ کو مجازی دلالتیں اور کیفیتیں عطا کرتا ہے اور ان دلالتوں کے ذریعے یعنی تشبیہ و استعارہ کی مدد سے ان واردات و کیفیات کو بیان کرنا چاہتا ہے جن سے معانی دلالتِ وضعی میں مقید رہنے کے باعث قاصر تھا۔"

راقم السطور کے اس بیان پر فاضل مصنف کا یہ تبصرہ ہے کہ اعلیٰ پائے کی شاعری معانی، بیان اور بدیع دونوں میں مہارت چاہتی ہے، لیکن اس کی خاص جولان گاہ علم بیان

کا میدان ہے جو تخیل کے قلم رو کا ایک حصہ ہے . . . . کیوں کہ اس کا موضوع خاص تخیلی وجدان اور تخیلی اظہار ہے[1]"

استعارہ

جب راقم السطور نے بیان کی جان مجاز کو قرار دیا تھا اور تشبیہ کو خارج کر دیا تھا تو استعارہ ہی باقی رہ گیا تھا جو درحقیقت نوادر افکار کی دقیق ترین کیفیتوں کو پڑھنے والوں تک پہنچاتا ہے۔ ذیل کے اشعار پر غور کیجئے جن میں استعارے کا رنگ اور اس کے بعض لوازم پائے جاتے ہیں :

شیفتہ :

مشاطہ نے بھی کیا عمل کیمیا کیا
گلبرگ کو جو غنچۂ سوسن بنا دیا

غالب :

پھر پرسشِ جراحتِ دل کو چلا ہے عشق
سامانِ صد ہزار نمک داں کئے ہوئے

ہوں گرمیٔ نشاطِ تصور سے نغمہ سنج
میں عندلیبِ گلشنِ نا آفریدہ ہوں

تماشائے گلشن، تمنائے چیدن
بہار آفرینا گنہ گار ہیں ہم

جواب سنگدلی ہائے دوستاں ہمت
زدست شیشۂ دل ہائے دوستاں فریاد

فریب صنعت ایجاد کا تماشا دیکھ
نگاہ عکس فروش و خیال آئینہ ساز

نے سرو برگ آرزو، نے رہ و رسم گفتگو
اے دل و جان خلق تو ہم کو بھی آشنا سمجھ

عرضِ سرشک پر ہے فضائے زمانہ تنگ
صحرا کہاں کہ دعوتِ دریا کرے کوئی

نفس نہ انجمنِ آرزو سے باہر کھینچ
اگر شراب نہیں انتظار ساغر کھینچ

دام ہر موج میں ہے حلقۂ صد کام نہنگ
دیکھیں کیا گذرے ہے قطرے سے گہر ہونے تک

خبر نگہ کو، نگہ چشم کو عدو جانے
وہ جلوہ کر کہ نہ میں جانوں اور نہ تو جانے

ربط یک شیرازۂ وحشت ہیں اجزائے بہار
سبزہ بیگانہ، صبا آوارہ، گل ناآشنا

[1] "شاعری اور تخیل"، صفحات ۱۷۵ تا ۱۷۷، مجلس ترقی ادب لاہور۔ اور دیکھئے راقم السطور کی کتب 'اصولِ انتقادِ ادبیات' اور 'شعرِ اقبال' مطبوعہ مجلس ترقی ادب لاہور و بزم اقبال لاہور، علی الترتیب۔

جو تھا سو موج رنگ کے دھوکے میں مر گیا
اے وائے نالۂ لبِ خونیں نوائے گل

گل کھلے، غنچے چٹکنے لگے اور صبح ہوئی
سر خوشِ خواب ہے وہ نرگسِ مخمور ہنوز

آتش :

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

مومن

تم مرے پاس ہوتے ہو گویا
جب کوئی دوسرا نہیں ہوتا

کثرتِ سجدہ سے وہ نقشِ قدم
کہیں پامالِ سر نہ ہو جائے

رشک پیغام ہے عناں کشِ دل
نامہ بر راہ بر نہ ہو جائے

وحشت کلکتوی :

ازل کے آئینہ خانے میں کسب رنگ ہوتا تھا
کہ میرے نقش نے اک صورتِ اندوہ گیں پکڑی

اسے تھا ناز تمکیں پر کہ شوخی لے گئی بازی
تبسم نے عجب انداز سے چینِ جبیں پکڑی

صبا لکھنوی :

کون ہوگا جو نہ محوِ رخِ زیبا ہوگا
سیر کو آپ جو نکلیں گے تماشا ہوگا

روز ازل کھلا جو کتب خانۂ بہار
سوسن نے دس ورق کا رسالہ اٹھالیا

نامعلوم :

رہرو ہر ایک بہرِ تماشا ٹھہر گیا
ٹھہرے وہ جس جگہ وہیں مُلّا ٹھہر گیا

تیز ہے سودائے مژگانِ کٹار اب کی برس
کوڑیوں کے مول بکتی ہے بہار اب کی برس

بادہ نوشی پر رہا دار و مدار اب کی برس
طاق پر رکھے رہے سب کاروبار اب کی برس

مصحفی :

دربدر خاک مری پھرتی ہے ہمراہِ صبا
کاش ہو جائے کسی کی یہ غبارِ دامن

فائدہ کچھ نہیں رہنے کا چمن میں ایسے
ایک کانٹا بھی جہاں ہووے نہ خارِ دامن

بعض اوقات تشبیہ مرکب کی صورت مجاز سے مشابہ ہو جاتی ہے، لیکن بڑے فن کار اکثر استعارے ہی کی طرف دیکھتے ہیں۔ سرو کبھی سب نے دیکھا اور قامت یار سے بھی سب ہی آگاہ ہیں۔ غالب نے اس سے استعارے کا رنگ پیدا کیا۔

ترے سروِ قامت سے اک قدِ آدم
قیامت کے فتنے کو کم دیکھتے ہیں

مراد یہ ہے کہ فتنۂ قیامت آپ کی رفتار کے ساتھ چلتا ہے۔ جب قدِ آدم کم ہوا تو پاؤں میں آگیا اور رفتار سے منسوب ہو گیا۔

جلیلؔ لکھنوی :

مجھے یہ خوف ہے تیری نشیلی آنکھوں سے
کہ مار دیں نہ کسی روز کچھ پلا کے مجھے

اور یہ شعر یوں ہی سُن لیجیے :

نقاب کہتی ہے میں پردۂ قیامت ہوں
اگر یقین نہ ہو دیکھ لو اٹھا کے مجھے

کچھ جدید شعراء کی نکتہ طرازی ملاحظہ ہو :

کرمؔ حیدری :

انسان حدِ نور سے آگے نکل گیا
چھوڑا اگر نہ اس کو لہو کی پکار نے
ان گل کدوں کو کبھی تو اے کاش دیکھتا
جھلسا ہے جن کو آتشِ فصلِ بہار نے

مجیبؔ خیر آبادی :

مثلِ ابرِ کرم ہم جہاں بھی گئے دشت کے دشت گلزار بنتے گئے
زرد چہرے تھے جھلسے ہوئے دھوپ سے تازگی پا کے گلنار بنتے گئے
کچھ سفر کی تھکن سے بدن چور تھا کچھ زمیں سخت تھی آسماں دور تھا
کچھ تری زلف کے سائے بھی تھے گھنے پھر یہی سائے دیوار بنتے گئے

منیرؔ نیازی :

لائی ہے اب اڑا کے گئے موسموں کی باس
تنہائیوں کا زہر ہے اور ہم ہیں دوستو
پھرتے ہیں مثلِ موجِ ہوا شہر شہر میں
آوارگی کی لہر ہے اور ہم ہیں دوستو
شامِ الم ڈھلی تو چلی درد کی ہوا
راتوں کا پچھلا پہر ہے اور ہم ہیں دوستو
آنکھوں میں اڑ رہی ہے نئی محفلوں کی دھول
عبرت سرا ہے، دہر ہے اور ہم ہیں دوستو

نثر اور استعارہ

یہ بات نہیں کہ استعارہ کوئی شعر کی صفت خاص ہے۔ تخلیقِ نثر میں بھی ایسے مقام آتے ہیں، بالخصوص ناول، افسانے اور ڈرامے میں جہاں مجاز، معانی اور بیان کو پیچھے ہٹا کر اپنی جگہ بناتا ہے۔ ڈرامے یا تمثیل کے متعلق سید امتیاز علی تاج نے یہ بڑی پتے کی بات کہی ہے کہ اس صنف ادب کی زبان طبعاً دوسری اصنافِ ادب سے مختلف ہوتی ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ڈراما چند گھنٹوں کے واقعے میں نیرنگیٔ دوراں کے مختلف مناظر آپ کے سامنے ترتیب زمانی کے ساتھ یوں پیش کرتا ہے کہ ایک وقفۂ معین میں ڈرامے یا کھیل کا عمل ختم ہو جائے۔ وہ بالعموم تخلیقی نثر کے اسرار و رموز پر محض قادر ہی نہیں بلکہ اس کے استعمال پر مجبور بھی ہوتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ تمثیل کی زبان طبعاً اختصار کا تقاضا کرتی ہے، اس لئے حذف و ایجاز کی تمام صفات اس صنف ادب میں موجود ہوتی ہیں، یا یوں کہنا چاہیے کہ موجود ہونی چاہئیں۔ پھر یہ کہ تمثیل نگار اس بات پر بھی مجبور ہوتا ہے کہ وہ ایک معین وقفے میں جو کچھ کہنا چاہتا ہے وہ اس طرح پیش کرے کہ تاثر و احساس کا زیادہ سے زیادہ رنگ دیکھنے والے تک منتقل ہو سکے۔ یہی حال ناول اور افسانے کا ہے۔ اور اعلیٰ درجے کے فن کار انشا پردازی کی ہر صنف میں تخلیقی نثر کے جوہر کی موجودگی کو ضروری خیال کرتے ہیں۔ مثال کے طور پر تاج "انارکلی" میں اکبر کے اس جذبے کا اظہار کرنا چاہتا ہے کہ جو سلطنت بارگاہ کے ہوا خواہوں نے اپنی جانیں ہار کر مستحکم کی ہے اور جس شجر دولت کو جاں نثاروں کے خون سے سینچا گیا ہے، اسے محض اس لئے برباد نہیں ہونے دیا جائے گا کہ اکبر کا بیٹا جہانگیر، جو اس وقت سلیم کہلاتا ہے انارکلی کے عشق میں مبتلا ہے اور عشق کی اس دیوانگی میں سلطنت کی تمام مصلحتوں کو (اکبر کی نظر میں) فراموش کر دینا چاہتا ہے۔ جب اکبر کو معلوم ہوتا ہے کہ انارکلی (یعنی اسے یہ باور کرایا جاتا ہے) سلیم پر اس طرح چھا چکی ہے کہ وہ اب باپ کے وجود کو بھی اپنی راہ میں کانٹا سمجھ کر اسے رفع کر دینا چاہتا ہے تو وہ ایک خوفناک فیصلہ کرتا ہے۔ یہ فیصلہ انتہائی کرب اور اضطراب کے عالم میں کیا گیا ہے اور پطرس مرحوم کے مطابق یہی اس ٹریجڈی کا اصل المیہ عنصر ہے کہ اکبر جیسا ذہین و فطین شہنشاہ فریب میں مبتلا ہو کر انارکلی کو، جو ایک کنیز محض

ہے، اپنا حریف سمجھتا ہے۔ گویا یہ ٹریجڈی انارکلی یا سلیم، اکبر کی ہے۔ جس کی اصابت رائے کو فریب کے وہ پردے چاک کر دینے چاہئیں تھے جو اس کی عقل و خرد پر ڈال دیئے گئے ہیں۔ انارکلی کی ہلاکت کو ضروری سمجھنے کے بعد وہ کہتا ہے اور استعارے کی زبان میں کہتا ہے:

"جس کے رقص نے ہندوستان کے تختِ سلطنت کو لرزا دیا، جس نے نغمے نے ایوانِ شاہی میں شعلے بھڑکا دیئے، جس کے حسن نے جگر گوشۂ مغلیہ کے حواس چھین لئے، جس کی نظروں نے ہندوستان کے شہنشاہ کو، شیخو کے باپ کو، جلال الدین کو لوٹ لیا، جس کی ترغیب نے خون میں خون کے خلاف زہر ملایا، جس کی سرگوشیوں نے قوانین فطرت کو توڑنا چاہا۔ لٹا ہوا باپ، تھکا ہوا شہنشاہ، ہارا ہوا فاتح اسے فنا کرے گا، مارے گا، مٹائے گا۔ جس طرح اس نے میری اولاد کو مجھ سے جدا کیا، یونہی وہ اپنی ماں سے جدا ہو گی۔ جس طرح اس نے مجھے اس عذاب میں ڈالا، یوں ہی وہ عذاب میں مبتلا کی جائے گی۔ جس طرح اس نے میرے ارمانوں اور خوابوں کو کچلا، یوں ہی اس کا جسم کچلا جائے گا۔ لے جاؤ! اکبر کا حکم ہے، سلیم کے باپ کا، ہندوستان کے شہنشاہ کا۔ لے جاؤ اس حسین فتنے کو! اس دلفریب قیامت کو لے جاؤ۔ گاڑ دو، زندہ دیوار میں گاڑ دو۔ زندہ دیوار میں گاڑ دو![1]"

جب انارکلی ہلاک ہو چکتی ہے اور اکبر پر یہ بات ظاہر ہوتی ہے کہ اسے فریب دیا گیا تھا تو سلیم کے اضطراب کو دیکھ کر اس کی ماں کہتی ہے:

"رانی: (آنچل سے آنسو پونچھتے ہوئے) دیکھا مہابلی! دیکھ لیا! تمھارے سینے میں ٹھنڈک پڑ گئی! جاؤ اپنے تخت پر جاؤ، حکومت کرو، فتح پاؤ۔ اولاد کو برباد کر دیا، اور کیا چاہتے ہو؟

(اکبر آنسو پونچھتا ہوا بھاری قدموں سے سیڑھیوں کی طرف جاتا ہے۔)

سلیم: (ماں سے لپٹ کر روتے ہوئے) اماں! انارکلی اماں! انارکلی!

رانی: (سلیم کو لپٹا کر اور اپنا رخسار اس کے سر پر رکھ کر) میرے لال! وہ زندہ رہے گی، وقت کی گود میں، زمانے کی آغوش میں۔ یہ لاہور اس کا نام زندہ رکھے گا۔ دنیا اس کی داستان سلامت رکھے گی۔ اور تو بھی، میں بھی اور دور دراز کی نسلیں

---

[1] انارکلی، لاہور، بار پنجم، ۱۹۴۴ء، صفحہ ۱۶۸

بھی اس پر آنسو بہائیں گی ـــــ سن رہا ہے چاند!

سلیم ماں کے سینے سے سر لگائے رو رہا ہے۔ ماں اس کے سر پر شفقت مادری کا سکوں ریز ہاتھ پھیر رہی ہے۔)

اکبر دل شکستہ اور آنسو بہاتا ہوا یوں سیڑھیاں چڑھ رہا ہے گویا ان کے اوپر نامرادی اور غم نصیبی کا ویرانہ ہے اور اس نے اپنے لئے اس کو پسند کر لیا ہے۔)"

یہ بات ہمیشہ متنازعہ فیہ رہے گی کہ انارکلی میں المیے کا محور کہاں واقع ہے؟ اور اس مدار کی صورت کیا ہے جس پر حرکت کرتے ہوئے واقعات اس منزل مطلوب کی طرف پہنچتے ہیں جہاں جذبات کی تطہیر ہوتی ہے [Catharsis]۔ لیکن یہ بات پڑھنے والے سے کبھی مخفی نہ رہے گی کہ انارکلی کی زبان عام زبان سے مختلف ہے۔ اس کا اختصار تخلیقی نثر کا اختصار ہے۔ اس کا اسلوب تخیل اور جذبے میں سمویا ہوا ہے۔ وہ ہم آہنگ شعور حقیقت ہے جو شعر کی ماورائیت تک پہنچا ہوا ہے۔ انارکلی کو استعارے ہی نے تخلیقی نثر کا وہ کارنامہ بنا دیا ہے کہ مصنف کی زندگی ہی میں یہ تصنیف کلاسیک ہو گئی۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ تاج کا اسلوب دوسری صفات سے معرا ہے۔ اس کے ہاں تصویریت بھی ہے، خیال افروزی بھی ہے اور نثر کی وہ مخصوص لے کاری بھی ہے جو اسے شعر کے وزن سے علیحدہ رکھ کر شعر کے دائرے میں داخل رکھتی ہے۔ یہ داستان سرتاسر ایک استعارہ ہے جس میں اکبر، جلال الدین اکبر، شہنشاہِ ہندوستان اپنے آپ سے رزم آرا ہوتا ہے، اپنے آپ سے بساط سیاست پر شطرنج کھیلتا ہے اور بازی ہار کر بھی اپنے اعمال کے محرکات کی وجہ سے باوقار معلوم ہوتا ہے۔ سید سجاد حیدر کی خیالستان سے لے کر پریم چند کی "بازار حسن" اور قاضی عبدالغفار کی "لیلیٰ کے خطوط" سے لے کر انتظار حسین کے افسانوں کے مجموعے "کنکری" تک اردو ادب میں افسانے کی صنف اتنی ترقی کر چکی ہے کہ اس میں "آگ کا دریا" جیسے ناول لکھے جا چکے ہیں اور "امراؤ جان ادا" جیسا مرقع پیش کیا جا چکا ہے، جو ایک زوال پذیر معاشرے کی ایسی عمدہ تصویر ہے گویا مصنف نے وقت کو ٹھہرا کر ہمارے لئے اپنی داستان سرائی کے دائرے میں وہ معنی خیز مناظر اور واقعات کے ایسے اہم خدوخال نمایاں کر دیئے ہوں جو اودھ کی معاشرت کے آثار چڑھاؤ اور اس کی سرشت کے تضاد کا نقشہ ہیں۔

"امراؤ جان ادا" میں ایک مقام ایسا آتا ہے جہاں مصنف یہ دکھانا چاہتا ہے کہ اودھ کی معاشرت میں ہر سطح پر طوائفیت کس طرح سرایت کر گئی تھی۔ امراؤ جان ادا جو صیغۂ واحد متکلم میں داستاں سرا ہوتی ہے، اپنے پیشے پر تبصرہ کر رہی ہے:

"یہ ہم لوگوں کا چلتا ہوا فقرہ ہے۔ جب کسی کو دام میں لانا چاہتے ہیں، اس پر مرنے لگتے ہیں۔ بسم اللہ جان کو (امراؤ جان ادا کی ہم پیشہ، ہم مشرب، ہم راز) عشق بازی کا بڑا ملکہ تھا... سچے عاشقوں میں ایک مولوی صاحب قبلہ کا چہرہ بھی تھا... جس زمانے کا میں ذکر کرتی ہوں، سن شریف ستر سے کچھ کم ہی ہوگا۔ نورانی چہرہ، سفید ڈاڑھی، سر منڈا ہوا، اس پر عمامہ، عبائے شریف، عصائے مبارک ... ایک دن کا واقعہ عرض کرتی ہوں ... بسم اللہ نے چپکے سے میرے کان میں کہا: "تماشا دیکھو گی؟"

میں: حیران ہو کر) کیسا تماشا؟

بسم اللہ: دیکھو۔

یہ کہہ کر مولوی صاحب کی طرف متوجہ ہوئیں۔ مکان کے صحن میں ایک بہت پرانا نیم کا درخت تھا، مولوی صاحب کو حکم ہوا، اس درخت پر چڑھ جاؤ۔ (جب بسم اللہ کے نادری حکم بہ تواتر پہنچتے ہیں تو) اب میں نے دیکھا کہ مولوی صاحب بسم اللہ کہہ کر اٹھے، عبائے شریف کو تختوں کے چوکے پر رکھا، نیم کی جڑ کے پاس کھڑے ہوئے ... اور چڑھے۔ پھر حکم کا انتظار کیا (اوپر چڑھنے کا حکم ملتا گیا) اب اگر اوپر جاتے تو شاخیں اس قدر پتلی تھیں کہ ضرور ہی گر پڑتے اور جان بحق تسلیم ہو جاتے۔"

بہر حال لوگوں کی منت سماجت سے مولوی صاحب کو نیچے آنے کی اجازت ملتی ہے۔

پہلے استعارے اور علامتیں آپ نے دیکھیں؛ مولوی صاحب کی کہولت، نیم کے درخت کا پرانا ہونا، مولوی صاحب کا استعاروں کی زبان میں عشق کی معراج تک پہنچنے کی کوشش کرنا۔ اب دیکھئے کہ یہی استعارے مولوی صاحب کو فلک عشق سے فرش خاک پر لاتے ہیں؛ امراؤ جان ادا کہتی ہے: "چپکے بیٹھ گئے، تسبیح پڑھنے لگے۔ بیٹھ تو گئے مگر کسی پہلو قرار نہ تھا چیونٹے ازار شریف میں گھس گئے تھے، اس سے بہت پریشان تھے۔"[1]

---

[1] امراؤ جان ادا، مجلس ترقی ادب، لاہور، صفحات ۱۵۰ تا ۱۵۲ (اقتباسات)۔

عشق میں جو رسوائی ہوتی ہے اور خواری کے جو مرحلے آتے ہیں اس کے لئے یہ مضحکہ خیز استعارہ پیدا کرنا کہ "چیونٹے ازار شریف میں گھس گئے تھے، اس سے بہت پریشان تھے، خاص رسوا کا حصہ ہے۔ احمد فراز نے کیا خوب کہا ہے:

غمِ دنیا بھی غمِ یار میں شامل کر لو — نشہ بڑھتا ہے شرابیں جو شرابوں میں ملیں
آج ہم دار پہ کھینچے گئے جن باتوں پر — کیا عجب کل وہ زمانے کو نصابوں میں ملیں

۲۔ خیال افروزی

مغرب کے انشا پردازوں اور نقادوں نے Suggestion کو اسلوب کی وہ صفتِ پراسرار قرار دیا ہے جس کا مفہوم کلیتاً دوسروں تک منتقل کرنا تقریباً ناممکن ہے۔ میں نے اس کلمے کا ترجمہ 'خیال افروزی' کیا ہے۔ یہ اسلوب کا وہ شیوہ خاص ہے اور نگارش کی وہ شعبدہ گری ہے جس کے اسرار و رموز صرف تخلیقی فن کار کو معلوم ہوتے ہیں۔ نقاد تو بعض اوقات یہ کہنے پر مجبور ہو جاتے ہیں کہ ہم خیال افروزی کی نشان دہی تو کر سکتے ہیں لیکن یہ نہیں بتا سکتے کہ یہ صنف کس طرح وجود میں آئی۔ تخلیقی عمل کا یہ وہ مرحلہ پراسرار ہے جہاں باریک بین نقادوں کی ژرف نگاہی، ہنر اور فن کے رموز کے سامنے سپر ڈال دیتی ہے، بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ سر بسجدہ ہو جاتی ہے۔

نفسیات کے متخصصین سے اس معاملے میں کچھ مدد ضرور ملتی ہے، لیکن الجھنیں تمام رفع نہیں ہوتیں۔ مختصراً یوں کہہ لیجیے کہ جن اشعار میں خیال افروزی موجود ہوتی ہے انھیں پڑھ کر یا سن کر انسان تمنوع کیفیات سے متاثر ہوتا ہے جن کی پیچیدہ دلالتوں میں مختلف ایمائی اور رمزی کیفیتیں موجود ہوتی ہیں۔ ان کا تاثر اتنا فوری اور شدید ہوتا ہے اور ان کا شعور (Impact) اتنا برق مثال کہ قاری یا سامع ان رموز کو مورد انتقاد نہیں بناتا۔ نہ ان دلالتوں اور کیفیتوں کو عقل کی کسوٹی پر کستا ہے۔ وہ تو گویا آنکھیں بند کر کے کچھ کیفیات اور تاثرات قبول کر لیتا ہے۔ بعض اوقات نقاد پر شعر کے معنی نازل ہوتے ہیں تفصیل اس اجمال کی یہ ہے کہ فن کار کے ذہن میں ان معانی کی پرچھائیں تک نہ تھی لیکن الفاظ کے سانچوں میں ڈھل کر نکتہ ور تاثر نقاد کو ایسی دنیاؤں کی طرف لے جاتے ہیں جہاں بات

کچھ کی کچھ ہو جاتی ہے۔ نظیری کا یہ شعر پڑھ کر کوئی کہہ سکتا ہے کہ وہ جوہرِ فردِ تابکاری اور برقیوں کی اہمیت سے آشنا تھا؟ لیکن یہ تمام کیفیات اس شعر سے متبادر ہوتی ہیں۔ یہ وہ معانی ہیں جو قاری پہ نازل ہوتے ہیں:

به زیرِ هر بنِ مو چشمِ روشنیست مرا　　　به روشنائیِ هر ذره روزنیست مرا

اور غالب کا یہ شعر اب کن حقیقتوں کی نشان دہی کرتا ہے:

منظر اک بلندی پر اور ہم بنا سکتے　　　کاش کے ادھر ہوتا عرش سے مکاں اپنا

اور یہ شعر تو واقعتاً موجودہ کیفیات کا عکاس ہے:

بہ الفاظ دگر یوں کہا جا سکتا ہے کہ خیال افروزی شعر کی وہ صفتِ خاص ہے جس سے کام لے کر شاعر گنتی کے الفاظ میں کبھی ان کی صوتی ہم آہنگی سے، کبھی معنوی تلازموں سے، کبھی دونوں کے امتزاج سے، کبھی ایمائی کیفیات سے ایسی دلالتیں پیدا کرتا ہے کہ جو معانی الفاظ سے مترشح نہیں ہوتے ان کی جھلک بھی الفاظ کے باطن سے ابھرتی ہوئی دکھائی دیتی ہے۔ یہ استعارہ در استعارہ کا چکر نہیں بلکہ تصویر در تصویر اور تمثال در تمثال کا خیال ہے۔ انھی تمثالوں اور تصویروں کی مرکب کیفیات کے ذریعے اور ان کے تلازموں کی مدد سے قاری اپنے ذوقِ سلیم، استعدادِ علمی اور صلاحیتِ فطری کی رہنمائی میں ان منزلوں کی طرف چل نکلتا ہے جو نئی ہیں۔ الفاظ بہت پیچھے رہ جاتے ہیں، معانی بہت آگے نکل جاتے ہیں۔ بات یہ ہے کہ جب کوئی بڑا فن کار فکر کو الفاظ میں مقید کرتا ہے تو ایک طبعی لچک اس کے صوتی سانچوں میں موجود ہوتی ہے جو شعر کو پہلو دار بناتی ہے۔ تہ در تہ اور پیچ در پیچ اشارے قاری اور سامع کو اپنے اپنے ذوق کے مطابق ان دنیاؤں میں لے جاتے ہیں کہ ایسے متضاد اور مختلف معانی کا ادراک ہوتا ہے جو مطلوبِ شاعر ہو ہی نہ سکتے تھے لیکن فہمِ نقاد کی گرفت میں ہیں۔ یوں کہہ لیجیے کہ خیال افروزی کے ذریعے شاعر وہ معنی بھی ہم تک منتقل کرتا ہے جو طبعاً مطلوب و مقصود نہ تھے۔ اس کی صورت یہ ہوتی ہے کہ لبریزِ معانی، تہ در تہ الفاظ اور لچک کے ساتھ کچھ تصورات و افکار پے در پے وابستہ ہوتے چلے جاتے ہیں جو نئے نئے خیالات و افکار کا سلسلہ پیدا کرتے ہیں۔ شعر ایک بہانہ ہو جاتا ہے۔ دل کہیں کا کہیں پہنچ جاتا ہے۔ الفاظ میں جو معنی کی تہیں مخفی ہوتی ہیں وہ اسلوب کی لچک داری کی وجہ سے کسی تصور، کسی منظر، کسی بیتی ہوئی یاد کی خاکستر

میں ایسی چنگاریاں پیدا کرتی ہیں کہ کسی شعر کے سوئے ہوئے جذبے یا کسی بھولی ہوئی یاد کو ذہن میں لاتا ہے اور اس طرح نئی ذہنی کیفیات پیدا ہوتی ہیں جن کی دلالتیں سامع اور قاری کے تجربات و واردات سے وابستہ ہوتی ہیں۔ غالب کا یہ شعر:

تماشا کر اے محوِ آئینہ داری　　تجھے کس تمنا سے ہم دیکھتے ہیں

مختلف سامعین اور قارئین کے لئے معانی کی مختلف پرچھائیوں کا محور بن جائے گا۔ کوئی شخص آئینہ داری کی سہانی یادوں سے اپنی یادوں کی محفل سجائے گا۔ کوئی اس آئینہ داری کے بعد اپنی تمنا کو حرمان میں تبدیل ہوتے ہوئے دیکھے گا۔ بہرحال بیتی ہوئی داستانوں کی محفلیں سجیں گی اور یاد کے افق پر کہکشانِ تخیل سے نکل کر نئے ستارے ابھریں گے۔ یہ وہ تصورات ہیں جو فراموشی کا نقاب پہن کر لاشعور کے اندھیروں میں گم ہو گئے تھے۔ اب بہ اختصار یہ کہا جا سکتا ہے کہ ہر بڑا فن کار الفاظ کی رمزی اور ایمائی دلالتوں سے کام لے کر معانی کی مختلف سطحوں اور تہوں کی جھلک دکھاتا ہے اور کبھی ان معانیٔ تازہ کا سراغ دیتا ہے جو شاعر کے علم میں نہ تھے۔

خیال افروزی میں تلمیح کے استعمال کو بہت اہمیت حاصل ہے۔ اقبال کے ہاں تلمیحات کی کثرت اپنا جواب آپ ہے۔ 'جوابِ شکوہ' میں منگولوں کی غارت گری کی طرف اشارہ کرتے ہوئے کہتے ہیں:

تو نہ مٹ جائے گا ایران کے مٹ جانے سے　　نشۂ مے کو تعلق نہیں پیمانے سے
ہے عیاں یورشِ تاتار کے افسانے سے　　پاسباں مل گئے کعبے کو صنم خانے سے
کیوں ہراساں ہے صہیلِ فرسِ اعدا سے　　نورِ حق بجھ نہ سکے گا نفسِ اعدا سے

ان اشعار میں تاریخ کی ایک بہت لمبی داستان پس منظر کے طور پر مخفی ہے؛ ممالک اسلامیہ پر تاتاریوں کی یورش، ایران کی تسخیر، بلادِ ایران کی تخریب، بے شمار افراد کی ہلاکت، مساجد کی بے حرمتی، معاشری اقدار میں انقلاب، دودمانِ عباسیہ کا استیصال، امیر المسلمین مستعصم باللہ کی ہلاکت، حشیشیین، نصیر الدین طوسی، ابن العلقمی کی غداری، بغداد کی تباہی، ہلاکو کی غارت گری کی داستانیں، ایران میں منگولوں کے اس سلسلے کا تخت سلطنت پر جلوس کرنا، جسے ایلخان کہتے ہیں۔ ایلخان بادشاہوں کا قبول اسلام، غازان، ایران میں اور عرب میں عالیشان

مساجد اور عمارات کی تعمیر۔ اسی دوران کی تیموری شاخ، ہندوستان کی حکومت، علم و فن کی قدر دانی، مصوری اور خطاطی کا احیا یہ تاریخی اشارات ہیں۔ یورش تاتار سے ایران کو نقصان بھی پہنچا ہے اور فائدہ بھی ہوا ہے۔ کسی ملک کے لوگوں میں نیا خون شامل ہونے سے نسبتاً صحت مند اور قوی اولاد پیدا ہوتی ہے۔ ایران میں بھی یہی ہوا۔ پھر چین کی فتح سے تمام چینی علوم و فنون اور تہذیب و ثقافت کے دریچے گویا وا ہو گئے۔ ایرانیوں اور چینیوں کے تال میل سے فنون لطیفہ بہت متاثر ہوئے، بالخصوص مصوری، چنانچہ ایران کا مشہور مصور رضا عباسی خطوط کے پیچ و خم اور استعمال میں چینی مصوروں کی نزاکت کی یاد دلاتا ہے۔

خیال افروزی کے سلسلے میں انشا کی ایک غزل کے دو شعر سنئے گا:

یہ کون پھوٹ کے رویا کہ درد کی آواز — رچی ہوئی جو پہاڑوں کے آبشار میں ہے
کوئی جو پوچھے تری جان ہے کہاں تو کہیں — ہماری جان ترے موتیے کے ہار میں ہے

پہلا شعر تو گداز کی کیفیتوں کا حامل ہے لیکن دوسرے شعر میں خیال افروزی کا ایک عجب مقام پیدا ہوا ہے۔ ہمارے ہاں داستاں سرائی کے فن میں جادوگری کی ایک صفتِ مخصوص ہے کہ ساحر، انسان کو کسی جانور کا روپ دے دیتا ہے یا اس کی جان کو پاؤں کے کسی گھنگرو میں بند کر دیتا ہے۔ ادھر وہ گھنگرو کا دانہ پاؤں کے نیچے کچلا گیا اور ادھر متعلقہ آدمی کی جان گئی۔ 'فسانۂ عجائب' میں اور 'الف لیلہ' کی داستانوں میں یہ مقامات آپ کو اکثر ملیں گے۔ انشا کے اس دوسرے شعر میں معلوم ہوتا ہے کہ محبوب نے اپنی شعبدہ گری سے اور دیدہ وری سے عاشق کی جان اپنے گلے کے موتیوں کے ہار میں بند کر دی ہے۔ تفصیل اس اجمال کی یہ ہے کہ اگر گلے میں پھول ابھی کلیوں کی صورت میں ہے تو معلوم ہوا کہ محبوبیت کی وہ تمام ادائیں قائم ہیں جسے اچھوتا پن کہتے ہیں۔ اگر کلیاں پھول بن چکی ہیں اور پھول بھی مرجھا گئے ہیں تو معلوم ہوا کہ محبوبہ نے ان پھولوں سے وہ کام لے لیا ہے جو مطلوب عاشق تھا۔ اسی لئے انشا نے کہا ہے کہ ہماری جان تیرے موتیے کے ہار میں ہے کہ جب تک کلیاں نظر آتی رہیں، ہم زندہ ہیں کہ تو اچھوتی ہے اور جہاں کلیاں پھول بن جائیں، وہیں ہماری جان، جوشِ رقابت اور فرطِ حسد سے نکل جاتی ہے کہ کوئی بارگاہِ ناز میں بہرہ یاب ہو چکا ہے۔ غور کر لیجئے اس ایک شعر کے سہارے کتنے شعر ذہن کے افق پر ابھرتے ہیں۔ فانی کا مطلع یاد آتا ہے:

ادا سے آڑ میں خنجر کی منہ چھپائے ہوئے
مری قضا کو وہ لائے دلہن بنائے ہوئے

رسم ہے کہ رونمائی شادی کے بعد کی ایک صورت یہ بھی ہوتی ہے کہ دو عورتیں دو خنجروں سے محبوب کے چہرے کے گرد ایک محراب بناتی ہیں اور اسی محراب عبادت سے عاشق یا دولہا محبوبہ یا بیوی کو دیکھتا ہے۔ فانی کے مندرجۂ صدر شعر سے وزیر کے اس شعر کی طرف دھیان جاتا ہے:

یار پیشانی و ابرو پہ ملے گا افشاں　　آج محراب عبادت میں چراغاں ہوگا

بات سے بات نکلتی چلی آتی ہے اور ذہنی افق پر روشنی کے دریچے سے کھلتے چلے جاتے ہیں، یہاں تک کہ جس کو نفسیات میں کیفیتِ ایتلافِ انکار کہتے ہیں اس کے ذریعے ہمیں یہ اشعار بھی یاد آتے ہیں:

دل نہیں تجھ کو دکھاتا ورنہ داغوں کی بہار
اس چراغاں کا کروں کیا، کار فرما جل گیا

پھیلتے ہوئے افق کے کنارے پر ناصر کاظمی کا یہ شعر ایک کم تاب ستارے کی طرح ضو فشانی کرتا ہے:

یاد ہے ہاں یہ چراغاں ناصر　　دل کے بجھنے کا سبب یاد نہیں

آپ غور کریں گے تو معلوم ہوگا کہ ان تمام اشعار میں روشنی، رنگ اور خوشبو کے عناصر موجود ہیں۔ تلازماتِ خیال کے اعتبار سے یہ تینوں چیزیں بہت اہم ہیں اور معمولی نفسیات داں بھی جانتا ہے کہ پچھلی یادوں کو تازہ کرنے میں نکہت و رنگ و نور کا عنصر بہت دخیل ہوتا ہے۔ غالب کو بھی سائے اور چاندنی کے امتزاج نے ذہناً کہیں کا کہیں پہنچا دیا تھا:

باغ پاکر خفقانی یہ ڈراتا ہے مجھے　　سایۂ شاخِ گل افعی نظر آتا ہے مجھے

ایک طرف سایۂ شاخِ گل کی یہ کیفیت افق ذہن پر ستارے کی طرح لرزتی ہے تو دوسری طرف آرزو کا یہ شعر تضاد کے رنگ میں یاد آتا ہے:

گورا گورا ان کا مکھڑا چاندنی کا جیسے پھول
دیکھتے ہی دیکھتے آنکھوں میں ٹھنڈک آگئی

میر حسن اردو شعرا میں اس اعتبار سے ایک ممتاز مقام رکھتے ہیں کہ انھوں نے نکہت و رنگ و نور سے، بالخصوص روشنی کے ہر روپ سے یادوں کے خوابیدہ جادو جگائے ہیں اور ایسے ایسے نقشے جمائے ہیں کہ جی جانتا ہے۔ لیجئے بات پھول سے شروع ہوئی تھی اور داغ کے ان شعروں پر ختم ہوئی:

حرم و دیر میں پتھرا گئیں دونوں آنکھیں
اتنے جلوے نظر آئے ہیں کہ جی جانتا ہے

اسی سلسلے میں آدمی کا ذہن اس طرف راغب ہوتا ہے کہ کیا ہمارے فن کاروں نے شخصیت کے مختلف روپ دکھانے کے لئے دل اور جی میں فرق کیا تھا؟ اور کیا داغ کے 'ہاں دل جانتا' کی بجائے 'جی جانتا ہے'، ایک شعوری انتخاب ہے، کیوں کہ پرانی غزل 'جی جانے ہے' کی ردیف میں ملتی ہے۔ مومن غالباً شخصیت کے دو پہلوؤں کے جلوے دکھاتے ہوئے کہتا ہے:

ہنستے جو دیکھتے ہیں کسی کو کسی سے ہم
منھ ڈھانپ ڈھانپ روتے ہیں کس بیکسی سے ہم
ٹھانی تھی دل میں اب نہ ملیں گے کسی سے ہم
پر کیا کریں کہ ہو گئے لاچار جی سے ہم

یہاں غور فرمائیے، ٹھاننے والا کہ تفکر کے عنصر کو ظاہر کرتا ہے، دل ہے اور جو مجبور و لاچار ہوتا ہے، وہ جی ہے۔ کیا ظفر نے شخصیت کی اسی دولختی کی طرف اشارہ کر کے کہا تھا؟

تم کو اس بن اگر آرام نہیں تم جانو
اور حضرت دل ہمیں کچھ کام نہیں تم جانو

انشا کا ایک قطعہ اسی سلسلے میں یاد آگیا۔ اگرچہ میں اس کی کوئی عقلی توجیہہ نہیں پیش کر سکتا:

آسودہ ترے کشتۂ نظارہ جہاں ہیں
کیوں کر نہ ہو واں خاطرِ احباب شگفتہ
کوسوں تلک اس دشت میں قدرت سے خدا کی
ہے پیشِ نظر نرگسِ شاداب شگفتہ
ان کی قلم اے آہ زمیں پھوڑ کے نکلے
ہر شاخ پہ ہے دیدۂ بے خواب شگفتہ

میں خیال افروزی کے تلازمے دکھا رہا ہوں کہ بات کہاں سے چلتی ہے اور کہاں پہنچتی ہے! ہم دل اور جی تک آئے تھے کہ خاطر کا لفظ بھی ایک جوہرِ نایاب کی طرح ہمارے ہاتھ لگا اور ان شعروں کی طرف ذہن راجع ہوا:

زاہد کا دل نہ خاطرِ مے خوار توڑیے سو بار توبہ کیجیے، سو بار توڑیے

اور ذوقؔ نے اس شعر میں خاطر جمعی کے لئے کس حرماں کا اظہار کیا ہے:

ذوقؔ کیوں کر ہو اپنا دیواں جمع کہ نہیں خاطرِ پریشاں جمع

مختصر یہ ہے کہ جہاں خیال افروزی نظر آئے گی وہاں بالعموم رنگ، نور، نکہت اور اس قسم کے تلازمے کسی نہ کسی روپ میں پس منظر میں قائم ہوں گے۔ اگرچہ ضروری نہیں کہ جہاں یہ تلازمے قائم ہیں، وہاں خیال افروزی بھی ضرور موجود ہو۔ مثال کے طور پر انشا کے ہاں بہت دور جاکر نور کا عنصر اور خوشبو کی مہک اشعار میں اپنے آپ کو سموتے ہیں:

ہے اور کوئی ایسا جس میں یہ بھبن نکلے سج دھج اسے کہتے ہیں، بے ساختہ پن نکلے

یوں تن وہ نمایاں ہے پیراہن آبی سے جوں دھوپ کواڑوں سے آئینے کے چھن نکلے

شبنم میں جو ٹک رکھ دو میں اس کے ڈوپٹے کو مہتاب کی چادر سے خوشبوئے سمن نکلے

انشاں کا وہ عالم ہے اس چاند کے ٹکڑے پر جوں وقت سحر انشا سورج کی کرن نکلے

۲۔ تصویریت

تصویریت میں نے انگریزی اصطلاح Picturesqueness کا ترجمہ کیا ہے۔ اس کا مفہوم مجملاً یہ ہے کہ فن کار اصلاً قوت بصارت سے کام لے کر جن چیزوں کو ہم تک منتقل کرنا چاہتا ہے، انھیں سلسلۂ تصاویر کی شکل میں دیکھتا ہے۔ جو لوگ سنیما کے کھیل کے لئے منظرنامہ (Scenario) لکھتے ہیں، وہ جانتے ہیں کہ جذبات ہوں یا افکار، اچھا منظر نگار انھیں تصویروں کی صورت میں دیکھتا ہے اور اس کے لئے وہ استعارے سے بھی کام لیتا ہے لیکن زیادہ تر یہ ہوتا ہے کہ اس کے ادراک کی تمام قوتیں اور اس کے حواس کی تمام صلاحیتیں گویا بصارت کو اپنا محور بنا لیتی ہیں اور اسی محور پر ہر چیز گھومتی ہے۔ خود بصارت انسان کے حواس پنجگانہ کی علامت ہے۔ چیخاف کے الفاظ میں مصنف (اعلیٰ درجے کا فن کار) چیزوں کو چکھتا ہے، سونگھتا ہے، چھوتا ہے، سنتا ہے اور دیکھتا ہے۔ حواس کی تمام قوتوں کی یکجائی سے بعض اوقات التباس بھی پیدا ہوتا ہے کہ دیکھنے والی چیز خوشبو کا روپ دھارتی ہے اور خوش بو نغمہ بن جاتی ہے۔ اس سے پہلے بادلیئر کے سلسلے میں اس کیفیت

سے بحث کی جا چکی ہے جسے بجنوری نے اختلالِ حواس کہا ہے لیکن جو درحقیقت تمام حواس کا ایسا امتزاج ہے جس میں ہر حس اپنا اپنا کام کرتی ہے۔ ہاں، کبھی کبھی یہ ہوتا ہے کہ ادراکات میں حواس دھوکا کھاتے ہیں اور حواس کب دھوکا نہیں کھاتے؟ کیا ریل کی متوازی پٹریاں ہمیں افق کے قریب چھوٹی ہوتی ہوئی اور گم ہوتی ہوئی نہیں نظر آتیں؟ اس لئے شاعر حواس کے التباس کی بھی پرواہ نہیں کرتا اور اسے بھی امتزاج ہی سمجھتا ہے۔ مختصر یہ کہ تصویریت میں جو کچھ فن کار کو کہنا ہے وہ تمثالوں اور پیکروں کے ذریعے یعنی تصویروں کی صورت میں ہمارے سامنے آتا ہے۔ فکر اور جذبے کی آمیزشیں جوں کی توں موجود ہوتی ہے لیکن کیفیت مطلوب کا انتقال بصری راستوں سے ہوتا ہے۔ لیکن جیسا کہ واضح کیا جا چکا ہے، تصویروں میں باقی حواس خمسہ کی تمثالات بھی شامل ہیں۔ یہ صفت تخیل کے ابتدائی کارناموں میں سے ہے یعنی یہ وہ مقام ہے جہاں تخلیقی جوہر، پیکر تراشتا ہے، بیشک پیکر تراشی بڑی بات ہے، کرامات ہے، طلسمات ہے۔ لیکن جس جوہر نے خیال افروزی کی سی چیز تخلیق کی تھی، اس کے بائیں ہاتھ کا کرتب ہے۔ چند ملی جلی تصویریں دیکھیے:

غالب:

مجھے اب دیکھ کر ابر شفق آلودہ یاد آیا — کہ فرقت میں تری آتش برستی تھی گلستاں پر

گدا سمجھ کے وہ چپ تھا مری جو شامت آئی — اٹھا اور اٹھ کے قدم میں نے پاسباں کے لئے

میں چمن میں کیا گیا گویا دبستاں کھل گیا — بلبلیں سن کر مرے نالے غزل خواں ہو گئیں

نیند اس کی ہے، داغ اس کا ہے، رات اس کی ہیں — تیری زلفیں جس کے بازو پر پریشاں ہو گئیں

گھر میں کیا تھا جو ترا غم اسے غارت کرتا — وہ جو ہم رکھتے تھے اک حسرتِ تعمیر سو ہے

نے تیر کماں میں ہے، نہ صیاد کمیں میں
گوشے میں قفس کے مجھے آرام بہت ہے

رو میں ہے رخشِ عمر کہاں دیکھیے تھمے
نے ہاتھ باگ پر ہے نہ پا ہے رکاب میں

لاکھوں لگاؤ ایک چرانا نگاہ کا
لاکھوں بناؤ ایک بگڑنا عتاب میں

ہے تیوری چڑھی ہوئی اندر نقاب کے
ہے اک شکن پڑی ہوئی طرفِ نقاب میں

آرائشِ جمال سے فارغ نہیں ہنوز
پیشِ نظر ہے آئنہ دائم نقاب میں

ہم سے کھل جاؤ بوقتِ مے پرستی ایک دن
ورنہ ہم چھیڑیں گے رکھ کر عذرِ مستی ایک دن

غم نہیں ہوتا ہے آزادوں کو بیش از یک نفس
برق سے کرتے ہیں روشن شمعِ ماتم خانہ ہم

باوجودِ یک جہاں ہنگامہ پیدائی نہیں
ہیں چراغانِ شبستانِ دلِ پروانہ ہم

'نسخۂ حمیدیہ' کے قصیدے کا مطلع ہے :

فیض سے تیرے ہے اے شمعِ شبستانِ بہار
پرِ پروانہ چراغاں دلِ بلبل گلزار

غالب سے ایسی مثالیں کثرت سے دی جا سکتی ہیں۔ راقم السطور نے اس سلسلے میں جو قدرِ محنت سے کام لیا جا سکتا تھا لیا ہے اور اس نتیجے پر پہنچا ہے کہ تصویریت کی مثالیں انیس اور دبیر سے قطع نظر انشاء کے ہاں نہایت خوبصورت، بھرپور، جامع اور مکمل ملیں گی۔ اس کی مشہور غزل کا مطلع تو سب جانتے ہیں :

کمر باندھے ہوئے چلنے کو یاں سب یار بیٹھے ہیں
بہت آگے گئے باقی جو ہیں تیار بیٹھے ہیں

لیکن یہ شعر بھی کم نہیں :

نہ چھیڑ اے نکہتِ بادِ بہاری راہ لگ اپنی
تجھے اٹھکھیلیاں سوجھی ہیں ہم بیزار بیٹھے ہیں

انشا کے کلام سے جستہ جستہ جو گوہرِ مقصود ہاتھ آئے، وہ پیشِ خدمت ہیں :

پرتو سے چاندنی کے ہے صحنِ باغ ٹھنڈا
پھولوں کی سیج پر آ کر دے چراغ ٹھنڈا

مے کی صراحی ایسی لا برف میں لگا کر
جس کے دھوئیں سے ہووے ساقی دماغ ٹھنڈا

ہے بندھا مینھ کے تار کا جھولا
نکہتِ گل کے جھولنے کے لئے

کیوں نہ لے جھوٹے یار کا جھولا
ہے نسیمِ بہار کا جھولا

چل نہ امریوں میں جھولیں، لے درختوں کی ہوا
چھا گئی کالی گھٹا، ہے تیرہ بختوں کی ہوا

متھرا میں کس کی آئی یہ ساچق کہ رات کو
سونے کے تھے درخت نئے لاکھوں ان کے ساتھ

جھک جھک پڑی خوشی سے ہر اک گام بن کے شاخ
گوٹوں کے پھل تھے، تاروں کے پھول اور کرن کی شاخ

سو سو طرح کی شکل دکھاتا ہے کیا کروں
اشجار جھومتے ہیں پڑے صحنِ باغ میں

عکسِ شگوفہ ہے جو پڑا آبشار پر
تاک اینڈتے ہیں مست پڑے جوئبار میں

عجب سرچشمۂ مہتاب سے تھی آگ پانی پر
پری کی شکل اک راتوں کو یاں دیتی ہے دکھلائی

سنایا چاندنی نے آج دیپک راگ پانی پر
پڑی پھرتی ہے اکثر دوڑتی اک آگ پانی پر

بل بے جھمکڑی چاند سے بکھڑے کی، واچھڑے
لبیک ایک نعرۂ نورانی کھینچ کر

کچھ اور ہی ہے جس سے لب بام کو فروغ
بخشا ہے ہم نے جامۂ احرام کو فروغ

شراتے مینہ کے یاں بادل گرج رہے ہیں
نقارے سے فلک پر کچھ آج بج رہے ہیں

یہ نگہ، یہ منھ، یہ رنگت، یہ مسی، یہ لعلِ خنداں
غضب اور تس پہ لینا یہ زباں بہ زیرِ دنداں

ضعف آتا ہے دل کو تھام تو لو
ہم صفیرو چھٹو گے، مت تڑپو
اک نگہ پہ بکے ہیں انشا آج

بولیو مت بھلا سلام تو لو
دم ابھی آ کے زیرِ دام تو لو
مفت میں مول اک غلام تو لو

حسرت کے یہ شعر یاد آتے ہیں :

پوچھتے ہیں وہ جاں نثاروں کو
تم بھی حسرت اٹھو سلام کرو

وہ خوابِ ناز میں تھے اور نہ تھے اے شوق پا بوسی
نہ سمجھی پستیٔ ہمت تری اس لطف ایما کو

اور غالب کا یہ شعر :

ہم نے مانا کہ کچھ نہیں غالب
مفت ہاتھ آئے تو برا کیا ہے

ریاض کا یہ شعر بھی شنیدنی ہے :

کعبہ سنتے ہیں کہ گھر ہے بڑے داتا کا ریاض
زندگی ہے تو فقیروں کا بھی پھیرا ہوگا

انشا :

برق شعلہ زن چمکی ابر بھی خروشاں ہے
گرم اس گھڑی ساقی بزم دُرد نوشاں ہے
نکہتِ بہار آئی اب جنوں کی ہے شورش
عشق شیشۂ دل میں مثل بادہ جوشاں ہے

کیوں نہ وہ شوخ مجھے کھینچ کے سمن مارے
میں نے بھی پھول کئی جانبِ چلمن مارے

بابِ دہم

انداز کی جمالیاتی صفات

(۱) ترنم (۲) نغمہ

۱۔ ترنم

ترنم اور نغمے کے مفہوم کی توضیح کے لئے کچھ نہایت ضروری ابتدائی باتوں پر غور کرنا پڑے گا۔ راقم السطور نے مدت ہوئی "اردو میں حروف تہجی کی غنائی اہمیت" کے عنوان سے ایک مضمون لکھا تھا جو 'مخزن' میں شایع ہوا تھا کہ محبی حامد علی خاں صاحب کی ادارت میں طبع ہوتا تھا۔ اس کی تلخیص یہ ہے :

" اردو میں حروف تہجی کی ترتیب پر غور کرنے سے ظاہر ہوگا کہ ان کی سلسلہ بندی یا گروہوں کی تعیین بیش تر مخارج صوتی کے اعتبار سے ہے لیکن یہ سوال فوراً پیدا ہوتا ہے کہ کسی ایک گروہ یا سلسلے میں حروف کی جو ترتیب معین کی گئی ہے، اس کی بنیاد بھی مخارجِ صوت پر ہے یا نہیں ؟ غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ ایسا نہیں ہے بلکہ اس کے خلاف ہر سلسلے اور گروہ کی اندرونی ترتیب غنائی ہے۔ بالفاظ دیگر یوں کہہ لیجیے کہ ہر سلسلہ یا گروہ مخارجِ صوت کے ایک خاص دائرے سے تعلق رکھتا ہے، لیکن اس گروہ کے حروف کی اندرونی ترتیب اس طرح کی گئی ہے کہ ہر حرف کو ایک سُر مان لیا گیا ہے۔"

ہندوستان کی کلاسیکی موسیقی سات بنیادی سروں کو پہچانتی ہے۔ جسے اصطلاح میں سرگم کہتے ہیں ؛ یعنی کھرج، رکھب، گندھار، مدھم، پنچم، دھیوت اور نکھاد۔ انھی سروں کو سا رے، گا ما، پا دھا نی" کہا جاتا ہے۔ یہ سات سُر پنڈتوں نے سدھ سُر تسلیم کئے

ہیں کہ سنسکرت میں سدھ یا شدھ کے معنی پاک اور خالص کے ہیں۔ ان سات سدھ سروں کے علاوہ پانچ سر سبتک میں اور بھی پہچانے جاتے ہیں جن کو اصطلاح میں وکرت یا اپنی جگہ سے ہٹا ہوا کہتے ہیں۔ ان پانچ میں سے چار سُر اپنے مقام صوت سے گرتے ہیں اور ایک سُر بجائے گرنے کے کچھ سُرتیاں چڑھ گیا ہے۔ مقام صوت سے گرے ہوئے چار سُر کومل کہلاتے ہیں جن کے معنی نرم اور نازک ہیں۔ چڑھا ہوا سُر تیور کہلاتا ہے جس کے معنی تیز کے ہیں۔ اترے ہوئے چار سروں کے نام یہ ہیں: کومل رکھب، کومل گندھار، کومل دھیوت اور کومل نکھاد۔ چڑھا ہوا سُر تیور مدھم کہلاتا ہے۔ پنڈتوں نے سدھ سُروں کو اس اعتبار سے کہ کومل سُروں کے مقابلے میں چڑھے ہوئے ہیں، تیور کہہ کر بھی پکارا ہے۔ یہ پانچ سروں کی داستان ہوئی۔ باقی جو دو سُر رہ گئے ہیں: یعنی کھرج اور پنجم، یہ سنگیت میں نہ اترتے ہیں، نہ چڑھتے ہیں؛ اس لئے ان کو اچل کہتے ہیں، یعنی جو اپنی جگہ سے نہ ہلے۔

سروں کی اس تقسیم پر غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ سنگیت یا موسیقی درحقیقت فقط ایک تیور سُر کو پہچانتی ہے، یعنی تیور مدھم یا کڑی مدھم۔ باقی تمام سُر سدھ ہیں یا کومل ہیں اور اگر مدھم کے علاوہ کسی کو تیور کہا جاتا ہے تو وہ نسبتاً کہا جاتا ہے۔

میں نے عرض کیا تھا کہ حروف تہجی کے گروہوں کی اندرونی ترتیب غنائی ہے؛ یعنی مان لیا گیا ہے کہ ہر گروہ کا ہر حرف ایک سُر ہے۔ اب ان گروہوں کی سُروں کی ترتیب دیکھئے: الف کو چھوڑ دیجئے کہ حرف علت ہے اور حرف علت سے جداگانہ بحث ہوگی۔ پہلا گروہ دیکھئے ب پ ت ٹ ث۔ مان لیجئے کہ یہ سُر ہیں تو فوراً واضح ہوگا کہ ب سدھ ہے، پ تیور یا چڑھا ہوا سُر ہے، ت کومل یا اترا ہوا سُر ہے، ٹ بہت چڑھا ہوا یا اَت تیور سُر ہے، ث بہت اترا ہوا یا اَت کومل سُر ہے۔ ج چ ح خ میں جیم سدھ، چ تیور ہے، ح کومل ہے، خ اَت تیور ہے، د ڈ ذ میں د سدھ ہے، ڈ تیور ہے اور ذ کومل ہے۔ ر ڑ ز ژ میں ر سدھ ہے، ڑ تیور ہے، ز کومل ہے اور ژ اَت تیور ہے۔ س ش سدھ اور تیور ہیں۔ صرف انھی مثالوں پر اکتفا کرتا ہوں۔ اب معلوم ہو چکا ہوگا کہ ہر گروہ میں غنائی ترتیب یہ ہے؛ سدھ تیور یا سدھ، تیور، کومل پھر اَت سُر، اَت کومل۔ بہرحال آپ

دیکھیں گے کہ یہ ترتیب ہر جگہ ملحوظ ہے اب سنگیت کی سروں اور حروف تہجی کی سروں میں ایک نمایاں فرق بھی ظاہر ہوا اور وہ یہ کہ جہاں سنگیت فقط سر اور کومل سروں کو پہچانتی ہے اور فقط ایک سُر کو یعنی مدھم کو تیور مانتی ہے، وہاں اردو ہر گروہ میں علیٰحدہ علیٰحدہ سدھ اور تیور رکھتی ہے اور بعض گروہوں میں کومل اور اَت کومل اور اَت تیور سروں کو بھی پہچانتی ہے۔ اور شاید اس اعتبار سے اردو کے حروف تہجی تمام مشرقی زبانوں سے زیادہ ارتقا یافتہ ہیں کہ اَت تیور کی شکلیں اس میں سب سے زیادہ ہیں۔ مثلاً ٹ ڈ ڑ۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ بعض گروہ ایسے ہیں جن میں فقط سدھ اور تیور سُر ہیں۔

یہ ظاہر ہو چکا ہے کہ سنگیت میں دو سُر یعنی کھرج اور پنجم اچل ہیں۔ اردو کے حروف تہجی میں بھی دو سُر اَچل ہیں؛ ایک ل اور دوسرا م ن۔ م ن کو میں نے ایک سُر اس لئے مانا ہے کہ تبادلۂ حروف کے قانون کے مطابق یہ ہمیشہ ایک دوسرے سے آنکھ مچولی کھیلتے آئے ہیں۔ انبہ اور آم، انبالہ اور امبالہ، یہ سب م ن ہی کے کرتب ہیں۔ لیکن اگر آپ کو یہ توجیہہ پسند نہ آئے تو آپ یوں کہہ سکتے ہیں کہ سنگیت کے دو اچل سروں کے مقابلے میں حروف تہجی میں تین سُر اچل ہیں۔

آپ آگاہ ہوں گے کہ صدا یا آواز کی دو بنیادی قسمیں ہیں؛ ایک صدائے مطلق یا آوازِ صرف یا آوازِ محض۔ یہ وہ آواز ہے جس کا تناسب معین نہیں اور جس کے تموجات کی گنتی نہیں کی جا سکتی۔ مثلاً گولہ پھٹنے کی آواز، بجلی کی کڑک، بادل کی گرج، یہ تمام آوازِ صرف یا آوازِ محض کی مثالیں ہیں۔ اس کے مقابلے میں صدائے موسیقی وہ ہے جو ہمیشہ متناسب اور متواتر اثر پیدا کرتی ہے۔ متناسب کے معنی یہ ہیں کہ صدا کے پیدا ہونے سے جو صوتی لہریں یا تموجات پیدا ہوں ان کا درمیانی فصل ہمیشہ ایک نسبت پر قائم رہے۔ تمام سرتیاں موسیقی کی صدائیں ہیں۔ اس اعتبار سے حروف تہجی کو سُر میں تسلیم کر لیں تو ماننا پڑے گا کہ ان کی ایک تکرار خاص سے نغمہ پیدا ہو گا۔ یہ عرض کر دینا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ اردو شاعری میں غنائی ترتیب کو ملحوظ رکھتے ہوئے نغمے کا رنگ، پھیکا، مدھم یا نازک ہو سکتا ہے؛ یا شوخ، تیکھا، تیز اور روشن۔ اب شاید یہ ضرورت باقی نہیں رہی کہ کومل سروں کے بیش تر استعمال سے لطیف، نازک اور نفیس دھنیں پیدا ہوتی ہیں۔ ہر چند کہ حروف تہجی کو سُر مان لینے کے

بعد ہم اصولاً فقط اس نتیجے پر پہنچیں گے کہ کومل حروف سے نغمے یا ترنم کا لطیف پہلو جھلکے گا اور تیور حروف، نغمے کے شوخ اور روشن پہلوؤں کی طرف رہنمائی کریں گے۔ لیکن یہ بات کہے بغیر رہا نہیں جا سکتا کہ شاید لطیف ترین جذبات اپنے اظہار کے لئے کومل سروں کا تقاضا کرتے ہیں اور شدید اور تیکھے جذبات طبعاً تیور اور اَت تیور سروں کا قالب ڈھونڈ لیتے ہیں۔ اب میں اردو شاعری میں کومل، تیور اور ات تیور اور سدھ سروں کی تکرار سے جو شکل پیدا ہوتی ہے اس کی کچھ مثالیں پیش کرتا ہوں۔ آپ اس پر بھی غور کرتے جائیے کہ کومل سروں کے ذریعے سے کس قسم کے جذبات اور تیور سروں سے کس قسم کی واردات کا اظہار کیا گیا ہے:

سدھ سُر

مصحفی: بچا گر ناز سے تو اس کو پھر انداز سے مارا

سدھ اور کومل

کوئی انداز سے مارا تو کوئی ناز سے مارا

غزل سنتے ہی میری یہ مغنّی کی ہوئی حالت
کہ اس نے ساز مارا سر سے اور سر ساز سے مارا

یہاں تک ساز داری تھی لکھی دشمن کے طالع میں
ہمیں بدنام کر کے طالعِ ناساز سے مارا

سُدھ اور تیور سُر

شب وہ ان آنکھوں کو شغلِ اشکباری دے گئے
لے گئے خواب ان کا اور اختر شماری دے گئے

خواب و خور، صبر و سکوں یک بار سب جاتا رہا
بے قرار اپنے کو کیسی بے قراری دے گئے

گر ہوا عزمِ سفر ان کا سحر، پر مصحفی
وقت شام آ کر مجھے اپنی کٹاری دے گئے

ساقی شراب لایا، مطرب رباب لایا
مجھ پر تو اک قیامت عہدِ شباب لایا

نامعلوم:

بزم نظارہ ہے پھر آج سراپا گستاخ
جلوہ بے باک، نگہ شوخ، تماشا گستاخ

ناز بے جا سے بڑھی جاتی ہے شان ابرام لو ہوا جاتا ہے عنوان تقاضا گستاخ

تیور

انیسؔ :

کیا کیا چمک دکھاتی تھی سر کاٹ کاٹ کے تنتی تھی کیا تنوں سے زمیں پاٹ پاٹ کے
پانی جو تھی پیے ہوئے وہ گھاٹ گھاٹ کے دم اور بڑھ گیا تھا لہو چاٹ چاٹ کے

بے نظیر شاہ :

بہار آئی کہ اک دھوم سی مچ گئی عروسِ چمن رنگ میں رچ گئی
شگوفے لگے شاخ پر پھوٹنے عنادل کے چھکے لگے چھوٹنے

یہ عالم جو دیکھا تو شکلِ کتاں ہوا پارہ پارہ دلِ عاشقاں

ان اشعار میں اچل سروں کی بہار بھی دیکھیے :

دل کو تری دزدیدہ نظر لے کے گئی ہے اب یہ نہیں معلوم کدھر لے کے گئی ہے
جب لے کے گئی ہے مجھے تا کوئے سلامت مجبوریٔ دل خاک بسر لے کے گئی ہے

زیادہ مثالوں سے اجتناب کرتا ہوں ۔ آپ خود اب اردو کے اشعار سامنے رکھ کر حروف تہجی کی اس اہمیت پر غور فرمائیں گے تو زیادہ مناسب ہوگا۔ البتہ ایک اشتباہ اس مرحلے پر اگر رفع ہو جائے گا تو بہتر ہے! سدھ تیور کومل کی ترتیب سے ممکن ہے یہ شبہ پیدا ہو کہ اردو کے حروف تہجی میں تیور، سدھ سے جتنا چڑھا ہوا ہے، کومل اس سے دگنا اترا ہوا ہے یا بالفاظ دیگر یہ خیال پیدا ہو کہ سُر قائم کرتے وقت تیور کو سدھ اور کومل کے درمیان رکھا جائے گا۔ یہ مغالطہ ہے۔ دراصل تیور سدھ سے جتنا چڑھا ہوا ہے، کومل اتنا ہی اترا ہوا ہے۔ یعنی سدھ سُر، کومل اور تیور سروں کے درمیان واقع ہے۔ اصطلاح میں اس کا فصل اور اس کی نسبت کومل اور تیور سے یکساں ہے۔ یہی وجہ ہے جن اشعار میں تیور سُروں کی کثرت ہوتی ہے وہاں سدھ سرتیاں بھی کومل کی شکل اختیار کرلیتی ہیں، البتہ کومل اور تیور کبھی میل نہیں کھاتے اور ان کا فصل ہمیشہ یکساں رہتا ہے۔ جو اشعار اوپر لکھے گئے ہیں، ان پر اسی اعتبار سے غور فرمائیے گا۔

اب جو ہم اس مرحلے پر آپہنچے ہیں تو یہ سوال خود بخود پیدا ہوتا ہے کہ اردو میں دواوین کی ترتیب جو حرف آخر کے اعتبار سے کی گئی ہے وہ کسی مخصوص غنائی پہلو کی طرف اشارہ نہیں کرتی۔ یہ تو ظاہر ہے کہ دواوین کی یہ ترتیب کسی اصول پر قائم ہے۔ قیاس چاہتا ہے کہ وہ اصول غنائی ہو کہ حروفِ تہجی کی ترتیب کے اعتبار سے ہم آہنگ ہے۔ گمان ہوتا ہے کہ جس طرح اردو کے بیش تر شاعر حروف تہجی کی غنائی اہمیت سے بتدریج بے خبر ہوتے چلے گئے۔ اسی طرح دواوین کی ترتیب اپنے اصول سے ہٹ کر روایت پر مبنی ہوتی چلی گئی۔ ورنہ اصول ضرور یہی ہو گا کہ آخری حرف نہ صرف اس بات کی طرف اشارہ کرے گا کہ کسی غزل کے بیش تر سُر سدھ ہوں گے یا تیور یا کومل، بلکہ یہ بھی بتائے گا کہ کسی خاص سُر کی تکرار زیادہ ہو گی۔ فارسی میں نظامی کا دیوانِ غزلیات اگر وہ مجہول نہیں ہے تو بیش تر اسی اصول پر مبنی ہے اور امیر خسرو کے دیوانوں میں بھی یہی اصول کم و بیش کارفرما نظر آتا ہے۔ اردو شاعروں کے ہاں بھی یہ کھیل بڑی کاریگری سے کھیلا گیا ہے۔

مثال کے طور پر فقط غالب کی بعض غزلوں کے مطلعے لکھتا ہوں جن میں آخری حرف غزل وادی سُر ہے یعنی بہت جھلایا جاتا ہے:

نگاہِ شوق کو ہیں بال و پر در و دیوار — بلا ہے، ہیں جو یہ پیش نظر در و دیوار

میں ہوں وہ قطرۂ شبنم کہ ہو خار بیاباں پر — لرزتا ہے مرا دل زحمت مہر درخشاں پر

کون جیتا ہے تری زلف کے سر ہونے تک — آہ کو چاہیے اک عمر اثر ہونے تک

مصحفی کی یہ غزلیں بھی ملاحظہ ہوں:

یہ دلّی کا نقشہ سنوارا زمیں پر — کہ جا عرش کو لا اتارا زمیں پر

بیٹھے ہیں ہم پہن کر زنار تیری خاطر — ہم نے لٹا دیا ہے گھر بار تیری خاطر

اب حروف علت کو لیجیے؛ حروف علت یعنی ا، و، ی درحقیقت اردو شاعری میں وہی حیثیت رکھتے ہیں جو سنگیت میں ٹھاٹھ۔ تفصیل اس اجمال کی یہ ہے کہ پنڈتوں نے لکھا ہے کہ سنگیت کے تین گرام ہیں یعنی کھرج گرام، گندھار گرام اور مدھم گرام۔ اور

ان تمام گراموں میں سات سروں کے سلسلہ وار یا معین چڑھاؤ اتار کی مختلف شکلوں.... سے تمام راگ پیدا ہوتے ہیں؛ یعنی سارے گاما پادھانی اور سانی دھاپاما گارے سا۔ اسی چیز کو آج کل ٹھاٹھ کہتے ہیں۔ جب کسی راگ یا راگنی کے سر دریافت کرنے مقصود ہوں تو پہلے اس کا ٹھاٹھ دریافت کرتے ہیں۔ چوں کہ تمام راگ ٹھاٹھوں ہی سے استخراج کئے جاتے ہیں، اس لئے ان کا جنک ہونا ضروری ہے۔ لہٰذا لازم ہوا کہ وہ سمپورن ہوں۔ یعنی ان میں سات سُر پائے جائیں۔ اب یہ امر ملحوظ رکھئے کہ اصولاً اردو شاعری میں حروفِ علت کو ٹھاٹھ کی علت معین کرنے کے لئے استعمال کرنا چاہئے۔ ردیف پر جو اس قدر زور دیا جاتا ہے تو اس کی وجہ یہ ہے کہ ردیف کے حروف علت ساری غزل کا ٹھاٹھ بناتے ہیں اور اس بات کی طرف راہ نمائی کرتے ہیں کہ کون سا حرف علت جھلایا جائے گا جس سے ٹھاٹھ کی شکل پیدا ہوگی۔ اردو کے اکثر شاعر اس نکتے سے آگاہ ہیں اور ردیف کے حروف علت کے ذریعے ٹھاٹھ کی شکل دکھاتے ہیں۔ مثلاً :

بچا گر ناز سے تو اس کو پھر انداز سے مارا

مصحفی کی اس غزل میں ردیف کا آخری حرف 'ا' ہے کہ حرف علت ہے اور ساری کی ساری غزل میں بار بار جھلایا گیا ہے اس لئے یہ کہنا جائز ہے کہ یہ غزل 'ا' ٹھاٹھ کی ہے، اس کے سُر، جیسا کہ آپ پہلی مثالوں میں دیکھ چکے ہیں سدھ ہیں۔ اس لئے غنائی اصطلاح میں کہا جائے گا کہ یہ سدھ سُروں میں الف ٹھاٹھ کی غزل ہے :

ساقی شراب لایا مطرب رباب لایا — مجھ پر تو اک قیامت عہد شباب لایا
دل درد و غم کی اس کے آخر نہ تاب لایا — یہ ہر گھڑی کا رونا قہر اور عذاب لایا

مصحفی کی یہ غزل تیور سروں میں 'ا' ٹھاٹھ کی غزل ہے :

یہ چاک گریباں تو داماں سے گذرا — میں شوریدہ ایسے گریباں سے گذرا

داغ کی غزل :

نہیں معلوم اک مدت سے قاصد حال کچھ واں کا — مزاج اچھا تو ہے یا دشمن بخیر اس آفتِ جاں کا
ہوا ہے جب سے شہرہ اس عدوئے دین و ایماں کا — خدا حافظ نہیں ہوتا کسی مردِ مسلماں کا

تیور سروں میں 'ا' ٹھاٹھ کی غزل ہے۔

نگہ نکلی نہ دل کی چور، زلفِ عنبریں نکلی
ادھر لا ہاتھ، یہ مٹھی کھول، یہ چوری یہیں نکلی

داغ کی یہ مشہور غزل 'ی' ٹھاٹھ میں ہے۔

یہاں شاید یہ التباس پیدا ہو کہ ردیف کا کوئی حرف علت ٹھاٹھ پیدا کر دیتا ہے۔ اصولاً ایسا ہونا چاہئے لیکن ضروری نہیں کہ ایسا ہو۔ بعض اوقات ردیف کا حرف علت اور ہوتا ہے اور ٹھاٹھ کا حرف علت اور ہوتا ہے۔ مثلاً غالب کی اس غزل میں :

تپش میں میری وقف کشمکش ہر تار بستر ہے
مرا سر رنج بالیں ہے، مرا تن بارِ بستر ہے

اس کی ردیف ی ہے لیکن درحقیقت یہ 'ا' ٹھاٹھ کی غزل ہے۔ چنانچہ ساری غزل میں 'ا' کو نہایت نمایاں طور پر جھلایا گیا ہے۔ مثلاً :

خوشا اقبال رنجوری عیادت کو تم آئے ہو
فروغِ شمع بالیں طالعِ بیدار بستر ہے

اسی طرح غالب کی اس غزل میں :

جب تک دہنِ زخم نہ پیدا کرے کوئی مشکل کہ تجھ سے راہِ سخن وا کرے کوئی

آخری حرفِ علت 'ی' ہے لیکن دراصل یہ غزل 'ا' ٹھاٹھ کی ہے۔ اب شاید یہ مسئلہ بھی حل ہو گیا ہو گا کہ ہمارے تمام عروضیوں نے حرف علت کے دبنے کو نہایت مکروہ عیوب میں شمار کیا۔ اس کی وجہ ظاہر ہے: حرف علت کھینچا ہوا ہو تو صدائے موسیقی ہے کہ ایک اکائی کو دونا کر دیا گیا ہے، لیکن اگر دب جائے تو صدائے محض ہے، کیوں کہ اس صورت میں یہ قباحت لازم آئے گی کہ حرف علت کے تموجات کم و بیش ہوتے ہیں اور ایک ہی سُر کے تموجات میں کمی بیشی ناممکن ہے۔

اضافت

پروفیسر شبلی نے اضافتوں کے سلسلے سے بحث کرتے ہوئے یہ کہا ہے کہ بعض اوقات اضافتیں کثرت سے بھی ہوں۔ ایسی کاری گری سے استعمال کی جاتی ہیں کہ مخل فصاحت نہیں

ہوتیں، مثلاً وہ یہ شعر نقل کرتے ہیں:

امنے نہ ماند خلوتیان حجاز را　　دیدی تطاول خمِ زلف دراز را

اصولاً ان کی بات غنائی اعتبار سے غلط نہیں ہے لیکن بالکل صحیح بھی نہیں ہے۔ جیسا کہ عرض کیا گیا ہے، بات یہ ہے کہ اضافت میں جو 'ی' کی صورت ہوتی ہے، وہ حرف علت کے موسیقی کے تموجات رکھتی ہے۔ شاد نے بھی 'فکر بلیغ' میں اس نقطے کی طرف اشارہ کیا ہے۔ شاعر اگر موسیقی کا محرم اسرار اور محتاط ہوگا تو وہ اپنی تمام اضافتوں کو یا بشکل کسرہ لائے گا یا بشکل یای۔ جہاں ان دونوں کا اختلاط ہوگا وہاں گویا فن کار اس بات سے بے پرواہی برتے گا کہ ایک ہی سر کے تموجات مختلف ہوتے چلے جاتے ہیں۔ غور فرمایئے، حسرت نے کثرت اضافت کی جو مثالیں دی ہیں ان میں یہی عیب اختلاط ہے کہ کہیں اضافت بشکل کسرہ ہے اور کہیں بشکل یای۔ لیکن ایک جگہ یعنی عیشی کا شعر نقل کرنے میں ان سے غلطی ہوئی۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اس کے پہلے مصرعے میں اضافتیں تمام بشکل یای لگی ہوئی ہیں اور اس کے صوتی تموجات پورے سنائی دیتے ہیں:

میں سرگرم بیان سوزش داغ محبت ہوں
خدر کرتا ہے شعلہ بھی مری آتش نوائی سے

تقطیع کر کے دیکھ لیجئے، پہلے مصرعے میں اضافت ہمیشہ بشکل یای دکھائی دے گی۔

دیدی تطاول خم زلف دراز را

کی اضافتوں کو بھی تقطیع کی کسوٹی پر کسیے۔ اختلاف نمایاں ہو جائے گا۔ اب یہاں یہ کہنے میں کوئی ہرج نہیں کہ اگر اضافتوں کی کثرت بشکل کسرہ ہو یا بصورت دیگر بشکل یای ہو تو بھی شعر کے نغمے اور آہنگ میں بہت کم فرق پڑتا ہے مثلاً:

غالب:　　بہ طوفاں گاہِ جوشِ اضطرابِ شامِ تنہائی
شعاعِ آفتابِ صبحِ محشر تارِ بستر ہے

برابر برابر کی نسبتِ موسیقی اضافتوں میں پائی جاتی ہے۔ اسی طرح حسرت نے عاصی سکندر پوری کے اس شعر کی اضافتوں کے یکساں تموجات پہ غور نہیں کیا:

زاہد و واعظ ہو آتے سب تکلف برطرف　　خوب فرشِ بوریائے نقش موجِ بادہ ہے

(اس شعر کے پڑھنے کے مختلف طریقوں سے بھی اضافتوں کی صورت بدلتی ہے۔)

مندرجہ ذیل اشعار میں کسرے یا یای کی کثرت پر غور کیجیے جس سے دریافت ہوگا کہ تموجات کی یک آہنگی سے اضافتوں کی کثرت کا عیب دور ہو جاتا ہے:

غالب:

نشہ ہا شاداب رنگ و ساز ہا مستِ طرب
شیشۂ مے سرو سبزِ جوئبارِ نغمہ ہے

ہم نشیں مت کہہ کہ برہم کر نہ بزمِ عیش دوست
واں تو میرے نالے کو بھی اعتبارِ نغمہ ہے

عرضِ نازِ شوخیٔ دنداں برائے خندہ ہے
دعوتِ جمعیتِ احباب جائے خندہ ہے

حسنِ بے پروا خریدارِ متاعِ جلوہ ہے
آئینہ زانوئے فکرِ اختراعِ جلوہ ہے

تا کجا اے آگہی رنگِ تماشا باختن
چشمِ وا گر دیدہ آغوشِ وداعِ جلوہ ہے

یاں سر پرشور بے خوابی سے دیوار جو
واں وہ فرقِ نازِ محوِ بالشِ کم خواب تھا

یا نفس کرتا تھا روشن شمعِ بزمِ بے خودی
جلوۂ گل واں بساطِ صحبتِ احباب تھا

نالۂ دل میں شب اندازِ اثر نایاب تھا
تھا سپندِ بزمِ وصلِ غیر گو بے تاب تھا

مقدمِ سیلاب سے، دل کیا نشاط آہنگ ہے
خانۂ عاشق مگر سازِ صدائے آب تھا

یاد کر وہ دن کہ ہر ایک حلقہ تیرے دام کا
انتظارِ صید میں اک دیدۂ بے خواب تھا

نفس موجِ محیطِ بے خودی ہے
تغافل ہائے ساقی کا گلہ کیا

دماغِ عطرِ پیراہن نہیں ہے
غمِ آوارگی ہائے صبا کیا

سُن اے غارت گرِ جنسِ وفا سُن
شکستِ قیمتِ دل کی صدا کیا

ان باتوں کو ابتدائی مقدمات کی طرح اگر ملحوظ خاطر رکھا جائے تو نرم اور نغمے کا فرق اور ان دونوں کی نوعیت کا کچھ اندازہ ہو سکے گا کہ دونوں بڑی کافرما جراصفات

ہیں اور عالمِ معانی کا طلسمات ہیں۔ میں پہلے ترنم سے بحث کرنے چلا تھا۔ یہ کلمہ دراصل ہم نے انگریزی Melody کا ترجمہ کیا ہے۔ وائلڈ کلمہ Melody کی تشریح کرتے ہوئے (لغت انگریزی جارج رٹلیج، لندن میں) لکھتا ہے: قدیم فرانسیسی کلمہ Melodie اس کا ماخذ ہے جو خود لاطینی اور یونانی Melodia پر مبنی ہے۔ لغوی معانی اس کے گنگنانا اور گانا ہیں۔ اس کے بعد پتے کی بات آتی ہے: خوشگوار موسیقی کی اصوات یا سروں کی تکرار کا نام (موسیقی کی دھن کو بھی کہتے ہیں) پھر ایک دوسرے سلسلۂ معانی کی تشریح کرتے ہوئے اس نے لکھا: شیریں، خوشگوار اصوات جو درِ گوش پہ دستک دیتی ہوں۔

ترنم کے متعلق شروع ہی سے راقم السطور کا یہ موقف تھا کہ یہ شیریں اصوات کی تکرار کا نام ہے مثال کے طور پر آپ سبتک کے سات سر یعنی سارے گاما پا دھانی بجاتے چلے جائیں تو کوئی نغمہ پیدا نہ ہوگا لیکن ترنم کا شعور ضرور ہوگا۔ شعر اور نثر میں اس صفت کا ظہور اور اس کی دریافت کچھ مشکل نہیں۔ کوئی ایک حرف علت بار بار جھولتا ہے یا کسی حرف صحیح کی تکرار ہوتی ہے، یہی ترنم ہے۔ قاآنی اور حفیظ جالندھری سے ہم جس صوتی اثر کی توقع رکھتے ہیں، وہ یہی ترنم ہے۔ جوش کے ہاں ترنم میں سازینے کا رنگ زیادہ ہے اور سازوں میں بھی ڈھول ذرا زور سے بجتا ہے لیکن اس کی جلالت قدر میں شبہ کرنا کفر ہے (شعری اعتبار سے)۔ میں کہہ آیا ہوں کہ حروف علت ا، و، ی ہیں۔ مجہول صورت میں ہو، یا معروف صورت میں، باقی حروفِ غیر علت یا حروف صحیح ہیں۔ میں مثالیں دے کر بتاتا ہوں کہ جن اشعار میں صرف ایک یا دو حرفوں کی تکرار ہوتی ہے، وہاں ایک سادہ صوتی اثر پیدا ہوتا ہے جسے ترنم کہتے ہیں۔ اگرچہ کومل اور تیور سروں کی کثرت سے تاثرات کی شدت میں فرق پڑتا رہتا ہے، لیکن شیریں اصوات کی سادگی یا ترنم کی نمود برقرار رہتی ہے اور دوسری جمالیاتی صفت نغمے سے بالکل علیحدہ رہتی ہے۔ ترنم کی مثالیں دیکھئے۔

مظہر جانِ جاناں کی اس غزل میں 'ت' اور 'ر' کی تکرار نے ترنم کا رنگ پیدا کیا ہے:

ہم نے کی ہے توبہ اور دھومیں مچاتی ہے بہار
ہائے بس چلتا نہیں کیا مفت جاتی ہے بہار

حفیظ جونپوری کی اس غزل میں نغمے کا رنگ بھی ہے لیکن 'ن' اور 'م' کی تکرار اور

'ہے، کی ردیف جس میں یائے مجہول موجود ہے اسے درحقیقت ایک ترنم کا کارنامہ بنا دیتی ہے:

بیٹھ جاتا ہوں جہاں چھاؤں گھنی ہوتی ہے
ہائے کیا چیز غریب الوطنی ہوتی ہے

نہیں مرتے ہیں تو ایذا نہیں جھیلی جاتی
اور مرتے ہیں تو پیماں شکنی ہوتی ہے

دن کو اک نور برستا ہے مری تربت پر
رات کو چادرِ مہتاب تنی ہوتی ہے

لٹ گیا وہ ترے کوچے میں رکھا جس نے قدم
اس طرح کی بھی کہیں راہ زنی ہوتی ہے؟

ہجر میں زہر ہے ساغر کا لگانا منھ سے
مے کی جو بوند ہے ہیرے کی کنی ہوتی ہے

مے کشوں کو نہ کبھی فکر کم و بیش ہوئی
ایسے لوگوں کی طبیعت بھی غنی ہوتی ہے

ہوک اٹھتی ہے اگر ضبطِ فغاں کرتا ہوں
سانس رکتی ہے تو برچھی کی انی ہوتی ہے

پی لو دو گھونٹ کہ ساقی کی رہے بات حفیظ
صاف انکار میں خاطر شکنی ہوتی ہے

حفیظ جالندھری کی اس غزل میں ردیف کی تکرار سے قطع نظر 'الف، کی تکرار کا کھیل دیکھیے:

اے دوست! مٹ گیا ہوں، فنا ہو گیا ہوں میں
اس دردِ دوستی کی دوا ہو گیا ہوں میں

قائم کیا ہے میں نے عدم کے وجود کو
دنیا سمجھ رہی ہے فنا ہو گیا ہوں میں

ہمت بلند تھی مگر افتاد دیکھنا
چپ چاپ آج محوِ دعا ہو گیا ہوں میں

ہنسنے کا اعتبار نہ رونے کا اعتبار
کیا زندگی ہے جس پہ فدا ہو گیا ہوں میں

نا آشنا ہیں رتبۂ دیوانگی سے دوست
کم بخت جانتے نہیں کیا ہو گیا ہوں میں

اسی طرح یاس یگانہ کی یہ غزلیں دیکھیے جن میں الف کی تکرار بڑی معنی خیز ہے:

مجھے دل کی خطا پر یاس شرمانا نہیں آتا
پرایا جرم اپنے نام لکھوانا نہیں آتا

دوسری غزل میں ترنم اور نغمے کا رنگ ملا ہوا ہے:

کس کی آواز کان میں آئی
دور کی بات دھیان میں آئی

۲۔ نغمہ

یہ صفت پیچیدہ ہے، اس لئے میں اس کے لئے علامتوں کا ایک نظام تجویز کرتا ہوں:

حرفِ صحیح	خط کے اوپر	¯
واؤ معروف	〃	○
واؤ مجہول	〃	⌒
یائے معروف	خط کے نیچے	I
یائے مجہول	〃	i (یعنی معروف سے چھوٹی)
الف کشیدہ	خط کے اوپر	‖
ہمزہ	یائے مجہول کی مانند	i

نغمے میں صوت کا نظام اور آہنگ اور لے کاری کی صورت ترنم سے اسی طرح مختلف ہوتی ہے جس طرح محض سرگم بجانے سے کوئی راگ مختلف ہوتا ہے۔ ترنم، سرگم کی شیریں اصوات کی تکرار کی طرح تھا۔ نغمہ ایک پیچیدہ عمل ہے۔ جس طرح راگ میں مختلف سُر اصول کے مطابق لگتے ہیں۔ نغمے میں بھی شاعر حروف صحیح اور حروف علت کی تال میل سے، ان کے تضاد اور ان کے ارتباط سے راگ کی سی پیچیدہ کیفیت پیدا کرتا ہے۔ یہاں یعنی نغمے میں صرف لفظ و معنی کی مطابقت کامل ہی نہیں موجود ہوتی بلکہ حروف علت اور صحیح کا ایسا استادانہ اور صناعانہ استعمال ہوتا ہے کہ صرف صوتی تقطیع بتا سکتی ہے کہ نغمے میں یہ امتزاج کیسی متنوع اور دقیق صورت اختیار کرتا ہے۔

چراغ حسن حسرت کی مشہور غزل:

آؤ حسنِ یار کی باتیں کریں زلف کی، رخسار کی باتیں کریں

کی صوتی تقطیع کرنے سے پہلے غزل کے مندرجات پر غور کیجئے گا تو معلوم ہوگا کہ حروف علت کی کم و بیش تمام شکلیں وجود میں آئی ہیں جن سے تضاد کا رنگ نکلتا ہے۔ حروف صحیح کی تکرار بھی موجود ہے جو ترنم کی طرف راجع ہے۔ یہ غزل صوتی اعتبار سے ایک کارنامہ ہے اور کم غزلیں اس شعوری کوشش سے کہی گئی ہیں کہ راگ کا رنگ پیدا کریں (ٹھمری کا بھی

نہیں کہ اس میں گمبھیرتا نہیں ہوتا)۔ اب میں نے جو نظام تجویز کیا ہے، اس کے اعتبار سے اس کی صوتی تقطیع دیکھیے:

آؤ، حسنِ یار کی باتیں کریں

زلف کی رخسار کی باتیں کریں

زلفِ عنبر بار کے قصے سنائیں

طرۂ طرار کی باتیں کریں

پھول برسائیں بساطِ عیش پر

روز وصل یار کی باتیں کریں

اس صوتی تقطیع میں امتزاجِ حرفِ صحیح و علت دیکھ لیجیے۔ ساری غزل اسی صنعت گری کا نمونہ ہے۔ اب نغمے کی مختلف مثالوں پر غور کیجیے۔ صوتی تقطیع کے بغیر ہی آپ کو اس آہنگ کا شعور ہو گا جو لفظوں کے امتزاج میں جوہرِ تابدار بن کر چمکتا ہے۔

مومن:

ہم نکالیں گے سن اے موجِ ہوا بل تیرا
ایک ہم ہیں کہ ہوئے ایسے پشیماں کہ بس
تاب نظارہ نہیں، آئینہ کیا دیکھنے دوں
عمر ساری تو کٹی عشقِ بتاں میں مومن

اس کی زلفوں کے اگر بال پریشاں ہوں گے
ایک وہ ہیں کہ جنھیں چاہ کے ارماں ہوں گے
اور بن جائیں گے تصویر جو حیراں ہوں گے
آخری وقت میں کیا خاک مسلماں ہوں گے

نظیر اکبر آبادی :

تاب اس کے دیکھنے کی نہ لائے، چلے گئے
دارا رہا، نہ جم، نہ سکندر سا بادشاہ
آدم رہا نہ کوئی پیمبر رہا یہاں

کیا کیا بڑے جوان تھے آئے، چلے گئے
تحت زمیں پہ سینکڑوں آئے، چلے گئے
وہ بھی اسی زمیں میں سمائے، چلے گئے

غالب :

یاد تھیں ہم کو بھی رنگا رنگ بزم آرائیاں
قید میں یعقوب نے گو لی نہ یوسف کی خبر
جانفزا ہے بادہ جس کے ہاتھ میں جام آگیا
رنج سے خوگر ہوا انساں تو مٹ جاتا ہے رنج

لیکن اب نقش و نگارِ طاقِ نسیاں ہو گئیں
لیکن آنکھیں روزنِ دیوارِ زنداں ہو گئیں
سب لکیریں ہاتھ کی گویا رگِ جاں ہو گئیں
مشکلیں مجھ پر پڑیں اتنی کہ آساں ہو گئیں

احمد فراز :

اب کے ہم بچھڑے تو شاید کبھی خوابوں میں ملیں
غمِ دنیا بھی غمِ یار میں شامل کر لو

جس طرح سوکھے ہوئے پھول کتابوں میں ملیں
نشہ بڑھتا ہے شرابیں جو شرابوں میں ملیں

نثر میں بھی آہنگ اور ترنم کی صورت ملتی ہے، اگرچہ نغمہ اس صنف ادب میں نہیں نکھرتا۔ ملک الشعرا بہار نے سعدی شیرازی کی کتاب "گلستان" میں آہنگ اور نغمے کا رنگ اجاگر کر کے دکھلایا ہے۔ اردو میں شبلی کے ہاں، غالب کے ہاں، میر امن کے ہاں یہ صورتیں پائی جاتی ہیں لیکن جو شخص شعوری طور پر کلمات کی جوہری تابناکی کو آہنگ اور نغمے کے مقام بلند تک پہنچاتا ہے، وہ مولانا محمد حسین آزاد ہے جس کی نثر نظم کو شرمندہ کرتی ہے۔ ابوالفضل کے مرنے کے متعلق 'دربار اکبری' میں لکھتا ہے: "اکبر اسے اولاد سے زیادہ عزیز رکھتا تھا اس لئے وکیل سر جھکائے، رومال سے ہاتھ باندھے آہستہ آہستہ ڈرتا ہوا تخت کے گوشے کی طرف آیا۔ اکبر دیکھ کر متحیر ہوا اور کہا 'خیر باشد' اور جب

اس نے بیان کیا تو اس قدر غم ناک اور بے قرار ہوا کہ کسی بیٹے کے لئے یہ حال نہ ہوا تھا۔ کئی دن تک دربار نہ کیا اور کسی امیر سے بات نہ کی۔ افسوس کرتا تھا اور روتا تھا۔ بار بار چھاتی پر ہاتھ مارتا تھا اور کہتا تھا "ہائے شیخ جی! بادشاہت لینی تھی تو مجھے مارنا تھا، شیخ کو کیا مارنا تھا"۔ اس کا بے سر لاشہ آیا تو یہ شعر پڑھا:

شیخ ما از شوق بے حد چوں سوئے ما آمدہ
ز اشتیاق پائے بوسی بے سر و پا آمدہ

باون برس چند مہینے کا سن، مرنے کے دن نہ تھے، مگر موت نہ دن دیکھتی ہے نہ رات، جب آجائے وہی اس کا وقت ہے ... جہاں گرا وہاں ہی خاک کا پیوند ہوا۔ اس کے دل کی روشنی اور نیک نیتی کی برکت ہے کہ آج تک انتری کے لوگ ہر جمعرات کو وہاں ہزاروں چراغ جلاتے اور چڑھاوے چڑھاتے ہیں:

جگنو اڑ اڑ کے چلے جاتے ہیں صحرا کی طرف
گورِ مجنوں پہ کہیں آج چراغاں ہو گا
ہاتھ چومیں گے مرے گبر و مسلماں دونوں
ایک میں دستِ صنم، ایک میں قرآں ہو گا"

بنیادی مآخذ

1. Pater.
2. Murry.
3. F. L. Lueas.
4. Ancient and Greek Criticism and Determination of Style—Highet.
5. Shipley History of world Origins.
6. Coleridge, (critical notes)
7 Wordsworth, (critical notes)
8. Shelley (critical notes)
9. Eliot (critical notes)
10. French Enlish Dictionary
11. do Wyld (English)
12. Chamber Twentith Century Dictionary.
13. Haim—English Poems and their works

14. محمد معین ــ برہان قاطع
15. فرہنگ آنندراج
16. شمس قیس رازی ــ المعجم
17. کتاب العمدہ

18. ہادی حسین ـــ شاعری اور تخیل
19. 〃 ـــ مغربی شعریات
20. عبدالرحمٰن ـ مراۃ الشعر
21. حسرت موہانی ـــ نکاتِ سخن
22. نظم طبا طبائی ـــ شرح غالب
23. شبلی ـــ شعر العجم
24. امتیاز علی تاج ـــ انار کلی
25. احمد شاہ بخاری ـــ مضامین پطرس
26. رشید ـــ ہم نفسانِ رفتہ
27. (نیا ایڈیشن) رشید ـــ مضامین رشید
28. Principles of Art—Collingwood
29. Alexander : Beauty and Other Literature Value
30. فنون، جدید غزل نمبر
31. نقوش، غزل نمبر
32. نقوش، لاہور نمبر
33. Latif—History of the Punjab and Lahore
34. Dictionary of Philosophy—Durant
35. Dictonary of Psychology—penguin
36. Woks of Santayana
37 کلیات میر
38. کلیات مصحفی
39. دیوان صبا
40. دیوان قائم
41. ابوالکلام آزاد ـ تذکرہ

42. ابوالکلام آزاد — غبار خاطر

43 محمد حسین آزاد — دربار اکبری

44 محمد حسین آزاد — قصص ہند

45 روحی — دبیر عجم

46 حدائق البلاغت

47 نجم الغنی — بحر الفصاحت

48. Modern prose Style—Dobree

49, On the Subline—Longinus

50. Study in Prosewriting—Lee Cogan

51- Structure & Style—Harrie Sheridan

52- Prose Writing—Matthew Arnold

53- (کلیات) دیوان غالب

54. An Experiment in Creation—C.S. Lewis

55. The Elements of English—William Branford

56. Meaning of Art—Read

57. دیوان انشا

58. کلیات نظیر اکبر آبادی

59. عابد علی — تنقیدی مضامین

60. عابد علی — شعر اقبال

61. عابد علی — تلمیحات اقبال

62. عابد علی — اصول انتقاد ادبیات

63. عابد علی — انتقاد

64. سجاد مرزا بیگ — تسہیل البلاغت

65. خلیفہ عبدالحکیم — فکر اقبال

66. تصانیف اقبال

67. مرقع چغتائی

68. یوسف حسین ۔ روح اقبال

69. خورشید الاسلام ۔ غالب

70. مرتضیٰ حسین فاضل ۔ غالب ۔ عود ہندی

71- اردوئے معلیٰ

72- غلام رسول مہر ۔ مکاتیب غالب

73- غلام رسول مہر ۔ غالب

74- خلیفہ عبدالحکیم ۔ افکار غالب

خاص خاص مطبوعات

اقبالیات

کلیات اقبال (اردو)	(عکسی) صدی ایڈیشن	۲۵/-
اقبال: شاعر اور فلسفی	وقار عظیم	۱۴/-
تصوراتِ اقبال	مولانا صلاح الدین احمد	۱۲/۵۰
بانگ درا	(عکسی) علامہ اقبال	۱۰/-
بال جبریل	〃 〃	۷/۵۰
ضربِ کلیم	〃 〃	۷/۵۰
ارمغانِ حجاز	〃 〃	۴/۵۰

ادب

تخلیقی عمل	وزیر آغا	۱۴/-
تنقید اور احتساب	〃	۱۰/-
نظم جدید کی کروٹیں	〃	۱۲/-
اردو ڈراما: تاریخ و تنقید	عشرت رحمانی	۱۵/-
اردو لسانیات	ڈاکٹر شوکت سبزواری	۸/-
آج کا اردو ادب	ڈاکٹر ابواللیث صدیقی	۱۲/-
اردو کے تیرہ افسانے	مرتبہ ڈاکٹر اطہر پرویز	۱۰/-
جدید شاعری	ڈاکٹر عبادت بریلوی	۲۵/-
شاعری اور شاعری کی تنقید	〃	۱۶/-
غزل اور مطالعہ غزل	〃	۲۰/-
نیا افسانہ	وقار عظیم	۹/-
غالب: شخص اور شاعر	مجنوں گورکھپوری	۱۰/-
انسان اور آدمی	محمد حسن عسکری	۱۰/-
اسلوب	سید عابد علی عابد	۱۴/-
اطراف غالب	ڈاکٹر سید عبداللہ	۱۵/-
ارمغانِ علی گڑھ	پروفیسر خلیق احمد نظامی	۲۰/-
سرسید: ایک تعارف	〃	۱/۲۵
انتخاب مضامین سرسید	آل احمد سرور	۳/۵۰
اردو ادب کی تاریخ	عظیم الحق جنیدی	۷/۵۰
اردو زبان و ادب	ڈاکٹر مسعود حسین خاں	۷/۵۰
اردو مثنوی کا ارتقا	عبدالقادر سروری	۶/-
مقدمہ شعر و شاعری	مقدمہ از ڈاکٹر وحید قریشی	۴/۵۰
شعاع ادب	شرافت حسین مرزا	۲/۷۵
تنقیدی سرمایہ	عبدالشکور	۳/۵۰
تحقیقی مطالعہ حالی	ڈاکٹر ظہیر احمد صدیقی	۱/۵۰
تحقیقی مطالعہ انیس	〃	۱/۵۰
نذیر احمد کی کہانی کچھ ان کی کچھ میری زبانی	فرحت اللہ بیگ	۱/۷۵
دہلی کا یادگار شاہی مشاعرہ	〃	۱/۵۰
نمائندہ مختصر افسانے	محمد طاہر فاروقی	۳/۷۵
منتخب ادبی خطوط	مغیث الدین فریدی	۱/۲۵
مجموعہ نظم حالی	ڈاکٹر ظہیر احمد صدیقی	۲/۹۵
انتخاب مثنویات اردو	مغیث الدین فریدی	۳/۵۰
مثنوی گلزار نسیم	ڈاکٹر ظہیر احمد صدیقی	۳/۵۰
سفینۂ ادب	محمد حسن	۳/-

شمع اور شاعر مع شرح — اقبال — ۷۵/-

ساقی نامہ — " — ۹۵/-

تصویر درد — " — ۷۵/-

انشاء و خطوط نویسی

گلدستۂ مضامین و انشاء پردازی — ڈاکٹر محمد عارف خاں — ۵/۹۵

کامرس

ہائر سیکنڈری بک کیپنگ حصہ اول — ڈاکٹر محمد عارف خاں — ۲۰/-

" " حصہ دوم — " — ۲۰/-

ایڈوانسڈ اکاؤنٹس — " — ۲۵/-

جدید طریقہ و تنظیم تجارت — " — ۲۰/-

اصول معاشیات (پرنسپل آف اکنامکس) — ڈاکٹر محمد محسن — زیر طبع

سیاسیات و تاریخ

دنیا کی حکومتیں — ڈاکٹر محمد ہاشم قدوائی — ۱۴/-

تاریخ افکار سیاسی — " — ۷/۹۵

جمہوریہ ہند — " — ۷/۵۰

مبادی سیاسیات — " — ۷/۵۰

مبادیات علم مدنیت — " — ۲/۷۵

تاریخ تہذیب عالم — اے۔ اے۔ ہاشمی — ۱۰/-

ہماری تاریخ و تمدن حصہ اول — وحید اشرف — ۲/۹۵

" حصہ دوم — " — ۲/۹۵

" حصہ سوم — " — ۲/۷۰

جغرافیہ

ہمارا جغرافیہ حصہ اول — افضال احمد صدیقی — ۳/۷۵

" حصہ دوم — " — ۳/۷۵

ہمارا جغرافیہ حصہ سوم — افضال احمد صدیقی — ۳/۷۵

ہندوستان کے نقشوں کی کاپی — " — ۲/۷۵

ایشیا کے نقشوں کی کاپی — " — ۲/۷۵

دنیا کے نقشوں کی کاپی — ۲/۷۵

متفرق

تعلیمی نفسیات کے نئے زاویے — مسرت زمانی — ۸/۵۰

رہبر صحت — " — ۴/۵۰

علم خانہ داری — " — ۷/۵۰

بچوں کی تربیت — " — ۳/۷۵

عام معلومات — ڈاکٹر ضیاء الدین علوی — ۴/۵۰

ایجادات کی کہانی — " — ۳/۹۵

ہندوستان کا تہذیبی ورثہ — ڈاکٹر ضیاء الدین علوی — ۲/۲۵

قواعد و گرامر وغیرہ

اردو صرف — ڈاکٹر محمد انصار اللہ — ۲/۹۵

اردو نحو — " — ۱/۹۵

انگلش ٹرانسلیشن، کمپوزیشن اینڈ گرامر — ایم۔ اے۔ شہید — ۴/۵۰

فارسی

نصاب فارسی — ڈاکٹر غلام سرور — ۳/-

سخن نو حصہ اول — " — ۲/۵۰

" " دوم — " — ۲/۲۵

" " سوم — " — ۲/۷۵

گلہائے بہار — " — ۲/-

انتخاب غزلیات فیضی — ڈاکٹر محمد ابراہیم قاضی — ۲/-

دینیات

نصاب دینیات حصہ اول	ڈاکٹر اقبال حسن خاں	۴/۵۰
〃 حصہ دوم	〃	۳/۰
اسلامی کشکول	مظہر الدین بلگرامی	۲/۰
العقیدۃ الحسنہ		۰/۷۵
ادیانِ دین	سید فرمان حسین	۵/۵۰
کتاب الحقوق		۱/۰
قول سدید	مولوی ضیاء احمد بدایونی	۲/۲۵
جلوۂ حقیقت	〃	۸/۰

لغت

فیروز اللغات (جیبی) (عکسی)	۶/۵۰

متفرق قاعدہ وغیرہ

عربی کا نیا آسان قاعدہ	۰/۵۰
نیا آسان قاعدہ حصہ اول	۰/۷۵
〃 حصہ دوم	۰/۷۵
آسان اردو حصہ اول	۱/۰
〃 حصہ دوم	۱/۰
〃 حصہ سوم	۱/۰
ہندی کا نیا آسان قاعدہ (اردو کے ذریعہ ہندی سکھانے والا)	۱/۰
اردو شکھشک (ہندی کے ذریعہ اردو سکھانے والی کتاب)	۱/۵۰
بچوں کی نئی نظمیں حصہ اول مسرت زمانی	۰/۷۵
〃 حصہ دوم 〃	۰/۷۵

ایجوکیشنل بک ہاؤس، مسلم یونی ورسٹی مارکیٹ، علی گڑھ ۲۰۲۰۰۱