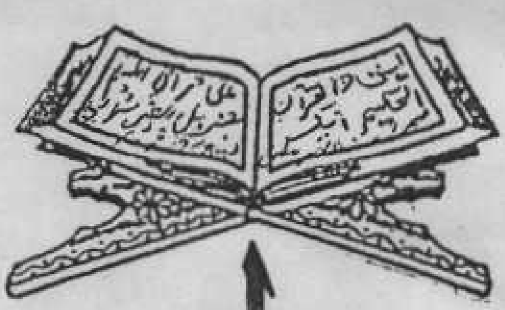


بسم اللہ الرحمٰن الرحیم

شروع اللہ کے نام سے جو بڑا مہربان نہایت رحم کرنے والا ہے۔

In The Name of Allah, The Compassionate, The Merciful.

اردو آزاد نظم

تحقیقی و تنقیدی جائزہ

مقالہ: پی ۔ ایچ ۔ ڈی ۔

نگران
پروفیسر ڈاکٹر سہیل احمد خان
صدر شعبہ اردو
اورینٹل کالج، جامعہ پنجاب
لاہور

مقالہ نگار
علی ظہیر منہاس
اسسٹنٹ پروفیسر
گورنمنٹ ایف سی کالج
لاہور

☆

جامعہ پنجاب لاہور

ENTERED

جامعہ پنجاب، لاہور

کی طرف سے

پی۔ ایچ۔ ڈی۔ کے مقالے

کے لئے منظوری نمبر

784-GM Dated 25-8-1990

اپنے عظیم ابا جان

جناب غلام محمد منہاس (مرحوم)

کے نام

جن کے شیوۂ تجسس نے

میرے جذبۂ تحقیق کی تربیت کی

فہرست

دیباچہ: افق ۷

پہلا باب: جدید نظم کا پس منظر اور تجرباتی ارتقا ۱۳

تخلیقی عمل کا حیات و کائنات سے رشتہ ★ تغیرات کی اثر پزیری ★ موضوعی و ہیئتی تغیرات ★ نئے تجربوں کی تلاش ★ پرانی ہیئتوں پر نئے تجربوں کے اثرات ★ جدید تجربوں کے لئے سنجیدہ کاوش و عمل ★ سرسید کی تحریک کے اثرات ★ انجمن پنجاب کی تحریک کے زیر اثر محمد حسین آزاد اور الطاف حسین حالی کی خدمات ★ جدید شعری تجربات کی باقاعدہ ابتداء ★ انگریزی نظموں کے منظوم تراجم کا اثر و عمل ★ جدید نظم میں اقبال کے ہیئتی تجربات ★ مغربی و شعری ہیئتوں کا اجمالی تعارف ★

دوسرا باب: مغرب میں بلینک ورس اور فری ورس ۱۲۱

انگریزی شاعری کی ابتداء ★ اینگلوسیکسن اور اینگلو نارمن شعری ادب کی ماہیئت ★ انگریزی قومی ادب ★ اسکاچ ادب ★ عوامی شاعری ★ مغرب میں نشاۃ الثانیہ کی تحریک اور شعر و ادب پر اس کے اثرات ★ انگریزی عروض کے مبادیات ★ رکن ★ بحر ★ بحور کی اقسام ★ تقطیع کی ماہیئت ★ قافیے کی نوعیت ★ قوافی کی اقسام ★ بلینک ورس کا لغوی و اصطلاحی مفہوم ★ آئمبک پینٹامیٹر کی خصوصیات و ہر دلعزیزی ★ پیراڈائز لاسٹ کی عروضی خصوصیات ★ سب سے پہلی بلینک ورس ★ بلیک ورس میں انگریزی ڈرامائی شاعری ★ فری ورس کے لفظی و اصطلاحی مطالب ★ فری ورس کے آہنگ کی نوعیت ★ فری ورس میں نثری تخلیقات کا اثر و رسوخ ★ فرانسیسی فری ورس اور انگریزی فری ورس میں فرق ★ اشرافی کا کردار ★ فری ورس کے عروضی حدود ★ فری ورس کی تقطیع ★ فری ورس اور قافیہ ★ فری ورس لکھنے والے شعراء کے مختلف طبقات ★ فری ورس کی اقسام ★ فری ورس کی تکنیکیں ★ فری ورس کا ارتقا ★

تیسرا باب: اردو نظم معریٰ اور آزاد نظم ۲۵۰

عربی و فارسی میں قافیے کی قدامت ★ قافیے سے انحراف کی حقیقت ★ نظم معریٰ کی وجہ تسمیہ ★ بلینک ورس اور نظم معریٰ میں فرق ★ اردو میں نظم معریٰ کا خالق ★ شرر کی ڈرامائی نظم معریٰ کی تحریک ★ نظم معریٰ پر نظریاتی مباحث ★ نظم معریٰ کی تحریک کے احیاء کے لئے تاجور نجیب آبادی کی کوششیں ★ آزاد نظم کی تعریف ★ شعری آہنگ اور نثری آہنگ میں فرق ★ مغربی فری ورس اور اردو آزاد نظم کی ماہیئت و ہیئت میں فرق ★ موشح، یک رکنی شعر اور مستزاد کی آزاد نظم سے مماثلتوں کی نوعیت ★ آزاد نظم کے مختلف تکنیکی امکانات ★ اردو میں آزاد نظم کا موجد اولیت کے مسئلے پر تصدق حسین خالد اور ن۔ م۔ راشد کے دعووں کی اصل حقیقت ★

چوتھا باب: ترقی پسند تحریک اور آزاد نظم ۳۷۸

ترقی پسند تحریک کی ابتداء★ منشور اور ارتقا★ ترقی پسند نقطۂ نظر کا مفہوم★ ترقی پسند منظومات کے موضوعات★ بلاواسطہ ترقی پسند طرز اظہار★ ترقی پسند نظموں کا ڈکشن★ ترقی پسند تحریک اور آزاد نظم★ نامور ترقی پسند شعراء کے انفرادی مطالعے★ دیگر ترقی پسند شعراء★

پانچواں باب: اردو آزاد نظم اور علامت نگاری ۴۴۴

اردو شاعری میں علامت کا پرانا تصور★ علامت کا مغربی تصور★ سمبل کی لغوی و اصطلاحی پہچان★ سمبلزم کا ماخذ★ فرانسیسی علامت پسند شعراء کا نقطۂ نظر★ علامت کا پیچیدہ تشکیلی نظام★ بودیلئر کے سانٹ "مطابقات" کا انگریزی اور اردو ترجمہ★ فرانسیسی، امریکی اور برطانوی علامت پسند شعراء کے نظریات★

چھٹا باب: حلقۂ ارباب ذوق اور آزاد نظم ۴۷۸

حلقۂ ارباب ذوق کی تشکیل اور نظریاتی نہج★ آزاد نظم کی طرف خصوصی جھکاؤ★ ۱۹۴۷ء تک ممتاز آزاد نظم گو شعراء کے انفرادی مطالعے★ تصدق حسین خالد★ ن۔ م۔ راشد★ میراجی★ قیوم نظر★ یوسف ظفر★ مختار صدیقی★ ضیا جالندھری★ کم معروف آزاد نظم گو شعراء★

ساتواں باب: ۱۹۴۷ء کے بعد آزاد نظم میں نئے رجحانات ۵۸۳

تبدیلیوں کا حلقۂ ارباب ذوق پر اثر★ مجید امجد★ اختر الایمان★ منیب الرحمان★ عزیز حامد مدنی★ ۱۹۳۵ء کی نسل کے خلاف رد عمل★ روایت کے احیاء کے لئے کوششیں★ ۱۹۶۰ء کی نسل کی شعری نظریہ سازی★ نئی شاعری یا لسانی تشکیلات★ نئی شاعری کے مدعی شعراء کی آزاد نظم کا فکری و فنی تجزیہ★ آزاد نظم نگار شاعرات★ نثری نظم اور آزاد نظم کی ہیئتی مماثلت★

آٹھواں باب: آزاد نظم میں اظہار کے قرینے ۶۶۳

آزاد نظم کی زبان★ آزاد نظم کے اسلوبیاتی جہات★ تشبیہ★ استعارہ★ علامت★ پیکر تراشی★ تمثیل★

کتابیات : ۶۸۴
اردو کتب : ۶۸۵
انگریزی کتب : ۶۹۳
رسائل، اور اخبارات : ۶۹۷

افق

ادب کی تخلیق انسانی تہذیب و فن اور تخلیقی عمل کا ایک رفیع الشان اور عدیم النظیر کارنامہ ہے۔ اس میں کائنات وحیات سے متعلق منتخب تجربات کا جمالیاتی اظہار اور عصری شعور کی بھرپور رو حسین وجمیل تناظر میں جاری وساری ملتی ہے۔ ادب کی یہ دنیا فن کی سطح پر داخلی و معروضی عرفان کے ذریعے اکتساب کیفیات کرتے ہوئے علم اور تجربے کی حرارت سے تخلیق کی تازہ بہ تازہ اور نو بہ نو شکلوں کی صورت پزیری سے کام لیتی ہے۔ داخلی وخارجی تجربوں کی تازگی ادب کی نئی سے نئی معنویت کو برنائی و توانائی اور گہرائی و گیرائی سے پر ثروت کر کے اسے انسانی ذوق و نظر کے لئے زیادہ سے زیادہ دلچسپ 'پر کشش اور قابل اعتنا بنانے میں قابل لحاظ کردار ادا کرتی ہے۔ لہٰذا فنی تجربے کی جڑیں زمان و مکان کی گہرائیوں میں دور تک پھیلی ہوئی ہوتی ہیں۔ ادب کا خالق اسی لامتناہی پھیلاؤ اور وسعت کے پیش نظر ہی طبیعیات و مادیات کے ساتھ ساتھ مابعد الطبیعیات و روحانیات تک کے مسائل و وسائل کا مشاہدہ و تجزیہ ایسے معقولات سے کرتا ہے' جس کے نتیجے میں انوکھی حقیقتوں کے بالکل نئے آفاق تخلیق ہوتے ہیں۔ تخلیق کار کی استعداد تخیل اور بھرپور قوت مخترعہ انسانی زندگی' انسانی امنگوں' آرزوؤں' دلچسپیوں' خوابوں' خیالوں اور جدوجہد وغیرہ کو تخلیقی جذبہ و احساس فراہم کر کے فن کے نا آفریدہ و پسندیدہ پیرائے میں منصۂ شہود پر لاتی ہے۔ اس کاوش جمیلہ کے ثمرات کے طور پر ہی ادب کی دنیا میں بوقلموں تصورات اور متنوع تجسّسات کے ان دیکھے باب کھلتے ہیں۔ اس میں نامانوس راستے پیدا ہوتے ہیں۔ طرح طرح کے جہات کی منظر کشائی ہوتی ہے۔ جدید سے جدید امکانات کے تعینات کی راہ ہموار ہوتی ہے اور ادب میں موضوع و ہیئت کی دریافتوں کے جہد و عمل کا حوصلہ مضبوط ہوتا ہے۔ تجسّس و تفحص کا میلان بڑھتا ہے اور اسے ایسی استقامت ملتی ہے' جس کے زور پر وہ نہ صرف اپنی زبان بلکہ دنیا کی دیگر مختلف زبانوں میں ہونے والے تجربوں کے نادیدہ و ناشنیدہ ابعاد کی تلاش کے لئے بے قرار رہتا ہے۔ اسی بے قراری میں اس کی ہنروری کی مہم جوئی پوشیدہ ہوتی ہے۔ چنانچہ مختلف زبانوں کے ادبوں سے باہمی روابط اور اخذ و اکتساب کے عمل سے اس ہنروری کو نہ صرف وسعت بلکہ استقامت و اعتماد کی حصولیابی کا بالکل انوکھا' دلآویز اور حیرت ناک تجربہ ہوتا ہے۔ اس تجربے کی اپنی ہی ایک سج دھج' لذت اور ذائقہ ہے۔ آج کے دور میں تو مختلف زبانوں کے ادبوں میں ہونے والے تجربوں کی آپس میں رابطہ داری اور بھی ناگزیر اور ضروری قرار پائی ہے۔ اس لئے کہ مختلف خطوں اور منطقوں میں تقسیم شدہ انسانی زندگی نے خود کو ایک عالمگیر وحدت کی شکل دے دی ہے اور انسانی فکر و عمل کا کوئی بھی شعبہ یا زاویہ اس وحدت زمانی و مکانی سے چشم پوشی اختیار نہیں کر سکتا۔ ادب بھی اس عالمگیر وحدت کے خطوط وحدانی سے باہر نہیں ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مختلف صفوں اور دھڑوں میں بٹے ہوئے اختلافی ادبی نظریے اور نقطہ ہائے نظر بھی ایک دوسرے سے کلمہ مغائرت برتنے سے قاصر ہیں۔ اس اعتبار سے ادبی دانائی و رعنائی میں اضافے کے لئے نہ صرف معروف زبانوں کے ادب بلکہ غیر معروف زبانوں کے ادب سے بھی اخذ و استفادہ صحت مند عمل قرار پا چکا ہے۔ بسا اوقات دنیا کی دیگر زبانوں کے ادب سے اکتساب و قبول کے لئے کوئی زمانی جبر' کوئی تاریخی سانحہ و حادثہ یا قوموں کے عروج و زوال کا کوئی عہد ساز و تغیر کیش موڑ بھی نہایت موثر و اہم کردار ادا کر جاتا ہے۔ ایسا ہی ایک تغیر آفرین موڑ بر صغیر کی تاریخ میں اس وقت آیا جب ۱۸۵۷ء میں جنگ آزادی کی ناکامی نے اس خطے کی مخصوص سیاسی و ثقافتی اور تہذیبی و ادبی فضا کو بدل کر رکھ دیا۔ نئے واقعات نے نئے حالات پیدا کئے اور ان نئے حالات کے بطن سے نئے سے نئے تقاضوں نے جنم لیا۔ نتیجتاً" انیسویں صدی کے ثلث آخر میں ادب سمیت ہر شعبۂ حیات کے لئے جدید امکانات و آثار ظاہر ہوئے۔ ان نئے شواہد و ظواہر کو روز افزوں ترویج و فروغ ملتا گیا۔ ادب میں نئی تحریکوں کا ظہور اور رسوخ و نفوذ عام ہوا۔ بالخصوص شاعری اور زیادہ خاص طور پر جدید شاعری کے لئے محمد حسین آزاد کی "انجمن پنجاب" کی تحریک نے نئے افق کی جانب جہت نمائی کی۔ اس تحریک کے ساتھ ہی ایک سوچے سمجھے منصوبے کے تحت انگریزی شاعری کے توقعات سے استفادے کے لئے بالارادہ رجوع کیا گیا۔ اگرچہ یہ رجوع جوئی غیر راست تھی اور اس کا دائرہ کار زیادہ کشادہ نہیں تھا تاہم یہ کاوش انگریزی شاعری کے احوال و آثار تک رسائی کے لئے سنگ میل سے کم نہ تھی۔ آزاد اور ان کے شریک کار حالی نے روایتی نظموں کے مزاج و

منہاج سے آگے بڑھ کر موضوع و مضامین میں وسعت اور نئے پن کے لئے سعی کی۔ آزاد نے تو موضوع کے ساتھ ساتھ ہیئت کے تجربے میں بھی اولیت دکھائی اور اردو میں نظم معریٰ کے تجربے کی بنیاد رکھی۔ حالی نے اگرچہ نظم معریٰ کا تجربہ نہ کیا لیکن قافیے کو شعری ماہیت کے لئے غیر ضروری عنصر قرار دے کر بالواسطہ طور پر نظم معریٰ ہی کی تائید کی۔ اسماعیل میرٹھی نے بچوں کے لئے ہی سہی لیکن معریٰ نظم گوئی میں آزاد کی پیروی کرتے ہوئے اس سلسلے کی ایک مزید کڑی کا اضافہ بہم پہنچایا۔ اس طرح انگریزی شاعری کے ابتدائی محدود اثرات رفتہ رفتہ وقیع موثرات میں ڈھلتے چلے گئے۔ یہاں تک کہ بیسویں صدی کے ثلث اول تک پہنچتے پہنچتے بے لچک قسم کے روایت پسند مزاجوں سے قطع نظر' انگریزی زبان و ادب اور علوم و فنون کے پہلو بہ پہلو انگریزی شعری ہیئتوں اور اصناف کی اردو شاعری میں در آمد' منتقلی کی مغائرت اور جھجھک قطعی طور پر ختم ہو کر رہ گئی۔ مغربی شاعری کے موضوعات و اسالیب اور ہیئتوں کو اردو شاعری میں برتنے کا رجحان مضبوطی کے ساتھ جڑ پکڑنے لگا۔ بیسویں صدی کے نصف اول کے اختتام تک اس میلان کی تقویت میں قابل ذکر اضافہ ایک تاریخی حقیقت ہے۔ جس کے دلائل و براہین اور تصدیق و ثبوت میں نظم معریٰ اور نظم آزاد کو پیش کیا جاسکتا ہے۔ اب بلاشبہ شعری دنیا میں نظم معریٰ کو لائق مثال استحکام اور آزاد نظم کو عہد ساز قبول عام مل چکا تھا۔ آزاد نظم نے اردو عروض کے نظام۔ بحر سے ضرور انحراف کیا لیکن عروضی آہنگ سے جمالیاتی انداز میں منسلک رہی۔ نظم معریٰ نے صرف قافیے سے آزادی حاصل کی تھی جبکہ آزاد نظم نے مزید ایک قدم آگے بڑھاتے ہوئے بحر کے التزام کا جواء بھی نظم کے کاندھوں سے اتار دیا لیکن اسے حسن اتفاق کہیے یا آزاد نظم کی خوش بختی کہ نظم معریٰ کے مقابلے میں نسبتاً زیادہ اور شعری لحاظ سے مقابلتا" اور بھی زیادہ حساس شے یعنی بحر سے بغاوت و روگردانی کے باوجود آزاد نظم کو شاعری کی دنیا میں نظم معریٰ سے کہیں زیادہ پذیرائی نصیب ہوئی۔ آزاد نظم کی یہ کامیابی بلاشبہ چونکا دینے والی کامیابی ہے۔ آزاد نظم کو یہ بھی اختصاص حاصل ہے کہ یہی وہ اولین شعری تجربہ ہے جو زمانی و تاریخی لحاظ سے مغرب و مشرق بالخصوص انگریزی اور اردو ادب میں بیک وقت شروع ہوا۔ ورنہ اردو شعر و ادب میں نظم معریٰ سمیت جتنے بھی باقی تجربے ہیں مغرب میں ایک عرصے تک پرانے ہو جانے کے بعد اردو میں آغاز سے ہمکنار ہوئے۔ اردو شاعری میں دیگر مغربی شعری ہیئتوں کے تجربات اپنی اصل و اساس کے لحاظ سے اردو کی روایتی شعری ساختوں' ہیئتوں اور عروضی تعینات سے بہت زیادہ حد تک اختلاف پر مبنی نہیں تھے بلکہ روایتی یا پابند و مقفی شاعری کے خاصے قریب تھے لیکن آزاد نظم وہ واحد ہیئت ہے جو اردو کی روایتی مقفی شاعری سے کوئی قریبی اختلاط نہیں رکھتی۔ اس لحاظ سے اردو شاعری میں آزاد نظم کا تجربہ ہی وہ واحد تجربہ ہے جسے صحیح معنوں میں روایت سے انحراف کا حامل تجربہ کہنا چاہیے۔

تقریباً بارہ سال قبل استاد محترم پروفیسر ڈاکٹر وحید قریشی صاحب کی معیت میں ایک نشست کے دوران میں آزاد نظم پر میری غیر رسمی گفتگو سن کر اس وقت کے صدر شعبہ اور موجودہ پرنسپل یونیورسٹی اورنٹیل کالج لاہور' جناب پروفیسر ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا نے کمال مہربانی کے ساتھ مجھے اردو آزاد نظم پر تحقیقی کام کرنے کا نہایت شفقت آمیز حکم دیا۔ حکم کی تعمیل واجب تھی۔ اس جدید تر شعری ہیئت کی مناسب ترین اور ہر لحاظ سے بہترین رہنمائی کے لئے موزوں ترین شخصیت جناب پروفیسر ڈاکٹر سہیل احمد خان صاحب ہی تھے۔ اس لئے کہ ان کا اختصاص اور پہچان ہی یہ چلی آرہی ہے کہ ان کی ادبی معلومات ہمیشہ تازہ ہوتی ہیں۔ چنانچہ ان کے تبحر علمی کی روشنی میں مقالے کے لئے ابتدائی خاکہ تیار کیا گیا اور اس خاکے کی منظوری کا انتظار کئے بغیر ہی پروفیسر ڈاکٹر جناب خواجہ محمد زکریا صاحب کی ہدایت پر اور پروفیسر ڈاکٹر سہیل احمد خان صاحب کی بصیرت افروز رہنمائی میں تحقیقی کام کا آغاز کر دیا گیا۔ اس دوران میں خاکہ کی منظوری بھی ہو گئی لیکن متعلقہ و ضروری مواد کی دستیابی کے لئے تلاش و جستجو کے حوصلے کو جن کڑی آزمائشوں سے گزرنا پڑا اس کا خیال آتے ہی ایک مرتبہ تو اب بھی جی ڈوبنے لگتا ہے۔ وطن عزیز میں لائبریریوں کی خاک چھاننے کے بعد صحیح معنوں میں عملی طور پر یہ تجربہ ہوا کہ خشکی میں داد پانا کسے کہتے ہیں۔ لائبریریوں میں کتب کا انتخاب کرنے والے صاحبان مجاز شاید ابھی تک ذہنی اعتبار سے گذشتہ صدی میں رہ رہے ہیں' اسی لئے بیسویں صدی کے اختتام اور اکیسویں صدی کے استقبال پر بھی لائبریریوں کے لئے جدید شعر و ادب کا حامل لٹریچر حاصل کرنے کو شاید کفر خیال کرتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ روایتی اور کلاسیکی شاعری کے کسی موضوع پر ایک کتاب کی دس دس کاپیاں دستیاب ہیں لیکن جدید شاعری اور بالخصوص آزاد نظم پر تحقیقی و تنقیدی کتب کی ایک کاپی بھی نہیں ملتی۔ انتخاب کتب کے مسئلے سے قطع نظر انتظام کتب کا عالم یہ ہے کہ کتاب کیٹلاگ میں موجود ہے لیکن لائبریری میں اس کا وجود ناپید ہے۔ رسائل کی حالت تو اور بھی قابل رحم ہے۔ وہ رسائل جو اعزازی طور پر لائبریریوں میں آتے ہیں ان کا تو سرے سے ریکارڈ ہی نہیں رکھا جاتا' تاہم وہ جرائد جنہیں لائبریریاں باقاعدہ طور پر خریدتی ہیں ان کا ریکارڈ تو رکھا جاتا ہے لیکن وہ خود کہاں رکھے جاتے ہیں اس کا سراغ نہیں ملتا۔ غرضیکہ ہمارے ہاں کی لائبریریوں میں آزاد نظم پر تحقیقی مواد بہت ہی کم ہے۔ بایں ہمہ پنجاب یونیورسٹی لائبریری' پنجاب پبلک لائبریری' قائداعظم لائبریری اور اسلامیہ کالج سول لائنز لائبریری پھر بھی غنیمت ہے کہ جہاں کسی قدر پرانے رسائل کی دستیابی نے میری تحقیقی استقامت کو تقویت دی۔ "دلگداز" اور "نگار" کے بیشتر مطلوبہ شمارے مجھے گھر ہی سے دستیاب ہو گئے کہ یہ کسی زمانے میں میرے والد گرامی جناب غلام محمد منہاس مرحوم کے زیر مطالعہ رہ چکے تھے۔ نظم معریٰ اور آزاد نظم پر پاکستان میں کوئی مربوط و مبسوط اور جامع و مانع تحقیقی و تنقیدی کتاب نہیں لکھی گئی۔ ہر دو ہیئتوں سے متعلق فروعی اور سرسری نوعیت کا

مواد' وہ بھی منتشر حالت میں ملتا ہے۔ ہندوستان میں البتہ ڈاکٹر عنوان چشتی کی "اردو شاعری میں ہیئت کے تجربے" کنول کرشن بالی کی "آزاد نظم اردو شاعری میں" اور ڈاکٹر حنیف کیفی کی "اردو میں نظم معرا اور آزاد نظم" ایسی کتابیں ہیں جو بالواسطہ اور بلاواسطہ طور پر کچھ نسبتاً کم اور کچھ قدرے زیادہ اس موضوع سے متعلق ہیں۔ تاہم جن خطوط اور معیارات پر مجھے کام کرنے کی منظوری دی گئی تھی اس کے لئے یہ کتابیں مفید تو تھیں لیکن کافی و شافی نہیں تھیں۔ اول الذکر کتنی ہی اردو اور انگریزی ہیئتوں کا احوال نامہ ہے۔ جس میں زیر بحث ہر مشرقی و مغربی ہیئت کے لئے ایک محدود حد تک ہی معلومات کی فراہمی کی گنجائش نکل سکتی تھی۔ ثانی الذکر میں اختصار اور روا روی کے شعار کو ضرورت سے زیادہ اختیار کیا گیا ہے۔ موخر الذکر معلوماتی ضرور ہے لیکن اصل بات صرف معلومات ہی نہیں ہوتیں بلکہ حاصل شدہ معلومات سے زیادہ سے زیادہ درست نتائج کا استخراج اور حقائق پر ان کا استنباط ہوتا ہے۔ اس کتاب میں فی الاصل نظم معریٰ پر زیادہ کاوش کی گئی ہے جبکہ آزاد نظم کے لئے مقابلتاً" ویسا معیار ہے اور نہ ہی ویسی مقدار۔ ویسے بھی یہ مطالعہ ۱۹۴۲ء تک کی شاعری کو محیط ہے۔ علاوہ ازیں اس میں معروض کو تو قابل اعتنا جانا گیا ہے لیکن موضوع کو تقریباً تقریباً نظرانداز کردیا گیا ہے۔ مزید برآں شعراء کے کلام کا انفرادی انداز میں مطالعہ و محاکمہ بھی محدود ہے۔ اور شعراء بھی محض اتنے ہیں جنہیں صرف ایک ہاتھ کی پانچ انگلیوں پر شمار کیا جاسکتا ہے۔ آزاد نظم کے تحت فقط اور فقط تین شاعروں یعنی تصدق حسین خالد' ن۔ م۔ راشد اور میراجی کے انفرادی مطالعوں ہی پر اکتفا کو کافی و شافی سمجھا گیا ہے۔ ان کے علاوہ دیگر آزاد نظم "نگار شعراء" کو بھی مجموعی انداز میں ان کی آزاد نظم کے آثار و معیار کے حوالے سے زیر بحث نہیں لایا گیا۔ اس صورت واقعہ کے پیش نظر' بالعموم نظم معریٰ اور بالخصوص آزاد نظم کی ابتداء سے لے کر اب تک کے زمانے کو محیط میرے مقالے کے لئے وسیع جولانگاہ پڑی تھی جس کا احاطہ کرنا کوئی آسان کام نہیں تھا لیکن محنت اور لگن کے نتیجے میں ہزاروں رسالوں کی ورق گردانی اور لائبریریوں کے علاوہ دیگر متعدد ذرائع سے حاصل کی جانے والی سینکڑوں کتابوں کی چھان بین کے تھکا دینے والے' اکتا دینے والے اور اعصاب شل کردینے والے' صبر آزما اور حوصلہ شکن عمل کے بعد بالآخر بے ترتیب اور تھوڑے تھوڑے انداز میں کہیں کہیں بکھرے پڑے فرد فرد مواد کو ترتیب دے کر مجموعۂ تحقیق کی شکل دی گئی ہے۔

اس مقالے کے مجموعی طور پر آٹھ ابواب ہیں۔ پہلا باب "جدید نظم کا پس منظر اور تجرباتی ارتقاء" ہے۔ جس میں شعر و ادب کے فطری تغیراتی عمل کی روشنی میں موضوعی و ہیئتی تبدیلیوں کے لازمے کو روایت' بالخصوص ٹی ایس ایلیٹ کے افکار کے تناظر میں جانچا اور پرکھا گیا ہے۔ نظم کے لغوی و اصطلاحی مفہوم کو نمایاں کرتے ہوئے ثابت کیا گیا ہے کہ اردو میں نظم کی اصطلاح کسی خاص ضابطے کی پابند نہیں رہی۔ غزل سمیت مثنوی' مرثیے' رباعی' مسمط' رہس اور قصیدے جیسی روایتی اصناف میں نئے اور پرانے ہیئتی تجربات کی سراغ جوئی کی گئی ہے۔ اس پس منظر کے پہلو بہ پہلو مغربی ادب کے رسوخ و اثر کے تحت انجمن پنجاب کی تشکیل اور کارناموں کا جائزہ پیش لیا گیا ہے۔ ہیئت کے علمی و ادبی اور جدید و قدیم تصورات کو واضح کیا گیا ہے۔ افلاطون' ارسطو' ایف۔ ڈبلیو۔ البرائیٹ' اسکاٹ جیمز' کالرج' آئی۔ اے۔ رچرڈز' ٹی ایس ایلیٹ اور سوسین لینگر کے افکار و نظریات کی روشنی میں ہیئت اور ساخت کے مفاہیم و مطالب کو اجاگر کیا گیا ہے۔ روایت کے نقوش و آثار اور تجربے کے خدوخال کو ابھارا گیا ہے۔ شعری تجربے کی کامیابی و ناکامیابی کے لوازم کو روشنی میں لایا گیا ہے۔ انگریزی شاعری کے منظوم ترجموں اور ان سے پیدا ہونے والے اثرات کے مباحث پیش کئے گئے ہیں۔ جدید نظم کے فروغ میں "دلگداز" اور "مخزن" کی خدمات کا ذکر کیا گیا ہے۔ جدید نظم میں اقبال کے ہیئتی تجربات کی نشاندہی کی گئی ہے۔ اردو نظم پر ہندی اثرات کے جائزے میں مولانا وحید الدین سلیم' مولوی عبدالحق' نظم طباطبائی' مولانا تاجور نجیب آبادی اور عظمت اللہ خان کے نظریات و افکار اور ان کے نتائج کا محاکمہ کیا گیا ہے۔ عظیم جنگوں کے دوران اردو نظم کی صورت حال اور اس عرصے میں ابھرنے والی نمایاں مغربی شعری ہیئتوں اور صنفوں کو مختصراً بیان کیا گیا ہے۔

دوسرا باب مغرب میں "بلینک ورس اور فری ورس" ہے۔ ابتداً انگریزی شاعری کا آغاز اور پس منظر دیا گیا ہے۔ اینگلو سیکسن ادب' اینگلو نارمن شاعری' انگریزی قومی ادب' سکاچ ادب' عوامی شاعری' یورپ میں نشاۃ الثانیہ کی تحریک و اثرات کے تحت فرانس' جرمنی اور انگلستان میں پیدا ہونے والے ادب کا مجمل جائزہ لیا گیا ہے' نیز اس تحریک کے زمانۂ عروج پر ایک نظر ڈالی گئی ہے۔ یہ پس منظر ۶۵۰ء سے لے کر ۱۹۰۰ء کے دور زمانی کو محیط ہے کہ اس کے ساتھ ہی بلینک ورس کی ترویج جڑ پکڑنے لگتی ہے۔ انگریزی بلینک ورس اور فری ورس کی ہیئت و ساخت کو معروضی طور پر سمجھنے کے لئے انگریزی عروض کے مبادیات روشنی میں لائے گئے ہیں۔ رکن' بحر' بحور کے اقسام' نام اور خصوصیات کو شرح و بسط کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ انگریزی تقطیع کے اصولوں اور عملی تقطیع کے قاعدوں کو مثالوں سے سمجھنے کی مشق بہم پہنچائی گئی ہے اور اس ضمن میں زحافات (MODULATION)' "ENJAMBEMENT" اور وقفے کے کردار کو اجاگر کیا گیا ہے۔ تجنیس صوتی اور قافیے کے فرق کی وضاحت کی گئی ہے۔ انگریزی قوافی کی مختلف اقسام گنوائی گئی ہیں۔ بلینک ورس کے لغوی معنی و اصطلاحی مفاہیم کے بعد متعدد مستند آراء کی روشنی میں اس کی تعریف متعین کی گئی ہے۔ اس ہیئت کے لئے صرف ایک ہی بحر "آئمبک پینٹامیٹر" کی تخصیص کے غالب تصور کو محض روایت کا شاخسانہ ثابت کرکے دیگر بحروں میں بھی بلینک ورس کا ہونا ثابت کیا گیا

ہے۔ ملٹن کی "پیراڈائز لاسٹ" کی عروضی خصوصیات کو نمایاں کیا گیا ہے۔ پہلی انگریزی بلینک ورس کا کھوج لگایا گیا ہے۔ مغرب کے متعدد جدید محققین و ناقدین نیز زیادہ تر "انسائیکلوپیڈیاز" نے ارل آف سرے (۱۵۱۷ء۔۱۵۴۷ء) کو بلینک ورس کا موجد قرار دیا ہے جبکہ میں نے "آرم" نامی ایک سینٹ کی نظم "ORMULUM" کو تلاش کر لیا ہے جو ۱۱۷۰ء سے ۱۲۰۰ء کے دوران میں تصنیف ہوئی۔ اس طرح سرے کی بلینک ورس سے تقریباً چار صدیاں قبل اس ہیئت کا سراغ دستیاب ہو جاتا ہے۔ انگریزی بلینک ورس کے عہد بہ عہد ارتقاء میں ڈرامائی اور غیر ڈرامائی نظموں کی تفصیل اور ان کی قدر و اہمیت کا جائزہ لیا گیا ہے۔ اسی باب میں انگریزی فری ورس کے لفظی و اصطلاحی مفاہیم اور معتبر و موقر آراء کی روشنی میں اس ہیئت کے خط و خال کی پہچان کا تعین کیا گیا ہے۔ اس کی تشکیل میں تاکیدی و غیر تاکیدی اجزاء اور ایقاع کے کردار کو واضح کیا گیا ہے۔ فری ورس کے آہنگ کی نوعیت و ماہیت اور مصرعوں کی تشکیل و تعمیر کو جملہ تفاصیل سے پیش کیا گیا ہے۔ فری ورس کی ایجاد میں نثری تخلیقات کے اثر و رسوخ اور نثری و شعری آہنگ کے خصائص کی عکاسی کی گئی ہے۔ فرانسیسی فری ورس اور انگریزی فری ورس کی نوعیتوں میں افتراق کی نشاندہی کی گئی ہے۔ یونانی اصطلاح "اسٹرافی" کی فری ورس سے مطابقت کو منظر پر لایا گیا ہے۔ متعدد آراء اور عملی تقطیع کی روشنی میں فری ورس کو عروضی حدود و قیود اور قواعد و ضوابط میں رہنے والی ہیئت ثابت کیا گیا ہے۔ یہاں تک کہ فری ورس میں قوافی کے التزام کو بھی عملاً ثابت کیا گیا ہے۔ فری ورس لکھنے والے شاعروں کے مختلف طبقوں اور فری ورس کی مختلف اقسام کو ان کی متنوع تکنیکوں کے ساتھ واضح کیا گیا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ فری ورس کے ارتقاء کو بھی اجمالاً بیان کیا گیا ہے۔

تیسرے باب "اردو نظم معریٰ اور آزاد نظم" میں اولاً مشرقی شاعری بالخصوص عربی و فارسی میں قافیے کی قدیم اور کڑی روایت کا احاطہ کیا گیا ہے۔ مغربی اثرات کے تحت قوافی سے انحراف کی بحث کو مدون کیا گیا ہے۔ نظم معریٰ کی وجہ تسمیہ، تکنیک نیز انگریزی فری ورس اور اردو نظم معریٰ کے فرق کو تقابلی جائزے کی صورت میں اجاگر کیا گیا ہے۔ تحقیق کے تناظر میں ثابت کیا گیا ہے کہ حالی، اسماعیل میرٹھی اور عبدالحلیم شرر کی بجائے محمد حسین آزاد نظم معریٰ کے موجد ہیں۔ نظم معریٰ کی ترویج میں شرر کی ڈرامائی نظم معریٰ کی تحریک اور نظم معریٰ میں ان کے ڈراموں کا تحقیقی و تنقیدی محاکمہ پیش کیا گیا ہے۔ نظم معریٰ پر نظریاتی مباحث اور شرر کی تحریک کی ناکامی کے اسباب کا کھوج لگایا گیا ہے۔ نظم معریٰ کی تحریک کے احیاء کے لئے تاجور نجیب آبادی کی کوششوں کو بیان کیا گیا ہے۔ ڈرامائی اور غیر ڈرامائی نظم معریٰ کے ارتقائی عمل کو تحقیقی و تنقیدی نظر سے دیکھا گیا ہے۔ اسی باب میں آزاد نظم کی تعریف اور مغربی فری ورس سے اس کی مختلف پہچان کو تقابلی صورت میں پیش کیا گیا ہے۔ آزاد نظم کے لئے عروضی آہنگ کی نثری آہنگ سے قربت و افتراق کو شرح و بسط اور مثالوں کے ساتھ واضح کرنے کے بعد اس کی ہیئت کے تعین کی درک لگائی گئی ہے۔ اس سلسلے میں چھوٹے بڑے مصرعوں کے مغربی تصور کے پہلو بہ پہلو مشرقی شاعری، بالخصوص عربی و فارسی میں غیر مساوی مصرعوں، نیز موشح اور یک رکنی شعر اور مستزاد کے تصور پر تفصیلی بحث کا اہتمام کیا گیا ہے۔ آزاد نظم کی تکنیک کے مختلف متوقعات و امکانات کو روشنی میں لایا گیا ہے۔ اس کے بعد تحقیق کی روشنی میں ثابت کیا گیا ہے کہ عبدالحلیم شرر، تصدق حسین خالد یا ن۔ م۔ راشد نہیں بلکہ عظمت اللہ خان آزاد نظم کے موجد ہیں۔ علاوہ ازیں عبدالحلیم شرر کے ڈرامے "فلورنڈا" اور سید علمدار حسین واسطی کے ڈرامے "شہید ناز" کو عروضی تناظر میں تقطیع کی مشق کے ساتھ آزاد نظم کے برعکس معریٰ نظم کی ہیئت میں ثابت کیا گیا ہے۔ آزاد نظم کی اولیت کے مسئلے پر تصدق حسین خالد اور ن۔ م۔ راشد کے بارے میں تحقیق پر مبنی فکر انگیز اور نکتہ جو بحث پیش کی گئی ہے۔

چوتھا باب "ترقی پسند تحریک اور آزاد نظم" کو محیط ہے، جس میں اس تحریک کے آغاز و ارتقاء، منشور و مقاصد، جرائد و رسائل اور نشیب و فراز کی اجمالاً تفصیل کے بعد ہیئت و موضوع پر ترقی پسندانہ نقطۂ نظر کو بیان کیا گیا ہے۔ مزید برآں ترقی پسند منظومات کے موضوعات، بلاواسطہ و بالواسطہ طرز اظہار، ترقی پسند علائم و رموز کی تخصیصات، تشبیہات و استعارات اور تراکیب و لفظیات وغیرہ سے بحث کی گئی ہے۔ آخر پر مقتدر و نامور ترقی پسند شعراء کی آزاد نظموں کا انفرادی و مجموعی جائزہ پیش کیا گیا ہے۔

پانچویں باب "اردو آزاد نظم اور علامت نگاری" میں اردو شاعری کے قدیم علامتی تصور کے بعد نئے مغربی تصور علامت کو پیش کیا گیا ہے۔ سمبلزم کے ماخذ اور فرانسیسی زوال پسند شعراء کا علامت کے بارے میں نقطۂ نظر اجاگر کیا گیا ہے۔ مغربی تصور علامت کی روشنی میں اردو شاعری میں علامت کے جدید تصور کی نوعیت و ماہیت معلوم کی گئی ہے۔ علامت کی تشکیل کے پیچیدہ نظام کو بعض خاکوں اور شکلوں کے ذریعے سمجھنے کی سعی کو تقویت بہم پہنچائی گئی ہے۔ علامت سے متعلق بودیلئر کے شہرۂ آفاق سانیٹ "مطابقات" کو انگریزی اور اردو ترجمے کے ساتھ پیش کیا گیا ہے تاکہ بودیلئر کے "نظریہ مطابقات" کی تفہیم سہل ہو جائے۔ جیوفری برنتوں، ولمبغ، ولائی اوام، ہیوزمان، رین بو، ملارمے، البرٹ تھیبلوے اور والیری جیسے جید مغربی علامت نگاروں کے اذکار و افکار سے بعض قابل ذکر نتائج کا استخراج کیا گیا ہے۔ فرانس سے باہر علامت کے حامی علماء و شعراء میں روزیٹی، والٹرپیٹر، آسکر وائلڈ، ڈبلیو۔ بی۔ یٹس، ایزرا پاؤنڈ اور ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کے فکر و نظر کی روشنی میں علامت نگاری کے بعض گوشے منور کیے گئے ہیں تاکہ حلقۂ ارباب ذوق کے تحت لکھی جانے والی آزاد نظم کے علامتی رویوں کو سمجھنے میں مدد مل سکے۔

چھٹا باب "حلقۂ اربابِ ذوق اور آزاد نظم" ہے۔ اس میں حلقے کی تشکیل اور نقطۂ نظر کو مختصراً پس منظر کے طور پر بیان کرنے کے بعد آغاز سے ۱۹۴۷ء تک اہم ترین آزاد نظم گو شعراء کی آزاد نظم کے کردار و رفتار کو نمایاں کیا گیا ہے۔ بڑے اور نامور شعراء کی نظموں کے انفرادی مطالعوں کو فکری و فنی اور تکنیکی و ہیئتی تناظر میں زیادہ سے زیادہ تفصیل کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ ان شعراء کی نظموں کے علامتی 'استعاراتی' محاکاتی' تراکیبی اور دیگر لفظی و معنوی متعدد زاویوں کو ملحوظِ بحث رکھا گیا ہے۔ نسبتاً کم اہمیت کے حامل شعراء کے انفرادی مطالعوں کو بھی تشنہ نہیں چھوڑا گیا۔ محض تاریخی حیثیت کے حامل آزاد نظم نگاروں کے فقط ناموں پر اکتفا کی گئی ہے۔

ساتویں باب "۱۹۴۷ء کے بعد آزاد نظم میں نئے رجحانات" کے تحت ۱۹۴۷ء سے لے کر اب تک ترقی پسند و غیر ترقی پسند شعراء کی آزاد نظموں کے فکری و فنی اور ہیئتی و اسلوبیاتی زاویوں کے نکات و مباحث کو وقت نظر سے روشنی میں لایا گیا ہے۔ اس کے علاوہ پاکستان میں روایت کے احیاء کے حق میں اور خلاف اٹھنے والی آوازوں اور کوششوں کا تقابل و موازنہ پیش کیا گیا ہے۔ لسانی تشکیلات یا نئی شاعری کے نقطۂ نظر اور اس کے تحت لکھی جانے والی آزاد نظم کے حسن و قبح کا جائزہ لیا گیا ہے۔ ۱۹۴۷ء کے بعد آزاد نظم لکھنے والے شعراء کے پہلو بہ پہلو آزاد نظم نگار شاعرات کی شاعری کا بھی احتساب اس سلسلے کا یقیناً ایک خوبصورت اضافہ ہے۔

آٹھواں باب "آزاد نظم میں اظہار کے قرینے" ہے۔ اس میں آزاد نظم کی زبان' بیان' اسلوب اور طرزِ ادا کی متنوع صورتوں کا مختصراً احاطہ کیا گیا ہے۔ آزاد نظم میں استعارہ' علامت' پیکر تراشی' تمثیل اور شعری مافی الضمیر کے اظہار کی کئی ایک دیگر جمالیاتی قرینہ داریوں کی عقدہ کشائی کی گئی ہے۔ آزاد نظم میں اظہار کے وسائل کی کار فرمائی اور اثر پذیری کو ان کی مختلف جہتوں کے حوالے سے نمایاں کیا گیا ہے۔

حواشی کے لئے جملہ حوالہ جات کو پاورق کی بجائے ہر باب کے آخر پر ترتیب وار درج کیا گیا ہے۔ کتابیات کے تحت اولاً اردو کتب' ثانیاً انگریزی کتب اور ثالثاً رسائل کی فہرست مہیا کی گئی ہے۔ ان کتب سے بلاواسطہ اور بالواسطہ استفادے کے سلسلے میں اس امر کو بالخصوص ملحوظ رکھا گیا ہے کہ حوالے کے لئے ثانوی ماخذ سے حتی الامکان اجتناب کیا جائے۔ فقط نہایت ضروری اور بنیادی ماخذ تک قطعی طور پر عدم رسائی کی صورت ہی میں ثانوی ماخذ سے استعانت حاصل کی گئی ہے اور ایسے تمام مقامات پر مذکورہ حوالے درج کئے گئے ہیں تاکہ مقالے کے اعتبار اور معیار کو یقینی بنایا جا سکے۔ تجسس و تفحص کی بلند معیاری کے پیش نظر مختلف و متنوع اور وسیع و وقیع جہات میں کام کرنے کے باعث ہی یہ مطالعہ کسی قدر ضخامت اختیار کر گیا ہے۔ بایں ہمہ ضخامت کو معقول و مناسب دائرے کے اندر ہی رکھا گیا ہے۔

اس مقالے کو تحقیقی و تنقیدی لحاظ سے ایک جامع و مانع دستاویز بنانے کی سعی میں اس مقالے کے نگران اور اپنے استادِ ذی علم جناب پروفیسر ڈاکٹر سہیل احمد خاں صاحب کی بے اندازہ پر خلوص رہنمائی سر فہرست ہے۔ ان کی تحقیقی ژرف نگاہی' علمی ہمہ گیری' ادبی عظمت اور تنقیدی بصیرت نے اس مقالے کی کڑی مشکلوں کو آسان بنانے اور ادق مسئلوں کو سلجھانے میں ایک قطبی ستارے کی طرح مجھے راستے سجھائے ہیں۔ ڈاکٹر صاحب ایک مشفق استاد' دل میں گھر کر لینے والے انسان' جدید اور آزاد نظم کے نہایت خوبصورت شاعر' تنقید کا ایک منفرد و متوازن مگر بلند پایہ نام' علم کا وقار اور تحقیق کا اعتبار ہیں۔ آپ اتنے ذمہ دار' فرض شناس اور طلباء پرور ہیں کہ جب بھی مجھے اپنے کام میں سست یا غافل پایا تو کبھی پیغامات بھجوا کر اور کبھی فون سے کہلوا کر حاضر باش کرتے رہے۔ میرے پاس الفاظ نہیں کہ میں ان کی مہربانیوں اور شفقتوں کا شکریہ ادا کر سکوں۔ میں ساری زندگی ان کے کریمانہ سلوک اور بے پایاں احسانات کو فراموش کر سکتا ہوں اور نہ ہی بدلہ چکا سکتا ہوں۔ ویسے بھی عظیم لوگوں کو بدلے کی پرواہی کب ہوتی ہے۔

اس مقالے کی تکمیل کے سلسلے میں جس شخص نے میری سب سے زیادہ اخلاقی مدد کی وہ میرے رفیق کار' دوست بلکہ بڑے بھائی جناب پروفیسر نزدوش ترابی (صفدر حسین نقوی) ہیں۔ میری انتہائی مصروفیت کے زمانے میں انہوں نے میرے فرائض منصبی کے بعض حساس مسائل کو جس اخلاص اور حسن تدبیر سے حل کیا وہ ان کی انسان دوستی کی زندہ مثال ہے۔ وہ ایک اچھے شاعر ہی نہیں بہت اچھے انسان بھی ہیں۔ ان جیسا شعار شرافت یقیناً نجابت کے بغیر بہت مشکل ہے۔ وہ فی الحقیقت سید المودت ہیں۔

میں جناب نذیر سلیمی صاحب' کمشنر انکم ٹیکس اور ان کی بیگم محترمہ پروفیسر ڈاکٹر فوزیہ سلیمی صاحبہ کا بھی شکر گزار ہوں کہ انہوں نے انگریزی کی بعض نایاب کتابوں کے حصول میں میری معاونت کی۔

جناب علی محتشم جعفری صاحب سابق سیٹلمنٹ کمشنر اور ممبر پنجاب پبلک سروس کمیشن کا بھی میں سپاس گزار ہوں کہ جنہوں نے اپنے متعدد احسانات میں مزید اضافہ کرتے ہوئے مقالے کو جلد از جلد مکمل کرنے کے لئے تواتر کے ساتھ مجھے حوصلہ افزائی کے ٹیلی فون کئے۔

اپنے ذخیرۂ کتب سے جن مہربانوں نے مجھے استفادے کی اجازت دی ان میں جناب پروفیسر ڈاکٹر سہیل احمد خان صاحب' پروفیسر ڈاکٹر سعید مرتضیٰ زیدی' جدید ترین و ذہین مرثیہ گو شاعر جناب ظفر شارب' پروفیسر محمد خالد اور پروفیسر آفتاب حسین میرے خصوصی شکریے کے جائز مستحق ہیں۔ میں ان کا تہہ دل سے شکر گزار ہوں۔ پروفیسر ڈاکٹر سعید مرتضیٰ زیدی میرے پڑوسی ہی نہیں نہایت قریبی اور مخلص دوست ہیں۔ ان کا ایک اور حوالے سے بھی شکریہ بنتا ہے کہ جب میں دن بھر کام کر کر کے تھک جاتا تھا تو وہ رات کو میرے ساتھ سیر پر نکلتے تھے۔

جس سے میں پھر سے تازہ دم ہو جاتا تھا۔ کتابی تعاون کے حوالے سے اسلامیہ کالج سول لائنز کی لائبریری سے متعلق میرے پھوپھی زاد بھائی جناب خلیل حسین منہاس اور ایف سی کالج کی لائبریری سے وابستہ جناب جان سیمو آئیل بھی سپاس گزاری کے حقدار ہیں کہ دونوں صاحبان نے ہمیشہ فراخدلی اور کشادہ پیشانی سے کتابوں کی تلاش اور فراہمی میں پورے خلوص کا مظاہرہ کیا۔ متعلقہ تحقیقی مواد کی تمام فوٹو اسٹیٹ سید رحمت علی نقوی' چیف انجینئر واپڈا اور سید نثار حسین نقوی' ایکسیئن واپڈا نے اپنے ذمے لے رکھی تھی۔ میں ان کا صمیم قلب سے متشکر ہوں کہ انہوں نے مجھے ایک بھاری مالی زیر باری سے محفوظ رکھا۔ جناب سید رحمت علی نقوی میرے مکرر اور کچھ زیادہ شکریے کے اس لئے بھی مستحق ہیں کہ انہوں نے اپنی بزرگانہ شفقت کے تحت' یونیورسٹی کو پیش کرنے کے لئے تمام مقالے کی مطلوبہ جلدوں کی فوٹو اسٹیٹ اپنے ذمے لے کر میری جیب کو ایک اچھے خاصے خرچ سے دور رکھا۔

میں اپنے بھائیوں میں سے امجد حسین منہاس اور اظہر حسین منہاس کا بھی شکر گزار ہوں کہ جنہوں نے اپنی مصروفیات سے وقت نکال کر مقالے کے پروف پڑھے۔ اظہر حسین منہاس کا اس لئے بھی شکر گزار ہوں کہ انہوں نے اس مقالے کی کمپیوٹر کمپوزنگ میں رات دن دوڑ دھوپ کی۔ کمپیوٹر کمپوزنگ کے سلسلے میں ماہر کمپوزر محمد عمران بٹ کے تعاون کا بھی شکریہ۔

اپنی بیگم مریم منہاس کا جتنا بھی شکریہ ادا کروں کم ہے کہ انہوں نے میرے کمرے میں درون خانہ و بیرون خانہ ہر طرح کی بے جا و بے موقع مداخلت کو برطرف رکھا اور اس تحقیقی کام میں یکسوئی و انہماک کے لئے حتی الامکان خوشگوار و پرسکوں ماحول کی فراہمی کو ممکن بنایا۔ انہوں نے ہمیشہ میری لکھنے پڑھنے کی ٹیبل سے چھوٹے سے چھوٹے اور غیر ضروری سے غیر ضروری کاغذ کے پرزے کو بھی نہایت احتیاط کے ساتھ اس وقت تک سنبھال کے رکھا کہ جب تک میں نے خود اس کے اتلاف کی اجازت نہ دے دی۔ انہوں نے پروف بھی پڑھے اور اس کے لئے اپنی پیاری نیند قربان کی۔

میں اپنے پیارے' حساس اور کم عمری کے باوجود اپنی عمر سے زیادہ سمجھدار دونوں بیٹوں علی محتشم منہاس اور حسن فائق منہاس کا بھی شکر گزار ہوں کہ جنہوں نے اس سارے عرصے میں نہ تو کبھی میری کتابوں اور کاغذوں کے ساتھ کوئی چھیڑ خوانی کی اور نہ ہی گذشتہ دو برس سے مجھے زیادہ مصروف پا کر سیر کے لئے تفریح گاہوں میں جانے پر اصرار کیا۔

اس مقالے کے ابتدائی خاکے کی تیاری میں میرے والد گرامی جناب غلام محمد منہاس صاحب کی تحریک (INSPIRATION) کا زبردست حصہ ہے۔ وہ ایک صاحب مطالعہ شخصیت تھے۔ شاعری کے ساتھ تو انہیں طبعی مناسبت اور قلبی وابستگی تھی۔ جب میرے اس مقالے کی جامعہ پنجاب لاہور کی طرف سے منظوری ہوئی تھی تو اس وقت وہ زندہ تھے۔ میں نہیں بتا سکتا کہ اس روز ان کی دلی مسرت کا کیا عالم تھا۔ دیر تک میرے پاس بیٹھ کر علمی و ادبی باریکیوں اور تحقیقی نوعیت کی نزاکتوں سے متعلق قیمتی اور مفید معلومات میرے ذہن نشین کرتے رہے اور ساتھ ہی ایک سے زیادہ مرتبہ یہ بھی فرمایا کہ "یار جلد از جلد اس کام سے سرخرو ہونے کی سعی کرو۔ زندگی کا بھروسہ نہیں ہے۔ میرے بعد تم ڈاکٹریٹ تو خیر کر ہی لو گے مگر میں نہیں دیکھ سکوں گا۔" وہ سچ کہہ رہے تھے۔ مجھے کیا خبر تھی کہ وہ سچ مچ کسی دن یونہی بیٹھے بٹھائے آگے چل دیں گے اور میری شاعرانہ تساہل پسندی کو ہمیشہ ہمیشہ کے لئے شرمندگی و پشیمانی میں چھوڑ جائیں گے۔ کاش آج وہ ایک لمحے کے لئے زندہ ہو جائیں۔ ع "میر جی چاہتا ہے کیا کیا کچھ" مجھے علم ہے میر کے یا میرے جی چاہنے سے کچھ نہیں ہوتا اور مشیت کے فیصلے جوں کے توں اٹل رہتے ہیں۔ جن آرزوؤں کے مقدر میں حسرتیں بننا لکھا ہوتا ہے وہ حسرت بن کر ہی رہتی ہیں۔ ع اے بسا آرزو کہ خاک شدہ!

آخر میں مجھے صرف اتنا ہی عرض کرنا ہے کہ اگر میری یہ طالب علمانہ مساعی تھوڑی بہت کسی بھی لائق ٹھہرتی ہے تو میں سمجھوں گا کہ مجھے میری محنت کا حاصل مل گیا ہے۔

علی ظہیر منہاس

اسسٹنٹ پروفیسر شعبہ اردو
گورنمنٹ ایف۔ سی۔ کالج
لاہور

۱۴۔ اگست ۱۹۹۵ء

پہلا باب

جدید نظم کا پس منظر اور تجرباتی ارتقا

- ★ تخلیقی عمل کا حیات و کائنات سے رشتہ
- ★ تغیرات کی اثر پزیری
- ★ موضوعی و ہیئتی تغیرات
- ★ نئے تجربوں کی تلاش
- ★ پرانی ہیئتوں پر نئے تجربوں کے اثرات
- ★ جدید تجربوں کے لئے سنجیدہ کاوش و عمل
- ★ سرسید کی تحریک کے اثرات
- ★ انجمن پنجاب کی تحریک کے زیر اثر محمد حسین آزاد اور الطاف حسین حالی کی خدمات
- ★ جدید شعری تجربات کی باقاعدہ ابتداء
- ★ انگریزی نظموں کے منظوم تراجم کا اثر و عمل
- ★ جدید نظم میں اقبال کے ہیئتی تجربات
- ★ مغربی و شعری ہیئتوں کا اجمالی تعارف

پہلا باب

جدید نظم کا پس منظر اور تجرباتی ارتقا

تخلیقی عمل ادبی سطح پر زندگی اور کائنات سے متعلق انسانی فکر و تدبر اور جوش و جذبہ کا جمالیاتی اظہار ہے۔ انسانی زندگی میں جمالیاتی حس اپنی مشاطگی سے خیالات کو حسن کاری اور جذبات کو طرح داری کے نفیس سانچے فراہم کرتی ہے جس سے دماغ و دل ایک وہبی روشنی کی جگمگاہٹ اور ان دیکھی سرخوشی کی مسکراہٹ محسوس کرتے ہیں۔ اس اعتبار سے فرد کی کائنات صرف اس کی ذات کے مستغلات اور امکانات تک محدود نہیں رہتی بلکہ پھیل کر انفس و آفاق کا احاطہ کر لیتی ہے۔ نتیجتاً شاعر کے تجربات و تجسسات صرف اس کے داخل کا پیش خیمہ نہیں بنتے بلکہ تمام بنی نوع انسان کے قرن ہا قرن کے تجربات و تاثرات کا ایک خارجی نقش بھی ابھارتے ہیں۔ یوں یہ تجربات و تاثرات اس کے داخلی و خارجی ماحول میں ایک غیر معمولی مطابقت پیدا کر لیتے ہیں اور نسل انسانی کی پوری تاریخ کو اپنے اندر جذب کر لینے کے بعد ایک نہ ٹوٹنے والے سلسلے کی کڑیاں قرار پاتے ہیں۔ اس طرح شاعری ایک تہذیبی تسلسل پیدا کرتی ہے اور فرد کے جذباتی و حیاتی نظام میں ازلی و ابدی رشتے پیدا کر دیتی ہے۔ یہی سبب ہے کہ شاعر کسی بین حقیقت کو بیان نہیں کرتا بلکہ فنی حقیقت کو معرض وجود میں لاتا ہے۔ لہٰذا اس کا کردار مورخ کے کردار سے مختلف ہو جاتا ہے۔ اسی لئے ارسطو نے کہا تھا کہ:

"ایسی چیزوں کا بیان شاعر کے حلقۂ اختیار میں شامل نہیں جو واقعتاً پیش آچکی ہیں بلکہ اسے ایسی چیزیں بیان کرنی چاہیں جو پیش آسکتی ہیں ـــــ ایسی چیزیں قرین قیاس یا ضروری نتیجے کے طور پر ممکن ہیں۔
کیونکہ مورخ اور شاعر محض نثر یا نظم لکھنے کی وجہ سے ایک دوسرے سے ممتاز نہیں۔ ہیروڈوٹز (HERODOTUS) کی تصنیف کو منظوم کیا جا سکتا ہے لیکن وہ تاریخ ہی رہے گی۔ نظم ہو یا نہ ہو دونوں (مورخ اور شاعر) میں مابہ الامتیاز یہ ہے کہ ایک تو (مورخ) یہ بیان کرتا ہے کہ کیا پیش آچکا ہے اور دوسرا (شاعر) بیان کرتا ہے کہ کیا پیش آسکتا ہے۔ اس وجہ سے شاعری تاریخ کے مقابلے میں زیادہ فلسفیانہ اور زیادہ بہتر چیز ہے۔ کیونکہ شاعری عام حقیقت سے آگاہ ہوتی ہے اور تاریخ خاص (حقیقت) سے۔ مثلاً یہ کہ ایک خاص سیرت کا آدمی غالباً یا ضروری طور پر کس طرح کچھ کہے گا یا کوئی کام کرے گا ــــ یہ عام (حقیقت) ہے اور یہ شاعری کا موضوع ہے خواہ اس میں خاص ناموں کو استعمال کیا جائے لیکن (یہ تذکرہ کہ) السی بائے ڈیس (ALICIBIADES) نے کیا کیا یا اسے کیا پیش آیا ــــ یہ خاص حقیقت ہے۔" (۱)

خاص اور عام حقیقت میں یہی نازک فرق تخلیقی اور غیر تخلیقی سطحوں کا تعین کرتا ہے۔ شاعر کے سوچنے سمجھنے کی صلاحیت کا منفرد طرز عمل، جذب و قبول کا طریقہ، محسوس کرنے اور ادراک کرنے کی کیفیت، مواد و موضوع کے مناسبات سے انصاف، لب و لہجہ کی موثر ادا، الفاظ کا جچا تلا چناؤ اور ان کی ترتیب و ترکیب وغیرہ وہ عناصر ہیں جو گھل مل کر ایک مکمل کل میں ڈھل جاتے ہیں اور فن کی زندگی سے ناطہ قائم کرنے کی ذمہ داری قبول کرتے ہیں۔ در حقیقت شاعر کا احساس بے شمار تخلیقی متعلقات کو جمع رکھنے کے لئے ایک ظرف کا کام دیتا ہے۔ جہاں ایک قدرتی کیمیائی عمل ایک نیا مرکب تیار کرنے کے لئے فن کارانہ عمل کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ ٹی ایس ایلیٹ نے اس صورت حال کو کتنی خوبصورتی سے درست طور پر واضح کیا ہے:

"The poet's mind is in fact a receptacle for seizing and storing up numberless feelings, phrases, images, which remain there until all the particles which can unite to form a new compound are present together. If you compare several representative passages of the greatest poetry you see how great is the variety of types of combination,and also how completely any semi-ethical criterion of 'sublimity' misses the mark. For it is not the 'greatness', the intensity, of the emotions, the components, but the intensity of the artistic process, the pressure, so to speak, under which the fusion takes place, that counts." (۲)

گویا شاعر کا دماغ لاتعداد احساسات، تراکیب و بندش اور محاکات کو قابو میں لانے اور ان کے ارتکاز کے لئے ایک ظرف کی حیثیت رکھتا ہے۔ جہاں وہ اس وقت تک موجود رہتے ہیں جب تک وہ تمام کے تمام ذرات، جو ایک نیا آمیزہ بنانے کے لئے متحد ہو سکتے ہیں، ایک ساتھ جمع ہو کر ایک نیا مرکب نہ بن جائیں۔ ٹی ایس ایلیٹ کا خیال ہے کہ اگر آپ عظیم ترین شاعری کے کئی نمائندہ حصوں کا موازنہ کریں تو آپ پر یہ حقیقت کھل جائے گی کہ اتحاد کی اس صورت میں کس قدر عظیم تنوع پایا جاتا ہے اور یہ بھی واضح ہو جائے گا کہ کس قدر مکمل طور پر رفعت، کا کوئی بھی "نیم اخلاقی معیار" اس کے لئے ناکافی رہتا ہے۔ اس لئے کہ جذبات اور اس سے متعلق حصوں کی عظمت اور گہرائی کی اس قدر اہمیت نہیں ہے جتنی فن کارانہ عمل کی اس شدت اور اس دباؤ کی ہے۔ جس سے یہ مکمل مل کر ایک ہو جانے کی صورت وجود پذیر ہوتی ہے۔ دراصل شاعری شعور کی بلوغت اور احساس کی معصومیت کا حسین ترین امتزاج ہے۔ اس کے چند در چند لوازم میں سے ذوق، اسلوب، اختراع، موضوع، مواد، تکنیک اور ہیئت بنیادی عناصر کے طور پر ایک متوازن اور کامل ہم آہنگی سے شامل ہوتے ہیں۔ ان جملہ اجزاء کا اشتراک باہم ہی تخلیق کی سچی معراج ہے۔ ورنہ ان کی الگ الگ کوئی حیثیت اور اہمیت نہیں ہے۔ موضوع و مواد کی موجودگی لیکن ہیئت و اسلوب کی ناموجودگی کی صورت میں "بلبل فقط آواز ہے" اسی طرح ہیئت و اسلوب کی پیدائی لیکن موضوع و مواد کی ناپیدی ہو تو "طاؤس فقط رنگ" رہ جاتا ہے۔ لہٰذا شاعری نہ تو محض فکر کی رو ہے اور نہ ہی صرف جذبے کی تگ و پو ہے۔ یہ فی الاصل تعقل و تخیل اور جذبہ و احساس کی ایسی کلیت کا نام ہے جس میں ایک ناشنیدہ غنائیت رواں دواں ہوتی ہے۔ یہ غنائیت خاموشی کی آواز ہے اور آواز کی خاموشی ہے۔ جو سنی بھی جاتی ہے اور نہیں بھی سنی جاتی۔ اسے سننے کے لئے سماعت ذوق کا ہونا ضروری ہے۔ شاعری جہاں ایک لطیف سمعی احساس ہے وہاں ایک خوبصورت بصری ادراک (VISUAL PERCEPTION) بھی ہے۔ اس میں تمثالیت (IMAGERIES) کی تہہ داری اور قلبی تحریک کی بے قراری ہوتی ہے۔ یہ صرف مادی (CONCRETE) ہی نہیں ہوتی مجرد (ABSTRACT) بھی ہوتی ہے۔ محاکات حاسۂ بصر کے ساتھ ساتھ دیگر حسیات (SENSATIONS) سے بھی ربط و ضبط کے موید ہوتے ہیں۔ تمثالیت ہر حس کو اپنے حصار میں لے لینے کا جمالیاتی ملکہ رکھتی ہے۔ اس لئے کہ تمثالیت کسی بھی ایسی چیز کو ادراکی اور تصوراتی سطح پر پیش کرنے کی اہلیت رکھتی ہے جو فی الواقعہ حواس خمسہ کی براہ راست رسائی سے باہر ہو۔ ہرچند تمثالیت کو بالعموم تصویر کری ہی تصور لیا جاتا ہے لیکن یہ محض تصویر کری سے آگے کی چیز ہے۔ یہی وجہ ہے کہ تمثالیت کے لئے کنایہ و استعارہ بنیادی کردار ادا کرتا ہے۔ اس طرح تمثالیت کا کینوس وسیع بلکہ وسیع تر ہو جاتا ہے اور وہ صرف خارجی منظر کو گرفت میں لینے کی بجائے شاعرانہ مافی الضمیر کے جامع و مانع اور زیادہ سے زیادہ موثر ابلاغ کا وسیلہ فراہم کر دیتی ہے اور اس طرح وہ صرف اور صرف صنائع بدائع کی زبان بن کر ہی نہیں رہ جاتی بلکہ صناعی کے برعکس تصور (IMAGINATION) کی وسعت کا جزو لاینفک بن جاتی ہے۔ تصور کی یہی وسعت شاعری کو حیات و کائنات کی ہمہ گیری اور وسیع تر امکانات کی ترجمان و امین بناتی ہے۔ یہ امکانات ذکاوتی تہیجات و ہیجانات (INTUITIVE PULSIONS) ایک جذباتی گرہ (EMOTIONAL COMPLEX) کے ذریعے فنی وحدت اور غیر منقسم کل کی صورت اختیار کر لیتے ہیں۔ جس طرح کہ زندگی ایک کل ہے یہیں پر آکر زندگی اور فن کا باہمی ربط و ضبط بھی اجاگر ہوتا ہے۔ زندگی فن بنتی ہے اور فن زندگی۔ فن کی دنیا اصل میں ہماری اور آپ کی خارجی و داخلی زندگی کا لطیف و جمیل عکس ہے۔ فن ہمیں جن تجربوں اور کیفیتوں سے آشنا کرتا ہے وہ زندگی کی بیدار سچائیاں بھی ہیں اور خوابناک حقیقتیں بھی۔ تخلیقی ذہن ان حقیقتوں اور سچائیوں کو نو بنو شکلوں میں پگھلا کر مجسم صورت دیتا ہے۔ ان میں گیرائی اور گہرائی کو تلاش کرتا ہے اور حیات و کائنات کے ازلی و ابدی رشتوں سے ہم آہنگی کے کردار کا فریضہ نبھاتا ہے۔ یہی وہ فنی اور تخلیقی موڑ ہے جہاں حیات و کائنات کے مفروضات و مسلمات ایک نئی تخلیقی شکل اختیار کرتے ہیں۔ یہ تبدیلی پسند اور تغیر شعار شعری تخلیقی رویہ اشیاء کو جوں کا توں اور جہاں کا تہاں دیکھنے پر اکتفا نہیں کرتا بلکہ اس میں حرکت و حرارت کو داخل کرتا ہے۔ جس کے باعث اشیائے کائنات اور مظاہر حیات سے حاصل شدہ خام شعری مواد ایک وسیع انسانی تجربے میں ڈھلتا ہے۔ اس وسعت پذیر انسانی تجربے میں بنی نوع انسان کے چھوٹے بڑے ہر طرح کے تجربے شامل ہوتے ہیں۔ اسی لئے الزبتھ ڈریو (ELIZABETH DREW) اپنی تصنیف "ڈسکورنگ پوئٹری" (DISCOVERING POETRY) میں ورڈزورتھ کی مثال دے کر عمومی انسانی تجربے کے شعری تجربے میں منقلب ہونے کے عمل کو نہایت خوبصورت اور جمالیاتی انداز میں اس طرح روشنی میں لاتے ہیں۔

"The raw material of poerty is human experience: all poerty is made from that. Not only from rare and subtle and mysterious and spiritual and abstract and esoteric experiences, but from all and every form of human experience. As Wordsworth says; it is the honorable characteristic of poetry that its materials are to be found in every subject which can interest

the human mind; Poetry is made from birth and death, from childhood, youth, and old age; from love, jealousy, ambition, faith, cruelty, kindliness, rage, loyalty, laughter; from the solid commonplaces on which all living is based, and the most subtle and recondite mood and movement of the individual personality; from the ecstasy of the mystic and the rape of the lock; from the fall of man, and an idiot boy; from a rainbow and a rabbit; *from La belle dame sans merci* and the servant girl coming downstairs in the morning.

But the Poet apprechends and interprets this general experience in ways which belong to him alone."(۳)

ایلزبتھ ڈریو کے ان خیالات سے شعری تجربے میں تحرک و تغیر اور بوقلمونی و تنوع کے امکانات و آثار کا کسی قدر صحیح اندازہ ہو جاتا ہے اور یہ بھی واضح ہو جاتا ہے کہ شعری تجربہ کوئی جامد و منجمد شے نہیں ہے بلکہ متحرک عنصر ہے اور اگر یہ کہا جائے تو شاید غلط نہ ہو گا کہ شعری تجربات فی الاصل متحرک بالذات ہوتے ہیں۔ حرکت شعری تجربے کے خمیر میں داخل ہے اور تغیر و ترقی اس کی فطری غایت ہے اس اعتبار سے شعری تجربہ بھی جدلیاتی حرکت کا امین بن جاتا ہے۔ مطلب یہ کہ اولین سطح پر شاعر ایک عمومی انسانی تجربے کو قبول کرتے ہوئے اس کی تائید کرتا ہے۔ پھر اس کا شعور و ذہن اور طرز احساس اس کی قلب ماہیت کر دیتا ہے یعنی اس کی تردید کر دیتا ہے اور پھر اسی تردید سے ایک نئی صورت کی تولید ہوتی ہے جسے ایلزبتھ ڈریو "The poet apprehends and interprets this general experience in ways which belong to him alone." کے الفاظ میں بیان کرتا ہے۔ یہ آخری صورت بلاشبہ ماسبق دونوں صورتوں سے مختلف بھی ہوتی ہے اور ان سے مربوط بھی۔ یہی وہ شعری جدلیاتی تحرک ہے۔ جس کے تحت اثبات سے نفی اور نفی سے اثبات جنم لیتا ہے۔ فی الواقعہ یہ تثلیثی شعری تخلیقی تحرک ہمیشہ سے نا مختتم تھا' نا مختتم ہے اور نا مختتم رہے گا۔ اور ہمیشہ شاعری کو نئی معنویت اور تازگی سے ہمکنار کرتا رہے گا۔ اس اعتبار سے فنی تجربے اور ادبی تخلیق کی جڑیں زمان و مکان کی گہرائیوں میں دور تک چلی جاتی ہیں اور اپنے کائناتی رویے کے طور پر وسیع وحدت تسلسل کو جنم دیتی ہیں۔ اس تسلسل و ارتباط کے بغیر ادبی معنویت کا جمالیاتی استحسان مکمل نہیں ہوتا۔ مطلب یہ کہ ماضی و حال کا ربط ایک خوشگوار' باضابطہ اور بامعنی یکتائی کا منظر نامہ مرتب کرتا ہے لیکن عام طور سے دیکھا گیا ہے کہ ماضی کو رجعت اور حال کو جدت کا نام دے کر یاد کیا جاتا ہے اور اس حقیقت کو پس پشت ڈال دیا جاتا ہے کہ ماضی دراصل گذشتہ حال ہے اور حال مستقبل کا ماضی ہو گا۔ یوں ماضی اور حال کو ایک دوسرے کے مخالف اور متحارب سطحیں تفویض کر دی جاتی ہیں۔ حال کی ترنگ میں ماضی کی فراموشی صحت مند عمل نہیں ہے۔ حال اور ماضی کا ربط ایک دوسرے کے لئے تاریخی ضرورتوں کو پورا کرتا ہے اور بلافصل شعور کو فروغ دیتا ہے۔ بقول ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کے مطابق:

No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artists. You cannot value him alone; you must set him, for contrast and comparison, among the dead. I mean this as a principle of aesthetic, no merely historical, criticism. The necessity that he shall conform, that he shall cohere, is not one-sided; what happens when a new work of art is created is something that happens simltaneously to all the works of art which preceded it. The existing monuments form an ideal order among themselves, which is modified by the introduction of the new (the really new) work of art among them. The exising order is complete before the new wrok arrives; for order to persist after the supervention of novelty, the *whole* existing order must be, if ever so slightly, altered; and so the relations, proportions,

values of each work of art toward the whole are readjusted; and this is conformity between the old and the new. Whoever has approved this idea of order, of the form of European, of English literature will not find it preposterous that the past should be altered by the present as much as the present is directed by the past. And the poet who is aware of this will be aware of great difficulties and responsibilities." (۴)

مطلب یہ کہ کوئی فن کار یا شاعر چاہے وہ کسی بھی فن سے متعلق ہو محض تنہا اپنی کوئی مکمل حیثیت نہیں رکھتا۔ اس کی عظمت اسی امر میں مضمر ہے کہ قدیم شاعروں اور فنکاروں کے ساتھ اس کا کیا رشتہ ہے۔ ان سے علیحدہ ہو کر اس کی اہمیت کا تعین کرنا ممکن نہیں ہے۔ گذشتہ عہد کے شاعروں اور فنکاروں کے درمیان رکھ کر ہی اس کے تقابل و تفاوت کا اندازہ کیا جاسکتا ہے۔ یہ اصول صرف تاریخی تنقید کا ہی نہیں جمالیات کا اصول بھی بنتا ہے۔ تطابق اور یکسانی کا یہ اقتضا یکطرفہ نہیں ہے۔ ایک نیا فن پارہ جب معرض وجود میں آتا ہے تو اس کے ساتھ بھی وہی کچھ ہوتا ہے جو ان فن پاروں کے ساتھ ہوا تھا جو اس سے قبل تخلیق ہو چکے ہیں۔ یہ موجود فن پارے از خود ہی اپنا ایک ایسا مثالی نظام وضع کر لیتے ہیں جس سے کسی حقیقی فن پارے کی تخلیق سے خود بخود رد و بدل ہوتا رہتا ہے۔ یہ موجودہ نظام نئے فن پارے کے ظہور میں آنے سے پہلے مکمل ہوتا ہے لیکن نئے فن پارے کے تخلیق ہو جانے کے بعد اس نظام کی زندگی کے لئے لازمی ہو جاتا ہے کہ تمام کے تمام موجودہ نظام میں تبدیلی آئے۔ یہ تبدیلی چاہے کتنی ہی معمولی نوعیت کی کیوں نہ ہو۔ اس طور پر اس فن پارے کے رشتے اور قدریں پورے نظام میں بالکل نئے سرے سے ترتیب پاتی ہیں۔ جدید و قدیم کے درمیان دراصل یہی حقیقی تطابق ہے۔ جو بھی اس خیال کا ہم خیال ہے نیز یورپی اور انگریزی ادب کی نوعیت کا افہام رکھتا ہے اس کے واسطے یہ امر بعید از قیاس نہیں ہے کہ جس طرح ماضی حال کا تعین کرتا ہے اسی انداز سے حال ماضی کو تبدیل بھی کرتا رہتا ہے۔ لہٰذا وہ شاعر جو اس امر واقعی سے آگاہ ہے وہ ادب کی جملہ مشکلات اور زبردست ذمہ داریوں کا نہایت اچھی طرح ادراک رکھتا ہے۔ ٹی ایس ایلیٹ کے ادبی تصور ماضی کی توضیح و تعبیر کرتے ہوئے ڈاکٹر عنوان چشتی رقمطراز ہیں کہ:

"ماضی کی موجودگی سے ایلیٹ کی یہ مراد ہے کہ ماضی کا سارا ادبی سرمایہ ایک ادبی کل ہے اور وہ ربط و تسلسل کی ایک کڑی سے منسلک ہے اور زندہ ہے۔۔۔۔ اس طرح ایلیٹ نے روایت کے تصور کو ایک فلسفیانہ بنیاد فراہم کی اور وہ بنیاد ماضی کی ماہیت کی موجودگی کا متحرک شعور ہے۔ اس میں شک نہیں کہ آج کی بنیاد گزرے ہوئے کل پر تھی اور آنے والے کل کی بنیاد آج پر ہے۔ ماضی، حال اور مستقبل میں گہرا اور اٹوٹ ربط ہے۔ اس ربط اور اس کے شعور کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔" (۵)

ادب، روایت، جدت اور جدیدیت کے تحت پروفیسر ممتاز حسین نے اس طرح اپنی رائے قائم کی ہے۔

"میرے نزدیک جدت، روایت کا تکوینی حصہ ہے۔ کوئی بھی روایت ایسی نہیں ہے۔ جس میں بے شمار جدتوں کا اضافہ نہ ہوا ہو اور جو ان کے امتزاج سے وجود میں نہ آئی ہو۔" (۶)

مندرجہ بالا موقر اور معتبر آراء کی روشنی میں درج ذیل نتائج اخذ ہوتے ہیں۔

۱۔ ماضی کو منجمد و جامد طور پر دیکھنے کی بجائے اسے متحرک اور رواں انداز میں قبول کرنا چاہیے۔
۲۔ ماضی تاریخی شعور کی زندہ مثال ہے۔
۳۔ ماضی، حال اور مستقبل ایک مستقل کلیت ہیں۔
۴۔ روایت ان گنت جدتوں کا مجموعہ ہے۔
۵۔ ادب کے نامیاتی ارتقاء میں ماضی کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔

ان نتائج کو قبول کر لینے کی صورت میں اس امر کے استنباط کے لئے کافی سے زیادہ گنجائش نکل آتی ہے کہ آزاد نظم کی تفہیم و انتقاد سے قبل قدیم نظم کے کلاسیکی مفاہیم و مقاصد اور انواع و اصناف کا مختصراً جائزہ لے لیا جائے تاکہ آزاد نظم کی تفسیر و تعبیر اپنے پورے تاریخی شعور، زمانی تسلسل، ہئیتی تناسب اور نامیاتی وحدت کے تناظر میں ابھر کر ایک کلیت کے روپ میں سامنے آسکے۔ ایسا کرنا اس نقطۂ نظر سے بھی دلچسپ ہے کہ اس پرکھ پرچول سے شاید قدیم نظم کا کوئی ایسا گمنام گوشہ منظر دستیاب پر آجائے جو باوجود ابھی کسی چشم معنی آشنا میں بار نہ پاسکا۔ ایسا نہ ہوسکے تو بھی ہر پرانی چیز فرسودہ اور بے کار نہیں ہوتی بقول ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا۔

"ہر پرانی چیز کا برا ہونا اور ہر نئی چیز کا اچھا ہونا ضروری نہیں۔ حقیقت اس کے برعکس بھی ہو سکتی ہے۔ اس لئے قدیم کا لفظ نہ تو جدید

تعریض ہے اور نہ ہی قدیم دبستان کے حامیوں پر طنز بلکہ محض حقیقت حال کا بیان ہے۔(۷)

قدیم نظم کے حوالے سے مذکورہ رائے بڑی جاندار اور حقیقت آثار ہے۔ ادب کی جانچ کے لئے فراخدلی' بلند نگہی اور عمیق فکری بڑی ضروری ہے۔ فن کے غیر جانبدرانہ تفحص و تفرس کے لئے سطحی نقطہ نظر کو بر طرف کرنا بے حد ناگزیر ہے۔ بقول ڈاکٹر سہیل احمد

"فن کسی نہ کسی انداز میں انسانی تقدیر کے مسائل سے الجھتا رہا ہے۔ فنون لطیفہ کے بہت سے مظاہر جنہیں ہم آج عجائب گھروں یا آرٹ گیلریوں میں غیر جانبدار مظاہر کے طور پر دیکھتے ہیں۔ اپنے وقتوں میں کسی نہ کسی انداز میں تبلیغی بھی تھے مگر یہ بات عجیب ہے کہ موجودہ زمانے میں احتجاج اور نظریات کا ذکر کرنے والے مخصوص اصطلاحات کے دائرے میں محدود فنی سانچوں ہی کو صحیح گردانتے ہیں اور فنون لطیفہ کی تاریخ کے بارے میں سطحی نقطہ نظر رکھتے ہیں۔" (۸)

"مخصوص اصطلاحات" اور محدود "فنی سانچوں" سے بلند ہو کر نظم کا قدیم تصور اور قدیم نظموں کا ہیئتی و موضوعاتی محاکمہ اس اعتبار سے بھی مناسب ہے کہ اس طرح اردو آزاد نظم کی تکنیک' عناصر ترکیبی' موضوعی شناخت اور مواد کی پرداخت کے سلسلے میں قدیم کی ترتیب و ترکیب' آہنگ و عروض اور مفہوم کو پیش نظر رکھا جا سکے۔ اس کدو کاوش سے قدیم و جدید نظم کے درمیان اگر کوئی مماثلتیں نکلتی ہیں تو ان کی نشاندہی میں آسانی مہیا رہے۔ اس لئے کہ اصناف کے باہمی ربط و ضبط' پیوند کاریوں اور تعلق داریوں کو نہ تو نظر انداز کیا جا سکتا ہے اور نہ ہی انہیں خارج از امکان قرار دیا جا سکتا ہے۔ خود اردو کی جملہ کلاسکی اصناف نثر و شعر میں یہ مماثلتیں باہمی طور پر موجود ہیں۔ خاص طور پر شعری اصناف کے ہیئتی و عروضی نظام نے تو مختلف زبانوں کی شاعری پر تاریخی اثرات مرتسم کئے ہیں۔ پروفیسر ممتاز حسین کا کہنا ہے کہ:

"روایت خواہ وہ کسی ادارے کی ہو' کسی طرز زندگی کی ہو یا کسی تخلیقی ہنر کی۔ مثلاً گانے بجانے اور شعر و شاعری کی' وہ اپنے اندر جہاں بہت سی پیوند کاریوں اور تبدیلیوں کو جگہ دیتی رہتی ہے۔ وہاں کبھی کبھی ایک نئی بساط آہنگ بچھانے پر بھی مجبور ہو جاتی ہے۔ باربد کے ترانوں کے اوزان آج ناپید ہیں' مگر ایران کے دیہاتوں میں وہاں کے دہقان جن اوزان کے تحت شعر کہتے ہیں وہ فارسی میں عربی کے موجہ اوزان سے مختلف ہیں۔ ان میں چھندوں کے ساتھ تکیوں (ACCENTS) کا بھی استعمال ہوتا ہے۔ اس طرح کی پیوند کاریاں ہمیں اپنی شاعری کی روایت میں بھی ملتی ہیں۔ میر تقی میر نے جہاں فارسی کے مروج اوزان میں شعر کہے ہیں وہاں ہندی اوزان میں بھی غزلیں کہی ہیں۔ لیکن آج اردو کے شعراء کے درمیان ہندی اوزان کا کوئی چلن کم از کم غزلوں میں نہیں ہے۔ لیکن جب وہی شعراء فلمی گانے یا گیت اور دوہے وغیرہ لکھتے ہیں تو ہندی شاعری کے تال و سم کو اپنے سامنے رکھتے ہیں اور اس نئے زمانے میں جو ہمارے پاپ سنگرز (POP–SINGER) ہیں وہ تو انگریزی تال پر اردو کے بول وضع کر رہے ہیں۔" (۹)

نظم کا کلاسیکیت سے جدیدیت تک کا سفر طویل' مسلسل اور تخلیقی منہاج کا حامل ہے۔ جس نے مرحلہ وار مختلف رنگ روپ اختیار کئے۔ آیئے دیکھتے ہیں لفظ نظم کا مفہوم کیا ہے۔ عربی میں "نظم" کا لفظ پرونا اور ضبط میں لانا کے معنی دیتا ہے۔ اسی سے "نظمہ" یعنی موتی پرونا "النظم" اور "المنظوم" یعنی موزوں کلام وغیرہ مشتق ہے۔ بعد ازاں اس کا مفہوم انتظام' ترتیب اور شعر بھی مروج ہوا۔ فرہنگ آصفیہ میں نظم کے معنی یوں درج ہیں۔

۱۔ پرونا' موتیوں کو تاگے میں پرونا' لڑی' سلک

۲۔ انتظام' بندوبست

۳۔ کلام موزوں' شعر' پد' چھند' بَیت' ضد نثر۔(۱۰)

"جامع اللغات" میں "نظم" کے لفظ کی تشریح یوں ملتی ہے۔

"شعر' کلام موزوں' چند شعروں کا مجموعہ جو ایک ہی مضمون پر ہوں۔" (۱۱)

فارسی اور اردو کے اساتذہ نے بھی لفظ "نظم" کو کلام موزوں' شعر اور ضد نثر کے مفہوم میں ہی بغیر کسی صنفی تمیز و تخصیص کے پوری شاعری کے لئے استعمال کیا ہے۔ حافظ کہتے ہیں۔

ے ز نظم دلکش حافظ چکید آب حیات — چناں کہ خوئے شدہ جاناں چکاں عارض

ے حجاب ظلمت ازاں بست آب خضر کہ گشت — ز نظم حافظ وایں طبع ہمچو آب خجل

جامی بھی "کلام موزوں" اور "شعر" کو نظم کہتے ہیں۔

ے نظم جامی ز شوق سرو قدت — وحی نازل ز عالم بالاست

امیر خسرو' نظامی کی تعریف کرتے ہوئے لفظ "نظم" کو شعر کے مفہوم میں ادا کرتے ہیں۔

ع نظم نظامی بہ لطافت چو درو   کروار او سربسر آفاق پر

شیخ اشرف (متوفی ۱۵۱۵ء) نے بھی مثنوی نو سرہار میں نظم کے لفظ کو شعر ہی کے معنی میں استعمال کیا۔

ع نظم آکھی جب موزوں آں   یوں میں ہندی کر آساں
بند پروئے سوتے تار   پچیں ہوا نو سر ہار

غواصی اپنی مثنوی "سیف الملوک" کے اختتامیہ میں اسے نظم قرار دیتے ہوئے لکھتے ہیں کہ :

ع برس ایک ہزار اور پنج تیس میں   کیا ختم پو نظم دن تیس میں

میر حسن اپنی مثنوی "خوان نعمت" کے تکمیلی اشعار میں نظم کے تصور کو واضح کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ :

ع حسن سے میں نے کہوائی ہے یہ نظم   بہت دل کو مرے بھائی ہے یہ نظم
ورق اس نظم کا ہے نان نعمت   رکھا ہے نام اس کا خوان نعمت

میر انیس نے اپنے پیش رووں کے مقابلے میں نظم کے مفہوم کی صراحت زیادہ بلیغ انداز میں کی ہے۔ ان کی رباعی ہے۔

وہ نظم پڑھوں کہ بزم رنگیں ہو جائے
اک نعرۂ آفرین و تحسیں ہو جائے
جھڑتے ہیں دہن سے پھول لفظوں کے عوض
یاں آئے سخن چیں بھی تو گلچیں ہو جائے

نظم کے جدید تصور سے قطع نظر خاطر غزنوی کے نزدیک بھی نظم کی تعریف مندرجہ بالا مفہوم نظم سے ملتی جلتی ہے۔ ان کے مطابق

"لفظ نظم کا عام مفہوم نثر کے برعکس وہ کلام ہے جو اوزان شعری کا تابع ہو لیکن موجودہ دور میں نظم کے معنی محدود ہو گئے ہیں اور یہ لفظ اشعار کے ایسے مجموعے کے لئے استعمال ہوتا ہے، جو کسی ایک موضوع پر تسلسل کے ساتھ موزوں کیا گیا ہو۔" (۱۲)

جدید دور میں نظم کے معنی کو محدود اس لئے قرار دیا گیا ہے کہ قدیم تصور نظم میں غزل سمیت تمام اصناف شاعری شامل ہیں۔ اس ضمن میں خاطر غزنوی لکھتے ہیں۔

"قدیم نظم صنف غزل اور دوسری ان اصناف کو کہتے ہیں جو اردو شاعری کی ابتداء سے ۱۸۵۷ء کے انقلاب اور اس کے بعد تک رائج چلی آتی ہیں۔" (۱۳)

اصل میں غزل کو "نظم" متصور کرنے کی بنیاد اس فکری رجحان سے پیدا ہوتی ہے جب "نظم" کو نثر کا متضاد خیال کیا جاتا ہے اور ہر موزوں کلام کو نظم اور غیر موزوں کلام کو نثر کی تخصیص سے معنون کر دیا جاتا ہے۔ یوں نظم کے لفظ کو پوری شاعری کے لئے استعمال کیا جاتا ہے جبکہ شاعری حقیقت میں خود مختلف اصناف سخن کا اجتماعی نام ہے۔ اس اعتبار سے اصناف نثر کے مقابلے میں اصناف نظم کی اصطلاح استعمال کرنا غلط ہے اس کے لئے اصناف شعر، اصناف سخن، اصناف شاعری یا شعری اصناف کی اصطلاح درست ہے۔ اسی صورت میں ہی نظم ایک علیٰحدہ صنف کے طور پر شناخت پذیر ہو سکتی ہے اور نظم (POEM) اور شاعری (POERTY) میں امتیاز قائم کیا جا سکتا ہے۔ اصل میں یہ مغالطہ ایک اور سبب سے بھی پیدا ہوا۔ فی الواقعہ آغاز شاعری سے لے کر اب تک غزل سمیت شاعری کی مروجہ تمام قدیم ہیئتی اصناف مثلاً مثنوی، قطعہ، رباعی، ترکیب بند، ترجیع بند، مستزاد، عارض والزام، غزل پر مستزاد، رباعی پر مستزاد، مسمط، مخمس، مسدس، مسبع، مثمن، متسع اور معشر وغیرہ کی ہیئتیں نظم کے لئے استعمال ہوتی آرہی ہیں۔ نظم میں جملہ اصناف شاعری کی ہیئتوں کی کثرت نے نظم کو شاعری کا مترادف ٹھہرا دیا ہے۔ اسی طرح نظم کی تشکیل کا باعث بننے والی موضوعی شعری اصناف مثلاً مرثیہ، قصیدہ، ہجو، شہر آشوب وغیرہ کو شعری اقسام کہنے کی بجائے اقسام نظم کہنے کا رواج راہ پا گیا۔ درحالیکہ نظم بجائے خود ایک شعری قسم ہے۔ ہیئت و موضوع کے اس گھپلے کے نتیجے میں جملہ اصناف سخن کی شناخت اور ان کے صنفی تعین میں ہمیشہ ابہام پیدا ہوتا رہا اور ہوتا چلا آتا ہے۔ جس سے بڑے بڑے اکابرین فن اور ژرف بین نقادان ادب تک دھوکا اور غلطی کھا جاتے ہیں مثلاً شمیم احمد لکھتے ہیں۔

"اردو شاعری کو موٹے طور پر ہم دو شقوں میں تقسیم کر سکتے ہیں۔ ایک غزل اور دوسری نظم" (۱۴)

غزل کے علاوہ دیگر تمام اصناف شاعری کو نظم کہنا ان کی صنفی شناخت کو مجروح کرنے اور ابہام کے سپرد کرنے کے مترادف ہے۔ تاہم شمیم احمد اس ادبی و فکری مغالطے بلکہ اصطلاحی مغالطے کو نظم کی بہت بڑی خوبی قرار دیتے ہیں۔ ان کے الفاظ ہیں کہ :

"فصاحت و بلاغت یا دیگر شعری مسائل پر دستیاب کتابوں میں اصناف سخن اور شعری ہیئتوں کے مباحث اور ان کی تقسیم و درجہ

بندی کے لئے اکثر "اقسام نظم"، "اصناف نظم" یا "نظم کی قسمیں" جیسے عنوانات اس صنف (نظم) کی اسی کثیر المعنی حیثیت کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ (۱۵)

مندرجہ بالا شواہد و حقائق سے یہ متبادر ہوتا ہے کہ اردو ادب میں نظم کی اصطلاح کسی مخصوص ضابطے کی پابند نہیں رہی۔ نہ ہی اس کے لئے کوئی سائنٹیفک اصول وضع کئے گئے۔ اس اعتبار سے نظم کی صنفی شناخت نہ تو کاملاً "ہیئت پر مبنی ہے اور نہ ہی اس کا انحصار کلیتہً" موضوع پر ہے۔ بیشتر اصناف سخن ایسی ہیں جو اپنی مخصوص و متعین ہیئت کی بنیاد پر صنفی مقام حاصل کر گئیں اور ہیئت ہی ان کے صنف ہونے کا حوالہ طے پائی۔ ان کے علاوہ کچھ اصناف وہ بھی ہیں جو اپنی موضوعی تخصیص کے لحاظ سے صنف کا درجہ حاصل کر گئی ہیں۔ ان کی صنفی پہچان کی واحد نشانی موضوع کا اختصاص ہے۔ بہر طور یہ ثابت ہے کہ تمام ہیئتی اور موضوعی اصناف ابتداء و آغاز سے ہی نظم کے نام نامی سے موسوم رہی ہیں۔ لہذا غزل کے علاوہ تمام شعری اصناف الگ الگ ہیئتوں اور علیحدہ علیحدہ صورتوں میں نظمیں ہیں۔ یہ مختلف انداز و وضع کی نظمیں مختلف زمانوں میں ماحول کے خارجی اثرات اور افتاد طبع کے داخلی تقاضوں کے تحت اظہار کی ضرورتوں کے پیش نظر معرض تکوین میں آئیں اور زمانہ و حالات کے نشیب و فراز کے پیش نظر ان میں بھی موضوعی و ہیئتی تغیر و تبدل واقع ہوتا رہا۔ ہر چند کہ اردو شعر و ادب میں فکر و فن کی سطح پر انقلابی تبدیلیوں کا عمل ۱۸۵۷ء کے تغیرات کے نتیجے میں شروع ہوا۔ انگریزوں کے بر صغیر پر تسلط سے جہاں سیاسی و سماجی نوعیت کی تبدیلیاں آئیں۔ رسم و رواج اور زبان و ادب کے مسلمات بدلے۔ جس سے ایک نئے تمدنی و ثقافتی دور کا آغاز ہوا' وہاں ادب میں بھی نئے نئے رجحانات اور انقلابی رویوں کے تداخل کی راہ ہموار ہوئی۔ ۱۸۵۷ء سے قبل بر صغیر چونکہ اس نوعیت کے دیرپا گہرے اور واضح اثرات کے حامل کسی انقلاب سے دوچار نہیں ہوا تھا اس لئے تمدن و ادبی مظاہر میں بھی کوئی چونکا دینے والا تغیر نہیں ابھرا۔ تاہم اس کا یہ مطلب نہیں ہے کہ اس انقلاب سے پیشتر بالخصوص اردو شاعری محض کوئی ٹھہرے ہوئے پانی کا تالاب (STANGNATE POOL) تھی۔ شعراء کی اپج اور طبیعت کی جدتیں اپنی بساط اور ماحول کے مطابق قدیم اصناف سخن میں بھی نو بنو تجربات کرتی رہیں۔ بے شک ان تجربوں کا تعلق زیادہ تر مشق و مزاولت سے ہے لیکن انہیں جدت پسندی سے قطعی خالی قرار نہیں دیا جاسکتا۔ ویسے بھی ہر قوم اور زبان و ادب کے تجربات کی نوعیت کا تعلق اس کے اپنے گردو پیش کی فضا اور مذاق سے ہوتا اور وہ اس کے تناظر ہی میں تجربات کے حدود متعین کرتے ہیں۔ ایک لحاظ سے اگر مغربی اصناف اور ہیئتیں مشرق کے لئے نئی تھیں تو مشرقی اصناف اور ہیئتیں بھی مغرب کے لئے نئی تھیں۔ ادب میں اخذ و قبول یا رد و انحراف کا عمل تہذیبوں کے میل جول سے ہی رونما ہوتا ہے۔ اس سے پہلے کہ مغربی اثرات کے باعث اردو شاعری میں واقع ہونے والے رویوں کا جائزہ لیا جائے مناسب معلوم ہوتا ہے کہ روایتی ہیئتوں اور صنفوں میں کئے جانے والے تجربوں کا ایک سرسری سا جائزہ لے لیا جائے تاکہ روایت اور جدت کو ایک پر معنی تسلسل میں دیکھا جاسکے اور اس امر کا اندازہ کیا جاسکے کہ روایتی تجربوں اور جدید تجربوں کی نوعیت و ماہیت میں کیا فرق ہے۔ تجربات کا تعلق موضوع سے بھی ہے اور ہیئت سے بھی چونکہ موجودہ باب کا زیادہ تر تعلق ہیئتی تجربوں سے ہے اس لئے قدیم اصناف میں تجربات کے اس جائزے کو ہیئت تک محدود رکھا جائے گا۔

اس مختصر جائزے میں تجربات کی نوعیت کو پرکھنے کے لئے دو دائرے ہیں۔ اولاً وہ محیط ہے جس میں فارسی اسالیب و اصناف ہیں۔ اس میں غزل' مثنوی' مرثیہ' رباعی' مسمط اور نظم کی ہیئت کے تجربات کے پہلو بہ پہلو مستزاد اور صنائع لفظی و معنوی کی اختراعوں اور جدتوں کا احوال ہے۔ ثانیاً وہ سرکل ہے جس میں ہندی اصناف و اسالیب شامل ہیں۔ اس میں رہس اور اندر سبھا کے تجربے کے تحت ہندی شاعری کی صنفوں مثلاً گیت' دوہا' چوبولا اور چوپائی وغیرہ کے علاوہ ہندوستانی سنگیت کی دھنوں میں ڈھلی ہوئی شاعری مثلاً ٹھمری کے تجربات کو واضح کیا گیا ہے۔

غزل میں ہیئتی تجربات: غزل کی ہیئت بے لچک ہے۔ مطلع سے لے کر مقطع تک ہر شعر میں بحر و قافیہ اور بڑی حد تک ردیف کو بھی اساسی درجہ تفویض ہے۔ مطلع دو ہم قافیہ مصرعوں پر مشتمل ہوتا ہے۔ دیگر اشعار کے مصرعہ ثانی میں قافیے کا التزام ضروری ہے۔ بقول شمیم احمد:

> "غزلوں میں ردیف کی پابندی کی جاتی ہے اور غزلوں میں ردیف کا چونکہ بہ کثرت استعمال ہوا ہے اس لئے یہ غزل کی ہیئت کا ایک جزو بن گئی۔ تاہم اسے ہم غزل کی ہیئت کا کوئی بنیادی رکن یا عنصر قرار نہیں دے سکتے۔ اس لئے کہ غیر مردف غزلوں کی مثالیں بھی کم نہیں ہیں۔" (۱۶)

پرانے شاعروں نے بحر اور قافیے کے ٹھوس نظام میں لچک پیدا کرنے کی سعی کی ہے۔ مثلاً غزلوں کے لئے زیادہ تر فارسی کی بحریں استعمال میں رہی ہیں۔ ان میں سے کچھ بحور ہمارے مزاج سے مطابقت رکھتی ہیں اور کچھ ہمارے مزاج سے میل نہیں کھاتیں۔ ثانی الذکر بحور میں صرف شعر گوئی پر عبور اور عروض پر مہارت ظاہر کرنے کے لئے غزلیں کہی گئی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ کچھ اوزان کو پسندیدگی اور کچھ اوزان کو ناپسندیدگی کی نظر سے دیکھا گیا۔ پسندیدہ اوزان کو "مطبوع" کا نام دیا گیا جبکہ ناپسندیدہ اوزان کو "نامطبوع" کے عنوان سے تعبیر کیا

گیا۔ "نامطبوع" اوزان کی حامل غزلوں کو ایک اعتبار سے روایت سے انحراف قرار دیا جاسکتا ہے۔ یا غزل کی روایت میں نئے تجربے سے موسوم کیا جاسکتا ہے۔ جیسا کہ غالب کے درج ذیل مطلع سے ظاہر ہے۔

؎ عجب نشاط سے جلاد کے چلے ہم آگے
کہ اپنے سایہ سے سر پاؤں سے ہے دو قدم آگے (غالب)

انشاء اللہ خان انشاء کا مطلع بھی "نامطبوع" اوزان کے ذیل میں آتا ہے۔

؎ ارے دل کچھ نہیں تیری خبر نہیں
تری چاہت میں نگوڑے اثر نہیں (انشاء اللہ خاں انشاء)

قدمانے طویل بحر میں بھی غزلیں کہی ہیں۔ طویل بحر میں شعر گوئی تلوار کی دھار پر چلنے کے مترادف ہے۔ جب چھوٹی بات یا مختصر سے خیال کو پھیلا کر زیادہ الفاظ میں بیان کرنا مقصود ہوتا ہے تو شاعر کی قدرت کلام اور مہارت فن کی آزمائش یہ ہے کہ طویل بحر کے تقاضوں کو پورا کرنے کے باوجود ممکنہ حد تک کلام اطناب (کلام کو غیر ضروری طور پر طول دینا) کے عیب سے محفوظ رہے۔ واجد علی شاہ اختر اور انشاء اللہ خان انشاء کی درج ذیل دو مثالیں اسی تجربے کو ظاہر کرتی ہیں۔

؎ گل رخا سیم تنا مہر قدامہ لب تر رشک در و گوہر و الماس ترے دانت ہیں مرجان
اے پری چہرہ خوش الحان دہن صاف ہے جام شکر و شیر و نبات و قدح قند ہیں دندان (واجد علی شاہ اختر)

؎ ہوئے باندھ کے تکیہ جو گوشہ گزیں وہی ہیں گے زمانے میں اہل یقیں
کوئی سلطنت اس کو پہنچتی نہیں، سر و سایہ بال ہما کے قسم (انشاء اللہ خاں انشاء)

اردو شاعری میں "موشحہ" اور "یک رکنی" شعر کی روایت بھی موجود رہی ہے۔ "موشحہ" کی ماہیت پر روشنی ڈالتے ہوئے مولوی عبدالرحمٰن رقمطراز ہیں کہ:

"جس میں شاعر مختلف الآخر اجزائے شعر بہم پہنچاتا اور سلسلہ وار پروتا چلا جاتا ہے اور کئی کئی مجموعوں کو بیت قرار دیتا ہے اور ایک ایک بیت میں کئی کئی قوافی کا التزام کرتا ہے اور اجزائے شعر کے اوزان میں کہ ہم وزن اجزاء ایک خاص ترتیب سے جو ابتدا میں برتی ہے تابہ آخر پے درپے چلے آتے ہیں۔" (۱۷)

"موشحہ" میں یکساں وزن کے اجزاء ہونے کی وجہ سے انہیں بڑھایا جانا ممکن ہے۔ اس لئے ان کے ارتباط سے طویل بحر پیدا کی جاسکتی ہے۔ عبدالرحمٰن "یک رکنی" شعر کی وضاحت میں تحریر کرتے ہیں کہ:

"یک رکنی شعر جسے اقصرا الشعرا کہنا چاہیے۔ شعر طویل کی حقیقت اس سے زیادہ نہیں کہ کئی کئی مصرعوں پر ایک مصرعے کا اطلاق کرلیا جائے۔ اس لئے یک رکنی شعر سے شعر طویل پیدا ہوا اور وہی "موشحات" کے تنوع کا باعث بنا۔" (۱۸)

مصحفی کے خلاف انشاء کی "ہجو در بحر طویل" (۱۹) بھی اسی نوع کی ایک قابل ذکر شعری کاوش ہے۔ اسے فارسی میں ایک رکن کی تکرار سے طول دیا گیا ہے۔ اس کی نظیر اردو میں نظیر اکبر آبادی نے بہم پہنچائی ہے۔

"ایک دن باغ میں جاکر، چشم حیرت زدہ وا کر، جامۂ صبر تباہ کر، طائر ہوش اڑا کر، شوق کو راہ نما کر، مرغ نظارہ اڑا کر، دیکھیں رنگت جو چمن کی، خوبی نسرین و سمن کی، شکل غنچوں کے دہن کی، تازگی لالہ کے تن کی، تازگی گل کے بدن کی، کشت سبزے کی ہری تھی، نہر بھی لہر بھری تھی، ہر خیاباں میں تری تھی، ڈال ہر گل کی ہری تھی، خوش نسیم سحری تھی، سرو و شمشاد و صنوبر، سنبل و سوسن و عرعر، نخل میوے سے رہے بھر، نفس باد معنبر، در و دیوار معطر، کہیں قمری تھی مطوق، کہیں انگور معلق، نالے بلبل کے مدقق، کہیں غوغائی کی بق بق، اس قدر شاد ہوا دل، مثل غنچے کے کھلا دل، غم ہوا کشتہ و بسمل، شادی خاطر سے گئی مل، خرمی ہو گئی حاصل، روح بالیدہ ہو آئی، شان قدرت دی دکھائی، جان سی جان میں آئی، باغ کیا تھا گویا اللہ نے اس باغ میں جنت کو اتارا۔" (۲۰)

اسی انداز کے چھ مصرعے مزید ہیں۔ یوں معلوم دیتا ہے کہ "گویا اللہ نے اس باغ میں جنت کو اتارا" کا جو مصرعہ ہے نظیر نے اس پر کچھ یکساں وزن کے ٹکڑوں کا اضافہ کردیا ہے اور یہ اضافہ شاید قوافی کی ضرورتوں کو پورا کرنے کے لئے کیا گیا۔

قدماء نے جس طرح طویل بحروں میں طبع آزمائی کی ہے اسی طرح چھوٹی بحروں میں بھی اپنے فن کا اظہار کیا ہے۔ چھوٹی بحر تقاضہ کرتی ہے کہ طویل سے طویل مضمون کو مختصر سے مختصر انداز میں بیان کردیا جائے۔ الفاظ کے کم سے کم استعمال کے باوجود ابہام سے محفوظ رہنا ہی ایما و ایجاز کی خوبصورتی ہے۔ اس تجربے کے لئے بھی مشاقی اور فنی پختگی ضروری ہے۔ بہادر شاہ ظفر کی غیر مردف غزل کے درج ذیل دو اشعار اسی رمز کو آشکار کرتے ہوئے معلوم دیتے ہیں۔

بوسہ رخ دو ہمیں دل ہم اپنا دیں تمہیں
درد دل اپنا صنم کیوں نہ ہم تجھ سے کہیں (بہادر شاہ ظفر)

یہ غزل "فاعلاتن فاعلاتن' فاعلاتن فاعلاتن کے وزن پر ہے۔ اس وزن کی صراحت کرتے ہوئے خواجہ تنویر حسین خیال ظاہر کرتے ہیں کہ:

"یہ وزن غیر مروج ہے لیکن اس سے ظفر کی جدت طرازی ضرور جھلکتی ہے۔" (۲۱)

مثنوی کے لئے بالعموم سات بحروں کو پسندیدہ قرار دیا گیا ہے۔ ہرچند۔ بحروں کا یہ اختصاص کوئی لازمی شرط نہیں رکھتا تاہم یہ واقعہ ہے کہ اردو کی زیادہ مثنویاں انہی بحروں میں کہی گئی ہیں۔ استعمال کی کثرت کے باعث یہ بحریں مثنوی کی بحریں کہلائی جانے لگیں۔ قدیم شاعروں نے مثنوی کے لئے زیادہ استعمال ہونے والی بحروں کو غزل کے لئے استعمال کر کے روایت سے انحراف کا ثبوت بہم پہنچایا ہے۔ طبعی کی غزل کا مطلع تجربے کی اس محدود مگر مخصوص جدت کو واضح کرتا ہے۔

ترے ہاتھ میں شاہ جم جام اچھو ہمیشہ بغل میں دل آرام اچھو

یہ مطلع بحر متقارب مثمن مقصور / محذوف میں ہے۔ اس کا وزن "فعولن فعولن فعولن فعول" ہے۔ شاہ نامہ فردوسی بوستان سعدی' مثنوی سحر البیان اور اقبال کا "ساقی نامہ" اسی بحر میں ہے۔ میر تقی میر کی ایک مشہور غزل کی بحر بھی یہی ہے۔ مطلع اس طرح ہے۔

فقیرانہ آئے صدا کر چلے میاں خوش رہو ہم دعا کر چلے

قدیم شاعروں نے جہاں عربی بحروں کو اختیار کیا ہے وہاں ہندی بحروں کو بھی نظر انداز نہیں کیا۔ یہ الگ بات کہ ہندی بحروں کو قبول عام حاصل نہیں ہو سکا۔ اس کے باوصف رفیع الدین سودا نے اپنے مرثیوں میں' میر تقی میر نے اپنی غزلوں میں اور نظیر اکبر آبادی نے اپنی نظموں میں ہندی بحروں کو خوبصورتی سے استعمال کیا ہے۔ اس ضمن میں بہادر شاہ ظفر کی کاوشیں بھی لائق تحسین ہیں۔ اردو اور ہندی کی کئی ایک بحریں مشترک ہیں بلکہ ڈاکٹر گیان چند کے بقول: "ہندی کے کئی چھند اردو بحروں کا نقاب پہن کر کھلم کھلا اردو شاعری میں گھس آئے۔" (۲۲)

ہیں۔ بحروں کے اس اختلاط نے روایتی دور کے شعری تجربے میں ایک ندرت پیدا کر دی اور اردو شاعری میں غنائیت کا خوشگوار اور خوبصورت اضافہ کیا اور بحر میں یکرانی پیدا ہو گئی۔ اسی لئے ڈاکٹر گیان چند جین کہتے ہیں کہ "اردو کی ہندی بحر واقعی ایک بحر بے پایان ہے۔" (۲۳)

ہندی بحروں کی شمولیت سے عربی و فارسی بحروں میں وسعت کا ایک نیا رخ ابھرا۔ جس سے غزلیہ شاعری میں بو قلمونی اور تنوع کے آثار ہویدا ہوئے۔ دکنی شاعری کے آغاز میں بالخصوص ہندی بحروں کو اپنایا گیا جس کے نتیجے میں ہندی کی چوپائی اور سویا کے اوزان اردو میں داخل ہوئے جیسا کہ ڈاکٹر گیان چند جین کا خیال ہے کہ:

"دکنی شاعری میں ابتداء میں متعدد بحریں استعمال کی گئیں اور انہیں کے جلو میں ہندی کی چوپائی اور سویا کے چھند (اوزان) اردو میں چلے آئے جو بالترتیب ہمارے مثمن اور شانزدہ رکنی اوزان کے برابر ہیں۔" (۲۴)

میر تقی میر کی ایک غزل کا مطلع ہے کہ:

الٹی ہو گئیں سب تدبیریں' کچھ نہ دوا نے کام کیا دیکھا اس بیماری دل نے آخر کام تمام کیا (میر تقی میر)

اس غزل کی لیکر "سویا" سے مشابہت رکھتی ہے۔ اسے بحر متقارب میں گنا جاتا ہے۔ ڈاکٹر گیان چند جین اس کو اردو کی ہندی بحر کا نام دیتے ہیں۔

بہادر شاہ ظفر نے فراخدلی سے ہندی بحروں کو استعمال کیا ہے اور ان بحرون کے اوزن میں کئی ایک پسندیدہ تبدیلیوں کے عمل سے غزل کے عروضی پیٹرن کو وسعت دینے کی سعی کی ہے۔ ان کی ایک غزل کا مطلع ہے۔

زلف میں بل اور کاکل پر خم پیچ کے اوپر پیچ پڑا وہ ہوئی سرکش' یہ ہوئی برہم' پیچ کے اوپر پیچ پڑا

اس غزل کا وزن "فعلن فعلن فعل فعولن فعل فعولن فعل فعل" ہے۔ فعل فعولن کی جگہ فعلن فعلن بھی درست ہے۔ اردو کی یہ بحر "منجری" سے مشابہ ہے۔ "منجری" میں فقط ایک گرو زاید ہوتا ہے۔ منجری تیس ماترا کے وزن سے مخصوص ہے۔

مری آنکھ بند تھی جب تلک وہ نظر میں نور جمال تھا
کھلی آنکھ تو نہ خبر رہی کہ وہ خواب تھا یا خیال تھا

اس غزل کو بحر کامل میں کہا گیا ہے۔ تاہم عربی میں مسدس مستعمل ہے۔ فارسی میں یہ مثمن ہے۔ ہندی میں "من ہنس چھند" بحر کامل مسدس کے برابر ہے۔ بحر کامل مثمن کے وزن پر ہندی بحر "اگیت" (متفاعلن آٹھ مرتبہ) ہے۔ اسے ہر گیتکا کے نام سے بھی موسوم

۱۳۲۵۳

کیا جاتا ہے۔ ہندی اور فارسی میں یہ وزن کامل مثمن مستعمل ہے۔ تاہم عربی میں مسدس ہی جائز ہے۔ بہادر شاہ ظفر کی متعدد غزلوں میں اس نوع کی مثالیں آسانی سے دستیاب ہیں۔

نظیر اکبر آبادی نے ہندی بحروں پر سب سے زیادہ توجہ دی ہے اور سب سے زیادہ مشاقی اور فنی مہارت سے ان بحروں کے ممکنہ متنوع سلسلوں کو کامیابی کے ساتھ استعمال کیا ہے۔ "ہولی" "ہولی کی بہار" "نانک شاہ گرو" "صنم کنہیا" "موسم زمستان" "پری کا سراپا" "کلجگ" "بنجارہ نامہ" "مہادیو جی کا بیاہ" "برہ کی آگ" اور "چڑیوں کی تسبیح" اسی قبیل کی نظمیں ہیں۔

قدما نے اپنی قادر الکلامی کا مظاہرہ کرتے ہوئے بعض غزلیں ایسی لچک دار بحور میں کہی ہیں کہ ان کی تقطیع ایک سے زیادہ اوزان میں کی جاسکتی ہے۔ اس نوع کے تجربات صنعت کے ذیل میں آتے ہیں۔ وہ اشعار جو ایک سے زیادہ اوزان میں تقطیع ہوسکتے ہیں انہیں "صنعت تلون" کے ذیل میں شمار کیا جاتا ہے۔ مثال کے طور پر انشاء اللہ خان انشاء کی غزل کا مطلع ہے کہ:

بیٹھے جہاں ہیں غیر سب مجھ کو بلاتے ہو عبث
دل کو کڑھا کر اور بھی دل کو جلاتے ہو عبث

اس مطلع کی دو اوزان میں تقطیع ممکن ہے۔ اولاً **مفتعلن، مفاعلن، مفتعلن مفاعلن اور ثانیاً مستفعلن، مستفعلن، مستفعلن، مستفعلن۔**

غزل کی ہیئت میں تجربے کا ایک اور رخ قافیے سے متعلق ہے۔ اردو میں قافیہ کی روایت عربی و فارسی کے تتبع میں آئی۔ اسے غزل میں نہایت اہتمام و التزام سے برتا جاتا ہے۔ عیوب قافیہ سے بچنے کے لئے بڑی احتیاط کو ملحوظ رکھا جاتا ہے۔ قافیے کے ضمن میں تجربے کی ایک صورت عجیب و غریب، مشکل و مغلق اور نمایاں قافیے کا استعمال ہے، جیسا کہ ناسخ کے مندرجہ ذیل مطلع سے واضح ہے۔

شبیہ قامت موزوں مرا ہر ایک مصرعہ ہے
نہیں دیواں، تصاویر حسیناں کا مرقع ہے

غزل میں روایتی تجربے کا ایک رخ مشکل زمینوں کا استعمال ہے۔ قافیہ اور ردیف غزل کی زمین کو طے کرتے ہیں۔ ردیف کی طوالت اور ادق قافیے زمین کو سنگلاخ بنا دیتے ہیں۔ انشاء اللہ خان انشاء اور غلام ہمدانی مصحفی کی شعری معرکہ آرائیوں میں ان سنگلاخ زمینوں کو خاصی اہمیت حاصل ہے۔ مثلاً

سر مشک کا ہے تیرا تو کافور کی گردن — نے موئے پری ایسے نہ یہ حور کی گردن (مصحفی)

OO

توڑوں گا خم بادۂ انگور کی گردن — رکھ دوں گا وہاں کاٹ کے ایک حور کی گردن (انشاء)

OO

زہرہ کی جو آئی کف ہاروت میں انگلی — کی اشک نے جا دیدۂ ماروت میں انگلی (مصحفی)

OO

دیکھ کر اس کی پڑی خاتم یاقوت میں انگلی — ہاروت نے کی دیدۂ ماروت میں انگلی (انشاء)

OO

اس طرح کی سنگلاخ زمینوں میں جب ردیف طوالت پر مبنی ہوتی ہے تو شاعر کی فنی مہارت اور اصلی وصف نمایاں ہوتا ہے۔ شاہ نصیر کا مطلع ہے۔

سدا ہے اس آہ و چشم تر سے فلک پہ بجلی، زمیں پہ باراں — نکل کے دیکھو تک اپنے گھر سے فلک پہ بجلی، زمیں پہ باراں
(شاہ نصیر)

"سے فلک پہ بجلی، زمیں پہ باراں" ردیف ہے جو مصرعے کا تقریباً دو تہائی ہے۔ قدیم مشاق شعراء اپنی قادر الکلامی کے اصل جوہر دکھانے کے لئے شعروں میں دو دو اور تین تین قوافی کے التزام کا اہتمام کرتے تھے۔ اس تجربے کو صنعت ذو القافتین سے معنون کیا جاتا ہے۔

میر ببر علی انیس کا درج ذیل شعر دیکھئے۔

مضموں صفات قد کا قیامت سے لڑ گیا — قامت کے آگے سرو خجالت سے گڑ گیا

مصرعہ اولیٰ میں اولاً قیامت اور ثانیاً لڑ" کا قافیہ لایا گیا ہے جبکہ مصرعہ ثانی میں اسی مناسبت سے "قیامت" کے مقابلے میں "خجالت" اور "لڑ" کے مقابلے میں "گڑ" کے قافیے کو استعمال کیا گیا ہے۔ ہر دو قافیوں کے عین وسط میں ایک ردیف "سے" رکھی گئی ہے۔ اسے اصطلاحاً "حاجب" کہا جاتا ہے۔ لہٰذا یہ شعر صنعت کے اعتبار سے "ذو قافتین مع الحاجب" ہے۔ مزید مثال کے طور پر جرأت کی غزل کا درج ذیل مطلع پیش کیا جاتا ہے۔

جب میں نے کہا او بت خود کام ورے آ
تب کہنے لگا چل بے او بدنام پرے جا

اس مطلع کے ہر مصرعے میں چار چار قافیوں کا التزام ہے۔ پہلے مصرعے کا آغاز ہی قافیے سے ہوتا ہے۔ "جب" کے بعد "کہا" "کام" اور "آ" مزید تین قوافی آتے ہیں۔ اسی اعتبار سے دوسرے مصرعے میں جب کے مقابلے میں "تب" "کہا" کے مقابلے میں "لگا" "کام" کے مقابلے میں "نام" اور "آ" کے مقابلے میں "جا" کے قافیوں کو لایا گیا ہے۔

قدیم شاعروں نے غزل نگاری میں ایک یہ تجربہ بھی کیا ہے کہ بحر اور ردیف تو ایک ہی رہنے دی البتہ قافیے بدل دیئے۔ ناسخ کی فاعلاتن مفاعلن فعلن / فعلات کے وزن پر ایسی نو غزلیں ہیں جن کی ردیف "نہیں" ہے۔ تاہم قوافی ہر غزل میں مختلف ہیں۔ ان قوافی کی ترتیب سوار، ماہتاب، خاک، سات، رقیب، معاش، حضور، پاس اور آگ ہے۔ انشاء نے اس طریق کار کو مزید آگے بڑھایا اور سولہ غزلیں اسی انداز میں کہیں ان غزلوں کی ردیف "کا جوڑا" ہے اور قوافی گھاٹ، بعد، عزم، غرق، رند، برف، خاص، فیاض، آگ، سرو، لاہوت، طاؤس، ناگ، شاباش، گرداب ہیں۔ اسی تجربے میں قدرے تنوع برتتے ہوئے انشاء اللہ خاں انشاء کے ہاں دس ایسی غزلیں بھی ملتی ہیں جن کی ردیف "غش کیا" ہے لیکن یہ مختلف قوافی اور اوزان کی حامل ہیں۔

قافیے میں تجربے کی واضح اور قابل لحاظ مثال غالب کی وہ غزل بھی ہے۔ جس کا مطلع حسب ذیل ہے۔

عشق تاثیر سے نومید نہیں — جاں سپاری شجر بید نہیں

اس غزل میں دیگر قوافی بالترتیب خورشید، بھید، جاوید اور امید ہیں۔ ظاہر ہے یہ قافیے اصول قافیہ کے ٹھوس اور سخت قواعد کے اطلاقات پر پورے نہیں اترتے۔ غالب نے روایتی ضوابط قوافی میں لچک پیدا کر کے استعمال قافیہ میں یہ جدت پیدا کی ہے۔ اردو شاعری میں قافیہ فارسی اور عربی ادب سے آیا ہے اور خاص طور پر غزل میں اس کی ایک مہتم بالشان روایت ہے۔ لہٰذا قافیے کو غزل میں بڑی احتیاط اور مہارت سے برتا جاتا ہے۔ عیوب قوافی پر کڑی نظر رکھی جاتی ہے۔ اس کے باوجود غزلوں میں عیوب قافیہ موجود ہیں۔ تاہم قافیے کے عیب اور تجربے میں نمایاں فرق ہے۔ یہی فرق غالب کی اس غزل کے قوافی سے ظاہر ہے۔

پابندیوں میں آزادی کے حصول کی عملی کوشش کا اظہار ایسی غزلیں کہنے کے تجربے سے بھی مملو ہے۔ جس کے تحت ردیف کے التزام کی قید ترک کر دی گئی اور غیر مردف غزلیں لکھی گئیں۔ چونکہ عام رجحان اور رواج مردف غزل کہنے کا تھا لہٰذا اس تجربے کو زیادہ مقبولیت نہ مل سکی۔ شاید اسی وجہ سے شعراء کے دواوین میں غیر مردف غزلوں کی تعداد بہت کم ہے۔

ناسخ عروض اور شعر گوئی کا زبردست ملکہ رکھتے تھے۔ اپنی اس خداداد صلاحیت سے فائدہ اٹھاتے ہوئے انہوں نے غزل میں ایک انوکھا تجربہ یہ کیا کہ ہر دوسرے مصرعے کے آغاز پر بالالتزام سالم ردیف کی تکرار قائم کی۔ اس تکرار سے موسیقیت کا ایک خوشگوار تاثر پیدا ہوتا ہے۔ مثلاً

ع ہے خدائی دشمن جاں الغیاث — الغیاث اے وصل جاناں الغیاث
ہے غضب تاریکی شب ہائے ہجر — الغیاث اے روئے تاباں الغیاث

اس غزل کی ردیف "الغیاث" کو ہر دوسرے مصرعے کے آغاز میں دہرایا گیا ہے۔ الغیاث کے بعد "اے" کا لفظ بھی بالتکرار آتا ہے، جو غزل کے خطابیہ انداز کی نشاندہی کر رہا ہے۔ اس تکنیک کو پوری غزل میں نہایت پابندی کے ساتھ استعمال میں لایا گیا ہے۔

شاہی نے ہندی روایات کو اپنی ایک غزل میں برتنے کا تجربہ کرتے ہوئے عورت کی جانب سے عشق کا اظہار کیا ہے۔ کلیات شاہی میں اس انداز کی چار غزلیں موجود ہیں۔

مثنوی میں ہیئتی تجربات: دکنی شاعری کا معتدبہ حصہ مثنویوں پر مشتمل ہے۔ جن میں طویل و مختصر ہر دو طرح کی مثنویاں موجود ہیں۔ ان کے موضوعات متنوع اور فن میں مسلسل ارتقاء ہے۔ جس سے ثابت ہوتا ہے کہ مثنوی کے اجزائے ترکیبی مرحلہ وار متعین ہوئے۔ شمالی ہند کی قدیم مثنوی افضل کی بکٹ کہانی ہے۔ اس مثنوی میں بارہ ماسہ کی تکنیک استعمال کی گئی ہے۔

ہیئتی لحاظ سے مثنوی کے ہر شعر کے دونوں مصرعے آپس میں ہم قافیہ ہوتے ہیں گویا ظاہری طور پر ہر شعر غزل کا مطلع ہوتا ہے۔ اور ہر "مطلع" میں جداگانہ قوافی کے استعمال کو ملحوظ رکھا جاتا ہے۔ مثنوی اہل فارس کی ایجاد ہے۔ شروع میں مثنوی کے اوزان مقرر نہ تھے۔ نظامی نے جب اپنا "پنج گنج" لکھا جس میں پانچ مثنویاں جداگانہ بحروں میں لکھی گئی ہیں تو اس کی مقبولیت کے پیش نظر انہی بحروں میں مثنویاں لکھنے کا التزام ملحوظ رکھا جانے لگا۔ نظامی کی تتبع میں امیر خسرو نے خمسہ قلمبند کیا جس میں نظامی کے "پنج گنج" کے اوزان کو اپنایا۔ بعد میں مزید دو اوزان کا اضافہ ہوا جس کے نتیجے میں مثنوی کے لئے سات اوزان کی روایت قائم ہو گئی۔ ڈاکٹر گیان چند نے امیر احمد علوی کی "مثنویات" احسن مارہروی کے "مقدمۂ کلیات ولی" طبع اول، وحید الدین سلیم کی "افادات سلیم" اور انشاء و قتیل کے "دریائے لطافت" کے حوالے سے مثنوی کے اوزان اور ان کی خصوصیات کو درج ذیل طور پر بیان کیا ہے۔

۱۔ سریع مسدس مطوی موقوف — مفتعلن مفتعلن فاعلات
سوائے ذکر حالت عاشق و معشوق طرف ہر چیز است — (حالی، نشاط امید)

۲۔ ہزج مسدس مقصور یا محذوف — مفاعیلن مفاعیلن مفاعیل
ذکر عاشق و معشوق — (افضل بکٹ کہانی)

۳۔ ہزج مسدس اخرب مقبوض مقصور یا محذوف — مفعول مفاعلن فعولن
ذکر عاشق و معشوق — (گلزار نسیم)

۴۔ خفیف مسدس مجنون مقطوع — فاعلاتن مفاعلن فعلن
مواعظ و حقائق — (حدیقہ سنائی۔ شوق، زہر عشق)

۵۔ متقارب مثمن مقصور یا محذوف — فعولن فعولن فعولن فعول
محاربات — (شاہ نامہ فردوسی، بوستان سعدی، مثنوی میر حسن)

۶۔ رمل مسدس مقصور یا محذوف — فاعلاتن فاعلاتن فاعلات (میر حسن، رموز العارفین)
حقائق و حکایات عباد اہل اللہ و بیان سوزش شوریدہ سراں ہم مخالف آں نیست

۷۔ رمل مسدس مجنوں مقطوع — فاعلاتن فعلاتن فعلن (رسوا، امید و بیم، مومن، قول غمیں)
درذکر بزرگان دین و ارباب حکمت پسندیدہ
اردو میں ذیل کی بحروں میں بھی مثنویاں لکھی گئیں

۸۔ متدارک مثمن مجنوں — فعلن فعلن فعلن (جوش عشق، میر)
فعل فعولن فعل فعولن (تف آتشیں، مومن)

۹۔ بحر متقارب مثمن اثلم — فعلن فعولن فعلن فعولن (حالی، کلمۃ الحق) (۲۵)

آخری دو اوزان یعنی فعلن فعلن، فعلن اور فعلن، فعولن فعلن فعولن میں فارسی (۲۶) کی کوئی قابل ذکر مثنوی نہیں ہے۔ ان بحروں میں بھی دوسری، تیسری، چوتھی اور پانچویں مثنوی کے لئے مقبول ترین بحریں ہیں۔ اس طرح فارسی کی پسندیدہ اور مقبول عام بحریں سات ہی رہ جاتی ہیں۔ تاہم آخری دو بحروں کو اردو مثنوی کے لئے استعمال ضرور کیا گیا۔ سعادت یار خان رنگین کے یہاں مثنوی کے دو اور بھی اوزان ملتے ہیں۔ جو درج ذیل ہیں۔

۱۔ مفتعلن فاعلن مفتعلن فاعلن
۲۔ فعلن فعلن فعلن فع یا فعلن فعلن فاع فعل

قدیم اقدار و روایات کے علمبرداروں کے مطمع نظر میں مثنوی کے لئے مقررہ اوزان سے ہٹ کر کسی بحر میں مثنوی نہیں لکھی جا سکتی۔ ڈاکٹر زور (۲۷) بھی اسی رائے سے اتفاق رکھتے ہیں لہٰذا بقول ڈاکٹر گیان چند جین "رنگین کے اجتہاد سے یہ ظاہر ہے کہ وہ سات بحروں کی قید کو بے معنی سمجھتے تھے۔ مقررہ اوزان کے باہر لکھنا ان کی فخریہ ایجاد ہے۔" (۲۸)

قدیم شعراء نے مثنوی کے اجزائے ترکیبی میں جدتوں سے کام لیا ہے اور بنے بنائے اصولوں سے انحراف کو ترجیح دی ہے۔ غلام سرور عرف شاہ آیت اللہ جوہری نے ۱۷۸۴ء میں ایک مثنوی لکھی جس کا نام "گوہر جوہری" ہے۔ اس مثنوی میں موقع کے مطابق دو بحروں کو استعمال میں لایا گیا ہے۔ ایک بحر ہزج مسدس مقصور یا محذوف ہے۔ اس کا وزن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیل ہے۔ دوسری بحر متقارب مثمن مقصور یا محذوف ہے۔ اس بحر کا وزن فعولن فعولن فعولن فعول ہے۔ اس مثنوی کا زیادہ تر حصہ اول الذکر وزن میں ہے۔ اس مثنوی میں ایک اور تجربہ یہ کیا گیا ہے کہ یہ قطعہ در قطعہ داستانوں پر واقع ہے۔ اس مثنوی سے بارہ ماسہ کی روایت کے اثرات جھلکتے ہیں۔

میر تقی میر نے بھی پہلے "شکار نامہ" میں کس قدر جدت پسندی کی راہ اپنائی ہے۔ اس میں دو دنوں کے شکار کا حال درج ہے۔ دونوں کے لئے علیحدہ علیحدہ عنوانات قائم کئے گئے ہیں۔ پہلے روز کے شکار کا احوال ۷۳ شعروں پر مشتمل ہے۔ اختتام پر آصف الدولہ کے حق میں دعائیہ اشعار ہیں اور ان کے بعد غزل ہے۔ دوسرے دن کا شکار نامہ سرعنوان یہ سرخی لئے ہوئے ہے۔ "بار قدم رنجہ فرمودن آصف الدولہ بہادر روز دیگر برائے شکار۔" یہ حصہ کئی سو اشعار کو محیط ہے۔

میراثر کی مشہور و معروف مثنوی "خواب و خیال" میں بھی ہیئتی تجربے کی ہلکی سی کوشش ملتی ہے۔ اجزائے ترکیبی میں تنوع سے کام لیتے ہوئے اس مثنوی میں ۱۲ غزلیں اور قطعات رکھے گئے ہیں۔ اس میں ایک طویل ترجیع بند بھی موجود ہے۔ کم و بیش ایک تہائی اشعار فارسی میں ہیں۔ غزلیں فارسی اور اردو دونوں زبانوں میں ہیں۔ غزلوں کے سلسلے میں ایک اور جدت یہ ہے کہ ان غزلوں میں خود میر سوز کے علاوہ میر درد کی غزلیات بھی شامل ہیں۔ اردو کا طویل ترین سراپا اس مثنوی کے علاوہ اور کسی مثنوی میں نہیں ہے۔ یہ سراپا ۳۰۹ اشعار کو

جلو میں لئے ہوئے ہے۔ اس مثنوی سے "بارہ ماسہ" کے اثرات صاف ہویدا ہیں۔ میر اثر نے مختلف موسموں کی مناسبت سے جذبات مجبوری کو خوبصورتی کے ساتھ ادا کیا ہے۔

جرأت نے اپنی مثنوی "کارستان الفت" میں دوہے کا تجربہ کیا ہے۔ ایک دوہا حسب ذیل ہے۔

کیا کیا من للچائے ہے وہ ابھری ابھری گات

ہاتھ کہاں پر آئے ہے ملوں نہ کیوں کر ہات

انشاء اللہ خان انشاء نے اپنی مثنوی "سحر حلال" میں دو بحروں کے استعمال کا حیرت انگیز تجربہ کیا ہے۔ اس مثنوی کے ہر شعر کی تقطیع دو بحروں میں ہوتی ہے یوں یہ مثنوی 'ذو بحرین' میں ہے۔ اس مثنوی میں صنعت تجنیس کو بڑی مشاقی کے ساتھ استعمال کیا گیا ہے۔ مثنوی کے ہر دو اوزان درج ذیل ہیں۔

۱۔۔۔ مفتعلن مفتعلن فاعلات ر فاعلن

۲۔۔۔ فاعلاتن فاعلاتن فاعلات ر فاعلن

انشاء اللہ خان انشاء نے دو مثنویاں ریختی کے انداز میں لکھنے کا تجربہ بھی کیا ہے۔ یہ مثنویاں "سیرباغ" اور "نامۂ زنانی رنگین انشاء" ہیں۔ انشاء نے اپنی ایک اور مثنوی "گلدستۂ رنگین" کے ہر شعر میں "صنعت تجنیس" کے اہتمام کا تجربہ کیا ہے۔ ان کی ایک اور مثنوی "ایجاد رنگین" میں تجربے کی یہ صورت پیدا کی گئی ہے کہ مختلف اخلاقی حکایتوں کو ایک ہی لڑی میں پرو دیا گیا ہے۔

واجد علی شاہ اختر نے اپنی "مثنوی خطابات محلات" یا "بحر مختلف" میں اولاد اور محلات کے ناموں کو نظم کی شکل میں بیان کیا ہے اور شعری تجربہ کی یہ صورت نکالی ہے کہ ہر بیان کو مختلف بحر میں پیش کیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس مثنوی کا دوسرا نام "بحر مختلف" ہے۔ واجد علی شاہ اختر کی مذکورہ مثنوی ۱۸٦۰ء میں مطبع سلطانی کلکتہ میں طبع ہوئی تھی۔ اس مثنوی کی کل آٹھ فصلیں ہیں۔ ہر فصل کو علیحدہ بحر میں لکھا گیا ہے۔

مرثیے میں ہیئتی تجربات: مرثیے میں ہیئتی و موضوعی سطح پر تجربات کا سلسلہ شروع سے لے کر اب تک جاری و ساری ہے۔ اس کی سب سے بڑی وجہ مرثیے اور معاشرے کی قربت و وابستگی ہے۔ مرثیے کے آغاز سے اٹھارویں صدی تک اس صنف میں جو نمایاں تغیر رو پذیر ہوئے ہیں ان میں ایک تو یہ ہے کہ لمبے مرثیوں کو لحن کے ساتھ جب پڑھا جاتا تھا تو پڑھنے والے کا گلا تھک جاتا۔ یہی وجہ ہے کہ اوائل میں لکھے جانے والے مرثیوں کے اشعار کی تعداد تھوڑی ہے۔

پہلے پہل مرثیے کے لئے کسی خاص ہیئت کا تعین نہ تھا۔ حسب طبع اسے غزل، مثنوی، مسمط، مثلث، مربع، مخمس، مسدس، ترکیب بند، ترجیع بند الغرض کسی بھی ہیئت میں کہہ لیا جاتا تھا۔

مرثیے کے عناصر ترکیبی مثلاً چہرہ، ماجرا، سراپا، رخصت، آمد، رجز، جنگ، شہادت، بین، دعا وغیرہ یک لخت معرض وجود میں نہیں آگئے اور نہ ہی کسی ایک شاعر نے انہیں وضع کیا ہے بلکہ ان کی تشکیل و تکمیل مختلف مراحل میں مختلف اشخاص کی رہین منت ہے۔ جس کی طرف ڈاکٹر سید مسیح الزماں اشارہ کرتے ہوئے رقمطراز ہیں کہ:

"مرثیہ کے ان اجزاء کا تعین ایک دن میں نہیں ہوا اور نہ یہ کسی ایک فرد کا کارنامہ ہے۔ اس ڈھانچے کی تشکیل ارتقائی طور پر ہوئی ہے۔" (۲۹)

مرثیے میں عربی و فارسی کے علاوہ ہندی اور کئی کئی بحروں کے امتزاج سے نئی سے نئی پیکر تراشی کی گئی ہے۔ درگاہ قلی خان نے جو مرثیے لکھے ان کی مربع ہیئت کو فارسی ابیات سے تضمین کیا گیا ہے۔ فارسی ابیات اور مربع ہیئت ہر دو کی بحر ایک ہی ہے لہٰذا بجز تضمین کے اس تجربے میں کوئی اور انوکھی بات نہیں۔ بس یہی ہے کہ ایک بند میں دو زبانیں استعمال کی گئی ہیں۔

درگاہ قلی خان کے مرثیوں میں مسدس کا ایک اور تجربہ بھی پایا جاتا ہے۔ اس مسدس میں اول چار مصرعے اردو کے رکھے گئے ہیں اور ان کے بعد بیت کے دو دو مصرعے ہندی بحر کے ہیں۔ جس پہ مسدس ذو بحرین ہو گئی ہے۔ مذکورہ دو مصرعے کو دو چھند میں کہا گیا ہے۔

ہائے قاسم کی سواری ان میں پہنچی جس گھڑی
لینے سر رسم دھنانا یک بیک موت آ آڑی
جان سے منہ پر لگی تر وار جیو گل کی چھڑی
ہر لہو کی ڈھار تھی دولہے کے سہرے کی لڑی
موت پکاری اے بنے میں تم پر قربان
اس بیاہ کی یہ ریت ہے دیو دھنانا جان

لکھنؤ کے مرثیہ گو شعراء میں حیدری اور سکندر نے بھی "دوہرہ بند" مرثیے لکھے ہیں۔ سودا کو تو اس ضمن میں خاص طور پر نمایاں مقام حاصل ہے۔ اس کے یہاں "دوہرہ" "بند مرثیوں" کی متعدد شکلیں موجود ہیں۔ ذیل کی مثال میں دو شعروں کے بعد ایک دوہا لایا گیا ہے۔

کہتی ہیں بنت پیمبر ہائے سرور ہائے ہائے　　　اے نبی کے ناز پرور ہائے سرور ہائے ہائے
دیکھ خفا جس کو ذرا کہتے مجھے رسول
لال کو میرے فاطمہ کیوں تیں کیا ملول

"مرثیہ بجناب حضرت امام حسین" میں سودا نے مسدس کے چھ مصرعوں پر ایک دوہا کا اضافہ کیا ہے۔

کیا چرخ واژگوں کا ستم اب کروں بیاں　　　تاریک کر دیا ہے محمدؐ کا خانماں
سونا ہے بے مکین مدینے کا ہر مکاں　　　پیٹے ہیں سر کو آج یہیں کہہ کے انس و جاں
خورشید آسمان و زمیں نور مشرقین　　　پروردۂ کنار رسول خدا حسین
کاری رین ڈراونی گھر تین ہوئے نراس
جنگل میں جا سوئے رہے کوئ آس نہ پاس

سودا کا ایک اور مرثیہ ہے جس کا عنوان "دوازدہ مصرع معہ دوہرا" ہے۔ اس مرثیے میں پہلے دس مصرعے مثنوی کی ہیئت میں کہے گئے ہیں۔ بعد میں ایک دوہا لایا گیا ہے۔

عابد کہتے ہیں یہ سب سے　　　روتا ہوں میں جگ میں تب سے
جب سے آیا چھوڑ مدینا　　　پھیر نا چاہے اپنا جینا
میں دکھیا دا کو اب رویا　　　باپ چچا کربل میں سویا
اکبر اور اصغر سا بھائی　　　تنگی کی تک بھی خبر نہ پائی
کیسا ساتھ ہمارا چھوٹا　　　بیری نے گھر تس پر لوٹا
لکھی تھی جو کرم میں میٹے مٹے نہ مول
ہونی ہتی سو ہو چکی کا سین کہیں رسول

مرثیوں میں ہئیتی تجربات کے اس سلسلے کو سودا نے صرف اردو بحروں کے ساتھ ہندی دوہے کی پیوند کاری تک ہی محدود نہیں رکھا بلکہ انہیں مزید متنوع بنانے کے لئے پنجابی، پوربی اور دکھنی زبان کے مرثیوں کے ساتھ بھی دوہے کے اضافے کا اہتمام کیا۔ اس نوع کے مراثی میں "مرثیہ مسدس حضرت امام در زبان پنجاب معہ دوہرا یہ" "مرثیہ مسدس در زبان پوربی آمیز دوہرہ بند" "مرثیہ منفرد بزبان دکنی آمیز" خاص طور سے قابل اہمیت ہیں۔

سودا نے صرف عربی۔ بحروں ہی میں مرثیے نہیں کہے بلکہ خالص ہندی۔ بحروں کو بھی مرثیے کے لئے خوبصورتی سے استعمال کیا۔ علاوہ ازیں ہندی۔ بحروں سے مشابہ اوزان کو بھی مرثیوں کے لئے برتا۔ اس طرح کے مرثیے قابل ذکر تعداد میں موجود ہیں۔ غزل کی ہیئت اور ہندی۔ بحر میں بھی مرثیہ لکھا ہے۔ جیسا کہ درجہ ذیل مثال سے ظاہر ہے۔

یارو ایسا خلق پر اب ہے دکھ بھاری　　　روتی ہے سر پیٹ پیٹ یہ پرتھی ساری

مرثیہ مثلث بطریق مستزاد کے اولین دونوں مصرعے ہندی۔ بحر میں کہے گئے ہیں جبکہ مستزاد کا ٹکڑا اردو ارکان لئے ہوئے ہے۔

جس کا بچہ یوں سوئے دکھ اس کی ماں کا کیجئے غور
آج کا سویا حشر میں چونکے اس سونے کو کہیں ہے ٹھور
ہے ہے اصغر میرے لال

سکندر نے اپنے ایک مرثیے میں ہئیتی تجربے کی اچھوتی اور قابل ذکر مثال پیش کی ہے۔ یہ مرثیہ مصرعوں کی تعداد کے لحاظ سے مثمن ہے۔ اس مثمن کے شروع کے چھ مصرعے ہندی کی ایک۔ بحر میں کہے گئے ہیں اور آخری دو مصرعے ہندی کی کسی دوسری۔ بحر میں لکھے گئے ہیں۔ دو۔ بحروں کے امتزاج سے لکھا جانے والا یہ مرثیہ جسے مرثیہ ذو۔ بحرین کہنا مناسب لگتا ہے' قافیوں کی ترتیب کے لحاظ سے اس طرح ہے کہ اولین چار مصرعے ایک جیسے قافیوں میں ہیں۔ پانچویں اور چھٹے مصرعے کو الگ طور پر آپس میں ہم قافیہ رکھا گیا ہے اور پھر آخر کے دو مصرعے علیٰحدہ انداز میں ہم قافیہ ہیں۔ اس طرح ایک بند میں تین طرح کے قوافی کا التزام کیا گیا ہے جو مرثیے کی ہیئت میں تجربے کا نادر نمونہ ہے۔

ماں دکھیارے قاسم کی میں تنک نہیں ستاؤں گی
اس اپنے پوت نویلے کا تابوت لئے یوں آؤں گی

نوشہ کا مقنع لہو بھرا انبری کے سیس اڑھاؤں گی
دولہا کا سہرا خاک ملا دولہن کے سر بندھواؤں گی
سمدھانی دونوں آوت ہوں بنری کو گہ سنگ لاگے ہو
بنری سہیشت جاوت ہو تابوت ستی تک آگے ہو
تب میں رو روپگ دھروں چلوں یونہی دن رات
مردوں کے سنگ جاوت ہے جیسے کوئی برات

مرثیہ میں موضوع، مواد اور ہیئت کے اعتبار سے اچھے خاصے تجربات کئے گئے لیکن ان تجربات کو مزید آگے بڑھانے میں عدم دلچسپی نے امکانات کے فروغ کو کم کر دیا۔ اگر ان تجربات کو تسلسل کے ساتھ اور سنجیدگی سے اپنایا جاتا تو اردو مرثیہ کی شاعری یقیناً ہیئت کی نئی وسعتوں سے ہمکنار ہو جاتی۔

رباعی میں ہیئتی تجربات: رباعی کی ہیئت نہایت مشکل ہیئتوں میں سے ایک ہے۔ اس کے اوزان مختص ہیں۔ لہٰذا اس میں ہیئتی تجربوں کی کم سے کم گنجائش نکلتی ہے۔ اسی وجہ سے رباعی کی ہیئت میں تجربات کا دائرہ زیادہ وسیع نہیں ہے۔ زیادہ تر یہ تجربات تکنیکی نوعیت کے ہیں جن کو سمجھنے کے لئے رباعی کے ہیئتی نظام کو ذہن نشین کر لینا ضروری ہے ورنہ ان تجربات کی معنویت مبہم رہ جانے کا اندیشہ ہے۔

رباعی، عربی زبان کے لفظ ربع سے مشتق ہے۔ جس کے معنی "چار چار" کے ہیں۔ رباعی کو ابتداء میں ترانہ کہتے تھے۔ ایک مطلع اور ایک شعر پر مشتمل ہونے کی وجہ سے اس کو دو بیتی بھی کہا جاتا رہا ہے۔ جس کا مطلب ہے کہ یہ دو ابیات پر مبنی ہے۔ چونکہ اس کے کل چار مصرعے ہوتے ہیں اس لئے اس کا ایک نام چہار مصرعی بھی رکھا گیا۔ اصطلاح میں اس سے مراد وہ شعری ہیئت ہے، جو چار مصرعوں پر مشتمل ہوتی ہے۔ چاروں مصرعے فکر و خیال کے اعتبار سے مربوط و مسلسل اور مکمل ہوتے ہیں۔ آخری مصرعہ خیال کی تکمیل کا داعی ہوتا ہے۔ رباعی کی اس ظاہری صورت میں کوئی ایسی مخصوص اور قابل ذکر نقش گری نہیں پائی جاتی جس سے بطور ایک صنف اس کی شناخت ممکن ہو سکے۔ اس کی ہیئتی شناخت اور صنفی پہچان ان مخصوص اوزان سے وابستہ ہے۔ جن سے ہٹ کر کسی اور وزن میں کہے جانے والے چار مصرعے یا دو شعر رباعی کہلانے کے مستحق نہیں ہوتے۔ خواجہ امام حسن قطان نے رباعی کے مخصوص اوزان کو دائروں میں ترتیب دیا۔ ان دائروں کی رو سے رباعی فقط ایک بحر سے مختص ہو کر رہ گئی۔ یہ بحر "ہزج" ہے۔ اس کے علاوہ دیگر تمام بحریں رباعی کے محیط وزن سے خارج قرار پائیں۔ بحر "ہزج" کے بھی سبھی نہیں صرف دو اوزان کو اس ہیئت کے لئے لازمی قرار دیا گیا۔ یہ اوزان "اخرب" اور "اخرم" ہیں۔ ان دو کے علاوہ بحر "ہزج" کے دوسرے اوزان کو بھی ٹکسال باہر کر دیا گیا۔ جو رباعیات، بحر "ہزج" کے علاوہ دوسری بحروں یا اس بحر کے دو مخصوص اوزان "اخرب" و "اخرم" کے علاوہ اوزان میں لکھی گئیں اہل عروض کے نزدیک وہ رباعیاں نہیں قطعات ہیں۔ بحر "ہزج مثمن سالم" کا وزن "مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن" ہے۔ عروض دانوں نے اس وزن سے دس ارکان حاصل کئے جن میں ایک رکن "مفاعیلن" سالم ہے۔ دیگر نو ارکان زحافات کے ہمراہ مستعمل ہیں۔ مذکورہ دس ارکان اس طرح ہیں۔

۱۔ مفاعیلن، ۲۔ مفاعلن، ۳۔ مفاعیل، ۴۔ مفعولن، ۵۔ مفعول، ۶۔ فعول، ۷۔ فاعلن، ۸۔ فعل، ۹۔ فاع، ۱۰۔ فع۔

رباعی کے لئے مختص "بحر ہزج" سے تسکین اوسط کے عمل کی وساطت سے چوبیس اوزان وضع کئے جاتے ہیں۔ اس کے لئے مذکورہ بالا دس "۱۰" ارکان کی مخصوص ترتیب سے کام لیا جاتا ہے۔ طریق کار یہ ہے کہ بحر ہزج کے دو اوزان "مفعول، مفاعیل، مفاعیل، فعل" اور مفعول، مفاعلن، مفاعیل، فعل" وہ بنیادی اوزان ہیں، جن پر تسکین اوسط کا عمل کرنے سے مزید دس اوزان حاصل ہو جاتے ہیں۔ مذکورہ قبل دو اوزان ملا کر مجموعی طور پر اوزان کی تعداد بارہ ہو جاتی ہے۔ جو درج ذیل ہے۔

مفعول، مفاعیل، مفاعیل، فعل	مفعول، مفاعلن، مفاعیل، فعل
مفعولن، مفعول، مفاعیل، فعل	مفعول، مفاعلن، مفعول، فعل
مفعول، مفاعیل، مفاعیلن، فع	مفعولن، مفعولن، مفعول، فعل
مفعولن، مفعولن، مفعولن، فع	مفعولن، مفعول، مفاعیلن، فع
مفعول، مفاعیلن، مفعولن، فع	مفعولن، فاعلن، مفاعیل، فعل
مفعول، مفاعلن، مفاعیلن، فع	مفعولن، فاعلن، مفاعیلن، فع

یہ بارہ اوزان رباعی کے حقیقی اوزان ہیں۔ انہی میں سے مزید بارہ اوزان برآمد کئے جاتے ہیں جن کی صورت یہ ہے کہ مندرجہ بالا اوزان کے آخری رکن میں ایک ساکن حرف کو بڑھا دیا جاتا ہے۔ جس کے نتیجے میں اوزان کی تعداد چوبیس ہو جاتی ہے۔ مطلب یہ کہ ہر وزن کے آخری رکن میں جس جگہ "فعل" آتا ہے۔ اس مقام پر "مفعول" کر دیا جاتا ہے۔ نتیجتاً مزید چھ اوزان دستیاب ہو جاتے ہیں۔ اسی

طور پر ہر وزن میں جہاں "فع" آتا ہے۔ وہاں فاع کر دیا جاتا ہے۔ جس کے نتیجے میں مزید چھ اوزان بر آمد ہو جاتے ہیں۔ اس طرح آخر میں ایک ساکن حرف کو بڑھا دینے سے پیدا ہونے والے ان مزید بارہ اوزان کی حیثیت ثانوی ہے کیونکہ تقطیع شدہ آخری ساکن حرف کو اگر نہ بھی شمار کیا جائے تو اس سے کوئی فرق نہیں پڑتا اور اس کے شمار نہ کرنے کے نتیجے میں وہی بارہ کے بارہ اوزان رہ جاتے ہیں جنہیں اوپر درج کیا گیا ہے۔ رباعی کے چوبیس اوزان کو آسانی کے ساتھ سمجھنے کے لئے ذیل کے گوشوارے میں پیش کیا جاتا ہے۔

	وزن نمبر	رکن اول	رکن دوم	رکن سوم	رکن چہارم
پہلا رکن: اخرم	۱	مفعولن	مفعولن	مفعول	فعل
	۲	مفعولن	مفعولن	مفعول	فعول
	۳	مفعولن	مفعولن	مفعولن	فع
	۴	مفعولن	مفعولن	مفعولن	فاع
	۵	مفعولن	فاعلن	مفاعیل	فعل
	۶	مفعولن	فاعلن	مفاعیل	فعول
	۷	مفعولن	فاعلن	مفاعیلن	فع
	۸	مفعولن	فاعلن	مفاعیلن	فاع
	۹	مفعولن	مفعول	مفاعیل	فعل
	۱۰	مفعولن	مفعول	مفاعیل	فعول
	۱۱	مفعولن	مفعول	مفاعیلن	فع
	۱۲	مفعولن	مفعول	مفاعیلن	فاع
پہلا رکن: اخرب	۱۳	مفعول	مفاعیلن	مفعول	فعل
	۱۴	مفعول	مفاعیلن	مفعول	فعول
	۱۵	مفعول	مفاعیلن	مفعولن	فع
	۱۶	مفعول	مفاعیلن	مفعولن	فاع
	۱۷	مفعول	مفاعلن	مفاعیل	فعل
	۱۸	مفعول	مفاعلن	مفاعیل	فعول
	۱۹	مفعول	مفاعلن	مفاعیلن	فع
	۲۰	مفعول	مفاعلن	مفاعیلن	فاع
	۲۱	مفعول	مفاعیل	مفاعیل	فعل
	۲۲	مفعول	مفاعیل	مفاعیل	فعول
	۲۳	مفعول	مفاعیل	مفاعیلن	فع
	۲۴	مفعول	مفاعیل	مفاعیلن	فاع

گوشوارے سے واضح ہے کہ رباعی کے چوبیس اوزان میں سے ایک وزن مربع اراکان ہے یعنی چار رکنوں پر مبنی ہے۔

رباعی کے لئے مختص مذکورہ چوبیس اوزان تین بنیادی نوعیت کے خاص الخاص اصولوں پر استوار ہیں۔ جو درج ذیل ہیں۔

۱۔ رباعی کے صدر و ابتداء یعنی رکن اول ہمیشہ اخرم (مفعولن) یا اخرب (مفعول) ہوتے ہیں۔ چوبیس میں سے بارہ اوزان کا پہلا رکن مفعولن یعنی اخرم اور باقی ماندہ بارہ کا مفعول یعنی اخرب ہوتا ہے۔

۲۔ سبب کے بعد سبب اور وتد کے بعد وتد ہوتا ہے۔

۳۔ معاقبہ نہیں ہوتا۔ مطلب یہ کہ چار متحرک حروف ایک جگہ جمع نہیں ہوتے۔

ان بنیادی شرائط کے پیش نظر رباعی کے لئے معدودے چند زحافات کی گنجائش ہوتی ہے جنہیں اخرب، قبض، کف، ہتم، جب اور تخنیق کہتے ہیں۔ رباعی کے حشو دوم میں مکفوف کی بجائے مقبوض رکھنے سے رباعی کے اوزان کی تعداد چوبیس سے بڑھ کر چھتیس ہو جاتی ہے جو رباعی کے بنیادی ضوابط کے تناظر میں درست ہے۔

نجم الغنی کے مطمع نظر کی روشنی میں اگر رباعی کے چوبیس اوزان کا ایک چارٹ مرتب کیا جائے تو مجموعی طور پر بیاسی ہزار نو سو چوالیس (۸۲۹۴۴) اوزان حاصل کئے جاسکتے ہیں۔ (۳۰)

لیکن رباعی کے اوزان کی امکانی وسعتوں سے استفادہ نہیں کیا گیا۔ اہل عروض نے جملہ پابندیوں میں آزادی کا رستہ پیدا کرتے ہوئے مشترکہ اوزان پر رباعی لکھی۔ اس طرح شعراء نے چوبیس اوزان میں سے کوئی سے بھی دو یا تین یا پھر چاروں اوزان کو بیک وقت ایک ہی رباعی میں استعمال کرنے کے تجربات کئے۔ مولوی نجم الغنی نے "بحرالفصاحت" میں ایک شاعر عزیز بریلوی کی ایسی چھ رباعیاں بطور حوالہ نقل کی ہیں جن میں سے ہر رباعی چار چار اوزان کی حامل ہے اور ان چھ رباعیوں میں سے کسی میں بھی کوئی وزن دوبارہ استعمال نہیں کیا گیا۔ نتیجتاً ان چھ رباعیوں میں رباعی کے لئے مخصوص چوبیس کے چوبیس اوزان جمع ہو گئے ہیں۔ اس طرح منشی سید علی نے "رہنمائے عروض" میں ایک شاعر "چندن" کی چھ ایسی ہی رباعیاں درج کی ہیں جو مکمل طور پر رباعی کے چوبیس اوزان کو محیط ہیں۔ تاہم اس طرح کے تکنیکی اور فنی تجربے میں کلام بلاغت نظام کا معیار مثال برائے مثال سے آگے نہیں بڑھنے پاتا۔ جدید شعراء میں شمس الرحمٰن فاروقی وہ واحد شاعر ہیں جنھوں نے اپنی پچھتر (۷۵) رباعیوں جن کے کل تین سو (۳۰۰) مصرعے بنتے ہیں، میں رباعی کے جملہ چوبیس اوزان کو فکری و فنی چابکدستی سے استعمال کیا ہے۔ یہ سب رباعیاں ان کے مجموعۂ رباعیات "چار سمت کا دریا" میں موجود ہیں۔

رباعی کے اوزان میں کسی طرح کے ردوبدل کی گنجائش نہ پاتے ہوئے اور اس کے قافیوں کے نظام اور مصاریع کی تعداد میں کمی بیشی کے امکان کو معدوم خیال کرتے ہوئے شعراء نے بسا اوقات چاروں مصرعوں میں قافیہ استعمال کرکے "غیر خصی" رباعی لکھنے کا تجربہ کیا۔ جیسا کہ میر تقی میر کی مندرجہ ذیل رباعی ہے۔

ہجراں میں کیا سب نے کنارا آخر   اسباب گیا جینے کا سارا آخر
نے تاب رہی نہ صبرو یارا آخر   آخر کو ہوا کام ہمارا آخر

اسی لئے شمیم احمد کہتے ہیں کہ: "تیسرے مصرعے میں بھی قافیے کی مثالیں مل جاتی ہیں اور یہ کوئی عیب نہیں سمجھا گیا بلکہ بعض لوگوں نے تو اسے مستحسن قرار دیا ہے۔" (۳۱)

رباعی میں ایک اور معمولی نوعیت کا تجربہ ردیف کے التزام کو ختم کرکے غیر مردف رباعیاں لکھ کر کیا گیا۔

رباعی میں خوشگوار اور کسی قدر جاندار تجربے کا احساس مستزاد کے استعمال سے ہوتا ہے۔ مستزاد کے معنی بڑھائے ہوئے کے ہیں۔ رباعی میں مستزاد کے استعمال کی کئی صورتیں ہیں۔

۱۔ رباعی کے چاروں مصرعوں کے روبرو ایک جیسے وزن کے بامعنی الفاظ یا کلمات لائے جاتے ہیں جو سب کے سب آپس میں ہم قافیہ ہوتے ہیں۔ جیسا کہ عشق اورنگ آبادی کی مندرجہ ذیل رباعی ہے۔

خورشید حسین صبح دم آیا میرے گھر   باجاہ و جلال
گرمی سیتی پوچھا کہ کہو اپنی خبر   کیا ہے احوال
میں شکوہ کیا ہجر کا یہ سن کہنے لگا   باوہم و خیال
ہوں دل میں ترے دیکھ اے کوتاہ نظر   ہووے گا وصال

۲۔ ایسے بھی ہوتا ہے کہ مستزاد کے ٹکڑے رباعی کے ہی قافیوں میں لائے جاتے ہیں جیسا کہ عشق اورنگ آبادی کی حسب ذیل رباعی سے ظاہر ہے۔

خاطر میں نہیں لاتے ہیں جو اہل نظر   دنیا کا یہ فر
دل بیچ زر و مال کی الفت مت دھر   ہے دیں کا ضرر
روشن ہے خلائق میں کہ ہے عاریتی   اے مجلسیو
جوں شمع جہاں کے تاجداروں کے سر   یہ افسروزر

۳۔ تجربے کی ایک صورت یہ بھی کہ مستزاد کے پہلے دوسرے اور چوتھے ٹکڑے میں تو قافیے کا التزام ہوتا ہے لیکن تیسرا ٹکڑا بے قافیہ رکھا جاتا ہے۔ علاوہ ازیں مستزاد کے قوافی رباعی کے قافیوں سے مختلف ہوتے ہیں جیسا کہ سودا کی درج ذیل رباعی سے آشکار ہے۔

دنیا کی طلب میں دین کھو کر بیٹھے   ہو کر گمراہ
کرنا ہی نہ تھا جو کام سو کر بیٹھے   ہے عقل تباہ
ہے عارضی خانۂ جسم خاکی سودا   بے شبہ و شک
سو مالک ہی اس کے آپ ہو کر بیٹھے   سبحان اللہ

مجموعی طور پر رباعی میں ہیئتی تجربات کا دائرہ زیادہ وسیع نہیں ہے اور نہ ہی اس میں کسی کامیاب یا مقبول تجربے کا سراغ ملتا ہے۔

خصی و غیر خصی، مردف و غیر مردف اور شاذ شاذ مستزاد رباعیات کی صورت میں ہیئتی تجربے کے معمولی عکس جھلکتے دکھائی دیتے ہیں۔

مستزاد کا تجربہ: مستزاد بجائے خود ایک تجربہ ہے۔ اس تجربے میں آگے مزید بھی تجربات کی صورتیں پائی جاتی ہیں۔ لغت کے اعتبار سے مستزاد کے معنی "زیادہ کی گئی چیز" کے آتے ہیں۔ یہ الفاظ کا وہ مجموعہ ہوتا ہے جسے غزل، رباعی، مثنوی یا نظم وغیرہ کسی بھی شعری ہیئت کے مصرعوں میں بڑھا دیا جاتا ہے۔ یہ اضافہ اس طرح عمل میں آتا ہے کہ کسی مصرعے یا شعر کے آخر میں کچھ موزوں فقرے متصل کر دیئے جاتے ہیں۔

مستزاد کے لئے کسی مخصوص بحر کی قید نہیں۔ اس کے لئے سبھی بحریں جائز ہیں۔ بالعموم جس بحر میں کوئی نظم، غزل یا رباعی ہوتی ہے اسی بحر میں مستزاد کے موزوں ٹکڑے لائے جاتے ہیں۔ تاہم یہ بھی کوئی لازمی شرط نہیں ہے۔ اس سے انحراف کی کھلی اجازت ہے۔ لہٰذا اگر غزل یا نظم کا مصرعہ کسی دوسری بحر میں ہے اور مستزاد فقرہ کسی اور بحر میں تو اس سے کوئی فرق نہیں پڑتا۔ بلکہ ایسا کرنا مستزاد کے تجربے میں شمار ہوتا ہے۔ بعض اہل ادب کا خیال ہے کہ مستزاد فقرے رباعی کے وزن میں ہونے چاہئیں لیکن اردو اور فارسی کے قدیم شعراء میں بھی اس اصول کی پابندی کا کوئی سراغ نہیں ملتا۔ اسی اعتبار سے مستزاد فقرے کے قافیے نظم یا غزل میں استعمال ہونے والے قوافی کے ہم قافیہ ہو جائیں تو بھی درست ہے اور اگر مستزاد ٹکڑوں کے یہ قافیے علیٰحدہ طور پر آپس میں ہم قافیہ ہوں تو بھی جائز ہے۔ مستزاد کو اصولی طور پر ہیئت تسلیم نہیں کیا گیا۔ تاہم روایتی ہیئتوں کے ساتھ جہاں جہاں بھی مستزاد کے ٹکڑوں کو فنکارانہ چابکدستی اور تخلیقی اپج کے ساتھ استعمال میں لایا گیا ہے کامیاب شعری تجربے کی صورت پیدا ہوئی ہے۔ مستزاد کو بالعموم دو اقسام میں تقسیم کیا گیا ہے۔ ایک مستزاد عارض اور دوسری مستزاد الزام۔ (۳۲)

مستزاد عارض: اس میں مستزاد فقرہ اصل مصرعے یا شعر کے مفہوم و معنی کے ساتھ اس طرح مربوط نہیں ہوتا کہ اسے جدا کر دینے کی صورت میں معنوی لحاظ سے کلام ادھورا معلوم دے۔

مستزاد الزام: اس میں اضافہ شدہ فقرے کے بغیر اصل شعر یا مصرعے کا مفہوم بامعنی اور مکمل نہیں ہوتا۔

مستزاد فقرے کے لئے الفاظ کی تعداد مقرر نہیں ہے لیکن واضح ہے کہ یہ فقرہ اصل مصرعے کی طوالت سے کم ہو۔

مستزاد میں سے کچھ کو مختصراً بیان کیا جاتا ہے۔

۱۔ تجربے کی ایک صورت یہ ہے کہ مصرع اولیٰ کے بعد مستزاد موزوں فقرے کا اضافہ نہیں کیا جاتا جبکہ مصرعۂ ثانی کے بعد مستزاد کا ٹکڑا لایا جاتا ہے۔ مثلاً:

اس رشکِ مسیحا کی خدائی میں ہے یہ حال
عاشق کو نہ ہے صبر نہ طاقت ہے بدن میں — بیمار ہے گویا

۲۔ بسا اوقات مصرعہ اولیٰ اور مصرعہ ثانی کے آخر پر مستزاد کے موزوں الفاظ لائے جاتے ہیں۔ جیسا کہ بہادر شاہ ظفر نے کہا ہے۔

ع میں ہوں عاشق مجھے غم کھانے سے انکار نہیں — کہ ہے غم میری غذا
تو ہے معشوق تجھے غم سے سروکار نہیں — کھائے غم تیری بلا

۳۔ تجربے کی ایک شکل یہ ہے کہ پہلے اور دوسرے ہر دو مصرعوں کے بعد دو دو مستزاد فقرے لائے جاتے ہیں اور مستزاد کے یہ دونوں ٹکڑے آپس میں ہم قافیہ بھی نہیں ہوتے۔ شیدا کی غزل سے اس مثال کو واضح کیا جاتا ہے۔

ع نالہ زن باغ میں ہو بلبل ناشاد نہیں — بند رکھ کام و زباں — کر نہ فریاد و فغاں
ڈر یہی ہے کہ خفا ہو ستم ایجاد نہیں — باغباں دشمن جاں — گھونٹ ڈالے گا گلا

۴۔ ایک شعر کے دونوں مصرعوں پر پانچ پانچ مستزاد موزوں فقرات کا اضافہ کیا جاتا ہے۔ جیسا کہ انشاء اللہ خاں انشاء کے درج ذیل شعر سے ثابت ہے۔

ع میں پھاند کے دیوار جو کل رات نہ جاتی — کنڈی نہ ہلاتی، جا کر نہ جگاتی
نیند اس کو نہ آتی، جوبن کی وہ ماتی
تیوری نہ ملاتی
اور چٹکیوں میں میرے تئیں صبح اڑاتی — ہاتھوں کو نچاتی، گاتی نہ بجاتی
کھانے کو نہ کھاتی، آنکھیں نہ ملاتی
سو سو بلے گاتی

۵۔ مربع کے چاروں مصرعوں کے بعد مستزاد موزوں ٹکڑوں کا اضافہ بھی ملتا ہے اس تجربے میں اصل مصرعوں کا قافیہ اور ہے اور مستزاد کے فقروں کا قافیہ دوسرا ہے۔ چاروں مصرعے جس طرح آپس میں ہم قافیہ ہیں اسی انداز میں مستزاد کے چاروں پارے مختلف قافیے کے

ساتھ باہمی طور پر مقفیٰ ہیں۔ سودا کا درج ذیل مستزاد اسی نوع کی مثال ہے۔

ہے یہ بھی روایت ز روایات پراز غم — رو اس کو تو سن کر
میداں میں شہ دین کے مارے گئے جس دم — سب خویش و برادر
زینب سے لگے کہنے یہ تب سرور عالم — تم سنتی ہو خواہر
گر پر نہ رہا میرے کوئی مونس و ہم دم — غیر از دم خنجر

رباعی پر مستزاد کے تجربات کو "رباعی میں ہیئتی تجربات" کے زیر عنوان بیان کیا جاچکا ہے۔ مزید مثالیں محض طول کلام پیدا کرنے کا موجب ہوں گی۔

۶۔ مثنوی کی ہیئت میں بھی مستزاد کی مثالیں ملتی ہیں۔ ذیل کی مثال میں مصرعہ ثانی کے بعد مستزاد کا ٹکڑا رکھا گیا ہے جبکہ مصرعہ اولیٰ کے بعد مستزاد کا التزام نہیں ہے۔

مرا دل دکھتا ہے اور سنسنی سی چھائی ہے دل پر
حواس و ہوش غائب ہیں کہ جیسے زہر بھی پی کر — ہوا ہوں مضمحل اک دم

مثنوی پر مستزاد کے ضمن میں شیدا کا تجربہ سب سے جاندار اور متنوع ہے۔ عبدالرحمٰن کے بقول:

"شیدا ان تصرفات سے آگے بڑھے۔ مصرعے بھی نظم میں چھوٹے بڑے کئے۔ اور غزل میں ایک بحر کی دو ضربیں جمع کر دیں۔(۳۳)

مے کشی میں جو مزا — ہے یہی نام خدا
ماہ ہو ساقی ہو اور سیر چمن — تم سے خلوت ہو مری جان الگ
خوبرویوں کے ولا — میٹھی باتوں پہ نہ جا
دل کو لے لیتے ہیں کر سیکڑوں فن — ان سے کہتا تو مری جان الگ

مثال بالا میں تمام پہلے مصرعے آپس میں ہم قافیہ ہیں اور دوسرے مصرعوں میں قافیہ اور ردیف ہردو کا التزام ہے۔ پہلے مصرعے میں اور طرح کا قافیہ استعمال کیا گیا اور دوسرے مصرعے میں اور طرح کا۔ بعینہٖ پہلے مصرعے کا آہنگ مختلف ہے اور دوسرے مصرعے کا قدرے تنوع کے ساتھ مختلف ہے۔ ایسی ہی صورت مستزاد کے ٹکڑوں کی ہے۔ سارے مستزاد ٹکڑے ایک جیسے قافیے میں ہیں۔ اس شعری کیفیت میں قافیوں کی تبدیلی اور آہنگ کے مختلف انداز سے پابند شاعری میں تجربے کی ایک کامیابی کوشش نظر آتی ہے۔

مسمط میں ہیئتی تجربات: مسمط کی اصطلاح میں خاصی وسعت پائی جاتی ہے۔ اسی لئے اس کی صورتیں بھی زیادہ ہیں۔ مسمط کا لفظ "تسمیہ" سے مشتق ہے۔ جو پرونے کا معنی رکھتا ہے۔ کسی بھی ہیئت میں مصرعوں کو ایک لڑی میں پرو دیا جاتا ہے۔ جس سے بند کی تشکیل ہوتی ہے یہی وجہ ہے کہ اس طرح کی نظم کو مسمط کا نام دیا جاتا ہے۔ مسمط کے لئے کسی بھی ہیئت کو استعمال کیا جاسکتا ہے مثلاً مثلث، مربع، مخمس، مسدس، مسبع، مثمن، متسع اور معشر وغیرہ سبھی مسمط کے لئے مستعمل ہیں۔ اس کی کسی بھی شکل کا انحصار بند میں پائے جانے والے مصرعوں کی تعداد پر ہے۔ مثال کے طور پر مثلث کا ایک بند تین، مربع کا چار، مخمس کا پانچ، مسدس کا چھ، مسبع کا سات، مثمن کا آٹھ، متسع کا نو اور معشر کا دس مصرعوں پر مشتمل ہوتا ہے۔ اس کی دو بنیادی خصوصیات ہیں جو حسب ذیل ہیں۔

۱۔ تمام بندوں کے سبھی مصرعے ایک جیسے وزن کے حامل ہوتے ہیں۔ اس لحاظ سے ہر بند کا وزن یکساں ہوتا ہے۔

۲۔ پہلے بند کو مطلع بند کہا جاتا ہے۔ دیگر سب بندوں کے اختتامی مصرعے مطلع کے قافیوں میں ہوتے ہیں۔ علاوہ ازیں مصرعوں کے قافیے الگ ہوتے ہیں مثال کے طور پر مثلث کی ہیئت میں لکھے جانے والے مسمط کی ترتیب قوافی اس طرح ہوگی۔ پہلے بند کے تینوں مصرعے آپس میں ہم قافیہ ہوں گے۔ دوسرے بند کے پہلے دو مصرعوں میں قافیہ بدل جائے گا تاہم یہ دونوں مصرعے آپس میں ہم قافیہ ہوں گے۔ اسی بند کا تیسرا یعنی آخری مصرعے پہلے بند کے قافیوں کا ہم قافیہ آئے گا۔ قافیوں کی یہی ترتیب دیگر ہیئتوں مثلاً مربع، مخمس، مسبع، مثمن، متسع اور معشر میں بھی ہوگی لیکن یکسانی چونکہ اکتا دینے والی شے ہے اس لئے قدیم شعراء نے بھی طبع جدت پسند کا مظاہرہ کرتے ہوئے اس میں تجربات کی راہ نکالی۔ قدما نے قافیوں کی ترتیب میں معمولی نوعیت کی تبدیلی اس طرح کی کہ ٹیپ کے دو مصرعوں کو آپس میں ہم قافیہ کر دیا۔ ہر بند کے اختتامی مصرع میں پہلے بند کے قوافی کے مطابق قافیے کے التزام کو ختم کردینے کے تجربے سے بالخصوص مسدس کی ہیئت میں خوشگوار لچک اور زبردست روانی پیدا ہوگئی۔ مسمط میں اسی تجربے کی روشنی ہی میں میر انیس و میرزا دبیر نے مسدس کی ہیئت میں لازوال مرثیہ نگاری کی ہے۔ ہر بند کے اختتامی مصرعے کو پہلے بند کے قوافی سے باہم مقفیٰ کرنے کی شرط دیگر شعری ہیئتوں مثلاً مثلث، مربع، مخمس، مسبع، مثمن، متسع اور معشر وغیرہ میں بھی ختم کر دی گئی۔ اس طرح یہ تجربہ قدیم مسمط کی ہیئتوں کو جدید اور ترقی یافتہ دائرے میں داخل

کرنے کا سبب بنا۔

نظیر اکبر آبادی کی نظمیں ہیئتی تجربوں کی زبردست مثالیں ہیں۔ نظیر نے اردو بحروں کے ساتھ ساتھ اردو ہندی کی مشترک بحروں کو خاصے زور و شور سے استعمال کیا ہے اور ان بحروں میں تنوعات سے بھی کام لیا ہے۔ "پری کا سراپا" "چڑیوں کی تسبیح" "ہولی کی بہار" "بنجارہ نامہ" "برہا کی آگ" "ہولی" "نانک شاہ گرو" "صنم کنہیاجی" "موسم زمستاں" اور "مہادیو جی کا بیاہ" وغیرہ اس انداز کی قابل ذکر منظومات میں سے ہیں۔ نظیر کی خوبی یہ ہے کہ ان نظموں میں اس نے خود کو تجربہ برائے تجربہ تک محدود نہیں رکھا بلکہ تجربے کی تخلیقی روح کو ان نظموں میں سمونے کی کوشش کی ہے۔ ان نظموں میں خیال اور جذبے کو فنی بنیادوں پر تجربے سے ہم آہنگ کیا ہے۔ ہیئتی تجربے کے عنوان سے نظیر اکبر آبادی کی نظم "مہادیو جی کا بیاہ" خصوصی اہمیت کی حامل ہے۔ اس نظم میں ہندی کی مختلف بحروں سے کام لیا گیا ہے۔ آغاز میں چھ اشعار پر مشتمل ایک ابتدائیہ ہے جسے دوہے کی بحر میں لکھا گیا ہے۔ اس کے بعد پہلے بند میں سات مطلعے رکھے گئے ہیں جن میں ایک ہی ترتیب قوافی کا التزام ہے۔ مذکورہ مطلعوں کے بعد ایک اور مطلع آتا ہے جس میں قافیہ بدل جاتا ہے۔ اس مطلع کی بحر بھی مختلف ہے۔ نظم کے دیگر بندوں کا انداز بھی یہی ہے۔ تمام بند بالا التزام کسی نہ کسی دوہے سے شروع ہوتے ہیں۔ ہر بند میں سات مطلعے اور ایک ٹیپ کا مطلع ہے۔ ابتدائیہ اور پہلا بند بطور مثال نقل کیا جاتا ہے۔

پہلے ناؤں گنیش کا لیجے سیس نوائے　　جاسے کارج سدھ ہوں سدا مہورت لائے
بول بچن آنند کے پریم پیت اور چاہ　　سن لو یارو دھیان دھر مہادیو کا بیاہ
جو کی جگم سے سنا وہ کیا بیان　　اور کتھا میں جو سنا اس کا بھی پرمان
سننے والے بھی رہیں ہنسی خوشی دن رین　　اور پڑھیں جو یار کو ان کو بھی سکھ چین
اور جس نے اس بیاہ کی مہما کہی بنائے　　اس کے بھی ہر حال میں شیو جی رہیں سہائے

خوشی رہے دن رات وہ کبھی نہ ہو دلگیر
مہما اس کو بھی رہے جس کا نام نظیر

○○○○○

یوں کہتے ہیں اس دنیا میں اک راج پتی ہما چل تھا
وہ دھرمی عدلی نیک چتر لکھ چندر دلاور بھج بل تھا
گڑھ کوٹ بڑے گو پربت اور فوج سپہ کا دنگل تھا
گج ہستی اونچے جھول زری انباری ہودے سنجل تھا
رتھ بہلیں میانہ لال پہ تھیں چنڈول پہ اطلس مخمل تھا
خوش رنگ ترنگا تیز قدم پر زین جھمکتا ہر پل تھا
سب ساز جڑاؤ گج گاہیں کوئی چنچل تھا کوئی کومل تھا
ہر بستر چیر جھلا جل کا' دھن دولت پلو آنچل تھا
پکھراج زمرد لعل منوں' من بکتا بھی بے اٹکل تھا
محلات سنہرے رنگ بھرے دربارے اور سکھ منڈل تھا
کل برتن سونے روپے کے اور چپڑا چیری کا دل تھا
باغات بڑی تیاری کے ہر ڈالی پر گل اور پھل تھا
زر زیور ٹھاٹ اسباب بہت اور عیش خوشی کا بھر دل تھا
گھر جگمگ جگمگ کرتا تھا سکھ چین آنند اور منگل تھا

ہر آن طرب ہر دم پہلیں جی جان ہر اک اوقات خوشی
وہ راجہ بھی ہر وقت خوشی اور پرجا بھی دن رات خوشی

اس نظم میں دو ہندی بحروں کو برت کر اور قافیوں کے ترتیب وار التزام کو ملحوظ رکھ کر روایت میں تجربے کی خوبصورت مثال قائم کی گئی ہے۔ یہ نظم نظیر کے فکر و فن' زبان و بیان اور اسلوب و خیال کی منہ بولتی تصویر ہے۔ ایسی جدت اور دلکشی' ایسی چابکدستی اور مشاق قدماء کے ہاں تو خیر کیا ملتی ہے خود نظیر کے ہاں بھی اس کی نظیر کم کم ہی ملتی ہے۔

ہر چند قدیم شعراء نے مسمط کے میدان میں خوش آئند صورتوں کے تجربات کیے جس سے مسمط کو ایک ترقی یافتہ شکل نصیب ہوئی لیکن نظیر کے تجربات نے نظم کے محیط کو نہایت وسیع اور بوقلموں بنا دیا۔ ہیئتی تغیرات نظیر کی نظموں میں خارج سے وارد نہیں ہوتے بلکہ

اس کے فکر و احساس کے بطن سے پھوٹتے ہیں اور نظم کی نس نس میں سرایت کر جاتے ہیں۔ تجربے کو ہیئت و مواد میں تحلیل کر کے وحدت تاثر کو ابھارنے کا ملکہ نظیر کو خوب آتا ہے۔

صنائع لفظی و معنوی کی سطح پر تجربات: علم بدیع ایک ایسا علم ہے جس کی بنیاد خوبصورتی پر ہے۔ یہ کلام میں جمالیاتی اوصاف کی پہچان میں مدد دیتا ہے اور حسن کلام کے عناصر سے مملو ہے۔ حسن، صوری بھی ہوتا ہے اور معنوی بھی۔ لہٰذا علم بدیع بھی صوری و معنی دونوں کو محیط ہے۔ علم بدیع کا سروکار صنعتوں سے ہے۔ جن صنعتوں کا تعلق الفاظ سے ہوتا ہے وہ صنائع لفظی کہلاتی ہیں اور جن صنعتوں کا رشتہ معنی سے ہوتا ہے وہ صنائع معنوی سے موسوم ہوتی ہیں۔ لازمی نہیں کہ مذکورہ سبھی صنعتیں ہمیشہ کلام میں حسن کے اضافے کا موجب ہی بنیں۔ بعض اوقات یہ بدصورتی کا سبب بھی ہو جاتی ہیں۔ جو شعراء ان صنعتوں کو شعوری طور پر کلام میں محض زیب و آرائش کے نقطہ نظر سے استعمال کرتے ہیں اور صرف تجربہ برائے تجربہ کے مصداق انہیں کلام کی زینت بناتے ہیں وہاں ان کے قدرتی حسن اور تخلیقی بے ساختگی پر زد پڑتی ہے۔ جس کے نتیجے میں کلام کی تاثیر اور صوری خوبصورتی دونوں متاثر ہوتے ہیں لیکن جہاں یہ اقتضائے شعر کے تحت خود بخود تخلیقی تجربے کا حصہ بنتی ہیں وہاں کلام کو چار چاند لگ جاتے ہیں۔ صنائع لفظی و معنوی کی درجہ بندی کئی طرح سے ممکن ہے تاہم اس تعارفی خاکے میں صرف ان صنعتوں سے سروکار رکھا جائے گا جن کا تعلق شعر کی ہیئت سے ہے۔ یہ صنعتیں دو طرح کی ہوتی ہیں۔

۱۔ ایسی صنعتیں جن کا تعلق اوزان اور اصناف سے ہے۔
۲۔ ایسی صنعتیں جن کا تعلق اسلوب اور الفاظ سے ہے۔

صنعت مثلث، صنعت مربع، صنعت مدوّر، صنعت متلون، صنعت بیت بہ چند وزن اور صنعت نظم النثر ایسی صنعتیں ہیں جن کا سروکار اصناف و اوزان سے ہے۔

صنعت تحت النقاط، فوق النقاط، ذوالغتین، عکس جامع اللسانین، ایہام، تناسب لفظی اور مراعاۃ النظیر وغیرہ ایسی صنعتیں ہیں جن کا تعلق اسلوب و الفاظ کے ساتھ ہے۔ ان تمام صنعتوں اور ان میں کیے جانے والے تجربات کا احاطہ اس مختصر سے تعارف نامے میں ممکن نہیں ہے لہٰذا چیدہ چیدہ صنعتوں کے اوصاف و تجربات پر روشنی ڈالی جاتی ہے۔

صنعت مثلث: اس صنعت کا بنیادی رشتہ رباعی کے ساتھ ہے۔ اگر رباعی کے تین مصرعوں کو اس انداز سے لکھا جائے کہ ان تین مصرعوں کے شروع میں استعمال ہونے والے الفاظ کو الگ سے ترتیب وار اکٹھا کر دیا جائے تو رباعی کا چوتھا مصرع خود بخود حاصل ہو جاتا ہے۔ شروع کے وہ الفاظ جو چوتھے مصرعے کی تخلیق کا سبب بنتے ہیں انہیں یا تو کسی خاص علامت سے ظاہر کیا جاتا ہے یا جلی انداز میں لکھا جاتا ہے۔ مثلاً:

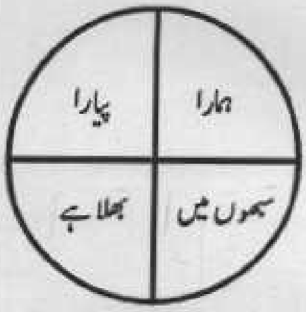
تجھ سا نہیں پیارا کوئی اے رشک قمر
محبوب کوئی نہ ہوگا تجھ سے بہتر
اے دلبر نازنین تجھے کہتے ہیں سب
تجھ سا نہیں محبوب کوئی اے دلبر

پہلے تین مصرعوں کے ابتدائی نشان زدہ اور جلی انداز میں لکھے جانے والے الفاظ کو ترتیب وار جمع کرنے سے رباعی کا چوتھا مصرعہ وضع ہو گیا ہے۔

صنعت مربع: یہ صنعت ایک اور نام "چہار در چہار" سے بھی پہچانی جاتی ہے۔ اس صنعت کے مطابق کچھ جملے چار چار خانوں میں اس انداز سے لکھے جاتے ہیں کہ لمبائی اور چوڑائی میں مساوی طور پر پڑھے جانے سے بھی کوئی فرق نہیں پڑتا۔ اگر جملوں کو آٹھ خانوں میں درج کیا جائے تو ایسی صورت میں یہ صنعت مثمن بن جاتی ہے۔ صنعت مربع کی مثال درج ذیل ہے۔

کہو کچھ	اجی تم	خوشی	کہاں تک
اجی تم	سنو تو	چھبیلی	بھیانک
خوشی	چھبیلی	بتاؤ	یہ کیا ہے
کہاں تک	بھیانک	یہ کیا ہے	یکایک

صنعت مدوّر: اس صنعت کے تحت کسی مصرعے یا شعر کو اس انداز سے چار یا آٹھ ارکان میں تقسیم کر کے لکھا جاتا ہے کہ اسے چاہے جس کسی رکن سے بھی پڑھا جائے مفہوم اور وزن میں کوئی فرق نہیں پڑتا۔ علاوہ ازیں ارکان کے تقدم و تاخر کے نتیجے میں ایک مصرعے سے کئی مصرعے معرض وجود میں آ جاتے ہیں مثلاً:



ہر رکن سے ایک وزن کا حامل مصرعہ وضع کرنے پر محیط اول سے چار اور محیط ثانی سے آٹھ مصرعے تشکیل پاتے ہیں۔

نظم النثر: صنعتی تجربات میں یہ سب سے زیادہ قابل اہمیت ہے۔ اس کے بارے میں انشاء اللہ خان انشا کا خیال ہے کہ:

"پس این قسم نثرا کہ از نظم حاصل شود در نظم النثر معتبر نگیرد۔ بلکہ نظم النثر آنست کہ بہ اندک تفاوت نظم نثر شود۔ و بعض پری کسرو وہ چند دیگر روا داشتہ اند لیکن تقدیم و تاخیر را می دارند۔"(۳۴)

صنعت نظم النثر کے اصول درج ذیل ہیں۔

۱۔ نظم کو اس انداز سے لکھا جائے کہ وہ نثر کی صورت میں پڑھی جاسکے۔
۲۔ الفاظ کی ترتیب، بندش اور دروبست نثری انداز میں ہو۔
۳۔ نظم میں الفاظ کی تقدیم و تاخیر روا ہے لیکن نثر میں اس کی اجازت نہیں لہذا اس صنعت میں بھی ناجائز تصور کی جاتی ہے۔
۴۔ کسرو کو کھینچنے، نون کا اعلان نہ کرنے اور کئی ایک دیگر رابطوں کو چھوڑنے کی اگرچہ بعض شعراء نے اجازت حاصل کر رکھی ہے لیکن احسن یہی ہے کہ ان سے اجتناب کیا جائے۔ مولوی نجم الغنی کا مطمع نظر یہ ہے کہ "نظم النثر وہی ہے جو تھوڑے تفاوت سے نثر ہو جائے۔"(۳۵)۔ حسب ذیل ہے۔

نظم

جان اہل نیاز بندہ نواز بعد تعظیم اور عجز و نیاز
یہ گزارش ہے آپ سے کہ دعا آپ کے حق میں رات دن کرنا
اور ہمیشہ فراق میں مرنا دل کو ہر وقت مضطرب کرنا
کب تلک آخر ایک دن جو قضا آئی تو بندہ بے گناہ مرا
حال سے اپنے مطلع کیجے اور جلدی مری خبر لیجے

نثر: "جان اہل نیاز بندہ نواز بعد تعظیم اور عجز و نیاز یہ گزارش ہے آپ سے کہ دعا آپ کے حق میں رات دن کرنا اور ہمیشہ فراق میں مرنا، دل کو ہر وقت مضطرب کرنا کب تلک آخر ایک دن جو قضا آئی تو بندہ بے گناہ مرا حال سے اپنے مطلع کیجے اور جلدی مری خبر لیجے۔"

روایت کے دلدادہ اور نمائندہ شاعروں نے صنعتوں میں عجیب و غریب اور حیران کن تجربات کیے ہیں۔ انشاء، رنگین، جرات، شاہ نصیر، ذوق، ناسخ اور ان تمام صاحبان فن و سخن سے پیشتر حاتم نے صنعتوں کے ایسے ایسے گوشوں کو دریافت کیا ہے اور انھیں اس اس ڈھنگ سے برتا ہے کہ لفظ و معنی کا جادو سرچڑھ کر بولتا نظر آتا ہے۔ انشاء اللہ خان کا ایک پورا دیوان بے نقطہ ہے۔ انشاء نے ایک ہی شعر میں صنعت خیفا اور صنعت رقطا میں کمال ہنرمندی کا جوہر دکھایا ہے۔ خیفا کی صنعت کے تحت کسی شعر میں اولاً منقوطہ اور ثانیاً غیر منقوطہ الفاظ لائے جاتے ہیں۔ رقطا میں پہلے ایک منقوطہ حرف آتا ہے اور اس کے بعد غیر منقوطہ حرف لایا جاتا ہے۔ ایک ہی شعر میں دونوں صنعتوں کے استعمال کی خوبصورت کاریگری کو انشاء کے درج ذیل شعر میں بآسانی دیکھا جاسکتا ہے۔

شہ بلند نسب اب مجھے بھی دیوے جبین لامعہ زینت حصول جشن مرام

صنعت فوق النقاط کے تحت کسی شعر میں استعمال ہونے والے تمام الفاظ کے نقاط اوپر ہوتے ہیں۔ اس کے برعکس صنعت تحت النقاط کی رو سے جن الفاظ سے شعر کی تشکیل ہوئی ہے ان کے جملہ نقاط نیچے ہوتے ہیں۔ قدما کے ہاں ہر دو صنعتوں کے تجربات دستیاب ہیں۔

صنعت ذولسانین کا تجربہ بھی روایت کے حاملین کے ہاں موجود ہے۔ اس کے مطابق کسی شعر میں دو یا دو سے زیادہ زبانوں کے الفاظ استعمال میں لائے جاتے ہیں۔ انشاء کے ہاں ایک ایسا خمسہ بھی ملتا ہے جسے پانچ زبانوں میں لکھا گیا ہے۔ اس خمسہ کا ہر بند علیحدہ زبان میں

ہے۔ "مخمس در ہندی و فارسی و ترکی و عربی و پنجابی" اس خمسے کا عنوان ہے۔ جیسا کہ عنوان سے ظاہر ہے اس میں ہندی، فارسی، ترکی، عربی اور پنجابی پانچوں زبانوں کو سلیقے اور ہنر مندی سے استعمال کیا گیا ہے۔ اس تجربے سے جہاں شاعر کی قادر الکلامی ظاہر ہوتی ہے وہاں مختلف زبانوں پر اس کی قدرت کی نشاندہی بھی کوئی ڈھکی چھپی بات نہیں رہ جاتی۔ انشاء ایک باکمال شخصیت تھے۔ ان کے کمالات میں سے ایک "صنعت جامع اللسانین" کا مشاقی سے استعمال ہے۔ اس صنعت کی رو سے انشاء نے اس طرح کے اشعار کہے ہیں جو بیک وقت کئی زبانوں میں معلوم ہوتے ہیں۔ انشاء کے ہاں اس سے ملتے جلتے آرٹ کا ایک اور نمونہ بھی ملتا ہے جس کے مطابق کسی مصرعے یا شعر کو لفظ کے تھوڑے بہت رد و بدل کے ساتھ کئی زبانوں میں پڑھا جاسکتا ہے۔ اسے اصطلاحاً "صنعت متحمل اللغات" کہتے ہیں۔ قدماء نے صنعت رعایت لفظی، ایہام اور تجنیس سے بھی اسلوب میں گل و گلزار کا سماں پیدا کیا ہے۔ یہ ندرتیں اور جدتیں اپنا ایک انداز اور مزہ رکھتی ہیں اور شاعری میں مشرقی تجربات کی زندہ مثالیں ہیں۔ یہ بھی اپنے زمانے میں اسی قدر مرغوب و محبوب اور مقبول و پسندیدہ سمجھے جاتے تھے جس قدر آج کے دور کے تجربات ہر دلعزیز تصور ہوتے ہیں۔ وقت وقت کی بات ہے۔

رہس اور اندر سبھا میں ہیئتی تجربات: رادھا کنہیا کے قصے پر مبنی واجد علی شاہ اختر کا رہس اردو کا پہلا منظوم ڈراما ہے۔ حقیقت میں راہس سے مراد کرشن اور گوپیوں کے حلقے کا ناچ اور کرشن جی کی زندگی کے حالات و واقعات لئے جاتے ہیں۔ خود واجد علی شاہ اختر کے نزدیک بھی رہس کا مدعا یہی ہے۔ واجد علی شاہ کے رہس میں بیتیں اردو بحروں میں اور دوہے ہندی بحروں میں لکھے گئے ہیں۔ دو زبانوں کی بحروں کے دلکش امتزاج اور ہلکے پھلکے ڈرامائی عکس کا حاصل یہ رہس اردو شاعری میں ہیئت کا ایک کامیاب ابتدائی تجربہ کہا جاسکتا ہے۔ واجد علی شاہ اختر نے رادھا اور کنہیا کے مکالموں کو منظوم شکل میں بیان کر کے جذبات نگاری کا خوبصورت نمونہ پیش کیا ہے۔ مثلاً:

رادھا (بیت)

میں ترے عشق میں دیوانی ہوئی اے کانا
میں نے جی جان سے تجھ کو تو یہاں پہچانا

دھرا

آؤ پیارے موہنا پلک ڈھانپ تو ہے لیوں
نا میں دیکھوں اور کو نہ تو ہے دیکھین دیوں

کنہیا (بیت)

عشق میں ترے رادھا جی جنگل جنگل چھانا
دیو پری نے بھی مجھ کو کہیں نہیں پہچانا

دھرا

سیس مکٹ کٹ کا چھنی کر مرلی ارمال
یہ بانک موہن بسے سدا بہاری لال

امانت کی اندر سبھا: امانت کی اندر سبھا بھی اگرچہ رہس ہی کے زمرے میں شمار ہوتی ہے لیکن یہ رہس کے مقابلے میں زیادہ ترقی یافتہ اور انقلابی نوعیت کا تجربہ ہے۔ اس تجربے نے اپنے عہد کے ڈراما نگاروں پر بھرپور اثرات مرتسم کئے۔ اس کا جیتا جاگتا ثبوت وہ تمام سبھائیں ہیں جو اندر سبھا کی تقلید میں لکھی گئیں۔ اس میں شک نہیں کہ جن عناصر کی ترتیب سے اندر سبھا کی تشکیل ہوئی ہے وہ اردو ادب میں بہت پہلے سے بکھری ہوئی صورت میں موجود تھے۔ تاہم امانت کا کارنامہ یہ ہے کہ اس نے ان متفرق اجزاء کو یکجا کر کے اور انہیں جمالیاتی ادا فراہم کر کے ایک ایسی شکل و صورت میں ترتیب دیا کہ جس سے اردو شاعری بالکل ایک نئے اور انوکھے تجربے سے روشناس ہوئی۔ اس تجربے میں غزل کے ہمراہ نظم نما غزلوں کا تجربہ بھی شامل ہے۔ اٹھارہ غزلیں اور تیرہ غزل نما قطعے ہیں جو مجموعی طور پر اکتیس ہیں۔ ان سب کو پریاں گاتی ہیں۔ غزلوں کے علاوہ اندر سبھا میں دو چوبولے، پانچ چھند، پندرہ گیت اور کئی مکالمات ہیں۔ چوبولے اور چھند دوہے کی بحر میں لکھے گئے ہیں۔ دو چوبولوں میں سے ایک پانچ اشعار اور دوسرا سات شعروں پر مشتمل ہے۔ دونوں ہی چوبولوں کے لئے مثنوی کی ہیئت استعمال کی گئی ہے۔ ہندی بحر میں ان چوبولوں کی اپنی ہی ایک تاثیر ہے۔ چھند تینتیس "۳۳" اشعار کو محیط ہیں جو ہندی اوزان کے حامل ہیں۔ ان چھندوں کے شروع کے دو مصرعے آپس میں ہم قافیہ ہیں اور باقی چار ان ابتدائی مصرعوں کے قوافی سے الگ قافیے میں باہمی طور پر مقفیٰ ہیں۔ علاوہ ازیں دوسرے مصرعے کے آخری ٹکڑے کی تیسرے مصرعے کے آغاز میں تکرار کا التزام ہے۔ گیتوں میں آٹھ ٹھمریوں، چار ہولیوں، ایک ساون، ایک بسنت اور ایک پھاگ کی چیز کو شامل کیا گیا ہے۔ تمام کے تمام مکالمے مثنوی کی ہیئت میں ہیں۔ چوبولے، غزلیں، مکالمے اور بات چیت اردو زبان میں ہیں۔ چھندوں کو بھی اردو زبان ہی میں لکھا گیا ہے۔ گیتوں میں صرف ایک وہ گیت اردو میں ہے جسے گلفام گاتا ہے۔ باقی ماندہ سبھی گیتوں کے لئے اودھ کی دیہی زبان استعمال کی گئی ہے۔ مجموعی طور پر اندر سبھا کے اشعار کی تعداد چار سو پچاس "۴۵۰" ہے۔ ملی جلی زبان کے حامل گیتوں کی کل بیتوں کی تعداد نوے "۹۰" ہے۔ من حیث المجموع اندر سبھا کے تجربے کی نمایاں خصوصیات مندرجہ ذیل ہیں۔

۱۔ غزلوں کے لئے ان بحروں کا انتخاب کیا گیا ہے جو موقع و محل کے مطابق اظہار جذبات و خیالات کے لئے انتہائی موزوں ہیں۔

۲۔ دوہوں اور گیتوں کی تعداد اچھی خاصی ہے۔ ان دونوں ہندی صنفوں کے لئے بالترتیب دوہوں کے لئے ہندی بحر میں اور گیتوں کے لئے

اودھ کی دیہی زبان کو استعمال کیا گیا۔

۳۔ کئی ایک دھنیں ہندوستانی موسیقی سے تعلق رکھتی ہیں۔ جن میں ٹھمری خاص طور سے قابل ذکر ہے۔ ٹھمری کے لئے۔ بحر ہندی اور زبان دیساتی استعمال ہوئی ہے۔

۴۔ اگرچہ چھندوں، چوبولوں اور دوہوں کی زبان اردو ہے لیکن ان کے لئے دوہے کے واسطے مخصوص ہندی۔ بحر کو بالالتزام استعمال کیا گیا ہے۔

۵۔ کئی ایک مکالمات کے لئے مثنوی کی۔ بحر استعمال میں لائی گئی ہے۔ مثنوی کی اس۔ بحر کا وزن فعلون فعلون فعلون فعلون فعلول (دو مرتبہ) ہے۔

ہندی اسالیب و روایات میں تجربات: اردو شاعری پر ہندی اثرات دو طرح سے مرتسم ہوئے۔ اولاً ہندی زبان، اسالیب، اصناف اور روایات کی سطح پر اور ثانیاً ہندی موسیقی کی دھنوں کے ڈھنگ پر غنائی نظموں کی سطح پر۔ اس ضمن میں امیر خسرو کی جدت پسند اور اختراع ساز طبیعت نے نوبنو تجربات کو متعارف کرایا۔ انہوں نے اردو شاعری کو خوبصورت اور دلچسپ اضافوں سے مزین کیا۔ انمل، دو سخنے اور ڈھکوسلے ان کی نثری اختراعیں ہیں جبکہ مکرنیاں اور پہیلیاں ان کے شعری تجربوں کا حصہ شمار ہوتی ہیں۔ مکرنی چار مصرعی شعری تخلیق ہے۔ اس میں شاعر عورت کی زبانی کلام کرتا ہے۔ پہلے تین مصرعوں سے ایسے لگتا ہے جیسے عورت اپنے ساجن سے ہمکلام ہے لیکن چوتھا مصرعہ پڑھنے پر کھلتا ہے کہ مخاطب ساجن نہیں بلکہ کوئی اور شخص یا شے ہے۔ بس یہی شخص یا شے ہی مکرنی کے موضوع کا بنیادی عنصر ہے۔ فنکاری یہ ہے کہ چوتھے مصرعے کو پڑھتے یا سنتے ہی اولین تین مصرعوں کا ربط بھی بنیادی موضوع کے ساتھ استوار ہو جاتا ہے۔ آخری مصرعہ سوالیہ ہوتا ہے اور بالعموم اسی مصرعے میں جواب پوشیدہ ہوتا ہے۔ مکرنی اپنی ذات میں ایک فن ہے۔ جس سے شاعر کی ہنرمندی اور سلیقہ شعاری کے ساتھ ساتھ اس کی چھپی ہوئی ذہانت اجاگر ہوتی ہے۔ اسی لئے مکرنی پڑھنے اور سننے والے کی ذہانت کے لئے آزمائش کا درجہ رکھتی ہے۔ مکرنی میں ایک لحاظ سے کہانی کی حیرت، قصے کی دلچسپی اور رباعی کی جامعیت پوشیدہ ہوتی ہے۔ مکرنی کو بالعموم مثنوی کی ہیئت میں لکھا جاتا ہے۔ اس کا ہر شعر غزل کا مطلع اور ہر مطلع کے قافیے جداگانہ لیکن دونوں مصرعے باہمی طور پر مقفیٰ ہوتے ہیں۔ مثال کے طور پر

بات پکڑ میرو لیو دبائے	چور دوں پھرائے ہی جائے
دیرج دیت جو کروں پکار	سکھی کوئی پی ناری منہیار

(منہیار، عزلت)

پہیلی کو چیستان اور معمہ کا نام بھی دیا جاتا ہے۔ انشاء کے نزدیک معمہ ایک صنعت ہے۔ انہوں نے اس کا ذکر "دریبان معنوی" کے ذیل میں کیا ہے۔ (۳۱)۔ ہندوستان کے قدیم ادب میں کئی پہیلیوں کے لئے "برہمودے" کا نام بھی آیا ہے۔ سنسکرت میں اسے "پرہیلکا" کہتے ہیں۔ (۳۷)۔ بہت سی جگہوں پر اسے "بوجھو" کے لفظ سے بھی تعبیر کیا گیا ہے۔ ہندوستان کے پرانے ادب میں اسے ایک ترقی یافتہ فن کے طور پر جانا پہچانا جاتا تھا۔ ڈنڈی نے اپنی کتاب "کاویہ درشن" میں پہیلی کی تین اقسام گنوائی ہیں۔ بھاما نے اپنی کتاب "کاویہ النکار" میں رام شرچیوت کو پہیلی لکھنے والا پہلا شاعر بتایا ہے۔ پہیلی کے لئے شعروں کی تعداد مقرر نہیں ہے۔ کم سے کم ایک شعر کی پہیلی اور زیادہ سے زیادہ نو تک کے اشعار کی پہیلیاں ملتی ہیں۔ پہیلی میں شاعر کم از کم ایک ایسا لفظ ضرور رکھتا ہے۔ جو بیک وقت دو یا دو سے زیادہ معنی دیتا ہو۔ بعض اوقات اس لفظ کے سابقے اور لاحقے نئے معنوں کو جنم دیتے ہیں۔ اصل میں یہی لفظ پہیلی کے لئے بنیادی کردار ادا کرتا ہے اور اس میں پہیلی کا جواب بھی چھپا ہوا ہوتا ہے۔ پہیلی جس چیز سے متعلق ہوتی ہے اس کے بارے میں کئی ایک علامتوں کو پہیلی میں بڑی خوش سلیقگی سے بیان کر دیا جاتا ہے۔ پڑھنے یا سننے والے کا ذہن انہی علامتوں کے ذریعے اصل موضوع کی جانب رجوع کرتا ہے۔ ایک شعر پر مشتمل پہیلی فرد کی ہیئت میں بھی ہو سکتی ہے۔ اس کے دونوں مصرعوں میں جداگانہ قافیہ ہوتا ہے۔ بعض اوقات یک شعری پہیلی مطلع کی تکنیک لئے ہوئے ہوتی ہے۔ اس طرح اس کے دونوں مصرعے آپس میں ہم قافیہ ہوتے ہیں۔ ایک سے زیادہ شعروں پر مشتمل پہیلی کے لئے غزل کی ہیئت برتی جاتی ہے۔ کبھی کبھی پہیلی کے لئے مثنوی کی ہیئت کو بھی استعمال کر لیا جاتا ہے۔ امیر خسرو کے علاوہ عزلت اور سودا پہیلیوں کے لئے خاصے معروف ہیں۔ سودا کے کلیات میں ایک سو نو پہیلیاں ملتی ہیں۔ انشاء بھی پہیلیوں کے لئے ایک اہم نام ہے۔ انشاء کی ایک پہیلی جو مثنوی کی ہیئت میں ہے درج ذیل ہے۔

کیا ہے وہ شمع کہ جس کا ہے یہ دل علق لگن	ہر شب اس کی ہو تجلی سے نیا گھر روشن
کبھی دیوان سلاطین کی ہو بزم افروز	کبھی بالیں پہ گداؤں کے کرے شب کو روز

(طوائف، انشاء اللہ خان انشاء)

اردو شاعری میں دوہے اور گیت جیسی ہندی صنفوں کی پیوندکاری نے فارسی مذاق سخن کو نئے تجربے کا ذائقہ فراہم کیا۔ دوہا چوبیس "۲۴" ماتراؤں پر مشتمل ایک ہندی چھند یعنی۔ بحر ہوتا ہے۔ پہلے پہل اردو میں اسے دوہرا کہا کرتے تھے۔ امانت نے بھی اندر سبھا میں اسے دوہرا ہی قرار دیا ہے۔ دوہا دو مصرعی صنف شعر ہے۔ ہر مصرعے کے دو حصے ہوتے ہیں جنہیں پاؤ کہا جاتا ہے۔ پہلے اور تیسرے حصے (پاؤ) کو

وشم کہا جاتا ہے۔ یہ تیرہ تیرہ ماتراؤں کا حامل ہوتا ہے۔ دوسرے اور چوتھے حصے (پاؤ) کو سم کہتے ہیں۔ یہ گیارہ گیارہ ماتراؤں پر مشتمل ہوتا ہے۔ اس لحاظ سے دوہے کے پہلے مصرعے کے پہلے حصے میں تیرہ اور دوسرے حصے میں گیارہ ماترائیں ہوتی ہیں۔ دونوں حصوں کے درمیان وقفہ ہوتا ہے جسے یتی یا وِرام کہتے ہیں۔ ایسی ہی تکنیک دوسرے مصرعے میں بھی پائی جاتی ہے۔ دوہے کے دونوں مصرعے آپس میں ہم قافیہ ہوتے ہیں۔ دوہے کی ماتراؤں کی ترتیب الٹ دینے سے مطلب یہ ہے کہ ہر دو مصرعوں کے پہلے حصے میں گیارہ گیارہ اور باقی دونوں حصوں میں تیرہ تیرہ ماتراؤں کے ہو جانے سے یہ سورٹھا کہلاتا ہے۔ ہندی دوہے کی مثال درج ذیل ہے۔

موور مکٹ کاچھنی' کرمرلی ار مال

یدی بانک مومن بسے سدا بہاری لال

اردو میں بھی دوہا کہنے کی روایت ملتی ہے۔ دکنی اور شمالی ہند کے شعراء نے اس چھند کو اختیار کیا ہے۔

جو نینال تم روپ کو' نرکھ ریجھ تمرات

گم بن پل پل مس پر' پلکیں مارت ہاتھ (عزلت)

○○

گھر میں راجہ کے ہے تو پریوں کے سردار

تجھ سے کر سکتا نہیں ہرگز میں انکار (امانت)

ہندوستانی ادب کی قدیم اصناف میں سے ایک گیت بھی ہے۔ ماضی میں گیت کی روایت کی جڑیں دور دور تک پھیلتی چلی جاتی ہیں۔ جہاں تک ادبی ہیئت کا تعلق ہے یہ سنسکرت میں گیت گوبند کی صورت میں ظاہر ہوئی۔ ہندی میں ادبی گیتوں کا قابل ذکر ذخیرہ ودیاپتی کے چھوڑے ہوئے ادبی ترکے میں دستیاب ہے۔ اردو گیت نگاری کو ہندی گیت اور لوک گیت دونوں سے بہرہ یاب ہونے کا موقع ملا۔ اس شاعری کا تعلق چونکہ غنائی عناصر سے ہے اس لئے اردو شاعری کے آغاز ہی میں اس کا اتا پتا ملنا شروع ہو جاتا ہے۔ تاہم یہ بھی حقیقت ہے کہ دور آغاز میں گیت اور گیت نما غنائی نظموں میں فرق قائم کرنا بہت دشوار ہے۔ اس کے باوجود دکنی شعراء کے ہاں اس طرح کی غنائی نظمیں دستیاب ہیں جو بڑی حد تک گیت کی خصوصیتوں سے مملو ہیں۔ ان میں ہیئت کا اختصار بھی پایا جاتا ہے۔ جذبے کی شدت بھی موجود ہے۔ ذات کے اظہار میں بھی کمی نہیں۔ داخلیت کو بھی ملحوظ رکھا گیا ہے اور موسیقانہ لوازمات کا بھی اہتمام کیا گیا ہے۔ جس چیز کی کمی ہے وہ ٹیک کی ہنکتی اور تکنیک کی وحدت ہے۔ یہی وجہ ہے کہ غنائی شاعری کو گیت نما نظموں سے تعبیر کیا جاسکتا ہے۔ اس دور میں دو طرح کے میلانات نمایاں معلوم ہوتے ہیں۔ اولاً اردو کی بحروں میں غنائی طرز کی نظمیں ہیں۔ جن کی تبدیل شدہ شکل جدید گیتوں میں جھلکتی ہے۔ ثانیاً ایسے گیت ہیں جو موسیقی کی دھنوں میں ڈھلے ہوئے ہیں۔ تاہم دونوں صورتوں میں عورت کے جذبات کی سچائی اور لب و لہجے کا نسوانی لوچ ضرور موجود ہے۔ یہی وہ خصوصیات ہیں جن کی بدولت یہ جدید گیتوں کے بہت قریب ہو جاتے ہیں مثلاً:

کوئی جاؤ کہو مجھے ساجن سات میں نہہ بندی تو کیتا گھات

دل میرا اپنے سات کیا

مجھ بر میں دن رات کیا

دلداری کا نہ بات کیا

کتے مجھے سوں ایسی دھات کیا

کوئی جاؤ کہو مجھ ساجن سات میں نہہ بندی (علی عادل شاہ شاہی)

امانت لکھنوی کا گیت ہندوستانی سنگیت کی دھن کے مطابق جو "زبانی لال پری بیچ دھن سند کافی کے" ہے بھی جدید گیتوں کی روح کے کافی حد تک قریب ہے۔ بلکہ قریب تر ہے۔

لاج رکھ شیام ہماری میں چیری ہوں تمہاری

جرادے سمجھ کر گاری (انترہ)

عبیو گلال نہ مو پر ڈارو نہ مارو پچکاری

آدھی دنیہ سب دیکھ پرے گی ساری بھجوؤ نہ ساری

کہیں گے لوگ متواری

گیتوں اور دوہوں کے علاوہ کبت بھی ہیں۔ کبت دراصل ہندی کوت کی بدلی ہوئی شکل کا نام ہے۔ کبت میں موضوع کی کوئی پابندی نہیں ہے۔ اور اس میں ہر طرح کے خیالات پیش کرنے کی کھلی اجازت ہے۔ عزلت کا ایک طویل کبت ہے جس میں عشقیہ جذبات کا والہانہ اور وارفتہ اظہار کیا گیا ہے۔ اس کا ایک بند پیش کیا جاتا ہے۔

نینن جل دھار دیکھو گوے مالا دار دیکھو
ہائے کیا پکار دیکھو پاچھین پچھتائے
انگ بھسم لائے دیکھو تیری کھائے دیکھو
مرگ چھالا بچھائے دیکھو کچھ ہات نہ آئے
مکین دوارکا جائے دیکھو تیرتھ میں نہائے دیکھو
کروٹ گرے لائے دیکھو یوں ہی مر جائے
نرگی سب ہوئے دیکھو سوئے دیکھو روئے دیکھو
آپ کو جو کھوٹ دیکھو تب ہیں کچھ پائے
(عزلت)

چوبولا بھی ایک ہندی چھند کو کہتے ہیں۔ یہ ہنسی بھی کہلاتا ہے۔ یہ پندرہ ماتراؤں پر مشتمل ہوتا ہے۔ آٹھ اور سات ماتراؤں کے درمیان وقفہ پایا جاتا ہے جسے یتی یا ورام کہتے ہیں۔ اختتام پر لگھ گرو ہوتے ہیں۔ مثال کے طور پر "منتو سپھل نج جیون کرو" اب اردو چوبولا کی مثال دیکھئے جو بعنوان "چوبولا اپنے حسب حال زبانی راجہ اندر کی" ملتا ہے۔

راجہ ہوں میں قوم کا اندر میرا نام
بن پریوں کی دید کے نہیں مجھے آرام

حقیقت میں یہ چوبولا نہیں ہے بلکہ دوہا ہے۔ اس لئے کہ اس میں پہلے اور تیسرے پاؤ میں تیرہ تیرہ اور دوسرے اور چوتھے پاؤ میں گیارہ گیارہ ماترائیں ہیں۔ ایک ایک مصرعے کے دونوں حصوں کے درمیان وقفہ ہے۔ امانت لکھنوی نے دوہے کو چوبولا لکھا ہے۔ درحالیکہ دوہا اور چوبولا دو علٰحدہ علٰحدہ چھند ہیں۔ اردو میں چوپائی بھی ملتی ہے۔ یہ بھی ہندی کا ایک چھند ہے۔ چوپائی سولہ ماتراؤں پر مشتمل ہوتی ہے۔ امانت لکھنوی اس نوع کی چھند پر صرف "فقرے" لکھتے ہیں۔ مثلاً "فقرے سبز پری کی درخواست میں زبانی راجہ اندر کی"

کاٹی رات مزے میں ساری   بیٹھ مرے پہلو اب پیاری
بہت لڑائی تونے جان   اب ہے سبز پری کا دھیان

امانت لکھنوی کی اندر سبھا میں شاعری کی ایسی مثالیں بھی دستیاب ہیں جو ہندی چھندوں کے مطابق ہیں۔ یہ شاعری ہندوستانی موسیقی کی دھنوں میں ڈھلی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ اندر سبھا میں متعدد ٹھمریاں موجود ہیں۔ ٹھمری درحقیقت ہندوستانی سنگیت کی ایک خاص دھن کو کہتے ہیں۔ اندر سبھا کے زیادہ تر گیت ٹھمریوں کی دھنوں میں ہیں۔

یہ وہ تجربات تھے جنہیں اردو کے شاعروں نے اپنے اپنے عہد میں اپنے اپنے مذاق اپنی اپنی فکر اور اپنی اپنی ذہنی اپج کے مطابق پابند روایتی شاعری میں روا رکھا۔ ان تجربات کی اپنی ایک شان ہے اور اپنا ایک دائرہ ہے جس سے یہ بات ثابت ہوجاتی ہے کہ ارتقاء کا عمل کسی حال میں بھی رکتا نہیں۔ اس کا سفر لازماً آگے کی سمت جاری رہتا ہے۔ یہ الگ بات اس ترقی کی نوعیت و ماہیت کیا ہے۔ ویسے بھی ان تجربات کو محض اس لئے مطعون نہیں کیا جاسکتا یا محض اس لئے انہیں کم رتبہ نہیں ٹھہرایا جاسکتا کہ ان کی ترویج مشرقی مذاق کے تحت ہوئی اور مغربی انداز اس سے جداگانہ ہے یا ثانی الذکر اول الذکر کے مقابلے میں زیادہ ترقی یافتہ ہے۔ اگر مغربی اصناف اور ہیئتیں ہمارے لئے نئی ہیں اور جدت رکھتی ہیں تو ہماری ہیئتیں اور اصناف بھی مغربی اقوام کے لئے جدید ہیں۔ اس لئے کہ ان کے ادب میں بھی اس نوع کے تجربات نہیں ہیں۔ ویسے بھی ہر قوم کے میلانات اور رجحانات دوسری اقوام سے مختلف ہوتے ہیں۔ اس کا مذاق ادب اپنے گردوپیش اور مخصوص حالات و واقعات سے جلا پاتا ہے اور وہ اسی ماحول میں پروان چڑھتا ہے۔ جو اسے ملتا ہے۔ اس اعتبار سے اس وقت تک اس میں کوئی تغیر یا تبدیلی پیدا ہونا ناممکن ہے جب تک دوسری قوم کے ساتھ کسی نہ کسی انداز میں اس کے ربط و ضبط کی کوئی صورت پیدا نہ ہو۔ اگر ۱۸۵۷ء کا انقلاب برپا نہ ہوتا تو یقیناً اردو میں مغربی مذاق، مغربی اصناف اور مغربی ہیئتوں کا چلن بار نہ پاسکتا یا اگر اس کی پزیرائی ہوتی بھی تو اس وقت تک موخر رہتی جب تک ذرائع ابلاغ و اشاعت کے ذریعے وہ ایک قدرتی انداز میں ہم تک نہ پہنچ جاتا۔ ۱۸۵۷ء کے نئے حالات نے اگر ایک طرف نئے نئے رسوم و رواجات اور جدید طرز معاشرت کے ذریعے "تہذیبی نشاۃ ثانیہ" کی بنا ڈالی تو دوسری طرف فکری و فنی جدتوں نے "ادبی نشاۃ ثانیہ" کی طرح ڈالنے کے لئے راہ ہموار کی اور ادب کو ایک بالکل نئے اور ان جانے افق سے روشناس کیا یہ حقیقت ہے کہ مغربی اصناف اور ہیئتوں کے عناصر ہمارے مشرقی ادب میں بھی موجود تھے لیکن ان کی صورت بکھرے ہوئے دانوں کی تھی اور پھر ان عناصر کی نشاندہی کی طرف بھی ہمارے اذہان اس وقت راغب ہوئے جب ہم نے انہیں مغربی ادب میں مربوط صورت میں ملاحظہ کرلیا۔ یہ امر واقعہ ہے کہ یورپی اثرات کے بغیر اردو شاعری میں "نظم معریٰ" یا "نظم آزاد" وغیرہ کے عناصر کی ہزار موجودگی کے باوجود "نظم معریٰ" یا "نظم آزاد" کبھی نہ کہی جاتی۔ جیسا کہ پہلے کہا گیا ہے اس کی وجہ افتاد طبع اور رجحان ہے۔ یورپی اثرات نے نہ صرف اردو شعر و ادب کو نئے سے نئے فکر و فن کا جہت آشنا بنایا بلکہ روایتی ہیئتوں میں بھی نئی روح پھونک دی۔ پرانی اصناف نے بھی اپنی وضع قطع میں جدید تبدیلیاں پیدا

کرلیں۔ نئے موضوعات و مسائل اور جدید افکار و خیالات نے پرانی ہیئتوں کی قلب ماہیت کردی۔ اس سے پہلے کہ جدید نظم یا انجمن پنجاب کے تحت نظم کی تحریک کا محاکمہ پیش کیا جائے قدیم اصناف میں جدید تجربوں کا جائزہ پیش کیا جاتا ہے۔ جس کا مقصد صرف یہ ثابت کرنا ہے کہ روح عصر کس طرح حال و ماضی میں سرایت کرنے کی قدرتی صلاحیت رکھتی ہے۔ سب سے پہلے غزل کو لیا جاتا ہے کہ یہی اردو کی سب سے محبوب صنف ہے۔ اردو غزل میں فکر و خیال کی سطح پر کس قدر عظیم اور کس درجہ بڑے تنوع کی بنیاد پڑی اس کا احاطہ اس مختصر خاکے میں مشکل ہی نہیں ناممکن ہے لہٰذا موضوعی صورت سے قطع نظر محض غزل میں ہیئتی تجربے پر روشنی ڈالی جائے گی۔ غزل بنیادی طور پر ایک پابند ہیئت کی حامل صنف ہے لیکن اردو میں آزاد غزل بھی لکھی جارہی ہے۔

آزاد غزل: آزاد غزل کا تصور آزاد نظم سے اخذ کردہ ہے۔ انگریزی کی آزاد نظم نے روایت کے اصولوں اور عروضی پابندیوں سے آزادی حاصل کر کے ایک نئے آہنگ کو اختیار کیا اور مصرعوں میں یکساں طوالت کے اصول سے انحراف کرتے ہوئے چھوٹے بڑے مصرعوں کی ترکیب پیدا کی۔ اسی طرح آزاد غزل کے اشعار میں کسی مصرعے کے ارکان زیادہ ہوتے ہیں اور کسی میں کم جس کے نتیجے میں کوئی مصرعہ طویل ہوتا ہے اور کوئی مختصر۔ لیکن بحر کی نوعیت میں کوئی فرق نہیں پڑتا۔ تمام اشعار میں بحر ایک ہی رہتی ہے۔ البتہ مصرعوں کے چھوٹا بڑا ہونے کی وجہ سے وزن میں فرق ضرور آجاتا ہے۔ یہی وہ خصوصیت ہے جو آزاد غزل اور آزاد نظم دونوں میں مشترک ہے۔ اردو میں آزاد نظم نے بھی بحر کے مساوی الارکان اصول وزن کو ترک کر کے "رکن" کے آہنگ سے وابستگی کو اپنایا۔ یہی وجہ ہے کہ ہر اردو آزاد نظم کی "رکن" پر تقطیع ہوسکتی ہے۔ یہی صورت آزاد غزل کی بھی ہے۔ آزاد نظم میں قافیہ کی پابندی ضروری نہیں ہے لیکن آزاد غزل میں روایتی غزل کی طرح قافیے کے التزام کی پوری پوری پابندی کی جاتی ہے۔ قافیے کی پابندی سے چھٹکارا کسی بھی طرح کی غزل کے لئے ممکن ہی نہیں ہے۔ ورنہ پھر غزل کے غزل رہنے کے امکانات ہی ختم ہوجاتے ہیں اور اس کی شناخت ختم ہوجانے کے باعث وہ نظم کے دائرے میں داخل ہوجاتی ہے۔ اس مقام پر آکر غزل کا راستہ آزاد نظم سے جدا ہوجاتا ہے۔ لہٰذا آزاد غزل میں آزادی صرف اور صرف مصرعوں کے ارکان میں کمی بیشی کی آزادی تک محدود ہے۔ ورنہ آزاد غزل میں بھی وہی پابند غزل کی طرح کا مطلع ہوتا ہے۔ قافیے کی قید سے آزاد مصرعہ اولیٰ ہوتا ہے۔ قافیے کے التزام کے ساتھ مصرعہ ثانی کا اہتمام پایا جاتا ہے اور غزل کے آخری شعر کے بعد شاعر کے تخلص کا حامل مقطع ہوتا ہے۔ مظہر امام کی ایک آزاد غزل مع تقطیع پیش کی جاتی ہے۔ جس سے ارکان کی کمی بیشی واضح ہوجائے گی۔

پھول ہو زہر میں ڈوبا ہوا پتھر نہ سہی
فاعلاتن فعلاتن فعلن
دوستو! میرا بھی کچھ حق تو ہے چھپ کر سہی، کھل کر نہ سہی
فاعلاتن، فعلاتن، فعلاتن، فعلاتن، فعلن
یوں بھی جی لیتے ہیں، جینے والے
فاعلاتن فعلاتن فعلن
کوئی تصویر سہی آپ کا پیکر نہ سہی
فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن (مظہر امام)

اس طرح واضح ہوجاتا ہے کہ مغربی اثرات نے پابند ہیئتوں میں بھی مداخلت کی ہے اور ان پر اپنے اثرات مرتب کئے ہیں۔ جن کے باعث تجربات کی نوعیت کو ایک نئی نہج ملی۔ آزاد غزل میں کامیابی کے کتنے امکانات ہیں اس کے لئے کچھ کہنا قبل از وقت ہے۔ خاص طور سے آزاد نظم کی موجودگی میں آزاد غزل کی مقبولیت کے لئے چند در چند مشکلات کو آسانی کے ساتھ نظرانداز نہیں کیا جاسکتا اس لئے کہ آزاد نظم میں قوافی کی آزادی اور خیالات کے تسلسل کی بنا پر پھر بھی آزادی کی ایک واضح شکل اور وسیع صورت ضرور پیدا ہوئی لیکن آزاد غزل میں محدود روایتی انحراف کی وجہ سے یہ صورت بھی سامنے نہ آسکی۔

مثنوی میں نیا تجربہ: مولانا محمد حسین آزاد نے ۱۸۶۷ء میں جدید نظم کے لئے تحریک کا آغاز کیا اور ۱۸۔ اگست ۱۸۶۷ء میں اپنا ایک "خطبہ نظم اور کلام موزوں کے باب میں خیالات" پیش کیا۔ جس سے اردو شاعری میں تجربوں کے تاریخی سلسلے کی ابتدا ہوئی۔ انگریزی شاعری کے نمونے آزاد کے لئے مثال کی حیثیت رکھتے تھے جس کے بارے میں وہ اپنی قطعی رائے قائم کرتے ہوئے اظہار خیال کرتے ہیں کہ "کیسی حسرت آتی ہے جب میں انگریزی زبان دیکھتا ہوں کہ ہر قسم کے مطالب و مضامین کو نثر سے زیادہ خوبصورتی کے ساتھ نظم کرتے ہیں اور حق یہ ہے کہ کلام میں جان ڈال دیتے ہیں۔ (۳۸)۔ اس طرح آزاد نظم کو محدود فضا سے نکال کر ہر قسم کے افکار و خیالات، جذبات و احساسات اور مسائل و موضوعات کی کھلی فضا میں لانے کے متمنی نظر آتے ہیں۔ وہ نظم کے لئے محض حسن و عشق کی گوشہ گیری اختیار کئے رہنے پر مطمئن نہیں ہیں اور اسے علم و ادراک کے سارے شعبوں کی آواز بنا دینے کی سعی کرتے ہیں۔ وہ بیرونی آرائشگی، تشبیہ و استعارہ کی خوبصورتی اور تلمیح و خیال بندی کے بھی قائل ہیں لیکن جذبے کے خلوص، اندرونی تب و تاب، فکر کی آنچ اور شخصیت کی حسن کو بھی نظم کا

جمالیاتی روپ دینے کے آرزو مند ہیں۔ نظم کے اس جدید احساس تعمیر کے پیش نظر ہی انہوں نے ۱۸۷۴ء کے لیکچر میں کہا تھا کہ "مجھے بڑا افسوس اس بات کا ہے کہ عبارت کا زور، مضمون کا جوش و خروش اور لطائف و صنائع کے سامان تمہارے بزرگ اس قدر دے گئے ہیں کہ تمہاری زبان کسی سے کم نہیں۔ کمی فقط اتنی ہے کہ وہ چند بے موقع احاطوں میں گھر کر محبوس ہو گئے ہیں۔" (۳۹)

ان خیالات سے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ آزاد یا انجمن پنجاب کی تحریک کا مطمح نظر نظم کے فنی و ہیئتی پہلوؤں کی اہمیت پر زور دینے کے برعکس نفس مضمون میں واقعیت اور وسعت سے عبارت ہے۔ شاید اسی لئے ڈاکٹر محمد حسن کا خیال ہے کہ:

"جب انجمن پنجاب کے مشاعرے میں محمد حسین آزاد اور حالی نے ایک ایسی صنف شاعری کی داغ بیل ڈالی جس میں ربط بیان اور خیال کی وحدت موجود ہو تو انہوں نے تکنیک اور فنی تشکیل و تعمیر سے زیادہ نظم کو نفس مضمون کے اعتبار سے امتیازی شان دینے کی کوشش کی تھی۔ (۴۰)

خاطر غزنوی بھی اسی ہی طرح کے خیالات کا اظہار کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

"مولانا آزاد اور مولانا حالی دونوں نے انجمن پنجاب کے مشاعروں کے لئے جو نظمیں لکھیں وہ موضوع کے لحاظ سے یقیناً تنوع اور جدت کی حامل تھیں لیکن ہیئت یا ساخت کے اعتبار سے وہ پرانے سانچوں کی مرہون منت تھیں۔ یعنی ان کے لئے مثنوی کا انداز اختیار کیا گیا تھا۔" (۴۱)

بلاشبہ آزاد کا مقصد اور انجمن پنجاب کی تحریک کے اغراض کا بنیادی عنصر نظم کے موضوعات میں نئی جہتوں کی تلاش ہی تھا لیکن اس میں بھی شک نہیں کہ آزاد جہاں موضوعی وسعت کو نظم کے لئے ضروری خیال کرتے تھے وہاں اس کی ہیئتی بوقلمونی کی طرف سے بھی یکسر غافل نہیں تھے لہٰذا ڈاکٹر عنوان چشتی کے بقول: "آزاد کی نظموں میں ہیئت کی کوئی بڑی تبدیلی نہیں ملتی، لیکن ان کے یہاں تبدیلی کا شعور ضرور ملتا ہے۔" (۴۲)۔ یہ اسی شعور کا نتیجہ تھا کہ نظم کی ہیئت میں تجربوں، تبدیلیوں اور اضافوں کے لئے عملی قدم اٹھاتے ہوئے انہوں نے اپنی مثنویوں کو بندوں میں تقسیم کیا۔ ۱۸۵۷ء کے بعد روایتی ہیئتوں میں یہ پہلی شعوری اور باقاعدہ تبدیلی ہے۔ آزاد نے اپنی جن مثنویوں کو بندوں میں تقسیم کیا ہے ان میں "مثنوی موسوم بہ شب قدر" "مثنوی صبح امید" "مثنوی حب وطن" "مثنوی خواب امن" "مثنوی موسوم بہ وداع انصاف" "مثنوی موسوم بہ گنج قناعت" "مثنوی موسوم بہ ابر کرم" "مثنوی زمستان" "مثنوی مصدر تہذیب" "مثنوی شرافت حقیقی" "سلام علیک" "جسے چاہو سمجھ لو" "مبارک باد جشن جوبلی" اور "نو طرز مرصع" شامل ہیں۔ "نظم آزاد" میں سولہ منظومات مثنوی کی ہیئت میں ہیں۔ ان نظموں میں دو کسی حد تک مختصر اور باقی چودہ طویل ہیں جنہیں باقاعدہ طور پر بندوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ ان بندوں میں موجود مصرعوں کی تعداد بھی مساوی نہیں ہے۔ کسی بند میں زیادہ اور کسی میں کم مصرعے ہیں۔ مثال کے طور پر "مثنوی شب قدر" میں سب سے چھوٹا بند دو اشعار کو مشتمل ہے اور سب سے بڑا بند آٹھ اشعار کو محیط ہے۔ قابل تحسین بات یہ ہے کہ ان بندوں کو خیال کی مختلف منازل کے مطابق تقسیم کیا گیا ہے۔ آزاد نے تکنیک کی ایک اور خوبی کو بھی ان نظموں میں جمالیاتی آب و رنگ سے برتا ہے۔ ان نظموں کے شروع کے اشعار تمہیدی ہیں۔ ان تمہیدی اشعار کے بعد اصل موضوع پر خیالات کا اظہار شروع ہوتا ہے۔ اس طرح آزاد نے مثنوی میں قصیدے کی ہیئت کا تجربہ شامل کیا ہے۔ اسلوب پر فارسی اثرات کے باوجود زبان کو شستہ صاف اور سلاست کا آئینہ دار بنایا ہے۔ آزاد کے بعد دوسرا اہم نام حالی کا ہے۔ ڈاکٹر محمد حسن کے مطابق: "حالی کی نظمیں عام طور پر انشائیہ کی تکنیک پر لکھی گئی ہیں ان میں ترتیب و تسلسل ہے اور ایک مخصوص خیال پر تمام تر متعلقات کو ربط اور سلسلے کے ساتھ نظم کر دیا گیا ہے۔ اس سے ایک منطقی تسلسل اور وحدت پیدا ہو گئی ہے۔ مثلاً "حب وطن" وطن کی دوستی کے جذبے کو، رام چندر جی کے بن باس، رسول اللہ کی ہجرت اور حضرت یوسف کی کنعان سے وابستگی جیسے واقعات سے ثابت کیا گیا ہے۔ چونکہ منطقی استدلال عام طور پر دوسروں کو قائل معقول کرنے کے لئے ہی کام آتا ہے لہٰذا اکثر ان نظموں میں تخاطب کا لہجہ آگیا ہے اور اس تخاطب کو خطابت نہ بننے دینے کے لئے حالی نے نظموں میں مختلف فرضی کرداروں کے درمیان مکالمات کی شکل بھی اختیار کی ہے۔ جیسے رحم اور انصاف کا مکالمہ یا پھر سعدی کے اثر سے پند اور نصیحت کے لئے چھوٹی چھوٹی کہانیوں یا تمثیلوں کو نظم کر دیا ہے۔" (۴۳) حالی کی ان کاوشوں کے باوجود ان کے ہاں آزاد کی بہ نسبت ہیئت، اسلوب، تکنیک اور زبان کی سطح پر اس قدر وسعت نہیں ملتی جس قدر آزاد کی نظموں میں موجود ہے۔ بقول ڈاکٹر عنوان چشتی:

"حالی نے روایت میں توسیع کی اتنی کوشش بھی نہیں کی جتنی آزاد نے کی ہے۔ انہوں نے کہیں کہیں صوتی قوافی استعمال کئے ہیں۔ "مناجات بیوہ" میں ہندی بحر سے کام لیا ہے۔ جس میں متعدد مصرعے ساقط الوزن ہیں۔ البتہ قطع میں ایک قافیہ کو دوبارہ برتا ہے۔" (۴۴)

جدید شاعری کے اس اولین دور میں مثنوی کی ہیئت میں کسی بڑی تبدیلی کا واقع نہ ہونا کوئی اچنبھے کی بات نہیں ہے۔ اس لئے کہ کسی

روایتی ہیئت میں اضافہ و ترمیم کو زیادہ سے زیادہ اتنا ہی ممکن بنایا جاسکتا تھا۔ نئے حالات نے نئے موضوعات کی جانب توجہ ضرور دلائی اور اس طرح ہیئت و تکنیک کی جانب بھی تبدیلی کے رجحان نے انگڑائی ضرور لی لیکن خارجی سطح پر روایتی صنف میں کوئی معرکتہ الآراء نوعیت کا انقلاب برپا نہ ہوسکا۔ مثنوی کی ہیئت میں سب سے زیادہ متنوع تجربہ شوق قدوائی نے "عالم خیال" میں کیا۔ یہ نظم مثنوی کی ہیئت میں ہے۔ اس مثنوی کے چار حصے ہیں۔ ہر حصہ مختلف بحر میں ہے۔ شوق قدوائی اس نظم کے مرکزی خیال کی وضاحت کرتے ہوئے "ادیب" کے مدیر کو لکھے جانے والے ایک خط میں تحریر کرتے ہیں کہ:

"اپنی ایک نظم جس کا نام عالم خیال کا چوتھا رخ ہے 'ادیب میں شائع کرنے کے لئے آپ کی خدمت میں بھیج رہا ہوں۔ یہ مسلسل چار نظمیں ہیں جن میں (۱) پہلا رخ جنوری ۱۹۱۱ء کے الناظر لکھنؤ میں شائع ہوا۔ اس میں ایک عورت جس کا شوہر پردیس میں ہے۔ شوہر کی یاد میں محو اپنے خیال سے باتیں کر رہی ہے۔ (۲) دوسرا رخ مارچ ۱۹۱۱ء کے الناظر میں شائع ہوا ہے۔ پردیس سے شوہر کی آمد ہے۔ عورت انتظار کر رہی ہے۔ وہ نہ آسکا اور اس کا خط اس عذر کے ساتھ آیا کہ وہ ابھی نہیں آسکتا ہے۔ عورت نے بے چین ہو کر شوہر کو خط لکھا۔ (۳) تیسرا رخ مئی ۱۹۱۱ء کے "تمدن" دہلی میں شائع ہوا۔ اس میں شوہر نے عورت کو اس خط کے جواب میں تسلیاں دی ہیں اور وعدہ کیا ہے کہ میں آج کے بیسویں دن آؤں گا۔ (۴) چوتھا رخ یہ ہے کہ جس کو میں "ادیب" کے لئے بھیج رہا ہوں۔ شوہر نے خط میں لکھا ہے کہ میں بیسویں دن آؤں گا۔ آج بیسواں دن ہے۔ عورت انتظار میں اپنے خیال سے باتیں کر رہی ہے۔" (۴۵)

چار حصوں میں منقسم اس مثنوی کا ہر حصہ بظاہر الگ الگ معلوم دیتا ہے۔ لیکن باطنی ارتباط نے تمام حصوں کو زنجیر کی کڑیوں کے مانند ایک دوسرے میں پیوست کر رکھا ہے۔ پہلے حصے میں ایک ایسی عورت کے جذبات کا حال بیان کیا گیا ہے جس کا شوہر پردیس میں ہے وہ اس کے فراق میں اپنے خیال سے ہمکلام ہوتی ہے۔ مثلاً

آج او مرے خیال تو کہاں کہاں گیا | دل بھی ترے ساتھ تھا تو جہاں جہاں گیا
تو نے رخ جدھر کیا دل کا رخ ادھر گیا | تو پھرا جو پاس سے دل بھر آیا سر پھرا

مندرجہ بالا اشعار جس بحر میں ہیں اس کا وزن "فاعلن مفاعلن فاعلن مفاعلن" ہے۔ مثنوی کے دوسرے حصے میں شوہر کی جانب سے یہ خط موصول ہونے پر کہ وہ ابھی پردیس سے نہیں آسکتا عورت مضطرب ہو کر اپنی کیفیت قلبی کا اظہار کرتے ہوئے شوہر کو خط میں لکھواتی ہے کہ:

پا کے تمہارے خط کو آج دل کی تڑپ بڑھی کچھ اور | دل میں بھڑک کے غم کی آگ جسم پہ تپ چڑھی کچھ اور
آنے کا آسرا کہاں پاس سے وہ بدل چلا | دل مرا آنسوؤں کے ساتھ بن کے لہو نکل چلا

اس حصے کے اشعار کا وزن "مفتعلن مفاعلن مفتعلن مفاعلن" ہے۔ مثنوی کا تیسرا حصہ وہ ہے جس میں شوہر عورت کے خط کا جواب تحریر کرتا ہے۔ اس کا آغاز درج ذیل طور پر ہوتا ہے۔

تمہارے خط کو دیکھ کر نظریوں اس میں گھر گئی | تمہاری شکل خط کے ساتھ پتلیوں میں پھر گئی
ہے لفظ لفظ خط کا درد و غم کی داستان سے | قلم تمہارا دل بنا وہ بول اٹھا زبان سے

اس حصے کے شعروں کا وزن "مفاعلن مفاعلن مفاعلن مفاعلن" ہے۔ دوسرے شعر کے مصرعہ اول میں شکست ناروا کا سقم موجود ملے۔

چوتھے حصے میں اپنے شوہر کے لئے منتظر عورت کے جذبات و احساسات اور واردات قلبی کی عکاسی کی گئی ہے۔ شوہر نے خط میں بیسویں دن آنے کا لکھا تھا۔ عورت اپنے آپ سے مخاطب ہے کہ آج بیسواں دن ہے۔

خط کو ہے بیسواں دن آج آئیں گے وہ ضرور ہی | کیا میں کچھی ہوئی رہوں ان کی نظر سے دور ہی
ان کی صدا سنے تو پھر ہو نہ سکے جگر سے صبر | پا کے انہیں کبھی نہ ہو ترسی ہوئی نظر سے صبر

اس حصے کی نظم کا وزن "مفتعلن مفاعلن مفتعلن فعاعلن" ہے۔ مثنوی عالم خیال پر لوک گیت اور "بارہ ماسہ" کا لطیف سا عکس جھلکتا ہے۔ تشبیہات میں ہندوستانی تہذیب کا رنگ نمایاں ہے۔ مثال کے طور پر غصے اور شرم سے سرخ رخساروں کو "گرم لوہے" سے مشابہ قرار دیا گیا ہے۔ دانتوں کو تو ام کے چھلے ہوئے جوے کی مانند کہا گیا ہے۔ روپ کو جیٹھ کی دھوپ سے مثال دی گئی ہے۔ اس مثنوی کی مختلف بحروں کو نظم کے حال و قال اور خد و خال کے مطابق خیال نہ کرتے ہوئے ڈاکٹر گیان چند جین نقطہ اعتراض اٹھاتے ہیں کہ اسے ہندی بحر متقارب یا متدارک میں ہونا چاہیے تھا۔

"عورت کی زبان سے سیدھی سادی باتیں سیدھے سادے پیرائے میں نکلتی ہیں۔ اس کے لئے ہندی بحر یعنی بحر متقارب یا متدارک کے اوزان بڑے وزوں رہتے مثلاً

ع پیتم ہو میں جانتی پیت کرے دکھ ہوئے

یا

ع اے انگل اور دھیان سے باہر

عالم خیال کے اوزان میں روانی نہیں۔ جھکولے کھا کھا کر آگے بڑھنا پڑتا ہے۔ عورت کا لہجہ اس مصنوعی سانچے میں نہیں ڈھل سکتا۔ جملوں کی فطری ترتیب اس بحر میں مشکل سے برقرار رہ سکتی ہے۔ ان اوزان میں شکوہ افکار حکیمانہ بخوبی ادا کئے جا سکتے ہیں۔" (۴۶)

ڈاکٹر گیان چند جین کی محولہ بالا رائے اس لحاظ سے محل نظر ہے کہ عورتوں یا مردوں کے جذبات و خیالات کو کسی فنی سانچے یا کسی بحر کے اوزان کے زیر نگیں نہیں کیا جا سکتا۔ ایسا کرنا فکر کو ہیئت کے تابع رکھنے کے مترادف ہے جبکہ اصولی طور پر کوئی بھی سانچہ یا کسی بھی طرح کے اوزان بنیادی طور پر جذبہ و خیال کے تابع ہوتے ہیں۔ ہیئت شعری تجربے کے اندر سے برآمد ہوتی ہے۔ خارج سے مسلط کی جانے والی ہیئت تخلیقی عمل کے لئے موت کی طرح وارد ہوتی ہے۔ تخلیقی تجربہ بحر و آہنگ کو اپنی کشش ثقل کے تابع رکھتا ہے۔ یہ کسی فنکار کے افکار و خیالات اور سلیقہ مندی اور ہنر مندی سے ان کی ترسیل ہی ہوتی ہے جو بحر و اوزان جیسی بے رس اشیاء کو جمالیاتی دائرے میں شامل کر کے ان میں خوشگوار لذت بھر دیتی ہے۔ ورنہ صرف "فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن" یا اس طرح کا کوئی بھی عربی و فارسی یا ہندی وزن بجائے خود مہمل، بے کار اور بے لطف شے سے زیادہ حقیقت نہیں رکھتا۔ جہاں تک اوزان کے جھکولے کھا کھا کر آگے بڑھنے کی بات ہے تو اس ضمن میں یہی کہنا کافی ہے کہ ایک ہجر زدہ عورت کے جذبات کا اتار چڑھاؤ کسی یکساں روانی کا حامل نہیں ہو سکتا۔ اس کے جذباتی جوار بھاٹے کے لئے رکتی بڑھتی، بحر ہی موزوں ہو سکتی ہے۔ جذبات کا تموج ہموار جذبات سے مختلف بہاؤ رکھتا ہے۔ لہٰذا بحر کا انتخاب اور اس کا استعمال شاعر کی فنکارانہ بصیرت کا بین ثبوت ہے۔ علامہ محمد اقبال نے بھی مثنوی کی ہیئت میں لکھے جانے والے اپنے مشہور و معروف ساقی نامے کے ۹۹ اشعار کو سات بندوں میں تقسیم کیا ہے۔ اس تقسیم کا تعلق خارجی عناصر سے زیادہ معنوی مواد سے ہے۔ گویا یہ سات بند سات اجزائے خیال کا ایک کل ہیں۔ ہر جز کی فکری رو دوسرے جز میں شامل ہو کر آگے کی جانب گامزن ہے اور یہ تسلسل اول سے آخر تک بغیر کسی فنی و معنوی خلیج کے جاری و ساری رہتا ہے۔ ارتقائے خیال کا یہ عمل اقبال کی بھی مختصر و طویل مثنویوں کا خصوصی طرۂ امتیاز ہے۔

برج موہن دتاتریہ کیفی کی ایک مثنوی "جگ بیتی" اوزان کے کتنے ہی دلکش سلسلوں کو محیط ہے۔ اس انوکھے انداز کی "مثنوی" میں مجموعی طور پر پچیس فصلیں قائم کی گئی ہیں۔ ہر فصل علیحدہ وزن سے متصف ہے۔ مثنوی کے مواد و خیال اور تکنیک و فن کی روشنی میں اس کے سرورق پر لکھے ہوئے یہ الفاظ بڑی حد تک پورے اترتے ہیں کہ "ایک نئے طرز کی مثنوی جو اردو منظوم افسانہ کی تاریخ میں ایک نیا عہد قائم کرتی ہے۔"

مرثیے میں نئے تجربات: شروع شروع میں مرثیے کے لئے کوئی مخصوص ہیئت مقرر نہ تھی۔ کسی بھی ہیئت میں مرثیہ کہا جا سکتا تھا۔ رفتہ رفتہ مسدس کی ہیئت مرثیہ کے لئے وقف ہوتی چلی گئی اور آخر کار ایک ایسا وقت بھی آیا کہ جب مسدس اور مرثیہ لازم و ملزوم سمجھے جانے لگے۔ اگرچہ مسدس کی ہیئت میں مرثیہ کہنا کوئی شرط لازم کا درجہ نہیں رکھتا تھا لیکن مسدس میں مرثیہ کی ایک مستحکم روایت ضرور پیدا ہو گئی۔ جس کی وجہ سے دونوں کا ایک دوسرے کے بغیر تصور تقریباً ناممکن قرار پایا۔ مرثیے دو طرح کے ہوتے ہیں۔ ایک کربلائی مرثیہ اور دوسرا شخصی مرثیہ۔ دونوں ہی طرح کے مرثیے مسدس میں لکھے گئے۔ مرثیے کی اس روایت میں تجربے کی ایک کوشش حالی کا وہ مرثیہ ہے۔ جو انہوں نے غالب کی وفات پر لکھا۔ یہ مرثیہ یکساں تسلسل کی بجائے بندوں میں تقسیم ہے۔ اس کے لئے غزل کی ہیئت استعمال کی گئی ہے۔ ہر بند کا آغاز غزل کے مطلع کی طرح ہوتا ہے۔ بند کے اختتامی شعر سے قبل باقی اشعار غزل کے شعروں کی طرح ہیں جن میں مصرعہ اولیٰ غیر مقفیٰ اور مصرعہ ثانی قافیے کے التزام کے ساتھ آتا ہے۔ بند کے آخری شعر کے دونوں مصرعے۔ جس میں قبل ازیں استعمال ہونے والے قوافی سے مختلف قافیوں کا استعمال ہوا ہے باہمی طور پر مقفیٰ ہیں۔ ٹیپ کا یہ شعر بھی گویا ایک مطلع ہے۔ یہی صورت تمام بندوں کی ہے۔ ہر بند میں زیادہ سے زیادہ پانچ یا چھ اشعار ہیں۔ ہر بند خیال کے ایک پورے جز کو محیط ہے اور تمام بند اور ان کے اشعار معنوی ربط اور خیال کے تسلسل کے ساتھ تکمیل کی طرف بڑھتے ہوئے بالآخر ایک نامیاتی وحدت کی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔ شروع کا بند تمہید پر مبنی ہے۔ جس پر قصیدے کی تشبیب کا رجحان غالب ہے۔

اقبال نے بھی مرثیہ کے لئے روایت سے مختلف ہیئت کا تجربہ کیا۔ ہرچند انہوں نے اپنی معرکتہ الآراء اور عالمی شہرت کی حامل نظم شکوہ و جواب شکوہ مسدس کی ہیئت میں لکھی لیکن انہوں نے داغ کا جو مرثیہ کہا ہے وہ مثنوی کی ہیئت میں ہے۔ ویسے تو شکوہ و جواب شکوہ کی مسدس بھی حقیقت میں قوم کا ایک مرثیہ ہے لیکن اس بحث کے لئے یہ مقام برمحل نہیں ہے لہٰذا داغ کے مرثیے کی ہیئت ترکیبی کے تجزیے پر ہی توجہ مرکوز کی جاتی ہے۔ مثنوی کی ہیئت کے اس مرثیے کو بھی بندوں میں منقسم کیا گیا ہے۔ کسی بھی بند کے شعروں کی تعداد ایک جیسی نہیں ہے۔ ترتیب کے لحاظ سے پہلے بند میں پانچ اشعار ہیں۔ دوسرے بند میں چار، تیسرے بند میں چھ، چوتھے بند میں پانچ اور پانچویں بند میں

تین اشعار ہیں۔ مجموعی طور پر مرثیے کے کل تئیس "۲۳" اشعار ہیں۔ ہر بند خیال کے ایک پہلو کا جمالیاتی اظہار ہے۔ پانچوں بند مل کر فکر و فن کی ایک کلیت میں ڈھل جاتے ہیں۔ اس طرح اقبال نے مرثیے کو ایک نئی جہت دی ہے لیکن بے توجہی کے باعث اس تجربے سے فائدہ اٹھانے کی کوشش نہیں کی گئی۔ ورنہ مرثیہ جدت کے ایک نئے افق سے طلوع ہوتا جو نہ صرف مرثیے کے لئے بلکہ پورے اردو شعری ادب کے لئے ایک نیا موڑ ثابت ہوتا اور رثائی ادب میں وسعت کے امکانات بڑھ جاتے۔ جوش جدید مرثیہ نگاری کا ایک اہم ترین نام ہے ان کی مرثیہ نگاری میں فکری جدتیں تو ہیں لیکن انہوں نے ہیئت میں کوئی تجربہ نہیں کیا۔ انہوں نے مرثیے کے لئے مسدس کی روایت پر ہی عمل کیا۔

مرثیے کے لئے ایک بالکل نئی ہیئت حفیظ جالندھری کے ہاں ملتی ہے۔ "شہسوار کربلا" ان کی رثائی شاعری کا ایک شاہکار ہے۔ مرثیے کو کئی ایک مختلف بندوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ ہر بند میں قافیوں اور وزن کی ایک خاص ترتیب کو ملحوظ رکھا گیا ہے۔ غنائیت اور سلاست اس مرثیے کا وصف وصوف ہے۔ انگریزی استنزا کی روایت سے بھی اس میں استفادہ کیا گیا ہے۔ اس مرثیے میں بحر کا آہنگ ایک خوابناک گمبھیرتا پیدا کرتا ہے۔ جذبے کی دمادم آمد نے رجزیہ تاثر کو ابھارنے میں اہم کردار ادا کیا ہے۔ یہ مرثیہ بحر' آہنگ' قوافی' الفاظ کی دروبست اور غنائی تاثر کی بنا پر ایک کامیاب تجربہ ہے۔ جس میں انفرادیت بھی ہے اور جامعیت بھی۔ جدید مرثیوں میں یہ بالکل الگ اور نمایاں نظر آتا ہے۔

قصیدے کی ہیئت میں نیا تجربہ: نظم طباطبائی نے قدیم ہیئتوں سے روگردانی کے طریق کار کو ہمیشہ اولیت دی۔ انہوں نے جن اصناف سے انحراف کیا ان میں قصیدہ بھی شامل ہے۔ اس صنف میں انہوں نے تجربات کی بالکل مختلف صورتیں پیدا کیں۔ ان کی کئی ایک ایسی منظومات ہیں جو صنفی لحاظ سے تو قصیدے کے ذیل میں آتی ہیں لیکن ان میں مدحت کا ایک خاص انداز اختیار کیا گیا ہے۔ مدح گری کے اس رنگ کو قصیدہ گوئی کے روایتی رنگ سے کوئی سروکار نہیں۔ قصیدے کے خارجی عناصر کی ترتیب و ترکیب اس کی روایتی اجزاء بندی سے قطعی مختلف ہے۔ سب قصیدے بندوں میں منقسم ہیں اور انہیں مسمط کے انداز میں مربوط شکل دی گئی ہے۔ ہیئتی اعتبار سے بھی ان قصائد میں انگریزی استنزا فارم کی صورت گری حتی ترشح ہے۔ خاص طور پر سالگرہ اور تخت نشینی کے قصائد انگریزی استنزا فارم کی یاد دلاتے ہیں۔ جس میں قافیوں کی ترتیب کی صورت یہ ہے کہ پہلا بند الف' الف' الف' الف کی ترتیب قوافی کا حامل ہے۔ دوسرا بند ب' ب' الف اور تیسرا بند ج' ج' ج' کی ترتیب قوافی سے مملو ہے۔ پہلے بند کو چھوڑ کر باقی سب بندوں میں اولین تین تین مصرعے ایک جیسے قافیے رکھتے ہیں جبکہ چوتھے مصرعے کا قافیہ مطلع کے بند کے قوافی سے باہم مقفی ہے۔ ذیل میں مطلع اور ایک بند سے مثال پیش کی جاتی ہے۔

مطلع:

ہے پیر فلک کے ہاتھ میں جام شراب	یا کوزۂ مشرق میں ہے یاقوت مذاب
یا کھا کے ہوائے صبح پھولا ہے گلاب	یا چہرے نے خورشید کے الٹا ہے نقاب

○○○

بند:

ظلمت میں نظر آئی سپیدے کی لکیر	پھر پھیل گئی سارے افق پر تنویر
کیا نہر سے بے ستون کی چھلکا ہے یہ شیر	یا چاہ سے نکلا ہے اچھل کر سیماب

نظم طباطبائی کا یہ تجربہ جہاں انگریزی استنزا فارم کے نقش کو ابھارتا ہے وہاں نظم کے غیر روایتی تصور کو بھی اجاگر کرتا ہے۔ یہ قصیدے کی روایتی ہیئت سے مختلف ہیں کہ ان میں نہ تو الفاظ کا وہ شکوہ ہے جو کلاسیکی قصیدے کا ایک لازمی جزو تصور کیا جاتا اور نہ ہی آہنگ میں وہ گھن گرج ہے کہ جس سے روایتی قصیدے میں شان پیدا کی جاتی تھی۔ اس کے برعکس ان قصیدوں میں آہنگ کی معتدل خوشگواری زبان کی مٹھاس' بحر کی روانی' الفاظ کی نرمی' قافیوں کا سبک انداز' مصرعوں کی بے ساختگی اور ان سب خصوصیتوں سے کہیں بڑھ کر مجموعی طور پر اشعار کے رگ و ریشے میں رواں جدید موسیقانہ عناصر کے ساتھ ساتھ مؤثر ترین گھلاوٹ نے نظم کے اس تجربے کو چند در چند خارجی اوصاف سے مزین کر دیا ہے۔ یہ بیرونی عناصر خیال و مواد کے ساتھ ہم آہنگ ہو کر اکائی کی متوازن ترین صورت وضع کرتے ہیں اور قصیدے کے حدود میں تجربے کی وسعت کی نشاندہی کرتے ہیں۔ اس تجربے کی روشنی میں شعری ہیئت کے جدید تصور نے قدیم مزاج سخن کی قلب ماہیئت کرنے میں جو خصوصی کردار ادا کیا ہے اسے نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔

گزشتہ صفحات میں اس امر پر تفصیل سے روشنی ڈالی گئی ہے کہ رباعی کے لئے صرف بحر ہزج کو ہی استعمال کیا جاسکتا ہے اور بحر ہزج مثمن سالم کے بھی فقط دو اوزان یعنی اخرب و اخرم ہی کو برتنے کی اجازت ہے دیگر اوزان رباعی کے دائرے سے خارج ہیں عظمت اللہ خان نے رباعی کے اوزان کے متبادل ماترائی چھند کے تجربے کی تجویز پیش کی۔ رباعی ہیئت کے لحاظ سے ایک جامد اور محدود سانچہ ہے۔ اس میں عروض کی سخت پابندیاں ملتی ہیں یہ سانچہ نہ صرف بحر ہزج کے اوزان اخرب و اخرم کی بارہ بارہ شکلوں تک ہی محدود ہے بلکہ ان کے داخلی اور ذیلی ارکان کے بھی ماتحت ہے۔ اہل عروض نے یہ قدغن بھی عائد کر رکھی ہے کہ رکن کے آخر میں سبب ہو تو اس کے بعد میں آنے

والے رکن کا آغاز بھی سبب سے ہی ہونا چاہیے۔ اسی طرح اگر رکن کے آخر میں وتد ہے تو اس کے بعد میں آنے والا رکن بھی وتد ہی ہونا چاہیے۔ عظمت اللہ خان ان سخت عروضی پابندیوں کو توڑ دینا چاہتے ہیں۔ ان کے نزدیک "اس کی کوئی معقول وجہ نہیں ہے کہ رباعی کے لئے کوئی خاص وزن لازمی گردانا جائے۔" (۴۷)۔ علاوہ ازیں ان کے نقطہ نظر میں "یہ بھی ضروری نہیں ہے کہ ایک شاعر کی رباعیاں بلحاظ معنی ایک دوسرے سے کوئی لگاؤ اور تسلسل نہ رکھیں۔" (۴۸)۔ عظمت اللہ خان کی رائے میں رباعی کے کچھ اوزان مترنم اور کچھ غیر مترنم ہیں۔ لہٰذا وہ غیر مترنم اوزان کو چھوڑ دینے اور ان مترنم اوزان کو اختیار کرنے پر زور دیتے ہیں جو قدیم عروض میں ہیں۔ یہ نئے اوزان ماترائی چھندوں کے طرز پر وضع کئے جاسکتے ہیں۔ ماترائی چھند کے لحاظ سے رباعی کے اوزان میں فقط بیس ماترائیں ہوتی ہیں۔ مثال کے طور پر:

۱)	مفعول	مفاعیل	مفاعیل	فعل	
	ISS	ISSI	ISSI	SI	
	۱۲۲	۱۲۲۱	۱۲۲۱	۲۱	(۲۰ ماترائیں)
۲)	مفعول	مفاعلن	مفعولن	فع	
	ISS	SSSI	SSS	S	
	۱۲۲	۲۲۲۱	۲۲۲	۲	(۲۰ ماترائیں)
۳)	مفعولن	فاعلن	مفاعیل	فعل	
	SSS	SIS	ISSI	SI	
	۲۲۲	۲۱۲	۱۲۲۱	۲۱	(۲۰ ماترائیں)
۴)	مفعولن	فاعلن	مفاعلن	فع	
	SSS	SIS	SSSI	S	
	۲۲۲	۲۱۲	۲۲۲۱	۲	(۲۰ ماترائیں)

عظمت اللہ خان کے مطابق ہر وہ وزن جو بیس ماتراؤں کا حاصل ہے۔ لازمی طور پر رباعی کا وزن ہونا چاہیے۔ ان کا دعویٰ ہے کہ ماترائی چھند کے طریق عمل کو اختیار کرکے وہ اوزان حاصل کئے جاسکتے ہیں جن میں سینکڑوں سریلی اقسام ملنے کی توقع ہے۔ لہٰذا وہ اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ یا تو رباعی کے لئے کوئی خاص وزن مخصوص نہ کیا جائے یا ماترک اصول کے لحاظ سے یہ تسلیم کرلیا جائے کہ بیس ماترا والے وزن کی جتنی قسمیں (بھید) ہیں ان سبھوں میں رباعی لکھی جاسکتی ہے۔ رباعی کے بعض اوزان اکیس "۲۱" ماترا کے بھی ہوتے ہیں مثلاً:

مفعول مفاعیل مفاعیل فعول (۲۱ ماترائیں)

اس طرح کے ۲۱ ماترائی اوزان کے سلسلے میں رقمطراز ہیں کہ "بعض بحروں کے آخر میں ایک ماترا زیادہ بھی آسکتی ہے۔ جس کو ساقط سمجھا جائے گا۔" مثلاً مفعول مفاعیل مفاعیل فعل کے بجائے مفعول مفاعل مفاعل فعول بھی آسکتا ہے فعول میں فعل سے ایک ماترا زیادہ ہے۔ اس کو نظرانداز کردیا جاتا ہے۔" (۴۹)۔ مگر بیس ماتراؤں کے سینکڑوں نثری ٹکڑے بھی ممکن ہیں جو وزن سے خالی ہوں گے۔ اس اعتبار سے فقط ماتراؤں کی تعداد پر انحصار کرکے رباعی کے اوزان کو متعین نہیں کیا جاسکتا۔

عظمت اللہ خان کے ماترائی کے چھند کے طریق کار سے اتفاق کرلیا جائے تو۔ "بجائے چوبیس۔ بحروں کے رباعی کی۔ بحروں کی تعداد دس ہزار نو سو چھیالیس تک پہنچ جاتی ہے۔" (۵۰)۔ جسے عظمت اللہ خان نے ایک گوشوارے کی شکل میں درج ذیل طور پر پیش کیا ہے۔

تعداد	کی	ماترا	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰
تعداد	کی	بھیدوں	۱	۲	۳	۵	۸	۱۳	۲۱	۳۴	۵۵	۸۹

عظمت اللہ خان اس گوشوارے کی وضاحت کرتے ہوئے بتاتے ہیں کہ "اوپر کے خانوں میں جو عدد ہیں ان سے یہ مقصد ہے کہ چھند کی ماتراؤں کی تعداد اتنی ہے۔ نیچے کے خانوں میں جو ہندسے ہیں ان میں سے اوپر کے خانے والے چھند کے بھید (قسمیں) معلوم ہوتی ہیں۔ مثلاً اوپر کے خانے میں چار کا ہندسہ ہے اس کے یہ معنی ہوئے کہ چار ماترا والا چھند ہے تو اس کے نیچے کے خانے میں پانچ کا عدد اس چار ماترا والے چھند کی قسمیں بتاتا ہے۔ اچھا اب پانچ ماترا والے چھند کی ہمیں قسمیں معلوم کرنی ہیں۔ چار ماترا والے چھند کے نیچے جو پانچ کا عدد ہے اس کو تین ماترا والے چھند کے نیچے والے تین کے عدد کو جوڑ لیں گے تو (۵+۳=۸) قسمیں پانچ ماترا والے چھند کی ہوں گی۔ اس طرح آپ بیس ماترا والے چھند تک اگر سوچی یعنی ایسی جدول بنالیں جو اوپر دی گئی ہے تو آپ کو معلوم ہو جائے گا کہ ماترک چھند کی دس ہزار نو سو چھیالیس قسمیں ہوتی ہیں۔ یہاں محض سہولت کی غرض سے صرف دس ماترا والے چھند تک ہی سوچی نمونتا" دی گئی ہے۔" (۵۱)۔ اس اصول کے مطابق باقی اقسام کا نقشہ درج ذیل طور پر تیار ہوسکتا ہے۔

ماترا کی تعداد	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱۷	۱۸	۱۹	۲۰
بھیدوں کی تعداد	۱۴۴	۲۳۳	۳۳۳	۶۱۰	۹۸۷	۱۵۹۷	۲۵۸۴	۴۱۸۱	۶۷۶۵	۱۰۹۴۶

فقط ماترائی چھند کے طریق کار کو اختیار کر لینے سے ہی رباعی کے اوزان کی تعداد میں اضافہ نہیں ہو جاتا بلکہ خود رباعی کے قدیم اوزان کو اگر ایک مخصوص طرز سے مرتب کیا جائے تو ان کی تعداد بیاسی ہزار نو سو چوالیس ہو جاتی ہے۔ اس کی ترکیب اس طرح ہے کہ جب ایک حصہ کے بارہ بارہ وزنوں سے ایک وزن کے مصرعہ اول کے ساتھ مصرعۂ ثانی کو بارہ بارہ طریقوں سے لگایا جائے تو مصرعہ ثانی کے دستیاب ہونے سے یعنی بارہ کو بارہ سے ضرب دینے کے نتیجے میں ایک سو چوالیس صورتیں نکل آتی ہیں۔ (۱۴۴=۱۲x۱۲) اس طرح ان ایک سو چوالیس صورتوں میں سے ہر ایک کے ساتھ تیسرا مصرعہ چوبیس چوبیس انداز سے لگایا جائے تو تیسرے مصرعے کے شامل ہو جانے سے یعنی چوبیس کو ایک سو چوالیس کے ساتھ ضرب دینے سے تین ہزار چار سو چھپن صورتیں پیدا ہو جاتی ہیں۔

(۳۴۵۶=۱۲۸x۵۷۶=۲۴x۱۴۴) اب ان تین ہزار چار سو چھپن صورتوں میں سے ہر ایک صورت کے ساتھ چوتھا مصرع بارہ بارہ طریقوں سے لگایا جائے تو اس چوتھے مصرعے کے ملنے سے یعنی بارہ کو تین ہزار چار سو چھپن کے ساتھ ضرب دینے کے نتیجے میں اکتالیس ہزار چار سو بہتر مکمل شکلیں سامنے آتی ہیں۔ (۴۱۴۷۲=۱۲x۳۴۵۶)۔ جب ایک محیط کے اوزان کی تعداد اکتالیس ہزار چار سو بہتر ہے تو دونوں محیطوں کی صورتوں کی تعداد لازمی طور پر بیاسی ہزار' نو سو چوالیس ہو جائے گی۔ جن کے وزن اور ترتیب مضاریع میں کوئی نہ کوئی فرق ضرور ہو گا۔ (۵۴)۔ عظمت اللہ خان کا بنیادی طور پر مدعا یہ نہیں تھا کہ محض رباعی کے اوزان کی تعداد میں اضافہ کر دیا جائے بلکہ ان کے مطمع نظر کا حقیقی پہلو یہ ہے کہ رباعی کے عروضی اطلاقات کی سخت گیری کو نرم راہ کی طرف مائل کیا جائے اور ماترک طریق کار کو اختیار کر کے اس کے لئے بو قلمونی' لچک اور وسعت کا دروازہ کھولا جائے۔ اس طرح رباعی میں موسیقیت و نغمگی اور سلاست و روانی کے اوصاف پیدا ہوں گے اور شاعر اپنے مافی الضمیر کے اظہار کے لئے پہلے سے زیادہ سہولت حاصل کر سکیں گے۔ یہ الگ بات ہے کہ عظمت اللہ خاں کا فراہم کردہ طریق کار اس قدر غیر شعری رویے کا حامل ہے کہ اگر اسے صحیح معنوں میں عملی جامہ پہنانے کی کوشش کی جائے تو نثری آہنگ اور شعری آہنگ کا فرق مٹ کر رہ جائے گا۔

رباعی کی ہیئت میں نیا تجربہ: رباعی کے مقررہ اوزان میں ایک اور تجربہ بھی کیا گیا ہے۔ وہ یوں کہ رباعی کے بنیادی اوزان کی تعداد چار ہے۔ دیگر اوزان عمل تخنیق سے دستیاب ہوتے ہیں جن کی مجموعی تعداد چھتیس بنتی ہے۔ چار بنیادی اوزان درج ذیل ہیں۔

(۱)	مفعول	مفاعلن	مفاعیل	فعل
	اخرب	مقبوض	مکفوف	مجبوب
(۲)	مفعول	مفاعلن	مفاعیل	فعول
	اخرب	مقبوض	مکفوف	اہتم
(۳)	مفعول	مفاعیل	مفاعیل	فعل
	اخرب	مکفوف	مکفوف	مجبوب
(۴)	مفعول	مفاعیل	مفاعیل	فعول
	اخرب	مکفوف	مکفوف	اہتم

مندرجہ بالا چاروں اوزان زحاف' خرب' کف' قبض اور ہتم کے استعمال سے بر آمد ہوتے ہیں۔ ان چاروں اوزان کے مختلف ارکان پر عروض کے قاعدے کے مطابق عمل تخنیق کرنے سے مزید بیس "۲۰" اوزان ملتے ہیں۔ یہ چار اوزان شامل کر لینے سے اوزان کی کل تعداد چوبیس "۲۴" ہو جاتی ہے۔ یہ چار اوزان۔ بحر ہزج سے اخذ شدہ ہیں۔ خواجہ حسن قطان خراسانی نے "مفعولن" کو اخرم قرار دیا ہے اور دائرہ اخرب و اخرم قائم کیا ہے۔ اس سے رباعی کے اوزان کا مسئلہ اچھا خاصا گنجلک ہو گیا ہے۔ یہ وضاحت ضروری ہے کہ مزید بیس اوزان رکن دوم میں قبض کا عمل کرنے کے بعد تخنیق سے میسر آتے ہیں۔ اگر تیسرے رکن میں بھی مفاعلن یعنی "مقبوض" کا استعمال کیا جائے تو مزید اوزان بر آمد ہو سکتے ہیں اور ان پر عمل تخنیق کرنے سے مزید اوزان مل سکتے ہیں۔ جن کی مجموعی تعداد چھتیس بن جاتی ہے۔ رباعی کے چھتیس اوزان کا گوشوارہ حسب ذیل ہے۔

مفعول سے شروع ہونے والے اوزان

(۱) مفعولُ مفاعلن مفاعیلُ فعل
(۲) مفعولُ مفاعلن مفاعیلنْ فع
(۳) مفعولُ مفاعلن مفاعیلُ فعول

مفعولن سے شروع ہونے والے اوزان

(۱) مفعولن مَفَاعِلُنْ مفاعیلُ فَعَل
(۲) مفعولن مَفَاعِلُنْ مفاعیلن فع
(۳) مفعولن مَفَاعِلُن مفاعیلُ فعول

(۴) مفعولُ مفاعلن مفاعیلنَ فاع
(۵) مفعولَ مفاعیلُ مفاعیلُ فَعَل
(۶) مفعولَ مفاعی لن مفعول فَعَل
(۷) مفعولَ مفاعیلُ مفاعی لن فَع
(۸) مفعولَ مفاعی لن مفعولن فَع
(۹) مفعولُ مفاعیلُ مفاعیلُ فعول
(۱۰) مفعولُ مفاعیلن مفعولُ فعول
(۱۱) مفعولُ مفاعیلُ مفاعیلن فاع
(۱۲) مفعولُ مفاعی لن مفعولن فاع
(۱۳) مفعولُ مفاعلن مفاعلن فَعَل
(۱۴) مفعولُ مفاعلن مفاعلن فعول
(۱۵) مفعولُ مفاعیلُ مفاعلن فَعَل
(۱۶) مفعولُ مفاعیلُ مفاعلن فعول
(۱۷) مفعولُ مفاعی لن فاعلن فَعَل
(۱۸) مفعولُ مفاعی لن فاعلن فعول

(۴) مفعولن مُفاعِلُن مفاعی لن فاع
(۵) مفعولن مُفاعِلُن مفاعیل فاع
(۶) مفعولن مُفاعِلُن مفاعیلُ فَعَل
(۷) مفعولن مفعولُن مفعولُ فَعَل
(۸) مفعولن مفعولُن مفعولُن فَع
(۹) مفعولن مفعول مفاعیلُ فعول
(۱۰) مفعولن مفعول مفاعی لن فاع
(۱۱) مفعولُن مفعولُن مفعول فعول
(۱۲) مفعولُن مفعولُن مفعولن فاع
(۱۳) مفعولُن فاعلُن مفاعلن فَعَل
(۱۴) مفعولُن فاعلُن مفاعلن فعول
(۱۵) مفعولُن مفعول مفاعلن فَعَل
(۱۶) مفعولُن مفعول مفاعلن فعول
(۱۷) مفعولُن مفعولن فاعلَن فَعَل
(۱۸) مفعولُن مفعولن فاعلَن فعول

رباعی کے بنیادی اصولوں کے مطابق یہ نتیجہ اخذ ہوتا ہے کہ:

۱۔ رباعی کے جملہ اوزان۔ بحر ہزج سے اخذ ہوتے ہیں۔
۲۔ دائرہ اخرب اور دائرہ اخرم کی تقسیم غلط ہے۔ اس کی وجہ سے رباعی کے اوزان کا مسئلہ گنجلک ہو جاتا ہے۔
۳۔ رباعی کے اوزان کے مختلف ارکان پر محض چھ "۶" زحافات یعنی تخنیق، خرب، کف، جب، قبض اور ہتم کا استعمال ہوتا ہے۔
۴۔ رباعی کے چوبیس نہیں چھتیس اوزان ہیں۔

چنانچہ اب رباعی کے ان چھتیس اوزان کی روشنی میں تجربات کا جائزہ لیا جاتا ہے۔ رباعی کے تکنیکی سانچے کے لئے اوزان کے جو تین اصول ہیں وہ یوں ہیں کہ رباعی کے صدر و ابتداء ہمیشہ اخرب ہوتے ہیں۔ سبب کے بعد سبب اور وتد کے بعد وتد کا آنا ضروری ہے۔ رباعی میں معاقبہ کی قطعاً گنجائش نہیں ہے۔ جس کا مطلب یہ ہے کہ چار متحرک ایک جگہ اکٹھے نہیں ہو سکتے۔ رباعی کے لئے معیاری اوزان کی متعین و مقررہ تعداد پہلے چوبیس تھی اور اب چھتیس ہے۔ لیکن اقبال نے چار مصرعوں پر مشتمل ایسی شعری تخلیق کو رباعی کے زمرے میں شمار کیا ہے، جو مذکورہ چوبیس یا چھتیس اوزان میں سے کسی میں بھی نہیں آتی۔ اسی لئے مجنوں گورکھپوری اس جانب توجہ دلاتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

> "وہ (اقبال کی رباعی کے چار مصرعے)، بحر ہزج مسدس محذوف یا مقصور میں کہے گئے ہیں۔ یعنی ان کے ہر دو مصرعوں میں چھ ارکان ہیں اور ان کا وزن مفاعیلن مفاعیلن فعولن یا مفاعیلن مفاعیلن مفاعیل ہے۔" (۵۳)

اس طرح دیکھا جائے تو اقبال کی رباعیات رباعی کی ہیئت میں تجربے سے مملو ہیں۔ تاہم اس تجربے کی روایت فارسی میں بھی موجود ہے اور انہیں رباعی بھی تسلیم کیا گیا ہے۔ سوال اٹھتا ہے کہ اگر فارسی میں اس طرح کے چار مصرعوں کو رباعی مانا جاتا ہے تو اقبال کی ان چار مصرعی شعری تخلیقات کو بھی رباعی کی سند سے مشرف ہونا چاہیے۔ اس طرح اقبال کی دین یہ ہے کہ انہوں نے اس فارسی کے تجربے کو سب سے پہلے اردو میں متعارف کرایا۔ ڈاکٹر محمود الٰہی تو برملا اقبال کی اس چار مصرعی شاعری کو رباعی قرار دیتے ہیں اور سند کے لئے بابا طاہر عریاں کی ان چار بیتوں کو پیش کرتے ہیں جنہیں رباعی تسلیم کیا جاتا ہے۔ ڈاکٹر محمود الٰہی نے اقبال کی ان چار مصرعوں پر مبنی شعری کاوش تخلیق کو رباعی کے دائرے میں تجربہ قرار دیا ہے۔ (۵۴)۔ اقبال کی ایسی رباعیات میں سے ایک حسب ذیل ہے۔

رہ و رسم حرم نا محرمانہ کلیسا کی ادا سوداگرانہ
تبرک ہے ترا پیراہن چاک نہیں اہل جنوں کا یہ زمانہ

اس طرح یہ حقائق روز روشن کی طرح واضح ہو جاتے ہیں کہ ۱۸۵۷ء کے بدلے ہوئے حالات نے اردو شاعری پر غیر محسوساتی طور پر گہرے اثرات مرتب کئے۔ ان اثرات کو باقاعدگی دینے اور شعوری طور پر مقبول ادب بنانے کے لئے سرسید کی کاوشیں بھی تاریخی اہمیت

کی حامل ہیں۔ سرسید احمد خان ایک ہمہ جہت اور ہمہ صفت شخصیت کے مالک تھے۔ انہوں نے مسلمانوں کی فلاح و بہبود اور ترقی و ترویج کے لئے کثیر المقاصد پروگرام شروع کر رکھا تھا۔ ڈاکٹر انور سدید کے مطابق سرسید کی تحریک کے مقاصد کو وسیع تر تناظر میں دیکھنے سے تین زاویے ابھرتے ہیں۔

(۱) سیاسی زاویہ (۲) مذہبی زاویہ (۳) ادبی زاویہ

مقالے کے موضوع کے پیش نظر اولاً ادبی زاویے ' ثانیاً شاعرانہ زاویے اور ثالثاً نظمیہ زاویے کا تجزیہ کیا جاتا ہے۔ تحریک کے ادبی نقطۂ نظر کے بموجب اردو زبان کو وسعت ملی۔ اسالیب بیان اور روح معانی میں تنوع اور پھیلاؤ پیدا ہوا۔ (۵۵)۔ سستی جذباتیت کے فروغ کی جگہ تعقل' تدبر' شعور اور افادیت کی ترویج ہوئی۔ (۵۶)۔ ادب کے ان سانچوں اور نمونوں کو سامنے لایا گیا جن سے ادیب بھی متاثر و مستفید ہوئے۔ علمی و ادبی چاشنی سے تہی فضول روش کے ساتھ ساتھ پرانی اور کھوکھلی چیزوں سے احتراز کیا گیا۔ سائنسی و مادی نقطہ نظر کے تحت زندہ اور ٹھوس معنویت کو اہمیت دی گئی۔ بقول ڈاکٹر سید عبداللہ "اردو ادب نے سرسید کے زمانے میں پہلی دفعہ مادی دنیا میں آنکھ کھولی اور مادی دنیا کو ایک زندہ اور ٹھوس نظام کے طور پر دیکھا۔" (۵۷)۔ سرسید نے ۱۸۷۲ء میں "تہذیب الاخلاق" میں ایک مضمون لکھا جس میں اردو شاعری اور اس کے بعض موضوعات کو ہدف تنقید بناتے ہوئے تحریر کیا کہ:

> "فن شاعری جیسا ہمارے زمانے میں خراب و ناقص ہے۔ اس سے زیادہ کوئی چیز بری نہ ہوگی۔ مضمون تو بہ جز عاشقانہ کے اور کچھ نہیں ہے۔ وہ بھی نیک جذبات انسانی کو ظاہر نہیں کرتا۔ ان بد جذبات کی طرف اشارہ کرتا ہے جو ضد حقیقی تہذیب و اخلاق کے ہیں۔ خیال بندی کا طریقہ اور تشبیہ و استعارہ کا قاعدہ ایسا خراب و ناقص پڑ گیا ہے۔ جس سے ایک تعجب تو طبیعت پر آتا ہے مگر اس کا اثر مطلق دل میں یا خصلت میں یا اس انسانی جذبہ میں جس سے وہ متعلق ہے کچھ بھی نہیں ہوتا۔ شاعروں کو یہ خیال ہی نہیں ہے کہ فطری جذبات اور ان کی قدرتی تحریک اور ان کی جبلی حالت کا کسی پیرایہ یا کنایہ' اشارہ یا تشبیہ و استعارہ میں بیان کرنا کیا کچھ اثر کرتا ہے۔" (۵۸)

شاعری میں اجتماعی انسانی شعور اور عقلی زندگی کو سائنسی طریق فکر' صداقت اظہار اور تسلسل خیال کے ساتھ اجاگر کرنے کے لئے غزل کی ژولیدہ فکری' ریزہ خیالی اور پراگندہ روی نہایت خرابیاں پیدا کر رہی تھی۔ ویسے بھی اس کا پیمانہ وسیع و وقیع خیالات کے لئے ناکافی تھا۔ اس طرح اس وقت تک کی ممتاز کلاسیکل اصناف واسوخت' قصیدہ' قطع اور مثنوی وغیرہ بھی منجمد صورت اختیار کر چکی تھیں اور نظم کے جدید تقاضوں کا ساتھ نبھانے کی ان میں صلاحیت محدود تھی جس کے باعث وہ سرسید کے نزدیک ادھوری نظمیں تھیں لہٰذا مکمل اور پوری نظم کی تخلیق و تشکیل اور ترقی و ترویج کی ضرورت کے پیش نظر سرسید نے لکھا کہ:

> "ہماری زبان کے علم و ادب میں بڑا نقصان یہ تھا کہ نظم پوری نہ تھی شاعروں نے اپنی ہمت عاشقانہ غزلوں اور واسوختوں اور مدحیہ قصیدوں اور ہجر کے قطعوں اور قصہ و کہانی کی مثنویوں میں صرف کی تھی۔" (۵۹)۔

سرسید کا جدید ذہن اس حقیقت کو بھانپ گیا تھا کہ ردیف و قافیہ کی پابندی خیالات کے بے ساختہ اور فطری اظہار میں رکاوٹ ہے۔ لہٰذا انہوں نے غیر مقفیٰ نظم کی ضرورت کو سب سے پہلے محسوس کرتے ہوئے قافیے اور ردیف کی قید ہٹا دینے پر زور دیتے ہوئے لکھا کہ:

> "ردیف و قافیہ کی پابندی گویا ذات شعر میں داخل تھی۔ رجز اور بے قافیہ شعر گوئی کا رواج نہیں تھا اور اب بھی شروع نہیں ہوا۔ ان باتوں کے نہ ہونے سے ہماری نظم صرف ناقص ہی نہ تھی بلکہ غیر مفید بھی تھی۔" (۶۰)

سرسید نے اپنے انہی جدید خیالات کے پیش نظر خالص اور مکمل نظم کی طرح ڈالنے کے لئے اور واسوختوں' قصیدوں اور مثنویوں سے پیچھا چھڑانے کے لئے اور نظم کو مفید عام چیز بنانے کے لئے حالی سے مسدس "مدوجزر اسلام" لکھوائی جو اول اول ۱۲۹۱ھ میں چھپ کر شائع ہوئی۔ یہ نظم بلاشبہ حالی کا ادبی شہکار اور سرسید کا یادگار کارنامہ ہے۔ سرسید نے اس نظم کو اپنے اعمال حسنہ میں شمار کیا۔ (۶۱)۔ مجموعی طور پر تحریک سرسید کا اجمالی جائزہ لیا جائے تو بقول آل احمد سرور:

> "اگر سرسید کی تہذیبی تحریک نہ ہوتی تو شبلی مولوی شبلی رہتے' مہدی افادی کے الفاظ میں تاریخ کے معلم نہ بنتے۔ آزاد کی کوششوں کو فروغ نہ ہوتا' حالی کی معرکۃ الآرا مسدس نہ لکھی جاتی۔ مقدمہ شعر و شاعری تصنیف نہ ہوتا۔ نذیر احمد کے تمثیلی قصے واقعیت اور مقصدیت کا آغاز نہ کرتے' نہ محمد علی ہوتے' نہ اقبال' نہ ترقی پسند تحریک ہوتی نہ ادب عروس زندگی کا شانہ بنتا۔" (۶۲)

واضح ہوتا ہے کہ تحریک علی گڑھ نے جملہ اردو ادب پر وسیع ترین نقوش مرتسم کئے۔ اردو نظم کے حوالے سے یہ بات تیقن کے ساتھ کہی جاسکتی ہے کہ سرسید کی کاوشوں نے بلاواسطہ اور بالواسطہ ہر دو طرح سے انجمن پنجاب کے مشاعروں کے لئے اساسی نوعیت کا سارا

کام مکمل کر دیا تھا اور فطرتی و افادی نظموں کے لئے فضا ساز گار کر دی تھی۔ گویا انجمن پنجاب کے لئے بنیادیں تیار کر کے سرسید نے خشت اول رکھ دی تھی جس پر باقاعدہ عمارت محمد حسین آزاد نے کھڑی کی۔ یہ ایک تاریخی حقیقت ہے کہ:

کوئی بھی تحریک یا ادارہ مخصوص حالات و واقعات، ماحول کی سازگاری اور اعانتی پس منظر کے بغیر معرض وجود میں آنا ناممکن ہے۔ مناسب معلوم ہوتا ہے کہ انجمن پنجاب کے پس منظر اور زمانی صورت حال کا اجمالاً جائزہ لے لیا جائے۔

انجمن پنجاب: کمپنی کی حکومت نے ۱۸۳۷ء میں مقبوضہ علاقوں میں اردو کو سرکاری زبان قرار دیا۔ (۶۳)۔ ۲۹ مارچ ۱۸۴۹ء کو پنجاب کا الحاق عمل میں آیا اور پنجاب میں بھی دفتری زبان فارسی کی بجائے اردو ہو گئی۔ (۶۴)۔ پنجاب میں سیاسی حالات سازگار ہونے کے باعث علمی، ادبی اور تعلیمی سرگرمیاں از سرنو شروع ہوئیں۔ چنانچہ حکومت نے فیصلہ کیا کہ:

"پنجابیوں کو انگریزی میں تعلیم حاصل کرنے پر مجبور کرنے کی بجائے دیسی زبان میں تعلیم سے عملی طور پر بہتر نتائج نکل سکتے ہیں۔" (۶۵)

جنوری ۱۸۵۶ء کو پنجاب میں باقاعدہ محکمہ تعلیم قائم کیا گیا۔ (۶۶)۔ ۱۸۶۴ء میں گورنمنٹ کالج لاہور قائم ہوا اور ڈاکٹر جی ڈبلیو لائنٹز کو اس کا پرنسپل مقرر کیا گیا۔ (۶۷)۔ وہ ایک دوربین، صاحب فراست اور مدبر و مفکر آدمی تھا۔ اس سے پیشتر وہ کنگز کالج لندن میں عربی اور فقہ اسلامی کا پروفیسر رہ چکا تھا۔ لہٰذا اعلیٰ پایہ کا مستشرق ہونے کے ناطے مشرقی علوم سے گہری وابستگی اور شیفتگی رکھتا تھا۔ لہٰذا اس نے آتے ہی پنجاب میں تعلیمی و سماجی ترقی کا فیصلہ کر لیا۔ نتیجتاً "لائنٹز کے تدبر، دوراندیشی اور علم پروری کی بدولت پنجاب میں تعلیم کو روز افزوں ترقی ملی۔ قدیم دلی کالج کا شیرازہ بکھرنے اور اس کی لاہور منتقلی کے بعد گورنمنٹ کی تحویل میں چلے جانے سے مولوی کریم الدین احمد، پنڈت من پھول، مولوی سید احمد دہلوی، الطاف حسین حالی، پیارے لال آشوب، درگا پرشاد نادر اور محمد حسین آزاد جیسے اکابرین بھی لاہور آ گئے۔ گویا علمی و ادبی فضا کی سازگاری کے لئے جملہ لوازمات اکٹھے ہو چکے تھے۔ چنانچہ اس وقت پنجاب کے سررشتہ تعلیم کے منتظم اعلیٰ، کرنل ہالرائیڈ کے مشورے سے لائنٹز نے ۲۱ جنوری ۱۸۶۵ء کو "انجمن اشاعت مطالب مفیدہ پنجاب" قائم کی۔ انگریزی میں اس کا نام "SOCIETY FOR THE DIFFARSION OF USEFUL KNOWLEDGE IN THE PUNJAB" رکھا گیا۔ (۶۸)۔ ۱۸۷۰ء میں مختصر نام "انجمن پنجاب" رکھا گیا۔ (۶۹)۔ لائنٹز اس انجمن کے صدر منتخب ہوئے۔ (۷۰)۔ انجمن کے مندرجہ ذیل مقاصد متعین ہوئے۔

۱۔ قدیم مشرقی علوم کا احیاء
۲۔ صنعت و تجارت کا فروغ
۳۔ باشندگان ملک میں دیسی زبان کے ذریعے علوم مفیدہ کی اشاعت
۴۔ علمی و ادبی، معاشرتی و سیاسی مسائل پر بحث و نظر
۵۔ صوبے کے بارسوخ اہل علم طبقات اور افسران حکومت میں رابطہ
۶۔ پنجاب اور ہندوستان کے دوسرے خطوں کے ساتھ روابط اور تعلقات کی استواری۔ (۷۱)

ان مقاصد کی تکمیل کے لئے دارالمطالعے، مدارس اور کتب خانے قائم کرنے کا پروگرام ترتیب دیا گیا۔ انجمن پنجاب کی آواز کو دوسرے صوبوں تک پہنچانے کے لئے رسائل کے اجراء کی منصوبہ بندی کی گئی۔ علمی، اخلاقی، ادبی، تہذیبی، معاشرتی اور انتظامی موضوعات پر تبادلۂ خیالات کے لئے جلسوں کا انتظام کیا گیا۔ (۷۲)

انجمن کے فرائض میں مندرجہ ذیل نوعیت کے فرائض بھی داخل تھے۔

۱۔ ایک نمائندہ کونسل کا قیام
۲۔ دیسی سول سروس کی تشکیل اور اس کے امتحانات کے طریق کار میں ترمیمات
۳۔ تعلیمی کانگریس کا قیام
۴۔ صحت و صفائی سے متعلق امور
۵۔ مختلف ادبی، سماجی اور سیاسی موضوعات پر مضامین کی اشاعت
۶۔ ہندوستان میں سنسکرت اور عربی مخطوطات کی حرفی نقل اور ان پر باقاعدہ تحقیقی کام سے متعلق تجاویز کی حکومت کو فراہمی۔
۷۔ صنعتی آرٹ کے اسکول کی بنیاد رکھنے کی تحریک وغیرہ۔ (۷۳)

انجمن کے مقاصد کو فروغ دینے کے لئے ۱۸۵۶ء کے اوائل میں ایک رسالے "انجمن اشاعت مطالب مفیدہ پنجاب" کا اجراء ہوا۔ (۷۴)۔ رسالے میں کچھ حصہ انگریزی اور ہندی مضامین کے لئے بھی مخصوص تھا۔ (۷۵)۔ ۱۸۷۰ء میں رسالہ انجمن اشاعت مطالب مفیدہ

بند کر دیا گیا۔ اس کی جگہ "اخبار انجمن پنجاب" کا اجراء ہوا۔(۷۶)۔ "انجمن پنجاب" اور "اخبار انجمن پنجاب" کے ابنیادی مقاصد یہ تھے کہ حکومتی خیالات اور انگلشیہ ترجیحات کو دیسی لوگوں تک پہنچایا جائے اور ان کے احساسات وجذبات اور خیالات و افکار سے حکومت برطانیہ آگاہ رہے۔ اس طرح حاکم و محکوم کے درمیان ہم آہنگی کی فضا ہموار ہو اور ملک کی فلاح بہبود ہو سکے۔(۷۷)۔ یہی سبب ہے کہ پنجاب کے لیفٹیننٹ گورنر سرڈانلڈ میکلوڈ انجمن کی سرگرمیوں اور کارروائیوں میں ذاتی دلچسپی لیتے تھے اور مشرقی علوم کی ترقی اور دیسی زبانوں کو ذریعہ تعلیم بنانے کی تحریک میں محرک خصوصی کی حیثیت رکھتے تھے۔(۷۸)۔ یہ خالصتاً سیاسی اور انتظامی نقطہ نظر تھا۔ اس سے دو طرح کے فوائد برآمد ہوئے۔ اول —— ترقی علوم مشرقی، دوم —— اشاعت مطالب مفیدہ۔

مولانا محمد حسین آزاد اس ضمن میں انجمن کی کامیابیوں کا تذکرہ کرتے ہوئے ۱۸۶۷ء کی رپورٹ میں تحریر کرتے ہیں کہ:

۱۔ یونیورسٹی علوم شرقیہ کا بار آور درخت یہیں سے نکلا۔
۲۔ کتابوں کا محصول چنگی معاف کرایا گیا۔
۳۔ پاگل خانوں میں واجب الرحم پاگلوں سے جو مشقت لی جاتی تھی، حکام کو اس کی طرف متوجہ کیا گیا۔
۴۔ عجائب خانے میں سیر عام کی اجازت لی گئی۔
۵۔ قانونی سوسائٹی بنائی گئی جو انجمن کی شاخ ہے۔
۶۔ ضلع ضلع میں انجمن کی شاخیں کھولی گئیں۔
۷۔ حق مالکانہ و مزارعہ کے باب میں حضور نائب السلطنت بہ اجلاس کونسل کو متوجہ کیا گیا۔(۷۹)

محولہ بالا نقطہ نگاہ سے مزید برآں برآمدہ نتائج کی مختصر تفصیل درج ذیل ہے۔

۱۔ انجمن کے جلسوں میں ایسے مضامین پڑھے گئے جن کے سننے سے اخلاق کی تہذیب ہوئی۔ بیشتر مضامین تحصیل علوم و فنون کی ترغیب کے لئے پڑھے گئے۔

۲۔ انجمن کے جلسوں میں بعض ایسے معاملات پیش ہوئے جن کا تعلق ہندوستان کے رہنے والوں کی بہتری اور بہبودی سے تھا۔ ایسے معاملات انجمن کے ممبران ضروری بحث کے بعد حکومت کو بھیجتی اور حکومت ان پر غور کرتی۔

۳۔ بعض معاملات جو حکومت رائے عامہ کی تجویز سے حاصل کرنا چاہتی وہ انجمن کے سپرد کر دیئے جاتے۔ انجمن غور و فکر کے بعد حکومت کو غور کے لئے تجاویز پیش کرتی۔

۴۔ عوام کے لئے انجمن نے کتب خانہ جاری کیا۔ اس میں انگریزی، فارسی، عربی، سنسکرت اور دیگر علوم سے متعلق کتابیں مہیا کیں۔ متعدد رسائل بھی کتب خانے کی زینت بنے۔

۵۔ ہفتے کے دن شام کے وقت انجمن میں ہفتہ وار ایک علمی لیکچر اور مشاعرہ منعقد ہوتا اس میں اہل فضل و کمال اور طلباء بڑے شوق سے شریک ہوتے۔ اوسط حاضری ایک سو کے قریب ہوتی۔(۸۰)

انجمن مشاعرہ کا قیام: ہرچند انجمن پنجاب اپنے مقاصد کے اعتبار سے ایک کثیر الجہات ادارہ تھی تاہم اس کے دستور العمل میں ادب، شاعری یا جدید نظم کی اشاعت و ترویج ابتداً قطعی طور پر شامل نہیں تھی۔ البتہ بعد ازاں نئی شاعری کا فروغ اس کے اغراض کا ایک نمایاں نکتہ بن گیا۔ چنانچہ ۱۸۷۴ء میں "انجمن مشاعرہ" کا قیام عمل میں آیا اور جدید مشاعروں کا آغاز ہوا۔ عام طور پر انجمن اور انجمن مشاعرہ کے ناموں میں کوئی تفریق روا نہیں رکھی جاتی اور ایک ہی نام یعنی "انجمن پنجاب" ہی لکھا، بولا اور پڑھا جاتا ہے جبکہ حقیقت یہ ہے کہ انجمن مشاعرہ ایک الگ تنظیم تھی۔ جس کا کام صرف مشاعروں کا انتظام کرنا، جدید شاعری کی تخلیق کی تحریک پیدا کرنا اور اس کے فروغ و اشاعت کا اہتمام کرنا تھا۔ انجمن مشاعرہ، انجمن پنجاب کا ایک ذیلی ادارہ تھی۔ بہرحال انجمن مشاعرہ نے جدید نظم کے لئے تحریک شروع کی۔ ان مشاعروں کے سیکرٹری محمد حسین آزاد تھے۔ ڈاکٹر انور سدید نے "اردو ادب کی تحریکیں" میں آغا محمد باقر کی تحقیق کی بنیاد پر اور گارساں دتاسی کے حوالے سے انجمن مشاعرہ پنجاب کے تحت منعقدہ جملہ مشاعروں کی تواریخ انعقاد، موضوعات اور شریک مشاعرہ، شعراء پر مبنی جو نقشہ ترتیب دیا ہے وہ من و عن مندرجہ ذیل ہے۔

مشاعرہ	تاریخ انعقاد	موضوع	شعرائے مجلس جن کے نام دستیاب ہیں
اول	۹ اپریل ۱۸۷۴ء	آزاد کا لیکچر	مثنوی شب قدر
دوم	۳۰ مئی ۱۸۷۴ء	برسات	الطاف حسین حالی، الطاف علی، آزاد، ذوق کاکوروی
سوم	۳۰ جون ۱۸۷۴ء	زمستان	آزاد، انور حسین ہما، مرزا اشرف بیگ دہلوی، مولوی قادر بخش، الٰہی بخش رفیق، امو جان ولی دہلوی، مولوی مقرب علی۔
چہارم	۳ اگست ۱۸۷۴ء	امید	مضطر دہلوی، راحت دہلوی، الطاف حسین حالی، مرزا اشرف بیگ دہلوی، محمد حسین آزاد،

			ولی دہلوی، فکری دہلوی، عطا اللہ خان عطا۔
پنجم	۳ ستمبر ۱۸۷۴ء	حب وطن	ولی دہلوی، کرشن لعل طالب، الطاف حسین حالی، محمد حسین آزاد، مولوی محمد شریف، گل محمد عالی، انور حسین ہما، امام بخش، الٰہی بخش رفیق، مصر رام داس قابل، عطاء اللہ خان عطاء، علاؤ الدین صافی، لالہ گنڈا مل، حقیر لکھنوی۔
ششم	۹ اکتوبر ۱۸۷۴ء	امن	لچھمن داس برہم، گل محمد عالی، مفتی امام بخش، مصر رام داس قابل، محمد حسین آزاد، شاہ محمد صادق الحسین، حقیر لکھنوی، علاؤ الدین صافی، ولی دہلوی، عطاء اللہ خان عطاء۔
ہفتم	۱۴ نومبر ۱۸۷۴ء	انصاف	فصیح الدین رنج، مولوی محمد شریف، محمد اکبر خاور، حالی، آزاد، لچھمن داس برہم، مصر رام داس قابل، انور حسین ہما، حقیر لکھنوی، گل محمد عالی، الٰہی بخش رفیق، کرشن لعل ہما، عطاء اللہ عطاء۔
ہشتم	۱۱ دسمبر ۱۸۷۴ء	مروّت	لچھمن داس برہم، مصر رام داس قابل، عطاء اللہ عطاء، الٰہی بخش رفیق، محمد حسین آزاد، کرشن لعل طالب، انور حسین ہما، امام بخش، محمد سعید حقیر لکھنوی۔
نہم	۳۰ جنوری ۱۸۷۵ء	قناعت	لچھمن داس برہم، آزاد، ہما، رفیق، حقیر، سعید، گل محمد عالی، عطاء، علاؤ الدین صافی، تارا چند لاہوری، دین دیال عاجز، بلند لاہوری، جوالا سہائے خرم، محمد حیات فیض لاہوری، مصر رام داس قابل۔
دہم	۱۳ مارچ ۱۸۷۵ء	تہذیب	محمد حسین آزاد، الٰہی بخش رفیق، مفتی امام بخش، مولوی محمد سعید، پنڈت جواہر لعل۔
یازدہم		اخلاق	فیض، آزاد۔(۸۱)

مندرجہ بالا نقشے میں ظاہر کئے جانے والے اول مشاعرے ۱۹ اپریل ۱۸۷۴ء "موضوع"" "آزاد کا لیکچر ـــــ مثنوی شب قدر" کے بارے میں ڈاکٹر انور سدید فٹ نوٹ میں تحریر کرتے ہیں کہ:

"آغا محمد باقر نے انجمن کے پہلے جلسے کو جس میں آزاد نے مثنوی "شب قدر" پڑھی مشاعرہ شمار نہیں کیا۔ اس لئے مشاعروں کی تعداد گیارہ کی بجائے دس لکھی ہے۔" (۸۲)

ڈاکٹر انور سدید کو تسامح ہوا ہے۔ انہوں نے جسے اول مشاعرہ قرار دیا ہے۔ حقیقت میں وہ "اول" مشاعرہ نہیں تھا۔ عبداللہ قریشی (۸۳)۔ اور ڈاکٹر صفیہ بانو (۸۴)۔ نے بھی اسے پہلا مشاعرہ مانا ہے۔ دراصل یہ ایک اجلاس تھا جس میں کرنل ہالرائیڈ اور آزاد نے مشاعروں کے اغراض و مقاصد پر تقاریر کی تھیں اور آزاد نے نمونے کے طور پر مثنوی شب قدر پڑھی تھی۔ یہی وجہ ہے کہ اس تقریب میں آزاد کے سوا کسی دوسرے شاعر نے کچھ نہیں سنایا۔ اگر یہ مشاعرہ ہوتا تو اور شعراء بھی اپنی نظمیں سناتے جیسا کہ بعد کے مشاعروں سے ظاہر ہے۔ ۱۴ مئی ۱۸۷۴ء کے کوہ نور لاہور کا درج ذیل اقتباس ملاحظہ ہو۔

"یہ عظیم الشان جلسہ جس کی عظمت ادبی دنیا میں کسی جلسہ سے کم نہیں، انیس اپریل ۱۸۷۴ء کو شام کے چھ بجے انجمن کے اہتمام سے سکھشا سبھا کے مکان میں منعقد ہوا۔ حاضرین میں ہندوستانی اصحاب کے علاوہ کرنل ہالرائیڈ، مسٹر جسٹس بولنوس، جج چیف کورٹ، مسٹر تھارنٹسن، سیکرٹری پنجاب گورنمنٹ، کرنل میکلیگن، مسٹر بنگ کمشنر اور مسٹر نسبت ڈپٹی کمشنر لاہور اور نواب عبدالمجید خان، فقیر قمرالدین وغیرہ اصحاب تشریف رکھتے تھے۔ مسٹر جسٹس بولنوس صدر جلسہ تھے۔" (۸۵)

اس اقتباس میں مندرج تاریخ جلسہ اور دیگر اعلیٰ سطحی شخصیات سے بھی ثابت ہے کہ یہ مشاعرہ نہیں جلسہ تھا۔ "کوہ نور" نے بھی اپنی رپورٹ میں اس کے لئے مشاعرے کی بجائے جلسہ کا لفظ لکھا ہے۔ اس سے بھی یہی ثابت ہوتا ہے کہ یہ (جلسہ) تھا۔ ایک اور بات بھی یہاں غور طلب ہے۔ وہ یہ کہ آغا محمد باقر اور آزاد کے شاگرد غلام حیدر نثار اس جلسے کی تاریخ ۸ مئی قرار دیتے ہیں۔ (۸۶)۔ ڈاکٹر علی محمد خان بھی ۸ مئی ۱۸۷۴ء ہی درج کرتے ہیں۔ (۸۷)۔ جبکہ ڈاکٹر انور سدید ۹ اپریل لکھتے ہیں۔ (۸۸)۔ چاروں اصحاب کی بیان کردہ ہر دو تاریخیں درست نہیں ہیں۔ وہ اس لئے کہ ۱۹ اپریل ۱۸۷۴ء سے ۱۴ مئی ۱۸۷۴ء یعنی کوہ نور کے روز اشاعت تک کل ۲۷ دنوں کا فصل ہے۔ مہینوں سالوں کا کوئی لمبا عرصہ حائل نہیں ہے۔ لہٰذا اتنی مختصر مدت میں اتنے بڑے اور اہم تاریخی نوعیت کے جلسے کی تاریخ انعقاد کا ایک اخبار کی طرف سے غلط لکھے جانے کا احتمال قطعی طور پر نہیں ہو سکتا۔ پس ثابت ہوتا ہے کہ جلسے کے انعقاد پذیر ہونے کی درست تاریخ ۸ مئی یا ۹ اپریل نہیں بلکہ ۱۹ اپریل ہے اور ۱۹ اپریل کو مشاعرہ نہیں جلسہ منعقد ہوا تھا۔ پہلا باقاعدہ مشاعرہ حقیقتاً ۳۰ مئی ۱۸۷۴ء کو ہوا۔

مشاعروں کی تواریخ انعقادات، موضوعات اور شعراء مجلس کے بارے میں بعض اختلافات: زیر بحث مشاعروں کی تواریخ

انعقادات، موضوعات اور شرکائے مشاعرہ شعراء کی تعداد کے بارے میں پائے جانے والے مختلف اختلافات کا جائزہ پیش کیا جاتا ہے جو دلچسپی سے خالی نہ ہوگا۔

دوسرا مشاعرہ: (بمطابق اردو ادب کی تحریکیں تیسرا) پنڈت برجموہن دتاتریہ کیفی اپنی تصنیف "منشورات" میں نئی شاعری کا پہلا مشاعرہ کے زیر عنوان ۳۰ جون ۱۸۷۴ء کو منعقد ہونے والے اس مشاعرے کو نئی شاعری کا اولین مناظمہ قرار دیتے ہوئے واضح کرتے ہیں کہ مولانا محمد حسین آزاد "نے نئی شاعری کے نو طرز مشاعرے یعنی مناظمہ کی بنیاد رکھی۔ ایک جملہ معترضہ معاف فرمایئے۔ ایسی ادبی صحبت جس میں صرف مقررہ موضوع پر نظمیں پڑھی جائیں، میں مناظمہ کہتا ہوں۔" (۸۹) یہ اطلاع تحقیقی لحاظ سے قطعی غلط ہے کیونکہ اس سے پیشتر ۳۰ مئی ۱۸۷۴ء کو باقاعدہ طور پر "برسات" کے موضوع پر مشاعرہ منعقد ہو چکا تھا۔ "اردو ادب کی تحریکیں" کے مطابق شریک مشاعرہ شعراء کی تعداد سات ہے۔ ڈاکٹر علی محمد خان "لاہور کا دبستان شاعری" میں لکھتے ہیں کہ نو شعرائے کرام نے اپنی نظمیں پڑھ کر سنائیں۔ جس میں مولانا حالی شریک نہیں تھے۔ (۹۰)۔ مزید دو شاعر مولوی عطاء اللہ اور مولوی علاء الدین تھے۔

تیسرا مشاعرہ: (اردو ادب کی تحریکیں چوتھا) ۳ اگست ۱۸۷۴ء کو منعقد ہونے والے اس مشاعرے میں انور سدید کے مطابق آٹھ شاعر شامل مشاعرہ ہیں۔ ڈاکٹر علی محمد (۹۱)۔ نے "لاہور کا دبستان شاعری" میں شعراء کی تعداد نو لکھی ہے۔ جبکہ آغا محمد باقر نے "نظم آزاد" کے صفحہ ۱۷۹ پر اخبار انجمن پنجاب ضمیمہ نمبر ۲ ماہ جولائی ۱۸۷۴ء کے حوالے سے شعراء کی تعداد دس گنوائی ہے۔ دیگر دو شعراء شاہ انور حسین ہما اور شیخ الٰہی بخش رفیق ہیں۔ ضمیمے کی بتائی ہوئی تعداد ہی مستند ہے کیونکہ بقول آغا محمد باقر "ضمیمہ میں شعرائے کرام کا کلام اسی ترتیب سے چھاپا جاتا تھا جس ترتیب سے وہ مشاعرے میں اپنا کلام پڑھتے تھے۔" (۹۲)

چوتھا مشاعرہ: (اردو ادب کی تحریکیں پانچواں) انور سدید کے مطابق اس مشاعرے کی تاریخ انعقاد ۳ ستمبر ۱۸۷۴ء ہے۔ گارساں دتاسی نے بھی مقالات گارساں دتاسی کے صفحہ ۷۳ پر یہی تاریخ درج کی ہے۔ جبکہ آغا محمد باقر "نظم آزاد" کے صفحہ ۱۷۹ پر "اخبار انجمن پنجاب" ضمیمہ ماہ اگست نمبر ۳ کے حوالے سے مشاعرے کی تاریخ انعقاد یکم اگست لکھتے ہیں۔ ڈاکٹر علی محمد بھی "لاہور کا دبستان شاعری" کے صفحہ ۷۳ پر یکم اگست ہی درج کرتے ہیں۔ یہی تاریخ درست لگتی ہے۔ "اردو ادب کی تحریکیں" میں شعرائے مشاعرہ کی تعداد ۱۲ ہے۔ جبکہ "نظم آزاد" کے صفحہ ۱۷۹ پر شعراء کی تعداد ۱۳ ہے۔ "لاہور کا دبستان شاعری" کے صفحہ ۷۳ پر شعراء کی تعداد ۱۲ درج ہے۔ چودھواں شاعر محمد شریف ہے۔

پانچواں مشاعرہ: (اردو ادب کی تحریکیں چھٹا) ڈاکٹر انور سدید "اردو ادب کی تحریکیں" میں اس مشاعرے کی تاریخ انعقاد ۱۹ اکتوبر ۱۸۷۴ء درج کرنے کے بعد حاشیے میں یہ بھی تحریر کرتے ہیں کہ "صحیح تاریخ دستیاب نہیں ہے۔" ڈاکٹر علی محمد خان نے "لاہور کا دبستان شاعری" کے صفحہ ۱۳۸ پر ۱۹ اکتوبر کی تاریخ ہی لکھی ہے۔ جبکہ آغا محمد باقر نے "نظم آزاد" کے صفحہ ۱۷۹ پر ضمیمہ ماہ ستمبر نمبر ۴ کے حوالے سے صرف اکتوبر ۱۸۷۴ء تحریر کی ہے۔ سبھی نے شعرائے مشاعرہ کی تعداد بالاتفاق گیارہ لکھی ہے۔

چھٹا مشاعرہ: (اردو ادب کی تحریکیں ساتواں) ڈاکٹر انور سدید اور ڈاکٹر علی محمد خان نے شعرائے محفل کی تعداد ۱۳ لکھی ہے۔ مقالات گارساں دتاسی کے صفحہ ۳۸ پر درج ہے کہ "مشاعروں میں سیتان کے مرزا محمد اکبر خان خاور بھی تھے۔ جنہیں سلطان الشعراء کا خطاب ملا ہے۔ اس لحاظ سے شعراء کی تعداد ۱۴ ہو جاتی ہے لیکن آغا محمد باقر نے "نظم آزاد" کے صفحہ ۱۸۰ پر ضمیمہ نمبر ۵ کے حوالے سے جو فہرست فراہم کی ہے اس میں یہ نام شامل نہیں۔ حالی اس مشاعرے کے بعد کسی اور مشاعرے میں شریک نہیں ہوئے اور دہلی چلے گئے۔ (۹۳)

ساتواں مشاعرہ: (اردو ادب کی تحریکیں آٹھواں) ڈاکٹر انور سدید اور ڈاکٹر علی محمد خان (۹۴)۔ نے اس مشاعرے کی تاریخ انعقاد ۱۱ دسمبر ۱۸۷۴ء درج کی ہے۔ آغا محمد باقر نے "نظم آزاد" کے صفحہ ۱۸۰ پر ضمیمہ ماہ نومبر و دسمبر کے حوالے سے تاریخ مشاعرہ ۱۹ دسمبر ۱۸۷۴ء لکھی ہے۔ ڈاکٹر انور سدید نے اس مشاعرے کے جن نو شعراء کو درج کیا ہے ان میں آزاد بھی شامل ہیں۔ ڈاکٹر صفیہ بانو نے "انجمن پنجاب تاریخ و خدمات" کے صفحہ ۳۴۴ پر ۱۳ شعراء کے نام لکھے ہیں۔ جن میں آزاد کا نام شامل نہیں ہے۔ ڈاکٹر علی محمد خان نے "لاہور کا دبستان شاعری" کے صفحہ ۱۳۸ پر پندرہ شعراء کا ذکر کیا ہے لیکن نام نہیں دیئے۔ آغا محمد باقر نے "نظم آزاد" کے صفحہ ۱۸۰ پر ضمیمہ ماہ نومبر، دسمبر نمبر ۶ کے حوالے سے ۱۴ شاعروں کے نام لکھے ہیں۔ جو نام "اردو ادب کی تحریکیں" میں نہیں ہیں وہ یوں ہیں۔ گل محمد عالی، مولوی سلطان علاؤ الدین محمد قریشی، مولوی محمد شریف، مولوی عمو خان ولی دہلوی اور مولوی محمد سعید۔

آٹھواں مشاعرہ: (اردو ادب کی تحریکیں نواں) ڈاکٹر انور سدید نے اس مشاعرے کے ۱۵ شعراء بتائے ہیں۔ آغا محمد باقر نے "نظم آزاد" کے صفحہ ۱۸۰ پر ضمیمہ ماہ جنوری نمبر ۷ کے حوالے سے ۱۷ شعراء کے نام لکھے ہیں۔ مزید دو شاعر مفتی امام بخش اور پنڈت جواہر لال خلف پنڈت موتی لال ہیں۔ ڈاکٹر صفیہ بانو نے "انجمن پنجاب تاریخ و خدمات" کے صفحہ ۳۴۴، ۳۴۶ پر اس مشاعرے میں نظمیں پڑھنے والے دو طالب علم شعراء دین دیال عاجز گورنمنٹ کالج لاہور اور جوالا سہائے خرم متعلم جماعت ہشتم گورنمنٹ ڈسٹرکٹ سکول لاہور بتائے ہیں۔ آغا محمد باقر نے محولہ بالا ضمیمے کی رو سے مؤخر الذکر طالب علم کا نام جوالا سہائے کاہستھ خورم لکھا ہے۔ ڈاکٹر انور سدید نے اسی طالب علم کا نام اردو

ادب کی تحریکیں کے صفحہ ۳۸۶ پر جوالا پرشاد کانسنتھ خرم لکھا ہے۔

نواں مشاعرہ: (اردو ادب کی تحریکیں دسواں) ڈاکٹر انور سدید نے اس مشاعرے کی تاریخ انعقاد ۱۳ مارچ ۱۸۷۵ء اور موضوع "تہذیب" درج کیا ہے۔ ڈاکٹر صفیہ بانو نے بھی انجمن پنجاب تاریخ و خدمات کے صفحہ ۳۵۲ پر یہی تاریخ و موضوع تحریر کئے ہیں اور صفحہ ۳۵۳ پر سید اصغر علی حقیر لکھنوی کی مثنوی "تہذیب" کے اشعار بھی نقل کئے ہیں۔ جبکہ ڈاکٹر علی محمد خان نے "لاہور کا دبستان شاعری" کے صفحہ ۱۳۹ پر لکھا ہے کہ "نواں مشاعرہ ہمدردی کے موضوع پر ۲۲ مئی ۱۸۷۵ء کو ہوا۔ اس میں مولانا آزاد کی شرکت کا ثبوت نہیں ملتا۔ جبکہ ڈاکٹر انور سدید نے آزاد کے علاوہ چار دیگر شعراء کے نام بھی درج کئے ہیں جو الٰہی بخش رفیق، مفتی امام بخش، مولوی محمد سعید اور پنڈت جواہر لال ہیں۔ عبداللہ قریشی نے رسالہ انجمن پنجاب کے ضمیمے "گلدستہ سخن" (جو مجلس ترقی ادب لاہور کے کتب خانے میں موجود ہے۔) جس میں ان مشاعروں کی روداد چھپا کرتی تھی کے حوالے سے تاریخ مشاعرہ ۲۲ مئی ۱۸۷۵ء قرار دی ہے اور موضوع "تہذیب" کی بجائے "ہمدردی" لکھا ہے۔ یہ حوالہ زیادہ مستند ہے اس لئے اسی تاریخ و موضوع کو درست خیال کرنا چاہیے۔

دسواں مشاعرہ: (اردو ادب کی تحریکیں ــــ گیارواں) ڈاکٹر انور سدید نے اس مشاعرے کا موضوع "اخلاق" لکھا ہے تاہم تاریخ انعقاد نہیں لکھی۔ ڈاکٹر بیگم صفیہ تمنائی نے اپنے مضمون بعنوان "انجمن پنجاب کے مشاعرے" مشمولہ نقوش جنوری ۱۹۷۷ء کے صفحہ ۱۹۸ پر لکھا ہے کہ تاریخ انعقاد اور کوائف دستیاب نہیں ہیں۔ تاہم موضوع اخلاق لکھا ہے۔ ڈاکٹر علی محمد خان نے "لاہور کا دبستان شاعری" کے صفحہ ۱۳۹ پر لکھا ہے کہ یہ مشاعرہ ۳ جولائی ۱۸۷۵ء کو "شرافت انسانی" کے موضوع پر منعقد ہوا۔ آزاد نے "شرافت حقیقی" کے عنوان سے مثنوی پڑھی۔ یہ مثنوی "نظم آزاد" کے صفحہ ۱۵۰، ۱۵۱ اور ۱۵۲ پر موجود ہے اور مثنوی "تہذیب" کے فوراً بعد ہے۔ علاوہ ازیں "نظم آزاد" میں اخلاق کے عنوان سے کوئی نظم موجود نہیں ہے۔ عبداللہ قریشی نے اخبار انجمن پنجاب کے ضمیمے کے حوالے سے اس کی تاریخ ۳ جولائی ۱۸۷۵ء ہی بتائی ہے اور موضوع شرافت انسانی لکھا ہے۔ لہٰذا یہی ثابت ہوتا ہے کہ مشاعرہ ۳ جولائی کو منعقد ہوا اور اس کا موضوع "اخلاق" نہیں "شرافت انسانی" تھا۔ یہ مشاعرہ بڑا بے رونق تھا۔ اس کے بعد مشاعروں کا سلسلہ ختم ہو گیا۔ حکومتی منصوبہ بندی اور سرپرستی میں منعقدہ ان دس مشاعروں کے اجراء اور نشر و اشاعت کی غرض و غایت سے متعلق پنجاب ایڈمنسٹریشن رپورٹ ۱۸۸۲-۱۸۸۳ء کے صفحہ ۲۸۳ کالم ۹۲۰ کا درج ذیل اقتباس بنیادی رہنمائی فراہم کرتا ہے۔

"The Anjuman Mushara a branch of the Anjuman-i-Punjab has for its object the encouragement of the composition and translation of poems of a higher character than has hitherto been favoured by orientals. In it, leading poets meet together and recite their poems for their mutual edification. A Periodical is issued from time to time containing the best poems which have been laid before the society."

اس اقتباس سے ایک تو یہ واضح ہوتا ہے کہ مشاعروں کا انعقاد کرنے والی تنظیم کا حقیقی نام "انجمن مشاعرہ" تھا اور وہ انجمن پنجاب کا ایک ذیلی ادارہ تھی لیکن شاذ ہی کسی نے اس "جز" کو "کل" سے علیحدہ اپنے اصلی نام سے یاد کیا ہو۔ ہر کوئی انجمن پنجاب ہی لکھتا ہے جبکہ انجمن پنجاب کے اغراض و مقاصد انجمن مشاعرہ سے قطعی مختلف اور متنوع تھے۔ بہرنوع اس رپورٹ سے انجمن مشاعرہ کے جو مقاصد سامنے آتے ہیں وہ یہ ہیں کہ:

۱۔ مشرقی طرز کی شاعری کی بہ نسبت زیادہ اعلیٰ خصوصیات کی حامل نظموں کی تخلیق و ترجمہ
۲۔ ممتاز شعراء کی باہمی ملاقات اور نظم خوانی
۳۔ انجمن میں پڑھی جانے والی بہترین نظموں کی نشر و اشاعت

سوال اٹھتا ہے کہ کیا حکومت برصغیر میں اردو شاعری کی ترقی و ترویج چاہتی تھی اور اس کے معیار و آثار کو سربرآوردہ دیکھنے کی تمنائی تھی یا ادب کے ظاہری فروغ کے پس پشت کوئی اور مقصد کارفرما تھا۔ اس سوال کا جواب ۱۹ اپریل ۱۸۷۴ء کے جلسے میں کرنل ہالرائیڈ کی افتتاحی تقریر جو انگریزی میں تھی اور جس کا ترجمہ اخبار کوہ نور مطبوعہ ۱۹ مئی ۱۸۷۴ء میں شائع ہوا، سے مل سکتا ہے۔

"اردو کی درسی کتابیں جو بالفعل رائج ہیں یا جن کے پڑھانے کی کمیٹی نے سفارش کی ہے۔ ان میں اردو نظم بالکل نہیں..... نظر براں حسب الہدایت آپ سے کہا جاتا ہے یعنی آپ اس بات پر غور کریں کہ ہمارے دیہاتی مدارس میں ایک منتخبات اردو نظم جس میں اخلاق و نصیحت اور ہر ایک کیفیت کی تصویر کھینچی گئی ہو گی درس میں داخل نہیں ہو سکتی۔ کیا اس قسم کا انتخاب سودا، میر

تقی، ذوق یا غالب کی تصنیفات سے مرتب ہو سکے گا تو...... دریافت کیا جاسکتا ہے کہ شعرائے زمانۂ حال سے خاص مدارس کے لئے ایک ایسی تصنیف کا کام سرانجام ہو سکتا ہے یا نہیں؟۔ اگر اس تجویز پر مدارس سرکار کے وسیلے سے رواج ہو جائے اور واہیات نظم جو بالفعل بہت رائج ہے ختم ہو جائے تو بڑی اچھی بات ہو گی۔" (۹۵)

اس تقریر میں سودا، میر، ذوق اور غالب کی تصنیفات کے لئے سبکی پر مبنی طرزِ عمل کے باعث جہاں ہالرائیڈ کے الفاظ سے حکمرانی کی بو بلکہ بدبو آتی ہوئی محسوس ہوتی ہے وہاں اس امر کا اندازہ بھی ہو جاتا ہے کہ انگریز ذہنیت دیسی لوگوں کو ہی غیر مہذب نہیں سمجھتی تھی بلکہ دیسی لوگوں کے اعلیٰ ترین پائے کے شاعروں کی تخلیقات کو بھی واہیات خیال کرتی تھی اور انگریزی طرز کی "غیر واہیات" نظمیں لکھوانے کے لئے دراصل "انجمن مشاعرہ" کی داغ بیل ڈالی گئی تاکہ ان نظموں کو نصاب و تعلیم میں شامل کیا جاسکے۔ تقریر میں حسب الہدایت کے الفاظ اس موقف کی بھرپور تائید کرتے ہیں کہ نظمیں لکھوانے کی تحریک سرکاری منصوبہ بندی کا سوچا سمجھا عمل تھا۔ اس خیال کو کرنل ہالرائیڈ کی متذکرہ بالا تقریر کے درج ذیل اقتباس سے بھی مزید تقویت ملتی ہے۔

"یہ جلسہ اس لئے منعقد کیا گیا ہے کہ نظم اردو جو چند عوارض کے باعث تنزل اور بدحالی میں پڑی ہوئی ہے اس کی ترقی کے سامان بہم پہنچائے جائیں ـــــ اس وقت مولوی محمد حسین صاحب نے جو مضمون پڑھا اور رات کی حالت پر اشعار سنائے وہ بہت تعریف کے قابل ہیں۔ یہ نظم ایک عمدہ نمونہ اس طرز کا ہے۔ جس کا رواج مطلوب ہے۔" (۹۶)

ہالرائیڈ کے آخری جملے سے بالخصوص یہ متبادر ہوتا ہے کہ انگریزی حکومت خاص نوعیت کی نظم کا رواج چاہتی تھی اور اس مطلوبہ مقصد براری کے لئے حکومت نے خود سے مشاعروں کی بنیاد رکھی تھی۔ ڈاکٹر محمد صادق نے سیکرٹری گورنمنٹ پنجاب کی ایک تحریر جو "کوہ نور" بابت ۲۶ جولائی ۱۸۷۴ء میں شائع ہوئی، سے یہ ثابت کرنے کی سعی کی ہے کہ اردو میں نظم نگاری درس و تدریس کی ضروریات کے پیش نظر شروع کی گئی اور نئی شاعری کا مشاعرہ ان مقاصد کی حصولیابی کا ایک ذریعہ تھا۔ (۹۷)
مندرجہ بالا شواہد سے بظاہر یہ نتیجہ اخذ ہوتا ہے کہ جدید نظم نگاری کا آغاز و فروغ کرنل ہالرائیڈ کا مرہون منت تھا اور آزاد نے حکومتی نمائندے یا کارندے کے طور پر حسب الہدایت ضروری انتظامات کئے۔ مشاعروں کے لئے جو کدو کاوش ہو رہی تھی وہ حکومتی پالیسی کا ایک واجب حصہ تھی اور سرکار نے ایک باقاعدہ پروگرام کے تحت اسے شروع کیا تھا۔ لہٰذا آزاد نہ تو جدید مشاعرے کے بانی ہیں اور نہ ہی ان کی کاوشیں اس کی ابتداء کا بنیادی و اولین محرک ہیں لیکن ایسا نہیں ہے۔ دیگر کئی مستند شواہد اور مضبوط دلائل ان استخراجات کی تردید کرتے ہیں۔ ایسے ثبوت موجود ہیں جن کی روشنی میں بآسانی یہ نتیجہ فراہم ہو جاتا ہے کہ آزاد کے ذہن میں جدید نظم کا خاکہ حکومتی دستور المقاصد سے کہیں پیشتر موجود تھا۔ مشاعروں کے سلسلے میں پہلا اجلاس ۱۹ اپریل ۱۸۶۷ء کو منعقد ہوا۔ جبکہ آزاد اس سے قبل ۱۵ اگست ۱۸۶۷ء کو انجمن کے زیر اہتمام ہونے والے ایک اجلاس میں "نظم اور کلام موزوں کے باب میں خیالات" کے زیر عنوان ایک مفصل اور معرکۃ الآرا مقالے میں جدید نظم کے معیارات تک پہنچنے اور فکر و فن میں انقلابی تبدیلیاں لانے کی ضرورت پر اپنے وقیع خیالات کا پرزور الفاظ میں اظہار کر چکے تھے اور نظم کے روشن امکانات سے متعلق بھی پیش گوئی کر چکے تھے۔ مقالے کا اختتامیہ ملاحظہ فرمائیں۔

"ابتداء میں شعر گوئی حکماء اور علمائے متبحر کے کمالات میں شمار ہوتی تھی اور ان تصانیف میں اور حال کی تصانیف میں فرق بھی زمین و آسمان کا ہے۔ البتہ فصاحت و بلاغت اب زیادہ ہے مگر خیالات خراب ہو گئے۔ سبب اس کا سلاطین و حکام کی قباحت ہے۔ افسوس ہے۔ جن جن چیزوں کی قدر دانی کی لوگ اس میں ترقی کرتے گئے..... امید ہے کہ جہاں اور محاسن و قبائح کی ترویج و اصلاح پر نظر ہو گی۔ فنِ شعر کی اس قباحت پر بھی نظر رہے گی۔ گو آج نہیں مگر امید قوی ہے کہ انشاء اللہ کبھی نہ کبھی اس کا ثمرۂ نیک حاصل ہو۔ آزاد ـــــ

تمہاری سینہ نگاری کوئی تو دیکھے گا
نہ دیکھے اب تو نہ دیکھے کبھی تو دیکھے گا" (۹۸)

مولانا حالی بھی اس امر کی تصدیق کرتے ہیں کہ جدید شاعری سے متعلق آزاد کا خواب حکومتی تصور کی پیداوار نہیں تھا۔ بلکہ یہ ان کا پرانا خواب تھا جس کی تعبیر ماحول کی سازگاری کے باعث انجمن پنجاب نے فراہم کی۔ حالی لکھتے ہیں کہ:

"لاہور میں کرنل ہالرائیڈ، ڈائریکٹر آف پبلک انسٹرکشن پنجاب کے ایما سے مولوی محمد حسین آزاد نے اپنے پرانے ارادے کو پورا کیا۔ یعنی ۱۸۷۴ء میں ایک مشاعرہ کی بنیاد ڈالی جو ہندوستان میں اپنی نوعیت کے لحاظ سے بالکل نیا تھا اور جس میں بجائے طرح کے کسی مضمون پر اپنے خیالات جس طرح چاہیں نظم میں ظاہر کریں۔" (۹۹)

اقتباس میں "پرانے ارادے کو پورا کیا" کے الفاظ اس امر کی دلیل ہیں کہ آزاد نے جدید شاعری کی بنیاد محض ہالرائیڈ کی ڈکٹیشن پر

نہیں رکھی بلکہ یہ ان کے پرانے ارادے کی تکمیل کا شاخسانہ تھی۔ پنڈت برج موہن دتاتریہ کیفی کی رائے سے ثابت ہوتا ہے کہ شاعری میں اصلاحی تحریک آزاد کا کوئی ہنگامی یا اضطراری عمل نہ تھا بلکہ اس مقصد براری کا آغاز وہ کئی برس پہلے کر چکے تھے۔

"مولانا آزاد کو ۱۸۷۴ء سے بہت پہلے اردو کی تجدید اور اصلاح کا خیال پیدا ہوا تھا۔ خدا معلوم کب سے یہ دھن ان کے دماغ پر حاوی تھی۔ تاریخی ثبوت ہمیں ۱۸۶۷ء تک پہنچاتا ہے۔"(۱۰۰)

ڈاکٹر خلیل الرحمٰن اعظمی بھی بالواسطہ طور پر نظم نگاری کا کریڈیٹ آزاد کو دیتے ہوئے رقمطراز ہیں کہ:

"محمد حسین آزاد کے خیالات اخبار "آفتاب پنجاب" کے ذریعے اردو شعراء کو متاثر کرنے لگے تھے۔ چنانچہ ۱۸۷۴ء میں ہی مولوی اسمٰعیل میرٹھی نے انگریزی کی چار نظموں کے منظوم ترجمے کئے۔"(۱۰۱)

مولانا آزاد کے ایک شاگرد سید ممتاز علی، مرتب "نظم دلفروز" (مجموعہ نظم آزاد) نے بھی اس امر کا اظہار کیا ہے کہ جدید نظم کا چشمہ مدت سے آزاد کے ذہن کی زیریں سطح سے ابلنے کی کوشش میں تھا۔ "آزاد کے جوش طبیعت نے جو کوہ آتش خیز کی طرح مدت سے رک رہا تھا۔ مئی ۱۸۷۴ء میں رسمی بندشوں کو جھٹکے مار کر توڑ ڈالا اور انہوں نے بزم شعراء میں ایک نئے ڈھنگ کی مثنوی جس کا نام شب قدر تھا سنائی۔ سننے والے بیان کرتے ہیں کہ جس وقت وہ مثنوی مجلس شعراء میں پڑھی گئی، تمام مجلس پر ایک سناٹا اور سکوت کا عالم چھا گیا۔ یہ پہلا دن تھا جس روز ہمارے ملک کی نئی شاعری کی پہلی اینٹ رکھی گئی۔(۱۰۲)۔ جہاں تک "پہلی اینٹ" کا تعلق ہے حقیقتاً آزاد یہ اینٹ اس سے قبل مصر رام داس کے ہاتھوں رکھوا چکے تھے۔ رسالہ انجمن کے شمارے بابت جولائی ۱۸۶۷ء میں مصر رام داس قابل کی نظم "ہولی" طبع ہوئی جو آزاد کے موجہ انداز مثنوی میں لکھی گئی تھی۔ اس نظم میں انہی اصولوں کی پیروی کی گئی تھی جن کا اظہار آزاد اپنے مقالے "نظم اور کلام موزوں کے باب میں خیالات" کے ذریعے کر چکے تھے۔ اس سے یہی ثابت ہوتا تھا کہ نئی نظم کی تحریک کا آغاز آزاد نے ۱۸۶۷ء میں ہی کر دیا تھا۔

جہاں تک ڈاکٹر محمد صادق یا دیگر لوگوں کے اس تاثر کا تعلق ہے کہ جدید نظم نگاری درسی ضرورتوں کی مرہون منت تھی اور آزاد اس کے اولین و حقیقی محرک نہیں تھے تو اس کے جواب میں ڈاکٹر انور سدید کی رائے بھرپور وزن اور ناقابل تردید حیثیت کی حامل ہے۔

"انگریزی حکام کو نصاب میں نظم شامل کرنے کا خیال ۱۸۷۴ء میں پیدا ہوا لیکن نظم میں انقلاب لانے کا تصور ۱۸۶۷ء میں آزاد منظر عام پر لا چکے تھے اور اس کی تقلید بھی شروع ہو گئی تھی۔ اس لئے یہ کہنا درست ہے کہ نئی شاعری کی اولین نمود آزاد کی منفرد کوشش کا نتیجہ تھا۔ جب یہ کوشش بار آور ہونے لگی تو اسے نصاب میں شامل کر لینے کا فیصلہ بھی کیا گیا اور موضوعی مشاعرے کی داغ بیل ڈالی گئی۔"(۱۰۳)

ڈاکٹر انور سدید کی اس جامع و مانع بلکہ حتمی رائے کے باوصف اگر "نصابی ضرورتوں والی بات پر ہی اڑا جائے تو بھی آزاد کے کریڈٹ کو ختم کرنا کسی کے بس کی بات نہیں۔ ڈاکٹر اسلم فرخی کے اخذ کردہ نتیجے کے مطابق "وہ مشاعرے جن کا مقصد محض سرکاری مدارس سے نصاب کے لئے نظمیں مہیا کرنا تھا آزاد کی ادبی صلاحیتوں اور اجتہاد کی وجہ سے اردو شاعری کے لئے نیک فال ثابت ہوئے۔"(۱۰۴)

شمس الدین صدیقی کی رائے ملاحظہ ہو۔

"اردو شاعری میں اجتہاد کی جو تحریک لاہور میں اٹھائی گئی اس کا بنیادی مقصد محکمہ تعلیم کے ورنیکلر نصابات کے لئے انگریزی طرز پر کچھ نئی نظموں کا فراہم کرنا تھا۔ اس سلسلے میں جو نظمیں موضوعاتی مشاعروں کے لئے لکھی گئیں وہ اگرچہ کسی خاص اصلاحی تحریک کی پیروی میں نہیں لکھی گئیں تاہم ان میں جدید اردو شاعری کے وہ ابتدائی نقوش دیکھے جا سکتے ہیں جو بعد میں اصلاحی تحریکوں کی پیروی میں زیادہ واضح ہوئے۔"۱۰۵

مندرجہ بالا تمام موقر آراء سے یہ اظہر من الشمس ہے کہ "نئی شاعری" آزاد کی افتاد طبع کی جودت تھی۔ خارجی محرکات محض ممد معاون ثابت ہو رہے تھے۔ آزاد کے شعری مطمع نظر اور احوال و آثار سے یہ بھی روشن ہے کہ وہ متغزلانہ شاعری اور دیگر کلاسیکی اصناف شعر میں لگے بندھے اور ڈھلے ڈھلائے مضامین کو در خور اعتنا متصور نہ کرتے تھے۔ ۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی کی ہولناکیوں کے نتیجے میں تغیرات زمانہ اور بے ثباتیٔ دنیا کے جس احساس کو غزل پال رہی تھی آزاد کا افادی اور انقلابی نقطہ نظر اس سے متفق نہ تھا۔ ان کے نزدیک یہ شاعری سلبی اور منفی رویوں کو جنم دے رہی تھی۔ جس سے نہ تو شاعری کا بھلا ہو رہا تھا اور نہ ہی شاعری پڑھنے والوں کا۔ لہٰذا ان کے دل میں یہ احساس جاگزیں ہو گیا تھا کہ غزل جو اس دور میں تمام اصناف پر چھائی ہوئی تھی ایک خیال کو اول سے آخر تک اچھی طرح تضمین کرنے میں ناکام ہے۔(۱۰۶)۔ نتیجتاً "وہ شعوری اور لاشعوری سطح پر پرانی اردو شاعری کو فکری و نظری طور پر محدود اور پیٹا خیال کرنے لگے تھے۔

اس شاعری میں انہیں مصنوعی اور تقلیدی انداز بلاکم و کاست نظر آتا تھا۔ ان کے نزدیک اس شاعری کے "مضامین عاشقانہ ہیں۔ جن میں کچھ وصل کا لطف، بہت سے حسرت و حرماں اس سے زیادہ ہجر کا رونا' شراب' ساقی' بہار' خزاں' فلک کی شکایت اور اقبال مندی کی خوشامد ہے۔ یہ مطالب بھی بالکل خالی ہوتے ہیں اور بعض دفعہ ایسے پیچیدہ اور دور دور کے استعاروں میں ہوتے ہیں کہ عقل کام نہیں کرتی۔ وہ اسے خیال بندی اور نازک خیالی کہتے ہیں اور فخر کی موچھوں پر تاؤ دیتے ہیں۔ افسوس یہ ہے کہ ان محدود دائروں سے ذرا بھی نکلنا چاہیں تو قدم نہیں اٹھا سکتے۔" (۱۰۷)۔ اس طرح آزاد کے نزدیک اردو شاعری کا مروجہ پیرہن ناپسندیدہ اور بوسیدہ تھا۔ شاعروں کی دنیا خیالی اور لاابالی تھی۔ خیالات پیچیدہ اور ازکار رفتہ تھے۔ قافیہ پیمائی' مبالغہ آرائی' شوکت الفاظ اور ان کی مرصع کاری' تشبیہ کی طرح داری اور قافیے کی تہ داری وغیرہ کا بے محابہ استعمال اردو شاعری کے لئے نقصان کا موجب بن رہا تھا۔ آزاد اس صورت حال میں تبدیلی کا مشورہ دیتے ہیں کہ:

"فصاحت اسے نہیں کہتے کہ مبالغے اور بلند پروازی کے بازوؤں سے اڑے' قافیوں کے پروں سے فرفر کرتے گئے' لفاظی اور شوکت الفاظ کے زور سے آسمان پر چڑھتے گئے اور استعاروں کی تہ میں ڈوب کر غائب ہو گئے۔۔۔۔ ہمیں چاہیے کہ اپنی ضرورت کے بموجب استعارہ اور تشبیہ اور اضافتوں کے اختصار فارسی سے لیں۔ سادگی اور اظہار اصلیت کو بھاشا سے سیکھیں لیکن پھر بھی قناعت جائز نہیں۔ (۱۰۸)

اقتباس میں "آسمان پر چڑھتے گئے" کے الفاظ سے ظاہر ہونے والی بے زاری آزاد کے ارضی تصور شعر پر روشنی ڈالتی ہے۔ وہ بڑی مشاقی سے معاصرین کو زمینی تقاضوں کے ادراک اور ان سے عہدہ برآ ہونے کا مشورہ دے رہے ہیں۔ آزاد کو اپنی زمین کا جنون کی حد تک سودا تھا۔ وہ شاعری میں ارضی جہت کو نمایاں دیکھنا چاہتے تھے اور خاص طور سے اپنے وطن کی سرزمین سے گہری وابستگی کا شعور پیدا کرنے کی کوشش میں مصروف تھے۔ ان کا ارضی مزاج دراصل ان کی وطن دوستی کی نشاندہی کرتا ہے۔ جس کا اظہار وہ اس طرح کرتے ہیں کہ "اے خاک ہندوستان اگر تجھ میں امراء القیس اور لبید نہیں تو کوئی کالیداس ہی نکال اے ہندوستان کے صحراؤ! فردوسی و سعدی نہیں تو والمیک ہی پیدا کرو۔" (۱۰۹)۔ اس طرح آزاد اردو شاعری کے جامد حصار کو توڑنا چاہتے ہیں۔ یورپی زبان و ادب سے استفادہ کے لئے راہ ہموار کرتے ہیں۔ ان کا یہ اقدام "روح عصر" سے کاملاً "مطابقت رکھتا ہے۔ کیونکہ انگریزی علوم سے بہرہ یاب ہونے کا عمل انیسویں صدی کے آغاز سے ہی ترویج پانے لگا تھا۔ ہندوستان میں راجہ موہن رائے اور مسلمانوں میں سرسید احمد خان اس رجحان کے سرگرم مبلغ تھے۔ لہٰذا وہ کھلے بندوں انگریزی شعر و ادب کو قبول کرنے اور ان سے استفادہ کرنے کی دعوت عام دیتے ہیں کہ "یورپ کی زبانیں اپنی اپنی تصانیف کے گلدستے' ہار' طرے ہاتھوں میں لئے حاضر ہیں اور ہماری نظم خالی ہاتھ الگ کھڑی منہ دیکھ رہی ہے لیکن اب وہ منتظر بھی ہے کہ کوئی صاحب ہمت ہو جو میرا ہاتھ پکڑ کر آگے بڑھائے۔" (۱۱۰) انگریزی ادب سے جس استفادے کا مشورہ آزاد دیتے ہیں اس کے پس پشت سرسید کی تحریک کے شعوری یا لاشعوری اثر اور ان کی براہ راست اور بنفس نفیس حوصلہ افزائی کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ بلاشبہ انجمن کے قیام سے بہت پہلے سرسید انگریزی علم و ادب کی طرف رجوع کرنے کے لئے شد و مد سے زور دے رہے تھے۔ ادب سے متعلق سرسید کے غیر شخصی انداز نظر نے شاعری کو بے غرض حظ بخشی کا شیوہ ترک کر کے زندگی کے مادی اور فطری زاویوں کے قریب ہونے کا عندیہ دیا تھا جس کا یہ اثر ہوا کہ تخلیق ادب کے لئے ایک نئی روشنی' ایک نئے ذہن' ایک نئے ادبی شعور اور ایک نئے طرز فکر کی سائنسی بنیاد استوار ہوتی چلی گئی۔ عقلیت پسندی کے اس زاویے نے تمام مظاہر فطرت کو علت و معلول کے تناظر میں سمجھنے پر زور دیا۔ اوہام کی جگہ حقیقت پسندی کا ارتفاع عمل میں آنے لگا۔ جس کے باعث اردو شاعری میں بھی فطرت نگاری کی ایک موثر رو چل نکلی۔ نظم جدید کی تشکیل کے اس زمانے میں سرسید کے اثرات اندر ہی اندر اپنا کام کر چکے تھے اور کر رہے تھے۔ خود سرسید بھی اس طرف سے غافل نہیں تھے۔ چنانچہ آزاد کو اپنے ایک خط میں انگریزی ادب سے غیر مشروط استفادے اور نیچر کی طرف مائل ہونے کا بے لاگ رویہ اختیار کرنے کا مشورہ دیتے ہیں اور انجمن مشاعرہ کے قیام کو اپنے دیرینہ آرزو کے پورا ہونے سے تعبیر کرتے ہیں۔ چنانچہ سرسید نے ۲۹ اکتوبر ۱۸۷۴ء کو محمد حسین آزاد کے نام خط میں تحریر کیا کہ:

"میری نہایت قدیم تمنا اس مجلس مشاعرہ سے بر آئی ہے۔ میں مدت سے چاہتا تھا کہ نیچر کے حالات پر متوجہ ہوں۔ آپ کی مثنوی "خواب امن" پہنچی بہت دل خوش ہوا۔ درحقیقت شاعری اور سخن وری کی داد دی ہے۔ اب بھی اس میں خیالی باتیں بہت ہیں۔ اپنے کلام کو اور زیادہ نیچر کی طرف مائل کرو۔ جس قدر کلام نیچر کی طرف مائل ہوگا اتنا ہی مزہ دے گا۔ اب لوگوں کے کانوں سے مت ڈرو۔ ضروری ہے کہ انگریزی شاعروں کے خیال لے کر اردو زبان میں ادا کیے جائیں۔" (۱۱۱)

سرسید مشاعرے کی تاسیس کو اردو زبان و ادب کے لئے تاریخی اہمیت کا واقعہ قرار دیتے ہوئے "تہذیب الاخلاق" کے شمارے بابت یکم محرم الحرام ۱۲۹۲ سن ہجری بمطابق ۷ فروری ۱۸۷۵ء میں اپنے ایک مضمون "اردو نظم" میں لکھا کہ:

"اردو زبان کے علم و ادب کی تاریخ میں ۱۸۷۴ء کا وہ دن جب لاہور میں نیچرل پوئیٹری کا مشاعرہ قائم ہوا' ہمیشہ یادگار رہے گا..... ان (آزاد) کی مثنوی خواب امن جو آفتاب پنجاب میں چھپی ہمارے دلوں کو خواب غفلت سے جگاتی ہے۔(۱۱۲)

مشاعرے سے پیدا ہونے والے روز افزوں خوشگوار اثرات کو اردو شاعری کے لئے مثبت اور حوصلہ افزاء قرار دیتے ہوئے علی گڑھ سائنٹفک گزٹ' لارنس گزٹ (میرٹھ) نے اس تحریک کا خیر مقدم کیا اور سرسید نے لکھا کہ:

"اہل پنجاب کی کوششوں سے ہماری شاعری سے..... عیوب دور ہو رہے ہیں۔ سال گذشتہ کا وہ پہلا مشاعرہ ہماری زبان کی تاریخ میں یادگار رہے گا جب لاہور میں فطری شاعری کی قلم لگائی گئی۔" (۱۱۳)

آزاد کے حوالے سے ہونے والی بحث کا یہ تاثر نہیں ہونا چاہیے کہ وہ کلیتاً" تمام کی تمام اردو شاعری کو ناقابل اہمیت اور غیر معیاری تصور کرتے تھے۔ وہ اس چیز کے قائل تھے کہ قدماء نے جدید خیالات و افکار اور نئے انداز و طرز میں گراں قدر کارنامے سرانجام دیئے ہیں لیکن فی زمانہ محض انہی کے شیوہ سخن کا گرویدہ ہو کر رہ جانا فن شاعری کے ارتقاء کو روک دینے کے مترادف ہے۔ لہذا نئے 'اچھوتے اور بلند سطح مضامین کو پیش کرنے کی ضرورت ہے اور یہ ضرورت انگریزی شاعری سے منہ موڑ کر پوری نہیں ہو سکتی۔ بلکہ اس "سم سم" کو کھول کر ہی نئے خزانوں" تک رسائی حاصل ہو سکتی ہے۔ صندوق موجود ہیں البتہ کنجیاں انگریزی والوں سے حاصل کرنے کی تدبیر ہونی چاہیے۔

"تمہارے بزرگ اور تم ہمیشہ نئے مضامین اور نئے انداز کے موجد رہے مگر نئے انداز کے خلعت و زیور جو آج کے مناسب حال ہیں وہ انگریزی صندوقوں میں بند ہیں کہ ہمارے پہلو میں دھرے ہیں اور ہمیں خبر نہیں۔ ہاں صندوقوں کی کنجی ہمارے ہم وطن انگریزی والوں کے پاس ہے۔" (۱۱۴)

انجمن پنجاب اور آزاد سے متعلق اس طویل بحث کو سمیٹتے ہوئے خلاصہ نتائج یہ برآمد ہوتا ہے کہ جدید شاعری کی حکومتی سرپرستی کے پیچھے آزاد کا مجتہدانہ ذہن سرگرم عمل تھا۔ دہلی کالج کی تعلیم' انگریزی مستشرقین سے میل ملاپ اور ان سے تبادلہ خیالات پر مستزاد خود آزاد کا ذہن آزاد اور اس سے بھی سوا بالواسطہ اور قدرے بلاواسطہ انگریزی شاعری سے آگاہی نے ان کے ادبی نظریات کی قلب ماہیت کر دی تھی۔ جس کے نتیجے میں ان کے ادبی نظریات و خیالات میں ایک انقلابی تبدیلی واقع ہو گئی تھی۔ ۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی کی ناکامی کے بعد غزل کی دروں بینی اور شخصی و ذاتی اظہار کا عصری تقاضوں سے عہدہ برائی میں ناکامی کا رویہ اور بدلے ہوئے حالات میں سرسید کے خیالات کے اثرات' ان سب نے مل کر شعوری اور لاشعوری سطح پر آزاد کو پرانی شاعری سے متنفر کر دیا تھا۔ اسے تاریخ کی ستم ظریفی بھی کہنا چاہیے اور تاریخ کی نوازش بھی کہ ۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی کے اختتام پر "مولوی محمد باقر کو انگریزوں نے گولی سے اڑا دیا تو آزاد بمشکل جان بچا کر لاہور پہنچے۔ لاہور میں ڈاکٹر لائنٹز اور محمد حسین آزاد کا سال ورود ایک ہی ہے۔" (۱۱۵)۔ یوں مشرق و مغرب کے ان دو تابندہ و رخشندہ ستاروں کا یہ قران السعدین ہی تھا جو اردو شاعری کی افق تابی کا روشن باب ثابت ہوا۔ مولانا آزاد نے اس جوش و جذبے اور تندہی سے جدید مشاعروں میں سرگرمی کا مظاہرہ کیا کہ ڈاکٹر لائنٹز آہستہ آہستہ انتظامی امور سے متعلق ہو کر رہ گئے اور آزاد اس قدر آزاد اور ممتاز حیثیت اختیار کر گئے کہ انجمن پنجاب اور آزاد دو نہیں ایک معلوم دینے لگے۔ ہر چند نظیر اکبر آبادی صحیح معنوں میں اردو نظم کی ایک جامع و وقیع صورت کو روشناس ادب کر گئے تھے لیکن بوجوہ وہ نظم ایک تحریک کی صورت اختیار نہ کر سکی تھی۔ آزاد نے نظم کو شعوری تحریک بنایا اور اس کے لئے پوری پلاننگ سے باقاعدہ اور بھرپور کام کیا۔ دوسرے شعراء کو نظم گوئی کی ترغیب دی اور ان کی کاوشوں کو ادبی حلقوں اور شاعری کے مشتاقین تک پہنچانے کے لئے صحافتی ذرائع کا موثر استعمال کیا۔ اس طرح نظم کی تحریک میں دوسرے لوگ بھی شامل ہوتے چلے گئے۔ خاص طور سے حالی' جو ان دنوں لاہور ہی میں اقامت پذیر تھے' نظری و عملی ہر دو طرح سے پوری دلچسپی اور جوش و خروش کے ساتھ تحریک میں شریک ہو گئے۔ اس میں شک نہیں کہ انجمن کے مقاصد اور حالی کے مزاج دونوں میں یہ تطابق پایا جاتا تھا کہ شاعری کو حقائق واقعات کی بنیاد فراہم کی جائے اس امر واقعہ پر روشنی ڈالتے ہوئے حالی نے لکھا کہ:

"اس مشاعرے کا مقصد یہ تھا کہ ایشیائی شاعری جو کہ در و بست عشق کی جاگیر ہو گئی ہے' اس کو جہاں تک ممکن ہو وسعت دی جائے اور اس کی بنیاد حقائق و واقعات پر رکھی جائے۔" (۱۱۶)

حق بات تو یہ ہے کہ انجمن کے تمام مشاعروں میں آزاد اور حالی کے سوا کوئی بھی نمایاں شاعر نظر نہیں آتا۔ حالی شروع شروع میں قدامت پرستانہ رویہ رکھتے تھے۔ وہ خود اعتراف کرتے ہیں کہ "اینگلو عربک سکول دہلی میں آکر اس طرز میں ایک آدھ نظم لکھی جس کی تحریک لاہور میں ہوئی تھی۔" (۱۱۷)۔ جس دوران میں آزاد لاہور میں جدید شاعری کے لئے انقلابی تحریک شروع کئے ہوئے تھے۔ حالی عیسائی مبلغ پادری عماد الدین کے ساتھ مناظروں میں مصروف تھے اور ہدایت المسلمین کے جواب میں "تریاق مسموم" لکھنے میں مشغول تھے۔ اس

میں شک نہیں کہ ان کے خیالات منقلب کرنے میں اولاً شیفتہ اور ثانیاً لاہور کی شعری تحریک نے بنیادی کردار ادا کیا۔ مبالغہ آرائی سے بیزاری صحبت شیفتہ کی دین تھی اور جدید تصورات ادب سے آشنائی لاہور کی فضا کا فیض تھا۔ بقول حافظ محمود شیرانی:

"نواب (شیفتہ) موصوف کی مصاحبت اور اس طرف لاہور میں انگریزی خیالات سے اردو تراجم کی بدولت آشنائی حاصل کرنے سے مولانا (حالی) میں اس خاص مذاق نے نشوونما پائی۔ جس کے اثر سے انہوں نے بعد میں جدید شاعری کی بنیاد ڈالی۔" ۱۸

یہ حقیقت ہے کہ انگریزی ادب سے ان کی ساری شناسائی سنی سنائی تھی۔ مغربی شاعری سے دلدادگی ان کی طبع کی حقیقی افتاد نہیں تھی۔ جس کا اعتراف و اعتذار وہ یوں کرتے ہیں۔

"مجھ کو مغربی شاعری سے نہ اس وقت کچھ آگاہی تھی اور نہ اب ہے اور نیز میرے نزدیک مغربی شاعری کا پورا تتبع ایک ایسی نامکمل زبان میں جیسی کہ اردو ہے ہو بھی نہیں سکتا' البتہ کچھ تو میری طبیعت مبالغہ و اغراق سے بالطبع نفور تھی اور کچھ اس نئے چرچے نے اس نفرت کو زیادہ مستحکم کر دیا۔ اس ایک بات کے سوا میرے کلام میں کوئی چیز ایسی نہیں ہے۔ جس سے انگریزی شاعری کے تتبع کا دعویٰ کیا جا سکے۔ یا اپنے قدیم طریقے کے ترک کرنے کا الزام عائد ہو۔" ۱۹

ان موانع کے باوجود جو حالی اور مغربی شاعروں کے تتبع کے درمیان حائل تھے' حالی نے جدید رنگ و آہنگ سے ربط و ضبط پیدا کرنے کے لئے اپنی بہترین مساعی کا استعمال کیا۔ "انجمن مشاعرہ" کے مشاعروں میں انہوں نے چار مثنویاں "برسات" "امید" "رحم و انصاف" اور "حب وطن" پڑھیں اور اپنے قدیم طریقے یعنی اقتدائے مصحفی و میر کو خیر آباد کہہ کر پیروی مغربی کا اعلان کیا۔

حالی اب آؤ پیروی مغربی کریں   بس اقتدائے مصحفی و میر ہو چکی

حالی نے شاعری کی جدید روح کو اپنے اندر جذب کر کے اردو نظم کو نئی ڈگر پر ڈالنے کی کامیاب کاوشوں کا مظاہرہ کیا۔ ان کی مثنویاں جزئیات نگاری' مشاہدے کی گہرائی اور اظہار کی بے ساختگی سے مملو ہیں۔ سرسید نے "تہذیب الاخلاق" میں اپنے ایک مضمون "علم انشاء اور اردو نظم" میں ان نظموں کو علم و ادب کا کارنامہ قرار دیا ہے۔

"مولوی خواجہ الطاف حسین حالی اسسٹنٹ ٹرانسلیٹر محکمہ ڈائرکٹر پنجاب کی مثنویوں نے ہمارے دلوں کے حال کو بدل دیا ہے۔ ان کی مثنوی حب الوطن اور مثنوی مناظرۂ رحم و انصاف جو پنجابی اخبار میں چھپی ہے وہ درحقیقت ہمارے زمانے کے علم و ادب میں ایک کارنامہ ہے۔ ان کی سادگی الفاظ' صفائی بیان' عمدگیٔ خیال ہمارے دلوں کو بے اختیار کھینچتی ہے۔ وہ مثنویاں آب زلال سے زیادہ خوش گوار ہیں۔" (۲۰)

ڈاکٹر سہیل احمد خاں کے مطابق:

"حالی کی مثنوی حب الوطنی جو انجمن کے مشاعرے میں پڑھی گئی نہ صرف قومی و ملی آشوب کی طرف اشارہ کرتی ہے بلکہ اس آشوب کے اظہار سے اس امید اور رجائیت کو بھی اجاگر کرتی ہے جو مسلمانوں کی عظمت رفتہ کی آئینہ دار ہے۔" (۲۱)

حالی کا یہ شعری میلان سرسید کے ان نظریات کا عملی اظہار ہے جس میں سادگی اور سماجی اصلاح کے مطمع نظر کو اولیت حاصل ہے۔ اس طرح حالی نے زبان و موضوع کے اعتبار سے شاعری کے لئے ایک ایسا رول فراہم کیا جس سے وہ اخلاق کی نائب مناب قرار پائی اور یوں پہلی مرتبہ شاعری اور سماج کا رشتہ براہ راست اردو نظم کا موضوع بنا۔ اردو شاعری کو فطرت اور صداقت سے نزدیک تر کرنے اور اسے مبالغہ آرائی' جھوٹ' غیر حقیقی اور غیر عقلی تصورات سے پاک رکھنے کے لئے انجمن پنجاب کی فعال سماجی اور ادبی تحریک نے جو قابل قدر خدمات سرانجام دیں ان کا خوشگوار نتیجہ یہ برآمد ہوا کہ حالی سرسید کے ایما پر ہی سہی' مسدس "مدو جزر اسلام" جیسی معرکتہ الاراء مسلسل نظم لکھنے میں کامیاب ہوئے۔ یہ نظم ۱۸۷۹ء میں شائع ہوئی۔ (۲۲)۔ اس نظم کو نہ صرف اس وقت بلکہ آج بھی تحسین کی نظر سے دیکھا اور دلچسپی سے پڑھا جاتا ہے۔ اس نظم کی ادبی خوبیوں پر حافظ مظہر محمود شیرانی رائے دیتے ہوئے کہتے ہیں کہ:

"یہ ایک نہایت سادہ اور سلیس نظم ہے جس میں نہ حسن و عشق کے معرکے ہیں نہ شاعرانہ و سخن ورانہ موشگافیاں پائی جاتی ہیں۔ تشبیہ و استعارہ سے بالکل معراء ہے۔" (۲۳)

حالی نے مسدس میں قدیم شاعری کو سخت لفظوں میں ہدف تنقید بلکہ نشانہ تنقیص بنایا ہے۔ صرف ایک بند پر اکتفا کی جاتی ہے۔

وہ شعر اور قصائد کا ناپاک دفتر عفونت میں سنڈاس سے جو ہے بدتر
زمیں جس سے ہے زلزلہ میں برابر ملک جس سے شرماتے ہیں آسماں پر
ہوا علم و دیں جس سے تاراج سارا
وہ علموں میں علم ادب ہے ہمارا

حالی نے مسدس کے علاوہ کئی دوسری نظمیں لکھیں جن میں "مناجات بیوہ"، "مسدس موسوم بہ تلک خدمت"، "فلسفہ ترقی" اور "چپ کی داد" خاص طور سے قابل ذکر ہیں۔ ان نظموں میں بھی فرسودہ اور قدیم روش سے ہٹ کر زندگی کا حقیقی شعور اور اصلاح کا جذبہ حاوی ہے۔ نہ صرف شاعری بلکہ نثر کے ذریعے بھی حالی نے رسمی و تقلیدی ڈگر کے خلاف کھلم کھلا اظہار کیا اور رائے عامہ کو پیروی مغربی کی طرف مائل کرنے میں مقدور بھر سعی کی۔ انہوں نے اپنے دیوان کا جو مقدمہ تحریر کیا وہ اردو تنقید کی پہلی وقیع دستاویز سمجھا جاتا ہے۔ حالی مغربی انداز نقد کو اپناتے ہوئے اس مقدمے میں بحث و نظر کے کئی ایک ایسے نکات اٹھاتے ہیں جن کا اس سے پیشتر اردو کلاسیکل تنقید میں کوئی نام و نشان نہیں ملتا۔ مثلاً انہوں نے وزن اور قافیہ دونوں کو شعر کے لئے غیر ضروری قرار دیا۔ شعر کی ہیئت، اس کی خصوصیات اور سماج سے اس کے تعلق پر سیر حاصل بحث کی۔ بعض شعری اصناف کی اصلاحات کے لئے ناقدانہ ترجیحات پیش کیں۔ حالی نے مقدمے میں تنقیدی اصولوں کے اثبات میں مغربی ادیبوں کے حوالے دیئے۔ خاص طور سے میکالے کے تصورات کو پیش پیش رکھا اور یہ تصور قائم کیا کہ شاعری اخلاقیات کو متاثر کرتی ہے۔

"اگرچہ شاعری کو ابتداً سوسائٹی کا مذاق فاسد بگاڑتا ہے مگر شاعری جب بگڑ جاتی ہے تو اس کی زہریلی ہوا سوسائٹی کو بھی نقصان پہنچاتی ہے۔" (۲۴)

حالی کا یہ نقطہ نظر ان کے اصلاحی نقطہ نظر سے متصادم ہو جاتا ہے۔ اس لئے کہ اصلاح نقالی نہیں بلکہ اچھی بری چیز میں تمیز کا سوچا سمجھا اخلاقی رویہ ہے۔ رہی اخلاق کی بات تو اخلاق ان پاکیزہ جذبات و صفات کا نام ہے جن کو مذہب یا معاشرہ جائز اور صالح تسلیم کرتا ہے۔ اس طرح شاعری مذہب اور فلسفہ اخلاق کی ترجمان بن جاتی ہے، تخلیق نہیں رہ جاتی جس کے باعث شاعر سے تجربے کی آزادی چھن جاتی ہے۔ حالی کے ہاں یہ تضادات در حقیقت بیک وقت مشرقی و مغربی خیالات کے خلط ملط ہو جانے سے پیدا ہوئے۔ حالی نے ایک طرف تو ان مغربی خیالات کو جن سے انہیں بالواسطہ طور پر واجبی سی واقفیت تھی، اپنانے اور مستفیض ہونے کی کوشش کی اور دوسری طرف مشرقی دانشوروں بالخصوص عربی و فارسی کے ادیبوں سے اکتساب کیا کہ جن سے وہ اچھی طرح آگاہی رکھتے تھے۔ اس بات کا ثبوت ان کی تصنیفات میں ابن رشد، ابن خلدون اور دیگر فضلاء کے جگہ بہ جگہ حوالے ہیں۔ اس طرح ان کے ہاں غیر شعوری طور پر مشرق و مغرب کی ایک آویزش نے جنم لے لیا۔ اس صورت میں وہ بالواسطہ طور پر مشرق کے تحفظ کا فریضہ سرانجام دینے کی سعی کرتے ہیں۔ پروفیسر ممتاز حسین نے ان کے بارے میں بہت ٹھیک لکھا ہے کہ:

"حالی نے لاہور کے قیام کے دوران (۱۸۷۰ء-۱۸۷۴ء) بہت کچھ ترجموں کی مدد سے علوم مغربی سے سیکھا لیکن ان کی شاعری، ان کی تنقیدات اور ان کے مقالہ جات کی اسپرٹ اس جدید علم الکلام کی ہے۔ جس میں ایک مشرقی ردعمل، مغرب کے علمی حملے اور مغرب کے کلچرل حملے سے مشرق کو بچانے کا بھی ہے۔" (۲۵)

اس زاویہ نگاہ سے اس تحریک کے طفیل جو طرز احساس منصہ شہود پر آیا وہ خالصتاً نہ تو مغربی تھا اور نہ ہی مشرقی بلکہ ایک مخلوط انداز فکر تھا۔ بایں ہمہ یہ بات روز روشن کی طرح عیاں ہے کہ حالی نے نئی شاعری کو شعوری سطح پر اجاگر کرنے اور اس کی افادیت و اہمیت کو روشناس عام کرنے میں خاطر خواہ مساعی سے کام لیا۔ ان کی نظم، نثر اور تنقید نے مستقبل کے ادب، بالخصوص نظم کو بڑے پیمانے پر متاثر کیا۔ "چنانچہ نظم جدید کو مقبول بنانے کا سہرا ان کے سر بھی بندھتا ہے۔ بلاشبہ حالی اس اعزاز کے پورے حقدار ہیں۔ تاہم انجمن پنجاب کی تحریک میں اولیت اور فوقیت کا جو بلند مقام آزاد کو حاصل ہے وہ صرف انہی کو سجتا ہے۔" (۲۶)۔ بقول ڈاکٹر وزیر آغا۔ "حالی کے مقابلے میں آزاد بنیادی طور پر ایک خواب کار ہے۔ اول تو وہ سامنے کے موضوعات پر قلم اٹھانے کی بجائے اوصاف اور قدروں کو اپنا موضوع بناتا ہے جیسے امید، انصاف، قناعت، امن، حب وطن، معرفت وغیرہ دوم وہ اپنے نقطۂ نظر کو منطق سے کہیں زیادہ تخیل سے تقویت پہنچاتا ہے اور یہ حقیقت ہے کہ اگر آزاد پر اصلاح کا جذبہ مسلط نہ ہوتا اور وہ خارجی سطح کے ساتھ داخلی سطح کو بھی مناسب اہمیت دیتا تو یقیناً اردو نظم میں ایک اہم آواز قرار پاتا۔" (۲۷)۔ آزاد اور حالی کے ساتھ ساتھ حافظ ڈپٹی نذیر احمد کا ذکر بھی ضروری ہے۔ وہ بنیادی طور پر ایک قصہ نگار ہیں لیکن جدید نظم کے چرچے کے باعث آخری عمر میں نظمیں کہنے کی طرف مائل ہو گئے۔ تاکہ اپنی ہمہ گیری اور قادر الکلامی کا سکہ بٹھا سکیں۔ چنانچہ انہوں نے ایک ضخیم مجموعہ کلام "نظم بے نظیر" کے نام سے یادگار چھوڑا ہے۔ ان کی نظموں میں زبان کی سلاست اور خیال کی فراوانی

کے باوجود شاعرانہ اور بالخصوص نظمیہ عناصر کا فقدان ہے۔ پروفیسر عبدالقادر سروری "جدید اردو شاعری" کے صفحہ ۱۶۰ پر رقمطراز ہیں کہ:

"نذیر احمد کا کوئی خاص رنگ نہیں ہے۔ ان کی نظمیں کہیں تو وزن اور قافیہ دار نثر بن جاتی ہیں' کہیں سودا کی غزل اور ذوق کے قصیدوں کی سی بلند پروازی کا نمونہ بن جاتی ہیں۔ غرض مجموعی حیثیت سے نذیر احمد کی نظمیں ایک تاریخی چیز ہیں جن سے اس زمانے کے بعض حالات پر روشنی پڑتی ہے۔ نذیر احمد دراصل ایک قصہ نگار کی شہرت کی وجہ سے زندہ ہیں اور ان کی شاعری ان کی ادبی شہرت کی وجہ سے زندہ ہے۔" اسماعیل میرٹھی نے بھی نظم کے امکانات کو وسعت دینے میں گراں قدر خدمات سرانجام دی ہیں۔

اسماعیل میرٹھی ہی وہ اولیں شاعر تھے جنہوں نے نظم اردو کو ارتقاء آشنا کرنے کے لئے نظم معریٰ کے تجربات بھی کئے۔ جن کا تفصیلی ذکر نظم معریٰ کے باب میں آئے گا۔ اسماعیل میرٹھی کے ہاں تخلیقی الاؤ آزاد سے کہیں زیادہ شعلہ خیز ہے۔ آزاد بسا اوقات نئے لفظ کے استعمال میں لڑکھڑاہٹ محسوس کرتے ہیں جبکہ اسماعیل میرٹھی غیر معروف اور غریب لفظ کو بھی نگینے کی طرح جڑنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں۔ ان کے ہاں پیش پا افتادہ مضامین بھی تازگی کا احساس رکھتے ہیں۔ "اسماعیل میرٹھی کی نظمیں "آب زلال" اور "نوائے زمستاں" شوکت الفاظ اور روانی کلام کا عمدہ نمونہ ہیں۔" (۲۸) اسماعیل نے بڑوں کے لئے نصیحت آموز نظموں کے علاوہ بچوں کے لئے سبق آموز نظمیں بھی لکھیں۔ یہ سیدھی سادی نظمیں ایک واضح مقصد کی نشاندہی کرتی ہیں۔ جس میں شاعر کی اپنی ذات کی جھلک کہیں بھی دکھائی نہیں دیتی۔ مظاہر فطرت کی نظموں "گرمی" "برسات" "رات" "شفق" "ہوا" اور "قوس قزح" وغیرہ پیروی مغربی کی دین ہیں۔ بقول ڈاکٹر وزیر آغا:

"یوں لگتا ہے جیسے حالی' آزاد اور اسماعیل میرٹھی تو ایک مکتبہ فکر کے علمبردار تھے اور شبلی اور اکبر دوسرے رخ کے عکاس تھے لیکن حقیقت یہ ہے کہ مقصد دونوں گروہوں کا ایک ہی تھا یعنی قوم کی اصلاح۔" (۲۹)

اکبر نے نظم میں غزل کی ہیئت کو برتتے ہوئے قافیہ و ردیف کے اطلاقات کی پابندی کی۔ بقول ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا "اکبر قافیوں کا ماہر ہے۔ رباعی جیسی مختصر صنف میں قوافی کے صوتی کھٹکوں سے خشک مضمون کو بھی دلچسپ بنا سکتا ہے۔" (۳۰)

اکبر کی نظم کا ہر شعر ایک علیحدہ اکائی کی صورت میں نظم کا حصہ بنتا ہے۔ تاہم ایک داخلی و خارجی ربط نظم کے تسلسل کو قائم رکھنے میں مددگار بنتا ہے۔ خود اقبال کے ہاں زیادہ بہتر صورت میں نظم نگاری کا یہی انداز موجود ہے۔ اکبر نے لفظ کی تہداری اور معنویت کو علامت کا مظہر بھی بنایا۔ اس طرح ان کی فکر میں اکہرے پن کی بجائے گمبھیرتا پیدا ہوگئی۔ اکبر سرسید کی تحریک کے خلاف طنزیہ احتجاج ہے۔ سرسید کی تحریک کے سماجی' سیاسی' معاشرتی' مذہبی' تعلیمی' جدیدی' مغربی اور نیچری غرض اس نوع کے ہر قسم کے خیالات و نظریات کو ہر پہلو سے ہدف طنز اور نشانۂ تنقید بنانے میں اکبر نے سارے ہنر برتے ہیں۔ ان کے فن کا خاصا یہ ہے کہ وہ تفصیل کی بہ نسبت اجمال کو زیادہ پسند کرتے ہیں۔ ان کے ہاں ایک بہت بڑے واعظ کی طرح براہ راست نصیحتیں بھی ملتی ہیں۔ تاہم اکبر محض معاشرتی نقاد یا اصلاح کار ہی نہیں عاشقانہ جذبات و احساسات اور حکمت و معرفت کا بھی اچھا خاصا مذاق رکھتے ہیں۔ بقول ڈاکٹر سید عبداللہ اکبر کے ہاں "جہاں معاشرتی تنقید عارضی و عبوری حیثیت رکھتی ہے وہاں ان کی حکمت و معرفت مستقل معنویت کی حامل ہے۔" (۳۱) اکبر کے ہاں عارفانہ اور حکیمانہ انداز نظر بھی موجود ہے۔ اکبر نے خود بھی اپنے انداز فکر کو فلاسوفیکل تصوف کہا ہے۔ اکبر کے مابعد الطبیعیاتی افکار سے متعلق ڈاکٹر سید عبداللہ کی رائے ہے کہ:

"اکبر نے زندگی کے لاینحل مسائل مثلاً موت کا معما' روح کی حقیقت' خدا کی حقیقت' وجود کا ثبوت اور کائنات کی حقیقت جیسے سوالوں پر بہت لکھا ہے۔ ان کا طریق استدلال کہیں اثباتی ہے کہیں الزامی اور کہیں اسکاتی۔" (۳۲)

اکبر نے طنز و مزاح کا طریق کار اپنا کر احوال و آثار کی مضحک صورت کو ابھارا۔ اس طرح انہوں نے اصلاح کے جذبے کو سپاٹ ہونے سے محفوظ رکھا اور نظم کے لئے نیا زاویہ اور نئی جہت کے امکانات روشن کرنے کی کاوش کی۔ شبلی کی نظم حب الوطنی اور ملی درد کی نشتریت سے عبارت ہے۔ ان کے ہاں حالی اور اکبر کا توازن صاف دیکھا جا سکتا ہے۔ ڈاکٹر انور سدید کے مطابق:

"حالی کی سنجیدگی اور اکبر کے مزاح کا امتزاج لطیف شبلی کی نظم نگاری کی صورت میں سامنے آیا۔ ان کے ہاں صورت واقعہ پر گہری نظر ڈالنے اور محرک واقعہ پر طنز کا نشتر چلانے کا رجحان نمایاں ہے۔ اردو نظم کی زیر بحث تحریک میں شبلی کی عطا یہ ہے کہ انہوں نے اپنے موضوعات کو داخلی آنچ سے پگھلانے کی سعی کی اور جذبے کی وہ لہر جو حالی اور آزاد کی شاعری میں نسبتاً مدہم ہے شبلی کی شاعری میں تیز نظر آتی ہے۔" (۳۳)

لاہور کے مکتبہ فکر سے دور رہ کر نظم کی تعمیر میں حصہ لینے والوں میں ڈپٹی نذیر احمد جیسے قصہ نگار کے علاوہ دومانے ہوئے غزل گو شاعر عزیز لکھنوی اور حسرت موہانی بھی ہیں۔ حسرت کا نام اس لئے خصوصی اہمیت کا حامل ہے کہ ان میں نظم نگاری کی بے اندازہ صلاحیتیں موجود تھیں اور انہوں نے پوری لگن سے نظمیں کہی بھی تھیں جو اپنے معیار کے اعتبار سے اعلیٰ ہیں اور پہچان کے لحاظ سے منفرد۔ افسوس کہ حسرت نے غزل کی نیم نگاہی سے گھائل ہو کر نظم کی طرف سے منہ پھیر لیا اور اس طرح دار "صنف نازک" کی محبت میں اپنی جملہ منظومات کو مجموعہ خرافات قرار دے کر ان سے ہمیشہ کے لئے بے تعلق ہو گئے۔ حسرت موہانی اپنے دیوان کے حصہ اول (طبع ثانی) متعلق بہ ضمیمہ الف ۱۹۲۶ء میں تحریر کرتے ہیں کہ:

"۱۸۹۳ء سے ۱۹۰۲ء تک کا ایک بڑا مجموعہ نظموں، قصیدوں، قطعوں، غزلوں اور نظم انگریزی کے ترجموں کی شکل میں راقم الحروف کے پاس موجود ہے جس کی نسبت گمان یہ تھا کہ نظر ثانی کے بعد قابل اشاعت ہو جائے گا لیکن بعد میں کچھ تو اس خیال میں سے کہ ابتدائی کلام کی اصلاح و ترقی کی یہ کوشش کوہ کندن و کاہ بر آوردن کی مصداق قرار پائے گا اور کچھ اس لحاظ سے رفتہ رفتہ راقم الحروف کی طبیعت نے اپنے لئے اصناف سخن میں غزل کو اپنے حسب حال پا کر منتخب کر لیا۔ اس کا کل مجموعۂ خرافات کو یک قلم نظر انداز کر دیا۔ البتہ چند غزلیں ضرور رہنے دیں لیکن ان کو بھی اپنے ابتدائی لباس میں بلا اصلاح چھوڑ دیا تاکہ اہل نظر کو ان کے مطالعہ سے راقم الحروف کے مذاق سخن کی تدریجی ترقی کا اندازہ ہو سکے۔" (۱۳۴)

یہی سبب ہے کہ حسرت موہانی کا یہ سرمایہ منظومات دستیاب نہیں ہے۔ کہیں بکھرا ہوا جو تھوڑا بہت مل جاتا ہے اسے دیکھ کر ان کے غیر معمولی نظمانہ جوہر کا اندازہ ہوتا چلا جاتا ہے اور یہ یقین جاگزیں ہو جاتا ہے کہ جسے انہوں نے "مجموعہ خرافات" کہا تھا وہ حقیقت میں مجموعہ تبرکات" ہے۔ ان کی نظموں میں "بربط سلمیٰ" ("مخزن ـــــ مئی ۱۹۰۱ء") "موسم بہار کا آخری پھول" ("مخزن" ـــــ اگست ۱۹۰۱ء") اور "ترانہ محبت" ("مخزن" ـــــ اکتوبر ۱۹۰۷ء") جیسی پر تاثیر اور معرکتہ آلاراء نظمیں موجود ہیں۔ جو نظم کے چند در چند وصوف کی حامل ہیں۔ تسلسل فکر، ندرت خیال، حسن ابلاغ اور لفظوں کی خوبصورت نشست پختگی کلام کا منہ بولتا ثبوت ہیں۔ لاہور کے ادبی مرکز سے فاصلے پر رہ کر جن شعراء نے مغربی نظم کے افکار کو اردو نظم کے قالب میں ڈھال کر یا ترجے کی صورت میں پیش کیا ان میں سے چند نمایاں ناموں میں نادر کاکوری، سرور جہاں آبادی، شرر لکھنوی، نظم طباطبائی، بے نظیر شاہ اوج، شوق قدوائی، علمدار حسین واسطی، سید اختر کبیر، علی سجاد اور عظمت اللہ خان ہیں۔ ان شعراء میں سے بعض نے طبع زاد اور کچھ نے انگریزی تراجم سے اردو نظم کے دامن کو وسیع کیا۔ مترجم شعراء کا قدرے تفصیل کے ساتھ ذکر آگے آئے گا۔ دیکھا جائے تو یہ لوگ اگرچہ براہ راست انجمن پنجاب سے متعلق نہ تھے لیکن ان کی کاوشوں پر لاہور کے اثرات مسلم ہیں۔ اس تمام دور کی نظم کا تنقیدی نقطۂ نظر سے جو لب لباب سامنے آتا ہے وہ کچھ یوں ہے۔

(الف)

۱۔ اس دور کی کئی ایک نظمیں فکری و فنی اعتبار سے خاصی کمزور ہیں۔ بعض شعراء نے تو کہیں کہیں ناموزوں مصرعے تک باندھ دیئے ہیں اور غلط تلفظ کا بھی استعمال کیا ہے۔

۲۔ نظموں کی بے جا طوالت نے نظم کی کلیت کو زک پہنچائی۔ شعراء تخیل کی رو میں بہہ کر اصل مضمون سے دور نکل جاتے تھے۔

۳۔ نظم میں مبالغے پر پوری طرح قابو نہ پایا جا سکا۔

۴۔ قومی و سیاسی اور اقتصادی و اصلاحی موضوعات پر لکھی جانے والی نظموں کو بے قاعدہ شہر آشوب قرار دیا جا سکتا ہے۔

۵۔ اس دور کی رزمیہ نظمیں انیس و دبیر کی شعری روایت کا حصہ ہیں اور الگ کسی انفرادیت کی حامل نظر نہیں آتیں۔

۶۔ مناظر فطرت سے متعلق نظمیں موضوعات اور اسالیب کے لحاظ سے نظیر اکبر آبادی اور انیس و دبیر کے مرثیوں کی نظمیہ روایت سے ہم آہنگ ہیں۔

۷۔ نیچر سے متعلق نظمیں رومانی طرز احساس کا پتہ ضرور دیتی ہیں لیکن رومانیت کے اس جمالیاتی احساس کو اجاگر کرنے میں ناکامی رہتی ہیں جو ورڈز ورتھ، شیلے اور کیٹس کا خاصہ ہے۔

۸۔ شیخ الٰہی بخش رفیق کی نظمیں "زمستاں" اور "تکلید محبت" لب و لہجے اور آہنگ کے اعتبار سے مرثیے میں ٹیپ کے شعر لگتی ہیں۔

۹۔ ۱۸۵۷ء کے بعد کی سیاسی صورت حال کا نظمیہ اظہار نوحے کی صورت ہے۔

۱۰۔ شعراء میں لاشعوری ثقافتی برتری کا احساس نظموں کو فارسی روایت سے قریب کرتا ہے۔

۱۱۔ فارسی ادب و روایت کا پرانا ذوق اس عہد کی نظموں میں بھی پایا جاتا ہے۔ بعض شعراء نے تو پوری پوری نظمیں فارسی میں پیش کیں۔

۱۲۔ اس دور کی نظموں کی ہئیتیں مسدس، مثنوی، قطع اور غزل کی روایتی ہئیتیں ہیں۔

۱۳۔ آزاد کی اکثر نظموں کی بحریں انیس کے مرثیوں کی بحریں ہیں۔

۱۴- غزل میں طرح مصرعہ پر غزل کہی جاتی تھی' قافیہ اور ردیف کی پابندی ہوتی تھی۔ موضوعاتی نظموں میں موضوع کی قید تھی۔ اس طرح غزل اور نظم ہر دو اصناف قید کے لحاظ سے مشترکہ گرفت میں تھیں۔ لہٰذا موضوعاتی گرفت سے تخلیقی تجربے کو پنپنے کا اتنا موقع نہیں مل سکا جتنا ملنا چاہیے تھا۔

۱۵- اس دور کی بیشتر نظمیں منظوم خیالات کی حیثیت رکھتی ہیں۔

۱۶- حالی جو قافیہ اور وزن کو شعر کے لئے ضروری خیال نہیں کرتے تھے ہمیشہ اپنی نظموں میں دونوں کی باقاعدہ پابندی کرتے رہے۔

(ب)

۱۷- اوپر درج کئے جانے والے جملہ نکات کے باوصف اس دور کا سب سے بڑا کمال یہ ہے کہ غزل کا برسوں پرانا طلسم ٹوٹ گیا۔ ہرچند داغ' میر اور ان کے شاگرد برصغیر کے مختلف مقامات پر غزل کی جوت جگائے ہوئے تھے لیکن ادبی منظر پر نظم کا سورج چمکتا رہا۔

۱۸- انجمن کا مشاعرتی دور اگرچہ ایک سال کی مختصر مدت میں ختم ہو گیا۔ تاہم اس کی آواز دیر تک ادبی و علمی فضا اور اخبارات میں گونجتی رہی جس نے نئی نظم کو آگے بڑھایا۔

۱۹- لاہور کے مکتبۂ فکر کی آواز کو برصغیر کے دوسرے علاقوں میں بھی گوش توجہ سے سنا گیا اور جدید نظم کی تعمیر اور مزاج سازی کے لئے مثبت کام ہوا۔ حالی جب لاہور سے دوبارہ دہلی پہنچے تو اس نئی تحریک کے اثرات بھی ان کے ساتھ گئے۔ وہ خود معترف ہیں کہ "اینگلو عربک سکول دہلی میں آ کر اس طرز میں ایک آدھ نظم لکھی جس کی تحریک لاہور میں ہوئی تھی۔" (۱۳۵)

۲۰- ڈاکٹر عبادت بریلوی کا یہ استخراج قابل لحاظ ہے کہ "جدید شاعری کہ تحریک کا آغاز تو لاہور میں ہوا لیکن اس نے ارتقاء کی منزلیں سرسید احمد خان کی تحریک کے زیر اثر دلی اور علی گڑھ میں طے کیں۔" (۱۳۶)

۲۱- نظم کے اصلاحی اور مقصدی پہلو نے آئندہ چل کر باضابطہ صورت میں ترقی پسند تحریک کو تقویت فراہم کی۔

۲۲- اس دور میں جدید تقاضوں کے ساتھ ساتھ روایت کی پاسداری' نظم کی اہمیت و انفرادیت کو اور بھی ممتاز بنا دیتی ہے۔

۲۳- فطرت کی تصویر کشی کے رجحان نے اس وقت تو نہیں البتہ بعد کے لئے رومانی تحریک کی راہیں ہموار کر دیں جس نے مغربی رومانی شاعری کی تقلید میں فطرت کی خوبصورت عکاسی کی۔

۲۴- اس وقت تک اردو شاعری کا طرز اظہار اور اسلوب ہندی تھا' بحریں فارسی کی اور خیالات انگریزی سے ماخوذ تھے۔ رفتہ رفتہ یہ اجزاء ایک دوسرے سے ہم آہنگ ہو گئے اور ایک ایسا مرکب تیار ہو گیا جسے ہم خالص ہندوستانی کہہ سکتے ہیں۔ (۱۳۷)

۲۵- اس تحریک کے باعث انیسویں صدی کے ربع چہارم میں عبدالحلیم شرر نے دلگداز کے ذریعے اور بیسویں صدی کے ربع اول میں شیخ عبدالقادر نے مخزن کے ذریعے اردو نظم میں موضوع و ہیئت کے کئی نئے تجربے کئے۔ (۱۳۸)

۲۶- آزاد' حالی اور اکبر الہ آبادی کی شاعری کے اصلاحی مقاصد کی بنیاد پر ہی آگے چل کر ظفر علی خان اور بڑے پیمانے پر اقبال کی شاعری کے ستون بلند ہوئے۔ (۱۳۹)

ہیئت ایک کثیر المعانی اصطلاح ہے۔ فرہنگ آصفیہ کے مطابق ہیئت کے معانی ---- "بنایا جانا' تیار ہونا' تہیہ اسی سے ہے۔ (۱) صورت' شکل' چہرہ' مہرہ' (۲) ڈول' ساخت' بناوٹ' دھج' (۳) ایک علم کا نام جس سے اشکال افلاک و ساخت کرہ ارض معلوم کرتے ہیں۔ اجرام فلکی کا بیان' زمین کی گردش اور کشش وغیرہ سب علم ہیئت سے متعلق ہیں۔ (۱۴۰)

گویا ہیئت کسی چیز کے ان ظاہری اور خارجی سطح کے منفرد خدوخال کو کہتے ہیں۔ جو مخصوص وضع قطع اور متعین حدود کے حامل ہوتے ہیں۔ انگریزی میں ہیئت کے لئے FORM کا لفظ استعمال ہوتا ہے۔ اردو میں ہیئت کا مفہوم خاصا گنجلک اور بحث طلب ہے۔ مفصل جائزے کے پیش نظر ہیئت کے مفہوم کو مشرقی و مغربی آراء کے تناظر میں جانچنے کی سعی کی جاتی ہے۔ دیکھا گیا ہے کہ لفظی لحاظ سے ہیئت کا مفہوم خاصا محدود ہے۔ شکل و صورت اور چہرے مہرے سے صرف شبیہ یا ناک نقشے کا تصور قائم ہوتا ہے۔ جبکہ ہیئت پورے انسانی سراپے کا تصور متشکل کرتی ہے۔ اگر کسی کی شکل و صورت اچھی ہو لیکن دیگر اعضاء غیر متناسب ہوں تو وہ بدہیئت کہلائے گا۔ گویا شکل و صورت جز کی طرف اشارہ کرتی ہے اور ہیئت کل کے نقشے کو سامنے لاتی ہے۔ شکل و صورت کے الفاظ شبیہ کے مقابلے میں کم تر معنویت کے حامل ہیں اور شبیہ کا لفظ ہیئت کی بہ نسبت کم درجے کے مفہوم کا حامل ہے۔ شبیہ کے لفظ سے ویسے بھی انفرادیت کی بجائے مماثلت ظاہر ہوتی ہے۔ جبکہ ہیئت ایک غیر مماثل اور خود مکتفی چیز ہے اور اپنی جگہ پر قائم بالذات ہے۔ علاوہ ازیں ساخت اور بناوٹ یا وضع کے الفاظ بھی ہیئت کے مترادف متصور کئے جاتے ہیں۔ ساخت کا لفظ بناوٹ اور بنت کے تصور سے مملو ہے۔ جبکہ وضع ڈیزائن اور انداز کی خصوصیات سے وابستہ ہے۔ تاہم وضع اور ساخت دونوں خارجی صفات سے متعلق ہیں۔ ہیئت دونوں کا مرکب ہے۔ ہیئت کے لئے پیکر' تصویر اور خاکہ کے مترادفات بھی مستعمل ہیں۔ لیکن ان کی حیثیت بھی اشارتی اور اضافی ہے۔ واضح اور مکمل نہیں۔ البتہ ہیئت' وضع' ساخت اور ڈیزائن کو

ٹھوس مادی اشیاء سے متعلق کردیا جائے تو مفہوم بغیر کسی ابہام کے واضح ہو جاتا ہے۔ جیسے بت کی ہیئت، آئینے کی ساخت، لباس کی وضع اور

کپڑے کا ڈیزائن لینے سے ہیئت اور اس کے باقی تین مترادفات کا افراق پوری طرح واضح ہو جاتا ہے۔ تاہم نظم کی صورت میں اس ٹھوس فرق کو قائم نہیں کیا جاسکتا۔ اس لئے کہ نظم ٹھوس، جامد اور متعین چیز نہیں ہے بلکہ متحرک، مجرد اور سیال ہے۔ لہٰذا شعر کی ساخت، مصرعہ کی وضع، ترکیب کا ڈیزائن کہنے کو تو کہا جاسکتا ہے لیکن اس طرح درست معنویت کا پورا ابلاغ نہیں ہوتا۔ اس لئے کہ نظم کو کسی ٹھوس چیز کی طرح دیکھا، چھوا اور چکھا نہیں جاسکتا۔ یہی وجہ ہے کہ نظم کا مفہوم ذہن نشین کرنے کے لئے ذہنی تجرید ضروری ہے۔ ادب کے سلسلے میں بھی ایسا ہی مسئلہ ہے کہ اس میں دیگر فنون لطیفہ کی بہ نسبت مادی عناصر نہ ہونے کے برابر ہیں۔ مادیت کی کمی ذہنی تجریدیت کے اضافے کا موجب بنتی ہے جبکہ دوسرے فنون لطیفہ میں تجریدیت کی عدم ضرورت ہیئت کے تصور کو آسانی سے واضح کرتی چلی جاتی ہے۔ مثلاً فن طباعت میں ہیئت سے مراد عکس یا نقش ہے۔ جو واضح ہے۔ موسیقی میں کسی غنائی مرکب، غنائی دھن یا غنائی مرکب کے عناصر اور حصوں کی وہ منظم صورت ہے جو وحدت و تناسب کے ساتھ وحدت تاثر پیدا کرے۔ قواعد میں تلفظ کی تبدیلی کی حیثیت سے ہیئت کی اصطلاح کسی لفظ کے مختلف پہلوؤں میں سے کسی ایک پہلو کے مفہوم کے لئے برتی جاتی ہے۔ فنون لطیفہ میں ہیئت کی اصطلاح خاکے، سطح، سطروں کی ترتیب اور انسانی بدن کے لئے استعمال ہوتی ہے۔ ترسیمی پلاسٹک آرٹ میں فنکار کے فنکارانہ عمل سے ابھرنے والا تاثر ہیئت ہے۔ فنکارانہ عمل کی تکنیکی تنظیم کا مجموعی تاثر بھی ہیئت ہے۔ منطق میں موضوع کا مرکزی خیال ہیئت ہے۔ عیسائی مذہب کے صحیفوں کے مطالعہ میں ہیئت کی تنقید اس مطالعہ کو کہتے ہیں جس میں بیانیہ کا فرضی مسلمات کے تحت تجزیہ کیا جاتا ہے اور ہر واقعہ کو اس کی نوعیت کے اعتبار سے الگ الگ حصوں میں تقسیم کرلیا جاتا ہے۔ مشرق و مغرب کی قدیم کتابوں میں تخلیق کائنات سے پیشتر تخلیق کے خیال یا اس کے پیکر کو اس شے کی ہیئت یا بنیادی اصول کہا گیا ہے۔ ڈبلیو، ایف، البرائیٹ ہیئت کے مفہوم پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

"A pre-course of the Indo-Iranian arta and even of the platonic idea a found in the sumerian gish- ghar, the outline, plan or pattern of things which are to be designed by the gods at the creation of the world and fixed in heven in order to determine the immutability of their creation. " (۱۴۱)

البرائیٹ کے مطابق سمیرین زبان کے لفظ "گش گھر" کا مطلب ابھی وجود میں نہ آنے والی ان چیزوں کا خاکہ، منصوبہ یا وضع ہے جنہیں دیوتاؤں نے تخلیق کائنات کے وقت آسمانوں میں متعین کردیا تھا۔ یہ تصور فی الاصل ہند ایرانی تہذیب کی بنائے اول ہے اور افلاطونی تصور ہیئت بھی ہو سکتا ہے۔ افلاطون کے تصور ہیئت کے مطابق دنیا کی ہر شے کا پہلے سے عالم مثال میں وجود موجود ہے۔ دنیا کی ہر شے نقل ہے۔ فنون لطیفہ دنیا کی اشیاء کی نقل ہونے کے باعث نقل کی نقل ہیں۔ لہٰذا اصل حقیقت سے سہ مراتب دور ہیں۔ افلاطون کا کہنا ہے کہ:

"شاعری بھی چونکہ نقالی ہے۔ اس لئے دوسرے نقالوں کی طرح یہ بھی بادشاہ اور صداقت سے سہ مراتب دور ہے۔" (۱۴۲)

اس طرح افلاطون کے نزدیک اصلی حقیقت ہیئت ہے۔ ارسطو کے نزدیک نقل کرنا بچپن سے انسان کی جبلت ہے۔ (۱۴۳)۔ تاہم ارسطو افلاطون کے نظریۂ نقل سے اختلاف کرتے ہوئے خارجی دنیا کو حقیقت مانتا ہے اور فن پارے کو اس کی نقل خیال کرتا ہے۔

"رزمیہ شاعری، ٹریجڈی (المیہ) کامیڈی (طربیہ) بھجن اور اسی طرح بانسری اور چنگ کے راگ، اگر آپ بالکل عام نقطہ نظر سے دیکھئے تو یہ سب نقلیں ہیں۔ پھر بھی یہ تین لحاظوں سے ایک دوسرے سے مختلف ہیں اور وہ اس طرح سے کہ ان کی نقل کرنے کے ذریعے مختلف ہیں۔ موضوع مختلف ہیں اور طریقے مختلف ہیں۔" ۱۴۴

اس طرح ارسطو کے نزدیک ہیئت نقل کی ماہیت کا نام نہیں ہے بلکہ نقل کے ذریعے یا طریق کار کا نام ہے۔ مذکورہ بالا مختلف نمونوں پر مبنی انسانی فنون میں موزونیت، الفاظ اور نغمہ وغیرہ وہ مختلف ذریعے ہیں جو علیحدہ علیحدہ یا باہم مل جل کر نقل پیدا کرتے ہیں۔ گویا ہیئت عناصر کی وہ ترتیب و تنظیم ہے جس کے نتیجے میں وہ ایسی چیز بن گئے ہیں جو ان کے اندر پہلے سے موجود تھی۔ مثلاً اینٹ، گارے اور مادے کو ایک شکل دینے سے مکان بنتا ہے۔ جبکہ انہی عناصر کو ایک اور طرح سے ترتیب دیا جائے تو مینار بن جاتا ہے۔ گویا مواد میں ایک سے زیادہ اشیاء بننے کی صلاحیت ہوتی ہے۔ یہ صرف طریق کار پر منحصر ہے کہ اسے کون سی ہیئت دیتا ہے۔ اس طرح ارسطو کے نزدیک مادے کی حیثیت اضافی قرار پاتی ہے۔ مثلاً اینٹ جو مکان کے لئے مواد ہے۔ اپنی جگہ پر مٹی اور پانی کے مواد سے تیار ہونے والی خود بھی ایک ہیئت ہے۔ اس اعتبار سے وہ مواد اور ہیئت کا مرکب ہے۔ یا ایک بڑی ہیئت ایک سے زیادہ چھوٹی ہیئتوں کا مجموعہ ہوتی ہے۔ گویا ہیئت کے معاملے میں آخری فیصلہ مواد کی ترتیب اور تنظیم کرتی ہے۔ ورنہ فطری لحاظ سے مواد میں امکانی چیز بننے کا ملکہ موجود ہوتا ہے۔ سکاٹ جیمز نے لکھا ہے کہ:

"It property means any material out of which some thing is made before it has been handled for a special purpose. Thus wool is the matter or material out of which cloth is made and cloth the matter or material out of which coats are made. Sounds, properly specking, are the matter out of which words are made, and the matter out of which words are made, and words are the matter of which we make speech." (۱۳۵)

اون سے کپڑے کا بننا اور کپڑے سے کوٹ کا بننا' اسی طرح آواز سے لفظ کا بننا اور لفظ سے جملے کا بننا اس امر پر دلالت کرتا ہے کہ کسی ہیئت میں ایک سے زیادہ ہیئتیں شامل ہیں۔ سکاٹ جیمز نے الفاظ کو ہیئت قرار دیا ہے۔ جیمز ارسطو کے نظریہ نقل پر بحث کرتے ہوئے جیمز ہیئت کے بارے میں کہتا ہے کہ:

"Having recognized the form that is implicit in a bed or a chair, we might have hoped that he would examine the form that makes a poem or a picture what it is."(۱۳۶)

جیمز کا کہنا ہے کہ یہ تسلیم کرتے ہوئے کہ ہیئت چارپائی یا کرسی میں مضمر ہے' یہ بھی امید کرنی چاہیے کہ وہ (نقاد) اس کا بھی تجزیہ کرے گا کہ ہیئت ہی وہ چیز ہے جو ایک نظم کو نظم یا ایک تصویر کو تصویر بناتی ہے۔ ارسطو کے نظام فکر میں بھی ہیئت ہی یہ طے کرتی ہے کہ مواد نے حقیقتاً کیا صورت اختیار کی:

"It is the Aristotelian system, the form is one of the four causes which account in full for the mode of being of any thing. Two of these causes (the efficient cause, or producer; the final cause, the purpose or end) are extrinsic to the thing. The other two, the formal and the material, are intrinsic, the matter is that of which a thing is made the form that which makes it what it is."۱۳۷

ارسطو کے ہیئت سے متعلق چار سببی فلسفے کو سمجھنے کے لئے ڈاکٹر شوکت سبزواری کی مندرجہ ذیل وضاحت و صراحت خاصی مفید مطلب ثابت ہو سکتی ہے:

"یونانی فلسفی ہیئت کو علت صوری کہتے ہیں اور مادۂ کو علت مادی ان کا خیال تھا کہ دو علتوں کے اجتماع سے ایک چیز وجود میں آتی ہے۔ یہ علتیں چیز کی ذات میں داخل ہوتی ہیں۔ فاعلی اور نمائی خارجی علتیں ہیں اور صوری و مادی داخلی علتیں۔ قدیم یونانی کہتے تھے کہ ویسے تو دونوں علتیں اہم ہیں لیکن کسی چیز کی تکمیل اس کی ذات سے وابستہ ہے بلکہ ہیئت ہی اصل چیز ہے۔ جب تک کسی چیز کی تکمیل نہ ہو وہ موجود نہیں سمجھی جاتی مثلاً گیند کو جو چیز گیند بناتی ہے۔ وہ اس کی گولائی ہے۔ جو گیند کی صورت ہے۔ (ارسطو کے الفاظ میں علت صوری کہیئے) گیند کی تکمیل اس وقت ہوئی جب مادے یعنی لکڑی یا ربڑ نے مدور شکل اختیار کی۔"(۱۳۸)

ارسطو کے نظام فکر میں ساخت ہی نہیں اصول ساخت بھی ہیئت میں شامل ہیں۔ ملاحظہ فرمایئے۔

"For Aristotle..... ,form is not simply shape but that which shapes, not structure or character simply but the principle of structure, which gives character."(۱۳۹)

ارسطو کے نزدیک ہیئت محض شکل نہیں ہے بلکہ اس میں وہ صلاحیت بھی شامل ہے جو کسی مواد کو کوئی صورت فراہم کرتی ہے اور صرف ساخت ہی نہیں اصول ساخت بھی ہے جو ہیئت کے کردار یا مزاج کو متعین کرتا ہے۔ یوں ہیئت کے تصور میں ساخت' معانی اور اظہار معانی یکجا ہو جاتے ہیں اور مواد و ہیئت ایک دوسرے کے لئے لازم و ملزوم قرار پاتے ہیں۔ ان دونوں کو ذہنی تجرید ہی کے ذریعے الگ الگ کیا جا سکتا ہے' دوسری کوئی صورت نہیں۔ ڈاکٹر شوکت سبزواری تجریدی اور غیر تجریدی اشتراک باہم کو میک نیس کے حوالے سے اجاگر کرتے

ہوئے رقمطراز ہیں کہ:

"میک نیس نے لکھا ہے کہ نظم ہیئت اور مواد کے ٹھوس اور محسوس مرکب کا نام ہے۔ ہیئت اور مواد تخلیق کے دو لمحے ہیں۔ جنہیں نقاد ذہنی طور پر ایک دوسرے سے الگ کر لیتا ہے۔ عملاً ان کی جدائی ممکن نہیں۔" (۱۵۰)

ماہرین جمالیات ہیئت اور مواد میں دوئی کے قائل نہیں ہیں۔ ان کے نزدیک تضاد اگر ہے تو ہیئت اور خیال کے درمیان ہے، مواد اور ہیئت میں نہیں۔ جمالیات میں ہیئت فن پارے کی عضوی وحدت اور کسی فنی کل کی تکمیل کے لئے بھی آتی ہے۔ کسی فنی کل کی تکمیل اول سے آخر تک کے تمام فنی اور جمالیاتی عمل کو اپنے احاطے میں لئے ہوئے ہے اور اس عمل کے نتیجے میں جو شے معرض ظہور میں آتی ہے اسے ہیئت کہتے ہیں۔ نظم کے داخلی و خارجی عناصر باہمی اشتراک و انجذاب سے فنی کل کی تکمیل کرتے ہیں۔ اس نقطۂ نظر کی ترقی یافتہ صورت کو عضوی ہیئت کا تصور کہتے ہیں۔

عضوی ہیئت اور میکانکی ہیئت کا امتزاجی تصور اپنی قدیم صورت میں شلیگل کے لیکچرز "ڈرامائی ادب" میں موجود ہے۔ ان لیکچرز میں شلیگل نے شیکسپیئر کے ڈراموں کی آزاد اور بے لچک ہیئت کو عضوی ہیئت قرار دیا ہے۔ کالرج میکانکی اور عضوی ہیئت میں فرق بتاتے ہوئے کہتا ہے کہ:

"The from is mechanic,..... when on any given material we impress a pre-determined form, not necessarily arising out of the properties of the material; as when to a mass of wet clay we give whatever shape we wish it to retain when hardened. The organic form, on the other hand, is innate; it shapes, as it develops, itself form within, and the fullness of its development is one and the same with the perfection of its outward form. Such as the life is, such is the form." (۱۵۱)

مطلب یہ کہ کسی موضوع و مواد کے لئے پہلے سے متعینہ ہیئت کا استعمال میکانکی ہیئت کے زمرے میں آتا ہے۔ اس لئے کہ یہ ہیئت اس مواد سے نہیں ابھرتی جس کا اظہار مقصود ہے۔ یہ ایسا ہی ہے جیسے نرم اور گیلی مٹی سے کوئی چیز بنائیں اور یہ امید رکھیں کہ سوکھ جانے کے بعد بھی اس کی شکل ویسی کی ویسی رہے گی جیسے بناتے وقت تھی۔ اس کے برعکس عضوی ہیئت مواد کا جبلی عنصر ہے اور اپنے ترقیاتی عمل کے دوران صورت پذیر ہوتی ہے۔ یہ ہیئت مواد کے باطن میں ہوتی ہے اور تکمیل کے بعد خارجی ہیئت سے مل کر یک جان و دو قالب کی صورت اختیار کر لیتی ہے۔ لہٰذا یہ ہیئت کی وہی صورت ہے جو زندگی کی ہے۔ عضوی ہیئت، تجریدی ساخت، میکانکی ہیئت اور خالی ہیئت وغیرہ سے بالکل دوسری چیز ہے۔ آئی اے رچرڈز فن بت گری اور ہیئت پر اظہار خیال کرتے ہوئے ہیئت کا جو تصور پیش کرتے ہیں وہ میکانکی ہیئت اور تجریدی ہیئت کے تصورات کا امتزاج ہے۔ آئی اے رچرڈز کے مطابق:

"Form, we have seen, is, through our selection among the possible signs present, within certain limits what we like to make." ۱۵۲

ٹی ایس ایلیٹ نے "Ker Memorial Lecture" میں عضوی ہیئت اور میکانکی ہیئت کے تصورات کی بعض اہم خصوصیات کے امتزاج پر مبنی تصور ہیئت کو اس طرح پیش کیا ہے۔

"Some (Structural) forms are more appropriate to some periods than to others. At one stage the stanze is a right and natural formalization of speech into a pattern. But the stanza and the more elaborate it is, the more rules to be observed in its proper execution, the more surely this happens____ tends to become fixed to the idiom of the moment of its perfection. It quickly loses contact with the changing colloquial speech, being possessed by the mental outlook of a past generation; it becauses discredited when employed solely by those writers who, having no impulse to form

within them, have recourse to from to pouring their liquid sentiment into a ready made mould in which they vainly hope that it will set. In a perfect sonnet, what you admire is not so much the author's skill in adapting himself to the pattern as the skill and power with which he makes the pattern comply with what he has to say. Without this fitness which is contingent upon period as well as individual genius, the rest is at best virtuosity." (۱۵۳)

ٹی ایس ایلیٹ فنکار کی اس صلاحیت کو زیادہ اہمیت دیتا ہے جس کے تحت وہ کسی سانچے کو اپنے لئے موثر ذریعہ اظہار بنا لیتا ہے اور اس میں وہ بات کامیابی سے کہہ لیتا ہے جسے وہ کہنا چاہتا ہے۔ ساتھ ہی وہ اندر کی ہیئت سے بے پروائی کو عیب قرار دیتا ہے۔ ایک طرف وہ روایتی زبان کی مخالفت کرتا ہے دوسری طرف پہلے سے بنے بنائے سانچے سے ہم آہنگی کی تلقین کرتا ہے۔ یوں وہ داخلی و خارجی ہیئت کے بین بین رہتا ہے۔ اس کے مطابق ہیئت نہ تو مواد کے باطن سے جنم لیتی ہے اور نہ ہی خارجی طور پر متشکل ہوتی ہے۔

نظم میں مواد سے مراد شعری تجربہ، فکر و خیال اور احساسات و جذبات وغیرہ لئے جاتے ہیں اور الفاظ کو شعری مواد میں شامل نہیں کیا جاتا۔ انہیں ذریعہ اظہار قرار دیا جاتا ہے سوسین لینگر کے بقول:

"الفاظ مافی الضمیر کے اظہار کا سب سے اہم ذریعہ ہیں، اور زندگی بسر کرنے کا سب سے عام ہمہ گیر اور قابل رشک وسیلہ گفتگو، انسانیت کی پہلی علامت اور فکر کا طبعی انجام ہے۔ ہم اس کے علامتی مقصد سے اتنا متاثر ہیں کہ صرف اس کو اپنے مافی الضمیر کے اظہار کا ذریعہ سمجھتے ہیں۔ اور باقی تمام افعال یا تو حیوانی قرار دیئے جاتے ہیں یا عقلی یا تفریحی، رجعت پسندانہ یا غلط یا ناکام۔" لیکن درحقیقت گفتگو صرف ایک قسم کے علامتی عمل کا فطری نتیجہ ہے۔ (۱۵۴)

ثابت ہوا کہ الفاظ ذریعہ ابلاغ کا کام دیتے ہیں۔ اس لحاظ سے الفاظ ہیئت کا نہیں اسلوب کا مواد ٹھہرتے ہیں۔ نتیجتاً "مواد اور ہیئت کی دوئی سامنے آتی ہے۔ تاہم یہ حقیقت اپنی جگہ اٹل ہے کہ الفاظ کے ذریعے ہی مواد کی ہیئت وجود میں آتی ہے۔ لہذا الفاظ کو ہیئت ماننا پڑتا ہے۔ بقول ڈاکٹر شوکت سبزواری:

"نظم کی تعمیر الفاظ سے ہوتی ہے۔ الفاظ لکڑی یا ربڑ کی طرح ہوتے ہیں۔ صناع نے لکڑی یا ربڑ سے گول شکل کی گیند بنائی تھی۔ شاعر نے الفاظ کو ترتیب دے کر نظم کا ہیولی تیار کیا۔ نظم اس وقت مکمل ہوئی جب شاعر نے الفاظ کو ایک خاص انداز سے ترتیب دے کر نظم کے قالب میں ڈھالا الفاظ کی یہ ترتیب ان کا خاص انداز سے ڈھلا ہونا نظم کی ہیئت ہے۔" (۱۵۵)

مواد، ہیئت اور ذریعہ اظہار کا ایک دوسرے میں ضم ہو کر اکائی بن جانا مواد و ذریعہ اظہار اور مواد و ہیئت کی دوئی کے خاتمے کی دلیل ہے، جس سے ہیئت کا وسیع ترین تصور ابھر کر سامنے آتا ہے۔ مائیکل روبرٹس محدود اور وسیع تصور ہیئت کے درمیان خط تمیز کھینچتے ہوئے واضح کرتا ہے کہ:

"محدود مفہوم میں لفظ ہیئت مخصوص عروضی ارکان اور نظم کے بندوں کی ترتیب کے لئے استعمال کیا جاتا ہے۔ وسیع معنی میں لفظ ہیئت کا استعمال ایک طرح کے ان تمام رشتوں کے لئے ہوتا ہے جو نظم میں سماعی خطابت اور حسی پیکریت کے درمیان پائے جاتے ہیں۔ دوسرے الفاظ میں ہیئت کی قدیم اور محدود تعریف کے مطابق کوئی مخصوص ہیئت اس وقت تک قابل قدر نہیں جب تک کہ وہ شاعری کی ہیئت کا منظم حصہ نہ ہو۔ اس طرح ہیئت کے وسیع مفہوم کے مطابق کسی نظم کی مکمل قدر و قیمت کا تعین ہیئت اور مواد کے باہمی رشتوں پر منحصر ہے اور کسی اچھے شاعر کی شاعری میں تکنیک کی تبدیلی یا ارتقاء اس کی شاعری کے لئے مخصوص موضوع کی تبدیلی یا ارتقاء سے وابستہ ہے۔" (۱۵۶)

اس ساری بحث سے یہ نتیجہ برآمد ہوتا ہے کہ ہیئت ایک کثیر الجہات اصطلاح ہے۔ جس میں تکنیک، مواد، اسلوب، تجربہ اور لفظ سب شامل ہیں۔ یہ عناصر پھیل کر جب سمٹتے ہیں تو ہیئت وجود میں آتی ہے۔ ہیئت کے انہی تہ در تہ مفاہیم کے نتیجے میں بعض تخلیق کاروں کے ذہن میں ابہام واقع ہو جاتا ہے اور وہ ہیئت اور صنف میں فرق قائم نہیں کر پاتے۔ اردو میں تو یہ بوالعجبی اور بھی زیادہ ہے۔ جس کی طرف ڈاکٹر خواجہ محمد ذکریا یوں اشارہ کرتے ہیں کہ:

"انگریزی میں ہیئت اور صنف دونوں کے لئے ایک لفظ مستعمل ہے اور وہ ہے فارم (FORM) مگر اردو میں ہیئت اور صنف کے الفاظ الگ الگ مفہوم رکھتے ہیں۔" (۱۵۷)

ڈاکٹر حسن الدین احمد صنف کے مفہوم کو واضح کرتے ہوئے رقمطراز ہیں کہ:

"صنف کسی گروہ یا نوع کا ذیلی مجموعہ ہے جس کی خصوصیات مشترکہ ہوں اور جو نوع کے دوسرے ذیلی مجموعوں سے مختلف ہو۔ انگریزی میں صنف کا متبادل لفظ "GENRE" ہے جس کے معنی SPECIES کے ہیں۔" (۱۵۸)

جہاں تک نظم کی ہیئت کا تعلق ہے۔ مصرعوں کی تشکیل اور ان کی تشکیلی نوعیت کے علاوہ وزن و بحر، قافیہ و ردیف، داخلی و خارجی کیفیت اور اندرونی و بیرونی انداز و آہنگ وغیرہ اپنی اپنی ضرورت اور اپنے اپنے مقام کے پیش نظر ایک جامع اکائی میں ڈھل کر نظم کی ہیئت بنتے ہیں۔ ہیئت کے اس وسیع اور لامحدود مفہوم کے باعث اس کے نقوش کی قطعی پہچان اور اس کے حدود کا دو ٹوک تعین مشکل ہے۔ لہٰذا ہیئت کی پہچان اس کی عضویت سے نہیں کلیت ہی سے ہو سکتی ہے۔ تاہم آسانی کے لئے ہیئت کی پہچان کو خارجی حوالے سے ملحوظ رکھا جاتا ہے۔ اصل میں اسے ہیئت نہیں ساخت یا سانچہ کہنا زیادہ قرین مطلب ہے یا خارجی ہیئت کا نام دیا جا سکتا ہے۔ آئندہ سطور میں ہیئتی تجربات سے مراد یہی خارجی ہیئت لی جائے گی۔

روایت اور تجربہ: ہیئتوں کی تشکیل و تعمیر کا روایت اور تجربے کے ساتھ گہرا اور اٹوٹ رشتہ ہے۔ اس لئے کہ قدیم ہیئتوں میں ترمیم و تبدل اور تجرباتی عمل سے نئی ہیئتیں جنم لیتی ہیں اور نئی ہیئتوں میں قدیم کی پیوند کاری بھی ہیئتی اختراع کا سبب بنتی ہے۔

جدید سے جدید ہیئت کا بھی قدیم ہیئتوں کے اثر سے کم حقہ آزاد ہونا ممکن نہیں ہے۔ جس طرح مواد، ہیئت اور ذریعہ اظہار باہم دگر تحلیل و پیوست ہیں اسی طرح ہیئت، روایت اور تجربہ ایک دوسرے سے مربوط ہیں۔ روایت بھی ہیئت کی طرح گنجلک اور کثیر رخی مسئلہ ہے۔ اس لفظ کی تعبیر و تفہیم سے خلط مبحث کا امکان رہتا ہے۔ ادبی تنقید میں اس سے دو الگ الگ اور متضاد معانی وابستہ ہیں۔ ایک نفی کا اور دوسرا اثبات کا۔ البتہ دونوں مفاہیم میں روایت کا لفظ کوئی قائم بالذات چیز نہیں بلکہ صفت کے معنی میں استعمال ہوتا ہے۔ نفی کی صورت میں تجربے کے اقرار کے لئے روایت کا انکار ضروری تصور کیا جاتا ہے۔ اس نقطۂ نظر کے حاملین جب تک روایت کی کلی تکذیب نہ کرلیں، تجربے کی تصدیق کے روادار نہیں ہیں۔ یہ روایت کا انتہا پسندانہ اور تنقیصی مفہوم ہے۔ اس محدود تصور روایت کے پیش نظر ہی، روایتی اسلوب، روایتی شاعری، روایتی سوچ، روایتی نقطۂ نظر اور روایتی شعر جیسے جملوں کو منفی طور پر استعمال کیا جاتا ہے۔ یہی لفظ روایت کا صفتی استعمال ہے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ روایتی شاعری یا روایتی ہیئت تازگی اور انفرادیت سے محروم ہے۔ گویا ایسے کلام و ہیئت میں نہ تو ندرت بیاں ہے نہ جدت ساخت، جذبات و احساسات کے نئے پیرائے ہیں، نہ وضع و قطع کا اچھوتا پن۔ شاعر لکیر کا فقیر ہے اور تکرار کا علمبردار۔ اس میں وہ اپج نہیں جو اسے ماضی کے شعراء سے الگ پہچان فراہم کر سکے۔ اس طرح لگے بندھے اصولوں، گھڑے گھڑائے خیالوں اور متعجو پابندیوں سے سرمو انحراف نہ کرنے کو روایت سے منسوب و معنون کیا جاتا ہے۔ روایت کو ایک اور معنی میں بھی دیکھا اور پرکھا جاتا ہے۔ یہ انداز نظر بھی داد کی بجائے بے داد ہی کا حامل ہے۔ جس کے مطابق روایت اپنا کوئی مستقل مقام نہیں رکھتی۔ ہر وہ ادب جو ماضی میں تخلیق ہوا یا قصہ پارینہ کے ذیل میں آتا ہے، معیاری و غیر معیاری کی تفریق کو ملحوظ رکھے بغیر، اسے روایت قرار دے دیا جاتا ہے۔ چونکہ ہر دور اپنی اقدار و روایات کا پاسدار اور سیاسی و معاشرتی اور تہذیبی و عمرانی حالات کا امین ہوتا ہے لہٰذا ماضی کے ادب کو ماضی کے ساتھ دفن کر دینے کا مشورہ دیا جاتا ہے۔ یہ روایت کی انتہا پسندانہ اور باغیانہ تفسیر ہے۔ روایت کی دوسری یعنی اثباتی صورت عظمت کے مفہوم سے منسوب ہے۔ جیسے غالب کی غزل لافانی روایت کی امین ہے۔ اقبال کی شاعری فلسفیانہ فکر کی عظیم روایت ہے۔ یا فلاں مذہب یا آورش عظیم انسانی روایات کا حامل ہے۔ روایت کا یہ مفہوم تحسین پر مبنی ہے۔ البتہ یہ انداز بھی صفت پر محمول ہے۔ اس طرح روایت کو اگر صفت کے تناظر میں رکھ کر دیکھا جائے تو یہ نتیجہ سامنے آتا ہے کہ روایت کی اصطلاح بنیادی طور پر منفی ہے نہ مثبت یا منفی بھی ہے اور مثبت بھی۔ اس کے منفی یا مثبت ہونے کا انحصار اس کے محل استعمال پر ہے۔ اس کی صفت کو تنقیص کے لحاظ سے بھی برتا جا سکتا ہے اور تحسین کے طور پر بھی۔ اسے اچھے اور برے دونوں ہی معنی پہنائے جا سکتے ہیں۔ ایلیٹ ادعا رکھتا ہے کہ اسے روایت کا واضح اور بھرپور ادراک ہے۔ اس میں شک نہیں کہ ایلیٹ نے روایت پر بڑی مدلل اور جامع بحث کی ہے۔ اس کا مضمون "روایت اور انفرادی صلاحیت" انگریزی تنقید میں ایک ادبی موڑ کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس کا یہ مضمون اس وقت منصہ شہود پر آیا جب نہ صرف انگریزی ادب بلکہ پورے یورپ میں ادبی و شعری تجربات نئے نئے میلانات کو ابھار رہے تھے۔ آیئے دیکھتے ہیں روایت کے بارے میں ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کے کیا خیالات ہیں۔ اس کا کہنا ہے کہ:

"Yet if the only form of tradition, of handing down, consitted in following the ways of the immediate generation before us in a blind or timid adherence to its successes, 'tradition' should positively be discouraged. We have seen many such simple currents soon lost in the sand; and novelty is better than

than repetition."(۱۵۹)

آگے چل کر روایت کے مفہوم پر روشنی ڈالتے ہوئے ایلیٹ نے مزید لکھا کہ:

"No poet, no artist of any art, has his complet meanning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artists. You cannot value him alone; you must set him, for contrast and comparison, among the dead."(۱۶۰)

حال و ماضی میں تخلیق ہونے والے فن پاروں سے متعلق ایلیٹ کی رائے ہے کہ:

"What happpens when a new work of art is created is something that happens simultaneously to all the works of art which preceded it. The existing monumensts form an ideal order among themselves, which is modifed by the introuduction of the new (new really new) work of art among them. The existing order is complete before the new work arrives; for order to persist after the supervention of novely, the whole existing order must be, if ever so slightly, altered; and so the relations, proportions, values of each work of art to ward the *whole* are readjusted; and this is conformity between the old and the new."(۱۶۱)

محولہ بالا اقتباسات میں، پہلے اقتباس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ ایلیٹ اندھی تقلید کو جائز نہیں سمجھتا سابقہ نسل کے فنکاروں کی کامیابیوں اور کارناموں سے چمٹے رہنے والی روایت کے تصور کی وہ نفی کرتا ہے۔ دوسرے اقتباس میں ایلیٹ ماضی و حال کے تعلق کو زندہ کرتا ہے اور ضروری قرار دیتا ہے کہ کسی شاعر کے قدری و فنی مقام کو گذشتہ شعراء کے حوالے کے بغیر متعین نہیں کیا جاسکتا۔ گویا شاعر کو ادوار ماقبل کا شعور حاصل رہنا چاہیے اور اپنی شاعرانہ زندگی کے ساتھ اس کی نشوونما کرنی چاہیے۔ یوں وہ شاعری کی مجرد طور پر قدر و قیمت کا تعین کرنے کی حوصلہ افزائی نہیں کرتا اور روایت اور جدت میں ہم آہنگی اور ہم آہنگی کی مشترک جہت تلاش کرنے کی کوشش کرتا ہے جو ایک خوش آئند طرز تفکر ہے۔ صدیق کلیم کے مطابق:

"وہ بزرگ جو خود کو کلاسیکیت کے حامی سمجھتے ہیں اور جو روایت پرستی کے علمبردار ہیں۔ اگر اس کا مطلب یہی ہو کہ ادب کی کلاسیکی بنیادیں بھی جدید ادب کے جنم میں ادبی عناصر کو گوندھنے کا کام کر رہی ہیں تو بات بہت صحت مند ہے۔"(۱۶۲)

تیسرے اقتباس میں ایلیٹ کا کہنا ہے کہ جب نیا فن پارہ ظہور میں آتا ہے تو تمام نظام ادب میں ایک ایسی تبدیلی واقع ہوتی ہے۔ جس سے ایک صحت مند کلیت جنم لیتی ہے۔ اس لئے کہ نئے فن پارے کا سچا اور نیا پن پہلے سے موجود فن پاروں کی قدر و قیمت پر اثر انداز ہوتا ہے۔ جس کے باعث گذشتہ فن پاروں کا نئے فن پارے کی روشنی میں از سر نو جائزہ ضروری ہو جاتا ہے۔ لہٰذا اگر نئے فن پارے کی قدر و قیمت کے تعین کے لئے سابقہ معیار سامنے رکھے جاتے ہیں تو پرانے فن پاروں کے مقام و مرتبہ کو طے کرنے کے لئے نئے فن پارے کی مثال کو بھی پیش نظر رکھا جاتا ہے۔

اس کا مطلب یہ ہوا کہ ادبی بصیرت عہد گذشتہ کو لمحہ موجود کی روشنی میں دیکھتی ہے اور لمحہ موجود کو گذرے ہوئے وقت کے آئینے میں عکس فگن پاتی ہے۔ اس تقابلی مشق یا باہمی جائزے کا نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ جو نئے فن پارے کے ساتھ ہوتا ہے وہی پرانے فن پاروں کے ساتھ بھی ہوتا ہے۔ شاید اسی کا نام روایت کا تسلسل ہے۔ اس طرح روایت ایک جامد شے قرار نہیں پاتی بلکہ سیال اور متحرک ہو جاتی ہے اور روایت کا فعال اور معتدل تصور جنم لیتا ہے۔ جس میں ماضی، حال اور مستقبل ایک اکائی بن جاتے ہیں۔ اس بدیہی امر سے کون انکار کرسکتا ہے کہ گزرے ہوئے کل نے آج کے لئے بنیاد فراہم کی اور آج آنے والے کل کے لئے بنیاد بنے گا۔ اس طرح روایت ایک وسیع زمانی و مکانی دائرہ قائم کر لیتی ہے اور فکر و عمل کے لامحدود سرچشموں کو محیط ہو جاتی ہے۔ وہ ان تمام معتقدات و ممنوعات کو تجربے کی کٹھالی میں ڈھالتی ہے جن کا تعلق تاریخ انسانی کے ارتقاء و ابتلا سے ہے۔ جان لونگسٹن لوئز روایت کو دو اہم عناصر پر مشتمل قرار دیتا ہے۔ جو اس کے نزدیک ACCEPTANCE یعنی "قبولیت" اور ILLUSION یعنی "واہمہ" ہیں۔ قبولیت کے بارے میں اس کا نقطۂ نظر یہ ہے کہ ہر

لفظ فی الاصل ایک آواز ہے جسے معنی کے طور پر قبول کرلیا جاتا ہے۔ روایت کے لئے یہ قبولیت ناکافی ہے۔ اسے بنیادی طور پر کسی واہمے کی قبولیت درکار ہوتی ہے۔ مثال کے طور پر تین گھنٹوں پر مشتمل ڈرامے میں ایک شخص کی پوری زندگی سمٹی ہوئی ہوتی ہے۔ ناظرین اس شخص کی کل زندگی اور زندگی کے تمام حالات و واقعات کو ڈرامے کے لئے مخصوص و محدود اور معین تین گھنٹوں کے وقت پر مشتمل سمجھ کر قبول کرلیتے ہیں۔ لویز کے نزدیک یہ قبولیت تواہم کی قبولیت ہے۔ تواہم کی اس قبولیت کا اطلاق ادب و زندگی کے معاملات پر بھی ہوتا ہے اور اس کو روایت کہتے ہیں۔ لویز کی نقطہ رسی کو اس کے اپنے الفاظ میں اس طرح ظاہر کیا گیا ہے:

"An artist sets to work to paint a landscape. But the landscape has three dimensions, the flat surface before him has but tow. Out of the limitations of his medium he must construct a set of syombls that will give to a plane the appearance of depth. He does it, and we accept it, and see depth where it is not. A dramatist writes a play. The action covers days, weeks, perhaps months, or even years. The playwright has at his disposal a brief three hours. Out of the limitations of his medium he must somehow bring it about that stage time shall produce the impression of real time. We konw that hours and months do not synchronize, yet we accept them as coincident; we know that a surface has only two dimensions, yet we accept it as representing three. the major conventions of art, in other words, involve not only acceptance, but acceptance of *illusion*." (۱۴۳)

اس طرح حیاتیات، عمرانیات، نفسیات، معاشیات، تمدنیات اور عقیدہ و مذہب وغیرہ اپنی حیاتیاتی تشریح و توضیح میں روایت کا حصہ بن جاتے ہیں اور روایت مسلسل نشوونما پاتی رہتی ہے۔ کیونکہ حیات انسانی کی تحریکات، رجحانات، خوب و خراب، رد و قبول اور عمل و ردعمل کے اس پر لاانتہائی اثرات مرتب ہوتے ہیں۔ رد سے مراد جمود کو ٹھکرانا اور قبول سے مراد حرکت کو اپنانا ہے۔ جو روایت حیاتیاتی روش سے منہ موڑ لیتی ہے خواہ وہ کتنی ہی بڑی کیوں نہ ہو مردہ ہو جاتی ہے اور لٹی ہوئی سلطنت سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتی۔ اس کے برعکس وہ روایت جو زندگی کے دھارے کے ساتھ ساتھ چلتی ہے اور اس میں اتنی لچک ہوتی ہے کہ نئے تقاضوں کی قبولیت میں پس و پیش نہ کرے وہ ہمیشہ زندہ رہتی ہے۔ اور پھلتی پھولتی ہے۔ اگرچہ فن میں خارجیت اور داخلیت کی تقسیم اضافی ہے اس کے باوصف ادبی روایت کی دو جہتیں ہیں۔ ایک خارجی اور دوسری داخلی —— خارجی جہت ہیئت، اسلوب، ترکیب، صنعت، قالب اظہار اور پیرایہ اظہار وغیرہ پر مشتمل ہے۔ داخلی جہت افکار و خیالات، اقدار و روایات، تخلیقی محرکات و موضوعات، ماضی کے شعور، حال کے احساس اور مستقبل کے ادارک وغیرہ کو محیط ہے۔ روایت کا خارجی پہلو زیادہ وقیع نہیں ہے۔ جبکہ داخلی پہلو خاصہ وسیع ہے۔ اس لئے کہ خارجیت کا تعلق شعری جمالیات سے ہے اور داخلیت کا تعلق خیالات سے۔ لہٰذا روایت فن کے خارجی شعبے سے زیادہ داخلی شعبے سے متعلق رہتی ہے۔ ہرچند ادب کا مقصد حظ بخشی ہے لیکن اس کے مقصدی پہلو سے بھی انکار نہیں کیا جاسکتا۔ خاص طور سے مشرقی ادب مقصدیت کا وسیلہ تھا، ہے اور رہے گا۔ لہٰذا اس مقام پر روایت مقصدیت کی حامل ہو جاتی ہے۔ محمد حسن عسکری ایلیٹ پر گفتگو کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ

"ادب میں سب سے پہلا اور بنیادی مقصد ایک خاص قسم کی ذہنی اور لطیف لذت بہم پہنچانا ہے۔ یہ بات ہمیشہ سے ہے اور ہمیشہ یونہی رہے گی۔ ممکن ہے یہ خیال یورپ کے بارے میں درست ہو لیکن مشرق کے روایتی معاشروں میں ادب اور فن کو محض ایک ذریعہ سمجھا گیا ہے اور ان کا اصل اور بنیادی مقصد معرفت کا ایک وسیلہ بنتا ہے۔" (۱۴۴)

اس رائے کے مطابق روایت جہاں دیگر متعدد مفاہیم کی امین ہے وہیں مقصدیت کو بھی اپنے احاطے میں لئے ہوئے ہے۔ جس سے اس کی معنویت کا دائرہ اور وسیع ہو جاتا ہے۔ اس تمام بحث کا خلاصہ یہ برآمد ہوتا ہے کہ ہشت پہلو روایت کی اصطلاح ایک ایسی ادبی قدر ہے جو ایک خاص مزاج، مخصوص تہذیب اور منفرد ادبی و لسانی کردار رکھتی ہے۔ روایت کی تشکیل میں صدیوں کے تسلسل کا ہاتھ ہوتا ہے۔ اس کے تہذیبی و تمدنی اور تاریخی و عمرانی کردار کو نظرانداز کرکے کوئی بھی ادبی تجربہ نہ تو شرف قبولیت حاصل کرسکتا ہے اور نہ ہی دیرپا ہو سکتا ہے۔ صرف وہی تجربہ قبولیت اور دوام حاصل کرنے میں کامیاب ہوتا ہے جو اس کے مزاج سے ہم آہنگی اختیار کرلیتا ہے۔ لہٰذا امکانی تجربے کو موجود تجربے سے کامل طور پر آگاہ ہونا لابدی ہے۔ کامیاب جدت وہی ہے جس کی جڑیں روایت میں پیوست ہیں۔ جیسا کہ ڈاکٹر محمد حسن وضاحت کرتے ہیں کہ:

"پیش پا افتادہ سی بات ہے کہ تجربہ کرنے کے لئے روایت کا عرفان بلکہ احترام ضروری ہے۔ جس کے پاس روایت نہیں اس کے پاس تجربے کی دولت کہاں؟ جن کی آستین بقول اقبال پرانی بجلیوں سے خالی ہو ان کے جیب و گریبان میں نئی بجلیاں کہاں سے آئیں گی؟ جب تک یہ علم نہ ہو کہ ہم سے پہلے ادب میں فکر و فن کے کیا کیا نئے انداز اور اسلوب برتے جاچکے ہیں اس وقت تک نئے عناصر کا تصور کیونکر ممکن ہوگا۔ اس لحاظ سے ہر تجربے کے پیچھے روایت کی ایک لہر کا موجود رہنا ضروری ہے۔ انسانی زندگی کی طرح انسانی تہذیب، جذبے اور شعور کا ایک تسلسل ہے جسے اقبال نے اپنے ساقی نامے میں اس طرح بیان کیا ہے:۔

"گل اس شاخ سے ٹوٹتے بھی رہے اور اسی شاخ سے پھوٹتے بھی رہے" (۴۵)

یہ ثابت ہوجانے کے بعد کہ روایت کی صالح فضا ہی تجربے کو پھلنے پھولنے کے مواقع فراہم کرتی ہے۔ آیئے دیکھتے ہیں کہ تجربہ کیوں ضروری ہے؟

تجربے کی ضرورت و اہمیت: زندگی تکوینِ کائنات سے مسلسل تغیر و تبدّل کے فطری قانون پر عمل پیرا ہے۔ روز افزوں تبدیلیوں کا عمل کائنات و حیات کی رنگا رنگی اور گونا گونی کو قائم رکھے ہوئے ہے۔ لمحے کی طرح کسی شے کو بھی ثبات نہیں ہے کہ ثبات موت ہے اور تغیر حیات۔ اسی لئے ثبات صرف تغیر کو ہے۔ تبدیلی کا یہ عمل ازلی و ابدی تصور ہے۔ جو تہذیبی، تاریخی، سماجی، عمرانی، اجتماعی، انفرادی، شعوری اور غیر شعوری غرض انفس و آفاق کی ہر سطح پر پیہم رواں اور ہر دم جواں رہتا ہے۔ یہ قوت حیات اتنی کامگار و نامدار ہے کہ سوز و ساز و درد و داغ و جستجو و آرزو کی مصداق ہے۔ لہٰذا حیات و کائنات کی منطقی ہیئت میں تبدیلی کے عمل کو تسلیم کرنا اور خود کو اس سے ہم آہنگ کرنا سائنٹیفک طرزِ عمل ہے۔ جس سے اس اصول کی حقانیت کو تقویت ملتی ہے کہ مظاہر کائنات اور ظواہر حیات کے ساتھ فکر و خیال اور باطنی زندگی تک کے تمام سلسلے اضافی حیثیت کے حامل ہیں اور کوئی بھی نظریہ اور کوئی بھی پیٹرن مطلق نہیں ہے۔ اس اصول کا اطلاق ادب اور فنونِ لطیفہ پر بھی ہوتا ہے۔ اس لئے کہ شعر و ادب ایک فنی و تخلیقی عمل ہے۔ جس کا زندگی کے تجربات و مشاہدات اور ان سے وابستہ مختلف النوع نظریات سے گہرا ربط و ضبط ہے۔ شاعر کیوں کر شعری تجربات کی طرف مائل ہوتا ہے اور کون سے محرکات اسے جہانِ نو کی ترغیب دیتے ہیں اس کے ایک نہیں بے شمار اسباب ہیں۔ جن کا پوری طرح احاطہ کرنا ممکن نہیں ہے۔ نمایاں ترین صورتوں میں خوب سے خوب تر کی تلاش ہے۔ تخلیقی عمل کے دوران شاعر متعدد مرحلوں سے گزرتا ہے جو اس کے شعور و فکر کی ترقی کا باعث بنتے ہیں۔ اس طرح ہر مرحلہ تجربات کے تازہ زاویے اس کے سامنے لاتا ہے۔ اس کی تب و تاب جستجو نئے اسالیب تراشتی ہے۔ نئے مضامین ڈھونڈتی ہے۔ نئی ہئیتیں وضع کرتی ہے۔ نفسیاتی نقطۂ نظر سے شاعر عام آدمی سے زیادہ ذکی الحس، زود فہم، باشعور، خلاق اور مدرک ہوتا ہے۔ وہ ایسے حالات کی تبدیلی، رجحانات کے نئے پن، معاملات کے تغیر اور مسائل و خصائل زمانہ کو تیزی سے بھانپ لیتا ہے جو اس کے شعری تجربات کے تنوع کی بنیاد بنتے ہیں۔ فی زمانہ شعری تجربات میں تیزی اس لئے بھی ضروری ہو جاتی ہے کہ سائنسی ترقی نے ساری دنیا میں برق رفتاری پیدا کر دی ہے۔ جو شاعر آج جدید ترین افکار و نظریات رکھتا ہے اگلے ہی روز اور زیادہ جدید خیالات اس کے سابق خیالات کو پرانا کر دیتے ہیں اور اسے تازہ ترین خیالات کو منصہ نظم پر لانا ہوتا ہے۔ لہٰذا اپنے عہد کے حساس اور قابل توجہ معاشرتی و تہذیبی اور دیگر نوع کے جملہ مسائل کو ایک باشعور اور ذہین فنکار کی طرح گہری نظر سے دیکھتا بھالتا ہے اور پھر انہیں اپنے افکار و خیالات میں ڈھال دیتا ہے۔

تجربہ ایک ایسا لفظ ہے جو بیک وقت دو جہتوں کو محیط ہے۔ یہی سبب ہے کہ انگریزی میں تجربے کے لفظ کو "EXPERIENCE" کے معنی میں بھی استعمال کیا جاتا ہے اور "EXPERIMENT" کے طور پر بھی لکھا بولا جاتا ہے۔ اس لحاظ سے تجربے کا لفظ ایک طرف اس کیفیت و حالت کی نمائندگی کرتا ہے جو کسی پر طاری ہوتی ہے تو دوسری طرف پامال روش سے علیحدگی اختیار کر کے کوئی اچھوتی یا انوکھی صورت پیدا کرنا بھی تجربے کے ذیل میں آتا ہے۔ یہ امر واقعہ ہے کہ شعر و شاعری یا دیگر نوع کے تخلیقی ادب کے معاملے میں تجربے کے یہ دونوں معنوی پہلو باہمی طور پر اس قدر گہرے رابطے میں منسلک ہیں کہ ایک دوسرے کے بغیر ادھورے رہتے ہیں۔ فکر و اسلوب میں تازہ تجربات ناگزیر ہیں۔ کیونکہ انہی پر ادب کی مسلسل زندگی کا مدار ہے۔ جس طرح انسانی نسل کو آگے بڑھنے کے لئے توانا و تازہ خون درکار ہوتا ہے بعینہ نئے تجربوں کی توانائی اور لالہ کاری ہی ادب کو ممیز کرتی ہے۔ اگر انوکھی اور نئی باتیں ادب میں شامل ہونا بند ہو جائیں تو تخلیقی دھارے کے آگے بند بندھ جاتا ہے۔ تخلیق کار اپنی بساط اور اپنے رجحان کے مطابق فکر و اسلوب تکنیک و ہیئت اور احساس و جذبات کی سطح پر نت نئے تجربے کرتا ہے۔ یہ تجربات "تجربہ کار" کی جذباتی و حسی اور فکری و ذہنی روداد اور اس سے حاصل شدہ داخلی کیفیات اور معروضی نتائج سے جڑے ہوئے ہوتے ہیں۔ جب تک کسی فن کا فکر و فن میں اسلوبیاتی یا ہیئتی سطح پر کسی انوکھی بات یا نویلے تجربے کی روشنی پیدا نہیں ہوتی اس کا تخلیقی افق دھندلایا رہتا ہے۔ لہٰذا ہیئت و اسلوب کے تجربے کے پس پشت ذاتی و عملی تجربے اور اس سے جنم لینے والے جذبی و ذہنی تجربے کی چھوٹ کا ہونا ضروری ہے۔ مطلب یہ کہ ادب کے سلسلے میں تجربہ اسی صورت میں وقیع و موثر قرار پاتا ہے جب اس کی خارجی نوعیت سے داخلی جہت ہم آہنگ ہو۔ اگر لفظ کی بنیاد معنی پر نہیں ہے تو تجربہ کامل نہیں ہو سکتا۔ ذہنی و جذباتی کیفیت کو نظر انداز کر کے

محض الفاظ کے الٹ پھیر کی بنیاد پر کیا جانے والا کوئی بھی تجربہ خواہ وہ کتنا ہی جدید اور انوکھا کیوں نہ ہو بہت تھوڑی مدت تک زندہ رہتا ہے۔ اس کے وسائل محدود ہوتے ہیں اور اس کی پذیرائی ایک تنگ دائرے کو بھی عبور کرنے میں ناکام رہتی ہے۔ ایسا تجربہ ایک کھوٹا سکہ ہوتا ہے جسے کھلے عام چلایا نہیں جاسکتا۔ محض دھوکے سے ہی اس کو استعمال کیا جاسکتا ہے اور ادب میں اس قسم کی دھوکا دہی خود اپنے ساتھ دھوکا کرنے پر منتج ہوتی ہے جسے دوسرے لفظوں میں خودکشی کہنا زیادہ مناسب ہے۔ چنانچہ ذہنی و جذبی محرکات سے جنم لینے والا تجربہ انفرادی ہوتے ہوئے بھی اجتماعی ہوتا ہے۔ کوئی بھی کیفیت ہو' اس کا تعلق کسی چیز یا واقع سے ہوتا ہے اور ان دونوں کا وجود خارجی طور پر ہی موجود ہوتا ہے۔ ایسا ہوسکتا ہے کہ کسی صورت واقعہ یا چیز کی نوعیت و ماہیئت سے لوگ اپنی اپنی پسند اور اپنی اپنی سوچ کے مطابق نتائج اخذ کریں اور اپنے اپنے احساس اور اپنی اپنی جذباتی نوعیت کے لحاظ سے اثر و تاثر قبول کریں لیکن مذکورہ واقع یا چیز کے خارج میں وقوع کے پیش نظر ان کا دیگر انسانوں کے لئے بھی تجربے کی بنیاد فراہم کرنا عین فطری ہے۔ اس اعتبار سے شاعر اجتماعی یا خارجی روئداد کو انفرادی یا داخلی تجربے میں ڈھال کر اور انفرادی یا داخلی تجربے کو اجتماعی یا خارجی تجربے میں سمو کر تخلیق کا حصہ بناتا ہے۔ اسی لئے ڈاکٹر وزیر آغا کا خیال ہے کہ:

"اس میں کوئی شک نہیں کہ داخلی آہنگ کی مہیا کردہ برقی قوت کے بغیر فن کار کا تخلیقی عمل جاری نہیں ہوسکتا۔ تاہم اس سے بھی انکار شاید مشکل ہو کہ فرد کی زندگی' اس کی شخصیت اور حالات نیز وہ زمانہ جو اس کا احاطہ کئے ہوئے ہے۔ یہ سب تخلیق کی مخصوص صورت اور مزاج پر اپنے اثرات مرتسم کرتے ہیں۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو فن میں تنوع مفقود ہو جاتا۔ حقیقت یہ ہے کہ تخلیق فن کی اس تمثیل میں چار کردار حصہ لیتے ہیں ـــــ اجتماعی لاشعور' معروضی دنیا' تخلیقی مشین اور آہنگ' مگر یہ سارا ڈرامہ فن کار کی ذات کے اندر کھیلا جاتا ہے۔ جہاں خارج کی دنیا اور شخصیت کے بوجھل اجزاء اجتماعی لاشعور کے مخفی عناصر سے ٹکرا کر بے سمت' بے ہیئت اور بے نام ہو جاتے ہیں۔ تاہم جب فن کار کی ذات میں چھپی ہوئی تخلیقی مشین (جو داخلی آہنگ کو مس کرنے سے حرکت میں آتی ہے) اس بے صورت فضا سے تخلیق کو جنم دیتی ہے تو تخلیق کا داخلی نظام اجتماعی شعور کی جہات سے اور خارجی صورت زمانے اور شخصیت کے اجزاء سے مزین ہوتی ہے۔ چنانچہ ایک فنی تخلیق کی توضیح یوں ہوسکتی ہے کہ یہ اپنے زمانے سے منسلک بھی ہے اور اس سے ماوراء بھی۔" (۴۶)

اس اعتبار سے بھی تجربے کی جو آخری شکل سامنے آتی ہے وہ خارجی ہے۔ تجربے کی ابتداء چاہے فکر کی اساس پر ہی کیوں نہ قائم ہو لیکن اسے اسلوب کے ساتھ ہم آہنگ ہونا ہی پڑتا ہے۔ جیسے کسی درخت کی جڑ جو اس کی بنیاد ہوتی ہے مٹی میں پیوست ہوتی ہے لیکن اس کے تنے کو زمین کی اندرونی فضا کے بجائے بیرونی آب و ہوا سے سروکار رکھنا ہی پڑتا ہے۔ ہرچند جڑ کے بغیر درخت کی کوئی حیثیت نہیں ہے لیکن اس کے تنے کے بغیر اس کی کوئی پہچان بھی نہیں ہے۔ نتیجہ یہ ہے کہ داخلی تجربے کو اپنی پہچان کے لئے بھی خارجی تجربہ بننا پڑتا ہے پھر ہی جا کر اس کا جمالیاتی دائرہ مکمل ہوتا ہے جیسا کہ عابد حسن منٹو کا نقطۂ نظر ہے کہ:

"جمالیاتی احساس کا براہ راست تعلق حواس خمسہ کے ساتھ ہے ـــــ حواس خمسہ خارجی تجربات سے متاثر ہوتے ہیں۔ جس قدر تجربات وسیع ہوئے اسی قدر حواس خمسہ ترقی یافتہ ہوئے اور انسان میں محسوس کرنے کی صلاحیت زیادہ سے زیادہ بڑھتی گئی ـــــ آج کا انسان سالہا سال کے تجربات اور مشاہدات کے بعد اپنے حواس خمسہ اور شعور کو ایک ایسے معیار پر لے آیا ہے' جہاں چند بنیادی باتیں بغیر کسی جستجو کے سمجھ میں آجاتی ہیں۔ مثلاً بو اور خوشبو کا فرق۔ سروں کا موزوں اور ناموزوں امتزاج میں اور بعض رنگوں کے اچھے اور برے استعمال کا اختلاف۔ گویا جمالیاتی احساس کی موجودہ بنیاد صدہا سال کے تجربات کا نتیجہ ہے اور یہ تجربات بہرحال خارجی ہیں۔ اس لئے اگر ہم یہ کہیں کہ فن و ادب کا جمالیاتی احساس انسان نے خارجی زندگی کے تجربات سے حاصل کیا ہے تو یہ بات غلط نہ ہوگی۔ خاص کر ادب کے بارے میں تو یہ بات اس لئے بھی قابل یقین ہے کہ ادب کا تعلق زبان سے ہے اور زبان انسان نے زندگی کی کشمکش کے دوران تخلیق کی ہے اور یہ تخلیق کئی اور انسانی تخلیقات سے کم پرانی ہے۔" (۴۷)

ادب کا تعلق براہ راست زبان کے ساتھ ہے اور زبان ایک خارجی آلہ ہے۔ یہ آلہ نہ صرف زندگی کی کشمکش کے دوران میں تخلیق ہوا بلکہ زندگی کی کشمکش کے دوران میں ہی استعمال بھی ہوتا ہے۔ جس سے تجربے کا خارجی دنیا کی طرف جھکاؤ اور معروضیت سے واسطہ لابدی ہے۔ اس بات کی زیادہ خوبصورت وضاحت ڈاکٹر سہیل احمد کی تحریر کے درج ذیل اقتباس سے ہوتی ہے:

"ییٹس کی شاعری میں آئرلینڈ کی سیاست جس جس طرح متشکل ہوئی ہے وہ جدید انگریزی ادب کا ایک نادر مظہر ہے بلکہ اس کی اکثر نظموں میں تو خارجی یا سماجی واقعات اور اس کے سوانح اس طرح گھل مل گئے ہیں کہ انہیں الگ کرنا مشکل ہے۔ مگر ایک حقیقی فنکار کی شان کے مطابق ییٹس اصطلاحوں کے سیلاب میں بہنے سے انکار کرتا ہے اور انسانی تقدیر اور انسانی جذبوں کی عمیق صورتوں کو تلاش کرتا ہے۔ اپنی کتاب "شاعری اور تجربہ" POETRY AND EXPERIENCE میں آرچی بالڈ میکلیش

نے ییٹس کی نظموں کا جو تجزیہ کیا ہے وہ ییٹس کی شاعری کو سمجھنے کے لئے بھی اہم ہے اور عہد حاضر میں خارجی دنیا اور فن کے تعلق کے سلسلے میں قابل توجہ ہے۔ میکلش کے خیال میں ہمارے زمانے سے پہلے شاعری میں ذاتی دنیا اور عامی دنیا کی تفریق تھی۔ یونانی شاعر کس آسانی سے جنگوں، مہموں اور دلاورانہ کارناموں کا تذکرہ کرتے تھے اور یہ سب کچھ ایک ایسی مربوط کائنات کا حصہ تھا جس میں داخلی اور خارجی دنیا کی تمیز نہ تھی۔ ڈانٹے خود اپنے زمانے کی سیاست کے ساتھ عملی طور پر وابستہ تھا مگر "طربیہ خداوندی" (DIVINE COMEDY) کے عظیم اور منظم دائرے میں اس کی سیاسی وابستگیاں ابھری ہوئی انیٹیں نہیں۔ شیکسپئر کے ڈراموں میں شہنشاہوں کی جنگیں اور درباروں کی سازشیں کس طرح بار بار ظاہر ہوتی ہیں مگر ایک الگ دنیا کے طور پر نہیں۔ ان کا رشتہ انسانی تقدیر اور اخلاقیات کی جوہری سچائیوں کے ساتھ بہت گہرا ہے۔ بودلیئر اور راں بو جیسے شاعر جنہیں ہمارے ہاں اب تک بہت سے لوگ خارجی دنیا سے الگ تھلگ سمجھتے ہیں۔ اپنی نظموں میں خارجی زندگی کے ایسے خوفناک اور لرزہ خیز منظر دکھا گئے ہیں کہ سطحی حقیقت نگار اصطلاحوں کی کمک کے باوجود ان کی گرد کو نہیں پاسکتے۔" (۶۸)

اس قدرے طویل اقتباس سے محض یہ واضح کرنے کی سعی کی گئی ہے کہ شعری تجربے کا سفر چاہے "داخلیت" سے شروع ہوا ہو لیکن اس کا اختتام "خارجیت" پر ہوتا ہے۔ لہٰذا فکری تجربہ کسی نہ کسی صورت میں ہیئتی تجربہ بھی ضرور بنتا ہے۔ بے شک اس فکری تجربے کا تعلق کتنی ہی سختی کے ساتھ روایتی سانچوں سے کیوں نہ جڑا ہوا ہو۔ مثلاً غالب کی شاعری ہے۔ غالب کے ہاں کوئی خاص ہیئتی تجربہ نہیں ملتا۔ اس کی وسعت بیاں کے لئے بندھے ٹکے عروضی پیمانوں کی تنگنائے تھی تاہم اس نے فکر اور طرز بیاں کے لحاظ سے بیدل کے انداز پر غزلیہ شاعری کا نیا تجربہ کیا۔ اس تجربے کو تجربہ برائے تجربہ سے موسوم نہیں کیا جاسکتا۔ اس لئے کہ یہ تجربہ محض فکر کی ندرت اور جذبے کی انوکھی کیفیت پر ہی مبنی نہیں تھا بلکہ اظہار کے کامیاب پیمانے پر بھی قائم تھا۔ غالب کی قادر الکلامی نے ترسیل کے رشتوں کو ٹوٹنے نہیں دیا اور فکر کو اسلوب میں اس طرح سمو دیا کہ جس سے نئے پن کا بانکپن پیدا ہوا۔ اس طرح غالب کے تجرباتی عمل نے ذاتی مزعومات کو اجتماعی ہم آہنگی کے نزدیک پہنچا کر وسیلۂ اظہار کے چیلنج کے آگے سپر انداز ہونے کی بجائے اسے فتح کر کے چھوڑا۔ وسیلۂ اظہار کی یہ نئی فتح مندی ہی نئے تجربے کی کامرانی تھی۔ یوں روایتی سانچوں میں بھی ہیئتی تجربے کی صورت پیدا ہو گئی جو غیر محسوساتی طریقے پر سامنے آئی۔ الغرض جس قدر مطالعے میں وسعت پیدا ہوگی۔ نظر میں بلندی و کشادگی عمل میں آئے گی اور اظہار پر گرفت مضبوط ہوگی اسی قدر نئے تجربوں کے لئے راستہ صاف ہوتا چلا جائے گا۔

تجربے کی للک میں بے راہ روی سے بچنا بڑا ضروری ہے۔ عین چوراہے میں سر کے بل کھڑے ہو جانے یا سڑک پر پنجوں کے بل چلنے کو تجربہ نہیں کہا جاسکتا۔ بے تکے پن اور نئے پن میں امتیاز کرنا ہی تجربے کی حقیقی پہچان ہے۔ اگر ندرت کے اصلی لوازمات کو ملحوظ نہ رکھا جائے اور محض انوکھے پن کی سطحی شکل کو اختیار کر لیا جائے تو اس سے شعبدہ گری تو پیدا ہو جائے گی سخن گری عمل میں نہیں آسکے گی۔ اس لئے ادبی تجربے کا کردار ادب کی پوری تہذیب کا کردار ہونا چاہیے پھر کہیں جا کر تجربے کی قدرتی بنت مکمل ہوتی ہے۔ اسی لئے ن۔م۔ راشد آزاد نظم کے تجربے کے حقیقی مضمرات کو منکشف کرتے ہوئے رقمطراز ہیں کہ:

> "قافیوں کو قدما کے اصول کے خلاف ترتیب دینا، مصرعوں کے ارکان میں کمی بیشی کرنا یا بندوں کی ترکیب میں کسی اصول شکنی سے کام لینا یقیناً ایک سطحی حرکت ہے۔ کیونکہ قابل تحریکات تو صرف یہ ہے کہ اولاً خیالات اور افکار میں اجتہاد ہو اور پھر یہ نئے خیالات اور افکار اسلوب بیان کے ساتھ اس قدر مکمل طور پر ہم آہنگ ہوں کہ اس ہم آہنگی سے ادیب کی انفرادیت آشکار ہوسکے۔" (۶۹)

اس طرح ن۔م۔ راشد بغیر کسی لاگ لپٹ کے بغیر تجربے اور کرتب میں فرق کو واضح کر دیتے ہیں۔ ندرت فکر کے رشتہ کو ندرت ادا سے باندھتے ہیں جس میں واقعی تجربے کو بلاشبہ ادب کا حقیقی مزاج شناس بننا پڑتا ہے۔ فن کو فکر کے باطن سے جنم لینا پڑتا ہے۔ جذباتی تازگی کو اظہار کے کھرے پن سے مطابقت اختیار کرنا پڑتی ہے۔ روایت کا عرفان اور احترام ملحوظ رکھنا پڑتا ہے اور اجتماعی مقتضیات سے عہدہ برآ ہونا پڑتا ہے۔ اس لحاظ سے تجربے کے تین جہات سامنے آتے ہیں۔ اولاً یہ کہ تجربہ اس فکری و عملی مزاوجت کی بنیاد پر قائم ہو جس کے ذریعے شاعر نے جذبات و احساسات اور افکار و خیالات کی نئی سطح تک رسائی حاصل کی اس کی نوائے سروش نے صریر خامہ تک پہنچنے سے قبل اظہار کے تازہ ترین وسائل دریافت کئے ہوں۔ یہ تجربہ تخلیقی کیفیات کے لئے نئے پیکر کی جستجو سے مملو ہوتا ہے۔ کسی شاعر پر فکری حالتیں جتنی حقیقی اور سچی ہوں گی اس کا تجربہ اسی قدر بھرپور، کامگار اور وزن دار ہوگا۔ ثانیاً قابل قدر تجربہ وہ ہے جو اجتماعی تجربہ بن کر سامنے آئے وہ صرف آپ بیتی نہ ہو بلکہ جگ بیتی بھی ہو۔ یہیں سے تجربے کے وقیع ہونے کا پتہ چلتا ہے۔ ثالثاً تجربے کے لئے روایت سے آگاہی لازمی ہے۔ جب تک ماضی کا عرفان نہیں ہوگا مستقبل کی تعمیر کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ لہٰذا ہر ادبی تجربے کا اپنے پورے ادب کی عمومی اور نمایاں جہت سے کسی نہ کسی صورت میں متعلق ہونا امر لازم کا درجہ رکھتا ہے لیکن اس کا ہرگز یہ مطلب نہیں ہے کہ شاعر کو روایت کا غلام

محض بن جانا چاہیے۔ کسی حقیقی شاعر کے لئے ایسا ممکن ہی نہیں ہے۔ ہر حقیقی اور باشعور شاعر فطرتاً "باغی ہوتا ہے۔ روایت شکنی کی حس اور جذبہ اسے پرانی چیزوں سے انحراف و اختلاف اور نئی چیزوں سے اتفاق و اتحاد کی طرف مائل کرتا ہے۔ جس سے اس کے فکر و فن میں تازہ آن بان پیدا ہو جاتی ہے۔ شعری تجربات کا حوصلہ ایک مہم جو شاعر ہی کر سکتا ہے۔ جو نہ تو طرز کہن پہ اڑنا جانتا ہے اور نہ ہی آئین نو سے ڈرنا۔ منزل کتنی ہی کٹھن ہو وہ معذرت کی بجائے مداخلت سے کام لیتا ہوا آگے ہی آگے بڑھنے کو ترجیح دیتا ہے اور اس تخلیقی سفر کا فعال نتیجہ یہ برآمد ہوتا ہے کہ بقول ابواللیث صدیقی:

"جب وہ اس نئی دنیا سے لوٹتا ہے تو نئی زبان' نئے اشارے' نئے افکار' نئے خیالات' ایک نئی لگن اور ایک نئی تڑپ لے کر آتا ہے۔ ماضی سے حال تک پھیلے ہوئے سنہرے جال میں وہ کچھ اور نئے تانوں بانوں کا اضافہ کرتا ہے اور یہ جال حال سے مستقبل کی طرف بڑھتا چلا جاتا ہے۔" (۷۰)

نئے تجربات کی ظہور آوری میں شاعر کا رویہ بھی ایک اہم کردار ادا کرتا ہے۔ شاعر کا طرز فکر اور نفس موضوع دو الگ الگ چیزیں ہیں۔ ایک ہی موضوع پر دو مختلف شاعروں کی نظمیں طرز فکر کی بنیاد پر جدید و قدیم تجربے کی حامل ہو سکتی ہیں۔ مطلب یہ کہ شعری تجربے میں تبدیلی موضوعی اعتبار سے بھی ہوتی ہے اور طرز احساس کے لحاظ سے بھی۔ اگر موضوع میں جدّت ہے لیکن طرز احساس میں نیا پن نہیں ہے تو تجربے کی جدّت ادھوری جدّت ہوگی۔ مثال کے طور پر سعد اللہ گلشن نے ولی کو مشورہ دیتے ہوئے کہا تھا کہ یہ مضامین کے ذخیرے جو فارسی میں بے مصرف پڑے ہیں انہیں اپنے تصرف میں لاؤ تو تم سے کون تعرض کرے گا اور ولی نے مشورے پر عمل کرتے ہوئے اردو شاعری کو ایک نیا طرز احساس دیا۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ تجربہ صرف مضامین کے باعث ہی نہیں طرز احساس کی بنا پر بھی نیا تجربہ بنا۔ محض مضامین کی سطح پر اس لئے نہیں کہ ان مضامین سے سبھی فارسی مذاق رکھنے والے مانوس تھے۔ نیا طرز احساس نہ ہوتا تو ولی محض ناقل یا مقلّد قرار پاتا۔

جب زندگی کسی تاریخ اور غیر معمولی انقلاب و تغیّر سے دوچار ہوتی ہے تو شعری دنیا میں بھی مدوجزر پیدا ہوتا ہے۔ جو نئے تجربات کو جنم دیتا ہے۔ ہماری قومی و سیاسی تاریخ میں ۱۸۵۷ء اور ۱۹۴۷ء کے انقلابات ادبی و شعری تجربات کے لئے بھی انقلابی حیثیت رکھتے ہیں۔

آج کی دنیا بہت سکڑ چکی ہے۔ ذرائع ابلاغ کے باعث عالمگیر سطح پر ہونے والے شعری تجربات بغیر کسی تاخیر کے ہر جگہ پہنچ جاتے ہیں۔ جنہیں اور نہیں تو بسا اوقات محض فیشن کے طور پر ہی اختیار کر لیا جاتا ہے۔ بہرحال ہم دیکھتے ہیں کہ اردو شعر و ادب کی دو سو سالوں سے زائد عرصہ کو محیط تاریخ مختلف النوع تاریخی و مادّی حالات سے گزر کر نئے نئے شعری تجربات کو معرض ظہور میں لاتی رہی ہے اور لا رہی ہے۔ تبدیلیوں کا یہ تاریخی عمل ادب کے ارتقاء کا لازمی حصّہ ہے کیونکہ ادب و فن اور اس کے مواد و ہیئت میں تغیراتی عمل عہد بہ عہد فنی و ذوقی معیارات کے نت نئے تقاضوں کی تنظیم سے ابھرتا ہے اور نو بنو امکانات پیدا کرتا ہے۔ انسانوں کی مادی و سماجی اور ذہنی و فکری ضروریات شعر و ادب میں بھی نئی نئی قدروں کے تعینات کی داغ بیل ڈالتی ہیں۔ لامحالہ فنکار اور دانشور انفرادی و اجتماعی اور تخیلی و حقیقی سطح پر جہاں ان اقدار سے متاثر ہوتا ہے وہاں ان کو متاثر بھی کرتا ہے۔ سابقہ اقدار مٹاتا بھی ہے اور نئی قدروں کو جنم بھی دیتا ہے۔ یا سابقہ قدروں میں زمانی ضرورتوں کے مطابق ردوبدل سے کام لیتا ہے۔ انگلستان کی نشاۃ ثانیہ کی تحریک ابھرتے ہوئے صنعتی و تجارتی طبقے کی تحریک تھی جو شہنشاہیت اور جاگیردارانہ سماج کے انہدام سے اپنی تعمیر کر رہی تھی۔ سجاد حارث کے بقول:

"شیکسپیئر نشاۃ الثانیہ کا نمائندہ اور ترجمان ڈرامہ نگار تھا۔ اس نے ارسطو کے فن ٹریجڈی کے تصورات میں حیرت انگیز تبدیلیاں کر کے ٹریجڈی اور کامیڈی کے تصورات میں ایک انقلاب برپا کر دیا تھا۔" (۷۱)

تمام دنیا کی تاریخ ادب اس طرح کے شعری و ادبی تجربات سے بھری پڑی ہے۔ جس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ شعر و ادب میں مستقل اور ابدی قدروں کا تصور شعور باطل سے زیادہ حقیقت نہیں رکھتا۔

شعری تجربے کی کامیابی و ناکامی کا معیار: جو تجربات حقیقی عمق' ادبی خلوص اور فنکارانہ سچائی سے خالی ہوتے ہیں اور جنہیں محض فیشن کے طور پر اختیار کر لیا جاتا ہے اپنی رسمی سی سج دھج دکھا کر جلد ختم ہو جاتے ہیں۔ تقلیدی تجربات بھی زیادہ عرصہ زندہ رہنے کے قابل نہیں ہوتے۔ تجربے کی کامیابی کے لئے ایک شرط یہ بھی ہے کہ اسے ادبی دنیا میں کس حد تک پذیرائی ملتی ہے۔ مقامی و سطحی نوعیت کا تجربہ بھی ناکام ہو جاتا ہے۔ آفاقی قدر کے حامل تجربے کی کامیابی کے صدفی صد امکانات ہوتے ہیں۔ جو تجربے محض اور محض جدتیں ہوتے ہیں وہ جلد ہی رجعتیں بن جاتے ہیں۔ جو تجربہ حال میں قبولیت عامہ حاصل کرنے کے ساتھ ساتھ اتنا جاندار ہو کہ آنے والے زمانے کے ساتھ بھی چل سکے اور روایت کا حصہ بن سکے وہ کامیاب تجربہ ہوتا ہے۔ تجربات کے لئے فنکار کا اخلاص لازمی شے ہے۔ اگر وہ اس کو صرف چونکانے یا کرتب دکھانے کی حد تک استعمال کرے گا اور اس پر پوری توجہ صرف کر کے اسے دلوں میں نہیں اتارے گا تو پھر وہ تجربہ کامیابی حاصل

نہیں کر سکے گا۔ تجربے کے لئے اگر ریاض نہ کیا جائے تو وہ صرف "ریاضی" بن کر رہ جاتا ہے۔ شعری تجربے کی سرفرازی کے لئے اس بات کو سامنے رکھنا بھی ضروری ہے کہ جس زبان میں اسے پیش کیا جا رہا ہے اگر تو اس زبان کا تہذیبی و تاریخی مزاج اس تجربے سے ہم آہنگ ہے پھر تو تجربہ مقبول اور قابل پذیرائی ہوتا ہے ورنہ تخلیق کی دھول بن جاتا ہے۔ شعری تجربے کی کامیابی کے لئے یہ بھی ضروری ہے کہ جس ماحول میں وہ پیش کیا جا رہا ہے اس کے ساتھ اس کا نظریاتی، تہذیبی یا کسی اور نوع کا زبردست ٹکراؤ نہ ہو ورنہ اس بغاوت کے خلاف ایک اور بغاوت اٹھ کھڑے ہونے کا امکان ہے جو اس کے مقبول بننے میں رکاوٹ بنتی ہے۔ کامیاب تجربے اسلوبی ندرت کی بنیاد پر بھی واقع ہوتے ہیں۔ موضوع کی تازگی اور طرز فکر کی جدّت کے ساتھ پیرایۂ اظہار کا اچھوتا ہونا بھی ضروری ہے۔ غالب نے غزل کے کئی مروج اور عام مضامین محض جدت ادا سے نئے بنا لئے۔ یہی صورت اقبال کی ہے کہ غزل کے تلازمات و استعارات کو نیا اسلوب اور معنویت دے کر انہوں نے کامیاب شعری تجربات کئے۔ بات کتنی ہی انوکھی کیوں نہ ہو اگر طرز ادا موثر اور دلکش نہیں ہے تو سننے والے کو اپیل نہیں کرے گی۔ تجربے کی کامیابی کے لئے فنکار کی داخلی تنقیدی بصیرت بھی بڑی ضروری ہے۔ تجربے کے ساتھ ساتھ چلنے والا داخلی تنقیدی نظام اگر توانا اور قوی ہے تو وہ تجربے کی خامیوں کو تخلیق کی سطح پر آنے سے پیشتر ہی دور کر دے گا اور یوں تجربے پر خارجی تنقیدی دباؤ کم سے کم رہ جائے گا۔

تجربے کی کامیابی کا انحصار بڑی حد تک صنف کے انتخاب پر بھی ہے۔ یہ حقیقت ہے کہ عظیم سے عظیم شاعر بھی تمام صنفوں پر یکساں قدرت نہیں رکھتا۔ لہٰذا کوئی ایک دو صنفیں ہی اس کے کمال کا مظہر ہوتی ہیں۔ شاعر کو تجربات انہی صنفوں میں کرنے چاہئیں جن میں اسے مہارت تامہ حاصل ہو اور جن پر اسے پورا پورا اعتماد ہو۔ ورنہ اس کی مخصوص صنف کے اثرات اس کی دیگر تجرباتی صنفوں میں صاف جھلکتے دکھائی دیں گے جو تجربے کو کمزور کر دیں گے۔ غالب کے قصیدے میں غزل اور اقبال کی غزل میں نظم بغیر کسی حجاب کے جھانکتی ہے۔ یہی صورت ہیئتی تجربات کی کامیابی و ناکامی پر بھی صادق آتی ہے۔ متعدد ہیئتوں کا تجربہ شاعر کو کسی بھی ہیئت میں نمایاں نہیں ہونے دیتا۔ لہٰذا زیادہ سے زیادہ ہیئتوں کے تجربے کرنے کی بجائے منتخب ہیئتوں کے تجربے ہی کامیابی کی دلیل بن سکتے ہیں۔ بے محابہ ہیئتی تجربات کا عمل تجربات میں مصنوعی پن پیدا کر دیتا ہے۔ اردو کی پرانی شاعری میں مصرعوں کی مدور ترتیب نے یہی مصنوعی پن پیدا کر دیا تھا۔

تجربات کا ایک خاص حد میں رہنا ہی ان کے لئے بہتر ہے۔ تجربات کے حدود جتنے پھیلتے جاتے ہیں۔ شاعر کی فنی گرفت ڈھیلی پڑتی جاتی ہے اور اس کی شاعرانہ شخصیت منتشر ہوتی چلی جاتی ہے۔ لامحالہ تجربے میں جھول پیدا ہو جاتی ہے۔ لہٰذا شاعر کو یہ نکتہ ہمیشہ پیش نظر رکھنا چاہیے کہ تجربہ اس کی تخلیقی صلاحیتوں میں پوری طرح ڈوب کر ابھرے اور اس کے شاعرانہ جینئس کا حاصل قرار پائے۔

تجربے کی کامیابی کے لئے یہ بات بھی خوش آئند ہے کہ مواد اپنی قدرتی ہیئت اپنے ہمراہ لائے۔ اگر مواد کو سوچی سمجھی یا اپنی پسند کی پہلے سے طے شدہ ہیئت میں ٹھونسا گیا تو تجربہ گھٹ کر مر جائے گا۔ مصنوعی اور فیشن پرستانہ جدّتوں کو ایک طرف رکھ کر دیکھا جائے تو وسعت بیان تنگنائے ظرف کی جگہ کشادگی ظرف کا انتظام خود ہی کر لیتی ہے۔

شعری تجربے کا ہیئت یا مواد سے متعلق ہونے کا مسئلہ: مختلف تخلیقات کی ہیئتی و فکری سطح پر علیحدہ علیحدہ پہچان تجربات کی بدولت ہی ممکن ہے۔ شاعری میں یہ تجربات ہیئتی سطح پر بھی ہوتے ہیں اور مواد یعنی فکری سطح پر بھی۔ تاہم اس ضمن میں اختلاف رائے موجود ہے۔ کچھ لوگوں کا خیال ہے کہ تجربہ صرف شعوری تبدیلی کا نام ہے جو شعر و سخن میں خارجی طور پر متشکل ہوتا ہے لہٰذا داخلی سطح پر صورت پذیر ہونے والی تبدیلی کو تجربے سے موسوم نہیں کیا جا سکتا۔ اس سلسلے میں ڈاکٹر حنیف کیفی رقمطراز ہیں کہ

> ”فکری اعتبار سے اگر کسی شاعر کی پوری شاعری اپنے معاصرین یا متقدمین سے بالکل مختلف ہے تو اسے منفرد کہا جائے گا۔ تجرباتی نہیں کہا جا سکتا...... ادب میں تجربے کا تعلق ہیئت، تکنیک اور اسلوب سے ہوتا ہے۔ مواد اس کے دائرے سے خارج ہے۔“ (۱۷۲)

یہ تجربے کی خالص ہیئت پرستانہ اور انتہا پسندانہ تعریف ہے اور تجربے کا سطحی استحسان ہے جو اسے وسیع مطمع نظر فراہم کرنے کے برعکس محدود کر کے رکھ دیتا ہے۔ عارف عبدالمتین اس نوع کے تجربے کو افکار کی کہنگی و بے مائیگی اور عہد غلامی کے فنی کرتبوں سے تعبیر کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ

> ”دور حاضر کے ہیئت پرستوں تک بھی افکار کی کہنگی اور بے مائیگی کے ایسے نمائندے ہیں، جو ہیئت کے نئے پن کے ذریعے اپنے قارئین کے ذہنوں میں سوچ کے اچھوتے پن کا مغالطہ پیدا کرنے کی کوشش کرتے ہیں—— وہ عہد غلامی میں ہیئت کے نت نئے تجربات سے اپنے قارئین کی توجہ کو فنی کرتبوں میں متواتر الجھاتے رہے اور یوں اجنبی حکمرانوں کے ظلم و استبداد کی تصویر کو انکے ذہنوں میں دھندلانے کا موجب بنتے رہے۔“ (۱۷۳)

اگر شعری تجربے کو صرف ہیئت تک محدود کرنے کے نقطہ نظر کو درست مان لیا جائے تو شاعری ساختی دائرے میں بند ہو کر رہ جائے

اور صرف تکنیکی گورکھ دھندے کے علاوہ اس کا کوئی مقصد و منصب یا وقعت و رفعت نہ رہے۔ شاعر کسی فارمولے کے تحت شعر نہیں کہتا۔ شاعرانہ تجربہ ایک داخلی ابھار ہے جو علم' مشاہدے' خیال اور فکرو نظر کے کتنے ہی دیگر سرچشموں سے وجود میں آتا ہے۔ اگر تجربے کو صرف شعوری کاوش سے مختص کر دیا جائے تو اس کی خارجیت کی سنگلاخی اور سطحیت تخلیق پارے کی بے ساختگی' وسعت اور ہمہ گیری میں رکاوٹ کھڑی کر دے گی۔ جس سے اس میں نہ تو گہرائی پیدا ہو گی نہ ہی گیرائی۔ ایسی شاعری لفاظی کی بہترین صورت تو مہیا کر سکتی ہے لیکن معنویت کے ترفع سے محروم رہتی ہے۔ جسم زندہ رہتا ہے۔ روح مرجاتی ہے۔ ایسی صورت میں شعر بنانا یا گھڑنا پڑتا ہے۔ شعر ہوتا نہیں۔ شعر کا خارجی طور پر وارد ہونا اور ہے اور خود شعر کا اپنی خواہش سے آمد کا اعلان اور ہے۔

مانبودیم بدیں مرتبہ راضی غالبؔ
شعر خود خواہش آں کرد کہ گردد فن ما

حق اگر سوز ندارد حکمت است
شعر می گردد چوں سوز از دل گرفت

معذرۃً من قطرۂ خون من است

غزل کو ہی لے لیجئے۔ خسرو سے لے کر آج تک ہیئتی سطح پر وہی۔ بحر' وزن' قافیہ' ردیف' مطلع اور مقطع وغیرہ اس کے لوازم ہیں لیکن مضمون و مفاہیم کے اعتبار سے اس میں بے پناہ وسعت اور بوقلمونی ہے جو شاعرانہ تجربے کی دین ہے۔ اگر مواد کو تجربے کے دائرے سے خارج کر دیا جائے تو اصولاً ساری غزلیں مواد کے لحاظ سے ایک جیسی ہونی چاہیے تھیں لیکن ایسا نہیں ہے۔ یہ واقعہ ہے کہ شاعر کا تجربہ اگر شعوری سطح پر منڈلاتا رہے اور اس کی شخصیت کا فکری حصہ نہ بنے تو شاعری تکنیکی چکر میں الجھ کر اپنا مقام گنوا بیٹھتی ہے یا کم از کم گھٹا ضرور لیتی ہے۔ بقول پروفیسر ممتاز حسین:

"شاعری کبھی کاغذ پر دیکھنے کی کوئی شے تصور نہیں کی گئی ہے بلکہ سننے اور پڑھنے کی اثر انگیزی کی بنیاد پر وہ پسند کرنے یا نہ کرنے کی ایک شے ہے۔ چونکہ اثر انگیزی تکنیک پر مہارت حاصل کرنے کا کوئی نتیجہ نہیں ہے اس لئے یہ کہنا جیسا کہ ٹی ایس ایلیٹ کا خیال ہے کہ شاعر کا تنہا مسئلہ تکنیک کا ہے درست نہیں ہے۔" (۱۷۴)

گویا اثر انگیزی فکری تجربے سے پیدا ہوتی ہے۔ ساختی یا تکنیکی تجربے سے نہیں۔ ڈاکٹر وزیر آغا لکھتے ہیں کہ:

"انسان کا باطن ایک بیکراں سمندر کی طرح ہے۔ (امرت منتھن کی کہانی کے پیش نظر اسے دودھ کا ٹھہرا ہوا سمندر کہہ لیجئے) اس سمندر کی سطح پر ایک طرف تو وہ انسانی تجربات بکھرے پڑے ہیں جن کی نوعیت نسلی اور تاریخی ہے اور جن میں لاکھوں نسلوں کے تاثرات مقید ہیں اور دوسری طرف وہ تجربات جو فنکار اپنی محدود اور مختصر زندگی میں خارجی دنیا سے قبول کرتا ہے۔" (۱۷۵)

ظاہر ہوا کہ وہ تجربات جو فنکار کے فن کا حاصل ہوتے ہیں خواہ ان کا تعلق اندرونی کائنات سے ہو یا بیرونی دنیا سے' دراصل وہ فکری تجربات ہوتے ہیں۔ ہیئتی نہیں۔ ایک اور مقام پر تو وزیر آغا اس سے بھی بہت آگے کی بات کرتے ہیں۔

"اصولاً یہ بات غلط ہے کہ کسی صنف کو محض ہیئت کی بنا پر ایک الگ صنف کا درجہ دیا جائے۔ کیونکہ کسی صنف کے وجود کا جواز محض اس بات میں ہے کہ وہ انسانی شخصیت کے کسی خاص پہلو کو دوسری اصناف کی بہ نسبت بہتر طریق سے سامنے لا سکتی ہے۔" (۱۷۶)

انسانی شخصیت کا پہلو مواد پر مبنی تجربہ ہے۔ محولا بالا تینوں اقتباسات جس تجربے کو واضح کرتے ہیں وہ شاعرانہ یا تخلیقی تجربہ ہے۔ لہٰذا ثابت ہوا کہ شعری تجربہ صرف ہیئتی نہیں ہوتا۔ فکری بھی ہوتا ہے۔ ہیئتی تجربے میں الفاظ کی موزونی' مناسب ترتیب' آہنگ' بحر اور وزن وغیرہ کی مختلف تبدیلیاں ہوتی ہیں۔ فکری تجربہ ذہنی اور تخلیقی عمل ہے۔ ڈاکٹر عنوان چشتی ہر دو تجربوں کی نوعیت کے درمیان فرق قائم کرتے ہوئے رقمطراز ہیں کہ:

"ہیئتی تجربہ ایک قسم کی صناعی اور کاریگری ہے۔ شعری تجربہ ایک پیچیدہ عمل ہے۔ اس کی تین سطحیں ہیں۔ پہلی مادی' دوسری نفسیاتی اور تیسری لسانیاتی۔ یہ سطحیں ایک دوسرے میں اس طرح تحلیل ہیں کہ ان کے درمیان واضح طور پر خط امتیاز کھینچنا مشکل ہے۔" (۱۷۷)

اصل میں ہیئتی تجربہ اور شعری تجربہ دونوں مل کر ایک "کل" بنتے ہیں۔ اس لئے کہ ہر فن پارہ یا سخن پارہ اپنی تخلیقی تشکیل میں کسی نہ کسی ہیئت کا پابند ہوتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں تخلیقی تجربے کا ہیئتی تجربے کے ساتھ نامیاتی رشتہ ہوتا ہے۔ جس کے باعث ہر دو تجربات

ایک دوسرے میں اس قدر پیوست ہوتے ہیں کہ ان کو جدا کرنا لفظ و معنیٰ کو جدا کرنے کے مترادف ہے۔ اسی لئے ڈاکٹر سہیل احمد خان رقمطراز ہیں کہ:

"ہر شاعر اپنے تجربوں اور اپنے دکھ سکھ کے اظہار کے لئے بعض مخصوص وضعیں (پیٹرن) بناتا ہے۔ انہی وضعوں سے اس کی شاعری کی مجموعی شکل بنتی ہے۔" (۱۷۸)

ہیئتی اور تخلیقی تجربے کے ضمن میں انیس ناگی کی رائے ہے کہ:

"ہر تخلیقی تجربہ اپنے ساتھ ہیئت لے کر آتا ہے۔ یا یوں کہا جاسکتا ہے کہ تخلیقی تجربے کے اظہار کے ساتھ ہیئت کی تعمیر شروع ہو جاتی ہے ـــــ ان معنوں میں شعری ہیئت تخلیقی تجربے کے وژن کو ظاہر کرکے اس کی کلیت کو پیش کرتی ہے۔ جن سے تخلیقی تجربے کی تشکیل ہوتی ہے۔" (۱۷۹)

تخلیقی تجربے کے دوران میں لفظ اور خیال کس انداز سے ایک دوسرے میں مدغم ہو کر نامیاتی وحدت میں متشکل ہوتے ہیں۔ ڈکشن، تکنیک، اسلوب، ہیئت، تلازمہ، فکر، جذبہ اور آہنگ جیسے مختلف شعری عناصر کس طرح ایک منضبط اور متعین شکل اختیار کرتے ہیں اس پر سوسین لینگو جامع انداز میں اظہار خیال کرتے ہوئے کہتی ہیں کہ "لفظ اور تصور ابتدائی دور میں مل جل کر پرورش پاتے ہیں۔ یہاں تک کہ بعد میں ایک دوسرے سے جدا کرنا مشکل ہو جاتا ہے۔" (۱۸۰)

سوسین لینگو کے اس خیال میں "لفظ" تجربے کی خارجی صورت کو ظاہر کر رہا ہے۔ اور "تصور" شعری تجربے کی داخلی حیثیت پر روشنی ڈال رہا ہے۔ اس طرح خلاصہ کلام یہ برآمد ہوتا ہے کہ شعری ہیئت محض خارجی نہیں ہوتی بلکہ اس کے تار و پود شعری تجربے سے جڑے ہوئے ہوتے ہیں۔ بعینہٖ تجربہ محض ہیئتی نہیں ہوتا بلکہ فکری بھی ہوتا ہے۔ لہٰذا تبدیلی کا عمل صرف ہیئتی یا خارجی سطح پر ہی نہیں ہوتا بلکہ داخلی اور مواد کی سطح پر بھی ہوتا ہے۔ بسا اوقات تجرباتی تبدیلی داخلی و خارجی یعنی ہیئت اور مواد کے اختلاط سے پیدا ہوتی ہے۔ ہیئت اور مواد و منظم اور فنی حسن کے ساتھ ایک دوسرے سے ملے ہوئے ہوتے ہیں جنہیں الگ الگ صورت میں دیکھا نہیں جاسکتا۔ صرف ذہنی تجرید ہی انہیں ایک دوسرے سے جدا کر کے دیکھ سکتی ہے۔

بحث کا ماحصل مندرجہ ذیل تین نکات پر منتج ہے۔

۱۔ شعری تجربہ ہیئتی سطح پر وارد ہوتا ہے۔
۲۔ شعری تجربہ مواد کی سطح پر ظہور کرتا ہے۔
۳۔ شعری تجربہ ہیئت اور مواد دونوں کی مخلوطی سطح پر ظاہر ہوتا ہے۔

چنانچہ یہ شاعر کی صوابدید اور افتادِ طبع پر ہے کہ وہ تجربے کے لئے ان تینوں صورتوں میں سے کس کا انتخاب کرتا ہے۔

انگریزی شاعری کے منظوم اردو تراجم: یہ ایک تاریخی حقیقت ہے کہ جدید اردو نظم میں شعری و ہیئتی تجربات کا شعور انگریزی نظموں کے منظوم اردو ترجموں سے پیدا ہوا۔ ان ترجموں کے کئی ایک محرکات تھے۔ اردو میں انشاء کے ماخوذ ترجمے کے علاوہ انگریزی منظومات نظموں کی تفہیم کے اردو تراجم کا محرک اول طلباء کے لئے نصاب تعلیم میں شامل انگریزی کو آسان بنانا تھا۔ انجمن پنجاب کے مشاعروں کا بھی ایک مقصد محکمہ تعلیمات کے ورنیکلر نصاب کے لئے انگریزی طرز پر نظموں کی فراہم دہی تھی۔ جس نے ترجموں کی طرف توجہ دلائی اور ترجموں کی حوصلہ افزائی بھی کی۔ اس طرح اردو منظوم تراجم کے لئے انجمن مشاعرہ پنجاب نے وہی کردار ادا کیا جو فورٹ ولیم کالج نے نثری ترجموں کے لئے کیا تھا۔ فیشن پرستی اور خود نمائی کے جذبے نے بھی منظوم تراجم کی ترویج کا ہاتھ بٹایا۔ سیاسی برتری نے لسانی برتری کے احساس کو جنم دیا تھا جس نے منظوم ترجموں کے لئے لاشعوری طور پر راہ ہموار کردی۔ مغربی لہر تیزی سے ہر شعبہ زندگی میں سرایت کر رہی تھی جس میں ادب بھی شامل ہو گیا یا وہ زبردستی خود ہی ادب میں داخل ہو گئی۔ یہی سبب ہے کہ آزاد اور حالی مشاعرۂ پنجاب سے قبل ہی کچھ انگریزی نظموں کے مفہوم کو اردو کے قالب میں منتقل کر چکے تھے۔ غیر انگریزی دان ذوق ادب رکھنے والوں تک انگریزی ادب کی ترسیل کا واحد ذریعہ ترجمے ہی تھے۔ یہی وجہ ہے کہ سر عبدالقادر نے اپنے عہد کے عام شعری ذوق و شوق کو بھانپتے ہوئے انگریزی منظومات کے منظوم تراجم کو اپنے ادبی مجلّے "مخزن" کی اشاعت کا خصوصی مطمع نظر قرار دیا تھا اور پھر اس رسالے نے اپنے اس مطمع نظر کی باقاعدگی سے عملاً "پابندی بھی کی۔ "مخزن" نے اپریل ۱۹۰۱ء میں شائع ہونے والے پہلے ہی شمارے میں منظوم تراجم کو اپنی اشاعت کا بنیادی مقصد ٹھہراتے ہوئے نہایت واضح طور پر تحریر کیا کہ

"انگریزی نظموں کے نمونوں پر طبع زاد اور انگریزی نظموں کے بامحاورہ ترجمے شائع کرنا تاکہ متقدمین کی تقلید کرنے والے جدید مذاق سے آگاہ ہوں۔" (۱۸۱)

عبدالحلیم شرر کے رسالے دلگداز نے بھی منظوم تراجم کے شوق و ذوق کو مقبول عام کرنے میں خاصی سرگرمی اور دلچسپی سے کام لیا۔ نظم طباطبائی نے انگریزی ترجموں کے لئے غیر معمولی جوش و جذبے کا اظہار کیا۔ جس سے دوسروں کو بھی ترغیب ہوئی۔ انہوں نے کئی ایک انگریزی نظموں کے ترجمے کئے تاہم ان کا منظوم ترجمہ "گور غریباں" جب پہلی مرتبہ رسالہ "دلگداز" لکھنؤ کے جولائی ۱۸۹۷ء کے شمارے میں شائع ہوا تو ادبی حلقوں میں اسے غیر معمولی پذیرائی اور شہرت ملی۔ جس نے منظوم ترجموں کی تحریک کو زبردست تقویت فراہم کی۔ دیکھا دیکھی دیگر ادبی رسالوں نے بھی انگریزی تراجم کے لئے "چشم ما روشن دل ماشاد" کے حسن طرز کو اپنانا شروع کر دیا۔ یوں ادبی مجلوں نے منظوم تراجم کے فروغ کے لئے بنیادی کردار ادا کیا۔

حالی کے مقدمہ شعر و شاعری (۱۸۹۳ء) نے بھی انگریزی شاعری کے اردو تراجم کے لئے ماحول سازگار کرنے میں انقلابی جہت فراہم کی۔ بقول الیاس عشقی جتنے پوری "مقدمۂ دیوان حالی کا سب سے نمایاں اثر ہمارے ادب پر یہ پڑا کہ وہ مروجہ اور فرسودہ راستے سے ہٹ کر ایک نئی شاہراہ پر مڑ گیا۔ سب سے پہلے لوگ ترجمے کی طرف متوجہ ہوئے۔ (۱۸۲)۔ غرض انیسویں صدی کے آخر اور بیسویں صدی کے اوائل تک انگریزی نظموں کے منظوم ترجموں کے لئے اردو داں طبقے میں ایک خاص لگن جنم لے چکی تھی۔ ترجموں کے معیار و فن کو بلندی و پختگی ملی۔ اب یہ کام حکومتی سرپرستی کے باعث نہیں بلکہ ادبی دلچسپی سے ہونے لگا۔ اس کا محرک تعلیمی نصاب سازی کے بجائے سخن سازی کا جذبہ طے پایا۔ اردو شاعری تکرار اور از کار رفتہ کے تحت متحجر ہو چکی تھی اسے تبحر کرنے کے لئے اور اس کی بعض کمزوریوں پر قابو پانے کے لئے ترجموں کو رواج ملا۔ اس طرح نئے نئے موضوعات اور بیرونی شعر و ادب سے استفادے کے فطری جذبے نے بھی منظوم اردو تراجم کے لئے نہایت اہم کردار ادا کیا اور پھر ان منظوم تراجم نے جدید اردو نظم کو نئے جہات، نئے اسالیب اور نئے موضوعات سے روشناس کیا۔ ان ترجموں نے نہ صرف نظم اردو کو داخلی سطح پر تبدیلی کیا بلکہ خارجی سطح پر بھی نئے زاویے دیئے۔ روایت سے دوری اور جدت سے حضوری پیدا ہوئی۔ پروفیسر عبدالقادر سروری کے مطابق تو جدید شاعری کی ابتداء ہی انگریزی نظموں کے ترجموں سے ہوئی۔ فرماتے ہیں کہ:

"جدید شاعری کی ابتداء اردو انگریزی نظموں کے ترجموں سے ہوئی۔ مولوی اسماعیل میرٹھی کے ترجمے خاص طور پر قابل ذکر ہیں جنہیں اولیت کا شرف حاصل ہے۔" (۱۸۳)

پروفیسر عبدالقادر سروری کے بیان کے پہلے حصے سے تو کسی حد تک اتفاق کیا جا سکتا ہے لیکن دوسرے حصے جس میں مولوی اسماعیل میرٹھی کی اولیت کا ذکر ہے، قطعی غلط ہے۔ ترجموں کی ابتداء اسماعیل میرٹھی کی ترجمہ نگاری سے بہت پہلے ہو چکی تھی۔ اردو میں انگریزی نظموں کے ترجموں کے ارتقاء کی مختصراً تفصیل یوں ہے۔

انشاء اللہ خان انشاء (۱۷۵۷ء–۱۸۱۸ء) کی مثنوی "فیل" جو نواب سعادت علی خان کی فرمائش پر ۱۷۹۲ء میں لکھی گئی۔ انگریزی نظم کا پہلا منظوم ترجمہ ہے۔ یہ دو سو پانچ اشعار کی طویل مثنوی ہے۔ مثنوی کی اندرونی شہادت کے مطابق اسے جان کارش نے انگریزی میں لکھا اور کلاک نے فارسی ترجمہ کیا۔ انشاء نے اسے فارسی سے اردو میں منتقل کیا۔ اس ترجمہ در ترجمہ مثنوی سے متعلق مولانا محمد حسین آزاد رقمطراز ہیں۔

"ایک ہاتھی اور چنچل پیاری ہتھنی کی حکایت کہیں انگریزی سے ان کے ہاتھ آگئی۔ نظرباز کی آنکھ خود ایسے مضامین کی تاک میں رہتی ہے۔ یہ تو تیار مال تھا۔ غرض اس کی شادی جس سامان سے کی ہے۔ وہ تماشہ دیکھنے کے قابل ہے۔" (۱۸۴)

جان کارش کی تصنیف کلارک کے ترجمے اور انشاء کے ترجمے سے ترجمے کے متعلق اشعار دیکھئے۔

انگریز جان کارش راقم قصہ کے ولے ہوئے مترجم
ہیں فارسی میں کلاک صاحب وہ خاص حضور کے مصاحب
انشاء سے یہ ترجمہ بعینہ موزوں ہوا ہے اک کہ وہ
تھا سترہ سو بیانوے سال ہاں عیسوی اے بجاہ و اقبال
انگریزی مہینہ تھا دسمبر جس میں ہوئی بات وہ مقرر

مندرجہ بالا آخری دو اشعار سے ہاتھی اور ہتھنی کے ملاپ کی تاریخ دسمبر ۱۷۹۲ء سے اندازہ ہوتا ہے کہ انگریزی نظم اس موقع سے یادگار ہے۔ کلاک نے فارسی اور انشاء نے اردو ترجمہ بھی کم و بیش اسی زمانے میں کیا ہوگا۔ جو زیادہ سے زیادہ دسمبر ۱۷۹۲ء کے اواخر یا ۱۷۹۳ء کے اوائل کا زمانہ ہی ہو سکتا ہے۔ مثنوی فیل کا دوسرا منظوم ترجمہ راجہ کرشن بہادر نے ۱۸۵۰ء کے لگ بھگ کیا۔ FABLES DO SAY یعنی فیبل کی حکایات کے منظوم ترجمے کا تذکرہ گارساں دتاسی نے اپنے تین خطبات (پہلا خطبہ ۳ دسمبر ۱۸۵۰ء،

بارھواں خطبہ دسمبر ۱۸۶۲ء اور انیسواں خطبہ ۶ دسمبر ۱۸۶۹ء) میں کیا ہے۔ گارساں دتاسی کے مطابق حضرت سلیمان کی کہاوتوں اور پہاڑی وعظ کا بھی اردو میں منظوم ترجمہ کیا گیا۔ (۱۸۵)۔ شیو پرشاد کی کتاب "من بہلاؤ" میں بھی انگریزی نظم و نثر کے ترجمے ہیں۔ (۱۸۶)۔ ۱۸۶۰ء کے بعد تراجم میں سرگرمی کا رجحان پیدا ہوا۔ بقول گارساں دتاسی "انگریزی ترجموں کی تعداد آئے دن بڑھتی جاتی ہے۔" (۱۸۷)۔ محمد حسین آزاد (۱۸۳۳ء–۱۹۱۰ء) کی نظمیں "معرفت الٰہی" "بڈھا باپ" "اولوالعزمی کے لئے کوئی سد راہ نہیں" "ایک تارے کا عاشق" "مثنوی شرافت حقیقی" "اجڑا ہوا گھر" اخذ و ترجمہ ہیں۔ آزاد نے شیکسپئر کے ڈرامے "میک بتھ" کا ترجمہ شروع کیا جو بوجہ علالت نامکمل رہا۔ (۱۸۸)۔ حالی کی اخذ و ترجمہ پر مشتمل منظومات "دوست" "قدر و منزلت کی جگہ ہوتی ہے" "زمزمہ قیصری" اور "تنہائی کا خیال" ہیں۔ "جواں مردی کا کام" جو ۱۸۷۴ء میں لکھی گئی۔ انگریزی نثری حکایت کا منظوم ترجمہ ہے۔ قلق میرٹھی کی "جواہر منظوم" جو ۱۸۶۴ء میں منظر عام پر آئی۔ اردو منظوم تراجم کا پہلا مجموعہ ہے۔ یہ سرکاری مدارس کے نصاب تعلیم میں شامل منتخب انگریزی نظموں کے مجموعے کا حصہ اول کا ترجمہ ہے۔ ان تراجم کی اصلاح مرزا اسد اللہ خان غالب نے کی۔ (۱۸۹)۔ انہی اصلاح کی وجہ سے برٹش میوزیم لائبریری لندن میں "جواہر منظوم" کو غالب کی تالیف قرار دیا گیا ہے۔ (۱۹۰)۔ غالب کی اصلاح کے بعد ڈائریکٹر تعلیمات ممالک مغربی کے دفتر میں تراجم کے اغلاط دور کئے گئے۔ اس طرح انشاء اللہ خان انشاء کے بعد مرزا اسد اللہ خان غالب جیسے عظیم شاعر کا انگریزی نظموں کے منظوم تراجم سے تاریخی رشتہ قائم ہوتا ہے۔ "جواہر منظوم" ایک ہی بحر "فاعلاتن مفاعلن فعلن" اور مفاعلات میں ہے۔ انگریزی منتخب نظموں کے دوسرے حصے کو بہاری لال نے "گوہر شب تاب" کے نام سے اردو نظم میں منتقل کیا۔ جو مطبع نولکشور لکھنؤ سے ۱۸۶۹ء میں شائع ہوا۔ اس میں ۲۰ منظوم ترجمے ہیں۔ گوہر شب تاب کے بعد رحیم اللہ نے انہی منتخب انگریزی نظموں کے حصہ دوم کا منظوم ترجمہ کیا ہے جسے "مطبع الٰہی" آگرہ نے شائع کیا۔ رحیم اللہ نے ترجمے کے لئے مختلف بحریں استعمال کیں۔ یہ ترجمے عام فہم اور زیادہ واضح ہیں۔ ۱۸۸۰ء میں مولانا اسماعیل میرٹھی (۱۸۴۴ء–۱۹۱۷ء) کی پینتالیس "۴۵" نظموں پر مشتمل مجموعہ "ریزہ جواہر" کے نام سے شائع ہوا۔ جس میں چھ انگریزی نظموں کے ترجمے بھی شامل ہیں۔ یہ نظمیں "کیڑا" "ایک قانع مفلس" "موت کی گھڑی" "فادر ولیم" "حب وطن" اور "انسان کی خام خیالی" کے عنوانات سے ہیں۔ پہلی چار نظمیں ۱۸۶۷ء اور آخری دو ۱۸۶۸ء میں ترجمہ کی گئیں۔ اس کے علاوہ اسماعیل نے بچوں کے لئے بھی منظوم ترجمے کئے۔ "ANN TOYLAR" کی انگریزی نظم "TWINKLE TWINKLE LITTLE STAR" کو خصوصی شہرت ملی اور بالخصوص اسے انگریزی کی درسی کتابوں میں شامل کیا گیا۔

سید محمد حسین آزاد حیدر آبادی نے اس نظم کا ترجمہ "ستارہ" محی الدین نے "ننھے تارے" حافظ محمد یعقوب اوج نے "چھوٹے تارے" مولانا امتیاز علی عرشی نے "نجم درخشاں" اور عزیز نقمی نے "تارے" کے عنوان سے کیا۔ انیسویں صدی کے آخر میں انگریزی نظموں کے منظوم تراجم معیار و فن کے اعتبار سے خاصے وزن دار ہو گئے۔ اکبر الہ آبادی (۱۸۴۶ء–۱۹۲۱ء) نے انگریزی شاعر رابرٹ سدے کی نظم CATARACT OF LADORE کا ترجمہ "آب لڈور" کے عنوان سے کیا۔ یہ نظم بھی ماخوذ ہے اور اہم مقام کی حامل ہے۔ نظم طباطبائی (۱۸ نومبر ۱۸۵۳ء —— ۲۳ مئی ۱۹۳۳ء) نے گرے کی ایلجی کا ترجمہ "گور غریباں" کے عنوان سے کیا۔ یہ شہرۂ آفاق ترجمہ نہ صرف اردو تراجم بلکہ ہیئتی تجربوں میں بھی ایک سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔ ڈاکٹر خلیل الرحمٰن اعظمی لکھتے ہیں کہ:

"اردو کی پابند نظم میں ایک نیا انداز نظم طباطبائی کی "گور غریباں" سے شروع ہوتا ہے جو گرے کی مشہور ایلجی کا منظوم ترجمہ ہے اور جو شرر کی فرمائش پر کیا گیا تھا اور پہلی بار جولائی ۱۸۹۷ء کے دلگداز میں شرر کے تعارفی نوٹ کے ساتھ شائع ہوا تھا۔" (۱۹۱)

نظم طباطبائی کی نظم "گور غریباں" کے ہیئتی تجربے کی نوعیت و ماہیئت پر روشنی ڈالتے ہوئے ڈاکٹر عنوان چشتی تحریر کرتے ہیں کہ:

"نظم طباطبائی کی یہ نظم "گور غریباں" ہے جو گرے کی ایلجی کا منظوم ترجمہ ہے۔ انگریزی کے کواٹرین میں گے کا استنزا ،ٹینی سن کا استنزا ،بلیڈ استنزا اور ایلی جائک استنزا کی شکلیں متعین ہیں۔ چونکہ یہ ایک ایلجی کا ترجمہ ہے اس لئے نظم نے بھی کواٹرین کی اس شکل کو اپنایا ہے جو ایلجی کے لئے مخصوص ہے۔ بہت دنوں تک یہ غلط فہمی رہی کہ انگریزی میں صرف ایک استنزا فارم ہوتا ہے استنزا کی اس مخصوص ہیئت کو اردو سے روشناس کرانے کا سہرا نظم طباطبائی کے ہی سر ہے۔ گور غریباں کا پہلا بند یہ ہے۔

وداع روز و روشن ہے گجر شام غریباں کا
چراگاہوں سے پلٹے قافلے وہ بے زبانوں کے
قدم گھر کی طرف کس شوق سے اٹھتا ہے دہقاں کا
یہ ویرانہ ہے' میں ہوں اور طائر آشیانوں کے

اس کی ترتیب قوافی الف ب الف ب ہے۔ چونکہ اردو میں پہلے سے مربع موجود تھا اس لئے ایلجائک استنزا ذرا سی تبدیلی سے مربع کی ایک سی شکل کی حیثیت سے بہت جلد مقبول ہو گیا۔" (۱۹۲)

"نظم طباطبائی کے دیگر تراجم میں "ترحم" "زمزمہ فصل بہار" "نغمہ زندگی" "دولت خداداد افغانستان" "یاد رفتگاں" "دعوت

زہرا"،"اس طرح وطن کی خیر مناتے ہیں" اور "ہمدردی و ثابت قدمی" خاص طور سے قابل ذکر ہیں۔ طباطبائی نے شیکسپئر کے منظومات سفید کا بھی اردو "نظم سفید" میں ترجمہ کیا۔ یہ ترجمے خاصے مقبول ہوئے۔ ان سے منظوم ترجموں کی تحریک کو روز افزوں فروغ ملا۔ پروفیسر سید محمد عبدالغفور شہباز (۱۸۵۸ء —— ۳۰ نومبر ۱۹۰۸ء) نے بھی سدے کی نظم "CATARACT OF LADORE" سے ماخوذ ایک نظم "آبشار لوڈور" لکھی۔ یہ نظم اکبر کی نظم "آب لوڈور" کی ہم ماخوذ ہے۔ شہباز نے مشہور انگریزی نظم ابراہیم بن ادھم کا بھی بڑا سلیس و رواں ترجمہ کیا۔ انہوں نے ایک اور انگریزی نظم "دی ہرمٹ" کا جوگی کے عنوان سے ٹھیٹھ بھاشا میں لفظی ترجمہ کیا۔ شوکت میرٹھی نے بھی اپنی نظموں میں ہندی زبان استعمال کی لیکن شہباز جیسی کامیابی نصیب نہ ہو سکی۔ عبدالحلیم شرر (۱۸۶۰ء —— ۱۹۲۶ء) نے نہ صرف منظوم ترجمے کئے بلکہ غیر مقفی نظمیں لکھ کر اردو شاعری میں ہیئتی تجربات کو فروغ دیا۔ ان کا تفصیل کے ساتھ ذکر آگے ہیئتی تجربات کے تحت کیا جائے گا۔ منشی ارتضی علی شرر (۱۸۶۳ء —— ۲۰ اگست ۱۹۳۱ء) نے "فراق شوہر"، "گرمئی عشق" اور "تصویر حیرت" کے عنوانات سے منظوم ترجمے کئے۔ نادر علی خان عباسی کاکوروی (۱۸۶۷ء —— ۱۹۱۲ء) کے منظوم ترجمے یوں ہیں۔ "گھنٹہ نہیں بجے گا"، "گزرے زمانے کی یاد"، "آنسو"، "شاعر کا دل"، "مرحومہ کی یاد میں"، "حسن کامل" اور "خواب نوشین"۔ "ان کے تمام ترجمے اعلیٰ پائے کے ہیں۔ نادر اور علامہ اقبال دونوں کی نظمیں "مخزن" میں چھپا کرتی تھیں۔ دونوں میں ذاتی روابط کے امکان کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ ان کے ترجموں میں صحت لفظی کا خاص خیال رکھا گیا ہے۔ نادر کا کلام ان کے انتقال سے دو سال قبل ۱۹۱۰ء میں شائع ہوا۔ مولانا ظفر علی خان (۱۸۷۳ء —— ۱۹۵۶ء) کے منظوم ترجمے یہ ہیں۔ "ندی کا راگ"، "اخبار کا چندہ"، "تاجدار دکن"، "دھوپ اور چاندنی"، "فراق روح و تن" اور "وفا"۔ سروجنی نائیڈو نے شاہ دکن نواب میر محبوب علی خان کی مدح میں ایک زبردست نظم انگریزی میں لکھی جس کا نثری ترجمہ ظفر قریشی دہلوی نے کیا۔ ظفر علی خان نے "تاجدار دکن" کے عنوان سے اس نظم کو قالب نظم میں منتقل کیا۔ درگا سہائے سرور جہان آبادی (دسمبر ۱۸۸۳ء —— ۳ دسمبر ۱۹۱۰ء) کی شاعری کا ایک تہائی حصہ انگریزی اور سنسکرت نظموں کے ترجموں پر مشتمل ہے۔ سرور نے بیشتر تراجم میں انگریزی نظم کی ہیئت، وزن اور بحر کو قائم رکھنے کی پوری پوری کوشش کی "سرور کا بہت سا کلام ضائع ہو گیا یا کم مایہ لوگوں نے ہتھیا لیا۔" (۱۹۳)۔ ان کے اہم ترین تراجم "مرغابی"، "کوئل"، "سال گذشتہ"، "کلیجے کا داغ"، "میرا ساغر آسمان ہے"۔ "ترانہ خواب"، "بچہ اور ہلال"، "کار زار ہستی" اور "موسم سرما کا آخری گلاب" ہیں۔ حافظ محمد یعقوب اوج گیاوی کے لائق ذکر منظوم تراجم "چھوٹے تارے"، "خوشی"، "قناعت" اور "زندگی" ہیں۔ منشی دوارکا پرشاد طالب بنارسی (س ن —— ۱۹۱۳ء) نے انگریزی شاعر T. CAMP BELL کی مشہور نظم LORD ULIN'S DAUGHTER کا ترجمہ نواب الن کی بیٹی کے عنوان سے کیا۔ لارڈ الن کا ترجمہ نواب الن کرنے سے ہی طالب بنارسی کی جودت طبع کا اندازہ ہو جاتا ہے۔ "پہلا سفید بال" بھی ان کا اہم منظوم ترجمہ ہے۔ بدر الزماں بدر (تاریخ پیدائش و تاریخ وفات دستیاب نہیں) کے قابل ذکر منظوم ترجمے "کیسابلانکا"، "عندلیب اور کرمک شب تاب" اور "غریب الوطن طوطا" ہیں۔ ان کے مجموعہ نظم "لمعات" (ضخامت ۸۴ صفحات) پر رسالہ "زمانہ" مئی ۱۹۱۳ء میں تنقیدی کتب کے عنوان سے درج ذیل نوٹ چھپا۔

> "بدر الزماں بدر اسسٹنٹ ہیڈ ماسٹر گورنمنٹ مسلم ہوائی سکول کلکتہ کی نظموں کا مجموعہ لیفٹیننٹ کرنل ڈی سی کلٹ کے نام سے معنون کیا ہے۔ نظموں کی زیادہ تعداد ایسی ہے جو انگریزی سے اردو میں ترجمہ کی گئی ہیں۔ طبع زاد نظمیں بھی کافی تعداد میں موجود ہیں۔" (۱۹۴)

غلام بھیک نیرنگ (۱۸۷۶ء —— ۱۹۵۲ء) کے زیادہ تر منظوم تراجم رسالہ "مخزن" میں شائع ہوئے۔ جن میں "مقصود الفت"، "جان شیریں"، "قربت جاناں"، "عالم پیری اور یاد ایام" اور "انجام محبت" لائق تحسین ہیں۔ مولوی فخر الدین احمد سفیر کاکوروی (۲۱ اپریل ۱۸۷۶ء —— ۱۹۳۰ء) کو اس دور کی ایک نمایاں شخصیت مسز سروجنی نائیڈو سے خاص شغف رہا ہے۔ انہیں مسز سروجنی نائیڈو سے حیدر آباد میں قیام کے دوران تبادلہ خیالات کے بھی خاصے مواقع میسر آئے۔ سفیر نے صرف سروجنی نائیڈو کی انگریزی نظموں کے ہی منظوم ترجمے کئے۔ "گجری"، "حسین ساگر"، "نسترن"، "نغمہ صحرائی" اور "نوائے آوارگی" اپنی مثال آپ ہیں۔ سروجنی نائیڈو نے "سورۂ اخلاص" سے متاثر ہو کر ایک نظم کہی تھی جس کا ترجمہ سفیر نے "اسمائے حسنیٰ" کے عنوان سے کیا۔ سید محمد ضامن کنتوری (۱۸۷۶ء —— ۱۹۳۶ء) نے منظوم تراجم کی طرف خصوصی توجہ دی۔ ۱۹۰۱ء میں جب ان کی عمر محض پچیس "۲۵" برس تھی تو ان کا مجموعہ کلام "ارمغان فرنگ" شائع ہوا۔ "راہب صحرا نشیں"، "اینک آرڈن" طویل و دلچسپ ترجمے ہیں۔ ان کا منظوم ترجمہ "نسیم سحر" پہلی بار رسالہ "معلم النسواں" حیدر آباد دکن میں ۱۹۰۰ء میں شامل اشاعت ہوا۔ اقبال کی نظمیں "پیام صبح" اور "نسیم سحر" بھی ترجمہ ہیں۔ "زندہ دلی"، "وقت"، "دل اندوہ گیں" اور "بگل کی صدا" یادگار ترجمے ہیں۔ عیسیٰ چرن صدا (یکم اپریل ۱۸۷۰ء —— ۱۹۵۷ء) نے ملٹن کی شہرۂ آفاق نظم "PARADISE LOST" کا منظوم ترجمہ "فردوس گمشدہ" کے عنوان سے کیا جو ۱۹۱۳ء میں دلگداز پریس لکھنؤ سے شائع ہوا۔ اس مثنوی کے کل ۸۹۵۳ اشعار ہیں۔ "PARADISE REGAINED" کا ترجمہ "صدائے فردوس بازیافتہ" کے نام سے کیا۔ جسے دلگداز پریس

لکھنؤ نے ۱۹۲۲ء میں شائع کیا۔ صدا نے ملٹن کی نظم "SAMSON AGONISTES" کا ترجمہ شمعون محزوں کے نام سے کیا۔ علامہ اقبال (۱۸۷۳ء — ۱۹۳۸ء) کی مندرجہ ذیل سولہ نظمیں انگریزی نظموں سے ماخذ و ترجمہ پر مشتمل ہیں۔ (۱۹۵)

۱) ایک مکڑا اور مکھی	(۱۱:۹)	ماخوذ لکھا	آزاد ترجمہ
۲) ایک پہاڑ اور گلہری	(۱۵۳:۳)	ماخوذ از ایمرسن لکھا	آزاد ترجمہ
۳) ایک گائے اور بکری	(۱۷:۹)	ماخوذ لکھا	آزاد ترجمہ
۴) بچے کی دعا	(۹:۸)	ماخوذ لکھا	آزاد ترجمہ
۵) ہمدردی	(۱۹:۹)	ماخوذ از ولیم کوپر لکھا	ماخوذ
۶) ماں کا خواب	(۲۲۵:۳)	ماخوذ لکھا	منظوم ترجمہ
۷) پرندے کی فریاد		ماخوذ نہیں لکھا	ماخوذ
۸) پیام صبح	(۱۰۹:۱)	ماخوذ از لانگ فیلو لکھا	منظوم ترجمہ
۹) عشق اور موت	(۲۰۵:۱)	ماخوذ از ٹینی سن لکھا	ماخوذ
۱۰) رخصت اے بزم جہاں	(۱۳۵:۱)	ماخوذ از ایمرسن لکھا	منظوم ترجمہ
۱۱) مرثیہ داغ		ماخوذ نہیں لکھا	ماخوذ
۱۲) ایک پرندہ اور جگنو	(۵۹:۳)	ماخوذ نہیں لکھا	آزاد منظوم ترجمہ
۱۳) گورستان شاہی		ماخوذ نہیں لکھا	ماخوذ
۱۴) والدۂ مرحومہ کی یاد میں		ماخوذ نہیں لکھا	ماخوذ
۱۵) ابر کوہسار		ماخوذ نہیں لکھا	ماخوذ
۱۶) ایک آرزو		ماخوذ نہیں لکھا	ماخوذ

ان نظموں میں سے کچھ نظموں کے اصلی شاعر کی نشاندہی کرتے ہوئے اقبال نے علی الترتیب ماخوذ از ایمرسن، ولیم کوپر، لانگ فیلو، ٹینی سن اور ایمرسن لکھا۔ بعض کے لئے صرف ماخوذ لکھا اور کچھ سے متعلق ماخوذ و ترجمہ کچھ بھی نہیں لکھا۔ اقبال کے منظوم ترجمے اس طرح اردو شاعری کا جزو بن گئے ہیں کہ حقیقی تخلیق معلوم ہوتے ہیں۔ حافظ محمود خان شیرانی (۱ اکتوبر ۱۸۸۰ء —— ۱۵ فروری ۱۹۴۶ء) کا منظوم ترجمہ "موت کا وقت" اہم ہے۔ حسرت موہانی (۱۸۸۱ء —— ۱۹۵۱ء) نے غزل گوئی کے باوصف اعلیٰ درجے کے منظوم ترجمے کئے۔ "موسم بہار کا آخری پھول" اور "ترانہ محبت" خاص الخاص ہیں۔ محمد سیف الدین شباب (یکم اگست ۱۸۸۲ء —— ۲ مارچ ۱۹۴۹ء) کے مسز سروجنی نائیڈو سے دوستانہ مراسم تھے۔ ان کی شاعری صرف سروجنی نائیڈو کی انگریزی نظموں کے ترجموں پر مشتمل ہے۔ شاید اسی شاعرانہ ربط کا نتیجہ تھا کہ دونوں ایک ہی دن فوت ہوئے۔ "گورستاں شاہی گولکنڈہ" "حسین ساگر" "نغمہ محبت" "مرغ بسمل" "دستی" "موت اور زندگی" "سوز بیوگی" "شرح آرزو" "تقدیر" اور "شباب" معرکتہ آلاراء ترجمے ہیں۔ مرزا محمد ہادی عزیز لکھنوی (۱۸۸۲ء —— ۱۹۳۵ء) کا منظوم ترجمہ "مئی کا جوان چاند" قابل توجہ ہے۔ منشی مہاراج بہادر برق دہلوی (جولائی ۱۸۸۴ء —— ۱۲ فروری ۱۹۳۶ء) کا مجموعہ نظم "مطلع انوار" ۱۹۲۹ء میں شائع ہوا۔ چودھری جگت موہن لال رواں نے مقدمہ اور اصغر گونڈوی نے دیباچہ لکھا۔ "ہمایوں" فروری ۱۹۳۰ء میں اس پر تبصرہ چھپا۔ برق نے "WILLIAM BARNES" کی نظم "THE MOTHER" کا منظوم ترجمہ "مادر ناشاد کا خواب" کیا جو اقبال کی نظم "ماں کا خواب" کا بھی ترجمہ ہے۔ دیگر اہم تراجم "ساعت برگ" "نشہ حسن" "پھول" "شہید وفا" "پیمان وفا" اور "قوس قزح" ہیں۔ نواب میر جعفر علی خاں اثر لکھنوی (۱۸۸۵ء — ۱۹۶۷ء) نے تراجم کے توسط سے جدید نظم میں ہیئت کے متعدد و متنوع تجربے کئے۔ ان کے منظوم تراجم کا مجموعہ "رنگ بست" اردو اکیڈمی لاہور سے غالباً ۱۹۳۸ء میں شائع ہوا۔ (۱۹۶)۔ "رنگ بست" میں یونانی، اطالوی، روسی، جرمنی، فرانسیسی، انگریزی، سنسکرت، بنگالی اور عربی کے ترجمے موجود ہیں۔ اثر نے عالمی ادب کے مقبول ذہن کو اردو ادب میں عام کرنے کی بھرپور سعی کی۔ انہیں مختلف زبانوں اور اسالیب پر قدرت حاصل تھی۔ تراجم سے فنی خلوص ہویدا ہے۔ معیاری اور نمایاں ترجمے "آخری وصیت" "کسان" "باغی انسان" "خدائے نامعلوم" "تہار" اور "نغمہ مجسم" ہیں۔ سید ابو الحسن ناطق گلاوٹھی (۱۱ نومبر ۱۸۸۶ء —— ۲۶ مئی ۱۹۶۹ء) کی چند نظموں کا مجموعہ "نطق ناطق" کے نام سے "گلدستہ جلوۂ یار" میرٹھ کے شمارہ مارچ ۱۹۱۳ء کے ساتھ بطور ضمیمہ شائع ہوا۔ ان کا ایک منظوم ترجمہ "راز الفت" "مخزن" نومبر ۱۹۰۸ء میں شائع ہوا۔ (۱۹۷)۔ منشی تلوک چند محروم (۱۸۸۷ء —— ۱۹۶۶ء) کے مجموعۂ کلام "گنج معانی" کو بڑی شہرت نصیب ہوئی۔ انہوں نے انگریزی نظموں کی کافی بڑی تعداد کا اردو میں منظوم ترجمہ کیا۔ "بچے کا پہلا احساس غم" "سپاہی کا خواب" "حب وطن" "بزدل" "نغمہ آسمانی" "بقائے محبت" "زوال حسن" "حسرت پرواز" "عشق" "آج" "موت کا موسم" "ایک خاندان کی خبریں" "رحم" "نرم گفتاری" "صادق دوست کی پہچان" "کیا سے کیا" "ایام غم" "محبت" اور نکات

شیکسپیئر لاجواب منظوم ترجمے ہیں۔ عظمت اللہ خان (۱۸۸۷ء ــــ ۱۹۲۷ء) کی نظموں اور منظوم ترجموں کا مجموعہ "سریلے بول" ان کی وفات کے بعد ۱۹۴۰ء میں حیدر آباد سے شائع ہوا۔ انہیں انگریزی ادب' ہندی اور سنسکرت سے خاص شغف تھا۔ اردو شاعری میں ایک نئے دبستان کے بانی متصور ہوتے ہیں۔ شیکسپیئر' بائرن' براؤننگ' ورڈزورتھ' میریڈتھ اور تھامس ہارڈی کی نظموں کا ترجمہ کیا۔ "کوئل" "ننھا غاصب" "ہم سات ہیں" "یونان کے جزیرے" "چھیل چھبیلی" "اگر موت بن خواب کی نیند ہوئے" "تریا چاہ" اور ایک گیت کا ترجمہ اہم ترین ہیں۔ ان تراجم میں ہیئت کے نئے اور انوکھے تجارب کئے گئے ہیں۔ جنہوں نے آگے چل کر جدید نظم کا مزاج مدون کیا۔ سید محمد حسین آزاد حیدر آبادی (۹ نومبر ۱۸۸۷ء ــــ ؟) کا مجموعہ کلام "خیالات آزاد" کے حصہ اول کی اشاعت ۱۹۲۲ء اور حصہ دوم کی اشاعت ۱۹۲۴ء میں ہوئی۔ دونوں میں منظوم تراجم موجود ہیں۔ قابل ذکر ترجمے "اندھی پھول بیچنے والی کا گیت" "تیرو نغمہ" "ادائے فرض" "فردوس بریں" "حکایت" "حضرت محمد صلعم" "موسم گرما کا آخری گلاب" "چھوٹا پودا" "ستارہ" اور "سویرے سونا" ہیں۔ ڈاکٹر حسن الدین احمد' انگریزی شاعری کے منظوم اردو ترجموں کا تحقیقی و تنقیدی مطالعہ کے پیش لفظ میں ان کی دو نظموں سے متعلق لکھتے ہیں کہ خلیل الرحمن اعظمی نے اپنے مقالہ اردو نظم کا نیا رنگ و آہنگ میں "اندھی پھول والی کا گیت" اور "بہار کا آخری پھول" (۱۹۸)۔ کو محمد حسین آزاد سے منسوب کرتے ہوئے یہ لکھا ہے کہ "منظوم ترجموں کی تحریک سے تعاون کرنے والوں میں محمد حسین آزاد جیسے بزرگ ــــ بھی ہیں ظاہر ہے کہ خلیل الرحمن اعظمی کا اشارہ محمد حسین آزاد (پیدائش ۱۸۳۳ء وفات ۱۹۱۰ء) کی جانب ہے جن کا تعلق انجمن پنجاب اور ہالرائیڈ کے مشاعرہ سے رہا ہے اور جنہوں نے انگریزی شاعری سے استفادہ کا مشورہ دیا تھا۔ جب منظوم ترجموں کا تحقیقی مطالعہ کیا گیا تو ظاہر ہوا کہ متذکرہ دونوں ترجمے محمد حسین آزاد حیدر آبادی (پیدائش لگ بھگ ۱۸۸۹ء) کی کاوش کا نتیجہ ہیں۔" (۱۹۹) باسط بسوانی (۱۸۹۰ء ــــ ؟) کا مجموعہ کلام "شاہد معنی" ۱۹۲۷ء میں شائع ہوا۔ تعارف نیاز فتح پوری اور مقدمہ رحم علی الہاشمی نے لکھا۔ ان کے کچھ منظوم ترجمے یوں ہیں "سکاٹ لینڈ کی بدنصیب ملکہ" "نپولین کی موت" اور "حب وطن"۔ بشیشور پرشاد منور لکھنوی (۷ جولائی ۱۸۹۷ء ــــ ۲۲ مئی ۱۹۷۰ء) کے لائق ذکر منظوم ترجمے "شکنتلا" (نظم و نثر)' "گیت گوبند' فاؤسٹ" اور "سوز اقبال" ہیں۔ "ساز مغرب" کے دس حصوں میں منور کے پندرہ منظوم ترجمے شامل ہیں۔ حامد اللہ افسر (۱۸۹۸ء ــــ ۱۹۷۴ء) کے منظوم ترجموں میں "آئینہ میں بال دیکھ کر" اور "اے میرے پیارے وطن" لائق توجہ ہیں۔ تسکین قریشی سوروتوی (۱۹۰۰ء ــــ ۲۵ جون ۱۹۷۱ء) کے منظوم ترجمے "موسم گرما کا آخری پھول" "آخری تمنا" اور "ناوک و نغمہ" ہیں۔ اندر جیت شرما کے منظوم تراجم "اندھا لڑکا" "گھنٹہ نہیں بجے گا" "زندگی کا راگ" اور "لارڈ النین کی دختر" ہیں۔ محمد فضل الرحمن (پیدائش ۲۵ دسمبر ۱۹۰۱ء) نے گوئٹے کے منظوم ڈرامے کا منظوم ترجمہ "ہیلینا" کے نام سے کیا۔ الگزینڈر پوپ کی مشہور نظم "ODE ON SOLITUDE" کا ترجمہ "خانہ نشین" کے نام سے کیا۔ انہوں نے چھبیس منتخب انگریزی نظموں کے بھی منظوم تراجم کئے جو اورینٹ لانگ مین سے ۱۹۶۱ء میں شائع ہوئے۔ سعید الدین خان سعید (۲۳ جون ۱۹۰۶ء ــــ ۵ ستمبر ۱۹۷۹ء) نے "FELICIA" کی مشہور نظم "CASA BLANCA" کا منظوم ترجمہ "کیسا بلانکا" کے عنوان سے کیا۔ "ساز مغرب" میں ان کے سترہ منظوم تراجم شامل ہیں۔ بشیر احمد طاہر (ولادت ۲۱۔ اگست ۱۹۰۶ء) کے منظوم تراجم "شاہ بروس اور مکڑا" "پھولوں کی تڑپ" "میرے بعد" "ناپائیداری" "مغفرت" "جنگل کا بادشاہ" "چوہے سے" "بلبل" "پیغام حیات" اور "سمندر" ہیں۔ عزیز احمد جلیلی (ولادت ۲۵ فروری ۱۹۱۳ء) کے قابل ذکر تراجم "کھوئی ہوئی محبت" "فلسفہ محبت" "ایک عرض" "محبت" "آخری التجا" "سوج الفت" "قوس قزح" اور "ہم سفر" ہیں۔ میراجی (۲۵ مئی ۱۹۱۲ء ــــ ۳ نومبر ۱۹۴۹ء) نہ صرف جدید اردو نظم بلکہ جدید اسلوب ترجمہ نگاری کا بھی بہت بڑا نام ہے۔ میراجی کے تراجم میں "مشرق و مغرب کے نغمے" "خیمے کے آس پاس" (رباعیات عمر خیام) "بھرتری ہری کے چند شلوکوں کے تراجم" اور "نگار خانہ" (دامودر گپت کی تثنی متم کا ترجمہ) شامل ہیں۔ "مشرق و مغرب کے نغمے" ۱۹۵۸ء میں "اکادمی پنجاب لاہور" کی جانب سے شائع ہوئی اس کی جملہ شمولہ مضامین ۱۹۳۶ء سے ۱۹۴۱ء کے دوران میں لکھے گئے۔ ان میں سے بیشتر تراجم "ادبی دنیا" لاہور کی مختلف اشاعتوں میں مرحلہ وار اشاعت پذیر ہوئے۔ ان تراجم کے اس سلسلے کے زمانہ آغاز کو یاد کرتے ہوئے غیر قطعیت کے ساتھ اپنے مضمون بعنوان "میراجی کے چند منظوم تراجم" مطبوعہ "ادبی دنیا" لاہور' شمارہ بابت جنوری ۱۹۵۸ء میں مولانا صلاح الدین احمد یہ اطلاع فراہم کرتے ہیں کہ:

> "یہ غالباً ۱۹۳۸ء کی بات ہے کہ میراجی میرے پاس آئے اور پہلی ہی صحبت میں انہوں نے مجھے اپنی چند چیزیں سنائیں کہ میں ان کی مہارت ترجمہ پر چونک اٹھا اور میں نے انہیں اس بات پر آمادہ کیا کہ وہ نہ صرف اپنی یہ مشق جاری رکھیں بلکہ اسے ایک باقاعدہ اور نظم کی صورت بھی عطا کریں۔" (۲۰۰)

"مشرق و مغرب کے نغمے" میں میراجی کے اس دور میں کئے جانے والے تمام ترجمے شامل نہیں ہیں۔ تاہم جو ترجمے شامل ہیں وہ یہ ہیں۔ "جہان گرد طلباء کے گیت" "امریکہ کا ملک الشعراء ــــ والٹ وٹمن" "روس کا ملک الشعر ــــ پشکن" "فرانس کا آوارہ شاعر ــــ فرانساء ولاں" "مغرب کا ایک مشرقی شاعر ــــ طامس مور" "انگلستان کا ملک الشعرا ــــ جان میسفیلڈ" "فرانس کا ایک آوارہ

شاعر ـــــ چارلس بادلیئر" "بنگال کا پہلا شاعر ـــــ چنڈی داس" "امریکہ کا تخیل پرست شاعر ـــــ ایڈگر ایلن پو" "چین کا ملک الشعرا ـــــ لی پو" "مغرب کی سب سے بڑی شاعرہ ـــــ سیفو" "فرانس کا تخیل پرست شاعر ـــــ سٹیفانے میلارمے" "پرانے ہندوستان کا ایک شاعر ـــــ امارو" "روما کا روحانی شاعر ـــــ کیٹولس" "انگلستان کا باغی شاعر ـــــ ڈی ایچ لارنس" "کوریا کی قدیم شاعری' گیشاؤں کے گیت" "دوباتی اور اس کے گیت" "رس کے نظریے" "جرمنی کا یہودی شاعر ـــــ ہائینے" "انگلستان کی تین شاعر بہنیں (دی برانٹی سسٹرز)"۔ ان اکیس ترجموں کے علاوہ چار ترجمے اور بھی ہیں جو ادبی دنیا میں تو شائع ہوئے لیکن "مشرق و مغرب کے نغمے" میں شامل نہیں ہیں۔ مذکورہ ترجمے اور ان کے اشاعتی ماہ و سن کی تفصیل یوں ہے۔ "دیس دیس کے گیت" "ادبی دنیا بابت جولائی ۱۹۳۸ء" "چین کی جدید شاعری" "ادبی دنیا بابت اگست ۱۹۳۸ء' "مغرب کی ایک مشرقی شاعرہ" "ادبی دنیا بابت نومبر ۱۹۳۸ء اور "فرانس کا ایک اور آوارہ شاعر" "ادبی دنیا بابت اپریل ۱۹۳۹ء۔ مولانا صلاح الدین احمد کے قبل ازیں درج کیے جانے والے اقتباس نثر سے غیر قطعیت کے ساتھ مندرجہ بالا مضامین کی ابتداء کے بارے میں ۱۹۳۸ء کے سال کا اشارہ ملتا ہے۔ مولانا "مشرق و مغرب کے نغمے" میں مذکورہ مضامین کے آغاز و اختتام کے زمانے کا قطعیت کے ساتھ تعین کرتے ہوئے مطلع کرتے ہیں کہ:

> "یہ مضامین ۱۹۳۶ء سے لے کر ۱۹۴۱ء تک "ادبی دنیا" کے اوراق کی زینت بنتے رہے۔ پھر کتابی صورت میں تدوین پا کر جناب شاہد احمد دہلوی مدیر "ساقی" کے اشاعتی پروگرام میں اپنی باری کا انتظار کرنے لگے۔ اسی اثناء میں ہندوستان تقسیم ہو گیا اور تقسیم ملک کے ساتھ ہی "بزم ساقی" بھی منتشر ہو گئی اور جب از سر نو یہ کراچی میں جمی تو بادہ و جام کا انداز ہی بدل چکا تھا اور وہ سارے منصوبے ختم ہو چکے تھے جن کی پرورش شاہجہان آباد کی ہوائے سازگار میں ہوئی تھی۔" (۲۰۱)

"مشرق و مغرب کے نغمے" میں شامل شعراء دنیا کی مختلف اور متعدد زبانوں سے تعلق رکھتے ہیں۔ ظاہر ہے میراجی ان تمام زبانوں پر عبور نہ رکھتے تھے لہٰذا یہ تمام ترجمے انگریزی کے تراجم سے اردو کے قالب میں منتقل ہوئے۔ ممتاز بیگم کی تحقیق کے مطابق ان تراجم کا بنیادی ماخذ "An Anthology of World Poetry" جسے ۱۹۳۶ء میں مارک وان ڈورن (Mark Van Doren) نے ایڈٹ (Edit) کر کے شائع کیا۔ (۲۰۲)۔ اس "مجموعہ منتخب کلام" (Anthology) کی ترتیب اس طرح ہے۔

1- Chinese	Page 1	10- Italian	Page 463
2- Japanese	35	11- Spanish	616
3_ Sansbrit	52	12- French	654
4- Arabian	80	13- German	816
5- Persian	125	14- Scadinavian	942
6- Mebren	162	15- Russion	994
7- Egyptian	235	16- English	1021
8- Greek	252	17- Irish	1272
9- Latin	352	18- American	1301

"AN ANTHOLOGY OF WORLD POETRY" اور "مشرق و مغرب کے نغمے" میں شامل مضامین کی ترتیب فہرست قریبی مماثلت و مشابہت پر مبنی ہے۔ علاوہ ازیں دونوں مجموعوں میں کئی ایک مشترکہ شعراء اور ان کی منظومات بھی مماثلت کی طرف اشارہ کرتی ہیں۔ مثلاً یونانی شاعرہ "سیفو" کی نظم "طوفان" دونوں مجموعوں کا مشترکہ انتخاب ہے۔ چینی شاعر لی پو کی نظم "چاند میں اور میرا سایا" بھی ہر دو کتابوں میں انتخاب مشترک کے طور پر شامل ہے۔ فرانس کے شعراء بادلیئر' میلارمے اور فرانساں ولان کی دونوں مجموعوں میں مشترک نظموں کی تفصیل حسب ذیل ہے۔

بادلیئر Parfum Exetique	Page765	پردیسی خوشبو ص ۱۸۵' ۱۸۶
L'A pres-midi D'un Faune	Page777	نظم' ص ۰
فرانساں ولان The Ballad of Dead Ladies	Page693	نازنینوں کا نوحہ' ص ۹۹' ۱۰۰

اس انتخابی اشتراک کے باوصف میراجی نے انگریزی سے اردو میں ترجمہ کرتے ہوئے محض لفظی ترجمے کو اہمیت نہیں دی بلکہ ترجمے میں تخلیقی پیرایہ اپناتے ہوئے متعدد جگہوں پر انگریزی متن سے انحراف کو ترجیح دی ہے۔ ترجمے کو اپنی دھرتی کی مہک سے آسودہ کرنے کے لئے اور اردو زبان کے رنگ و آہنگ کا انگ فراہم کرنے کے لئے کہیں کہیں کرداروں کے نام اور ماحول کو بدل دینے میں کوئی مضائقہ نہیں

جاتا۔ اسی طرح کئی طویل منظومات کو مختصر کردیا ہے اور کئی مختصر نظموں کو طوالت دے دی ہے۔ مثال کے طور پر یونانی شاعرہ "سیفو" کی نظم "THE STORM" کا انگریزی ترجمہ شدہ متن بارہ مصرعوں پر مشتمل حسب ذیل صورت میں ہے۔

The Storm

Jave descends in sleet and snow,
Houls The vexed and angry deep,
Every stream forgets to flam,
Bound in Winter's Icy sleet,
Ocean wave and forest hoor
to the blast responsive roar
Dvive the temp'est from your door,
on blaze your heartheslone piling,
And immeasurred goblets pou,
Brimful, higy with nectar smiling,
Then, be ncath your post's hea,
Be a downy pillom spread.

میراجی نے اس بارہ مصرعی نظم کا ترجمہ چار مصرعوں میں کیا۔ یہ چار مصرعے بھی انہوں نے منصور احمد مرحوم سے مستعار لئے جو درج ذیل ہیں۔

طوفان

جب عشق کے آثار نظر آتے ہیں
اس طرح یہ جسم و روح گھبراتے ہیں
طوفان میں جس طرح ہوا کے اندر
اشجار کہستان کے تھراتے ہیں

اختصار سے طوالت کے انحراف کی مثال چینی شاعر "لی پو" کی نظم "Drinking Alone in the Moon Night" ہے۔ جس کی انگریزی اس طرح ہے۔

A pot of the wine among flowers
I alone, drinking, without a companin
I lift the cup and invite the bright moon my shadow opposite
Cirtainly makes us three. But the moon can not drink
And my shadow follows the motions of my body in vain
For the beriefest time are the moon and my shadow my compenians.
Oh, be joyful one must make the most of spring
I saving the moon walks for wark rhythmically
I dance, and shadow shalters and becomes confused
In my walking movements, we are happly blendel
When I am drunk, We are devided from one another and scattered
For a long time I shall be obliged to wander without intention
But we will bed. our appointment by the_____ off cloudy River.

میراجی نے اس چینی نظم کے تیرہ مصرعی انگریزی ترجمے کا "چاند، میں اور میرا سایا" کے زیر عنوان تیئس "۲۳" لائنوں میں اردو

ترجمہ کیا۔ یہ ترجمہ آزاد نظم کی ہیئت میں ہے جو درج ذیل ہے۔

چاند میں اور میرا سایہ
کھلے ہیں پھول پیڑوں پر
میں ان کے پاس بیٹھا ہوں
لئے مینا کو پہلو میں!
اکیلے بادہ نوشی کر رہا ہوں میں'
کہاں ہیں میرے ساتھی' ہاں کہاں ہیں سب مرے ساتھی
وہ تو مہتاب مجھ کو دیکھتا ہے آسمانوں سے
درخشانی کو اس کی دیکھ کر میں نے اٹھایا ہاتھ میں ساغر پکار اٹھا ـــــ
یہ دیکھو' آگے آگے میرے لرزاں ہے میرا سایا!
نہیں' ہم تین ہیں' ہم تین ہیں' تنہا نہیں ہوں میں!
اگرچہ ماہ رخشاں بادہ نوشی کر نہیں سکتا
مرے ہر طرف سایہ بھی مرا بس رقص کرتا ہے'
مگر ہم آج سب ساتھی ہیں' تینوں' تینوں ساتھی ہیں!
شرابی' ماہ رخشاں اور مرا سایہ
میں گاتا ہوں' مئے وحشی فضاؤں میں خراماں ہے'
میں رقصاں ہوں' مرا سایہ بھی ہر سو لڑکھڑاتا ہے
ابھی بیدار ہیں ہم' آؤ محو عیش ہو جائیں!
بس اک میٹھی سی مدہوشی میں ہی اس درجہ قوت ہے
کہ وہ ہم کو جدا کر دے!
چلو ہم آج اک اس قسم کا عہد وفا باندھیں
کہ یہ انسان جو فانی ہیں' اس کو جان سکتے ہی نہیں ہرگز!
ہم اکثر اس جگہ آکر ملیں گے شام کے نمدار لمحوں میں'
کھلی' پھیلی ہوئی بھیگی ہوئی رنگین فضاؤں میں!

جیسا کہ دونوں نظموں کے تقابلی مطالعہ سے واضح ہو جاتا ہے میراجی نے اردو ترجمے میں اصل متن کے برعکس تسلسل خیال کے پیش نظر جہاں اپنی جانب سے بعض اضافے کئے ہیں وہیں حذف سے بھی کام لیا ہے۔ اس طرح میراجی نے میلارمے کی نظم " L'APRES MIDI DUM FAUNE" جو انگریزی میں ایک سو بارہ لائنوں پر مبنی اور چار صفحات پر مشتمل ہے کو اردو میں ایک سو پچپن "۱۵۵" مصرعوں میں ترجمہ کیا ہے۔ جس کے نو "۹" صفحے بنتے ہیں۔ یہ بھی آزاد ترجمہ ہے۔ ترجمے کو اپنی دھرتی کی فضا سے ہم آہنگ کرنے کے لئے مقامی رنگ بھی دیا ہے۔ لیڈی فلور اور دیگر عورتوں کی جگہ گوپیوں کو رکھا گیا ہے۔ بعینہٖ فرانسا ولان کی نظم " THE BALL AED OF DEAD LADIES " کا ترجمہ "نازنینوں کا نوحہ" کے زیر عنوان کرتے ہوئے رومن ناموں کو ترک کر کے ان کے بجائے کنہیا کی گوپیاں لائے ہیں۔ اس طرح میراجی نے غیر ملکی شاعری کی اجنبیت کو اپنی شعری فضا سے مانوس کرنے کے لئے لفظی ترجمے کے برعکس نظموں کی حقیقی روح کو اجاگر کرنے کی تخلیقی سعی کی ہے اور موضوع و اسلوب میں حیرت انگیز مطابقت کا ثبوت مہیا کیا ہے۔ اسی لئے مولانا صلاح الدین احمد میراجی کے چند منظوم تراجم کے زیر عنوان ادبی دنیا میں لکھتے ہیں کہ:

"میراجی کے تراجم کی سب سے دل آویز خصوصیت یہ ہے کہ وہ موضوع کے مطابق اپنی زبان بدل لیتے ہیں' اگرچہ اسلوب بیان نہیں بدلتے۔ آپ ان کے دو مختلف پاروں میں بالکل مختلف المزاج الفاظ پائیں گے لیکن انہیں جس انداز سے وہ بیان کے رشتے میں پروتے ہیں وہ ایک شدید انفرادی کیفیت رکھتا ہے اور آپ ہزار مختلف پاروں میں بھی ان کے پارۂ فن کو علیحدہ کر سکتے ہیں۔ یہ بات شاید طبع زاد نگارشات میں بعض دیگر ادیبوں کے ہاں بھی پائی جاتی ہے لیکن میراجی کی جیت یہ ہے کہ ان کے تراجم بھی ان کے سٹائل کے بدرجہ غایت وفادار ہیں۔" (۲۰۳)

"خیمے کے آس پاس" عمر خیام کی رباعیات کا ترجمہ ہے۔ یہ ترجمہ براہ راست فارسی سے اردو میں نہیں کیا گیا بلکہ فٹنز جیرالڈ نے خیام کی جن رباعیات کا انگریزی میں ترجمہ کیا تھا۔ یہ آگے ان کا ترجمہ ہے۔ فٹنز جیرالڈ نے ۱۸۰۹ء میں عمر خیام کی رباعیوں کو انگریزی پیرہن دیا تھا۔ اس کا تیسرا ایڈیشن ۱۸۷۲ء میں شائع ہو کر سامنے آیا۔ اس میں کل رباعیوں کی تعداد ایک سو ایک ہے۔ میراجی نے پہلے اور تیسرے ایڈیشنوں میں سے منتخب رباعیوں کا ۱۹۴۸ء میں اردو ترجمہ کیا۔ یہ رباعیاں قطعہ کی ہیئت میں ترجمہ کی گئیں۔ ان میں سے چودہ رباعیاں پہلی مرتبہ رسالہ "خیال" کے شمارے بابت ماہ اپریل سن ۱۹۴۸ء میں شامل اشاعت ہوئیں۔ دوسری مرتبہ اٹھارہ رباعیاں اسی رسالے کے شمارہ سات ماہ مئی سن ۱۹۴۹ء میں شائع ہوئیں۔ میراجی کے ان تراجم کو "مکتبہ ادب جدید لاہور" نے ۱۹۶۴ء میں پہلی مرتبہ کتابی شکل میں شائع کیا۔ ایک صفحے پر فٹنز کا انگریزی اور دوسرے پر میراجی کا اردو ترجمہ ہے۔ تعارف جیلانی کامران کا تحریر کردہ ہے۔ فٹنز جیرالڈ نے ترجمے میں نہ صرف ایرانی تہذیب و فضا کا خاص خیال رکھا بلکہ بعض فارسی تراکیب کا انگریزی میں ترجمہ تک کیا لیکن میراجی نے اس کے برعکس یہاں بھی ہندی مزاج کو ہی پیش نظر رکھا مثلاً عمر خیام کی رباعی فارسی میں اس طرح ہے۔

خورشید کمند صبح بربام افگند
کیخسرو روز بادہ درجام افگند
مے خور کہ منادی سحر کہ خیزاں
آوازہ اشر بود ایام افگند

فٹنز جیرالڈ نے اسے انگریزی میں حسب ذیل طور پر منتقل کیا۔

Awake! for morning in the bowl of Night
Has flung the stone that pats the stars to flight.
And Lol the hunters of the East has caught
The Sultan's Turret in a noose of hight

میراجی نے اسے اپنے ترجمے میں ہندوستانی ماحول کے رنگ سے اس طرح ہم آہنگ کیا ہے۔

جاگو! سورج نے تاروں کے جھرمٹ کو دور بھگایا ہے
اور رات کے کھیت نے رجنی کا آکاش سے نام مٹایا ہے
جاگو اب جاگی دھرتی پر اس آن سے سورج آیا ہے
راجا کے محل کے کنگورے پر اجول تیر چلایا ہے

میراجی کے اسلوب ترجمہ کی انفرادیت معلوم کرنے کے لئے اسی رباعی کا ترجمہ جو ڈاکٹر ایم ڈی تاثیر نے کیا ہے' پیش کیا جاتا ہے۔

اٹھ جاگ کہ شب کے ساغر میں سورج نے وہ پتھرا مارا ہے
جو مے تھی سب بہہ نکلی ہے' جو جام تھا پارا پارا ہے
مشرق کا شکاری اٹھا ہے کہ کرنوں کی کمندیں پھینکی ہیں
اک پیچ میں قصر اسکندر کا' اک پیچ میں قصر دارا ہے

فٹنز جیرالڈ کے ترجمے میں اسکندر اور دارا کے نام نہیں ہیں لیکن "THE SULTAN'S TURRET" کے الفاظ کے ذریعے عجمی ماحول قائم رکھنے کی سعی کی گئی ہے۔ ڈاکٹر تاثیر کا ترجمہ نہ صرف معنوی لحاظ سے ایرانی فضا سے ہم آہنگ ہے بلکہ فنی اعتبار سے بھی تغزل کی تکنیک برتنے کے باعث ایرانی مزاج سے بڑی حد تک مطابقت پیدا کئے ہوئے ہے۔ جبکہ میراجی کے ترجمے میں اگر ایک طرف قصر دارو سکندر غائب ہے تو دوسری طرف "راجا کے محل کے کنگورے" کی موجودگی نے ایرانی محل قوع کو ہندوستانی سیاق و سباق میں بدل دیا ہے۔ ترجمے کا یہ انداز عمر خیام کے شعری اسلوب کی بجائے کبیر کے دوہوں سے زیادہ قریب ہے۔ بھرتری ہری کے شلوکوں کا ترجمہ ادھوری شکل میں اختر الایمان کی تحویل میں ہے۔ "شعر و حکمت" دور دوم کے گوشۂ میراجی میں کچھ شلوکوں کے ترجمے شائع ہوئے۔ یہ تراجم بھی براہ راست سنسکرت کی بجائے انگریزی زبان کے راستے سے اردو میں منتقل ہوئے ہیں۔ تاہم حاشیے سے یہ اشارہ بھی ملتا ہے کہ میراجی نے اصلی سنسکرت مسودہ بھی دیکھا ہے۔ مثلاً ایک شلوک کا ترجمہ یوں ہے کہ "اس کے دونوں ہاتھ زعفران سے بھیگے ہوئے ہیں اور اس کے (کنگن) سونے کے ہیں۔" (۲۰۴)۔ اور پھر حاشیے میں وضاحت کرتے ہیں کہ "انگریزی ترجمہ میں کنگنوں کا ذکر نہیں۔ خالی جگہ رکھی گئی ہے لیکن سنسکرت میں جو ادھورا لفظ ملتا ہے اسے کنگن کہہ سکتے ہیں۔" (۲۰۵)

"نگار خانہ" سنسکرت کے معروف شاعر دامودر گپت کی کتاب "نٹنی متم" کا نثری ترجمہ ہے۔ یہ ترجمہ پہلی مرتبہ رسالہ "خیال" بمبئی

کے شمارہ بابت ماہ جنوری سن ۱۹۳۹ء میں شائع ہوا۔ بار دیگر مکتبہ جدید لاہور کی طرف سے ۱۹۵۰ء میں شائع کیا گیا۔ میراجی نے ایک انگریزی انتھالوجی (ANTHOLOGY) جس کا نام "ROMANCE OF THE EAST" ہے سے ایک طویل نظم لے کر اس کا اردو ترجمہ کیا ہے۔ اس انتھالوجی پر کسی مصنف یا ایڈیٹر کا نام نہیں ہے۔ ۱۹۳۸ء تک مشرقی کہانیوں کا یہ مجموعہ پنجاب پبلک لائبریری میں موجود تھا لیکن بعد میں گم ہو گیا۔ سنسکرت شاعر دامودر گپت نے "نٹنی متم" میں طوائفوں کے کاروبار کو نہایت شرح و بسط سے بیان کیا ہے۔ سعادت حسن منٹو "نگار خانہ" کے دیباچے میں لکھتے ہیں کہ "نٹنی متم میں وہ سب ادائیں، وہ سب نخرے، وہ سب چلتر، وہ سب گر موجود ہیں جو آج سے سو سال پہلے آگرے اور دلی کے چکلوں میں رائج تھے۔ "نٹنی متم" میں وہ سب کچھ موجود ہے جو مرد نے عورت کو سکھایا۔" (۲۰۶)۔ میراجی اس ترجمے کا مقصد لذت پرستی کی بجائے قدیم ہندوستان کے گھناؤنے چہرے کی نقاب کشائی قرار دیتے ہوئے رسالہ خیال بمبئی، جنوری ۱۹۳۹ء میں وضاحت کرتے ہیں کہ "موجودہ دور میں اس ترجمے کا یہ مقام ہے کہ اسے پڑھ کر قدیم ہندوستان کے گھناؤنے چہرے کی نقاب کشائی ہوتی ہے اور جاگیردارانہ نظام سے نفرت پیدا ہوتی ہے۔" (۲۰۷)۔ "نٹنی متم" روسی مصنف الیگزینڈر کیرن کی "یاما" سے بڑی حد تک مماثلت رکھتی ہے کیونکہ ہر دو تصنیفات اپنے زمانے میں جاگیردارانہ خرابیوں کی انتہائی بدترین سماجی شکلوں کے ایک خاص پہلو کو اجاگر کرتی ہیں۔

دھرم سروپ (۸ اپریل ۱۹۱۳ء ــــ میانوالی) کا منظوم تراجم پر مشتمل مجموعہ ۱۹۸۳ء میں شائع ہوا۔ منتخب انگریزی نظموں کے ترجموں پر مشتمل اس مجموعے کا نام "صدائے بازگشت" ہے۔ سید شاکر علی جعفری (ولادت ۸ فروری ۱۹۱۵ء) کا مجموعہ کلام "جام بجام" ۱۹۸۰ء میں شائع ہوا۔ جس میں پینتیس "۳۵" انگریزی شاعروں کے چھتیس "۳۶" منظوم ترجمے شامل ہیں۔ "پھول ہی پھول" "ساز مقدس" "پپیہا" اور "میری برات" خاصے معیاری ہیں۔ سید عبدالولی قادری (ولادت ۲۶ مئی ۱۹۲۵ء حیدر آباد) کے منظوم ترجمے "کیلی" "پھول" اور "قوس قزح" قابل ذکر ہیں۔ امیر چند بہار (ولادت نومبر ۱۹۲۵ء ــــ روکھڑی میانوالی، پاکستان) کا منظوم تراجم پر مشتمل مجموعہ "نسیم مغرب" ۱۹۶۳ء میں انجمن ترقی اردو، علی گڑھ سے شائع ہوا۔ جس میں شیکسپیئر سے لے کر انیسویں صدی کے آخر تک کی بہترین انگریزی منظومات کے تراجم شامل ہیں۔ "گور غریباں" "عالم یاس میں" "حسن کامل" "ہم سفر" "بے خودی" "دنیا" اور "آغاز بہار" خاصے معیاری ہیں۔ اختر شیرانی اور ن۔م۔راشد کے ترجمے نئے رجحانات کو اجاگر کرتے ہیں۔ راشد اور اختر جوناگڑھی نے خصوصیت کے ساتھ سانٹ کے ترجمے کئے۔

انگریزی کے علاوہ دیگر زبانوں کے منظوم اردو تراجم نے بھی اردو نظم کے فروغ و ارتقاء اور وسعت و وقعت میں معتدبہ اضافہ کیا۔ وقت کے ساتھ ساتھ ایسے تراجم کی رفتار اور معیار میں ترقی ہوئی۔ پہلی جنگ عظیم کے بعد خاص طور سے جاپانی اور چینی شاعری کے منظوم تراجم اردو ادب کے منظر پر نمایاں ہوئے۔ بقول عزیز احمد:

> "جب انگلستان کے سوا دوسرے ملکوں کے اثرات قبول کرنے کو ہماری شاعری تیار ہو گئی تو یہ اثرات صرف یورپ تک محدود نہیں رہے۔ جاپانی نظموں کے ترجموں سے اخذ کر کے بجنوری مرحوم نے دو تین نظمیں لکھیں۔" (۲۰۸)

جاپانی اور چینی نظموں کے علاوہ ترکی اور روسی ادب بھی اردو داں طبقے کی دلچسپی کا باعث ہوا۔ ۱۹۳۶ء کی ترقی پسند تحریک نے روسی اور چینی ادب کو خاص طور سے اردو میں فروغ دیا۔ ادبی رسائل میں روسی و چینی منظومات کے تراجم شائع ہوئے۔ چینی اور جاپانی مختصر نظموں نے ہئیتی سطح پر اردو میں بھی مختصر نظم کی طرح ڈال دی جو بعد ازاں خاصی مقبول ہوئی۔ جاپانی ادب سے یک گونہ رغبت کا اندازہ اس امر سے لگایا جا سکتا ہے کہ "ساقی" دہلی نے ۱۹۳۶ء میں "جاپان نمبر" شائع کیا۔ غیر انگریزی ادب سے متعلق پروفیسر آل احمد سرور لکھتے ہیں کہ:

> "سجاد حیدر نے ترکی ادب سے ہمیں روشناس کرایا۔ ظفر علی خان نے جنگ روس و جاپان پر ایک ڈرامہ لکھا۔ مگر یہ راس مسعود کی خوبی تھی کہ پیشہ ور شاعر اور ادیب نہ ہوتے ہوئے انہوں نے ہمارے ادیبوں اور شاعروں کو جاپان کی طرف متوجہ کیا۔ جاپان اور حال میں چین کے اصناف کا عکس بھی ہمارے ہاں ملنے لگا ہے۔" (۲۰۹)

قیام پاکستان کے بعد چینی نظموں کے منظوم تراجم کا رجحان خاصا مقبول رہا۔ ابن انشاء مظفر علی سید اور ناصر کاظمی نے چینی نظموں کے منظوم تراجم میں خصوصی دلچسپی لی۔ سجاد باقر رضوی نے ماؤزے تنگ اور ہوچی منہ کی منظومات کے تراجم کئے۔ ہوچی منہ کا ترجمہ "پرواز عقاب" کے نام سے عبدالعزیز خالد نے بھی کیا۔ یحییٰ امجد نے "چینی شاعری" کے عنوان سے خوبصورت مجموعہ پیش کیا۔

اردو منظوم تراجم میں اسپینی اور فرانسیسی نظموں کے ترجمے بھی ملتے ہیں۔ لئیق بابری نے بودلیئر کا ترجمہ کیا۔ انیس ناگی نے فرانسیسی شاعر راں بو کی طویل نظم "جہنم میں ایک موسم" کا لاجواب ترجمہ کیا۔ پابلو نرودا کی نظمیں بھی خوبصورت ترجمہ ہیں۔ سیاسی تحریکات کے تحت شاعری میں آزادی کی جدوجہد کو سمجھنے کے لئے ویت نام اور فلسطین کی نظمیں بھی ترجمہ کی گئیں۔ احمد ندیم قاسمی نے جدید افریقی

شعراء کے نثر میں ترجمے کئے جو روزنامہ امروز میں ان کے کالم "تہذیب و فن" میں شائع ہوئے۔ افریقی شاعری کے تراجم کرنے والوں میں منو بھائی، کشور ناہید، خاطر غزنوی، امجد اسلام امجد، اصغر ندیم سید اور کئی دوسرے شعراء ہیں۔ علاوہ ازیں مظفر علی سید، منیر نیازی، ساقی فاروقی، ظفر اقبال اور زاہد ڈار کے منظوم ترجمے مختلف ادبی رسائل میں شامل اشاعت رہے۔ مظفر علی سید نے خصوصیت کے ساتھ جدید امریکی شعراء کے ترجمے کئے اور ترجمے کے فن اور مسائل پر مضامین بھی قلمبند کئے ہیں۔ منظوم ترجمہ نگاری کی فہرست بہت طویل ہے جسے گنوانا طوالت محض کا درجہ رکھتا ہے۔ مقصد تو یہ تھا کہ ارتقائی تسلسل کے تناظر میں اردو نظم پر مرتب ہونے والے موضوعی و فنی اثرات کو سمجھا جاسکے۔

تراجم کے اثرات:

انگریزی نظموں کے تراجم کے اثرات کے نتیجے میں اردو نظم کو لفظ و معنی کی سطح پر نئی نئی جہتوں سے آشنائی حاصل ہوئی۔ روایتی شاعری کا مرکز لکھنؤ تھا۔ جدید نظم کا وفاق پنجاب میں قائم ہوا جس نے لکھنوی مذاق سخن کی نہ صرف مرکزیت ختم کردی بلکہ شاعری کی آنکھیں آئندہ کے لئے پنجاب کی طرف دیکھنے لگ گئیں۔ روایتی شاعری ہیئت کو بہت مقدس و محترم متصور کرتی تھی۔ تراجم نے موضوع کو اولیت دی۔ حقائق و واقعات کی سچائی، فطرت نگاری اور جذبات کی حقیقت شعاری کو شاعری کی اساس بنایا گیا۔ عاشقانہ، سوقیانہ اور مریضانہ و متغزلانہ مذاق سخن کا زور ٹوٹ گیا اور تو اور خود غزل میں بھی ایک صالح فضا پیدا ہوئی۔ آزاد و حالی کی تحریکات کے تحت شاعری کو اصلاحی و قومی مقاصد کے لئے سامنے لایا گیا۔ سادہ، صاف اور رواں اسلوب کی اہمیت بڑھی اور گنجلک اور غیر ہموار طرز ادا کی حوصلہ شکنی ہوئی۔ منظوم تراجم نے اردو شعراء کے لئے وسیع امکانات کا میدان مہیا کردیا۔ جس سے اردو شاعری کے افق میں پھیلاؤ پیدا ہوا۔ انگریزی شاعری کے تراجم سے نہ صرف موضوعات میں تنوع معرض ظہور میں آیا بلکہ تخلیقی اپج میں بھی قابل ذکر اضافہ ہوا۔ اردو شاعری ادب برائے ادب کی تنگنائے سے نکل کر ادب برائے زندگی کی شاہراہ پر آگئی۔ اردو کے بڑے شعراء کی غزل میں تو آفاقیت کے عناصر تھے لیکن نظم کا دامن تہی تھا۔ اب نظم میں بھی آفاقیت کے آثار نمودار ہونے لگے۔ انیسویں صدی کے اواخر اور بیسویں صدی کے شروع میں نظم نگاری کا عام رواج نظر آنے لگا۔ یہ سب منظوم تراجم کی دین تھی۔ بقول حسن الدین احمد:

> "بیسویں صدی کے آغاز کے ساتھ ہی ہر طرف انگریزی شاعری کے منظوم ترجموں کی دھوم ہوگئی۔ اس دور میں اردو کے ہر شاعر نے کچھ نہ کچھ منظوم ترجمے کئے۔ عام طور پر یہ تاثر پیدا ہوگیا کہ اردو ادب بالخصوص اردو شاعری پر انگریزی شاعری کے منظوم ترجموں کا گہرا اثر پڑ رہا ہے۔" (۲۱۰)

تراجم سے انگریزی کے الفاظ اردو ادب میں منتقل ہوئے جس سے ابلاغ میں وسعت اور توانائی کا نیا احساس جاگزیں ہوا۔ یہاں تک کہ روزمرہ کے چلن میں بھی تبدیلی واقع ہوئی۔ محاورہ بندی، صنائع لفظی و بدائع معنوی اور لب و رخسار کا خارجی چرچا پیچھا پڑ گیا۔ خیال کو پس پشت ڈال دینے کا رویہ ناپسندیدہ قرار پایا۔ اردو شاعری فطری سادگی سے ہم آہنگ ہونے لگی۔ مفروضات کی جگہ حقائق اور تخیل کی جگہ سچائی کو تقدم ملا۔ لیکن حقیقت میں ان تراجم کی بدولت اردو شعراء جہاں اظہار خیال کے نئے پیرایوں سے آشنا ہوئے وہیں نئے اسالیب و اصناف سے بھی متعارف ہوئے۔ جس کے نتیجے میں ہیئت کے تجربات کا ایک وسیع سلسلہ شروع ہوا۔ ہیئت کے یہ تجربات تراجم میں بھی ہوئے اور طبع زاد سطح پر بھی۔ اولین طور پر آزاد اور اسماعیل میرٹھی نے بے قافیہ نظمیں لکھ کر ہیئتی تجربات کا آغاز کرتے ہوئے نظم معراء کی داغ بیل ڈالی۔ ازاں بعد کیفی اور نظم طباطبائی نے قوافی کی انگریزی ترتیب اردو میں متعارف کرائی جس کا تفصیلی ذکر اردو میں ہیئت کے تجربات میں موجود ہے۔ انگریزی نظموں کے علاوہ دیگر مشرقی و مغربی منظومات کے اردو تراجم نے ذہنی جذب و قبول کے آفاقی افق کو اردو میں متعارف کرایا۔ جس سے ہیئتی و ساختی اور موضوعی تنوع کے روز افزوں فروغ نے جنم لیا۔ طرز فکر میں وسعت نے احساس و خیال کے نئے نقش ابھارے۔ ایک زبان دوسری زبان کے ساتھ گھل مل کر اسلوب و فن اور تہذیب و تمدن کے جو انوٹ رشتے قائم کرتی ہے اس کی دلآویز صورتیں اردو شاعری میں روشناس ہوئیں۔ بیسویں صدی کے ربع آخر کے شروع سالوں تک پہنچتے پہنچتے اردو نظم اس معیار و مقام کو پہنچ گئی کہ اسے کسی بھی بین الاقوامی معیار پر پرکھا اور رکھا جاسکتا ہے۔ آیئے دیکھتے ہیں کہ انگریزی نظموں کے منظوم ترجموں نے اردو نظم کی ہیئتی سطح پر کیا کیا تبدیلیاں رونما کیں۔

اردو نظم میں ہیئتی تجربات کا باضابطہ آغاز: منظوم تراجم کی روایت اور انگریزی شاعری سے اخذ و استفادہ کے رجحان نے اردو شعراء میں شعوری اور غیر شعوری ہر دو سطحوں پر انگریزی شاعری کی صنفیں اور ہیئتیں اختیار کرنے کی تحریک پیدا کردی تھی۔ لہٰذا وہ شعراء جو خود ہیئتی تجربہ کرنے سے قاصر تھے یا باوجود ایسا کرنا نہیں چاہتے تھے انہوں نے دوسروں کو اس پر آمادہ کرنے کی کوشش ضرور کی۔ گویا نیا انقلاب شعر و سخن کے نئے خط و خال پیدا کرنے کی فکر میں تھا۔ مولانا محمد حسین آزاد نے دو غیر مقفیٰ نظمیں "جغرافیۂ طبعی کی پہیلی" اور "جذب دوری" لکھ کر اردو نظم معریٰ میں اولیت کا شرف حاصل کیا۔ اسماعیل میرٹھی نے بھی ان کی تقلید میں غیر مقفیٰ نظمیں لکھ ڈالیں۔ ہر چند

حالی کی تمام شاعری موزوں و مقفیٰ ہے۔ تاہم مقدمہ شعرو شاعری میں انہوں نے قافیے کی جو بحث اٹھائی ہے اس سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ شعر کی ماہیت کے لئے قافیہ اور وزن کو غیر ضروری خیال کرتے تھے اور نظری طور پر بلینک ورس کے حامی تھے۔ حالی کی بلینک ورس سے دلچسپی کا اندازہ برج موہن دتاتریہ کیفی کی تصنیف "کیفیہ" میں ایک ذاتی واقعہ کے عنوان سے موجود درج ذیل اقتباس سے بھی ہوتا ہے۔

"خواجہ صاحب (حالی) اگرچہ انگریزی نہیں جانتے تھے لیکن بالطبع انگریزی اور انگریزی کی چیزوں کے بہت دلدادہ تھے۔ ملکہ وکٹوریہ کی سنہری جوبلی آئی مجھ سے فرمانے لگے کہ اس موقع پر بلینک ورس میں لکھو۔ میں نے عرض کیا کہ حضرت میری مشق اتنی پختہ نہیں کہ معنوی خوبیوں سے ان محاسن کا بدل ہو سکے جو عام طور پر ردیف قافیے کی رعائیت اور مناسبت سے پیدا ہو جاتے ہیں۔ آپ لکھئے۔ خواجہ صاحب نے اس موقع کے لئے صرف مثنوی کی صنف پسند کی۔" (۲۱۱)

واضح رہے کہ حالی نے سنہری جوبلی کے موقع پر مثنوی نہیں غزل کی ہیئت میں نظم لکھی تھی۔ کیفی کو محض تسامح ہوا ہے۔ یہ نظم "مجموعہ نظم حالی" کے صفحہ ۸۶۔۸۷ پر دیکھی جا سکتی ہے۔ اس نظم کا مطلع اور آخری شعر نقل کیا جاتا ہے۔

ہے عید یہ کس جشن کی یارب کہ سراسر
ہے جوبلی ہی جوبلی ایک اک کی زباں پر
قیصر کے گھرانے پہ رہے سایۂ یزداں
اور ہند کی نسلوں پہ رہے سایۂ قیصر

ہر چند کیفی نے "جوبلی" کے موقع پر تو نظم معریٰ نہیں کہی تاہم بعد میں انہوں نے معریٰ نظمیں کہی ہیں۔ اس موقع پر انہوں نے متبادل قوافی "ALTERNATIVE RHYMES" کے مصرعوں پر مشتمل انگریزی بند کی مخصوص ساخت QURATARN (مربع) کا اردو نظم میں سب سے پہلا تجربہ کیا۔ اس نظم کے ہر بند میں قوافی کی ترتیب الف ب' الف ب مربع ہے۔ نظم کے کل پچیس "۲۵" بند ہیں۔ پہلا بند درج کیا جاتا ہے۔

جگ گزرے ہیں منہ کو برستے   قرن ہوئے کلیوں کو ہکستے
لاکھوں بار آئی ہیں گھٹائیں   اور چلتے جاں بخش ہوائیں (۲۱۲)

اس تجربے سے متعلق پنڈت برج موہن دتاتریہ کیفی خود مرقوم ہیں کہ

"راقم نے ملکہ وکٹوریہ کی سنہری جوبلی کے موقع پر جو ۱۸۸۷ء میں ہوئی تھی ایک نظم انگریزی اسٹینزاء کے طرز پر لکھی تھی۔ جس میں ہر بند کے چار مصرعے تھے۔ اس طرح کہ پہلا تیسرا اور دوسرا چوتھا مصرعہ ہم قافیہ تھا۔ اسی سال ایک اور نظم بھی لکھی گئی جس میں صرف دوسرا اور چوتھا مصرعہ ہم قافیہ تھے۔ اس وقت یہ چیزیں انوکھی معلوم ہوتی تھیں۔ آج کل یہ دوسری شکل بہت چلتی ہے اور اسے قطع کا نام دیا جاتا ہے۔" (۲۱۳)

اقتباس بالا میں مذکور "ایک اور نظم" سے مراد "تہنیت کامیابی" ہے۔ اس نظم کے کل چودہ بند ہیں اور کیفی کے مجموعہ کلام "واردات" میں ملکہ وکٹوریا کی گولڈن جوبلی پر کہی جانے والی نظم سے فوراً پہلے موجود ہے۔ نظم کا پہلا بند ذیل میں نقل کیا جاتا ہے۔

مبارک تجھے ہندیہ روز فرخ   کہ ترے خرابات دیریں کے اندر
ہوئے ہیں وہ شہوار کنجینے ثابت   ہیں محروم جن سے شہ ہفت کشور (۲۱۴)

اس نظم کے وضاحتی نوٹ میں منصور احمد نے "تہنیت کامیابی" اور "ملکہ وکٹوریہ کی گولڈن جوبلی" والی نظم کے مصرعوں کی ترتیب و

حالی کی تمام شاعری موزوں و مقفیٰ ہے۔ تاہم مقدمہ شعر و شاعری میں انہوں نے قافیے کی جو بحث اٹھائی ہے اس سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ شعر کی ماہیئت کے لئے قافیہ اور وزن کو غیر ضروری خیال کرتے تھے اور نظری طور پر بلینک ورس کے حامی تھے۔ حالی کی بلینک ورس سے دلچسپی کا اندازہ برج موہن دتاتریہ کیفی کی تصنیف "کیفیہ" میں ایک ذاتی واقعہ کے عنوان سے موجود درج ذیل اقتباس سے بھی ہوتا ہے۔

"خواجہ صاحب (حالی) اگرچہ انگریزی نہیں جانتے تھے لیکن بالطبع انگریزی اور انگریزی کی چیزوں کے بہت دلدادہ تھے۔ ملکہ وکٹوریہ کی سنہری جوبلی آئی مجھ سے فرمانے لگے کہ اس موقع پر بلینک ورس میں لکھو۔ میں نے عرض کیا کہ حضرت میری مشق اتنی پختہ نہیں کہ معنوی خوبیوں سے ان محاسن کا بدل ہو سکے جو عام طور پر ردیف قافیے کی رعائیت اور مناسبت سے پیدا ہو جاتے ہیں۔ آپ لکھئے۔ خواجہ صاحب نے اس موقع کے لئے صرف مثنوی کی صنف پسند کی۔" (۲۱۱)

واضح رہے کہ حالی نے سنہری جوبلی کے موقع پر مثنوی نہیں غزل کی ہیئت میں نظم لکھی تھی۔ کیفی کو محض تسامح ہوا ہے۔ یہ نظم "مجموعہ نظم حالی" کے صفحہ ۸۶۔۸۷ پر دیکھی جا سکتی ہے۔ اس نظم کا مطلع اور آخری شعر نقل کیا جاتا ہے۔

ہے عید یہ کس جشن کی یارب کہ سراسر
ہے جوبلی ہی جوبلی ایک اک کی زباں پر
قیصر کے گھرانے پہ رہے سایۂ یزداں
اور ہند کی نسلوں پہ رہے سایۂ قیصر

ہرچند کیفی نے "جوبلی" کے موقع پر تو نظم معریٰ نہیں کہی تاہم بعد میں انہوں نے معریٰ نظمیں کہی ہیں۔ اس موقع پر انہوں نے متبادل قوافی "ALTERNATIVE RHYMES" کے مصرعوں پر مشتمل انگریزی بند کی مخصوص ساخت QURATARN (مربع) کا اردو نظم میں سب سے پہلا تجربہ کیا۔ اس نظم کے ہر بند میں قوافی کی ترتیب 'الف ب الف ب' مربع ہے۔ نظم کے کل پچیس "۲۵" بند ہیں۔ پہلا بند درج کیا جاتا ہے۔

جگ گزرے ہیں مینہ کو برستے　　قرن ہوئے کلیوں کو بکستے
لاکھوں بار آئی ہیں گھٹائیں　　اور چلتے جاں بخش ہوائیں (۲۱۲)

اس تجربے سے متعلق پنڈت برج موہن دتاتریہ کیفی خود مرقوم ہیں کہ

"راقم نے ملکہ وکٹوریہ کی سنہری جوبلی کے موقع پر جو ۱۸۸۷ء میں ہوئی تھی ایک نظم انگریزی اسٹینزاء کے طرز پر لکھی تھی۔ جس میں ہر بند کے چار مصرعے تھے۔ اس طرح کہ پہلا تیسرا اور دوسرا چوتھا مصرعہ ہم قافیہ تھا۔ اسی سال ایک اور نظم بھی لکھی گئی جس میں صرف دوسرا اور چوتھا مصرعہ ہم قافیہ تھے۔ اس وقت یہ چیزیں انوکھی معلوم ہوتی تھیں۔ آج کل یہ دوسری شکل بہت چلتی ہے اور اسے قطع کا نام دیا جاتا ہے۔" (۲۱۳)

اقتباس بالا میں مذکور "ایک اور نظم" سے مراد "تہنیت کامیابی" ہے۔ اس نظم کے کل چودہ بند ہیں اور کیفی کے مجموعہ کلام "واردات" میں ملکہ وکٹوریا کی گولڈن جوبلی پر کہی جانے والی نظم سے فوراً پہلے موجود ہے۔ نظم کا پہلا بند ذیل میں نقل کیا جاتا ہے۔

مبارک تجھے ہندیہ روز فرخ　　کہ ترے خرابات دیریں کے اندر
ہوئے ہیں وہ شہوار گنجینے ثابت　　ہیں محروم جن سے شہ ہفت کشور (۲۱۴)

اس نظم کے وضاحتی نوٹ میں منصور احمد نے "تہنیت کامیابی" اور "ملکہ وکٹوریہ کی گولڈن جوبلی" والی نظم کے مصرعوں کی ترتیب و ساخت پر روشنی ڈالتے ہوئے ساتھ ہی یہ دعویٰ بھی کیا ہے کہ "تہنیت کامیابی" انگریزی طرز پر لکھی جانے والی اولین نظم ہے۔ نوٹ حسب ذیل ہے۔

"اس نظم میں مصرعوں کی ترتیب انگریزی طرز پر لکھی گئی ہے۔ یعنی چار چار مصرعوں کا ایک ایک بند ہے۔ جس میں صرف دوسرا اور چوتھا مصرعہ ہم قافیہ ہے۔ ایسی نظموں میں کبھی یہ بھی ہوتا ہے کہ پہلا اور تیسرا مصرعہ ہم قافیہ ہو اور دوسرا اور چوتھا مصرعہ جداگانہ ہم قافیہ ہو۔ جیسے کہ اس مجموعے میں اگلی نظم ہے۔ (۲۱۵)۔ آج کل اس قسم کی نظمیں قطع کے طور پر لکھی جاتی ہیں۔" (۲۱۶)

"تہنیت کامیابی" کی ساخت سے متعلق ڈاکٹر عنوان چشتی وضاحت کرتے ہوئے بتاتے ہیں کہ "اس میں قوافی کی ترتیب الف ب ج ب ہے۔ یہ ترتیب انگریزی کواٹرن میں عام ہے مگر اس کا کوئی مخصوص نام نہیں۔" (۲۱۷)

اقتباس میں کیا جانے والا دعویٰ کہ "آج کل اس قسم کی نظمیں قطع کے طور پر لکھی جاتی ہیں۔" محل نظر ہے۔ اردو شاعری میں قطع کی روایت بیجاپور کے ملک الشعراء نصرتی تک چلی جاتی ہے۔ ڈاکٹر محی الدین زور نے "اردو شہ پارے" میں لکھا ہے کہ نصرتی نے دو مثنویاں '

نو قصیدے اور چند قطعے لکھے ہیں۔ (۲۱۸)۔ لہٰذا منصور احمد نے غیر مدلل مداحی سے کام لیا ہے۔ بہر نوع درج بالا نظم و نثر کی مثالوں سے یہ ثابت ہو جاتا ہے کہ اسٹینزا فارم الف بے' الف ب اردو ادب میں سب سے پہلے کیفی نے متعارف کرایا لیکن اکثر و بیشتر محققوں اور ناقدوں نے اس اولیت کو نظم طباطبائی کا کارنامہ قرار دیا ہے۔ "گور غریباں" جب پہلی مرتبہ "دلگداز" میں شائع ہوئی تو عبدالحلیم شرر نے تعارفی نوٹ میں تحریر کیا کہ:

"ایسی مقبول روزگار اور ایسی سرمایہ ناز انگلستان نظم جس کا ترجمہ ہمارے واجب التعظیم علامہ اور مستند زمانہ شاعر جناب مولوی میر علی حیدر صاحب نے کیا ہے۔ مگر کس خوبی سے؟ جس کا اظہار کرنا ہمارے اختیار سے باہر ہے۔ ایسی جانگداز اور مؤثر نظمیں اوریجنل طور پر بھی اردو میں کم ہی کہی گئی ہیں نہ کہ ترجمہ اور پھر اس پابندی کے ساتھ کہ جس طرح پہلے مصرعے کا قافیہ تیسرے مصرعے سے اور دوسرے مصرعے کا چوتھے مصرعے سے انگریزی میں ملتا ہے۔ اسی طرح ہمارے مولانا نے بڑے لطف سے اپنی طرز قافیہ بندی کو چھوڑ کے اردو میں ملایا ہے۔ اردو میں اسٹینزا کہنے کی ابتدا اس نظم سے ہوتی ہے۔" (۲۱۹)

پروفیسر عبدالقادر سروری رقمطراز ہیں کہ:

"یہ نظم (گور غریباں) انگریزی "اسٹان زا" کے قافیے کی مخصوص ترتیب میں لکھی گئی ہے۔ اس ترتیب میں نظم لکھنا اب آسان ہو گیا ہے لیکن اس جدت کی ابتداء کا سہرا طباطبائی کے سر ہے۔" (۲۲۰)

ڈاکٹر خلیل الرحمٰن اعظمی مرقوم ہیں کہ:

"اردو کی پابند نظم میں ایک نیا انداز نظم طباطبائی کی "گور غریباں" سے شروع ہوتا ہے۔ جو گرے کی مشہور ایلیجی کا منظوم ترجمہ ہے۔ اور جو شرر کی فرمائش پر کیا گیا تھا اور پہلی بار جولائی ۱۸۹۷ء کے دلگداز میں شرر کے تعارفی نوٹ کے ساتھ شائع ہوا تھا۔" (۲۲۱)

ڈاکٹر سیدہ جعفر لکھتی ہیں کہ:

"گور غریباں" تو اردو نظم کی تاریخ کا ایک انمٹ اور سدا بہار کارنامہ ہے اور بقول شرر اردو میں اسٹانزا (Stanza) کہنے کی ابتداء اسی نظم سے ہوتی ہے۔ (۲۲۲)

درج بالا اکابرین کے علاوہ متعدد دیگر نقد و تحقیق کے حاملین و کاملین نے بھی اسٹینزا فارم "الف ب' الف ب" کی اولیت کو نظم طباطبائی سے ہی مختص کیا ہے۔ طباطبائی کی "گور غریباں" پہلی بر رسالہ "دلگداز" لکھنؤ میں جولائی ۱۸۹۷ء میں شائع ہوئی۔ جبکہ کیفی کی "ملکہ وکٹوریہ کی گولڈن جوبلی پر" ۱۸۸۷ء میں لکھی گئی۔ اس سے یہی ثابت ہوتا ہے کہ انگریزی اسٹینزا فارم کو طباطبائی سے دس سال پہلے کیفی نے اردو میں متعارف کرایا۔ تاہم ایسا کوئی ثبوت میسر نہیں آتا جس کی رو سے کیفی کا یہ دعویٰ سچ ثابت ہو سکے کہ انہوں نے مذکورہ نظم ۱۸۸۷ء میں ہی لکھی تھی۔ اگر یہ نظم ملکہ کی عظیم الشان جوبلی جیسے اہم ترین موقع پر ہی کہی گئی تھی تو اس کا کسی ممتاز انداز میں تشہیری صورت اختیار نہ کرنا باعث استعجاب ضرور ہے۔ اس طرح کے موقعوں پر اس طرح کی نظمیں خاص اہتمام سے چھپتی ہیں اور ادبی سے زیادہ تاریخی اہمیت کی حامل ہوتی ہیں لیکن اس کا کیا کیجئے کہ زیر بحث نظم کا سراغ کیفی کے مجموعہ کلام کے سوا اور کہیں نہیں ملتا۔ لامحالہ کیفی کے مندرجہ بالا اپنے ہی بیان پر بھروسہ کرنا پڑتا ہے اور دعویٰ کی تصدیق کے لئے خارجی ثبوت میسر نہیں ہے۔ اس لئے اسٹینزا فارم کے سلسلے میں نظم طباطبائی پر کیفی کے دس سالہ تقدم زمانی کی قطعیت بہرحال مشکوک ضرور ہو جاتی ہے۔ جہاں تک نظم طباطبائی کے اسٹینزا کی مخصوص فارم کو استعمال کرنے کی اولیت کا سوال ہے۔ اس ضمن میں ڈاکٹر عنوان چشتی کی رائے بڑی معنی خیز اور پہلودار ہے۔ لکھتے ہیں کہ:

"انگریزی کے کواٹرین میں گے کا اسٹینزا' ٹی سن کا اسٹینزا' بیلڈ اسٹینزا اور ایلی جائک اسٹنزا کی شکلیں متعین ہیں۔ چونکہ یہ ایک ایلیجی کا ترجمہ ہے۔ اس لئے نظم نے بھی کواٹرین کی اسی شکل کو اپنایا ہے جو ایلیجی کے لئے مخصوص ہے۔ بہت دنوں تک یہی غلط فہمی رہی کہ انگریزی میں صرف ایک اسٹینزا فارم ہوتا ہے۔ اسٹینزا کی اس مخصوص ہیئت کو اردو سے روشناس کرانے کا سہرا نظم طباطبائی کے ہی سر ہے —— اس کی ترتیب قوافی الف ب الف ب ہے۔" (۲۲۳)

ڈاکٹر عنوان چشتی کی دو باتیں خاص طور سے غور طلب ہیں۔ اولاً اسٹینزا کی ایک سے زیادہ شکلیں ہیں۔ ثانیاً نظم طباطبائی نے "اسی شکل کو اپنایا جو ایلیجی کے لئے مخصوص ہے۔" ایلیجی مرثیہ کو کہتے ہیں۔ جس کا تعلق غم و اندوہ سے ہے اور اس کے لئے انگریزی میں مخصوص حزنیہ فارم کواٹرین ہے۔ طباطبائی نے چونکہ ترجمہ کیا لہٰذا نظم کے موضوع و خیالات رثائی کے رثائی رہے۔ انہوں نے پیٹرن بھی وہی اختیار کیا جو انگریزی نظم کا تھا اور مرثیے کے لئے مخصوص تھا جبکہ کیفی نے ملکہ وکٹوریہ کی گولڈن جوبلی کے جشن مسرت پر نظم کہی۔ یہ نظم

مرثیہ (ELEGY) کے لئے مختص فارم میں نہیں کہی جاسکتی تھی۔ ایسا کرنا موضوع کے علاوہ اس نقطہ نظر سے اور بھی خطرناک تھا کہ اس وقت برصغیر پر انگریزوں کی حکومت تھی۔ اس خاص قسم کے خوش کے موقع پر اس طرح کے دانستہ یا غیر دانستہ سہو کا ارتکاب کرنا اپنے لئے بن بلائی مصیبت کھڑی کرنے کے مترادف تھا۔ لہٰذا وہ ایلیجی کے لئے وقف فارم میں طربیہ یا تہنیتی نظم نہیں لکھ سکتے تھے۔ استینز کی چونکہ ایک سے زیادہ شکلیں ہیں اس لئے کیفی کی نظم ایلیجی کے لئے مخصوص استینزا سے الگ کسی دوسرے نوع کے استینزا میں کہی گئی۔ ہرچند وہ ایلیجی کے لئے طے شدہ فارم میں نہیں۔ البتہ طباطبائی کا ایلیجی کی ہیئت میں پہلے پہل ترجمہ کرنا ان کی اولیت کا دو ٹوک ثبوت ہے۔ تاہم اس سلسلے میں پروفیسر جابر علی سید کی رائے بحث کا ایک نیا باب کھولتی ہے۔ فرماتے ہیں کہ:

"انگریزی شاعری میں سٹینزا (STANZA) کے جو مضمرات ہیں ان کے بارے میں ۱۸۹۷ء میں جو غلط فہمی مولانا عبدالحلیم شرر ایڈیٹر "دلگداز" لکھنؤ اور نظم طباطبائی مترجم ELEGY WRITTEN IN A COUNTRY CHURCHYARAD بعنوان "گور غریباں" کو ہوئی اس کا ازالہ اس وقت بھی ضروری اور مفید ثابت ہو سکتا ہے۔ اس طرح اردو فارسی شاعری اور انگریزی شاعری کا صنفی موازنہ زیادہ واضح اور معنی خیز ہو جائے گا۔" (۲۲۴)

اپنے بیان کی صراحت گرے کی ایلیجی اور "گور غریباں" کا فنی تجزیہ کرتے ہوئے جابر علی سید نے مزید لکھا کہ:

"گرے کی ایلیجی جس طرز کے سٹینزے میں لکھی گئی ہے۔ وہ سٹینزے کی صرف ایک قسم ہے اسے ELEGIAC VERSE کہتے ہیں۔ اس میں چار مصرعے آئمبی پنج رکنی میں ہوتے ہیں۔ (IAMBIC PENTAMETER) قافیے کی ترتیب الف ب الف ب (یعنی پہلا اور تیسرا ہم قافیہ اور دوسرا اور چوتھا ہم قافیہ) ہوتی ہے۔ سٹینزا کی دوسری اور زیادہ مقبول شکل وہ ہے (وہ ہے) جو ٹینی سن نے اپنے مرثیے "IN MEMORIUM" میں استعمال کی ہے۔ اس میں قوافی اس طرح ہیں جیسے گرے کی ایلیجی میں ہیں لیکن بحر میں پانچ کی بجائے چار رکن لائے جاتے ہیں۔ گرے کے یہ مصرعے لیجیے۔

The curfew tells the knell of parting day
The loving herd wind slowly over the lea

ان مصرعوں میں ہر ایک IAMBIC PENTAMETER میں ہے۔ اب ٹینی سن کی IN MEMORIUM سے دو مصرعے لیجیے۔

It is better to have loved and lost
Than never to have loved at all

دونوں مصرعے آئمبی چار رکنی میں ہیں۔ اس سے دونوں مرثیوں کی ٹیکنیکل نوعیت کا فرق ظاہر ہے۔ جو کچھ زیادہ نہیں۔ یعنی صرف ایک رکن کا فرق ہے۔ سٹینزا کا تصور شرر اور نظم کے ذہن میں واضح نہیں ہے لیکن یہ ہے بھی عجیب و غریب۔" (۲۲۵)

سید صاحب نے تکنیکی نوعیت کے نہایت اہم نکات کی طرف توجہ دلائی ہے جن کا تعلق انگریزی عروض سے ہے۔ اس سے قطع نظر کہ نظم کے ذہن میں سٹینزا کا تصور کتنا واضح تھا، یہ حقیقت اپنی جگہ مستحکم ہے کہ "گور غریباں" میں کئے جانے والے شعری تجربے نے اردو شاعری میں ہیئتی تجربات کے لئے روایت سازی کا کام دیا۔ اگر کیفی کے تجربے کو "گور غریباں" سے دس سال پیشتر کا تجربہ مان بھی لیا جائے تو وہ تجربہ روایت نہ بن سکنے کی وجہ سے نہ ہونے کے برابر تصور کیا جائے گا۔ اس لئے کہ مسلسل دس سال تک اس ساخت کی ایک بھی نظم کا سراغ نہیں ملتا۔ "گور غریباں" کے بعد سٹینزا فارم کی مقبولیت اس بات کی قوی دلیل ہے کہ مذکورہ ہیئت کی تحریک میں طباطبائی کی مرد ہراول کا درجہ حاصل ہے اور شرر کی اس رائے کو ماننے ہی بنتی ہے کہ:

مرثیہ (ELEGY) کے لئے مختص فارم میں نہیں کہی جاسکتی تھی۔ ایسا کرنا موضوع کے علاوہ اس نقطہ نظر سے اور بھی خطرناک تھا کہ اس وقت برصغیر پر انگریزوں کی حکومت تھی۔ اس خاص قسم کے خوشی کے موقع پر اس طرح کے دانستہ یا غیر دانستہ سہو کا ارتکاب کرنا اپنے لئے بن بلائی مصیبت کھڑی کرنے کے مترادف تھا۔ لہٰذا وہ ایلیجی کے لئے وقف فارم میں طربیہ یا تہنیتی نظم نہیں لکھ سکتے تھے۔ استینزا کی چونکہ ایک سے زیادہ شکلیں ہیں اس لئے کیفی کی نظم ایلیجی کے لئے مخصوص استینزا سے الگ کسی دوسرے نوع کے استینزا میں کہی گئی۔ ہرچند وہ ایلیجی کے لئے طے شدہ فارم میں نہیں۔ البتہ طباطبائی کا ایلیجی کی ہیئت میں پہلے پہل ترجمہ کرنا ان کی اولیت کا دو ٹوک ثبوت ہے۔ تاہم اس سلسلے میں پروفیسر جابر علی سید کی رائے بحث کا ایک نیا باب کھولتی ہے۔ فرماتے ہیں کہ:

"انگریزی شاعری میں سٹینزا (STANZA) کے جو مضمرات ہیں ان کے بارے میں ۱۸۹۷ء میں جو غلط فہمی مولانا عبدالحلیم شرر ایڈیٹر "دلگداز" لکھنؤ اور نظم طباطبائی مترجم ELEGY WRITTEN IN A COUNTRY CHURCHYARAD بعنوان "گور غریباں" کو ہوئی اس کا ازالہ اس وقت بھی ضروری اور مفید ثابت ہو سکتا ہے۔ اس طرح اردو فارسی شاعری اور انگریزی شاعری کا ضمنی موازنہ زیادہ واضح اور معنی خیز ہو جائے گا۔" (۲۲۴)

اپنے بیان کی صراحت گرے کی ایلیجی اور "گور غریباں" کا فنی تجزیہ کرتے ہوئے جابر علی سید نے مزید لکھا کہ:

"گرے کی ایلیجی جس طرز کے سٹینزے میں لکھی گئی ہے۔ وہ سٹینزے کی صرف ایک قسم ہے اسے ELEGIAC VERSE کہتے ہیں۔ اس میں چار مصرعے آئمبی پنج رکنی میں ہوتے ہیں۔ (IAMBIC PENTAMETER) قافیے کی ترتیب الف ب الف ب (یعنی پہلا اور تیسرا ہم قافیہ اور دوسرا اور چوتھا ہم قافیہ) ہوتی ہے۔ سٹینزا کی دوسری اور زیادہ مقبول شکل دو ہے ہے (وہ ہے) جو ٹینی سن نے اپنے مرثیے "IN MEMORIUM" میں استعمال کی ہے۔ اس میں قوافی اس طرح ہیں جیسے گرے کی ایلیجی میں ہیں لیکن۔ بحر میں پانچ کی بجائے چار رکن لائے جاتے ہیں۔ گرے کے یہ مصرعے لیجئے۔

The curfew tells the knell of parting day
The loving herd wind slowly over the lea

ان مصرعوں میں ہر ایک IAMBIC PENTAMETER میں ہے۔ اب ٹینی سن کی IN MEMORIUM سے دو مصرعے لیجئے۔

It is better to have loved and lost
Than never to have loved at all

دونوں مصرعے آئمبی چار رکنی میں ہیں۔ اس سے دونوں مرثیوں کی ٹیکنیکل نوعیت کا فرق ظاہر ہے۔ جو کچھ زیادہ نہیں۔ یعنی صرف ایک رکن کا فرق ہے۔ سٹینزا کا تصور شرر اور نظم کے ذہن میں واضح نہیں ہے لیکن یہ ہے بھی عجیب و غریب۔" (۲۲۵)

سید صاحب نے تکنیکی نوعیت کے نہایت اہم نکات کی طرف توجہ دلائی ہے جن کا تعلق انگریزی عروض سے ہے۔ اس سے قطع نظر کہ نظم کے ذہن میں سٹینزا کا تصور کتنا واضح تھا' یہ حقیقت اپنی جگہ مستحکم ہے کہ "گور غریباں" میں کئے جانے والے شعری تجربے نے اردو شاعری میں ہیئتی تجربات کے لئے روایت سازی کا کام دیا۔ اگر کیفی کے تجربے کو "گور غریباں" سے دس سال پیشتر کا تجربہ مان بھی لیا جائے تو وہ تجربہ روایت نہ بن سکنے کی وجہ سے نہ ہونے کے برابر تصور کیا جائے گا۔ اس لئے کہ مسلسل دس سال تک اس ساخت کی ایک بھی نظم کا سراغ نہیں ملتا۔ "گور غریباں" کے بعد سٹینزا فارم کی مقبولیت اس بات کی قوی دلیل ہے کہ مذکورہ ہیئت کی تحریک میں طباطبائی کی مرو ہراول کا درجہ حاصل ہے اور شرر کی اس رائے کو مانتے ہی بنتی ہے کہ:

"ہمارے واجب التعظیم مولانا میر علی حیدر صاحب نے گرے کی مشہور پر درد نظم کا ترجمہ کر کے ہمارے طبیعت دار اور انگریزی داں شعراء کو ایک نیا راستہ بتا دیا۔" (۲۲۶)

"گور غریباں" نے ہیئتی تجربات کا جو دروازہ کھولا اس کے تحت خاص طور سے الف ب الف ب ہیئت اردو شاعری میں تیزی سے مقبول ہوئی۔ لہٰذا ڈاکٹر اشرف رفیع کا یہ تبصرہ تسلیم کرنا پڑتا ہے کہ "اردو نظم میں شعری تجارب کے معاملے میں طباطبائی کی حیثیت طائر پیش اس کی ہے۔" (۲۲۷) نظم کی نظم کے چرچے اور شہرت نے دوسرے شعراء کے دل میں بھی اس ہیئت میں کہنے کی تحریک پیدا کی۔ لہٰذا اکتوبر ۱۸۹۷ء کے دلگداز میں چالیس بندوں پر مشتمل ضامن کنتوری کی نظم "راہب صحرا نشیں" چھپی جس کا پہلا بند پیش کیا جاتا ہے۔

دیکھ ادھر اے راہب صحرا نشین نیک خو　　رہبری کر میری اس صحرائے وحشت ناک میں
واں جہاں وہ شمع روشن کر رہی ہے دشت کو　　جاں فزاء ہے جس کا نور اس جائے وحشت ناک میں　(۲۲۸)

اس نظم کے تعارفی نوٹ میں عبدالحلیم شرر نے ضامن کنتوری، نظم طباطبائی اور شامل اشاعت نظم تینوں کی اہمیت کو اجاگر کرتے ہوئے لکھا کہ:

"مولوی سید محمد ضامن کنتوری جنھوں نے اس نظم کا اردو نظم میں ترجمہ کیا ایک ایسے نوجوان ہیں جن کی طبیعت آئندہ ترقیوں کا وعدہ کرتی ہے۔ اس کا ثبوت ہمارے ناظرین کو اسی ترجمے سے مل جائے گا۔ ہمارے نوعمر دوست نے بھی مولوی علی حیدر صاحب کی طرح ترجمہ میں قوافی اسی ترتیب سے رکھے ہیں جو ترتیب کہ گولڈ سمتھ کی ہے۔" (۲۲۹)

طباطبائی اور ضامن کنتوری کی ترتیب قوافی کو پیش نگاہ رکھتے ہوئے سجاد حیدر یلدرم نے ایک نظم "انتہائے یاس" لکھی جس میں اسٹینزا فارم کا بالکل انوکھا تجربہ کیا جس کی مثال اس سے پیشتر اردو شاعری میں موجود نہیں تھی۔ نظم زیادہ طویل نہیں اور اس وقت تک کئے جانے والے تجربوں میں چونکہ سب سے جدید اور جدا ہے اس لئے پوری کی پوری نقل کی جاتی ہے۔ یہ اس لئے بھی ضروری ہے کہ ہر بند میں جدگانہ قافیوں، ان کی ترتیب اور ان کی ہم آہنگی کی تفہیم و تجزیہ کو بہتر بنایا جا سکے۔

انتہائے یاس

گر تمناؤں کو اس دل کے سوا کچھ نہ ملا
حسرتوں کو نہیں دنیا میں کوئی اور جگہ
تھا یہی لکھا اگر سارے ہوں ارماں یکجا
خواہشیں وار کریں دل پہ ہر اک شام و پگہ
تو مجھے عذر نہیں

مجھ کو قسام ازل نے نہ دیا کچھ جز یاس
ناامیدی کے لئے میں ہی تو ہوں خاص الخاص
دل شکستہ ہوں، یہ بخت ہوں اور ہوں بے آس
مجھ پہ ہی پڑتے ہیں تیر ستم و تیغ قصاص
یہ بھی ہوتا ہے کہیں

رخصت نالہ و فریاد ہے نے فرصت آہ
خون دل، رنج و الم کھانا ہے ہر وقت مباح
فی المثل غم ہے اگر کاہ ربا میں ہوں کاہ
چین اک لحظہ کو، اک لمحہ کو امید فلاح
اپنے حصے میں نہیں

کاش معلوم ہو مجھ کو کہ ملی کیوں یہ حیات
سارے عالم کا الم اور یہ چھوٹی سی بساط
اپنی ہستی میں تو شاید ہی ملے ان سے نجات
لاکھ کوئی کہے مجھ سے کہ ہے عالم میں نشاط
کس کو آتا ہے یقیں؟

دست و پا اپنے ہی جب ہوگئے اپنے غماز
توہی اے خاک چھپالے ہمیں ہو کر فیاض
اب تو اس عالم عصیاں کی ہوا ہے ناساز
ہم سے خالی ہو کہیں جلد یہ دنیا کی بیاض
لے اجل جان حزیں　(۲۳۰)

اس نظم کو شائع کرتے ہوئے "نئی شاعری" کے زیر عنوان تعارف نامے میں عبدالحلیم شرر لکھتے ہیں کہ:

"علی گڑھ کے ایک ہونہار طالب علم سید سجاد حیدر نے "تمنائے یاس" کے عنوان سے ایک نظم ہمارے پاس بھیجی ہے۔ یہ بہت مختصر ہے مگر اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ اس رنگ اور اس طریقے سے دائرہ عروض میں وسعت چاہنے والوں کے لئے نیا نمونہ ہے۔" (۲۳۱)

اس نظم میں چار مختلف مگر مربوط تجربے ملتے ہیں۔ اولاً اس کے ہر بند میں پہلا مصرع تیسرے کا اور دوسرے مصرعہ چوتھے کا ہم قافیہ ہے۔ یہ ترتیب قوافی "گور غریباں" والی یعنی الف ب الف ب ہے۔ ثانیاً ہر بند کا دوسرا اور چوتھا مصرعہ آپس میں ہم قافیہ ہے۔ یہ اردو قطع کی صورت ہے۔ ثالثاً قافیے کی سخت پابندی اور معیار کو الگ رکھ کر دیکھا جائے تو پہلا اور تیسرا مصرعہ دوسرے اور چوتھے مصرعے کے قافیے سے مختلف ہونے کے باوجود صوتی سطح پر ان سے ہم قافیہ ہے۔ گویا چاروں مصرعے آپس میں ہم قافیہ ہیں۔ جیسے مسدس میں پہلے چار مصرعے آپس میں ہم قافیہ ہوتے ہیں۔ قافیے کی یہ صوتی یکسانی ہر بند میں موجود ہے۔ اس طرح ترتیب قوافی الف الف الف الف ہو جاتی ہے۔ اربعاً" ہر بند کے آخر میں ایک زائد ٹکڑا رکھ دیا گیا ہے۔ جس کا قافیہ بند کے چاروں مصرعوں کے قافیے سے تو الگ ہے لیکن نظم میں یہ تمام ہم وضع اور ہم نوعیت ٹکڑے آپس میں ہم قافیہ ہیں۔ اس اعتبار سے یہ ایک طرح کا مخمس بن جاتا ہے۔ جس سے ترتیب قوافی الف الف الف الف ب بن جاتی ہے۔ ڈاکٹر مناظر عاشق ہرگانوی اس نظم کے بندوں کی تشکیلی صورت کو واضح کرتے ہوئے رقمطراز ہیں کہ:

"ہر بند کے چاروں مصرعے ہم قافیہ ہیں اور ہر بند کے آخر میں مستزاد کے طور پر ایک ٹکڑا دیا گیا ہے۔ جس کا قافیہ بند کے قافیے سے مختلف ہے لیکن مستزاد ٹکڑے آپس میں ہم قافیہ ہیں۔" (۲۳۲)

ڈاکٹر مناظر عاشق ہرگانوی کے نزدیک مذکورہ زائد ٹکڑے مستزاد ہیں۔ اس ضمن میں شاید انہوں نے عبدالحلیم شرر کے نقطہ نظر کو اپنایا ہے۔ جابر علی سید اسٹینزے میں مذکورہ نوعیت کے ٹکڑے کو مستزاد ماننے کے لئے تیار نہیں۔ فرماتے ہیں کہ:

"شرر نے جو لکھا ہے کہ اسٹینزا ایک قسم کا مستزاد ہے۔ (یعنی وہ سٹینزا جس کے آخر میں ایک مصرعہ چھوٹا ہوتا ہے) یہ مماثلت درست نہ ہوگی مستزاد اصل میں غزل کی توسیعی صورت ہے اور مستزاد مصرعوں میں غزل کی بحر کے صرف پہلے اور چوتھے جزو لائے جاتے ہیں پھر دونوں زائد مصرعوں میں بھی قافیے کا اہتمام ہوتا ہے۔ انشاء کے مستزادوں میں اس کی مخصوص چلبلاہٹ اور شوخی ہے۔ برخلاف اس کے مذکورہ اسٹینزا میں دو کی بجائے صرف ایک رکن کم کیا جاتا ہے۔" (۲۳۳)

جابر علی سید کا نقطہ نظر خالص عروضی اور تکنیکی ہے اور ہیئتی تجربات کے معاملے میں زیادہ وزن دار ہے۔ لہٰذا اسے درست تسلیم کیا جانا مقابلتاً" زیادہ قریب حقیقت ہے۔ بہرحال انیسویں صدی کے آخری سال یعنی ۱۸۹۹ء میں مولانا وحید الدین سلیم نے اسٹینزا فارم کو بنیاد بنا کر مسدس لکھنے کا نیا تجربہ کرتے ہوئے "برسات کا پہلا دن" لکھی جو یکم نومبر ۱۸۹۹ء کو "معارف" علی گڑھ میں شائع ہوئی۔ پہلا بند نقل کیا جاتا ہے۔

دھندلا ہے آج منظر مطلع پہ تیرگی ہے   اٹھتا ہے کچھ دھواں سا رہ رہ کے تیرگی پر
بھیگی ہوئی ہے، بجلی تڑپ رہی ہے   جل تو جلال تو ہے، ہر ایک کی زبان پر
دیکھ وہ سر اٹھایا سبزے نے بانکپن سے   مرجھا کے رہ گیا تھا جو دھوپ کی کرن سے (۲۳۴)

دوسری نظم "دریا کا آغاز و انجام" میں بندوں کی ترتیب قوافی الف ب الف ب اختیار کی گئی جو "معارف" علی گڑھ کے شمارے جولائی ۱۹۰۰ء میں اشاعت پذیر ہوئی۔ پہلا بند نقل کیا جاتا ہے۔

اے دل فریب دریا آتا ہے تو کہاں سے   اٹھکیلیاں سی کرتا جاتا ہے تو کدھر کو
تھا اک سفید پربت آتا ہوں میں جہاں سے   ہے اک یہ سمندر جاتا ہوں میں جدھر کو (۲۳۵)

اسی طرح ظفر علی خان نے ٹینی سن کی نظم "دی بروک" کا بامحاورہ ترجمہ "ندی کا راگ" کے عنوان سے کیا۔ یہ نظم "مخزن" اپریل ۱۹۰۱ء میں شائع ہوئی۔ نظم کا پہلا بند نقل کیا جاتا ہے۔

بگلوں اور چھبوں کے نشیمن سے میں نکل کر ناگہاں   چشم زدن میں سیل بلا کی طرح جھپٹ کر آتی ہوں
سبزہ کے فرش استبرق پر مثل دراری غلطاں   کروٹیں لیتی ہوئی وادی میں پہنچ کر شور مچاتی ہوں
کتنی گھاٹیوں کے دامن کو راہ میں آئی جھٹک کر میں   کتنے ٹیکروں اور ٹیلوں کے تکوے میں سہلاتی ہوں
بیسیوں گاؤں اور قصبوں کے پہلو سے نکلی مٹک کر میں   سیکڑوں پل ہیں مٹھی میں دل جن کا میں چرا کر لاتی ہوں

زید کے کھیت کے نیچے بہہ کر تھوڑی سی دور پہ آخر کار
جا کے چھلکتے دریا کو میں شربت وصل پلاتی ہوں
عمر و زید کی بستی ہی کیا ہے صبح آئے گئے شام سدھار
مجھ کو دیکھو کہ ایک روش پر صبح و مسا چلی جاتی ہوں
(۲۳۶)

اس نظم کے چار بند ہیں۔ ہر بند دو حصوں پر مشتمل ہے۔ حصہ اول کے آٹھ مصرعے ترتیب قوافی کے اعتبار سے "الف ب الف ب ج ب ج ب" ہیں۔ حصہ دوم کے چار مصرعوں میں قافیے کی ترتیب "د ب د ب ہے"۔ دوسرے حصے کو ہر بند کے آخر میں دہرایا جاتا ہے۔ تاہم مصرعہ اولیٰ کا نصف اول بدل جاتا ہے۔ جو "تھوڑی سی دور پہ آخر کار" سے آخر تک ایک سا رہتا ہے۔ ہر بند میں مذکورہ بالا ترتیب قوافی قائم رہتی ہے۔ یعنی پہلا اور تیسرا مصرعہ ہم قافیہ ہے۔ پانچواں اور ساتواں مصرعہ جداگانہ قافیہ رکھتا ہے۔ تمام نظم میں مصرعہ ثانی غزل کی طرح ہم قافیہ چلتے ہیں۔ ردیف "ہوں" کا بھی التزام یونہی قائم رہتا ہے۔ آخری بند کا پہلا حصہ آٹھ کی بجائے بارہ مصرعوں پر مشتمل ہے۔ مجموعی طور پر اس نظم میں الف ب الف ب کی ترتیب قوافی کو ملحوظ رکھا گیا ہے۔ لیکن تمام کے تمام ثانی مصرعوں کے ہم قافیہ ہو جانے سے اردو قطع کی صورت پیدا ہو گئی ہے۔ گویا یہ نظم مغرب کے انگریزی اسٹینزے اور مشرق کے اردو قطع کا ایک حسین امتزاج ہے۔ "انتہائے یاس" کی طرح یہ بھی جدت کا ایک انوکھا نمونہ ہے جو ہئیتی تجربات کے ارتقاء میں اچھوتا مقام رکھتا ہے۔ جسٹس میاں محمد شاہ دین ہمایوں کی نظم "چمن کی سیر" وحید الدین سلیم کی نظم "برسات کا پہلا دن" کے انداز کی مسدس ہئیت میں ہے۔ پہلا بند پیش کیا جاتا ہے۔

غنچوں نے چٹکیوں میں مرا دل لبھا لیا
اے باغباں چمن میں ترے کیا بہار ہے
لالہ ہے یا کہ حسن کا ہے جل رہا دیا
اڑتی ہے بو کہ جاتا ختن کا سوار ہے
ہنگام صبح سیر گلستاں بسا خوش است
بر شاخ سبز بلبل شیریں نوا خوش است (۲۳۷)

انیسویں صدی کے آخر میں انگریزی اسٹینزا فارم الف ب الف ب کا جو رجحان شروع ہوا تھا۔ بیسویں صدی کی ابتدائی دو دہائیوں تک پہنچتے پہنچتے اسے خاصا رواج حاصل ہو گیا۔ اس دور کے متعدد ادبی رسالوں میں زیادہ شعراء کے منظوم ترجمے اور طبع زاد نظمیں اسی ہئیت کی عکاسی کرتی ہیں۔ اس ہئیت میں لکھی اور شائع ہونے والی کچھ منتخب نظمیں مندرجہ ذیل ہیں۔

۱۔ "موسم بہار کا آخری پھول" (۲۳۸)۔ (ترجمہ از ٹامس مور) از حسرت موہانی "مخزن" اگست ۱۹۰۱ء
۲۔ "دوستی" (ماخوذ از ولیم کوپر) از ضامن کنتوری "مخزن" جنوری ۱۹۰۳ء
۳۔ "اسیر غربت" (ترجمہ از ولیم کوپر) بدر الزماں "دلگداز" اکتوبر ۱۹۰۶ء
۴۔ بیرل آف سرجان مور" (یعنی سرجان مور کا دفن) از بدر الزماں "دلگداز" فروری ۱۹۰۷ء
۵۔ "بادشاہ بروس اور عنکبوت" از بدر الزماں "دلگداز" مارچ ۱۹۰۷ء
۶۔ "حسن کامل" (ترجمہ نظم انگریزی) از نادر کاکوروی "الناظر" جنوری ۱۹۱۱ء
۷۔ "ایک انگریزی نظم کا ترجمہ" از درگا سہائے سرور "ادیب" الہ آباد، مارچ ۱۹۱۱ء
۸۔ "قناعت" (ماخوذ از انگریزی) از اوج گیاوی "العصر" لکھنؤ، مارچ ۱۹۱۳ء
۹۔ "حاصل دنیا" از عزیز لکھنوی "العصر" لکھنؤ، دسمبر ۱۹۱۳ء
۱۰۔ "ہلال عید کو دیکھ کر" از غلام محمد طور "مخزن" اگست ۱۹۱۵ء
۱۱۔ "مسز سروجنی نائیڈو" از قیصر بھوپالی "العصر" لکھنؤ، جنوری ۱۹۱۶ء
۱۲۔ "ایک تمنا" از قیصر بھوپالی "العصر" لکھنؤ، فروری ۱۹۱۶ء
۱۳۔ "آسودگی طبع" (ترجمہ انگریزی) از ارشد تھانوی "العصر" لکھنؤ، جون ۱۹۱۶ء
۱۴۔ "تیرہ نگاہ" از لاابالی امروہوی "العصر" لکھنؤ، ستمبر ۱۹۱۶ء
۱۵۔ "صبح وطن" از تلوک چند محروم "زمانہ"

بلاشبہ اردو میں انگریزی طرز کے بند الف ب الف ب کی مقبولیت نظم طباطبائی کی "گور غریباں" کی شہرت کا نتیجہ ہے۔ اس دور میں یہ ہئیت اتنی ہی محبوب و مرغوب نظر آتی ہے جتنی آج کل آزاد نظم ہے۔ یہ واقعہ ہے کہ اسٹینزا کا تصور اس ہئیت سے وابستہ ہو کر رہ گیا ہے ورنہ انگریزی شاعری میں STANZA کی تعریف اور پہچان اس سے کئی طرح مختلف اور کئی انداز میں متنوع ہے۔ درحالیکہ پروفیسر جابر علی سید کے مطابق "ہمارے قطعے کو جو عموماً دو شعروں پر مشتمل ہوتا ہے۔" اور اس میں الف ب الف ب قافیے کی صورت ہے اور جو بہت کم نظر آتا ہے "انگریزی شاعری میں اس کی صورت کو QUATRAIN کہتے ہیں۔ (۲۳۹)۔ جبکہ "انگریزی شاعری میں STANZA دو مقفیٰ اور موزوں مصرعوں کے مجموعے سے لے کر نو موزوں و مقفیٰ مصرعوں کے مجموعے تک پر حاوی نظر آتا ہے۔" (۲۴۰)۔ مختصر یہ کہ اس

وقت تک انگریزی سے جو ہئیتیں اردو نظم کی بنیاد بنیں ان میں نمایاں ترین یہی ہیئت ہے یا پھر اس ہیئت کے ساتھ ساتھ کچھ تبدیلیوں اور جدتوں کو بھی ملحوظ رکھا گیا ہے جیسے سجاد حیدر یلدرم کی "انتہائے یاس" وحید الدین سلیم کی "برسات کا پہلا دن" ظفر علی خان کی "تندی کا راگ" میاں محمد شاہ دین ہمایوں کی "چمن کی سیر" اور حسرت موہانی کی "موسم بہار کا آخری پھول" وغیرہ ہیں۔

پابند نظموں کے بندوں میں متفرق ساختیاتی تجربات: "مغربی اور دیگر زبانوں کی شاعری کے جدید اثرات نے شعراء کی طبیعتوں کو اردو بحور و اوزان اور بندوں کی ساخت میں جدتیں پیدا کرنے کی طرف مائل کیا۔ عبدالرحمٰن بجنوری نے شوجی کے رقص تخریب پر ایک نظم بعنوان "نٹ راجا" لکھی۔ پانچ مربع بندوں پر مشتمل یہ نظم مولوی عبدالحق کے طویل تعارفی نوٹ کے ساتھ "اردو جنوری ۱۹۲۲ء میں شائع ہوئی۔ نظم کا پہلا بند دیکھئے۔

لغزش میں نشے کے بت طناز شرابی
سیماب مقابل
گردان مماثل
تصویر برنجی میں ہے رقصاں تن شوجی (۲۳۱)

مندرجہ بالا بند کی طرح نظم کے ہر بند کا پہلا اور چوتھا مصرعہ بحر ہزج مثمن اخرب مکفوف محذوف مقصود کے مطابق مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن / مفاعیل کے وزن پر ہم قافیہ ہے۔ دوسرا اور تیسرا مصرعہ ہم قافیہ اور مختصر ہے۔ یہ مفاعیل مفاعیل کے حذف اور مفعول فعولن / مفاعیل کے اتحاد سے متشکل ہوا ہے۔ عزیز احمد بحر کے روایتی استعمال میں اس جدت طرازی کی اولیت کا سہرا عبدالرحمٰن بجنوری کے سر باندھتے ہوئے رقمطراز ہیں کہ:

"شاعری پر آرٹ کے اثر کے دو نتیجے ہو سکتے تھے۔ ایک تو یہ کہ ایسی نظمیں لکھی جائیں جن میں دوسرے فنون لطیفہ کے شاہ کاروں یا حسن نسوانی (سراپا کی ایک جدید اور بدلی ہوئی شکل) کی تصویر (تصویریں) کھینچی جائے۔ دوسری یہ کہ ایسی نظمیں لکھی جائیں جو آرٹ کا مکمل نمونہ ہوں۔۔۔۔ ان دونوں تحریکوں سے اردو شاعری کو باقاعدہ طور پر روشناس کرانے کا سہرا بجنوری مرحوم کے سر ہے۔ "نٹ راجا" جو شوجی کے رقص تخریب پر لکھی گئی ہے' اپنے نامانوس اور دقیق الفاظ کے ہجوم معنی سے اور اپنی بحر کے ذریعے جو پھیلتی ہے اور پھر دو چھوٹے چھوٹے مصرعوں میں سمٹ جاتی ہے اور پھر پھیلتی ہے' رقص کے اس مجسمہ سنگ کی بیک وقت ناقابل فہم اور ٹھوس اور متحرک و متلاطم کیفیات کی سرگزشت شاعری کے ذریعے دہراتی ہے۔" (۲۳۲)

نظم طباطبائی کی نظم بعنوان "اس طرح وطن کی خیر مناتے ہیں" میں بھی مربع کا آخری مصرعہ چھوٹا ہے۔ ارکان کی تخفیف کے باعث ہر بند مثلث کے مستزاد کی صورت اختیار کر گیا ہے۔ شاید اسی لئے طباطبائی نے بھی اسے "ایک قسم کا مستزاد" قرار دیا ہے۔ مولانا وحید الدین سلیم کی نظم بعنوان "سمندر کی زبان سے" میں ارکان بحر کے آزادانہ استعمال اور ان کی کمی بیشی سے مصرعوں کی ساخت اور ترتیب میں جدت پیدا کی گئی ہے۔ یہ نظم ہمایوں جون ۱۹۲۲ء میں چھپی۔ پہلا بند نقل کیا جاتا ہے۔

جذبۂ قہر خدا ہے مرے طوفان کا جوش
میں ہوں تلاطم خروش
میں ہوں قیامت بدوش
سن کے یہ میرا خروش
اڑتے ہیں انساں کے ہوش
ہوتے ہیں ذرے خموش
جذبۂ قہر خدا ہے مرے طوفان کا جوش (۲۳۳)

چھوٹے بڑے مصرعوں' بحر کے ارکان میں تغیر و تبدل اور بندوں کی تشکیل و تجسیم میں نئے پن نے پابند نظموں کو نئی وضع قطع اور صوری تنوع کی گوناگونی سے ہم کنار کر دیا ہے۔ جدید دور میں پابند نظموں کی خارجی ساخت میں بوقلمونی اور رنگا رنگی پیدا کرنے والے شعراء میں اختر شیرانی' فیض احمد فیض' احمد ندیم قاسمی' میراجی' مجید امجد' احسان دانش' حفیظ جالندھری' مختار صدیقی' سلام مچھلی شہری' مخدوم محی الدین' افسر میرٹھی' ساغر نظامی' روش صدیقی' مصطفیٰ زیدی' قتیل شفائی اور ساحر لدھیانوی نہایت اہم ہیں۔

ان شعراء نے بندوں کی خارجی ساخت میں کامیابی سے متنوع تجربات کر کے پابند نظم کے افق کو وسیع کرنے میں اہم کردار ادا کیا۔ اس طرز عمل نے آگے چل کر اردو نظم کے رنگ و آہنگ اور ہیئت و تکنیک پر معنی خیز اثرات مرتب کئے۔

جدید اردو نظم کے فروغ میں "دلگداز" اور مخزن کا کردار: جدید اردو شاعری کے فروغ میں رسالہ دلگداز لکھنؤ نے تاریخی نوعیت کا

قابل اہمیت کردار ادا کیا۔ دلگداز نے جدید نظموں اور منظوم ترجموں کو ترجیحی بنیادوں پر شائع کیا۔ مشہور اور غیر مشہور کے فرق کو بالائے طاق رکھتے ہوئے جدید انداز کے نظم نگاروں کو بغیر کسی ہچکچاہٹ اور پس و پیش کے ادبی دنیا سے متعارف کرایا۔ مثلاً سجاد حیدر یلدرم اس وقت علی گڑھ میں محض طالب علم تھے جب انہوں نے "تمنائے یاس" لکھی۔ اس نظم میں نہ کوئی بلند اور نادر خیال ہے نہ ہی کوئی اسلوب کی شگفتگی ہے۔ شعریت اور تاثیر سے یہ نظم خالی ہے۔ بناوٹ اور میکانکیت ہر لفظ کے منہ سے پھوٹی پڑ رہی ہے۔ اگر کوئی خوبی ہے تو صرف یہ کہ ہئیتی انداز کے متعدد تجربات موجود ہیں۔ جن کے باعث "دلگداز" نے اسے خصوصی اہمیت سے چھاپا۔ "دلگداز" کے اس مطمع نظر نے ہئیتی تجربوں کی تحریک کو خاصی تقویت بخشی جس نے نظم کو غزل کے مقابلے میں ابھارا۔ نظم کو گہرائی، گیرائی اور توانائی فراہم کی۔ نظموں پر ایڈیٹر "دلگداز" کے تحسینی اور تعارفی نوٹوں نے نئے لکھنے والوں کو نظم میں نئی نئی راہیں پیدا کرنے کی ترغیب بھی دی اور تربیت بھی کی۔ "دلگداز" نے "مقدمہ شعر و شاعری" کی اشاعت سے بھی چار سال پہلے ۱۸۸۹ء میں عروضی پابندیوں اور سختیوں کے خلاف زور و شور سے آواز بلند کی۔ قافیے کے اطلاق کو ہدف تنقید بناتے ہوئے مدیر دلگداز نے لکھا کہ "انگریزی میں قافیے کی ضرورت نہیں اور اردو میں جب تک قافیہ کی پابندی نہ ہو شعر ہی نہیں ہو سکتا۔" (۲۴۴)۔ انگریزی شاعری سے اخذ و استفادہ کو دلگداز نے کھلے بندوں سراہا۔ انگریزی شاعری کے جملہ محاسن کو اردو میں مروج کرنے کے لئے مجاہدانہ جوش و خروش کا مظاہرہ کیا۔ اس طرح اردو نظم نے برق رفتاری سے کامیابیاں حاصل کیں۔ قافیے کو غیر ضروری قرار دینے کا ہی یہ نتیجہ تھا کہ دلگداز نے نظم معریٰ کے حق میں باقاعدہ طور پر تحریک چلائی۔ خود مدیر دلگداز نے معریٰ نظمیں کہیں اور دوسروں کو اس جانب راغب کیا۔ یہ دلگداز کی تحریک کا ہی نتیجہ تھا کہ جس نے جدید نظم کو عمودی اور افقی ہر دو سمتوں میں سفر کرنے کی راہ سجھائی۔

مخزن: مخزن کی تحریک نے جدید نظم کے امکانات کو زیادہ مؤثر اور بھرپور انداز میں یقینی بنایا اور نظم کے محیط کو وسیع سے وسیع تر کرنے میں کامیاب ترین کوششیں کیں۔ ڈاکٹر انور سدید کی اس رائے میں بڑا وزن ہے کہ "پنجاب میں تخیلی بلند فکری کا جو بیج محمد حسین آزاد نے بکھیرا تھا اسے شجر سایہ دار کی صورت شیخ عبدالقادر نے دی۔" (۲۴۵)۔ مخزن نے بلاشبہ جدید نظم کو کئی جہتوں سے نئی آن بان دی۔ سرسید کی ٹھوس مادہ پرستی اور جامد تعقل پسندی کے برعکس نئے میلانات کو جنم دیا۔ چنانچہ قدیم خیالات اور دقیق موضوعات کے خلاف جدید فکر و نظر کے رویوں کو اردو نظم میں جگہ بنانے کے وافر مواقع دستیاب ہوئے۔ مخزن کی کاوشوں سے رومانی تصورات کو فروغ ملا۔ رومانی تحریک سے اقبال جیسے نابغہ روزگار کی دلچسپی نے نظم کے مستقبل پر مستقل اثرات مرتسم کئے۔ اقبال نے خصوصیت کے ساتھ مغربی رومانی شعراء کا مطالعہ کیا اور ان کے اتنے گہرے اثرات قبول کئے کہ جن کا اعتراف کرتے ہوئے وہ کہتے ہیں کہ "انہیں طالب علمی کے زمانے میں ورڈز ورتھ نے دہریت سے بچالیا تھا۔" (۲۴۶)۔ مخزن نے دلگداز کے طریقے کو اپناتے ہوئے جدید نظموں کو نمایاں نمائندگی دی اور ان کے تعارف و تحسین میں کشادہ قلبی اور وسیع النظری کو پیش نگاہ رکھا۔ اپریل ۱۹۰۱ء میں مخزن کے اجراء کے ساتھ ہی حرف و معنی، جذبہ و تاثر، فکر و فن، ہیئت و تکنیک اور انداز و اسلوب کے بالکل غیر روایتی اور جدید ترجحانات اردو نظم میں اجاگر ہونے لگے۔ اس دور میں مخزن کی بساط ابلاغ سے جو شعراء ادبی منظر پر نمایاں ہو کر ابھرے ان میں اقبال، سجاد حیدر یلدرم، آغا شاعر قزلباش، خوشی محمد ناظر اور غلام بھیک نیرنگ خاص طور سے قابل ذکر ہیں۔

اقبال: اقبال کی شاعری جدید نظم کے لئے سنگ میل کی حیثیت رکھتی ہے۔ اقبال اپنی ذات میں ایک عہد ایک دبستان اور ایک تحریک تھے۔ ان کی تبحر و باکمال شاعرانہ ہستی نے فلسفیانہ بلند نگاہی اور رفعت فکر و خیال کے ایسے ایسے شعری ہفت خواں تخلیق کئے جن کی بساط پر تاریخ نظم میں ایک نئے عہد کی تعمیر معرض ظہور میں آئی۔ وہ مشرق کی آواز تھے اور مغرب شناس تھے۔ انسانی آزادیوں اور عظمتوں کے داعی تھے۔ آفاقی لب و لہجہ رکھتے تھے اور عالمگیر سچائیوں کے نقیب تھے۔ ڈاکٹر خلیفہ عبدالحکیم مرقوم ہیں کہ:

"اقبال کے افکار میں اتنا تنوع اور اتنی ثروت ہے کہ اگر اس کے تفکر و تاثر کے ہر پہلو کی توضیح و تشریح اختصار سے بھی کی جائے تو ہزارہا صفحات بھی اس کے لئے کافی نہیں، وہ مشرق و مغرب کے کم از کم سہ ہزار سالہ ارتقائے فکر کا وارث ہے۔" (۲۴۷)

اقبال کائنات کے مسلسل مشاہدے پر زور دیتے ہیں تاکہ انفس و آفاق کے لامتناہی حقائق اور جامع و قائق بتدریج منکشف ہوتے رہیں۔ اس سے انسانی زندگی کے نصب العین کو جہت اور ارتقاء کا ایک واضح راستہ دستیاب ہو جاتا ہے۔ جس پر چل کر آدم صحیح معنوں میں آدم بنتا ہے۔ یہ آدم کسی مخصوص نسل و رنگ سے متعلق نہیں ہوتا بلکہ نور خداوندی کی مانند لاشرقیہ ولاغربیہ ہوتا ہے۔ اس کی آفاق گیر شخصیت کا یہ عالم ہوتا ہے کہ کونین اس کی ذات میں وسعت پذیر ہوتے ہیں اور وہ خود کسی عالم میں ذرہ بے مقدار کی صورت سمٹا ہوا نہیں ہوتا۔ اسی آدم کی آفرینش در حقیقت معراج آفرینش ہے اور یہی آدم مقصود کائنات ہے۔ بقول پروفیسر سید علی عباس جلالپوری:

"کرۂ ارض روز بروز ایک بہت بڑے شہر کی صورت اختیار کر رہا ہے۔ جس کے شہری ایک دوسرے سے نفرت کرنا بھول جائیں گے۔ انسان اپنے معاشرے کو بدلنے کی مسلسل کوشش کر رہا ہے کیونکہ وہ عقل و شعور کا مالک ہے۔ مثالی معاشرے کو قائم کرنے میں شاید کئی صدیاں اور لگ جائیں لیکن انسان کو اپنی کامیابی کا یقین ہے۔ اس پر یہ حقیقت آشکارا ہو گئی ہے کہ صرف مثالی معاشرہ

قائم کرنے سے ہی مثالی انسان کا ظہور ممکن ہے۔" (۲۴۸)

اس مثال انسان کا ظہور بے تگ و دو ممکن نہیں ہے۔ اسی وجہ سے اقبال کے دل و دماغ منجمد تفلسف زندگی کے برعکس تبحر فلسفہ حیات کی نشوونما کے داعی ہیں۔ یہ حرکت و حرارت زندگی کے ارتقاء کے لئے اتنی ہی ضروری ہے جس قدر زندگی کے لئے سانس لینے کا عمل ناگزیر ہے۔ اگر خدانخواستہ زندگی میں کامل سکوت و سکون کی حالت طاری ہوجائے تو کون و مکاں کا رواں دواں نظام جامد و ساکت ہو کر رہ جائے۔ یہی وہ زندگی بگیر نکتہ ہے جسے اقبال حرکی تصور کے طور پر پیش کرتے ہیں۔ بقول ڈاکٹر انور سدید:

"اقبال نے جمود کو حرکت میں اور قنوطیت کو رجائیت میں بدلنے کی سعی کی اور اس کے لئے فلسفہ، نفسیات اور تاریخ کو محرک قوت کے طور پر استعمال کیا۔ اقبال کو نہ صرف جدید علوم سے استفادہ کا موقع ملا تھا بلکہ انہوں نے عربی، فارسی، انگریزی اور جرمن زبان کے فکری ماخذات تک براہ راست رسائی حاصل کی تھی۔ اقبال نے ذہن و فکر کے آزاد عمل سے ان صداقتوں کو تلاش کیا جو بنیادی طور پر مشرق کی بنیاد سازی میں اہم کردار ادا کرتی ہیں اور جن کی عالمگیریت مسلم ہے۔ چنانچہ اقبال وہ نقطہ اتصال ہے جہاں مشرق و مغرب کی فکری روئیں متصادم ہونے کی بجائے آپس میں مل جاتی ہیں۔" (۲۴۹)

اقبال کے فکر و فلسفہ پر اتنا کچھ لکھا جاچکا ہے کہ اس کا اعادہ تحصیل حاصل کے مترادف ہوگا۔ لہٰذا موضوع کی مناسبت سے یہی مناسب ہے کہ اردو نظم پر ان کے اثرات کو پیش نظر رکھا جائے۔ آزاد، حالی، اسماعیل میرٹھی، شبلی اور اکبر کو اقبال کا پیش رو ٹھہرایا جاتا ہے۔ یہ درست ہے کہ اقبال کی ابتدائی نظمیں "ہمالہ" "گل رنگیں" "ابر کہسار" "آفتاب صبح" "پیام صبح" "چاند" اور "صبح کا ستارہ" وغیرہ فطرتی منظر نگاری اسی طرح "ہندوستان ہمارا" "صدائے درد" "ہمالہ" "تصویر درد" "ترانہ ہندی" "نیا شوالہ" اور "ہندوستانی بچوں کا گیت" وغیرہ حب الوطنی کے شدید احساس سے مزین ہیں۔ مغربی نظموں کے تراجم اور مغربی شعراء مثلاً ٹینی سن، ایمرسن اور گوئٹے وغیرہ کے کلام سے ماخوذ نظموں کو پڑھ کر انجمن مشاعرہ پنجاب کی نظمیہ تحریک ذہن میں ابھرتی ہے۔ ہرچند اس وقت تک موضوعاتی نظموں کی اقلیم زیادہ تر آزاد، حالی، اسماعیل اور کسی حد تک شوق قدوائی کی مرہون منت تھی۔ تاہم اس میں تنوع، انفرادیت اور وسعت کی بے پناہ گنجائش موجود تھی جسے اقبال نے پورا کیا۔ اقبال کی یہ ابتدائی موضوعاتی نظمیں بھی سلاست، گھلاوٹ اور ایمائی گہرائی میں سب سے بلند ہیں اور مضبوط فنی امکانات سے روشن ہیں۔ اقبال کے اس نقش اول کے سامنے انجمن مشاعرہ پنجاب کی تحریک کا سارا سرمایہ نقش ثانی بن جاتا ہے۔ ابتدائی نظموں میں ہی اقبال کے شخصی عنصر کی جزرسی اور ذاتی خیالات کی آمیزش متاثر کن ہے۔ یوں انہوں نے فطرت کے خارجی زاویے کو انسان کے داخلی رویے سے ہم آہنگ کرنے کی کامیابی حاصل کی بقول ڈاکٹر وزیر آغا:

"حالی اکبر اور ان کے معاصرین نے نظم کے افق کو وسیع کرکے مزید اردو نظم کے لئے راہ تو ہموار کی تھی لیکن دراصل اس کی ابتداء اقبال سے ہوئی۔ اقبال نے نظم کو خارجی زندگی کے بیان کے علاوہ داخلی زندگی کی عکاسی کے لئے استعمال کیا اور یوں گویا فرد کی داخلی دنیا کو برانگیختہ کردیا۔" (۲۵۰)

گویا اقبال کا طرز اظہار اور طرز احساس محولہ بالا اپنے پانچوں معاصرین سے علیحدہ اور توانا ہے۔ جو ریزہ خیالی ان شعراء کی نظموں میں نظر آتی ہے اقبال کے ہاں قطعاً نہیں ہے۔ ان نظموں میں تسلسل اور ارتقاء کا ایک خودکار اور فطری نظام کارفرما نظر آتا ہے۔ ان کے ہاں فطرت کا حسن جامد نہیں متحرک ہے۔ حالی کی مقصدی شاعری میں لفظ و معنی دو لخت ہو کر رہ جاتے ہیں۔ اقبال لفظ و معنی کو ایک دوسرے میں اس طرح گوندھ کر پیش کرتے ہیں کہ وہ اکائی معلوم ہوتے ہیں۔ اس طرح فن میں کسی طرح کی خلیج پیدا ہونے کے امکانات قطعی معدوم ہو جاتے ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ "مقصد اقبال کے وجدان کا لازمی جزو ہے۔" اور جس کا وہ برملا اظہار کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ:

"....اگر کسی شاعر کے اشعار اغراض زندگی میں ممد ہیں تو وہ شاعر اچھا ہے اور اگر اس کے اشعار اغراض زندگی کے منافی ہیں یا زندگی کی قوت کو کمزور اور پست کرنے کا میلان رکھتے ہیں تو وہ شاعر خصوصاً قومی اعتبار سے مضرت رساں ہے۔" (۲۵۱)

شاعری میں مقصدیت کے داعی ہونے کے باوجود اقبال نے نظم کی فنی قدروں کو ہمیشہ ملحوظ رکھا۔ نظم کے جمالیاتی رویوں میں کبھی بھی کمی نہیں آنے دی۔ فلسفہ و فن میں فطری مناسبت و اشتراک نے ہر قسم کے فصل کو مٹا ڈالا۔ لہٰذا فکر و فن میں دوری کے برعکس حضوری پیدا ہوئی جس نے مقصد اور فن کے تصادم کو جمالیاتی صلح جوئی کی صورت دے دی اور شعر کو تنقید حیات کی بجائے خود حیات کو تنقید شعری دعوت دی۔ (۲۵۲)۔ رمزیت، ایمائیت، ربط و تسلسل اور لفظ و معنی کی یگانگت، بالواسطہ طرز اظہار اور زبان و بیان کا بہترین استعمال ان کی نظموں کا اختصاص خاص ہے۔ جس کا اظہار انہوں نے اشعار میں بھی کیا ہے۔

برہنہ حرف نہ گفتن کمال گویائی ست | حدیث خلوتیاں جز برمز و ایمائیست
ارتباط حرف و معنی، اختلاط جان و تن | جس طرح اخگر قبا پوش اپنی خاکستر میں ہے
خون دل و جگر سے ہے میری نوا کی پرورش | ہے رگ ساز میں رواں صاحب ساز کا لہو

نظم میں معنوی توسیع اور فکری پیچیدگیوں کے اظہار کے لئے خوبصورت استعاروں اور دلکش پیکروں سے کام لیا۔ اقبال نے فلسفیانہ افکار کو تشبیہات و استعارات اور علائم و رموز کے ذریعے محسوس پیرائے سے وابستہ کر دیا۔ بقول سید عابد علی عابد "جہاں تک ابلاغ و اظہار معانی کا تعلق ہے اقبال کا کلام اپنے نقطہ عروج پر پہنچ گیا ہے۔ دل پر ایک عالم طاری ہوتا ہے۔ جب قدیم علامتیں ایکا ایکی نئے معانی کی منزلوں کی طرف رہنمائی کرتی ہیں۔ موجودہ زمانے کے مسائل، معانی اور مطالب، کلاسیکی علامتوں اور ترکیبوں کے پہلودار آئینوں میں اس طرح منعکس نظر آتے ہیں کہ عکس اصل سے زیادہ دل فریب اور تصویر صاحب سے زیادہ روشن نظر آتی ہے۔ ابلاغ و معانی اور اظہار مطالب کا مرحلہ بہت نازک ہے۔ ذرا لفظوں کے انتخاب میں چوک ہوئی اور مطلب کچھ کا کچھ ہو گیا۔ استعارہ یا تشبیہ میں ذرا سی خامی رہ گئی تو دلالتیں بدل گئیں، تو ادر فکر اور مضامین بکر کو انسان ساختہ لفظوں میں مقید کرنا کوئی آسان بات نہیں۔" (۲۵۳)۔ اقبال نے یقیناً اس مشکل مسئلے کا خوبصورت شعری حل پیش کیا۔ انہوں نے تصورات کے لئے حسی وسائل پیدا کئے اور مجرد فکر کو جذبے کی سطح پر لا کر خشکی کو تری اور کڑواہٹ کو شیرنی میں بدل دیا۔ اس طرح انہوں نے نظم کے فن کو دائمی بنیادیں فراہم کر دیں اور مستقبل کی نظم نگاری کے لئے نئے امکانات کا دروازہ کھول دیا۔ بقول ڈاکٹر وزیر آغا:

"اقبال آفتاب کی طرح پس منظر میں ایستادہ ہیں۔ مگر ان کے اثرات کی شعاعیں ساری جدید اردو نظم میں سرایت کرتی اور بعید ترین گوشوں تک کو منور کرتی ہوئی نظر آ رہی ہیں ـــــ جدید اردو نظم نے کئی سطحوں پر اقبال سے اثرات قبول کئے ہیں۔" (۲۵۴)

اقبال کے بارے میں ایک یہ رویہ بھی بڑا عام ہے کہ افکار و خیالات اور فلسفہ و حکمت کے اعتبار سے تو وہ بہت بلند مقام پر فائز ہیں اور انہوں نے روایتی اسلوب و روش سے مختلف طرز اپنائی ہے لیکن ہیئتوں کا جہاں تک تعلق ہے وہ سب کے سب روایتی ہیں۔ گویا ان کے ہاں ہیئت کے تجربات کا فقدان ہے اس سلسلے میں ڈاکٹر حنیف کیفی کا بیان ہے کہ:

"ہیئت کا لفظ جس محدود مفہوم میں استعمال ہوتا ہے اس کے اعتبار سے اقبال نے کم سے کم اپنی اردو شاعری میں کوئی خاص تغنو نہیں کیا اور اپنے خیالات کی ترسیل کے لئے پرانے اور مروجہ سانچوں ہی کو استعمال کیا۔" (۲۵۵)

حسن الدین احمد رقمطراز ہیں کہ:

"اقبال نے ہیئت کے تجربے نہیں کئے، ان کے منظوم ترجمے روایتی شاعری کے فارم میں ہیں۔" (۲۵۶)

اقبال کے بارے میں ہیئت سے متعلق محولہ بالا نوعیت کے خیالات سطحیت محض کا درجہ رکھتے ہیں۔ اقبال نے نہ صرف ہیئت کے وسیع مفہوم کے مطابق بلکہ ہیئت کے محدود معنی کی رو سے بھی ہیئت میں انقلابی تجربات کئے ہیں۔ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا نے "نئے پرانے خیالات" میں اقبال کے وسیع ہیئتی تجربات کا تفصیل سے جائزہ لیا ہے اور مثالوں سے ثابت کیا ہے کہ انہوں نے ہیئت میں کس کثرت سے نئے زاویے پیدا کئے ہیں۔ پرانی ہیئتوں کے متوازی طبع زاد ہیئتیں تخلیق کی ہیں جن میں بعض قطعی نادر ہیں۔ پرانی ہیئتوں میں ترمیم و اضافہ کے علاوہ نئی اور پرانی ہیئتوں کے باہمی امتزاج سے ہیئت کے انوکھے تجربات بھی ان کے ہاں کافی و شافی ہیں ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا لکھتے ہیں کہ:

"ہیئت کے تجربے سب سے زیادہ بانگ درا میں ہیں۔ اس کی سترہ نظمیں روایتی ہیئتوں سے مختلف ہیں۔ بال جبریل میں ایسی نظموں کی تعداد سات ہے اور ضرب کلیم میں آٹھ ــــ ارمغان حجاز میں اردو نظموں کا حصہ بہت کم ہے مگر اس میں بھی تین نظمیں ہیئت کے اعتبار سے تجربات کی حیثیت رکھتی ہیں۔ یعنی اقبال کے اردو کلام میں بحیثیت مجموعی پینتیس نظمیں ہیئت کے تجربات کے ذیل میں آتی ہیں اور یہ تعداد اتنی زیادہ ہے کہ جن شاعروں کی کل کائنات ہی ہیئت کے تجربات ہیں ان کے ہاں بھی غیر روایتی ہیئتیں اس بڑی تعداد تک نہیں پہنچتیں۔" (۲۵۷)

عقیل احمد صدیقی بھی تسلیم کرتے ہیں کہ اقبال نے نظم میں ہیئت کے تجربات کئے۔ لکھتے ہیں کہ:

"نظم کی ہیئت کے باب میں اقبال کی خاص عطایہ ہے کہ انہوں نے پابند ہیئت اپناتے ہوئے بھی بعض غیر معمولی تجربے کئے۔ انہوں نے پہلی بار ہیئت کو خیال کے تابع کیا۔" (۲۵۸)

پروفیسر عبدالقادر سروری لکھتے ہیں کہ:

"اقبال کی شاعری ہر حیثیت سے اردو میں ایک قابل قدر اضافہ ہے۔۔۔۔ نئے خیالات کے ساتھ اظہار کے جو نئے نئے سانچے انھوں نے وضع کئے ہیں ان سے اردو میں بڑی وسعت پیدا ہو گئی ہے۔" (۲۵۹)

خاطر غزنوی کے مطابق اقبال نے نہ صرف موضوع وہیئت کے تجربے کئے بلکہ انگریزی نظموں کی تکنیک کو بھی اردو میں مروج کیا۔

"صرف موضوع ہی نہیں ہیئت کے تجربوں 'فنی لوازمات 'نادر تشبیہوں اور جدت افروز ترکیبوں کی تراش خراش میں بھی اقبال دوسرے شعراء سے آگے ہیں۔ انھوں نے بحروں کے استعمال میں بڑی احتیاط سے کام لیا اور اپنی نظموں کے لئے ایسے اوزان منتخب کئے جو نظم کے موضوع اور لہجے کے آہنگ سے مناسبت رکھتے تھے۔ انگریزی نظموں کے اخذ و ترجمہ اور ان کی تکنیک کو اردو میں رائج کرنے میں بھی اقبال کا بڑا حصہ ہے۔" (۲۶۰)

مندرجہ بالا مثالوں اور بحث کے دیگر نکات کا حاصل یہ ہے کہ اقبال نے نہ صرف موضوعات و مضامین اور افکار و نظریات سے جدید اردو نظم کو وسعت دی بلکہ ہئیتی سطح پر بھی نظم کو وسعت دی۔ البتہ انھوں نے جمالیاتی تجربے کو فارم کے تجربے میں اس طرح سے ضم کر دیا کہ غیر منقسم وحدت کی صورت پیدا ہو گئی جس کے نتیجے میں جمالیاتی تجربہ ہیئت کے ساتھ ساتھ فن کی معنوی تہوں کے منہج و منہاج کو اجاگر کرتا چلا جاتا ہے اس طرز تخلیق و فن سے ہئیتی تکمیل کا شعور جنم لیتا ہے۔ یوں ہیئت و مفہوم میں ایک عضویاتی اکائی منصۂ شہود پر آتی ہے اور لفظ و معنی ایک دوسرے کے لئے ناگزیر ہو جاتے ہیں۔ بقول ڈاکٹر انور سدید "اقبال نے لفظ و معنی کا جو رشتہ قائم کیا تھا نظم میں اسے یوں تقویت ملی کہ ہمہ اقسام موضوعات نظم کی اقلیم میں شامل ہو گئے۔" (۲۶۱)۔ اس طرح اقبال نے بیسویں صدی کے ربع اول سے لے کر ربع آخر تک اردو نظم پر وسیع و وقیع اثرات مرتب کئے اور ترقی پسند' رومانوی اور داخلی تحریکوں کے لئے سہ البعادی (THREE IMENTIONAL) منطقہ قائم کیا۔ جس نے مستقبل کی نسل کو متاثر بھی کیا اور مسخر بھی۔

اردو نظم پر ہندی اثرات: اردو نظم میں ہندی اثر و نفوذ کے آثار تقریباً ڈیڑھ صدی پہلے ہویدا ہونا شروع ہو گئے تھے۔ ڈاکٹر عنوان چشتی کا خیال ہے کہ:

"اردو شاعری میں ہندی اصناف و اسالیب کی روایت ۱۸۵۷ء سے قبل بھی ملتی ہے۔ ۱۸۵۷ء کے بعد اس رجحان نے فارسیت کی آمریت سے نجات حاصل کی اور کسی قدر کھلی فضا میں سانس لیا۔" (۲۶۲)

پہلی جنگ عظیم سے کافی پہلے ہی جدید اردو نظم پر ہندی زبان و سخن کے چیدہ چیدہ اثرات نمایاں ہونا شروع ہو گئے تھے۔ پنڈت برج موہن و تاتریہ کیفی کی ۱۸۹۳ء میں لکھی جانے والی نظمیں جو "مہابھارت" اور ہندو "اتیہاس" سے ماخوذ و مخصوص ہیں خاص طور سے قابل ذکر ہیں۔ کیفی کے مجموعہ کلام "واردات" میں اور بھی ایسی نظمیں موجود ہیں جن میں ہندی اسلوب' ہندی لفظیات اور ہندی تلمیحات کا عکس جھلکتا ہے۔ احمد حسین فرہاد کی نیم ڈرامائی معریٰ نظم "راج بھوج کا بچپن اور مردانہ استقلال" (دلگداز ۱۹۰۱ء) نادر کاکوروی کی نظم "دھرتی ماتا" (مخزن اکتوبر ۱۹۰۴ء) 'احمد حسن شوکت میرٹھی کی نظمیں "مکٹ دھن باد" (مخزن دسمبر ۱۹۱۱ء) اور "رشتی" (مناجات) مع نعت مسلم (مخزن اگست ۱۹۱۴ء) 'امجد حسین حیدر آبادی کی نظم "پی" (مخزن اپریل ۱۹۱۱ء) ایسی نظمیں ہیں جن میں ہندی الفاظ کی چھب تختی اپنا آپ دکھا رہی ہے۔ تاہم ہندی آمیز نظموں کا یہ رنگ و آہنگ کسی خاص منصوبہ بندی کا حامل نہیں ہے۔ ان کی صورت بکھرے ہوئے عناصر کی ہے۔ البتہ شوکت میرٹھی واحد شاعر ہیں جنھوں نے اپنی نظموں میں ہندی کی پوری پوری پابندی کی۔ تاہم اس رجحان کو قبولیت عامہ کا شرف حاصل نہ ہو سکا۔ بیسویں صدی کی ابتدائی دہائیوں میں کئی ایک ناقدوں نے اردو نظم میں ہندی علوم و فنون سے استفادہ کرنے کی پر زور تحریک چلائی تاکہ فارسی' عربی اور انگریزی کے اثرات کے بالمقابل ہندی ادب کو اردو نظم میں ابھارا اور ممتاز کیا جائے۔ مرزا سلطان احمد نے "زمانہ" کانپور (ستمبر ۱۹۲۰ء) میں اپنے مضمون "ہندی مذاق" میں لکھا کہ:

"سیفی و ناصر کے عروض پر نظر رہی۔ صائب و غنی' سعدی و حافظ کے کلام زیر مشق رہے۔
ہندی پنگل یعنی فن عروض
انھو اس۔۔۔۔ فن قافیہ۔۔۔۔ اور
کاب یعنی فن شعر سے
شناسائی حاصل نہ کی۔ نہ فن تبٹ یعنی تقطیع جانا اور نہ فروعات شعری مثال چھند' ساکھی' دوہا وغیرہ سے واقفیت پیدا کی۔" (۲۶۳)

مولانا وحید الدین سلیم نے مجلہ "اردو" کے شمارے جنوری ۱۹۲۲ء میں اپنے معروف و متنازعہ مضمون "تلمیحات" میں اردو شاعری کی تلمیحات کا نہایت تفصیلی جائزہ لیا اور ہندو تلمیحات کی ایک لمبی فہرست تشریحات سمیت پیش کی جس سے مقصد یہ تھا کہ اسلامی تلمیحات و

لفظیات کی جگہ ہندی لسانیات و خیالات' ہندی جذبات و احساسات اور ہندی سانچوں کو اردو شاعری میں اپنایا جائے۔ مولانا لکھتے ہیں کہ:

"ہمارا مقصد یہ ہے کہ ہم اپنی زبان میں ادائے خیالات کے سانچوں کی تعداد بڑھاویں اور اس غرض سے ہندو مذہب' ہندو دیومالا' ہندو تاریخ اور ہندو ادب کی تلمیحات کا اضافہ کریں۔" (۳۶۴)

مولوی عبدالحق نے اردو شاعری میں ہندی پنگل کی جگہ عربی و فارسی عروض کی عملداری کو ایک تاریخی بلکہ جغرافیائی اتفاق قرار دیا جو انقلاب و امتیاز کا سبب بنا اور یہ ان کے نزدیک کوئی خوش کن امر نہیں ہے۔ مولوی عبدالحق کلیات قطب شاہ پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ "سب سے بڑا انقلاب جس نے اردو ہندی میں امتیاز پیدا کر دیا وہ یہ تھا کہ عروض میں بھی فارسی ہی کی تقلید کی گئی اور بغیر کسی تغیر و تبدل کے اسے اردو میں لے لیا۔ فارسی نے اسے عربی سے لیا تھا۔ اردو کو فارسی سے ملا۔ اگر اردو (ریختہ) کو ادبی نشو و نما دکن میں حاصل نہ ہوئی ہوتی تو بہت ممکن تھا کہ بجائے فارسی عروض کے ہندی عروض (پنگل) ہوتا کیونکہ دو آبہ گنگ و جمن میں آس پاس ہر طرف ہندی تھی اور ملک کی عام زبان تھی۔ بہ خلاف اس کے دکن میں سوائے فارسی کے کوئی اس کا آشنا نہ تھا۔" (۳۶۵)

نظم طباطبائی "شرح دیوان غالب" میں ہندی پنگل کے اوزان کی بھرپور وکالت کرتے ہیں اور غالب کی رباعی کے مصرعے "دل رک رک کر بند ہو گیا ہے" کی ناموزونی کا سبب عربی اوزان سے ہماری طبعی نامناسبت کو قرار دیتے ہیں اور پنگل کو اپنانے پر زور دیتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

"اردو کہنے والوں کو پنگل کے اوزان میں کہنا چاہیے۔ جو زبان ہندی کے اوزان طبعی ہیں —— (اردو شعراء) عربی کے اوزان میں ٹھونس کر شعر کہا کرتے ہیں اور ہندی کے جو اوزان طبعی ہیں اسے چھوڑ دیتے ہیں۔" (۳۶۶)

طباطبائی اپنی کتاب "تلخیص عروض و قافیہ" میں انہی اوزان کو شیریں سمجھتے ہیں۔ جو چھندس سے تطابق رکھتے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ:

"عروض کے جو اوزان چھندس سے مطابقت رکھتے ہیں اردو میں وہی مستعذب (شیریں) ہیں اور ہونا بھی چاہیے۔" (۳۶۷)

مولانا وحید الدین سلیم بھی عربی بحروں کے خلاف ہیں اور اردو نظم میں ہندی بحروں کے استعمال کا جواز ملکی موسیقی میں تلاش کرتے ہوئے اپنے مضمون "ہندوستان کی عام زبان" میں یہ مشورہ دیتے ہیں کہ:

"اردو شاعری میں وہ بحریں اختیار کی جائیں جو ہندی عروض میں ہیں اور جو اس ملک کی موسیقی کے مطابق ہیں۔ عرب کی بحریں عرب کی موسیقی کے مطابق ہیں اور عربی لفظوں کی حرکات و سکنات کا اقتضا یہ ہے کہ وہی بحریں اختیار کی جائیں جو حرکات و سکنات کو بے تکلف ادا کر سکتی ہیں۔" (۳۶۸)

ہندی آمیز اردو نظم کے لئے مولانا تاجور نجیب آبادی کی کاوشیں: ۱۹۱۷ء میں جب مولانا تاجور نجیب آبادی "مخزن" کے شعبہ ادارت سے وابستہ ہوئے تو انہوں نے اردو نظم و نثر میں ہندی لفظ و معنی اور اردو نظم و نثر کے متعلق اصلاحی تجاویز پر عمل در آمد کے لئے جدوجہد کا آغاز کیا۔ تاہم ان کے پیش نظر کوئی باقاعدہ منصوبہ بندی نہیں تھی۔ البتہ جب مولانا ۱۹۲۱ء میں "ہمایوں" کے حلقۂ ادارت سے منسلک ہوئے تو انہوں نے اپنے ذہنی خاکے کو عملی اور جامع صورت دیتے ہوئے "ہمایوں" کے شمارے جنوری ۱۹۲۳ء میں ایک مضمون "اردو شاعری اور بلینک ورس" میں اپنے جس چھ نکاتی پروگرام کو پیش کیا وہ مندرجہ ذیل ہے۔

۱۔ اردو سے عربی و سنسکرت کے ثقیل الفاظ نکال کر اسے عام فہم ہندی نما زبان بنانا۔
۲۔ آئندہ عام ہندوستانی زبان کے مطابق گرامر تیار کرنا۔
۳۔ اردو نظم میں بلینک ورس کو رواج دینا۔ اس کے ساتھ مقفی نظموں میں ہم قافیگی کی پابندیوں کو کم کرنا۔
۴۔ اردو نظم کو ہندی وزنوں میں منتقل کرنا۔
۵۔ اردو نظم کا محبوب مخاطب مرد کی بجائے عورت کو قرار دینا۔
۶۔ اردو نظم میں لیلیٰ و مجنوں' رستم و سہراب' نرگس و بلبل کی بجائے ہندی مضامین' ہندی خیالات اور ہندوستانی واقعات کو بیان کرنا۔" (۳۶۹)

مولانا ستمبر ۱۹۲۳ء کے "ہمایوں" میں اپنے ایک مضمون "اردو نظم ہندی بحروں میں" کے ذریعے سے ہندی وزن' ہندی شعر و وزن' ہندی جذبات' ہندی روایات و تلمیحات اور ہندو تاریخ و ہندو دیومالا کو ادبیات کا حصہ بنانے کے حق میں میرو سودا کا فتویٰ پیش کرتے ہوئے رقمطراز ہیں کہ:

"اگر ملک کے دس سربر آوردہ شاعر بھی اردو نظمیں ہندی وزنوں میں کہنا شروع کر دیں تو ایک ہی سال میں ہندوستانی جذبات کا

سیلاب دجلہ کی بجائے گنگا کے رخ بہنے لگے۔ اگر اس جواز پر شعرائے سلف کا فتویٰ درکار ہے تو اردو کا خدائے سخن میر اور ملک الشعراء سودا دونوں اس کے جواز پر دستخط کر چکے ہیں۔ سودا اور میر کی بعض مثنویاں رامائن کے وزن میں کہی ہوئی ہیں۔ میر کی کئی غزلیں ہندی وزنوں میں موجود ہیں۔ انہیں پڑھ کر یہ تجربہ بھی ہوا کہ ہندی وزنوں میں آ کر اردو نظم بہت شیریں اور پر اثر ہو جاتی ہے۔" (۲۷۰)

مولانا تاجور نجیب آبادی نے اردو نظم کی حسب مقاصد اصلاح اور اسے ہندی چم و خم اور طرز احساس فراہم کرنے کے لئے کوئی دقیقہ فرو گزاشت نہیں کیا۔ انہوں نے پورے جوش و جذبہ کے ساتھ ہر اس آواز کا خیر مقدم کیا اور ہر اس طریق کار کو اختیار کیا جس سے نظم کا اردو ہندی سمبندھ ممکن ہو سکتا تھا۔ عظمت اللہ خان جب اس میدان میں اترے تو مولانا نے کھلی بانہوں سے ان کا استقبال کیا۔ ان کے نقطہ نظر جو دراصل ان کا اپنا ہی نقطہ نظر تھا، کی بڑھ چڑھ کر حمایت اور پذیرائی کی۔ رسالہ "اردو" جنوری ۱۹۲۴ء کے شمارے میں شامل اشاعت، عظمت اللہ خان کے مضمون "اردو شاعری" کو مکمل طور پر دوبارہ اپریل ۱۹۲۴ء کے "ہمایوں" میں مندرجہ ذیل نوٹ کے ساتھ شائع کیا۔

"۱۹۱۷ء میں جب "مخزن" کی عنان ادارت میرے ہاتھ میں تھی۔ اردو نظم و نثر کے متعلق میں نے اصلاحی تجاویز پیش کی تھیں۔ اس وقت وہ آواز بانگ بے ہنگام سمجھی گئی۔ پھر ۱۹۲۱ء سے جب سے کہ ہمایوں کے حلقہ ادارت سے میرا تعلق ہوا مسلسل اب تک "ہمایوں" اور "انجمن ارباب علم انتخاب" (پنجاب) کے ذریعے انہیں خیالات کو اردو دنیا کے سامنے پیش کر رہا ہوں۔ مجھے یہ دیکھ کر کمال مسرت ہوئی ہے کہ ادبی استبداد کے خلاف انقلاب برپا کرنے میں میرے ساتھ اور بھی سرفروش ہیں۔ اس مرتبہ اس محفل ادب میں یہ پورا مضمون اس لئے نقل کیا جاتا ہے کہ "ہمایوں" کے اصول کی اس سے تائید ہوتی ہے۔ تاجور۔" (۲۷۱)

مولانا تاجور نجیب آبادی، اردو ہندی امتزاج کی کوششوں میں کس حد تک کامیاب ہوئے اس امر کا باقاعدہ جائزہ لینے سے پیشتر عظمت اللہ خان کی مساعی جمیلہ کو پیش نگاہ رکھنا بھی ضروری ہے کہ انہوں نے نظم و نثر، غرض ہر طرح سے اس مشن کی کامیابی کے لئے پوری تن دہی سے کام کیا۔ ان کی کاوشیں اس وقت تک کی جانے والی ساری کوششوں کے مقابلے میں سب سے زیادہ مؤثر اور دور رس تھیں۔ عظمت اللہ خان اپنے عقائد و نظریات میں انتہائی بے لاگ اور بے باک واقع ہوئے تھے۔ وہ نظم میں ہندی اردو اشتراک باہم کے غیر مشروط حامی تھے۔ انہوں نے مولانا وحید الدین سلیم اور مولانا تاجور نجیب آبادی کے نظریات کو پوری گھن گرج کے ساتھ پیش کیا۔ مولانا سلیم کے افکار کا ان پر کس حد تک اثر ہوا اس کا ذکر کرتے ہوئے پروفیسر عبدالقادر سروری لکھتے ہیں کہ:

"عظمت اللہ خان نے اردو شاعری میں جس نئے دبستان کی بنیاد رکھی تھی وہ بالواسطہ یا بلاواسطہ، وحید الدین سلیم کے خیالات سے بھی متاثر ہے۔" (۲۷۲)

عظمت اللہ خان اردو نظم سے عرب ایرانی عناصر کا خاتمہ چاہتے تھے اور ہندی شاعری کے اسلوب و فن کی نشو و نما پر زور دیتے تھے۔ وہ اردو شاعری کی فنی وسعت کو ہندی کے مترنم الفاظ اور بحروں سے مشروط خیال کرتے تھے۔ عظمت اللہ خان ہندی اور سنسکرت زبان و ادب کے رسیا تھے اور شاید اسی وجہ سے اردو شاعری میں ہندی کی طرز پر نئے تجربات کے جوئندہ تھے۔ وہ دہلی اور لکھنؤ کے نقادوں اور استادوں کو خاطر میں لائے بغیر اردو نظم کے ایک بالکل نئے نصب العین کے نقیب تھے۔ لہٰذا جہاں وہ عرب و عجم کی پابندیوں سے آزادی کے مدعی تھے وہاں دہلی اور لکھنؤ کی مقامیت سے بھی نکلنا چاہتے تھے۔ وہ اردو نظم کو روز مرہ کی قیدوں، مقررہ محاوروں، صنعتوں کے ڈھلے ڈھلائے نظام اور بول چال کی مخصوص نزاکتوں کی بندشوں کو الگ کر دینا چاہتے تھے۔ عظمت اللہ کے انقلابی نظریات کو ان کے اس مضمون میں اچھی طرح ملاحظہ کیا جا سکتا ہے جسے رسالہ "اردو" نے ۱۹۲۴ء میں قسط وار شائع کیا اور جو بعد ازاں ان کے مجموعہ کلام "سریلے بول" کا دیباچہ بنا۔ وہ غزل کی رسمی شاعری کے مقابلے میں نظم کی شاعری کے بہت بڑے مبلغ تھے۔ غزل دشمنی کی ایک وجہ قافیہ پیمائی بھی تھی۔ لہٰذا وہ قافیے کے بھی خلاف ہو گئے تھے لکھتے ہیں کہ:

"اب وقت آ گیا ہے کہ خیال کے گلے سے قافیہ کے پھندے کو نکالا جائے اور اس کی بہترین صورت یہ ہے کہ غزل کی گردن بے تکلف اور بے تکان ماردی جائے۔" (۲۷۳)

عظمت اللہ خان اردو نظم کی وسعت و رفعت کے لئے نئی ہیئتوں اور نئے سانچوں کی ضرورت کو نہایت شدت سے محسوس کرتے ہوئے مشورہ دیتے ہیں کہ:

"موجودہ اصناف سخن کے علاوہ اور نئے سانچے دوسری زبانوں سے لینے ہوں گے یا خود وضع کرنے ہوں گے۔" (۲۷۴)

عظمت اللہ خان نے عروضی رسم پرستی کے خلاف ببانگ دہل احتجاجی تحریک شروع کی اور زور و شور سے اصلاح عروض کا نعرہ بلند کیا۔ کہتے ہیں کہ:

"جب تک عروضی اصلاح (اور اصلاح بھی اساسی) نہیں ہوگی۔ اردو کی ایک عروض اس زبان کے کینڈے اور وضع قطع کے مطابق علمی روشنی میں قائم نہ کی جائے گی۔ اردو شاعری کا نیا ترقی کا دور طلوع نہ ہوگا۔" (۲۷۵)

عظمت اللہ خان اپنے اصلاحی نقطہ نظر کے مطابق نئے عروض کی بنیاد ہندی پنگل پر رکھنے کی ترغیب دیتے ہیں۔ اس رجحان کو انہوں نے ایک تحریکی صورت میں مدوّن کرنے کی کوشش کی اور کئی ایک شعری تجربات کیے۔ وہ ان تمام عروضی آزادیوں کو عام کرنا چاہتے تھے۔ جو پنگل میں جائز ہیں۔ انہوں نے عروضی تبدیلی کو صرف نظری حد تک ہی پیش نہیں کیا بلکہ عملی طور پر انہیں اپنی نظموں میں برت کر دکھایا۔ عظمت اللہ خان نے ماترائی چھندوں 'بشرام' گت' ورنک چھندوں اور نئے طریقۂ تقطیع وغیرہ کو شرح و بسط سے پیش کیا۔ یہاں ایک غلط فہمی کے احتمال کا ازالہ ضروری معلوم دیتا ہے کہ عظمت اللہ خان ہندی عروض کو کسی مقدس صحیفے کی طرح نہیں مانتے تھے اور اس کے غیر مشروط طور پر حامی نہیں تھے جب کہ پروفیسر گیان چند کا خیال ہے کہ عظمت اللہ ہندی کے غیر مشروط حامی تھے۔ مثلاً وہ لکھتے ہیں کہ:

"عظمت اللہ خان اردو عروض کی بنیاد ہندی پنگل پر رکھنا چاہتے تھے۔ عروض کے بارے میں اپنی تجاویز انہوں نے پہلے رسالہ "اردو" بابت اپریل ۱۹۲۴ء میں پیش کیں۔ بعد میں انہوں نے اپنے مجموعۂ کلام سریلے بول کے دیباچے میں شامل کر دیا۔ وہ ہندی کے غیر مشروط مداح ہیں۔" (۲۷۶)

ہندی عروض کے سلسلے میں عظمت اللہ خان کے نظریات بڑے لبرل ہیں۔ ان کے مطمع نظر کو انہی کے الفاظ میں دیکھئے۔

"اس بات کا دھیان رہے کہ ہندی عروض میں بھی قدامت پسند اور سانچے معین کر دینے کے رجحان نے ٹھہراؤ پیدا کر دیا ہے اور جس نہج پر پنگل مدوّن کی گئی ہے وہ نہایت فرسودہ اور غیر سائنٹفک ہے۔ ہندی عروض کے اصول سائنٹفک مطالعہ اور تجربہ کے بعد اردو کی نئی عروض کی نیو قرار دیے جائیں۔ عربی عروض کی جو بحریں ان اصولوں کے مطابق ثابت ہوں وہ رکھی جائیں —— انگریزی عروض کے ایسے اصول جو آزادی کی جان ہیں اور اس کی وسعت رکھتے ہیں کہ ہر زبان کے لئے کام دے سکیں ان پر اس نئی عروض کی آزادی کا سنگ بنیاد رکھا جائے۔" (۲۷۷)

مندرجہ بالا اقتباس کی حد تک تو یہ ظاہر ہوتا ہے کہ عظمت اللہ خان ہندی عروض کی بہ نسبت انگریزی عروض کو اردو کے جدید عروض کے لئے زیادہ موزوں و مناسب اور زیادہ مفید و اہم تصور کرتے تھے لیکن ان کے عروض سے متعلق نظریات اور نظموں میں استعمال ہونے والی بحروں کا مکمل اور مجموعی جائزہ لینے سے یہی نتیجہ برآمد ہوتا ہے کہ وہ ہندی عروض کے زیادہ والا و شیدا تھے اور انہوں نے اردو عروض کو ہندی پنگل کے قالب میں منقلب کرنے کے لئے جو ضابطے اور قاعدے بنائے وہ کم از کم چونکا دینے والے ضرور تھے۔ تاہم وہ نئے عروض کی کوئی سائنٹیفک بنیاد نہیں رکھ سکے۔ ڈاکٹر پروفیسر گیان چند کے مطابق:

"عظمت اللہ خان نے جب ہندی عروض کے اصولوں کو اردو عروض پر لاگو کیا تو ان کے وضع کردہ عروض میں موزونیت غائب ہوگئی۔ انہوں نے کچھ کاواک 'غیر مترنم سانچے وضع کر دیئے۔" (۲۷۸)

عظمت اللہ خان کی ہندی اور مشترکہ اسالیب و ادبیات کی تحریک کو شاید اس لئے بھی پذیرائی نہ مل سکی کہ ان کے نظریات میں بھی تضادات موجود تھے۔ مثال کے طور پر ان کا دو ٹوک مطالبہ تھا کہ "خیال کے گلے سے قافیہ کے پھندوں کو نکالا جائے۔" لیکن وہ اپنے اس نظریے پر عملی اور نظری ہر دو سطحوں پر کہیں بھی قائم نہیں رہے اور خود ہی یہ کہنے لگے کہ:

"محض ماتراؤں کی تعداد سے نظم و نثر میں امتیاز کم ہوتا ہے لہٰذا بشرام اور قافیہ کی قیدیں نہ صرف ضروری بلکہ فطری ہیں۔" (۲۷۹)

عظمت اللہ خان نے صرف نظمیں کہیں ہیں۔ "سریلے بول" کی ۳۷ نظموں میں نو "۹" ترجمے ہیں جن میں صرف گیت کا ترجمہ معریٰ نظم کی ہیئت میں ہے۔ باقی تمام ترجمے قافیہ و ردیف اور بحر کی پابندی کا مکمل التزام رکھتے ہیں۔
عظمت اللہ خان نے ہندی بحروں کے استعمال پر بہت زور دیا لیکن خود ان کی نظموں میں خالص ہندی پنگل کی حامل نظمیں دو ایک سے زیادہ نہیں ہیں۔ نظموں کی اکثریت عربی رائج موجہ عروض پیمانوں پر مبنی ہے۔ یہ نظمیں عربی' فارسی اور اردو عروض کے علاوہ امتزاجی عروض پر استوار ہیں۔ جس سے ہندی عروض کے سلسلے میں ان کی عملی عدم سنجیدگی صاف صاف ظاہر ہو جاتی ہے۔ بقول ڈاکٹر عنوان چشتی:

"ان کی بعض نظمیں اردو ہندی بحور میں ہیں۔ بعض ہندی پنگل کے اصول کے تحت ہیں اور بعض نظموں میں اردو ہندی اوزان کا

امتزاج ہے اور بعض نظمیں ان کے اپنے ایجاد کردہ عروض کے مطابق ہیں۔" (۲۸۰)

ہر چند انہوں نے خود خالص ہندی پنگل کو زیادہ استعمال نہیں کیا لیکن عروض میں توسیع، تنوع، آسانی اور آزادی کے لئے ان کے اقدامات تاریخی ہیں۔ آج بھی اردو میں عربی و فارسی عروض کی ہر دلعزیزی ہے تو اس کی وجہ عام شعراء کی ہندی پنگل سے عدم واقفیت اور عربی و فارسی عروض کی سال ہا سال پر محیط گہری اور دیرپا روایت سے رشتہء موانست ہے۔ یہی عربی ایرانی عروض پشت در پشت اردو شاعری کے خون میں شامل چلا آتا ہے اور اس کے مزاج میں دخیل ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اردو میں وہی ہندی بحریں مقبول ہو سکیں جو عربی و عجمی بحروں سے مطابقت اور ہم آہنگی رکھتی تھیں۔ یہی صورت غزل کی بھی ہے کہ اس کی گردن بے تکان ماری نہ جاسکی۔ بلکہ پورا زور لگا کر بھی نہ ماری جاسکی اور وہ آج بھی برصغیر کے ادبی مزاج کی فطرت ثانیہ بن کر زندہ و پائندہ ہے۔ فی زمانہ مختصر نظموں کا رواج اور چلن تو یہ بھی ظاہر کرتا ہے کہ غزل جو بنیادی طور پر ایک شعر کی چھوٹی سی اکائی کی حامل ہوتی ہے، نظم کو اپنی جانب کھینچ رہی ہے۔ اس کا ہر شعر ایک مختصر نظم قرار پاسکتا ہے۔ لہٰذا اگر بیسویں صدی میں نظم کی یلغار کے باوجود غزل اپنی منفرد شناخت کے ساتھ قائم و دائم ہے تو اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ غزل اکیسویں صدی میں بھی اپنے پورے جوہر اور طنطنے کے ساتھ داخل ہوگی۔ اصل میں غزل کو خواہ مخواہ نظم کا حریف بنادیا گیا۔ آخر نظم، غزل ہی کی حریف کیوں ہو۔ جب وہ دیگر اصناف سخن کی حریف نہیں ہے تو غزل نے کونسا بڑا قصور کر رکھا ہے۔ یہی لغزش عظمت اللہ خان سے بھی ہوئی اور آج تک کئی ایک دیگر معترضین غزل سے بھی سرزد ہو رہی ہے۔ جہاں اور بے شمار اصناف کو زندہ رہنے کا حق حاصل ہے وہاں غزل کو بھی اتنی ہی آزادی حاصل ہے اور ہونی چاہیے۔ اس آزادی کو سلب کرنا خود جاگیردارانہ اور آمرانہ سوچ اور رویہ ہے۔ لہٰذا نظم اپنی جگہ آزاد ہے اور غزل اپنی جگہ آزاد۔ خاص طور سے ایسی صورت حال میں کہ جب آزاد غزل لکھی پڑھی جارہی ہو تو یہ غزل دشمنی اور بھی بودا پن لگتا ہے کہ مصرعوں کی یکسانی کی پابندی کا رونا بھی ختم ہوا۔ یہ الگ بات ہے کہ یہ تجربہ ہندی بحروں کی طرح کس حد تک کامیاب ہوتا ہے۔ عظمت اللہ خان کے مغربی و مشرقی ہیئتوں کے تجربات نے اردو نظم کے مستقبل پر خوشگوار اثرات مرتب کئے ہیں۔ یہ تجربات خاص طور سے مسمط اور اسٹینزا فارم کی مختلف صورتوں اور بحور، قوافی، اوزان اور مصرعوں کے تنوع کی شکل میں سامنے آئے۔ بقول ڈاکٹر عنوان چشتی:

"عظمت اللہ خان کی نظموں کی ساخت پر اردو مسمط اور انگریزی اسٹینزا فارم کے ملے جلے اثرات ہیں ــــ مصرعوں کی تعداد کے پیش نظر ان کی نظموں کو مسمط کی بعض شکلوں کی ذیل میں رکھا جاسکتا ہے۔ مگر ان نظموں میں ترتیب قوافی جداگانہ ہے۔ جو اس امر کا ثبوت ہے کہ یہ نظمیں اسٹینزا فارم سے قریب ہیں۔ ان نظموں میں اوزان کا تنوع بھی ہے۔ یعنی ایک ہی نظم میں دو اوزان یا دو مختلف بحروں کا تنوع ملتا ہے۔ قوافی کی نئی ترتیب اور اوزان کا تنوع دونوں چیزیں ایسی ہیں جو عظمت اللہ خان کی نظموں کی ہیئت کو جدید بناتی ہیں۔" (۲۸۱)

ہندی بحروں کی شیرینی اور لطافت نے عظمت اللہ خان کے گیتوں کو سریلے بول دیئے۔ "اندر سبھا" کے بعد موسیقیت کا بھرپور رشیوہ عظمت اللہ کے گیتوں کا ہی اختصاص ہے۔ ان کی گیت نما نظموں کی ڈالی ہوئی طرح نے اختر شیرانی اور حفیظ جالندھری کے گیتوں کے لئے روایت کا کام کیا۔ عظمت اللہ کے گیتوں کی خاصیت و اہمیت کو اجاگر کرنے سے پیشتر مناسب معلوم دیتا ہے کہ اردو گیت کی ہیئت کو سمجھ لیا جائے۔

اردو گیت کی ہیئت: گیت اور گیت نما نظمیں ہیئتی اعتبار سے دو علیحدہ علیحدہ چیزیں ہیں۔ خالص گیت کو ہندی میں شدھ گیت کہا جاتا ہے جبکہ گیت نما نظم کے لئے پرگیت تکنیک کی اصطلاح استعمال کی جاتی ہے۔ گیت اور گیت نما نظموں ہر دو کے لئے غنائیت، جذبے کی شدت، لب و لہجے کی گھلاوٹ، داخلیت کی نرمی اور انداز کا دھیما پن جیسے عناصر مشترک قدر کا درجہ رکھتے ہیں۔ تاہم ہیئت کے نقطہ نظر سے دونوں میں نمایاں فرق پایا جاتا ہے۔ ڈاکٹر بھاگیرتھ مشرا نے شدھ گیت کے خصائص کو درج ذیل الفاظ میں واضح کیا ہے۔

"شدھ گیتوں میں سوانو بھوتی نروپن کرنے والے گیت ہیں جن میں پرائے پر تھم یا دو تیہ پنکتی ٹیک کے روپ میں پدپورا ہونے پر دہرائی جاتی ہے۔" (۲۸۲)

گیت کے لئے ٹیک کی پنکتی کا التزام شرط لازم کا درجہ رکھتا ہے لیکن محض ٹیک کی پنکتی کا ہونا ہی کافی نہیں ہے۔ اس لئے گیت کی ہیئت کے تعین کے لئے جدید گیتوں سے اس کی ہیئت کے اصولوں کو وضع کرنا پڑے گا۔ اردو گیتوں سے صاف طور پر متبادر ہے کہ کوئی مخصوص بحر گیت کے لئے ہرگز مقرر نہیں ہے۔ گیت کو کسی بھی پسندیدہ بحر میں لکھا جاسکتا ہے۔ ٹیک کی پنکتی کی تین شکلیں ممکن ہیں۔

(۱) یہ بند کے مصرعوں سے چھوٹی ہو سکتی ہے۔

(۲) بند کے دوسرے مصرعوں کے وزن کے مساوی ہو سکتی ہے۔

(۳) بند کے مصرعوں سے ارکان کی تعداد یا ماتراؤں کی تعداد میں زیادہ ہو سکتی ہے۔

ٹیک کی پھنکتی سے پیشتر ایک مزید ایسا مصرعہ ہوتا ہے جو ٹیک کی پھنکتی سے باہمی طور پر ہم قافیہ ہوتا ہے۔ اس کی تین صورتیں ممکن ہیں۔

(اول) یہ ٹیک کی پھنکتی سے ارکان کی تعداد یا ماتراؤں کی تعداد میں کم ہو سکتا ہے۔

(دوم) یہ ٹیک کی پھنکتی کے وزن کے مساوی ہو سکتا ہے۔

(سوم) یہ ٹیک کی پھنکتی سے لمبا ہو سکتا ہے۔

جدید گیت کی ہیئت: جدید گیت بالعموم بندوں میں منقسم ہوتا ہے۔ گیت کے سبھی بندوں کے مصرعے آپس میں ہم قافیہ ہوتے ہیں۔ قافیے کے لحاظ سے ان کی کتنی ہی صورتیں ممکن ہیں۔ مثال کے طور پر ایک گیت کا کوئی بند چار مصرعوں پر مشتمل ہے تو مصرعوں کے قافیوں کی ترتیب درج ذیل ہو سکتی ہے۔

اولاً الف ب الف ب۔ ثانیاً الف ب ب الف۔ ثالثاً الف الف الف الف۔ 'رابعاً' الف الف ب ب۔ ان میں ثانی الذکر اور ثالث الذکر ترتیب قوافی کافی زیادہ مقبول ہے۔ عروضی اعتبار سے گیت کے ہر بند کے مصرعوں کی دو صورتیں ممکن ہیں۔

(الف) سب کے سب مصرعے باہمی طور پر ایک جیسا وزن رکھتے ہوں۔

(ب) مصرعے ارکان کی تعداد کے لحاظ سے بڑے چھوٹے ہو سکتے ہیں۔ تاہم ایسا بہت ہی کم ہوتا ہے۔

مندرجہ بالا استخراج کے تناظر میں جدید گیت کی ہیئت کو یوں متعین کیا جا سکتا ہے کہ گیت ایک ایسی نظم ہے جس میں ایک ٹیک کی پھنکتی ہوتی ہے۔ بند پورا ہو جانے کے بعد اس ٹیک کی پھنکتی کو بار بار دہرایا جاتا ہے۔ یہ بند کے دیگر مصرعوں سے ارکان کی تعداد یا ماتراؤں کی تعداد کے لحاظ سے کبھی چھوٹی، کبھی لمبی اور کبھی ایک جیسے وزن کی حامل ہوتی ہے۔ بند کی اختتامی پھنکتی ٹیک کی پھنکتی کے ساتھ آپس میں ہم قافیہ ہوتی ہے۔ یہ بھی ٹیک کی پھنکتی سے کبھی لمبی کبھی چھوٹی اور کبھی یکساں وزن کی حامل ہوتی ہے۔ ہر چند تمام بندوں کے سبھی مصرعے مقفیٰ ہوتے ہیں لیکن ان کے قافیوں کی ترتیب مختلف بھی ہو سکتی ہے۔ علاوہ ازیں ہر بند کے مصرعوں کی ترتیب مختلف ہوتی ہے۔ کسی بند کے مصرعے ایک جیسے وزن کے ہوتے ہیں یا ان میں کسی ایک بحر کے دو اوزان کا التزام و اہتمام کیا جا سکتا ہے۔ ایک گیت میں ایک ہی بحر اور ایک ہی لے ہوتی ہے۔ قتیل شفائی کا درج ذیل گیت ملاحظہ ہو۔

گوری بیچ بجار ناچے
من ہی من میں تڑپے پھر بھی کر کے ہار سنگار ناچے
گوری بیچ بجار ناچے
ناچ رہی ہے چاند سی دلہن اپنی سیج سے دور
قسمت پھوٹی ساجن چھوٹے روٹھ گیا سیندور
آس نراس کے دوراہے پر دکھیاری کا پیار ناچے
گوری بیچ بجار ناچے
ناچ رہی ہے یوں البیلی اپنا درد چھپائے
جیسے کوئی زخمی ناگن بل کھائے، لہرائے
برہن کا دکھ آنسو بن کر پلکوں کے اس پار ناچے
گوری بیچ بجار ناچے
پیٹ کی آگ بجھائے دنیا بیچ کے دین ایمان
مجبوری جب کرے اشارہ ناچے ہر انسان
چاندی جھنکاروں کے سنگ ناچے سب سنسار ناچے
گوری بیچ بجار ناچے

اس گیت کو مکمل طور پر جدید گیت کا نمونہ قرار دیا جا سکتا ہے۔ اس گیت میں ٹیک کی پھنکتی "گوری بیچ بجار ناچے" ہے۔ ہر بند میں ٹیک کی پھنکتی سے قبل ایک مصرعہ آتا ہے۔ جو ٹیک کی پھنکتی سے آپس میں ہم قافیہ ہے۔ تمام گیت ایک ہی بحر میں ہے اور بندوں میں منقسم ہے۔

گیت کی ہیئت میں تنوعات: گیت کی ہیئت میں کئی ایک تنوعات بھی روا رکھے جاتے ہیں۔ مثال کے طور پر گیت کے شروع میں کھڑے

کے طور پر ایک ٹکڑا رکھا جاتا ہے۔ یہ ایک یا ڈیڑھ مصرعے پر مشتمل ہوتا ہے جو ٹیک کی پنکتی کے علاوہ ہوتا ہے۔ اس ٹکڑے کی درمیان میں کہیں تکرار نہیں ہوتی۔ تاہم کبھی کبھار اسے گیت کے اختتام پر دہرا دیا جاتا ہے۔ جیسا کہ شہاب جعفری کے درج ذیل گیت سے واضح ہے۔

دیپ جلے بن باتی راما
میں تو نیند کی ماتی راما
دیپ جلے بن باتی
کو میر دمن کا بسا راما کو میر وجائی رام
سدھ بسرائی بوجھ نہ پائی میں دکھ پائی رام
پیت گنوائی رام
لکھ لکھ پھاڑوں پاتی راما
دیپ جلے بن باتی

واضح ہے کہ "میں تو نیند کی ماتی راما" اس گیت میں شامل وہ ٹکڑا ہے جسے گیت کے وسط میں کہیں بھی دہرایا نہیں گیا۔ اسی نوع کی ایک اور تبدیلی ہے جس کا تعلق بندوں کے مصرعوں کی تعداد سے ہے۔ بالعموم کسی گیت کے تمام بندوں کے مصرعوں میں ارکان کی تعداد ایک جیسی ہوتی ہے۔ تاہم ایسے بھی گیت ہیں جن کے ارکان کی تعداد میں کمی بیشی پائی جاتی ہے۔ جیسا کہ ڈاکٹر مسعود حسین خان کا درج ذیل گیت ہے۔

کیوں سج دھج کر آؤں
صبح کی دلہن شرماتی سی سج دھج کر جو آتی
کون ملا کیا باقی
رات کی دیوی آنکھوں آنکھوں میں کس کس کو بلاتی
سویا پریم جگاتی
کس نے کب پایا ہے کس کو جو میں ان کو پاؤں
کیوں سج دھج کر آؤں

اس گیت کے مصرعوں میں ارکان کی تعداد ایک جیسی نہیں ہے۔

گیت نما نظمیں: ڈاکٹر بھاگیرتھ مشر کے نزدیک پرگیت مکتک یعنی گیت نما نظموں کی تعریف درج ذیل ہے۔

"پرگیت مکتک کے اندر وہ انیہ چھند ہیں جن میں سوانو بھوتی کا تیر پرکاشن سنگیت آتمک شبدوں میں ہوتا ہے۔ وہ للت سور کے ساتھ پڑھے جاسکتے ہیں چاہے شاتریہ سنگیت پر سیٹ کر کے گائے نہ جاسکیں۔" (۲۸۳)

اس تعریف میں کافی زیادہ وسعت ہے۔ تمام غنائی شاعری اور اس کی جملہ اقسام اس میں سما جاتی ہیں۔ حقیقت یہی ہے کہ گیت اور گیت نما نظموں میں ٹیک کی پنکتی اور اس کا معاون مصرعہ ہی باعث امتیاز ہوتا ہے۔ وہ گیت جو ٹیک کی پنکتی نہیں رکھتے انہیں گیت نما نظموں کا نام دیا جانا چاہیے۔ گیت کی جدید ہیئت کے تعین سے قبل اور اس کے مابعد اس انداز کی کافی زیادہ گیت نما نظمیں دستیاب ہیں۔ ایسی گیت نما نظموں کی دو صورتیں سامنے آتی ہیں۔

ا) یہ وہ گیت نما نظمیں ہیں جن میں ٹیک کی پنکتی تو ہوتی ہے لیکن وہ معاون مصرعہ موجود نہیں ہوتا جو ٹیک کی پنکتی کے ساتھ باہمی طور پر ہم قافیہ ہوتا ہے۔ مثال کے لئے عظمت اللہ خان کی گیت نما نظم کے مندرجہ ذیل ٹکڑے کو ملاحظہ کیا جاسکتا ہے۔

(الف)
نہ بھلے کی تھی نہ برے کی تھی مجھے کچھ جہاں کی خبر نہ تھی
تمہیں عیش کا ہی جو دھیان تھا تمہیں مری چاہ اگر نہ تھی
مرے حسن کے لئے کیوں مزے، نہیں لینے تھے تمہیں یوں مزے

○○○

(ب) ایک تو شباب اور پھر اس کا نشہ نیا نیا　　حسن پرست آنکھ تھی من مرا پاک صاف تھا

دام میں یاں نہ آیئے دل نہ یہاں لگایئے

محولہ بالا بندوں میں "مرے حسن کے لئے کیوں مرے ـــ" اور "دام میں یاں نہ آیئے' دل نہ یہاں لگایئے" ٹیک کی پنکتی ہے لیکن اس سے قبل ان کا معاون مصرعہ موجود نہیں ہے۔ ان میں غنائیت کا بھرپور استعمال' جذبے کی وارفتگی' داخلیت کا کومل پن اور نسوانی لب و لہجے کی نرماہٹ موجود ہے۔ جس کے باعث انھیں گیت نما نظموں میں شامل کیا جاسکتا ہے۔ اگر ان میں یہ خصوصیتیں نہ پائی جاتیں تو انھیں مثلث کی ہیئت میں شمار کیا جاتا۔

کئی ایسی بھی گیت نما نظمیں ہوتی ہیں جن میں ٹیک کی پنکتی اور اس کا معاون مصرعہ نہیں ہوتا لیکن گیت دیگر جملہ لوازم موجود ہوتے ہیں۔ حفیظ جالندھری کی ایک گیت نما نظم "الفت کا اظہار" کا درج ذیل ٹکڑا اس طرح کی مثال ہے۔

مرے دل کا داغ

پیاری مرے دل کا داغ

میں ہوں دل کے باغ کا مالی　　لایا ہوں پھولوں کی ڈالی

نازک نازک پھول ہیں جیسے اجلے اجلے داغ　　ایسا ہی بے داغ ہے پیاری میرے دل کا باغ

پیاری میرے دل کا باغ

میں ہوں دل کے باغ کا مالی　　لایا ہوں پھولوں کی ڈالی

اس گیت نما نظم میں نہ تو ٹیک کی پنکتی ہے اور نہ ہی اس کا معاون مصرعہ ہے۔ غنائیت کے محاسن بھرپور طور پر موجود ہیں۔ مصرعوں میں قافیوں اور ارکان کی تعداد کے ساتھ ساتھ ترتیب بھی ایک جیسی ہے۔ حفیظ کی دیگر گیت نما نظموں میں اندھی جوانی' حسن اور موت اور "فرشتہ کا گیت" وغیرہ شامل ہیں۔

گیت نما نظم میں مغربی اور آزاد نظم کی تکنیک کا استعمال: گیت نما نظم کی ایک صورت ایسی بھی ہے جو معریٰ نظم اور آزاد نظم کی تکنیک سے بہت قریبی مشابہت رکھتی ہے۔ اس میں تکنیک کی پنکتی اور اس کے معاون مصرعے کے علاوہ گیت کے دوسرے سبھی اندرونی و بیرونی لوازمات کا اہتمام ہوتا ہے۔ اس تکنیک کو نگار صہبائی نے خوبی سے استعمال کیا ہے۔

میں گن دکھ کے گاتے گاتے
آپ ٹوٹ نا جاؤں
بن کے لاکھ گھروندے ٹوٹے
اب کیا کھیلوں
جی کا اجڑا پن کہتا ہے
یہ بھی جھیلوں
دکھ ہے تیرا میت اکیلا
کب تک ریت نبھاؤں
روتے روتے من دھیرج نے
نین گنوائے
اس اندھے کی لاٹھی ہوں میں
آشا گائے
اندھے سے کیا ناتا تیرا
آشا کو سمجھاؤں

اسلوب کی سندرتا' غنائیت کا رچاؤ' داخلی اور خارجی اوصاف کے لحاظ سے یہ شعری تخلیق گیت کے بہت قریب ہے لیکن اس میں ہیئت کی وہ شرائط پوری نہیں کی گئیں جو گیت کو گیت بنانے کا تقاضہ کرتی ہیں۔ لہٰذا اسے گیت نما نظم کے ذیل میں شمار کیا جائے گا۔

اردو میں غنائی شاعری کی روایت خاصی قدیم ہے۔ ۵۳۳ھ میں بہمن کی حکومت سے ۱۷۰۷ء میں اورنگ زیب عالمگیر کے عہد سلطنت کے خاتمے تک کی شاعری میں غنائی نظموں کا وافر ذخیرہ موجود ہے۔ بایں ہمہ شمالی ہند میں گیت کے قابل ذکر نقش کو امانت لکھنوی کے ڈرامے "اندر سبھا" کی شعری کاوش نے ابھارا۔ "اندر سبھا" کے گیتوں میں موسیقیت' نسوانیت' داخلیت گائے جانے کی صلاحیت اور لوک گیت کی روایت کا بھرپور اثر موجود ہے۔ انیسویں صدی کے ربع آخر اور بیسویں صدی کے خمس اوّل میں اردو ڈرامے اور اس کے

توسط سے گیت کے لئے نہایت خوشگوار ماحول پایا جاتا تھا۔ لیکن گیت کو ادبی سطح تک بلند کرنے کے رجحان کی کمی نے زیادہ تر گیت نگاری کو روایتی طرز احساس تک محدود رکھا۔ آغا حشر اس عہد کی ڈرامائی شاعری کا نہایت اہم نام ہے لیکن ان کے ڈراموں میں امانت لکھنوی کے گیتوں جیسی سندرتا پیدا نہ ہو سکی جس کا سب سے بڑا سبب آغا حشر کا عوامی تفریح کے تقاضوں کو ہمیشہ پیش نگاہ رکھنا ہی ہو سکتا ہے۔ انہوں نے عوام کے مذاق کو زیادہ اہمیت دی اور گیتوں کے ادبی تقاضوں اور فنی ضرورتوں کو در خور اعتنا نہ جانا۔ یہ گیت ہندی روایت میں گندھے ہوئے ہیں۔ عشق کی داستان کا بیان عورت کی زبان سے ہوتا ہے۔

لیکن ان گیتوں کو چونکہ نکھارنے' سنوارنے اور ابھارنے پر کم توجہ صرف کی گئی ہے اس لئے یہ کوئی گہرا تاثر قائم کرنے میں کامیاب نہیں ہوتے۔ اردو گیت کے ارتقاء میں عظمت اللہ کا نام سب سے اہم ہے۔ انہوں نے صحیح معنوں میں گیت کو اردو کا مزاج شناس بنایا اور کامیابی کے ساتھ گیت میں اسلوب کی انفرادیت کو قائم کیا۔ ہندی کی گھسی پٹی ترکیبوں سے پرہیز کیا لیکن گیت کو ہندی گیت کی روایت سے دور نہیں ہونے دیا۔ ان کے گیتوں میں مرد اور عورت کے جذباتی رومان کی تیز آنچ موجود ہے۔ جس پر دھیمی لے کا سایہ پڑا ہوا ہے۔ جنسی و جسمانی مراسم اور اکتساب لذت کا سامان بھی موجود ہے۔ گیت کو موثر بنانے اور ادبی حلقوں میں اس کے لئے پذیرائی کا سامان بہم پہنچانے کا اہتمام تو عظمت اللہ خان نے کیا لیکن اس کو ترقی دینے میں اختر شیرانی کی کاوشوں کو بھی کافی زیادہ دخل ہے۔ یہ روش حزم و احتیاط کی متقاضی تھی۔ ہندی کے چھوئی موئی جیسے لفظوں کی جگہ فارسی میں بجی ہوئی اردو ترکیبوں کے استعمال سے گیت کی نسوانی لے' غنائی رس اور داخلی لوچ کے متاثر ہونے کا خدشہ بلکہ خطرہ تھا۔ تاہم اختر شیرانی اور حفیظ جالندھری نے فارسی آمیز اردو ترکیبوں کے باوجود گیت کی نرم و نازک گلبدنی کو قائم رکھا۔ اختر شیرانی کے گیتوں میں ملاپ اور جدائی کے دونوں رخ لطف و کسک کے گہرے اثرات سے مزین ہیں۔ ڈاکٹر وزیر آغا کے بقول:

"بحیثیت مجموعی اختر کے گیت میں "عشق" براہ راست محبوب کے جسم سے متعلق ہے اور اس لئے نہ صرف اس کے پس منظر میں فطرت کی وہ علامتیں ابھری ہیں جو جذبات کو عام طور سے متحرک کرتی ہیں بلکہ موضوع کے اعتبار سے بھی اختر شیرانی نے گیت کو عورت اور مرد کے "باہمی تعلق" سے باہر جانے کی بہت کم اجازت دی ہے۔" (۲۸۴)

اختر شیرانی کی بہ نسبت حفیظ جالندھری کی گیت نگاری کا کینوس زیادہ کشادہ ہے۔ ان کے ہاں محبت کی شدت اور محبوب کے لب و رخسار کے ساتھ ساتھ کئی ایک دیگر مظاہر و مناظر بھی گیت کے نرم و گداز ہندوستانی ماحول میں گھلے ملے دکھائی دیتے ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ حفیظ جالندھری کے یہاں گیت نگاری کا وہ شیوہ بھی اپنی جگہ پورے چم و خم سے موجود ہے۔ جس میں محبوب کا بدن مرکز نگاہ بنا رہتا ہے لیکن اس کے پہلو بہ پہلو ایک اور روش بھی ابھرتی ہوئی نظر آتی ہے جس کے تحت مرد و زن میں پیار کے رشتے کو وسعت دے کر الوہیت سے ہمکنار کر دیا گیا ہے۔ اس طرح محبوب کے تصور محبت کو خدا کی محبت میں ڈھلنے کا موقع فراہم ہو جاتا ہے۔

حفیظ کے گیتوں میں بت پرستی کا شیوہ کشادہ نظری کے امکانات کو ہویدا کرتا ہوا معلوم دیتا ہے۔ "پریت کا گیت" سے درج ذیل منظر قابل توجہ ہے۔

اپنے من میں پریت
بسالے
اپنے من میں پریت
من مندر میں پریت بسالے او مورکھ او بھولے بھالے
دل کی دنیا کرلے روشن اپنے گھر میں جوت جگالے
پریت ہے تیری ریت پرانی بھول گیا او بھارت والے
پریت ہے تیری ریت

گیت کا مزاج ہندوستانی ہے اور اسی ہندوستانیت کی ایک خوبصورت ادا جب غمزۂ ترک کے جمال میں شامل ہو کر ابھرتی ہے تو اس سے حفیظ کے گیت کی لے جنم لیتی ہے۔ سید احمد شاہ پطرس بخاری نے کیا خوب تجزیہ کیا ہے کہ:

ہمارے شاعر برسوں سے ترک شیرازی پر مست ہیں۔ ایک ایسی شراب طہور سے بے خود ہونے کا بہانہ کر رہے ہیں جو نہ خود پی سکتے ہیں نہ اوروں کو پلا سکتے ہیں۔ شاعری ایک فریب ہے۔ لیکن اس تصنع کا کیا نام ہے جو کسی کو دھوکا نہ دے سکے؟ حفیظ کی نظر ہندوستان کی دلہن پر ہے اور وہ ترک شیرازی کی غلامی سے بالکل آزاد نہیں ہوا۔ اور اس کو انکھیوں سے کبھی کبھی دیکھ لیتا ہے۔ یہ بے وفائی آخر کب تک؟ عاشق کہ نظرباز۔ (پطرس) ۱۹۲۲ء" (۲۸۵)

"حفیظ اردو کے واحد گیت نگار نہیں مگر منفرد گیت نگار ضرور ہیں۔ انہوں نے گیت کی تکنیک کی پابندی کی بھی ہے اور نہیں بھی کی۔

حفیظ کے گیت کرشن بھگتوں کے گیتوں سے مماثلت ضرور رکھتے ہیں کہ ان میں معصوم شرارتوں کی لہریں کبھی کبھی سطح پر بھی ابھر آتی ہیں۔ مگر عام طور سے یہ محسوس ہوتا ہے کہ ان کے گیتوں میں ولولہ اور جوش زیادہ ہے اور وہ نیم دل شکستگی یا ہلکا ہلکا درد نہیں پایا جاتا جو معیاری گیتوں کا خاصہ ہے۔ ان کے گیت کی بحریں پر جوش اور مصرعوں کی اندرونی ترتیب و ترکیب اکثر رجزیہ ہوتی ہے۔" (۲۸۶)

حفیظ جالندھری کی گیت نگاری نے اپنے عہد کے ادبی و شعری ماحول پر خوش کن اثرات مرتب کئے اور بہت جلد اردو گیت کے لئے فضا سازگار ہو گئی۔ بیسیوں شعراء اس "صنف نازک" کی جانب دل و جان سے متوجہ ہوئے اور دیکھتے ہی دیکھتے اردو گیتوں سے ادبی فضا گونج اٹھی۔ اس طرح ایک سلسلہ چل نکلا۔ جس نے اردو شاعری کے دامن کو گیتوں سے مالا مال کر دیا۔ مقبول حسین احمد پوری، ساغر نظامی، اندر جیت شرما، نیائے شرما، میراجی، ڈاکٹر تاثیر، جوش ملیح آبادی، حامد اللہ افسر، قیوم نظر، شکیل بدایونی، قتیل شفائی، ڈاکٹر مسعود حسین خان، مجروح سلطان پوری، ساحر لدھیانوی، مجید امجد، منیر نیازی، جمیل الدین عالی، تنویر نقوی، اکرم فگار، تاج سعید، مظفر علی سید، سیف الدین سیف، ضمیر اظہر، ناصر شہزاد، شہاب جعفری، ندا فاضلی، حسن کمال، سطوت رسول اور متعدد دیگر شعراء نے گیت کی صنف میں کھل کر جوہر دکھائے۔ اس طرح عظمت اللہ خان کے ذریعے گیت کی شاعری کو تازہ اور جوان خون دستیاب ہوا۔ جس نے نو بنو غنائی کیفیتوں کو نغمہ ریز کیا۔

من حیث المجموع عظمت اللہ خان نہ تو اردو شاعری سے قافیہ ختم کرنے میں کامیاب ہوئے اور نہ ہی غزل کی گردن زدنی ہو سکی۔ ان کی کوششوں سے ہندی عروض مقبول تخن ہوا اور نہ ہی ہئیتی سطح پر کوئی بڑا انقلاب پیدا ہوا۔ بایں ہمہ بقول ڈاکٹر عنوان چشتی "عظمت اللہ خان کا عروضی نقطہ نظر اور ہیئت کے تجربے مسلسل روشنی دکھاتے رہے گے۔ اگرچہ ناکام تجربے ہیں۔ مگر ان کی تاریخی اہمیت اور افادیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔" (۲۸۷)

اردو شاعری پر ہندی اثرات کے مجموعی جائزے کا خلاصہ یہ نکلتا ہے کہ اس رجحان کو تحریک کی شکل دینے کی کوششوں میں شریک سربر آوردہ ادباء و شعراء یعنی مرزا سلطان احمد، مولانا وحید الدین سلیم، مولوی عبدالحق، نظم طباطبائی، تاجور نجیب آبادی اور عظمت اللہ خان وغیرہ فارسی لفظیات و تلمیحات کی جگہ ہندی ادبیات کو اردو میں سمونا چاہتے تھے اور عربی و عجمی عروض کی جگہ ہندی پنگل کو اردو شاعری کی بنیاد بنانا چاہتے تھے۔ ان تمام اکابرین کی سعی نامشکور ہوئی۔ ناکامی کی چند در چند وجوہات تھیں۔ اہم اور نمایاں وجوہ کو حامد حسن قادری کی زبان میں بیان کرتے ہوئے اس بحث کو سمیٹا جاتا ہے۔ ان کا تبصرہ خاصا جاندار، معتدل اور حقیقی دلائل پر مبنی ہے لکھتے ہیں کہ:

"اردو شاعری صرف ہندی الفاظ و محاورات سے مرکب نہیں ہے بلکہ اس میں عربی و فارسی کے الفاظ، اضافتیں اور ترکیبیں بھی شامل ہیں۔ یہ چیزیں پنگل (ہندی شاعری کا عروض) کے اوزان میں کھپ نہیں سکتیں ـــــ پنگل کے اوزان ہم کو بھی موزوں معلوم ہوتے ہیں لیکن اس کا سبب یہ نہیں ہے کہ وہ ہمارے اوزان طبعی ہیں۔ بلکہ یہ ہے کہ ہمارے کان دہڑوں، گیتوں، کہاوتوں کی لے اور ترنم سے آشنا ہوتے ہیں۔ بچپن سے ان چیزوں کو گاتے اور پڑھتے سنتے ہیں۔ طبیعت میں اس کا مزہ پیدا ہو جاتا ہے لیکن اگر ہم خود ٹھمریاں اور دوہے نظم کرنا چاہیں تو اتنی ہی محنت پڑے گی جتنی فارسی اوزان میں کرنی پڑے گی۔" (۲۸۸)

عظیم جنگوں کے درمیانی عرصے میں اردو نظم کی صورت حال: دونوں عظیم جنگوں کے درمیانی عرصے یعنی ۱۹۱۴ء سے لے کر ۱۹۴۲ء تک اردو نظم کی صوری اور معنوی معیار میں گراں قدر اضافہ ہوا۔ اس دوران میں اردو نظم میں بتدریج وسعت پیدا ہوئی۔ ہئیتی اور موضوعی سطح پر تجربات میں بوقلمونی اور رنگا رنگی ظہور میں آئی۔ انگریزی ادبیات سے براہ راست اخذ و استفادہ نے اردو شاعری پر معنی خیز اثرات مرتب کئے۔ اردو نظم کے لئے ادبی فضا میں ولولہ انگیزی اور طمانیت کا احساس ابھرا۔ جس سے اردو نظم میں نکھار اور وقار پیدا ہوا۔ جنگ عظیم سے پہلے برصغیر میں قومی و وطنی جذبہ دبا دبا اور دھیما دھیما تھا۔ سیاسی آہستہ روی نے تیزی پکڑی اور عوام میں جوش و ولولہ اور تندی و ہیجان انگیزی عود کر آئی۔ یہی صورت اردو شاعری میں بھی پیدا ہو گئی۔ اردو نظم کے لہجے میں شدت اور گرما گرمی نے جنم لیا۔ اقبال، جوش اور مجاز کے ہاں اس بلند آہنگی کو اچھی طرح سے دیکھا جا سکتا ہے۔ بقول خاطر غزنوی:

"۱۹۱۴ء کے بعد کی اردو شاعری کے لہجے میں بھی شدت اور تلخی پیدا ہو گئی۔ یہ لہجہ اقبال، جوش اور دوسرے افراد نے بھی پایا۔ چنانچہ اقبال کی نظم "خضر راہ" جنگ عظیم کے اثرات اور مسلمانوں کی زبوں حالی کی آئینہ دار ہے۔" (۲۸۹)

جنگ عظیم اول کے بعد آزادی کے دلکش تصور نے قید غلامی کی ناآسودگیوں سے نجات حاصل کرنے کے لئے تخیلی احساس آسودگی کو جنم دیا اور اردو شاعری میں رومانی فضا پیدا ہوئی۔ جس کے خاص الخاص نمائندے اختر شیرانی ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ رومانیت کے بکھرے ہوئے عناصر اختر سے پہلے میر حسن، پنڈت دیا شنکر نسیم، مرزا شوق اور ان کے بعد بے نظیر شاہ کی مثنویوں میں جگہ بہ جگہ مل جاتے ہیں تاہم ان کی حیثیت جزوی ہے۔ اختر کی نظموں میں رومان کل بن کر ابھرتا ہے۔ اختر سے پہلے دو ایک مستثنیات سے قطع نظر محبوب کا تصور مرد کا تھا۔ اختر نے عورت کو محبوب کی صورت میں پیش کیا۔ چنانچہ سلمیٰ، ریحانہ اور عذرا اردو نظم میں محبوب کی علامتیں قرار پائیں۔ اسی

اثناء میں دیہاتی زندگی کی عکاسی بھی اردو نظم کا شیوہ بنی۔ اختر شیرانی نے بھی اس طرف خصوصی توجہ دی۔ ڈاکٹر ابواللیث صدیقی کے مطابق اس عہد میں شاعری کے رخ نے ایک نئی کروٹ لی۔ موضوعات اسالیب اور بحور وغیرہ نئے تجربات سے ہمکنار ہوئے۔ فرماتے ہیں کہ:

"پہلی جنگ عظیم سے ۱۹۳۵ء تک کا زمانہ ہماری ادبی تاریخوں میں خاصی چہل پہل کا دور تھا۔ اس عرصے میں شاعری اور ادب کا رخ بدل گیا۔ نئے موضوعات اور نئے اسالیب' نئے پیمانے اور نئی بحریں تجربے میں آئیں۔" (۲۹۰)

پہلی اور دوسری جنگ عظیم کے دوران میں ۱۹۳۶ء کو اردو ادب میں ایک انقلاب آفرین تحریک جو ترقی پسند تحریک کے نام سے موسوم ہے' کا وجود عمل میں آیا۔ اس تحریک کا تفصیلی ذکر آگے آئے گا۔ جنگ عظیم کے خاتمے تک پہنچتے پہنچتے اردو نظم جدیدیت کا ایک نیا موڑ کاٹ رہی تھی۔ اس سلسلے میں ڈاکٹر عنوان چشتی رقمطراز ہیں کہ:

"۱۹۴۳ء آتے آتے بیانیہ اسلوب کے تجربے بھی پرانے ہو کر روایت کا درجہ اختیار کر گئے اور حلقہ ارباب ذوق کے شعراء خاص طور پر ن م راشد اور میراجی نے رمزیہ اسلوب کو اپنایا۔ یہ روایت کی نئی کروٹ تھی۔ جو اپنے دور کی جدیدیت بن کر نمودار ہوئی۔" (۲۹۱)

۱۹۱۴ء سے ۱۹۴۲ء تک کی اردو نظموں پر مشتمل "انتخاب جدید" کہ جو ۱۹۴۳ء میں منظر ادب و منظر عام پر آیا' کے دیباچے میں پروفیسر آل احمد سرور لکھتے ہیں کہ:

"مغربی شاہکاروں کے ترجمے' مغربی طرز کی نظمیں' مغربی اسلوب کی نقالی اور مغرب کے اثر سے مشرقیت کا ایک نیا احساس یہ سب جنگ کے بعد بڑے جوش و خروش سے ملتا ہے۔" (۲۹۲)

اردو شعراء نے انگریزی شاعری سے جو خوشہ چینی کی اس سے شاعری میں جو نیا رنگ و آہنگ پیدا ہوا اس کی طرف اشارہ کرتے ہوئے حسن الدین احمد لکھتے ہیں کہ:

"انگریزی سے راست استفادہ کی وجہ سے اردو شاعری پر منظوم ترجموں اور نئے تجربوں کے اثرات بڑھتے گئے۔ پہلی جنگ عظیم کے بعد ان میں اور بھی اضافہ ہوا۔" (۲۹۳)

مندرجہ بالا موقر آراء کی روشنی میں یہ واضح ہوتا ہے کہ دونوں عظیم جنگوں کے دوران اردو نظم کی صلاحیتوں اور رفعتوں میں خاطر خواہ اضافہ ہوا۔ ان اضافوں کو ترجموں کے اثر سے خالی قرار نہیں دیا جاسکتا۔ اس لئے کہ ترجموں کا یہ دور' جدید شاعری کا بنیادی دور بھی ہے۔ تاہم یہ بھی مسلمات سے ہے کہ انگریزی ادب کے یہ اثرات سطحی بھی ہیں اور گہرے بھی۔ عارضی بھی ہیں اور دیرپا بھی۔ شعوری بھی ہیں اور غیر شعوری بھی۔ حقیقت پسندانہ بھی ہیں اور غیر حقیقت پسندانہ بھی۔ کلی طور پر ایک ملی جلی کیفیت ہے۔ تاہم اس ملی جلی کیفیت کا مجموعی اثر دور رس بھی ہے اور پائیدار بھی اس لئے کہ آج نظم جن نئے جہات سے ہمکنار ہے یہ اسی اقتدار کا ثمرہ ہے جو نظم کو مذکورہ دور نے دیا۔

اردو سانٹ: اردو شاعری پر ہیئتی اور موضوعی طور پر جو مغربی اثرات وارد ہوئے ان کے نتیجے میں کئی ایک جدید مغربی اصناف اردو ادب میں داخل ہوئیں۔ نظم معریٰ اور آزاد نظم سے قطع نظر دیگر اصناف شعر میں اہم ترین ہیئتی صنف سانٹ ہے۔ سانٹ چودہ مصرعوں پر مشتمل ایک خاص وضع' خاص لب ولہجہ' خاص انداز اور خاص بحر کی مقفیٰ غنائی صنف ہے۔ جس میں کسی خاص جذبے' خیال یا احساس کو پیش کیا جاتا ہے۔ اردو میں اسے مسبع کہا گیا۔ سانٹ کو اس کی ہیئت اور تکنیک کے اعتبار سے تین اقسام میں منقسم کیا گیا ہے۔

۱) اطالوی ITALIAN یا پٹرارکی PETRARCHAN سانٹ

۲) انگریزی ENGLISH یا شیکسپیئری SHAKESPERIAN سانٹ

۳) اسپنسری SPENSERIAN سانٹ

اردو میں سانٹ کے اولین نقوش ایک ایسے غزل گو کے ہاں ملتے ہیں جنھوں نے خود کو غزل کے لئے وقف کر کے ۱۸۹۲ء سے ۱۹۰۲ء تک کی تمام نظمیہ شاعری کو "مجموعہ خرافات" قرار دے کر قطع تعلق اختیار کرلی۔ اس شاعر کے سرمائے میں کئی ایک اصناف سخن کے علاوہ طبع زاد نظمیں اور انگریزی نظموں کے منظوم تراجم بھی شامل ہیں اور اسی "مجموعہ خرافات" میں دو ایسے نوادرات بھی ہیں جو اردو نظم کے ہیئتی تجربے کی کامیاب مثالیں ہیں۔ انگریزی طرز پر لکھی جانے والی یہ نظمیں سانٹ کی تکنیک کے انتہائی قریب ہیں۔ اگر حسرت موہانی تھوڑی سی شعوری کاوش سے کام لیتے اور ان نظموں میں چند فنی نوعیت کی مطلوبہ معمولی تبدیلیاں کردیتے تو اردو کے اولین سانٹ نگار قرار پاتے۔ ان کی یہ نظمیں "مربط سلمٰی اور "ترانہ محبت" ہیں۔ بالترتیب دونوں نظمیں تجزیئے کے ساتھ پیش کی جاتی ہیں۔

بربط سلمیٰ

بربط سلمیٰ ہے کیوں خاموش مدت سے پڑا
نغمہ دلکش اسی کا تو کبھی مشہور تھا
کچھ عجب عالم تھا اس کے راگ کی تاثیر کا
جب کبھی ہوتی تھی سلمیٰ باغ میں نغمہ سرا
پھر نہ رہتی تھی ہوائے باغ اپنے ہوش میں
بے خودی میں لے ہی لیتی تھی اسے آغوش میں
بربط سلمیٰ ہے پھر خاموش آخر کیوں پڑا
تھا یہی تو باعث تسکین جان جتلا
مژدۂ جاں بخش سے کچھ کم نہ تھی اس کی صدا
دل سے سلمیٰ کی مگر پاس وفا جاتا رہا
چنگ بھی اس کا اسی باعث سے چپ سا ہوگیا
بیکسی سی بربط سلمیٰ پہ ہے چھائی ہوئی
مونس شیدائے سلمیٰ آہ! تنہائی ہوئی (۲۹۴)

اس تیرہ مصرعی نظم کو سانٹ بنانے کے لئے بندوں کے درمیان کھینچے جانے والے خطوط فاصل کے خاتمے کے بعد صرف ایک مصرعے کے اضافے کے علاوہ مصرعوں اور قافیوں میں انتہائی معمولی تبدیلی درکار ہے۔ آخری دو مصرعوں کا ہم قافیہ ہونا شیکسپیئری سانٹ کی اختتامی مماثلت کی نشاندہی کرتا ہے۔ دسویں مصرعے "دل سے سلمیٰ کی مگر پاس وفا جاتا رہا۔" میں پیٹرارکی سانٹ کا گریز نمایاں ہے۔

"ترانہ محبت"

وادی کوہ میں وہ برف پہ چمکا جس دم
ماہ روشن کو نکلتے ہوئے دیکھا میں نے
اور کس قصد سے اس وقت اٹھائے تھے قدم
اپنے آہو سے بھی یہ راز چھپایا میں نے

آ گیا پاس مرے دوڑ کے کیوں آخر کار
ہوگیا قصد مرا کیسے ہرن پر روشن
مری وارفتگی شوق سے واقف تھا مگر
آ گیا کوچہ جاناں میں جبھی تو یہ ہرن

مہر تابندہ سے جب گرم زمیں ہوتی ہے
بے دلی جوش مسرت سے بدل جاتی ہو
یاد تکلیف جفا کاری سرما دل سے
آمد موسم گرما سے نکل جاتی ہو

مہر الفت سے تری جب سے ہوا دل روشن
نہ رہا نام و نشاں رنج و الم کا باقی
مہر سے بڑھ کے ہی خورشید محبت کا چلن
اب نکل کر سوئے مغرب یہ نہ جائے گا کبھی (۲۹۵)

تکنیکی اعتبار سے یہ نظم سانٹ کے زیادہ قریب ہے۔ آخری بند کے دو مصرعوں کو ہٹا کر دو ہم قافیہ مصرعے اور تیسرے بند کا پہلا اور تیسرا مصرعہ ہم قافیہ ہو جائے اور آخری بند کے دو مصرعوں کو ختم کر کے دو ہم قافیہ مصرعے رکھ لئے جائیں تو یہ نظم نہایت آسانی سے

شیکسپیئری سانٹ بن جاتی ہے۔ بہر کیف اردو شاعری میں ہیئت کے یہ تجارب خود تو سانٹ نہ بن سکے لیکن انہوں نے سانٹ کے لئے راستہ ضرور ہموار کر دیا۔

اردو میں سب سے پہلا سانٹ لکھنے والے کے بارے میں مختلف آراء موجود ہیں۔ ڈاکٹر عبارت بریلوی لکھتے ہیں کہ:

"سانٹ کی ابتداء اختر شیرانی کے ہاتھوں ہوئی تھی ـــــ اختر نے اس کو شروع کیا اور اس کے بعد اس کو کوئی برت نہ سکا۔" (۲۹۶)

حکیم یوسف حسن مدیر "نیرنگ خیال" لاہور رقمطراز ہیں کہ:

"سانٹ حضرت اختر شیرانی کی ایجاد ہے۔" (۲۹۷)

قیوم نظر تحریر فرماتے ہیں کہ:

"اردو میں پہلا سانٹ اگرچہ ن م راشد نے لکھا لیکن جو سانٹ عوام کے سامنے شائع شدہ صورت میں آیا وہ اختر شیرانی کا تھا اور یوں اردو میں سانٹ کے آغاز کا سہرا اختر شیرانی کے سر بندھا۔" (۲۹۸)

عزیز تمنائی جنہوں نے خود بھی کثیر تعداد میں سانٹ لکھے اور سانٹ کے ارتقاء کا بھی مطالعہ رکھتے ہیں، سانٹ کی پیدائش کو تین شاعروں سے متعلق قرار دیتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

"اس صدی کی تیسری اور چوتھی دہائی میں عظمت اللہ خان، ن م راشد اور اختر شیرانی نے اس کی طرح ڈالی۔" (۲۹۹)

ن م راشد اپنے خود نوشت حالات میں تحریر کرتے ہیں کہ:

"اردو میں سب سے پہلا سانٹ (Sonnet) اختر جوناگڑھی نے لکھا تھا۔" (۳۰۰)

ڈاکٹر حنیف کیفی نے "اردو شاعری میں سانٹ" کے عنوان سے ایک تحقیقی کتاب لکھی جس میں اپنی جملہ تحقیقی مساعی کو کام میں لا کر یہ ثابت کیا کہ اختر جوناگڑھی اردو میں سانٹ کے موجد ہیں لکھتے ہیں کہ:

"اختر جوناگڑھی کا یہ سانٹ "شہر خموشاں" کے عنوان سے "الناظر" لکھنؤ نومبر ۱۹۱۴ء کے صفحہ ۱۳ پر موجود ہے ـــــ اردو کا سب سے پہلا سانٹ ہے۔" (۳۰۱)

آخر کار ڈاکٹر حنیف کیفی کی تحقیق بھی غلط ثابت ہوئی اور حسن الدین احمد نے یہ ثابت کر دیا کہ ڈاکٹر عظیم الدین کا سانٹ فریاد عظیم اردو کا سب سے پہلا سانٹ ہے۔ حسن الدین احمد لکھتے ہیں کہ:

"اختر جوناگڑھی کے سانٹ "شہر خموشاں" (الناظر، لکھنؤ ۱۹۱۴ء) کو حنیف کیفی نے اردو کا سب سے پہلا سانٹ قرار دیا ہے لیکن مجھے ڈاکٹر عظیم الدین کا سانٹ "فریاد عظیم" دستیاب ہوا ہے جو رسالہ "نگار بزم" کلکتہ بابتہ ماہ اکتوبر ۱۹۱۳ء میں شائع ہوا تھا۔" (۳۰۲)

ڈاکٹر عظیم الدین کا یہ سانٹ "فریاد عظیم" رسالہ "نگار بزم" کے صفحہ ۱۹، ۲۰ پر کلیم۔ ایم رکن الدین کے مضمون "یورپ کی شاعری اور اردو" میں مغربی انداز و تتبع میں لکھی گئی نظموں کے تحت تعارف کے طور پر مضمون کے اختتام پر درج ہے۔ "فریاد عظیم" پیٹرارکی ہیئت میں ہے۔ عظیم الدین احمد کے مجموعہ کلام "گل نغمہ" میں کل ۹ سانٹ ہیں جن میں سات پیٹرار اور دو شیکسپیئری سانٹ ہیں۔ عظیم کے بعد سانٹ نگاری میں دوسرا نمبر اختر جوناگڑھی کا ہے جن کا ذکر تفصیل کے ساتھ اوپر کی آراء میں آچکا ہے۔ دسمبر ۱۹۲۴ء کے "جامعہ" علی گڑھ میں شاہ محمد ولی الرحمٰن کا سانٹ "نالہ غم" شائع ہوا۔ اختر شیرانی کا سانٹ "سلمٰی" نگار جون ۱۹۳۰ء میں شائع ہوا۔ ۱۹۳۲ء سے "نیرنگ خیال" میں ان کے سانٹ شائع ہوتے رہے۔ ن۔ م۔ راشد کا پہلا سانٹ "زندگی" رسالہ "ہمایوں" اپریل ۱۹۳۰ء میں شائع ہوا۔ مولوی عبداللہ ٹونکی کا سانٹ "ترانہ شجاعت" "سروش" لاہور مئی ۱۹۳۱ء میں چھپا۔ ۱۹۳۵ء کے لگ بھگ تصدق حسین خالد نے بھی سانٹ کہے جو دستیاب نہیں ہیں۔ صرف ایک سانٹ "تری محبت" ان کے مجموعہ کلام "سرود نو" (۱۹۳۸ء) میں موجود ہے۔ اردو سانٹ کے اس ابتدائی دور میں ابوالمکرم حیرت، مدیر "سروش" خاص طور سے قابل ذکر ہیں۔ ۱۹۳۰ء کے بعد چند سالوں تک بعض شاعر انفرادی سطح پر سانٹ کی نئی ہیئت کے تجربے کرتے رہے۔ سانٹ نگاری کی تاریخ میں اختر شیرانی واحد شاعر ہیں جو آخری عمر تک سنجیدگی اور لگن سے سانٹ نگاری کی طرف مائل رہے۔

۱۹۳۵ء سے ۱۹۴۶ء تک کا عرصہ اردو سانٹ کے فروغ کا عہد ہے۔ ۱۹۳۸ء سے ۱۹۴۲ء تک کے دوران میں سانٹ مقبولیت عامہ حاصل کر چکا تھا۔ ۱۹۴۶ء تک "ہمایوں" "سروش" "ساقی" اور "عالمگیر" وغیرہ ادبی جرائد میں سائق وارثی بریلوی، اوم پرکاش اوج بریلوی،

روشن لائی نعیم، جمیل واسطی، احمد ندیم قاسمی، اختر ہوشیار پوری، طفیل ہوشیار پوری، تابش صدیقی، منوہر لال ہادی، نجمہ تصدق اور نذیر مرزا برلاس وغیرہ کے سانٹ شائع ہوتے رہے۔ یہ عجیب اتفاق ہے کہ اردو سانٹ کو ایسا مثالی قبول عام نصیب نہ ہو سکا جس کے باعث وہ دوسرے اصناف پر چھا جاتا یا ان کی ہمسری کا دعویدار قرار پاتا۔ ۱۹۴۷ء کے بعد اردو سانٹ کو زوال شروع ہو گیا۔ تاہم اکّا دکّا شاعر اب بھی کبھی کبھی سانٹ کہہ لیتے ہیں۔ بایں ہمہ اردو شاعری میں ہیئتی تجربات کی تاریخ میں سانٹ کے کردار کو پس پشت نہیں ڈالا جا سکتا۔

اردو میں ترائیلے کا آغاز: ترائیلے (TRIOLET) فرانسیسی صنف شعر ہے جس میں پانچ مصرعوں کے الٹ پھیر سے آٹھ مصرعے بنائے جاتے ہیں۔ اس طرح یہ قطع کی ہی شکل ہے۔ عطا محمد شعلہ ترائیلے کی ابتداء کے بارے میں دعویٰ کرتے ہیں کہ:

> "میں نے ہی پہلی بار طبع آزمائی اب سے بیس سال قبل کی تھی اور میرا تری اولے "نیا دور" (بنگلور) میں چھپا تھا۔ آج پھر اس کی یاد تازہ کر رہا ہوں۔" (۳۰۳)

اردو میں آپیرا: آپیرا اطالوی صنف سخن ہے۔ یورپ کے سب سے زیادہ انٹلکچول شہر فلورنس میں اس کی ولادت ہوئی جہاں سب سے پہلا آپیرا "DEFNE" کھیلا گیا۔ اردو میں امانت لکھنوی کے "اندر سبھا" کو اولین آپیرا کہا جاتا ہے۔ جعفر طاہر کے منظوم ڈرامے "کیوپڈ اور سائیگی" کو بھی آپیرا کہا جاتا ہے تاہم اس میں اختلاف ہے اور اسے غنائیہ قرار دیا جاتا ہے۔ احمد ندیم قاسمی نے گلبرٹ فرنکاؤ کے آپیرا کا اردو ترجمہ "قاضی جی کا فیصلہ" کے عنوان سے کیا جو آل انڈیا ریڈیو سے نشر کیا گیا۔ دلی ریڈیو سے احمد ندیم قاسمی کی ایک اور تخلیق "نیا سال" کے عنوان سے شائع ہوئی جسے بعض آپیرا اور بعض غنائیہ کہتے ہیں۔ قیوم نظر نے مشہور آپیرا نگار وردی کے آپیرا "آئندہ" کو انگریزی کے ذریعے اردو قالب میں منتقل کیا۔ شاد امرتسری کا آپیرا "سازوں کی کہانی ان کی اپنی زبانی" اردو آپیروں میں آپیرا کی تعریف کے سب سے زیادہ قریب ہے۔ آپیرا کو اردو میں زیادہ رواج نہ مل سکا۔

کینٹو: کینٹو اطالوی زبان کا لفظ ہے جس کے معنی گیت، نغمہ گانا اور موسیقی وغیرہ کے ذیل میں آتے ہیں۔ کینٹو کا مفہوم طویل نظموں کے درمیانی وقفوں سے وابستہ ہے۔ اردو میں ن م راشد سب سے پہلے کینٹو نگار ہیں۔ "ایران میں اجنبی" کینٹو پر مشتمل ہے۔ راشد نے ان کینٹوز کو قطع کے نام سے منسوب کر دیا تھا۔ ان کے نزدیک یہ نظم مکمل نہ ہو سکی۔ "ایران میں اجنبی" میں تیرہ کینٹوز ہیں۔ جعفر طاہر نے "ہفت کشور" کے عنوان سے کینٹو لکھے جو مختلف ممالک سے متعلق ہیں۔

ترتیل: ترتیل آزاد نظم اور غزل کا امتزاج ہے۔ اس میں دونوں اصناف کے جملہ اوصاف ہوتے ہیں۔ اس کا اولین تجربہ رفیق خاور نے "جہان نو ہو رہا ہے پیدا" (مطبوعہ ماہ نو بابت اگست ۱۹۵۱ء) کے ذیل میں کیا۔

سی حرفی: اس کی ہیئت کے مطابق ابجد کے کسی حرف سے شروع کر کے چار مصرعے لکھے جاتے ہیں۔ حرف ابجد وزن میں شامل ہوتا۔ مختار صدیقی اس کے موجد ہیں۔

لمرک: LIMRICK پانچ مصرعی نظم ہے۔ پہلا، دوسرا اور پانچواں مصرعہ طویل اور ہم قافیہ ہوتا ہے۔ تیسرا اور چوتھا مصرعہ باقی تین مصرعوں سے بحر میں قدرے چھوٹے ہوتا ہے۔ مصرعوں کے قوافی اکثر و بیشتر غیر مانوس اور مختلف ہوتے ہیں۔ یہیں سے شاعر کی اپج کا پتہ چلتا ہے۔ ملکہ الزبتھ کے دور میں لمرک کی خاصی شہرت ہوئی۔ بنیادی طور پر یہ مزاحیہ شے ہے۔ اسے نظمی لطیفہ قرار دیا جا سکتا ہے۔ عبدالعزیز فطرت اور شیخ نذیر احمد نے اردو میں لمرک کے تجربات ۱۹۴۰ء میں کیے۔

حواشی

(۱) ارسطو، بوطیقا، مترجم عزیز احمد، فن شاعری، انجمن ترقی اردو، کراچی، اشاعت سوم، ۱۹۷۷ء، ص ص ۵۵، ۵۶

(۲) T.S. ELIOT, SELECTED PROSE EDITED BY JOHN HAYWARD, PENGUIN BOOKS, MIDDLE SEX 1963, P.27.

(۳) ELIZABETH DREW, DISCOVERING POETRY, W.W.NORTON & COMPANY, INC, NEW YORK, RENEWED EDITION, 1961. P.P. 17,18

(۴) T.S.ELIOT, SELECTED PROSE, EDITED BY JOHN HAYWARD, PENGUIN BOOKS, MIDDLESEX 1963, P.23

(۵) ڈاکٹر عنوان چشتی، اردو شاعری میں جدیدیت کی روایت، تخلیق مرکز لاہور، سنہ اشاعت ندارد، ص ۱۷

(۶) پروفیسر ممتاز حسین، نقد حرف، مکتبہ اسلوب کراچی، ۱۹۸۵ء، ص ۱۰۳

(۷) خواجہ محمد زکریا، قدیم نظمیں، بک ورلڈ، لاہور، اشاعت اول، ۱۹۹۴ء، ص ۶

(۸) ڈاکٹر سہیل احمد خان، طرفیں، سنگ میل پبلی کیشنز لاہور، ۱۹۸۸ء، ص ۱۱

(۹) پروفیسر ممتاز حسین، نقد حرف، مکتبہ اسلوب کراچی، ۱۹۸۵ء، ص ۱۰۵

(۱۰) سید احمد دہلوی، فرہنگ آصفیہ، جلد چہارم، مکتبہ حسن سہیل لیمٹڈ لاہور، پاکستان میں طبع سوم سنہ اشاعت ندارد، ص ۵۷۸

(۱۱) خواجہ عبدالمجید، جامع اللغات، جامع اللغات کمپنی، لاہور، سن اشاعت ندارد، ص ۵۷۸

(۱۲) خاطر غزنوی، جدید اردو ادب، سنگ میل پبلی کیشنز لاہور، ۱۹۸۵ء، ص ۱۳۱

(۱۳) خاطر غزنوی، جدید اردو ادب، سنگ میل پبلی کیشنز لاہور، ۱۹۸۵ء، ص ۱۳۲

(۱۴) شمیم احمد، اصناف سخن اور شعری ہیئتیں، تخلیق مرکز لاہور، سنہ اشاعت ندارد، ص ۱۱

(۱۵) شمیم احمد، اصناف سخن اور شعری ہیئتیں، تخلیق مرکز لاہور، سنہ اشاعت ندارد، ص ۱۲

(۱۶) شمیم احمد، اصناف سخن اور شعری ہیئتیں، تخلیق مرکز لاہور، سنہ اشاعت ندارد، ص ص ۵۹، ۶۰

(۱۷) عبدالرحمٰن، مراۃ الشعر، جید برقی پریس دہلی، ۱۹۲۶ء، ص ۳۶

(۱۸) عبدالرحمٰن، مراۃ الشعر، جید برقی پریس دہلی، ۱۹۲۶ء، ص ۳۵

(۱۹) محمد حسین آزاد، آب حیات، اسرار کریمی پریس الہ آباد، ۱۹۶۷ء ص ۳۸۱

(۲۰) نظیر اکبر آبادی، کلیات نظیر اکبر آبادی، مرتبہ مولانا عبدالباری آسی، راجہ رام پریس لکھنؤ، سنہ اشاعت ندارد، ص ۲۲

(۲۱) خواجہ تنویر حسین، بہادر شاہ ظفر، فن اور شخصیت، اردو اکیڈمی سندھ کراچی، ۱۹۹۵ء، ص ۲۳۴

(۲۲) ڈاکٹر گیان چند جین، مضمون، اردو ہندی عروض کے مشترکہ مقامات، مشمولہ ارمغان مالک، مرتبہ مجلس ارمغان مالک، دہلی، ۱۹۶۸ء، ص ص ۴، ۵

(۲۳) ڈاکٹر گیان چند جین، نذر ذاکر، مرتبہ مجلس نذر ذاکر، نئی دہلی ۱۹۶۸ء، ص ص ۲۵/۵۵۷

(۲۴) ڈاکٹر گیان چند جین، نذر ذاکر، مرتبہ مجلس نذر ذاکر، نئی دہلی ۱۹۶۸ء، ص ص ۱۴/۵۳۶

(۲۵) ڈاکٹر گیان چند جین، اردو مثنوی شمالی ہند میں، جلد اول، انجمن ترقی اردو (ہند) دہلی، دوسرا ایڈیشن، اشاعت ۱۹۸۷ء، ص ص ۶۴، ۶۵

(۲۶) وحید الدین سلیم، افادات سلیم، مرتبہ محمد سردار علی، سابق ایڈیٹر تجلی، معتمد کتب خانہ مسجد چوک حیدر آباد، طبع دوم، ۱۳۳۶ف، ص ۵۷

(۲۷) ڈاکٹر محی الدین زور، روح تنقید، حصہ دوم، طبع دوم، مکتبہ معین الادب لاہور، ۱۹۵۵ء، ص ۱۶

(۲۸) ڈاکٹر گیان چند جین، اردو مثنوی شمالی ہند میں، جلد اول، دوسرا ایڈیشن، انجمن ترقی اردو (ہند)، دہلی، ص ۶۵

(۲۹) ڈاکٹر سید مسیح الزماں، اردو مرثیہ کا ارتقاء، کتاب نگر لکھنؤ، ۱۹۶۸ء، ص ۲۹۹

(۳۰) نجم الغنی، بحر الفصاحت، مطبع منشی نول کشور، لکھنؤ، ۱۹۲۷ء ص ۲۸۱

(۳۱) شمیم احمد، اصناف سخن اور شعری ہیئتیں، تخلیق مرکز لاہور، سنہ اشاعت ندارد، ص ص ۷۰، ۷۱

(۳۲) نجم الغنی، بحر الفصاحت، مطبع منشی نول کشور، لکھنؤ، ۱۹۲۷ء، ص ۱۱۵

(۳۳) عبدالرحمٰن، مراۃ الشعر، جید برقی پریس دہلی، ۱۹۲۶ء ص ص ۵۲-۵۳

(۳۴) انشاء اللہ خان انشاء، دریائے لطافت، نول کشور لکھنؤ، سنہ اشاعت ندارد، ص ۳۲۰

(۳۵) نجم الغنی، بحر الفصاحت، منشی نول کشور لکھنؤ، ۱۹۲۷ء، ص ۹۳۹

(۳۶) انشاء اللہ خان انشاء، دریائے لطافت، نول کشور لکھنؤ، سنہ اشاعت ندارد، ص ۳۳۴

(۳۷) مونیئر ولیمس، سنسکرت انگلش ڈکشنری، انگلینڈ ۱۸۹۹ء، ص ۷۳۱

(۳۸) محمد حسین آزاد، نظم آزاد، ترتیب و مقدمہ، تبسم کاشمیری، مکتبہ عالیہ لاہور، ۱۹۷۸ء، ص ۳۸

(۳۹) محمد حسین آزاد، نظم آزاد، ترتیب و مقدمہ، تبسم کاشمیری، مکتبہ عالیہ لاہور، ۱۹۷۸ء، ص ۴۷

(۴۰) ڈاکٹر محمد حسن، جدید اردو ادب، غضنفر اکیڈمی پاکستان، کراچی، سنہ اشاعت ندارد، ص ۹۶

(۴۱) خاطر غزنوی، جدید اردو ادب، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، بار اول ۱۹۸۵ء، ص ۱۳۶

(۴۲) ڈاکٹر عنوان چشتی، اردو شاعری میں ہیئت کے تجربے، انجمن ترقی اردو (ہند) دہلی، اشاعت جولائی ۱۹۷۵ء، ص ۱۱۳

(۴۳) ڈاکٹر محمد حسن، جدید اردو ادب، غضنفر اکیڈمی پاکستان کراچی، سنہ اشاعت ندارد، ص ۹۸

(۴۴) ڈاکٹر عنوان چشتی، اردو شاعری میں ہیئت کے تجربے، انجمن ترقی اردو (ہند) دہلی، اشاعت جولائی ۱۹۷۵ء ص ۱۱۴

(۴۵) شوق قدوائی، خط بنام مدیر، ادیب، کانپور، جولائی ۱۹۱۱ء، ص ۴۹

(۴۶) ڈاکٹر گیان چند جین، اردو مثنوی شمالی ہند میں، جلد دوم، انجمن ترقی اردو ہند، دلی، ۱۹۸۷ء، ص ص ۳۶۵، ۳۶۶

(۴۷) عظمت اللہ خان، سریلے بول، اردو اکیڈمی سندھ کراچی، پاکستان میں پہلی بار ۱۹۵۹ء، ص ۸۹

(۴۸) عظمت اللہ خان، سریلے بول، اردو اکیڈمی سندھ کراچی، پاکستان میں پہلی بار ۱۹۵۹ء، ص ۸۹

(۴۹) عظمت اللہ خان، سریلے بول، اردو اکیڈمی سندھ کراچی، پاکستان میں پہلی بار ۱۹۵۹ء، ص ص ۸۸-۸۹

(۵۰) عظمت اللہ خان، سریلے بول، اردو اکیڈمی سندھ کراچی، پاکستان میں پہلی بار ۱۹۵۹ء، ص ۸۷

(۵۱) عظمت اللہ خان، سریلے بول، اردو اکیڈمی سندھ کراچی، پاکستان میں پہلی بار ۱۹۵۹ء، ص ص ۹۱-۹۲

ص ۸۴، ۸۵

(۵۲) نجم الغنی، بحر الفصاحت، مطبع منشی نول کشور، لکھنؤ، ۱۹۲۷ء، بار دوم، ص ص ۲۸۱، ۲۸۲

(۵۳) مجنوں گورکھپوری، ہفت روزہ ہماری زبان، علی گڑھ، بابت ۲۲ اپریل ۱۹۹۰ء، ص ۲

(۵۴) ڈاکٹر محمود الٰہی، ہفت روزہ ہماری زبان، علی گڑھ، بابت ۲۲ اپریل ۱۹۹۰ء، ص ۳

(۵۵) سرسید احمد خان، خطوط سرسید، مرتبہ راس مسعود، نظامی پریس، بدایوں، ۱۹۳۱ء، ص ۱۳۷

(۵۶) ڈاکٹر انور سدید، اردو ادب کی تحریکیں، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی، اشاعت دوم ۱۹۹۱ء، ص ۳۳۲

(۵۷) ڈاکٹر سید عبداللہ، مباحث، مجلس ترقی ادب لاہور، طبع اول، فروری ۱۹۶۵ء، ص ۲۸۳

(۵۸) سرسید احمد خان، تہذیب الاخلاق، ۱۱ مارچ ۱۸۷۲ء، بمطابق یکم محرم الحرام ۱۲۸۹ھ، مشمولہ مقالات سرسید، حصہ دہم، مرتبہ مولانا محمد اسماعیل پانی پتی، مجلس ترقی ادب، لاہور، طبع اول، دسمبر ۱۹۶۲ء، ص ۴۷

(۵۹) سرسید احمد خان، مقالات سرسید، حصہ دہم، مرتبہ محمد اسماعیل پانی پتی، مجلس ترقی ادب، لاہور، طبع اول، دسمبر ۱۹۶۲ء، ص ۱۳۰

(۶۰) سرسید احمد خان، مقالات سرسید، حصہ دہم، مرتبہ محمد اسماعیل پانی پتی، مجلس ترقی ادب، لاہور، طبع اول، دسمبر ۱۹۶۲ء، ص ۱۳۰

(۶۱) سرسید احمد خان، خطوط سرسید، مرتبہ راس مسعود، نظامی پریس بدایوں، ۱۹۳۱ء، ص ۱۲۵

(۶۲) آل احمد سرور، انتخاب آل احمد سرور، مرتبہ فقیر احمد فیصل، لاہور اکیڈمی لاہور، سنہ اشاعت ندارد، ص ص ۵۹، ۶۰

(۶۳) قومی زبان کے بارے میں اہم دستاویزات (جلد اول، حصہ اول) مرتبہ ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۱۹۸۵ء، ص ۳۵

(۶۴) قومی زبان کے بارے میں اہم دستاویزات (جلد اول، حصہ اول) مرتبہ ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۱۹۸۵ء، ص ۳۵

(۶۵) قومی زبان کے بارے میں اہم دستاویزات (جلد اول، حصہ اول) مرتبہ ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۱۹۸۵ء، ص ۳۵

(۶۶) ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار، صد سالہ تاریخ جامعہ پنجاب، مطبوعہ جامعہ پنجاب، لاہور، ۱۹۸۲ء، ص ۳

(۶۷) ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار، صد سالہ تاریخ جامعہ پنجاب، مطبوعہ جامعہ پنجاب، لاہور، ۱۹۸۲ء، ص ۴

(ب) H.L.O. GARRET AND ABDUL WAHID, A HISTORY OF GOVERNMENT COLLEGE, LAHORE, GOVT. COLLEGE LAHORE 1964. P. 1

(۶۸) ڈاکٹر صفیہ بانو' انجمن پنجاب---- تاریخ و خدمات' کفایت اکیڈمی کراچی' ۱۹۷۸ء' ص ص ۱۰۴' ۱۰۵

(۶۹) ڈاکٹر عبدالسلام خورشید' کاروان صحافت' انجمن ترقی اردو پاکستان' کراچی' ۱۹۶۴ء' ص ۱۳

(۷۰) ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار' جامعہ پنجاب کا موسس -- ڈاکٹر لائٹنر' مضمون مشمولہ مجلہ تحقیق لاہور' خصوصی شمارہ ۳' ۴' ص ۱

(۷۱) آغا محمد باقر' مقالہ ' مرحوم انجمن پنجاب' مشمولہ مقالات منتخبہ اورنیٹل کالج میگزین' مرتبہ سید وقار عظیم' مطبوعہ پنجاب یونیورسٹی لاہور' ۱۹۷۰ء' ص ص ۱۲۲-۱۲۴

(۷۲) J.F. BRUCE, A HISTORY OF UNIVERSITY OF PUNJAB.
PUNJAB UNIVERSITY LAHORE, 1973 P.11

(۷۳) ڈاکٹر صفیہ بانو' انجمن پنجاب---- تاریخ و خدمات' کفایت اکیڈمی کراچی' ۱۹۷۸ء' ص ۱۰۷

(۷۴) محمد حنیف شاہد' اخبارات و رسائل انجمن پنجاب' مضمون مشمولہ' صحیفہ لاہور' شمارہ نمبر ۵۹' اپریل ۱۹۷۲ء' ص ۱

(۷۵) آغا محمد باقر' مرحوم انجمن' اورنیٹل کالج میگزین' مئی ۱۹۳۴ء' ص ۳۹

(۷۶) ڈاکٹر عبدالسلام خورشید' صحافت پاکستان و ہند میں' مجلس ترقی ادب لاہور' جون ۱۹۶۴ء' ص ۱۳۷

(۷۷) محمد حنیف شاہد' اخبارات و رسائل انجمن پنجاب' مضمون مشمولہ' صحیفہ لاہور' شمارہ نمبر ۵۹' اپریل ۱۹۷۲ء' ص ۱۳

(۷۸) ڈاکٹر تبسم کاشمیری' انجمن پنجاب' اورنیٹل کالج یونیورسٹی کی تحریک اور سرسید احمد خان' مضمون مشمولہ مجلہ تحقیق لاہور' شمارہ خاص نمبر ۳' ۴' ص ۵۶

(۷۹) آغا محمد باقر' مرحوم انجمن پنجاب' مضمون' مشمولہ اورنیٹل کالج میگزین لاہور' فروری مئی ۱۹۳۴ء' ص ۱۳۱

(۸۰) آغا محمد باقر' مرحوم انجمن پنجاب' مضمون' مشمولہ اورنیٹل کالج میگزین لاہور' فروری مئی ۱۹۳۴ء' ص ۱۳۰

(۸۱) ڈاکٹر انور سدید' اردو ادب کی تحریکیں' انجمن ترقی اردو پاکستان' کراچی' اشاعت دوم' ۱۹۹۱ء' ص ص ۳۸۴' ۳۸۵' ۳۸۶

(۸۲) ڈاکٹر انور سدید' اردو ادب کی تحریکیں' انجمن ترقی اردو پاکستان' کراچی' اشاعت دوم' ۱۹۹۱ء ص ۳۸۴

(۸۳) عبداللہ قریشی' مجلہ تحقیق لاہور' شمارہ نمبر ۱۳' جامعہ پنجاب' ۱۹۸۱ء' ص ۹۷

(۸۴) ڈاکٹر صفیہ بانو' انجمن پنجاب---- تاریخ و خدمات' کفایت اکیڈمی کراچی' ۱۹۷۸ء' ص ۲۳۴

(۸۵) ڈاکٹر تبسم کاشمیری بحوالہ نئے شعری تجربے' سنگ میل پبلی کیشنز لاہور' طبع اول' ۱۹۷۸ء' ص ۵

(۸۶) ڈاکٹر صفیہ بانو' انجمن پنجاب---- تاریخ و خدمات' کفایت اکیڈمی کراچی' ۱۹۷۸ء' ص ۲۲۸

(۸۷) ڈاکٹر علی محمد خان' لاہور کا دبستان شاعری' مقبول اکیڈمی لاہور' ۱۹۹۴ء' ص ۱۳۲

(۸۸) ڈاکٹر انور سدید' اردو ادب کی تحریکیں' انجمن ترقی اردو پاکستان' کراچی' اشاعت دوم' ۱۹۹۱ء ص ۳۸۴

(۸۹) پنڈت برج موہن دتاتریہ کیفی' منشورات' ناشر رشید احمد ایم اے' دریا گنج' دہلی' دوسرا ایڈیشن ۱۹۴۰ء' ص ۲۹۰

(۹۰) ڈاکٹر علی محمد خان' لاہور کا دبستان شاعری' مقبول اکیڈمی لاہور' ۱۹۹۴ء' ص ۱۳۷

(۹۱) ڈاکٹر علی محمد خان' لاہور کا دبستان شاعری' مقبول اکیڈمی لاہور' ۱۹۹۴ء' ص ۱۳۷

(۹۲) مولانا محمد حسین آزاد' نظم آزاد' ترتیب و مقدمہ تبسم کاشمیری' مکتبہ عالیہ لاہور' ۱۹۷۸ء' ص ۱۷۸

(۹۳) ڈاکٹر علی محمد خان' لاہور کا دبستان شاعری' مقبول اکیڈمی لاہور' ۱۹۹۴ء' ص ۱۳۸

(۹۴) ڈاکٹر علی محمد خان' لاہور کا دبستان شاعری' مقبول اکیڈمی لاہور' ۱۹۹۴ء' ص ۱۳۸

(۹۵) (الف) ضمیمہ اخبار کوہ نور' مطبوعہ ۲۱ مئی ۱۸۷۴ء' ص ۶
(ب) بحوالہ ڈاکٹر اسلم فرخی' محمد حسین آزاد' حیات و تصانیف' جلد دوم' انجمن ترقی اردو پاکستان' کراچی' ۱۹۵۵ء' ص ص ۳۳۶' ۳۳۷

(۹۶) (الف) بحوالہ پنڈت برجموہن دتاتریہ کیفی' منشورات' ناشر رشید احمد ایم اے' دریا گنج دہلی' دوسرا ایڈیشن' ۱۹۴۰ء' ص ۲۹۳
(ب) بحوالہ ڈاکٹر محمد صادق' آب حیات کی حمایت میں اور دوسرے مضامین' مجلس ترقی ادب لاہور' طبع اول' جولائی ۱۹۷۳ء' ص ص ۶۰' ۶۱

(۹۷) ڈاکٹر محمد صادق' تاریخ ادبیات مسلمانان پاک و ہند' جلد نہم' پنجاب یونیورسٹی لاہور' ۱۹۷۱ء' ص ۳۱۳

(۹۸) مولانا محمد حسین آزاد' نظم آزاد' ترتیب و مقدمہ تبسم کاشمیری' مکتبہ عالیہ' لاہور' ۱۹۷۸ء' ص ص ۳۰' ۳۱

(۹۹) الطاف حسین حالی' مجموعہ نظم حالی' ابتدائیہ (حالی کی کہانی حالی کی زبانی) شیخ مبارک علی' لاہور' ۱۹۳۴ء' ص ۷

(۱۰۰) پنڈت برجموہن دتاتریہ کیفی' منشورات' ناشر رشید احمد ایم اے' دریا گنج دہلی' دوسرا ایڈیشن' ۱۹۴۰ء' ص ۲۲۱

(۱۰۱) ڈاکٹر خلیل الرحمن اعظمی' اردو نظم کا نیا رنگ و آہنگ (تشکیلی دور) (۱۳ تا ۱۹۳۶ء) مضمون مشمولہ سوغات' جدید نظم نمبر' ص ۸۷

(۱۰۲) محمد حسین آزاد' نظم دلفروز (مجموعہ نظم آزاد) مرتبہ سید ممتاز علی' مالک رفاہ عام پریس لاہور' دارالاشاعت پنجاب لاہور' ۱۸۹۹ء' دیباچہ' ص ۷

(۱۰۳) ڈاکٹر انور سدید' اردو ادب کی تحریکیں' انجمن ترقی اردو پاکستان' کراچی' اشاعت دوم' ۱۹۹۱ء' ص ۳۸۳

(۱۰۴) ڈاکٹر اسلم فرخی' محمد حسین آزاد' حیات و تصانیف' جلد دوم' انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی' ۱۹۵۵ء' ص ۲۳۲

(۱۰۵) سید فیاض محمود' ڈاکٹر عبادت بریلوی' تاریخ ادبیات مسلمانان پاک و ہند' جلد نہم' مطبوعہ پنجاب یونیورسٹی' لاہور ۱۹۷۱ء' ص ص ۵۴' ۵۵

(۱۰۶) مولانا محمد حسین آزاد' مقالات آزاد' مرتبہ آغا محمد باقر' مجلس ترقی ادب لاہور' فروری ۱۹۶۶ء' ص ۳۰۶

(۱۰۷) مولانا محمد حسین آزاد' نظم آزاد' (لیکچر آزاد) ترتیب و مقدمہ تبسم کاشمیری مکتبہ عالیہ لاہور' ۱۹۷۸ء' ص ص ۴۷' ۴۸

(۱۰۸) الف) ضمیمہ اخبار کوہ نور' مطبوعہ ۲۱ مئی ۱۸۷۴ء' ص ۲

ب) مولانا محمد حسین آزاد' مقالات آزاد' مرتبہ آغا محمد باقر' مجلس ترقی ادب لاہور' فروری ۱۹۶۶ء' ص ص ۳۴۹' ۳۵۰

ج) مولانا محمد حسین آزاد' نظم آزاد' (لیکچر آزاد) مرتبہ تبسم کاشمیری مکتبہ عالیہ لاہور' ۱۹۷۸ء' ص ۳۵

(۱۰۹) مولانا محمد حسین آزاد' نظم آزاد' مرتبہ تبسم کاشمیری مکتبہ عالیہ لاہور' ۱۹۷۸ء' ص ص ۵۱' ۵۲

(۱۱۰) الف) مولانا محمد حسین آزاد' نظم آزاد' مرتبہ تبسم کاشمیری مکتبہ عالیہ لاہور' ۱۹۷۸ء' ص ۳۹

ب) ضمیمہ اخبار کوہ نور' مطبوعہ ۲۱ مئی ۱۸۷۴ء' ص ۳

(۱۱۱) الف) سرسید احمد خان' خطوط سرسید' نظامی پریس بدیوں' ۱۹۳۱ء' ص ۲۲

ب) بحوالہ ڈاکٹر اسلم فرخی' محمد حسین آزاد' حیات و تصانیف' جلد اول' انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی' ۱۹۵۵ء' ص ۲۸۰

(۱۱۲) سرسید احمد خان' مقالات سرسید' حصہ دہم' مرتبہ مولانا محمد اسماعیل پانی پتی' مجلس ترقی ادب لاہور' طبع اول دسمبر ۱۹۶۲ء' ص ص ۱۲۰' ۱۲۱

(۱۱۳) بحوالہ گارساں دتاسی' مقالات و خطبات گارساں دتاسی' انجمن ترقی اردو اورنگ آباد' ۱۹۴۳ء' ص ۱۳۱

(۱۱۴) مولانا محمد حسین آزاد' نظم آزاد' (لیکچر آزاد) مرتبہ تبسم کاشمیری' مکتبہ عالیہ لاہور' ۱۹۷۸ء' ص ۳۹

(۱۱۵) ڈاکٹر انور سدید' اردو ادب کی تحریکیں' انجمن ترقی اردو پاکستان' کراچی' اشاعت دوم' ۱۹۹۱ء' ص ۳۷۲

(۱۱۶) مولانا الطاف حسین حالی' مثنویات حالی' مرتبہ ڈاکٹر شجاعت علی سندیلوی دیباچہ مطبوعہ اردو بکڈپو لکھنؤ' ۱۹۶۰ء' ص ۱۹

(۱۱۷) الطاف حسین حالی' کلیات نظم حالی' مرتبہ افتخار احمد صدیقی' مجلس ترقی ادب لاہور' جولائی ۱۹۶۸ء' ص ۱۱

(۱۱۸) حافظ محمود شیرانی' مقالات حافظ محمود شیرانی' جلد سوم' مرتبہ مظہر محمود شیرانی' مجلس ترقی ادب لاہور' طبع اول' جولائی ۱۹۶۹ء' ص ۳۱۹

(۱۱۹) الطاف حسین حالی' مجموعہ نظم حالی' حالی پریس پانی پت' سنہ اشاعت ندارد دیباچہ' ص ۲

(۱۲۰) سرسید محمد خاں' مقالات سرسید' حصہ دہم' مرتبہ مولانا محمد اسماعیل پانی پتی' مجلس ترقی ادب لاہور' طبع اول' دسمبر ۱۹۶۲ء' ص ۱۲۱

(۱۲۱) ڈاکٹر سہیل احمد خان' قومی و ملی شاعری' مضمون مشمولہ تاریخ ادبیات مسلمانان پاک و ہند' جلد نہم' مطبوعہ پنجاب یونیورسٹی لاہور' ۱۹۷۱ء' ص ۳۰۱

(۱۲۲) الطاف حسین حالی' مسدس حالی' کشمیر کتاب گھر لاہور' مارچ ۱۹۸۲ء' ص ۶

(۱۲۳) حافظ محمود شیرانی' مقالات حافظ محمود شیرانی' جلد سوم' مرتبہ مظہر محمود شیرانی' مجلس ترقی ادب لاہور' طبع اول' جولائی ۱۹۶۹ء' ص ۳۲۰

(۱۲۴) شمس العلماء خواجہ الطاف حسین حالی' مقدمہ شعر و شاعری' کشمیر کتاب گھر' لاہور' اگست ۱۹۷۱ء' ص ۳۰

(۱۲۵) پروفیسر ممتاز حسین' حالی کے شعری نظریات' ایک تنقیدی مطالعہ' سعد پبلی کیشنز کراچی' پہلی اشاعت فروری ۱۹۸۸ء' ص ۲۷

(۱۲۶) ڈاکٹر انور سدید' اردو ادب کی تحریکیں' انجمن ترقی اردو پاکستان' کراچی' اشاعت دوم' ۱۹۹۱ء ص ۳۷۷

(۱۲۷) وزیر آغا' اردو شاعری کا مزاج' جدید ناشرین لاہور' طبع اول' ماہ و سال اشاعت مئی ۱۹۶۵ء ص ۳۳۳

(۱۲۸) ڈاکٹر انور سدید' اردو ادب کی تحریکیں' انجمن ترقی اردو پاکستان' کراچی' اشاعت دوم' ۱۹۹۱ء ص ۴۰۱

(۱۲۹) وزیر آغا' اردو شاعری کا مزاج' جدید ناشرین لاہور' طبع اول' ماہ و سال اشاعت مئی ۱۹۶۵ء ص ۳۳۱

(۱۳۰) ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا' قدیم نظمیں' بک ورلڈ لاہور' اشاعت اول ۱۹۹۳ء' ص ۲۵۰

(۱۳۱) ڈاکٹر سید عبداللہ' سخن ور (نئے پرانے) حصہ دوم' مغربی پاکستان اردو اکیڈمی' لاہور' اشاعت اول' نومبر ۱۹۸۱ء' ص ۵

(۱۳۲) ڈاکٹر سید عبداللہ' بحث و نظر' مطبوعہ مکتبہ اردو لاہور' ۱۹۵۲ء' ص ۱۳

(۱۳۳) ڈاکٹر انور سدید' اردو ادب کی تحریکیں' انجمن ترقی اردو پاکستان' کراچی' اشاعت دوم' ۱۹۹۱ء ص ۴۰۳

(۱۳۴) مولانا حسرت موہانی' دیوان حسرت موہانی' حصہ اول' (طبع ثانی) متعلق بہ ضمیمہ الف ۱۹۲۶ء' بحوالہ "حسرت کا رنگ سخن" مضمون از پروفیسر احتشام حسین' مشمولہ حسرت موہانی ـــ تحقیقی و تنقیدی مطالعہ' مرتبہ سید معراج نیر' مکتبہ میری لائبریری' لاہور' ۱۹۷۳ء' ص ص ۷۷' ۷۸

(۱۳۵) مولانا الطاف حسین حالی' کلیات نظم حالی' مرتبہ ڈاکٹر افتخار احمد صدیقی' مجلس ترقی ادب لاہور' جولائی ۱۹۶۸ء' ص ۱۱

(۱۳۶) ڈاکٹر عبادت بریلوی' جدید شاعری' اردو دنیا کراچی' ۱۹۶۱ء' ص ۱۵

(۱۳۷) ڈاکٹر صفیہ بانو' انجمن پنجاب۔ تاریخ و خدمات' ثقافت اکیڈمی کراچی' ۱۹۷۸ء' ص ۲۲۶

(۱۳۸) ڈاکٹر انور سدید' اردو ادب کی تحریکیں' انجمن ترقی اردو پاکستان' کراچی' اشاعت دوم' ۱۹۹۱ء ص ۳۸۶

(۱۳۹) سجاد باقر رضوی' تہذیب و تخلیق' مکتبہ ادب جدید' لاہور' ۱۹۶۶' ص ۲۱۸' ۲۱۹

(۱۴۰) سید احمد دہلوی' فرہنگ آصفیہ' جلد چہارم' مکتبہ حسن سہیل لیمٹڈ' لاہور' پاکستان میں طبع سوم' سنہ اشاعت ندارد' ص ۷۴۳

W.F. ALBRIGHT, FROM STONE AGE TO CHRISTINITY, METNUEN (۱۴۱)
ECO, LTD. LONDON, 1960 P. 130

(۱۴۲) افلاطون' ریاست یا تحقیق عدل' مترجم ڈاکٹر ذاکر حسین' انجمن ترقی اردو' اورنگ آباد' ۱۹۳۲ء' ص ۵۲۹

(۱۴۳) عزیز احمد' بی اے آنرز (لندن) فن شاعری' انجمن ترقی اردو' کراچی' اشاعت سوم' ۱۹۷۳ء' ص ۴۲

(۱۴۴) عزیز احمد' بی اے آنرز (لندن) فن شاعری' انجمن ترقی اردو' کراچی' اشاعت سوم' ۱۹۷۳ء' ص ۴۷

R.A. SCOTT JAMES, THE MAKING OF LITERATURE, MARTIN SECKER (۱۴۵)
AND WARBURG, LONDON, 1962, P. 302

R.A. SCOTT JAMES, THE MAKING OF LITERATURE, MARTIN SECKER (۱۴۶)
AND WARBURG, LONDON, 1962, P. 46

JOSEPH T.SHIPLEY, DICTIONARY OF WORLD LITERARY TERMS, (REVISED (۱۴۷)
AND ENLARGED EDITION) GEORGE. ALLEN & UNWIN LONDON, 1979, P.127

(۱۴۸) ڈاکٹر شوکت سبزواری' نئی پرانی قدریں' مکتبہ اسلوب کراچی' ۱۹۶۱ء' ص ص ۲۱' ۲۲

JOSEPH T.SHIPLEY, DICTIONARY OF WORLD LITERARY TERMS, (REVISED (۱۴۹)
AND ENLARGED EDITION) GEORG. ALLEN & UNWIN LONDON, 1979, P.127

(۱۵۰) ڈاکٹر شوکت سبزواری' نئی پرانی قدریں' مکتبہ اسلوب کراچی' ۱۹۶۱ء' ص ۲۲

SAMUEL TAYLOR COLERIDGE REFERRED TO BY (۱۵۱)
JOSEPH T.SHIPLEY, DICTIONARY OF WORLD LITERARY TERMS, (REVISED
AND ENLARGED EDITION) GEORGE. ALLEN & UNWIN LONDON, 1979, P.127

I.A. RICHARDS, PRINCIPLES OF LITERARY CRITICISM, ROUTLEDGE & (۱۵۲)
KEGAN PAUL LTD. LONDON, 1963 P.166

T.S. ELIOT, KER MEMORIAL LECTURE, referred to by JOSEPH T.SHIPLEY in (۱۵۳)
DICITIONARY OF WORLD LITERARY TERMS, (REVISED AND ENLARGED EDITION)
GEORGE, ALLEN & UNWIN, LONDON, 1979, P.130

(۱۵۴) سوزین لینگر' فلسفے کا نیا آہنگ' مترجم بشیر احمد ڈار' شیخ غلام علی اینڈ سنز' لاہور' طبع دوم' ۱۹۷۰ء' ص ۷۶

(۱۵۵) ڈاکٹر شوکت سبزواری' نئی پرانی قدریں' مکتبہ اسلوب کراچی' ۱۹۶۱ء' ص ۲۱

(۱۵۶) مائیکل رابرٹس' فیبر بک آف ماڈرن ورس' لندن سولہواں ایڈیشن' لندن' سن اشاعت ندارد' ص ۷ بحوالہ ڈاکٹر عنوان چشتی' اردو شاعری میں ہیئت کے تجربے' انجمن ترقی اردو (ہند) دلی' جولائی ۱۹۷۵ء' ص ۳۰

(۱۵۷) خواجہ محمد زکریا' نئے پرانے خیالات' لاہور اکیڈمی' لاہور' ستمبر ۱۹۷۰ء' ص ۱۰۵

(۱۵۸) ڈاکٹر حسن الدین احمد' انگریزی شاعری کے منظوم اردو ترجموں کا تحقیقی و تنقیدی مطالعہ' ولا اکیڈمی' حیدر آباد' مئی ۱۹۸۳ء' ص ۳۰۵

T.S. ELIOT, SELECTED ESSAYS, FABER AND FABER, LONDON, JU LY, 1972, P.14 (۱۵۹)

T.S. ELIOT, SELECTED ESSAYS, FABER AND FABER, LONDON, JU LY, 1972, P.15 (۱۶۰)

T.S. ELIOT, SELECTED ESSAYS, FABER AND FABER, LONDON, JU LY, 1972, P.15 (۱۶۱)

(۱۶۲) صدیق کلیم' فکر و فن' ارسلان پبلی کیشنز' لاہور' بار اول' ۱۹۷۳ء' ص ۲۱۹

JOHN LIVINGSTON LOWES, CONVENTION AND REVOLT IN POETRY, CONSTABLE & CO. (۱۶۳)
LTD. LONDON, 1938, P.2

(۱۶۴) محمد حسن عسکری' وقت کی راگنی' مکتبہ محراب لاہور' قوسین لاہور' ۱۹۷۹ء' ص ص ۱۰۵-۱۰۶

(۱۶۵) ڈاکٹر محمد حسن' جدید اردو ادب' غضنفر اکیڈمی' پاکستان کراچی' سن اشاعت ندارد' ص ۲۰۷

(۱۶۶) وزیر آغا' تخلیقی عمل' مکتبہ اردو زبان' سرگودھا' پہلی بار اکتوبر ۱۹۷۰ء' ص ۱۳۹

(۱۶۷) عابد حسن منٹو' نقطۂ نظر' مکتبہ میری لائبریری لاہور' ۱۹۸۶ء' ص ص ۱۰۸' ۱۰۹

(۱۶۸) ڈاکٹر سہیل احمد' طرفیں' سنگ میل پبلی کیشنز' لاہور' ۱۹۸۸ء' ص ص ۹' ۱۰

(۱۶۹) ن م راشد دیباچہ' ماوراء الشال لاہور' طبع چہارم' فروری ۱۹۶۹ء' ص ۱۰۵

(۱۷۰) ابو اللیث صدیقی' تجربے اور روایت' تنویر پریس لکھنؤ' سن اشاعت ندارد' ص ۸' ۹

(۱۷۱) سجاد حارث' ادب اور جدلیاتی عمل' تخلیق مرکز لاہور' ۱۹۷۲ء' ص ۲۱

(۱۷۲) ڈاکٹر حنیف کیفی' اردو میں نظم معرا اور آزاد نظم' جامعہ ملیہ اسلامیہ' نئی دہلی اشاعت اول' دسمبر ۱۹۸۲ء' ص ۳۶

(۱۷۳) عارف عبدالمتین' امکانات' ٹیکنیکل پبلشرز لاہور' ۱۹۷۵ء' ص ۱۵۴

(۱۷۴) پروفیسر ممتاز حسین' نقد حرف' مکتبہ اسلوب کراچی' ۱۹۸۵ء' ص ۱۶۱

(۱۷۵) وزیر آغا' تخلیقی عمل' مکتبہ اردو زبان سرگودھا' پہلی بار اکتوبر ۱۹۷۰ء' ص ۱۹۰

(۱۷۶) وزیر آغا' اردو شاعری کا مزاج' جدید ناشرین' لاہور' ماہ و سال اشاعت مئی ۱۹۶۵ء' ص ۳۰۶

(۱۷۷) ڈاکٹر عنوان چشتی' اردو شاعری میں ہیئت کے تجربے' انجمن ترقی اردو (ہند) دلی جولائی ۱۹۷۵ء' ص ۳۲

(۱۷۸) ڈاکٹر سہیل احمد' طرفیں' سنگ میل پبلی کیشنز لاہور' ۱۹۸۸ء' ص ۵۳

(۱۷۹) انیس ناگی' تنقید شعر' میری لائبریری لاہور' بار اول' ۱۹۶۸ء' ص ص ۵۱' ۵۲

(۱۸۰) سوزین لینگر' فلسفے کا نیا آہنگ' مترجم بشیر احمد ڈار' شیخ غلام علی اینڈ سنز لاہور' طبع دوم' ۱۹۷۰ء' لاہور ۱۹۶۲ء' ص ۲۰۰

(۱۸۱) رسالہ مخزن لاہور' بابت اپریل ۱۹۰۱ء' ص ۵

(۱۸۲) الیاس عشقی جنے پوری' مضمون تعمیر ادب و ترجمہ' مشمولہ رسالہ "زمانہ" کانپور' بابت ماہ مارچ ۱۹۴۷ء' ص ۸۳

(۱۸۳) پروفیسر عبدالقادر سروری' جدید اردو شاعری' حیدر آباد ۱۹۳۳ء' بحوالہ ڈاکٹر حسن الدین احمد' انگریزی شاعری کے منظوم اردو ترجموں کا تحقیقی و
تنقیدی مطالعہ' ولا اکیڈمی' حیدر آباد' مئی ۱۹۸۳ء' ص ۲۹۷

(۱۸۴) مولانا محمد حسین آزاد' آب حیات' تاج بکڈپو لاہور' سن اشاعت ندارد' ص ۲۳۵

(۱۸۵) گارساں دتاسی' مقالات و خطبات گارساں دتاسی (گیارھواں خطبہ ۳ دسمبر ۱۸۶۱ء)' انجمن ترقی اردو پاکستان ۱۹۷۹ء' ص ۳۰۱

(۱۸۶) گارساں دتاسی' مقالات و خطبات' گارساں دتاسی (بارھواں خطبہ' یکم دسمبر ۱۸۶۱ء)' انجمن ترقی اردو پاکستان' ۱۹۷۹ء' ص ۳۲۲

(۱۸۷) گارساں دتاسی' خطبات گارساں دتاسی (بارھواں خطبہ' یکم دسمبر ۱۸۶۱ء)' انجمن ترقی اردو پاکستان' ۱۹۷۹ء' ص ۳۲۲

(۱۸۸) سالنامہ نیرنگ خیال' لاہور' ۱۹۳۴ء' بحوالہ ڈاکٹر حسن الدین احمد' انگریزی شاعری کے منظوم اردو ترجموں کا تحقیقی و تنقیدی مطالعہ' ولا اکیڈمی
حیدر آباد' مئی ۱۹۸۳ء' ص ۱۱۶

(۱۸۹) ڈاکٹر حسن الدین احمد' انگریزی شاعری کے منظوم اردو ترجموں کا تحقیقی و تنقیدی مطالعہ' ولا اکیڈمی حیدر آباد' مئی ۱۹۸۳ء ص ۱۱۷

(۱۹۰) ڈاکٹر حسن الدین احمد' انگریزی شاعری کے منظوم اردو ترجموں کا تحقیقی و تنقیدی مطالعہ' ولا اکیڈمی حیدر آباد' مئی ۱۹۸۳ء ص ۱۱۸

(۱۹۱) خلیل الرحمٰن اعظمی' اردو نظم کا نیا رنگ و آہنگ (تشکیلی دور) (۱۳ تا ۱۹۳۶ء) مضمون' مشمولہ' سوغات بنگلور' جدید نظم نمبر' ص ۸۹

(۱۹۲) ڈاکٹر عنوان چشتی' اردو شاعری میں ہیئت کے تجربے' انجمن ترقی اردو (ہند) دہلی' جولائی ۱۹۷۵ء' ص ۴۷

(۱۹۳) ڈاکٹر حسن الدین احمد' انگریزی شاعری کے منظوم اردو ترجموں کا تحقیقی و تنقیدی مطالعہ' ولا اکیڈمی' حیدر آباد' مئی ۱۹۸۳ء' ص ۱۱۸

(۱۹۴) ڈاکٹر حسن الدین احمد' انگریزی شاعری کے منظوم اردو ترجموں کا تحقیقی و تنقیدی مطالعہ' ولا اکیڈمی' حیدر آباد' مئی ۱۹۸۳ء' ص ۱۳۳

(۱۹۵) ڈاکٹر حسن الدین احمد' انگریزی شاعری کے منظوم اردو ترجموں کا تحقیقی و تنقیدی مطالعہ' ولا اکیڈمی' حیدر آباد' مئی ۱۹۸۳ء' ص ص ۱۳۴' ۱۳۵

(۱۹۶) ڈاکٹر حسن الدین احمد' انگریزی شاعری کے منظوم اردو ترجموں کا تحقیقی و تنقیدی مطالعہ' ولا اکیڈمی' حیدر آباد' مئی ۱۹۸۳ء' ص ۱۵۸

(۱۹۷) ڈاکٹر حسن الدین احمد' انگریزی شاعری کے منظوم اردو ترجموں کا تحقیقی و تنقیدی مطالعہ ولا' اکیڈمی' حیدر آباد' مئی ۱۹۸۳ء' ص ۱۷۱

(۱۹۸) خلیل الرحمٰن اعظمی' اردو نظم کا نیا رنگ و آہنگ (تشکیلی دور) (۱۳ تا ۱۹۳۶ء) مضمون' مشمولہ' سوغات بنگلور' جدید نظم نمبر' ص ۹۷

(۱۹۹) ڈاکٹر حسین الدین احمد' انگریزی شاعری کے منظوم اردو ترجموں کا تحقیقی و تنقیدی مطالعہ' ولا اکیڈمی' حیدر آباد' مئی ۱۹۸۳ء' ص ص ۷' ۸

(۲۰۰) مولانا صلاح الدین احمد' میراجی کے چند منظوم تراجم' مشمولہ ادبی دنیا لاہور' شمارہ جنوری ۱۹۵۸ء' ص ۳۵

(۲۰۱) مولانا صلاح الدین احمد' مشرق و مغرب کے نغمے' اکادمی پنجاب لاہور' ۱۹۵۸ء' ص ۵

(۲۰۲) ممتاز بیگم' میراجی کی نثر' مقالہ برائے ایم اے اردو' پنجاب یونیورسٹی لاہور' سال ۱۹۸۸ء' غیر مطبوعہ' ص ۳۲

(۲۰۳) مولانا صلاح الدین احمد' میراجی کے چند منظوم تراجم' مشمولہ ادبی دنیا لاہور' شمارہ بابت جنوری ۱۹۵۸ء' ص ۳۵

(۲۰۴) میراجی 'ذی شان اور ہرا کو نمسکار' مشمولہ شعر و حکمت' حیدر آباد دور دوم' کتاب اول' ۱۹۸۷ء' ص ۷۱

(۲۰۵) میراجی 'ذی شان اور ہرا کو نمسکار' مشمولہ شعر و حکمت' حیدر آباد دور دوم' کتاب اول' ۱۹۸۷ء' ص ۷۱

(۲۰۶) سعادت حسن منٹو' دیباچہ' نگار خانہ' مکتبہ جدید لاہور' ۱۹۵۰ء' ص ۹

(۲۰۷) میراجی "خیال" بمبئی' شمارہ فروری ۱۹۳۹ء' ص ۷۷

(۲۰۸) عزیز احمد' آل احمد سرور' شعرائے عصر کا انتخاب جدید' انجمن ترقی اردو (ہند) دہلی' ۱۹۴۳ء تمہید ص ۲۱

(۲۰۹) عزیز احمد' آل احمد سرور' شعرائے عصر کا انتخاب جدید' انجمن ترقی اردو (ہند) دہلی' ۱۹۴۳ء' (دیباچہ)' ص ص ۸-۹

(۲۱۰) ڈاکٹر حسن الدین احمد' انگریزی شاعری کے منظوم اردو ترجموں کا تحقیقی و تنقیدی مطالعہ' ولا اکیڈمی' حیدر آباد' مئی ۱۹۸۳ء' ص ۳۰۰

(۲۱۱) برج موہن دتاتریہ کیفی' کیفیہ' انجمن ترقی اردو (ہند) دہلی' ۱۹۴۲ء' ص ۳۰۲

(۲۱۲) برج موہن دتاتریہ کیفی' واردات' گیلانی الیکٹرک پریس لاہور' ۱۹۴۱ء' ص ۳۶۰

(۲۱۳) برج موہن دتاتریہ کیفی' کیفیہ' انجمن ترقی اردو (ہند) دہلی' ۱۹۴۲ء' ص ۲۹۷

(۲۱۴) برج موہن دتاتریہ کیفی' واردات' گیلانی الیکٹرک پریس لاہور' ۱۹۴۱ء' ص ۳۵۷

(۲۱۵) "ملکہ وکٹوریہ کی گولڈن جوبلی پر" والی نظم کی جانب اشارہ ہے۔

(۲۱۶) پنڈت برج موہن دتاتریہ کیفی' واردات' گیلانی الیکٹرک پریس لاہور' ۱۹۴۱ء' ص ۳۵۷

(۲۱۷) ڈاکٹر عنوان چشتی' اردو شاعری میں ہیئت کے تجربے' انجمن ترقی اردو (ہند) دہلی' جولائی ۱۹۷۵ء ص ۴۳

(۲۱۸) ڈاکٹر محی الدین قادری زور' اردو شہ پارے' حصہ اول' مکتبہ ابراہیمیہ' حیدر آباد' سن اشاعت ندارد' ص ۹۳

(۲۱۹) عبدالحلیم شرر' تعارفی نوٹ "گور غریباں" نظم از نظم طباطبائی' مشمولہ دلگداز لکھنؤ' جلد نمبر ۱' شمارہ نمبر ۵' جولائی ۱۸۹۷ء' ص ۷

(۲۲۰) پروفیسر عبدالقادر سروری' جدید اردو شاعری' کتاب منزل کشمیری بازار لاہور' ۱۹۴۶ء' ص ۱۳۶

(۲۲۱) خلیل الرحمن اعظمی' اردو نظم کا نیا رنگ و آہنگ (تشکیلی دور) (۱۹۱۴ تا ۱۹۳۶ء) مضمون' مشمولہ' سوغات بنگلور' جدید نظم نمبر' ص ۸۹

(۲۲۲) ڈاکٹر سیدہ جعفر' اردو نظم میں ہیئت کے تجربے' مضمون' مشمولہ فن کی جانچ' حیدر آباد ۱۹۶۵ء' ص ۳۱

(۲۲۳) ڈاکٹر عنوان چشتی' اردو شاعری میں ہیئت کے تجربے' انجمن ترقی اردو (ہند) دہلی' جولائی ۱۹۷۵ء' ص ۴۷

(۲۲۴) پروفیسر جابر علی سید' اقبال کا فنی ارتقاء' بزم اقبال لاہور' طبع اول' جولائی ۱۹۷۸ء' ص ۱۳

(۲۲۵) پروفیسر جابر علی سید' اقبال کا فنی ارتقاء' بزم اقبال لاہور' طبع اول' جولائی ۱۹۷۸ء' ص ص ۱۵' ۱۶

(۲۲۶) رسالہ دلگداز لکھنؤ' جلد نمبر ۱' نمبر ۸ اکتوبر ۱۸۹۷ء' ص ۱۰

(۲۲۷) ڈاکٹر اشرف رفیع' نظم طباطبائی' حیات اور کارناموں کا تنقیدی مطالعہ' نیشنل فائن پرنٹنگ پریس چار کمان' حیدر آباد' ۱۹۷۳ء' ص ۲۹۳

(۲۲۸) رسالہ دلگداز لکھنؤ' جلد نمبر ۱' نمبر ۸' اکتوبر ۱۸۹۷ء' ص ۱۱

(۲۲۹) رسالہ دلگداز لکھنؤ' جلد نمبر ۱' نمبر ۸' اکتوبر ۱۸۹۷ء' ص ۱۰

(۲۳۰) رسالہ دلگداز لکھنؤ' جلد نمبر ۱' نمبر ۱۰' دسمبر ۱۸۹۷ء' ص ۱۹

(۲۳۱) رسالہ دلگداز لکھنؤ' جلد نمبر ۱' نمبر ۱۰' دسمبر ۱۸۹۷ء' ص ۱۹

(۲۳۲) ڈاکٹر مناظر عاشق ہرگانوی' عبدالحلیم شرر بحیثیت شاعر' موڈرن پبلشنگ ہاؤس' نئی دہلی' ۱۹۹۰ء' ص ۵۰

(۲۳۳) پروفیسر جابر علی سید' اقبال کا فنی ارتقاء' بزم اقبال لاہور' طبع اول' جولائی ۱۹۷۸ء' ص ۲۰

(۲۳۴) رسالہ معارف' علی گڑھ' جلد نمبر ۲' نمبر ۴' یکم نومبر ۱۸۹۹ء' ص ۱۰۳

(۲۳۵) رسالہ معارف' علی گڑھ' جلد نمبر ۳' نمبر ۱' جولائی ۱۹۰۰ء' ص ۱

(۲۳۶) رسالہ مخزن لاہور' اپریل ۱۹۰۲ء' ص ص ۳۶' ۳۷

(۲۳۷) بحوالہ عبدالوحید (چیف ایڈیٹر) جدید شعرائے اردو' فیروز سنز لاہور' ۱۹۵۶ء' ص ۳۵۳

(۲۳۸) اس نظم کا آخری بند الف ب الف ب ہیئت میں ہے' باقی نظم الف ب ج ب کی ہیئت میں ہے۔

(۲۳۹) پروفیسر جابر علی سید' اقبال کا فنی ارتقاء' بزم اقبال لاہور' طبع اول' جولائی ۱۹۷۸ء' ص ۲۶

(۲۴۰) پروفیسر جابر علی سید' اقبال کا فنی ارتقاء' بزم اقبال لاہور' طبع اول' جولائی ۱۹۷۸ء' ص ۱۷

(۲۴۱) رسالہ اردو' اورنگ آباد' سہ ماہی' جنوری ۱۹۲۳ء' ص ۹۹

(۲۴۲) عزیز احمد' آل احمد سرور' شعرائے عصر کا انتخاب جدید' انجمن ترقی اردو (ہند) دہلی' ۱۹۴۳ء' ص ص ۲۱' ۲۲

(۲۴۳) رسالہ ہمایوں لاہور' جون ۱۹۲۳ء' ص ۳۴

(۲۴۴) رسالہ گداز لکھنؤ' ستمبر ۱۸۸۹ء' ۵

(۲۴۵) ڈاکٹر انور سدید' اردو ادب کی تحریکیں' انجمن ترقی اردو پاکستان' کراچی' اشاعت دوم ۱۹۹۱ء' ص ۴۳۱

(۲۴۶) علامہ ڈاکٹر محمد اقبال' شذرات فکر اقبال' مرتبہ ڈاکٹر جاوید اقبال' ترجمہ' افتخار احمد صدیقی' مجلس ترقی ادب لاہور' دسمبر ۱۹۷۳ء' ص ۱۰۵

(۲۴۷) خلیفہ عبد الحکیم' فکر اقبال' بزم اقبال لاہور' طبع چہارم' جون ۱۹۶۸ء' ص ۲۶۳

(۲۴۸) پروفیسر سید علی عباس جلالپوری' عام فکری مغالطے' آئینہ ادب لاہور' ۱۹۷۵ء' ص ۷۸

(۲۴۹) پروفیسر حمید احمد خان' اقبال کی شخصیت اور شاعری' بزم اقبال' لاہور' طبع اول' اکتوبر ۱۹۷۳ء' ص ۱۵۹

(۲۵۰) وزیر آغا' اردو شاعری کا مزاج' جدید ناشرین لاہور' ماہ و سال اشاعت مئی ۱۹۶۵ء' ص ۳۳۶

(۲۵۱) اقبال' اسرار خودی اور تصوف' مقالہ' مشمولہ' مقالات اقبال ناشر' شیخ محمد اشرف' تاجر کتب کشمیری بازار لاہور' بار اول مئی ۱۹۶۳ء' ص ۱۶۹

(۲۵۲) علامہ ڈاکٹر محمد اقبال' شذرات فکر اقبال' مرتبہ ڈاکر جاوید اقبال' ترجمہ افتخار احمد صدیقی' مجلس ترقی ادب لاہور' دسمبر' ۱۹۷۳ء' ص ۹۰

(۲۵۳) سید عابد علی عابد' شعر اقبال' بزم اقبال لاہور' ۱۹۹۳ء' ص ۲۷۹

(۲۵۴) وزیر آغا "پہلا ورق" اوراق لاہور' جدید نظم نمبر جولائی اگست ۱۹۷۷ء' ص ۱۵

(۲۵۵) ڈاکٹر حنیف کیفی' اردو میں نظم معراء اور آزاد نظم' جامعہ ملیہ اسلامیہ' نئی دہلی' اشاعت اول' دسمبر ۱۹۸۲ء' ص ۱۷

(۲۵۶) ڈاکٹر حسن الدین احمد' انگریزی شاعری کے منظوم اردو ترجموں کا تحقیقی و تنقیدی مطالعہ ولا اکیڈیمی حیدر آباد' مئی ۱۹۸۳ء' ص ۳۰۱' ۳۰۲

(۲۵۷) خواجہ محمد ذکریا' نئے پرانے خیالات' لاہور اکیڈمی' لاہور' ستمبر ۱۹۷۰ء' ص ۱۰۸

(۲۵۸) عقیل احمد صدیقی' جدید اردو نظم ـــ نظریہ و عمل' ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ ۱۹۹۰ء' ص ۳۵

(۲۵۹) پروفیسر عبد القادر سروری' جدید اردو شاعری' کتاب منزل لاہور' ۱۹۴۶ء' ص ۱۸۸

(۲۶۰) خاطر غزنوی' جدید اردو ادب' سنگ میل پبلی کیشنز لاہور' بار اول ۱۹۸۵ء' ص ۱۵۳

(۲۶۱) ڈاکٹر انور سدید' اردو ادب کی تحریکیں' انجمن ترقی اردو پاکستان' کراچی' اشاعت دوم ۱۹۹۱ء' ص ۴۳۰

(۲۶۲) ڈاکٹر عنوان چشتی' اردو شاعری میں ہیئت کے تجربے' انجمن ترقی اردو (ہند) دلی' جولائی ۱۹۷۵ء' ص ۱۳۳

(۲۶۳) رسالہ زمانہ کانپور' ستمبر ۱۹۲۰ء' ص ۱۵۳

(۲۶۴) رسالہ اردو اورنگ آباد' سہ ماہی' جنوری ۱۹۲۲ء' ص ۱۰۹

(۲۶۵) رسالہ اردو اورنگ آباد' سہ ماہی' جنوری ۱۹۲۲ء' باز طباعت قدیم اردو' از مولوی عبد الحق' انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی' ۱۹۶۱ء' ص ۱۷۶

(۲۶۶) علی حیدر نظم طباطبائی' شرح دیوان غالب' مطبع مفید الاسلام' کوٹلہ اکبر جاہ' حیدر آباد (دکن) ۱۹۱۸ء' ص ۳۶۴

(۲۶۷) نظم طباطبائی' تلخیص عروض و قافیہ' تاج پریس چھتہ بازار حیدر آباد (دکن) ۱۹۲۳ء' ص ۲۷

(۲۶۸) مولانا وحید الدین سلیم' افادات سلیم' مرتبہ محمد سردار علی' سابق ایڈیٹر جگی' معتمد کتب خانہ' مسجد چوک حیدر آباد' طبع دوم' ۱۳۴۶ف' ص ۳۲

(۲۶۹) تاجور نجیب آبادی' اردو شاعری اور بلینک ورس' مضمون' مشمولہ' رسالہ ہمایوں لاہور' جنوری ۱۹۲۳ء' ص ۳۱

(۲۷۰) تاجور نجیب آبادی' اردو نظم ہندی بحروں میں' مضمون مشمولہ رسالہ ہمایوں لاہور' ستمبر ۱۹۲۳ء' ص ۱۳۷

(۲۷۱) تاجور نجیب آبادی' ادارتی نوٹ مضمون "اردو شاعری" از عظمت اللہ خان' مشمولہ ہمایوں لاہور' اپریل ۱۹۲۳ء' ص ۲۵۵

(۲۷۲) پروفیسر عبد القادر سروری' جدید اردو شاعری' کتاب منزل کشمیری بازار' لاہور' ۱۹۴۶ء' ص ۲۲۳

(۲۷۳) رسالہ اردو' جنوری ۱۹۲۴ء' ص ۹۱

(۲۷۴) رسالہ اردو' جنوری ۱۹۲۴ء' ص ۹۴

(۲۷۵) رسالہ اردو' جنوری ۱۹۲۴ء' ص ۹۵

(۲۷۶) پروفیسر گیان چند' پیش لفظ' اردو اور ہندی کے جدید مشترکہ اوزان (ایک تقابلی جائزہ) از (ڈاکٹر) سمیع اللہ اشرفی' شعبہ اردو ناشر شعبہ اردو علی گڑھ مسلم یونیورسٹی' علی گڑھ' مطبع' جمال پرنٹنگ پریس' دہلی' پہلی اشاعت ۱۹۸۴ء' ص ۱۵

(۲۷۷) رسالہ اردو' بابت جنوری ۱۹۲۴ء' ص ص ۹۴' ۹۵

(۲۷۸) پروفیسر گیان چند' پیش لفظ' اردو اور ہندی کے مشترکہ اوزان' (ایک تقابلی جائزہ) از (ڈاکٹر) سمیع اللہ اشرفی' ناشر شعبہ اردو علی گڑھ مسلم یونیورسٹی' علی گڑھ' مطبع' جمال پرنٹنگ پریس دہلی' پہلی اشاعت ۱۹۸۴ء ص ۱۵

(۲۷۹) عظمت اللہ خان' سریلے بول' اردو اکیڈمی سندھ' کراچی' پاکستان میں پہلی بار ۱۹۵۹ء' ص ۶۰

(۲۸۰) ڈاکٹر عنوان چشتی' اردو شاعری میں ہیئت کے تجربے' انجمن ترقی اردو (ہند) دلی' جولائی ۱۹۷۵ء' ص ۱۳۳

(۲۸۱) ڈاکٹر عنوان چشتی' اردو شاعری میں ہیئت کے تجربے' انجمن ترقی اردو (ہند) دلی' جولائی ۱۹۷۵ء' ص ۱۳۷

(۲۸۲) ڈاکٹر بھاگیرتھ مشر' کلاہتیہ اور سمیکشا آگرہ ۱۹۶۵ء' ص ۲۶' بحوالہ ڈاکٹر عنوان چشتی' اردو شاعری میں ہیئت کے تجربے' انجمن ترقی اردو (ہند) دلی' جولائی ۱۹۷۵ء' ص ۱۵۲

(۲۸۳) ڈاکٹر بھاگیرتھ مشر' کلاہتیہ اور سمیکشا آگرہ ۱۹۶۵ء' ص ۲۶' بحوالہ ڈاکٹر عنوان چشتی' اردو شاعری میں ہیئت کے تجربے' انجمن ترقی اردو (ہند) دلی' جولائی ۱۹۷۵ء' ص ۱۵۶

(۲۸۴) وزیر آغا' اردو شاعری کا مزاج' جدید ناشرین لاہور' ماہ و سال اشاعت مئی ۱۹۶۵ء' ص ۱۹۰

(۲۸۵) پطرس بخاری' دیباچہ نغمہ زار' مجموعہ کلام' ابو الاثر حفیظ جالندھری (تازہ ایڈیشن بہ ترمیم و اضافہ) مجلس اردو کتاب' خانہ حفیظ' سن اشاعت ندارد' ص ۲۵

(۲۸۶) ڈاکٹر سید عبداللہ' سخن ور (نئے پرانے) حصہ اول' مغربی پاکستان' اردو اکیڈمی لاہور' ۱۹۷۶ء ص ۱۳۹

(۲۸۷) ڈاکٹر عنوان چشتی' اردو شاعری میں ہیئت کے تجربے' انجمن ترقی اردو (ہند) دہلی' جولائی ۱۹۷۵ء' ص ۱۷۱

(۲۸۸) حامد حسن قادری' نقد و نظر' اردو اکیڈمی سندھ کراچی' پاکستان میں پہلی بار ۱۹۸۶ء' ص ۱۰۷

(۲۸۹) خاطر غزنوی' سنگ میل پبلی کیشنز' چوک اردو بازار' لاہور' بار اول' ۱۹۸۵ء' ص ۱۵۵

(۲۹۰) ابو اللیث صدیقی' تجربے اور روایت' اردو اکادمی سندھ کراچی' ۱۹۵۹ء' ص ۱۸۵

(۲۹۱) ڈاکٹر عنوان چشتی' اردو شاعری میں جدیدیت کی روایت' تخلیق مرکز لاہور' سن اشاعت ندارد' ص ۱۵۸

(۲۹۲) عزیز احمد' آل احمد سرور' شعرائے عصر کا انتخاب جدید' انجمن ترقی اردو (ہند) دہلی' ۱۹۴۳ء' ص ۷

(۲۹۳) ڈاکٹر حسن الدین احمد' انگریزی شاعری کے منظوم اردو ترجموں کا تحقیقی و تنقیدی مطالعہ' ولا اکیڈمی حیدر آباد' (دکن) مئی ۱۹۸۳ء' ص ۳۰۲

(۲۹۴) رسالہ مخزن' لاہور' مئی ۱۹۰۱ء' ص ص ۴۱' ۴۲

(۲۹۵) رسالہ مخزن' لاہور' اکتوبر ۱۹۰۷ء بحوالہ سوغات بنگلور' جدید نظم نمبر' ص ۱۲۱

(۲۹۶) ڈاکٹر عبادت بریلوی' جدید شاعری' اردو دنیا' کراچی' ۱۹۵۲ء' ص ۱۰۳

(۲۹۷) حکیم یوسف حسن "ہدیہ تفکر" بہ اشاعت شعرستان (اختر شیرانی کے سانٹوں کا انتخاب) بحوالہ حنیف کیفی' اردو شاعری میں سانٹ' جامعہ ملیہ اسلامیہ' نئی دہلی' جولائی ۱۹۷۵ء' ص ۱۰۸

(۲۹۸) قیوم نظر' اردو شاعری میں ہیئت کے تجربات' نگار اپریل ۱۹۵۶ء' ص ۳۱

(۲۹۹) عزیز تمنائی' سانٹ کا تعارف' مضمون بصورت دیباچہ' برگ نوخیز' بحوالہ حنیف کیفی' اردو شاعری میں سانٹ' دہلی' ص ۱۰۹

(۳۰۰) ن-م-راشد' میری بہترین نظم' مرتبہ محمد حسن عسکری' کتابستان الہ آباد' ۱۹۴۲ء' ص ۱۸۶

(۳۰۱) ڈاکٹر حنیف کیفی' اردو شاعری میں سانٹ' جامعہ ملیہ اسلامیہ' نئی دہلی' جولائی ۱۹۷۵ء' ص ص ۱۱۱' ۱۱۲

(۳۰۲) ڈاکٹر حسن الدین احمد' انگریزی شاعری کے منظوم اردو ترجموں کا تحقیقی و تنقیدی مطالعہ' ولا اکیڈمی حیدر آباد (دکن) مئی ۱۹۸۳ء' ص ۳۲۰

(۳۰۳) رسالہ شاعر بمبئی' نومبر ۱۹۲۶ء' ترائیلہ "زندگی"' ص ۳۵

دوسرا باب

مغرب میں بلینک ورس اور فری ورس

★انگریزی شاعری کی ابتداء
★اینگلوسیکسن اور اینگلونارمن شعری ادب کی ماہیت
★انگریزی قومی ادب
★اسکاچ ادب
★عوامی شاعری
★مغرب میں نشاۃ الثانیہ کی تحریک اور شعروادب پر اس کے اثرات
★انگریزی عروض کے مبادیات
★رکن
★بحر
★بحور کی اقسام
★ تقطیع کی ماہیت
★قوافی کی نوعیت
★قوافی کی اقسام
★بلینک ورس کا لغوی و اصطلاحی مفہوم
★ آئمبک پینٹامیٹر کی خصوصیات و ہر دلعزیزی
★پیراڈائزلاسٹ کی عروضی خصوصیات
★سب سے پہلی بلینک ورس
★بلیک ورس میں انگریزی ڈرامائی شاعری
★فری ورس کے لفظی و اصطلاحی مطالب
★فری ورس کے آہنگ کی نوعیت
★فری ورس میں نثری تخلیقات کا اثر و رسوخ
★فرانسیسی فری ورس اور انگریزی فری ورس میں فرق
★اشراقی کا کردار
★فری ورس کے عروضی حدود
★فری ورس کی تقطیع
★فری ورس اور قافیہ
★فری ورس لکھنے والے شعراء کے مختلف طبقات
★فری ورس کی اقسام
★فری ورس کی تکنیکس
★فری ورس کا ارتقا

دوسرا باب

مغرب میں بلینک ورس اور فری ورس

دنیا کی دیگر زبانوں کے ادب کی طرح انگریزی شعری ادب میں بھی جدید ہیئتوں کی تلاش و استعمال کا سلسلہ خاصا بعد میں شروع ہوا۔ بلینک ورس کا ابتدائی نمونہ اگرچہ بارھویں صدی کے آخر یا تیرھویں صدی کی ابتداء میں سامنے آیا لیکن اس ہیئت کا قابل اعتبار سلسلہ سولھویں صدی سے مائل بہ فروغ ہوا۔ فری ورس تو ویسے بھی صحیح معنوں میں بیسویں صدی کی دین ہے۔ انہی دو ہیئتوں یعنی بلینک ورس اور فری ورس ہی سے مقالے کی مناسبت اور تعلق ہے۔ تاہم ان جدید ہیئتوں کو انگریزی شعری ادب کے پس منظر کے ساتھ مطالعہ کرنے کے لئے انگریزی شعری ادب کی ابتداء سے سولھویں صدی تک کے ادب کا اجمالاً" جائزہ لیا جاتا ہے۔

اینگلو سیکسن ادب ۶۵۰ء-۱۰۶۶ء : ملکہ الزبتھ کے عہد میں جس قومی انگریزی ادب نے عروج کی بلندیوں کو چھوا اور جو اپنی قومی شناخت کے باعث یورپ بھر میں منفرد مقام کا حامل قرار پایا' بعض اعتبارات کی رو سے اینگلو سیکسن عہد کے ادب تک میں اس کے آثار و شواہد دستیاب ہیں۔ اینگلو سیکسن قوم دریائے ایلبے (ELBE) اور اوڈر (ODER) کے درمیان آباد المانی (GERMANIC) قوم کے قبیلے ھن (HUN) کے جبر و تشدد کے باعث پانچویں صدی عیسوی میں جزائر برطانیہ میں آکر آباد ہوئی۔ اینگلز (ANGLES) دریائے ہمبر (HUMBER) کے پورے شمالی خطے جبکہ جوٹس (JUTES) کینٹ (KENT) کے صوبے اور سیکسنز (SAXONS) باقی ماندہ ملک پر قابض و متصرف ہو گئے۔ یہ تمام کے تمام ملحد تھے۔ لیکن چھٹی صدی عیسوی کے آخر تک سبھی نے عیسائی مذہب اختیار کر لینے کے بعد عیسائیت کے زیر اثر اپنا ایک مخصوص سیاسی' اقتصادی اور اخلاقی نظام قائم کر لیا۔ تاریخ انگلستان میں یہی دو واقعات قابل اہمیت ہیں۔ پہلا اینگلز اور سیکسن اقوام کا انگلستان پر تسلط اور عناصر پرستی کی ترویج' دوسرا انگریزوں کا عیسائی مذہب اختیار کرنا۔ اینگلو سیکسن عہد کا شاہکار ادب ساتویں صدی کے آخر میں تخلیق ہوا۔

علم و ادب کے اطالوی مراکز : ۵۹۷ء میں سینٹ آگسٹائن (ST. AUGUSTINE) نے روم سے آکر کینٹ (KENT) میں کینٹر بری (CANTERBURY) کا گرجا قائم کیا۔ کم و بیش اسی دوران میں نورد مبریا (NORTHUMBRIA) میں پادریوں نے تبلیغ کا آغاز کیا۔ انہی دو مراکز سے عیسائیت سیکسن قوم تک پہنچی۔ لاطینی علماء میں اولڈھم (OLDHAM) ۶۵۰ء-۷۰۹ء کو کینٹر بری (CACTERBURY) کے تعلق سے شہرت ملی۔ یہ لاطینی زبان و ادب پر دستگاہ کاملہ رکھتا رکھتا تھا۔ کلاسیکی اور نیچری عناصر مساوی طور پر اس کے مزاج میں رچے بسے ہوئے تھے۔ اگرچہ اس کا صرف لاطینی کلام دستبرد زمانہ سے محفوظ رہ کر ہم تک پہنچا' تاہم اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس پر ملک کے جغرافیائی اور قومی مزاج کا خاصا اثر تھا۔ اس کی شاعری کا معتدبہ حصہ مذہب سے متعلق ہے۔ جس میں کنواری مریم کی تعریف و ثنا اور کیتھولک مذہب کا پرچار کیا گیا ہے۔ مذہبی کلام کے علاوہ اولڈھم کی پہیلیاں بھی اس کی وجہ شہرت ہیں۔ اس اعتبار سے اولڈھم انگریزی ادب کا امیر خسرو ہے۔

بیڈ (BEDE) ۶۷۲ء-۷۳۵ء دوسرے اطالوی مرکز "نورد مبریا" کے حوالے سے ممتاز ہوا۔ یہ اپنے دور کا معروف پادری' مورخ اور قادر الکلام شاعر تھا۔ نیچری تہذیب و تمدن کے علاوہ دیگر مسائل و مباحث اس کی تصانیف کا شیوہ ہیں۔ اس نے اوزان و بحور پر ایک مربوط مقالہ قلمبند کیا۔ عیسائی مبلغین کی سیرتیں لکھیں اور تاریخ عیسائیت مرتب کی۔ تاریخ کلیسا اس کا معروف کارنامہ ہے۔

الکوائین (AL-CUIN) ۷۳۰ء-۸۰۴ء بھی نورد مبریا کے رشتے سے نمایاں ہوا۔ یہ نثر و نظم دونوں کا ماہر تھا۔ تاہم اس کے نثری کارنامے زیادہ قابل اہمیت ہیں۔ اس کے ہاں ہر طرح کے علمی مباحث موجود ہیں۔ قواعد' صنائع' بدائع اور مکالمات وغیرہ کو اس کی فطرت سے خاص میل تھا۔ اینگلو سیکسن شاعری کا ایک نمونہ الکوائن کے مکالے کی صورت میں اس طرح ہے۔

جسم کیا ہے؟	روح کا مسکن
بال کیا ہیں؟	سرپوش
سورج کیا ہے؟	دنیا کی عظمت' آسمان کا جمال' خدا کی برکت اور دن کی توقیر۔

اینگلو سیکسن ادب کا زیادہ تر حصہ مسودات کی صورت میں دستیاب ہے۔ مشہور مسودات درج ذیل ہیں۔

۱۔ سر روابرٹ کاٹن (SIR ROBERT COTTON) کے جمع کردہ نسخے۔ ان میں اینگلو سیکسن ادب کا شاہکار "بیوولف" (BEOWULF) بھی موجود ہے۔ جو برٹش میوزم میں محفوظ ہے۔

۲- "EXETER BOOK" جسے لیو فرک نامی پادری نے ۱۰۵۰ء میں اکزیٹر کیتھڈرل کے سپرد کیا تھا۔

۳- "VEREELLI BOOK" وہ نسخے ہیں جو اٹلی میں ملان کے قرب وجوار سے دستیاب ہوئے۔

۴- آکسفورڈ یونیورسٹی میں باڈلین لائبریری کے مسودات۔

ان مخطوطات سے گو حقیقی اینگلو سیکسن ادب کا سراغ نہیں ملتا تاہم ان میں موجود شعری محاسن اور فطری عناصر اس عہد کے لٹریچر پر روشنی ضرور ڈال دیتے ہیں۔ عیسائی' پادریوں کی قطع برید کے باوصف اس عہد کے مصنفین کے فطری جوش و جذبہ اور مذہبی و معاشرتی میلانات کے آثار چھپے نہ رہ سکے۔ مذکورہ بالا اکابرین اور ان کے رفقائے علم و ادب کے لئے اگرچہ لاطینی زبان کو ذریعۂ اظہار بنایا تاہم جتنی بھی اینگلو سیکسن تصانیف انہیں دستیاب ہو سکیں' انہیں بھی محفوظ کرتے گئے۔ لہٰذا بلاشبہ اینگلو سیکسن ادب کا موجودہ سارے کا سارا ذخیرہ لاطینی فاضلین کی مساعی کا حاصل ہے۔ جن میں پہیلیوں کے علاوہ کثیر تعداد میں مختلف انواع کی منظومات ہیں۔ زمین و آسمان کی ہر چیز ان کے موضوعات میں شامل ہے۔

ملحدانہ اور مذہبی نظمیں : اس عہد کی جملہ منظومات واضح طور پر دو حصوں میں منقسم ہو سکتی ہیں۔ ایک حصہ کافرانہ اثرات اور دوسرا مذہبی معتقدات کا حامل ٹھہرتا ہے۔

کافرانہ عہد کی نظمیں : یہ نظمیں ادبی مقام کے لحاظ سے بلند پایہ' معیاری اور تخیلی ہیں اور مصنفین کے قبول عیسائیت سے پہلے کی لکھی ہیں یا قبول مذہب کے باوجود ابھی تک ان کے اجداد کے طرز فکر و عمل کا قوی اثر ان کے رگ و ریشہ میں باقی رہ گیا ہے۔ ملحدانہ اثرات سے متعلق تین طویل نظمیں "وڈستھ" (WIDSITH)"ڈی اور" (DEOR) اور "بیوولف" (BEOWULF) خاصی اہم ہیں۔ ان میں خاص طور پر اہم ترین "بیوولف" ہے جو اینگلو سیکسن شاعری کا سب سے عظیم رزمیہ ہے۔ اس کی داستان کو چھٹی صدی عیسوی میں اینگلز نے انگلستان میں عام کیا اور ۷۰۶ء کے قریب اسے نظم کیا گیا۔ ہیرو اور پس منظر کا انگلستان سے کوئی علاقہ نہیں۔ داستان کا تعلق اینگلز قوم سے بھی نہیں ہے۔ یہ اسکینڈے نیویا سے متعلق ہے۔ اس کا منظر "سی لینڈ" (SEALAND) کا جزیرہ اور سویڈن (SWEDEN) کا جنوبی علاقہ ہے۔ یہ رزمیہ ایک دیو جرینڈل (GERENDEL) کی تباہ کاریوں اور بالآخر "بیوولف" کے ہاتھوں موت کو پیش کرتا ہے۔ "بیوولف" کی جرینڈل کی ماں کے ساتھ خوفناک جنگ دلچسپ منظر کی حامل ہے۔ داستان کا حصہ ثانی بیوولف کی بادشاہت اس کے خاتمے نیز اس کی تجہیز و تکفین سے مملو ہے۔ یہ نظم اپنی سوسائٹی کی مکمل تصویر ہے۔ درباروں کی زندگی بہادروں کی رزم آرائیاں' عام زندگی کی جھلکیاں' ناامیدی' تاریکی' عیسائیت کی پسپائی' خانقاہوں اور مقبروں کی ویرانی' حزن و ملال' بے ثباتی دنیا اور شکوہ انسانی کی ناپائیداری اس نظم کے خاص الخاص زاویے ہیں۔ علاوہ ازیں دو مختصر نظمیں "برونانبرا" (BRUNANBURH) اور "دی بیٹل آف مالڈن" (THE BATTLE OF MALDON) بھی زمانہ کفر کے طرز احساس کی یادگار ہیں۔ موخر الذکر نظم میں سیکسن سردار براتھ نوتھ (BYRHT NOTH) اور نارتھمن یا نارس مین (NORTHMEN یا NORSEMEN) باشندوں کے درمیان جنگ کا نقشہ ہے۔ اسے سیکسنز کا تاریخی قومی رزمیہ کہنا چاہئے۔ یہ واقعاتی نظم مافوق الفطرت عناصر سے پاک ہے اور ہیئتی اعتبار سے کلاسیکی صفائی تک جا پہنچتی ہے۔ طرز اور ترنم کا معیار بھی بلند ہے۔ غم و الم کا احساس دیگر مختصر نظموں کا بھی خاصہ ہے۔ "لورز میسج" (LOVER'S MESSAGE) "وائفز کمپلینٹ" (WIFE'S COMPLAINT) اور "وانڈرر" (WANDERER) اسی نوع کی نظمیں ہیں۔ غنائی منظومات میں اعلیٰ ترین نظم "دی سی فیرر" (THE SEAFARER) ہے۔ اس عہد کی دیگر مشہور نظمیں مختلف مجموعوں میں دستیاب ہیں جن سے شعراء کے مزاج اور عمومی سماجی حالات کی جھلکیاں نمایاں ہیں۔ مثلاً عاشق کی بے وفائی' محبوب کی طبیعت کا تلون' امراء کا جبر' بادشاہوں کا استبداد' غازیانہ نظام حیات کا رنگ ڈھنگ' شعراء کی یاسیت' حرماں نصیبی اور بے قدری زمانہ کا احساس وغیرہ ان نظموں کے خاص اور چیدہ موضوعات ہیں۔

مذہبی یا مسیحی رجحانات کی نظمیں : اس عہد کی مذہبی نظمیں کثیر تعداد میں ہیں۔ ان میں بھی انہیں الفاظ و اصطلاحات کو برتا گیا ہے جنہیں دیوتاؤں اور شجاعوں کی کہانیوں میں استعمال کیا جا چکا تھا۔ قدیم نیچری شاعری کے عناصر کو عیسائیت کی تبلیغ و اشاعت کے لئے رموز و علائم کے طور پر استعمال کرنے والے پادریوں کو اس امر کا بخوبی احساس ہو چکا تھا کہ فرسودہ خیالات و توہمات کو یک قلم ختم نہیں کیا جا سکتا لہٰذا وہ توریت و انجیل کے قصص کو نیچری کہانیوں کے انداز میں بیان کرنے لگے۔ شاید ایک اور سبب یہ بھی تھا کہ پادری قدیم نیچری شاعری کے شیدائی تھے اس لئے غیر شعوری طور پر ان کے فن میں جمالیات کا رنگ بھی شامل ہو گیا۔ اس دور کی نظموں کی ادبی حیثیت بہت کمزور ہے مگر مذہبی و اخلاقی پایہ بڑا مضبوط ہے۔ یہ نظمیں تین حصوں میں الگ الگ کی جا سکتی ہیں۔

اولاً- موسیقار کیڈمن (CAEDMON) سے منسوب نظمیں۔ کیڈمن نارد مبریا میں "اسٹریونشال" (STREONESHAL) میں رہتا تھا اور موسیقی سے سخت نفور تھا۔ ایک رات حضرت عیسیٰ نے اسے خواب میں فرمایا۔ "گاؤ کیڈمن کچھ گیت میرے لئے گاؤ" دوسری صبح شاعری اور موسیقی کی بھرپور قوتیں اس کے اندر اجاگر ہو چکی تھیں۔ پادریوں نے بطور امتحان انجیل کے بعض حصے اسے ترجمہ کر کے

سنائے تو اس نے انہیں فوراً نظم کر دیا۔ اس کے بعد انجیل کے واقعات کو نظم کرنا ہی اس کا اوڑھنا بچھونا ہو گیا۔ بیڈ (BEDE) کے مطابق کیڈمن کو خواب میں کسی فرشتے نے مذہبی شاعری کی ہدایت کی جس کے بعد اس نے توریت و انجیل کو انگریزی شاعری کا پیرہن دیا اور ابتدائے آفرینش سے قیامت تک کے مذہبی عقائد کے گیت گائے۔ انجیل کے واقعات پر مشتمل کیڈمن کی نظمیں انجیل کے سادہ اور پر تاثیر اسلوب کے برعکس تکلف، تصنع، غیر ضروری الفاظ اور ایپک شاعری کے ناروا شکوہ سے مملو ہیں۔ یہ سب کچھ نظموں کے فنی حسن اور جمالیاتی اسلوب پر بار ہے۔ تاہم پھوہڑپن کے پس منظر میں واقعیت اور حقیقی جذبے کی چھوٹ بھی پڑتی ہوئی معلوم دیتی ہے۔

ثانیاً۔ وہ نظمیں ہیں جو مذہب و اخلاق کے مخصوص رجحان کی حامل ہیں۔ دو خالص مذہبی نظموں میں سے ایک "جوڈیتھ" (JUDITH) انجیل کی کتاب "اپوکریفا" (APOCRYPHA) پر مشتمل ہے۔ جس میں "جوڈیتھ" کا کردار اینگلو سیکسن طرز کی بھرپور عکاسی کرتا ہے۔ دوسری "فال آف دی اینجلز" (FALL OF THE ANGELS) انجیل کی کتاب "جینسس" (GENESIS) پر مبنی ہے۔ جس میں آدم و حوا اور شیطان کے کردار خاصے قوی ہیں۔ ناقدین ادب کے مطابق ملٹن (MILTON) کی "پیراڈائز لاسٹ" (PARADISE LOST) پر اس نظم کے واضح ترین اثرات موجود ہیں۔ فنی لحاظ سے یہ نظم بڑی کمزور ہے۔ بھرتی کے الفاظ، تکرار اور دیگر نقائص نے نظم کی جمالیاتی حیثیت کو زبردست زک پہنچائی ہے۔ مزید تین تمثیلی نظمیں ہیں۔ جن میں "ڈریم آف دی روڈ" (DREAM OF THE ROOD) شعری کارنامے کا درجہ رکھتی ہے۔ اس کا بنیادی موضوع مقدس صلیب کی تلاش ہے۔ مقدس صلیب ایک مخصوص معنویت سے مملو ہے۔ "بسٹیوری" (BESTIARY) ایک تیندوے، ایک وھیل اور ایک بھڑ کی کے توسط سے اخلاقی سبق مہیا کرتی ہے۔ "فینکس" (PHOENIX) میں ہما اور جنت کی نقوش آرائی کی گئی ہے۔ یہ نظم فنی اعتبار سے محکم اور درجہ کمال پر متمکن ہے۔

ثالثاً وہ نظمیں ہیں جو کلیتاً اخلاق پر مبنی ہیں۔ "گفٹس آف من" (GIFTS OF MEN) "ویرڈس آف من" (WIERDS OF MEN) "ٹین انسٹرکشنز آف اے فادر ٹو ہز سن" (TEN INSTRUCTIONS OF A FATHER TO HIS SON) "ڈائلاگز بیٹوین سولومن اینڈ سیٹرن" (DIALOGUES BETWEEN SOLOMON ANDSATURN) اور "ڈسکوری آف دی سول ٹو اٹس باڈی" (DISCOVERY OF THE SOUL TO ITS BODY) ایسی پانچ نظمیں ہیں۔ جو عیسائی اخلاق کی پرچارک ہیں۔ ان سب نظموں میں شاعری پر مقصد غالب ہے اور ادب محض ذریعہ تبلیغ ہے۔

آٹھویں صدی کے وسط میں لینڈس فران (LANDS FORONGH) کا بشپ "کین ولف" (CYNE WULF) تھا۔ اس کے بارے میں کافی کچھ لکھا جا چکا ہے۔ اس کے باوجود ہنوز اتفاق رائے کی صورت پیدا نہیں ہو سکی۔ وثوق کے ساتھ اس سے متعلق کچھ نہیں کہا جا سکتا۔ کین کی مذہبی اینگلو سیکسن شاعری انفرادیت سے متصف ہے اور خاصی جاندار ہے۔ "کرائسٹ" (CHRIST) "جولیانا" (JULIANA)، "ایلین" (ELENE) اور "دی فیٹس آف دی اپوسٹلز" (THE FATES OF THE APOSTLES) قابل ذکر ہیں۔ چار مزید نظمیں جن میں عیسائی اولیاء کی زندگیوں کے حالات ہیں کئی ایک شبہات کے ساتھ کین وولف سے متعلق بتائی جاتی ہیں۔ زیادہ تر رائے یہ ہے کہ یہ ساری نظمیں علیحدہ علیحدہ مصنفین کی تصانیف ہیں۔ "جولیانا" (JULIANA)، "ایلین" (ELENE) اور "اینڈریا" (ANDREA) دوسرے ممالک کی پاک دامن خواتین کی سوانح عمریاں ہیں۔ "گتھلاک" (GUTHLACK) ایک قومی ولی کی سرگزشت حیات ہے۔ ان نظموں میں معجزات، ترک دنیا، خانقاہی زندگی، غم و الم کی جاودانی، پسپائی اور بے ثباتی مرکزی موضوعات ہیں۔ زبان رنگین اور عروض بے ڈھنگا ہے۔

پہیلیاں : اینگلو سیکسن ادب میں پہیلیوں کی صنف سب سے ممتاز ہے۔ یہ پہیلیاں نظم و نثر کی درمیانی صورت ہیں۔ ان میں سے بعض تو صرف ایک فقرے پر مشتمل ہیں۔ بعض پوری پوری نظمیں ہیں۔ جانور، اجرام فلکی، فنون، ہتھیار، باجے، کپڑے اور اس کے علاوہ روز کے استعمال کی ہر چیز ان کے موضوعات میں شامل ہے۔ بعض پہیلیاں غنائی نظمیں ہیں۔ مثلاً "آندھی یا ہوا کی پہیلی" اس میں آندھی پہلے حکم خدا سے باندھ دی جاتی ہے۔ پھر اسے آزادی ملتی ہے اور وہ سمندر کو متھنے لگتی ہے۔ یہ نظم پڑھ کر جدید قاری کا ذہن شیلے (SHELLEY) کی مشہور نظم "اوڈ ٹو دی ویسٹ ونڈ" (ODE TO THE WEST WIND) کی طرف منتقل ہو جاتا ہے۔ یہ پہیلیاں اینگلو سیکسن شاعری کا انتہائی دلچسپ، جاندار اور مرغوب ترین حصہ ہے۔

اینگلو نارمن شاعری ۱۰۶۶ء۔ ۱۳۵۰ء : نارمن اقتدار ۱۰۶۶ء میں قائم ہوا۔ مقتدر فرانس کے صوبے نارمنڈی (NORMANDY) سے وارد ہوئے تھے۔ ہر چند نارمن قوم کی رگوں میں شجاع ڈین نسلوں کا خون گردش کر رہا تھا اور وہ اپنے سنہرے ماضی سے بھی خوب آگاہ تھے تاہم فرانسیسی ادب و معاشرت کے اثرات بھی ان کے مزاج کا حصہ بن چکے تھے۔ لہٰذا ان کا نظام حکومت، قانون اور زبان و تہذیب وغیرہ کے بنیادی رجحانات فرانسیسی تھے۔ اس وقت براعظم یورپ کی سب سے ممتاز زبان فرانسیسی تھی جس کے سامنے ملک کی دیسی زبان یعنی

اینگلو سیکسن دب کر رہ گئی اور محض چھوٹے طبقے کی بول چال تک محدود ہو گئی۔ عملاً" ملک پر لاطینی کے ہمراہ فرانسیسی زبان کا تسلط قائم ہو گیا۔ نتیجتاً" انگلستان میں فرانسیسی ادب و ثقافت اور رواج و قانون کی در آمد ہوئی' جس نے مقامی سطح پر ادبی انقلابات کی داغ بیل ڈالی اور دیکھتے ہی دیکھتے انگلستان کا ادبی مذاق تبدیل ہو کر رہ گیا۔ آقائی زبان و ادب نے انگلستانی زبان و ادب پر اس مضبوطی سے قبضہ جمایا کہ ایک صدی تک اینگلو سیکسن ادب گوشہ گمنامی میں پڑا رہا۔ اس کی ایک اور وجہ بھی تھی۔ اینگلو سیکسن زبان میں تصرف سے مرکب الفاظ وضع کر لینے کی بے حد آسانی تھی۔ چنانچہ ناگواری کی حد تک مرکب الفاظ کو مرصع کاری اور تصنع کے لئے استعمال کیا گیا۔ جس سے نہ صرف سادگی کی تاثیر جاتی رہی بلکہ ایہام و ابہام نے بھی شاعری میں ڈیرہ جما لیا تھا۔ رفتہ رفتہ شاعری چیستان بن چکی تھی۔ اینگلو سیکسن زبان گنجلک ہو کر رہ گئی تھی۔ اس کے برعکس فرانسیسی زبان سادگی اور صفائی کے صفات سے متصف تھی۔ فرانسیسی ادب کے توسط سے عازیانہ رومان تمثیلی منظومات' ہیچ تنزکی قسم کے اخلاقی قصے اور غنائی نظمیں انگریزی ادب میں داخل ہوئیں۔ فرانسیسی تصانیف کے تراجم ہوئے تو کثرت کے ساتھ فرانسیسی الفاظ اینگلو سیکسن زبان میں داخل ہو گئے۔ فرانسیسی زبان کے اثر و نفوذ کا اندازہ اس امر سے لگایا جا سکتا ہے کہ جب انگریز قوم نے دوبارہ "قومی زبان" کو اختیار کرنے کا آغاز کیا تو فرانسیسی ادب و زبان سے قطعی علیحدگی اختیار نہ کر سکی۔ یہی وجہ ہے کہ چاسر کی شاعری کو اینگلو سیکسن سے عدم آشنائی کے باوصف سمجھا جا سکتا ہے لیکن فرانسیسی کے بغیر اس کے شاعرانہ کمالات اور فنکارانہ اختصاصات کا درست ادراک مشکل ہی نہیں ناممکن بھی ہے۔ آج بھی انگریزی زبان میں اینگلو سیکسن کے مقابلے میں فرانسیسی الفاظ کی بالادستی آسانی سے مشاہدہ کی جا سکتی ہے۔ بہر نوع فرانسیسی کے زیر اثر صرف و نحو' فقروں کی بناوٹ اور لفظوں کی نشست و برخاست میں انقلابی تبدیلیاں واقع ہوئیں۔ یہ تبدیلیاں شاعری میں بڑے پیمانے پر ظہور میں آئیں۔ اینگلو سیکسن شاعری میں لفظ آرائی' پیچیدگی' بناوٹ' رنگینی اور مصنوعی پن کی جگہ واقعیت' سلاست' صفائی' سادگی' معنی آفرینی اور فطری انداز پیدا ہوا۔ عروضی سطح پر بھی انقلابی تغیر رونما ہوا۔ اینگلو سیکسن شاعری میں ایک ہی خاص طرز یکسانیت کے ساتھ ہر نظم کا طرہ بن چکی تھی۔ چنانچہ فرانسیسی عروض کے زیر اثر اوزان کے حساب سے مصرعوں کے اختصار و طوالت میں فرق قائم کیا گیا تاہم اینگلو نارمن شاعری اینگلو سیکسن شاعری کے مقابلے میں جوش و جذبہ اور رنگ و آہنگ میں کمتر واقع ہوئی ہے۔ اس اینگلو نارمن جدید شاعری میں منظوم قصے کہانیوں' اخلاقی نظموں اور تاریخی واقعات کی کثرت ہے۔ اس لئے کہ اینگلو نارمن شاعری کو افادی اور اخلاقی مقاصد براری کے زیر اثر رکھا گیا۔ اینگلو نارمن تصانیف کی اکثریت تاریخی یا افسانوی حیثیت کی حامل ہے۔ مقصد یہ تھا کہ انگریز قوم کو نارمن قوم کے رفیع الشان ماضی اور زریں روایات سے روشناس کیا جائے۔ نشاۃ الثانیہ سے پہلے وہ خود کو بدیسی ہی تصور کرتے رہے لہٰذا ان سے "قومی تصورات" کو پیش کرنے کی امید لگانا بے کار ہے۔ یہی وجہ ہے کہ رنگ و نسل کے فرق کا اثر ان پر عرصے تک غالب رہا۔ جمالیاتی اقدار اور اعلیٰ شعری معیار کی کمی کے باوجود اینگلو نارمن ادب کی تاریخی اہمیت مسلم ہے۔ اس پورے عرصے میں اینگلو سیکسن ایک غلام قوم کی زبان تھی۔ بادی النظر میں جس کا کوئی مستقبل نہیں تھا۔ چونکہ فاتحین فرانسیسی زبان بولتے اور لکھتے تھے۔ اس لئے یہی زبان تعلیمی اداروں' دفاتر' عدالتوں اور اعلیٰ طبقے میں برتی اور بولی جاتی تھی۔ مزید برآں فرانسیسی نے لاطینی کے ساتھ مل کر مذہبی حلقوں میں بھی اپنا اثر بڑھانا شروع کر دیا تھا۔ گیارہویں اور بارہویں صدی کے دوران نارمنوں نے صرف فرانسیسی زبان و ادب ہی کی پشت پناہی کی۔ ۱۲۰۴ء میں جب نارمنڈی کا صوبہ ان کے تسلط سے باہر ہو گیا تو "دیسی زبان" کی سنی گئی۔ جزائری وطنیت کا احساس انہیں عوام کے قریب لے آیا اور مجبوراً انہیں دیسی زبان سیکھنی پڑی۔ یوں اینگلو سیکسن اور فرانسیسی کے اختلاط سے ایک نئی زبان معرض وجود میں آئی اور انگلستان میں ہر دو زبان و ادب اور تہذیب و معاشرت کا امتزاج جمالیاتی انداز میں اجاگر ہوا۔ جدید انگریزی اسی امتزاج کا حسن حاصل ہے۔ بارہویں اور تیرہویں صدی میں رونما ہونے والے انقلاب نے رفتہ رفتہ ترقی کی اور چودھویں صدی میں چوسر اور اس کے ہم عصروں کے لئے ادبی فضا کو موثر و سازگار بنا دیا۔ انگریزی کو قومی زبان کا درجہ حاصل ہو گیا۔ ۱۳۵۰ء میں وہ ذریعہ تعلیم قرار پائی۔ ۱۳۶۲ء میں اسے عدالتی زبان تسلیم کر لیا گیا۔ ہنری چہارم کے دور حکومت ۱۳۹۹ء میں وہ پارلیمان کی زبان بن گئی۔

مذہبی شاعری : نارمن فتوحات کے ایک سو سال تک جمود کے بعد بارہویں صدی کے اواخر میں مذہبی نوعیت کے کچھ رسالے لکھے گئے۔ ظاہر ہے اپنے کلچر اور روایات سے محروم کر دی جانے والی مفتوح قوم کے لئے مذہب کے علاوہ اور کیا گوشہ عافیت ہو سکتا تھا۔ لہٰذا ادیبوں اور شاعروں کی جملہ کاوشیں پند و نصائح' مذہبی گیتوں' سنتوں کے سوانحات اور دعائیہ شاعری سے آگے نہ بڑھ سکیں۔ مادی دنیا اور اس کے آلائشات سے دوری اور روحانیت سے حضوری پر مشتمل یہ مذہبی تخلیقات ایک طرح کا مغربی "اخلاق نامہ" ہیں۔ "پوئما موریل" (POEMA MORALE ۱۱۷۰ء) ایک طرح کا وعظ ہے۔ اس میں عیسائیوں کو گناہ کی زندگی چھوڑ کر نیکی کی طرف راغب کرنے کی سعی ملتی ہے۔ یہ عروضی لحاظ سے اہم نظموں میں سے ایک ہے۔ اس نظم میں سات اوزان کے چار سو مصرعے ہیں۔ اوزان کی ترتیب آئمبک (IAMBIC) ہے۔ یہی بحر بعد ازاں بیلڈ (BALLAD) کے لئے مخصوص قرار پائی۔ قوافی کا التزام کپلٹ (COUPLET) کی طرح ہے۔ اس نظم کا عروض جدید ہے۔ ایک اور نظم "آرمولم" (ORRMULUM ۱۲۰۰ء) ہیئت اور عروض دونوں لحاظ سے نہایت اہم اور خاص

طور پر قابل توجہ ہے۔ یہ مناجاتوں' مذہبی نظموں اور انجیل کے چالیس ٹکڑوں کا ترجمہ ہے۔ شعری محاسن کی کمی ہے۔ تصنیفی خلوص اور مذہبی جوش بدرجہ اتم موجود ہے۔ اس کی بحریں اول الذکر نظم کی ہیں۔ جدید طرز عروض پر مبنی یہ نظم قافیے کی قید سے آزاد ہے۔ اسے انگریزی کی اولین بلینک ورس قرار دیا جا سکتا ہے۔ اس ضمن میں تفصیلی بحث بلینک ورس کے ذیل میں پیش کی جائے گی۔ رابرٹ مینگ کی تخلیق "ہینڈ لنگ سن" (HANDLYNGE SINNE) ۱۳۰۳ء بھی مذہب کی نمائندگی کرتی ہے۔ "لو رون" (LOVE RUNE) ایک اور ایسی نظم ہے۔ جس میں پہلی مرتبہ فرانسیسی شاعر ویلوں (VILLON) کے تتبع میں "اسٹینزا" (STANZA) کا استعمال ہوا ہے۔ اس عہد میں انگریزی غنائی شاعری کا آزاد اور پر تنوع عروض اپنی بنیادیں مستحکم کرتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ "LIFE OF ST. DUNSTAN" جو فرانسیسی سے ترجمہ ہے اور "LIFE OF ST. BRANDON" میں شاعری کا نیا انداز موجود ہے۔ مصرعوں میں سادگی' صفائی اور کٹیلا پن ہے۔ "CURSOR MUNDI" انجیل کے قصوں پر مشتمل منظوم تصنیف ہے۔ جس کے مصرعے رواں اور مضبوط ہیں۔ عام لوگوں میں "رچرڈ رول آف ہیمپول" (RICHARD ROLLE OF HAMPOLE) بہت زیادہ نمایاں ہو جاتا ہے۔ اس کی نظم سچے فقر اور گہرے مذہبی جذبات کی آئینہ دار ہے۔

غیر مذہبی یا سیکولر شاعری : مذہبی شاعری کے شانہ بشانہ فرانسیسی اثرات کے زیر سایہ ایک خاص طرح کی سیکولر شاعری بھی تخلیق ہوتی رہی۔ جس میں رزمیہ انداز کو نمایاں حیثیت تفویض تھی۔ اس کا زیادہ تر تعلق تیرہویں صدی سے ہے۔ غازیانہ شاعری کے آزاد ترجموں اور فرانسیسی قصوں نے مستقبل کی انگریزی شاعری کے لئے راہ ہموار کر دی۔ پادری لیامون (LAYAMON) کے تراجم سب سے زیادہ قابل اہمیت ہیں۔ اس نے کلاسیکی ادب سے "ROMAN DE BRUT" کا ترجمہ کیا۔ جس میں اس کے سیکسن دشمنی کے رویے کے پیش نظر اسے غدار قرار دیا جاتا ہے۔ مترجم کا ذہن اور شاعر کا دل رکھنے والے لیامون کے ہاں آرتھر کی داستان کو روایتی طرز میں پیش کرنے کے باوصف لطافت اور تازگی پائی جاتی ہے۔ اس دور میں طبع زاد ادب کی جگہ ترجموں' تذکروں اور تاریخی و مذہبی مباحثوں کی فراوانی ہے۔ انگلستان اور اسکینڈی نیویا (SCANDINVIA) کی تاریخیں بالخصوص دلچسپ اور اہم ہیں۔ "THE OWL AND THE NIGHTINGALE" تمثیلی نظموں کے شاہکار ہیں۔ اس دور کے گیت غنائی شاعری کا جوہر ہیں۔ ان میں محبت' مناظر قدرت' حب الوطنی' طنز و مزاح اور سیاست کے موضوعات کو اپنایا گیا ہے۔ رزمیہ دور کے بعد چودھویں صدی سے فرانسیسی اثر کے باعث انگریزی شاعری پر طنزیہ رجحان کی واضح چھاپ موجود ہے۔ چوسر اور گاور کی شاعری اسی روایتی پس منظر میں ابھری۔ اس عہد کی سیاسی نظمیں ترجمہ و تالیف کے برعکس جوش و جذبہ اور محبت و نفرت کی طبع زاد شاعری ہیں۔ افادی و تنقیدی میلان کے باعث غیر درباری شعراء نے حکومت' ارباب کلیسا اور امراء کی چیرہ دستیوں' ریشہ دوانیوں' مظالم و جرائم اور ذہنی و اخلاقی بے راہ روی پر دل کھول کر اظہار خیال کیا ہے۔ دیگر شعراء بھی سماجی نقاوت' کلیساؤں اور سافتی اداروں کے گمراہ کن جرائم کا پردہ چاک کرنے میں پیچھے نہیں رہے۔ سیکولر شاعری میں مذہبی و اخلاقی اطلاقات کی عدم موجودگی کے نتیجے میں عشق و عاشقی اور طنز و مزاح کے کافی مواقع دستیاب تھے۔ لہذا چوسر کے عہد میں سیکولر شاعری اپنے پورے عروج پر دکھائی دیتی ہے۔ "روتی کتیا" (THE WEEPING BITCH) سے اس عہد کی شاعری کا کسی حد تک اندازہ کیا جا سکتا ہے جس میں ایک جادوگرنی ایک مہاجن کی بیوی سے کسی پادری کے عشق کا اظہار کرتی ہے۔ محبوبہ کی جانب سے "وعدۂ فردا" پر ٹرخائے جانے کے بعد جادوگرنی اپنے ہمراہ ایک کتیا لے کر جاتی ہے جو مسلسل روئے چلی جا رہی تھی۔ جادوگرنی مہاجن کی بیوی کو بتاتی ہے کہ کتیا اس کی بیٹی ہے' جس نے پادری کی محبت ٹھکرا دی اور پادری نے اس کی جون تبدیل کر دی۔ یہ سنتے ہی "محبوبہ" خود کو پادری کے سپرد کر دیتی ہے۔ یاد رہے کہ "درمیانی انگریزی" کا معتدبہ ادبی سرمایہ مذہبی و اخلاقی ہے۔ پادریوں کی قوی گرفت نے محراب و منبر سے پند و نصائح کا خوب چرچا کیا۔ نتیجتاً" قومی زبان کے ساتھ ساتھ "عوامی ادب" بھی تخلیق ہوا۔ مجموعی طور پر یہ دور مذہبی شاعری اور عروضی تبدیلیوں کا دور ہے۔ یہ تبدیلیاں تین صدیوں میں مکمل ہوئیں۔ بارہویں صدی کے اختتام سے پیشتر فرانسیسی ادب کے اثرات کے نتیجے میں اینگلو سیکسن ادب وہ صورت اختیار کر چکا تھا' جسے ابتدائی انگریزی ادب کہا جا سکتا ہے۔ انگریزی شعراء نے فرانسیسی شعراء کے استفادے سے ایسے اصول دریافت کر لئے جو آئندہ انگریزی شاعری کے لئے سنگ میل ثابت ہوئے۔ یہ امر واقعہ ہے کہ اس سارے دور میں کثرت کے ساتھ اینگلو نارمن ادب تخلیق ہوا تاہم اس کا خالص ادبی مقام نہ ہونے کے برابر ہے۔

قومی ادب کا آغاز ۱۳۵۰ء—۱۴۰۰ء : یہ عہد ازمنہ وسطیٰ اور دور جدید کے درمیان عبوری زمانہ ہے جب انگلستان پرانے رسوم و روایات اور افکار و خیالات کو چھوڑ کر جدید عہد کی کشمکشوں کی آماجگاہ بن چکا تھا۔ چودھویں صدی کے نصف آخر کے اس دور میں سیاسی افراتفری اور معاشرتی بے یقینی عام تھی۔ "کریسی" ۱۳۴۶ء اور "پائز" ۱۳۵۶ء کی فتوحات سے انگلستان میں قومی جذبہ بیدار ہوا۔ جس نے آہستہ آہستہ "جزائری وطنیت" کی صورت اختیار کر لی۔ ۱۳۴۸ء—۱۳۵۰ء کے دوران میں بلیک ڈیتھ (BLACK DEATH) یعنی طاعون نے براعظم یورپ میں جس غارت گری کو عام کر رکھا تھا انگلستان بھی اس کی لپیٹ میں آ گیا۔ ایڈورڈ سوم نے ۱۳۶۰ء میں برٹینی (BRETIGNY) کے صلح نامے کے توسط سے فرانس کے بڑے حصے پر انگلستانی قبضہ برقرار رکھا لیکن آخری عمر میں نااہلیوں کے باعث

قوم کی نفرت کا نشانہ بنا۔ قوم نے اس کے فرزند کو بلیک پرنس (BLACK PRINCE) کے نام سے تاج شاہی پہنایا لیکن بہت جلد اس کا کام تمام کردیا گیا۔ رچرڈ دوم کی تخت نشینی کے ساتھ ہی چار سو افراتفری پھیل گئی۔ جاگیردار' زمیندار' عوام' فوج' ہر کوئی اس جاہل' جذباتی اور ظلم پیشہ حکمران سے عاجز آ گیا۔ کیتھولک مذہب کی زیر سرپرستی عیسائی ممالک کا وہ یورپی وفاق جو جغرافیائی حدود و قیود سے مبرا تھا' کو زک پہنچی۔ انگلستانی اقتدار سے فرانسیسی صوبوں کے نکل جانے اور اسپینی ولندیزی۔ بحری بیڑوں کی برطانوی سیاسی غفلت کو دعوت مبارزت دینے سے وطنیت کے تصور میں اور بھی اضافہ ہوا۔ مراعات یافتہ و اعلیٰ طبقوں کی حکمرانی اور غیر مساویانہ تقسیم دولت کے خلاف ۱۳۸۱ء میں پریشان مزدور طبقے کی عوامی بغاوت نے ساختی نظام میں دراڑیں ڈال دیں اور سیاسی و معاشی انقلاب کا راستہ اختیار کیا۔ بادشاہ اگرچہ عوامی نمائندہ تھا لیکن ان کی فلاح و بہبود سے قطعاً "غافل تھا۔ اسمبلی اور پارلیمنٹ کے ارکان ذاتی مفادات کی حصولیابی میں مصروف تھے تو ارباب کلیسا بدعنوانیوں' خود غرضیوں اور بے ایمانیوں کو شعار بنائے ہوئے تھے۔ ویٹ ٹائلر (WAT TYLER) نے کینٹ (KENT) کے کاشتکاروں کو حکومت کے خلاف مشتعل کر کے ۱۳۸۱ء میں انقلاب لانے کی کوشش کی۔ مشتعل مگر خستہ حال کسانوں نے دارالحکومت پر قبضہ کر کے سب سے پہلے جمہور کا نعرہ بلند کیا۔ نارمن اور انگریز جاگیردار ایک دوسرے کے خلاف صف آراء ہو گئے۔ جان وکلف (JOHN WYCLIF) کی مذہبی داخلیت کی تحریک نے قوم کو دو فرقوں میں تقسیم کردیا۔ ملک میں بیک وقت چار بولیاں (DIALECTS) مروج تھیں۔ یہ شمالی' جنوبی' مشرقی وسطانی اور مغربی وسطانی بولیاں تھیں۔ ان سب کا اپنا اپنا ادب تھا۔ ہر بولی اپنی عظمت منوانے کے لئے کوشاں تھی۔ علاقائی بولیوں کے اس طرز عمل سے ملکی وحدت کو زبردست دھچکا لگا۔ ان بولیوں میں سے دو بالخصوص ممتاز ہوئیں۔ ایک مغرب کی بولی تھی' جس میں اہل قلم نے قومی شہرت حاصل کی اور دوسری مشرقی بولی تھی جو کچھ عرصے بعد بادشاہ' حکومت اور قوم کی زبان بن گئی۔ رفتہ رفتہ مشرقی و مغربی بولیوں میں فرق مٹتا گیا اور ایک مشترکہ قومی زبان ظہور پذیر ہوئی جو جدید انگریزی زبان کی بنیاد بنی۔ اس عہد کی انگریزی شاعری ہنوز' رومانی اور تمثیلی نظموں کا راگ الاپ رہی تھی۔ سرگاون اینڈ گرین نائٹ (SIR GAWAIN ND GREEN KNIGHT) کی طرز کے قصے کہانیاں مسلسل ملک میں ہر دلعزیز تھے۔ آرتھر کے افسانے' شارلیمن کے کارنامے اور ٹرائے کی جنگ کے واقعات ابھی تک شاعروں کے کلام میں ٹیپ کا مصرعہ بنے ہوئے تھے۔ اس رومانی شاعری میں مذہب اور دنیا برابر کے شریک تھے۔ قدیم قلعے' سیر و شکار اور ورزشی مقابلے قصوں کے پس منظر کا کام دیتے تھے۔ شاذ شاذ سماجی زندگی کی جھلک بھی دکھائی دیتی تھی۔ لیکن اخلاق کا غلبہ متواتر قائم رہا۔ چاسر کے عہد میں طنزیہ رویے کے پس منظر میں اسی اصلاحی جذبے اور قدیم و روایتی مذہب سے بے زاری کا اظہار کام کر رہا تھا۔ یہی سبب ہے کہ مذہب کی جگہ جب تشکک نے سنبھال لی تو اقتدار اعلیٰ کے خلاف عوامی بغاوت کے جذبے نے ساختی نظام اور مذہبی اداروں کے لئے نو بنو چیلنج پیدا کر دیے۔ چودہویں صدی کے آخری پچاس سالوں کا ادب اگرچہ مختلف بولیوں کا حامل ہے' تاہم اسے قومی ادب مانا جا سکتا ہے۔ بلاشبہ یہ عہد ایک زریں اور مثالی ادبی دور ہے اس لئے محروم رہا کہ علاقائی زبانوں نے وحدت کے تشخص کو ابھرنے کا موقع نہ دیا۔ اس اثنا میں اسکاٹ لینڈ میں بھی ایک علیحدہ زبان ترقی کرتے کرتے اس مقام پر پہنچ گئی کہ اس کا ادب بھی قومی ادب کا جزو بن گیا۔ اس دور کے ادب عالیہ میں چار نظمیں (ا) "PEARL" (۲) "PURITY" (۳) "PATIENCE" (۴) اور "سرگاوین اینڈ دی گرین نائٹ" "SIR GAWAIN AND THE GREEN KNIGHT" لافانی ہیں جو اس عہد کے ایک مسودے میں ساتھ ساتھ ملی ہیں۔ ان نظموں سے اندازہ ہوتا ہے کہ انہیں کسی ایک ہی شخص نے الگ الگ وقتوں میں تخلیق کیا ہے۔ اس ضمن میں محققوں کی کوششوں سے یہی نتیجہ برآمد ہوتا ہے کہ ان کا خالق کوئی ایسا شخص تھا جس نے زندگی میں متعدد مذہبی و لادینی ادوار دیکھے۔ وہ قلعوں' دعوتوں' سیر و شکار' شہری زندگی' دیہاتی ماحول اور شاہی دربار سے متعلق رہا۔ غیر مذہبی شاعری اور انجیل ہر دو کا اس نے بھرپور مطالعہ کر رکھا تھا۔ نظموں کے موضوعات' خیالات' ترتیب و توازن اور تاثرات و محسوسات اس کی تجربہ کاری اور فنکاری کو ظاہر کرتے ہیں۔ "PEARL" ایک تمثیل ہے جس پر فرانس کی معروف تمثیل "روماں دلا روز" (ROMAN DE LA ROSE) کا کم اور "اپوکیلپس" (APOCALYPSE) کا اثر زیادہ قوی ہے۔ اس نظم میں مذہبی جوش دانتے (DANTE) کی یاد تازہ کر دیتا ہے۔ "اپوکیلپس" کے اقتباسات نے نظم کے اچھوتے پن کو مجروح کیا ہے۔ مصرعوں کی ساخت میں "ALLITERATION" سے کام لیا گیا ہے۔ ہر مصرعے میں چار تاکیدیں (STRESSES) ہیں۔ ہر اسٹینزا (STANZA) کے بارہ مصرعے ہیں۔ اور پانچ پانچ اسٹینزوں (STANZAS) کا ایک گروپ ہے۔ قافیے کا التزام سانٹ (SONNET) کی بہ نسبت خاصا پیچیدہ ہے۔ تاہم جذبات کی نرماہٹ' تخیل کی لطافت اور دیگر محاسن اس نظم کو اپنے عہد کی تمام تماثیل سے ممتاز کر دیتے ہیں۔ "PURITY" ایک رزمیہ ہے۔ جو فرشتوں کے زوال' طوفان نوح' حضرت ابراہیم کے پاس نزول ملائک' بلتھزار (BALTHAZZAR) کی دعوت اور نیبو چڈ نزار (NEBUCHEDNEZZAR) یعنی بخت نصر کے زوال پر مبنی ہے۔ یہ نظم میں عروضی پیچیدگیاں لئے ہوئے ہے۔ پیشنس (PATIENCE) میں حضرت یونس کے حالات زندگی اور شکم ماہی میں ان کی حالت زار کو پیش کیا گیا ہے۔ دونوں نظمیں مذہبی رجحانات اور تسلیم و رضا کی رغبت دلاتی ہیں اور "پرل" کی طرح اخلاق کو فن سے مربوط کرنے میں کامیاب ہیں۔ آخری نظم "KING ARTHUR" کی

روایات سے متعلق ہے اور اخلاق و عفت کی عکاسی کرتی ہے۔ "سرگاوین" (SIR GAWAIN) کا مورگائن لافے (MORGAIN LA FAY) کی شہوت کا شکار ہو جانے سے محفوظ رہنا' عفت و طہارت کے امتزاج کو ظاہر کرتا ہے۔ نظم کے دو اسٹینزے موسمی تبدیلیوں کو واضح کرتے ہیں جن سے فطرت کی منظر کشی سامنے آتی ہے۔ چاروں نظمیں فنی لحاظ سے پختہ اور ترقی یافتہ ہیں۔ زبان و اسلوب سے نئی تہذیب کی نمائندگی ہویدا ہے۔ جذبات میں سطحیت نہیں ہے۔ عروض بھی نئے جادے اور نئے سفر کی تلاش میں ہے۔ جو ابھی اسے دستیاب نہیں ہوا۔

اسکاچ ادب : انگلستان اور اسکاٹ لینڈ میں عرصے تک دشمنی رہی۔ اسکاٹ لینڈ الگ قومی کردار کے باوجود تہذیب و زبان کے سلسلے میں انگلستان سے دور نہ ہو سکا۔ چودہویں صدی میں اسکاٹ لینڈ کا شاعر جان باربور (JOHN BARBOUR) ادبی افق پر ابھر کر سامنے آیا۔ اس کی تیرہ ہزار مصرعوں پر مشتمل نظم "بروس" (BRUCE) سے اسکاچ ادب کا مثالی انداز میں آغاز ہوا۔ اس نے انگلستان اور فرانس کا دو دو مرتبہ سفر کیا۔ یہ نظم ۱۳۷۵ء سے ۱۳۷۸ء کے درمیان لکھی گئی جسے اسکاٹ لینڈ کی قومی نظم ہونے کا شرف حاصل ہے۔ اس نظم سے اسکاٹ لینڈ کی درست تاریخ پر روشنی پڑتی ہے۔ اس نے تاریخی حقائق کو چھان بین کے بعد قلمبند کیا۔ یہ نظم ایک طرف جذبہ حب الوطنی کی لازوال مثال ہے تو دوسری طرف رومانی تخیلات میں گندھی ہوئی ہے۔ اگرچہ مواد کو بنیادی اہمیت حاصل ہے مگر فن بھی لاجواب ہے۔ نظم چہار رکنی چھوٹے چھوٹے مصرعوں پر مشتمل ہے۔ ترنم قدرے دھیما ہے۔ مجموعی طور پر یہ ایک لافانی شہکار ہے۔

ولیم لینگ لینڈ (WILLIAM LANGLAND; ۱۳۳۰-۱۳۰۰) : تقریباً ۱۳۳۰ء میں شراپشائر (SHROPSHIRE) میں پیدا ہوا۔ مدت تک مالورن کی پہاڑیوں (MALVERN HILLS) میں رہا۔ بعد ازاں بیگم اور بیٹی کے ہمراہ لندن میں سکونت پذیر ہوا اور عرائض نویسی کرتا رہا۔ کچہری اور قانون کی زبان سے خوب آشنا تھا۔ اتنا مغرور تھا کہ کسی کو خاطر میں نہ لاتا تھا۔ بیشتر لوگ اسے پاگل تصور کرتے تھے۔ البتہ وہ خود اپنے آپ کو دربدر گانے اور خیرات پر گزر بسر کرنے والا فقیر بتاتا ہے۔ شاید یہ اس کی کسر نفسی ہو۔ وہ شدید طور پر مذہبی تھا اور نام نہاد عیسائیوں سے انتہائی نفرت کرتا تھا۔ اس کے ذہن میں عیسائی معاشرے کا ایک خاص نصب العین تھا اور اپنے وقت کے پورے معاشرے سے بری طرح متنفر تھا۔ وہ فن کار کم اور معلم اخلاق زیادہ تھا۔ اپنے عہد کا زبردست نمائندہ اور سب سے زوردار شاعر تھا۔ اس کی حیرت انگیز نظم "دی ویژن آف پیرس پلاؤمین" (THE VISION OF PIERS PLOWMAN) انگریزی شاعری کا شہکار ہے۔ اس نظم کے تین قلمی نسخے ہیں' جو اس قدر مختلف ہیں کہ بیشتر علماء کے نزدیک تین الگ الگ اہل قلم کا نتیجہ فکر ہیں۔ خود صاحب تصنیف کے بارے میں یہ طے نہیں کہ اس کا نام لینگ لینڈ تھا یا لینگ لے (LANGLEY)۔ نظم کے درمیان میں دو طویل حصے جو نظم سے زیادہ طوالت پر مبنی ہیں' ایک دوسرے سے جڑے ہوئے ہیں۔ ان میں سے ایک "دی میرج آف لیڈی میڈ" (THE MARRIAGE OF LADY MEED) اور دوسرا "کنفیشن آف سیون ڈیڈلی سنز" (CONFESSION OF SEVEN DEADLY SINS) ہے۔ اگرچہ سات تباہ کن گناہوں کا تذکرہ قرون وسطیٰ میں متعدد مقامات پر ملتا ہے مگر لینگ لینڈ نے اس ضمن میں حقیقت پسندی سے کام لیا ہے۔ نظم کا اختتامیہ تین عناوین "ڈوول" "DOWEL" اور "ڈوبٹ" "DOBEAT" پر مشتمل ہے۔ ہر عنوان کے تحت بہت سارے خواب جمع ہیں۔ نظم میں مغربی بولی کے الفاظ و اصطلاحات کے باوصف اثر آفرینی اور جذبے کی شدت موجود ہے۔ اگرچہ تمثیلی رنگ نمایاں ہے پھر بھی یورپی اور خاص طور پر فرانسیسی اثرات مفقود ہیں۔ اصل میں نظم متعدد اخلاقی تمثیلوں کا مجموعہ ہے۔ اسے فرانسیسی شاہکار "ROMAN DE LA ROSE" کے انداز کا دوسرا کارنامہ قرار دیا جا سکتا ہے۔ فنی اعتبار سے یہ نظم کمزور ہے۔ بے ہیئت اور بے ہنگم ہے۔ مختلف حصوں میں منطقی ربط مفقود ہے۔ خیالات' واقعات اور تمثیلات میں بے ترتیبی ہے۔ ہنرمندی کے لحاظ سے یہ دوسرے درجے کی نظم ہے تاہم یہ نظم چودہویں صدی کے انگلستان کی معاشرتی اور سیاسی زندگی کے ہر پہلو کو محیط ہے۔ اور روبہ زوال سماج کی سچی تصویر پیش کرتی ہے۔ لینگ لینڈ ایک طرف حکومتی بدعنوانیوں اور غلط تقسیم دولت کو اپنے طنز و تشنیع کا نشانہ بناتا ہے تو دوسری طرف اہلیان کلیسا کے مکر و فریب کی پردہ دری کرتا ہے۔ وہ خود پادری تھا لہٰذا خطابت و موعظت کا رنگ اس کی شاعری میں بھی غالب ہے۔ وہ کامیابی حیات کے لئے سچے عیسائی مذہب کی تقلید' ایمانداری اور جفاکشی پر زور دیتا ہے۔ اسی بنا پر نقادوں نے اسے دانتے کا ہم نوا قرار دیا ہے۔ وہ عوام اور غرباء کے حقوق کی اہمیت کو اجاگر کرتا ہے۔ پارلیمانی نظام کا تصور اور جمہوریت کا نقشہ اس کی تعجب انگیز جدت کا ثمرہ ہے۔ اس کا تبلیغی جوش اس وقت کے مذہبی نظام کی دھجیاں اڑا کر رکھ دیتا ہے۔ وہ پوپ کے معافی ناموں کے خلاف ہے۔ اس کا ہیرو پیٹرس' حضرت عیسیٰ اور خود اس کی اپنی شخصیت کا امتزاج ہے۔ وہ اپنے دور کے عوام کا بلا شرکت غیرے نمائندہ تھا۔

جان گاور — JOHN GOWER (۱۳۳۰ء-۱۴۰۸ء) : روسا کا نمائندہ ہے۔ اسے لاطینی اور فرانسیسی پر اپنی مادری زبان کی طرح قدرت حاصل تھی۔ ان زبانوں میں شعر گوئی پر بھی وہ یکساں طور پر قادر تھا۔ انگریزی میں مشرقی بولی کی نمائندگی کرتا تھا۔ اس لحاظ سے شاہی انگریزی کا اولین نمائندہ شاعر تھا۔ اوائل میں اس کی تصنیفات پر لاطینی اور فرانسیسی اثرات کا غلبہ تھا تاہم بعد میں چاسر کے اثر سے خالص

انگریزی اس کا شیوۂ قلم بنی۔ اس کی منظومات لندن، آکسفورڈ اور کیمرج کے ضلعوں میں بولی جانے والی زبان کی نمائندگی کرتی تھیں۔ یہ زبان آخر کار نہ صرف قومی زبان بنی بلکہ آج بھی معیاری زبان متصور ہوتی ہے۔ چودہویں صدی سے پیشتر اس زبان کو دیگر تین زبانوں سے پیچھے مانا جاتا تھا لیکن شاہی دربار اور یونیورسٹیوں کے تقرب نے اسے بہت جلد دیگر ملکی زبانوں پر تقدم کا درجہ تفویض کردیا۔ گاور نارمن شعراء کی اختتامی کڑی ہے۔ اس کی عشقیہ نظمیں بلکہ منظوم وعظ بھی انھی کی مانند روایتی تصورات کے داعی ہیں۔ شعری کاوشوں کے لحاظ سے وہ شاعر سے زیادہ معلم معلوم ہوتا ہے۔ گاور کی پہلی طویل فرانسیسی نظم "اسپیکولم مڈیٹنٹس" یا "مرائر دلوم" (SPECULUM MEDITANTIS OR MIRROIR DE L' HOMME) ہے۔ اس میں پند و نصائح اور درس و اخلاق تو ہے۔ مگر شاعرانہ اثرات مفقود ہیں۔ گاور کی ایک اور نظم "وکس کلیمنٹس" (VOX CLEMANTIS) یعنی "غوغائے شر" جو لاطینی میں لکھی گئی۔ واٹ ٹائلر کے ماتحت کسانوں کی بغاوت کا نقشہ ہے۔ اس تمثیل میں تاریخی واقعات سے کسب اخلاق کیا گیا ہے۔ تین طبقوں میں بٹے ہوئے بدکار معاشرے کو دنیاوی زندگی درست کرلینے کی تلقین کی گئی ہے۔ نظم بڑی زوردار ہے مگر مردہ زبان میں ہونے کی وجہ سے زندگی سے محروم ہے۔ گاور کی واحد طویل انگریزی نظم "کنفیشیو امنٹس" (CONFESSIO AMANTIS) چالیس ہزار اشعار کی مختلف کہانیوں کا مجموعہ ہے۔ جسے شاہ رچرڈ کے حکم پر ۱۳۸۳ء میں لکھا گیا۔ یہ عوامی زبان میں ہے۔ اس میں شاعر کو خلاف طبع عشقیہ انداز اپنانا پڑا۔ نظم اپنے عہد کے رجحانات کی عکاس ہے۔ گاور بطور قصہ نویس کامیاب ہے مگر موضوع محبت نبھانے میں ناکام ہے۔ بیان میں صفائی اور روانی ضرور ہے مگر نظم شاعرانہ رموز سے خالی ہے۔ اس طویل نظم میں سات تباہ کن گناہوں کو مختلف چھوٹے چھوٹے گناہوں میں بانٹ دیا گیا ہے۔ کہانیاں شاعر کے دینی و دنیاوی علوم پر دسگاہ کاملہ کی بین دلیل ہیں۔ ان کہانیوں کو بلا ضرورت اخلاق کے گورکھ دھندوں میں پھنسا کر وحدت تاثر کا گلا گھونٹ دیا گیا ہے۔ ان قصوں کی اہمیت ادبی کم اور تاریخی زیادہ ہے۔ یہی سبب ہے کہ چوسر جیسا نابغہ بھی ان کا خوشہ چین ہے۔ حکایت کنٹربری کی کچھ کہانیاں اس نظم کی یاد تازہ کردیتی ہیں۔ اس نظم پر درس اخلاق کا غلبہ نہ ہوتا تو کئی ایک ادبی شہکاروں پر غالب ہوتی۔ لہٰذا چوسر نے گاور کو مارل گاور (MORALGOWER) کہا تو غلط نہیں کہا۔

چوسر CHAUCER (۱۳۴۰ء–۱۴۰۰ء) پہلا قومی شاعر اور اپنے عہد کا کامل نمائندہ : چوسر اپنے عہد کے کاملین کا معتبر نام ہے۔ وہ بیک وقت مدبر، سپاہی اور عالم تھا۔ فرانس اور اٹلی کے سفر سے بھی اس نے بہت کچھ حاصل کیا۔ اپنے عہد کے دیگر علماء کی طرح وہ لاطینی زبان پر بھی قدرت رکھتا تھا۔ درحقیقت اس کا عہد بیانیہ شاعری کے عروج کا زمانہ تھا۔ ڈرامہ ابھی تک گرجا گھروں میں زیر تربیت تھا۔ "بیلڈ" کی حیثیت زبانی ادب کی تھی۔ غنائی شاعری بھی نہ ہونے کے برابر تھی۔ ایسی صورت میں چاسر اور اس کے معاصرین کو بیانیہ شاعری ہی میں اپنے فن کا کمال بہم پہنچانا تھا۔ چاسر کی بیانیہ شاعری کے پس منظر میں یورپ کے شاندار ادب کی خوبصورت روایات کو نظرانداز نہیں کیا جاسکتا۔ اس میں رومان، تمثیل اور افسانوں کا قابل لحاظ اثر تھا۔ چوسر کی شاعری فرانسیسی اور اطالوی موثرات سے بے گانہ نہ رہ سکی۔ ناقدین اس کی شعری و ادبی زندگی کو تین ادوار میں تقسیم کرتے ہیں۔ اولاً "فرانسیسی دور کے اثرات ۱۳۵۹ء سے ۱۳۷۲ء تک۔ ثانیاً "اطالوی دور کے اثرات جو ۱۳۷۲ء سے ۱۳۸۹ء تک ہیں۔ ثالثاً "انگریزی دور جو ۱۳۸۶ء سے ۱۴۰۰ء تک ہے۔ اپنے ابتدائی دور ترجمہ و تقلید سے لے کر "کنٹربری حکایات" جیسے شاہکار تک چوسر کی اعلیٰ ظرف نگاہی اور بے لاگ معروضیت منفرد صورت میں قائم رہی۔ اس کا شعری وژن غیر جانبدار رہا۔ چوسر کے معاصرین اپنے عہد کے کسی ایک رخ سے متعلق ہیں۔ ان میں چوسر واحد شاعر ہے، جو اپنے دور کی پوری طور پر نمائندگی کرتا ہے۔ اس نے رائج الوقت زبانوں کو ذریعہ اظہار بنانے کی بجائے لندن کے نواح کی زبان کو منتخب کیا جو بادشاہ کی زبان کہلانے کے باوجود ادبی لحاظ سے کم مایہ تھی۔ چوسر نے اس زبان کو اختیار کرکے اسے بے شمار صلاحیتوں سے مالامال کردیا۔ وہ اول و آخر شاعر تھا۔ لہٰذا درس اخلاق اور فلسفیانہ موشگافیوں سے دور رہا۔ اس نے انگریزی شاعری کی ہر شے ایجاد کی۔ اس نے فرانسیسی شاعری کے استفادے سے دس رکنی مصرعہ ایجاد کیا جو انگریزی شاعری کا قدرتی وزن قرار پایا اور جس پر اہم ترین نظمیں لکھی گئیں۔ اس نے اس مصرعے سے ابیات (COUPLETS) اور مختلف قسم کے بند (STANZAS) کی طرح ڈالی۔ کپلٹ اور سات مصرعوں کا بند یعنی "چوسرین اسٹینزا" (CHAUCERIAN STANZA) اس کے عروضی تجربات کی دین ہے۔ چوسر نے ہی سب سے پہلے انگریزی میں ہم قافیہ الفاظ کی کمی کا احساس اور اظہار کیا۔ اس نے انگریزی زبان کی چند در چند کمزوریوں کو نہ صرف محسوس کیا بلکہ انھیں دور بھی کیا۔ اس نے اینگلو سیکسن معیارات سے علیحدہ رہ کر یورپی اور بالخصوص فرانسیسی روایات اپنائیں۔ فرانسیسی نظم "روماں دلا روز" (ROMAN DE LA ROSE) اس کے شاعرانہ جھنس میں سنگ میل کا درجہ رکھتی ہے۔ چوسر نے اس نظم کا نہ صرف انگریزی میں ترجمہ کیا بلکہ اس عمل سے طرز اور عروض میں بھی مشق بہم پہنچائی۔ یہ نظم زندگی بھر اس کے لئے قطبی ستارہ بنی رہی۔

غنائی اور تمثیلی نظمیں : چوسر نے عشقیہ نظموں سے شاعری کا آغاز کیا۔ اس کا کلیات ایسی نظموں سے بھرا پڑا ہے۔ ان نظموں میں وہ فرانسیسی شاعری کا تتبع کرتا ہے۔ اس کی چھوٹی نظمیں آج بھی پراثر ہیں۔ غنائی نظموں میں "COMPLEYNT OFANELIDA" اور "BALLADE OF BRISELIDIS" قابل ذکر ہیں۔ اس کی تمثیلی نظموں سے متبادر ہوتا ہے کہ "روماں دلا روز" نے اسے قرون

وسطٰی کے انداز میں ایک مدت تک پھنسائے رکھا۔ اس انداز کی پہلی نظم "THE BOKE OF THE DUCHESSE" ہے جو اس نے اپنے مربی جون آف گونٹ (JOHN OF GAUNT) کی بیوی کی وفات پر لکھی۔ اس نوع کی دوسری نظم "PARLEMENT OF FOULES" ہے جو شاہ رچرڈ دوم کی منگنی کے موقع پر لکھی گئی۔ چوسر کی تمثیلی نظموں میں اہم ترین "HOUSE OF FAME" ہے۔ جس میں اس نے دانتے کے انداز میں بلند پروازی دکھائی ہے۔ اس کی نامکمل نظموں میں "LEGENDE OF GOOD WOMEN ۱۳۸۵ء" ناقابل فراموش ہے۔ وہ اہم تاریخی خواتین کے حالات نہایت مفکرانہ سنجیدگی سے قلمبند کرتا ہے۔ لیکن اپنی مزاحیہ حس کی خلل اندازی کے باعث نظم ادھوری چھوڑ دیتا ہے۔ اس نظم کے بعد ہی وہ اپنی شہکار نظم "CANTERBURY TALES" لکھنے کی جانب متوجہ ہوا۔ اس میں اس نے کپلٹس کا استعمال کیا ہے۔

اطالوی اثر : جب چوسر ۱۳۷۲ء میں اٹلی گیا تو اس نے نشاۃ الثانیہ کے اولین نمائندہ ادیبوں بوکیچیو (BOCCACIO)، پیٹرارک (PETRARCH) اور دانتے (DANTE) کی شاعری سے استفادہ کیا۔ بوکیچیو کی نظم "TESEIDE" سے اس نے "THEKNIGHT TALE" کا مواد لیا اور اس میں واقعاتی مناظر بڑھائے۔ چوسر کے شاعرانہ شہکار "ٹرائولس اینڈ کریسیڈی" (TROYLUS AND CRISEYDE) پر بوکیچیو کا اثر سب سے زیادہ اور نمایاں ہے۔ بوکیچیو سے مستعار عشقیہ قصے میں پنڈارس (PANDARUS) کے مزاحیہ کردار کی شمولیت اسے بالکل نیا اور انوکھا بنا دیتی ہے۔ چوسر نے نفسیات انسانی اور کردار نگاری کو کامیابی سے نبھایا ہے۔ صرف یہی نظم چوسر کی ادبی زندگی کے لئے کافی ہے۔ "کینٹربری ٹیلز" (CANTERBURY TALES) قصوں کا وہ مجموعہ ہے جو چوسر کو تمام یورپی قصہ گو شعراء میں ممتاز کر دیتا ہے۔ اس سے پہلے کی تصانیف میں وہ کبھی فرانسیسی اور کبھی اطالوی ادب کا پیرو کار بنا رہا۔ وہ انگریزوں کا خالص نمائندہ بن کر انگریزی شاعری کو دیگر یورپی ممالک کی زبانوں کے ہم پلہ لے آیا۔ اس طرح وہ خالص انگریزی معاشرے کا ترجمان بن گیا۔ وہ ڈرامائی اور واقعاتی قصہ گوئی کا کامل ملکہ رکھتا تھا۔ تنوع اس کی قصہ گوئی کا خاصہ ہے۔ حزنیہ، غنائی اور دیگر پر عظمت متاثر کن اثرات اس کے قصوں کی صفات ثابتہ ہیں۔ اس نے جن مخصوص انتیس "۲۹" افراد کو اپنی طویل نظم کے افتتاحیہ یا "پرولوگ" (PROLOGUE) میں جس فنکاری سے پیش کیا وہ بجائے خود انگریزی شاعری کا شہکار ہے۔ "پرولوگ" ہی کے آخری حصے میں ضمناً" شاعری، کردار نگاری اور قصہ گوئی سے متعلق چوسر کے نظریات بھی واضح ہو جاتے ہیں، جن کے مطابق شاعر کو انجیل اور اقوال افلاطون کے مطابق حق گو اور صادق ہونا چاہئے۔ کردار ان لوگوں کے ہونے چاہیں، جنہیں شاعر نے اپنی آنکھ سے مشاہدہ کیا ہو اور قصہ کردار کی فطرت کے مطابق ہونا چاہئے۔ "HOST OF TABARD" کی تجویز کے مطابق ہر شخص کے حصے میں چار قصے آتے ہیں۔ پادری کے آزاد کردہ کسان کی راستے میں شمولیت سے کل تیس "۳۰" نفوس ہو جاتے ہیں۔ لہٰذا قصوں کی تعداد ایک سو بیس "۱۲۰" ہونی چاہئے تھی لیکن "کینٹربری ٹیلز" میں کل چوبیس "۲۴" قصے ہیں۔ یہ قصوں کا قصہ چوسر کی سنجیدہ شاعری کا حاصل ہے اور انگلستان کی رومانی شاعری کا حقیقی آغاز ہے۔ "FRIAR'S TALE" اور "MILLER'S TALE" چوسر کی مزاح نگاری کا جوہر ہیں۔ اس کی فطرت کا خاص رخ لطیف مزاح کی جانب ہے۔ وہ مذہبی، اخلاقی، فلسفیانہ، سیاسی اور سماجی ہر قسم کی اقدار سے بلند ہو کر خالص انسانی نقطہ نظر سے غیر جانبدارانہ طرز تفکر کا داعی ہے۔ وہ بالغ نظر، روشن دماغ، وسیع الفہم اور آفاقی نظر کا مالک ہے۔

عوامی شاعری ۱۴۰۰ء - ۱۵۱۵ء : چوسر کے بعد ایک صدی تک انگریزی قومی ادب زوال کا شکار رہا۔ ۱۴۵۳ء سے ۱۴۸۳ء تک کی "WARE OF THE ROSE" بھی ادبی ترقی کے لئے ضرر رساں ثابت ہوئی۔ انگلینڈ اور سکاٹ لینڈ کے سبھی شاعروں نے چوسر کا تتبع کیا لیکن وہ اس کے اوسط کلام سے آگے نہ بڑھ سکے۔ اس نے انگریزی عروض کی جو طرح ڈالی وہ بھی ان کے پلے نہ پڑ سکی۔ ٹامس اوکلیو (THOMAS OCCLEVE) اور جون لڈگیٹ (JOHN LYDGATE) نے چوسر کی تمثیلوں کی نقل کی لیکن یہ نقل کوئی کامیاب نقل نہ تھی۔ علاوہ ازیں عروض میں بھی بے راہ روی برتی۔ ایک اور شاعر اسٹیفن ہاز (STEPHEN HAWES) بھی صرف تمثیل نگار تھا۔ مزید دو شاعر بھی ابھرے، جن میں الگزنڈر بارکلے (ALEXANDER BARCLAY) نے واقعیت نگاری میں قدرے اپج دکھائی مگر زبان کے معاملے میں مار کھا گیا۔ جون اسکلٹن (JOHN SKELTON) نے قدرت جدت کا مظاہرہ کیا مگر بڑے ہی بھونڈے طریقے سے مزاح پیدا کرنے کی کوشش کی۔ اس عہد کے کم و بیش سبھی شعراء قرون وسطٰی کے چھینٹے میں براجمان دکھائی دیتے ہیں۔ البتہ سکاٹ لینڈ کی حالت قدرے بہتر ہے۔ باربور (BARBOUR) سے شروع ہونے والی شاعری کو استحکام کی صورت ملتی دکھائی پڑتی ہے۔ چوسر کی تقلید یہاں بھی ہے۔ شاہ جیمز اول کی نظم "KINGS QUAIRE" اور رابرٹ ہنریسن (ROBERT HENRYSON) کی حکایات فیبلز (FABLES) میں چوسر کے تتبع کے باوصف آزادگی کا شیوہ موجود ہے۔ ولیم ڈنبر (WILLIAM DUNBAR) کو اس عہد کے تمام شعراء پر برتری حاصل ہے۔ اس کی سو کے قریب نظمیں موضوعی و عروضی محاسن سے مزین ہیں۔ وہ غنائی، حزنیہ، طنزیہ، مزاحیہ اور تمثیلی شاعری پر یکساں قدرت رکھتا ہے اور حقیقی فنکار ہے۔ گیون ڈگلس (GAVIN DOUGLAS ۱۴۷۴ء - ۱۵۲۲ء) بھی نمایاں حیثیت کا حامل ہے اور اپنے فن میں کامیاب دکھائی دیتا ہے۔ تاہم ان سب معاصرین میں صحیح معنوں میں کوئی بھی بڑا فنکار نہیں ہے۔

بیلڈ(BALLAD) : اس دور میں ایک عوامی صنف بیلڈ نے خوب ترقی کی۔"BALLAD" اینگلو سیکسن لفظ "BALLER" سے مشتق ہے جو ناچنا کے معنی رکھتا ہے۔ پہلے پہل عوامی ناچ کے ساتھ گائی جانے والی نظمیں بیلڈ کہلاتی تھیں۔ یہ بیلڈ ایک گانے والے سے دوسرے گانے والے تک پہنچتے تھے۔ ان کے مصنفین کا کچھ پتہ نہیں چونکہ وقت کے ساتھ ساتھ ان میں تبدیلیاں واقع ہوتی رہتی تھیں۔ لہٰذا خیال کیا جا سکتا ہے کہ ان کی تشکیل و تکمیل اور تخلیق و تصنیف میں ایک سے زیادہ لوگوں کی ہنرمندی شامل ہے اور یہ عوامی تخلیق کاروں کی مشترکہ مساعی جمیلہ کا جمالیاتی ثمرہ ہیں۔ بربنائے اختصار انہیں غنائی شاعری میں شامل کیا جا سکتا ہے تاہم یہ گیتوں سے کہیں مختلف ہیں۔ ان میں لوگوں کو ان کے ماحول سے متعلق پہلے سے معلوم واقعہ سنا کر کسی اہم قومی واقعہ کی یاد تازہ کی جاتی ہے۔ جس سے ان کی افسانوی نوعیت اور قومی حیثیت کا اندازہ ہوتا ہے۔ تمام یورپی علاقوں میں بیلڈ مقبول رہے۔ "چیوای چز" (CHEVY CHASE) سب بیلڈوں میں ممتاز درجہ رکھتا ہے۔ یہ ایک نیم تاریخی رزمیہ ہے جس میں پندرہویں صدی کے اوائل میں ہونے والی "پرسی آف نوردمبر لینڈ" (PERCY OF NORTHUMBERLAND) اور "ڈگلس آف اسکاٹ لینڈ" (DOUGLAS OF SCOTLAND) کی رزم آرائی دکھائی گئی ہے۔ یہ بیلڈ چار مصرعی بند پر مبنی ہے۔ پہلے اور تیسرے مصرعے کے چار اور دوسرے اور چوتھے مصرعے کے تین رکن ہیں۔ تیسرا اور چوتھا مصرعہ باہم مقفیٰ ہے۔ یہی تمام بیلڈوں کا مقبول عروضی پیٹرن ہے۔ اس بیلڈ کا انداز سادہ ہوتا ہے تاہم تکرار کی کثرت ہوتی ہے۔ یہ خصائص بھی بیلڈ کے لئے مختص ہو کر رہ گئے۔ بعد میں آنے والے شعراء اور ناقدین نے متذکرہ بیلڈ کی بڑھ چڑھ کر ستائش کی ہے۔ لہٰذا اسے انگریزی قومی ادب کا شہکار مانا جاتا ہے۔ اس دور کا دوسرا قابل ذکر بیلڈ "دی نٹ براؤن میڈ" (THE NUT-BROWN MAID) ہے۔ یہ رومانی ہے اور سات رکنی مصرعوں میں ہے جو ہم قافیہ ابیات ہیں۔ ان میں داخلی قوافی اور ایک مصرعی تکرار بھی ہے۔ عروض کی سختی کے ساتھ ساتھ طرز ادا کی سادگی اور بے ساختگی اپنا جواب آپ ہیں۔ محب و محبوب کی گفتگو میں ڈرامائی لطف بدرجہ کمال موجود ہے۔

ڈراما : اس عہد کے ڈراموں میں بیلڈ سے بھی زیادہ عوامی ادب کا رنگ و آہنگ موجود ہے۔ عوامی ڈرامہ کئی صدیوں سے مسلسل ترقی کرتے کرتے پندرہویں صدی میں ایک خاص مقام اور مقبولیت حاصل کر چکا تھا۔ ہر تہوار سے متعلق ڈراموں کا ایک مجموعہ تیار ہو جاتا تھا جو ہر سال کام آیا کرتا تھا۔ مثلاً "کرسمس کا مجموعہ" "ایسٹر کا مجموعہ" "کارپس کرسٹی" (CORPUS CHRISTI) کا مجموعہ وغیرہ۔ ان مجموعوں کو سب سے زیادہ شہرت ملی۔ ایک اور خاص بات یہ تھی کہ ان مجموعوں کے نام ان شہروں کے ناموں پر رکھے جاتے تھے، جہاں انہیں دکھایا جاتا تھا۔ چسٹر (CHESTER)، کوونٹری (COVENTRY) اور یارک (YORK) وغیرہ کے مجموعے آج بھی دستیاب ہیں۔ انہیں لیریکل پلیز (LYRICAL PLAYS) کے نام سے یاد کیا جاتا ہے۔ ان ڈراموں میں ادق اور انوکھے قافیوں کے بڑے بڑے بند ہیں۔ جو ڈرامائی اثر کی کمی اور غنائی تاثر کی فراوانی کا سبب بنتے ہیں۔ مکالمے بے جان ہیں۔ حزنیہ اور طربیہ موثرات قوی ہیں۔ اکا دکا ٹکڑے معیاری اور پر اثر بھی ہیں۔ "ابراہم آئزک" (ABRAHAM AND ISAAC) پندرہویں صدی میں تحریر کئے جانے والے کسی نامعلوم مجموعے کا پارہ ہے۔ اس میں غم کی کامیاب جذبات نگاری کی گئی ہے۔ یہ یونانی ڈرامہ نگاری اور شیکسپیئر کے فن تک جا پہنچتا ہے۔ اسی دور میں اخلاقی ڈراموں (MORALITY PLAYS) کی بھی داغ بیل ڈالی گئی اور انجیل کے کرداروں کی جگہ اخلاقی شخصیتوں کو لایا گیا۔ ان میں تماشے سے زیادہ معانی پر زور دیا گیا۔ اخلاقی ڈراموں کو اسٹیج پر پیش کر کے حقیقی ڈرامے کی بنیاد رکھی گئی۔ ان میں قدیم ترین "دی کیسل آف پرسیو رنس" (THE CASTELL OF PERSEVERENCE) ہے۔ اخلاقی ڈراموں میں "ایوری مین" (EVERYMAN) عظمت کی حامل ادبی تخلیق ہے۔ وہ ڈرامے جن کا مواد عیسائی اولیاء کے معجزات پر مبنی ہوتا تھا، معجزاتی ڈرامے (MIRACLE PLAYS) کہلاتے تھے۔ اخلاقی ڈراموں کے ساتھ یہ بھی مروج رہے۔ رفتہ رفتہ اخلاقی ڈراموں نے معجزاتی ڈراموں کی جگہ لے لی۔ بالآخر پندرہویں صدی کے اختتام تک معجزاتی ڈرامے عنقا ہو گئے۔

یورپ میں نشاۃ الثانیہ کی تحریک اور اثرات ۱۴۹۳ء۔ ۱۵۶۰ء : ترکوں نے ۱۴۹۳ء میں قسطنطنیہ فتح کیا تو یونان کے فضلا یونانی علوم کے مسودات کے ہمراہ اٹلی کے مختلف شہروں مثلاً فلورنس (FLORENCE)، بولونا (BOLOGNA)، پاڈوا (PADUA)، وینس (VENICE) اور روم (ROME) وغیرہ میں پناہ گزیں ہوئے۔ قسطنطنیہ کی تسخیر سے پہلے بھی یونانی علماء 'ارسطو' ڈیماستھنز اور یوری پیڈیز کے مسودات لے کر اطالیہ پہنچ چکے تھے۔ فلورنس کا شہر خاص طور سے کلاسیکی علوم کا مرکز بن چکا تھا۔ یونانی اور لاطینی علماء مذہب کی تنگنائے سے باہر آزادی، باہمی ہمدردی، انسان دوستی اور رواداری کا نظریہ رکھتے تھے۔ جبکہ قرون وسطیٰ میں سارا یورپ عیسائیت پر کاربند تھا۔ بنیادی فرق یونانی اور عبرانی روح کا تھا۔ یونانی روح گناہ و ثواب اور جزا و سزا سے قطع نظر انسان کو اچھائیوں اور برائیوں سمیت قبول کرتی اور دنیا ہی کو سب کچھ سمجھتی تھی۔ عبرانی روح آسمانی احکام، مذہبی اصولوں اور نیک و بد کی تمیز پر یقین رکھتی تھی۔ مذہبی اکابرین ریاکار اور لکیر کے فقیر تھے۔ راہبوں نے کھلے بندوں بدکاری اور بدمعاشی اختیار کر رکھی تھی۔ پوپ نے دھڑا دھڑ گناہوں کے معافی نامے بیچنے شروع کر رکھے تھے۔ تمام یورپی ممالک پر پوپ کی حکومت تھی۔ اس کے حکم کے بغیر پتا بھی نہیں ہلتا تھا۔ ایسے میں عیسائیت سے پہلے مروج کلاسیکی

یا لاطینی و یونانی نظریۂ حیات کو دوبارہ رائج کرنا نشاۃ الثانیہ کہلاتا ہے۔ نشاۃِ الثانیہ سے یورپ میں لادینیت کا دور شروع ہوا۔ انجیل کی جگہ یونانی ادب پاروں، علم فقہ اور اخلاقی اصولوں کی جگہ خالص انسانی اور سائنسی مطمئع زندگی کا دور دورہ ہوا۔ جنسی اور ازدواجی مراسم کی جگہ افلاطونی محبت کو ممتاز مقام حاصل ملا۔ عورت آسمانی دانائی کی علامت قرار پائی۔ سیاست کو مذہب سے علیٰحدہ کردیا گیا۔ مذہبی عقیدت کی جگہ تہذیب اور مذہبی پابندی کی جگہ کلچر نے سنبھال لی۔ فنون ادب کا خاص طور سے چرچا ہوا۔ یونانیوں کے مطابق ادبیات (HUMANITIES) کلچر کا معیار ٹھہری اور جدید انسان ہیومنسٹ (HUMANIST) کہلایا۔

اٹلی نشاۃ الثانیہ کا مرکز : قرون وسطیٰ میں روم عیسائیت کا صدر مقام تھا۔ اٹلی میں نشاۃِ الثانیہ کا چرچا ہوا تو عیسائیت کے شدائد سے عاجز آئے ہوئے لوگ تیزی سے آزاد زندگی کی دلچسپیوں کی طرف لپکے۔ اس تحریک کے تین اکابر پیش روؤں میں ایک دانتے (DANTE) تھا۔ اس کو ڈیوِنا کومیڈیا (DIVINA COMMEDIA) کو کیتھولک مذہب کا شاہکار ہے، لیکن اس میں دانتے نے ایک غیر مذہب پرست شاعر ورجل (VIRGIL) کی روح کو اپنا رہبر بنایا ہے۔ آگے چل کر ورجل کی جگہ ایک حسینہ "بیٹرس" (BEATRICE) کو مل جاتی ہے، جسے دانتے عقلمندی کا نام دیتا ہے۔ یہی دانتے کو جنت میں پہنچا کر وہاں کے مناظر سمجھاتی ہے۔ "ہیومنزم" (HUMANISM) سب سے زیادہ دانتے کے ہاں نمایاں ہے۔ پیٹرارک (PETRARCH) ۱۳۰۴ء - ۷۴ ۱۳ء دوسرا پیشرو ہے۔ اس کی غنائی نظموں میں حسن و محبت کے جذبات و انکشافات نشاۃِ الثانیہ کے جذباتی رخ کو ابھارتے ہیں۔ تیسرا پیش رو جیوانی بکچیو (GIOVANNI BOCCACCIO : ۱۳۱۳ء - ۷۵ ۱۳ء) ہے۔ اس کی تاریخی اور لافانی تخلیق "ڈیکامیرون" (DECAMERON) ہے۔ جس میں واقعیت، انسانی نفسیات کا مطالعہ اور غیر جانبدارانہ نگاہ سے دنیا کے مشاہدے کو کامیابی سے پیش کیا گیا ہے۔ جہاں تک شاعری کا تعلق ہے اطالوی نظمیں سفلی جذبات اور فحاشی سے بھری پڑی ہیں۔ نشاۃِ الثانیہ میں اٹلی بدکاری اور جعل سازی کا اڈہ بن کر رہ گیا تھا۔ ظالم اطالوی بادشاہ اور بنونیو توچیلینی (BENVENUTO CELLINI)؛ ۱۵۰۰ء - ۱۵۷۱ء، میکاویلی (MACHIAVELLI) ۱۴۶۹ء - ۱۵۲۷ء اور اریٹینو (ARETINO) نے نشاۃِ الثانیہ کو تکمیل تک تو ضرور پہنچایا، لیکن سیاست، فن اور فلسفے کی مثبت حدود کو بھی پار کر گئے۔

فرانس اور نشاۃِ الثانیہ : فرانس میں نشاۃِ الثانیہ کا مثبت اور معتدل صورت ظہور پذیر ہوئی۔ یہاں نشاۃِ الثانیہ کا کامل نمائندہ مونتین (MONTAIGNE)؛ ۱۵۳۳ء - ۱۵۹۲ء تھا۔ وہ رومی عہد کے اطالوی ادباء سے بالعموم اور پلوٹارک (PLUTARCH) سے بالخصوص متاثر تھا۔ اس کے فلسفۂ حیات کی رو سے تفریح اور نیکی ایک ہی چیز ہیں۔ نیکی بھی ایک تفریح بلکہ سب سے افضل تفریح ہے۔ فن نیکی اور تفریح کا اعلیٰ سطحی امتزاج ہے۔ ہیومین ازم (HUMANISM) انسانی جذبہ و احساس کے اس توازن کا نام ہے جو یونانی اور دیگر قدماء کی اقدار میں پایا جاتا ہے۔ اٹلی میں نشاۃِ الثانیہ مذہب کے خاتمے اور عیاشی کے عروج تک پہنچی لیکن مونتین کے مکتب فکر میں وہ ایک درست دماغ لادینیت تک آکر رک گئی۔ اس نے حیات انسانی کا ایسا نصب العین وضع کیا جو مرد و زن اور روح و مادہ کے ایسے توازن پر مبنی تھا جس کا مبداء آسمانی کتاب کی بجائے تجربہ اور تاریخ تھا۔

جرمنی اور نشاۃِ الثانیہ : پروٹسٹنٹ (PROTESTANT) فرقے کا بانی مارٹن لوتھر (MARTIN LUTHER) نشاۃِ الثانیہ کی پیداوار تھا۔ وہ اعلیٰ اقدار کا متلاشی اور قرب خدا کا موید تھا۔ وہ اس انسانی آزادی کو برقرار رکھتے ہوئے مروج مذہب کے خاتمے کے بعد نئے مذہب کا ظہور چاہتا تھا۔ وہ پوپ کو خدا کا نمائندہ نہیں مانتا تھا۔ اس نے پوپ کے معافی نامے سرعام جلوا دیئے۔ ایسے میں نشاۃِ الثانیہ کے بطن سے ایک نئی تحریک نے جنم لیا، جسے ریفارمیشن (REFORMATION) کہتے ہیں۔ اس نے پہلے تو نشاۃِ الثانیہ کا رستہ کاٹا پھر اس کے مدمقابل آکھڑی ہوئی۔ اصل میں عوام کا کثیر طبقہ خدا سے بے تعلق نہیں ہونا چاہتا تھا۔ خود علماء یہ باور کرنے میں ناکام رہے کہ یونانی روح مذہبی روح کی موت ہے اور قدماء کے اصولوں کا منطقی حصول خدا پرستی کے خاتمے پر منتج ہوتا ہے۔ اس تضاد کے باوصف لوتھر کے پروٹسٹنٹزم (PROTESTANTISM) نے ایک سمجھوتا پیش کیا، جو کچھ لوگوں کو قبول اور کچھ کو ناقبول ہوا۔ نتیجہ کشمکش کی صورت میں برآمد ہوا۔ ایسی صورت حال میں سیکولر اور غیر سیکولر دونوں طرح کا ادب تخلیق ہوا۔ خود ادباء و شعراء کے مزاج میں بھی دونوں نظریوں کی کشمکش جنم لئے بغیر نہ رہ سکی۔ تاہم ریفارمیشن نے جذبہ قومیت کو مستحکم کرنے میں نشاۃِ الثانیہ کی مدد بھی کی۔ مذہب پر ادب کی برتری نے مذہب کی مقدس زبان لاطینی پر عوامی زبان کو فوقیت دی۔

انگلستان اور نشاۃِ الثانیہ : انگلستان میں نشاۃِ الثانیہ کا ورود و فروغ خاصی تاخیر سے ہوا۔ جب ۱۴۹۰ء اور ۱۵۲۰ء کے درمیانی عرصے میں مذہبی فسادات ہوئے تو اس کے نتیجے میں نشاۃِ الثانیہ کو پھلنے پھولنے کا موقع دستیاب ہوا۔ اٹلی سے تعلیم یافتہ کچھ نوجوانوں نے انگلستان میں معلموں اور فلسفیوں کا ایک حلقہ بنایا جو "ہیومنزم" کے لئے انتہائی فعال اور موثر ثابت ہوا۔ جون کولٹ (JOHN COLET) نے لاطینی و یونانی تدریس کے لئے سینٹ پالز اسکول (ST. PAUL S SCHOOL) قائم کیا۔ اس سے متاثر ہو کر ایراسمس (ERASMUS) ۱۴۶۶ء - ۱۵۳۶ء جو ولندیزی تھا، نے علوم جدیدہ کی تحریک شروع کی۔ سرٹامس مور (SIR TOHMAS MORE) ۱۴۷۸ء - ۱۵۳۵ء نے لاطینی میں اپنی شہرہ آفاق کتاب "یوٹوپیا" (UTOPIA) لکھی۔ مور نے "یوٹوپیا" میں افلاطون کے مانند ایک مثالی

اشتمالی معاشرے کا خواب دیکھا ہے۔ ایک جگہ رقمطراز ہے کہ: "امراء نے سازش کر رکھی ہے کہ وہ دولت مشترکہ کے نام پر اجناس فراہم کر لیں۔" اس کی بعض تجاویز حیران کن حد تک انوکھی اور دلچسپ ہیں۔ کہتا ہے کہ مثالی اشتمالی ریاست میں "شادی سے پہلے دولہا اور دلہن کے لئے ضروری ہو گا کہ وہ ایک دوسرے کو مادر زاد برہنہ دیکھیں۔" وہ دنیا کے ہر شخص کو جسم' روح اور دماغ صالح رکھنے پر زور دیتا ہے۔" یوٹوپیا" "ہومنزم" کے لئے دائمی قدر کی حیثیت رکھتی ہے۔ وہ دنیا کا مثالی ہیومنسٹ (HUMANIST) ہے۔ مزید بر آں جن معلمین نے درس و تدریس اور تخلیق و تصنیف کے ذرائع سے نشاۃ الثانیہ کو پھیلانے میں قابل ذکر کردار ادا کیا ان میں سر تھامس ایلیٹ (SIR THOMAS ELYOT) ' سر جون چیک (SIR JOHN CHEKE; ۱۵۱۴ء - ۱۵۵۷ء) اور سر تھامس ولسن (SIR THOMAS WILSON; ۱۵۲۵ء–۱۵۸۱ء) نہایت اہم ہیں۔ البتہ جملہ معلمین میں سب سے زیادہ مقبول و ممتاز روجر اشم (ROGER ASCHAM) ۱۵۱۵ء - ۱۵۶۸ء ہے۔ اس کی یگانہ روزگار تصنیف اسکول ماسٹر (SCHOOL MASTER) ہے۔ جس کے مندرجات دائمی طور پر اہم ہیں۔ اس کی انگریزی لاطینی آمیز ہے۔ زبان کی تشکیل و فروغ میں اس کا معتدبہ حصہ ہے۔ انگلستان میں بجا طور پر نشاۃ الثانیہ کا شہرہ ۱۵۱۵ء سے عام ہوا' ۱۵۲۶ء میں ریفارمیشن کے اثرات بھی ساتھ آملے۔ انگلستان میں "PROTESTANTISM" کے لئے پہلے سے ہی فضا ساز گار ہو چکی تھی۔ چودھویں صدی میں وکلف (WYCLIFF) کی شروع کی جانے والی تحریک "لولارڈز" (LOLLARDS) نزد و دور اپنا اثر دکھا رہی تھی۔ بالآخر کنگ ہنری ہشتم کے عہد ۱۴۹۱ء – ۱۵۴۷ء میں ریفارمیشن کا انگلستان پر تسلط قائم ہو گیا۔ نتیجتاً" تیزی سے انجیل کے انگریزی میں تراجم ہوئے۔ "THE BOOK OF COMMON PRAYER" انگریزی میں طبع ہوئی۔ ۱۵۳۵ء سے ۱۵۳۹ء تک پوپ کے زیر نگرانی خانقاہوں کو پروٹسٹنٹوں نے ملیامیٹ کر دیا۔ ان میں جو علوم پوشیدہ موجود تھے سب کا خاتمہ ہو گیا۔ پروٹیسٹنٹ جو قرون وسطیٰ کی فقہ کے جانی دشمن تھے' نے اپنے نقطۂ نظر کے مطابق تاریخیں لکھوائیں۔ ہولن شیڈ (HOLINSHED) متوفی ۱۵۸۰ء ایڈورڈ ہال (EDWARD HALL) متوفی ۱۵۴۷ء اور جان اسٹو (JOHN STOWE) ۱۵۲۵ء – ۱۶۰۵ء اس سلسلے کے اہم ترین مورخ ہیں۔ ان کی تاریخیں انگریزی تاریخ میں تاریخی حیثیت رکھتی ہیں۔ اس دوران میں پروٹیسٹنٹ واعظین ہیولیٹمر (HUGH LATIMER) ۱۴۸۵ء–۱۵۵۵ء اور جون فوکس (JOHN FOXE) ۱۵۱۶ء–۱۵۸۷ء کے واعظوں کے مجموعے منصۂ شہود پر آئے۔ اسکاٹ لینڈ میں تحریک احیائے مذہب یعنی ریفارمیشن تیزی سے مقبول ہوئی۔ جون ناکس (JOHN KNOX) ۱۵۰۵ء - ۱۵۷۲ء نے ملکی زبان میں پمفلٹوں کے ذریعے قوم کی قلب ماہیت کرنے کی ٹھانی۔ اور ملکہ میری اسٹوارٹ (MARY STUART) کی سماجی زندگی کے ایک نئے عہد کا دروازہ کھل گیا۔

نشاۃ الثانیہ کے ابتدائی دور کی شاعری ۱۵۲۰ء–۱۵۷۸ء : ہنری ہشتم کے دو ہیومنسٹ (HUMANIST) درباری شاعروں سر تھامس وایٹ (SIR THOMAS WYATT) ۱۵۰۳ء–۱۵۴۲ء اور ہنری ہاورڈ (HENRY HOWARD) معروف بہ ارل آف سرے (EARL OF SURREY) ۱۵۱۷ء–۱۵۴۷ء نے انگلستان کی مردہ شاعری کو اپنی کاوشوں سے از سر نو زندہ کر دیا۔ کشت شعر و سخن میں ان کی تخم ریزی ملکہ الزبتھ اول کے عہد میں بھرپور برگ و بار لائی۔ ان کی شاعری ان کی زندگی میں طبع نہ ہو سکی۔ ۱۵۵۷ء میں سرے کے قتل کے دس برس بعد شاعری کا ایک مجموعہ "ٹوٹلز مسلینی" (TOTTEL'S MISCELLANY) کے نام سے شائع ہوا۔ جس میں کچھ معمولی قسم کے دیگر شعراء کے علاوہ وایٹ اور سرے کی نظمیں بھی تھیں۔ دونوں اطالوی ادب سے متاثر تھے۔ وایٹ نے ۱۵۲۷ء میں فرانس اور اٹلی سے واپسی پر انگریزی شاعری کو اطالوی معیار پر لانے کی پر خلوص کوشش کی۔ اس انگریزی شاعری میں نفاست اور ترنم کے علاوہ عروض پر خصوصی توجہ دی گئی۔ شروع شروع میں اس نے "SYLLABLE SYSTEM" کے تجربے کے تحت نظمیں لکھیں' جو زیادہ کامیاب نہیں ہیں۔ رفتہ رفتہ وہ ایک آہنگ تخلیق کرنے میں کامیاب ہو گیا اور ان اصناف شاعری کو روشناس عام کیا' جو پہلے انگریزی ادب میں موجود نہیں تھیں۔ اس نے "DIVINA COMMEDIA" میں دانتے کا استعمال کردہ "ترزا ریما" اور کئی دیگر اطالوی عروض انگریزی شاعری کو تفویض کئے۔ پٹرارک (PETRARCH) کا سانٹ (SONNET) تو بالخصوص اس سے یادگار ہے۔ اس نے اکثر و بیشتر پٹرارک کا ترجمہ یا تتبع کیا ہے۔ لیکن اس کے سانٹوں میں الفاظ کے حسن استعمال' استعاراتی خوبصورتی' ادا کی برجستگی' رمز و ایما کی مناسبت اور فنی چابکدستی نے انگریزی شاعری میں نئی روح پھونک دی۔ اس کی طنزیہ نظمیں ہوریس (HORACE) اور الامنی (ALAMANNI) کی نقل ہیں۔ اس نے چند ایک نہایت دلکش گیت بھی لکھے۔ اس کا فن تیزی سے ترقی کی جانب گامزن تھا کہ انتالیس "۳۹" سال کی عمر میں اس کا انتقال ہو گیا۔

ہنری ہاورڈ (HENRY HOWARD) الملقب بہ ارل آف سرے (EARL OF SURREY) : ہنری ہاورڈ الملقب بہ ارل آف سرے وایٹ سے چودہ سال چھوٹا اور شاید اس کا شاگرد بھی تھا۔ اس کی سبھی نظمیں فنی اعتبار سے پختہ اور اعلیٰ پائے کی ہیں۔ وہ وایٹ سے بڑا شاعر تھا اور پیٹرارک کی روایت سے منسلک تھا۔ اس کے سانٹوں کی ہیروئن جیرالڈائن (GERALDINE) ہے۔ جس کا اصلی نام لیڈی الزبتھ فزجیرالڈ (LADY ELIZABETH FITZGERALD) بتایا جاتا ہے۔ درد محبت اور مناظر فطرت سرے

کی شاعری کے خاص موضوعات ہیں۔ اس کے خارجی سانٹ زیادہ معیاری اور پر خیال ہیں۔ بادشاہ کے حکم پر اسے جیل میں ڈال دیا گیا۔ جو سانٹ اس نے قید میں لکھے ان میں قدرتی مناظر، قدماء سے لگاؤ اور ناکامی محبت کا بلیغ اظہار ملتا ہے۔ بادشاہ کے بیٹے ڈیوک آف رچمنڈ کے ساتھ بچپن میں گذرے ہوئے دونوں کی یاد پر مبنی ایک نظم، ذاتی جذبات کی شدت کا عمدہ نمونہ ہے۔ اس نے سانٹ کے لئے نئی ترکیب وضع کی جس نے انگریزی ادب میں شیکسپیرین سانٹ (SHAKESPEAREAN SONNET) کے طور پر شہرت پائی۔ اس لئے کہ مذکورہ ترکیب کو سرے کے بعد استعمال کرنے والا شیکسپیئر ہی تھا۔ اس نے قید کے دوران ورجل کی "اینڈ" (AENEID) کا بلینک ورس (BLANK VERSE) میں ترجمہ کیا۔ سرے کی بلینک ورس خام ہونے کے باوجود بڑی زوردار ہے۔ اس طرح اس نے مستقبل کے ڈرامے اور ایپک کے لئے ایسا عروضی ذریعہ مہیا کر دیا، جس میں انگریزی کے لافانی شہکار موجود ہیں اسے محض تیس "۳۰" برس کی عمر میں قتل کر دیا گیا۔ اس پورے عہد میں کوئی ایسا شاعر نہیں جسے غیر معمولی کہا جا سکے۔ اس کے دو ہم عصر ایسے ہیں جن میں کچھ جان ہے۔ اور جن کا فن قدرے مضبوط ہے۔ ٹامس سیکول (THOMAS SACKVILLE، ۱۵۳۶ء–۱۶۰۸ء) اپنی استقرائی منطق (INDUCTION) کے باعث جانا اور پہچانا جاتا ہے۔ بعد ازاں اس نے "THE MIRROR FOR MAGISTRATES" قلمبند کی جس میں انگلستان کی تاریخی حیثیت کے حامل سربر آوردہ لوگوں کے مصائب اور بدبختی کے قصے ہیں۔ اس نظم کی شاعرانہ حیثیت نہ ہونے کے برابر ہے۔ سیکویل اور ٹامس نارٹن (THOMAS NORTON) کی "TRAGEDY OF GORBODUC" یا "FERREX OR PORREX" درس اخلاق کے باوجود اہمیت کی حامل ہے کیونکہ بعد ازاں اس کی تقلید ہوئی۔ اس میں بلینک ورس کا استعمال ہوا ہے۔ ایلزبتھ کے زمانے میں المیے کی بنیاد اسی سے پڑی۔ سیکویل کا عروض چوسر (CHAUCER) اور اسپنسر (SPENCER) کے بین بین واقع ہے۔ دوسرا شاعر جارج گیسکوئن (GEORGE GASCOIGNE، ۱۵۰۰ء–۱۶۱۹ء) ہے۔ اس کی طنزیہ نظم "اسٹیل گلاس" (STEEL GLASS) بلینک ورس میں لکھی جانے والی ایسی نظم ہے، جس میں جدید دور کو مطعون کیا گیا ہے۔ گیسکوئن کی تاریخی اہمیت یہ ہے کہ اس نے انگریزی کا پہلا افسانہ، پہلا نثری طربیہ (COMEDY) پہلا ماسک (MASQUE)، پہلا المیہ (TRAGEDY)، پہلی مکمل طنزیہ نظم اور پہلی عروض کی کتاب لکھی۔ لیکن یہ سب فنی اعتبار سے صفر ہیں۔

نشاۃ الثانیہ کے زمانۂ عروج کی انگریزی شاعری : ۱۵۶۸ء تک نشاۃ الثانیہ کے اثرات پورے طور پر انگریز قوم کے رگ و ریشہ میں سرایت کر چکے تھے۔ سر ٹامس نارتھ (SIR THOMAS NORTH، ۱۵۳۵ء–۱۶۰۱ء) نے ۱۵۷۹ء میں پلوٹارک کا ترجمہ کیا۔ جان فلوریو (JOHN FLORIO) نے ۱۶۰۳ء میں مونتین کا ترجمہ کیا۔ دونوں تراجم عوام اور عوامی شعراء بالخصوص شیکسپیئر کے لئے انتہائی متاثر کن ثابت ہوئے۔ یہاں تک کہ بالداسر کاستی لیونے (BALDASSARE CASTIGLIONE، ۱۴۷۸ء–۱۵۲۹ء) کی کتاب "ال کورتیجیانو" (IL CORTEGIANO) یا "دی کورٹیئر" (THE COURTIER) کا ترجمہ محض اس لئے کیا گیا کہ انگلستانی نوجوان اطالوی دربار کے آداب سیکھ سکیں۔ اس زمانے میں اٹلی میں قصوں کی کتابوں کی بہت کثرت تھی۔ لہٰذا بکیچیو (BOCCACCIO)، سنتھیو (CINTHIO)، بانڈیلو (BANDELLO) اور اسٹراپا رولا (STRAPAROLA) وغیرہ کے قصے انگریزی میں عام ہوئے۔ ان مزاحیہ، حزنیہ اور بیشتر عریاں قصوں کو ڈراموں میں استعمال کیا گیا۔ ان قصوں کو ایلزبتھ دور کے ڈراموں میں سے الگ کر لیا جائے تو باقی کچھ نہیں بچتا۔ جذبۂ اخلاق کے زیر اثر انگریزوں نے اٹلی کو مطعون تو کیا لیکن شعوری سطح پر ایک طرف اس کے ادب کو قبول کیا تو دوسری طرف لاشعوری انداز میں اس کی تہذیب پر گامزن ہوئے۔ تاہم انگریز ہمیشہ قومی انفرادیت پر نازاں رہا ہے۔ لہٰذا اس کا ادب بھی خارجی اثرات سے زیادہ قومی جذبے کی پیداوار ہے۔ ۱۵۷۸ء میں فرانسس ڈریک (FRANCIS DRAKE) نے پوری دنیا کی سیاحت کی۔ ۱۵۸۹ء میں ہسپانوی بیڑے پر کامیابی حاصل کی۔ روز افزوں طاقت اور خوشحالی نے غرور کے ساتھ ساتھ انفرادیت کی خواہش کو جنم دیا۔ مذہبی صورت حال نے بھی قومی جذبے کو فزوں کیا۔ پروٹسٹنٹ مذہب نے پوپ کی حکومت دوسرے لفظوں میں کلیسائے روم سے آزادی دی۔ دیگر یورپی ملکوں سے تعلقات کی نوعیت یہ ہو گئی کہ سر فلپ سڈنی (SIR PHILIP SIDNEY، ۱۵۵۴ء–۱۵۶۸ء) نے انگریزوں کی زیر صدارت یورپی ممالک کی ایک فیڈریشن کا تصور پیش کیا۔ لیلی (LYLY) نے ایک مقام پر لکھا کہ خدا انگلستان کا بالخصوص محافظ ہے اور پھر یہ بھی ارشاد کیا کہ انگریزوں کا خدا ہی خدا ہے۔ انگریز شروع سے عیسائیت کی بہ نسبت اپنے قومی رسم و رواج کے متوالے رہے ہیں۔ اب ان کی طبیعت کھیل تماشوں کی جانب راغب ہو گئی۔ ہیومنزم ان کی فطرت سے پوری طرح ہم آہنگ تھی۔ لہٰذا ملکہ الزبتھ نے اپنے پورے شاہانہ وقار کے ساتھ پروٹسٹنٹ مذہب کا اعلان کیا اور ۱۵۶۳ء میں پارلیمنٹ نے قومی چرچ کی سربراہی بھی ملکہ عالیہ کے سپرد کر دی۔ اس طور پر ملکہ الزبتھ مذہب و قوم ہر دو کے لئے اہم ترین حیثیت اختیار کر گئی۔ یوں وہ اپنی شان و شوکت کی علامت میں پوری قوم کی شان و شوکت قرار پائی۔ قومیت کے جذبے کو نشاۃ الثانیہ نے ابھارا تھا لیکن جس طرح یہ انگلستان میں ابھرا ویسا کہیں اور نہ ابھر سکا۔ نشاۃ الثانیہ کے ابھارے ہوئے قومیت کے جذبے نے ادب کو بھی ایک قومی صورت دے دی۔ اسپنسر (SPENSER)، لیلی (LYLY) اور سڈنی (SIDNEY) جیسے شعراء شاعری کو جدید پیرایہ دینے کے لئے رہبر بن کر میدان میں نکل آئے۔ نشاۃ الثانیہ کے طفیل شاعری کے بارے میں

بہت ہی بلند نظریہ قائم ہوگیا۔ اس زمانے میں کوئی عالم یا فنکار بھی شاعر سے زیادہ صاحب مرتبہ نہیں تھا۔ سڈنی نے شاعر کو پیغمبر اور ولی بتایا اور فلسفی و مورخ سے بلند مقام قرار دیا۔ ۱۵۸۶ء میں شائع ہونے والی اپنی کتاب "AN APOLOGIE FOR POETRY" میں یہ نظریہ پیش کیا کہ شاعر کی شاعری کے پس پشت وہبی تحریک (DIVINE INSPIRATION) کار فرما ہوتی ہے۔ اور شاعر کو سارے علوم کا منبع و مرکز ٹھہرایا۔ ایڈمنڈ اسپنسر (EDMUND SPENSER) ۱۵۵۲ء-۱۵۹۹ء کی شاعری پر سڈنی کے نظریے کا گہرا اثر تھا۔ شاعری کے بارے میں یہ رفیع الشان تصور نشاۃ الثانیہ کی پیداوار تھا۔ اور انگریزی شعراء نے اسے جس زور و شور سے اپنایا اس کی مثال اور کہیں نہیں ملتی۔ نشاۃ الثانیہ کے زیر اثر انگریزی شاعری کو اطالوی شاعری کے رتبے تک پہنچانے بلکہ اس کو سب سے مقدم مقام تفویض کرنے کے لئے پاسٹورل (PASTORAL)، ایپک (EPIC)، کامیڈی (COMEDY)، ٹریجڈی (TRAGEDY) اور لیرک (LYRIC) بلکہ یہاں تک کہ نثر رومانس (ROMANCE) اور تاریخ و فلسفہ تک کو بھی حیرت انگیز حد تک ترقی دی گئی۔ آزادی کا یہ عالم ہوا کہ ہر فرد نے زبان اور عروض کو اپنے اپنے انداز میں برتنا شروع کر دیا۔ آزاد عروض کو شاعر اپنے مزاج کے مطابق ڈھالتے رہے۔ عروض کی ایسی ایسی جدتیں سامنے آئیں کہ باید و شاید۔ شاعری قاعدوں کے بغیر ہی اعلیٰ منزل طے کرتی چلی گئی اور قاعدے وضع کرنے کا کام مستقبل کے کسی اور عہد کی نسل کے لئے چھوڑ دیا گیا۔ عروض سے آزادی کے اسی دور میں قافیہ سے بھی آزادی حاصل کی گئی اور انگریزی شاعری میں بے قافیہ نظم یعنی بلینک ورس کی باقاعدہ ترویج معرض شہود میں آئی۔ جیسا کہ قبل ازیں ذکر کیا جا چکا ہے کہ اس صنف کو انگریزی شاعری میں سنجیدگی سے رواج دینے والا پہلا شاعر ہنری ہاورڈ یعنی ارل آف سرے تھا گو اس نے پہلی بلینک ورس نہیں لکھی لیکن اس کی کاوش کے بعد ہی بلینک ورس کو تسلسل کے ساتھ انگریزی شاعری میں برتا گیا۔ یہاں تک کہ عام حوالہ جات کی کتب میں اسے اس ہیئت کا بانی قرار دیا جاتا ہے۔ بلینک ورس کی حقیقت و ماہیت یا کسی بھی روایتی و غیر روایتی صنف کی ہیئت کو کماحقہ جاننے اور سمجھنے کے لئے عروض کے خاص خاص مبادی العلوم کو پیش نگاہ رکھنا ضروری ہے۔ کیونکہ شاعری کی معروضی پہچان اور اس کا استحسان اس کے بغیر ممکن نہیں ہے۔

عروض (PROSODY) : یہ امر واقعہ ہے کہ دنیا کی کسی بھی شاعری میں عروض کو آسانی سے نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ شاعری کلاسیکی ہو یا جدید اس کا ہیئتی و فنی تجزیہ عروض کی کسوٹی کے بغیر ممکن نہیں ہے۔ یہی وہ پیمانہ ہے جو کسی نظم یا شعر یا مصرعے کے تعمیری و تشکیلی معیار اور اس کی بافت کے حسن و قبح کا تعین کرتا ہے۔ جس طرح ہر زبان کی شاعری کا اپنا ایک مزاج اور کردار ہوتا ہے، اسی طرح ہر زبان کے عروض کا بھی ایک نظام اور فلسفہ ہوتا ہے۔ انگریزی میں عروض کو "PROSODY" کہتے ہیں جس کی تعریف شپلے کی "ڈکشنری آف ورلڈ لٹریری ٹرمز" میں اس طرح کی گئی ہے۔

> "Prosody. The most convenient general name for analysis of the rhythmic structure of sound in speech, esp. in verse. The elements out of which spoken rhythms are constructed are of course those of the physical constitution of speech, a flow of vocal sound against silence in time, in which differentiaton is produced on the one hand by the interruption of sound by silence, and on the other hand by variations in the sound as to character or quality, pitch, length or temporal duration, and intensity or force of utterance." (۲)

انگریزی عروض کے قواعد کے مطابق شعری آہنگ (RHYTHM) اور بحر (METRE) کا انحصار وقت (TIME) کے عنصر پر بھی ہے اور تاکید (STRESS) کی اساس پر بھی۔ جبکہ فرانسیسی شاعری میں آہنگ یا بحر کے لئے بالعموم اجزاء (SYLLABLES) کی تعداد کو بنیادی اہمیت حاصل ہے۔ یہ "SYLLABLE" کیا ہے۔ "SYLLABLE" دراصل کوئی لفظ یا لفظ کا ایسا جزو ہوتا ہے جسے منہ کی محض ایک حرکت سے ادا کیا جا سکتا ہے اور اس میں فقط ایک مصوتی آواز (VOWEL SOUND) ہوتی ہے۔ یہ آواز لازمی طور پر یا تو زوردار ہوگی یا بے زور مثلاً "CAT, FAT" اور RAT وغیرہ ایسے الفاظ ہیں جو ایک جزو پر مشتمل ہیں۔ مندرجہ ذیل مصرعہ ملاحظہ ہو۔

"THE CAT SAT ON THE MAT AND ATE A RAT."

اس تمام مصرعے میں یک جزی الفاظ استعمال ہوئے ہیں اس لئے کہ ہم انہیں لبوں کی صرف ایک جنبش سے ادا کر سکتے ہیں۔ جبکہ لفظ CARPET, AGO ABOUT اور WATER وغیرہ منہ کی دو حرکات سے ادا ہوتے ہیں۔ بالترتیب چاروں الفاظ کی دوہری اجزا کشائی اس طرح ہوگی۔ Wa-tĕr, căr-pĕt, ă-gō, ă-bout یوں ظاہر ہو جاتا ہے کہ چاروں الفاظ دو اجزاء (TWO SYLLABLES) پر مبنی ہیں اور ان میں دو مصوتی آوازیں (VOWEL SOUNDS) ہیں۔ لفظ A-ABOUT میں پہلی آواز یعنی "A" کمزور ہے۔ جبکہ دوسری آواز "ABOUT" زوردار ہے۔ ایسی ہی صورت دیگر تین الفاظ کے ساتھ بھی وابستہ ہے۔ جو زوردار اور غیر زوردار آوازوں پر مشتمل ہیں۔ اصطلاحاً "زوردار آواز یا لہجے کو تاکید (STRESS) کہتے ہیں۔ مطلب یہ کہ کسی لفظ یا اس کے کسی جزو کی زوردار ادائیگی "STRESS"

کہلاتی ہے۔ اسی مناسبت سے زور دار لہجے کا حامل جزو تاکیدی جزو (STRESSED SYLLABLE) یا (ACCENTED SYLLABLE) کہلاتا ہے۔ جبکہ کمزور یا نحیف آواز رکھنے والا جزو غیر تاکیدی جزو (UNSTRESSED SYLLABLE) یا (UACCENTEDSYLLABLE) کہلاتا ہے۔ "STRESSED SYLLABLE" اور "UNSTRESSED SYLLABLE" کو ترتیب وار "LONG SYLLABLE" اور "SHORT SYLLABLE" کی اصطلاحات سے بھی موسوم کیا جاتا ہے۔

رکن۔Foot : انگریزی شاعری میں کم از کم ایک جزو تاکیدی (STRESSED SYLLABLE) اور دو یا دو سے زیادہ اجزائے غیر تاکیدی (UNSTRESSED SYLLABLES) کے باہم ملاپ سے ایک رکن (FOOT) کی تشکیل ہوتی ہے۔ شپلے کی ڈکشنری آف ورلڈ لٹریری ٹرمز میں رکن کی تعریف درج ذیل طور پر کی گئی ہے۔

"Foot. A unit of rhythm in verse or prose; a segment of a passage measured in terms of syllable variation (long and short; stressed and unstressed) for analysisof thestructure." (۳)

اگرچہ جدید مغربی نظم و نثر کی تحقیق میں مذکورہ بالا قاعدے کو ایک طرف رکھ دیا گیا ہے تاہم کسی حد تک قدیم روایتی انگریزی نثر اور مغربی نظم کا وسیع ذخیرہ کم و بیش اسی قاعدے پر مشتمل ہے۔

"Much modern prose is written without thought of such pattern; syllable-counting poetry (romance) ; Semitic; Germanic beatverse; recent free verse, are not measured by this system; but to some extent classical prose, and the great body of western poetry, follow more or less rigidly set patterns or systems of recurringfeet." (۴)

رکن (FOOT) کا تصور قدیم ماترائی بحر سے یادگار ہے۔ وہاں سے جدید تاکیدی اجزائے بحر تک پہنچا۔ شروع شروع میں ائم بوس (IAMBUS) میں چھ ارکان ہوا کرتے تھے۔ قدیم عہد میں آئمب (IABM) بول چال کی زبان سے قربت کی دلیل تھا۔ لہٰذا اسے ڈرامے کے لئے معیاری اور موثر خیال کیا جاتا تھا۔

مختلف ارکان (DIFFERENT FEET) : انگریزی شاعری کی بحور میں استعمال ہونے والے ارکان اپنی نوعیت و اصلیت کے اعتبار سے مختلف خصوصیات اور شناخت رکھتے ہیں۔ یہ الگ الگ ناموں اور اجزاء کی تعداد کے حوالے سے پہچانے جاتے ہیں۔ یہ یک جزی، دو جزی، سہ جزی، چہار جزی اور زیادہ سے زیادہ پنج جزی ہوتے ہیں۔ عام طور پر انگریزی شاعری میں دو یا تین جزی ارکان استعمال ہوئے ہیں۔ چہار جزی اور پنج جزی ارکان کا استعمال شاذ ہی ملتا ہے۔ ذیل میں حروف تہجی (ALPHABET) کے لحاظ سے ارکان کو ترتیب وار درج کیا جاتا ہے۔ ہر رکن میں اجزاء کی تعداد اور ان اجزاء کی نوعیت کو غیر مبہم انداز میں واضح کیا گیا ہے۔ علاوہ ازیں ارکان کی مخصوص علامتوں سے بھی نشاندہی کی گئی ہے۔ تاکیدی جزو (STRESSED SYLLABLE) کے لئے عمودی ترچھا خط (OBLIQUE LINE) (/) اور غیر تاکیدی جزو (UNSTRESSED SYLLABLE) کے لئے مختصر کراس (X) کی علامتیں مخصوص کی گئی ہیں۔ انگریزی طرز تحریر کے پیش نظر علامتوں کا تعین بائیں جانب سے شروع کیا گیا ہے۔ ارکان کی تفصیل اور علامتی پہچان درج ذیل ہے۔

1- AMPHIBRACH : اس سہ جزی رکن میں پہلا اور تیسرا جزو کمزور جبکہ وسطی زوردار ہوتا ہے۔ علامت کے اعتبار سے اسے یوں ظاہر کیا جا سکتا ہے۔ (x/x)

2- AMPHIMACER : اس کا پہلا اور تیسرا جزو قوی اور وسطی ضعیف ہوتا ہے۔ (/x/)

3- ANAPEST یا ANAPAEST : یہ سہ جزی رکن ہے جس میں پہلے دو اجزاء غیر تاکیدی اور تیسرا جزو تاکیدی ہوتا ہے۔ (xx/)

4- ANTIBACCHIUS : اس سہ جزی رکن میں پہلے دو اجزاء طاقتور اور تیسرا جزو نحیف ہوتا ہے۔ (//x)

5- ANTISPAST : یہ چہار جزی رکن ہے جس کا پہلا اور چوتھا جزو مختصر اور دوسرا، تیسرا جزو طویل ہوتا ہے (x//x)

6- BACCHIUS : یہ سہ جزی رکن ہے۔ پہلا بے زور، دوسرا اور تیسرا زوردار ہوتا ہے۔ (x//)

7- CHOREE یا TROCHEE : یہ دو جزی رکن ہے۔ پہلا تاکیدی اور دوسرا غیر تاکیدی ہوتا ہے۔ (/x) یہ (IAMBUS) کے بالکل الٹ ہے۔

8- CHOREUS : یہ تین اجزائی رکن ہے۔ تینوں اجزاء کمزور ہوتے ہیں۔ (xxx)

9- CHORIAMB : چہار جزی رکن ہے۔ پہلا اور آخری تاکیدی درمیانی دو غیر تاکیدی ہوتے ہیں۔ (/xx/)

CRETIC -10 : یہ اور "AMPHIMACER" ایک ہی چیز ہیں۔ پہلا اور تیسرا جزو تاکیدی اور درمیانی غیر تاکیدی ہوتا ہے۔(/x/)

DACTYL -11 : اس کے تین اجزا میں سے جزو اول قوی اور دیگر دو اجزا یعنی جزو دوم اور جزو سوم ضعیف ہوتے ہیں۔ یہ "ANAPAEST" کی قطعی ضد ہے۔(/xx)

DI IAMB -12 : یہ چہار جزی رکن ہے جس کا پہلا جز ضعیف' دوسرا قوی' تیسرا پھر ضعیف اور چوتھا قوی ہوتا ہے۔(x/x/) یہ (IAMB) کی دوسری صورت ہے۔

DIBRACH -13 : اس کے دونوں اجزا غیر تاکیدی ہوتے ہیں۔(xx)

DISPONDEE -14 : اس کے چاروں اجزاء تاکیدی ہوتے ہیں۔(////)

DITROCHEE -15 : یہ چہار جزی رکن ہے جس کا پہلا جزو قوی' دوسرا غیر قوی' تیسرا پھر قوی اور چوتھا غیر قوی ہوتا ہے۔(/x/x) یہ "TROCHEE" کی دوہری صورت ہے۔

DOCHMIAC -16 : یہ پنج جزی رکن ہے۔ کوئی سے بھی پانچ تاکیدی و غیر تاکیدی اجزاء کے باہمی اشتراک (COMBINATION) سے یہ رکن بن سکتا ہے۔ اس کی بالخصوص اجزائی ترکیب میں پہلا جز غیر تاکیدی' دوسرا اور تیسرا جز تاکیدی جبکہ چوتھا پھر غیر تاکیدی اور پانچواں یعنی آخری جز تاکیدی ہوتا ہے۔(x//x/)

EPITRITE -17 : اس چہار اجزائی رکن کا پہلا جز ضعیف اور باقی تین قوی ہوتے ہیں۔ پہلا' دوسرا' تیسرا یا چوتھا جز' غیر تاکیدی جز کی پوزیشن کے مطابق پکارا جاتا ہے۔ اجزائی ترکیب یوں ہے۔(x///)

IAMB -18 : اس کا پہلا جزو غیر تاکیدی اور دوسرا تاکیدی ہوتا ہے۔(x/)_ انگریزی شاعری کا معتدبہ حصہ اسی رکن پر مشتمل ہے۔

IONIC -19 : اس کی دو صورتیں ہیں جو درج ذیل ہیں۔

(a) A MAJORE: اس چہار جزی رکن کے پہلے دو اجزاء تاکیدی اور باقی دو اجزاء غیر تاکیدی ہوتے ہیں۔(//xx)

(b) A MINORE: اس کے چار اجزاء میں سے پہلے دو ضعیف اور آخری دو قوی ہوتے ہیں۔(xx//) یہ پہلی صورت کے بالکل برعکس ہے۔

MOLLOSSUS -20 : اس کے تینوں اجزاء تاکیدی ہوتے ہیں۔(iii)

MONOSYLLABLE FOOT -21 : (۵)۔ یہ ایک جزو پر مبنی تاکیدی' پرزور یا طویل رکن ہوتا ہے۔(i) جو بالعموم مصرعے کے رکن اول کے طور پر استعمال ہوتا ہے۔ یہ زیادہ تر (IAMBUS) یا (TROCHEE) کا مخفف ہوتا ہے۔ غیر تاکیدی یا مختصر جزو سے پیدا ہونے والے خلا کو وقفے سے پر کیا جاتا ہے۔

PAEAN -22 : یہ چہار اجزائی رکن ہے جس کا پہلا جز تاکیدی اور باقی تین اجزا غیر تاکیدی ہوتے ہیں۔ پہلا' دوسرا' تیسرا یا چوتھا جزو تاکیدی کی پوزیشن کے مطابق پکارا جاتا ہے۔ علامت یوں ہے(/xxx)

PALIMBACCHIUS -23 : اس سہ جزی رکن میں پہلے دو اجزاء تاکیدی اور تیسرا جزو غیر تاکیدی ہوتا ہے۔(//x) یہ (BACCHIUS) کی متضاد صورت ہے۔

PROCELEUSMATIC -24 : اس چہار اجزائی رکن کے چاروں اجزا غیر تاکیدی ہوتے ہیں۔(xxxx)

PYRRHIC -25 : یہ اور (DIBRACH) ایک ہی چیز ہیں۔ اس رکن کے دو اجزاء ہوتے ہیں۔ دونوں ہی غیر تاکیدی ہوتے ہیں۔ (xx)

SPONDEE -26 : یہ دو جزی رکن ہے۔ دونوں ہی اجزاء تاکیدی ہوتے ہیں۔(//) اس رکن میں تاکید (Stress) کا استعمال اس فنکارانہ چابکدستی سے کیا جاتا ہے کہ دونوں اجزاء تاکیدی بن جاتے ہیں۔ عام حالات میں جزو دوم غیر تاکیدی رہتا ہے۔

TRIBRACH -27 : یہ (CHOREUS) کا ہم صنعت ہے۔ اس سہ جزی رکن کے تینوں اجزاء غیر تاکیدی ہوتے ہیں۔(xxx)_ بلینک ورس کی تقطیع میں اکثر عروض دان اس رکن کو تسلیم نہیں کرتے۔ تاہم بعض اسے مانتے ہیں۔

TROCHEE -28 : یہ (CHOREE) کی طرح ایسا دو جزی رکن ہے جس کا جزو اول تاکیدی اور جزو ثانی غیر تاکیدی ہوتا ہے۔(/x)

شپلے کی ڈکشنری آف ورلڈ لٹریری ٹرمز میں جملہ ارکان کے اسماء و خصائص سے متعلق درج تفصیل کو انگریزی ذوق کی تسکین کی خاطر قند مکرر کے طور پر پیش کیا جاتا ہے۔ اس میں صرف (MONOSYLLABLE FOOT) شامل نہیں ہے۔ تاکیدی کی علامت "——" اور غیر تاکیدی جزو کی علامت "U" ہے۔(۲)

amphibrach u — u

amphimacer — u —

anapest, anapaest u u —

antibacchius — — u

antispast u — — u

bacchius u — — u

choree (trochee) — u

choreus (by resolution) u u u

choriamb — u u —

cretic : amphimacer

dactyl — u u

di–iamb u — u —

dibrach u u

dispondee — — — —

ditrochee — u — u

dochmiac, any combination of 5, esp. u — — u —

epitrite u — — — (called 1st, 2nd, 3rd, or 4th, according to the position of the unaccented syllable)

iamb u —

ionic

  a majore — — u u

  a minor u u — —

mollossus — — —

paean — u u u (called 1st, 2nd, 3rd, or 4th, according to the position of the stressed syllable)

palimbacchius : antibacchius

proccleusmatic u u u u u

pyrrhic : dibrach

spondes — —

tribrach u u u (see choreus)

trochee : choree

مذکورہ ارکان اپنے اپنے مزاج اور کردار کے حوالے سے مخصوص صفات و موثرات کے حامل ہیں۔ ان ارکان کی خصوصیات کو ناقدین فن جس انداز میں دیکھتے اور پرکھتے ہیں اسے ڈبلیو۔ ایچ ہڈسن نے اپنے الفاظ میں اس طرح سے دہرایا ہے۔

"We find critics describing the iambic measure as smooth, dignified and stately, and the trochaic as energetic and abrupt. the anapaestic as swift and forcible, the dactylic as airy and graceful, and the amphibrachic as swinging and free." (۷)

مذکورہ ارکان سے متعلق ناقدین کے مقابلے میں شاعر کے احساسات و جذبات بلاشبہ زیادہ وقیع، حقیقی اور وزن دار ہوں گے اس لئے کہ اس نے انہیں عملاً "برت کر دیکھا ہوگا لہٰذا ان ارکان کی صفات کا بیان نظم کی صورت میں یقیناً دلچسپی سے خالی نہ ہوگا جسے درج ذیل میں پیش کیا جاتا ہے۔

"Iambic feet are firm and flat
And come down heavily like THAT.

Trochees dancing very lightly
Sparkle, froth and bubble brightly.
Dactylic daintiness lilting so prettily
Moves about fluttering rather than wittily.
While for speed and for haste such a rhythm is the best
As we find in the race of the quick anapaest.
Bigfoot Spondee thumps down,
Stone slab, dead weight, lead crown." (۸)

یہ امر ایک غیر مبہم حقیقت پر مبنی ہے کہ ان ارکان میں سے صرف چار ارکان کو انگریزی عروض میں بنیادی حیثیت حاصل ہے اور انہی کی بنیادوں پر اہم ترین بحریں استوار ہیں۔ متذکرہ چار ارکان درج ذیل ہیں۔

1- ائم بوس(IAMBUS) 2- ٹروکی(TROCHEE)
3- اناپسٹ(ANAPAEST) 4- ڈیک ٹائل(DACTYLE)

ان چار ارکان میں سے کلاسیکی شاعری میں "DACTHL" کو ممتاز حیثیت حاصل ہے۔ جدید شاعری میں "IAMBUS" (بالخصوص انگریزی) کے علاوہ "TROCHEE" اور "ANAPEST" کو نمایاں مقام تفویض رہا ہے۔ اس ضمن میں شپلے کی ڈکشنری آف ورلڈ لٹریری ٹرمز میں درج ذیل خیالات کا اظہار ملتا ہے۔

"For most analysis, a few feet suffice: the dactyl is dominant in classical verse; the lamb, in modern, esp. Eng.; frequent also are the trochee and the anapest." (۹)

یہی ارکان کہ جنہیں اس قدر شرح و بسط کے ساتھ بیان کیا گیا ہے جب ایک باقاعدہ طریق کار کے مطابق اپنی اپنی مخصوص گروہی صورت میں زیر و بم کے ساتھ آگے بڑھتے ہیں تو اس کے نتیجے میں آہنگ پیدا ہوتا ہے۔ آہنگ داخلی بھی ہوتا ہے اور خارجی بھی۔ اسی طرح آہنگ نثری بھی ہوتا ہے اور شعری بھی۔ نثری آہنگ کو عام طور پر فطری آہنگ سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ ڈکشنری آف ورلڈ لٹریری ٹرمز میں اس آہنگ کی تعریف اس طرح کی گئی ہے۔

"Rhythm in language is the natural "swing," or alternation of some quantitative differences (stress, duration, pitch, silence) that accompany all flow of meaningful sound." (۱۰)

مخصوص طوالت، دورانیہ، متعلقہ تاکید اور زیر و بم پر مبنی انگریزی نثر کے آہنگ کی تعمیر و تشکیل کو ڈکشنری آف ورلڈ لٹریری ٹرمز میں درج ذیل انداز میں بیان کیا گیا ہے۔

"Every English sentence is a series of sounds each of which has a certain length or duration, a relative emphasis or stress, and a certain pitch. Every sentence is therefore a series of events in a constant flow of time, marked for our attention by the ways in which the sounds are spoken. When the intervals of time between the emphases are, or seem to be, approximately equal, the sentence is rhythmical." (۱۱)

نثری آہنگ کو قدرے ضروری تفاصیل کے ساتھ بعد ازاں فری ورس کی بحث میں پیش کیا جائے گا۔ اس لئے کہ فری ورس کے بارے میں ایک نظریہ یہ بھی ہے کہ وہ نثر و نظم کی درمیان کڑی ہے۔ فی الحال شعری آہنگ کی جانب رجوع کیا جاتا ہے۔ اس لئے کہ بلینک ورس کے حوالے سے شعری یا عروضی آہنگ ہی اقتضائے مطالب ہے۔ مذکورہ بالا نثری آہنگ کی مختصر وضاحت کو محض شعری آہنگ کے افہام اور دونوں کے درمیان پائے جانے والے فوری فرق کو ملحوظ رکھنے کے لئے بیان کیا گیا ہے۔ نثری آہنگ زبان کا فطری بہاؤ ہے۔ جب اس آہنگ کو بعض ضابطوں میں لا کر پابند کیا جاتا ہے اور فطری آہنگ کی جگہ ایک مصنوعی آہنگ وضع کیا جاتا ہے تو نتیجے کے طور پر شعری آہنگ پیدا ہوتا ہے۔ ڈکشنری آف ورلڈ لٹریری ٹرمز میں اس مصنوعی آہنگ کے لئے درج ذیل نقطہ نظر موجود ہے۔

"When there is superimposed on this natural rhythm of prose a fixed artifical pattern (meter) the result is verse rhythm —— a harmonious blend of the inherent

or potential rhythms of speech and the predetermined metrical pattern."(۱۲)

سادہ اور عام فہم تعریف کے مطابق آہنگ ایک خاص زمانی تسلسل میں مخصوص اجزاء پر مبنی ارکان کے یکے بعد دیگرے ورود کا نام ہے۔ ڈکشنری آف ورلڈ لٹریری ٹرمز میں اس کی صراحت یوں ملتی ہے۔

"Rhythm may be generally defined as recurring alternation, in temporal series of perceptual data, of an element or elements relatively more conspicuous for perception with elements relatively less conspicuous."(۱۳)

بالعموم آہنگ کی تعمیر میں تین اجزائے ضربی یا محرکات کارفرما ہوتے ہیں۔ اولاً "ایقاع" ثانیاً "گروہ بندی (GROUPING) اور ثالثاً" پیمائش (MEASURE) یہ تینوں عناصر آپس میں اس طرح مدغم ہوتے ہیں کہ ان کے درمیان ایک مشکل تجرید کے ذریعے ہی فرق قائم کیا جاسکتا ہے۔ ڈکشنری آف ورلڈ لٹریری ٹرمز میں آہنگ کے لئے ضروری عناصر ثلاثہ کی تصریح درج ذیل طور پر کی گئی ہے۔

"In all but the simplest rhythms three factors are involved. (l) the recurring alternation of stronger and weaker elements as such, and the pattern created by their disposition in relation to each other, (2) a division more or less marked of the whole series into sections occasioned by this recurrent alternation and disposition of the elements and by the tendency of weaker elements to group themselves for perception round stronger elements, and (3) the temporal relations among all such perceiyed divisions in the series. The first of these may conveniently be referred to as the cadence, the second as the grouping, the third as the measure. These affect and involve each other so that they are at times distinguishable only by difficult abstraction."(۱۴)

آہنگ میں تاکیدوں (STRESSES) کی حیثیت اس قدر لابدی ہے کہ مارجوری بولٹن (MARJORIE BOULTON) اسے محض تاکیدوں کی ترتیب و انتظام کا نام دیتی ہے۔

"English veres rhythm depends upon the arrangement of stresses."(۱۵)

انگریزی میں آہنگ کا انحصار تاکید پر ہے جبکہ فرانسیسی میں اجزاء کی تعداد پر' اس ضمن میں ماجوری بولٹن کی رائے معنی خیز بھی ہے اور دلچسپ بھی۔

"In English, rhythm depends on stress; in French, the number of syllables is what counts, and English people (including myself) generally put far too much stress into French poetry when reading it aloud."(۱۶)

بہرنوع آہنگ کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ اس میں الفاظ کی آوازیں اپنی پوری قوت کے ساتھ ابھر کر اپنا اظہار کرتی ہیں۔ ائی۔ اے۔ رچرڈز کے مطابق:

"And the sound of words comes to its full power only through rhythm." (۱۷)

بحر (Metre) : میٹر (METRE) فرانسیسی زبان کا لفظ ہے۔ لاطینی میں اسے "METRUM" اور جرمن زبان میں "METRON" کہتے ہیں۔ یہ لفظ بیک وقت پیمائش' موسیقی اور شاعری کو محیط ہے۔ پیمائش کے مفہوم میں یہ اعشاری نظام کے تحت لمبائی کو ماپنے کا ایک پیمانہ ہے جس کی طوالت 39.37 انچ ہوتی ہے۔ موسیقی کے اعتبار سے یہ موسیقانہ آہنگ میں توازن اور زیر و بم میں مطابقت کو برقرار رکھنے کا ایک معیاری طریق کار ہے جس کی تعریف مندرجہ ذیل طور پر کی گئی ہے۔

"Muic : Rhythmical structure as concerned with the division in to measures consisting of a uniform number of beats or time units."(۱۸)

بحر کے مفہوم میں تعریف اس طرح کی گئی ہے:

"Systematically arranged and measured a rhythm in verse; specif, (specifically) (a) the property of being divided into feet syllabic groups. (b) The metrical pattern of a verse marked by the prevailing foot and the number of feet. (c) The

metrical pattern of a stanza or strophe; as, common metre."(۱۹)

رکن (FOOT) اور آہنگ (RHYTHM) کی کماحقہ تفہیم کے بعد بحر (METRE) کو سمجھنا کچھ مشکل نہیں رہ جاتا۔ شعری ارکان کا بہاؤ جب پہلے سے متعین شدہ مخصوص فاصلے پر آکر رک جاتا ہے اور از سرِ نو خود کو اسی انداز سے اسی نقطۂ اختتام تک دوہراتا ہے تو اس تکرار کے عمل میں بحر کی تشکیل ہوتی ہے۔ آئی۔ اے رچرڈز بحر کو آہنگ کی تخصیصی ہیئت قرار دیتے ہوئے رقمطراز ہے کہ:

"So far we have been concerned with metre only as a specialised form of rhythm, giving an increased interconnection between words through an increased control of anticipation."(۲۰)

ڈکشنری آف ورلڈ لٹریری ٹرمز کے مطابق کسی اقتباس کے اندر ارکان کا تنوع آہنگ کو اور نظم میں ارکان کی تکرار بحر کو قائم کرتی ہے۔

"The variation of feet within a passage determines its rhythm; the repetition of feet within a poem establishes its meter."(۲۱)

مارجوری بولٹن آہنگ اور بحر میں فرق کو واضح کرنے کے لئے بحر کو آہنگ کی ایک مخصوص طوالت پر مبنی حصے کا نام دیتے ہوئے رقمطراز ہے کہ:

"We must begin by making a distinction between rhythm and metre; unfortunately textbooks and teachers do not all agree on the correct use of these terms, and the student should always be careful to find out the exact sense in which these words are being used. Both words, when used concerning English poetry, refer to the pattern of stresses. Rhythm I shall take as meaning every possible aspect of this, metre as meaning the symmetrical, repetitive pattern of stresses. Rhythm thus includes metre but metre is a relatively small part of rhythm."(۲۲)

اس ساری بحث کا حاصل یہ ہے کہ شاعری کا بنیادی مرکزہ آہنگ ہے اور آہنگ سے بحریں وجود میں آتی ہیں۔ بحر کے لئے آہنگ کی موجودگی اتنی ہی لابدی ہے جتنی بدن کے لئے روح اور جس طرح بدن روح کا محتاج ہے لیکن روح بدن کے بغیر بھی اپنی علیحدہ حیثیت میں قائم ودائم رہتی ہے یہی حال آہنگ کا بھی ہے۔ تاہم دونوں کے اس قدر قریبی تعلق کو پیش نگاہ رکھتے ہوئے آئی۔ اے رچرڈز اس نتیجے پر پہنچا ہے کہ:

"As with rhythm so with metre, we must not think of it as in the words themselves or in the thumping of the drum. It is not in the stimulation, it is in our response. Metre adds to all the variously fated expectancies which make up rhythm a definite temporal pattern and its effect is not due to our perceiving a pattern in something outside us, but to our becoming patterned ourselves. With every beat of the metre a tide of anticipation in us turns and swings, setting up as it does so extraordinarily extensive sympathetic reverberations. We shall never understand meter so long as we ask, 'Why does temporal pattern so excite us'? and fail to realise that the pattern itself is a vast cyclic agitation spreading all over the body, a tide of excitement pouring through the channels of the mind."(۲۳)

بحروں کی قسمیں : اپنی خصوصیات کے اعتبار سے انگریزی میں بنیادی طور پر بحروں کی مندرجہ ذیل چار قسمیں ہیں۔

1- کمیتی یا ماترائی بحر —— QUANTITATIVE METRE
2- اجزائی بحر —— SYLLABIC METRE
3- تاکیدی بحر —— ACCENTUAL METRE
4- تاکیدی اجزائی بحر —— ACCENTUAL/SYLLABIC METRE

کمیتی یا ماترائی بحر (QUANTITATIVE METRE) اس بحر میں لہجے کی تاکیدوں پر آواز کے فاصلوں کو سبقت حاصل ہے۔

آواز کے چھوٹے بڑے فاصلوں کو رکن کے طور پر استعمال کیا جاتا ہے۔ ہر رکن لمبے اور چھوٹے اجزاء کی ایک خاص ترتیب سے ترکیب پاتا ہے۔ نشاۃ الثانیہ کے بعض شعراء کے ہاں اس بحر کا استعمال ملتا ہے۔

اجزائی بحر (SYLLABIC METRE) اس بحر میں ہر مصرعے کے ارکان کی تعداد شمار کی جاتی ہے۔ لہجے کی تاکید کو مصرعے کی اساسی ساخت کا معیار مقرر نہیں کیا جاتا۔ مصرعے میں لہجے کی تاکید کو آرائشی اور ثانوی مقام حاصل ہوتا ہے۔ جب مصرعے کے ارکان کی تعداد پوری ہو جاتی ہے تو قاری کو غیر فطری وقفے پر رک جانا پڑتا ہے۔ یہی اس بحر کا سب سے بڑا فنی سقم ہے۔

تاکیدی بحر (ACCENTUAL METRE) اس بحر میں تاکیدوں کو خاص اہمیت حاصل ہے۔ مصرعے میں تاکیدوں کی تعداد کو شمار کیا جاتا ہے۔ ہر مصرعے کے ارکان یا اجزاء کی تعداد کم یا زیادہ ہو سکتی ہے لیکن تاکیدوں کا نظام ایک جیسا رہتا ہے۔

تاکیدی اجزائی بحر (ACENTUAL SYLLABIC METRE) جیسا کہ اس کے نام سے مترشح ہے یہ بحر تاکیدی بحر (ACCENTUAL METRE) اور اجزائی بحر (SYLLABIC METRE) کی خصوصیات کا مرکب ہے۔ اس بحر میں سہ اجزائی نعم البدل کی موجودگی یا عدم موجودگی سے اس امر کا فیصلہ ہوتا ہے کہ یہ تاکیدی اجزائی بحر ہے۔ اس میں لہجے کی تاکیدیں اور ارکان کی تعداد دونوں کا شمار ہوتا ہے۔ لہجے کی تاکیدوں کی ترتیب میں ردو بدل روا ہے اور حذف و اضافہ کی بھی گنجائش موجود ہے۔ تاہم کسی مصرعے کے ارکان کی تعداد میں کمی بیشی ممنوع ہے۔ ہر چند مذکورہ پابندی اس بحر کے لئے سختی اور جمود کا باعث ہے تاہم اس کی قوت ایجاز لہجے کی تاکیدوں کو آزادی اور بوقلمونی فراہم کرتی ہے۔ انگریزی کی دو معروف بحریں آئمبک پینٹامیٹر اور ٹروکائک ٹیٹرامیٹر اسی سے مشتق ہیں۔ انگریزی کے پرانے شعراء نے اس بحر کو ذوق و شوق سے برتا ہے۔ بایں ہمہ یہ امر واقعہ ہے کہ سڈنی، سپنسر، کیمپئن، ٹینی سن اور کلاخ جیسے عظیم کلاسیکل شعراء کی بھرپور کاوشوں کے باوصف کمیتی یا ماترائی بحر (QUANTITATIVE METRE) کوئی قابل فخر کارنامہ سر انجام دینے سے قاصر رہی۔ انگریزی میں تو کبھی بھی اس کے لئے باقاعدہ اصول و ضوابط متعین نہ ہو سکے۔ اس بحر میں کی گئی شاعری زیادہ تر مصنوعی اور تکنیکی مشق سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتی۔ اس لئے مارجوری بولٹن کہتی ہے کہ:

"Quantitative verse is verse in which the pattern is made by arrangements of long or short syllables. Attempts have been made by poets who were also classical scholars to write English quantitative verse. Examples may be found in the works of Sidney, Spenser, Campion, Tennyson and Clough; but the results have never been encouraging, since no fixed rules for English 'quantities' can be made and we have to read English quantitative verse in a rather artifical manner if the pattern is to be preserved. Such verse can be no more than a technical exercise." (۲۴)

یہی حال اجزائی (SYLLABIC METRE) کا ہے۔ فرانسیسی اور انگریزی کلاسیکل شاعری کے اثرات کی مساعی بھی کارگر ثابت نہ ہو سکی اور مذکورہ دونوں بحریں فطری مقام حاصل کرنے میں ناکام رہیں۔ "دی کیمرج گائیڈ ٹو لٹریچر ان انگلش" میں اس بحر کی تاریخی ناکامی اور عدم مقبولیت کا ذکر اس طرح ملتا ہے۔

"Since both sense and implication in English rely considerably on stress, quantitative and syllabic metre have never become naturalized, though the influence of classical poetry and French poetry, respectively, has encouraged a number of attempts. (۲۵)

اس طرح انگریزی میں حقیقی طور پر دو بحریں ہی باقی رہ جاتی ہیں جنہیں فعال اور مثالی کہا جا سکتا ہے۔ تاکیدی بحر اگرچہ تاکیدی اجزائی بحر کے مقابلے میں کم موثر و مقبول ہے تاہم اس کی کارکردگی اور کامیابی پر حرف گیری مشکل ہے۔ "دی کیمرج گائیڈ ٹو لٹریچر ان انگلش" میں اس بحر کی صفات و موثرات کو مندرجہ ذیل الفاظ میں ظاہر کیا گیا ہے۔

"Accentual metre, with feet made up of one stressed syllable and a varying number of unstressed ones, was used in Anglo-Saxon and much pre-Chaucerian poetry and is still common in nursery rhymes, jingles and popular ballads. Gerard Manley Hopkins, who revived it, calls it sprung rhythm (and its unstressed syllables 'hangers' or outtrides) ; 'strong rhythm' is another,

more recent name."(۲۶)

تاکیدی اجزائی بحر اپنے فطری و قدرتی آہنگ کی بدولت انگریزی شاعری کی سب سے مقبول عام اور ہردلعزیز بحر ہے۔ یہ اپنی گوناں گوں خوبیوں کے باعث انگریزی نظموں کی جان ہے۔ اعلیٰ ترین انگریزی شاعری اسی بحر کی مرہون منت ہے اور انگریزی شاعری کا معتدبہ حصہ بحر کی اسی قسم سے متعلق ہے۔ "دی کیمبرج گائیڈ ٹو لٹریچر ان انگلش" میں اس بحر کے محاسن و مقام کو اس طرح واضح کیا گیا ہے۔

"Accentual/syllabic metre, however, is by far the most common kind in English poetry —— with good reason, for it accommodates itself easily to natural speech rhythms; as syllabic metre does not, and is less prone than accentual metre tolapseinto jingleorsingsong."(۲۷)

تاکیدی بحر او تاکیدی اجزائی بحر میں مندرجہ ذیل قسم کے ارکان (Feet) پائے جاتے ہیں:

نمبر شمار	نام رکن		علامت	انگریزی لفظ
۱ـ	آئم بوس	IAMBUS	XI	WHETHER
۲ـ	اناپسٹ	ANAPAEST	XXI	INTERVENCE
۳ـ	ٹروکی	TROCHEE	IX	WATER
۴ـ	ڈیک ٹائل	DACTYLE	IXX	MERRILY
۵ـ	اسپونڈی	SPONDEE	//	AHEN
۶ـ	پائی رک	PYRRHIC	XX	FUNOf

عروضی قاعدے کے مطابق انگریزی بحور کا تعین مصرعوں میں پائے جانے والے ارکان کی تعداد کے لحاظ سے ہوتا ہے۔ بحر کا نام ارکان کی اقسام اور تعداد سے مقرر کیا جاتا ہے۔ اس اعتبار سے بالعموم جو انگریزی بحریں تسلیم کی گئی ہیں انھیں ذیل میں ان کے نام اور تعداد ارکان کے حوالے سے درج کیا جاتا ہے۔

نمبر شمار	نام بحر	تعداد ارکان	
۱ـ	(RARE) MONOMETER یا UNIMETER	ONE FOOT	یک رکنی شاذ
۲ـ	DIMETER	TWO FEET	دو رکنی
۳ـ	TRIMETER	THREE FEET	سہ رکنی
۴ـ	(NOT QUADRUPED) TETRAMETER	FOURFEET	چہار رکنی
۵ـ	(THE COMMONEST LINE) PENTAMETER	FIVE FEET	پنج رکنی (سب سے زیادہ استعمال کی جانے والی بحر)
۶ـ	(A COMMON CLASSICAL METER) HEXAMETER	SIX FEET	شش رکنی (ہردلعزیز روایتی بحر
۷ـ	SEPTENARIUS یا HEPTAMETER	SEYEN FEET	ہفت رکنی

۸ـ MIXEDMETER: اس بحر میں ایک سے زیادہ قسم کے ارکان استعمال کئے جاتے ہیں۔

انگریزی میں تمام کی تمام پابند شاعری انہی مندرجہ بالا بحور سے معمور ہے۔ یہ معلوم کرنے کے لئے کہ آیا کوئی مصرعہ متعلقہ بحر کے وزن میں ہے کہ نہیں تقطیع کے عمل کو کام میں لایا جاتا ہے۔ تقطیع کو انگریزی کی اصطلاح میں "SCANSION" کہتے ہیں۔

تقطیع : (SCANSION) شپلے کی "ڈکشنری آف ورلڈ لٹریری ٹرمز" میں "SCANSION" کی تعریف اس طرح کی گئی ہے۔

"Scansion. The act or system of analyzing the form of a verse or a poem; describing the organization of a poem in lines, feet, syllables, or dividing it into these units;orthemethodandsymbolsemployedforsuchanindication."(۲۸)

تقطیع کے ضمن میں "ENJAMBMENT"، "END-STOPPED LINE" اور "PAUSE" جیسی فنی اصطلاحات کو بھی پیش نظر رکھنا ضروری ہے۔ جس کی مختصراً وضاحت کی جاتی ہے۔

END-STOPPED LINE : کسی باقاعدہ بحر کے ایسے مصرعے کو کہتے ہیں جو خیال اور تکنیکی ساخت کے اعتبار سے خودمکتفی ہو۔ اور اس کا معنوی و فنی انحصار اگلے مصرعے پر نہ ہو۔ مثال کے طور پر پوپ کی مندرجہ ذیل لائنیں ملاحظہ ہوں:

"Who then shall grace, or who improve the soil?

Who plants like Bathurst or who builds like Boyle.
'Tis use alone that sanctifiers expense
And splendour borrows all her rays from sense. (۲۹)

ENJAMBEMENT : یہ فرانسیسی اصطلاح ہے۔ انگریزی میں اس کا ترجمہ "IN-STRIDING" ہے۔ جس کے معنی دو پیروں کے درمیان اندرونی فاصلہ کے ہیں۔ عروضی اصطلاح میں یہ ایک مصرعے کا اگلے مصرعے یا ایک کپلٹ کا اگلے کپلٹ کے ساتھ خیال اور ساختی قاعدے کی سطح پر تسلسل قائم کرنے کی تکنیک کا نام ہے۔ ایسے مصرعے کو "ENJAMBE LIME" کہتے ہیں۔ یہ "END-STOPPED" کا متضاد ہے۔

وقفہ PAUSE : یا تو کسی مصرعے کے حتمی وزن کے لئے کردار ادا کرتا ہے اور اس کے بعد غیر تاکیدی جزو نہیں آتا یا پھر یہ آمدہ غیر تاکیدی اجزاء کے اشتراک سے وزن کی تشکیل کرتا ہے۔

انگریزی میں تقطیع کرتے ہوئے مصرعوں کے ارکان کی تعداد اور اقسام کی واضح طور پر نشاندہی کی جاتی ہے تاکہ معلوم ہو سکے کہ مصرعوں کی تقسیم ارکان کی تعداد کے بموجب ہے۔ ہر رکن میں تاکیدی اور غیر تاکیدی اجزاء کو مخصوص علامتوں سے ظاہر کیا جاتا ہے۔ مثلاً عمودی ترچھا خط (OBLIQUE LIME) کو ہر تاکیدی جزو پر بطور علامت کھینچ کر اس کے تاکیدی ہونے کو ظاہر کیا جاتا ہے۔ اسی طرح غیر تاکیدی جز کے لئے مختصر کراس "X" کی علامت کا استعمال ہوتا ہے۔ غیر تاکیدی اور تاکیدی جزو کی بالترتیب "BREVE" بہ علامت "U" اور "MACRON" بہ علامت "—" سے بھی نشاندہی کی جاتی ہے۔ علاوہ ازیں غیر تاکیدی جزو کے لئے انگریزی حروف تہجی کا چھوٹا "x" اور تاکیدی جزو کے لئے چھوٹا "a" بھی بغرض علامت زیر استعمال رہا ہے۔ تاہم اس طریق کار میں ناموافق امر یہ ہے کہ روایتی طور پر قوافی کو علامتی انداز میں ظاہر کرنے کے لئے انگریزی کے چھوٹے حروف تہجی کو استعمال کیا جاتا ہے۔ اس طرح بحر اور قافیے دونوں کے لئے بیک وقت حروف تہجی کا استعمال الجھاؤ اور ابہام کا سبب بن سکتا ہے۔ اسی لئے مارجوری بولٹن کہتی ہے کہ:

"I was once taught to use an "x" for an unstressed syllable and an "a" for a stressed syllable; the disadvantage of this is that it is customary to use letters of the alphabet in describing the pattern of rhymes, and to use letters for both metre and rhyme, e.g. 5xa, ababcc, is rather confusing." (۳۰)

ذیل میں انگریزی کی چار معروف و مشہور بحروں میں نظم کئے گئے مصرعوں کی تقطیع پیش کی جاتی ہے۔ غیر تاکیدی جزو کو علامت "x" اور تاکیدی جزو کو علامت "/" سے ظاہر کیا گیا ہے۔ ارکان کی نشاندہی مصرعے کے درمیان بڑے عمودی خط کو کھینچ کر کی گئی ہے۔

۱- "IAMBIC METRE" کی مثال: (XI)

(i) "The Cur / few tolls / the knell / of part / ing day"

(ii) Bright the / vision —

"Iambic Pentamenter" میں پانچ ارکان ہوتے ہیں۔ درج بالا ہر دو مصرعوں کے پانچ ٹکڑوں کو لمبے کشیدہ خطوں "/" سے الگ الگ کر کے پانچ ارکان کی نشاندہی کی گئی ہے۔ ہر رکن کا پہلا جز غیر تاکیدی اور دوسرا تاکیدی ہے۔ کل دس اجزا بنتے ہیں۔

ٹرچائک میٹر ___ Trochaic Metre کی مثال : (/x)

(i) "Mirth, with / three I / mean to / live"

(ii) Bright the / vision .....

ٹروکی / ٹروچی اصل میں آئمبک کی ضد ہے اس میں پہلا جزو تاکیدی اور دوسرا غیر تاکیدی ہوتا ہے۔

انالپسٹک میٹر ___ Anapaestic Metre کی مثال : (xx/)

(i) "By the side / of a grave, / at the foot / of a hill"

(ii) And his co / horts were gleam / ing with purp / le and gold"

اس بحر کے سہ اجزائی ارکان میں سے ہر رکن کے پہلے دو اجزاء غیر تاکیدی اور تیسرا تاکیدی ہے۔ ارکان کو خاص علامتوں سے واضح کر دیا گیا ہے۔

ڈیکٹائلک میٹر ___ Dactylic Metre کی مثال : (/xx)

(i) Touch her not / scornfully, / think of her / mournfully"

(ii) O for the / wing of a ___

یہ ڈیکٹائل ہے جو اناپیسٹ کے بالکل برعکس ہے۔ اس کے سہ جزی ارکان میں پہلا جزو تاکیدی اور باقی دو اجزاء غیر تاکیدی ہوتے ہیں۔ محولہ بالا طریق کار کے مطابق ہر دو مصرعوں کے اجزاء وارکان کی علامات سے قابل فہم اور آسان نشاندہی کردی گئی ہے۔

قدرے کم معروف ___ اسپونڈی (Spondee): کی مثال بھی پیش کی جاتی ہے اس کی علامت (//) ہے۔

"The cumb / rous el / ements / — Earth, flood, / Air, Fire

اسپونڈی کے ہر رکن کے دونوں اجزاء طویل ہوتے ہیں جیساکہ مندرجہ بالا مصرعے کے آخری دو ارکان ہیں۔

کسی مصرعے میں ایک لمبا وقفہ کس طرح ایک تاکیدی جزو کا متبادل ہوتا ہے اور اس کی پیروی میں وارد ہونے والے غیر تاکیدی اجزاء اس سے مل کر کس طرح وزن کو پورا کرتے ہیں اس کے لئے تقطیع کی مندرجہ ذیل مثال ملاحظہ ہو۔ وقفے (Pause) کو علامت "8" سے ظاہر کیا گیا ہے دیگر علامات وہی ہیں جن کا تعین پہلے ہی کیا جاچکا ہے۔

But . hail, ^ thou / Goddess,/ ^ / sage and / holy, / ^ /

Hail, / ^ di / vinest / melan / ch oly, / ^ /

انگریزی ڈیکٹائلک میٹر میں عام طور پر نامکمل ارکان ہوتے ہیں۔ اس لئے کہ انگریزی میں ڈیکٹائلک الفاظ کی تعداد بہت کم ہے لہٰذا اگر کوئی مصرعہ قافیے پر اختتام پذیر ہو رہا ہو تو اختتامی رکن کے لئے ایک یک جزی رکن اور اس کے بعد آنے والے غیر اہم الفاظ کی بجائے ایک پورے لفظ کی ضرورت ہوتی ہے۔ ماجوری بولٹن کہتی ہے کہ:

"Dactylic metre in English generally has some incomplete feet, as the number of dactylic words in English is small, and, if the line is to end with a rhyme-word, a whole word is needed for the last foot, rather than a monosyllable followed by two unimportant words." (۳۱)

تقطیع کرنے سے پیشتر اس امر کا فیصلہ کرلینا ضروری ہوتا ہے کہ پیش تجزیہ مصرعہ کس بحر میں ہے۔ آیا آئمبک میں ہے، ٹروچک میں ہے یا ڈیکٹائلک میں ہے۔ تقطیع کا محفوظ ترین طریقہ یہ ہے کہ سب سے پہلے مصرعے کے ارکان میں تاکیدی اجزاء کو گن لیا جائے۔ کسی بحر میں جتنے تاکیدی اجزاء ہوتے ہیں اتنے ہی اس کے ارکان ہوتے ہیں اور ہر رکن تاکیدی وغیر تاکیدی اجزاء کا مرکب ہوتا ہے۔ جو قدرتی طور پر رکن سے وابستہ ہوتا ہے۔ تقطیع کے اس طریق کار کو مارجوری بولٹن سمجھاتے ہوئے رقمطراز ہے کہ:

"The safest way to divide a line into feet is to count the stressed syllables first; in the basic pattern there are as many feet as stressed syllables, and the 'foot' is the stressed syllable together with the unstressed syllables that naturally attach themselves to it. (If there seem to be some syllables 'left over' they should probably be 'left over' at the end of the line rather than at the beginning.") (۳۲)

بایں ہمہ زحافات کی موجودگی کی صورت میں متعین اصولوں سے زیادہ سماعت کو استعمال میں لانا پڑتا ہے تاکہ تاکیدی مصوتوں کو اچھی طرح ذہن نشین کیا جاسکے۔ ورنہ زود یا بدیر غلطی کا امکان باقی رہتا ہے۔ ماجوری بولٹن کے مطابق:

"Scansion, however, is a matter of cultivating the ear rather than learning fixed rules, for the basic pattern is never found for long without variations, and the student who tries to treat scansion as an aspect of arithmetic is sure to be seriously misled sooner or late." (۳۳)

ان بحور میں زحاف کے استعمال سے معمولی اور جزوی تبدیلیاں واقع ہوتی رہتی ہیں۔ انگریزی شاعری میں یہ تبدیلیاں کثرت سے موجود ہیں۔ لہٰذا زحاف ایک اہم شے ہے جس کے بارے میں معلومات کا ہونا عروضی نقطہ نظر سے ضروری ہے۔ زحاف کو انگریزی میں "MODULATION" کہتے ہیں۔

زحاف (MODULATION) : "MODULATION" انگریزی مصدر MODULATE بمعنی "بدلنا" کا اسم صفت ہے۔

جس کے لغوی معنی تبدیلی کے ہیں۔ اس معنوی رعایت کے پیش نظر زحاف مقررہ۔ بحر یا وزن میں تھوڑے بہت رد و بدل یا ترمیم و اضافہ کو کہتے ہیں۔ عام طور پر مصرعوں میں یکسانیت کے خاتمے ان میں بوقلمونی اور تنوع کو اجاگر کرنے اور موسیقی کو ابھارنے کی ضرورت کے پیش نظر زحاف کا استعمال عمل میں لایا جاتا ہے۔ زحاف کی تشکیل کا عمل ہر زبان کی شاعری میں اس زبان کے مزاج کے مطابق ہوتا ہے۔ انگریزی شاعری میں زحاف مندرجہ ذیل مواقع اور ضروریات کے مطابق وضع ہوتے ہیں۔

1- مصرعے میں ایک جزو بڑھانے کے موقع پر

2- مصرعے میں ایک یا دو جزو کم کرنے کے موقع پر، واضح رہے کہ محذوف یا اضافہ شدہ جزو کا غیر تاکیدی ہونا ضروری ہے۔ یہ مصرعے کے آخری رکن کا اختتامی جزو ہوتا ہے۔ اضافہ شدہ جزو کا حامل مصرعہ "HYPERMETRIC LINE" کہلاتا ہے۔ محذوف جزو یا اجزاء پر مبنی مصرعے کو "CATALETIC LINE" کہتے ہیں۔

3- بسا اوقات وقفوں (PAUSES) یا تاکیدوں (STRESSES) کی پوزیشن کی تبدیلی سے زحاف معرض وجود میں آتا ہے۔

4- حقیقی بحر میں کسی دوسری بحر کے رکن کی شمولیت سے بھی زحاف کی صورت پیدا ہو جاتی ہے۔

5- انگریزی شاعری میں ایک سے زیادہ قرأتوں کے باعث قاری جب شاعر کی وضع کردہ تاکیدوں کے برعکس اجزاء پر زور دیتے ہیں تو تاکیدوں کی کمی بیشی زحافات کی صورت پیدا کر دیتی ہے۔ مثلاً "IAMBUS" کے تحت استعمال ہونے والے "WHETHER" کے پہلے جزو کو تاکید کے ساتھ ادا کرنے سے یہ رکن "TROCHEE" بن جاتا ہے۔

6- مصرعوں کے پہلے اور آخری رکن میں اجزاء کی کمی بیشی ارکان کی نوعیت کو بھی بدل کر رکھ دیتی ہے۔ نتیجتاً مزاحف رکن حقیقی ارکان سے مختلف وضع اختیار کر لیتا ہے۔ مثلاً آئمبک رکن کے آخر میں ایک غیر تاکیدی جزو کا اضافہ اس رکن کو تبدیل کر کے "AMPHIBRACH" بنا دیتا ہے۔

7- آئمبک رکن کے شروع میں ایک غیر تاکیدی جزو کا اضافہ اسے "ANAPAESTIC FOOT" میں بدل دیتا ہے۔ ٹروچائک فٹ کے آخر میں ایک غیر تاکیدی جزو کے اضافے سے وہ "DACTYLIC FOOT" بن جاتا ہے۔ اس کے برعکس "ANAPAESTIC FOOT" کے پہلے جزو کو حذف کر دینے سے آئمبک فٹ وضع ہو جاتا ہے۔ "DACTYLIC FOOT" کے آخری جزو کو حذف کر دیا جائے تو "TROCHAIC FOOT" بن جائے گا۔ بہرنوع زحاف شاعری اور بحر کا ایک ایسا جزو ہے جسے قطعی طور پر نظر انداز نہیں کیا جا سکتا ہے۔ اسے ہوشمندی سے استعمال میں لایا جائے تو شاعر کی فنکاری کے لئے مثبت اور نیک فال ثابت ہوتا ہے۔ مصرعوں میں موسیقی کے اثر کو دوچند کرنے اور ان کی قواعدی یکسانیت کے ناگوار بوجھل پن کو ختم کرنے کے علاوہ بوقلمونی اور تنوع کو ابھارنے میں زحاف اہم کردار ادا کرتا ہے۔ جیسا کہ ماجوری بولٹن کا نقطہ نظر ہے کہ:

"Regularity, in the sense of each foot being exactly like the next and each line being exactly like the next, would be not a merit but a defect in poetry. Most people not poets, when they try to write verses, find it difficult to make them 'scan' unless they have a natural ear for rhythm, but a series of completely 'regular' lines would be, not a proof of poetic skill, but unbearably monotonous." (۳۴)

تاہم یہ امر اپنی جگہ بدیہی ہے کہ زحاف کے استعمال کو صرف اسی صورت میں مستحسن قرار دیا جا سکتا ہے کہ جب حقیقی بحر کے ارکان اور بحر کی شناخت مجروح یا دگرگوں نہ ہونے پائے۔ اور زحاف کا جمالیاتی حسن اپنا خوشگوار اثر قائم کرنے میں کامیاب ہو جائے۔ ظاہر ہے یہ مشکل کام ہے۔ اسے پرکشش اور قابل تحسین بنانے کے لئے فنی پیچیدگیوں پر گہری نگاہ رکھنے کی ضرورت ہوتی ہے جس کے لئے مارجوری بولٹن کا خیال ہے کہ:

"The function of basic metre is to provide a regular under current, a kind of pulse-beat of the poem, over which the interesting variations are hard. Unless we recognize the basic metre, by ear at least not necessarily by name, we can not appreciate the variations." (۳۵)

زحافات کا کثرت سے استعمال بھی غیر صحت مند عمل ہے۔ اس سے نظم کے بنیادی آہنگ پر زد پڑتی ہے۔ مختصراً زحافات کا استعمال بحر کے سخت اور بے لچک میکانکی عمل کو حاوی نہ ہونے دینے اور فنکارانہ عمل کو بروئے کار لانے کے جذبے سے ہی واجب التحسین ہو سکتا ہے۔ زحافات کی بحث سے من حیث المجموع یہی نتیجہ اخذ ہوتا ہے کہ عروضی زاویہ نگاہ سے زحافات کی اہمیت کے باوجود ان کی حیثیت

ثانوی ہے۔ انگریزی عروض کے اساسی ارکان "IAMBUS" "TROCHEE" "ANAPAEST" اور "DACTYL" ہی ہیں۔
چنانچہ دیگر ارکان سے قطع نظر مذکورہ چار ارکان کے مندرجہ ذیل خصائص کو پیش نگاہ رکھتے ہوئے خلاصہ بحث یہ برآمد ہوتا ہے۔

۱۔ ہر رکن کم از کم دو اور زیادہ سے زیادہ تین اجزاء پر مبنی ہوتا ہے۔ جنہیں بالترتیب دو جزی رکن یا سہ جزی رکن کہا جا سکتا ہے کیونکہ:
۲۔ کسی رکن میں بھی ایک سے زیادہ تاکیدی جز نہیں ہوتا۔
۳۔ کسی مصرعے میں جتنے تاکیدی اجزاء ہوتے ہیں اتنے ہی اس کے ارکان ہوتے ہیں۔

علاوہ ازیں ارکان و بحور کی موثر تفہیم کے لئے مندرجہ ذیل نکات کو بھی پیش نگاہ رکھنا مفید مطلب ہے۔

۱۔ مختلف طوالت پر مبنی وہ مصرعے جن میں تاکیدوں کی تعداد برابر ہے۔ مساوی الوزن تسلیم ہوں گے۔
۲۔ انگریزی عروض میں بحر کا انحصار تاکید (STRESS) کے علاوہ چونکہ وقت (TIME) پر بھی ہے لہٰذا اس اہم عنصر کو نظرانداز کرنا ناممکن ہے اس لئے ایسے تمام مصرعے جن کے اجزاء کی تعداد برابر ہے وہ ادا ہونے میں کم و بیش یکساں وقت لیتے ہیں۔ نتیجتاً ایسے سبھی مصرعے مساوی الوزن تصور کئے جائیں گے۔
۳۔ تاکید کی اہمیت شاعری میں فائق ہے اور وقت کی اہمیت کو موسیقی میں سبقت حاصل ہے۔
۴۔ لازم نہیں کہ رکن (FOOT) کی تقسیم الفاظ کی تقسیم کے مطابق ہو۔ ایک لفظ ایک سے زیادہ ارکان (FEET) پر بھی مبنی ہو سکتا ہے اور اسی طرح دو یا دو سے زیادہ الفاظ مل کر ایک رکن بھی بن سکتے ہیں۔ درحقیقت رکن کی بناوٹ اس پر وارد شدہ خصوصیت اور حالات کے مطابق متعین ہوتی ہے۔
۵۔ تاکیدی جزو (STRESSED SYLLABLE) پر ختم ہونے والا رکن بلند آہنگ (RISING MEASURE) یا (RISING FOOT) کہلاتا ہے۔
۶۔ غیر تاکیدی جزو (UNSTRESSED SYLLABLE) پر ختم ہونے والا رکن پست آہنگ (FALLING MEASURE) یا (FALLING FOOT) کہلاتا ہے۔
۷۔ آئمبک فٹ (IAMBIC FOOT) اور اناپسٹک فٹ (ANAPAESTIC FOOT) میں چونکہ پہلا جزو ضعیف، مختصر اور غیر تاکیدی (UNSTRESSED) جبکہ دوسرا جزو قوی، طویل اور تاکیدی (STRESSED) ہوتا ہے اس لئے مذکورہ ہر دو ارکان کا آہنگ بلند اور ارتقاء پذیر ہوتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں یہ بلند آہنگ ارکان گردانے جاتے ہیں۔
۸۔ بعینہٖ ٹروکائک فٹ (TROCHAIC FOOT) اور ڈیکٹائلک فٹ (DACTYLIC FOOT) میں جزو اول قوی، طویل اور تاکیدی ہوتا ہے اور جزو دوم کمزور، مختصر اور غیر تاکیدی ہوتا ہے لہٰذا ان کا آہنگ پست اور مائل بہ تنزل متصور ہوتا ہے۔ بالفاظ دیگر یہ پست آہنگ ارکان کہلائے جائیں گے۔ بالعموم بلند اور پست آہنگ کی اصطلاحات کا ذکر ہی زیادہ تر ملتا ہے اور انہی دو اصطلاحوں کو ارکان کی شناخت کے لئے ذہن نشین کرایا جاتا ہے۔ جیسا کہ ونی فریڈ کرومبی کہتا ہے کہ:

"(i) Those which move from non-emphatic to emphatic syllables are traditionally referred to as 'rising feet'.

These are :

(a) the iamb (x /) —— a non-emphatic syllable followed by an emphatic syllable.

(b) the anapaest (x x /) —— two non-emphatic syllables followed by an emphatic syllable.

(ii) Those which move from emphatic to non-emphatic syllables are traditionally referred to as 'falling feet'.

These are :

(a) the trochee (/ x) —— an emphatic syllable followed by a non-emphatic syllable.

(b) the dactyl (/ x x) —— an emphatic syllable followed by two non-emphatic syllables." (۳۶)

ڈکشنری آف ورلڈ لٹریری ٹرمز میں ان دو ارکان کے علاوہ مزید ایک رکن کا ذکر بھی کیا گیا ہے جسے متحرک آہنگ کا رکن

(ROCKING FOOT) کہا جاتا ہے۔اس کا وسطی جزو تاکیدی ہوتا ہے۔

"There are 3 general groups of feet : falling, with the stress first; rising, with the stress last; rocking, with the stress in the middle." (۳۷)

واضح رہے کہ درمیانی جزو کے تاکیدی ہونے کے نتیجے میں یہ رکن "AMPHIBRACH" بن جائے گا۔

تجنیس صوتی یا سرحرفی (ALLITERATION) : اس کی تشکیل ابتدائی آواز کی تکرار سے ہوتی ہے۔عام طور پر کسی لفظ کے ابتدائی حرف صحیح کو دیگر الفاظ کے حروف اول کے طور پر دہرایا جاتا ہے۔اس کی کوئی مخصوص آواز ایک سے زیادہ لفظوں میں تکرار قائم کرتی ہے۔سب سے پہلا حرف یا مصمتہ ایک طرح سے حرف روی (وہ حرف جو سب سے پیچھے قافیے میں ہوتا ہے) کا کردار ادا کرتا ہے۔ اور اس کے بعد وارد ہونے والے مصوتے اور مصمتے تبدیل ہوتے رہتے ہیں۔ کسی مصرعے میں اس ابتدائی مصمتے کی وقفے وقفے سے دہرائی ہوتی رہتی ہے۔بالکل ابتدائی شاعری میں کثرت سے اس کا استعمال ہوتا تھا۔یونانی شاعری بھی اس سے معمور ہے۔جرمن زبان کی ابتدائی شاعری اسی کی بنیاد پر استوار ہے۔اطالوی سخن آرائی بھی اس کی مرہون منت ہے۔اس کا استعمال جدید شاعری میں ایک مقبول انداز تصور ہوتا ہے۔دی کیمبرج گائیڈ ٹو لٹریچر ان انگلش میں "ALLITERATION" کی تعریف درج ذیل طور پر کی گئی ہے۔

"Alliteration: The repetition of a sound in two or more words. In its commonest form, initial consonants are repeated." (۳۸)

مندرجہ بالا تعریف کی روشنی میں مثالیں دیکھئے:

"If Peter Piper picked a peck of pickled peppers'."

اس مثال میں حرف "P" سے "ALLITERATION" کی صورت پیدا کی گئی ہے۔متعدد "JINGLES" انگریزی حروف تہجی کی ترتیب سے "ALLITERATION" کی صورت میں موجود ہیں۔سب سے مشہور "JINGLE" کی ابتداء اس طرح ہوتی ہے۔

"An Austrian army, awfully arrayed,
Boldly by battle besieged Belgrade."

محولہ بالا مثال کے پہلے مصرعے میں حرف "A" اور دوسرے مصرعے میں "B" سے "ALLITERATION" کی صورت وضع کی گئی ہے۔بسا اوقات شروع میں پیدا ہونے والی تکرار اصوات سے ابتدائی قافیے یا سرقافیہ (HEAD RHYME) کا انداز پیدا کیا گیا ہے۔ اصل میں تجنیس صوتی یا سرحرفی قافیے ہی کی ایک فرع ہے۔اور اسے قافیے ہی کے قبیل کا ایک فرد سمجھنا چاہئے۔یہاں ایک اور امر کی وضاحت بھی مناسب ہے کہ "ALLITERATION" بنیادی طور پر ایک صنعت ہے۔جس سے محض بیان کے حسن کو چمکایا جاتا ہے۔

مخفی تجنیس صوتی —— (HIDDEN ALLITERATION) الفاظ میں اندرونی اصوات کی تکرار کبھی کبھی "مخفی تجنیس صوتی" کی تشکیل کا سبب بن جاتی ہے۔درج بالا پہلی مثال میں "PIPER" اور "PEPPER" کے الفاظ میں "P" کا حرف "مخفی تجنیس صوتی" کو ظاہر کر رہا ہے۔

CONSONANCE : اس کا تعلق بھی قافیے ہی کے خاندان سے ہے۔یہ بے سری اور اہمل آوازوں کا بالکل الٹ ہے۔اس کا استعمال آواز میں ہم آہنگی پیدا کرتا ہے۔"FOLK" "BALLAD" اور مقبول گانوں میں اس کا عام استعمال ہوا ہے۔ڈکشنری آف ورلڈ لٹریری ٹرمز میں اس کی تعریف درج ذیل طور پر ملتی ہے۔

"Consonance. (l) Harmony of sound; opposed to dissonance. Hence, accord, mutual fitness in idea or style. (2) Recurrence at the ends of lines or words of the same consonantal sounds after different accented vowels (like assonance, half-rhyme, but the other half); e.g. pressed, past; shadow, meadow. When the vowels are the same, but sounded differently, called eye-rhyme (good, blood; earth, hearth)." (۳۹)

تعریف کے بموجب (CONSONANCE) میں مختلف حروف علت (VOWLES) کے ساتھ ایک جیسے مصمتوں یا حروف صحیح کی تکرار پائی جاتی ہے۔جیسے "PIPE"/"PEP" یا "RIFE"/"REEF" وغیرہ۔

ASSONANCE : یہ بھی صوتی تکرار کی ایک نوع ہے۔ڈکشنری آف ورلڈ لٹریری ٹرمز میں اس کی تعریف درج ذیل ہے۔

"Assonance. Recurrence (esp. at line-ends) of the accented vowel-sound of a word with different following consonants, e.g. frame fate : vowel rhyme." (۴۰)

اس طرح (ASSONANCE) میں ایک ہی تاکیدی مصوتی آواز کی تکرار کے حامل الفاظ یا اجزائے الفاظ ہوتے ہیں۔ تاہم ان کے ابتدائی اور انتہائی مصمتے خاص طور پر انتہائی مصمتے مختلف ہوتے ہیں۔ جیسے "ROD" اور "DOG"، "THEE" اور "SWEET" "GROAN" اور "ROAD"، "BOWL" اور "GOLD" وغیرہ۔

DOUBLE ASSONANCE کی مثال یوں ہوگی۔

"Merry" اور "Penny"، "Cargoes" اور "Argues"

TRIPLE ASSONANCE کی مثال اس طرح ہے۔

"Trippingly" اور "Mincingly"

"ASSONANCE" کا حقیقی ماخذ فرانسیسی ہے۔ "CHANSON DE ROLAND" کو خصوصی اہمیت حاصل ہے۔ پرتگیزی (PORTUGUESE) اور گالک (GAELIC) شاعری نیز انگریزی کے بیلڈز (BALLADS) اور نرسری جنگلز (NURSERY JINGLES) میں "ASSONANCE" کا استعمال خصوصیت خاص کا درجہ رکھتا ہے۔ ویسے تو ساری انگریزی شاعری میں موقع بموقع اس کا استعمال ہوتا رہا ہے تاہم انیسویں صدی کے اواخر اور بیسویں صدی میں واضح اور قطعی طور پر "ASSONANCE" کا رجحان غالب رہا ہے۔ اس نوع کے لئے "EMILY DICKINSON" کی شاعری کو بطور مثال پیش کیا جا سکتا ہے۔ روحانی شاعری اور مقبول گیتوں میں اس کا کثرت کے ساتھ استعمال بالخصوص قابل ذکر ہے۔ "دی کیمرج گائیڈ ٹو لٹریچر ان انگلش" میں جدید طرز کی انگریزی شاعری اور پرانے انداز کے نرسری قافیے پر "CONSONANCE" اور "ASSONANCE" کے اثرات کو مندرجہ ذیل الفاظ میں واضح کیا گیا ہے۔

"Since both by definition avoid rhyme, consonance and assonance are the main forms of that near-rhyme (or para-rhyme or half-rhyme) which features so prominently in modernist poetry and old-fashioned nursery rhymes alike." (۴۱)

قافیہ (RHYME) :

اردو میں قافیے کی بنیاد حروف کی حرکات پر ہے۔ جبکہ انگریزی میں قافیہ صوتی آہنگ سے متشکل ہوتا ہے۔ انگریزی قافیہ مصرعوں کے ان آخری الفاظ کو کہا جاتا ہے جن کے تاکیدی اجزاء (STRESSED SYLLABLE) ایک جیسی "مصوتی آواز" (VOWEL SOUND) پر مشتمل ہوتے ہیں۔ اس مصوتی آواز کے بعد آنے والی مصوتی (VOWL) یا مصمتی (CONSONANT) ہر طرح کی آوازیں تبدیل ہوتی رہتی ہیں۔ مثال کے طور پر "HILL" اور "MILL"، "RED" اور "BED"، "HARD" اور "WARD" وغیرہ باہم ہم قافیہ الفاظ ہیں۔ ان قوافی میں مصوتی آواز سے شروع ہونے والا قافیے کا آخری حرف یا حروف کا مجموعہ حرف روی کا کام سر انجام دیتا ہے۔ اس سے پیشتر وارد ہونے والے مصمتے یا مصمتوں کو "ماقبل روی" سے موسوم کیا جا سکتا ہے۔ انگریزی عروض کے مطابق قافیے میں ماقبل روی کی تکرار ناجائز ہے۔ تاہم فرانسیسی شاعری میں مذکورہ تکرار کا جواز "RIME RICHE" کی اصطلاح میں موجود ہے۔ اردو اور فارسی شاعری میں اس سے ملتی جلتی چیز "ایطا" ہے۔ "ایطا" دو مصرعوں میں یا ایک نظم کے دو شعروں میں قافیے کی تکرار کو کہتے ہیں۔ جو جائز نہیں ہے۔ ایطائے جلی قافیے میں واضح اور نمایاں تکرار کو کہتے ہیں۔ جیسے ایک جگہ "تیزاب" اور دوسری جگہ "آب" کا قافیہ۔ ایطائے خفی قافیے میں مبہم یا غیر واضح تکرار کا نام ہے۔ جیسے ایک جگہ "دریا" اور دوسری جگہ "گویا" کا قافیہ ـــــ کہ دونوں میں الف فاعلی ہے۔ لہذا ثابت ہوا کہ اردو اور فارسی شاعری میں ایطا معائب سخن میں داخل ہے اور قافیے کا نقص متصور ہوتا ہے لیکن فرانسیسی میں "RIME RICHE" کو حسن سخن کا مقام حاصل ہے۔ ڈکشنری آف ورلڈ لٹریری ٹرمز میں قافیے کی نوعیت اور عمل سے متعلق مختصر انداز میں متعدد تعریفیں درج ہیں جن میں "ARISTOTLE" "QUINTILIAN" "HBLAIR" "SCUTZE" اور "EDWING GUSET" کی تعریفیں شامل ہیں۔ جملہ تعریفیں ذیل میں نقل کی جاتی ہیں۔

"Rhyme; rime, nature and function. Rhyme has been variously defined as a "correspondence of terminal sounds," as a "repetition of identical or closely similar sounds arranged at regular intervals," as a "device by means of which the extreme words of two periods are rendered like each other" (Aristotle), as "similis duarum sententiarum vel plurium finis" (Quintilian) as a "return of corresponding sounds" (H. Blair), as a "similar sound of two syllables at the

end of two verses" (Schutze), as a "correspondence which exists between syllables containing sounds similarly modified" (Edwin Guest)." (۴۲)

مارجوری بولٹن خوداور "H. W. FOWLER" کے حوالے سے قافیے کی تعریف کرتے ہوئے لکھتی ہے کہ:

"Rhyme is a repetition of some arrangement of vowels and consonants at the ends of lines, or sometimes in the middle, and is defined by H. W. Fowler in Modern English Usage as 'identity of sounds between words or lines extending back from the end to the last fully accented vowel and not farther'." (۴۳)

اس طرح انگریزی قافیے کے جو نمایاں خصائص سامنے آتے ہیں وہ کچھ اس طرح ہیں۔

۱۔ حرف یا حروف صحیح (CONSONANT) کی آواز حرف یا حروف علت (VOWLES) کی آواز سے پہلے آتی ہے۔ اور حروف علت کی آوازیں (VOWELS-SOUNDS) میں تماثل اور یکسانی پائی جاتی ہے۔ جیسے Fair,Hair——Talk,Walk

۲۔ حروف علت سے پہلے آنے والے حروف صحیح بدل کر آتے ہیں۔ مثلاً"

F——Air,H——Air——T——Alk,W——Alk

نظری طور پر انگریزی قافیے کا لفظ ایک سے لے کر چار بلکہ اس سے بھی زیادہ تعداد کے اجزاء (SYLLABLES) پر مشتمل ہو سکتا ہے۔ لیکن سنجیدہ شاعری میں دو سے زیادہ اجزاء پر مشتمل قوافی کا استعمال شاذ ہی کہیں ہوا ہو۔ بقول مارجوری بولٹن۔

"Thus a rhyme-word may in theory have one, two, three, four or more syllables, though in practice, in serious poetry, rhymes of more than two syllables are rare." (۴۴)

جیسا کہ مندرجہ بالا تعریف سے واضح ہوتا ہے قافیے کے لوازم میں سے جزو (SYLLABLE) ایک اہم چیز ہے "SYLLABLE" کسی لفظ یا لفظ کے اس جز کو کہا جاتا ہے جو منہ کی فقط ایک حرکت میں ادا ہو جائے۔ یہ جزو زور دار لہجے یا قوی آواز (STRONG SOUND) کا حامل بھی ہو سکتا ہے اور نرم لہجے یا کمزور آواز (WEEK SOUND) کا مالک بھی ہو سکتا ہے۔ اسی طرح کوئی لفظ ایک جزو پر بھی مبنی ہوتا ہے اور ایک سے زیادہ اجزاء پر بھی۔ مثال کے طور پر "MAT" اور "HAT" ایک جزو پر مشتمل الفاظ ہیں جبکہ "a bet" "a bide" اور "a ccount" دو اجزاء پر مشتمل ہیں۔ لہٰذا دو مصوتی آوازوں (VOWEL SOUNDS) کے حامل ہیں۔ a-bet- میں a پہلی اور "bet" دوسری آواز ہے۔ "a" کی آواز آسانی سے ادا ہوتی ہے لہٰذا کمزور ہے۔ جبکہ "bet" کی آواز لہجے پر زور دینے سے ادا ہوتی ہے۔ اس لئے قوی ہے۔ یہی صورت باقی دو الفاظ کی بھی ہے۔ لہٰذا ثابت ہوا کہ زور رکھنے والی آواز یا لہجے کو "STRESS" کہتے ہیں۔ گویا کسی لفظ یا اس کے جزو کی زوردار ادائیگی کو "SRTREES" کے طور پر بھی پکارا جاتا ہے۔

1۔ اکہرا یا مردانہ قافیہ (Single or Masculine Rhyms) : یہ منہ کی ایک ہی حرکت میں ادا ہو جانے والے واحد جزو تاکیدی (SINGLE STRESSED SYLLABLE) پر مشتمل ہم آواز الفاظ ہوتے ہیں جیسے NO,SO——PARK,MARK اور CRIME,PRIME وغیرہ یک تاکیدی جز کے قوافی ہیں۔

2۔ دوہرا یا تانیثی قافیہ (Double or Feminine Rhyme) : وہ ہم صوت الفاظ جو دو اجزاء پر مشتمل ہوتے ہیں۔ پہلا تاکیدی جزو ہم قافیہ اور دوسرا غیر تاکیدی جزو یکساں ہوتا ہے۔ جیسے "TRIPPIT" اور "SKIPPIT" یا "STATION" اور "Nation" وغیرہ۔ بعض اوقات دونوں اجزاء تاکیدی ہوتے ہیں جیسے "BELIVE" اور "RECEIVE" ان کی دہری اجزائی صورت اس طرح ہے۔ "STA-TION" "NA--TION" اور "BE-LIEVE" "RE-CEIVE"

3۔ تہرا قافیہ (Trisyllabic Of Triple Rhyme) : اس میں ہم قافیہ الفاظ تین اجزاء پر مبنی ہوتے ہیں۔ پہلا جزو تاکیدی ہوتا ہے اور بعد کے دو غیر تاکیدی اجزء یکساں ہوتے ہیں۔ جیسے "BEAUTIFUL" اور "DUTIFUL" یا "MERVELLOUS" اور "VICTORIOUS" وغیرہ۔

4۔ چوہرا قافیہ (PolysyllabicOrQuadrupleRhyme) : اس میں پہلا جزو تاکیدی اور باقی تین اجزاء غیر تاکیدی یکساں ہوتے ہیں۔

دیگر قوافی (OtherRhymes) : مندرجہ بالا مرقوم چار اقسام قوافی کے علاوہ انگریزی میں "داخلی قافیہ" "خطی قافیہ" اور "کمزور قافیہ" بھی ملتا ہے۔ پابندیوں سے آزادی کی تحریک نے قافیے میں وسعت اور لچک پیدا کی۔ لہٰذا انگریزی شاعری میں "سماعی قافیہ" اور "بصری قافیہ" بھی پایا جاتا ہے۔ علاوہ ازیں "جزوی قافیہ" "نصف قافیہ" اور "معطل قافیہ" بھی مستعمل ہے۔ غور سے دیکھا جائے تو

انگریزی میں دوہرے اور تہرے یا چوہرے قافیوں میں بالترتیب دو سرے، تیسرے اور چوتھے اجزاء اردو اور فارسی شاعری کی "ردیف" کے مترادف ہیں۔ مختصراً اس ساری بحث کا نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ "RHYME"، "ALLITERATION"، "ASSONANCE" اور "CONSONANCE" ایک ہی قبیل کے افراد ہیں۔ جیسا کہ "انسائیکلوپیڈیا امریکانا" کے ان الفاظ سے مترشح ہے۔

"Rhyme, alliteration, assonance, and other figures usually associated with the "molody" of verse are basically repetitions of the qualities of sounds, of their inherent characters. The most important of these figures are repetitions of whole syllables or of parts of syllables. Thus rhyme may repeat a whole syllable (supplied..... replied) or an essential part of a syllable (braid..... jade) normally, that is, the vowel and any consonant which may follow it. Complete repetition of syllables (braid .... braid) has not been considered normal rhyme." (۳۵)

محولہ بالا اشتراک عمل کے علاوہ "ALLITERATION" اور "RHYME" ہر دو میں ایک اور قدر مشترک یہ ہے کہ دونوں ہی مختلف مصرعوں کے انفرادی مقام کو متعین کرتے ہیں اور ان میں ارتباط و ہم آہنگی کا فریضہ سرانجام دیتے ہیں۔ اسی لئے جی۔ ایس۔ فریزر کہتا ہے کہ:

"Broadly speaking the main function of rhyme in English stress-syllable verse is the same as the function of alliteration : to define or isolate the individual line of verse, and also to link different lines of verse together." (۳۶)

"RHYME" اور "ALLITERATION" کے طرزِ عمل میں یکسانی کے باوجود دونوں کی نشست و برخاست اور ماہیت و حقیقت میں فرق ہے۔ "ALLITERATION" کا مصرعوں میں کہیں بھی ورود ہو سکتا ہے جبکہ قافیہ صرف مصرعوں کے اواخر میں وقوع پذیر ہوتا ہے۔ یہی قافیہ جب مصرعوں کے اختتامیہ حصے سے قطعی مفقود ہو گیا تو بلینک ورس کا ظہور ہوا۔ آیئے دیکھتے ہیں کہ بلینک ورس کیا ہے؟

بلینک ورس

بلینک ورس کا مفہوم : جیسا کہ ظاہر ہے بلینک ورس (BLANK VERSE) انگریزی زبان کے دو الفاظ بالترتیب "BLANK" اور "VERSE" کا مجموعہ (COMBINATION) ہے۔ "BLANK" کے معنی خالی، عاری یا معریٰ کے ہیں اور "VERSE" موزوں کلام کے معنوں میں آتا ہے۔ مذکورہ ہر دو الفاظ کے مشترکہ معنی معریٰ موزوں کلام کے ٹھہرتے ہیں۔ قافیے کی عدم موجودگی کے پیش نظر ہی اس صنف کو موزوں کلام معریٰ کہا گیا ہے۔ گویا "بلینک ورس" ایک ایسی نظم ہے جو شعری وزن اور موزونیت تو رکھتی ہے لیکن قافیے کی پابندی سے آزاد ہے۔ اس طرح انگریزی میں بلینک ورس کی دو لفظی تعریف "RHYMELESS VERSE" ہے۔ دوسری مختصر سادہ اور پر معنی تعریف "VERSE WITHOUT RHYME" ہو سکتی ہے۔

بلینک ورس کی وجہ تسمیہ : بلینک ورس کی وجہ تسمیہ اور اس کے مجوزہ نام کے تعین کی بنیاد اطالوی شاعر جووانی روچیلائی، ۱۴۷۵ء۔ ۱۵۲۵ء (GIOVANNI RUCELLAI) کی ۱۵۲۵ء میں لکھی جانے والی ایک ناصحانہ نظم "LE API" بمعنی شہد کی مکھیاں کا مندرجہ ذیل مصرعہ ہے۔

"CON VERSO ETRUSCO DALLE RIME SCIOLTE."

اس اطالوی مصرعے سے ورسی شولتی (VERSI SCIOLTI) کی اصطلاح اخذ کی گئی جس کی بنیاد پر بلینک ورس کا نام رکھا گیا۔ تاہم اس موقع پر اس امر کی وضاحت لابدی ہے کہ ورسی شولتی یا بلینک ورس کی اصطلاح سے قطع نظر سولہویں صدی کی ابتداء ہی سے کئی ایک اطالوی شعراء نے بے قافیہ نظمیں "DECASYLLABLES" لکھنے کے تجربات کا آغاز کر دیا تھا۔ اطالوی شاعر جی جی ترلیسینو ۱۴۷۸ء۔ ۱۵۵۰ء (G. G. TRISSINO) کا المیہ ڈراما "SOPHONISBA" جو ۱۵۱۵ء میں منظر عام پر آیا۔ بلینک ورس ہی کی ہیئت میں تھا۔ اس لیے کو دس اجزائی بے قافیہ مصرعوں میں نظم کیا گیا ہے۔ بلینک ورس کی اصطلاح و ابتداء سے متعلق مندرجہ بالا حقائق کو "انسائیکلوپیڈیا برٹینکا" میں درج ذیل طور پر بیان کیا گیا ہے۔

"In the beginning of the 16th century, however, certain Italin poets made the

experiment of writing decasyllables without rhyme. The tragedy of Sofonisba (1515) by Trissino (1478 — 1550) was the tarliest work completed in this form; it was followed in 1525 by the didactic poem Le Api (The Bees), of Giovanni Rucellai (1475 — 1525), who announced his intention of writing "Con verso Etrusco dalle rime sciolto," in consequence of which expression this kind of metre was called versi sciolti or blank verse." (۴۷)

ثابت ہوا کہ بے قافیہ نظم کا نام "VERSI SCIOLTI" جووانی روچیلائی (GIOVANNI RUCELLAI) کے مندرجہ قبل مصرعے ہی سے متعین ہوا۔ جسے اسپین میں "VERSOS SUELTOS" فرانس میں "VERS BLANCES" اور برطانیہ میں "BLANK VERSE" کے نام سے موسوم کیا گیا۔ (۴۸) اس طرح یہ صنف جس کی ایجاد اٹلی سے ہوئی بعد ازاں اسپین، فرانس اور انگلینڈ میں رواج پذیر ہوئی۔

بلینک ورس ایک ہمہ صفت ہیئت ہے۔ اور انگریزی شاعری کا بہترین اور وسیع ذخیرہ اس ہیئت میں تخلیق ہوا ہے۔ اس لئے اس کی کئی ایک باقاعدہ تعریفیں ملتی ہیں۔ چند ایک چیدہ اور جامع تعریفیں اور ان کا تجزیہ پیش کیا جاتا ہے۔

بلینک ورس کی تعریف اور تجزیہ : "ویبسٹرز نیو ٹوئنٹیتھ سنچری ڈکشنری" میں بلینک ورس کی تعریف درج ذیل الفاظ میں کی گئی ہے۔

"Blank verse, (a) realy unrhymed verse;
(b) unrhymed verse typically having five feet per line, as in Elizabethan drama." (۴۹)

اکسفورڈ ڈکشنری میں بھی بلینک ورس کی تعریف کم و بیش اسی انداز میں ہے۔

"Blank vere : verse without rime; esp. (especially) the iambic pentameter or unrimed heroic, the regular measure of English dramatic and epic potery." (۵۰)

غیر مقفیٰ پنج رکنی آئمبک۔ بحر کی خصوصیت سے مخصوص بلینک ورس بالعموم انگریزی کی ڈرامائی اور رزمیہ شاعری کے لئے مستعمل رہی ہے۔ اس شعری ہیئت کی اس تخصیص کو انسائیکلوپیڈیا برٹینیکا نے درج ذیل الفاظ میں واضح کیا ہے۔

"BLANK VERSE, the unrhymed measure of iambic decasyllable in five beats which is usually adopted in English epic and dramatic poetry. The epithet is due to the absence of the rhyme the ear expects at the end of successive lines." (۵۱)

مارجوری بولٹن بلینک ورس کو ڈرامائی شاعری کی ایک ایسی پرنسپل فارم قرار دیتی ہے جو تبدیلیوں کو روا رکھتے ہوئے مختلف لہجے فراہم کرتی ہے۔

"Blank verse: is the principal form for English dramatic poetry. A rhythm common in everyday speech, it allows variations that can give it many different tones." (۵۲)

"دی کیمرج گائیڈ ٹو لٹریچر ان انگلش" میں بلینک ورس کو ایک لچکدار فارم قرار دیتے ہوئے اس کی خوبی کو اس طرح سراہا گیا ہے۔

BLANK VERSE: Verse in unrhymed iambic pentameters (see metre). A flexible form able to accommodate a variety of English speech rhythms, it is used in most Elizabethan drama (including the plays of Shakespeare) and many long narrative poems (Milton's Paradise Lost, Wordsworth's The Prelude and Tennyson's Idylls." (۵۳)

"انسائیکلوپیڈ امیریکانا" کے مطابق قافیے کی پابندی سے استثنا کے علاوہ بلینک ورس کا ایک اور قابل توجہ وصف یہ ہے کہ اس صنف کے جملہ مصرعے اس آزادی کے ساتھ ایک دوسرے سے معنوی ربط اور فنی تسلسل میں پیروے ہوئے ہوتے ہیں جو اطالوی شش رکنی بحر کی خاصیت ہے۔ بلینک ورس کی یہ خوبی یقیناً "شاعرانہ مافی الضمیر" کے ابلاغ میں سہولت اور ہمہ گیری کی داعی قرار دی جا سکتی ہے۔

"Blank verse is a species of verse disencumbered of rhyme, and allowing the lines run into each other with nearly as much freedom as the Latin hexameter." (۵۴)

مارجوری بولٹن بھی اس صنف سخن کے تسلسل کی نشاندہی کرتے ہوئے بعض اکابر انگریزی شعراء اور ان کی معروف تخلیقات کی مثالیں دیتے ہوئے لکھتی ہیں کہ:

"Definition : A sequence of unrhymed iambic pentameters. Examples : Most of Shakespeare's dramatic verse, Milton, "Paradise Lost", Cowper, The "Task"; Wordsworth, The "Prelude", Sir John Betjeman, Beside the Seaside." (۵۵)

ایل۔ایس۔ہیرس بلینک ورس کو غیر مقفیٰ صنف کے ساتھ ساتھ بندوں میں منقسم نہ ہونے والا ایک ایسا شعری سانچہ قرار دیتا ہے جس کا ہر مصرعہ دس اجزاء پر مشتمل ہوتا ہے۔اور ہر دوسرا جزو تاکیدی ہوتا ہے۔

Blank Verse. Unrhymed verse, not divided into stanzas. "What is usually understood by 'balnk verse', in English, is verse with each of its lines based on the pattern of ten syllables with every second syllable stressed. The technical name for this is Iambic Pentameter." (۵۶)

تاہم بندوں میں تقسیم نہ ہونے والی بات بلینک ورس کی کوئی لازمی خصوصیت نہیں ہے۔اس کا انحصار شاید شاعر کی افتاد طبع پر ہوتا ہے۔اس لئے کہ "ڈکشنری آف ورلڈ لٹریری ٹرمز" میں اسے بندوں میں تقسیم ہونے والی صنف قرار دیا گیا ہے۔

"Blank verse, Successive unrhymed lines (rarely divided into stanzas) ; most frequently Iambic pentameter." (۵۷)

مندرجہ بالا اقتباس میں قوسین کے الفاظ "RARELY DIVIDED INTO STANZAS" سے صاف ظاہر ہے کہ اگرچہ بلینک ورس میں بندوں کا استعمال شاذ شاذ ہی ہوتا ہے تاہم اگر کوئی اسے بندوں میں تقسیم کرنا چاہے تو کوئی قدغن نہیں ہے۔اسی طرح سے بلینک ورس کا کلیتاً" بے قافیہ ہونا بھی تاریخی حقائق کے برعکس ہے۔اس میں قافیے سے آزادی کے ساتھ ساتھ قافیے کے التزام کی مثالیں بھی ملتی ہیں۔خاص طور سے ۱۵۸۴ء کے عرصے میں "LYLY" کی "THE WOMAN IN THE MOON" اور "PEELE" کی "ARRAIGNMENT OF PARIS" میں بلینک ورس اور قافیہ ساتھ ساتھ ہیں۔سب سے پہلا کھیل جو مکمل طور پر بلینک ورس میں لکھا گیا وہ "THOMAS HUGHES" کا "THE MISFORTUNES OF ARTHUR" ہے جو ۱۵۸۷ء میں منظر عام پر آیا۔انسائکلوپیڈیا برٹینیکا میں یہ مسلمات اس طرح درج ہیں۔

"In Lyly's The Woman in the Moon and Peele's Arraignment of Paris (both of 1984) we find blank verse struggling with rhymed verse and successfully holding its own. The earliest play written entirely in blank verse is supposed to be The Misfortunes of Arthur (1587) of Thomas Hughes." (۵۸)

تعریف و تجزیہ کا ماحصل : بلینک ورس کی تعریف و تجزیہ کو نکتہ وار اس طرح بیان کیا جا سکتا ہے۔

۱۔ بلینک ورس بے قافیہ نظم کو کہتے ہیں۔
۲۔ بعض بلینک ورس میں قوافی کا التزام بھی ملتا ہے۔
۳۔ انگریزی بلینک ورس کے لئے آئمبک بحر مخصوص ہے۔
۴۔ پنج رکنی آئمبک بحر کی پابندی کا تعلق روایت سے ہے۔نہ کہ اصول یا ضابطے سے۔
۵۔ یہ بالعموم بندوں میں منقسم نہیں ہوتی۔ تاہم یہ کوئی لازمی شرط نہیں ہے۔معدودے چند بندوں میں تقسیم ہونے کی مثالیں بھی موجود ہیں۔
۶۔ اس کے مصرعے روانی اور تسلسل پر مبنی ہوتے ہیں۔
۷۔ یہ ایک لچک دار ہیئت ہے۔
۸۔ یہ ایک پرنسپل (PRINCIPAL) ہیئت ہے۔
۹۔ یہ ایلزبتھ کے عہد کے ڈراموں، شیکسپئر کے ڈراموں، بیانیہ نظموں اور رزمیہ نظموں کے لئے خصوصیت کے ساتھ مخصوص ہے۔
۱۰۔ ملٹن کا عظیم رزمیہ "فردوس گم گشتہ" کوپر کی "دی ٹاسک" اور ورڈز ورتھ کی "پریلیوڈ" اسی ہیئت میں پیش کئے جانے والے شاہکار ہیں۔

قافیے سے دست کشی کی وجوہات و اثرات : بلینک ورس کے تعارف و تعریف کے ضمن میں جو جو عنصر جلی طور پر سرعنوان نظر آتا ہے وہ قافیے کے التزام سے آزادی ہے۔ یہ امر اتفاق ہے کہ انگریزی زبان کی وسعت بیان، بضاعت لفظ و معنی اور عالمگیر اقتدار و اثر کے باوجود اس کا قافیہ تنگ ہے اور یہ کہ زبان و ادب سے وابستگین و متعلقین کو قافیے کی اس کمی کا بخوبی ادراک و احساس بھی ہے۔ اس کم مائیگی کا اعتراف کرتے ہوئے جی۔ ایس فریزر کہتا ہے کہ:

"English is less rich in rhymes than many other languages." (۵۹)

قوافی کے قلیل سرمایے کی موجودگی میں شاعروں کا قافیے کی بندشوں سے الگ ہو جانا بڑا فطری اور قابل فہم جواز ہے۔ قافیے کی جبریت سے حریت کی یہی دلیل نہایت قوی اور کافی و شافی معلوم دیتی ہے۔ لیکن اس کے علاوہ ایک اور اہم سبب بھی ہے، جسے بنیادی تو نہیں لیکن تقریباً بنیادی عنصر کے لگ بھگ اہمیت ضرور حاصل ہے۔ وہ یہ ہے کہ اس بے قافیگی کا تعلق روایت کی تقلید سے ہے۔ یونان اور روم کی کلاسیکی شاعری موزونی کے باوجود بے قافیہ ہوتی تھی۔ جب انگریزی شاعری نے اس کلاسیکی شاعری کو معیار بنا کر اس کی پیروی کا عزم بالجزم کیا تو نہ صرف شاعری کے کندھوں سے قافیے کا جوا اتار پھینکا گیا بلکہ قافیے کو دور وحشت (BARBARIAN AGE) کی یادگار قرار دیا گیا۔ یہاں تک کہ اس انتہاپسندی میں ملٹن کا نام نامی بھی شامل ہے۔ "PARADISE LOST" کی ہیئت کو متعارف کراتے ہوئے اس نے قافیے کو اسی لقب سے ملقب کیا ہے۔

"The measure is English Heroic verse without Rime, as that of Homer in Greek, and Virgil in Latin : Rime being no necessary Adjunct or true Ornament of Poem or good Verse, in longer Works especially, but the invention of a barbarous Age, to set off wretched matter and lame metre....." (۶۰)

ملٹن کی رو سے دور وحشی کی ایجاد سے قطع نظر قافیے کو خیرباد کہنے کے سلسلے میں تین جواز مہیا ہوئے ہیں۔

اولاً" قافیہ نظم کے ملحقات لازمہ میں سے نہیں ہے۔

ثانیاً" قافیہ نظم و شعر کا سچا زیور نہیں ہے۔

ثالثاً" قافیہ بالخصوص طویل تصانیف کے لئے غیر مناسب ہے۔

قافیے سے متعلق ملٹن کے قائم کردہ تینوں نظریات بڑی حد تک مبنی بر حقائق ہیں۔ دنیا بھر کی تاریخ شاعری بالعموم اور انگریزی سخن گوئی بالخصوص اس امر کی شاہد ہے کہ اعلیٰ شاعری قافیے کے التزام کی محتاج نہیں رہی۔ اور سخن طرازی کے لئے قافیے کو کسی بنیادی شرط کا درجہ حاصل نہیں ہے۔ خاص طور پر بلینک ورس پر مشتمل رفیع الشان شعری سرمایہ سے تو یہ بات یقین کامل کے معیار تک جا پہنچتی ہے کہ اعلیٰ ترین شاعری کے لئے قافیہ حرف لازم کی اہمیت کے ذیل سے خارج ہے۔ ترک قافیہ کے ضمن میں ملٹن کا جواز ثانی اس بنیاد پر استوار ہے کہ "قافیہ سچا زیور سخن نہیں ہے" اس ایک بات سے دو باتیں پیدا ہوتی ہیں۔ پہلی یہ کہ قافیہ آرائش کلام کا سامان فراہم کرتا ہے۔ دوسری یہ کہ سامان آرائش بھی حقیقی نہیں مصنوعی ہے۔ یعنی سچا نہیں ہے۔ اس دوسری بات سے قافیے کی اہمیت اور بھی گھٹ جاتی ہے۔ دونوں صورتوں کو ایک ساتھ بیان کرتے ہوئے یہ کہا جا سکتا ہے کہ قافیہ شعری آہنگ میں شامل ہو کر نغمہ و موسیقی کے ذریعے صوتی جمال پیدا کرتا ہے۔ اس کی تکرار سے پیدا ہونے والی جھنکار حسن سماعت کا سبب بنتی ہے۔ جس کی اپنی ایک خوشگوار کشش ہے۔ لیکن یہ حسن اور کشش محض طلسماتی ہے۔ جب جادو ٹوٹتا ہے تو کچھ بھی باقی نہیں رہتا۔ اس لئے کہ جادو کا اثر حقیقی نہیں مصنوعی ہوتا ہے۔ شاید ملٹن یہی کہنا چاہتا ہے۔ ملٹن کی تیسری بات کا تعلق طویل اور مسلسل نظموں میں قافیے کی برتت سے ہے۔ اس امر میں کسی دلیل کی ضرورت نہیں ہے کہ قافیہ خیالات کے فطری بہاؤ میں کسی نہ کسی انداز سے کوئی نہ کوئی رکاوٹ ضرور کھڑی کرتا ہے۔ لمبی اور تواتر کی حامل نظموں میں شاعر کو تفصیلات نویسی اور جزئیات نگاری کے نازک مرحلے سے ربط و تسلسل کے ساتھ گزرنا ہوتا ہے۔ اس مرحلے پر قافیے کی بندش، جولانی طبع کے ساتھ ساتھ جولانی قلم کو بھی پابہ زنجیر کر دیتی ہے۔ جس کے نتیجے میں بسا اوقات شاعر کو متقضائے حال کے علاوہ بھی بہت کچھ کہنا پڑ جاتا ہے۔ یا وہ جو کچھ کہنا چاہتا ہے اس کا کماحقہ حق ادا نہیں ہو پاتا۔ یہی سبب ہے کہ جن زبانوں میں قافیے کے التزام کو ملحوظ رکھا جاتا ہے وہاں بھی طویل اور مسلسل نظموں کے مفاد میں قافیے کے تحت نظام میں لچک پیدا کرنے کی کوئی نہ کوئی سبیل ضرور پیدا کی گئی ہے۔ انگریزی شاعری میں کپلٹ (COUPLET) اس کی بہترین مثال ہے۔ کپلٹ اردو مثنوی کی ہیئت کے مصداق ہے۔ چاسر نے طویل قصہ گوئی کے لئے اس ہیئت کو پوری دل خواہی، توانائی اور کمال کامیابی سے برتا ہے۔ لیکن تجربے نے ثابت کر دیا کہ بلینک ورس کپلٹ سے کہیں زیادہ موثر اور وقیع پیرایۂ اظہار ہے۔ تتمۂ بیان تحریری کے طور پر یہ کہنا بھی کسی حد تک بے جا نہ ہو گا کہ طویل و مسلسل شعری گوئی کیا مختصر خیالات کے ابلاغ کے لئے بھی قافیہ کچھ کم سد راہ نہیں ہوتا۔ بہرحال اس میں شاید ہی کسی کو اختلاف ہو گا کہ مقفیٰ بات چیت فطری بول چال نہیں ہو سکتی۔ قافیہ نظم میں میکانکی صورت حال پیدا کر دیتا ہے اور صوتی آہنگ کی وحدت کو منقسم کر دیتا ہے۔ انتہائی جدوجہد کے بعد بھی شاعر منتشر

اکائیوں کو قدرتی ربط و ضبط کے ساتھ سلک وحدت میں پرونے سے قاصر رہتا ہے۔ یہ دشواری ڈرامے میں اور بھی سوا ہو جاتی ہے۔ جہاں سارے کے سارے کاروبار کا انحصار ہی محض گفتگو پر ہوتا ہے اور یہ پورے کا پورا انحصار مکالموں پر استوار ہوتا ہے۔ لہٰذا ڈرامے کے لئے مقفیٰ منظوم پیرایہ اظہار و بیان کو اختیار کرنا فصاحت و بلاغت کو مجروح کرنے کی دعوت دینا ہے یہی وجہ ہے کہ بلینک ورس ڈراموں میں انتہائی کامیاب و کامران رہی۔

ادق مفکرانہ نظریات اور پیچیدہ فلسفیانہ خیالات کا جامع شعری اظہار بھی کسی مقفیٰ صنف سخن کے بس کی بات نہیں۔ قافیے کی موجودگی پیچدار مفاہیم کو اور بھی گنجلک بنا دیتی ہے اور ابہام کا نہ بند ہونے والا باب غیر مقفل کا غیر مقفل رہتا ہے۔ جس سے نظم میں بدنمائی اور ہیئت میں بد آہنگی عود کر آتی ہے۔ لہٰذا طویل بیانیہ منظومات کے لئے قافیہ دار صنف شاعری غیر موزوں ہے۔ بالخصوص بیانیہ نظموں اور رزمیہ کے لئے قافیے کی پابندی پر واقع موزوں شاعری قطعی غیر فعال اور غیر موثر ہے۔ اس کے لئے غیر مقفیٰ کلام موزوں ہی خوش آئند اور کامگار وسیلہ اظہار ہے۔ اسی لئے اے۔ آر۔ انٹونسٹل کہتا ہے کہ:

"Experience has shown that unrhymed verse is the most satisfactory measure both for continuous narrative and for dramatic poetry. In both these forms rhyme is apt to detach the mind from the greatness of the theme and to break the continuity of the verse. There is a special reason for discarding it from the verse of drama which seeks to reproduce, as far as the laws of poetry allow, the language of ordinary human speech." (۶۱)

قافیے سے دست کشی اختیار کر لینے کے بعد بلینک ورس نے حسن کلام اور جمال سخن کے متبادل راستے تلاش کر لئے۔ جس سے افزائش شعر بھی ہوئی، آرائش فن بھی ہوئی اور ستائش سخن بھی۔ کلام میں تاثیر بھی پیدا ہوئی اور روح معانی میں کیفیت اکثیر بھی۔ اس طرح لچکدار ہیئت کے آہنگ نے تسلسل بیان اور طوالت مضمون کا بار گراں اپنے ناتواں کاندھوں پر بغیر کسی تزلزل کے اٹھا کر اپنی استقامت کو ثابت کر دیا۔

ایل۔ ایس۔ ہیرس نے بلینک ورس کی ہمہ دانی، سادہ بیانی، یکرانی، ہمہ جہتی، رنگارنگی اور کئی ایک دیگر اسی نوع کے متنوع خصائص کے پیش نظر ہی اسے مشکل تر شعری ہئیتوں میں سب سے اعلیٰ اور موثر ترین پیمانہ ابلاغ اور سلسلہ اظہار قرار دیتے ہوئے کہا ہے کہ:

"It is one of the best forms so far for long story poems. As it is a very elastic sort of verse, a poet writing it can use assonance, alliteration, and combine the flavours of words in such a way to express, the most powerful feeling; and he can also use it for telling of things which do not excite him to feeling at all, in a plain way, without being ridiculous. For this reason..... it is the best of all kinds of verse for plays in the English language." (۶۲)

ہرچند قافیہ نظم کا لازمہ نہیں ہے تاہم وہ کوئی اچھوت بھی نہیں ہے۔ وہ ایک عرصے سے نظم سے متعلق رہا ہے اور اپنے دیرینہ تعلق کی نسبت سے ادبی طبعیتوں میں اپنا ایک خاص ربط و ضبط اور مخصوص کشش پیدا کر چکا تھا۔ ایسے آرائشی اور طلسماتی مگر طاقتور عنصر کو یک قلم دائرہ سخن سے باہر کر دینا آسان نہیں تھا۔ اس سے علیٰحدگی اختیار کرنے میں یقیناً "دوچار بہت سخت مقام آتے تھے لہٰذا اس پر ہاتھ ڈالنا بڑا خطرہ مول لینا تھا۔ تاہم "بلینک ورس" نے اس زبردست چیلنج کو قبول کیا اور اس طرح سرخروئی حاصل کی کہ کم از کم انگریزی ادب میں لافانی مقام پر جا متمکن ہوئی۔ اس نے کیفیت و کمیت اور مقدار و معیار، ہر اعتبار سے خود کو کامیاب ثابت کیا۔ "ڈکشنری آف ورلڈ لٹریری ٹرمز" کے بموجب انگریزی شاعری کا کم و بیش تین چوتھائی حصہ بلینک ورس کے ذخیرے پر مبنی ہے۔ (۶۳) اور یہ حصہ ہر لحاظ سے انگریزی شاعری کا بہتر و برتر حصہ ہے۔ یہ ایک تاریخی حقیقت ہے کہ انگریزی کی آفاقی اور لازوال شاعری اس ہیئت سخن کے حصے میں آئی۔ مارلو اور شیکسپئر کے ڈرامے ہوں کہ ملٹن کی "پیراڈائز لاسٹ" ٹامس کی "SEASONS" کہ ینگ "NIGHT THOUGHTS" ورڈز ورتھ کی "PRELUDE" ہو کہ کیٹس کی "HYPERION" براؤننگ کی "THE RING AND THE BOOK" ہو کہ ٹنی سن کی "IDYLLS OF THE KING" جدھر بھی نظر اٹھتی ہے بلینک ورس کا ہی نگار خانہ کھلا ملتا ہے۔ اس غیر معمولی اور مستولی صنف کے کمالات کو "ڈکشنری آف ورلڈ لٹریری ٹرمز" میں اس طرح خراج تحسین پیش کیا گیا ہے۔

"Because of its freedom from rime it has even greater fluidity and malleability than Chancer could give the line in his couplets or stanzas; and when one thinks

of the long roll of those that have employed it___ Shakespeare, Milton, Wordsworth, Keats, Shelley, Tennyson, Browning, Swinburne, to name only the greatest- and the immense variety of effects they have achieved with it, one might call it the English measure par excellence. Something like three-fourths of English poetry is written in blank verse." (۶۴)

آئمبک پینٹامیٹر کا آغاز و امتیاز : بلینک ورس کی مندرجہ قبل تعریفوں میں جس دوسرے اہم ترین نکتے کا ذکر بار بار آیا ہے وہ آئمبک پیناامیٹر ہے۔ جس کو قدرے شرح و بسط کے ساتھ جاننا ضروری ہے۔ ویسے بھی یہ انگریزی شعراء کی پسندیدہ اور نمائندہ بحر ہے۔ جیسا کہ اس سے پیشتر بیان کیا جا چکا ہے کہ آئمبک رکن دو اجزاء پر مشتمل ہوتا ہے۔ جس میں پہلا جزو غیر تاکیدی اور دوسرا تاکیدی ہوتا ہے۔ اس کی علامت "XI" ہے۔ اس رکن کو سب سے پہلے "ARCHLDCHUS" نے ساتویں صدی قبل مسیح استعمال کیا تھا۔ یونانی شاعری میں بھی اسے کثرت سے پذیرائی ملی۔ "ڈکشنری آف ورلڈ لٹریری ٹرمز" میں اس کی تعریف، علامتی شناخت، قدامت، استقامت، خصوصیت اور ہر دلعزیزی کو درج ذیل طور پر ظاہر کیا گیا ہے۔

"iambic. A metrical foot, a short syllable followed by a long, u___ First used by Archilochus, 7th c. B. C. Used in Gr. in numerous verses and combination. It is considered by Gr. writers to approximate more closely than any other the rhythm and character of ordinary speech, as it does in Eng." (۶۵)

یہ پانچ آئمبک ارکان جن میں مجموعی طور پر کل دس غیر تاکیدی و تاکیدی اجزاء ہوتے ہیں، آئمبک پینٹامیٹر کی تشکیل کرتے ہیں جیسا کہ مارجوری بولٹن کے مندرجہ ذیل الفاظ سے واضح ہے۔

"....a pattern alternating stressed and unstressed syllables beginning with an unstressed syllable. This is called IAMBIC. It is found, with five stresses to a line, in all the plays of Shakespeare, all heroic couplets, all sonnets, Paradise Lost, The Faerie Queene, Idylls of the King and many more of our best-known poems; iambic metre is also the basis of many other well-known English verse forms." (۶۶)

یہ بحر قدامت و استقامت کے ساتھ ساتھ اس قدر ہر دلعزیز ہے اور اس درجہ ہمہ گیر صلاحیتوں کی مالک ہے کہ بلینک ورس اور سانٹ کے لئے تو خصوصی طور پر مختص ہے ہی، اس کے علاوہ بھی معروف شعری اصناف کی بنیاد ہے۔ اسے یہ افتخار و امتیاز بھی حاصل ہے کہ انگریزی کی سربر آوردہ اور مقتدر شاعری اسی کے پرکشش آہنگ کی مرہون منت ہے۔ جیسا کہ "دی کیمرج گائیڈ ٹو لٹریچر ان انگلش" میں بتایا گیا ہے۔

"The iambic pentameter, in particular, has come close to dominating English poetry, used without rhymes in every thing from Elizabethan drama and Milton's Paradise Lost to Wordsworth's The Prelude and Tennyson's Idylls of the King, and rhymed in the Renaissance sonnet and the satirical verse of Dryden and Pope." (۶۷)

آئمبک پینٹامیٹر ایک رواں دواں، پرکشش اور اوسط طوالت کی حامل بحر ہے۔ اس بحر میں مصرعے تن کر نکلتے ہیں۔ اور جھول پیدا نہیں ہوتی۔ یہ خیالات کو تسلسل سے ادا کرنے میں کمال کی صلاحیت رکھتی ہے۔ اس کا معیار و مقام اسی بات سے متعین ہو جاتا ہے کہ یہ ہر نوع کے جذبات و احساسات اور افکار و خیالات کو ادا کرنے میں ید طولیٰ رکھتی ہے۔ اعزاز کی بات یہ ہے کہ انگریزی شاعری کے تمام شاہکار اسی بحر کے محور کے گرد گھومتے ہیں۔ لہٰذا اسے بھی شاہکار کہا جائے تو غلط نہ ہو گا۔ ڈبلیو۔ ایچ۔ ہڈسن کے مطابق۔

"Iambic measure, for instance— the standard verse of English poetry— has been used with complete success for all kinds of subjects "from grave to gay, from lively to severe"; while examples are not wanting to prove that the lighter trisyllabic metres are often (as in tennyson's vastness, Arnold's The

Future, and cosmo Monkhouse's A Dead March) singularly effictive as vehicles for solemn meditation and feelings of tenderness and sorrow." (۶۸)

آئمبک پینٹامیٹر کی ہر دلعزیزی، مقبولیت اور ہمہ گیر پذیرائی اس وجہ سے بھی ہے کہ آئمبک عام بول چال کے انتہائی قریب ہے اور اسے ادا کرنے میں کسی تکلف کا شائبہ تک نہیں ہوتا۔ اسی لئے جی۔ایس۔فریزر کہتا ہے کہ:

"The iambic foot is eminentlythe 'speaking 'foot'." (۶۹)

آئمبک پینٹامیٹر اور بلینک ورس :

اس قدر متنوع صفات اور گوناں گوں خصوصیات سے متصف بحر ہی وہ بحر ہے جس نے بلینک ورس کو بنیادی آہنگ فراہم کیا۔ ہر دو کا ساتھ اتنا اٹوٹ قرار پایا کہ ایک دوسرے کے لئے لازم و ملزوم ہو گئے۔ اس طرح حقیقی معنوں میں یک جان دو قالب کی کیفیت پیدا ہو گئی۔ آئمبک پینٹامیٹر کے آہنگ کا ایک وصف وصوف یہ ہے کہ وہ بول چال کے فطری آہنگ سے بہت قریب ہے۔ جس سے مافی الضمیر کے اظہار میں آسانی رہتی ہے اور شعر میں بھی وہی تسلسل ابھرتا ہے جو نثر کا شیوہ ہے۔ یہاں تک کہ محض معمولی کاوش سے نثری اقتباس کو شعری پیرائے میں منتقل کیا جا سکتا ہے۔ خاص طور سے جذباتی نثر کو بلینک ورس کا روپ دینے میں کسی دقت کا سامنا نہیں کرنا پڑتا۔ ایل ایس۔ ہیرس بلینک ورس کے آہنگ کی اس فطری خوبی کو ان الفاظ میں آشکار کرتا ہے۔

"The rhythm of blank verse is very close to the rhythm of natural prevailing speach." (۷۰)

جی۔ایف۔ بریڈلی نے نثر کے چند مشہور جذباتی بیانات کو بلینک ورس کی شکل میں شائع کر کے یہ ثابت کیا ہے کہ اس نثر کو غیر مقفیٰ آئمبک پینٹامیٹر کا آہنگ کتنی آسانی سے قبول کر لیتا ہے۔ ایل۔ایس۔ ہیرس نے متذکرہ بیانات میں سے مندرجہ ذیل دو بیانات کو بطور حوالہ نقل کیا ہے۔

(a) "My seat hath been the seat of kings, and I
Will have no rascal to suceed me."

(Queen Elizabeth)

(b) "It is, for aught I know, a crowning mercy."

(Oliver Cromwell) (۷۱)

بلینک ورس عروضی تبدیلیوں کو کھلے دل سے اپناتی ہے۔ اس میں وقفوں کا استعمال اس طور پر کیا جاتا ہے کہ گفتگو کا قدرتی رنگ اور رواں دواں انداز پیدا ہو جاتا ہے۔ بلینک ورس میں وقفوں کا مقام موقع محل کی مناسبت سے تبدیل ہوتا رہتا ہے جس سے اس کے لحن میں عام بول چال کی کیفیت ابھر آتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ بلینک ورس ڈرامائی شاعری کے لئے انتہائی کامیاب رہی۔ اے۔ آر انٹونسٹل ڈرامائی شاعری کے لئے بلینک ورس کے آہنگ کو پورے طور پر موزوں قرار دیتے ہوئے اظہار خیال کرتا ہے کہ:

"It requires little imagination why Blank Verse, with its constantly shifting pauses, should be the most fitting measure for dramatic poetry in which the language is expected to give the impresion of actual speech." (۷۲)

ٹی۔ایس۔ ایلیٹ کے مطابق بلینک ورس کی تاریخ دو دلچسپ اور متعلقہ امور کو آشکار کرتی ہے۔ ایک تو یہ کہ اس صنف کا مدار روزمرہ کی بات چیت پر ہے اور دوسرے وہ نمایاں فرق ہے جو ڈرامائی بلینک ورس اور رزمیہ، فلسفیانہ، فکری اور دیہی گیتوں کے مقاصد کے لئے استعمال ہونے والی بلینک ورس کے مابین پایا جاتا ہے درحالیکہ عروضی سطح پر اس افتراق سے کوئی فرق نہیں پڑتا۔ بلینک ورس کا روزمرہ کی بات چیت پر دارومدار دوسری شاعری کی بہ نسبت ڈرامائی شاعری میں براہ راست ہوتا ہے۔ ٹی۔ایس۔ ایلیٹ کے الفاظ ملاحظہ ہوں۔

"The history of blank verse illustrates two interesting and related points : the dependence upon speech and the striking difference, in what is prosodically the same form, between dramatic blank verse and blank verse employed for epical, philosophical, meditative, and idyllic purposes. The dependence of verse upon speech is much more direct in dramatic poetry than in any other." (۷۳)

روزمرہ کی بات چیت پر بلینک ورس کے دارومدار کی وجہ شاید یہ ہو سکتی ہے۔ بقول ٹی۔ ایس ایلیٹ کہ ڈرامائی شاعری میں شاعر کسی پروڈیوسر کے تربیت یافتہ ایکٹروں کی ایک جماعت کے ذریعے کلام کرتا ہے اور مختلف ایکٹروں اور مختلف پروڈیوسروں کے توسط سے مختلف اوقات میں بات کرتا ہے۔ ایسی صورت میں لازمی طور پر اس کے محاورے کو تمام اصوات کا احاطہ کرنا چاہئے۔ اور اس کے ساتھ ہی اس شاعری کے مقابلے میں جہاں وہ اپنے آپ سے مخاطب ہے' ڈرامائی شاعری میں خود کو نسبتاً زیادہ گہرائی میں موجود رکھنا چاہئے۔

"....In dramatic verse the poet is speaking in one character after another through the medium of a company of actors trained by a producer, and of different actors and different producers at different times : his idiom must be comprehensive of all the voices, but present at a deeper level than is necessary when the poet speaks only for himself." (۷۴)

اس سلسلے میں ایلیٹ ہاپکنز کا حوالہ دیتے ہوئے کہتا ہے کہ اس کی کوئی نظم زبان و بیان کے اعتبار سے اس زبان و لہجہ کی بہ نسبت بے گانہ سی معلوم دے گی کہ جس طرح میں اور آپ اپنے مافی الضمیر کا اظہار کرتے ہیں یا ہمارے اب وجد نے جس طرح اپنے مدعا کو بیان کیا ہے تاہم ہاپکنز یہ تاثر دیتا ہے کہ اس کی شاعری اس کے اپنے طرزِ تفکر اور خود کلامی کے انداز سے ضروری مطابقت کی حامل ہے۔

"In most kinds of poetry, the necessity for its reminding us of contemporary speech is reduced by the latitude allowed for personal idiosyncrasy : a poem by Gerard Hopkins, for instance, may sound pretty remote from the way in which our fathers and grandfathers expressed themselves : but Hopkins does give the impression that his poetry has the necessary fidelity to his way of thinking and talking to himself." (۷۵)

جیسا کہ اس سے پیشتر واضح کیا جا چکا ہے کہ آئمبک پینٹا میٹر ایک لچک دار بحر ہے جس سے بلینک ورس میں ڈرامہ لکھنے والے شعراء نے خوب فائدہ اٹھایا ہے۔ شیکسپیئر کو اپنے معاصرین پر جو برتری اور سبقت حاصل ہے اس کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ وہ آہنگ کو متحرک انداز میں استعمال کرتا ہے اور اس کا ایک مصرعہ دوسرے مصرعے میں لبالب بہہ کر نکلتا ہے۔ اگر اس کے کھیلوں کو ترتیب سے پڑھا جائے تو معلوم ہو جائے گا کہ وہ کس خوبی کے ساتھ آخر پر رک جانے والے مصرعے (END STOPPED LINE) سے بچ کر نسبتاً زیادہ لچکدار مصرعے کی جانب بڑھ جاتا ہے۔ جبکہ اس کے مقابلے میں مارلو (MARLOW) کے عمدہ ترین اقتباسات میں بھی تقریباً تمام کے تمام مصرعے آخر پر جا کر رک جاتے ہیں۔ اسی لئے مارجوری بولٹن کہتی ہے:

"Indeed, some of Shakespeare's acknowledged superiority to his contemporaries lies in his use of rhythm for dramatic purposes. For instance, almost all Marlowe's lines, even in his finest passages, are stopped at the end; Shakespeare's, in which the sense of one line frequently runs over into the next, are more flexible. If we read Shakespeare's plays in approximate chronological order, we see how he moved away from the end-stopped line to a more flexible line." (۷۶)

اس سے یہی نہیں سمجھ لینا چاہئے کہ بلینک ورس صرف ڈرامائی شاعری اور ڈرامائی مقاصد و لوازم اور ڈرامائی افکار و خیالات کو ہی بروئے کار لانے کا کماحقہ ملکہ رکھتی ہے بلکہ یہ وہ ہمہ جہت اور ہمہ صفت ہیئت ہے جو ہر طرح کے جذبات و احساسات اور کیفیات و خیالات کے ابلاغ پر قدرت کاملہ رکھتی ہے۔ کسی بھی طرح کی شاعری ہو' کسی بھی نوع کے افکار ہوں' کسی قسم کا بھی فکر و فلسفہ ہو اس کی وضاحت و صراحت اور فصاحت و بلاغت میں یہ کبھی پیچھے نہیں رہی۔ اور نہ ہی کسی پہلو سے اس کی کسی قسم کی بے بضاعتی کا احساس نمایاں ہوا ہے۔ جے۔ اے۔ سائمنڈز نے اس کے کردار کی کیا خوب عکاسی کی ہے۔

"English blank verse is perhaps more various and plastic than any other national metre. It is capable of being used for the most commonplace and the most sublime utterances.... there is no barmony of sound, no dignity of movement, no swiftness, no subtlety of languid sweetness, no brevity, no force of emphasis, beyond

its scope." (۷۷)

اپنی وسیع المشربی، وسعت قلبی اور کشادہ دامنی کی انہی صفات کے "خمیازے" میں ہی بلینک ورس کو ڈبلیو۔پی کر کے مندرجہ ذیل طنزیہ اور تنقیصی جملے کا نشانہ بننا پڑا ہے۔ جس میں بلینک ورس کو بے کردار کہا گیا ہے۔

"Blank Verse has no character of its own and may be used for any sort of poetry, dramatic or epic." (۷۸)

بلینک ورس اور آئمبک پینٹا میٹر کا زحافاتی عمل : بلینک ورس کی بحر یعنی آئمبک پینٹا میٹر کی لچکدار خصوصیت اور دیگر بحور کے ارکان کو آسانی سے قبول کر لینے کی صفت کے باعث اس میں تبدیلیوں کا عمل خوشگوار احساس اور خوبصورت انداز کے ساتھ کثرت سے واقع ہوا ہے۔ یہ تبدیلیاں کئی طرح کی نوعیت سے مملو ہیں جنہیں زحافات کے زمرے میں بھی شمار و شامل کیا جاتا ہے۔ زحافات کے عمل دخل کا رواج اس بحر میں ابتداء ہی سے رہا ہے۔ اس نکتے کی طرف ایل۔ ایس۔ ہیرس توجہ دلاتے ہیں گویا ہے کہ:

"The pattern of blank vere is line of ten syllables with a stress on the second, fourth, sixth, eighth, and tenth syllables. But the greatest poetry in blank verse is full of variations upon this pattern." (۷۹)

بلینک ورس میں بحر کی سطح پر زحافات کی صورت میں ہونے والے متعدد طرح کے تغیرات میں ایک بہت ہی عام انداز، مصرعے کے آخری رکن کے آخری جزو میں ایک عدد زائد غیر تاکیدی جزو کا اضافہ ہے۔ انگریزی عروض کی اصطلاح میں ایک یا ایک سے زیادہ اضافہ شدہ جزو یا اجزاء کا حامل مصرعہ "HYPERMENTRIC LINE" کہلاتا ہے۔ اور محذوف یا حذف شدہ جزو یا اجزاء پر مبنی مصرعے کو "CATALECTIC LINE" کہتے ہیں۔ شیکسپیئر کے ہاں "MODULATION" کا استعمال بہت عام ہے۔ لہٰذا ہیملٹ (HAMLET) سے ایک لائن ذیل میں بطور مثال پیش کی جاتی ہے۔

"To be or not to be, that is the question."

یہ آئمبک پینٹا میٹر کی لائن ہے اس کی تقطیع اس طرح ہو گی۔

To be / or / not / to be / that is / the quest / ion.

اس لائن میں آخری زیریں سطحی خط کشید غیر تاکیدی جزو "ion" اصل وزن سے زاید ہے۔ لہٰذا مصرعہ دس اجزاء کی بجائے گیارہ اجزاء پر مبنی ہے۔ بایں ہمہ ارکان کی تعداد پانچ کی پانچ ہی رہتی ہے۔ چنانچہ آخری زاید جزو کی موجودگی نے بحر میں زحاف کی صورت پیدا کر دی ہے۔ اسی طرح سے ایک اور مثال "JULIUS CAESAR" سے دیکھئے۔

I come to bury Caesar , not to praise him.

یہ لائن بھی گیارہ اجزاء پر مشتمل ہے۔ اختتامیہ غیر تاکیدی جزو "him" زاید ہے۔ جو زحاف کے زمرے میں آتا ہے۔ مندرجہ بالا مصرعے میں اگر پہلے جزو "الف" کو زحاف قرار دیا جائے تو یہ لائن آئمبک کی بجائے ٹروکائک (ix) ہو جائے گی۔ اس طرح آئمبک اور ٹروکائک کا فرق ختم ہو جاتا ہے اور ایک ہی مصرعہ بیک وقت آئمبک بھی ہو سکتا ہے اور ٹروکائک بھی۔ ثابت ہوا کہ بسا اوقات زحافات، بحروں میں تمیز کو مٹا دینے کا سبب بھی بنتے ہیں۔ بالکل یہی صورت "PENSEROSO" میں سے مندرجہ ذیل لائن کی ہے۔

But Hail, thou Goddess, sag and holy

یہ مصرعہ بھی بیک وقت آئمبک اور ٹروکائک ہو سکتا ہے۔ تاہم یہاں ایک دلچسپ صورت بھی پیدا ہو رہی ہے۔ وہ یہ کہ اگر آخری رکن سے اختتامی جزو کو تقطیع میں الگ نہ کیا جائے اور اسے بطور زحاف تصور نہ کیا جائے تو اس صورت میں مذکورہ رکن "IAMBIC" (x/) نہیں رہے گا۔ یہ اختتامی زاید جزو جس کے استعمال کے نتیجے میں "AMPHIBERACHIC" (x/x) بن جائے گا۔ آئمبس رکن "AMPHIBRACHIC" رکن بن جاتا ہے۔ شروع ہی سے انگریزی بلینک ورس، خاص طور پر ڈرامائی بلینک ورس میں بہت عام استعمال ہوتا چلا آرہا ہے۔ اسے آئمبک پینٹا میٹر سے روگردانی وانحراف قرار دیا جا سکتا ہے۔ لیکن اس کے استعمال کی کثرت اور ادبی سطح پر اس کی قبولیت کے باعث یہ عیب دب کر رہ گیا ہے اور عیب عیب ہی تصور نہیں ہوتا۔ اس صورت حال کا محاکمہ کرتے ہوئے اینڈ ہیمبر لکھتا ہے کہ:

"The common, though incorrect, definition of a blank verse line even to our own day is that it is a line of ten syllables. From the beginning, however, the end of a line was susceptible of an extra syllable. This syllable was in English almost invariably unstressed and turned the last foot into an amphibrach.

x / x." (۸۰)

کالبرج کی "RIMR OF THE ANCIENT MARINER" سے درج ذیل لائن ملاحظہ فرمائی جائے۔

"A noise like of a hidden brook."

یہ لائن بنیادی طور پر آئمبک ہے لیکن "MODULATION" کے باعث دوسرے رکن میں تاکیدی اور غیر تاکیدی اجزاء معکوس الترتیب ہو گئے ہیں۔ شیکسپئر کے ہاں اس طرح کی "MODULATION" انتہائی کثرت سے ہے۔ "KINT LEAR" کی مندرجہ ذیل لائن دیکھئے۔

"Blow, winds, and crack your cheeks sage blow."

اس مصرعے میں بعض یک جزی تاکیدی اجزاء (EMPHATIC MONOSYLLABLES) نے آئمبک ارکان (IAMBIC FEET) کی جگہ لے رکھی ہے۔ اسی طرح "MODULATION" کے نتیجے میں یہ لائن ایک ایسی شش رکنی بحر ہیگزامیٹر (HEXAMETER) سے متعلق ہو جاتی ہے جو چار یک جزی ارکان اور دو آئمبک ارکان پر مشتمل ہو۔ مارجوری بولٹن نے شیکسپئر کے بارے میں نہایت دلچسپ اور معنی خیزیات کی طرف اشارہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ:

"If we take the line from Hamlet as it is stressed in natural speech, according to the meaning, we must described it something like this :

'lambic pentameter, with an unstressed third foot, inversion of the fourth foot and one or possibly two hypermetric syllables after the last foot." (۸۱)

ویبسٹر (WEBSTER) کا ڈراما "THE DUCHESS OF MALFI" جو ۱۶۲۳ء میں طبع ہوا سے مندرجہ ذیل اقتباس ملاحظہ ہو جس میں "MODULATION" کی دردناک صورت حال پیدا ہو گئی ہے۔

Oh, that it were possible we might
But hold some two days' conference with
the dead!
From them I should learn somewhat, I am
sure
I never shall know here, I'll tell theee a
miracle;
I am not mad yet, to my cause of sorrow;
The heaven o'er my head seems made of
molten brass,
The earth of flaming sulphur, yet I am not
mad
I am acquainted with sad misery
As the tann'd galley-slave is with his oar;
Necessity makes me suffer constantly
And custom makes it easy

1st foot strong.
2nd weak
4th weak
3rd strong,
4th weak
4th weak
Hypermetric
syllable in 5th & 2 more at end
1st weak, 2nd strong
3rd weak hypermetric
syllable at end
2nd weak; one extra foot
Extra and strong foot
3rd weak
1st inverted
2nd strong
3rd weak
Hypermetric in 2nd

مندرجہ بالا اقتباس میں زحافات کا استعمال اس کثرت اور اس انداز سے ہوا ہے کہ آئمبک کی حقیقی روح ختم ہو کر رہ گئی ہے۔ اور اس کی

تال کا زیریں سطحی موجہ (UNDER CURRENT) گھٹ کر رہ گیا ہے۔ اس نوع کے زحافات کا استعمال کہیں اور ہوتا تو ہو سکتا ہے کہ اسے نقص تصور کیا جاتا لیکن موقع محل کے اعتبار سے جس طرح ان زحافات کو استعمال کیا گیا ہے اس سے ایک حیران کن خوبصورتی اور تنوع کا احساس ابھرتا ہے۔ تاہم اس کو محسوس کرنے اور سمجھنے کے لئے ایک طویل ذہنی اذیت سے گزرنا پڑتا ہے۔ "DUCHESS" ابھی تک پاگل پن کو غالب آنے دینے میں مانع ہے۔ ایسے میں لفظی (VERBLE) اور بحری (METRECAL) عدم مطابقت کا لمس (TOUCH) اس تاثر کو واضح کرتا ہے کہ وہ پاگل پن کے کس درجہ قریب آ چکی ہے۔ اس موقع پر جو پاگل آدمی داخل ہوتے ہیں وہ نثر میں گفتگو کرتے ہیں۔ یہ واقع ہے کہ جیکوبین (JACOBEAN) کے عہد میں ڈرامہ نگاروں نے شعری آہنگ میں اس قدر لچک پیدا کر دی تھی کہ جس کے نتیجے میں بسا اوقات نصف نثر اور نصف شعر کی صورت پیدا ہو گئی۔ مارجوری بولٹن کہتی ہے کہ:

"The dramatists of the Jacobean period are even more flexible in their verse rhythms, so much so that they sometimes lose the basic pattern and stumble into a kind of half-verse, half-prose." (۸۲)

یہ ایک ناقابل تردید حقیقت ہے کہ انگریزی شاعری کے مصرعوں کو بلحاظ قرأت ایک سے زیادہ لہجوں میں ادا کیا جا سکتا ہے۔ بلینک ورس کے مصرعے خاص طور سے اس تخصیص کی زد میں آتے ہیں۔ قرأت کی تبدیلی سے تاکیدوں میں بھی تبدیلی واقع ہو جاتی ہے۔ اس اعتبار سے انگریزی خاصی بے ضابطہ زبان ہے۔ جیسا کہ مارجوری بولٹن کا خیال ہے کہ:

"So much for emphatic stress; in words of more than one syllable there is usually one syllable stressed more than the others. English is a very irregular language in this respect, so much so, even, that a word like *contrast* may be stressed differently according to whether it is a noun or a verb, and many words change the position of the stress when a suffix is added." (۸۳)

جب کسی زبان کے الفاظ میں تاکیدوں کا مقام متعین نہ ہو تو مختلف قاریوں کی قراتوں کا مختلف ہو جانا ایک قدرتی امر ہے۔ اور خاص طور سے مکالمہ اگر فنی اور تکنیکی نوعیت کا ہو تو صورت حال اور بھی پیچیدہ اور غیر یقینی ہو جاتی ہے۔ یہی سبب ہے کہ انگریزی شاعری میں اکثر و بیشتر شاعر کی متعین کردہ تاکیدیں قاری کی اختیار کردہ تاکیدوں سے مختلف ہو جاتی ہیں۔ بسا اوقات قاری ان اجزاء پر زور دے دیتا ہے جنہیں شاعر نے کمزور قرار دے رکھا ہوتا ہے یا وہ ان اجزاء کو ضعیف لہجے میں ادا کرتا ہے جنہیں شاعر نے قوی انداز سے رقم کیا۔ نتیجتاً ایسے حالات میں زحافات کا پیدا ہو جانا فطری امر ہے۔ خاص طور سے بلینک ورس کے مصرعوں کو ادا کرنے کے سلسلے میں کسی ماہر عروض کی خواندگی اور غیر عروضی کی خواندگی کے فرق کو بیان کرتے ہوئے اور اس ضمن میں بے بضاعتی کا اعتراف کرتے ہوئے جان لونگسٹن لوئیز کہتا ہے کہ:

"There may be three of four ways of reading an English blank verse line. I venture to say that no two mortals ever read aloud any given long pasage of verse with precisely the same rhythms. I am very sure that I should never read certain lines as the books on metrics say they should be read and the metrists themselves read the same lines differently." (۸۴)

انگریزی بلینک ورس میں الفاظ کی تاکیدوں کے مقام و محل کی تبدیلی کے باعث آئمبک پینٹامیٹر میں جو زحافات کی صورت پیدا ہوتی ہے اس کے نتیجے میں بحر کے ارکان کی نوعیت بھی تبدیل ہو جاتی ہے۔ اس تغیر سے مزاحف رکن حقیقی ارکان سے بنیادی طور پر مختلف ہو جاتا ہے مثال کے طور پر شیکسپیئر کے مندرجہ ذیل مصرعے کو ہی لے لیجئے جس کی تقطیع آئمبک فٹ کی رو سے درج ذیل طور پر ہے۔

"Toͯ bé / oͯr nót / toͯ bé / thaͯt ís / theͯ quést / ioͯn"

اس مصرعے میں ہیملٹ کی اس کیفیت کو پیش کیا گیا ہے جس کے مطابق اس وقت وہ اس مسئلے سے دوچار ہے کہ آیا اسے زندہ رہنا چاہئے یا مرجانا چاہئے۔ اگر ہیملٹ کی ذہنی صورت حال کو پیش نظر رکھ کر مصرعے کے الفاظ کی تاکیدوں کا تعین کیا جائے تو تاکیدوں کا موقع محل بدل جائے گا۔ اس لئے کہ ہیملٹ کے جذبات کی صورت حال کے نقطۂ نظر سے الفاظ پر اس کے لہجے کا زور عروضی لحاظ سے الفاظ پر دیئے جانے والے زور سے مختلف ہو گا۔ صورت حال کے اقتضا کو ملحوظ رکھتے ہوئے فطری ادائیگی سے مصرعے کی تاکیدوں کا مقام بدل کر ارکان اور تقطیع کی مندرجہ ذیل صورت اختیار کر سکتا ہے۔ مارجوری بولٹن اس صورت احوال کو واضح کرتے ہوئے رقمطراز ہے کہ:

"...if we try to speak the line as our mechanical stresses indicate, we soon realize that it is completely unnatural and very ugly. A Hamelet who talked thus

would be pelted off the stage. If we stress the line as the thought in it suggests, it will probably be something like this :

To bé or nót to be, thát is the quéstion" (۸۵)

اگر مندرجہ بالا مصرعے کی تاکیدوں کو قائم رکھتے ہوئے غیر تاکیدی اجزاء کی نشاندہی کی جائے تو مصرعے کی تقطیع کے بعد درج ذیل صورت ہوگی۔

x x x x x
To bé / or nót / to bé / , thát ís / the quéstion

اس طرح پہلے تین ارکان آئم بوس ہوں گے۔ چوتھا رکن سپونڈی (//) ہوگا۔ جبکہ پانچواں رکن ایم فیبریچ (AMPHIBRACH) "X/X" ہوگا۔

پیراڈائز لاسٹ، آئمبک پینٹامیٹر اور زحافات : ملٹن کی پیراڈائز لاسٹ (PARADISE LOST) بلاشبہ آئمبک پینٹامیٹر میں ہے۔ زیادہ تر مصرعے دس دس اجزاء پر مبنی ہیں۔ اور ہر دو اجزاء میں سے پہلا جزو غیر تاکیدی ہے تاہم اس شاہکار میں زحافات کی اچھی خاصی کثرت ہے۔ یہ زحافات اس انداز سے وارد ہوئے ہیں کہ بعض مقامات پر بنیادی ارکان کی نوعیت ہی بدل کر رہ گئی ہے۔ یہ زحافاتی عمل نہ صرف ارکان میں اضافی اجزاء کی شمولیت سے وقوع پذیر ہوا ہے بلکہ پہلے جزو کے تاکیدی ہو جانے کی صورت میں بھی عام ہے۔ اسی طرح سہ جزی ارکان کا استعمال بھی بے کم و کاست ہوا ہے۔ ان زحافات کے استعمال سے بحر میں جو نئی بات پیدا ہو جاتی ہے وہ یہ ہے کہ مصرعوں کی جس طرح تقطیع کی جا سکتی ہے اس طور پر انہیں ادا نہیں کیا جا سکتا۔ یوں آہنگ کی نوعیت بدل جاتی ہے۔ اسی لئے رابرٹ برجز کا کہنا ہے کہ:

"Milton came to scan his verses one way and to read them in another." (۸۶)

ملٹن نے "ENJAMBEMENT" کے ذریعے بھی بحر میں تنوع پیدا کرنے کا کامیاب طریقہ اپنایا ہے۔ "ENJAMBEMENT" کی توضیح و تصریح قبل ازیں ہو چکی ہے۔ بحر و وزن میں اس کے کردار کو ایک خاص اہمیت حاصل ہے۔ اس کا استعمال انگریزی شاعری 'بالخصوص بلینک ورس میں بہت عام ہے۔ ملٹن وہ پہلا شاعر ہے جس نے پیراڈائز لاسٹ میں "ENJAMBEMENT" کو خاص طور سے کامل قوت اور ہنر مندی سے برت کر بلینک ورس میں جدت پیدا کی ہے۔ بقول ونی فریڈ کرومبی:

"Enjambement is common in English verse, particularly in blank verse, but probably Milton was one of the first to exploit its full potential in his creation of the 'verse paragraph' in which whole sections can be seen to cohere as units which function thematically in much the same way as the paragraph does in prose and in which the counterpoint between metrical construct and overt metrical form is highlighted." (۸۷)

پیراڈائز لاسٹ میں ملٹن کے فن کا ایک اور کمال وقفے (PAUSE) کا نہایت فنکارانہ اور مشاقانہ استعمال ہے۔ ملٹن نے وقفے کے استعمال کا جو انداز اختیار کیا ہے اور مصرعوں میں اس کے لئے جس موقع محل کا انتخاب کیا ہے وہ قابل صد ستائش ہے۔ ونی فریڈ کرمبی اس خاص ہنر مندی کی رو آرائی کو خراج تحسین پیش کرتے ہوئے رقم طراز ہے کہ:

"Of course, to appreciate the way in which the metrical structure of *Paradise lost* really works, it is essential to take account of the places in which the metrical pause occurs, remembering that it can function either as an entire measure (where it is not followed by non-emphatic syllables) , or can form a measure in combination with following non-emphatic syllables." (۸۸)

ملٹن آئمبک پینٹامیٹر میں ایک خاص ترتیب سے وقفوں کو پیدا کرتا ہے۔ یہ وقفہ مصرعے میں کسی بھی جگہ وارد ہو سکتا ہے۔ "پیراڈائز لاسٹ" میں ایسے مصرعے کافی تعداد میں موجود ہیں جن میں دو یا دو سے زاید وقفے واقع ہوئے ہیں۔ یہ وہ خاص خصوصیت ہے جس کا اس سے پیشتر کی بلینک ورس میں سراغ نہیں ملتا۔ وقفوں کا یہ خاص التزام ایک مخصوص ترنم کو جنم دیتا ہے جو ارکان کی تقطیع کے برخلاف ایک مختلف آہنگ کو سامنے لاتا ہے۔ ذیل میں پیراڈائز لاسٹ کے تیرہ مصرعوں کو تقطیع کے ساتھ پیش کیا جاتا ہے۔ ان مصرعوں میں تاکیدی و غیر تاکیدی اجزاء' زحافات' "ENJAMBMENT" اور وقفے کا عمل بغیر کسی تردد کے نمایاں ہے۔ اس طرح پیراڈائز لاسٹ کے عروضی نظام اور طریق کار کا بخوبی اندازہ ہو جاتا ہے۔ یاد دہانی کے لئے علامات کو دوبارہ درج کیا جا رہا ہے تاکہ کوئی دقت مانع نہ ہو۔ اور دشواری یا غلطی کا احتمال بھی نہ رہے۔ غیر تاکیدی (UNSTRESSED SYLLABLE) "X" —— تاکیدی جزو (STRESSED SYLLABLE) "/" —— وقفہ

(PAUSE)

(1) So spake the false dissembler unperceived ; /^
(2) For neither man nor angel can discern
(3) Hypocrisy, / the only evil that walks
(4) Invisible, / except to God alone, /^
(5) By his permissive will / through heav'n and earth; /^
(6) And oft though wisdom wake, / suspicion sleeps
(7) At wisdom's gate, /^and to simplicity
(8) Resigns her charge, /^while goodness thinks no ill
(9) Where no ill seems : /^which now for once beguiled
(10) Uriel, /^though regent of the sun, / and held
(11) The sharpest-sighted Spirit of all in heav'n;/^
(12) Who to the fraudulent impostor foul/^
(13) In his uprightness answer thus returned :/^(۸۹)

ڈرامائی بلینک ورس، غیر ڈرامائی بلینک ورس اور زحافات : ناقدینِ مغرب کا خیال ہے کہ زحافات کا استعمال غیر ڈرامائی بلینک ورس کے مقابلے میں بہترین ڈرامائی ورس میں خصوصیت کے ساتھ زیادہ عام ہے۔ اس لئے کہ زحاف حقیقی طور پر ڈرامائی عمل میں ہی اصل کردار ادا کرتا ہے۔ مارجوری بولٹن دونوں طرح کی بلینک ورس کے موازنے کے بعد نتیجے کے طور پر مندرجہ ذیل رائے قائم کرتی ہے۔

"So far we have studied metre and variation chiefly in dramatic blank verse. Variation will be more common in the best dramatic verese than in non-dramatic verse, because, as I hope I have shown, it plays a part in the actual dramatic effect." (۹۰)

یہ رائے یا اس طرح کی دیگر آراء بہرحال محلِ نظر ہیں اور صرف پیراڈائز لاسٹ میں استعمال ہونے والے زحافات ہی ان کی نفی کے لئے کافی ہیں۔

بلینک ورس اور مخصوص بحر کا مسئلہ : بلینک ورس اور آئمبک پینٹامیٹر کے حوالے سے کی جانے والی بحث سے بظاہر انتہائی قوی انداز میں یہی تاثر ذہن میں ابھرتا ہے کہ بلینک ورس صرف اور صرف آئمبک پینٹامیٹر میں ہی لکھی جا سکتی ہے اور بلینک ورس میں ساری کی ساری انگریزی شاعری یقینی طور پر اس بحر سے باہر نہیں ہے لیکن حقیقت کا اس ادعاء سے کوئی تعلق نہیں ہے اور حقائق اس کے برعکس ہیں۔ اصل میں بلینک ورس کے لئے آئمبک پینٹامیٹر کی تخصیص کسی شعری قاعدے کا حصہ نہیں ہے۔ یہ تعین انگریزی شاعری کی روایات کا پیدا کردہ ہے۔ لہٰذا بلینک ورس کے لئے آئمبک پینٹامیٹر کی وابستگی کو کسی شرطِ لازم کا درجہ حاصل ہے اور نہ ہی کسی اصولِ واثق کا مقام تفویض ہے۔ اس امر کا اندازہ بلینک ورس کی محولہ قبل تعریفوں پر ایک سرسری نگاہ ڈالنے سے ہی ہو جاتا ہے۔ جن میں "ESPECIALLY" "TYPICALLY" "USUALLY" اور "MOST FREQUENTLY" کے الفاظ اس بات کی نشاندہی کرتے ہیں کہ ہر چند بلینک ورس زیادہ تر آئمبک پینٹامیٹر میں لکھی گئی ہے لیکن اس کا کلیم اجمعین سرمایہ صرف اسی بحر سے مختص نہیں ہے بلکہ اس کے لئے دیگر بحور کو بھی کار استعمال میں لایا گیا ہے۔ اے۔ آر ایبونسٹل کی درج ذیل رائے موضوعِ بحث نکتے کو مزید تقویت بہم پہنچاتی ہے۔

"Most of our blank verse is in the form of iambic pentameter." (۹۱)

ڈبلیو۔ ایچ۔ ہڈسن نے بلینک ورس کے تعارف میں آئمبک پینٹامیٹر کی اہمیت کو واضح کرنے کے ساتھ ساتھ کچھ ایسی نظموں کے نام بھی گنوائے ہیں جو دیگر بحروں میں لکھی گئی ہیں۔ ہڈسن نے ان بحروں کے نام و نوع کی وضاحت بھی کی ہے۔ بایں ہمہ اس نے یہ صراحت بھی کردی

ہے کہ انگریزی شاعری میں مذکورہ نظموں کی کوئی خاص حیثیت نہیں ہے۔ البتہ اس ضمن میں اس نے ڈیکٹائلک ہیکزامیٹر کو مستثنیٰ قرار دیا ہے۔ ہڈسن کی بیان کردہ تفصیل درج ذیل ہے۔

"The principal form of unrimed verse is the iambic pentameter, popularly called "blank verse." But other kinds exist; such as the trochaic tetrameter of The Song of Hiawatha; the dactylic hexameter (often lossely called "hexameter" simply) of Longfellow's Evangeline, Kingsley's Andromeda, and Clough's Bothie of Tober-na-Vuolich; the irregular measures of Southey's Thalaba the Destroyer, Shelley's Queen Mab, and some of Arnold's poems, like The Strayed Reveller and The Future. These, however, have no established place in English poetry, unless, indeed, an exception be made in favour of the dactylic hexameter, which I personally hold to have justified itsdelf completely, though many fierce critical attacks have been made upon it." (۹۲)

جہاں یہ حقیقت اپنی جگہ مسلم و محکم ہے کہ آئمبک پینٹا میٹر کے علاوہ، بحروں میں بھی بلینک ورس کا وجود موجود ہے وہاں یہ امر واقعہ بھی اٹل ہے کہ دیگر بحور کی حامل نظموں کی تاریخی حیثیت تو بے شک ہے مگر ان کی ادبی حیثیت اور شعری مقام صفر کے برابر ہے۔ ادبی مزاج یہاں تک بلینک ورس اور آئمبک پینٹا میٹر کی یکجائی سے مانوس ہوا کہ بعض مفسران ادب اور مبصرین تخن آئمبک پینٹا میٹر سے مختلف بحر میں لکھی جانے والی بے قافیہ نظم کو بلینک ورس ماننے کے لئے تیار ہی نہیں ہیں۔ چیمبرز انسائکلوپیڈیا کی مندرجہ ذیل سطور اسی امر کی آئینہ دار ہیں۔

"It is chiefly in 'heroic' metre, as it is called ___ that is, in verses or line of ten syllables ___ that blank vere has found firm fotting. Some, in fact, would restrict the name blank verse to lines of ten syllables, not considering it applicable to such metres, as those of Southey's 'Thalaba' and Longfellow's Hiawatha'" (۹۳)

اقتباس بالا میں بھی "CHIEFLY" اور "HAS FOUND FIRM FOOT" کے الفاظ اسی دعویٰ کی دلیل مہیا کرتے ہیں کہ بلینک ورس کے لئے آئمبک پینٹا میٹر کا التزام روایت کی تقلید کا حصہ ہے اور اسے کسی طے شدہ ضابطے کا درجہ حاصل نہیں ہے۔ عبارت کا دوسرا جملہ واشگاف انداز میں اس بات کی نشاندہی کر رہا ہے کہ مذکورہ مخصوص بحر کے علاوہ، بحروں میں بھی بے قافیہ نظموں کی تخلیق ہوئی ہے۔

بلینک ورس کا پس منظر، آغاز اور ارتقاء (۹۴) : بلینک ورس کی روایت انگریزی شاعری کے علاوہ دیگر مغربی زبانوں کی شاعری مثلاً" اطالوی، ہسپانوی، فرانسیسی اور جرمن وغیرہ میں بھی موجود رہی ہے۔ تاہم انگریزی کے سوا باقی مذکورہ زبانوں میں اسے قبولیت عامہ نصیب نہیں ہو سکی۔ (۹۵) انگریزی شاعری میں اس ہیئت کی روایت صدیوں پرانی ہے۔ انگریزی شاعری کا عظیم ذخیرہ اس وسیلہ اظہار سے مختص ہے۔ عظیم ترین شعراء نے سخن گوئی کے لئے اسے منتخب کیا۔ عہد بہ عہد ارتقاء کے دوران کئی طرح کی تبدیلیوں اور تنوعات سے اس کا پالا پڑا جس کے باعث اس میں دلچسپی اور رنگا رنگی کے وافر عناصر پائے جاتے ہیں۔

پس منظر : مغرب میں بلینک ورس نہایت قدیم زمانے سے مروج چلی آتی ہے۔ کلاسیکی یونانی اور لاطینی شاعری اس کا اولین سرچشمہ ہیں۔ ان قدیم زبانوں میں بے قافیہ موزوں سخن گوئی کو شاعرانہ مافی الضمیر کے اظہار کا بہترین ذریعہ خیال کیا جاتا تھا۔ انسائکلوپیڈیا امریکانا میں درج ہے کہ:

"This (Blank Verse) was the invariable form of poetry of the ancient" (۹۶)

سولہویں صدی کے اوائل میں قدماء کے زیر اثر اطالوی شاعری میں بھی بلینک ورس کا آغاز ہوا۔ اور پھر یہ اثر پھیلتا ہوا انگریزی شاعری تک جا پہنچا۔ نتیجتاً" سولہویں صدی کے نصف آخر تک بلینک ورس انگریزی شاعری میں ٹھیک ٹھاک مروج ہو چکی تھی۔

اطالیہ میں قافیہ شاعری کی ابتداء : ۱۵۱۴ء میں "FRANCESCO MARIA MOLZA" نے ورجل کی "ANIED" کا مسلسل بے قافیہ نظم کی ہیئت میں ترجمہ کر کے اطالوی شاعری میں نظم غیر مقفیٰ کا آغاز کیا۔ یہ منظوم ترجمہ نظم غیر مقفیٰ کا اولین ترجمہ تھا۔ (۹۷) تاہم روایتی شکل میں بلینک ورس کی سب سے پہلی مثال ۱۵۱۵ء میں اطالوی شاعر "جی۔ جی ترلیسینو" (G. G. TRISSION) کے المیہ ڈرامے "SOPHONISBA" کی صورت میں سامنے آئی۔ یہ المیہ دس جزی بے قافیہ مصرعوں (UNRHYMED DECASYLLABLES) کی ہیئت میں تکمیل پذیر ہوا۔ (۹۸) ۱۵۲۵ء میں جووانی روچیلائی (GIOVANNI RUCELLAI) نے اس ہیئت میں ایک ناصحانہ نظم

"LE API" بمعنی "شہد کی مکھیاں" تحریر کی۔(۹۹) انسائیکلوپیڈیا برٹینیکا کی تیرہویں اشاعت کے مطابق دس جزی مصرعے کا استعمال سب سے پہلے دسویں صدی عیسوی کی ایک پراونسی (PROVENCAI) نظم میں ملتا ہے۔ چاسر نے ۱۳۷۰ء کے لگ بھگ اسے اپنی نظم "COMPLEYNTE TO PITIE" میں برتا۔ مغربی یورپ کی سبھی زبانوں کے ادب میں دس جزی مصرعوں کا رواج مقبولیت اختیار کر گیا۔ مگر ان مصرعوں میں ہمیشہ ہی قافیہ کا باقاعدہ التزام ہوتا تھا۔ دس جزی بے قافیہ مصرعوں کے استعمال میں اولیّت کا سہرا اطالوی شعراء کے سر ہے۔ انہوں نے مصرعوں کی اس تکنیک کو سولہویں صدی کے شروع میں استعمال کیا۔ ترلیسینو کا محولہ بالا المیّہ اس کی پہلی مثال ہے۔(۱۰۰) بڑے ہی تھوڑے عرصے میں بلینک ورس کو اطالوی ڈراموں میں کثرت کے ساتھ استعمال میں لایا جانے لگا۔ اریوسطو (ARIOSTO) کے طربیہ ڈرامے، طاسو (TASSO) کا ڈراما "AMINTA" اور گوارینی (GUARINI) کا ڈراما "PASTOR FIDO" بلینک ورس ہی کی ہیئت میں تخلیق کئے گئے۔ اطالوی بلینک ورس عموماً" دس کی بجائے گیارہ جزی آئمبک میٹر میں ہے۔ اسی اطالوی بلینک ورس کے زیر اثر ہی انگریزی سمیت دیگر مغربی زبانوں کے شعری ادب میں بلینک ورس کو رواج عام ملا۔

انگریزی بلینک ورس کا آغاز : مغربی ادب کے محققین و ناقدین بالعموم اور دیگر انگریزی زبان و ادب کے ماہرین بالخصوص اسی نقطہ نظر کے موید ہیں کہ ہنری ہاورڈ ملقب بہ ارل آف سرے نے انگریزی شاعری میں بلینک ورس کی بنیاد رکھی۔ اطالوی بلینک ورس سے زیر اثر سرے نے دس جزی آئمبک پینٹامیٹر کے بے قافیہ مصرعوں میں ورجل کی "ANEIED" کی جلد دوم اور چہارم کا ترجمہ کیا جس کی ۱۵۵۷ء میں اشاعت ہوئی۔ اسی سال سرے کے سانٹ "TOTTEL'S MISCELLANY" میں طبع ہو کر منظر عام پر آئے۔ سرے کی بلینک ورس کو بھی "TOTTEL" ہی نے "MISCELLANY" سے علیٰحدہ طور پر شائع کیا۔ تاہم بلینک ورس کی ابتدا کے ضمن میں کلیم اجمعین اتفاق رائے کے باوصف تحقیقی اعتبار سے مزید دو مختلف تاریخی نقطہ ہائے نظر کو بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ پہلی صورت کی رو سے انسائیکلوپیڈیا امیریکانا میں چاسر کے یہاں کچھ بلینک ورس کی موجودگی کو درج ذیل طور پر ظاہر کیا گیا ہے۔

"Some blank verse occurs, it is true, in chaucer's Tale of Melibee, but it was Surrey who established it in English poetry." (۱۰۱)

چاسر کے ہاں بلینک ورس کی موجودگی سے اطالوی شاعروں کی شاعری میں اس صنف کا تقدم زمانی اعتبار سے ختم ہو جاتا ہے۔ اس لئے کہ چاسر چودہویں عیسوی کا شاعر ہے۔ جبکہ اطالوی شعراء نے پہلی مرتبہ سولہویں صدی عیسوی میں بلینک ورس کو وسیلۂ اظہار کے طور پر اختیار کیا۔ لہٰذا بلینک ورس کے آغاز کے سلسلے میں چاسر کو اطالوی شعراء پر یقیناً" اولیّت حاصل ہو جاتی ہے۔ تاہم "EMILE LEGOUIS" کی "اے ہسٹری آف انگلش لٹریچر" کی مندرجہ ذیل معلومات سے چوسر کی اولیّت میں بھی دراڑ پڑ جاتی ہے۔

"There is no originality of matter in Ormulum, a mere translation and paraphrase of some forty of the Gospels read at Mass, which was written about 1200 by the monk Orm, a native of north-east Mercia. This author's most salient characteristic probably is the respect for ancient tradition which made the commentaries of the Venerable Bede his inspiration. But the form of his work is entirely new, and remaind an isolated phenomenon of literature. The seven-accented line with a fixed caesura (4+3) is used as in the Poema Morale, but is unrhymed, is made on the pattern of the quantitative Church verses, ends with a redundant feminine syllable, and is completely regular as regards the place of its accents and the number of its syllables. It is like a first essay in blank verse."(۱۰۲)

""آرم" نامی راہب کی نظم "آرمولم" جو روایت سے ہٹ کر بالکل ایک نئی ہیئت "بلینک ورس" میں لکھی گئی' کے بارے میں "اے کریٹیکل ہسٹری آف انگلش لٹریچر" سے درج ذیل واقفیت بہم پہنچتی ہے۔

"A startling break with any tradition is the curious Orrmulum, written probably about the year 1200 by an Augustinian canon named Orm or Ormin. Orm's intention was to translate into English verse the Gospels that were read in the Mass during the whole year, but the verse he used employed neither

the rhyme of the French nor Anglo-Saxon alliteration, depending simply and wolly on strict syllabic regularity."(۱۰۳)

مندرجہ بالا اقتباس سے جو دو خاص معلومات حاصل ہوتی ہیں وہ یہ ہیں کہ "آرمولم" کے خالق کا نام "آرم" یا "آرمن" تھا اور مفید یہ کہ اس نظم میں نہ تو فرانسیسی قافیے کا استعمال ہوا اور نہ ہی اینگلو سیکسن "ALLITERATION" کا۔

"آرمولم" کے زمانۂ تخلیق، مقام، تصنیف، وجہ تصنیف، ماہیت اور شاعر کے بارے میں "دی کیمبرج گائیڈ ٹو لٹریچر ان انگلش" میں اس طرح صراحت و وضاحت ملتی ہے۔

"Ormulum A series of verse homilies written in the early 13th century in the North-east Midlands. In a dedication the author identifies himself as Orm, saying that he is an Augustinian canon Writing at the request of his brother Walter, also an Augustinian canon. He says that he will give in English the gospels of the mass book for the entire year, each accompanied by its interpretations and applications. The table of contents lists 242 homilies of which only 32 are extant; the series was probably never finished. The work has no literary merit, but is remarkable for its orthography, the most striking feature of which is the consistent doubling of consonants after a short vowel. (۱۰۴)

ڈاکٹر محمد احسن فاروقی نے بھی "تاریخ ادب انگریزی" میں اس نظم کے ساتھ ایک اور نظم "موریل" کا ذکر کیا ہے تاہم شاعر کا نام نہیں بتایا۔

دو نظمیں "پوئما موریل" (POEMA MORALE) ۱۱۷۰ء اور "ارمولم" (ORRMULUM) خاص طور پر توجہ کے قابل ہیں۔ پہلی ایک قسم کا وعظ ہے جس میں عیسائیوں کو گناہ کی زندگی ترک کر کے نیکی کی زندگی کی طرف آنے کی دعوت دی گئی ہے اور انفرادی اعتماد پر خاص زور دیا گیا ہے۔ اس نظم کا طرز اور عروض بالکل نیا اور پر اثر ہے۔ اس میں چھوٹے چھوٹے جملے ملتے ہیں۔ پرانی ترکیبوں اور فقروں کی جگہ سادہ اور صاف زبان نظر آتی ہے۔ اس نظم میں سات اوزان کے چار سو مصرعے ہیں اور اوزان کی ترتیب "آئمبک" (IAMBIC) ہے۔ یہ بحر بعد میں ان نظموں کے لئے مخصوص ہو گئی جن کو "بیلڈ" (BALLAD) کہا جاتا ہے۔ قافیوں کا التزام بھی کپلٹ (COUPLET) میں ہے۔ دوسری انجیل کے چالیس ٹکڑوں کا ترجمہ ہے۔ اس کا طرز اور عروض بھی جدید ہے۔ بحریں پہلی نظم کی ہیں مگر قافیہ مفقود ہے۔ چنانچہ اس کو انگریزی میں بلینک ورس (BLANK VERSE) کی پہلی نظم کہا جا سکتا ہے۔
(۱۰۵)

ڈاکٹر محمد یٰسین نے "انگریزی ادب کی مختصر تاریخ" میں "آرمولم" اور "آرم" سے متعلق درج ذیل طور پر اظہار خیال کیا ہے۔

"ORMULLUM" مناجاتوں اور مذہبی نظموں کا مجموعہ ہے۔ جسے آرم نامی سنت نے ۱۲۰۰ء میں تصنیف کیا۔ اس مجموعہ میں شعری محاسن کم ہیں لیکن مصنف کے خلوص اور مذہبی جوش سے انکار نہیں۔" (۱۰۶)

دس ہزار مصرعوں پر مشتمل بلینک ورس کی ہیئت میں لکھی جانے والی یہ قدیم ترین نظم جس کا صرف آٹھواں حصہ محفوظ رہا ہے اس طرح شروع ہوتی ہے۔

"Piss boc iss nemmnedd Orrmulum forrpi patt Ormm itt wrohhte

This book is called Orrmulum, because Orm made it." (۱۰۷)

"اے کرٹیکل ہسٹری آف انگلش لٹریچر" میں نظم کے مذکورہ ابتدائی حصے کے ذکر کے ساتھ مصرعوں کے لئے استعمال ہونے والی بحر کے پیٹرن کے علاوہ یہ بھی بتایا گیا ہے کہ آرم نے اس نظم میں نئے نئے استعمال کئے ہیں۔ یہ صوتیاتی بجے ہیں۔ بحر غیر معمولی یا انوکھی نہیں ہے۔ اگر مصرعے کو دو حصوں میں تقسیم کر دیا جائے تو "بیلڈ" کا مسلمہ معیاری وزن بن جاتا ہے۔ ساتھ ہی مصرعوں کی تقسیم سے "بیلڈ" کی مثال بھی دی گئی ہے۔

"This is the first of the ten thousand extant lines of the poem (for tunately, only about one-eighth of the whole survives) , and each of the other lines is of exactly the same length, each has precisely the same metrical pattern, with

fifteen syllables and a "feminine" ending, and there is nothing to vary the intolerable monotony. Orm's spelling is also original : it is a phonetic spelling, with a double consonant after every short vowel except when the vowel is in an open syllable. Whatever his reason for doing this (and it has been much debated) he produced a very odd-looking text, interesting to philologists but of more than usual tedium to the general reader. Orm's meter is not in itself unusual ___ if we divide his line into two we get the standard ballad measure :

He turned his face unto the wall,
And death was with him dealing :
"Adieu, adieu, my dear friends all,
And be kind to Barbara Allan." (۱۰۸)

اس ساری طویل بحث کو سمیٹا جائے تو مندرجہ ذیل نکات بر آمد ہوتے ہیں۔

۱۔ نظم "آرمولم" کا خالق ایک راہب "آرم" یا "آرمن" ہے جو شمال مشرقی "Mercia" کا باشندہ تھا۔
۲۔ یہ نظم انجیل کے چالیس ٹکڑوں کے ترجمے 'مناجاتوں اور مذہبی نظموں کا مجموعہ ہے۔
۳۔ شعری محاسن معمولی ہونے کی وجہ سے اس کا کوئی ادبی مقام نہیں تاہم مصنف کے خلوص اور مذہبی جوش کو نظرانداز نہیں کیا جا سکتا۔
۴۔ یہ نظم ۱۱۷۰ء یا ۱۲۰۰ء یا تیرہویں صدی کے اوائل میں شمال مشرقی مڈلینڈز میں لکھی گئی۔
۵۔ دس ہزار مصرعوں پر مشتمل اس نظم کا محض آٹھواں حصہ دست برد زمانہ سے محفوظ رہ سکا۔ لہٰذا کل ۲۴۲ وعظوں میں سے ۳۲ وعظ بچے۔
۶۔ اس نظم کی ہیئت' طرز اور عروض بالکل نیا ہے۔ یہ تصنیف ادب میں انفرادیت کے باعث قطعی الگ پہچان کی مظہر ہے۔
۷۔ اس نظم میں استعمال کئے جانے والے الفاظ کے ہجے نئے ہیں۔ یہ صوتی ہجے ہیں۔
۸۔ اس کی بحر آئمبک ہے۔
۹۔ اس نظم کے ہر مصرعے میں ایک متعین وقفے کے ساتھ سات تاکیدی اجزاء ہیں۔
۱۰۔ کل اجزاء پندرہ ہیں اور ہر مصرعے کا اختتام نسوانی ہے۔
۱۱۔ مصرعہ ایک جیسی طوالت کا حامل ہے۔
۱۲۔ مصرعے کے دو حصے کر دیئے جائیں تو بیلڈ کا معیاری وزن قرار پاتا ہے۔
۱۳۔ اس نظم میں فرانسیسی قافیے کا استعمال ہوا اور نہ ہی اینگلو سیکسن "ALLITERATION" کا۔
۱۴۔ یہ نظم انگریزی کی پہلی "بلینک ورس" ہے۔

نکات بالا پر غور کرنے سے متبادر ہوتا ہے کہ ہیئت' عروض اور طرز کی جدت' آئمبک بحر کی موجودگی' قافیے کی مفقودی اور "ALLITERATION" کی عدم التزامی صدفی صدوہ خصوصیتیں اور نشانیاں ہیں جو "آرمولم" کو نہ صرف بلینک ورس بلکہ روایتی بلینک ورس ثابت کرتی ہیں۔ اس نظم کی تخلیق کا زمانہ ۱۱۷۰ء-۱۲۰۰ء یا زیادہ سے زیادہ تیرہویں صدی کا اوائل بتایا جاتا ہے۔ اگر تیرہویں صدی کے اوائل ہی کو نظم کی تخلیق کا زمانہ مان لیا جائے تو بھی یہ نظم چوسر کی بلینک ورس سے ڈیڑھ صدی قبل کی ہے اس لئے کہ چوسر کا زمانہ ۱۳۴۰ء تا ۱۴۰۰ء ہے۔ اسی طرح سے اطالوی شعراء کی بلینک ورس پر اس نظم کو تین صدیوں کا تقدم زمانی حاصل ہو جاتا ہے۔ کیونکہ اٹلی میں غیر مقفی شاعری کی ابتداء ۱۵۱۳ء میں "FRANCESCO MARIA MOLZA" کے توسط سے ہوئی۔ لہٰذا ثابت ہوا کہ انگریزی کی پہلی بلینک ورس ایک سنت آرم یا آرمن کی تخلیق "آرمولم" ہے۔ تاہم اس میں کوئی شک نہیں کہ اس صنف کو استحکام و استقرار اور مسلسل مقبولیت سرے کی بلینک ورس کے بعد ملی۔ یہ کامیاب تجربہ ایک غیر معروف بحر (A STRANGE METRE) میں تھا۔ سرے نے قافیہ دار شاعری کے نظم و ضبط کو بڑی حد تک ملحوظ خاطر رکھا۔ اس کا ہر مصرعہ بلحاظ وزن اور باعتبار مفہوم اپنی جگہ پر ایک مکمل اکائی ہے۔ ہر مصرعے کے آخر پر باقاعدگی سے وقفے کا اطلاق واضح طور پر مصرعوں کی حد بندی کرتا ہے۔ اس طرح اس کا ہر مصرعہ مکمل تکملہ (END STOPPED LINE) ہے۔ مصرعوں میں آہنگ کی یکسانی تواتر سے موجود ہے۔ بلحاظ معیار تو زیادہ نہیں البتہ بلحاظ مقدار سرے

کی بلینک ورس اچھی خاصی ہے۔ ڈاکٹر محمد احسن فاروقی کے مطابق:

"سرے (SURRERY) کی بلینک ورس اگرچہ خام ہے مگر اس میں ایک شکوہ ضرور ہے اس طرح وہ انگریزی ڈرامہ اور ایپک (EPIC) شاعری کے لئے مخصوص عروضی ذریعہ بھی تیار کر گیا۔" (۱۰۹)

ڈاکٹر محمد یسین کے مطابق:

"سرے (SURREY) کے یہاں اگرچہ وائٹ کا زور و اثر نہیں لیکن وہ اس سے بڑا فنکار ہے۔ اس کی شخصیت میں ایک اعلیٰ انسان اور شاعر کے اوصاف نمایاں ہیں۔ سرے نے بھی روایتی محبت کے راگ گائے اور اپنی محبوبہ "جیرالڈائن کے تصور کے لئے اپنی شاعری وقف کر دی۔ سرے کا سب سے بڑا کارنامہ سانیٹ کی ہیئت میں تبدیلی ہے۔ اس نے صنف کو اطالوی اثرات سے آزاد کیا اور انگریزی مزاج کے موافق بنانے کی کوشش کی۔ شیکسپئر نے اپنے "سانیٹ" میں سرے کی ہی تقلید کی ہے۔ شعر معریٰ میں بھی اس کا نام ہمیشہ تسلیم کیا جائے گا کیونکہ اس نے ڈرامہ اور رزمیہ کے لئے راستہ ہموار کر دیا۔" (۱۱۰)

اصل میں سرے سے پہلے بلینک ورس لکھنے والوں کی کاوشیں معاصرین اور شعرائے آئندگان پر کوئی گہرا، بھرپور اور دیرپا اثر مرتب کرنے میں کامیاب نہیں ہو سکیں۔ جس کی وجہ سے اس غیر مقفیٰ ہیئت کو روایت بننے کے لئے سرے کے عہد تک معلق رہنا پڑا۔ سرے کے بعد اس تجربے کو وسیع پذیرائی ملی اور اس کے استحکام و فروغ کے لئے مسلسل حالات سازگار ہوتے چلے گئے۔ جس کے نتیجے میں اس کی ایک شاندار روایت قائم ہو گئی۔ اور عالمگیر شہرت نے اس کا نصیبہ چمکا دیا۔

بلینک ورس میں لکھے جانے والے ابتدائی ڈرامے : سرے نے ورجل کی "AENIED" کا جو منظوم ترجمہ کیا تھا وہ ۱۵۵۷ء میں شائع ہو کر سامنے آیا۔ اس کے چار برس بعد ٹامس سیکول (Thomas Sackville ; ۱۵۳۶ء—۱۶۰۸ء) اور ٹامس نارٹن (THOMAS NORTON; ۱۵۳۲ء—۱۵۸۴ء) نے باہمی اشتراک سے پہلی مرتبہ بلینک ورس کی ہیئت میں "ٹریجڈی آف گاربوڈک" (TRAGEDY OF GORBODUC) یا "فیرکس پورکس" (FERREX OF PORREX) لکھی۔ اس ٹریجڈی میں ڈرامانویسوں نے کھل کر "سنیکا" (SENECA) سے استفادہ کیا ہے۔ واضح رہے کہ لیوسیئس اینیئس سنیکا (LUCIUS ANNAEUS SENECA) ایک ہسپانوی فلسفی تھا جو رومی شہنشاہ نیرو کا استاد اور مشیر تھا۔ وہ ۶۵ء میں فوت ہوا۔ سنیکا رواقی (SROIC) مکتبۂ فکر کا نمائندہ تھا۔ اس نے نو المیے چھوڑے ہیں جو اسی کے نام سے موسوم ہیں۔ بادشاہ گاربوڈک اپنا تخت دو بیٹوں "فیرکس" اور "پورکس" کے حوالے کر دیتا ہے۔ دونوں کی آپس میں لڑائی کے نتیجے میں "فورکس" مارا جاتا ہے۔ اس کی والدہ انتقام میں پورکس کو ہلاک کر دیتی ہے۔ عوامی بغاوت ہو جاتی ہے۔ اور ماں باپ بھی قتل کر دیئے جاتے ہیں۔ اس المیے کے کردار بے جان ہیں۔ مدعا اخلاقی درس ہے لیکن یہ ٹریجڈی اس لئے اہم ہے کہ آگے چل کر اس کی تقلید ہوئی۔ اور ایلزبتھ کے عہد کی ٹریجڈی کی بنیاد پڑی۔ اس بلینک ورس میں خاصا زور ہے۔ تاہم مکمل تکملہ کے حامل مصرعوں یعنی "END STOPPED LINES" کی یہاں بھی کمی نہیں اور زحافات کا استعمال بھی زیادہ حوصلہ افزاء نہیں ہے۔

غیر ڈرامائی بلینک ورس لکھنے والوں میں دوسرا اہم نام جارج گیسکوئن (GEORGE GASCOIGNE) (۱۵۵۰ء—۱۶۱۹ء یا ۱۵۲۵ء—۱۵۷۷ء) ہے اس نے ۱۵۷۶ء میں طنزیہ نظم "دی اسٹیل گلاس" (THE STEEL GLASS) لکھی جو بلینک ورس کا ایک صحیح نمونہ ہے۔ دی کیمبرج گائیڈ ٹو لٹریچر ان انگلش کے مطابق:

"The steel Glass (1576) is a very early example of non-dramatic blank vere in English. The honest and satirical steel glass reflects the state of the commonwealth and the work attacks worldliness and ends with praise of an ideal clergy." (۱۱۱)

اس طنزیہ بلینک ورس میں جدید دور کے خوب لتے لئے گئے ہیں۔ "گیسکوئن" کی تاریخی اہمیت کے بارے میں ڈاکٹر محمد احسن فاروقی لکھتے ہیں کہ:

"گیسکوئن کی تاریخی اہمیت یہ ہے کہ اس نے انگریزی کا پہلا افسانہ، پہلا نثری طربیہ یا کمیڈی (COMEDY)، پہلا ماسک (MASQUE)، پہلا المیہ یا ٹریجڈی (TRAGEDY)، پہلی جامع طنزیہ نظم اور پہلی عروض کی کتاب لکھی لیکن ان سب کی فنی اہمیت کچھ نہیں ہے۔" (۱۱۲)

بلینک ورس انتہائی تیزی کے ساتھ ارتقائی منزل پیمائی کرتی ہوئی عہد الزبتھ کی ڈرامانویسی کے لئے ایک مضبوط اور لازمی وسیلہ اظہار کی حیثیت اختیار کر گئی۔ ۱۵۵۰ء کے بعد انگریزی ڈرامے نے برق رفتاری سے فروغ حاصل کیا۔ پیشہ ور اداکاروں کی منڈلیاں یا کمپنیاں معرض وجود میں آئیں۔ جو شہر بہ شہر پھرتیں اور کھیل دکھایا کرتی تھیں۔ ۱۵۷۴ء میں پہلی مرتبہ ڈراما دکھانے کا اجازت نامہ جاری کیا گیا لیکن

شہر میں کھیل دکھانے پر پابندی رہی۔ لندن میں تماشہ سراؤں کے صحنوں میں ہوا کرتے تھے۔ ۱۵۷۶ء میں کمپنی والوں نے سب سے پہلا تھیٹر شہر سے باہر قائم کیا۔ ۱۵۸۵ء میں تھیٹر کا استعمال خاصا عام ہو گیا۔ ایلزبتھ کے عہد میں ڈرامے کی مقبولیت کے نتیجے میں بلینک ورس، ڈرامے کی اور ڈراما بلینک ورس کی تاریخ بن گیا۔ ایک ہی عہد میں ایک ساتھ سخنوروں کے لئے وسیلہ ظفر ثابت ہوا۔

شیکسپیئر کے پیش رو ڈراما نگار اور بلینک ورس ۱۵۸۰ء ــــ ۱۵۹۲ء : اس زمانے میں لندن کی آبادی دو لاکھ تھی اور دریائے ٹیمز کے کنارے آٹھ تھیٹر تھے۔ اس عہد میں یونیورسٹی کے فارغ التحصیل پانچ تخلیق کار ڈرامہ نگاری کی طرف متوجہ ہوئے اور خاصی شہرت پائی۔ انھیں "یونیورسٹی وٹس" (UNIVERSITY WITS) کا نام دیا گیا۔ للی، پیل، گرین، کڈ اور مارلو نے ڈرامہ نگاری کے اسلوب میں جو ندرتیں پیدا کیں ان کے بغیر عہد ایلزبتھ کے ڈرامے کا تصور بھی نہیں کیا جا سکتا۔ ان سب میں زیادہ سربرآوردہ جان للی (JOHN LYLY; ۱۵۵۴ء ــــ ۱۶۰۶ء) تھا۔ درباری وابستگی کے باعث اس کے ڈراموں میں بھی درباری تہذیب و آداب اور درباری رکھ رکھاؤ کی فضا کا غلبہ ہے۔ اس کے بیشتر مخاطب امراء اور ان کی بیگمات ہیں۔ للی جب ڈرامہ نگاری کے میدان میں داخل ہوا تو اس کا افسانہ "یوفیوس" (EUPHUES) خاصی شہرت حاصل کر چکا تھا۔ للی کے معرکتہ الآراء ڈراموں میں "سیفو اینڈ فاؤ" (SAPPHOE AND PHAO; ۱۵۸۴ء)، "اینڈیمین" (ENDYMION; ۱۵۸۸)، "میڈاز" (MIDAS; ۱۵۸۹ء) "مدر بومبی" (MOTHER BOMBIE; ۱۵۹۰) اور "دی ویمین ان دی مون" (THE WOMAN IN THE MOON; ۱۵۹۳ء) کو سب سے زیادہ شہرت حاصل ہوئی۔ آخری ڈرامہ بلینک ورس میں ہے۔ باقی چار نثر میں ہیں۔ جارج پیل (GEORGE PEELE; ۱۵۵۷ء ــــ ۱۵۸۵ء) بھی للی کی طرح درباری ڈرامہ نگاری کے لئے مشہور ہے۔ وہ بالطبع ڈرامہ نگار سے زیادہ شاعر تھا۔ اس کے ہاں للی کے مقابلے میں شاعرانہ عناصر زیادہ ہیں۔ اس کا پہلا ڈراما "دی ارینمنٹ آف پیرس" (THE ARRAIGNMENT OF PARIS) ہے۔ جو ۱۵۸۰ء میں دربار کے لئے لکھا گیا۔ دوسرا ڈراما "ڈیو اینڈ بیتھسبی" (DAVID AND BETHSABE) ہے جو عوام کے لئے ۱۵۹۹ء میں تخلیق کیا گیا۔ تاہم دونوں میں کوئی زیادہ فرق نہیں۔ پہلا نسبتاً بہتر ہے۔ جارج پیل کا سب سے کامیاب ڈراما "دی اولڈ وائوز ٹیل" (THE OLD WIVES TALE) ہے جس میں رومانی کہانی کو طربیہ ڈرامائی پیرایہ مل گیا ہے۔ ٹامس کڈ (THOMASKYD; ۱۵۵۷ء ــــ ۱۵۹۵ء) ان مقدر کے سکندروں میں سے ہے جو صرف ایک ہی تخلیق کے بل بوتے پر شہرت عام اور بقائے دوام حاصل کر لیتے ہیں۔ اس کا واحد ڈراما "اسپینش ٹریجڈی" (SPANISH TRAGEDY) مطبوعہ ۱۵۹۴ء نہ صرف عہد ایلزبتھ کا شاہکار ہے بلکہ تمام انگلش ڈراموں میں سنگ میل کا درجہ رکھتا ہے۔ کڈ قانون کا طالب علم تھا۔ اور سینیکا (SENECA) کے المیہ ڈراموں سے قلبی موانست رکھتا تھا۔ ان المیہ ڈراموں کا اثر "اسپینش ٹریجڈی" میں جگہ جگہ جھلکتا ہے۔ کڈ نے سینیکا سے یونانی المیہ کے اصولوں کے علاوہ خوف و انتقام کے اثرات کو ڈرامے کی بنیاد بنانے کے ہنر کا بھی اکتساب کیا۔ باور کیا جاتا ہے کہ اس نے ہیملٹ (HAMLET) پر بھی ایک ڈراما تصنیف کیا تھا جو ناپید ہے۔ بعض ناقدین مغرب کا خیال ہے کہ شیکسپیئر نے ہیملٹ میں کڈ کی خوشہ چینی کی ہے۔ "رابرٹ گرین" (ROBERT GREENE; ۱۵۵۸ء ــــ ۱۵۹۲ء) للی کا شاگرد اور جانشین ہے۔ وہ ایسا ہر فن مولا تخلیق کار ہے جو بیک وقت ناول نگار، صحافی، شاعر اور ڈراما نویس ہے۔ ۱۵۸۹ء کے لگ بھگ اس نے ناول سے ڈرامے کی طرف رجوع کیا اور "ٹامس لوج" (THOMAS LODGE) کے ساتھ مل کر شروع میں ایک بڑا ہی معمولی ڈراما لکھا۔ اس نے مارلو کے تتبع میں "ALPHONSUS" اور "ORLANDO FURIOSO" بھی لکھے۔ لیکن ان میں سوائے شور و غوغا کے مارلو کے فن کی کوئی جھلک دکھائی نہیں دیتی۔ اس کا نمائندہ اور کامیاب ڈراما "دی آنریبل ہسٹری آف فرائر بیکن اینڈ فرائر بنگے" (THE HONORABLE HISTORIE OF FRIAR BACON AND FRIAR BUNGAY) ہے جو ۱۵۹۴ء میں اسٹیج پر پیش کیا گیا۔ اس کا دوسرا اہم ڈراما "جیمس دی فورتھ (JAMES IV) ہے جس میں دو عورتیں "ڈورتھی" (DOROTHEA) اور "آئیڈا" (IDA) کے کردار بڑے نمایاں ہیں۔ شوہر کو بربادی سے محفوظ رکھنے کی کامیاب سعی ڈورتھی کے کردار کو مزید چمکا دیتی ہے۔ یہ کردار شیکسپیئر کی ہیروئنوں کا اولین عکس ہے۔

شیکسپیئر کا حقیقی پیش رو کرسٹفر مارلو : شیکسپیئر کے پیش رو ڈرامہ نگاروں میں سب سے زیادہ اہمیت کا حامل کرسٹفر مارلو (CHRISTOPHER MARLOWE, ۱۵۶۴ء ــــ ۱۵۹۳ء) ہے۔ وہ نشاۃ الثانیہ کا مثالی نمائندہ ہے۔ اس کی تخلیقات کا سلسلہ ۱۵۸۵ء سے ۱۵۹۳ء تک کے عرصے کو محیط ہے۔ اس کی تصنیفات میں ترجمے، نظمیں اور ڈرامے شامل ہیں۔ اس کا حقیقی کارنامہ یہ تھا کہ اس نے اپنے زمانے کے اسٹیج کو غنائی اثرات سے معمور کیا۔ اس کا سب سے پہلا ڈراما ٹمبرلین (TAMBURLAIN) ۱۵۸۷ء سے قبل شائع ہوا۔ مارلو کے ڈراموں میں واقعات اور پلاٹ کا فقدان ہے۔ تاہم اس ڈرامے نے اسٹیج پر بھرپور کامیابی حاصل کی۔ جس کے نتیجے میں آئندہ کے لئے ڈرامے میں بلینک ورس کی کامیابی کامل طور پر یقینی ہو گئی۔ اس طرح مستقبل کے ڈرامے کی ہیئت اور شعری اسلوب کی موزونی کا مسئلہ ایک اعتبار سے ہمیشہ کے لئے طے ہو گیا۔ مارلو کی بلینک ورس انگریزی شاعری میں انقلاب برپا کر چکی تھی۔ معاصر شعراء اس کی پیروی

کر رہے تھے۔ ڈرامائی شاعری کی تاریخ ایسی کروٹ لے چکی تھی کہ اسٹیج سے ہم قافیہ ابیات (RHYMING COUPLETS) اور بندوں (STANZAS) کی بالادستی کو ختم کردیا گیا تھا جو عرصہ دراز سے لازمۂ سخن کے درجے پر فائز تھے۔ یہ انقلاب یقینی طور پر مارلو کی فنکارانہ فراست کا مرہون منت تھا۔ اس کا اولین متذکرہ بالا ڈراما تیمور لنگ پر ہے۔ مارلو نے تیمور لنگ کو سکندر اور سیزر سے زیادہ پر عظمت اور ہیبت ناک دکھایا ہے۔ اصل میں تیمور کا گڈریئے سے ترقی کر کے عظیم فاتحین عالم کی صف میں آجانا مارلو کو اپنے نصب العین کے حسب حال دکھائی دیا۔ وہ خود ایک معمولی خاندان سے تعلق رکھتا تھا اور محنت شاقہ کے باعث تیس "۳۰" سال کی عمر میں کیمرج کی تعلیم سے فارغ التحصیل ہو گیا تھا۔ مارلو نے ایک اور ڈراما ٹمبرلین پارٹ ٹو (TAMBURLAINE PART-II) لکھا جس میں تیمور کا مصر کی شہزادی زینو کریٹی سے والہانہ اور پرجوش محبت کا احوال ظاہر کیا گیا ہے۔ سب سے پرکشش منظر وہ ہے جس میں تیمور کی گاڑی کو دو بادشاہ کھینچتے ہیں اور وہ ان پر کوڑے برساتا ہے۔ ساتھ ساتھ برا بھلا کہتا جاتا ہے۔ غرور و جبروت کا یہ مظاہرہ میکیاولی کے فلسفۂ طاقت کے تناظر میں نشاۃ الثانیہ کا مکمل عکس ہے۔ وہ دیوتاؤں کو بھی چیلنج کرنے سے نہیں چوکتا۔ ان دونوں ڈراموں میں بلینک ورس شاہانہ شکوہ کے ساتھ جلوہ آراء ہے۔ اسی انداز کی شان سے متصف زبان و بیان کی بدولت مارلو کی بلینک ورس کو "مائیٹی لائن" (MIGHTY LINE) سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ اس کھیل نے انگریزی شاعری کو نئے انداز و ادا اور رنگ و آہنگ سے روشناس کیا۔ غنائی اور موسیقانہ عناصر اس پر مستزاد ہیں۔ مارلو نے ڈراموں کے پرولوگ (PROLOGUES) میں پابند قافیہ ڈراما نگاروں کا خوب مضحکہ اڑایا ہے۔ اسی طرح اس کے معاصر طنز نگار شعراء نے اس کی بلینک ورس کو مذاق کا ہدف بنایا ہے۔ مارلو کا تیسرا ڈراما ڈاکٹر فاؤسٹس (THE TRAGICAL HISTORY OF DOCTOR FAUSTUS) ۱۶۰۱ء یا ۱۶۰۴ء میں اشاعت پذیر ہوا، جس میں جرمنی کا عالم فاؤسٹس (FAUSTUS) ہیرو ہے۔ مارلو نے اس کا مواد ٹیوٹانی دیومالا سے حاصل کیا۔ فاؤسٹس بیس برس کی دنیاوی عیش مستیوں کے لئے اپنی روح کو شیطان کے پاس بیچ دیتا ہے۔ مارلو منکر دین تھا اور دوستوں میں عیسائیت کی کھلم کھلا مخالفت اور یونانی کفر کی اعلانیہ حمایت کیا کرتا تھا۔ لہٰذا فاؤسٹس کے کردار میں بھی اس کے عقیدے کے عکس کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ مارلو کے چوتھے ڈرامے "جیو آف مالٹا" (JEW OF MALTA) پر کِڈ (KYD) کا خاصا ممتاز اثر ہے۔ اس میلوڈرامے میں مارلو اپنے مخصوص رجحان سے مختلف نظر آتا ہے۔ اس کے دو نامکمل ڈرامے بھی ہیں۔ اس کے ڈرامائی فن کا شہکار تاریخی المیہ "ایڈورڈ دی سیکنڈ" (EDWARD THE-II) ۱۵۹۳ء میں اسٹیج پر دکھایا گیا۔ ایڈورڈ پورے طور پر ایک تاریخی کردار ہے۔ اس کی بددلی، امرد پرستی اور جذباتیت کی خوب عکاسی کی گئی ہے۔ ڈاکٹر محمد یٰسین کے بقول:

"ایڈورڈ دوم میں پہلی دفعہ تاریخ کو ڈرامہ میں پیش کیا گیا ہے۔ یہاں پھر مارلو تمام تاریخی ڈرامہ کا بانی نظر آتا ہے۔ شیکسپیئر نے اپنے مشہور تاریخی ڈراموں کی بنیاد انہی خطوط پر رکھی۔" (۱۱۳)

ڈرامائی بلینک ورس اور خود مارلو کی اہمیت کو واضح کرتے ہوئے ڈاکٹر محمد احسن فاروقی رقمطراز ہیں کہ:

"اس نے تاریخی ڈرامہ نگاری کی بنیاد رکھی اور نظم معریٰ یا بلینک ورس کو ڈرامہ نگاری کے لئے موزوں ترین ثابت کردیا۔ اس اثر کی نوعیت اس حد تک ہے کہ آج کل ایک امریکی عالم یہ ثابت کر رہا ہے کہ مارلو مارا نہیں گیا تھا بلکہ چھپا دیا گیا تھا اور وہ ڈرامے لکھتا رہا جو ایک ایکٹر شیکسپیئر کے نام سے پیش ہوتے رہے چنانچہ شیکسپیئر کے ڈراموں کا مصنف اصل میں مارلو ہی ٹھہرتا ہے۔ اس نظریے کی صداقت بہت مشکوک ہے مگر مارلو کی عظمت اپنی جگہ پر مسلّم ہے۔ مارلو رومانی فطرت کی اہم ترین مثالوں میں سے ہے۔ وہ شیکسپیئر ہی کا نہیں بلکہ بائرن (BYRON) اور شیلی (SHELLEY) کا بھی پیشرو ہے۔" (۱۱۴)

مارلو نے ڈرامائی شاعری میں مزاحف نظم معریٰ (MODULATED BLANK VERSE) کی طرح بھی ڈالی۔ انہی جدتوں کے باعث اس کی بلینک ورس کو کڑی تنقید کا سامنا کرنا پڑا۔ یہاں تک کہ خود بلینک ورس کے خلاف ایک زوردار ردعمل تیار ہو گیا۔ نتیجتاً قافیے سے آزادی کے خلاف اور پابند شاعری کے حق میں مباحث نے جنم لیا۔ قافیے کی موافقت اور مخالفت کے دو گروپ بن گئے۔ قافیے کے حامی شعراء میں "SPENSER" "HARVEY" اور "DANILE" نمایاں ہیں۔ بہرنوع مارلو کے کارنامے کو جو تاریخی اہمیت حاصل ہے اس سے سرسری طور پر صرف نظر کرنا مشکل ہے۔ تاہم جیسا کہ اس سے پیشتر آئمبک پینٹا میٹر اور بلینک ورس کے زیر عنوان مارجوری بولٹن کے حوالے سے ذکر کیا گیا ہے کہ فنی لحاظ سے مارلو کی بلینک ورس زیادہ تر سپاٹ ہے۔ اس میں وہ لچک نہیں اور وہ رنگارنگی ناپید ہے۔ جو جارج پیل کا طرۂ امتیاز ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ مارلو بالعموم بلاوقفہ مکمل مصرعوں (END STOPPED PAUSELESS LINES) کا شاعر ہے جس سے اس کا آہنگ پھنسا پھنسا اور ساکت ساکت معلوم دیتا ہے۔ تاہم اس کا خوبصورت انتخاب الفاظ اور شاندار پیرایۂ بیان اس کمی کو کھٹکنے نہیں دیتا۔ وہ لفظ و معنی اور فکر و فن کو عروض کی بنیادی ضرورتوں میں اس طرح سمو دیتا ہے کہ عروضی خامیاں بادی النظر میں دب کر رہ جاتی ہیں۔ شاعرانہ محاسن ذوق سخن کو مسحور کردیتے ہیں۔ یہ بات تاریخی حقیقت کا درجہ رکھتی ہے کہ ڈرامائی بلینک ورس کی وسعت و شہرت، سلاست و نفاست، موسیقیت و نغمگی اور جامعیت و استقامت میں

جس قدر مارلو کی مساعی جمیلہ کو دخل ہے اتنا کسی بھی دوسرے ڈراما نویس کو نہیں ہے۔ گوئٹے اور بائرن جیسے اکابرین ادب اور جید شعراء نے اسے تاریخی خراج تحسین سے نوازا ہے۔ سونبون نے تو یہاں تک کہہ دیا کہ مارلو انگریزی المیہ کا باوا آدم، بلینک ورس کا موجد اور شیکسپئر کا استاد و رہبر ہے۔ شیکسپئر کے اس حقیقی پیش رو کے ذکر کو ڈاکٹر محمد یٰسین کے اس فقرے کے ساتھ سمیٹنا کتنا اچھا معلوم ہوتا ہے کہ "اگر شیکسپئر دور الزبتھ کے ڈرامہ نگاروں کا بادشاہ ہے تو ہم مارلو کو بجا طور پر "بادشاہ گر" کہہ سکتے ہیں۔(۱۱۵)

مندرجہ بالا پانچ پیش رووں کے علاوہ بھی عوامی اسٹیج پر کئی ایک ڈراما نگار بلینک ورس میں ڈرامے پیش کر رہے تھے مگر ان میں سے اکثریت کے نام اور ان کے ڈراموں کے نام زمانے کی دست برد سے ناپید ہو چکے ہیں۔ ان عوامی ڈراموں میں بھی کئی ایک خاصی اہمیت کے حامل ہیں۔ جن میں مثال کے طور پر ایک ڈرامہ "ODEN OF FEYERSHAM" نمایاں طور پر قابل ذکر ہے۔ اس ڈرامے کے نفسیاتی پہلوؤں کا فنکارانہ انداز سے اجاگر ہونا اس قدر موثر ہے کہ بسا اوقات اسے شیکسپئر سے متعلق قرار دے دیا جاتا ہے۔ یہاں اس امر کا تذکرہ بے جا نہ ہو گا کہ محولہ بالا جملہ ڈراموں میں بلینک ورس کی ہیئت کو پورے طور پر کہیں بھی اختیار نہیں کیا گیا۔ انسائیکلوپیڈیا برٹینیکا میں "ٹامس ہیوز" (THOMAS HUGHES) کے ڈرامے "دی مس فار چونز آف آرتھر" (THE MISFORTUNES OF ARTHUR) کو بلینک ورس میں مکمل طور پر لکھا جانے والا اولین ڈراما ظاہر کیا گیا ہے۔(۱۱۶)

شیکسپئر کی ڈراما نگاری اور بلینک ورس ۱۵۹۰ء ــــــ ۱۶۱۶ء :

تقلیدی دور : یہ شیکسپئر کی خوش بختی تھی کہ اس کے بزرگ معاصرین ایک ایک کر کے ۱۵۹۳ء تک ڈرامے کی اسٹیج سے رخصت ہو چکے تھے۔ گرین، مارلو اور کڈ کی وفات کے بعد باقی جو لوگ ڈراما لکھ رہے تھے ان کا تھیٹر کے ساتھ کوئی قلبی تعلق نہ تھا۔ لہٰذا شیکسپئر اسٹیج کی دنیا کا بلا شرکت غیرے شہنشاہ معظم کہلایا۔ وہ تعلیم یافتہ نہ تھا اور اس نے جو کچھ سیکھا وہ اسٹیج سے سیکھا تھا۔ لہٰذا وہ ہمیشہ بڑا محتاط رہا۔ شروع شروع میں اس نے ہر اس ڈراما نگار کی تقلید کی جو کامیاب متصور ہوتا تھا۔ لیلی، کڈ اور گرین کے علاوہ اس نے "آرڈن آف فیور شام" (ARDEN OF FEVERSHAM) سے واقعیت نویسی اور کردار نگاری کا اکتساب کیا۔ اور مارلو سے خطیبانہ انداز اور غنائی شاعری کا اسلوب سیکھا۔ اس کے پہلے ڈرامے "TITUS AND RONICUS" پر کڈ کے "اسپینی المیے" اور مارلو کے "مالٹا کا یہودی" کی گہری چھاپ صاف نمایاں ہے۔ یہ ڈراما اتنا ہلکا ہے کہ اسے شیکسپئر سے موسوم کرتے ہوئے قطعی اچھا نہیں لگتا۔ اپنی زبردست مزاحیہ حس کی بدولت للی کی تقلید میں "LOVE'S LABOUR LOST" اس کی پہلی کامیاب ڈرامائی تخلیق ہے۔ لہٰذا اسے ہی شیکسپئر کا پہلا ڈرامہ کہنا درست ہے۔ اس میں درباری رسوم و رواجات اور آداب و تہذیب کے نقشے ہیں۔ بلینک ورس کی زبان زکات سے پر اور مکالمے شگفتگی سے بھرے ہوئے ہیں۔ اس کا دوسرا ڈراما "THE TWO GENTLEMEN OF VERONA" رومانی طربیہ کی اولین مثال ہے۔ تاہم اس میں گرین کی نقل کا غلبہ ہے۔ اس کے فوراً بعد اس نے "COMEDY OF ERRORS" لکھی جو کلاسیکی نمونہ ہے۔ جس میں دو ہم شکل ہیرو، دو ہم شکل ہیروئنیں اور دو ہم شکل نوکر جگہ جگہ بدحواسیوں سے مزاح پیدا کرتے ہیں۔

غیر تقلیدی دور : شیکسپئر کے غیر تقلیدی ڈراموں کو واضح طور پر چار حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔

1- طربیے (COMEDIES)
2- تاریخی ڈرامے (HISTORICAL DRAMAS)
3- المیے (TRAGEDIES)
4- رومانی ڈرامے (ROMANTIC DRAMAS)

طربیے (COMEDIES) : ۱۵۹۲ء سے شیکسپئر ہر طرح کی تقلید سے آزاد ہو کر اپنا ایک الگ اسلوب وضع کرنے میں کامیاب ہو گیا۔ اور پھر ۱۶۰۱ء تک مسلسل طربیوں اور تاریخی المیوں کے شاہکار تخلیق کرتا رہا۔ وہ بیک وقت شاعر اور ڈرامہ نگار تھا۔ لہٰذا اس کے ڈرامے، شاعری اور ڈراما نگاری کا حسین امتزاج پیش کرتے ہیں۔ یہ بھی ہے کہ کئی ایک ڈرامے قطعی شاعرانہ ہیں۔ سب سے زیادہ شاعرانہ ڈراما "MIDSUMMER NIGHT'S DREAM" ہے۔ اس کا محل وقوع یونانی شہر ایتھنز اور اس کے قرب و جوار کے جنگلات ہیں۔ اس ڈرامے میں ایک ساتھ تین پلاٹ چلتے ہیں۔ ایک پلاٹ پریوں کا بادشاہ "اوبیرون" (OBERON) اور اس کی ملکہ "ٹائٹینا" (TITANIA)، دوسرا عاشقوں کے دو جوان جوڑوں "ڈیمیٹریس" (DEMETRIUS) اور "ہیلنا" (HELENA)، "لائسنڈر" (LYSANDER) اور "ہرمیا" (HERMIA) جبکہ تیسرا ایتھنز کے عوام پر مشتمل ہے۔ اس ڈرامے کی بلینک ورس مزاح اور شاعری کا زندہ معجزہ ہے۔ اسی ابتدائی دور کے ڈراموں میں "THE TAMING OF THE SHREW" بھی ہے۔ فن میں قدرے پختگی اور خود اعتمادی پیدا ہونے کے بعد شیکسپئر تاریخی ڈراموں اور رواقعاتی طربیوں کی جانب متوجہ ہوا۔ اس کے طربیوں میں سے سب سے پہلے مقبولیت عامہ نصیب ہوئی وہ "THE MERCHANT OF VENICE" ہے۔ یہ ڈراما دیگر روایتی اصناف سے مختلف ہے اور المیہ و طربیہ کا امتزاج ہے۔ جسے ٹریجی کومیڈی (TRAGI-COMEDY) کہتے ہیں۔ اس المیاتی تاثر کے حامل ڈرامے کا خاتمہ البتہ طربیے پر ہوتا ہے۔ اس میں بلینک ورس کے بعض ٹکڑے ضرب المثل بن گئے ہیں۔ شیکسپئر فن کے سارے اصولوں کو توڑ کر بالکل انوکھے فن کا تجربہ کرتا

ہے۔ "MUCH ADO ABOUT NOTHING" ایک ایسا ڈراما ہے جو "مسینا" (MESSINA) کے گورنر "لیوناٹو" (LEANATO) کی بیٹی "ہیرو" (HERO) اور بھتیجی "بیٹرس" (BEATRICE) کے دو علیحدہ علیحدہ قصوں پر مشتمل ہے۔ بورنر کے ہاں "اراگون" (ARAGON) کے شہزادے "ڈون پڈرو" (DON PEDRO) کے ہمراہ اس کے والد کی ناجائز اولاد "ڈون جون" (DON JOHN)، "کلاڈیو" (CLAUDIO) اور "بینیڈک" (BENEDIC) کا بھی ورود ہوتا ہے۔ یہ شاہکار طربیہ اگرچہ آفاقی شہرت یافتہ ہے تاہم اس کی رومانی داستان سنجیدگی کی حد تک پہنچی ہوئی ہے۔ "AS YOU LIKE IT" میں دو نواب زادیاں "روزالنڈ" (ROSALIND) اور "سیلیا" (CELIA) آرڈن کے جنگل میں ایک مسخرے "ٹچ سٹون" (TOUCH STONE) کے ساتھ گھر خرید کر رہنا شروع کر دیتی ہیں۔ یہ عشق کا سبق پڑھتی ہیں اور عشق کے دیوتا کی پرستش ان کے حق میں رحمت بن جاتی ہے "TWELFTH NIGHT" میں سمندر کے دو آفت رسیدوں، وئلا (VIOLA) اور اس کے بھائی سیباسٹین (SEBASTIAN) کی داستان کو اہلیریا کے ساحل پر ڈیوک آرسینو (DUKE ORSINO) اور اس کی محبت کے تناظر میں پیش کیا گیا ہے۔ ڈرامے کا ضمنی پلاٹ دلچسپ ترین ہے جس میں جو پیورٹین عقاید کے حامل داروغہ میلوولیو (MALVOLIO) جیسے کٹر مذہبی کو محبت میں مبتلا دکھا کر اس گروہ کی مذمت میں ادیبوں کی حمایت کا حق ادا کیا گیا ہے۔ ہیروئن وائلا کا کردار سب سے زیادہ دلچسپ ہے۔ وہ نزاکت اور محبت کی دیوی لگتی ہے اور دل میں ہمیشہ کے لئے گھر کر جاتی ہے۔ اس دور کے آخری دو ڈراموں "ALL WELL THAT ENDS WELL" اور "MEASURE FOR MEASURE" میں رومان پردازی، حقائق افروزی اور کائنات بینی میں تبدیلی واقع ہوتی ہوئی نظر آتی ہے۔ زاویہ نگاہ کی تبدیلی کے پیش نظر ان ڈراموں کو "تاریک طربیے" (DARK COMEDIES) کے نام سے موسوم کیا گیا ہے۔ ان تمام ڈراموں میں بلینک ورس، رومان، رنگینی، ظرافت، طنز اور فقرہ بازی سے کامیابی کے ساتھ عہدہ برآ ہوتی ہے۔ جس سے بلینک ورس کی ہشت پہلو صفات سامنے آئی ہیں۔

تاریخی ڈرامے (HISTORICAL DRAMAS) : شیکسپیئر نے مارلو کے تتبع میں تاریخی ڈرامہ نویسی کا آغاز کیا تھا۔ "رچرڈ تھرڈ" (RICHARD III) پر مارلو کا نمایاں پرتو موجود ہے۔ اس کے بعد "رچرڈ سیکنڈ" (RICHARD II) پر بھی مارلو کے "ایڈورڈ سیکنڈ" (EDWARD II) کی چھاپ خاصی واضح ہے۔ ہر دو ڈراموں میں تاریخ المیے میں بدل جاتی ہے۔ تیسرے ڈرامے "کنگ جون" (KING JOHN) میں شیکسپیئر کے اپنے رنگ کا جماؤ اور اسلوب کا سبھاؤ اپنی آب و تاب کے ساتھ آشکار ہے۔ ظالم و بزدل "جون" اور ممتا کے مجسمے لیڈی "کونسٹنس" (CONSTANCE) ہر دو کی بہترین تصویر کشی کی گئی ہے۔ شہزادہ "آرتھر" (ARTHUR) اور جلاد ہیوبرٹ (HUBERT) کے مابین کشمکش کی دردناک منظر نگاری کی گئی ہے۔ شیکسپیئر کے تین ڈراموں میں سے دو "ہنری فورتھ" (HENRY IV) اور ایک "ہنری ففتھ" (HENRY V) ہے۔ ہنری ففتھ سوانگ ہے اور اہم فنی مقام رکھتا ہے۔ اس میں ہنری پنجم شیکسپیئر کا عینی کردار ہے۔ ہنری فورتھ کے دو ڈراموں میں ایک طرف سیاسی حالات اور جنگی واقعات کا پلاٹ چلتا ہے تو دوسری طرف پرنس ہیل (PRINCE HAL) اور اس کے بدکردار ساتھیوں کا پلاٹ ہے۔ جس میں سرجون فالسٹاف (SIR JOHN FALSTAFF) کے بے مثال مزاحیہ کردار کے باعث مخصوص پلاٹ پس پردہ چلا جاتا ہے۔ یہ کردار مزاحیہ کردار نگاری کا معجزہ ہے۔ "ہنری سکستھ" (HENRY VI) کی تینوں جلدیں انگلشیہ تاریخ کے رزمیہ کارناموں کا منہ بولتا شعری مرقع ہیں اور بلینک ورس کا اعلیٰ نمونہ ہیں۔ یہ بلینک ورس فنی پختگی اور ابلاغ کا جامع معیار پیش کرتی ہے۔ شیکسپیئر نے تاریخی ڈراما نگاری کے لئے ہالنشیڈ (HOLINSHED) سے مواد اخذ کیا جس سے وہ ملٹن کی طرح "وفاداری" کا درس دینا چاہتا تھا۔ ان ڈراموں میں بلینک ورس ڈرامائی فرائض کے علاوہ تاریخ نگاری کا حق بھی ادا کرتی ہوئی دکھائی دیتی ہے۔

المیے (TRAGDIES)

شیکسپیئر کے المیہ ڈراموں کا سیاسی، سماجی اور ذاتی پس منظر: ۱۶۰۱ء کے بعد انگریزی ڈراما نویسی میں ایک انقلابی لہر عود کر آئی جس نے کتنے ہی تغیرات کو جنم دیا۔ ان تبدیلیوں کے پس منظر میں مختلف سیاسی، سماجی اور ذاتی عوامل کارفرما تھے۔ اس زمانے میں درباری معاملات و حالات ناگفتہ بہ حد تک غیر یقینی وابتری کی نذر ہو چکے تھے۔ الزبتھ کی شان جہانگیری مدھم پڑ چکی تھی۔ شیکسپیئر کی پسندیدہ شخصیت ارل آف ایسیکس (EARL OF ESSEX) کو تختہ دار پر کھینچ دیا گیا تھا۔ شیکسپیئر کے باپ کی وفات اور خود اپنی محبت میں ناکامی کے صدمات نے اس کے دل پر گہرے گھاؤ پیدا کر دیئے تھے۔ مقتضائے زمانہ کے حسب حال عوام بھی افسردہ خاطر تھے اور عوامی سطح پر حزینہ ڈراموں کی ضرورت شدت سے بڑھ رہی تھی۔ شیکسپیئر کی قلبی زبوں حالی کی کیفیت اور عوامی مزاج کی ہم آہنگی ایک وقت میں ایک ساتھ جمع ہو گئی تھیں۔ شیکسپیئر کا دل پہلے ہی بھرا ہوا تھا۔ عوامی تقاضوں نے اسے اور بھی چھلکا دیا۔ گویا المیہ ڈراموں کے لئے سارے راستے ہموار اور فضا پوری طرح تیار تھی۔ شیکسپیئر جو اپنے وقت کا بہت بڑا نباض تھا، اس نے زمانے کی نبض پر ہاتھ رکھ دیا۔ اور عوام کے دل کی دھڑکن کے

قریب ہو گیا- اس نے المیہ ڈرامے لکھے اور پھر عوام کے دل کی دھڑکن بن گیا- اس دور میں اس نے جو طربیے تحریر کئے وہ بھی حزن سے معمور ہیں- اس دور سے قبل وہ ایک ٹریجڈی تخلیق کر چکا تھا جس کا نام "رومیو اینڈ جولیٹ" (ROMEO AND JULIET) ہے- اس کا سن اشاعت ۱۵۹۶ء ہے- یہ ایک شاعرانہ شاہکار ہے جس کا محور محبت کی ناکامی ہے- اس میں مزاح اور حسن کے اچھے خاصے مناظر ہیں اور المیاتی اختتام چونکہ محض اتفاقی ہے لہٰذا یہ ٹریجڈی کی باقاعدہ تعریف سے خارج ہے- اس لئے کہ المیہ ایک خاص تصور کا نام ہے- اس میں آغاز سے اختتام تک اندوہ گیری' پریشان سامانی' بدحالی اور آفت خیزی چھائی رہتی ہے- جس کا لازمی نتیجہ موت ہوتا ہے- اس میں دو بڑی طاقتیں مسلسل کشمکش کا شکار رہتی ہیں- ہیرو ایک عظیم انسان ہوتا ہے جو اپنی کسی نفسیاتی کمزوری کے نتیجے میں مصائب و آلام کو دعوت دیتا ہے- حیات و کائنات کا ژرف نگاہی سے مطالعہ اور انسانی اخلاق پر تنقیدی نظر کا ہونا ضروری ہے- یہ سب کچھ رومیو اینڈ جولیٹ میں نہیں تاہم ۱۶۰۱ء کے بعد لکھی جانے والی ٹریجڈیاں واقعی ٹریجڈیاں ہیں-

شیکسپیئر کے المیے (TRAGDIES) : ان ٹریجڈیوں کو دو حصوں میں بانٹا جاسکتا ہے- ایک وہ جو اطالوی تاریخ سے متعلق ہیں اور جن کا مواد "پلوٹارک" (PLUTARCH) کی کتاب "PARALLEL LIVES" سے لیا گیا ہے جس میں ۲۳ یونانی اور ۲۳ رومی مشاہیر کے حالات ہیں- "جولیس سیزر" (JULIUS CAESER)' "انٹونی اینڈ کلیوپیٹرا" (ANTONY AND CLEOPATRA) اور "کوریولانس" (CORIOLANUS) بے مثال ڈرامائی کارنامے ہیں- "جولیس سیزر" میں رومی فاتح اعظم کی موت مرکزی واقعہ ہے- بروٹس (BRUTUS) اور کیسیس (CASSIUS) کی مشترکہ سازش کے باعث سیزر کیپٹول (CAPITOL) میں انہی اپنوں کے ہاتھوں بے دردی سے مارا جاتا ہے- آخر کار "مارک انٹونی" (MARK ANTONY) اور سیزر کے بھتیجے "اوکٹیویس" (OCTAVIUS) کے ساتھ جنگ میں ناکامی کے نتیجے میں بروٹس اور کیسیس رومیوں کے اصولوں کے مطابق خود کشی کر کے مرجاتے ہیں- اس ڈرامے میں بلینک ورس کا تعمیری لحاظ سے بہترین استعمال ہوا ہے- انٹونی کی فراست اور بیان کی ندرت کو بلینک ورس کے بے لچکدار آہنگ نے خوب سمیٹا ہے- "انٹونی اور کلیوپیٹرا" میں انٹونی' ملکہ مصر کلیوپیٹرا سے محبت کے باعث سیزر کا مخالف ہے- کلیوپیٹرا سے محبت کے نتیجے کے طور پر ہر جنگ میں شکست کھاتا جاتا ہے- بالاخر کلیوپیٹرا کے پاس پہنچ کر موت کو گلے لگالیتا ہے- اس کردار کی عیش پسندی وہ نفسیاتی غلطی ہے جس کے نتیجے میں اسے مرنا پڑتا ہے- کلیوپیٹرا کا پہلودار کردار شیکسپیئر کی چار بہترین تخلیقوں میں سے ایک ہے-

شیکسپیئر کے ڈرامائی فن کی عظمت کا کارنامہ اس کے چار المیے "ہیملٹ" (HAMLET) "اوتھیلو' دی مور آف وینس (OTHELLO, THE MOOR OF VENICE)' "کنگ لیئر" (KING LEAR) اور "میکبتھ" (MACBETH) ہیں- یہ تمام المیے سترہویں صدی کے اولین آٹھ سالوں میں تخلیق ہوئے- گو شیکسپیئر کو ٹریجڈی کے موجد ہونے کا مقام و فخر حاصل نہیں تاہم اس فن کو درجۂ تکمیل تک پہنچانے میں اس کا ہاتھ ضرور ہے- اگرچہ اس کے ہاں ٹریجڈی کا باضابطہ تصوّر نہیں مگر وہ اسے حقیقی زندگی کے نزدیک تر لانے کی سعی ضرور کرتا ہے- شیکسپیئر کے آخری دور کی کچھ شاعری جو یقیناً بلینک ورس میں ہے بہت مربوط' مفصل اور مخصوص نوعیت کی ہے- یہ محض ایک فرد کی نہیں بلکہ ایک دنیا کے انسانوں کی زبان کے طور پر باقی رہتی ہے- اگرچہ اس کی بنیاد تین صدیاں قبل کی بول چال پر ہے تاہم جب ہم اسے خوش ادائیگی کے ساتھ سماعت کرتے ہیں تو وقت کے فاصلے کو فراموش کر دیتے ہیں- ایسی لاجواب بلینک ورس کے حامل ڈراموں میں سے ہیملٹ سب سے زیادہ نمایاں اور ممتاز ہے جسے تراش خراش اور کتر بیونت کے ساتھ جدید پیرائے میں پیش کیا جاسکتا ہے- ٹی- ایس- ایلیٹ کہتا ہے کہ:

> "Some of Shakespeare's later verse is very elaborate and peculiar : but it remains the language, not of one person, but of a world of persons. It is based upon the speech of three hundred years ago, yet when we hear it well rendered we can forget the distance of time— as is brought home to us most patently in one of those plays, of which Hamlet is the chief, which can fittingly be produced in modern dress." (۱۱۷)

رومانی ڈرامے (ROMANTICDRAMAS) : ۱۶۰۸ء کے قریب شیکسپیئر نے المیہ نگاری کو خدا حافظ کہہ کر اپنے نوجوان معاصر ڈرامہ نویسوں جون ویبسٹر (JOHN WEBSTER) اور جان مارسٹن (JOHN MARSTON) کے لئے یہ میدان خالی کر دیا تھا- اپنی آخری عمر میں اس نے قطعی الگ رنگ کے تین رومانی ڈرامے تحریر کئے- ان میں دو ڈراموں "دی ونٹرس ٹیل" (THE WINTERS TALE) اور "دی ٹیمپسٹ" (THE TEMPEST) کی اہمیت خاصی ممتاز ہے- "ونٹرس ٹیل" کو "اوتھیلو" کے پیٹرن پر لکھا گیا ہے لیکن المیاتی فضا کی جگہ دیہاتی پرسکون ماحول اختیار کیا گیا ہے- شیکسپیئر کے اس ڈرامے میں توریت و انجیل کی "دس حکایات" کی جانب توجہ مبذول کی گئی ہے- "ٹیمپسٹ" کو شیکسپیئر کا آخری ڈراما مانا جاتا ہے- اس میں انسانی فطرت کے دونوں رخ واضح کئے

گئے ہیں جہاں ایک جانب بدی، بے حیائی، بدکاری، بدعہدی اور شر ہے وہاں دوسری طرف نیکی، وفا، درگزر اور عفو موجود ہے۔ آخر کار خیر کی نصرت ہوتی ہے۔ یہ ڈرامے طمانیت اور بنیادی انسانی اقدار کی تبلیغ سے معمور ہیں۔ زندگی کے آخری زمانے میں شیکسپیئر دنیا میں محبت، اخوت، رواداری، شرافت اور انسانیت کے خواب دیکھتا ہے۔ گویا یہ ایک نئے انسان کی دنیا ہے جو ہر قسم کی برائی اور کمزوری سے پاک ہے۔ شیکسپیئر کے اس آخری دور میں لکھے جانے والے ڈراموں کی بلینک ورس تعمیر کے اعتبار سے پیچیدگی کی طرف مائل ہے۔ یہ پیچیدگی اس حد تک زیادہ ہے کہ جس حد تک ڈرامائی نظم معریٰ اس کی اجازت دیتی ہے یہ امر واقعہ ہے کہ دیگر اصناف کی بہ نسبت ڈرامائی نظم معریٰ میں مذکورہ پیچیدگیوں کے لئے کم گنجائش ہے۔ اس میں کم گنجائش ہے۔ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ شیکسپیئر کے آخری دور کے ڈراموں کی شاعری جو بلاشبہ بلینک ورس کی شکل میں ہے کے متعلق اسی معنی خیز نکتے کو بیان کرتے ہوئے رقمطراز ہے کہ:

"One of the signs of approach towards a classic style is a development towards greater complexity of sentence and period structure. Such development is apparent in the single work of Shakespeare, when we trace his style from the early to the late plays : we can even say that in his late plays he goes as far in the direction of complexity as is possible within the limits of dramatic verse, which are narrower than those of other kinds. (۱۸)

شیکسپیئر کے ڈراموں میں بلینک ورس کا مقام : شیکسپیئر نے اپنے ابتدائی تقلیدی دور میں بلینک ورس کے سلسلے میں بھی مارلو کی نقل کی۔ اس بلینک ورس کے مصرعے تکملہ پر مبنی مکمل مصرعے ہیں۔ یہ بلینک ورس "END-STOPPED LINES" کی حامل ہے جس سے بسا اوقات مکالموں میں غیر فطری رنگ ابھر آیا ہے۔ یہ صورت "ROMEO AND JULIET" اور دیگر ابتدائی ڈراموں میں عام ہے۔ اس کے باوصف آہنگ میں بوقلمونی اور جدت کا اثر موجود ہے۔ نئے پن کا یہ احساس وقفوں کے کامیاب استعمال، زحافات کے عمل میں چابکدستی اور تاکیدوں کے ماہرانہ نظم وضبط سے جنم لیتا ہے۔ جوں جوں شیکسپیئر کے ڈرامائی فکر وفن میں پختگی آتی گئی اور اس کی شعری مشق میں اضافہ ہوتا گیا بلینک ورس بھی مسلسل نکھرتی اور سنورتی چلی گئی۔ آہستہ آہستہ اس ہیئت میں وہ کمال پیدا ہو گیا کہ تخیلی و نفسیاتی اور فلسفیانہ و مفکرانہ ہر قسم کے ادائے مطلب پر قادر ہو گئی۔ شیکسپیئر نے اسے اتنا سادہ اور بے تکلف بنا دیا کہ یہ نثر کے مشابہ معلوم دینے لگی۔ گویا نظم کی نظم رہی اور نثر کی نثر۔ فطری روانی نے اس نظم کو نثر بنا دیا۔ یہ الگ بات ہے کہ فطری مکالمہ نگاری کے لئے اور دیگر مقتضائے حال کے پیش نظر شیکسپیئر نے اپنے ڈراموں میں نظم کے دوش بدوش نثر سے بھی کام لیا ہے اور اس سادگی و پرکاری اور حسن کاری و فنکاری کے کئی ایک جوہر پیدا کرنے کے کامیاب تجربات کئے ہیں۔

شیکسپیئر نے زحافات کو نہایت ماہرانہ انداز میں اختیار کیا ہے۔ اس کے پختہ دور کے ڈراموں میں غیر مقفیٰ پنج رکنی آئمبک بحر میں کئی طرح کے سہ جزی ارکان کے نتیجے میں جو زحافات وضع ہوئے ہیں ان سے آہنگ میں خاصا تنوع پیدا ہوا ہے۔ مصرعے کے آخری رکن کا بطور "AMPHIBRACH" استعمال زحافاتی عمل کی وہ فنکارانہ جدت ہے جس نے بلینک ورس میں خوشگوار لچک پیدا کی۔ شیکسپیئر کی بلینک ورس میں یہ ارتقائی عمل مسلسل فروغ پاتا رہا۔ خاص طور سے ٹیمپسٹ میں یہ انداز درجہ کمال پر ہے۔ "کنگ لیئر" میں ایسی بلینک ورس کا نقشہ سامنے آتا ہے جس میں نظم و نثر کا امتیاز مٹتا ہوا معلوم دیتا ہے۔ ایسے لگتا ہے جیسے وہ ایک دوسرے میں ضم ہو گئی ہوں۔ نظم کی تعمیر انتہائی ڈھیلی ہے۔ مصرعوں میں کساؤ اور جان نہ ہونے کے برابر ہے۔ اس نثری انداز کی ایک وجہ شش رکنی مصرعوں (ALEXANDRINES) کی تشکیل بھی ہے۔ وہ شش رکنی مصرعے جنہیں وقتی "فوقی" محض یکسانی کو توڑنے کے لئے موزوں کیا جاتا تھا "کنگ لیئر" میں بہتات کے ساتھ موجود ہیں۔ اسی طرح سہ رکنی مصرعے بھی اچھی خاص تعداد میں موجود ہیں۔ تاہم ان عروضی چابکدستیوں اور تبدیلیوں سے بلینک ورس میں بوقلمونی اور رنگا رنگی بھی معرض وجود میں آئی ہے اور یہ پیٹرن سپاٹ اور ہموار ہونے سے محفوظ رہ گیا ہے۔ ساتھ ہی ساتھ نظم میں نثری سی خوبیاں پیدا ہو گئی ہیں۔ جس کے باعث شیکسپیئر نے خاص طور پر مکالماتی موقعوں پر سلاست و روانی کے خوب خوب جوہر دکھائے ہیں۔ بہر نوع استثنائے چند سے قطع نظر شیکسپیئر کی بلینک ورس میں بنیادی پیٹرن سے انحراف نہیں کیا گیا۔ ان ڈراموں کی بلینک ورس قواعد و ضوابط کی پابند ہے۔ صرف یہ ہے کہ اس میں نہ تو متقدمین کا ساجامد و ساکت انداز ہے نہ ہی متاخرین کی سی غیر ضروری آزادی، بے راہ روی یا ڈھیلا ڈھالا انداز ہے۔ یہ بلینک ورس انتہا پسندی سے پاک ہے بلکہ دو انتہاؤں میں حسن توازن سے معتبر ہے۔ یہ نقطۂ اعتدال ہی شیکسپیئر کا مقام کمال ہے۔

شیکسپیئر کے معاصرین و جانشین ڈرامانگار اور بلینک ورس

بنجمن جانسن (BENJAMIN JONSON) ۱۵۷۲ء–۱۶۳۷ء : شیکسپیئر کے قوی ترین ہم قلم اور نہایت موثر ہم عصر بنجمن

جانسن کو انگریزی نقاد شیکسپئر سے بھی بڑا ڈراما نگار تصور کرتے ہیں۔ وہ کلاسیکی ادب کا شیدائی' اخلاقیات کا معلم اور انگریزی منظوم ڈرامے کا مصلح تھا۔ وہ یونانی اور لاطینی کا ماہر تھا۔ اور شیکسپئر کی دوستی کا دم بھرنے کے باوجود لاطینی ویونانی سے اس کی معمولی واقفیت کا مذاق اڑاتا تھا۔ وہ شیکسپئر سے دس سال بعد ڈرامے کے میدان میں داخل ہوا۔ لہٰذا وہ ڈیکر' مارسٹن' مڈلٹن اور ویبسٹو جیسے ڈرامہ نویسوں کی نسل سے تعلق رکھتا تھا۔ بسیار نویسی اور ادبی چھیڑ چھاڑ اس کی شخصیت کا نمایاں رخ تھا۔ اس کا خیال تھا کہ اس کے عہد کے ڈراما نگار حقیقی انسانوں کے برعکس عجیب الخلقت مخلوق کو پیش کرتے ہیں۔ اس نے انگریزی ڈراما نگاری میں حقیقت پسندی کی بنیاد ڈالی۔ شیکسپئر کے ہیرو بادشاہ' شہزادے' ڈیوک اور امراء تھے۔ بن جانسن نے عام زندگی سے کرداروں کا انتخاب کیا جن میں چوروں' بدمعاشوں' ٹھگوں اور احمقوں کو مرکزیت حاصل ہے۔ اس کے زنانہ کردار لندن کی گلیوں میں رہنے والی عام خواتین' معمولی گھروں کی لڑکیاں اور دیہاتی عورتیں ہیں۔ وہ ایک انقلابی ذہن اور رائج الوقت مذاق سے الگ ادبی پروگرام رکھتا تھا۔ وہ حقیقت میں شیکسپئر سے زیادہ جدید اور سچا عالم تھا۔ اسے اپنے دور کا مورخ کہنا غلط نہ ہوگا۔ اس لئے کہ معاشرتی وسیاسی زندگی کے جو خاکے اس کے ہاں ملتے ہیں وہ شیکسپئر یا اس کے کسی دوسرے ہم عصر کے ہاں نہیں ہیں۔ اس نے نظمیں' رومانی طربیے' تاریخی المیے' سوانگ اور فنتاسے وغیرہ سبھی کچھ لکھا مگر اس کی حقیقی شہرت کی بنیاد طربیہ نگاری پر ہے۔ اس نے کومیڈی کو بلند پایہ مزاح' اخلاقی طنز اور کلاسیکی فنی تعمیر کے ذریعے نئے سرے سے ترتیب دیا۔ اس کا پہلا طربیہ "THE CASE IS ALTERED" محض نقل ہے۔ تاہم "EVERY MAN IN HIS HUMOUR" ۱۵۹۸ء اسٹیج پر اس کی پہلی کامیاب کومیڈی ہے۔ جس میں کلاسیکی ڈرامائی ہنر مندی اور عروضی اعتبار سے مکمل بلینک ورس کا پتہ چلتا ہے۔ "EVERY MAN OUT OF HIS HUMOUR" میں سماجی برائیوں کے خاتمے کے لئے نمایاں طنزیاتی انداز سے بدمزاج کرداروں کی دوسری جماعت کو پیش کیا گیا ہے۔ بلینک ورس کے مصرعے غنائیت میں کمزور اور قواعدی اعتبار سے پختہ ہیں۔ ۱۶۰۵ء سے ۱۶۱۴ء کے درمیانی عرصے میں لکھے جانے والے چار طربیے "THE ALCHEMIST" "EPICOENE" "VOLPONE" اور "BARTHOLOMEW FAYRE" نہ صرف اپنے عہد بلکہ پوری نشاۃ الثانیہ کی ڈرامائی تصنیفات میں نمایاں ترین اہمیت کے حامل ہیں۔ موخر الذکر طربیے میں "ربائی زیل آف دی لینڈ بزی" (RABBI ZEAL OF THE LAND BUSY) کے توسط سے پیوریٹنوں کا مضحکہ اڑایا ہے۔ بن جانسن نے کومیڈی سے متعلق اپنا ایک نظریہ وضع کر رکھا تھا۔ اسے وہ "طبعی طربیہ کا نظریہ" کہا کرتا تھا۔ ارسطو کے مطابق جس طرح المیے کے ناظرین میں خوف و رحم کے جذبات پیدا ہوتے ہیں اسی طرح بن جانسن کے نقطہ نظر کے بموجب طربیہ کے ذریعے کرداروں کی غلطیوں اور لغزشوں پر طنز سے اصلاح ممکن ہے۔ اس کے خیال میں عیاش' جرائم پیشہ' ہوس پرست' لالچی' تنگ نظر' بدمزاج' بزدل' بیوقوف اور سماج دشمن عناصر پر مشتمل کرداروں کو پیش کر کے ایک طرف معاشرتی نقائص کی اصلاح کی جاسکتی ہے اور دوسری طرف تفریح کا سامان پیدا کیا جاسکتا ہے۔ ان ڈراموں میں بلینک ورس کلاسیکی معیار کی حامل نظر آتی ہے۔ فنی اعتبار سے کچھ بستہ و جامد ہے لیکن علمیت اور معنی آفرینی بدرجہ اتم موجود ہے۔ شیکسپئر کے "جولیس سیزر" کی کامیابی و شہرت نے جانسن میں بھی رومن تاریخ کے ڈرامے لکھنے کی تحریک پیدا کی۔ اس نے دو رومی المیے "SEJANUS" اور "CATILINE" لکھے۔ تاریخی لحاظ سے دونوں شیکسپئر کے المیوں پر سبقت لے جاتے ہیں۔ اس لئے کہ بن جانسن کا تاریخی مطالعہ بڑا وسیع' صحیح اور گہرا تھا۔ لیکن ان المیوں پر علمیت اور کلاسیکیت کا اتنا شدید غلبہ ہے کہ ڈرامہ نویسی کا فن دب کر رہ گیا ہے۔ مزید برآں ان میں اس اتحاد کا بھی فقدان ہے جو کلاسیکی ڈراموں کا طرۂ امتیاز ہے۔ ڈرامے انمل مناظر کا مجموعہ ہیں۔ البتہ "SEJANUS" دوسرے ڈرامے "CATILINE" کے مقابلے میں زیادہ اچھا ہے۔ بن جانسن کے آخری دور کا ڈراما "THE SAD SHEPHERD" جو اغلباً ۱۶۳۰ء میں لکھا گیا ایک اعلیٰ درجے کا ڈراما ہے۔ جس میں اس نے بڑی فنکاری سے لندن کے مشہور تیرانداز "روبن ہڈ" (ROBIN HOOD) کی زندگی کے مناظر کی عکس کشی کی ہے۔ بن جانسن نے اس ڈرامے کی بلینک ورس میں شاعرانہ قوتوں کا بھی بھرپور مظاہرہ کیا ہے۔ وہ مصرعوں کے تسلسل اور روانی کے سلسلے میں شیکسپئر کی تقلید کرتا ہے۔ اس کے باوصف تواتر اور عدم یکسانیت ناپید معلوم دیتی ہے۔ مرکب آہنگ کی عدم موجودگی نے بلینک ورس کے ایک جیسے متعین مصرعوں میں میکانکی انداز پیدا کر دیا ہے۔ بن جانسن ماسک (MASQUE) کے لئے بھی معروف ہے۔ اس نے شاہ جیمز اول کے دربار کے لئے تمثیلی' خرافاتی اور پریوں سے متعلق کئی ایک ماسک لکھے۔ جن میں گیتوں کی بھی کافی تعداد شامل ہے۔ ان گیتوں سے اس کے تخیل کی وسعت اور روانی جوش کا بخوبی اندازہ ہوتا ہے مگر علم کا سودا اور تحقیق کی لگن اس کی شاعرانہ اور تخلیقی صلاحیتوں کو پنپنے نہیں دیتی۔ اگر وہ اپنی ان صلاحیتوں کو شاعری کے لئے پوری توجہ سے استعمال کرتا تو بلینک ورس کو کم از کم ایک نئی جہت اور ایک نیا معیار ضرور مل جاتا۔

ڈرامے کا عروج و زوال اور بلینک ورس : ڈرامہ نگاری انگریزی نشاۃ الثانیہ کے ادب کا دل ہے۔ مارلو' شیکسپئر اور بن جانسن اس دل کی دھڑکن ہیں۔ شیکسپئر کے مخالفوں اور بن جانسن کے طرفداروں میں ایک نام جارج چیپمن (GEORGE CHAPMAN; ۱۵۵۹ء ـــــ ۱۶۳۴ء) کا بھی ہے۔ یہ ہومر کی نظموں کا مترجم' شاعر اور ڈراما نویس تھا۔ یونانی و لاطینی ادب شناسی میں وہ بن جانسن کا ہم پلہ تھا لیکن

ڈراما نگاری میں اس نے مروج طریق کار کو اپنایا۔ وہ رومانی جوش سے بھرا ہوا شاعر تھا اور غنائی فراوانی میں مارلو کا ہمسر لگتا تھا۔ اس کے المیوں میں سے دو ممتاز حیثیت رکھتے ہیں۔ ایک "BUSY D' AMBOIS" ہے' جو فرانسیسی تاریخ سے متعلق ہے۔ دوسرا "THE TRAGEDY OF CHARLES DUKE OF BIRON" ہے جس کا تعلق فرانسیسی بادشاہ ہنری سوم کے عہد سے ہے۔ اس کے زیادہ تر طربیے دستیاب نہیں ہیں۔ زیادہ معروف "EASTWARD HO" ہے جسے اس نے بن جانسن اور جان مارسٹن کی معاونت سے مکمل کیا۔ اس کی بلینک ورس شاعرانہ محاسن کے باوجود ڈھیلی ڈھالی ہے اور قابل ذکر اہمیت سے خالی ہے۔ اس کا ایک اور ڈراما نویس جان مارسٹن (JOHN MARSTON; ۱۵۷۵ء ــــ ۱۶۳۴ء) ہے۔ سترہویں صدی کے اوائل میں بن جانسن نے جن ڈراما نویسوں کو نشانہ تنقیص بنایا ان میں جان مارسٹن بھی شامل ہے۔ بن جانسن نے اپنے ڈرامے "THE POETASTER" میں مارسٹن کا خاکہ اڑایا ہے۔ یہ عریانی' ہزل اور طنز کے لئے معروف تھا۔ اس کی پہلی ادبی کاوش اسی رنگ میں رنگی ہوئی ہے۔ ۱۵۹۸ء میں لکھی جانے والی "THE SEOURGE OF VILLANIE" سے اس کے طنزیاتی ذہن کا بجا طور پر پتہ چلتا ہے۔ طنزیہ طبیعت کے باوصف اس نے رومانی ڈرامے لکھے۔ اس نے شروع شروع میں یونانی ڈراما نگار سینکا (SENECA) کی تقلید میں بھوت پریت اور جرائم و انتقام کے مہیب موضوعات پر شاعرانہ ایسے لکھے جن میں طویل تقاریر ہیں۔ اس کے اولین المیوں میں سے "ANTONIO AND MELLIDA" اور "ANTOIO'S REVENGE" پر کِڈ کا اثر نمایاں ہے۔ مارسٹن کی طبع طربیہ نگاری کے لئے زیادہ موزوں ہے۔ "THE MALCONTENT"; ۱۶۰۴ء اس کی پہلی کامیاب کومیڈی ہے۔ یہ طربیہ صرف اس لئے طربیہ ہے کہ اس کا انجام موت نہیں۔ ورنہ اس پر اول و آخر غمگین فضا حاوی ہے اس پر کِڈ کی ڈرامہ نگاری اور بالخصوص شیکسپئر کے ہیملٹ کا اثر بہت واضح ہے۔ "پروفیسر لیگوئے نے اسے ہیملٹ کا طربیہ کہا ہے۔" (۱۹) "THE DUTCH COURTESAN"; ۱۶۰۴ء میں اس نے ٹامس ڈیکر کے معروف ڈرامے "THE HONEST WHORE" کی نقل کی ہے۔ اس میں قوی ترین کردار کرسپی نیلا (CRISPINELLA) کا ہے۔ اپنے عہد کے مقتدر ڈراما نویسوں میں مارسٹن کسی قابل ذکر مقام پر متمکن نہیں ہے تاہم اس کا شمار بھی "معاشرتی طربیہ" کے موجدوں میں ہوتا ہے۔ مارسٹن کی بلینک ورس رکیک اور پر شور ہے۔ مصرعے بوجھل اور غیر رواں ہیں۔ نثر کا رنگ بھی جھلکتا ہے۔ اس کے ایک معاصر نے اسے کثیف اسلوب کا بانی قرار دیا ہے۔

ٹامس ڈیکر (THOMAS DEKKER) ۱۵۷۰ء ــــ ۱۶۴۱ء : ٹامس ڈیکر دوسرا ڈراما نویس ہے جو بن جانسن کا ہدف طعن بنا۔ ڈیکر کے درست حالات زندگی دستیاب نہیں ہیں۔ بن جانسن کے خاکوں میں اسے نادار' آوارہ' جاہل اور مغرور بتایا گیا ہے۔ بن جانسن اسے طنزیہ ملامت میں مارسٹن کا ہمنوا بھی ظاہر کرتا ہے۔ لیکن مارسٹن کے حزنیہ انداز میں بیزاری اور کلبیت ہے جبکہ ڈیکر کے ہاں آزادہ روی' شاعرانہ رجائیت اور نازک خیالی ملتی ہے۔ اس کا زندہ جاوید کارنامہ "THE SHOEMAKER'S HOLIDAY" جیسا اعلیٰ پائے کا ڈراما ہے۔ جسے ۱۶۰۰ء کے لگ بھگ لکھا گیا۔ اس میں لندن کے پیشہ وروں کی زندگی کا نقشہ ہے۔ سائمن آئر (SIMON EYRE) ایک موچی اس کا ہیرو ہے۔ یہ سرشار کے "آزاد" کا انگریزی پیکر ہے۔ اس کا مقابلہ فالسٹاف سے بھی کیا جا سکتا ہے۔ اس کا دوسرا ڈراما "THE HONEST WHORE" واقعتاً ڈرامائی شاہکار ہے۔ یہ "خانگی ڈراما" ایک معرکتہ الآراء تخلیق ہے۔ ڈیکر کی بلینک ورس میں فنکارانہ زور ہے۔ مصرعے رواں ہیں۔ نحوی تسلسل بھی موجود ہے۔ وقفوں کا استعمال مناسب و موزوں مواقع پر ہے تاہم مجموعی طور پر اس بلینک ورس میں انفرادیت کی کمی ہے۔

ٹامس ہیووڈ (THOMAS HEYWOOD) متوفی ۱۶۵۰ : ٹامس ہیووڈ بھی اس عہد کے قابل ذکر ڈراما نگاروں میں شمار ہوتا ہے۔ "A WOMAN KILDE WITH KINDNESSE" گھریلو زندگی پر مشتمل ایک زبردست تخلیق ہے۔

ٹامس مڈلٹن (THOMAS MIDDLETON; ۱۵۷۰ء ــــ ۱۶۲۷ء) ٹامس مڈلٹن نے ہر طرح کے کثیر تعداد میں ڈرامے لکھے ہیں مگر قابل اہمیت وہی ہیں جو رولے (ROWLEY) کے تعاون سے لکھے گئے۔ "THE CHANGELING" انتہائی دلچسپ میلو ڈراما ہے جسے شیکسپئر کے ڈراموں کا ہم مقام ٹھہرایا جاتا ہے۔

سرل ٹرنر (CYRIL TOURNEOR; ۱۵۷۰ء ــــ ۱۶۲۶ء) : سرل ٹرنر کے دو المیے "THE ATHIESTS TRAGEDY" اور "THE REVENGERS TRAGEDY" میلوڈراما کی صنف میں خاصے زوردار ہیں۔ مگر قنوطیت پیدا کرتے ہیں۔ اس کی بلینک ورس میں گداختگی یا رچاؤ نام کی کوئی چیز نہیں ہے۔

جون ویبسٹر (JOHN WEBSTER; ۱۵۷۵ء/ ۱۵۸۰ء ــــ ۱۶۳۴ء/ ۱۶۲۵ء) : جون ویبسٹر عرصہ دراز تک گوشہ گمنامی میں پڑا رہا۔ انیسویں صدی میں رومانی ادیبوں نے اسے تلاش کیا اور اس کے اعلیٰ تخیل اور جاندار شاعرانہ آہنگ کی داد دی۔ ویبسٹر نے ۱۶۰۳ء ہی سے لکھنے کا آغاز کر دیا تھا۔ لیکن شروع کے دس سالوں میں اس نے خود کو معاصرین کی قلمی معاونت تک محدود رکھا۔ "THE WHITE DIVEL" اور "THE DUCHESS OF MALFI" دونوں میلوڈرامے ۱۶۱۱ء اور ۱۶۱۳ء میں لکھے گئے۔ یہ ٹریجڈیاں

انگریزی ڈرامائی ادب کے عظیم شاہکاروں میں سے ہیں۔ اول الذکر بار بار ہیلمٹ کی یاد تازہ کرتا ہے۔ اور سولھویں صدی کے اطالیہ کی درباری زندگی کی عیاشی، خونریزی، قتل و غارت گری اور مظالم و جرائم کی تصویر ہے۔ یہ ویبسٹر کے اٹلی کے دوروں کا تحفہ ہے۔ موخر الذکر ایک بیوہ رانی کی چھوٹے درجے کے آدمی سے شادی اور بھائیوں کی دشمنی پر مبنی قصہ ہے۔ آخر میں بڑا بھائی اور دیگر شرفاء موت کے گھاٹ اتر جاتے ہیں۔ ویبسٹر کی بلینک ورس کا معیار پست ہے اور شاعری کمترین ہے۔ بلینک ورس میں کثرت سے بے ضابطگیاں اور نقائص واقع ہوئے ہیں تاہم جذبات کا جوش وافر ہے۔ ویبسٹر حقیقی شاعر ہے مگر جیسا کہ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کا خیال ہے کہ انسانی جسم کے گلنے سڑنے اور ہڈی کھوپڑی بن جانے کا خیال اس کے ذہن میں سختی سے جاگزیں ہو گیا تھا۔ ویبسٹر کی بلینک ورس کو مجموعی طور پر روایت سے ہٹی ہوئی، ناپختہ اور ژولیدہ روی کی حامل قرار دیا جا سکتا ہے۔

فرانسس بیومونٹ (FRANCIS BEAUMONT ; ۱۵۸۴ء—۱۶۱۶ء) اور جون فلیچر (JOHN FLETCHER ۱۵۷۹ء—۱۶۲۵ء) : سترہویں صدی کی پہلی دہائی میں شیکسپیئر کے ہمراہ ان دونوں کو بھی عام شہرت حاصل ہوئی۔ یہ شروع شروع میں ایک معقول عرصے تک ایک دوسرے کے قلمی معاون رہے۔ انہوں نے علیحدہ علیحدہ بھی ڈرامے لکھے لیکن زور دار وہی ہیں جن میں دونوں کی باہمی قلمی رفاقت شامل تخلیق تھی۔ مشترکہ ڈرامائی تخلیق کا شاہکار ایک ڈراما "THE KNIGHT OF THE BURNING PESTLE" ہے۔ یہ اس اعتبار سے تکنیکی کمال کا مظہر ہے کہ انگریزی اسٹیج کے ساتھ ہم آہنگی رکھنے والا ایک فن بھی بالآخر معرض وجود میں آ ہی گیا۔ اس ڈرامے میں جیمس اول کے درباری غازیوں کا مزاحیہ اور طنزیہ رنگ میں مذاق اڑایا گیا ہے۔ شروع سے آخر تک تفریحی سامان موجود ہے۔ ہر مقام پر زندگی ہے۔ اس ڈرامے پر سروانتیس کی معروف تصنیف "DON QIXOTE" کے اثرات کافی حاوی ہیں۔ نثر، گیت، بیت اور بلینک ورس سبھی اپنے اپنے مقام پر خوبصورت انداز میں موجود ہیں۔ کسی ڈرامے میں لَن کا استعمال اتنی چابکدستی سے نہیں کیا گیا جتنا کہ اس ڈرامے میں موجود ہے۔ دوسرا ڈراما "PHILASTER" شیکسپیئر کے چیدہ چیدہ کرداروں اور منظروں کو جوڑ کر مرتب کیا گیا ہے۔ فلاسٹر نامی ہیرو ہیملٹ اور اوتھیلو کا مرکب ہے۔ اسی طرح ہیروئن یو فریزیا (EUPHRASIA) وائیلا (VIOLA) کا چربہ ہے۔ یہ نیم المیہ اور نیم طربیہ (TRAGI COMEDY) کی انتہائی اعلیٰ مثال ہے۔ بلینک ورس کی بنت میں بھی کمال کی چستی موجود ہے۔ تیسرا ڈراما "MAID'S TRAGEDY A KING AND NO KING" رومان اور المیے کا مرکب ہے۔

فلپ مسینجر (PHILIP MASSINGER ; ۱۵۸۳ء/۱۵۸۴ء—۱۶۳۹ء/۱۶۴۰ء) : فلیچر کا قلمی معاون اور جانشین فلپ مسینجر اپنے پیشروؤں، خاص طور پر بن جانسن اور فلیچر کا مقلد ہے۔ کثیر نویسی اس کی شہرت کا سبب بنی۔ اس نے تقریباً "سینتیس "۳۷" ڈرامے لکھے۔ ان میں سے صرف اٹھارہ موجود ہیں۔ اکثر ڈرامے سیاسی اور مذہبی ہیں۔ وہ شہنشاہیت کے خلاف تھا۔ جس کا اظہار اس نے اپنے ڈرامے "BONDMAN" میں کیا ہے۔ "VIRGIN MARTYR" اس کے مذہبی خیالات پر مشتمل ہے جس میں عیسائیت کے خلاف فطرت پرستی کی حمایت کی گئی ہے۔ اس میں تفلسف و تفکر کو بنیادی حیثیت حاصل ہے۔ اس نے متعدد طربیے بھی تحریر کیے۔ جن میں "A NEW WAY TO PAY OLD DEBTS"; ۱۶۳۳ء کامیاب ترین ہے۔ اس کی فطرت کا حقیقی اندازہ اس کے المیوں سے ہوتا ہے۔ "THE ROMAN ACTOR" اس کے نزدیک اس کا سب سے اعلیٰ ڈرامہ ہے۔ یہ رومی تاریخ پر مبنی ایک داستان معاشقہ ہے۔ "THE MAID OF HONOUR" کلاسیکی لحاظ سے پوری طرح مکمل ہے۔ مسینجر کی بلینک ورس میں فطری جوش سے زیادہ مہارت و محنت کا رنگ غالب ہے۔ مسینجر کے ایک ہم عمر و معاصر جون فورڈ (JOHN FORD) کے ڈرامے بھی خاصے اہم ہیں۔ وہ ویبسٹر (WEBSTER)، رولے (ROWLEY) اور ڈیکر (DEKKER) کی قلمی معاونت سے بھی ڈرامے لکھتا رہا ہے اور اس کے طبع زاد ڈرامے بھی ہیں۔ جن میں سے "TIS PITY SHE IS A WHORE" سب سے نمایاں ہے۔ "THE BROKEN HEART" اس کا اعلیٰ ترین ڈرامائی شاہکار ہے جس میں بلینک ورس پورے شاعرانہ جوہر اور فنکارانہ عناصر کے ساتھ موجود ہے۔ یہ بلینک ورس ہیئت کے اعتبار سے بھرپور تاثر فراہم کرتی ہے۔

جیمس شرلے (JAMES SHIRLEY ; ۱۵۹۶ء—۱۶۶۶ء) : ڈراما نگاری کے اس عظیم دور کا آخری اہم ڈراما نگار ہے۔ جس نے المیے بھی لکھے اور طربیے بھی تخلیق کیے۔ بیشتر طربیوں میں اس نے کمال ہوشیاری اور ہنرمندی سے دوسروں کی نقل کی ہے۔ المیوں میں اس نے "THE CARDINAL" کو اپنی سب سے اچھی تصنیف قرار دیا ہے۔

جان ملٹن (JOHN MILTON ; ۱۶۰۸ء—۱۶۷۴ء) : اس میں شک نہیں کہ جان ملٹن کی اصل وجہ شہرت "پیراڈائز لاسٹ" ہے تاہم اس نے شروع شروع کی شعر گوئی کے دوران میں دو ماسک بھی لکھے جو اس فن میں یکتا ہیں۔ پہلا ماسک مختصر اور کچھ گیتوں پر مبنی ہے جو در حقیقت کاؤنٹس ڈوؤجر آف ڈربی (COUNTESS DOWAGER OF DERBY) کی ستائش ہے۔ دوسرا ماسک کومس (COMUS) ہے۔ جس میں ملٹن نے نہایت مشاقی کے ساتھ نشاۃ الثانیہ کی مروجہ تفریحی اصناف میں اخلاقی تصورات اور اعلیٰ انسانی اقدار

کو شامل کیا ہے۔ یہ موقع "ارل آف برج واٹر" (EARL OF BRIDGEWATER) کے بحیثیت لارڈ پریسڈنٹ (LORD PRESIDENT) تقرر سے پیدا کیا گیا ہے۔ ڈرامے کے نقطۂ نظر سے یہ ماسک قطعی بے قیمت ہے۔ اخلاقی مقاصد کا شروع سے آخر تک غلبہ ہے۔ نیکی اور عصمت کی مدح سرائی ہے۔ اس کا موازنہ شیکسپیئر کے "دی ٹیمپسٹ" سے کیا جا سکتا ہے۔ "رفیق روح" اور "اریل" بالترتیب متذکرہ دونوں شعراء کے عکس ہیں۔ "رفیق روح" ایک فرشتہ ہے جو آسمان سے اخلاقی مقصد کے ساتھ نازل ہوا ہے۔ اسے لوٹ کر بھی جانا ہے۔ "اریل" ایک درخت سے نکالی گئی روح ہے جو جادوئی کرشمات دکھاتی ہے اور تتلی کے روپ میں آزاد گھومتی ہے۔ بس یہی وہ فرق ہے جس سے ان دو عظیم شاعروں کی فکر کا پتہ چلتا ہے۔ اس ڈرامے پر ایلزبتھ دور کے ڈراما نویسوں کا بالعموم اور مٹلن کے پیش رو' متاخرین کا بالخصوص اتنا واضح اثر ہے کہ اسے نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ بلینک ورس میں ڈراما لکھنے والوں کے اثر سے ملٹن نے بھی اس ڈرامے میں پہلی مرتبہ بلینک ورس کا استعمال کیا ہے۔ اس میں فی الحال وہ شان پیدا نہیں ہوئی جو اس کی آخری تصنیفات کا شہرہ امتیاز ہے۔ تاہم اس بلینک ورس میں بھی اس نے تعداد اور محل وقوع کے لحاظ سے وقفوں کے استعمال میں خاصی آزادی کا مظاہرہ کیا ہے۔ اس میں مسلسل مصرعے مکمل مصرعوں کے مقابلے میں کم ہیں۔ یہ فرق تو مشقی اور پختہ کاری کی طویل مدت کے باعث زیادہ نمایاں لگتا ہے۔

نشاۃ الثانیہ کی ڈراما نگاری کی مجموعی کیفیت اور بلینک ورس کی صورت حال : نشاۃ الثانیہ کی ڈراما نگاری مجموعی لحاظ سے تین ادوار کو محیط ہے۔ ایلزبتھ کے عہد میں اعلیٰ ترین ڈراما نگار' اعلیٰ ترین فنکار اور اعلیٰ ترین پائے کے ڈرامے ملتے ہیں۔ جیمس اول کے عہد میں بلند پایہ ڈراما نویسوں کے دوش بدوش اوسط معیار کے ڈراما نگاروں کا بھی ایک بڑا گروہ موجود رہتا ہے۔ چارلس اول کے زمانے میں چند ایک نئے ڈرامہ نگار بھی ابھرتے ہیں۔ تاہم ان میں انفرادیت اور اعلیٰ معیار کہیں نظر نہیں آتا۔ چارلس اول ہی کے دور میں پیوریٹنوں کے زور میں اضافہ ہوا۔ وہ ڈرامے کے انتہائی سخت مخالف تھے۔ بادشاہ اور ملکہ کی حمایت بھی کچھ نہ کر سکی۔ بالآخر ۱۶۴۲ء میں ڈرامے پر پابندی عاید کر دی گئی۔ ڈراما دیکھنا اور اداکاری کرنا قابل سزا جرم قرار پایا۔ ۱۶۴۲ء سے ۱۶۶۰ء تک انگلستان میں ڈرامے کا سٹیج سونا رہا۔ ۱۶۶۰ء میں چارلس دوم بر سر اقتدار آیا تو از سر نو تھیٹر کو آزادی نصیب ہوئی۔ شیکسپیئر سے لے کر ڈرامے پر قانونی پابندی کے عہد تک کے عرصے میں بلینک ورس زوال و ادبار کا شکار رہی۔ بلاشبہ اس عرصے میں جس بڑی تعداد میں ڈرامے لکھے گئے اس بڑے مرتبے کی بلینک ورس تخلیق نہ ہو سکی۔ بے اصولیوں اور بے ضابطگیوں کے باعث بلینک ورس کو اچھا خاصا دھچکا لگا۔ صرف ایک بن جانسن تھا جس نے اس ہیئت کی تقدیس کا خیال کیا اور کم از کم اپنی حد تک خامیوں اور بے اعتدالیوں کو راہ نہ پانے دی۔ اس نے عروضی قواعد و قوانین کو سختی سے ملحوظ رکھا جس کے باعث اس کی بلینک ورس میں اگرچہ شیکسپیئر کا شاعرانہ کمال اور مارلو کا پرجوش رنگ غالب ہے۔ بن جانسن کے بعد کی نسل میں اعلیٰ درجے کی بلینک ورس کم کم ہی ملتی ہے۔ ڈرامے اعلیٰ درجے کے ہیں لیکن بلینک ورس کم رتبہ ہے۔ اس تضاد کا ممتاز نمونہ ویبسٹر کی ڈرامائی بلینک ورس ہے۔ ان میں صرف فلیچر ایسا ہے جس کی بلینک ورس میں شیکسپیئر کے آہنگ کی یاد تازہ ہوتی ہے۔ دوسرا اہم ترین نام بیوموںٹ کا ہے۔ جو عروضی اعتبار سے فلیچر کے مقابلے میں کہیں بلند ہے۔ اس کی بلینک ورس کے زحافات توازن و اعتدال کی بہترین مثال ہیں۔ یہ بلینک ورس نزاکت و لطافت' تواتر و تسلسل اور ہمہ گیری و ہمہ دانی کا قابل ذکر پیرایہ ہے۔ بلینک ورس کے سلسلے میں اس عہد کے باقی سارے نام بے نام ہیں۔

تھیٹر کی تجدید کے بعد ڈراما اور بلینک ورس ۱۶۶۰ء سے ۱۷۰۰ء تک : ۱۶۶۰ء میں کرامویل کی جمہوری حکومت کا خاتمہ ہو گیا اور شاہ چارلس دوم کی تخت انگلستان پر بحالی سے شہنشاہیت کا نصیبہ ایک بار پھر چمک اٹھا۔ کٹر عیسائیوں کے مذہبی جذبہ اصلاح اور مجتہدانہ اصلاحات کے باوجود انگریز سماج خود کو نشاۃ الثانیہ کے اثرات و ماحول سے الگ نہ کر سکا۔ شہنشاہیت کے از سر نو قیام کے ساتھ ہی وہ عناصر نمایاں ہونے لگے جو بظاہر منظر سے غائب معلوم ہوتے تھے۔ ایلزبتھ کا دور رومانی شعور کی ہمہ ہمی سے بھرا ہوا تھا لیکن سترہویں صدی کے آغاز سے ہی فکری و جذباتی ہنگامہ خیزی کو زوال آنا شروع ہو گیا اور تخیل کی لامتناہی جولاں گاہ کی جگہ عقلیت کی طرف رغبت بڑھنے لگی۔ گویا ادب آسمان سے اتر کر زمین پر قدم جمانے کی فکر میں تھا۔ چارلس دوم کی بحالی اور شہنشاہیت کے قیام کے ساتھ ہی انگلستانی معاشرے پر عیش و عشرت' دربار داری' تصنع و تکلف اور نمود و نمائش کا دروازہ بھی کھل گیا۔ کٹر مذہب پرستوں نے کھیل تماشے بند کر دیئے تھے۔ پابندی ہٹنے کے بعد لوگ آزادی اور تفریح کی دھن میں عیاشی اور جنسی بے راہ روی کی ساری حدیں پھلانگ گئے۔ عادات و اطوار' ملبوسات و آرائشات اور رنگین مزاجی و عیش کوشی کے اثرات لامحالہ ادب پر بھی پڑے۔

دور بحالی کے ادب پر فرانسیسی اثرات کا بھی بڑا عمل دخل ہے۔ شاہ چارلس دوم کی جلاوطنی کے زمانے میں فرانسیسی دربار کے ماحول' پیرس کی زندگی اور عام معاشرتی فضا نے انگلستانی درباریوں' شاعروں' ادیبوں اور بالخصوص ڈراما نگاروں پر گہرے اور انقلابی اثرات مرتب کئے۔ علاوہ ازیں شعراء و ادباء نے فرانسیسی زبان و ادب کے براہ راست مطالعے سے بھی بہت کچھ حاصل کیا۔ فرانسیسی ادب کلاسیکی اوصاف کے اعلیٰ شاہکاروں سے معمور تھا۔ فرانسیسی زبان بھی ابلاغ و اظہار اور ذخیرۂ الفاظ کے لحاظ سے انگریزی زبان پر سبقت رکھتی تھی یہی وجہ ہے کہ دور بحالی میں بالعموم اور اٹھارہویں صدی میں بالخصوص نو کلاسیکی ادب پر فرانسیسی اثر و نفوذ کی واضح چھاپ موجود ہے۔ تاہم یہ بات

اپنی جگہ مسلم ہے کہ دور بحالی کا ادب بڑی حد تک انگریز قوم کے مخصوص ذہن اور انفرادی میلانات کا بھی عکاس ہے۔ غیر ملکی اثرات "زیب داستان" کے طور پر وارد ہوئے لیکن حقیقی روح خالص انگریزی ہے۔ جس میں توانائی بھی ہے۔ تازگی بھی 'صداقت بھی ہے اور جدت بھی۔ امنگ بھی ہے اور زندگی بھی۔ چارلس دوم کے عہد اقتدار میں جن ادبی اصناف کو ترویج ملی ان میں ڈراما سر فہرست ہے۔ ڈرامے میں بھی ٹریجڈی کی بجائے کامیڈی کا چرچا اور غلبہ ہے۔ یہ ڈراما اپنے زمانے کی ذہنی و معاشرتی زندگی کی تاریخ ہے۔ جس میں مذہب و اخلاق اور اعلیٰ اقدار و روایات کے برعکس سطحی لذت کوشی اور جنسی حظ اندوزی نمایاں انداز میں موجود ہے۔ عرصے سے رکی ہوئی قوم عیش و عشرت پر ٹوٹ پڑی۔ ڈراموں میں جنسی آزادی اور آوارگی پر طنز کے پس پردہ جنسی آزادہ روی اور آوارہ خشی کا دور دورہ ہو گیا۔ عورتیں قید سے چھوٹیں تو ایک نئے قسم کا طربیہ معرض وجود میں آیا جسے "طربیہ اطوار" سے موسوم کیا گیا۔ گیارہ سال سخت گھٹن میں دبی ہوئی جبلتوں کو پابندی سے نجات ملی تو خواص سے عوام اور دربار سے بازار تک آزادی کی انتہا نہ رہی۔ ہر طرف آزادی کی افراط نے تفریط کا رنگ اختیار کر رکھا تھا۔ اور ڈراما نگار تماشہ بینوں کے لئے جنت نگاہ اور فردوس گوش کے سارے لوازمات فراہم کر رہے تھے۔ بانکے چھبیلے تھیٹر میں بازاری معشوقوں سے نگاہ بازیاں کرتے تھے اور فیشن کے دلدادہ مرد اور عورتیں تفریح سے زیادہ نمائش لباس و بدن کے لئے تھیٹر کی زینت بنتیں اور رونق میں اضافہ کرتی تھیں۔ سترہویں صدی کے آخری چالیس سالوں میں انگریزی ڈراما پر فرانسیسی اثرات مسلط رہے۔ انگریزی ڈراما نویسوں نے راسین اور کارنے جیسے صاحبان کمال اور نادران فن سے غازیانہ رزمیہ المیے کے لئے مواد حاصل کیا اور مولیر (MOLIERE) جیسے عظیم فنکار سے کسب فیض کے نتیجے میں معاشرتی طربیوں کی بنیاد رکھی۔ بہر نوع ۱۶۴۲ء سے لے کر چودہ سال تک تھیٹر بند رہنے کے بعد بحالی سے چند سال قبل ۱۶۵۶ء میں سر ولیم ڈاوننٹ (SIR WILLIAM D AVENANT) نے حکومت سے کلاسیکی ڈراما اسٹیج کرنے کا اجازت نامہ حاصل کر لیا۔ اس کا ڈراما "THE SIEGE OF RHODES" بالکل نئے انداز کا ڈراما تھا۔ اس طرح اس نے ایک نئی ڈرامائی صنف رزمیہ المیہ (HEROIC TRAGEDY) ایجاد کی۔ اس نئی ایجاد میں ڈرامائی اوصاف کی بہ نسبت شعری خصائص زیادہ ہوتے ہیں۔ اسے ابیات (COUPLETS) میں لکھا جاتا ہے۔ اس ہیروئک ٹریجڈی پر فرانسیسی رنگ زیادہ غالب ہے۔ علاوہ ازیں روایتی محبت' رومان نویسوں کی افسانویت اور غنائی ڈراما (OPERA) کے اثرات بھی موجود ہیں۔ اس رزمیہ موضوع کے ڈرامے میں اخلاق حسنہ پر زور دیا گیا ہے۔ اور ازدواجی زندگی کی کامیابی کو سراہا گیا ہے۔ ولیم انگریزی ڈراما نگاری میں ہیروئک ٹریجڈی اور اوپیرا (OPERA) کا موجد ہے۔ ولیم کی پہل کے بعد طربیہ اور المیہ نگاروں کا ایک سیلاب امڈ آیا۔ جس کے آگے بند باندھنا مشکل تھا۔ ان میں سب سے زیادہ سربر آوردہ نام "جون ڈرائیڈن" (JOHN DRYDEN) ۱۶۳۱ء ——— ۱۷۰۰ء کا ہے۔ اس کا سب سے ممتاز و وقیع تنقیدی کارنامہ "ON ESSAY OF DRAMATIC POETRY" ہے۔ جس میں اس نے متقدمین و معاصرین کے علاوہ انگریزی اور فرانسیسی ڈراما نگاری کا موازنہ کیا ہے۔ منظوم ڈراموں پر مدلل مباحث بھی موجود ہیں۔ ڈرائیڈن نے شاعری میں کامیابی کے امکانات کو حوصلہ افزانہ پاتے ہوئے ۱۶۶۳ء میں ڈراما نگاری کی طرف رجوع کیا۔ ڈرائیڈن نے ۱۶۶۳ء میں جو پہلی کومیڈی لکھی وہ "THE WILD GALLANT" تھی جو بڑی بے وقعت ہے۔ اس سے بن جانسن اور کہیں کہیں بیومونٹ کے اثرات جھلکتے ہیں۔ ڈرائیڈن نے ہیروئک ٹریجڈی کی طرف پورے انہماک اور کامل صلاحیتوں کے ساتھ توجہ کی اور خاصی کامیابیاں حاصل کی۔ "THE INDIAN EMPRESS" (۱۶۶۷ء)

"ALMANZOR AND ALMAHIDE OR THE CONQUEST OF GRANADA" ۱۶۷۰ء اور "AURENGZEBE"؛ ۱۶۷۵ء مذکورہ نئی ایجاد کے قابل مثال نمونے ہیں۔ تاہم انگریز قوم نے جدید صنف کو دل و جان سے قبول نہ کیا یہی وجہ ہے کہ اس کا مستقبل مشکوک ہی نہیں معدوم نظر آنے لگا۔ اور آخر کار ہوا بھی یہی۔ ہابس کے بقول رزمیہ ڈرامہ "محبت' شجاعت اور حسن" کی تکریم و تحسین کا نام ہے۔ چنانچہ رزمیہ المیوں میں ڈرامائی شان و شوکت کی بجائے مبالغہ آمیز مکالموں اور پر وقار منظروں کی فراوانی ہے۔ تصنع اور تکلف کی فضا سے عوام جلد بددل ہو گئے یہاں تک کہ ڈرائیڈن کو بھی جو اس صنف کا اگرچہ موجد نہیں تھا لیکن اس کی ادبی سطح کو اس درجہ بلندی پر لے گیا تھا کہ اس سے آگے جانا ممکن ہی نہیں تھا' اس میں مخصوص تبدیلیاں کرتے ہی بنی۔ "اورنگ زیب" اس لحاظ سے بھی مختلف ہے کہ اس میں کپلٹ کی جگہ بلینک ورس کو لانا پڑا۔ "ALL FOR LOVE" جو شیکسپئر کے ڈرامے انٹونی اور کلیوپٹرا کی نقل ہے قوی ڈرامے کی کامل تجدید کا نمونہ ہے۔ خالصتاً" بلینک ورس میں لکھے جانے والے اس ڈرامے میں حقیقی شاعری کی شان اپنا آپ دکھاتی ہے۔ ڈرائیڈن نے اپنی "LOVE LOVED MISTRESS RIME" سے دست کش ہو کر شعری آہنگ میں لچک اور رنگا رنگی پیدا کی ہے۔ وقفوں اور زحافات کے ضمن میں اعلیٰ مہارت اور بہترین فنکاری کے جوہر دکھائے ہیں۔ اصل میں وہ شاعری کے راستے سے ڈرامے کی طرف آیا تھا لہٰذا شعری مطالبات اور عروضی مناسبات کو کماحقہ سمجھتا تھا۔ جملہ شاعرانہ محاسن نے ڈرائیڈن کی بلینک ورس کو تاریخ میں ایک قابل قدر درجے پر متمکن کر دیا ہے حالانکہ اساسی طور پر یہ بے قافیہ ہیئت ابیات پسند ڈرائیڈن کے ذوق سے حقیقی میل نہیں رکھتی تھی۔ ڈرائیڈن کی بے پناہ سبک دستی و خوش اسلوبی کے باوجود ڈرامائی نظم معریٰ سرعت کے ساتھ تنزل

کی طرف گامزن دکھائی دیتی ہے۔ اس میں شک نہیں کہ "آل فار لو" میں شاندار اقتباسات موجود ہیں تاہم ڈرائیڈن کے کردار ان رجزیہ کھیلوں میں زیادہ فطری انداز میں گفتگو کرتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں' جو اس نے مقفیٰ ابیات میں لکھے ہیں درحالیکہ ہونا یہ چاہئے تھا کہ بلینک ورس میں ان کی بات چیت نسبتاً زیادہ فطری صورت میں ہوتی۔ اگرچہ یہ حقیقت اپنی جگہ پر مسلم ہے کہ انگریزی زبان میں ان کا اظہار اتنا فطری اور موثر نہیں ہو سکتا جتنا کہ فرانسیسی زبان میں کورنیل اور راسین کا ہے۔ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کے مطابق:

"Even under the powerful manipulation of Dryden dramatic blank verse shows a grave deterioration. There are splendid passages in All for Love : yet Dryden's characters talk more naturally at tines in the heroic plays which he wrote in rhymed couplets, than they do in what would seem the more natural form of blank verse____ though less naturally in English than the characters of Corneille and Racine in French." (۳۰)

بلینک ورس میں المیہ لکھنے والے ڈرائیڈن کے دیگر معاصرین میں آٹوے (Otway) 'سدرن (Southerne) 'رو (Rowe) اور ایڈیسن بھی قابل ذکر ہیں۔ ان کے ڈرامے بھی زیادہ تر رس سے خالی ہیں۔ بلینک ورس میں تخلیقی اپج مفقود ہے۔ خیالات کو محض منظوم پیرایہ دے دیا گیا ہے۔ کم و بیش تمام ڈرامہ نویسوں کی نظم یک وضع تقریروں (Set Speeches) میں درخور اعتنا ہو سکتی ہے۔ برجستہ گوئی اور ندرت کلام کا قحط ہے۔ صرف "آٹوے" اور "لی" کہیں کہیں تخلیقی رنگ دکھاتے ہیں جس سے عہد ایلزبتھ کا تاثر تازہ ہو جاتا ہے۔ مجموعی طور پر اس سارے عہد کی بلینک ورس تصنع کا شکار رہی۔ اور ماضی کی ایک علامت سے آگے نہ بڑھ سکی۔ چنانچہ جب انیسویں صدی کے شعراء کے منظوم ڈراموں پر نظر ڈالی جائے جن میں "دی چنچی" "الطیبا" سب سے سربر آوردہ ہے تو ایسے میں حقیقت کے کسی بھی فریب کو قائم رکھنا دشوار ہو جاتا ہے۔ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کے الفاظ میں:

"By the time of Otway dramatic blank vere has become artificial and at best reminiscent; and when we get to the verse plays by nineteenth-century poets, of which the greatest is probably The Cenci, it is difficult to preserve any illusion of reality." (۳۱)

دور بحالی کا معاشرتی طربیہ : "رزمیہ المیہ" کی طرح معاشرتی طربیہ بھی دور بحالی سے کہیں پیشتر معرض وجود میں آ چکا تھا لیکن چارلس دوم کی حکومت کے زمانے میں اس کی باقاعدہ ترویج اور سرپرستی ہوئی۔ اگر بنظر عمیق دیکھا جائے تو معاشرتی طربیہ کا حقیقی بانی شیکسپیئر کا معاصر بن جانسن ہے۔ جس نے ڈرامے میں رومانیت کی جگہ واقعیت پر زور دیا۔ ذاتی تجربات و مشاہدات سے معاشرے کی تصویریں پیش کیں۔ تاہم یہ لطیف فرق ملحوظ رہنا چاہئے کہ بن جانسن صرف افراد کو نشانۂ ملامت بناتا ہے اور شخصی کمزوریاں اس کا ہدف طنز ہیں جبکہ دور بحالی کے ڈرامے میں معاشرتی خرابیوں کے اقسام اور نوعیتوں کو طشت ازبام کیا جاتا ہے۔ گویا ذاتی خرابیاں بڑھتے بڑھتے معاشرتی برائیاں بن گئی ہیں۔ اس طرح انتہا پسند نقادوں کا یہ کہنا ہے کہ ان ڈراما نگاروں کا جو کچھ ہے وہ سب کا سب فرانس سے حاصل کردہ ہے' نصف سچائی سے زیادہ حقیقت نہیں رکھتا۔ ان مصنفین نے فرانسیسی اخذ و اکتساب کے ساتھ بن جانسن 'مسنجر اور شرلے وغیرہ سے فنی و فکری استفادے ذریعے معاشرتی طربیہ کا ایک مخصوص رخ متعین کیا۔ اسی لئے معروف ناقد پامر دور بحالی کے طربیے کو خالصتاً "انگریزی قوم کے ذہن اور مزاج کا آئینہ دار ٹھہراتا ہے اور یہ ہے بھی حقیقت کہ یہ معاشرتی طربیہ بجا طور پر انگریزی ذہن و مزاج ہی کی آزادہ روی' رنگینی' بے عنوانی' عریانی' سرمستی' عیش پرستی اور فحش و فضول سے عبارت ہے۔ اس نوع کے ڈرامے کی وسیع پذیرائی اور بے حد کامیابی دراصل اس معاشرتی زندگی کا منطقی نتیجہ ہے جس میں تصنع' تکلف' فیشن' نقالی اور ٹھاٹھ باٹ جزو سماج بن چکے تھے۔ شہنشاہی دربارداری نے ایک ایسی سوسائٹی پیدا کر دی تھی جو بذلہ سنجی' لطیفہ گوئی' ہزل سرائی' ضلع جگت اور بات سے بات نکالنے کے ہنر میں بہت طاق تھی۔ جنسی تلذذ' بازاری محبت' عامیانہ نگاہ بازی' بدکاری اور ہوسناکی دور بحالی کے طربیہ کا اوڑھنا بچھونا ہو کر رہ گئی تھی۔ ہر چند کہ ۱۶۹۸ء میں جیری کولیئر (JERMY COLLIER) کی انگریزی ڈرامے پر تنقید سے دور بحالی کے ڈرامے کو بالعموم اور طربیہ کو بالخصوص فحش' عریاں اور بدعنوان قرار دینے کا رویّہ عام ہو گیا ہے تاہم اخلاقی مقتضیات سے قطع نظر ان ڈراموں کی فنی اور جمالیاتی قدر و قیمت کو آسانی کے ساتھ نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ یہ تفریح و دلچسپی اور ہنسنے ہنسانے کا ایک قابل ستائش وافر ذخیرہ ہیں۔ پامر نے تو یہاں تک کہہ دیا ہے کہ دور بحالی کا طربیہ ایک ایسے مہذب سماج کا معیار سامنے لاتا ہے جس کے اپنے اصول اور قاعدے ہیں۔ بلاشبہ یہ طربیے عوامی خوشحالی' فارغ البالی' آزاد منشی اور بے فکری کا پتہ دیتے ہیں۔ ہزلٹ جب یہ کہتا ہے تو ٹھیک ہی کہتا ہے کہ "کانگریو کا ہر صفحہ ذہنی تکان پر نئی فتح ہے۔" "لہٰذا ان ڈراموں میں جو کچھ کہا گیا ہے بے شک وہ فطرت انسانی کی کمزوریاں ہیں لیکن وہ بہرطور انسانی فطرت ہی کا حصہ بھی ہیں۔ چنانچہ اگر سارا لندن"

رامش لیلا" کے لئے بے قرار نظر آتا ہے تو اس برائی میں برائی کے باوجود کیا برائی ہے۔ دور بحالی کے اہم طربیوں اور طربیہ نگاروں کا اجمالی تعارف اس طرح ہے:

سر جارج ایتھرج ۱۶۳۵ء ـــــ ۱۶۹۱ء) : اپنے عہد کا نمائندہ اور فرانسیسی اثرات کا حامل ہے۔ "THE COMICAL REVENGE" اس کی اولین کاوش ہے جس میں طربیہ اور فنتاشیہ کا امتزاج ہے۔ "میاں کھلنڈر" (SIR FREDRICK FROLIC) کا کردار اس کے آئندہ ہیرو "مرزا بھڑ کدار" (SIR FOPLING FLUTTER) کا پرتو اول ہے۔ "SHE WOULD IF SHE COULD" میں مکالموں کی چستی اور کرداروں کی بذلہ سنجی لاجواب ہے۔ "SIR FOPLING FLUTTER" ۱۶۷۶ء کو ایتھرج کا شاہکار مانا جاتا ہے۔

ولیم وائکرے ۱۶۴۰ء ـــــ ۱۷۱۶ء : کے ہاں گہرائی اور گیرائی کے ساتھ ساتھ سماجی جزئیات اور طنز و مزاح کا موثر انداز اسے ایتھرج پر سبقت دیتا ہے۔ "LOVE IN WOOD" فرانس سے واپسی کا تہنیت نامہ ہے۔ "THE GENTLEMAN DANCING MASTER" ایک ایسا شاہکار ہے جس سے زیادہ تفریحی لوازمات دور بحالی کے کسی بھی ڈرامے میں شاید ہی نظر آئیں۔ "THE COUNTRY WIFE" وہ بدنام زمانہ ڈراما ہے جس میں ایک بدکار اور لفنگا "ہارنر" خود کو نامرد ظاہر کر کے عورتوں کی عصمتوں سے کھیلتا ہے۔ اور شرمناک ہوس پرستی کا مظاہرہ کرتا ہے۔

کانگریو (۱۶۷۰ء ـــــ ۱۷۲۹ء) نے جب ڈراما نگاری کا آغاز کیا تو اس وقت وائکرے کی عریاں نگاری اور فحش شعاری کا عام چرچا تھا۔ ساتھ ہی جیری کولیئر اس رکیک فحاشی کے خلاف مصروف عمل تھا۔ ایڈیسن اور اسٹیل والے "دور عقلیت" کی عمارت تعمیر کرنے میں لگے ہوئے تھے۔ ان موجودات میں کانگریو نے اعتدال اور توازن کو اپنایا۔ ویسے بھی اس کی طبیعت معاصرین کے مذاق سے میل نہیں رکھتی تھی۔ اس کا فن اس کی فطرت اور شخصیت کا عکاس ہے۔ اس نے بن جانسن، ایتھرج، وائکرے اور سیڈول کے علاوہ فرانسیسی مصنف مولیئر سے بھی فنی اکتسابات کئے۔ "THE OLD BACHELOR" اس کا نقش اول ہے۔ جس سے اس کے نصب العین اور نظریہ کردار نگاری کی آئینہ داری ہوتی ہے۔ "DOUBLE DEALER" عیارانہ محبت کی تصویر ہے۔ "LOFE FOR LOVE" میں سماجی فیشن پرستی، عیاری اور بدکاری کا عکس ہے۔ "THE WAY OF THE WORLD" نہ صرف کانگریو بلکہ معاشرتی طربیوں میں ایک اعلیٰ شاہکار کا مقام رکھتا ہے۔ "MOURNING BRIDE" ایک کم مرتبہ ڈراما ہے۔

بلینک ورس کی مجموعی صورت حال : دور بحالی سے لے کر سترہویں صدی کے اختتام تک ڈرامائی بلینک ورس کی مجموعی صورت حال کا جائزہ لیا جائے تو یہ واضح ہو جاتا ہے کہ ۱۶۴۲ء میں تھیٹروں کی بندش سے لے کر پابندی کے اٹھنے تک کا وقفہ بھی بلینک ورس میں ڈرامے کی تخلیق پر منفیانہ انداز میں اثر انداز ہونے میں ناکام رہا۔ بادی النظر میں یہی گمان گزرتا ہے کہ بندش کے ساتھ ہی بلینک ورس کا سلسلہ بھی ختم ہو گیا ہو گا لیکن ایسا نہیں ہے۔ ۱۶۶۰ء میں تھیٹروں کی تجدید تو سے سترہویں صدی کے خاتمے تک بلکہ اٹھارویں صدی میں بھی ڈرامائی بلینک ورس کا رواج جاری و ساری رہا۔ اس سارے عرصے میں بلینک ورس کا فن غیر صحت مندانہ انداز میں متاثر ضرور ہوا لیکن بلینک ورس کو کاملاً "خدا حافظ" کہنے کا حوصلہ کسی ڈراما نگار کو نہ ہو سکا۔ یہ مسلسل ڈرامے کے ساتھ چلتی رہی۔ اس سارے عرصے میں ڈرامے کے لئے مقداری اعتبار سے جس قدر زیادہ بلینک ورس تخلیق ہوئی معیاری لحاظ سے وہ اسی درجہ انتہائی معمولی تھی۔ اس دوران میں کچھ مدت کے لئے اسٹیج کے واسطے ابیات (COUPLETS) کا بھی رواج رہا۔ اور ایک معقول عرصے تک نثریہ طربیوں کا بھی زور و شور ابھرا لیکن بلینک ورس کی روایت بھی منظر سے اوجھل نہیں ہوئی۔ ۱۶۶۰ء کے بعد کی ڈراما نگاری کا ایک چلن یہ رہا ہے کہ کم و بیش ہر ڈراما نگار نے اپنے حقیقی ڈرامے تو نثری طربیوں کی صورت میں پیش کئے تاہم ایک آدھ المیہ بلینک ورس میں بھی ضرور لکھا۔ جس سے بلینک ورس کی نظر انداز نہ کی جانے والی روایت پر روشنی پڑتی ہے۔ گویا انتہائی مشکل حالات میں بھی بلینک ورس نے کسی نہ کسی طرح اپنے آپ کو زندہ رکھا ـــــ بلینک ورس میں لکھے جانے والے کم حیثیت اور کم مرتبہ متذکرہ المیوں کی معمولی اہمیت اور پست مقام کے پیش نظر اینڈ ہیمر (ENID HAMER) انہیں بائیں ہاتھ کا کھیل (LEFT HANDED WORK) (۳۲) قرار دیتا ہے۔ کانگریو (CONGREVE) کا "MOURNING BRIDE" اسی سطح کا حامل دوسرے درجے کا ڈراما ہے۔ اس انداز کے ڈراموں میں بلینک ورس، مصرعوں کے ٹھوس تکملے (END STOPING) اور فالتو تسلسل (OVER RUNNING) کے درمیان معلق رہی۔ شعری آہنگ عدم توازن کا شکار ہو گیا۔ اس سے ثابت ہوتا ہے کہ بلینک ورس بے توجہی کا نشانہ ضرور بنی تاہم اس کا رواج جاری و ساری رہا۔ اس امر سے بلینک ورس کی ادبی نہ سہی تاریخی حیثیت ضرور اجاگر ہو جاتی ہے اور اس کی اہمیت اور قدر و قیمت کا اندازہ ہوتا ہے۔ تاریخ کے اس موڑ پر بلینک ورس میں ایک نئی تکنیک نے جنم لیا۔ اس نئی تکنیک کی ترکیب یہ تھی کہ بلینک ورس کے مصرعوں کو درمیان سے دولخت کر کے آخر میں ان کا تکملہ کر دیا جاتا تھا جس سے بیت یعنی کپلٹ (COUPLETE) کی تشکیل ہو جاتی تھی۔ سترہویں صدی کے ربع آخر میں ڈراما نگاروں کے ہاں اس بدعت کو بھی رواج ملا کہ نثری طربیے میں جدت اور انوکھا پن پیدا کرنے کے لئے وقفے وقفے سے

بلینک ورس کے ٹکڑے لائے جاتے تھے۔ جوشیلے اور جذباتی مقامات پر تو بالخصوص ایسے منظوم اقتباسات کا اہتمام کیا جاتا تھا لیکن جہاں جہاں یہ شعر پارے غیر معیاری اور ناہموار انداز میں پیوند کئے گئے ہیں' عجیب بے ہنگم صورت نکل آئی ہے۔ خاص طور سے طویل اور مسلسل عبارتوں کی شکل میں یہ جوڑ بڑے بے جوڑ لگتے ہیں۔ تاہم یہ نہ سمجھنا چاہئے کہ اول و آخر یہ منظوم پارے خشک اور غیر دلچسپ ہیں۔ کہیں کہیں ترو تازہ پھڑکتے ہوئے مصرعے بھی مل جاتے ہیں لیکن ان کی تعداد بہت کم ہے۔ ڈرائیڈن کی بلینک ورس مقابلتاً" پھر بھی اچھی ہے۔ درحالیکہ اس کے ہاں بھی کھچڑی پکی ہوئی ہے۔ کہیں صرف موزوں نثر ہے اور کہیں شاندار شاعری ہے۔ بہرکیف دور بحالی کے بعد کی بلینک ورس کمیت میں تو بے نظیر ہے لیکن کیفیت میں حقیر ہے۔

نو کلاسیکی ڈراما کا پس منظر ۱۶۷۰ء ـــــ ۱۷۹۷ء :

چارلس دوم اور اس کے رفقاء کی جلاوطنی کے دوران شاعروں' ادیبوں' دانشوروں اور ڈراما نگاروں کا ایک گروہ فرانسیسی دربار اور فرانسیسی کلچر کو بڑے قریب سے دیکھ چکا تھا۔ سترہویں صدی فرانس کی تاریخ میں "عہد زریں" کہلاتی ہے۔ لوئی چہاردہم کے عہد کی مطلق شہنشاہت اور درباری نفاست پسندی کا اثر برابر عصری ادب پر بڑھ رہا تھا۔ چنانچہ ادب میں انفرادیت اور تخیلی بلند پروازی کی جگہ اصول اور ضابطے اہم قرار پائے۔ جدت خیال پر ندرت اسلوب کو سبقت ملی اور قدماء کی تقلید مقدس درجہ اختیار کر گئی۔ فرانسیسی حکومت جہاں کارڈینل رشلو (CARDINAL RICHLIUEU) کے اقتدار میں علم و ادب کی تشکیل نو کر رہی تھی وہاں زبان و ادب کے قومی نوعیت کے فیصلوں کے لئے "دی اکادمی" (DE ACADEMICE) بھی موجود تھی۔ شعراء کا ایک حلقہ منظم ہو چکا تھا جسے بعد ازاں لیجسلیتو دی پرناس (LEGISLATEUR DE PARNESSE) کا نام دیا گیا۔ جس کا مطلب یونانی میوزون (MUSES) کی حکومت کے قوانین بنانے والے کا ہے۔ اکادمی کا مطمع نظر شاعری کو بالخصوص اور دیگر ادب کو بالعموم نشاۃ الثانیہ کی بے راہ روی سے نکال کر اصولوں اور ضابطوں کا پابند بنانا تھا۔ فرانس میں اس تحریک کا رہبر بوالو (BOILEAU) تھا۔ یہی تحریک نو کلاسیکیت (NEOCLASSICISM) کی اساس ہے۔ فرانس میں چارلس دوم کے ساتھ ادبی دنیا کے جو لوگ رہ چکے تھے مثلاً" سر ولیم ڈاوینٹ (SIR WILLIAM D'AVENANT ۱۶۰۶ء ـــــ ۱۶۶۸ء) انہوں نے انگلستان واپسی پر اپنے ملک میں بھی اسی انداز کے ادب کی ترویج کا منصوبہ بنایا۔ ویسے بھی زمانہ راستے پر گامزن ہو چکا تھا۔ ذہن عقلیت کے دور (AGE OF REASON) کی طرف راغب ہو رہے تھے۔ سائنس کی تازہ ترین معلومات بھی ذہن و مزاج پر اپنے اثرات مرتسم کر رہی تھیں مثلاً سترہویں صدی میں کوپرنیکس کی یہ دریافت کہ زمین اور دیگر سیارے سورج کے گرد گردش کرتے ہیں۔ ہاروے (HARVEY) کی یہ تحقیق کہ خون جسم میں گردش کرتا ہے۔ یہ وہ عقلی رو تھی جس نے (GALILEO) کا نظریہ کہ کائنات کا نظام میکانکی اصولوں پر چلتا ہے۔ یہ وہ عقلی رو تھی جس نے صرف انگلستان ہی نہیں پورے مغربی یورپ کو ایک نئی ذہنی جہت دی تھی۔ علاوہ ازیں سترہویں صدی کے وسط میں سائنس اور عقلیت کے عروج نے مذہبی گرفت کمزور کر دی تھی اور اٹھارویں صدی کے لئے روشن خیالی (ENLIGHTEMENT) کا راستہ صاف کر دیا تھا۔ اس طرح عوام و خواص جذبہ و تخیل کی جگہ عقل و استدلال کو ترجیح دینے لگے۔ تاہم انگریزی ادب پر کلاسیکیت کا کلمہ اجمعین اطلاق نہ ہو سکا۔ اس لئے کہ وہ اسالیب اور ہیئتیں جو قدیم یونانی اور مابعد اطالوی کلاسیکی ادب کا جزو لازم ہیں انگریزی کلاسیکی ادب میں ناپید ہیں۔ یہ درست ہے کہ تحقیق و تفحص اور اعتدال و توازن کے لئے انگریزی مصنفین نشاۃ الثانیہ کے رومانی غلبے کے خلاف قدیم یونانی اور اطالوی تخلیقات کی طرف متوجہ ہوئے اور انگریزی شعراء نے اس رجحان کو بڑے تفاخر اور شدومد سے اختیار کیا انہوں نے اپنے دور کو رومن بادشاہ آگسٹس (AUGUSTUS) کے عہد سے تعبیر کیا کہ جس میں ادب کی سب سے زیادہ ترویج و ترقی ہوئی تھی۔ ان شعراء نے اپنے عہد کو "AUGUSTUS AGE" سے منسوب کیا۔ اور ادعا یہ کیا کہ صرف وہی صحیح معنوں میں کلاسیکیت کے حامل اور پیرو ہیں۔ لیکن یہ امر واقعہ ہے کہ ان شعراء پر سب سے زیادہ اور قوی اثر فرانسیسی کلاسیکیت کا رہا ہے۔ تاہم یہ اثر کلی نہیں جزوی ہے۔ اصل میں انگریزی کلاسیکیت یورپی ادب اور قومی مزاج کے درمیان ایک طرح کی ہم آہنگی کا نام ہے۔ اس لئے کہ انگریزی کلاسیکیت میں فرانس کی طرح اصول پسندی اور انتہا پسندی کو کبھی بھی اختیار نہیں کیا گیا۔ لہٰذا اٹھارویں صدی کے ادیبوں اور شاعروں میں انفرادیت' جذبہ اور تخیل کے عناصر موجود رہے۔ اور شاعری نشاۃ الثانیہ کی داخلیت' غنائیت' تخیلی پرواز اور تخیلی مزاج سے کبھی بھی یکسر خالی نظر نہیں آتی۔ بہرنوع مخصوص قومی مزاج کے اثرات کے باوصف فرانسیسی اصولوں پر مشتمل انگریزی کلاسیکیت کے موٹے موٹے خدوخال اس طرح ہیں۔

۱۔ افادیت : جدید کلاسیکی ادب میں سماج کی اصلاح' انسانیت کی تعمیر اور تہذیب و تمدن کی ترویج پر زور دیا گیا۔

۲۔ توازن و آہنگ : رومانی انداز اور تخیلی بلند پروازی کی جگہ اعتدال و معرفت کو اپنایا گیا۔

۳۔ قدما کی تقلید : روایت کا احترام اور اساتذہ کی تقلید تقدیس کا درجہ اختیار کر گئی۔ قدما کی تخلیقات کو حرف آخر قرار دے دیا گیا۔ اس طرح یونانی ولاطینی اور فرانسیسی متقدمین کی پیروی لازمی متصور ہونے لگی۔

۴۔ ہیئت پرستی : ادب کو مختلف خانوں میں بانٹا گیا۔ رزمیہ' بیانیہ' غنائی اور ڈرامائی شاعری کے لئے قانون اور قاعدے وضع کئے گئے

جن کے خلاف جانے کی قطعاً" اجازت نہیں تھی۔

۵۔ **کلیات و مسلمات :** قدماء کی پیروی میں نوکلاسیکی شعراء نے بھی فطرت اور کائنات کے عام قوانین و حقائق کی کلیات کے انداز میں تشریح و تعبیر کی لیکن اس سعی میں انفرادیت "مدرسیت" کے حوالے ہو گئی۔

نوکلاسیکیت فکر و فن اور شعر و سخن کو انسانی سماج اور حقائق حیات کے قریب لائی لیکن کورانہ تقلید نے افادیت و اعتدال اور خیال و جذبہ کی جدت و ندرت کو کچل کر رکھ دیا۔ بالآخر متاخرین نے اس تحریک کو انتہائی پستی میں دھکیل دیا۔

نوکلاسیکی عہد کا ڈراما : نوکلاسیکی دور کے شروع سے ہی ڈراما انحطاط کا شکار رہا۔ اٹھارویں صدی میں اعلیٰ پائے کے اداکاروں، فنکاروں اور سرپرستوں کے باوجود کوئی غیر معمولی ڈرامائی شاہکار تخلیق نہ ہو سکا۔ پوری صدی میں کوئی سچا ڈراما نویس پیدا نہ ہو سکا۔ ہزاروں کوششوں اور کاوشوں کے باوجود اس فن کی کونپل کھل نہ سکی۔ یہ صورت حال انیسویں صدی کے آخر تک قائم رہی یہاں تک کہ بیسویں صدی میں ابسن کے زیر اثر برناڈ شاہ اور گالزوردی نے اس فن مردہ میں زندگی کے آثار پیدا کئے۔ اٹھارویں صدی کے کلاسیکی دور میں عوامی پسند و ناپسند میں شدید تیزی کے باعث عصری ڈراما نگار مطلوبہ مطالبات پر پورے نہ اتر سکتے تھے۔ بے یقینی کے ایسے دور میں شیکسپئر یا مولیئر کی سطح کا ہی کوئی تخلیق کار ڈرامے کے زمانی تقاضوں سے عہدہ برا ہو سکتا تھا۔ نتیجتاً" ڈراما روز بروز زوال کی طرف مائل ہو تا گیا۔ ڈراما نویسوں نے عوامی پسند کا خیال کرتے ہوئے مروجہ اصناف کے علاوہ غنائیہ ڈراما (OPERA) اور داستانوی غنائیہ ڈراما (OPERA BALLED) کو مقبول عام بنانے کی کوشش کی اور انہیں اچھی خاصی مقبولیت بھی ملی لیکن یہ حقیقت تاریخی اہمیت کی حامل ہے کہ اٹھارویں صدی میں شیکسپئر اور اس کے معاصرین کے ڈراموں کو زیادہ پسندیدگی اور مقبولیت تفویض رہی۔ ۱۷۹۰ء تک شیکسپئر کے اکثر ڈرامے بدل بدل کر اسٹیج ہوتے رہے اور جو نئے ڈرامے تخلیق ہوئے ایک طرح انہی نابغوں کے نقل و تقلید سے زیادہ نہ تھے۔ جذبہ و احساس اٹھارویں صدی کے نمایاں اوصاف ہیں۔ مقبول ہونے والے ڈراموں کو واضح طور پر تین حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔

۱۔ عامیانہ درس اخلاق پر مبنی گھریلو ڈرامے۔

۲۔ عالموں کے تحریر کردہ اصولوں پر مشتمل کلاسیکی ڈرامے۔

۳۔ وہ ڈرامے جنہیں سینٹیمنٹل کومیڈی (SENTIMENTAL COMEDY) کا نام دیا گیا۔ ان ڈراموں کو سب سے زیادہ مقبولیت ملی۔

ان ڈراموں میں سے کوئی ڈراما ایسا نہیں کہ جس کا محض حوالے کے طور پر ہی ذکر مناسب سمجھا جائے۔ ۱۷۳۰ء سے لے کر ۱۷۹۰ء تک انگریزی ڈراما کے لئے نئی ہیئتیں تلاش کی جاتی رہیں لیکن کوئی خاص کامیابی نہ ہو سکی۔ بہر حال خانگی یا گھریلو ڈرامے کا احوال پیش کیا جاتا ہے۔

خانگی یا گھریلو ڈراما : ۱۷۳۰ء اور ۱۷۶۰ء کے درمیانی عرصے میں للو (LILLO) اور مور (MOORE) ۱۷۱۲ء ــــــــــ ۱۷۵۷ء نے خانگی یا گھریلو ڈرامے کو روشناس عام کیا۔ اس مخصوص ڈرامے کو المیہ انداز میں طربیہ کا تتمہ کہنا مناسب ہو گا۔ گھریلو ڈرامے کا خالق ہونے کے باعث للو تاریخی حیثیت رکھتا ہے۔ ڈرامے میں مذہبیت کے غلبے کے پیش نظر اسے ڈرامے کا رچارڈسن کہا جاتا ہے۔ خانگی ڈرامے کے بکھرے ہوئے عناصر دور ایلزبتھ کے ڈراموں میں بھی موجود ہیں لیکن "ہیبت اور ترس" کا تاثر جس شدت سے للو کے ڈرامے میں ابھرتا ہے اس کی مثال اس سے پیشتر ملتی ہے نہ ہی اس کے بعد۔ تاہم اس کے ڈرامے جدت اسلوب کے باوجود "زندگی" سے خالی ہیں۔ یہ ایک طرح کی قدیم اخلاقی تمثیلیں ہیں۔ عدم مقبولیت کے باوجود اس کے ڈراموں کے اثر کا فرانس اور جرمنی تک پھیل جانا محض خوش قسمتی ہے۔ اس کا ڈراما "GEORGE BARNWELL" خاصا مشہور ہوا۔

ایڈورڈ مور، للو کا نہایت اہم جانشین ہے اور بعض معاملات میں استاد سے بھی آگے ہے۔ لیکن وہ للو جیسا اسلوب پیدا نہ کر سکا۔ اس کا معروف ڈراما "THE GAMESTER" للو کے "جارج بارنویل" کی نقل ہے تاہم اس کے ہاں بعض جگہوں پر اچھی شاعری کی مثالیں ملتی ہیں جن کے باعث ڈراما دلچسپ ہو جاتا ہے۔

طربیہ کا احیاء : اٹھارویں صدی کے اواخر پر انگریزی ادب کی تخلیق میں مختلف تحریکوں کے اثرات کو نظرانداز نہیں کیا جا سکتا۔ ایک طرف سطحی جذباتیت کی ارزانی اور عقلی خشک کی فراوانی حقیقی ادب کی راہ میں حائل تھے تو دوسری طرف قطعی خشک اور رکیک طربیہ رجحان اعلیٰ ادب کی تخلیق میں سد راہ تھا۔ رسمی کہانیوں میں خشک واعظانہ اور گھٹیا جذباتی مکالمات ڈرامے کو مسلسل پستی کی طرف لے جا رہے تھے۔ ان حالات میں گولڈ اسمتھ (GOLDSMITH) اور رچرڈ برنسلے شیریڈن (RICHARD BRINSLEY SHERIDAN) نے کومیڈی میں نئی روح پھونک دی۔ جس سے نہ صرف دور بحالی کا طربیہ زندہ ہو گیا بلکہ مخصوص انداز کی ایک ایسی کومیڈی بھی وجود پذیر ہوئی جو اپنے عہد کی حقیقی ترجمان تھی۔ دونوں ڈرامہ نگاروں نے دو الگ الگ طریقوں سے جذباتی طربیہ کی مخالفت کی اور اسے مصنوعی اور روایتی ڈگر سے ہٹا کر نئے راستے پر لے آئے۔ ایک طرف گولڈ اسمتھ نے شیکسپئر اور ایلزبتھ دور کے ابتدائی ڈراما

نگاروں سے اثرات قبول کر کے رومانی طربیہ کو تازہ فضا فراہم کی تو دوسری طرف شیریڈن نے بن جانسن اور کانگریو سے روشنیٔ طبع حاصل کر کے مزاح و تفریح میں شگفتگی پیدا کی۔ گولڈ اسمتھ کے ڈرامے "THE GOOD NATURE'D MAN" میں جذباتی طربیے کی پیروڈی کی گئی ہے۔ اور سخاوت اور فیاضی کا مذاق اڑایا گیا ہے۔ "SHE STOOPS TO CONQUER" نہایت اہم شاہکاروں میں سے ہے اور اٹھارویں صدی کا کامیاب ترین ڈراما ہے۔ ہارڈ کیسل اور ٹونی لمپکن کے کردار ڈرامے کی جان ہیں۔ لمپکن ہر چیز کا مضحکہ خیز وجود ہے اور ہر عقدے کو مضحکہ خیزی سے وا کرتا ہے۔

شیریڈن کا پہلا کامیاب ڈرامہ "THE RIVALS" ہے۔ سب سے دلچسپ کردار مسز میلاپراپ ہے جو الفاظ کے بے موقع اور غلط استعمال سے ماحول کو کشت زعفران بنا دیتی ہے۔ بے محل انداز بیان کے باعث اس کا نام بیان و بدیع کی اصطلاح بن چکا ہے۔ "THE SCHOOL FOR SCANDAL" فنی لحاظ سے اعلیٰ پائے کی چیز ہے۔ "جوزف سرفیس" (JOSEPH SURFACE) کا کردار لافانی ہے۔ سترہویں صدی میں فرانس کے معروف ترین مزاحیہ اور طربیہ ڈراما نویس مولیئر (MPLIERE) کے ڈرامے کا ایک کردار "تارتوف" ہے جو ریاکاری اور عیاری میں اپنا جواب نہیں رکھتا۔ جوزف سرفیس اسی "تارتوف" کا انگریزی نمونہ ہے۔ شیریڈن کا آخری طربیہ "THE CRITIC" ہے جس میں عصری ڈراما نویس کا جی بھر کر مذاق اڑایا گیا ہے۔ اہم ترین کردار پف (PUFF) ہے۔

بلاشبہ گولڈ اسمتھ اور شیریڈن نے طربیہ ڈراموں کو نئی اتق تابی دی مگر ان کے بعد ناپختہ ڈرامہ نگاروں کے مختلف خام تجربات نے بے راہ روی اور حشو و زواید کی پرواہ نہ کرتے ہوئے ایک لمبی مدت تک کے لئے ڈرامے کو گھٹا ٹوپ اندھیروں کے قعر میں دھکیل دیا۔

اٹھارہویں صدی میں معیار و مقدار کے اعتبار سے بلینک ورس کی حیثیت : سترہویں صدی کے آخری سالوں سے بلینک ورس مسلسل پست و ر پست ہوتی چلی گئی اور اسے کوئی قابل اعتبار سنبھالا نہ مل سکا۔ سترہویں صدی کی آخری دہائی سے اٹھارویں صدی کی افتتاحی دہائی تک ڈرامائی بلینک ورس کا بنیادی رویّہ تقلیدی اور غیر تخلیقی رہا ہے۔ ڈرامائی اور غیر ڈرامائی شاعری میں فرق محض اس قدر تھا کہ غیر ڈرامائی شعراء ملٹن کی بلینک ورس اور ڈراما نگار شعراء شیکسپیئر، مارلو اور بن جانسن کی بلینک ورس کو معیار بنا کے تیسرے درجے کی نقل میں مصروف تھے۔ اس تقلید و پیروی میں ان کے ہاں سے تنوع، اپج اور جدت نام کے اوصاف پراسرار طور پر غائب ہو گئے تھے۔ صرف لکیر کی فقیر بلینک ورس باقی رہ گئی تھی۔ یہ تقلید بھی کسی کام کی نہیں تھی۔ بھونڈی اور غیر صالح تھی جس سے اور تو اور خود نقل کی ناکامی بھی ظاہر ہوتی ہے۔ بلینک ورس کے اس تقلیدی رجحان کی سب سے اچھی مثال رچرڈ کمبرلینڈ (RICHARD CUMBERLAND) کا سنجیدہ ڈراما "THE CARMELITE" ہے جس میں اگرچہ ایک صدی پرانی بلینک ورس کا تاثر نمایاں ہے لیکن پھر بھی فراست اور نفاست کو ملحوظ رکھا گیا ہے۔ اصل میں شیکسپیئر نے بلینک ورس کو جس مقام بلند پر پہنچا دیا تھا وہاں تک پہنچنا یا اس سے آگے جانا اس کے معاصرین و مقلدین کے بس کی بات ہی نہ رہ گئی تھی۔ اس کے لئے شیکسپیئر سے بڑے فنکار اور تخلیق کار کا ہونا ضروری تھا جو نہ ہو سکا۔ یہی وجہ ہے کہ اس کے بعد کے ڈراما نگاروں میں اتفاقیہ مثالوں سے قطع نظر شاعرانہ اور فنکارانہ بلینک ورس کا قحط الرجال نظر آتا ہے۔ خاص طور سے اٹھارویں صدی کے اواخر کا زمانہ اس فارم کے لئے بے ترتیبی، بے ضابطگی اور بے ہنری میں اپنی مثال آپ ہے۔ نوبت ایں جا رسید کہ نثری آہنگ اور نظمیہ آہنگ کے امتیاز کو ختم کر کے بے آہنگی کی انتہا کر دی گئی تھی۔ تاہم بلینک ورس کی تاریخ میں یہ امر اپنی جگہ اظہر من الشمس ہے کہ یہ ایلزبتھ دور کے ڈرامہ نگار ہی تھے جنہوں نے انگریزی شاعری میں اس فارم کی بنیادوں کو مثالی انداز میں مضبوط بنایا اور اس عمل میں ان کم مایہ ڈراما نگاروں کا خون جگر بھی شامل ہے جن کا تعلق افتتاحی دور سے ہے۔ انہوں نے بلینک ورس کو مستقل اور مسلسل طور پر کام میں لا کر اس کی روایت کو نہ صرف مٹنے سے بچائے رکھا بلکہ اسے مستحکم کرنے میں بھی مدد دی۔ یہاں تک کہ ملٹن کی پیراڈائز لاسٹ جو بلینک ورس کا منتہائے ارتقاء، اوج فن اور کمال سخن ہے پر بھی ایلزبتھ عہد کی ڈرامائی بلینک ورس کی روایت کے اثرات مسلم ہیں جیسا کہ اینڈ ہیو کہتا ہے کہ:

"The epic measure of Milton's' Paradise Lost; the most accomplished, magnificent, wide-ranging of all types of blank verse, was rooted in the dramatic balnk verse of the Elizabethans." (۴۳)

ہر چند کہ پیراڈائز لاسٹ پر ایلزبتھ عہد کی ڈرامائی بلینک ورس کے اثرات مرتسم ہوئے مگر یہ بھی حقیقت ہے کہ اگر دنیائے ادب میں ملٹن کا ورود شیکسپیئر سے پہلے ہوتا ہے تو شیکسپیئر کو اپنے مافی الضمیر کے اظہار کے لئے بلینک ورس سے قطعی مختلف ذریعۂ اظہار تلاش کرنا پڑتا۔ ملٹن نے بلینک ورس کو اس انداز سے استعمال کیا کہ نہ تو اس سے پیشتر کوئی اس انداز میں اسے برت پایا تھا اور نہ ہی آئندہ کوئی برتے گا اور ایسا کر کے اس نے کسی اور کی بہ نسبت سب سے زیادہ اسے ڈرامے کے لئے ناممکن بنا دیا۔ ایسی صورت میں اگرچہ یہ بھی یقین کیا جا سکتا ہے کہ بلینک ورس اپنے جملہ وسائل کا خاتمہ کر چکی ہے اور اس کے سارے امکانات معدوم ہو گئے ہیں۔ لہٰذا اس کا مزید کوئی مستقبل نہیں ہے۔ در حقیقت ملٹن نے بلینک ورس کو آئندہ دو نسلوں کے لئے ناممکن بنا دیا جیسا کہ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کہتا ہے کہ:

"If we can imagine, as a flight of fancy, Milton coming before Shakesperae, Shakespeare would have had to discover quite a different medium from that which he used and perfected. Milton handled blank verse in a way which no one has ever approached or ever will approad : and in so doing did more thananyone or anything else to make it impossible for the drama : though we may also believe that dramatic blank veres had exhausted its resources, and had no future in any event, Indeed, Milton almost made blank verse impossible for any purpose for a couple of generations." (۴۴)

غیر ڈرامائی شاعری اور بلینک ورس (ملٹن سے اٹھارویں صدی تک) : یہ ایک تاریخی حقیقت ہے کہ متاخرین ڈراما نگاروں نے بلینک ورس کی بری طرح درگت بنائی یہاں تک کہ نثر و نظم کے اس فرق کو ملحوظ رکھنا بھی ترک کر دیا گیا تھا جس کی موجودگی بلینک ورس کے لئے ہمیشہ سے ناگزیر چلی آ رہی تھی۔ ان متاخرین ڈراما نگاروں نے فورڈ (FORD) کی ان کاوشوں کو بھی بالائے طاق رکھ دیا تھا جن کے تحت اس نے بلینک ورس کے قدیم اوصاف حمیدہ کے احیاء کی مخلصانہ کوششیں کی تھیں۔ یہ وہ زمانہ تھا جب ڈرامے میں بلینک ورس کا بحیثیت فن خاتمہ ہو رہا تھا کہ اس دوران میں اسے رزمیہ شاعری کے طفیل حیات نو تفویض ہوئی۔ اس نئی زندگی کو عطا کرنے والا عظیم ماہر سخن جان ملٹن تھا جس نے زندگی کے آخری عہد میں پیراڈائز لاسٹ جیسا لازوال شعری شہکار تخلیق کیا اور اسے نئے جہات اور تازہ امکانات سے سرفراز کیا۔ ایلزبتھ عہد کے شعراء کے ہاں "ELISIONS" کے استعمال کا عام رواج تھا۔ ملٹن نے اس کی حوصلہ شکنی کی۔ اس نے تاکیدوں کی تعداد میں غیر معمولی تنوع کا اضافہ کیا۔ اس نے مخصوص اثر پیدا کرنے کے لئے عمداً آہنگ کی تقلیب کی۔ اس نے دیدہ دانستہ مصرعوں میں شعری وقوف کی افزائش کی۔ (۴۵)۔ اس ضمن میں تفصیل زحافات کے عنوان کے تحت قبل ازیں بیان کی جا چکی ہے۔ پیراڈائز لاسٹ ملٹن کی شاندار بلینک ورس کا شاہکار اور نوبنو اختراعات کا جامع مرقع ہے۔ اس نے پانچ ارکان پر مشتمل دس اجزائی بحر اور بلند آہنگ ارکان (RISING FEET) میں اس انداز سے خوشگوار تبدیلیاں کیں کہ جس کے نتیجے میں تمام شعری بافت اس کے شاعرانہ خیالات کا محور بن گئی۔ ملٹن نے بلینک ورس کے حدود میں بے پناہ اضافہ کیا اور اس میں بے اندازہ وسعتیں پیدا کیں۔ اس نے بلینک ورس میں تکنیکی تنوع کے کئی کمالات دکھائے۔ رابرٹ برجز (ROBERT BRIDGES) کی کتاب "MILTON'S PROSODY" (۴۶) میں پیراڈائز لاسٹ کی بلینک ورس کے تفصیلی تجزیے کے بعد اس فارم میں ملٹن کے داخل کردہ محاسن و کمالات کو جامع و مانع طور پر بیان کیا گیا ہے جس کی تفصیل میں جانے کا یہاں موقع ہے اور نہ ہی اس مختصر جائزے میں ان کا احاطہ ممکن ہے۔ جملہ خصائص میں سے ایک خصوصیت جو بہت نمایاں بیان کی گئی ہے وہ سہ جزی ارکان کا استعمال ہے اور مقابلتاً "کم وصف زحافات میں پست آہنگ ارکان (FALLING FEET) کا استعمال ہے۔ ملٹن نے مصرعوں اور ان میں نظم کئے جانے والے موزوں فقروں میں بوقلمونی اور انوکھا پن پیدا کیا ہے۔ تاہم اس کی ہنرمندی اس وقت اور بھی سوا ہو جاتی ہے جب فنی ترکیب خاص کے باعث سب کے سب مصرعے اور فقرے یک جان و دو قالب ہو کر معتدل و مربوط کل میں ڈھل جاتے ہیں۔ اسی طرح دوئی ختم ہو جاتی ہے اور اکائی ابھر آتی ہے۔ کئی سالوں کے بعد ملٹن نے "PARADISE REGAINED" لکھی تو اس میں بھی اس نے چند ایک افراق کے سوا اپنے مخصوص اور منجھے ہوئے طریق کار کے مطابق بلینک ورس کے تمام اوصاف و محاسن کو برقرار رکھا۔ اس نظم میں اس نے کچھ اجنبی زحافات کو روشناس کیا جس کے باعث مصرعوں میں بے آہنگی اور بے ترتیبی کا احساس اجاگر ہوتا ہے اور وہ آئمبک پینٹامیٹر کے اساسی الکلام سے مطابقت نہیں رکھتے۔ سہ جزی ارکان اور مصرعوں میں کئی ایک وقفوں کا مختلف جگہوں پر استعمال اس نظم میں بھی پوری خوبصورتی اور مشاقی سے موجود ہے۔ بایں ہمہ ان تمام اوصاف کی موجودگی بھی "پیراڈائز ری گینڈ" میں وہ معیاری شاعری پیدا نہیں کر سکی جو "پیراڈائز لاسٹ" سے مختص ہے۔ عمر کے ساتھ ساتھ مشق سخن بڑھنے کے باوجو اس نظم میں ملٹن کا فن جوان ہونے کی بجائے کہولت میں داخل ہو گیا ہے۔ "SAMSON AGONISTES" میں ملٹن کی فنکارانہ اور شاعرانہ صلاحیتوں نے ایک بار پھر اپنی توانائی اور بڑائی کے جوہر دکھائے ہیں۔ زحافات کے استعمال میں پہلے سے زیادہ آزادی کا مظاہرہ کیا گیا ہے۔ بلینک ورس کے بین السطور "کورس" (CHORUS) کے انداز میں فری ورس کے ٹکڑے موجود ہیں۔ فری ورس کی یہ اجزاء بندی مختلف طوالت کے حامل ایسے مصرعوں پر مبنی ہے جو بالعموم آئمبک پینٹامیٹر میں ہوتے ہیں۔ فری ورس کی صورت میں موجود "کورس" کے متذکرہ اجزاء بلینک ورس کے مقابلے میں زحافات کے زیادہ آزادانہ استعمال کا موجب بنتے ہیں۔ ان کے باعث نظم میں بات چیت کا آزاد آہنگ پیدا ہو جاتا ہے۔ تمام نظم کی تشکیل کا انداز یہی ہے کہ نظم کا بنیادی آہنگ یعنی آئمبک پینٹامیٹر مسلسل بات چیت کے آزاد آہنگ کو متاثر کرتا رہتا ہے لیکن اسے بے قابو نہیں ہونے دیتا۔ بعینہ آزاد آہنگ اپنے مقام سے آئمبک پینٹامیٹر پر اپنا اثر ڈالتا رہتا ہے لیکن کسی ناخوشگواری کو اجاگر نہیں ہونے دیتا۔ اس عمل سے یک رنگی

کی جگہ رنگا رنگی اور یکسانی کے عوض تنوع کی انفرادیت نمایاں ہوتی ہے۔ اس نظم کا ایک اور وصف یہ ہے کہ اس میں ایک سے زاید مصرعوں کا احاطہ کئے ہوئے لمبے جملے موجود ہیں۔ جس کے باعث مصرعوں کے درمیان میں نسبتاً کم وقفہ پایا جاتا ہے۔ اس صورت حال کے نتیجے میں آہنگ نثری تسلسل کا مصداق بن جاتا ہے۔ اپنے متعدد محاسن کے باوجود یہ نظم بھی لطافت و تاثیر میں پیراڈائز لاسٹ کا مقابلہ نہیں کر سکتی۔ مذکورہ بالا دونوں ہی نظمیں "جنت گم گشتہ" کے روبرو دب کر رہ جاتی ہیں۔ شاید ملٹن سے کسی آنچ کی کسر باقی رہ گئی تھی۔ انسائکلوپیڈیا برٹینیکا میں پیش کردہ موازنے کے مطابق:

"Paradise Lost is full of instances of Milton's exquisite art in ringing changes upon the metrical type of ten syllables, five stresses and a rising rhythm, so as to make the whole texture of the verse respond to his poetical thought. Writing many years later in Paradise Regained and in Samson Agonistes, Milton retained his system of blank verse in its general characteristics, but he treated it with increased dryness and with a certain harshness of effect." (۴۷)

ملٹن کی وفات کے بعد "ہیروک کپلٹ" (HEROIC COUPLET) نے بڑی تیزی سے ہر دلعزیزی اختیار کی۔ اور وسیلۂ اظہار کے طور پر وسیع پیمانے پر اس کی پذیرائی ہوئی۔ دوسرے تمام پیرایہ ہائے اظہار اس کے سامنے ثانوی حیثیت اختیار کر گئے یا دب کر رہ گئے۔ اس زمانے میں بلینک ورس پس منظر میں چلی گئی لیکن اس کا سفر جاری رہا۔ ہیروئک کپلٹ کا رجحان شعلہ مستعجل ثابت ہوا۔ اور اٹھارہویں صدی کے آخری برسوں میں بلینک ورس پھر پیش منظر میں آ گئی۔ اس تمام عرصے میں غیر ڈرامائی بلینک ورس پر ملٹن کے اثرات محیط رہے۔ یہ اثرات اتنے وقیع' بھرپور' جامع اور متاثر کن تھے کہ بلینک ورس میں لکھنے والے شعراء اپنی نظم کو "A POEM IN BLANK VERSE" کہنے کی بجائے "A POEM IN THE MANNER OF MILTON" کہنے میں زیادہ فخر محسوس کرتے تھے۔ (۴۸) گویا ملٹن اور بلینک ورس ایک دوسرے کی پہچان بن گئے۔ بلینک ورس پر ملٹن کی شخصیت کے اس جادوئی اثر کا نتیجہ یہ تھا کہ شعراء ملٹن کی تقلید پر جھجک یا ندامت کی بجائے تفاخر کا اظہار کرتے تھے۔ ملٹن کے بعد جیمز ٹامسن (JAMES THOMSON) وہ اولین شاعر ہے جس نے بلینک ورس کو تخلیقی اور فنی انداز میں برتا۔ یہ بات بھی اپنی جگہ حقیقت ہے کہ لفظ و ترکیب اور روزمرہ و محاورہ کے علاوہ لے اور شعری آہنگ تک میں ملٹن کے اثرات کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ "SEASONS" اس کی واضح مثال ہے۔ اس کے باوجود یہ تصنیف حقیقی شعری عناصر' منفرد اسلوب اور پختگی فن جیسی خصوصیات سے خالی نہیں ہے۔ "SEASONS" سے پہلی شعری کاوش "WINTER" میں ملٹن کے مذکورہ اثرات انتہائی معمولی ہیں۔ ٹامسن زحافات کا کم سے کم استعمال کرتا ہے۔ اس کے باوجود تنوع اور تاثیر پیدا کرنے میں ماہر ہے۔ ملٹن کے دیگر مقلدین میں بلیر (BLAIR) ' ینگ (YOUNG) ' ڈائر (DYER) ' آرمسٹرونگ (ARMSTRONG) ' ایکسائڈ (AKENSIDE) اور کوپر (COWPER) اہم ناموں میں سے ہیں۔ ان میں بھی ایکسائڈ اور کوپر زیادہ نمایاں ہیں۔ انہیں پیش رو رومانی شاعر کہا جا سکتا ہے۔ ایکسائڈ سب سے زیادہ ملٹن کا مقلد ہے۔ وہ "PLEASURES OF THE IMAGINATION" میں ملٹن کی طرز پر بلینک ورس لکھنے کا سب سے عمدہ نمونہ سامنے لاتا ہے۔ تراکیب' وقوف' زحافات' لفظیات اور دیگر فنی خصوصیات میں اس نے فنکاری سے ملٹن کی خوشہ چینی کی۔

کوپر کی تمام منظومات میں شروع سے آخر تک ملٹن کی پیروی کی نشانیاں ہلکے انداز میں جھلکتی ہیں۔ وقفوں کے استعمال میں اس نے بالخصوص ملٹن کے انداز کو اپنا کر خوبصورت انداز میں اقتباس بندی کی ہے۔ اس کی طویل نظم "THE TASK" میں ایسے طویل اجزاء کی فراوانی ہے جو کافی زیادہ خشک' بے کشش اور بھسپھسے ہیں۔ تاہم کہیں کہیں دلچسپ اور رواں دواں فطری تسلسل سے بلینک ورس چمک اٹھی ہے۔ کوپر کی نظم "THE TASK" کے مقابلے میں اس کی ایک نامکمل نظم "YARDLEY DAK" میں بلینک ورس کا نسبتاً" نکھرا ہوا انداز موجود ہے۔ اس نظم میں ملٹن کے اثرات بھی مقابلتاً" زیادہ تواتر کے ساتھ موجود ہیں۔ مجموعی طور پر ورڈز ورتھ کے پیش رووں ٹامسن ینگ اور کوپر نے بلینک ورس کو اس پستی سے نکالنے کی اولین کوششیں سرانجام دیں کہ جس میں اٹھارویں صدی کے ملٹن کے نقالوں نے اسے دھکیل دیا تھا۔ نتیجتاً" انیسویں صدی میں بہت ساری متنوع اور اعلیٰ پائے کی بلینک ورس میں نظمیں مل جاتی ہیں۔ ان سب شعراء میں براوننگ کی شاعری مقامی محاورے اور زبان کے قریب ہے لیکن اہم بات یہ ہے کہ یہ خصوصیت اس کے ڈراموں میں نہیں بلکہ کلامیوں میں دکھائی دیتی ہے۔ جیسا کہ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کا خیال ہے۔

"It was the precursors of Wordsworth...... Thomson, Young, Cowper ___ who made the first efforts to rescue it from the degradation to which the eighteenth-century imitators of Milton had reduced it. There is much, and varied, fine blank verse in

imitators of Milton had reduced it. There is much, and varied, fine blank verse in the nineteenth century : the nearest to colloqual speech is that of Browning ___ but, significantly, in his monologues rather than in his plays." (۲۹)

کوپر کے ساتھ ہی ملٹن کی پیروی کے دور کا بھی خاتمہ ہو جاتا ہے اور بلینک ورس نئے شعراء بالخصوص ورڈز ورتھ اور کولرج کے ہمراہ ایک نئی آب و تاب سے انیسویں صدی میں ایک نئے دور کا آغاز کرتی ہے۔

انیسویں اور بیسویں صدی کی بلینک ورس: انیسویں صدی میں داخل ہونے تک بلینک ورس تین سو سال مکمل کر چکی تھی۔ ان تین سو سالوں پر محیط بلینک ورس کی روایت کو دو اقسام میں منقسم کیا جا سکتا ہے۔ اولاً ایلزبتھ عہد کے شعراء کی بلینک ورس اور ثانیاً ملٹن اور اس کے مقلدین کی بلینک ورس۔ بلینک ورس کی انہی دو مستحکم روایات کو شعراء نے ہمیشہ پیش نظر رکھا لیکن انیسویں صدی انفرادیت کی صدی تھی۔ بالخصوص رومانی شعراء نے ہیئت اور مواد، اسلوب و موضوع اور فکر و فن سبھی میں نئے انداز کو اپنایا۔ اسی طرح بلینک ورس کی تکنیک و فن اور انداز و بیان میں جدت کی طرف بالاستیعاب توجہ دی گئی۔ اس فارم کی تکنیک، ترکیب اور بحر میں زحافات کے عمل کو خوشگوار و موثر بنایا گیا۔ جس سے بلینک ورس میں نئے پن کے ساتھ ساتھ اس کی وسعت اور امکانی کامیابیوں کے آثار بھی بڑھ گئے۔

رومانی شعراء کی پہلی نسل: کالرج (۱۷۷۲ء۔ ۱۸۳۴ء) کی بلینک ورس اس کی زندہ مثال ہے۔ اس نے ایلزبتھ عہد کے شاعروں اور ملٹن کے مکتبہ فکر سے الگ راہ نکالی اور ایسی بلینک ورس کو روشناس ادب کیا جس میں جدت، تنوع اور انفرادیت کے قابل ذکر آثار موجود ہیں۔ بایں ہمہ وہ مقدار و معیار کے لحاظ سے بلینک ورس کو اس مقام تک فروغ دینے میں کامیاب نہ ہو سکا کہ جہاں پر پہنچ کر ایک نئی روایت کا آغاز ہوتا ہے۔ اصل میں کولرج کی شاعری کا دور انتہائی مختصر ہے۔ جو ۱۷۹۷ء سے ۱۸۰۰ء تک محض تین سالوں پر محیط ہے۔ ڈرامے کے علاوہ اس کی بلینک ورس محض چند سو مصرعوں پر مشتمل ہے۔ شاعری سے زیادہ اس نے تنقید پر توجہ دی۔ تنقید میں وہ ڈرائیڈن اور ڈاکٹر جانسن کے پائے کا نقاد تھا اور رومانی تنقید کا وہ نہ صرف بانی ہے بلکہ سب سے موثر اور بہت بڑا مفسر بھی ہے۔ اس کے فلسفے اور سماجی زندگی پر تصانیف کو متعلقہ شعبوں کے مستند متعلقین سے داد و تحسین حاصل ہوئی۔ کولرج کی بلینک ورس کوپر کے مقابلے میں زیادہ پابند ضابطہ ہے۔ اس کے باوجود اس میں کوپر کی بہ نسبت آزادی کا زیادہ استعمال ہوا ہے۔ مصرعوں کے ابتدائی ارکان کی حیثیت TROCHEE اور PYRRHIC ہے۔ علاوہ ازیں زحافات کی انتہائی کمی ہے۔ تاہم مذکورہ دونوں زحافات بڑی تعداد میں موجود ہیں۔ مصرعے کا TROCHAIC رکن سے آغاز اور دوسرے رکن کے بعد وقفے کا وقوع کولرج کی خاص انفرادیت ہے۔ انتہائی کم مقدار پر مبنی کولرج کی بلینک ورس معیار کے لحاظ سے اتنی اہم ہے کہ ورڈز ورتھ کی بلینک ورس میں اس کے نمایاں خصائص کی چھاپ کو آسانی سے تلاش کیا جا سکتا ہے۔ یہاں یہ امر خاص طور سے قابل وضاحت ہے کہ اس بلینک ورس کا معتدبہ حصہ ورڈز ورتھ کے ساتھ اس کی دوستی سے پہلے کا تخلیق کردہ ہے۔ کولرج کی بلینک ورس بلاشبہ تکنیک کے لحاظ سے دلچسپ اور فن کے اعتبار سے مثالی ہے۔

ورڈز ورتھ (۱۷۹۸ء۔ ۱۸۳۲ء) کی ابتدائی بلینک ورس پر ایلزبتھ کے عہد کا ہلکا ہلکا اثر نمایاں ہے۔ اس بلینک ورس میں پیراگرافوں کی ترتیب و تشکیل بڑی عمدہ ہے بلکہ بعد میں بھی اس انداز کی اقتباس بندی کم ہی ملتی ہے۔ ورڈز ورتھ کی شدید خواہش تھی کہ وہ اپنے عہد کا ملٹن بن جائے۔ اس نے ملٹن کے انداز میں عظیم موضوع پر عظیم نظم لکھنے کی سعی کی۔ یہ انیسویں صدی کی سب سے عظیم طویل نظم "THE PRELUDE" ہے۔ جو انگریزی بلینک ورس میں ایک بلند مقام کی حامل ہے۔ اس نظم کا جلال و جمال اور عظمت و کمال ٹکڑوں کی صورت میں نمایاں ہے۔ ابتدائی حصوں میں پیراگرافوں کی ترتیب و تنظیم میں نہایت مشاطگی اور ہنرمندی کو بروئے کار لایا گیا ہے۔ ورڈز ورتھ کی بلینک ورس میں زیادہ تر مکمل مصرعے ہیں۔ تاہم موسیقی کا بہاؤ تسلسل کو برقرار رکھنے میں مددگار ثابت ہوتا ہے۔ مصرعے کے تکملہ پر جہاں وقفے سے فطری بہاؤ میں رکاوٹ پڑنے کا خدشہ لاحق ہوتا ہے۔ ورڈز ورتھ وقفے کے استعمال سے دست کش ہو جاتا ہے۔ "TINTERN ABBEY" میں بھی بلینک ورس ماہرانہ اور فنکارانہ اوصاف و محاسن سے مزین ہے۔ بقول ڈاکٹر محمد احسن فاروقی:

> "اس (ورڈز ورتھ) کی بلینک ورس میں بڑی سادگی لیکن حیرت خیز پرکاری اور شان ہے۔ انگریزی زبان ایک نئی سادگی، عظمت اور ترنم سے معمور ہو جاتی ہے۔ ورڈز ورتھ خودی میں گم ہے مگر اس خودی میں خدا کی پوری کائنات سمائی ہوئی ہے۔ قبلہ روحانیاں اس کے دل کے آئینے میں صاف نظر آتا ہے۔ چوسر، اسپنسر، شیکسپئر اور سب سے زیادہ ملٹن کے اثرات اس کے فن میں شامل ضرور ہو گئے ہیں۔ مگر اس کا فن اپنی جگہ پر ایک بالکل الگ فن ہے۔ ورڈز ورتھ کی نظر اور فن کی تنگی نے اس کی انفرادیت کو اور بھی زیادہ استقلال دے دیا ہے اور اس کی شاعری ایسی نئی اور اچھوتی فضا بناتی ہے، ایسا معمولی، لیکن پھر بھی عجیب اور پر عظمت عالم پیدا کرتی ہے کہ اسے جدید یورپ کے بہت بڑے شاعروں میں جگہ دینی پڑتی ہے۔" (۳۰)

رومانی شعراء کی دوسری نسل: جورج گارڈن، لارڈ بائرن (JEORGE GORDON, LORD BYRON, ۱۷۸۸ء۔ ۱۸۲۴ء)

یورپ کے زخمی اور متاسف رومانی مزاجوں میں سے ہے۔ وہ یورپ کے فرانسیسی رومانوی شاعر شاتو بریان (CHATEAUBRIAND; ۱۷۶۸ء - ۱۸۴۸ء) اور جرمن شاعر گوئٹے (GOETHE، ۱۷۴۹ء - ۱۸۳۲ء) کا ہمنوا ہے۔ اگر کسی شاعر نے یورپ پر گہرے اثرات مرتسم کئے ہیں تو وہ بائرن تھا۔ وہ شاعری کا نپولین ہے۔ اس نے مذہب کو خدا حافظ نہیں کہا تھا لیکن اس کا فلسفۂ حیات ہر جگہ خدا سے متصادم ضرور ہے۔ بائرن نے کافی تعداد میں ڈرامے لکھے۔ جنہیں اسٹیج کی سطح پر کامیابی بھی نصیب ہوئی۔ ان میں "MANFRED" اور "CAIN" زیادہ اہم اور مضبوط ہیں۔ تاہم بائرن کی ڈرامائی بلینک ورس نہایت بے سروپا ہے۔ اس نے آہنگ کو لاپرواہی سے برتا ہے۔ مصرعوں میں بے ہنگم انداز کا تسلسل پایا جاتا ہے۔ مثلاً ایک مصرعے کا دوسرے مصرعے کے ساتھ تسلسل قائم کرنے کے لئے ضمیر (PRONOUN) کے ساتھ فعل (VERB) اور حرف جار (PREPOSITION) کے ساتھ اسم (NOUN) کو ملایا گیا ہے۔ یہ ترکیب فنی لحاظ سے نہایت ناقص ہے۔ علاوہ ازیں ارکان کے جس قدر بھی زحافات ممکن ہو سکتے تھے سب کے سب ایک ہی مصرعے میں اکٹھے کر دیئے گئے ہیں۔ اس فنی بے ضابطگی نے بے آہنگی اور بے ترتیبی کو ابھارا ہے۔ رہی غیر ڈرامائی بلینک ورس تو اس میں البتہ بائرن نے پورے طور پر عروضی مہارت اور فنی دستگاہ کا ثبوت بہم پہنچایا ہے۔ جس کی قابل ذکر مثال اس کی دو نظموں "DARKNESS" اور "DREAM THE" سے سامنے آتی ہے۔ ان نظموں کی بلینک ورس عمدہ اور پختہ ہے۔

شیلے (PERCY BYSSHE SHELLEY; ۱۷۹۲ء - ۱۸۲۲ء): بلینک ورس کا نہایت سلجھا ہوا مذاق و ادراک رکھتا تھا۔ رومانی شعراء میں شاید ہی کوئی ایسا شاعر ہو گا جس نے اس سے زیادہ ماہرانہ اور فنکارانہ انداز میں اس ہیئت کو استعمال کیا ہو گا۔ اس نے آہنگ کو موسیقانہ وصف سے خوشگوار اور دلچسپ بنایا۔ اس کے ہاں مصرعوں میں "END-STOPPING" کا طریق کار بھی موجود ہے لیکن تسلسل و روانی اس کمال کی ہے کہ یہ لگتا ہی نہیں کہ وہ مکمل مصرعے ہیں۔ ایسے مصرعوں میں اس قدر تیزی اور روانی پائی جاتی ہے کہ اینڈ ہمو نے انہیں "مائل پرواز مصرعوں" (WINGED LINES) اور "پرندے کی اڑان" (BIRD-FLIGHT) سے موسوم کیا ہے۔ (۳۱)۔ شیلے کی بلینک ورس ترنم اور گھلاوٹ سے لبالب بھری ہوئی ہے۔ اس کی بلینک ورس کو خاص طور پر موسیقی کا اعجاز کہنا چاہیے۔

جون کیٹس (JOHN KEATS; ۱۷۹۵ء - ۱۸۲۱ء): نے شیکسپیئر کے تتبع میں چند ایک ڈرامے بھی لکھے اور ان میں ڈرامائی اثر پیدا کرنے کی بھی سعی کی تاہم ڈرامائی بلینک ورس کی رو سے کیٹس کا کوئی حوالہ نہیں بنتا۔ غیر ڈرامائی بلینک ورس کے نقطۂ نظر سے اس کی اہم ترین نظم "ہائیپریئن" HYPERION ہے۔ جس کے دو پورے اور ایک آدھا حصہ تکمیل کو پہنچ سکا۔ اس نظم کا خاص وصف آہستہ روی، خاموشی اور اداسی کا تاثر ہے۔ اس نظم میں کیٹس نے جنون کی حد تک ملٹن کی پیروی کی سعی کی ہے۔ نظم کو ایپک بنانے کے لئے پورا زور صرف کیا گیا ہے۔ نظم کا آغاز سیٹرن (SATURN) کے بیان سے ہوتا ہے۔ جو ملٹن کے شیطان کی مانند خدائی مقام سے گر کر قعر ذلت میں پڑا ہے، اس کی اپنی بیٹی تھیا (THEA) سے ویسی ہی گفتگو ہوتی ہے جیسی پیراڈائز لاسٹ میں شیطان اور "بیل زی بب" (BEELZEBUB) کے درمیان ہوتی ہے۔ ٹائٹن (TITAN) قوم میں "ہائیپریئن" آزاد ہے۔ اس کا احوال اور اس کی معیت میں مجلس شوریٰ کا انعقاد "پیراڈائز لاسٹ" کی دوسری کتاب کی نقل ہے۔ تیسری کتاب میں جو پیڑ کا دربار ویسا ہی ہے جیسا ملٹن کے ہاں خدا کا ہے۔ مگر یہ حصہ اور قصہ نامکمل ہی رہتا ہے۔ جس کی وجہ کیٹس اپنے خطوط میں بتاتا ہے کہ اس نے ملٹن کے انداز کی نقل میں جان ہلکان کئے رکھی مگر کامیابی نصیب نہیں ہوئی۔ ملٹن کا تتبع سہل نہ تھا مگر کیٹس نے پھر بھی اس میں قابل قدر کامیابی حاصل کی۔ البتہ وہ ملٹن کی طرز پر اپنی علیٰحدہ بلینک ورس پیدا نہ کر سکا۔ اس نے نظم کو اس نے ازسرنو اپنے مخصوص انداز میں لکھ کر "ہائیپریئن۔ اے وژن" (HYPERION A VISION) کے عنوان سے شائع کیا۔ کیٹس کی بلینک ورس میں تکنیکی طور پر مصرعوں کے خاتمے پر خفیف وقفوں کا وقوع ہے۔ یہ وقفے ان جگہوں پر بھی موجود ہیں جہاں حقیقی وقفے مصرعوں کے درمیان میں آتے ہیں۔ یہ وسطی وقفے بالعموم دوسرے یا تیسرے رکن کے بعد وارد ہوتے ہیں۔ آخری رکن میں زحاف کے استعمال سے "SPONDEE" بنا کر مصرعوں میں تسلسل کو برقرار رکھا گیا ہے۔ جس سے مصرعوں کی رفتار سست پڑ جاتی ہے۔ اس رکن کو اس خاص فنی خوبی سے برت کر شاید اسے نظم کو اداس اور خاموش فضا سے ہم آہنگ کرنا مقصود تھا۔

وکٹوریہ عہد کے شعراء

ٹینی سن (LORD ALFRED TENNYSON; ۱۸۰۹ء - ۱۸۹۲ء) کی بلینک ورس اپنے دور کی نہایت اچھی خصوصیات سے مزین ہے۔ شروع سے لے کر آخر تک اس کی شاعری پر برابر غنائی اور موسیقانہ اثرات موثر طور پر چھائے ہوئے ہیں۔ اس کی اکثر نظموں کا آغاز ایسے مصرعوں سے ہوتا ہے۔ جن کے شروع میں ایک تاکیدی اور طویل یک جزی رکن ہے۔ جس سے غنائیت اور موسیقیت پیدا ہوتی ہے۔ فن عروض کا بھرپور شعور اور اس کے استعمال پر قدرت کے باعث وہ بلینک ورس میں تنوع اور بوقلمونی کے کئی پہلو نکال لیتا ہے۔ ہر

چند اس پر ورڈز ورتھ، کالرج، شیلے اور کیٹس کا نمایاں اثر ہے لیکن پھر بھی اس کی بلینک ورس اپنے پیشروؤں اور معاصروں سے کافی زیادہ بہتر ہے۔ وہ نظم کے مزاج کے مطابق عروض کی باریکیوں سے کام لینا جانتا ہے۔ اس کی طویل نظموں میں مصرعے خاصے پابند ضوابط اور مکمل ہیں۔ پھر بھی ان میں تسلسل و تواتر کی کمی نہیں ہے۔ اس کا مصورانہ فنی کمال "IDYLLS" میں ہے۔ ٹینی سن ایک ایپک نظم لکھنے کا ارادہ رکھتا تھا مگر علیحدہ علیحدہ آئڈل ایک مربوط نظم بننے کے راستے میں حائل ہیں۔ "ULYSSES" اور "TITHOMUS" بلینک ورس کی بہترین مثالیں ہیں۔

براؤننگ (ROBERT BROWNING; ۱۸۲۰ء–۱۸۸۹ء) براؤننگ کی بلینک ورس میں تکنیکی لحاظ سے اچھے خاصے جھول موجود ہیں۔ جھول کا سبب مصرعے کے آخر میں ایک تاکیدی جزو کا اضافہ ہے۔ وہ مواد کو ہیئت پر ترجیح دیتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس کی بنیادی توجہ اظہار خیال کی اہمیت پر مرتکز رہتی ہے۔ اس کے باوجود اس کے ہاں یہ خوبی موجود ہے کہ بنیادی بحر میں کوئی خرابی واقع نہیں ہوتی۔ نہ ہی مافی الضمیر کے اظہار کے راستے میں وہ رکاوٹ بنتی ہے۔ براؤننگ وزن کی ضرورت کو ملحوظ رکھتے ہوئے الفاظ کی ترتیب و ترکیب اور ان کی نشست و برخاست میں تبدیلیاں نہیں کرتا۔ ایسا کرنے سے اس کی بلینک ورس نثری ترتیب کے بہت نزدیک آجاتی ہے۔ یہ اس کی فنی مہارت ہی تو ہے کہ بلینک ورس کا بنیادی آہنگ پورے طور پر اس کی تخلیقی گرفت میں رہتا ہے۔ ہر بڑے شاعر کی طرح براؤننگ نے بھی ایک طویل نظم لکھنے کی آرزو پوری کی۔ "THE RING AND THE BOOK" اس کی سبھی نظموں سے مختلف اور حیرت انگیز ہے۔ اس میں "LYRIC LOVE" ایک پارہ ہے، جو عشقیہ شاعری کی معراج ہے۔ اس نظم میں بلینک ورس ایک مخصوص انفرادی رنگ میں ابھرتی ہے۔

میتھیو آرنلڈ (MATTHEW ARNOLD; ۱۸۲۲ء–۱۸۸۸ء) کی بلینک ورس کے مصرعوں میں OVER FLOW بہت ہی کم موجود ہے۔ زحافات کا استعمال بھی محدود ہے۔ مختصر مختصر فقروں کی تخلیق اس کا انفرادی وصف ہے۔ ان فقرات کا خاتمہ اس طرح ایک دم سے ہوتا ہے کہ قاری بھونچکا رہ جاتا ہے۔ جو تھوڑے بہت وقفے اس کی مصرعوں میں موجود ہیں ان کا وقوع اکثر درمیان میں ہے۔ آرنلڈ ایک مفکر اور صاحب اسلوب شاعر تھا۔ اس کے ہاں ایکیٹس ہومر اور سافوکلیز کے اثرات کے ساتھ ساتھ ورڈز ورتھ کی اخلاقیت اور بائرن کی سنجیدگی بھی موجود ہے۔ وہ ہیئت سے زیادہ مواد اور صنعت گری کے مقابلے میں معنویت کو اہمیت دیتا تھا۔ اس کے ہاں اخلاق کی شائستگی تو ہے لیکن جذبہ و احساس کی شعلگی نہیں ہے۔ اخلاقی نظمیں محض منظوم بحثیں ہیں۔ عصری زندگی سے قطعی لاتعلقی ملتی ہے۔ ماضی سے لگاؤ اس رومانیت کی آواز بازگشت ہے جو پری رفلائٹ شعراء کی شاعری کا نمایاں پہلو ہے۔ اس کی رزمیہ اور اساطیری نظموں میں "SOHRAB AND RUSTAM" اور "THE STRAYED EMPEDOCIES ON ETNA REVELLER" وغیرہ لائق توجہ ہیں۔ پر ملال اداسی اس کی شاعری کا بنیادی شیوہ ہے۔ ملٹن، گرے، شیلے اور ٹینی سن کی طرح کے شعراء نے اپنے درد و غم کو مرثیوں اور نوحوں میں سمونے کی کوشش کی ہے لیکن آرنلڈ کی تمام "شاعری مرثیت میں ڈوبی ہوئی ہے۔ لہٰذا اس کی فطری اداسی کا سب سے موزوں ذریعۂ اظہار مرثیہ ہے۔ آرنلڈ کی دو نظمیں "مسرنس" (MYCERINUS) اور "ایمپیڈاکلیز" (EMPEDOCLES) اپنے عہد کے تذبذب اور انتشار کی بہترین عکاس ہیں۔ "THE SCHOLAR GIPAY" ایک شاہکار نظم ہے۔ یہ جدید انسان کی روح پر عقل کی حکمرانی کا مرثیہ ہے۔ جدید عہد کے انسان کی ذہنی پریشانی، روحانی بکھراؤ اور اخلاقی پراگندگی کا اس سے بہتر نمونہ ایلیٹ کا "خرابہ" ہی ہو سکتی ہے۔ یہی مطمع نظر "A SUMMER NIGHT" میں ایک نہ رس پیکر نگاری کے انداز میں سامنے آتا ہے۔ "DOVER BEACH" اور "THYSIS" جیسی نظموں میں آرنلڈ انسانوں سے منہ پھیر کر فطرت کی جانب رجوع کرتا ہے لیکن وہاں بھی اس کو حرف و یاس کی گھنگھور گھٹائیں گھیرے رکھتی ہیں۔

سوئنبرن (ALGERNON CHARLES SWINBURNE; ۱۸۳۷ء–۱۹۰۹ء): کے ابتدائی ڈراموں کو زیادہ مقبولیت حاصل نہ ہو سکی لیکن "ATLANTA IN CALYDON" اور اس کے شعری مجموعے "POMES AND BALLADS" کو خاصی مقبولیت ملی۔ سوئنبرن کی شاعری میں عہد وکٹوریہ کی صالح خصوصیات کے علاوہ رومانیوں کا پرجوش تخیل اور شدید باغیانہ رویہ ملتا ہے۔ اس کی نظموں میں بائرن، شیلی، کیٹس اور لینڈر کے شعری محاسن کی بازگشت سنائی دیتی ہے۔ وہ شخصی آزادی اور فن برائے فن کا پرجوش حامی ہے۔ اس کی شاعرانہ زندگی پر فرانسیسی مشاہیر بالخصوص وکٹر ہیوگو اور بودلیئر کے اثرات خصوصیت کے ساتھ جلی ہیں۔ اس کی ڈرامائی بلینک ورس صناعی اور فن کاری کا اعلیٰ نمونہ ہے۔ اس نے زحافات اور وقوف کے برموقع استعمال سے بلینک ورس کے آہنگ میں تسلسل اور روانی کا فطری انداز پیدا کیا ہے۔ اس کے ساتھ ہی جدید رومانیت کا باب بند ہو جاتا ہے۔

انیسویں صدی کی بلینک ورس کے مجموعی اور مختصر جائزے سے واضح ہوتا ہے کہ اس پوری صدی کی بلینک ورس کسی اعلیٰ مقام کو چھونے سے قاصر رہی۔ وقت کے ساتھ ساتھ اس کے آہنگ میں بلحاظ ضرورت تبدیلیوں کو کھلے عام روا رکھا گیا۔ اس سارے دور میں کوئی ایسی انقلابی تبدیلی نظر نہیں آتی جو بلینک ورس کے کسی نئے مکتب فکر کی داغ بیل ڈالتی یا کم از کم جس کی تقلید ہی کی جاتی۔ اسی لئے ایڈمنڈ

گاس (EDMUND GOSSE) کہتا ہے کہ:

"Since the 18th century, blank verse has been subjected to constant revision in the hands of Wordsworth, Coleridge, Shelley, Keats, Tennyson, the Brownings and Swinburne, but no radical changes, of a nature unknown to Shakespear and Milton, have been introduced into it."(۱۳۲)

اس طرح یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ ہیئت کے لحاظ سے بلینک ورس زوال سے دوچار رہی۔ اس کے زوال کے اسباب کیا تھے ان کا کھوج لگانا کوئی سیدھا سادا سوال نہیں ہے۔ کسی بھی ہیئت یا صنف کے عروج زوال کی وجوہات ہمیشہ پیچیدہ ہوتی ہیں۔ اندریں حالات کئی ایک معاون اسباب و علل کی ٹوہ تو لگائی جاسکتی ہے لیکن اصل وجہ پھر بھی ہمارے ضوابط کی دسترس سے باہر ہی رہتی ہے تھیٹر میں آخر نظم کے مقابلے میں نثر کی مقبولیت کیوں ہوئی۔ اس سوال کا جواب یہ ہے کہ اصل میں بلینک ورس کو ڈراموں میں استعمال نہ کرنے کا ایک سبب تو یہ ہے کہ گذشتہ تین صدیوں میں غیر ڈرامائی شاعری اور عظیم غیر ڈرامائی شاعری بلینک ورس میں بہت بڑی تعداد و مقدار میں لکھی گئی۔ ذہن ان غیر ڈرامائی تخلیقات میں اس قدر مستغرق ہو گئے کہ کسی نوع کا فرق و امتیاز روا نہیں رکھا جاتا اور سبھی کو ایک ہی چیز سمجھا جانے لگا ہے۔ جیسا کہ ٹی' ایس' ایلیٹ کہتا ہے کہ:

"The Causes for the rise and decline of any from of art are always complex and we can alyways trace a number of contributory causes, while there seerns to remain some deeper cause incapable of formulation: I should not care to advance any one reason why prose came to supersede verse in the theatre. But I feel sure that one reason why blank verse cannot be employed now in the drama is that so much non-dramatic poetry, and great non-dramatic poetry, has been written in it in the last three hundred years. Our minds are saturated in these non-dramatic works in what is formally the same kind of verse."(۱۳۳)

بیسویں صدی کی بلینک ورس: بیسویں صدی کی بلینک ورس اپنے عہد کی نثری گفتگو کے قریب ترین واقع ہوئی ہے۔ اس آزادہ روی نے روایتی اور رسمی پابندیوں کو خیر آباد کہہ دیا ہے۔ جیسا کہ آرنسٹ جی مال کا خیال ہے کہ:

"It may be said that is general the modern tendency is to free blank verse from fromality and bring is closer to the tone and rhythms of actual speech" (۱۳۴)

دیکھا گیا ہے کہ حقیقی معنوں میں نظم کے اندر عام بول چال کا فطری و قدرتی انداز اختیار کرنے کی سعی کئی طرح سے مشکور نہیں ہو سکی۔ مجبوراً" شعراء کو شعری تاثیر کو موثر اور بھرپور بنانے کے لئے روایتی طرز بیاں کی مدد حاصل کرنا پڑی ہے۔ اس کی واضح مثال ٹامس ہارڈی (THOMAS HARDY; ۱۸۴۰ء-۱۹۲۸ء) کا ڈراما "THE DYNASTS" ہے۔ یہ رزمیہ نپولین کی رزم آرائیوں کے متاثر کن نقشوں پر مبنی ہے۔ یہ ڈراما بیسویں صدی سے بھی اسی قدر دور ہے جس قدر انیسویں صدی سے بے تعلق ہے۔ بیسویں صدی کے بہت کم ڈراموں میں بلینک ورس استعمال ہوئی ہے۔ اس صدی کے ڈراموں میں جدید دور کی عکاسی اور نچلے طبقے کے احوال و آثار کی نمائندگی کی گئی ہے۔ یہاں شاعری کے لئے ایک مشکل یہ کھڑی ہو جاتی ہے کہ اسے روز مرہ کی بات چیت' اصلیت اور بالخصوص چھوٹے طبقے کی نمائندگی پر مامور کیا جاتا ہے تو جذبے کی شدت مجروح ہوتی ہے حالانکہ وہ شاعری کی روح رواں ہوتا ہے۔ دوسری صورت میں اگر شعری محاسن و لوازم کو برقرار رکھا جاتا ہے تو معاشرے کے نچلے مگر سب سے بڑے طبقے کی ترجمانی کو دھچکا لگتا ہے اور اس کا حق ادا نہیں ہوتا۔ اس لئے کہ کسانوں' مزدوروں' ہاریوں' کاریگروں' دست کاروں اور دیگر محنت کشوں کی زبان سے شستہ و شائستہ مرصع و مسجع اظہار احوال نہایت مضحکہ خیزی پیدا کرتا ہے۔ ہر دو حالتوں میں اعتدال کو برقرار رکھنا کار دارد ہے۔ عام زندگی میں کی جانے والی بات چیت کو شعری ضابطے میں سموتے ہوئے عروضی آہنگ پر بھی زد پڑتی ہے۔ بیسویں صدی کی بلینک ورس اس طرح کے مسائل میں الجھی ہوئی ملتی ہے۔ روز مرہ کی ٹکسالی زبان اور مقامی بولیوں کو عروضی سانچے میں ڈھالنے کے لئے بلینک ورس کو متعدد خوشگوار و ناخوشگوار تبدیلیوں سے گزرنا پڑا ہے۔ جس کے نتیجے میں بلینک ورس کا بنیادی آئمبک وزن شدید طور پر متاثر ہوا ہے اور اس کے آہنگ کو بحر کے مرکزی توازن سے عدم مطابقت کے کئی ایک دھچکوں کا سامنا کرنا پڑا ہے۔ اس صدی کی ڈرامائی بلینک ورس میں استعمال ہونے والے زحافات نے آئمبک

پینٹامیٹر کو اس قدر ضعف پہنچایا ہے کہ وہ اپنے محوری کردار سے بہت دور چلی گئی ہے۔ نتیجتاً ایک ایسا آہنگ معرض وجود میں آیا ہے جسے مشکل سے ہی آئمبک کہا جا سکتا ہے۔ بیسویں صدی میں بلینک ورس میں لکھنے والے سربر آوردہ اور نمایاں شعراء میں "لیسلز ایبر کرامبی" (LASCELLES ABERCROMBIE)، "جان ڈرنک واٹر" (JOHN DRINKWATER)، گارڈن باٹملی (GORDON BOTTOMLY)، ڈبلیو۔بی۔ییٹس (W.B. YEATS)، سی ایم ڈاؤٹی (C.M. DOUGHTY) اور رابرٹ فراسٹ (ROBERT FROST) کی کاوشوں کو تاریخی لحاظ سے بڑا اہم مقام حاصل ہے۔

فری ورس

"فری ورس" انگریزی زبان کے دو الفاظ "FREE" اور "VERSE" کا مجموعہ ہے۔ ان میں سے "FREE" کے معنی "آزاد" اور "VERSE" کے معنی شاعری یا نظم کے آتے ہیں۔ دونوں الفاظ کے مشترکہ معنی "آزاد نظم" یا "آزاد شاعری" کے لئے جا سکتے ہیں۔ یہ ہیئتی اصطلاح فرانسیسی کے راستے سے انگریزی ادب میں داخل ہوئی۔ اس اعتبار سے فری ورس اصل میں فرانسیسی شعری اصطلاح "ورلیبر" (VERS LIBRE) کا حرف بہ حرف (LITERAL) ترجمہ ہے۔ جیسا کہ انسائیکلوپیڈیا امیریکانا کے درج ذیل الفاظ سے ظاہر ہے۔

"Free verse" is a literal translation of the French *vers libre*___ a term applied to a movement in late 19th century French poetry." (۳۵)

انسائیکلوپیڈیا برٹینیکا سے بھی اسی نوع کے خیال کو تاکید و تقویت بہم پہنچاتی ہے۔

Free verse:..... it was originally a literal translation of the French "vese libre." (۳۶)

یہ معلوم ہو جانے کے بعد کہ فری ورس در حقیقت فرانسیسی "ورلیبر" (VERS LIBRE) کا لفظی ترجمہ ہے۔ اس امر کا جاننا بھی ضروری ہے کہ "ورلیبر" کی ماہیت اور وجہ تسمیہ کیا ہے۔ انسائیکلوپیڈیا برٹینیکا اس ضمن میں درج ذیل معلومات فراہم کرتا ہے۔

In 1889, Jules Laforgue's *Dernier vers* was in the genre, and Francis Viele-Griffin's *Joies* proclaimed in its preface, "Le vers est libre." This is probably where the term originated in French." (۳۷)

جوزف شپلے کی ڈکشنری آف ورلڈ لٹریچر 'کریٹسزم' 'فارمز' 'تکنیک' بھی انہی معلومات کا اعادہ کرتی ہے۔

In 1889, appeared Laforgue's *Dernier Vers* and Viele-Griffin's *Joics*, the first full book of poems in the form: its preface proclaimed the tidings: *Le vers est libre*." (۳۸)

مندرجہ بالا اقتباسات کے مطابق "JULES LAFORGUE" کی وفات کے بعد شائع ہونے والے مجموعۂ منظومات "DERNIER VERS" کے بارے میں فراہم کی گئی۔ معلومات سے اس امر کی واضح طور پر نشاندہی ہو جاتی ہے کہ "VERS LIBRE" کی شعری اصطلاح "فرانسس ویلے گریفین" (FRANCIS VIELE-GRIFFIN) کے ایک جملے "LE VERS EST LIBRE" سے اخذ کی گئی ہے۔ مذکورہ جملہ "JOIES" (۱۸۸۹ء) کے مقدمے میں پہلی مرتبہ منظر ادب پر ابھرا اور بالکل ایک نئی فارم کے نام کو متعین کر گیا۔ اس نئی فارم یعنی "ورلیبر" میں روایتی عروض کی جن پابندیوں سے آزادی حاصل کی گئی ان میں سے چند ایک کو گنواتے ہوئے انسائیکلوپیڈیا امیریکانا نے مندرجہ ذیل تفصیل پیش کی ہے۔

"VERS LIBRE, ver' le'bre a form of verse free from any fixed number of syllables or feet and form other traditional regularities of metrical verse, such as rhyme, hiatus, and caesura. Vers libre achieves internal unity and design by recurrent accents creating the rhythm. The French term has universal acceptance, although the term "free verse" is more commonly applied to this type of poetry in English." (۳۹)

اس طرح فرانس میں انیسویں صدی کی نویں دہائی کے بالکل آخری سال سے لکھی جانے والی وہ منظومات جن میں اجزاء یا ارکان کی متعینہ تعداد اور دیگر روایتی عروضی باضابطگیوں اور باقاعدگیوں کو کماحقہ ملحوظ نہ رکھتے ہوئے شاعری کی طرح ڈالی گئی اسے "ویرلیبر" کے نام سے موسوم کیا گیا۔ ایسی نظموں میں قافیہ، وقف شعری (HIATUS) اور خلا (CAESURA) کے سلسلے میں آزادی کے رویے کو پیش نگاہ رکھا گیا اور نظم کے داخلی تسلسل و اتحاد کو برقرار رکھنے کے لئے محض آہنگ پر اعتماد کا کیا جانے لگا۔ اس کے نتیجے میں مذکورہ نئی شعری ہیئت کے لئے وسیع تر سطحوں پر قبولیت و پذیرائی کا دروازہ کھل گیا۔ یوں "ویرلیبر" اپنے دور آغاز ہی میں دیگر دو شعری ہیئتوں "VERS REGULIER" اور "VERS LIBERE" سے مندرجہ ذیل تین انداز میں ممیز و مختلف قرار پائی۔

۱۔ انفرادی مصرعے کی رسمی اندرونی وحدت کے ذریعے۔

۲۔ اجزاء کی کسی متعین تعداد سے آزادی کے ذریعے۔

۳۔ بعض مخصوص اصولوں مثلاً سکتے، یا ٹوٹی ہوئی کڑی، وقفے اور قافیے سے آزادی کے ذریعے۔

اس ضمن میں شپلے کی "ڈکشنری آف ورلڈ لٹریچر، کریٹسزم۔ فارمز۔ ٹکنیک" کے درج ذیل الفاظ ملاحظہ ہوں۔

"*Vers libre* is distinguished form both *vers regulier* (Classic and Romantic alexandrines) and *vers libere* by; (l) the formal interior unity of the individual line; (2) freedom from any fixed number of syllables; (3) freedom from certain special rules. such as hiatus, caesura, rhyme."(۱۳۰)

ایک بنیادی خصوصیت جو "VERS LIBRE" کے ساتھ "VERS REGULIER" اور "VERS LIBERE" کو متحد کرتی ہے وہ باقاعدگی سے یکے بعد دیگرے وقوع پذیر ہونے والی تاکیدوں کی موجودگی ہے جس سے آہنگ معرض وجود میں آتا ہے۔ یہ بنیادی یکسانی فری ورس لکھنے والے شاعر کی حد تک تو درست تھی تاہم یہ ایک مشکل امر تھا کہ وہ کس طرح اسے فرانسیسی شاعری کے صدیوں پرانے روایتی اجزائی نظام کے نظریے کے مقابلے میں ثابت کر سکتا تھا۔ اس کے لئے دو ذرائع تھے۔ ایک لائبریری کا اور دوسرا لیبارٹری کا ڈکشنری آف ورلڈ لٹریچر، کریٹسزم۔ فارمز۔ ٹکنیک میں اس کی صراحت درج ذیل طور پر کی گئی ہے۔

"One fundamental characteristic unites *vers libre* with *vers regulier* and *vers libere:* the presence of regularly recurring accents that create the rhythm. While this basic similarity was true to the *vers librist*, how could he prove it in the face of centuries of traditional belief in syllabism as the constituent of Fr. verse? There were two means: the library and the laboratory."(۱۳۱)

لائبریری کا ذریعہ: کچھ ممتاز عروض دانوں نے فرانسیسی اجزائی شاعری کی فطرت کا تجزیہ کیا اور ان کے اخذ کردہ نتائج نے تاکید (ACCENT) کی بنیادی اصول کے طور پر حمایت کی "PAUL VERSIER" نے فیصلہ کیا کہ آہنگ اس تاکید کی باقاعدہ بار بار وقوع پذیری پر مشتمل ہوتا ہے، جو وقت کی نشاندہی سے مختص ہے۔ "MATHURIN DONDO" فرانسیسی شاعری کو ان آہنگی وقفوں کی بنیاد پر مبنی پاتا ہے۔ جن کی تخصیص تاکید کرتی ہے اور جو قابل تغیر ہوتے ہیں۔ مزید برآں جن کا تعین فقرے کی معنویت کے ذریعے ہوتا ہے۔ "EDOUARD DUJARDIN" نے یہ نتیجہ اخذ کیا کہ فرانسیسی شاعری چھوٹی وحدتوں (ارکان) کی ایک مخصوص تعداد سے متشکل ہوتی ہے اور یہ کہ فرانسیسی میں حقیقی رکن آہنگی رکن ہوتا ہے۔ یہ ایک لفظ یا الفاظ کے اس گروہ سے بنتا ہے جو ایک یا ایک سے زیادہ دوسرے اجزاء پر نیم تاکیدوں کے ساتھ آخری فیصل شدہ یا نمایاں جزو پر تاکید کا حامل ہوتا ہے اور یہ کافی معنی رکھتا ہے۔ جس کے نتیجے میں آواز میں کم سے کم وقفہ وقوع پذیر ہوتا ہے۔ جیسا کہ شپلے کی "ڈکشنری آف ورلڈ لٹریچر، کریٹسزم۔ فارمز۔ ٹکنیک" سے واضح ہے۔

Paul Verrier decided that rhythm consists in the regular recurrence of the accent marking time *(Essai sur les Principles de la metrique anglaise, 3 v., 1909)*. Mathurin Dondo *(Vers Libre, 1922)* found Fr. verse to be based on the rhythmic intervals marked by *accents d'expression*, which are variable, and determined by the meaning of the sentence. Edouard Dujardin concluded

that Fr. verse is composed of a number of small unities (feet) and that the true foot in Fr. is the rhythmic foot. It is made up of a word of group of words bearing an accent on the last pronounced syllable, with semi-accents on one or more of the other syllables, and bearing sufficient meaning to allow for a minimal pause in the voice."(۱۳۲)

تمام فرانسیسی شاعری ایسے ہی آہنگی ارکان کی مخصوص تعداد کی ترتیب سے معرض تعیر میں آتی ہے۔ جس میں روایتی شاعری کے علاوہ "ویرلیبر" بھی شامل ہے۔ تاہم "ویرلیبر" میں ان آہنگی ارکان کی ترتیب مختلف اصولوں پر مبنی ہے۔ جیسا کہ شپلے کی "ڈکشنری آف ورلڈ لٹریچر" میں وضاحت کی گئی ہے۔

"All Fr. verse in built of a sequence of certain numbers of such rhythmic feet; *vers regulier, vers libere, vers libre* merely arrange these rhythmic feet according to different laws *(Les premiers poetes du vers libre, in Mal. larme, 1936).*"(۱۳۳)

لیبارٹری کا ذریعہ: دیگر شعراء جن میں "ROBERT DE SOUZA"، "GEORGES LOTE" اور ANDRE SPIRE نمایاں ہیں، نے "ویرلیبر" کے معاملے کو پیمائشی مشینری (MEASURING MACHINERY) کے ذریعے ثابت کرنے کی کوشش کی۔ جس کی ترقی و تکمیل "ABBE ROUSSELOT" کی تجرباتی صوتیاتی لیبارٹری میں "COLLEGE DE FRANCE" کے ہاتھوں ہوئی۔ اس لیبارٹری میں موسیقانہ زیروبم، شدت، ہر جز کی طوالت، مزید برآں الفاظ کے گروہوں کے درمیان پائے جانے والے وقفوں، ایک لفظ میں انجذاب (INHALING) اور عدم انجذاب (EXHALING) کے کردار اور فرانس کے حقیقی معاصر تلفظ کو ریکارڈ کرنے کے لئے آلات موجود تھے۔ اجزائی نظام کے کردار کے سلسلے میں "LOTE" اور "SOUZA" نے جو تجربہ کیا اس کی تفصیل "ڈکشنری آف ورلڈ لٹریچر" میں درج ذیل طور پر بیان کی گئی ہے۔

"In connection with the role of syllabism, Lote and Souza chose 1100 Classic and Romantic alexandrines and gave them to several masterenunciators for reading and recording. In the mouths of the finest of diseurs, only 450 of the 1100 contained 12 syllables; 650 contained 9, 10, 13, and 141 Rostand's syllabic "intention" in "La ballade du Duel" *(Cyrano)* was followed only 10 out of 28 times.___ the syllabic pattern in Coquelin's recording was of 12 about once in ever three lines. Mme. Bernhardt enunciated the Classic 12-syllable lines from *phedre;* these proved to have 13 and 14 syllables! It was thus demonstrated that the Classic and Romantic 12-syllable alexandrine, at least as recited today, does not consist regularly, or even mainly, of 12 syllables."(۱۳۴)

ایک بار جب عددی اجزائی نظام کو فرانسیسی شاعری کے بنیادی معمار کے طور پر خارج کر دیا گیا تو پھر ہی اس باقاعدہ طور پر بار بار وقوع پذیر ہونے والی تاکید کے ثبوت کی فراہمی ممکن ہوئی، جو آہنگ کو تخلیق کرتا ہے اور اس تاکید کی فطرت کو دریافت کرتا ہے۔ اس ضمن میں جو تین عناصر موجود پائے گئے۔ ان میں زیروبم، شدت اور دورانیہ ہیں۔ ماہرین اصوات (PHONETICIANS) کی مزید تفتیشات نے ظاہر کیا کہ دورانیہ کی تاکید ان عناصر میں سے ایک ہے جو اس آہنگ کو متعین کرتی ہے۔ جس پر فرانسیسی شاعری کی بنیادیں استوار ہیں۔ لہٰذا فرانسیسی شعراء محفوظ طور پر فرانسیسی شاعری کی روایت کے اندر رہتے ہوئے مختلف تاکیدی سکیموں میں محض آہنگوں کو ترتیب دیتے ہیں۔ جن میں دیگر شعری ہیئتوں کے علاوہ "ویرلیبر" بھی شامل ہے۔ آج کا شاعر متذکرہ بالا تینوں صورتوں میں سے کسی بھی ایک کا انتخاب کر سکتا ہے۔ جیسا کہ شپلے کی "ڈکشنری آف ورلڈ لٹریچر" میں بتایا گیا ہے کہ:

"Thus the vers librists are squarely in the tradition of Fr. poetry: vers regulier, vers libers, and vers libre merely arrange rhythms in different

accentual schemes. The poet to day may choose among the three."(۱۳۵)

اس طرح اس نئی فارم یعنی "VERS LIBRE" میں روایت کے اندر رہتے ہوئے روایت شکنی کی جاتی ہے اور روایتی عروض کے عام قواعد و ضوابط کی باقاعدگی اور باضابطگی کو ملحوظ نہیں رکھا جاتا۔ جس کے نتیجے میں چھوٹے بڑے مصرعے متبادل انداز میں وقوع پذیر ہوتے ہیں اور مواد کو ہیئت پر برتری حاصل رہتی ہے۔ یوں لامحالہ ہیئت کی اہمیت کو ثانوی حیثیت تفویض ہو جاتی ہے۔ جیسا کہ "آکسفورڈ ڈکشنری (سپلیمنٹ)" کے درج ذیل الفاظ سے متبادر ہے۔

Vers libre: A form of composition in which the ordinary rules of prosody are or may be disregarded; verse consisting of an alternation of long and short lines, often unrhymed, which is supposed to subordinate from substance."(۱۳۶)

ٹی۔ایس۔ایلیٹ بھی کم و بیش اسی طرح کے خیال کا اظہار کرتے ہوئے کہتا ہے کہ مخصوص طرزوں کی فری ورس کو مواد کے انتخاب پر مبنی فرض کیا جاسکتا ہے۔ یا اس طریق کار پر واقع فرض کیا جاسکتا ہے کہ جس کے تحت وہ مواد کو زیر انتظام لاتا ہے۔ ٹی۔ایس۔ایلیٹ کا یہ بھی کہنا ہے کہ وہ اس امر سے واقف ہے کہ بہت سے فری ورس لکھنے والوں نے اسی طرح کی اختراعات کو روشناس کیا ہے اور یہ کہ ان کے انتخاب کا نیا پن اور مواد کی سلیقہ مندی یا سبک دستی (MANIPULATION) الجھی ہوئی ہے۔ اگر یہ الجھاؤ خود مصنفین کے دماغوں میں نہیں ہے تو بھی ہیئت کے نئے پن کے ہمراہ قارئین کی اکثریت کے ذہنوں میں موجود ہے۔

"Particular types of vers libre may be supported on the choice of content, or on the method of handling the content. I am aware that many writers of vers libre have introduced such innovations and that the novelty of their choice and manipulation of material is confused.___ if not in their own minds, in the minds of many of their readers___ with the novelty of the form."(۱۳۷)

بعض نوع کی فری ورس میں چونکہ روایتی عروض کی باضابطگی کو کبھی ملحوظ رکھا جاتا ہے اور کبھی نظرانداز کر دیا جاتا ہے۔ اس لئے دیکھنا پڑے گا کہ انگریزی میں روایتی عروض کی باضابطگی کی نوعیت کیا ہے تاکہ آزاد نظم میں عروضی عناصر کا کماحقہ ادراک ممکن ہو سکے۔ پورے انگریزی عروض کا احاطہ کرنا اور اس کی باریکیوں سے بحث کرنا ایک طویل سلسلہ مباحث کا باب وا کرنے کے مترادف ہے۔ لہذا انگریزی عروض کے تحت عام طور سے جس طرح مصرعے متشکل ہوتے ہیں اور جو نمایاں عناصر اس میں حصہ لیتے ہیں ان کا جائزہ لیا جانا مقصود ہے۔ روایتی شاعری میں جس عروضی نکتے کو بنیادی اہمیت تفویض ہے وہ وزن ہے۔ اس وزن کے مختلف پیمانے ہیں جنہیں بحور (METRES) کے نام سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ باضابطہ بحر میں ایک باضابطہ آہنگ کی ضرورت ہوتی ہے۔ آہنگ کہ جو اپنی اساسی حیثیت میں ایک آزاد موج بیکراں ہے' جب اس پر مخصوص پابندی اور باضابطگی کا اطلاق ہو جاتا ہے' تو وہ بحر کی صورت اختیار لیتا ہے۔ لہذا بحر اس وقت تک بحر نہیں بنتی جب تک آہنگ اپنی مختصر اکائیوں یعنی ارکان کی ایک خاص ترتیب و تنظیم کے ساتھ اس کے قالب میں روح کی طرح جاری و ساری نہ ہو۔ یہ امر ذہن نشین رہنا چاہیے کہ آہنگ بحر کے بغیر بھی اپنی آزاد حیثیت میں قائم و دائم رہ سکتا ہے لیکن بحر آہنگ کے بغیر بحر نہیں بن سکتی۔ دوسرے الفاظ میں بحر آہنگ کی محتاج ہے جبکہ آہنگ بحر کا مقید و مکلف نہیں ہے۔ آزاد نظم کے آہنگ سے بحث کرنے سے پیشتر کلاسیکی عروضی آہنگ کی ماہیت پر روشنی ڈالنا بھی ضروری ہے۔ کلاسیکی عروض کے مطابق آہنگ کی تشکیل و ترتیب میں حصہ لینے والے محرکات و عناصر کو "ڈکشنری آف ورلڈ لٹریری ٹرمز" میں درج ذیل طور پر بیان کیا گیا ہے۔

"In all but the simplest rhythms three factors are involved, (1) the recurring alternation of stronger and weaker elements as such, and the pattern created by their disposition in relation to each other, (2) a division more or less marked of the whole series into sections occasioned by this recurrent alternation and disposition of the elements and by the tendency of weaker elements to group themselves for perception round stronger elements, and (3) the temporal relations among all such perceived divisions in the series. The first of these may conveniently be referred to as the cadence, the second as the grouping, the third as the measure." ۱۳۸

مندرجہ بالا تصریح کے مطابق مختلف عروضی آہنگوں میں بنیادی کردار ادا کرنے والے عناصر تین ہیں جو مندرجہ ذیل ہیں۔

۱۔ CADENCE

۲۔ GROUPING

۳۔ MEASURE

کلاسیکی شاعری میں ان جملہ تینوں لازمی اجزاء کا مجموعی طور پر محاکمہ کیا جاتا ہے۔ ان میں سرفہرست "CADENCE" کو اس لئے بھی خصوصی اہمیت کے ساتھ بیان کرنے کی ضرورت ہے کہ یہ فری ورس میں بھی نہایت اہم اور نمایاں حیثیت سے کار فرما ہے۔ جس کا ذکر آگے چل کر آئے گا۔ سردست اس انگریزی ادبی اصطلاح کے معنی و مفہوم اور اس کے لئے اردو اصطلاح کی طرف رجوع کیا جاتا ہے۔ "CADENCE" کے لفظی معنی "لے" "الحان" "زیر و بم" "نثر کا وزن اور "جملوں کی موسیقیت" کے ہیں۔ ان معانی سے اس انگریزی اصطلاح کا مفہوم تو سمجھ میں آجاتا ہے لیکن ان سارے معنوں میں سے کسی بھی ایک لفظ کو پورے طور پر "CADENCE" کی اردو میں اصطلاح کے لئے بامعنی قرار نہیں دیا جاسکتا۔ "دی آکسفورڈ انگلش، عربک ڈکشنری آف کرنٹ یوزج" میں "CADENCE" کے معنی و مفہوم سے متعلق درج ذیل تفصیل موجود ہے۔

"ایقا النغم، نبرات، انخفاض الصوت فی نہایۃ الکلام۔" (۱۴۹)

اس عربی تفصیل معانی میں صرف "نبرات" ہی وہ لفظ ہے جو "CADENCE" کے مفہوم کی وضاحت کے لئے بطور واحد لفظ سامنے آیا ہے۔ باقی دو اور دو سے زیادہ مجموعہ ہائے الفاظ پر مبنی تفاصیل ہیں۔ عربی لغت "المنجد" میں "نبرات" کے معنی ہیں۔ اوپر کے ہونٹ کا درمیانی گڑھا۔ ہمزہ، ورم، آواز کی بلندی، نمایاں بلند چیز۔" (۱۵۰)۔ ان معانی میں سے کسی ایک سے بھی "CADENCE" کی پوری طرح ادبی و عروضی نمائندگی نہیں ہوتی۔ البتہ "المنجد" میں "الایقاع" کا مفہوم مذکورہ انگریزی ادبی اصطلاح کی روح معانی کے قریب تر معلوم دیا ہے۔ "الایقاع" کی ثلاثی "وق ع" ہے اور الایقاع" کے معانی "سروں کی موزنیت" ۔(۱۵۱)۔ ہیں۔ لہٰذا "ال" کی تخصیص کو الگ کرکے آئندہ بمقام ضرورت "CADENCE" جو انگریزی ادبی اصطلاح ہے کے لئے اردو ادبی اصطلاح "ایقاع" کو استعمال کیا جائے گا۔ اس ادبی تعین کے بعد "CADENCE" کے تفصیلی مفہوم کے لئے "ڈکشنری آف ورلڈ لٹریری ٹرمز" سے رجوع کیا جاتا ہے۔ جس میں "CADENCE" کی مندرجہ ذیل تعریف کی گئی ہے۔

"Cadence. The flow of the language; esp. the rise and fall produced by the alternation of louder and softer syllables in accentual tongues. Specif; the fall of the voice at a pause."(۱۵۲)

جیسا کہ اس سے قبل بیان کیا جاچکا ہے ایقاع نہ صرف فری ورس میں بنیادی قدر کا حامل ہے بلکہ باقاعدہ اور پابند عروضی نظام اور نثر میں بھی اس کی اہمیت مسلم ہے۔ بے جا نہ ہوگا اگر اس کے کردار کا قدرے شرح و بسط سے جائزہ لیا جائے۔ اس مفصل جائزے کو جامع بنانے اور پورے سیاق و سباق میں ایقاع کو سمجھنے کے لئے کلاسیکی لٹریچر کو سامنے رکھا جاتا ہے۔ (۱۵۳) قدیم یونانی شعراء اپنی شاعری کی بنیاد دورانیہ (DURATION) یا وقت کی مقدار (TEMPORAL QUANTITY) پر رکھتے تھے۔ لاطینی شعراء نے جب یونانی نظام شعر کو اختیار کیا تو اپنے ملکی تاکیدی اور اجزائی عروض کو ترک کردیا۔ اس نظام میں نظری طور پر (THEORETICALLY) پیمائش کی اکائی (UNIT OF MEASUREMENT) ایک متعین مقدار تھی۔ جسے مور (MORE) کہا جاتا تھا۔ یہ "MORE" ایک اوسطاً "مختصر جزو کے مساوی اور ایک طویل جزو کے نصف کے برابر فرض کیا جاتا تھا۔ سادہ ایقاعی گروہوں (SIMPLE CADENCE GROUPS) جنہیں دوسرے الفاظ میں ارکان (FEET) کہنا چاہیے، میں پائے جانے والے طویل اور مختصر اجزاء کی ترتیب سے آہنگ کی تشکیل ہوتی تھی۔ ان سادہ ایقاعی گروہوں کا یکے بعد دیگرے در دو برابر وقفوں پر مشتمل وقت کی تقسیم فراہم کرتا تھا۔ اس طریق کار کے مطابق نظم کی جانے والی شاعری کی دو اقسام تھیں ایک تحت اللفظ (RECITATION) پڑھنے کے لئے ہوتی تھی جس میں ایک ہی بنیادی ایقاع "BASIC CANDANCE" یا رکن (FOOT) تھوڑے سے (LITTLE) تنوع کے ساتھ مسلسل دہرایا جاتا تھا۔ دوسری قسم گانے کے لئے ہوتی تھی جس میں مختلف ارکان متنوع انداز میں (VARIOUSLY) یکجا ہوتے تھے۔ رومن خطیب "QUINTILIAN" اول الذکر کو "METRUM" (METER) یعنی بحر سے موسوم کرتا تھا جبکہ موخر الذکر کو محض "NUMERUS" یا "RHYTHM" یعنی آہنگ کا نام دیتا تھا۔ رومن خطیب "CICERO" غنائیہ شعراء کے آہنگوں کو تحت اللفظ شاعری کی زیادہ باضابطہ سکیموں اور آہنگ دار نثر کے ہنوز زیادہ ڈھیلے ڈھالے پیٹرنوں (PATERNS) کے درمیان متمکن خیال کرتا تھا جسے شپلے کی "ڈکشنری آف ورلڈ لٹریری ٹرمز" میں درج ذیل طور پر بیان کیا گیا ہے۔

Quintilian gives the name *metrum* (meter) to the former only, calling

the latter simply numerus or rhythm; with Cicero (Orator, 183-84), he regards the rhythms of the lyric poets as occupying a middle ground between the more regular schemes of recited verse and the still looser patterns of rhythmic prose." (۱۵۴)

ازمنۂ وسطیٰ میں یونانی اور لاطینی میں وقت کی مقداروں پر مبنی اس نظام شعر کی جگہ ایک ایسے نظام نے لے لی جس کی بنیاد تاکید (STRESS OR ACCENT) پر تھی۔ اس کی خاص الخاص وجہ اجزاء کے دورانیہ (DURATION) کی بجائے متعلقہ قوت و شدت کو ملحوظ رکھنا تھا۔ کلاسیکی نظم بندی نے تمام ازمنہ وسطیٰ (جس کے دوران میں اسے "METRUM" سے موسوم کیا گیا اور اس کی پہچان کو "RHYTHMUS" سے علیحدہ طور پر برقرار رکھا گیا) سے لے کر تحریک احیاء العلوم اور مابعد تک مصنوعی زندگی کو جاری و ساری رکھا۔ اگرچہ بالخصوص سولھویں صدی میں اس طریق کار شاعری کو مقامی شعراء (بشمول انگریزی) پر مسلط کرنے کی متعدد کوششیں کی گئیں جیسا کہ اسے لاطینی شعراء پر مسلط کیا گیا تھا لیکن ان میں سے کوئی سعی بھی مشکور نہ ہو سکی اور جدید یورپ میں نظم بندی سے قطع نظر محض شعر کا تجزیہ و توضیح کلاسیکی عروض سے خاص طور پر متاثر ہوئے۔ بارھویں صدی کی وہ شاعری جس کا آغاز فرانس سے ہوا اور اس کے بنیادی موضوعات عشق، مہم جوئی اور مافوق الفطرت واقعات تھے، رومانس ورس (ROMANCE VERSE) کہلاتی ہے۔ اس شاعری میں مخصوص اجزاء کی تعداد پر مبنی گروہ بندی، وقفوں کی مختلف مقامات پر وقوع پذیری اور مضبوط تر اور کمزور تر اجزاء کی تقسیم سے جس انداز کا شعری پیٹرن وجود میں آیا اسے شپلے کی "ڈکشنری آف ورلڈ لٹریری ٹرمز" میں درج ذیل طور پر بیان کیا گیا ہے۔

"In the Romance languages verse is constructed by grouping set numbers of syllables in verses defined and linked by assonance or full rhyme; but the main rhythmic effects of Romance verse are produced by varied placing of pauces and the distribution of stronger and weaker syllables within the smaller groupings thus created." (۱۵۵)

جرمنی کی مختلف زبانوں میں تاکیدی اور غیر تاکیدی اجزاء کا بین امتیاز (CONTRAST) انتہائی نمایاں ہے اور شعر کی اسی طرح سے مستقل خصوصیت ہے جس طرح سے کہ نثر کی ہے۔ مزید بر آں آہنگی ڈھانچوں میں بنیادی اجزائے ترکیبی کی بھی اسی طرح مستقل خصوصیت ہے۔ اگرچہ انگریزی میں قوت اظہار یا شدت اظہار عام طور سے اس تاکید کی تشکیل کے لئے دیگر صوتی خصائص (OF SOUND (OTHER PROPERTIES) کی بہ نسبت زیادہ کردار ادا کرتی ہوئی معلوم دیتی ہے اور اس میں عموماً دورانیہ کے علاوہ زیروبم کو بھی دخل ہوتا ہے۔ اس لئے وہ تنوع جس پر کہ آہنگوں کی بنیاد ہوتی ہے وہ انگریزی میں صوت کی کسی ایک خصوصیت یا رخ کا حامل نہیں ہوتا بلکہ اپنی اصلی حیثیت میں کم و بیش عمومی مقداری تنوع کا حامل ہوتا ہے۔

جدید انگریزی کی تاکید میں اس تنوع کا عمل جزوی طور پر آزادی اور جزوی طور پر پہلے سے متعین شدہ ہوتا ہے۔ ہر وہ لفظ جو ایک سے زیادہ اجزا پر مشتمل ہوتا ہے۔ اس ایک جزو پر روایتی تاکید (CONVENTIONAL ACCENT) ہوتی ہے اور طوالت پر مبنی الفاظ میں مزید ایک جزو پر ثانوی تاکید بھی ہو سکتی ہے لیکن اس تاکید میں یا کسی بھی یک جزی لفظ کی ادائیگی میں تاکیدی مقدار (OF STRESS (AMOUNT روایتی طور پر مقرر نہیں ہوتی۔ یہ تبدیلی لفظ کے سیاق و سباق میں منطقی یا تقریری تاکیدوں کے درجوں کے لحاظ سے واقع ہوتی ہے۔ عام بول چال یا مخصوص نثر میں ایسے الفاظ جو منطقی یا تقریری طور پر غیر اہم ہوتے ہیں ان کے تاکیدی اجزا پر زور حفیف ہوتا ہے۔ ایک رجحان یہ بھی ہے کہ مذکورہ غیر اہم الفاظ کو ایک مرکزی تاکید (MAIN STRESS) کے ماتحت کر دیا جاتا ہے جسے مرکزہ (CENTROID) کہتے ہیں۔ یہ مرکزی تاکید یا مرکزہ، منطقی و تقریری تاکید کے مطابق ہوتا ہے۔ انگریزی نثر کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ اس کی تشکیل بڑے بڑے اجزاء پر مشتمل گروہوں (GROUPS) کی صورت میں ہوتی ہے۔ جنہیں بالعموم وقفوں کے ذریعے الگ الگ کیا جاتا ہے اور ہر گروہ ایک بڑی تاکید (MAJOR STRESS) کے تابع ہوتا ہے۔ بحیثیت مجموعی آہنگ کے لحاظ سے اس کا اثر شکستہ ہوتا ہے اور گروہوں کے اندر مرکزہ کے گرداگرد آوازوں کی بے ترتیبی کا اثر پیدا ہوتا ہے۔ لیکن مخصوص شعر میں اس کے برعکس عمومی طور پر ہر ایک جزو جو کہ ایک مرکزہ کا کردار ادا کرنے کا حقیقی اہل ہوتا ہے، اسے مرکزی اہمیت و حیثیت تفویض کر دی جاتی ہے۔ لہٰذا مجموعی طور پر کمزور اور مکمل ماتحت اجزاء وہ ہوتے ہیں جو فطری طور پر کمزور ہوتے ہیں۔ یعنی وہ جو کوئی روایتی تاکید نہیں رکھتے اور یک جزی الفاظ میں کسی ایسے تقریری یا منطقی زور سے محروم ہوتے ہیں، جو ان کی کمی کو رفع کر سکے۔

اس صورت حال کے نتیجے میں پیدا ہونے والے شعری گروپ اسی لئے نثر میں وقوع پذیر ہونے والے گروپوں کے مقابلے میں چھوٹے ہوتے ہیں۔ ہر گروہ میں محض چند اجزاء کو اکٹھا خیال کیا جاتا ہے۔ اور اکثر ایک واحد مضبوط جزو علیحدہ وجود کا حامل ہوتا ہے۔ ان کی تکرار کا

اثر بھی نثر کے نسبتاً بڑے گروہوں (LARGER GROUPS) کی بہ نسبت زیادہ مسلسل ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر:

۱۔ شعر میں آہنگ دار گروہوں کو بالعموم حقیقی وقفوں کے ذریعے الگ نہیں کیا جاتا بلکہ انہیں غیر حقیقی وقفوں سے جدا کیا جاتا ہے۔ (جیسا کہ مختصر تذبذب یا وقفے کو عملی جامہ پہنانے کے لئے محض آواز کا پھیلاؤ) ظاہراً وہ آواز کے حقیقی پھیلاؤ میں شکستوں (BREKS) کے ذریعے وضع نہیں کئے جاتے بلکہ مرکزہ (CENTRIOD) کے ٹھوس پن اور کشش کے ذریعے متشکل کئے جاتے ہیں۔

۲۔ مقناطیسی مرکزیت کے حامل مرکزہ کی کشش اور قوت کو ایک سے زیادہ سمتوں میں اور مختلف فاصلوں پر استعمال کیا جاتا ہے تاکہ ایک کمزور جزو کو کم و بیش مساوی طور پر ان دو مرکزہ جات (CENTRIODS) کی مخالف کششوں سے مشروط کیا جاسکے کہ جن کے درمیان یہ جزو وقوع پذیر ہوتا ہے اور اس طرح ادراک کے لئے گروہ بندی کے ایک انتخاب بلکہ یہاں تک کہ (زیادہ حقیقی طور پر) ایک مضبوط عدم تعین کی پیش کش کرتا ہے۔

ہر قطعی آہنگی گروپ کے اندر مرکزہ کے گرد کمزور اجزاء کی تقسیم ایک قطعی ایقاع (CADENCE) کو استوار کرتی ہے۔ جو زیر و بم یا لہریا انداز کا حامل ہوتا ہے۔ بعض اوقات ایک ہی ایقاع کو ایک سے زیادہ یکے بعد دیگرے آنے والے گروپوں میں دہرایا جاتا ہے جیسا کہ ملٹن کی مندرجہ ذیل مثال سے واضح ہے۔

"And swims or sinks or wades or creeps or flies (o ó / o ó / o ó / o ó / o ó)"; ۱۵۶

بسا اوقات ایقاع یکے بعد دیگرے وقوع پذیر ہونے والے گروہوں میں مختلف طور پر سامنے آتے ہیں مثلاً:

As killing as the canker to the rose (o ó o / o o ó o / o o ó),
Die of a rose in aromatic pain (ó / o o ó / o ó o ó o / ó)." ۱۵۷

لیکن کسی بھی ایک صورت میں مضبوط اجزا کے گرد کمزور اجزا کی فطری گروہ بندی (NATURAL GROUPING) سے قطع نظر تاکیدوں کے محض تواتر اور کمزور اجزاء کے ساتھ تبادل (ALTERNATION) کے ذریعے ایقاع کا ایک زیادہ عمومی پیٹرن استوار کیا جاتا ہے۔ ایقاع کا یہ عمومی پیٹرن بے قاعدہ بھی ہو سکتا ہے جیسا کہ یکے بعد دیگرے وقوع پذیر ہونے والے متنوع چھوٹے یا اکائی پر مبنی ایقاع (UNITARY CADENCE) ہوتے ہیں یا پھر ایقاع پر مبنی یہ عمومی پیٹرن باقاعدہ بھی ہو سکتا ہے جیسا کہ یہ ایک ہی اکائی کے ایقاع کی مسلسل تکرار سے متشکل ہوتا ہے۔ جہاں فطری گروپوں کے اندر ایک ہی طرح کے ایقاع کی ایسی مسلسل تکرار پائی جاتی ہے وہاں ایقاع کا مجموعی پیٹرن سادہ ہوتا ہے اور اس پر گروپ پیٹرون کے ساتھ عمومی پیٹرن میں تطابق کے ذریعے زور دیتا ہے۔ مجموعی عمومی پیٹرن پھر سے اس مقام پر سادہ ہو جاتا ہے جہاں گروپ پیٹرن میں ایک گروپ سے دوسرے گروپ تک تنوع پایا جاتا ہے اور عمومی پیٹرن میں اکائی پر مبنی ایقاع کے تواتر میں کوئی باقاعدگی نہیں پائی جاتی لیکن ایک مجموعی طور پر پیچیدہ پیٹرن اس وقت وقوع پذیر ہوتا ہے جب گروہی ایقاعوں (GROUP-CADENCES) میں تنوع ساتھ ساتھ موجود ہوتا ہے اور عمومی پیٹرن میں ایک ہی ایقاع کی مسلسل تکرار سے اسے اعانتی سرمیا کی جاتی ہے۔ جیسا کہ ذیل میں مثال سے اس کی وضاحت کی گئی ہے۔

"*The curfew tolls the knell of partinkg day*, where the cadences in the groupings (o ó o /ó /o ó / o ó o / ó) are crossed by the recurring iambic unitary cadence of the general pattern (o ó o ó o ó o ó o ó) " ۱۵۸

عمومی ایقاع میں پائی جانے والی باقاعدگی کی کسی بھی ایسی قربت کو عروضی طور پر بیان کیا جاسکتا ہے۔ چاہے وہ تمام مرکزیاتی گروہوں (CENTROIDAL GROUPS) کے ذریعے ایک ایقاع کی تکرار سے معرض وجود میں آئی ہو یا ایسی گروہ بندی سے علیحدہ محض تاکید یا غیر تاکید (SLACK) کے تبادل (ALTERNATION) سے حیطۂ تخلیق میں آئی ہو۔ لیکن لفظ بحر کا کڑا استعمال جو قدیم شعراء کی شاعری (جیسا کہ اوپر ذکر آ چکا ہے) قرون وسطی کی شاعری اور محتاط انداز میں جدید شاعری سے مطابقت کا حامل ہے 'فی الاصل خود کو ان ڈھانچوں (STRUCTURES) کے لئے مختص رکھے گا جنہیں اس باضبطگی کو پیش کرنے کے لئے صراحت کے ساتھ وجود میں لایا گیا ہے اور جس میں ایک واحد اکائی پر مبنی ایقاع یا رکن قدرے تنوع کے ساتھ عمومی پیٹرن میں ایک سرے سے دوسرے تک بار بار واقع ہوتا ہے اور کوئی مصرعہ (LINE) یا ایک شعر (VERSE) ایسے ایقاعوں یا ارکان کی ایک مقررہ تعداد کے امتزاج سے تشکیل دیا جاتا ہے۔ لہٰذا ہر معمول کے مطابق مصرعے (NORMAL LINE) میں مذکورہ تعداد ایک جیسی ہوتی ہے۔ اس اہمیت کو پیش نظر رکھنا چاہیے کہ کسی بھی شعر میں ایقاع کے عمومی پیٹرن کی تخلیق میں چاہے وہ بحر پر مبنی ہو یا صرف آہنگ پر (چونکہ گروہ بندی کو نظر انداز کر دیا جاتا ہے اس لئے) نہ صرف مرکزہ جات (CENTROIDS) بلکہ تمام تاکیدیں 'بشمول وہ تاکیدیں بھی جو ثانوی تاکیدیں کہلاتی ہیں' یکساں طور پر عمل پذیر ہوتی

ہیں اور یہ کہ بحر کی باضابطگی صرف یہ تقاضا کرتی ہے کہ تاکید اور غیر تاکید کا کوئی باضابطہ تبادل (REGULAR ALTERNATION) ہو نہ کہ تمام تاکیدوں کی طاقت تخمیناً "یکساں اور مساوی ہو۔ جہاں (جیسا کہ بحر پر مبنی شعر میں ہوتا ہے) اکائی پر مبنی ایقاع میں ایک عمومی یکسانی پائی جاتی ہے وہاں در حقیقت مسلمہ توقع حتیٰ کہ ایک ایسے جزو کو بھی جو فطری طور پر قطعی کمزور ہوتا ہے کافی زیادہ وزن عطا کر دیتی ہے تاکہ پیٹرن کا محسوس تسلسل یقینی بن سکے۔ جیسا کہ مندرجہ ذیل مثال سے ظاہر ہے۔

"So, e.g. the last syllable of necessity (o ó o o) may without undue emphasis be so weighted___ most naturally rather by slightly extended duration than by increased force___ that in this word the 3rd and 4th syllables seem to stand in the same relation as the and 2nd, and distinctly if more faintly to repeat their plainly iambic cadence (oóo ó) and so likewise neccessaary may be read as two trochaic feet (ó o ó o) without the crudity of equalizing the stress of the 3d with that of the 1st syllable." (۱۵۹)

جیسا کہ شروع میں بیان کیا گیا ہے کہ کسی بھی حقیقی آہنگ میں پیمائش یا وقت کے رشتے کے مظاہر (PHENOMENA) غیر منفک (INSEPARABLE) ہوتے ہیں۔ سوائے اس کے کہ گروہ بندی اور ایقاع کے ان مظاہر سے انہیں تجرید (ABSTRACTION) کے ذریعے علیحدہ علیحدہ کیا جائے۔ حقیقت میں اگرچہ، بحر کا لفظ ابتدائی طور پر عام استعمال میں ایقاع سے منسوب کرنے کے لئے آیا ہے، تاہم اس کی تعبیر کسی انتہائی مسلسل چیز کی پیمائش پر مبنی رہتی ہے اور اگرچہ (خاص طور پر گزشتہ صدی میں) اس کے بارے میں کافی زیادہ مناقشت موجود ہے پھر بھی ایسے لگتا ہے کہ عروض دان اس امر پر زیادہ متفق ہیں کہ آہنگ میں جس چیز کی پیمائش کی جاتی ہے وہ وقت ہے۔ (اس کا ایک اہم عملی اثر خاموشی اور آواز کی واضح پیمائش کی صورت میں نظر آتا ہے اور اس طرح یہ امکان پیدا ہوتا ہے کہ خاموشی کسی ایک مقررہ پیمائش میں متوقع آواز سے تبدیل ہو سکتی ہے۔) بول چال کے آہنگی ڈھانچے (RHYTHMIC STRUCTURE) وقت کی پیمائش، تاکیدوں یا وقفوں (یا نیم وقفوں) جو اکیلے یا امتزاج پر مبنی ہوں یا پھر ایقاعوں کی تکرار یا آہنگی گروہوں کے ذریعے کی جاتی ہے۔ اس طرح ہم تاکید سے تاکید، وقفے سے وقفے یا پھر ایک مقررہ ایقاع یا گروہ کے ایک سرے سے دوسرے سرے تک پیمائش کر سکتے ہیں اور ان پیمائشوں میں سے ہر ایک کسی شعر کی تشکیل سے متعلق کچھ مفید بیانیہ معلومات فراہم کرتی ہیں۔ چاہے وہ تمام پیمائشیں یکساں طور پر اپنے ڈھانچے کا ایک اصول منکشف کرتی ہوں یا نہ کرتی ہوں۔ زمانی حصے (PERIODS) جن میں ایک آہنگ کے وقت کو اس طرح تقسیم کیا جاتا ہے وہ یا تو غیر یکساں یا "ISOCHRONOUS" یعنی یکساں یا تقریباً یکساں طوالت پر مبنی ہوتے ہیں۔ ایقاع میں عمومی پیٹرن کی باقاعدگی، وقت کی پیمائشوں میں بین طور پر باقاعدگی یا تقریباً یکسانی سے تطابق کی حامل ہوتی ہے اور اگرچہ بہت سے عروض دان موخر الذکر یعنی "ISOCHRONISM" کو بھی اتنی ہی اہمیت تفویض کرتے ہیں جتنی کہ اول الذکر کو، لیکن چونکہ یہ تمام شاعری میں واقع نہیں ہوتی اور آہنگ دار نثر میں شاذ شاذ پائی جاتی ہے اس لئے لازمی طور پر یہ نتیجہ اخذ کرنا چاہیے کہ آہنگ کی تشکیل کے لئے وقت کی پیمائش اتنی ضروری نہیں ہے جتنی کہ ایقاع میں، بحر پر مبنی باضابطگی ضروری ہے۔ آہنگی تحرک واضح طور پر باقاعدگی کی طرف مائل ہوتا ہے۔ حتیٰ کہ یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ باقاعدہ آہنگ حقیقی طور پر بے قاعدہ آہنگوں کی بہ نسبت زیادہ آہنگ دار (رواں دواں) ہوتے ہیں لیکن یہ دونوں اقسام ایک ہی قبیل سے تعلق رکھتی ہیں۔ باقاعدگی کے حوالے سے عام طور پر انگریزی زبان میں آہنگی مظاہر کی تین بڑی صورتوں کو ممیز کیا جا سکتا ہے۔

۱۔ نثر کے آہنگ خصوصیت کے اعتبار سے بے قاعدہ ہوتے ہیں کیونکہ یہ بڑی اکائیوں کی صورت میں متشکل ہوتے ہیں جو کسی مسلسل عمومی پیٹرن کے ذریعے باہم آپس میں متعلق نہیں ہوتیں۔

۲۔ عروضی، بحر پر مبنی شاعری کے آہنگ تقریباً سخت باضابطگی کا ایک مسلسل پیٹرن پیش کرتے ہیں۔

۳۔ اور بغیر بحر کی شاعری (NON METRICAL VERSE) اور فنکارانہ نثر میں اتفاقی (OCCASIONAL) (بالخصوص میقاتی (ESPECIALLY TERMINAL)) تسلسلات پر مبنی آہنگ وہ ہوتے ہیں جو ایک ثالثی حیثیت کے حامل ہوتے ہیں کیونکہ اگرچہ وہ انتہائی مختصر اکائی پر مبنی ایقاعوں سے متشکل ہوتے ہیں جس طرح کہ بحر پر مبنی شاعری کے ہوتے ہیں، تاہم یہ ان کی طرح اول سے لے کر آخر تک ایک باضابطہ مسلسل پیٹرن پیش نہیں کرتے۔

وہ بہت سے نظام جنہیں انگریزی شاعری کے آہنگ کے تجزیے کے لئے تجویز کیا گیا ہے ان میں سے ہر ایک کو انفرادی طور پر یہاں زیر بحث نہیں لایا جا سکتا۔ لیکن ان کے تنوعات کو مصرعے یا واحد شعری تشکیل (اور اس طرح تشکیل کے نظریات) کے طریقوں سے جوڑا جا سکتا ہے۔ انگریزی مصرعوں کی تشکیل۔

۱۔ اجزا کی متعینہ تعداد (ایقاع اور گروہ بندی سے قطع نظر) کے مجتمع ہونے سے ہوتی ہے۔

۲۔ مرکزیاتی تاکیدوں (CENTROIDAL STRESSES) کی متعینہ تعداد (اجزاء کی تعداد یا عمومی ایقاع میں پائی جانے والی کسی بھی طرح کی باضابطگی سے قطع نظر) کی یکجائی کے ذریعے ہوتی ہے۔

۳۔ ایک مقررہ ایقاع یا رکن کی تکراروں کی متعینہ تعداد (مرکزیاتی گروہ بندی (CENTROIDAL GROUPING) سے قطع نظر اور اجزاء کی تعداد سے واضح سروکار کے بغیر) کے اجتماع سے ہوتی ہے۔

۴۔ مرکزیاتی گروہوں (CENTROIDAL GROUPS) کی ایک غیر متعین تعداد، مع متنوع لیکن ہم آہنگ ایقاعوں کے امتزاج کے ذریعے ہوتی ہے۔ (اس چوتھے طریق کار کے مطابق تشکیل پانے والے مصرعوں (LINES) میں اس واضح انفرادی حد بندی کی کمی پائی جاتی ہے جسے چند ایک دوسرے طریق کار ملحوظ رکھنے کے مقدور ہوتے ہیں اور ان کے آہنگ بھرپور روانی (RUN OVER) کے ساتھ ایک نسبتاً بڑے مسلسل سلسلے کے اثر کو تخلیق کرتے ہیں۔ یہ اثر قدرے کم انتہائی شکل میں سوائے پہلے طریقے کے سبھی طریقوں میں ممکن ہے۔

۵۔ وقت کے تقریباً یکساں حصوں (PERIODS) کی متعینہ تعداد کو ایک ضابطے کے تحت لانے کے ذریعے سے ہوتی ہے۔ کسی مصرعے یا ایک واحد شعر کی تشکیل کے لئے یہ اصول بلاشبہ آزادانہ طور پر منضبط کئے گئے ہیں اور اس بیان مجمل کی بلا شرکت غیرے خالص صورت میں شاذ ہی واقع ہوتے ہیں۔ عام طور پر دوسرے طریق کار کی بنیادیں پرانی انگریزی شاعری میں ملتی ہیں۔ یہ طریق شاعری دوبارہ خاص طور پر انیسویں صدی (مثلاً کالرج (COLERIDGE) کی نظم "CHRISTABLE" اور ہاپکنز (HOPKINS) کی نظم "SPRUNG RHYTHMS") اور زیادہ حالیہ دور کی کچھ شاعری میں وقوع پذیر ہوا۔ دور فتح (THE CONQUEST) کے بعد پہلا طریق شاعری (تیسرے طریقے کے ساتھ کم و بیش امتزاج کی صورت میں) انگریزی شاعری میں نمایاں طور پر عمل پذیر ہونا شروع ہوا جو اٹھارویں صدی تک بنیادی (اگرچہ محض یہی صورت نہیں تھی) اصول کے طور پر قبول کیا جانے لگا۔ (جیسا کہ بائشی (BYSSHE)، پوپ (POPE) اور کامیز (KAMES) کی شاعری میں) حالیہ وقتوں میں اس کو اکثر اسی طرح استعمال کیا گیا ہے۔ البتہ صرف جاپانی ہیئتوں کی نقل کی صورت میں اس اصول کو نہیں اپنایا گیا۔ (مثلاً کراپسے (CRAPSEY)، برجز (BRIDGES) اور ڈاریوش (DARYUSH) کی شاعری میں) تیسرا طریقہ یا بحر بتی نظام کو دور فتح سے لے کر تمام ادوار میں بلاشبہ شعوری یا غیر شعوری طور پر بہت اہمیت دی گئی ہے۔ چوتھا طریقہ بالخصوص انیسویں اور بیسویں صدی کی فری ورس میں اہمیت سے مملو ہوا۔

"Quest; the 4th, esp. in the "free verse" of the 19th and 20th c." (۴۰)

اس سے پیشتر کہ فری ورس کے آہنگ کی نوعیت و ماہیئت اور مصرعوں کی تعمیر و تشکیل کی بحث کا آغاز کیا جائے ایک فکری مغالطے کی نشاندہی اور اس کا ازالہ ضروری ہے۔ اس مغالطے کا تعلق قافیے سے ہے۔ جیسا کہ فری ورس کی مندرجہ قبل تعریفوں میں یہ بات بھی سامنے آئی ہے کہ فری ورس میں قافیے کا استعمال نہیں کیا جاتا۔ یا پھر بہت ہی کم، شاذ شاذ مقامات پر ہو جائے تو جائے۔ بہر نوع دونوں صورتوں میں پابندی کوئی نہیں ہے۔ لیکن غالب مطمع نظر چونکہ یہی ہے کہ فری ورس ایک بے قافیہ فارم ہے۔ لہذا فری ورس میں قافیے کی عدم موجودگی کے باعث اسے ایک اور غیر مقفیٰ ہیئت بلینک ورس سے خلط ملط نہیں ہونا چاہیے۔ اس لئے کہ ہر دو کی ہیئت ترکیبی مختلف ہے۔ اس قسم کی غلط فہمی کو رفع کرنے کے لئے مارجوری بولٹن وضاحت کرتی ہے کہ:

"The term free verse should not be applied to: unrhymed poerty that has a regular rhythm making a repetitive pattern___ blank verse, the unrhymed iambic pentameters so widely and variously used in English poetry and drama." (۴۱)

کولریز انسائیکلو پیڈیا میں بھی فری ورس کو بلینک ورس سے علیحدہ طور پر پہچاننے کے لئے مندرجہ ذیل طور پر صراحت کی گئی ہے۔

Free verse is not to be confused with blank verse, which consists of unrhymed lines of iambic pentametre." (۴۲)

ایسا ہی مغالطہ ڈاکٹر جمیل جالبی کو ہوا۔ انہوں نے "ایلیٹ کے مضامین" میں بلینک ورس اور فری ورس دونوں کا ترجمہ نظم معریٰ کیا ہے۔ وہ قاری جو ایلیٹ کے اصل مضامین نہیں پڑھتا یا جس کی ان مضامین تک رسائی نہیں ہے، غلطی میں مبتلا ہو سکتا ہے۔ صرف ایک مضمون "شاعری کی موسیقی" (THE MUSIC OF POETRY) سے کچھ مقامات کی نشاندہی کی جاتی ہے۔

(۱) "غیر مقفٰی نظم کی تاریخ دو دلچسپ اور متعلقہ باتوں کی وضاحت کرتی ہے' ایک تو روز مرہ کی بات چیت پر اس کا دار و مدار اور دوسرا وہ نمایاں فرق (حالانکہ علم عروض میں یہ ایک ہی چیز سمجھی جاتی ہے) جو ڈرامائی نظم معریٰ اور اس نظم معریٰ میں پایا جاتا جو رزمیہ' فلسفیانہ فکری اور دیہی مقاصد کے لئے استعمال کی جاتی ہے۔" (جمیل جالبی) (۶۳)

ایلیٹ کے مضمون کا وہ حصہ جس کا محولہ بالا ترجمہ ہے' ذیل میں پیش کیا جاتا ہے۔ اسی طرح باقی حوالوں کے ساتھ بھی اصل انگریزی کے متعلقہ حصے پیش کئے جائیں گے۔

(۱) "The history of blank verse illustrates two interesting and related points: the dependence upon speeh and the striking difference, in what is prosodically the same form, between dramatic blank verse and blank verse employed for epical, philosophical, meditative, and idyllic purposes." (T,S,ELIOT)(۶۴)

(۲) "اوٹوے کے زمانے سے ڈرامائی نظم معرا تصنع کا شکار اور ماضی کی ایک علامت بن کر رہ گئی۔" (جمیل جالبی) (۶۵)

(۲) "By the time of Otway dramatic blank verse has become artifical and at best reminiscent;...." (T.S.ELIOT)(۶۶)

(۳) "ڈرائیڈن کے زبردست سلیقہ استعمال کے باوجود ڈرامائی نظم معرا ہمیں تیزی کے ساتھ پستی کی طرف جاتی ہوئی دکھائی دیتی ہے۔" (جمیل جالبی) (۶۷)

(۳) "Even under the powerful manipulation of Dryden darmatic blank verse shows a grave deterioration." (T.S.ELIOT)(۶۸)

(۴) "مجھے اس بات کا یقین ہے کہ نظم معریٰ کو اب ڈراموں میں استعمال نہ کرنے کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ...." (ڈاکٹر جمیل جالبی) (۶۹)

"But I feel sure that one reason why blank verse cannot be employed now in the drama is that...." (T.S.ELIOT)(۷۰)

محولہ بالا تمام مقامات پر بلینک ورس کا ترجمہ نظم معریٰ کیا گیا ہے جو کہ درست ہے۔ اب مندرجہ ذیل مقامات ملاحظہ ہوں جہاں فری ورس کا ترجمہ بھی نظم معریٰ کر دیا گیا ہے۔

(۱) "جہاں تک نظم معرا کا تعلق ہے۔ میں نے اپنے خیالات کا اظہار آج سے پچیس سال پہلے یہ کہہ کر کیا تھا کہ ایسے کسی بھی شاعر کے لئے کوئی بھی نظم معرا نہیں ہے جو کوئی اچھا کام کرنا چاہتا ہو۔" (ڈاکٹر جمیل جالبی) (۷۱)

(۱) "As for 'free verse', I expressed my view twenty-five years ago by saying that no verse is free for the man who wants to do a good job." (T.S.ELIOT) (۷۲)

(۲) "مجھ سے زیادہ کوئی اس بات کو جاننے کا جواز نہیں رکھتا کہ کافی تعداد میں خراب نثر نظم معرا کے نام سے لکھی گئی ہے۔" (ڈاکٹر جمیل جالبی) (۷۳)

(۲) "No one has better cause to know than I, that a great deal of bad prose has been written under the name of free verse:" (T.S.ELIOT)(۷۴)

(۳) "خراب شاعر نظم معرا کو (خود ہیئت سے خلاصی حاصل کر کے) خوش آمدید کہہ سکتا ہے۔" (ڈاکٹر جمیل جالبی) (۷۵)

"But only a bad poet could welcome free verse as a liberation from form."

(T.S.ELIOT) (۱۷۶)

مندرجہ بالا اردو ترجمے کے اقتباسات میں جہاں جہاں "نظم معراء" کا لفظ استعمال ہوا ہے درست طور پر اسے "نظم آزاد" ہونا چاہیے تھا۔ اس طرح کا تسامح ہر دو اصناف میں قافیے کی عدم موجودگی پر زور دینے کے پیش نظر پیدا ہوتا ہے۔ اگرچہ قافیہ کا استعمال فری ورس میں کسی التزام کے ساتھ نہیں ہوتا اور زیادہ بھی نہیں ہوتا تاہم اس میں قافیہ کلیتاً "شجر ممنوعہ" کی حیثیت بھی نہیں رکھتا۔ فری ورس میں بہرحال قافیے کی گنجائش موجود ہے۔ جیسا کہ "دی ریڈرز ڈائجسٹ گریٹ انسائیکلو پیڈک ڈکشنری" کے درج ذیل الفاظ سے ظاہر ہے۔

"Free verse: verse marked by the use of rhythmical patterns other than the conventional meters, and an absence or irregularity of rhyme." (۱۷۷)

اقتباس بالا میں "irregularity of rhyme" کے الفاظ ظاہر کرتے ہیں کہ گو قافیہ باقاعدگی سے استعمال نہیں ہوتا تاہم کہیں کہیں استعمال بھی ہوتا ہے۔ یا ہو سکتا ہے۔

قافیے کی بے قاعدگی اور عروضی بحر کے باضابطہ آہنگ کی عدم موجودگی کے ساتھ ساتھ فری ورس کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ اس کا بڑا آہنگ پیراگراف کے طور پر سامنے آتا ہے جبکہ چھوٹا آہنگ جملے کی شکل میں صورت پذیر ہوتا ہے۔ علاوہ ازیں فری ورس ایک طرح کا آزاد آہنگ بھی رکھتی ہے جو نثری شاعری کو محیط ہے۔ فرانسیسی میں اسے "POEME en Prose" کہتے ہیں۔ جیسا کہ انسائیکلو پیڈیا برٹینیکا میں فری ورس کی تصریح کے ضمن میں مندرجہ ذیل اقتباس کے آخری تین الفاظ سے ظاہر ہے۔

"FREE VERSE usually but not always discards rhyme and cannot be system atized on any regular pattern of metre: its major rhythms are paragraphic and its minor rhythms are those, in greater or less constancy, of speech in phrase or stance. It is known as free rhythm. Prose___ Poetry, or, in French literature, vers libre and poeme en prose."(۱۷۸)

فرانسیسی میں بعد ازاں جسے "فری ورس" سے موسوم کیا گیا ابتداً وہ لاشعوری طور پر "NOVALIS" کی ایک تصنیف "HYMNEN AN DIE NACHT" کے بعض حصوں میں آشکار ہوئی۔ "NOVALIS" کا یہ ادبی کارنامہ مسودے کی حد تک شعری صورت میں تھا لیکن جب ۱۸۰۱ء میں اسے شائع کیا گیا تو وہ نثری اقتباسات کی شکل میں سامنے آیا۔ اس ضمن میں شیلے کی ڈکشنری آف ورلڈ لٹریچر میں بیان کیا گیا ہے کہ:

"An unconscious reaching toward what will later be called free verse was perhaps manifest only in parts of Novails' *Hymnen an die Nacht*, which had verse form in the mss, but in print (1801) appeared as prose fragments." (۱۷۹)

"ERNEST HEMINGWAY" کے ناولوں میں بھی متعدد حصے ایسے ہیں جن سے پورے طور پر فری ورس کی نشاندہی ہوتی ہے۔ جیسا کہ وِنی فریڈ کرومبی کہتا ہے کہ:

"Indeed, many sections of Ernest Hemingway's novels can most adequately be described as free verse composition, and yet Hemingway's style is commonly described largely in lexico–syntactic terms."(۱۸۰)

نثری تخلیقات نے فری ورس کی ایجاد و ابتداء سے متعلق جو اہم کردار ادا کیا اسے ماننے کے باوجود آہنگ دار نثر کو فری ورس کا پیشرو تسلیم کرنے میں پس و پیش کا اظہار بھی ملتا ہے' شیلے کی "ڈکشنری آف ورلڈ لٹریچر" کے مطابق شعری ہیئت پر اپنے آزاد تر فطری اثرات کے باوصف "MACPHERSON" کی آہنگ دار نثر پر مبنی شاہکار "OSSIAN" کو فری ورس کا نقیب متصور کرنا غلط ہوگا۔

"It would also be wrong, despite its influence toward freer conceptions of poetical form, to conceptions of poetical from, to consider the rhythmical prose of Macpherson's "Ossian" a herald of free verse."(۱۸۱)

تاہم فرانسیسی ادب میں فری ورس کے لئے "پروز پوئم" کی اہمیت کیا ہے اور باڈلیئر جیسے نابغۂ روزگار نے اس سے کس طور پر استفادہ کیا اس کے لئے "ڈکشنری آف آف ورلڈ لٹریچر" میں درج ذیل تذکرہ ملتا ہے۔

"A generation later appeared the first prose poems, in *Gaspard de la Nuit* (Aloysius Bertrand, 1836), but this book passed unobserved until Baudelaire took it as model for his *Petites Poemes on prose (1862).*" (۱۸۲)

فرانسیسی عروض میں تبدیلیوں نے ہیئتوں کی وسعت کا دروازہ کھول دیا جس سے اگرچہ فرانسیسی شاعری وقیع ہوئی لیکن پھر بھی وہ غیر لچکدار اور متناسب ہی رہی۔ باڈلیئر نے "HOLDERLIN" کے الفاظ سے ملتے جلتے الفاظ میں اس مطمعٔ نظر کا اظہار فرانسیسی میں درج ذیل طور پر کیا۔

"les rhetoriques et les prosodies ne sont pas des tyrannies inventees arbitrairement, mais une collection de regles reclamees par V organisation meme de V etre spirituel. Mallarme stated categorically that *ls forme appeles vers est elle–meme la litterature."* (۱۸۳)

جس فرانسیسی آہنگ نے ابتدائی منزلوں میں فری ورس کو منصۂ شہود پر لانے کے لئے اساسی کردار ادا کیا۔ اس کے اثرات برابر قائم رہے۔ نثری ادب میں فری ورس کے حصے 'نثر و نظم کے امتیاز کو اجاگر کرنے کے لئے بحث و تمحیص کا ایک نیا باب وا کرتے ہیں جس کی طرف ونی فریڈ کرومبی اشارہ کرتے ہوئے رقمطراز ہے کہ:

"The fact that free verse sections are commonly found in works which would normally be described as 'prose' compositions raises the issue of the distinction between prose and verse and, additionally, calls into question the normal practic of describing 'prose' style wholly in lexico–syntactic terms." (۱۸۴)

لفظ و معنی کے تعلق اور اسلوب و مفہوم کی کماحقہ تحسین و تفہیم کے لئے نثری انداز میں مرتب ادب پارے کو نہ صرف صرفی و نحوی تناظر میں دیکھنے کی ضرورت ہوتی ہے بلکہ اسے عروضی نقطۂ نظر سے بھی جانچنا انتہائی قابل اہمیت ہے۔ نظم و نثر کے باہمی رشتے کے ادراک کے لئے بھی ایسی کوشش باعث تحسین ہے۔ ونی فریڈ کرومبی کا خیال ہے کہ:

"Even more important, however, is that in any description of style account must be taken of semantic structure, for semantic structure has an important bearing not only on lexical and syntactic structure but also on metrical structure and, hence, on the relationship between verse and prose." (۱۸۵)

فری ورس سے نثری آہنگ کی گہری ہم آہنگی اس قدر اظہر من الشمس ہے کہ جسے بغیر کسی کدو کاوش یا تردد کے بڑی آسانی کے ساتھ ملاحظہ کیا جا سکتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ فری ورس کے ذخیرے کا ایک بڑا حصہ نثری آہنگ پر مشتمل ہے۔ ان فری ورس کی طباعت اس انداز سے کی گئی ہے کہ ان کا آہنگ غیر مبہم انداز میں واضح ہو جاتا ہے۔ ایسا ممکن ہے کہ کئی ایک نثر نگاروں کے نثری اقتباسات کو فری ورس کے مماثل ثابت کیا جا سکتا ہے۔ جیسا کہ ایل۔ایس۔ ہیرس خیال ظاہر کرتا ہے کہ:

"A large proportion of poems in free verse are no more than rhythmic prose printed in such a way that their rhythm is obvious. It is possible to match them with passages from the prose of Meredith, Conrad, Pater and Maurice Hewlett...." (۱۸۶)

شعری اوصاف کی حامل اس انداز کی نثر انگریزی ادب میں کثرت سے موجود ہے اور اس کا سلسلہ قدیم ادب پاروں تک پھیلا ہوا ہے۔ انگریزی میں وزن دار تاکید کی موجودگی اور غیر تاکیدی اجزا کی تعداد میں آزادی کے رجحان نے شعری ہیئت میں بہت نرمی پیدا کر دی ہے اور یہ خصوصیت انگریزی ادب کی تاریخ کے بیشتر ادوار میں جاری و ساری ملتی ہے۔ ایک مصرعے میں چار تاکیدی اور متعدد غیر تاکیدی اجزا کی حامل قدیم شاعری اس شاعری کے مقابلے میں کہیں زیادہ آزاد تر واقع ہوئی ہے جس میں تاکیدی اجزا کی سختی سے پابندی ہے۔ کنگ جیمز نے بائبل کا جو ترجمہ کیا ہے اس ترجمے کا اثر قابل توجہ ہے۔ یہ خاص طور سے زبور اور غزل الغزلات کے عبرانی نثری زیر و بم

(CADENCE) کے قریب ہے۔ جیسا کہ انسائیکلوپیڈیا امیریکانا کے درج ذیل الفاظ سے ظاہر ہے:

"Early English Forms. In English the presence of heavy stress and a tendency toward freedom in number of unstressed syllables have made losseness of verse from a characteristic of most periods of literary history. Old English Poetry, with four stressed and various numbers of unstressed syllables to the line, is far freer than strict accentual syllabic verse. Medieval alliterative verse showed a similar freedom. The influence of the King James version of the Bible has been considerable, particularly in its approximations of Hrbrew cadences in the Psalms and the Song of Songs."(۱۸۷)

کنگ جیمز کے ترجمے کے علاوہ بھی بائبل کے بیشتر انگریزی ترجموں میں آہنگ دار نثر وافر طور پر موجود ہے۔ جو اپنے جوہر کے لحاظ سے شاعری اور آہنگ کے اعتبار سے فری ورس کے زمرے میں آتی ہے۔ ان تراجم کے نثری فقروں کو اگر شعری انداز سے ترتیب دیا جائے تو آزاد نظم کی ہیئت متشکل ہو جاتی ہے۔ جن شعراء نے انگریزی میں فری ورس کی ابتداء کی ان میں سے ایک گروہ کو خاص طور سے انہی ترجموں نے فری ورس لکھنے پر آمادہ کیا۔ "PRAYER BOOK" (کتاب المناجات) کا مندرجہ ذیل نثری اقتباس ملاحظہ ہو۔

"Therefore with angels and archangels, and with all the company of Heaven, we laud and magnify Thy glorious name: evermore praising Thee and saying: Holy, holy, holy, Lord God of hosts; Heaven and earth are full of Thy glory: Glory be to Thee, O Lord most high."(۱۸۸)

اقتباس بالا بلند پایہ شعری محاسن کا مرقع ہے۔ اس کے نثری جملوں کو کسی کمی بیشی کے بغیر محض شعری انداز میں علیٰحدہ علیٰحدہ ترتیب دے دیا جائے تو یہ مکمل طور پر فری ورس بن جاتے ہیں۔ یہ اقتباس سر اسٹینلی لیدز (SIR STANLEY LEATHES) کی کتاب "رِدم ان انگلش پوئٹری "RHYTHM IN ENGLISH POETRY" سے مقتبس ہے۔ مصنف اس شاعرانہ نثر کے بارے میں خیال ظاہر کرتا ہے کہ کوئی بھی شاعری اس سے زیادہ غنائی یا گونجیلی نہیں ہو سکتی اور نہ ہی اس سے زیادہ اچھی وحدت آہنگ پیش کرنے پر قادر ہے۔ درج ذیل الفاظ ملاحظہ ہوں۔

"No verse could be more musical or more sonorous, or present a more harmonious unit of rhythm."(۱۸۹)

فری ورس اور آہنگ دار نثر میں قربت اور تطابق کو ملحوظ رکھتے ہوئے جان لونگسٹن لویز نے فری ورس اور نثر کے ایک ایک اقتباس میں باہمی تقابل کے ذریعے یہ واضح کرنے کی کامیابی سعی کی ہے کہ فی الاصل دونوں میں قطعی کوئی تفاوت نہیں ہے۔ بس الفاظ کو علیٰحدہ علیٰحدہ لائنوں میں ترتیب دینے کی ضرورت ہے۔ جس کے نتیجے میں آہنگ دار نثر خود بخود فری ورس کے پیکر میں ڈھل جائے گی اور دونوں کا تماثل عیاں ہو جائے گا۔ متذکرہ دونوں اقتباسات درج ذیل ہیں۔

"The light of her face falls from its flower,
as a hyacinth,
hidden in a far valley,
perishes upon burnt grass."

اقتباس ثانی درج ذیل ہے۔

"Her face was like the after sunset
Across a rose-garden,
With the wings of an angel
Poised outspread on the light.

مندرجہ بالا ٹکڑوں میں سے پہلا ٹکڑا ہلڈا ڈولٹل (HILDA DOOLITTLE) کی ایک نظم سے مقتبس ہے اور دوسرا ٹکڑا

میریڈتھ (MEREDITH) کے ناول "سانڈرا بیلونی" (SANDRA BELLONI) کا ایک نثری حصہ ہے جسے منظوم صورت میں مدون کر دیا گیا ہے۔ اصل واساس کے لحاظ سے ہر دو باہمی مطابقت کے رشتے میں منسلک ہیں اور دونوں میں نثر و شعر کا امتیاز مٹ کر رہ گیا ہے۔ جان لونگسٹن لویز کی محولہ بالا امثلہ کے حوالے سے ایل۔ ایس۔ ہیرس کا تبصرہ بڑا معنی خیز اور پر خیال ہے۔ اس نے جو نتیجہ اخذ کیا ہے اسے درست مانے بغیر چارہ نہیں۔

"This does not mean that the first lines are a fraud. It simply means that their form is not new; and that those people who call them peotry are extending the meaning of the word 'poetry' to include what has hitherto been commonly covered by the word 'prose'." (۱۹۰)

نثرو نظم کے آہنگ میں اس قدر زبردست ہم آہنگی اور قدرتی مطابقت سے جہاں شعری وسعت اور نثری توسیع شعاری کا اندازہ ہوتا ہے وہاں یہ حقیقت بھی سامنے آتی ہے کہ نثرو نظم کے بین بین واقع تخلیقی عمل کا نام فری ورس ہے۔ بلحاظ ماہیت فری ورس نہ تو کلیتاً "شعر ہے اور نہ ہی خالصتاً" نثر ہے۔ بلکہ ان دونوں کی درمیانی کڑی ہے۔ جسے سر اسٹیفلی لیڈز "A MORE OR LESS SUCCESSFUL HYBRID" کے الفاظ میں زیادہ یا تھوڑی کامیاب مخلوط النوع ہیئت سے تعبیر کیا گیا ہے۔ نثرو نظم کی اس درجہ قریبی تعلقداری اور اجزائے ترکیبی کے اختلاط باہم کا حیرت انگیز زاویہ شعر کے مروجہ عروضی آہنگ کو نثر کے داخلی آہنگ میں مدغم کر دیتا ہے۔ "ارنسٹ ہیمنگ وے" کے ناول "A FARE WELL TO ARMS" کی مندرجہ ذیل ابتدائی سطور ملاحظہ ہوں۔

"In the late summer of that year we lived in a house in a village that looked across the river and the plain to the mountains. In the bed of the river there were pebbles and boulders, dry and white in the sun, and the water was clear and swiftly moving and blue in the channels." (۱۹۱)

مندرجہ بالا سطور میں نثرو نظم کے دلچسپ ادغام اور تاکیدی اجزائی بحر کے برموقع تنوع کے بارے میں ونی فریڈ کرومبی معنی خیز استفہامیہ سے کام لیتے ہوئے سوال اٹھاتا ہے کہ آیا ناول سے اخذ کردہ اس اقتباس نثر کو فری ورس کی مختصر نظم قرار دیا جاسکتا ہے؟

"If the following opening sentences from Hemingway's *A Farewell to Arms* are analysed metrically, a very interesting structure emerges, a structure which may be described in terms of improvised accentual syllabic metre. Given that this is the case, the question arises as to whether it should be described as an example of free verse and, if so, whether it could, when abstracted from the novel as a whole, be described as short poem." (۱۹۲)

درحقیقت فری ورس اور آہنگ دار نثر کی نزدیکی مماثلت اور یگانگت کے باعث نثر اور نظم کو واضح طور پر الگ الگ کرنا بظاہر کار دارد معلوم دیتا ہے۔ اسی لئے ایل ایل ہیرس کا کہنا ہے کہ:

"Poems in free verse lie on the borderland between poetry and prose." (۱۹۳)

ڈکشنری آف ورلڈ لٹریری ٹرمز کے مطابق فری ورس اور نثر کا امتیاز یا تو مصنف کے منشا پر منحصر ہے یا پھر صفحۂ قرطاس پر پھیلے ہوئے الفاظ کی ترتیب سے وابستہ ہے:

"The difference between free verse and prose may at times rest wholly in the intent of the author, or the arrangement of the words on the page." (۱۹۴)

نثرو نظم میں اس قدر حیران کن یکسانی اور مثالی اختلاط کے باوجود یہ کہنا کہ دونوں میں امتیازات کی گنجائش نہیں ہے 'انتہائی مشکل ہے۔ اشتراک اوصاف کے باوصف باقاعدہ نظم (REGULAR VERSE) اور آہنگ دار نثر (RHYTHMIC PROSE) میں حد فاصل قائم کی جاسکتی ہے اور ہر دو کے افتراق کو اجاگر کیا جاسکتا ہے۔ اس سلسلے میں ونی فرید کرومبی نے بڑے پتے کی بات کی ہے۔

"All *language* had *Rhythm*, all *verse* has *metre* of some kind, that is, all *verse* has some sort of *patterned* rhythmic structure. Verse in English presents us with patterned repetition, not necessarily of words, phrases or syntactic constructions, not necessarily of particular sound (rhyme, alliteration, assonance, etc.), but of particular arrangements of syllables." (۱۹۵)

اس اقتباس سے دو نہایت اہم نکات بر آمد ہوتے ہیں۔

۱۔ تمام زبانوں کا ایک آہنگ ہوتا ہے۔

۲۔ ہر شاعری کسی نہ کسی نوع کی بحر رکھتی ہے۔

اصل میں عروضی آہنگ پر بحر کی معروضی پابندی اور باضابطگی کا اطلاق الفاظ کی ترتیب و نشست کو ایک خاص شکل تفویض کرتا ہے۔ یہ صورت صرفی و نحوی ترتیب الفاظ سے مختلف ہوتی ہے اور نثر کے لئے ملحوظ رکھی جانے والی قواعدی پابندیوں سے مبرا ہوتی ہے۔ الفاظ کے جماؤ اور ربط و ضبط کے علاوہ خود الفاظ کے انتخاب و استعمال کے باعث بھی نثری آہنگ اور شعری آہنگ دو الگ الگ حیثیتوں کے حامل ہیں۔ ہر چند کہ نثر و نظم دونوں میں معانی کا ابلاغ نہایت اہم ہے تاہم نثر میں ترسیل معانی براہ راست اور سہل انداز میں ممکن ہے جبکہ شاعری میں یہ کام بالواسطہ اور قدرے مشکل واقع ہوا ہے۔ اس لئے کہ شاعری میں الفاظ تخلیقی (CREATIVE)، جذباتی (EMOTIVE) اور مجازی (FIGURATIVE) طور پر استعمال ہوتے ہیں۔ نثر میں الفاظ کے غنائی پہلوؤں کی اہمیت یا تو نہیں ہوتی اور اگر ہوتی بھی ہے تو ثانوی ہوتی ہے۔ جبکہ شاعری میں غنائیت کا عنصر ضمنی و فروعی ہونے کے برعکس اساسی اور بڑی حد تک مقصود بالذات ہوتا ہے۔ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کہتا ہے کہ:

"So, while poetry attempts to convey something beyond what can be conveyed in prose rhythms, it remains, all the same, one person talking to another; and this is just as true if you sing it, for singing is another way of talking. The immediacy of poetry to conversation is not a matter on which we can lay down exact laws. Every revolution in poetry is apt to be, and sometimes to announce itself to be a return to common speech. That is the revolution which Wordsworth announced in his prefaces, and he was right: but the same revolution had been carried out a century before by Oldham, Waller. Denham and Dryden; and the same revolution was due again something over a century later."(۱۹۶)

بہر نوع نثری آہنگ غیر مترنم، بے ضابطہ، آزادہ رو، پیچیدہ اور متنوع ہوتا ہے، نثری جملے ترسیل معانی کے مطابق ایک فطری بہاؤ میں آگے بڑھتے ہیں جن پر کسی خاص خارجی ضابطے کی حد بندی یا پابندی کا اطلاق نہیں ہوتا۔ وہ کوئی بھی وضع اختیار کر سکتے ہیں۔ جبکہ شعری آہنگ بحیثیت مجموعی کسی نہ کسی خارجی ضابطے میں ہوتا ہے۔ اس آہنگ کے متعین دائرے ہوتے ہیں۔ جو کسی نظم میں ایک جیسے تسلسل یا معمولی نوعیت کے تغیرات کے ساتھ بالتکرار یا تھوڑی بہت تبدیلیوں کے ساتھ وارد ہوتے ہیں۔ تاہم یہ تبدیلیاں متعینہ حدود کی قیود سے باہر نہیں ہوتیں۔ لہٰذا شعری آہنگ کی اساسی کیفیت اور بنیادی نوعیت تبدیل نہیں ہونے پاتی۔ یہ باضابطہ شعری یا عروضی آہنگ کسی نہ کسی بحر سے متعلق ہوتا ہے اور وزن کی چھوٹی چھوٹی اکائیوں یعنی ارکان (FEET) کی مخصوص ترکیب سے متشکل ہوتا ہے۔ اس شعری آہنگ کا تواتر اور تسلسل کسی نظم کو باضابطہ بناتا ہے۔ ایک مصرعہ جس نوعیت کے جتنے ارکان پر مشتمل ہوتا ہے۔ ایک باقاعدہ و باضابطہ نظم (REGULAR POEM) کے سبھی مصرعے اسی نوعیت کے اتنے ہی ارکان کے حامل ہوتے ہیں۔ البتہ فری ورس اس قید سے آزاد ہے۔ اس میں ارکان کی اقسام اور تعداد ہر مصرعے میں مختلف ہو سکتی ہے۔ جس کا تفصیلی ذکر آگے آئے گا۔ تاہم ارکان کی کمی بیشی اور نوع کے فرق کے باوجود شعری آہنگ پھر بھی شعری ہی رہتا ہے اور نثری آہنگ سے علیحدہ طور پر اپنی پہچان برقرار رکھتا ہے۔ ماجوری بولٹن شعری اور نثری آہنگوں میں تمیز قائم کرتے ہوئے اول الذکر کو تکرار پر مبنی اور موخر الذکر کو تنوع پر واقع قرار دیتی ہے۔ وہ ہر دو آہنگوں کے امتیازی خصائص کو بیان کرتے ہوئے رقمطراز ہے کہ:

"First, the rhythm of verse depends on patterns of repetition.... The

rhythm of prose depends on variation."(۱۹۷)

مارجوری بولٹن نے نثری آہنگ پر مفصل بحث کرتے ہوئے "دی اناٹمی آف پروز" کے ایک باب میں اپنے متذکرہ بالا مطمع نظر کو زیادہ صراحت کے ساتھ درج ذیل طور پر پیش کیا ہے۔

"The rhythm of poetry consists, with a few exceptions..... of a regular pattern of stress, varied so as to add interest but never so much as to obliterate the basic pattern; the rhythm of prose depends entirely on subtle variation."(۱۹۸)

مارجوری بولٹن کے مطابق نثری تقطیع ممکن ہے۔ مطلب یہ کہ اسے قابل تعین ارکان میں تقسیم کیا جاسکتا ہے اور اس طرح ایک مکمل آہنگی تجزیے کی صورت پیدا کی جاسکتی ہے۔ البتہ یہ کوئی باضابطہ بحر پر مبنی تجزیہ نہیں ہوگا۔ مارجوری بولٹن اپنے اس نظریے کی اضابت کو کئی ایک مثالوں سے ثابت کرنے کے بعد واضح انداز میں رقمطراز ہے کہ:

"Prose can be 'scanned', that is, divided into definable feet, by the simple process of making the stressed syllables, and thus a complete 'rhythmical analysis' _____ naver 'meterical analysis' _____ of a piece of prose may be made. It is not difficult to sort out the feet once we have marked the stressed syllables."(۱۹۹)

نثر و نظم کے درمیان ایسے ہی معنی خیز اور قدرتی رشتے دلچسپ اور فکر انگیز مباحث کا باب وا کرتے ہیں۔ جس سے ان کی مسلمہ اہمیت کا اندازہ ہوتا ہے۔ وِنی فریڈ کرومبی کہتا ہے کہ:

"Even more important, however, is that in any description of style account must be taken of semantic structure, for semantic structure has an important bearing not only on lexical and syntactic structure but also on metrical structure and, hence, on the relationship between verse and prose."(۲۰۰)

ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ موسیقی کے حوالے سے نظم و نثر کے درمیان پائے جانے والے لطیف تخلیقی رشتے کو بیان کرتے ہوئے واضح کرتا ہے کہ کوئی شاعر اس وقت تک طویل نظم لکھنے پر قادر نہیں ہو سکتا جب تک کہ اسے نثر پر بھی کامل طور پر عبور حاصل نہ ہو۔

"It would be a mistake, however, to assume that all poetry ought to be melodious, or that melody is more than one of the components of the music of words. Some poetry is meant to be sung; most poetry, in modern times, is meant to be spoken _____ and there are many other things to be spoken of besides the murmur of innumerable less or the moan of doves in immemorial elms. Dissonance, even cacophony, has its place: just as, in a poem of any lenght, there must be transitions between passages of greater and less intensity, to give a rhythm of fluctuating emotion essential to the muscial structure of the whole; and the passages of less intensity will be, in relation to the level on which the total poem operates, prosaic _____ so that, in the sense implied by that context, it may be said that no poet can write a poem of amplitude unless he is a master of the prosaic."(۲۰۱)

اس قدر طویل بحث میں نثری آہنگ کی حامل جس فری ورس سے متعلق مختلف اکابرین فکر و فن اور نامورانِ انتقاد و سخن کے خیالات کا اظہار کیا گیا ہے وہ دراصل فری ورس کی ایک قسم تو ہو سکتی ہے۔ ہر قسم کی فری ورس نہیں۔ فری ورس کے سلسلے میں مسئلہ یہ ہے کہ اس کی ایک سے زیادہ اقسام اور متعدد تراکیب تشکیل موجود ہیں۔ اسے مختلف اور متعدد طرح سے جاننے اور پہچاننے کی کوششیں کی جاتی ہیں۔

کبھی اسے مختلف بحروں کے امتزاج پر مبنی قرار دیا جاتا ہے اور کبھی اسے سرے ہی سے روایتی وزن، بحر سے محروم متصور کر لیا جاتا ہے۔ جیسا کہ ایل۔ ایس۔ ہیرس کا خیال ہے کہ:

"Vers libre (Free Verse): A term loosely applied to verse in which different metres are mixed, or to any kind of verse in which traditional metre and form are discarded."(۲۰۲)

فری ورس کی گوناں گوں تصریحات و تعبیرات نے اس کی واضح پہچان کو مشکل میں ڈال دیا ہے۔ یہ بھی وہ پھول ہے جس کو سو رنگ سے باندھا گیا ہے لیکن رنگوں کی کثرت کسی بھی رنگ کو پورے طور پر نمایاں نہیں ہونے دیتی اور فری ورس کا مفہوم بے معنویت کے حدود کو چھوتا ہوا معلوم دینے لگتا ہے۔ جیسا کہ انسائیکلوپیڈیا برٹینیکا کے درج ذیل الفاظ سے متبادر ہے۔

"Free verse is a prosodic term used in so many ways that it has almost lost any useful meaning,....."(۲۰۳)

تشکیل و ترکیب کے غیر واضح انداز کے باعث فری ورس کی ہیئت بھی حرف مبہم بنتی چلی گئی۔ یہاں تک کہ اس کی ہیئت کو بے ہئیتی سے تعبیر کرنے میں بھی کوئی باک محسوس نہ کی گئی۔ پابند شاعری اور فری ورس کا موازنہ و تقابل کرتے ہوئے کہا گیا کہ عروضی بحر کی پابند شاعری اپنی ہیئت میں آہنگ کی آزادی کا ایک وسیع میدان رکھتی ہے جبکہ فری ورس اپنی بے ہئیتی کے حدود میں عروضی باقاعدگی اختیار کرنے کے میلان سے وابستہ ہے۔ "ڈکشنری آف ورلڈ لٹریری ٹرمز" کے مطابق:

"It has been noted that metrical verse may have a great range of rhythmical freedom within its form. Whereas free verse within its formlessness tends toward regularity. English free verse, for instance, is very often iambic." (۲۰۴)

ونی فریڈ کرومبی فری ورس کی اصطلاح کو متعدد مفاہیم میں استعمال کرنے اور اسے مختلف اقسام شعر سے وابستہ کرنے کے متعلق وضاحت کرتا ہے کہ فری ورس ایک ایسا لیبل ہے جسے وقتاً "فوقتاً" دو طرح کی شاعری پر چسپاں کیا جاتا ہے رہا ہے۔ کبھی تو یہ لیبل اس شاعری پر لگا جس کی تشکیل تاکیدی۔ بحر کے اصولوں پر ہوئی اور کبھی اس شاعری پر لگا جو زحافات کی حاصل تاکیدی اجزائی۔ بحر کے روایتی انداز پر مبنی ہے۔

"The term 'free verse' has been used by poets and critics in a great many different ways and has been applied to verse of several different kinds. It is a label which has from time to time been attached both to verse constructed according to the principles of accentual metre and to verse which employs modulated traditional accentual syllabic patterning." (۲۰۵)

گزشتہ صفحات میں ایقاع کے عمومی کردار سے متعلق خاصی تفصیلی بحث کی جا چکی ہے۔ جس سے باضابطہ نظم اور نثر میں اس کی اہمیت اجاگر ہوتی ہے لیکن یہ امر واقعہ ہے کہ ایقاع کا کردار فری ورس میں بنیادی اہمیت کا حامل ہے۔ یہ فری ورس میں آزاد آہنگ کے متوازن بہاؤ کو برقرار رکھتا ہے۔ انسائیکلوپیڈیا امریکانا میں فری ورس کی تعریف کے ذیل میں ایقاع کے کردار کی وضاحت درج ذیل طور پر ملتی ہے۔

FREE VERSE is poetry that is free from fixed numbers of feet and other traditional regularities of metrical verse. It uses the irregular but rhythmical cadences of highly organized speech. Rhyme also is used irregularly in free verse."(۲۰۶)

کولریز انسائیکلوپیڈیا میں فری ورس کی تعریف کے ذکر میں ایقاع کے استعمال کی نشاندہی درج ذیل طور پر کی گئی ہے۔

"FREE VERSE, a verse from distinguished from conventional verse chiefly by its irregular metrical pattern and its use of cadence, or natural word rhythm, rather than uniform metrical feet."(۲۰۷)

ایمی لاویل نے بھی فری ورس میں ایقاع کی مسلمہ حیثیت کو نہ صرف اہم ترین خیال کیا ہے بلکہ اس کے مضمرات و اثرات کا جامع

جائزہ پیش کیا ہے۔ فری ورس کی ہیئت و تکنیک کے گنجلک اور متنازعہ موضوع پر اس کے واضح اور وقیع افکار و نظریات "SWORD BLADES AND POPPY SEED" کے مقدمے، "NORTH AMERICAN REVIEW" برائے جنوری ۱۹۱۷ء اور "TENDENCIES IN MODERN AMERICAN POETRY" کے اختتامی باب نیز "DIAL" برائے ۱۷ جنوری ۱۹۱۸ء میں طبع ہوئے ہیں۔ جان لونگسٹن لوبز نے مذکورہ تحریروں میں سے بڑی ہنر مندی کے ساتھ مطلوبہ اقتباسات اخذ کرکے انہیں اس سلیقے کے ساتھ ترتیب دیا ہے کہ فری ورس کے جملہ اوصاف و خصوصیات اور نظریات و خیالات تمام تر ضروری تفصیلات کے ہمراہ پورے تسلسل فکری سے تلخیص کی صورت میں مرتب ہوگئے ہیں۔ جان لونگسٹن لوبز نے اس تلخیص کو اپنی کتاب "CONVENTION AND REVOLT IN POETRY" میں پیش کیا ہے۔ جس کا لب لباب یہ ہے کہ ویرلیبر (۲۰۸) نظم کی ایک ایسی نوع ہے جس کی بنیاد ایقاع پر ہوتی ہے۔ تاہم ایقاع، بحر (METRE) کے مترادف نہیں ہو سکتا۔ ویرلیبر کی کما حقہ تفہیم کے لئے لازم آتا ہے کہ اس میں، بحر کے ارکان (METRICAL FEET) کے یکساں آہنگ کے حصول کی ہر آرزو سے دستکشی اختیار کرلی جائے۔ مصرعوں کو اسی طور پر وارد ہونے دینا چاہیے جس انداز سے ایک صاحب فراست قاری کی بلند آواز میں قرأت کے دوران ان کی ادائیگی ممکن ہوتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں بے قافیہ ایقاع (UNRHYMED CADENCE) کی تشکیل ایک عروضی نظام کی بجائے نامیاتی آہنگ (ORGANIC RHYTAM) یا بولنے والی آواز کے آہنگ (RHYTHM OF THE SPEAKING VOICE) کی مرہون منت ہوتی ہے اور اس میں سانس کشی کے التزام کو ملحوظ رکھنا ضروری ہے۔ خود قانون ایقاع کے تحت فری ورس کے کوئی قطعی ضوابط نہیں ہوتے، اگر اس کے کوئی اصول ہوتے تو پھر وہ آزاد (FREE) نظم نہ کہلاتی۔ اس مقام پر لونگسٹن لوبز استفسار کرتا ہے کہ اس قانون ایقاع کی ماہیت کیا ہے۔ یہ ایک نہایت اہم سوال ہے۔ جس کے جواب کی تفہیم لابدی ہے۔ جان لونگسٹن لوبز اس نکتے کی صراحت و وضاحت ایمی لاویل کے حوالے سے کرتا ہے۔ جس کے مطابق ویرلیبر کی اکائی نہ تو رکن یا اجزاء کی تعداد و مقدار ہوتی ہے نہ ہی کوئی مصرعہ یا سطر ہوتی ہے بلکہ اس کی اکائی اسٹرافی (STROPHE) ہوتی ہے۔ یہ اسٹرافی ایک مکمل نظم بھی ہو سکتی ہے اور اس کا محض ایک جزو بھی۔ اس لحاظ سے ہر اسٹرافی فی نفسہ ایک محیط کامل (COMPLETE CIRCLE) ہوتی ہے۔ لہٰذا یہ اس کا بنیادی وصف ہے اور لامحالہ سب سے زیادہ زور اسی بنیادی خاصیت پر مرتکز رہتا ہے۔ اس بنیادی وصف کو ایک اور مقام پر "نظم کی خود اس کی اپنی جانب واپسی کی خواہش (THE DESIRE OF VERSE TO RETURN UPON ITSELF) کے الفاظ میں واضح کیا ہے۔ اس تناظر میں دیکھا جائے تو قانون ایقاع کا نفاذ آزاد آہنگ کے بہاؤ پر ہوتا ہے اور کوئی بھی مصرعہ مذکورہ آزاد آہنگ کا صرف ایک حصہ ہوتا ہے۔ انہی مصرعوں کی یکجائی سے اکائی معرض وجود میں آتی ہے۔ یہ اکائی آہنگ کا ایک ایسا تحرک (RHYTHMIC MOVEMRNT) ہے جو ایک متوازن پنڈولم کی مراجعت کے مانند خود اپنی جانب واپس آتا ہے۔ اس مراجعت کے دائرے میں مصرعے شاعر کی منشا کے تحت متحرک ہوتے ہیں۔ کوئی نظم تیز رفتاری یا سست روی پر مبنی ہو سکتی ہے۔ وہ دھچکوں کا شکار بھی ہو سکتی ہے۔ تاہم اس پوری مراجعت کا اس میں ہونا ضروری اوامر میں سے ہے۔ یہاں تک کہ اس کے دھچکوں کو بھی مرکزی نظام کا مکلف ہونا چاہیے۔ ایمی لاویل کے مندرجہ بالا خیالات اور جان لونگسٹن لوبز کی تصریحات کے مطابق فری ورس کی تعمیر کے لئے تکنیکی نوعیت کے دو اساسی نکات سامنے آتے ہیں۔

اولاً: عروضی ارکان، بحر کی جگہ نامیاتی آہنگ کا استعمال۔

ثانیاً: عروضی رکن یا مصرعے کی جگہ اسٹرافی کا بطور اکائی کے استعمال۔

فری ورس کے ان دو بنیادی خصائل و لوازم میں سے ایک یعنی آہنگ کے بارے میں قبل ازیں تعارف کے طور پر نمایاں اور اہم نکات کا بیان ہو چکا ہے۔ جس میں عروضی یعنی مصنوعی آہنگ اور نثری یا فطری آہنگ کے درمیان فرق کی نشاندہی بھی کی گئی ہے۔ اب فری ورس کی تکنیک سے متعلق تصریحی متعلقات کو پیش نظر رکھتے ہوئے آہنگ کے کچھ مزید تنوعات کو بحث میں شامل کیا جاتا ہے تاکہ آہنگ کے ادراک و شعور (SENSE OF RHYTHM) کو اور بھی موثر بنایا جاسکے۔ بحر اور آہنگ سے متعلق تصریحات کو فری ورس کے آہنگ کی اس بحث سے مربوط کرنے کے لئے سر اسٹینلی لیڈز کا مندرجہ مطمع نظر بھی غور طلب ہے۔

"Metre can be reckoned, rhythm can only be felt. By examples only can rhythm be defined." (۲۰۹)

مطلب یہ کہ بحر کے ارکان ترکیبی کو علیٰحدہ علیٰحدہ شمار کیا جاسکتا ہے لیکن آہنگ کے لئے اس طریق کار کو اختیار نہیں کیا جاسکتا اور یہ کہ آہنگ کو معروضی طور پر قطعیت کے ساتھ پیش کرنے کی بھی کوئی گنجائش نہیں ہے اور اسے صرف محسوس کیا جاسکتا ہے۔ اپنے اس موقف کی تائید و حمایت میں کہ آہنگ محض قابل محسوس شے ہے سر اسٹینلی لیڈز نے مختلف و متعدد نظموں کے حوالے دیئے ہیں اور ان کے متفرق و متنوع آہنگ کے تناظر میں یہ ثابت کرنے کی بھرپور سعی کی ہے کہ آہنگ کی وضاحت صرف مثالوں کے توسط سے ہی کی جاسکتی ہے۔

"Need it be repeated that rhythm, though its elements are number, quantity and stress, has a movement, a quality, a flavour, above and beyond all measure and pattern, whcih can be felt but not analysed, which can only be defined by examples, and worshipped by the acolyte, who perceives it?"(۲۱۰)

یہ کہ بحر معروضی و مطلق ہوتی ہے اور آہنگ ہمہ گیر اور وسعت کے اعتبار سے ذوق کو محیط ہے۔ ارنسٹ جی مال کہتا ہے کہ:

"Metre is objective and arbitrary; rhythm, while existing in all things, appears or comes to us so modified by our own beings in the actual perception of it, that any statement made about it by one person is not likely to hold entirely true for other individuals."(۲۱۱)

ہر دو اشخاص اپنے اپنے ذوق کے مطابق آہنگ کا ادراک کرتے ہیں۔ اس دعویٰ کو بلس پیری (BLISS PERRY) نے دلائل کے ساتھ درج ذیل طور پر ثابت کرنے کی کوشش کی ہے۔

"No two persons catch quite the same rhythm in the sounds of the animate and inanimate world, because no two persons have absolutely identical pulse-beats, identical powers of attention, an identical psycho-physical organism."(۲۱۲)

فری ورس کا دوسرا اہم نکتہ اسٹرافی ہے لیکن یہ اسٹرافی بھی فری ورس کی حد تک آہنگ سے مطلق طور پر کوئی علیحدہ شے نہیں ہے۔ اصل میں یہ ایک فنی اصطلاح ہے اور اس کا تعلق رقص و غنا کے ساتھ ہے۔ اسٹرافی کو "ڈکشنری آف ورلڈ لٹریری ٹرمز" میں درج ذیل طور پر متعارف کرایا گیا ہے۔

"strophe. (GREEK) A group of lines of various lengths. Usually more than two lines, one line being a monostich; two, a distich. In choral lyric the strophe is often combined with an answering antistrophe (indentical in structure) and an epode (different in structure), forming a triad. In monody, the lyric is usually monostrophic; i.e., strophes are repeated without variation; in this sense the word is equivalent to stanza. In free verse, "strophe" is sometimes used to denote a paragraph or unified group of lines within the poem."(۲۱۳)

اسٹرافی کا لفظ یونانی زبان سے متعلق ہے۔ اس کے لغوی معنی گردش یا موڑ (TURN) کے ہیں۔ مگر اس لفظ کو جب باقاعدہ طور پر ایک شعری اصطلاح کے مفہوم میں استعمال کرتے ہیں تو اس سے مراد عام طور پر غیر مساوی مصرعوں کا مجموعہ لیا جاتا ہے۔ یہ کورس کے انداز میں رقص کے ساتھ گائے جانے والے قدیم یونانی اوڈ (ODE) کا ایک جزو ہوا کرتا تھا۔ یہ اوڈ بالعموم پنڈارک اوڈ کے نام سے معروف تھا۔ اور تین ترکیبی اجزا پر مشتمل ہوتا تھا۔ جب اس کے پہلے جزو کو گایا جاتا تھا تو رقاص دائیں جانب سے بائیں طرف گھومتے تھے۔ اس عمل کو اسٹرافی سے موسوم کیا جاتا تھا۔ دوسرے جز کو اینٹی اسٹرافی (ANTI STROPHE) کہا جاتا تھا۔ عروض کے لحاظ سے اس جزو کی بناوٹ ہو بہو پہلے جز کی طرح ہوتی تھی۔ اوڈ کے اس حصے کو گائے جانے کے دوران اہل رقص پہلے حصے کے بالکل الٹ بائیں جانب سے دائیں جانب گھومتے تھے۔ تیسرا جزو "EPODE" کہلاتا تھا۔ جب اس حصے کو گایا جاتا تھا تو رقاص حرکت نہیں کرتے تھے۔ اس نوع کے اوڈ کے ہر تین جزووں کے لئے مصرعوں کی تعداد' ان کے وزن اور بحر کے سلسلے میں شاعر آزاد ہوتا تھا۔ انگریزی میں اس طرح کے اوڈ کے جزووں کو ان کے اپنے یونانی ناموں سے ہی پکارا جاتا تھا۔ یوں اسٹرافی ایک مخصوص فنی اصطلاح کی شکل میں "PINDARIC ODE" کے ایک حصے کے لئے استعمال میں لائی جاتی تھی۔ بسا اوقات اسٹرافی کو بند (STANZA) کے لئے بھی استعمال کر لیا جاتا ہے۔ تاہم اسٹرافی اور بند میں اساسی طور پر یہ فرق ہے کہ بند میں مصرعوں کی تعداد' بحر اور قافیوں کی ترتیب طے شدہ ہوتی ہے۔ اس کے برعکس اسٹرافی ایسے تعینات سے آزاد ہوتی ہے۔ شاید یہی سبب ہے کہ فری ورس کا کوئی حصہ بند نہیں کہلاتا بلکہ پیراگراف کہلاتا ہے۔ اسٹرافی سے متعلق حاصل شدہ معلومات سے درج ذیل نکات سامنے آتے ہیں۔

۱۔ یہ کورس کی صورت میں دوران رقص گائے جانے والے قدیم یونانی اوڈ کے ایک حصے کا نام ہے۔

۲۔ اسٹرافی سہ گانہ صفات گردش، مراجعت اور عدم تحرک سے مملو ہے۔

۳۔ اسٹرافی جس قدیم یونانی اوڈ کے ایک جزو کا نام ہے۔ اس کے ہر تین جزووں کے لئے مصرعوں کی تعداد، وزن اور بحر کے استعمال کے سلسلے میں شاعر پر کسی قسم کی کوئی پابندی عائد نہیں ہوتی۔ لہٰذا اس کا تخلیقی عمل آزادی سے متصف ہے۔

اسٹرافی کی مندرجہ بالا ہی تینوں اہم صفات اسے فری ورس کے لئے ایک قرار واقعی جزو کے طور پر قابل عمل بناتی ہیں۔ فری ورس کے مصرعوں کی غیر معینہ اور غیر مساوی تعداد، ان کی پیش قدمی کا مراجعت اور ٹھہراؤ وغیرہ سبھی کچھ ایک اکائی کے طور پر سامنے آتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مذکورہ اسٹرافی ایک مکمل نظم بھی ہو سکتی ہے۔ اس کا ایک جزو بھی اور محض ایک مصرعہ بھی۔ شاعر کو اسٹرافی میں نہ صرف یہ آزادی حاصل ہے کہ وہ مصرعوں کی تعداد کا تعین اپنی مرضی سے اور فنی اقتضاء کے مطابق کرے بلکہ وہ اس طرح سے بھی آزاد ہے کہ حسب خواہش اور بربنائے ضرورت آہنگ کو تبدیل و متغیر کر سکے۔ اسی لئے "ڈکشنری آف ورلڈ لٹریری ٹرمز" میں فری ورس کو اسٹرافک رِدم (STROPHIC RHYTHM) سے موسوم کیا گیا ہے۔

"The patterned alternation and repetition of rhythm is within our bodies in systole and diastole, inhalation and exhalation, the flex and relaxing of muscle. It surrounds us in the alternation of day and night, the tidal ebb and flow, the succession of the seasons. It is in our consciousness in the interplay of identity and diversity, the self and the world without. It thus inevitably characterizes our speech. If the succession of alternations involves the balancing of contraries, the rhythm is a dialectic. The movement of tension, building too a crisis then subsiding until the flow turns toward a new crisis, is essentially rhythmic. Strophic rhythm, frequent in free verse, marks the flow of units larger than a line or stanza."(۲۱۴)

مندرجہ بالا اقتباس فری ورس کے آہنگ کی اس خصوصیت کو اجاگر کرتا ہے جسے "اکائی" سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔ یہ اکائی باضابطہ نظم کی اکائیوں یعنی مصرعہ یا بند وغیرہ سے طوالت میں زیادہ ہوتی ہے۔ بایں ہمہ یہ فری ورس کے آہنگ کی تکنیک کے بارے میں کسی نوع کی خصوصیات کا پتہ دینے کے سلسلے میں خاموش ہے۔ جان لونگسٹن لویز نے اس سلسلے میں خاصی کد و کاوش سے کام لیا ہے اور باضابطہ نظم اور آہنگ دار نثر دونوں پر سیر حاصل بحث و تمحیص کے بعد فری ورس کے آہنگ کو متعین کرنے کی بڑی حد تک کامیاب سعی کی ہے۔ اس کے نزدیک باضابطہ نظم دو آہنگوں کے باہمی امتزاج و مرکب سے متشکل ہوتی ہے۔ وہ ان دو آہنگوں کی تشریح کرتے ہوئے ایک کو وزن کی اکائی یا مصرعے سے تعبیر کرتا ہے اور دوسرے کو فقرے کے آہنگ یا ایقاع سے موسوم کرتا ہے۔ اس تشریح کے دوران ضمناً وہ نثر یا بول چال کی زبان کے آہنگ کے اوصاف کو بھی اجاگر کر جاتا ہے۔ باضابطہ نظم کے بارے میں اپنے مطمع نظر کو بیان کرتے ہوئے وہ رقمطراز ہے کہ:

"The movement of regular verse is a resultant, a resolution, of two rhythms, one of which, taken alone tends towards utter freedom, the other of which, taken aline, tends towards restraint. There is in verse, on the one hand, the metrical unit that is to say, for our present purpose, the line. There is, on the other hand, what we may designate as the sentence rhythm or cadence. If the line length and the sentence rhythm uniformiy coincide (as they do in some of Pope's couplets, for example) we get monotony, deadly and intole rable. If there is only the sentence cadence, without the beat of the line, there is variety, but it is merely the variety of your speech and mine, when charged with emotion in varying degrees. Metrical verse, that is not sheer doggerel, is built upon the harmony of both.(۲۱۵)

باضابطہ نظم کو دو آہنگوں پر مشتمل بیان کرنے کے بعد باضابطہ نظم اور فری ورس کے درمیان پائے جانے والے بنیادی فرق کی

نشاندہی کرتے ہوئے لونگسٹن لویز فری ورس کو واحد آہنگ پر مبنی قرار دیتا ہے۔

"Regular verse is the resultant of two rhythms, interwoven into innumerable harmonies. Free verse is built on one alone. That, broadly speaking, is the fundamental difference."(۲۱۶)

جان لونگسٹن لویز کے نزدیک باضابطہ نظم اور فری ورس کے درمیان فرق قائم کرنے کے لئے صرف اسٹرافی کو معیار نہیں مانا جاسکتا۔ اس ضمن میں فری ورس کے بارے میں قبل ازیں پیش کردہ ایمی لاویل کے خیالات پر تبصرہ کرتے ہوئے وہ رقمطراز ہے کہ:

"Free verse, as just defined, is at its best essentially 'strophic.' It is a larger rhythmic movement which subsumes other rhythms. Regualar verse is also at its best essentially strophic. It too,.....is a larger rhythmic movement which subsumes other rhythms. The two have in common, then, an enveloping rhythem. What is the differenc? Mainly this: in the one, the constituent rhythmic elements, namely metrical lines, have a relatively uniform beat; in the other, they are free to vary as they please. Therein lies the peculiar freedom of free verse. It isnot in the srophic element as such."(۲۱۷)

جان لونگسٹن لویز نے ریگولر ورس کے لئے دو آہنگوں کے اشتراک اور فری ورس کے لئے ایک آہنگ کی موجودگی کے علاوہ جس مزید ایک فرق کا ذکر کیا ہے وہ یہ ہے کہ ریگولر نظم میں سبھی مصرعے کم و بیش ایک جیسے وزن کے حامل ہوتے ہیں اور ان کی طوالت یکساں ہوتی ہے۔ لہٰذا یک رنگی سے تنوع یا ہمہ رنگی کی جانب فری ورس کا یہی میلان اسے آہنگ دار نثر کے قریب لے آتا ہے۔ اس نزدیکی کے باعث ہی بادی النظر میں آہنگ دار نثر اور فری ورس کا امتیاز مٹ کر رہ جاتا ہے اور سطح بیں نظریں اس باریک فرق کو ملحوظ نہیں رکھتیں جو ان دونوں کے آہنگوں میں موجود ہوتا ہے۔ جان لونگسٹن لویز نے انگریزی فری ورس کے حوالے سے "ویرلیبر" اور مخصوص طرز کی جدید آہنگ دار نثر کے آہنگوں میں پائے جانے والے امتیاز کو درج ذیل طور پر اجاگر کرنے کی سعی کی ہے۔

"The rhythms of 'vers libre'in English... are in large degree the rhythms of a certain type of modern rhythmic prose. But that is not an assertion that free verse 'is' prose. There are differences which set the one off from the other.....the rhythms which are occasional in one are persistent in the other. Moreover, in prose...the strophic element, the quality of return, although it is frequently present... is also not uniform. If it recurred with any regularity, the prose would at once become bad prose. On the other hand, it is the recurrence of 'return' that makes verse verse at all."(۲۱۸)

ریگولر ورس کے لئے کلاسیکی عروضی نظام کے عناصر کا ذکر کرتے ہوئے مارجوری بولٹن کہتی ہے کہ کئی صدیوں سے انگریزی عروض پر تاکیدی اجزائی نظام کا تسلط چلا آرہا ہے۔ جس سے ارکان دستیاب ہوتے ہیں جو مصرعوں میں اجزا کی باقاعدہ و باضابطہ تعداد پر مشتمل ہوتے ہیں۔ شاعران مصرعوں میں وقفوں کے ساتھ تاکیدوں کو ترتیب دیتا ہے۔ عام طور پر اس کا نعم البدل مقداری نظام پر مبنی شاعری ہے جو یونانی یا لاطینی عروض کی نقل ہے اور یہ انگریزی شاعری کے لئے بجا طور پر درست نہیں ہے لیکن اب انگریزی میں خالصتاً" تاکیدی اور خالصتاً" اجزائی دونوں قسم کی شاعری موجود ہے لیکن لطف یہ ہے کہ مصرعے بغیر ارکان کے سانپوں کی طرح باوقار انداز میں آگے بڑھتے ہیں۔

"For several centuries English prosody has been dominated by the *accentual–syllabic* system, which gives us *feet*; the poet arranged *stresses*, or *accents*, at regular intervals, in lines consisting of regular numbers of syllables; the usual alternative was quantitative verse imitative of Greek or Latin prosody, which does not fit English comfortably.

We now find also in English both purely *accentual* and purely *syllabic* verse, both provide firm, disciplining frame works, but like snakes, the lines can move gracefully without feet.(۲۱۹)

سانپوں کی طرح "WITHOUT FEET" کے الفاظ سے حسِ لطیف اور شعری ذوق کے بغیر محظوظ ہونا ممکن ہی نہیں ہے اور نہ ہی سانپوں کے ذکر کے ساتھ "WITHOUT FEET" کے اردو ترجمے یعنی "ارکان کے بغیر" کے ذریعے اس بھرپور لطف تک رسائی ممکن ہے جو انگریزی الفاظ سے بہم پہنچتا ہے۔ بہرنوع مارجوری بولٹن کے ارشادات سے اس بات کا اندازہ ہو جاتا ہے کہ انگریزی نظم آزادی کے باوجود کسی نہ کسی صورت میں عروض کے حیطۂ عمل میں رہتی ہے۔ بعض مبصرین تو اس حد تک سوچتے ہیں کہ معیاری فری ورس کے لئے عروضی ادب و آداب کو ملحوظ رکھنا بہت ضروری ہے اور وہی فری ورس فنی کمال اور پختگی کو پہنچتی ہے۔ جس کی اگرچہ تقطیع نہ ہو سکتی ہو لیکن وہ باقاعدہ تقطیع کے دائرے میں ضرور آتی ہو۔ اس زاویہ خیال کے ناقدین میں سے ایک جی۔ ایس۔ فریزر ہے جو فری ورس کے تکنیکی پہلوؤں، عروضی ضرورتوں اور عدم ضرورتوں کے بارے میں قدرے تفصیلی طور پر اظہار خیال کرتے ہوئے رقمطراز ہے کہ:

"What I recognize as good free verse is verse which does not scan regularly but seems always on the verge of scanning regularly; which is neither stritly in pure stress metre, nor quantitative metre, nor pure syllabics, but which often seems to be getting near to one or other of these, perhaps attempting to fuse two of them, perhaps deliberately and abruptly alternating between one and another. One should add that poets in free verse tend to make a much more conscious use than more traditional poets of the pause, in the middle of lines, between blocks of lines, at the ends of lines: and that these pauses are indicated by a striking use of blank spaces and of long indentations on the printed page, a use which is sometimes described as 'visual scansions."(۲۲۰)

جی۔ ایس فریزر کے مندرجہ بالا مندرجات سے متبادر ہوتا ہے کہ وری ورس کی تکنیک عروضی قواعد سے انحراف کے باوجود ان کے احترام سے مملو ہے۔ ایک اچھی فری ورس نہ تو خالصتاً" تاکیدی۔ بحر میں ہوتی ہے اور نہ ہی مقداری۔ بحر میں۔ اسی طرح وہ خالصتاً" اجزاء پر مبنی بھی نہیں ہوتی۔ تاہم وہ اکثر و بیشتر ان میں سے ایک دوسرے کے قریب معلوم دیتی ہے اور شاید وہ ان میں سے دو کے امتزاج و آمیزش کی کوشش کرتی ہے۔ اس طرح فری ورس میں عروضی استعمال کا ایک نیا طرزِ عمل اور ایک نئی تشکیل شعاری منصۂ شہود پر آتی ہے۔ یہ سب کچھ فن عروض سے پورے طور پر آگاہی اور اس پر قدرت کاملہ کے بغیر ممکن نہیں ہے۔ یہ امر بھی خاص طور سے اہم ہے کہ وقفوں کے مقام وقوع کے انتخاب اور ان کی ترتیب و تنظیم وغیرہ میں فری ورس کے شاعر کو روایتی شعراء کے مقابلے میں کہیں زیادہ شعوری کد و کاوش اور ریاض سے کام لینا پڑتا ہے۔ "بصری تقطیع" سے موسوم کیے جانے والے فن کا اس درجہ بھرپور اہتمام کوئی ایسا شاعر ہی کر سکتا ہے جو بلاشبہ اعلیٰ پایے کی فنکارانہ صلاحیتوں کا مالک ہو۔ اس ضمن میں فریزر کا نقطۂ نظر تو اس حد تک عروضی ہے کہ وہ موثر فری ورس کے لئے روایتی فن عروض پر شاعر کی دستگاہ کو لازمی متصور کرتا ہے۔ اس لئے کہ روایتی عروض کم و بیش شاعری کی فطرت ثانیہ بن چکا ہے۔

"......'free verse' where it is effective, depends in the poet on a mastery of traditional metrics that had more or less become second nature."(۲۲۱)

روایتی عروض کا اثر و نفوذ اس قدر قوی ہے کہ فری ورس کی ہیئت میں لکھی جانے والی ایسی کافی حقیقی نظمیں موجود ہیں جو اس ہیئت کو لائق مطالعہ بناتی ہیں لیکن ان حقیقی نظموں کا جب تجزیہ کیا جاتا ہے تو یہ امر منکشف ہوتا ہے کہ اگرچہ ان کی طباعت مختلف انداز میں ہوئی ہے تاہم یہ باضابطہ نظموں سے زیادہ مختلف نہیں ہیں۔ فری ورس کے اس پہلو کی طرف متوجہ کرتے ہوئے ایل۔ ایس۔ ہیرس اظہار موقف کرتا ہے کہ:

"There are enough genuine poems in free verse to make it worthy of study. But these genuine poems we find, on examination, to be not very different from poems in regular verse, although printed differently. The effect they produce can be

traced to the significant arrangement of association of words; to groupings of sounds; to ailiteration and assonance; to rhymes (coming sometimes irregularly and unobtrusively inside lines, and sometimes, obviouly at the end of them); often to repetition of an image or a phrase as a sort of refrain; and alwys to definite rhythm."(۲۲۲)

فری ورس کے لئے عروضی رکھ رکھاؤ اور بحر سے متعلقہ لوازم کو ملحوظ رکھنے اور اسے ایک متعینہ ہیئت کے دائرے میں شمار کرنے کے نتیجے میں ہی امریکی شاعرہ مس ایمی لاویل (MISS AMY LOWELL) کو یہ رائے قائم کرنا پڑی کہ اس قسم کی نظم کے لئے فری ورس کی بجائے ایقاعی نظم (CADENCED VERSE) کی اصطلاح زیادہ مناسب ہے۔ اس لئے فری ورس میں نظم لکھنے والے شعراء آزادی کی بہ نسبت زیادہ کڑے ڈسپلن کے جویا ہیں۔ (۲۲۳)

ٹی۔ ایس ایلیٹ عروض سے متعلق اپنے ایک نہایت دلچسپ تجربے کا ذکر کرتے ہوئے واضح کرتا ہے کہ اسے ارکان و بحور کے نام کبھی بھی ازبر نہیں ہو سکے اور نہ ہی اس نے کبھی تقطیع کے مسلمہ قواعد کا پورے طور پر احترام کیا ہے۔ وہ سکول کے زمانے میں ہومر اور ورجل کو اپنی اپنی طرز میں خوش الحانی سے پڑھ کر حظ اندوز ہوتا تھا۔ شاید اسے جبلی طور پر گمان تھا کہ کسی کو بھی اس امر کا علم نہیں ہے کہ یونانی زبان کا درست تلفظ کیا ہے اور اسے کس طرح ادا کرنا چاہیے۔ اسے یہ بھی شک تھا کہ کسی کو اس اشتراک کا بھی درست اندازہ نہیں ہے جو یونانی آہنگ اور لاطینی زبان کے دیسی آہنگ کے ملاپ سے معرض وجود میں آتا ہے اور جسے ورجل کی شاعری میں سن کر اظہار پسندیدگی کیا جاتا ہے۔ اس صورت حال میں صرف اس کی جبلت اس کی کاہلی کے تحفظ کا فریضہ سرانجام دیتی تھی۔ ایلیٹ کے مطابق جب اس نے تقطیع کے اصولوں کو انتہائی مختلف تاکیدوں اور متنوع اجزائی قدروں کے ساتھ انگریزی شاعری پر منطبق کیا تو اسے یہ جاننے کی خواہش ہوئی کہ قواعد عروض پر تمام مصرعے پورے اترنے کے باوصف کیا وجہ ہے کہ ایک مصرعہ اچھا اور دوسرا برا محسوس ہوتا ہے۔ لیکن تقطیع اسے اس سوال کا جواب دینے سے قاصر رہی۔ ایلیٹ کے اپنے الفاظ کے مطابق:

"I have never been able to retain the names of feet and metres, or to pay the proper respect to the accepted rules of scansion. At school, I enjoyed very much reciting Homer or Virgil- in my own fashion. Perhaps I had some instinctive suspicion that nobody really knew how Greek ought to be pronounced, or what interweaving of Greek and native rhythms the Roman ear might appreciate Virgil; perhaps I had only an, instinct of protective laziness. But certainly, when it came to applying rules of scansion to English verse, with its very different stresses and variable syllabic values, I wanted to know why one line was good and another bad; and this, scansion could not tell me." (۲۲۴)

اس سے جو نکتہ برآمد ہوتا ہے وہ یہ ہے کہ شاعر عروض کے قواعد و ضوابط کا باقاعدہ علم نہ بھی رکھتا ہو تو بھی جبلی یا ذوقی یا غیر شعوری طور پر وہ عروضی اصولوں کی پیروی کر رہا ہوتا ہے۔ بظاہر وہ شعری صورتیں جن میں عروض سے انحراف یا اس کے قواعد کے احترام سے روگردانی ظاہر ہوتی ہے، ان میں بھی کسی نہ کسی انداز میں عروضی اصولوں کو ملحوظ رکھا جا رہا ہوتا ہے۔ یہ ذہنی عروضی نظام اس وقت بھی موجود تھا جب عروض دانوں نے علم عروض کے باقاعدہ قواعد و ضوابط وضع نہیں کئے تھے۔ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کہتا ہے کہ یونانی اور لاطینی شاعری کے ابتدائی مطالعے کے لئے تقطیع کے ان اصولوں کی مدد کے علاوہ کوئی دوسرا چارہ کار نہیں ہے۔ کہ جنہیں قواعد دانوں نے اس وقت وضع کیا کہ جب بیشتر شاعری تخلیق ہو چکی تھی۔ تاہم اگر ہم ان زبانوں کی از سر نو تجدید کر سکیں اور انہیں اسی انداز میں بولنے اور سننے کے قابل ہو جائیں کہ جیسے اس دور کے مصنفین خود بولتے اور سنتے تھے تو ایسی صورت میں متذکرہ عروضی قواعد سے بے توجہی کو روا رکھا جا سکتا ہے۔

"I do not recommend any other way of beginning the study of Greek and Latin verse than with the aid of those rules of scansion which were established by grammarians after most of the poetry had been written; but if we could revive those languages sufficiently to be able to speak and hear them as

the authors did, we could regard the rules with indifference.(۲۲۵)

ایلیٹ کے نزدیک عروض کی اہمیت اس قدر زیادہ ہے کہ اپنی زبان کی شاعری کو سیکھنے کے لئے۔ بحروں کی درجہ بندی، مصرعوں کے اجزاء کی مختلف تعداد اور مختلف مقامات پر تاکیدوں کی وقوع پذیری ابتدائی طور پر اس قدر سود مند ثابت ہو سکتی ہے جس طرح کسی پیچیدہ علاقے کا سیدھا سادا نقشہ مفید مطلب ہو سکتا ہے۔ تاہم شاعری کے مطالعے کی بجائے نظموں کا مطالعہ وہ چیز ہے جو ہماری سماعت کی تربیت کر سکتا ہے۔

"Even in approaching the poetry of our own language, we may find classification of metres, of lines with different numbers of syllables and stresses in different places, useful at a preliminary stage, as simplified map of a complicated territory: but it is only the study, not of poetry but of poems, that can train our ear." (۲۲۶)

اس کے باوجود ایلیٹ ساتھ ہی یہ بھی کہتا ہے کہ ہم کسی قاعدے قانون یا کسی بے جوش اسلوب کی نقل سے لکھنا نہیں سیکھتے۔ گو یہ ضرور ہے کہ ہم نقل کے ذریعے بھی سیکھتے ہیں۔ تاہم اسلوب کے تجزیے کی بجائے ہم ایک زیادہ گہری نقل کے ذریعے سیکھتے ہیں۔

"It is not from rules, or by cold-blooded imitation of style, that we learn to write: we learn by imitation indeed, but by a deeper imitation than is achieved by analysis of style.(۲۲۷)

ٹی۔ایس۔ایلیٹ کا ادعا ہے کہ انگریزی شاعری کی مشق بلاشبہ عروضی ضوابط سے متاثر ہوئی ہے۔ تاہم وہ یہ کام تاریخی سکالرز کے ذمے لگاتا ہے کہ وہ اس امر کا تعین کریں کہ عروض کی نئی صورتوں کو روشناس اوب کرانے والے "ویٹ اور سرے" پر لاطینی قواعد کے اثرات کہاں تک اور کس درجہ مرتب ہوئے۔ عظیم ماہر قواعد "اوٹو جیسپرسن" کے مطابق ہم نے لاطینی زبان کے ساتھ تطابق کے نتیجے میں انگریزی قواعد کے ڈھانچے کو غلط سمجھا ہے۔ شاعری کی تاریخ میں یہ سوال کبھی بھی پیدا نہیں ہوا کہ آیا شعراء نے غیر ملکی زبان کے نمونوں کی پیروی کے دوران میں خود اپنی زبان کے آہنگ کو غلط متصور کیا ہے یا نہیں۔ ماضی کے عظیم شعراء کے اختیار کردہ قواعد ہمیں لازمی طور پر قبول کر لینے چاہیں اس لئے کہ یہی وہ قواعد ہیں جن پر ہماری سماعت کی تربیت ہوئی ہے اور اگر نہیں ہے تو لازمی طور پر ان قاعدوں پر ہماری سماعت کی تربیت ہونی چاہیے۔

"The practice of English versification has, no doubt, been affected by awareness of the rules of prosody: it is a matter for the historical scholar to determine the influence of Latin upon the innovators Wyatt and Surrey. The great grammarian Otto Jespersen has maintained that the structure of English grammar has been misunderstood in our attempts to make it conform to the categories of Latin - as in the supposed 'subjective'. In the history of versification, the question whether poets have mis–understood the rhythms of the language in imitating foreign models does not arise: we must accept the practices of great poets of the past, because they are practices upon which our ear has been trained and must be trained. (۲۲۸)

یہی وجہ ہے کہ ٹی۔ایس ایلیٹ آزاد نظم کے بارے میں غیر مبہم انداز میں واضح کرتا ہے کہ جہاں تک فری ورس کا تعلق ہے میں نے اپنے خیالات کا اظہار آج سے پچیس سال پہلے یہ کہہ کے کر دیا تھا کہ کوئی بھی ایسا شاعر جو کوئی اچھا کام کرنے کا خواہاں ہے اس کے لئے کوئی بھی نظم آزاد نہیں ہے۔

"As for 'free verse', I expressed my view twenty–five years ago by saying that no verse is free for the man who wants to do a good job."(۲۲۹)

ونی فریڈ کرومبی ایلیٹ کے مندرجہ بالا مطمع نظر کو ملحوظ رکھتے ہوئے اور اس کے مذکورہ فقرے کا باقاعدہ حوالہ دیتے ہوئے تبصرہ کرتا ہے کہ یہ صرف ایک نقطۂ نظر سے سچ ہے اور وہ یوں کہ اگر ہم آزاد سے یہ مراد لیں کہ کوئی نظم بحر پر مبنی ڈھانچے سے آزاد ہے پھر تو یہ

تعریف کہ کوئی نظم آزاد نہیں ہوتی یقیناً سچ ہے اس لئے کہ بحر پر مبنی پیٹرن کی موجودگی شاعری کی واضح خصوصیت ہے۔ بہر حال فری ورس کی اصطلاح کا مناسب طور پر اطلاق اس پر ہوتا ہے کہ جس کا میں موقع کی مناسبت سے ترتیب دے دی گئی' تاکیدی اجزائی بحر کے حوالے سے ذکر کروں گا۔ بحر کی یہ صورت اس انداز میں روایتی بحر پر مبنی نظام کے اثر سے آزاد ہوتی ہے کہ جس طرح زحافات کی حامل تاکیدی اجزائی بحر نہیں ہوتی۔

"Eliot claimed that "no verse is free for the man who wants to do a good job" ("The Music of Poetry") and, of course, this is true. But it is true from one point of view only. Certainly it is true by difinition that no verse is free if by 'free' we mean free from metrical structure. The presence of metrical pattern is the defining characteristic of verse. However, the term 'free verse' can appropriately be applied to what I shall refer to as 'improvised accentual syllabic metre' in that this type of metre is free from the influence of traditional metrical patterning in a way in which 'modulated accentual syllabic metre' is not."(۲۳۰)

ایلیٹ اپنے مضمون "ریفلیکشنز آن ویر لیبر" (REFLECTIONS 'ON VERS' LIBRE) میں اس موقف کی سختی سے حمایت کرتا ہے کہ فری ورس کے لئے بحر یا وزن سے بچنے کا کوئی راستہ نہیں ہے۔

"There is on escape from metre; there is only mastery."(۲۳۱)

ونی فریڈ کرومبی بھی ایلیٹ کے مطمع نظر سے اتفاق کرتے ہوئے اور محولہ بالا کوٹیشن کا حوالہ دیتے ہوئے خیال ظاہر کرتا ہے کہ فری ورس کوئی ایسی شاعری نہیں ہے جو عروضی ڈھانچے سے محروم ہو۔ درحقیقت اس ہیئت کی نظم بندی میں انتہائی پیچیدہ ترتیب ارکان کا نظام کارفرما ہوتا تھا۔

"One thing that must by now be clear is that free verse is not verseless poetry: it is not poetry that lacks metrical stucture. In Eliot's words, "there is no escape from metre; there is only mastery" (*"Reflections on Vers Libre"*). Free verse compositions often present us with extremely complex metrical aarrangements."(۲۳۲)

ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ معروف امریکی جراید میں شائع شدہ فری ورس کا حوالہ دیتے ہوئے زور دے کر کہتا ہے کہ ان نظموں کے مصرعے عروضی اصطلاح میں قابل توضیح و تشریح ہیں۔ کوئی بھی مصرعہ ارکان اور تاکیدوں میں تقسیم ہو سکتا ہے۔ سادہ تر بحریں شاید ایک طویل اور مختصر یا ایک مختصر اور طویل جزو کے امتزاج کی تکرار پر مبنی ہیں جسے پانچ مرتبہ دہرایا جا سکتا ہے۔

"Even in the popular American magazines, whose verse columns are now largely give over to vers libre, the lines are usually explicable in terms of prosody. Any line can be divided into feet and accents. The simpler metres are a repetition of one combination, perhps a long and a short, or short and a long syllable, five times repeated."(۲۳۳)

اپنے اسی طرح کے شاعرانہ اور عروضی تصورات و نظریات کے پیش نظر ہی ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ دو ٹوک انداز میں کہتا ہے کہ فن میں کسی قسم کی کوئی آزادی نہیں ہوتی۔ وہ فری ورس کو "تام نہاد" قرار دیتا ہے اور اس امر کا مدعی ہے کہ جو چیز فری ورس میں اچھی ہے۔ وہ یہی ہے کہ اس میں آزادی نہیں ہے۔ لہٰذا کسی دوسرے عنوان کے تحت اس کا بہتر دفاع ہو سکتا ہے۔

"*Vers libre* has not even the excuse of a polemic; it is a battle-cry of freedom, and there is no freedom in art. And as the so-called vers libre which is good is anything but 'free', it can better be defended under some

other label."(۲۳۴)

ٹی۔ایس۔ایلیٹ کے مطمع نظر کے مطابق اگر فری ورس ایک حقیقی شعری ہیئت ہے تو اسے اپنے لئے کوئی مثبت تعریف متعین کرنا ہوگی۔ وہ کہتا ہے کہ میں فری ورس کا صرف منفی طور پر ہی تعین کر سکتا ہوں اور وہ یوں کہ اولاً پیٹرن کی عدم موجودگی' ثانیاً قافیے کی ناموجودگی اور ثالثاً بحر کی غیر موجودگی۔

"If *vers libre* is a genuine verse-form it will have a positive definition. And I can define it only in negatives: (1) absence of pattern, (2) absence of rhyme, (3) absence of metre."(۲۳۵)

فری ورس کی جن تین منفی خصوصیات کو ایلیٹ نے مندرجہ بالا طور پر گنوایا ہے۔ان میں سے تیسری خصوصیت کے بارے میں تو وہ خود ہی یہ حکم لگا کر اس قضیے کی موقوفی کا اعلان کر دیتا ہے کہ میں یہ ماننے کے لئے تیار ہی نہیں ہوں کہ کوئی مصرعہ چاہے وہ کسی بھی قسم کا ہو اس کی قطعی طور پر تقطیع نہ ہو سکتی ہو۔

"The thired of these qualities is easily disposed of. What sort of a line that would be which would not scan at all I cannot say."(۲۳۶)

ایلیٹ بالآخر اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ فری ورس کی تعریف کا تعین اس طور پر نہیں ہوتا کہ اس کا سرے سے کوئی پیٹرن ہی نہیں ہے۔یا وہ قافیے کے بغیر ہے۔یا یہ کہ اس کی کوئی بحر نہیں ہوتی۔وہ اپنے اس دعوئی کی یہ دلیل دیتا ہے کہ انتہائی بری شاعری کی بھی تقطیع ہو سکتی ہے۔لہٰذا رجعت پسندانہ شاعری اور فری ورس میں کسی طرح کی کوئی تقسیم اپنا کوئی وجود نہیں رکھتی کیونکہ شاعری صرف اچھی یا بری یا بے ترتیب ہوتی ہے۔

"And as for vers libre, we conclude that it is not defined by absence of pattern or absence of rhyme, for other verse is without these; that it is not defined by non-existence of metre, since even the worst verse can be scanned; and we conclude that the division between Conservative Verse and vers libre does not exist, for there is only good verse, bad verse, and chaos."(۲۳۷)

ونی فریڈ کرومبی فری ورس کے بارے میں ایلیٹ کے مندرجہ بالا تینوں اقتباسات میں ملفوف نظریات کا درج ذیل طور پر محاکمہ کرتا ہے۔

"It is against this background that we must set Eliot's judgement that "the division between Conservative Verse and vers libre dose not exist." From Eliot's point of view, 'free verse' is a negative term since there is no such thing as freedom, there is only freedom from something in this sense, all verse which may be described as free from strict metrical patterning may equally be described as free verse. It is this that Eliot had in mind when he wrote that "if vers libre is a genuine verse form it will have a positive difination."(۲۳۸)

ونی فریڈ کرومبی کے مطابق یہ اس پس منظر کے خلاف ہے کہ ہم لازمی طور پر ایلیٹ کے تخمینے کو اس طور پر لیں کہ رجعت پسندانہ شاعری اور فری ورس میں تقسیم کوئی وجود نہیں رکھتی۔اصل میں ایلیٹ کا نقطۂ نظر یہ ہے کہ فری ورس ایک منفی اصطلاح ہے۔اس لئے کہ مکمل آزادی نام کی کوئی چیز نہیں ہے۔ آزادی صرف کسی ایک چیز سے ہو سکتی ہے۔لہٰذا ایسی تمام شاعری جو کسی بھی لحاظ سے کڑے عروضی نظام یا سختی سے بحر پر مبنی ضابطے سے آزاد ہو اسے بھی مساوی طور پر اسی طرح آزاد ٹھہرایا جا سکتا ہے۔جس طرح کہ آزاد نظم کو بیان کیا جاتا ہے۔اس کے بعد ونی فریڈ کرومبی کہتا ہے کہ تشکیل نظم کی ایسی صورتیں جن پر فری ورس کی اصطلاح کا مناسب ترین طور پر اطلاق ہو سکتا ہے ان کی مثبت انداز میں تعریف کی جا سکتی ہے۔یہ فری ورس کی تعمیر کی وہ صورتیں ہیں جو ایک ایسے تاکیدی اجزائی تصور کی نمائندگی کرتی ہیں کہ جو عروض یا "بحر پر واقع موقع کی مناسبت سے برمحل ترتیب" پر مبنی تصور ہے۔

"What I am claiming here, howevre, is that those types of construction to which the term 'free verse' can most appropriately be applied can be positively defined. They represent an accentual syllabic concept which is based on the principle of metrical improvisation."(۲۳۹)

ونی فریڈ کرومبی کے درج بالا خیالات اس کے اسی تصور کا اعادہ اور بازگشت ہیں جسے وہ قبل ازیں ایلیٹ کے اس نقطۂ نظر پر تبصرہ کرتے ہوئے بیان کر چکا ہے۔ جس میں کہا گیا تھا کہ کسی بھی ایسے شاعر کے لئے کوئی بھی نظم آزاد نہیں ہے جو کوئی اچھا کام کرنے کا خواہش مند ہے۔

ونی فریڈ کرومبی ایلیٹ کے مضمون "شاعری کی موسیقی" کے حوالے سے جدید فری ورس میں عام طور پر پائی جانے والی اس خصوصیت کو بیان کرتا ہے کہ فری ورس شعری مصرعے کی بجائے بحیثیت مجموعی بند یا مقالے کی صورت میں متشکل ہوتی ہے۔ جیسا کہ ایلیٹ کہتا ہے کہ شاعری کی موسیقی علیٰحدہ علیٰحدہ مصرعوں کا معاملہ نہیں ہے بلکہ مجموعی لحاظ سے تمام نظم کے ساتھ اس کا تعلق ہے۔

"Modern free verse is generally conceived in terms of the stanza or the discoures as a whole rather than in relation to the 'verse line; As Eliot noted in "The Music of Poetry", "the music of verse is not a line by line matter; but a question of the whole poem." "Only with this in mind", he wrote "can we approach the vexed question of formal pattern and free verse." (۲۴۰)

ونی فریڈ کرومبی کے مطابق فری ورس محض کڑے طرز عروض کی بحر پر مبنی روایتی ضابطے کو صرف کسی دوسرے ضابطے کو قبول کرنے کے لئے ہی مسترد نہیں کرتی بلکہ یہ اسلوب بیان اور تنوع کے ایک بہت بڑے میدان میں داخلے کے لئے اجازت فراہم کرتی ہے۔ فری ورس کی نظم بندی اکثر توازن کے روپ میں سامنے آتی ہے یہ روایتی عروض پیٹرن سے قربت اور اس سے دوری کے درمیان توازن قائم رکھنے کے کردار سے مملو ہے۔ ونی فریڈ کرومبی اپنے موقف کو زور دار بنانے کے لئے ایلیٹ کا حوالہ دیتے ہوئے کہتا ہے کہ درحقیقت ایلیٹ نے خود یہ لکھا ہے کہ ایک مرتبہ جب پیٹرن تشکیل پا جاتا ہے تو پھر یہ پیٹرن جس قدر زیادہ متنوع ہوگا اکثر اسی قدر زیادہ موثر بھی ہو گا۔

"Free verse does not merely reject one rigid type of metrical patterning convention only to accept another. It allows for an enormous range of expression and variety. Free verse compositions seem often to be in a sort of equilibrium: poised between a movement towards pattern and away from pattern. Indeed, Eliot himself has written that "once there is a pattern, the pattern is often the more effective the more it is varied."(۲۴۱)

ونی فریڈ کرومبی مزید کہتا ہے کہ بہرحال جیسا کہ زیادہ تر فری ورس بالخصوص بیسویں صدی کی تشکیل نظم سے ہم آہنگ ہے اور جیسا کہ ایلیٹ کی تحریریں اس کے بارے میں تنقیدی رویوں کو متعین کرنے میں موثر ہیں' میں ایلیٹ کی خود اپنی ہی منظومات میں سے ایک نظم "NEW HAMPSHIRE" کے حوالے سے ان اصولوں کی مثال کے ساتھ وضاحت کروں گا کہ جن پر فری ورس کی بنیاد ہے اس امر کو فراموش نہیں کرنا چاہئے کہ ایلیٹ نے اس نظم کی تشکیل کے دوران میں ماضی کے ادب سے کتنا عظیم استفادہ کیا ہے اور بالخصوص یہ کہ اس کے اشعار میں سے کچھ اور والٹ وٹ مین کے اشعار میں سے کچھ، بحری سطح پر کس قدر زیادہ مشابہت رکھتے ہیں۔ ونی فریڈ کرومبی ایلیٹ کی مذکورہ نظم کی تقطیع کرکے اس کا عروضی اصولوں کے تحت مندرجہ ذیل طور پر تجزیہ پیش کرتا ہے۔

/ x / x x x / x
(1) Children's voices in the orchard/^

x / x / x x x / x
(2) Between the blossom and the fruit-time/ ^/

(3) Golden head,/ ^ / crimson head/^/
(4) Between the green tip and the root./^/
(5) Black wing,/ ^/ brown wing,/^/ hover over./^
(6) Twenty years and the spring is over,/^
(7) To-day grieves, /^to-morrow grieves,/^/
(8) Cover me over, / ^/ light - in - leaves;/^/
(9) Golden head,/^/ black wing,/^/
(10) Cling, /^/ swing,/^/
(11) Spring,/^/ sing,/^/
(12) Swing up into the apple-tree./^/(۲۲۲)

تجزیہ۔(۲۲۳)

نظم کے دوسرے مصرعے میں ابتدائی غیر تاکیدی جزو سے قطع نظر، پہلے اور دوسرے مصرعے کا موازنہ کرنے سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ دوسرا مصرعہ پہلے مصرعے کے آخر پر واقع وقفے سے وابستہ ہے جس سے ایک وزن معرض وجود میں آتا ہے۔ بحر پر مبنی ڈھانچہ ایک جیسا ہے۔ دونوں مصرعوں میں ایک دو اجزائی وزن، ایک چار اجزائی وزن، مزید ایک دو اجزائی وزن اور آخر پر ایک وقفہ ہے۔

مندرجہ بالا تکنیکی تفصیل کو عددی انداز میں حسب ذیل طور پر ظاہر کیا جاسکتا ہے۔

(1.1)		(2)	(4)	(2)	(PAUSE)
(1.2)	X	(2)	(4)	(2)	(PAUSE)

تیسرے مصرعے میں دو گروپ یعنی "GOLDEN HEAD" اور "CRIMSON HEAD" ہیں۔ یہ دونوں گروپ ایک جیسا بحری ڈھانچہ رکھتے ہیں جو یوں ہے کہ ایک دو اجزائی وزن کے بعد ایک جزی وزن ہے اور دونوں صورتوں میں ہر گروپ کے آخر پر وقفہ موجود ہے۔ تکنیکی نوعیت کی عددی صورت درج ذیل ہے۔

(1.3) (2) (1) (PAUSE) (2) (1) (PAUSE)

کیونکہ ایک جیسے بحری پیٹرن کے ساتھ چوتھا مصرعہ بعینہٖ اسی لفظ سے شروع ہوتا ہے جس سے دوسرے مصرعے کا آغاز ہوتا ہے اور چونکہ اس کا آخری لفظ یعنی "ROOT" دوسرے مصرعے کے قبل آخر لفظ یعنی "FRUIT" کا ہم قافیہ ہے اس لئے ہم لازمی طور پر دو اکائیوں کے درمیان ایک نزدیکی بحری ربط کی توقع کرتے ہیں تاہم یہ توقع پوری ہوئے بغیر ہی رہتی ہے۔ اگر چوتھے مصرعے کا ابتدائی غیر تاکیدی جزو شمار نہ کیا جائے تو چوتھا مصرعہ بحری سطح پر تیسرے مصرعے کے بہت قریب ہے۔ بہر حال دونوں مصرعوں کے درمیان کافی فرق موجود ہے۔ یہ فرق تکراریت سے خاصے زیادہ اجتناب پر واقع ہے۔

چوتھے مصرعے میں وسطی وقفہ بھی موجود نہیں ہے مزید برآں چوتھے مصرعے میں تیسرا وزن تین اجزاء پر مشتمل ہے۔ جبکہ تیسرے مصرعے کا وزن پورے طور پر دو اجزاء پر مبنی ہے۔

تیسرے اور چوتھے مصرعے کی تکنیکی، فنی اور عددی تقابلی صورت کو درج ذیل طور پر سمجھا جاسکتا ہے۔

(1.3)	X	(2)	(1)	(PAUSE)	(2)	(1)	(PAUSE)
(1.4)	X	(2)	(1)		(3)	(1)	(PAUSE)

ہر چند کہ تیسرے اور چوتھے مصرعے کے درمیان۔بحری سطح پر موجود تعلق واضح طور پر محسوس ہوتا ہے بایں ہمہ چوتھے اور دوسرے مصرعے کے درمیان زیادہ نزدیکی و نازک رشتہ۔بحر پر مبنی وحدت کی مجموعی کیفیت پیدا کرنے میں مددگار ثابت ہوتا ہے۔

پانچویں اور چھٹے مصرعے کے۔بحر و وزن کی نوعیت اس طرح ہے۔

پانچویں مصرعے کی ابتداء ایک واحد تاکیدی جز کے وزن سے ہوتی ہے۔اس کے بعد پھر ایک واحد تاکیدی جز کا وزن ہے۔جس کے بعد وقفہ ہے۔اس کے بعد پھر ایک واحد تاکیدی جزو کا وزن ہے۔بعد میں مزید ایک واحد تاکیدی جزو کا وزن ہے جس کے بعد وقفہ ہے۔مزید برآں اولاً" تاکیدی اور ثانیاً" غیر تاکیدی جز پر مشتمل ایک دو جزی وزن ہے۔اس کے بعد پھر ایک ایسا ہی تاکیدی و غیر تاکیدی اجزاء پر مشتمل دو اجزائی وزن ہے اور اختتام پر وقفہ ہے۔

چھٹے مصرعے کی ابتداء پہلے تاکیدی اور دوسرے غیر تاکیدی جزو پر مشتمل ایک دو اجزائی وزن سے ہوتی ہے۔اس کے بعد اولاً" تاکیدی، ثانیاً" غیر تاکیدی اور ثالثاً" پھر غیر تاکیدی اجزاء پر مشتمل ایک سہ اجزائی وزن ہے۔مزید برآں پہلے تاکیدی اور دوسرے غیر تاکیدی جز پر مشتمل ایک دو اجزائی وزن ہے۔بالکل ایسا ہی ایک اور وزن اس کے بعد آتا ہے اور اختتام پر وقفہ ہے۔

پانچویں اور چھٹے مصرعے کی تکنیک کا ریاضیاتی احوال درج ذیل ہے۔

(1.5) (1) (1) (PAUSE) (1) (1) (PAUSE) (2) (2) (PAUSE)
(1.6) (2) (3) (2) (2) (PAUSE)

وضاحت: پانچواں اور چھٹا مصرعہ۔بحری سطح پر ایک جیسے اختتام سے ہمکنار ہوتا ہے دونوں مصرعوں کے آخری دو دو اوزان ایک دو اجزائی وزن پر مشتمل ہیں اور خاتمے پر وقفہ ہے اس ربط و ضبط کو ایک اور امر واقعہ سے مزید تقویت بہم پہنچاتی ہے کہ دونوں مصرعوں کا اختتام ایک ہی لفظ "OVER" سے ہوتا ہے۔جس سے ان دونوں مصرعوں میں قافیے کا ایک تعلق بھی پیدا ہو جاتا ہے۔علاوہ ازیں پانچویں مصرعے کا پہلا حصہ تیسرے مصرعے کی۔بحری ترتیب کی سطح پر ایک تنوع کی نمائندگی کرتا ہے جسے مندرجہ ذیل طور پر ملاحظہ کیا جا سکتا ہے۔

(1.3) Gólden héad, / ^ / crímson héad, / ^ /

(1.5) Bláck wíng, / ^ / brówn wíng. / ^ /

مزید برآں چھٹا مصرعہ پہلے اور دوسرے مصرعے کے ساتھ ایک نزدیکی تشکیل کی قربت کا حامل ہے۔جس کی وضاحت مندرجہ ذیل طور پر کی جاتی ہے۔

/ x / x x x / x
(1.1) Children's voices in the orchard /
(2) (4) (2) (PAUSE)

x / x / x x x / x
(1.2) Be/tween the blossom and the fruit-time / ^ /
x (2) (4) (2) (PAUSE)

/ x / x x / x / x
(1.6) Twenty years and the spring is over; / ^ /
(2) (3) (2) (2) (PAUSE)

"NEW HAMPSHIRE" کے پہلے چھ مصرعوں میں سے چار مصرعے ایک دو اجزائی وزن کے ساتھ اختتام پذیر ہوتے ہیں۔باقی دو مصرعے یعنی تیسرا اور چوتھا مصرعہ ایک واحد جزی وزن کے ساتھ اختتام کو پہنچتے ہیں، جس طرح کہ بعد کے چھ مصرعوں میں سے پانچ کی صورت ہے۔

اب ساتویں مصرعے کی جانب رجوع کیا جاتا ہے اس مصرعے کے دو برابر حصے وزن کی سطح پر تقریباً" صنعت رد العجز علی الصدر کا نقشہ پیش کرتے ہیں یا یوں کہہ لیجئے کہ مذکورہ دو برابر حصے وزن کے لحاظ سے تقریباً" ایک دوسرے کے لئے گونج پیدا کرتے ہیں۔مصرعے کے دو حصوں کے درمیان پایا جانے والا معمولی فرق در حقیقت مصرعے کے پہلے نصف حصے کے یک جزوی وزن کے لئے نظم کی۔بحری وحدت (METRICAL UNITY) کے اثر کو تقویت بہم پہنچاتا ہے۔مثلاً" "day grieves," ان یک جزی اوزان کے ساتھ ربط پیدا کرتا ہے

جو پانچویں مصرعے سے شروع ہوتے ہیں۔ مذکورہ اوزان مندرجہ ذیل ہیں۔

('black wing, / ^ / brown wing')

ساتویں مصرعے کا نصف آخری حصہ جو ایک دو اجزائی اور یک اجزائی وزن پر مشتمل ہے یعنی 'morrow grieves.' تیسرے مصرعے کے ایک جیسے پیٹرن کے ساتھ مربوط ہے اسے درج ذیل طور پر ملاحظہ کیا جاسکتا ہے۔

Golden head'/^/crimson head'/^/'

آٹھواں مصرعہ وزن کی سطح پر ساتویں مصرعے کی اختتامی صورت کے مطابق گونج پیدا کرتا ہے۔ جس کی نوعیت یہ ہے "(PAUSE)(1)(2)" یعنی ایک دو اجزائی وزن پھر ایک یک اجزائی وزن اور آخر پر وقفہ۔ تیسرے مصرعے کا اختتام بھی بعینہٖ اسی انداز میں ہوتا ہے۔ ساتویں اور آٹھویں مصرعوں کے اختتامی انداز کے درمیان پائے جانے والے وزن کا متوازی نظام (METRICAL PARALLELISM) قافیے کے ذریعے تقویت حاصل کرتا ہے۔ یہ قوافی "GRIEVES" اور "LEAVES" ہیں۔ آٹھویں مصرعے کی ابتداء جس پیٹرن پر ہے وہ یوں ہے۔ "(PAUSE)(2)(3)" یعنی ایک سہ اجزائی وزن پھر ایک دو اجزائی وزن اور اس کے بعد وقفہ۔ یہ پیٹرن اس پیٹرن سے مشابہ ہے جس کے مطابق چھٹے مصرعے کا قافیے کے ساتھ اختتام ہوتا ہے۔ چھٹے مصرعے کا اختتامی پیٹرن اس طرح ہے۔ "(PAUSE)(2)(2)" یعنی ایک دو اجزائی وزن پھر ایک دو اجزائی وزن اور بعد میں وقفہ۔ ہر دو مصرعوں کے زیر بحث ٹکڑوں کی بلحاظ وزن اور بلحاظ قافیہ مشابہت کی صورت مندرجہ ذیل ہے۔

(Cover me over) آٹھویں مصرعے کا ابتدائی ٹکڑا

(spring is over/^/) چھٹے مصرعے کا اختتامی ٹکڑا

پورے طور پر ساتویں مصرعے کے وزن کی صورت یوں ہے کہ ابتداً "ایک واحد غیر تاکیدی جزو' اس کے بعد ایک واحد جزی وزن' پھر ایک واحد جزی وزن اور اس کے بعد وقفہ۔ پھر ایک غیر تاکیدی جزو' اس کے بعد ایک دو اجزائی وزن' پھر ایک واحد جزی وزن اور اختتام پر وقفہ۔

آٹھویں مصرعے کا وزن مندرجہ ذیل ہے

ایک سہ اجزائی وزن' پھر ایک دو اجزائی وزن اور اس کے بعد وقفہ۔ پھر ایک دو اجزائی وزن' پھر ایک یک اجزائی وزن اور اختتام پر وقفہ۔

ساتویں اور آٹھویں ہر دو مصرعوں کی تکنیکی وعددی وضاحت درج ذیل ہے۔

(1.7)	X	(1)	(1)	(PAUSE)	X	(2)(1)	(PAUSE)
(1.8)		(3)	(2)	(PAUSE)		(2) (1)	(PAUSE)

نویں مصرعے کا ابتدائی ٹکڑا "golden head" اور تیسرے مصرعے کا ابتدائی ٹکڑا "Golden head." نہ صرف وزن اور الفاظ کی سطح پر قطعی ایک جیسے ہیں بلکہ ان میں صوتی لحاظ سے بھی کوئی فرق نہیں ہے۔ اس مصرعے کا نصف آخر اور اختتامی ٹکڑا "lack wing" اور پانچویں مصرعے کا ابتدائی ٹکڑا "black wing" ایک جیسے ہیں۔ علاوہ ازیں تیسرے پانچویں اور نویں مصرعوں میں عروضی اور بحری طور پر قریبی تعلق مشاہدہ کیا جاسکتا ہے۔ مذکورہ تینوں مصرعوں میں عروض و وزن کی سطح پر پائی جانے والی نزدیکی قربت کو ایک ساتھ ملاحظہ کرنے کے لئے ذیل میں ترتیب وار پیش کیا جاتا ہے۔

(1.3) Golden head. / ^ / crimson head. / ^ /

(1.5) Black wing, / ^ / brown wing. / ^ / hover over; / ^ /

(1.9) Golden head. / ^ / black wing, / ^ /

نویں مصرعے کا نصف آخری حصہ یعنی 'black wing/^/' خاص طور پر دسویں اور گیارہویں مصرعے کے قافیہ دار الفاظ یعنی "Cling"

"Swing" "Spring" اور "Sing" کے ساتھ صوتی مطابقت رکھتا ہے۔ نویں' دسویں اور گیارھویں مصرعے کے متعلقہ ہم قافیہ الفاظ کی آسان نشاندہی کے لئے انھیں ذیل میں پیش کیا جاتا ہے۔

(1.9) bláck wíng. / ^ /

(1.10) Clíng, / ^ / swíng, / ^ /

(1.11) Spríng, / ^ / síng. / ^ /

آخری یعنی بارھویں مصرعے کے وزن کی صورت اس طرح ہے کہ ابتدا "ایک واحد جزو پر مبنی وزن' پھر ایک چار اجزائی وزن اور پھر ایک سہ اجزائی وزن کے بعد آخر پر وقفہ ہے۔ اس مصرعے کے اجزاء کی عددی تقسیم "(3) (4) (1)" ہے۔ اس مصرعے کا پہلا ایک جزی وزن جو کہ لفظ "SWING" پر مشتمل ہے' مندرجہ قبل نویں' دسویں اور گیارھویں مصرعے میں موجود قافیہ دار الفاظ سے ہم صوت ہے۔ باقی دو اوزان (جن میں سے ایک چار اجزائی وزن اور دوسرا سہ اجزائی وزن پر مشتمل ہے) آخری سہ اجزائی وزن کے تیسرے جزو سے قطع نظر پہلے اور دوسرے مصرعے کے اختتامی اوزان (یعنی ایک چار اجزائی وزن اور پھر ایک دو اجزائی وزن) کی تکرار پر مبنی ہیں۔

ونی فریڈ کرومبی کے مطابق اس تجزیے سے جو صورت احوال سامنے آتی ہے وہ یہ ہے کہ فری ورس کی تخلیق میں پیچیدہ وقفے کے حامل اوزان کار فرما ہیں۔ فری ورس کا آہنگی پیٹرن جاز (JAZZ) موسیقی کے پیٹرن کی طرح کسی مشکل کے بغیر سنا جا سکتا ہے۔ اس کے باوجود یہ حقیقت ہے کہ بالکل اسی طرز کا عروضی پیٹرن متواتر ان تخلیقات میں واقع ہوتا ہے جنہیں روایتی طور پر نثری تشکیلات کے حوالے سے جانا جاتا ہے اور ایسے لگتا ہے کہ اسے نظر انداز کر دیا گیا ہے۔

"What this analysis illustrates is the complex interaction of measures in the creation of free verse. The rhythmic patterning of free verse, like that of jazz, can be heard without difficulty. In spite of this, the fact that the same type of metrical patterning frequntly occurs in what are traditionally referred to as prose constructions seems often to have been ignored. (۲۳۴)

"NEW HAMPSHIRE" پر مزید گفتگو کرتے ہوئے ونی فریڈ کرومبی بالواسطہ طور پر فری ورس کی تشکیل میں سر یا لحن (INTONATION) کے کردار کی وضاحت کرتے ہوئے خیال ظاہر کرتا ہے کہ یہ واضح ہے کہ قاری کی تعبیر کے لئے امکانات ___ ادائیگی کے لحاظ سے لحن یا لے کی پیمائش میں ابھرنے والے افراق پر شدید انداز کی قدغن عائد کر دیتے ہیں اور اس قدغن کی تشریح اس طرح نہیں کی جا سکتی کہ لحن یا سر بحر کی تخلیق میں ساختیاتی کردار ادا کرتا ہے۔ "NEW HAMPSHIRE" میں خلقی استعداد کی حامل ہر لے کی اکائی کی خوصیت تقریباً "ناگزیر طور پر معنوی مواد اور عملی قدر کے نتیجے میں پیدا ہونے والے ایک نزولی زیر و بم کے ذریعے متعین ہو گی۔ اس لے دار محض یک معنویت (UNIVOCULARITY) کو "NEW HAMPSHIRE" کے عروضی ڈھانچے کے حصے کے طور پر نہیں لیا جا سکتا۔ جس شے کو ہم اس نظم میں موجود پاتے ہیں وہ تنوع کے بغیر تکرار ہے۔

"Looking again at New Hampshire, it is clear that the possibilities for reader interpretation giving rise to differences in intonational readings in performance are severely restricted. This restriction cannot be accounted for by saying that intonation plays a structural role in the creation of the metre. In New Hampshire, every potential tone unit will almost inevitably be characterized by a falling pitch by virtue of the semantic content and pragmatic value. This intonational univocularity cannot be treated as part of the metrical structure of New Hampshire. What we have here is repetition without variation." (۲۳۵)

اصل میں روسی ہیئت دانوں اور پراگو مکتبۂ فکر کی روایات میں اس امر کے بانکرار حوالے موجود ہیں کہ لحن یا سر' عروضی ڈھانچے میں بالعموم اور مصرعے میں بالخصوص اہمیت کا حامل ہو سکتا ہے۔ اس مسئلے پر ڈیوڈ کرسٹل نے توجہ دی جس کا کہنا ہے کہ روایت کے علاوہ کون سی ایسی بنیادیں ہیں کہ جن پر تاکید کو شاعری کی دیگر صوتی خصوصیات سے علیحٰدہ علیحٰدہ کیا گیا ہے۔ اور اسے۔ بحر کے ساتھ شناخت کیا گیا ہے۔

"In the Russian Formalist and Prague School traditions there have been recurring references to the possibility that intonation may be important in terms of metrical structure in general and the verse line in particular. This issue is taken up by David Crystal who writes: "On what grounds, other than tradition, has stress been singled out from the other phonological features of verse and been identified with metre?" (۲۳۶)

ونی فریڈ کرومبی کے مطابق اس سوال کا سیدھا سادا جواب تو یہ ہے کہ پہلے عروض دان تاکید کو علیحٰدہ کر کے۔ بحر کے ساتھ ہو بہو اس کی شناخت اس لئے کرتے تھے کیونکہ وہ شعری ہیئتیں کہ جن کے ساتھ وہ۔ بہت زیادہ مانوس تھے ان میں تاکید سے متعلق مظاہر ہی معیار کے تعین کا کردار ادا کرتے تھے۔

"At the simplest level, the answer to this question is straightforward. Early metricists singled out stress and identified it with metre precisely because stress-related phenomena were criterial in those verse forms with which they were most familiar." (۲۳۷)

تاہم ونی فریڈ کرومبی کا یہ بھی خیال ہے کہ کرسٹل کے سوال کے جواب میں اس حد تک ضرورت سے زیادہ آسانی شامل ہے کہ بالخصوص تاکید اور عروضی و بحری زور کے ادراک کے درمیان ایک سے ایک کا تعلق کوئی ضروری نہیں ہے۔ بلاشبہ ایسی ضرورت سے زیادہ آسانی سوال کی اہمیت کے لئے انصاف کی فراہمی میں ناکام رہتی ہے۔

"However, the response to Crystal's question has thus far involved over-simplification, particularly in so far as there is no necessary one-to-one relationship between stress and the perception of metrical emphasis. Indeed, such over-simplification fails to do justice to the importance of the question." (۲۳۸)

ٹی ایس ایلیٹ اپنے مضمون "THE MUSIC OF POETRY" میں فری ورس کو مردہ ہیئت کے خلاف بغاوت اور ایک نئی ہیئت کی تیاری سے تعبیر کرتے ہوئے رقمطراز ہے کہ۔

No one has better cause to know than I, that a great deal of bad prose has been written under the name of free verse: though whether its authors wrote bad prose or bad verse, or bad verse in one style or in another, seems to me a matter of indifference. But only a bad poet could welcome free verse as a liberation from form. It was a revolt against dead form, and a preparation for new form or for the renewal of the old; it has an insistence upon the inner unity which is unique to every poem, against the outer unity which is typical. The poem comes before the form, in the sense that a form grows out of the attempt of somebody to say something; just as a system of prosody is only a formulation of the identities in the rhythms of a succession of poets influenced by each other. (۲۳۹)

ونی فریڈ کرومبی ایلیٹ کے اس انداز فکر کہ فری ورس مردہ ہیئت کے خلاف بغاوت اور ایک نئی ہیئت کی تیاری سے متصف ہے' کے

بارے میں اور عروض میں لحن یا سر کے کردار سے متعلق ایک ساتھ اپنی مجمل اور حتمی رائے قائم کرتے ہوئے رقمطراز ہے کہ۔

"Thus, whilst verse based on improvised accentual syllabic metre can in general no more be described as 'intonational verse' than can that based on modulated accentual syllabic metre, it is perhaps possible to construct verse belonging to either category in which intonation might almost be said to play an integral part of the metrical design. But this cannot be the new form for which free verse might be seen as a preparation: it is potentially present from the very moment that modulation is introduced in accentual syllabic verse. And some degree of modulation has been a feature of accentual syllabic metre since its very inception in English." (۲۵۰)

گویا وہ شاعری، جس کی بنیاد موقع محل کی مناسبت سے ترتیب دے دی گئی تاکیدی اجزائی بحر سے ہے، اسے بالعموم مزید اس قدر لحن دار یا لے والی شاعری کے طور پر بیان نہیں کیا جا سکتا جس قدر کہ اس شاعری کو بیان کیا جا سکتا ہے، جس شاعری کی بنیاد زحاف کی حامل تاکیدی اجزائی بحر پر ہوتی ہے۔ شاید ان میں کسی ایک نوع سے تعلق رکھنے والی ایسی شاعری کو تشکیل کرنا ممکن ہے کہ جس سے متعلق قریب قریب یہ کہا جا سکتا ہے کہ اس میں سر یا لحن عروضی نقشے کے لئے ایک لازمی کردار ادا کرتا ہے۔ لیکن یہ کوئی ایسی نئی ہیئت نہیں ہے کہ جس کے لئے فری ورس کو "ایک تیاری" کے طور پر دیکھا جا سکے۔ یہ خلقی قوت کے نتیجے میں بالکل اسی لمحے سے موجود ہے کہ جب سے تاکیدی اجزائی شاعری میں زحاف کو روشناس کیا گیا ہے۔ اور کسی قدر خود زحاف تاکیدی اجزائی بحر کی ایک خصوصیت کی حیثیت سے اس وقت سے موجود چلا آتا ہے کہ جب سے انگریزی میں اس کی ابتداء ہوئی۔

ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ اپنے مضمون "ور لیبر" میں یہ ادعا بھی کرتا ہے کہ اب تک انگریزی میں کی جانے والی انتہائی دلچسپ شاعری یا تو آئمبک پینٹا میٹر کی طرح انتہائی سادہ ہیئت میں کی گئی ہے اور ساتھ ہی ساتھ اس ہیئت سے مستقلاً" دوری کا رویہ اختیار کیا گیا ہے یا پھر سرے سے کسی بھی ہیئت کو اختیار نہیں کیا گیا۔ تاہم ساتھ ہی ساتھ مستقل طور پر انتہائی سادہ ہیئت سے قربت کو اپنانے کا طریق کار روا رکھا گیا ہے۔ لہٰذا یہی ٹھہراؤ اور بہاؤ کے درمیان پایا جانے والا فرق اور یہی اکتا دینے والی یکسانی سے ناقابل ادراک گریز ہی درحقیقت شاعری کی روح رواں ہے۔

"But the most interesting verse which has yet been written in our language has been done either by taking a very simple form, like the iambic pentameter, and constantly withdrawing from it, or taking no form at all, and constantly approximating to a very simple one. It is this contrast between fixity and flux, this unperceived evasion of monotony, which is the very life of verse." (۲۵۱)

ونی فرڈ کرومبی ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کے مندرجہ بالا اقتباس کا حوالہ دیتے ہوئے اس پر اپنے زاویہ نگاہ کے مطابق اظہار خیال کرتا ہے کہ بہرحال یہ رجحان اٹھارویں صدی میں اس وقت الٹ ہو گیا جب سب سے زیادہ شاعری نہ صرف بلینک ورس سے اجتناب کی صورت میں بلکہ پیچیدہ قافیہ بندی سے گریز کی صورت میں بھی متشکل ہو کر مخصوص صورت میں ظہور پذیر ہوئی۔

"Indeed, Eliot has claimed that "the most interesting verse which has yet been written in our language has been done either by taking a simple form, like iambic pentameter, and constantly witdrawing from it, or taking no form at all and constantly approximating to a very simple one" (Reflections on Vers Libre). This tendency; however, is reversed in the eighteenth century when most verse compositions are typified not only by an avoidance of blank verse but also by the avoidance of any complexity of rhyme scheme." (۲۵۲)

فری ورس کی مندرجہ قبل متعدد تعریفوں میں قافیے کی ناموجودگی کو بھی فری ورس کی ایک خصوصیت ٹھہرایا گیا ہے۔ لیکن جیسا کہ اس سے پیشتر بھی کہا جا چکا ہے کہ یہ کوئی حتمی شرط نہیں ہے۔ ایلیٹ بھی قافیے کی عدم موجودگی کو فری ورس کی تعریف میں کوئی اہمیت تفویض کرنے کے لئے قطعی تیار نہیں ہے۔ ایلیٹ اس ضمن میں واشگاف انداز میں کہتا ہے کہ قافیے کو ترک کرنے کی اولیت کا سہرا کسی طور پر بھی فری ورس لکھنے والوں کے سر نہیں باندھا جا سکتا۔ اپنے دعویٰ کو دلیل سے ثابت کرنے کے لئے وہ مندرجہ ذیل دو شعری اقتباسات درج کرتا ہے۔

(1) The boughs of the trees
Are twisted
By many bafflings;
Twisted are
The small-leafed boughs.
But the shadow of them
Is not the shadow of the mast head
Nor of the torn sails.

(2) When the white dawn first
Through the rough fir-planks
Of my hut, by the chestnuts,
Up at the valley-head,
Came breaking, Goddess,
I sprang up, I threw round me
My dappled fawn-skin— (۲۵۳)

ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ مندرجہ بالا دونوں شعری اقتباسات سے متعلق اپنی موقر رائے قائم کرتے ہوئے کہتا ہے کہ دوسرے اقتباس میں نسبتاً" زیادہ انسانی لمس (TOUCH) کے سوا ایک جلد باز مشاہدہ بیں بمشکل تمام اس امر کا احساس کر پائے گا کہ پہلا اقتباس ایک معاصر شاعر کے کرشمہ قلم کا نتیجہ ہے اور دوسرا میتھو آرنلڈ کے نتیجہ فکر کا ثمر ہے۔

"Except for the more human touch in the second of these extracts a hasty observer would hardly realize that the first is by a contemporary, and the second by Matthew Arnold." (۲۵۴)

اصل میں ایلیٹ کے نزدیک اگر کوئی نظم صحیح معنوں میں بے قافیہ کہلانے کی حقدار ہے تو فری ورس نہیں بلکہ صرف اور صرف بلینک ورس ہے وہ بلینک ورس کے علاوہ کسی بھی دوسری ہیئت کی حامل نظم کی پہچان اور تعریف کو قافیے کی ناموجودگی سے وابستہ و پیوستہ اور مخصوص و مختص کرنے کے لئے تیار نہیں ہے۔ اسی طرح وہ آئمبک پینٹا میٹر کو بھی بلینک ورس کے لئے ناگزیر متصور کرتا ہے۔ اس کے پیش نظر انگریزی سماعت شاعری کی موسیقی کے لئے کہیں زیادہ حساس تھی اور ہے اور یہ سماعت کسی دوسری بحر کی بہ نسبت اس بحر میں ایک جیسی اصوات کی تکرار پر کم انحصار کرتی ہے۔

"'Blank verse' is the only accepted rhymeless verse in Englih-the inevitable iamibc pentameter. The English ear is (or was) more sensitive to the music of the verse and lass dependent upon the recurrence of identical sounds in this metre than in any other." (۲۵۵)

ایسا لگتا ہے کہ ایلیٹ فری ورس کی کسی ٹھوس اور مضبوط پہچان کے لئے اس بحر سے بھی پرہیز کا متمنی ہے کہ جو بلینک ورس کی شناخت سے لازم و ملزوم ہے۔ وہ اپنی اس انداز کی رائے ظاہر کرنے سے پیشتر فری ورس کی مندرجہ ذیل دو مثالیں پیش کرتا ہے۔

(1) Once, in finesse of fiddles found I ecstasy,

In the flash of gold heels on the hard pavement.
Now see I
That warmth's the very stuff of poesy.
Oh, God, make small
The old star-eatn blanket of the sky,
That I may fold it round me and in comfort lie.

(2) There shut up in his castle, Tairiran's,
She who had nor ears nor tongue save in her hands,
Gone-ah, gone-untouched, unreachable!
She who could never live save through one person,
She who could never save to one person,
And all the rest of her a shifting change,
A broken bundle of mirrors.... ! (۲۵۶)

اول الذکر نظم ایک مکمل نظم ہے اور موخر الذکر ایک خاصی طویل نظم کا اقتباس ہے۔ ایلیٹ ہر دو شعری تخلیقات پر تبصرہ کرتے ہوئے کہتا ہے کہ یہ واضح ہے کہ فری ورس کے ان مصرعوں کی خوبصورتی آئمبک پینٹا میٹر سے پر مہارت گریز کے بغیر ممکن نہیں۔

"It is obvious that the charm of these lines could not be, without the constant suggestion and the skilful evasion of iambic pentameter." (۲۵۷)

جہاں تک نظم کے بے قافیہ ہونے کا تعلق ہے ہر چند کہ ایلیٹ اس کے لئے بلینک ورس کو حتمی سمجھتا ہے لیکن اس کے ساتھ ساتھ وہ اس بات کا بھی قائل ہے کہ جدید شعراء نے بھی ترک قافیہ کے لئے کوئی کم خدمات سرانجام نہیں دی ہیں۔ بلکہ وہ یہاں تک کہتا ہے کہ قافیے کے عدم استعمال کی تحریک اور اس نظریے کے افادے کے سلسلے میں جو کام "بلیک" اور "آرنلڈ" اکیلے طور پر نہیں کر سکے وہ ہمارے زمانے میں ہو رہا ہے۔

"I do not minimize the services of modern poets in exploiting the possibilities of ryhmeless verse. They prove the strength of a Movement, the utility of a Theory. What neither Blake nor Arnold could do alone is being done in our time." (۲۵۸)

بایں ہمہ ایلیٹ یہ کہنا نہیں بھولتا ہے کہ جن تاثرات و خیالات کا اس نے اظہار کیا ہے وہ قافیے کے خلاف کوئی تحریک نہیں ہیں لیکن ایسا امکان ہے کہ قافیے کے لئے ضرورت سے زیادہ ایثار جدید سماعت کو بوجھل بنا دیتا ہے۔ وہ یہ بھی کہتا ہے کہ قافیے کا استرداد کسی سہولت کا حصول نہیں ہے۔ اس کے برعکس یہ ہے کہ اس طرح زبان پر ایک نہایت شدید قسم کا دباؤ بڑھ جاتا ہے۔

"There is no campaign against rhyme. But it is possible that excessive devotion to rhyme has thickened the modern ear. The rejection of rhyme is not a leap at facility; on the contrary, it imposes a much severer strain upon the language. When the comforting echo of rhyme is removed, success or failure in the choice of words, in the sentence structure,in the order, is at once more apparent." (۲۵۹)

فری ورس لکھنے والے شعراء کے مختلف طبقے

ایل۔ ایس۔ ہیرس نے نظریات کی سطح پر فری ورس لکھنے والے شعراء کو تین طبقوں پر مشتمل قرار دیا ہے۔ (۲۶۰)
اولاً" وہ شعراء جو فری ورس کی تخلیق کے ضمن میں کسی طے شدہ نظریے کے حامل نہیں ہیں' قدیم پیرایہ ہائے اظہار سے عدم

اطمینانی کے نتیجے میں' اپنے احساس کی شدت کو بیان کرنے کے لئے طبیعت اور موڈ کے مطابق کوئی بھی طرزِ اظہار اختیار کر لینے میں آزاد ہیں۔ نظم کی تشکیل کے دوران اپنی افتادِ طبع کی رہنمائی میں آہنگ کو بدلتے رہتے ہیں۔ ایل۔ ایس۔ ہیرس اس موقع کی مناسبت سے ہربرٹ ریڈ کا یہ قول درج کرتا ہے کہ "آدمی کا شاعر ہونا اور اپنے ساتھ دیانت دار ہونا کافی ہے۔ باقی باتیں فطری طور پر ہوتی چلی جاتی ہیں۔"
ثانیاً" شعراء کا وہ طبقہ ہے۔ جس کے مطمعِ نظر کے مطابق فری ورس ایک مخصوص و متعین ہیئت رکھتی ہے۔ ان شعراء نے ان اصولوں کی نشاندہی بھی کی ہے کہ جن کی بنیادوں پر فری ورس کی تشکیل عمل میں آتی ہے۔ مشہور امریکی فری ورس نگار مس ایمی لاویل ان شعراء کی سرخیل ہے۔ ثالثاً" شاعروں کا ایسا طبقہ ہے۔ جو فری ورس میں توازن و تناسب کی اہمیت و ضرورت پر زور دیتا ہے۔ یا اس امر کی جانب بلیغ اشارہ کرتا ہے کہ موثر ترین فری ورس نظمیں تناسب و توازن کے اوصاف سے متصف ہوتی ہیں۔

فری ورس کی مختلف اقسام اور ان کی تکنیک

مارجوری بولٹن کا خیال ہے کہ فری ورس کی تکنیکیں بھی اتنی ہی ہیں جس قدر کہ فری ورس لکھنے والے شعراء کی تعداد ہے۔ تاہم اس کے نزدیک اس کثرت کے ساتھ موجود فری ورس کی اقسام میں سے چند ایک ایسی ہیں جو انتہائی ڈھیلی ڈھالی اور تجرباتی ہونے کے باوجود مبتدیوں کے لئے معاون مدعا اور مفید مطلب ہو سکتی ہیں۔

"Since real free verse, by definition, does not have a formal repetitive pattern, it is not easy to generalize about it; in a sense there are as many free-verse techniques as there are free-verse poets. However, a very loose and tentative distinction of a few categories may help the beginner." (۴۱)

مارجوری بولٹن نے فری ورس کی آٹھ اقسام گنوائی ہیں جو درج ذیل ہیں۔ (۴۲)
ا۔ INCANTATORY:- فری ورس کی وہ قسم ہے جس میں موسیقی کا نمایاں اور باضابطہ اظہار پایا جاتا ہے۔ اس کا شعری ضابطہ زیادہ تر روایت کے انداز میں ارکان کی تکرار پر مبنی ہو سکتا ہے۔ مصرعے بالعموم طوالت پر مبنی ہوتے ہیں۔ اس کا موضوع زیادہ تر سنجیدہ ہوتا ہے' جس کے ذریعے کوئی پیغام اعلیٰ انداز میں پیش کیا جاتا ہے یہ پیغام کسی مذہبی رسم یا طریق عبادت سے متعلق بھی ہو سکتا ہے۔ اس کا ضابطہ شعری' عروض نظام بحر' آہنگ یا ایقاع پر نہیں ہوتا بلکہ بھرپور لے کی تاکید پر ہوتا ہے۔ ایسی فری ورس کی مثالیں "PSALMS" کے "AUTHORIZED VERSION" "SONG OF SOLOMON" "ISAIAH AND JOB" کے بیشتر حصے "JAMES MACPHERSON" کے "OSSIAN" کے تراجم جو جزوی طور پر غیر حقیقی ہیں' بلیک (BLAKE) کی زیادہ تر تبلیغ پر مبنی کتابوں (PROPHETIC BOOKS) والٹ وٹمین (WALT WHITMAN) کی بیشتر نظموں مثلاً "SONG OF MYSELF" ڈی۔ ایچ۔ لارنس کی بہت سی نظموں' ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کی نظم "THE HOLLOW MEN" (اگرچہ اس نظم کے مصرعے چھوٹے ہیں) "HUGH MACDIARMID" کی "DIAMOND BODY" یا "ON A RAISED BEACH" THEODORE ROETHKE, کی "MEDITATIONS OF AN OLD WOMAN" اور "PETER REDGROVE" کی "THE CASE" کی صورت میں موجود ہیں۔
۲۔ IMAGISTIC:- فری ورس کی اس قسم کا تعلق ایک ایسے مکتبۂ فکر کے شعراء سے ہے جو امیجسٹس "IMAGISTS" کے نام سے مشہور ہیں۔ اس مکتبۂ سخن کے شعراء کی رہنمائی زیادہ تر مس ایمی لاویل نے کی۔ انہیں ۱۹۰۹ء سے ۱۹۱۷ء کے درمیانی عرصے میں انگلستان اور امریکہ میں عروج ملا۔ ان شعراء کے چار منتخب مجموعہ ہائے کلام شائع ہوئے' جن میں نمایاں حصہ ' ایمی لاویل' ڈی۔ ایچ۔ لارنس' ایف۔ ایس فلنٹ' رچرڈ الڈنگٹن' ایچ۔ ڈی (ہلڈ ڈولٹل) اور جون ایزرا پاؤنڈ کا تھا۔ یہ تحریک جلد ہی زوال پزیر ہو گئی لیکن اپنا ایک دور رس اثر چھوڑ گئی۔ امیجسٹک فری ورس "IMAGISTIC FREE VERSE" کھلی' واضح امیجز اور اہداف "AIMS" کو شاعری کے عظیم جوہر کے طور پر پیش کرتی ہے۔ یہ شاعری بڑی حد تک کامل انداز میں لفظی تصویروں کی شاعری ہے۔ یہ شاعری اکثر ان اشیاء پر زور دیتی ہے جو کماحقہ ٹھوس اور مشاہداتی ہوتی ہیں' لیکن اس کے ساتھ ہی شاید یہ جذبات سے بھی مملو ہوتی ہیں۔ امیجسٹک فری ورس کے طریق کار کی علامات صرف اسی گروہ کے شعراء میں موجود نہیں ہیں کہ جس کا اوپر ذکر کیا گیا ہے بلکہ بہت سے دیگر شعراء نے بھی اپنی شاعری میں امیجسٹک انداز اپنایا ہے۔ مثلاً" چارلس ٹوملنسن "CHARLES TOMLINSON" نے اپنی نظم "IN WINTER WOODS" یا الیس ڈائر میکلین "ALASDAIR MACLEAN" نے اپنی نظم "THE PEACEABLE KINGDOM" میں امیجسٹک مطمع نظر اپنایا ہے۔
۳۔ COLLOQUIAL فری ورس کی وہ قسم ہے جو کم و بیش زیادہ حقیقت پسندی سے ایقاعوں کی نمائندگی کر سکتی ہے۔ یہی اس کے

استعمال کا زبردست محرک ہے۔ ہر چند کہ اس فری ورس کے ایقاعوں میں تذبذبات پائے جاتے ہیں اور ان میں واضح خطیبانہ لے بھی نہیں ہوتی تاہم یہ عام بول چال اور روز مرہ کی بات چیت کی حامل ہوتی ہے۔ مثلاً" اس میں قصے کہانیاں' زندگی کی چھوٹی موٹی ستم ظریفیاں' اضطرابات' ہر روز کے خوشگوار امور' گھریلو معمولات' سطحی جذبہ اور متخیلہ' ہلکے پھلکے تبصرے' ادھورے یا جزوی مشاہدات اور زندگی کی انفرادی تفصیلات پائی جاتی ہیں۔ اس طرح کا طریق کار حقیقت پسندی' اخلاص اور بے ساختگی کے فوری تاثر کے لئے انتہائی اچھا ثابت ہو سکتا ہے۔ یہ شاعری ہی رہتی ہے اور حقیر نثر نہیں بنتی۔ اس کے الفاظ چونکا دینے والے لیکن موزوں انتخاب پر مبنی ہوتے ہیں۔ بحر پر مبنی ہونے کے علاوہ اس کا پیٹرن انتہائی خوشنما ہوتا ہے۔ یہ لطیف لفظی پیکر اور اسی طرح کے کئی ایک دیگر خصائص سے مخصوص ہے۔ درحالیکہ "COLLOQUIAL" فری ورس اور زندہ و شگفتہ نثر میں بہت ہی معمولی فرق ہو سکتا ہے۔ اس امر کو ذہن نشین رکھنا بہت ضروری ہے کہ بظاہر ڈھیلی ڈھالی اور بادی النظر میں معمولی "COLLOQUIAL" فری ورس جہاں غیر واضح فنی باضابطگی سے تخلیق ہو سکتی ہے وہاں یہ زندگی کے پر ہیبت اسرار کی حامل بھی ہو سکتی ہے۔ جس میں معنویت بھی ہوتی ہے اور گونج بھی۔ یہ واقعہ ہے کہ ہم سب اعلیٰ بصیرت کے شاذ شاذ لمحوں کے توسط سے ہی نہیں بلکہ اپنے حقیر' سیدھے سادے اور ہر روز کے چھوٹے موٹے معاملات کے ذریعے اس دیو ہیکل اسرار کا تسلسل سے تجربہ کرتے ہیں۔ فن یہ ہے کہ ایک نظم جو ہمیں شاندار بے ساختگی کی وجہ سے متاثر کرتی ہے' ہو سکتا ہے کہ اس کی بے ساختگی کو تخلیق کرنے کے لئے شاعر کو بڑی احتیاط کے ساتھ گھنٹوں کام کرنا پڑا ہو۔

باسل بنٹنگ "BASIL BUNTING" اپنی نظم "وٹ دی چیئرمین ٹولڈ ٹوم" "WHAT THE CHAIRMAN TOLD TOM" میں قاری کی غمگین تفریح کے لئے پر تکلف کریہہ اور انفرادی ناتراشیدہ لے اور ڈکشن کو اختیار کرتا ہے۔ وہ معاشرے میں ایک فنکار کے مسائل پر بھی بہت اچھی تفصیل کے ساتھ بات کرتا ہے' جس میں ایک یہ اشارہ بھی شامل ہے کہ مواد محض سادہ تحریر نہیں ہوتا۔ ڈی۔ جے۔ اینرائٹ "DJ ENRIGHT" کسی حد تک "COLLOQUIAL" فری ورس کا ماہر ہے۔ اس کی نظم "پیراڈائز السٹریٹڈ" "PARADISE ILLUSTRATED" سے بیک وقت دو طرح لطف اندوز ہوا جا سکتا ہے۔ ایک تو اس نظم میں پائی جانے والی بذلہ سنجی' دیدہ دانستہ بے لطفی' تصنع سے دوری اور "پیراڈائز لاسٹ" کے پر لذت پر لذت انداز میں دلچسپ متانت بھرے تمسخر سے لطف اٹھایا جا سکتا ہے' جسے ملٹن کے حقیقی مصرعوں میں موقع بموقع ملحقات کے ذریعے زیادہ کاٹ دار بنا دیا گیا ہے۔ لیکن جب ہم جی بھر کر ہنس لیتے ہیں اور نظم کو زیادہ احتیاط کے ساتھ دوبارہ پڑھتے ہیں تو ممکن ہے کہ بین السطور معانی کے باعث اپنی انسانی حالت پر ہماری آنکھوں سے آنسو رواں ہو جائیں۔

ہ۔ KALEIDOSCOPIC:۔ اگر فلمی دنیا کی بعض برائیوں' میلوڈراما' جذباتیت یا ایک ہی طرح کی صورت حالات کی سرزنش کے لئے پہلے ہی سے اس فری ورس کو تنقیدی استعمال میں نہ لایا گیا ہوتا تو "KALEIDOSCOPIC" کے لئے بہتر لفظ سینمائی "CINEMATIC" ہوتا۔ فلم بینی کے دوران جب کیمرہ کسی لفظی تبصرے یا واضح رابطے کے بغیر تبدیل ہوتا ہے تو ہم اس تبدیلی کو بخوشی قبول کر لیتے ہیں۔ مثلاً" ایک خشک دریا کی سطح کے نزدیک چٹان کے ساتھ زنجیروں میں جکڑے ہوئے ہیرو سے کیمرہ اس کے گھر میں لگے ہوئے گھڑیال کی طرف تبدیل ہوتا ہے' سائے میں رکھے ہوئے تھرمامیٹر کی طرف بدلتا ہے۔ پانی کے برتن کو چاٹتے ہوئے کتے کی طرف مڑتا ہے' ہنستی مسکراتی بیوی کی طرف رخ کرتا ہے جو ریفریجریٹر میں بیئر رکھ رہی ہے' مسکراتے ہوئے ولن کی طرف گھومتا ہے جو دوربین اٹھا رہا ہے' اس نظارے کی منظر کشائی کرتا ہے جو کامل ہیرو کی دوربین سے لیا گیا ہے' پھر قریب آتی ہوئی گدھوں کی طرف رجوع کرتا ہے' پھر اس تھرمامیٹر کی طرف تبدیل ہوتا ہے جس میں پارہ چڑھ گیا ہے۔ پھر اس گھڑیال کی طرف گھومتا ہے جس کی سوئیاں آگے کی طرف حرکت کر گئی ہیں۔ پھر اس بیوی کی طرف رخ پھیرتا ہے جو فکر مند دکھائی دیتی ہے اور اسی طرح اور بہت سی چیزوں کی طرف مڑتا ہے اور تبدیل ہوتا رہتا ہے۔ ایسی ہی تکنیک "KALEIDOSCOPIC" کی ہے۔ اس تکنیک میں مطلوبہ پیغامات' تغیر پزیر امیجز کے ذریعے پہنچائے جاتے ہیں۔ جس طرح کہ ایک مرتعش "منظر بدل آلے" "KALEIDOSCOPE" میں ہوتا ہے۔

سینما سے ہمیں جزوی طور پر یہ تجربہ ہو سکتا ہے کہ بیسویں صدی کے کچھ شعراء نے ایک واضح منطقی یا قواعدی سہارے کے بغیر جذبات کو تازہ کرنے والے ایک امیج یا کنائے سے کسی دوسرے امیج یا کنائے میں حرکت کرنے والی ایک تکنیک کو فروغ دیا ہے۔ اگر یہ تکنیک کسی مخصوص قاری پر اثر انداز ہوتی ہے (جو شاعر کے ساتھ تعاون کے ناطے بالعموم خود بھی اس عمل میں شریک ہوا ہے) تو مختلف امیجز اور کنائے درست متعلقات کو سامنے لاتے ہیں۔ یہ تضاد مطلوبہ تاثر کو واضح کرتا ہے اور فری ورس نظم ایک بامعنی ڈھانچے کی حامل نظر آتی ہے۔

وہ مثالیں جنہیں پہلے ہی سے اس سلسلے میں پزیرائی حاصل ہے' ان میں ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کی "THE WASTE LAND" ایزرا پاؤنڈ کے کینٹوز "CANTOS" ڈیوڈ جونز "DAVID JONES" کی "THE ANATHEMATA" اور باسل بنٹنگ "BASIL BUNTING" کی "BRIGGFLATTS" شامل ہیں۔

کوئی فنکارانہ قاعدہ سختی سے اس تکنیک کو فری ورس سے منسلک نہیں کرتا۔ لہٰذا یہ کسی روایتی ہیئت میں بمشکل ہی ٹھیک بیٹھتی ہے۔ (سپنسر "SPENSER" کے اسٹینزوں کا تصور کرنے سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ ان کی زبان بالواسطہ طور پر بے ربط ٹکڑوں میں منقسم ہے۔)

ایسی شاعری قاری سے وقت، ثقافتی ذرائع اور حساس ذہانت کی بہت زیادہ متقاضی ہوتی ہے۔ یہ اتنا عظیم کام ہے کہ ایک محدود اقلیت سے زیادہ کے لئے اس سے محظوظ ہونا بعید از قیاس ہے۔ اور اس سوال کا جواب دینا آسان نہیں ہے کہ شاعر کس قدر قاری کے مطالبات پر پورا اترتا ہے۔ اگر ہم یہ فیصلہ کرتے ہیں کہ ایسی کوئی نظم ہمارے لئے نہیں ہے تو پھر بھی بہتر یہی ہے کہ ہم کسی ایسے بے تعلق "DISMISSIVE" تک چڑھے کہ جو ہر دو منٹوں کے بعد کسی واضح بے ربطی کا حوالہ دیتا ہے یا اپنے نزدیک اس جدید حماقت یا بے معنویت پر نتھنے پھلاتا ہے، پر بھروسہ کرنے کی بجائے شاعر پر بھروسہ کریں کہ جس نے اس کے لئے سالوں کام کیا ہوتا ہے اور ایک ایک لفظ کو وزن دیا ہوتا ہے۔

۵۔ PLAYFUL:۔ یہ ڈھیلی ڈھالی اور سادہ فری ورس ہے جو چست (CLEVER) ڈکشن اور تیز (SHREWD) مشاہدے کے باعث پراگندگی سے مبرا ہے۔ یہ آج کل کے شعری مذاق کے لئے مفید ہے۔ جس طرح کہ "اوگڈن نیش" (OGDEN NASH) کی شاعری ہے جو کہیں مقفیٰ ہے کہیں منحرف المرکز ہے۔ "DON MARQUIS" کی "ARCHY AND MEHITABEL" "D.J.ENRIGHT" کی کچھ چھوٹی نظمیں NORMAN MACCAIG یا ROGER MCGOUGH ,EDWIN MORGAN کی "THE STARLINGS IN GEORGE SQUARE" NORMAN NICHOLSON کی "BOO TO A GOOSE" ANNE RIDLER کی "JANE WAKEFUL" GAVIN EWART کی "DADDYO" اور "ARITHMETIC" "پلے فل فری ورس" کی مثالیں ہیں۔ بلاشبہ "پلے فل فری ورس" اکثر کچھ گہرے معنوں کا اشارہ دیتی ہے۔

۶۔ LOGODAEDALIAN:۔ یہ فری ورس الفاظ میں اختراعی کاریگری کا نمونہ ہے۔ اگرچہ وسیع تناظر میں دیکھا جائے تو یہ بھی وہی کچھ کرتی ہے جو باقی ساری شاعری کر رہی ہے۔ یہ اس فری ورس کے لئے بہترین اصطلاح ہے جس میں شاعر نحوی ترکیب کلام سے ہٹ کر غیر مانوس ڈھانچوں میں الفاظ کو ترتیب دیتا ہے۔ اور شاید خلاف معمول رموز و اوقاف اور فن طباعت (TYPOGRAPHY) کو استعمال میں لاتا ہے۔ حتیٰ کہ الفاظ کی ایجاد تک کرتا ہے ایسے انوکھے انداز اکثر تنگ ذہن اور کم فہم قاریوں کے لئے زیادتی پر منتج ہوتے ہیں، لیکن ایک ذہین اور مہم جو قاری جو انکساری کے ساتھ اس پر توجہ دیتا ہے، اس کے لئے اس میں معنی بھی موجود ہوتے ہیں اور لطف بھی۔ مشہور شعراء میں سے تین ایسے ہیں جو فری ورس کے لئے اس طرح کے طریق کار کو استعمال کرتے ہیں۔ E.E.CUMMINGS کی نظمیں مثلاً "HERE'S A LITTLE MOUSE" اور "I SAY NO WORLD" یا "SPRING I MAY" GEORGE MACBETH, کی نظم "PAVAN FOR AN UNBORN INFANT" (جس میں صرف دو اجزاء کو رد و بدل سے استعمال کیا گیا ہے) اور AN CHI کا بطور ایک نظم کے استعمال جو ہمالیاتی جنگلوں کے پانڈوں (PANDAS) کے بارے میں ہے، یا اس کی چینی نظمیں مثلاً "A DEPOSED GENERAL" یا EDWIN MORGAN کی منظومات "BOATS AND PLACES" "THE COMPUTER'S FIRST CHRISTMAS CARD", یا "BEES NEST" میں متذکرہ بالا تکنیک کو استعمال کیا گیا ہے۔ کومنگز، میکبتھ، اور مورگان، سب نے بڑی حد تک متعدد نظموں میں اپنی اسی نوع کی کاریگری کا مظاہرہ کیا ہے۔ یہ نظمیں مرکزی روایات کے قریب تر ہیں اور نہیں تو لفظی تفریح کی حد تک ان کی بیشتر "LOGODAEDALIAN" فری ورس لطف اندوزی کے قابل ضرور ہیں۔

۷۔ MIXED MODES:۔ متذکرہ بالا درجہ بندی تمام فنی تخلیقات کی درجہ بندی کی طرح ناکافی ہے۔ یہی سبب ہے کہ فری ورس نظموں کی ایک بہت بڑی تعداد دو یا دو سے زیادہ ملی جلی تکنیکوں پر مبنی ہیں۔ مثال کے طور پر ایلیٹ کی "JOURNEY OF THE MAGI" جزوی طور پر بہت زیادہ متاثر کن ہے کیونکہ اس میں "INCANTATORY" کی لے کے ساتھ "COLLOQUIAL" کے کچھ ٹکڑے گھل مل گئے ہیں۔ اس نظم کے کردار اہم ہیں۔ ان کے مقاصد مذہبی ہیں۔ وہ حقیقی بھی ہیں اور بہت زیادہ ہماری ہی طرح ہیں۔ وہ سفر کی آزمائش پر ایک تھوڑی سی شکایت کرتے ہیں۔ "THE WASTE LAND" اس اختلاط و اشتراک کی مفصل مثال ہے۔ جس کے اثرات شدید اور حیران کن ہو سکتے ہیں۔ فری ورس میں ایک طویل نظم عام طور پر ایک طریقے سے دوسرے طریقے میں منتقل ہوتی ہے۔ جس کی مثال ALAN BOLD کی نظم THE TOMB OF DAVID HUME ہے جس میں تین سانٹ (SONNETS)، چند ایک رباعیات (QUATRAINS) اور ایک ولانیل (VILLANELLE) بھی شامل ہے۔ TONY CONNOR کی نظم "MEMOIRS OF UNCLE HARRY" اس طرح کی ایک اور مثال ہے۔

۸۔ PLAIN LAZY:۔ ہمیں ہمیشہ ادبی معاملات میں، جیسا کہ انسانی رشتوں میں ہوتا ہے، سخت فیصلے کرنے کے لئے آہستہ روی کا مظاہرہ

کرنا چاہئے۔ اور یہ یقین کرنے کو تیار رہنا چاہئے کہ ہمارے استرداد میں ایک عنصر خود ہماری اپنی عدم حساسیت ہو سکتی ہے۔ لیکن اب جبکہ پڑھے لکھے قارئین فری ورس کو ایک جائز شاعری کے طور پر قبول کرتے ہیں تو ہم بعض اوقات لازمی طور پر ایسی نظمیں بھی دیکھتے ہیں کہ جو قلم برداشتہ خیالات سے زیادہ حقیقت نہیں رکھتیں۔ مصنف دوسرے لوگوں سے یہ سوچنے کی توقع رکھتا ہے اور اگرچہ خود بھی دیانتداری سے یقین رکھتا ہے کہ آج کل کچھ لکھنے کا انحصار اس پر ہے کہ شاعر جو سوچتا ہے' جو محسوس کرتا ہے' یا مشاہدہ کرتا ہے' بعینہٖ جس طرح اس کا ورود ہوتا ہے' ایک نظم کی شکل دے دیتا ہے۔ ایسا ایک بہت ہی چھوٹے پیمانے پر ایک آدھ مرتبہ تو اتفاقی' طور پر درست ہونے کا امکان ہے لیکن عام طور پر ایک نظم کہلانے کی وہ نظم مستحق ہے جو بہت زیادہ ذاتی نظم و ضبط کی پابندی کے نتیجے میں تخلیق ہوتی ہے۔ چاہے شاعر اس میں قافیے یا بحر کا استعمال کرتا ہے یا نہیں کرتا۔ پھر بھی اس میں کوئی منظم ڈھانچہ ہوگا۔ کچھ اظہار کی جدت و اصلیت ہوگی۔ اور کچھ مواد ہوگا جس کی وجہ سے یہ کوشش کی گئی۔

وکٹوریہ عہد کے جرائد میں قابل قدر بحور اور حقیقی قوافی کے ساتھ سیکڑوں ایسی چھوٹی نظمیں موجود ہیں جن میں تکنیکی اعتبار سے جھول ہے۔ ان میں کسی قسم کی کوئی خوبی نہیں ہے۔ لیکن اٹھارویں صدی میں قافیہ کی حامل بہت زیادہ لغویات شائع ہوئیں۔ بری فری ورس ست اور جعلی شاعری کی ایک نئی قسم ہے۔ لیکن یہ اس شخص کے لئے بھی آسان ہے جو فری ورس میں نظمیں لکھنے کے لئے خود تنقیدی نظام میں خام ہے۔

اچھی فری ورس تاہم' کسی صورت میں بھی ایک نرم و گداز حق انتخاب نہیں ہے۔ جس طرح کہ کمزور غزل ایک اچھی لے سے متصف ہے تو دہائیوں تک زندہ رہ سکتی ہے اسی طرح ایک اوسط درجے کی نظم ایک مستحکم اور ٹھوس تجویجی آہنگ کی بدولت قاری کی تنقیدی صلاحیت کو تھپک تھپک کر سلا سکتی ہے۔ ہم بخشی وقت میں KEW کی طرف آنے کے لئے "ALFRED NOYES" کی لامتناہی دعوت یا نیم سن کی کمزور نظموں' جن میں سے ایک "THE MAY QUEEN" کی مثال پیش کر سکتے ہیں۔ اگر کسی انتہائی مشکل شعری ہیئت کے نتیجے میں شاعر پر کوئی معمولی ناخوشی ٹھونس دی جاتی ہے تو ہم اس سے اغماض برت سکتے ہیں۔ کوئی ایسی فری ورس لکھنا جو یقیناً" مستند حقیقی شاعری ہے' اس ڈرائنگ روم بیلاڈ کے لکھنے سے کہیں مشکل تر کام ہے' جو اپنی باری پر ستائش بہم پہنچائے گی۔

اگرچہ فری ورس ہماری موجودہ صدی کا خاصہ ہے' لیکن پھر بھی اس کو اپنی ایک اہم تکنیک نہیں سمجھنا چاہئے۔ ایسے قابل قبول اعداد و شمار اکٹھے کرنا ایک مشکل کام ہے جس سے یہ فیصلہ کیا جا سکے کہ کون کون سے شاعر اس جائزے میں شامل کئے جانے کے اہل ہیں۔ لیکن غالباً" اس صدی کے معقول اچھے شعراء کی اکثریت نے اپنی تخلیقات میں کہیں نہ کہیں روایتی شعری ہیئتوں یا ان انوکھی ہیئتوں کو استعمال کیا ہے کہ جو باضابطہ تکراری پیٹرنوں کی حامل ہیں۔

فری ورس کا ارتقاء پس منظر و پیش منظر (۲۶۳)

عروض کے حدود میں رہتے ہوئے فری ورس رومینٹک ازم کی ان تکنیکی اختراعات کا ثمرہ ہے جنہیں مختصراً" اس کوشش سے تعبیر کیا جا سکتا ہے جس کے باعث کلاسیکی شاعری کے غیر لچکدار اور جامد اصولوں میں نرمی پیدا ہوئی۔ فرانسیسی میں وکٹر ہیوگو (VICTOR HUGO) نے بند (STANZA) کے اختتام پر "ALEXANDRIN TERNAIR" کی سفارش کی۔ واضح رہے کہ فرانسیسی عروض کی بنیاد مصرعے کے ارکان کو شمار کرنے پر ہے اور انیسویں صدی کے آخر تک سب سے زیادہ مقبول و معروف بحر "ALEXANDRIN" کہلاتی تھی۔ یہ بارہ ارکان پر مشتمل ایک ایسا مصرعہ ہوتا تھا جو چھ اکائیوں میں منقسم ہوتا تھا۔ وکٹر ہیوگو کی جدت طرازی کے ساتھ ساتھ SAINTE-BEUVE نے روایت سے ہٹ کر قوافی کا استعمال کیا۔ لیکن فرانسیسی رومانیت پسند شعراء (ROMANTICIST) شعری نظریے یا تکنیک کی بہ نسبت بالعموم تخلیق یا عام خیالات میں زیادہ دلچسپی رکھتے تھے۔ اس کے برعکس جرمن رومانی جمالات نے شاعری کی توجیہہ اس انداز سے کرنے کی کوشش کی کہ وہ مزید خارجی تکلفات کی آئینہ دار نہ رہے بلکہ روحانی ہم آہنگی کی ایک ٹھوس علامت کے طور پر پہچانی جائے۔ مثال کے طور پر HOLDERLIN کا یہ خیال تھا کہ "روحانی قوانین لازمی طور پر پابند بحر ہونے چاہئیں۔" "THE LAWS OF THE SPIRIT MUST BE METRICAL"۔ نتیجتاً" ہر جگہ بالخصوص انگلینڈ اور اٹلی کی شاعری میں نسبتاً" زیادہ لچک پیدا ہوئی۔ اور آزاد تر ہیئتوں کے تعارف کے نتیجے میں شاعری پر از سر نو شباب لوٹ آیا۔ یہ شاعری کم روایتی ہونے کے باوصف مقبول ہوئی۔ تاہم یہ اختراعات' بحر و عروض میں محض نئے امتزاجات تھے۔ اور شاعری کو بذات خود اپنے باضابطہ ڈھانچے میں تقریباً" جوں کا توں چھوڑ دیا گیا تھا۔ فرانسیسی میں بعد ازاں جسے "فری ورس" کا نام دیا گیا پہلے پہل شاید اس کا غیر شعوری طور پر اظہار "NOVALIS" کی ایک ادبی تصنیف "HYMNEN AN DIE NACHT" میں ہوا۔ یہ تصنیف مسودے کی صورت میں تو شاعری تھی لیکن ۱۸۰۱ء میں جب طبع ہوئی تو نثری ٹکڑوں کی صورت میں تھی۔ اسی طرح شعری ہیئت کے آزاد تر نظریات پر اس کے اثر کے باوجود MACPHERSON کے ادبی کارنامے "OSSIAN" کی آہنگ دار نثر (RHYTHMICAL PROSE) کو فری ورس کا نقیب خیال کرنا

غلط ہو گا۔

ایک نسل کے بعد ۱۸۳۶ء میں ALOYSIUS BERTRAND کی کتاب میں سب سے پہلی نثری نظمیں منصۂ شہود پر آئیں لیکن یہ کتاب توجہ سے محروم رہی تاوقتیکہ باڈلیر (BAUDELAIRE) نے ۱۸۶۳ء میں اپنے مجموعۂ کلام "PETITES POEMES EN PROSE" کے لئے اس کتاب کو ماڈل کے طور پر اپنایا۔ جن شعری تحریکات نے رومنٹک ازم (فن برائے فن کا مکتبۂ فکر یعنی "PARNASSE" اور علامت نگاری) کی پیروی کی وہ باضابطہ شاعری کو محدود زبان کی حامل خیال کرتی تھیں۔ انہوں نے عروضی ہیئتوں کو وسعت دی لیکن ساتھ ہی بعض رومانوی آزادیوں سے لاتعلقی اختیار کی اور ان سے انحراف کیا۔ اس کے نتیجے میں فرانسیسی شاعری میں زیادہ گہرائی، گیرائی، توانائی اور وسعت پیدا ہوئی، لیکن یہ شاعری ساتھ ہی یکساں طور پر نسبتاً" زیادہ غیر لچکدار اور موزوں بھی رہی۔ کہا جاتا ہے کہ "FRANCO-PERUVIAN" کا شاعر "DELLA ROCCA DE VERGALO" فری ورس کا سب سے پہلا نقیب ہے۔ اور اسے سب سے پہلے "FRANCO-POLISH" کی شاعرہ "MARIE KRYSINSKA" نے ۱۸۸۰ء میں لکھا۔ تاہم یہ ساری بیشتر نثری نظمیں (PROSE POEMS) تھیں جو ایک ایسی ہیئت میں تھیں جسے بالعموم شعراء ایک بدیسی زبان میں استعمال کرتے تھے گستاو کان (GUSTAVE KAHN) کے زیر ادارت شائع ہونے والے علامتی جریدے "LA VOGUE" نے جون ۱۸۸۶ء میں دیگر جگمگاتی تحریروں کے ساتھ رمبو (RIMBAUD) کی دو فری ورس نظمیں "MARINE" اور "MOVVEMENT" شائع کیں۔ یہ نظمیں ۱۸۷۱ء میں لکھی گئی تھیں۔ اس جریدے کے آئندہ شمارے میں کان (KAHN) کی اپنی فری ورس اور والٹ وٹمین (WALT WHITMAN) کی "LEAVES OF GRASS" کے چند ایک وہ تراجم جو "جول لیفارج" (JULES LAFORGUE) نے کئے تھے، زیور طبع سے آراستہ ہوئے۔ نومبر میں جول لیفارج (JULES LAFORGUE) کی چند ایک اپنی حقیقی نظمیں کچھ "MOREAS" کی نظمیں شامل اشاعت ہوئیں۔ مزید ایک سال کے بعد کان KAHN کے مجموعۂ کلام "PALAIS NOMADES" کے دوسرے حصے میں فری ورس کو پہلی مرتبہ کتابی صورت میں پیش کیا گیا۔ ۱۸۸۹ء میں جول لیفارج (JULES LAFORGUE) کی وفات کے بعد اس کا مجموعۂ کلام "DERNIER VERS" شائع ہوا۔ اسی طرح ویلے گریفین (VIELE-GRIFFIN) کا شعری مجموعۂ "JOIES" فری ورس کی ہیئت میں پہلی مکمل کتاب کے روپ میں سامنے آیا۔ اس کتاب کے دیباچے میں پہلی مرتبہ "LE VERS EST LIBRE" کی اصطلاح کو استعمال کیا گیا۔ اسی اصطلاح سے "VERS LIBRE" ماخوذ ہے۔ جس کا انگریزی میں لفظی ترجمہ فری ورس ہے۔ صحیح معنوں میں میدان علامت نگاروں کی دوسری نسل کے ہاتھ رہا۔ ۱۸۹۰ء میں "VERHAEREN" اور "DE REGNIER" بھی فری ورس لکھنے والوں میں شامل ہو گئے۔ ملارمے (MALLARME) کہ جس نے ابتدا" اس تجربے کے خلاف انتہائی زوردار احتجاج کرتے ہوئے "ON A TOUEHE AV VERS" کے الفاظ میں اپنا مشہور نعرہ بلند کیا تھا بالآخر ۱۸۹۷ء میں فری ورس کی ہیئت مین خود اپنی تصنیف "UN COUP DE DES" شائع کی۔ اس میں وہ کچھ بھی پیشگی طور پر موجود تھا جسے اٹلی کے مستقبلیت پسندوں (FUTURISTS) نے بعد ازاں "PAROLE IN LIBERTA" کا نام دیا۔

گووکٹر ہیوگو (VICTOR HUGO) نے مروج عروضی قواعد و ضوابط سے بتدریج انقطاع و روگردانی کرتے ہوئے فرانسیسی فری ورس کی بنیاد بہت پہلے ڈال دی تھی لیکن اس ہیئت کو صحیح معنوں میں فروغ سمبلزم (SYMBOLISM) کی تحریک کے زیر اثر انیسویں صدی کے نصف آخر کے دوران نصیب ہوا۔ "سمبلزم" کا نام ایک تحریک یا مکتبۂ فکر کے طور پر ۱۹۸۶ء میں اس وقت سامنے آیا جب "FIGARO" میں اس کا اعلان نامہ طبع ہو کر منظر عام پر آیا۔ شعراء میں اس تحریک کے پرجوش حامیوں میں باڈلئیر بالخصوص قابل ذکر ہے۔ مذکورہ اعلان نامے سے قبل ہی وہ "سمبلزم" کا ایک رجحان کی حیثیت سے اپنی شاعری میں آغاز کر چکا تھا۔ باڈلئیر کے پیروکاروں میں سے رمبو (RIMBAUD)، ملارمے (MALLARME) اور ورلین (VERLAINE) نے اس تحریک کی خوب ترویج کی۔ ۱۸۸۶ء کے لگ بھگ فرانس کے نوجوان جدید شعراء جو کسی موزوں شخصیت کی جستجو میں تھے میلارمے اور ورلین کے زیر قیادت دو علیحٰدہ علیحٰدہ گروہوں میں بٹ گئے۔ میلارمے کے مقلد "ہارمنسٹ" (HARMONISTES) یا ویرلیبرسٹ (VERS-LIBRISTES) کہلاتے تھے۔ ان شاعروں نے "سمبلزم" کے پرچار کے ساتھ ساتھ ویرلیبر یا فری ورس کی بھی شہرت کو عام کیا۔ مذکورہ بالا بڑے ناموں کے علاوہ فرانسس جیمز (FRANCIS JAMMES) اور آندرے اسپائر (ANDRE SPIRE) کے نام نامی بھی فری ورس کے اولین معماروں علمبرداروں میں شمار ہوتے ہیں۔ ان میں رمبو (RIMBAUD) کہ جو امریکہ میں فری ورس کے انتہائی سرگرم پیشرو اور نہایت زوردار شاعر والٹ وٹمین کے علاوہ ویبسٹر کا براہ راست استاد تھا، نے خاص طور سے ہر روائتی ہیئت کے خلاف شدید بغاوت کی۔ علامت نگاروں کے نظریات نے "DUJARDIN" کی طرح دوسرے شعراء کو بھی تحریک دی۔ "DUJARDIN" نے جرمن موسیقار "WAGNER" کے مسلک موسیقی کے مطابق علامتی شاعری کی شناخت اور موسیقی کو "ہم سازی کی اصطلاحوں" (SYMPHONIC TERMS) میں ترجمہ کرنے کی جستجو کی۔ کان (KAHN) نے ایک نہایت ذاتی قسم کا شعری طرز اظہار تلاش کر لیا۔ بہت سے دیگر کہ جو مزید "سمبلزم" پر

یقین نہیں رکھتے تھے' انہوں نے نئے نئے نظریات کی پیروی کی۔ مثلاً "یہ نظریہ کہ زندگی کا انحصار ایک ناقابل فہم روح (VITALISM) پر ہے اور برگساں کا فلسفہ وجدان (PHILOSOPHY OF INTUITION) یا "VERHAEREN" کہ جو رومانوی انفرادیت (ROMANTIC INDIVIDUALISM) کے احیا کا نتیجہ تھا۔ ویلے گریفیں نے علامتی اور مخالفت علامتی تحاریک کو اپنے ایک مشہور مصرعے میں مختصراً" اس طرح بیان کیا ہے۔

Notre art n'est pas un art de lignes et de spheres; " (۲۶۴)

ویلے گریفیں نے باؤلیر اور ملارمے سے قطع تعلق اختیار کر لی کہ جن کا جمالیاتی نظریہ' شعری اور آفاقی ہم آہنگی کے درمیان ایک متوازی نظام (PARALLEISM) پر مبنی تھا۔

باضابطہ روائیتی نظم سے فری ورس کی جانب تبدیلی کے عمل میں "VERS LIBERE" نے بھی اضافہ کیا جو روائتی عروض کو زیادہ سے زیادہ لچکدار بنانے کی انتہائی رومانوی کوشش سے مملو تھی۔ اس ہیئت نے اس تمام شاعری کو جو ایک جیسی نہیں تھی' ایک سی اسٹرافی شاعری (STROPHE VERSES) میں مدغم کر دیا۔ اس ادغام میں وہ شاعری بھی شامل تھی کہ جو بسا اوقات قطعی مختلف ہوتی تھی۔ اس نے "EMVET" یعنی قافیہ کو نسبتاً" زیادہ صوتی طور پر اختیار کیا اور قافیے کو ڈھیلے ڈھالے انداز میں استعمال کیا۔ "VERS LIBERE" کا ماہر ورلین (VERLAINE) تھا جس نے اس کے اصولوں کو دو قاعدوں میں بیان کیا جو "IMPAIR" اور "INDECIS" کہلاتے ہیں۔ اسے رمبو (RIMBAUD) نے بھی ترقی دی۔ بعد ازاں لیفارج (LAFORGUE) نے اس کی ترویج کی' جسے ملارمے نے خراج تحسین پیش کرتے ہوئے کہا کہ۔

"*It nous a initie au charme certain du vers fawx.*" (۲۶۵)

پہلا شخص کہ جس نے اس نئے ذریعہ اظہار کے مختلف پہلوؤں کو بنایا سنوارا وہ گستاو کان (GUSTAVE KAHN) تھا۔ اسی لئے اسے فری ورس کا موجد کہا جاتا ہے۔ اس نے اور اس کے جریدے نے فری ورس کی ہیئت کے نظریہ و عمل دونوں کے لئے ایک مرکز فراہم کیا۔ اس نے سب سے پہلے اس نئی ہیئت کے اصول طے کئے۔ اس کے مطابق اس ہیئت کا مرکز انتہائی چھوٹی ممکن اکائی ہے جس میں شعور اور آواز کے لحاظ سے ایک وقفہ شامل ہوتا ہے۔ ایسی اکائیوں کا کوئی سا ایک سلسلہ فری ورس کو معرض وجود میں لاتا ہے۔ نئی اسٹرافی محض ایسی ہی فری ورسز کی کسی تعداد پر مشتمل ہوتی ہے۔ فری ورس جذبے کی ایک وحدت کو بروئے کار لاتی ہے۔ وہ اسٹرافی کو بھی عمل میں لاتی ہے تاکہ ایک خیال کی مکمل نشوونما ہو سکے۔ بنیادی سر کی تاکید سے زیادہ اس کے آہنگ کا تعین اس طرح ہوتا ہے جسے کان (KAHN) کے الفاظ میں "*accent d'impulsion.*" یعنی بول چال کی تاکید کہتے ہیں۔ کان (KAHN) کے خیالات کی مکمل ترین طور پر نشوونما DE SOUZA کی تصنیف "*Du Rythme en jranqais,*" میں ملتی ہے۔ جس میں بیان کیا گیا ہے کہ آہنگ بالعموم اتنا زیادہ تاکیدوں اور اجزاء پر مشتمل نہیں ہوتا جتنا کہ مختصر اور طویل اور کمزور اور قوی تاکیدوں کے درمیان رشتے پر مشتمل ہوتا ہے۔ اس طرح فری ورس کا جو ہر نسبتاً" زیادہ پیچیدہ اکائیوں میں جڑے ہوئے طویل و مختصر آزاد عددی گروہوں کا تبادل ہوتا ہے۔ یہ اکائیاں اپنی باری پر بنیادی سر کی تاکیدوں کی پوزیشن کے ذریعے متعین ہوتی ہیں۔ بنیادی سر کی تاکید کی قدر کا حتمی فیصلہ معانی کی تاکید کے ذریعے ہوتا ہے۔ ڈی سوزا (DE SOUZA) جس نے ایک نو کلاسیکی زمانے کے دوران میں سمبلزم کے خلاف لکھا تھا' ورس اور اسٹرافی کو تصور کے ماتحت نہیں بلکہ خیال کے ماتحت رہنے پر اصرار کرتا ہے۔ وہ اقلیدس یا ریاضیاتی عروض کی موزونیت کی پابندیوں کے خلاف لڑتا ہے لیکن اسے جواز اور منطق کے ساتھ تبدیل کرتا ہے۔ اس طرح وہ "ENJAMBEMENT" کو مسترد کر دیتا ہے جو کہ آہنگ اور خیال کی ایک موزونیت "ASYMMETRY" ہے۔ وہ اس قدر عقلیت پر مبنی عروض کا تصور کرتا ہے کو جو نحو کا ایک حصہ معلوم دے۔

سب سے زیادہ تحقیق پر مبنی حالیہ بیان ڈوجرڈن (DUJARDIN) کا ہے اس کے مطابق ایک آہنگ کی اکائی' آہنگی رکن ہوتی ہے جو کہ اجزاء یا الفاظ کے ایک گروہ پر مبنی ہوتی ہے۔ اس پر دو تاکیدیں ہوتی ہیں ایک آخری جزو پر (ایک تانیثی اختتام میں قبل آخر پر) اور دوسری کسی بھی پہلے جزو پر' لیکن متصل و ملحق جزو پر نہیں۔ اس آہنگی رکن کا تعین وقفے کے فہم و صوت سے ہوتا ہے۔ کان (KAHN) کی طرح "DUJARDIN" بھی خیال اور "RESPIRATION" کی وحدت پر اصرار کرتا ہے لیکن وہ اظہاری و تخیلی اقدار کو اہمیت دیتا ہے۔ وہ غالباً" "DUHAMEL" اور "VILDRAC" کی تحریروں کی طرف بھی جھکاؤ رکھتا تھا جو امریکی امیجزم کا ذریعہ تھیں۔ ایک اور نظریہ ساز "DE VISAN" محض یہ بیان کرتا ہے کہ تمام باضابطہ آزاد شاعری موجود آہنگی عناصر کی تکرار پر مشتمل ہوتی ہے۔ اگر ہم کوئی واحد اختلاف پاتے ہیں تو وہ نثر ہے۔ فری ورس اس صورت میں قابل تنوع عددی اکائیوں کی تکرار سے حاصل شدہ ایک آہنگ دار جملہ ہے جو جذباتی و صوتی طور پر خود مکتفی ایک نسبتاً" زیادہ جامع اکائی متشکل کرتا ہے۔ بالکل ایسا ہی باضابطہ شاعری کے لئے بھی درست ہے۔ DEVISAN یہ نتیجہ اخذ کرتا ہے کہ فری ورس کوئی نہیں ہوتی۔ امریکی "PATTERJON" شعر سے نثر کی طرف آگے پیچھے کو پھاند کرتی

ہوئی فری ورس کو بے ضابطہ نظم کے طور پر کالعدم قرار دیتا ہے۔ "DE VISAN" اسے روایتی آہنگ کی فطری نشوونما اور ترقی' کے ساتھ ساتھ جدید شاعری کے بہت بڑے ذریعۂ اظہار اور تفوق پر مبنی شاعری کی نظر سے دیکھتا ہے۔ اس کی کاملیت' روایتی شاعری کے خارجی اور مکینکل قانون کو ایک نامیاتی اور داخلی قانون کے ساتھ تبدیل کرنے سے پایۂ تکمیل تک پہنچتی ہے۔

حالیہ رائے "DE VISAN" کو غلط گردانتی ہے۔ داخلی طور پر 'مطلب یہ کہ جمالیاتی طور پر ہر شاعری' جس میں باضابطہ شاعری بھی شامل ہے' آزاد ہے۔ خارجی طور پر یعنی تکنیکی لحاظ سے 'کوئی بھی شاعری جس سے فری ورس بھی مستثنیٰ نہیں ہے' پابند ہے۔ فری ورس کی اصطلاح میں صفت سے زیادہ کوئی شے اہم نہیں ہے۔ ہم سچائی کو ملارمے کہ بیان کے مطابق مانتے ہیں کہ نثری نظم سے فری ورس تک تمام جدید اختراعات کو "la reminiscence du vers strict." سمجھا نہیں جا سکتا۔ اسی طرح یہ کہا جا سکتا ہے (اور ہر کیتھولک اس سے متفق ہو گا) کہ روایات سے آزادیاں قبول کر کے شاعری نے اپنی ہیئت میں ایک عظیم آہنگی آزادی حاصل کر لی ہے۔ فری ورس اپنی بے ہیئتی کے اندر رہتے ہوئے باضابطگی کی طرف مائل ہوتی ہے۔ فری ورس کی افزائش چھوٹی اختراعات کے ایک سلسلے کا سبب بنتی ہے یا اس میں تیزی پیدا کرتی ہے۔

فری ورس ایک مکمل تبدیلی لائی۔ اس میں قافیے کا استعمال بے قاعدہ انداز میں ہوا۔ اور جو تھوڑا بہت ہوا وہ بھی انتہائی ڈھیلی ڈھالی صورتوں میں ہوا۔ کان (KAHN) نے یہ تجویز پیش کی تھی کہ قافیے کو ALLITERATION کے ساتھ تبدیل کر دیا جائے جسے فرانسیسی شاعری میں کبھی بھی شعوری طور پر استعمال نہیں کیا گیا۔ "E MUET" یعنی قافیے کی قدر شاعر کی ضرورتوں کے مطابق متعین کی گئی۔ "REJET" اور "ENJAMBEMENT" سے عام طور پر انحراف کیا گیا۔ فرانسیسی شاعری میں پہلے پہل فری ورس کے خلاف نہایت شدت سے ردعمل ظاہر ہوا کیونکہ اس میں آزاد تر ہیئتوں کی کمی تھی جیسا کہ اٹلی میں "VERSO SCIOLTO" اور انگریزی میں بلینک ورس ہے۔ اس کی روشنی میں ہم ویلے گریفیں کے اس بیان کو سمجھ سکتے ہیں کہ فری ورس محض ایک تکنیکی کامیابی نہیں تھی بلکہ اخلاقی فتح بھی تھی۔

امریکہ میں بائبل کی آیات پر مشتمل وہ شاعری جسے پھیلانے میں والٹ وٹمین کی مساعی کو دخل ہے' اکثر فری ورس کا براہ راست نمونہ (MODEL) سمجھی جاتی ہے۔ تاہم خود وٹمین اپنی ان تخلیقات کو فری ورس کی بجائے فری پروز (آزاد نثر) کا نام دیتا ہے۔ وٹمین وہ بھرپور ادبی شخصیت تھا کہ جس نے اس نئی ہیئت یعنی فری ورس کی بحث کے بعد اپنے فرانسیسی اور امریکہ ہر دو متبعین کو مزید متاثر کیا۔ وہ پہلے امریکہ ادبا کہ جنہوں نے "ویر لیبر" یعنی فری ورس کی اصطلاح استعمال کی' نے وٹمین اور اس کی تخلیقات کا فرانسیسی شعری سرگرمیوں کی روشنی میں دوبارہ جائزہ لیا۔ اٹلی میں بالکل اسی طرح "VERSO SCIOLTON" نے اور اطالوی شاعری کی جامعیت اور لچک نے فری ورس کے لئے راستہ ہموار کیا۔ جرمنی میں "NOVALIS" کے اوائل کے استثنیٰ اور "NIETZSCHE" کی آہنگ دار نثر جو اس کی تصنیف "ZARATHUSTRA" میں موجود ہے۔ سمبولسٹس SYMBOLISTS اور ڈیکا ڈینٹس (DECADENTS) مثلاً "RILKE" اور "GEORGE" وغیرہ باضابطہ عروض کے وفادار رہے۔ اسی لئے فری ورس وہاں دیر بعد متعارف ہوئی۔ وہ بھی زیادہ تر "VERHAEREN" کے اثر کا ثمرہ تھا۔ اٹلی میں فری ورس نے شہری و معاشرتی شاعری اور "ایکسپریشنزم" (EXPRESSIONISM) کے لئے آلے کا کام دیا۔

اٹلی میں "D' ANNUNZIO" نے سب سے پہلے فری ورس کو اپنی طویل نظم "LAUS VITAE" (۱۹۰۳ء) میں استعمال کیا۔ اس نے فیوچرازم کے ساتھ ترقی کی اور تقریباً" آہنگ اور نحو کے انتشار کے ساتھ ہم آہنگی اختیار کر لی کہ جو فیوچرازم کا قاعدہ تھا اور جسے "T. MARINETTI" نے "PAROLIBERISMO" یعنی آزاد لفظی نظام (FREE-WORDISM) سے موسوم کیا ہے۔

روس میں بھی فری ورس کا ورود تاخیر سے ہوا۔ وہاں کے دو مستقبلیت پسندوں (FUTURESTS) یعنی "KHLEBNIKOV" اور "MAYAKOVSKY" نے اسے اپنے ایک خالصتاً" جذباتی نظریے کی حامل ماورائے دانشورانہ (META-INTELLECTUAL) کی شاعری میں سرگرمی سے استعمال کیا۔ سپین میں فری ورس جدیدیت (MODERNISMO) کی نہیں بلکہ "ULTRAISMO" کی آلہ کار بنی۔ محض ظاہری طور پر متناقص ہونے کے لحاظ سے اس نے کسی بھی اور مقام کی بہ نسبت خود فرانسیسی زبان میں سب سے زیادہ حکمرانی کی۔ جہاں ۱۹۰۰ء کے بعد VERS LIBERE اور باضابطہ نظم کی واپسی کے ساتھ ہی اسے اربعہ متناسبہ فرض کر لیا گیا۔

انگلستان میں فری ورس کا ورود اگرچہ فرانسیسی "ویر لیبر" کے تتبع میں ہوا اور گو یہ باقاعدہ طور پر بیسویں صدی کے اوائل میں ادبی منظرنامے پر ابھری لیکن اس ہیئت کے بے ضابطہ و بے قاعدہ اور منتشر ابتدائی نقوش مختلف وزن اور طوالت کے حامل غیر مقفیٰ مصرعوں کی صورت میں سترہویں صدی کی شعری تخلیقات سے دستیاب ہونا شروع ہو جاتے ہیں۔ اس طرح یہ کڑی سے کڑی ملتی ہوئی بیسویں صدی تک پہنچتی ہے۔ لہٰذا "ڈن کے سرمنز" (DONNE'S SERMONS)' ڈن کے "سونگز اور سانٹس" (SONGS AND SONNETS)'

ملٹن کی "LYCIDAS" اور "SAMSON AGONISTES" کالرج کی "CHRISTABEL" "ورڈز ورتھ" کی "ODE ON INTIMATIONS OF IMMORTALITY" اور شیلے کی "QUEEN MAB" میں فری ورس کے ابتدائی نشانات کی جھلک موجود ہے۔ تاہم ان آثار سے بھی جدید دور کے نقادوں نے پردہ کشائی کی۔ اس طرز کی نظم کے کچھ نمونے میتھیوا آرنلڈ (MATIHEW ARNOLD) پیٹمور (PATMORE) اور ہینلی (HENLEY) کے ہاں بھی موجود ہیں۔ اسی زمانے میں والٹ وٹمین (WALT WHITMAN) نے امریکہ میں "(LEAVES OF GRASS)" لکھ کر آزاد نظم کا تجربہ کیا۔ اس طرح فری ورس کو محض بیسویں صدی تک محدود نہیں رکھا جا سکتا بلکہ اس کی تجرباتی اور ابتدائی حالتوں کی نشاندہی بہت پہلے کے ادب سے بھی ہوتی ہے جیسا کہ ونی فریڈ کرومبی کا خیال ہے کہ۔

"......the term 'free verse' has been reserved (with reference to English) for those, mainly twentieth-century, compositions which have in common the fact that they employ thematic improvisation on the accentual syllabic concept. Once this feature has been abstracted, it is clear that accentual syllabic improvisation and, hence, free verse, is by no means confined to the twentieth century......it is to be found in long stetches of Donne's sermons and in Coleridge's Christabel. It is also to be found in some of Wordsworth's verse compositions. (۳۶۶)

اس میں کوئی شک نہیں کہ انگریزی فری ورس کا باقاعدہ ایک تحریک کی صورت میں آغاز اسی فرانسیسی شاعری کے زیر اثر ہوا جسے ویر لیبر (VERS LIBRE) کے نام سے شہرت ملی اور جس کی ابتداء انیسویں صدی کے اواخر کا زمانہ ہے۔ انگریزی فری ورس کی نشوونما اور فروغ و ترویج میں فرانسیسی موثرات کے علاوہ بھی کچھ دیگر محرکات شامل تھے جن کی نشاندہی کرتے ہوئے جان لونگسٹن لویز رقمطراز ہے کہ۔

".....It is not my purpose to discuss either the origins or the history of vers libre. "It is sufficient to say that the present impulse comes primarily from France; that it found when it came, the ground prepared for it in differing ways by Arnold, and Whitman, and Henly, and other; and that it has since passed, or is passing, both directly and at second-hand, under the influence of Greek, Chinese and Japanese, and even Hebrew poetry." (۳۶۷)

انگریزی فری ورس کے استحکام میں امیجسٹ موومنٹ نے ابتدا" نہایت اہم کردار ادا کیا۔ ۱۹۰۷ء تا ۱۹۰۸ء کے دوران میں انگلستانی شعراء "پوئٹس کلب" میں اکٹھے ہوتے اور خیالات کا اظہار کرتے۔ جی۔ ایس فریزر اس جانب اشارہ کرتے ہوئے رقمطراز ہے کہ۔

"This (the Imagist movement) had its roots in a group of obsure but interesting poets, Some tancred, Compbell, T.E. Hulme and F.S. Flint, remmbered more as theorists and innovators than as poets in their own right, who used to meet at an institution called the Poet's Club around 1907 and 1908." (۳۶۸)

پوئٹس کلب کے یہ شعراء وکٹوریہ عہد کے آخری سالوں کی اس شاعری سے بیزار تھے جو آئمبک پینٹامیٹر کے ساتھ ساتھ باقاعدہ ترتیب قوافی کے التزام کے باعث میکانکی ہو کر رہ گئی تھی۔ نتیجتا" ان شعراء نے بائبل کی شاعری کی متوازیت' چینی اور جاپانی اصناف سخن' خاص طور سے ہائیکو (HAIKU) اور فرانسیسی ویر لیبر کی جانب رجوع کیا۔ ٹی۔ ای۔ ہوم ان شاعروں کا رہنما تھا جسے امیجسٹ تحریک کا بانی مبانی سمجھا جاتا ہے' جبکہ حقیقت یہ ہے کہ امیجزم کا نام ایزرا پاؤنڈ کا تجویز کردہ ہے۔ ہیوم نے ادھر نظم و نثر کے توسط سے "امیجزم" کے نظریے کو فروغ دیا ادھر فری ورس کی اساس مستحکم کی۔ ۱۹۱۲ء میں ایک لیکچر کے ذریعے اس نے شاعری سے متعلق اپنے افکار و نظریات کا اظہار کیا۔ جس کے مطابق شاعری کی زندگی کے لئے ایک نئی ہیئت کا ہونا بہت ضروری قرار دیا گیا۔ ہر زمانے کے میلانات و رجحانات ایک نئی

ہیئت کے متقاضی ہوتے ہیں۔ اور اگر یہ نئی ہیئت دریافت نہ کی جائے تو شاعری بتدریج زوال و ادبار اور تقلید و نقل کا شکار ہو جاتی ہے۔ اصل میں ہیوم کو فرانسیسی کی "ورلیبر" نے متاثر کیا تھا کہ جس کا وردو شاعری کے لئے آزادیوں کا سبب بنا۔ ہیوم اس ہیئت کو نئے زمانے کے تقاضوں سے ہم آہنگ پاتا تھا۔ اس کا فلسفہ یہ تھا کہ سچائی کی قدر دائمی نہیں اضافی ہوتی ہے۔ شاعری دوروں بینی سے مملو ہے۔ جس سے شاعر کی مبہم اور لحاتی کیفیتیں دوسروں تک پہنچتی ہیں۔ اور اس کام کے لئے "ورلیبر" بڑی مناسب تھی اس لئے کہ وہ ایک نیا آہنگ رکھتی تھی۔ ہیوم کے نزدیک نئے آہنگ کے ساتھ انوکھی تشبیہات اور چونکا دینے والے استعارات بھی ضروری تھے۔ اس مطمع نظر کے مطابق امیجز(IMAGES) کو غیر مبہم، مختصر اور معین ہونا چاہئے۔ انہیں ایک ایسی تصویر سامنے لانی چاہئے جو قطعی آشکار ہو۔ ہیوم کے یہ افکار اور اس کی نظموں میں ان کے عملی اظہار نے امیجزم کے نظریے کو مرتب کیا۔ ۱۹۰۹ء میں ہیوم کے پیروکاروں نے اپنی جماعت کو اسکول آف امیجز "SCHOOL OF IMAGES" کا نام دیا۔ اس سے پیشتر ایزرا پاؤنڈ ۱۹۰۸ء میں انگلستان آمد پر ہیوم اور پوئٹس کلب کے دیگر شعراء سے ملاقات کر چکا تھا۔ وہ ہیوم کے افکار و نظریات سے بہت زیادہ متاثر ہوا چنانچہ ۱۹۱۲ء میں اس نے RIPOSTES کے مقدمے میں ہیوم کی تحریک کے واسطے "IMAGISM" کی اصطلاح وضع کی اور اس سے متعلق شعراء کو "IMAGISTES" سے موسوم کیا۔ پاؤنڈ نے اس تحریک کی نمائندگی کے لئے شعراء کا ایک گروہ تیار کیا جن میں سے RICHARD ALDINGTON, F.S. FLINT اور HILDA DOOLITTLE قابل ذکر ہیں۔ فلنٹ نے "POETRY" بابت مارچ ۱۹۱۳ء میں امیجزم کے تین اصول گنوائے۔ اولاً" موضوع کی راستی۔ ثانیاً" کسی بھی غیر ضروری لفظ سے اجتناب۔ ثالثاً" آہنگ کے لحاظ سے باقاعدہ موسیقی کی جگہ مترنم جملے کی ترتیب میں نظم گوئی

> "Direct treatment of the 'thing'. Whether subjective or objective; to use absolutely absolutely no word that does not contribute to the presentation: as regarding rhythm, to compose in the sequence of the musical phrase, not in sequence of metronome."(۲۶۹)

ڈاکٹر محمد حسن کے مطابق:۔

"امیجزم یا تصوریت کی تحریک نے ۱۹۱۳ء میں اپنا ادبی منشور ان الفاظ میں مرتب کیا تھا۔

۱۔ ہم عام بول چال کی زبان استعمال کریں گے اور محض آرائشی الفاظ سے پرہیز کریں گے۔

۲۔ ہم نئے آہنگ پیدا کریں گے جن سے نئی کیفیت (موڈ) کی ترجمانی ہو سکے۔ ہم صرف آزاد نظم ہی کو شاعری کا واحد ذریعۂ اظہار قرار دینے پر اصرار کرتے ہیں لیکن ہمارا عقیدہ ہے کہ شاعر کی انفرادیت کا سب سے بہتر اظہار آزاد نظم میں ہو سکتا ہے۔ روایتی اصناف میں نہیں۔

۳۔ ہم موضوع کے انتخاب میں مکمل آزادی دیں گے۔

۴۔ ہم الفاظ کے ذریعہ تصویر کھینچنے کی کوشش کریں گے۔ ہم مصور نہیں ہیں۔ لیکن ہمارا عقیدہ ہے کہ شاعری کو مخصوص مناظر اور خیال پیش کرنا چاہئے۔ مبہم اور عام باتوں کے بیان تک محدود نہ رہنا چاہئے۔

۵۔ ہم ایسی شاعری پیش کریں گے جو صاف اور واضح ہو، غیر واضح اور مبہم نہ ہو۔

۶۔ آخر میں یہ کہنا ضروری ہے کہ ہمارا عقیدہ ہے کہ توجہ کی مرکوزیت (ارتکاز) ہی شاعری کی روح ہے۔(۲۷۰)

شروع شروع میں امیجسٹ شعراء کی منظومات متفرق رسالوں میں طبع ہوتی رہیں۔ ۱۹۱۴ء میں "EGOIST" کے اجراء سے انہیں مستقل وسیلۂ اشاعت دستیاب ہو گیا۔ ۱۹۱۴ء میں ایزرا پاؤنڈ نے گیارہ امیجسٹ شعراء کی نظموں کا ایک انتخاب شائع کیا۔ جس کا نام "IMAGISTES" تھا۔ اس طرح اس نے نہ صرف خود بلکہ دیگر شعراء میں بھی آزاد نظم لکھنے کی تحریک پیدا کی جس سے اس کے شعری مزاج اور ادب پروری کا قابل قدر پہلو نمایاں ہوتا ہے بقول ڈاکٹر سہیل احمد۔

"پاؤنڈ کی زندگی کا ایک اہم رخ یہ بھی ہے کہ اس نے اپنے عہد کے بہت سے شعراء اور ادیبوں کو اچھا لکھنے کے قابل بنایا۔ اسی طرح اس نے مختلف ادبی رسائل کے ذریعے لکھنے کے لئے ایک بہترین فضا پیدا کرنے کی کوشش کی۔ کئی شعراء کی صلاحیتوں کو پہچان کر اس نے ان کے لئے عملی طور پر مالی اور اخلاقی معاونت کی۔ ٹی۔ ایس ایلیٹ کو اس نے دریافت کیا اور اس کے لئے مضطرب رہا کہ ایسا اچھا شاعر بنک کی ملازمت میں کیوں اپنی صلاحیتیں ضائع کر رہا ہے۔ ٹی۔ ایس ایلیٹ کی شہرہ آفاق نظم "ویسٹ لینڈ" اس کی اصلاح شدہ ہے۔"(۲۷۱)

ایزرا پاؤنڈ کے بعد جب ایمی لاویل (AMY LOWELL) امیجسٹ تحریک کا قائد ہوا تو اس نے ۱۹۱۵ء سے ۱۹۱۷ء تک کے عرصے میں

امیجسٹ شاعروں کی منظومات کے تین منتخب مجموعے (SOME IMAGIST POETS) کے زیر عنوان شائع کئے۔ انگلستان میں امیجزم کی تحریک زیادہ دیر جاری نہ رہ سکی۔ پہلی جنگ عظیم کے خاتمے کے ساتھ اس تحریک کا بھی خاتمہ ہو گیا۔ ایزرا پاؤنڈ اس سے قبل ہی کنارہ کشی اختیار کر چکا تھا اور ایک جدید تحریک "VORTICISM" سے منسلک ہو چکا تھا۔ دیگر شعراء بھی رفتہ رفتہ اپنی ترجیحات کے مطابق کیوبزم (CUBISM)، دادازم (DADAISM) اور سریلزم (SURREALISM) جیسی تحریکات میں شامل ہو گئے۔ آزادی کی جو دھن ان کے ذہن میں سما چکی تھی اس نے ان شعراء کو کسی ایک مقام پر قائم نہ رہنے دیا۔ ان شعراء کی ذہنی کیفیات کو اجاگر کرتے ہوئے ایچ۔ وی روائتھ (H.V.ROUTH) لکھتا ہے کہ۔

"All wanted relase from the older forms of verse: none wanted a control not of their own choosing. So they tended to subdivide into sects-vorticism, cubism, dadaoism, unanimism, fanfasism, surrealism - seeking freedom and a following under the dignity of a label. (۲۷۲)

امریکہ میں امیجزم اور خاص طور پر فری ورس میں اس کے جوہر نے ولیم کارلاس ولیمز (CARLOS WILLIAMS WILLIAM) کی مختصر نظموں اور اس کے بعد بلیک ماؤنٹین سکول (BLACK MOUNTAIN SCHOOL) کے شاعروں مثلاً رابرٹ کریلی (ROBERT CREELEY) کی نظموں کے توسط سے مقابلتاً" بہت زیادہ لمبی زندگی پائی اور کہا جا سکتا ہے کہ وہ آج بھی وہاں مسلسل مائل بہ فروغ ہے۔ ایک لحاظ سے امیجزم کی تحریک کو انگلستانی کہنے کی بجائے امریکی قرار دینا زیادہ موزوں ہے۔ اس لئے کہ اس تحریک سے امریکی شاعروں کی وابستگی سب سے زیادہ رہی۔ یہ امریکہ میں زیادہ پھلی پھولی۔ اس کے پرجوش رہنما اور نامور مبلغ دو زبردست شاعر ایزرا پاؤنڈ اور مس ایمی لاویل امریکی ہی تھے۔

یہ واقعہ ہے کہ انگلستان میں امیجزم کو زیادہ دیر پذیرائی نہیں ملی پھر بھی شاعری میں ایجاز و ایما کو داخل کر کے اور فری ورس کو فروغ دے کر اس نے قدیم اصناف شاعری کی جگہ نئے مذاق کی داغ بیل ڈالی۔ جنگ عظیم اول کے بعد کے شعراء کی نسل کا فری ورس کو گرم جوشی سے اپنانا ایک لحاظ سے امیجسٹ شعراء کی جرات رندانہ ہی کا فیض تھا۔ کینتھ ایلٹ (KENNETH ALLOTT) اس جانب اشارہ کرتے ہوئے لکھتا ہے کہ۔

".........the rejectain of coaventional verse forms by many poets in the twenties owed something. I think, to the Imagist repudiation of flabby writing by the Georgians."(۲۷۳)

امیجزم نے بیسویں صدی میں انگریزی شاعری کو دو اہم جہات عطا کئے۔ اولا" اسلوب میں ارتکاز اور کلام میں ایجاز۔ ثانیا" فری ورس کی ہیئت۔ فری ورس لکھنے والے وہ شعراء جو امیجزم سے وابستہ نہیں تھے وہ بھی ہوائے زمانہ سے متاثر ہوئے بغیر نہ رہ سکے۔ اور انہوں نے اپنے کلام میں ارتکاز و ایجاز کی خوبی سے کام لیا۔ رفتہ رفتہ فری ورس کے فروغ کے ساتھ یہ خصائص بھی ایک مستقل رویے کی صورت اختیار کر گئے۔ ڈی۔ ایچ۔ لارنس کی طرح کے کچھ شعراء نے اپنی فری ورس میں مختلف تکنیک کو اپنایا جس کی جی۔ ایس فریزر نے درج ذیل طور پر نشاندہی کی ہے۔

"But some free verse poets like D.H. Lawrence, used and opposite technique, based on the Bible and Whitman, of expansive repetition with varistion, of rhetorical parallelism, rather than condensation."(۲۷۴)

انگریزی فری ورس لکھنے الے شعراء تکنیک کی سطح پر دو الگ الگ گروہوں میں بٹے ہوئے ملتے ہیں جیسا کہ انسائیکلوپیڈیا برٹینکا کے درج ذیل الفاظ سے ظاہر ہے۔

"..........almost from the beginning the free verse movement split into two seperate groups, a formal one led by Pound, and a popular and confused one led by Amy Lowell." (۲۷۵)

ٹی۔ ایس ایلیٹ کی ابتدائی دور کی نظموں پر فرانسیسی شاعر جول لیفارج کی "ویر لیبر" کے اثرات موجود ہیں۔ زمانہ آغاز کی ان نظموں کے بعد کی شاعری پر سترھویں صدی کی خاصی آزاد اور لچکدار ڈرامائی بلینک ورس کے اثر کو بھی نظرانداز نہیں کیا جا سکتا۔ اب تک ایلیٹ

امیجزم کی تحریک سے واقف نہیں تھا۔ ۱۹۲۰ء کے لگ بھگ وہ باضابطہ اوزان کی طرف متوجہ ہو گیا۔ بیسویں صدی کے درمیانی عرصے میں کافی سارے نوجوان شاعروں نے ایلیٹ کی تقلید کی۔ یہاں تک کہ ایزراپاؤنڈ بھی پہلے سے کہیں زیادہ وزن کی پابندی کی طرف جھک گیا۔ اس دوران میں بعض بوڑھے شاعر خصوصی طور پر کارل سینڈ برگ (CARL SANDBURG)، ولیمز کار لاس (WILLIAMS CARLOS)، میریم مور (MARIAME MOORE) اور والیس اسٹیونیز (WALLACE STEVENS) تنوع کی حامل فری ورس لکھتے رہے۔ ولیمز اور مور کی نظموں اور فرانسیسی شاعروں کی فری ورس کی تکنیک میں بہت زیادہ مشابہت موجود ہے۔

پہلی جنگ عظیم کے بعد کچھ سالوں تک فری ورس کی حمایت اور مخالفت میں دونوں طرح کا سلسلہ جاری رہا۔ قدیم اصناف واسالیب کے حامی اسے سرے سے نظم ماننے ہی کے لئے تیار نہیں تھے جبکہ اس روایت مخالف تحریک (ANTI-TRADITIONAL MOVEMENT) کے پرستار زور و شور سے اس کے حق میں دلائل دے دے کر اس کی حمایت کر رہے تھے۔ ۱۹۲۲ء میں رابرٹ گریوز (ROBERT GRAVES) کی ایک کتاب "(ON ENGLISH POETRY)" شائع ہوئی۔ جس میں فری ورس کی پہچان کے لئے دو ٹوک انداز اختیار کرتے ہوئے کہا گیا کہ۔

> "——if it was 'vers' it couldn't be truly 'libre' and if it was truly 'libre' it couldn't possibly come under the category of 'vers.'" (۲۷۶)

بہر نوع کئی طرح کی مخالفتوں کے باوصف بیسویں صدی کی تیسری دہائی کے ابتدائی چند برسوں تک انگریزی فری ورس کے قدم پوری طرح جم چکے تھے اور ادبی دنیا میں اس کا شہرہ نزد و دور پھیل چکا تھا۔

مختصراً" فری ورس ان مکاتب فکر اور تحاریک کا شعری اظہار ہے جو ایک طرف خود مختاری اور لغویت تو دوسری طرف معاشرتی اور اجتماعی قوتوں پر زور دیتی ہیں ان تحریکوں میں "POPULISM" اور "UNANIMISM"، "VORTICISM," اور "DADAISM" "FUTURISM," اور "SURREALISM" شامل ہیں۔ یہ یا تو ورد شکم یا مرضیاتی چیخ ہے۔ یا ایک پروپیگنڈا لاؤڈ اسپیکر ہے۔ اسی لئے اس میں LALOU DE BAVARDAGE کا تاثر پایا جاتا ہے لیکن حال ہی میں اطالوی شعراء "WILLIAMS" اور UNGARETTI نے فری ورس کے اندر ایک غزلیہ حسن اور کلاسیکی ہیئت تلاش کی ہے۔ انہوں نے ایک متناسب فریم کے اندر ایک آزاد اور جدید کردار کی ایک نئی LIED پیدا کرتے ہوئے نسبتاً" زیادہ چھوٹے اور متوازن اشعار کے لئے طویل غیر متشکل مصرعے کو ترک کر دیا ہے۔ اس طرح فری ورس عروضی فنکاری کی بہتات اور پر تصنع لفاظی کی حامل شاعری کو خالص بنانے میں مدد دیتی ہے اور دوبارہ شاعر کی توجہ الفاظ کی "EVOCATIVE" اقدار پر مرتکز کرتی ہے۔

حواشی

(۱) پس منظر کے سلسلے میں مندرجہ ذیل کتب سے استفادہ کیا گیا ہے۔

(الف) (A) EMILE LEGOUS, LOUIS CAZAMIAN AND RAYMOND LAS VEGNAS; A HISTORY OF ENGLISHLITERATURE(REVISEDEDITION)J.M.DENT&SONSLTD.,LONDON1984

(ب) (B) DAVID DAICHES: A CRITICAL HISTORY OF ENGLISH LITERATURE, VOLUME I, SECKER & WARBURG, LONDON, 1980

(ج) (C) DAVID DAICHES: CRITICAL APPROACHES TO LITERATURE, (SECOND EDITION), LONGMABGROUP LIMITED, LONDON, AND NEW YORK, 1982

(د) ڈاکٹر محمد احسن فاروقی' تاریخ ادب انگریزی' مقتدرہ قومی زبان' ۱۹۸۶ء (D)

(ر) ڈاکٹر محمد یسین' انگریزی ادب کی مختصر تاریخ' بک چینل سمن آباد' ۱۹۹۳ء (E)

(۲) DICTIONARY OF WORLD LITERARY TERMS, (REVISED & ENLARGED EDITION), EDITED BY JOSEPH T.SHIPLEY, GEORGE ALLEN & UNWIN, LONDON 1979. P. 253

(۳) DICTIONARY OF WORLD LITERARY TERMS, (REVISED & ENLARGED EDITION), EDITED BY JOSEPH T.SHIPLEY, GEORGE ALLEN & UNWIN, LONDON 1979. P. 126

(۴) DICTIONARY OF WORLD LITERARY TERMS, (REVISED & ENLARGED EDITION), EDITED BY JOSEPH T.SHIPLEY, GEORGE ALLEN & UNWIN, LONDON 1979. P. 126

(۵) A.R.ENTWISTLE: THE STUDY OF POETRY, THOMAS NELSON & SONS, LONDON, 1939. P. 94

(۶) DICTIONARY OF WORLD LITERARY TERMS, (REVISED & ENLARGED EDITION), EDITED BY JOSEPH T.SHIPLEY, GEORGE ALLEN & UNWIN, LONDON, 1979. P. 127

(۷) W.H HUDSON: AN INTRODUCTION TO THE STUDY OF LITERATURE, GEORGE. G, HARRAP, LONDON, 1930, P. 120

(۸) MARJORIE BOULTON: THE ANATOMY OF POETRY, (REVISED EDITION), ROUTLEDGE & KEGAN PAUL, LONDON, 1982, P. 26

(۹) DICTIONARY OF WORLD LITERARY TERMS, (REVISED & ENLARGED EDITION), EDITED BY JOSEPH T.SHIPLEY, GEORGE ALLEN & UNWIN, LONDON, 1979. P.127

(۱۰) DICTIONARY OF WORLD LITERARY TERMS, (REVISED & ENLARGED EDITION), EDITED BY JOSEPH T.SHIPLEY, GEORGE ALLEN & UNWIN, LONDON, 1979. P.278

(۱۱) DICTIONARY OF WORLD LITERARY TERMS. (REVISED & ENLARGED EDITION), EDITED BY JOSEPH T.SHIPLEY, GEORGE ALLEN & UNWIN, LONDON, 1979. P.97

(۱۲) DICTIONARY OF WORLD LITERARY TERMS, (REVISED & ENLARGED EDITION), EDITED BY JOSEPH T.SHIPLEY, GEORGE ALLEN & UNWIN, LONDON, 1979. P.97

(۱۳) DICTIONARY OF WORLD LITERARY TERMS, (REVISED & ENLARGED EDITION), EDITED BY JOSEPH T.SHIPLEY, GEORGE ALLEN & UNWIN, LONDON, 1979. P.P.253,254

(۱۴) DICTIONARY OF WORLD LITERARY TERMS, (REVISED & ENLARGED EDITION), EDITED BY JOSEPH T.SHIPLEY, GEORGE ALLEN & UNWIN, LONDON, 1979. P.254

MARJORIE BOULTON: THE ANATOMY OF POETRY, (REVISED EDITION), ROUTLEDGE & (۱۵)
KEGAN PAUL, LONDON, 1982. P.18

MARJORIE BOULTON: THE ANATOMY OF POETRY, (REVISED EDITION), ROUTLEDGE & (۱۶)
KEGAN PAUL, LONDON, 1982. P.21

I.A. RICHARDS: PRINCIPLES OF LITERARY CRITICISM, ROUTLEDGE & KEGAN PAUL, LTD. (۱۷)
LONDON, 1963, P.137

WEBSTER'S COLLEGIATE DICTIONARY (FIFTH EDITION), G. & C. MERRIAM CO., PUBLISHERS (۱۸)
SPRIN GFIELD, U.S.A. 1947, P.629

WEBSTER'S COLLEGIATE DICTIONARY (FIFTH EDITION), G. & C. MERRIAM CO., PUBLISHERS (۱۹)
SPRING FIELD, U.S.A. 1947, P.629

I.A. RICHARDS: PRINCIPLES OF LITERARY CRITICISM, ROUTLEDGE & KEGAN PAUL, LTD. (۲۰)
LONDON, 1963, P.143

DICTIONARY OF WORLD LITERARY TERMS, (REVISED & ENLARGED EDITION), EDITED BY (۲۱)
JOSEPH T.SHIPLEY, GEORGE ALLEN & UNWIN, LONDON, 1979. P.126

MARJORIE BOULTON: THE ANATOMY OF POETRY, (REVISED EDITION), ROUTLEDGE & (۲۲)
KEGAN PAUL, LONDON, 1982. P.17

I.A. RICHARDS: PRINCIPLES OF LITERARY CRITICISM, ROUTLEDGE & KEGAN PAUL, LTD. (۲۳)
LONDON, 1963, P.P.139,140

MARJORIE BOULTON: THE ANATOMY OF POETRY, (REVISED EDITION), ROUTLEDGE & (۲۴)
KEGAN PAUL, LONDON, 1982. P.22

THE CAMBRIDGE GUIDE TO LITERATURE IN ENGLISH, EDITED BY IAN OUSBY FOREWORD BY (۲۵)
MARGARET ATWOOD, GUILD PUBLISHING, LONDON, 1988 P.659

THE CAMBRIDGE GUIDE TO LITERATURE IN ENGLISH, EDITED BY IAN OUSBY FOREWORD BY (۲۶)
MARGARET ATWOOD, GUILD PUBLISHING, LONDON, 1988, P.659

THE CAMBRIDGE GUIDE TO LITERATURE IN ENGLISH, EDITED BY IAN OUSBY FOREWORD BY (۲۷)
MARGARET ATWOOD, GUILD PUBLISHING, LONDON, 1988, P.659

DICTIONARY OF WORLD LITERARY TERMS, (REVISED & ENLARGED EDITION), EDITED BY (۲۸)
JOSEPH T.SHIPLEY, GEORGE ALLEN & UNWIN, LONDON, 1979. P.290

THE CAMBRIDGE GUIDE TO LITERATURE IN ENGLISH, EDITED BY IAN OUSBY FOREWORD (۲۹)
BY MARGARET ATWOOD, GUILD PUBLISHING, LONDON, 1988, P.317

MARJORIE BOULTON: THE ANATOMY OF POETRY, (REVISED EDITION), ROUTLEDGE & (۳۰)
KEGAN PAUL, LONDON, 1982. P.18

MARJORIE BOULTON: THE ANATOMY OF POETRY, (REVISED EDITION), ROUTLEDGE & (۳۱)
KEGAN PAUL, LONDON, 1982. P.29

MARJORIE BOULTON: THE ANATOMY OF POETRY, (REVISED EDITION), ROUTLEDGE & (۳۲)
KEGAN PAUL, LONDON, 1982. P.25

MARJORIE BOULTON: THE ANATOMY OF POETRY, (REVISED EDITION), ROUTLEDGE & (۳۳)
KEGAN PAUL, LONDON, 1982. P.25

MARJORIE BOULTON: THE ANATOMY OF POETRY, (REVISED EDITION), ROUTLEDGE & (۳۴)
KEGAN PAUL, LONDON, 1982. P.30

MARJORIE BOULTON: THE ANATOMY OF POETRY, (REVISED EDITION), ROUTLEDGE & (۳۵)
KEGAN PAUL, LONDON, 1982. P.33

WINIFRED CROMBIE: FREE VERSE AND PROSE STYLE, CROOM HELM, LONDON, 1987. P.P.32, 33 (۳۶)

DICTIONARY OF WORLD LITERARY TERMS, (REVISED & ENLARGED EDITION), EDITED BY (۳۷)
JOSEPH T.SHIPLEY, GEORGE ALLEN & UNWIN, LONDON, 1979. P.126

THE CAMBRIDGE GUIDE TO LITERATURE IN ENGLISH, EDITED BY IAN OUSBY FOREWORD BY (۳۸)
MARGARET ATWOOD, GUILD PUBLISHING, LONDON, 1988, P.22

DICTIONARY OF WORLD LITERARY TERMS, (REVISED & ENLARGED EDITION), EDITED BY (۳۹)
JOSEPH T.SHIPLEY, GEORGE ALLEN & UNWIN, LONDON, 1979. P.63

DICTIONARY OF WORLD LITERARY TERMS, (REVISED & ENLARGED EDITION), EDITED BY (۴۰)
JOSEPH T.SHIPLEY, GEORGE ALLEN & UNWIN, LONDON, 1979. P.22

THE CAMBRIDGE GUIDE TO LITERATURE IN ENGLISH, EDITED BY IAN OUSBY FOREWORD BY (۴۱)
MARGARET ATWOOD, GUILD PUBLISHING, LONDON, 1988, P.22

DICTIONARY OF WORLD LITERARY TERMS, (REVISED & ENLARGED EDITION), EDITED BY (۴۲)
JOSEPH T.SHIPLEY, GEORGE ALLEN & UNWIN, LONDON, 1979. P.274

MARJORIE BOULTON: THE ANATOMY OF POETRY, (REVISED EDITION), ROUTLEDGE & (۴۳)
KEGAN PAUL, LONDON, 1982. P.45

MARJORIE BOULTON: THE ANATOMY OF POETRY, (REVISED EDITION), ROUTLEDGE & (۴۴)
KEGAN PAUL, LONDON, 1982. P.45

ENCYCLOPAEDIA AMERICANA, VOLUME 28, GROLIER INCORPORATED, U.S.A., 1983. P.47 (۴۵)

G.S.FRASER: METRE RYHME AND FREE VERSE, METHUEN & CO. LTD., LONDON, 1985, P.60 (۴۶)

ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, VOLUME 3, ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, INC., LONDON, (۴۷)
1957, P.699

ENCYCLOPAEDIA AMERICANA, VOLUME 28, AMERICANA CORPORATION, EDITION 1947, P.38 (۴۸)

WEBSTER'S NEW TWENTITH CENTURY DICTIONARY UNABRIDGE, SECOND EDITION, (۴۹)
SIMON AND SCHUSTER, U.S.A., 1983, P.192

THE OXFORD ENGLISH DICTIONARY, VOLUME 1, A-B, THE CLARENDON PRESS, (۵۰)
OXFORD, 1970, P. 902

ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, VOLUME 3, ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, INC., LONDON, (۵۱)
1957, P.699

MARJORIE BOULTON: THE ANATOMY OF POETRY, (REVISED EDITION), ROUTLEDGE & (۵۲)
KEGAN PAUL, LONDON, 1982. P.148

THE CAMBRIDGE GUIDE TO LITERATURE IN ENGLISH, EDITED BY IAN OUSBY FOREWORD BY (۵۳)
MARGARET ATWOOD, GUILD PUBLISHING, LONDON, 1988, P.100

ENCYCLOPAEDIA AMERICANA, VOLUME XII, GROLIER INCORPORATED, EDITION, 1835. P.549 (۵۴)

MARJORIE BOULTON: THE ANATOMY OF POETRY, (REVISED EDITION), ROUTLEDGE & (۵۵)
KEGAN PAUL, LONDON, 1982. P.148

(۵۶)

L.S. HARRIS: NATURE OF ENGLISH POETRY, J.M. DENT & SONS LTD. LONDON, 1937, P.158 (۵۶)

DICTIONARY OF WORLD LITERARY TERMS. (REVISED & ENLARGED EDITION), EDITED BY (۵۷)
JOSEPH T.SHIPLEY, GEORGE & UNWIN LONDON, 1979. P.32

ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, VOLUME 3, ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, INC., LONDON, (۵۸)
1957, P.699

G.S.FRASER: METRE RYHME AND FREE VERSE, METHUEN & CO. LTD., LONDON, 1985, P.61 (۵۹)

MILTON: PREFACE TO "PARADISE LOST", BOOK I, EDITED BY MACMILLAN, MACMILLAN (۶۰)
LONDON, 1952, P.5

A.R.ENTWISTLE: THE STUDY OF POETRY, THOMAS NELSON & SONS, LONDON, 1993, P.P.108,109 (۶۱)

L.S. HARRIS: NATURE OF ENGLISH POETRY, J.M. DENT & SONS LTD. LONDON, 1937, P.93 (۶۲)

DICTIONARY OF WORLD LITERARY TERMS. (REVISED & ENLARGED EDITION), EDITED BY (۶۳)
JOSEPH T.SHIPLEY, GEORGE ALLEN & UNWIN, LONDON, 1979. P.98

DICTIONARY OF WORLD LITERARY TERMS. (REVISED & ENLARGED EDITION), EDITED BY (۶۴)
JOSEPH T.SHIPLEY, GEORGE ALLEN & UNWIN, LONDON, 1979. P.98

DICTIONARY OF WORLD LITERARY TERMS. (REVISED & ENLARGED EDITION), EDITED BY (۶۵)
JOSEPH T.SHIPLEY, GEORGE ALLEN & UNWIN, LONDON, 1979. P.155

MARJORIE BOULTON: THE ANATOMY OF POETRY, (REVISED EDITION), ROUTLEDGE & (۶۶)
KEGAN PAUL, LONDON, 1982. P.24

THE CAMBRIDGE GUIDE TO LITERATURE IN ENGLISH, EDITED BY IAN OUSBY FOREWORD BY (۶۷)
MARGARET ATWOOD, GUILD PUBLISHING, LONDON, 1988, P.659

W.H. HUDSON: AN INTRODUCTION TO THE STUDY OF LITERATURE, GEORGE G. HARRAP, (۶۸)
LONDON, 1930, P.157

G.S.FRASER: METRE RYHME AND FREE VERSE METHUEN & CO. LTD., LONDON, 1985, P.38 (۶۹)

L.S. HARRIS: THE NATURE OF ENGLISH POETRY, J.M. DENT & SONS LTD. LONDON, 1937, P.92 (۷۰)

G.F. BRADBY: ABOUT SHAKESPEARE AND HIS PLAYS; RFERRED TO BY A.R. ENTWISTLE, THE (۷۱)
STUDY OF POETRY; THOMAS NELSON & SONS, LONDON, 1939, P.92

A.R. ENTWISTLE: THE STUDY OF POETRY; THOMAS NELSON & SONS, LONDON, 1939, P.92 (۷۲)

T.S. ELIOT: SELECTED PROSE, EDITED BY JOHN HAYWARD, PENGUIN BOOKS, MIDDLESEX, (۷۳)
REPRINTED IN PEREGRINE BOOKS, 1963, P. 58

T.S. ELIOT: SELECTED PROSE, EDITED BY JOHN HAYWARD, PENGUIN BOOKS, MIDDLESEX, (۷۴)
REPRINTED IN PEREGRINE BOOKS, 1963, P. 58

T.S. ELIOT: SELECTED PROSE, EDITED BY JOHN HAYWARD, PENGUIN BOOKS, MIDDLESEX, (۷۵)
REPRINTED IN PEREGRINE BOOKS, 1963, P. 58

MARJORIE BOULTON: THE ANATOMY OF POETRY, (REVISED EDITION), ROUTLEDGE & (۷۶)
KEGAN PAUL, LONDON, 1982. P.P.,,36 37

J.A. SYMONDS: BLANK VERSE, NEW YORK, 1895 referred to by RAYMOND MACDONALD, (۷۷)
ALDEN IN "ENGLISH VERSE" HOUGHTON MIFFLIN, BOSTON, NEW YORK, 1903, P.214

W.P. KER: FORM AND STYLE IN POETRY, MACMILLAN, LONDON, 1966, P.238 (۷۸)

L.S. HARRIS: THE NATURE OF ENGLISH POETRY, J.M. DENT & SONS LTD. LONDON, 1937, P.92 (۷۹)

(۸۰) ENID HAMER: THE METRES OF ENGLISH POETRY, METHUEN AND CO., LTD., LONDON, 1966, P13

(۸۱) MARJORIE BOULTON: THE ANATOMY OF POETRY, (REVISED EDITION), ROUTLEDGE & KEGAN PAUL, LONDON, 1982. P. 30

(۸۲) MARJORIE BOULTON: THE ANATOMY OF POETRY, (REVISED EDITION), ROUTLEDGE & KEGAN PAUL, LONDON, 1982. P. 37

(۸۳) MARJORIE BOULTON: THE ANATOMY OF POETRY, (REVISED EDITION), ROUTLEDGE & KEGAN PAUL, LONDON, 1982. P. 20

(۸۴) JOHN LIVINGSTON LOWES: CONVENTION AND REVOLT IN POETRY, CONSTABLE & CO. LTD., LONDON, 1938, P.P. 154,155

(۸۵) MARJORIE BOULTON: THE ANATOMY OF POETRY, (REVISED EDITION), ROUTLEDGE & KEGAN PAUL, LONDON, 1982. P.P. 28,29

(۸۶) ROBERT BRIDGES: MILTON'S PROSODY, UNIVERSITY OF OXFORD, LONDON, 1921, P.35

(۸۷) WINIFRED CROMBIE, FREE VERSE AND PROSE STYLE, CROOM HELM, LONDON, 1987, P.43

(۸۸) WINIFRED CROMBIE, FREE VERSE AND PROSE STYLE, CROOM HELM, LONDON, 1987, P.43

(۸۹) WINIFRED CROMBIE, FREE VERSE AND PROSE STYLE, CROOM HELM, LONDON, 1987, P.P.44,45

(۹۰) MARJORIE BOULTON: THE ANATOMY OF POETRY, (REVISED EDITION), ROUTLEDGE & KEGAN PAUL, LONDON, 1982. P.39

(۹۱) A.R. ENTWISTLE: THE STUDY OF POETRY; THOMAS NELSON & SONS, LONDON, 1939, P.109

(۹۲) W.H. HUDSON: AN INTRODUCTION TO THE STUDY OF LITERATURE, GEORGE G. HARRAP, LONDON, 1930, P.162

(۹۳) CHAMBER'S ENCYCLOPAEDIA, VOLUME II, GEORGE NEWNES LIMITED, LONDON, 1968, P.144

(۹۴) اس عنوان کے تحت جملہ معلومات کے لئے مندرجہ ذیل کتب سے استفادہ کیا گیا ہے۔

(الف) (A) EMILE LEGOUIS LOUIS CAZAMIAN AND RAYMOND LAS VERGNAS, A HISTORY OF ENGLISH LITERATURE (REVISED EDITION) J.M.DENT & SONS LTD., LONDON 1984.

(ب) (B) DAVID DAICHES, A CRITICAL HISTORY OF ENGLISH LITERATURE, VOLUME 1. (REVISED EDITION), SECKER & WARBURGM LONDON, 1980.

(ج) (C) DAVID DAICHES; CRITICAL APPROACHES TO LITERATURE (SECOND EDITION), LONGMAN, LONDON AND NEW YORK,1982

(د) (D) ENID HAMER: THE METRES OF ENGLISH POETRY, METHUEN, LONDON, 1966.

(ر) (E) ENCYCLOPAEDIA AMERICANA, VOLUME 9, 1947, VOLUME 28, 1947, AMERICANA CORPORATION, U.S.A.

(س) (F) ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, VOLUME 3, 1968, AND 13TH EDITION, 1926 VOLUME 9 ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, INC., LONDON.

(ص) (G) CHAMBER'S ENCYCLOPAEDIA, VOLUME 1, GEORGE NEWNES LIMITED, LONDON 1968,

(H) (ط) ڈاکٹر محمد احسن فاروقی، تاریخ ادب انگریزی، مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۸۶ء

(I) (ع) ڈاکٹر محمد یٰسین، انگریزی ادب کی مختصر تاریخ، بک چینل لاہور، ۱۹۹۳ء

(۹۵) CHAMBER'S ENCYCLOPAEDIA, VOLUME I, GEORGE NEWNES LTD., LONDON 1968, P.144

(۹۶) ENCYCLOPAEDIA AMERICANA, VOLUME IV. AMERICANA CORPORATION, U.S.A. 1947, P.62

ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, VOLUME 3, QUARTER 1, ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, INC., (۹۷)
1968 P.761

ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, VOLUME 3, ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, INC., (۹۸)
LONDON, 1957, P.699

ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, VOLUME 3, ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, INC., (۹۹)
LONDON, 1957, P.699

ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, VOLUME 3, ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, INC., (۱۰۰)
LONDON, 1957, P.699

ENCYCLOPAEDIA AMERICANA, VOLUME 28. AMERICANA CORPORATION, U.S.A., EDITION. (۱۰۱)
1947, P.39

EMILE LEGOUS AND LOUIS CAZAMIAN AND RAYMOND LAS VERGNAS (REVISED EDITION) (۱۰۲)
A HOSTORY OF ENGLISH LITERATURE, J.M.DENT & SONS LTD., LONDON 1984, P.79

DAVID DAICHES: A CRITICAL HISTORY OF ENGLISH LITERATURE (REVISED EDITION), (۱۰۳)
VOLUME ONE, SECKER & WARBURG, LONDON, 1980, P.P. 41,42

THE CAMBRIDGE GUIDE TO LITERATURE IN ENGLISH, EDITED BY IAN OUSBY FOREWORD BY (۱۰۴)
MARGARET ATWOOD, GUILD PUBLISHING, LONDON, 1988, P.741

(۱۰۵) ڈاکٹر محمد احسن فاروقی، تاریخ ادب انگریزی، مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۸۶ء، ص ۱۷

(۱۰۶) ڈاکٹر محمد یٰسین، "انگریزی ادب کی مختصر تاریخ"، بک چینل، سمن آباد، لاہور، ۱۹۹۳ء، ص ۱۳

DAVID DAICHES: A CRITICAL HISTORY OF ENGLISH LITERATURE (REVISED EDITION), (۱۰۷)
VOLUME ONE, SECKER & WARBURG, LONDON, 1980, P. 42

DAVID DAICHES: A CRITICAL HISTORY OF ENGLISH LITERATURE (REVISED EDITION), (۱۰۸)
VOLUME ONE, SECKER & WARBURG, LONDON, 1980, P. 42

(۱۰۹) ڈاکٹر محمد احسن فاروقی، تاریخ ادب انگریزی، مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۸۶ء، ص ۸۴

(۱۱۰) ڈاکٹر محمد یٰسین، "انگریزی ادب کی مختصر تاریخ"، بک چینل، سمن آباد، لاہور، ۱۹۹۳ء، ص ۳۰

THE CAMBRIDGE GUIDE TO LITERATURE IN ENGLISH, EDITED BY IAN OUSBY FOREWORD BY (۱۱۱)
MARGARET ATWOOD, GUILD PUBLISHING, LONDON, 1988, P.384

(۱۱۲) ڈاکٹر محمد احسن فاروقی، تاریخ ادب انگریزی، مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۸۶ء، ص ۸۵

(۱۱۳) ڈاکٹر محمد یٰسین، "انگریزی ادب کی مختصر تاریخ"، بک چینل لاہور، ۱۹۹۳ء، ص ۵۸

(۱۱۴) ڈاکٹر محمد احسن فاروقی، تاریخ ادب انگریزی، مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۸۶ء، ص ص ۳۶ ے ۱۳

(۱۱۵) ڈاکٹر محمد یٰسین، "انگریزی ادب کی مختصر تاریخ"، بک چینل لاہور، ۱۹۹۳ء، ص ۵۹

ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, 13th, EDITION; VOLUME IV, QUARTER II, ENCYCLOPAEDIA (۱۱۶)
BRITANNICA, INC., LONDON, 1926, P.42

T.S ELIOT: THE MUSIC OF POETRY, SELECTED PROSE, EDITED BY JOHN HAYWARD, PENGUIN (۱۱۷)
BOOKS, MIDDLESEX, 1963, P. 58

T.S ELIOT: WHAT IS A CLSSIC, SELECTED PROSE, EDITED BY FRANK KERMODE, FABER (۱۱۸)
AND FABER LONDON, 1975, P. 120

(۱۱۹) بحوالہ ڈاکٹر محمد یٰسین، انگریزی ادب کی مختصر تاریخ، بک چینل، لاہور، ۱۹۹۳ء، ص ۶۵

T.S ELIOT: SELECTED PROSE, EDITED BY JOHN HAYWARD PENGUIN BOOKS, MIDDLESEX, (۱۲۰)
1963, P.59

(۱۲۱) T.S ELIOT: SELECTED PROSE, EDITED BY JOHN HAYWARD PENGUIN BOOKS, MIDDLESEX, 1963, P.58

(۱۲۲) ENID HAMER: THE METRES OF ENGLISH PORTEY, METHUEN, LONDON, 1966, P. 114

(۱۲۳) ENID HAMER: THE METRES OF ENGLISH PORTEY, METHUEN, LONDON, 1966, P. 85

(۱۲۴) T.S ELIOT: SELECTED PROSE, EDITED BY JOHN HAYWARD PENGUIN BOOKS, MIDDLESEX, 1963, P.59

(۱۲۵) ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, VOLUME 3, ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, INC., LONDON,1957,P.699

(۱۲۶) ROBERT BRIDGES: MILTON'S PROSODY, OXFORD, 1921, THE UNIVERSITY OF OXFORD, LONDON, 1921

(۱۲۷) ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, VOLUME 3, ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, INC., LONDON, 1957, P.699

(۱۲۸) ENID HAMER: THE METRES OF ENGLISH POETRY METHUEN, LONDON, 1966, P. 105

(۱۲۹) T.S ELIOT: SELECTED PROSE, EDITED BY JOHN HAYWARD, PENGUIN BOOKS, 1963, MIDDLESEX, P. 59

(۱۳۰) ڈاکٹر محمد احسن فاروقی، تاریخ ادب انگریزی، مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۸۶ء، ص ۳۹۲

(۱۳۱) ENID HAMER: THE METRES OF ENGLISH PORTEY, METHUEN LONDON, 1966, P.134

(۱۳۲) EDMUND GOSSE: BLANK VERSE, IN ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, 13TH EDITION, VOLUME IV, ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA INC, 1926, P.42

(۱۳۳) T.S ELIOT: SELECTED PROSE, EDITED BY JOHN HAYWARD PENGUIN BOOKS, 1963, MIDDLESEX, P. 59

(۱۳۴) ERNEST G. MOLL: THE APPRECIATION OF POETRY, 1933 NEW YORK, 1993, P.220

(۱۳۵) ENCYCLOPAEDIA AMERICANA, VOLUME 12, GROLIER INCORPORATED, U.S.A. 1983, P.46

(۱۳۶) ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, VOLUME 9, QUARTER IV, ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, INC., LONDON, 1968, P.854

(۱۳۷) ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, VOLUME 9, ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, INC., LONDON, 1957, P.745

(۱۳۸) DICTIONARY OF WORLD LITERATURE, CRITICISM-FORMS-TECHNIQUE, EDITED BY JOSEPH T.SHIPLEY, THE PHILOSOPHICAL LIBRARY, INC., NEW YORK, 1943, P.256

(۱۳۹) ENCYCLOPAEDIA AMERICANA, VOLUME 28, GROLIER INCORPORATED, U.S.A., 1983, P.43

(۱۴۰) DICTIONARY OF WORLD LITERATURE, CRITICISM-FORMS-TECHNIQUE, EDITED BY JOSEPH T.SHIPLEY, THE PHILOSOPHICAL LIBRARY, INC., NEW YORK, 1943, P.612

(۱۴۱) DICTIONARY OF WORLD LITERATURE, CRITICISM-FORMS-TECHNIQUE, EDITED BY JOSEPH T.SHIPLEY, THE PHILOSOPHICAL LIBRARY, INC., NEW YORK, 1943, P.612

(۱۴۲) DICTIONARY OF WORLD LITERATURE, CRITICISM-FORMS-TECHNIQUE, EDITED BY JOSEPH T.SHIPLEY, THE PHILOSOPHICAL LIBRARY, INC., NEW YORK, 1943, P.612

(۱۴۳) DICTIONARY OF WORLD LITERATURE, CRITICISM-FORMS-TECHNIQUE, EDITED BY JOSEPH T.SHIPLEY, THE PHILOSOPHICAL LIBRARY, INC., NEW YORK, 1943, P.612

(۱۴۴) DICTIONARY OF WORLD LITERATURE, CRITICISM-FORMS-TECHNIQUE, EDITED BY JOSEPH T.SHIPLEY, THE PHILOSOPHICAL LIBRARY, INC., NEW YORK, 1943, P.612

(۱۴۵) DICTIONARY OF WORLD LITERATURE, CRITICISM-FORMS-TECHNIQUE, EDITED BY JOSEPH T.SHIPLEY, THE PHILOSOPHICAL LIBRARY, INC., NEW YORK, 1943, P.613

(۱۴۶) THE OXFORD ENGLISH DICTIONARY, (SUPPLEMENT AND BIBLIOGRAPHY), CLARENDON PRESS, OXFORD LONDON, 1978, P.306

(۱۴۷) T.S. ELIOT: TO CRITICIZE THE CRITIC AND OTHER WRITINGS, FABER AND FABER, 3 QUEEN SQUAIR, LONDON, 1978, P.184

(۱۴۸) DICTIONARY OF WORLD LITERARY TERMS (REVISED AND ENLARGED EDITION), EDITED BY JOSEPH T.SHIPLEY GEORGE ALLEN & UNWIN, LONDON, 1975, P.254

(۱۴۹) THE OXFORD ENGLISH - ARABIC DICTIONARY OF CURRANT USAGE, EDITED BY N.S. DONIACH, CLARENDON PRESS, OXFORD, LONDON, 1981, P.174

(۱۵۰) المنجد، دار الاشاعت، اردو بازار کراچی، ۱۹۷۵ء، ص ۹۸۹

(۱۵۱) المنجد، دار الاشاعت، اردو بازار کراچی، ۱۹۷۵ء، ص ۱۱۰۰

(۱۵۲) DICTIONARY OF WORLD LITERARY TERMS (REVISED AND ENLARGED EDITION), EDITED BY JOSEPH T.SHIPLEY GEORGE ALLEN & UNWIN, LONDON, 1979, P.36

(۱۵۳) DICTIONARY OF WORLD LITERARY TERMS (REVISED AND ENLARGED EDITION), EDITED BY JOSEPH T.SHIPLEY GEORGE ALLEN & UNWIN, LONDON, 1979, P.254

(۱۵۴) DICTIONARY OF WORLD LITERARY TERMS (REVISED AND ENLARGED EDITION), EDITED BY JOSEPH T.SHIPLEY GEORGE ALLEN & UNWIN, LONDON, 1979, P.255

(۱۵۵) DICTIONARY OF WORLD LITERARY TERMS (REVISED AND ENLARGED EDITION), EDITED BY JOSEPH T.SHIPLEY GEORGE ALLEN & UNWIN, LONDON, 1979, P.255

(۱۵۶) DICTIONARY OF WORLD LITERARY TERMS (REVISED AND ENLARGED EDITION), EDITED BY JOSEPH T.SHIPLEY GEORGE ALLEN & UNWIN, LONDON, 1979, P.255

(۱۵۷) DICTIONARY OF WORLD LITERARY TERMS (REVISED AND ENLARGED EDITION), EDITED BY JOSEPH T.SHIPLEY GEORGE ALLEN & UNWIN, LONDON, 1979, P.256

(۱۵۸) DICTIONARY OF WORLD LITERARY TERMS (REVISED AND ENLARGED EDITION), EDITED BY JOSEPH T.SHIPLEY GEORGE ALLEN & UNWIN, LONDON, 1979, P.256

(۱۵۹) DICTIONARY OF WORLD LITERARY TERMS (REVISED AND ENLARGED EDITION), EDITED BY JOSEPH T.SHIPLEY GEORGE ALLEN & UNWIN, LONDON, 1979, P.256

(۱۶۰) DICTIONARY OF WORLD LITERARY TERMS (REVISED AND ENLARGED EDITION), EDITED BY JOSEPH T.SHIPLEY GEORGE ALLEN & UNWIN, LONDON, 1979, P.257

(۱۶۱) MARJORIE BOULTON: THE ANATOMY OF POETRY, (REVISED EDITION), ROUTLEDGE & KEGAN PAUL, LONODN, 1982, P.P. 160, 161

(۱۶۲) COLLIER'S ENCYCLOPAEDAI, VOLUME 10, CROWELL - COLLIER EDUCATIONAL CORPORATION, U.S.A 1968, P.362

(۱۶۳) ڈاکٹر جمیل جالبی، ایلیٹ کے مضامین، سنگ میل پبلی کیشنز لاہور، ۱۹۸۹ء، ص ۱۳۸

(۱۶۴) T.S. ELIOT, SELECTED PROSE, EDITED BY JOHN HAYWARD, PENGUIN BOOKS, MIDDLESEX 1963, P.P. 57,58

(۱۶۵) ڈاکٹر جمیل جالبی، ایلیٹ کے مضامین، سنگ میل پبلی کیشنز لاہور، ۱۹۸۹ء، ص ۱۳۹

(۱۶۶) T.S. ELIOT, SELECTED PROSE, EDITED BY JOHN HAYWARD, PENGUIN BOOKS, MIDDLESEX 1963, P.58

(۱۶۷) ڈاکٹر جمیل جالبی 'ایلیٹ کے مضامین' سنگ میل پبلی کیشنز لاہور '۱۹۸۹ء' ص ۱۲۹

T.S. ELIOT, SELECTED PROSE, EDITED BY JOHN HAYWARD, PENGUIN BOOKS, 1963, (۱۶۸)
MIDDLESEX P.59

(۱۶۹) ڈاکٹر جمیل جالبی 'ایلیٹ کے مضامین' سنگ میل پبلی کیشنز لاہور '۱۹۸۹ء' ص ۱۳۰

T.S. ELIOT, SELECTED PROSE, EDITED BY JOHN HAYWARD, PENGUIN BOOKS, 1963, (۱۷۰)
MIDDLESEX P.59

(۱۷۱) ڈاکٹر جمیل جالبی 'ایلیٹ کے مضامین' سنگ میل پبلی کیشنز لاہور '۱۹۸۹ء' ص ۱۳۲

T.S. ELIOT, SELECTED PROSE, EDITED BY JOHN HAYWARD, PENGUIN BOOKS, 1963, (۱۷۲)
MIDDLESEX P.62

(۱۷۳) ڈاکٹر جمیل جالبی 'ایلیٹ کے مضامین' سنگ میل پبلی کیشنز لاہور '۱۹۸۹ء' ص ۱۳۲

T.S. ELIOT, SELECTED PROSE, EDITED BY JOHN HAYWARD, PENGUIN BOOKS, 1963, (۱۷۴)
MIDDLESEX P.62

(۱۷۵) ڈاکٹر جمیل جالبی 'ایلیٹ کے مضامین' سنگ میل پبلی کیشنز لاہور '۱۹۸۹ء' ص ۱۳۲

T.S. ELIOT, SELECTED PROSE, EDITED BY JOHN HAYWARD, PENGUIN BOOKS, 1963, (۱۷۶)
MIDDLESEX P.62

THE READER'S DIGEST GREAT ENCYCLOPAEDIC DICTIONARY, AMERICA, THE READER'S (۱۷۷)
DIGEST ASSOCIATION, INC., NEW YORK, 1967, P.532

ENCYCLOPEADIA BRITANNIC, VOLUME 9, ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA INC. LONDON, (۱۷۸)
1957, P.745

DICTIONARY OF WORLD LITERATURE, CRITICISM-FORMS-TECHNIQUE, EDITED BY JOSEPH (۱۷۹)
T.SHIPLEY, THE PHILOSOPHICAL LIBRARY, INC., NEW YORK, 1943, P.256

WINIFRED CROMBIE: FREE VERSE AND PROSE STYLE, CROOM HELM, LONDON, 1987, P.16 (۱۸۰)

DICTIONARY OF WORLD LITERATURE, CRITICISM-FORMS-TECHNIQUE, EDITED BY JOSEPH (۱۸۱)
T.SHIPLEY, THE PHILOSOPHICAL LIBRARY, INC., NEW YORK, 1943, P.256

DICTIONARY OF WORLD LITERATURE, CRITICISM-FORMS-TECHNIQUE, EDITED BY JOSEPH (۱۸۲)
T.SHIPLEY, THE PHILOSOPHICAL LIBRARY, INC., NEW YORK, 1943, P.256

DICTIONARY OF WORLD LITERATURE, CRITICISM-FORMS-TECHNIQUE, EDITED BY JOSEPH (۱۸۳)
T.SHIPLEY, THE PHILOSOPHICAL LIBRARY, INC., NEW YORK, 1943, P.256

WINIFRED CROMBIE: FREE VERSE AND PROSE STYLE, CROOM HELM, LONDON, 1987, P.P. 16,17 (۱۸۴)

WINIFRED CROMBIE FREE VERSE AND PROSE STYLE, CROOM HELM, LONDON, 1987, P.17 (۱۸۵)

L.S. HARRIS: THE NATURE OF ENGLISH POETRY, J.M. DENT & SONS LTD. LONDON, (۱۸۶)
1937, P.P. 126,127

ENCYCLOPAEDIA AMERICANA, VOLUME 12, GROLIER INCORPORATED, 1983, P. 46 (۱۸۷)

WITH REFERENCE TO SIR STANLEY LEATHES: RHYTHM IN ENGLISH POETRY, LONDON, (۱۸۸)
1935, P.31

WITH REFERENCE TO SIR STANLEY LEATHES: RHYTHM IN ENGLISH POETRY, LONDON, (۱۸۹)
1935, P.P 31,32

L.S. HARRIS: THE NATURE OF ENGLISH POETRY, J.M. DENT & SONS LTD. LONDON, 1937, P.127 (۱۹۰)

WINIFRED CROMBIE: FREE VERSE AND PROSE STYLE, CROOM HELM, LONDON, 1987, P. 68 (۱۹۱)

WINIFRED CROMBIE: FREE VERSE AND PROSE STYLE, CROOM HELM, LONDON, 1987, P. 68 (۱۹۲)

L.S. HARRIS: THE NATURE OF ENGLISH POETRY J.M. DENT & SONS LTD. LONDON, 1937, P.126 (۱۹۳)

DICTIONARY OF WORLD LITERARY TERMS: (REVISED AND ENLARGED EDITION), EDITED BY (۱۹۴)
JOSEPH T.SHIPLEY, GEORGE ALLEN & UNWIN, LONDON, 1979, P.133

WINIFRED CROMBIE: FREE VERSE AND PROSE, STYLE CROOM HELM, LONDON, 1987, P. 12 (۱۹۵)

T.S. ELIOT: SELECTED PROSE, EDITED BY FRANK KERMODE, FABER AND FABER, LONDON, 1975, (۱۹۶)
P.P. 111,112

MARJORIE BOULTON: THE ANATOMY OF PROSE, FIFTH EDITION, ROUTLEDGE & (۱۹۷)
KEGAN PAUL, LONODN, 1968, P. 2

MARJORIE BOULTON: THE ANATOMY OF PROSE, FIFTH EDITION, ROUTLEDGE & (۱۹۸)
KEGAN PAUL, LONODN, 1968, P.49

MARJORIE BOULTON: THE ANATOMY OF PROSE, FIFTH EDITION, ROUTLEDGE & (۱۹۹)
KEGAN PAUL, LONODN, 1968, P.54

WINIFRED CROMBIE: FREE VERSE AND PROSE STYLE, CROOM HELM, LONDON, 1987, P. 17 (۲۰۰)

T.S. ELIOT: SELECTED PROSE, EDITED BY FRANK KERMODE, FABER AND FABER, LONDON, 1975, (۲۰۱)
P.P. 112,113

L.S. HARRIS: THE NATURE OF ENGLISH POETRY J.M. DENT & SONS LTD. LONDON, 1937, P.273 (۲۰۲)

ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, VOLUME 9, QUARTER IV, ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA (۲۰۳)
INC. LONDON, 1968, P. 854

DICTIONARY OF WORLD LITERARY TERMS: (REVISED AND ENLARGED EDITION), EDITED BY (۲۰۴)
JOSEPH T.SHIPLEY, GEORGE ALLEN & UNWIN, LONDON, 1979, P.133

WINIFRED CROMBIE: FREE VERSE AND PROSE STYLE, CROOM HELM, LONDON, 1987, P. 57 (۲۰۵)

ENCYCLOPEADIA AMERICANA, VOLUME 12, GROLIER INCORPORATED, U.S.A. 1983, P.46 (۲۰۶)

COLLIER'S ENCYCLOPAEDIA, VOLUME 10, CROWELL COLLIER EDUCATIONAL (۲۰۷)
CORPORATION, U.S.A. 1968, P. 162

JOHN LIVINGSTON LOWES: CONVENTION AND REVOLT IN POETRY, CONSTABLE & CO. LTD. (۲۰۸)
LONDON, 1938, P.P.168,169

SIR STANLEY LEATHES: RHYTHM IN ENGLISH POETRY "INTRODUCATION" METHUEN, (۲۰۹)
LONEON, 1935, P. 3

SIR STANLEY LEATHES: RHYTHM IN ENGLISH POETRY "INTRODUCATION" METHUEN, (۲۱۰)
LONEON, 1935, P. 3

ERNEST G. MOLL: THE APPRECIATION OF POETRY, NEW YORK, 1933, P.175 (۲۱۱)

BLISS PERRY: STUDY OF POETRY, CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS, BOSTON, 1929, P.144 (۲۱۲)

DICTIONARY OF WORLD LITERARY TERMS: (REVISED AND ENLARGED EDITION), EDITED BY (۲۱۳)
JOSEPH T.SHIPLEY GEORGE ALLEN & UNWIN, LONDON, 1979, P.313

DICTIONARY OF WORLD LITERARY TERMS: (REVISED AND ENLARGED EDITION), EDITED BY (۲۱۴)
JOSEPH T.SHIPLEY GEORGE ALLEN & UNWIN, LONDON, 1979, P.278

JOHN LIVINGSTON LOWES: CANVENTION AND REVOLT IN POETRY, CONSTABLE AND CO., (۲۱۵)
LONDON 1938, P.P.150,151

JOHN LIVINGSTON LOWES: CANVENTION AND REVOLT IN POETRY, CONSTABLE AND CO., (۲۱۶)
LONDON 1938, P.151

JOHN LIVINGSTON LOWES: CANVENTION AND REVOLT IN POETRY, CONSTABLE AND CO., (۲۱۷)
LONDON 1938, P.169

JOHN LIVINGSTON LOWES: CANVENTION AND REVOLT IN POETRY, CONSTABLE AND CO., (۲۱۸)
LONDON 1938, P.184

MARJORIE BOULTON: THE ANATOMY OF POETRY, (REVISED EDITION) ROUTLEDGE & (۲۱۹)
KEGAN PAUL, LONODN, 1982, P.195

G.S. FASER: METRE RHYME AND FREE VERSE: METHUEN & CO. LTD, LONDON, 1985, P. 74 (۲۲۰)

G.S. FASER: METRE RHYME AND FREE VERSE: METHUEN & CO. LTD, LONDON, 1985, P. 76 (۲۲۱)

L.S. HARRIS: THE NATURE OF ENGLISH POETRY, LONDON, 1937, P.P 126 (۲۲۲)

WITH REFERENCE TO L.S. HARRIS: THE NATURE OF ENGLISH POETRY J.M. DENT & (۲۲۳)
SONS, LTD. LONDON, 1937, P.P. 127,128

T.S. ELIOT: SELECTED PROSE, EDITED BY FRANK KERMODE, FABER AND FABER, LONDON, 1975, (۲۲۴)
P. 108

T.S. ELIOT: SELECTED PROSE, EDITED BY FRANK KERMODE, FABER AND FABER, LONDON, 1975, (۲۲۵)
P. 108

T.S. ELIOT: SELECTED PROSE, EDITED BY FRANK KERMODE, FABER AND FABER, LONDON, 1975, (۲۲۶)
P. 108

T.S. ELIOT: SELECTED PROSE, EDITED BY FRANK KERMODE, FABER AND FABER, LONDON, 1975, (۲۲۷)
P. 108

T.S. ELIOT: SELECTED PROSE, EDITED BY FRANK KERMODE, FABER AND FABER, LONDON, 1975, (۲۲۸)
P. 109

T.S. ELIOT: SELECTED PROSE, EDITED BY JOHN HAYWARD, PENGUIN BOOKS, MIDDLESEX, (۲۲۹)
1963, P.62

WINIFRED CROMBIE: FREE VERSE AND PROSE STYLE CROOM HELM, LONDON, 1987, P. 11 (۲۳۰)

T.S. ELIOT: TO CRITICIZE THE CRITIC AND OTHER WRITINGS, FABER AND FABER, (۲۳۱)
LONDON. 1978, P.188

WINIFRED CROMBIE: FREE VERSE AND PROSE STYLE, CROOM HELM, LONDON, 1987, P. 61 (۲۳۲)

T.S. ELIOT: TO CRITICIZE THE CRITIC AND OTHER WRITINGS, FABER AND FABER, LONDON. (۲۳۳)
1987, P.P. 184,185

T.S. ELIOT: TO CRITICIZE THE CRITIC AND OTHER WRITINGS, FABER AND FABER, LONDON. (۲۳۴)
1987, P. 184

T.S. ELIOT: TO CRITICIZE THE CRITIC AND OTHER WRITINGS, FABER AND FABER, LONDON. (۲۳۵)
1987, P. 184

T.S. ELIOT: TO CRITICIZE THE CRITIC AND OTHER WRITINGS, FABER AND FABER, LONDON. (۲۳۶)
1987, P. 184

T.S. ELIOT: TO CRITICIZE THE CRITIC AND OTHER WRITINGS, FABER AND FABER, LONDON. (٢٣٧)
1987, P. 189

WINIFRED CROMBIE: FREE VERSE AND PROSE STYLE, CROOM HELM, LONDON, 1987, P. 61 (٢٣٨)

WINIFRED CROMBIE: FREE VERSE AND PROSE STYLE, CROOM HELM, LONDON, 1987, P. 61 (٢٣٩)

WINIFRED CROMBIE: FREE VERSE AND PROSE STYLE, CROOM HELM, LONDON, 1987, P. 62 (٢٤٠)

WINIFRED CROMBIE: FREE VERSE AND PROSE STYLE, CROOM HELM, LONDON, 1987, P. 62 (٢٤١)

WINIFRED CROMBIE: FREE VERSE AND PROSE STYLE, CROOM HELM, LONDON, 1987, P.P. 62,63 (٢٤٢)

WINIFRED CROMBIE: FREE VERSE AND PROSE STYLE, CROOM HELM, LONDON, 1987, (٢٤٣)
P.P.P.P.P. 63,64,65,66,67

WINIFRED CROMBIE: FREE VERSE AND PROSE STYLE, CROOM HELM, LONDON, 1987, P. 67 (٢٤٤)

WINIFRED CROMBIE: FREE VERSE AND PROSE STYLE, CROOM HELM, LONDON, 1987, P. 73 (٢٤٥)

WINIFRED CROMBIE: FREE VERSE AND PROSE STYLE, CROOM HELM, LONDON, 1987, P.P. 68,69 (٢٤٦)

WINIFRED CROMBIE: FREE VERSE AND PROSE STYLE, CROOM HELM, LONDON, 1987, P. 69 (٢٤٧)

WINIFRED CROMBIE: FREE VERSE AND PROSE STYLE, CROOM HELM, LONDON, 1987, P. 69 (٢٤٨)

T.S. ELIOT: SELECTED PROSE, EDITED BY JOHN HAYWARD, PENGUIN BOOKS, 1963, (٢٤٩)
MIDDLESEXK, P.62

WINIFRED CROMBIE: FREE VERSE AND PROSE STYLE, CROOM HELM, LONDON, 1987, P. 75 (٢٥٠)

T.S. ELIOT: TO CRITICIZE THE CRITIC AND OTHER WRITINGS, FABER AND FABER, LONDON. (٢٥١)
1978, P. 185

WINIFRED CROMBIE: FREE VERSE AND PROSE STYLE, CROOM HELM, LONDON, 1987, P. 58 (٢٥٢)

T.S. ELIOT: TO CRITICIZE THE CRITIC AND OTHER WRITINGS, FABER AND FABER, LONDON. (٢٥٣)
1978, P. 188

T.S. ELIOT: TO CRITICIZE THE CRITIC AND OTHER WRITINGS, FABER AND FABER, LONDON. (٢٥٤)
1978, P. 188

T.S. ELIOT: TO CRITICIZE THE CRITIC AND OTHER WRITINGS, FABER AND FABER, LONDON. (٢٥٥)
1978, P. 188

T.S. ELIOT: TO CRITICIZE THE CRITIC AND OTHER WRITINGS, FABER AND FABER, LONDON. (٢٥٦)
1978, P.P. 185,186

T.S. ELIOT: TO CRITICIZE THE CRITIC AND OTHER WRITINGS, FABER AND FABER, LONDON. (٢٥٧)
1978, P. 186

T.S. ELIOT: TO CRITICIZE THE CRITIC AND OTHER WRITINGS, FABER AND FABER, LONDON. (٢٥٨)
1978, P. 188

T.S. ELIOT: TO CRITICIZE THE CRITIC AND OTHER WRITINGS, FABER AND FABER, LONDON. (٢٥٩)
1978, P. 188

L.S. HARRIS: THE NATURE OF ENGLISN PORTRY, J.M. DENT & SONS LTD., LONDON, 1937, (٢٦٠)
P.P.127,128

MARJORIE BOULTON: THE ANATOMY OF POETRY, (REVISED EDITION) ROUTLEDGE & (٢٦١)
KEGAN PAUL, LONODN, 1982, P.161

MARJORIE BOULTON: THE ANATOMY OF POETRY, (REVISED EDITION) ROUTLEDGE & (٢٦٢)
KEGAN PAUL, LONODN, 1982, P.P.P.P.P.P.P.161,162,163,164,165,166,167

(۲۶۳) اس عنوان کے تحت مطلوبہ معلومات کے لئے کو نیشنز کے علاوہ جن کتب سے استفادہ کیا گیا ہے ان کی تفصیل درج ذیل ہے۔

(A) DICTIONARY OF WORLD LITERATURE, CRITICISM-FORMS-TECHNIQUE, EDITED BY JOSHPH T.SHIPLEY, THE PHILOSOPHICAL LIBRARY, INC., NEW YORK, 1943,

(B) DICTIONARY OF WORLD LITERARY TERMS: (REVISED AND ENLARGED EDITION), EDITED BY JOSEPH T.SHIPLEY, GEORGE ALLEN & UNWIN, LONDON, 1979,

(C) G.S. FRASER: METRE, RHYME AND FREE VERSE, METHUEN & CO. LTD. LONDON, 1985.

(D) JOHN LIVINGSTON LOWES: CONVENTION AND REVOLT IN POETRY 'CONSTABLE & CO. LTD., LONDON, 1938

(E) A. S. COLLINS: ENGLISH LITERATURE OF THE TWENTIETH CENTURY (SECOND EDITION) UNIVERSITY TUTORIAL PRESS, LONDON, 1954.

(۲۶۴) DICTIONARY OF WORLD LITERATURE, CRITICISM-FORMS-TECHNIQUE, EDITED BY JOSEPH T.SHIPLEY, THE PHILOSOPHICAL LIBRARY, INC., NEW YORK, 1943, P. 256

(۲۶۵) DICTIONARY OF WORLD LITERATURE, CRITICISM-FORMS-TECHNIQUE, EDITED BY JOSEPH T.SHIPLEY, THE PHILOSOPHICAL LIBRARY, INC., NEW YORK, 1943, P. 257

(۲۶۶) WINIFRED CROMBIE: FREE VERSE AND PROSE STYLE, CROOM HELM, LONDON, 1987, P. 57

(۲۶۷) JOHN LIVINGSTON LOWES: CONVENTION AND REVOLT IN POETRY, CONSTABLE & CO., LTD., LONDON, 1938, P.P. 167,168

(۲۶۸) G.S. FRASER: METRE, RHYME AND FREE VERSE, METHUEN & CO., LTD., LONDON, 1985, P.72

(۲۶۹) WITH REFERENCE TO DICTIONERY OF WORLD LITERARY TERMS, EDITED BY JOSEPH T.SHIPLEY (REVISED AND ENLARGE EDITION,) GEORGE ALLEN & UNWIN, LONDON, 1979, P.158

(۲۷۰) ڈاکٹر محمد حسن، جدید اردو ادب، غضنفر اکیڈمی پاکستان، کراچی، سن اشاعت ندارد، ص ص ۷۸، ۷۹

(۲۷۱) ڈاکٹر سہیل احمد، طرزیں، قوسین، مولچند سٹریٹ، انار کلی لاہور، ۱۹۸۲ء، ص ۵۰

(۲۷۲) H.V ROUTH: ENGLISH LITERATURE AND IDEAS IN THE TWENTIETH CENTURY, METHUEN & CO., LTD., LONDON, 1964, P.113

(۲۷۳) THE PENGUIN BOOK OF CONTEMPORARY VERSE, EDITED BY KENNETH ALLOTT, LONDON, 1970, INTRODUCATION P.20

(۲۷۴) G.S. FRASER: METRE, RHYME AND FREE VERSE, METHUEN & CO., LTD., LONDON, 1970, P.P.73,74

(۲۷۵) ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, VOLUME 9, ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA INC., LONDON, 1968, P.854

(۲۷۶) WITH REFERENCE TO A.C. WARD; TWENTIETH CENTURY LITERATURE (E.L.B.S. EDITION); METHUEN&CO., LTD., LONDON, 1963, P.P. 73,74

تیسرا باب

اردو نظم معریٰ اور آزاد نظم

★عربی و فارسی میں قافیے کی قدامت
★قافیے سے انحراف کی حقیقت
★نظم معریٰ کی وجہ تسمیہ
★بلینک ورس اور نظم معریٰ میں فرق
★اردو میں نظم معریٰ کا خالق
★شرر کی ڈرامائی نظم معریٰ کی تحریک
★نظم معریٰ پر نظریاتی مباحث
★نظم معریٰ کی تحریک کے احیاء کے لئے تاجور نجیب آبادی کی کوششیں
★آزاد نظم کی تعریف
★شعری آہنگ اور نثری آہنگ میں فرق
★مغربی فری ورس اور اردو آزاد نظم کی ماہیت و ہیئت میں فرق
★موشح، یک رکنی شعر اور مستزاد کی آزاد نظم سے مماثلتوں کی نوعیت
★آزاد نظم کے مختلف تکنیکی امکانات
★اردو میں آزاد نظم کا موجد
★اولیت کے مسئلے پر تصدق حسین خالد اور ن۔ م۔ راشد کے دعووں کی اصل حقیقت

تیسرا باب

اردو نظم معریٰ اور آزاد نظم

بر صغیر میں مغربی تہذیب و تمدن کے عمل دخل نے جہاں زندگی کے دیگر شعبوں کو متاثر کیا وہاں ادب بھی اس کے موثرات و متعلقات سے غیر متعلق نہ رہ سکا اس کی ایک صورت نظم معریٰ کی شکل میں سامنے آئی۔ انگریزی میں اس ہیئت کو بلینک ورس کہتے ہیں جس کی سب سے بڑی خصوصیت قافیے کی عدم موجودگی ہے۔ یہی ہیئت جب انگریزی کے راستے سے اردو ادب میں داخل ہوئی تو نظم غیر مقفیٰ اور نظم معریٰ کہلائی۔ اردو میں بھی اس کا سب سے بڑا وصف قافیے کی ناموجودگی قرار پایا۔ احساس کے اخلاص اور انفرادیت کی ندرت کو قائم رکھنا شاعر اور شاعری دونوں کا ایک اہم مسئلہ ہے یہ مسئلہ لفظ سے حل ہوتا ہے لفظ خیال کا پردہ بھی ہوتے ہیں اور اس کی بے نقابی بھی کرتے ہیں مگر یہی الفاظ روایتی سان پر گھس گھس کر پٹ جاتے ہیں تو تازہ احساس کی بجائے باسی خیال بندی تک سمٹ کر رہ جاتے ہیں اس مرحلے پر شاعری خوشگواری کی جگہ ناخوشگواری کی موجب بن جاتی ہے۔ نتیجتاً لفظ کو خیال کا ماتحت تو خیر کیا رہنا ہوتا ہے الٹا خیال لفظ کا تابع مہمل بن کر رہ جاتا ہے۔ علم بیان ہو کہ علم عروض ان کے بیشتر شعبوں کا یہی حال ہے۔ اس میں قافیہ بھی شامل ہے۔ اردو شاعری کے معدن و مولد عربی و فارسی کی شاعری ہی نہیں بلکہ مشرق کی دیگر زبانوں میں بھی قافیے کی روایت زمانہ قدیم سے موجود چلی آرہی ہے اور مغرب کی کلاسیکی شاعری میں قافیے کے استعمال و تصرف پر انہیں تقدم زمانی حاصل ہے جیسا کہ انسائیکلوپیڈیا امیریکانا کے درج ذیل الفاظ سے مترشح ہے۔

"The modern use of rhyme was not known to the ancient Greeks and Romans... It has been used, on the other hand, from time immemorial among the Chinese, Hindus, Arabs and other Oriental nations.... The oldest poems of the Chinese. Indians and Arabians and other ancient peoples are Rhymed." (۱)

عربی و فارسی میں مقفیٰ شعر گوئی: عربی و فارسی میں مقفیٰ شعر گوئی کی قدامت ہر دو زبانوں کے شاعروں کے اقوال و اشعار سے بھی ثابت ہے مولوی عبدالرحمٰن کی "مراۃ الشعر" سے واضح ہوتا ہے کہ

"منطقی تعریف مرئیات و محسوسات کی بھی آسان نہیں ہوتی۔ شعر ایک ذوقی چیز ہے اس کی حقیقت اور منطقی گفتار میں آئے بالکل ناممکن ہے۔ یہ حق ہر شخص کو حاصل ہے کہ شعر کی جو چاہے تعریف کرے' جس کلام کو چاہے شعر کہے۔ لیکن یہ کہنا کہ شعر میں وزن کی شرط عروضیوں کی شرط ہے اور عامیانہ۔ قدما اس کے قائل نہ تھے۔ ایک دعویٰ ہے دور از حقیقت "فن عروض کا موجد خلیل بن احمد فراہیدی ہوا ہے' جو دوسری صدی ہجری کے علماء میں شمار ہوتا ہے اس سے پہلے عروض ہی نہ تھا' عروضی تعریف کیسی۔ مگر امراء القیس جو شاعری کی شریعت کا جلیل القدر پیغمبر ہے خلیل سے کوئی تین سوا تین سو برس پہلے شعر کی آمد کو قوافی سے تعبیر کرتا ہے اور چونکہ قافیہ جزو متمم ہے وزن کا۔ اس لئے جہاں قافیہ مذکور ہے وزن خود آگیا ہوا ہے سمجھئے۔ اس کا شعر ہے۔

اَذُوْدُ الْقَوَافِیَ عَنِّیْ ذِیَادًا ذِیَادَ غُلَامٍ غَوِیٍّ جَرَادًا

میں آتے ہوئے قافیوں کو یوں ہٹاتا اور دور کرتا ہوں جیسے کوئی شریر چھوکرا ٹڈیوں کو (جو اس کے کھیت پر آکر گرتی ہوں) مار مار کر ہٹاتا ہو۔ ایک امراء القیس ہی پر کیا منحصر ہے سلف سے لے کر آج تک شاید ہی کوئی عربی کا شاعر ہوا ہو گا جس نے شعر کو قافیہ سے تعبیر نہ کیا ہو۔ اسی لئے خلیل وغیرہ عروضیوں نے شعر کی تعریف میں وزن و قافیہ نہ صرف شعر بلکہ زبان شعراء سے لیا ہے۔" (۲)

نہ صرف عربی شاعری بلکہ فارسی شاعری میں بھی قافیہ کا تصور قدیمی روایت سے منسلک ہے۔ مولوی عبدالرحمٰن نے فارسی شاعری میں وزن حقیقی کی بحث کے تحت ایک قدیم فارسی شاعر کا شعر درج کیا ہے۔ جس سے ثابت ہوتا ہے کہ وزن اور قافیہ فارسی سخن گوئی کا لازمہ قدیم ہے۔ ان کے رشحات قلم کے مطابق :۔

"فارسی میں سب سے پہلے بہرام نے شعر کہا جس نے عربوں کی صحبت میں شعر کہنا سیکھا تھا۔ پہلا شعر جو اس کی زبان پر آیا وہ یہ تھا۔

منم آں پیل دمان و منم آں شیر یلہ نام بہرام مرا کنیت من بوجبلہ

فارسی میں اس شعر کی اولیت معلوم' بہرام کا انتساب بھی سخت مشتبہ ہے اس کی زبان ساسان پنجم مترجم دساتیر کی زبان سے بھی بعد کی معلوم ہوتی ہے۔ مشتبہ بھی اس لئے کہتا ہوں کہ چند الفاظ سے زبان کا فیصلہ نہیں کیا جا سکتا۔ مگر فارسی کا ایک اور شعر ہے جو اسلام سے قبل کا کہا جاتا ہے اور بزبان حال کہہ رہا ہے کہ کسی مسلسل نظم کی کڑی ہے۔

هزیرا بکهپال انوشه بدے   جهاں رابداد تو توشه بدے

اگر یہ شعر واقعی اسلام سے پہلے کا ہے تو چونکہ وزن حقیقی میں ہے۔ ثابت کرتا ہے کہ فارسی کا شعر قدیم وزن حقیقی میں بھی تھا۔ خلاصۃ مافی الباب یہ کہ عربی آمیز فارسی سے پہلے فارسی میں شعر تھا اور وزن حقیقی و غیر حقیقی دونوں میں تھا۔ مگر فارسی کے بیشتر اوزان غیر حقیقی تھے۔ یا اکثر عرب کے مذاق کے مطابق نہ تھے۔ اسی لئے کسی نے ان کو ناموزوں سمجھا اور کسی نے موزوں بوزن غیر شعری جیسا کہ عسکری نے لکھا ہے ورنہ یہ ناممکن ہے کہ بالکل ناموزوں کلام لحن موزوں پر گایا جاسکے۔(۳)

بالائی سطور میں موخر المندرج شعر میں قافیے کی موجودگی اس امر کی نشاندہی کر رہی ہے کہ فارسی شاعری زمانہ قدیم سے قافیے کی حامل چلی آ رہی ہے، بہرام سے متعلق روایت کو اگر درست مان لیا جائے تو فارسی شعر گوئی میں قافیے کی قدامت کے ساتھ ساتھ اس کی استقامت بھی واضح ہو جاتی ہے یوں اس امر کو بغیر کسی قیل و قال کے تسلیم کرنا پڑتا ہے کہ عربی و فارسی شاعری میں ابتداء و آغاز سے ہی قافیہ بغیر کسی انقطاع کے جزو لازم کے طور رواج پذیر رہا ہے۔ اس کا تسلسل اس کی ہر دلعزیزی پر بھی دال ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ قافیے کے التزام کے پہلو بہ پہلو قافیے کے عدم التزام کے آثار و شواہد بھی دستیاب ہیں اور قدیم ادب میں قافیے کی طرف سے چشم پوشی اور اس کے قواعد و ضوابط میں لچک و انحراف کا رویہ بھی ملتا ہے۔ تاہم معمولی استثنا کے علاوہ کوئی ایسا ثبوت بہم نہیں پہنچتا جس سے بے قافیہ سخن گوئی کی باقاعدہ روایت کا سراغ ملتا ہو۔ مولوی عبدالرحمن نے عربی شاعری کی پوری تاریخ میں سے عہد ہارون الرشید کے شاعر ابونواس کے تین غیر مقفیٰ اشعار نقل کئے ہیں اور ساتھ ہی اس کی وضاحت بھی کر دی ہے کہ مذکورہ اشعار قصداً" نہیں بلکہ ضرورتاً" اور ارتجالاً" فی البدیہہ طور پر کہے گئے تھے جیسا کہ مولوی عبدالرحمن مراۃ الشعر میں ان اشعار کی وجہ تخلیق اور پس تخلیق محرک واقعہ کی بابت رقمطراز ہیں کہ۔

"وزن کی نفی کا میں قائل نہیں .... البتہ قافیہ کو اتنا ضروری نہیں سمجھتا' قدماء کی تصانیف سے بھی اس کا سراغ ملتا ہے۔ نیز شروط قوافی کے باب میں جو اہمال و اغماض سلف سے خلف تک ہوتا چلا آیا ہے وہ بھی اس کی تائید کرتا ہے حتیٰ کہ عروض کی مستند کتابیں بھی اس سے اتفاق رکھتی ہیں۔ ابونواس ایک دن امین بن ہارون الرشید کے دربار میں حاضر اور شعر و شاعری کا مذکور تھا۔ اثنائے کلام میں امین الرشید نے کہا۔ ابانواس کبھی اشعار بلا قافیہ بھی کہتے ہو۔ عرض کیا کیوں نہیں' اور تین شعر اسی وقت بلا قافیہ کہہ کر پڑھ دیئے جن میں اشارہ کی صنعت برتی تھی۔"(۴)

"مراۃ الشعر" میں اشارہ کی صنعت کو حسب ذیل طور پر بیان کیا گیا ہے۔

"صنعت اشارہ کی یہ ہے کہ کلام ناتمام کسی اشارہ سے جو ہاتھ' منہ' آنکھ' ناک سے کیا جائے پورا ہوتا ہو۔ ابونواس نے پہلے شعر میں بک کی آواز سے بوسہ کی آواز ادا کی۔ دوسرے شعر کے آخر میں بھوئیں چڑھا کر ہاتھ ہلا کر "نہیں نہیں" کا اشارہ کیا اور تیسرے شعر کے خاتمہ پر ہاتھ سے چل دینے کا اشارہ کر دیا' ان اشاروں سے سننے والوں کو معلوم ہو گیا کہ شاعر نے کیا کہا' کیا چاہا' کیا جواب ملا اور آخر اسے کیا کرنا پڑا۔ اگر یہ اشارے پڑھنے کے وقت نہ کرتا اشعار لایعنی رہ جاتے۔"(۵)

ابونواس کے مذکورہ تین اشعار ان کا ترجمہ اور نفس موضوع پر عبدالرحمن کا عندیہ حسب ذیل ہے۔

"ولقد قلت للمليحة قولي + من بعيد لمن يحبك۔ اشارہ قبلہ

فاشارت بمعصم ثم قالت + من بعيد خلاف قولي۔ اشارہ لالا

فتنفست ساعة ثم اني + قلت للبغل عند ذلك۔ اشارہ امش

۱۔ میں نے اس ماہ جبیں سے دور سے کہا' اپنے چاہنے والے کو ایک.........

۲۔ اس نے وہیں سے میرے قول کے خلاف ہاتھ سے اشارہ کر دیا.........

۳۔ میں کچھ دیر ٹھنڈے ٹھنڈے سانس لیتا رہا۔ پھر خچر سے کہا اچھا اب.........

اس روایت و حکایت سے صاف سراغ مل رہا ہے کہ کلام موزوں غیر مقفیٰ پر بھی عربی میں شعر کا اطلاق ہوا ہے۔"(۶)

یہ غیر مقفیٰ تین اشعار جو دربار کی پیداوار تھے عربی شاعری میں معریٰ شعر گوئی کی روایت استوار کرنے کا موجب نہ بن سکے۔ روایت کے نہ بننے اور نہ پنپنے کی چند در چند وجوہات میں سے محض چند ایک کی جانب صاحب مراۃ الشعر اشارہ کرتے ہیں کہ۔

"مثال موجود ہے مگر اس کے ساتھ ہی یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ در حقیقت عربی میں شعر بلا قافیہ نہ تھا اور نہ کبھی انواس (ابونواس) نے شعر بلا قافیہ کہا تھا۔ اسی لئے اس کو فی البدیہہ اشعار کہنا پڑے۔ نیز یہ کہ اگرچہ یہ اشعار قافیہ نہ ہونے کی وجہ سے اصول متعارف کے خلاف تھے' تاہم ان پر شعر کا اطلاق کیا گیا اور چونکہ یہ واقعہ دوسری صدی ہجری کے خاتمہ کے قریب قریب پیش آیا' جبکہ یونانی علوم و فنون عربی میں ترجمہ ہو رہے تھے۔ اس لئے کیا عجب ہے کہ امین کے دل میں یہ خیال یونانی شعر کی تعریف و توصیف سن کر پیدا ہوا ہو' اگرچہ عربوں نے علوم و فنون کے خلاف یونانی شعر کی طرف اعتنا نہیں کیا۔ خواہ اس لئے کہ اپنے شعر کے مقابلہ میں یونانی شعر کو خیال میں نہیں لائے۔ خواہ اس لئے کہ یونان کی شاعری علم الاصنام سے بھری ہوئی تھی۔ اس کے ترجمہ و اشاعت

کی مذہب انہیں اجازت نہیں دیتا تھا۔ لیکن باایں ہمہ یونانی شعر کا حال عوام کو نہیں تو خواص کو ضرور معلوم ہو گیا ہو گا اور شعر غیر مقفیٰ کو عجیب سمجھا گیا ہو گا۔ یہی استعجاب باعث سوال ہوا اگر عرب یہ جان کر بھی کہ یونانی زبان میں شعر بلا قافیہ ہوتا ہے' قافیہ کا برابر التزام رکھتے رہے۔ جو محل تعجب نہیں۔ جس زبان والوں کو یہ قدرت ہو کہ اشارہ جیسی دشوار 'صنعت میں فی البدیہ شعر کہہ جائیں' ان کے لئے قافیہ کی پابندی کیا مشکل ہو سکتی ہے خصوصاً" جبکہ وہ جانتے اور دیکھتے ہوں کہ قافیہ شعر کے حسن کو دوبالا کر دیتا ہے یہی وجہ تھی کہ انہیں شعر غیر مقفیٰ کا کبھی خیال نہیں آیا۔" (۷)

عربی شاعری میں قافیے کے رواج و روایت کا تسلسل اور غیر مقفیٰ شعر گوئی سے بے رغبتی بے سبب نہیں ہے۔ ان اسباب و علل کا کھوج لگاتے ہوئے مولوی عبدالرحمٰن لکھتے ہیں کہ۔

"قافیہ لاریب خال روئے سخن ہے لیکن وہ شعر کی ایک لفظی خصوصیت ہے اور شعر کی لفظی خصوصیات ہر زبان میں اس زبان کی ساخت و بساط کے موافق نبھ سکتی ہیں کسی میں کم کسی میں زیادہ۔ عربی نہ صرف کثیر الالفاظ زبان ہے بلکہ اس میں ہم وزن و ہم صوت الفاظ کی وہ بہتات ہے کہ دوسری زبانوں کو کم نصیب ہوئی ہے غیر بھی اس کو تسلیم کرتے ہیں۔ اتنا ہر ایک جانتا ہے کہ عربی کی میزان میں اوزان کم اور الفاظ کثیر ہیں۔ نتیجہ اس کا مماثلت کے سوا اور کیا ہو سکتا ہے جب عربی میں قوافی کی کمی نہ تھی عرب اپنی شاعری کو اس سے کیوں نہ سجاتے۔ یونانی زبان میں یہ بات نہ ہو گی ہر جگہ قافیہ آسانی سے نہ ملتا ہو گا۔ اسی لئے شاعری میں اس کا التزام عربی کے برابر نہ ہو سکا ہو گا۔ ارسطو نے وہی شاعری دیکھی اسی کی تعریف کی۔ مثالوں سے اسی کی تصویر دکھائی۔ یورپ والوں نے بھی بالآخر ارسطو کا مسلک اپنے مناسب حال پا کر قافیہ کا التزام چھوڑ دیا۔ مقفیٰ و غیر مقفیٰ شعر کہنے لگے۔ تلاش قوافی کی زحمت سے چھوٹ گئے۔ عربی کو یہ دشواری پیش نہ آئی۔ اس میں وزن کے ساتھ قافیہ بھی برابر چلتا رہا اور چل رہا ہے۔" (۸)

عربی شعراء کی قافیے سے رغبت اور عربی شاعری میں قوافی کا باقاعدہ تسلسل کے ساتھ التزام اس زبان میں ہم وزن و ہم صوت الفاظ کی کثرت کا نتیجہ ہے اس کے علاوہ اہل عرب کے مذاق و مزاج کے کردار کو بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ بلکہ یہ عنصر زیادہ قوی معلوم دیتا ہے۔ جس کا ثبوت فارسی اور اردو کی شاعری ہے۔ ان زبانوں میں قوافی کی وہ بہتات نہیں جو عربی زبان میں ہے۔ بایں ہمہ ان زبانوں میں شعراء نے جستجو اور محنت سے قافیے کو حاصل کرنا پسند کیا اور اس سے دست کشی اختیار کرنے سے مجتنب رہے۔ بقول مولوی عبدالرحمٰن قافیہ جو نظم و شعر میں مستحسن ہے۔ نہ واجب۔ عربی زبان کے شعر میں برابر آتا رہا۔ اور اکثر نے اس کو لازمی اور حقیقت شعر میں داخل سمجھ لیا۔ فارسی اردو اس خصوصیت میں عربی سے بھی بڑھ گئیں۔ اگرچہ ان میں الفاظ کی وہ بہتات نہیں جو عربی میں ہے مگر فارسی اردو کے شعراء نے کاوش و تلاش کی زحمت گوارا کی لیکن قافیہ کو نہ چھوڑا بایں ہمہ شعر و سخن کا وہ خزانہ ان کی یادگار ہے جو ہمارے سامنے ہے۔ وہ قافیے کی قید نہیں بلکہ ردیف کی در و بست میں رہ کر بھی زمین شعر کو ایسا شاداب و پربہار بلکہ باغ و گلزار بنا گئے ہیں کہ اہل نظر دیکھتے ہیں اور محو حیرت ہو جاتے ہیں۔" (۹)

اس سے ثابت ہوتا ہے کہ محض کثرت قوافی میں مقفیٰ شاعری کا جواز تلاش نہیں کیا جا سکتا۔ اصل میں یہ میلان اور رجحان کا معاملہ ہے۔ اس کا اندازہ اس امر سے بھی ہوتا ہے کہ فارسی میں ایک بے قافیہ ہیئت موجود تھی لیکن وہ بھی نظم معریٰ کی بنیاد نہ بن سکی۔ اس ہیئت کو فرد کہتے ہیں۔ یہ ہیئت فارسی کے تتبع میں اردو شاعری تک بھی پہنچی۔ مرزا قتیل نے فرد کو شاعری کی قسموں میں شامل کیا ہے اور اس کی تعریف اس طرح کی ہے کہ۔

"فرد ایک بے قافیہ شعر ہوتا ہے اس کی وجہ تسمیہ یہ ہے کہ یہ بے قافیہ ہوتا ہے اور کسی غزل و قصیدہ میں نہیں ہوتا۔ پس یہ ثابت ہوا کہ غزل اور قصیدہ کا شعر واحد فرد نہیں کہلا سکتا۔ اگر ایسا ہوتا کہ ہر بے قافیہ شعر پر فرد کا اطلاق ہوتا تو فرد کو الگ قسم کیوں سمجھا جاتا۔" (۱۰)

وہ بیت جو کسی غزل یا قصیدے کی نہ ہو اور اسے علیحدہ طور پر موزوں کیا گیا ہو' مزید برآں اس کے دونوں مصرعے قافیے کے التزام سے آزاد ہوں تو اس طرح جو شعری وضع و صورت پیدا ہوتی ہے اسے نجم الغنی نے بھی ہیئت بلا قافیہ سے مخصوص کیا ہے۔ (۱۱) مثلاً"۔

نہیں ہے بے سبب یہ خندہ دنداں نما ہرگز کسی کے تو لہو پینے پہ یعنی دانت رکھتا ہے

بے قافیہ اشعار کی روایت سے متعلق ایک میثوفی نامی پارسی گو شاعر کا سراغ بھی ملتا ہے۔ جس نے غیر مقفیٰ اشعار کو کتابی صورت میں جمع کیا۔ مولانا الطاف حسین حالی لکھتے ہیں کہ۔

"قافیہ بھی ہمارے ہاں شعر کے لئے ایسا ہی ضروری سمجھا گیا ہے جیسے کہ وزن۔ مگر درحقیقت وہ بھی نظم ہی کے لئے ضروری ہے نہ شعر کے لئے۔ اساس میں لکھا ہے کہ یونانیوں کے ہاں قافیہ بھی (مثل وزن کے) ضروری نہ تھا اور میثوفی نام ایک پارسی گو شاعر کا ذکر کیا ہے۔ جس نے ایک کتاب میں اشعار غیر مقفیٰ جمع کئے ہیں۔" (۱۲)

عربی و فارسی سے قطع نظر اردو شعراء نے بھی فرد کی مثال سے استفادہ کرنے کی سعی نہ کی کہ جس کی وجہ سے نظم معریٰ کی داغ بیل ڈالی جا سکتی۔ ایسا نہ کرنے کے متعدد اسباب ہیں۔ پہلی بات تو یہی ہے کہ اردو شاعری نے بالواسطہ طور پر عربی اور بلاواسطہ طور پر فارسی کو

معیار بنائے رکھا۔ اور انہی دو زبانوں میں ہونے والی شاعری کی تقلید میں اس کا سارا سرمایہ سخن معرض وجود میں آیا۔ جب رہنما زبانوں کی شاعری معریٰ نظم سے خالی تھی تو مقلد زبان میں اس کے ہونے کا سوال ہی پیدا نہ ہوتا تھا۔ دوسری بات وہ ہے جسے مولوی عبدالرحمٰن نے عربی و فارسی کے تقابل کے سلسلے میں بیان کیا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ اردو میں عربی کی بہ نسبت قوافی کی کمی ہے لیکن ایسی بھی کوئی کمی نہیں ہے کہ انگریزی کی طرح یا یونانی کی طرح کی صورت ہو۔ لہٰذا قافیے کی فراوانی نے بغیر کسی شدید رکاوٹ یا دشواری کے شاعری میں جولانی دکھائی مگر تیسرا امر یہ ہے کہ قوافی کی سہولت کو در خور اعتنا نہ بھی متصور کیا جائے تو یہ واقعہ ہے کہ قافیہ اردو شعراء کے مزاج میں رس بس کر اس قدر راسخ ہو چکا تھا کہ شاعرانہ طبع کے لئے فطرت ثانیہ بن گیا تھا اردو اور فارسی کا مزاج مقفیٰ شاعری میں ہی نکھرتا اور سنورتا تھا۔ قافیے کے تنوع سے شعراء کی طبیعت مزید جوبن پر آتی تھی۔ اس کی صوتی خوشگواری راگ کا سا سحر پیدا کر دیتی تھی جس کے باعث شعر کہنے اور سننے والا مستعجب اور متاثر ہو کر کیف کشی اور حظ اندوزی سے ہمکنار ہوتا تھا۔ اس سحر آفرینی اور اقتضائے مزاج نے بھی معریٰ شاعری کی طرف توجہ نہ ہونے دی۔ چوتھی صورت یہ بھی ہے اور جو نہایت اہم ہے کہ غزل جو ایک مقفیٰ ہیئت تھی اور اس نے وقت کے ساتھ ساتھ اپنی ایک عظیم الشان روایت مستحکم کر لی تھی۔ ہندوستانی اور ایرانی ادبیات کی بدولت اس نے الفاظ و خیالات کا ایک مخصوص نظام پیدا کر لیا تھا جس سے ادھر ادھر ہونا کوئی آسان بات نہ تھی۔ اس کا اندازہ جدید دور کی نظموں سے بھی ہوتا ہے جن میں غزل کے آب و رنگ اور غزل کی چھاپ سے پہلو نہ بچایا جا سکا۔ جب جدید دور جو نظم کا دور ہے اس میں غزل کے اثرات کو یک قلم برطرف نہ کیا جا سکا تو اس وقت ایسا کرنا کیسے ممکن تھا کہ جب غزل کے عروج کا زمانہ تھا اور ہر طرف اس کا طوطی بولتا تھا۔ پانچویں بات یہ ہے کہ روایتی شاعری میں قافیے کی دوڑ لگی ہوئی تھی۔ ہر شاعر زیادہ سے زیادہ قوافی جمع کر لینا چاہتا تھا اور اس کے نئے سے نئے استعمال کو فن کاری خیال کرتا تھا۔ لہٰذا ادق سے ادق قافیہ لایا گیا اس اشتیاق اور رجحان نے بھی قافیے کو مرکز نگاہ بنائے رکھا اور مشکل میں مشکل نظر نہ آئی یا مشکل کو مشکل نہ سمجھا گیا جبکہ یہ حقیقت ہے کہ انگریزی زبان میں قافیے کا نظام اتنا کڑا نہیں ہے جس قدر کہ عربی، فارسی اور اردو میں ہے۔ اس کے باوجود وہاں قافیے کے جوئے کو اتار پھینکا گیا۔ بات افتاد طبع پر ختم ہوتی ہے۔ انگریزی میں ہیروئک کپلٹ (HEROTCCOUPLET) کو ایک پھنسی پھنسی سمٹی سمٹائی اور گھٹی گھٹی ہیئت خیال کیا جاتا ہے۔ اس کے مماثل اردو میں مثنوی کی ہیئت ہے۔ جسے پابند و موزوں مقفیٰ شاعری کی سب سے آسان صورت تصور کیا جاتا ہے۔ فرد کی ہیئت معریٰ شاعری کے لئے اس واسطے بھی موثر ثابت نہ ہو سکی کہ اس دو مصرعی ہیئت میں کسی طویل مضمون و خیال یا مسلسل موضوع سے عہدہ براہ ہونے کی صلاحیت نہ تھی۔ اس میں کسی بھی خیال کو دو یکساں ہم وزن مصرعوں میں سمونے کی مجبوری تھی۔ چنانچہ یہ مختصر صنف اپنے مخصوص دائرہ کار کے تنوعات اور ایک خاص طرح کی اپنے رنگ کی وسعت 'بو قلمونی' وحدت خیال تسلسل بیاں کے باوجود ارتقائے لفظ و معنی جیسی ذمہ داریاں نبھانے سے کسی حد تک قاصر تھی۔ لہٰذا فرد کی محدود ہیئت نظم معریٰ کا بدل نہ بن سکی۔ بہر نوع تجربہ ارتقاء کا لازمہ ہے جس سے مفر نہیں ہے۔ ہر زبان کی ادبیات میں نو بنو تجربے ہوتے رہے ہیں' ہو رہے ہیں اور ہوتے رہیں گے۔ اردو میں بھی ترک قافیے کا تجربہ ہونا لازمی تھا۔ جدید زمانے کے ادبی تقاضوں کو بھانپتے ہوئے اور ہیئت و مواد کی سطح پر متوقع تبدیلیوں کا اندازہ کرتے ہوئے اردو میں انگریزی اثرات کے نفوذ کے بعد سب سے پہلے مولانا الطاف حسین حالی نے قافیے کی جگہ تخیل' تاثیر اور جذبات نگاری کو شاعری کے لئے زیادہ قابل اہمیت تصور کیا۔ اس طرح انہوں نے قافیے سے نہ صرف نظری بے زاری بلکہ اس کی عدم ضرورت کا نقطہ نظر پیش کیا۔ ادائے مطلب کے لئے قافیے کی پابندی کے ضرر کو بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ۔

"اگرچہ قافیہ بھی وزن کی طرح شعر کا حسن بڑھا دیتا ہے جس سے کہ اس کا سننا کانوں کو نہایت خوشگوار معلوم ہوتا ہے اور اس کے پڑھنے سے زبان زیادہ لذت پاتی ہے مگر قافیہ اور خاص کر ایسا جیسا کہ شعرائے عجم نے اس کو نہایت سخت قیدوں سے جکڑ بند کر دیا ہے اور پھر اس پر ردیف اضافہ فرمائی ہے شاعر کو بلاشبہ اس کے فرائض کے ادا کرنے سے باز رکھتا ہے۔ جس طرح صنائع لفظی کی پابندی معنی کا خون کر دیتی ہے۔ اسی طرح بلکہ اس سے بہت زیادہ قافیہ کی قید ادائے مطلب میں خلل انداز ہوتی ہے۔" (۱۳)

قافیے کی دخل اندازی سے ادائے مطلب میں واقع ہونے والی خلل اندازی کو ظاہر کرتے ہوئے حالی اظہار خیال کرتے ہیں کہ۔

"شاعر کو بجائے اس کے کہ اول اپنے ذہن میں ایک خیال کو ترتیب دے کر اس کے لئے الفاظ مہیا کرے' سب سے پہلے قافیہ تجویز کرنا پڑتا ہے اور پھر اس کے مناسب کوئی خیال ترتیب دے کر اس کے ادا کرنے کے لئے ایسے الفاظ مہیا کئے جاتے ہیں جن کا سب سے آخر جزو قافیہ مجوزہ قرار پا سکے کیوں ایسا نہ کرے تو ممکن ہے کہ خیال کی ترتیب کے بعد کوئی مناسب قافیہ بہم نہ پہنچے اور اس خیال سے دست بردار ہونا پڑے۔ پس در حقیقت شاعر کوئی خیال نہیں باندھتا۔ بلکہ قافیہ جس خیال کے باندھنے کی اسے اجازت دیتا ہے اس کو باندھ دیتا ہے۔" (۱۴)

حالی کے نزدیک قافیے کی خوشنما قید سے شعر کی اصلیت پر زد پڑتی ہے۔ وہ شعر کو نثر کی بجائے علم و حکمت کے مقابل ٹھہراتے ہیں اور قافیے کے ساتھ ساتھ وزن کو بھی شعر کی ماہیت سے خارج ظاہر کرتے ہوئے بغیر کسی لاگ لپٹ کے واضح کرتے ہیں کہ۔

"اکثر غزل اور قصیدہ میں اول اخیر مصرعہ جس میں قافیہ ہوتا ہے اندھا دھند کسی نہ کسی مضمون کا گھڑ لیا جاتا ہے اور پھر اس کے

مناسب پہلا مصرعہ اس پر لگایا جاتا ہے۔ سچ یہ ہے کہ شعر کو زیادہ خوشنما بنانے کے لئے اس میں ایک ایسی قید لگائی جس سے شعر کی اصلیت باقی نہ رہے۔ بعینہ ایسی بات ہے کہ لباس کو زیادہ خوشنما بنانے کے لئے اس کی ایسی قطع رکھی جائے جس سے لباس کی علت نمائی یعنی آسائش اور پردہ دونوں فوت ہو جائیں۔ الغرض وزن اور قافیہ جن پر ہماری موجودہ شاعری کا دارومدار ہے اور جن کے بغیر اس میں کوئی خصوصیت ایسی نہیں پائی جاتی جس کے سبب سے شعر پر شعر کا اطلاق کیا جا سکے یہ دونوں شعر کی ماہیئت سے خارج ہیں۔ اسی لئے زمانہ حال کے محقق شعر کا مقابل جیساکہ عموماً" خیال کیا جاتا ہے نثر کو نہیں ٹھہراتے بلکہ علم و حکمت کو ٹھہراتے ہیں وہ کہتے ہیں کہ جس طرح حکمت کا کام براہ راست یہ ہے کہ ہدایت کرے، تحقیقات میں مدد پہنچائے اور حقائق کو روشن کرے عام اس سے کہ کوئی محظوظ یا متعجب یا متاثر ہو یا نہ ہو۔ اسی طرح شعر کا کام براہ راست یہ ہے کہ فی الفور لذت یا تعجب یا اثر پیدا کر دے عام اس سے کہ حکمت کا کوئی مقصد اس سے حاصل ہو یا نہ ہو اور عام اس سے کہ نظم میں ہو یا نثر میں۔" (۱۵)

حالی نے قافیے کے خلاف جس مہم کا آغاز کیا تھا اس کا نہ صرف ان کے اپنے عہد میں خاطر خواہ اثر ہوا بلکہ اس کی گونج عہد بہ عہد مسلسل آج تک سنائی دے رہی ہے۔ جس کا کچھ اندازہ درج ذیل اقتباسات سے لگایا جا سکتا ہے۔ عبدالحلیم شرر جنہوں نے نظم معریٰ کے حق میں باقاعدہ ایک تحریک شروع کی تھی ۱۸۸۹ء میں اپنے ایک مضمون "ہمارا لٹریچر" کے زیر عنوان قافیے کی قیود کا بالخصوص ذکر کرتے ہوئے رقمطراز ہیں کہ۔

"جن لوگوں نے انگریزی علم و عروض اور قواعد شعر و سخن کو غور سے دیکھا ہے وہ بخوبی سمجھ سکتے ہیں کہ اردو نظم میں جس قدر سختی کی گئی ہے اسی قدر انگریزی میں سہولت سے کام لیا گیا ہے۔ اردو شاعری میں صدہا قیدیں اور ہزارہا قسم کی پابندیاں ہیں اور ترقی کرتی جاتی ہیں۔ بخلاف اس کے انگریزی میں بہت کم قیدوں کا لحاظ رکھا گیا ہے۔ اس سے زیادہ کیا کہ باوجود اس ترقی کے اب تک انگریزی میں قافیہ کی ضرورت نہیں اور اردو میں جب تک قافیہ کی پابندی نہ ہو شعر نہیں ہو سکتا۔" (۱۶)

شرر نے جون ۱۹۰۰ء کے دلگداز میں نظم کی ایک نئی قسم یعنی نظم غیر مقفیٰ کی شکل میں ایک ڈراما کی اشاعت کا آغاز کیا۔ نظم کی اس تازہ قسم کا تعارف کراتے ہوئے ان محرکات کا ذکر بھی کرتے ہیں جو یہ نظم لکھنے کا سبب بنے۔ اس میں قافیے کی جکڑبندیوں سے متعلق یوں اظہار کیا ہے۔

اصل یہ ہے کہ قافیہ وغیرہ کی قیدیں کلام کو محدود اور طبع آزمائی کے میدان کو نہایت ہی تنگ کر دیتی ہیں اگر کوئی ڈراما یا مختلف لوگوں کی گفتگو نظم میں ادا کرنی ہو تو مجبور ہونا پڑتا ہے کہ ہر فقرہ یا ہر خیال جس طرح بنے ہر مصرعہ یا ہر شعر میں ختم کر دیا جائے۔ ظاہر ہے کہ اس قید کے ساتھ کلام کا تسلسل قائم نہیں رہ سکتا۔ اس لئے کہ قافیہ سلسلہ کلام کو ہمیشہ قطع کر دیا کرتا ہے۔ اسی مجبوری سے انگریزی میں خالصتاً" ڈراما کے لئے یہ نظم غیر مقفیٰ ایجاد کی گئی جو یہ شان دکھاتی ہے کہ ایک طرف تو کلام نظم برابر موزوں ہوتا چلا جاتا ہے اور دوسری طرف سلسلہ کلام یوں جاری رہتا ہے کہ اگر مصرعہ مصرعہ جدا کر کے نہ لکھیں تو معلوم ہو کہ گویا بے تکلفی سے نثر میں گفتگو ہو رہی ہے۔" (۱۷)

ن۔ م۔ راشد جو آزاد نظم کا ایک بہت بڑا نام ہے قافیے کے بارے میں اپنے جذبات کا اظہار کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ۔

"قافیہ میں سب سے بڑی خرابی یہ ہے کہ ادنیٰ شاعروں کے ہاتھوں میں نظم کے اندر ترنم اور مصرعوں کا باہمی ربط و اتحاد پیدا کرنے کے لئے سب سے زیادہ سہل الحصول ذریعہ بن جاتا ہے حالانکہ بسا اوقات یہ ترنم اور یہ مصرعوں کا ربط و اتحاد سطحی اور نظم کے دوسرے عیوب کا محض پردہ پوش ہوتا ہے کوئی ادنیٰ شاعر سکہ بند قافیوں کی بخشی ہوئی سہولت سے استفادہ کرنے کی ترغیب کو نہیں روک سکتا، حالانکہ یہی ترغیب اکثر اس کی تباہی کے لئے راہیں صاف کرتی ہے۔" (۱۸)

ن۔ م راشد اور تصدق حسین خالد قافیے کی کوئی جذباتی یا اندھی مخالفت نہیں کرتے بلکہ اس کی افادیت سے بھی کماحقہ آگاہ و آشنا ہیں۔ گویا ان کا انحراف سوچا سمجھا انحراف ہے اور غور و فکر کے بعد وہ قافیے سے چھٹکارا چاہتے ہیں۔ ان کے نزدیک قافیہ بلاشبہ شاعری کا مددگار ہے اور واقعتاً" ایک ایسی لاٹھی کی طرح ہے جو اس کی حفاظت تو کر سکتی ہے لیکن جب تک شاعر اندھا نہ ہو اس وقت تک اس کو راستہ نہیں دکھا سکتی۔ ڈاکٹر محمد حسن کا خیال ہے کہ آزاد نظم نگاروں میں ردیف و قافیہ کے ساتھ شاعری کرنے کا ملکہ موجود تھا لیکن انہوں نے محض اس خدشے کے پیش نظر قافیے کو بر طرف رکھا کہ شعری ذہن کہیں اصلی خیال کو پس پشت ڈال کر قافیے کی بھول بھلیوں میں نہ گم ہو جائے۔ وہ قدیم طرز شاعری کی ہیئت میں تبدیلی کی ضرورت کا احساس کرتے ہوئے رقمطراز ہیں کہ۔

آزاد نظم لکھنے والوں کو اس بات کا احساس تھا کہ قافیہ اور ردیف کے ساتھ بھی اچھی اور نئی شاعری کی جا سکتی ہے لیکن یہ بھی جانتے تھے کہ روایت نے قافیہ کو کردار بخش دیا ہے اور اکثر شاعر کا ذہن اپنے اصلی خیال کو بھول کر قافیے کی مناسبت میں گم ہو جاتا ہے۔ علاوہ بریں دو اور حیثیتوں سے بھی قدیم طرز شاعری کی ہیئت میں تبدیلی کی ضرورت کا احساس پیدا ہوا۔ ایک اس بناء پر کہ ہماری مروجہ بحروں کا ہماری قومی موسیقی سے کوئی ربط نہیں ہے۔ اگر قومی موسیقی کسی قوم کے مزاج کی آئینہ دار ہوتی ہے تو یقیناً" ہماری

شاعری اور ہندوستانی موسیقی میں گہرے رابطے قائم ہونے چاہئیں۔ اس احساس کا پرتو عظمت اللہ خاں سے لے کر حامد اللہ افسر اور آزاد نظم لکھنے والے شاعروں تک ملتا ہے۔ دوسرے ہماری آراستہ شاعری نے خواہ وہ نظم ہو یا غزل 'اپنی دنیا روزمرہ کی بول چال سے الگ بنالی تھی شاعرانہ تلمیحوں اور تشبیہوں نے شاعرانہ زبان کو عام بول چال کی زبان سے علیحدہ کر دیا تھا۔ (۱۹)

خاطر غزنوی قافیے سے متعلق کم و بیش انہی افکار و خیالات کا اعادہ کرتے ہیں جن کا اظہار حالی نے کیا تھا لکھتے ہیں کہ۔

"دراصل ایک طرف تو فکر کی جولانیوں اور بے راہ روی کی شدت کو قافیہ اور بحر محفوظ کرتے ہیں اور دوسری طرف یہ خطرہ اور خدشہ رہتا ہے کہ یہ پابندیاں کہیں شاعری کی قوت اظہار کو جکڑ تو نہیں دیتیں۔ ایک خاص نوع کا خیال ایسی پابندی کا استقبال کرتا ہے لیکن اکثر یہ ہوتا ہے (عام طور پر پابند نظم میں اور خصوصی طور پر غزل میں) کہ فکر شاعر کو قافیہ نہیں دے رہی بلکہ قافیہ شاعر کو اپنے ڈھب پر چلانے کی کوشش کر رہا ہے۔" (۲۰)

یہ اور اسی نوع کے دیگر جذبات و احساسات اور افکار و نظریات تھے جن کے باعث قافیے کے خلاف ایک شعری ذہن تیار ہوتا چلا گیا اور اس کے نتیجے میں نظم معریٰ کے لئے راستہ ہموار ہوا۔ یہ واقعہ ہے کہ حالی قافیے کی قید و بند اور جبر و جمود کے اعتراف اور شاعری میں اسی کی خلل اندازی کے خلاف مہم جوئی کے باوجود اپنی شاعری میں اسے ترک کرنے کی پہل نہ کر سکے۔ تاہم حالی ہی وہ شاعر نقاد ہیں جنہوں نے اردو میں سب سے پہلے بلینک ورس کی اصطلاح استعمال کی۔ لکھتے ہیں کہ۔

"یورپ میں آج کل بلینک ورس یعنی غیر مقفیٰ 'نظم کا بہ نسبت مقفیٰ کے زیادہ رواج ہے۔" (۲۱)

اس طرح حالی نے پہلی مرتبہ شعراء کی توجہ اس بلا قافیہ ہیئت کی جانب مبذول کی اور انگریزی ادب کے اثرات کے توسط سے ہونے والی ہیئتی تبدیلیوں میں نظم معریٰ کے تجربے کا بھی آغاز ہوا۔ جدید نظم کے آغاز کے ساتھ ہی اس ہیئت کو فکر و فن اور اسلوب کی ہم آہنگی کے لئے استعمال کیا گیا۔ اس طرح جدت پسندی کے اظہار کی ایک بالکل نئی صورت سامنے آئی۔ اس کی تعمیر نئے مسالے اور نئے مواد سے کی گئی۔ اس طرح مخصوص سیاسی 'سماجی 'ثقافتی اور ادبی تقاضوں نے ایک نئی کروٹ لی اور قافیے کی دیوار کو جدید ہیئتی اوزاروں کے ساتھ گرا دیا گیا۔ ادبی ماحول ایک دم اتنی بڑی تبدیلی کے لئے ذہنی طور پر تیار نہ تھا۔ صدیوں کے تعلق کی بناء پر شعری اور ادبی مذاق کے حامل لوگ روایتی اصناف اور ان کے تشکیلی پیٹرن سے مانوس تھے اور یہ تبدیلی بنیادی طور پر ان کی فطرت و طبع سے میل نہ کھاتی تھی جس کے نتیجے میں روایتی شعراء اور جدید شعراء کے درمیان ایک واضح نقطہ نظر ابھر کر سامنے آیا۔ ہر دو طرح کے طبقہ شعراء کے طرز عمل کو اجاگر کرتے ہوئے خاطر غزنوی لکھتے ہیں کہ۔

"خیال کی سنجیدگی کے لئے سنجیدہ اسلوب خیال کی روانی کے لئے حزنم۔ بحر اور خیال کے انقلابی دھارے کو ایک انقلابی طرز کے اظہار کی ضرورت ہوتی ہے۔ پابند نظم میں قافیہ خیال و فکر کی جولانیوں کے سامنے دیوار بنا رہا ہے اکثر خوش فکر اور عالی مرتبت شعراء ان دیواروں کو اس طوفان کی زد میں لا کر پاش پاش کر گئے لیکن جدید نظم کے ابتدائی دور میں بعض شعراء نے اس دیوار کو جذبات کی شدت اور کمال فکر سے نہیں بلکہ ہیئتی اوزاروں سے گرانے کی کوشش کی۔ یہاں دو گروہ پیدا ہوئے ایک انتہا پسند اور روایت کا پرستار جس نے ہیئت کے اس تجربے کو کفر جانا دوسرا وہ گروہ جس نے اس تجربے میں انتہا پسندی سے کام لے کر نظم میں قافیے اور یکساں۔ بحر کی پابندی کو یکسر ختم کرنے کی مہم شروع کی۔" (۲۲)

دونوں اطراف کی انتہا پسندی کو ادب کے لئے غیر صحت مند خیال کرتے ہوئے اور معتدل طرز عمل اختیار کرنے کی خواہش کے پیش نظر ن۔ م راشد اپنی نظموں کے اولین مجموعے "ماورا" میں خیال ظاہر کرتے ہیں کہ۔

"میری رائے میں جہاں تیکنیک کی متعصبانہ حمایت ایک فرسودہ قدامت پرستی کی دلیل ہے وہاں اس کے خلاف مجنونانہ احتجاج بہت بڑی حد تک بے راہ روی کے مترادف ہے۔" (۲۳)

ہیئتی تجربات کی حمایت و مخالفت کا زور شور محض ذاتی پسند و ناپسند کا معاملہ بھی تھا ورنہ حقیقت دیکھی جائے تو نظم میں ہیئتی تجربہ کوئی نئی چیز نہ تھا۔ شاعری میں وزن قافیہ اور ردیف کی پابندی روز اول سے ہی تو موجود نہ تھی۔ نظم کا تعلق زبان سے ہے اور زبان کے بارے میں علماء اس پر متفق ہیں کہ یہ پہلے وجود میں آئی اور اس کے لئے قواعد بعد میں وضع ہوئے۔ اسی طرح شعر پہلے تخلیق ہوا اور اس کے لئے قواعد و ضوابط 'اصول و نظریے اور مختلف پیمانے بعد میں وجود میں آئے لہٰذا اس کے ثبوت موجود ہیں۔ عربی شاعری میں آٹھویں صدی عیسوی سے پیشتر عروض موجود نہ تھے اور اس زمانے کی شاعری ان سارے بندھنوں سے آزاد تھی اس کے باوجود اس زمانے کی شاعری نے بلند پایہ شہ پارے یادگار چھوڑے۔ آٹھویں صدی میں عربی شاعری میں قافیے اور عروض کی ایجاد ایک عرب عالم خلیل ابن احمد نے کی۔ اس نے قدیم عربی کو لوک شاعری اور یونانی عروض کے مطالعے کے بعد عربی عروض اور بحر و قافیے کے اصول ترتیب دیئے۔ اس طرح عروضی قواعد 'بحر و وزن اور قافیہ و ردیف سے انحراف کا معاملہ جہاں نیا تھا وہاں پرانا بھی تھا۔ لہٰذا یہ اصل معاملہ نہیں تھا۔ اصل معاملہ یہ تھا کہ انگریزی شعر و ادب کے اثرات کے نتیجے میں روایتی شعری اصناف اور ہیئتوں سے ہٹ کر اصناف و ہیئت کے جدید اور بالخصوص مغربی تجربات کو اردو میں

رائج کرنے کی کوششیں شروع ہو چکی تھیں۔ انگریزی تراجم کے توسط سے جہاں دیگر اصناف اور ہیئتیں اردو ادب میں متعارف ہوئیں وہاں نظم معریٰ بھی تھی جو اپنی تکنیک کے لحاظ سے اور ماہیت کے اعتبار سے نہ صرف اردو بلکہ دیگر مشرقی ذریعہ ہائے اظہار سے مختلف نوعیت رکھتی تھی۔ اس ہیئت کی تکنیک سے قبل اس کے نام یعنی "نظم معریٰ" کی وجہ تسمیہ کا سراغ لگایا جاتا ہے۔

نظم معریٰ کی وجہ تسمیہ:۔ ابتداء سے لے کر نظم معریٰ کے تسمیے تک اور بعد میں بھی اس بلا قافیہ ہیئت کو مختلف و متفرق ناموں سے تعبیر کیا گیا۔ اکبر الہ آبادی نے اسے "بے قافیہ نظم"، "نظم غیر مقفیٰ" اور "بلا قافیہ" کے ناموں سے یاد کیا۔ برج موہن و تاتریہ کیفی نے اسے "نظم عاری" سے موسوم کیا۔ عظمت اللہ خان نے اسے بے قافیہ اور بے ردیف و قافیہ سے معنون کیا۔ ڈاکٹر اشرف رفیع اسے "نظم سفید" لکھتے ہیں اور شاداں لکھنوی "بلینک" کا ترجمہ سادہ اور "ورس" کا ترجمہ "نظم" کرتے ہوئے اسے "سادہ نظم" کی اصطلاح سے منسوب کرتے ہیں۔ اس قافیے سے نئی ہیئت کو شروع شروع میں عبدالحلیم شرر نے بھی "نظم غیر مقفیٰ" ہی لکھا۔ جون ۱۹۰۰ء کے دلگداز میں ایک منظوم ڈرامے فتح اندلس کی ہیئت کا تعارف کراتے ہوئے لکھتے ہیں کہ۔

"سردست ہم نظم کی ایک قسم کی طرف توجہ کرتے ہیں جو انگریزی میں تو بکثرت موجود ہے مگر اردو میں بالکل نئی اور عجیب چیز نظر آئے گی۔ مشرقی شاعری میں ردیف و قافیہ بہت ضروری اور لازمی خیال کئے گئے ہیں مگر انگریزی میں ایک جداگانہ وضع کی نظم ایجاد کی گئی ہے جسے "بلینک ورس" کہتے ہیں۔ اردو میں اس کا نام اگر "غیر مقفیٰ نظم" رکھا جائے تو شاید زیادہ مناسب ہو گا۔" (۲۴)

اس کے بعد شرر اور ان کے متبعین کے علاوہ دوسرے ادب دوست بھی اس "نئی نظم" کو نظم غیر مقفیٰ کے نام سے لکھتے پڑھتے اور بولتے رہے۔ دلگداز کے مدیر اور قارئین اس مغربی ہیئت سے متعلق اپنے اپنے افکار و نظریات کو "نظم غیر مقفیٰ" کے زیر عنوان ہی پیش کیا کرتے تھے۔ بالآخر فروری ۱۹۰۱ء کے دلگداز میں شرر نے مولوی محمد عبدالحق کا مشورہ قبول کرتے ہوئے اس کا نام "نظم معریٰ" لکھنا شروع کر دیا۔ اس تسمیے کی صراحت کرتے ہوئے انہوں نے تحریر کیا کہ۔

"نظم غیر مقفیٰ کو ہم آئندہ سے نظم معریٰ ہی لکھا کریں گے۔ ہمارے لائق و معزز دوست جناب مولوی محمد عبدالحق صاحب ہیڈ ماسٹر مدرسہ آصفیہ حیدر آباد دکن نے اس نظم کے لئے یہ نام تجویز فرمایا ہے جو ہمیں بہت پسند ہے ہمارے نو عمر دوست تجمل شاہ خاں صاحب شفق رامپور سے لکھتے ہیں کہ نئے نام کی کوئی ضرورت نہیں۔ وہی پرانا نام "نثر مرجز" کافی ہے۔ یہی مضمون مولوی میر علی حیدر طباطبائی پروفیسر نظام کالج کی نظم سے ظاہر ہوتا تھا اور یہی اساتذہ فن بھی فرماتے ہیں مگر اصل یہ کہ ہم اگر اس قسم کے کلام کو نثر تسلیم کرتے تو نثر مرجز ہی کہتے۔ ہم تو اسے نظم سمجھتے ہیں اس لئے کہ بحر اور وزن کی پوری پابندی کی جاتی ہے۔ لہٰذا ضروری ہے کہ ایک نیا نام بھی تجویز کیا جائے اور وہ نام یہی اچھا معلوم ہوا ہے جو مولوی محمد عبدالحق صاحب موصوف نے تجویز فرمایا ہے۔" (۲۵)

"نظم معریٰ" کے الفاظ کی موزونی، معنوی جامعیت، بے ساختگی اور صوتی حسن کے پیش نظر بے قافیہ نظم کے لئے یہ نام بڑا برمحل اور انتہائی مناسب تھا۔ جس کا سب سے بڑا ثبوت مستقبل میں اس کی قبولیت عامہ ہے۔ اب جدید دور کی املا کے مطابق اسے "نظم معریٰ" کے ساتھ ساتھ "نظم معراء" بھی لکھا پڑھا جاتا ہے۔ مولوی محمد عبدالحق کے تجویز کردہ اس نام کو ایسی تائید و سند حاصل ہوئی کہ آج برصغیر پاک و ہند کی ادبیات میں بلا قافیہ نظم کے لئے یہی نام رائج ہے۔ اس نام کے منظر عام پر آنے کے بعد اس زمانے میں کہ جب اسے تجویز کیا گیا تھا' اس کی مخالفت کا کوئی ثبوت ہم تک نہیں پہنچا بلکہ اس کی حمایت ہی کی گئی۔ "فصیح الملک" بابت اپریل ۱۹۰۹ء میں ولگھو اکبر آبادی اپنے مضمون "ہماری شاعری کے لئے نیا میدان" میں "نظم معراء" کے نام کو بلینک ورس کا صحیح اور فصیح و بلیغ ترجمہ قرار دیتے ہوئے لکھتے ہیں کہ۔

"انگریزی میں ایک خاص قسم کی نظم ہے جسے بلینک ورس کہتے ہیں اس کا صحیح و فصیح ترجمہ نظم معریٰ کیا جا سکتا ہے۔ اس نظم میں قافیے وغیرہ کی قید نہیں رکھی گئی ہے کیونکہ قافیے کی قید دراصل کلام کو محدود اور طبع آزمائی کے میدان کو نہایت ہی تنگ کر دیتی ہے اور خیالات کا اظہار وسعت و آزادی سے نہیں کرنے دیتی۔" (۲۶)

شمیم احمد "اصناف سخن اور شعری ہیئتیں" میں "نظم معریٰ" کے زیر عنوان اس نام کو انگریزی اصطلاح "بلینک ورس" کا ٹھیک لغوی ترجمہ قرار دیتے ہوئے رقمطراز ہیں کہ۔

"اردو میں یہ ہیئت انگریزی سے آئی۔ انگریزی میں اس ہیئت کا نام بلینک ورس ہے۔ اردو میں اسے شروع میں "نظم غیر مقفیٰ" کہا گیا لیکن بعد میں اس کے لئے "نظم معریٰ" کی اصطلاح رائج ہوئی اور یہی بالاتفاق قبول بھی کی گئی' اس لئے کہ یہ انگریزی اصطلاح "بلینک ورس" کا ٹھیک لغوی ترجمہ ہے۔" (۲۷)

نظم معریٰ کی تکنیک:۔ اردو میں نظم معریٰ عروض کی مروج و متداول بحروں میں سے کسی بھی ایک بحر میں کہی جا سکتی ہے۔ شرط صرف اس قدر ہے کہ تمام مصرعے وزن میں یکساں ہوں اور ان میں قافیائی التزام قائم نہ کیا گیا ہو۔ شمیم احمد کے مطابق۔

"اردو میں کسی بحر کی تخصیص کے بغیر "نظم معریٰ" سے وہ شعری ہیئت مراد ہے جس میں مصرعوں کے ارکان کی تعداد

ہمارے اپنے عروضی نظام کے مطابق برابر ہوتی ہے مگر قافیہ نہیں ہوتا۔ اس سے زیادہ اردو میں نظم معریٰ کا کوئی اور تصور نہیں۔ قافیہ نہ ہونے کے سبب موٹے طور سے دیکھا جائے تو نظم معریٰ کی ہیئت میں کہے گئے دو مصرعے ہماری غزل کے کسی ایک شعر (مطلع نہیں) کے مشابہ فرض کئے جاسکتے ہیں۔" (۲۸)

خاطر غزنوی نظم معریٰ کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ۔

"نظم معریٰ یا غیر مقفیٰ نظم اس نظم کو کہتے ہیں جس کے سب کے سب مصرعے وزن کے لحاظ سے تو برابر ہوں صرف ان میں قافیہ کی پابندی نہ ہو۔" (۲۹)

نظم معریٰ کے سلسلے میں صنف اور ہیئت کے فرق کو ملحوظ رکھنا ضروری ہے اس لئے کہ نظم معریٰ ایک ہیئت ہے کوئی صنف نہیں ہے بلکہ اس ہیئت کو کسی بھی شعری صنف کے لئے ذریعہ اظہار کے طور پر برتا جاسکتا ہے۔ شمیم احمد اس نکتے کو ذہن نشین کرانے کی خاطر لکھتے ہیں کہ۔

"نظم معریٰ کے سلسلے میں یہ بات ذہن میں رکھنی ضروری ہے کہ یہ محض ایک ہیئت ہے صنف نہیں۔ کوئی بھی نظم اس ہیئت میں شروع سے آخر تک بے قافیہ لکھی جاسکتی ہے۔" (۳۰)

نظم معریٰ طویل سے طویل بھی ہوسکتی ہے اور مختصر سے مختصر بھی۔ اس کے مصرعوں میں کسی مخصوص گنتی کو کوئی دخل نہیں ہے۔ مختصر ترین معریٰ نظم تین مصرعی ہوتی ہے۔ دو مصرعی اس لئے نہیں ہوسکتی کہ دو مصرعے اردو میں شعر کہلاتے ہیں طویل و غیر طویل اردو معریٰ نظم بندوں کی تقسیم پر بھی مشتمل ہوسکتی ہے اور غیر منقسم صورت میں مسلسل بھی چلتی رہتی ہے۔ اس ہیئت میں تین تین مصرعوں کے بند پر مشتمل جاں نثار اختر کی نظم "مہکتی ہوئی رات" کا درج ذیل حصہ معریٰ مثلث کہلا سکتا ہے۔

یہ ترے پیار کی خوشبو سے مہکتی ہوئی رات
اپنے سینے میں چھپائے ترے دل کی دھڑکن
آج پھر تیری ادا سے مرے پاس آئی ہے
کتنے لمحے کہ غم زیست کے طوفانوں میں
زندگانی کی جلائے ہوئے باغی مشعل
تو مرا عزم جواں بن کے مرے ساتھ رہی

(جاں نثار اختر، مہکتی ہوئی رات)

شاعر یہ تکنیک بھی استعمال کرسکتا ہے کہ کسی مقفیٰ نظم میں بعض حصوں کو غیر مقفیٰ رکھے ایسی صورت میں صرف متعلقہ غیر مقفیٰ حصے ہی معریٰ نظم کے ذیل میں شمار ہوں گے جیسا کہ شمیم احمد وضاحت کرتے ہیں کہ۔

"یہ بھی ہوسکتا ہے کہ کسی نظم کے اندر چند بے قافیہ مصرعے یا ٹکڑے یا بند لائے جاسکتے ہیں۔ ایسے مصرعے، ٹکڑے یا بند بہ لحاظ ہیئت نظم معریٰ کہلائیں گے۔ پوری نظم نہیں اگر اس میں چند باقافیہ مصرعے یا بند وغیرہ ہوں۔" (۳۱)

اردو نظم معریٰ اور انگریزی بلینک ورس میں فرق:۔ اردو نظم معریٰ اور انگریزی بلینک ورس میں امتیاز و افراق کی ایک سے زیادہ صورتیں موجود ہیں۔ جو دو مختلف زبانوں کے وسائل و خصائل اور حدود و قیود کی پیدا کردہ ہیں۔ ایک زبان کی شعری ہیئت دوسری زبان میں منتقل ہوتے ہوئے کچھ چھوڑتی اور کچھ پاتی ہے۔ کبھی بھی اور کہیں بھی اس کی خود سپردگی من و عن اور ہو بہو نہیں ہوتی۔ دوسری زبان سے ہم رشتہ ہونے کے لئے موقع و محل کی مناسب سے رد و قبول ایک فطری اقتضا ہے۔ اس جبر سے مفر نہیں ہے۔ لہٰذا ایک ہی ہیئت کی خصوصیات اور پہچان کا دو مختلف زبانوں میں بدل جانا کوئی اچنبھے کی بات نہیں۔ انگریزی بلینک ورس جب اردو کے قالب میں منتقل ہوئی تو صرف ایک بنیادی وصف مخصوص ہمراہ لا سکی۔ یہ بنیادی خصوصیت قافیے سے برت تھی۔ انگریزی بلینک ورس کی دیگر تخصیصات اردو میں بار نہ پا سکیں۔ انگریزی بلینک ورس میں گو ایک مخصوص بحر کا لازمی استعمال کوئی فرض عین نہیں ہے تاہم روایت کی بنا پر بلینک ورس میں آئمبک پینٹامیٹر کے استعمال کا لازمہ حقیقت میں فرض عین ہی کا درجہ رکھتا ہے۔ اردو میں نظم معریٰ کے لئے اس طرح کسی مخصوص بحر کی تخصیص کا قطعی کوئی تصور نہیں ہے۔ شاعر اپنی پسند و ناپسند سے چھوٹی بڑی کوئی بھی بحر منتخب کرسکتا ہے۔ ان اعتبار سے اردو شاعر انگریزی شعراء کے مقابلے میں زیادہ آزاد ہے۔ ڈاکٹر عنوان چشتی "اردو شاعری میں ہیئت کے تجربے" میں بلینک ورس اور اردو نظم معریٰ کے امتیاز کو درج ذیل الفاظ میں اجاگر کرتے ہیں۔

"اردو میں نظم معریٰ نے بلینک ورس کی ایک خصوصیت کو اپنایا اور دوسری سے انحراف کیا۔ جس خصوصیت کو اپنایا وہ قافیہ سے انحراف ہے جس کو نہیں اپنایا وہ ایک بحر کی پابندی ہے۔" (۳۲)

شمیم احمد اس فرق کو اس طرح واضح کرتے ہیں۔

"انگریزی میں بلینک ورس کی ہیئت کے لئے بے قافیہ آئمبک پینٹا میٹر، بحر مخصوص ہے مگر اردو میں اس بحر کو پیدا کرنا ممکن نہیں لہٰذا اس میں جو ایک عروضی آزادی تھی (یعنی قافیوں کا نہ ہونا) اسے اردو والوں نے قبول کر لیا اور پابندی سے (یعنی ایک بحر کا مخصوص ہونا) انحراف کیا۔" (۳۳)

عظمت اللہ خان وہ پہلے شاعر ہیں جنھوں نے انگریزی بلینک ورس کی تقلید میں اردو نظم معریٰ کے لئے کسی ایک بحر کو مخصوص کر لینے کی جانب توجہ دلائی۔ انہوں نے انگریزی میں غیر مقفیٰ نظم کا حوالہ دیتے ہوئے لکھا کہ۔ "انگریزی میں بے قافیہ نظم کے متعلق یہ ایک قاعدہ سا ہو گیا ہے کہ بے قافیہ نظم عموماً" انگریزی عروض کی ایک لطیف اور مقبول عام۔ بحر۔ Lambicpen Lametere (IAMBICPENTAMETER) میں لکھی جاتی ہے۔ اس بحر کو اردو میں فاعل پانچ بار کہا جائے گا۔" (۳۴) چونکہ آئمبک پینٹا میٹر کے اجزاء کی ترتیب ضعیف قوی ہوتی ہے لہٰذا ماترائی اصول کے لحاظ سے فعل بنتا ہے لیکن فعل کو اگر پانچ بار دوہرایا جائے تو کوئی سریلا وزن معرض وجود میں نہیں آتا اسی لئے عظمت اللہ خان مشورہ دیتے ہیں کہ۔

"بہتر یہ ہو گا کہ اس کے لئے کوئی خاص بحر مخصوص کر لی جائے۔ میرا ذاتی خیال ہے کہ اردو میں فعولن پانچ بار بعینہٖ وہی کام دے گی جو انگریزی میں فاعل پانچ بار سے لیا جاتا ہے۔ اس خصوص میں بحث زیادہ سود مند نہ ہو گی۔ یہ محض ایک مشورہ ہے........ زیادہ سود مند بات یہ ہو گی کہ موزوں طبیعت والے حضرات اس قبیل کے تجربے کریں اور کیا عجب ہے کہ کسی قابل دماغ کا سریلا پن بے قافیہ نظم کے لئے اس بحر پر مقبولیت کا سکہ بٹھا دے۔" (۳۵)

فعولن۔ بحر متقارب کا رکن ہے۔ قدیم عروض کے مطابق فعولن پانچ مرتبہ مثلاً" فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن کوئی وزن نہیں ہے۔ یہ خالصتاً" عظمت اللہ خان کی طبع ایجاد کا نتیجہ ہے۔ اس میں ایک مخصوص آہنگ موجود ہے لیکن قدیم آہنگ کی اکائی سے علیحدہ ہے۔ اس وزن کے مطابق آہنگ کی صورت درج ذیل اشعار ہیں۔

مسافر چلا جا رہا ہے کنارے کنارے	نہ طوفاں ہی کم ہے نہ ہمت وہ ہارا ابھی تک
ادھر امن ساحل ادھر زور طوفان غضب ہے	خدا جانے کشتی پہ ہو کس کا احساں غضب ہے۔

اس وزن کو شعری استعمال میں لا کر نہ تو خود عظمت اللہ خان نے کوئی نظم تخلیق کی اور نہ ہی اس وزن میں اردو کے دوسرے کسی شاعر کا کوئی شعری تجربہ موجود ہے۔ اردو کے شعراء نے آغاز کار ہی میں مختلف بحور میں معریٰ نظمیں لکھ کر ایک طرف تو عظمت اللہ خان کے تجویز کردہ اس نئے وزن پر خط استراد پھیر دیا اور دوسری طرف کسی ایک بحر کی تخصیص کے امکان کا باب بھی ہمیشہ کے لئے بند کر دیا۔ اس لئے کہ کسی ایک بحر کو شروع شروع کے زمانے میں تو مخصوص کیا جا سکتا تھا لیکن جب ایک دفعہ متفرق بحروں میں نظمیں منظر عام پر آ گئیں تو پھر اس قسم کی کوشش کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا تھا۔ کسی ایک بحر کے تعین کے امکانات اس لئے بھی روشن نہیں تھے کہ ابتدا" اس ہیئت کو زیر تصرف لانے والے اس نوعیت کی فنی باریکیوں سے عہدہ براہ ہونے کی کماحقہ صلاحیتیں نہ رکھتے تھے۔ نظم معریٰ کو کسی ایک بحر سے مختص کر دینا ویسے بھی کوئی مستحسن اقدام نہیں تھا۔ اصل میں قافیے کی شدید پابندیوں کے خلاف رد عمل کے نتیجے میں اردو نظم معریٰ کو اختیار کیا گیا۔ اگر اس پابندی سے آزادی کے بعد۔ بحر کی پابندی عاید کر دی جاتی تو یہ پہلے سے زیادہ ستم ظریفی ہوتی۔ اس لئے کہ اردو میں قوافی کی اگر کثرت نہیں ہے تو قلت بھی نہیں ہے لہٰذا قافیہ کا اطلاق زیادہ گراں نہیں گزرتا جبکہ اس کے مقابلے میں اردو شاعری کا عروضی نظام کہیں زیادہ سخت اور بے لچک واقع ہوا ہے۔ ایسے کڑے نظام میں ایسی کڑی شرط سراسر زیادتی ہوتی۔ اگر ایک بحر کی شرط عائد ہو جاتی تو اس تجربے کی کامیابی تو در کنار الٹا اس کا مقصد ہی فوت ہو کر رہ جاتا۔ بو جھل قسم کی یکسانی کسی بھی قسم کے تنوع کو ابھرنے کی اجازت نہ دیتی۔

انگریزی اور اردو کے عروضی نظاموں اور طریقہ ہائے کار میں فرق کے باعث دونوں زبانوں کے مصرعوں کی تشکیل بھی مختلف ہے۔ انگریزی بلینک ورس میں مسلسل مصرعے (RUN-ON-LINES) تحرک، تنوع، آزادی اور نثری ترتیب الفاظ کو جنم دیتے ہیں جبکہ اردو میں جہاں جہاں نثری ترتیب پیدا کرنے کی سعی کی گئی ہے شعری آہنگ بگڑ کر بھدی صورت اختیار کر گیا ہے۔ مولانا عبدالحلیم شرر کی مکالماتی نظم معریٰ میں بیشتر ایسا ہی ہوا ہے۔ اردو نظم معریٰ میں جہاں مصرعے۔ بحر کے وزن پر ٹھیک ٹھیک پورے اترتے ہیں وہاں وہ زیادہ پر تاثیر اور پر کشش ہیں اور فنی اعتبار سے چست ہیں۔ اس کے برعکس انگریزی بلینک ورس میں تکمیل شدہ مصرعے (END-STOPPED - LINES) نظم کو سپاٹ بوجھل اور جامد بنا کر رکھ دیتے ہیں تضاد کی یہ کیفیت ایک جگہ عیب اور دوسری جگہ ہنر کا باعث ہے اسی سے زبانوں کے مزاج کے فرق کا اندازہ ہوتا ہے۔ مصرعوں کی تعمیر کا یہ فرق علیحدہ علیحدہ عروضی نظاموں کے طرز عمل کو بھی اجاگر کرتا ہے۔ انگریزی میں زحافات کے استعمال سے بعض اوقات۔ بحر کے بنیادی رکن کی نوعیت ہی بدل جاتی ہے مثلاً" آئمبک رکن کے آخر میں ایک غیر تاکیدی جزو کا اضافہ اسے تبدیل کر کے "AMPHIBRACH" بنا دیتا ہے (مزید تفصیل گذشتہ باب میں زحاف (MODULATION) کے زیر عنوان ملاحظہ کی جا سکتی ہے) زحافات کے اس عمل سے انگریزی بلینک ورس میں بے پناہ تحرک اور تنوع پیدا کیا گیا ہے۔ جبکہ اردو میں عروضی نظام کے بے لچک ہونے کی وجہ سے ایسا کرنا سرے سے ممکن ہی نہیں ہے کسی نظم کو جس۔ بحر میں کہا جاتا ہے۔ شروع سے لے کر آخر تک اس۔ بحر کی پابندی کو قائم رکھنا پڑتا ہے۔ رہ دے کے ایک رباعی ہے۔ جس کے اوزان میں قدرے تنوع کی گنجائش ہے اس لحاظ سے اردو شعراء کو اپنی نظم میں رنگا رنگی اور بوقلمونی پیدا کرنے کے لئے۔ بحر و زحافات کی سطح سے ہٹ کر دیگر تنوع کی

فنی چابک دستیاں اختیار کرنی پڑتی ہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ انگریزی بلینک ورس کے مقابلے میں اردو نظم معریٰ کو بہت کم آزادیاں میسر آئی ہیں۔ انگریزی بلینک ورس کو ایپک اور ڈرامائی شاعری کے لئے استعمال میں زیادہ لایا گیا جس کی وجہ سے اس ہیئت میں طویل نظمیں ظہور میں آئی ہیں اس کے برعکس اردو میں نظم معریٰ کو محض چند ڈراموں کے لئے استعمال کیا گیا ہے جبکہ اردو کی رزمیہ شاعری کا بڑا حصہ انیس و دبیر یا دیگر مرثیہ نگاروں کی کاوشوں کے نتیجے میں مسدس کی شکل میں ملتا ہے۔ چنانچہ اردو میں نظم معریٰ کا بیشتر سرمایہ مختصر نظموں یا نیم طویل نظموں تک ہی محدود ہے۔ ڈاکٹر حنیف کیفی انگریزی اور اردو نظم معریٰ کے امتیاز کی نشاندہی کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ۔

"انگریزی اور اردو نظم معریٰ میں .... یہ ضمنی فرق بھی نظر آتا ہے کہ انگریزی نظم معریٰ بندوں میں منقسم نہیں ہوتی۔ خاصی طویل نظمیں بھی بغیر بندوں کے مسلسل چلتی رہتی ہیں۔ اردو نظم معریٰ حسب ضرورت بندوں میں منقسم ہوتی بھی ہے اور نہیں بھی۔" (۳۶)

انگریزی بلینک ورس اور اردو نظم معریٰ کے درمیان جس فرق کو ظاہر کیا گیا ہے وہ محل نظر ہے۔ حقیقت میں دونوں زبانوں کی معریٰ نظم بندوں میں تقسیم بھی ہو سکتی ہے اور بغیر تقسیم کے بھی ہوتی ہے یہ وہ خصوصیت ہے جو انگریزی اور اردو معریٰ نظموں کی مشترک قدر ہے۔ جیسا کہ شیلے کی "ڈکشنری آف ورلڈ لٹریری ٹرمز" کے مندرجہ ذیل الفاظ سے واضح ہے۔

"blank verse, Successive unrhymed lines (rarely divided into stanzas); most frequently iambic pentameter." (۳۷)

اقتباس بالا میں (RARELY DIVIDED INTO STANZAS) کے الفاظ اس امر کی واضح نشاندہی کرتے ہیں کہ انگریزی نظم معریٰ اقتضائے شعری کے پیش نظر بندوں میں تقسیم ہوئی ہے۔ البتہ ایسی مثالیں بہت کم ہیں۔ کسی چیز کے (RARE) ہونے کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ وہ سرے سے موجود ہی نہیں ہے۔ لہٰذا بندوں کی تقسیم کی سطح پر انگریزی اور اردو نظم معریٰ میں یکسانی کا عنصر دستیاب ہے۔

بر نوع انگریزی بلینک ورس اور اردو میں نظم معریٰ میں داخلی اور خارجی سطحوں پر پائے جانے والے جملہ امتیازات کی نوعیت در حقیقت دو الگ الگ زبانوں کی توقیفات و حدود کا معاملہ ہے جس سے مختلف زبانوں کی ہیئت 'ساخت' فطرت' بساط اور وسائل پر روشنی پڑتی ہے اور ایک زبان کی شاعری کا دوسری زبان کی شاعری سے ہم آہنگی کا اندازہ ہوتا ہے۔

نظم معریٰ لکھنے والے شعراء میں اولیت کا مسئلہ:۔ اردو شاعری میں سب سے پہلے کس نے نظم معریٰ کہی اس ضمن میں کافی زیادہ ابہام اور الجھاؤ پایا جاتا ہے۔ ایک ہی وقت میں ایک ساتھ ایک سے زیادہ شعراء کے تذکرے نے بحث کی دردناک صورت حال پیدا کر رکھی ہے۔ اس پر ستم ظریفی یہ ہے کہ نظم معریٰ کے کے بانی یا بانیوں کے بارے میں متعلقہ آراء زیادہ تر قیاسی نوعیت کی ہیں اور تحقیق و تلاش کی جملہ ذمہ داریوں کو کامل سنجیدگی کے ساتھ پورا نہیں کیا گیا۔ اول تو قطعیت سے بہت کم کام لیا گیا ہے اور جہاں ایسا ہوا بھی ہے وہاں بھی حقائق و شواہد کی چھان بین اور دلائل و براہین کے طریق کار کو اختیار نہیں کیا گیا۔ اس الجھے ہوئے مسئلے کو سلجھانے کے لئے مناسب معلوم دیتا ہے کہ ایک نظر میں ان آراء کا جائزہ لے لیا جائے جن کی رو سے اردو شعر و ادب میں نظم معریٰ کی داغ بیل ڈالے جانے کا اظہار ملتا ہے۔ ان آراء کو دو قسموں میں تقسیم کیا جاتا ہے۔ اولاً" وہ آراء جن میں نظم معریٰ کو متعارف کرانے کے سلسلے میں ایک سے زیادہ شعراء کا نام لیا گیا ہے ثانیاً" وہ آراء جن میں قطعیت کے ساتھ کسی ایک شاعر کو نظم معریٰ کا موجد قرار دیا گیا ہے۔ پہلی قسم کی آراء۔

۱۔ ڈاکٹر ابو اللیث صدیقی کے مطابق:۔

"تکنیک کے لحاظ سے پہلے ترقی پسندوں میں عبدالحلیم شرر اور اسماعیل میرٹھی کے نام زیادہ مشہور ہیں۔ ان دونوں نے اردو میں پہلی مرتبہ غیر مقفیٰ نظم لکھنے کی کوشش کی اور چند نمونے پیش کئے۔" (۳۸)

۲۔ ڈاکٹر گیان چند جین کی رائے میں:۔

"شرر' اسماعیل اور نظم طباطبائی نے مغربی انداز پر نظم غیر مقفیٰ کے تجربے کئے۔" (۳۹)

۳۔ ڈاکٹر سیدہ جعفر کے خیال میں:۔

"اسماعیل میرٹھی اور شرر نے اپنی نظموں میں یہ جدت کی تھی کہ قافیہ اور ردیف کا التزام نہیں رکھا تھا اور اس طرح اردو نظم کی ہیئت پہلی بار ایک خفیف اور خوشگوار تبدیلی سے روشناس ہوئی۔" (۴۰)

۴۔ ڈاکٹر محمد حسن کے نقطہ نظر کے مطابق:۔

"مولانا محمد حسین آزاد اور ان کے رفقائے قافیہ سے بے اطمینانی کا تو اس قدر واضح اظہار نہیں کیا لیکن نظم نگاری کے ذریعے نئے طریقہ اظہار کی تلاش 'تشبیہہ و ترصیع کے بجائے تمثیل نگاری' منظر کشی اور تسلسل بیان سے نظم کا نیا شعری کردار بنایا۔" (۴۱)

۵۔ مبارز الدین رفعت کے مطمع نگاہ میں:۔

"اردو شاعری کی دنیا میں شرر اور ان کے استاد نظم طباطبائی کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ انہوں نے معریٰ یا بے قافیہ نظم کی ابتدا کی۔" (۴۲)

۶۔ خاطر غزنوی کی رائے ہے کہ:۔
"نظم معریٰ کے ارتقاء میں شرر، اسماعیل میرٹھی اور نظم طباطبائی کے ساتھ عبدالرحمان بجنوری نے بھی حصہ لیا۔" (۴۳)

۷۔ کنول کرشن بالی رقمطراز ہیں کہ:۔
"اردو شاعری کو نظم معریٰ سے روشناس کرانے کا سہرا عبدالحلیم شرر، اسماعیل میرٹھی اور نظام طباطبائی کے سر ہے۔" (۴۴)

۸۔ مولانا عبدالسلام ندوی شعر الہند کے حصہ اول میں تحریر کرتے ہیں کہ:۔
"مولوی محمد حسین آزاد اور مولوی اسماعیل نے بعض غیر مقفیٰ نظمیں لکھیں۔" (۴۵)

۹۔ مولوی نجم الغنی رسالہ "فصیح الملک" میں انشاء پردازان اردو سے ایک سوال" کے زیر عنوان رقمطراز ہیں کہ:۔
"مثال نظم غیر مقفیٰ کی اردو میں مولوی محمد حسین آزاد کا یہ کلام ہے۔
ہنگامہ ہستی کو، گر غور سے دیکھو تم، ہر خشک و تر عالم 'صنعت کے تلاطم میں' جو خاک کا ذرہ ہے' یا پانی کا قطرہ ہے' حکمت کا مرقع ہے'
جس پر قلم قدرت' انداز سے ہے جاری' اور کرتا ہے گلکاری اور مولوی محمد اسماعیل کا یہ کلام بھی اسی قبیل سے ہے۔

ارے چھوٹے چھوٹے تارو   کہ چمک دمک رہے ہو   تمہیں دیکھ کر نہ ہووے
مجھے کس طرح تحیر   کہ تم اونچے آسماں پر   جو ہے کل جہاں سے اعلیٰ
ہوئے روشن اس روش سے   کہ کسی نے جڑ دیئے ہیں   گہر اور لعل گویا (۴۶)

نجم الغنی نے بے قافیہ نظم کی مثال کے ذیل میں محولہ بالا اقتباسات کو قدرے طوالت کے ساتھ "بحر الفصاحت" میں بھی پیش کیا ہے جہاں تبدیلی ترتیب کے باعث اسماعیل کی مثال کو پہلے اور آزاد کی مثال کو بعد میں درج کیا ہے۔ (۴۷) ساتھ ہی "تنبیہہ" کے زیر عنوان اس طرح کہ غیر مقفیٰ کلام کو "نظم" کی بجائے نثر مرجز شمار کرنے پر زور دیتے ہوئے لکھتے ہیں کہ۔
"اس قسم کے تمام کلام اصطلاح کی رو سے نثر مرجز میں داخل ہونے کے قابل ہیں۔ ان کو نظم میں داخل کرنا فن انشاء پردازی عربی' فارسی' اردو کے خلاف ہے۔ یہاں انگریزی کا قاعدہ چلانا ایک مقررہ اصطلاح فن کے گلے پر چھری پھیرنا ہے۔" (۴۸)

۱۰۔ طلحہ رضوی برق کا خیال ہے کہ:۔
"معریٰ نظم کی ابتداء حالی' شرر اور نظم طباطبائی سے ہوتی ہے۔" (۴۹)

دوسری قسم کی آراء:۔ اردو نظم معریٰ کی ابتداء و آغاز کو دو ٹوک انداز میں جن چار شعراء سے علیحدہ علیحدہ طور پر وابستہ کیا گیا ہے ان کے اسمائے گرامی درج ذیل ہیں۔

ا۔ محمد حسین آزاد
ب۔ مولوی محمد اسماعیل میرٹھی
ج۔ نظم طباطبائی
د۔ عبدالحلیم شرر

مندرجہ بالا ترتیب کے مطابق ہر شاعر کے بارے میں آراء کو درج کیا جاتا ہے۔

ا۔ محمد حسین آزاد کے بارے میں آراء

۱۔ معشوق حسین خان' طالب علم مدرسۃ العلوم علی گڑھ اپنے ایک مضمون بعنوان "آزاد اور اردو لٹریچر" مشمولہ محمڈن اینگلو اورنٹیل کالج میگزین و علی گڑھ انسٹی ٹیوٹ گزٹ" بابت ماہ اکتوبر ۱۹۰۰ء میں لکھتے ہیں کہ:۔
"جغرافیہ طبعی کی پہیلی پر ایک نظم انہوں نے بحر غیر مقفیٰ میں جسے انگریزی میں بلینک ورس کہتے ہیں لکھی ہے اس بحر میں نہ قافیہ نہ ردیف صرف وزن ہی وزن ہوتا ہے۔ اس نظم کا دائرہ اس قدر وسیع ہو جاتا ہے کہ اعلیٰ سے اعلیٰ خیالات نہایت آسانی سے ظاہر ہو سکتے ہیں اور عمدہ اور فلسفیانہ مضامین نہایت آسانی سے آسکتے ہیں۔ یہ وہ بحر ہیں (ہے) جس میں انگریزی میں ملٹن اور شیکسپیئر نے لکھا ہے اور اردو میں اسے لانے کا فخر سوائے آزاد کے اور کسی کو نہیں ہو سکتا۔" (۵۰)

۲۔ ڈاکٹر محمد صادق کی رائے کے مطابق:۔
"آخر میں ہم قاری کی توجہ آزاد کی ایک غیر معروف نظم "جغرافیے کی پہیلی" کی جانب منعطف کرانا چاہتے ہیں۔ یہ نظم معریٰ کی ایک کامیاب مثال ہے۔ جس میں درمیانی وقفے سے مصرعے کو دو برابر حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ ابتداء میں قاری کو احساس نہیں ہوتا کہ نظم غیر مقفیٰ ہے اس کا سبب یہ ہے کہ یہاں شعر کے آخر میں وقفہ نہیں بلکہ خیال ہیئت کی حدود عبور کرتا ہوا آگے بڑھتا چلا جاتا ہے اور اسی طرح قاری بھی بلا توقف آگے نکل جاتا ہے۔ یہاں شعری اکائی' شعر یا بیت نہیں بلکہ بند ہے۔ جب ہم اس نظم کو پڑھتے ہیں تو سوچے بغیر نہیں رہ سکتے کہ اگر آزاد نے اس قسم کی نظموں میں طبع

آزمائی کی ہوتی تو آج انھیں اردو نظم کی تاریخ میں بحیثیت موجد ایک مستقل مقام حاصل ہوتا۔" (۵۱)

۳۔ ڈاکٹر عنوان چشتی اپنے تحقیقی مقالے "اردو شاعری میں ہیئت کے تجربے" میں آزاد کی معریٰ نظموں کے بارے میں رائے قائم کرتے ہیں کہ:۔

"محمد حسین آزاد کی نظمیں مشق اور فرمائش پر مبنی ہیں۔ ان کی زبان تکنیک اور اسلوب میں تازگی اور توانائی کا احساس نہیں ہوتا۔ ان نظموں کی اہمیت یہ ہے کہ یہ نظمیں اردو میں معریٰ نظم کے ابتدائی نمونوں میں سے ہیں۔" (۵۲)

۴۔ کنول کرشن بالی اپنی کتاب "آزاد نظم اردو شاعری میں" یہ رائے پیش کرتے ہیں کہ:۔

"البتہ محمد حسین آزاد نے بلینک ورس میں تجربہ کرنے کی اس وقت ایک کوشش کی تھی لیکن ان کے ہاتھوں یہ کوشش پر کشش ثابت نہ ہو سکی۔" (۵۳)

۵۔ حنیف کیفی "اردو شاعری میں سانٹ" میں لکھتے ہیں کہ:۔

"آزاد کی نظموں میں دو معریٰ نظمیں "جغرافیہ طبعی کی پہیلی اور جذب دوری" بھی پائی جاتی ہیں جو آج تک کی معلومات کی روشنی میں اردو کی سب سے پہلی غیر مقفیٰ نظمیں ہیں۔" (۵۴)

ب۔ وہ آراء جن میں مولوی محمد اسماعیل میرٹھی کو نظم معریٰ کا ابتداء کنندہ قرار دیا گیا ہے۔

۱۔ ڈاکٹر عبادت بریلوی کی رائے کے مطابق:۔

"اسماعیل میرٹھی نے کچھ تو انگریزی نظموں کے ترجمے کئے اور کچھ بچوں کے لئے طبع زاد نظمیں لکھیں ——— ہیئت میں بھی نئے تجربے کئے ہیں۔ نظم معریٰ تک کی طرح ڈالی ہے۔" (۵۵)

۲۔ ڈاکٹر وزیر آغا تشکیک کے ساتھ رقمطراز ہیں کہ:۔

"اسماعیل میرٹھی نے غالباً" پہلی بار بے قافیہ نظم لکھنے کا تجربہ بھی کیا ہے اس تجربے کو ایک تاریخی اہمیت یقیناً حاصل ہے اور بعض نقاد تو شاید محض اس تجربے کی بناء پر ہی اسے جدید نظم کا بانی قرار دینا مناسب سمجھیں۔" (۵۶)

۳ - ڈاکٹر شوکت سبزواری کی رائے ہے کہ:۔

"اردو میں سب سے پہلے اسماعیل میرٹھی نے بے قافیہ نظمیں لکھیں، جو بڑی کامیاب ہیں ——— اسماعیل کے بعد شرر اور نظم طباطبائی نے اس طرف توجہ کی۔" (۵۷)

ج۔ وہ رائے جن کے تحت نظم معریٰ کے بانی نظم طباطبائی ہیں۔

ڈاکٹر اشرف رفیع اپنے تحقیقی مقالے "نظم طباطبائی' حیات اور کارناموں کا تنقیدی مطالعہ" میں نظم طباطبائی کو نظم معریٰ کا بانی ٹھہرانے کے لئے دور کی کوڑی لانے کی سعی کرتے ہوئے رقمطراز ہیں کہ:۔

"طباطبائی نے اردو میں نظم سفید (BLANK VERSE) کا بھی ترجمہ (تجربہ) کیا ہے۔ اس نظم کا موضوع بھی نظم سفید ہی ہے۔ اس طرح انہوں نے ایک تو بلینک ورس کے تعلق سے اپنے نقاط نظر کا اظہار بھی اس نظم میں کیا ہے اور ایسی نظم کہنے کا تجربہ بھی ——— یہ پتہ نہیں چل سکا کہ طباطبائی نے یہ نظم کب کہی تھی۔ تاہم انہوں نے یہ تجربہ ایسے زمانے میں کیا جب اس اجتہادی کوشش کو سمجھنے والا کوئی نہ تھا تب انہوں نے یہ طے کیا کہ داد اس کی نہیں جو کوئی دینے والا تو چل کے سنادے حضرت اختر کو اگر یہ "حضرت اختر" واجد علی شاہ اختر ہیں تو یقیناً یہ نظم ۱۸۸۷ء سے پہلے کی کہی ہوئی ہے اور یہ سچ ہے تو پھر اردو زبان میں نظم سفید اور اس کی حقیقت کے تعلق سے یہ پہلا تجربہ بھی۔" (۵۸)

د۔ وہ آراء جن کے مطابق عبدالحلیم شرر کو نظم معراء کا پہلا شاعر قرار دیا گیا۔

۱۔ ڈاکٹر ابواللیث صدیقی جو پیشتر ازیں رائے میں عبدالحلیم شرر اور اسماعیل میرٹھی دونوں کو اردو میں پہلی بار غیر مقفیٰ نظم لکھنے کی سعی کا حامل قرار دے چکے ہیں۔ اب صرف شرر ہی کو آزاد نظم اور معریٰ نظم کا اولین تجربہ کرنے والا قرار دیتے ہوئے رقمطراز ہیں کہ:۔

"شرر اردو میں سب سے پہلے نظم آزاد اور نظم معریٰ کا تجربہ کرتے ہیں۔" (۵۹)

۲۔ پروفیسر عبدالقادر سروری کا دعویٰ ہے کہ:۔

"اردو شاعری کو نظم غیر مقفیٰ سے روشناس کرنے کا فخر ہمیشہ شرر کو حاصل رہے گا۔" (۶۰)

۳۔ ڈاکٹر مناظر عاشق ہرگانوی اپنے پی۔ ایچ۔ ڈی کے تحقیقی مقالے "عبدالحلیم شرر بحیثیت شاعر" میں عبدالحلیم شرر کو بلینک ورس یعنی نظم معریٰ کا بانی مبانی ثابت کرنے کے لئے رقمطراز ہیں کہ:۔

"ہیئت کے لحاظ سے جدید اردو نظم نگاری کے قائد عبدالحلیم شرر ہیں۔ محمد حسین آزاد اور خواجہ الطاف حسین حالی نے مثنوی اور مسدس کی ہیئت سے ضرور نیا کام لیا اور موضوعات کا تعین کر کے نیچرل نظمیں کہیں۔ مگر شرر نے ہیئت کے نئے تجربے کئے۔ قدیم عروض کو نئے سانچوں میں ڈھالا اور اردو میں بلینک ورس اور فری ورس کے فارم کو روشناس کیا۔" (۶۱)

اوپر درج کی جانے والی آراء پر غور کرنے سے معلوم ہوتا ہے کہ نظم معریٰ کے موجدوں میں کل چھ شعراء کے نام آئے ہیں جو درج ذیل ہیں۔

۱۔ محمد حسین آزاد	۲۔ خواجہ الطاف حسین حالی
۳۔ مولوی محمد اسماعیل میرٹھی	۴۔ نظم طباطبائی
۵۔ عبدالحلیم شرر	۶۔ عبدالرحمٰن بجنوری

نظم معریٰ کا حقیقی بانی کون ہے درج بالا چھ شعراء کی فہرست کے آخری شاعر سے اس مسئلے کے حل کا آغاز کیا جاتا ہے۔ خاطر غزنوی کے مطابق شرر، اسماعیل میرٹھی، نظام طباطبائی کے ساتھ عبدالرحمٰن بجنوری نے بھی نظم معریٰ کے ارتقاء میں حصہ لیا۔ اس طرح خود خاطر غزنوی نے انہیں درجہ ارتقاء میں چوتھی جگہ دی ہے۔ جس سے ان کا موجد ہونا ثابت نہیں ہوتا۔ ویسے بھی خاطر غزنوی نے چاروں شعراء کو نظم معریٰ کے ارتقاء میں حصہ لینے والے قرار دیا ہے موجد نہیں ٹھہرایا۔ ترتیب شعراء سے قیاس کیا جاسکتا ہے کہ رائے دہندہ کے نزدیک شرر کو اولیت حاصل ہے نہ کہ عبدالرحمٰن بجنوری کو۔ علاوہ ازیں آراء کی اس قدر طویل فہرست میں کسی اور محقق یا نقاد نے عبدالرحمٰن بجنوری کا سرے سے نام ہی نہیں لیا۔

شرر کا نام زیادہ تواتر کے ساتھ لیا گیا ہے اور سب سے زیادہ لیا گیا ہے اور لیا جاتا ہے اس کا سبب شاید یہ ہے کہ انہوں نے اردو نظم معراج کی ترقی و ترویج کے لئے اپنے ادبی رسالے "دلگداز" کے ذریعے بھرپور تحریک چلائی تھی۔ اس ہیئت میں خود منظوم ڈراموں کی داغ بیل ڈالی تھی جس سے اس عام تاثر یہ پیدا ہو گیا کہ شرر ہی اس ہیئت کے بانی ہیں حالانکہ خود انہی کے ایک بیان سے یہ ثابت ہو جاتا ہے کہ ان کی کاوش سے پیشتر بعض انگریزی دان نوجوانوں کے ہاتھوں نظم معریٰ کی اساس قائم ہو چکی تھی۔ اس ہیئت میں اپنے منظوم ڈرامے کی قسط اول کو ادبی دنیا سے متعارف کراتے ہوئے دلگداز میں لکھتے ہیں کہ:۔

"بعض انگریزی داں نوجوانوں نے کئی مرتبہ اردو میں نظم غیر مقفیٰ کے کہنے کی کوشش کی مگر کامیاب نہ ہو سکے۔ اور ناکامی کی وجہ یہ ہوئی کہ سوا قافیہ کی قید چھوڑ دینے کے انہوں نے اس نظم کی دوسری خوبیاں اور اصلی ضرورت دکھانے کی طرف توجہ نہیں کی۔ شاید اگر وہ کسی ڈرامہ یا گفتگو کو نظم کرتے اور کلام کی بے تکلفی و روانی کے قائم رکھنے کی کوشش کرتے تو ممکن نہ تھا کہ اہل سخن پسند نہ کرتے۔" (۶۲)

یہ امر باعث تعجب ہے کہ شرر نے اردو میں نظم غیر مقفیٰ کہنے کی کوشش کرنے والے انگریزی دان نوجوانوں کے نام ظاہر نہیں کئے اور نہ ہی ان کی کسی شعری کاوش کا حوالہ دیا ہے۔ یہ کیفیت اس لحاظ سے اور بھی دردناک ہو جاتی ہے کہ انہوں نے محمد حسین آزاد اور اسماعیل میرٹھی کی بے قافیہ نظموں کے بارے میں بھی کچھ نہیں کہا حالانکہ محمد حسین آزاد "جدید شاعری" کے بانی کی حیثیت سے اس وقت تک ادبی دنیا کی مشہور و معروف شخصیت بن چکے تھے اور ان کا مجموعہ کلام "نظم آزاد" طبع ہو چکا تھا جس میں ان کی کم از کم ایک غیر مقفیٰ نظم "جغرافیۂ طبعی کی پہلی" موجود تھی۔ مزید برآں شرر کی محولا بالا معلومات کی فراہمی اور آزاد کی نظم کی اشاعت کے درمیان محض معمولی سا زمانی فاصلہ تھا۔ کوئی لمبی چوڑی مدت نہیں گزری تھی۔ اس کے باوجود اپنے عہد کی ایسی مانی ہوئی ہستی کو نظر انداز کرنا جس کا ان کی تحریک سے براہ راست مثبت تعلق نکلتا تھا حد درجہ ناقابل فہم صورت احوال ہے۔ شاید دلی اور لکھنؤ کے تعصب کا معاملہ تھا۔ ڈاکٹر عنوان چشتی، شرر کے مذکورہ بیان کے حوالے سے تبصرہ کرتے ہیں کہ:۔

"اس بیان سے دو باتیں معلوم ہوتی ہیں کہ ایک تو یہ کہ شرر سے پہلے یا ان کے زمانے میں بعض انگریزی داں نوجوان نظم غیر مقفیٰ لکھنے کا تجربہ کر چکے تھے لیکن کامیاب نہیں ہو سکے تھے۔ حیرت کی بات ہے کہ شرر نے بعض انگریزی دان نوجوانوں کے نظم غیر مقفیٰ کے ناکام تجربوں کا ذکر تو کیا ہے مگر آزاد اور اسماعیل وغیرہ کی بے قافیہ نظموں کا ذکر نہیں کیا۔ یا تو شرر ان کوششوں سے واقف نہیں تھے یا پھر مصلحتاً ذکر کرنا نہیں چاہتے تھے مگر مصلحتاً خاموشی کی بظاہر کوئی وجہ نہیں ہے۔ دوسری بات یہ معلوم ہوتی ہے کہ ان جوانوں کی وہ نظمیں ڈرامائی نہیں تھیں اور ان میں بول چال کا انداز اور بے تکلفی و روانی بھی نہیں تھی، جس کی وجہ سے ناکام ہو گئیں۔ شرر کے بیان سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ:

(الف) نظم غیر مقفیٰ کا استعمال محض ڈرامے میں ہونا چاہئے۔

(ب) تسلسل خیال کے ساتھ مصرعے باہم مربوط ہوں۔

(ج) نظم معریٰ کی زبان بول چال کی زبان کی ترتیب کے مطابق ہو۔

(د) نظم میں بے تکلفی و سادگی ہو۔" (۶۳)

شرر کا طرز عمل اس وقت اور بھی ناقابل ادراک ہو جاتا ہے جب وہ دس سال کے تعطل کے بعد نظم غیر مقفیٰ کی تحریک کی تجدید کرتے ہیں یا اسے نئے سرے سے شروع کرتے ہیں۔ اس تحریک کا سر عنوان ان کا مضمون "نظم معریٰ" ہے۔ جس میں وہ رقمطراز ہیں کہ:۔

"سب کے پہلے اس نظم کا سلسلہ ہم نے دلگداز میں چھیڑا تھا اور ۱۹۰۰ء کے پرچوں میں ایک ڈراما بھی شائع کرنا شروع کر دیا تھا۔" (۶۴)

شرر کے مندرجہ بالا الفاظ ہی درحقیقت شرر کو نظم معریٰ کا موجد ٹھہرانے کے مغالطے کا سبب نظر آتے ہیں۔ اس طرح آزاد کی جانب سے ان کی چشم پوشی کچھ کچھ سمجھ میں آنے لگتی ہے۔ سمجھ میں مزید اضافہ ایک اور پہلو سے اس طرح ہوتا ہے کہ نظم معریٰ کی تحریک کا دوبارہ آغاز ۱۹۱۰ء میں ہوتا ہے اور ڈاکٹر اسلم فرخی کی فراہم کردہ معلومات کے مطابق مولوی محمد حسین آزاد کے مجموعۂ کلام "نظم آزاد" کا دوسرا ایڈیشن بھی ۱۹۱۰ء میں شائع ہوتا ہے۔ (۶۵) اس طرح نظم معریٰ کی تحریک اور "نظم آزاد" کی اشاعت کا سال ایک ہی ہے اس کے باوجود شرر آزاد کی نظم معریٰ کا کوئی اشارہ تک نہیں دیتے۔ اگر وہ آزاد کا ذکر کرتے تو اس میں ان کی تحریک کے لئے بھی ایک مفید پہلو موجود تھا۔ اس تحریک کے ایک زبردست مخالف مولانا احسن مارہروی تھے وہ مکتبۂ ذوق کے سلسلے کی کڑی تھے۔ آزاد ذوق کے قابل فخر اور سچے شاگرد تھے۔ آزاد کا نظم غیر مقفیٰ سے متعلق ہونا احسن مارہرویؒ کے ٹھوس موقف میں لچک پیدا کرنے کا موجب بن سکتا تھا مگر شرر کی مصلحت تو شرر ہی سمجھ سکتے ہیں۔

نظم طباطبائی کا معاملہ زیادہ پیچیدہ نہیں ہے۔ انہوں نے صرف ایک معریٰ نظم لکھی۔ جو دلگداز بابت نومبر ۱۹۰۰ء میں "بلینک ورس یعنی نثر مرجز بوزن رباعی" کے زیر عنوان شامل اشاعت ہوئی۔ شرر نے اس پر "توسیع میدان سخن" کا عنوان قائم کرکے ادارتی نوٹ لکھا ہے۔ اس نوٹ سے واضح ہو جاتا ہے کہ نظم طبائی طباطبائی کی نظم معریٰ شرر کی تحریک کے مثبت اثرات کا نتیجہ ہے۔ شرر لکھتے ہیں کہ:۔

"سب سے زیادہ خوشی کی بات جس سے بہت کچھ کامیابی کی امید کی جاسکتی ہے یہ ہے کہ ہمارے مخدوم و مکرم جناب مولانا میر علی حیدر صاحب طباطبائی جو نظام کالج حیدر آباد کے عربی پروفیسر ہیں اور علماء و شعراء دونوں طبقوں میں نہایت ہی مقبول و مستند تسلیم کئے گئے ہیں انہوں نے بھی اس جانب توجہ شروع کی۔ ہمیں مولانائے ممدوح کی شاگردی کا فخر حاصل ہے اور ہم نے ان کے آگے بہت دنوں زانوئے شاگردی تہ کیا ہے۔ اپنے ایسے گراں پایہ اور فاضل استاد کو اس میدان میں جوہر کمال دکھاتے دیکھ کے ہم کو بڑی مسرت ہوئی اور یقین ہے کہ اب ان کی سرپرستی سے اس جدید نظم کو پوری کامیابی حاصل ہو گی اگرچہ جناب مولوی علی حیدر صاحب اس نظم کو نظم نہیں تسلیم کرتے بلکہ نثر کہتے ہیں مگر اسے بہت پسند کرتے ہیں۔" (۶۶)

اقتباس بالا میں "انہوں نے بھی اس جانب توجہ شروع کی" کے الفاظ یہ ثابت کرنے کے لئے کافی ہیں کہ استاد، شاگرد سے بھی بعد میں اس میدان میں داخل ہوا۔ اس طرح خود شرر کو طباطبائی پر اولیتؒ حاصل ہے۔ اولیت کے مسئلے سے قطع نظر چودہ بندوں کی یہ نظم مصرعوں کی تشکیل کی سطح پر ایک بالکل انوکھا تجربہ ہے۔ جیسا کہ ڈاکٹر عنوان چشتی لکھتے ہیں کہ:۔

"اس نظم کی کئی خصوصیات ہیں یہ نظم بندوں میں تقسیم ہے۔ ہر بند میں چار مصرعے ہیں۔ پوری نظم غیر مقفیٰ ہے اور رباعی کے اوزان میں ہے۔ نظم غیر مقفیٰ بوزن رباعی اپنی جگہ ایک عجیب و غریب تجربہ ہے اس نظم میں مصرعہ کے تصور کی تبدیلی کی جھلک بھی ملتی ہے اگرچہ یہ نظم بیانیہ قسم کی ہے مگر اس کی تجرباتی نوعیت بہت اہم ہے۔" (۶۷)

نظم کی نظم کا پہلا اور آخری بند درج ذیل ہے۔

ہیں نثر کی تین قسمیں مشہور، ان میں
اک نثر موجز بھی ہے، یعنی وہ کلام
جس میں کہ ہو وزن شعر اور قافیہ کی
قید اس میں نہ ہو، رہیں معانی آزاد
(پہلا بند)

○ ○

لکھا ہے مسجّع و مرجّز کا یہ
تو نے جو تقابل۔ اک مرقع کھینچا
ہوں لاکھ جو ناشناس اس کا نہیں غم
اک نکتہ شناس لاکھ پر بھاری ہے (۶۸)
(آخری بند)

اس نظم کے ایک بند میں "عزیز مرزا خان" کا نام آیا ہے۔ نظم نے یہ نظم انہی کی فرمائش پر کہی تھی جس کا اظہار تشکر کرتے ہوئے شرر لکھتے ہیں کہ:۔

"اس موقع پر ہمیں جناب مولوی محمد عزیز مرزا صاحب بی۔ اے جوڈیشل سیکرٹری نواب مدار المہام سرکاری عالی حیدر آباد دکن کا مشکور ہونا چاہیئے جنہوں نے مولوی علی حیدر صاحب سے ایسی نظم کہلوا کے ہمارے پاس بھجوائی۔" (۶۹)

متعلقہ بند حسب ذیل ہے۔

پر کھینچ لیا میرا گریباں یہ کہہ
کر۔ شوق سخن نے کہ نہ رہ اب خاموش
داد اس کی نہیں جو کوئی دینے والا
تو چل کے سنا عزیز مرزا خاں کو

اس بند کا آخری مصرعہ بعد ازاں تبدیل کر دیا گیا۔ تبدیل شدہ مصرعہ یوں ہے "تو چل کے سنا دے حضرت اختر کو" جیسا کہ مندرجہ قبل ڈاکٹر اشرف رفیع کے تحقیقی مقالے سے مقتبس حوالے میں بھی اسے درج کیا گیا ہے اور اسی مصرعے سے ایک اندازہ قائم کر کے ڈاکٹر اشرف رفیع نے بزعم خود یہ طے کر لیا کہ نظم کو یہ نظم واجد علی شاہ اختر کو سنانا مقصود تھا لہٰذا یہ ۱۸۸۷ء سے قبل کی تخلیق ہے اور اس لحاظ سے نظم معریٰ کا "پہلا تجربہ" ہونے کا شرف حاصل ہے۔ اس طرح کی دور کی کوڑی لا کر کسی کے لئے اولیت کا مقام پیدا کرنا تحقیق کے اعتبار سے قطعی غیر حقیقت پسندانہ طرز عمل ہے۔ خاص طور پر جب تحقیقی شواہد سے یہ ثابت ہے کہ "حضرت اختر" والی ترمیم بعد کی پیداوار ہے۔ اس پر مستزاد خود شرر کا ادارتی نوٹ ہے جس میں عزیز مرزا خاں کا شکریہ ادا کیا گیا ہے اگر یہ نظم طباطبائی نے حضرت واجد علی شاہ اختر کی فرمائش پہ لکھی ہوتی تو شرر کے "ادارتی شکریئے" کی یقیناً وہ تردید کرتے اور وہ تردید یقیناً دلگداز کے آئندہ شمارے میں شائع ہوتی۔ لیکن ایسا نہیں ہوا۔ لہٰذا اس مصرعے کی بنیاد پر نظم طباطبائی کو کسی صورت میں بھی نظم معریٰ کا موجد قرار دینے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔

اسمٰعیل میرٹھی کی دو معریٰ نظمیں ہیں ایک "تاروں بھری رات" اور دوسری "چڑیا کے بچے" یہ دونوں نظمیں "کلیات اسمٰعیل" میں موجود ہیں۔ مولانا اسلم سیفی "کلیات اسمٰعیل" کے دوسرے ایڈیشن میں پہلے ایڈیشن کا تذکرہ کرتے ہوئے رقمطراز ہیں کہ:۔

"جامع سوانح نے کلیات اسمٰعیل ۱۹۱۱ء میں جب کہ مولانا حیات تھے مرتب کیا تھا اور اسی سال وہ طبع ہو کر شائع ہو گیا تھا۔ اس کی ترتیب بہ لحاظ اصناف سخن کی گئی تھی .... ترتیب کلیات کے وقت جن نظموں کی تاریخ تصنیف معلوم ہو سکی وہ ان کے نیچے "فٹ نوٹ" میں دے دی گئی تھی۔ اب کی بار اس تحقیق میں زیادہ کاوش کی گئی ہے۔ مسودوں کی زیادہ غور سے چھان بین کی گئی اور بعض قدیم نظموں کی تاریخیں اب دستیاب ہوئی ہیں۔ اس کاوش سے یہ مقصود ہے کہ شاعر کے کلام کا تدریجی ارتقاء شائقین علم و ادب کو مرور زمانہ کے لحاظ سے ذہن نشین ہو سکے۔" (۷۰)

کلیات اسمٰعیل کے مرتب کی محنت شاقہ کے باوصف کئی ایک نظموں کی تاریخ تصنیف دستیاب نہیں ہو سکی۔ ان میں مذکورہ دونوں معریٰ نظمیں بھی ہیں۔ یہ طے کرنے کے لئے کہ آیا مولانا اسمٰعیل میرٹھی نے سب سے پہلے نظم معریٰ لکھی یا نہیں۔ میرٹھی کے منظوم تراجم کے حوالے سے تحقیق کا پہلو نکالا جا سکتا ہے۔ اس لئے کہ ان کی ایک معریٰ نظم "تاروں بھری رات" بھی ترجمہ ہے۔ اسمٰعیل میرٹھی کے کچھ ابتدائی منظوم تراجم جو ۱۸۶۷ء اور ۱۸۶۸ء کے دوران میں کئے گئے ان کی شروع شروع کی کہی ہوئی ۱۸۸۰ء تک کی نظموں کے ہمراہ ایک مجموعۂ کلام "ریزہ جواہر" میں شائع ہوئے۔ ریزۂ جواہر کا سن اشاعت ۱۸۸۰ء ہے جو نایاب ہے۔ مولانا اسلم سیفی کو بھی اس کی محض ایک جلد میرٹھی کے کتب خانے سے مل سکی جس کے آدھے ورق موجود نہیں تھے۔ (۷۱) "تاروں بھری رات" "ریزۂ جواہر" میں موجود ہے یا نہیں اس کا حتمی اور صحیح فیصلہ تو "ریزہ جواہر" کی دستیابی کے بعد ہی ہو سکتا ہے۔ تاہم سیفی نے "حیات اسمٰعیل" میں ان کے جو شروع شروع کے تراجم دیئے ہیں ان میں "تاروں بھری رات" کا کہیں نشان نہیں۔ اس ضمن میں وہ تحریر کرتے ہیں کہ:۔

"پہلا دور ۱۸۶۰ء سے ۱۸۷۰ء تک گیارہ سال پر مشتمل ہے۔ یہ زمانہ مشق ابتدائی کا تھا۔ غزل گوئی اس وقت کے فیشن میں داخل تھی۔ مولانا کے کلام کی ابتداء بھی غزل گوئی سے ہوئی ہے۔ اس صنف کلام پر مولانا زیادہ متوجہ نہ تھے۔ اس کی دلیل یہ ہے کہ اس زمانہ کی زیادہ غزلیں دستیاب نہیں ہوئیں۔ یہ بات بھی تحقیق سے ثابت ہوئی کہ شیخ قمر الدین رسالدار مرحوم جو مولانا کے برادر نسبتی تھے، ان کی فرمائش پر کچھ غزلیں لکھی جاتی تھیں۔ رسالدار صاحب مرحوم ان غزلوں کو میرٹھ، شاہجہاں پور اور سیتاپور کے مشاعروں میں سنایا کرتے تھے۔ ۱۸۶۰ء میں مولانا انسپکٹر مدارس میرٹھ کے دفتر میں ملازم ہو چکے تھے۔ کچھ عرصہ بعد انگریزی نظموں کا منظوم ترجمہ دفتر انسپکٹر مدارس میں موصول ہوا۔ مولانا کو یہ موقعہ اچھا ہاتھ آیا۔ اس ترجمہ کو غور و تحقیق کے ساتھ دیکھا۔ چونکہ انگریزی شاعری کے انداز بیان کو دلچسپ اور اچھوتا پایا۔ بعض انگریزی نظموں کا خود بھی ترجمہ کیا ملاحظہ ہوں۔

ذیل کی نظمیں مطبوعہ کلیات اسمٰعیل سنہ ۱۹۱۱ء

نام نظم	قسم نظم	سال تصنیف	نام کتاب جس میں طبع ہوئی	سن طباعت
کیڑا	مثنوی	۱۸۶۷	ریزہ جواہر	۱۸۸۰
ایک قانع مفلس	"	"	"	"
موت کی گھڑی	"	"	"	"

قادر ولیم " " " " " " " "
حب وطن " " ۱۸۶۸ء " " " "
انسان کی خام خیالی " " " " " " " " (۷۲)

یہ سارے تراجم مثنوی کی ہیئت میں ہیں اور ان میں کوئی بھی نظم غیر مقفیٰ ہیئت میں نہیں ہے۔ علاوہ ازیں مولانا اسلم سیفی نے اسماعیل میرٹھی کو ان کے ابتدائی دور شاعری کے حوالے سے ایک باقاعدہ عنوان "اردو شاعری میں طرز نو کے موجد" کے تحت غیر مقلد جدت کا حامل اور طرز نو کا موجد قرار دیا ہے۔ اسلم سیفی لکھتے ہیں کہ:۔

"مولانا کی نظموں کے بغور مطالعہ سے ہر سخن فہم کو یہ راز آشکار ہو جائے گا کہ وہ مقلد نہیں بلکہ موجد ہیں اور جدت کی یہ کیفیت ہے کہ اس نوع نظم سے بھی گریز کرتے ہیں، جس میں کسی ہم عصر کو قبولیت عام حاصل ہو چکی ہے۔ مثلاً "مسدس۔" (۷۳)

اقتباس بالا میں مسدس کا اشارہ یقیناً "مسدس حالی" کی جانب ہے۔ جسے شہرت عام و بقائے دوام حاصل ہے۔ مسدس ایک ہیئت ہے۔ اسی طرح نظم غیر مقفیٰ بھی ایک ہیئت ہے۔ اگر اس وقت تک اسماعیل میرٹھی نے اس ہیئت میں کوئی تجربہ کیا ہوتا تو وہ یقیناً مسدس کے مقابلے میں نظم معریٰ کو رکھ کر انہیں طرز نو کا حقیقی موجد ثابت ضرور کرتے۔ طرز نو کی ایجاد اس سے زیادہ کیا ہو سکتی ہے کہ ایک بالکل اچھوتی ہیئت کو شعر و ادب میں متعارف کرایا جائے۔ ہیئت بھی وہ جس کا تعلق سات سمندر پار سے ہے اور مغربی اثرات کی آمد کے لئے نئے غلغلے کے باعث جس کی اہمیت و افادیت اور بھی دو چند ہو جاتی ہے اور پھر یہ بھی نہیں کہ مولانا اسلم سیفی اس ہیئت کی ماہیت و اہمیت سے آگاہ نہ ہوں۔ میرٹھی کی دونوں معریٰ نظمیں "کلیات اسماعیل" میں "نظم بے قافیہ" کے عنوان کے تحت درج ہیں بلکہ اس کے اچھوتے پن پر بھی اس کی نظر ہے جسے "نظم بے قافیہ" کے عنوان کے ساتھ نمایاں کیا گیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مولانا اسلم سیفی نے مولوی اسماعیل میرٹھی کے اس ابتدائی زمانے کے کلام میں جدتوں کے متعدد پہلو تلاش کر کے گنوائے ہیں اور ان کی شاعری کو مختلف طریقوں سے "طرز نو" پر مبنی قرار دیا ہے۔ لیکن ہیئتی تجربے کے حوالے سے اشارتاً" و کنایتہ" بھی کوئی بات نہیں کی۔ جس کی شہادت مولانا اسلم سیفی کا درج ذیل اقتباس ہے۔ جس کی طوالت کو محض اس لئے گوارا کیا جاتا ہے کہ اسماعیل میرٹھی کی جدت کا احوال تخصیص کے ساتھ واضح ہو سکے اور یہ بھی ثابت ہو جائے کہ اس جدت میں بالخصوص نظم معریٰ کی ہیئت قطعی طور پر شامل نہیں ہے۔

"مولانا کا ابتدائی کلام پبلک کے سامنے نہ آسکا (لیکن ۱۸۷۰ء سے ۱۸۸۰ء تک کی چھوٹی چھوٹی نظمیں جن کا مجموعہ "ریزہ جواہر" کے نام سے ۱۸۸۰ء میں شائع ہوا، ان کی تعداد پینتالیس ۴۵ ہے) یہ سب نظمیں اپنے رنگ میں نرالی ہیں اور اس بات کی شہادت دیتی ہیں کہ ان کا مصنف کسی طرز کا مقلد نہیں بلکہ طرز نو کا موجد ہے جو اپنے کلام کے اندر کچھ خصوصیات رکھتا ہے مثلاً "جدید سائنس سے واقفیت جیسا مثنوی باد مراد، مثنوی آب زلال، اور مثنوی صنعت الٰہی کے مطالعہ سے ظاہر ہوتا ہے۔ پیش پا افتادہ مضامین کو حسن بیان سے لطیف بنا دینا مولانا کے سحر کلام کا ادنیٰ نمونہ تھا جیسے ہوا چلی۔ گرمی کا موسم۔ رات۔ برسات۔ شفق۔ دال کی فریاد۔ دال چپاتی۔ ان نظموں کے مطالعہ سے "نوخیز بچے، کالج کے طالب علم اور بڑے بوڑھے انسان یکساں لطف اندوز ہوتے ہیں۔ کلام کی سلاست، بیان کی سادگی، الفاظ کی شستگی، قوافی کی برجستگی، ان نظموں کی خصوصیات ہیں، وحوش اور طیور کی فطری حرکات اور نقش و نگار قدرت کا سماں جو صبح کی آمد میں دکھایا ہے، یہ افراد ملک سے خراج تحسین وصول کر چکا ہے۔ "بارش کے پہلے قطرے" میں اتفاق کی خوبیاں اور طمع کی انگوٹھی میں تصنع سے نفرت ایسے لطیف پیرایہ میں پیش کی ہے گویا ایسپ کی کہانیوں میں اضافہ کیا ہے۔" (۷۴)

یہ طے کر لینے کے بعد کہ اسماعیل میرٹھی ہیئت غیر مقفیٰ کے اردو میں بانی نہیں ہیں اب دیکھنا یہ ہے کہ ان کی مذکورہ دونوں معریٰ نظمیں کس زمانے کی تصنیف ہیں۔ اس گرہ کو کھولنے کے لئے مولانا اسلم سیفی ہی کی ایک تحریر مددگار و معاون ثابت ہوتی ہے۔ انہوں "حیات اسماعیل" جس میں "کلیات اسماعیل" بھی شامل ہے، کے چوتھے باب بعنوان تصنیفات و تالیفات میں میرٹھی کی مختلف کتابوں کے عہد تصنیف پر روشنی ڈالی ہے جن میں اردو زبان کی کتب کے سلسلے سے متعلق معلومات فراہم کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:۔

"اردو زبان کی کتابوں کا سلسلہ ۱۸۹۲ء سے ۱۸۹۳ء ——— غالباً" ۱۸۹۲ء میں مولانا کو اردو زبان کی کتابیں لکھنے کا خیال پیدا ہوا۔ چنانچہ سب سے پہلے قاعدہ اور پہلی کتاب مرتب فرمائی اور جن کی طباعت اول بار سنہ ۱۸۹۲ء میں ہوئی ہے..... اگلے سال موسم گرما کی تعطیل میں..... بقیہ چار کتابیں اس سلسلہ کی تصنیف فرمائیں۔ جس قدر نظمیں "ریزہ جواہر" میں شائع ہو چکی تھیں ان کے علاوہ باقی نظمیں ان کتابوں کی تصنیف کے دوران میں لکھی گئی تھیں۔" (۷۵)

معلومات بالا کے مطابق "قاعدہ اور پہلی کتاب" دونوں کی پہلی مرتبہ ۱۸۹۲ء میں طباعت ہوئی۔ پھر اگلے سال یعنی ۱۸۹۳ء میں اس سلسلے کی مزید چار کتابیں تصنیف ہوئیں۔ "تاروں بھری رات" "اردو زبان کی چوتھی کتاب" میں شامل ہے۔ لہٰذا یہ تعین کرنے میں کوئی دقت محسوس نہیں ہوتی کہ اس نظم کی تصنیف بھی مذکورہ کتابوں کے ساتھ ہی ۱۸۹۳ء کے دوران ہوئی۔ جہاں تک "چڑیا کے بچے" کا تعلق ہے یہ

میرٹھی کی کسی بھی درسی کتاب میں موجود نہیں ہے۔ لہٰذا اس کے زمانۂ تصنیف کا تعین اس کلیے کے ساتھ ممکن نہیں ہے۔ البتہ یہ نظم "کلیات اسماعیل" میں "تاروں بھری رات" کے بعد رکھی گئی ہے۔ لہٰذا محتاط طریقے سے یہی اندازہ ہوتا ہے کہ اس کی تصنیف "تاروں بھری رات" کے بعد ہوئی۔ یا دونوں نظمیں ایک ساتھ تخلیق ہوئیں۔ علاوہ ازیں کوئی دوسرا ثبوت میسر نہیں ہے جس سے ان نظموں کا حتمی زمانہ تصنیف معلوم کیا جا سکے۔ اسماعیل میرٹھی کی نظموں کے سن تصنیف کو ۱۸۹۳ء مان لینے کے بعد یہ کامل وثوق کے ساتھ کہا جا سکتا ہے کہ اسماعیل میرٹھی کو نظم معریٰ کے تجربے میں عبدالرحمٰن، عبدالحلیم شرر اور نظم طباطبائی پر سبقت زمانی حاصل ہے۔ بر نوع اسماعیل میرٹھی نے جو دو معریٰ نظمیں "تاروں بھری رات" اور "چڑیا کے بچے" لکھی ہیں وہ درج ذیل ہیں۔

تاروں بھری رات

ارے چھوٹے چھوٹے تارو   کہ چمک دمک رہے ہو
تمہیں دیکھ کر نہ ہووے   مجھے کس طرح تحیّر
کہ تم اونچے آسماں پر   جو ہے کل جہاں سے اعلیٰ
ہوئے روشن اس روش سے   کہ کسی نے جڑ دیئے ہیں
گہر اور لعل گویا
جو ہیں آفتاب تاباں   نے چھپایا اپنا چہرہ
وہیں جلوہ گر ہوئے تم   یہ تمہاری جگمگاہٹ
ہے مسافروں کے حق میں   بڑی نعمت اور راحت
اگر اتنی روشنی بھی   نہ میسر آتی ان کو
تو غریب جنگلوں میں   یونہیں بھولتے بھٹکتے
نہ تمیز راس و چپ کی   نہ طرف کی ہوتی انکل
نہ نشان راہ پاتے
وہ غریب کھیت والے   وہ امیدوار دہقاں
کہ کھڑی ہے جن کی کھیتی   کہیں کھیت کٹ رہا ہے
کہیں گہہ رہا ہے خرمن   نہیں آنکھ ان کی جھپکی
یونہیں شام سے سحر تک   ہیں تمام رات جاگے
نہ گھڑی ہے واں نہ گھنٹہ   نہ شمار وقت و ساعت
مگر اے چمکنے والو   ہو تمہیں انہیں بتاتے
کہ گئی ہے رات اتنی
وہ جہاز جن کے آگے   ہے وسیع بحر اعظم
انہیں ہولناک موجوں   سے مقابلہ ہے کرنا
کوئی ہے چلا وطن سے   کوئی آ رہا ہے واپس
انہیں کچھ خبر نہیں ہے   کہ کدھر ہے ان کی منزل
نہ تو مرحلہ نہ چوکی   نہ سراغ راہ کا ہے
نہ کوئی دلیل و رہبر   مگر اے فلک کے تارو
تمہیں ان کے رہنما ہو (۶۷)

اسماعیل میرٹھی کی درج بالا نظم، بحر رمل مربع مشکول سالم میں ہے۔ جس کا وزن فعلات فاعلاتن ہے۔

چڑیا کے بچے

دو تین چھوٹے بچے چڑیا کے گھونسلے میں
چپ چاپ لگ رہے ہیں سینے سے اپنی ماں کے
چڑیا نے مامتا سے پھیلا کے دونو بازو
اپنے پروں کے اندر بچوں کو ڈھک لیا ہے

اس طرح روزمرہ کرتی ہے ماں حفاظت
سردی سے اور ہوا سے رکھتی ہے گرم ان کو
لیکن چڑا گیا ہے چگّا تلاش کرنے
دانہ کہیں کہیں سے پوٹے میں اپنے بھر کے
جب لائے گا تو بچے منہ کھول دیں گے جھٹ پٹ
ان کو بھرائے گا وہ۔ ماں اور باپ دونوں
بچوں کی پرورش میں مصروف ہیں برابر
اور چھوٹے بچے خوش ہیں تکلیف کچھ نہیں ہے
اے چھوٹے چھوٹے بچو تم اونچے گھونسلے سے
ہرگز نہیں گرو گے۔ پر اور پرزے اب تک
نکلے نہیں تمہارے۔ اس واسطے ابھی تم
اونچے نہ اڑ سکو گے۔ ہاں جب تمہارے بازو
اور پر درست ہوں گے۔ تو دن کی روشنی میں
سیکھو گے تم بھی اڑنا۔ کرتے پھرو گے چیں چیں
اڑتے پھرو گے پھُر' پھُر' اے چھوٹے بچو لیکن
کوا بری بلا ہے۔ اس سے خدا بچائے (۷۷)

درج بالا نظم۔ بحر مضارع مثمن اخرب میں ہے۔ جس کا وزن "مفعول فاع لاتن مفعول فاع لاتن" ہے۔
۱۸۹۳ء میں ہی ایک اور شاعر کی معریٰ نظموں کا سراغ بھی ملتا ہے۔ اور وہ ہے برج موہن و تاتریہ کیفی۔ کیفی ایک جدت طبع شاعر تھے اپنی ایک معریٰ نظم کی کیفیت میں شمولیت کا اظہار کرتے ہوئے رقمطراز ہیں کہ۔

"میں خود آزادی اور جدت کا حامی ہوں۔ یہاں تک کہ میری ایک عاری نظم میرے دیوان میں شامل ہے۔" (۷۸)

جدت اور آزادی کے دعوی کے باوصف اس سے بے قافیہ ہیئت کے لئے ناپسندیدگی کا اظہار کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ۔

"میں نے دو عاری نظمیں کہی تھیں۔ ایک دیوان میں رکھی ہے مگر وہ مجھے پسند نہیں۔" (۷۹)

منصور احمد، مدیر ادبی دنیا نے کیفی کے دیوان "واردات" کے مقدمہ "تذکرہ" کے زیر عنوان لکھا ہے۔ جس میں ان کی ایک معریٰ نظم کا تذکرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ۔

"انہوں نے (کیفی نے) ۱۸۹۳ء میں ایک بے قافیہ نظم "شعر کی شان" لکھی۔ جس کے چند اشعار یہ ہیں۔

قول عقلائے حال و پیشیں بھرتے ہیں دفاتر اس سخن سے
ہے صبر ستودہ۔ جرأت احسن برداشت بھلی مصیبتوں میں
اس عرصۂ زیست میں ہر اک چیز حرف تسکیں ہے پیش کرتی
معنوی دلائل اور ترغیب غم تاکہ غلط ہو آدمی کا (۸۰)

منصور احمد کے تتبّع میں ڈاکٹر حامدی کشمیری اور ڈاکٹر عنوان چشتی نے بھی بالترتیب "جدید اردو نظم اور یورپی اثرات" کے صفحہ ۱۸۰ پر اور "اردو شاعری میں ہیئت کے تجربے" کے صفحہ ۸۸ پر" نظم "قول عقلائے حال و پیشیں.........." کو "شعر کی شان" کے زیر عنوان ۱۸۹۳ء کی تصنیف ٹھہرایا ہے۔ اور بطور مثال وہی اشعار درج کئے ہیں جو منصور احمد نے پیش کئے تھے۔ (۸۱) یہ تو حقیقت ہے کہ جس نظم سے مذکورہ اشعار مقتبس ہیں "واردات" میں اس کی تاریخ تخلیق فروری ۱۸۹۳ء درج ہے، لیکن اس نظم کا عنوان "شعر کی شان" نہیں بلکہ وہ "واردات" میں "متفرق پارے" کے زیر عنوان ملٹن کا ترجمہ ہے۔ "مذکورہ بڑے عنوان کے بعد ذیلی عنوان "عورت کی ذات" ہے۔ جس کے تحت سات منظوم پارے ہیں جنہیں مختلف بحروں میں پیش کیا گیا ہے۔ "واردات" کے صفحہ ۳۳۲ پر اولاً "ایک معریٰ نظم "مہابھارت" سے ماخوذ ہے۔ ثانیاً" اسی صفحہ پر بحوالہ بالا ملٹن کا ترجمہ بھی معریٰ ہیئت میں ہے۔ ان دو معریٰ نظموں سے قطع نظر دیگر منظوم متفرق پارے تمام کے تمام مقفیٰ ہیں۔ البتہ سب میں جداگانہ ترتیب قوافی کا التزام ہے۔ یہ ساری چھوٹی چھوٹی نظمیں ترجمہ یا ماخوذ ہیں۔ صفحہ ۳۳۳ پر تین نظم پارے موجود ہیں جن میں سے اولین دو کا ماخذ "مہابھارت" ہے جبکہ تیسرا "اتہاس" سے ماخوذ ہے۔ صفحہ ۳۳۵ پر دو نظمیں درج ہیں، جن میں سے پہلی کا ماخذ ٹینی سن اور دوسری کا شیکسپیئر ہے۔ ماخذ کو نظم کے خاتمے پر بریکٹ میں بیان کر دیا گیا ہے۔ اب رہ گئی "شعر کی شان" یہ نظم آٹھ بندوں کی حامل ہے اور "واردات" کے صفحہ ۲۹۹ سے لے کر صفحہ ۳۰۳ تک کے قریب قریب نصف حصے کو محیط ہے۔ یوں

یہ نظم دیوان کیفی کے اوسطاً" ساڑھے چار صفحوں کو گھیرے ہوئے ہے۔ "واردات" میں اس کا سنہ تصنیف ۱۹۰۶ء درج ہے۔ ڈاکٹر حامدی کشمیری (۸۲) نے ایک کتاب "نوائے وقت" (نظام الدین ایس۔ گوریکر) کے حوالے سے اور ڈاکٹر عنوان چشتی (۸۳) نے کوئی حوالہ دیئے بغیر برج موہن دتاتریہ کیفی کی جس دوسری نظم معریٰ "اے نکتہ سنجوان کے قدم پر...... کا تذکرہ اپنی اپنی کتابوں میں کیا ہے وہ بھی درحقیقت کوئی علیحدہ نظم نہیں ہے۔ فی الاصل وہ نظم "شعر کی شان" کا اختتامی بند ہے۔ کیفی کی نظم معریٰ کے حوالے سے ساری بحث کا ماحصل درج ذیل نکات ہیں۔

۱۔ مولانا محمد اسماعیل میرٹھی کے علاوہ برج موہن دتاتریہ کیفی نے بھی ۱۸۹۳ء میں معریٰ نظم تصنیف کی۔

۲۔ کیفی نے اپنے دیوان "واردات" میں محض ایک معریٰ نظم کی شمولیت کا اظہار کیا ہے جبکہ پر لطف حقیقت یہ ہے کہ اس میں تین معریٰ نظمیں شامل ہیں۔ اور مندرجہ قبل کیفی کے اپنے الفاظ کے مطابق اگر کوئی ایسی نظم معریٰ بھی ہے جسے دیوان میں شامل نہیں کیا گیا تو پھر کیفی کی معریٰ نظموں کی تعداد چار ٹھہرتی ہے۔

۳۔ "ادبی دنیا" کے مدیر منصور احمد نے غلط فہمی یا قلمی لغزش کے باعث کیفی کی نظم معریٰ کا عنوان "شعر کی شان" اور سن تصنیف ۱۸۹۳ء بتایا۔ سن بھی درست، محولہ اشعار بھی درست لیکن نظم کا عنوان غلط ہے۔ اصل میں وہ ملٹن کا ترجمہ ہے۔

۴۔ ڈاکٹر حامدی کشمیری اور ڈاکٹر عنوان چشتی نے ثانوی ماخذ پر اکتفا کی اور حوالوں میں ۱۸۹۳ء کی تصنیف شدہ نظم کو "شعر کی شان" ہی درج ہے۔

۵۔ ڈاکٹر حامدی کشمیری اور ڈاکٹر عنوان چشتی نے کیفی کی جس دوسری معریٰ نظم کو بطور حوالہ پیش کیا وہ کوئی الگ نظم نہیں ہے بلکہ "شعر کی شان" کا آخری بند ہے۔

برج موہن دتاتریا کیفی کی محولہ بالا پہلی دو نظموں کو مکمل طور پر اور تیسری نظم "شعر کی شان" کا پہلا اور آخری بند ذیل میں درج کیا جاتا ہے۔

اردھنگی زن ہے مرد کی۔ اور بہترین دوست
گرہ مہر زن ہے فصل بہاران بے خزاں
نیکی و عشرت اور بشاشت کی۔ باوفا
زن اس کی بہتریں ہے مددبھر فضل رب
تنہائی میں ہے شیریں زباں بیوی اک ندیم
اور باپ ہے جہاں کہ نصیحت کا کام ہے
اک ماں ہے جبکہ سر پر مصائب کا ہو ہجوم
اور دشت زیست کے ہے سفر میں یہ ایک چمن (مہابھارت)

☆ ☆ ☆ ☆ ☆

قول عقلائے حال و پیشیں
بھرتے ہیں دفاتر اس سخن سے
ہے صبر ستودہ۔ جرأت احسن
برداشت بھلی مصیبتوں میں
اس عرصۂ زیست میں ہر اک چیز
حرف تسکیں ہے پیش کرتی
مصنوعی دلائل اور ترغیب
غم تاکہ غلط ہو آدمی کا
پر دل پہ کہ تیغ غم سے ہو چور
کم ہوتی ہے با اثر کہ اکثر
لگتی ہے وہ اک صدائے ناخوش
ناآشنا بالکل اس کے دکھ سے
محسوس کرے نہ دل میں جب تک
اوپر سے سکوں (سکون) کا وسیلہ

وہ فرحِ نہفتہ دافعِ ضعف
اور روحِ ضعیف کا سہارا (ملٹن)(۸۴)

شعر کی شان ۱۹۰۶ء

پہلا بند

اے شعر تیری کس سے ثنا ہو
مدحت سرائی ہو کس سے تیری
عالم یہ سارا تجھ پر فدا ہے
جو دل ہے شیدا تیرے اثر کا
ہوتا نہ گر یوں تو جلوہ فرما
تو ناد و دیا معدوم ہوتی
کیف غنا سے کب جاگتی روح
نظم سخن کا کب رنگ جمتا
جو گن ہیں تیرے کیوں کر گناؤں
علم و ادب کا ہے تو ہی زیور (۸۵)

آخری بند

اے نکتہ سنجو! ان کے قدم پر
ہے فرض و لازم تم سب کو چلنا
ترک اب خیالی معشوق کر دو
معشوق اپنا پیارا وطن ہو
بیر اور رقابت آپس کی چھوڑو
اک جوش پھونکو سارے دلوں میں
مردہ دلوں کو زندہ کرو تم
داغِ کہن کو دھو ڈالو دل سے
جدت عمل میں اونچی ہو ہمت
تن من لگا دو اپنا جو اس میں
تو سُرتی کا ہو لطف تم پر (۸۶)

یہ ساری چھان پھٹک اور تمام تر تردّدات محض اس لئے کیے گئے ہیں کہ ثابت کیا جاسکے کہ مولانا اسماعیل میرٹھی کے علاوہ برج موہن دتاتریہ کیفی نے بھی ۱۸۹۳ء میں معریٰ نظم کہی۔ سوال اٹھتا ہے کہ ان دونوں شاعروں میں سے پہلے معریٰ نظم کہنے والے کون ہیں۔ یہ مسئلہ بھی خاصا مشکل اور ٹیڑھا ہے۔ اس لئے کہ اسماعیل میرٹھی کی نظم معریٰ کا سال تصنیف ایک کلیے سے حاصل کیا گیا ہے اور کوئی قطعی دن یا مہینہ معلوم نہیں ہو سکا۔ جبکہ کیفی کے ہاں "واردات" میں "متفرق پارے" کے زیر عنوان شامل منظومات کے لئے فروری ۱۸۹۳ء کی تاریخ درج ہے۔ چونکہ اسی عنوان کے ذیلی عنوان "عورت کی ذات" کے تحت سات منظوم پاروں میں کیفی کی محولہ قبل دو معریٰ نظمیں بھی شامل ہیں اس لئے کیفی کی معریٰ نظموں کی تاریخ تصنیف قطعیت کے ساتھ فروری ۱۸۹۳ء دستیاب ہے۔ اور یہ سال کے شروع کا محض دوسرا مہینہ ہے۔ لہٰذا قطعیت اور آغاز سال کی رعایت دیتے ہوئے برج موہن دتاتریہ کیفی کی معریٰ نظموں کو مولانا اسماعیل میرٹھی کی معریٰ نظموں سے پہلے کی تخلیق مانا جاسکتا ہے۔ اور یوں برج موہن دتاتریہ کیفی کو معریٰ نظم نگاری کے سلسلے میں مولانا اسماعیل میرٹھی پر سبقت زمانی حاصل ہو جاتی ہے۔

اب آتے ہیں حالی۔ حالی کا مسئلہ قطعاً "کوئی مسئلہ نہیں ہے۔ اس لئے کہ انہوں نے "مقدمہ شعر و شاعری" میں بلینک ورس کا لفظ ضرور استعمال کیا اور اس ہیئت کے لئے پسندیدگی کے جذبات و خیالات کا اظہار بھی کیا ہے لیکن از خود کوئی معریٰ نظم نہیں لکھی۔ اس ضمن میں طلحہ رضوی برق نے خواہ مخواہ خرمن تحقیق پر بجلی گرانے کی کوشش کی ہے۔ اس طرح آخر میں محمد حسین آزاد رہ جاتے ہیں۔ دیکھنا یہ ہے کہ آیا انہیں اولیت کا مصداق قرار دیا جاسکتا ہے یا نہیں اور اگر وہ اردو میں نظم معریٰ کے موجد ہیں تو کس طرح۔ یہ مسئلہ خاصا ٹیڑھا بھی ہے اور گنجلک بھی۔ محمد حسین آزاد کی دو معریٰ نظمیں ہیں۔ "جغرافیہ طبعی کی پہیلی" ان کے مجموعہ کلام "نظم آزاد" میں درج ہے اور "جذب دوری" ان کے شعری مجموعے "خم کدۂ آزاد" میں شامل ہے۔ آزاد کے ان دونوں

مجموعہ ہائے کلام میں شعری مشمولات کے ساتھ ان کی تاریخ تخلیق درج نہیں ہے۔ جس کی دیگر وجوہات کے علاوہ ایک سب سے بڑا سبب یہ ہے کہ ان کا اولین مجموعۂ کلام یعنی "نظم آزاد" ان کے زمانہ جذب و عالم خود فراموشی کے دوران میں اشاعت پذیر ہوا۔ اور دوسرا مجموعہ "خم کدۂ آزاد" ان کی وفات کے بعد منظر عام پر آیا۔ لہٰذا جب ان شعری مجموعوں کی ترتیب و تدوین کا کام ہو رہا تھا تو وہ اس قابل نہیں تھے کہ اپنی تخلیقات کی ترتیب زمانی سے آگاہ کر سکتے۔ نتیجتاً زیر بحث منظومات کی تواریخ تصانیف کو جاننے کے لئے ان کی طرف سے متوقع معلومات کا باب سرے سے ہی بند ہو جاتا ہے۔ دیگر ذرائع بھی اس باب میں خاموش ہیں۔ ڈاکٹر اسلم فرخی نے بھی اپنے بلند پایہ تحقیقی مقالے "محمد حسین آزاد۔ حیات اور تصانیف" میں مذکورہ معریٰ نظموں کے تصنیفی سن کے بارے میں کسی قسم کی کوئی معلومات فراہم کئے بغیر درج ذیل نوعیت کی اطلاعات پر اکتفا کی ہے۔

۱۔ "۱۸۹۷ عیسوی میں آغا محمد ابراہیم نے آزاد کی نظموں کا مجموعہ نظم آزاد کے نام سے شائع کیا تھا۔ ۱۹۱۰ء عیسوی میں اس کا دوسرا ایڈیشن شائع ہوا۔" (۸۷)

۲۔ نظم آزاد کی سولہویں نظم جغرافیہ طبعی کی پہیلی ہے جو منشی ذکاء اللہ کی فرمائش لکھی گئی تھی۔" (۸۸)

۳۔ "جغرافیہ طبعی کی پہیلی میں ہیئت کا ایک نیا تجربہ ملتا ہے۔ یہ نیا تجربہ غیر مقفیٰ نظم ہے۔" (۸۹)

۴۔ "خم کدۂ کی دو نظمیں "جذب دوری" اور "خوبیو" انگریزی نظموں کے ترجمے ہیں۔" "جذب دوری" بے قافیہ نظم ہے۔" (۹۰)

ایسی صورت میں موضوع بحث منظومات کے زمانہ تصنیف کے تعین کے لئے رو دے کر آزاد کے مجموعہ ہائے کلام کے مرتبین پر جا کر نظر ٹھہرتی ہے، جنہوں نے اپنے حافظے کے زور اور یاداشت کے بل پر آزاد کی نظموں کے زمانہ تصنیف کے تعینات کی جانب رہنمائی کی ہے۔ "خم کدۂ آزاد" کے مرتب آغا محمد طاہر ہیں جو آزاد کے پوتے ہیں اور گھر کے فرد ہیں لہٰذا کسی بھی دوسرے مرتب کی بہ نسبت ان کی اطلاعات زیادہ قابل یقین ہو سکتی ہیں۔ آغا محمد طاہر نے "خم کدۂ آزاد" کے دیباچے میں آزاد کی شاعری کے پانچ ادوار متعین کئے ہیں، جن کی نوعیت درج ذیل ہے۔

۱۔ پہلا دور آغاز سے ۱۸۵۷ء تک کی شاعری کو محیط ہے۔ اس میں "مولانا کا سرمایہ غزلیات ہے جسے تیس برس کی کمائی کہنا چاہئے غدر کے طوفان میں بہہ گیا۔" (۹۱)

۲۔ دوسرا دور ۱۸۵۸ء سے شروع ہو کر ۱۸۶۴ء پر ختم ہوتا ہے۔ "اس عرصہ میں نوحہ، سلام، مرثیہ، مناقب کی صورت میں کیفیات قلب صفحہ کاغذ پر ٹپکا کیں۔ افسوس کہ وہ دین و دنیا کا سرمایہ بھی غارت ہوا۔" (۹۲)

۳۔ "تیسرا دور لاہور آکر شروع ہوا۔" (۹۳) جو ۱۸۶۵ء سے لے کر ۱۸۷۶ء تک جاری رہتا ہے یہ انجمن پنجاب کے قیام و عمل کا زمانہ ہے۔

۴۔ چوتھا دور ۱۸۸۶ء تک کا ہے "حضرت آزاد کی شاعری کا چوتھا دور اگر دیکھنا ہو تو مجموعہ نظم آزاد دیکھ لو جس میں کہ پرانی شاعری کو قومیت کے چراغ میں روشن کیا ہے۔" (۹۴)

۵۔ پانچواں دور "حضرت آزاد کی شاعری کا آخری دور ہے کہ شعر و سخن کا تیراک ۱۸۸۷ء کے قریب دریائے حیرت میں ڈوب گیا۔ دیکھنے والے کہتے تھے کہ مولانا مجذوب ہو گئے۔" (۹۵) اس زمانہ جذب میں آزاد نے صرف غزلیں تخلیق کیں۔

مولانا محمد حسین آزاد کی کیفیت دیوانگی کی ابتداء ڈاکٹر اسلم فرخی کی تحقیق کے مطابق "۱۸۸۵ء میں ہوئی تھی لیکن یہ کیفیت عارضی تھی، علاج سے درست ہو گئی۔" (۹۶)

آغا محمد طاہر کے مطابق اس زمانہ جذب کا آغاز ۱۸۸۷ء ہے۔ (۹۷) لالہ سری رام کے نزدیک "اس جنون کی ابتداء ۸۹ یا ۹۰ سے ہوئی ہے۔" (۹۸) ڈاکٹر اسلم فرخی نے آزاد کے زمانہ جنوں کو ۱۸۸۷ء سے قبل یعنی ۱۸۸۵ء بتایا ہے جبکہ لالہ سری رام نے اس کے برعکس مولانا کی کیفیت دیوانگی کو ۱۸۸۷ء کے بعد یعنی ۱۸۸۹ء یا ۱۸۹۰ء قرار دیا ہے۔ ہر دو کے مقابلے میں آغا محمد طاہر کا فراہم کردہ سال جنوں ہی درست مانا جانا چاہئے کیونکہ پوتا ہونے کے ناطے آغا محمد طاہر کو اس گھریلو معاملے سے زیادہ اچھی طرح واقفیت ہونا ایک فطری اور لائق اعتبار امر ہے۔ لالہ سری رام کی مطلع کردہ تاریخ اس لئے بھی درست نہیں مانی جا سکتی کہ اس میں قطعیت کی بجائے شک کا عنصر بھی پایا جاتا ہے اور انہوں نے محض اندازے سے بیک وقت دو سالوں کا نام لیا ہے۔ ویسے بھی دو انتہاؤں کے درمیان واقع صورت کو قبول کر لینا قرین عدل و انصاف ہے۔ اسے ہی میانہ روی کہتے ہیں۔ لہٰذا آزاد کا زمانہ جنوں ۱۸۸۷ء سے شروع ہوتا ہے اور آغا محمد طاہر کے مطابق "مجموعہ آزاد" ۱۸۸۷ء سے قبل حضرت آزاد کی شاعری کے چوتھے دور سے متعلق ہے۔ چونکہ "جغرافیۂ طبعی کی پہیلی"، "نظم آزاد" میں شامل ہے۔ اس لئے یہ طے ہے کہ مذکورہ معریٰ نظم لازماً ۱۸۸۷ء سے قبل تخلیق ہوئی۔ اس امر کو ایک اور

سبب سے بھی تقویت بہم پہنچتی ہے۔ وہ یہ کہ "جغرافیۂ طبعی کی پہیلی" کو منشی ذکاء اللہ کی فرمائش پر لکھا گیا۔ ظاہر ہے کہ ہوش حواس کی درستگی کے زمانے ہی میں کوئی فرمائش کرتا ہے اور باقائمی ہوش و حواس ہی اس فرمائش کو پورا بھی کیا جاتا ہے۔ اور پھر خاص طور سے ایک ایسی ہیئت میں نظم کہنا جو بالکل روایت سے ہٹ کر ہو اور عمداً اس کے جملہ لوازمات کو ملحوظ رکھنا بھی مقصود ہو تو ایسا صرف اور صرف اسی صورت میں ممکن ہے کہ جب نہ صرف سوجھ بوجھ کی قوتیں پوری طرح بحال ہوں بلکہ انہماک و ادراک کے وسائل بھی کامل اور بھرپور انداز میں ساتھ دے رہے ہوں۔ انہی حقائق و شواہد، احوال و آثار اور استدلال و استخراج کی روشنی میں یہ طے کرنے میں چنداں دشواری نہیں رہ جاتی کہ محمد حسین آزاد کی دوسری معریٰ نظم "جذب دوری" بھی لازمی طور پر ۱۸۸۷ء سے پہلے ہی کی تخلیق ہے۔ تاہم سوال اٹھتا ہے کہ یہ دونوں نظمیں اگر کم و بیش ایک ہی زمانے کی تخلیق ہیں تو پھر ایک ہی مجموعے میں کیوں شامل نہ ہو سکیں۔ اس کے لئے یہی صورت درست معلوم ہوتی ہے کہ "جغرافیہ طبعی کی پہیلی" پہلے لکھی گئی ہوگی جسے مرتبین نے "مجموعۂ نظم آزاد" میں شامل کر لیا اور دوسری نظم "جذب دوری" آزاد کے مسودات میں کہیں آگے پیچھے کھو گئی ہوگی جو بعد میں دستیاب ہونے پر "خم کدۂ آزاد" میں شامل کر لی گئی۔

مولانا محمد حسین آزاد کی متذکرہ معریٰ نظموں کے زمانۂ تصنیف کے تعین میں ایک اور سمت سے بھی پڑنے والی روشنی کی چھوٹ مددگار ثابت ہو سکتی ہے۔ مجموعۂ نظم آزاد کا تاریخی نام "نظم دلفروز" ہے۔ اس کے مرتب مولوی سید ممتاز علی ہیں جو "رفاہ عام پریس لاہور" کے مالک تھے اور مولانا محمد حسین آزاد کے نہایت قریبی شاگرد تھے۔ یہ مجموعہ دارالاشاعت پنجاب کی جانب سے رفاہ عام اسٹیم پریس لاہور میں ۱۸۹۹ء میں طبع ہوا۔ اس کے دیباچے میں مولف سید ممتاز علی نے مولانا محمد حسین آزاد کی منظومات کے زمانۂ تصنیف کو بیان کرتے ہوئے تحریر کیا ہے کہ۔

"میں نے ان نظموں کی ترتیب تصنیف کو ملحوظ رکھا ہے۔ مثنوی شب قدر سے لے کر مثنوی گنج قناعت تک جتنی مثنویاں ہیں وہ سنہ ۷۵۔ ۷۴ء میں کہی گئی تھیں۔ ان کے بعد کی نظمیں ۸۳ء کی ہیں مگر مبارک باد جشن جوبلی سنہ ۸۶ء کی ہے۔" (۹۹)

معلومات بالا کے مطابق "نظم دلفروز" کی منظومات کے زمانۂ تصنیف کے تین حصے سامنے آتے ہیں۔

اول۔ ۱۸۷۴ء سے لے کر ۱۸۷۵ء تک کی منظومات

دوم۔ ۱۸۸۳ء کی نظمیں

سوم۔ ۱۸۸۶ء مبارک باد جشن جوبلی

اس مجموعے کی اولین مثنوی "شب قدر" ہے۔ مثنوی "گنج قناعت" تک کی شاعری میں کوئی معریٰ نظم نہیں ہے۔ اسی طرح مندرجہ بالا تقسیم کی رو سے حصہ اول مکمل ہو جاتا ہے۔ مثنوی "گنج قناعت" کے بعد دو نظمیں "شرافت حقیقی" اور "نو طرز مرصع" ہیں، جن کے بعد "جغرافیہ طبعی کی پہیلی" ہے یہ معریٰ نظم ہے۔ اس کے بعد "مبارک باد جشن جوبلی" سے پہلے دو نظمیں "جسے چاہو سمجھ لو" اور "تارے کا عاشق" ہے۔ یوں مندرجہ بالا تقسیم کی رو سے ۱۸۸۳ء کی منظومات کا دور اختتام پذیر ہو جاتا ہے۔ حصہ سوم میں "مبارک باد جشن جوبلی" ہے، جسے ۱۸۸۶ء کی تخلیق بتایا گیا ہے۔ "مبارک باد جشن جوبلی" کے بعد کے مشمولات شاعری کی ترتیب کے مطابق مثنوی یاد الٰہی" "غزلیات" "خطاب بہ اہل" "قلم اور اختتام پر اشعار متفرق ہیں۔ مندرجہ بالا تقسیم کے نقشے کے مطابق اول اور سوم حصے کی منظومات بحث سے خارج ہیں اس لئے کہ ان میں کوئی معریٰ نظم نہیں ہے۔ صرف حصہ دوم یعنی مثنوی "گنج قناعت" اور "مبارک باد جشن جوبلی" کے درمیان موجود نظمیں ہی متعلقہ ہیں۔ اس لئے کہ ان میں ایک نظم "جغرافیہ طبعی کی پہیلی" معریٰ نظم ہے۔ چونکہ اس حصے کی ساری نظمیں ۱۸۸۳ء میں تخلیق کی گئی ہیں لہٰذا جغرافیہ طبعی کی پہیلی بھی ۱۸۸۳ء ہی کی تصنیف ہے۔ یوں مولوی سید ممتاز علی کی اطلاع کے بموجب "جغرافیہ طبعی کی پہیلی" ۱۸۸۷ء سے قبل کہی گئی اور اس طرح آغا محمد طاہر کے بیان کی تصدیق و توثیق ہو جاتی ہے۔ مولوی سید ممتاز علی کی فراہم کردہ معلومات کو اس لئے بھی درست تسلیم کیا جانا بنتا ہے کہ وہ نہ صرف مولوی محمد حسین آزاد کے عزیز ترین شاگرد تھے بلکہ ان سے بے پناہ عقیدت بھی رکھتے تھے۔ انہیں لاہور میں مولانا کی نزدیکی قربت کا شرف میسر رہا ہے۔ مولانا سے وابستگی اور ان کے کلام سے دلبستگی ہی کا یہ نتیجہ تھا کہ انہوں نے آزاد کی زبانی سنا ہوا کلام اور اخبارات میں چھپا ہوا شعری سرمایہ بیس برس تک حرز جاں بنائے رکھا اور اسے ان کے ایام دیوانگی میں ترتیب دے کر اشاعت کا اہتمام کیا۔ وہ اپنی اس کاوش کا ذکر کرتے ہوئے "نظم دلفروز" کے دیباچے میں رقمطراز ہیں کہ۔

"مجھ خاکسار کی درخواست مولانا آزاد سے ہمیشہ یہ رہی کہ وہ اپنے بکھرے پھولوں کا ایک گلدستہ بنا کر نوجوانان اہل طبع کی میز سجائیں مگر ملک اور اردو زبان کی بدقسمتی کہ ہم ان کی زندگی ہی میں ان کی بے نظیر قابلیتوں سے محروم رہ گئے۔ وہ اپنی کلیات کو جمع نہ کر پائے تھے کہ ان کی طبیعت جادۂ اعتدال سے منحرف ہو گئی۔ میں نے اپنی طالب علمی کے زمانے میں جو کچھ ان سے سنا اشتیاق اور ادب کے دل سے اسے محفوظ رکھا جو اخباروں میں چھپا اسے بھی یادگار استاد سمجھ کر گلے کا تعویذ بنایا۔ اب کہ

ان کی صحت کی توقع بہت کم ہے اور میرا دل بالکل ٹوٹ گیا ہے میں ان نوشتوں کو جنھیں بیس برس سے دل سے لگائے رہتا تھا چھاپ کر شائع کرتا ہوں۔" (۱۰۰)

اس طرح ثابت ہو جاتا ہے کہ مولانا آزاد کی دونوں معریٰ نظمیں ان کے زمانۂ جنوں سے قبل کی تخلیق ہیں۔ لہٰذا یہ نظمیں ۱۸۸۳ء یا ۱۸۸۵ء یا پھر زیادہ سے زیادہ ۱۸۸۷ء سے پہلے تصنیف ہوئیں۔ اگر آزاد کی معریٰ نظموں کی تخلیق کے زمانے کو ۱۸۸۷ء ہی مان لیا جائے تو بھی انھیں برج موہن دتاتریہ کیفی اور اسماعیل میرٹھی کے مقابلے میں اولیت حاصل ہو جاتی ہے کیونکہ کیفی اور اسماعیل کی معریٰ نظموں کا زمانۂ تصنیف ۱۸۹۳ء بنتا ہے۔ یوں مولانا محمد حسین آزاد کو ترتیب وار برج موہن دتاتریہ کیفی' اسماعیل میرٹھی' نظم طباطبائی اور عبدالحلیم شرر پر سبقت زمانی حاصل ہو جاتی ہے۔ اور ان کے سر پر اولیت کا تاج صاف رکھا ہوا معلوم دیتا ہے۔ مولانا محمد حسین آزاد کی دونوں معریٰ نظمیں جن میں سے "جغرافیہ طبعی کی پہیلی" "نظم آزاد" اور "جذب دوری" "خم کدۂ آزاد" میں شامل ہے۔ درج ذیل ہیں۔

جغرافیہ طبعی کی پہیلی

جو منشی ذکاء اللہ صاحب پروفیسر زبان ہائے مشرقی کی فرمائش سے نظم کی گئی۔

ہنگامۂ ہستی کو گر غور سے دیکھو تم
ہر خشک و تر عالم صنعت کے تلاطم میں
جو خاک کا ذرہ ہے یا پانی کا قطرہ ہے
حکمت کا مرقع ہے جس پر قلم قدرت
انداز سے ہے جاری اور کرتا ہے گلکاری
اک رنگ کہ آتا ہے
سو رنگ دکھاتا ہے
اور دیکھنے والوں کی آنکھیں تو کھلی ہیں پر
خر مہرۂ رنگیں۔ یا بلور کے ٹکڑے ہیں
ہر لحظہ و ہر ساعت قدرت کے تماشے ہیں
عالم میں پڑے ہوتے پر ان کو نہیں پروا
ہرگز کہ یہ سب کیا ہے؟
اور ہے تو سبب کیا ہے؟
ایسے بھی مگر اکثر ارباب بصیرت ہیں
جو کھولے ہوئے ہر دم ہیں دیدۂ عبرت کو
ذرہ ہو کہ ہو سورج معنی ہو کہ ہو صورت
ہر جلوۂ قدرت میں سرمہ انھیں حکمت کا
سرمایۂ بینائی اور عینک عبرت ہے
یہ آنکھ پہ ٹھیک آئی جس سے کہ زمانے کی
گرمی ہو، یا سردی یا ہووے تری خشکی
حکمت کا معما ہے قدرت کی پہیلی ہے
نقطہ ہے اگر اس میں ہے عقدۂ سربستہ
عقدہ ہے اگر اس میں
ہے نکتۂ برجستہ
اک سیدھی سی بات اس وقت آئی ہے تصور میں
وہ یہ ہے کہ دو چیزیں کیا ایسی ہیں دنیا میں
آپس میں جو رکھتی ہیں پیوند زناشوئی
اولاد سے جن کی سب آباد زمانہ ہے
نقلی نہیں افسانہ

نقلی نہیں افسانہ   سب نے اسے مانا ہے
اور پھر انہیں دونوں کو   دیکھو جو نظر بھر کر
ماں بیٹی کا ہے ناتا
دونوں میں نظر آتا

شورش کہ عالم میں   پیدائشیں لاکھوں ہیں
اصلوں کی بہت نسلیں   رشتوں کے سررشتے (سرشتے) ہیں
اس پیچ کا پر رشتہ
دیکھا نہ سنا کوئی

آزاد بھلا ہے کون   جو آگے ترے بولے
یا بند گرہ کھولے   یا یہ کہ مگر تو بھی
کہہ سن کے سوال اپنا
دے آپ جواب اپنا

وہ دو کہ بہم جن میں   ہے عقد زن و شوہر
عالم میں ہیں دو جوہر   خشکی و تری جن سے
صنعت گہ قدرت میں   پیداو ہویدا ہیں
سب عالم جسمانی
حیوانی و انسانی

اور دوسرے رشتے سے   گر غور کرو دل میں
تو دیکھ لو پانی کو   جس رنگ میں جی چاہے
بادل ہو کہ باراں ہو   قطرہ ہو وہ یا دریا
شبنم سے بھی کم ہووے   یا نام کو نم ہووے
اک عرصہ خاص اس پر   گذرے گا تو دیکھو گے
خشکی کے نشاں ہوتے   اس میں سے ہویدا ہیں
یا بچے ہیں جو ماں کے
آغوش میں پیدا ہیں

کیوں قبلہ من دیکھا   یہ طرفہ معما ہے
کیا بوجھے کوئی پنڈت   یا فلسفی و ملا
ہاں سمجھے میاں آزاد   یا منشی ذکاء اللہ
سنبل ہے یہ سبزہ میں   پھولوں میں چنبیلی ہے
کون اس کو بھلا بوجھے
حکمت کی پہیلی ہے
(۱۰۱)

مولانا محمد حسین آزاد کی درج بالا نظم معریٰ۔ بحر ہزج مربع اخرب میں ہے۔ جس کا وزن "مفعول مفاعیلن" ہے

جذب دوری

میرے پیارے بابا   تمہیں کیوں کر ہو یقیں   جبکہ میں دیکھتا ہوں   طرف ابر سیاہ
یا کہ ہوتا ہوں کھڑا   سر سیلاب رواں   تو یہ کہتا ہے مجھے   شفقوں کا ہونا
دھنکوں کی سبزی   ہلکے پھلکے بادل   کیا اڑے جاتے ہیں   یا یہ تھے یا وہ گئے
نہیں دم لیتے ذرا   تھے کہیں پہنچے کہیں   کیا انہیں بھی ہے خبر   کہ ہے اک طرفہ جگہ
کہ جہاں کوئی جہاز   اب تلک پہنچا نہیں   آہ ابر آہ ہوا   خوب ہی دے گئے تم
شوق دل کو ہے مرے   جوش دل کا طوفاں   کہ ہے غم کی میراث   نہ کہ جدّی ورثہ
زاد و بوم اور یہ وطن   قامت صبر پہ ہیں   اب تو تنگی کرتے   ذوق دل خواب و خیال

ایسے دق بیٹھے ہیں
لو مجھے جانے دو اب
دل و جاں تم ہو میرے
ہے چلی جاتی لئے
گر درختوں کے بھی جھنڈ
اک اجالا دیں گے
اس نے یہ گنبد سبز
گر کبھی میں نہ پھروں

سانس لے سکتے نہیں
پر خفا مت ہونا
پر کروں کیا کہ مجھے
روز جنگل جنگل
چھوڑ دیویں گے مجھے
گر ہو چاہا بھی زمیں
کر دیا ہے سر پر
تو بھی خوش رہنا تم

اے مرے پیارے باپ
بوسہ رخصت کا ضرور
اک زبردست ہوس
اور اس سے باہر
بیکس و زار و غریب
دیکھ لو چاہو جہاں
اپنے بندوں کے سپر
اور سمجھنا دل میں

اے مری پیاری ماں
بلکہ لوں گا مجبور
میرے اپنے گھر سے
تم معفونہ کرو
چاند سورج تو مجھے
کہ جو عالم کا ہے باپ
آہ اے پیارو
کہ خوش اقبالی نے

وہیں پہنچایا مجھے (۱۰۲)

آزاد کی مندرجہ بالا نظم "جذب دوری" بحر مدید میں ہے جس کا وزن "مفعلاتن فعلن" ہے۔ محمد حسین آزاد نے اپنی دو معریٰ نظمیں لکھ کر انگریزی شاعری کی ایک نئی ہیئت کا اردو میں آغاز تو کر دیا لیکن انہوں نے اس کے فروغ و اشاعت کے لئے کوئی سنجیدہ کوشش نہیں کی۔ یہ نظمیں بھی شاید انہوں نے انگریزی زبان و سخن کے لئے اسی جذبے کے تحت کہیں جس کا حقیقی مقصد مغربی تعلیم و تہذیب کے صحت مند رویّوں کو اردو ادب میں متعارف کرانا تھا اور روایت سے اٹوٹ وابستگی میں لچک پیدا کر کے نئی ہیئتوں' نئے افکار' نئے موضوعات اور نئی روشنی کی جانب متوجہ کرنا تھا۔ یہی سبب ہے کہ معریٰ نظموں کی تعداد دو سے آگے نہ بڑھی۔ یہ نظمیں بھی بنیادی طور پر مشق و فرمائش کا نتیجہ ہیں۔ ان نظموں میں تکنیک کا نیا پن تو ہے لیکن اسلوب کی تازگی' افکار کی جدّت اور بیان کی قوت مفقود ہے۔ اس کا منطقی نتیجہ یہ بر آمد ہوا کہ اردو شاعری میں آزاد کے اس تاریخی کارنامے کو تحریک یا روایت کا درجہ حاصل نہ ہو سکا۔ کم و بیش اسی طرح کی صورت حال اسماعیل میرٹھی کی بھی ہے۔ وہ انگریزی سے کماحقہ واقفیت نہیں رکھتے تھے۔ انہوں نے آزاد و حالی کی شروع کردہ نظم نگاری کی جدید تحریک سے اثر قبول کر کے معریٰ نظمیں تو ضرور لکھیں لیکن ان معریٰ نظموں میں نہ تو کوئی گہرائی ہے اور نہ ہی گیرائی۔ ایک طرف تہ داری سے خالی ہیں تو دوسری طرف فنکاری سے تہی ہیں۔ ویسے بھی یہ نظمیں بچوں کے لئے کہی گئی تھیں۔ اس لئے اپنے عہد کے شعراء کی سنجیدہ توجہ کا مرکز نہ بن سکیں اور نہ ہی ان کے لئے کسی شعری تحریک کا پیش خیمہ ثابت ہوئیں۔ یہ نظمیں بچوں کی نفسیات اور درسی ضرورتوں کے زیرِ مقصد لکھی گئی تھیں اور ان میں سوچے سمجھے منصوبے کے تحت درسِ اخلاق کا اہتمام کیا گیا تھا۔ لہٰذا ان سے خالص شاعری اور اعلیٰ ادب کی توقع رکھنا ہی بے معنی ہے۔ ان نظموں کی اہمیت صرف اس قدر ہے کہ یہ معریٰ نظموں کی ابتدائی مثالیں ہیں۔ نظم معریٰ کو کسی حد تک سنجیدگی کے ساتھ تحریک کی شکل دینے کی اگر کسی نے کوشش کی تو وہ عبدالحلیم شرر ہیں۔

شرر بنیادی طور پر ایک ناول نویس تھے۔ صحافی' مورخ اور ڈراما نگار بھی تھے۔ لیکن نثری صلاحیتوں کے ساتھ ساتھ وہ کسی قدر استعداد شعری کے بھی مالک تھے۔ اگرچہ شاعری سے ان کی طبعی مناسبت کچھ زیادہ نہ تھی' اس کے باوصف انہوں نے چھ شعری تخلیقات یادگار چھوڑی ہیں جو درج ذیل ہیں۔

۱۔ شب وصل ۲۔ شب غم ۳۔ زمانہ اور اسلام
۴۔ فلورنڈا (فتح اندلس) ۵۔ مظلوم ورجینا ۶۔ اسیری بابل

"شب وصل" مسدس کی ہیئت میں ہے اور پابند نظم ہے۔ شب غم بھی مسدس ہے اور پابند شاعری ہے۔ "زمانہ اور اسلام" بھی مقفیٰ اور مسدس کی ہیئت میں' بحر کے وزن پر ہے۔ اس میں گیارہ سو سالہ تاریخ اسلام کا احاطہ کرنے کی سعی ملتی ہے۔ "فلورنڈا" اور "مظلوم ورجینا" ڈرامائی نظم معریٰ ہے۔ اسیری بابل گولڈ اسمتھ کے ایک منظوم ڈرامے کا اردو میں ڈرامائی ترجمہ ہے' جسے شرر نے ۱۹۱۸ء میں شائع کیا۔ اس تاریخی نظم کے پس منظر اور اردو زبان میں اس کے ترجمے پر روشنی ڈالتے ہوئے عبدالحلیم شرر لکھتے ہیں کہ۔

"یہ واقعہ دنیا کے اہم ترین تاریخی واقعات میں سے ہے جس کی تفصیل کتب آسمانی میں ملتی ہے۔ انگریزی جادو بیان و نکتہ سنج شاعر گولڈ اسمتھ نے اسی تفصیل پر مشتمل ایک چھوٹا سا منظوم ڈراما لکھا ہے جس سے تاریخ قدیم کا ذوق رکھنے والے خصوصاً" دلدادگان شریعت الٰہی و مزشناسان اسرار پیغمبری خاص طور پر لطف اندوز ہوتے ہیں اور مسلمان چونکہ توحید کے عقیدے میں سب سے زیادہ بڑھے ہوئے ہیں اور انبیائے سلف کا بے حد ادب کرتے ہیں اس لئے انہیں اس ڈرامے میں یہود و نصاریٰ سے زیادہ مزا آسکتا ہے۔

اسی خیال سے میں نے اس چھوٹے سے ڈرامے کا ترجمہ اردو نظم میں کر دیا۔" (۱۰۳)

تاہم عبدالحلیم شرر نے یہ وضاحت نہیں کی کہ اسیری بابل گولڈ اسمتھ کے کون سے منظوم ڈرامے کا ترجمہ ہے۔ "اولیور گولڈ اسمتھ" (OLIVERGOLDSMITH) نے ڈرامے اور خاص طور پر منظوم ڈرامے محض گنتی کے چند ایک ہی لکھے ہیں۔ ان کے دو مقبول عام

اور مشہور ڈرامے "دی گڈ نیچرڈ مین" (THE GOOD NATURED MAN) اور "شی سٹوپس ٹو کنکر" (SHE STOOPS TO CONQUER) ہیں۔ ان دونوں کا موضوع سماج سے ہے۔ گولڈ اسمتھ کے کسی تاریخی ڈرامے کا سراغ نہیں ملتا۔ یہاں تک کہ گولڈ اسمتھ اور ان کے کام سے متعلق اہم ترین انگریزی کتابیں بھی ان کے اس قسم کے کسی ڈرامے کے متعلق کسی طرح کی معلومات فراہم کرنے کے سلسلے میں خاموش ہیں۔ ان میں سے چند ممتاز اور مستند کتابیں درج ذیل ہیں۔

1. ENCYCLOPAEDIA Britannica, VOLUME. 10 by a society of gentlemen in Scotland, 1768, P. P.546, 547.

2. The Cambridge History of English literatore VOLUME. X, Ed. by Sir A.W.Ward + A.R. Waller, 1975, London, P. P.195 to 216

3. A history of english literature, by peter quennell + hamish johnson, 1973, Eng, P.262.

4. English literature-enlarged edition, byw.J.long, Ist Ed. 1967, Bhopal, P. P.311 To 316.

5. poems and plays, by J.W.M.Gibbs, reprint 1910, every man library-london.

6. an introduction to eighteenth century drama 1700-1780, byfrederick S.bdas, 1965, London.

7. They revival of english poetic drama, by H.H.Anniah Gowda, 1972, orient longman, Bombay.

8. Selections from english dramatists By geoffrey H.crump, london.

یہ بھی ممکن ہو سکتا تھا کہ عبدالحلیم شرر نے اولیور گولڈ اسمتھ کی بجائے کسی دوسرے گولڈ اسمتھ کے کسی منظوم ڈرامے کو نظم اردو میں منتقل کیا ہو۔ لیکن عبدالحلیم شرر کے یہ الفاظ کہ "انگریزی کے جادو بیان و نکتہ سنج شاعر گولڈ اسمتھ نے اس تفصیل پر مشتمل ایک چھوٹا سا منظوم ڈراما لکھا ہے" اس قیاس کو بھی رد کر دیتے ہیں۔ آخر کار اس نتیجے پر اکتفا کرنی پڑتی ہے کہ شرر نے انگلستان کے دورے کے دوران کسی کتاب یا رسالے میں گولڈ اسمتھ کا شاید کوئی منظوم ڈراما دیکھا ہو اور اسے ترجمے کے لئے منتخب کر لیا ہو۔ اسیری بابل مثنوی کی ہیئت میں ہے اور نظم معریٰ کے موضوع سے اس کا براہ راست کوئی تعلق نہیں ہے۔ اس کا ذکر شرر کی شاعری کے کل سرمائے کو پیش نظر رکھنے کے لئے "ضمناً" کر دیا گیا ہے۔ شرر کے دو منظوم ڈرامے "فلورنڈا" اور "مظلوم ورجنا" نظم معریٰ کی تاریخ میں نہایت اہم ہیں۔ شرر نے جون ۱۹۰۰ء میں اپنے ایک ناول "فلپانا" کے بعض حصوں کو نظم معریٰ میں سلسلہ وار چھاپنے کا آغاز کر کے اردو میں نظم معریٰ کے لئے باقاعدہ تحریک شروع کی۔ اس تحریک کو پانچ حصوں میں تقسیم کیا جاتا ہے۔

۱۔ شرر کی ڈرامائی نظم معریٰ کی تحریک
۲۔ شرر کی تقلید میں لکھی جانے والی ڈرامائی نظم معریٰ
۳۔ شرر کی تحریک سے متاثر ہو کر منظر اشاعت پر ابھرنے والی معریٰ نظمیں
۴۔ نظم معریٰ پر نظریاتی مباحث
۵۔ شرر کی تحریک نظم معریٰ کی کامیابیوں اور ناکامیوں کا جائزہ

شرر کی ڈرامائی نظم معریٰ کی تحریک: نظم معریٰ کی تحریک کا آغاز شرر کے ڈرامے فلورنڈا یا فتح اندلس سے ہوتا ہے۔ یہ عبدالحلیم شرر کے زیر ادارت شائع ہونے والے ادبی مجلے "دلگداز" میں قسط وار شائع ہوتا رہا۔ اس ڈرامے کی کل چھ قسطیں شائع ہوئیں۔ پہلی قسط جون ۱۹۰۰ء کے شمارے میں صفحہ ۱۰ تا ۱۶ پر، دوسری قسط ستمبر ۱۹۰۰ء کے شمارے میں صفحہ ۱۱ تا ۱۶ پر، تیسری قسط دسمبر ۱۹۰۰ء کے شمارے میں صفحہ ۱۵ تا ۱۹ پر، چوتھی قسط جنوری ۱۹۰۱ء کے شمارے میں صفحہ ۱۳ تا ۱۸ پر، پانچویں قسط فروری ۱۹۰۱ء کے شمارے میں صفحہ ۱۱ تا ۱۵ پر اور چھٹی قسط مئی ۱۹۰۱ء کے شمارے میں صفحہ ۱۳ تا ۱۷ پر اشاعت پذیر ہوئی۔ اس کے بعد یہ سلسلہ منقطع ہو گیا اور ڈراما ادھورے کا ادھورا رہ گیا۔ ہر قسط ایک "سین" پر مشتمل ہے۔ گویا اس نامکمل ڈرامے کے کل چھ "سین" ہیں۔

عبدالحلیم شرر کی نظم معریٰ کے لئے تحریک: جون ۱۹۰۰ء کے "دلگداز" میں "فلورنڈا" کی قسط اول جاری کرتے ہوئے اور نظم معریٰ کی تحریک کا سرنامہ پیش کرتے ہوئے عبدالحلیم شرر رقمطراز ہیں کہ۔

"ہم اب اس جانب توجہ کرتے ہیں اور بالکل اسی انگریزی شان سے ایک موزوں ڈراما لکھنے کی بنیاد ڈالتے ہیں۔ اگر ملک نے توجہ کی اور اہل سخن نے پسند کیا تو پورے سین موزوں کردیئے جائیں گے ورنہ دو ہی تین سین موزوں کرنے کے بعد یہ سلسلہ چھوڑ دیا جائے گا۔ اس وقت ہمارا مقصد صرف اس قدر ہے کہ بلینک ورس یا نظم غیر مقفیٰ کو اس کی اصلی شان میں دکھادیں تاکہ جن اہل سخن کو پسند آئے وہ بھی ایسی ہی نظمیں لکھیں اور ہم سے زیادہ بے تکلفی، سادگی اور کمالات شاعری دکھائیں۔

ہم اپنے قدر دانوں اور لائق جادو نگاروں سے بھی درخواست کرتے ہیں کہ اپنی معزز راؤں سے ہمیں ضرور مطلع فرمائیں تاکہ اردو شاعری کی دنیا میں اس نظم کے مناسب ہونے یا نہ ہونے اور مقبولیت عام حاصل کرسکنے یا نہ کرسکنے کا اندازہ کیا جاسکے۔" (۱۰۴)

"فلورنڈا" کے پہلے سین کا آغاز اس طرح ہوتا ہے۔

پہلا سین

جولین اپنے قصر سے ایک جہاز کو آکے ٹھہرتے اور اس سے مصر کے ایک نووارد مسیحی شخص کو اترتے دیکھ کے اہل دربار سے باتیں کرتا ہے:

جولین۔ کون ہے؟ کیوں آیا ہے؟ اور کیا ہے آنے کی غرض؟ کس لئے آیا ہے؟ اور کس کا ہے یہ سادہ جہاز؟ گو سمجھ میں کچھ نہیں آتا مگر حیرت سی ہے۔

ایک درباری۔ میں تو کہتا ہوں کہ حضرت کوئی عیسائی فقیر مانگنے آیا ہے۔

جولین۔ لیکن وضع سائل کی نہیں۔

دوسرا درباری۔ مصر یا قرطاجنہ کا کوئی سوداگر نہ ہو؟

جولین۔ شاید ایسا ہی ہو۔ لیکن جو ہو آنے دو یہاں خود ہی حال اپنا بتادے گا یہ میرے سامنے (چوبدار آتا ہے)

چوبدار۔ اجنبی سیاح اک اترا ہے ساحل پر حضور آرزو ہے باریابی کی اسے

جولین۔ لاؤ ابھی

(چوبدار جاتا ہے)

پہلا درباری۔ خوف یہ ہے کافروں کا کوئی گوئندہ نہ ہو

جولین۔ اب تو جو ہو میں نے آنے کی اجازت دی اسے

اس غیر مقفیٰ منظوم سین کا وزن "فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن" ہے۔ شرر کا بلینک ورس سے تعارف انگریزی ڈراموں بالخصوص شیکسپئر کے ڈراموں کے ذریعے ہوا تھا یہی سبب ہے کہ وہ اس ہیئت کو ڈرامے کی صنفی ضرورت کا لازمہ قرار دیتے ہیں اور اس امر پر ایمان کی حد تک پختہ یقین رکھتے ہیں کہ شیکسپئر اور دیگر یورپی شاعروں کو دنیائے شعروادب میں جو بلند مقام حاصل ہوا ہے اس کے پس پشت "معریٰ نظم" کا قوی محرک ہی کار فرما تھا۔ اس ہیئت سے متعلق ان کے محدود زاویۂ نگاہ کا اندازہ اس امر سے بھی ہوتا ہے کہ وہ نظم غیر مقفیٰ کی ایجاد کو باقاعدہ طور پر انگریزی اور ڈراما نگاری کی مجبوری کا شاخسانہ سمجھتے ہیں۔

"قافیہ سلسلۂ کلام کو ہمیشہ قطع کردیا کرتا ہے۔ اسی مجبوری سے انگریزی میں خاصتہً ڈراما کے لئے یہ نظم غیر مقفیٰ ایجاد کی گئی ہے جو یہ شان دکھاتی ہے کہ ایک طرف تو کلام برابر موزوں ہوتا چلا جاتا ہے اور دوسری طرف سلسلہ کلام یوں جاری رہتا ہے کہ اگر مصرعہ مصرعہ جدا کرکے نہ لکھیں تو معلوم ہو کہ گویا بے تکلفی سے نثر میں گفتگو ہو رہی ہے۔ صرف یہی چیز ہے اور یہی نظم ہے جس نے شیکسپئر اور دیگر شعرائے یورپ کو شہرت کے دربار میں سب سے معزز جگہ دی ہے۔" (۱۰۵)

شرر کے مندرجہ بالا نظریات سے جہاں نظم معریٰ کی ہیئت کے بارے میں ان کے محدود ذہن و فکر کی نشاندہی ہوتی ہے وہاں ان کے مطالعہ و معلومات کی کمی کا بھی پتہ چلتا ہے۔ پہلی بات تو یہ ہے کہ کوئی ہیئت خواہ وہ کتنی ہی ہمہ صفت، ہمہ جہت اور پر عظمت کیوں نہ ہو اس کے استعمال سے کوئی مصنف نہ تو کسی بڑی تخلیق پر قادر ہو سکتا ہے اور نہ ہی اسے شہرت کی بلندیاں نصیب ہو سکتی ہیں۔ یہ کسی ہیئت کے بارے میں جذباتی اور غیر معتدل رویّہ ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ اگر شرر نے انگریزی بلینک ورس کا بالاستیعاب مطالعہ کیا ہوتا اور ڈراموں کے علاوہ دیگر شعری تخلیقات بھی ان کے پیش نظر ہوتیں تو اس ہیئت میں دیگر اصناف کی شاعری کو وہ کسی طور بھی اتنی آسانی کے

ساتھ نظر انداز نہ کر سکتے۔ بالخصوص بلینک ورس میں ایپک کی عظیم الشان شاعری کو کس طرح ایک طرف کیا جا سکتا ہے اور سب سے بڑھ کر ملٹن کی عالمی شہرت یافتہ نظم "پیراڈائز لاسٹ" کے حوالے کے بغیر بلینک ورس کا تذکرہ کس طرح مکمل ہو سکتا ہے۔ اصل میں وہ بنیادی طور پر ناول نگار تھے اور اپنے ناول "فلپانا" کو منظوم صورت دینے کی خواہش میں انہوں نے انگریزی کے معروف ڈراموں تک رسائی حاصل کی جس کے نتیجے میں بلینک ورس سے ان کا تعارف ہوا اور پھر خود بھی چونکہ ڈراما ہی لکھنا تھا اس لئے انہوں نے اپنے ذوق و شوق کو ڈرامے سے آگے جانے کی اجازت نہ دی اور نظم معریٰ کی کامیابی کو سختی کے ساتھ ڈرامے سے وابستہ کر دیا۔ یہاں تک کہ اپنے ڈرامے کا پہلا سین لکھنے کے دس سال بعد تک بھی ان کے اس نظریہ و عمل میں کسی قسم کی کوئی ترمیم یا اضافہ نہ ہو سکا۔ وہ کامل یقین سے اس مفروضے پر قائم نظر آتے ہیں کہ انگریزی ڈراما خواں شعرا جب تک اردو میں ڈراما تصنیف نہ کر لیں گے انہیں چین میسر نہیں آسکے گا۔ ساتھ ہی وہ بڑے دھڑلے کے ساتھ یہ دعویٰ بھی رکھتے ہیں کہ نظم معریٰ کے بغیر اردو میں ڈرامے لکھے ہی نہیں جا سکتے۔

"ملک میں انگریزی تعلیم کو جس قدر رواج ہو گا اسی قدر لوگوں کو بلینک ورس کی ضرورت بھی زیادہ وضاحت کے ساتھ نظر آتی جائے گی۔ اب اردو میں ڈرامے ضرور تصنیف ہوں گے کیونکہ جو لوگ انگریزی میں ڈراما کا لطف اٹھا چکے ہیں وہ تاوقتیکہ خود اپنی زبان میں ڈراما کا لطف نہ پیدا کر لیں ہرگز چین نہ لیں گے۔ ایک طرف تو وہ چاہتے ہیں کہ شیکسپیئر اور کالی داس کے ناٹکوں کا اردو میں ترجمہ کیا جائے اور اس طرح کہ جو لطف انہیں اصلی زبان میں آتا ہے وہی اردو ترجموں میں بھی آئے...... دوسری طرف وہ چاہتے ہیں کہ اسی عنوان پر ہمارے جذبات و واقعات کی تصویریں اردو ڈراما میں دکھائی جائیں یعنی خود اردو میں نئے اور اوریجنل ڈراما تصنیف ہوں ——— جو لوگ جانتے ہیں کہ ڈراما کیا چیز ہے وہ اس بات کے تسلیم کرنے پر مجبور ہو جائیں گے کہ نظم معریٰ کے اختیار کئے بغیر اردو میں ڈرامے لکھے ہی نہیں جا سکتے۔" (۱۰۶)

محدود نقطۂ نظر اور تنگ مطالعاتی دائرے کے باوصف نظم معریٰ کے لئے شرر کی بے پناہ لگن اور بے اندازہ خلوص اپنی جگہ مسلّم ہے۔ انہوں نے تن تنہا اس تحریک کا بیڑہ اٹھایا اور اس خالص ادبی تحریک کے نصب العین کو فروغ دینے میں کوئی دقیقہ فروگزاشت نہیں کیا۔ تاہم وہ اس کی کامیابی کے بارے میں مشکوک و متذبذب ضرور رہے۔ اسے ملک کے غالب و مروج مزاج اور مقبول عام ادبی رجحان کو دیکھتے ہوئے انہوں نے شروع ہی سے یہ سوچ رکھا تھا کہ "اگر ملک نے توجہ کی اور اہل سخن نے پسند کیا تو پورے سین موزوں کر دیئے جائیں گے ورنہ دو ہی تین سین موزوں کرنے کے بعد یہ سلسلہ چھوڑ دیا جائے گا" (۱۰۷) ان الفاظ سے ایسے لگتا ہے کہ انہیں پہلے سے اندازہ تھا کہ نظم معریٰ کی زبردست مخالفت ہو گی۔ اور پھر ان کا خدشہ درست ثابت ہوا۔ اس نئی ہیئت کی جہاں نئے ذہنوں نے حمایت کی وہاں پرانے خیالات رکھنے والوں نے مخالفت بھی کی اس ملے جلے رد عمل کو انہوں نے "دلگداز" کے شمارے بابت ستمبر ۱۹۰۰ء میں واضح کرتے ہوئے لکھا کہ:

"لکھنؤ کے پرانے شعراء ناپسند کرنا تو درکنار اسے نظم ہی تسلیم نہیں کرتے لیکن انگریزی مذاق کے قدر دانوں نے ہر جگہ پسند کیا اور تاکید کر رہے ہیں کہ جو ڈراما ماہ جون کے دلگداز نمبر ۶ جلد ۳ میں شروع کیا گیا ہے ضرور ختم کیا جائے۔ بعض قدر افزاؤں نے بڑے جوش و خروش کے ساتھ ہمیں ہمت دلائی ہے اور یہاں تک لکھ دیا ہے کہ ہم مخالفت کی بالکل پروا نہ کریں۔" (۱۰۸)

اس تحریک کو ادب کے مفاد میں فعال تصور کرتے ہوئے شرر مخالفانہ رد عمل کے سامنے سپر انداز ہونے کے امکانات کو نہ صرف قطعیت کے ساتھ رد کر دیتے ہیں بلکہ تحریک کے لئے حمایت حاصل کرنے کی غرض سے ناظرین و ناقدین اور اہل الرائے طبقے کو اس ادبی مسئلے پر از سر نو غور و غوص کرنے اور پوری سنجیدگی و مستقل مزاجی کے ساتھ کوئی فیصلہ کرنے کا مشورہ دیتے ہیں تاکہ وہ ارباب ادب جنہوں نے عجلت میں جذباتی فیصلہ کرتے ہوئے بلینک ورس کی مخالفت برائے مخالفت کے طرز عمل کو اپنایا ہے ان کے رویئے میں مثبت تبدیلی پیدا کی جا سکے۔ مزید براں اس تحریک کو اور بھی زیادہ جذبہ و جوش اور زور و شور کے ساتھ آگے بڑھانے کی خاطر اور نظریئے کو عمل کی شکل دینے کے پیش نظر ڈرامے کا دوسرا سین نذر ناظرین و قارئین کرتے ہوئے شرر نے لکھا کہ:

"اگرچہ ہم نے ابھی تک ڈراما کے ختم کرنے کا قطعی ارادہ نہیں کیا ہے لیکن اس پرچے کے ذریعے سے ایک اور سین نذر ناظرین کرتے ہیں اور امید ہے کہ احباب مکرر غور فرما کے دوبارہ اور زیادہ استقلال سے اپنی رائیں قائم کریں گے۔ اگر انہوں نے پسند کیا تو ہم اس قسم کی نظم کا سلسلہ زیادہ محنت اور زیادہ خوش اسلوبی سے جاری رکھیں گے۔" (۱۰۹)

دوسرے سین کا آغاز اس طرح ہوتا ہے۔

دوسرا سین

دارالسلطنت اسپین ٹالڈو میں راورق کے محل کا ایک کمرہ۔
فلورنڈا کی خواب گاہ۔

حالت

فلورنڈا اکیلی اپنی خواب گاہ میں ایک کرسی پر متردد بیٹھی ہے۔ سامنے مشرق کی طرف ایک کھڑکی کھلی ہوئی ہے اور وہ گھبرا گھبرا کے

کہہ رہی ہے۔

فلورنڈا۔ کس غضب میں پڑ گئی ہوں!؟!کچھ بنتا نہیں!
کیا کروں؟ کس سے کہوں؟ کیونکر بچوں؟ اور کون ہے۔
جس کے آگے سر کو دے ماروں؟ یہاں کوئی نہیں
جو خبر لے اس مصیبت میں مری' افسوس! میں
پھنس گئی کیسی بلا میں؟ میں تو آتی ہی نہ تھی
آہ! والد نے نہ مانا! دیکھئے قسمت میں اب
کیا لکھا ہے؟ اور کیسی ذلتیں ہوتی ہیں؟ ارے
راڈرق ظالم تجھے کچھ شرم بھی آتی نہیں؟
مر نہیں جاتا ہے کیوں؟ جو تیرے ظلموں سے بچیں
لڑکیاں شاہی گھرانے اور معزز لوگوں

(کچھ آہٹ پاکر) کون؟

(مریم دروازہ کھول کے آتی ہے)

مریم۔ میں

فلورنڈا۔ بتاؤ کیا ہوا؟

(نہایت متوجہ ہو کے)

مریم (مسکرا کے) سب خیریت ہے اے بہن

اس سین کا وزن بھی پہلے سین کی طرح فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن ہے۔ شرر نے "دلگداز" کے شمارے بابت ستمبر ۱۹۰۰ء میں مطلع کیا تھا کہ لکھنؤ کے رجعت پسند ادبا بلینک ورس کو ناپسند کرنا تو درکنار اسے نظم ہی تسلیم نہیں کرتے۔" اکتوبر کے شمارے میں ایک سخن فہم کے گمنام خط کے ذریعے انکشاف کرتے ہیں کہ:۔

"نظم غیر مقفیٰ کی نسبت لکھنؤ ہی میں نہیں ہر جگہ مختلف قسم کے خیالات ہیں اور جہاں تک میرا خیال ہے موجودہ مذاق شاعری کے دلدادہ اس جدید طرز کو پسند نہیں کرتے اور نہ ان سے پسند کرنے کی امید کی جا سکتی ہے لہٰذا اگر آپ کثرت رائے پر عمل کرنا چاہتے ہیں تو میں سمجھتا ہوں کہ اس سلسلے کو چھوڑ دیجئے۔ اس لئے کہ ابھی زمانے کے ہندوستان اور خصوصی شعراء کے طبقے میں اس مذاق اور اس رنگ کے پسند کرنے والے بہت کم پیدا ہوئے ہیں لیکن اگر آپ میری رائے بلکہ یوں کہنا چاہئے کہ سچی رائے پوچھنا چاہتے ہیں تو میں جرأت کے ساتھ اور زور دے کے کہتا ہوں کہ اس قسم کی شاعری کی اردو زبان کو سخت ضرورت ہے۔ چاہے کوئی مانے یا نہ مانے مگر میں کہتا ہوں کہ اردو شاعری کے موجودہ طرز اور موجودہ قیود نے زبان کو اور خیالات انسانی کو نقصان پہنچا دیا۔ اور یہ شاعری قافیہ کی قید اٹھا دینے کے بعد بے انتہا فائدہ پہنچائے گی۔ وہ پرانا ضرر جو زبان اور دماغ انسانی کی وسعت کو مروجہ اصول شعر و سخن سے پہنچ گیا ہے اگر دفع ہو سکتا ہے تو صرف اسی شاعری سے جس کی بنیاد آپ ڈالنا چاہتے ہیں۔" (۱۱۰)

"ایک سخن فہم" کے گمنام خط کے مندرجہ بالا اقتباس سے یہ متبادر ہوتا ہے کہ اگرچہ روایتی ذوق و شوق ادب کے سامنے نظم معریٰ کی پذیرائی بہت کم تھی لیکن ادب کے بارے میں فراخ رویے کے حاملین اور سنجیدہ فکر ارباب ادب نظم معریٰ کی افادیت' وسعت' ہمہ گیری' ہیئت' ساخت' بساط' فطرت اور اصلیت کے بارے میں غیر جذباتی اور منطقی انداز میں سوچنے لگے تھے اور مخالفتوں کے باوجود اس ہیئت کو مقبول عام بنانے کے لئے تہ دل سے خواہاں تھے۔ اس امر کی تائید اس ادارتی نوٹ سے بھی ہوتی ہے جو شرر کی طرف سے سید علی حیدر نظم طباطبائی کی معریٰ نظم "بلینک ورس یعنی نثر مرجز بوزن رباعی" پر لکھا گیا۔ اس نوٹ کا عنوان "توسیع میدان سخن" تھا اور یہ دلگداز کے شمارے بابت ماہ نومبر ۱۹۰۰ء میں شائع ہوا جس میں نظم معریٰ کے لئے "پنجاب آبزرور" کے مدیر کی حمایت کا ذکر کرتے ہوئے شرر لکھتے ہیں کہ:۔

"نظم غیر مقفیٰ کے متعلق ہم نے جو کوشش شروع کی تھی اب اس کی جانب زیادہ توجہ معلوم ہوتی ہے .... پنجاب آبزرور کے روشن خیال ایڈیٹر صاحب نے اپنے پرچے کے ایڈیٹوریل پر اس نظم کے متعلق ایک عمدہ ریمارک کیا ہے جو لوگوں کو زیادہ قدر دانی پر آمادہ کر رہا ہے۔" (۱۱۱)

نظم معریٰ کی تحریک کو رفتہ رفتہ مزید تقویت حاصل ہوتی جا رہی تھی۔ اور اس کے حلقۂ مقبولیت میں اضافہ ہوتا جا رہا تھا۔ خاص طور سے دلگداز کے علاوہ دیگر جرائد و رسائل نے بھی اس کی موافقت کے لئے راہ ہموار کرنی شروع کر دی تھی جس کی طرف اشارہ کرتے ہوئے شرر

نے دلگداز بابت ماہ دسمبر ۱۹۰۰ء میں لکھا کہ:

"فی الحال معزز ایڈیٹر پنجاب آبزرور اور مسلم کرانکل وغیرہ نے رائیں بھی کچھ ایسی موافقت میں دیں کہ تعلیم یافتہ جماعت میں زیادہ شوق پیدا ہو گیا اور اب یہ مناسب ہو گا کہ یہ سلسلہ جہاں تک ممکن ہو پورا کیا جائے اور دلگداز میں آخر تک تھوڑی بہت اس قسم کی نظم شائع ہوتی رہے۔" (۱۱۲)

نظم معریٰ مسلسل اپنا ایک حلقۂ قارئین پیدا کرتی جا رہی تھی۔ اس کے شائقین پر زور انداز میں شرر کو قدر افزائی کے خطوط لکھ کر معریٰ ہیئت میں منظوم ڈرامے کے سلسلے کو جاری رکھنے پر اصرار کر رہے تھے۔ اس اصرار کی وضاحت و صراحت کرتے ہوئے شرر نے لکھا کہ:

"اس پرچے میں ہمارا ارادہ نہ تھا کہ اس ڈراما کا کوئی حصہ شائع کریں بلکہ پرچہ کے لئے بعض اور مضامین مرتب کئے جا چکے تھے۔ لیکن بعض قدرداں اور قدر افزا احباب نے تاکیدی خطوط بھیج کے اس قدر اصرار کیا اور یہاں تک مجبور کیا کہ ہم ایک نثر مضمون کو نکال کے اس ڈراما کو خوشی کے ساتھ شائع کرتے ہیں۔" (۱۱۳)

قارئین کی تاکید و پسند کو ملحوظ رکھتے ہوئے شرر نے ڈرامے کا تیسرا سین شائع کیا جس کا آغاز اس طرح ہوتا ہے۔

تیسرا سین

قلعہ سبط۔ جبکہ عرب اسے چاروں طرف سے گھیرے ہوئے ہیں۔ کونٹ جولین کی خوابگاہ۔

حالت

کونٹ جولین ایک بچھونے پر تنہا لیٹا سو رہا ہے۔
سوتے سوتے کچھ شور سن کے چونک پڑتا ہے۔ گھبرا کے اٹھ بیٹھتا ہے اور آپ ہی آپ کہہ رہا ہے۔
جولین: شور یہ کیسا ہے! کیوں غل ہو رہا ہے! کیا عرب اس طرف بھی آ گئے؟ لیکن نہیں۔
(فکر مندی و پریشانی کے ساتھ)
ساحل پہ یاں کون آ سکتا ہے ان میرے جہازوں کی فصیل توڑ کے؟
(کچھ آہٹ پا کے) کون؟
(چند افسران فوج ایک شخص کو پکڑ کے لاتے ہیں)
افسر: آپ کے خادم
جولین: بتاؤ کیا ہوا؟
افسر: (ہاتھ جوڑ کے) خیریت۔ اقبال شاہی کا ستارہ ہو بلند اور جو اس تاج کا بدخواہ ہو پامال ہو

اس سین کی بحر اور وزن بھی پہلے سینوں جیسا ہے اور کوئی تبدیلی نہیں کی گئی۔

شرر کی معریٰ نظم نگاری اور تحریک روز افزوں وسعت سے ہمکنار ہو رہی تھی۔ اس کے حامی متواتر بڑھ رہے تھے۔ یہاں تک کہ جے پور کے ایک شاعر محمد عمر یاوانی جو قدر تخلص کرتے تھے اور اپنے استاد حضرت جلال لکھنوی کی ایک نازیبا حرکت کے سبب بگڑ کر شاعری سے تائب ہو گئے تھے' شرر کی اس تحریک سے متاثر ہو کر نہ صرف دوبارہ شاعری کی طرف راغب ہونے کا اعلان کرتے ہیں بلکہ نہایت جوش و خروش کے ساتھ اپنے ایک طویل مضمون نما مکتوب میں "نظم مقفیٰ پر ایک تائب شاعر کے خیالات" کے تحت مدلل انداز میں نظم معریٰ کا دفاع کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ:

"جب ہم دیکھتے ہیں کہ نظم کی یہ نئی طرز ہر زبان میں موجود ہے۔ اور اس سے بڑے فائدے حاصل ہوتے ہیں تو اردو میں کیوں نہ جاری ہو.......... آپ نے یہ کام جو غیر مقفیٰ کی ایجاد کا شروع کیا ہے واقعی میری رائے میں ملک و قوم اور لٹریچر کے ساتھ بہت بڑا احسان کرنے والا کام ہے۔ اگر دقیانوسی خیالات کے شعراء آپ کا ساتھ نہ دیں تو نہ دیں نئی روشنی والوں کی تعداد خدا کے فضل سے بہت ہے۔ وہ آپ کو مدد دیں گے.......... بلینک ورس کو صرف ڈرامے ہی تک محدود نہ کرنا چاہئے بلکہ اس میں قصائد' رباعیاں' قطعے اور غزلیں سب کچھ ہوں اور ہر بحر میں نظم غیر مقفیٰ کہی جائے۔" (۱۱۴)

محولہ بالا خط کے بعد شرر ڈرامے کا چوتھا سین پیش کرتے ہیں جس کی ابتداء اس طرح ہوتی ہے۔

چوتھا سین

سہ پہر

حالت

عیسیٰ اپنے برج سے نکل کے قلعے کے اوپر دریا کے کنارے کنارے ٹہل رہا ہے اور غروب آفتاب کا تماشا

دیکھتا ہے۔

عیسیٰ بن: (خود بخود) آہ دنیا تجھ میں کیا کیا لطف ہیں! کس شان سے
دیکھو سورج ڈوبتا ہے! اور کرنیں کس طرح
پانی پر افشاں چھڑکتی ہیں! ادھر اس کوہسار
کو طلائی کپڑے سورج نے پہنائے ہیں' جہاں
گھاس کی وہ ننھی ننھی پتیاں اس دھوپ میں
جگنوؤں کے مثل تاباں ہیں' وہاں اس بیل نے
کیا طلائی جھالریں منقش کی لٹکائی ہیں
پھول بھی ہر رنگ کے اس جا کھلے ہیں اور وہ
دیکھو کلیاں مسکراتی ہیں عجب انداز سے!
دیکھ کر یہ لطف چڑیاں کیسی! خوش ہیں اور کس
جوش سے سب چہچہا اٹھی ہیں! کیسی شاد ہیں!
جس کو دیکھو خوش ہے' لیکن آہ! اک میں ہوں کہ دل
کو قرار آتا نہیں' الجھن ہے' بیتابی ہے' اور
ہر گھڑی اک درد ہے' پیاری فلورنڈا! تجھے
اک نظر دیکھوں تو چین آئے' کہاں ایسے نصیب!
میں تڑپتا ہوں یہاں' تو اندلس کے باغوں میں
سیر کرتی' ناز سے اٹھلاتی' ہنستی' بولتی
کھلکھلاتی' توڑتی پھولوں کو' پھر ان کو عجب
ناز سے سر پر لگاتی ہوگی
(کچھ آہٹ پا کے اور ایک آواز سن کے)
(ادھر ادھر دیکھ کے) کیا! یہ کون تھا؟
کس کی یہ آواز تھی؟ دلکش' سریلی' نغمہ خیز
(تھیوڈورا اور مریم آجاتی ہیں)

یہ سین بھی وزن کے لحاظ سے پہلے سینوں جیسا ہے۔ فروری ۱۹۰۱ء کے دلگداز میں مولوی عبدالحق کے مشورے کو قبول کرتے ہوئے "نظم غیر مقفی" کی جگہ "نظم معریٰ" کی اصطلاح کو جاری کیا گیا جس کا ذکر گذشتہ صفحات میں آچکا ہے۔ پانچواں سین اسی نئے نام کے زیر عنوان اشاعت پذیر ہوا جو اس طرح شروع ہوتا ہے۔

پانچواں سین
آدھی رات
حالت

ساحل بحر طوفاں بپا ہے' موجیں اٹھ رہی ہیں' اور رات کے سناٹے میں ہسپانیہ کی ایک کشتی قلعہ سبط کے نیچے کنارے سے بندھی ہوئی ہے۔ ہسپانیہ کے چند سپاہی اور غلام کچھ کشتی میں اور کچھ کنارے خاموش کھڑے ہیں۔ سامنے قلعے کا کوٹھا اور برج ہے' جس پر یکایک عیسیٰ آ کے ٹہلنا شروع کرتا ہے۔

عیسیٰ بن: (خود بخود) اے سمندر! میرے دل کی طرح تجھ میں بھی یہ جوش
کس لئے پیدا ہے؟ یہ دیوانگی کیوں؟ منہ میں کف
بھر بھر آتا ہے ترے؟ کس پر یہ غصہ؟ کیا کسی
عارض گلگوں کا دیوانہ ہے تو بھی؟ سچ بتا
ورنہ یوں سر کو ٹپکنا' اور دے دے مارنا
پتھروں پر' غیر ممکن تھا' یہی ہے حال سب

عاشقوں کا عشق! پُر اندوہ درپُر آلام عشق!
ظلم سے تیرے بچا ہے کوئی بھی؟ کہسار سے
بہہ رہی ہیں آنسوؤں کی ندیاں اور آندھیاں
خاک اڑاتی پھرتی ہیں اور آہ تو اے آسماں
ماتمی پوشاک پہنے ہے خود اپنے سوگ میں

یہ سین بھی گزشتہ سینوں سے پیوستہ وزن میں ہے۔

دو مہینوں کے وقفے کے بعد شرر نے اپنے ڈرامے کا چھٹا اور آخری سین مئی ۱۹۰۱ء کے دلگداز میں شائع کرتے ہوئے نظم معریٰ میں قارئین کی دلچسپی کو درج ذیل الفاظ میں واضح کیا۔

"یہ ڈراما درمیان کے چند نمبروں میں نہیں شائع ہوا تو ہمارے احباب شکایت کے خطوط بھیجنے لگے۔ لہٰذا اس نمبر میں ہم پھر اپنی اس نظم کو جو اردو کی دنیا میں انوکھی ہے۔ شروع کرتے ہیں۔" (۸۵)

شرر کے ڈرامے کے چھٹے سین کی ابتداء درج ذیل انداز میں ہوتی ہے۔

چھٹا سین
آخری شب
حالت

عیسیٰ بن مزاحم اور شہزادی مریم قلعے پر اس برج کے سامنے نمودار ہوتے ہیں جس میں عیسیٰ رہتا ہے۔

عیسیٰ: گر اجازت ہو تو میں اے ماہوش ان حبشیوں
کو ذرا پہنچادوں اپنے نوکروں میں

مریم: جائیے
میں بھی رخصت ہوتی ہوں اب

عیسیٰ: ایسی کیا جلدی ہے اے
نازنیں

مریم: پھر آؤں گی

عیسیٰ: لیکن مجھے کچھ آپ سے
کہنا ہے
تو جائیے ٹھہری ہوں میں
(عیسیٰ غلاموں کو لے جاتا ہے)

اس چھٹے سین کے ساتھ ہی شرر کا یہ ڈراما حیرت انگیز طور پر اچانک ختم ہو گیا اور اس کے بعد اگلے دس سال تک دلگداز میں کوئی نظم معریٰ شائع نہ ہوئی نہ ہی اس نظم کی حمایت یا مخالفت سے متعلق کوئی مواد دلگداز کے صفحوں پر سامنے آیا۔ جس سے تخمیناً" اس امر کو ملحوظ رکھنے میں دقت محسوس نہیں ہوتی کہ عام قاری کی دلچسپی کا اصلی محور نظم معریٰ کی ہیئت نہیں بلکہ خود ڈراما تھا اور ڈرامے کے لئے پسندیدگی کے جذبات نے معریٰ ہیئت کے لئے بھی موافقت کا گوشہ پیدا کر دیا تھا ورنہ خالص ادبی نقطہ نظر سے اس ہیئت کو سراہنے والوں کی تعداد بہت ہی کم تھی۔ یہ صرف انگریزی شعر و ادب سے آگاہی رکھنے والوں پر مشتمل ایک محدود طبقہ تھا یا پھر گنے چنے جدت طبع شعراء تھے۔ یہی حال تائید میں نپی تلی رائے دینے والے ناقدین کا بھی تھا۔ مختصراً" اس تحریک کی روح رواں صرف ایک شخص تھا یعنی شرر جنہیں زمانے کی ہوا نے سر اٹھانے کا زیادہ موقع نہ دیا۔ دس سال کے تعطل کے بعد شرر نے از سر نو نظم معریٰ کی تحرک کو زندہ کرنے کی بھرپور کوشش کی اور دس سالہ سکوت کو توڑنے کی خاطر "فلورنڈا" کے طبع شدہ حصوں کو نمونے کے طور پر دوبارہ شائع کیا۔ جس پر قارئین نے اپنی دلچسپی ظاہر کی تو اگست ۱۹۱۰ء کے دلگداز میں ایک نیا مختصر ڈراما بعنوان "مظلوم ورجینا" اپنی خاص تکنیک میں شائع کیا۔ اس ڈرامے کے تاریخی پس منظر کو اجاگر کرتے ہوئے شرر لکھتے ہیں کہ "یہ ڈراما رومتہ الکبریٰ کی تاریخ سے ماخوذ ہے۔ روم میں دو گروہ تھے۔ ایک بطریق لوگ (پیٹریشین) یعنی امراؤ و معززین اور دوسرے عوام الناس (پلی بین) ان دونوں گروہوں میں اپنے اپنے حقوق کے لئے اکثر نزاع رہا کرتی تھی۔ چنانچہ انہیں جھگڑوں کے دور کرنے کے لئے ۴۴۹ق۔م میں وہاں یہ نیا طریقہ حکمرانی جاری کیا گیا تھا کہ دس مجسٹریٹ منتخب کئے گئے اور حکومت کے پورے اقتدارات ان کے ہاتھ میں دے دیئے گئے۔ یہ مجسٹریٹ وہاں "ڈسم ویر" کے لقب سے یاد کئے جاتے تھے۔ دو ہی برس تک یہ انتظام

رہنے پایا تھا کہ آپیوس فلادیوس نام ایک شریر النفس ڈسم ویر کی بد معاشی سے ایک ایسا شرمناک واقعہ پیش آیا جس سے ہنگامہ ہو گیا اور سلطنت کو ۴۴۹ق۔م میں ڈسمویروں کے تقرر کو منسوخ کرکے پھر اپنا پرانا انتظام جاری کرنا پڑا۔" (۱۱۶) یہی "مظلوم ورجینا" کا پلاٹ ہے۔
اس ڈرامے کو پیش کرتے ہوئے شرر لکھتے ہیں کہ:

"جون کے دلگداز کو ملاحظہ فرما کے متعدد قدر دانان دلگداز نے اس نظم کو بہت پسند فرمایا اور تاکید شروع کی کہ ہم اس ڈراما کو پورا کریں اور دلگداز میں نظم معریٰ کا سلسلہ برابر جاری رکھا جائے۔ ان کی خواہش کے مطابق ہم اپنے اس فتح اندلس کے ڈراما کو بھی پورا کر دیں گے لیکن سردست ایک نیا مختصر ڈراما جو صرف دو سینوں میں ختم ہو گیا ہے موزوں کر کے نذر ناظرین کرتے ہیں۔" (۱۱۷)

دو مناظر پر مشتمل ڈراما "مظلوم ورجینا" اگست ۱۹۱۰ء کے دلگداز کے صفحہ نو ۹ سے لے کر صفحہ اکیس ۲۱ تک چلا جاتا ہے۔ پہلے سین کا آغاز اس طور پر ہوتا ہے۔

آپیوس: (کبر و نخوت سے) لڑ جھگڑ کے مدتوں کے بعد اب حاصل کیے
ہیں حقوق اپنے کہاں آزادیاں یہ پہلے تھیں؟
پہلے میں تھا اک غریب ادنیٰ سپاہی، آج ہوں
حکمران روم، اب وہ کون ہے جو چار آنکھ
کر سکے میرے مقابل؟ یا کرے انکار میرے حکم سے؟
لانجینوس: (ادب سے) ہے بجا ارشاد حضرت کا
آپیوس: (زیادہ اکڑ کے) حقیقت کچھ نہیں

دوسرا سین اس طرح شروع ہوتا ہے۔

آپیوس: (لانجینوس سے) تم کو دعویٰ ہے کہ ہے ورجینا بیٹی کسی لونڈی کی جو ہے تمہاری ملک؟
لانجینوس: جی بے شک حضور
یہ مری لونڈی کی لڑکی ہے
آپیوس: ثبوت اس کا بھی کچھ
رکھتے ہو؟

اس ڈرامے کا وزن "فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن / فاعلان" ہے۔ اس ڈرامے کے ساتھ ہی دلگداز میں نظم معریٰ کی اشاعت کا سلسلہ مکمل طور پر ختم ہو گیا۔ شرر نے "فلورنڈا" کو تکمیل تک پہنچانے کا جو وعدہ کیا تھا وہ بھی ایفانہ ہو سکا۔ لگتا ہے کہ شرر خاموشی کے ساتھ مذاق زمانہ کے آگے سپر انداز ہو گئے۔ اور انہوں نے اپنے طور پر یہ بھانپ لیا کہ اس تحریک کے پنپنے کے امکانات شاید نہیں ہیں۔ حوصلہ افزائی کے فقدان نے ہمت شکنی کا کام کیا' لہٰذا شرر نے بھی چپ سادھ لی۔

شرر کی تقلید میں لکھی جانے والی ڈرامائی نظم معریٰ: شرر کے ڈرامے "فلورنڈا" کی آخری قسط کی اشاعت سے ایک ماہ قبل دلگداز کے شمارے سے بابت اپریل ۱۹۰۱ء میں منشی احمد حسین فرہاد کی ایک طویل اور بڑی حد تک ڈرامائی نظم معریٰ شائع ہوئی۔ یہ نظم موضوع کے لحاظ سے تاریخ ہندوستان کے اوراق سے ماخوذ ہے۔ جس میں ہندوؤں کے بعض مذہبی پیشواؤں اور راجاؤں مثلاً" رام چندر جی' ماندھاتا' جدھشٹر کی تلمیحوں اور ہندومت کی بعض اصطلاحوں مثلاً" "کلجگ" "ست جگ" "دواپر" اور "تریتا" وغیرہ کو نظم کیا گیا ہے۔ یہ چیزیں اپنے زمانے کے مطابق انوکھی تصور ہوتی تھیں۔ منشی احمد حسین فرہاد کی نیم ڈرامائی نظم "راجہ بھوج کا بچپن اور مردانہ استقلال" پر شرر نے "نظم معریٰ" کے زیر عنوان تعارفی سطور میں لکھا کہ۔

"ہمارے عزیز دوست منشی احمد حسین صاحب فرہاد نے جو نہایت ذکی الطبع اور بڑے پرگو شاعر ہیں دلگداز میں درج کرنے کے لئے ہمیں یہ بیش بہا نظم بھیجی ہے جس میں ایک بہت ہی نازک موقع پر راجہ بھوج کی مستقل مزاجی ناٹک یا ڈراما کی وضع میں دکھائی ہے۔ اگرچہ اس میں تشبیہات و استعارات وہی پرانے مذاق کے ہیں مگر پھر بھی انہوں نے بہت کچھ جدت اور دلچسپی کے ساتھ اس تاریخی واقعے کو نظم کیا ہے۔" (۱۱۸)

اپریل ۱۹۰۱ء کے دلگداز کے صفحہ ۸ سے صفحہ ۱۴ تک دو کالموں میں شائع شدہ اس نظم کا آغاز داستان کی طرز پر ہوتا ہے، جو مجموعی طور پر نظم کا تقریباً" ساتواں حصہ ہے۔ اس کے بعد مکالمات کی ابتدا ہوتی ہے۔ نظم اس طور پر شروع ہوتی ہے۔

مالوہ مشہور اک صوبہ ہے وسط ہند میں
واں کئی اک نامور راجہ ہوئے ہیں حکمراں

بکماجیت ان میں جو سب سے سوا مشہور ہے
بس اسی کی نسل سے گذرا ہے سندھل تاجدار

اس نظم کا عروضی وزن بھی شرر کے ڈرامے "مظلوم ورجنا" کے وزن کی طرح فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن رفاعلان ہے۔ طرز بیان میں سادگی ہے۔ نظم شروع سے آخر تک شعوری کاوش کا احساس دلاتی رہتی ہے۔ تخلیقی اپج مفقود ہے۔ شرر کی تکنیک کے برعکس اس کے تمام مصرعے یکساں وزن کے حامل ہیں۔ موضوع کی وحدت تمام مصرعوں کو زنجیر کی کڑیوں کی طرح ملائے رکھتی ہے۔ عروضی اغلاط اور بیان کے جھول سے بھی خالی نہیں ہے۔ جس سے آہنگ کو دھچکا لگتا ہے۔ نظم کا سپاٹ انداز تاثیر کو ابھرنے نہیں دیتا۔

شرر کی تقلید میں لکھا جانے والا ایک اور ڈرما "شہید ناز" ہے۔ اس کے خالق سید علمدار حسین واسطی ہیں۔ شرر کے ڈراموں کا موضوع و ماحول اور حالات و واقعات غیر ملکی ہیں جبکہ سید علمدار حسین واسطی کے ڈرامے کا ماحول اور مواد و موضوع برصغیر سے متعلق ہے۔ ڈراما اورنگ زیب عالمگیر کی بیٹی زیب النساء اور عاقل خان کے معاشقے پر مشتمل ہے۔ یہ ڈراما نومبر ۱۹۰۳ء کے مخزن میں صفحہ ۴۹ سے لے کر صفحہ ۵۳ پر درج ہے۔ مدیر "مخزن" شیخ عبدالقادر اس ڈرامے کا تعارف کراتے ہوئے آغاز میں رقمطراز ہیں کہ:۔

"نظم معریٰ کا یہ نمونہ ہمارے لائق دوست سید علمدار حسین صاحب واسطی کی طبع جدت پسند کا نتیجہ ہے۔ یہ اس طرز کی چیز ہے جو کچھ دنوں دلگداز میں انگریزی ڈراما کے ترجمہ کے لئے مروّج رہی ہے۔ اس میں خوبی یہ ہے کہ یہ محض ترجمہ نہیں بلکہ ہندوستان ہی کی سرزمین کے ایک دلچسپ قصہ کو اپنے الفاظ میں بیان کیا گیا ہے۔" (۱۹)

ڈرامے کا آغاز اس طرح ہوتا ہے۔

زیب النساء اپنے عاشق صادق عاقل خان کے ساتھ ایک خانہ باغ میں مصروف گلگشت ہے کہ ایک خواص بدحواس سی زیب النساء کے قریب آکر عرض کرتی ہے۔

خواص۔ ہو گئی ہے اعلیٰ حضرت کو حضور اس کی خبر!
زیب النساء (گھبرا کر)۔ ہائیں! کیا سچ؟ جلد بتلا کس طرح؟ کیوں کر ہوئی؟
خواص۔ اے حضور اب کیا کہوں
زیب النساء۔ ہاں جلد کہہ مت دیر کر
خواص۔ اعلیٰ حضرت یہ سمجھ لیجئے ہیں پہنچا چاہتے
عاقل خان (زیب النساء سے)۔ جس طرح ممکن ہو مجھ کو یاں سے باہر کیجئے
زیب النساء۔ دیکھو! استقلال
عاقل خان۔ کس کا استقلال میری جان پر ہے آبنی
(اتنے میں ایک اور خواص آکر عرض کرتی ہے)
خواص۔ فوج آکر جم گئی ہے باغ کے چاروں طرف!
عاقل (خوف زدہ ہو کر)۔ فوج! اف! زیب النساء بیگم مجھے
زیب النساء (عاقل خان سے)۔ دیکھو! دیکھو! میں کوئی تدبیر کرتی ہوں ابھی
(زیب النساء بیگم کی نظر، اسی حالت سراسیمگی میں ایک بڑی سی خالی دیگ پر جا پڑتی ہے)
زیب النساء (عاقل خان سے)۔ آؤ! عاقل پیارے اب کچھ اور بن پڑتا نہیں!!!
عاقل خان۔ ہاں! غنیمت ہے اگر بچ جائے جان اپنی یہاں
(یہ کہہ کر عاقل خان دیگ میں چھپ جاتا ہے)

اس ڈرامے کا وزن بھی فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن رفاعلان ہے۔ جو کہ شرر کے ڈرامے کا وزن تھا۔ تاہم یہ ڈراما زبان و بیان کے لحاظ سے شرر کے ڈراموں سے زیادہ صاف و شفاف ہے۔ اس ڈرامے میں شرر کی تکنیک کے برخلاف کسی مصرعے کو توڑ کر بکھیرا نہیں گیا بلکہ حسب گفتگو مصرعوں کو چھوٹا بڑا رکھا گیا ہے۔ یہ تکنیک ایک طرف شعری تاثیر میں اضافے کا موجب ہے تو دوسری طرف فنکارانہ چابکدستی کی غماز ہے۔ اسی طرح کی تکنیک آزاد نظم کی ہیئت کو متشکل کرتی ہے جس کا ذکر آگے آئے گا۔

شرر کی تحریک سے متاثر ہو کر منظر اشاعت پر ابھرنے والی معریٰ نظمیں: شرر نے نظم معریٰ کی جس تحریک کو شروع کر رکھا تھا اس کے اثر یا رد عمل کے طور پر میر حیدر علی نظم طباطبائی نے ایک معریٰ نظم بعنوان "ہلینک ورس یعنی نثر مرجز بوزن رباعی" دلگداز میں اشاعت کی غرض سے ارسال کی۔ جس پر شرر نے انتہائی مسرت اور خوش دلی کا اظہار کیا۔ شرر نے نظم طباطبائی کے ساتھ اپنے رشتہ تلمذ اور نظم کا تعارف کراتے ہوئے "توسیع میدان سخن" کے زیر عنوان ادارتی نوٹ میں تحریر کیا کہ

"سب سے زیادہ خوشی کی بات جس سے بہت کچھ کامیابی کی امید کی جا سکتی ہے یہ ہے کہ ہمارے مخدوم و مکرم جناب مولانا میر علی حیدر صاحب طباطبائی جو نظام کالج حیدر آباد کے عربی پروفیسر ہیں اور علماء و شعراء دونوں طبقوں میں نہایت ہی مقبول و مستند تسلیم کئے گئے انہوں نے بھی اس جانب توجہ شروع کی۔ ہمیں مولانائے ممدوح کی شاگردی کا فخر حاصل ہے اور ہم نے ان کے آگے بہت دنوں زانوئے شاگردی تہہ کیا ہے۔ اپنے ایسے گراں پایہ اور فاضل استاد کو اس میدان میں جوہر کمال دکھاتے دیکھ کے ہم کو بڑی مسرت ہوئی اور یقین ہے کہ اب ان کی سرپرستی سے اس جدید نظم کو پوری کامیابی حاصل ہوگی۔" (۱۴۰)

نظم طباطبائی کی مذکورہ نظم کا پہلا، آخری اور درمیان میں سے ایک بند گذشتہ صفحات میں درج کیا جا چکا ہے۔ یہ نظم جسے طباطبائی نثر مرجز کہتے ہیں چودہ بندوں کو محیط ہے اور نومبر ۱۹۰۰ء کے دلگداز میں صفحہ ۱۱ سے صفحہ ۱۳ پر شائع ہوئی ہے۔

مئی ۱۹۰۱ء کے مخزن میں میر نذیر حسین کی ایک معریٰ نظم "چاند" شامل اشاعت ہوئی جس کے ادارتی نوٹ میں شیخ عبدالقادر نے تعارف کراتے ہوئے تحریر کیا کہ۔

"ہمارے مکرم میر نذیر حسین صاحب بی۔ اے نظم غیر مقفیٰ کا نمونہ ارسال فرماتے ہیں۔ انگلستان کے ایک جوانمرگ مگر مشہور شاعر کیٹس کی نظم کا ترجمہ ہے۔" (۱۴۱)

نظم کا آغاز اس طور پر ہوتا ہے۔

کہنہ سے کہنہ درختوں کے بھی سائے اے ماہ　　تلملا جاتے ہیں جب دیکھتا ہے جھانک کے تو
بڈھی شاخیں بھی ہیں تلملا کے مچاتی اک غل　　متاثر تری صحبت سے ہیں رہتی جب تک
ہر جگہ سایۂ رحمت تو سدا رکھتا ہے　　پھونکتا روح ہے مردوں میں لب یکسیں سے

اس نظم کا وزن "فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن" ہے۔ اور یہ نظم مئی ۱۹۰۱ء کے مخزن کے صفحہ ۳۹ اور ۴۰ پر درج ہے۔ جولائی ۱۹۰۲ء کے مخزن کے صفحہ ۱۱ پر پھر میر نذیر حسین احمد انبالوی کی ایک معریٰ نظم بعنوان "ایذائے حیوانات" شائع ہوئی جو ولیم کوپر کی نظم کا ترجمہ ہے۔ یہ مختصر نظم درج ذیل ہے۔

ایذائے حیوانات (ترجمہ از ولیم کوپر)۔ از نذیر حسین احمد انبالوی

احباب میں اپنے اسے شامل نہ کروں گا　　اطوار خجستہ ہوں کہ فہمید نہیں ہو
بے اس کے "ضرورت کوئی مجبور کرے" جو　ق　روندے کسی کیڑے کو جو ہو راہگذر میں
غفلت کا قدم ایک کچل سکتا ہے جھینگر　　جو وقت پگہ رہگذر عام میں رینگے
پر ہو گی شرافت جسے وہ آگہی پا کر　ق　ٹک ہٹ کے چلے گا اسے مرجانے نہ دے گا
اک رینگتا کیڑا جو ہو مکروہ نظر میں　ق　جو ساتھ ہی شائد ہو بھرا زہر ستم سے
آ جائے اگر ملنے کو بن پوچھے بچھائے　　خاموشی و آرام کی پاکیزہ جگہ میں
اور ہاتھ سے اک شخص کے مرجائے تو مرجائے　ق　الزام نہیں امر ضروری میں کسی پر
ایسا نہیں جب اپنی ہی خاص حدوں کے اندر (۱۴۲)　ق　بے جرم و خطا پھرتے ہیں وہ کھاتے ہوا کو
حق ان کا وہاں ہے وہ ہیں مختار وہاں کے　　جو ان کو ستاتا ہے وہ ملزم ہے گنہ کا
دخل اپنے تئیں دیتا ہے فطرت کے نسق میں　　جس نے انہیں رکھا ہے کسی اپنی غرض کو

اس نظم کا وزن مفعول مفاعیل مفاعیل مفعولن رفعولان ہے۔ اس نظم میں شرر کی تکنیک استعمال کرنے کی بجائے آزاد اور اسماعیل میرٹھی کی تکنیک سے کام لیا گیا ہے۔ ترجمہ محض مشق کے زور پر کیا گیا ہے اس لئے شعری تاثیر بہت ہی کم ہے۔

بیسویں صدی کی پہلی دہائی کے آخر اور دوسری دہائی کے اوائل میں بعض جریدوں میں کوئی کوئی معریٰ نظم شائع ہوتی رہی۔ ستمبر ۱۹۰۹ء کے مخزن کے صفحہ ۷۰ اور صفحہ ۷۱ پر بدر الدین سیوہاروی کی ایک معریٰ نظم "تنازع البقا" کے عنوان سے شائع ہوئی۔ یہ چھوٹی بحر کی نظم "مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن" کے وزن پر ہے۔ یہ مختصر نظم درج ذیل ہے۔

تنازع البقا

چشمہ جو بہہ رہا ہے　　کہتا ہے اپنی رو میں
دریائے زندگانی　　میری طرح رواں ہے
عمدہ سروں میں گاتا　　طے کر رہا ہوں وادی
گہ سبز زار گلبن　　میرے بنے ہیں مسکن
کہ جھاڑیوں میں اپنا　　ڈیرہ ہے میں نے ڈالا

پستی ہو یا بلندی ہر جا پہ میں رواں ہوں
گو ٹھوکریں بہت سی ہوں ہر قدم پہ کھاتا
زیر و زبر ہر ایک (اک) کو میں نے یہاں کیا ہے
میری مخالفت میں جس نے قدم بڑھایا
موجوں کی کشمکش میں ہستی کو اپنی اس نے
ناچیز خس کی مانند بحر عدم میں پایا
جو زیر ہو یہاں پر وہ کب بھلا بڑھا ہے
دریائے زندگانی گو پر ہے مشکلوں سے
اس کا عبور کرنا مشکل نہیں مگر ہاں
اپنی بقا جو چاہے بڑھنے نہ دے کسی کو
جس طرح ایک پودا بڑھنے نہیں ہے دیتا
کمزور اس سے جو ہو پاس اس کے جو اگا ہو

اگست ۱۹۱۱ء کے مخزن کے صفحہ ۵۲ پر قیصر ایڈیٹر "الحجاب" (بھوپال) کی ایک معریٰ نظم "وہ" کے عنوان سے شامل اشاعت ہوئی۔ اس نظم کا وزن "فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن رفاعلان" ہے۔ یہ نظم جس میں مظاہر فطرت کے توسط سے شان خداوندی کو بیان کیا گیا ہے حسب ذیل ہے۔

وہ

بہہ رہا ہے اٹھنے والی موجوں کے پردے میں جو
ہو رہا ہے جنگلوں کے ہر بگولے میں رواں
گود میں تاروں کی جو لیٹا ہوا ہے رات کو
چاند کی ٹھنڈی زمیں میں سو رہا ہے بے خبر
کھیلتا پھرتا ہے ریگستان میں ذروں کے ساتھ
اڑتا پھرتا ہے ہوا کے ساتھ اٹھلاتا ہوا
جو مسامات بدن کی چھیڑ کرتا ہے کبھی
دوڑتا پھرتا ہے خوں کے ساتھ ہر ہر رگ میں جو
جو نمونہ بن کے آیا ہے فضائے دہر کا
جسم انساں کے لئے ہے باعث بالیدگی
ناچتے پھرتے ہیں بوسے جس کے ہلکے ہونٹوں پر
چتیوں میں پھول کی لیٹا ہے جو محشر خرام
جس کی دونوں آنکھوں میں سورج کی طرح پر نور ہیں
منفعلات حارّہ اور بارده ہے جس کا گھر
جلوہ زار کہکشاں جس کی تفرج گاہ حسن
ذوق محویت نظر آتا ہے جس پر محو ذوق
کر رہا ہے جو سنہری بادلوں میں شور و غل
پانی کی بوندوں میں چھپ کر جو زمیں پر آ رہا
رہنما ہے جو ہمارے حسیات شوق کا
جو ہمارے التیام فکر و آرا کا ہے خضر
جو کہ اک عکس مکمل ہے خیال نور کا
جو کہ ہے نازک تریں آوازوں کی بھرپور گونج
جس کو کہہ سکتے ہیں ہم اک پر تو موج لطیف
جس کو کہہ سکتے ہیں ہم اک رہبر عقل سلیم
یہ ہے وہ قوت کہ جو معمورۂ ادراک میں
نقطۂ موہوم سے ہٹ کر کبھی چلتی نہیں
آ نہیں سکتی کبھی اندازۂ مقیاس میں
ہو نہیں سکتی فضائے حسّہ میں جلوہ گر

نظم معریٰ پر نظریاتی مباحث: شرر کی شروع کردہ نظم معریٰ کی تحریک پر اصولی طور پر نظریاتی بحث کی ابتداء اسی وقت ہو گئی تھی جب میر حیدر علی نظم طباطبائی کی ایک بے قافیہ نظم بعنوان "بلینک ورس یعنی نثر مرجز بوزن رباعی" نومبر ۱۹۰۰ء کے دلگداز میں شائع ہوئی تھی اور اس نظم کے تعارفی نوٹ میں شرر نے یہ وضاحت کی تھی کہ "اگرچہ جناب مولوی علی حیدر صاحب اس نظم کو نظم نہیں تسلیم کرتے بلکہ نثر کہتے ہیں مگر اسے پسند کرتے ہیں۔" (۴۳) نظم نے نثر کی تین مشہور اقسام گنواتے ہو نثر مرجز کی منظوم تعریف حسب ذیل طور پر بیان کی تھی۔

ہیں نثر کی تین قسمیں مشہور ان میں
اک نثر مرجز بھی ہے یعنی وہ کلام
جس میں کہ ہو وزن شعر اور قافیہ کی
قید اس میں نہ ہو' رہیں معانی آزاد

حاصل کلام یہ ہے کہ نثر مرجز میں وزن شعر ہوتا ہے مگر قافیہ نہیں ہوتا۔ یہ نظریہ بجائے خود متنازع فیہ ہے اور آگے چل کر اس پر مباحث کا سلسلہ شروع ہو گیا۔ لیکن اس ضمنی متنازع فیہ مسئلہ سے قطع نظر قدامت پسند اور جدت شعار تخلیق کار نظریاتی اعتبار سے دو گروہوں میں تقسیم ہو گئے۔ پرانے خیالات کے پرچارک اس جدید ہیئت کو نثر موجز کہتے تھے اور نئی فکر کے داعی اسے نظم معریٰ قرار دیتے تھے۔ اس نئی نظم کو نثر مرجز کہنے والوں میں میر حیدر علی نظم طباطبائی' احسن مارہروی اور نجم الغنی پیش پیش تھے جبکہ اسے معریٰ نظم تسلیم کرنے والوں میں معریٰ نظمیں لکھنے والے شعراء کے علاوہ نمایاں ترین قلمکاروں میں عبدالحلیم شرر' مخدوم عالم اثر مارہروی' سید اولاد حسین شاداں بلگرامی اور دلگیر اکبر آبادی کے اسمائے گرامی نہایت اہم ہیں۔ عبدالحلیم شرر نے "نثر مرجز" کے پرانے نام کی تجویز کو دلیل کے ساتھ نامنظور کرتے ہوئے لکھا کہ۔

"ہمارے نو عمر دوست تجمل شاہ خان صاحب شفق ریاست رام پور سے لکھتے ہیں کہ نئے نام کی کوئی ضرورت نہیں۔ وہی پرانا نام نثر مرجز کافی ہے۔ یہی مضمون مولوی میر علی حیدر صاحب طباطبائی پروفیسر نظام کالج کی نظم سے ظاہر ہوتا تھا اور یہی دیگر اساتذۂ فن بھی فرماتے ہیں مگر اصل یہ ہے کہ ہم اگر اس قسم کے کلام کو نثر تسلیم کرتے تو نثر مرجز ہی کہتے۔ ہم تو اسے نظم سمجھتے ہیں اس لئے کہ بحر اور وزن کی پوری پابندی کی جاتی ہے۔ لہٰذا ضرور ہے کہ ایک نیا نام بھی تجویز کیا جائے۔" (۲۴)

مئی ۱۹۰۱ء کے دلگداز میں شرر کے ڈرامے "فلورنڈا" کی چھٹی اور آخری قسط کی اشاعت کے ساتھ ہی اس رسالے میں نظم معریٰ کی اشاعت کا سلسلہ بھی آئندہ دس سال تک کے لئے ختم ہو گیا تھا کہ اچانک مارچ ۱۹۰۹ء کے "فصیح الملک" میں آٹھ سالہ بندش کے بعد نظم معریٰ پر باقاعدہ نظریاتی بحث کا ایک سلسلہ چل نکلا۔ بحث کا آغاز مخدوم عالم اثر مارہروی کے ایک مختصر مضمون بعنوان "نظم" سے ہوا جس میں مضمون نگار نے یہ تجویز پیش کی تھی کہ

"اردو ادب کی توسیع میں جان توڑ کر کوشش کرنا چاہئے۔ خصوصاً" موجودہ زمانے میں جبکہ اردو پر مغربی خیالات سونے میں سہاگے کا کام دے رہے ہیں۔ یہ خیال کہ اردو میں دوسری زبانوں کی بحروں کی گنجائش نہیں یا وہ بحریں نامانوس اور اجنبی ہیں پست ہمتی ہے .... جن اوزان میں ہندی کے دوہے اور نظمیں اور انگریزی کی پوئٹریاں وغیرہ ہیں ان سے بھی اردو کو حصہ ملنا چاہئے۔ کیا فصیح الملک .... اور اس کے معاونین اور ناظرین کا یہ فرض نہیں ہے کہ پرانی خانقاہ سے نکلیں اور اردو کی ترقی کے لئے نئے نئے سامان بہم پہنچائیں۔ پرانی سڑکوں کے ساتھ نئی نئی راہیں نکالیں۔ نئے نئے میدانوں کو سر کریں۔ زیادہ نہ سہی تو سردست فصیح الملک اس کا التزام رکھے کہ جدید اور غیر موجہ اوزان (میں) اپنے شائقین سے طبع آزمائیوں کی فرمائش کرے پھر دیکھئے صرف اسی کوشش سے کیسے کیسے مفید نتیجے نکلتے ہیں۔" (۲۵)

اس مشورے کے مطابق انگریزی اور ہندی اوزان کو اردو ادب میں متعارف کرانا مقصود تھا تاہم بالواسطہ طور پر نظم معریٰ بھی اس میں شامل تھی۔ اس مضمون کے آخر پر احسن مارہروی' مدیر فصیح الملک نے ناظرین کو مخاطب کرتے ہوئے اپنے ادارتی نوٹ میں لکھا کہ "ہمیں اس مفید مضمون کے نفس مطلب سے ذرا بھی اختلاف نہیں مگر اپنی ناواقفیت کی وجہ سے اس وقت انگریزی اوزان نظم کی بابت کچھ نہیں لکھ سکتے۔ ناظرین میں اگر کوئی بزرگ اس وسعت خیالی کے موید ہوں تو براہ مہربانی انگریزی اوزان کے چند دلکش نمونے ضرور پیش کریں۔" (۲۶)۔ فصیح الملک کے آئندہ شمارے میں دلگیر اکبر آبادی کا ایک مضمون بعنوان "ہماری شاعری کے لئے نیا میدان" شامل اشاعت ہوا۔ جس میں مصنف نے اپنے مضمون کا محرک اثر مارہروی کے مضمون اور احسن مارہروی کے ادارتی نوٹ کو قرار دیتے ہوئے نظم معریٰ پر ایسے خیالات کا اظہار کیا جو حقیقتاً" عبدالحلیم شرر اور محمد عمر قیس کے افکار کا چربہ ہیں۔ محض الفاظ کو الٹ پلٹ کر کے اپنی علیت اور ہمہ دانی ظاہر کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ مثلاً"

"انگریزی میں ایک خاص قسم کی نظم ہے جسے بلینک ورس کہتے ہیں اس کا صحیح و فصیح ترجمہ نظم معراء کیا جا سکتا ہے۔ اس نظم میں قافیے وغیرہ کی قید نہیں رکھی گئی ہے کیونکہ قافیے کی قید دراصل کلام کو محدود اور طبع آزمائی کے میدان کو نہایت تنگ کر دیتی ہے اور خیالات کا اظہار وسعت و آزادی سے نہیں کرنے دیتی۔" (۲۷)

اس اقتباس کو شرر کی درج ذیل سطور کے سامنے رکھ کر دیکھا جائے تو ادبی سرقہ بغیر کسی کدو کاوش کے عیاں ہو جاتا ہے۔

"سردست ہم نظم کی ایک نئی قسم کی طرف توجہ کرتے ہیں جو انگریزی میں تو بکثرت موجود ہے مگر اردو میں بالکل نئی اور عجیب چیز نظر آئے گی مشرقی شاعری میں ردیف و قافیہ بہت ضروری اور لازمی خیال کئے گئے ہیں مگر انگریزی میں ایک جداگانہ وضع کی نظم ایجاد کی گئی ہے جسے بلینک ورس کہتے ہیں .... اصل یہ ہے کہ قافیہ وغیرہ کی قیدیں کلام کو محدود اور طبع آزمائی کے میدان کو نہایت ہی تنگ کر دیتی ہیں۔" (۲۸)

بلینک ورس کا "صحیح و فصیح ترجمہ نظم معریٰ کیا جا سکتا ہے" کے الفاظ سے یہ تاثر دینے کی کوشش کی گئی ہے کہ یہ ترجمہ ان کے ذہن زرخیز کی پیداوار ہے۔ درحالیکہ یہ اصطلاح مولوی عبدالحق سے یادگار ہے جیسا کہ گزشتہ صفحات میں اس کا ذکر آ چکا ہے۔ دلگیر اکبر آبادی لکھتے

ہیں کہ۔

"اگر کوئی ڈراما لکھتا ہو یا مختلف لوگوں کی گفتگو نظم میں ادا کرنی ہو تو مجبور ہو جانا پڑتا ہے کہ ہر فرقہ (فقرہ) اور ہر خیال جس طرح ممکن ہو ہر مصرعہ یا ہر شعر میں ختم کر دیا جائے۔ اس قید کے ساتھ صاف ظاہر ہے کہ تسلسل کلام قائم نہیں رہ سکتا۔ اس مجبوری و دقت کو پیش نظر رکھ کر انگریزی میں بلینک ورس ایجاد کی گئی اور یہی وہ نظم ہے جس نے شیکسپیئر، ہومر، ورجل، ملٹن اور ٹینی سن کے سر پر بقائے دوام کا سہرا باندھا اور یورپ کے علمی دربار میں سب سے ممتاز جگہ دی۔" (۱۲۹)

یہ اقتباس شرر کے مندرجہ ذیل اقتباس کا چربہ ہے۔

"اگر کوئی ڈراما یا مختلف لوگوں کو گفتگو نظم میں ادا کرنی ہو تو مجبور ہونا پڑتا ہے کہ ہر فقرہ اور خیال جس طرح بنے، ہر مصرعہ یا شعر میں ختم کر دیا جائے۔ ظاہر ہے کہ اس قید کے ساتھ کلام کا تسلسل نہیں قائم رہ سکتا۔ اس لئے کہ قافیہ سلسلۂ کلام کو ہمیشہ قطع کر دیا کرتا ہے۔ اسی مجبوری سے انگریزی میں خاصتہ "ڈراما کے لئے یہ نظم غیر مقفیٰ ایجاد کی گئی جو یہ شان دکھاتی ہے کہ ایک طرف تو کلام برابر موزوں ہوتا چلا جاتا ہے اور دوسری طرف سلسلۂ کلام یوں جاری رہتا ہے کہ اگر مصرعہ مصرعہ جدا کر کے نہ لکھیں تو معلوم ہو کہ گویا بے تکلفی سے نثر میں گفتگو ہو رہی ہے۔ صرف یہی چیز ہے اور یہی نظم ہے جس نے شیکسپیئر اور دیگر شعرائے یورپ کو شہرت کے دربار میں سب سے ممتاز جگہ دی ہے۔" (۱۳۰)

دلگیر اکبر آبادی کے مندرجہ بالا اقتباس میں مغربی شعراء کے جو نام گنوائے گئے ہیں یہ سبھی نام محمد عمر قیس باوانی از جے پور کے اس خط سے لئے گئے ہیں جو انہوں نے عبدالحلیم شرر کے نام لکھا تھا اور دلگداز کے شمارے بابت جنوری ۱۹۰۱ء میں شائع ہوا تھا۔ مکتوب نگار نے اس میں یہ معلومات بہم پہنچائی تھیں کہ نظم غیر مقفیٰ کس کس زبان میں لکھی گئی ہے۔ اسی سلسلے میں ہومر، ورجل، شیکسپیئر، ملٹن اور ٹینی سن کی بلینک ورس کا تذکرہ کیا گیا ہے اور مغربی زبانوں کے ساتھ مشرقی زبان سنسکرت میں نظم معریٰ کی نشاندہی کی ہے۔ (۱۳۱) دلگیر اکبر آبادی کا ایک اور اقتباس اس طرح ہے۔

"یہ نظم اگرچہ ادب اردو کی دنیا میں نئی اور عجیب ہو گی لیکن اگر ملک نے عام طور پر متفق ہو کر اسے مان لیا اور ہمارے شعراء نے اس زمین میں مضامین آفرینی کے جوہر دکھائے تو وہ وقت دور نہ سمجھنا چاہئے جب کہ ہندوستان میں بھی شیکسپیئر، ہومر، ملٹن اور ٹینی سن پیدا ہونے لگیں گے اور اپنے اعلیٰ و مفید لٹریری کارناموں سے ہندوستان کو منتہائے کمال پر پہنچائیں گے۔" (۱۳۲)

درج بالا اقتباس بھی عبدالحلیم شرر اور محمد عمر قیس باوانی کے خیالات و افکار کی تکرار کا آئینہ دار ہے۔ بالخصوص "اگر ملک نے عام طور پر متفق ہو کر مان لیا اور ہمارے شعراء نے اس زمین میں مضامین آفرینی کے جوہر دکھائے تو" کے الفاظ شرر کے ان الفاظ کہ "اگر ملک نے توجہ کی اور اہل سخن نے پسند کیا تو" (۱۳۳) کا دیدہ و رستہ توارد ہیں۔

دلگیر اکبر آبادی لکھتے ہیں کہ۔

"بلینک ورس کو صرف ڈرامے ہی تک محدود نہ کر دینا چاہئے بلکہ اس میں قصائد، رباعیاں، قطعے اور غزلیں سب کچھ ہوں اور ہماری رائے تو یہاں تک ہے کہ ہر بحر میں نظم معریٰ ہی کہی جائے تو ملک اور لٹریچر کے حق میں نہایت ہی مفید ثابت ہو۔" (۱۳۴)

سطور بالا میں محمد عمر قیس باوانی کے درج ذیل اقتباس کی کم سطحی نقل کی گئی ہے۔

"بلینک ورس کو صرف ڈرامے ہی تک محدود نہ کر دینا چاہئے بلکہ اس میں قصائد، رباعیاں، قطعے اور غزلیں سب کچھ ہوں اور ہر بحر میں نظم غیر مقفیٰ کہی جائے۔" (۱۳۵)

عبدالحلیم شرر کے رشحات قلم سے اپنے مضمون کا دامن بھر لینے کے بعد شرر کی جانب بے زاری اور مایوسی کے رویے کا اظہار کرتے ہوئے اور فصیح الملک کی طرف چاپلوسانہ توقع قائم کرتے ہوئے مزید رقمطراز ہیں کہ۔

"ادھر سے (شرر کی جانب سے) مایوسی ہونے کے بعد اب ہم کو فصیح الملک سے توقع ہوئی ہے کہ وہ نظم معریٰ کی ترویج میں خاص کوشش کرے گا اور عالم شاعری میں ایک جدید و مفید نظم کے اضافے سے ملک پر نہایت گراں احسان فرمائے گا۔" (۱۳۶)

دلگیر اکبر آبادی کی یہ چربہ سازی و چرب زبانی اور توارد بالجبر مخدوم عالم اثر مارہروی کے مضمون "نظم" میں پیش کردہ تجاویز اور اس پر احسن مارہروی کے ادارتی نوٹ سے بالحاظ موضوع قطعی کوئی تعلق نہیں رکھتا۔ مطلوب و مقصود یہ تھا کہ اردو ادب کی ترویج و ترقی کے لئے ہم عصر زبانوں بالخصوص ہندی اور انگریزی سے اوزان اور ہیئتوں کو اردو میں رواج دیا جائے جبکہ دلگیر اکبر آبادی نے بحث کے رخ کو محض ایک انگریزی ہیئت "نظم معریٰ" کی طرف موڑ دیا۔ احسن مارہروی نے دلگیر اکبر آبادی کے اس مضمون پر جو مختصر مضمون نما ایک طویل ادارتی نوٹ لکھا اس میں مضمون نگار کی اس خامکاری اور غلط کاری پر درج ذیل انداز میں گرفت کی ہے۔

"میں نے اور نیز حضرت اثر مارہروی نے مارچ کے فصیح الملک میں جو خیال ظاہر کیا تھا اس کے الفاظ کا مفہوم یہ تھا کہ اردو میں انگریزی، ہندی بھاشا کے اوزان (بحور) کو رواج دینا چاہئے نہ یہ کہ انگریزی یا ہندی مفروضہ طرز ادا کو رائج کرنا چاہئے۔ چنانچہ اس

وقت ہمارے دوست حضرت دلگیر نے انگریزی طرز ادا ہی کے متعلق بحث کی ہے۔" (۱۳۷)

احسن مارہروی زیر بحث مضمون کی خامی کو نشان زد کرنے کے بعد اس کے مندرجات پر اظہار خیال کرتے ہوئے نظم معریٰ کی ماہیت اور اردو کے لئے اس کی ضرورت کے امکانات کو اجاگر کرنے پر توجہ مرکوز رکھنے کے برعکس لفظی نزاع اور اصطلاحی پیچیدگی کی طرف گھوم جاتے ہیں جس سے اردو میں نظم معریٰ کی مطابقت و معنویت کی تلاش کا عمل پس پشت چلا جاتا ہے اور تخیل قدیم اور جدید طرز ادا کی بحث پیش منظر میں آجاتی ہے۔ اس طرح احسن مارہروی سے بھی وہی لغزش سرزد ہوتی ہے جو دلگیر اکبر آبادی سے ہوئی۔ احسن لکھتے ہیں کہ۔

"انگریزی کی ہر ایک طرز ادا نا قابل پسند ہے۔ یہ طرز جو مضمون ہذا میں دکھائی گئی ہے۔ تخیل قدیم کے اصول سے بالکل خلاف ہے۔ اور ہمیں یقین نہیں آتا کہ کوئی اردو ادب کا صحیح مذاق رکھنے والا' اس بلینک ورس کو نظم کی ذیل میں شمار کرے گا۔

ہمارے لائق دوست نے اس کا ترجمہ اپنے خیال کے مطابق نظم معراء کیا ہے۔ مگر ہمارے نزدیک ایشیائی شاعری کے اصول پر اس کا نام نثر مرجز ہے.......... اس نثر کی مختصر مگر جامع تعریف یہی ہے کہ وزن دارد و قافیہ و ردیف نہ دارد۔" (۱۳۸)

احسن ماہروی کے مندرجہ بالا خیالات سے چار نکات ابھرتے ہیں۔ اولاً "یہ کہ وہ محمد حسین آزاد' اسماعیل میرٹھی اور اکبر الہ آبادی کی معریٰ نظموں کے بارے میں قطعی کوئی علم نہیں رکھتے۔ ثانیاً "یہ کہ شرر کی تحریک سے بھی وہ آگاہ نہیں۔ ثالثاً "یہ کہ مولوی عبدالحق نے بلینک ورس کا جو ترجمہ "نظم معریٰ" کیا ہے اس کی بھی انہیں خبر نہیں ہے۔ اربعاً "یہ کہ میر حیدر علی نظم طباطبائی نے بلینک ورس کو جو نثر مرجز کے ذیل میں شمار کیا ہے۔ صاحب مضمون اس سے بھی واقف نہیں۔ ایک رسالے کے مدیر سے اسی طرح کی اور اس حد تک بے خبری محل نظر ہے۔ چلئے یہ تو تسلیم کیا جاسکتا ہے کہ آزاد' اسماعیل اور اکبر کی معریٰ نظمیں ان کی نظر میں نہ ہوں گی لیکن شرر کی تحریک سے عدم واقفیت سمجھ سے بالا ہے۔ بالخصوص جب کہ دلگیر اکبر آبادی اپنے مضمون "ہماری شاعری کے لئے نیا میدان" جو فصیح الملک میں شامل اشاعت ہوا' میں نظم معریٰ کی مثال کے طور پر شرر کے ڈرامے "مقلو رہذا" کا چھٹا سین اس جذبے کے تحت بطور مثال پیش کر چکے تھے "کہ لوگوں کو نظم معریٰ کی شاہراہ معلوم ہو جائے اور وہ بھی اس سیدھے سادے مگر بے حد پر لطف و دلچسپ راستے پر قدم اٹھانے کے قابل ہو جائیں۔" (۱۳۹) احسن کی بے خبری اس لئے بھی مشکوک ٹھہرتی ہے کہ انھوں نے بھی نثر مرجز کی وہی تعریف بیان کی ہے جو اس سے قبل طباطبائی دلگداز میں اپنی شائع شدہ نظم "بلینک ورس یعنی نثر مرجز بوزن رباعی" میں بیان کر چکے تھے۔ تعریف یہی تھی "وزن دارد و ردیف و قافیہ ندارد"۔ رہی یہ بات کہ بلینک ورس "تخیل قدیم کے اصول سے بالکل خلاف ہے" محض رجعت پسندی اور تنگ ولانہ روایت پرستی ہے۔ احسن کے محدود مطمع نظر کا اندازہ ان خیالات سے بھی ہوتا ہے جن میں وہ شرر کے ڈرامے سے بعض مصرعوں کو بطور حوالہ نقل کر کے رائے قائم کرتے ہیں کہ

"یہ نظم اس وقت تک کسی کی سمجھ میں نہیں آسکتی جب تک از اوّل تا آخر ایک ایک لفظ نہ پڑھا جائے۔ ایسی حالت میں ہمارے لئے نثر کیا بری ہے کہ ہم خواہ مخواہ کچھ نہیں تو وزن ہی کے بوجھ سے ہلکے رہیں گے۔" (۱۴۰)

وحدت و تسلسل ہی نظم کی جان ہے۔ حقیقی نظم وہی ہے کہ جو اس قدر مربوط ہو کہ جب تک اول و آخر ایک ایک لفظ پڑھ نہ لیا جائے اس کا سمجھ میں آنا ناممکن ہو لہٰذا احسن نے بزعم خود شرر کے حوالے سے نظم کی جس خامی کو تلاش کرنے کی سعی کی ہے وہی در حقیقت نظم کی حقیقی خوبی اور اصل جوہر ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ احسن مارہروی بنیادی طور پر مقفّیٰ شاعری کے حامی تھے اور مقفّیٰ شاعری میں بھی غزل کی روایت ان کے پیش نظر تھی جس کا ہر شعر الگ الگ مفہوم کی اکائی ہوتا ہے۔ اسی تصور کو وہ نظم پر بھی منطبق کر دینا چاہتے تھے' جو کہ غلط ہے۔ چونکہ پابند شاعری انہیں محبوب تھی اور اسی شعری روایت میں ان کا ذوق سخن پروان چڑھا تھا لہٰذا معریٰ نظم کی ضرورت و افادیت کو رد کرتے ہوئے اور اصول ردیف و قافیہ کی مقفّیٰ شاعری کی نمایت پر زور حمایت پر اپنی بحث کو ختم کرتے ہوئے رقمطراز ہیں کہ۔

"لائق مضمون نگار کا یہ ارشاد کہ اگر بلینک ورس کا رواج اردو میں ہو گیا تو وہ دن جلد آنے والا ہے کہ ہمارے ملک میں بھی ہومر' شیکسپیئر' ورجل اور ٹینی سن پیدا ہو جائیں گے اس کے متعلق مجھے صرف اتنا کہنا ہے کہ یورپ کی لاکھوں کروڑوں مخلوقات میں جس احتیاط اور محنت کے بعد فی صدی دو چار نام آور ایسے پیدا ہوتے ہیں اگر آپ کے ہندوستان میں بھی شاعری خاص خاص دماغوں کے لئے مخصوص سمجھی جائے تو اس وقت بھی ایسے بندگان خدا موجود ہیں جو آپ کے ہر انگریزی خیال کو اپنے اصول ردیف و قافیہ کی پابندی سے سہل ممتنع اردو میں ادا کر دیں گے۔" (۱۴۱)

مسئلہ کسی خیال یا ہر انگریزی خیال کو اصول ردیف و قافیہ کی پابندی سے سہل ممتنع اردو میں ادا کرنے کا نہیں ہے۔ مسئلہ کسی خیال کو تسلسل کے ساتھ شعری جمالیات میں گوندھ کے ادا کرنے کا ہے۔ ورنہ محض مشق و مزاولت سے کسی بھی خیال کو کسی نہ کسی طور پر ردیف و قافیہ کی پابندیوں کے ساتھ باندھا جاسکتا ہے۔ اور یہ کام روایتی طور پر بڑی مشاقی سے ہوتا چلا آیا ہے۔ لیکن نئی تبدیلیاں اگر پابندیوں کے جوئے کو الگ کر دینا چاہتی ہیں تو اس چلن کی راہ میں رکاوٹیں کھڑی کرنا یا اس کی مخالفت کرنا ذہنی جمود اور قدامت پرستانہ فکر کی نشان دہی کرتا ہے۔ شاعری کا ارتقائی عمل اگر مواد و اسلوب کی حد سے آگے بڑھ کر ہیئت میں تغیرات کی طرف مائل ہے تو اسے اردو کا مزاج شناس ہونے دینا

چاہیے۔ یہی ادبی وسعت کے حق میں مفید ہے اور ادبی اجتہاد سے عہدہ برآئی و سرخروئی کی دلیل ہے۔ جس کے آگے ردیف و قافیہ کی پابندی یا اوزان کی پابندی کوئی اہمیت نہیں رکھتی۔ اس زمانے میں اس اہمیت کا احساس کرتے ہوئے اور اس نازک مسئلے پر وسعت نظر کے ساتھ روشنی ڈالتے ہوئے مرزا سلطان احمد نے "فن شاعری" پر ایک رسالہ لکھا جس کا خلاصہ مضمون کی صورت میں "رد سخن یا اعادہ سخن" کے عنوان کے تحت جون ۱۹۰۹ء کے فصیح الملک میں شامل اشاعت کیا گیا۔ اس مضمون میں پوری اردو شاعری کو پس منظر سے پیش منظر تک سمجھنے کی ایک بلیغ سعی نظر آتی ہے۔ ایک جگہ مرزا سلطان احمد رقمطراز ہیں کہ۔

"اگر محققین یورپ کے نزدیک شاعری کی حقیقت میں وزن کا ہونا ضروری نہیں اور عرب و عجم کے نزدیک ضروری ہے تو اس سے یہ کب لازم آتا ہے کہ نئی روشنی یا نئی پود بے وزنی شعر یا بے وزنی نظم نہ کہے۔ کہے اور کثرت سے کہے۔ اردو شاعری میں یہ تتبع یورپ کی شاعری، یہ بھی ایک اور اضافہ ہوگا۔" (۱۴۲)

مرزا سلطان احمد کے یہ نظریات خاصے وقیع، فراخدلانہ اور کشادہ فکر ہیں، جو ایک ساتھ بہت سے شعری امکانات سمیٹے ہوئے ہیں۔ ان میں نظم معریٰ، نظم آزاد بلکہ نثری نظم تک کے لئے پوری پوری گنجائش موجود ہے۔ لیکن برا ہو مروج مذاق زمانہ کی ستم ظریفی کا کہ جس کے آگے روشن خیالی کے بڑے بڑے چراغ بجھ کر رہ جاتے ہیں۔ مرزا سلطان احمد کے اس مضمون کے محض چھ مہینوں بعد دسمبر ۱۹۰۹ء کے فصیح الملک میں مولوی نجم الغنی کا ایک مضمون بعنوان "انشاء پردازان اردو سے ایک اہم سوال" شائع ہوا جس میں انہوں نے نہ صرف اردو میں نظم معریٰ کی ترویج و اشاعت کے خلاف زبردست ردعمل کا اظہار کیا بلکہ اس صنف شعر کو سرے سے نظم تسلیم کرنے سے بھی انکار کردیا اور اپنے قلم کی پوری طاقت یہ ثابت کرنے میں صرف کردی کہ اسی قسم کی تخلیق نثر مرجز ہوتی ہے۔ اس طرح نظم معریٰ کی بحث ایک مرتبہ پھر ہیئت و تکنیک، مواد و موضوع اور اسلوب و فن سے ہٹ کر لفظی و اصطلاحی نزاع میں جاپڑی۔ مولوی نجم الغنی نثر کی چار اقسام بتاتے ہیں جن میں مقفیٰ، مسجع، عاری اور مرجز شامل ہیں۔ انہوں نے ہر قسم کی تعریف کے ساتھ اس کو مثالوں سے واضح کیا ہے۔ نثر مرجز کی تعریف کے سلسلے میں وہ نظم طباطبائی اور احسن مارہروی کے خیالات سے اتفاق کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ۔

"مرجز وہ نثر ہے۔ جس میں ہر فقرہ وزن رکھتا ہو اور قافیہ نہ ہو۔ مثال اس کی یہ فقرہ سہ نثر ظہوری ہے۔

رائحۂ سرو بن گلشن فتح   تنغرش ماہی دریائے ظفر

اس کا وزن فاعلاتن فعلاتن فعلن ہے۔" (۱۴۳)

مولوی نجم الغنی "غیاث اللغات" اور "حسن القواعد" میں بیان کردہ نثر مرجز کی تعریفوں سے اختلاف رکھتے ہیں البتہ اس ضمن میں وہ مرزا غالب کی تعریف سے متفق ہیں۔ ان کے نزدیک "اردو کی انشاء پردازی پوری پوری فن بلاغت عربی کے ماتحت ہے۔" لہٰذا "موجودہ انشاء پردازان ادب کو چاہیئے کہ زبان کی بنیاد جن قواعد پر رکھی گئی ہے ان کو نہ توڑیں۔" (۱۴۴) قرآن پاک چونکہ خدا کا کلام ہے اور وہ شاعری نہیں ہے لہٰذا نثر مرجز کو قرآن سے ثابت کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ

"نثر مرجز قرآن میں بھی بہت آئی ہے۔ مثلاً بسم اللہ الرحمٰن الرحیم کا وزن ہے مفعولن مفعولن فاعلن اور إِنَّا أَعْطَيْنَاكَ الْكَوْثَرَ اس کا وزن ہے فعلن فعلن فعلن فعلن۔ بسکون عین اور لَن تَنَالُوا الْبِرَّ حَتَّىٰ تُنفِقُوا بروزن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن۔ اس قسم کی آیات کی نسبت بعض علماء نے یہ لکھا ہے کہ جو آیتیں کلام الٰہی کی یا حدیث موزوں ہیں اگرچہ بلا قصد موزوں ہونا ذات باری تعالیٰ کی طرف منسوب نہیں ہوسکتا .... لیکن بقصد شعر موزوں نہیں فرمایا۔ پس شعر نہ ہوئیں .... میرے نزدیک یہ تمام جواب تکلف ہے۔ یہ آیات نثر مرجز کے قبیل سے ہیں اور نثر مرجز کے لئے یہ ضروری نہیں کہ دو فقرے بطور شعر کے برابر برابر وزن دار ہوں۔" (۱۴۵)

نجم الغنی کا نفس مطلب یہ ہے کہ نثر مرجز قرآن میں بھی موجود ہے اور وہاں چونکہ دو فقرے بطور شعر کے برابر وزن دار نہیں ہیں اس لئے انہیں نظم کے ذیل میں شمار نہیں کیا جاسکتا۔ لیکن انہوں نے نثر مرجز کی جو اردو اور فارسی مثالیں دی ہیں ان میں ہر دو فقرے باہم مساوی الوزن ہیں۔ جس سے ان کے خود اپنے ہی دعوے کی نفی اور تردید ہو جاتی ہے۔ نجم الغنی کا کہنا ہے کہ وہ کلام شعر کے زمرے میں آتا ہے جسے بقصد شعر موزوں کیا گیا ہو۔ اس تعریف کی روشنی میں بھی بلینک ورس یا نظم معریٰ پورے پورے طور پر نظم قرار پاتی ہے۔ اس لئے کہ محمد حسین آزاد، اسماعیل میرٹھی، اکبر الہ آبادی، عبدالحلیم شرر اور اس زمانے کے دوسرے شاعروں نے نظم معریٰ کو بقصد شعر ہی موزوں کیا ہے۔ خود نجم الغنی کے نزدیک شعر کو بقصد شعر موزوں کرنے کا جو پیمانہ ہے اس کے مطابق:۔

"شعر کے معنی لغت میں جاننے کے ہیں اور اصطلاح میں اس کلام موزوں کا نام ہے جو اوزان مقررہ میں سے کسی وزن پر ہو اور مقفیٰ ہو اور بالقصد موزوں کیا گیا ہو۔" (۱۴۶)

اس تعریف کے مطابق بھی نظم معریٰ شاعری کے جملہ مطالبات پورے کرتی ہے اور شاعری کے معیار پر پوری اترتی ہے۔ اس لئے کہ جتنی معریٰ نظمیں کہی گئی ہیں وہ سب کی سب اوزان بحور میں سے کسی نہ کسی وزن پر ہیں۔ مندرجہ قبل نظم معریٰ کی مثالوں کے ساتھ اوزان کی

نشاندہی اس کی بین دلیل ہے۔ جس قدر معریٰ نظمیں تخلیق ہوئی ہیں تمام کی تمام بالقصد موزوں کی گئی ہیں اور پہلے سے طے شدہ منصوبے کے تحت انہیں اس ہیئت میں لکھا گیا ہے اس کا سب سے قوی ثبوت یہ ہے کہ اردو میں اس نئی ہیئت کو مغرب سے در آمد کیا گیا ہے اور ان کی موزونی میں ارادے کا صدفی صد عمل دخل ہے۔ ابتدائی معریٰ نظمیں تو خاص طور سے بالقصد کہی گئی ہیں۔ بعض فرمائشی ہیں اور بعض ترجمہ۔ ان میں تخلیقی عناصر کی کمی اور مشق و مزاولت کا غلبہ ہے۔ لہٰذا تخلیقی اپج نہ ہونے کے برابر ہے۔ جہاں تک قافیے کی قید کا سوال ہے اس میں اس لئے کوئی وزن نہیں ہے کہ پرانی کتابوں میں فرد کو شعر تسلیم کیا گیا ہے اور فرد کی پہچان ہی یہ ہے کہ اس میں قافیہ نہیں ہوتا۔ اگر دونوں مصرعے باہم مقفیٰ ہوں تو پھر وہ شعر نہیں مطلع بن جاتا ہے۔ لہٰذا قافیہ کے التزام کو کم از کم شعر کے لئے لابدی قرار نہیں دیا جا سکتا۔ جہاں تک برابر وزن کے دو مصرعوں کی بات ہے ابتدائی معریٰ نظموں میں یہ صورت بھی موجود ہے۔ محمد حسین آزاد، اسماعیل میرٹھی، اکبر الہ آبادی اور عبدالحلیم شرر کی معریٰ نظمیں برابر کے دو دو مصرعوں کی حامل ہیں۔ نجم الغنی نے نثر مرجز کے لئے یہ قید لگائی ہے کہ اس میں دو فقروں کا شعر کے طور پر برابر وزن دار ہونا ضروری نہیں ہے۔ اس اعتبار سے بھی نظم معریٰ شعر کے ذیل میں داخل ہے کیونکہ نظم معریٰ میں سب کے سب مصرعے بطور شعر مساوی الوزن ہیں۔ لہٰذا خود نجم الغنی کے متعین کردہ حدود و قیود کے مطابق بھی نظم معریٰ خالص نظم ثابت ہو جاتی ہے اور اس کا نثر مرجز سے کوئی علاقہ نہیں بنتا۔ اس ہیئتی و خارجی فرق کے علاوہ نثر و نظم کے مزاج کا داخلی فرق بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ نظم معریٰ میں جذبے کی شدت اظہار تاثر کو نمایاں کر دیتی ہے جبکہ نثر مرجز میں وضاحت و صراحت کے پیش نظر جذبے کا یا تو عمل دخل سرے سے ہوتا ہی نہیں اور اگر یہ ہوتا بھی ہے تو وہ بین السطور رہتا ہے۔ ان حقائق کی روشنی میں نجم الغنی کا یہ دعویٰ باطل ہو جاتا ہے جس میں انہوں نے کہا تھا کہ۔

"میں امید کرتا ہوں کہ کوئی صاحب بھی کتب علم بلاغت عربی، فارسی یا اردو کے حوالے سے کلام موزوں غیر مقفیٰ کا نظم میں داخل ہونا اور نثر مرجز سے خارج ہونا ثابت نہ کر سکیں گے اور ہم کو کیا غرض کہ اپنے ہاں کے علمی مسئلے کو بے ضرورت انگریزی قواعد کے سانچے میں ڈھالیں اور اپنے ہاں کے علوم و فنون کا ستیاناس کریں۔" (۱۴۷)

نجم الغنی کا یہ کہنا کہ ہم کو کیا غرض کہ اپنے ہاں کے علمی مسائل کو بے ضرورت انگریزی قواعد کے سانچے میں ڈھالیں اور اپنے ہاں کے علوم و فنون کا ستیاناس کریں "محض جذباتی سوچ، کڑواہٹ پرستی، تنگ دلانہ شیوۂ تفکر اور جمود ذہنی کی دلیل ہے جو کج بحثی سے زیادہ حقیقت نہیں رکھتا۔ مولوی نجم الغنی کے افکار و نظریات کا نہایت عالمانہ، محققانہ، منطقی اور مدلل جواب سید اولاد حسین شاداں لکھنوی کا وہ مضمون ہے جو مارچ ۱۹۱۰ء کے رسالہ "نیرنگ" رامپور میں شامل اشاعت ہوا۔ مضمون کے خاتمے پر صاحب مضمون کا حوالہ اس طرح درج ہے "از خادم المدرسین سید اولاد حسین شاداں لکھنوی۔ پرشین پروفیسر وزاپر ۲۰ فروری ۱۹۱۰ء" یہ مضمون "نیرنگ" رام پور کے ایڈیٹر کی فراہم کردہ معلومات کے مطابق اولاً "کمال" دہلی میں سالم اور ثانیاً "معیار" لکھنؤ میں نصف اشاعت پزیر ہوا۔ (۱۴۸) بعد ازاں یہی مضمون دو اقساط کی صورت میں جنوری اور فروری ۱۹۱۱ء کے مخزن میں شائع ہوا جہاں مضمون نگار کا نام سید اولاد حسین شاداں بلگرامی درج ہے۔ یہ ثابت کرنے کے لئے کہ نظم معریٰ کو نثر مرجز کہنا درست نہیں ہے سید اولاد حسین شاداں لکھنوی نے "غیاث اللغات" "انشاء فیض رساں" اور "احسن القواعد" سے ثبوت فراہم کرنے کے علاوہ "فرہنگ انند راج" "مقدمات ظہوری" از عبدالرزاق یمنی اور "چہار شربت" از مرزا قتیل میں موجود نثر مرجز کی تعریفیں اور مثالیں پیش کرنے سے قبل دو ٹوک انداز میں پیش بندی کرتے ہوئے واضح کیا ہے کہ۔

"میرے نزدیک جو لوگ نثر مرجز میں وزن سے مراد وزن بحور لیتے ہیں غلطی کرتے ہیں۔ بلکہ یہاں وزن عروض مراد ہے چنانچہ عبدالرزاق یمنی مقدمات ظہوری میں نثر مرجز یوں تحریر فرماتے ہیں۔ در اصطلاح انشاء مرجز کلامیست منثور کہ وزن دارد و سجع ندارد ہمچوں عزیز صرف اوقات بے فکر واہب کارساز و خرج انفاس جز ذکر قادر کردگار معترت تمام و خسرو کمال دارد۔ اور فرہنگ آنند راج میں لکھا ہے، مرجز برائے مجمد معظم نوعے از شعر و اصطلاح اہل انشاء قسمے از سہ اقسام نثر کہ مرجز و مسجع و عاری است۔ پس مرجز نثرے باشد کہ کلمات فقرتین اکثر جاہا ہم وزن باشد در مقابل یک دگر بدون رعایت سجع۔ مثال۔ خیال ناظم بے تعلق قامت دلربائے ناموزوں ست و قیاس ناثر بے تمسک کاکل مومیائی نامربوط۔" (۱۴۹)

مرزا قتیل کی چہار شربت سے درج ذیل نظیر پیش کرتے ہیں۔

"مرجز نثرے باشد کہ از قافیہ پاک بود۔ اما فقرہ اولیٰ با فقرہ ثانی مساوی الوزن باشد۔ مثال چشم کوکب مشتاق فیض از جمال پاک آں اختر لشکر است۔ دست دولت محتاج خیر از عطائے عام آں دارا حشمت است۔" (۱۵۰)

مندرجہ بالا مثالوں سے واضح ہے کہ فقروں کا ہر لفظ کوئی نہ کوئی عروضی وزن رکھتا ہے۔ فقرہ اول کے تمام لفظ فقرہ ثانی میں اپنے متقابل الفاظ کے مساوی الوزن ہیں۔ تاہم ان مربوط الفاظ کے مجموعے سے نثر کا فقرہ تو بن جاتا ہے لیکن کوئی مصرعہ تشکیل نہیں پایا۔ اس لئے کہ وہ کسی بھی بحر کے وزن میں نہیں ہے۔ یہی وجہ ہے کہ سید اولاد حسین شاداں لکھنوی ان مثالوں کی صراحت و وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ "صرف و خرج۔ اوقات و انفاس۔ بے و جز۔ فکر و ذکر۔ واہب و قادر و کارساز و کردگار اور اسی طرح دوسری مثال میں الفاظ متقابلہ فقرتین

میں وزن عروضی ہے اور قافیہ نہیں ہے اور فقرات امثلہ موزوں بھی نہیں ہیں۔" اسی طرح "تعریف فرہنگ انند راج میں نوعے از شعر سے مراد یہ نہیں ہے کہ نثر مرجز میں وزن بحور ہوتا ہے بلکہ لفظ مرجز بلا قید لفظ نثر کی نسبت کہتے ہیں کہ جو شعر بحر رجز میں ہو اس کو مرجز کہتے ہیں اور یہ معنی لغوی و وصفی بتائے ہیں۔ بعدہ معنی اصطلاح نثر مرجز کو منجملہ اقسام نثر بتا کر اور لفظ فقرتین لا کر اور مثال کلام منثور سے دے کر واضح کر دیا کہ نثر مرجز نثر ہے اور اس میں وزن بحور نہیں ہوتا ہے۔ نثر و نظم دونوں کا وجود ایک ہی عبارت میں معاً" ممکن نہیں ہے کیونکہ وزن ہی شعر کو نثر سے جدا کرتا ہے۔" (۱۵۱) جہاں تک مرزا قتیل کا تعلق ہے "یہ بھی وزن سے مراد عروضی لیتے ہیں اور مثال نثر ہی لکھی ہے۔" (۱۵۲) ایسی صورت میں وہ ارباب دانش جو نظم معریٰ کو نثر مرجز کہنے پر زور دیتے ہیں "کوئی ان سے پوچھے کہ تعریف نثر مرجز میں کلمات فقرتین کے بمقابل ہموزن ہونے کے معنی کیا ہیں۔ اول تو لفظ کلمات لانے کی کیا ضرورت تھی۔ دوسرے اگر وزن سے مراد وزن بحور ہے تو تقابل میں ہموزن کیوں کہا۔ اس لئے کہ شعر کا دوسرا مصرعہ متقابل پہلے مصرعے کے ہموزن ہی ہوتا ہے۔ ایسا نہیں ہوتا ہے کہ پہلے مصرعے سے دوسرے مصرعے کا وزن مختلف ہو۔" (۱۵۳) ان تمام تشریحات و تعبیرات کی روشنی میں سید اولاد حسین شاداں لکھنوی اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ۔

"جس کلام میں وزن بحور ہو گا عام اس سے کہ اس میں قافیہ ہو یا نہ ہو وہ نثر نہیں کہا جا سکتا۔ مرجز کو نثر کہنا اور اس کو از قسم نثر گننا خود دلیل اس امر کی ہے کہ اس میں وزن بحور نہ ہونا چاہئے ورنہ نثر کہنے کے کیا معنی ہوں گے۔ اگر نظم و نثر میں فرق وزن بحور نہیں ہے تو ان دونوں میں مابہ الامتیاز پھر کون سی شے ہے کیونکہ قافیہ تو نثر میں بھی ہوتا ہے۔" (۱۵۴)

ان تصریحات و توضیحات سے جو نظریہ سامنے آتا ہے اس کے مطابق بحروں کا وزن شعر و نثر میں تمیز کا پیمانہ ہے۔ اس نظریئے کی تائید سید مظفر علی اسیر صاحب معیار الاشعار کے ان الفاظ سے بھی ہوتی ہے۔

"شعر کے واسطے وزن ضرور ہے اور یہی وزن فارق ہے درمیان نثر اور نظم کے...... نثر فقط کلام تخیل ہے اور نظم کلام تخیل موزوں...... اگر قید موزوں کی نہ ہو نثر بھی نظم میں داخل ہو جائے کہ کوئی کلام تخیل سے خالی نہیں۔" (۱۵۵)

نثر مرجز سے متعلق گذشتہ سطور میں بیان کئے جانے والے مطمح نظر کی توثیق مولانا ضیاء احمد بدایونی کے مضمون "مرصع اسلوب" کے درج ذیل اقتباس سے بھی ہوتی ہے۔

"اس سلسلے میں بعض نے جن میں مرزا غالب بھی ہیں ایک عجب خلط مبحث کر دیا ہے یعنی انہوں نے نثر مرجز کی مثال میں ظہوری کے جو دو فقرے نقل کئے ہیں۔ والتقاس سرو بن گلشن فتح خنجرش ماہی دریائے ظفر ان میں وزن کی نوعیت متعین کرنے میں دھوکہ کھایا ہے۔ دوسرے الفاظ میں غالب نے وزن شعری اور وزن غیر شعری کو مخلوط کر دیا ہے۔ نثر مرجز میں ہم وزن الفاظ ضرور آتے ہیں۔ جیسے اقبال اور اکرام لیکن اس نثر کے ٹکڑوں میں وزن شعری نہیں ہوتا ورنہ پھر نثر اور شعر میں مابہ الامتیاز کیا رہے گا۔" (۱۵۶)

جملہ براہین و دلائل کو مدنظر رکھتے ہوئے سید اولاد حسین شاداں لکھنوی کا یہ فیصلہ صدفی صد درست و برحق معلوم ہوتا ہے کہ۔

"ہر وہ کلام کہ جس میں وزن بحور پایا جاتا ہو اور قافیہ چاہے ہو یا نہ ہو نظم ہی ہے۔ اس تعریف سے بلینک ورس یا نظم غیر مقفیٰ داخل نظم ہے۔ مگر نثر مرجز کہ جس میں وزن بحور نہیں ہوتا ہے داخل نظم نہیں ہو سکتی۔ پس یہ ارشاد جناب حالی کا کہ بلینک ورس یا نظم مقفیٰ داخل نظم ہے۔ بہت درست ہے مگر تعبیر بلینک ورس اور اس کی نثر مرجز کے ساتھ صحیح نہیں۔" (۱۵۷)

اگر اس اصولی فیصلے سے اتفاق کر لیا جائے کہ "ہر وہ کلام کہ جس میں وزن بحور پایا جاتا ہو اور قافیہ چاہے ہو یا نہ ہو نظم ہی ہے۔ اس تعریف سے بلینک ورس یا نظم غیر مقفیٰ داخل نظم ہے مگر نثر مرجز کہ جس میں وزن بحور نہیں ہوتا داخل نظم نہیں ہو سکتی۔" تو پھر وہ تمام تخلیقات کہ جنہیں نجم الغنی وغیرہ نے نثر مرجز سے موسوم کیا ہے نظم معریٰ قرار پاتی ہیں اور اسی طرح مولانا محمد حسین آزاد کی اولیت بھی باقی نہیں رہتی کیونکہ امیر مینائی کا "یادگار انتخاب" ۱۸۷۳ء میں مرتب ہو کر ۱۸۷۹ء میں شائع ہوئی تھی۔ "یادگار انتخاب" کی تقریظ کے طور پر جو نظم شامل ہے وہ نظم معریٰ ہے جو درج ذیل ہے۔

دیوان حقیقت کے مطلع کے ہیں دو مصرع
اک حمد الٰہی ہے اک نعت پیمبر ہے
اس مطلع روشن کے معنیٰ منور سے
ہر ذرہ بھی ہے واقف سنتے ہیں ازل سے سب
یہ مطلع نورانی پر اس کے سوا اب تک
اس ساری غزل میں ہے اک شعر نہیں پایا

لیکن مجھے ہاتھ آیا اس وقت غنی موقع
میں سب کو سناتا ہوں اس مطلع یکتا کا
یہ حسن ازل سے ہے اس وقت موافق میں
کیوں کر نہ ثنا خواں ہوں سامان غزل خوانی
کیا خوب مہیا ہے دربار میں حاضر ہیں
نقاد زر معنی عالم کو سخن میرا
سننے کی تمنا ہے

اس زمانے میں کہ جب نظم معریٰ کو نثر مرجز قرار دینے کے لئے ہر طرف سے زور دیا جا رہا تھا اور سید اولاد حسین شاداں لکھنوی وبلگرامی نے متعدد مستند کتابوں کے حوالوں اور جامع تشریحات کے ذریعے عامتہ الورود نظریات کو غلط ظاہر کر کے دو ٹوک انداز میں یہ ثابت کر دیا تھا کہ "نظم غیر مقفیٰ داخل نظم ہے" اور اس کے بعد نظم معریٰ اور نثر مرجز کی بحث کا باب نہ صرف رسالہ "فصیح الملک" میں ہمیشہ کے لئے بند ہو چکا تھا بلکہ دیگر معاصر جرائد میں بھی نظم معریٰ کی مخالفت میں کوئی تحریر یا آواز منظر عام پر نہیں ابھر رہی تھی تو ایسے میں خود نظم معریٰ کی تحریک کے سالار اعلیٰ عبدالحلیم شرر نے ایک طویل مضمون بعنوان نظم معریٰ قلمبند کر کے جون ۱۹۱۰ء کے دلگداز میں شائع کیا جس میں اپنے منتشر خیالات کو یکجا کرنے کی سعی کی اور نظم مقفیٰ کے بارے میں اپنے ابتدائی قوی اور ٹھوس موقف میں لچک پیدا کرتے ہوئے یہ نقطہ نظریہ پیش کیا کہ۔

"اب اردو کو ڈراموں کی ضرورت ہے۔ ایسی حالت میں سوا اس کے کہ اس قسم کے کلام کو عام اس سے آپ نظم معریٰ کہیں یا نثر مرجز اردو میں رواج دیا جائے اور کیا کیا جا سکتا ہے۔" (۱۵۸)

یہ وہی شرر ہیں جو قبل ازیں فروری ۱۹۰۱ء کے دلگداز میں مولوی عبدالحق کے مشورے پر "نظم غیر مقفیٰ" کی جگہ "نظم معریٰ" کا نام اختیار کرتے ہوئے تجمل شاہ خان صاحب از ریاست رام پور اور مولوی میر علی حیدر نظم طباطبائی پروفیسر نظام کالج حیدر آباد کے اس اصرار کے جواب میں کہ اس نوع کی تخلیق کو نثر مرجز کہنا چاہیے۔ دلیل کے ساتھ یہ جواب دے چکے تھے کہ۔

"ہم اگر اس قسم کے کلام کو نثر تسلیم کرتے تو نثر مرجز ہی کہتے۔ ہم تو اسے نظم سمجھتے ہیں اس لئے کہ بحر اور وزن کی پوری پابندی کی جاتی ہے۔" (۱۵۹)

لگتا ہے وقت کے ساتھ ساتھ نظم معریٰ کو منوانے اور اسے عام کرنے کے لئے خود شرر کے جذبے میں وہ جوش اور سرشاری باقی نہیں رہی تھی جو اوائل میں تھی اور رفتہ رفتہ وہ اپنے اصولی موقف سے ہٹتے ہٹتے مفاہمت پر اتر آئے تھے جیسا کہ ان کے درج ذیل الفاظ سے مترشح ہے۔

"شعرائے اردو سے یہ نہیں کہا جاتا کہ آپ غزل گوئی اور قصیدہ خوانی کو موقوف کر دیں۔ یہ بھی نہیں درخواست کی جاتی کہ مثنویاں نہ لکھی جائیں۔ نہ یہ خواہش کی جاتی ہے کہ وہ آئندہ قطعات و رباعیات یا مخمس و مسدس نہ کہیں۔ وہ اس پر بھی مجبور نہیں کئے جاتے کہ خواہ مخواہ کہ (کذا) اس قسم کی نظم معریٰ وہ بھی کہا کریں۔ پھر میں نہیں سمجھ سکتا کہ نزاع کس بات کی ہے؟ انتہائے مافی الباب یہ ہے کہ اگر کوئی انگریزی مذاق اور جدید رنگ کا دلدادہ اس قسم کی نظمیں شائع کرے تو جن حضرات کو وہ ناپسند ہوں وہ انہیں نہ ملاحظہ کریں۔ چھٹی ہوئی۔" (۱۶۰)

شرر کے ان افکار سے نظم معریٰ کے متعلق نہ صرف ان کا مفاہمانہ طرز عمل ظاہر ہوتا ہے بلکہ اس امر کا بھی صاف عندیہ ملتا ہے کہ وہ زمانے کے فانوس ادبی مذاق اور مروج ذوق سخن کے سامنے ہتھیار ڈال رہے ہیں اور اس زمانی جبر کے آگے بے بس ہو گئے ہیں جس نے انہیں یہ سوچنے پر مجبور کر دیا ہے کہ۔

"انسانی طبیعت کا خاصہ ہے کہ جس چیز اور جس مذاق سے مانوس اور آشنا ہو جاتی ہے اس کے خلاف کسی چیز اور کسی مذاق کو چاہے وہ کیسا ہی اچھا ہو نہیں پسند کرتی .... الغرض اسی غیر مانوسیت کے باعث بہت سے یکرنگ اور قدامت پرست لوگوں نے اس نظم کو بھی جو باہر کی آئی ہوئی تھی ناپسند کیا اور اس پر اپنے ذہن سے تراش تراش کے طرح طرح کے اعتراض شروع کر دیئے۔" (۱۶۱)

اس موقف کو مزید تقویت شرر کے اس عملی اقدام سے بھی ملتی ہے کہ انہوں نے دسمبر ۱۹۱۸ء کے دلگداز میں جو اپنا ڈراما بعنوان "اسیری بابل" پیش کیا معریٰ کی بجائے مقفیٰ ہیئت میں تھا۔ اس ڈرامے سے متعلق شرر کے تاثرات یہ ہیں کہ "میں نے اس چھوٹے سے ڈرامے کا ترجمہ اردو نظم میں کر دیا اور ان پابندیوں کے ساتھ کہ اصل مضامین بجنسہ قائم رکھے ہیں۔ ترجمہ ویسی ہی نظم میں ہے جیسی گولڈ اسمتھ نے لکھی ہے۔ اصل ہی کی طرح شعر خوانی ہے۔ نغمے ہیں۔ اسی نمونے کے بند اشعار ہیں۔ اسی شان و ترتیب کے قافیے ہیں اور وہی رنگ

ہے۔ خلاصہ یہ کہ الفاظ اردو میں باقی ہر چیز انگریزی۔" (۲۴۲)۔ کہا جا سکتا ہے کہ گولڈ اسمتھ کا ڈراما چونکہ مقفیٰ ہیئت میں تھا اس لئے شرر نے بھی اسے مقفیٰ ہیئت میں ترجمہ کیا ہے۔ اس کا سیدھا سادھا جواب یہ ہے کہ انگریزی ادب کے بہترین ڈرامے معریٰ ہیئت میں ہیں اور یہ گولڈ اسمتھ کا ڈراما کوئی معروف ڈراما بھی نہیں ہے۔ یہاں تک کہ محققین تلاش کے باوجود اسے تلاش نہیں کر پائے۔ ایسی صورت میں اس کا ترجمے کے لئے انتخاب بجائے خود اس امر کی دلیل ہے کہ شرر لاشعوری یا شعوری طور پر آہستہ آہستہ مقفیٰ مذاق کی جانب سے پیش قدمی کرتے رہے اور معریٰ نظم کی تحریک کو جب اٹھارہ برس کی طویل مدت گزر گئی تو وہ بھی قافیہ دار شاعری کی جانب لوٹ گئے اور انہوں نے ذہنی طور پر تسلیم کر لیا کہ "بنتی نہیں ہے بادہ و ساغر کہے بغیر۔" اگر وہ اپنے پرانے موقف اور نظریے پر اسی استقامت سے قائم ہوتے تو اولاً" ترجمے کے لئے کسی معریٰ ڈرامے کو منتخب کرتے ثانیاً" اگر اسی ڈرامے کا ترجمہ مقصود تھا تو اس کا ترجمہ معریٰ ہیئت میں کر کے ہیئتی تجربے میں ایک اور صحت مند طرز قلم کا مظاہرہ کرتے۔ انہوں نے عنان سخن کو قافیے کی طرف موڑ کر بڑی دیدہ دلیری سے خود اپنے اس بلند بانگ اور زبردست دعویٰ کی نفی کی تھی کہ۔

"جو لوگ جانتے ہیں کہ ڈراما کیا چیز ہے وہ اس بات کے تسلیم کرنے پر مجبور ہو جائیں گے کہ نظم معریٰ کے اختیار کئے بغیر اردو میں ڈرامے لکھے ہی نہیں جا سکتے۔" (۲۴۳)

نظم معریٰ کے بارے میں شرر کے جوش کی سردی' مطمع نظر کی کمزوری اور استقامت کے تزلزل کے باوجود ان کے دل میں اس ہیئت کے لئے پوشیدہ جذبات طرفداری کو قطعی معدوم قرار نہیں دیا جا سکتا۔ انہوں نے "فصیح الملک" میں "نظم معریٰ" یا "نثر مرجز" کی دھواں دھار نزاعی و فروعی بحث کا پورے انہماک سے جائزہ لے کر یہ مثبت پہلو پیش کیا کہ۔

"بلینک ورس کو زبان اردو میں رواج دیتے وقت اس سے زیادہ بحث کرنے کی ضرورت نہیں کہ یہ نظم ہے یا نثر۔ بلکہ اصلی بحث یہ ہونی چاہئے کہ یہ طرز کلام عام اس سے کہ نظم ہو یا نثر۔ موزوں ہو یا غیر موزوں۔ اردو لٹریچر میں اس کے اضافہ کی ضرورت ہے یا نہیں۔ یا اس سے بھی تنزل کر کے کہا جائے کہ اس قسم کے کلام سے اردو نظم و نثر اور ہمارے لٹریچر کو کوئی ضرر تو نہ پہنچے گا؟ اور ایسی نظمیں ہماری زبان میں قابل برداشت ہیں یا نہیں۔" (۲۴۴)

شرر نے نظم معریٰ کے قارئین و ناقدین کے لئے بحث کے اس رخ کو ابھارنے کی سعی کی کہ اردو میں مقفیٰ شاعری کی موجودگی میں معریٰ شاعری کے لئے کس حد تک گنجائش ہے اور روایتی مذاق کے روبرو اسے جائز قرار دلوانے کے لئے کیا کچھ کیا جا سکتا ہے۔ تصفیے کی اس کوشش کے پیش نظر وہ لکھتے ہیں کہ۔

"کسی لٹریچر میں جب کوئی نئی چیز پیش کی جائے تو پہلا تصفیہ اسی امر کا ہونا چاہئے کہ آیا ہم اس طرز کلام کو جس سے اس وقت تک نا آشنا رہے ہیں گوارا کر سکتے ہیں یا نہیں کیونکہ ابتداً" اس نئی صنف سخن کی خوبیوں کے بجائے صرف اس کے جائز ہونے سے بحث کرنی چاہئے۔ رہی اس کی خوبیاں وہ اس وقت کھلیں گی جب ہمارے مذاق اس سے آشنا ہوں گے۔" (۲۴۵)

نظم معریٰ کی اپنے عہد میں عدم پزیرائی اور نامقبولیت کے باوصف شرر کا اس ہیئت کے مستقبل سے مایوس نہ ہونا اس بات کی نشاندہی ہے کہ وہ واقعتاً" اس کے اوصاف اور خوبیوں کے دل سے قدر دان تھے اور سچ مچ اس کے وجود کو اردو شعر و سخن کے لئے اضافہ تصور کرتے تھے۔ جس سے آج نہیں تو کل شاعری کے چمن میں نئے گل و گلزار پیدا ہوں گے۔ ان کی پیش گوئی میں کس قدر تیقن ہے اس کا ثبوت ان کے درج ذیل الفاظ ہیں۔

"زمانے کی پیش گوئی ہے کہ اس قسم کی شاعری کا اردو میں رواج ہو گا اور آئندہ بڑے بڑے نازک خیال شعراء اس رنگ میں طبع آزمائی کریں گے آپ چاہے منظور کریں یا نہ کریں یہ ہونے والی چیز ہے۔" (۲۴۶)

نظم معریٰ اور اس کی تحریک کی کامیابیوں اور ناکامیوں کا جائزہ: نظم معریٰ کے آغاز سے لے کر شرر کے مضمون "نظم معریٰ" تک کی معریٰ نظموں کی تعداد انتہائی قلیل ہے۔ جس سے مترشح ہوتا ہے کہ اس نئی ہیئت کی طرف شعراء کی رغبت و دلچسپی نہ ہونے کے برابر رہی۔ اس دوران میں جو معریٰ نظمیں تخلیق ہوئیں ان میں بھی تخلیقی جوہر کی کمی اور فنی حسن مفقود ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ بنیادی طور پر ان نظموں کی قدر و قیمت تاریخی ہے ادبی نہیں۔ سوچی سمجھی کوششوں کی یہ کاوشیں ہیئتی تجربہ تو بنیں لیکن تخلیقی تجربہ نہ بن سکیں۔ اس ہیئتی تجربے میں تخلیقی تجربے کی توانائی اس لئے بھی پیدا نہ ہو سکی کہ صف اول کے شعراء نے اسے لائق توجہ نہ جانا مثلاً" اقبال جیسا نابغہ روزگار اس سے قطعی لاتعلق رہا۔ اسی طرح مولانا ظفر علی خان جو نثر و نظم پر یکساں قدرت کے زبردست جوہر سے متصف' ایک عہد آفرین شخصیت تھے' بھی اس جدید معریٰ ہیئت کی طرف متوجہ نہیں ہوئے درحالیکہ جب عبدالحلیم شرر کے معریٰ ڈرامے "فلورنڈا" کا چھٹا اور آخری سین مئی ۱۹۰۱ء کے دلگداز میں اشاعت پزیر ہوا تو اس کے ٹھیک چار برس اور سات ماہ بعد مولانا ظفر علی خان نے اپنا ایک منظوم ڈراما "جنگ روس و جاپان" پیش کیا یہ ڈراما "دکن ریویو" بابت ماہ ستمبر' اکتوبر' نومبر اور دسمبر سنہ ۱۹۰۵ء کے شمارے میں شائع ہوا۔ مولانا محمد ظفر علی خان اس وقت "دکن ریویو" کے ایڈیٹر تھے اور محض اس ڈرامے کی اشاعت کے لئے مسلسل چار مہینوں کے شماروں کو یکجا کیا گیا تھا۔ یہ

ڈراما "دکن ریویو" کے دو سو صفحات کو محیط ہے۔ اس ڈرامے، جس کا تمہیدی مضمون مولوی عبدالحق نے تحریر کیا ہے، چار ابواب پر مشتمل ہے اور ہر باب میں کتنے ہی سین ہیں۔ پہلے سین میں پردہ اٹھتے ہی جاپان کے شہنشاہ مکاڈو کی مجلس شوریٰ کو دکھایا گیا ہے۔ شہنشاہ اپنے اراکین سلطنت سے مخاطب ہوتے ہوئے کہتا ہے کہ

اگرچہ اقصائے شرق میں بج رہا ہے کوس وقار اپنا
نواحِ مغرب میں لیکن اب تک جما نہیں اقتدار اپنا
مزا تو جب ہے کہ جرمنی اور فرانس مانیں ہمارا لوہا
ہمارے آگے سر تفاخر جھکائے مغرور زار اپنا

جیسا کہ درج بالا مثال سے واضح ہے یہ ڈراما پابند مقفیٰ ہیئت میں ہے۔ لیکن مصرعوں کی چستی، الفاظ کے انتخاب اور ان کی نشستوں کی موزونی سے یہ اندازہ کرنے میں دیر نہیں لگتی کہ اگر ظفر علی خان بالارادہ اسے معریٰ نظم کی ہیئت میں قلمبند کرتے تو یقیناً یہ ڈراما نظم معریٰ کی ہیئت میں ایک تاریخ ساز اضافہ ہوتا۔ ظفر علی خان جیسا قادر الکلام شاعر اور سیاسیات کے مسائل و جزئیات کو نظم کرنے میں مہارت تامہ رکھنے والا فن کار اس سیاسی آویزش سرحدی اور رزم آرائی کو معریٰ ہیئت میں دوسرے کسی بھی شاعر کی بہ نسبت زیادہ کامیابی سے پیش کر سکتا تھا۔ لیکن شاید مذاق عامہ اور عبدالحلیم شرر کے ڈرامے کی ناکامی کے باعث یا پھر خود اپنی افتادِ طبع کے زیر اثر ظفر علی خان اس جدید مغربی ہیئت کی طرف مائل و متوجہ نہ ہوئے۔ چنانچہ اسے نظم معریٰ کی شومئی قسمت ہی کہنا چاہئے کہ اردو شعر و ادب میں اس کا آغاز ہی ان شعراء سے ہوا جو بنیادی طور پر شاعر ہی نہیں تھے اور شاعری ان کے لئے ثانوی دلچسپیوں میں شامل تھی۔ یوں نظم معریٰ کی ابتداء ہی کمزور بنیادوں پر ہوئی۔ لہٰذا اس جدید شے کو بالعموم تو مشق شاعروں کی شاعری کا تختۂ مشق بننا پڑا۔ یا پھر زیادہ سے زیادہ دوسرے یا تیسرے درجے کے شاعروں نے اسے قابل اعتنا جانا۔ ان میں بھی شرر کے سوا کوئی بھی سنجیدگی کے ساتھ اس کی جانب ملتفت نہیں ہوا۔ اور خود شرر کا رویہ بھی امتداد وقت کے ساتھ مفاہمت پر مبنی اور کمزور ہوتا چلا گیا۔ یہ امر واقعہ ہے کہ محمد حسین آزاد کا اصل میدان انشاء پردازی ہے۔ شاعری میں ان کا وہ جوہر نہیں کھلتا جو نثر میں ابھرتا ہے۔ ان کے ہاں شعریت ضرور ہے بلکہ ان کی نثر بھی شعریت سے خالی نہیں ہے لیکن ان کی شاعری اعلیٰ درجے کی شاعری میں شمار نہیں ہوتی اور بالخصوص نظم معریٰ جس کی کل تعداد ہی محض دو نظموں پر مشتمل ہے۔ کسی چونکا دینے والے تحیر سے خالی ہے۔ اصل میں نیچرل شاعری کے اس بانی کا یہ ہیئتی تجربہ محض شوق، جدت، ندرت طبع، فرمائش کے احترام اور ترجمے کے تجربے کا رہین منت لگتا ہے، جس میں نہ تو ذہنی آمادگی شامل ہے اور نہ ہی جذباتی وابستگی کو زیادہ عمل دخل ہے۔ حالی نے سرے سے کوئی معریٰ نظم کہی ہی نہیں۔ برج موہن دتاتریہ کیفی کی نظموں میں دانائی ہے لیکن شاعرانہ توانائی نہیں ہے۔ اسماعیل میرٹھی کے شعری دائرہ میں ویسے بھی زیادہ وسعت نہیں ہے۔ ان کی شناخت بچوں کی شاعری تک محدود ہے۔ بڑوں کے لئے انہوں نے جو کچھ کہا اسے شاعری میں بڑھاوا نہ مل سکا۔ یہاں تک کہ ان کی جن دو معریٰ نظموں کو مقبولیت ملی وہ بھی بچوں ہی کے لئے ہیں۔ چلئے بچوں کے لئے ہی سہی لیکن وہ اس سلسلے کو آگے نہ بڑھا سکے۔ نظم طباطبائی کی فضیلت ان کی علمیت میں ہے۔ شعریت میں نہیں۔ ان کی شاعرانہ شہرت کا باعث گنتی کی نظمیں ہیں ان میں بھی جو زیادہ معروف ہوئی وہ معریٰ نہیں، مقفیٰ نظم "گور غریباں" ہے۔ ان کی واحد معریٰ نظم رباعی کی بحر میں ہے۔ اس بحر میں نسبتاً کم روانی ہوتی ہے۔ اس عنصر نے بھی نظم کے شاعرانہ امیج کو نقصان پہنچایا ہے اور ایک لکڑ سی سی پیدا کر دی ہے۔ بایں ہمہ تمثیلی انداز بیان سے مملو بندوں میں شعری لطافت اور فنی نزاکت کا خوبصورت امتزاج موجود ہے۔ اس کے باوجود ستم یہ ہے کہ خود شاعر اس کو نظم کی بجائے نثر مرجز کہنے پر مصر ہے۔ اکبر کی نظر میں ان کا منفرد اسلوب اور لب و لہجہ عنقا ہے۔ فنی رچاؤ کو بھی دخل نہیں ہے۔ نظم کے ذریعے دیا جانے والا "درس عبرت" اصل میں "فنی عبرت" معلوم ہوتا ہے۔ اس طرح نظم معریٰ کے نمائندہ اوائل کے سبھی شعراء اس ہیئت میں کوئی قابل ذکر کارنامہ سرانجام دینے یا کوئی انقلابی معرکہ سر کرنے میں کامیاب دکھائی نہیں دیتے۔ برج موہن دتاتریہ کیفی اپنے سمیت دوسرے ابتدائی معریٰ نظم نگاروں کی شاعرانہ بے بضاعتی کا احوال آشکار کرتے ہوئے بڑی حد تک درست تخمینہ لگاتے ہیں کہ۔

"خواجہ حالی نے کوئی نظم عاری نہیں کہی۔ مولانا آزاد کے کلام میں صرف ایک ایسی نظم جغرافیہ کی پہیلی ملتی ہے جو نہ کہتے تو بہتر تھا کیونکہ اسے شعریت سے واسطہ نہیں۔ مولوی اسماعیل میرٹھی نے درسی کتابوں میں کچھ عاری نظمیں شامل کیں۔ جو محض بے تکی ہیں۔ میں نے دو عاری نظمیں کہی تھیں۔ ایک دیوان میں رکھی گئی ہے مگر وہ بھی مجھے پسند نہیں۔" (۴۷)

ایسا ہی حال باقی ایک دو غیر معروف معریٰ نظم گو شاعروں کا ہے۔ اس ہیئتی تجربے میں کسی حد تک شرر کی ڈرامائی کاوشوں میں وزن ضرور ہے۔ ان کے ڈرامے کو قارئین کے ایک حلقے نے پسند کیا اور پسندیدگی کے یہی جذبات نظم معریٰ کی پسند کا باعث بھی بنے۔ اس لحاظ سے یہ نظم معریٰ کی براہ راست کامیابی نہیں تھی بلکہ ڈرامے کے ساتھ وابستگی سے مشروط تھی۔ تاہم شرر کی کاوشوں سے یہ مثبت رخ ضرور سامنے آیا کہ انگریزی ادبیات سے آگاہی و دلچسپی رکھنے والا پڑھا لکھا طبقہ اور معدودے چند جدید ذہن و فکر کے شعراء نے براہ راست اس نئی نظم کو اپنی توجہ کا مرکز بنایا۔ جس کے نتیجے میں اسے کسی حد تک تقویت ملی۔ لیکن اسے المیہ کہنا چاہئے کہ ایسے صاحبان علم اور جدت پسند شاعروں

کی تعداد آٹے میں نمک کے برابر تھی۔ اسی وجہ سے اسے وہ پذیرائی اور توانائی حاصل نہ ہو سکی جو کسی نئے ادبی سانچے یا صنف کو پھلنے پھولنے کے لئے ضروری ہوتی ہے۔ شرر کہ جنہیں نظم معریٰ کی ترقی و ترویج کے لئے مقابلتاً "سنجیدہ شخصیت کہنا چاہئے" ان کے عمل سے بھی پوری طرح سنجیدگی ظاہر نہیں ہوتی۔ انہوں نے "فلورنڈا" کے چھ سین پیش کرنے کے بعد دلگداز میں اس کی اشاعت کا سلسلہ بغیر کسی وجہ کے ایک دم سے اس وقت ختم کر دیا جب اس نئی نظم کے حامیوں کی تعداد میں رفتہ رفتہ کسی حد تک سرعت کے ساتھ اضافہ ہوتا جا رہا تھا اور جب کوئی سین شائع نہ ہوتا تھا اور اس خدشے کے اور اندیشے کے پیش نظر کہ کہیں اس سلسلے کو ختم نہ کر دیا گیا ہو بقول شرر شکایت کے خطوط بھیجے جاتے تھے۔ شرر کا یہ اقدام نظم معریٰ کے حق میں اس لئے بھی بہت بڑا دھچکا ثابت ہوا کہ اس کے ساتھ ہی آئندہ دس سال تک کے لئے دلگداز میں اس نظم کی اشاعت کا سلسلہ بند ہو کر رہ گیا۔ اسی لئے کرشن چندر ماوراء کے دیباچے میں شرر کے اس طرز عمل کو بے دلی اور غیر مربوط رویئے کا حامل قرار دیتے ہوئے لکھتے ہیں کہ۔

"گو اردو کی بے قافیہ شاعری عبدالحلیم شرر اور اسماعیل میرٹھی سے شروع ہوتی ہے لیکن اول تو اس کی طرف نہایت بے دلی سے توجہ کی اور ایک دو غیر مربوط کوششوں کے بعد اسے چھوڑ دیا۔ دوسرے ان میں تاثیر اور اسلوب بیان، فکر اور لباس کا وہ آہنگ و امتزاج نہ تھا جو راشد کے ہاں پایا جاتا ہے۔" (۴۸)

شرر کی عدم سنجیدگی اس طور پر بھی ظاہر ہے کہ آغاز کار میں انہوں نے نہایت جوش و جذبے کے ساتھ اس عزم بالجزم کا اعلان کیا تھا کہ اس سلسلے کو جہاں تک ممکن ہوا پورا کیا جائے گا اور آخر تک تھوڑی بہت اس قسم کی نظم شائع ہوتی رہے گی۔ ایسا لگتا ہے کہ شرر نے یہ بھانپ لیا تھا کہ ان کی تحریک کی موافقت کے مقابلے میں مخالفت بہت زیادہ ہے۔ اگرچہ انہوں نے مخالفت کی زیادہ ہوا نہ لگنے دی اور مخالف آراء کو من و عن کبھی بھی دلگداز میں شائع نہ کیا۔ مزید یہ کہ مخالفانہ نقطہ نظر کو محض اپنے الفاظ میں پیش کرنے کو مناسب و قرین مصلحت خیال کیا اور اس ضمن میں سب کچھ بے کم و کاست بیان کرنے کی بجائے فقط اشارات کی حد تک کام چلانے پر اکتفا کی لیکن قرائن سے یہی اندازہ ہوتا ہے کہ حزب حمایت سے زیادہ حزب اختلاف کی کثرت اور شدت تھی۔ حمایت میں خطوط کا چھاپنا اور مخالفت میں نہ چھاپنا بجائے خود اس چھپے ہوئے امر کی واضح دلیل ہے۔ اسی لئے ڈاکٹر عبداللطیف درست طور پر یہ نتیجہ اخذ کرنے میں حق بجانب نظر آتے ہیں کہ۔

"Possibly the enthusiasm of the author's friends was not strong enough to last long, or the author himself realised the futility of his ventare."(۴۹)

شرر بنیادی طور پر شاعری نہیں بلکہ ناول نویس تھے اور ناول نگاری کے سبھی گر جانتے تھے علاوہ ازیں اپنے ڈراموں کو کامیاب و مقبول بنانے کے حربے بھی انہیں خوب آتے تھے۔ اپنی اس خداداد صلاحیت سے فائدہ اٹھاتے ہوئے انہوں نے ناول کی کہانی کو ڈرامے کے لئے استعمال کرنا شروع کر دیا۔ لکھنوی ہونے کی وجہ سے وہ شعری فضا میں پل کر جوان ہوئے تھے لہٰذا نثر کو نظم میں ڈھالنا ان کے لئے زیادہ مشکل نہ تھا اور جس قدر ان میں شعری استعداد تھی اس کو بروئے کار لاتے ہوئے انہوں نے ناول کو منظوم ڈرامے کی شکل دینے میں بڑی مہارت بہم پہنچائی۔ اس طرح ڈرامے کی منظوم صورت تو نکل آئی لیکن شعری رچاؤ اور جمالی خدوخال پیدا نہ ہو سکے۔ دیگر مقفیٰ نظم نگاروں کو جو صرف شاعر تھے یہ سہولت حاصل نہیں تھی، اور عام شاعر کا مزاج اس طرح کی کہانی نویسی سے میل بھی نہیں کھاتا تھا لہٰذا شعری ہیئت کو شعر سے زیادہ ڈرامے کے لوازمات و ضروریات کے لئے استعمال کرنا اس کی شعری اہمیت کو ضعف پہنچانے کے مترادف تھا، شاید اس لئے معروف شعراء ایک طرف ہو گئے اور اس جانب نہ آئے۔ غیر معروف شعراء چونکہ کسی نہ کسی طرح نمایاں ہونا چاہتے ہیں اور یہ ایک نفسیاتی کمزوری ہے اس لئے ایسے شعراء جنہیں ادبی دنیا میں کوئی نہیں جانتا تھا انھوں نے شرر کی تقلید کرتے ہوئے نظم معریٰ میں ڈرامے لکھے۔ شرر سمیت ان تمام ڈراما نگاروں کے ہاں کسی نہ کسی حد تک کردار نگاری بھی ہے، مکالمہ نگاری بھی، اور قصہ داری بھی لیکن شاعری نہیں ہے۔ "شہید ناز" پھر بھی کچھ شعری محاسن سے متصف ہے، باقی اتنے بھی نہیں ہیں۔ اس میں وحدت، ایمائیت، رمزیت اور شعریت وغیرہ ایک کلیّت قائم کرتی ہیں۔ اس کا عروضی و فنی نظام بھی شرر کے مقابلے میں مضبوط اور عیبوں سے پاک ہے۔ اس میں بعض جگہوں پر مکالمات کو اس عروضی مہارت سے ادا کیا گیا ہے کہ ارکان ٹوٹ کر دوسرے مصرعوں میں تقسیم نہیں ہوتے۔ یہ فنی خوش شائستگی آزاد نظم کی ہیئت کی آئینہ دار ہے۔ "راجہ بھوج" نہ ڈراما ہے نہ افسانہ۔ اس میں شاعری بھی نہیں ہے اور کہانی پن بھی غائب ہے۔ ان سب باتوں سے مستزاد یہ کہ اس مغربی ہیئت کی بحث اس لفظی و اصطلاحی دائرے میں گھومتی رہی کہ آیا یہ نظم ہے یا نثر۔ روایت کے پاسداروں نے اسے نثر قرار دیتے ہوئے نئی چیز تسلیم کرنے سے انکار کر دیا اور زور دے کر یہ بات منوانے کی سعی کی کہ اس کا وجود پہلے سے عربی و فارسی اور اردو میں نثر مرجز کی صورت میں موجود ہے۔ جدید اور مغربی طرز فکر کے لوگوں نے اسے بلینک ورس کا اردو ترجمہ قرار دیا لیکن مخالفین و موافقین میں سے کسی نے بھی اردو ادب میں اس کے جواز اور امکانات کی طرف توجہ کرنے کی زحمت گوارا نہ کی۔ شاداں بلگرامی البتہ وہ پہلے مقالہ نگار تھے جنہوں نے اس ہیئت کی ماہیت و اصلیت اور کیفیت و کمیت کے علاوہ بحث کے اس رخ کو دائرہ استدلال میں لانے کی دعوت دی جس

کی رو سے یہ دیکھا جاسکے کہ آیا پابند شاعری کی موجودگی میں اس کا چلن مفید ہے یا نہیں اور اردو کا مزاج اسے قبول کرتا ہے یا نہیں۔

اصل میں شرر کی تحریک کا ایک مسئلہ یہ بھی تھا کہ وہ واحد فرد کی تحریک تھی اور اس کے لئے باقاعدہ کوئی منصوبہ بندی بھی نہیں کی گئی تھی۔ جو لوگ اس تحریک کی حمایت میں شامل ہوئے ان کا رویّہ بھی کسی جذباتی لگاؤ سے خالی تھا کسی تحریک کی کامیابی کے لے افرادی قوت کے ساتھ ساتھ جذباتی قوت کا ہونا بھی لازمی ہے۔ نظم معریٰ لکھنے والوں کی آپس میں عملی و ذہنی عدم ہم آہنگی نے فرداً فرداً کاوشوں کو کوئی بڑا اور موثر کارنامہ نہ بننے دیا جس کا نتیجہ مولوی عبدالرحمن کے الفاظ میں یہ بر آمد ہوا کہ۔

"نظمیں لکھی گئیں۔ مختصر ڈرامے بھی دیکھنے میں آئے مگر آنکھوں کے سامنے سے نہیں ہٹے تھے کہ نظروں سے گر گئے۔ یہ اس لئے کہ جن لوگوں نے اس میدان میں طبع آزمائی کی اور قلم اٹھایا یا تو شاعری کے اہل نہ تھے۔ کلام میں کوئی ادائے دلکش نہ پیدا کر سکے یا باکمال تھے تو غیر مقفیٰ شعر کہہ کر جب اپنے ہی مقفیٰ کلام کے ساتھ مقابلہ کی میزان میں تولا۔ ایک طرف وزن میں ہلکا اور دوسری طرف زیور حسن سے ننگا دیکھا۔ دل بجھ گیا۔ شوق جدت میں ایک دفعہ جو کہہ گئے کہہ گئے۔ آئندہ نام نہ لیا۔(۱۷۰)

کوئی بھی تحریک اس وقت تک موثر طور پر آگے نہیں بڑھ سکتی جب تک اس کا محرک اس کے اغراض و مقاصد سے خود کما حقہ آگاہ نہ ہو اور انہیں واضح انداز میں دوسروں تک پہنچانے میں کامیابی حاصل نہ کرے۔ اس میں شبہ نہیں کہ شرر نظم معریٰ کا انتہائی محدود تصور رکھتے تھے لیکن اس کے باوجود وہ اس کے خدوخال اور اوصاف و خصوصیات نیز تقاضوں کا بڑی حد تک درست شعور ضرور رکھتے تھے۔ انہوں نے بغیر کسی ابہام کے یہ واضح کر دیا تھا کہ اس نظم کو اپنانے کا محرک نہ تو سہولت پسندی ہے اور نہ ہی محض جدت پسندی بلکہ اس کے ذریعے سادگی و سلاست 'برجستگی و بے ساختگی' بے تکلفی و روانی اور گفتگو و مکالمہ نگاری کو اردو شاعری میں عام کرنا اصل مقصود ہے۔ اس طرح شرر ترک قافیہ کے پیش نظر اس نظم کو آسان سمجھنے والوں کے تصور کو رد کرتے ہیں اور اسے فاش غلطی قرار دیتے ہوئے واضح لفظوں میں یہ آشکار کر دیتے ہیں کہ:۔

"اگرچہ بادی النظر میں نظر آتا ہے کہ قافیوں کی قید سے آزاد ہونے کے باعث ایسی نظمیں لکھنا زیادہ آسان ہو گا مگر دراصل یہ سب قسم کی نظموں سے زیادہ دشوار ہوتی ہے۔ اس لئے کہ اور سب نظموں میں الفاظ کا اپنی اصلی اور صحیح ترتیب سے ہٹنا کسی نہ کسی حد تک جائز سمجھا جاتا ہے مگر اس میں چونکہ مکالمہ اور بے تکلف گفتگو سے زیادہ کام پڑتا ہے اور نثر عاری کی حقیقی شان قائم رکھنا پڑتی ہے اس لئے اس میں ترتیب الفاظ میں ایک ادنیٰ تغیر بھی معیوب ہے۔ یا یوں کہئے کہ تعقید لفظی سب نظموں میں تھوڑی بہت جائز ہے مگر اس میں مطلقاً" جائز نہیں۔ اور اس وجہ سے یہ تصور کرنا کہ اس قسم کی نظم کہنا آسان ہے بڑی فاش غلطی اور ناواقفیت کی دلیل ہے بلکہ سچ یہ ہے کہ بلینک ورس (نظم معریٰ) ہر طرح کی نظموں سے زیادہ دشوار ہے۔"(۱۷۱)

نظم معریٰ کی ماہیئت سے متعلق مندرجہ بالا تصورات اپنی جگہ مسلم ہیں لیکن یہ حقیقت بھی روز روشن کی طرح عیاں ہے کہ شرر کے تمام تر خلوص اور جدوجہد کے باوجود معریٰ نظم کی یہ تحریک رجحان سازی کا کردار ادا کرنے میں ناکام رہی۔ اپنی جدت طرازی کے باعث اس نے ادبی دنیا میں چونکا دینے والی ہلچل تو ضرور پیدا ہوئی لیکن اسے روایت کی روانی نصیب نہ ہو سکی۔ تاہم یہ ماننا پڑتا ہے کہ اگرچہ یہ تحریک روایت نہ بن سکی لیکن اس نے روایت کے لئے راستہ ضرور ہموار کر دیا۔ شرر کی کاوشیں رستے کا وہ چراغ ثابت ہوئیں۔ جس کی روشنی میں مسافروں نے منزل تک کا سفر طے کیا۔ ان کے کریڈٹ میں کیا یہ بات کم ہے کہ ان کے نامکمل ڈرامے "فلورنڈا" جتنی طویل نظم یا ڈراما بعد میں بھی کوئی نہ لکھ سکا۔ انہوں نے اس ہیئت کو اس بو قلمونی سے استعمال کیا کہ مستقبل کے ادب پر اس کے لائق توجہ اور معنی خیز اثرات مرتسم ہوئے۔ نتیجے کے طور پر نہ صرف نظم معریٰ کے رواج کے امکانات بڑھے بلکہ اسے نثر مرجز کے مقابلے میں صنف شعر کے طور پر قبولیت کا درجہ نصیب ہوا۔ اس سے بھی زیادہ یہ کہ کئی ایک مدبر نقادوں اور معتبر ادیبوں کو یہ دعویٰ بھی ہوا کہ ان کی معریٰ نظم ہی نے مستقبل کی آزاد نظم کے لئے بنیادیں فراہم کی ہیں جیسا کہ شمیم احمد کا خیال ہے کہ۔

"انگریزی شعر و ادب کے ابتدائی اثرات کے زمانے میں اردو شاعروں نے یہ ہیئت (نظم معریٰ) بہت جوش و خروش کے ساتھ اپنائی تھی لیکن بعد میں آہستہ آہستہ اس کی جگہ آزاد نظم کی ہیئت نے لے لی' اور جو آج اردو نظم کے لئے ایک خاص الخاص ہیئت کے طور پر برتی جا رہی ہے۔"(۱۷۲)

نظم معریٰ کا ارتقاء (شرر کے بعد): یہ واقعہ ہے کہ عبدالحلیم شرر کی انتہائی پر خلوص مساعیٔ جمیلہ کے باوصف نظم معریٰ کو ادبی دنیا میں قابل ذکر پذیرائی نصیب نہ ہو سکی۔ جون ۱۹۱۰ء میں شرر کا (نظم معریٰ) پر ایک تفصیلی مضمون دلگداز کے صفحات پر شائع ہوا تھا۔ نظم معریٰ کے حق و حمایت کے لئے یہ ان کی آخری قلمی کاوش تھی آئندہ کے دس پندرہ سالوں میں طویل وقفوں کے بعد کسی ادبی مجلے میں کوئی ایک آدھ معریٰ نظم چھپ جاتی تو چھپ جاتی ورنہ مجموعی طور پر اس ضمن میں ایک بسیط خاموشی سے زیادہ کچھ نہیں ملتا۔ مثلاً" "زمانہ" فروری ۱۹۲۲ء کے صفحہ ۳۲ پر سید محمود اعظم فہمی تندی کی ایک معریٰ نظم بعنوان "اللہ بس باقی ہوس" شائع ہوئی جو درج ذیل ہے۔

اللہ بس باقی ہوس

از سید محمود اعظم فہمی ترمذی

اتنا تو بتاؤ بہر خدا
آتی ہے تمہاری روح کبھی
وہ جنگل باغ تمہارے ہیں
کچھ ڈھیر خس و خاشاک کے ہیں
ہاں فہمی بیکس دل خستہ
تو گھنٹوں رویا کرتا ہے
بیزار ہے یہ بھی دنیا سے
ہمدرد نہیں احباب نہیں
یہ دہر سرائے فانی ہے
اے سونے والو مرقد کے
کچھ اپنی کہو کچھ ہم سے سنو
کیا اگلے روابط بھول گئے
پھرتے ہو نظر میں آٹھ پہر
اک چوٹ سی دل میں لگتی ہے
جو حال ہمارا ہم سے سنے
آج اپنا فسانہ سنانے کو

ہم یاد بھی تم کو آتے ہیں
ہاں آج یہ جن کی حالت ہے
وہ جن میں ہے ویرانی یکسر
یا ٹوٹے پھوٹے چند کھنڈر
غم دیدہ و محزون و مضطر
اور گور غریباں میں اس دم
تم سے ملنے کا خواہاں ہے
ہے کوئی عالم غربت میں
رہتا ہے ہمیشہ کون یہاں
یہ راحت خواب آخر کب تک
تم ہم کو بتاؤ حال عدم
کیا پچھلی باتیں یاد نہیں
وہ لطف مشاغل وہ باتیں
اشک آنکھوں میں بھر آتے ہیں
جو ذکر تمہارا ہم سے کرے
تم جب سے گئے اس دنیا سے

دیرینہ مراسم دیکھنے کو
ہے جن کا منظر وحشت زا
ہاں ان کا پتہ بتلانے کو
رونق وہ نہیں مجمع وہ نہیں
جب آتا ہے اس ویرانے میں
کچھ شکوے کرنے آیا ہے
جینے کا اسے کیا لطف ملے
اور کوئی کنج تربت میں
باقی ہے خدا کا نام اور بس
اس نیند سے چونکو بہر خدا
ہم تم سے کہیں اپنی بیتی
یاد آتے ہو اکثر تم تو ہمیں
جب یاد ہمیں آ جاتی ہیں
اب کوئی نہیں ایسا مونس
آئے ہیں یہاں ہم خود آخر
کچھ دنیا کی سدھ بدھ نہ رہی

اسی طرح فروری ۱۹۳۲ء کے "نگار" میں صفحہ ۳۳ پر مخمور اکبر آبادی کی ایک معریٰ نظم بعنوان "شامِ چمن" شائع ہوئی جو حسب ذیل ہے۔

شامِ چمن

(ایک صنّاع کے نقطۂ نظر سے)

از مخمور اکبر آبادی

تری خاموشیوں پہ رود جمنا جان و دل صدقے
غریق حسن منظر کر لیا ہے لطف منظر نے
حوالی نے تری گم کر لیا ہے اپنے جلووں میں
شفق نے بھی لگا کر آگ مغرب میں بجھا دی ہے
اک ہلکی روشنی سی چھا گئی ہے سارے منظر پر
طلسمات افق میں کھو گئی آخر نظر پڑ کر
بسیرا لینے والے غول سے بچھڑا ہوا طائر
وہ اپنی جھونپڑی میں لو' مچھیرے نے دیا جوڑا
کسے معلوم اس ویراں پرستش گاہ کا عالم
خرام ناز' پندار جوانی میں' قیامت زا
جھجھک دوشیزگی کی کچھ' چرائے جسم سے ظاہر
بدن میں' اپنی تنہائی کے ڈر سے' تھرتھراہٹ سی'
کچھ اپنے دل ہی دل میں سوچتی اندر چلی آئی'
دیا مورت پہ رکھا پہلے' لے کر اپنی تھالی سے'
دو زانو بیٹھ کر پھر کس عقیدت سے دعا مانگی'
نہیں معلوم تاریکی کے پیچھے اور کیا کیا ہے'

مرے حزن دروں کی داد ہے تیری سکوں کوشی
نمود سیمیا کیا اور بھی جادو اثر ہو گی؟
کہیں زائل نہ ہو جائے یہ ساماں راحت جاں کا
مگر کچھ جاں بلب شعلوں کے افسردہ سنبھالوں سے
کسی مرتے ہوئے کا جیسے دم' اک دم کو لوٹ آئے
حواس باطنی ڈوبے ہوئے ہیں بحر حیرت میں
نشیمن کی طرف کس بدحواسی سے جھپٹتا ہے
وہ دہقانی شوالے سے صدا ناقوس کی اٹھی
کہ دنیا کی نگاہوں سے نہاں واں کون آتی ہے
جبینِ عجز کا طالب' ہر اک نقش قدم جس کا
تبسم ریز نظروں سے مرادوں کی جھجھک پیدا!
عقیدت مند دل میں شوق تجدید پرستش کا
مقابل دیوتا کے باخلوص دل کھڑی ہو کر
چڑھائے کانپتے ہاتھوں سے پھر کچھ پھول شرما کر
خدا ہی جانتا ہے اس کے دل کی آرزو کیا تھی
جو دیکھا سر دھنا اس پر' نہ دیکھا اس کی حسرت ہے

بدن میں سنسنی پیدا ہے، اک ہیبت سی چھائی ہے — فضا کی رمزناکی سے، مگر وحشت نہیں بڑھتی
سکوت روح پرور میں نہاں ہے راز سربستہ، — سرود ہو کے نغمے گونجتے ہیں گنبد شب میں
مجھے تحلیل کر لے یہ تماشہ اپنے افسوں میں — میں ان نیرنگیوں کے جذب پنہاں میں سما جاؤں!
میں کیسے جا ملوں اس انجمن کی رنگ رلیوں میں، — میں کیوں کر فطرت معصوم کا اک نقش بن جاؤں!

اکتوبر ۱۹۲۷ء کے "نیرنگ خیال" میں صفحہ ۵۳ پر وقار احمد کی ایک معریٰ نظم بعنوان "حیات محبت" شائع ہوئی جو بندوں میں منقسم ہے۔ اس کا ابتدائی اور اختتامی حصہ پیش کیا جاتا ہے۔

ابتدائی حصہ

تم مجھ سے بچ سکتی ہو کیا؟ ہرگز نہیں ہرگز نہیں
جلوے نگاہوں میں مری
کون و مکاں کے ہیں بھرے

اختتامی حصہ

رہتا ہے جاری سلسلہ بڑھتی ہیں امیدیں مری
لیکن نہ چھوٹا ہاتھ سے
دامان امید آج تک
اور میں نہ اب تک یاس کا شرمندۂ احساں ہوا

اس نظم پر درج ذیل ادارتی نوٹ دیا گیا ہے۔

"جامعہ عثمانیہ حیدر آباد دکن کے فاضل جناب سید وقار احمد صاحب ایم۔ اے نے انگلستان کے مشہور شاعر، براؤننگ کی چند نظمیں نثر میں ترجمہ کی ہیں۔ ان میں سے ایک "حیات محبت" درج ذیل ہے۔" (۱۷۳)

ادارتی نوٹ سے واضح ہے کہ "حیات محبت" کو نثری ترجمہ کہا گیا ہے۔ درحالیکہ یہ معریٰ ہیئت میں لکھی جانے والی ایک ایسی نظم ہے جسے باقاعدہ بندوں میں بھی تقسیم کیا گیا ہے۔ اس روش سے ثابت ہوتا ہے کہ بعض اہل ادب جن میں رسالوں کے مدیر بھی شامل تھے اب تک نظم معریٰ کو نثر ہی کی ایک قسم کہنے پر مصر تھے۔ اس کی اصل وجہ یہی ہو سکتی ہے کہ اس ہیئت کو شرر کی مساعی سے جو پذیرائی ملی تھی، شرر کی خاموشی یا ان کے پس منظر میں چلے جانے کے سبب وہ ختم ہو کر رہ گئی۔ ۱۹۱۰ء سے ۱۹۲۲ء تک کے طویل عرصے میں نہ صرف کہ نظم معریٰ کی اشاعت کا کوئی مبسوط سلسلہ ادبی دنیا کے منظر سے اوجھل رہتا ہے بلکہ اس ہیئت کی حمایت میں بھی کوئی باقاعدگی نہیں ملتی۔ کبھی کبھار کوئی قلم برداشتہ جذبات کا اظہار کر دیتا ہے جس میں نہ موضوعی گہرائی ہوتی ہے نہ معروضی تجزیہ اور نہ ہی منطقی استدلال جیسا کہ جنوری ۱۹۲۶ء کے "العصر" لکھنؤ میں چھپنے والے سید محمد یوسف قیصر بھوپالی کے مضمون بعنوان "شاعری" کی درج ذیل سطور سے ظاہر ہے۔

"گذشتہ واقعات اور موجودہ رفتار کو ملحوظ رکھتے ہوئے یہ پیشین گوئی کرنا آسان ہے کہ عنقریب غزل گوئی ہندوستان سے نیست و نابود ہو جائے گی اور بجائے اس کے موجودہ طرز کی شاعری اور مکرم دوست مولانا عبدالحلیم صاحب شرر مدظلہ کی شاعری اپنی چمک دکھائے گی۔ بلینک ورس کی شاعری آنے والی نسلوں کو لبھائے گی۔" (۱۷۴)

۱۹۱۰ء سے ۱۹۲۲ء تک کے بارہ برسوں کے دوران میں نظم معریٰ کا ادبی رسائل و جرائد اور ارباب شعر و سخن میں ہونا یا نہ ہونا تقریباً" ایک برابر رہا۔ اس ہیئت میں شعراء کی عدم دلچسپی کے باعث شرر کی کاوشیں بھی پس پردہ جا چکی تھیں۔ روایتی مذاق اور مقفیٰ و پابندی شاعری کے ہجوم میں نظم معریٰ کا وجود عملاً" گم ہو کر رہ گیا تھا کہ تاجور نجیب آبادی کی اجتہادی فکر کے نتیجے میں ۱۹۲۲ء کے اواخر میں نظم معریٰ کو رواج دینے کے لئے از سر نو جوش و جذبہ کا اظہار سامنے آیا اور جنوری ۱۹۲۳ء میں اس کی تجدید کا آغاز ہوا۔

نظم معریٰ کی تحریک کے احیاء کے لئے تاجور نجیب آبادی کی کاوشیں: ویسے تو مولانا تاجور نجیب آبادی ۱۹۱۷ء ہی میں جب وہ مخزن کی ادارت سے متعلق تھے اردو نظم و نثر میں انقلابی تبدیلیاں لانے کی خواہش کے پیش نظر چند ایک "اصلاحی تجاویز" کو دنیائے شعر و ادب کے سامنے رکھ چکے تھے تاہم جب وہ ۱۹۲۱ء میں "ہمایوں" کے ایڈیٹر ہوئے تو انہوں نے اس جریدے اور "انجمن ارباب علم پنجاب" کے توسط سے اردو شعر و ادب کو وسعت دینے اور اسے جدید تقاضوں سے ہم آہنگ کرنے کے لئے بھرپور کوششوں کا آغاز کیا۔ نظم معریٰ کی تحریک ان کے اسی اصلاحی پروگرام کی ایک کڑی تھی جسے انہوں نے چھ نکات کی صورت میں انجمن ارباب علم پنجاب کے ایک جلسے میں تجویز کے طور پر پیش کیا تھا۔ یہ جلسہ شاید ۱۹۲۲ء کے اواخر میں انعقاد پذیر ہوا تھا۔ بعد ازاں یہی تجویز ایک باقاعدہ مضمون بعنوان "اردو شاعری اور بلینک ورس" کی تفصیل و تفسیر لئے ہوئے جنوری ۱۹۲۳ء کے ہمایوں میں شائع ہوئی۔ جس کا اظہار وہ اس طرح کرتے ہیں کہ۔

"اس مضمون کو اردو نظم میں بلینک ورس کی ترویج کے متعلق ایک تجویز کی صورت میں پیش کر رہا ہوں۔ انجمن ارباب علم پنجاب' کے گذشتہ عظیم الشان ادبی جلسہ میں یہ تجویز پیش کر چکا ہوں۔"(۱۷۵)

تاجور نجیب آبادی نے نظم معریٰ کی اس تحریک کو عبدالحلیم شرر کی تحریک سے کہیں زیادہ پختگی، وسعت، علمی تبحر، واضح تر مقاصد اور ٹھوس دلائل کے ساتھ شروع کیا۔ تاجور شاعری کی غیر ضروری پابندیوں کے خلاف اپنے جذبات کا اظہار کرتے ہوئے مضمون کے آغاز ہی میں لکھتے ہیں کہ "بڑی بڑی علمی زبانوں پر نظر ڈالنے سے معلوم ہوتا ہے کہ باوجود دامن دراز ہونے کے ان کی شاعری تمام غیر ضروری قیود سے آزاد ہے۔"(۱۷۶) یہی وجہ ہے کہ "قید وزن اور چند معمولی شرطوں کے سوا کوئی پابندی ان کی آزادانہ پرواز کے لئے مانع نہیں ہوتی۔"(۱۷۷) اس دعوے کو ثابت کرنے کے لئے بڑی بڑی زبانوں میں سے چند ایک زبانوں کی مثال فراہم کی گئی ہے اور دلیلوں کے ساتھ یہ ثبوت بہم پہنچائے گئے ہیں کہ ان کی شاعری بے جا پابندیوں سے مبرا ہے۔ خاص طور سے عربی اشعار کے حوالوں سے اس زبان کی شاعری میں قافیہ بندی کے نرم اصولوں اور لچکدار رویوں کی وضاحت کی گئی ہے۔ عربی اشعار میں سے "الفاظ کی ہم قافگی کے چند نمونے" پیش کرتے ہوئے صراحت کی گئی ہے کہ "بتون" کا قافیہ "ملین" اور "طویل" کا قافیہ "نزول" رکھا گیا ہے۔ "اسی طرح "کبیر" کا قافیہ "ظہور" "عمرو" کا "وعر" "ضعیف" کا "علوف" "اربع" کا "تمتع" لایا جاتا ہے۔"(۱۷۸) عربی شاعری میں نہ صرف اصول قافیہ بندی میں سختی نہیں ہے بلکہ "غیر مقفیٰ نظموں کا جواز" بھی موجود ہے۔ مولانا تاجور نجیب آبادی کے مطابق

"ہم قافیگی کی اس رعایت کے ساتھ اگر ذیل کے اشعار بھی پیش نظر رکھے جائیں جو کسی شاعر نے ہجو ملیح کے طور پر اوتامش الترکی سیکرٹری شجاع ابن القاسم کی شان میں کہے ہیں تو پھر عربی شاعری میں غیر مقفیٰ نظموں کا جواز بھی ثابت ہو جائے گا۔

شجاعٌ لجاعٌ کاتبٌ لاتبٌ معاً	کجلمو دِ صخرٍ حطّه السیل من علٍ
خمیصٌ لمیصٌ مستحورٌ مقلمٌ	کثیراً اشیرٌ ذو شمالٍ مھضبٌ
لطینٌ الطینٌ امرٌ لکٌ زاجرٌ	حصیفٌ لصیفٌ حین یجو بعلمٍ
بلیغٌ لمیغٌ کما مامّت قلته	لدیه و ان تسکت عن القول یسکتِ
اذبٌّ لبیبٌ له عقلٌ و حکمۃٌ	علیمٌ بشعرٍ حین اُنشد یشھد
کریمٌ حلیمٌ قابضٌ متباسطٌ	اذا جئته یوماً الی البذل تسمحٗ

الاقتضاب شراح ادب الکتاب۔بیروت۔لابن السید البطلیوسی "

(۱۷۹)

ہرچند مولانا تاجور نجیب آبادی عربی شاعری میں نظم غیر مقفیٰ کے وجود کو مثالوں سے ثابت کر دیتے ہیں لیکن یہ بھی امرواقعہ ہے کہ یہ اور اسی نوع کی اکا دکا مزید مثالیں کسی ایسی باقاعدہ روایت میں نہ ڈھل سکیں کہ جس کے باعث غیر مقفیٰ شاعری کو رواج عام میسر آتا۔ عربی شاعری کے کثیر ذخیرے اور صدیوں پر محیط تاریخ شاعری میں سے محض استثنائی مثالوں کا برآمد ہو جانا نظم معریٰ کے جواز و اساس کی نشاندہی تو کرتا ہے لیکن کسی مقبول ادبی رجحان کو ثابت نہیں کرتا تاہم اس سے اتنا ضرور ہو جاتا ہے کہ نظم معریٰ کو نثر کے قبیل کی شے سمجھنے والوں کی رد میں ایک دقیق و مضبوط دلیل لازمی طور پر دستیاب ہو جاتی ہے اور اس طرح سے انگریزی بلینک ورس کو "مغربی شے" تصور کر کے مسترد کرنے کی تنگ نظری کا جواب مہیا ہو جاتا ہے۔ تاجور نجیب آبادی انگلش بلینک ورس کی وکالت کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ

"عربی شاعری سے قطع نظر انگلش پوئٹری میں بلینک ورس (بے قافیہ نظم) کا رواج ہی اس امر کی زندہ شہادت ہے کہ اس زبان کی نظم بھی سرمایہ دار ہونے کے باوجود غیر ضروری پابندیوں سے آزاد ہے۔ انگلش پوئٹری میں قافیہ کا استعمال ہے بھی تو عربی نظم کی طرح معمولی پابندیوں کے ساتھ ہے۔ چنانچہ اس میں سن (سورج) کا قافیہ گون (گیا) اور فیر (اچھا) کا قافیہ آر (ہیں) پٹ کانٹ۔ لارڈ کا ورڈ لا سکتے ہیں۔"(۱۸۰)

مولانا تاجور نجیب آبادی سنسکرت میں بے قافیہ نظموں کا سراغ لگاتے ہوئے یہ معلومات فراہم کرتے ہیں کہ

"سنسکرت کی شاعری میں قافیہ والی نظم نظم کی بے شمار قسموں میں سے ایک قسم ہے۔ سنسکرت میں بہت سی نظمیں بے قافیہ ہیں۔ رگ وید اور رسام وید تمام کی تمام یجروید اور راتھروید کا اکثر حصہ بلینک ورس میں ہے۔"(۱۸۱)

غیر معمولی ذخیرہ الفاظ، مثالی وسعت اور مترادفات کی بہتات سے مزین دنیا کی ان تین زبانوں کی شاعری میں علوم و فنون کی کثرت کی وجہ دریافت کرتے ہوئے یہ نتیجہ اخذ کرتے ہیں کہ۔

"دنیا کی وسیع سے وسیع اور مشہور سے مشہور علمی زبانوں کی شاعری باوجود لغات کی بیکرانی کے غیر محدود اور غیر واجبی پابندیوں سے آزاد ہے۔ اس میں قافیہ یا تو سرے سے ضروری ہی نہیں اور اگر ضروری ہے تو ہم قافگی کی شرائط حوصلہ شکن نہیں ہیں اور اسی وجہ سے ان زبانوں کی شاعری علوم و فنون سے لبریز نظر آتی ہے۔"(۱۸۲)

مذکورہ تین زبانوں کے مقابلے میں اردو شاعری بہت زیادہ حد تک شعری آزادیوں اور آسانیوں سے محروم ہے۔ اس پر بے جا لسانی و عروضی حدود و قیود

کی قدغنیں عائد ہیں۔ اس پر مستزاد "قافیہ کی پابندی" اس پر الفاظ کی ہم قافیگی کی غیر محدود شرائط ——— ان غیر ضروری پابندیوں نے نظم اردو کو پھولنے پھلنے نہیں دیا اور جب تک یہ حدود قائم ہیں اردو شاعری کبھی علمی زبانوں کی مفید شاعری سے آنکھ نہیں ملا سکے گی۔" "اس لئے کہ "تہی دست ہونے کے باوجود اس کی تعزیرات نظم تعزیرات ہند سے زیادہ سخت گیر ہیں۔" (۱۸۳) لہٰذا ضروری ہے کہ مقفیٰ شاعری کے پہلو بہ پہلو غیر مقفیٰ شاعری کی ترویج کو بھی ممکن بنایا جائے اس لئے کہ کوئی سخت رویہ اپنانے کے برعکس تاجور نجیب آبادی اس معتدل طرزِ عمل کا اظہار کرتے ہیں کہ۔

"بلینک ورس (بے قافیہ نظم) کو رائج کرنے سے میری یہ مراد ہرگز نہیں ہے کہ اردو نظم کے میدان میں قافیہ آرائی کے ہنگاموں کو بند کر دیا جائے بلکہ صرف یہ عرض ہے کہ اگر کوئی مجھ جیسا کم مشق شاعر بلینک ورس بھی کہہ لے تو گردن زدنی قرار نہ دیا جائے۔ لیکن اگر کچھ پختہ مشق اردو دنیا میں ایسے بھی ہیں کہ قافیہ کی غیر قدرتی پابندیاں ان کی جولانی طبع کی سد راہ نہیں ہوتیں تو وہ قطعاً" بلینک ورس کو ہاتھ نہ لگائیں۔" (۱۸۴)

نظم معریٰ کی ترویج و فروغ کے راستے کی رکاوٹوں کا تاجور نجیب آبادی کو پہلے ہی سے اندازہ تھا لیکن انہوں نے انجمن پنجاب اور رسالہ ہمایوں کی وساطت سے نظم معریٰ کو عام کرنے کا جو پختہ ارادہ کر رکھا تھا اس کے سامنے کسی سنگ گراں کی کوئی اہمیت نہ تھی۔ ان کے رجائی اور امید افزائی نقطہ نظر کے مطابق آخری کامیابی نظم معریٰ کو حاصل ہونے والی تھی۔ وہ حال و مستقبل کی صورت حال کا درست اندازہ لگاتے ہوئے پیش گوئی کرتے ہیں کہ۔

"ہر کام کی ابتداء مشکلات سے پر ہوتی ہے لیکن مشکلات کا عبور کرنا ہی کسی کام کو انجام تک پہنچا دینے کا نام ہے۔ بے قافیہ اردو نظم اول اول غیر مترنم، سامعہ سوز اور اوپری سی معلوم ہو گی لیکن کچھ دنوں کے بعد آپ دیکھیں گے کہ اسی جدت میں دلکشی و دل آویزی پیدا ہو جائے گی۔" (۱۸۵)

اپنے نظریات کو عملی جامہ پہنانے کے لئے روشن خیال شعراء سے تعاون کی اپیل کے ساتھ ساتھ ہمایوں میں نظم معریٰ کی ترجیحی بنیادوں پر اشاعت کی پالیسی کا اعلان کرتے ہوئے رقمطراز ہیں کہ۔

"آئندہ کوشش کی جائے گی کہ ہمایوں کے ہر نمبر میں بے قافیہ نظمیں شائع کی جائیں۔ شعرائے روشن خیال سے استدعا ہے کہ وہ اس مفید تحریک کے رائج کرنے میں ہماری مدد کریں۔ ہمایوں کے صفحات میں بے قافیہ نظمیں مقفیٰ نظموں کے مقابلہ میں ترجیحی سلوک کی مستحق سمجھی جائیں گی۔" (۱۸۶)

کلاسیکی اصناف سخن اور بلینک ورس کی موضوعی حدود کا تعین اس طرح کرتے ہیں۔

"اردو میں شاہنامہ اور یوسف زلیخا کی طرح رزمیہ اور عشقیہ افسانوں کو مثنوی کے سپرد کر دیا جائے۔ لرک کے لئے غزل پہلے ہی سے ہے۔" بلینک ورس کو ان عالی پایہ فلسفیانہ خیالات، جذبات افروز مضامین اور تاریخی واقعات کے لئے مخصوص کر لیا جائے جو قافیہ کی آمیزش سے رنگ اصلیت کو محفوظ نہیں رکھ سکتے۔" (۱۸۷)

نظم معریٰ کی ترویج کے مقصد کی وضاحت کرتے ہوئے روایتی اسلوب سے مشابہت رکھنے والے ایک تکنیکی پہلو پر روشنی ڈالتے ہوئے رقمطراز ہیں کہ۔

"اردو میں بلینک ورس کو اس لئے رائج کرنا مقصود ہے کہ طبیعت کے قدرتی بہاؤ میں مشکلات حائل نہ ہوں اس لئے بے قافیہ نظموں میں اگر بلا ارادہ کوئی شعر مطلع بن جائے تو اسے مطلع ہی رہنے دیا جائے اس لئے کہ ایسے مطلع کو شعر بنانا غیر قدرتی ہو جائے گا۔" (۱۸۸)

نظم معریٰ کی اشاعت و ترویج کے لئے مولانا تاجور نجیب آبادی کا جذبہ کسی اضافی وضاحت کا محتاج نہیں ہے۔ اس تحریک کے حدود و امکانات کے واضح نقشے سے اندازہ ہوتا ہے کہ انہوں نے اپنا پروگرام جامع اور وقیع پیمانے پر پیش کیا ہے۔ وہ روایتی اصناف شعر کی استقامت میں نظم معریٰ کی مطابقت کے رشتے دریافت کر کے اس کے استحکام کا ساز و سامان تیار کرتے نظر آتے ہیں۔ وہ مروج شاعری میں اس نئی نظم کے لئے جگہ بنانے کی غرض سے ایک طرف ان اعتراضوں کا جواب دیتے ہیں جو اس ہیئت پر روا رکھے جاتے ہیں تو دوسری طرف وہ سمجھوتے کی راہ اختیار کرتے ہوئے ان پختہ مشق شعراء کو جن کی جولانی طبع کے راستے میں قافیے کی غیر قدرتی پابندیاں حائل نہیں ہوتیں۔ بلینک ورس سے غیر متعلق رہنے کی عملی آزادی دیتے ہیں۔ مولانا نظم معریٰ کے معاملے میں اس قدر حساس ہیں کہ اس کے اصولوں کے تعین اور موضوعات کی تخصیص تک کو ضروری خیال کرتے ہیں۔ درحالیکہ نظم معریٰ ایک ہیئت ہے اور کسی بھی ہیئت کے لئے موضوعات کی تخصیص یا تعین قطعی غیر فطری بات ہے۔ شاید وہ ان تعینات سے روایتی اصناف اور ہیئتوں میں اس ہیئت کی جگہ بنانا چاہتے تھے بایں ہمہ انہوں نے نظم معریٰ کی جو موضوعی حد بندی کی ہے وہ شرر کی متعین کردہ حدود سے مقابلتاً" پھر بھی وسیع ہے کہ شرر نے تو اسے محض ڈرامائی شاعری تک محدود رکھنے پر زور دیا تھا۔ لیکن ایک بات جو شدت سے کھٹکتی ہے وہ یہ ہے کہ مولانا تاجور نجیب آبادی نے شرر، اس کی تحریک یا اس کی اس تحریک کے نتیجے میں لکھی جانے والی معریٰ ہیئت میں ڈرامائی اور غیر ڈرامائی شاعری یا پھر شاداں لکھنوی کے مضمون غرض کسی ایک کا بھی بھول کر یا اشارتاً" کہیں ذکر تک نہیں کیا۔ اور یہ ممکن نہیں ہے کہ کسی تحریک کو اس زور و شور کے ساتھ اٹھانے والے کی نگاہ اس کے پس منظر اور کامیابیوں اور ناکامیوں پر نہ گئی ہو۔ ایسے لگتا ہے وہ سارا کریڈٹ خود لینا چاہتے تھے ورنہ یہ ممکن ہی نہیں ہے کہ اتنا پڑھا لکھا

صاحب علم اور باخبر آدمی جو دنیا کی اہم ترین زبانوں میں نظم معریٰ سے متعلق کافی کچھ آگاہی رکھتا ہو خود اپنے ہی ملک کی اپنی ہی زبان میں اس کے سرمائے سے ناواقف ہو۔ ان کی یہ چشم پوشی عملاً ہے۔ اس کا ثبوت اس سے بھی فراہم ہوتا ہے کہ انہوں نے "بلینک ورس" کے لئے کہیں بھی "نظم معریٰ" کی اصطلاح کو استعمال نہیں کیا۔ حسب ضرورت یا تو بلینک ورس ہی لکھا یا "بے قافیہ نظم" تحریر کیا۔ یہاں تک کہ ہمایوں میں جتنی معریٰ نظمیں شائع کی گئیں ان پر بھی جو عنوان دیا گیا وہ بے قافیہ نظم ہی تھا۔ اور کبھی اس کے کسی دوسرے نام کے لئے کوئی تجویز پیش نہیں کی۔ اسی طرح اکتوبر ۱۹۲۳ء کے ہمایوں میں سالک بٹالوی کے مضمون "ادبیات اردو" میں غیر مقفیٰ نظم کے لئے نظم معریٰ کا لفظ استعمال کیا گیا تو پھر بھی اس کی طرف کوئی توجہ نہیں کی گئی۔ یہ بے توجہی سوچی سمجھی معلوم ہوتی ہے اور اس سے یہ تاثر دینا مقصود لگتا ہے کہ انہوں نے یہ "بلینک ورس" کا اردو ترجمہ کر رکھا ہے۔ مزید یہ کہ انہیں "نظم معریٰ" کی کسی اصطلاح کا کوئی علم نہیں ہے۔ اگر وہ نظم معریٰ کی اصطلاح استعمال کرتے تو پھر نظم معریٰ اور نثر مرجز کی سابقہ بحث کا حوالہ دینا ان کے لئے ضروری ہو جاتا لیکن ایسا نہیں ہوا بلکہ جب تاجور کی تجویز کے مخالفین نے اس کی مخالفت کی اور بلینک ورس کی شعری حیثیت پر نکتہ اعتراض اٹھاتے ہوئے اسے نثر مرجز قرار دینے پر اصرار کیا تو مولانا تاجور نجیب آبادی نے یہ جواب دیا کہ۔

"بلینک ورس میں وزن سے مراد وزن بحوری ہوتا ہے اور نثر مرجز میں دو فقروں کے باہم کلمات کا ہموزن ہونا یہ وزن بحوری نہیں وزن عروضی ہے۔ مختصر یہ کہ بلینک ورس اور نثر مرجز میں نظم و نثر کا تفاوت ہے۔ یہ دونوں.......... ایک ہی چیز کے دو نام نہیں ہیں۔" (۱۸۹)

بلینک ورس اور نثر مرجز میں قائم کیا جانے والا یہ فرق بلاشبہ مولانا شاداں لکھنوی کے اس مضمون سے اخذ و استفادہ پر مبنی ہے جو انہوں نے مولانا احسن مارہروی اور مولانا نجم الغنی کے جواب میں لکھا تھا۔ اس مضمون میں نظم معریٰ اور نثر مرجز کے درمیان پائے جانے والے امتیاز کو جس دقیق اور علمی انداز میں واضح کیا گیا ہے وہ ہر لحاظ سے قول فیصل کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس باب کے متعلقہ مقامات پر اسے باسانی دیکھا جا سکتا ہے۔ اس کے باوجود نظم معریٰ کے لئے مولانا تاجور نجیب آبادی کی کوششوں اور کاوشوں کو غنیمت بلکہ اس سے کچھ زیادہ ہی سمجھنا چاہئے کیونکہ انہوں نے اس ہیئت کے حق میں اس وقت جامع اور وسیع پروگرام کے تحت آواز بلند کی جب شرر کی خاموشی کے بعد یہ ادبی منظر سے رفتہ رفتہ تقریباً اوجھل ہو چکی تھی۔ انہوں نے اپنے مضمون کی صورت میں اس تحریک کی نظری مثال کے ساتھ ساتھ عملی نظیر بھی پیش کرتے ہوئے جنوری ۱۹۲۳ء ہی کے "ہمایوں" کے صفحات ۷۷۔۷۸ پر اپنی معریٰ نظم بعنوان "مشرق کا پیام اخوت مغرب کے نام" شائع کی تاکہ دیگر شعراء کے لئے رہنمائی اور ترغیب کا باقاعدہ سامان فراہم ہو سکے۔ یہ نظم اس طرح شروع ہوتی ہے کہ۔

تو ہے مغرب! کشور آرائے جہان ارتقاء   اور میں اس گلستاں میں سبزہ بیگانہ ہوں

مارچ ۱۹۲۳ء کے ہمایوں کے صفحہ کے ۲۲۷ پر نظیر لدھیانوی کی معریٰ نظم بعنوان "پیام صبح" چھپی جس کا آغاز اس طرح ہوتا ہے کہ۔

اے پرستار تغافل' اے شہید خواب اٹھ   جاگ اے سرمست راحت چونک اے غفلت شعار

اپریل ۱۹۲۳ء کے ہمایوں میں صفحات ۳۵۳۔۳۵۵ پر تمنہ پرشاد فدا کی معریٰ نظم "کوہ ایورسٹ سے خطاب" اشاعت پذیر ہوئی جس کی ابتداء یوں ہوتی ہے کہ

تو اوج عرش کا ہمسر ہے اے بلند پہاڑ   کہ تیرے نام سے رفعت کو چار چاند لگے

ستمبر ۱۹۲۳ء کے ہمایوں میں صفحات نمبر ۱۸۵۔۱۸۶ پر سید حسن (کرسچن کالج الہ آباد) کی معریٰ نظم بعنوان "سارناتھ" چھپی ابتدائی دو مصرعے اس طرح ہیں۔

وہ طراز دامن کاشی زمین سار ناتھ   باعث صد افتخار ہند ہے جس کا وجود

اکتوبر ۱۹۲۳ء کے ہمایوں کے صفحہ نمبر ۲۴۹ اور ۲۵۰ پر سید ابو محمد ثاقب کانپوری کی معریٰ نظم "آبشار" طبع ہوئی اولین دو مصرعے اس طرح ہیں۔

سچ بتا اے پھرنے والے وادی و کہسار میں   ہاں کہاں جاتا ہے کیوں تجھ کو نہیں صبر و قرار

اکتوبر ۱۹۲۳ء ہی کے ہمایوں میں سالک بٹالوی کا ایک مضمون بعنوان "ادبیات اردو" شامل اشاعت ہوا۔ اس میں ضمناً اور مختصراً نظم معریٰ پر بھی خامہ فرسائی کی گئی ہے۔ انگریزی بلینک ورس اور اردو نظم معریٰ کے بارے میں مضمون نگار کی سطحی بلکہ ناقص و غلط معلومات کا اندازہ ان جملوں ہی سے ہو جاتا ہے کہ

۱۔ "یورپ والے بھی بلینک ورس کے چنداں شوقین نہیں۔"

۲۔ "انگریزی شاعری کو شروع سے آخر تک دیکھ جایئے نظم معراء نہایت خال خال نظر آئے گی۔"

۳۔ "مولانا شرر نے میوہ تلخ اور شاید شہید وفا نظم معریٰ میں لکھے۔" (۱۹۰)

اصل میں سالک بٹالوی دل سے نظم معریٰ کے مخالف ہیں اور مغرب میں بلینک ورس کی تاریخی و ادبی حیثیت و ماہیت اور مقبولیت سے متعلق درست حقائق تک پہنچے بغیر ہی مندرجہ بالا نوع کے مفروضات قائم کر لیتے ہیں تاکہ یہ ان کے اختلافی نقطہ نگاہ کے لئے پس منظر اور دلیل کا کام دیں۔ جیسا کہ ان کے درج ذیل الفاظ سے بغیر کسی لاگ لپٹ کے مترشح ہے۔

"میں بلینک ورس کا قائل نہیں ہوں۔ شعر اپنے ترنم اور اپنے قافیہ و ردیف کی وجہ سے اتنی دلفریبی اپنے اندر رکھتا ہے کہ نثر سے بدرجہا زیادہ ممتاز سمجھا جاتا ہے اور اس کے موثر ہونے کا راز بھی مصرعوں کی اسی ہم آہنگی میں مضمر ہے۔" (۱۹۱)

سالک بٹالوی اپنی شاعری کی روایتی حدود و قیود کے بارے میں خاصا جذباتی رویہ رکھتے ہیں۔ وہ نظم معریٰ کی ترویج کو ادبی کی بجائے قومی حمیت کا مسئلہ سمجھتے ہیں اور بغیر کسی معقول دلیل کے اس نظم کو محض تضییع اوقات قرار دیتے ہوئے لکھتے ہیں کہ۔

"و نظم مقفیٰ میں کوشش کرنے کے بجائے نظم معراء میں وقت ضائع کرنے سے کچھ حاصل نہیں۔ معریٰ نظمیں اردو شاعری کے لئے کچھ مایہ ناز ثابت نہیں ہوں گی مجھے یہ امر ناپسند ہے کہ ہم اپنی شاعری کے قیود کو اس قدر ناقابل برداشت سمجھیں کہ ان کا جوا اپنے کندھے سے اتار پھینکیں۔ یہ حرکت آج تک کسی قوم نے نہیں کی۔" (۱۹۲)

نظم معریٰ کے بارے میں اپنے تعصبات کو اس مشورہ پر منتج کرکے سلسلۂ کلام کا اختتام کرتے ہیں کہ۔

"قافیہ کو اڑا دینے سے جو آزادی شاعر کو مل جاتی ہے اس سے اگر پورا پورا فائدہ نظم معریٰ میں نہ اٹھایا گیا اور اس سے اس کے اس نقص کو محاسن سے بالکل پوشیدہ نہ کر دیا گیا تو نظم یقیناً ناکام رہے گی۔ اس لئے چاہئے کہ پورے زور سے نظم لکھی جائے اور اعلیٰ سے اعلیٰ خیالات موزوں سے موزوں الفاظ اور صحیح سے صحیح جذبات اس میں بھر دیئے جائیں۔ ظاہر ہے کہ یہ قادر الکلامی ہر شاعر سے ممکن نہیں۔ اگر یہ روش عام ہو گئی تو اکثر شعراء کی نظمیں ارباب مذاق کی محفلوں میں مضحکہ کا سرمایہ بن جائیں گی۔" (۱۹۳)

سالک بٹالوی کے رشحات قلم میں صرف ایک نکتہ اس وقت تک کی نظم معریٰ کی رہنمائی اور اصلاح کے لئے درست سمت کی طرف اشارہ کرتا ہے اور وہ یہ کہ اس ہیئت کی کامیابی کے لئے شاعر کی قادر الکلامی ضروری شے ہے۔ محولہ بالا رائے اگرچہ تاجور نجیب آبادی کی نظم معریٰ کے سلسلے میں تحریک و تجویز سے براہ راست متعلق نہیں ہے لیکن بین السطور اسی کا جواب معلوم دیتی ہے اسی بناء پر اس بالواسطہ جواب کے جواب میں درج ذیل فٹ نوٹ دیا گیا۔

"قافیہ و ردیف کے مروج قوانین سے نظم کا یہ حال ہو گیا ہے کہ گویا ایک جادوگر الفاظ سے کھیلتا ہو۔ بے قافیہ نظم کی آزادی کا اردو میں تجربہ نہیں ہوا۔ حالانکہ دنیا میں بلند سے بلند نظمیں خواہ یونانی، خواہ لاطینی، خواہ انگریزی، خواہ سنسکرت زبان کی ہوں بغیر قافیہ کے لکھی گئی ہیں۔ ہمارے شعراء یا تو نئے طریقوں سے بھڑکتے ہیں یا موجہ راستے کے شیدا ہو گئے ہیں۔

مسٹر عبداللہ ایم۔ اے۔ ایل ایل ایم۔ آئی سی ایس۔ سی بی ای۔" (۱۹۴)

دسمبر ۱۹۲۳ء کے ہمایوں کے صفحہ ۹۷۷ پر امین حزیں جو بعد میں امین حزیں سیالکوٹی کے نام سے اقبال کے ساتھ گہری عقیدت رکھنے کی وجہ سے ان کے پیروکار کے طور پر معروف ہوئے، کی معریٰ نظم بعنوان "یہی جی چاہتا ہے اور جی لیں" شائع ہوئی۔ نظم کا یہ عنوان اسی نظم کا ایک سالم مصرعہ ہے۔ نظم کے ابتدائی دو مصرعے اور عنوان کے حامل مصرعے کو فوری بعد کے مصرعے کے ساتھ پیش کیا جاتا ہے جو باہم مقفیٰ ہیں۔

نہ جانیں کیا کشش ہے زندگی میں   کہ بھرتا ہی نہیں جی زندگی سے
یہی جی چاہتا ہے اور جی لیں   شراب تلخ ہستی اور پی لیں

جنوری ۱۹۲۴ء کے ہمایوں میں صفحہ ۴۰ پر حامد اللہ افسر کی معریٰ نظم بعنوان "وقت کی ڈبیہ" جو رابندر ناتھ ٹیگور کی ایک غیر مطبوعہ بنگالی نظم کا لفظی ترجمہ ہے شامل اشاعت ہوئی۔ یہ نظم پوری کی پوری درج کی جاتی ہے اس لئے کہ آگے چل کر آزاد نظم کے ذیل میں اس نظم کی منقلب صورت کا حوالہ آئے گا۔

وقت کی ڈبیہ

نظم بے قافیہ (ٹیگور کی ایک غیر مطبوعہ بنگالی نظم کا لفظی ترجمہ) حامد اللہ افسر میرٹھی

اچھی ماں! وقت کی ڈبیہ جو کھل جائے کہیں
اور یہ گھنٹے اور منٹ سارے نکل کے بھاگ جائیں
تب مجھے مکتب نہ جانے پر برا کہنا نہ تم
تب تو مکتب کا نہ ہو گا وقت ہی گویا کبھی
جس قدر گھڑیاں ہیں دنیا بھر میں وہ تو سب کی سب
دیکھ لینا دس بجانا ہی نہ جانیں گی کبھی
دیکھو اماں! اب جو سونے کے لئے لیٹوں نہ میں
تم نہ اب مجھ پر خفا ہونا خطا میری نہیں

کیسے سوئیں میں نشاں تک بھی نہ ہو جب رات کا
میری اماں! اب تو راتیں ساری غائب ہو گئیں
اچھی اماں آج تو اک بات میری مان لو
بس کہانی پر کہانی مجھ سے تم کہتی رہو
تم کہو گی یہ کہانی ختم ہو گی ہی نہیں
ختم ہو جائے کہانی رات جب آگے بڑھے
دیکھ لینا آج سونے کو نہ ہو گی دیر کچھ
وقت کی ڈبیہ کے کھل جانے سے راتیں اڑ گئیں۔

اس نظم کو تاجور نجیب آبادی کی تحریک نظم معریٰ کی سالگرہ کا تحفہ کہنا چاہیے۔ لیکن یہ سالگرہ اس قدر خوشیوں کے ساتھ نہیں آئی جتنی کہ توقع کی جا رہی تھی۔ اس تیرہ ماہ کے عرصے میں محض سات معریٰ نظمیں "ہمایوں" کے صفحات کی رونق بن سکیں۔ ان میں بھی ایک خود تاجور نجیب آبادی کی کاوش فکر کا نتیجہ تھی۔ اگر اس کو الگ کر دیا جائے تو تیرہ ماہ میں چھ نظمیں کسی کامیابی کی بجائے ناکامی کو ظاہر کرتی ہیں اس ناکامی کا احساس اس وقت اور بھی سوا ہو جاتا ہے جب تاجور نجیب آبادی کے اس پر یقین اعلان پر نظر جاتی ہے کہ "آئندہ کوشش کی جائے گی کہ ہمایوں کے ہر نمبر میں بے قافیہ نظمیں شائع کی جائیں۔" ان کی صلائے عام اس انداز سے بھی "بانگ بے ہنگام" ثابت ہوئی جس کے تحت انہوں نے اس تحریص و ترغیب کا اعلان کیا تھا کہ "ہمایوں کے صفحات میں بے قافیہ نظمیں مقفی نظموں کے مقابلہ میں ترجیحی سلوک کی مستحق سمجھی جائیں گی۔" ہر شمارے میں پانچ سات پابند نظموں کے مقابلے میں محض ایک آدھ معریٰ نظم کی اشاعت بجائے خود تحریک کے حوصلہ شکن اور غیر مقبول آثار کی واضح دلیل ہے۔ تحریک کے عدم فروغ کی نشاندہی اس امر سے بھی ہو جاتی ہے کہ معریٰ نظمیں کسی باقاعدہ تسلسل سے شائع نہیں ہوئیں خاص طور پر اپریل اور ستمبر ۱۹۲۳ء کے مہینوں کے درمیان میں چار ماہ کا مسلسل خلا عاقبت نااندیشانہ حد تک تحریک کے خلاف جاتا ہے۔ اور تو اور اس خلا کو پر کرنے کے لئے خود تحریک کے محرک اعلیٰ "تاجور نجیب آبادی نے بھی کوئی عملی کوشش نہیں کیں۔ دوسرے شعراء نہ سہی وہ خود ہی چار معریٰ نظمیں کہہ کر تسلسل کو برقرار رکھ سکتے تھے۔ علاوہ ازیں نظم معریٰ کی سپورٹ میں ان کے اپنے ابتدائی مضمون کے بعد کوئی مضمون نہیں چھپا۔ سالک بٹالوی کا مضمون ایک تو براہ راست نظم معریٰ کے بارے میں نہیں تھا اور جو تھوڑا بہت نظم معریٰ کے بارے میں لکھا گیا تھا وہ بھی اس کے حق میں نہیں اس کے خلاف ہی جاتا تھا۔ جنوری ۱۹۲۳ء میں تحریک کی سالگرہ کے موقع پر حامد اللہ افسر کی معریٰ نظم "وقت کی ڈبیہ" شائع ہوئی تھی اس کے بعد پورا سال گزر جاتا ہے اور ایک بھی معریٰ نظم ہمایوں کے صفحوں میں شائع نہیں ہوتی۔ دیگر معاصر جرائد میں بھی شاذ شاذ ہی اس ہیئت میں معریٰ نظم ملتی ہے۔ البتہ جنوری ۱۹۲۴ء کے رسالہ "اردو" میں عظمت اللہ خان کے مضمون "شاعری" کی جو دوسری قسط شائع ہوئی اسے تاجور نجیب آبادی نے اپریل ۱۹۲۴ء کے "ہمایوں" میں اس رسالے کی پالیسی کی تائید و حمایت کے طور پر شائع کیا۔ عظمت اللہ خان کے مضمون کی تیسری اور آخری قسط "اردو عروض" کے عنوان سے اپریل ۱۹۲۴ء کے "اردو" میں شائع ہوئی۔ اس میں دیگر ادبی خیالات کے علاوہ نظم معریٰ کے حق میں بھی مواد شامل تھا۔ اچنبھے کی بات ہے کہ نظم معریٰ کی حمایت میں اس اظہار خیال کو "ہمایوں" میں شائع نہیں کیا گیا۔ درحالیکہ اس مواد سے نہ صرف ہمایوں کی پالیسی کو تقویت ملتی تھی بلکہ مولانا تاجور نجیب آبادی کی شروع کردہ تحریک نظم معریٰ کو بھی زور فراہم ہوتا تھا۔ عظمت اللہ کے نزدیک بھی نظم معریٰ کے شاعر کے لئے قادر الکلام ہونا ضروری ہے۔ ان کے اس موقف سے سالک بٹالوی کے "شاعر کی قادر الکلامی" سے متعلق نقطہ نظر کی تائید ہوتی ہے جیسا کہ حسب ذیل الفاظ سے ظاہر ہے کہ۔

"قافیہ ترنم کا ایک فطری جز ہے لیکن ایسا بھی جز نہیں کہ جس کے بغیر نظم ہو ہی نہ سکے۔ شاعر کا کام چل ہی نہ سکے۔ قافیہ شاعر کا آقا نہیں بلکہ شاعر کے ہاتھ میں ایک لطیف موسیقی کا آلہ ہے۔ نظم بے قافیہ بھی ہوتی ہے اور اگر شاعر قادر الکلام ہے تو بشرام اور دیگر عروضی نکات کی مدد سے بے قافیہ نظم کو پھیکا بدمزہ اور بے ترنم نہیں ہونے دیتا۔" (۱۹۵)

عظمت اللہ خان اردو میں نظم معریٰ کے فروغ کے امکانات کا اندازہ لگاتے ہوئے اس کے لئے ڈراما کی صنف کو مناسب ترین قرار دیتے ہیں۔

"یوں تو ہر شاعر آزاد ہے کہ جہاں اور جس قسم کی چاہے بے قافیہ نظم میں گیت الاپنے لگے لیکن سوائے ڈراما کے اور صورتوں میں بے قافیہ نظم مستحسن نہیں۔" (۱۹۶)

اردو نظم معریٰ کے سلسلے میں عظمت اللہ خان کے خیالات سے واضح ہوتا ہے کہ ان کے نزدیک قافیے کی محض اس قدر اہمیت ہے کہ وہ ترنم کا ایک فطری حصہ ہے لیکن یہ شاعری کا جزو لازم ہرگز نہیں ہے۔ لہذا شاعر کی قادر الکلامی ترنم کی مطلوبہ ضروریات کو اگر بعض دیگر ذرائع سے پورا کر لیتی ہے تو قافیہ خود بخود فالتو قرار پاجاتا ہے اور اس کے التزام کے بغیر بھی نظم میں موسیقیت اور دلکشی پیدا ہو سکتی ہے۔ ایک اور اہم بات جس کی طرف عظمت اللہ خان نے اشارہ کیا ہے وہ یہ ہے کہ "سوائے ڈراما کے اور صورتوں میں بے قافیہ نظم مستحسن نہیں" ان کی

یہ حد بندی عبدالحلیم شرر کے نقطۂ نظر سے صوفیصد مشابہ ہے شرر کی بات الگ ہے لیکن سوال اٹھتا ہے کہ عظمت اللہ خان کے نزدیک جب قادر الکلام شاعر کی ہنرمندی بے قافیہ نظم کو پھیکا' بد مزہ اور بے ترنم ہونے سے محفوظ رکھ سکتی ہے تو ڈراما کے علاوہ دوسری شاعری میں بھی وہ بغیر کسی امتیاز کے ایسا ہی موثر اور بھرپور کردار کیوں ادا نہیں کر سکتی۔ مستقبل میں لکھی جانے والی نظمیں شاہد ہیں کہ نظم معریٰ کسی طرح کے بھی جذبات و احساسات کے ادا کرنے میں بند نہیں اور وہ بلا تخصیص 'کیا ڈراما کیا دیگر اصناف' ہر ایک میں کامیاب ہے۔ عظمت اللہ خان کی مذکورہ حد بندی ان کے اس نظریے سے بھی ٹکراتی ہے جس کے تحت وہ اردو شاعری کو وسعت سے ہم کنار کرنے کے متمنی ہیں۔ لہٰذا یہ تخصیص ان کے مقاصد کے خلاف ہے۔ یوں عظمت اللہ خان کے نظریات نظم معریٰ کے تدریجی سفر میں کسی اہم موڑ کا اشارہ نہیں دیتے۔ عبدالرحمان بجنوری کا ایک مضمون رابندر ناتھ ٹیگور کی شہرہ آفاق تصنیف گیتان جلی "ان کی وفات کے بعد اپریل ۱۹۲۵ء کے اردو" میں شائع ہوا۔ بجنوری اس مضمون میں "گیتان جلی" کے بعض مقامات کے نظم معریٰ میں ترجمے کے بارے میں لکھتے ہیں کہ۔

"میں نے خود ایک زمانہ ہوا گیتان جلی کا ترجمہ کرنے کا قصد کیا تھا۔ میرا ارادہ تھا کہ ترجمہ نظم معریٰ (غیر مقفیٰ) میں کروں تاکہ جہاں تک ہو سکے کلام کی خوبی قائم رہے' لیکن چونکہ ٹیگور کے کلام کو ترجمے میں ادا کرنے میں اس کی عظمت کے لحاظ سے ایسی ذمہ داری مجھ پر عائد ہوتی تھی جس کا میں متحمل نہ ہو سکا۔ یہ ارادہ پورا نہ ہوا' دس پندرہ مقامات ترجمہ کر کے رہ گیا۔ یہاں بطور نمونہ کے ایک مقام کا ترجمہ درج کرتا ہوں۔" (۱۹۷)

ترجمہ "گیتان جلی" مقام "۹۰" کے زیر عنوان درج ذیل چھ مصرعوں پر مشتمل ہے۔

موت دستک دے گی جس دم تیرے دروازے پہ آ
کیا تواضع اپنے مہماں کی بجا لائے گا تو
مرحبا سلطان من حاضر ہے مینائے حیات
نوش عیش اور نیش غم دونوں کا یہ آمیزہ ہے
عمر کا میری ہے حاصل بس یہی لبریز جام
نوش جاں حاضر جو ہے بہر کرم فرمایئے

بعد ازاں اسی ترجمے کو ڈاکٹر عبدالرحمان بجنوری کی بہن نیرنگ خیال کے "عید نمبر" کے لئے بغرض اشاعت ارسال کرتے ہوئے لکھتی ہیں کہ۔

"ڈاکٹر عبدالرحمٰن صاحب مرحوم بجنوری نے گیتان جلی کے مختلف حصوں کا ترجمہ نظم معریٰ میں کیا تھا۔ بطور نمونہ کے ایک مقام کا ترجمہ ارسال ہے۔" (۱۹۸)

یہ ترجمہ "نیرنگ خیال" کے عید نمبر مطبوعہ ۱۹۲۸ء میں "داعئ اجل" کے زیر عنوان شامل اشاعت ہوا۔ یہی ترجمہ باقیات بجنوری کے حصہ منظومات میں "گیتان جلی کا ترجمہ" کے زیر عنوان موجود ہے' تاہم گیتان جلی کے عنوان سے کتاب میں جو مضمون ہے اس میں مذکورہ بالا ترجمے کے فقط آخری دو مصرعے "نوش عیش" کے عنوان کے تحت درج ہیں۔ باقی حصوں کے تراجم کا سراغ نہیں ملتا۔ خود بجنوری' ان کی بہن اور ان کا بیٹا محمد فاتح فرخ جو باقیات بجنوری کے مرتب بھی ہیں اس سلسلے میں کسی سمت کوئی اشارہ نہیں کرتے۔ بجنوری کا یہ ترجمہ خشک اور میکانکی نوعیت کا ہے۔ لگتا ہے وہ واقعتاً ٹیگور کے کلام کا ترجمہ کرنے کے متحمل نہیں ہو سکے اور اسی احساس کے پیش نظر نہ صرف انہوں نے گیتان جلی کے مکمل ترجمے کا ارادہ ترک کر دیا بلکہ ترجمہ شدہ حصوں میں سے بھی صرف ایک انتہائی چھوٹا چھ مصرعی حصہ سامنے لائے۔ اگر بجنوری روکھا پھیکا جیسا بھی ہوتا یہ ترجمہ کر ڈالتے تو خواہ اس کی ادبی حیثیت نہ بھی بنتی تو بھی نظم معریٰ کے سلسلے میں اس کی تاریخی اہمیت یقیناً ہوتی۔

اسی زمانے میں ایک اور مختصر ترجمہ بھی سامنے آیا۔ یہ براؤننگ کی پی پا پاسس والی نظم کے مندرجہ ذیل گیت کا ترجم ہے۔

The year's at the spring
And day's at the morn,
Morning's at Seven,
The hill - side's dew - pearled,
The lark,s on the wing,
The snail's on the thorn,
God,s in His Heaven —
All's right with the world!

عظمت اللہ خان نے مندرجہ بالا انگریزی کے گیت کا جو اردو میں ترجمہ کیا ہے اور جو ایک تجربہ بھی ہے، درج ذیل ہے۔

نہ کہیئے کہ ننھا سا ہے واقعہ — اسے آپ ننھا کہیں کس لئے
بڑا واقعہ آپ کہتے ہیں جس کو — تو کیا اس کے ہونے گزرنے کا دن
اٹھانا پڑا دکھ کسی کو زیادہ — ہے عرش معلیٰ پہ حق جلوہ فرما
ہے اس ذلت بے چوں کے انوار سے — زمیں اپنی لبریز ہر شخص یاں
وہی کر رہا ہے جو ہے حق کی مرضی — یہاں کام کوئی نہ اعلیٰ نہ ادنیٰ

یہ ترجمہ "سریلے بول" مطبوعہ باب السلام پریس کراچی کے صفحہ ۱۲۶۔۱۲۷ پر موجود ہے۔ پاکستان میں "سریلے بول" کا ایڈیشن ۱۹۵۹ء میں اردو اکیڈمی سندھ کراچی کی طرف سے شائع ہوا جس میں عظمت اللہ خان کے مختصر حالات زندگی اور ان کی قلمی کاوشوں کا تعارف علی اسد اللہ نیشنل بنک آف پاکستان حیدر آباد (مغربی پاکستان) کی طرف سے پیش کیا گیا ہے۔ "سریلے بول" کے صفحہ ۱۲۶ پر اس ترجمے کو آزاد نظم کے نیم جلی عنوان سے پیش کیا گیا ہے اور مندرجہ بالا منظوم ترجمے سے قبل یہ تفصیل دی گئی ہے کہ:

"(آزاد نظم میں ترجمہ ایک تو مقالہ شاعری کے شروع میں دیا گیا ہے وہ سرایہ ہے) ذیل کا ترجمہ براؤننگ کی پی پاپاسس والی نظم کے ایک گیت کا ہے رسالہ المعلم میں سر اکبر حیدری کے خطبہ تقسیم اسناد جامعہ پنجاب کا ترجمہ کرتے ہوئے عظمت اللہ خان نے اس کا بھی ترجمہ کیا تھا۔ وضاحت کے لئے چند سطریں نثر کی بھی درج کی جاتی ہے۔ (ہیں)

"کیرکٹر کے معنی میں یہ سمجھتا ہوں 'اعلیٰ ترین تخیلات کے لئے اپنے آپ کو ثابت قدمی سے وقف کر دینا۔ یہ اٹل تہیہ کہ خیر کی جائے اور شر کو درست کیا جائے' ہر ایک کے ساتھ کریمانہ' شریفانہ اور مردانہ سلوک خواہ کوئی ہم سے برتر' پست یا ہمارا مدمقابل ہو۔ ہر ایک کے متعلق شریفانہ خیال کہ اس کی نیت خالص اور اپنی نیت کی طرح ارفع ہے تاکہ اس طرح رفاقت اور بھائی چارہ تلطف اور ذاتی وقار کی روح پیدا ہو اور اس کی کرنیں آپ سے نکلیں اور آپ کو چو طرف سے گھیر لیں۔ جب نہایت معمولی کام بھی اس روح کی روشنی سے جگمگا اٹھتا ہے تو اس کی انسانی قدر و قیمت بڑے سے بڑے کام سے کسی طرح گھٹی نہیں رہتی۔"

اس تفصیل کے بعد منظوم ترجمہ ہے جسے اوپر نقل کیا گیا ہے۔ دس مصرعوں پر مشتمل اس نظم کا پہلا' دوسرا' ساتواں اور آٹھواں مصرعہ بحر متقارب مثمن محذوف میں "مفعولن مفعولن مفعولن فعل" کے وزن پر ہے۔ باقی چھ مصرعے سالم یعنی "مفعولن مفعولن فعولن فعلون" کے وزن پر ہیں۔ اصولاً تمام مصرعے کسی ایک وزن پر ہونے چاہئے تھے۔ ایک نظم میں دو اوزان کے استعمال کے باعث شاید اسے آزاد نظم قرار دیا گیا ہے۔ لیکن یہ آزاد نظم کی ہیئت نہیں بنتی۔ اس لئے کہ مصرعے ایک ہی آہنگ میں چھوٹے بڑے نہیں ہیں بلکہ دو اوزان میں مساوی الوزن ہیں اسے زیادہ سے زیادہ نظم معریٰ کی ایک تکنیک یا نظم معریٰ میں ایک تجربہ قرار دیا جا سکتا ہے۔ وہ بھی مشکوک انداز میں۔ اس لئے کہ کون جانے یہ عظمت اللہ خان کی عروضی خامکاری ہے یا "تجربہ کاری"۔ جہاں تک ترجمے کا تعلق ہے وہ شعریت سے عاری' تاثیر سے خالی' سلاست سے معریٰ اور فصاحت سے تہی ہے۔ ایک پر لطف اور کیف آگیں جذباتی گیت کو خواہ مخواہ وعظ میں گھسیٹ کر بے مزہ بنا دیا گیا ہے۔

۱۹۲۷ء میں جب تاجور نجیب آبادی "ہمایوں" کی ادارت سے الگ ہو چکے تھے تو اشتیاق حسین قریشی کی ایک قابل ذکر نظم "درس فطرت" جون ۱۹۲۷ء کے ہمایوں کے صفحہ ۴۳۵ پر شائع ہوئی۔ یہ نظم ہیئت کی حیثیت سے متنازع فیہ ہے۔ نظم حسب ذیل ہے۔

(۱)

دریا کنارے شام کو اک دن گزر میرا ہوا
دیکھا وہاں آب رواں اور سبزہ غلطاں جو
پھیلا ہوا تھا ہر طرف
خواہش ہوئی دل میں کہ بس ٹھہروں یہیں
کرتا رہوں نظارۂ صحرائے رشک بوستاں

(۲)

اک بیخودی طاری ہوئی عقل و حواس و ہوش پر
ایسی کہ میں بھی ہو گیا ماحول کا اک جزو لاینفک مگر
کچھ دیر جب گزری یونہی
آیا یکایک ہوش پھر' اور دیکھ کر چاروں طرف
مجھ کو پشیمانی ہوئی!

(۳)

دل نے کہا انساں ہے تو! اللہ کا نائب ہے تو!
مخلوق میں اشرف ہے تو! لیکن ذرا مجھ کو بتا
کس بات میں برتر ہے تو! تجھ میں ہوا کا کیف ہے؟
پانی کا تجھ میں زور ہے؟ سبزہ کا تجھ میں عجز ہے؟
یا دلربائی ہے شفق کی جس سے روشن ہے فضا؟

(۴)

ہاں دیکھ دریا کو کہ ہے اک چشمۂ جود و سخا
جس سے جہاں سیراب ہے لیکن ہمیشہ عجز سے
گھسنا ہے وہ اپنی جبیں! تیری یہ حالت ہے مگر
بے فیض ہے تیرا وجود اس پر کبھی
نخوت ترے سر سے نہیں ہوتی جدا

(۵)

دل جب ملامت کر چکا' میں نے خدا سے کی دعا
مجھ کو بھی وہ اوصاف دے' جن سے ہے فطرت متصف
جو اس کے ہر نظارہ میں کرتے ہیں جلوہ پاشیاں!
میری طبیعت کو ملے دریا کا جود بے غرض
دریا کا عزم بے خلل دریا کا عجز بے ریا

اس نظم پر خود شاعر نے وضاحتی نوٹ میں لکھا ہے کہ:۔

"اس نظم کے متعلق یہ امر قابل گذارش ہے کہ اس میں یہ سعی کی گئی ہے کہ مصرعوں کے اوزان میں کمی وبیشی ہونے کے باوجود اس کی سلاست و موسیقی پر کوئی اثر نہ پڑے۔ اس صنعت میں جس دن سے کالرج اپنی نظم "کبلا خاں" لکھ کر کامیاب ہوا' انگریزی شاعری میں انقلاب پیدا ہو گیا۔ آج کل جب کہ آزادی کے ساتھ دوسری زبانوں کی خوبیوں کو اردو شاعری میں منتقل کیا جا رہا ہے اس کا تجربہ کیوں نہ کیا جائے کہ اگر ارکان بحر یکساں ہوں تو یہی خوبی اردو کی شاعری میں بھی ممکن ہے۔ بلینک ورس کی طرف تو اردو شعراء توجہ کر چکے ہیں مگر رنگ ورس کی خوبیوں کو ابھی تک اردو کا جامہ نہیں پہنایا گیا۔" (۱۹۹)

پانچ پانچ مصرعوں کے پانچ بندوں پر مبنی یہ نظم' بحر رجز مثمن سالم میں کہی گئی ہے۔ اس کا وزن مستفعلن' مستفعلن' مستفعلن' مستفعلن ہے پچیس (۲۵) مصرعوں پر مشتمل اس نظم کے اٹھارہ مصرعوں میں پورے طور پر بحر کی پابندی کی گئی ہے مستفعلن کے رکن کو چار مرتبہ دہرایا گیا ہے۔ دیگر سات مصرعوں میں سے تین مصرعوں یعنی تیسرے' آٹھویں اور دسویں میں "مستفعلن" دوبار آیا ہے۔ مزید تین مصرعوں یعنی چوتھے' انیسویں اور بیسویں میں یہ رکن تین مرتبہ برتا گیا ہے۔ جبکہ ساتویں مصرعے میں مذکورہ رکن پانچ دفعہ استعمال ہوا ہے۔ تیسرا اور پانچواں بند پورے طور پر چار رکنی مصرعوں پر مبنی ہے۔ اس نظم میں ہیئت کا جو تجربہ کیا گیا اس کی رو سے اس پر مختلف ہیئتوں کا دھوکا ہوتا ہے۔ نظم میں سات مختلف وزن کے حامل چھوٹے بڑے مصرعوں سے یوں لگتا ہے کہ یہ آزاد نظم ہے ڈاکٹر خلیل الرحمان اعظمی نے اپنے مضمون "اردو نظم کا نیا رنگ و آہنگ (تشکیلی دور) مشمولہ "سوغات" بنگلور جدید نظم نمبر میں اس کو آزاد نظم کے طور پر پیش کیا ہے۔ مضمون کے آخر میں

"تشکیلی دور" کے متعلق جن نظموں کو بطور ضمیمہ شامل کیا گیا ہے اس میں اس نظم کے اولین تین بند بھی موجود ہیں۔ تاہم ان بندوں کی قلب ماہیت کر کے انہیں آزاد نظم بنایا گیا ہے۔ مثلاً" پہلا بند اس طرح چھوٹے بڑے مصرعوں میں بانٹا گیا ہے۔

"دریا کنارے شام کو اک دن ہوا میرا گزر
دیکھا وہاں آب رواں
اور سبزہ خلفیدہ جو
پھیلا ہوا تھا ہر طرف
پھیلا ہوا تھا ہر طرف
خواہش ہوئی دل میں کہ بس

ٹھیروں یہیں

کرتا رہوں نظارۂ صحرائے رشکِ بوستاں"(۲۰۰)

یہ طریق کار تو قطعی دست درازی ہے۔ اس سے بہتر تو یہی تھا کہ مختلف الوزن مصرعوں کو بنیاد بنا کر اسے آزاد نظم قرار دے دیا جاتا۔ اس طرح پھر بھی حقیقت اور نقطۂ نظر میں سچائی بھی ہوتی اور بات کا کسی حد تک وزن بھی ہوتا۔ اصل یہی ہے کہ یہ نظم آزاد نظم کے ذیل میں نہیں آتی کہ اس کے زیادہ مصرعے مساوی الوزن ہیں شاید اسی بناء پر ڈاکٹر حنیف کیفی اسے نظم معریٰ قرار دیتے ہوئے لکھتے ہیں کہ۔

"یہ نظم معراء کی ہیئت ہی میں ایک قسم کا تجربہ ہے۔ مصرعوں کے اوزان میں اس قسم کی جزوی تبدیلیوں کے تجربے اکثر پابند نظموں میں بھی نظر آتے ہیں۔ حفیظ کی نظمیں خصوصیت کے ساتھ مثال کے طور پر پیش کی جا سکتی ہیں........ خود شاعر نے اپنے نوٹ میں اس نظم کے "مصرعوں" کے اوزان میں کمی و بیشی ہونے کے باوجود "ارکان۔ بحر" "یکساں" بتائے ہیں اور اس نظم کو "رنگ ورس" کی مثال قرار دیا ہے۔ "فری ورس" نہیں کہا ہے۔ نظم کے اس تجزیے کی روشنی میں یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ یہ نظم بنیادی طور پر نظم معریٰ ہے۔"(۲۰۱)

یہ مانا جا سکتا ہے کہ اس نوعیت کی جزوی تبدیلیوں کے تجربات پابند نظموں میں بھی کئے گئے ہیں لیکن اس سے اتفاق نہیں کیا جا سکتا چونکہ خود شاعر نے اس نظم کو "رنگ ورس" کی مثال قرار دیا ہے لہٰذا یہ "فری ورس" نہیں ہو سکتی۔ سوال اٹھتا ہے کہ شاعر کے کہنے پر ہی فیصلہ ہونا ہے تو پھر شاعر نے اسے اگر فری ورس قرار نہیں دیا تو نظم معریٰ بھی قرار نہیں دیا ہے۔ بلکہ صاف لفظوں میں یہ کہہ کر کہ "بلینک ورس کی طرف تو اردو شعراء توجہ کر چکے ہیں مگر رنگ ورس کی خوبیوں کو ابھی تک اردو کا جامہ نہیں پہنایا گیا۔" دو ٹوک انداز میں واضح کر دیا ہے کہ یہ بلینک ورس نہیں ہے، جبکہ صاف لفظوں میں یہ نہیں کہا کہ یہ "فری ورس" نہیں ہے۔ اس طرح اسے بلینک ورس ثابت کرنے پر زور دینا بے کار اور خلاف حقائق ہے۔ رہا یہ سوال کہ یہ "فری ورس" بھی نہیں ہے اور "بلینک ورس" بھی نہیں تو پھر کیا ہے؟ اس کا معتدل اور حقیقت پسندانہ جواب تو یہی ہے کہ اس نظم میں "بلینک ورس" اور "فری ورس" دونوں ہیئتوں کا ملا جلا تجربہ ہے۔ لہٰذا دو ہیئتی تکنیک کا یہ خوبصورت امتزاج ہے۔ سب سے پسندیدہ بات یہی ہے کہ اس کے لئے خود شاعر کا دیا ہوا نام قبول کر لیا جائے یعنی "رنگ ورس" اس انگریزی اصطلاح کا کوئی موزوں اردو ترجمہ بھی کیا جا سکتا ہے۔ ہو سکتا ہے کہ کل کلاں کوئی ہنرور ان دونوں ہیئتوں کے ایک خاص اشتراک سے اس نوع کی کسی نئی ہیئت کو رواج دے دے۔ لہٰذا تجربات اور امکانات کو تو کبھی یک قلم مسترد نہیں کرنا چاہیے۔

ستمبر ۱۹۲۷ء کے ہمایوں میں صفحہ نمبر ۶۴۳ اور ۶۴۴ پر منصور پہل گام (کشمیر) کی ایک معریٰ نظم بعنوان "محبت کا دن" شائع ہوئی جو ٹامس مور کی ایک نظم کا ترجمہ ہے۔ نظم چھوٹی بحر میں ہے۔ تاثیر و تاثر، سلاست و روانی، اور نغمگی و ترنم کے اوصاف سے معمور اس نظم کا ایک بند پیش کیا جاتا ہے۔

رفعت گردوں سے صبح ایک سنہری کرن
آئی لرزتی ہوئی کانپتی ڈرتی ہوئی
اور بکھرتی ہوئی لرزش سیماب پر
نہر کی ہر موج کے سینۂ بے تاب پر
جیسے محبت سے چور ایک جھجکتی ہوئی
عشق کے جذبات سے ایک چھلکتی ہوئی
کوئی نگہ ڈال دے چہرہ محبوب پر

انہی ماہ و سال میں "ہمایوں" کے علاوہ دیگر جرائد میں بھی کبھی کبھی کوئی معریٰ نظم شائع ہوتی رہی مثلاً وقار احمد کی "حیات محبت" اکتوبر ۱۹۲۷ء کے نیرنگ خیال میں شائع ہوئی۔ فروری ۱۹۲۹ء کے "ہزار داستان" میں شعر و شاعری کے عنوان سے شائع ہونے والی نظم وہی ہے جس کا ذکر قبل ازیں ہو چکا ہے اور جو برج موہن دتاتریہ کیفی کے مجموعۂ کلام "واردات" میں "شعر کی شان" کے زیر عنوان شامل ہے۔ جولائی ۱۹۳۰ء کے "نگار" کے صفحہ نمبر ۹۴-۹۵ پر شائع ہونے والی شوق مراد آبادی کی نظم "صبح کا منظر" نظم طباطبائی کی "گور غریباں" کا چربہ ہے۔ بحر بھی وہی ہے اور انداز بھی وہی۔ بعض مقامات تو حیرت انگیز حد تک "گور غریباں" سے مشابہ ہیں۔ مثلاً دونوں نظموں کے ابتدائی مصرعے اس طرح ہیں۔

وداع روز روشن ہے گجر شام غریباں کا چراگاہوں سے پلٹے قافلے وہ بے زبانوں کے (گور غریباں)
وداع ظلمت شب ہے گجر صبح منور کا چراگاہوں کو اٹھے قافلے ان بے زبانوں کے (صبح کا منظر)

اپریل ۱۹۳۱ء کے ماہنامہ "ساقی" دہلی کے "ظریف نمبر" میں مرزا عظیم بیگ چغتائی کا مضمون "پپیہے کی شہادت" شائع ہوا۔ حقیقت میں یہ عنوان ایک معریٰ نظم کا ہے، جو اس مضمون میں شامل ہے۔ مضمون ایک طرح سے نظم کا تعارف نامہ ہے۔ جس کا اختتامی اقتباس پیش کیا جاتا

ہے۔

"شاعری نہ میں نے کبھی کی اور نہ مجھ سے ہوئی۔ ضرورت پڑی تو انگریزی بلینک ورس (BLANK VERSE) کا خیال کر کے محض (RHTHM) پر نگاہ رکھتے ہوئے تمام شاعری کی قیود سے آزاد ایک نظم کہہ ڈالی جو ایک مضحکہ انگیز چیز بن گئی۔ ساقی کے ظریف نمبر کے لئے موزوں خیال کر کے ہدیۂ قارئین کرنے کی جرأت کرتا ہوں۔ اگر کوئی صاحب اس کو نظم سمجھ کر خامیاں نکالنے پر مائل ہوں تو ان کو چاہئے کہ اس امر پر غور کر لیں کہ یہ ساقی کا ظریف نمبر ہے اور بس۔ نظم اول تو تمام شاعری کی قیود سے آزاد اور پھر جگہ جگہ سے بیسویں مصرعے ذہن سے اتر گئے ہیں لہٰذا کوئی منزل چھوٹی ہے تو کوئی بڑی۔ قصہ مختصر اس نظم کو قارئین نظم سمجھ کر ہرگز نہ پڑھیں بلکہ محض ایک نمونۂ ظرافت سمجھ کر پڑھیں۔ بسم اللہ" (۲۰۲)

اس مزاحیہ نظم کے خاتمے پر بھی چند نثری جملے موجود ہیں۔ مزاح سے مزین یہ معریٰ نظم سات بندوں پر مشتمل ہے۔ ہر بند کے مصرعوں کی تعداد مختلف ہے۔ بعض بندوں کے ذیلی عنوانات بھی ہیں۔ چوتھے بند کا عنوان (WIND PERSONIFIED) ہے پانچویں کا عنوان "طوفان رعد" ہے پہلے تین بند بے عنوان ہیں۔ چوتھے بند کا عنوان (WIND PERSONIFIED) ہے پانچویں کا عنوان "طوفان رعد" ہے چھٹے کا "بجلی" ہے۔ اس پر فن معریٰ نظم کا پہلا بند پیش کیا جاتا ہے۔

جنگل کی ڈاک بنگلیا میں   ہم تھک کر رات کو لیٹے تھے
پروا دھر دھر چلتی تھی   پیڑوں پر جھینگر گاتے تھے
اک سناٹے کے عالم میں!   خوشبو سے رات مہکتی تھی
کالے بادل سے چم چم چم، جب تارے آنکھ مچولی میں آنکھیں چمکا کر ہنستے تھے۔

۱۲ اپریل ۱۹۳۳ء کے "قلکار" میں ایم۔ حسن۔ لطیفی کی ایک معریٰ نظم "مہتاب زمستاں" شائع ہوئی۔ ان کی ایک اور نظم معریٰ بعنوان "کین وڈ میں خزاں" ۲۶ اگست ۱۹۳۲ء کے "مطالعہ" میں شائع ہوئی۔ یہی دونوں نظمیں ایم حسن لطیفی کے مجموعہ کلام "لطیفیات" کی جلد دوم مطبوعہ فروری ۱۹۳۵ء میں بھی شامل ہیں۔ اول الذکر نظم لطیفیات کے صفحہ ۱۱۳ تا ۱۱۸ پر اور موخر الذکر صفحہ ۱۲۵ تا ۱۲۷ پر درج ہے۔ "مہتاب زمستاں" کے ابتدائی دو مصرعے اس طرح ہیں۔

یہ سکوت، یہ زمستاں   یہ گھٹا، یہ نہر، یہ پل

"کین وڈ میں خزاں" کا آغاز اس طرح ہوتا ہے۔

یہ پریشاں پھول مرجھائے ہوئے   یہ نشیب افتادہ پنکھڑیاں نڈھال

"کین وڈ میں خزاں" سے متعلق ایم۔ حسن۔ لطیفی کی مندرجہ ذیل رائے نظم معریٰ کے ساتھ ان کی زبردست جذباتی وابستگی اور قلبی پسندیدگی کو ظاہر کرتی ہے۔

"ہر چند اس نظم میں نہ قافیہ ہے نہ اضافت مگر میرے نزدیک یہ سلیس، خود رو، پاکیزہ، اور فطری شاعری کی حامل ہے اور آج مجھے یہ راز افشا کر دینے میں تامل نہیں کہ گو آج تک میں نے اس سے بہتر نظمیں بھی لکھی ہیں لیکن ان سب سے میں اس کو عزیز تر سمجھتا ہوں۔" (۲۰۳)

ایم۔ حسن۔ لطیفی کی دیگر منظومات کی طرح ان دونوں نظموں میں بھی زبان و بیان کے کئی ایک نقائص موجود ہیں لیکن سید جابر علی کی یہ رائے ان نظموں پر بھی صادق آتی ہے کہ "ایم۔ حسن۔ لطیفی کی نظموں میں زبان اور بیان کی بعض خامیوں سے قطع نظر تخیل کی چمک اور بیان کا نکھار بڑی حد تک جلوہ گر ہے۔" (۲۰۴) ان نظموں میں مشاہدے کی انفرادیت، لہجے کی تازگی، اور ندرت کا کمال علیحدہ طور پہچانا جاتا ہے جس سے یہ معریٰ نظمیں اپنے عہد کی ایک الگ شناخت سے مملو نظر آتی ہیں۔ "ساقی" دہلی جنوری ۱۹۳۳ء کے سالنامے اور مارچ ۱۹۳۳ء کے شمارے میں محمد حسین ادیب کا ایک مضمون بعنوان "اردو شاعری پر کلاسیکیت و رومانیت کی جنگ کا اثر" شائع ہوا۔ یہ مضمون قدامت پرستی کے جذبے سے معمور ہے۔ خاص طور سے کلاسیکی ہیئتوں کے ساتھ بے لاگ محبت اور قدیم ادب کی جانب والہانہ جھکاؤ اپنی مثال آپ ہے۔ اس مضمون میں دیگر ہیئتی جدتوں کے دوش بدوش نظم معریٰ کی کمزور بنیادوں پر بھی تبصرہ آرائی کی گئی ہے۔ اور اس کی ناکامی کا جواز یہ فراہم کیا گیا ہے کہ۔

"اردو زبان کی ہیئت، ساخت، فطرت، بساط اور امتیازی خصوصیات کا لحاظ کئے بغیر محض انگریزی کی تقلید میں نظم معراء لکھنے کی کوشش کی گئی تھی جس کی ناکامیابی یقینی امر تھی۔" (۲۰۵)

اس مضمون میں مغرب کی ادبی جدتوں کو اصول ارتقاء کا اقتضا قرار دے کر جائز تسلیم کیا گیا جبکہ اردو ادب میں قدامت و جدت کی تفریق کو مغربی ادبیات میں کلاسیکیت اور رومانیت کی محض نقالی سے تعبیر کر کے مطعون کیا گیا ہے جیسا کہ درج ذیل رائے سے ظاہر ہے کہ۔

"قدیم عروضی و نحوی اصول و قواعد کی خلاف ورزی فیشن میں داخل ہو گئی۔ اردو زبان کی خصوصیات کا لحاظ رکھے بغیر محض انگریزی

کی نقالی کے طور پر نظم معراء' سانیٹ استانزائی طرز کی نظمیں لکھی گئیں لیکن ان میں تاثیر' دلکشی' غنائیت اور موسیقی نام کو بھی نہیں پائی جاتی۔" (۲۰۶)

تمام جدید ہیئتوں کو جن میں یقیناً نظم معریٰ بھی شامل ہے نشانۂ تضحیک بناتے ہوئے یہ اظہار خیال کیا گیا ہے کہ۔

"اگر کوئی جدت نواز شاعر عروضی قیود سے بے نیاز ہو کر کوئی ایسا کلام پیش کرے جو لطافت' رنگینی' دل آویزی اور اثر آفرینی کے لحاظ سے قدیم شاعری سے بڑھ کر نہ سہی کم از کم اس کی ٹکر کا بھی ہو تو وہ ہر طرح قابل قبول ہو سکتا ہے لیکن پست و حقیر پیداوار کے لئے قدیم اصول و ضوابط کو توڑنا بڑی حماقت ہے۔" (۲۰۷)

مصنف اپنے جملہ تعصبات اور مخصوص وابستگی کے پیش نظر بمشکل تمام یہ حقیقت پسندانہ رائے دینے پر خود کو قائل و مائل کر سکا کہ۔

"قدیم قواعد و ضوابط کو توڑ کر نئے اصول و قوانین وضع کرنا۔ پرانے پرامن راستہ کو چھوڑ کر نئی راہ نکالنا معمولی یا متوسط درجے کے شاعر یا ادیب کا کام نہیں ہے۔ بلکہ اس کے لئے مجدد و مجتہد کی ضرورت ہے۔" (۲۰۸)

ادیب کے خیالات سے جو دو جلی باتیں برآمد ہوتی ہیں وہ یہ ہیں کہ ایک تو ۱۹۳۳ء تک نظم معریٰ کی مخالفت کا سلسلہ جاری رہتا ہے اور یہ خود کو منوانے میں کسی حد تک ناکام رہتی ہے۔ اور اس ناکامی کی وجہ شاید یہی ہے کہ اس ہیئت کو زبردست قسم کا مجدد و مجتہد میسر نہیں آسکا جو اس کو بزور قلم منوا سکتا جیسا کہ مغرب میں شیکسپیئر اور ملٹن ہوئے ہیں۔ دوسرے یہ کہ نظم معریٰ کی آہستہ روی کے باوصف اور ادبی منظر پر تسلسل کے ساتھ نظر نہ آنے کے باوجود اس نے اپنی جگہ ضرور بنالی تھی کہ ناقد آسانی کے ساتھ اسے نظرانداز کر کے آگے نہیں بڑھ سکتے تھے اور اگرچہ ان کی رائے مخالفانہ ہی کیوں نہ ہوتی ہو لیکن اس کی اتنی اہمیت ضروری ہو گئی تھی کہ وہ شعر و شاعری کا تذکرہ اس کے بغیر مکمل نہیں کر سکتے تھے۔ تاہم مجموعی لحاظ سے دیکھا جائے تو ادیب کے انتہا پسندانہ معتقدات سے قطع نظر اب تک شائع ہونے والی نظم معریٰ کا سرمایہ معیار و مقدار کے لحاظ سے نہ وسیع ہے نہ دقیع۔ ایک آدھ استثنائی جدت و تنوع کو چھوڑ کر نظم معریٰ کسی خاص امتیاز کو سامنے لانے میں واقعتاً "ناکام نظر آتی ہے۔ نظموں کے موضوعات و اسالیب' خیالات اور بحروں کے انتخاب تک میں یکسانی کا دور دورہ نظر آتا ہے۔ شرر کے بعد کا دور مختصر نظموں کا دور ہے۔ اگرچہ مختصر نظموں کا سلسلہ ان کے زمانے ہی میں شروع ہو گیا تھا لیکن اس عہد کو صحیح معنوں میں معریٰ منظوم ڈرامائی عہد کہنا زیادہ مناسب معلوم ہوتا ہے۔ تکنیکی لحاظ سے بھی مستثنیات سے قطع نظر مصرعوں کی بنت مثنوی کے مصرعوں جیسی لگتی ہے۔ ہر مصرعہ اپنی جگہ مکمل ہوتا ہے اور مفہوم دو مصرعوں میں اپنی تکمیل کو پہنچ جاتا ہے۔ لہٰذا وہ تسلسل نہیں ملتا جو نظم معریٰ کے شایان شان ہونا چاہئے تھا۔ تاجور نجیب آبادی کی تقلید میں ایسی معریٰ نظمیں بھی ہیں جن کا اختتام باہم مقفی مصرعوں پر ہوتا ہے درمیان میں بھی قافیہ آرائی دکھائی دیتی ہے۔ نظم "سارناتھ" تو ترکیب بند کا نقشہ پیش کرتی ہے اس نظم کے دونوں بند باہم مقفی مصرعوں پر ختم ہوتے ہیں۔ البتہ بعض نظموں میں روانی و تسلسل کی کیفیت ضرور پائی جاتی ہے۔ اس روانی و تسلسل کا کریڈٹ بھی حقیقت میں شاعر سے زیادہ ان بحروں کو جاتا ہے جن میں یہ نظمیں کہی گئی ہیں۔ بالعموم مانوس و مقبول عام بحریں مثلاً " بحر رمل' بحر ہزج اور بحر رجز وغیرہ کا زیادہ استعمال کیا گیا ہے۔ شرر سمیت سب سے زیادہ شعراء نے بحر رمل مثمن محذوف کو برتا ہے جس نے نظمانہ کیفیت کو روانی اور مترنم سے بھرپور بنانے میں اہم کردار ادا کیا ہے۔ تاجور نجیب آبادی اور ان کے زیر اثر کہی جانے والی چھ نظموں میں سے چار اسی مترنم بحر میں ہیں۔ ثقیل بحروں سے پرہیز اور رواں بحروں کے چناؤ نے بھی نظم معریٰ کو زیادہ غیر مانوس نہیں ہونے دیا۔ قافیے کی کمی' غنائیت نے بڑی حد تک پوری کر دی۔ لیکن شعراء کی بے التفاتی اور اہم شعراء کا اغماض اس شعری ہیئت کی نشوونما اور کامیابی کے راستے میں دیوار بنا رہا۔ البتہ ۱۹۳۵ء کے بعد چند ایک جاندار اور جدید شعراء کی توجہ کے نتیجے میں اس نظم کے ارتقاء میں جان پڑی۔ جدید نظم نگاروں میں آزاد نظم کے دو اولین شعراء تصدق حسین خالد اور میراجی کے التفات نے نظم معریٰ کے فنی شعور کو اجاگر کرنے میں قابل قدر سعی کی۔ ن۔ م۔ راشد نے اگرچہ باقاعدہ طور پر کوئی بھی سالم معریٰ نظم نہیں کہی اور وہ پابند نظم کو چھوڑ کر ایک دم سے براہ راست آزاد نظم کی طرف مڑ گئے لیکن ان کی آزاد نظموں میں معریٰ نظم کی معتبر اور قابل اعتنا جھلکیاں ضرور ملتی ہیں جن کی نشاندہی ان کی آزاد نظم کے ذیل میں کی جائے گی۔ یوسف ظفر' مخمور جالندھری' وشوامتر عادل اور کئی ایک دوسرے جدید نظم نگاروں نے صحیح معنوں میں نظم معریٰ کو اعتبار بخشا ہے۔ ان کی کاوشوں سے نظم معریٰ کا جمود اور ٹھہراؤ حرکت و روانی سے ہمکنار ہوتا ہے۔

جدید دور کے اہم معریٰ نظم نگار شعراء: وہ شاعر جنہوں نے آزاد نظم کے ساتھ ساتھ نظم معریٰ میں بھی طبع آزمائی کی ان میں تصدق حسین خالد کو ایک نمایاں مقام حاصل ہے۔ ان کی کئی ایک نظمیں مخلوط بھی ہیں جن میں معریٰ اور آزاد نظم کا امتزاج پایا جاتا ہے خالص معریٰ نظموں میں رمز و محاکات' روانی و تسلسل اور ایجاز و اختصار کو خصوصی حیثیت حاصل ہے۔ اس ضمن میں "سونے سے پہلے" خاص طور پر قابل ذکر ہے۔ درج ذیل مصرعے ملاحظہ ہوں۔

رات کا روئے ارض پر ہے فشار
انجمی جھلکیاں پر افشاں ہیں

وسعت کائنات میں تا دور
صد جہاں جلوہ مست رعنائی
خاکدان حیات، تیرہ و تار
تہہ بہ تہہ، ظلمتیں، افق بکنار

خالد کے مجموعہ کلام "لامکاں تالامکاں" میں "فوارہ" اور "باہیں" جو محض چھ چھ مصرعوں پر مبنی نظمیں ہیں، فن و فکر کا ایک نادر نمونہ ہیں۔ فوارہ حسب ذیل ہے۔

کھیلتا ہے چمن میں فوارہ
پتیاں گر رہی ہیں گردا گرد
زرد، اودی، سفید، نیلی، سرخ
رنگ ان کا وہ گیرو کے مانند
پتھروں سے چھنتا جاتا ہے
لکھی جاتی ہے داستان چمن

میراجی: میراجی کی فقط ایک ہی معریٰ نظم "لب جوئبارے" ہے۔ فنی اعتبار سے یہ نظم خیال کے ارتقاء، مفہوم کی وحدت، مصرعوں کی سلاست اور خیال کے تحرک کا جیتا جاگتا شاہکار ہے۔ شاشیدن کا عمل کسی لحاظ سے بھی پسندیدہ قرار نہیں دیا جا سکتا لہٰذا اس کی نظارگی کی خواہش ندیدگی کی علامت ہے اور اس کا بیان بے ہودگی میں داخل ہے۔ یہی صورت جلق کی بھی ہے کہ مشرقی شائستگی اس فعل کو انتہائی کریہہ خیال کرتی ہے۔ میراجی نے مشرقی شاعری کے لئے ان "ناجائز مراسم" کو نہ صرف پیش کرنے کی جرأت کی بلکہ ان کے علامتی و استعارتی، بصری و سماعی، اور حرکی و رواں پیکروں کو فن کا وقار عطا کیا۔ "بدست خود" استلذاذ کی کیفیت کا محاکاتی عمل ذیل کے مصرعوں میں متحرک نظر آتا ہے۔

جل پری آئے کہاں سے؟ وہ اسی بستر پر
میں نے دیکھا، ابھی آسودہ ہوئی، لیٹ گئی
لیکن افسوس کہ میں اب بھی کھڑا ہوں تنہا
ہاتھ آلودہ ہے، نمدار ہے، دھندلی ہے نظر
ہاتھ سے آنکھوں کے آنسو تو نہیں پونچھے تھے!

میراجی کے ہاں جنسی جذبے کا ہر احساس اپنی نوعیت کے اعتبار سے مختلف ہے۔ جنسی محرومی اس کے فن میں خلاف فطرت جنسی میلانات و رجحانات کی مسلمہ صورت اختیار کر لیتی ہے۔ بقول ریاض احمد میراجی "کی ابتدائی نظموں میں بھی جنسی محرومی کا تاثر موجود ہے لیکن بعد کی نظموں میں یہ جنسی محرومی جنسی فرار کی صورت اختیار کر لیتی ہے اور یہیں پہنچ کر اس نے جنسی اظہار کے غیر فطری میلانات کے متعلق نظمیں لکھی ہیں۔" (۲۰۹) چنانچہ مذکورہ بالا نظم بھی اسی قبیل کی نظم ہے۔

یوسف ظفر: یوسف ظفر نظم معریٰ کے ایک ممتاز شاعر ہیں۔ ان کی معریٰ نظم اپنے عہد کی سب سے زیادہ قوی اور موثر نظم ہے۔ اگر کوئی معریٰ نظم اس وقت کی آزاد نظم کے مقابلے میں رکھی جا سکتی ہے تو وہ یوسف ظفر کی معریٰ نظم ہی ہو سکتی ہے۔ انہوں نے اپنی معریٰ نظم نگاری کے لئے صرف انہی بحروں کا انتخاب کیا ہے جو ان کے فکر و فن اور جذبہ و احساس کو خوبصورتی سے اپنے اندر سمونے کی صفت و صلاحیت رکھتی تھیں۔ ان کی زیادہ تر معریٰ نظمیں، بحر رمل مثمن مخبون مقطوع یعنی فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن اور بحر مجتث مقطوع یعنی مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن کے وزن پر ہیں۔ یوسف ظفر کی نظموں کا سوز و ساز، رنگ و آہنگ اور عرض و جوہر حالات کے جبر، نفس کے صبر اور زندگی کے کرب سے عبارت ہے۔ ڈاکٹر وزیر آغا کے بقول "زندان، اور "زہر خند" میں یوسف ظفر کے ہاں جو دیواریں، چٹانیں، سائے اور زنجیریں ابھری ہیں، براہ راست موت اور قبر کے زندان سے متعلق ہیں۔" (۲۱۰) "تقلید ابراہم" ایک باپ کی بے بسی، محرومی اور المیے کی دلدوز داستان ہے۔ نظم کا آخری حصہ ملاحظہ ہو۔

مجھے منظور نہیں میری طرح تو بھی یہاں
عمر بھر مرتا رہے، روتا رہے، مرتا رہے
ذہن میری طرح پابند سلاسل ہو ترا
تیری تخیل بھی مفلوج رہے عقل بھی خام
تیرے گالوں پہ بھنور پڑتے رہیں میری طرح

تیری آنکھوں کے اجالے سے ستارے چمکیں
آ مرے لاڈلے آ! آ کہ ترا مفلس باپ
تیرے اس ریشمیں حلقوم پہ خنجر رکھ دے
مسکرا بیٹے! مرے لاڈلے، میرے پیارے!

ذاتی دکھوں کے پہلو بہ پہلو عالم انسانی کی کربناکیاں اور زہرناکیاں بھی ان کے احساس کو کچوکے لگاتی رہتی ہیں۔ اپنے گرد و پیش کے ماحول کے شدائد پر ظفر کا ردعمل بھی شدید ہی ہوتا ہے جس میں جذباتی توانائی اور فکری گہری ساتھ ساتھ آگے بڑھتی ہوئی معلوم دیتی ہے۔ یہی ان کی انفرادیت بھی ہے اور عمومیت بھی۔ نظم "احساس قدر" کے یہ اختتامی مصرعے ملاحظہ ہوں۔

بھوک مٹ سکتی تھی۔ مٹ سکتی تھی۔ مٹ سکتی تھی
کیسی دشمن تھی وہ دہلیز پہ اس کی ٹھوکر
چور تھا ۔ پکڑا گیا ۔ پکڑا گیا آخر کار
اس کے دل میں بھی تو اک چور تھا، وہ چور مگر
کامران لوٹا ۔ اسی نے تو بتایا تھا اسے
تو ہے اک چور ۔ ذرا دیکھ کے چل ۔ چور ہے تو

معروضی زندگی کی تلخیاں اور ناآسودگیاں ظفر کے طرز احساس میں شامل ہو کر دوگونہ کرب کی تخلیق کرتی ہیں جس کی پروفیسر وقار عظیم اس طرح نشاندہی کرتے ہیں کہ۔

"ان (یوسف ظفر) کے کلام میں ہر جگہ ایک انفرادیت نمایاں ہے اور یہ انفرادیت ان میں دو چیزوں نے پیدا کی ہے۔ خود اپنی زندگی کی تلخ کامیوں نے اور اس ماحول نے جس میں یہ زندگی پلی بڑھی۔ اس لئے یوسف ظفر جب اپنی تلخی کو محسوس کرتے ہیں تو ان کا ذہن مادر وطن کی قیدوں تک پہنچتا ہے اور اس سے بھی آگے چل کر پھر عام انسانی قیدیں اس کے خیال کا محور بن جاتی ہیں۔ ظفر کے نزدیک زندگی مجبوریوں کا نام ہے جس میں آنکھوں سے آنسو بہتے ہیں اور لبوں پر زبردستی کی مسکراہٹ کھیلتی ہے۔ انسان تجسس کرتا ہے کہ اس کا ذوق سفر ہمیشہ ناکام رہتا ہے اور اس کے سانس میں جلن اور نگاہ میں تھکن پیدا ہو جاتی ہے اور جو کچھ اسے زندگی میں نہیں ملتا اس کی تلاش خوابوں میں کرتا ہے۔" (۲۱۱)

اس موقر رائے کے تناظر میں ظفر کی نظم "آنسو" کے یہ چار مصرعے ملاحظہ ہوں۔

ٹوٹ کر دل کی امیدوں نے کیا ہے تعمیر
ایک بلور کا شفاف محل آنکھوں میں
گھومتی جس سے نظر آتی ہے دنیا ساری
ڈوب کر جیسے ابھرتی ہے بھنور میں کشتی

خارجی ماحول کی قہر سامانیاں، داخلی حیات کی اندوہ ناکیوں میں ڈھل کر جو کرب انگیز شعری معنویت پیدا کرتی ہے اس کی طرف اشارہ کرتے ہوئے ڈاکٹر انور سدید لکھتے ہیں کہ

"یوسف ظفر نے فنی طور پر الفاظ کے علامتی استعمال سے نئی معنویت اور ان کے ظاہر سے درد انگیز غنائیت پیدا کی۔ انہوں نے اردو نظم کو تحرک و روانی، حرارت و توانائی اور فعال لہجہ عطا کیا اور قدیم علائم و رموز کو نئے استعاروں میں بدلنے کی کوشش کی۔ چنانچہ یوسف ظفر کا شمار ان شعراء میں ہوتا ہے جنہوں نے اردو نظم کی معنویت کو جدیدیت سے آشنا کیا اور اس کے داخلی امکانات کا دائرہ وسیع تر کر دیا۔" (۲۱۲)

اندرونی ابال اور جذباتی تموج یوسف ظفر کی شاعری میں ایک وسیع کیفیت کو ابھارتا ہے۔ اس کی باطنی سیّال آتش جب جلتے ہوئے آنسو بن کر ٹپکتی ہے تو دلوں کے دامن ان چنگاریوں سے سلگ اٹھتے ہیں۔ وہ ہر لمحے اپنی زندگی کو انسانی عفریتوں کے نرغے میں گھرا محسوس کرتا ہے۔ یوسف ظفر کے ان جملہ احساسات و جذبات کو ان کی نظم "اینٹ کے بت" سے منتخب کئے گئے حسب ذیل مصرعوں کے سیاق و سباق میں دیکھئے۔

وا ہے مجھ کو جکڑنے کے لئے بڑھتے ہیں
آگ روشن ہے ۔ جلائیں گے، جلائیں گے مجھے
مسکرا لے! کہ یہ منظر نہیں رونے کے لئے
مسکرا لے! کہ یہ رونے سے کہیں بہتر ہے

مسکرا لے! کہ تجھے بعد میں رونا ہو گا

یوسف ظفر کی نمائندہ معریٰ نظموں میں "آنسو" "اینٹ کے بت" "احساس قدر" "ابیت" "زندان" اور "معیار حسن" خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ اس میں کوئی شک کی گنجائش نہیں ہے کہ یوسف ظفر نے نظم معریٰ کو وہ گہرائی اور گیرائی عطا کی جو اس سے پہلے کی معریٰ نظم میں کہیں دکھائی نہیں دیتی۔ ماقبل کی نظم معریٰ اور یوسف ظفر کی نظم معریٰ کی رفتار و گفتار اور انداز و ادا کا فرق صرف اعلیٰ فن کا ہی فرق نہیں بلکہ اعلیٰ خیال و اظہار کا فرق بھی ہے۔ انتہائی جامع الفاظ میں بقول سید جابر علی

"بحیثیت مجموعی نظم معریٰ کے ابتدائی نمونے ان محاسن شعری سے محروم ہیں جو آج ہمیں یوسف ظفر اور اس کے رفقاء کی نظموں میں نظر آتے ہیں۔" (۲۱۳)

مخمور جالندھری: مخمور جالندھری کی معریٰ نظمیں اگرچہ حیات و کائنات کا کوئی وسیع دائرہ قائم نہیں کرتیں لیکن ان میں آہنگ کی انفرادیت اور تجربے کا خلوص ضرور شامل ہے۔ ایجاز و اختصار، رمز و ایما اور موضوع کے مناسب حال بحر کا استعمال ان کے فن کا شیوہ ہے۔ الفاظ کے موزوں انتخاب کا ہنر انہیں خوب آتا ہے۔ داخلی احساس، نجی سرگزشت اور انفرادی شعور کا طنزیہ اور حقیقت پسندانہ اظہار ان کی نظموں کا شعار ہے۔ مافی الضمیر کو ادا کرنے میں انہیں اچھی مہارت حاصل ہے۔ ان کا تجربہ ان کی شخصیت کا جزو بن کر ابھرتا ہے۔ ان کی حقیقت گوئی میں جنسی رجحانات کا بھی ایک خاص لمس ہے۔ وہ جنسی تحریکات سے بچنے کے لئے حسی ارتفاع کا سہارا لیتے ہیں اس لئے وہ اس جرأت سے محروم ہیں جو برانگیختہ جذبات کو عملی جامہ پہنا کر انہی کشاکش سے آزاد کر سکتی ہے۔ ان کی نظم "دل کی باتیں" مطبوعہ ادبی دنیا جنوری ۱۹۴۶ء اسی نوع کی ایک مختصر معریٰ نظم ہے۔ جو حسب ذیل ہے۔

مرے دل کی باتیں
جو ہو جائیں افشا
تو ہو جاؤں رسوا
میں کیا سوچتا ہوں
اگر جان لو تم
ابھی منہ چھپا لو
نگاہیں جھکا لو
میں کیا چاہتا ہوں
تمہیں جو بتا دوں
ابھی کسمساؤ
یہ کرسی سے اٹھ کر
ابھی بھاگ جاؤ

ان کی نظم "ٹھکانے" مطبوعہ ادبی دنیا جنوری ۱۹۴۲ء تہذیب کے لبادے میں لپٹے ہوئے غیر مہذب معاشرے پر گہرے طنز کی آئینہ دار ہے۔ جس میں رنگین "دوزخ کی رہبری" کے علاوہ مکالماتی اسلوب اور اشاراتی انداز بیان پورے ماحول کو روشنی میں لے آنے کا فنکارانہ اظہار ہے۔ الفاظ کے رمزیہ استعمال میں "طنز دل آزار" کے تمام نشتر چھپے ہوئے ہیں۔ نظم کے درج ذیل اختتامی مصرعے ملاحظہ ہوں۔

کتنے چکیلے، رنگیلے ہیں یہ تیرے الفاظ
دھڑکنیں تیز ہوئی جاتی ہیں میرے دل کی
آئی جاتی ہے تری منزل مقصود قریب
اور اے دوزخ رنگیں کے پرانے رہبر!
تیری یہ طنز دل آزار یہ پھیکی تنقید
"دنیا بابو جی! خدا سے بھی نہیں ڈرتی ہے"
میرے بے خوف، جنوں کار عزائم کے لئے
ایک سخت آہنی زنجیر بنی جاتی ہے
آج یہ جادو مگر مجھ پہ نہیں چل سکتا

ان کی ایک اور معریٰ نظم "ایک فقیر کو روتے ہوئے دیکھ کر" مطبوعہ "ادبی دنیا" جولائی ۱۹۴۳ء عام انسانی زندگی کے دکھوں اور غموں اور سماجی ناہمواریوں پر زہر خند سے مملو ہے۔ طبقاتی کشاکش کی صعوبتوں کا چونکا دینے والا احساس نظم کے لفظ لفظ سے پھوٹ رہا ہے۔ مثلاً

یہ فراوانئ غم، حفظ بقا، جہد حیات
جس سے جینے کی، ابھرنے کی تمنا ہے جواں
کون سوتا ہے ٹپکتی ہوئی چھت کے نیچے
زندگی کوئی لگن ہو تو بسر ہوتی ہے
اشک گلرنگ کا اخراج تو ہے لطف سکوں
خوب رو، زور سے رو، شوق سے جی کھول کے رو

من حیث المجموع مخمور جالندھری کی معریٰ نظم ذاتی و معاشرتی افسردگی و ریودگی کا غیر میکانکی اظہار ہے۔

ضیاء جالندھری: ضیاء جالندھری کا مجموعۂ کلام "سرشام" ۱۹۵۵ء میں شائع ہوا۔ اس میں ۱۹۴۷ء تک کی کہی ہوئی معریٰ نظمیں اور آزاد نظمیں ہیں۔ معریٰ نظمیں آزاد نظموں کے مقابلے میں زیادہ ہیں۔ معریٰ نظموں کی بحروں کے انتخاب میں تنوع کو خاص طور سے پیش نظر رکھا گیا ہے۔ ان معریٰ نظموں میں اسلوب کی سطح پر ایک دھیمی لے ابھرتی ڈوبتی ہوئی معلوم دیتی ہے۔ لہجے کی نرماہٹ ان نظموں کا خاصا ہے۔ مثلاً "نظم "سنبھالا" کے یہ مصرعے ملاحظہ ہوں۔

افسردہ دھوئیں میں ڈھل چکے ہیں
پہنائے خیال کے دھندلکے
اب تیرہ و تار ہو گئے ہیں
آنسو بھی نہیں کہ رو سکوں میں
یہ موت ہے زندگی نہیں ہے

نظموں کی سبک رفتاری اور خوش گفتاری پر شاعر کی فنکاری مستزاد ہے۔ الفاظ کی موسیقی قافیے کی عدم موجودگی کے احساس کو اجاگر نہیں ہونے دیتی۔ مثال کے طور پر نظم "نئی پود" کے حسب ذیل مصرعے ملاحظہ ہوں۔

کہیں بہت دور چھوڑ آئے ہیں آج بے حس عمارتوں کو
جو اپنے سینے میں تیرگی کا دھواں دبائے سسک رہی ہیں
سلگتی چنگاریاں جہاں بڑھتی راکھ میں دب کے سو گئی ہیں
جہاں فسردہ غبار میں زندگی تو کیا موت بھی نہیں ہے۔
نہیں انہی چوٹیوں سے اب وہ عمارتیں پھر ابھر نہ آئیں

ان نظموں میں شاعر کے خیالات و محسوسات، نظریات و اعتقادات انوکھے استعارتی اور تشبیہی نوادرات لئے ہوئے ہیں۔ مجموعی طور پر بقول ڈاکٹر انور سدید کہ۔

"ضیاء جالندھری کی امتیازی خصوصیت یہ ہے کہ انہوں نے حسن کی دوامی کیفیت کو اجاگر کیا ہے اور اسی مقصد کے لئے ہیئت اور اسلوب کے تجربات کو اہمیت دی اور الفاظ کی قدر و قیمت کا ایک انفرادی تصور قائم کیا۔ ضیاء جالندھری...... کے استعارے زمانے کے تحرک کو ظاہر کرتے ہیں اور یوں ان کی نظموں میں وقت کے تینوں ابعاد ایک ایسے دائرے میں منتقل ہو جاتے ہیں جس کی ابتداء اور انتہا ابھی تک نامعلوم ہے۔" (۲۱۴)

ان کی معریٰ منظومات "سنبھالا" (۱۹۴۴) "نئی پود" (۱۹۴۵) "اظہار" (۱۹۴۶) "گریز" (۱۹۴۳) "خود فریب" (۱۹۴۷) "غمگسار" (۱۹۴۵) "اجالا" (۱۹۴۶ء) میں مصرعوں کی بنت لطافت، نرمی اور گداز سے کی گئی ہے۔ ست رو بحریں تو خیر ست رو ہیں تیز رفتار بحروں کو بھی شاعر کے مزاج نے آہستہ روی اور نرم آہنگی میں بدل دیا ہے۔ جس سے شاعر کے اسلوب کی یکساں انفرادیت کا پتہ چلتا ہے۔

دیگر معریٰ نظم نگار شعراء: دیگر شعراء جنہوں نے معریٰ نظم نگاری میں دلچسپی لی اور اس ہیئت کے امکانات کو اجاگر کر کے اس کی ماہیت کو تقویت بہم پہنچائی ان میں محمد دین تاثیر، وشواختر عادل، اعجاز بٹالوی، علی سردار جعفری، سید احمد ترمذی، سلام مچھلی شہری، شورش صدیق، شریف کنجاہی، مسعود پرویز، احمد قریشی، مکین احسن کلیم، سید خالد، سید جابر علی، پیام اور اختر حسین جعفری بالخصوص قابل توجہ ہیں۔ ان شعراء میں سے بیشتر کی نظمیں وقتاً فوقتاً ادبی دنیا" "ادب لطیف" "نیرنگ خیال" اور "فنون" جیسے ادبی جرائد میں شائع ہوتی رہیں تاہم نظم معریٰ میں ان کا سرمایہ معیار کے لحاظ سے قابل قدر سہی لیکن مقدار کے اعتبار سے کچھ زیادہ نہیں ہے۔ البتہ اختر حسین جعفری جدید دور میں نظم معریٰ کا وہ واحد بھرپور شاعر ہے۔ جس کے شعری مجموعے "آئینہ خانہ" میں اس ہیئت کو اس کمال کے ساتھ برتا گیا ہے کہ بعض مقامات پر وہ آزاد نظم سے بھی آگے نکل گئی ہے۔ تاہم اس جدید معریٰ نظم گو جواں مرگ کے علاوہ جہاں تک مذکورہ بالا دیگر شعراء کا تعلق ہے بقول ڈاکٹر محمد حسن

"معریٰ نظم لکھنے والوں میں خاص طور پر سلام مچھلی شہری' یوسف ظفر اور بعد کو سردار جعفری کے نام نمایاں طور پر لئے جا سکتے ہیں" (۲۱۵) جملہ شعراء میں ڈاکٹر محمد دین تاثیر کی "رس بھرے ہونٹ" مشمولہ "میری بہترین نظم" مرتبہ محمد حسن عسکری' ۱۹۴۲ء' ن۔م راشد کی "بی۔ اے کی ناخدا سے" مطبوعہ نیرنگ خیال لاہور افسانہ نمبر جون جولائی ۱۹۴۳ء' و شواامتر عادل کی "لمس" مطبوعہ "ادبی دنیا" فروری ۱۹۳۶ء' مسعود پرویز کی "دو تصویریں" مشمولہ ادب لطیف ستمبر ۱۹۴۱ء' اعجاز بٹالوی کی "غم منزل" مطبوعہ ادبی دنیا نومبر ۱۹۴۵ء' شریف کنجاہی کی "خزاں" مطبوعہ ادبی دنیا اپریل ۱۹۴۳ء' مسکین احسن کلیم کی "بے حسی" مطبوعہ ادبی دنیا اپریل ۱۹۴۳ء' سید خالد کی "یاس" مطبوعہ ادبی دنیا فروری ۱۹۴۷ء' شورش صدیقی کی "راہی" مطبوعہ نیرنگ خیال ستمبر ۱۹۴۳ء' مسعود احمد قریشی کی "کلرک" مشمولہ ادبی دنیا مئی ۱۹۴۲ء' اور سید احمد ترمذی کی "مشورہ" مطبوعہ ادبی دنیا ۱۹۴۳ء بالخصوص فکری و فنی اعتبار سے نظم معریٰ کے سرمائے میں خوشگوار اور پسندیدہ اضافے کی حیثیت رکھتی ہیں۔ مجموعی طور پر تصدق حسین خالد اور اس کے بعد کی معریٰ نظم اپنے رنگ و آہنگ اور ماہیت و جامعیت کے لحاظ سے ماقبل کی تمام معریٰ نظم کے مقابلے میں واضح کامیابیوں سے متمتع ہے۔ بہت کم مقامات پر اور بہت تھوڑی معریٰ نظموں میں روایتی مقفیٰ یا ابتدائی معریٰ نظموں کی جھلکیاں پائی جاتی ہیں۔ اس نئے دور کی معریٰ نظم اپنے زمانے کے ادبی تقاضوں سے قدم ملا کر چلتی ہوئی معلوم دیتی ہے۔

اس نظم میں پہلے کی معریٰ نظم کی طرح فکری و فنی جمود نہیں ہے۔ موضوعات و خیالات میں بھی تنوع ہے۔ یہ کم و بیش ان سارے موضوعات کا احاطہ بھی کرتی ہوئی معلوم ہوتی ہے جس کو آزاد نظم کی وسعت اپنے اندر سمیٹے ہوئے ہے۔ اگرچہ معروف و مسلم ترقی پسند شعراء نے نظم معریٰ کو لائق توجہ نہیں جانا تاہم ترقی پسند خیالات نظم معریٰ میں بار پائے بغیر نہ رہ سکے۔ ان ترقی پسندانہ خیالات کی لے کہیں جلی ہے اور کہیں خفی۔ مثلاً "مسعود احمد قریشی کی نظم "کلرک" میں ترقی پسندیت کا سر خاصا اونچا ہے لیکن اس پر کسی نعرے کا گمان نہیں ہوتا۔ اس دور کی نظم معریٰ شعری خوبصورتی کو زیادہ احسن انداز میں ملحوظ رکھے ہوئے ہے۔ داخلیت اور خارجیت کا حسین امتزاج جمالیاتی تقاضوں کو پورا کرتا ہوا نظر آتا ہے۔ معروضی واقعات نگاری میں بھی موضوعی مطالبات سے صرف نظر نہیں کیا جاتا۔ رمزیہ اور تمثیلی انداز بیان کو وقعت دی جاتی ہے۔ شریف کنجاہی کی "خزاں" اور وشوامتر عادل کی "لمس" داخلی جذبات اور [illegible] پر تو ہے۔ ترقی پسندیت کے پہلو بہ پہلو حلقۂ ارباب ذوق کی تحریک نے بھی نظم معریٰ پر اپنے گہرے اثرات مرتسم کئے۔ یوسف ظفر تو خیر حلقہ ارباب ذوق کے باقاعدہ شاعر تھے۔ ان کے علاوہ بھی کئی ایک شعراء کی شعوری و غیر شعوری کاوشوں نے نظم معریٰ کو حلقے کی افکار و نظریات سے ہم آہنگ کیا۔ طرز و اسلوب' موضوعات و مضامین' جذبات و احساسات اور افکار و خیالات کی سطح پر نظم معریٰ بلاشبہ نئے امکانات سے ہمکنار ہوئی۔ بہرحال نظم معریٰ کا یہ سنہری زمانہ بقول سید جابر علی "بعض جدید نظم نگاروں مثلاً "یوسف ظفر' مخمور جالندھری' وشوامتر عادل اور بعض دیگر نوجوانوں کی نظموں سے شروع ہوتا ہے اور نظم آزاد کی باقاعدہ ترقی کے ابتدائی سالوں کے دوش بدوش چل کر منازل ارتقاء طے کرتا ہے۔" (۲۱۶)

آزاد نظم

اردو آزاد نظم کا ماخذ: مغربی اثرات کے تحت اردو ادب میں داخل ہونے والی جدید ہیئتوں اور تجربوں میں سے ایک آزاد نظم بھی ہے۔ بقول ڈاکٹر عنوان چشتی "فرانس کی "ورس لبرا" انگریزی شاعری میں فری ورس اور اردو میں آزاد نظم کہلاتی ہے۔" (۲۱۷) شمیم احمد کے مطابق "آزاد نظم کی ہیئت کے لئے فرانسیسی میں "ورس لبرا" کی اصطلاح رائج ہے۔ انگریزی میں اسے "فری ورس" کہا جاتا ہے۔ ہم نے انگریزی نام کا لفظی ترجمہ کر کے اردو میں اس کا نام "آزاد نظم" رکھا ہے۔" (۲۱۸) خاطر غزنوی کی رائے میں "آزاد نظم فرانس کی پیداوار ہے' وہاں اس کا نام ویر لبرے (VERSE LIBRE) ہے۔ اس کی ایجاد کا سہرا لافورگ کے سر ہے۔ انگریزی میں اسے فری ورس کہتے ہیں۔" (۲۱۹) ڈاکٹر مناظر عاشق ہرگانوی کے الفاظ میں "آزاد نظم کو انگریزی میں FREE VERSE کہتے ہیں۔ یہ اصطلاح فرانسیسی سے انگریزی میں آئی۔ فرانسیسی میں پہلی مرتبہ مروجہ عروضی اصولوں سے منحرف غیر مساوی مصرعوں پر مشتمل نظموں کو ۸۹-۱۸۸۸ء میں VERSE LIBRE کا نام دیا گیا ہے۔" (۲۲۰) صدیق کلیم آزاد نظم کے ماخذ و تسمیہ اور اس کے معرض وجود میں آنے کے پس منظر اور اسباب و علل بیان کرتے ہوئے رقمطراز ہیں کہ۔

"آزاد شاعری ایک طرف یورپ اور دوسری طرف امریکہ سے انگلستان میں آئی۔ آزاد نظم یورپ اور امریکہ کے خاص ثقافتی ماحول کی تخلیق ہے۔ جہاں مذہبی اقدار ختم ہو رہی تھیں اور سائنسی سیکولر نقطہ ہائے نظر کے تحت انسان مشینی اور صنعتی میکانکیت کے خلاف بغاوت کی کوشش میں تھے۔ ابتدائی انسان بے ساختگی اور اظہار کی پھر سے تلاش میں تھے۔ علم نفسیات ان پیکر ہائے اظہار کی دریافت میں نئی راہیں تجویز کرتا ہے۔ آزاد شاعری ایک ایسا ہی طریقہ اظہار ہے۔ آزاد نظم اس تمام پس منظر کے ساتھ برصغیر ہندو پاکستان میں پہنچی۔" (۲۲۱)

ڈاکٹر محمد حسن آزاد نظم کی تخلیق کے پس پردہ مضمرات و متعلقات کی نقاب کشائی کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ۔

"آزاد نظم کا عروج اسی دور میں ہوا جب شاعر کاوش اور سماجی قیود سے بچ کے لاشعور کی آزادی اور انفرادیت کی ساری گھٹن اور شکست خوردگی کو کاغذ پر اس بے ترتیبی کی حالت میں انڈیل دینا چاہتا تھا۔ اور آزاد نظم نے اس خواہش کو کسی حد تک پورا کیا۔ اس دور کی آزاد نظم عام طور پر اس قسم کے غیر سماجی جذبات کا آئینہ بنی رہی گو بعد کو اس میں ایسی آوازیں بھی پیدا ہوئیں جن میں سماجی آہنگ موجود تھا۔" (۲۲۲)

اردو آزاد نظم اور مغربیٔ آزاد نظم میں فرق: یہ ثابت ہو جانے کے بعد کہ آزاد نظم کے معرض وجود میں آنے کے معاشرتی و سماجی، ثقافتی و تمدنی، نفسیاتی و سائنسی عوامل کی نہج کیا تھی اور یہ واضح ہو جانے کے بعد کہ اردو آزاد نظم کا ماخذ وہ مغربی شعری ہیئت ہے جو اول اول فرانس میں اور بعد ازاں انگلستان و امریکہ میں لکھی گئی، ضروری معلوم ہوتا ہے کہ دیکھا جائے اردو آزاد نظم نے مغربی آزاد نظم کی ہیئت کو کس حد تک اپنایا۔ ڈاکٹر عنوان چشتی انگریزی اور اردو آزاد نظم کے امتیاز کو اجاگر کرتے ہوئے رقمطراز ہیں کہ۔

"اردو زبان کی ساخت انگریزی زبان سے مختلف ہے۔ دونوں کے نظریۂ عروض و آہنگ میں بھی فرق ہے۔ انگریزی میں آزاد نظم نے ارکان کی ترتیب کے قدیم اصولوں کو خیرباد کہہ کر آواز کے زیر و بم کے اصول کو اپنایا۔ اس زیر و بم کو بھی جذبہ کے داخلی دباؤ کا تابع رکھا اور لہجہ کی تاکیدوں کے فطری اور نحوی ترتیب کو بدل کر داخلی آہنگ کے دباؤ اور حرکت کے تحت نیا آہنگ تخلیق کر لیا اور مصرعوں کی لمبائی اور اختصار میں فرق کر لیا۔ مگر اردو میں لہجہ کی تاکیدوں کا کوئی نظام نہیں ہے۔ آواز کے وقفوں اور شدت کا بھی وہ انداز نہیں جو انگریزی زبان کی خصوصیت ہے۔ اس لئے اردو میں آزاد نظم۔ بحر سے آزاد تو ہو گئی مگر وزن سے آزاد نہیں ہو سکی۔" (۲۲۳)

محض الفاظ کے رد و بدل کے ساتھ اور ڈاکٹر عنوان چشتی کا حوالہ دیئے بغیر ڈاکٹر مناظر عاشق ہرگانوی بھی ہو بہو مندرجہ بالا خیالات دہراتے ہوئے لکھتے ہیں کہ۔

"جہاں تک اردو میں آزاد نظم کا تعلق ہے اردو اور انگریزی کے نظریۂ عروض میں فرق ہے۔ انگریزی میں آزاد نظم نے ارکان کی ترتیب کے قدیم اصولوں کو خیرباد کہہ کر آواز کے زیر و بم کے اصول کو اپنایا۔ اس زیر و بم کو بھی جذبہ کے داخلی دباؤ کا تابع رکھا اور لہجہ کی تاکیدوں کے فطری اور نحوی ترتیب کو بدل کر داخلی آہنگ کے دباؤ اور حرکت کے تحت نیا آہنگ تخلیق کیا اور مصرعوں کی لمبائی اور اختصار میں فرق رکھا۔ مگر اردو میں لہجہ کی تاکیدوں کا کوئی نظام نہیں ہے۔ آواز کے وقفوں اور شدت کا وہ انداز بھی نہیں جو انگریزی زبان کی خصوصیت ہے۔ اس لئے اردو میں آزاد نظم۔ بحر سے آزاد تو ہو گئی مگر وزن سے آزاد نہیں ہو سکی۔" (۲۲۴)

صدیق کلیم "سپیچ ردم" کے حوالے سے انگریزی اور اردو آزاد نظم کے فرق کو اجاگر کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ۔

"اردو میں ابھی تک "سپیچ ردم" کا استعمال نہیں کیا گیا اس لئے بعض مقامات پر اس میں بھی وہی روایتی شاعری کا تکلف اور تصنع پیدا ہو جاتا ہے۔ وزن کا استبداد یہاں بھی خالص آزاد شاعری کے نقطہ نظر سے قائم رہتا ہے، اس لئے اردو میں آزاد شاعری اپنی قسم آپ ہے جس نے وزن کے لحاظ سے ایک طرح کی سہولت تو ضرور حاصل کی ہے مگر کلاسیکی شاعری کی روایت کو اپنے اندر سمو لیا ہے۔ میری رائے میں "سپیچ ردم" کا سوال اس شاعری میں اس لئے نہیں آسکا کہ ہمارے ہاں وہ مخصوص ذہنی اور معاشرتی حالات پیدا نہیں ہوئے جو اس "ردم" کی تخلیق کے ذمے دار ہو سکتے ہیں۔ اس لئے ہماری آزاد شاعری مقفیٰ شاعری اور صحیح آزاد شاعری کا ایک حسین امتزاج ہے۔" (۲۲۵)

شمیم احمد کورہ فرق کو ان الفاظ میں واضح کرتے ہیں کہ۔

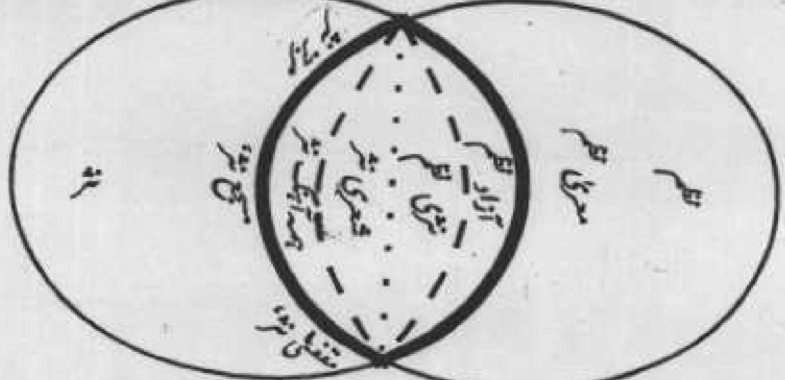
"فرانسیسی اور انگریزی شاعری میں یہ شعری ہیئت عروض اور قافیے کی پابندی سے آزاد ہے لیکن ہمارے یہاں یہ ہیئت اتنی آزاد نہیں جتنی کہ سمجھی جاتی ہے۔ نظم معریٰ کی طرح اور شاعروں نے اس کا بھی ایک ہی وصف اختیار کیا۔ قافیے کو تو نظم معریٰ کے اثر سے ترک کر ہی دیا گیا تھا، اس لئے آزاد نظم کو ترک قافیہ کے ساتھ قبول کرنا کوئی خاص بات نہیں۔ اس کا جو خاص وصف اردو شاعروں نے قبول کیا وہ ہے مختلف مصرعوں کے ارکان میں کمی بیشی کر دینا۔ ہمارے ہاں اس ہیئت میں صرف یہی ایک آزادی برتی گئی کہ ہمارے شاعر بے قافیہ مصرعوں میں ارکان کی کمی بیشی سے انہیں چھوٹا بڑا کر دیتے ہیں۔ اس کے سوا اس ہیئت میں اور کوئی آزادی نہیں روا رکھی گئی۔" (۲۲۶)

ان موقر آراء کی روشنی میں جو لب لباب سامنے آتا ہے وہ یہ ہے کہ اردو آزاد نظم اور انگریزی فری ورس کے فرق کی وجہ اردو کی لسانی ساخت اور انگریزی کی لسانی ساخت کا اختلاف ہے اور ایسا قطعی فطری ہے اس لئے کہ دنیا کی تمام زبانیں اپنے ساختیاتی رویئے کے لحاظ سے ایک دوسرے سے مختلف ہیں۔ زیادہ سے زیادہ ان میں تھوڑی بہت مماثلتیں ہوتی ہیں۔ ہر زبان کا اپنا ایک صرفی و نحوی نظام ہوتا ہے اور اس کے تحت اس زبان میں فقروں اور جملوں کی تشکیل عمل میں آتی ہے جیسا کہ ڈاکٹر عنوان چشتی کی رائے سے ظاہر ہے اور گذشتہ باب میں انگریزی عروض و تقطیع کے زیر عنوان بھی واضح کیا جا چکا ہے کہ انگریزی زبان تاکید کے نظام پر مبنی ہے۔

(BASED ON STRESS SYSTEM) ہر انگریزی لفظ کا کم از کم ایک جزو یا رکن تہجی (SYLLABLE) لازمی طور پر تاکید کا حامل ہوتا ہے جسے ادا کرتے ہوئے لہجے پر زور دینا لازمی شرط ہے۔ اس کے برعکس غیر تاکیدی اجزاء کی ادائیگی کے لئے زور دینے کی ضرورت نہیں ہوتی۔ تاکیدی اور غیر تاکیدی اجزاء کے باضابطہ ورود کے تحت لفظ در لفظ ایک قدرتی وقفہ جنم لیتا رہتا ہے۔ ان قدرتی وقفوں کے ساتھ ساتھ کچھ خود اختیاری یا خارجی وقفے بھی ہوتے ہیں جو بول چال کے تقاضوں کے پیش نظر ملحوظ رکھے جاتے ہیں۔ وقفوں کا یہ فطری و مصنوعی نظام نثر میں داخلی آہنگ کے پہلو بہ پہلو خود بخود ایک خارجی آہنگ کو بھی ابھارتا ہے۔ تاہم یہ خارجی آہنگ عروضی آہنگ سے مختلف ہوتا ہے۔ بی۔ بی۔ سی۔ این۔ پر خبریں پڑھنے والوں کے انگریزی لہجے کے اتار چڑھاؤ سے اس آہنگ کا بآسانی و بخوبی اندازہ کیا جا سکتا ہے۔ ایسی ہی مثال عربی نثر کو قراءت کے ساتھ پڑھنے کی بھی ہے۔ انگریزی زبان میں تاکیدوں اور وقفوں کے اس تال میل سے آہنگ دار نثر کا تاثر پیدا ہوتا ہے۔ لہٰذا اگر عروضی آہنگ سے سروکار نہ بھی رکھا جائے تو اس نثری آہنگ کو تخلیقی سطح پر استعمال کر کے شعری خیالات و جذبات کا اظہار ممکن ہے۔ جذبہ و خیال کی رفتار و مقدار کے مطابق جملوں کو حسب ضرورت چھوٹا بڑا کیا جا سکتا ہے۔ شاید اسی سہولت اور رعایت نے نثری نظم کے لئے بھی بنیاد مہیا کی جبکہ اردو ان زبانوں میں سے نہیں ہے جن کی بنیاد تاکیدی نظام پر ہے چند مقامی و علاقائی لہجوں اور چند ایک تشدید کے حامل الفاظ کے استثنا سے قطع نظر اردو بنیادی طور پر ایک غیر تاکیدی لہجے کی زبان ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ ہر لفظ کی ادائیگی میں کم از کم کسی ایک خاص جزو یا رکن تہجی پر ضرور زور دیا جائے۔ اسی لئے اردو زبان کے الفاظ روانی کے ساتھ زبان سے ادا ہوتے ہیں ان میں کسی زیر و بم کا نمایاں خارجی رویہ سامنے نہیں آتا اور یہی وجہ ہے کہ سادہ انداز میں بھی قرآنی آیات کو پڑھتے وقت لہجے کے جس اتار چڑھاؤ کو ضروری خیال کیا جاتا ہے اردو کی نثر پڑھتے وقت ایسا نہیں کیا جاتا۔ جبکہ اس کے مقابلے میں اردو شاعری کو پڑھتے وقت یا اس کے کسی شعر و مصرعہ کو ادا کرنے کے دوران میں ایک مخصوص زیر و بم 'سر تال' لے و آہنگ کو ملحوظ رکھا جاتا ہے۔ شاعری کو دو طرح سے جانچا جا سکتا ہے۔ اولاً" معروضی یا خارجی پیمانے کے مطابق اور ثانیاً" موضوعی یا داخلی معیار کی رو سے۔ یہ مسئلہ اگرچہ اختلافی ہے کہ خارجی معیارات کیا ہونے چاہئیں اور داخلی پیمانے کون سے ہوں اور پھر ایسے معیاروں کا تعین بھی مشکل ہے جو سب کے لئے یکساں طور پر قابل قبول ہوں۔ موٹے طور پر نظم اور نثر میں فرق قائم کرنے کے لئے جس چیز کو کم سے کم معیار بنایا جا سکتا ہے وہ آہنگ ہے۔ اور یہی وہ خصوصیت ہے جسے شاعری کی پرکھ کے لئے معروضی یا خارجی معیار قرار دیا جا سکتا ہے۔ آہنگ دو طرح کا ہوتا ہے ایک داخلی اور دوسرا خارجی۔ داخلی آہنگ خیال اور جذبے کی پیداوار ہوتا ہے۔ اس کو جانچنے اور اس کا تعین کرنے کے لئے کوئی خارجی و معروضی قاعدہ نہیں ہے۔ جو لوگ نثری شاعری میں داخلی آہنگ کے مدعی ہیں وہ اس آہنگ کو ثابت کرنے میں ناکام رہے ہیں۔ بہت سے نثری نظم نگاروں اور مبصروں کا تو سرے سے داخلی آہنگ کی اصطلاح کے بارے میں ذہن ہی واضح نہیں ہے اور وہ اس اصطلاح کی مبہم انداز میں وکالت کرتے ہیں اور اس کی تشریح و تعبیر صاف انداز میں کرنے سے قاصر ہیں۔ داخلی آہنگ فی نفسہ کوئی شے نہیں ہے۔ گویا یہ مقصود بالذات نہیں ہے۔ یہ جذبہ و خیال کا آہنگ ہے اور جذبہ و خیال کی مانند ہی مجرد ہے۔ یہ اپنی الگ صورت میں ظہور پذیر نہیں ہوتا اور ہمیشہ خارجی یا معروضی آہنگ میں ڈھل کر ابھرتا ہے اس لئے داخلی آہنگ کی نوعیت بھی کسی نہ کسی طور پر تھوڑی یا زیادہ عروضی ہی ہوتی ہے۔ یہی وجہ ہے خارجی آہنگ کے ذریعے ہی داخلی آہنگ کی خفیف سی شناخت ممکن ہے۔ اس خفیف صورت کو بعض بحروں اور چھندوں کے صوتی اثرات اور ان کی نغمگی کی کیفیت و کمیت کے تجزیئے کی بدولت ہی جانا جا سکتا ہے۔ ہندی میں "لے" کو جو چھندوں اور راگ کو جو گیتوں کی روح ہے تین حصوں میں منقسم کیا گیا ہے۔ ورت لے (چنچل لے) مدھیہ لے (سنجیدہ لے) اور ولمبت لے (حزینہ لے) ورت لے چنچل 'شوخ اور بہجت سے معمور جذبات کے اظہار کے لئے موزوں ہوتی ہے۔ مدھیہ لے سنجیدہ اور گمبھیر افکار کے اظہار کے لئے موثر ہوتی ہے جبکہ ولمبت لے المیہ احساسات و جذبات کے اظہار کے لئے زیادہ مناسب ہے۔ اردو بحروں کے حوالے سے بھی اس کا افہام ممکن ہے۔ میر تقی میر نے بحر متقارب میں زیادہ غزلیں کہی ہیں جبکہ اقبال نے اس بحر میں سرے سے ایک غزل بھی نہیں کہی۔ ایسا اس لئے ہوا کہ ہر دو بڑے شاعروں کے مزاج' رویئے' مقصد اور جذبات و احساسات کی نوعیت کے علاوہ الفاظ کے انتخاب اور اظہار کے طریق کار میں فرق تھا۔ میر کی بے چارگی' خستگی' ملال اور غم کے حسب حال' بحر متقارب ہی ہو سکتی تھی اور اسی طرح اقبال کی بلند آہنگی' مقصدیت اور مفکرانہ شاعری کے لئے رواں دواں اور رجزیہ بحریں ہی موثر ہو سکتی تھیں۔ لہٰذا ثابت ہو جاتا ہے کہ جذبے اور خیال کا داخلی آہنگ بھی عروضی آہنگ کی شکل ہی میں شناخت پذیر ہو سکتا ہے۔ نثری نظم میں عروضی آہنگ کے فقدان کی وجہ ہی سے ہی داخلی آہنگ کی پہچان نہیں ہو پاتی۔ البتہ ایک بات ہے کہ داخلی آہنگ کو وجدان کے ذریعے محسوس کیا جائے تاہم یہ معاملہ قطعی تجریدی' موضوعی' انفرادی اور ذہنی معاملہ ہے۔ لہٰذا یہ کبھی بھی معروضی تجزیئے میں نہیں آ سکتا۔ منطق کا تعلق کبھی بھی ذاتی ادراک و افہام سے کبھی نہیں رہا۔ یہ پیمانے اور معیار اس کے لئے بے کار ہیں۔ البتہ خارجی آہنگ کا تجزیہ و تعین واضح اور منطقی انداز میں ہو سکتا ہے۔ اور ہوتا بھی ہے۔ خارجی آہنگ کی دو قسمیں ہیں۔ ایک لسانی آہنگ اور دوسرا عروضی آہنگ' لسانی آہنگ میں حرفوں' لفظوں' ترکیبوں' فقروں اور زبان کی مختلف صورتوں کا آہنگ شامل ہے۔ حرف کا آہنگ اکہری اور مجرد نوعیت کا ہوتا ہے جو اوزان کی اشاریت کی سحر کاری سے مملو ہے۔ لفظ اور زبان کی دیگر بامعنی صورتوں کا آہنگ

مرکب گہرا اور گنجلک ہوتا ہے۔ اس میں صنائع لفظی کی مختلف شکلوں' مثال کے طور پر قوافی' تجنیس صوتی' سہ حرفی صنعت اور روناپیٹاپوپیا وغیرہ کا آہنگ بھی شامل ہے۔ لسانی آہنگ ہر اس تخلیق کے رگ وپے میں جاری ساری ہوتا ہے۔ جس کا اظہار زبان کے ذریعے کیا جاتا ہے۔ اس لئے یہ نثر اور شاعری دونوں کے لئے مشترکہ قدر کا درجہ رکھتا ہے۔ خارجی آہنگ کی دوسری شکل کا نام عروضی آہنگ ہے۔ اسے ہی شعری آہنگ کہتے ہیں۔ یہ آہنگ زبان کے اظہار' عروض کے قواعد' وزن کے اطلاقات اور بحر کے حدود کا پابند ہوتا ہے۔ معنی چاہے کتنے ہی مبہم ہوں' مواد چاہے کتنا ہی ہلکا ہو۔ پیرایہ اظہار چاہے کتنا ہی غیر دلکش ہو اگر اس میں عروضی آہنگ کار فرما ہے تو اسے شعر یا نظم ہی کا نام دیا جائے گا۔ اسے کسی طور پر نثر نہیں کہا جا سکتا۔ یہ بین حقیقت ہے کہ عروضی آہنگ کی سنگلاخیوں کے خلاف بغاوتوں اور اس کی ہزارہا مخالفتوں کے باوجود دنیا کی قابل ذکر زبانوں کی اہم ترین شاعری کا بڑا حصہ عروضی آہنگ ہی کی دین ہے۔ جہاں تک اردو شاعری کا تعلق ہے اس کے لئے تو قطعیت کے ساتھ کہا جا سکتا ہے کہ عروضی آہنگ اس کے خمیر میں شامل ہے۔ یہی سبب ہے کہ اردو کے شعراء نے جب غیر ملکی ہیئتوں کو اپنے وسیلہ اظہار کے لئے اختیار کیا تو اپنی زبان کی بناوٹ' قومی موسیقی کے مزاج اور عروضی آہنگ کے مطابق ہی ردو قبول اور ترک و اختیار کے جملہ مراحل طے کئے۔ اردو کی روایتی صنعتوں کو ایک طرف رکھ کر صرف ۱۸۵۷ء سے لے کر اب تک جو بیرونی ہیئتیں اردو میں داخل ہوئی ہیں ان ہی کو لیا جائے تو بھی یہ واضح ہے کہ انہیں من و عن نہیں اپنایا گیا ہے۔ مثلاً "مغربی بلینک ورس اور سانیٹ کے لئے آئمبک پینٹامیٹر کی تخصیص موجود ہے لیکن اردو میں ان دونوں کے لئے کوئی خاص بحر مقرر نہیں ہے۔ اردو میں سانٹ لکھنے والے شعراء نے تو انگریزی انداز کے سانٹوں مثلاً "شیکسپیئر' پٹرارکی اور اسپنسری کے لئے مختص قافیوں کی ترتیب سے بھی انحراف کیا ہے۔ یہ اس امر کی واضح دلیل ہے کہ اردو شاعر محض لکیر کے فقیر نہیں بنے۔ صرف نثری نظم لکھنے والوں نے خالص چربہ سازی سے کام لیا ہے اور اپنے طرز و اسلوب کا قطعی خیال نہ کرتے ہوئے آہنگ سے تہی نثری نظمیں لکھنے کو ترجیح دی ہے درحالیکہ خود انگریزی زبان کی نثری نظموں کی دو قسمیں ہیں۔ ایک وہ نظمیں ہیں جو خالصتاً" نثری ترتیب الفاظ اور بول چال کے مطابق ہیں ان کے کسی مصرعے میں عروضی آہنگ نہیں ہوتا۔ اردو میں ڈاکٹر محمد حسن' ڈاکٹر خورشید السلام' اعجاز احمد' سجاد ظہیر' بلراج کومل' ندا فاضلی' احمد ہمیش' عباس اطہر' مبارک احمد' کشور ناہید' وغیرہ کی نثری نظمیں اسی ذیل میں آتی ہیں۔ دوسری قسم کی نظمیں وہ ہیں جن کے بعض مصرعے کسی نہ کسی انداز میں عروضی وزن میں ہوتے ہیں۔ سجاد ظہیر' احسن شہید اور مظفر احمد لاری کی بعض نظمیں اسی انداز کی ہیں۔

نثر و نظم کے آہنگ کو ایک اور طرح سے بھی دیکھا جا سکتا ہے۔ اس کا تعلق نظم و نثر کی قسموں کے ہیئتی اور لسانی مطالعے سے ہے ہمارے ارباب بلاغت نے نثر کی کئی قسمیں گنوائی ہیں۔ ان کی شناخت معنی کے لحاظ سے بھی ہے اور الفاظ کے لحاظ سے بھی۔ معنی کی بحث اس لئے نہیں چھیڑی جاتی کہ بات ہیئت سے متعلق ہو رہی ہے اور ہیئت کا تعلق لفظ سے ہے اس لئے الفاظ کے لحاظ سے نثر کی قسموں پر غور و غوص ہی درست ہے۔ الفاظ کی رو سے نثر کی چار قسمیں بیان کی گئی ہیں۔ ایک مرجز' دوسری مقفیٰ' تیسری مسجّع اور چوتھی عاری' مرجز ایسی نثر کو کہتے ہیں جس کے دو فقروں کے کلمات مقابل آپس میں ایک جیسا وزن رکھتے ہوں۔ تاہم ان میں قافیہ نہ ہو۔ مقفیٰ اس نثر کو کہتے ہیں جس کے دو فقروں کے آخری الفاظ یا درمیان میں مقابل الفاظ ہم قافیہ ہوں۔ مسجع کی پہچان یہ ہے کہ اس کے دو فقروں کے آخری الفاظ برابر ہوتے ہیں۔ بنظر عمیق دیکھنے سے واضح ہو جاتا ہے کہ ان تینوں قسموں کی نثر کی تقسیم صرف لفظوں پر مبنی نہیں ہے بلکہ "صوتیات" پر ہے۔ ان تینوں طرح کی نثر میں نثر عاری سے زیادہ نمایاں اور متعین لسانی آہنگ پایا جاتا ہے۔ لیکن یہ نثر ہی کی اقسام ہیں شاعری کی نہیں ہیں جس کی وجہ یہ ہے کہ ان میں عروضی آہنگ نہیں ہوتا۔ نثری نظم کا آہنگ ان تینوں سے بھی زیادہ کمزور ہوتا ہے۔ انگریزی میں بھی شعری نثر (Poetic Prose) اور ہمہ آہنگ نثر (POLYPHONIC PROSE) ملتی ہیں۔ شعری نثر تو غیر شعری نثر ہے ہمہ آہنگ نثر بھی نثری اور شعری آہنگ کا مجموعہ ہوتی ہے۔ اس طرح کی نثر کے ایک ہی ٹکڑے میں نثر عاری' نثر مقفیٰ' نثر مسجع اور نثر مرجز کی تمام خصوصیتیں موجود ہوتی ہیں اور چیدہ چیدہ باوزن فقرے بھی ہوتے ہیں۔ اس طرح یہ معروضی اعتبار سے "نثر و نظم" کی ایک غیر مرتب مگر بامعنی امتزاج پر مبنی تخلیق ہوتی ہے۔ اس میں لسانی آہنگ قابل محسوس اور ابھرا ہوا ہوتا ہے۔ اس میں چونکہ عروضی آہنگ کا التزام نہیں ہوتا اس وجہ سے یہ نثر کے ذیل میں شمار ہوتی ہے۔ لسانی آہنگ کی کتنی ہی صورتیں ہیں جو نثر و نظم دونوں میں پائی جاتی ہیں۔ یہ ایک ناقابل تردید امر ہے کہ خالص نثری آہنگ شاعری میں نفوذ کرتا ہے اور اسی طرح خالص شعری آہنگ نثر میں سرایت کرتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ خالص عروضی شاعری اور خالص نثر کے مابین کافی زیادہ شکلیں ملتی ہیں۔ مثال کے طور پر شعری آہنگ لچک اختیار کر کے نثری آہنگ کی جانب پیش قدمی کرتا ہوا معلوم دیتا ہے تو اس کے نتیجے میں پابند عروضی شاعری کے بعد نظم معریٰ جنم لیتی ہے۔ نظم معریٰ کے بطن سے آزاد نظم پیدا ہوتی ہے اور آزاد نظم نثری نظم کے معرض وجود میں آنے کا سبب بنتی ہے۔ اس اعتبار سے جب نثری آہنگ شعری آہنگ کی جانب بڑھتا ہے تو اس کے نتیجے میں خالص نثر سے مقفیٰ نثر متشکل ہوتی ہے۔ مقفیٰ نثر سے مسجع نثر کا ظہور ہوتا ہے اور مسجع نثر مرجز نثر کی تخلیق کا راستہ ہموار کرتی ہے۔ اور پھر ان کے آخر میں ہمہ آہنگ نثر اور شعری نثر کی باری آتی ہے۔ نثر و نظم کے اس مشترکہ رشتے کا درج ذیل نقشے کے ذریعے زیادہ بہتر اور افہام ممکن ہے۔



نقشے سے جو چیز روشنی میں آتی ہے وہ یہ ہے کہ آہنگ کے اعتبار سے خالص نثر اور خالص نظم دو الگ الگ دائروں پر مبنی ہیں۔ تاہم ان دونوں کے عین وسط میں ایک ایسی جگہ بھی آتی ہے جسے "ادبی بفر اسٹیٹ" کا درجہ حاصل ہے۔ اور یہی وہ مقام ہے کہ جہاں نثری آہنگ اور شعری آہنگ درجہ بدرجہ ایک دوسرے میں سرایت کرتے رہتے ہیں بایں ہمہ اس "ادبی بفر اسٹیٹ" کے عین درمیان میں ایک ایسی جگہ بھی ہے جہاں نثری آہنگ اور شعری آہنگ کی اپنی علیحدہ علیحدہ پہچان اور حیثیت ختم ہو کر رہ جاتی ہے۔ یہی وہ مقام ہے جہاں نثری نظم اور شعری نثر کا وصال ہوتا ہے۔ یا یہ دونوں ایک دوسرے میں ضم ہو کر رہ جاتی ہیں۔ لہٰذا اس نتیجہ پر پہنچنا بے جا نہیں ہے کہ آہنگ کے لحاظ سے "نثری نظم" نثر ہی ہو سکتی ہے اسے نظم کے دائرے میں شامل نہیں کیا جا سکتا۔ اس لئے کہ نثر کے وہی ٹکڑے شاعری، شعر، یا نظم کے احاطے میں آتے ہیں جو کوئی نہ کوئی اور کسی نہ کسی نوع کا عروضی وزن رکھتے ہیں۔ اردو تو خیر اردو ہے خود مغربی زبانوں میں بھی صورت حال اس سے مختلف نہیں ہے۔ فرانس میں نثری نظم (PROSE POEM) شاعرانہ نثر (POETIC PROSE) اور ویر لیبر (VERS LIBRE) کا تقریباً" ایک ساتھ آغاز ہوا۔ فرانس میں اور اس کے بعد انگریزی میں ان تینوں اسالیب کے انحصار کو ایک دوسرے سے علیحدہ علیحدہ کرنے کی سعی کی گئی۔ اس امر پر زور دیا گیا کہ نثری نظم میں شاعرانہ نثر اور "ویر لیبر" کے مقابلے میں ایجاز و اختصار، رمز و ایما، وحدت و تسلسل اور جذبے کی شدت نسبتاً" زیادہ ہوتی ہے۔ یہ محاسن و خصائص چونکہ ہر نوع کی شاعری میں پائے جا سکتے ہیں اور داخلی شاعری ان خصوصیات سے خاص طور پر متعلق ہوتی ہے اس لئے بیل منڈھے نہ چڑھ سکی۔ وجہ یہی تھی کہ مذکورہ تینوں بحیثیت خارجی آہنگ کی عروضی شکل سے فارغ تھیں۔ لہٰذا معروضی تجزیئے کے آخری نتیجے کے طور پر ان تینوں میں کوئی فرق روا نہیں رکھا جا سکتا تھا۔ لامحالہ یورپ میں اس طرح کے تجزیئے زیادہ دیر تک اپنے آپ کو ادبی سطح پر قائم نہ رکھ سکے۔ ادب کی تاریخ گواہ ہے کہ صحیح معنوں میں پزیرائی ملی تو فری ورس کو ملی۔ یہ درست ہے کہ انگریزی کی فری ورس کی ایک نوع نے عروضی آہنگ کو قطعی خیرباد کہہ دیا۔ اور اس کی جگہ لہجے کی تاکیدوں (STRESSES) کو اختیار کیا۔ جیسا کہ قبل ازیں بلینک ورس اور فری ورس کے باب میں اس کا ذکر آ چکا ہے۔ انگریزی میں زیادہ تر چار طرح کی بحریں مروّج ہیں۔ "اجزائی بحر" (SYLLABIC METRE)، "تاکیدی بحر" (ACCENTUAL METRE) "تاکیدی اجزائی بحر" (ACCENTUAL SYLLABIC METRE) اور "کمیتی یا ماترائی بحر" (QUANTITATIVE METRE) اجزائی بحر میں ارکان کی تعداد، تاکیدی بحر میں لہجے کی تاکیدوں کی تعداد، تاکیدی اجزائی بحر میں لہجے کی تاکیدوں کی تعداد اور ارکان کی تعداد دونوں اور کمیتی یا ماترائی بحر میں آواز کے فاصلوں کو شمار کیا جاتا ہے۔ مگر فری ورس نے عروض کے ان تمام اصولوں سے انحراف کیا۔ اس کے مقابلے میں جذبہ و خیال کے بہاؤ یا دباؤ کے زیر اثر بول چال کی زبان کے اصول، جملے کی نثری ترتیب اور لہجے کی تاکیدوں کے طریق کار کو ملحوظ رکھا۔ گویا انگریزی آزاد نظم کی ایک قسم نے عروضی آہنگ کو ترک کر کے نثری زبان کے آہنگ کو اختیار کیا یہ الگ بات ہے کہ بعد ازاں ای۔ ای کمنگس نے نثری آہنگ کے روایتی طریق کار کو بھی خدا حافظ کہہ دیا۔ علاوہ ازیں تاکیدوں اور وقفوں کے نظام میں انقلاب انگیز تغیرات کے ذریعے ان مقامات پر وقفوں اور تاکیدوں کا اہتمام کیا جہاں قواعد اس کی اجازت نہیں دیتے تھے لیکن یہ واقعہ ہے اور اب تک کی اردو آزاد نظم سے ثابت ہے کہ جب انگریزی کی آزاد نظم کے تتبع میں اردو آزاد نظم ظہور میں آئی تو مقامی شعراء نے بحر کے دو قوانین میں سے ایک سے انحراف کیا اور دوسرے کو اپنایا۔ بحر کے جس قاعدے کو ترک کیا گیا وہ ایک مصرعے میں ارکان کی مخصوص تعداد کا حامل ہونا تھا اور جس اصول کو سختی سے اپنایا وہ بحر کا بنیادی پتھر یعنی "رکن" ہے۔ اس طرح اردو آزاد نظم بحر سے تو آزاد ہوئی لیکن رکن کے وزن کی مسلسل پابند رہی۔ جدید و قدیم کوئی بھی آزاد نظم ہو وہ لازمی طور پر کسی نہ کسی بحر کے رکن پر تقطیع ہو سکتی ہے اس میں یکساں ارکان کے حامل مصرعوں کی جگہ خیال و جذبہ کے فطری بہاؤ کے مطابق مصرعوں کی ترتیب کا لحاظ رکھا جاتا ہے۔ ارکان کی تعداد اور ان کی ترتیب میں فرق ہوتا ہے۔ مختصراً" کہا جا سکتا ہے کہ۔

١۔ لسانی آہنگ وہ ہوتا ہے جو بیک وقت نثری اور شعری تخلیقات میں مشترکہ قدر کی حیثیت رکھتا ہے۔

۲۔ بیرونی ہیئتوں کو اردو زبان کے مزاج، ساخت، قومی موسیقی اور عروضی آہنگ کے مطابق ڈھال کر اپنایا گیا ہے۔

۳۔ بنیادی طور پر اردو کا شعری آہنگ عروض کا آہنگ ہے جس کی بنیاد رکن پر ہے۔ انگریزی کی آزاد نظم نے نثری آہنگ کو اختیار کیا جبکہ اردو کی آزاد نظم نے رکن کے آہنگ دوسرے لفظوں میں عروضی آہنگ سے اپنا رشتہ پوری طرح استوار رکھا۔

۴۔ نثری نظم کا آہنگ عروضی آہنگ سے عاری ہے اور یہ محض لسانی آہنگ ہے اور چونکہ لسانی آہنگ نثر و نظم دونوں میں قدر مشترک کی حیثیت رکھتا ہے اس لئے نثری نظم کا اپنا کوئی آہنگ نہیں ہوتا۔

۵۔ جب تک نثری نظم، لسانی آہنگ کے علاوہ کوئی آہنگ پیدا نہیں کر لیتی اس وقت تک شاعری کے خارجی و معروضی معیارات کے مطابق وہ نظم کہلانے کی مستحق نہیں ہے۔ لہٰذا فی الحال وہ نثری تخلیق ہے۔ اور صرف نثر ہے۔

آزاد نظم اور نثری نظم کے اس محدود تقابل کے پیش نظر یہ سوال اٹھایا جا سکتا ہے کہ بعض نثری جملے عروضی وزن پر ہوتے ہیں بلکہ کسی نہ کسی بحر کے وزن پر بھی ہوتے ہیں تو پھر نثری نظم کو شعری اصناف کے حلقے سے باہر کیوں کیا جاتا ہے۔ اس کا جواب یہ ہے کہ وہ جملے جو عروض وزن یا کسی بحر کا وزن رکھتے ہیں درحقیقت ان جملوں کی ترتیب الفاظ اس طرح کی ہوتی ہے کہ وہ عروض یا بحر کے وزن پر پورا اتر آتے ہیں۔ یہ زبان کی کسی خصوصیت کی وجہ سے نہیں بلکہ الفاظ کی ترتیب کی خوبی کی وجہ سے ہے۔ شمس الرحمان فاروقی نے تو اپنے مضامین "شعر، غیر شعر اور نثر" نیز "شعری آہنگ میں نئی فکر و تنوع کی ضرورت" میں کئی ایک نثری فقروں کا تجزیہ کر کے علیحدہ علیحدہ ان کے اوزان کی مثالیں فراہم کی ہیں اور ثابت کیا ہے کہ "تحریر کے یہ ٹکڑے الگ الگ موزونیت کے حامل ہیں۔" (۲۲۷) اور اس امر کا ثبوت مہیا کیا ہے کہ چاہے کوئی کیسی ہی عبارت کیوں نہ ہو وہ "مختلف اوزان پر مشتمل موزوں ٹکڑوں کا مجموعہ ہو سکتی ہے۔" (۲۲۸) شمس الرحمان فاروقی کے اس تردد سے قبل شبلی نعمانی "موازنہ انیس و دبیر" میں انیس کے بیسیوں ایسے اشعار اور مصرعوں کی نشاندہی کر چکے ہیں کہ جن کی نثر ممکن ہی نہیں ہے گویا وہ پہلے ہی نثر میں ہیں۔ اس طرح انیس ایک ایسے فن کا لاشعوری طور پر مظاہرہ کر گئے ہیں جو بیک وقت نظم اور نثر دونوں کو محیط ہے لیکن اس کے باوجود چاہے وہ شمس الرحمان فاروقی کے موزوں نثری ٹکڑے ہوں یا انیس کے اشعار دونوں صورتوں میں کریڈٹ ہر دو اصحاب کی تربیت فن، مہارت سخن اور دستگاہ عروض کو جاتا ہے۔ اور پھر یہ بھی ہے کہ اس انداز کے موزوں نثری ٹکڑے یا سالم مصرعے کثیر تعداد میں کہنا ممکن نہیں ہے۔ لہٰذا اردو کو شاعری کے لئے اگر خارجی آہنگ درکار ہے تو اس کا انتظام مصنوعی طریقے ہی سے کرنا پڑے گا۔ انگریزی کی طرح از خود اردو زبان ایسا آہنگ مہیا کرنے سے قاصر ہے۔ جس طرح انگریزی زبان اور اردو زبان کے لب و لہجہ، تلفظ، گرائمر اور ادائیگی میں فرق ہے اسی طرح سے ان کے نظام عروض میں بھی فرق ہے۔ انگریزی کے عروض میں اچھی خاصی لچک پائی جاتی ہے۔ نظم و نثر کے آہنگ میں بہت کم فاصلہ ہے۔ ہر لفظ ایک یا ایک سے زیادہ تاکیدوں کا حامل ہوتا ہے۔ تاکید کا مقام وقوع ہی رکن کا تعین کرتا ہے۔ تاکیدوں کے مخصوص مقام وقوع کے ہمراہ ارکان کی مخصوص تعداد کا باہم اجتماع بحر کو متعین کرتا ہے۔ انگریزی بحر و وزن کا کامل دارومدار انہی مخصوص تاکیدوں کی مخصوص ترتیب پر ہے۔ لچک کا یہ عالم ہے کہ تاکیدوں کو انتہائی آسانی کے ساتھ بدلا جا سکتا ہے جس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ بحر بھی بدل جاتی ہے اسی انداز سے کسی مخصوص رکن میں تاکید کے محل وقوع کے تبدیل ہو جانے سے رکن کی قسم بھی تبدیل ہو جاتی ہے۔ اس کے مقابلے میں اردو عروض نہایت کڑا ہے۔ یہاں کسی لفظ کی ادنیٰ سی حرکت میں فرق آ جانے سے وزن میں نقص پیدا ہو جاتا ہے اور آہنگ لڑکھڑانے لگتا ہے۔ لہٰذا اردو کی آزاد نظم کو وہ آزادی حاصل نہیں ہے جو انگریزی نظم کو میسر ہے۔ اصل میں آزادی انگریزی فری ورس کی نہیں ہے اس کے عروض کی ہے۔ اگر انگریزی عروض بھی عربی، فارسی اور اردو کی طرح سخت ہوتا اور آزاد نظم کو کسی نہ کسی طرح عروض کے تحت رہنا پڑتا تو اس کی آزادی کا بھی دائرہ اتنا ہی وسعت اختیار کر سکتا جتنا کہ اردو کی آزاد نظم کا ہے۔

انگریزی اور اردو آزاد نظم میں ایک فرق یہ بھی ہے کہ انگریزی کی آزاد نظم میں بیک نظم بلکہ بیک مصرعہ بھی ایک سے زیادہ اوزان کو استعمال کیا جا سکتا ہے اور ایسا کرنے سے آہنگ میں کوئی خاص بے آہنگی پیدا نہیں ہوتی جبکہ اردو میں ایسا نہیں ہوتا۔ یوں نہیں ہے کہ ایسا ہو نہیں سکتا۔ ہونے کو کیا نہیں ہو سکتا لیکن ایسا ہونے سے آہنگ کا بانکپن قائم نہیں رہتا۔ یا کم از کم اردو شعری مزاج کی روایت سے مانوس مطابقت نہیں رکھ سکتا۔ انگریزی میں اس کی آسانی اس وجہ سے بھی ہے کہ انگریزی زبان میں ایک مصرعے کی کئی قرائتیں ہو سکتی ہیں۔ محض تاکید کے محل وقوع میں تبدیلی کر کے ارکان کو کسی دوسری بحر میں سمویا جا سکتا ہے اور آہنگ کو مجروح نہیں ہونے دیا جاتا۔ یہی وجہ ہے انگریزی فری ورس کو لکھنا آسان اور پڑھنا دشوار ہے جیسا کہ ایچ۔ ایل۔ مینکن (H.L.MENCKEN) کہتا ہے کہ۔

"Vers Libre' a device for making poetry easier to write and harder to read." (۲۲۹)

آزاد اردو نظم کی ہیئت: اردو نظم کے لئے مستعمل متعدد ہیئتوں میں سے ایک آزاد نظم کی ہیئت بھی ہے۔ اکثر لوگ آزاد اردو نظم کو نظم کی ایک قسم خیال کرتے ہیں۔ حقیقت میں آزاد نظم بذات خود کوئی نظم نہیں ہوتی۔ یہ اپنی اصل کے اعتبار سے صرف ایک شعری ہیئت ہے جسے شاعر اپنے افکار و خیالات جذبات و تاثرات کی ترسیل کے لئے ایک سانچے کے طور پر استعمال کرتا ہے۔ لہٰذا صنف سخن کے لحاظ سے بطور نظم اور ہیئت کی حیثیت سے بطور "آزاد نظم" امتیاز و فرق کو پیش نظر رکھنا نہایت اہم اور ضروری ہے۔ چونکہ اردو آزاد نظم کی ہیئت اور عروضی سانچہ انگریزی آزاد نظم سے مختلف ہے اور اردو آزاد نظم نے انگریزی آزاد نظم سے مختلف ہے اور اردو آزاد نظم نے انگریزی آزاد نظم کے مقابلے میں کم آزادی اختیار کرنے کی راہ اپنائی ہے اس لئے دیکھنا پڑے گا کہ اردو آزاد نظم نے قدیم عروضی اصولوں سے انحراف کی جو جست لگائی ہے اس کی نوعیت کیا ہے۔ جن بندشوں کو اس نے توڑا ہے وہ کیا ہیں اور جن پابندیوں کو جوں کا توں رہنے دیا ہے وہ کون سی ہیں۔ ڈاکٹر عنوان چشتی کے مطابق۔

"آزاد نظم کے مصرعوں میں خیال کے مطابق ارکان کی تعداد مختلف نظر آتی ہے۔ ارکان کی تعداد اور ترتیب جذبہ و خیال کی لہروں کے جس قدر تابع ہوتی ہے اسی قدر آزاد نظم میں ہیئت کی تکمیل نظر آتی ہے۔"(۲۳۰)

ڈاکٹر مناظر عاشق ہرگانوی ایک مرتبہ پھر الفاظ کے اضافہ و حذف اور ترمیم و تبدیلی کا طریق کار اختیار کر کے ڈاکٹر عنوان چشتی کی مندرجہ بالا تصریحات کا اعادہ کرتے ہوئے رقمطراز ہیں کہ۔

"آزاد نظم کے قدیم اور جدید علمبرداروں نے کسی نہ کسی بحر کے مخصوص وزن کے ارکان کی مختلف ترتیب سے آزاد نظم کی تشکیل کی ہے۔ البتہ ارکان کی ترتیب کو بنیادی خیال یا جذبہ کا تابع رکھنے کی کوشش ضرور ہوئی ہے۔ اور ارکان کو جذبے کے بہاؤ اور بہاؤ کے رحم و کرم پر چھوڑنے کی بھی کوشش کی گئی ہے، جس سے آزاد نظم کے مصرعوں میں خیال کے مطابق ارکان کی تعداد مختلف نظر آتی ہے۔ ارکان کی تعداد اور ترتیب جذبہ و خیال کی لہروں کے جس قدر تابع ہوتی ہے اسی قدر آزاد نظم میں ہیئت کی تکمیل نظر آتی ہے۔"(۲۳۱)

آزاد نظم عروضی پابندیوں سے کلیم منحرف نہیں ہوتی اور مکمل طور پر کسی نہ کسی بحر کے کم از کم ایک رکن کے وزن کو ملحوظ رکھتی ہے۔ پوری طرح عروضی آزادی کا استعمال نثری نظموں میں ہو رہا ہے۔ جیسا کہ شمیم احمد کا خیال ہے کہ۔

"ہماری آزاد نظم عروض کی پابندی سے قطعی انحراف نہیں کرتی۔ اردو کی آزاد نظمیں پوری طرح کسی نہ کسی بحر اور اس کے مخصوص وزن میں ہوتی ہیں۔ صرف یہ ہوتا ہے کہ اختیار کردہ وزن کے ارکان کسی مصرعے میں زیادہ ہوتے ہیں، جس سے کہ وہ مصرعہ طویل ہو جاتا ہے، اور کسی مصرعے میں کم، جس سے کہ وہ مخصوص مصرعہ مختصر ہو جاتا ہے۔ بحر اور اس کے وزن میں سرمو کوئی فرق نہیں آتا۔ بہ الفاظ دیگر اردو میں وزن و بحر سے آزاد نظم کو آزاد نہیں کیا گیا۔ اس میں ارکان کی کمی بیشی کی ہی لچک پیدا کی گئی۔ اس طور دیکھا جائے تو اردو میں آزاد نظم صحیح معنوں میں آزاد ہے ہی نہیں (عروضی آزادی اب نثری نظموں میں برتی جا رہی ہے)"(۲۳۲)

صدیق کلیم بھی کم و بیش اس نوع کے خیالات کا اظہار کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ۔

"اردو میں آزاد نظم کے شعراء کی ہر نظم کسی نہ کسی مروجہ بحر میں ہے صرف ارکان کی تعداد بدلتی رہتی ہے۔ اس طرح آزاد نظم کو فکر کے ڈھلے ڈھلائے ٹکڑے مل جاتے ہیں۔"(۲۳۳)

خاطر غزنوی بھی قدرے اختلاف کے ساتھ اسی طرح کے خیالات رکھتے ہیں

"اردو میں آزاد نظم...... کے تمام مصرعے ہم وزن نہیں ہوتے بلکہ کسی ایک بحر کے ارکان کی کمی بیشی کے ساتھ لکھے جاتے ہیں۔ اردو کی جدید ترین آزاد شاعری میں بعض جدت پسند بحر کے ارکان کی پرواہ بھی نہیں کرتے اور ان کی نظموں میں نثری ٹکڑے بھی آ جاتے ہیں۔ لیکن ان کے نزدیک رواں رواں الفاظ ہی وہ مقصد پورا کر دیتے ہیں۔"(۲۳۴)

خلیل الرحمٰن اعظمی ایک ساتھ پابند نظم، معریٰ نظم اور آزاد نظم کے قواعد و ضوابط کو مختلف قرار دیتے ہوئے آزاد نظم کے بارے میں یہ سیدھا سادا نقطہ نظر پیش کرتے ہیں کہ۔

"نظم معریٰ اور آزاد نظم پابند نظم کے مقابلے میں "آزاد" ہیں لیکن ان کے علیحدہ اصول و ضوابط ہیں۔ نظم معریٰ میں صرف ردیف و قافیہ کی پابندی نہیں کی جاتی ورنہ تمام مصرعے برابر ہوتے ہیں اور نظم آزاد میں ایک قدم اور آگے بڑھایا گیا ہے یعنی مصرعے چھوٹے بڑے ہو سکتے ہیں لیکن ان میں بحر ایک ہوتی ہے مصرعوں میں ارکان کی تعداد گھٹتی بڑھتی رہتی ہے کسی طویل نظم کے مختلف ابواب کو ہم علیحدہ علیحدہ بحروں میں بھی لکھ سکتے ہیں۔"(۲۳۵)

مغربی ہیئت میں مشرقی ہیئت کی مماثلتیں: آزاد نظم کے سانچے کے بارے میں مندرجہ بالا تمام آراء کا لب لباب یہ ہے کہ آزاد نظم کے مصرعے معریٰ نظم کے برعکس غیر مساوی ہوتے ہیں۔ دلچسپ امر یہ ہے کہ چھوٹے بڑے مصرعوں کا تصور صرف مغربی ادب و شعر

ہی وابستہ نہیں ہے بلکہ عربی و فارسی میں بھی اس کا وجود موجود ہے۔ فارسی کے توسط سے اردو میں بھی اس کے نقوش دستیاب ہیں۔ مولوی عبدالرحمٰن نے "مراۃ الشعر" میں وزن حقیقی و غیر حقیقی کی جو تصریح و تعبیر اور توضیح و تشریح کی ہے اس کے تحت موشح اور یک رکنی شعر کی ماہیت و حقیقت کے نکات بھی بہم پہنچائے ہیں مولوی عبدالرحمٰن وزن حقیقی و غیر حقیقی کے تعارف میں لکھتے ہیں کہ۔

"وزن حقیقی یہ ہے کہ شعر یا کسی نظم کا مصرعہ مصرعہ اپنے حروف ملفوظہ اور ان کی حرکات و سکنات کے اعتبار سے عروضی افاعیل و تفاعیل یا مذاق صحیح کی میزان میں برابر ہو جیسے عربی' فارسی' اردو کے عام اشعار ہوتے ہیں اگرچہ بعض بحور میں زحافات نقص و زیادت سے مصرعوں میں خفیف سی کمی بیشی ہو جاتی ہے لیکن نہ بہت زیادہ۔ برخلاف اس کے وزن غیر حقیقی میں شعر کے مصرعے مساوی نہیں ہوتے۔ کوئی چھوٹا ہوتا ہے کوئی بڑھ جاتا ہے۔ مثلاً" ایک مصرعہ میں چار رکن آئے' دوسرے میں تین رہ گئے یا پانچ ہو گئے۔ ایک مصرعہ سیر بھر کا رہا دوسرا سوا سیر کا ہو گیا یا تین پاؤ کا رہ گیا۔ تاہم وزن میں ان کے باہم کوئی ایسی مناسبت ضرور ہوتی ہے کہ شعر ناموزوں نہیں ہوتا۔" (۲۳۶)

مصرعوں کی اس غیر مساوی شکل اور ذوقی سطح پر ان کے خوشگوار اثرات کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ۔

"بہت سی زبانوں کی شاعری میں وزن کی یہ صورت اب بھی موجود ہے مصرعے باہم مساوی نہیں بلکہ چھوٹے بڑے ہوتے ہیں لیکن کچھ ایسی ترتیب و نظام پر کہ ذوق کو پہلے (بھلے) معلوم ہوتے ہیں بلکہ بعض اوقات مساوی الوزن مصرعوں سے زیادہ لطف دے جاتے ہیں جاہلیت کا تمام دیوان اس قسم کے اشعار سے خالی ہے' کہتے ہیں کہ اول اول اندلس میں اس قسم کے شعر کا موشحات سے آغاز ہوا" اور پھر وہاں سے ممالک شرقیہ تک پہنچا۔" (۲۳۷)

موشح کے ماخذ و ماہیت کی تشریح اس طرح کرتے ہیں

"موشح ماخوذ ہے وشاح سے' جس کے معنی ہیں گنگا یعنی ہار' پس موشح وہ عروس سخن ہے جو لالی و جواہرات رنگا رنگ کا ہار پہنے ہو۔ اسی لئے آپ موشحات کے وزن و قوافی میں رنگا رنگی پائیں گے۔" (۲۳۸)

موشح کی ابتداء و ترویج اور تزئین و تحسین اندلس میں ہوئی۔ اس فن کے موجد اور دیگر التزامات کو بیان کرتے ہوئے مولوی عبدالرحمٰن لکھتے ہیں کہ۔

"ابن خلدون نے لکھا ہے کہ اندلس میں جب عربی شاعری کمال کو پہنچ گئی اور تحسین و تزئین حد کو تو شعرائے اندلس نے نئے انداز سخن سنجی پیدا کئے انہیں میں سے ایک کا نام موشح ہے۔ جس میں شاعر مختلف الاخر اجزائے شعر بہم پہنچاتا اور سلسلہ وار پروتا چلا جاتا ہے' اور کئی کئی کے مجموعہ کو بیت قرار دیتا ہے' اور ایک ایک بیت میں کئی کئی قوافی کا التزام کرتا ہے اور اجزائے شعر کے اوزان میں بھی کہ ہم وزن اجزاء ایک خاص ترتیب سے جو ابتداء میں برتی ہے تابہ آخر پے در پے چلے جاتے ہیں۔ چونکہ یہ انداز لوگوں کو حسن ترتیب اور سہولت کی وجہ سے بہت پسند آیا' پھیلتا اور بڑھتا چلا گیا۔ اس فن کا موجد ابن معافی البقری ہے اسی سے ابن عبدربہ نے لیا' اور پھر عام ہو گیا۔" (۲۳۹)

مولوی عبدالرحمٰن نے موشح کی مثال کے لئے عبادۃ القزاز کا درج ذیل قول نقل کیا ہے۔

"بدر تم + شمس ضحیٰ + غصن نقا + مسک شم
ماأتم + مااوضحا + مااورقا + ماانم
لاجرم + من لحا + قد عشقا + قد حرم
بدر کامل۔ خورشید خاور۔ سرو باغ۔ مشکل بویا۔ کے ساتھ بھرپور۔ کیسا روشن
کیا ہرا بھرا۔ کیسا خوش نما ہے۔ اسی لئے جس نے دیکھا عاشق ہو گیا مگر رہا حرماں نصیب" (۲۴۰)

جیسا کہ مصرعوں سے واضح' ہے ہر مصرعے میں چار برابر کے اجزاء رکھے گئے ہیں اور اس کے ساتھ ہی یہ التزام بھی کیا گیا ہے کہ چاروں اجزاء آپس میں ہم وزن بھی ہیں اور باہم مقفیٰ بھی۔ موشح کی واقفیت بہم پہنچانے کے بعد یک رکنی شعر کو اس طرز کا ماخذ قرار دیتے ہوئے لکھتے ہیں کہ۔

"میں کہتا ہوں کہ یہ انداز خود یک رکنی شعر سے نکلا ہے جو اس سے پہلے مشرق میں پیدا ہو چکا تھا۔" (۲۴۱)

مولوی عبدالرحمان نے ایک رکنی شعر کی مثال میں سلمہ القاسر کے درج ذیل اشعار درج کئے ہیں جو "الہادی" کی مدح میں کہے گئے تھے۔

"موسیٰ المطر۔ غیث بکر۔ ثم انھمر۔ الوالمرر
کم اعتسر۔ وکم قدر۔ ثم غفر۔ عدل السیر"
موسیٰ مینہ ہے۔ وہ مینہ جو صبح کو آیا اور پھر ٹوٹ کر برسا۔ بڑا زور آور۔
ہمت والا ہے۔ اکثر دشواریوں میں پھنسا اور غالب آیا مگر اس انصاف سیرت نے معاف کر دیا۔" (۲۴۲)

اس اختراع اور جدید طرز کے تنوعات کی تفصیل بیان کرتے ہوئے رقمطراز ہیں کہ۔

"یک رکنی شعر کے بعد جسے قصر الشعر کہنا چاہئے شعر طویل کی حقیقت اس سے زیادہ نہیں رہتی کہ کئی کئی مصرعوں پر ایک مصرے کا اطلاق کر لیا جائے۔ اسی لئے یک رکنی شعر سے شعر طویل پیدا ہوا اور وہی موشحات کے تنوع کا باعث بنا ــــــ اس اختراع کا یہ نتیجہ ہوا کہ عربی شعر قصیدہ وار جوزہ کے ہم رنگ قوافی کی قید سے چھوٹ گیا کیونکہ اس طرز جدید میں قوافی کا التزام اس قسم کے شرائط اپنے ساتھ لایا تھا کہ طویل نظموں میں اس کا نباہ مشکل تھا۔ ناچار شعراء نے چند چند ابیات تک ایک ایک قافیہ کا التزام رکھ کر اس کو بدلنا شروع کیا جس سے ایک طرف قصیدہ اور ارجوزہ کے قوافی کی یک رنگی و نگارنگی سے بدل گئی اور مسمط بانواعہ پیدا ہو گیا اور دوسری طرف شاعر نے دیکھا کہ اس کے ایک مصرعے میں تین یا چار مساوی اجزاء آئے۔ دوسرے مصرعے میں تیسرے اور چوتھے جز کی نوبت نہ آئی تھی کہ بات پوری ہو گئی۔ مصرعے غیر مساوی ہیں مگر موزوں۔ جس لفظ تک پہنچا تھا اسی کو دوسرا قافیہ بنا لیا اور لگا اسی اسلوب پر شعر کہنے۔ یوں وہ شعر پیدا ہو گیا جس کے مصرعے باہم برابر نہ تھے۔" (۲۴۳)

موشح اور یک رکنی شعر سے متعلق جملہ تفاصیل بزبان خود شاہد ہیں کہ عربی و فارسی اور اردو میں غیر مساوی مصرعوں کی مثالیں موجود تھیں۔ لیکن ان چھوٹے بڑے مصرعوں کے ربط و ضبط۔ ترتیب و تنظیم اور ترکیب و انتظام کے مخصوص التزام و اہتمام سے "آزاد نظم" کی ہیئت متشکل کرنے کی کوئی باضابطہ شعوری کوشش نہیں کی گئی۔ لہٰذا موشح و یک رکنی اشعار کی تکنیکوں کو آزاد نظم کے مماثل تو قرار دیا جا سکتا ہے لیکن ان کا آزاد نظم کی ہیئت سے کوئی باقاعدہ رشتہ نہیں بنتا یہ اس لئے بھی ہے کہ مصرعوں کے چھوٹے بڑے ہونے سے آزاد نظم کے محض عمومی تصور کی عکاسی ہوتی۔ ان غیر مساوی مصرعوں کی عروضی اور تکنیکی نوعیت کیا ہے اس کی وضاحت نہیں ہوتی۔ یوں محض مصرعوں کی غیر یکساں طوالت سے آزاد نظم کا "فنی پیکر" یا اس کے سانچے کا عروضی عرض و طول ذہن میں نہیں ابھرتا۔ اس کے لئے ادب و سخن کے اکابر تجزیہ نگاروں کی طرف رجوع کیا جاتا ہے کلیم الدین احمد کی نگاہ میں

"آزاد نظم میں تجربے کی ان گنت ہونے والی تبدیلیوں کو دکھایا جا سکتا ہے۔ اس میں بنے بنائے سانچے کو توڑ مروڑ کرنا نہیں ہوتا ہے۔ تجربہ کے دباؤ سے سانچہ بدلتا رہتا ہے اور ہلکی سے ہلکی تبدیلی یا سانچے میں دکھائی دیتی ہے۔" (۲۴۴)

سید وقار عظیم کے خیال میں

"آزاد نظم آزاد ہونے کے باوجود فنی حیثیت سے ایک چیز کی پابند ہے کہ وہ جس بحر میں کہی جائے اس کے مختلف مصرعوں میں اس بحر کے ارکان کو گھٹا بڑھا کر آہنگ پیدا کیا جائے مثلاً "کسی نظم کے ایک مصرعہ کا وزن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن ہے تو اس کے باقی مصرعوں میں یہی رکن (مفاعیلن) ایک مرتبہ دو مرتبہ تین مرتبہ یا اس سے بھی زیادہ مرتبہ یا اس کی محذوف شکل استعمال کی جائے گی اور اگر پڑھنے والا اس کے مختلف مصرعوں میں صحیح ربط پیدا کر کے نظم کو پڑھے تو اس میں اسے وہی ترنم اور آہنگ محسوس ہوگا جو اس خاص۔ بحر کے لئے مخصوص ہے۔" (۲۴۵)

سید جابر علی کے مطابق

"نظم آزاد کا تار پود آہنگ سے تیار کیا گیا ہے پابند نظم میں جہاں وزن کی بنیاد یکساں ارکان پر رکھی جاتی ہے آزاد نظم میں۔ بحر کا بنیادی یا سالم رکن وزن کا نمائندہ تصور کیا جاتا ہے جس کی غیر معین تکرار کی بناء پر مختلف مصرعوں میں یکساں ارکان کا ہونا ضروری نہیں سمجھا جاتا اس لئے نظم کے مختلف مصرعوں کا چھوٹا بڑا ہونا ناگزیر ہو جاتا ہے چنانچہ دیکھا گیا ہے کہ بعض مصرعوں میں بنیادی رکن صرف ایک دفعہ استعمال ہوا ہے اور بعض میں اس کی تکرار پندرہ بیس تک بھی پہنچ گئی ہے۔ یہ بہت حد تک بے راہروی کے مترادف ہے نیز اس سے نظم کا آہنگ بگڑ جاتا ہے اور نظم و نثر کی حدیں مل جاتی ہیں۔" (۲۴۶)

ڈاکٹر عبادت بریلوی کے محاکمے کی رو سے

"آزاد نظم پر غور کرتے ہوئے سب سے پہلے اس کی ہیئت پر نظر پڑتی ہے اس میں مروجہ اور متداول۔ بحروں کو استعمال کیا جاتا ہے لیکن چونکہ ان۔ بحروں کا آہنگ شاعر کے خیال کا پابند ہوتا ہے اس لئے وہ اس کی روانی اور بہاؤ کی نسبت سے۔ بحر کے مروجہ ارکان کو گھٹا بڑھا دیتا ہے۔ ظاہر ہے کہ اس سے۔ بحر کے مخصوص آہنگ میں کوئی فرق نہیں آتا۔ ارکان کے گھٹنے بڑھنے کا عمل جب شروع ہوتا ہے تو اس میں قافیے اور ردیف کی پابندی لازمی نہیں ہوتی۔ لیکن اگر قافیہ خیال کے آہنگ اور موسیقی کا ساتھ دے اور فطری طور پر آئے تو آزاد نظم کا شاعر اس کو نظر انداز نہیں کرتا۔" (۲۴۷)

کنول کرشن بالی آزاد نظم کی ہیئت و تکنیک کے تار و پود پر تفصیلی روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں کہ۔

"اردو میں آزاد نظم کا عام رائج طریقہ کار یہ ہے کہ مافی الضمیر کے داخلی آہنگ یا ذہنی ترنم کے مناسب عروضی بحور میں سے کوئی ایک۔ بحر چن لی جاتی ہے بعد ازیں عروضی بحور کے مروجہ قواعد کو نظر انداز کر کے منتخب۔ بحر کا آزاد استعمال کیا جاتا ہے۔ یعنی مصرعوں میں ارکان کی تعداد پابند شاعری کی طرح پہلے سے معین نہیں ہوتی بلکہ اس کا انحصار کسی بات یا خیال کے ایک جزو کی تکمیل پر ہوتا

ہے۔ جذبہ اور خیال رہبری کرتے ہیں۔ اس طرح بیان کا سلسلہ جاری رہتا ہے اور بحر میں لچک پیدا ہو جاتی ہے وہ جذبہ اور خیال کے ساتھ سکڑتی اور پھیلتی ہوئی متحرک رہتی ہے۔ کہیں کہیں ایک ساتھ دو یا دو سے زیادہ مصرعوں کا وزن برابر ہو سکتا ہے۔ لیکن یہ بات آزاد نظم کے لوازم میں شامل نہیں۔ کبھی خیال کی رو میں لاشعوری طور پر ایسا ہو جاتا ہے اور کبھی موسیقانہ تنوع کی خاطر شاعر شعوری طور پر بھی وزن اور قافیہ ملا دیتا ہے۔ اس طریقہ کار میں مصرعوں میں ارکان کی تعداد میں فرق ہونے کے باوجود تسلسل، روانی اور موسیقانہ آہنگ قائم رہتا ہے۔" (۲۴۸)

مندرجہ بالا موقر مندرجات سے آزاد نظم کی ہیئت کے بارے میں مندرجہ ذیل نکات روشنی میں آتے ہیں۔

۱۔ آزاد نظم میں بنے بنائے سانچے کو توڑا مروڑا نہیں جاتا بلکہ تجربے کی ان گنت تبدیلیوں کے دباؤ سے سانچے میں بھی تبدیلی واقع ہوتی ہے۔

۲۔ آزاد نظم کی بنیاد آہنگ پر استوار ہوتی ہے۔

۳۔ آزاد نظم جس بحر میں کہی جاتی ہے اس بحر کا سالم یا بنیادی رکن وزن کا نمائندہ ہوتا ہے جسے اکائی کا درجہ حاصل ہوتا ہے۔

۴۔ آزاد نظم میں اس بنیادی رکن کی تضریب و تکرار کے نتیجے میں مختلف طوالت کے متعدد مصرعے مدون ہوتے ہیں۔

۵۔ موقع و محل کی مناسبت سے اس بنیادی رکن کی تخفیف و تحریف یا تقصیر ممکن ہوتی ہے۔

۶۔ ارکان کی تضریب و تکرار کی کوئی مخصوص حد مقرر نہیں ہے لہٰذا فطری طور پر مصرعے مختصر بھی ہوتے ہیں اور طویل بھی

۷۔ چھوٹے بڑے مصرعوں کو منظم ربط کے ساتھ ادا کرنے سے آہنگ کی وہی کیفیت و حالت قائم رہتی ہے جو اصل بحر کی خصوصیت سے مختص ہے۔

۸۔ اگرچہ بنیادی رکن کی تضریب و تکرار کے لئے کوئی حد مقرر نہیں ہے لیکن یہ تضریب و تکرار ایک مناسب جمالیاتی حد سے تجاوز کر جانے کی صورت میں بد آہنگی کا موجب بن جاتی ہے۔

۹۔ عمداً یا غیر عمداً یکساں طوالت کے ہم وزن مصرعے بھی لائے جا سکتے ہیں۔

۱۰۔ عام طور پر قوافی کا استعمال نہیں کیا جاتا لیکن قافیے کے استعمال پر کوئی پابندی نہیں ہے۔

۱۱۔ کسی مصرعے میں بحر کے کم از کم ایک سالم رکن کا استعمال ضروری ہے۔

۱۲۔ آزاد نظم کا آہنگ جذبہ و خیال کے معیت میں سکڑتے اور پھیلتے ہوئے انداز میں آگے بڑھتا ہے۔

مندرجہ بالا نکات آزاد نظم کے خارجی اوصاف اور اس کے ڈھانچے کی ظاہری و بیرونی شناخت کو بڑی حد تک متعین کرتے ہوئے معلوم دیتے ہیں۔ اس طرح ان عناصر کی اچھی طرح نشاندہی ہو جاتی ہے جن کی جمالیاتی ترکیب سے آزاد نظم حیطہ تنظیم اور ضابطہ تشکیل میں آتی ہے تاہم بنظر عمیق دیکھنے سے واضح ہو جاتا ہے کہ آزاد نظم کی فنی تشکیل میں بنیادی کردار ادا کرنے والا عنصر کسی بحر کا وہ اساسی و سالم رکن ہوتا ہے جس کی تضریب و تکرار سے مصرعہ ترکیب پا کر جب ایک خاص ترتیب میں سامنے آتے ہیں تو آزاد نظم پیدا ہوتی ہے۔ اس بنیادی عنصر سے قطع نظر باقی عناصر کا درجہ فروعی ہے مثلاً مصرعوں کی غیر یکساں طوالت، قوافی کا استعمال و عدم استعمال، آہنگ کی بنیاد پر مصرعوں کا آگے بڑھنا وغیرہ ایسی خصوصیات ہیں جو انگریزی فری ورس اور اردو آزاد نظم میں مشترک ہیں۔ البتہ فری ورس اور اردو آزاد نظم کے آہنگ کی ماہیت بھی مختلف اور جداگانہ ہے۔ لہٰذا کہا جا سکتا ہے کہ اردو آزاد نظم کو آزاد ہوتے ہوئے بھی وہ عروضی آزادی حاصل نہیں ہے جو انگریزی "فری ورس یا فرانسیسی ور لیبر" کا طرۂ امتیاز ہے۔ گزشتہ باب میں ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کی نظم (NEW HAMPSHIRE) کے آہنگ کا جو عروضی تجزیہ پیش کیا گیا ہے اس کے تنوعات کو پیش نظر رکھ کر ہر دو زبانوں کی آزاد نظموں کے فرق و امتیاز کو بغیر کسی دقت کے جانا اور سمجھا جا سکتا ہے کسی ایک بحر کے ایک بنیادی سالم رکن کی تضریب و تکرار کو اختیار کر کے آزاد نظم ایک لحاظ سے پابند نظم ہی رہتی ہے۔ اردو آزاد نظم کی یہی منفرد پہچان ہے۔ جو ایک طرف اسے روایت سے منسلک رکھتی ہے اور دوسری طرف انحراف سے مختص کرتی ہے رجعت میں جدت کی اس خوبی کے تحت شاید بقول شمیم احمد

"مغرب سے آئی ہوئی یہ شعری ہیئت اردو میں اس قدر مقبول ہوئی ہے کہ آج اس کے بغیر نظم کا تصور بھی نہیں کیا جا سکتا۔ ہماری جدید شاعری کا ایک بہت بڑا حصہ اسی ہیئت میں ہے اور دن بہ دن اس میں اضافہ ہو رہا ہے۔ یہ فرانس کی ایک شعری ہیئت ہے لیکن اردو میں انگریزی کے توسط سے داخل ہوئی ہے۔" (۲۴۹)

اردو آزاد نظم کی ہیئت کا کلاسیکی عروض کے محور کا پابند رہنا بے راہ روی کی بجائے سلامت روی کو ظاہر کرتا ہے یہی سلامت روی آزاد نظم کے پیٹرن کو روایتی اسالیب سے ہم رشتہ کرتی ہے۔ جس کی بابت ڈاکٹر حبیب الرحمان کا خیال ہے کہ۔

"اردو میں نظم آزاد کا ایک ہیئتی PATTERN ہے جس کا عروض سے اتنا ہی تعلق ہے جتنا دوسرے اسالیب کا فرق صرف اتنا ہے کہ روایتی اسالیب میں شروع سے آخر تک ایک ہی بحر کی پابندی لازم ہے لیکن نظم آزاد کا PATTERN ایک مخصوص بحر کے

ارکان گھٹانے بڑھانے سے تشکیل پاتا ہے یہ ارکان یا تو بحر کے میانی ارکان رہتے ہیں یا ان کا تعلق بحور سالم سے ہوتا ہے اول الذکر صورت میں ضروری ہے کہ میانی ارکان کے اجزائے ترکیبی بجنسہٖ ایک ہوں۔" (۲۵۰)

ڈاکٹر حبیب الرحمان اپنے مندرجہ بالا موقف کی تائید میں بحر رمل کی مثال پیش کرتے ہیں اور ساتھ ہی ن۔ م۔ راشد کی نظم "دریچے کے قریب" کو اس پر منطبق کرتے ہوئے رقمطراز ہیں کہ۔

"مثال کے طور پر بحر رمل مثمن مخبون محذوف (فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن) جس میں فعلاتن کا رکن درمیان میں دو مرتبہ آتا ہے اس بحر میں جو آزاد نظمیں لکھی گئی ہیں اس کی مثال راشد کی نظم دریچے کے قریب' سے دی جاسکتی ہے۔

جاگ اے شمع شبستان وصال
محفل خواب کے اس فرش طربناک سے جاگ
لذت شب سے ترا جسم ابھی چور سہی
آمری جان مرے پاس دریچے کے قریب
دیکھ کس پیار سے انوار سحر چومتے ہیں
مسجد شہر کے میناروں کو
جن کی رفعت سے مجھے
اپنی دیرینہ تمناؤں (تمنا) کا خیال آتا ہے۔

اگر ان مصرعوں کی تقطیع کی جائے تو معلوم ہوگا کہ پہلے' ساتویں اور آٹھویں مصرعوں میں۔ بحر رمل مثمن مخبون محذوف کا ایک میانی رکن حذف کردیا گیا۔ باقی مصرعے اصل۔ بحر کے پابند ہیں۔" (۲۵۱)

ڈاکٹر حبیب الرحمان سے ارکان کی گنتی میں تسامح ہوا ہے۔ محولہ اقتباس میں سے پہلے اور چھٹے مصرعے میں ایک حشو حذف کیا گیا ہے۔ اس طرح ساتویں مصرعے کے حشوین حذف کئے گئے ہیں۔ آٹھویں مصرعے میں کسی رکن کی تحذیف نہیں ہوئی۔ بر نوع صاحب مضمون "میانی" ارکان کی تحذیف کے عمل کو فارسی کے علاوہ اردو شاعری کی روایت سے ثابت کرتے ہوئے واضح کرتے ہیں کہ۔

"میانی ارکان کو حذف کرنے کی رسم کوئی من مانی جدت نہیں ہے۔ اس کا جواز ہمیں مستزاد کی شکل میں ملتا ہے۔" (۲۵۲)

اور بالاخر اس ماحصل پر پہنچتے ہیں کہ۔

"اردو میں نظم آزاد عروض سے انحراف نہیں ہے۔ اس کا قانون بنیادی طور پر مستزاد سے اخذ کیا گیا ہے۔ ترمیم صرف اتنی ہے کہ مستزاد کے برخلاف اس کے اندر مصرعوں کی ترتیب میں آزادی سے کام لیا جاسکتا ہے۔" (۲۵۳)

آزاد نظم کی ہیئت کے بارے میں ڈاکٹر حبیب الرحمان کے مندرجات سے پانچ نکات منصۂ شہود میں آتے ہیں۔

۱۔ آزاد نظم کا قانون بنیادی طور پر مستزاد سے اخذ کیا گیا ہے۔
۲۔ اس قانون کے مطابق۔ بحر کے فقط "میانی ارکان" (حشوین) ہی میں حذف و اضافہ ہوتا ہے۔
۳۔ ارکان میں کمی بیشی ان کی اپنی مکمل شکل میں ہی ہوتی ہے' ارکان کے اجزاء کو کم یا زیادہ نہیں کیا جاسکتا۔
۴۔ بحر کے عروض و ضرب (ابتدائی و انتہائی) میں کوئی حذف و اضافہ یا ترمیم و تبدیلی نہیں ہو سکتی۔
۵۔ میانی ارکان (حشوین) کے حذف کی متبادل صورت میں کم یا زیادہ کئے جانے والے ارکان کا تعلق سالم۔ بحروں سے ہوتا ہے۔

یہ پانچوں نکات چونکہ آزاد نظم کی ہیئت کے بارے میں پیش کئے جانے والے قبل ازیں نظریات سے ہٹ کر ہیں اس لئے ان کا جائزہ و تجزیہ ضروری ہے۔ آزاد نظم کے قانون کو بنیادی لحاظ سے مستزاد سے اخذ شدہ قرار دیا گیا ہے اس لئے' دیکھنا پڑے گا کہ مستزاد کسے کہتے ہیں۔ لغوی طور پر مستزاد زیادہ کی گئی شے کو کہتے ہیں۔ مولوی عبدالرحمان کے مطابق ""مستزاد کو عربی موشح کی ایک قسم کا چربا کہنا چاہئے"" (۲۵۴) شعری اصطلاح میں اس سے مراد وہ الفاظ ہوتے ہیں جو غزل' رباعی یا نظم وغیرہ کے مصرعوں میں اضافہ کردیئے جاتے ہیں۔ کسی دوسری ہیئت میں مستزاد کا اضافہ یوں ہوتا ہے کہ شعر کے آخر میں کچھ موزوں فقرے ملحق کردیئے جاتے ہیں۔ عام طور پر مستزاد کے فقرے اسی۔ بحر میں لائے جاتے ہیں کہ متعلقہ نظم و غزل جس۔ بحر میں ہو لیکن یہ ضروری نہیں ہے غزل و نظم اور مستزاد علیحدہ علیحدہ۔ بحروں میں بھی ہوں تو کوئی حرج نہیں۔ اسی طرح مستزاد صرف ایک فقرے پر موقوف نہیں ہوتا۔ پانچ پانچ چھ چھ فقروں پر مشتمل مستزاد کی مثالیں بھی ملتی ہیں۔ اس طرح مستزاد حقیقت میں ایک چھوٹا سا مصرعہ ہوتا ہے۔ اور اسی بناء پر اسے آزاد نظم کے بنیادی اصول کا ماخذ ٹھہرایا گیا ہے۔

اس ضمن میں پروفیسر عبدالقادری سروری کا مطمع نظر یہ ہے کہ۔

"آزاد نظم' اردو میں موجودہ عہد کے ساتھ خصوصیت رکھتی ہے۔ کیونکہ اب سے پہلے اس کا تجربہ اردو میں نہیں کیا گیا تھا۔ اس نظم میں نہ تو مخصوص اور مسلمہ۔ بحروں کی پابندی ضروری سمجھی جاتی ہے اور نہ ارکان اور قافیے کا لحاظ رکھا جاتا ہے بلکہ خیال کی

رفتار یا شاعری کی رفتار طبع کی مناسبت سے جتنے ارکان ضروری سمجھتے ہیں انہیں پر اکتفا کیا جاتا ہے۔ قدیم اساتذہ جیسے ولی‘ سراج‘ میر‘ سودا اور کبھی کبھی انشاء اور جرات کے پاس بھی نظم کی ایک صنف جو مستزاد کے نام سے موسوم ہے‘ استعمال ہوئی ہے۔ اس میں بحر معین ہوتی ہے اور جز مستزاد بھی‘ اسی بحر کے ارکان سے ہوتا ہے لیکن آزاد نظم میں ایک تو یہ ضروری نہیں ہے کہ اوزان معین اور مسلم بحروں سے ہوں‘ دوسرے اس کے لئے مستزاد کی بھی قید نہیں ہے بلکہ یہ اس کے برعکس " کمتسار" بھی ہو سکتی ہے۔" (۲۵۵)

"مستزاد" کا اس بحر سے ہونا اور آزاد نظم کے اوزان کا معین و مسلم بحروں سے ضروری نہ ہونا محل نظر ہے تاہم پروفیسر عبدالقادر سروری کا آزاد نظم کے لئے مستزاد کا استزاد درست ہے جیسا کہ کرشن کنول بالی کا بھی خیال ہے کہ۔

"ہر شکل میں مستزاد کے فقروں میں قافیہ کی پابندی رہتی ہے اور مستزاد کے فقروں کا وزن بھی ایک ہوتا ہے۔ بالفرض اگر کہیں مستزاد کے فقرے غیر مقفیٰ بھی ہوں اور ان کا وزن بھی ایک نہ ہو تو بھی کوئی فرق نہیں پڑتا کیونکہ اس صنف میں بذات خود مستزاد کے فقرہ کی پابندی عائد ہوتی ہے اس میں مقررہ مصرعہ کے بعد مستزاد کا فقرہ یا فقرے بڑھانا لازمی ہے ورنہ صنف مستزاد نہ کہلائے گی اس کے برخلاف آزاد نظم میں بحر‘ قافیہ‘ ردیف اور اصناف سخن کے روایتی قوانین و ضوابط سے گریز کیا گیا ہے۔ آزاد نظم میں تمام پابندیوں سے زیادہ سے زیادہ انحراف کا رجحان پایا جاتا ہے۔" (۲۵۶)

چونکہ مستزاد کی ماہیت و حقیقت کا آزاد نظم کے چھوٹے بڑے مصرعوں سے کوئی فنی تعلق یا عروضی رشتہ نہیں بنتا اس لئے۔

"آزاد نظم کی اصل محرک قوت یعنی آزادی اظہار و ابلاغ کا تصور مستزاد کے روایتی فارم سے کوئی رشتہ نہیں رکھتا۔" (۲۵۷)

یہ ثابت ہو جانے کے بعد آزاد نظم کے ارکان کی تخفیف کا مستزاد کے اصول سے کوئی فنی و تکنیکی رشتہ نہیں ہے مستزاد کی ہیئت کو آزاد نظم کے مماثل قرار دے کر اس مغربی صنف کو مشرقی شعری روایت سے منسلک کرنا محض دور کی کوڑی لانے کے مترادف ہے۔ آثار و شواہد سے واضح ہے کہ آزاد نظم کے محرکات و عوامل اور عناصر ترکیبی مستزاد سے قطعی الگ نوعیت کے ہیں۔ لہذا کامل یقین سے کہا جا سکتا ہے کہ اردو میں آزاد نظم کا ورود براہ راست انگریزی فری ورس کی تیزی سے مقبولیت کا نتیجہ ہے۔ جس میں زمانی تقاضوں اور روح عصر کے کردار کو بنیادی حیثیت حاصل ہے۔

ڈاکٹر عنیب الرحمان کا دوسرا نکتہ یہ ہے کہ مخصوص بحر کے فقط "میانی ارکان" (حشوین) ہی میں حذف و اضافہ ہو سکتا ہے۔ ڈاکٹر حنیف کیفی اپنی کتاب "اردو میں نظم معریٰ اور آزاد نظم" میں ڈاکٹر عنیب الرحمان کے نظریئے کو پورے طور پر قبول کرتے ہوئے بحر ہزج مثمن سالم یعنی "مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن" کی مثال پیش کرتے ہوئے رقمطراز ہیں کہ۔

"اب اسی بحر کی ایک مزاحف شکل لیجئے۔

مفعول‘ مفاعیل‘ مفاعیل‘ مفعولن

پیش کردہ اصول کے تحت اس کے درمیانی ارکان "مفاعیل مفاعیل" ہی اس طرح گھٹائے بڑھائے جا سکتے ہیں کہ اس کے "اجزائے ترکیبی بجنسہ ایک ہوں" بالفاظ دیگر مکمل رکن "مفاعیل" کی تعداد ہی میں کمی بیشی ہو سکتی ہے۔ اس رکن کے کسی جزو میں حذف و اضافہ نہیں ہو سکتا یعنی "مفاعیل" بدل کر "مفاعیلن" "مفاعی" (فعولن) "فاعیل" (مفعول) وغیرہ نہیں بن سکتا۔" (۲۵۸)

اقتباس میں قائم کئے گئے نظریئے کے تجزیئے سے قبل دو فروعی و ضمنی متعلقات کی وضاحت کر دینا مناسب ہے۔ اولاً "ڈاکٹر عنیب الرحمان اور ان کے تتبع میں ڈاکٹر حنیف کیفی نے "درمیانی ارکان" کے جو الفاظ استعمال کئے ہیں عروض کی اصطلاح کے بموجب درست نہیں ہیں۔ از روئے قواعد و اصطلاحات عروض شعر کے اجزاء کے لئے صدر و ابتداء عروض و ضرب اور حشوین کی اصطلاحیں استعمال کی جاتی ہیں۔ صدر مصرعہ اولیٰ کے ابتدائی رکن کو کہتے ہیں۔ عروض مصرعہ اولیٰ کا آخری رکن ہوتا ہے ان کے درمیان میں واقع ارکان میں سے پہلے کو حشو اول اور دوسرے کو حشو دوم کا نام دیا گیا ہے۔ اسی طرح مصرعہ ثانی کا پہلا رکن ابتدا کہلاتا ہے۔ اور مصرعہ ثانی کے آخری رکن کو ضرب کہتے ہیں۔ مصرعہ ثانی کے ابتداء و ضرب کے درمیان واقع ارکان میں سے پہلا حشو سوم اور دوسرا حشو چہارم سے موسوم ہے۔ ڈاکٹر حنیف کیفی نے "مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن" کے وزن کو بحر ہزج مثمن سالم کی ایک "مزاحف شکل" کہا ہے اور بحر کا پورا درست نام نہیں بتایا اس بحر کو ہزج مثمن‘ اخرب مکفوف مکفوف محذوف کہتے ہیں۔ اب آیئے اصل مسئلہ کیطرف جس میں یہ دعویٰ کیا گیا ہے کہ "مفاعیل" کے کسی جزو میں حذف و اضافہ نہیں ہو سکتا۔ ڈاکٹر حنیف کیفی کا یہ استخراج مندرجہ بالا پانچ نکات میں سے دو نکات یعنی نمبر دو اور تین کو محیط ہے زحافات کی تخصیص اور ان کے درست ورود کا علم اس نقطہ نظر کی نفی کرتا ہے۔ عروض کے قاعدے کے مطابق "مفاعیل" پر ٹھیک زحاف کا عمل کرنے کے نتیجے میں مفاعی لن‘ مفعولن اور مفعول ہو سکتا ہے اس عمل کے تحت حاصل ہونے والے نئے ارکان کسی نظم یا غزل میں اکٹھے ہو سکتے ہیں۔ اور قواعد عروض کی روشنی میں قطعی صحیح ہیں۔ ذیل میں "مفاعیل" پر زحاف کے عمل سے "مفاعی لن" اور فعولن کا استخراج کیا گیا ہے۔ یہ تمام اوزان بحر ہزج کے ایک وزن سے حاصل شدہ شکلوں پر تخنیق‘ تسبیغ اور قصر وغیرہ زحافات کے عمل

سے دستیاب ہوئے ہیں۔ فعولان کا رکن مقصود اور محذوف مسبغ دونوں صورتوں میں حاصل ہو سکتا ہے۔

۱	مفعولُ	مفاعیلُ	مفاعیلُ	فعولُن	۱	مفعولُ	مفاعیلُ	مفاعیلُ	فعولان
۲	مفعولُن	مفعول	مفاعیلُ	فعولُن	۲	مفعولُن	مفعولُ	مفاعیلُ	فعولان
۳	مفعولُن	مفعولن	مفعول	فعولُن	۳	مفعولُن	مفعولن	مفعولُ	فعولان
۴	مفعولن	مفعولن	مفعولن	فعلن	۴	مفعولن	مفعولن	معفولن	فعلان
۵	مفعولُ	مفاعی لن	مفعول	فعولُن	۵	مفعولُ	مفاعی لن	مفعولُ	فعولان
۶	مفعولُ	مفاعی لن	مفعولن	فعلن	۶	مفعولُ	مفاعی لن	مفعولن	فعلان
۷	مفعولُ	مفاعی لن	مفعولن	فعلن	۷	مفعولُ	مفاعیلُ	مفاعی لن	فعلان
۸	مفعولُ	مفاعی لن	مفعولن	فعلن	۸	مفعولُ	مفاعی لن	مفعولن	فعلان
۹	مفعولُ	مفاعِلن	مفاعیلُ	فعولن	۹	مفعولُ	مفاعِلن	مفاعیلُ	فعولان
۱۰	مفعولن	فاعِلن	مفاعیلُ	فعولن	۱۰	مفعولن	فاعِلن	مفاعیل	فعولان
۱۱	مفعول	مفاعِلن	مفاعی لن	فعلن	۱۱	مفعول	مفاعِلن	مفاعی لن	فعلان
۱۲	مفعولن	فاعِلن	مفاعی لن	فعلن	۱۲	مفعولن	فاعِلن	مفاعی لن	فعلان
۱۳	مفعولُ	مفاعِلن	مفاعِلن	فعولن	۱۳	مفعول	مفاعِلن	مفاعِلن	فعولان
۱۴	مفعولن	فاعِلن	مفاعِلن	فعولن	۱۴	مفعولن	فاعِلن	مفاعِلن	فعولان
۱۵	مفعولُ	مفاعیلُ	مفاعِلن	فعولن	۱۵	مفعولُ	مفاعیلُ	مفاعِلن	فعولان
۱۶	مفعولن	مفعولُ	مفاعِلن	فعولن	۱۶	مفعولن	مفعولُ	مفاعِلن	فعولان
۱۷	مفعولُ	مفاعی لن	فاعِلن	فعولن	۱۷	مفعولُ	مفاعی لن	فاعِلن	فعولان
۱۸	مفعولن	مفعولن	فاعِلن	فعولن	۱۸	مفعول	مفعولن	فاعِلن	فعولان

اس چارٹ سے ثابت ہو جاتا ہے کہ زحافات کے ذریعے نئے ارکان و اوزان دستیاب ہو سکتے ہیں۔ اور عروضی اصولوں کے تحت کسی نظم یا غزل میں ان کا اجتماع بھی صحیح قرار پاتا ہے لہٰذا اس موقف کو درست تسلیم نہیں کیا جا سکتا کہ رکن کے کسی جزو میں کمی بیشی نہیں کی جا سکتی یا بالفاظ دیگر "مفاعیل" کو بدل کر مفعولن، مفاعیلن، اور مفعول وغیرہ نہیں کیا جا سکتا۔ ڈاکٹر حنیف کیفی کے نزدیک

"بحر کے ابتدائی اور انتہائی ارکان یعنی مفعول اور فعولن کو جوں کا توں رہنا چاہئے۔ ان میں کوئی کمی بیشی ہونی چاہئے اور نہ تبدیلی۔" (۲۵۹)

یہ نقطۂ نظر درج بالا نکات میں سے چوتھے نکتے کو محیط ہے۔

جیسا کہ پیشتر ازیں وضاحت کر دی گئی ہے شعر کے دونوں مصرعوں کے ابتدائی ارکان کو صدر و ابتداء لکھنا چاہئے تھا اور انتہائی ارکان کو عروض و ضرب کہنا درست تھا اس عروضی اصطلاح کے مطابق مفعول صدر و ابتداء اور فعولن عروض و ضرب ہے۔ زیر بحث بحر کر صدر و ابتداء اور عروض و ضرب کے ارکان پر زحافات کے عمل کے ذریعے تبدیلی عین ممکن ہے اس طرح جو اوزان حاصل ہوتے ہیں ان کا کسی نظم و غزل میں اجتماع بھی قطعی جائز ہے۔ مطلب یہ کہ صدر و ابتداء میں مفعول بھی ہو سکتا ہے اور مفعولن بھی۔ عروض و ضرب میں فعولن، فعولان، فعلن یا فعلان کے آنے کی پوری پوری گنجائش موجود ہے۔ اس کو واضح طور پر گذشتہ چارٹ میں دیکھا جا سکتا ہے لہٰذا صدر و ابتداء اور عروض و ضرب میں کسی نوع کی کمی بیشی یا تغیر و تبدل واقع نہ ہونے والی بات غلط ہے

ڈاکٹر حنیف کیفی لکھتے ہیں کہ۔

"مزاحف بحروں میں آخری رکن کو محذوف کے بجائے مقصور اور مقصور کے بجائے محذوف کیا جا سکتا ہے۔" (۲۶۰)

آخری رکن جسے عروضی اصطلاح میں عروض و ضرب کہتے ہیں میں حرف محذوف و مقصور ارکان کا اجتماع ہی درست نہیں ہے بلکہ محذوف کے ہمراہ محذوف مسبغ کا لانا بھی جائز ہے مثال کے طور پر "مفعول، مفاعیل، مفاعیل، فعولن" محذوف ہے۔ "مفعول مفاعیل مفاعیل مفعولان" محذوف مسبغ ہے اور "مفعول مفاعیل مفاعیل فعولان" مقصور ہے۔ لہٰذا ثابت ہوا کہ عروض و ضرب میں صرف دو محذوف و مقصور نہیں تین متبادل لانے کی گنجائش ہے۔ اور یہ تینوں اوزان ایک ہی نظم و غزل میں اکٹھے ہو سکتے ہیں۔ اسی طرح عروض کی ایک اور چھوٹ بھی ہے مثلاً "بحر رمل مثمن مخبون محذوف کا وزن فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن ہے۔ جس کا حوالہ ڈاکٹر نجیب الرحمان نے ن۔ م۔ راشد کی نظم "دریچے کے قریب" کے اقتباس کے تحت دیا ہے۔ اس وزن کی درج ذیل صورت ممکن ہے۔

فاعلاتن فعلاتن فعلن / فِعلن فعلان / فِعلان

سالم مجنوں مجنوں مجنوں مجنوں مجنوں مجنوں
محذوف محذوف مقصور مقصور
مسکّن مسکّن

بحر رمل مثمن کے اس وزن کے عروض و ضرب میں چار متبادلات یعنی "فعلن، فعلن، فعلان اور فعلان" کے آنے کی گنجائش تو خیر موجود ہے ہی لیکن اس کے ساتھ ساتھ اس کے حشو اول فعلاتن جو کہ مجنون ہے کی جگہ مفعولن جو کہ مجنون مسکن ہے بھی لایا جا سکتا ہے۔ اس کی مثال امانت لکھنوی کا وہ مشہور شعر ہے جو اس کی عروض دانی کی دلیل واثق ہے شعر مع تقطیع درج ذیل ہے۔

اس پہ راضی ہو تو قرآن اٹھا لاؤں میں
فاعلاتن فِعلاتن فِعلاتن فعلن
رکھ تو اے مصحف دو ہاتھ قسم کھاؤں میں
فاعلاتن مفعولن فعلاتن فعلن

تقطیع کے عمل سے صاف واضح ہے کہ حشو اول میں فعلاتن کی جگہ پر مفعولن لایا گیا ہے۔ یہ استعمال مکمل طور پر صحیح ہے۔ لہٰذا ڈاکٹر حنیف کیفی کی اس رائے میں کوئی وزن نہیں کہ صدر و ابتداء اور عرض و ضرب اور علاوہ ازیں حشوین میں تغیر نہیں ہو سکتا۔

ڈاکٹر حنیف کیفی اپنے موقف کو آگے بڑھاتے ہوئے مزید وضاحت کرتے ہیں کہ۔

"اسی طرح پہلے رکن میں بھی کوئی ایسی ترمیم جو عروض کی رو سے جائز ہو جیسے فاعلاتن، فعلاتن، فعلاتن میں پہلے رکن فاعلاتن کو فعلاتن کیا جا سکتا ہے۔" (۲۶۱)

غور کیا جائے تو ڈاکٹر حنیف کیفی کی مندرجہ بالا رائے میں ان کی قبل ازیں اس رائے کا استراد پوشیدہ ہے۔ جس میں انہوں نے کہا ہے کہ "درمیانی ارکان" "مفاعیل مفاعیل" ہی اس طرح گھٹائے بڑھائے جا سکتے ہیں کہ اس کے اجزائے ترکیبی بجنسہٖ ایک ہوں۔ بڑی صاف سی اور سیدھی سادی بات ہے کہ اگر "پہلے رکن" جسے عروضی زبان میں صدر و ابتداء کا نام دیا گیا ہے میں سالم رکن یعنی فاعلاتن کی جگہ مجنوں یعنی فعلاتن جائز ہے تو پھر حشوین میں مجنوں یعنی فعلاتن کی جگہ سالم رکن یعنی فاعلاتن بھی لازمی طور پر درست ہو سکتا ہے۔ عروض کے اساسی قواعد کے تناظر میں یہ تبدیلیاں صحیح مانی جاتی ہیں اور کسی ایک ہی غزل و نظم میں ان کا اجتماع بھی جائز ہوتا ہے۔ اس کا حسب ذیل مثال سے بآسانی افہام ہو سکتا ہے۔

فاعلاتن فعلاتن فعلن
سالم مجنون مجنون محذوف مسکّن
فِعلاتن فِعلاتن فعلن
مجنون مجنون مجنون محذوف مسکن

ڈاکٹر حنیف کیفی کی رائے میں۔

"مزاحف۔ بحروں میں صرف درمیان کے حذف و اضافہ اور ابتدائی و اختتامی ارکان میں کسی قسم کی ترمیم نہ کرنے کے اصول کا جواز یہ ہے کہ اس طرح نظم کا آہنگ نہیں بگڑتا اور مصرعوں میں زیر و بم کی کیفیت یکساں رہتی ہے۔ بصورت دیگر آہنگ میں فرق آ جائے گا اور نتیجتاً" نظم کی روانی میں خلل واقع ہوگا۔" (۲۶۲)

قبل ازیں ثابت کر دیا گیا ہے کہ صدر و ابتداء، حشوین اور عروض و ضرب میں مخصوص زحافات کے عمل سے کام لے کر تبدیلی کر لینا جائز ہے۔ اور اس طریق کار کے نتیجے میں حاصل ہونے والے ارکان و اوزان کو ایک ہی نظم و غزل میں استعمال بھی کیا جا سکتا ہے۔ لہٰذا اس اصول کی عروض میں کوئی گنجائش نہیں کہ صدر و ابتداء اور عروض و ضرب کے ارکان پر زحافات کے عمل سے کسی قسم کی کوئی تبدیلی نہیں کی جا سکتی۔ جب قاعدہ ہی بے قاعدہ ہے تو جواز کی درستی کا بھی کوئی منطقی و علمی جواز نہیں رہ جاتا۔ لہٰذا عروضی قواعد کا صحیح اطلاق و استعمال اور ارکان پر درست زحافات کا عمل کیا جائے تو کسی صورت میں بھی نہ تو آہنگ بے آہنگ ہو سکتا ہے اور نہ ہی اس میں کسی قسم کا کوئی فرق آ سکتا ہے۔ یہ ضرور ہے کہ اس مشق و کاوش کے نتیجے میں نئے اوزان پیدا ہو سکتے ہیں اور آہنگ کے نئے رخ ابھر سکتے ہیں۔ مثال کے طور پر بحر رجز مثمن مطوی کے وزن مفتعلن مفاعلن مفتعلن مفاعلن میں ناسخ کا ایک مقطع ہے کہ

ناسخ کا قول ہے بجا حضرت میر درد کا
مفعولن مفاعلن مفتعلن مفاعلن
حسن بلائے چشم ہے نغمہ وبال گوش ہے
مفتعلن مفاعلن مفتعلن مفاعلن

اس شعر کے صدر میں مفتعلن کو مفعولن میں تبدیل کیا گیا ہے۔ اس تغیر کو ابتداء میں بھی روا رکھا جا سکتا تھا۔ ایک اور شعر کی مثال پیش کی

جاتی ہے۔

چمن میں گل عذار ہو فصل بہار ہو نہ ہو
مفاعلن مفاعلن مفتعلن مفاعلن

میں ہوں غزل سرا وہاں بلبل زار ہو نہ ہو
مفتعلن مفاعلن مفتعلن مفاعلن

اس شعر کے صدر میں مفتعلن کو مفاعلن سے بدلا گیا ہے۔ قواعد عروض اس تغیر کی بھی اجازت دیتے ہیں لہٰذا ڈاکٹر حنیف کیفی کا یہ مطمع نظر ٹھیک نہیں ہے کہ صدر و ابتداء یا عروض و ضرب میں کسی قسم کی کوئی ترمیم نہیں کی جا سکتی۔ عروض میں ایسے قواعد و ضوابط کی موجودی کہ جن کی روشنی میں اوزان و ارکان کے نئے امکانات تک پہنچا جا سکتا ہے اور بالخصوص وہ عروضی آزادیاں اور اچھوتے امکانات کہ جن کی راہ مستند اساتذہ شعر و سخن نے دکھائی ہے انہیں آزاد نظم کے لئے ناواجب قرار دینا آزادی کی توہین ہے۔

ڈاکٹر حنیف کیفی نے ڈاکٹر منیب الرحمان کے نظریئے کی روشنی میں اپنے موقف کو مضبوط بنانے کی غرض سے مجموعی طور پر یہ نتیجہ نکالا کہ "مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن" کو پیش کردہ اصول یعنی درمیانی ارکان کی کمی بیشی کے خلاف مندرجہ ذیل صورتوں میں تبدیل کر کے ان کا آہنگ ملاحظہ فرمایئے

مفعول مفعول مفاعیل فعولن
مفعول مفاعیلن مفعول مفاعیلن
مفعول مفاعیلن مفعول فعولن
مفعول مفاعیلن مفاعیلن فعولن
مفعول مفاعیل مفاعیل فعول
مفعول مفاعیل مفاعیلن فع
مفعولن مفاعیل مفاعیل فعولن
مفاعیلن مفاعیل مفاعیل فعولن
فعولن مفاعیل مفاعیلن فعولن
مفاعیل مفاعیل فعولن

..... بیک نظر و بیک قرأت ہی ان تمام اوزان کے آہنگ کا فرق محسوس ہو جائے گا۔ یا ان کے اجزاء میں کمی بیشی کی جائے گی تو اس نظم کا آہنگ جگہ جگہ لڑکھڑاتا ہوا محسوس ہو گا اور نتیجتاً" اس کی روانی میں خلل اور تاثر میں کمی واقع ہو جائے گی۔" (۲۴۳)

اس اقتباس میں دس اوزان پر مشتمل ایک چارٹ ہے جس کے بارے میں مصنف کی رائے یہ ہے کہ ان اوزان کے استعمال سے آہنگ جگہ جگہ لڑکھڑاتا ہوا محسوس ہو گا۔ آہنگ کی اس متوقع صورت کی اصل وجہ یہ ہے کہ پیش کردہ اوزان خود ساختہ ہیں اور وہ بنیادی وزن مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن سے حاصل کردہ نہیں ہیں چونکہ ان اوزان کا تعلق بحر ہزج سے نہیں ہے لہٰذا ان کی روانی میں رکاوٹ ایک فطری امر ہے۔ اس طرح خارج از عروض اوزان کو نظم کی ہیئت پر منطبق کرنا آزادی نہیں بے راہ روی کے ذیل میں آتا ہے۔ اردو آزاد نظم کے عروضی و فنی نظام سے متعلق ڈاکٹر منیب الرحمان کے نظریات اور ان کی تائید میں ڈاکٹر حنیف کیفی کی تصریحات کے تجزیئے سے جو مجموعی نچوڑ بر آمد ہوتا ہے اس کے مطابق۔

۱۔ آزاد نظم کے چھوٹے بڑے مصرعوں کی مستزاد سے ظاہری تھوڑی بہت مماثلت کے باوجود اس جدید فارم کا روائتی فارم سے کوئی فنی و تکنیکی رشتہ نہیں بنتا۔

۲۔ عروض کے قاعدے کے مطابق حشوین پر درست زحافات کا عمل کر کے نئے ارکان اور نئے اوزان حاصل ہو سکتے ہیں اور عروضی اصولوں کی روشنی میں کسی ایک نظم و غزل میں ان کا اجتماع بھی درست ہے۔ لہٰذا دونوں فاضلین ادب کا یہ مطمع نظر صحیح نہیں ہے کہ حشوین میں حذف و اضافہ نہیں ہو سکتا۔

۳۔ عروض کے اصولوں کے مطابق یہ ضروری نہیں ہے کہ ارکان میں کمی بیشی صرف ان کی مکمل شکل میں ہی ہو سکتی ہے بلکہ ارکان کے اجزاء کو بھی کم یا زیادہ کیا جا سکتا ہے۔

۴۔ یہ نقطہ نظر بھی درست نہیں ہے کہ بحر کے ابتدائی اور اختتامی ارکان (صدر و ابتداء اور عروض و ضرب) کو جوں کا توں رہنا چاہئے۔ قواعد عروض اس امر کی اجازت دیتے ہیں کہ بحر کے صدر و ابتداء اور عروض و ضرب کے ارکان پر زحافات کے مسلمہ عمل کی مدد سے تغیر و تبدل ممکن بھی ہے اور درست بھی۔ اور اس عمل کے نتیجے میں حاصل شدہ ارکان کو ایک

نظم میں بیک وقت اور بیک مقام برتا بھی جا سکتا ہے۔

۵۔ مزاحف بحروں میں محض حشوین میں کمی بیشی کو جائز اور صدر و ابتداء اور عروض و ضرب میں حذوف اضافہ یا کسی قسم کی ترمیم کو ناجائز قرار دینے کے لیے یہ جواز فراہم کرنا کہ اس طرح آہنگ بگڑ جاتا ہے درست نہیں ہے۔ عروضی اصولوں کے درست استعمال اور ارکان پر درست زحافات کے عمل سے آہنگ میں کسی طرح کی کوئی خرابی واقع نہیں ہوتی۔ اساتذہ نے غزل میں بھی اسے روا رکھا ہے جیسا کہ ناسخ کی مثال سے ثابت ہے تو پھر آزاد نظم جو عروضی بندشوں سے آزادی کی علمبردار ہے کے لئے اس قدغن کا جواز بے جواز ہے۔

۶۔ آہنگ صرف خود ساختہ اوزان کی وجہ سے بگڑتا ہے یا لڑکھڑاتا ہے۔ اگر اوزان کو عروضی قاعدہ و قانون کے دائرے میں رہ کا حاصل کیا جائے تو آہنگ متنوع مشکل 'غیر مانوس یا غیر معروف تو ہو سکتا ہے لیکن بے آہنگ نہیں ہو سکتا۔ ان تفاصیل سے آزاد نظم کی ہیئت کے عروضی حدود کا بڑی حد تک اندازہ ہو جاتا ہے تاہم آزاد نظم کی ہیئت کی تکمیل غزل یا روایتی نظم کی طرح یکساں انداز میں نہیں ہوتی۔ اس کی ہیئت متنوع صورتوں میں خود کو مکمل کرتی ہے۔ مثلاً" تصدق حسین خالد کی نظم "ایک شام" میں ڈاکٹر منیب الرحمان کے بتائے ہوئے قانون کے مطابق چھوٹے بڑے مصرعوں کے لئے محض ارکان کو مکمل صورت میں گھٹایا بڑھایا نہیں گیا بلکہ مختلف ارکان کو تقسیم کر کے مختلف مصرعوں میں بکھیر دیا گیا ہے۔

پہاڑوں کی بلندیوں سے
بڑھتے سائے
گرتے آ رہے ہیں
شام کی فسردگی میں
ایک سرخ ڈوری سی افق کی
جھلملا رہی ہے

وادیوں میں
اک اداس راگنی کی گونج سی لپک گئی
برہ کی آگ
نغمہ بن کے جاگ اٹھی
افق کی ڈور ٹوٹ کر
کسی عمیق غار کی سیاہیوں میں کھو گئی
اداس راگنی کی گونج چیخ بن کے رہ گئی

ہیئت کی تکمیل پذیری کا یہ انداز بعض اہل فن اور صاحبان نقد و نظر کو قبول نہیں ہے جیسا کہ ڈاکٹر عندلیب شادانی اپنے مضمون "آزاد نظم" میں اظہار خیال کرتے ہیں کہ۔

"اصولاً" (آزاد نظم کی) سطروں یا (مصرعوں) کی تقسیم اس طرح ہونی چاہئے کہ وزن کے لئے جو رکن اختیار کیا گیا ہے وہ ٹوٹنے نہ پائے ورنہ کلام کا سارا آہنگ کہ اسی پر یہ ساری عمارت کھڑی ہے یکسر فنا ہو جائے گا۔" (۳۶۳)

ڈاکٹر عندلیب شادانی نے نظموں کی مثالوں سے مصرعوں کے ان مقامات کی نشاندہی بھی کی ہے۔ جہاں ارکان سالم حیثیت میں استعمال ہوئے ہیں اور جہاں انھیں تقسیم کر دیا گیا ہے۔ تجزیے کے ساتھ دو مثالیں درج کی جاتی ہیں۔

"بے بسی۔ از انجم رومانی

۱۔ وہ مری شمع کہن فاعلاتن فعلن
۲۔ اب بھی ہوتا ہے تصور کے دھندلکوں میں چراغاں جس سے
فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن
۳۔ اور یہ قہقہہ (قہقہہ) تو فاعلاتن فعلاتن

اصولاً" تیسری سطر کا آخری رکن " فعلن" ہونا چاہئے تھا کیونکہ ہر سطر کو اسی پر تمام ہونا چاہئے مگر "فعلاتن" ہو گیا۔

ایام گذشتہ از ضیاء فتح آبادی

مجھے بیتے ہوئے ایام پھر کیوں یاد آتے ہیں

مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن
محبت کے وہ لمحے، ہاں وہی لمحے
مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن
جنہیں زریں سمجھتے ہیں جہاں والے
مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن
مگر جن کے تصور سے لرز جاتا ہے دل میرا
مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن
محبت کے وہ ہیبت ناک لمحے
مفاعیلن مفاعیلن مفاعی

پوری نظم کا آہنگ "مفاعیلن" ہے لیکن مندرجہ بالا بند کی آخری سطر میں مفاعیلن کے بجائے صرف "مفاعی" ہی رہ گیا۔" (۳۶۵)

ڈاکٹر حنیف کیفی بھی ارکان کی تقسیم کو آزاد نظم کی ہیئت کے لئے خلاف ضابطہ سمجھتے ہیں اور اس کے لئے دلیل یہ دیتے ہیں کہ۔

"رکن کو دو مصرعوں میں تقسیم کرنا اصولاً غلط ہے۔ اس کے لئے پہلی دلیل تو یہ پیش کی جاسکتی ہے کہ اگر اس اصول کو پیش نظر نہ رکھا گیا تو کسی بھی معریٰ بلکہ مقفیٰ نظم تک کے مصرعوں کو توڑ کر آزاد نظم کی شکل دی جاسکتی ہے اور اس "اصول بے اصولی" کے باعث آزاد نظم کی اپنی منفرد حیثیت باقی نہ رہے گی اور وہ معریٰ نظم کی محض ایک ذیلی ہیئت بن کر رہ جائے گی۔" (۳۶۶)

یہ دلیل اس لئے قابل تسلیم نہیں ہے کہ آزاد نظم محض مصرعوں کو توڑنے اور چھوٹا بڑا کرنے کا نام نہیں ہے بلکہ تجربے کے بے ساختہ پن اور جمالیاتی اظہار کی موزونی کا نام ہے۔ شاعر اپنے تجربے کو پیش کرنے کے لئے دیگر ہیئتوں کہ بہ نسبت اسے زیادہ موزوں سمجھتا ہے اور پھر یہ بھی ہے کہ سچا تجربہ از خود ہیئت کی طرف بڑھتا ہے جسے تجربے کی کیفیت و کمیت خود مدون کرتی چلی جاتی ہے۔ تجربے کے اثرات و مضمرات کا ہیئت میں پیوست ہو جانا ہی اس کی کامیابی ہے اسی طرح ہیئت کا تجربے کے ساتھ یک جان ہو جانا ہی اس کی کامرانی ہے۔ تجربہ کسی ایک حالت میں ٹھہرا نہیں رہتا۔ اس کی بوقلمونی کے کتنے ہی پہلو ہوتے ہیں۔ بقول کلیم الدین احمد

"تجربہ کو ایک چشمہ سمجھئے اس چشمہ کا پانی ایک طرح نہیں بہتا کبھی تیزی سے بہتا ہے تو کبھی آہستہ کبھی یہ ایسا نرم سیر ہوتا ہے جیسے تصویر آب۔ کبھی ہلکی ہلکی لہریں ہوتی ہیں تو کبھی یہ لہریں بلند ہو جاتی ہیں اور کبھی بھنور کی کیفیت ہوتی ہے کبھی ہلکے ہلکے بلبلے بنتے ہیں اور بگڑتے ہیں تو کبھی جھاگ نظر آتی ہے کبھی دھیمی سرسراہٹ کی آواز آتی ہے تو کبھی آواز کی لے تیز ہو جاتی ہے۔" (۳۶۷)

تجربہ جس وضع کا ہوگا اس مناسبت سے ہیئت بھی ہوگی۔ اگر وہ معریٰ نظم سے مطابقت رکھتا ہے تو صرف اس میں ہی احسن طریقے سے اپنا اظہار کر سکے گا اگر مقفیٰ نظم سے اس کا صحیح میل ہے تو فقط اسی میں اس کا اظہار خوبصورتی سے ہوگا تجربے کو اس کی مناسب ہیئت کے برخلاف کسی ہیئت میں ٹھونسنا اس کا خون کرنے کے مترادف ہے۔ لہٰذا اس بات میں کوئی وزن نہیں کہ اگر ارکان کو تقسیم کیا گیا تو اس کا یہ مطلب ہوگا کہ کسی بھی مقفیٰ یا معریٰ نظم کو چھوٹے بڑے مصرعوں میں بانٹ کر آزاد نظم کی شکل دی جاسکتی ہے اور آزاد نظم، نظم معریٰ کی محض ذیلی ہیئت بن کر رہ جائے گی۔ یہ حقیقت ہے کہ ایسا کیا جاسکتا ہے لیکن اس کے برعکس اس میکانکی اصول کے تحت کسی بھی "آزاد نظم" کو یکساں ہم وزن و ہم طویل مصرعوں میں تبدیل کر کے معریٰ یا مقفیٰ پابند نظم بھی بنایا جاسکتا ہے تو پھر کیا ایسی صورت میں معریٰ یا پابند و مقفیٰ نظمیں آزاد نظم کی ذیلی و طفیلی ہیئتیں بن جائیں گی۔ نہیں ایسا نہیں ہوگا۔ یہ محض عروضی مشق ہوگی۔ جس کا حقیقی تخلیقی عمل سے دور کا بھی واسطہ نہیں ہوگا۔ حقیقی نظم خواہ وہ پابند مقفیٰ ہو، معریٰ ہو یا آزاد تخلیقی عمل کا ایک غیر منقسم عمل ہے۔ جس میں جذبات و احساسات اور افکار و خیالات سے اظہار تک یا مواد سے ہیئت تک کوئی فاصلہ، کوئی بعد یا کوئی حد بندی، قائم نہیں کی جاسکتی۔ مواد اور ہیئت شعری تجربے کی دو انتہائیں نہیں دو سرے ہیں۔ ایک کا تعلق تجربہ سے ہے دوسرے کا لفظ سے لیکن ان دونوں کا سنگم ہی "تخلیقیت" ہے جو دوئی کو ابھرنے نہیں دیتا۔ لہٰذا یہاں ایک جمع ایک برابر ہے دو کا حسابی قاعدہ نہیں چل سکتا۔ آزاد نظم کا تو کمال ہی یہ ہے کہ اس نے مواد و ہیئت کی یکجائی اور تحلیل کا بیڑا اٹھایا ہے۔ اگر یہ یکجائی کسی رکن کے توڑنے سے جمالیاتی محیط وضع کرتی ہے تو رکن کو ٹوٹنا ہی چاہئے کہ آزاد نظم داخلی و خارجی عناصر کے ایک دوسرے میں تحلیل ہو جانے سے عبارت ہے۔

آزاد نظم کی ہیئت کا انتخاب ایک رجحان سے بھی عبارت ہے اور شاعر کی ذاتی پسند کا مسئلہ بھی ہے۔ شاعر اپنے خیالات کے اظہار کے لئے کتنے ہی سانچوں میں سے کسی ایک کا انتخاب کرتا ہے تو اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ اس سانچے کو پسند کرتا ہے۔ ان تمام مفروضات کی تائید جولائی ۱۹۳۴ء کے "ہمسایوں" میں چھپنے والی حفیظ ہوشیار پوری کی نظم "بے وفائی" کے اس نوٹ سے بھی بخوبی ہو جاتی ہے۔ جس میں شاعر نے

آزاد نظم کی تکنیک کے بارے میں تحریر کیا ہے کہ۔

"نظم، بحر ہزج میں ہے اور ہر مصرعہ کو حسب ضرورت مختلف حصوں میں تقسیم کر دیا ہے۔ بعض مصرعے قدرتی طور پر سالم بھی آ گئے ہیں۔ ایک آہنگی' کو دور کرنے کے لئے ہر بند کے اخیر میں مفاعیلن فعولن کے وزن پر ایک چھوٹا سا ٹکڑا دانستہ رکھا گیا ہے۔"
(۳۶۸)

نظم کا ایک بند درج ذیل ہے۔

پیام مرگ ہے یہ نام مجھ کو!
مرا دل
خوف رسوائی سے لرزاں!
تجھے چاہا تھا میں نے اس قدر
کیوں؟
وہ تیرے تو گرفتاران الفت'
جو کرتے ہیں ترا ذکر آ کے مجھ سے
انہیں معلوم ہو یہ راز
اے کاش!
مجھے بھی تجھ سے تھی اک دن محبت!
جتاؤں کو تری کوسوں گا اکثر
زبان حال سے میں

اس میں شک نہیں کہ اس نظم کے مصرعے مساوی الوزن کر دینے سے درج ذیل انداز کی ایک معریٰ نظم بن جائے گی۔

پیام مرگ ہے یہ نام مجھ کو
مرا دل خوف رسوائی سے لرزاں!
تجھے چاہا تھا میں نے اس قدر کیوں؟
وہ تیرے تو گرفتاران الفت
جو کرتے ہیں تیرا ذکر آ کے مجھ سے
انہیں معلوم ہو یہ راز اے کاش
مجھے بھی تجھ سے تھی اک دن محبت!
جتاؤں کو تری کوسوں گا اکثر
زبان حال سے (اے بے وفا) میں

یہ "نظم معریٰ" آزاد نظم کے مقابلے میں بہتر ہے یا نہیں۔ سوال یہ ہے کہ کیا اس طرح شاعر کے اس ہیئتی تجربے کا خون نہیں ہو جائے گا جو وہ "آزاد نظم" کی ہیئت میں کرنا چاہتا تھا۔ شاعر خود بھی اسے مساوی الوزن مصرعوں میں لکھ سکتا تھا لیکن اس نے ایسا نہیں کیا۔ خیال کی رو اور شعری تجربے کے بہاؤ نے جس مصرعے کو جس انداز میں متشکل کیا شاعر نے اسے ویسے ہی رہنے دیا۔ یا اس کے شاعرانہ موڈ نے جس مصرعے کو جس صورت میں ادا کرنا چاہا وہ اس کے راستے کی دیوار نہیں بنا۔ اس نے اپنی مرضی پر شعری موڈ کو ترجیح دی۔ اس کی سب سے بڑی دلیل شاعر کا یہ بیان ہے کہ "بعض مصرعے قدرتی طور پر سالم بھی آ گئے ہیں" شاعران مصرعوں کو بھی توڑ سکتا تھا لیکن اس نے یہ مناسب نہیں سمجھا جس طرح اس نے سالم مصرعوں کو نہیں توڑا اسی طرح اس نے غیر سالم مصرعوں کو سالم بنانے کی کوشش بھی نہیں کی۔ جس سے ثابت ہوتا ہے کہ اس نے شعری تجربے اور ہیئت میں مداخلت نہیں کی۔ سوائے آخری مصرعے کے کہ جس کو عمداً "مفاعیلن فعولن" کے وزن پر رکھا گیا ہے۔ یکساں اور ہم وزن مصرعوں کی خواہش درحقیقت روایتی مساوی الوزن مصرعوں سے مزاج کی ہم آہنگی اور مناسبت کو ظاہر کرتی ہے۔ اس سے زیادہ کچھ نہیں ورنہ کسی آزاد نظم کے چھوٹے بڑے مصرعوں کو یکساں ہم طویل مصرعوں میں تبدیل کرنے کا عمل کوئی معنی نہیں رکھتا اور یہ حکم نہیں لگایا جا سکتا کہ چونکہ ان مصرعوں کو مساوی الوزن مصرعوں میں لکھا جا سکتا تھا اس لئے یہ چھوٹے بڑے کیوں ہیں۔ ہاں اگر کہیں یہ چھوٹے بڑے مصرعے خیال و جذبہ کی رو اور تخلیقی بہاؤ کے مطابق متشکل نہیں ہوئے تو زیادہ سے زیادہ اسے ہیئت پر شاعر کی کمزور گرفت پر محمول کیا جا سکتا ہے۔ جیسا کہ آگے چل کر آزاد نظم کی ہیئت میں اس کمزوری کو امثلہ و تجزیہ سے واضح کیا جائے گا یا پھر مماثلت کی نشاندہی کرتے ہوئے یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ پابند' مقفی اور معریٰ نظم کی ہیئت اور تکنیک سے کافی زیادہ قریب ہیں یا پابند

اور آزاد نظم کے امتزاج پر مبنی ہیں۔ سخت سے سخت انداز بھی اختیار کیا جائے تو ایسی نظم کے لئے یہ کہا جا سکتا ہے کہ نظم معریٰ اور آزاد نظم کے درمیان جھول رہی ہے۔ آزاد نظم کے شروعات میں تو ایسا ہونا ویسے بھی فطری ہے اس لئے کہ ہر ہیئت پیدا ہوتے ہی تکمیل تک نہیں پہنچ جاتی۔ تکمیلی مراحل طے کرتے ہوئے اسے کچھ اسی طرح کے تدریجی مراحل سے گزرنا پڑتا ہے۔ ان مراحل میں کتنے ہی سخت مقام آتے ہیں۔ معریٰ نظم کے لئے صرف قافیے کی پابندی ختم کی گئی تھی۔ اس التزام کے خاتمے کے باوجود یہ نظم روایتی ہیئت کے مساوی الوزن مصرعوں کی حامل رہی۔ لہٰذا کوئی زیادہ فرق نہیں پڑا بلکہ دیکھا جائے تو حقیقت میں کوئی فرق پڑا ہی نہیں۔ لیکن مساوی الوزن مصرعوں کی قید کا خاتمہ ایک انقلابی قدم تھا اور یہ عمل پہلے کی نسبت زیادہ مشکل اور مخالفت انگیز تھا۔ اس لئے کہ صدیوں کی روایت پورے طور پر ٹوٹ رہی تھی۔ ایسی صورت میں نظم معریٰ سے نظم آزاد تک کی زقند میں ردوبدل کے مرحلوں اور انجذاب و استرداد کے سلسلوں کا در آنا قدرتی امر تھا۔ آزاد نظم کو رستے کے سارے پیچ و خم طے کرکے ہی منزل تک پہنچنا تھا۔ لہٰذا اگر اس کی ہیئت میں معریٰ نظم کی ہیئت کے آثار نظر آتے ہیں تو اس میں اچنبھے کی کوئی بات نہیں۔ ویسے بھی ہیئتوں میں مماثلتیں ہوتی ہیں اور یہ مماثلتیں نہ صرف روایتی ہیئتوں میں ملتی ہیں بلکہ جدید ہیئتوں میں بھی یہی عالم ہے۔ کوئی بھی ہیئت کلی طور پر قائم بالذات یا مقصود بالذات نہیں ہو سکتی اور نہ ہے۔ ایک دوسرے سے اخذ و استفادہ اقتضائے فطرت ہے۔ یہی وجہ ہے کہ آج کے جدید ترین دور میں بھی پابند، مقفی و معریٰ اور دیگر اصناف کے تھوڑے بہت عناصر آزاد نظم میں آسانی سے مل سکتے ہیں۔ البتہ آزاد نظم کی ایسی صورت جس میں ہیئت اس حد تک کمزور واقع ہوئی ہو کہ اس کے جملہ تقاضے اس میں کسی بھی صورت پورے نہ ہو رہے ہوں، اور وہ صاف کسی دوسری ہیئت کا چربہ یا اس کی تڑی مڑی ہوئی شکل دکھائی دے رہی ہو تو یہ واقعی درست نہیں ہے۔ بصورت دیگر کسی آزاد نظم کے مصرعوں کو مساوی الوزن کرکے معریٰ نظم کی ذیلی ہیئت ثابت کرنا یا معریٰ نظم کے یکساں طویل مصرعوں کو چھوٹے بڑے، مصرعوں میں تبدیل کرکے آزاد نظم کی صورت پیدا کرنا، یقیناً "ایک میکانکی عمل ہے جس کا آزاد نظم کی ماہیت و حقیقت سے دور کا بھی علاقہ نہیں ہو سکتا۔ جیسا کہ حامد اللہ افسر کی ایک معریٰ نظم بعنوان "وقت کی ڈبیہ" "مطبوعہ ہمایوں ۱۹۳۴ء پر عمل جراحی سے ڈاکٹر حنیف کیفی نے آزاد نظم کی شکل پیدا کی ہے۔ یہ سالم معریٰ نظم اپنی اصلی ہیئت میں گذشتہ صفحات پر درج ہے۔ اس کی منقلب صورت درج ذیل ہے۔

اچھی اماں!
وقت کی ڈبیہ ————
جو کھل جائے کہیں
اور ————
یہ گھنٹے،
اور منٹ ————
سارے نکل کے بھاگ جائیں!
تب ————
مجھے مکتب نہ جانے پر،
برا کہنا نہ تم
تب تو،
مکتب کا نہ ہوگا وقت ہی گویا کبھی
جس قدر گھڑیاں ہیں دنیا بھر میں
وہ تو ————
سب کی سب، ————
دیکھ لینا ————
دس بجانا ہی نہ جانیں گی کبھی!
دیکھو اماں!
اب جو سونے کے لئے لیٹوں نہ میں
تم نہ اب مجھ پر خفا ہونا
خطا میری نہیں
کیسے سوؤں میں،

نشاں تک بھی نہ ہو جب رات کا
میری اماں!
اب تو
راتیں ساری غائب ہو گئیں
اچھی اماں!
آج تو اک بات میری مان لو
بس ———
کہانی پر کہانی،
مجھ سے تم کہتی رہو ———
تم کہو گی ———
یہ کہانی،
ختم ہو گی ہی نہیں
ختم ہو جائے کہانی ———
رات جب آگے بڑھے
دیکھ لینا ———
آج سونے کو،
نہ ہو گی دیر کچھ
وقت کی ڈبیہ کے کھل جانے سے ———
راتیں اڑ گئیں! (۲۶۹)

نظم کی تقلیب کے بعد اپنے تصرفات کا اظہار کرتے ہوئے ڈاکٹر حنیف کیفی لکھتے ہیں کہ:۔

"آزاد نظم کا چولا پہن کر ایک مختصر سی نظم نے ڈھائی گنا جگہ گھیر لی! اس ایک نظم کی مثال سے ظاہر ہے کہ کوئی بھی نظم بغیر کسی پریشانی کے صرف مصرعوں کو توڑ کر آزاد نظم بنائی جا سکتی ہے۔ لیکن سوال یہ ہے کہ کیا اس طرح کی نظم، محض چھوٹے بڑے مصرعوں کی وجہ سے، صحیح معنی میں آزاد نظم کہلانے کی مستحق ہے؟ جیسا کہ پہلے کہا گیا 'اس طرح تو آزاد نظم معراء نظم کی محض ایک ذیلی ہیئت بن کر رہ جائے گی۔ پیش کردہ مثال میں تو پھر بھی یہ خیال شعوری طور پر ذہن میں رکھا گیا ہے کہ اسے آزاد نظم بنانے کے لئے خیال یا اس کے اجزاء کی تکمیل کے مطابق ہی مصرعوں کی تشکیل کی جائے۔ طویل اور خفیف وقفوں کے استعمال سے 'جنہیں اوقاف PUNCTUATION سے ظاہر کیا گیا ہے' اسے ایک فنکارانہ انداز بھی دینے کی کوشش کی گئی ہے اور اگر ان کا لحاظ رکھ کر نظم پڑھی جائے تو اس میں پیش کردہ تاثرات کا اظہار بہتر طریقے پر ہو سکے گا' لیکن ان تمام باتوں کے باوجود یہ ایک اچھی آزاد نظم نہیں بن سکی اس مختصر سی نظم میں اب بھی کئی کھانچے باقی رہ گئے ہیں' متعدد غیر ضروری الفاظ کا اخراج ضروری ہے' تاثر کی شدت میں اضافہ کرنے کے لئے کئی مقامات مناسب الفاظ کے اضافے کے متقضی ہیں۔" (۲۷۰)

اگر غور کیا جائے تو اس اقتباس میں اور خود مصنف کے الفاظ ہی میں ان کے سوال کا جواب پوشیدہ ہے۔ یوں تو ہر مقفی و معریٰ نظم کو آزاد نظم کی شکل میں تبدیل کیا جا سکتا ہے، جیسا کہ درج بالا نظم کو کیا گیا ہے۔ لیکن اس طرح کرنے سے خود مصنف کے الفاظ میں ہوا یہ کہ "تمام باتوں کے باوجود یہ ایک اچھی آزاد نظم نہیں بن سکی۔ اس مختصر سی نظم میں اب بھی کئی کھانچے رہ گئے ہیں۔ متعدد غیر ضروری الفاظ کا اخراج ضروری ہے۔ تاثیر کی شدت میں اضافہ کرنے کے لئے کئی مقامات مناسب الفاظ کے اضافے کے متقضی ہیں۔" لہٰذا اس قسم کی اور اسی قسم کی کئی اور بھی خامیاں کہ جن تک صاحب تحریر کی نگاہ نہیں گئی یا جنہیں کسی وجہ سے نہیں گنوایا گیا ان تمام آزاد نظموں کا مقدر بن سکتی ہیں کہ جو خیال کے داخلی آہنگ اور ہیئت کے خارجی آہنگ سے زبردستی طور پر ہم آہنگ کی گئی ہیں یا جن کی تخلیق میں فکر کے لئے فن نے مصنوعی کردار ادا کیا ہے۔

ڈاکٹر حنیف کیفی نے رکن کی تقسیم کے سلسلے میں یہ موقف بھی اختیار کیا ہے کہ "تقسیم شدہ رکن کے درمیانی یا آخری جزو سے دوسرے مصرعے کی ابتدا ہو گی، جبکہ اصولاً" رکن کے پہلے جزو سے مصرع شروع ہونا چاہئے۔ اس تبدیلی کی وجہ سے متاثرہ مصرعے میں زیر و بم کی صورتیں ماقبل مصرعے یا مصرعوں سے مختلف ہو جائیں گی جس سے نظم کے آہنگ میں کچھ نہ کچھ فرق ضرور پیدا ہو جائے گا۔ یہ بھی ممکن ہے کہ اس طرح مختلف مصرعوں کا وزن و بحر بھی مختلف ہو جائے۔" (۲۷۱) اپنے اس موقف کی تائید و حمایت میں آخری رکن کی تقسیم کے

ذریعے کچھ اوزان کی تقلیب کی گئی ہے اور اصل و منقلب اوزان کا مندرجہ ذیل نقشہ مثالوں کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔

۱۔ مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن۔ بحر ہزج مثمن سالم
مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعی
لن مفاعی لن مفاعی لن مفاعی لن مفا
(فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن)۔ بحر رمل مثمن محذوف
عیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفا
(مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستف ر فعلن)۔ بحر رجز مثمن محذوذ

۲۔ فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن۔ بحر رمل مثمن سالم
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلا
تن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فا
(مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستف ر فعلن)۔ بحر رجز مثمن محذوذ
علاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
(مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعی ر فعولن)۔ بحر ہزج مثمن محذوف

۳۔ فعلون فعولن فعولن فعولن۔ بحر متقارب مثمن سالم
فعولن فعولن فعولن فعو
لن فعولن فعولن فعولن
(فاعلن فاعلن فاعلن فا ر فع)۔ بحر متدارک مثمن محذوذ (۲۷۲)

ان اوزان کی وضاحت اس طرح کی گئی ہے کہ۔

"مندرجہ بالا نقشے سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ آخری رکن کے دو مصرعوں میں بٹ جانے کی وجہ سے بحر تبدیل ہو گئی۔ آسانی کے لئے چند سالم بحروں کی تقلیب کی گئی ہے۔ یہ عمل دیگر اوزان و بحور میں بھی ممکن ہے۔ خود اس نقشے میں جو بحریں تقلیب کے نتیجے میں حاصل ہوئی ہیں وہ دوبارہ اس عمل کے ذریعے پہلی بحر میں تبدیل ہو جائیں گی۔ ظاہر کہ وزن و بحر کی اس تبدیلی کی وجہ سے لے بدل جائے گی اور اس طرح نظم کا آہنگ متاثر ہو گا۔ کوئی مصرع کسی وزن میں ہو گا تو کوئی کسی میں' اس لئے آہنگ جگہ جگہ بدلتا رہے گا۔ تبدیلی کا یہ عمل جتنی کثرت اور لاپروائی سے ہو گا اتنا ہی نظم کا آہنگ بد نظمی و بے آہنگی کا شکار ہو گا۔" (۲۷۳)

یہ مشق انتہائی مغالطہ انگیز ہے جس کا آزاد نظم کے مصرعوں کی ساخت اور ان کے ارکان و اوزان نیز آہنگ سے کوئی عملی تطابق نہیں ہے۔ پہلی بات تو یہی ہے کہ آزاد نظم میں بحر نہیں ہوتی بلکہ اس کے وزن کا انحصار اس کے آہنگ پر ہوتا ہے۔ صرف ارکان کی مخصوص ترتیب انہیں کسی نہ کسی بحر سے متعلق کر دیتی ہے۔ اور ارکان کی یہ مخصوص ترتیب کسی مخصوص طوالت پر مبنی نہیں ہوتی۔ مذکورہ اوزان صرف اسی صورت میں بدل سکتے ہیں جب ہر مصرعے کو تختی کے ساتھ الگ الگ لکھا یا پڑھا جائے۔ اگر ایک منقسم مصرعے کو دوسرے منقسم مصرعے کے ساتھ بغیر دم لئے تسلسل سے ادا کیا جائے تو آہنگ میں کوئی رخنہ در نہیں آتا اور نہ ہی مصرعہ ثانی کسی دوسری بحر کے آہنگ کے سپرد ہوتا ہے۔ ایسا صرف اسی صورت میں ممکن ہے جب ہر مصرعے کو اس کی ذات میں ایک مکمل اکائی کے طور پر وضع کیا جائے اور ساتھ ہی وہ مخصوص بحر کی مخصوص طوالت سے زیادہ لمبائی اختیار نہ کرنے پائے۔ ظاہر ہے ایک مصرعے کا اپنے مفہوم اور ہیئت میں ہر لحاظ سے ایک مکمل کل ہونا ایسی قدغن کی دلیل ہے جو غزل کے شعر سے بھی زیادہ سخت ہے اس لئے کہ غزل کے شعر میں بھی دو مصرعے مل کر ایک مکمل اکائی بنتے ہیں۔ رہا یہ سوال کہ آہنگ کو قائم رکھنے کے لئے مصرعوں کو ختم کر کے ہی پڑھنا ہے تو ہر مصرعے کو الگ الگ لکھنے کی کیا ضرورت ہے۔ اس کا سیدھا سادا جواب تو یہ ہے کہ اپنے مافی الضمیر کے اظہار کے لئے آزاد نظم کی ہیئت منتخب کرنے کی کیا ضرورت ہے۔ اگر پورے پورے مصرعے ہی لکھنے ہیں اور ان کا بھی کسی خاص بحر میں چاروں چولوں سے برابر ہونا ضروری ہے تو پھر اس شوق کو نظم معریٰ کے ذریعے بخوبی پورا کیا جا سکتا ہے۔ آزاد نظم کے وہ مصرعے جو ایک دوسرے میں ضم ہو کر آگے بڑھ رہے ہوتے ہیں تاثرات و خیالات کے حدود کی داخلی حد بندیوں کو ملحوظ رکھے ہوئے ہوتے ہیں۔ ہر مصرعہ ضروری نہیں کہ نظم کے پورے خیال کے کسی مکمل جزو پر مشتمل ہو۔ وہ نصف جزو پر بھی مبنی ہو سکتا ہے۔ وقفہ ہر مصرعے کے آہنگ کا فطری و لازمی جزو نہیں ہوتا اور نہ ہی ہونا چاہئے۔ اور اگر ہو بھی تو ضروری نہیں کہ خیال' جذبے یا کسی تاثر کے وقفے کے لئے آہنگ کو بھی روک دیا جائے۔ غزل کے ایک مصرعے میں بھی بسا اوقات فکر و خیال یا تاثر و کیفیت کے باعث وقفہ آ جاتا ہے کیا اس

کے لئے آہنگ کو روک دیا جاتا ہے۔ نہیں' آہنگ بہر طور بحر کے وزن کو پورا کرتا ہے۔ مثلاً "غالب کے دو اشعار ہیں جن میں وقفہ ہے۔

آگہی۔ دام شنیدن جس قدر چاہے بچھائے
مدعا عنقا ہے۔ اپنے عالم تقریر کا
کاوے۔ کاوے سخت جانی ہائے تنہائی نہ پوچھ
صبح کرنا شام کا۔ لانا ہے جوئے شیر کا

ان دو شعروں کے چاروں مصرعوں میں وقفے موجود ہیں جنہیں علامت "۔" سے ظاہر کر دیا گیا ہے۔
اگر غزل جیسی روایتی صنف میں وقفہ کی ضرورت کے تحت آہنگ کو نہیں روکا جا سکتا تو آزاد نظم کے لئے اس کی پابندی انتہائی بے معنی اور بلا جواز ہے کہ جس میں خود کلام کی ضروریات مصرعوں کی چھوٹی بڑی تشکیل کا فیصلہ کرتی ہیں۔ اگر مان بھی لیا جائے کہ باہم ایک دوسرے میں پیوست مصرعوں کو الگ الگ پڑھنے سے ان کا آہنگ مختلف ہو جاتا ہے تو اسے آزاد نظم کا نقص خیال کر کے رد نہیں کر دینا چاہئے بلکہ اسے آزاد نظم کے تجربے میں شمار و شامل کرنا چاہئے۔ اس طرح اردو آزاد نظم میں بغیر کسی اضافی کاوش کے خود بخود ہی ایک ایسے تجربے کا اضافہ ہو جائے گا جو اسے ہیئتی اعتبار سے انگریزی فری ورس کے برابر صف میں لا کھڑا کرے گا۔ انگریزی فری ورس کی ہیئت میں مختلف اوزان کے حامل مصرعے یا سطریں ہوتی ہیں۔ شمس الرحمان فاروقی اگرچہ فی زمانہ رائج نثری نظم کے حمایتی نہیں ہیں لیکن ایسی آزاد نظم اور نثری نظم کے مدلل حامی ہیں جس میں مختلف اوزان پائے جاتے ہیں۔ ان کی اس حمایت کا مطلب اردو آزاد نظم کی ہیئت میں ان تجربوں کی گنجائش پیدا کرنا ہے جس کو روایتی یا کٹر عروضی مزاج پسند نہیں کرتا۔ ان کا موقف ہے کہ۔

"نثر بھی کبھی مختلف اوزان پر مشتمل موزوں ٹکڑوں کا مجموعہ ہو سکتی ہے اور پھر بھی ہمارے کانوں پر گراں نہیں گزرتی۔ اگر ایسا ہے تو ایسی نظم کہنے میں کیا مضائقہ ہے؟ زیادہ سے زیادہ ہم یہ کر سکتے ہیں کہ اپنی نظم کی ایک حاوی لے یا بنیادی آہنگ مقرر کر لیں اور نظم اگرچہ مختلف اوزان میں ہو لیکن پوری نظم کی لے ایک مجموعی آہنگ لے (لئے) ہوئے اسی حاوی لے کی طرف جھکی ہوئی ہو۔" (۲۷۴)

نظم میں مختلف اوزان کے علیحدہ علیحدہ ٹکڑوں کے تجربے اور ان ٹکڑوں کی موجودگی میں کسی حاوی لے یا بنیادی آہنگ کے معرض وجود میں آنے کے لئے کتنے امکانات ہیں اس کے لئے کچھ کہنا قبل از وقت ہے کہ یہ محض ابھی شمس الرحمان فاروقی کی ایک تجویز ہے ہو سکتا ہے کل کلاں اس طرح کی نظم کو کوئی ایسا ذہین و فطین بڑا شاعر مل جائے جو اس تجربے میں مثالی کامیابی حاصل کرلے اور اگر نہیں بھی کر سکتا تو تجربے کو روکنا تو کوئی دانش مندی نہیں ہے۔ تجربے کا مطلب تو تجربہ ہی ہوتا ہے کوئی حرف آخر نہیں ہوتا۔ لہٰذا اردو آزاد نظم میں رکن کی تقسیم سے بیک وقت و بیک نظم جو آہنگ کے دو علیحدہ علیحدہ رخ ابھرتے ہیں یا متعین کئے جاتے ہیں اس کی مخالفت تو قطعی بوالعجبی ہے۔ دیکھا جائے تو ایک لحاظ سے اس طرح کی اردو آزاد نظم انگریزی فری ورس کے مقابلے میں زیادہ وقیع قرار پاتی ہے اس لئے کہ وہ حضرات جو قرات نظم کے دوران میں مصرعوں کو باہم ایک دوسرے میں ضم کر کے ادا کرنا چاہتے ہیں وہ اپنے طور پر یک آہنگی کا لطف لیں اور جو لوگ عروض کی مشق و مزاولت کے تحت ہر مصرعے کو الگ الگ پڑھ کر اس کو علیحدہ علیحدہ بحروں سے تعبیر کرنے کی استعداد کے مالک ہیں وہ ایک نظم میں جتنے مصرعے ہیں اتنے ہی اوزان کے تنوعات سے حظ اٹھائیں۔ اور یہ وہ خوبی ہے جو انگریزی کی فری ورس کو بھی نصیب نہیں ہے۔ اصولی طور پر اچھی آزاد نظم وہی ہو سکتی ہے جو فطری اور قدرتی انداز میں چھوٹے بڑے مصرعوں کی حامل ہو۔ اس کے طویل و مختصر مصرعے شعری تجربے اور مواد کی نوعیت کی مناسبت سے پیدا ہوئے ہوں۔ ان کے لئے محض کسی کاریگری کو بروئے کار نہ لایا گیا ہو۔ حاصل کلام یہ ہے کہ ارکان کی تقسیم یا عدم تقسیم کو نہ تو مسئلہ بنانا چاہئے اور نہ ہی اس کو آزاد نظم کے لئے کسی قاعدے قانون کا درجہ دینا چاہئے۔ اسے شاعر کی افتاد طبع پر چھوڑ دینا چاہئے۔ شعری تجربہ اور شاعر کا اسلوب و فن جسے مناسب خیال کرے اسے اپنا لے اور جسے نامناسب سمجھے اس سے غیر متعلق رہے۔ مصرعوں کو ایک دوسرے میں ضم کر کے نظم کی تشکیل کرنے کا رجحان نہ صرف آزاد نظم کے بانیوں اور دور آغاز کے شعراء کا عام شیوہ رہا ہے بلکہ جدید دور میں بھی آزاد نظم کے معتبر اور قابل ذکر شعراء کے ہاں یہ میلان بغیر کسی فنی سقم یا تکنیکی ہچکچاہٹ کے پایا جاتا ہے۔ اس کے لئے تصدق حسین خالد' ن۔ م۔ راشد' منیر نیازی اور شہریار کی نظموں سے مثالیں پیش کی جاتی ہیں ساتھ ہی نظم کے بنیادی رکن سے پیدا ہونے والے آہنگوں رکن کی تقسیم کے باعث معرض وجود میں آنے والے آہنگوں کے ارکان کو تقطیع سے واضح کر دیا گیا ہے تاکہ ایک تو قرات نظم کے دوران میں ہر دو طرح کے آہنگوں کے فرق و امتیاز کو اچھی طرح عروضی انداز میں سمجھا اور جانا جا سکے اور دوسرے ہر مصرعے کو علیحدہ علیحدہ یا جہاں ایک دوسرے میں ضم ہو کر آہنگ کو مکمل کرتے ہیں ان سے حسب ذوق استفادہ کیا جا سکے۔

تصدق حسین خالد

"پتنگا"

خموشی چھا رہی ہے
شام ہے فاعلن
تاریکیوں کے ہاتھ پھیلے ہیں
خموشی اور تنہائی
پتنگا دامن رنگیں سنبھالے اڑ گیا
ساکت فضاؤں میں
اندھیرے میں
خموشی اور تنہائی
بدن کیوں کانپ اٹھا ہے

مفاعیلن فعولن

مفعول مفعولن مفاعیلن / مستفعلن مستفعلن فعلن
مفاعیلن مفاعیلن
مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن فعل
مفعول مفعولن / مستفعلن فعلن
مفاعیلن
مفاعیلن مفاعیلن
مفاعیلن مفاعیلن

○

ن۔م۔ راشد

"کون سی الجھن کو سلجھاتے ہیں ہم؟"

مطلب آساں حرف بے معنی
تبسم کے حسابی زاویے
متن کے سب حاشیے
جن سے بیش خام کے نقش سیا بنتے رہے
اور آخر جسم میں بعد سر مو بھی نہ تھا
جب دلوں کے درمیاں
حائل تھے سنگیں فاصلے
قرب چشم و گوش سے
ہم کون سی الجھن کو سلجھاتے رہے

فاعلاتن فاعلاتن فا
مفاعیلن مفاعیلن فعل
فاعلاتن فاعلن
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن
فاعلاتن فاعلن
مستفعلن مستفعلن
فاعلاتن فاعلن
مستفعلن مستفعلن مستفعلن

○

منیر نیازی "سایے"

کسی سایے کا نقش گہرا نہیں ہے
ہر اک سایہ اک آنکھ ہے
جس میں عشرت کدوں نارسا خواہشوں
ان کہی دل نشیں داستانوں کا میلہ لگا ہے
مگر آنکھ کا سحر پلکوں کی چلمن کی
ہلکی سی جنبش ہے
اور کچھ نہیں ہے
کسی آنکھ کا سحر دائم نہیں ہے

فعولن فعولن فعولن فعولن
فعولن فعولن فعل
فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن
فاعلن فاعلن فاعلن فاعلاتن

فعولن فعولن فعولن فعولن مفاعیل / مفاعیلن
مفعول فعلن
فعولن فعولن فعولن فعولن

○

آزاد نظم میں ارکان کو آزادی کے ساتھ استعمال کرنے سے جو آسانی اور رعایت میسر آتی ہے اس کا لازمی تقاضا یہ ہے کہ ہیئتی اجزاء ایک دوسرے میں گندھے ہوئے ہوں اور فنی عناصر ایک دوسرے میں تحلیل ہو کر نظم کی کلیت کو متشکل کریں۔ چونکہ غیر ضروری عناصر اور فالتو اجزاء بندی ہیئت کی کمزوری کا موجب بنتی ہے لہٰذا داخلی و خارجی سطح پر لفظ و معنی کے ارتباط میں کسی نوع کی بھی اضافی مداخلت کو جائز تسلیم نہیں کیا جا سکتا۔

غیر ضروری عناصر کی کثرت، فالتو الفاظ کا استعمال اور ضرورت سے زائد اجزاء کی فراوانی کی ایک مثال ن۔م۔ راشد کی مشہور و معروف آزاد نظم "دریچے کے قریب" ہے۔ نظم درج ذیل ہے۔

جاگ اے شمع شبستان وصال

محفلِ خواب کے اس فرشِ طربناک سے جاگ
لذتِ شب سے ترا جسم ابھی چور سہی
آمری جان مرے پاس دریچے کے قریب
دیکھ کس پیار سے انوارِ سحر چومتے ہیں
مسجدِ شہر کے میناروں کو
جن کی رفعت سے مجھے
اپنی برسوں کی تمنا کا خیال آتا ہے
سیمگوں ہاتھوں سے اے جان ذرا
کھول مے رنگ جنوں خیز آنکھیں
اسی مینار کو دیکھ
صبح کے نور سے شاداب سہی
اسی مینار کے سائے تلے کچھ یاد بھی ہے
اپنے بیکار خدا کی مانند
اونگھتا ہے کسی تاریک سیہ خانے میں
ایک افلاس کا مارا ہوا ملائے حزیں
ایک عفریت اداس
تین سو سال کی ذلت کا نشان
ایسی ذلت کہ نہیں جس کا مداوا کوئی
دیکھ بازار میں لوگوں کا ہجوم
بے پنہ سیل کے مانند رواں
جیسے جنات بیابانوں میں
مشعلیں لے کر سرِ شام نکل آتے ہیں
ان میں ہر شخص کے سینے کے کسی گوشہ میں
اک دلہن سی بنی بیٹھی ہے
ٹمٹماتی ہوئی ننھی سی خودی کی قندیل
لیکن اتنی بھی توانائی نہیں
بڑھ کے ان میں سے کوئی شعلہ جوالہ بنے
ان میں مفلس بھی ہیں بیمار بھی ہیں
زیرِ افلاک مگر ظلم سہے جاتے ہیں
ایک بوڑھا سا تھکا ماندہ سا رہوار ہوں میں
بھوک کا شاہسوار
سخت گیر اور تنومند بھی ہے
میں بھی اس شہر کے لوگوں کی طرح
یہ شبِ عیش گذر جانے پر
بہر جمع خس و خاشاک نکل جاتا ہوں
چرخِ گرداں ہے جہاں
شام کو پھر اسی کاشانے میں لوٹ آتا ہوں
بے بسی میری ذرا دیکھو کہ میں
مسجدِ شہر کے میناروں کو
اس دریچے سے میں پھر جھانکتا ہوں

جب انہیں عالم رخصت میں شفق چومتی ہے

چار بندوں پر مشتمل اس نظم کے ۴۲ مصرعے ہیں۔ پروفیسر کلیم الدین احمد کے مطابق اس کے مجموعی مصرعوں میں سے تقریباً" آدھے بھرتی کے ہیں۔ ان غیر ضروری مصرعوں کو کو نکال دینے کی صورت میں بھی نظم کے نفس مضمون میں قطعی کوئی فرق نہیں پڑتا۔ بلکہ فنی وحدت اور تسلسل کلام میں اضافہ ہوتا ہے۔(۲۷۵) یہ تجزیہ بڑی حد تک حقائق پر مبنی ہے۔ نظم کے شروع کے تین مصرعوں کے مطابق شمع شبستان وصال کا جسم جو اگرچہ لذت شب سے چور ہے پھر بھی اسے فرش طربناک سے جاگ جانے کے لئے کہا جا رہا ہے جو محض ایک لذت آمیز رومانی فضا پیدا کرنے کی سعی سے زیادہ کچھ نہیں کیونکہ اس کا نظم کے مرکزی جذبے سے کوئی رشتہ استوار نہیں ہوتا۔ اس طرح مسجد کے میناروں کی رفعت سے برسوں کی تمنا کا جو خیال آتا ہے اس کی بھی نظم کے محور سے کوئی مطابقت نہیں ہے۔ لہٰذا نظم کے پہلے بند میں شروع کے تین اور آخری دو مصرعے اضافی ہیں۔ دوسرے بند کے اولین دو مصرعوں میں سیمگوں ہاتھوں سے مے رنگ جنوں خیز آنکھوں کو کھولنے کی ترغیب سے جو رومانی فضا بندی کی گئی ہے اس سے نظم کا تسلسل خیال اور سنجیدہ مزاجی مجروح ہوئی ہے۔ ویسے بھی ان مستی بھری آنکھوں کو ہاتھوں سے کھولنے کی بجائے اگر یہ کہا جاتا کہ آہستہ آہستہ آنکھوں کو کھولے تو اس میں رومانیت زیادہ ہوتی۔ علاوہ ازیں مینار کے سائے کے نیچے کسی تاریک سیہ خانے میں افلاس زدہ ملائے حزیں کے اونگھنے کا جو خوبصورت اظہار کیا گیا ہے اس کے بھرپور تاثر کو بے کار خدا سے تشبیہ دے کر غارت کر دیا گیا ہے کہ یہ واقعہ ہے جنسی عمل اور اس سے اکتساب لذت اور دوسرے خدا پر تمسخر کا خیال ن۔ م۔ راشد کی نظموں میں موقع بے موقع آن ٹپکتا ہے۔ یہی صورت اس مقام کی بھی ہے۔ لطف یہ ہے کہ ملائے حزیں کو بے کار خدا کے ساتھ ساتھ عفریت کے مشابہ ٹھہرایا گیا ہے۔ عفریت اور اس کی اداسی بھی آرائشی ہے اور لفظی عیاشی سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتی۔ یہ تشبیہ ملائے حزیں کی کیفیت کے تلازماتی مطالبات پر پوری نہیں اترتی۔ تیسرے بند میں بازار کو بیابانوں اور لوگوں کو جنات کے مشابہ ٹھہرانے کے لئے نہ فضا موجود ہے نہ قرینہ۔ یہ تشبیہیں بھی نمائشی ہیں۔ اس پر حیرت کی بات یہ ہے کہ شعلیں جو روشنی فراہم کرتی ہیں انہیں لے کر نکلنے کو ناپسندیدہ تصور کیا گیا ہے درحالیکہ روشنی خیر کی علامت ہے۔ چوتھے بند کے ابتدائی تینوں مصرعے قطعی فالتو ہیں۔ ان میں شاعر خود کو بوڑھا سا تھکا ماندہ رہوار مگر سخت گیر و تنومند شاہسوار قرار دیتا ہے۔ یہ سراسر بناوٹ اور ٹھونسی ہوئی شے لگتی ہے۔ اسی اعتبار سے شب عیش کے بیت جانے اور چرخ گرداں کا تذکرہ بھی خالصتاً" تصنع اور آورد کی مثال ہے۔ ان عناصر کی موجودگی خیال کی یکتائی اور تاثر کی وحدت پر بری طرح اثر انداز ہوتی ہے۔ اسی لئے ڈاکٹر عنوان چشتی کا خیال ہے کہ۔

"اس نظم میں ۴۲ مصرعے ہیں جن میں ۲۰ مصرعے زائد ہیں بعض مصرعوں' میں بعض الفاظ زائد ہیں۔ اس کے علاوہ خیال اور جذبہ میں بھی بعض غیر ضروری عناصر شامل ہو کر نظم کی ہیئت کی وحدت اور وحدت تاثیر کو پارہ پارہ کرتے ہیں۔ اب اس نظم کی تلخیص اس طرح پڑھئے جو ۲۲ مصرعوں پر مشتمل ہے۔

آ مری جان مرے پاس دریچے کے قریب
دیکھ کس پیار سے انوار سحر چومتے ہیں
مسجد شہر کے میناروں کو
انہیں میناروں کے سایہ تلے کچھ یاد بھی ہے
اونگھتا ہے کسی تاریخ نہاں خانے میں
اک افلاس کا مارا ہوا ملائے حزیں
تین سو سال کی ذلت کا نشاں
ایسی ذلت کہ نہیں جس کا مداوا کوئی
دیکھ بازار میں لوگوں کا ہجوم
ان میں ہر شخص کے سینے کے کسی گوشے میں
ٹمٹماتی ہوئی روشن ہے خودی کی قندیل
لیکن اتنی بھی توانائی نہیں
بڑھ کے ان میں سے کوئی شعلہ جوالہ بنے
ان میں مفلس بھی ہیں بیمار بھی ہیں
زیر افلاک مگر ظلم سہے جاتے ہیں
میں بھی اس شہر کے لوگوں کی طرح
ہر شب گزر جانے پر

بہر جمع خس و خاشاک نکل جاتا ہوں
شام کو پھر اسی کاشانے میں لوٹ آتا ہوں
مسجد شہر کے میناروں کو
اس دریچہ سے میں پھر جھانکتا ہوں
جب انہیں عالم رخصت میں شفق چومتی ہے" (۲۷۶)

آزاد نظم نے جو عروضی سہولتیں مہیا کی ہیں ان کا ہرگز یہ مطلب نہیں ہے کہ حروف کے سقوط کو بھی جائز تصور کر لیا جائے۔ اس انداز کے سقم وزن و آہنگ کی خرابی کے ساتھ ساتھ ہیئت کی وحدت کو بھی نقصان پہنچاتے ہیں۔ نظم کی تاثیر بھی متاثر ہوتی ہے اور باذوق قاری کی قرات میں بھی رخنہ پڑتا ہے۔ میراجی کی معروف نظم "آخری عورت" جو ارکان کی مختلف تعداد و ترتیب پر مبنی ہے، میں نظم کا ایک مصرعہ اس طرح ہے۔

ع کہ اک حقیقت آج بن کے آئی ہے نظر

اس کے فوری بعد کا مصرعہ یوں ہے

ع جو لہر اب تک عاجزانہ دھیان ہی کی بات تھی

موخر الذکر مصرعے کی "ع" وزن، بحر سے خارج ہے۔ حرف کا یہ سقوط نادرست ہے۔ اس میں "ع" کو "ء" کی آواز سے بدل کر مصرعے کا وزن پورا کیا گیا ہے۔ آزاد نظم کی ہیئت کا ایک اور نقص جس کی طرف گذشتہ صفحات میں اشارہ کیا جا چکا ہے یہ ہے کہ بعض اوقات خیال اور جذبے کے بہاؤ کی مطابقت کا خیال رکھے بغیر مساوی الوزن مصرعے کہہ کر بعد ازاں انہیں چھوٹے بڑے ٹکڑوں میں تقسیم کر کے "آزاد نظم" کی شکل دے دی جاتی ہے۔ جیسا کہ ن۔ م۔ راشد کی نظم "ہم جسم" کے ابتدائی دس مصرعوں کا نام ہے۔

در پیش ہمیں
چشم و لب و گوش
کے پیرائے رہے ہیں
کل رات
جو ہم چاند میں
اس سبزہ پہ
ان سایوں میں
غزلائے رہے ہیں
کس آس میں
کجلائے رہے ہیں

ان مصرعوں کی درج ذیل صورت ملاحظہ ہو۔

در پیش ہمیں چشم و لب و گوش کے پیرائے رہے ہیں
کل رات جو ہم چاند میں اس سبزہ پہ غزلائے رہے ہیں
کس آس میں ان سایوں میں کجلائے رہے ہیں

ان مصرعوں کے مساوی الوزن ہو جانے سے نہ تو فکر و خیال میں کوئی کھانچا پڑتا ہے اور نہ ہی کوئی فنی جھول پیدا ہوتا ہے۔ لہٰذا مصرعوں کو ٹکڑے ٹکڑے کر دینے کا عمل ہیئتی کمزوری کو ظاہر کرتا ہے۔ ایسی نظم کے آزاد نظم ہونے میں تو کوئی شبہ نہیں لیکن یہ ایک کامیاب آزاد نظم قرار نہیں دی جا سکتی۔

آزاد نظم کی ہیئت میں خیال کو پس پشت نہیں ڈالا جا سکتا۔ اس لئے کہ خیال ہی کی ترتیب و تنظیم آزاد نظم کی ہیئت کو وجود میں لاتی ہے۔ خیال کی یہی خود تشکیلی و خود کاری ہی میکانکی ہیئت اور عضوی ہیئت میں امتزاج پیدا کرتی ہے۔ اس اصول امتزاج کی مثال مختار صدیقی کی یہ روشن روشن نظم ہے۔

روشنی تیز ہوئی
روشنی تیز ہوئی شمعوں کی
روشنی تیز ہوئی شمعوں کی فانوسوں کی
روشنی تیز ہوئی شمعوں کی فانوسوں کی اور شب کی دلہن

روشنی تیز ہوئی شمعوں کی فانوسوں کی اور شب کی دلہن شرمائی لجا کر سمٹی
روشنی تیز ہوئی شمعوں کی فانوسوں کی اور شب کی دلہن شرمائی لجا کر سمٹی اور سمٹ کر بیٹھی
انہیں شمعوں نے دیا چاند کا جھومراس کو
دو جہاں مطلع انوار ہوئے دیکھو تو
تر کماں حجرت اکبر آیو۔ حجرت اکبر آیو

یہ نظم مواد و ہیئت کی ایک روشن مثال ہے۔ جس کی ہیئت و تکنیک کے لئے راگ کی تکنیک و ہیئت سے کام لیا گیا ہے۔ جس انداز سے راگ کی ابتدا دھیمے سرے سے ہوتی ہے اور پھر وہ سرا اونچا ہوتا جاتا ہے یہاں تک کہ وہ اپنے پورے عروج کو پہنچ جاتا ہے بالکل اسی طرح اس نظم کا آغاز بھی ہولے ہولے ہوتا ہے۔ اور پھر آہستہ آہستہ یہ اپنے کمال کو پہنچتی ہے۔ درجہ بدرجہ آہنگ میں تیزی پیدا ہوتی ہے اور رفتہ رفتہ مصرعوں کی طوالت میں اضافہ ہوتا ہے۔ پہلے اور چھٹے مصرعے کو ایک ساتھ ادا کرنے سے آغاز و عروج کے درمیانی وقفے کو جانا جا سکتا ہے' جہاں پر آ کے لہجہ تیز سے تیز تر ہو جاتا ہے۔ راگ کی تکنیک کے ذریعے روشنی کے پھیلنے کا منظر دکھایا گیا ہے روشنی کے پھیلاؤ کے ساتھ ساتھ مصرعوں کی طوالت میں بھی اضافہ ہوتا ہے۔ بالآخر جب شب تاریک معدوم ہو جاتی ہے اور روشنی کا پورے طور پر غلبہ ہو جاتا ہے تو روشنی کی طرح مصرعے کی بے کرانی بھی مترشح ہوتی ہے۔ یہ نظم کا نقطہ کمال ہے۔ اس نظم میں غیر ضروری عناصر ڈھونڈے سے بھی دستیاب نہیں۔ خیال کی خود کاری و خود تشکیلی اپنے جوبن پر ہے۔ بحر و وزن روشنی کی لطافت سے ہم آمیز ہیں۔ فانوس کی رنگ پاشی دلہن کی شرماہٹ کا رنگ لئے ہوئے ہے۔ تمثیلی اور علامتی اظہار نے نظم کے محاسن کو دوچند کر دیا ہے۔ اس انداز کی اور بھی کئی کامیاب آزاد نظمیں ہیں جن میں ن۔ م۔ راشد کی "رقص" "مجید امجد کی "آٹوگراف" "سلام مچھلی شہری کی "جنگل کا ناچ" اور حبیب الرحمان کی "سنتھالی ناچ" ایسی نظموں پر دوسرے فنون لطیفہ کی تکنیکوں اور فنی حسن کاریوں کا اثر ہے۔ یہ تجربے کامیاب بھی ہیں اور اہم بھی۔ کامیاب آزاد نظم کی ایک اور مثال خورشید الاسلام کی نظم پیاس ہے۔

دور سے چل کر آیا تھا میں
ننگے پاؤں ننگے سر
سر میں گرد زبان پر کانٹے
پاؤں میں چھالے ہوش تھے گم
اتنا پیاسا تھا میں اس دن
جیسے چاہ کا مارا ہو
چاہ کا مارا وہ بھی ایسا جس نے چاہ نہ دیکھی ہو
اتنے میں کیا دیکھا میں نے
ایک کنواں ہے ستھرا سا
جس کی من ہے پکی اونچی
جس پر چھاؤں ہے پیڑوں کی
چڑھ کر من پر جھانکا میں نے
جوش طلب کی مستی میں
کتنا گہرا۔ اتنا گہرا جتنی ہجر کی پہلی رات
کیسا اندھا۔ ایسا اندھا جیسے قبر کی پہلی رات
کنکر لے کر پھینکا تہ میں
پانی کی آواز نہ آئی
اس کا دل بھی خالی تھا

اس نظم کی ہیئت بھی مضبوط اور مربوط ہے۔ تکنیک موزوں اور جامع ہے۔ ہر لفظ اور ہر مصرعہ تسلسل کا داعی ہے۔ پہلے مصرے سے آخری مصرے تک لفظ و معنی اتحاد کا نقشہ پیش کرتے ہیں۔ اس نظم سے اگر ایک بھی مصرعہ علیحدہ کر دیا جائے تو وحدت تاثر شدت سے متاثر ہوتی ہے۔ الفاظ کو چن چن کر ان کے مناسب و موزوں ترین مقامات پر رکھا گیا ہے۔ ایک لفظ بھی غیر ضروری استعمال نہیں کیا گیا۔ بحر میں سبک روی اور ترابٹ سے تھکن اور تشنگی کے احساس کی غمازی ہوتی ہے۔ بادی النظر میں اس کا انداز بیاں صاف اور سادہ لگتا ہے لیکن "پیاس" اور "کنواں" علامت کے طور پر آئے ہیں جن کے معانی کی ایک سے زیادہ سطحیں ہیں۔ اس طرح اس کی تکنیک بھی ظاہراً بیانیہ

معلوم ہوتی ہے۔ لیکن حقیقت میں اس پر تمثیل کا رنگ حاوی ہے۔ جملہ اوصاف اس نظم کو ہاتِ ہیئت کے آہنگ سے ملو کر دیتے ہیں۔

آزاد نظم کے اولین ممتاز علمبرداروں میں تصدق حسین خالد' ن۔ م۔ راشد' ڈاکٹر ایم۔ ڈی تاثیر' مخدوم محی الدین' یوسف ظفر' قیوم نظر' مختار صدیقی' اختر الایمان' مجید امجد' ضیاء جالندھری' علی سردار جعفری کے نام بہت اہمیت کے حامل ہیں لیکن میراجی آزاد نظم کی ہیئت کا سب سے زیادہ شعور رکھتے ہیں۔ ان کی نگاہ ہمیشہ لفظ کی معنوی توانائی پر رہتی ہے۔ وہ لفظ و معنی اور ہیئت و مواد کے رشتہ کا کماحقہ ادراک رکھتے ہیں۔ ان کی آزاد نظموں میں جذبے کی خود تجسیمی اور خیال کی خود کاری شعری تجربے کی بنیادی خصوصیت بن جاتی ہے۔ اور اسی بنیادی وصف کے بطون سے ڈکشن' تکنیک' اسلوب اور ہیئت کی ساری جدتیں اور ندرتیں پیدا ہوتی ہیں۔ ان کی انفرادیت علیحدہ علیحدہ صورت حال میں الگ الگ تخلیقی عمل کو مکمل کرتی ہے۔ ہر فرد' شے' مقام یا واقعہ میں ایک ایسی ناگزیر تخیلی دلچسپی اور فنی کشش پوشیدہ ہوتی ہے جس سے صرف نظر ممکن نہیں ہے۔ میراجی کے فن میں مصرعے کا تصور معاصرین سے قطعی مختلف و منفرد ہے ان کے ہاں ارکان کی تعداد' جملے کی نثری ترتیب' بول چال کا آہنگ' جذبے کی تیزی مشاہدے کی باریکی' داخلی مجاکاتیت اور احساس کی شدت کا گہرا فنکارانہ شعور ملتا ہے۔ بقول ڈاکٹر وزیر آغا جب میراجی "اردو نظم کو ایک نئے مزاج' ایک نئے ذائقے سے آشنا کر رہا تھا تو دراصل ایک ایسا نیا بند باندھ رہا تھا جس کو نظم کے دھارے کا رخ ہی موڑ دینا تھا۔" (۲۷۷) اس موقر رائے کی تائید میں میراجی کی نظم بعنوان "انوکھی لہریں" کا درج ذیل بند پیش کیا جاتا ہے۔

میں چاہتی ہوں کہ دنیا کی آنکھیں مجھے دیکھتی جائیں یوں دیکھتی جائیں
جیسے کوئی پیڑ کی نرم ٹہنی کو دیکھے
(لچکتی ہوئی نرم ٹہنی کو دیکھے)
مگر بوجھ پتوں کا اترے ہوئے پیرہن کی طرح سیج کے ساتھ ہی فرش پر
ایک مسلا ہوا ڈھیر بن کر پڑا ہو
میں یہ جانتی ہوں کہ جھونکے ہوا کے لپٹتے چلے جائیں مجھ سے
مچلتے ہوئے چھیڑ کرتے ہوئے ہنستے ہنستے کوئی بات کہتے ہوئے
لاج کی بوجھ سے رکتے رکتے سنبھلتے ہوئے رس کی رنگین سرگوشیوں میں
میں یہ جانتی ہوں کبھی چلتے چلتے کبھی دوڑتے دوڑتے بڑھتی جاؤں
ہوا جیسے ندی کی لہروں سے چھوتے ہوئے سرسراتے ہوئے بہتی جاتی ہے رکتی نہیں ہے
اگر کوئی پنچھی سہانی صدا میں کہیں گیت گائے
تو آواز کی گرم لہریں مرے جسم سے آکے ٹکرائیں اور لوٹ جائیں ٹھہرنے نہ پائیں

یہ نظم بحر کی روانی' ارکان کی ترتیب' آہنگ کی موسیقیت کے جلو میں آگے بڑھتی ہے۔ ہیئت کے یہ خارجی اجزاء مواد کی خاموش اور دھندلی فضا سے ہم آہنگ ہو کر تخلیقی جمال کو اجاگر کرتے ہیں۔ اس طرح مواد و ہیئت میں ایک ایسا اتحاد نظر آتا ہے جسے کسی بھی میکانکی طریق کار سے جدا جدا نہیں کیا جا سکتا۔ الفاظ اور الفاظ کی مختلف صورتیں' بحر اور بحر کے وزن کا اتار چڑھاؤ' ارکان اور ارکان کا گھٹنا اور بڑھنا' لسانی پیکر اور لسانی پیکر کے مختلف انداز' استعارے اور استعاروں کی کئی مختلف قسمیں' علامتیں اور علامتوں کے مخصوص مزاج' داخلی عناصر اور داخلی عناصر کی بوقلمونی' جذبہ و خیال اور جذبہ و خیال کے متعدد دھارے' آپس میں یک جان و دو قالب بنے ہوئے ہیں۔ ڈاکٹر عنوان چشتی کے تجزیے کے مطابق

"رس کی انوکھی لہریں" سے جو تاثر شروع ہو جاتا ہے وہ لچکتی ہوئی نرم ٹہنی پیرہن سیج' لاج کی بوجھ' رنگین سرگوشیوں' ندی کی لہروں' سرسراتی ہوئی سہانی صدا' آواز کی گرم لہریں' انوکھی مسہری وغیرہ استعاروں اور علامتوں سے ہوتا ہوا قاری کے ذہن پر نہ صرف یہ کہ بنیادی مفہوم کا انکشاف کرتا ہے بلکہ تلازمات کو بیدار کرتا اور ذہن کو بے نام لذتوں اور نادر جذبوں کی طرف منتقل کرتا ہے۔ یہ اس کی تکنیک سادہ اور براہ راست ہے مگر "میں یہ چاہتی ہوں" سے رومانی دھندلکوں میں لپٹی ہوئی ہے اسلوب میں نغمگی اور نرمی ہے جس سے اس کی لہروں کا تاثر ذہن میں جذب ہوتا رہتا ہے۔ زبان بھی بول چال کے آہنگ سے قریب ہے اور تخلیقی و جمالیاتی ہے۔" (۲۷۸)

آزاد نظم کی تکنیک: تکنیک کوئی ایسی شے نہیں ہوتی جس کے بارے میں پہلے سے طے شدہ پروگرام کے مطابق عمل کیا جائے۔ اگر ایسی کوئی تکنیک ہو بھی تو اسے سانچے' خاکے' اسکیم سے تو تعبیر کیا جا سکتا ہے لیکن تخلیقی تکنیک کا نام نہیں دیا جا سکتا۔ شعری تکنیک اور خاص طور پر آزاد نظم کی تکنیک تو خارجی و داخلی عناصر کے ایک دوسرے میں ضم ہونے سے ابھرتی ہے۔ اسے شعری تجربہ بجائے خود کوئی صورت دیتا ہے۔ گویا ہر آزاد نظم کی تکنیک اس کے باطن سے پھوٹتی ہے۔ تاہم ایسی نظم کے تجربے کا تخلیقی اور حقیقی ہونا ضروری ہے۔ بایں ہمہ

آزاد نظموں کے خارجی نقوش و مظاہر بعض تکنیکی، نشانات اور نمایاں رجحانات کو اجاگر کرتے ہیں جن کا مطالعہ دلچسپی سے خالی نہیں ہے۔

آزاد نظم کی ایک تکنیک وہ ہے جس میں پابند و مقفی اور معریٰ نظموں کی پیوند کاری کا احساس ہوتا ہے۔ ایسی نظموں میں کہیں تو مساوی الوزن مصرعے ہوتے ہیں اور کہیں چھوٹے بڑے اور ان مصرعوں میں بعض مقفی اور بعض غیر مقفی ہوتے ہیں۔ ایسی نظمیں اصولی طور پر ہوتی تو آزاد ہیں لیکن ان کا جھکاؤ مقفی یا معریٰ نظم کی طرف ہوتا ہے۔ تصدق حسین خالد، فیض، راشد، اور میراجی کی کئی ایک ایسی آزاد نظمیں ہیں جن میں بیک وقت مذکورہ دونوں طرح کی صفات بیک نظم یا علیحدہ علیحدہ نظموں میں دستیاب ہیں۔ دیگر شعراء کے مقابلے میں فیض لا میلان تجربوں کی جانب کم ہے۔ ان کی بیشتر نظمیں بحر و قافیے کے التزام سے مملو ہیں تاہم ان نظموں کو قدیم روایتی ہیئتوں سے کوئی سروکار نہیں ہے۔ فیض مواد و ہیئت کا متوازن اور سلجھا ہوا شعور رکھتے ہیں جس کے تحت ان کی نظموں کے مصرعوں میں ارکان کی تعداد جذبہ و خیال کی رفتار کے ساتھ کم یا زیادہ ہوتی ہے۔ ایسی ہی صورت حال تصدق حسین خالد کی بعض نظموں میں ملتی ہے۔ مثال کے طور پر ان کی نظم "راہ دیکھی نہیں" پیش کی جاتی ہے۔

راہ دیکھی نہیں اور دور ہے منزل میری
کوئی ساتھی نہیں، میں ہوں، مری تنہائی ہے
دیکھتی ہے مجھے حیرانی سے تاروں کی نگاہ
دور، ان سے بھی کہیں دور، مجھے جانا ہے
اس بلندی پہ اڑا جاتا ہے توسن میرا
کہکشاں گردسی دیتی ہے دکھائی مجھ کو
رفعت عرش سے مٹتا ہوا مبہم سا شرار
میری منزل ہے کہاں یہ کبھی سوچا ہی نہیں،
اس کی فرصت ہی کسے؟
دل میں مگر رہتا ہے
درد ———
وہ درد کہ ہے جس سے تمنا بے تاب،
چاند کچھ راہ مرے ساتھ ہوا تھا
لیکن،
رہ گیا دور کہیں، ہارے کے ہمت اپنی،
زہرہ کہنے لگی:
"اے بزم فلک کے قاصد
زرد رو پہلی ہی منزل میں ہوا تو کیوں کر
جب کہ وہ خاکی بے مایہ بڑھے جاتا ہے
پست ہر ایک بلندی کو کئے جاتا ہے؟"
بھر کے اک آہ کہا چاند نے یوں زہرہ سے
اے نگار رخ زیبائے بہار افلاک
میں بھی حیران ہوں اس ہمت عالی پہ کہیں
حسن سلمٰی کے تصور کا یہ اعجاز نہ ہو
یہ جواں حوصلگی پردہ در راز نہ ہو

فیض کی آزاد نظم میں یکساں وزن کے حامل قافیہ وار مصرعوں کی فراوانی بھی ملتی ہے۔ جس سے ان کی آزاد نظم کے مقفی و معریٰ نظم کی طرف بہاؤ کا اندازہ ہوتا ہے۔ "رنگ ہے دل کا مرے"، "پاس رہو"، "جب تیری سمندر آنکھوں میں"، "منظر"، "یہ فصل امیدوں کی ہم دم"، "مرے ہمدم دوست" اور "مبول" وغیرہ اسی قبیل کی نظمیں ہیں۔ پاس رہو کا درج ذیل بند اس تکنیک کی عمدہ مثال ہے۔

تم مرے پاس رہو
مرے قاتل مرے دلدار مرے پاس رہو
جس گھڑی رات چلے

آسمانوں کا لہو پی کے سیہ رات چلے
مرہم مشک لئے نشتر الماس لئے
بین کرتی ہوئی ہنستی ہوئی گاتی نکلے
درد کے کاسنی پا زیب بجاتی نکلے

اس نظم پارے میں دوسرے، چوتھے، پانچویں، چھٹے اور ساتویں مصرعے کا وزن اور طوالت مساوی ہے۔ علاوہ ازیں پہلے اور دوسرے مصرعے میں "پاس رہو" کے الفاظ اس طرح تیسرے اور چوتھے مصرعے میں "رات چلے" کے الفاظ کی تکرار نے قافیے کے آہنگ کو ابھارا ہے۔ ان الفاظ سے پیدا ہونے والے آہنگ سے قطع نظر چوتھا اور پانچواں مصرعہ بالترتیب چلے اور لئے کے کے قوافی اور چھٹا اور ساتواں مصرعہ "گاتی" اور "بجاتی" کے قافیوں کا نمایاں التزام رکھتا ہے۔ اختتامی دونوں مصرعوں میں "نکلے" ردیف کا اہتمام مستزاد ہے اگرچہ یہ ترتیب قوافی کسی روایتی ہیئت کے تحت نہیں ہے۔ لیکن قوافی کے التزام ردیف کی موجودگی اور ان کی آپس میں ہم آہنگی نے جس تسلسل کو اجاگر کیا ہے اس سے اس آزاد نظم میں پابند مقفی نظم کی صفات پیدا ہو گئی ہیں۔ بند کے آخری چاروں مصرعوں کا ایک جیسا وزن اس موقف کو اور بھی مضبوط کر دیتا ہے۔ فیض کی اس قبیل کی نظمیں ہیئت اور تکنیک کی رو سے کسی خاص ضابطے میں شمار نہیں ہوتیں بلکہ عضوی ہیئت سے قربت کا احساس دلاتی ہیں اور خیال کی معیت میں تکمیل کے مراحل طے کرتی ہیں۔ ان خصوصیات کی روشنی میں یہ نتیجہ نکالنا درست معلوم دیتا ہے کہ فیض کی اس انداز کی نظمیں مقفی، معریٰ اور آزاد نظم کے خصائص کا امتزاج ہیں جن پر مقفی اوصاف کا غلبہ "رنگ ہے دل کا مرے" اس قسم کی کامیاب ترین نظموں میں سے ایک ہے۔ جس میں حروف کی موسیقی، الفاظ کا ترنم، بحر و قوافی کی جھنکار، جذبے کا آہنگ خیال کے تسلسل سے مربوط ہو کر صورت و صدا کی کھیبو تا پیدا ہوتی ہے۔

اسی تکنیک کو کسی قدر لچک کے ساتھ ن۔ م۔ راشد نے اپنی نظموں میں برتا ہے ان کی نظموں کے بیشتر مصرعوں میں قافیہ پایا جاتا ہے۔ قافیے کے استعمال کے باوجود فیض کے مقابلے میں راشد نے آزاد نظم کی تکنیک کو زیادہ استعمال کیا ہے۔ ان کا کمال یہ ہے کہ بحر و قافیہ اور مساوی الوزن ارکان کے ساتھ ساتھ مصرعوں میں ارکان کو بکھیر کر بھی آزاد نظم کے آہنگ کی موسیقی کو قائم رکھا ہے۔ اور لطف یہ ہے کہ انہوں نے اس تکنیک کو جن نظموں میں استعمال کیا ہے ان میں کامیاب نظمیں بھی شامل ہیں مثلاً "زنجیر" "داشتہ" "سباویران" "تماشا گیر لالہ زار" "دل مرے صحرا نورد پیر دل" "بوئے آدم زاد" "آرزو راہبہ ہے" "طلسم جاوداں" "اتفاقات" "ایک رات" "شاعر درماندہ" اور "رقص" وغیرہ خاص طور سے قابل ذکر ہیں۔ مجموعی طور پر ان کی نظموں میں فیض کی نظموں کی بہ نسبت قافیے بھی تھوڑے استعمال ہوئے ہیں اور مساوی الوزن مصرعوں کی تعداد بھی کم ہے۔ ان کی دو نظموں "داشتہ" اور "سباویران" کے حسب ذیل اقتباسات سے قوافی اور مساوی الوزن مصرعوں کی مثالیں ملاحظہ کی جا سکتی ہیں۔

میں ترے خندہ بے باک سے پہچان گیا
کہ تری روح کو کھاتا سا چلا جاتا ہے
کھوکھلا کرتا چلا جاتا ہے کوئی الم زہرہ گداز
میں تو اس پہلی ملاقات میں یہ جان گیا

(داشتہ)

سلیماں سر بزانو اور سبا ویراں
سبا ویراں۔ سبا آسیب کا مسکن
سبا آلام کا انبار، بے پایاں
گیاہ و سبزہ و گل سے جہاں خالی
ہوائیں تشنہ باراں
طیور اس دشت کے منقار زیر پر
تو سرمہ در گلو انساں
سلیماں سر بزانو اور سبا ویراں

(سباویران)

مندرجہ بالا مثالوں میں قافیے مصرعوں میں مسلسل نہیں آئے ہیں کہیں دو اور کہیں ایک ایک مصرعہ چھوڑ کر آئے ہیں۔ لہٰذا ان نظموں میں قافیہ تو ہے لیکن فیض کی طرح نظموں پر حاوی نہیں ہے۔ تاہم مساوی الوزن مصرعوں کی تعداد کثرت سے ہے۔ یہی تکنیک کسی قدر تغیر کے ساتھ میراجی کی نظموں میں بھی موجود ہے۔ انہوں نے فیض اور راشد دونوں سے کہیں زیادہ آزاد نظم کی ہیئت کو آزادی سے برتا ہے۔ لیکن

قافیہ ان کی نظموں کے گلے کا بھی ہار رہا۔ وہ قافیے کے آہنگ سے جلترنگ کی کیفیت پیدا کرتے ہیں۔ ان نظموں کی اکثریت میں ارکان کی روانی خیال و جذبہ کی سلسلہ جنبانی کے ساتھ ساتھ ملتی ہے۔ یہی سبب ہے کہ ان کی نظموں کے مختلف مصرعوں میں کیفیت شعری کے مطابق آہنگ پھیلتا اور سکڑتا ہے۔ اس ضمن میں "کلرک کا نغمہ محبت" سے درج ذیل مثال پیش کی جاتی ہے۔

سب رات مری سپنوں میں گزر جاتی ہے اور میں سوتا ہوں
پھر صبح کی دیوی آتی ہے
اپنے بستر سے اٹھتا ہوں، منہ دھوتا ہوں
لایا تھا کل جو ڈبل روٹی
اس میں سے آدھی کھائی تھی
باقی جو بچی وہ میرا آج کا ناشتہ ہے!

جب آدھا دن ڈھل جاتا ہے تو گھر سے افسر آتا ہے
اور اپنے کمرے میں مجھ کو چپڑاسی سے بلواتا ہے
یوں کہتا ہے، ووں کہتا ہے، لیکن بے کار ہی رہتا ہے
میں اس کی ایسی باتوں سے تھک جاتا ہوں، تھک جاتا ہوں
پل بھر کے لئے اپنے کمرے میں فائل لینے آتا ہوں،
اور دل میں آگ سلگتی ہے، میں بھی جو کوئی افسر ہوتا
اس شہر کی دھول اور گلیوں سے کچھ دور مرا پھر گھر ہوتا
اور تو ہوتی!
لیکن میں تو اک منشی ہوں تو اونچے گھر کی رانی ہے
یہ میری پریم کہانی ہے اور دھرتی سے بھی پرانی ہے!

میراجی کی ہنروری کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ بسا اوقات ان کی نظموں میں اوپر نیچے کتنے ہی مصرعے لگاتار خالصتاً" مقفیٰ ہوتے ہیں اور ان کے درمیان کوئی مصرعہ بھی معریٰ نہیں ہوتا اس کے باوجود یہ نظمیں آزاد نظم کے بنیادی پیٹرن سے قوی انداز میں منسلک رہتی ہیں۔ ان کے ہاں قوافی کا استعمال شعوری بھی لگتا ہے اور غیر شعوری بھی۔ شعوری انداز میں قوافی کا استعمال موسیقیت کی سحر انگیز فضا تخلیق کرتا ہے تو غیر شعوری انداز میں قوافی کا استعمال خیال کے بہاؤ میں روانی کا باعث بنتا ہے۔ ان نظموں کے لمبے اور چھوٹے مصرعوں میں کوئی زیادہ فرق نہیں ہوتا۔ آزاد نظمیں مساوی الوزن مصرعوں کی اچھی خاصی تعداد لئے ہوتی ہیں لیکن ہمیشہ ایسے ہی نہیں ہوتا ان کی نظموں میں ارکان کی کمی بیشی کا قافیے کا التزام کے ساتھ استعمال تنوع کے جس خوبصورت رخ کو پیش کرتا ہے اس کے لئے نظم "اونچے مکان" کے اقتباس کی درج ذیل مثال پیش کی جاسکتی ہے۔

بے شمار آنکھوں کو چہرے میں لگائے ہوئے استادہ ہے تعمیر کا ایک نقش عجیب
فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلان
اے تمدن کے نقیب　　　فاعلاتن فعلن
تیری صورت ہے مہیب　　　فاعلاتن فعلن
ذہن انسانی کا طوفان کھڑا ہے گویا　　　فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن
ڈھل کے لہروں میں کئی گیت سنائی مجھے دیتے ہیں مگر
فاعلاتن، فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن
ان میں ایک جوش ہے بیداد کا فریاد کا اک عکس دراز
فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلات
اور الفاظ میں افسانے ہیں بے خوابی کے۔ فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن
کیا کوئی روح حزیں　　　فاعلاتن فعلن
تیرے سینے میں بھی بیتاب ہے تہذیب کے رخشندہ نگیں
فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فاعلاتن فعلن

مندرجہ بالا بند میں سب سے بڑا مصرعہ آٹھ ارکان اور سب سے چھوٹا مصرعہ دو ارکان پر مشتمل ہے۔ لیکن لمبے یا مختصر مصرعے میں سالم ارکان کا استعمال ہوا ہے۔ ارکان کی تعداد خیال کی لہر کے مدوجزر کے ساتھ کم یا زیادہ ہوئی ہے اور نتیجتاً جو طویل و مختصر مصرعے پیدا ہوتے ہیں ان کا باہمی ارتباط پورے بند کی کلیت کو متشکل کرتا ہے اولین تین مصرعوں میں "عجیب" "نقیب" اور "مہیب" کے قافیے آئے ہیں جبکہ آخری دو مصرعوں میں "حزیں" اور "رنگیں" کے قوافی رکھے گئے ہیں۔ بند کے ارکان کی تعداد سے واضح ہو جاتا ہے کہ ان کا تغیر فیض احمد فیض اور ن۔ م۔ راشد کی نظموں کے مقابلے میں زیادہ ہے۔ اسی طرح میراجی کی آزاد نظم میں بیک وقت مقفیٰ، معریٰ اور آزاد نظم کی خوبیاں ایک تکنیک کی تین شکلوں کو محیط ہیں۔ فیض احمد فیض کی آزاد نظم کا نمایاں پہلو مقفیٰ اور معریٰ نظم کی جانب جھکاؤ ہے میراجی کے ہاں مقفیٰ اور معریٰ کی بہ نسبت آزاد نظم کا ہیئتی شعور زیادہ ہے۔ ن۔ م۔ راشد کی آزاد نظم ان دونوں طرح کی نظموں کے درمیان واقع ہے۔ ان کا فن مقفیٰ اور پابند نظموں کی صفات سے بھی متصف ہے اور آزاد نظم کی ہیئتی اوصاف سے بھی مزین ہے۔ اس نوع کی نظموں میں میرا جی کی "چل چلاؤ" "دیو داس" "سمندر میں" "عکس کی حرکت" وغیرہ شامل ہیں۔ من حیث المجموع فنی سطح پر بقول ڈاکٹر سہیل احمد

"فیض کی چاندی کی طرح چمکتی تمثالیں اور میٹھی غنائیت۔ راشد کی ہیئت آفرینی اور کردار سازی، میراجی کی تاریک جنگلوں کی سرسراہٹوں کو گرفت میں لیتی نفسیاتی بعد تلاش کرتی آواز۔ یہ سب ہماری نظم کا سرمایہ افتخار ہے۔" (۲۷۹)

ہماری اس سرمایہ افتخار آزاد نظم کی تکنیک جس میں مساوی الوزن مصرعوں کا اہتمام اور قافیوں کا التزام پایا جاتا ہے نہ صرف مصرعہ مصرعہ تقطیع ہو سکتی ہے بلکہ موسیقانہ آہنگ کی بدولت گائی بھی جا سکتی ہے۔ اگرچہ ڈاکٹر حنیف کیفی کا نقطہ نظر یہ ہے کہ۔

"جہاں تک آزاد نظم کا تعلق ہے اسے نہ تو کوئی گانے کے لئے لکھتا ہے اور نہ گانے کے لئے کوئی منتخب کرتا ہے۔ وہ صرف پڑھی جانے کے لئے لکھی جاتی ہے اور اس لئے اس میں پڑھنے والے کی حدود اور تقاضوں کا لحاظ رکھنا چاہئے۔" (۲۸۰)

جبکہ اس کے برعکس شمیم احمد، مخدوم محی الدین کی نظم "چارہ گر" کے حوالے سے دلیل و ثبوت کے ساتھ اپنے مضبوط موقف کو پیش کرتے ہوئے رقمطراز ہیں کہ۔

"اردو میں آزاد نظم کی بحر میں کوئی فرق نہیں پڑتا، سوائے اس کے کہ وزن کے ارکان میں کمی بیشی کر دی جائے۔ اس کا نتیجہ یہ ہے کہ ہماری بیش تر آزاد نظمیں عروضی آہنگ کی حامل ہیں، اور انہیں موسیقی کے سروں میں اسی خوبی کے ساتھ آمیز کیا جا سکتا ہے جس طرح کہ کسی پابند ہیئت کے مصرعوں کو کیا جاتا ہے۔ یہاں آزاد نظم کی ہیئت میں ایک ایسی بہت مشہور نظم کی مثال پیش کی جاتی ہے، جو اپنی ایک مخصوص بحر رکھتی ہے اور جو ایک فلمی گیت کے طور پر نہایت کامیابی سے استعمال کی گئی۔ اسی سے اس کی شہرت بھی زیادہ ہوئی۔ نظم کے چند حصے مع تقطیع کے دیکھئے ـــــ

اک چنبیلی کے منڈوے تلے	اک چَبے فاعلن رلی ک مَڈ فاعلن ردے تے فاعلن	(تین بار)
میکدے سے ذرا دور اس موڑ پر	فاعلن، فاعلن، فاعلن، فاعلن	(چار بار)
دو بدن	فاعلن	(ایک بار)
پیار کی آگ میں جل گئے	فاعلن، فاعلن، فاعلن	(تین بار)
پیار حرف وفا	فاعلن، فاعلن	(دو بار)
پیار ان کا خدا	فاعلن، فاعلن	(دو بار)
پیار ان کی چتا	فاعلن، فاعلن	(دو بار)
دو بدن	فاعلن	(ایک بار)
اوس میں بھیگتے، چاندنی میں نہاتے ہوئے	فاعلن، فاعلن، فاعلن، فاعلن، فاعلن	(پانچ بار)
جیسے دو تازہ رو تازہ دم پھول پچھلے پہر	فاعلن، فاعلن، فاعلن، فاعلن، فاعلن	(پانچ بار)
ٹھنڈی ٹھنڈی سبک رو چمن کی ہوا	فاعلن، فاعلن، فاعلن، فاعلن	(چار بار)
صرف ماتم ہوئی	فاعلن، فاعلن	(دو بار)
کالی کالی لٹوں سے لپٹ گرم رخسار پر	فاعلن، فاعلن، فاعلن، فاعلن، فاعلن	(پانچ بار)
ایک پل کے لئے رک گئی	فاعلن، فاعلن، فاعلن	(تین بار)

(مخدوم محی الدین، چارہ گر)

اس مثال میں پانچویں، چھٹے اور ساتویں مصرعے ہم قافیہ ہیں اور باقی بے قافیہ۔" (۲۸۱)

آزاد نظم کی تکنیک کا ایک رخ نظم معریٰ کی قربت کا امین ہے۔ اس تکنیک کی حامل نظم کے مصرعوں کی اکثریت مساوی الوزن ہوتی ہے۔ عموماً قوافی کا التزام نہیں ہوتا۔ یا ہوتا بھی ہے تو بہت ہی کم ہوتا ہے۔ اس تکنیک میں نظم کی خاص صفت یہ ہوتی ہے کہ ارکان کی تعداد میں

تغیر و تبدیلی نہ ہونے کے برابر ہوتا ہے۔ البتہ ہوتا ضرور ہے بلکہ یہ معمولی تغیر ہی تو ہوتا ہے جو اس نظم کو آزاد نظم بناتا ہے۔ یہ تغیر اتنا محدود ہوتا ہے کہ بادی النظر میں اس پر نظم معریٰ کا گمان ہونے لگتا ہے۔ اسی لئے ایسی نظم کو معریٰ نظم کی ہیئت کے قریب کہنا زیادہ مناسب ہے۔ جیسا کہ ن۔ م۔ راشد کی نظم "رقص" کی مندرجہ ذیل صورت سے واضح ہے۔

اے مری ہم رقص مجھ کو تھام لے	فاعلاتن فاعلاتن فاعلن
زندگی سے بھاگ کر آیا ہوں میں	فاعلاتن فاعلاتن فاعلن
ڈر سے لرزاں ہوں کہیں ایسا نہ ہو	فاعلاتن فاعلاتن فاعلن
رقص گہ کے چور دروازوں سے آ کر زندگی	فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن
ڈھونڈ لے مجھ کو نشاں پا لے مرا	فاعلاتن فاعلاتن فاعلان
اور جرم عیش کرتے دیکھ لے	فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

اس بند میں پہلا، دوسرا، تیسرا، پانچواں اور چھٹا مصرعہ مساوی الارکان ہیں۔ فقط چوتھا مصرعہ ایک اضافی رکن رکھتا ہے۔ علاوہ ازیں پہلے مصرعے کے اختتامی الفاظ "تھام لے" اور مصرعہ آخر کے آخری الفاظ "دیکھ لے" یکساں وزن کے حامل ہیں۔ مذکورہ دو الفاظ کے ان دونوں ٹکڑوں میں ایک طرح کا صوتی آہنگ بھی پایا جاتا ہے۔ ایک جیسے وزن پر مبنی مصرعے اس نظم کی ہیئت کو معریٰ نظم کی ہیئت کے نزدیک تر کر دیتے ہیں۔ اور واحد غیر مساوی ارکان پر مشتمل چوتھا مصرعہ اس نظم کو آزاد نظم کی جانب لا کھڑا کرتا ہے۔ چنانچہ اس نوع کی نظموں کو آزاد نظم اور معریٰ نظم کی امتزاجی ہیئت کہنا ہی زیادہ موزوں ہے۔ فیض احمد فیض کی "جب تری سمندر آنکھوں میں" اس طرح کی ہیئت استعمال کی گئی ہے اور میراجی کی "عکس کی حرکت" اور ن۔ م۔ راشد کی "رقص" اسی تکنیک کے شاہکار ہیں۔

آزاد نظم کی تکنیک کا ایک میلان زیادہ آزادی اور ماہرانہ انداز سے خیال کے بہاؤ پر ارکان کو ترتیب دینا ہے۔ ایسی صورت میں قافیے کو بھی قطعاً استعمال میں نہیں لایا جاتا اور مساوی الارکان مصرعے بھی نظم میں نہیں رکھے جاتے۔ نظم کی یہ صورت آزاد نظم کی ہیئت کا موزوں ترین پیرایہ ہے۔ جیسا کہ میراجی کی نظم "آخری عورت" کا حسب ذیل بند ہے۔

ہجوم دائیں بائیں۔ سامنے دکھائی دے تو مجھ کو ایک پر شکوہ سیل کا فسانہ یاد آتا ہے۔

(مفاعلن آٹھ بار + فعل)

میں بھول جاتا ہوں کہ کون ہوں میں بھول جاتا ہوں یہ کون ہیں۔

(مفاعلن ۵ بار)

میں بھول جاتا ہوں کہ ایک دن تھا ایک رات تھی کبھی

(مفاعلن ۴ بار + فعل)

میں بھول جاتا ہوں ہوائے شوق نے مجھے

(مفاعلن ۳ بار + فعل)

دکھایا تھا وہ جلوہ جس کو دیکھ کر (مفاعلن ۳ بار)

بس ایک گردش نگاہ میں (مفاعلن ۳ بار + فعل)

بدل گیا وہ رنگ پہلے گیت کا (مفاعلن ۳ بار)

اس بند کے سبھی مصرعوں میں غیر مساوی وزن پایا جاتا ہے۔ قافیہ بھی کوئی نہیں ہے۔ ہر مصرعے میں ارکان کی تعداد متفرق ہے۔ جذبہ و خیال کی مناسبت سے ارکان منتشر ہوتے چلے جاتے ہیں۔ پہلا مصرعہ نو، دوسرا پانچ، تیسرا بھی پانچ، چوتھا چار، پانچواں تین، چھٹا بھی تین اور ساتواں بھی تین ارکان پر مشتمل ہے۔ جن مصرعوں کے ارکان کی تعداد ایک جتنی لگتی ہے ان میں بھی کمی بیشی ہے۔ مثال کے طور پر مفاعلن پانچ مرتبہ آیا ہے۔ اور تیسرے مصرعے میں مفاعلن چار مرتبہ جبکہ ایک مرتبہ فعل آیا ہے۔ بعینہٖ پانچویں مصرعے میں مفاعلن تین مرتبہ وارد ہوا ہے اور چھٹے مصرعے میں مفاعلن دو مرتبہ جبکہ ایک مرتبہ فعل آیا ہے۔ اس تکنیک کے طفیل آزاد نظم اپنی حقیقی ہیئت کے قریب تر نظر آتی ہے۔

مذکورہ بالا تکنیک کا نسبتاً زیادہ لچک پر مبنی انداز ان نظموں میں ملتا ہے جن میں بعض مصرعوں کے ارکان سالم نہیں ہیں بلکہ کسی رکن کے ٹکڑے کر کے اسے دو مصرعوں میں بکھیر دیا گیا ہے۔ قبل ازیں تکنیک میں محض ارکان کے تغیر و تبدل پر اکتفا کی جاتی تھی لیکن اس میں آزادی کا ایک قدم اور آگے بڑھتا ہے اور ارکان کو حصوں میں بانٹ کر استعمال کرنے کی مزید آزادی کو آزاد نظم میں استعمال کیا جاتا ہے۔ اس عمل کو محض اس نقطہ نظر اور جذبے کے پیش نظر روا رکھا جاتا ہے تاکہ مصرعوں میں خیال و جذبہ کے بہاؤ کا قدرتی انداز اور بول چال کی فطری ترتیب قائم رہے۔ ن۔ م۔ راشد کی نظم "اے سمندر" کا درج ذیل ٹکڑا یہی تکنیک لئے ہوئے ہے۔

اے سمندر — فاعلاتن
چاند کی ٹوٹی ہوئی کشتی کے تختے — فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
شب کی طغیانی کی بانہوں پر رواں — فاعلاتن فاعلاتن فاعلن
اے سمندر آنے والے دن کو یہ تشویش ہے — فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن
رات کا کابوس جو دن کے نکلتے — فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن
ہی ہوا ہو جائے گا
کون دے گا اس کے ژولیدہ سوالوں کا جواب — فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلات
کس کرن کی نوک — فاعلاتن فاع
کن پھولوں کا خواب — لاتن فاعلات

اس بند کے ہر مصرعے میں بنیادی رکن فاعلاتن کی مختلف تعداد پائی جاتی ہے لیکن انتہائی دو مصرعوں میں "فاع۔لاتن" دو لخت ہو کر یکے بعد دیگر دو مصرعوں میں بٹ گیا ہے۔ نظم بعنوان "شباب گریزاں" کے حسب ذیل مصرعوں میں اس کی زیادہ واضح شکل ملتی ہے۔

تری عمر یہ کا تقاضا ہے — فعولن فعولن فعولن ف
تو ایسے پھولوں کا بھونرا ہے — عولن فعلون فعولن ف
جن میں دو چار دن کی مہک رہ گئی ہو — عولن فعولن فعولن فعولن فعولن

اس بند میں بنیادی رکن "ف۔ عولن" ٹکڑے ہو کر مصرعوں میں تقسیم ہوا ہے۔ تاہم یہ تقسیم فکر و خیال اور جذبے کی فطری روانی اور ٹھہراؤ کے نتیجے میں پیدا ہوئی ہے۔ اس تکنیک سے مصرعے جملے کی نثری ترتیب سے نزدیک تر ہو گئے ہیں۔ لیکن اس کے باوجود شعری آہنگ بھی مجروح نہیں ہوا۔ اس میں تسلسل، خوش آہنگی اور جمال کی وہ ساری خصوصیات موجود ہیں جو کسی عروضی وزن کی موسیقی کا بنیادی مزاج مرتب کرتی ہیں۔ آزاد نظم کے مصرعوں کو جملے کی نثری ترتیب سے ہم آہنگ کرنے کے سلسلے میں ایک اور تکنیک کو بھی برتا جاتا ہے۔ اس کے تحت مصرعوں میں نہ صرف ارکان کی تعداد متفرق رکھی جاتی ہے بلکہ بعض مصرعوں میں ایک اور چھوٹے رکن یا بنیادی رکن کے ایک ٹکڑے کو بڑھا دیا جاتا ہے۔ جیسا کہ خلیل الرحمان اعظمی کی نظم بعنوان "سوداگر" کے درج ذیل بند سے ظاہر ہے۔

لو گجر بج گیا — فاعلن فاعلن
صبح ہونے کو ہے — فاعلن فاعلن
دن نکلتے ہی اب میں چلا جاؤں گا — فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن
اجنبی شاہراہوں پہ پھر — فاعلن فاعلن فاعلن
کاسۂ چشم لے لے کے ایک ایک چہرہ تکوں گا — فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فع
دفتروں کارخانوں میں تعلیم گاہوں میں جا کر — فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فع
اپنی قیمت لگانے کی کوشش کروں گا — فاعلن فاعلن فاعلن فع

اس بند میں بنیادی رکن "فاعلن" کی مختلف تعداد کو مصرعوں میں برت کر آہنگ پیدا کیا گیا ہے۔ جبکہ آخری تین مصرعوں کے اختتام پر "فع" کو زاید کیا گیا ہے۔ عروض کے قدیمی مطمح نگاہ کے بموجب اس مسئلہ پر بحث کی کافی گنجائش ہے لیکن موجودہ تینوں مقامات پر خیال کی سیلانی اور مصرعوں کی نثری ترتیب کا اقتضا تھا کہ یا تو نئے رکن "فع" کا اضافہ کیا جائے یا بنیادی رکن کے ہی ایک حصے "فا" کو بڑھا دیا جائے۔ یہ اضافہ نظم کے آہنگ پر بار ثابت نہیں ہوتا بلکہ مصرعوں کو بول چال کی نثری ترتیب کے بہت نزدیک لے آتا ہے۔

آزاد نظم کی تکنیک کا ایک تنوع وہ ہے جس کے تحت کوئی نظم بیک وقت دو۔ بحروں یا دو آہنگوں کے جلو میں تکمیل پذیر ہوتی ہے۔ دو آہنگوں کا یہ اجتماع ڈرامائی منظوم نگاری کے لئے خاص طور پر موثر ثابت ہوتا ہے۔ اس لئے کہ حسب موقع کرداروں کے لب و لہجہ، زبان و بیان، اور جذبہ و خیال کے مطابق وزن و بحر اور صورت و آہنگ میں بھی تبدیلی واقع ہوتی جاتی ہے۔ مختار صدیقی کی نظم بعنوان "موہن جو ڈارو" اوزان کے تنوعات کی کامیاب نظیر ہے۔ اس نظم کے ایک ہی بند میں کامیابی کے ساتھ دو۔ بحروں کے امتزاج سے جدت و ندرت کا سامان بہم پہنچایا گیا ہے۔ نظم کے تمام بند اسی طرز پر دو علیحدہ علیحدہ۔ بحروں کی یکجائی سے متشکل ہوئے ہیں۔ بعینہ یوسف ظفر کی نظم بعنوان آدم (تصوریہ) میں خیال کی سلاست اور جذبے کی شدت کے تحت ہر بند کی۔ بحر بدل جاتی ہے۔ بحر ہی کے ہمراہ اسلوب کی تکنیک اور زبان و بیان کے تغیرات بھی نمایاں ہوتے رہتے ہیں۔ ہیئت و تکنیک کے ان متفرق تنوعات کی بدولت آزاد نظم کے اولین ترین نقش کے خد و خال اور ہیئت ترکیبی کے علاوہ اس کے مختلف ارتقائی مراحل کی بو قلمونی اور رنگا رنگی کی تفہیم میں آسانی رہے گی۔ لہٰذا ہیئت و تکنیک کے جملہ اوصاف کی روشنی میں یہ متعین کرنے کی سعی کی جاتی ہے کہ پہلی آزاد نظم کس نے لکھی اور اس کی ہیئتی و تکنیکی صورت کیا تھی۔

اردو آزاد نظم نگار شعراء کی اولیت کا مسئلہ: پہلی آزاد نظم اردو میں کس نے لکھی اس سلسلے میں مختلف نقطہ ہائے نظر پائے جاتے ہیں اور قطعیت سے بہت کم کام لیا گیا ہے۔ جہاں کہیں دو ٹوک انداز اختیار بھی کیا گیا ہے وہاں بھی دلائل و شواہد کی ضرورت کو پورا نہیں کیا گیا۔ یا بہت کم توجہ کی گئی ہے۔ خالص تحقیقی طریق کار سے ہٹ کر زیادہ تر ذاتی پسند و ناپسند اور تعصبات کے پیش نظر فیصلے صادر کئے گئے ہیں۔ بعض اہل نظر نے تو ایک سے زیادہ شعراء کو باری باری اردو آزاد نظم کا موجد قرار دے ڈالا ہے۔ اور اپنی پہلی رائے پر نظر ثانی کی ضرورت بھی محسوس نہیں کی۔ جس سے تضاد بیانیوں نے جنم لیا ہے اور اس ضمن میں اچھا خاصا خلط مبحث پیدا ہوا ہے۔ ذمہ داری سے بچنے کے لئے صرف نظر کا انداز بھی پایا جاتا ہے اور یہ کہہ کر حقائق تک پہنچنے کی کوشش ترک کر دی جاتی ہے کہ یہ مسئلہ ابھی تشنہ تحقیق ہے سید جابر علی جیسے فاضل نقاد تک کا کہنا ہے کہ "اردو کی اولین نظم کا تعین ابھی تک نہیں ہو سکا۔" (۲۸۲) بسا اوقات اس مسئلے کے حل اور اس کے تحقیقی تعین کو قطعی دشوار قرار دے دیا جاتا ہے جیسا کہ ڈاکٹر حنیف کیفی اپنے تحقیقی مقالے اردو میں نظم معریٰ اور آزاد نظم میں اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ۔

"یہ مسئلہ ابھی تک تحقیقی تعین کا محتاج ہے کہ اردو کی پہلی آزاد نظم کون سی ہے یا یہ کہ اردو میں سب سے پہلے کس شاعر نے آزاد نظم کا تجربہ کیا؟ اب تک جو شواہد روشنی میں آئے ہیں' ان کی رہنمائی میں مسئلے کے حل کی قریبی سرحد تک تو رسائی ہوتی ہے' لیکن انتہائی سرگرانی کے باوجود کم از کم راقم الحروف کو کوئی ایسا واضح ثبوت دستیاب نہ ہو سکا جسے FOOL-PROOF قرار دیا جا سکے اور جس کی بنیاد پر کوئی حتمی فیصلہ کیا جا سکے۔" (۲۸۳)

اس سے قبل کہ اردو میں آزاد نظم کے موجد کے تعین کی سعی کی جائے ان جدید ناقدین و محققین کی موقر آراء پر ایک نظر ڈال لینا ضروری ہے جن میں ایک یا ایک سے زیادہ یا باری باری کئی ایک کو آزاد نظم کا بانی قرار دیا گیا ہے تاکہ مسئلے کو سمجھنے اور اس کے حل کے لئے آسانی ہو جائے۔

پروفیسر وقار عظیم "سرود نو" کی اشاعت سے تین سال قبل اپنے مضمون "شاعروں پر ایک سرسری نظر میں" تحریر کرتے ہیں کہ۔

"تصدق حسین خالد کی شاعری بھی فنی حیثیت سے ایک نئے تجربے کی بنیاد ہے۔ انہوں نے ۱۹۲۵ء سے اردو میں آزاد نظم کا نیا طرز رائج کرنے کی ابتداء کی اور اس کے بعد ۱۹۳۳ء سے ۱۹۳۵ء تک انگلستان میں رہ کر وہاں کی جدید شاعری کا مطالعہ کیا۔ اس کے بعد سے آزاد نظم کو اردو میں عام کرنے کی تحریک کو اور زیادہ شد و مد سے پھیلانے میں حصہ لیا۔" (۲۸۴)

کم و بیش تیس ۳۰ سال کی مدت گزر جانے کے بعد ڈاکٹر سید عبداللہ "اوراق" لاہور میں اپنے مضمون بعنوان "تصدق حسین خالد" "سخن ور" (نئے پرانے) میں "تصدق حسین خالد" کے عنوان سے اور لامکاں تا لامکاں میں "متعارف" کے زیر عنوان رقمطراز ہیں کہ۔

"خالد ۱۹۳۲ء تک مسلم طور پر آزاد نظم کی "بدعت" کے موجد تسلیم کئے جا چکے تھے۔ یہ اور بات کہ ان کا کلام ایک دیوان کی صورت میں ۱۹۳۸ء کے آغاز میں طبع ہوا۔" (۲۸۵)

خالد کی عظمت کو اس ہیئت کی ایجاد سے مختص کرتے ہوئے ڈاکٹر سید عبداللہ زیادہ وضاحت کے ساتھ تحریر کرتے ہیں کہ۔

"خالد کی فضیلت اردو میں آزاد نظم کی ہیئت کی ایجاد ہے۔ جس کے لئے اس نے مغرب کی شاعری سے نمونے حاصل کئے۔ اس سے پہلے اردو شاعری میں روایتی سانچوں سے آزادی کی خفیف سی تحریک ضرور موجود تھی جس کا سلسلہ عبدالحلیم شرر تک پہنچتا ہے مگر سابقہ اکثر کوششیں قافیے سے آزادی تک محدود ہیں اور وہ شے جسے (VERSLIBRE) کہتے ہیں اس سلسلے کی ناقص کوشش بھی خالد سے پہلے نظر نہیں آتی۔ اس میں شبہ نہیں کہ بندوالی غیر مقفیٰ نظمیں، بہت سے شاعروں نے لکھیں لیکن آزاد نظم کسی نے نہیں لکھی۔ کسی نے مصرعوں کی شکست و ریخت سے اسلوب و آہنگ پیدا نہیں کیا۔" (۲۸۶)

ڈاکٹر عبادت بریلوی اپنی متضاد آراء کا اظہار اس طرح کرتے ہیں کہ۔

(ا) "آزاد نظم کا چراغ یوں تو شرر کے ہاتھوں روشن ہو چکا تھا لیکن شرر اپنے وقت سے کچھ پہلے پیدا ہو گیا وہ زمانہ آزاد نظم کی ترویج و اشاعت کے لئے سازگار نہ تھا۔" (۲۸۷)

اسی ہی مضمون میں اور اسی ہی صفحے پر تحریر کرتے ہیں کہ۔

(ب) "ہماری شاعری ہمیشہ کسی نئے افق کی تلاش میں سرگرداں رہی۔ چنانچہ وہ اس منزل پر اس وقت پہنچی جب ۳۰ء کے بعد راشد آیا اور جس نے ہماری شاعری کو بالکل ایک نئی تکنیک اور ایک نئے آہنگ و ترنم سے روشناس کیا۔ یہ آزاد نظم کی ابتداء تھی۔" (۲۸۸)

تقریباً ڈیڑھ دہائی کے وقفے کے بعد اپنی قبل ازیں آراء پر کسی حد تک نظر ثانی کر کے "جدید شاعری" میں لکھتے ہیں کہ۔

(ج) "اور پھر آزاد نظم ہے جس کو ایک صنف سخن کی حیثیت سے اب مخالفین نے بھی تسلیم کر لیا ہے۔ یوں اس کی ابتداء شرر کے ہاتھوں ہوئی تھی لیکن اس وقت حالات سازگار نہ ہونے کی وجہ سے یہ چل نہ سکی لیکن جب حالات بدلے تو ن۔ م۔ راشد اور

ڈاکٹر تصدق حسین خالد نے اس کو از سر نو شروع کیا اور پھر یہ چل نکلی۔" (۲۸۹)

اور ایک مرتبہ پھر تضاد کی راہ اختیار کرتے ہوئے "جدید شاعری" میں ہی رقمطراز ہیں کہ۔

"انہوں (راشد) نے اردو میں آزاد نظم کی داغ بیل ہی نہیں ڈالی' اس کو نئے فکر و خیال اور نئے انداز و اسلوب سے بھی آشنا کیا ہے۔" (۲۹۰)

ڈاکٹر ابو اللیث صدیقی "تجربے اور روایت" میں لکھتے ہیں کہ

"شرر اردو میں سب سے پہلے نظم آزاد اور نظم معراء کا تجربہ کرتے ہیں۔" (۲۹۱)

پروفیسر ڈاکٹر گیان چند جین "تحریریں" میں رقمطراز ہیں کہ۔

"شرر' اسماعیل اور نظم طباطبائی نے مغربی انداز پر نظم غیر مقفی کے تجربے کئے شرر نے منظوم ڈرامے میں آزاد نظم کی داغ بیل ڈالی۔" (۲۹۲)

پروفیسر ڈاکٹر گیان چند جین "تحریریں" میں ہی تضاد بیانی سے کام لیتے ہوئے لکھتے ہیں کہ۔

"ڈاکٹر تصدق حسین خالد نے ۱۹۲۵ء میں آزاد نظم کو بطور فن اردو میں متعارف کیا۔ جسے بعد میں ن۔ م۔ راشد' فیض' ڈاکٹر تاثیر اور دوسرے نئے شعراء نے پروان چڑھایا۔" (۲۹۳)

ڈاکٹر محمد حسن کسی قدر محتاط رویہ اختیار کرتے ہوئے بالواسطہ انداز میں "جدید اردو ادب" میں یہ رائے قائم کرتے ہیں کہ مولوی محمد اسماعیل میرٹھی اور شرر نے قافیے کے التزام کو ترک کر کے ایسا تجربہ کیا جس میں ہر شعر (اصولی طور پر مصرعہ کہنا چاہتے تھے) کے ارکان کی تعداد برابر ہوتی ہے جبکہ ن۔ م۔ راشد اور تصدق حسین خالد نے ارکان کی نئی ترتیب سے مصرعے کو رائج کیا۔ مطلب یہ کہ شرر نے محض نظم معریٰ اور ن۔ م۔ راشد اور تصدق حسین خالد نے آزاد نظم کی بنیاد رکھی ان کے الفاظ اس طرح ہیں۔

"اردو شاعری میں بحر کے ان تجربوں کی کئی تو میتیں تھیں ایک طرف وہ تجربے تھے جو مولوی اسماعیل میرٹھی اور مولانا شرر نے کئے۔ جن میں صرف قافیہ کا التزام نہیں رکھا گیا تھا مگر تمام تر اشعار اور ان میں ہر شعر کے ارکان کی تعداد برابر ہوتی تھی ——— تیسرے تجربے کی نوعیت البتہ ان سب سے مختلف تھی۔ ن۔ م۔ راشد اور تصدق حسین خالد نے قافیہ اور ارکان کی نئی ترتیب پر زور دیا اور مصرعہ کا ایک نیا تصور رائج ہوا۔" (۲۹۴)

ڈاکٹر حامدی کشمیری "جدید اردو نظم اور یورپی اثرات" میں رقم کناں ہیں کہ۔

"شرر نے نظم معریٰ کو رواج دینے کی کوشش میں آزاد نظم کی بھی داغ بیل ڈالی تھی۔" (۲۹۵)

ڈاکٹر عنوان چشتی اردو شاعری میں ہیئت کے تجربے میں تحریر کرتے ہیں کہ۔

"آزاد نظم کا اولین نقش عبد الحلیم شرر کے منظوم ڈراموں میں نظر آتا ہے۔" (۲۹۶)

عقیل احمد صدیقی جدید اردو نظم "نظریہ و عمل" میں غیر قطعی انداز اختیار کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ۔

"عام خیال یہ ہے کہ پہلی بار تصدق حسین خالد نے آزاد نظم لکھی لیکن انہیں اس لئے شہرت نہیں ملی کہ ان کی نظموں میں وہ گہرائی نہیں تھی جو کسی فن پارے میں کشش کا سبب بنتی۔ ن۔ م۔ راشد کو یہ امتیاز حاصل ہے کہ ان کی نظموں نے پہلی بار لوگوں کو چونکا دیا۔" (۲۹۷)

خاطر غزنوی "جدید اردو ادب" میں شرر کے ڈرامے فلورنڈا کے حوالے سے مشروط قسم کی رائے دیتے ہیں کہ۔

"یہ ڈرامہ بظاہر غیر مقفیٰ نظم یا نظم معریٰ میں لکھا گیا' لیکن اس کے مکالموں کا انداز گفتگو سے اس قدر ہم آہنگ ہے کہ اس کے گفتگو کے فطری انداز کے مطابق ٹکڑے کر دیئے جائیں تو آزاد نظم کی صورت بن جاتی ہے۔" (۲۹۸)

ڈاکٹر مناظر عاشق ہرگانوی تحقیقی مقالے "عبد الحلیم شرر بحیثیت شاعر" میں رقمطراز ہیں کہ۔

"شرر نے ہیئت کے نئے تجربے کئے۔ قدیم عروض کو نئے سانچوں میں ڈھالا اور اردو میں بلینک ورس اور فری ورس کے فارم کو روشناس کیا۔" (۲۹۹)

ڈاکٹر علی محمد خان "لاہور کا دبستان شاعری" میں لکھتے ہیں کہ۔

"خالد کی شاعری کی انفرادیت دو خصوصیات پر مبنی ہے۔ ان میں سے پہلی خصوصیت تو یہ ہے کہ انہیں اس صنف میں اولیت کا رتبہ حاصل ہے۔ اور اس طرح اردو نظم کو ایک قدم اور آگے بڑھنے کا موقع ملا۔" (۳۰۰)

مندرجہ بالا آراء سے واضح ہو جاتا ہے کہ اردو میں آزاد نظم کی بنیاد رکھنے کے معاملے میں کسی ایک شاعر کے نام پر اتفاق رائے نہیں پایا جاتا۔ تضاد' ابہام' غیر قطعیت اور غیر ضروری محتاط انداز سے قطع نظر آزاد نظم کے بانیوں میں تین شاعروں کا نام بار بار آتا ہے۔ جو درج ذیل ہے۔

۱۔ عبدالحلیم شرر ۲۔ تصدق حسین خالد

۳۔ ن۔م۔راشد

مندرجہ بالا آراء کی حد تک جو اطلاعات بہم پہنچتی ہیں ان کی روشنی میں ڈاکٹر عبادت بریلوی کی معلومات کے مطابق ن۔م۔راشد نے ۱۹۳۰ء کے بعد "ہماری شاعری کو بالکل ایک نئی تکنیک اور نئے آہنگ و ترنم سے روشناس کیا۔ یہ آزاد نظم کی ابتداء تھی" جبکہ پروفیسر وقار عظیم کی رائے میں تصدق حسین خالد نے "۱۹۲۵ء سے اردو میں آزاد نظم کا نیا طرز رائج کرنے کی ابتداء کی" اس طرح تین شعراء میں سے دو کی اولین آزاد نظم کا سن تصنیف دستیاب ہو جاتا ہے۔ باقی شرر رہ جاتے ہیں۔ جیساکہ مندرجہ بالا بعض آراء سے واضح ہوتا ہے شرر کے ڈرامے "فلورنڈا" اور "مظلوم ورجینا" میں آزاد نظم کا اولین نقش دستیاب ہے۔ اول الذکر ڈراما "دلگداز" میں جون ۱۹۰۰ء سے مئی ۱۹۰۱ء تک چھ اقساط میں شائع ہوا۔ جس کا تفصیلی ذکر نظم معریٰ کے ذیل میں آچکا ہے۔ موخر الذکر ڈراما بھی دلگداز ہی میں دس سال بعد جون ۱۹۱۰ء میں اشاعت پذیر ہوا۔ اس کے متعلقات کو بھی نظم معریٰ ہی کے تحت بیاں کیا جاچکا ہے۔ یہ واقعہ ہے کہ شرر نے الگ سے کوئی آزاد نظم نہیں لکھی ہے اس سلسلے میں اکابرین ادب نے خاصے غلط مبحث کی داغ بیل ڈالی ہے یا تو انہوں نے حقائق و شواہد تک رسائی حاصل کرنے کی زحمت نہیں کی یا پھر عمداً" حقائق کو مسخ کرکے تحقیق میں نام پیدا کرنے کی سعی کی ہے مثلاً "سوغات بنگلور کے جدید نظم نمبر میں ڈاکٹر خلیل الرحمان اعظمی کے مضمون کے اردو نظم کا نیا رنگ و آہنگ (تشکیلی دور ۱۴ تا ۱۹۳۶ء) کے بعد جو ضمیمہ تشکیلی دور کی بعض "کمیاب نظمیں" کے زیر عنوان شامل اشاعت ہوا ہے اس میں شرر کے ڈرامے "فلورنڈا" میں سے ایک ٹکڑے کو منقلب کرکے آزاد نظم کی ہیئت دے دی گئی ہے۔ جس کا عنوان "سمندر" درج ہے۔ (۳۰۱) اس تقلیب کی جانب نہ تو کوئی اشارہ کیا گیا ہے اور نہ ہی شرر کے ڈرامے کے ساتھ اس کے تعلق کی نشاندہی کی گئی ہے۔ ڈاکٹر حامدی کشمیری نے اپنے تحقیقی مقالے "جدید اردو نظم اور یورپی اثرات" میں شرر کو آزاد نظم کا بانی ثابت کرنے کی غرض سے مذکورہ "آزاد نظم" کی نامکمل نقل پیش کرنے کے سے پیشتر یہ ادعا کرتے ہیں کہ۔

"اس بحث کے ثبوت میں کہ شرر نے نظم معریٰ کو رواج دینے کی کوشش میں آزاد نظم کی بھی داغ بیل ڈالی تھی ذیل کا اقتباس پیش کیا جاسکتا ہے۔ انہوں نے ایک نظم "سمندر" کے عنوان سے لکھی تھی جو ایک ہی وزن اور بحر میں ہے، لیکن جس کے مصرعے خیال کے آہنگ کے مطابق چھوٹے بڑے کردیئے گئے ہیں۔ یہ نظم "دلگداز" فروری ۱۹۰۱ء میں چھپی۔" (۳۰۲)

اس کے بعد درج ذیل مصرعوں پر مشتمل نظم پارہ دیا گیا ہے۔

"اے سمندر میرے دل کی طرح تجھ میں بھی یہ جوش\
کس لئے پیدا ہے؟\
یہ دیوانگی کیوں؟\
منہ میں کف،\
کیوں بھر آتا ہے ترے\
کیا کسی\
عارض گلگوں کا دیوانہ ہے تو بھی\
سچ بتا\
ورنہ یوں سر کو ٹپکنا اور دے دے مارنا\
پتھروں پر\
غیر ممکن تھا مگر\
عشق، پُر اندوہ عشق\
ظلم سے تیرے بچا ہے کوئی بھی\
کہسار سے" (۳۰۳)

اس طرح کے شیوہ تحقیق و تدقیق کا ثبوت خاطر غزنوی "جدید اردو ادب" میں فراہم کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ۔

"بہر صورت یہ ڈرامہ جو نظم معریٰ میں لکھا گیا۔ آزاد نظم کے رجحان کا حامل تھا، شرر نے ۱۹۱۰ء میں دو مناظر پر مشتمل ایک ڈرامہ "مظلوم ورجینا" کے عنوان سے بھی لکھا لیکن ان کی باقاعدہ آزاد نظم سمندر تھی جو ۱۹۰۱ء میں دلگداز میں شائع ہوئی۔ اردو کی پہلی مختصر آزاد نظم ہونے کی حیثیت سے اسے آزاد نظم کی تاریخ میں بڑی اہمیت کا حامل ہونا چاہئے۔" (۳۰۴)

اور پھر مفروضہ نظم "سمندر" کو بطور مثال درج کیا ہے، جس میں ڈاکٹر حامدی کشمیری کی پیش کردہ نظم سے سات مصرعے زائد ہیں۔

سمندر

اے سمندر! میرے دل کی طرح تجھ میں بھی یہ جوش
کس لئے پیدا ہے؟
یہ دیوانگی کیوں؟
منہ میں کف
کیوں بھر آتا ہے ترے
کیا کسی کے
عارض گلگوں کا دیوانہ ہے تو بھی
سچ بتا
ورنہ یوں سر کو ٹپکنا اور دے دے مارنا
پتھروں پر ——————!
غیر ممکن تھا، مگر
عشق! پر اندوہ عشق!
ظلم سے تیرے بچا ہے کوئی بھی
کہسار سے
بہہ رہی ہیں آنسوؤں کی ندیاں
اور آندھیاں
خاک اڑاتی پھرتی ہیں
اور نوائے آسماں
ماتمی پوشاک پہنے ہے خود اپنے سوگ میں
اور تارے گویا انگارے ہیں جن پر لوٹتی ہے یہ نظر
میری امیدوں کو لے کر
بے قراری اور بے تابی کے ساتھ" (۳۰۵)

صاف واضح ہے کہ ڈاکٹر حامدی کشمیری اور خاطر غزنوی دونوں نے دلگداز کی فائل دیکھے بغیر محض "سوغات" بنگلور کے جدید نظم نمبر پر اکتفا کی ہے۔ شرر نے "سمندر" نامی کوئی نظم سرے سے لکھی ہی نہیں ہے۔ یہ اقتباس اصل میں شرر کے ڈرامے "فلورنڈا" کے پانچویں سین کا وہ ابتدائی حصہ ہے۔ جس میں عیسیٰ کی اس قلبی کیفیت کی عکاسی کی گئی جسے وہ خود "فلورنڈا" کی جدائی میں نصف شب کے وقت سمندر سے مخاطب ہو کر بیان کرتا ہے۔ ڈرامے کے متعلقہ حصے کو گذشتہ صفحات میں شرر کی تحریک نظم معریٰ کے تحت مع حالت کے درج کیا جا چکا ہے۔ تاہم موازنے کی غرض سے دوبارہ پیش کیا جاتا ہے۔

"عیسیٰ (خود بخود)

اے سمندر میرے دل کی طرح تجھ میں بھی یہ جوش
کس لئے پیدا ہے؟ یہ دیوانگی کیوں؟ منہ میں کف
بھر بھر آتا ہے ترے کس پر یہ غصہ؟ کیا کسی
عارض گلگوں کا دیوانہ ہے تو بھی؟ سچ بتا
ورنہ یوں سر کو ٹپکنا۔ اور دے دے مارنا
پتھروں پر۔ غیر ممکن تھا۔ یہی ہے حال سب
عاشقوں کا عشق! پر اندوزہ و پر آلام عشق!
ظلم سے تیرے بچا ہے کوئی بھی؟ کہسار سے
بہ رہی ہے آنسوؤں کی ندیاں۔ اور آندھیاں
خاک اڑاتی پھرتی ہیں۔ اور آہ تو اے آسماں
ماتمی پوشاک پہنے ہے خود اپنے سوگ میں
اور تارے گویا انگارے ہیں۔ جن پر لوٹتی

ہے نظر میری مری امیدوں کو لے کر عجب
بیقراری اور بیتابی کے ساتھ
(نیچے کشتی اور لوگوں کو دیکھتے ہی چونک کے)
ایں! کون لوگ (۳۰۶)

اس نظمیہ ٹکڑے کو محض سرسری نگاہ سے دیکھ کر ہی واضح ہو جاتا ہے کہ حقیقی مصرعوں کو توڑ مروڑ کر اور بعض مقامات پر الفاظ میں ردوبدل کر کے اور حذف و اضافہ سے کام لے کر آزاد نظم کی ہیئت وضع کرنے کی زبردستی کوشش کی گئی ہے۔ اور اس پر یہ مضحکہ خیز دعویٰ بھی کیا گیا ہے کہ "مصرعے خیال کے آہنگ کے مطابق چھوٹے بڑے کر دیئے گئے ہیں۔" "بیقراری اور بے تابی کے ساتھ" والا ٹکڑا جو بظاہر باقی مصرعوں سے چھوٹا لگتا ہے "ایں کون ہے" کے ساتھ ملا کر پڑھنے سے مکمل ہو جاتا ہے۔ اسکی مزید صراحت آگے کی جائے گی مگر سوال تو یہ ہے کہ اصل مصرعوں کو مصنوعی طور پر چھوٹا بڑا کس نے کیا اور اس کی ضرورت کیا تھی۔ اس طرح کا عمل اس صورت میں تو مستحسن قرار پا سکتا تھا اگر اس تبدیلی کا محرک یہ نقطہ نظر ہوتا کہ ایسا کرنے کے نتیجے میں شرر کی نظم معریٰ آسانی کے ساتھ آزاد نظم کی ہیئت میں بدل سکتی ہے۔ جیسا کہ ڈاکٹر عنوان چشتی نے کیا اور پہلے ہی یہ وضاحت کر دی کہ۔

"اگرچہ شرر نے اپنے ڈراموں کو معراء نظم کہا ہے لیکن ان کے بعض ٹکڑوں میں آزاد نظم کی پوری خصوصیات موجود ہیں۔ ان کی زبان تکنیک اور ہیئت آزاد نظم کی سی ہے۔ شرر کے ڈرامے جولین کا ایک حصہ پیش کیا جاتا ہے۔ اس حصہ کی ترتیب میں ذرا سا تغیر و تبدل کر دیا گیا ہے۔ جس سے اس میں آزاد نظم کی پوری خصوصیات پیدا ہو گئی ہیں۔ عیسیٰ خود کلامی کرتا ہے۔" (۳۰۷)

اس کے بعد منظوم پارے کی قلب ماہیئت کر کے حسب ذیل طور پر درج کیا ہے۔

"آہ دنیا
تجھ میں کیا کیا لطف ہیں کس شان کے
دیکھو سورج ڈوبتا ہے
اور کرنیں کس طرح پانی پر افشاں سی چھڑکتی ہیں
ادھر اس کوہسار کو طلائی کپڑے سورج نے پنہائے ہیں
جہاں پر گھاس کی وہ ننھی ننھی پتیاں اس دھوپ میں جگنوؤں کی مثل تاباں ہیں
وہاں اس بیل نے کیا کیا طلائی جھالریں منقش کی لٹکائی ہیں
پھول بھی ہر رنگ کے اس جا کھلے ہیں
اور وہ دیکھو
کلیاں مسکراتی ہیں عجب انداز سے
دیکھ کر یہ لطف چڑیاں کیسی خوش ہیں
اور کس جوش سے سب چہچہا اٹھتی ہیں
کیسی شاد ہیں
لیکن آہ اک میں ہوں کہ دل کو قرار آتا نہیں" (۳۰۸)

جس نظم پارے کو اس آزاد نظم کی شکل دی گئی ہے وہ "فلورنڈا" کے چوتھے سین کا ابتدائی حصہ ہے، جو ماہنامہ دلگداز لکھنؤ ماہ جنوری ۱۹۰۱ء کے صفحہ ۱۳ پر موجود ہے۔ اس حصے کو قبل ازیں شرر کی تحریک نظم معریٰ کے تحت درج کیا جا چکا ہے۔

ان تمام تفاصیل سے محض یہ نتیجہ اخذ کرنا مقصود تھا کہ عبدالحلیم شرر نے سرے سے کوئی آزاد نظم کہی ہی نہیں ہے۔ تاہم اس ضمن میں ایک غلط فہمی کا ازالہ بھی باقی ہے اور اس کا تعلق شرر کی نظم معریٰ کی تکنیک سے ہے۔ اسی تکنیک کو بنیاد بنا کر شرر کو نظم معریٰ کے ساتھ آزاد نظم کا بانی بھی قرار دے دیا جاتا ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ شرر نے ڈرامائی ضروریات اور مکالماتی اقتضا کے پیش نظر حسب ضرورت نظم معریٰ کی منتخب کردہ بحر کے ارکان کو بکھیر کر گفتگو کی زبان کا آہنگ پیدا کرنے کی سعی کی ہے۔ گفتگو کو ترتیب کے مطابق رکھنے کے لئے کل ارکان کو حسب موقع کہیں دو اور کہیں دو سے بھی زیادہ ٹکڑوں میں تقسیم کر دیا گیا ہے۔ بعض مقامات پر تو ایک ہی رکن کو توڑ کر دو جگہ بانٹ دیا گیا ہے۔ مثلاً ڈراما "فلورنڈا" کے دوسرے سین میں ایک مقام پر ہیروئن "فلورنڈا" کی چچا زاد بہن مریم راڈرک بادشاہ کی ہوس پرستی سے عصمت بچا کر بھاگ جانا چاہتی ہے اس موقع پر فلورنڈا، مریم اور ایک ساقیہ کے درمیان ہونے والے مکالمات کو نظم کیا گیا ہے جنہیں تقطیع کے ساتھ پیش کیا جاتا ہے تاکہ پوری طرح وضاحت ہو جائے۔

فلورنڈا (مریم سے) کیا کرو گی جا کے اب
فاعلاتن فاعلا

ساقیہ:......... ان کو نہ روکیں

تن فاعلاتن

فلورنڈا:......... کس لئے

فاعلن

ساقیہ:...... بادشاہ کو گر ذرا بھی شک ہوا تو بس مجھے

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

اور ان کو قتل کر ڈالیں گے

فاعلاتن فاعلاتن فاع

فلورنڈا: (آنسو بہا کے)......... تو جاؤ بہن

لاتن فاعلن

اب کہاں جاؤ گی تم؟

فاعلاتن فاعلا

مریم:......... جس جا خدا لے جائے

تن فاعلاتن فاع

فلورنڈا:.........

تم

لن

کس طرح جاؤ گی یاں سے

فاعلاتن فاعلاتن

مریم:......... خاک اڑاتی ٹھوکریں

فاعلاتن فاعلن

کھاتی ننگے پاؤں جاؤں گی بہن اور جس طرح

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

بن پڑے گا آپ کو پہنچاؤں گی تربون میں

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

اس ڈرامے میں، بحر رمل مزاحف مثمن محذوف و مقصور استعمال کی گئی ہے۔ جس کا وزن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن ر فاعلات ر فاعلان ہے۔ اقتباس بالا کی تقطیع سے یہ ثابت ہو جاتا ہے کہ شرر نے ڈرامائی انداز یا بول چال کی ترتیب کے مد نظر حسب ضرورت اور حسب موقع ارکان کی جملہ تعداد کو نہ صرف بکھیر کر بلکہ ان کے ٹکڑے کر کے بھی برتا ہے۔ جس کے نتیجے میں بظاہر مصرعے چھوٹے بڑے ہو گئے ہیں لیکن اگر ایک کردار کی گفتگو کے حصے کو دوسرے کردار کے مکالمے کے حصے سے ملا دیا جائے تو مصرعہ مکمل ہو جاتا ہے۔ جیسا کہ کنول کرشن بالی نے بھی کہا ہے کہ۔

"اس ڈراما میں ہر مصرعہ کو وزن۔ بحر کے لحاظ سے برابر ہے۔ صرف قافیہ کا روایتی نظام برقرار نہیں رکھا گیا ہے۔ جہاں مکالمہ کی ضرورت کے مد نظر۔ بحر کے ارکان توڑ کر مختلف زبانوں پر بکھیر دیا ہے وہاں بظاہر وزن میں کمی بیشی کا شک گزرتا ہے لیکن ان ٹکڑوں کو ملانے سے پتہ چلتا ہے کہ ہر مصرعے کا وزن ایک ہے" (۳۰۹)

اب اس مسئلے کو ٹیکنیکل طریقے سے واضح کیا جاتا ہے مثلاً "فلورنڈا" کے پہلے سین میں ابنائے جبرالٹر کے جنوبی ساحل پر ملک مراکو کے قدیم شہر سبطہ کے شاہی قصر پر کھڑی "جولین" ایک جہاز کو کنارے پر آ کر ٹھہرتے دیکھتی ہے اور اس سے مصر کے ایک نووارد مسیحی شخص کو اترتے پا کر اہل دربار سے استفسار کرتی ہے کہ

جولین......... کون ہے؟ کیوں آیا ہے؟ اور کیا ہے آنے کی غرض؟

کس لئے آیا ہے؟ اور کس کا ہے یہ سادہ جہاز؟

گو سمجھ میں کچھ نہیں آتا، مگر حیرت سی ہے

ایک درباری......... میں تو کہتا ہوں کہ حضرت کوئی عیسائی فقیر

مانگنے آیا ہے

جولین......... لیکن وضع سائل کی نہیں

دوسرا درباری .... مصر یا قرطاجنہ کا کوئی سوداگر نہ ہو؟

جولین .... شاید ایسا ہی ہو۔ لیکن جو ہو آنے دو یہاں
خود ہی حال اپنا بتا دے گا یہ میرے سامنے (چوبدار آتا ہے)

چوبدار .... اجنبی سیاح اک اترا ہے ساحل پر حضور
آرزو ہے باریابی کی اسے

جولین .... لاؤ ابھی

اب غیر شکستہ اور شکستہ مصرعوں پر مشتمل ان مکالمات کو ایک ساتھ ملا کر ترتیب وار لکھا جاتا ہے اور ساتھ ہی تقطیع کی جاتی ہے تاکہ مسئلہ زیر بحث کی تفہیم میں زیادہ سے زیادہ آسانی رہے

کون ہے؟ کیوں آیا ہے؟ اور کیا ہے آنے کی غرض
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

کس لئے آیا ہے؟ اور کس کا ہے یہ سادہ جہاز
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلان

گو سمجھ میں کچھ نہیں آتا' مگر حیرت سی ہے
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

میں تو کہتا ہوں کہ حضرت کوئی عیسائی فقیر
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلان

مانگنے آیا ہے لیکن وضع سائل کی نہیں
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

مصر یا قرطاجنہ کا کوئی سوداگر نہ ہو
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

شاید ایسا ہی ہو' لیکن جو ہو آنے دو یہاں
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

خود ہی حال اپنا بتا دے گا یہ میرے سامنے
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

اجنبی سیاح اک اترا ہے ساحل پر حضور
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلان

آرزو ہے باریابی کی اسے لاؤ ابھی
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

مکالموں کو ملا دینے کے بعد تقطیع کرنے سے یہ ثابت ہو جاتا ہے کہ حقیقت میں شرر نے اصل بحر کے وزن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن / فاعلان سے کہیں بھی انحراف نہیں کیا۔ لہٰذا پورے ڈرامے میں کسی جگہ بھی ایسا نہیں ہوا کہ کوئی کردار اپنے مسلسل مکالمے میں خیال کے آہنگ کے مطابق کسی مصرعے کو چھوٹا اور کسی کو بڑا ادا کرے۔ مصرعہ اسی وقت چھوٹا ہو سکتا ہے جب کسی دوسرے کردار کی گفتگو یا کسی اور ڈرامائی تقاضے کی وجہ سے ایک کردار کا مکالمہ درمیان میں کٹ کر رہ جائے اور آہنگ میں باقاعدہ تبدیلی بھی آئے اور وہ تبدیلی محسوس بھی ہو۔ آہنگ کے لحاظ سے مصرعوں کا چھوٹا بڑا ہونا ہی وہ فنی طریق کار ہے جو تواتر سے آگے بڑھتا رہے تو آزاد نظم کا آہنگ پیدا ہوتا ہے اور اس آہنگ کے تحت چھوٹے بڑے مصرعوں کا باہمی ملاپ مساوی الوزن مصرعوں کی تشکیل نہیں کرتا۔ کبھی کبھار یا اکا دکا مصرعوں میں غیر شعوری طور پر یا خیال کے بہاؤ اور جذبے کے دباؤ کے تحت ایسا ہو جانا اور بات ہے۔ ورنہ آزاد نظم کے آہنگ کے مطابق بول چال کے مصرعے بھی فنی لحاظ سے سالم مصرعوں کے ٹکڑے نہیں ہوتے بلکہ اپنی ذات میں مکمل مصرعے ہوتے ہیں جیسا کہ ترلوک چند کوثر کے ڈرامے رقص شرر کے مندرجہ ذیل اقتباس کی مثال سے ظاہر ہے۔ جسے تقطیع کے ساتھ پیش کیا جاتا ہے۔

آواز ——— تجھ کو کیا چاہئے آخر مجھے معلوم تو ہو؟ — فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن
انسان ——— مجھ کو کیا چاہئے تو مجھ سے جو پوچھے تو کہوں — فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن
——— چین' آرام' سکوں — فاعلاتن فعلا

آواز ـــــــ	چین، آرام، سکوں ؟	فاعلاتن فعلا
انسان ـــــــ	چین، آرام، سکوں	فاعلاتن فعلا
	چاہتا ہوں کہ مری روح سے یوں ابھرے سکوں	فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن
	شاخ سے جیسے ابھرتی ہے کلی	فاعلاتن فعلاتن فعلا
	ذہن سے جیسے ابھرتا ہے خیال	فاعلاتن فعلاتن فعلات
ن	رات سے جیسے ابھرتا ہے ستاروں کا جمال	فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلان
	چاہتا ہوں کہ جو طوفاں ہے میرے سینے میں .	فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن
	دفعۃً" تھم جائے	فاعلاتن فع
	. اور پھر باد نسیم	فاعلاتن فعلات
	لے کے آنچل میں شمیم	فاعلاتن فعلات
ن	دبے قدموں سے کرے میرے رگ و پے میں گزر	فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلان
	اور طوفان کا مٹ جائے اثر (۳۱۰)	فاعلاتن فعلاتن فعلا

یہ نظم پارہ بحر رمل مثمن مجنوں محذوف ر مقصور میں ہے جس کا وزن "فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن ر فعلان" ہے۔ تقطیع کے عمل سے واضح ہو جاتا ہے کہ ہر چھوٹا بڑا مصرعہ "فاعلاتن" کے رکن سے شروع ہوتا ہے اور کسی بھی دو چھوٹے مصرعوں کو ملانے سے مساوی وزن کا مصرعہ جو فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن ر فعلان کے وزن کا حامل ہو نہیں بنتا۔ ان چھوٹے بڑے مختلف مصرعوں کو اگر ملایا جائے وہ نہ صرف اس بحر کے وزن سے خارج ہو جائیں گے بلکہ ان میں سکتہ بھی پیدا ہو جائے گا۔ دوسرے لفظوں میں بے وزن ہو جائیں گے۔ یہی فرق شرر کے ڈرامے کی نظم اور ترلوک چند کوثر کے ڈرامے کی نظم میں ہے۔ تلوک چند کوثر کا یہ ڈراما واقعی آزاد نظم کی ہیئت میں ہے۔ اس میں ایک طرف مصرعے خیال سے ہم آہنگ میں تو دوسری طرف ان کی عروضی تکمیل دوسرے مصرعوں کے دست نگر نہیں ہے جبکہ شرر نے ڈرامے میں مکالموں کی ترتیب تحریر اس طور پر قائم کی ہے کہ جس مقام پر بھی کوئی مکالمہ نامکمل مصرعے کی صورت میں ہے تو اس کے فوری بعد میں آنے والا مکالمہ دوسری سطر میں پہلے مکالمے کے اختتامی لفظ کے بعد سے تحریر کیا ہے۔ جبکہ عام طور پر تمام مکالمات کی سطریں ایک ہی جگہ سے شروع ہوتی ہیں جیسا کہ تلوک چند کوثر کے ڈرامے کی مندرجہ بالا مثال سے ظاہر ہے۔ اس لحاظ سے تو خود شرر کے نزدیک بھی یہی تکنیک تھی کہ بحر کے مطابق پہلے اور بعد کے فقروں کو ملا کر مصرعہ تکمیل کو پہنچتا ہے۔ اور اس طرح مکمل ہونے والے مصرعے ایک ہی بحر اور ایک ہی وزن میں ہیں یہی صورت اس عہد کے دیگر منظوم معریٰ ڈراموں کی ہے البتہ سید علمدار حسین واسطی کے ڈرامے "شہید ناز" میں دو ایک مقامات ایسے ہیں جہاں مصرعوں میں آزاد نظم کا آہنگ پایا جاتا ہے اور دو یا دو سے زیادہ مصرعے مل کر ایک مساوی الوزن مصرعہ نہیں بنتے۔ مثلاً"

عاقل خاں۔ (زیب النساء سے) جس طرح ممکن ہو مجھ کو یہاں سے باہر کیجئے۔
زیب النساء۔ دیکھو! استقلال
عاقل خاں۔ کس کا استقلال میری جان پر ہے آبنی

○ ــــــــــــــــ

زیب النساء۔ (ایک خواص سے) کہاں کمپواووں گی کر یہ راز افشا ہو گیا
خاص۔ کیا مجال
ایک اور خواص۔ اعلیٰ حضرت باغ میں تشریف لے آئے حضور
زیب النساء۔ (کل خواصوں سے) روبروئے شاہ عالی جاہ کچھ مت بولنا
خواصیں۔ (ایک زبان) ایسا ہی ہو۔

جملہ شواہد سے نظم معریٰ اور آزاد نظم کے آہنگ کا امتزاج اجاگر ہو جاتا ہے اور یہ امر بغیر کسی ابہام کے روشنی میں آجاتا ہے کہ مصرعوں کو توڑ کر کرداروں کی زبان پر پھیلا دینا ایک تکنیک ہے ہیئت نہیں۔ تقطیع کی مثالوں سے واضح ہو جاتا ہے کہ ٹوٹے ہوئے مصرعوں کو باہم جوڑ دینے سے مکمل مصرعہ بن جاتا ہے جو بحر کے آخری رکن فاعلن یا فاعلان پر تمام ہوتا ہے لہٰذا اس ڈرامے کے تمام شکستہ مصرعوں والے مکالمات کو شروع سے لے کر آخر تک اگر باہمی طور پر جوڑ دیا جائے تو سب کے سب مصرعے مساوی الوزن ہو جائیں گے پورے ڈرامے میں محض کچھ مصرعے ایسے ہیں جن میں ایک رکن یا جزو کی کمی بیشی پائی جاتی ہے۔ مثلاً"

ـ "اب تو دشمن عزت و ناموس کا ہے درپے آزار ہے"

اس مصرعے میں آزار زائد ہے

اس طرح یہ مصرعہ کہ۔ "پڑ گئی کیسی یہ مجھ پر کیا کروں یہ بے عزتی"

یہاں بے عزتی سے پہلے "یہ" فالتو ہے۔

یہ اور اس قسم کی چند ایک دیگر مثالیں یقیناً شرر کی عروضی غلطیاں ہیں۔ یہ بحر کے بنیادی آہنگ میں کسی نوع کی تبدیلی کا پتہ نہیں دیتیں۔ نظم کی بنیادی ہیئت کا فیصلہ آہنگ کی بنیاد پر ہوتا ہے۔ لہٰذا اس ڈرامے کا حاوی آہنگ مسلسل مکالموں میں پایا جاتا ہے۔ یہ سب کے سب یکساں وزن پر مشتمل ہیں۔ اس طرح ثابت ہو جاتا ہے کہ شرر کا یہ اور دوسرا منظوم ڈراما صرف نظم معریٰ میں ہے اور اس کا نظم آزاد کی ہیئت سے دور کا بھی واسطہ نہیں ہے۔ اس سلسلے میں ڈاکٹر گیان چند جین نے جو نتیجہ نکالا ہے وہ غلط ہے شرر کی معریٰ و آزاد نظم کے ذکر میں لکھتے ہیں کہ۔

"شرر نے منظوم ڈرامے میں آزاد نظم کی داغ بیل ڈالی۔ ملاحظہ ہو۔

چوبدار: ——— اجنبی سیاح اک اترا ہے ساحل پر حضور

آرزو ہے باریابی کی اسے

جولین: ——— لاؤ ابھی" (۳۱۱)

ڈراما "فلورنڈا" کے دوسرے سین میں سے ہیروئن "فلورنڈا" اور اس کی ماموں زاد بہن کے مکالمات پر مبنی مزید ایک مختصر مثال حسب ذیل طور پر پیش کی جاتی ہے۔

فلورنڈا: ——— تو مرا سب حال کہہ دینا

مریم: ——— ضرور

فلورنڈا: ——— اور یہ کہ اب

مجھ کو جلدی واں بلالیں۔

مریم: ——— لو خدا حافظ بہن

اب شکستہ مطالعاتی مصرعوں کو جوڑ کر مع تقطیع کے پیش کیا جاتا ہے

تو مرا سب حال کہہ دینا ضرور اور یہ کہ اب

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

مجھ کو جلدی واں بلا لیں لو خدا حافظ بہن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

یہ چہار سطری مکالمات دو مصرعوں پر مبنی ہیں جن کی رو پر تقطیع کر کے انھیں ہم وزن ثابت کر دیا گیا ہے۔ اس طرح یہ مثال آزاد نظم کی نظیر بننے کے لئے ٹیکنیکل صلاحیت سے محروم ہے۔ اور انہی بنیادوں پر ڈاکٹر خلیل الرحمان اعظمی کا یہ دو ٹوک فیصلہ بھی غلط ہے کہ

"شرر کا یہ ڈراما آج کی اصطلاح میں آزاد نظم ہے۔" (۳۱۲)

لہٰذا شرر کی ڈرامائی نظم معریٰ اور اسی زمانے میں لکھی جانے والی دیگر ڈرامائی و نیم ڈرامائی نظم معریٰ جس میں بالخصوص احمد حسین فرہاد کی نیم ڈرامائی نظم "راجہ بھوج کا بچپن اور مردانہ استقلال" مطبوعہ دلگداز بابت ماہ اپریل ۱۹۰۱ء اور چند ایک مستثنیات کو چھوڑ کر سید علمدار حسین واسطی کا ڈراما "شہید ناز" مطبوعہ مخزن بابت ماہ نومبر ۱۹۰۳ء شامل ہیں میں مکالمے کی ضرورت کے تحت مصرعوں کے جو ٹکڑے کئے گئے ہیں انھیں آزاد نظم کی مثال قرار نہیں دیا جا سکتا۔ ایسا کرنا اور سوچنا محض ظاہر بینی اور سرسری مطالعہ کا نتیجہ ہے۔ جس میں مصرعے کی عروضی و منطقی تکمیل کو کاٹ کر الگ کر دیا جاتا ہے۔ یہ اس سرسری ہیئت بینی اور ہیئت شناسی کا کرشمہ تھا کہ خلیل الرحمان اعظمی نے قیصر بھوپالی کے مثنوی کی ہیئت میں پابند و مقفی ڈرامے بعنوان "کرشمہ عشق" کو بھی آزاد نظم کی ہیئت میں قرار دیتے ہوئے لکھا ہے کہ

"قیصر بھوپالی نے کرشمہ عشق کے عنوان سے آزاد نظم میں ایک منظوم ڈرامہ لکھا جو "کمال" دہلی میں شائع ہوا۔" (۳۱۳)

قیصر بھوپالی نے بھی شرر اور ان کی تقلید میں لکھے جانے والے ڈراموں کی طرح مکالمات کے تقاضوں کو پورا کرنے کے لئے بعض جگہوں پر مکمل مصرعے کو توڑ کر اس کے ارکان کو دوسرے کرداروں کی زبان پر بکھیر دیا ہے۔ خلیل الرحمان اعظمی نے سرسری نگاہ میں اس تکنیک کو ہیئت خیال کرتے ہوئے اسے آزاد نظم قرار دے ڈالا ہے۔ یہ ڈراما بحر متقارب مثمن سالم میں ہے۔ اور اس میں مثنوی کی ہیئت کے مطابق پوری باقاعدگی کے ساتھ قوافی کے التزام کو ملحوظ رکھا گیا ہے۔ جن جن مقامات پر مکالماتی ضرورت کے پیش نظر مصرعے منقسم ہوئے ہیں وہاں وہاں مکالمات کو ملا دینے سے مصرعے اپنی واقعی عروضی شکل میں مکمل ہو جاتے ہیں۔ ڈرامے کو مثنوی کی ہیئت کا اس قدر سختی سے پابند بنایا گیا ہے کہ ایسے مکالمات جو مصرعوں کے اختتامی اجزاء پر مبنی ہیں ان میں بغیر کسی استعفا کے قافئے

کا سختی و پابندی سے التزام کیا گیا ہے۔ مذکورہ اجزاء کو یکجا کرنے سے جو مصرعے تکمیل پاتے ہیں ان میں سے ہر دو مصرعے آپس میں ہم قافیہ ہوتے ہیں۔ جس سے یہ امر آشکار ہو جاتا ہے کہ "کرشمہ عشق" مثنوی کی ایک مخصوص بحر میں نظم کیا جانے والا ایک ایسا ڈراما ہے جس کی ہیئت بھی خالصتاً "مثنوی کی ہیئت ہے۔ قیصر بھوپالی کا "تین ایکٹ" پر مشتمل یہ ڈراما "کرشمہ عشق" رسالہ "کمال" دہلی میں اکتوبر ۱۹۱۰ء سے لے کر اکتوبر ۱۹۱۱ء تک قسط وار شائع ہوتا رہا ہے۔ زیر بحث مسئلے کے پیش نظر تجزیئے کے لئے ڈرامے کے پہلے ایکٹ کے پہلے سین کا درج ذیل اقتباس پیش کیا جاتا ہے۔

حسینہ کے تعویئے دیکھنے پر اس کے خاوند وحید الحسن کا اس پر خفا ہوتے نظر آنا۔

حسینہ	ابھی تو میں کوٹھے کے اوپر گئی تھی	
وحید الحسن	تو پھر کس لئے؟ کس سے کہہ کر گئی تھی	
حسینہ	یہ کیوں توں تراق آپ کرتے ہیں مجھ سے	
وحید الحسن	خبردار! چپ! کوئی ڈرتے ہیں تجھ سے	
حسینہ	میں کب کہتی ہوں آپ ڈرتے ہیں مجھ سے	مگر مفت کی بحث کرتے ہیں مجھ سے
وحید الحسن	یہ ہے مفت کی بحث سوچو تو دل میں	ڈھٹائی پڑی ہے مگر آب و گل میں
حسینہ	ڈھٹائی بتاؤ تو کیا میں نے کی ہے	یہ غصہ ہے ناحق یہ خفگی نئی ہے

سب کا سب ڈراما اسی انداز میں مثنوی کی ہیئت کا حامل ہے۔ اجزاء پر مبنی وہ مقامات جہاں مصرعوں کی ظاہری ساخت کے باعث آزاد نظم کا گمان ہوتا ہے ان میں سے محض چند ایک کو بطور مثال درج کیا جاتا ہے تاکہ یہ واضح ہو جائے کہ مختلف مکالموں کو اکٹھا کر دینے سے یکساں وزن کے حامل مکمل مصرعے بن جاتے ہیں اور ان مصرعوں میں اوپر نیچے کے ہر دو مصرعے باہمی طور پر مقفی بھی ہیں۔

محمد تقی ———————— مگر اس کا انجام بھی تم نے سوچا
محمد زکریا ———————— اجی سوچا سمجھا ہے انجام کیا
اگر اس کو منظور ہے وصل ہو گا
قافیہ

محمد تقی ———————— نوگر
محمد زکریا ———————— نہو کیا کسی کا اجارا
(نوگر، نہو کیا کسی کا اجارہ)
قافیہ

سعید احمد ———————— تو پھر
زکریا ———————— بس وہی
محمد تقی ———————— دیکھو پھر غور کر لو
(تو پھر، بس وہی، دیکھو پھر غور کرلو)
قافیہ

زکریا ———————— کیا غور اب تو جو ہونا ہو سو ہو
قافیہ (پہلا ایکٹ دوسرا سین)

حمیدہ ———————— یہ کیوں؟
حسینہ ———————— بھوک مطلق نہیں
حمیدہ ———————— کچھ تو کھاؤ
(یہ کیوں؟ بھوک مطلق نہیں کچھ تو کھاؤ)
قافیہ

حسینہ ———————— نہیں باجی اب کچھ نہ مجھ کو کھلاؤ
قافیہ

(پہلا ایکٹ چوتھا سین)

حشمت ———————— بہت اچھا میں آج جاتی ہوں سیدھی
قافیہ

محمد زکریا ———————— ابھی
حشمت ———————— ہاں ابھی

محمد زکریا ——— ابھی
حشمت ——— ہاں ابھی
محمد زکریا ——— آؤ گی کب؟
حشمت ——— اب آئی

(ابھی، ہاں ابھی، آؤ گی کب؟ اب آئی
(قافیہ)

(پہلا ایکٹ، پانچواں سین)

وحید الحسن ——— مجھے اصل میں تم سے ہے سخت نفرت
قافیہ

حسینہ ——— یہ کیوں؟
وحید الحسن ——— کچھ نہیں
حسینہ ——— پھر سبب کیا؟
وحید الحسن ——— طبیعت

(یہ کیوں؟ کچھ نہیں، پھر سبب کیا؟ طبیعت
قافیہ

(دوسرا ایکٹ، پہلا سین)

درج بالا مثالوں سے اس ڈرامے کی ہیئت اور تکنیک ہر دو کی ماہیئت و حقیقت روشنی میں آ جاتی ہے۔ اور ثابت ہو جاتا ہے کہ خواہ پابند و مقفی ہیئت ہو یا معریٰ محض مصرعوں کو لخت لخت کر کے یا ارکان کو تقسیم کر دینے سے آزاد نظم متشکل نہیں ہوتی۔ یہ سارے تردوات محض اس نتیجے پر پہنچنے کے لئے کئے گئے ہیں کہ آزاد نظم کا ہئیتی آہنگ معریٰ نظم کے ہئیتی آہنگ سے مختلف ہے اور شرر کا ڈراما جسے ظاہر بینی، سرسری مشاہدے اور غیر سنجیدہ مطالعے کے باعث ہمارے جید ناقدین و فاضلین ادب نے آزاد نظم کی ہیئت میں قرار دیا ہے۔ درست نہیں ہے اس بحث کے دوران میں پیش کئے جانے والے دلائل و براہین اور آثار و شواہد سے اس حقیقت میں رائی برابر بھی شک کی گنجائش نہیں رہ جاتی کہ آج جس ہیئت و تکنیک کو آزاد نظم کی ہیئت و تکنیک کہا جاتا ہے اپنے محرکات و عوامل کے لحاظ سے شرر کے بعد شروع ہوئی شرر نہ تو اس کی ہیئت سے واقف تھے اور نہ ہی اس کی کسی تکنیک سے آگاہ تھے بلکہ جب انہوں نے ڈراما لکھنا شروع کیا اس وقت تک خود انگریزی شاعری میں اس کے کوئی آثار نہیں تھے۔ بلکہ پورے مغرب میں ابھی اس کو رواج کے پر نہیں لگے تھے۔ اس لئے کہ فری ورس کے مولد و معدن فرانسیسی شاعری میں ویر لیبر (VERS LIBRE) کی اصطلاح فرانسس ویلے گریفین (VIELE-GRIFFIN FRANCIS) کے جس جملے یعنی (LE VERS EST LIBRE) سے اخذ کی گئی وہ JOIES کے مقدمے میں پہلی مرتبہ 1889ء میں منظر ادب پر سامنے آیا۔ گزشتہ باب میں فری ورس کے ارتقاء کے تحت ساری تفصیل کو آسانی سے ملاحظہ کیا جا سکتا ہے۔ مدعا صرف اس قدر ہے کہ انگریزی شاعری میں بھی فری ورس بیسویں صدی کے اوائل میں روشناس ادب ہوئی تو اردو شاعری میں اس نے ۱۹۰۰ء میں کیسے شروع ہو جانا تھا۔ اس وقت تک تو شرر فری ورس کے نام تک سے واقف نہ ہوں گے چہ جائے کہ وہ اس ہیئت میں کوئی تجربہ کرتے۔ لہٰذا یہ ناقابل تردید حقیقت ہے کہ اردو میں شرر نے آزاد نظم کی داغ بیل نہیں ڈالی یہی وجہ ہے جن ناقدین و محققین نے شرر کو نظم معریٰ کے ساتھ ساتھ آزاد نظم کا بھی موجد ثابت کرنے کی سعی ناکام سے کام لیا ہے ان میں سے بعض تضاد بیانیوں کا شکار ہوئے ہیں اور بعض نے رفتہ رفتہ اپنی رائے تبدیل کر لی مثلاً" خلیل الرحمان اعظمی جو فیصلہ کن انداز میں کہہ چکے تھے کہ "شرر کا یہ ڈراما آج کی اصطلاح میں "آزاد نظم" میں ہے اپنی ایک بعد کی تحریر میں مشکوک ہو کر شرر کے اس ڈرامے کو معریٰ یا آزاد نظم" (۳۱۴) قرار دینے لگتے ہیں یہ ثابت ہو جانے کے بعد کہ عبدالحلیم شرر اردو آزاد نظم کے قطعی موجد نہیں ہیں مندرجہ ذیل آراء کے مطابق دو شاعر تصدق حسین خالد اور ن۔ م۔ راشد میدان میں رہ جاتے ہیں لیکن ان کے معاملے پر غور کرنے سے پیشتر ایک اور شاعر جسے اردو آزاد نظم کے ذکر میں اکثر و بیشتر نظر انداز کیا گیا ہے اور نظر انداز کیا جاتا ہے کو شریک بحث کرنا مناسب ہی نہیں بلکہ ضروری بھی ہے۔ یہ شاعر عظمت اللہ خان ہیں۔ آزاد نظم کی ہیئت و تکنیک اور اسلوب و فن جن لوازم و خصوصیات کے متقضی ہیں ان پر عظمت اللہ خان کی ایک مختصر آزاد نظم مکمل طور پر پوری اترتی ہے۔ یہ نظم شیکسپیئر کے چھ مصرعوں کا منظوم ترجمہ ہے۔ جو درج ذیل ہے۔

"کوی کی نفیس آنکھ وارفتہ سی گھومتی	The poet,s eye is a fine frenz, rolling
نظر ڈالتی ہے زمیں پر کبھی آسماں پر	Doth glance from earth to heaven from heaven to earth,
تو جوں جوں تخیل میں ڈھلتے ہیں انجان اشیا کے پیکر	And as imagination bodies forth,

کوی کا قلم ان کی شکلیں بنا کر | The forms of things unknown the poet,s pen,
مقرر بھی کرتا ہے ان خواب سی ہستیوں کو | Turns them to shapes and gives to airy nothings.
مقام ایک بسنے بسانے کو اور ایک نام | "A local habitatin and a name(۳۱۵)

یہ مصرعہ بہ مصرعہ شش مصرعی منظوم ترجمہ جو نظم آزاد کی ہیئت میں ہے عظمت اللہ خان کے مشہور و معروف مضمون "شاعری" کا ابتدائیہ ہے۔ اسی مضمون میں آگے چل کر پرسی باشیلے (PERCY BYSSHE SHELLEY) کی ایک نظم "دی کلاوڈ" (THE CLOUD) کے آخری بند کے اولین چار مصرعوں کا ترجمہ ملتا ہے۔ جس کے بارے میں عظمت اللہ خان رقمطراز ہیں کہ۔

"شے لی (SHELLY) نے بادل کے نام سے ایک لی رک نظم لکھی۔ اس کے آخری بند کے پہلے چار مصرعوں کا ترجمہ ذیل میں دیا جاتا ہے۔" (۳۱۶)

یہاں بھی ترجمے کے ہر مصرعے کے ساتھ شیلے کی اصل نظم مصرعہ بہ مصرعہ موجود ہے جو درج ذیل ہے

ہاں ہاں میں ہوں لاڈلا بیٹا سندر پرتھی اور پانی کا | I am the daughter of the earth and water and the nursing of the sky.
امبر نے ہے گود میں پالا
میں گزرتا ہوں مساموں میں سے ساحل کے اور سمندر کے | I pass through the pores of the ocean and shore,
روپ بدلتا پر نہیں مرتا۔(۳۱۷) | I change but I cannot die

یہ منظوم ترجمہ بھی آزاد نظم کی ہیئت میں ہے۔ چونکہ ہر بڑے مصرعے کے بعد ایک چھوٹا مصرعہ ہے اور دونوں چھوٹے مصرعے مساوی الوزن ہیں اس لئے روایت پسند مزاج کی نگاہ اسے مستزاد قرار دے کر پابند نظم کہنے پر زور دے سکتی ہے پہلی بات تو یہ ہے کہ دونوں چھوٹے مصرعوں کا برابر وزن میں ہونا ایک اتفاقی امر بھی ہو سکتا ہے۔ دوسرے یہ کہ کسی مختصر آزاد نظم میں اس طرح کے یکساں وزن کے دو مصرعوں کا آجانا کوئی اچنبھے کی بات نہیں ہے نہ ہی اس بنیاد پر کسی آزاد نظم کو مستزاد کے ذیل میں شمار کیا جا سکتا ہے۔ تیسرے یہ کہ جدید دور کے شعراء کی آزاد نظموں میں بھی اس نوع کی مثالیں آسانی سے دستیاب ہیں۔ جب انہیں مستزاد نہیں کیا جاتا تو عظمت اللہ کی اس کاوش کو مستزاد کیوں تصور کیا جائے آخری بات یہ کہ عظمت اللہ خان روائتی ہیئتوں کے مخالف تھے لہٰذا یہ کیسے ممکن ہے کہ انہوں نے مغرب کی ایک نئی ہیئت کے ترجمے کے لئے روائتی ہیئت اور روائتی اسلوب نگارش کو اختیار کیا ہو۔ انہوں نے یہ ترجمہ آزاد نظم کی ہیئت میں ہی کیا لیکن یہ محض اتفاق ہے کہ اس میں مستزاد کی بھی صورت پیدا ہو گئی ہے۔ اسے اس آزاد نظم کی بوقلمونی اور اضافی خوبی سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔ پابند نظم نہیں کہا جا سکتا۔ اور جھگڑا کو نمٹانے کے لئے اگر اس ترجمے کو مستزاد مان بھی لیا جائے تو شیکسپیئر کے چھ مصرعوں کا ترجمہ تو آزاد نظم کے اسلوب و آہنگ میں ہے اس سے انکار کیا ہی نہیں جا سکتا لہٰذا اب صرف یہ ثابت کرنا باقی ہے کہ یہ ترجمہ تصدق حسین خالد اور ن۔ م۔ راشد کی آزاد نظموں سے پہلے کا ہے۔ اس ضمن میں عظمت اللہ خان کا مضمون "شاعری" ہی دلیل فراہم کرتا ہے۔ یہ مضمون سہ ماہی "اردو" حیدر آباد دکن میں اپریل ۱۹۲۳ء تک تین اقساط میں شائع ہوتا رہا ہے۔ بعد میں یہی مضمون ان کے شعری مجموعے سریلے بول کا مقدمہ بنا۔ اس مضمون کی دوسری قسط جنوری ۱۹۲۳ء میں شائع ہوئی۔ پہلی قسط ۱۹۲۳ء میں شامل اشاعت ہوئی۔ اس لحاظ سے یقینی امر ہے کہ یہ ترجمہ بھی زیادہ سے زیادہ اسی سال یعنی ۱۹۲۳ء میں یا پھر اس سے قبل کیا گیا ہوگا اگر ۱۹۲۳ء کو ہی ترجمے کا سال تسلیم کر لیا جائے تو بھی تصدق حسین خالد جو خود اپنی آزاد نظم کے آغاز کو ۱۹۲۵ء اور دیگر ناقدین و محققین ان کی فراہم کردہ اطلاع پر یقین کر کے انہی کے بتائے ہوئے سنہ کو ہی ان کی آزاد شاعری کا آغاز قرار دیتے ہیں، پر عظمت اللہ خان کا تقدم ثابت ہو جاتا ہے۔ یوں آزاد نظم کی اولیت کا امتیاز و اعزاز۔ عظمت اللہ خان کے حصے میں آتا ہے۔ یہ طے ہو جانے کے بعد کہ عظمت اللہ خان نے اردو میں آزاد نظم کی بنیاد رکھی یہ جاننا بھی ضروری ہے کہ تصدق حسین خالد اور ن۔ م۔ راشد میں سے کس نے پہلے آزاد نظم کہی کیونکہ دونوں ہی اپنی اپنی زبانی آزاد نظم کے موجد ہونے کے دعویٰ دار ہیں۔ یہ تو ظاہر ہے کہ آزاد نظم ان سے پہلے کہی جا چکی تھی تاہم ان دونوں میں سے پہل کس نے کی یہ بھی ایک دلچسپ اور فکر انگیز بحث ہے۔ ان دو صاحبان کے ساتھ ان کے ایک اہم ترین معاصر میرا جی کو بھی شامل کر لینا مناسب ہی نہیں ضروری ہے کیونکہ سید جابر علی کے بقول

"اس (آزاد نظم) کے اولین قافلہ سالاروں میں ڈاکٹر تصدق حسین خالد، ن۔ م۔ راشد اور میرا جی کے نام (WORD WATCH) کی حیثیت رکھتے ہیں۔" (۳۱۸)

میرا جی کے علاوہ حفیظ ہوشیارپوری کو بھی بحث کے اس موقع پر شامل کر لینا مستحسن ہے کیونکہ ان کی پہلی آزاد نظم بے وفائی جولائی ۱۹۳۲ء میں شائع ہوئی تھی جس کا آگے ذکر آنے والا ہے۔ بہر نوع ان چار شاعروں میں جہاں تک میرا جی کا تعلق ہے انہوں نے کبھی بھی اولیت کا دعویٰ نہیں کیا۔ درحالیکہ ان

کی نظموں کے مجموعے میراجی کی نظمیں میں ۱۹۳۲ء سے آزاد نظم کی نشاندہی ملتی ہے۔ تاہم ن۔م۔ راشد کے ایک خط جو انہوں نے ۷ اپریل ۱۹۷۵ء کو ضیاء جالندھری کے نام لکھا سے اندازہ ہوتا ہے کہ میراجی نے تو ن۔م۔ راشد سے بھی بعد میں آزاد نظم کہنی شروع کی جیسا کہ راشد کے درج ذیل الفاظ سے مترشح ہے کہ۔

"تمہیں معلوم ہے کہ اس وقت کوئی ایسا "گروہ" موجود نہ تھا اور آزاد نظم نگاری کوئی ترقی پسند تحریک بھی نہ تھی کہ اپنے ساتھ گروہ پیدا کرے بلکہ آزاد نظم نگاری کی آزادی اور انفرادیت کا تقاضا تھا کہ وہ اپنے اپنے طور پر جو چاہیں اور جیسا چاہیں لکھتے رہیں۔ اس وقت کچھ تو چند بزرگوں کی کوششوں کے نمونے تھے کچھ ایک آدھ نظم تصدق حسین خالد کی شائع ہوئی تھی۔ غالباً" میراجی ابھی گیت یا مقفع نظمیں لکھ رہے تھے۔" (۳۱۹)

اسی زمانے میں حفیظ ہوشیار پوری نے جارج گورڈن بائرن کی ایک نظم WHEN WE TWO PARTED کا ترجمہ بے وفائی کے نام سے کیا گیا جس کے بارے میں خاطر غزنوی رقمطراز ہیں کہ۔

"راشد اور خالد کی نظموں کے ابتدائی ایام ہی میں حفیظ ہوشیار پوری نے لارڈ بائرن کی نظم WHEN WE TWO PARTED کا ترجمہ آزاد نظم میں کیا اور یہ نظم جولائی ۱۹۳۴ء کے ہمایوں میں شائع ہوئی تو اس کے ساتھ ہی دوسرے شعراء نے بھی اس طرف توجہ دی۔ میراجی نے باقاعدہ اس صنف کو اپنایا۔ ان کے بعد ڈاکٹر محمد دین تاثیر نے بھی آزاد نظم میں طبع آزمائی کی۔" (۳۲۰)

حفیظ ہوشیار پوری اپنی اس نظم کا تعارف اس طرح کراتے ہیں کہ

"بے وفائی لارڈ بائرن کی مشہور نظم (WHEN WE TWO PARTED) کا ترجمہ ہے۔ یہ ترجمہ (VERSE LIBIRE) یا آزاد نظم میں ہے۔ جو دور جدید کی انگریزی شاعری کی ایک نمایاں خصوصیت ہے، اردو میں ابھی اس کی طرف بہت کم توجہ ہوئی ہے۔" (۳۲۱)

"بہت کم توجہ ہوئی" کے الفاظ ظاہر کرتے ہیں کہ بہر حال توجہ ہو ضرور چکی تھی۔ اس طور پر خود شاعر یہ تسلیم کر رہے ہیں کہ آزاد نظم کے لئے ان کی پہلی کاوش سے پہلے آزاد نظم لکھی جا چکی تھی۔ اس طرح باقی صرف دو شاعر تصدق حسین خالد اور ن۔م۔ راشد رہ جاتے ہیں جنہیں اولیت کا دعویٰ ہے۔ اگر تو ن۔م۔ راشد کے ضیاء جالندھری کے نام خط کے ان الفاظ پر اکتفا کر لی جائے کہ "اس وقت تک کچھ تو چند بزرگوں کی کوششوں کے نمونے ملتے تھے کچھ ایک آدھ نظم تصدق حسین خالد کی شائع ہوئی تھی" تو معاملہ ختم ہو سکتا ہے اور ن۔م۔ راشد پر تصدق حسین خالد کو تقدم زمانی مل جاتا ہے لیکن مسئلہ یہ ہے کہ ن۔م۔ راشد اپنی اس رائے کے ساتھ ساتھ اولیت کے دعوے دار بھی ہیں۔ اس دعوی کا سراغ ۱۹۴۲ء میں شائع ہونے والی "میری بہترین نظم" ۱۹۴۲ء مرتبہ محمد حسن عسکری، میں ن۔م۔ راشد کے خود نوشت حالات زندگی سے ملتا ہے۔ جس میں وہ رقمطراز ہیں کہ

"ابتدائی شاعری ہیں عہد حاضر کے بعض شعراء مثلاً" روح ادب والے جوش ملیح آبادی' حفیظ جالندھری' اختر شیرانی' عابد علی عابد اور روش صدیقی کے مخلوط اثرات نظر آتے ہیں۔۔ قریباً" ۱۹۳۲ء کے بعد سے انفرادی رنگ نظر آتا ہے۔ اردو میں غالباً" آزاد نظم سب سے پہلے میں نے لکھی۔" (۳۲۲)

محمد حسن عسکری کی مرتبہ "میری بہترین نظم" میں ہی تصدیق حسین خالد بھی اپنے خود نوشت حالات حیات و فن میں یہ اطلاع بہم پہنچاتے ہیں کہ۔

"۱۹۱۹ء سے شعر کہنا شروع کیا۔ ابتداء غالب اور اقبال کا مطالعہ بیشتر رہا۔ اس لئے ان کا رنگ غالب تھا۔ ازاں بعد ۱۹۲۵ء سے نئے FORM اردو میں رائج کرنے کی کوشش شروع کر دی۔ انگلستان میں جدید شاعری کا مطالعہ کیا اور سب سے پہلے اردو شاعری میں آزاد شاعری کو فروغ دیا۔" (۳۲۳)

ان دونوں دعووں میں جو جھول ہے اور جو بری طرح کھٹکتا ہے وہ یہ ہے کہ کسی ایک شاعر نے بھی اپنی ابتدائی آزاد نظم یا نظموں کی نشاندہی نہیں کی کہ ان کا نام کیا تھا اور وہ کہاں شائع ہوئیں یا اگر شائع نہیں ہوئیں تو کس وجہ سے شائع نہ ہو سکیں یا شائع تو نہیں ہوئیں لیکن وہ فلاں نظم یا نظمیں ہیں۔ اگر ان نظموں کا کوئی اتا پتا مل جاتا تو اس کے زمانے کے تعین کی سعی کی جا سکتی تھی۔ جب خالد روایتی مذاق سخن اور جدید مزاج کی منظومات کے آغاز سے متعلق قطعیت کے ساتھ سن کا حوالہ دے سکتے ہیں اور دو ٹوک انداز میں یہ دعویٰ کرتے ہیں کہ "سب سے پہلے اردو شاعری میں آزاد شاعری کو فروغ دیا" تو اس دعوی کے ثبوت میں اپنی سب سے پہلی نظم کا حوالہ بھی ضرور دینا چاہئے تھا۔ وہ خود وکیل تھے اور بہت اعلیٰ پائے کے وکیل تھے۔ ان سے زیادہ کون جان سکتا ہے کہ دعوی کے ساتھ ثبوت کتنا ضروری ہوتا ہے اور بغیر ثبوت کے دعوی کی کیا حیثیت رہ جاتی ہے ثبوت کی عدم فراہمی کو یاداشت کا نقص یا حافظے کی کمزوری قرار دیا جا سکتا ہے لیکن یہ اس لئے تسلیم نہیں کیا جا سکتا کہ دیگر معاملات کے سن و مھال کو یاد رکھنا اور اپنی کسی نظم اور وہ بھی پہلی نظم جو پہلی اولاد کی طرح عزیز ہوتی ہے بھول جانا ناقابل یقین ہے۔ اسی طرح ن۔م۔ راشد کا دعوی بھی ثبوت سے خالی ہے۔ اگرچہ ان کے دعوی میں وہ قطعیت نہیں ہے لیکن ان کا اپنی کسی اولین نظم کی جانب اشارہ نہ کرنا بھی محل نظر ہے اور اسے بھی یاداشت کی ضعیفی نہیں ٹھہرایا جا سکتا کہ راشد جیسے چاک و چوبند آدمی نے اپنے اتنے اہم تجربے کا ریکارڈ محفوظ نہ رکھا ہو۔ یہ ماننا اس لئے بھی ضرور لگتا ہے کہ اپنے انہی خود نوشت حالات میں مندرجہ بالا فراہمی احوال سے قبل وہ اپنے سب سے پہلے سانٹ کا نام بھی مہیا کرتے ہیں اور اس رسالے کی بھی نشاندہی کرتے ہیں کہ جس میں وہ شامل اشاعت ہوا۔ جیسا کہ درج ذیل الفاظ سے ظاہر ہے۔

"اردو میں سب سے پہلا سانیٹ SONNET اختر جونا گڑھی نے لکھا تھا دوسرا غالباً میں نے جس کا عنوان تھا "زندگی" اور جولاہور کے ایک ہفت روزہ اخبار کے پہلے صفحے پر شائع ہوا اور اس کے بعد ہمایوں میں چھپا۔" (۳۲۴)

اگرچہ راشد نے اپنے پہلے سانٹ کی اشاعت کے مہینے یا سال کی وضاحت نہیں کی لیکن رسالے کی نشاندہی کے بعد اس کی تلاش زیادہ دشوار نہیں رہ گئی۔ یہ سانٹ اپریل ۱۹۳۰ء کے "ہمایوں" میں شامل اشاعت ہوا۔ اسی طرح اگر خالد و راشد اپنی کسی اولین آزاد نظم کا کوئی حوالہ مہیا کر جاتے تو ایک دوسرے پر ان کے تقدم کے مسئلے کو با آسانی حل کیا جا سکتا تھا۔ بہرنوع دونوں شعراء کے دعاوی سے جو فوری نکتہ ذہن میں ابھرتا ہے وہ یہ ہے کہ خالد کے دعویٰ میں قطعیت پائی جاتی ہے وہ پورے تیقن کے ساتھ بیانگ دہل یہ اعلان کرتے ہیں کہ انہوں نے ہی "سب سے پہلے اردو شاعری میں آزاد شاعری کو فروغ دیا۔ اصولی طور پر جو اسقدر بھرپور قطعیت سے دعویٰ کرتا ہے دعوے کو ثابت کرنے کے لئے ثبوت کی فراہمی کی حقیقی ذمہ داری دوسروں کی بہ نسبت اس پر زیادہ عائد ہوتی ہے اور اسے اس ذمہ داری کو پورا کرنا چاہئے لیکن خالد نے پوری تو کجا آدھی یا چوتھائی ذمہ داری بھی پوری کرنے کی کوئی سعی نہیں کی جس سے قطعیت کا دعویٰ نہ صرف کمزور پڑ گیا ہے بلکہ ایک طرح سے مسخ ہو کر رہ گیا ہے۔ دوسری طرف ن۔ م۔ راشد کا کہنا ہے کہ " اردو میں غالباً" آزاد نظم سب سے پہلے میں نے لکھی" یہ کوئی دو ٹوک دعویٰ نہیں ہے بلکہ ایک ڈھیلا ڈھالا بیان ہے۔ اس لحاظ سے ن۔ م۔ راشد پر ثبوت کی فراہمی کی ذمہ داری عائد تو ہوتی ہے لیکن اس قدر سختی و پابندی کے ساتھ نہیں جتنی کہ خالد پر۔ دعویٰ میں قیاس و گمان کی موجودگی سے راشد کی اولیت کے مسئلے میں زور نہیں رہتا۔ دیکھا جائے تو معاملہ دونوں طرف ایک جیسا ہے ایک نے قطعیت سے دعویٰ کر کے لیکن ثبوت مہیا نہ کر کے اپنی اولیت کو مشکوک بنا لیا ہے تو دوسرے نے بے یقینی کا اظہار کر کے اپنے دعوے کو شبہے کی نذر کر دیا ہے۔ اب راشد کے بیان کے اس حصے کی جانب رجوع کیا جاتا ہے جس میں انہوں نے کہا ہے کہ ۱۹۳۲ء سے قبل ان کی شاعری میں "مخلوط اثرات" اور "۱۹۳۲ء کے بعد سے انفرادی رنگ نظر آتا ہے۔ "انفرادی رنگ یقیناً آزاد نظم ہی ہو سکتا ہے کیونکہ اس میں ان کی انفرادیت ابھر کر سامنے آئی ہے اور اسی میں انہوں نے اپنی انفرادیت منوائی بھی ہے۔ یوں راشد کی پہلی آزاد نظم کا سن تصنیف ۱۹۳۲ء بنتا ہے۔ شعر و حکمت کے ن۔ م۔ راشد نمبر میں مرتبین کی جانب سے راشد کا جو سوانحی خاکہ پیش کیا گیا ہے اس سے بھی یہی اطلاع بہم پہنچتی ہے کہ "انہوں (راشد) نے اپنی پہلی آزاد نظم جرأت پرواز "غالباً" ۱۹۳۲ء میں لکھی۔" (۳۲۵) یہاں بھی غالباً" کے لفظ نے بات یقین سے قیاس میں ڈال دی ہے۔ بہرحال یہ واضح ہے کہ راشد نے سانٹ وغیرہ سمیت پابند نظموں کے بعد آزاد نظم کی جانب رجوع کیا۔ اس زمانے کے ادبی جرائد سے بھی یہ شہادت ملتی ہے کہ وہ اپنی شعری تخلیقات کو باقاعدگی اور پابندی سے چھپواتے رہے۔ ۱۹۳۲ء تک کے جرائد میں ان کی پابند نظمیں ملتی ہیں۔ راشد جس تواتر سے اپنی نظمیں شائع کراتے رہے ہیں اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ ان کی نظموں کی تخلیق اور اشاعت میں کوئی زیادہ وقفہ نہیں ہوتا ہوگا۔ علاوہ ازیں ماوراء کے دیباچے میں نظموں کی تاریخی ترتیب کی سمت جو اشارہ راشد نے کیا ہے اس سے بھی یہی متبادر ہوتا ہے کہ ان کی پابند شاعری ۱۹۳۲ء کے بعد بھی جاری رہی۔ راشد بتاتے ہیں کہ۔

"اس مجموعے (ماوراء) میں چند ابتدائی باقاعدہ نظمیں اور سانیٹ بھی شامل ہیں لیکن اکثر نظمیں وہی ہیں جن میں ہیئت اور فکر کے لحاظ سے قدیم راہوں سے انحراف کیا گیا ہے۔ اس مجموعے کی نظمیں میرے گذشتہ دس سال کے کلام کا انتخاب ہیں اور اسے تاریخی اعتبار سے ترتیب دیا گیا ہے۔" (۳۲۶)

"ماوراء" کی اشاعت ۱۹۴۱ء میں ہوئی اس میں دس باقاعدہ نظمیں، سات سانٹ اور اکیس آزاد نظمیں ہیں۔ کل پابند نظمیں سترہ ہیں جو آزاد نظم سے محض چار کی تعداد میں کم ہیں۔ عقل اس بات کو تسلیم کرنے میں تامل محسوس کرتی ہے کہ سب کی سب پابند نظمیں جو مجموعی نظموں کی تعداد سے قریب قریب آدھی تعداد پر مشتمل ہیں، محض ایک یا دو برسوں میں تخلیق ہوئی ہوں اور باقی ماندہ تقریباً" اتنی ہی نظمیں آٹھ نو سال کی طویل مدت میں لکھی گئی ہوں۔ حساب و کتاب کی اس ساری مشق کو ترک کر دیا جائے تو پھر بھی راشد کی آزاد شاعری کا آغاز ۱۹۳۲ء سے زیادہ نہیں بنتا۔ اس کے لئے مزید ایک سادہ سا کلیہ ہی کافی ہے۔ ماوراء ۱۹۴۱ء میں شائع ہوئی راشد کے بقول ماوراء میں گذشتہ دس برس کے کلام کا انتخاب شامل ہے۔ ۱۹۴۱ء سے دس سال پیچھے جائیں تو بھی ۱۹۳۲ء ہی آتا ہے۔ یوں یہ طے ہو جاتا ہے کہ راشد نے پہلی آزاد نظم ۱۹۳۲ء میں لکھی۔ اب یہ دیکھنا ہے کہ تصدق حسین خالد نے پہلی آزاد نظم کب تخلیق کی۔ خود خالد کا یہ کہنا ہے کہ انہوں نے ۱۹۲۵ء سے نئے FORM اردو میں رائج کرنے کی کوشش کی جو صاحبان اردو آزاد نظم میں خالد کی اولیت کے قائل ہیں ان میں سے زیادہ تر نے خالد ہی کے اسی بیان کو بنیاد بنا کر اپنی رائے قائم کی ہے۔ مثلاً "سید جابر علی لکھتے ہیں کہ۔

"ڈاکٹر خالد کا بیان ہے کہ انہوں نے ۱۹۲۵ء سے نئے FORM اردو میں رائج کرنے کی کوشش کی اور اردو میں سب سے پہلے آزاد شاعری کو فروغ دیا۔ راشد کا خیال ہے کہ اردو کی سب سے پہلی آزاد نظم انہوں نے لکھی۔ میراجی کی آزاد شاعری کا زمانہ بھی خالد اور راشد کے ساتھ چلتا ہے۔" (۳۲۷)

حلقہ ارباب ذوق سے وابستہ اور آزاد نظم کے ایک قابل ذکر شاعر قیوم نظر کہتے ہیں کہ۔

"ڈاکٹر تصدق حسین خالد کے کہنے کے مطابق اردو میں نظم آزاد کا آغاز خود انہوں نے کیا لیکن اتفاق سے ان کی کہی ہوئی آزاد نظمیں جب چھپیں کہ ن۔ م۔ راشد کی آزاد نظمیں چھپ کر لوگوں تک پہنچ چکی تھیں اور اس طرح نظم آزاد کا بانی ن۔ م۔ راشد شمار کیا جانے لگا۔" (۳۲۸)

ظاہر ہے کہ ان اہل فکر و فن کی مذکورہ بالا آراء کا مدار خالد کا محولہ قبل یہ فقرہ ہی ہے کہ "۱۹۲۵ء سے نئے فارم اردو میں رائج کرنے کی کوشش شروع کردی" درحالیکہ اس جملے میں ابہام ہے۔ "نیا فارم" سے قطعیت کے ساتھ کہیں بھی یہ واضح نہیں ہوتا کہ اس سے مراد صرف اور صرف آزاد نظم ہی ہے۔ اس سے مراد سانٹ بھی ہو سکتا ہے اور خاص طور سے نظم معریٰ بھی ہو سکتی ہے کہ اس کا چلن انگریزی و اردو ادبیات میں آزاد نظم سے بہرحال پہلے ہوا ہے۔ اور خود خالد نے بھی معریٰ نظمیں کہی ہیں جن کی مثال اس سے قبل دی جا چکی ہے۔ حیرت ہے کہ صاف "آزاد نظم" یا "فری ورس" کے الفاظ استعمال نہ کرنے میں کون سی مصلحت یا ہچکچاہٹ تھی۔ بعد ازاں جب ن۔ م۔ راشد کا دیوان چھپ کر زور و شور سے منظر ادب پر ابھر چکا تو پھر خالد نے کھل کر "آزاد شعر" اور آزاد نظم کا نام لینا شروع کر دیا جس کا ذکر آگے آئے گا۔ اور کوئی ڈھکا چھپا یا مبہم انداز اختیار نہیں کیا۔ غور کیا جائے تو خالد کے بیان کے دو حصے ہیں۔ اولاً "وہ جس میں ۱۹۲۵ء سے نئے فارم کا ذکر ہے اور ثانیاً "وہ جس میں کہا گیا ہے کہ "انگلستان میں جدید شاعری کا مطالعہ کیا اور سب سے پہلے اردو شاعری میں آزاد شاعری کو فروغ دیا۔" اصل میں موخر الذکر حصہ زیادہ اہم ہے کہ اس میں ہی واضح طور پر "آزاد شاعری" کا ذکر کیا گیا ہے اور اس کو انگلستان میں جدید شاعری کے مطالعے سے بھی مشروط کیا گیا ہے۔ اصولی طور پر اسی زمانے کو خالد کی آزاد شاعری کا آغاز ماننا چاہئے۔ خالد جب انگلستان گئے تو وہاں آپ کی ملاقات انگریزی ادب کے معروف ادیب مسٹر برٹن اور مشہور شاعر مسٹر روزیٹی سے ہوئی۔" (۳۲۹) جن کے توسط سے خالد وہاں کے ادبی حلقوں میں آنے جانے لگے۔ اسی میل جول کے نتیجے میں خالد کی نہ صرف جدید شعراء و ادباء اور ناقدین و مصنفین سے تعلقات پیدا ہو گئے بلکہ جدید انگریزی ادبیات اور بالخصوص آزاد شعر کے مطالعے کا باقاعدہ موقع ہاتھ لگا۔ اسی باقاعدہ مطالعہ سے اور معیاری انگریزی آزاد نظم کو پڑھ کر ہی اسے اردو میں بھی روشناس کرنے کا جذبہ پیدا ہوا۔ جس کی پوری صراحت اور قبل ازیں بیان سے زیادہ کھل کر وضاحت ان کے درج ذیل الفاظ سے ہو جاتی ہے۔

"انگلستان میں آزاد شعر کے وسیع مطالعہ اور اس کے امکانات کو دیکھ کر میں نے اسے باقاعدہ اردو شاعری میں روشناس کرنے کا ارادہ کیا۔" (۳۳۰)

اس بیان میں اولاً "روشناس کرنے" کے الفاظ فکر طلب ہیں اور ثانیاً "ارادہ کیا" کے اگر وہ آزاد شعر کو قبل ازیں روشناس کر چکے تھے تو اب روشناس کرنے کے کیا معنی ہیں۔ اسی طرح "ارادہ کیا" کے الفاظ اس امر کی دلالت کرتے ہیں کہ قبل ازیں نہ تو آزاد شعر کہنے کا ارادہ کیا گیا اور نہ ہی اس مفروضہ ارادے کو کوئی عملی جامہ پہنانے کی کبھی نوبت آئی۔ اگر "باقاعدہ اردو شاعری میں روشناس کرنے" کے معنی کوئی تحریک لئے جائیں تو بھی اس کا حقیقت کے ساتھ کوئی سروکار نہیں بنتا کیونکہ خالد نے آزاد نظم کے لئے کسی قسم کی کوئی باقاعدہ تحریک نہیں چلائی۔ اگر ان الفاظ سے مراد یہ لی جائے کہ انہوں نے تواتر اور باقاعدگی سے آزاد نظمیں ادبی جرائد میں شائع کرانی شروع کر دیں اور اپنا آزاد نظموں کا مجموعہ جلد از جلد منظر عام پر لے آئے تو یہ صورت بھی نظر نہیں آتی کہ اسی ضمن میں خود ان کا اپنا بیان یہ ہے کہ۔

"میں اپنی بہت کم نظمیں رسائل میں بھیجتا ہوں اور میرے مجموعہ کلام کے شائع ہونے سے قبل کئی آزاد شعر کہنے والوں کا کلام چھپ گیا۔" (۳۳۱)

یہ سارے شواہد اس موقف کی زیادہ تائید کرتے ہیں اور ان امکانات کو زیادہ اجاگر کرتے ہیں کہ خالد نے آزاد نظم انگلستان میں قیام کے دوران کہنا شروع کی۔ خالد انگلستان ۱۹۳۲ء میں گئے۔ لہٰذا یہی زمانہ ان کی آزاد نظم گوئی کی ابتداء کا بنتا ہے۔ ن۔ م۔ راشد کی آزاد نظم کے آغاز کا سنہ بھی ۱۹۳۲ء ہی ہے۔ یوں ہر دو نے ایک ہی سن و سال میں آزاد نظم کہنا شروع کی اور اس طرح اس مسئلے میں ان کی حیثیت برابر ہو جاتی ہے لیکن خالد کا پہلا مجموعہ کلام سرود نو جو ۱۹۴۸ء میں شائع ہوا اس میں انہوں نے بطور دیباچہ اپنی شاعری کا جو ارتقاء "کچھ اپنے متعلق" کے عنوان سے شامل کیا ہے اس میں شدومد سے اس بات پر زور دیا ہے کہ انگلستان روانہ ہونے سے قبل بھی وہ کچھ آزاد نظمیں لکھ چکے تھے۔ "سرود نو" اگرچہ نایاب ہے لیکن اس کی جملہ منظومات اس کے دیباچہ سمیت ان کے بعد از مرگ شائع ہونے والے مجموعہ کلام "لامکاں تا لامکاں" میں شامل ہیں۔ جو ۱۹۷۶ء میں شائع ہوا اس میں سے کچھ "اپنے متعلق" سے درج ذیل اقتباس دیکھئے۔

"میں نے انگلستان جانے سے پہلے بھی چند نظمیں آزاد شعر میں کہی تھیں۔ چنانچہ ساغر نظامی صاحب نے اپنے رسالہ ایشیاء کے غالباً ۱۹۳۲ء کے سالانہ نمبر میں جدید شاعری کے خلاف مقالہ لکھتے ہوئے میری ان نظموں کا حوالہ دیا ہے اور فرمایا ہے کہ اس بدعت کا آغاز اردو شاعری میں میں نے ۱۹۲۶ء میں کیا جب میں نے فیروز پور کے مشاعرہ میں چند ایسی نظمیں پڑھیں۔" (۳۳۲)

اس مرتبہ خالد صرف یہی بتانے پر اکتفا نہیں کرتے کہ انہوں نے آزاد شعر میں کب نظمیں کہیں بلکہ آزاد نظم کی ابتداء کے سلسلے میں اپنی اولیت کو نمایاں کرنے اور اسے منوانے کی فکر کا بھی اظہار کرتے ہیں۔ آزاد نظم کے ضمن میں دوسروں کی پذیرائی اور اپنی "کوتاہی" کے لئے یہ جواز پیش کرتے ہیں کہ۔

"چونکہ میں اپنی بہت کم نظمیں رسائل میں بھیجتا ہوں اور میرے مجموعہ کلام کے شائع ہونے سے قبل کئی آزاد شعر کہنے والوں کا کلام چھپ گیا اس سے ادبی حلقوں میں غلط فہمی سی پیدا ہو گئی۔ ان احباب کے لئے جو اردو ادب میں آزاد شعر کی ابتداء کے متعلق صحیح واقفیت بہم پہنچانا چاہتے ہیں ساغر نظامی صاحب کے محولہ بالا مقالہ کا مطالعہ مفید رہے گا۔" (۳۳۳)

تصدق حسین خالد کے یہ بیانات پھر کچھ شبہات کو ابھارتے ہیں۔ پہلی بات تو یہ ہے کہ اس مرتبہ بھی وہ ان نظموں کے نام نہیں بتاتے۔ جو انہوں نے انگلستان جانے سے پہلے لکھیں۔ چلئے نام اگر نہیں بھی یاد رہ گئے تو شائع ہوئیں یا نہیں ہوئیں اس بارے میں بھی کوئی اشارہ نہیں دیتے۔ اس ضمن میں ان کی یاداشت پر شک کی گنجائش اس لئے کم سے کم نکلتی ہے کہ جس رسالے میں انہیں آزاد نظم کا موجد قرار دیا گیا اس کا نہ صرف انہیں نام یاد ہے بلکہ اس کا سال اشاعت اور نمبر تک یاد ہے ان کا یہ کہنا کہ "میں اپنی بہت کم نظمیں رسائل میں بھیجتا ہوں اور میرے مجموعہ کلام کے شائع ہونے سے قبل کئی آزاد شعر کہنے والوں کا کلام چھپ گیا" بڑا معنی خیز ہے۔ یہ صاف اشارہ ان کے ایک قوی ترین معاصرن۔ م۔ راشد کی طرف ہے۔ جس کا نام آزاد نظم کی پہچان بن کر سامنے آیا تھا اور عام لوگ آزاد نظم اور ن۔ م۔ راشد کو لازم و ملزوم تصور کرنے لگے تھے۔ نفسیاتی لحاظ سے یہ بڑی حد تک درست بھی معلوم ہوتا ہے کیونکہ ن۔ م۔ راشد کی ماوراء چھپ کر ادبی دنیا میں ایک ہل چل کا موجب بنی ہوئی تھی۔ میراجی بھی ادبی حلقوں کی توجہ کا خصوصی مرکز بنے ہوئے تھے۔ ایسے میں تصدق حسین خالد کو اپنی عدم پذیرائی یا کم پذیرائی کا شدت سے احساس ہوا تو انہوں نے خود کو نمایاں کرنے کے لئے یہ راستہ نکالا کہ اردو میں آزاد نظم کو رواج دینے میں انہیں اولیت کا درجہ حاصل ہے۔ لہٰذا ادبیات اردو کی تاریخ میں خود کو آزاد نظم کا موجد کہلانے کی ان کی خواہش کے پس پردہ اس نفسیاتی محرک کو آسانی سے نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ اس بات کو اس امر سے مزید تقویت ملتی ہے کہ وہ اپنی حمایت میں بار بار ساغر نظامی کے مقالے کا حوالہ دیتے ہیں۔ اس طرح وہ خود سے زیادہ کسی پر انحصار کو ترجیح دیتے ہوئے نظر آتے ہیں کسی کی شہادت ڈھونڈنے سے زیادہ احسن یہ ہوتا کہ اس زمانے کی اپنی نظم پیش کر دی جاتی۔ گھر کی بجائے پرائی گواہی پر زور دینا عجیب سا لگتا ہے اور معاملے کو شک سے نکالنے کی بجائے اسے اور بھی شک کی طرف دھکیل دیتا ہے لہٰذا اس طرح ساغر نظامی کے مذکورہ مقالے کا حوالہ ان کے حق میں مفید ثابت ہونے کی بہ نسبت نقصان دہ زیادہ ثابت ہوتا ہے۔ خالد نے اپنی تائید و حمایت کے لئے ساغر نظامی کے جس مقالے کا ایک سے زیادہ مرتبہ ذکر کیا ہے "آزاد نظم" کے زیر عنوان نومبر ۱۹۴۲ء کے ایشاء میں شائع ہوا تھا۔ یہ مقالہ آزاد نظم کی مخالفت میں لکھا گیا تھا جیسا کہ ساغر نظامی آزاد نظم کی مخالفت کو منطقی و اصولی قرار دیتے ہوئے شروع ہی میں اس جواز کے ساتھ اپنی پوزیشن واضح کرتے ہیں کہ۔

"۲۳ء سے لے کر ۱۹۴۲ء تک میری تمام کوششیں بتاتی رہی ہیں کہ میں اجتہاد اور جدت ہی کا حامی ہوں اور اس پر عامل بھی' اس لئے اس مقالہ میں یہ نظم معریٰ کی مخالفت محض اصولی مخالفت ہے اور یہ محض ایک کوشش ہے اس فارم کو حقیقی طور پر سمجھنے سمجھانے کی۔" (۳۳۴)

واضح رہے کہ ۱۹۲۳ء سے لے کر ۱۹۴۲ء تک جن صاحب کی کوششیں یہ بتاتی ہیں کہ وہ اجتہاد اور جدت کے حامی ہیں۔ اجتہاد اور جدت سے ان کی آگاہی کا یہ عالم ہے کہ وہ مضمون میں ہر جگہ "آزاد نظم" کو "نظم معریٰ" اور نظم معریٰ کو "نظم بے قافیہ" اور "نظم غیر مقفی" لکھتے ہیں۔ درحالیکہ مولوی عبدالحق' ہیڈ ماسٹر مدرسہ آصفیہ حیدر آباد دکن کی طرف سے بلینک ورس کے لئے اردو میں تجویز کردہ "نظم معریٰ" کی اصطلاح کا اعلان ۱۹۰۱ء کے "دلگداز" میں شائع ہو چکا تھا (جس کا ذکر نظم معریٰ کی تحریک کے ضمن میں تفصیل سے آ چکا ہے) اور اس کے بعد شرر بالخصوص اور چند مستثنیات سے قطع نظر اکثر دیگر اہل ادب بالعموم ہمیشہ اسی اصطلاح کو استعمال کرتے رہے ہیں۔ لیکن ساغر نظامی اس اصطلاح کو نظر انداز کر کے اس سے بے خبر ہونے کی وجہ سے "آزاد نظم" کے لئے "نظم معریٰ" اور "نظم معریٰ" کے لئے "بے قافیہ" و "نظم غیر مقفی" کے صیغے استعمال کرتے ہیں جیسا کہ مندرجہ ذیل اقتباس سے قطعی طور پر واضح ہو جاتا ہے۔

"قدیم انگریزی شاعری میں بلینک ورس اردو کی نظم معریٰ سے بالکل مختلف تھی اور اسے انگریزی شعراء نے منظوم ڈرامہ میں آسانیاں پیدا کرنے کے لئے اختیار کیا۔ لیکن نظم معریٰ کے پیش نظر اس قسم کا کوئی مسئلہ نہیں ہے اور اگر ہوتا بھی تو اس کے سلسلہ میں بے قافیہ نظم کام آ سکتی تھی' معریٰ نہیں" (۳۳۵)

ان دونوں جدید ہیئتوں کی وضاحت اس مرحلے پر اس لئے ضروری ہو گئی تھی کہ صاحب مقالہ نے جیسا کہ اقتباس اول سے ظاہر ہے' مارچ ۱۹۲۶ء میں فیروز پور (پنجاب) کے ایک جلسہ عام میں تصدق حسین خالد کی سنائی جانے والی دو نظموں کو "نظم معریٰ" کے نمونے لکھا ہے۔ جبکہ حقیقت میں وہ آزاد نظمیں کہنا چاہتے تھے۔ اس غلطی سے تصدق حسین خالد کی نظموں کے بارے میں مغالطہ یا غلط فہمی پیدا ہو جانے کا احتمال تھا جس کا ازالہ ضروری تھا لہٰذا ان جملہ ہائے معترضہ کے بعد اصل موضوع بحث کی طرف واپس آتے ہوئے مذکورہ مقالے میں سے ایک اقتباس پیش کیا جاتا ہے۔ جس میں یاداشت کے بل پر اولاً "یہ اطلاع بہم پہنچائی گئی ہے کہ۔

"کوئی ۱۷ برس ہوئے مارچ ۱۹۲۶ء کی ایک رات تھی' فیروز پور (پنجاب) کے ایک عام جلسہ میں سب سے پہلے میں نے نظم معریٰ کے دو نمونے تصدق حسین خالد کی زبان سے سنے۔" (۳۳۶)

اور اس کے بعد تاریخی طور پر تصدق حسین خالد کو آزاد نظم کا موجد قرار دیتے ہوئے یہ اعلان کیا جاتا ہے کہ

"خالد سے پہلے عظمت اللہ خان دہلوی نے اسی قسم کے کئی تجربات کئے .... عظمت اللہ خان سے پہلے اردو میں عبدالحلیم شرر اور اسماعیل میرٹھی کی کوششوں کا پتہ چلتا ہے۔ ان بزرگوں نے نظم غیر مقفی کا اک اسلوب جاری کیا۔ ان کے بعد موجودہ نئے فارم کا موجد تاریخی طور پر تصدق حسین خالد ہے۔ جس نے ۱۷ برس پہلے آزاد نظم کا موجودہ فارم شروع کیا۔" (۳۳۷)

ان اقتباسات پر ایک نظر ڈالنے سے واضح ہو جاتا ہے کہ وہ مقالہ جسے آزاد نظم کی مخالفت کے نام پر لکھا گیا ہے حیرت انگیز طور پر تواتر کے ساتھ خالد کو

اردو کا پہلا آزاد نگار ثابت کرنے کا غالب رجحان لئے ہوئے ہے درحالیکہ نفس موضوع کے اعتبار سے آزاد نظم کے بانی کے مسئلے سے اس کا سرسری سا تعلق بنتا ہے۔ مقالے کے موضوع کا تقاضا تو یہ ہے کہ آزاد نظم کی ہیئت و ماہیت اور اس کے مواد و موضوع کا محاسبہ و محاکمہ کیا جائے لیکن مقالہ نگار اپنا زور قلم صرف ایک شاعر کو آزاد نظم کا بانی مبانی ثابت کرنے پر صرف کر رہے ہیں اور مسلسل ایک ہی نکتے پر زور دیے چلے جا رہے ہیں جیسا کہ پہلے دو اقتباسات کے علاوہ درج ذیل تیسرے اقتباس سے بھی ظاہر ہے۔

"اصل میں خالد کی ایجاد بھی والٹ وٹمن کی تقلید تھی' نہ جدید زاویہ ہائے فکر پیدا ہوئے تھے۔ نہ ذہنی تسلسل' اور نہ نفسیاتی تحریک۔ آڑ بناتے تو کسے بناتے' لوگوں نے سنا' زیر لب ہنسے' خالد بھی سنا سنا کر خاموش ہو گئے' مگر زندگی کی تعمیر کے ساتھ ساتھ اپنے اسلوب کی پرورش کرتے رہے' رسائل میں اس کے نمونے چھپتے بھی رہے لیکن خالد کو کسی قسم کے دعوٰی کی جسارت نہیں ہوئی۔" (۳۳۸)

یوں دو ٹوک انداز میں بغیر کسی واضح دلیل کے کسی کو مقام اولیت پر متمکن کرنا مصلحت پسندی' مرعوبیت' عصبیت اور جانبداری سے ماوراء نہیں ہو سکتا۔ اس لئے مقالہ نگار نے تصدق حسین خالد کو اولین ترین آزاد نظم کو شاعر ثابت کرنے کے لئے جو عمارت اٹھائی ہے اس کی بنیاد محض یاداشت پر ہے۔ پہلی بات تو یہی ہے کہ یاداشت یاداشت ہی ہوتی ہے بس ان پر پورے طور پر صرف اسی صورت میں بھروسہ کیا جا سکتا ہے کہ وہ اپنے ساتھ ٹھوس حقائق رکھتی ہوں مقالہ نگار کو ۱۷ برس قبل مارچ ۱۹۲۶ء کی ایک رات کو فیروزپور (پنجاب) کی ایک جلسہ گاہ میں اپنی نوعیت کا ایک انوکھا' نیا اور عجیب تجربہ ہوتا ہے۔ اس جلسہ گاہ میں وہ روائتی اسلوب سخن سے ہٹ کر "آزاد نظم" کے دو نمونے جو بالکل "نئے فارم" میں ہیں سنتا ہے۔ یہ تجربہ یا واقعہ چونکہ قطعی نیا اور انوکھا تھا لہٰذا اس کے ذہن میں نقش ہو گیا۔ چلئے یہاں تک تو بات ٹھیک ہے لیکن ہوالعجبی تو یہ ہے کہ مقالہ نگار جو تاریخ نگار نہیں ہے اور جس کا بنیادی تعلق ادب سے ہے وہ آزاد نظم کے ان دو "نمونوں" کے نام یاد نہیں رکھتا اور نہ ہی ان کے موضوع سے متعلق کوئی معلومات فراہم کرتا ہے اس کی یاداشت اس معاملے میں اس کا ساتھ نہیں دیتی بصورت دیگر اس کے حافظے کی صحت کا یہ عالم ہے کہ اس واقعے کا نہ صرف سال بلکہ مہینہ تک اسے یاد رہتا ہے۔ درحالیکہ ایک باقاعدہ رکن ادب کو اگر کسی مشاعرے یا جلسے کا سن اور مہینہ نہ بھی یاد رہے تو اس کی حیثیت ضمنی ہے کیونکہ وہ مورخ نہیں ہاں کسی ادب پارے کے عنوان و موضوع کا یاد رہنا اس کے لئے فطری ہے۔ کہ یہ اس کے ذوق کا تقاضا ہے۔ پھر سوال اٹھتا ہے کہ خالد کی یہ ابتدائی آزاد نظمیں اگر کہی گئی تھیں تو شائع کیوں نہ ہو سکیں۔ اگر یہ کہا جائے کہ وہ ادب کا روایتی زمانہ تھا اور کسی نئی ہیئت کو متعارف کرانے سے اس کی عدم پذیرائی اور مخالفت کا خدشہ تھا تو یہ کوئی نئی بات نہیں ہے جو بھی اور جب بھی کوئی نیا تجربہ کرتا ہے اسے مخالفتوں کا سامنا تو کرنا ہی پڑتا ہے اور یہ بڑا فطری ہے۔ پھر یہ بھی ہے کہ خالد نے محض یہ نظمیں لکھ کر رکھ نہیں چھوڑی تھیں بلکہ انہیں سناتے بھی تھے جیسا کہ بقول ساغر نظامی انہوں نے فیروزپور کے جلسے میں سنائیں تو اس سے واضح ہو جاتا ہے کہ اپنے اس تجربے کو سامنے لانے میں انہیں کوئی ہچکچاہٹ یا خوف نہیں تھا اور اگر کوئی اس قسم کی بات ہو بھی تو یہ واقعہ ہے کہ اس قسم کے اچھوتے تجربے کو چھپوانے کی بہ نسبت سنانے میں زیادہ مشکل اور گھبراہٹ ہوتی ہے۔ کہ چھپے چھپانے سے آدمی براہ راست تو دوسروں کے سامنے نہیں ہوتا سنانے میں تو وہ بذات خود اور بہ نفس نفیس دوسروں کا سامنا کر رہا ہوتا ہے اور ان کے عمل و رد عمل کا فوری اثر بھی قبول کر رہا ہوتا ہے اور جب خالد لوگوں کے زیر لب ہنسنے کے باوجود سنانے کا حوصلہ رکھتے ہیں تو یہ ممکن نہیں ہے کہ وہ چھپوانے کی جرأت نہ رکھتے ہوں۔ لہٰذا یہ نہیں سوچا جا سکتا کہ انہوں نے کسی ممکنہ مخالفت یا عدم ترویج و اشاعت یا پذیرائی نہ ہونے کے ڈر کے باعث ان شروع شروع کی نظموں کو شائع نہیں کرایا۔ اور محض بقول ساغر نظامی "سنا سنا کر خاموش ہو گئے" ساغر نظامی کا خالد کی ابتدائی آزاد نظم کے بارے میں یہ کہنا کہ اس کے نمونے چھپتے بھی رہے لیکن خالد کو کسی قسم کے دعوٰی کی جسارت نہیں ہوئی بھی غلط ہے۔ پہلی بات تو یہ ہے کہ ساغر نظامی نے ان چھپنے والے نمونوں میں سے کسی ایک کی بھی نشاندہی نہیں کی لہٰذا یہ محض ہوا میں چھوڑا ہوا تیر ہے۔ دوسری یہ بات کہ خالد کو کسی قسم کے دعوٰی کی جسارت نہیں ہوئی بھی خلاف حقیقت ہے۔ خالد نے اپنی اولیت کا دعوٰی زور و شور سے کیا ہے جیسا کہ خالد کے گذشتہ درج کئے جانے والے بیانات سے ثابت ہے۔ ساغر نظامی کے اس مقالے کا سن تصنیف بھی ایک پہلو کی جانب اشارہ کرتا ہے۔ وہ یوں کہ "ماوراء" ۱۹۴۱ء میں شائع ہوئی اور ساغر کا مضمون ۱۹۴۳ء میں چھپا۔ "ماوراء" کی اشاعت اور مقالے کی اشاعت میں زمانی قربت بڑی معنی خیز ہے۔ ماوراء کی اشاعت کے فوری بعد ۱۷ سال قبل کے ایک جلسے میں خالد کی سنائی جانے والی نظموں کا حوالہ دے کر مسلسل اسی ایک نکتے پر زور دیتے چلے جانا کہ انہوں نے ہی "۱۷ برس پہلے آزاد نظم کا موجودہ فارم شروع کیا ہے" مصنف کی خالد کے بارے میں ذاتی پسند' یا کسی تحریص و ترغیب سے خالی نہیں ہو سکتا۔ اگر خالد کے ساتھ مصنف کی دل بستگی و وابستگی کو نظر انداز بھی کر دیا جائے تو عین ممکن ہے کہ مصنف ن۔ م۔ راشد کو پسندیدگی کی نظر سے نہ دیکھتا ہو اور وہ اپنے اس جذبے کی تسکین خالد کی اس انداز میں بڑائی ثابت کر کے کرنا چاہتا ہو مثلاً ساغر کے مندرجہ ذیل تاثرات دعوت فکر و تدبر دے رہے ہیں۔

"ان (خالد) کی پشت پناہی کے لئے کوئی ایسی پارٹی موجود نہیں تھی جو ہیرو سازی کا فریضہ ادا کرتی۔" (۳۳۹)

یہ الفاظ بالواسطہ طور پر صاف ن۔ م۔ راشد کی حلقہ ارباب ذوق سے وابستگی پر طنز ہیں۔ زیادہ امکان یہی ہے کہ مجوزہ مقالہ بھی "ہیرو سازی" ہی کی سعی بلیغ سے مملو ہے۔ اور "ہیرو سازی" کی اس تگ و دو میں خود خالد کے اضطراب کے علاوہ ان کے اعزہ و احباب کی سرگرمیاں بھی نظر آتی ہیں مثلاً غلام احمد پرویز اپنے مضمون "ڈاکٹر خالد کی شاعری پر ایک نظر" جو "نیرنگ خیال" لاہور کے سالنامے برائے سال ۱۹۳۶ء میں شامل اشاعت ہوا میں خالد کی آزاد نظم پر اپنے تاثرات و جذبات کا اظہار کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ۔

"سب سے پہلے جب میں نے خالد کی ایک نظم (چاند آج نہیں نکلا) کو دیکھا تو اسی فطرت ثانیہ نے جس کا تذکرہ شروع میں کیا گیا ہے غیر شعوری طور پر ایک طفلانہ مسکراہٹ سے اسے رد کر دینا چاہا لیکن میں اس سے پیشتر ان کی غزلوں کو بھی دیکھ چکا تھا جو قدیم شاعری کی تمام خصوصیات کی حامل ہوا کرتی تھیں۔ ان کی نظموں کو بھی میں نے دیکھا تھا جو روایات کہنہ کی پابندیوں کے ساتھ ایک آزاد متخیلانہ وجد اور بلند ترین ذہنی استقامت کے حسین اجتماع کی آئینہ دار ہوتی تھیں ان کے سانیٹ بھی میرے پیش نظر تھے جو راشد وحیدی کے سانیٹ کی طرح جذباتی تجارب کا بہترین محاکاتی مرقع ہوا کرتے تھے۔ اس لئے میں نے سوچا کہ جو شخص قدیم شاعری کی پابندیوں کے ساتھ ایسے اچھے شعر کہہ سکتا تھا اس نے اس روش کہن کو یوں ہی بدل دیا۔" (۳۴۰)

غلام احمد پرویز کے اس اقتباس سے کچھ اہم نکات بر آمد ہوتے ہیں۔ مثلاً "غلام احمد پرویز نے سب سے پہلے خالد کی جو آزاد نظم دیکھی وہ "چاند آج نہیں نکلا" تھی۔ ہر چند پرویز صاحب نے یہ نہیں بتایا کہ انہوں نے یہ نظم کب اور کہاں دیکھی اور اس کا سن تصنیف کیا تھا لیکن یہ کوئی ایسا دشوار مسئلہ نہیں ہے۔ تصدق حسین خالد نے سرود نو کے دیباچے میں لکھا ہے کہ قیام انگلستان کے دوران میں جب انگریزی آزاد نظم کی مقبولیت سے متاثر ہو کر انہوں نے اسے اردو میں رواج دینے کا منصوبہ بنایا تو اس غرض سے کچھ نظمیں اپنے دوست غلام احمد پرویز کو اور کچھ اپنے بھائی رفیق خاور کو بھیجیں۔ اس طرح ثابت ہو جاتا ہے کہ یہ نظم ۱۹۳۲ء یا اس کے بعد کی ہے۔ خود مضمون ۱۹۳۶ء میں چھپا ہے اس سے بھی اندازہ ہوتا ہے کہ یہ کم و بیش دو چار برسوں میں پرویز صاحب کی نظر سے گزری۔ اہم ترین نکتہ یہ ہے کہ غلام احمد پرویز جس کی تصدق حسین خالد سے قریبی دوستی کا منہ بولتا ثبوت یہ ہے کہ انگلستان سے جب وہ آزاد نظم کو اردو میں رواج دینے کی ٹھانتے ہیں تو اپنی آزاد نظمیں اپنے بھائی کے علاوہ صرف انہی کو ارسال کرتے ہیں انہوں نے نظم مذکورہ سے پیشتر خالد کی کوئی اور آزاد نظم نہیں پڑھی تھی۔ ایسا نہیں ہے کہ پرویز صاحب شعری ذوق نہیں رکھتے تھے یا دوستی کے باوجود خالد کی شاعری کی طرف متوجہ نہیں تھے۔ وہ شعری ذوق بھی رکھتے تھے اور خالد کی شاعری کی طرف سے غافل بھی نہیں تھے جس کا ثبوت ان کے یہ الفاظ ہیں کہ "میں اس سے پیشتر ان کی غزلوں کو بھی دیکھ چکا تھا جو قدیم شاعری کی تمام خصوصیات کی حامل ہوا کرتی تھیں۔ ان کی نظموں کو بھی میں نے دیکھا تھا جو روایات کہنہ کی پابندیوں کے ساتھ ایک آزاد متخیلانہ وجد اور بلند ترین ذہنی استقامت کے حسین اجتماع کی آئینہ دار ہوتی تھیں۔ ان کے سانٹ بھی میرے پیش نظر تھے جو راشد وحیدی کے سانٹ کی طرح جذباتی تجارب کا بہترین محاکاتی مرقع ہوا کرتے تھے اس طرح پرویز سے لے کر مغرب سے در آمدہ ایک جدید ہیئت سانٹ تک کا ذکر کیا ہے اور اگر نہیں کیا تو آزاد نظم کا ذکر نہیں کیا۔ اگر خالد نے اس سے قبل کوئی آزاد نظم لکھی ہوتی، خواہ وہ شائع نہ بھی ہوئی ہوتی تو پرویز جیسے قریبی دوست کا اس سے آگاہ ہونا لازمی تھا اگر ساغر ایک اجنبی کی حیثیت سے ۱۹۲۹ء میں فیروز پور میں آگاہ ہو سکتے ہیں تو پرویز صاحب کا اتنے طویل عرصے تک دوستی کی قربت کے باوجود بے خبر رہنا سمجھ سے باہر ہے۔ لہٰذا نتیجہ یہی بر آمد ہوتا ہے کہ خالد نے ۱۹۳۲ء میں انگلستان کے قیام کے دوران ہی میں آزاد نظم نگاری شروع کی اور "آزاد نظم" کی ایجاد کا سہرا ان کے سر باندھنے کا زور ایک سوچا سمجھا منصوبہ ہے اور اس "امامت" کو راشد سے دور رکھنے کی کارروائی ہے جیسا کہ تصدق حسین خالد کے بھائی رفیق خاور کی درج ذیل تحریر سے بھی مترشح ہے۔

"آزاد شاعری کے سلسلے میں راشد کی حیثیت امام فن یا بانی مبانی کی نہیں۔ لوگ اس صنف میں آگے بھی بہت کچھ لکھ چکے تھے۔ ہاں کالج (اسلامیہ کالج لاہور) کے حلقہ سے نکل کر آزاد نظم جب ایک وسیع تر حلقہ میں آئی اور یہ ان کی دو تین نظموں کی اشاعت سے ہوا تو باہر کے لوگوں کے لئے یہ اچنبھے کی چیز تھی اور غیر معمولی کشش کی حامل تھی کیونکہ انہیں پہلی بار "سکہ بند" شاعری سے گریز کی صورت نظر آئی۔" (۳۴۱)

تصدق حسین خالد کی اولیت کے مسئلے اور معاملے کے اس معرض میں بھائی کے ساتھ ساتھ فرزند بھی شریک ہے۔ خالد کے فرزند جسٹس اسلم ریاض حسین رقمطراز ہیں کہ۔

"مجھے اچھی طرح یاد ہے کہ جب وہ انگلستان تشریف لے گئے تو ان کا ذوق و شوق شعری کس طرح زور و شور سے ابھر آیا اور ہر ہفتہ جو خط بھی آتا اس میں ایک دو نظمیں ضرور ہوتیں۔ سب کی سب آزاد نظم کی اچھوتی صنف میں جو انہی کے دم سے وجود میں آئی اور انہی کے ساتھ وابستہ ہو گئی۔"

غور کیا جائے تو یہ بیان دو لخت لگتا ہے۔ بات انگلستان میں خالد کے ذوق و شوق شعری کی تیزی اور ہفتہ وار آزاد نظموں کی آمد کی ہو رہی ہے کہ یک دم اس کا رخ اس جانب پھر جاتا ہے کہ یہ "اچھوتی صنف" "انہی کے دم سے وجود میں آئی اور پھر اس انتہا پسندانہ مفروضاتی قطعیت پر جا کر ختم ہو جاتا ہے کہ "اور انہی کے ساتھ وابستہ ہو گئی" چلئے "انہی کے دم سے وجود میں آئی" والی بات تو پھر بھی تسلیم کی جا سکتی ہے لیکن "انہی کے ساتھ وابستہ ہو گئی" کی قطعی کوئی تاریخی حقیقت نہیں ہے کیا ان کے علاوہ کسی اور نے اس زمانے میں آزاد نظمیں نہیں کہیں یا ان کے بعد آزاد نظم کہنے کا سلسلہ ہمیشہ ہمیشہ کے لئے بند ہو گیا۔ اس فقرے کے مطلب تو یہ ہے کہ خالد ہی آزاد نظم کے موجد اور وہی اس کے خاتم بھی ہیں۔ اس اسٹیٹمنٹ میں جانبداری کی جھلک کو چھپایا نہیں جا سکا اور جذباتی وابستگی اور یک طرفہ جھکاؤ لفظوں کے پیرہن سے چھپائے نہیں چھپتا اور پردہ زنگاری سے صاف صاف جھانکتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ ویسے بھی مقدمہ جب بات کی اولیت کا ہو تو بیٹا خواہ جسٹس ہی کیوں نہ ہو اس کی گواہی انصاف کے تقاضے پورے نہیں کرتی۔ سچی گواہی کا معیار رشتہ داری نہیں غیر جانبداری ہے۔

اس ساری بحث کا لب لباب یہ ہے کہ۔

۱۔ تصدق حسین خالد اور ن۔ م۔ راشد دونوں نے آزاد نظم کے موجد ہونے کا دعویٰ کیا ہے لیکن ان سے پہلے عظمت اللہ خان دو آزاد نظمیں کہہ چکے تھے۔

۲۔ اگرچہ تصدق حسین خالد اور ن۔ م۔ راشد آزاد نظم کے موجد نہیں ہیں تاہم مجدد ضرور ہیں۔

۳۔ تصدق حسین خالد اور ن۔ م۔ راشد میں سے آزاد نظم پہلے کس نے کہی۔ اس مسئلے میں دونوں ہی اپنے دعووں کے ساتھ ثبوت فراہم نہیں کر سکے۔ جس کی وجہ سے ان کے دعاوی قول فیصل کی حیثیت اختیار کرنے سے محروم ہیں۔

۴۔ اگرچہ تصدق حسین خالد مدعی ہیں کہ انہوں نے ۱۹۲۵ء سے اردو میں آزاد نظم کا نیا طرز رائج کرنے کی ابتداء کی لیکن شواہد سے یہ ثابت نہیں ہوتا۔ ان کی آزاد نظم نگاری کا یقینی زمانہ ان کے قیام انگلستان کا ہی ہے جہاں وہ ۱۹۳۲ء کو تشریف لے گئے اور یہی ۱۹۳۲ء ہی کا سن ن۔ م۔ راشد کی آزاد نظم گوئی کا بھی بنتا ہے۔ اس لحاظ سے دونوں کی آزاد نظم نگاری کا سال آغاز ایک ہی ٹھہرتا ہے۔

۵۔ ساغر نظامی نے اگرچہ یہی ثابت کیا ہے کہ خالد آزاد نظم کے بانی ہیں لیکن ان کے بیانات بھی جھول سے بھرے پڑے ہیں جس سے بات حتمی یقین تک نہیں پہنچتی۔

۶۔ ن۔ م۔ راشد کے مجموعہ کلام "ماوراء" کے منظر عام پر آنے کے بعد تصدق حسین خالد خود کو آزاد نظم کا موجد ثابت کرنے کے لئے زیادہ کوشاں نظر آتے ہیں اور ان کے احباب بھی ان کی حمایت میں زیادہ سرگرمی کا مظاہرہ کرتے ہیں۔

۷۔ تصدق حسین خالد اپنی اولیت کے بارے میں خاصے حساس واقع ہوئے ہیں اور زور دے کر اپنی اول حیثیت منوانے کے آرزو مند نظر آتے ہیں جبکہ ان کے مقابلے میں ن۔ م۔ راشد شروع ہی سے اپنی "اولیت" کے لئے "غالباً" کا لفظ استعمال کر کے قطعیت کے برعکس تعمیم کا رویہ اختیار کرتے ہیں اور اس مغربی ہیئت کے اردو میں رواج کی پہل کے مسئلے میں مشرقی وضع داری کا ثبوت فراہم کرتے ہیں ویسے بھی اولیت کے مسئلے سے ان کی زیادہ دلچسپی ظاہر نہیں ہوتی وہ اس کے مقابلے میں فکر و فن کو زیادہ ترجیح دیتے ہیں اور دوسروں کے اس طرز عمل کو اپنے حق میں زیادتی پر محمول کرتے ہیں۔ جس کے تحت انہیں آزاد نظم کا پیش رو قرار دینے پر اصرار کیا جاتا ہے کیونکہ اس طرح آزاد نظم کے قارئین کی توجہ ان کے محاسن سخن سے ہٹ کر ایک فروعی اور غیر ضروری مسئلے کی طرف منعطف ہو گئی ہے۔ جیسا کہ ضیاء جالندھری کے نام ان کے ایک خط کے درج ذیل اقتباس سے واضح ہے کہ۔

> "جان من میں نے کبھی کسی اولیت کا دعویٰ نہیں کیا بلکہ جن لوگوں نے مجھے آزاد نظم کا پیش رو جانا انہوں نے ایک حد تک زیادتی کی یعنی پڑھنے والوں کی توجہ میری شاعری کے دوسرے محاسن یا خصائص سے ہٹا دی تاہم یہ تو تمہیں بھی معلوم ہے کہ "ماوراء" سے پہلے کوئی مجموعہ ایسا شائع نہیں ہوا تھا جس میں متعدد نظمیں آزاد ہوں اور تم اس کتاب کے دور رس اثر سے بھی انکار نہیں کر سکتے۔" (۳۴۲)

۹۔ تصدق حسین خالد اور ن۔ م۔ راشد کی اولیت کے اس مسئلے میں آخری بات یہ ہے کہ اگرچہ خالد کی اولیت شواہد و مظاہر سے قطعیت کے ساتھ ثابت نہیں ہوتی تاہم چونکہ خالد خود قطعیت کے ساتھ اولیت کے مدعی ہیں اور ان کے گواہوں میں ان کے بھائی رفیق خاور، ان کے فرزند جسٹس اسلم ریاض حسین اور ایک مقالہ نگار ساغر نظامی بھی شامل ہیں جبکہ ان کے مقابلے میں ن۔ م۔ راشد کو قطعیت کے ساتھ اولیت کا کوئی ادعا نہیں ہے اور اس مقدمے سے کوئی زیادہ دلچسپی بھی نہیں ہے اس لئے شک کا فائدہ دیتے ہوئے کوئی خالد کی اولیت کو تسلیم کرنا چاہئے تو کر سکتا ہے۔

جیسا کہ درج بالا بحث سے ثابت ہے کہ آزاد نظم کہنے کی حوصلہ افزا صورت ۱۹۳۲ء سے پیدا ہوئی اور ۱۹۳۶ء میں ترقی پسند تحریک معرض وجود میں آ گئی اس لئے آزاد نظم اور اس کے معتبر و نامور شعراء کا مفصل احوال آگے چل کر علامت نگاری کی تحریک اور حلقہ ارباب ذوق کے تحت کیا جائے گا تاکہ آزاد نظم کے بھرپور محاسن و خصائص سامنے آ سکیں فی الحال ترقی پسند تحریک کی جانب رجوع کیا جاتا ہے۔ تاکہ معلوم کیا جا سکے کہ اس تحریک نے آزاد نظم پر کیا اثرات مرتب کئے اور آزاد نظم نے ترقی پسند تحریک کی کہاں تک اور کس انداز میں پزیرائی کی۔

حواشی

(۱) ENCYCLOPAEDIA AMERICANA, VOLUME 3. GROLIER INCORPORATED, 1960, P. 479

(۲) عبدالرحمٰن، مراۃ الشعر، جید برقی پریس دہلی، ۱۹۳۶ء، ص ۸

(۳) عبدالرحمٰن، مراۃ الشعر، جید برقی پریس دہلی، ۱۹۳۶ء، ص ص ۳۴، ۳۵

(۴) عبدالرحمٰن، مراۃ الشعر، جید برقی پریس دہلی، ۱۹۳۶ء، ص ۶۶

(۵) عبدالرحمٰن، مراۃ الشعر، جید برقی پریس دہلی، ۱۹۳۶ء، ص ۶۶

(۶) عبدالرحمٰن، مراۃ الشعر، جید برقی پریس دہلی، ۱۹۳۶ء، ص ص ۶۶، ۶۷

(۷) عبدالرحمٰن، مراۃ الشعر، جید برقی پریس دہلی، ۱۹۳۶ء، ص ۶۷

(۸) عبدالرحمٰن، مراۃ الشعر، جید برقی پریس دہلی، ۱۹۳۶ء، ص ۶۵

(۹) عبدالرحمٰن، مراۃ الشعر، جید برقی پریس دہلی، ۱۹۳۶ء، ص ۶۹

(۱۰) مرزا قتیل، دریائے لطافت، مرتبہ انجمن ترقی اردو لکھنؤ، ۱۹۱۳ء، ص ۲۳۸

(۱۱) نجم الغنی، بحر الفصاحت، مطبع منشی نول کشور، لکھنؤ، ۱۹۲۷ء، ص ۱۱۸

(۱۲) شمس العلماء خواجہ الطاف حسین حالی، مقدمہ شعر و شاعری، کشمیر کتاب گھر، لاہور، اگست ۱۹۷۱ء، ص ۳۶

(۱۳) شمس العلماء خواجہ الطاف حسین حالی، مقدمہ شعر و شاعری، کشمیر کتاب گھر، لاہور، اگست ۱۹۷۱ء، ص ص ۳۶، ۳۷

(۱۴) شمس العلماء خواجہ الطاف حسین حالی، مقدمہ شعر و شاعری، کشمیر کتاب گھر، لاہور، اگست ۱۹۷۱ء، ص ۳۷

(۱۵) شمس العلماء خواجہ الطاف حسین حالی، مقدمہ شعر و شاعری، کشمیر کتاب گھر، لاہور، اگست ۱۹۷۱ء، ص ص ۳۷، ۳۸

(۱۶) عبدالحلیم شرر، مضمون "ہمارا لٹریچر"، "دلگداز"، ستمبر ۱۹۸۹ء، ص ۵

(۱۷) عبدالحلیم شرر، دلگداز، جون ۱۹۰۰ء، ص ۹۔ "مضامین شرر" جلد ہفتم، مکتبہ گیلانی لاہور، سنہ اشاعت ندارد، ص ص ۱۹، ۲۰

(۱۸) ن۔م۔ راشد، دیباچہ (طبع اول) مشمولہ ماوراء، المثال لاہور، طبع چہارم، فری ۱۹۶۹ء ص ۱۰۸

(۱۹) ڈاکٹر محمد حسن، جدید اردو ادب، غضنفر اکیڈمی، کراچی، ص ص ۷۷، ۷۸

(۲۰) خاطر غزنوی، جدید اردو ادب، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، بار اول ۱۹۸۵ء، ص ۱۴۳

(۲۱) شمس العلماء خواجہ الطاف حسین حالی، مقدمہ شعر و شاعری، کشمیر کتاب گھر، لاہور، اگست ۱۹۷۱ء، ص ۳۶

(۲۲) خاطر غزنوی، جدید اردو ادب، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۸۵ء، ص ۱۴۳

(۲۳) ن۔م۔ راشد، دیباچہ (طبع اول) مشمولہ ماوراء، المثال لاہور، طبع چہارم، فروری ۱۹۶۹ء، ص ۱۰۵

(۲۴) عبدالحلیم شرر، "دلگداز" لکھنؤ، جون ۱۹۰۰ء، ص ۹

(۲۵) عبدالحلیم شرر، ماہنامہ "دلگداز" لکھنؤ، فروری ۱۹۰۱ء، ص ۱۰

(۲۶) دلگیر اکبر آبادی، مضمون "ہماری شاعری کے لئے نیا میدان" ماہنامہ فصیح الملک، اپریل ۱۹۰۹ء، ص ۱۳

(۲۷) شمیم احمد، اصناف سخن اور شعری ہیئتیں، تحقیق مرکز، لاہور، سنہ اشاعت ندارد، ص ص ۱۷۰، ۱۷۱

(۲۸) شمیم احمد، اصناف سخن اور شعری ہیئتیں، تحقیق مرکز، لاہور، سنہ اشاعت ندارد، ص ۱۷۱

(۲۹) خاطر غزنوی، جدید اردو ادب، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، بار اول ۱۹۸۵ء، ص ۱۴۹

(۳۰) شمیم احمد، اصناف سخن اور شعری ہیئتیں، تحقیق مرکز، لاہور، سنہ اشاعت ندارد، ص ۱۷۱

(۳۱) شمیم احمد، اصناف سخن اور شعری ہیئتیں، تحقیق مرکز، لاہور، سنہ اشاعت ندارد، ص ص ۱۷۱، ۱۷۲

(۳۲) ڈاکٹر عنوان چشتی، اردو شاعری میں ہیئت کے تجربے، انجمن ترقی اردو (ہند) دلی، جولائی ۱۹۷۵ء ص ۸۲

(۳۳) شمیم احمد، اصناف سخن اور شعری ہیئتیں، تحقیق مرکز، لاہور، سنہ اشاعت ندارد، ص ۱۷۱

(۳۴) عظمت اللہ خان، مضمون شاعری، ذیلی عنوان اردو عروض، مشمولہ اردو حیدر آباد دکن، اپریل ۱۹۲۳ء ص ۲۵۳

(۳۵) عظمت اللہ خان، مضمون شاعری، ذیلی عنوان اردو عروض، مشمولہ اردو حیدر آباد دکن، اپریل ۱۹۲۳ء، ص ۲۵۵

(۳۶) ڈاکٹر حنیف کیفی، اردو میں نظم معرا اور آزاد نظم، جامعہ ملیہ نئی دہلی، دسمبر ۱۹۸۲ء، ص ۲۳۸

(۳۷) DICTIONARY OF WORLD LITERARY TERMS (REVISED AND ENLARGED EDITION), EDITED BY JOSEPH T. SHIPLEY, GEORGE ALLEN & UNWIN, LONDON 1979, P.32

(۳۸) ڈاکٹر ابواللیث صدیقی، مضمون "جدید شاعری کا ترقی پسند دور ۱۹۳۶ء سے قیام پاکستان تک" مشمولہ نگار پاکستان، جدید شاعری نمبر، ۱۹۶۵ء، ص ۲۸

(۳۹) ڈاکٹر گیان چند جین، تحریریں، ادارہ فروغ اردو، لکھنؤ، ۱۹۶۳ء ص ۱۳۳

(۴۰) ڈاکٹر سیدہ جعفر، فن کی جانچ، حیدر آباد، ۱۹۶۵ء، ص ۲۹

(۴۱) ڈاکٹر محمد حسن، جدید اردو ادب، غضنفر اکیڈمی کراچی، سنہ اشاعت ندارد، ص ۷۷

(۴۲) مبارزت الدین رفعت، رسالہ "شاعر" بمبئی خاص نمبر، اگست، ستمبر ۱۹۶۱ء، ص ۴۳

(۴۳) خاطر غزنوی، جدید اردو ادب، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، بار اول، ۱۹۸۵ء، ص ۱۴۹

(۴۴) کنول کرشن بالی، آزاد نظم اردو شاعری میں، کتاب پبلشرز لکھنؤ، سنہ اشاعت ندارد، ص ۵۳

(۴۵) عبد السلام ندوی، شعر الہند، حصہ اول، مطبع معارف، اعظم گڑھ، طبع چہارم، ۱۹۳۹ء، ص ۸۷، ۴

(۴۶) نجم الغنی، رسالہ فصیح الملک، دہلی، دسمبر ۱۹۰۹ء، ص ۳

(۴۷) نجم الغنی، بحر الفصاحت، اشاعت سوم، مطبع نول کشور لکھنؤ، ۱۹۲۷ء، ص ص ۴۳، ۴۴

(۴۸) نجم الغنی، بحر الفصاحت، اشاعت سوم، مطبع نول کشور لکھنؤ، ۱۹۲۷ء، ص ۴۳

(۴۹) طلحہ رضوی برق، مضمون "آزاد شاعری" مشمولہ رسالہ "شاعر" بمبئی فروری ۱۹۶۱ء، ص ۱۸

(۵۰) معشوق حسین خان، طالب علم مدرسۃ العلوم علی گڑھ، مضمون "آزاد اور اردو لٹریچر" مشمولہ "محمڈن اینگلو اورینٹل کالج میگزین و علی گڑھ انسٹی ٹیوٹ گزٹ" جدید سلسلہ جلد نمبر ۸، نمبر ۱۵، یکم اکتوبر ۱۹۰۰ء، ص ۹

(۵۱) ڈاکٹر محمد صادق، محمد حسین آزاد — احوال و آثار، مجلس ترقی ادب، لاہور، طبع اول، نومبر ۱۹۷۶ء، ص ص ۱۱۹، ۱۲۰

(۵۲) ڈاکٹر عنوان چشتی، اردو شاعری میں ہیئت کے تجربے، انجمن ترقی اردو (ہند) دلی، جولائی ۱۹۷۵ء، ص ۸۷

(۵۳) بحوالہ کنول کرشن بالی، آزاد نظم اردو شاعری میں، کتاب پبلشرز لکھنؤ، سن اشاعت ندارد، ص ۵۳

(۵۴) حنیف کیفی، اردو شاعری میں سانٹ، انجمن ترقی اردو (ہند) نئی دہلی، جولائی ۱۹۷۵ء، ص ۹۸

(۵۵) ڈاکٹر عبادت بریلوی، جدید شاعری، اردو دنیا کراچی، ۱۹۶۱ء، ص ۱۸

(۵۶) ڈاکٹر وزیر آغا، اردو شاعری کا مزاج، جدید ناشرین لاہور، مئی ۱۹۶۵ء، ص ۳۳۴

(۵۷) ڈاکٹر شوکت سبزواری، نئی پرانی قدریں، مکتبہ اسلوب کراچی، ۱۹۶۱ء، ص ۹۳

(۵۸) ڈاکٹر اشرف رفیع، نظم طباطبائی، حیات اور کارناموں کا تنقیدی مطالعہ مطبع نیشنل فائن پرنٹنگ پریس چار کمان، حیدر آباد، ۱۹۷۳ء، ص ص ۲۲۹، ۳۰۰

(۵۹) ڈاکٹر ابواللیث صدیقی، تجربے اور روایت، اردو اکادمی سندھ، کراچی، ۱۹۵۹ء، ص ۱۵۵

(۶۰) پروفیسر عبد القادر سروری، جدید اردو شاعری، کتاب منزل کشمیری بازار، لاہور، ۱۹۳۹ء، ص ۱۰۲

(۶۱) ڈاکٹر مناظر عاشق ہرگانوی، عبد الحلیم شرر بحیثیت شاعر، موڈرن پبلشنگ ہاؤس، نئی دہلی ۱۹۹۰ء، ص ۲۴۷

(۶۲) عبد الحلیم شرر، دلگداز لکھنؤ، جون ۱۹۰۰ء، ص ۹

(۶۳) ڈاکٹر عنوان چشتی، اردو شاعری میں ہیئت کے تجربے، انجمن ترقی اردو (ہند) دلی، جولائی ۱۹۷۵ء، ص ص ۹۰، ۹۱

(۶۴) عبد الحلیم شرر، دلگداز لکھنؤ، جون ۱۹۱۰ء، ص ۹

(۶۵) ڈاکٹر اسلم فرخی، محمد حسین آزاد، حیات اور تصانیف، حصہ دوم، تصانیف انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی، ۱۹۵۵ء، ص ۵۶۳

(۶۶) عبد الحلیم شرر، دلگداز لکھنؤ، نومبر ۱۹۰۰ء، ص ۱۱

(۶۷) ڈاکٹر عنوان چشتی، اردو شاعری میں ہیئت کے تجربے، انجمن ترقی اردو (ہند) دلی، جولائی ۱۹۷۵ء، ص ۹۳

(۶۸) دلگداز لکھنؤ، نومبر ۱۹۰۰ء، ص ۱۱ تا ۱۳

(۶۹) عبد الحلیم شرر، دلگداز لکھنؤ، نومبر ۱۹۰۰ء، ص ۱۱

(۷۰) حیات و کلیات اسماعیل میرٹھی، مرتبہ اسلم سیفی، مکتبہ جامعہ ملیہ دہلی، طبع ثانی، ۱۹۳۹ء، ص ص ۷۳، ۷۴

(۷۱) کلیات اسماعیل، مرتبہ اسلم سیفی، مکتبہ جامعہ ملیہ دہلی، طبع ثانی، ۱۹۳۹ء، ص ص ۵۳، ۵۴

(۷۲) کلیات اسماعیل، مرتبہ اسلم سیفی، مکتبہ جامعہ ملیہ دہلی، طبع ثانی، ۱۹۳۹ء، ص ص ۱۲۸، ۱۲۹

(۷۳) کلیات اسماعیل' مرتبہ اسلم سیفی' مکتبہ جامعہ ملیہ دہلی' طبع ثانی' ۱۹۳۹ء' ص ۳۳

(۷۴) کلیات اسماعیل' مرتبہ اسلم سیفی' مکتبہ جامعہ ملیہ دہلی' طبع ثانی' ۱۹۳۹ء' ص ص ۳۲' ۳۳

(۷۵) کلیات اسماعیل' مرتبہ اسلم سیفی' مکتبہ جامعہ ملیہ دہلی' طبع ثانی' ۱۹۳۹ء' ص ۵۹

(۷۶) کلیات اسماعیل' مرتبہ اسلم سیفی' مکتبہ جامعہ ملیہ دہلی' طبع ثانی' ۱۹۳۹ء' نظم نمبر ۲۳۷' ص ص ۳۴۳' ۳۴۴

(۷۷) کلیات اسماعیل' مرتبہ اسلم سیفی' مکتبہ جامعہ ملیہ دہلی' طبع ثانی' ۱۹۳۹ء' نظم نمبر ۲۳۸' ص ص ۳۴۴' ۳۴۵

(۷۸) برج موہن' دتاتریا کیفی' کیفیہ' انجمن ترقی اردو (ہند) دہلی' ۱۹۴۲ء' ص ۲۹۸

(۷۹) برج موہن' دتاتریا کیفی' کیفیہ' انجمن ترقی اردو (ہند) دہلی' ۱۹۴۲ء' ص ۳۰۸

(۸۰) برج موہن' دتاتریا کیفی' واردات' لاہور' گیلانی الیکٹرک پریس' ۱۹۴۱ء' ص ۳۷

(۸۱) (الف) ڈاکٹر حامدی کاشمیری' جدید اردو نظم اور یورپی اثرات' مجلس اشاعت ادب' دہلی' ۱۹۶۸ء' ص ۱۸۰

(ب) ڈاکٹر عنوان چشتی' اردو شاعری میں ہیئت کے تجربے' انجمن ترقی اردو (ہند) دہلی' ۱۹۷۵ء' ص ۸۸

(۸۲) ڈاکٹر حامدی کاشمیری' جدید اردو نظم اور یورپی اثرات' مجلس اشاعت ادب' دہلی' ۱۹۶۸ء' ص ۱۸۰

(۸۳) ڈاکٹر عنوان چشتی' اردو شاعری میں ہیئت کے تجربے' انجمن ترقی اردو (ہند) دہلی' ۱۹۷۵ء' ص ۸۸

(۸۴) برج موہن' دتاتریا کیفی' واردات' گیلانی الیکٹرک پریس' لاہور' ۱۹۴۱ء' ص ۳۳۴

(۸۵) برج موہن' دتاتریا کیفی' واردات' گیلانی الیکٹرک پریس' لاہور' ۱۹۴۱ء' ص ۲۹۹

(۸۶) برج موہن' دتاتریا کیفی' واردات' لاہور' گیلانی الیکٹرک پریس' ۱۹۴۱ء' ص ۳۰۳

(۸۷) ڈاکٹر اسلم فرخی' محمد حسین آزاد' حیات اور تصانیف' حصہ دوم تصانیف' انجمن ترقی اردو پاکستان' کراچی' ۱۹۵۵ء' ص ۵۶۳

(۸۸) ڈاکٹر اسلم فرخی' محمد حسین آزاد' حیات اور تصانیف' حصہ دوم تصانیف' انجمن ترقی اردو پاکستان' کراچی' ۱۹۵۵ء' ص ۵۹۶

(۸۹) ڈاکٹر اسلم فرخی' محمد حسین آزاد' حیات اور تصانیف' حصہ دوم تصانیف' انجمن ترقی اردو پاکستان' کراچی' ۱۹۵۵ء' ص ۵۹۶

(۹۰) ڈاکٹر اسلم فرخی' محمد حسین آزاد' حیات اور تصانیف' حصہ دوم تصانیف' انجمن ترقی اردو پاکستان' کراچی' ۱۹۵۵ء' ص ۶۰۳

(۹۱) خم کدۂ آزاد' مرتبہ آغا محمد طاہر' آزاد بک ڈپو' دہلی' جون ۱۹۳۲ء' دیباچہ ص ۵

(۹۲) خم کدۂ آزاد' مرتبہ آغا محمد طاہر' آزاد بک ڈپو' دہلی' جون ۱۹۳۲ء' دیباچہ ص ۶

(۹۳) خم کدۂ آزاد' مرتبہ آغا محمد طاہر' آزاد بک ڈپو' دہلی' جون ۱۹۳۲ء' دیباچہ ص ۶

(۹۴) خم کدۂ آزاد' مرتبہ آغا محمد طاہر' آزاد بک ڈپو' دہلی' جون ۱۹۳۲ء' دیباچہ ص ۷

(۹۵) خم کدۂ آزاد' مرتبہ آغا محمد طاہر' آزاد بک ڈپو' دہلی' جون ۱۹۳۲ء' دیباچہ ص ۷

(۹۶) ڈاکٹر اسلم فرخی' محمد حسین آزاد' حیات اور تصانیف' حصہ دوم تصانیف' انجمن ترقی اردو پاکستان' کراچی' ۱۹۵۵ء' ص ۹۳

(۹۷) خم کدۂ آزاد' مرتبہ آغا محمد طاہر' آزاد بک ڈپو' دہلی' جون ۱۹۳۲ء' دیباچہ ص ۷

(۹۸) لالہ سری رام' خم خانہ جاوید' جلد اول' امپریل بک ڈپو' دہلی ۱۹۱۱ء' ص ۳۴

(۹۹) نظم دلفروز (مجموعہ نظم آزاد) مرتبہ ممتاز علی' دارالاشاعت پنجاب' لاہور مطبع رفاہ عام اسٹیم پریس' لاہور' ۱۸۹۹ء' ص ۸

(۱۰۰) نظم دلفروز (مجموعہ نظم آزاد) مرتبہ ممتاز علی' دارالاشاعت پنجاب' لاہور مطبع رفاہ عام اسٹیم پریس' لاہور' ۱۸۹۹ء' ص ۸

(۱۰۱) مجموعہ نظم آزاد' مرتبہ مولوی سید ممتاز علی' دارالاشاعت پنجاب' لاہور مطبع رفاہ عام اسٹیم پریس' ۱۸۹۹ء' ص ص ۱۰۱-۱۰۵

(۱۰۲) خم کدۂ آزاد' مرتبہ آغا محمد طاہر' آزاد بک ڈپو' دہلی' جون ۱۹۳۲ء' ص ۹۳

(۱۰۳) عبدالحلیم شرر' مضامین شرر' جلد ہفتم' مکتبہ گیلانی لاہور' سنہ اشاعت ندارد' ص ص ۸۰' ۸۱

(۱۰۴) (الف) عبدالحلیم شرر' دلگداز' جون ۱۹۰۰ء' ص ص ۹' ۱۰

(ب) عبدالحلیم شرر' مضامین شرر' جلد ہفتم' مکتبہ گیلانی لاہور' سنہ اشاعت ندارد' ص ۲۰

(۱۰۵) (الف) عبدالحلیم شرر' دلگداز' لکھنؤ' جون ۱۹۰۰ء' ص ۹

(ب) عبدالحلیم شرر' مضامین شرر' مکتبہ گیلانی لاہور' سنہ اشاعت ندارد' ص ۲۰

(۱۰۶) عبدالحلیم شرر' دلگداز' لکھنؤ' جون ۱۹۰۰ء' ص ۱۱

(۱۰۷) عبدالحلیم شرر' دلگداز' لکھنؤ' جون ۱۹۰۰ء' ص ۱۰' مضامین شرر' جلد ہفتم' مکتبہ گیلانی لاہور' سنہ اشاعت ندارد' ص ۲۰

(۱۰۸) عبدالحلیم شرر' دلگداز' لکھنؤ' ستمبر ۱۹۰۰ء' ص ۱۰

(۱۰۹) عبدالحلیم شرر' دلگداز' لکھنؤ' ستمبر ۱۹۰۰ء' ص ۱۰

(١١٠) عبدالحلیم شرر، دلگداز، لکھنؤ، اکتوبر ١٩٠٠ء، ص ١٧
(١١١) عبدالحلیم شرر، دلگداز، لکھنؤ، نومبر ١٩٠٠ء، ص ١٠
(١١٢) عبدالحلیم شرر، دلگداز، لکھنؤ، دسمبر ١٩٠٠ء، ص ١٥
(١١٣) عبدالحلیم شرر، دلگداز، لکھنؤ، دسمبر ١٩٠٠ء، ص ١٤
(١١٤) عبدالحلیم شرر، دلگداز، لکھنؤ، جنوری ١٩٠١ء، ص ص ١١ تا ١٣
(١١٥) عبدالحلیم شرر، دلگداز، لکھنؤ، مئی ١٩٠١ء، ص ١٣
(١١٦) عبدالحلیم شرر، دلگداز، لکھنؤ، اگست ١٩١٠ء، ص ٩
(١١٧) عبدالحلیم شرر، دلگداز، لکھنؤ، اگست ١٩١٠ء، ص ٩
(١١٨) عبدالحلیم شرر، دلگداز، لکھنؤ، اپریل ١٩٠١ء، ص ص ٧، ٨
(١١٩) شیخ عبدالقادر، مخزن، نومبر ١٩٠٣ء، ص ٣٩
(١٢٠) عبدالحلیم شرر، دلگداز، لکھنؤ، نومبر ١٩٠٠ء، ص ١١
(١٢١) شیخ عبدالقادر، مخزن، مئی ١٩٠١ء، ص ٣٩
(١٢٢) یہ مصرع خارج از بحر ہے۔ ایسا نہیں کے بعد واوین کا محل استعمال بھی نا قابل فہم ہے۔
(١٢٣) عبدالحلیم شرر، دلگداز، نومبر ١٩٠٠ء، ص ١١
(١٢٤) عبدالحلیم شرر، دلگداز، فروری ١٩٠١ء، ص ١٠
(١٢٥) مخدوم عالم اثر مارہروی، مضمون "نظم" مشمولہ رسالہ فصیح الملک، مارچ ١٩٠٩ء، ص ص ٩، ١٠
(١٢٦) احسن مارہروی، رسالہ فصیح الملک، مارچ ١٩٠٩ء، ص ١١
(١٢٧) دلگیر اکبر آبادی، مضمون ہماری شاعری کے لئے نیا میدان، مشمولہ رسالہ فصیح الملک، اپریل ١٩٠٩ء، ص ١٣
(١٢٨) عبدالحلیم شرر، دلگداز، جون ١٩٠٠ء، ص ٩
(١٢٩) دلگیر اکبر آبادی، مضمون ہماری شاعری کے لئے نیا میدان، مشمولہ رسالہ فصیح الملک، اپریل ١٩٠٩ء، ص ١٣
(١٣٠) عبدالحلیم شرر، دلگداز، جون ١٩٠٠ء، ص ٩
(١٣١) محمد عمر باوانی، دلگداز، جنوری ١٩٠١ء، ص ١١
(١٣٢) دلگیر اکبر آبادی، مضمون ہماری شاعری کے لئے نیا میدان، مشمولہ رسالہ فصیح الملک، اپریل ١٩٠٩ء، ص ٢١
(١٣٣) عبدالحلیم شرر، دلگداز، جون ١٩٠٠ء، ص ١٠
(١٣٤) دلگیر اکبر آبادی، مضمون ہماری شاعری کے لئے نیا میدان، مشمولہ رسالہ فصیح الملک، اپریل ١٩٠٩ء، ص ٢١
(١٣٥) محمد عمر باوانی، دلگداز، جنوری ١٩٠١ء، ص ١٣
(١٣٦) دلگیر اکبر آبادی، مضمون ہماری شاعری کے لئے نیا میدان، مشمولہ رسالہ فصیح الملک، اپریل ١٩٠٩ء، ص ١٣
(١٣٧) احسن مارہروی، رسالہ فصیح الملک، اپریل ١٩٠٩ء، ص ٢١
(١٣٨) احسن مارہروی، رسالہ فصیح الملک، اپریل ١٩٠٩ء، ص ص ٢١، ٢٢
(١٣٩) دلگیر اکبر آبادی، مضمون ہماری شاعری کے لئے نیا میدان، مشمولہ رسالہ فصیح الملک، اپریل ١٩٠٩ء، ص ١٤
(١٤٠) احسن مارہروی، رسالہ فصیح الملک، اپریل ١٩٠٩ء، ص ص ٢٢، ٢٣
(١٤١) احسن مارہروی، رسالہ فصیح الملک، اپریل ١٩٠٩ء، ص ٢٣
(١٤٢) مرزا سلطان احمد، مضمون "رد سخن یا اعادہ سخن" مشمولہ رسالہ فصیح الملک، جون ١٩٠٩ء، ص ١٣
(١٤٣) نجم الغنی، انشاپردازان اردو سے ایک اہم سوال، مضمون مشمولہ رسالہ فصیح الملک، دسمبر ١٩٠٩ء، ص ٤
(١٤٤) نجم الغنی، انشاپردازان اردو سے ایک اہم سوال، مضمون مشمولہ رسالہ فصیح الملک، دسمبر ١٩٠٩ء، ص ٥
(١٤٥) نجم الغنی، انشاپردازان اردو سے ایک اہم سوال، مضمون مشمولہ رسالہ فصیح الملک، دسمبر ١٩٠٩ء، ص ٥
(١٤٦) نجم الغنی، بحر الفصاحت، مطبع منشی نول کشور، لکھنؤ، ١٩٢٧ء، ص ٥٠
(١٤٧) نجم الغنی، انشاپردازان اردو سے ایک اہم سوال، مشمولہ رسالہ فصیح الملک، دسمبر ١٩٠٩ء، ص ٧
(١٤٨) عیش رام پوری، نیرنگ رام پور، جولائی، اگست ١٩١٠ء، ص ٧٠
(١٤٩) (الف) سید اولاد حسین شاداں لکھنوی، "نیرنگ" رامپور، مارچ ١٩١٠ء، ص ٢٥

(ب) سید اولاد حسین شاداں لکھنوی، "مخزن" لاہور، جنوری ۱۹۱۱ء، ص ۲۹

(۱۵۰) سید اولاد حسین شاداں لکھنوی، "نیرنگ" رامپور، مارچ ۱۹۱۰ء، ص ۲۷، مخزن جنوری ۱۹۱۱ء، ص ۳۳

(۱۵۱) (الف) سید اولاد حسین شاداں لکھنوی، "نیرنگ" رامپور، مارچ ۱۹۱۰ء، ص ۲۵

(ب) سید اولاد حسین شاداں لکھنوی، "مخزن" لاہور، جنوری ۱۹۱۱ء، ص ص ۲۹، ۳۰

(۱۵۲) (الف) سید اولاد حسین شاداں لکھنوی، "نیرنگ" رامپور، مارچ ۱۹۱۰ء، ص ۲۷

(ب) سید اولاد حسین شاداں لکھنوی، "مخزن" لاہور، جنوری ۱۹۱۱ء، ص ۳۳

(۱۵۳) (الف) سید اولاد حسین شاداں لکھنوی، "نیرنگ" رامپور، مارچ ۱۹۱۰ء، ص ۲۶

(ب) سید اولاد حسین شاداں لکھنوی، "مخزن" لاہور، جنوری ۱۹۱۱ء، ص ۳۰

(۱۵۴) (الف) سید اولاد حسین شاداں لکھنوی، "نیرنگ" رامپور، مارچ ۱۹۱۰ء، ص ۲۵

(ب) سید اولاد حسین شاداں لکھنوی، "مخزن" لاہور، جنوری ۱۹۱۱ء، ص ص ۲۸، ۲۹

(۱۵۵) سید مظفر علی اسیر، زر کامل عیار، ترجمہ معیار الاشعار، مطبع منشی نول کشور، لکھنؤ، ۱۸۷۲ء، ص ص ۵، ۶

(۱۵۶) ضیاء احمد بدایونی، مباحث و مسائل، دہلی، ۱۹۶۸ء، ص ۳۲۳

(۱۵۷) (الف) سید اولاد حسین شاداں لکھنوی، نیرنگ رام پور، مارچ ۱۹۱۰ء، ص ۲۶

(ب) سید اولاد حسین شاداں لکھنوی، "مخزن" لاہور، جنوری ۱۹۱۱ء، ص ۳۱

(۱۵۸) عبدالحلیم شرر، دلگداز، جون ۱۹۱۰ء، ص ۱۵

(۱۵۹) عبدالحلیم شرر، دلگداز، فروری ۱۹۰۱ء، ص ۱۰

(۱۶۰) عبدالحلیم شرر، دلگداز، جون ۱۹۱۰ء، ص ۱۵

(۱۶۱) عبدالحلیم شرر، دلگداز، جون ۱۹۱۰ء، ص ص ۹، ۱۰

(۱۶۲) عبدالحلیم شرر، دلگداز، دسمبر ۱۹۱۸ء، ص ۲۶، مضامین شرر، جلد ہفتم، مکتبہ گیلانی لاہور، سنہ اشاعت ندارد، لاہور، ص ۸۱

(۱۶۳) عبدالحلیم شرر، دلگداز، جون ۱۹۱۰ء، ص ۱۱

(۱۶۴) عبدالحلیم شرر، دلگداز، جون ۱۹۱۰ء، ص ص ۱۰، ۱۱

(۱۶۵) عبدالحلیم شرر، دلگداز، جون ۱۹۱۰ء، ص ۱۱

(۱۶۶) عبدالحلیم شرر، دلگداز، جون ۱۹۱۰ء، ص ۱۵

(۱۶۷) برج موہن دتاتریا کیفی، کیفیہ، انجمن ترقی اردو (ہند)، دہلی ۱۹۴۲ء، ص ۳۰۸

(۱۶۸) کرشن چندر، تعارف، ماوراء، (طبع اول) مشمولہ ماوراء المثال لاہور، طبع چہارم، فروری ۱۹۶۹ء، ص ۱۱

(۱۶۹) DR. ABDUL LATIF: THE INFLUENCE OF ENGLISH LITERATURE ON URDU LITERATUER, LONDON, 1924, P. 68

(۱۷۰) عبدالرحمٰن، مراۃ الشعر، جید برقی پریس دہلی، ۱۹۲۶ء، ص ص ۶۹، ۷۰

(۱۷۱) عبدالحلیم شرر، دلگداز، جون ۱۹۱۰ء، ص ۹

(۱۷۲) شمیم احمد، اصناف سخن اور شعری ہیئتیں، تحقیق مرکز لاہور، سنہ اشاعت ندارد، ص ۱۷۲

(۱۷۳) "نیرنگ خیال" اکتوبر ۱۹۲۷ء، ص ۵۳

(۱۷۴) سید محمد یوسف قیصر، مضمون شاعری مشمولہ "العصر" لکھنؤ جنوری ۱۹۱۲ء، ص ۲۰

(۱۷۵) تاجور نجیب آبادی، ہمایوں، جنوری ۱۹۲۳ء، ص ۳۲

(۱۷۶) تاجور نجیب آبادی، ہمایوں، جنوری ۱۹۲۳ء، ص ۲۷

(۱۷۷) تاجور نجیب آبادی، ہمایوں، جنوری ۱۹۲۳ء، ص ۲۷

(۱۷۸) تاجور نجیب آبادی، ہمایوں، جنوری ۱۹۲۳ء، ص ص ۲۸، ۲۹

(۱۷۹) تاجور نجیب آبادی، ہمایوں، جنوری ۱۹۲۳ء، ص ۲۹

(۱۸۰) تاجور نجیب آبادی، ہمایوں، جنوری ۱۹۲۳ء، ص ۲۹

(۱۸۱) تاجور نجیب آبادی، ہمایوں، جنوری ۱۹۲۳ء، ص ۳۰

(۱۸۲) تاجور نجیب آبادی' ہمایوں' جنوری ۱۹۲۳ء' ص ۳۰

(۱۸۳) تاجور نجیب آبادی' ہمایوں' جنوری ۱۹۲۳ء' ص ۳۰

(۱۸۴) تاجور نجیب آبادی' ہمایوں' جنوری ۱۹۲۳ء' ص ۳۶

(۱۸۵) تاجور نجیب آبادی' ہمایوں' جنوری ۱۹۲۳ء' ص ص ۳۶' ۳۷

(۱۸۶) تاجور نجیب آبادی' ہمایوں' جنوری ۱۹۲۳ء' ص ۳۷

(۱۸۷) تاجور نجیب آبادی' ہمایوں' جنوری ۱۹۲۳ء' ص ۳۷

(۱۸۸) تاجور نجیب آبادی' ہمایوں' جنوری ۱۹۲۳ء' ص ۳۷

(۱۸۹) تاجور نجیب آبادی' ہمایوں' جنوری ۱۹۲۳ء' ص ۳۴

(۱۹۰) سالک بٹالوی' مضمون ادبیات اردو' مشمولہ ہمایوں' اکتوبر ۱۹۲۳ء' ص ۳۲۹

(۱۹۱) سالک بٹالوی' مضمون ادبیات اردو' مشمولہ ہمایوں' اکتوبر ۱۹۲۳ء' ص ۳۲۹

(۱۹۲) سالک بٹالوی' مضمون ادبیات اردو' مشمولہ ہمایوں' اکتوبر ۱۹۲۳ء' ص ۳۲۹

(۱۹۳) سالک بٹالوی' مضمون ادبیات اردو' مشمولہ ہمایوں' اکتوبر ۱۹۲۳ء' ص ۳۲۹

(۱۹۴) سالک بٹالوی' مضمون ادبیات اردو' مشمولہ ہمایوں' اکتوبر ۱۹۲۳ء' ص ۳۲۹

(۱۹۵) عظمت اللہ خان' مضمون شاعری' ذیلی عنوان اردو عروض' مشمولہ اردو' حیدر آباد دکن' اپریل ۱۹۲۴ء' ص ص ۲۵۲' ۲۵۳

(۱۹۶) عظمت اللہ خان' مضمون شاعری' ذیلی عنوان اردو عروض' مشمولہ اردو' حیدر آباد دکن' اپریل ۱۹۲۴ء' ص ۲۵۳

(۱۹۷) ڈاکٹر عبدالرحمان بجنوری' مضمون رابندر ناتھ ٹیگور کی شہرۂ آفاق تصنیف گیتان جلی' مشمولہ اردو' حیدر آباد دکن' اپریل ۱۹۲۵ء' ص ص ۱۸۶' ۱۸۷

(۱۹۸) نیرنگ خیال' لاہور' عید نمبر ۱۹۲۸ء' ص ۲۰

(۱۹۹) ہمایوں لاہور' جون ۱۹۲۷ء' ص ۴۳۵

(۲۰۰) سوغات بنگلور' جدید نظم نمبر' ۱۳۲

(۲۰۱) ڈاکٹر حنیف کیفی' اردو میں نظم معرا اور آزاد نظم' جامعہ ملیہ اسلامیہ' نئی دہلی' دسمبر ۱۹۸۲ء' ص ۳۸۰

(۲۰۲) مرزا عظیم بیگ چغتائی' مضمون چپے کی شہادت مشمولہ "ساقی" دہلی' ظریف نمبر اپریل ۱۹۳۱ء' ص ۱۰۹

(۲۰۳) م۔ حسن لطیفی "لطیفیات" جلد دوم' لدھیانہ' ۱۹۳۵ء' ص ص ۱۲۴' ۱۲۵

(۲۰۴) سید جابر علی' مضمون اردو میں آزاد نظم کا ارتقاء مشمولہ "ادبی دنیا" ستمبر ۱۹۳۶ء' ص ۴۲

(۲۰۵) محمد حسین ادیب' مضمون' اردو شاعری پر کلاسیکیت و رومانیت کی جنگ کا اثر' مشمولہ ساقی سالنامہ' جنوری ۱۹۳۳ء' ص ۱۹

(۲۰۶) محمد حسین ادیب' مضمون' اردو شاعری پر کلاسیکیت و رومانیت کی جنگ کا اثر' مشمولہ ساقی سالنامہ' جنوری ۱۹۳۳ء' ص ۱۹

(۲۰۷) محمد حسین ادیب' مضمون' اردو شاعری پر کلاسیکیت و رومانیت کی جنگ کا اثر' مشمولہ ساقی سالنامہ' جنوری ۱۹۳۳ء' ص ۱۹

(۲۰۸) محمد حسین ادیب' مضمون' اردو شاعری پر کلاسیکیت و رومانیت کی جنگ کا اثر' مشمولہ ساقی شمارہ بابت مارچ ۱۹۳۳ء' ص ۱۱

(۲۰۹) ریاض احمد ریاضتیں' سنگ میل پبلی کیشنز' لاہور ۱۹۸۶ء' ص ۱۷۸

(۲۱۰) ڈاکٹر وزیر آغا' نظم جدید کی کروٹیں' مکتبہ میری لائبریری لاہور' ۱۹۷۴ء' ص ص ۱۱۰' ۱۱۱

(۲۱۱) پروفیسر وقار عظیم' مضمون' نئے شاعروں پر ایک سرسری نظر' مشمولہ سالنامہ "ساقی" دہلی جنوری ۱۹۳۵ء' ص ۲۵

(۲۱۲) ڈاکٹر انور سدید' اردو نظم کی دو آوازیں' مضمون مشمولہ اوراق لاہور' جدید نظم نمبر جولائی اگست ۱۹۷۷ء' ص ۴۳۲

(۲۱۳) سید جابر علی' مضمون آزاد نظم کا ارتقاء' مشمولہ ادبی دنیا' ستمبر ۱۹۳۶ء' ص ۴۳

(۲۱۴) ڈاکٹر انور سدید' اردو نظم کی دو آوازیں' مضمون مشمولہ اوراق لاہور' جدید نظم نمبر جولائی اگست ۱۹۷۷ء' ص ۴۳۲

(۲۱۵) ڈاکٹر محمد حسن' جدید اردو ادب' غضنفر اکیڈمی پاکستان' کراچی' سن اشاعت ندارد' ص ۱۰۹

(۲۱۶) سید جابر علی' مضمون آزاد نظم کا ارتقاء' مشمولہ ادبی دنیا' ستمبر ۱۹۳۶ء' ص ۴۲

(۲۱۷) ڈاکٹر عنوان چشتی' اردو شاعری میں ہیئت کے تجربے' انجمن ترقی اردو (ہند) دلی ۱۹۷۵ء' ص ۱۸۸

(۲۱۸) شمیم احمد اصناف سخن اور شعری ہیئتیں' تخلیق مرکز لاہور' سن اشاعت ندارد' ص ۱۷۲

(۲۱۹) خاطر غزنوی' جدید اردو ادب' سنگ میل پبلی کیشنز' لاہور' ۱۹۸۵ء' ص ۱۹۹

(۲۲۰) ڈاکٹر مناظر عاشق ہرگانوی' عبدالحلیم شرر' بحیثیت شاعر' موڈرن پبلشنگ ہاؤس' نئی دہلی' ۱۹۹۰ء' ص ۸۹

(۲۲۱) صدیق کلیم، نکر سخن، ارسلان پبلی کیشنز لاہور، ۱۹۷۳ء، ص ص ۲۰۳، ۲۰۴

(۲۲۲) ڈاکٹر محمد حسن، جدید اردو ادب، غضنفر اکیڈمی کراچی، پاکستان، سن اشاعت ندارد، ص ۸۱

(۲۲۳) ڈاکٹر عنوان چشتی، اردو شاعری میں ہیئت کے تجربے، انجمن ترقی اردو (ہند) ۱۹۷۵ء، ص ۱۹۲

(۲۲۴) ڈاکٹر مناظر عاشق ہرگانوی، عبدالحلیم شرر بحیثیت شاعر، موڈرن پبلشنگ ہاؤس، نئی دہلی، ۱۹۹۰ء، ص ۹۳

(۲۲۵) صدیق کلیم، نکر سخن، ارسلان پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۷۳ء، ص ۲۰۵

(۲۲۶) شمیم احمد، اصناف سخن اور شعری ہیئتیں، تحقیق مرکز، لاہور، سن اشاعت ندارد، ص ۱۷۲

(۲۲۷) شمس الرحمٰن فاروقی، شعر غیر شعر اور نثر، شب خون کتاب گھر، الٰہ آباد، اکتوبر ۱۹۷۳ء، ص ۲۱

(۲۲۸) شمس الرحمٰن فاروقی، عروض آہنگ اور بیان، کتابستان لکھنؤ، ۱۹۷۷ء، ص ص ۲۸، ۲۹

(۲۲۹) H.L. MENCKEN: BOOK OF BURLESQUES XI209, WITH REFERENCE TO THE OXFORD ENGLISH DICTIONARY, (SUPPLEMENT AND BIBLIOGRAPHY), CLARENDON PRESS, OXFORD, LONDON, 1961, P.306

(۲۳۰) ڈاکٹر عنوان چشتی، اردو شاعری میں ہیئت کے تجربے، انجمن ترقی اردو (ہند) ۱۸۷۵ء، ص ۱۹۲

(۲۳۱) ڈاکٹر مناظر عاشق ہرگانوی، عبدالحلیم شرر بحیثیت شاعر، موڈرن پبلشنگ ہاؤس، نئی دہلی، ۱۹۹۰ء، ص ص ۹۳، ۹۴

(۲۳۲) شمیم احمد، اصناف سخن اور شعری ہیئتیں، تحقیق مرکز، لاہور، سنہ اشاعت ندارد، ص ۱۷۳

(۲۳۳) صدیق کلیم، نکر سخن، ارسلان پبلی کیشنز لاہور، ۱۹۷۳ء، ص ۲۰۵

(۲۳۴) خاطر غزنوی، جدید اردو ادب، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور ۱۹۸۵ء، ص ۱۷۰

(۲۳۵) خلیل الرحمٰن اعظمی، آزاد نظم اور اس کے امکانات، مضمون مطبوعہ علی گڑھ میگزین شمارہ اول، ۱۹۵۷ء، ص ۱۹۹

(۲۳۶) عبدالرحمان "مراۃ الشعر" جید برقی پریس دہلی، ۱۹۲۶ء، ص ۳۵

(۲۳۷) عبدالرحمان "مراۃ الشعر" جید برقی پریس دہلی، ۱۹۲۶ء، ص ۳۶

(۲۳۸) عبدالرحمان "مراۃ الشعر" جید برقی پریس دہلی، ۱۹۲۶ء، ص ۳۶

(۲۳۹) عبدالرحمان "مراۃ الشعر" جید برقی پریس دہلی، ۱۹۲۶ء، ص ۳۶

(۲۴۰) عبدالرحمان "مراۃ الشعر" جید برقی پریس دہلی، ۱۹۲۶ء، ص ۳۷

(۲۴۱) عبدالرحمان "مراۃ الشعر" جید برقی پریس دہلی، ۱۹۲۶ء، ص ۳۷

(۲۴۲) عبدالرحمان "مراۃ الشعر" جید برقی پریس دہلی، ۱۹۲۶ء، ص ۳۷

(۲۴۳) عبدالرحمان "مراۃ الشعر" جید برقی پریس دہلی، ۱۹۲۶ء، ص ص ۳۷-۳۸

(۲۴۴) کلیم الدین احمد، رسالہ ماہنامہ سویرا، لاہور، شمارہ نمبر ۱۹، ۲۰، ۲۱، ص ۵۰۳

(۲۴۵) سید وقار عظیم، نئے شاعروں پر ایک سرسری نظر، مشمولہ "ساقی" دہلی، سالنامہ جنوری ۱۹۴۵ء، ص ۲۱

(۲۴۶) سید جابر علی، اردو میں آزاد نظم کا ارتقاء، مشمولہ "ادبی دنیا" لاہور ستمبر ۱۹۳۹ء، ص ص ۴۳، ۴۴

(۲۴۷) ڈاکٹر عبادت بریلوی، جدید شاعری، اردو دنیا، کراچی ۱۹۶۱ء، ص ۳۱۱

(۲۴۸) کنول کرشن بالی، آزاد نظم اردو شاعری میں، کتاب پبلشرز، لکھنؤ، سن اشاعت ندارد، ص ص ۲۲، ۲۳

(۲۴۹) شمیم احمد، اصناف سخن اور شعری ہیئتیں، تحقیق مرکز لاہور، سن اشاعت ندارد، ص ۱۷۲

(۲۵۰) ڈاکٹر منیب الرحمٰن، نظم آزاد کی ہیئت، مضمون مشمولہ، علی گڑھ میگزین، شمارہ اول ۱۹۵۷ء، ص ۱۹۳

(۲۵۱) ڈاکٹر منیب الرحمٰن، نظم آزاد کی ہیئت، مضمون مشمولہ، علی گڑھ میگزین، شمارہ اول ۱۹۵۷ء، ص ص ۱۹۴، ۱۹۵

(۲۵۲) ڈاکٹر منیب الرحمٰن، نظم آزاد کی ہیئت، مضمون مشمولہ، علی گڑھ میگزین، شمارہ اول ۱۹۵۷ء، ص ۱۹۵

(۲۵۳) ڈاکٹر منیب الرحمٰن، نظم آزاد کی ہیئت، مضمون مشمولہ، علی گڑھ میگزین، شمارہ اول ۱۹۵۷ء، ص ۱۹۶

(۲۵۴) عبدالرحمٰن، مراۃ الشعر، جید برقی پریس دہلی، ۱۹۲۶ء، ص ۳۶

(۲۵۵) عبدالقادر سروری، جدید اردو شاعری، کتاب منزل کشمیری بازار، لاہور، ۱۹۳۶ء، ص ۲۹۳

(۲۵۶) کنول کرشن بالی، آزاد نظم، اردو شاعری میں، کتاب پبلشرز لکھنؤ، سنہ اشاعت ندارد، ص ۲۹

(۲۵۷) کنول کرشن بالی، آزاد نظم، اردو شاعری میں، کتاب پبلشرز لکھنؤ، سن اشاعت ندارد، ص ۳۰

(۲۵۸) ڈاکٹر حنیف کیفی، اردو میں نظم معرا اور جامعہ ملیہ اسلامیہ نئی دہلی، ۱۹۸۲ء، ص ص ۲۰۱، ۲۰۲

(۲۵۹) ڈاکٹر حنیف کیفی، اردو میں نظم معرا اور آزاد نظم، جامعہ ملیہ اسلامیہ نئی دہلی، ۱۹۸۲ء، ص ۲۰۲

(۲۶۰) ڈاکٹر حنیف کیفی، اردو میں نظم معرا اور آزاد نظم، جامعہ ملیہ اسلامیہ نئی دہلی، ۱۹۸۲ء، ص ۲۰۲

(۲۶۱) ڈاکٹر حنیف کیفی، اردو میں نظم معرا اور آزاد نظم، جامعہ ملیہ اسلامیہ نئی دہلی، ۱۹۸۲ء، ص ۲۰۲

(۲۶۲) ڈاکٹر حنیف کیفی، اردو میں نظم معرا اور آزاد نظم، جامعہ ملیہ اسلامیہ نئی دہلی، ۱۹۸۲ء، ص ۲۰۲

(۲۶۳) ڈاکٹر حنیف کیفی، اردو میں نظم معرا اور آزاد نظم، جامعہ ملیہ اسلامیہ نئی دہلی، ۱۹۸۲ء، ص ۲۰۲-۲۰۳

(۲۶۴) ڈاکٹر عندلیب شادانی، تحقیقات، جلیل اکیڈمی، بریلی، سنہ اشاعت ندارد، ص ۳۶

(۲۶۵) ڈاکٹر عندلیب شادانی، تحقیقات، جلیل اکیڈمی، بریلی، سنہ اشاعت ندارد، ص ص ۳۶، ۳۷

(۲۶۶) ڈاکٹر حنیف کیفی، اردو میں نظم معرا اور آزاد نظم، جامعہ ملیہ اسلامیہ نئی دہلی، ۱۹۸۲ء، ص ۲۰۳

(۲۶۷) کلیم الدین احمد، رسالہ ماہنامہ سویرا لاہور، شمارہ نمبر ۱۹، ۲۰، ۲۱، ص ۵۰۳

(۲۶۸) ہمایوں، لاہور، جولائی ۱۹۳۴ء، ص ۵۵۷

(۲۶۹) ڈاکٹر حنیف کیفی، اردو میں نظم معرا اور آزاد نظم، جامعہ ملیہ اسلامیہ نئی دہلی، ۱۹۸۲ء، ص ص ۲۰۷، ۲۰۸

(۲۷۰) ڈاکٹر حنیف کیفی، اردو میں نظم معرا اور آزاد نظم، جامعہ ملیہ اسلامیہ نئی دہلی، ۱۹۸۲ء، ص ص ۲۰۸، ۲۰۹

(۲۷۱) ڈاکٹر حنیف کیفی، اردو میں نظم معرا اور آزاد نظم، جامعہ ملیہ اسلامیہ نئی دہلی، ۱۹۸۲ء، ص ۲۱۳

(۲۷۲) ڈاکٹر حنیف کیفی، اردو میں نظم معرا اور آزاد نظم، جامعہ ملیہ اسلامیہ نئی دہلی، ۱۹۸۲ء، ص ۲۱۳

(۲۷۳) ڈاکٹر حنیف کیفی، اردو میں نظم معرا اور آزاد نظم، جامعہ ملیہ اسلامیہ نئی دہلی، ۱۹۸۲ء، ص ص ۲۱۴، ۲۱۵

(۲۷۴) شمس الرحمان فاروقی، عروض آہنگ اور بیان، کتابستان لکھنؤ، ۱۹۷۷ء، ص ۳۹

(۲۷۵) کلیم الدین احمد، مضمون "آزاد نظم" مشمولہ رسالہ "نگار پاکستان" جدید شاعری نمبر ۱۹۶۵ء ص ۷۶ تا ۸۰

(۲۷۶) ڈاکٹر عنوان چشتی، اردو شاعری میں ہیئت کے تجربے، انجمن ترقی اردو (ہند) دہلی، ۱۹۷۵ء، ص ص ۱۹۷، ۱۹۸

(۲۷۷) ڈاکٹر وزیر آغا، نظم جدید کی کروٹیں، مکتبہ میری لائبریری لاہور، ۱۹۷۴ء، ص ۷۶

(۲۷۸) ڈاکٹر عنوان چشتی، اردو شاعری میں ہیئت کے تجربے، انجمن ترقی اردو (ہند) دہلی، ۱۹۷۵ء، ص ۲۰۳

(۲۷۹) ڈاکٹر سہیل احمد، طرفین، سنگ میل پبلی کیشنز لاہور، ۱۹۸۸ء، ص ۳۶

(۲۸۰) ڈاکٹر حنیف کیفی، اردو میں نظم معراء اور آزاد نظم، جامعہ ملیہ اسلامیہ نئی دہلی، دسمبر ۱۹۸۲ء، ص ۲۲۳

(۲۸۱) شمیم احمد، اصناف سخن اور شعری ہیئتیں، تحقیقی مرکز، لاہور، سن اشاعت ندارد، ص ص ۱۷۳، ۱۷۴

(۲۸۲) سید جابر علی، مضمون اردو میں آزاد نظم کا ارتقاء، مشمولہ ادبی دنیا، ستمبر ۱۹۳۶ء، ص ۴۳

(۲۸۳) ڈاکٹر حنیف کیفی، اردو میں نظم معریٰ اور آزاد نظم، جامعہ ملیہ اسلامیہ نئی دہلی، دسمبر ۱۹۸۲ء، ص ۳۲۱

(۲۸۴) پروفیسر سید وقار عظیم، مضمون نئے شاعروں پر ایک سرسری نظر مشمولہ، ساقی سالنامہ جنوری ۱۹۴۵ء، ص ۲۰

(۲۸۵) (الف) ڈاکٹر سید عبداللہ، مضمون، تصدق حسین خالد، مشمولہ اوراق لاہور، اگست ستمبر ۱۹۷۳ء ص ۲۰۱

(ب) سخن ور (نئے اور پرانے) حصہ اول، مغربی پاکستان اردو اکیڈمی لاہور، اشاعت ثانی، فروری ۱۹۷۶ء، ص ۱۵۵

(ج) تعارف، لامکاں تا لامکاں مکتبہ نصرت کراچی، ۱۹۷۶ء، ص، ض ط ظ

(۲۸۶) (الف) ڈاکٹر سید عبداللہ، مضمون تصدق حسین خالد، مشمولہ اوراق لاہور، اگست ستمبر ۱۹۷۳ء، ص ۲۰۶

(ب) سخن ور (نئے پرانے) حصہ اول، مغربی پاکستان اردو اکیڈمی لاہور، اشاعت ثانی، فروری ۱۹۷۶ء، ص ص ۱۴۲، ۱۴۳

(ج) تعارف، لامکاں تا لامکاں، مکتبہ نصرت کراچی، ۱۹۷۶ء، ص ز ژ

(۲۸۷) ڈاکٹر عبادت بریلوی، مضمون "اردو شاعری میں ہیئت کے تجربے" مشمولہ "ساقی" دہلی سالنامہ جنوری ۱۹۴۵ء ص ۴۷

(۲۸۸) ڈاکٹر عبادت بریلوی، مضمون "اردو شاعری میں ہیئت کے تجربے" مشمولہ "ساقی" دہلی سالنامہ جنوری ۱۹۴۵ء ص ۴۷

(۲۸۹) ڈاکٹر عبادت بریلوی، جدید شاعری، اردو دنیا کراچی، ۱۹۶۱ء ص ۱۰۳

(۲۹۰) ڈاکٹر عبادت بریلوی، جدید شاعری، اردو دنیا کراچی، ۱۹۶۱ء ص ۴۳۹

(۲۹۱) ڈاکٹر ابواللیث صدیقی، تجربے اور روایت، تنویر پریس لکھنؤ، سن اشاعت ندارد، ص ۱۵۵

(۲۹۲) پروفیسر ڈاکٹر گیان چند جین، تحریریں، ادارہ فروغ اردو، لکھنؤ، ۱۹۶۴ء، ص ص ۱۳۲، ۱۳۳

(۲۹۳) پروفیسر ڈاکٹر گیان چند جین، تحریریں، ادارہ فروغ اردو، لکھنؤ، ۱۹۶۴ء، ص ۱۳۳

(۲۹۴) ڈاکٹر محمد حسن، جدید اردو ادب، غضنفر اکیڈمی پاکستان کراچی، سن اشاعت ندارد، ص ۸۲

(۲۹۵) ڈاکٹر حامدی کشمیری، جدید اردو نظم اور یورپی اثرات، مجلس اشاعت ادب، دہلی، ۱۹۶۸ء، ص ۱۳۲

(۲۹۶) ڈاکٹر عنوان چشتی، اردو شاعری میں ہیئت کے تجربے، انجمن ترقی اردو (ہند) دہلی، ۱۹۷۵ء، ص ۲۳۶

(۲۹۷) عقیل احمد صدیقی، جدید اردو نظم، نظریہ و عمل ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ، ۱۹۹۰ء، ص ۱۷۴

(۲۹۸) خاطر غزنوی، جدید اردو ادب، سنگ میل پبلی کیشنز لاہور، ۱۹۸۵ء، ص ۱۶۷

(۲۹۹) ڈاکٹر مناظر عاشق ہرگانوی، عبدالحلیم شرر بحیثیت شاعر، موڈرن پبلشنگ ہاؤس، نئی دہلی ۱۹۹۰ء، ص ۲۴۷

(۳۰۰) ڈاکٹر علی محمد خان لاہور کا دبستان شاعری، مقبول اکیڈمی لاہور، ۱۹۹۲ء، ص ۳۷۸

(۳۰۱) "سوغات" بنگلور، جدید نظم نمبر، ص ص ۱۱۴، ۱۱۵

(۳۰۲) ڈاکٹر حامدی کشمیری، جدید اردو نظم اور یورپی اثرات، مجلس اشاعت ادب، دہلی ۱۹۶۸ء، ص ۱۳۲

(۳۰۳) ڈاکٹر حامدی کشمیری، جدید اردو نظم اور یورپی اثرات، مجلس اشاعت ادب، دہلی ۱۹۶۸ء، ص ص ۱۳۲، ۱۳۳

(۳۰۴) خاطر غزنوی، جدید اردو ادب، سنگ میل پبلی کیشنز لاہور ۱۹۸۵ء، ص ص ۱۶۷، ۱۶۸

(۳۰۵) خاطر غزنوی، جدید اردو ادب، سنگ میل پبلی کیشنز لاہور ۱۹۸۵ء، ص ص ۱۶۸، ۱۶۹

(۳۰۶) دلگداز، فروری ۱۹۰۱ء، ص ۱۱

(۳۰۷) ڈاکٹر عنوان چشتی، اردو شاعری میں ہیئت کے تجربے، انجمن ترقی اردو (ہند) دہلی، ۱۹۷۵ء، ص ۲۳۶

(۳۰۸) ڈاکٹر عنوان چشتی، اردو شاعری میں ہیئت کے تجربے، انجمن ترقی اردو (ہند) دہلی، ۱۹۷۵ء، ص ص ۲۳۶، ۲۳۷

(۳۰۹) کنول کرشن بالی، آزاد نظم اردو شاعری میں لکھنؤ کتاب پبلشرز، سن اشاعت ندارد ص ۱۹

(۳۱۰) بحوالہ ڈاکٹر اعجاز حسین، اردو ادب آزادی کے بعد، کارواں پبلشرز الہ آباد، ۱۹۹۰ء، ص ص ۱۷۵، ۱۷۶

(۳۱۱) ڈاکٹر گیان چند جین، تحریریں، ادارہ فروغ اردو، لکھنؤ ۱۹۶۳ء، ص ص ۱۳۲، ۱۳۳

(۳۱۲) خلیل الرحمن اعظمی، مضمون، اردو نظم کا نیا رنگ و آہنگ، سوغات بنگلور، جدید نظم نمبر، ص ۹۱

(۳۱۳) خلیل الرحمن اعظمی، مضمون، اردو نظم کا نیا رنگ و آہنگ، سوغات بنگلور، جدید نظم نمبر، ص ۹۳

(۳۱۴) خلیل الرحمن اعظمی، نئی نظم کا سفر، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، دہلی ۱۹۷۲ء، ص ۱۶

(۳۱۵) عظمت اللہ خان، سریلے بول، اردو اکیڈمی، سندھ کراچی، پاکستان میں پہلی بار ۱۹۵۹ء، ص ۱۵

(۳۱۶) عظمت اللہ خان، سریلے بول، اردو اکیڈمی، سندھ کراچی، پاکستان میں پہلی بار ۱۹۵۹ء، ص ص ۲۵، ۲۶

(۳۱۷) عظمت اللہ خان، سریلے بول، اردو اکیڈمی، سندھ کراچی، پاکستان میں پہلی بار ۱۹۵۹ء، ص ۲۹

(۳۱۸) سید جابر علی، مضمون، اردو میں آزاد نظم کا ارتقاء مشمولہ ادبی دنیا ستمبر ۱۹۴۶ء، ص ۴۳

(۳۱۹) ن۔م۔راشد، خط بنام ضیاء جالندھری، نیا دور کراچی، ن م راشد نمبر، شمارہ نمبر ۷۱، ۷۲، ص ۱۹۳

(۳۲۰) خاطر غزنوی، جدید اردو ادب، سنگ میل پبلی کیشنز لاہور، ۱۹۸۵ء، ص ۱۷۱

(۳۲۱) حفیظ ہوشیارپوری، ہمایوں لاہور، جولائی ۱۹۳۴ء، ص ۵۵۷

(۳۲۲) میری بہترین نظم (۱۹۴۲ء) مرتبہ محمد حسن عسکری کتابستان الہ آباد، ۱۹۴۲ء، ص ۱۸۷

(۳۲۳) میری بہترین نظم (۱۹۴۲ء) مرتبہ محمد حسن عسکری کتابستان الہ آباد، ۱۹۴۲ء، ص ۲۹۱

(۳۲۴) میری بہترین نظم (۱۹۴۲ء) مرتبہ محمد حسن عسکری کتابستان الہ آباد، ۱۹۴۲ء، ص ۱۸۷

(۳۲۵) شعر و حکمت حیدر آباد، ن۔م۔راشد، نمبر مرتبہ شہریار و مغنی تبسم، ص ۱۲

(۳۲۶) ن۔م۔راشد، دیباچہ ماوراء، (طبع اول) مشمولہ ماوراء الشال لاہور، طبع چہارم فروری ۱۹۶۹ء، ص ۱۰

(۳۲۷) سید جابر علی، مضمون اردو میں آزاد نظم کا ارتقاء، مشمولہ ادبی دنیا، ستمبر ۱۹۴۶ء، ص ۴۳

(۳۲۸) قیوم نظر، مضمون، اردو شاعری میں ہیئت کے تجربات، مشمولہ "قافلہ" کراچی اکتوبر ۱۹۵۵ء، ص ۱۳

(۳۲۹) تصدق حسین خالد، لامکاں تا لامکاں، مکتبہ نصرت کراچی، ۱۹۷۶ء، ص "ر"

(۳۳۰) تصدق حسین خالد، لامکاں تا لامکاں، مکتبہ نصرت کراچی، ۱۹۷۶ء، ص "ش"

(۳۳۱) تصدق حسین خالد، لامکاں تا لامکاں، مکتبہ نصرت کراچی، ۱۹۷۶ء، ص "ش"

(۳۳۲) تصدق حسین خالد، لامکاں تا لامکاں، مکتبہ نصرت کراچی، ۱۹۷۶ء، ص "ش"

(۳۳۳) تصدق حسین خالد، لامکاں تا لامکاں، مکتبہ نصرت کراچی، ۱۹۷۶ء، ص "ش"

(۳۳۴) ساغر نظامی، مضمون "آزاد نظم" مشمولہ ایشیاء، نومبر ۱۹۴۲ء، ص ۱۰

(۳۳۵) ساغرنظامی، مضمون "آزاد نظم" مشمولہ ایشیاء، نومبر۱۹۳۲ء، ص ۱۲
(۳۳۶) ساغرنظامی، مضمون "آزاد نظم" مشمولہ ایشیاء، نومبر۱۹۳۲ء، ص ۱۰
(۳۳۷) ساغرنظامی، مضمون "آزاد نظم" مشمولہ ایشیاء، نومبر۱۹۳۲ء، ص ۱۰
(۳۳۸) ساغرنظامی، مضمون "آزاد نظم" مشمولہ ایشیاء، نومبر۱۹۳۲ء، ص ۱۰
(۳۳۹) ساغرنظامی، مضمون "آزاد نظم" مشمولہ ایشیاء، نومبر۱۹۳۲ء، ص ۱۰
(۳۴۰) پرویز بی اے ہوم ڈیپارٹمنٹ شملہ "مضمون" ڈاکٹر خالد کی شاعری پر ایک نظر مشمولہ سالنامہ "نیرنگ خیال" لاہور، ۱۹۳۶ء، ص ۱۴۳
(۳۴۱) رفیق خاور، مضمون آزاد نظم کے سراغ میں (۳) ماہ نو کراچی، ستمبر۱۹۷۶ء ص ۱۶-۱۷
(۳۴۲) ن-م-راشد، خط بنام ضیاء جالندھری مشمولہ نیا دور کراچی، ن-م-راشد نمبر ص ۱۹۳

چوتھا باب

ترقی پسند تحریک اور آزاد نظم

★ ترقی پسند تحریک کی ابتداء
★ منشور اور ارتقا
★ ترقی پسند نقطۂ نظر کا مفہوم
★ ترقی پسند منظومات کے موضوعات
★ بلاواسطہ ترقی پسند طرز اظہار
★ ترقی پسند نظموں کا ڈکشن
★ ترقی پسند تحریک اور آزاد نظم
★ نامور ترقی پسند شعراء کے انفرادی مطالعے
★ دیگر ترقی پسند شعراء

چوتھا باب

ترقی پسند تحریک اور آزاد نظم

ترقی پسندی کی متداول اصطلاح سے قطع نظر ہر زمانے کا ادب ایک مسلسل اور نامیاتی عمل کی بدولت فطری طور پر ترقی پسندانہ رہا ہے۔ ہر عہد اپنی فکری تحریکات' ادبی نظریات اور فنی جہات اپنے ہمراہ لے کر ورود کرتا ہے۔ نئے دور کے تقاضے پرانے عہد کے مطالبات سے مختلف ہوتے ہیں جو تخلیقی نامیے میں سرایت کرکے ادب کے فکری و فنی مزاج کے ارتقاء کا موجب بنتے ہیں۔ یہ قدرتی ارتقائی محرکات ادبی سرگرمی اور کارکردگی میں اضافہ کرکے وسعت کے تازہ آفاق دریافت کرتے ہیں اور ترقی پسندانہ پہیے کو آگے بڑھاتے ہیں۔ اس لحاظ سے ترقی پسندانہ رجحانات و میلانات پوری تاریخ انسانی میں دور تک پھیلے ہوئے دیکھے جاسکتے ہیں۔ لہٰذا ماضی' حال اور مستقبل تینوں ابعاد پوری طرح اس کی گرفت میں ہیں۔ جس کے لازوال ممکنات سے گریز و پرہیز ممکن ہی نہیں ہے۔ اس سے گریز خود زندگی سے گریز ہے۔ زندگی سے گریز موت ہے۔ اور ادب موت نہیں زندگی ہوتا ہے۔ انسانی تقدیر کی زندگی بھی اور خود فکر و نظر کی زندگی بھی۔ چنانچہ وسیع ترین غیر اصطلاحی مفہوم میں ترقی پسندیت کوئی نئی چیز نہیں ہے بلکہ ہر عہد کی علمی و ادبی' تہذیبی و ثقافتی' سماجی و عمرانی اور اقتصادی و انسانی معراج کا بہترین سرمایہ ہے۔ تاہم ترقی پسندی کی اصطلاح ادب میں ایک خاص مفہوم اور موڑ کی نشاندہی کرتی ہے۔ اس کے مطابق ادب کا سماجی انصاف' اقتصادی مساوات' طبقاتی کشمکش اور انسانی عظمت کا امین ہونا ضروری ہے۔ اس ادبی نظریے کی پشت پناہی اور فروغ میں روس کے عظیم اشتراکی انقلاب کے اثرات کا زبردست عمل دخل ایک تاریخی سچائی کا درجہ رکھتا ہے۔ اشتراکیت نے ادب و خیال کی دنیا میں جو انقلاب برپا کیا اس کے تحت فکر و نظر کے آسمانی بلندیوں کی جانب مائل پرواز رجحان کی حوصلہ شکنی بلکہ نفی کی گئی اور زندگی کے زمینی اور خاص طور پر مادی عناصر کو قابل لحاظ اہمیت تفویض ہوئی۔ اس طرح بیسویں صدی کے پہلے تین عشروں میں حقیقت نگاری کے ترویجی عوامل نے ترقی پسند تحریک کے لئے ابتدائی فضا ہموار کرنے میں اہم کردار ادا کیا۔ منشی پریم چند کے ادبی مزعومات کو اس سلسلے میں نمایاں حیثیت حاصل ہے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ ڈاکٹر سید عبداللہ نے سرسید احمد خان اور علامہ اقبال کے ساتھ جس تیسرے چوٹی کے نام کو چنا ہے وہ پریم چند ہی کا نام ہے۔ جیسا کہ ان کے درج ذیل الفاظ سے واضح ہے کہ:

> ”میرا عقیدہ ہے کہ نئے اردو ادب میں (سب حیثیتوں کو مد نظر رکھتے ہوئے) اگر تین چوٹی کے ناموں کا انتخاب کرنا پڑے تو میری فہرست سرسید' اقبال اور پریم چند پر مشتمل ہوگی۔“ (۱)

ان تینوں بڑے ناموں کے کارناموں میں سے ایک بڑا کارنامہ یہ ہے کہ انہوں نے داخلی مطلق العنانی اور تخیلی راج دھانی ترک کرکے تخلیقی فکر کو انسانی فلاح و بہبود کے لئے نہ صرف خارجی دنیا سے رابطہ استوار کرنے بلکہ اسے بدلنے کے لئے بھی استعمال کیا۔ یہ اسی ذہنی فضا کی تیاری کا نتیجہ تھا کہ ۱۹۳۲ء میں افسانوں کا مجموعہ ”انگارے“ منظر عام پر آیا جو معنوی طور پر ترقی پسند تحریک کا اولین ترین اعلان نامہ اور حرف آغاز تھا۔ سید سجاد ظہیر کے مطابق ”انگارے“ کی بیشتر کہانیوں میں سنجیدگی اور ٹھہراؤ کم اور سماجی رجعت پرستی اور دقیانوسیت کے خلاف غصہ اور ہیجان زیادہ تھا بعض جگہوں پر جنسی معاملات کے ذکر میں لارنس اور جوائس کا اثر بھی نمایاں تھا۔“ (۲)

اس مجموعے کے کل دس مختصر افسانوں کو احمد علی' سجاد ظہیر' رشید جہاں اور محمود الظفر نے لکھا تھا۔ چنانچہ ان ”باغی“ نوجوانوں کے ”جذباتی انقلابی تصورات“ کی زبردست مخالفت ہوئی۔ نیاز فتح پوری اور عبدالماجد دریابادی نے ”انگارے“ کے خلاف انتہائی حدت انگیز اور شرر فشاں مضامین لکھے۔ اخبار ”مدینہ“ اور ”سرفراز“ نے اپنے اپنے اداریوں میں خوب جی بھر کر شعلے برسائے۔

جب مارچ ۱۹۳۳ء میں اس کتاب کو ضبط کرلیا گیا۔ (۳)۔ تو بقول پروفیسر احمد علی ”لوگوں نے اسے چھپ چھپ کر والہانہ دلچسپی سے پڑھا۔“ (۴)۔ اس طرح اس کتاب کو جس نے نہیں بھی پڑھنا تھا اس نے بھی پڑھا۔ یہ کتاب ادبی لحاظ سے افسانوی ادب کا کوئی شاہکار نہیں تھی لیکن اس کی ضبطی نے اسے کسی شاہکار جتنی اہمیت اور شہرت دے دی۔ ”انگارے“ کے بعد پروفیسر احمد علی کا ایک تازہ افسانوی مجموعہ ”شعلے“ پیش کیا گیا جس میں حدت و شدت کا وہ عالم تو نہیں تھا جو ”انگارے“ میں تھا تاہم اس نے بھی ترقی پسند مقاصد کو تقویت پہنچانے اور آگے بڑھانے کے سلسلے میں ایک حد تک موثر کردار ضرور ادا کیا۔ ترقی پسند فضا میں ادبی تحرک پیدا کرنے کی ایک اور بھرپور سعی ڈاکٹر اختر حسین رائے پوری کا مقالہ ”ادب اور زندگی“ تھا جس کی اکتوبر ۱۹۳۴ء میں ہندی میں اور جولائی ۱۹۳۵ء میں اردو میں اشاعت ہوئی۔ اس مقالے میں دو روسی مصنفین طالسطائی اور میکسیم گورکی کے افکار کی گونج موجود تھی۔ معنوی لحاظ سے یہ انہی نظریات کا تنقیدی سطح پر اعادہ تھا جنہیں ”انگارے“ اور ”شعلے“ میں افسانوی طور پر اور ”لیڈر“ میں صحافتی انداز میں پیش کیا جاچکا تھا۔ اس ترقی

پسندانہ ادبی فضا کی اولین تیاری کے دوراں ہی میں ۱۹۳۵ء میں "ہندوستانی ترقی پسند مصنفین کی انجمن" (INDIAN PROGRESSIVE WRITER ASSOCIATION) کے داغ بیل ڈالی۔ اسی سال ہی برصغیر میں گورنمنٹ آف برطانیہ نے کمیونسٹ پارٹی آف انڈیا کی قانونی حیثیت کو تسلیم کیا تھا۔ جو بجائے خود اس انجمن کے لئے ایک نیک فال کا درجہ رکھتا تھا۔ ڈاکٹر ملک راج آنند اس انجمن کے صدر طے پائے۔ سید سجاد ظہیر' ڈاکٹر جیوتی گھوش' پرمود سین گپتا اور ڈاکٹر محمد دین تاثیر اس کے نمایاں اراکین میں سے تھے۔ نانکنگ ریستوران میں انجمن کے پہلے اعلان نامے کو جو ایک صفحے پر مشتمل تھا' ڈاکٹر ملک راج آنند ہی نے آخری شکل دی۔ اسی سال جولائی میں آندرے مارلو' رومین رولاں اور میکسیم گورکی کی زیر سرکردگی ترقی پسند خیالات رکھنے والے ادباء نے فاشزم کے بڑھتے ہوئے خطرات کو بھانپتے ہوئے پیرس میں کلچر کے تحفظ کے لئے ادیبوں کی عالمی کانگرس "ورلڈ کانگرس آف دی رائٹرز فار دی ڈیفنس آف کلچر" (WORLD CONGRESS OF THE WRITERS FOR THE DEFENCE OF CULTURE) کا اہتمام کیا' جس کے پیش نظر ترقی پسند خیالات کی ترویج و اشاعت بھی تھا۔ اس بین الاقوامی ادبی کانفرنس' جس میں سید سجاد ظہیر کے علاوہ برصغیر سے کوئی سربر آوردہ ادیب یا شاعر شریک نہ تھا' نے انفرادیت کو خدا حافظ کہہ کر اجتماعیت کی تحریک دی تھی۔ کانفرنس کی کامیابی نے سید سجاد ظہیر پر نہایت خوشگوار اثرات مرتب کئے اور انہوں نے لندن کی ترقی پسند انجمن کو اس بین الاقوامی مرکز سے وابستہ کرنے کے فیصلے کے ساتھ ساتھ یہ عزم بھی کیا کہ ہندوستان میں اس انجمن کے قیام کی صورت میں وہ مرکزی انجمن کی ہدایات پر عمل کرتے ہوئے بیرونجات میں ہندوستانی ادب کی نمائندگی کرے گی۔(۵)۔ اپنے عزم وارادہ کو عملی جامہ پہنانے کے لئے سید سجاد ظہیر نے نانکنگ ریستوران میں تیار کردہ ترقی پسند مصنفین کے اولین اعلان نامے کو سائیکلو اسٹائل کرا کے ہندوستان میں اپنے دوستوں کے علاوہ مختلف ادباء و شعراء کو ارسال کیا۔ اس اعلان نامے کی نقلیں جب ہندوستان پہنچیں تو "انگارے" اور اختر حسین رائے پوری کے مقالے "ادب اور زندگی" کی شہرت نے ادبی حلقوں میں ترقی پسند نظریات کی پزیرائی کے لئے پہلے سے فضا تیار کر رکھی تھی۔ لہٰذا بیشتر نمایاں ادیبوں اور شاعروں نے اس پر کمال خوش دلی اور رضا و رغبت سے فی الفور دستخط کر دیئے۔ جن میں منشی پریم چند' حسرت موہانی' مولوی عبدالحق' ڈاکٹر عابد حسین' نیاز فتح پوری' جوش ملیح آبادی' قاضی عبدالغفار' علی عباس حسینی اور فراق گورکھ پوری جیسی معروف ادبی ہستیاں بھی تھیں۔ ترقی پسند مصنفین کی انجمن کے روح رواں اور مرکزی شخصیت سید سجاد ظہیر ہی تھے۔ جب وہ وطن پہنچے تو ان کے منشور کی طرح ان کا بھی کھلے دل سے خیر مقدم کیا گیا۔ جنوری ۱۹۳۶ء (۶) میں سید سجاد ظہیر نے ترقی پسند مصنفین کی انجمن کے تنظیمی و ترویجی مقاصد کی غایت سے پنجاب کا دورہ کیا۔ پہلے وہ سیدھے امرتسر پہنچے۔ یہاں سے محمود الظفر' ڈاکٹر رشید جہاں اور فیض احمد فیض کی معیت میں لاہور آئے۔ فیض ان دنوں ایم اے او کالج امرتسر میں لیکچرار تھے۔ لاہور پہنچ کر یہ تینوں حضرات میاں افتخار الدین سے ملے جنہوں نے تحریک کے فروغ میں نمایاں حصہ لیا۔(۷)۔ انجمن کے قواعد و ضوابط سے اتفاق اور منشور پر دستخط کرنے والوں میں اختر شیرانی اور صوفی تبسم بھی تھے۔(۸)۔ فیض کی تجویز پر صوفی غلام مصطفیٰ تبسم کو اتفاق رائے سے لاہور کی انجمن کا عارضی طور پر سیکرٹری منتخب کیا گیا۔(۹)۔ باضابطہ تشکیل و تنظیم کے بعد لاہور کی انجمن نے ہندوستان میں منشور کو عام کرنے کے سلسلے میں سب سے زیادہ عملی کارکردگی دکھائی جس کا اعتراف کرتے ہوئے سید سجاد ظہیر رقمطراز ہیں کہ:

> "ہم میں سے کسی کو بھی یہ وہم و گمان نہیں تھا کہ لاہور کی ادب پرور سرزمین پر یہ وہ پہلا لغزیدہ قدم ہے جو بعد کو اردو کے کھلیاں میں سنہرے خوشوں کا اتنا بڑا انبار لگا دے گا۔ چند سال کے اندر اندر یہیں سے کرشن چندر' فیض' بیدی' ندیم قاسمی' میرزا ادیب' ظہیر کاشمیری' ساحر' فکر' عارف' رہبر' اشک وغیرہ جیسے شاعروں اور ادیبوں نے ترقی پسند ادب کے علم کو اتنا اونچا کیا کہ اس کی درخشاں بلندیاں ہمارے وطن کے دوسرے حصے کے ادیبوں کے لئے قابل رشک بن گئیں۔" (۱۰)

اس طرح ترقی پسند ادب کے لئے سید سجاد ظہیر کی کاوشیں ثمور اور بار آور ثابت ہوتی گئیں اور انجمن کی تائید و حمایت میں روز بروز اضافہ ہوتا چلا گیا۔ نوجوان ادیب اور شاعر تو پیش پیش تھے ہی بزرگ اور معمر اہل قلم نے بھی ہر طرح سے عملی و قلمی تعاون پیش کیا۔ اس قدر مقبولیت کو دیکھتے ہوئے شعراء و ادباء کے ایک باہمی اجتماع اور تحریک کے لئے ایک باقاعدہ دستور العمل کی ضرورت محسوس کی گئی جس کے لئے عملی و فکری تیاریاں شروع ہو گئیں۔ لہٰذا ترقی پسند تحریک کے ایک اہم رکن اختر حسین رائے پوری نے لکھنؤ میں کل ہند ترقی پسند تحریک کی پالیسی کانفرنس سے قبل اپریل ۱۹۳۶ء میں ناگپور کے مقام پر ساہتیہ پرشاد کے تاریخی اجلاس میں "ادب اور زندگی" کے مسئلے کو اٹھایا اور ایک اعلان نامہ پڑھ کر سنایا جس پر دیگر متفقین کے علاوہ' پنڈت جواہر لال نہرو' منشی پریم چند' اچاریہ نریندر دیو' مولوی عبدالحق اور اختر حسین رائے پوری نے بھی دستخط کئے۔ ان پے در پے کامیابیوں کی حوصلہ افزائیوں کے پیش نظر بالآخر پروگرام کے مطابق ۱۵ اپریل ۱۹۳۶ء کو معروف افسانہ نگار اور ناول نویس منشی پریم چند کی زیر صدارت لکھنؤ میں پہلی کل ہند کانفرنس منعقد ہوئی۔ جس میں برصغیر کے ممتاز شعراء و ادباء نے شرکت کی۔ حسرت موہانی' چودھری محمد علی' ساغر نظامی' فراق گورکھ پوری' فیض احمد فیض' عبدالعلیم' سجاد ظہیر' محمود

الظفر اور ڈاکٹر رشید جہاں شرکاء میں سے چند نمایاں ترین نام ہیں۔ چودھری محمد علی کے استقبالیہ خطبے سے کانفرنس کا آغاز ہوا جس میں تحریک کا گرمجوشی سے خیر مقدم کیا گیا تھا۔ استقبالیہ خطبے کے بعد متفقہ طور پر منشی پریم چند کو کانفرنس کا صدر چنا گیا اور انہوں نے سلیس اردو میں لکھا ہوا اپنا ہمہ پہلو صدارتی خطبہ پیش کیا جس میں ادب کی دائمی اقدار' ادب اور زندگی کے رشتے' جمالیاتی اہتزاز' انسان دوستی' سچائی' آزادی' خیر اور افادی نقطہ نظر کو ادب عالیہ کے لئے ضروری قرار دیا۔ کانفرنس کے متعدد اجلاس منعقد ہوئے۔ ان میں مضامین بھی پڑھے گئے اور تقریریں بھی کی گئیں۔ اختتامی اجلاس میں مولانا حسرت موہانی نے تقریر کی۔ انہوں نے بھی ترقی پسند تحریک کی حمایت کی اور اس کے نصب العین پر یقین کا اظہار کیا۔ اس پہلی کانفرنس میں ترقی پسند مصنفین کا جو اعلان نامہ بالاتفاق منظور کیا گیا حسب ذیل ہے۔

ترقی پسند مصنفین کا اعلان نامہ

"اس وقت ہندوستانی سماج میں انقلابی تبدیلیاں رونما ہو رہی ہیں۔ اور جاں بلب رجعت پرستی جس کی موت لازمی اور یقینی ہے اپنی زندگی کی مدت بڑھانے کے لئے دیوانہ وار ہاتھ پاؤں مار رہی ہے۔ پرانے تہذیبی ڈھانچوں کی شکست و ریخت کے بعد سے اب تک ہمارا ادب ایک گونہ فراریت کا شکار رہا ہے اور زندگی کے حقائق سے گریز کر کے کھوکھلی روحانیت اور بے بنیاد تصور پرستی میں پناہ ڈھونڈتا رہا ہے جس کے باعث اس کی رگوں میں نیا خون آنا بند ہو گیا ہے۔ اور اب شدید ہیئت پرستی اور گمراہ کن منفی رجحانات کا شکار ہو گیا ہے۔

"ہندوستانی ادیبوں کا فرض ہے کہ وہ ہندوستانی زندگی میں رونما ہونے والی تبدیلیوں کا بھرپور اظہار کریں اور ادب میں سائنسی عقلیت پسندی کو فروغ دیتے ہوئے ترقی پسند تحریکوں کی حمایت کریں۔ ان کا فرض ہے کہ وہ اس قسم کے انداز تنقید کو رواج دیں جس سے خاندان' مذہب' جنس' جنگ اور سماج کے بارے میں رجعت پسندی اور ماضی پرستی کے خیالات کی روک تھام کی جا سکے۔ ان کا فرض ہے کہ وہ ایسے ادبی رجحانات کو نشوونما پانے سے روکیں جو فرقہ پرستی' نسلی تعصب اور انسانی استحصال کی حمایت کرتے ہیں۔

"ہماری انجمن کا مقصد ادب اور آرٹ کو ان رجعت پرست طبقوں کے چنگل سے نجات دلانا ہے جو اپنے ساتھ ادب اور فن کو بھی انحطاط کے گڑھوں میں دھکیل دینا چاہتے ہیں۔ ہم ادب کو عوام کے قریب لانا چاہتے ہیں اور اسے زندگی کی عکاسی اور مستقبل کی تعمیر کا موثر ذریعہ بنانا چاہتے ہیں

"ہم اپنے آپ کو ہندوستانی تہذیب کی بہترین روایات کا وارث سمجھتے ہیں اور ان روایات کو اپناتے ہوئے ہم اپنے ملک میں ہر طرح کی رجعت پسندی کے خلاف جدوجہد کریں گے جو ہمارے وطن کو ایک نئی اور بہتر زندگی کی راہ دکھائے۔ اس کام میں ہم اپنے اور غیر ملکوں کے تہذیب و تمدن سے فائدہ اٹھائیں گے۔ ہم چاہتے ہیں کہ ہندوستان کا نیا ادب ہماری زندگی کے بنیادی مسائل کو اپنا موضوع بنائے۔ یہ بھوک' افلاس' سماجی پستی اور غلامی کے مسائل ہیں۔ ہم ان تمام آثار کی مخالفت کریں گے جو ہمیں لاچاری' سستی اور توہم پرستی کی طرف لے جاتے ہیں۔ ہم ان تمام باتوں کو جو ہماری قوت تنقید کو ابھارتی ہیں اور رسموں اور اداروں کو عقل کی کسوٹی پر پرکھتی ہیں' تغیر اور ترقی کا ذریعہ سمجھ کر قبول کرتے ہیں۔"

انجمن کی پہلی کانفرنس (لکھنؤ اپریل ۱۹۳۶ء) میں منظور ہوا" (۱۱)

آناً فاناً ملک گیر پذیرائی کے باعث ترقی پسند تحریک عوام کی مرکز نگاہ بن گئی۔ تحریک کے مقاصد و مؤثرات کو زیادہ سے زیادہ عوام تک پہنچانے کے لئے ۱۹۳۷ء کی گرمیوں کے دوران پنجاب میں امرتسر کے تاریخی مقام جلیانوالہ میں بھی ایک کانفرنس کا اہتمام کیا گیا۔ اس کانفرنس کے محرک و مہتمم اردو کے مایہ ناز شاعر فیض احمد فیض تھے۔ سید سجاد ظہیر' ڈاکٹر اشرف' چراغ حسن حسرت اور ڈاکٹر ایم ڈی تاثیر اس کے نمایاں اور اہم شرکاء میں سے تھے۔ جب کانفرنس ختم ہو گئی تو سجاد ظہیر اور ڈاکٹر اشرف لاہور پہنچے جہاں میاں افتخار کے توسط سے ڈاکٹر اقبال سے ان کی ملاقات ہوئی۔ سجاد ظہیر نے انہیں تحریک کے نصب العین اور منشور سے آگاہ کیا جس پر علامہ اقبال نے نہایت ہمت افزائی کا سلوک کرتے ہوئے ارشاد فرمایا کہ "ظاہر ہے کہ مجھے ترقی پسند ادب یا سوشلزم کی تحریک کے ساتھ ہمدردی ہے۔ آپ لوگ مجھ سے ملتے رہیے۔" (۱۲)

مارچ ۱۹۳۸ء میں الٰہ آباد میں ترقی پسند کانفرنس کا انعقاد ہوا۔ لاہور سے فیض احمد فیض اس میں شریک ہوئے اور پھر اسی سال دسمبر کے مہینے میں دوسری کل ہند کانفرنس انعقاد پذیر ہوئی۔ یہ کانفرنس کلکتہ میں ہوئی۔ جس میں دیگر امور کی سرانجام دہی کے علاوہ انجمن کے آئین میں بھی ضروری ترمیم کی گئیں۔ اس کانفرنس کا ایک اختصاص یہ ہے کہ اس میں بنگالی ادب کے جید اور مشہور لکھنے والوں نے اراکین کے طور پر یا پھر معزز مہمانوں کی حیثیت سے شرکت کی اور رابندر ناتھ ٹیگور نے کانفرنس کا افتتاح کرنا قبول کیا۔ آغاز سے اب تک تین برسوں میں سیاسی سطح پر اردو اور ہندی کے سنگین جھگڑے کے باوجود ترقی پسند تحریک کی بدولت ادبی سطح پر نہ صرف اردو' ہندی بلکہ بنگالی ادیبوں میں بھی ایک باہمی یگانگت پیدا ہوئی اس طرح ترقی پسند تحریک نے تینوں زبانوں کے ادیبوں کے لئے ایک مشترکہ پلیٹ فارم مہیا کیا

اور آپس کے مناقشوں اور نفرتوں کو ختم کرنے کے لئے تاریخی کردار ادا کیا۔

ترقی پسند تحریک کی مقبولیت کو دیکھتے ہوئے ہفتہ وار اور ماہوار رسائل و جرائد نے ترقی پسند تحریروں کو نمایاں جگہ دینی شروع کر دی۔ علاوہ ازیں سبط حسن' اسرار الحق مجاز اور علی سردار جعفری نے اردو میں ایک ایسا ادبی مجلّہ جاری کرنے کا فیصلہ کیا جو صحیح معنوں میں ترقی پسندانہ نظریات کے معیار کا علمبردار ہو اور اردو میں تخلیق ہونے والے ترقی پسند ادب کی تنظیم و رہنمائی اور معاونت و استعانت کے لئے مرکزی حیثیت رکھتا ہو۔ چنانچہ "نیا ادب" کے نام سے جاری ہونے والے ادبی رسالے کا پہلا شمارہ اپریل ۱۹۳۹ء میں لکھنؤ سے شائع ہوا۔ اس کے معاونین میں جوش ملیح آبادی' فراق' علیم' مجنوں گورکھپوری اور سید سجاد ظہیر شامل تھے۔ بعد ازاں جب جوش کا "کلیم" بند ہو گیا تو کلیم کا نام بھی "نیا ادب" میں شامل ہو گیا اور جوش کا نام دوسرے سب ناموں سے پہلے سر اول بطور مدیر اعلیٰ شائع ہونے لگا۔ سید سجاد ظہیر کے مطابق "نیا ادب" باقاعدہ اور آفیشل طور پر ترقی پسند مصنفین کی انجمن کا ترجمان نہیں تھا لیکن غیر رسمی طور پر اور فی الحقیقت یہ بہت جلد ہماری تحریک کا ترجمان بن گیا اور اردو کا ہر ترقی پسند مصنف اور تحریک سے دلچسپی رکھنے والا اسے پڑھنا ضروری سمجھنے لگا۔ (۱۳)۔ تاہم اس سے یہ مطلب اخذ نہیں کرنا چاہیے کہ اس جریدے کے اجراء کے ساتھ ترقی پسند میلانات کے حامل دیگر ادبی رسائل مثلاً لاہور سے "ادب لطیف" یا پٹنہ سے "شیم" وغیرہ کی افادیت و ضرورت ختم ہو گئی تھی۔ ایسا ہرگز نہیں تھا۔ اصل میں اردو کا دائرہ عمل اس قدر وسیع تھا کہ اس کے مختلف و متعدد اہم مرکزوں مثال کے طور پر کلکتہ' پٹنہ' لکھنؤ' دہلی' لاہور' بمبئی اور حیدر آباد وغیرہ سے معیاری ادبی رسالوں کا اجراء ہو سکتا تھا اور یہاں سے پہلے بھی اچھے ادبی رسالے نکل رہے تھے۔ تاہم ترقی پسند تحریک کو ایک ایسے ادبی رسالے کا اجراء درکار تھا جس میں ہر علاقے کے قلم کاروں کی بہترین تخلیقات شامل اشاعت ہو سکیں اور جس میں مختلف علاقوں اور مرکزوں کی ادبی خبروں اور سرگرمیوں کو ایک ساتھ اکٹھے طور پر مرکزی حیثیت میں پیش کیا جا سکے۔ اس کے ساتھ ساتھ دوسروں کے استفادے کے لئے تنقید کا ایک نظریاتی معیار سامنے لایا جا سکے۔ "نیا ادب" کی اشاعت میں چند در چند مشکلات کے باوجود سبط حسن اور علی سردار جعفری اسے محنت اور لگن سے جاری رکھنے میں کامیاب رہے۔ یہ رسالہ لکھنؤ سے ۱۹۴۲ء کے آخر تک شائع ہوتا رہا۔ "نیا ادب" جس زمانے میں جاری ہوا اسی زمانے میں لکھنؤ کے ترقی پسند نوجوانوں نے ایک دارالاشاعت بھی قائم کیا۔ اس کا نام "حلقۂ ادب" رکھا گیا۔ یہ ادارہ ترقی پسند ادب پر مشتمل کتابیں چھاپتا اور انہیں شائع اور فروخت کیا کرتا تھا۔ اسی زمانے میں اسرار الحق مجاز کا مجموعہ کلام "آہنگ" شائع ہوا۔ ۱۹۳۹ء ہی میں ڈاکٹر ملک راج آنند' پروفیسر احمد علی اور ڈاکٹر عبدالعلیم کی زیر ادارت ایک انگریزی مجلّہ نیو انڈین لٹریچر (NEW INDIAN LITERATURE) جاری ہوا۔ ڈاکٹر عبدالعلیم کا گھر رسالے کا دفتر مقرر ہوا۔ ڈاکٹر ملک انند نے لاہور' امرت سر اور دیگر کئی شہروں میں گھوم گھوم کر رسالے کے لئے مستقل سالانہ خریداروں کا بندوبست کیا۔ ملک آنند ۱۹۳۹ء کے وسط میں اپنی کتابوں کی اشاعت کے سلسلے میں تین ماہ کے لئے لندن چلے گئے۔ تاہم انہوں نے انگلستان میں بھی ایڈیٹری کے فرائض سرانجام دینے کا وعدہ کیا۔ ستمبر ۱۹۳۹ء میں دوسری جنگ عظیم چھڑ گئی اور ڈاکٹر آنند کی وطن واپسی ناممکن ہو گئی۔ شہری آزادیاں سلب کر لی گئیں۔ کانگریسی وزارتیں توڑ دی گئیں۔ پریس کے قوانین سخت کر دیئے گئے۔ کاغذ مہنگا اور کمیاب ہو گیا۔ طباعت کے نرخوں میں زبردست اضافہ ہو گیا۔ ترقی پسندوں کی گرفتاریاں شروع ہو گئیں۔ جریدے اور تحریک کی مالی اعانت کرنے والے بھی متعدد مشکلات میں گرفتار ہو گئے۔ اس کے باوصف دیر سویر سے رسالے کی اشاعت شاید ممکن تھی کہ ۱۹۴۰ء میں سید سجاد ظہیر اور ڈاکٹر عبدالعلیم سمیت دوسرے ادیبوں کی گرفتاری نے نہ صرف نیو انڈین لٹریچر کا نکلنا ناممکن بنا دیا بلکہ ترقی پسند تحریک کو بھی عملی طور پر معطل کر کے رکھ دیا۔ ۱۹۳۵ء سے ۱۹۴۰ء تک پانچ سالوں میں ترقی پسند تحریک نے زبردست کامیابیاں حاصل کی تھیں۔ عزیز احمد لکھتے ہیں کہ:

> "۱۹۳۵ء میں ملک راج انند نے انگلستان میں مجھ سے انجمن ترقی پسند مصنفین کے قیام کی ضرورت کا کئی بار ذکر کیا تھا۔ جب انگلستان میں یہ انجمن قائم ہوئی تو اس کے دو ایک جلسوں میں میں ان کی دعوت پر شریک بھی ہوا۔ اس زمانے میں ہندوستان میں بھی انجمن ترقی پسند مصنفین پیش پیش تھے۔ بہت سے پرانے ادیبوں اور رہنمایان قوم مثلاً مولوی عبد الحق صاحب' منشی پریم چند اور پنڈت جواہر لال نہرو نے اس کی ہمت افزائی کی اور پھر ترقی پسندی کی تحریک ہندوستان میں اس تیزی سے بھڑک اٹھی کہ اسے کسی انجمن کی ضرورت ہی نہیں رہی۔" (۱۴)

مارچ ۱۹۴۲ء میں پورے دو برس کی قید کے بعد سید سجاد ظہیر کو لکھنؤ جیل سے رہائی ملی تو ان کے لئے سب سے زیادہ توجہ طلب مسئلہ انگریزی جبر و دہشت کے باعث درہم برہم ہو جانے والی انجمن کی تنظیم نو کا تھا۔ اس لئے کہ گرفتاری سے بچ جانے والے تحریک کے اراکین گرفتاری کے خطرے کے باعث جلسے نہ کر سکے تھے۔ جلسوں اور کانفرنسوں کے بند ہو جانے سے حکمران اور رجعت پرست طبقہ بزعم خود خوش اور مطمئن تھا کہ تحریک کو کچل کر ختم کر دیا گیا۔ تاہم اسی تعطل کے عہد کے دوران ہی میں فیض احمد فیض کی "نقش فریادی" کرشن چندر کی "طلسم خیال" راجندر سنگھ بیدی کی "دانہ و دام" کے ساتھ ساتھ احمد ندیم قاسمی اور اشک کی تخلیقات و نگارشات پر مشتمل کتابیں

لاہور کے مکتبہ اردو کی طرف سے شائع ہوئیں۔ بالکل اسی عرصے میں "ادب لطیف" اور "نیا ادب" میں ترقی پسند شاعری، تنقید اور افسانے کے قابل قدر نمونے اشاعت پزیر ہوئے۔ یہ تخلیقات اس سے پیشتر کے دو تین برسوں کے مقابلے میں نسبتاً زیادہ اعلیٰ پائے کی تھیں۔ اس سے بھی سوا خوشگوار اور حوصلہ افزاء بات یہ تھی کہ نئے شعراء و ادباء جو فی الحال طالب علم تھے یا باقاعدہ طور پر ابھی ادب کی صف میں شامل تصور نہیں کئے جاتے تھے، ترقی پسند ادب کے نظریات اور ترقی پسند ادب کے قریب ہوئے۔ وہ سب کے سب اہل قلم جو پہلی مرتبہ ۱۹۴۳ء اور ۱۹۴۴ء کے دوران میں بطور ترقی پسند مصنفین کے نمایاں ہوئے قطعی طور پر اسی زمانے میں ترقی پسندی کی جانب راغب ہوئے تھے۔ ان میں احمد ندیم قاسمی، ساحر لدھیانوی، ظہیر کاشمیری، عبداللہ ملک، کیفی اعظمی، عبادت بریلوی، قتیل شفائی، فکر تونسوی، محمود جالندھری، بلونت سنگھ اور جگن ناتھ آزاد خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ اسی دوران ہی میں حیات اللہ انصاری کے افسانوں کی کتاب "انوکھی مصیبت" علی سردار جعفری کا افسانوی مجموعہ "منزل" اور سید سجاد ظہیر کا ناول "لندن کی ایک رات" بھی شائع ہو کر منظر عام پر آیا۔ مکتبہ اردو لاہور ہی نے آزادی کی نظموں کے نام سے ایک مجموعہ شائع کیا جو سبط حسن کا مرتب کردہ تھا۔ اس مجموعے میں غالب سے لے کر اس وقت تک کی سیاسی اور انقلابی نظموں کا انتخاب شامل تھا۔ ابتلا کے اس دور میں ترقی پسند جرائد و رسائل اور کتابوں کے اشاعتی سلسلے کا کسی نہ کسی طور پر جاری رہنا ترقی پسند تحریک کے لئے خدائی امداد سے کم نہ تھا۔ سید سجاد ظہیر نے رہا ہو کر مشکلات پر قابو پالینے کے بعد مئی ۱۹۴۲ء میں تیسری کل ہند کانفرنس کے دہلی میں انعقاد کو عملی صورت دی۔ اس کانفرنس کے کنوینر کرشن چندر تھے۔ اس کانفرنس کی ایک قابل ذکر اہمیت یہ بھی ہے کہ اس میں نظریاتی طور پر ترقی پسند تحریک سے اختلافی نقطۂ نظر رکھنے والے ادباء و شعراء نے بھی شرکت کی۔ خاص طور پر لاہور سے "حلقہ ارباب ذوق" سے وابستہ مصنفین کا ایک مقتدر گروہ جو "ادب برائے زندگی" کے برعکس "ادب برائے ادب" کا پرچارک اور موید تھا بھی کانفرنس میں شریک ہوا۔ ان میں میرا جی، ن۔ م۔ راشد، مولانا صلاح الدین احمد، یوسف ظفر، ممتاز مفتی، مختار صدیقی، عبدالمجید سالک، حفیظ جالندھری اور قیوم نظر حلقہ کی جانب سے نمایاں شرکاء میں سے تھے۔ کانفرنس کا اجلاس ہارڈنگ لائبریری (گاندھی گارڈن) کے ہال میں ہوا۔ کانفرنس کے دہلی میں انعقاد کے باعث لاہور اور امرتسر کے خاصے نوجوان ادیب اس میں شریک ہونے کے لئے پہنچ گئے۔ رات کے وقت جو مشاعرہ ہوا اس کی صدارت مولانا عبدالمجید سالک نے کی۔ اس کانفرنس کا تاریخی واقعہ وہ قرارداد تھی جس کی تمام مصنفین نے متفقہ طور پر منظوری دی تھی۔ اس ریزولیوشن کے ذریعے فاشزم کی مخالفت اور عالمی امن کے لئے اتحادی اقوام کے ساتھ موافقت و ہمدردی ظاہر کی گئی تھی۔ قرارداد کے متفقہ طور پر قبول ہو جانے سے یہ ثابت ہو جاتا ہے کہ فلاح انسانی کے جس مسئلے کو ترقی پسند تحریک نے اٹھایا تھا اور شروع شروع میں جسے قابل اعتنا نہ جانا گیا، وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ رفتہ رفتہ اس کی حقانیت، سچائی اور اہمیت نے اپنے آپ کو منوالیا جس سے مختلف نقطۂ نظر کے ادیب بھی نہ صرف اس کے قائل ہو گئے بلکہ اس کی حمایت کا قلمی اور عملی یقین بھی دلایا۔ یہ ترقی پسند تحریک کی بہت بڑی کامیابی تھی۔ کامیابی ایک اور پہلو سے بھی سامنے آئی۔ ترقی پسند تحریک کے مخالف اخبار و جرائد کے رویے میں بھی مثبت تبدیلی پیدا ہوئی۔ خاص طور پر "اسٹیٹسمین" جو ترقی پسند تحریک و خیالات کے مخالفوں میں پیش پیش تھا اس نے دہلی کانفرنس کے فیصلوں اور روداد کو نمایاں طور پر پبلسٹی دی۔

انجمن ترقی پسند مصنفین کی چوتھی کل ہند کانفرنس کا انعقاد بمبئی میں ہوا۔ یہ کانفرنس قبل ازیں منعقدہ تینوں کانفرنسوں کے مقابلے میں بہتر تھی۔ دستور کے مطابق اس کانفرنس کی صدارتی مجلس بھی ملک کی بڑی بڑی زبانوں کے مقتدر ادیبوں پر مبنی تھی۔ سبھی اہم زبانوں کے نمائندوں نے بھی کانفرنس میں شرکت کی۔ جوش ملیح آبادی نے اردو، پنڈت راہل سانکرتیائن نے ہندی، ستین مزدار نے بنگالی، ایس اے ڈانگے نے مرہٹی، سچیانا نے تلگو اور دیگر دو ادیبوں نے گجراتی اور کنڑی کی زبانوں کی نمائندگی کی۔ علاوہ ازیں پنجابی، ملایالم اور تلگو زبانوں کے ادباء بھی کانفرنس میں شریک ہوئے۔ وسطی اور جنوبی ہند کی زبانوں کے مصنفین کی اتنی بڑی نمائندگی قبل ازیں منعقدہ کسی بھی کل ہند ترقی پسند کانفرنس میں نہیں ہوئی تھی۔ یہ جنوبی ہند میں ترقی پسند اثرات کے فروغ کا واضح ثبوت تھا۔ اس کانفرنس میں شمالی ہند کے معدودے چند نمائندے ہی شریک ہو سکے۔ مرہٹی کے ترقی پسند ادباء نے جب ایس اے ڈانگے کا نام صدارتی مجلس کے لئے پیش کیا تو تحریک کے اعلیٰ عہدیدار اور کانفرنس کے نمایاں منتظمین ایک دم سے حیرت زدہ رہ گئے۔ اس کی وجہ یہ تھی کہ ڈانگے بزرگ اشتراکی رہنما مزدور تحریک کے بانی کے طور پر تو شہرت رکھتے تھے لیکن ان کی ادبی حیثیت کا کسی کو کچھ بھی اندازہ نہ تھا۔ اس وقت تک ان کی کتاب قدیم ہند کی تاریخ بھی شائع نہیں ہوئی تھی۔ جب ترقی پسند تحریک کے سرکردہ رہنماؤں کے علم میں یہ بات لائی گئی کہ ایس اے ڈانگے مرہٹی زبان کے ادیب، عالم اور مورخ کی حیثیت سے خاصے معروف ہیں اور مہاراشٹر کے جملہ ادبی حلقوں میں بہت محترم سمجھے جاتے ہیں تو ان کی حیرت فرو ہوئی۔ ڈانگے نے اپنی علمیت و ادب کا ثبوت اس طرح بہم پہنچایا کہ ان کا صدارتی خطبہ کانفرنس کی سب سے زیادہ مایہ افتخار شے قرار پایا۔ یہ خطبہ انگریزی زبان میں تھا۔ لہٰذا مرہٹی نہ سمجھنے والے بھی اسی سے مستفید ہوئے۔ اس خطبے میں مرہٹی زبان و ادب کے ارتکاز کو مرہٹی عوام کی تاریخ کے مختلف ادوار میں رونما ہونے والی سیاسی و سماجی تبدیلیوں کے تناظر میں پیش کیا گیا تھا۔ "اس کانفرنس میں جو قراردادیں منظور ہوئیں ان میں سب سے زیادہ اہم وہ اعلان (مینی فیسٹو) تھا جس میں جنگ سے پیدا ہونے والے قومی اور بین الاقوامی حالات کے پیش نظر

ملک کے ادیبوں کے فرائض کا عام طور پر اور ترقی پسند مصنفین کا خاص طور پر تعین کیا گیا تھا۔" (۱۵)

اکتوبر ۱۹۴۵ء میں ترقی پسند مصنفین کی پانچویں کل ہند کانفرنس حیدر آباد دکن میں منعقد ہوئی۔ حیدر آباد ایسی جگہ تھی جہاں شہری آزادیاں محض نام کی تھیں۔ جمہوریت اور جمہوریت پسندوں کے افکار و خیالات پر پابندیاں عاید تھیں۔ وہاں ترقی پسند مکتب فکر کے لوگوں کا اتنا بڑا اجتماع ہندوستان کی سب سے بڑی جاگیردار قوت کے سامنے مکمل فتح کا درجہ رکھتا تھا۔ اب تک منعقد ہونے والی کانفرنسوں میں یہ واحد کانفرنس تھی کہ جس میں صرف اور صرف اردو زبان کے ترقی پسند ادیب اور شاعر شریک ہوئے۔ اس کانفرنس کا افتتاح مسز سروجنی نائیڈو نے کیا۔ افتتاحی جلسہ ایک سینما ہال میں کیا گیا جس میں دو اڑھائی ہزار نفوس نے شرکت کی۔ صدارتی مجلس میں مولانا حسرت موہانی، ڈاکٹر تارا چند، کرشن چندر، فراق گورکھپوری اور احتشام حسین شامل تھے۔ افتتاحی جلسے کے صدر کرشن چندر تھے۔ انہوں نے اس کانفرنس کے تاثرات "پودے" کے عنوان سے قلمبند کیے ہیں۔ جو ادب اور صحافت کی ایک مشترکہ صنف نثر پر پور تاژ میں ہیں۔

تحریک کی کامیابیوں اور کامرانیوں کا یہ سلسلہ نہایت فعال انداز میں ۱۹۴۷ء تک آگے بڑھتا رہا۔ سید سجاد ظہیر کے بقول "۱۹۴۳ء سے لے کر اگلے تین چار سال ہماری تحریک کی تیز رفتاری وسعت اور متنوع ترقی کے سال تھے۔" (۱۶)۔ اسی عرصے کے دوران میں سربر آوردہ ترقی پسند شعراء مثلاً فیض احمد فیض، علی سردار، جعفری، مخدوم محی الدین، اسرار الحق مجاز، احمد ندیم قاسمی اور جاں نثار اختر وغیرہ نے اپنے فن میں پختگی اور بالیدگی کا اعلیٰ معیار قائم کیا۔ احمد ندیم قاسمی کا مجموعہ "دھڑکنیں" جو ۱۹۴۲ء میں شائع ہوا تھا بعد میں "رم جھم" کے نام سے چھپا۔ اسی زمانے میں علی سردار جعفری کا شعری مجموعہ "پرواز" مخدوم محی الدین کا "سرخ سویرا" معین احسن جذبی کا "فروزاں" کیفی اعظمی کا "جھنکار" اور ساحر لدھیانوی کا "تلخیاں" منظر عام پر آیا۔ قومی دار الاشاعت بمبئی سے جوش ملیح آبادی کا تازہ مجموعۂ شاعری "رامش و رنگ" کے نام سے اشاعت پزیر ہوا۔ اس ترقی پسند شعری فضا نے مستقبل کے لئے نظریاتی صفائی اور تجربے کی وسعت کو روشناس کیا اور تحریکی مقاصد نے بوقلموں انداز میں عوام کے شعری ذوق کو متاثر کیا جس سے ترقی پسند تحریک کو بالواسطہ مقبولیت اور کامرانی حاصل ہوئی۔

ترقی پسند تحریک تخلیق کے روایتی جمود کو توڑتی ہوئی انقلابی انداز میں پورے کروفر کے ساتھ آگے کی جانب بڑھ رہی تھی کہ برصغیر کی تقسیم نے اسے بھی دو حصوں میں بانٹ دیا جس کے نتیجے میں تحریک کے فکر و فن اور عمل و رد عمل کے نئے ابعاد پیدا ہوئے۔ پاکستان بن جانے کے بعد ترقی پسند تحریک کی کانفرنس ۱۹۴۷ء کے آخری ہفتے میں لکھنؤ میں ہوئی۔ کانفرنس تین دن جاری رہی۔ ۶ دسمبر ۱۹۴۷ء کو پاکستان کے ترقی پسند ادیبوں کی جو کانفرنس منعقد ہوئی اس میں پاس ہونے والی تجویزوں میں سیاسی مقاصد کی جھلک بھی موجود تھی۔ مثلاً امن، آزادی جمہوریت، اقلیتوں کے تحفظ، پاکستان میں اردو کو ذریعہ تعلیم بنانے کی ضرورت، تعلیمی و تہذیبی مہم کی منصوبہ بندی، پاکستانی و ہندوستانی تہذیب کا باہمی اشتراک، انڈین یونین کے ادباء کو تہنیتی پیغام پناہ گزینوں کی آباد کاری اور جاگیردارانہ نظام کے فی الفور خاتمے جیسے مسائل کو تجاویز میں نمایاں جگہ دی گئی۔ نتیجتاً ترقی پسند تحریک حکومت کی نگاہ میں کانٹے کی طرح کھٹکنے لگی۔ دونوں طرف واضح تناؤ پیدا ہوا۔ موقع کی مناسبت کا خیال کرتے ہوئے ڈاکٹر ایم ڈی تاثیر، مولانا صلاح الدین احمد، احمد شاہ پطرس بخاری، میاں بشیر احمد، شیر محمد اختر، یوسف ظفر، قیوم نظر اور شورش کاشمیری وغیرہ جو ترقی پسند تحریک کے پہلے ہی خلاف تھے، نے ۶ دسمبر ۱۹۴۷ء کے اعلان نامے سے لاتعلقی کا اعلان کر دیا۔ ادیبوں کی پھوٹ سے حکومت نے بھی فائدہ اٹھایا اور اپنا وار درست کرتے ہوئے "سویرا" "نقوش" اور "ادب لطیف" جیسے ترقی پسند رسالوں پر پابندی لگا دی۔ یہ تحریک پر براہ راست حملہ تھا۔ لہٰذا ترقی پسند شعراء و ادباء نے شدید رد عمل ظاہر کیا اور ساتھ ہی تحریک کے تحفظ کے لئے ہر قسم کی قربانی و ایثار کا نہ صرف عہد کیا بلکہ نامساعد حالات کے باوجود کسی نہ کسی صورت اسے جاری بھی رکھا، جیسا کہ ظہیر کاشمیری بتاتے ہیں کہ:

> "ترقی پسند تحریک کے لئے اگر ہمیں خون دینے کی ضرورت بھی پڑی تو ہم ہرگز ہرگز دریغ نہیں کریں گے۔ ہم اس حملے کے سامنے دیوار بن گئے۔ ہم نے پامردی سے تحریک کی سرگرمیوں کو جاری رکھا۔" (۱۷)

جبر و اکراہ، مخالفتوں اور پابندیوں کی شدید گھٹن کے اس دور میں نومبر ۱۹۴۹ء میں پہلی کل پاکستان کانفرنس منعقد ہوئی۔ اس میں نیا منشور پیش کیا گیا۔ جس کی رو سے سرمایہ داری کی جگہ اشتراکیت کے لئے جدوجہد کو منتخب کیا گیا۔ تحریک پر چونکہ ادبی محاذ سے بھی شدید حملے ہو رہے تھے لہٰذا ترقی پسند تحریک نے رد عمل ظاہر کرتے ہوئے کانفرنس میں مخالف ادبی دھڑے کے خلاف کچھ قرار دادیں پاس کیں جن میں ایک قرارداد کے تحت غیر ترقی پسند ادباء اور رسائل سے قطع تعلق اختیار کر لی گئی اور تحریک کے حمایتی جرائد میں غیر ترقی پسند مصنفین کا قلمی تعاون ممنوع قرار پایا۔ ایک اور قرارداد کے نتیجے میں علاقائی زبانوں کو ریاستی زبانوں کے مقام دلانے کے لئے کوششوں کی ابتدا کی گئی۔ مزید ایک قرارداد میں ادیبوں کو پبلشروں کے استحصال سے چھٹکارا دلانے اور ادباء کے حقوق کو تحفظ فراہم کرنے کے عزم کا اظہار کیا گیا۔ اس طرح تحریک جو ادب برائے زندگی کے اساسی اصول پر کاربند تھی اس نے مادی و سیاسی پہلوؤں کو وقت کے تقاضوں کے مطابق ادب سے ہم رشتہ کرنے کی سعی کی۔ تاہم غیر ترقی پسند رسائل و جرائد اور غیر ترقی پسند ادباء و شعراء سے مقاطعہ نے ادبی گروہ بندی میں مزید شدت پیدا

کردی۔ دونوں طرف پہلے ہی تعصب کم نہ تھا۔ اس قرارداد اور اس پر عمل درآمد نے اس میں مزید اضافہ کردیا۔ اس کانفرنس کے بعد نہایت قلیل مدت میں بحث و نظر کے لئے جو موضوعات ابھر کر سامنے آئے ان میں ''ادب اور سیاست''، ''ادب اور مذہب'' اور ''ادیب اور جانبداری'' خاصے نمایاں تھے۔ ان موضوعات پر بحث و تمحیص کے سلسلوں نے وہ بلند آہنگی اختیار کی کہ حکومتی ایوانوں تک اس کی گونج سنائی دی گئی۔ حکومت جو پہلے ہی گھبرائی بیٹھی تھی مزید بوکھلا گئی اور اس نے انجمن ترقی پسند مصنفین کو سیاسی جماعت قرار دے ڈالا۔ حکومتی اقدامات پر ترقی پسند تحریک کا ردعمل بھی شدید تھا لیکن حکومت ٹس سے مس نہ ہوئی۔ وہ ایک فیصلہ کرچکی تھی اور اس کو عملی جامہ پہنانا چاہتی تھی اس طرح وہ ترقی پسندانہ قلم کی دھار کو کند کرنے کے لئے اس قانونی ڈھال کو بھرپور طریقے سے استعمال کرنے کا تہیہ کئے بیٹھی تھی۔ ہندوستان میں بھی بھیمڑی کے مقام پر اسی سال یعنی مئی ۱۹۴۹ء میں ایک ترقی پسند کانفرنس منعقد ہوئی۔ جس میں ۱۹۳۶ء کے منشور کو وقت کے تقاضوں سے ہم آہنگ کرنے کے لئے نیا منشور پیش کیا گیا۔ تاریخ کے اس نئے موڑ پر ترقی پسند تحریک کے اصلی طرز تفکر و لائحہ عمل کو اجاگر کرتے ہوئے دو باتوں کو قطعی صورت میں پیش کیا گیا۔ اولاً ''اشتراکیت'' کو ترقی پسند ادب کا نصب العین قرار دیا گیا۔ ثانیاً ادب کے لئے عوامی ہونے کی شرط بھی رکھی گئی۔ علاوہ ازیں روسی پالیسیوں کی کھلے بندوں تعریف کی گئی اور روس کے اقتصادی نظام کو درست تسلیم کرتے ہوئے ہندوستان کے لئے بھی اسے ضروری قرار دیا گیا اور اس نظام کے لئے ادیبوں سے قلمی اعانت چاہی گئی۔

پاکستان میں ۱۹۵۲ء میں کراچی کے مقام پر ایک ترقی پسند کانفرنس کا انعقاد ہوا۔ جس کی صدارت مولوی عبدالحق نے کی اور مولانا عبدالمجید سالک نے استقبالیہ خطبہ پیش کیا۔ اس کانفرنس کا ایک مقصد ان غلطیوں کا جائزہ لینا اور ان کی تلافی کرنا بھی تھا جو نومبر ۱۹۴۹ء کے منشور کے نتیجے میں سامنے آئی تھیں۔ چنانچہ ۱۹۵۲ء کا منشور مقابلتاً ''ایک معتدل منشور تھا۔ جس کی رو سے نیا منشور ہر اعتبار سے معتدل، معقول اور ادب کی عالی قدر و روایات کا امین تھا لیکن حکومت نے اپنے رویے میں کوئی نرمی پیدا نہ کی اور ترقی پسند تحریک کی سیاسی حیثیت کو جوں کا توں برقرار رکھا اور پھر صرف اسی پر اکتفا نہیں کی بلکہ ۱۹۵۳ء میں جب کمیونسٹ پارٹی پر پابندی عائد کی گئی تو ترقی پسند تحریک بھی عتاب سے محفوظ نہ رہ سکی نتیجتاً'' انجمن ترقی پسند مصنفین کو خلاف قانون قرار دے دیا گیا۔

پاکستان کی انجمن ترقی پسند مصنفین کی طرح ہندوستان کی انجمن ترقی پسند مصنفین کی طرف سے مئی ۱۹۴۹ء میں بھیمڑی کے مقام پر منعقدہ کانفرنس میں منظور کردہ منشور کے مطابق بھی بعض شقیں انتہا پسندی پر مبنی تھیں جس سے تحریک میں انتشار پیدا ہو جانے کا خدشہ تھا لہٰذا اس منشور کو ناکافی سمجھتے ہوئے اور زمانی تقاضوں سے ہم آہنگ نہ پاتے ہوئے دہلی میں چھٹی کل ہند ترقی پسند کانفرنس منعقد ہوئی۔ جس میں ایک نیا منشور پیش کیا گیا۔ اس میں وسعت خیال و نظر کو بالخصوص ملحوظ رکھا گیا اور شعراء و ادباء کو ہر طرح کا مکتبۂ فکر اختیار کرنے کا اختیار دیا گیا تاہم ساتھ ہی یہ شرط بھی رکھی کہ:

> ''بے مقصد زندگی، شکست پسندی اور جبر پرستی ایسے رجحانات میں جو ہماری تہذیب کی ترقی میں رکاوٹ بنتے ہیں۔ ہم اس ادب کے مخالف ہیں جو عریانی، فحاشی، دہشت پسندی اور غارت گری پھیلاتا ہے۔ ہمارا ادب فنی اعتبار سے خوبصورت ہونا چاہیے قومی اور عام پسند ہونا چاہیے۔'' (۱۸)

اس وسعت نظری کے بھی مثبت نتائج برآمد ہوئے اور وہ تمام ترقی پسند ادباء و شعراء جو بھیمڑی کانفرنس میں منظور کئے جانے والے منشور کے بعد شکوک و شبہات میں مبتلا ہوگئے تھے ان کا اعتماد بحال ہوا۔ جس کے باعث ایک تو نوجوان قلمکاروں کے وافر تعاون میں نہایت تیزی سے اضافہ ہوتا رہا۔ دوسرے اس تحریک کے اولین رہنماؤں کی زیرکی اور ایثار پیشگی اس پائے کی تھی کہ کسی قسم کی کمی محسوس نہ ہونے پائی۔ وہ ادب کے مروجہ نظام اقدار میں تبدیلی لانے کے لئے ایمان کی حد تک قائم تھے۔ وہ ہر حال میں تخلیقات کی صورت و معنی میں، انسانی، سماجی، معاشی اور فکری فلاح کے رنگ بھر دینا چاہتے تھے۔ ۱۹۴۰ء سے ۱۹۴۲ء تک تحریک کے سرکردہ رہنماؤں کی نظربندی کے باعث تحریک تعطل کا شکار رہی لیکن تنظیمی خلا کے باوجود اس کا فکری سفر جاری رہا یہی وجہ ہے کہ جب اس کے رہنما قید سے چھوٹ کر واپس آئے اور انہوں نے دوبارہ تحریک کی تنظیم پر توجہ کی تو انہیں پہلے سے زیادہ پزیرائی ملی اور انہیں پہلے سے زیادہ گرمجوشی سے خوش آمدید کہا گیا۔ ۱۹۴۳ء سے لے کر ۱۹۴۷ء تک یعنی قیام پاکستان تک کا دور ترقی پسند تحریک کی فتوحات کا دورہ تھا۔ اس نے وہ عروج حاصل کیا اور اس قدر کامرانیاں سمیٹیں کہ جو اسے قبل ازیں میسر آئیں تھیں نہ بعد میں نصیب ہوسکیں۔ تحریک کے حدود حیرت انگیز طور پر حیرت ناک حد تک وسیع ہوئے۔ اس کے موثرات و نصب العین نے ایک لحاظ سے روایت کا درجہ حاصل کرلیا۔ تحریک اس عرصے میں واقعتاً'' ہمہ جہتی اور جامعیت کا عملی نمونہ بن کر سامنے آئی۔ اس نے شعر و ادب کے کتنے ہی مسئلوں پر مباحث کا سامنا کیا اپنے مخصوص نقطۂ نظر سے ان کے حل بھی پیش کئے۔ اس طرح تحریک ایک کیفیت، ایک میلان اور ایک رجحان بن گئی۔ اب اس کی وحدت میں کثرت صاف دکھائی دینے لگی تھی اور اس کی زبان میں روح عصر بولنے لگی۔ اس کی اثر آفرینی کا یہ عالم ہوگیا کہ مخالف قوتیں یا گھائل ہوگئیں یا قائل ہوگئیں۔ بلاشبہ اس دور میں ترقی پسند تحریک نے نہ صرف ادبی بلکہ قومی، ثقافتی اور تاریخی معتقدات پر اپنا اثر ڈالا اور زمانی دھارے کو موڑنے کی سعی کی۔

تحریک نے ادب کی اعلیٰ ذمہ داریوں کو جمال محض سے جمال زندگی میں بدل دیا۔ لہٰذا اس نے ادبی جمالیات کی بالکل نئی تشریح کی جس کے تحت [illegible] مساوات، انسانیت نوازی، حریت خواہی، جہد آزمائی، قربانی اور سرفروشی جیسی قدروں کے حسن نے ادبی جمال کے طور پر نمود کی۔ اس رخ سے دیکھا جائے تو ترقی پسند تحریک نے ایک بالکل نیا اور انوکھا ادبی شعور مرتب کیا۔ اس نے قلب و نظر کو حقائق سے آنکھ ملانے کا حوصلہ دیا۔ ادب کے مرکزے میں نئے تجربوں، نئی دریافتوں، نئے جذبوں اور نئے راستوں کو پیدا کیا اور خود ادب میں اپنے لئے ایک مرکزی جگہ حاصل کرلی۔ تاہم ۱۹۴۷ء کے بعد سے شروع ہونے والے زمانے بالخصوص ابتدائی پانچ برسوں کے دوران میں ترقی پسند تحریک پر پیغمبری وقت آپڑا۔ اس کی مشکلات میں بے پناہ اضافہ ہوا۔ داخلی و معروضی دونوں اطراف سے اسے نقصان پہنچا۔ اس کے پاکستانی رہنماؤں نے انتہاپسندی اور ہوش سے بڑھ کر جوش کا جو راستہ اختیار کیا اس نے الٹا تحریک کا راستہ ہی کھوٹا کرنا شروع کر دیا۔ اس زمانے میں سب کوتاہیوں سے سوا کوتاہی اور سب لغزشوں سے بڑھ کر بڑی لغزش یہ ہوئی کہ اس کے رخ کو ادب سے زیادہ سیاست کی طرف موڑ دیا گیا نتیجتاً "سیاست زیادہ ہوئی اور ادب کی تخلیق کم۔

پاکستان میں حکومتی احتساب نے رفتہ رفتہ تحریک کے مزید آگے بڑھنے کے راستے مسدود سے مسدود تر کرنے شروع کر دیئے۔ تحریک پر پابندی کے علاوہ ترقی پسند مصنفین پر سختیاں شروع ہوگئیں۔ تحریک کے سالار اعلیٰ سید سجاد ظہیر اور سربرآوردہ شاعر فیض احمد فیض کے علاوہ دیگر کئی ایک ترقی پسند مصنفین اور تحریک کے متفقین کو سیفٹی ایکٹ کے تحت ۱۹۵۱ء میں گرفتار کرلیا گیا۔ ان پر مقدمہ چلایا گیا اور سزا دے کر پس زندان بھیج دیا گیا۔ سید سجاد ظہیر کی وفات کے ساتھ ہی ترقی پسند تحریک کی تنظیمی روح بھی پرواز کر گئی لیکن ترقی پسندی کے اصولوں اور اس کے پھیلائے ہوئے فکری رجحانوں کو زندگی ملی، اس لئے کہ انہوں نے ادب برائے زندگی سے جنم لیا تھا اور جب تک کرہ ارض پر زندگی ہے اور ادب زندہ ہے وہ زندہ رہیں گے۔ یہی سبب ہے کہ تحریک ختم ہو کر بھی ختم نہیں ہوئی۔ اس کا اعتبار آج بھی قائم و دائم ہے۔ آج بھی شاعروں اور ادیبوں کے فکر و فن سے ترقی پسندی کی نمود جاری ہے۔ آج بھی ترقی پسند شعری نظریہ زندہ ہے۔ براہ راست انداز میں نہ سہی بالواسطہ طور پر سہی۔ اس نظریے کا عکس ادبی تخلیقات میں آج بھی مل جاتا ہے۔ اس شعری نظریے نے اردو شاعری بالخصوص نظم کو لامتناہی امکانات سے مالا مال کیا ہے۔ اس ضمن میں فیض احمد فیض کی مندرجہ ذیل رائے خاصی وزن رکھتی ہے یعنی "ترقی پسندی کے ختم ہونے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ آپ یہ کہہ سکتے ہیں کہ ترقی پسند تنظیم ختم ہوگئی ہے۔ تنظیمیں تو ختم ہوتی اور بنتی رہتی ہیں لیکن تحریکیں ختم نہیں ہوتیں۔ ترقی پسندی ہم نے تو پیدا نہیں کی تھی۔ وہ تو شروع سے چلی آرہی ہے۔ حالات کے تقاضے نے ایک تنظیم کو جنم دیا اور پھر حالات ہی کی بنا پر تنظیم ختم بھی ہوگئی لیکن تحریک ختم کہاں ہوتی ہے۔ ترقی پسند تحریک اس زمانے میں جاری ہوئی تھی جب ترقی پسند تحریکیں چل رہی تھیں اور ادب میں داخلیت پسندی، ذاتی اور غیر شعوری تجربات کا اظہار کرنے والے موجود تھے۔ اس وقت بھی دونوں تحریکیں ساتھ ساتھ چل رہی تھیں اور بعد میں جو نئی تحریکیں پیدا ہوئیں تو یہ کوئی نئی بات نہیں ہے۔ ادب میں تحریکیں پیدا ہوتی رہتی ہیں جہاں تک ترقی پسندی کا تعلق ہے یعنی اس نقطہ نظر کا عوام کے مصائب و آلام کو ادب میں منعکس ہونا چاہیے تو اس میں کوئی بعد نہیں۔ ہاں یہ ٹھیک ہے کوئی تنظیم نہیں بن سکی۔"(۱۹)

سجاد حارث بھی یہ ماننے سے صاف انکار کر دیتے ہیں کہ ترقی پسند رجحانات ادب سے ختم ہوگئے ہیں وہ اپنے نقطہ نظر کی دلائل سے وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

> "نوجوان نسل کے بعض ادیب اور نقاد گذشتہ بیس بائیس سال سے مسلسل یہ کہہ رہے ہیں کہ ترقی پسند ادب مرچکا ہے۔ ترقی پسند تحریک اپنے منطقی انجام تک پہنچ کر ختم ہو چکی ہے۔ تاہم حقائق کی رو سے یہ بات درست نہیں ہے۔ آج بھی اردو زبان و ادب کے اہم اور مقبول شاعر اور ادیب وہ ہیں جو اس تحریک سے ذہنی اور فکری طور پر وابستہ ہیں یا طویل عرصے تک وابستہ رہ چکے ہیں۔ اگر ترقی پسند ادب کے نکتہ چیں حضرات کی بات میں ذرہ برابر بھی صداقت ہوتی تو عصری ادب کی تاریخ سے ان گنت شاعر اور ادیب خارج ہو جانے چاہئیں۔ ان کی تخلیقات بے روح اور بے رس نظر آنی چاہئیں۔ کیونکہ ان نکتہ چیں پنڈتوں کا کہنا ہے کہ جو ادب و فن عصری حقیقتوں اور طرز احساس سے کٹ جاتا ہے یا جدید رجحانات و میلانات کو قبول نہیں کرتا وہ آثار قدیمہ کا حصہ بن جاتا ہے۔
> اس ضمن میں دلچسپ بات یہ ہے کہ اصولی طور پر یہی بات ترقی پسند ادیب بھی کہتے ہیں لیکن سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ پھر یہ گھپلا کہاں اور کیا ہے۔ سچ کون بول رہا ہے اور جھوٹ کون بول رہا ہے۔ اس سلسلے میں حقیقت صرف یہ ہے کہ طرفین کے ہاں ادراک کیا۔ حقیقت اور ابلاغ حقیقت کا منظر نامہ مختلف ہو جاتا ہے۔ ترقی پسند مدرسۂ فکر ادراک حقیقت کے معاملے میں ژولیدہ فکری کا قائل نہیں نہ ہی ترسیل معانی اور ابلاغ خیال کے سلسلے میں الہام، اہمال اور تجرید خالص کا قائل ہے۔ اس کے برعکس تجرید و جدت کے پیروکار اس نظریے میں یقین رکھتے ہیں کہ "تجرید حقیقت کی عکاسی نہیں ہے بلکہ ایک نئی حقیقی منطق کی رو سے اپنی حقیقت خود تخلیق کرتی ہے۔" یہ اختلاف فکر و نظر معروضیت اور موضوعیت کے ربط باہمی کو مختلف اور متضاد زاویوں سے دیکھنے سے پیدا ہوتا ہے۔"(۲۰)

ان دلائل و براہین کے مطابق ترقی پسند رجحانات و میلانات آج بھی اردو نظم و نثر میں جاری و ساری ہیں۔ ترقی پسند رجحانات کے اس تسلسل نے نہ صرف موضوع کی سطح پر اردو نظم کو متاثر کیا ہے بلکہ ہیئت کی سطح پر بھی اپنے وقیع اثرات قائم کئے ہیں۔ اگرچہ ہیئت کی طرف ترقی پسندی کا رجحان زیادہ نہیں رہا لیکن ہیئتی تجربے صرف ہیئتی تجربے نہیں ہوتے۔ ہیئتی تجربہ مواد سے منسلک اور مربوط ہوتا ہے۔ لہٰذا جہاں ہیئتی تجربے ترقی پسندانہ مواد سے ابھرے ہیں ترقی پسندی بھی ساتھ ساتھ سامنے آئی ہے۔ چنانچہ فی زمانہ ترقی پسند نظریۂ شعر میں جہاں مواد کو قابل لحاظ اہمیت حاصل ہے وہاں ہیئت کو بھی ایک قابل قدر درجہ تفویض ہے۔ ترقی پسند شعراء صرف موضوعی ندرتوں ہی کے موید نہیں ہیں بلکہ فنی نزاکتوں کے بھی حامی ہیں۔ خیالات و افکار کی عظمت ان کے ہاں مسلم سہی لیکن تکنیک کے نئے پن کی بڑائی بھی انہیں دل و جاں سے عزیز ہے۔ وہ لفظ و معنی کے رشتے کو یک جان و دو قالب کی نظر سے دیکھتے ہیں۔ تاہم وہ ہیئت کو سب کچھ اور فن کو ہی سارا کچھ تسلیم کرنے سے انکار کرتے ہیں اور اگر ہیئت و مواد میں سے کسی ایک کو ترجیح دینے کا معاملہ یا مسئلہ درپیش ہو تو ان کا ووٹ مواد کی طرف ہوتا ہے۔ جس کی ایک صاف اور بین وجہ ہے۔ ترقی پسند شعراء کا ادبی نظریہ چونکہ مقصدیت اور افادیت پر مبنی ہے اس لئے ہیئت کے تجربوں کو وہ دوسرے درجے پر رکھتے ہیں اور پہلی حیثیت موضوع کی ہوتی ہے۔ ظاہر ہے ہیئتی تجربوں کی نئے رنگ و آہنگ سے ترقی پسندانہ افادی و مقصدی نقطہ نظر کو کوئی تقویت نہیں مل سکتی اس لئے اس پر مرکزی توجہ کو مرکوز کرنا خلاف مصلحت ہے۔ جب معاملہ افکار و نظریات اور جذبات و احساسات کی ترویج و تبلیغ اور اشاعت و نشر کا ہو تو موضوع کو بنیادی و اساسی نکتہ قرار دینا ہی درست ٹھہرتا ہے۔ اس کی وجہ یہ بھی ہے کہ کسی غیر مانوس ہیئت کی اختراع و ایجاد سے قدرتی طور پر قارئین کی توجہ اس کی جدت کی طرف مبذول ہو جاتی ہے اور وہ مواد کی طرف سے یا تو غفلت برتنے لگتے ہیں یا اس پر سرسری توجہ صرف کرنے لگتے ہیں جو ترقی پسندی کے مقاصد کے لئے نقصان دہ ہے۔ ہیئت کا انوکھا پن قارئین اور نظم کے مواد میں فاصلوں کا سبب بنتا ہے۔ اس سلسلے میں ایک اور الجھن بھی پیدا ہو جاتی ہے۔ ہیئتی تجربہ اگر قدرے مشکل اور پیچیدہ ہے تو قارئین کی ذہانت کا بھی امتحان شروع ہو جاتا ہے۔ وہ بسا اوقات اس کی پیچیدگیوں کو سمجھنے اور فنی گتھیوں کو سلجھانے کے لئے ایک خاص مدت تک خود بھی الجھے رہتے ہیں لہٰذا مواد کی طرف سے ان کی چشم پوشی بڑی فطری سی بات ہے۔ اس طرح وہ فنی مطالبات کی طرف راغب ہونے لگتے ہیں۔ موضوعی مقتضیات سے عدم دلچسپی ظاہر کرنے لگتے ہیں۔ یہ اور اسی طرح کے کئی ایک دیگر اسباب تھے جن کے باعث ترقی پسند شعراء نے فارم کے تجربے پر موضوعات کے تجربات کو مقدم جانا لیکن ترجیح کا مطلب تنسیخ نہیں ہوتا اور نہ ہی ترقی پسند شعری تصور ہیئت کی تنسیخ یا اس کے ارتداد پر یقین رکھتا ہے۔ اس لئے کہ وہ ایسا کرنا چاہیے بھی تو کر نہیں سکتا۔ جس کی وجہ یہ ہے کہ خیال و افکار کی تجرباتی وحدت و کلیت کے مطالبات سے صرف اسی وقت کماحقہ طور پر عہدہ برآ ہوا جا سکتا ہے جب ہیئت کو نامیاتی حیثیت دی جائے کہ اسی سے کسی خیال یا جذبے کی نمو ہوتی ہے اور یہ نمو تجربے کے بطن سے طلوع ہوتا ہے اور تکمیلی مراحل طے کرتا ہوا عضویاتی کل میں ڈھل جاتا ہے۔ اس کا ارتقائی عمل ہر چند تجربے کے اندر سے شروع ہوتا ہے لیکن اس کی تکمیل ایک ظاہری شکل کے طور پر ہوتی ہے جس میں سارے اجزاء قدرتی انداز میں جڑے ہوئے ہوتے ہیں اور ایک دوسرے سے ہم آہنگ ہوتے ہیں۔ اس طرح تجربے کی اندرونی وحدت خارجی طور پر بھی ایک وحدت کو متشکل کرتی ہے جسے ٹی ایس ایلیٹ "نئی وحدت" کا نام دیتا ہے۔ ٹی ایس ایلیٹ کا مطمئع نظریہ ہے کہ جب شاعر کا ذہن تخلیق کی جانب راغب ہوتا ہے تو اس کا ذہن بکھرے ہوئے تجربے کی شیرازہ بندی کرتا چلا جاتا ہے۔ یہی عام آدمی کے ذہن اور شاعر کے خلاق ذہن میں بنیادی فرق ہے۔ عام ذہن منتشر اور بے ربط تجربے کی ارتباط سے قاصر رہتا ہے اور اسے جوں کا توں قبول کر لیتا ہے جبکہ شاعر اس کی غائب کڑیوں کو دریافت کر کے ان کی مناسب جگہ پر انہیں جماتا ہے اور بے ربطی میں ربط کو جنم دیتا ہے۔ ٹی ایس ایلیٹ اس مسئلہ کو ایک خوبصورت اور دلچسپ مثال سے واضح کرتا ہے کہ ایک عام آدمی محبت میں مبتلا ہو یا اسپینوزا کا مطالعہ کرے۔ ان دونوں صورتوں سے نہ تو ایک دوسرے کو کوئی فرق پڑتا ہے اور نہ ہی یہ ٹائپ رائٹر کی آواز یا کھانا پکانے کی خوشبو سے اثر پزیر ہوتی ہیں۔ یہ سب کے سب تجربے بکھرے ہوئے ہیں اور بکھرے ہوئے ہی رہتے ہیں لیکن شاعر کے فن کا کمال یہ ہے کہ جب یہی تجربے اس کے ذہن رسا کی کٹھالی سے ہو کر نکلتے ہیں ان میں ایک نئی وحدت پیدا ہو چکی ہوتی ہے۔ ٹی ایس ایلیٹ نے اسے اپنے الفاظ میں درج ذیل طور پر بیان کیا ہے۔

"When a poet's mind is perfectly equipped for its work, it is constantly amalgamating disparate experience; the ordinary man's experience is chaotic, irregular, fragmentary. The latter falls in love, or reeds spinoza, and these two experiences have nothing to do with each other, or with the noise of the typewriter or the smell of cooking; in the mind of the poet these experiences are always forming new wholes." (۲۱)

یوں ثابت ہو جاتا ہے کہ شاعر کا خلاق ذہن ہی منتشر خیالات کو ایک تنظیمی شکل دینے پر قادر ہوتا ہے۔ یہی فن ہے اور یہیں سے ہیئت کی اہمیت کا اندازہ ہوتا ہے۔ شاعر کی صناعانہ صلاحیتیں جہاں موضوعی انتشار کو یکجائی دیتی ہیں وہیں ہیئتی تنظیم میں وحدت و کلیت کا انتظام بھی کرتی ہیں۔ فن پر دستگاہ ہو اور ہیئت کے جملہ لوازم کا سلیقے سے اہتمام ہو تو تبلیغی و افادی اور حکیمانہ و فلسفیانہ افکار و خیالات کی پیش کش بھی شعری مراتب سے گرنے نہیں پاتی۔ یہ جوہر جس قدر زیادہ ہوگا شاعری بھی اتنی ہی اعلیٰ ہوگی جیسا کہ سہیل احمد خان ڈانٹے کی مثال سے اس امر پر روشنی ڈالتے ہوئے رقم طراز ہیں کہ:

> "ڈانٹے کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ اس نے ازمنۂ وسطیٰ کی عیسوی روی اور بعض دوسری تہذیبی روایات کی حکمت اور فلسفیانہ دانش کو اپنی شاعری میں کھپا دیا ہے۔ مگر ڈانٹے کی شاعری کا منظر نامہ 'اس کا بیانیہ' اس کی شاعری کی تمثالیں اور شبیہیں خود اتنی جان دار ہیں کہ فلسفیانہ نظریہ سطح پر تیرتا نظر آتا۔ یہ بڑے شاعر کی صناعانہ صلاحیتوں کا کمال ہے کہ وہ بڑے فلسفے یا بڑی حکمت کو بھی شاعری کے جوہر میں بھگو کر نیا رنگ دے دیتا ہے۔ ورنہ عام سطح کے شاعر تو چھوٹے چھوٹے فلسفوں کو بھی شاعرانہ جوہر سے ہم آہنگ کرنے کی صلاحیت نہیں رکھتے۔" (۲۲)

مجموعی اعتبار سے دیکھا جائے تو ترقی پسند شعری نظریہ حقیقت نگاری اور اشتراکی سماج کی نمائندگی سے مملو ہے۔ جس میں خاص طور پر مزدوروں 'کسانوں' عوام اور دیگر پسے ہوئے طبقوں کے دکھ درد کے مسائل اور آزادی و رہنمائی کے فرائض کو پیش نظر رکھا جاتا ہے۔ غیر طبقاتی معاشرے کے لئے جدوجہد بھی اس شعری نظریے کے لوازم میں شامل ہے۔ اس طرح حقیقت گوئی اور اشتراکیت کے پرچار میں ایک معنوی ہم آہنگی پیدا ہو جاتی ہے۔ اشتراکی نظام کے مطالبات اور افادات کو انسانی زندگی کی بہبود سے مربوط کر کے اسے کلچر سے موسوم کیا جاتا ہے۔ شاعری بھی چونکہ کلچر کے شعبے سے وابستہ ہے اس لئے ترقی پسند شاعری کے مطابق لکھی جانے والی نظمیں کلچر کے فروغ اور ترقی کا سبب بنتی ہیں۔ نتیجے کے طور پر جس طرح کلچر کے آثار و شواہد اور مزاج میں تبدیلی واقع ہوتی ہے اسی طرح ترقی پسند شعری نظریہ بھی رخ بدلتا ہے۔ اس لحاظ سے ترقی پسند نظریہ شعر کوئی ساکت و جامد شے نہیں ہے بلکہ رواں اور متحرک عمل ہے جو متواتر ارتقا پذیر رہتا ہے۔ جس طرح کلچر شعری نظریہ کو کروٹ دیتا ہے اسی طرح شعری نظریہ کلچر کو بھی کروٹ دیتا ہے۔ وہ اس طور پر کہ شعری تصور کلچر کے رائج تصور کا تجزیہ کر کے ایک نیا مطمح نظر سامنے لاتا ہے۔ جس سے کلچر میں ٹھہراؤ پیدا نہیں ہوتا اور وہ مائل بہ فروغ رہتا ہے۔ اس لحاظ سے ترقی پسند شعری نظریہ محض کلچر کی نمائندگی کے فرائض ہی سرانجام نہیں دیتا بلکہ اس کی نئی "نظم بندی" بھی کرتا ہے۔ اگر ترقی پسند شعری نظریہ محض کلچر کی نمائندگی تک خود کو محدود رکھتا تو یہ صرف نقالی ہوتی جبکہ اس کا "نئی تشکیل" کا اقدام ایک طرح کا تخلیقی عمل ہے۔ جس سے کلچر کو ایک نیا ویژن ملتا ہے۔ گو یہ خالص تخلیقی عمل نہیں ہے پھر بھی نقالی سے کہیں زیادہ فعال ہے۔ اس لئے یہ عمل مواد اور ہیئت کی "ثنویت" کا رول ادا کرتا ہے۔ ترقی پسند شعری نظریے کی اس مجموعی صورت حال کی روشنی میں ہیئت کی تخصیص سے قطع نظر ترقی پسند نظموں کے معروف موضوعات کا ایک سرسری جائزہ لینا مناسب معلوم ہوتا ہے۔ تاکہ مذکورہ نظریے سے موضوعات کی مطابقت کا درست طور پر اندازہ کرنا آسان ہو جائے۔

ترقی پسند نظموں کے معروف موضوعات: ۱۹۳۵ء کے بعد کے ابتدائی چند برسوں کے دوران میں جو تازہ ترین شعری رجحان ابھر کر سامنے آیا اسے "نئے ادب" یا "جدید ادب" سے موسوم کیا گیا۔ اس شاعری پر چونکہ ترقی پسند تحریک کا غالب اثر موجود تھا اس لئے اسے ترقی پسند شاعری کا نام دیا گیا۔ ترقی پسند نظم نگار شعراء کے پسندیدہ موضوعات کا تعلق قومی اہمیت کے مسائل سے ہے۔ ۱۹۳۶ء سے دوسری جنگ عظیم تک آزادی و جمہوریت کے علاوہ مزدوروں 'کسانوں' ہاریوں اور کچلے ہوئے طبقوں کی روز مرہ زندگی کے مسائل نے ترقی پسند نظموں میں نمایاں جگہ حاصل کی۔ دوسری عالمگیر جنگ کا آغاز ہوا تو عالمی امن اور وسیع تر انسان دوستی کے موضوعات بھی ترقی پسند نظموں میں سرفہرست طور پر شامل ہو گئے۔ سید سجاد ظہیر نے اس شاعری کو "انقلابی شاعری" قرار دیا۔ لہٰذا اس عہد کی زیادہ تر نظمیں سیاسی و اقتصادی انقلاب کی نمائندہ ہیں۔ جن میں قومی زندگی کو پورے طور پر بدل دینے کا خوب ملتا ہے اور ایک ایسے مثالی معاشرے کی آرزو کی جاتی ہے جس میں سماجی و معاشی خوشحالی کا دور دورہ ہو۔ عام ترقی پسند شعری موضوعات مجرد تصورات کے حامل ہوتے ہیں جن کا بخوبی اندازہ ترقی پسند نظموں کے عنوانوں ہی سے ہو جاتا ہے۔ مثال کے طور پر جوش ملیح آبادی کی "وطن" "لمحۂ آزادی" "آثار انقلاب" "پیام قوت و حیات" "عروج انسانی" "اے نوع بشر جاگ" "معاش و معرفت" "وحدت انسانی" مخدوم محی الدین کی "جنگ" "مشرق" "آزادیٔ وطن" "باغی" "جہان نو" "مستقبل" "انقلاب" "جنگ آزادی" اسرار الحق مجاز کی "سرمایہ داری" "خواب سحر" "انقلاب" "پردہ" اور "عصمت" علی سردار جعفری کی "جنگ اور انقلاب" "آزادی صبح فردا" "امن کا ستارا" کیفی اعظمی کی "قومی حکمراں" "خانہ جنگی" "قومی اخبار" "لال جھنڈا" "یلغار" "آزادی" "نئی جنت" جاں نثار اختر کی "اتحاد" "بیدار ہے انسان" "جذبہ بیدار عزم" "امن نامہ" وغیرہ اسی قبیل کی نظمیں ہیں۔ ترقی پسند شعری نظریے کے تحت عصری حالات و واقعات اور سانحات و حادثات کو بھی حساس

شعری نظر سے دیکھا جاتا ہے لہٰذا ان ہنگامی اور وقتی موضوعات پر بھی قلم اٹھایا جاتا ہے جن کے عوامی زندگی پر مثبت یا منفی اثرات مرتسم ہوتے ہیں۔ یہی چیز "عصری شعور" یا "زمانی حسیت" کہلاتی ہے۔ برطانوی سامراج کے خلاف رد عمل بھی ترقی پسند شاعری کا مرغوب موضوع رہا ہے۔ اس موضوع کا تعلق چونکہ سیاست سے ہے لہٰذا جس جس انداز سے سیاست میں نشیب و فراز پیدا ہوتے رہے اسی طور پر شعری موضوعات میں بھی مدوجزر رونما ہوتا رہا۔ حب الوطنی اور قومی بیداری کے موضوعات بھی ترقی پسند شاعری کا شیوہ ہیں۔ بیسویں صدی کی پہلی چوتھائی کے دوران میں صحافتی رجحان نے بھی ترقی پسند نظم کی توجہ حاصل کی۔ اس میلان نے وقتی واقعات اور فوری حادثات کو نظم کے قالب میں منتقل کرنے میں اہم کردار ادا کیا۔ اس کا آغاز ظفر علی خان کا مرہون منت ہے۔ خلیل الرحمٰن اعظمی کے مطابق:

> "آئے دن کے واقعات پر فوری قسم کی شاعری کی روایت ظفر علی خان نے ڈالی تھی اور "زمیندار" اخبار میں ان کے اڈیٹوریل کے ساتھ نئی خبر یا نئی صورت حال پر ایک نظم بھی ہوتی تھی۔"(۴۳)

۱۹۳۶ء سے لے کر ۱۹۴۷ء تک کا زمانہ ترقی پسند شاعری کے لئے ہنگامی موضوعات کا زمانہ تھا۔ ہنگامی موضوعات کی شاعری کو عوام میں تیزی سے مقبولیت ملی جس کے نتیجے میں شاعروں کی شہرت میں بھی تیزی سے اضافہ ہوا اور ترقی پسند تحریک کو بھی سرعت کے ساتھ پذیرائی حاصل ہوئی۔ شاعروں نے ملکی و سیاسی موضوعات پر نظمیں لکھ کر اپنی قومی ذمہ داری سے عہدہ برائی کا ثبوت فراہم کیا کوئی بھی ملکی و غیر ملکی واقعہ و معاملہ ایسا نہ تھا جس سے ترقی پسند شاعر صرف نظر کرتے ہوں۔ رفتار وقت کے جس پہلو نے بھی بالواسطہ یا بلاواسطہ ملک پر اپنے اثرات مرتب کئے ترقی پسند شعراء نے انھیں اپنی نظموں کا موضوع بنانے میں دیری نہیں کی۔ مثال کے طور پر کیفی اعظمی نے "گاندھی جناح کی ملاقات پر" "فتح برلن" "الیکشن کے دنوں میں مولانا آزاد اور خضر حیات کی ملاقات جیسے موضوعات پر نظمیں لکھیں تو علی سردار جعفری نے اسپین کی طرف سے لڑنے والے ادیبوں کی موت پر' جیل میں ایک دوست کی موت کی خبر سن کر' یوم اقبال پر' یوم غالب پر' انقلاب روس اور اسٹالن وغیرہ جیسے موضوعات کو نظم کے لئے منتخب کیا۔ ان وقتی موضوعات کے ساتھ ساتھ بعض ایسے موضوعات پر بھی ترقی پسند شعراء نے نظمیں کہیں جن کا تعلق معاشرے کے سنگین مسائل اور سماج کی گھناؤنی حقیقتوں سے تھا۔ اس سلسلے میں طوائفوں کی زندگیوں' امراء کی جنسی کج رویوں اور عیاشیوں' غریبوں کی بیماریوں اور ناداریوں کو بھی ترقی پسند نظم نے کھلے دل سے اپنا موضوع بنایا۔ معین احسن جذبی کی نظم "طوائف" اور ساحر لدھیانوی کی "چکلے" اسی سلسلے کی کڑیاں ہیں۔ غور کیا جائے تو یہ سارے موضوعات انسان کی خارجی زندگی سے متعلق ہیں۔ جو نہ صرف عوام الناس کی زندگیوں پر اثر انداز ہوتے ہیں بلکہ خود شاعر کی زندگی پر بھی بلاواسطہ صورت میں اپنے اثرات مرتسم کرتے ہیں۔ ہرچند کہ شاعر کا احساس کسی بھی موضوع پر خامہ فرسائی کے دوران کلیتاً الگ نہیں رہ سکتا تاہم ترقی پسند شاعری کے موضوعات کا غالب رجحان خارجی مسائل کی طرف زیادہ ہے۔ وہ اپنی نجی زندگی کی الجھنوں اور اپنی ذات کی مقتضیات سے بلند ہو کر تمام بنی نوع انسان کے مشترکہ دکھوں اور غموں' حسرتوں اور تمناؤں' زحمتوں اور کلفتوں' آنسوؤں اور آہوں میں شریک ہوتا ہے اور ان سے نجات کے لئے مسرت اور خوشحالی کا دروازہ کھٹکھٹاتا ہے۔ اس طرح شاعر کا تخلیقی احساس پوری نوع انسانی پر تقسیم ہو جاتا ہے۔ لہٰذا وہ اپنے گردو پیش اور اپنے عصر کا بہترین رجحان اور ترجمان ہوتا ہے۔ اسی لئے فیض احمد فیض کا کہنا ہے کہ:

> "ہر دور میں شاعر جو ہے وہ نہ صرف حالات کی ترجمانی کرتا ہے۔ بلکہ کسی حد تک کسی ایک طبقہ کی ترجمانی کرتا ہے۔ وہ طبقہ جو سب سے زیادہ INFLUENTIAL ہوتا ہے' سب سے زیادہ بااثر ہوتا ہے۔ اس طبقے کے خیالات' اس کے مضامین' اس کی ذہنیت شاعری میں داخل ہوتی ہے۔ انگریزوں کے آنے سے پہلے یہ طبقہ امراء روسا اور نوابوں کا طبقہ تھا۔ اس کے ختم ہوتے ہی مڈل کلاس آگئی' اگلی شاعری جو ہے اقبال تک اس متوسط طبقے کی شاعری ہے۔ ان میں ایک نیا سیاسی شعور پیدا ہوا قومیت کا جذبہ' آزادی کا جذبہ اور اس زمانے میں جو انگریزی شاعری کی تقلید ہوئی ہے وہ سطحی اس لئے بھی تھی کہ ان میں سے بیشتر انگریزی سے تقریباً ناواقف تھے۔"(۴۴)

اس طرح واضح ہو جاتا ہے کہ اقبال کے بعد ۱۹۳۶ء سے شعری تجربات نے موضوعات کی ایک نئی دنیا دریافت کی اور انھیں اپنے معاصر تقاضوں سے مربوط کیا۔ یہ انہی تقاضوں اور ضرورتوں کی کرشمہ زائی تھی کہ شاعری میں عشق جیسے بنیادی اور جبلی جذبے تک کو یا تو سرے سے نظر انداز ہونا پڑا یا پھر اسے ثانوی حیثیت حاصل ہو سکی تاہم ترقی پسند نوجوان شاعروں نے سخن گوئی کے شروع کے زمانے میں اپنے سن و سال کے تقاضے کے تحت چند ایک چھوٹی موٹی عشقیہ نظمیں ضرور لکھی ہیں جن پر اختر شیرانی کے ماورائی عشق کا گہرا اثر ہے۔ ان شعراء میں اسرار الحق مجاز' مخدوم محی الدین' کیفی اعظمی' جاں نثار اختر اور فیض احمد فیض بھی شامل ہیں لیکن رفتہ رفتہ یہ نمایاں شعراء نسوانی عشق سے زیادہ وطنی عشق میں مبتلا ہو گئے۔ ترقی پسند تحریک نے اس جذبے کی مزید حوصلہ افزائی کی اور ترقی پسند شاعر عشق و محبت کے موضوعات سے پرہیز کرنے لگے۔ انہوں نے محبوب کو پہلے جیسی گرم جوش محبت فراہم کرنے سے معذرت کرلی اور سماجی ذمہ داریوں سے

عمدہ برآئی کے لئے مشق سخن کو تیز کردیا۔ ترقی پسند شعراء نے محبوب کو موضوع بنایا بھی تو اسے ایک نئے زاویے سے مخاطب کرتے ہوئے زندگی کی دشواریوں سے نپٹنے کے لئے ساتھ دینے کی آرزو کی اور اس سے عشوہ و غمزہ ترک کرکے انقلابی طرز عمل اپنانے کی خواہش کا اظہار کیا۔ ایسا نہ کرسکنے کی صورت میں اسکی نازک اندامی و نازک مزاجی کے پیش نظر اسے ترک رفاقت پر راضی کرنے کی سعی کی۔ فیض احمد فیض کی نظم "مجھ سے پہلی سی محبت مری محبوب نہ مانگ" "رقیب سے" "میرے ہمدم میرے دوست" "مرگ محبت" "چند روز اور مری جان" جاں نثار اختر کی "زندگی" علی سردار جعفری کی "انتظار نہ کرنا" اور سلام مچھلی شہری کی "شرائط" اسی نوع کی نظمیں ہیں۔ عشق اور محبوب سے گریز کا یہ رجحان "غم جاناں" پر "غم دوراں" کے غلبے کی نشاندہی کرتا ہے۔ اس سے واضح ہو جاتا ہے کہ ترقی پسند شعراء نے "عصری واردات" کو قلبی واردات پر مقدم جانا اور وقت کے تقاضوں کے مطابق شعری موضوعات کو اہمیت دی۔ یہ نہیں ہے کہ انہوں نے ایک شعوری کاوش یا ارادی کوشش کے تحت محبت کے موضوع کو قطعی خیرباد کہہ دیا یا نظریاتی ضرورتوں یا قدغنوں کے باعث اس سے دست کشی اختیار کرلی۔ بلکہ انہوں نے اپنے عہد کے معروضی مطالبات کو ترجیحی بنیادوں پر قبول کرتے ہوئے ایسا کیا۔ یہیں سے وہ امتیاز واضح ہوتا ہے جو عام شعراء اور ترقی پسند شعراء میں پایا جاتا ہے اور جس کی وضاحت فیض احمد فیض نے اس طرح کی ہے کہ:

> "ترقی پسند تحریک کے شاعر اور دوسروں میں بنیادی فرق یہ ہے کہ وہ اپنے معاشرے کو' معاشرے کی تاریخ کو اور معاشرے کے مستقبل کو ایک خاص زاویے سے دیکھتے ہیں لیکن یہ نہیں ہے کہ ترقی پسند شعراء کو عاشقانہ شعر لکھنے کی ممانعت ہے یا ان پر قید لگا دی گئی ہے کہ وہ فلاں مضمون پر نہیں لکھ سکتے۔ فرق صرف یہ ہے کہ ترقی پسند شاعر کوشش کرتا ہے کہ آج کی دنیا کی جو بھی حقیقت ہے اس کو دیانتداری سے پیش کرے۔ اس میں ہر طرح کے تجربے کی آزادی ہے۔ اس میں ذاتی عاشقی بھی شامل ہے۔ اس میں سیاسی مسلک بھی شامل ہے۔ سیاسی جدوجہد بھی شامل ہے اس میں دھول' دھوپ' چاندنی' زمین' آسمان' بھوک' مفلسی غرض سب کچھ شامل ہے۔ شاعر سب چیزوں کا احاطہ کرکے شعر کہتا ہے۔ یہ نہیں ہوتا کہ اس میں سے یہ نکال دو اور فلاں شامل کرلو۔ اس میں سے عاشقی نکال دو اور فلاں چیز شامل کردو۔" (۲۵)

محبوب و محبت سے گریز کا شیوہ ترقی پسند نظموں میں اس لئے بھی ظاہر ہوا کہ یہ انقلاب سے رومانی وابستگی کے لئے ضروری تھا۔ اسی لئے اس قبیل کی نظموں کے بارے میں خلیل الرحمٰن اعظمی اپنا عندیہ دیتے ہوئے رقمطراز ہیں کہ:

> "ان تمام نظموں میں انقلاب کا ادراک نہیں بلکہ انقلاب سے رومانی وابستگی کی معصوم دلکشی ہے۔ ان میں ایک طرح کا بچپنا یا الھڑ جوانی کا جوش ملتا ہے۔ جو ایک خاص عہد کی پیداوار ہے۔" (۲۶)

انقلاب سے جس رومانی وابستگی کی جانب اشارہ کیا گیا ہے۔ اردو شاعری میں یہ بالکل اچھوتی ہے۔ انقلاب کا ایسا خوبصورت اور یقین سے بھرپور تصور اردو نظموں میں ترقی پسند تحریک سے قبل کہیں نہیں ملتا۔ ان نظموں میں جس نشاط آوری اور سرشاری کو پیش کیا گیا ہے وہ اپنی مثال آپ ہے۔ ان نظموں میں مرد صف شکن کی طرح حوصلہ مندی اور نئی نویلی دلہن کی طرح سجی سجائی رجائیت ہے۔ جو صرف ہیجان اور جذباتیت کا شاخسانہ قرار نہیں دی جاسکتی۔ اس کے پس منظر میں سنجیدہ فکر بھی موجود ہے اور سیاسی فراست بھی۔ طبقاتی شعور بھی پایا جاتا ہے اور قومی آزادی کی دھن بھی۔ سامراجی جبر سے نفرت بھی ہے اور امن سے محبت بھی۔ البتہ ایک چیز جو نہیں ہے وہ طاغوتی طاقتوں سے سمجھوتہ بازی کی گنجائش ہے۔ باقی ہر شے کی گنجائش ہے اور عشق کی تو اچھی خاصی گنجائش ہے کہ اس سے روگردانی ممکن ہی نہیں ہے۔ یہ ایک جبلی تقاضا ہے اور اشتہا کی طرح آدمی کی حیاتیاتی طلب ہے۔ فیض احمد فیض جہاں یہ کہتے ہیں کہ "مجھ سے پہلی سی محبت مری محبوب نہ مانگ" وہاں اپنی نظم "موضوع سخن" میں فکر سخن کے سرمائے کو پوری طرح محبت کی آغوش میں ڈال دیتے ہیں۔

یہ ہر اک گام پہ ان خوابوں کی مقتل گاہیں
جن کے پرتو سے چراغاں ہیں ہزاروں کے دماغ
یہ بھی ہیں' ایسے کئی اور بھی مضموں ہوں گے
لیکن اس شوخ کے آہستہ سے کھلتے ہوئے ہونٹ
ہائے اس جسم کے کمبخت دل آویز خطوط
آپ ہی کہیئے' کہیں ایسے بھی افسوں ہوں گے
اپنا موضوع سخن ان کے سوا اور نہیں
طبع شاعر کا وطن ان کے سوا اور نہیں

گوشت پوست کی محبوبہ کے آہستہ سے کھلتے ہوئے ہونٹ اور اس کے جسم کے دل آویز خطوط شاعر کے جنسی عشق کو ظاہر کرتے ہیں۔

اس سے ثابت ہو جاتا ہے کہ ترقی پسند مزاج کے سربر آوردہ اور زیرک شعراء کے ہاں موضوعات کی کوئی تخصیص اور حد بندی نہیں ہے اور نہ ہی بقول فیض احمد فیض عاشقانہ شعر لکھنے کی پابندی ہے۔ ایسی پابندی کسی فن پر عائد کی بھی نہیں جا سکتی۔ اگر کوئی خارجی طور پر یا ضابطے کے انداز میں کسی نوع کی موضوعی تقسیم کی سعی کرے گا تو وہ بے معنی ہوگی۔ اس لئے کہ اس طریق کار سے فن نہیں میکانکیت جنم لیتی ہے۔ جو تخلیق کو تخلیق نہیں رہنے دیتی اور شاعری کے اساسی عنصر "تخیل" کی چھٹی ہو جاتی ہے۔ اس کے وجود و عدم وجود کا فرق باقی نہیں رہتا۔ ایسی صورت میں نظم ترتیب تو دی جا سکتی ہے کہی نہیں جا سکتی۔ البتہ موضوع کے انتخاب کا مسئلہ دوسرا ہے یہ شاعر کی افتاد طبع پر منحصر ہے کہ وہ کس موضوع کو چنتا ہے اور پھر اس کے اظہار کے لئے کونسے پیرائے کا انتخاب کرتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ ترقی پسند شعراء نے جنسی عشق کو موضوع بھی بنایا تو محض جنسی تلذذ کے لئے نہیں بلکہ اس کی نوعیت بھی یہ رہی ہے کہ جس معاشرے میں وہ سانس لے رہے ہیں وہاں سیاسی و معاشی مسائل کے باعث اس انسانی و فطری جذبے کے ساتھ بھی غیر انسانی سلوک روا رکھا گیا ہے۔ ترقی پسند نظموں میں جنسی جذبے کی پیش کش کے دوران اس مسئلے کو خاص طور پر ابھارا گیا ہے کہ جنسی گھٹن اور خلفشار نیز محبت کی ناآسودگی اور بے اطمینانی کے پیچھے بورژوا سماج اور اس کی غیر مساویانہ تقسیم دولت کا ہاتھ ہے۔ لہٰذا جب تک یہ نظام تبدیل نہیں ہوتا اس وقت تک عشق بھی آسودہ حال نہیں ہو سکتا۔ اسی لئے پروفیسر عبدالعلیم "اردو ادب کے رجحانات پر ایک نظر" کے تحت رقمطراز ہیں کہ ترقی پسند ادیبوں کو "اس بات کا پورا احساس ہے کہ یہ (جنسی) مسائل اس وقت تک حل نہیں ہو سکتے جب تک موجودہ سماج کی بنیاد ہی نہ بدل جائے۔ اس لئے کہ ان کی بیشتر توجہ کا مرکز جنسی مسائل نہیں ہیں بلکہ سیاسی اور معاشی مسائل ہیں۔" (۲۷)۔ یوں ترقی پسند شاعروں کی نظموں میں جنسی عشق سماجی اور معاشی حوالے ہی سے سامنے آیا ہے۔ فیض احمد فیض کی نظم "چند روز اور مری جاں" اس کی نمائندہ مثال ہے۔ جنسی عشق اور سیاسی عشق کو ایک ساتھ ایک ہی نظم میں پیش کرنے کا اچھوتا انداز بھی فیض کے فن کا ایک مابہ لامتیاز ہے۔ ان کی نظم "دو عشق" اس تفاخر کے ساتھ ختم ہوتی ہے کہ:

اس عشق نہ اس عشق پہ نادم ہے مگر دل
ہر داغ ہے اس دل میں بجز داغ ندامت

ترقی پسند شعراء کے ہاں عشق کی سیاسی واردات کے علاوہ خالص "قلبی واردات" بھی ملی ہے۔ اسرار الحق مجاز اور فیض احمد فیض نے ترقی پسند تحریک کے زمانۂ عروج میں بھی خالص جذبۂ محبت کے اظہار کی حامل نظمیں کہی ہیں۔ تاہم دوسرے ترقی پسند شاعروں کے ہاں اس رجحان کی سرگرمی نظر نہیں آتی البتہ علی سردار جعفری اور جاں نثار اختر نے ترقی پسند تحریک کا "ادعائی دور" گزر جانے کے بعد خوبصورت عشقیہ نظمیں لکھی ہیں۔ جن کی اپنی ایک تاثیر و تاثر اور رنگ و آہنگ ہے۔ سماجی مزاج اور انقلابی آہنگ کی حامل نظمیں لکھنے والے شاعروں میں سلام مچھلی شہری، کیفی اعظمی اور مطلبی فرید آبادی وغیرہ میں مطلبی فرید آبادی اس لحاظ سے قابل اہمیت ہیں کہ انہوں نے کسانوں کے روز و شب اور دکھ درد کو سادہ اور آسان پیرائے میں پیش کیا گیا ہے۔ ان کا لب و لہجہ گیت کی نرماہٹ اور مٹھاس لئے ہوئے ہے۔ فراق گورکھپوری نے بھی ترقی پسند تحریک سے متاثر ہو کر انقلابی اور سماجی و اقتصادی مساوات کے موضوع پر نظمیں کہی ہیں جن میں عالمگیر امن اور انسانیت کی آفاقی قدروں کو نمایاں کیا ہے۔ "آدھی رات" اس نوعیت کی سب سے ممتاز اور کامیاب نظم کہی جا سکتی ہے۔ جس میں موضوعی ندرت کے ساتھ ساتھ اظہار کی انفرادیت مستزاد ہے۔ ترقی پسندی کے فکری رجحان نے ڈاکٹر محمد دین تاثیر کے شعری مزاج کو بھی متاثر کیا۔ ان کی نظموں میں ترقی پسندی کے عالمی موضوعات ملتے ہیں جیسے "سرمایہ داری" اور "غریبوں کی صدا" وغیرہ۔ بایں ہمہ ان کی ادبی و شعری شناخت ترقی پسندی کے حوالے سے متعین نہیں ہوتی اس لئے کہ ان کی نظموں میں اجتماعی زندگی کی پیش کش کسی مخصوص نظریے کی رہین منت نہیں ہے بلکہ یہ ان کے ذاتی و ذہن کا نتیجہ ہے۔ تاثیر کی طرح اختر الایمان نے بھی ترقی پسند تحریک کے اوائل میں اس کا معتدبہ اثر قبول کیا لیکن ان کا ہیئتی و تکنیکی رجحان حلقۂ ارباب ذوق کی تحریک سے زیادہ قریب رہا ہے۔ اس وجہ سے ان کی فکر میں ترقی پسندیت کے آثار اور جھلکیاں تو ملتی ہیں لیکن انہیں باقاعدہ طور پر ترقی پسند شعراء کی صف میں شامل نہیں کیا جا سکتا۔ خلیل الرحمٰن اعظمی ان کی شعری شخصیت کو مشکوک قرار دیتے ہوئے یہ مطمع نظر اختیار کرتے ہیں کہ:

"کچھ ان (اختر الایمان) کا فنی میلان اور کچھ میراجی کی رفاقت نے ترقی پسند حلقوں میں اختر الایمان کی شخصیت کو ہمیشہ مشتبہ رکھا لیکن اگر اختر الایمان کے کلام کا غور سے مطالعہ کیا جائے تو پتہ چلتا ہے کہ انہوں نے میراجی کے نظریۂ حیات سے دامن بچا کر صرف ان کی فنی سوجھ بوجھ سے فائدہ اٹھایا ہے۔ (۲۸)

شاد عارفی کے ہاں بھی انفرادی و ذہن اور اجتماعی زندگی کی تصویروں کا مشترکہ اظہار ملتا ہے۔ اس لحاظ سے ان کے ہاں بھی جدیدیت اور ترقی پسند تحریک دونوں کے ملے جلے اثرات کی کارفرمائی ملتی ہے۔ شاد عارضی کی فکر کا رخ ترقی پسندی کی جانب ہے اور فن کی جہت انفرادیت کی طرف مائل ہے۔ اس لئے ان کا سیاسی و ادبی شیوہ معروضیت اور داخلیت کے امتزاج پر مبنی ہے۔ ۱۹۴۰ء کے بعد ترقی پسند

موضوعات کو جن شعراء نے کامیابی سے برتا ان میں ساحر لدھیانوی' احمد ندیم قاسمی' منصور جالندھری' پرویز شاہد' ظہیر کاشمیری' منیب الرحمٰن' قتیل شفائی اور عزیز حامد مدنی تخصیص کے ساتھ نمایاں ہیں۔ تاہم منیب الرحمٰن اور عزیز حامد مدنی زیادہ عرصے تک ترقی پسند شیوۂ فکر سے وابستہ نہ رہ سکے اور رفتہ رفتہ حلقۂ ارباب ذوق کی فکری و فنی قدروں سے قریب ہوتے چلے گئے۔ یہاں تک کہ بالآخر ان کی باقاعدہ شناخت اسی طرز احساس سے اثر پذیر ہو کر سامنے آئی۔ ابتدا ہی سے دونوں کا میلان داخلی طرز احساس کی جانب زیادہ تھا اور فن کے لحاظ سے تجربات پر یقین رکھتے تھے۔ ان دونوں کو ۱۹۵۰ء کی دہائی کے بعد ادبی دنیا میں اعتبار میسر آتا ہے اور ان کی نظمیں قارئین کے حلقے میں ایک جگہ بناتی ہیں۔ ان کی نظموں کے موضوعات اس پس منظر سے ابھرتے ہیں جنہیں ۱۹۴۷ء کے بعد حالات و واقعات کا شاخسانہ قرار دینا زیادہ مناسب ہے۔ ان کے علاوہ آزاد نظم کا ایک بہت بڑا نام مجید امجد ہے جن کی فکر میں ترقی پسند رجحانات کا معیاری اثر پایا جاتا ہے لیکن مجید امجد کے فنی تجربات اس قدر جامع اور متنوع ہیں کہ ان کی عظمت کا بنیادی حوالہ ترقی پسندی نہیں بنتا۔ ان کی نظموں میں رمز و ایما اور بالواسطہ طرز اظہار کا شیوہ ترقی پسند نظم کے ممتاز میلان یعنی وضاحت و صراحت اور بلاواسطہ و براہ راست طرز اظہار سے مختلف ہے۔ اس لئے ان کی نظموں میں ترقی پسندانہ مواد تو ہے لیکن چیدہ چیدہ اور بکھرا ہوا ہے اور پھر یہ بھی انفرادی تجربے سے ابھر کر آیا ہے جس میں خطابت کی جگہ اشاریت پائی جاتی ہے جبکہ ترقی پسند نظم کی ایک واضح شناخت خطیبانہ انداز میں خیالات کا براہ راست اظہار ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ترقی پسند نظموں میں مروج موضوعات کا تعلق اجتماعی زندگی سے رہا ہے جن میں آزادیٔ وطن' آزادیٔ اظہار' انسان دوستی' جبرو استحصال سے نفرت' طبقاتی ناہمواری کا خاتمہ' انقلاب شعاری' امن خواہی اور جمہوریت پسندی وغیرہ شامل ہیں۔ ترقی پسند نظموں میں ان مجرد موضوعات کی تشریح و تصریح کی گئی اور ان کی معاشرتی افادیت و اہمیت کو اجاگر کیا گیا۔ اس کے لئے براہ راست طرز اظہار زیادہ مفید مطلب تھا۔ لہٰذا اسے ہی سربر آوردگی حاصل ہوئی۔

ترقی پسند نظم اور بلاواسطہ طرز اظہار:

براہ راست یا بلاواسطہ کا مفہوم یہ ہے کہ خیالات کے اظہار میں فن کا پردہ حائل نہ ہو اور بات کو پوشیدہ انداز میں بیان نہ کیا جائے۔ الفاظ کو ان کے لغوی معنوں میں استعمال کیا جائے تاکہ کسی ابہام کا شائبہ نہ رہے۔ اشاریت' رمزیت اور استعاریت سے ممکنہ حد تک پرہیز کیا جائے اور جہاں ضرورتاً" استعمال ناگزیر ہو جائے وہاں ان کی عام فہمی کو لازمی طور پر مد نظر رکھا جائے۔ انفرادیت کے شوق میں گنجلک اور پیچیدہ استعاراتی و علامتی یا رمزیاتی و کنایاتی نظام بار نہ پانے پائے۔ یہی سبب ہے کہ ترقی پسند نظموں میں زیادہ تر رائج استعاروں اور علامتوں کے استعمال کو پسند کیا گیا ہے۔ یا زیادہ سے زیادہ پرانے استعاروں میں نئے معنوں کو داخل کیا گیا ہے۔ ان استعاروں میں نمایاں تشبیہی تعلق نے ان کی رمزی کیفیت میں اور کمی کر دی ہے اور کثرت استعمال نے انہیں بسا اوقات متحجر بھی بنا دیا ہے۔ یہ سب کچھ محض اس افادی نقطۂ نظر کے پیش نظر اختیار کیا گیا کہ اسلوب اظہار کا شیوہ اجتماعی رہے اور شعریت میں خطابت کا طنطنہ قائم رہے۔ اردو شاعری اور خطابت کا میل انیسویں صدی کے آخری نصف میں قائم ہوا۔ اس زمانے میں سرسید اور حالی کی اصلاحی تحریک سے متاثرہ شعراء نے جو اصلاحی و ملی نظمیں لکھیں ان میں خطیبانہ و واعظانہ انداز غالب تھا۔ بیسویں صدی کے اوائل میں بھی قومی و ملی اور سیاسی و سماجی منظومات کا ممتاز رنگ خطابیہ تھا۔ علامہ اقبال' جوش ملیح آبادی اور مولانا ظفر علی خان کی انقلابی و سیاسی نظموں میں اسی میلان کو اولیت حاصل رہی ہے تاہم اقبال کا امتیاز یہ ہے کہ انہوں نے فکر و فلسفہ کو اپنی نظموں میں اس ہنرمندی سے سمو دیا ہے کہ خطابت میں بھی جامعیت پیدا ہو گئی ہے۔ اس طرح اقبال کی نظموں کا خطیبانہ لہجہ وضاحت و صراحت کے برعکس رمز و ایما کے لوازم لئے ہوئے ہے۔ "رزمیہ" اور "المیہ" جذبات و احساسات کے اظہار پر قدرت نے اقبال کی خطابت میں مزید وسعت پیدا کر دی ہے جبکہ اقبال کے برعکس جوش فکری گہرائی سے محروم ہیں اور ان کے خطابت خیالات میں ڈوب کر ابھرنے کے سلیقے سے خالی ہے۔ جس کے باعث یہ خطابت بالائی سطح پر جھلملاتی رہتی ہے اور اس میں وہ وقار اور تدبر پیدا نہیں ہوتا جسے خطابت کا بہترین شرف کہا جا سکے۔ جوش کی نظموں میں خطابت بے اعتدالی کا شکار ہو جاتی ہے۔ اس میں براہ راست نصائح' ڈانٹ ڈپٹ' طعن و تشنیع اور شور و غل موضوع کی سنجیدگی کو بری طرح متاثر کرتا ہے۔ اس طرح ان کی فکر خطابت میں بھی کوئی بلند پایہ قائم کرنے کی بجائے نچی پرواز تک محدود رہتی ہے اور اقبال جیسا سنجیدہ فکری ترفع پیدا نہیں کرتی۔ اسی وجہ سے عزیز احمد اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ:

> "اقبال کی طرح وہ (جوش) شاعری میں ذہنی اور فلسفیانہ قوت پیدا کرنا چاہتے ہیں لیکن چونکہ وہ اقبال کے عظیم الشان علمی پس منظر اور ذہنی پیش منظر سے محروم ہیں اس لئے جب جوش گہرائیوں میں اترنا چاہتے ہیں تو ان کی سطحیت اور نمایاں ہو جاتی ہے۔" (۳۹)

جوش کے ہاں فلسفیانہ گہرائی اور سنجیدہ گوئی کے نہ ہونے کے باوجود ان کے پرجوش لہجے اور براہ راست خطیبانہ طرز اظہار کو ترقی پسندی کی سطح پر قبولیت ملی۔ اس قبول عامہ میں ہندوستان کے سیاسی ہیجان کا بڑا عمل دخل تھا۔ جب ہر طرف خلفشار کا دور دورہ ہو اور شور و

غوغا کا سماں ہو تو سنجیدگی اور فلسفیانہ تفکر کو خواص میں تو مقبولیت حاصل ہو جاتی ہے لیکن عوامی مقبولیت مشکل ہی سے ملتی ہے۔ عوامی مقبولیت کے لئے عوامی جذبوں کا ساتھ دینا ضروری ہوتا ہے۔ جوش نے ایسا ہی کیا اور عوام کی پسند و ناپسند اور محبت و نفرت کا خاطر خواہ لحاظ رکھتے ہوئے ان کے جذبات کی پوری پوری ترجمان وعکاسی کی۔ ان کے بلاواسطہ لہجے کو ترقی پسند شعراء نے اپنایا اور پھر دیکھتے دیکھتے اظہار کا یہی انداز آئیڈیل بن گیا۔ اس اسلوب کی ایک ہی نمایاں خوبی ہوتی ہے کہ اظہار پر بڑی مضبوط گرفت ہوتی ہے۔ دیکھا جائے تو قدرت اظہار صرف خطیب و شاعر کے لئے ہی ضروری نہیں ہے بلکہ سائنسدان اور فلسفی کے لئے بھی لابدی ہے۔ اس لئے کہ جب تک وہ اپنے مافی الضمیر کے اظہار پر قادر نہیں ہوگا' جو کچھ اس کے ذہن میں ہے وہ دوسروں تک عملی طور پر سامنے نہیں لاسکے گا۔ اسی لئے ادب یا فن کی خوبی اس سے کچھ سوا ہوتی ہے۔ محض تکنیک پر دستگاہ کا حاصل ہو جانا کمال نہیں ہے۔ ہرچند کہ خود تکنیک میں بھی اسلوبیاتی وصف شامل ہے اس کے باوجود جب تک اسلوب کی اپنی ایک انفرادیت ابھر کر سامنے نہ آئے فن کے تقاضے کما حقہ پورے نہیں ہوتے اور بات نہیں بنتی۔ خطابت میں اس انفرادیت کا پیدا ہونا ناممکن تو نہیں ہے لیکن دشوار ضرور ہے۔ اس میں محنت اور خداداد صلاحیت دونوں کا ہونا ضروری ہے۔ مستثنیات سے قطع نظر ترقی پسند شعراء کی اکثریت یہ انفرادیت پیدا کرنے میں کامیاب نہ ہو سکی جس کے نتیجے میں ترقی پسند نظموں کا متعدبہ سرمایہ فن کے اعلیٰ معیارات سے محروم رہا۔ اس فنی کمی کا سبب صرف خطابت کو قرار نہیں دیا جاسکتا کہ خطابت میں بھی شعری جمالیات کے تقاضے پورے کردیئے جائیں تو اس میں اعلیٰ قدر پیدا ہو سکتی ہے۔ بقول سردار جعفری "خطابت کی بھی شاعری میں جگہ ہے بشرطیکہ وہ شاعرانہ حدود کے اندر رہے۔" (۳۰) چنانچہ اس وصف سے محرومی کی بنیادی وجہ خود ترقی پسند شعراء کی اکثریت کا فنی ضرورتوں کو درخور اعتنا نہ جاننا ہے۔ جس کی جانب اختر انصاری اشارہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

"اگر بعض ترقی پسند مصنفین کی تحریریں' اعلیٰ فنکارانہ محاسن سے محروم ہیں' اگر ان میں واعظانہ و خطیبانہ اور ناصحانہ انداز غالب ہے' چیخ و پکار اور نعرہ زنی کی زیادتی ہے' تبلیغ و تلقین کا پہلو نمایاں ہے' جذبات کو متاثر کرنے والی خصوصیت کا فقدان ہے تو قصور مقصدی ادب کا نہیں ہے بلکہ ان ادیبوں کا ہے جنہوں نے صناعی محاسن کی اہمیت کو نظر انداز کر کے اپنے فن کے تمام نازک اور پیچیدہ راستوں سے آگاہی حاصل نہیں کی۔" (۳۱)

اس طرح ترقی پسند شعراء اپنی نظموں میں مقصدی و افادی مطالبات تو پورے کرنے میں کامیاب رہے لیکن اعلیٰ فنی محاسن کو پیدا یا برقرار نہ رکھ سکے۔ شاعر کے ذاتی وژن کی ناپیدی نے انفرادیت کو پنپنے کا موقع نہ دیا جس کی وجہ سے اسلوب اور طرز اداء کو محض ثانوی حیثیت پر رکھنا پڑا اور بلاواسطہ طرز اظہار خوب پھلا پھولا۔ واعظانہ اور خطیبانہ لہجے کو عام رجحان نصیب ہوا جس میں رومانویت کا پیوند بھی موجود تھا۔ اس نے لے اور سُر کو اونچا اور گونجیلا بنا دیا۔ اس سے ترقی پسندی کے اساسی اصول "حقیقت نگاری" پر بھی زد پڑنے لگی کیونکہ حقیقت نگاری رومانیت کی ضد ہے۔ مغرب میں بھی حقیقت نگاری کی تحریک کا آغاز رومانوی تحریک کے بعد میں ہوا۔ یہ درحقیقت رومانویت کی "موضوعیت" اور "انفرادیت" کے خلاف ردعمل تھا جس میں "معروضیت" اور "اجتماعیت" کو اپنایا گیا۔ شعری تجربے یا خیال کے خارجی و بیرونی آثار و شواہد کو برتا گیا اور شخصی طرز احساس کی جگہ غیر شخصی رویے کو اہمیت دی گئی۔ اردو میں بھی ترقی پسند تحریک نے حقیقت نگاری کو شعار بنایا اور بیسویں صدی کے رومانی میلانات کے بعد اس کی ابتداء ہوئی لیکن جب جوش ملیح آبادی کی گھن گرج نے حقیقت نگاری پر رومانویت کو حاوی کردیا تو انقلابی تصورات بھی آئیڈل ازم کے ذیل میں چلے گئے۔ جس پر خود ترقی پسند تحریک کے سربرآوردہ اراکین کو بھی تشویش ہوئی اور سید سجاد ظہیر نے اس پر اپنا ردعمل ظاہر کرتے ہوئے لکھا کہ:

"واعظانہ اور خطیبانہ انداز بھی ہماری انقلابی نظموں میں کافی پایا جاتا ہے یہ بھی پرانے طرز کی شاعری کا ایک ترکہ ہے۔ جس سے ہم دامن چھڑالیں تو اچھا ہے۔ یہ تو ظاہر ہے کہ ہمیں نوجوانوں پر اثر ڈالنا ہے۔ انہیں ترقی پسند اور عمل کے راستے پر لے جانا ہے۔ ان کے جذبات کو بیدار کرنا ہے لیکن فن کے ماہر جانتے ہیں کہ ناصح چاہے کتنا ہی مشفق کیوں نہ ہو ہمیشہ ناپسند کیا جاتا ہے۔ نوجوانوں سے خطاب' طالب علموں سے خطاب' سپاہی سے خطاب اور کسانوں سے خطاب اب بند ہونا چاہیے۔ اگر آپ کو کچھ لکھنا ہے تو آپ "ملاپن" چھوڑیے لوگ آپ کا بھی مذاق اڑانے لگیں گے۔ بہتر تو یہ ہے کہ آپ کسی کو مخاطب نہ کیجئے' زمانے پر نظر ڈالئے' حالات کو سمجھئے اور جو کہنا ہو کہہ ڈالئے اور یہ پامال موضوع اب ترک ہونے چاہیں ان میں سے بہت سی باتیں جوش کہہ چکے ہیں۔ آپ انہیں کیوں دھراتے ہیں۔" (۳۲)

سجاد ظہیر کی مندرجہ بالا رائے میں حقیقت پسندی اور اعتدال شعاری کا جو رویہ ملتا ہے اس نے نفس معاملہ کو درست سمت کی طرف لانے میں موثر کردار ادا کیا۔ جس کا مثبت اور خوشگوار نتیجہ یہ برآمد ہوا کہ بقول خلیل الرحمٰن اعظمی:

"ترقی پسند شاعروں کے اس رجحان کی بڑی حد تک روک تھام ہوئی۔ بعض شعراء نے کچی عمر میں تجربات سے نکلنے کے بعد خود ہی

اپنے ذہن کا تجزیہ کرلیا لیکن بعض شعراء اپنی افتادِ طبع کی وجہ سے کچھ سیاسی مسائل میں ضرورت سے زیادہ اسیر ہونے کی وجہ سے اس ہیجان کا شکار رہے۔" (۳۳)

ترقی پسند شاعروں کے جس رجحان کی جانب خلیل الرحمٰن اعظمی نے اشارہ کیا ہے در حقیقت اس کے پیچھے رومانی فطرت کے اثرات کی چھایا ہوتی ہے جس کے باعث ہوش پر جوش اور دلجمعی پر جلد بازی سبقت لے جاتی ہے۔ وطن' آزادی اظہار اور انسان دوستی کے جذبات میں اس قدر شدت ہوتی ہے اور وہ اس قدر بے تابانہ لفظوں میں ڈھل جاتے ہیں کہ تحمل و تدبر کو ابھرنے کا موقع ہی دستیاب نہیں ہوتا۔ تخیل کی تیز پرواز کے سامنے حالات و واقعات کی رفتار سست رہ جاتی ہے۔ خاص طور پر کچی عمر کے تجربات کی شاعری میں سامنے آنے' چونکانے اور آگے نکلنے کی دھن اتنی شدید ہوتی ہے کہ نو عمر شعراء پورے قافلے کو پیچھے چھوڑ کر آگے نکل جانا چاہتے ہیں اور اگر مسئلہ انقلابی نوعیت کا ہو تو ہر کوئی انقلاب کے ہراول دستے میں شامل ہونا چاہتا ہے۔ ایسا ہی معاملہ ان ترقی پسند شعراء کا رہا ہے جن کی خطابت کی کاٹ نے فن کو بسا اوقات مجروح کر ڈالا۔ اگرچہ ان شعراء کی شعری تخلیقات کی شاعرانہ حیثیت زیادہ بلند نہیں ہے تاہم ان کے لفظ لفظ میں رواں شاعری کے خلوص' سچائی اور لگن کو اہمیت ضرور حاصل ہے اور پھر براہ راست طرز اظہار میں فن کے متداول و مروج تقاضوں کو اس انداز سے پورا بھی نہیں کیا جاسکتا کہ جس انداز میں بالواسطہ طرز اظہار میں ممکن ہے۔ ورنہ پھر فرق ہی کیا رہ جائے گا۔ اصل میں براہ راست طرز اظہار کی بھی دو قسمیں ہیں ان میں ایک تو وہ ہے جس میں گھن گرج ہے۔ دھواں دھار لہجہ ہے۔ پر شکوہ اور بلند آہنگ الفاظ کی بھرمار ہے۔ موقع و محل کی نزاکت کے مطابق جذبات کا اتار چڑھاؤ ہے اور ایسے لگتا ہے جیسے شاعر بھی واعظ یا خطیب کی طرح منبر سے کھڑے ہو کر خطبہ دے رہا ہے۔ بلاواسطہ طرز اظہار کا دوسرا رخ وہ ہے جس میں ملائمت ہے۔ لہجے کا دھیما پن ہے۔ الفاظ کا سادہ اور فطری استعمال ہے۔ جذبات کی نرم روی اور احساسات کی سوندھ ہے۔ براہ راست اظہار کا یہ انداز عام طور پر عشقیہ نظموں میں زیادہ ملتا ہے۔ جہاں محبت اور سیاست ایک ہی سرچشمے کے دو دھارے نظر آتے ہیں۔ اس کی خوبصورت مثال فیض احمد فیض کی نظمیں ہیں۔ بہر نوع ترقی پسند تحریک کے آغاز میں اول الذکر براہ راست طرز اظہار کی حامل نظمیں زیادہ ہیں جن پر جوش ملیح آبادی کے پرجوش آہنگ کا اثر غالب ہے۔ جوش جو قبل ازیں شاعر فطرت اور شاعر شباب کے لقب سے ملقب ہو چکے تھے' اب شاعر انقلاب تھے دہکتے "فطرت" و "شباب" کے موضوعات میں جس طرح انہوں نے سرمستی و رندی کے جذبوں کو شاعری کا محور بنایا اسی طرح انقلابی مضامین میں بھی انہوں نے دہکتے ہوئے جذبات کی آگ بھر دی۔ جس کی نوجوان ترقی پسند شعراء نے خوب خوب تقلید کی۔ جوش تو پھر بھی منجھے ہوئے شاعر تھے' نوخیز جلدی میں کچھ زیادہ ہی اعتدال سے ہٹ گئے جب انقلابیت "ملاپن" میں بدلنے لگی تو سید سجاد ظہیر نے اس کے انسداد کی ضرورت کو محسوس کیا جس کا اظہار ان کے مندرجہ قبل اقتباس میں موجود ہے۔ ان کے متوازن مطمح نگاہ کا خاطر خواہ اثر ہوا اور رفتہ رفتہ شدت پسندی اور بے اعتدالی کی جگہ ضبط و توازن اور سلامت روی نے ترقی پسند نظموں کا اختصاص بنتی چلی گئی۔ رقت اور ترحم کے جذبات نے باغی میلانات کا دباؤ ہٹا دیا۔ شاعری خواب آلود جمال بنے لگی اور خارجیت داخلیت کے ساتھ گھل مل گئی۔ مخدوم محی الدین کی نظم "انقلاب" اس کی ایک بہترین مثال ہے۔ جس میں انقلاب ایک رومانی محبوبہ ہے اور اس سے اس آرزو کا اظہار کیا گیا ہے کہ وہ جس قدر جلد ممکن ہو سکے آجائے۔ یہ بند دیکھیے۔

نہ تابناکیٔ رخ ہے نہ کاکلوں کا ہجوم
ہے ذرہ ذرہ پریشان کلی کلی مغموم
ہے کل جہاں متعفن ہوائیں سب مسموم
گزر بھی جا کہ ترا انتظار کب سے ہے

رخ حیات یہ کاکل کی برہمی ہی نہیں
نگار دہر میں انداز مریمی ہی نہیں
مسیح و خضر کی کہنے کو کچھ کمی ہی نہیں
گزر بھی جا کے ترا انتظار کب سے ہے

حیات بخش ترانے اسیر کب سے ہیں
گلوئے زہرہ میں پیوست تیر کب سے ہیں
قفس میں بند ترے ہم صفیر کب سے ہیں
گزر بھی جا کے ترا انتظار کب سے ہے

علی سردار جعفری جن کا لہجہ ہمیشہ گرم اور بلند آہنگ رہا ہے اور جوش کے اثر سے جن کے الفاظ میں شکوہ کا عنصر بھی شامل ہے' کے

ہاں بھی تبدیلی آئی۔ یہ تبدیلی ۱۹۴۳ء کے بعد رونما ہونی شروع ہوئی۔ ان کے مزاج کو تقریر سے خاص مناسبت رہی ہے۔ جس سے ان کا شعری مزاج بھی "مقررانہ" ہوگیا۔ خطابت کے زور نے نظموں میں بھی بلند آہنگی بھر دی۔ تاہم انہوں نے رفتہ رفتہ [illegible]

[illegible] پالیا اور ۱۹۴۳ء کے بعد "ٹوٹی آراگان" اور "پہلو نرودا" کے اثرات سے ان میں توازن اور ضبط کا سلیقہ پیدا ہوگیا۔ جذبے اور احساس میں تہذیب رونما ہوئی۔ براہ راست اظہار کے باوجود استعارتی شیوہ نمایاں ہوا۔ معتدل مزاج لفظوں کا انتخاب سامنے آیا۔ "کون دشمن ہے" سے درجہ ذیل اقتباس میں انفرادی محسوسات ملاحظہ ہوں۔

گزشتہ بادہ پرستوں کی یادگار کوئی
رفیق محبس و زنداں، رفیق دار کوئی
لبوں پہ جن کے تبسم ہے عہد رفتہ کا
نظر میں خواب ہیں بیتے ہوئے زمانے کے
دلوں میں نور چراغ امید فردا ہے
وہ سب جو غیر نظر آ رہے ہیں اپنے ہیں

جاں نثار اختر کے ہاں بھی رقت انگیزی، خود ترحمی مجرد صورت میں سامنے آئی۔ ان کی نظم "مراجعت" میں احساس کی وارفتگی کو محسوس تو کیا جاسکتا ہے لیکن کسی ٹھوس شے کی طرح دکھایا نہیں جاسکتا۔ درج ذیل مثال میں رحم طلبی تجرد کے باوجود مجسم معلوم دیتی ہے۔

بے ارادہ بھی پریشان کروں تو کہنا
چاک اب اپنا گریباں کروں تو کہنا
اپنی محفل میں پھر اک بار چلا آنے دے

بے سکوں رہ کے بھی آرام نہ مانگوں گا کبھی
اب یہ اصرار کوئی جام نہ مانگوں گا کبھی
اپنی محفل میں پھر اک بار چلا آنے دے

اس نظم کی بنت میں صرف ہونے والے بعض الفاظ استعارتی پہلو بھی رکھتے ہیں تاہم ان کا استعارتی مفہوم پہلے سے طے شدہ ہے اور جو لغوی ہے۔ جاں نثار اختر کی نظم "آخری ملاقات" بلاواسطہ اظہار کا ایک خوبصورت و دلاویز نمونہ ہے۔ اس میں واردات قلبی کو جس خوبی اور ہنرمندی سے بیان کیا گیا ہے وہ معنی خیز اور تاثر آفرینی کا جیتا جاگتا شاہکار ہے۔ اس میں خارجی اشیاء کی جو ترتیب قائم کی گئی ہے وہ احساسات کی داخلی دنیا کے ساتھ اس خوش سلیقگی سے ہم آہنگ ہے کہ معروضی تصویروں کو داخلی انفرادیت حاصل ہوگئی ہے۔ نظم کے مندرجہ ذیل دل کی طرح دھڑکتے ہوئے مصرعوں میں لفظ لفظ سانس لیتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔

السائی ہوئی رت ساون کی　　کچھ سوندھی خوشبو آنگن کی
اک ٹوٹی رسی جھولے کی　　اک چوٹ کسکتی کولے کی
سلگی سی انگیٹھی جاڑوں میں　　اک چہرہ کتنی آڑوں میں
کچھ چاندنی راتیں گرمی کی　　اک لب پر باتیں نرمی کی
کچھ روپ حسیں کاشانوں کا　　کچھ رنگ ہرے میدانوں کا
کچھ ہار مہکتی کلیوں کے　　کچھ نام وطن کی گلیوں کے
کچھ چاند چمکتے گالوں کے　　کچھ بھونرے کالے بالوں کے
کچھ نازک شکنیں آنچل کی　　کچھ نرم لکیریں کاجل کی
اک کھوئی کڑی افسانوں کی　　دو آنکھیں روشن دانوں کی
اک سرخ دلائی گوٹ لگی　　کیا جانے کب کی چوٹ لگی
اک چھلا پھیکی رنگت کا　　اک لاکٹ دل کی صورت کا
رومال کئی ریشم سے کڑھے　　وہ خط جو کبھی میں نے نہ پڑھے

جاں نثار اختر کی یہ نظم ان کی بیوی صفیہ کی وفات پر لکھی گئی۔ انہوں نے صفیہ کی یاد میں اور بھی نظمیں لکھی ہیں۔ "دحسین آگ" "خاک دل" اور "خاموش آواز" میں ایک شوہر پرست مثالی مشرقی بیوی کی لازوال محبت کو خراج تحسین پیش کیا گیا ہے۔ صفیہ ۱۹۵۳ء میں فوت ہوئیں اور یہیں سے جاں نثار اختر کی شاعری میں احساس و فن کی تبدیلی کا عمل شروع ہوا اور انہوں نے اپنی نظموں میں سماجی مسائل سے زیادہ ذاتی افتادوں کو شعری تجربوں میں پیش کرنا شروع کر دیا۔ "گھر" کے افراد اور گھریلو ماحول سے بہت زیادہ لگاؤ نے ان کی نظموں میں

نئی جمالی روح پھونک دی۔ "گھر آنگن" کی رباعیات اور متعدد منظومات جو گھر کی اساسی حیثیت اور مرکزی اہمیت سے مملو ہیں، میں شخصی دکھوں سکھوں کے عمومی امکانات فن کی نئی سمت کو متعین کرتے چلے جاتے ہیں۔ روز مرہ کے چھوٹے بڑے تجربات ذاتی وژن کو آفاقی وژن سے مربوط کرنے کی سعی سے متصف نظر آتے ہیں۔ خارجی زندگی کی بے رحمیوں اور زبردستیوں کو شاعرانہ شخصیت سے آمیز کرنے والے ترقی پسند شعراء میں ایک اہم نام اسرار الحق مجاز کا بھی ہے۔ انہوں نے بھی معروضی جبر کے اظہار میں قلبی آواز کو سمویا ہے۔ ان کی نظم "آوارہ" دائرہ در دائرہ رومان اور حقیقت کے امتزاج کا پتہ دیتی ہے۔ اس نظم کے بعض بندوں اور مصرعوں میں دبی دبی سی کراہیں، گھٹی گھٹی سی آہیں، لطیف لطیف کسک اور خاموش خاموش غم، خارجی واقعات کو داخلی واردات کے آہنگ میں ڈھالتے ہیں۔ نظم میں ٹیپ کا مصرعہ "اے غم دل کیا کروں، اے وحشت دل کیا کروں" میں شاعر کا اندرونی اضطراب اس کی ذات سے باہر کی دنیا تک پھیل جاتا ہے اور یہ بے چینی ان تمام نوجوانوں کی بے چینی بن جاتی ہے جو مستقبل کے سنہرے خواب دیکھتے ہیں لیکن آنکھیں گنوا بیٹھتے ہیں اور جب ہر طرف تاریکی ہی تاریکی نظر آتی ہے تو ذہنی انتشار، قلبی فشار اور اعصابی تشنج سے ٹوٹنے پھوٹنے اور بکھرنے لگتے ہیں۔ اس نظم میں ہر مصرعہ جذباتی روانی کے ساتھ آگے بڑھتا ہے اور کہیں بھی ضبط و توازن کو ٹھیس نہیں لگتی۔ احساسی کیفیت کو ٹھوس خارجی صورت دینے کی کامیاب کوشش کی گئی ہے۔ بعض بندوں میں مصورانہ فن سے کام لیا گیا ہے مثلاً:

جھلملاتے قمقموں کی راہ میں زنجیر سی
رات کے ہاتھوں میں دن کی موہنی تصویر سی
میرے سینے میں مگر دہکی ہوئی شمشیر سی
اے غم دل کیا کروں، اے وحشت دل کیا کروں

بند کے چاروں مصرعوں میں جذباتیت کی جگہ اعتدال و توازن حاوی ہے۔ تھمے ہوئے لہجے، ان قمقموں کا رات کے ہاتھوں میں دن کی موہنی تصویر کی طرح ہونا اور پھر ان سب کی موجودگی کی رعایت سے سینے میں دہکی ہوئی شمشیر کا بیان ذاتی مشاہدے کی پیکر تراشیاں ہیں جنہیں شاعر کے احساس نے فن میں ڈھال کر تخلیق کا جاذب نظر اور پرکشش پیرہن دے دیا ہے۔ یہ بلاواسطہ طرز اظہار بالواسطہ انداز کی طرف مائل معلوم دیتا ہے۔ ترقی پسند شعراء میں اس نوع کا تغیر ۱۹۴۷ء کے بعد زیادہ نمایاں طور پر رونما ہونا شروع ہوا۔ انہوں نے بھی نئی ادبی و سماجی تحریکوں سے اثر قبول کرتے ہوئے فکری و فنی ضابطوں کی صورت بدلی اور نسبتاً پہلے سے زیادہ حقیقت پسندی کے قریب آئے۔ لفظوں کے انتخاب اور ان کے استعمال میں بہتر سے بہتر سلیقے کی طرف راغب ہوئے درحالیکہ الفاظ کے چناؤ میں وہ قبل ازیں بھی ایک خاص اختصاص رکھتے تھے۔ ترقی پسند نظموں میں ڈکشن ہی تو ایک ایسی چیز ہے جس کو نظرانداز نہیں کیا جاسکتا۔ ہرچند یہ مسئلہ بھی اختلافی ہے اور اس میں بھی سخت مقامات آتے ہیں لیکن ترقی پسند نظموں میں ڈکشن کا جائزہ لئے بغیر آگے بڑھنا ایک خاص عہد کی لفظیات کی خاص پہچان کے بڑے حصے سے دست کش ہونے کے مترادف ہے۔ اس لئے کہ ترقی پسند نظموں کا ڈکشن ایک مخصوص ڈکشن ہے اور اس کی ایک خاص معنویت ہے۔

ترقی پسند نظموں کا ڈکشن: یہ واقعہ ہے کہ بلاواسطہ اور خطیبانہ نظم گوئی کے عوامل نے ڈکشن کے مخصوص خال و خط اور زاویوں کو ابھارا ہے۔ ڈکشن کا زیادہ تر اور کھلم کھلا استعمال انقلابی اور سیاسی نظموں میں ہوا ہے۔ جہاں لفظوں کی طاقت کو دشمن کے خلاف عوامی ذہن تیار کرنے کے لئے ایک خاص ترتیب اور ایک خاص تناظر میں استعمال کیا گیا ہے تاکہ نفرت و بغاوت کے جذبات کو پیدا اور ان کی سطح کو بلند کیا جاسکے۔ یہ مقصد پرشکوہ اور بھاری بھرکم الفاظ ہی پورا کرسکتے تھے۔ لہٰذا ترقی پسند شاعری میں بلند آہنگ مفرس اور معرب الفاظ نے خوب خوب جگہ پائی۔ اس کے علاوہ ترقی پسند نظموں میں ایک اور پہلو سے بھی الفاظ کے استعمال کو مدنظر رکھا گیا ہے۔ اس کے تحت ایسے ایسے الفاظ کا چناؤ ہے جن سے پسے ہوئے اور کچلے ہوئے طبقے، مظلوم اور خستہ حال عوام نیز بے بس اور لاچار لوگوں کے لئے محبت، ہمدردی، غمگساری اور رحم کے جذبے کو جگایا جاسکے۔ مخدوم محی الدین کی نظم "باغی" اس کی عمدہ مثال ہے۔ اس نظم میں شاعر نے واحد متکلم کے صیغے کے ذریعے فرسودہ و ناہنجار معاشرے کو نیست و نابود کردینے کے ارادے کو ظاہر کیا ہے۔ پورے طور پر لفظی و معنوی افہام کے لئے پوری نظم نقل کی جاتی ہے۔

رعد ہوں برق ہوں، بے چین ہوں پارا ہوں میں
خود پرستار، خود آگاہ، خود آراء ہوں میں
گردن ظلم کٹے جس سے وہ آرا ہوں میں
خرمن جور جلا دے وہ شرارا ہوں میں
میری فریاد پر اہل دول انگشت بگوش
لاتبر، خون کے دریا میں نہانے دے مجھے

سر پرنخوت ارباب زماں توڑوں گا
شور نالہ سے در ارض و سماں توڑوں گا
ظلم پرور روش اہل جہاں توڑوں گا
عشرت آباد امارت کا مکاں توڑوں گا

توڑ ڈالوں گا میں زنجیر اسیران قفس
دہر کو پنجۂ عسرت سے چھڑانے دے مجھے

برق بن کر بت ماضی کو گرانے دے مجھے
رسم کہنہ کو تہ خاک ملانے دے مجھے
تفرقے مذہب و ملت کے مٹانے دے مجھے
خواب فردا کو بس اب حال بنانے دے مجھے

آگ ہوں، آگ ہوں ہاں ایک دہکتی ہوئی آگ
آگ ہوں، آگ ہوں بس آگ لگانے دے مجھے

اس نظم میں ایک تو بلند آہنگ، بھاری بھرکم اور شکوہ انگیز الفاظ استعمال کئے گئے ہیں۔ دوسرے ڈکشن پر مفرس و معرب انداز حاوی ہے۔ تیسرے بالخصوص دوسرے بند میں اضافتوں کے استعمال کی گراں باری ہے۔ مثلاً "سر پرنخوت ارباب زماں" اور "ظلم پرور روش اہل جہاں" میں لفظ در لفظ اضافتوں کے استعمال سے لفظی شکوہ تو ضرور پیدا ہوا ہے لیکن ساتھ ہی ثقل اور گرانی بھی پیدا ہوگئی۔ چوتھے الفاظ کی ترکیب بند بھی گرانڈیل شکل میں سامنے آئی ہے۔ مثلاً "خوپرستا" "خوآگاہ" اور "عشرت آباد امارت" جیسی لفظی ترتیب و ترکیب اسلوب کو بوجھل بنا دیتی ہے۔ پانچویں بات جو ضمنی ہے اور جس پر حیرت ہوتی وہ "زماں" اور "جہاں" کے قوافی کے ساتھ "سماں" بمعنی آسمان کے قافیے کا استعمال ہے۔ یہ لفظ "سما" ہے جو ارض کے ہمراہ عطف کی صورت میں "ارض و سماں" لکھا پڑھا جاتا ہے۔ اگر یہ لفظ قافیے کے طور پر استعمال نہ ہوا ہوتا تو اسے کتابت کی غلطی پر محمول کیا جاسکتا تھا لیکن قافیے کی صورت میں اس کا استعمال مخدوم محی الدین کے تسامح کو واضح کر دیتا ہے۔ کمال ہے مخدوم جیسا شاعر اور پھر جس نے باقاعدہ طور پر ایم اے اردو بھی کر رکھا ہو، ایسی غلطی کر جائے۔ خیر اس فنی جائزے کے بعد جہاں تک اس نظم کی موضوعی خصوصیات کا تعلق ہے ان کے مطابق اس نظم کا مرکزی خیال ایک ایسے مثالی ہیرو پر مبنی ہے جو معاشرے کو مختلف انواع کے جبر و ستم سے بالعموم اور "پنجۂ عسرت" سے بالخصوص نجات دلانے کی طاقت اور جذبے سے سرشار لگتا ہے۔ رعد" "برق" "آگ" اور "آرا" "تیر" "زماں توڑوں گا" "ارض و سماں توڑوں گا" "مکاں توڑوں گا" "بت ماضی کو گرائے دے" اور "رسم کہنہ کو تہ خاک ملانے دے" وغیرہ جیسے الفاظ کے استعمال سے عوام میں جرأت و جذبے کو ابھارنے کی سعی ملتی ہے۔ لگتا ہے جیسے بغاوت اور انقلاب کی تیاری ہے اور عوام کی ہمدردیاں زیادہ سے زیادہ حاصل کرنے کی کوشش کی جارہی ہے۔ اسی ایک مثال کے آئینے میں کئی ایک دیگر شعراء کی ترقی پسند نظمیں ملاحظہ کی جاسکتی ہیں۔ ساحر لدھیانوی کی نظم "چکلے" اور جاں نثار اختر کی نظم "حوا کی بیٹی" میں طوائف کے شب و روز اور اس کے احساسات و جذبات کی عکاسی کی گئی ہے۔ اس نظم میں الفاظ کا انتخاب اور ان کا استعمال اس انداز سے کیا گیا ہے جس سے سرمایہ دارانہ سماج سے بیزاری اور طوائف کے لئے ترحم کے جذبات جنم لیں۔ خاص طور پر ایک ہی عورت سے باپ اور بیٹے کا جنسی طور پر لذت یاب ہونا معاشرے کی گھناؤنی اور عبرت انگیز تصور کو سامنے لاتا ہے۔ وہ عورت جو بیوی، بہن اور ماں ہے اس کے جسم کا سربازار نیلام تقدس اور انسانیت دونوں پر دھبہ ہے۔ نظم میں حوا کی بیٹی، رادھا کی بیٹی اور زلیخا کی بیٹی جیسے الفاظ مذہبی و اخلاقی احساس کو جھنجھوڑتے ہیں اور جنسی تشدد کا نشانہ بننے والی ایک بے بس ولاچار عورت کے لئے ہمدردانہ جذبے کو ابھارتے ہیں۔ ترقی پسند شعراء کی یہ خاص کوشش رہی ہے کہ ڈکشن کے چناؤ میں اس بصیرت کا مظاہرہ کیا جائے کہ جس سے نظم میں جذباتی انسلاکات کی خصوصیت پیدا ہو جائے۔ محبت، نفرت، رحم، جبر، ظلم، تعدی، دشمنی، صلح، بھائی چارہ، جنگ اور امن وغیرہ جس طرح کے جذبات کو ابھارنا مقصود ہو اسی طرح کے الفاظ کی مناسبت کو ملحوظ رکھا جائے۔ اس میں وہ خاصے کامیاب بھی رہے ہیں۔ تاہم اس سے ایک خرابی بھی واقع ہوئی اور وہ یہ کہ اس طرح کے الفاظ بہت زیادہ نہیں ہوتے اور پھر یہ زیادہ تر ہوتے بھی مجرد ہیں اس لئے ان میں انسانی حرکات و سکنات کے تصوری مفہوم کو ادا کرنے کی استطاعت بہت کم ہوتی ہے جس کے باعث یہ حواس کو بیداری فراہم کرنے کی بجائے سیدھے جذبات کو انگیخت کرنے کا موجب بنتے ہیں اور اگر یہ جذبات قائم بالذات ہوں جس کے نتیجے میں وہ دیگر متضاد قسم کے جذبی رویوں کی کشش سے غیر متعلق رہتے ہوں تو اظہار کی صورت یک طرفہ ہو جاتی ہے۔ شاید اسی وجہ سے یکساں موضوعات کی حامل ترقی پسند نظمیں اور بعض وہ بھی جو موضوعاتی یکسانی نہیں رکھتی ہیں، مشترکہ الفاظ کی کثیر تعداد سے مملو ہیں۔ ڈکشن کی اس یکسانیت کو تقابلی طور پر دیکھنے کے لئے مختلف شعراء کی مختلف نظموں کے کلیدی و بنیادی الفاظ کی چند ایک فہرستیں ترتیب دی جاتی ہیں۔ اسرار الحق مجاز کی نظم "اندھیری رات کا مسافر" میں مجموعی طور پر مرکزی

الفاظ یوں ہیں۔ "اندھیری رات' ظلمت کا طوفان' غم و حرماں کی یورش' مصائب کی گھٹائیں' پرزور آندھی' موت کے تاریک سائے' تخریب' لٹیرے' لشکر ظلمت' قیامت خیز طوفاں' تلاطم خیز دریا' آگ کے میدان' گرجتی آندھیاں' تباہی کے فرشتے' جبر کے شیطان' دیو استبداد کا خنجر' سیاست کی سنانیں' خون آشام شمشیریں' کدال' توپ' بندوقیں' نیزے' سلاسل' بیڑیاں' پھانسی کے تختے' جنگ کا خونی ستارہ' اجل کے قہقہے' مخدوم محی الدین کی نظم "موت کا گیت" میں کلیدی الفاظ اس طرح ہیں۔ "عرش کی آڑ' خون انسان' حیوان بہت کھیل چکا' عالم کو دگرگوں کردیں' قلب گیتی میں تباہی' شرارے' ظلمت کفر' سگ خونخوار' دشمن جاں' خون کے تلاطم' ملک الموت کے چہرے' قہر کا سیلاب' ناگہاں موت کا گرداب' قبر کے پہلوؤں کی داب' روح انسان' نالۂ بے اثر' صلۂ دار و رسن' قصر شداد' بھوکوں کے لئے' پھونک دو قصر کو' زندگی چھین لو' زلزلو آؤ' دہکتے ہوئے لاؤ' بجلیو آؤ' گرجدار گھٹاؤ' آندھیو آؤ' جہنم کی ہواؤ' کرۂ ناپاک' بھسم کرڈالیں وغیرہ۔ علی سردار جعفری کی نظم "آگے بڑھیں گے" میں مخصوص الفاظ اس طور پر سامنے آتے ہیں۔ بجلی' شعلہ' شرارہ' جنون' بغاوت' توپیں' دھل' کدالوں کے پھل' آندھی زدہ' چٹانوں میں راہ بنانا' کمانیں جھکانا' افق' سحر وغیرہ' جاں نثار اختر کی نظم "نوائے وقت" میں بنیادی الفاظ اس طرح ہیں۔ دور ہے جنگی نغموں کا' افلاک سے ٹکرا جانے کا' ظلمات کی گہری بدلی' شعلوں سے جلا دینا ہے۔ گرجتے بادل' تیغوں سے ہٹا دینا' خون کی رنگیں بارش' دشمن کے لہو' ڈوبے ہوئے خنجر' اموات' خونی سایہ' دہکتی ہوئی تلواروں' توپوں سے گرجتے میداں' شمشیر کی جھنکاروں' بغاوت کا جھنڈا وغیرہ۔ ان مختلف شعراء کی مختلف نظموں کے کلیدی الفاظ کی فہرستوں کو محض سرسری نظر سے دیکھنے پر بھی الفاظ کی یکسانی اور ان کی تکرار بغیر کسی دقت کے واضح ہو جاتی ہے۔ اس سے یہ تخمینہ لگا لینا بھی دشوار نہیں کہ لفظوں کی باہمی ترکیب و تنظیم کے سلسلے میں ترقی پسند شاعروں کے ہاں کس قدر مطابقت پائی جاتی ہے۔ الفاظ کی تکرار سے خیال کی تکرار کا پیدا ہو جانا قدرتی امر ہے چنانچہ یہی ہوا کہ ترقی پسند نظموں میں سربر آوردہ شعراء کی بہترین نظموں سے قطع نظر موضوعی تکرار بھی پائی جاتی ہے۔ نظموں کے مرکزی الفاظ کی ان فہرستوں سے یہ بھی ثابت ہے کہ ترقی پسند ڈکشن میں شعلہ آشامی اور رعد آگاری بھی پائی جاتی ہے۔ عوامی جذبات کی نمائندگی کرنے والے الفاظ' مقبول عام تصورات اور براہ راست اظہار نے عوام کی بات کو عوام کی زبان میں عوام کے دل میں اتر جانے میں بڑی مدد دی۔ عوامی جذبات کا ایک اور رنگ میں بھی خیال رکھا گیا۔ اس کے تحت ایسے الفاظ کا چناؤ ہوا کہ جن سے عوام کے روحانی احساسات کی تسکین ہوتی تھی اس ضمن میں مقدس مقامات' مذہبی معتقدات' عبادات و اعتقادات اور قومی شخصیات و مقامات سے مناسبت رکھنے والے الفاظ نظموں میں استعمال ہوئے۔ مثال کے طور پر مخدوم محی الدین کی کچھ نظموں کے عنوانات اس طرح ہیں طور' آسمانی لوریاں' سجدہ' مشرق' آزادیٔ وطن' ولی' اقبال' قلندر' اقبال کی رحلت پر' پرسہ' جنگ آزادی' غالب وغیرہ۔ علی سردار جعفری کی نظم "کون دشمن ہے" جس کی مثال اور حوالہ گذشتہ صفحات میں بھی آچکا ہے میں "وارث' اقبال' کبیر' غالب' میر نظام' کاکی' چشتی' کشمیر' دلی' پنجاب' لکھنؤ' لاہور' بنارس' چناب' جہلم' راوی اور کوہ ہمالیہ وغیرہ عوامی جذبات کے مذکورہ پہلو کی تشفی کرتے ہیں۔ ڈکشن کا یہ انداز بیسویں صدی کے اوائل میں زیادہ رواج پزیر ہوا۔ ترقی پسند شعراء کی ایک دین یہ بھی ہے کہ انھوں نے اپنی نظموں کے ذریعے ایسے الفاظ بھی روشناس کئے جو قطعی نئے تھے۔ علاوہ ازیں روایتی الفاظ کو نئی معنویت بھی عطا کی۔ یہ نئے الفاظ موضوع کی مطابقت و مناسبت سے نظموں میں داخل ہوئے مثلاً مزدور کے بارے میں نظم ہے تو مزدور کی زندگی یا اس کے پیشے سے متعلق بنیادی اور ضروری الفاظ نظم میں استعمال ہوئے۔ اسی طرح کسان کے موضوع کی حامل نظم میں کھیتی باڑی اور دیگر زرعی متعلقات کا ابلاغ کرنے والے الفاظ شریک نظم ہوئے۔ بہرنوع ترقی پسند شعراء کی نظموں میں ایک مخصوص ڈکشن ابھر کر سامنے آیا جو خاصے لمبے عرصے تک چلتا رہا۔ اس کی پیشتر گنوائی جانے والی وجوہات میں سے ایک وجہ یہ بھی رہی ہے کہ ترقی پسند شعراء صرف پڑھنے کے لئے نظمیں نہیں لکھتے تھے بلکہ سنانے کے لئے بھی لکھتے تھے۔ لہٰذا انھیں الفاظ کے انتخاب و استعمال کے سلسلے میں اس بنیادی نکتے کو بھی پیش نظر رکھنا پڑتا تھا کہ نظم سامعین کو متاثر کرے۔ الفاظ اور لہجے کا زیر و بم عوام کے جذبات کے نشیب و فراز کا ساتھ دے۔ عام قارئین بھی ہم نوا ہوں۔ ان کے ذہن و دل پر خوشگوار اور قابل فہم اثرات مرتسم ہوں جس سے ترقی پسند شاعری کا افادی پہلو عملاً فائدہ بخش ثابت ہوسکے۔ اس حقیقت کی طرف سرداری جعفری نے یوں اشارہ کیا ہے کہ:

"ترقی پسندوں کا رشتہ عوام سے بہت قریب رہا ہے اور ہم نے کبھی عام آدمی سے صرف نظر کرنے کی جسارت نہیں کی۔ یوں بھی ہمارے ہاں شعر کتابوں کے ذریعے کم پہنچتا ہے۔ اس زمانے میں تو خصوصاً ایسا ہوتا تھا۔ لہٰذا ہمارا شعر مشاعرے کے ذریعے لوگوں تک پہنچتا تھا۔ ترقی پسندوں میں ایسا کون سا شاعر تھا جو مشاعروں میں نہیں گیا...... مشاعرے کے ذریعے شعر زیادہ مؤثر طور پر عوام تک پہنچ جاتا ہے۔ آج کیفی نے نظم مشاعرے میں پڑھی نہیں اور کل وہ سب میں عام ہو گئی۔ یہی کیفیت مجاز کی تھی' مجروح کی تھی' جاں نثار اختر کی تھی۔ گویا سب کی یہی کیفیت تھی اور ہمارے لئے مشاعرہ اپنی نظم' اپنی شاعری کو عوام تک پہنچانے کا ایک اہم ذریعہ ثابت ہوا۔" (۳۴)

اس طرح ترقی پسند نظموں کے ڈکشن کی نوعیت متعین کرنے میں عوامی قارئین کے جذبات و خیالات اور قلب و ذہن کا بھی ایک

کردار رہا ہے۔ یہی صورت ترقی پسند نظموں میں امیجری کی بھی ہے۔ ترقی پسند نظموں میں بلاواسطہ اظہار کے باعث اگرچہ شعری پیکر کی بہت کم گنجائش نکلتی ہے تاہم جو شعری پیکر نظموں میں آئے ہیں یا آسکے ہیں وہ بھی بیشتر رائج استعاروں میں وضع ہوئے ہیں۔ ایسا ابلاغی ضرورتوں کے پیش نظر ہوا کیونکہ شاعر کا مدعا بجائے خود شاعرانہ تجربے کو جمیل شکل دے کر خاص طرح کے جمالیاتی حظ کی حصولیابی نہیں تھا بلکہ پیکر کے ذریعے قارئین وسامعین کے جذبات واحساسات کو متاثر کرنا تھا۔ پیکر کا اچھوتا پن شاعر کی جذباتی اپروچ سے زیادہ فکری گہرائی کا پتہ دیتا ہے۔ فیض کی نظم "بول....." میں سیاست کی کار فرمائی ہے۔ اس نظم کے پہلے حصے میں بلاواسطہ اور دوسرے میں بالواسطہ طریق اظہار اپنایا گیا ہے۔ اس نظم میں فیض کے لہجے میں کسی قدر بلند آہنگی در آئی ہے لیکن ایسی بھی نہیں جیسی کہ معروف ترقی پسند شعراء کا عام شیوہ ہے۔ نظم کا دوسرا حصہ ایسے پیکروں کا حامل ہے جن کا افہام سہل نہیں ہے جبکہ حصہ اول استعاراتی وتشبیہی لوازم سے قطعی آزاد ہے۔

بول کہ لب آزاد ہیں تیرے
بول' زباں اب تک تیری ہے
تیرا ستواں جسم ہے تیرا
بول کہ جاں اب تک تیری ہے

اس کے برعکس دوسرے حصے میں امیجری کے ذریعے مفہوم کی ترسیل کا انتظام کیا گیا ہے۔

دیکھ کر آہن گر کی دوکاں میں
تند ہیں شعلے' سرخ ہے آہن
کھلنے لگے قفلوں کے دہانے
پھیلا ہر اک زنجیر کا دامن

مندرجہ بالا چاروں مصرعے اپنے خیالات کی ادائیگی بالواسطہ انداز میں کرتے ہیں جن میں کئی استعاروں نے باہمی ملاپ سے ایک پیکر کو متشکل کیا ہے۔ جس کے ذریعے اسیری کے مشکل حالات پر روشنی پڑتی ہے۔ قاری براہ راست انداز میں پیکر میں چھپی ہوئی معنویت تک رسائی حاصل نہیں کرتا بلکہ اس کے لئے اسے غور وتدبر کا راستہ اختیار کرنا پڑتا ہے۔ جملہ استعارے سلسلہ در سلسلہ ایک دوسرے کے ساتھ منسلک ہیں اور آہنگ کے قدرتی بہاؤ میں روانی کے ساتھ ابلاغ کرتے چلے جاتے ہیں۔ فیض کی ایک اور نظم "یہ فصل امیدوں کی ہمدم" میں "لہو کی کھاد" اور "امیدوں کی فصل" تو واضح پیکر ہیں۔ ان کے علاوہ "لبمل" "پودوں کا بے آب سسکنا" اور "بے کل پھولوں کا شاخوں پر بلکنا" دو انوکھے اور مشکل پیکر ہیں لیکن ناقابل فہم نہیں ہیں۔ یہ دونوں پیکر جس قسم کے الفاظ سے متشکل ہوتے ہیں عوام کا ذوق افہام ان سے مانوس ہے۔ لہٰذا کوئی گنجلک صورت پیدا نہیں ہوتی۔ خطیبانہ لہجے کی اس نظم کے مذکورہ دو پیکروں کے باعث پورا شش مصرعی بند بالواسطہ ہوگیا ہے۔ آغاز کے بھی چھ مصرعے آزاد فارم میں ہیں باقی ساری نظم پابند ہے۔ اس نظم کا مرکزی خیال مسلسل کوشش اور خوف ناکامی سے بریت اور آزادی ہے۔ یہ فیض کے فن کا کمال ہے کہ انہوں نے خطابت میں بھی علامت کا رنگ بھر دیا ہے۔ ورنہ خطیبانہ لہجہ استعارہ سازی کو ابھرنے ہی نہیں دیتا اور اگر شاعر مشاق نہ ہو تو یہ ہنر عیب بن جاتا ہے۔ اس لئے کہ استعاراتی حسن معنوی جمال کو اجاگر کرنے کے برعکس آرائش وتزئین' صنعت گری اور کاریگری کی نذر ہو جاتا ہے۔ علی سردار جعفری کی ایک نظم "صبح فردا" میں بھی خوبصورت پیکر سازی کی گئی ہے۔ تشبیہی اور توضیحی پیکر تراشی کا ایک دلاویز نمونہ ان کی نظم کے درج ذیل اقتباس کے طور پر سامنے آتا ہے۔

یہ سرحد پھول کی خوشبو کی' رنگوں کی' بہاروں کی
دھنک کی طرح ہنستی' ندیوں کی طرح بل کھاتی
وطن کے عارضوں پر زلف کے مانند لہراتی
مہکتی' جگمگاتی' اک دلہن کی مانگ کی صورت
کہ جو بالوں کو دو حصوں میں تو تقسیم کرتی ہے
مگر سیندور کی تلوار سے' صندل کی انگلی سے

ہندوپاکستان کی سرحدی تقسیم کے لئے اس سے دلکش جمالیاتی پیکر سازی ناممکن نہ سہی لیکن مشکل ضرور ہے۔ ترقی پسند نظموں میں ڈکشن اور امیجری کے پہلو بہ پہلو استعاراتی طرز اظہار بھی ایک قابل لحاظ مقام کا حامل ہے۔ استعارے کے ذریعے خیالات کے ابلاغ کی صورت بنیادی طور پر بالواسطہ طرز اظہار کے ذیل میں آتی ہے لہٰذا مناسب معلوم ہوتا ہے کہ ترقی پسند اردو نظم کے بالواسطہ طرز اظہار کا جائزہ لیا جائے اور اس میں خود بخود استعارے کا مطالعہ بھی آجائے گا۔

ترقی پسند اردو نظم میں بالواسطہ اظہار کا جائزہ: عربی کے ایک مقولے "الکنایہ ابلغ من التصریح" سے مترشح ہے کہ صراحت کے

مقابلے میں ایمائیت زیادہ بلاغت رکھتی ہے۔ اقبال نے اس نکتے کو "حدیث خلوتیاں جز برمز و ایمانیست" کے الفاظ میں بیان کیا ہے۔ رمز و ایما کی خصوصیت یہ ہے کہ اس کے توسط سے پیش کئے جانے والے خیالات و افکار کا سمجھنا کسی حد تک مشکل ہوتا ہے۔ ذہن کو اس کے مفہوم تک پہنچنے کے لئے اپنی بہترین صلاحیتیں استعمال کرنی پڑتی ہیں۔ اس کے برعکس تشریحی انداز میں بیان کئے جانے والے افکار و خیالات سہل الفہم ہوتے ہیں۔ ان کے مفاہیم بغیر کسی دقت کے کھل پڑتے ہیں۔ یہ شاعر کی افتادِ طبع پر منحصر ہے کہ وہ دونوں میں سے کون سے پیرائے کو پسند کرتا اور استعمال میں لاتا ہے۔ بالواسطہ طرز اظہار یا بلاواسطہ اسلوب ابلاغ۔ بالواسطہ طریق کار میں الفاظ و معانی کے درمیان ایک پردہ حائل ہوتا ہے۔ بات چھپی ہوئی ہوتی ہے۔ اس کے لئے کبھی استعارہ، کبھی کنایہ، کبھی پیکر، کبھی تمثیل اور کبھی علامت کو ذریعہ بنایا جاتا ہے۔ اظہار کے اس قرینے میں قوت متخیلہ کا عمل دخل زیادہ ہوتا ہے۔ عام آدمی چونکہ قوت متخیلہ سے زیادہ کام نہیں لیتا اور ذہنی جدوجہد کی تکلیف گوارا نہیں کرتا اس لئے ترقی پسند شعراء نے اس طرز اظہار کو بالخصوص شروع شروع میں زیادہ دلچسپی سے نہیں اپنایا جس کی وجہ یہ ہے کہ وہ اپنی بات کو واضح انداز میں عوام تک پہنچانا چاہتے تھے۔ یہ ان کے مقصدی اصولوں کا تقاضا اور نظریاتی ذمہ داری کا سوال تھا لیکن تشبیہیں استعارے، کنایے، پیکر، تمثیلیں اور علامتیں بھی چونکہ شعری لوازمات ہیں، اس لئے ان سے بھی صرف نظر ممکن نہیں تھا۔ لہٰذا ترقی پسند شعراء نے انہیں استعمال تو ضرور کیا لیکن اس کے ساتھ اس امر کو بھی ملحوظ خاطر رکھا کہ ان کے امکانی و ممکنہ ابہام اور پیچیدگی سے دور رہا جائے۔ اس نقطہ نظر کا مثبت پہلو یہ برآمد ہوا کہ جہاں کہیں نظموں میں استعاروں کا استعمال ہوا ان کا ابلاغ بھی ہوا۔ ترقی پسند شعراء کے نظریے کی طرح ان کے استعاروں کے مفاہیم بھی مخصوص تھے اور ان کا استعمال اس کثرت اور تواتر سے ہوا کہ ذوق نظر، ان کی معنویت سے "کلیتاً" مانوس ہو گیا۔ لہٰذا پڑھتے یا سنتے ہی فوری طور پر ذہن ان کے مفہوم کو پالینے میں دیری نہیں کرتا تھا۔ رفتہ رفتہ ترقی پسند استعارات کو روایتی اور تاریخی اہمیت حاصل ہو گئی اور اب ترقی پسند یا غیر ترقی پسند کوئی بھی جب انہیں استعمال کرتا ہے تو ان کی معنویت زیادہ تر اسی تناظر میں متعین ہوتی ہے جو ترقی پسندانہ مطمع نگاہ سے مخصوص ہے۔ ترقی پسند شاعری کا معروف ترین استعارہ "تاریکی" اور "روشنی" ہے۔ جہاں جہاں بورژوا سماج و سرمایہ دارانہ نظام کی چیرہ دستیاں موجود ہیں وہاں وہاں انسانیت ظلمت کا شکار ہے۔ اس ظلمت کا توڑ نور ہے جو پرولتاری معاشرے اور غیر طبقاتی نظام کا استعارہ ہے۔ اس استعاراتی مفہوم کی روشنی میں شب، شام، رات، ظلمت، اندھیرا، تاریکی اور سیاہی وغیرہ جبر، خوف، غیر مساوانہ سماج اور بورژوا معاشرت و ماحول کی عکاسی کرنے والے استعارے ہیں۔ دن، سحر، روشنی، نور، اجالا، تابندگی، سورج، امن، خیر اور نیکی مساوات اور عوامی نظام حیات کو اجاگر کرنے والے استعارے ہیں۔ اسرار الحق مجاز کی نظم "خواب سحر" اندھیرے اور سیاہی کی تفصیل سے معمور ہے۔ یہاں تاریکی و ظلمت کے استعارے کو پرانے نظام کے لئے استعمال کیا گیا ہے۔ نظم کے اختتامی دو مصرعے جس "خواب سحر" کے استعاراتی مفہوم کو واضح کرتے ہیں اس سے مراد اشتراکی نظام ہے۔ شب و ظلمت اور سحر و نور کو درج ذیل چار مصرعوں کی مثال سے بآسانی سمجھا جاسکتا ہے۔

ذہن انسانی نے اب اوہام کے ظلمات میں
زندگی کی سخت طوفانی اندھیری رات میں
کچھ نہیں تو کم سے کم خواب سحر دیکھا تو ہے
جس طرف دیکھا نہ تھا اب تک ادھر دیکھا تو ہے

فیض احمد فیض کی مشہور نظم "ہم جو تاریک راہوں میں مارے گئے" میں بھی تاریکی اور شام کو ظلم و استبداد کے استعارے میں بیان کیا گیا ہے۔ جس کا اندازہ درج ذیل دو بندوں سے بخوبی ہو سکتا ہے۔

تیرے ہونٹوں کے پھولوں کی چاہت میں ہم
دار کی خشک ٹہنی پہ وارے گئے
تیرے ہاتھوں کی شمعوں کی حسرت میں ہم
نیم تاریک راہوں میں مارے گئے
جب گھلی تری راہوں میں شام ستم
ہم چلے آئے لائے جہاں تک قدم
لب پہ حرف غزل، دل میں قندیل غم
اپنا غم تھا گواہی ترے حسن کی
دیکھ قائم رہے اس گواہی پہ ہم
ہم جو تاریک راہوں میں مارے گئے

جاں نثار اختر کی نظم "نوائے وقت" میں بھی ظلمات کو ظلم کی فضا سے تعبیر کیا گیا ہے درج ذیل تین مصرعے ملاحظہ ہوں۔

ظلمت کی گہری بدلی کو شعلوں سے جلا دینا ہے ہمیں
اس سر پہ گرجتے بادل کو تیغوں سے ہٹا دینا ہے ہمیں
زلفوں کی گھنیری چھاؤں میں ہم پھر چین سے ستائیں گے کبھی

احمد ندیم قاسمی کی ایک نظم "رات بیکراں تو نہیں ہے" میں رات کے اندھیرے اور اس کے طلسم کو غیر منصفانہ اور قاہرانہ ماحول کے استعارے میں اور سحر، ستارہ اور نجوم وغیرہ کو اس تاریکی کے خلاف جدوجہد کے استعارے میں پیش کیا گیا ہے۔ نظم کے آخری چار مصرعے پیش کئے جاتے ہیں۔

طلسم شب کا یہی توڑ ہے قدم نہ رکیں
اندھیرا ٹوٹ کے برسے، مگر یہ سر نہ جھکیں
نجوم بجھتے رہیں، ترگی امڈتی رہے
سحر کا توڑ کسی ذی نفس کے پاس نہیں

ساحرلدھیانوی کی نظم "طلوع اشتراکیت" میں نئے سورج کی چمک کو اشتراکی نظام کی آمد کے استعارے کے طور پر برتا گیا ہے۔ نظم کے اختتامی دو مصرے اسی طرح ہیں۔

ایک نیا سورج چمکا ہے ایک انوکھی ضو باری ہے
ختم ہوئی افراد کی شاہی، اب جمہور کی سالاری ہے

مخدوم محی الدین کی نظم "حویلی" میں "بوسیدہ حویلی" کو فرسودہ سماج کے استعارے کے طور پر برتا گیا ہے۔ اندھیرے کو فرسودہ سماجی فضا اور کھنڈر کو ابتر سماجی حالت کے استعارتی معنوں میں استعمال کیا گیا ہے۔ ذیل میں چار مصرعے بطور مثال درج کئے جاتے ہیں۔

ایک بوسیدہ حویلی یعنی فرسودہ سماج
لے رہی ہے نزع کے عالم میں مردوں سے خراج
اک مسلسل کرب میں ڈوبے ہوئے سب بام و در
جس طرف دیکھو اندھیرا، جس طرف دیکھو کھنڈر

ترقی پسند نظموں میں "صفات" کے ذکر کی بھی ایک قدر ہے۔ شاعر موضوع کی مناسبت سے صفات کو برتتے ہیں۔ جو ان کی موضوع کے ساتھ جذباتی وابستگی کی ترجمانی کرتی ہیں۔ اس سے ایک اور مقصد براری یہ مقصود ہوتی ہے کہ سامعین و قارئین کے جذبات و احساسات پر بھی ان استعمال شدہ صفات کا وہی تاثر قائم ہو جو شاعر کے دل پر قائم ہے یہ کوئی ستم نہیں ہے تاہم فنی طور پر ہونا یہ چاہیے کہ خیال ارتقائی منازل طے کرتا ہوا اس نتیجے پر خود بخود پہنچے جس پر شاعر پہنچانا چاہتا ہے اور وہ فنی عمق سے ہو کر سطح پر ابھرے یوں نہیں کہ صرف سطح پر تیرتا ہوا محسوس ہو اور افکار نظم کی تعمیر میں کلائمکس تک پہنچنے سے قبل ہی انجام کا احوال واضح کر دیں۔ جیسا کہ مخدوم کی نظم "حویلی" کے پہلے ہی مصرعے میں یہ اعلان کر دیا گیا ہے کہ بوسیدہ حویلی حقیقت میں فرسودہ نظام ہے۔ اس طرح حویلی کی صفت بوسیدگی اور سماج کی صفت فرسودگی کا نظم کے آغاز ہی سے پتہ چل جاتا ہے۔ اگر ایسا ہوتا کہ نظم فرسودہ نظام کے مضمرات گنواتی ہوئی آگے بڑھتی اور جب اختتام کو پہنچتی تو فرسودہ نظام کا تصور سامنے آتا۔ ترقی پسند شعرا میں فیض احمد فیض کو یہ ملکہ حاصل ہے کہ نظم کے فکری پہلوؤں کے ساتھ ساتھ فنی تقاضوں کو بھی بطریق احسن پورا کرتے ہیں۔ اسی لئے سجاد ظہیر کے بقول "فیض کا ہر شعر ان بلندیوں کو چھو رہا ہے۔ جس کی آج ترقی پسند ادب کو ضرورت ہے۔"(۳۵) وہ اپنی نظموں میں مجرد تصورات کی تشریح نہیں کرتے بلکہ نظم کی تعمیر اس طرح کرتے ہیں کہ اس کے آثار و شواہد اور عوامل و مضمرات سے تصورات اخذ کئے جا سکتے ہیں۔ یہی سبب ہے کہ ان کے ہاں تصورات فن کی بالائی سطح پر تیرتے ہوئے نہیں ملتے بلکہ موتیوں کی طرح گہرائیوں میں چھپے ہوئے ہوتے ہیں۔ فیض کی شاعری میں "احساس" کو اساسی حیثیت حاصل ہے۔ شاید اسی لئے ن۔م۔ راشد کو یہ کہنا پڑا کہ "فیض کسی مرکزی نظریے کا شاعر نہیں صرف احساسات کا شاعر ہے۔"(۳۶) ن۔م۔ راشد کی یہ بات محل نظر ہے تاہم اس میں شک نہیں کہ ان کے ہاں محسوسات کی دولت وافر ہے۔ فیض اپنے محسوسات کو تجریدی صورت میں پیش نہیں کرتے اس سلسلے میں وہ ٹھوس حسی پیکروں کو ذریعہ بناتے ہیں۔ اس کا فائدہ یہ ہوتا ہے کہ ان کی نظمیں ضبط و توازن کی جملہ صفات سے پوری طرح متصف ہیں اور فیض انقلاب کی بات بھی کرتے ہیں تو تندی و تیزی کے عکس ملائمت سے کرتے ہیں انقلابی رستخیز ان کی نظم میں براہ راست نہیں پایا جاتا بلکہ نظم کے اثر سے پیدا ہوتا ہے احمد ندیم قاسمی کے بقول:

"فیض انسانی معاشرے میں ایک مثبت انقلاب کا داعی تھا، تاکہ ایک معاشرہ تشکیل پزیر ہو سکے جس کی بنیاد عدل و انصاف، مساوات اور انسانی وقار پر ہو اس انقلابی امنگ کے باوجود اس کے ہاں انقلابیوں کی سی گھن گرج کے بجائے ایک مترنم سرگوشی کا سا انداز ہے۔ اس انداز نے زندگی کو سب ہی کے لئے بامعنی اور بھرپور اور خوبصورت بنانے کے لئے شاعری کو ایک ذریعہ قرار دیا، مگر مجال

ہے اس کے ہاں کہیں بھی پند و موعظت کی نحوست راہ پا سکے۔ اس کی شاعری پھول کی پتیوں پر شبنم اترنے کی مثال ہے' مگر اس کے باوجود اس کی کاٹ آہنی ہے۔ دراصل فیض کی سرگوشی قاری اور سامع کے اندر انقلاب برپا کر دیتی ہے۔ انقلاب کے حوالے سے جو شور بلند ہونا چاہیے وہ فیض کی شاعری میں نہیں بلکہ اس کے اثر میں پوشیدہ ہے۔" (۳۷)

فیض کے فن کے یہ اوصاف ان کے بالواسطہ اظہاری رویے میں پوشیدہ ہیں جس کی رو سے وہ اپنے انفرادی محسوسات کو زیادہ مقدم سمجھتے ہیں لہٰذا جو کچھ بھی پیش کرتے ہیں اسے ذاتی تجربے کا حصہ بناتے ہیں۔ وہ نظریاتی افکار کے گرد بھی ایک پراسرار خوابکاری کا دائرہ برقرار رکھتے ہیں۔ ان کی نظم تنہائی ایک بے حد معنی خیز اور فنی لحاظ سے نہایت اعلیٰ نظم ہے۔ نظم میں تنہائی کے احساسات کو دائمی تجربے کی اساس پر تعمیر کیا گیا۔ بالواسطہ اظہار پر مبنی یہ نظم امکانی کیفیت سے شروع ہوتی ہے اور یقینی حالت پر ختم ہوتی ہے۔ آغاز و اختتام کے درمیان جو معروضی آثار و حقائق یقین تک پہنچنے کے وسائل ہیں' ان معروضی آثار و شواہد کا تعلق تیسرے' چوتھے پانچویں اور چھٹے مصرعوں سے ہے۔ غبار کی مناسبت سے تاروں کا بکھرنا داخلی کیفیت کا خارجی پرتو ہے۔ بعینہٖ چراغ کے لئے "خوابیدہ" کی صفت استعارے کو ظاہر کرتی ہے۔ "خوابیدہ چراغوں کی لڑکھڑاہٹ" کافی زیادہ رات بیت جانے کی طرف کنایہ ہے۔ اس میں داخلی احساس کو خارجی تجسیم کے حوالے سے پیش کیا گیا ہے۔ راستہ تکتے تکتے ہر ایک رہگزر کا سو جانا' لوگوں کی آمد و رفت بند ہو جانے کا استعارہ ہے۔ ہر ایک رہگزار بھی اس کی آمد کی منتظر ہے' جس کے لئے خود شاعر چشم براہ ہے۔ "اجنبی خاک" غیر ملکی تہذیب کا استعارہ ہو سکتی ہے اس لحاظ سے "قدموں کے سراغ کا دھندلا جانا" مقامی تہذیب کے آثار و نقوش کے مدہم پڑنے کا استعارہ ہے۔ کواڑوں کا بے خواب ہونا خود شاعر کے جاگنے کا استعارہ ہے۔ اس طور پر شاعر نے خارجی مظاہر کی مدد سے داخلی احساسات کو بھرپور انداز میں پیش کیا ہے۔ کائنات کے خارجی شواہد کو اپنی اندرونی کیفیات سے ہم آہنگ کرنا رومانی طرز عمل ہے۔ اس لحاظ سے شاعر نے رومانویت اور حقیقت کا خوبصورت امتزاج پیش کیا ہے اور تاثراتی طریق فن کو کامیابی سے استعمال کیا ہے۔ اس نظم کا حقیقی محرک واضح نہیں ہے۔ صرف ایک تاثر اظہار کے راستے سے ارتقاء پزیر ہے۔ تنہائی کا تعلق خالصتاً" ذات سے بھی ہو سکتا ہے اور ذات سے باہر کے عوامل سے بھی۔ نقش فریادی کے دیباچے میں ن۔ م۔ راشد سیاست کے محرک کی امکانی صورت کو رد نہیں کرتے تاہم اس کے ساتھ ساتھ یہ وضاحت بھی کر دیتے ہیں کہ "اس نظم کی کامیابی تو اس کی مجرد تاثیر ہی میں مضمر ہے۔" (۳۸)۔ فن کی لطافت اور تراکیب کی نزاکت نے نظم کی اپیل کو بے حد موثر بنا دیا۔ پروفیسر سلامت اللہ خان اس نظم پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

"" تنہائی" معنوی اور فنی اعتبار سے فیض کی شاعری کی معراج ہے..... فیض کی یہ نظم نہ صرف ان کی شاعری میں بلکہ تمام اردو شاعری میں ایک نشان راہ ہے..... ایسا معلوم ہوتا ہے کہ شاید شاعر اپنے محبوب کے ساتھ اس جہان نو کا بھی منتظر ہے جس میں اسے یقین ہے کہ محبوب کی آمد ایک جہان نو کی تعمیر کر سکتی ہے تو جہان نو محبوب کی طرح محبوب بھی ہو سکتا ہے۔ اس نظم کی بیشتر علامتیں اس کے سیاسی ہونے کی دلیل ہیں اور سب سے بڑی دلیل اس کے سیاسی ہونے کی (جو) ہو سکتی ہے۔ وہ یہ ہے کہ یہ نظم محض انفرادی ہوتی تو فیض اسے اپنے اس دور کی نظموں میں کبھی نہ رکھتے۔" (۳۹)

فیض احمد فیض کی ایک اور اہم نظم "ملاقات" ہے۔ یہ نظم بھی بالواسطہ طرز اظہار کی ایک نمائندہ نظم ہے۔ پہلے مصرعے ہی سے پتہ چل جاتا ہے کہ براہ راست اظہار کو اختیار نہیں کیا گیا۔ "رات" کی معنویت کو "درد کا شجر" کہہ کر اجاگر کیا گیا ہے۔ "رات" اسیری کے مصائب و معائب کا استعارہ ہے۔ جس سے ایک نیا استعارہ وضع ہوتا ہے۔ یہ استعارہ "درد" کی مجرد صفت کا معروض بن کر ابھرتا ہے۔ جب نظم آگے بڑھتی ہے تو اسی "درد" کا مفہوم "رات" اور "شجر" کے لفظی و معنوی تلازموں سے متشکل ہو کر سامنے آتا ہے۔ ان تلازمات کا سلسلہ نظم کے پہلے دو حصوں تک چلتا ہے۔ "رات" کے تلازموں میں ستارے' مہتاب' نور اور شبنم شامل ہیں جبکہ "شجر" کے تلازمے شاخ' سایہ' زرد پتے اور گلنار وغیرہ ہیں جن کے توسط سے تخلیق کے عمل میں لائی جانے والی معنویت ان بے شمار عظیم شخصیتوں پر روشنی ڈالتی ہے جنہوں نے ایک عظیم مقصد کے لئے قربانی پیش کی ہے۔ عظیم شخصیتوں کی کثیر تعداد کے لئے "لاکھ مشعل بکف ستاروں کے کارواں" سے استعارہ کیا گیا ہے جبکہ ان کی مثالی قربانی کے لئے "گھر کے کھو گئے ہیں" اور "اپنا سب نور رو گئے ہیں" کو بطور استعارہ استعمال کیا گیا ہے۔ "زرد پتے" اداسی کے لمحوں کا استعارہ ہیں۔ یہ زرد پتے جب محبوبہ کے گیسوؤں میں الجھتے ہیں تو گلنار ہو جاتے ہیں۔ زرد پتوں کا گیسوؤں میں الجھنا محبوب کی قربت کے لمحات کا استعارہ ہے اور ان کا گلنار ہو جانا ملاقات کے لمحوں کا خوشی و انبساط میں بدل جانے کا استعارہ ہے۔ شبنم کے چند قطرے آنسوؤں کے لئے استعارہ ہیں۔ ان قطروں کا محبوب کی جبیں پر ٹپک کر ہیرے پرو جانا۔ محبوب کے لئے تابانی و شادمانی کا استعارہ ہے۔ گویا یہ رات نہ ہوتی تو محبوب کی یاد کی ایسی قندیل بھی روشن نہ ہو سکتی۔ یہ سب کچھ اسی رات کا ثمر ہے۔ نظم کے دوسرے حصے میں رات اور شجر کے تلازموں سے کچھ دیگر ذاتی جذبات کے استعارے مل کر مفہوم کی ایک اور انوکھی جہت کو ابھارتے ہیں اور نظم کے ارتقائی دائرے کو مکمل کرتے چلے جاتے ہیں۔ یہاں تک کہ وہ منزل آجاتی ہے جب شاعر اپنے سیاسی مسلک کو پیش کرتا ہے۔

یہ بالکل بدلی ہوئی فضا ہے جس میں شاعر اپنی محبوبہ کو سحر کا یقین دلاتا ہے اور شب سے سحر کے عظیم تر ہونے کے نظریے کا اظہار کرتا ہے۔ یوں یہ تمام کی تمام نظم بالواسطہ طرز اظہار کی داعی ہے۔ اس میں منفرد، تازہ اور مسلسل پیکروں، مثال کے طور پر "درد کا شجر"، "مشعل بکف ستاروں کے کارواں کا شاخوں میں گھر کے کھو جانا"، "ہزار ہا مہتاب کا اپنا سب نور رو دینا"، "لمحوں کے زرد پتے"، "خاموشی کے قطرے"، "صدا کا نہر خون بننا"، "نظر کا موج زر ہونا"، "باہوں کے گلستاں"، "شاخ کی کمال"، "سحر کا روشن"، "افق، غم کے شرر"، "شفق کا گلزار، قاتل دکھوں کے تیشے، کرنوں کے آتشیں ہار" وغیرہ کے توسط سے جذبہ و خیال کی ٹھوس حسی تجسیم کو عمل میں لایا گیا ہے۔ نظم کی خاص خصوصیت یہ ہے کہ سیاسی و نظریاتی ہونے کے باوجود ٹھوس جسمیت سے مملو ہے۔ شاعر کا مطمع نظر خطیبانہ انداز میں براہ راست ظاہر نہیں ہوتا اور اس کا تاثر محض بالائی سطح سے متوجہ نہیں کرتا بلکہ حسی پیکروں کے ذریعے گہرائی میں جا کر ابھرتا ہے۔ اس سے ایک طرف تو نظم، ضبط و توازن اور اعتدال کی صفت سے معمور ہو گئی ہے اور دوسری طرف پروپیگنڈے کے اسلوب سے محفوظ رہ گئی ہے۔ فنی اور شعری محاسن فکری و معنوی خوبیوں میں گندھے ہوئے جمیل صورت میں سامنے آتے ہیں۔ افتخار جالب کے مطابق اس نظم میں "لسانی تشکیلات" کی وساطت سے مخصوص ماحصل کی حصولیابی کی سعی کی گئی ہے۔ اس لئے:

"فیض نے جابجا افعال کو منہا کر کے زبان کے عمل کی شدید قوتوں کو دیکھا اور دکھایا ہے۔ ہر لفظ اپنی موجودگی کا جواز دوسرے لفظوں سے مہیا کرتا ہے۔ اس کی نہج اور رفتار آپس کے تصادم اور ٹکراؤ سے پیدا ہوتی ہے۔ یوں نہیں کہ کسی خیال یا جذبے کو بیان کرنے کے لئے الفاظ پر قید لگائی ہے۔ یہ قید تو ان رشتوں اور سلسلوں سے پیدا ہوتی ہے جو ادب پارے کے اندر موجود ہیں۔ یہ رشتے اور سلسلے اپنا جبر خود تلاش کرتے ہیں۔ ان پر خیال یا جذبے کا بیرونی جبر نہیں۔ جو لفظ آتا ہے وہ اپنے سے پہلے اور بعد کے لفظوں کو اپنے جبر سے متغیر کرتا ہے۔ اس کشاکش کو پہچانتے ہوئے ہم پر اسیس سے روشناس ہوتے ہیں۔" (۴۰)

بالواسطہ طرز اظہار کو اختیار کرنے والے شعراء میں ایک نام احمد ندیم قاسمی کا بھی ہے۔ انہوں نے اپنی ایک دس مصرعی نظم "پابندی" میں استعارے اور پیکر کی زبان سے "حق گوئی" کے مافی الضمیر کا خوبصورت اظہار کیا ہے۔ مثلاً یہ چھ مصرعے ملاحظہ ہوں۔

میں وہ موتی نہ بنوں گا جیسے ساحل کی ہوا
رات دن رولتی ہے
یوں بھی ہوتا ہے کہ آندھی کے مقابل چڑیا
اپنے پر تولتی ہے
اک بھڑکتے ہوئے شعلے پہ ٹپک جائے اگر
بوند بھی بولتی ہے

شاعر نے اپنے لئے "موتی" کا استعارہ استعمال کیا ہے۔ "ساحل کی ہوا" حکمران طاقتوں کے اختیار کا استعارہ ہے۔ "رات دن رولنا" مسلسل فائدہ اٹھانے کا استعارہ ہے۔ "آندھی" جابروں کی اندھی قوت و طاقت کا استعارہ ہے۔ "چڑیا" کمزور کا استعارہ ہے۔ "پر تولنا" ناطاقتی کا طاقت کے ساتھ مقابلے کی تیاری ہے۔ "بھڑکتا ہوا شعلہ" قہر غضب کا استعارہ ہے۔ "بوند کا ٹپکنا" کمزور و مغضوب کا اہل غضب و جبر پر اپنا وار درست کرنا ہے۔ "بوند بھی بولتی ہے" کمزور کا حق گوئی کی کامیابی حاصل کرنا ہے۔ اس طرح یہ نظم بالواسطہ طور پر فن کی بلاغت کا ایک خوبصورت مرقع ہے۔ مرقع ان معنوں میں کہ شاعر نے داخلی احساس کی خارجی تصویریں وضع کرنے میں کمال مہارت کا ثبوت دیا ہے۔ موتی، ساحل، آندھی، چڑیا، پر، بھڑکتے ہوئے شعلے۔ یہ سارے پیکر محض شے کا بیان نہیں ہیں بلکہ کسی نہ کسی حس کا پیکر ہیں۔ جنہیں شاعر نے انسلاکات کے توسط سے پیش کیا ہے اور استعارہ یا امیج اپنی ذاتی منطق کے بل پر وسعت پذیر ہوئے ہیں۔ بالواسطہ طرز اظہار کی جانب راغب ہونے والے ایک اور اہم ترین ترقی پسند شاعر مخدوم محی الدین ہیں جو براہ راست طرز اظہار سے اس جانب دیر سے آئے اور بالواسطہ اظہار کی حامل محض دو تین ہی کامیاب نظمیں سامنے لاسکے۔ تاہم ان کی یہ تبدیلی ایک مثبت اقدام ہے اور فن کو متحجر کی بجائے تبحر سمجھنے کا عمل ہے۔ مخدوم محی الدین اپنے شعری مجموعے "گل تر" کے دیباچے میں اپنے اس تبدیل شدہ فنی طرز عمل پر روشنی ڈالتے ہوئے رقمطراز ہیں کہ:

"شاعر اپنے دل میں چھپی ہوئی روشنی اور تاریکی کی آمیزش کو اور روحانی کرب اور اضطراب کی علامتوں کو اجاگر کرتا ہے اور شعر میں ڈھالتا ہے۔" (۴۱)

مخدوم محی الدین کی ایک نظم "فریاد" میں بالواسطہ اظہار کے پیرائے کو اپنا کر خیالات کو رمز و ایما کی صورت میں پیش کرنے کی کامیاب کوشش ملتی ہے۔ یہ آٹھ مصرعوں کی نظم یوں ہے۔

کوئی کسی کو بتاتا نہیں کہ کیا کھویا
کسی کو یاد نہیں ہے، کہ دل پہ کیا گزری
دلوں میں بند ہیں تلخابۂ حیات کے خم
کوئی زبان سے کہتا نہیں کہ غم کیا ہے
ہر ایک زخم کے اندر ہے، زخم، درد میں درد
کسی کی آنکھ میں کانٹے، کسی کی آنکھ میں پھول
کہیں گلاب، کہیں کیوڑے کی بستی ہے
یہ سرزمین اک اک بوند کو ترستی ہے

پہلے دو مصرعوں میں کسی کا کیا کھویا گیا ہے اور کسی کے دل پر کیا گزری ہے کی تفصیل نہ بتا کر سب کچھ بتا دیا گیا ہے۔ یہ ایمائیت ہے۔ تیسرے مصرعے میں زندگی کی گراں باری کے لئے "تلخابۂ حیات کے خم" کا استعارہ لایا گیا ہے۔ "کوئی زبان سے کہتا نہیں کہ غم کیا ہے" میں شدت غم کے باعث چپ لگ جانے اور زبان کے بند ہو جانے کی بالواسطہ نشاندہی کی گئی ہے۔ پانچویں مصرعے میں زخموں کی کثرت اور دردوں کی فراوانی کا رمزی اظہار ہے۔ چھٹے مصرعے میں "آنکھ میں کانٹے" تلخ اور اندوہناک خوابوں کا استعارہ ہیں جبکہ "آنکھ میں پھول" خوشگوار خوابوں اور امیدوں کا استعاراتی اظہار ہے۔ آخری دو مصرعے عدم مساوات اور طبقاتی فرق کو ظاہر کرتے ہیں "کہیں گلاب، کہیں کیوڑے کی بستی" حقوق یافتہ و مراعات یافتہ طبقے کی علامت ہے جبکہ "اک اک بوند کو ترستی" "زمین" وطن کے غیر حقوق یافتہ و مراعات یافتہ کثیر عوام کے لئے کم سے کم مراعات کے بھی نہ ہونے کا استعارہ ہے۔ "آنکھ میں کانٹے" "آنکھ میں پھول" گلاب اور کیوڑے کی بستی خوبصورت اور پر جمال پیکر ہیں جن کے ذریعے محسوسات و احساسات کا ابلاغ عمل میں لایا گیا ہے۔ مخدوم کی "چاند تاروں کا بن" "لخت جگر" اور "وصال" بالواسطہ اظہار کی قابل اہمیت نظمیں ہیں۔ علی سردار جعفری نے ۱۹۴۷ء کے بعد بالواسطہ طرز اظہار پر زیادہ توجہ دی اور اپنے خیالات کی ترسیل کے لئے محسوس انداز کو اپنایا۔ اس سلسلے میں سیاسی و سماجی موضوع پر جتنی نظمیں زیادہ قابل توجہ ہیں تاہم بالواسطہ طرز کا بہتر معیار ان کی مختصر نظموں کا اختصاص ہے۔ حسی پیکروں کے ذریعے اظہار کا رویہ ان کی طویل نظموں میں بھی پایا جاتا ہے لیکن ان نظموں میں مسئلہ یہ ہے کہ طوالت کے باعث جلد ہی سردار جعفری خطابت کی طرف مائل ہو جاتے ہیں۔ ان کی نظم "پتھر کی دیوار" بھی اس سقم سے بچ نہیں سکی۔ یہ ان کی کامیاب نظموں میں سے ایک ہے۔ آغاز ہی میں استعاراتی فضا بندی فن کے جمال کو اجاگر کرنا شروع کر دیتی ہے۔ اس نظم میں بعض ٹھوس پیکر اور اچھوتے استعارے بالواسطہ اظہار کو بلیغ تر کر دیتے ہیں۔ مثلاً یہ مصرعے ملاحظہ ہوں۔

اک طویل سناٹا جیسے سانپ لہرائے.....
ماہ و سال آتے ہیں اور دن نکلتے ہیں
جیسے دل کی بستی سے اجنبی گزرتے ہیں.....
چیختی ہوئی گھڑیاں زخم خوردہ طائر ہیں.....
نرم رو سبک لمحے منجمد ستارے ہیں.....
رینگتی ہیں تاریکیں روز و شب کی راہوں پر.....
پتیوں کی پلکوں پر اوس جگمگاتی ہے
املیوں کے پیڑوں پر دھوپ پر سکھاتی ہے.....
چاند کے کٹورے سے چاندنی چھلکتی ہے.....
روشنی کے گالوں پر تیرگی کے ناخن کی
سینکڑوں خراشیں ہیں

ان پیکروں کے علاوہ بھی اس نظم میں متعدد کئی دیگر منفرد اور انوکھے پیکر ہیں جو شاعر کے احساسات کے لئے اظہار کا وسیلہ بنتے ہیں۔ سردار جعفری کی نظم "سناٹا" بھی بالواسطہ اظہار کا ایک نادر نمونہ ہے۔ ملاحظہ فرمایئے۔

رواں ہیں وقت کے پرہول رہگزاروں پر
ہزاروں سال کے درماندہ رہ روان حیات
نہ کوئی منزل آسودگی نہ راہ نجات
طویل ظلم کا صحرا، طویل جبر کا دشت
یہ آفتاب، سر آسماں یہ آگ کا طشت

افق سے تابہ افق ہے ہوائے گرم کا گشت
نہ کوئی سایہ کہیں ہے نہ کوئی پرچھائیں
شجر ہوا میں، اڑے جاتے ہیں دھواں ہو کر
ہر ایک سمت صدا دے رہے ہیں سناٹے
خموشی بولتی ہے خوف کی زبان ہو کر

اس نظم میں "وقت کا پرہول رہ گزر"، "ظلم کا صحرا"، "جبر کا دشت"، "آگ کا طشت"، "شجر کا دھواں ہو کر اڑنا" اور "سناٹے کی را" تمام کے تمام استعارے ہیں جن کے وسیلے سے "سناٹے" کی تصویر بنتی ہے۔ لطف یہ ہے کہ نظم کا استعارتی رویہ ابہام پیدا نہیں رتا۔ ہر تصویر نہایت صاف اور واضح ہے۔ اس نظم میں تکنیک کا معیاری استعمال ہوا ہے۔ امیجز بالواسطہ اظہار کے قرینے سے متصف ے۔ ان شعراء کے علاوہ دیگر ترقی پسند شعراء میں سلام مچھلی شہری اور ساحر لدھیانوی نے بھی بعض نظموں میں بالواسطہ اظہار کو کسی حد تک یابی سے برتا ہے۔ ان کے ہاں داخلیت پسندی کی جانب جھکاؤ کا اظہار ہیئت کی تبدیلی کے نظریہ و عمل کو قبول کرنے سے شروع ہوتا ہے ب انہوں نے پابند ہیئت کے ساتھ ساتھ آزاد شاعری کو بھی قابل اعتنا سمجھنا شروع کیا۔ ورنہ شروع شروع میں تو ترقی پسند شعراء ہئیتی توں اور تجربوں کو سختی سے ناپسند کرتے تھے اور اپنے نظریئے کی روشنی میں بجا طور پر ہیئت پر مواد کی برتری و اولیت کے قائل تھے جیسا کہ نیل احمد صدیقی "جدید اردو نظم ـــ نظریہ و عمل" میں لکھتے ہیں کہ:

"بیشتر ترقی پسند ادیبوں نے مواد اور ہیئت کے ناگزیر ربط کو نظریاتی طور پر تسلیم نہیں کیا اور اصرار کیا کہ مواد کو ہیئت پر فوقیت حاصل ہے"(۴۲)

ترقی پسند شعراء کا فارم کے تجربات کو بر طرف رکھنے کا سبب یہ تھا کہ اس نوع کے ادبی سلسلے کی عملداری ان کے تبلیغی و اشاعتی وگرام کو نقصان پہنچا سکتی تھی جس کی تفصیل پیش کرتے ہوئے عقیل احمد صدیقی "جدید اردو نظم ـــ نظریہ و عمل" لکھتے ہیں کہ:

"ترقی پسند شعراء کا ادبی نقطۂ نظر مقصدی اور افادی تھا اس لئے ہیئت میں تجربے کا مسئلہ ان کے لئے ثانوی حیثیت رکھتا تھا۔ ان کا مقصد اپنے افکار کی تبلیغ اور اشاعت تھا۔ اسی صورت میں کسی نئی ہیئت کا تجربہ ان کے مقصد کی راہ میں حائل ہو سکتا تھا۔ اس لئے کہ اگر کوئی نامانوس ہیئت سامنے آتی ہے تو فطری طور پر نظم کا قاری ہیئت کی گتھیوں کو سلجھانے میں لگ جاتا اور اصل مقصد سے دور ہو جاتا۔ اس طرح ایک لمبے عرصے تک قاری خود کو نئی ہیئت سے متعارف کرانے میں صرف کر سکتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جب ن۔ م۔ راشد، میراجی اور دوسرے نظم نگاروں نے "آزاد نظمیں" لکھیں اور ان پر ایک حلقے سے اعتراضات ہوئے تو ترقی پسند ادیبوں نے اس تجربے سے اپنی برات کا اظہار کیا۔"(۴۳)

اس اقتباس میں دو باتیں اہم ہیں۔ ایک یہ کہ ترقی پسند شعراء نے ہئیتی تجربوں کو ترقی پسند تحریک کے مقصدی اصولوں کے راستے کی کاوٹ خیال کرتے ہوئے عمومی طور پر ہر قسم کی ہئیتی تجربے سے خود کو علیحدہ رکھا دوسری یہ کہ آزاد نظم کے تجربے سے خاص طور پر اپنی ات کا اظہار کیا۔ یوں یہ ثابت ہو جاتا ہے کہ ترقی پسند تحریک کے شعراء نے نہ صرف تحریک کے آغاز ہی سے ہیئت کے تجربوں کی طرف ے اپنا دروازہ بند کر لیا تھا بلکہ کچھ عرصے بعد باقاعدہ طور پر بالخصوص آزاد نظم نگاری سے قطع تعلق کا اعلان بھی کر دیا جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ رقی پسند شعراء جو مواد کے تقدم کے حامی تھے اور ہیئت پرست شعراء جو ہیئت کے تجربوں کے موید تھے ایک دوسرے کو مخالفت کی نظر سے یکھنے لگے ترقی پسند شعراء نے اس مخالف دھڑے کے شعراء کو یورپ کے انحطاطی ادب سے متاثرہ اور ترقی پسند تحریک کا کھلم کھلا مخالف زار دیا جیسا کہ سردار جعفری کے درج ذیل اقتباس تحریر سے واضح ہے۔

"اسی زمانے میں ایک اور گروہ نے سر اٹھایا۔ یہ ہیئت پرست، ابہام پرست اور جنس پرست ادیب تھے۔ جن کے مشہور نمائندے میراجی، یوسف ظفر، ممتاز مفتی، مختار صدیقی وغیرہ تھے۔ یہ ذہین اور ہوشیار لکھنے والے تھے جو یورپ کے انحطاطی ادب سے متاثر تھے اور شعور کے بجائے تحت الشعور اور لاشعور پر اور معنویت اور مواد کو چھوڑ کر ہیئت اور اسلوب پر زور دیتے تھے۔ یہ لوگ کھلم کھلا ترقی پسند تحریک کے مخالف تھے اور اس کا اعلان کرتے تھے۔ انہوں نے اپنی ایک الگ انجمن حلقۂ ارباب ذوق کے نام سے قائم کر لی تھی جو لاہور اور دہلی تک محدود تھی۔"(۴۴)

سید سجاد ظہیر نے حلقہ ارباب ذوق کی جانب سے ترقی پسند تحریک کی مخالفت کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے کہ:

"دوسرے پہلو سے ہم پر اعتراض کرنے والے جدید اور "نئے" خیالات کے لوگ تھے۔ ان کا کہنا یہ تھا کہ ترقی پسند ادب کی تحریک

ادب میں افادیت اور مقصدیت داخل کر کے ادب کو اس کے اصلی منصب سے نیچے گرا رہی ہے۔ ان کے نزدیک ادیب کا یا فنکار کا مقصد ادبی یا فنی تخلیق سے صرف اپنے جمالیاتی حظ کی تسکین ہے۔ کسی بھی خیال، نظریہ یا مقصد کی پابندی سے فن کار کی تخلیق کی قوت فنا ہو جاتی ہے۔ فنکار کی ایک اپنی اندرونی دنیا ہوتی ہے۔ الفاظ ایک الہامی کیفیت رکھتے ہیں، کوئی پر اسرار قوت خواہ وہ الوہی ہو یا فطرت کی طرف سے ودیعت کی ہوئی ہو۔ فن کار کو تخلیق پر مجبور کرتی ہے۔ فن کار کی ذمہ داری اسی قوت کو کام میں لانے کی ہے۔ وہ اپنے سامعین، قارئین، سماج یا عوام یا نوع انسانی کسی کے سامنے جواب دہ نہیں ہے..... پنجاب میں ان کا محور "حلقہ ارباب ذوق" تھا۔" (۴۵)

حلقہ ارباب ذوق کے ادباء و شعراء سے ترقی پسند تحریک نے اس لئے بھی لاتعلقی کا اعلان کیا کہ کیونکہ ان کی "جدت" کے باعث بعض طبقے انہیں بھی ترقی پسند خیال کرتے تھے۔ اس صورت حال کا احوال بتاتے ہوئے سردار جعفری "ترقی پسند ادب" میں تحریر کرتے ہیں کہ:

"ہماری تحریک کے مخالف قدامت پرست عناصر نے ان انحطاطی ادیبوں کو ترقی پسند کہنا شروع کر دیا۔ جب ترقی پسند ادب کو گالی دینا ہوتی تو فیض، مجاز یا کرشن چندر کے بجائے میراجی وغیرہ کی مثال دیتے تھے۔ اس وقت ترقی پسند نقادوں نے تھوڑی سی غفلت برتی، وہ مخالفین کی تنقید کے جواب میں ہماری صفائی تو ضرور پیش کرتے تھے اور ترقی پسند ادب اور تنقید کے اصول بھی بیان کرتے تھے لیکن کھل کر انحطاط پسندوں پر تنقید نہیں کرتے تھے اور یہ کوئی تعجب کی بات نہیں ہے کیونکہ یہ ترقی پسند تنقید کی بھی ابتداء تھی۔ اس کے علاوہ اردو کے بعض رسائل نے انحطاطی ادیبوں کی چیزوں کو ترقی پسند چیزوں کے ساتھ گڈمڈ کرنا شروع کر دیا اور عام پڑھنے والے شدید ذہنی انتشار کا شکار ہوئے۔ حلقہ ارباب ذوق نے ایک اور سلسلہ بھی شروع کیا وہ "بہترین نظموں" کے نام سے ہر سال اردو نظموں کا انتخاب شائع کرتے تھے اور اس میں اپنے ڈھب کی چیزیں منتخب کرتے تھے۔ یہ انتخاب ایسے ناشرین نے بھی شائع کئے جنھوں نے ترقی پسند ادب کی سب سے زیادہ اشاعت کی تھی۔" (۴۶)

ترقی پسند تحریک اور آزاد نظم اس جملہ تفصیل سے یہ امر کھل کر واضح ہو جاتا ہے کہ ترقی پسند تحریک کے شروعات میں ہیئت کے تجربوں کی مخالفت کی وجہ سے اور حلقہ ارباب ذوق کی طرف سے حریفانہ چشمک کے باعث ترقی پسند شعراء نہ تو ہئیتی تجربات کی طرف راغب ہوئے اور نہ ہی اپنے خیالات و افکار کی ترسیل کے لئے آزاد نظم کے پیٹرن کی طرف متوجہ ہوئے لیکن ترقی پسند تحریک اور اس سے وابستہ شعراء کا ہیئت کے سلسلے میں موقف چونکہ اصولی نہیں تھا۔ لہٰذا وقت کے ساتھ اس میں تبدیلی ناگزیر تھی۔ رفتہ رفتہ ترقی پسند شعراء جو موضوع کی جدت و ندرت اور نئے پن کے زبردست حامی تھے اس نتیجے پر پہنچنا شروع ہو گئے کہ سماجی و انسانی شعور کی تبدیلی سے موضوع کا تغیر جنم لیتا ہے اور موضوع کا تغیر ہیئت کے تبدل کا باعث بنتا ہے۔ لہٰذا یہ سارے تغیرات ایک ہی نقطے کا تسلسل اور ایک ہی زنجیر کی کڑیاں ہیں ان میں سے کسی کو اپنانا اور کسی کو ترک کر دینا غیر منطقی رویہ ہے لہٰذا اصولی طور پر اسی تبدیلی کے سالم عمل کو پورے طور پر قبول کرنا ہی درست ہے۔ تاہم ترقی پسند نظریاتی موقف کی اس شرط پر پھر بھی سختی سے قائم رہے کہ پہلے تبدیلی موضوع کی سطح پر واقع ہوتی ہے اور بعد ازں اس تبدیلی کے اقتضاء کے طور پر ہیئت بدلتی ہے جیسا کہ سردار جعفری کے درج ذیل الفاظ سے متبادر ہے۔

"موضوع پہلے بدلتا ہے۔ ہیئت بعد میں بدلتی ہے۔ اس اعتبار سے موضوع کو ہیئت پر اولیت حاصل ہے کیونکہ ہیئت موضوع کے اظہار کی شکل ہوتی ہے۔ موضوع کیوں بدلتا ہے؟ اس لئے کہ زمانہ، سماج اور انسان بدلتا ہے اور اس دائرے کے باہر موضوع کا تصور ممکن نہیں ہے۔ یہی تبدیلی ہیئت کی تبدیلی میں کارفرما نظر آتی ہے۔ اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ ہیئت کا مسئلہ بھی خالص فنی اور جمالیاتی نہیں بلکہ سماجی ہے۔ مثنوی کی صنف نویں اور دسویں صدی سے ایران میں پیدا ہوئی جب پہلوی ادب کے ختم ہو جانے کے بعد عربوں کے زیر اقتدار فارسی ادب پیدا ہوا جس کا گہوارہ ایران کے قومی جہد آزادی اور غلاموں اور کسانوں کی بغاوتیں تھیں۔ یہ صنف سخن فردوسی کے ہاتھوں جوان ہوئی جو اس تحریک آزادی کا شاعر اور نقیب تھا۔" (۴۷)

نیا موضوع پرانی ہیئت کو کس انداز سے تبدیل کرتا ہے اور نئی ہیئت کس طور پر متشکل ہوتی ہے اس ارتقائی عمل کو مثال کے ساتھ واضح کرتے ہوئے سردار جعفری رقمطراز ہیں کہ:

"سماج اور انسانی شعور کی تبدیلی کے ساتھ پرانے موضوعات تبدیل ہوتے جاتے ہیں اور نئے موضوعات کا اضافہ ہوتا جاتا ہے۔ موضوع کی یہ تبدیلی آہستہ آہستہ ہوتی ہے اور پرانی ہیئت کے سانچے میں ڈھلتی جاتی ہے۔ لیکن اپنے ساتھ آہستہ آہستہ ہیئت کو بھی تبدیل کرتی جاتی ہے۔ یہاں تک کہ ایسا وقت آجاتا ہے جب پرانی ہیئت اپنے آغوش میں نئے موضوع کو سنبھال نہیں سکتی اور اس میں رخنہ پڑنے لگتا ہے۔ وہ جگہ جگہ سے مسک جاتی ہے۔ پھر ایک نئی ہیئت جو برسوں سے ابھر رہی تھی اور پرانی ہیئت کی کوکھ

میں پروان چڑھ رہی تھی اپنی ساری رعنائیوں کو لے کر آجاتی ہے جس میں پرانی ہیئت کے بہترین عناصر شامل ہوتے ہیں۔ یہ نئی ہوتے ہوئے بھی پرانی ہیئت کے تسلسل کو قائم رکھتی ہے۔ جس طرح بچے کا جسم آہستہ آہستہ بڑھتا رہتا ہے اور اس کے کپڑے چھوٹے ہوتے جاتے ہیں جنہیں ماں سیون کھول کھول کر بڑھاتی رہتی ہے اسی طرح موضوع کے جسم پر بھی پرانی ہیئت کی قبا تنگ ہوتی جاتی ہے اور ایک ایسا وقت آجاتا ہے جب ٹانکے کھولنے اور سیون ادھیڑنے اور پیوند لگانے سے کام نہیں چلتا۔ پرانے کپڑوں کو ترک کر کے نئے کپڑے بنانے پڑتے ہیں' جو پرانے کپڑوں ہی کی طرح تراشے اور چھانٹے جاتے ہیں اسی طرح ان میں کھونپ بھری جاتی ہے۔ اسی طرح بخیہ کیا جاتا ہے لیکن گریبان زیادہ بڑا ہوتا ہے' دامن زیادہ چوڑا ہوتا ہے۔ آستینیں زیادہ لمبی ہوتی ہیں اور اس طرح شکل بالکل بدل جاتی ہے۔" (۴۸)

جس طرح سماجی بحران کا حل انقلاب میں پوشیدہ ہوتا ہے اسی طرح موضوع و ہیئت کے بحران سے نجات بھی انقلابی طرز عمل کی رہین منت ہوتی ہے۔ موضوع ہیئت کی اس انقلابی تبدیلی کی نوعیت و ماہیئت سے متعلق سردار جعفری معلومات بہم پہنچاتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

"ادب میں یہ دور اس وقت آتا ہے جب سماج کوئی بڑی کروٹ بدلتا ہے۔ سماجی بحران کا علاج انقلاب ہے۔ موضوع اور ہیئت کے بحران کا علاج بھی انقلابی طریقہ سے ہی ممکن ہے۔ اسی لئے سماج بحران کے زمانے میں جب ادب کروٹ بدلتا ہے' ہیئت کے لئے تجربے ادبی بحران کو شدید تر بنا دیتے ہیں۔ وہ اس وقت انقلابی اہمیت اختیار کر لیتے ہیں کیونکہ وہ نئے انقلابی موضوع کو نئی ہیئت دینے کی کوشش میں ادب کو آگے بڑھاتے ہیں۔" (۴۹)

ترقی پسند شعراء نے بھی اپنے نئے انقلابی موضوعات کی وساطت سے جب ادب کو آگے بڑھانے کی سعی کی اور اس ضمن میں روایتی ہیئتوں کی بے نصاعتی کا مسئلہ درپیش ہوا تو لامحالہ انہوں نے نئی ہیئتوں کی جانب رجوع کیا اور اس طرح وہ آزاد نظم کہنے کی طرف بھی متوجہ ہوئے۔ ہرچند یہ التفات یک بیک نہیں تھا۔ اپنے خیالات و موضوعات کے لئے انہوں نے دھیرے دھیرے آزاد نظم کی ہیئت کا استعمال شروع کیا اور اس کے خلاف محاذ آرائی کے سلسلے کو ترک کیا ان کے ہاں اس نفیر کے باقاعدہ آثار ۱۹۴۷ء کے قریب قریب یا اس کے بعد ہویدا ہونا شروع ہوئے۔ اس سے پیشتر کے ماہ و سال میں ان کی توجہ کا اصل مرکز روج پابند ہئیتیں ہی رہیں جیسا کہ عقیل احمد صدیقی کے درج ذیل الفاظ سے مترشح ہے۔

"ترقی پسند شاعروں نے رفتہ رفتہ آزاد نظم کی ہیئت قبول کی ہے اور اس کے امکانات سے فائدہ اٹھایا ہے..... اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ ترقی پسند شعراء ۴۷ء تک مانوس یعنی پابند ہیئت میں نظمیں لکھتے رہے ہیں اور ہیئت میں کسی تجربے کو مقصدیت کے منافی عمل سمجھا ہے۔" (۵۰)

یہ ثابت ہو جانے کے بعد کہ برصغیر میں آزدا نظم کے چلن کا آغاز ہو چکنے کے بعد ترقی پسند شعراء نے آہستہ آہستہ اور قدرے دیر بعد اس ہیئت کو اختیار کیا۔ ترقی پسند آزاد نظم کا مرحلہ وار ایک ایک کر کے تاریخی جائزہ لینے کی بجائے صاحب طرز ترقی پسند شعراء کی قابل ذکر اور نمائندہ آزاد نظموں کا تجزیہ پیش کر دیا جائے کیونکہ ایک تو اوائل میں ترقی پسند شعراء کی آزاد نظموں کی تعداد بہت کم ہے جس سے کوئی مجموعی تاثر اخذ نہیں کیا جاسکتا دوسرے جب تک ممتاز شعراء کی شاہکار آزاد نظمیں سامنے نہ ہوں۔ آزاد نظم کے لئے ترقی پسند ذہن کے کردار کے نقوش اجاگر نہیں ہو سکتے۔ لہٰذا سب سے پہلے ترقی پسند شعراء کے نمایاں ترین اور جید ترین شاعر فیض احمد فیض کی آزاد نظم کا محاکمہ پیش کیا جاتا ہے اس لئے کہ ان کی شاعرانہ عظمت اور بڑائی کے آگے وہ بھی سر تسلیم خم کرتے ہیں کہ نظری طور پر ترقی پسند ادب کے لئے جن کی مخالفت مسلم الثبوت اور اظہر من الشمس ہے۔ مثلاً ڈاکٹر انور سدید "اردو ادب کی تحریکیں" میں لکھتے ہیں کہ "ترقی پسند تحریک کی نظریاتی شاعری میں اگر کسی ایک شاعر میں زندہ رہنے کی قوت موجود ہے تو وہ فیض احمد فیض ہے اور فیض کی ان نظموں کو دوام ابد حاصل ہوگا جن میں فن اور نظریے کا کیمیائی امتزاج عمل میں آیا ہے۔" (۵۱) فیض احمد فیض کی فن اور نظریے کے حسین و جمیل امتزاج پر مبنی بہترین نظموں میں سے ایک "بول....." ہے جس کے ذکر و تجزیہ گزشتہ صفحات میں آچکا ہے اس نظم کے بارے میں عقیل احمد صدیقی رقمطراز ہیں کہ: "فیض نے آزاد نظم کے تجربے بھی کئے ہیں ان کی پہلی نظم "بول کہ لب آزاد ہیں تیرے" ہے۔" (۵۲)
فیض احمد فیض کی یہ نظم نقش فریادی' مکتبہ کارواں' کچہری روڈ' لاہور' دسویں بار جولائی ۱۹۸۶ء کی فہرس کے مطابق بیالیسویں نمبر پر ہے۔ جبکہ نقش فریادی مذکورہ مجموعے میں یہ نظم صفحہ نمبر ۹۵ اور ۹۶ پر موجود ہے۔ یہ بارہ مصرعی نظم اس طرح ہے۔

بول' کہ لب آزاد ہیں ترے
بول' زباں اب تک تیری ہے
تیرا ستواں جسم ہے تیرا

بول کہ جاں اب تک تیری ہے
دیکھ کہ آہن گر کی دکاں میں
تند ہیں شعلے، سرخ ہے آہن
کھلنے لگے قفلوں کے دہانے
پھیلا ہر زنجیر کا دامن
بول، یہ تھوڑا وقت بہت ہے
جسم و زباں کی موت سے پہلے
بول کہ سچ زندہ ہے اب تک
بول، جو کچھ کہنا ہے کہہ لے

یہ نظم بحر متقارب مثمن اثرم میں ہے جسکا وزن فاع فعولن' فاع فعولن ایک مصرع میں چار رکن ہیں۔ اس بحر کی وجہ تسمیہ یہ ہے کہ سالم رکن فعولن ہے' اس لئے متقارب ہے۔ چونکہ دو مصرعوں میں آٹھ ارکان آتے ہیں اس لئے مثمن ہے اور چونکہ رکن فاع فعولن سے اثرم ہے اس لئے اثرم کہتے ہیں۔ یہ بحر متقارب کی آسان اور عام فہم شاخ ہے تاہم متقارب کی چند ایک اور شاخیں بھی ہیں جو نسبتاً مشکل اور دقیق ہیں اس لئے کہ ان میں کئی ارکان مزاحف کا استعمال جائز ہے اور ان کے پس وپیش سے اگرچہ نام بدل جاتے ہیں لیکن بحر کا وزن ویسے کا ویسا ہی رہتا ہے مثلاً بحر متقارب مثمن اثلم اثرم مقبوض ہے۔ اس کے ارکان اس طرح ہیں فاع فعولن فعلن فعلن یا فعلن فاع فعولن فعلن یا فعلن فعلن فاع فعولن یا فعلن فعلن فعلن فعلن یا فاع فعول فعولن فعلن۔ اس کی وجہ تسمیہ یہ ہے کہ سالم رکن یعنی فعولن شروع میں نہیں آتا باقی ہر جگہ آسکتا ہے۔ اسی طرح فاع آخر پر نہیں آسکتا باقی ہر جگہ آسکتا ہے اور فعلن ہر جگہ بلکہ مکمل مصرعے میں بھی آسکتا ہے۔ اس ساری تفصیل سے مقصود یہ ہے کہ فیض احمد فیض کی درج بالا نظم کے تمام مصرعے ان اوزان میں سے ہر وزن پر باقاعدہ طور پر پورے پورے تقطیع ہوسکتے ہیں۔ جس سے یہ ثابت ہو جاتا ہے کہ یہ مساوی الوزن مصرعوں کی حامل ایک پابند معریٰ نظم ہے لہٰذا اسے آزاد نظم کہنا غلط ہے۔ فیض احمد فیض کے اس اولین مجموعۂ کلام "نقش فریادی" میں ایک بھی آزاد نظم نہیں ہے۔ اس سلسلے میں عقیل احمد صدیقی کو تسامح ہوا ہے بلکہ ان کے دوسرے شعری مجموعے "دست صبا" میں بھی محض ایک آزاد نظم ہے۔ جس کا عنوان ہے "ایرانی طلبہ کے نام" یہاں تک کہ ان کے تیسرے مجموعۂ شاعری "زنداں نامہ" میں کوئی بھی پوری آزاد نظم شامل نہیں ہے۔ بعض نظموں میں گنتی کے چند آزاد مصرعے ہیں اور ان نظموں کی تعداد بھی زیادہ نہیں ہے۔ "اے روشنیوں کے شہر" میں باقی مساوی الوزن مصرعوں سے طوالت میں چھوٹا مصرعہ "اے روشنیوں کے شہر" ہے جو اس نظم کا چھٹا مصرعہ ہے۔ نظم کے اختتامی دونوں مصرعے باہمی طور پر ساوی اور دیگر مصرعوں سے کم طویل ہیں جو اس طرح ہیں۔

آج مرا دل فکر میں ہے
اے روشنیوں کے شہر

تاہم ان دونوں مصرعوں کو اگر ملا دیا جائے تو یہ مصرعہ یوں ہو جاتا ہے۔ "آج مرا دل فکر میں ہے اے روشنیوں کے شہر" اس طرح یہ مصرعہ بھی نظم کے باقی مساوی الوزن مصرعوں کا ہم وزن بن جاتا ہے۔ یہی صورت دوسری نظم "یہ فصل امیدوں کی ہمدم" میں نظر آتی ہے۔ اس نظم کا آغاز آزاد نظم کے طور پر ہوتا ہے پہلے بند کے پہلے پانچ مصرعوں کے بعد نظم باقاعدہ اور پابند ہو جاتی ہے۔ اس نظم کے اس بند کے چھ مصرعوں کا قبل ازیں فکری و فنی محاکمہ پیش کیا جاچکا ہے' لہٰذا یہ مزید کسی تفصیل کے متقاضی نہیں ہیں۔ یہ چھ مصرعے حسب ذیل ہیں۔

سب کاٹ دو
بسمل پودوں کو
بے آب سسکتے مت چھوڑو
سب نوچ لو
بے کل پھولوں کو
شاخوں پہ بلکتے مت چھوڑو

اس بند کے چھوٹے مصرعے بھی حقیقت میں نظم کے سالم مصرعے کے دو دو ٹکڑے ہیں جنہیں اکٹھا کردیا جائے تو حاصل مصرعہ باقی مساوی الوزن مصرعوں کے ہم وزن ہو جاتا ہے جیسے "سب کاٹ دو بسمل پودوں کو" اور "سب نوچ لو بیکل پھولوں کو" بے شک یہ بند آزاد نظم کے ذیل میں شمار ہوتا ہے لیکن یہ آزاد نظم کی تکنیک کی کوئی زیادہ قابل تعریف صورت نہیں ہے۔ مقصد صرف یہ ظاہر کرنا ہے کہ شاعر

رفتہ رفتہ آزاد نظم کی طرف آتو رہا ہے لیکن **جھجکتے جھجکتے**۔ دو قدم چلتا ہے اور پھر اپنی من پسند روایتی ڈگر کی جانب لوٹ جاتا ہے۔ اس طرح یہ واضح ہو جاتا ہے کہ ابتدائی تین شعری مجموعوں تک فیض نے کوئی معرکتہ آلارا آزاد نظم نہیں کہی۔ البتہ "ایرانی طلبہ کے نام" میں آزاد نظم کے پیٹرن کو نسبتاً زیادہ موثر اور صحت مند انداز میں استعمال کیا گیا ہے۔ نظم حسب ذیل ہے۔

ایرانی طلبہ کے نام

جو امن اور آزادی کی جدو جہد میں کام آئے

یہ کون سخی ہیں
جن کے لہو
اشرفیاں، چھن چھن، چھن چھن
دھرتی کی پیہم پیاسی
کشکول میں ڈھلتی جاتی ہیں
کشکول کو بھرتی جاتی ہیں
یہ کون جواں ہیں ارض عجم
یہ لکھ لٹ
جن کے جسموں کی
بھرپور جوانی کا کندن
یوں خاک میں ریزہ ریزہ ہے
یوں کوچہ کوچہ بکھرا ہے
اے ارض عجم، اے ارض عجم!
کیوں نوچ کے ہنس ہنس پھینک دیئے
ان آنکھوں نے اپنے نیلم
ان ہونٹوں نے اپنے مرجاں
ان ہاتھوں کی بے کل چاندی
کس کام آئی کس ہاتھ لگی؟

اے پوچھنے والے پردیسی
یہ طفل و جواں
اس نور کے نورس موتی ہیں
اس آگ کی کچی کلیاں ہیں
جس میٹھے نور اور کڑوی آگ
سے ظلم کی اندھی رات میں پھوٹا
صبح بغاوت کا گلشن
اور صبح ہوئی من من، تن تن
ان جسموں کا چاندی سونا
ان چہروں کے نیلم، مرجاں
جگ مگ جگ مگ، رخشاں رخشاں
جو دیکھنا چاہے پردیسی
پاس آئے دیکھے جی بھر کے
یہ زیست کی رانی کا جھومر
یہ امن کی دیوی کا کنگن!

اس نظم میں بھی اکثریت مساوی الوزن مصرعوں کی ہے۔ نظم کے ابتدائی دو مصرعوں کو یکجا کر دینے سے باقی مساوی الوزن مصرعوں کے برابر کا مصرعہ بن جاتا ہے۔ یعنی "یہ کون سخی ہیں جن کے لہو" اسی اعتبار سے آٹھویں اور نویں مصرع کو باہم ملا دینے سے یکساں وزن کا حامل مصرعہ تشکیل پا جاتا ہے مثلاً "یہ لکھ لٹ جن کے جسموں کی" البتہ نظم کا بیسواں مصرعہ "یہ طفل و جواں" مختصر ہے اور کسی سابقے اور لاحقے کے ساتھ مل کر یکساں وزن کا مصرعہ بننے کی پابندی سے آزاد ہے۔ اسی طرح تیسویں مصرعے سے ستائیسویں مصرعے تک پانچ مصرعے آہنگ کے فطری بہاؤ اور جذبے کے قدرتی دباؤ کے ساتھ آزاد نظم کے حقیقی و اصولی پیٹرن میں کہے گئے ہیں۔ ان کے بعد سبھی مصرعے ایک جیسے وزن کے حامل ہیں۔ یوں یہ نظم بھی بس نیم سی آزاد نظم ہے تاہم فکری اعتبار سے یہ ایک بھرپور نظم ہے جس میں آزاد نظم کی تکنیک سے قطع نظر فن کا بھی ایک اچھوتا اور نادر معیار قائم کرنے کی سعی کی گئی ہے۔ موضوع کے لحاظ سے یہ نظم فیض احمد فیض کی آفاق گیر محبت اور انسان دوستی کا ایک جیتا جاگتا ثبوت پیش کرتی ہے۔ اپنے وطن کے ساتھ ساتھ ساری دنیا کی دکھی انسانیت سے ان کے مضبوط رشتہ التفات کو اجاگر کرتی ہے۔ اگرچہ نظم کا موضوع ہنگامی اور سیاسی نوعیت کا ہے لیکن واقعہ کو جس دردمندی کے ساتھ انہوں نے احساس کی زبان دی ہے اور جذبات کے جس پیرائے سے اس کی رو آرائی کی ہے اس نے شعری امکانات کو بڑھا کر ان میں وسعت، گہرائی اور تاثیر پیدا کر دی ہے۔ فیض کے لہجے کی خوابناکی، پُراسراریت اور ماورائیت نے نظم کو کہیں بھی سپاٹ نہیں ہونے دیا۔ مصرعوں میں رچاؤ اور جمیل تصور (LUYRY OF IMAGINATION) نے انسانی تاریخ کے ایک المیے کو بے رحم تاریخی قوتوں کے ادراک کے ساتھ اس طرح مربوط کر دیا ہے کہ امیجز محض خیال بندی تک رک جانے کے برعکس جذبات میں ڈھل گئے ہیں اور تاثر کی شدت کے نتیجے میں جو حسی تصویریں بنتی ہیں وہ شعری مطالبات کے زیر اثر از خود ابھرتی ہیں، جن کی موجودگی میں فیض احمد فیض کا فن نظم گوئی چمک اٹھتا ہے اور مجتبیٰ حسین کی رائے سے اتفاق کئے بغیر کوئی چارہ نہیں رہتا کہ:

"فیض کے جذبات اور IMAGES میں ہم آہنگی ہے۔ جذبات قاری کو IMAGES کی طرف بڑھاتے ہیں اور IMAGES جذبات کی طرف ____ ان میں کوئی فصل نہیں۔" (۵۳)

اس انداز کی نظم گوئی میں ایک طرف تو مصرعوں میں مجرد استعاروں کی جگہ ٹھوس محسوس امیجز تخلیق ہوتے ہیں اور محسوس استعاروں کی تشکیل ہوتی ہے تو دوسری طرف معروضی نظام کے تلازمے سے خیال کی معروضیت کا ورود ہوتا ہے۔ جس سے نظم میں ایک نکھار اور وقار پیدا ہوتا ہے۔ نظم کی اس نوع کی تعمیر جہاں دل پزیر ہوتی ہے وہاں ابہام سے پاک اور سہل الفہم بھی ہوتی ہے۔ اس نظم میں فیض احمد فیض کی شاعری کا وہ وصف وصوف بھی موجود ہے جس کے تحت مصرعوں میں تغزل کا رنگ و آہنگ تہ نشیں ہوتا ہے۔ بعض مصرعوں میں تو لیرسزم (LYRICISM) یعنی حسن تغزل کی چاشنی اور رنامیاتی اٹھان نے تو غزل کا پورا پورا لطف پیدا کر دیا ہے مثلاً:

ان آنکھوں نے اپنے نیلم
ان ہونٹوں نے اپنے مرجاں
ان ہاتھوں کی بے کلی چاندی
کس کام آئی، کس ہاتھ لگی.....
اس نور کے نورس موتی ہیں
اس آگ کی کچی کلیاں ہیں

تعبیرات کی جدت، تشبیہات کی ندرت اور استعارات سے پیدا ہونے والی انوکھی کیفیت اس نظم کے اہم ترین اجزا ہیں۔ اس نظم میں اجزا بندی کی خوش سلیقگی نے تحیر کا وہ سماں پیدا کیا ہے کہ قاری ایک دفعہ تو کھو کر رہ جاتا ہے۔ ان فکری و فنی محاسن کے باوصف رشید حسن خان اپنے مضمون "فیض کی شاعری کے چند پہلو" کے تحت فیض احمد فیض کی بعض نظموں میں "نامناسب صفاتی الفاظ" اور "ناقابل قبول استعاروں کی بہتات" کا ذکر کرتے ہوئے اس نظم کے کچھ مصرعوں پر بھی تنقید کرتے ہیں جس کے مطابق:

"ان (فیض احمد فیض) کی نظموں میں نامناسب صفاتی الفاظ اور اردو کے لحاظ سے ناقابل قبول "استعاروں" کی بہتات ہے۔ ان دو خامیوں نے ان کی نظموں کے اکثر اجزاء کو مسخ کر دیا ہے۔ کیوں کہ خیال کی لطافت اور اظہار کی دلکشی، اجنبیت کے دھندلکے میں گم ہوگئی ہے۔ صفات کے انتخاب میں موصوف سے مناسبت اور استعارے میں خاص نسبت کا لحاظ اگر نہ رکھا جائے تو پھر صفات اور تعبیرات میں ناقابل قبول حد تک نامانوس پن پیدا ہو جاتا ہے۔ اصل میں بہت سے مقامات پر انگریزی سے براہ راست ترجمہ کر دینے والا انداز پایا جاتا ہے اور ایسے بیش تر ترجمے، اردو کے مزاج سے کچھ مناسبت نہیں رکھتے، اجنبی اور بے جوڑ معلوم ہوتے ہیں مثلاً:
جس میٹھے نور اور کڑوی آگ سے

ظلم کی اندھی رات میں پھوٹا
صبح بغاوت کا گلشن

میٹھا نور، کڑوی آگ اور گلشن پھوٹنا ایسا معلوم ہوتا ہے کہ شاعر کو اردو سے اور اس کے اسالیب سے دلچسپی ہی نہیں۔ اس سہل پسندی میں لفظی ترجمہ کرنے کی بدمذاقی کار فرما ہے۔" (۵۴)

رشید حسن خان کے اس اقتباس میں تنقید کی بجائے تنقیص کی راہ اختیار کرتے ہوئے تعصبات کا اظہار کیا گیا ہے اور جن مصرعوں کا حوالہ دے کر یہ ثابت کرنے کی سعی کی گئی ہے کہ فیض احمد فیض کو اردو اور اس کے اسالیب سے دلچسپی نہیں تھی در حقیقت وہی مصرعے اردو اور اس کے اسالیب میں اضافے کا موجب ہیں۔ رشید حسن خان ایک لگے بندھے روایتی ذوق کا شکار ہیں اور جدید شعری اسالیب' علامت نگاری' پیکر تراشی اور ڈکشن سے آنکھیں بند کئے ہوئے ہیں۔ فیض نے ان مصرعوں میں نئے استعارے' نئی علامتیں اور نئی ترکیبیں وضع کی ہیں۔ یہی فیض کی پہچان ہے بقول احمد ندیم قاسمی:

"فیض کے ڈکشن کو دیکھئے کہ جس طرح غالب نے اپنے عہد میں اردو غزل کی زبان سراسر بدل ڈالی اور جس طرح جوش نے اردو شاعری پر زبان کے معاملے میں بھی متعدد جہات کھول دیئے اس طرح کا ڈکشن فیض کے ڈکشن میں نہ سہی مگر فیض اپنی طلسم کاری سے یہاں بھی باز نہ آیا۔ اس نے اردو شاعری اور خاص طور پر اردو غزل کی مروجہ روایتی لفظیات کو اس سلیقے سے اور ایسے تیوروں کے ساتھ استعمال کیا کہ ان لفظوں کے آفاق پھیل گئے۔ ان کے دامان معانی میں وسعتیں پیدا ہو گئیں اور وہ مروجہ روایتی مفہوم دینے کے بجائے فیض کے لہجے سے تروتازگی حاصل کرنے کے لئے نئے مفاہیم سے لد گئے..... فیض کے معجز نما لمس نے انہیں نئی زندگی بخش دی۔ بعینہٖ فیض نے خواجہ حافظ شیرازی کی ڈکشن کو اپنی غزلوں میں اتنا استادانہ مہارت سے برتا کہ فارسی کی یہ ساری ترکیبیں' سبھی علامتیں اور تشبیہیں اور استعارے اور IMAGES اور پیکر اردو سرمایہ بن گئے اور آج قریب قریب اسی ڈکشن' فیض ہی کی ڈکشن میں شاعری ہو رہی ہے۔ فیض نے اپنے کمال فن سے یہ بھی ثابت کر دکھایا کہ ایک خاص نقطۂ نظر' ایک خاص موقف' ایک خاص نظریے کی شاعری یا شاہ پارہ فن ہو سکتی ہے۔" (۵۵)

رہی انگریزی سے براہ راست ترجمے کی بات تو اس کا مؤثر ترین جواب جابر علی سید کے ان الفاظ سے بخوبی مل سکتا ہے کہ فیض "انگریزی ادب کا استاد رہا تھا۔ فطری طور پر عالمی شہرت یافتہ شعراء انگریزی ادب کا وسیع مطالعہ تاثر اور تخلیق کے باہمی عمل کا باعث بنا اور یہ مستحسن کامیاب رہا ہے۔" (۵۶)۔ اس طرح فیض احمد فیض کے فن کی نوع بہ نوع توجہات اور نو بہ نو امکانات سامنے آتے چلے جاتے ہیں۔ فیض احمد فیض کی ایک اور منفرد آزاد نظم "منظر" ہے۔ یہ دست تہ سنگ میں شامل ہے جو حسب ذیل ہے۔

رہگذر' سائے' شجر' منزل و در' حلقۂ بام
بام' پر سینۂ مہتاب کھلا' آہستہ
جس طرح کھولے کوئی بند قبا' آہستہ
حلقۂ بام تلے' سایوں کا ٹھہرا ہوا نیل
نیل کی جھیل
جھیل میں چپکے سے تیرا' کسی پتے کا حباب
ایک پل تیرا' چلا' پھوٹ گیا' آہستہ
بہت آہستہ' بہت ہلکا' خنک رنگ شراب
میرے شیشے میں ڈھلا' آہستہ
شیشہ و جام' صراحی' ترے ہاتھوں کے گلاب
جس طرح دور کسی خواب کا نقش
آپ ہی آپ بنا اور مٹا آہستہ
دل نے دہرایا کوئی حرف وفا' آہستہ
تم نے کہا "آہستہ"
چاند نے جھک کے کہا
اور ذرا آہستہ

یہ نظم پیشتر ازیں زیر بحث آنے والی نظم "ایرانی طلبہ کے نام" کی مانند نہ تو سیاسی ہے اور نہ ہی نظریاتی۔ اس نظم میں ایک خاص منظر

کی نئی تخلیق ملتی ہے۔ جس میں لیرکل شاعری کے مانند خالص موضوعی احساسات و جذبات کی عکاسی کی گئی ہے اور نہ ہی کلیتا" معروض سے رشتۂ فکر کو استوار کیا گیا ہے۔ یہ نظم موضوع و معروض کے کسی جدلیاتی رشتے سے بھی اپنے تعمیراتی لوازم حاصل نہیں کرتی۔ یہ نظم زندگی کی اس کلیّت کی آئینہ دار ہے جس سے یہ مترشح ہوتا ہے کہ اگر ایک طرف انسان کا رشتہ دوسرے انسانوں کے ساتھ ہے' جو سماجی تعلق کے ذیل میں آتا ہے تو دوسری طرف اسی انسان کا رشتہ کائنات کے ساتھ بھی ہے' جو خارجی فطرت سے ہم آہنگی کے زمرے میں شمار ہوتا ہے۔ یہ تعلق اتنا پکا ہے کہ جب تک انسانی زندگی اور اس کا شعور باقی ہے ختم نہیں ہو سکتا۔ فطرت جب انسان کے مقابل آتی ہے تو اس کا موضوع بھی بنتی ہے۔ لہٰذا وہ شاعری جو زندگی کے ایک نامیاتی تسلسل کا احاطہ کرتی ہے اس اٹوٹ رشتے کو نظرانداز کرنے کا حوصلہ نہیں کر سکتی۔ بلکہ اس رشتے کی پہچان کا حوالہ بنتی ہے۔ یہ حوالہ کبھی جذبات کی سطح پر قائم ہوتا ہے اور کبھی احساسات کی سطح پر۔ لیکن صرف یہی سطحیں کافی نہیں ہیں۔ اسے اپنی وحدت اور کلیت کو محکم کرنے اور اسے وسعت پذیر رکھنے کے لئے عقل اور حسیات کی سطح مرتفع تک ابھرنا پڑتا ہے۔ یہیں پر آکر وہ عصری آگہی کے ساتھ ساتھ فطری آگہی کو بھی اپنے دامن میں سمیٹ لیتی ہے اور مختلف جہتوں سے زندگی کے امکانات کو مجتمع کرتی ہے۔ فیض احمد فیض کی یہ نظم بھی اسی نوع کے جہات کو محیط ہے جس میں فطرت خارجیہ اور شاعر کا رومانی احساس گھل مل گئے ہیں۔ اس کے نتیجے میں رومانوی تخیل عقل (REASON) اور حسیات (SENSIBILITIES) نے ایک ایسی امیجری کو جنم دیا ہے جس کے منفرد اور تازہ احساس نے ڈاکٹر وزیر آغا کو اس نتیجے پر پہنچایا کہ:

"مجھے فیض کے کلام کی دو باتوں نے بطور خاص متاثر کیا تھا۔ ایک تو ان کے لفظوں کا استعمال تخلیقیت کا حامل تھا اور تمثالوں میں بلا کی انفرادیت اور تازگی تھی جو مجھے بار بار ان کی نظموں کا مطالعہ کرنے پر مجبور کرتی۔ دوسرے ان کے ہاں رومان اور حقیقت کا سنجوگ ابھرا تھا جو اردو شاعری میں بالکل نئی بات تھی۔" (۵۷)

اس طرح فیض احمد فیض نے اردو نظم نگاری کو ایک نئے موڑ سے آشنا کیا جس کا لازمی نتیجہ یہ برآمد ہوا کہ غزل کی روایت کے غالب رجحان اور مقبول عام فضا کے باوجود شعری ذوق نظم کی جانب مائل ہوا۔ فیض احمد فیض کی اس نظم میں نرم و نازک رومانی فضا ایک فطری فضا مثلاً رہگزر' سائے' شجر' مہتاب' جھیل' پتے اور حباب سے ہم آہنگ ہوتے ہوئے۔ ایک لطیف و پرکیف فضا مثلاً خنک رنگ' شراب شیشہ' جام اور صراحی سے ہم رشتہ ہو جاتی ہے۔ تاہم شاعر نے اس نظم کی بنت میں اس امر کا خاص طور پر خیال رکھا ہے کہ منظر کی تخلیق میں اس کا کوئی ذاتی ردعمل کافی زیادہ راہ نہ پانے پائے اور منظر کے اندر سے خود بخود سکوت نغمہ' سکون اضطراب اور دلآویز سرگوشی کے تاثرات پیدا ہوتے رہیں۔ اس نظم میں انگریزی کی امیجسٹ نظموں کا سا پیٹرن پایا جاتا ہے۔ کیونکہ امیجسٹ نظموں کی مانند اس نظم میں بھی کلیتا" ٹھوس اور غیر ذاتی اظہار کے شواہد و ظواہر نہیں ملتے۔ اس لئے کہ کئی ایک الفاظ نظم میں اس طور پر وارد ہوتے ہیں کہ جن سے شخصی ردعمل کی نشاندہی ہوتی ہے۔ مثال کے طور پر "چپکے" یا "آہستہ" کے الفاظ اس سولہ مصرعی نظم میں نو دفعہ مصرعوں کی تعمیر کا حصہ بنے ہیں۔ بلاشبہ یہ دونوں الفاظ ذاتی تاثر و احساس کو ابھارتے ہیں۔ تاہم یہ امر خاص طور پر قابل غور ہے کہ جس طرح امیجسٹ شعراء کے ہاں الفاظ کو بمنزلہ "اشیاء" کے استعمال میں لایا جاتا ہے۔ بعینہٖ فیض احمد فیض کی اس نظم میں بعض الفاظ شخصی ردعمل کا شاخسانہ ہونے کے باوجود اپنے انسلاکات کے قرینے سے بمنزلہ "اشیاء" ہو گئے ہیں۔ "آہستہ" اور "چپکے" کے الفاظ اس کی بدیہی مثالیں ہیں۔ بالواسطہ طرز اظہار کی یہ نظم مواد و ہیئت کے ایک جمالی سنگم کا ایسا منظر نامہ ہے جس پر فنی ریاض کا نہیں اعجاز کا گمان ہوتا ہے۔ لہٰذا بقول مجتبیٰ حسین:

"انہوں (فیض احمد فیض) نے امیجری کی تعمیر کے سلسلے میں کچھ تجربات کئے ہیں۔ ان کی نظم "منظر" ع رہ گزر' سائے شجر' منزل و در حلقہ بام علائم نگاری کے سہارے ایک نئے تجربے کی خواہش معلوم ہوتی ہے..... یہ لہجہ ایسی ایمائیت لئے ہوئے ہے کہ شائستہ مزاجی کے بغیر اس سے لطف نہیں لیا جا سکتا۔" (۵۸)

اس نظم کی نغمگی' حسن اور رچاؤ اس کے مصرعوں کے وقفوں اور ٹکڑوں میں ہے اور یہی فیض احمد فیض کے فن کا سرمایۂ کمال ہے۔ رشید حسن خان کے مضمون "فیض کی شاعری کے چند پہلو" کے مطابق "اس نظم میں احساس کی لطافت اور اظہار کا حسن دونوں خوبیاں یک جا ہو گئی ہیں۔ یہی فیض کا انداز ہے۔" (۵۹) جو دل کی حکایت' جذبات کے پر تو اور احساس کی روشنی کو کسی لاگ لپٹ کے بغیر شاعری کی جان بنا دیتا ہے۔ اس طرح یہ نظم خالص تاثرات کا تصویر خانہ ہے اور کسی مخصوص فرد' ماحول یا سماج کی ترجمانی نہیں ہے بلکہ ہر فرد' ماحول اور سماج کے احساس کی داستان ہے۔ اس نظم پر نہ تو کسی سیاسی ترنگ کا گمان ہوتا ہے اور نہ ہی یہ کسی مخصوص نظریے کی ترجمان لگتی ہے البتہ فیض احمد فیض کی ایک اور آزاد نظم جو ان کے مجموعۂ شاعری "سروادی سینا" کی ابتداء میں "انتساب" کے عنوان سے درج ہے سیاسی و نظریاتی احوال و آثار کی ایک منہ بولتی تصویر ہے۔ فیض کی نظمیں طویل نہیں ہوتیں تاہم یہ قدرے ایک طویل نظم ہے اس کے باوجود نا تمام ہے۔ شاید طوالت کے احساس کے پیش نظر ہی فیض نے اسے نا تمام رہنے دیا ہو۔ جیسا کہ فیض احمد فیض نے خود "مہ و سال

آشنائی" میں اپنی رفتار شعر گوئی اور طرزِ تخلیق کو بیان کرتے ہوئے لکھا کہ "کسی مصرع کا سرا ہاتھ آیا تو ملنے والے آگئے۔ یہ وقت نکل گیا تو اسی کیفیت کو واپس آنے میں کبھی دن کبھی مہینے لگ گئے اور کبھی طبیعت دوبارہ ادھر مائل ہی نہیں ہوئی۔" (۶۰)۔ یہ بھی ممکن ہے کہ لمحۂ تخلیق کے گزر جانے کے باعث اس کا انقطاع واقع ہو گیا ہو یا پھر اسے اس لئے بھی ناتمام چھوڑ دیا گیا ہو کہ اس نظم میں جس طرح کے دکھوں کی کہانی بیان کی گئی ہے وہ اتنی طولانی ہے کہ غیر منصفانہ سماج و نظام میں کبھی ختم نہیں ہو سکتی۔ بہرنوع نظم حسب ذیل ہے۔

آج کے نام

اور

آج کے غم کے نام
آج کا غم کہ ہے زندگی کے بھرے گلستاں سے خفا
زرد پتوں کا بن
زرد پتوں کا بن جو مرا دیس ہے
درد کی انجمن جو مرا دیس ہے
کلرکوں کی افسردہ جانوں کے نام
کرم خوردہ دلوں اور زبانوں کے نام
پوسٹ مینوں کے نام
تانگے والوں کے نام
ریل بانو کے نام
کارخانوں کے بھوکے جیالوں کے نام
بادشاہ جہاں، والئ، ماسوا، نائب اللہ فی الارض
دہقاں کے نام
جس کے ڈھوروں کو ظالم ہنکا لے گئے
جس کی بیٹی کو ڈاکو اٹھا لے گئے
ہاتھ بھر کھیت سے ایک انگشت پٹوار نے کاٹ لی
دوسری مالیے کے بہانے سے سرکار نے کاٹ لی
جس کی پگ زور والوں کے پاؤں تلے
دھجیاں ہو گئی ہے

ان دکھی ماؤں کے نام
رات میں جن کے بچے بلکتے ہیں اور
نیند کی مار کھائے ہوئے بازوؤں میں سنبھلتے نہیں
دکھ بتاتے نہیں
منتوں زاریوں سے بہلتے نہیں

ان حسیناؤں کے نام
جن کی آنکھوں کے گل
چلمنوں اور دریچوں کی بیلوں پہ بیکار کھل کھل کے
مرجھا گئے
ان بیاہتاؤں کے نام
جن کے بدن
بے محبت ریاکار سیجوں پہ سج سج کے اکتا گئے ہیں

بیواؤں کے نام
"کٹڑیوں" اور گلیوں، محلوں کے نام
جن کی ناپاک خاشاک سے چاند راتوں
کو آ آ کے کرتا ہے اکثر وضو
جن کے سایوں میں کرتی ہے آہ و بکا
آنچلوں کی حنا
چوڑیوں کی کھنک
کاکلوں کی مہک
آرزو مند سینوں کی اپنے پسینے میں جلنے کی بو

پڑھنے والوں کے نام
وہ جو اصحاب طبل و علم
کے دروں پر کتاب اور قلم
کا تقاضا لئے، ہاتھ پھیلائے
پہنچے، مگر لوٹ کر گھر نہ آئے
وہ معصوم جو بھولپن میں
وہاں اپنے ننھے چراغوں میں لو کی لگن
لے کے پہنچے جہاں
بٹ رہے تھے، گھٹا ٹوپ، بے انت راتوں کے سائے

ان اسیروں کے نام
جن کے سینوں میں فردا کے شب تاب گوہر
جیل خانوں کی شوریدہ راتوں کی صرصر میں
جل جل کے انجم نما ہو گئے ہیں
آنے والے دنوں کے سفیروں کے نام
وہ جو خوشبوئے گل کی طرح
اپنے پیغام پر خود فدا ہو گئے ہیں
(ناتمام)

اس نظم میں اشتراکی فکر و نظر کی روشنی ملتی ہے جس میں انسانی فلاح و بہبود کا جذبہ تاریخی و سماجیاتی تناظر میں پایا جاتا ہے۔ نظم کا اول و آخر ان سنگین حقیقتوں اور ہولناک سچائیوں کا فنکارانہ ادراک (ARTISTIC COGNITION) ہے۔ فیض احمد فیض "مہ و سال آشنائی" میں اس نظم کے تخلیقی پس منظر و پیش منظر، وجہ تسمیہ اور تدریجی ناتمام تکمیل کے بارے میں بیان کرتے ہیں کہ "سوویت یونین میں یہ ہے کہ گردش دوراں اور کشمکش روزگار سے چند روزہ نجات اور مصروفیتوں کے باوجود فرصت اور یکسوئی کے ایسے چند لمحے ہاتھ آہی جاتے ہیں، اور اس فرصت کے ساتھ ساتھ غم دوراں اور غم جاناں دونوں سے وہ دوری اور فاصلہ بھی کہ آدمی ایک تماشائی کی طرح ان کا سکون سے نظارہ کر سکے۔ شعر لکھنے کے لئے غالباً محسوسات کی دنیا سے قرب اور دوری، ربط اور علیحدگی، فکر اور سرخوشی INVOLVEMENT اور DETACHMENT دونوں ضروری ہیں اور وہ کیفیت بھی جسے صوفیا کی اصطلاح میں "انشراح قلب" کہتے ہیں۔ جب یوں محسوس ہوتا ہے کہ اپنے اور حسن عالم کے درمیان غیر از نگاہ اب کوئی حائل نہیں رہا۔ کبھی ماسکو میں کسی دوست کے گھر کی بالکونی پر بیٹھے ہوئے، کبھی عشق آباد میں اپنے ہوٹل کی چھت پر، کبھی لینن ہلز سے شہر کو تکتے ہوئے ایسی کیفیت اکثر دل پر گزری ہے۔ یہاں کے لکھے ہوئے اشعار میں ماسکو کا ذکر نہیں ہے لیکن یہ سب اسی کیفیت پر گواہ ہیں اور شاید سب سے اہم بات یہ ہے کہ یہاں کے باکمال اہل سخن کی صحبت میں اظہار کے کئی نئے پیرائے لیلائے سخن کے کئی نئے روپ ذہن میں اجاگر ہوتے رہے جن کو شعر میں ڈھالنے کی انگیخت ہوتی رہی مثلاً انتساب والی نظم جو وقتاً "فوقتاً" کئی مہینوں تک لکھی جاتی رہی اس کا کوئی بند ماسکو میں ہوا ہے، کوئی سوچی میں، کوئی لندن اور کوئی کراچی میں۔ یہ نظم دراصل پابلو نرودا کی صحبت سے ذہن میں آئی تھی اور انہی کے تتبع میں لکھی گئی۔" (۶۱)۔ اس طرح اس نظم کے

فکری محرکات اور نظریاتی عوامل کا رشتہ ماسکو کی فضا اور مارکسی فلسفے سے ہم آہنگ ہے۔ یہ نظم اپنے زمانے کی تلخیوں' دکھوں' ناانصافیوں' نفرتوں اور بغاوتوں کا کہیں براہ راست اور کہیں بالواسطہ اظہار ہے۔ اس کی تعمیر اپنے زمانے کے ستم گزیدہ' ذلت رسیدہ اور خاطر کبیدہ طبقوں اور قوموں کے دل سے اٹھنے والی دردناک آواز سے ہوئی ہے۔ یہ نظم افتادگان خاک کی بے بس و مجبور اور مقہور و رنجور زندگی میں مثبت تبدیلی کے عمل کے مضمرات سے بھی مملو ہے اور سب سے بڑھ کر مایوسانہ احوال و آثار میں مارکسی رجائیت کا بھی ایک بلیغ اشارہ فراہم کرتی ہے۔ خاص طور پر نظم کا آخری بند جس میں اسیروں کے سینوں میں فردا کے شب تاب گوہر جیل خانوں کی شوریدہ سر راتوں کی صرصر میں جل جل کے انجم نما ہو گئے ہیں اور آنے والے دنوں کے سفیر جو خوشبوئے گل کی طرح اپنے پیغام پر خود فدا ہو گئے ہیں۔ اس بند میں فیض کی شاعری کا پیغام ایک رجائی افق سے پھوٹنے والی روشنی اور امید افزائی کے گل کدے سے اٹھنے والی خوشبو کا مرکزی نکتہ بن گیا ہے۔ رجائیت کا یہ انداز انسان اور اس کے مقدر پر غیر متزلزل ایمان سے پیدا ہوتا ہے۔ اس ایمان کا منبع اجتماعیت ہے۔ اجتماعی جدوجہد ہے اور جس کی منزل اجتماعی انسانی مسرت ہے۔ ان محاسن و امتیازات کے باوجود رشید حسن خان اپنے مضمون "فیض کی شاعری کے چند پہلو" میں اس نظم پر تنقید کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

"ان (فیض احمد فیض) کے ایک مجموعے "سروادیٔ سینا" کا آغاز جس نظم سے ہوتا ہے' اس کا عنوان ہے۔ "انتساب"..... خاصی طویل نظم ہے۔ یہ محض سیاسی نعرے بازی ہے۔ ایسے مقامات پر وہ شاعر کے بجائے کم رتبہ سیاسی مقرر نظر آتے ہیں۔" (۶۲)

یہ بیان محل نظر ہے۔ فیض احمد فیض نے جو کچھ بیان کیا ہے وہ نظریاتی پختگی کے ساتھ فن کی پختہ کاری سے کیا ہے۔ بلکہ سپاٹ نظریہ پرستی کو تو کہیں بھی راہ نہیں پانے دی اور جگہ جگہ حقائق و واقعات کو مقدم رکھا ہے اور یہ ان کے نظریۂ حیات سے کومٹ منٹ کا ثبوت ہے۔ جس کی تفصیل انہوں نے خود اس طرح بیان کی ہے کہ:

"نظریے کی جو اصطلاح ہے اس کے بارے میں بہت سے مغالطے ہیں۔ نظریے کے یہ معنی نہیں ہیں کہ شاعر ہمیشہ بہت باقاعدگی سے کسی فلسفے کا نظریہ یا سیاست کا یا کسی اور چیز کا کوئی منظم اور مربوط نظام پیش کرے' لیکن میں سمجھتا ہوں کہ شعر کا تجربہ یا کوئی بھی تجربہ کسی نہ کسی نظریے کے ساتھ وابستہ ہوتا ہے۔ ایک ہی چیز کو آپ کئی نقطۂ نظر سے دیکھ سکتے ہیں۔ مجھے کوئی ایسا بڑا شاعر یا بڑا فنکار' ادیب' مصور یا موسیقار یاد نہیں جس کے ذہن میں اپنے گردوپیش کے متعلق کچھ تاثر' کچھ نہ کچھ احساس یا کوئی نہ کوئی نظریہ نہ ہو اور وہ کسی احساس اور تجربے پر منحصر نہ ہو۔ ایسا شخص جس کا کوئی نظریہ نہ ہو کہ یہ دنیا اچھی ہے یا بری' لوگ اچھی طرح رہتے ہیں یا بری طرح' ان کے لئے کچھ کرنا چاہیے یا نہیں کرنا چاہیے' یا انسانیت کس طرف جا رہی ہے یا کس طرف نہیں جا رہی ہے۔ کوئی زیادہ حساس اور ذی شعور آدمی نہیں ہو سکتا۔ ہر فنکار اور ادیب کے لئے شعور لازمی ہے۔" (۶۳)

ان خیالات سے واضح ہو جاتا ہے کہ فیض احمد فیض کسی نہ کسی نظریۂ حیات سے شاعری وابستگی کو لازمی تصور کرتے ہیں اور وہ خود کو بھی ایک صاحب نظریہ شاعر کہتے ہیں البتہ وہ کسی بھی نظریے کے ساتھ شعوری وابستگی کو اپنا کر اپنے فن کے لئے کورانہ تقلید کا باعث نہیں ہونے دیتے۔ اپنی خوش ذوقی اور شعور کی پختگی کو شعری جمالیات اور فنی مطالبات سے عہدہ برائی کے لئے اس سلیقے کے ساتھ استعمال کرتے ہیں کہ ان کی تخلیقات کے خدوخال اور حسن و جمال سنور اور نکھر کر سامنے آتے ہیں۔ ڈاکٹر اعجاز حسین اسی اعجاز فن کے قائل ہو کر یہ رائے دیتے ہیں کہ:

"فن کاری اور ندرت تخیل کا اتنا حسین امتزاج دور جدید میں کسی شاعر کے یہاں نہیں دکھائی دیتا۔ سیدھے سادے الفاظ کو بغیر تشبیہ و استعارے کے شعر کی صورت میں پیش کرنا اور تاثیر و معنویت پیدا کر دینا فیض کا خاص کارنامہ ہے۔" (۶۴)

مجموعی طور پر فیض احمد فیض کی آزاد نظم' داخلی و خارجی رجحانات' رومانویت پسندانہ اور حقیقت نگارانہ میلانات' جمالیاتی اور افادی نقطۂ نظر' ہنگامی و سیاسی وقائع نگاری کے فنکارانہ اظہار' تجرید و تغزل کے احساسات اور روایت و جدت سے مزین ہے۔ اس آزاد نظم کی اپنی ہی ایک سج دھج اور پہچان ہے۔ یہ نظمیں بلاشبہ بڑی شاعری کے ذیل میں آتی ہیں۔ نظریہ سازی کے باوجود ان نظموں میں نظریہ پرستی کے برعکس فن پرستی کو ترجیح تفویض ہے۔ لہٰذا ڈاکٹر انور سدید بجا طور پر فیض کی نظم کے ترقی پسندانہ شیوے کی عظمت کو تسلیم کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

"ترقی پسند شاعری میں فیض کی عطایہ ہے کہ انہوں نے نظریے کی ترسیل کو مستقیم اور غیر مستقیم انداز میں پیش کرنے کے تجربے کئے۔ چنانچہ ان کی بیشتر نظموں میں حقیقت نگاری علامتی روپ میں ڈھل گئی ہے۔ جس کی وجہ سے ان کی شاعری کے گرد ایک دائرہ نور گردش کرتا ہوا نظر آتا ہے۔ فیض نے بہت سے ہنگامی موضوعات پر بھی نظمیں کہی ہیں اور جب موضوع ان کے داخل سے ہم

آہنگ ہو جاتا ہے تو کائنات کا غم ایک مثبت کردار کی طرح پوری نظم میں مرکزی حیثیت اختیار کر لیتا ہے اور قاری اس ہنگامے کی معنویت سے گہرا اثر قبول کرتا ہے۔" (۶۵)

ترقی پسند شعراء میں آزاد نظم کی طرف رجوع کرنے والوں میں فیض کے بعد ایک اور اہم نام مخدوم محی الدین کا ہے۔ انہوں نے بھی ۱۹۴۷ء کے بعد ہی آزاد نظم کے فن کی طرف توجہ مبذول کی جس کی جانب عقیل احمد صدیقی اپنی کتاب "جدید اردو نظم ـــــ نظریہ و عمل" میں اس طرح اشارہ دیتے ہیں۔

"یوں تو ابتداء میں بھی ترقی پسند تحریک کا نمایاں مقصد "حقیقت نگاری" تھا لیکن نظریے کی ادعائیت نے ادیبوں سے پارٹی اصول کے مطابق ادب لکھوایا جو ہنگامی اہمیت کا حامل ضرور تھا لیکن ان میں ادبیت کی کمی تھی۔ ۴۷ء کے بعد فکری طور پر حقیقت نگاری کو رواج ملا اور شعراء اپنے انفرادی وژن کی روشنی میں حالات کا جائزہ لینے لگے اور فن میں نئی راہیں تلاش کرنے لگے۔
مخدوم کی "گل تر" میں شامل نظمیں اس تبدیلی کی عکاس ہیں۔ ان میں کئی نظمیں بالواسطہ شاعری ہیں لیکن ایسی نظموں کی تعداد زیادہ ہے جو براہ راست اسلوب میں لکھی گئی ہیں۔" (۶۶)

فن کے نئے راستوں کی تلاش کی لگن میں مخدوم محی الدین آزاد نظم کی ہیئت کی طرف راجع ہوئے عقیل احمد صدیقی کے بقول "مخدوم کی پہلی آزاد نظم "اندھیرا" ہے۔" (۶۷)۔ جو درج ذیل ہے۔

رات کے ہاتھ میں اک کاسۂ دریوزہ گری
یہ چمکتے ہوئے تارے یہ دمکتا ہوا چاند
بھیک کے نور میں مانگے کے اجالے میں مگن
یہی ملبوس عروسی ہے، یہی ان کا کفن
اس اندھیرے میں وہ مرتے ہوئے جسموں کی کراہ
وہ عزازیل کے کتوں کی کمیں گاہ
وہ تہذیب کے زخم

خندقیں
باڑھ کے تار
باڑھ کے تاروں میں الجھے ہوئے انسانوں کے جسم
اور انسانوں کے جسموں پہ وہ بیٹھے ہوئے گدھ
وہ تڑختے ہوئے سر
میتیں ہات کٹی، پاؤں کٹی
لاش کے ڈھانچے کے اس پار سے اس پار تلک
سرد ہوا
نوحہ و نالہ و فریاد کناں
شب کے سناٹے میں رونے کی صدا
کبھی بچوں کی، کبھی ماؤں کی
چاند کے تاروں کے ماتم کی صدا
رات کے ماتھے پہ آزردہ ستاروں کا ہجوم
صرف خورشید درخشاں کے نکلنے تک ہے
رات کے پاس اندھیرے کے سوا کچھ بھی نہیں
رات کے پاس اندھیرے کے سوا کچھ بھی نہیں

مخدوم محی الدین اس نظم کی "شان نزول" اس طرح بیان کرتے ہیں کہ:

"ویسے ہی "اندھیرا" نظم ہے۔ میں نے کلاس میں لکھی یہ نظم جب میں سٹی کالج میں پڑھاتا تھا۔ میں جب کلاس میں گیا تو مجھے ایسا معلوم ہوا کہ اب پڑھانا وغیرہ تو ہو نہیں سکتا۔ بس کچھ لکھنے کی جلدی تھی۔ میں خاموش لکھتا رہا۔ اور لڑکے ۴۵ منٹ تک خاموش،

چپ چاپ بیٹھے رہے اور اس کے بعد جب پیریڈ ختم ہوا تو میں چلا گیا۔ دوسرے دن جب میں کلاس میں آیا تو لڑکوں نے گھیر لیا کہ کل ہم نے آپ کو اجازت دی تھی' ایک نظم لکھنے کی وہ سنایئے تو وہ نظم ''اندھیرا'' ایسے ہوئی حالانکہ کوئی ارادہ نہیں تھا' اس میں' میں تو پڑھانے گیا تھا' لیکن وہاں نظم ہوگئی۔'' (۶۸)

مخدوم محی الدین ۱۹۳۹ء میں سٹی کالج حیدر آباد میں اردو کے استاد مقرر ہوئے اور دو سال تک ملازمت کرنے کے بعد ۱۹۴۱ء میں اس ملازمت سے مستعفی ہوگئے۔ (۶۹)۔ اس طرح واضح ہوتا ہے کہ یہ نظم انہی دو سالوں کے دوران میں تخلیق ہوئی ہے۔ لہٰذا عقیل احمد صدیقی کا یہ اشارہ فراہم کرنا کہ ''۷۴ء کے بعد فکری طور پر حقیقت نگاری کو رواج ملا اور شعراء اپنے انفرادی وژن کی روشنی میں حالات کا جائزہ لینے لگے اور فن میں نئی راہیں تلاش کرنے لگے۔'' محل نظر ہے۔ بہرنوع مخدوم محی الدین نے ۱۹۳۳ء میں جب اپنی شاعری کا آغاز کیا تو ان کی نظموں پر رومانویت کا عکس تھا۔ یہ ابتدائی نظمیں فطرت کی منظر کشی' حسن سے معمور مرقع سازی' ولولہ انگیزی اور بھرپور حسیت سے آسودہ فن ہیں۔ ان میں ایک ایسا نشاط انگیز لمس سمویا ہوا ہے' جو بدن ہی کو نہیں روح کو بھی سرمست و سرشار بنا کر از خود رفتگی پیدا کر دیتا ہے۔ اس طرح مخدوم نے اختر شیرانی سے اپنے شعری سفر کا آغاز کیا اور جوش ملیح آبادی کے راستے سے ترقی پسندی کی منزل تک پہنچے۔ یوں وہ رومانویت اور انقلاب کے مراحل طے کرتے ہوئے سیاسی نظم نگاری کی طرف ملتفت ہوئے اور ان کی نظمیں ترانوں کا روپ دھار گئیں۔ ''آزادی وطن''' ''مسافر''' ''مستقبل' سپاہی' جنگ آزادی' بنگال'' اور ایک حد تک ان کی ہر دلعزیز و دلاویز نظم ''انقلاب'' ترانے کے ترنگ و آہنگ سے مملو ہے۔ یہ نظمیں ترنم' خطابت' بلاواسطہ اظہار اور معروضیت کی خصوصیات کے ساتھ ساتھ ترانے کے ترنم' سلاست و روانی اور سادگی و سرشاری کے اوصاف سے بھی مزین ہیں۔ اسی لئے ڈاکٹر محمد حسن کو ''معاصر ادب کے پیش رو'' میں کہنا پڑا کہ:

> ''مخدوم رومانویت کے دائرے سے تو نکلے ہیں لیکن ''انقلاب'' کے علاوہ کسی کسی دوسری نظم میں بھی وہ خطابت اور براہ راست سیاسی شاعری سے آگے نہیں بڑھ سکے ہیں۔ نظمیں تہ دار حسیت اور عمیق فکر سے خالی ہیں۔ ترنم اور نغمگی کے باوجود ان میں اکہرا پن ہے۔ جس میں شاعر کی شخصیت کی اندرونی پرتیں پوری طرح شریک نہیں ہیں۔ صاف ظاہر ہے کہ رومانویت کے دروبست اور جذباتی وفور کے دائرے سے نکلنے پر شاعر حقیقت پسندی کی طرف قدم بڑھانے میں کامیاب نہیں ہو سکا ہے۔'' (۷۰)

اس قدر تفاصیل صرف اس مقصد کے تحت پیش کی گئی ہیں تاکہ یہ ثابت کیا جاسکے کہ مخدوم کی درج بالا زیر تجزیہ نظم ''اندھیرا'' ان کے عام مطمع شاعری سے علیحدہ مزاج رکھتی ہے۔ اس کی پہلی انفرادیت تو یہی ہے کہ یہ نظم پابند ہیئت کے برعکس آزاد ہیئت میں ہے۔ پہلے پانچ مصرعوں تک یہ نظم بھی پابند ہیئت کا اشارہ دیتی ہے لیکن چھٹے مصرعے سے آزاد نظم کا پیٹرن شروع ہو جاتا ہے۔ لگتا ہے کہ شاعر نے پابند نظم کہنے کا ارادہ کیا لیکن خیالات کے بہاؤ' جذبات کے سبھاؤ اور آہنگ کے دباؤ نے اس کا رخ آزاد ہیئت کی طرف موڑ دیا۔ یہ آزاد نظم قبل ازیں لکھی جانے والی پابند نظموں سے کسی قدر مماثلت کے باوصف لب و لہجہ کا ایک منفرد توازن رکھتی ہے۔ شاعر نے براہ راست اظہار پر بالواسطہ طرز کو ترجیح دیتے ہوئے جذبات کے بعض رخوں کو پیکروں کی وساطت سے نمود دی ہے۔ مثال کے طور پر ''رات کے ہاتھ میں اک کاسہ دریوزہ گری'' اور ''رات کے ماتھے پہ آزردہ ستاروں کا ہجوم'' میں تصویر کاری سے کام لیا گیا ہے۔ بایں ہمہ اس نظم میں بھی جذباتیت اور ترحم کے احساسات پائے جاتے ہیں۔ بعض جذبوں کو بلاواسطہ طور پر بغیر کسی پردے کے پیش کر دیا گیا ہے۔ مثلاً مرتے ہوئے جسموں کی کراہ' الجھے ہوئے انسانوں کے جسم' جسموں پر بیٹھے ہوئے گدھ' تڑپتے ہوئے سر' ہاتھ کٹی اور پاؤں کٹی میتیں' لاش کے ڈھانچے' بچوں اور ماؤں کے رونے کی صدا وغیرہ تمام کے تمام جنگ کی ہولناکیوں اور تباہ کاریوں کے نقشے ہیں' جنھیں صحافتی انداز میں پیش کر دیا گیا ہے۔ اس میں خود ترحمی اس طرح ہے کہ شاعر بے رحمی کے یہ سچے منظر دکھا کر چاہتا ہے کہ دوسروں کے جذبات کی کیفیت بھی وہی ہو جائے جو خود اس کے اپنے جذبات کی ہے۔ ان چھوٹی موٹی کمزوریوں کے باوجود یہ ایک کامیاب نظم قرار دی جاسکتی ہے جیسا کہ عزیز احمد ''ترقی پسند ادب'' میں اس نظم کا تجزیہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

> ''انقلابی استعارے اور تشبیہیں مخدوم محی الدین کی انقلابی رمزیت کا راستہ کھولتی ہیں۔ ''اندھیرا'' اس کی بڑی اچھی مثال ہے۔ یہ اندھیرا سرمایہ دارانہ نظام کا ہے' جہاں ہر چیز مانگی ہوئی ہے۔ اصل مالک سے حاصل کی ہوئی ہے۔
>
> رات کے ہاتھ میں اک کاسہ دریوزہ گری
> یہ چمکتے ہوئے تارے یہ دمکتا ہوا چاند
> بھیک کے نور میں مانگے کے اجالے میں مگن
> یہی ملبوس عروسی ہے یہی ان کا کفن
>
> ''اس کے بعد اس تمدن کے پیدا کئے ہوئے جنگ کی تصویریں ہیں اور ایک تصویر بہت نئی اور دہشتناک ہے۔

لاش کے ڈھانچے کے اس پار سے اس پار تلک
سرد ہوا
نوحہ ونالہ و فریاد کناں

یہاں تک کہ معاشی نظام کائنات بن کر پھر قائم کرنے لگتا ہے۔

چاند کے 'تاروں کے ماتم کی صدا
رات کے ماتھے پہ آزردہ ستاروں کا ہجوم
صرف خورشید درخشاں کے نکلنے تک ہے" (۷۱)

مخدوم کی صحیح معنوں میں شاہکار آزاد نظم "استالین" ہے۔ مخدوم کی اس نظم میں بیک وقت نظریاتی فکر' انقلابی روح' خطابت و ایمائیت' بالواسطہ و بلاواسطہ اسلوب' فنی پختگی اور شعری صداقت جیسی خوبیاں پائی جاتی ہیں۔ اس نظم کے آغاز سے پیشتر مخدوم اور کلام مخدوم میں درج ذیل تعارف نامہ دیا گیا ہے۔

"قازقستان کے نوے "۹۰" سالہ بوڑھے تاتاری شاعر جمبول جابر کی نظم کا آزاد ترجمہ۔ جابر انقلاب روس سے قبل کا انقلابی شاعر ہے جس کا رنگ آج تک بدستور قائم ہے۔ اس کی نظموں کے مجموعہ کا اٹھارہ زبانوں میں ترجمہ ہو چکا ہے اور گورکی ایسے ادیب نے اس مجموعہ کو مرتب کیا ہے۔" (۷۲)

اس طویل نظم کے ابتدائی چند مصرعے ملاحظہ ہوں۔

صف اعدا کے مقابل ہے ہمارا رہبر
استالین
مادر روس کی آنکھوں کا درخشاں تارا
جس کی تابانی سے روشن ہے زمیں
وہ زمیں اور وہ وطن
جس کی آزادی کا ضامن ہے شہیدوں کا لہو
جس کی بنیادوں میں جمہور کا عرق
ان کی محنت کا اخوت کا محبت کا خمیر
اس کا جلال
اس کا چشم

نظم کا انتخاب' عنوان' موضوع اور اس پر مستزاد' استالین اور روس کا حوالہ وغیرہ سب مل کر ابتداء ہی سے واضح کر دیتے ہیں کہ شاعر مارکسی نقطۂ نظر' اشتراکی حقیقت نگاری اور انسان دوستی سے شعوری یا غیر شعوری طور پر زبردست متاثر ہے اور وہ اس سیاسی و معاشی زاویہ فکر کو ادبی سطح پر اجاگر کرنا چاہتا ہے۔ اس کاوش میں وہ اس تہذیبی و تمدنی شعور و نظریہ کی استعانت کا بھی طالب دکھائی دیتا ہے۔ جو سماج اور معروضی صورت حال کو بدلنے کے لئے جدلیاتی عمل سے مملو ہے۔ وہ اس جدلیاتی اصول کی قومی سطح پر کار فرمائی کا دل و جان سے آرزو مند ہے اور اس کے نتیجے میں ظلم' ناانصافی اور غلامی وغیرہ کے خلاف قلمی جہاد کو عملی جہاد میں بدلنے کی سعی کو مشکور دیکھنے کے لئے کچھ بنیادی نوعیت کے سوال اٹھاتا ہے۔ حسب ذیل مصرع ملاحظہ ہو۔

کیا میں اس رزم کا خاموش تماشائی بنوں
کیا میں جنت کو جہنم کے حوالے کر دوں
کیا مجاہد نہ بنوں؟
کیا میں تلوار اٹھاؤں نہ وطن کی خاطر
میرے پیارے مرے فردوس بدن کی خاطر
ایسے ہنگام قیامت میں مرا نغمۂ شوق
کیا مرے ہم وطنوں کے دل میں
زندگی اور مسرت بن کر
نہ سما جائے گا؟

قرۃ العین! مری جان عزیز
او مرے فرزندو
برق پا وہ مرا رہوار کہاں ہے لانا
تشنۂ خوں مری تلوار کہاں ہے لانا
مرے نغمے تو وہاں گونجیں گے
ہے مرا قافلہ سالار جہاں استالین

بادی النظر میں معلوم دیتا ہے کہ یہ نظم نعرہ زنی اور انقلاب آفرینی کی رو میں بہہ کر تخلیقی ادب کے رویے کو پورے طور پر میکانکیت کے حوالے کر دی گی لیکن نظم جوں جوں ارتقائی انسلاک کے ساتھ آگے بڑھتی ہے تو اس میں حیرت انگیز طور پر فنی شعور، اسلوبیاتی انفرادیت، تخلیقی رنگ و آہنگ اور جمالیاتی حظ و رس بھی ابھرنے لگتا ہے۔ اظہار تو خاص طور پر براہ راست رویے سے بالواسطہ اور استعارتی سمت کی جانب گریز کرنے میں کوشاں دکھائی دیتا ہے۔ مندرجہ ذیل مصرعے ملاحظہ ہوں۔

وہ مرا ملک جواں
وہ مرا بادۂ احمر کا جواں سال سبو
میری نوخیز مسرت کا جہاں
وہ مرا سرو رواں ملک جواں
ولد الجرم خطا کار درندوں نے جہاں
اپنے ناپاک ارادوں سے قدم رکھا ہے
ایک نوخیز کلی ——— ایک نو آغاز بشر
وہ مرا ملک جواں
سچ کہا ہے کہ "زمیں کے کیڑے
اپنی بے وقت اجل سے ڈر کر
تھرتھراتے ہوئے، سہمے ہوئے، گھبرائے ہوئے
نکل آئے ہیں بلوں سے باہر"
اپنے فولاد سے روزن کے دہن بند کرو
اور فاشسٹ شغالوں سے کہو
لقمۂ اوّل و آخر ہے یہی

اس طرح شاعر فنی سطح پر یہ باور کرانے میں دیر نہیں لگاتا کہ اگرچہ وہ مارکسی نقطۂ خیال اور اشتراکی مکتب فکر سے تعلق رکھتا ہے لیکن اس کے باوجود وہ نظریے کو تخلیقی انداز میں برتنے کے ہنر سے بھی نابلد نہیں ہے۔ شاعر نے فن اور فنی طریق کار کو مارکسی فلسفہ و فکر سے ہم آہنگ کرنے کی مقدور بھر کامیاب کوشش کی ہے اور نظریے کے مجرد اظہار کو زیادہ راہ نہیں پانے دی۔ تاہم نظم کے انقلابی دھارے کو بھی پس پشت نہیں ڈالا جاسکتا تھا لہٰذا بعض مقامات پر ان انقلابی مطالبات کو بھی پورا کرنے کی سعی کی گئی ہے لیکن فن پر زیادہ زد نہیں پڑنے دی۔ یہ مصرعے ملاحظہ ہوں۔

ہاں مرے ہم وطنو!
جاؤ اور اپنے سمندوں کو تو مہمیز کرو
سرخ فوجوں میں ملو
جوئے پر جوش بنو، برق کا سیلاب بنو اور بہو
اس دہکتے ہوئے پگھلے ہوئے لوہے کا سمندر، بنکر
غضب آلود بھنور بن جاؤ
اور فاشسٹ خنازیر کو
فی النار کرو
میرے بلخاش کہاں ہے وہ مس سرخ ترا
اس سے کہنا سر دشمن پہ گرے شل بن کر

بحر اخضر کے او ماہی گیرو! غوطہ زنو
اپنا ذخیرہ لاؤ
اور قربان وطن کر ڈالو
معدنوں سے کہو اور کھیتوں کو آواز تو دو
لائیں وہ اپنے سن و سال کا حاصل لائیں
اور قربان وطن کر ڈالیں
یہ ہیں راہوار' یہ پشمینہ ہے' یہ خرمن ہے
میرے محبوب وطن
سب کے سب ترے ہیں سب تیرے ہیں
الیستالین نے میداں میں بلایا ہے ہمیں
کسب اور جہد کا پیغام سنایا ہے ہمیں
خطۂ قدس سے دشمن کو نکالو باہر
قازقستان!
وطن
اپنی طاقت کو سمیٹے ہوئے اٹھ
خیر با صد حشم و جاہ و جلال
بہ ہزاراں جبروت
ایک جاں ایک جسد
پھونک دے دشمن ناپاک کی خاکستر کو

اس نظم کا لہجہ نہایت زوردار ہے۔ جوں جوں نظم آگے بڑھتی ہے شاعر کے لہجے کی تندی و تیزی میں اضافہ ہوتا چلا جاتا ہے۔ پوری نظم ایک پیغمبرانہ خود اعتمادی سے معمور ہے۔ جذبات کا تلاطم اور جنوں کی وارفتگی انقلاب کے لئے اضطراب کی نشانی ہے۔ آخر مصرعوں میں گھن گرج کے جذبات اپنے وطن کی سرزمین کے تحفظ کے لئے فیصلہ کن جذبے کو ظاہر کرتے ہیں۔ نظم میں پرانے 'گھسے پٹے روایتی سکہ بند قسم کے خیالات سے الگ نئے اور سائنٹیفک افکار کو پیش کرنے کی سعی کی گئی ہے۔ عمرانی اور عصری مسائل کو ریاضت کی کمی' بے پرواہی اور سہل انگاری سے غیر مؤثر نہیں ہونے دیا گیا۔ جہاں جہاں تشبیہ اور استعارے کا سہارا لیا گیا ہے وہاں مرصع کاری کے قدیم اصولوں کے برعکس جدت و ندرت کے زاویے قائم کئے گئے۔ بے جا لفاظی کی بیساکھیاں بھی استعمال نہیں کی گئیں۔ مختلف مضامین کو بندش کی چستی کے ساتھ ادا کیا گیا ہے۔ اس طویل نظم پر کسی طویل تنقید سے پرہیز کرتے ہوئے سبط حسن کی درج ذیل رائے کو کافی و حتمی خیال کرنا ہی مناسب ہے۔ جس کا اظہار انہوں نے ۲۵ دسمبر ۱۹۴۳ء کو مخدوم محی الدین کو طرف لکھے جانے والے اپنے خط میں کیا ہے۔ سبط حسن لکھتے ہیں کہ:

"پرسوں ہم نے استالین کی ۶۴ویں سالگرہ جانتے ہو کس طرح منائی؟ تمہاری شاہکار نظم "استالین کی آواز" پڑھ کر ـــ اس نظم میں تمہاری شاعری اپنی تمام خصوصیتوں' اپنے بے پناہ خلوص' اپنی بڑھی ہوئی صداقت پسندی اور خود اعتمادی ـــ کے ساتھ "جلوہ افروز" ہوئی ہے۔ تمہاری یہ نظم حقیقت پسندی کی بہت اچھی مثال ہے۔ پڑھو تو سارے بدن میں بجلی سی دوڑ جاتی ہے' قوت ارادی انگڑائی لے کر اٹھتی ہے اور عمل کے بازوؤں پر پرواز کرنے لگتی ہے۔ ان مصرعوں میں ہم کو پوری زندگی کا پیغام دیا گیا ہے ؎

کیا میں اس رزم کا خاموش تماشائی بنوں
کیا میں جنت کو جہنم کے حوالے کردوں
کیا مجاہد نہ بنوں؟" (۷۳)

مخدوم کی ایک اور اہم آزاد نظم "قید" ہے۔ ان کے شعری مجموعے "گل تر" کی پہلی نظم ہے جو حسب ذیل ہے۔
قید ہے قید کی معیاد نہیں
جور ہے جور کی فریاد نہیں' داد نہیں

رات ہے رات کی خاموشی ہے تنہائی ہے
دور محبس کی فصیلوں سے، بہت دور کہیں
سینۂ شہر کی گہرائی سے گھنٹوں کی صدا آتی ہے
چونک جاتا ہے دماغ
جھلملا جاتی ہے انفاس کی لو
جاگ اٹھتی ہے مری شمع شبستان خیال
زندگانی کی اک اک بات کی یاد آتی ہے
شاہ راہوں میں، گلی کوچوں میں، انسانوں کی بھیڑ
ان کے مصروف قدم
ان کے ماتھے پہ تردد کے نقوش
ان کی آنکھوں میں غم دوش اور اندیشۂ فردا کا خیال
سیکڑوں لاکھوں قدم
سینکڑوں لاکھوں عوام
سیکڑوں لاکھوں دھڑکتے ہوئے انسانوں کے دل
جور شاہی سے غمیں، جبر سیاست سے نڈھال
جانے کس موڑ پہ یہ دھن سے دھما کا ہو جائیں
سالہا سال کی افسردہ و مجبور جوانی کی امنگ
طوق و زنجیر سے لپٹی ہوئی سو جاتی ہے
کروٹیں لینے میں زنجیر کی جھنکار کا شور
خواب میں زیست کی شورش کا پتا دیتا ہے
مجھے غم ہے کہ مرا گنج گراں مایہ عمر
نذر زنداں ہوا
نذر آزادی زندان وطن کیوں نہ ہوا

یہ نظم سنٹرل جیل حیدر آباد دکن میں قید کے دوران لکھی گئی۔ مخدوم محی الدین اس کی شان نزول کا ذکر کرتے ہوئے بتاتے ہیں کہ "یہ نظم جیل میں ہوئی تھی۔ بہت دنوں سے ہم نے کوئی نظم نہیں کہی تھی۔ وہاں جیل میں مختلف زبانوں کے لوگ تھے۔ جیل میں کچھ کام نہیں ہوتا تو باغبانی کرتے ہیں یا شاعری کرتے ہیں۔ تو کچھ کارنرز (گوشے) بن گئے تھے۔ ڈرامہ کارنر، فلاں کارنر، فلاں کارنر ——— تو ہم پوئٹری کارنر میں تھے۔ پوئٹری کارنر میں تو رہے لیکن شعر ہی نہیں لکھے گئے۔ ایک وقت ہمیں علیٰحدہ علیٰحدہ سیل (چھوٹی تاریک کوٹھری) میں بند کر دیا گیا۔ مجھے جیسے ہی اس کوٹھری میں بند کیا گیا، ایسا معلوم ہوا کہ دماغ کا دروازہ کھل گیا ہے ——— جی ہاں، دو تین منٹ میں، میں نے لکھ دی۔ اب نظم لکھنے کے بعد سنانے کی خواہش ہوتی ہے۔ آڈئینس (سامعین) چاہتی ہے طبیعت۔ لیکن وہاں کوئی نہیں تھا۔ بس میرے "سیل" کا برقنداز ——— "سیل" کے چوکیدار کو ہمارے یہاں برقنداز کہتے ہیں۔ وہ برقندار تھا محمد خان، میں نے اس سے کہا، خان صاحب ایک نظم ہوئی ہے۔ انہوں نے کہا۔ "ارشاد" وہ سلاخوں کے باہر تھا اور میں اندر۔ میں نے اسے نظم سنائی۔ نظم سنانے کے بعد طبیعت چاہتی ہے کہ رائے پوچھیں۔ میں نے پوچھا۔ "خان صاحب! اس کے بارے میں کیا رائے ہے آپ کی۔ کہنے لگے۔ "اس کے کیا کہنے، یہ تو آب زر سے لکھنے کے قابل ہے۔" (۴۷)۔

یہ ایک چوکیدار کی رائے تھی۔ اس نظم کے بارے میں اب ایک ڈاکٹر کی رائے پیش کی جاتی ہے۔ ڈاکٹر محمد حسن "معاصر ادب کے پیش رو" میں لکھتے ہیں کہ:

".....اس کے بعد "گل تر" کا دور ہے۔ مجموعہ کلام کا نام ہی رومانوی ہے۔ زمانہ خواب کا نہیں شکست خواب کا ہے۔ جب آزادی اور سوشلزم افق پر کھلے ہوئے پھول کی طرح نہیں تھے کہ ہاتھ بڑھا کر چن لئے جائیں بلکہ دور ہوتے ہوئے رنگین تصورات تھے جن کا خیال دلوں میں یہ کسک پیدا کر رہا تھا۔

مجھے غم ہے کہ مرا گنج گراں مایۂ عمر
نذر زنداں ہوا

نذرِ آزادیٔ زندانِ وطن کیوں نہ ہوا

ان تجربات کے سیاسی متعلقات سے قطع نظراس دور میں سیاسی "نارسائیوں" کا درد شخصیت کا گداز بن کر ابھرتا ہے اور مخدوم کی شاعری نئے ڈھنگ کی رومانویت سے روشناس ہوتی ہے۔" (۷۵)

اس نظم کی ایک خوبی یہ بھی ہے کہ شاعر نے اپنے بلند تخیل کے اظہار و ابلاغ کے لئے جو پیرایہ منتخب کیا ہے وہ نہایت سیدھا سادا ہے۔ مشکل اور ادق الفاظ ہیں نہ گنجلک اور پیچیدہ اسلوب ہے۔ لہٰذا اسے جہاں ایک پڑھا لکھا کوئی عالم و فاضل سمجھ سکتا ہے وہاں ایک ان پڑھ چوکیدار بھی داد دیئے بغیر نہیں رہ سکتا۔ مخدوم محی الدین کی شہرۂ آفاق آزاد نظم "چارہ گر" ہے۔ اس نظم کو نہایت کامیابی و خوبی کے ساتھ موسیقی کے سروں میں اس طرح آمیز کیا گیا کہ جس طرح کسی پابند نظم کو کیا جاتا ہے۔ اس کا ایک خوشگوار نتیجہ یہ برآمد ہوا کہ آزاد ہیئت میں ہونے کے باوجود اس نظم نے بے پناہ مقبولیت حاصل کی اور مشہور فلمی گانوں کی طرح گلی کوچوں میں گائی جاتی رہی۔ یہ نظم حسب ذیل ہے۔

اک چنبیلی کے منڈوے تلے
میکدے سے ذرا دور اس موڑ پر

دو بدن
پیار کی آگ میں جل گئے
پیار حرفِ وفا
پیار ان کا خدا
پیار ان کی چتا

دو بدن
اوس میں بھیگتے، چاندنی میں نہاتے ہوئے
جیسے دو تازہ رو تازہ دم پھول پچھلے پہر
ٹھنڈی ٹھنڈی سبک رو چمن کی ہوا
صرف ماتم ہوئی
کالی کالی لٹوں سے لپٹ گرم رخسار پر
ایک پل کے لئے رک گئی
ہم نے دیکھا انہیں
دن میں اور رات میں
نور و ظلمات میں
مسجدوں کے مناروں نے دیکھا انہیں
مندروں کے کواڑوں نے دیکھا انہیں
میکدے کی دراڑوں نے دیکھا انہیں
از ازل تا ابد
یہ بتا چارہ گر
تیری زنبیل میں
نسخۂ کیمیائے محبت بھی ہے؟
کچھ علاج و مداوائے الفت بھی ہے؟
اک چنبیلی کے منڈوے تلے
میکدے سے ذرا دور اس موڑ پر

دو بدن
چارہ گر!

مخدوم محی الدین کی یہ نظم ان کے مجموعی انقلابی و نظریاتی مزاج سے بالکل ہٹی ہوئی ہے۔ یہ ان کے فن سخن گوئی کے بالکل نئے موڑ کا اشارہ فراہم کر رہی ہے۔ اس نظم میں بھی بغاوت ہے لیکن بغاوت کے جذبے نے انفرادی انداز کے اظہار میں آسودگی تلاش کی ہے اور یہ

انداز براہ راست نہیں بالواسطہ ہے جیسے:

مسجدوں کے مناروں نے دیکھا انہیں
مندروں کے کواڑوں نے دیکھا انہیں
میکدے کی دراڑوں نے دیکھا انہیں

بغاوت کا یہ ایمائی انداز جب ہمہ گیر صورت اختیار کرنا چاہتا ہے تو سوالیہ ہو جاتا ہے بلکہ رومانویت کا سالم سوالیہ نشان بن جاتا ہے مثلاً:

ازازل تا ابد
یہ بتا چارہ گر
تیری زنبیل میں
نسخۂ کیمیائے محبت بھی ہے؟
کچھ علاج و مداوائے الفت بھی ہے؟

تاہم یہ رومانویت خود کو سماجی رشتوں سے الگ نہیں کرتی اور اپنی ذات کے خول میں بند نہیں ہوتی۔ مخدوم کی اس نظم میں رومانویت زمین کے ساتھ اپنا ناطہ جوڑے رکھتی ہے۔ اس کی لطافت میں بھی ایک ٹھوس پن ہے۔ اس ماورائیت کا آدرش خالصتاً" ارضی ہے۔ فاصلہ ہے تو بس اتنا کہ یہ "میکدے سے ذرا دور اس موڑ" پر واقع ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ڈاکٹر محمد حسن نے مخدوم محی الدین کی اس نئی طرز کی رومانویت کا سب سے اہم شاہکار "چارہ گر" کو قرار دیتے ہوئے لکھا ہے کہ:

"........اس طرز کی سب سے اہم نظم بلاشبہ "چارہ گر" ہے۔ جس نے آگے آنے والے دور میں مخدوم کے طرز سخن کو متعین کر دیا۔ یعنی مخدوم کی نظمیں کسی قدر مبہم، رنگین کیفیات اور نغمہ و رنگ سے مرتب کی ہوئی فضا سے عبارت ہو گئیں۔ جن میں معنی کی قطعیت یا تو سرے سے موجود ہی نہیں ہے اور اگر ہے تو اس کا اشارہ نظم کے دو ایک مصرعوں ہی نہیں کیا گیا ہے جو کلیدی حیثیت رکھتے ہیں۔ چارہ گر، چاند تاروں کا بن، وقت بے درد مسیحا، خواہشیں، لخت جگر، سناٹا، وادی فردا سبھی نظمیں گویا کسی رومانوی مصور کی بنائی ہوئی رنگ اور آواز سے سجی ہوئی تصویریں ہیں جن میں زندگی کی بے برگ و گیاہ واقعیت اتنی جلوہ گر نہیں ہے جتنی اس کی رومانوی حسیت۔ ان نظموں میں کوئی براہ راست پیغام نہیں ہے، معنی پر زور بھی نہیں۔ فضا اور کیفیت پر البتہ زور دیا گیا ہے اور اس کے ذریعے فکر احساس کو کسی خاص سمت موڑنے کی کوشش کی گئی ہے...... شاید ذہن اس طرف کہ علاج و مداوائے الفت بھی یہی ہے کہ ظلم و استحصال پر مبنی نظام تبدیل ہو اور بقول کرشن چندر یوں ہو تو "ہر گھر سندر سپنوں کا جگمگاتا ہوا شیش محل بن جائے۔ (بالکونی صفحہ ۱۵۴)" (۷۶)

یوں تو مخدوم محی الدین کی آزاد نظموں کی مثالیں کافی ہو چکی ہیں لیکن ان کی ایک آزاد نظم "چاند تاروں کا بن" جس کا متعدد مستند و مسلم ناقدین نے ذکر کیا ہے، کے تجزیے کے بغیر آگے بڑھنا مستحسن نہیں ہے۔ یہ نظم ذیل میں درج کی جاتی ہے۔

موم کی طرح جلتے رہے ہم شہیدوں کے تن
رات بھر جھلملاتی رہی شمع صبح وطن
رات بھر جگمگاتا رہا چاند تاروں کا بن
تشنگی تھی مگر
تشنگی میں بھی سرشار تھے
پیاسی آنکھوں کے خالی کٹورے لئے
منتظر مرد و زن
مستیاں ختم، مدہوشیاں ختم تھیں، ختم تھا بانکپن
رات کے جگمگاتے دہکتے بدن

صبح دم ایک دیوار غم بن گئے
خار زار الم بن گئے
رات کی شہ رگوں کا اچھلتا لہو

جوئے خوں بن گیا

کچھ امامانِ صد مکر و فن
ان کی سانسوں میں افعی کی پھنکار تھی
ان کے سینے میں نفرت کا کالا دھواں
اک کمیں گاہ سے
پھینک کر اپنی نوکِ زباں
خونِ نورِ سحر پی گئے

رات کی تلچھٹیں ہیں، اندھیرا بھی ہے
صبح کا کچھ اجالا، اجالا بھی ہے
ہمدمو
ہاتھ میں ہاتھ دو
سوئے منزل چلو
منزلیں پیار کی
منزلیں دار کی
کوئے دلدار کی منزلیں
دوش پر اپنی اپنی صلیبیں اٹھائے چلو

مخدوم محی الدین اس نظم کا تعارف کراتے ہیں کہ "چاند تاروں کا بن" (آزادی سے پہلے بعد اور آگے) یہ ایک چھوٹی سی نظم ہے لیکن اس میں پیریڈز (وقفے) آگئے۔" (۷۷)۔ عقیل احمد صدیقی جدید اردو نظم ــــ نظریہ و عمل میں اس نظم کے بارے میں شمس الرحمٰن فاروقی کی رائے کے حوالے کے ساتھ اپنے تاثرات پیش کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ :

"مخدوم نے جن نظموں میں بالواسطہ طرزِ اظہار اختیار کیا ہے ان میں "چاند تاروں کا بن" "لختِ جگر" "وصال" قابلِ ذکر ہیں۔ ان میں بھی "چاند تاروں کا بن" مخدوم کی سب سے کامیاب تخلیق ہے بلکہ بقول شمس الرحمٰن فاروقی "چاند تاروں کا بن" کسی اور ہی دنیا کی مخلوق اور کسی اور ہی ذہن کی تخلیق معلوم ہوتی ہے۔ میں اسے نہ صرف مخدوم کی بلکہ اردو زبان کی بہترین نظموں میں گنتا ہوں۔ اس نظم کی فنی اہمیت اس وجہ سے ہے کہ یہ ایک ہنگامی موضوع تقسیم اور تقسیم کے اثرات پر لکھی گئی ہے۔ ۴۷ء کی آزادی اور تقسیم کے فوراً بعد جس طرح کے حالات سرحد کے دونوں طرف پیدا ہوئے وہ ہر ایک کے لئے تکلیف دہ تھے۔ شاعر اور ادیب ان حالات سے متاثر ہوئے اور ۴۷ء کے واقعات کو اپنا موضوع بنایا۔ ترقی پسند شعراء بھی پیش پیش رہے لیکن اکثر نے اس پورے واقعے کو یا تو خاص نظریے کی روشنی میں دیکھا اور مطمئن ہوگئے یا پھر جذباتیت کا شکار ہو کر کبھی آزادی کا استقبال کیا اور کبھی ان حالات کو بورژوا طبقے کی عیاری اور مکاری سے تعبیر کیا۔ یہاں جو بات اہم ہے وہ یہ ہے کہ اس موضوع میں جذباتی بننے کے سارے مواقع موجود تھے اور عام ترقی پسند شعراء جذباتی ہوئے بھی لیکن فیض اور مخدوم نے اس موضوع کو ضبط و توازن کے ساتھ لیا ہے اور اپنے تجربے اور انفرادی احساس کو پورے فنی رچاؤ کے ساتھ پیش کیا۔ ان دونوں کی نظمیں اس لئے اہم نہیں ہیں کہ ان میں آزادی سے متعلق منفی رویہ ملتا ہے بلکہ بنیادی اہمیت لہجہ اور فکر و فن کے امتزاج کی ہے۔" (۷۸)

عقیل احمد صدیقی اپنے نقطۂ نظر میں فیض احمد فیض کی نظم "صبحِ آزادی" کو مخدوم محی الدین کی نظم "چاند تاروں کا بن" کے مقابلے میں کمزور و کمتر قرار دیتے ہوئے مزید لکھتے ہیں کہ :

"فیض کی نظم "صبحِ آزادی" مخدوم کی نظم کے مقابلے میں کمزور ہے اس لئے کہ فیض نے پورے تاثر کو صرف ایک پہلے مصرعہ میں واضح کردیا ہے۔ "یہ داغ داغ اجالا یہ شب گزیدہ سحر" اس کے بعد جو کچھ ہے وہ "یہ وہ سحر تو نہیں" کی تفصیل ہے۔ نظم میں اس پورے واقعاتی المیے کا کوئی عقلی یا وجدانی تجزیہ نہیں کیا گیا۔ فیض کے برخلاف مخدوم نے اس تاریخی المیے کو عظیم قومی سانحہ سمجھتے ہوئے واقعاتی انداز میں پیش کیا ہے۔" (۷۹)

اس رائے سے اتفاق نہیں کیا جاسکتا۔ اگر عقیل احمد صدیقی کے انداز ہی میں بات کی جائے تو فیض احمد فیض نے جس پورے تاثر کو

کمال ایمائیت سے پہلے مصرعے میں واضح کیا ہے۔ مخدوم محی الدین اپنے تشریحی طریق کار کے باوجود نظم کے ابتدائی نو مصرعوں میں بھی پورے طور پر اور صحیح معنوں میں واضح نہیں کر پائے۔ رہی یہ بات کہ فیض نے پہلے مصرعے کے بعد جو کچھ بیان کیا ہے وہ "یہ وہ سحر تو نہیں" کی تفصیل ہے تو مخدوم نے بھی پہلے نو مصرعوں کے بعد جو کچھ کہا ہے وہ محض "صبح دم ایک دیوار غم" کے خشت و سنگ کی الم ناک داستان سے زیادہ کچھ نہیں ہے۔ عقیل احمد صدیقی خود تسلیم کرتے ہیں کہ مخدوم نے اس تاریخی المیے اور قومی سانحہ کو واقعاتی انداز میں پیش کیا ہے۔ یہ بات بڑی حد تک درست ہے لیکن فیض نے اس المیے اور سانحے کو رمزی اور ایمائی انداز میں پیش کیا ہے جو زیادہ شعری اور جمالی پیرایہ ہے اور جسے واقعاتی انداز پر صاف برتری حاصل ہے۔ بس اسی نکتے کے عدم افہام کے باعث عقیل احمد صدیقی کو فیض احمد فیض کی اس نظم میں عقلی یا وجدانی تجزیہ بھی نظر نہیں آیا۔ وہ اس تجزیے کو مخدوم کی نظم کے غالب پیرائے کے مطابق واقعاتی اور بیانیہ طرز میں تلاش کرتے رہے درحالیکہ فیض احمد فیض نے یہ تجزیہ 'اشاراتی اور استعاراتی اسلوب میں پیش کیا ہے۔ کیا درج ذیل مصرعوں کو عقلی و وجدانی تجزیے سے خالی قرار دیا جاسکتا ہے۔

سنا ہے ہو بھی چکا ہے فراق ظلمت و نور
سنا ہے ہو بھی چکا ہے وصال منزل و گام
بدل چکا ہے بہت اہل درد کا دستوار
نشاط وصل حلال و عذاب ہجر حرام
جگر کی آگ، نظر کی امنگ، دل کی جلن
کسی پہ چارۂ ہجراں کا کچھ اثر ہی نہیں
کہاں سے آئی نگار صبا، کدھر کو گئی
ابھی چراغ سر رہ کو کچھ خبر ہی نہیں

"سنا ہے" سے یہ نہیں سمجھ لینا چاہیے کہ شاعر محض سنی سنائی بات یا واقعات کی تفصیل بیان کر رہا ہے۔ یہ شاعر کا ایک اسلوب اور اسٹائل ہے اور اگر یہ مان بھی لیا جائے کہ "سنا ہے" محض شنید کا اظہار ہے تو بھی محولہ اولین تین مصرعوں کو چھوڑ کر باقی پانچ مصرعے صورت حال کی تحلیل اور تجزیے کا خوبصورت ترین علامتی اظہار ہیں۔ فیض احمد فیض نے اس نظم میں المیاتی اور سانحاتی پہلوؤں کو انسانی رشتوں سے مربوط کرنے 'حقیقت پسندی کو رومانوی معنویت سے ہم آہنگ کر کے پیش کرنے 'عصری حسیت اور دانشورانہ آگہی کو بہترین فنکارانہ صلاحیتوں کے ساتھ ادا کرنے کا فریضہ سرانجام دیا ہے۔ ایسے نازک موقعوں پر بڑے بڑوں کا قلم جھونک کھا جاتا ہے۔ بڑے بڑے صاحبان ابلاغ کی آواز جھرجھرا جاتی ہے۔ لہجہ سپاٹ ہو جاتا ہے۔ تحریر کا لوچ چھن جاتا ہے۔ ادبی لطافت بکھر جاتی ہے۔ روشنائی کا آب و رنگ اڑ جاتا ہے اور تخلیقی طلسم ٹوٹ جاتا ہے۔ شعریت جلاہٹ کا شکار ہو جاتی ہے اور شیریں مقالی کی جگہ بے نمکی پیدا ہو جاتی ہے جیسے مخدوم محی الدین کی نظم "چاند تاروں کا بن" میں خود مخدوم کے ساتھ ہوا۔ مثال کے طور پر درج ذیل مصرعے پیش کئے جاتے ہیں۔

رات کی شہ رگوں کا اچھلتا لہو
جوئے خوں بن گیا
کچھ اماماں صد مکر و فن
ان کی سانسوں میں افعی کی پھنکار تھی
ان کے سینے میں نفرت کا کالا دھواں
اک کمیں گاہ سے
پھینک کر اپنی نوک زباں
خون نور سحر پی گئے

مخدوم محی الدین کے مقابلے میں فیض احمد فیض نے انسانی رشتوں کی پامالی' زمانی جبر کی پیدا کردہ زبوں حالی' سیاسی مسائل سے جنم لینے والی اجتماعی ابتری' نجی و شخصی زندگی کے تلخ ہو جانے اور محبت کے آبگینوں کی شکستگی کو رومانوی حسیت اور تخفی علامتوں کے ہنر سے اجاگر کیا ہے۔ درج ذیل مصرعے ملاحظہ ہوں۔

جواں لہو کی پراسرار شاہراہوں سے
چلے جو یار تو دامن پہ کتنے ہاتھ پڑے
دیار حسن کی بے صبر خواب گاہوں سے
پکارتی رہی باہیں، بدن بلاتے رہے

بہت عزیز تھی لیکن رخ سحر کی لگن
بہت قریں تھا حسینان نور کا دامن
سبک سبک تھی تمنا' دبی دبی تھی تھکن

یہی فیض احمد کے تخصیصی طرز احساس اور مخصوص طرز ادا کی شناخت ہے۔ جس میں انفرادی، شخصی، حقیقت پسندانہ، رومانوی اور دیگر کئی ایک انسانی و زمانی رنگ وسیع تر اجتماعیت کے سیاق و سباق میں بکھر بکھر کر معنویت کو ایک جگہ پر سمیٹ لاتے ہیں۔ ہر چند فیض احمد فیض کی نظم "صبح آزادی" متعدد فکری و فنی پہلوؤں کے باعث مخدوم محی الدین کی نظم "چاند تاروں کا بن" سے کہیں آگے ہے اس کے باوجود مخدوم کی نظم میں بھی چند در چند خوبیاں پائی جاتی ہیں یہ نظم صبح آزادی کے اس المیے اور سانحے سے عبارت ہے۔ جس میں سیرابی کے باوجود شدید تشنگی کا احساس جاگزیں ہے۔ جس کی وجہ یہ ہے کہ جن مقاصد کے لئے آزادی حاصل کی گئی' آزادی کے بعد ان کی حصولیابی معرض التواء میں پڑ گئی۔ آزادی کے استقبال کے لئے لہو سے شاہراہ استقبال کو آراستہ کیا گیا لیکن صبح دم' رات کے جگمگاتے بدن آنا" "فانا" دیوار غم بن کر راستے میں حائل ہوگئے۔ نتیجتاً" خوشیوں کا وطن اور پھولوں کا چمن "خار زار الم" بن گیا۔ یہ سب کچھ عیار و مکار' انسانی روپ میں زہریلے ناگوں جیسے خود غرض اور جاہ طلب رہنماؤں اور سیاست کاروں کا کیا دیا تھا۔ فنی اعتبار سے مخدوم نے زیادہ تر بالواسطہ طرز کو اپنا کر استعاروں اور پیکروں کی وساطت سے نظم کی تعمیر کی ہے۔ خاص طور پر "پیاسی آنکھوں کے خالی کٹورے" "رات کے جگمگاتے بدن" "رات کی شہ رگوں کا اچھلتا لہو" "نفرتوں کا کالا دھواں" "پھینک کر اپنی نوک زباں" اور "دوش پر اپنی اپنی صلیبیں اٹھائے چلو" جیسے پیکر انفرادیت' نیا پن اور تازگی لئے ہوئے ہیں۔ یہ نظم شروع سے آخر تک آزادی کے واقعات اور اس کے بعد کے حالات کا ایک بلیغ استعارہ ہے۔ فیض احمد فیض کی نظم "صبح آزادی" کی طرح یہ نظم بھی ایک مخصوص عہد کے المیاتی حالات کی تخصیص کے باوجود ایمائیت اور غیر براہ راست اظہاریت کے باعث عمومیت کا وصف لئے ہوئے ہے۔ لہٰذا آزادی کے دوران میں پیش آمدہ حالات و واقعات سے مماثلت رکھنے والی کسی بھی صورت حال پر صادق آسکتی ہے۔ اس اعتبار سے نظم کا موضوعی و فنی ضابطہ وقت کا پابند بھی ہے اور وقتی گرفت سے آزاد بھی ہے۔ مخدوم محی الدین کی ان آزاد نظموں کے علاوہ "آج کی رات نہ جا" "جان غزل" "فاصلے" "احساس کی رات" "چپ نہ رہو" "گلفام" "ہم دونوں" "سناٹا" "وادی فردا" "لخت جگر" "خواہش" "وصال" "سب کا خواب" "وقت ــــ بے درد مسیحا" "نیا سال" "بلور" "اپنا شہر" "جز تری آنکھوں کے" "شام کا چہرہ......" "درہ موت" "رات کے بارہ بجے" "ملاقات" اور "رت" بھی اپنی اپنی جگہ قابل لحاظ ہیں۔ مجموعی طور پر مخدوم کی آزاد نظم انقلاب اور رومان کی پرجوش گرجدار آواز ہے جس پر خلوص کی چھوٹ پڑ رہی ہے۔ مخدوم نے سیاسی جہت کو نظم میں نمایاں جگہ دی اور بغاوت کے عناصر کی حوصلہ افزائی کی۔ یہی سبب ہے کہ ان کی آزاد نظم میں جارحانہ اور باغیانہ نعروں کی گونج صاف سنائی دیتی ہے۔ فنی لحاظ سے بھی انہوں نے انقلابی محاکات اور باغیانہ تشبیہات کے نئے نئے زاویے قائم کئے ہیں ان کے وضع کردہ استعاروں میں مشرق و مغرب کا سنگم ملتا ہے۔ اصل میں بقول عزیز احمد "جب ایک بار مخدوم نے یہ محسوس کر لیا کہ شاعری کا بہت بڑا فرض مزدوروں کے بڑے بڑے جتھوں کو جگانا ہے تو ان کو یہ بھی معلوم ہوگیا کہ محض ذہنی گورکھ دھندوں کی انقلابی شاعری' ترقی پسند بورژوا حلقوں میں تو مقبول ہو سکتی ہے لیکن اپنا اصلی فرض انجام نہیں دے سکتی۔ انگلستان کے بعض ترقی پسند شاعروں نے بھی اس طرح کی نظموں کی ضرورت محسوس کی تھی جو کم علم مزدوروں میں مقبول ہوسکے۔ ۱۹۳۷ء میں برمنگھم میں اوڈن نے مجھے سترھویں صدی کے گیتوں کا ایک مجموعہ دکھلایا اور کہا تھا۔ "اب میں اس قسم کی شاعری کا زیادہ تجربہ کرنے کی کوشش کر رہا ہوں' اس کے بغیر وہ عوام کے کام کی نہیں۔" (۸۰)۔ مخدوم نے بھی مقبول عام اور عوام کے کام آنے والی آزاد نظم لکھنے کی سعی کی۔ بایں ہمہ مخدوم محی الدین کی آزاد نظم اور ان کے معاصرین کی آزاد نظم کے تقابلی جائزے کے نقطہ نظر سے ڈاکٹر محمد حسن کا "شعر نو" میں پیش کردہ زاویہ نگاہ بھی نظر انداز نہیں کیا جاسکتا جو درج ذیل ہے۔

"استالین کی آواز کے باوجود اس ضمن میں مخدوم کا تذکرہ بے محل ہوتا اگر انہوں نے حال میں "چارہ گر" اور "آج کی رات نہ جا" نہ لکھی ہوتیں۔ ان میں نہ تو راشد اور میراجی کا قدیم انداز ہے نہ اختر الایمان کی' درد میں کھوئی ہوئی آواز اور نہ سردار جعفری کا جوش ــــ ان میں ٹھہرا ہوا نرم رو انداز بیان ہے لیکن مخدوم نے آزاد نظمیں بہت کم لکھی ہیں اور ان کی شاعری ہنوز کسی واضح منزل تک پہنچ نہیں سکی ہے اس لئے ان کے بارے میں کچھ کہنا ابھی قبل از وقت ہے۔" (۸۱)

ترقی پسند آزاد نظم نگاروں میں ایک سربرآوردہ شاعر علی سردار جعفری ہیں۔ انہوں نے طالبعلمی کے زمانے سے ترقی پسند تحریک کے افکار و نظریات سے شعوری وابستگی اختیار کی اور مسلسل اپنے شعری عمل میں اشتراکی مقاصد اور فلسفے کو زندہ رکھا۔ ایک قابل ذکر مدت تک علی سردار جعفری روایتی اور پابند بلکہ مقفیٰ ہیئتوں میں نظم گوئی کے بالراست طریقے سے منسلک رہے اور آخر کار آزاد نظم کو بھی شعری وسیلے کے طور پر اپنایا۔ عقیل احمد صدیقی' جدید اردو نظم ــــ نظریہ و عمل میں لکھتے ہیں کہ "علی سردار جعفری ابتداء میں آزاد نظم کے شدید

مخالف رہے ہیں لیکن ۱۹۴۷ء کے آس پاس انہوں نے اپنے تصور میں تبدیلی پیدا کی اور طویل نظم "نئی دنیا کو اسلام" آزاد ہیئت میں لکھی۔ اس کے علاوہ شعری مجموعے "پیراہن شرر" "ایک خواب" اور "لہو پکارتا ہے" میں شامل متعدد نظمیں آزاد ہیئت میں ملتی ہیں ان میں "اودھ کی خاک حسین" "انفرادی احساس اور نئی امیجری کے سبب ان کی بہترین نظم ہے۔" (۸۲)۔ "نئی دنیا کو سلام" کتب پبلشرز لمیٹڈ بمبئی سے مئی ۱۹۴۷ء میں شائع ہوئی۔ سردار جعفری نے "پیش لفظ" میں دسمبر ۱۹۴۶ء کی تاریخ لکھی ہے۔ یوں یہ نظم ۱۹۴۵-۱۹۴۶ء کے زمانے کی تخلیق بنتی ہے۔ پیش لفظ سے یہ بھی اندازہ ہو جاتا ہے کہ انہوں نے آزاد نظم نگاری کا آغاز اسی طویل نظم سے کیا جسے سامنے لاتے ہوئے انہیں کسی قدر جھجک بھی رہی ہے جیسا کہ ان کے اپنے الفاظ سے مترشح ہے۔

"نئی دنیا کو سلام" میری سب سے طویل نظم ہے۔ اردو زبان میں اس طرح کی کوئی چیز اب تک نہیں لکھی گئی ہے۔ اس لئے یہ نظم پیش کرتے ہوئے مجھے تھوڑی سی جھجک ہو رہی ہے۔ جھجک کی وجہ خود اعتمادی کی کمی نہیں بلکہ نظم کا نیا پن ہے۔ کیونکہ اس سماج میں ہر نئی چیز شک اور شبہ کی نظر سے دیکھی جاتی ہے۔ اس کا موضوع بھی نیا ہے اور تکنیک بھی نئی۔ زندگی کے متعلق میرا زاویہ نگاہ بھی دوسرے شعراء سے مختلف ہے اس لئے میں نے اکثر اشاروں کی جگہ تفصیلات سے کام لیا ہے۔ اشاروں اور کنایوں کا وقت بھی کبھی آجائے گا۔" (۸۳)

"نئی دنیا کو سلام" ہی علی سردار جعفری کی وہ اولین شعری تخلیق تھی جو اردو ادب کے اہل الرائے طبقے کی سنجیدہ توجہ حاصل کرنے میں صحیح طور پر کامیاب ہوئی۔ یہ نظم جو برصغیر انگریزی سامراج کے آخری زمانے میں چھپ کر سامنے آئی۔ موضوعی لحاظ سے اس غلام خطے کی زبردست اور عدیم المثال جدوجہد کے ان چند در چند سیاسی' تہذیبی' معاشرتی' معاشی اور اقتصادی رخوں کو نہایت حسن و خوبی کے ساتھ منظوم ڈرامائی صورت میں پیش کرتی ہے جو جنوبی ایشیاء کی تاریخ کا ایک حصہ ہیں اس تمثیلی نظم میں ڈرامائی تجسس بھی ہے اور خطابت کا زور بھی' فکر کا تسلسل بھی ہے اور اسلوب کی روانی بھی۔ قومی مسائل پر اضطراب بھی ہے اور سیاسی مسائل پر شدت جذبات بھی جسے رواں تشبیہوں' بلیغ استعاروں اور نئی امیجری کے ساتھ پیش کرنے کی جرائت کی گئی ہے۔ خود علی سردار جعفری کا کہنا ہے کہ "یہ منظوم تمثیل نہیں بلکہ تمثیلی نظم ہے۔ اس کے کردار کردار نہیں علامتیں ہیں۔ کہانی پلاٹ نہیں بلکہ صرف مبہم سا خاکہ ہے۔ جس کو میں نے رنگ بھرنے کے لئے بنایا ہے۔ واقعات کی بجائے واقعات سے پیدا ہونے والے جذبات' تاثرات اور احساسات پیش کئے ہیں۔ جاوید اور مریم (میاں بیوی) جدوجہد کی علامتیں اور فرنگی ظلم کی علامت ہے۔ نامہ بر ہمارا روایتی کردار ہے۔ جس کے فرائض اس نظم میں بدلے ہوئے نظر آئیں گے۔ سب سے زیادہ اہم کردار وہ بچہ ہے جو ابھی پیدا نہیں ہوا ہے۔ ابھی اس کے نقش و نگار بن رہے ہیں۔ وہ نئی دنیا کی علامت ہے۔ اس کی حسین اور معصوم روح پوری نظم پر حاوی ہے۔" (۸۴)۔ اس طرح علی سردار جعفری نے "نئی دنیا کو سلام" میں جو تجربہ کیا ہے اس تجربے نے آزاد نظم کو داخلیت کے تنگ اور محدود محیط سے باہر نکال کر عصری مسائل کے وسیع میدان میں لا کھڑا کیا ہے۔ اس آزاد نظم میں انسان' زمین' وطن' سیاست غرض ہر معاملے اور مسئلے کو شعری ضابطے میں ڈھلنے کا کھلا موقع فراہم کیا گیا ہے۔ یوں یہ نظم "آزاد نظم کی ہیئت کے ساتھ ساتھ مضامین و مواد کے نئے تاثرات بھی سامنے لاتی ہے اور اس تنقیدی شعور کی پہچان کا سبب بھی بنتی ہے جس کے تحت آزاد نظم صرف اسے ہی نہیں کہتے جو ن۔ م۔ راشد اور میراجی کے انداز و اثر سے ملحق ہے بلکہ اس نکتے کو اجاگر کرتی ہے کہ آزاد نظم کو قطعی مختلف جذبات و احساسات کا پیکر بھی بنایا جاسکتا ہے۔ اس طرح آزاد نظم کے اس رویے نے آزاد نظم کے بارے میں مروج اس عام رائے اور تاثر کو بدل دیا جس کو ڈاکٹر محمد حسن نے "شعر نو" میں درج ذیل طور پر بیان کیا ہے۔

"آزاد نظم کی سب سے بڑی بدقسمتی یہ تھی کہ اس کی ابتداء کرنے والے کو امام سمجھ لیا گیا اور اس کی رائج کی ہوئی صنف کے ساتھ ساتھ اس کا اسلوب فکر اور انداز نگارش دونوں لازم و ملزوم سمجھے جانے لگے۔ یہاں اس بحث میں پڑنا بے سود ہے کہ آزاد نظم کی ابتداء تصدق حسین خالد نے کی۔ ن۔ م۔ راشد نے یا کسی اور نے لیکن یہ صحیح ہے کہ ن۔ م۔ راشد اور میراجی کا نام جس طرح اس صنف سے وابستہ ہوا اس نے غیر ضروری طور پر آزاد نظم کو نقصان پہنچایا اس سے ان دونوں شعراء کی تنقیص کرنا مقصود نہیں لیکن یہ سمجھ لیا گیا کہ آزاد نظم میں صرف اسی قسم کے خیالات کا اظہار ممکن ہے جو راشد اور میراجی نے ظاہر کئے ہیں اور جو لوگ ان خیالات سے یا تو متفق نہیں تھے یا انہیں سمجھنے سے معذور تھے انہوں نے خیالات کو ناپسند کرنے کے ساتھ ساتھ آزاد نظم کو بھی گردن زدنی قرار دے دیا۔ (۸۵)

علی سردار جعفری نے آزاد نظم کو اپنانے میں انقلابی طریق کار کا مظاہرہ کیا اور اس کی موضوعی سمت کو معروضی سمت میں بدل دیا مثال کے لئے "نئی دنیا کو سلام" سے درج ذیل اقتباس پیش کیا جاتا ہے۔

ساری انسانیت اک تڑپتا ہوا شعلہ ہے

اور افراد چنگاریاں ہیں
جن کے سینوں میں کتنے ہی بیباک و بے تاب شعلے
پرورش پا رہے ہیں
اس تڑپتے ہوئے شعلے سے
جتنی چنگاریاں ٹوٹتی ہیں
اتنی ہی اور چنگاریاں پھوٹتی ہیں
اس طرح زندگی
گل بہ آغوش چنگاریوں سے
ہر گھڑی
اک نیا اور مہکتا ہوا ہار اپنے لئے گوندھتی ہے

ایک اور اقتباس ملاحظہ ہو۔

ہم ہیں معمار انسانیت کے
اپنے آباؤ اجداد معمار تھے
ہم بھی معمار ہیں
آنے والے زمانے کی نسلیں بھی معمار ہوں گی
زندگی کا فلک بوس ایوان اسی طرح بنتا رہا ہے
اور بنتا رہے گا
ہم جہاں اپنی صناعیاں ختم کر کے چلے جائیں گے
کل وہیں سے نئے عہد کے حوصلے مند صناع
اپنے فن اور صنعت کا آغاز آکر کریں گے

یوں علی سردار جعفری نے اردو آزاد نظم کو اس انداز کا نیا ترقی پسندانہ رنگ و آہنگ دے کر اس کی سرحدوں میں توسیع کردی۔ بقول ڈاکٹر محمد حسن "آزاد نظم کی صنف کو راشد اور میراجی کے برخلاف فکری کلیت اور داخلی انفعالیت کے بجائے سماجی وابستگی کے نغمے کے طور پر برتنے کی کوشش تھی، ان سب خصوصیات نے اس دور کو چونکایا اور سردار جعفری کا نیا آہنگ توانا اور تنومند اثر کے طور پر نمایاں ہوا۔" (۸۶)۔ "نئی دنیا کو سلام" میں سردار جعفری نے آزاد نظم کی ہیئت کو اپنے نظریے کے لئے خوبصورتی سے برتا ہے تاہم کسی طویل نظم میں وحدت تاثر کا زد میں آجانا یا بعض فنی جھولوں کا پیدا ہو جانا کوئی بعید نہیں ہے لہٰذا اس طرح کی کچھ خامیاں اس نظم میں بھی ہیں جیسا کہ عقیل احمد صدیقی لکھتے ہیں کہ:

"طویل نظموں میں تنظیمی وحدت کی کمی زیادہ واضح ہو کر سامنے آتی ہے۔ ترقی پسند شاعروں میں سے اکثر نے طویل نظمیں لکھی ہیں جن میں سردار جعفری کی نظم "نئی دنیا کو سلام" کافی مشہور رہی ہے۔ اس نظم کی یہ کمی اپنی جگہ مسلم ہے کہ اس کے بہت سے حصے زائد ہیں جنہیں الگ کر دیا جائے تو نظم کی سالمیت متاثر نہیں ہوگی۔" (۸۷)

علی سردار جعفری نے آزاد نظم کی ہیئت کو سیاسی واقعات نگاری کے لئے بھی استعمال کیا۔ ان کی معروف نظم "اودھ کی خاک حسیں" اس نوع کی نظموں کی خوبصورت مثال ہے جس میں انہوں نے خیالات کے سیل رواں کو پورے ولولے، گھن گرج اور جوش و جذبے کے ساتھ شعری قالب کے سپرد کیا ہے مثلاً:

مرے وطن کی زمیں کو ناپاک کرنے والو!
میں ان پرانی نئی عوامی بغاوتوں کا ہی ترجماں ہوں
میں اپنے اہل وطن کے احساس اور جذبات کی زباں ہوں
چمن کے پھولو! چمن میں اک آگ ہی لگا دو
لچکتی شاخو! فضا میں زنجیر بن کے پھیلو
زمیں کی دھاتو! ہوا میں جوالا مکھی اچھالو
ملوں کے پہیو! بغاوتوں کے ترانے گاؤ

بدی کے اونچے محل گراؤ
صداقتو آؤ! جھوٹ کے سانپ کو کچل دو
حیات کی تیز و تند موجو! فنا کے خاشاک کو بہا دو
سحر کی کرنو! اندھیری راتوں کے سر پہ برسو
عوام کے دشمنوں کا نام و نشاں مٹا دو

اس نظم میں صرف خطابیہ انداز ہی نہیں ملتا بلکہ حیات انسانی کے بے رحمانہ شب و روز کی لرزہ خیز و اندوہ ناک تصویریں بھی ملتی ہیں جنہیں اس ڈھنگ سے پیش کیا گیا ہے کہ متاثرہ طبقہ اپنے سنگین حالات بدلنے کے لئے جدوجہد اور تگ و دو کی طرف مائل ہو۔ لہٰذا تخاطب وللکار کو ترک کر کے زندگی کی وحشت خیزی اور نامعلوم قوتوں کی دہشت گردی کی عکس بندی کی گئی۔ اس مصوری کے لئے ایسے الفاظ کا چناؤ کیا گیا جو صورت حال کے گھناؤنے رخ کو زیادہ سے زیادہ مؤثر طریقے سے روشن کر سکیں اور ترحم و ترس کے جذبات کو ابھارنے میں زیادہ سے زیادہ مفید ثابت ہو سکیں مثلاً اودھ کی خاک حسیں میں سے ہی یہ اقتباس دیکھئے:

غریب سیتا کے گھر پہ کب تک رہے گی راون کی حکمرانی
دروپدی کا لباس اس کے بدن سے کب تک چھنا کرے گا
شکنتلا کب تک اندھی تقدیر کے بھنور میں پھنسی رہے گی
یہ لکھنؤ کی شگفتگی مقبروں میں کب تک دبی رہے گی
سروں کے اوپر مصیبتوں کے پہاڑ کب تک گرا کریں گے
بلکتی آنتوں کو بھوک کب تک ڈسا کرے گی
زمیں کے سینے پہ قاتلوں کے گروہ کب تک چلا کریں گے
خباثتیں کب تلک اہنسا کا روپ دھارے پھرا کریں گی

یہ عورتیں جن کے ہاتھ پیچھے بندھے ہوئے ہیں
جو اونچے پیڑوں پہ اپنے بالوں کی پھانسیوں میں لٹک رہی ہیں
یہ کانپتی مفلسی جو آئی ہے چھاتیوں کا لگان لے کر
یہ ننھے بچے جو مالکوں کے مویشیوں کو چرا رہے ہیں
جو کھیت مزدور بھوکے رہ کر زمیں سے گیہوں اگا رہے ہیں
یہ اپنے سینوں کی آگ کب تک دبا سکیں گے
یہ اپنی نفرت کا زہر کب تک چھپا سکیں گے
یہ زخم کب تک ہرے رہیں گے

درج بالا مصرعوں میں لہجے اور الفاظ دونوں کی نوعیت پہلے اقتباس سے مختلف ہے۔ واضح للکار، براہ راست تخاطب اور بغاوت کی دعوت کے برعکس صورت واقعہ کی مظلومانہ اور دردمندانہ تصویر کشی کی گئی ہے جو زیادہ حقیقت پسندانہ اسلوب ہے۔

جیسے کہ پیشتر ازیں بھی بیان کیا گیا ہے۔ ۱۹۴۷ء کے المیے اور سانحے سے ترقی پسند شعراء نے خاص طور پر گہرا اثر قبول کیا اور سرحدی تقسیم کے نتیجے میں پیدا ہونے والی سہم ناک اور دردناک صورت حال کو انتہائی کرب سے محسوس کیا جس کا ردعمل شعری تخلیقات کی شکل میں سامنے آیا۔ ترقی پسند تحریک کا نظریہ امن اور محبت ہے جنگ اور خونریزی سے وہ نفور ہے۔ اس نقطۂ نظر سے علی سردار جعفری کی ایک نظم "دعا" کا ایک بند پیش کیا جاتا ہے۔

حسن کی خیر ہو، خیر بچوں کی معصومیت کی
فصلیں سہمی ہوئی
کھیت گھبرائے ہوئے
جو فضائیں نئی کونپلوں کی مہک سے معطر تھیں وہ
گندی بارود کی بو سے سرشار ہیں
خوں کے چھینٹے ہیں شبنم کے پیراہنوں پر

مندروں، مسجدوں اور کلیساؤں کے دامنوں پر

ان مصرعوں میں ایمیجری کا خوبصورت اور دلنشیں انداز اپنایا گیا ہے، جو علی سردار جعفری کی اسلوبیاتی تبدیلی کا غماز ہے۔ سردار نے اب اپنے افکار کو محسوساتی طریقے سے ادا کرنے کے سلیقے کا راز پالیا ہے۔ یہ بالواسطہ اسلوب ہے جس میں سماجی و سیاسی موضوعات کی حامل نظمیں بھی شامل ہیں۔ ان مختصر نظموں میں اظہار کی کامیابیوں کا درجہ زیادہ بلند ہے۔ علی سردار جعفری طویل نظموں کی بنیاد بھی حسی پیکروں ہی پر استوار کرتے ہیں، لیکن خطابت کو بھی پس پشت نہیں ڈالتے اور زود یا بدیر اس کی جانب متوجہ ضرور ہوتے ہیں اس لئے شاید ہی ان کی کوئی طویل نظم کامل طور پر بالواسطہ ہوگی۔ طویل نظموں میں بعض حصے براہ راست اور بعض بالواسطہ طرز اظہار پر مبنی ہوتے ہیں۔ اس کی وجہ یہی ہے جس کا ذکر انہوں نے "نئی دنیا کو سلام" کے پیش لفظ میں کیا کہ "میں نے اکثر اشاروں کی جگہ تفصیلات سے کام لیا ہے۔ اشاروں اور کنایوں کا وقت بھی کبھی آجائے گا۔" لہٰذا وضاحت و صراحت علی سردار جعفری کی تکنیک کے خصوصی پہلو اور نمایاں خدوخال ہیں یہاں تک کہ وہ بسا اوقات اپنے بعض استعاروں تک کی توضیح کر دینے میں کوئی مضائقہ نہیں سمجھتے۔ شاید ایسا وہ اس لئے کرتے ہیں کہ یہ ان کے بنیادی شعری رویے کا نہ رکنے والا اقتضا ہے۔ مثلاً ان کی نظم "پیاس بھی ایک سمندر ہے" کی مثال ملاحظہ ہو۔

پیاس بھی ایک سمندر ہے سمندر کی طرح
جس میں ہر درد کی دھار
جس میں ہر غم کی ندی ملتی ہے

اور ہر موج
لپکتی ہے کسی چاند سے چہرے کی طرف

اس آزاد نظم میں پہلے پیاس کو سمندر قرار دیا گیا ہے اور پھر سمندر کیا ہے؟ اس کی وضاحت شروع کردی گئی ہے۔ اس طرح کہ پیاس ایک سمندر ہے جس میں ہر درد کی دھار، ہر غم کی ندی آکر ملتی ہے اور جس کی ہر موج کسی چاند سے چہرے کی طرف لپکتی ہے۔ القصہ سمندر اور پیاس دونوں ایک ہی شے ہیں۔ یہ بالواسطہ طرز اظہار کی ایک کامیاب نظم ہے جس میں الفاظ انسلاکاتی مفاہیم کے بھی حامل ہیں۔ مطلب یہ کہ ذہن الفاظ کے متعلقات کو ڈھونڈتا ہے اور پھر کہیں کسی مفہوم کا تعین ہوتا ہے۔ تاہم علی سردار جعفری کے ہاں اس معیار کی نظمیں بہت تھوڑی ہیں۔ ورنہ زیادہ تر انہوں نے خارجی اور بیانیہ شاعری کے جوش میں آزاد نظم میں بھی سکہ بند انداز ہی کو اختیار کئے رکھا۔ سادگی کو ایک طرف کرکے تشبیہ و استعارے کے زیر اثر آزاد نظم میں مرصع کاری عود کر آئی۔ سیاسی و واقعاتی آزاد نظم اس کی زد میں زیادہ آئی۔ مسئلہ یہ نہیں ہے کہ علی سردار جعفری کے موضوعات ہنگامی اور وقتی ہیں۔ خامی یہ ہے کہ ان فوری نوعیت کے واقعات کو فلسفیانہ فکر، وسیع تر تجربے اور گہری بصیرت سے محکم و مضبوط نہیں کیا جاتا۔ آزاد نظم چونکہ قوافی و بحور کی پابندیوں سے آزاد ہوتی ہے اس لئے خطابت کے لئے زیادہ سازگار ہے۔ علی سردار جعفری نے اس موزونی کا فائدہ اٹھا کر آزاد نظم کو وسیع تر آگہی سے روشناس کیا اور سیاسی مسائل و افکار سے آزاد نظم کا دامن بھر دیا لیکن اس سے ایک خرابی بھی پیدا ہوئی۔ بقول ڈاکٹر محمد حسن "آزاد نظم میں خطابت کا لہجہ آگیا اور الفاظ و بیانات کی تکرار میں دلچسپی برقرار رکھنے کے لئے سردار جعفری کو قدیم تشبیہات سے کام لینا پڑا۔ "مضطرب کی ہتھیلی سے پھر شعاعیں پھوٹنے لگیں" بربط و طاؤس پھر انگڑائی لینے لگے اور پرانی IMAGERY پھر اسی آن سے واپس آگئی۔ کہیں کہیں مزدور، توپ، ہڑتال، بندوق وغیرہ کے الفاظ اور گورکی، ایلیٹ اور میکافسکی کے ناموں کی پیوند کاری کی گئی لیکن یہ انداز بیان میں پوری طرح گھل مل کر نہیں آئے بلکہ اس سجی سجائی قدیم محل سرا میں نووارد اجنبی معلوم ہونے لگے۔" (۸۸)۔ تاہم یہ اجنبیت جلد ہی مانوس رخ اختیار کرگئی اور اردو کی روایتی شاعری کے رچاؤ اور مغربی شاعری کی ایمیجری کے امتزاج سے ایک نئے کیف و کم نے آزاد نظم میں جنم لیا۔ اس اعتبار سے علی سردار جعفری جس انفرادیت کو ہمراہ لائے وہ یہ تھی کہ ان کی آزاد نظم ایک سمت میں فارسی کے کلاسیکی معیارات سے جڑی ہوئی تھی تو دوسری جانب اس کے سلسلے یورپی و امریکی انقلابی شاعری کے فن و فکر سے ملے ہوئے تھے۔ ایمیجری کی نادرہ کاری سردار کی آزاد نظم میں نئے عجائبات کی طرح تھی۔ "خون کی لکیر"، "پتھر کی دیوار" اور "امن کا ستارہ" تینوں مجموعوں میں آزاد نظم کی مجموعی کیفیت یہی ہے۔ کئی برسوں کے وقفے کے بعد علی سردار جعفری کے مزید دو مجموعے شائع ہوئے "ایک خواب اور" اور "پیراہن شرر" ان میں شامل آزاد نظمیں علی سردار جعفری کی فنی پختگی، فکری اصابت اور ہئیتی شعور کی آئینہ دار ہیں۔ بعض کو تو اپنے دور کی نمائندہ نظمیں قرار دیا جاسکتا ہے۔ ان کی اپنی ہی ایک آن بان ہے۔ "ایک خواب اور" علی سردار جعفری کی شاعری کے نئے دور کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ اس دور میں ان کی نظم کا رجحان گھن گرج کے برعکس قومی و بین الاقوامی مسائل اور ان کی پیچیدگیوں سے مملو ہے۔ اس دور کی نظموں میں امید و بیم کی کیفیت پائی جاتی ہے۔ مجموعی طور پر سردار جعفری کی آزاد نظم رومانیت کی توسیع کی شاعری ہے۔ رومانوی طرز احساس کو اگر جذبے کے وفور اور تخیل سے معمور قرار دیا جائے تو یہ شعری سرمایہ علی سردار جعفری کے پاس بہ غایت پایا جاتا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ انہوں نے اس قیمتی سرمائے کو اپنی ذات پر خرچ کرنے کی بجائے وسیع تر سماجی و عصری مقاصد کے لئے صرف کیا ہے۔ ان کی آزاد نظم آفاقی تشخص کی آواز ہے

اور صحت مند شعری اقدار کا آہنگ ہے۔ یہ ایک بیدار ذہن' حساس شاعر اور باشعور نکتہ فہم کی جمالیات ہے۔ اس میں ماضی و حال اور کلاسیکیت و جدت کا دلاویز امتزاج پایا جاتا ہے۔ یہ حسن امتزاج پانچ کونوں والے ایک روشن ستارے کی طرح ہے جس میں انیس کے مرثیوں کی واقعہ نگاری' اقبال کے آفاقی و سماجی آہنگ کی طرح داری' جوش ملیح آبادی کے لہجے کی گھن گرج' فیض احمد فیض کی نفاست بیانی و آہستہ روی اور مغرب کی انقلابی و اجتماعی شاعری کی جدت و ندرت کی روشنی پائی جاتی ہے۔ اس پانچ کونوں والے ستارے کا مرکزی نکتہ خود علی سردار جعفری کی تخلیقی انفرادیت ہے جہاں پانچوں روشنیوں کی ایک روشنی بن جاتی ہے اور اپنے عصر کو جگمگاتی ہے۔

ترقی پسند شعری لب و لہجہ کے عہد آفرین شاعر فیض احمد فیض کے بعد جو فوری طور پر دوسرا اہم ترین نام لیا جاتا ہے وہ احمد ندیم قاسمی کا ہے۔ وہ ترقی پسند ادبی نظریے کے ساتھ شروع سے وابستہ ہیں اور وابستہ چلے آ رہے ہیں بقول پروفیسر شریف کنجاہی "عرف عام میں ترقی پسند مصنفین سے وہ اہل قلم مراد تھے جو کسی حد تک وہی کچھ چاہتے تھے جسے کل سوشلزم اور آج کی اصطلاح میں اسلامک سوشلزم کہا جاسکتا ہے۔ قاسمی صاحب اس کے ہراول دستے میں ہیں۔ ان کی شاخ سخن کے پھول وہی رنگ روپ لئے ہوئے ہیں جو اس نخل کی دوسری شاخوں پر لگتے چلے آ رہے ہیں۔" (۸۹)۔ البتہ ان کی شاخ سخن پر آزاد نظم کا پھول خاصی دیر بعد کھلا۔ امجد اسلام امجد جنہیں احمد ندیم قاسمی کی قربت اور مخصوص ارادت مندی کا شرف حاصل ہے' ان کی آزاد نظم گوئی کے آغاز' اس ہیئت کی ماہیئت و نوعیت کے بارے میں ان کے نقطہ نظر اور اس صنف میں ان کے اختصاص سے متعلق درج ذیل اہم معلومات فراہم کرتے ہیں۔

"ندیم نے آزاد نظم لکھنا بہت دیر میں شروع کیا یعنی جب وہ کم و بیش پندرہ برس شاعری کر چکے تھے۔ یہ زمانہ وہ ہے جب ان کے گرد و پیش راشد' میراجی' خالد اور ان کے بعد آنے والی ایک بڑی نسل اس صنف سخن میں طبع آزمائی کر رہی تھی لیکن میرے خیال میں شروع کے چند سال شاعر اپنے آپ کو اس نئے پیرایۂ اظہار سے صحیح طور پر ADJUST نہیں کر سکا۔ البتہ پچھلے چند برسوں میں ندیم نے جو آزاد نظمیں لکھی ہیں ان کا ایک اپنا انداز ہے اور بالآخر شاعر نے مواد و ہیئت کے اس نئے رشتے کی دریافت میں ایک مشکل مرحلہ طے کر لیا ہے۔ آزاد نظم کی طرف ندیم کی یہ رغبت اور جھکاؤ محض اتفاقی یا رواجی نہیں ہے اس لئے اس میں شاعر کا خلوص اور تجربے کی سچائی نظر آتی ہے۔ انہوں نے آزاد نظم کو اپنی شہرت کے لئے زینہ نہیں بنایا بلکہ اس وقت اختیار کیا جب وہ پابند نظم کے ذریعے شعراء کی صف اول میں جگہ حاصل کر چکے تھے۔ نیز انہوں نے آزاد نظم کو صرف ان خیالات کے اظہار کے لئے استعمال کیا ہے جو شاید نظم کے پرانے ڈھانچے میں زیادہ موثر طریق پر پیش نہ ہو پاتے۔ انہوں نے آزاد نظم کو اس بے معنی علامیت' بد آہنگی اور لایعنیت سے آلودہ نہیں کیا جس کی وجہ سے اکثر قارئین اس صنف سخن سے اب تک مانوس نہیں ہو پاتے۔" (۹۰)

یہ سب کچھ بیان کرنے کا مقصد اس سے زیادہ کچھ نہیں کہ احمد ندیم قاسمی نے دیگر ترقی پسند شعراء کی بہ نسبت آزاد نظم کو زیادہ تاخیر سے اختیار کیا اور مواد و ہیئت کے اس نئے رشتے کے مشکل مرحلے کو کافی عرصہ لگ کے طے کیا۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے دوسرے شعری مجموعے "جلال و جمال" جس میں ۱۹۳۶ء سے لے کر ۱۹۴۶ء تک ان کے دس برسوں کی شعری تخلیقات شامل ہیں' میں ایک بھی آزاد نظم نہیں ہے۔ ان کے تیسرے مجموعہ کلام شعلۂ گل میں شامل نظموں کی ترتیب کے مطابق اڑتالیس پابند نظموں کے بعد پہلی آزاد نظم "عنفوان شباب" ہے جس کے اختتام پر ۱۹۴۷ء کا سنہ درج ہے۔ احمد ندیم قاسمی نے اپنی پہلی نظم ۱۹۳۱ء میں مولانا محمد علی جوہر کے سانحہ ارتحال پر لکھی جو روزنامہ سیاست میں شائع ہوئی۔ (۹۱)۔ اس طرح ثابت ہوتا ہے کہ ندیم نے اپنی شعری زندگی کے سترویں (۱۷ویں) برس میں آزاد نظم لکھنی شروع کی۔ عنفوان شباب جو ایک بارہ مصرعی مختصر نظم ہے اس طرح ہے۔

شبنم آئینہ بدست آئی سر برگ گلاب
ایک معصوم کلی
شاخساروں سے ہمک کر نکلی
آئینہ دیکھ کے شرمائی' لجائی' کانپی
جھرجھری لے کے سنبھلنا چاہا
لیکن احساس جمال
ایک کوندا ہے جو لپکے تو لپکتا ہی چلا جاتا ہے
اور معصوم کلی
کپکپاہٹ کے تسلسل سے چٹکنے پہ جو مجبور ہوئی
چور ہوئی

غنچہ تخلیق ہوا'
آئینہ چونک اٹھا'

اس خوبصورت نظم میں احمد ندیم قاسمی نے بالواسطہ طرز اظہار کو اپنایا ہے اور شباب کی آمد کو کلی کے چٹک کر غنچہ بننے کی تمثیل سے اجاگر کیا ہے۔ یہ کوئی رومانی تصور نہیں ہے بلکہ مشاہدے سے حاصل ہونے والا زندگی کا ایک گہرا تجربہ ہے۔ جس کی تہ نشیں لہریں پرت پرت ہو کر ابھرتی ہیں اور شاعر کی جمال پرستاری کے ساتھ ساتھ اس کی حسن کاری کو بھی ظاہر کرتی چلی جاتی ہیں۔ اس طرح احمد ندیم قاسمی حسن کو زندگی اور زندگی کے حسن پر منطبق کر کے ادب اور زندگی کے رشتے کا جمالی ثبوت مہیا کرتے ہیں۔ یہ ندیم کے فن کا ایک خصوصی پہلو ہے بقول ڈاکٹر سید عبداللہ "ندیم حسن کا دلدادہ اور محبت کا پرستار ہے' زندگی کا جلال اسے مرعوب بھی کرتا ہے اور مسحور بھی' مگر زندگی کا حسن اس کے قلب پر کچھ اس طرح ضو فگن ہے کہ اس کی شخصیت کے تار و پود اس سے منور دکھائی دیتے ہیں۔" (۹۴)۔ ندیم کی شخصیت کا یہی جمال ان کے فن کا حسن ہے اور اپنے فن کے حسن کو قائم رکھنے کے لئے بلکہ اس میں تازہ بہ تازہ اضافہ کرنے کے لئے وہ ہر شے میں حسن کی تلاش کو اولیت دیتے ہیں۔ حسن خواہ کوئی بھی شکل اختیار کرے ندیم کی نگاہیں اسے ضرور دیکھ لیتی ہیں۔ عنفوان شباب کے بعد اگلی نظم پنشن ہے۔ یہ بھی ۱۹۴۷ء ہی کی تخلیق ہے جبکہ اس کے فوری بعد کی تیسری آزاد نظم "مغویہ" ہے۔ جس کا سنہ تخلیق ۱۹۴۸ء ہے۔ نظم اس طرح شروع ہوتی ہے۔

رات خاموش ہے
سربر آوردہ اشجار دن بھر کے رقص مسلسل سے تھک ہار کر
بازوؤں کو سمیٹے
اندھیرے کے بستر پہ خوابیدہ ہیں
سرد جھونکے خراماں ہیں لیکن کوئی چاپ اٹھتی نہیں
جیسے شاہی کنیزیں' جو ملبوس کے نقرئی حاشیوں کو سنبھالے ہوئے
کانچ کے فرش پر چل رہی ہیں'
ستاروں کی آنکھوں میں نیندیں ہیں
رفتار میں ایک ایسا بہاؤ ہے
جیسے فضا سے اترتے ہوئے برف کے نرم گالے
پراسرار
آواز سے بے نیاز
اولیں عشق کی دھیمی سرگوشیوں کی طرح
رات خاموش ہے

ظاہر ہے یہ مصرعے مناظر فطرت اور مظاہر قدرت کی کیفیتوں کو سمیٹے ہوئے ہیں لیکن احمد ندیم قاسمی نے خارجی فضا بندی کو مجرد شکل میں صورت پذیر نہیں کیا۔ انہوں نے کمال ہنرمندی سے معروضی تصویروں کو ذہنی تصویروں کی مصوری سے پر جمال کیا ہے اور ایک ایسی فضا تعمیر کی ہے جو محض عکاسی سے آگے بڑھ کر ایک بھرپور احساس اور جامع تاثر بن جاتی ہے۔ یہ احساس اور تاثر پیکر تراشی اور فضا بندی کو داخلی جذبے کا تجربہ بناتے ہیں۔ جس سے خاص طور پر رات کی خاموشی' جسے اس سارے ماحول میں مرکزی حیثیت حاصل ہے' ایک گہری پراسراریت اور زبردست تحیر کو انگیخت کرتی ہے۔ اسرار و تحیر کا یہ سنجوک آگے چل کر رومانوی طرز احساس میں ڈھل جاتا ہے اور ماحول کی سرد مہری کسی قدر گرم و گداز ہو جاتی ہے یہ مصرعے ملاحظہ ہوں۔

جیسے اپنی ہی بانہوں میں لپٹی ہوئی سانولی سی دلہن
جس کے ماتھے کی افشاں پہ
گالوں کے غازے پہ
ہاتھوں کی مہندی پہ
سینے کے امڈے ہوئے عزم تخلیق پر
اس کے اپنے ہی پیکر کی خوشبو نے
وہ دائرے بن دیئے ہیں
جو چھونے سے گھل جائیں گے

رات خاموش ہے

چونکہ نظم کا موضوع سماجی اور المیاتی ہے جس میں جبر و زیادتی اور جور و تشدد کو بنیادی کردار کا درجہ حاصل ہے اس لئے مظاہر فطرت اور بیرونی ماحول سسم ناک صورت میں پیش کیا گیا ہے۔ یہ مصرعے دیکھئے۔

رات کی خامشی کتنی گہری ہے' کس درجہ گمبھیر ہے'
کس میں ہمت ہے، جو زور کی سانس تک لے سکے'
رات کے اس وقار اور پندار کو ٹھیس پہنچا سکے'
کس قدر طنطنے' کتنی پیاری رعونت سے لبریز ہے رات کی خامشی!
رات کی خامشی کتنی گہری ہے' کس درجہ گمبھیر ہے
رات خاموش ہے
ایک چیخ آسماں سے زمیں تک خراشیں اگاتی ہوئی
چار جانب لپکتی چلی جا رہی ہے'
ہوا کا بہاؤ الجھنے لگا ہے'
ستارے لرزنے لگے ہیں'
خود اپنے ہی بالوں میں لپٹی ہوئی سانولی سی دلہن
ٹوٹتی نیند کی ڈوریاں اپنی پلکوں سے چنتی ہوئی
چونک اٹھتی ہے'
خموشی کی گمبھیرتا کا بھرم کھل گیا ہے'
وقار اور پندار کے آئینوں کی کئی کرچیاں ہر طرف منتشر ہیں
یہ گستاخ آواز کس کی تھی؟
یہ کوا.. تھا؟
رات کی خامشی پھڑپھڑانے لگی ہے
شبوں کے ورق چیختے اور بجتے ہوئے ہر طرف اڑ رہے ہیں
یہ راتیں یہ دن
اور یہ شامیں' یہ صبحیں'
گھٹائیں امڈتی ہوئی اور چھٹتی ہوئی
بجلیاں جل رہی —— بجھ رہی ہیں
کڑک ہے'
چمک ہے'
ورق اڑ رہے ہیں
ورق تھم گئے ہیں'
سکوت —— ایک گمبھیر گہرا سکوت ——
اک پراسرار سناٹا

نظم کا آخری حصہ اپنے عہد کے استحصالی طبقوں اور کاروباری ذہنیت کی سرمایہ دارانہ سوچ پر زہر خند کا درجہ رکھتا ہے۔ زندگی کے ہر شعبے میں تاجرانہ عمل کی کی اجارہ داری اور جلب منفعت نے جس طرح ہر اخلاقی و انسانی قدر کو بری طرح پامال و شکستہ کر کے رکھ دیا ہے' منفی سیاست اور جھوٹی رہبری نے حقیقی جدوجہد کرنے والی قوتوں کو جس طرح بے کار و بے اثر بنا ڈالا ہے اور رنگ و نسل اور مذہب و مسلک کی غلط بہیمانہ تعبیروں نے یگانگت' مواخات' نیکی' عظمت اور انصاف پسندی کو جس بری طرح مسخ کیا ہے' اس کے لئے نظم کے یہ مصرعے فکر و فن کا جمیل امتزاج لئے ہوئے ہیں۔

اک بار پھر رات خاموش ہے
رات کی خامشی میں
بہت دور سے

نیند میں چور اک آواز آنے لگی ہے
اس آواز میں رات کی خامشی کا شکستہ وقار
ایک ٹوٹا ہوا طنطنہ
زخم آلود خود اعتمادی
پکار
احتجاج
اور جانے کہاں کا تاثر ہے'
آواز آنے لگی
تم نہیں جانتے'
تم جو ناموس و عصمت کی چھاتی میں آزادیوں کے علم گاڑتے ہو
مجھے تم نہیں جان سکتے
سیاست کے بازار کی جنس کو کون پہچان پائے
کسے دھیان آئے!
کہ میں کون ہوں —
قوم کے رہنما
میری تقدیس کو بیچ کر
اک نئی جنگ
اک تازہ سوداگری کے لئے
پھر سے تیاریاں کر رہے ہیں'
میں اس شور میں آج کس کو پکاروں
بتاؤں کسے
کس کو آواز دوں
کس سے یہ راز کہہ دوں
کہ میں مذہب و نسل کے چند رنگیں غباروں کے بدلے میں
بیچی ہوئی
ایک عورت ہوں'
بیٹی ہوں'
بیوی ہوں'
ماں ہوں'
بہن ہوں'
میں اک مغویہ ہوں!

مجموعی طور پر اس نظم میں متحیر کرنے والی شے اس کا منظر نامہ ہے جو بادی النظر میں معروض کا بیان لگتا ہے لیکن شاعر نے معروضات میں اپنے احساس کو داخل کر کے خارجی فضا کو بھی انسانی بنادیا اور مظاہر فطرت کی جتنی بھی تصویریں پیش کی ہیں' ان میں انسانی دل دھڑکتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ خاص طور پر رات کی جس کیفیت کو سامنے لایا گیا ہے وہ مغویہ کی کیفیت قلب اور دردناک حالت زار سے گہرے طور پر ہم آہنگ ہے۔ غم انسانی کی یہ فنی پیشکش ایک فرد کے غم کا نہیں پورے سماج کے غم کا لرزہ خیز اظہار ہے لیکن یہ اجتماعی غم محض فکری یا نظری قسم کی چیز نہیں ہے کیونکہ ایسا ہونے کی صورت میں اس کا علاقہ شاعری سے زیادہ نظریۂ اخلاق یا مابعد الطبیعیاتی فلسفے سے قائم ہو جانا لابدی تھا چنانچہ اس اجتماعی غم کی اساس شاعر نے ذاتی و باطنی تجربے پر رکھی ہے۔ یہیں پر آکر یہ اجتماعی غم اخلاقی نظریے اور مابعد الطبیعیاتی فلسفے سے اپنی سرحدیں علیحدہ کرلیتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ اجتماعی انسانی غم جو اخلاق و مابعد الطبیعیات سے متعلق ہے فکر سے پیدا ہوتا ہے اور ذاتی و باطنی تجربے سے حاصل ہونے والا غم جذبے سے جنم لیتا ہے اور شاعری کا بنیادی رشتہ جذبے سے ہوتا ہے ورنہ فلسفے کی ساری کتابیں شاعری ہو جاتیں۔ محض افکار و خیالات سے انسان دوستی کا دم بھرنا اور ہے اور اسے اپنے تجربے میں شامل کرنا اور ہے۔ احمد ندیم قاسمی کی

انسان دوستی کی بنیاد زندگی کے حقائق پر ہے۔ بقول فراق گورکھپوری "ندیم کے اشعار میں زندگی اور مسائل زندگی کی بھرپور چوٹیں ہیں۔ ان کی آواز میں زندگی کے خواب، زندگی کے درد، زندگی کی فتوحات اور ان فتوحات سے بڑھ کر اہم چیز زندگی کی شکستیں گہرے اور پر خلوص سوچ کے عناصر سب مل کر حل ہوگئے ہیں۔ پنجاب کی سرزمین سے ہی ایسا شاعر اٹھ سکتا تھا جس کی شخصیت میں نرمی اور کس بل کا حسین سنگم نظر آئے اور توانائی اور نزاکت جس کی شاعری کی جان ہو۔ ندیم کے اشعار کے پیچھے لمبے اور گہرے سوچ کا بہت بڑا پس منظر ہوتا ہے۔ یہی سوچ ان کے کلام میں چوٹیلا پن اور کاٹ پیدا کرتا ہے، جو صحت مند شاعری کی خصوصیت ہے۔"(۹۳)۔ احمد ندیم قاسمی کی اس نظم کی ایک خصوصیت تصویر بہ تصویر اور تمثال بہ تمثال وہ مرقع سازی ہے جس کے ذریعے شاعر کے افکار و خیالات اپنا اظہار کرتے ہیں۔ اس تصویر گری نے غیر مرئی افکار و نظریات کو بھی لمس اور حسیت کی شکل دے دی ہے۔ تجسیم کی اس صورت نے مجرد کو محسوس و متحجر بنا دیا ہے۔ تجسیم کی اس صورت گری سے تصویریں کلام کرنے لگی ہیں۔ ان میں ایک حرکت پیدا ہوگئی ہے اور تخلیقی رویہ محض ساکت منظر نگاری پر آکر ساکت نہیں ہوگیا بلکہ اس کے حرکی طرز عمل نے قارئین و ناظرین کے تجربے میں بھی شامل ہونے کی صلاحیت حاصل کرلی ہے۔ یہ تصویر کاری لفظ بہ لفظ ابہام سے وضاحت کی طرف حرکت پزیر رہتی ہے اور تصویری جزئیات کو نکتہ بہ نکتہ کھولتی چلی جاتی ہے۔ اس لحاظ سے یہ نظم استعارے کی ایمائیت سے زیادہ استعارے کی تفصیل پر مبنی ہے۔ یہیں سے ترقی پسند آزاد نظم کی علامت اپنی شناخت کو دیگر معاصر علامت نگاری سے ایک الگ سطح پر لے آتی ہے اور جو ندیم کی آزاد نظم کی ایک خاص پہچان ہے۔ ندیم افکار کے ابلاغ میں فن کے کسی گہرے پردے کے زیادہ قائل نہیں ہیں بلکہ وہ شعری حجاب کو شاعری کے لئے نادرست تصور کرتے ہیں اور دلیل کے ساتھ یہ کہتے ہیں کہ:

شعر میں بات چھپانے کی روش ترک کرو
اب تو افلاک کے اسرار بھی پردوں میں نہیں

آزاد نظم میں کھلم کھلا اظہار خیال کی بہترین مثال ان کی نظم "نیا ایشاء" ہے جو "شعلہ گل" کے حصہ منظومات کی آخری نظم ہے۔ یہ نظم ۱۹۴۹ء کی تصنیف ہے۔ اس نظم کی تصنیف کا محرک وہ اندوہناک سانحہ ہے جس کے تحت چین میں چیانگ کائی شیک کی حکومت نے چھ نوجوان ترقی پسند ادیبوں کو موت کی نیند سلا دیا گیا۔ جیسا کہ "شعلہ گل" میں اس نظم کے آغاز سے قبل درج ذیل نثری نوٹ سے ظاہر ہے۔

"۷۔ فروری ۱۹۳۱ء کو چین میں چیانگ کائی شیک کی حکومت نے چھ نوجوان ترقی پسند ادیبوں کو موت کے گھاٹ اتار دیا تھا۔
۷۔ فروری ۱۹۴۹ء کو انجمن ترقی پسند مصنفین لاہور نے ان چھ فنکاروں کی یاد میں ایک خاص اجلاس منعقد کیا۔ یہ نظم اسی موقع پر لکھی اور پڑھی گئی۔"(۹۴)

جیسا کہ نوٹ سے ظاہر ہے موضوعی اعتبار سے یہ نظم سرمایہ دارانہ نظام کی بربریت اور سامراجی دہشت گردی سے عبارت ہے اور ایشیاء میں ترقی پسندانہ جدوجہد کی انقلابی جہت کو واضح کرتی ہے۔ ایشیاء کے حوالے سے دنیا بھر کی ترقی پسند انقلابی قوتوں کو دعوت عمل دیتی ہے۔ عظمت انسانی، غیر طبقاتی معاشرے، تشدد سے پاک سماج اور امن عالم کے مطمع نظر کو واضح کرتی ہے۔ یہ نظم اس مجموعے کی سبب سے طویل نظم ہے اس لئے اسے درج کرنے سے پرہیز کیا گیا ہے۔ فنی لحاظ سے اس نظم میں زیادہ تر براہ راست اظہار کو اپنایا گیا جو شعر سے زیادہ نثر کے قریب ہے مثلاً:

ایشیاء کے ذخیرے میں غلے کے بدلے فرنگی سدا بھوک بھرتا رہا
ایشیاء ایشائی کے ہاتھوں سے پیہم نکلتا رہا
ایشیاء ایک ایسے خطرناک سانچے میں ڈھلتا رہا
جس میں مفلس کی پرچھائیں دھجی سی بن کر لٹکنے لگے
جس میں مجبور کی آہ کانٹا سا بن کر اٹکنے لگے
جس میں دھقان جائے تو اپنے لہو سے گلستان شاہی سجاتا پھرے
جو بھی انسان جائے وہ انسانیت کی ہزیمت کا
پرچم اڑاتا پھرے

اس نظم میں مساوی الوزن قافیہ دار مصرعوں کی بھی کثرت ہے جن میں مثنوی کا انداز پایا جاتا ہے مثلاً:

جس میں بچے کی چیخیں کھنکنے لگیں
جس میں عورت کی آہیں چھنکنے لگیں
جس میں بیوہ کے آنسو نگینے بنیں

جس میں عصمت کے ملبے دفینے بنیں
جس میں نمرود جھانکے تو عود اور عنبر کی خوشبو کا سیلاب گانے لگے
جس کو مزدور چھولے تو کژدم اڑیں اور اژدر کی پھنکار آنے لگے

مزید ایک مثال ملاحظہ ہو

کون جانے کہ انسان اپنی طہارت کو محکوم رہ کر بھی
کھوتا نہیں
کون جانے کہ آدم مظالم کے پاٹوں میں پس کر بھی
نابود ہوتا نہیں
کون جانے کہ جب شاخ پر برف جمتی ہے، کونپل کی تخلیق
رکتی نہیں
کون جانے کہ بہتے ہوئے پانیوں میں کرن ٹوٹ سکتی ہے
جھکتی نہیں
کون جانے کہ اجڑی ہوئی وادیاں کن بہاروں کو تکتی ہیں
شام و سحر
کون جانے، سپاٹ آسمانوں پہ رہتی ہے کیوں تشنہ لب
گلشنوں کی نظر

اس اقتباس میں چھوٹے مصرعوں کو محض تکلفاً" بڑے مصرعوں سے علیٰحدہ کیا گیا ہے ورنہ جذبے کا دباؤ اور آہنگ کا بہاؤ بڑے اور چھوٹے مصرعوں سے اس امر کا فنی تقاضا کرتا ہے کہ وہ ٹوٹے بغیر باہم مل کر ایک مصرعہ بنیں اور یہ مصنوعی توڑ فطری جوڑ سے اکائی کی تشکیل کرے۔ اس نظم میں بلند آہنگی بھی پائی جاتی ہے اور کہیں کہیں الفاظ کی گھن گرج بھی موجود ہے۔ مثلاً "کژدم اڑیں" "اژدر کی پھنکار آنے لگی" "بھٹیوں میں اچھالا گیا" اور "فغفور و خاقان تک کو لتاڑا گیا" جیسی لفظ بندی اونچے سر اور بھاری بھرکم لہجے کو ظاہر کرتی ہے۔ اس نظم میں خطابت کا انداز بھی ملتا ہے مثلاً:

اب تمہارے لہو کا جو قطرہ گرے گا وہ نسلوں کے کام آئے گا
پھر افق کی کماں میں تناؤ سا ہے
قلب انساں میں پھر ایک گھاؤ سا ہے
ایشیاء منتظر ہے کہ انسانیت اس کے رمنوں میں گانے لگے
چہچہانے لگے
آؤ آؤ، قدم یوں اٹھاؤ کہ لاکھوں کروڑوں شہیدوں کی محنت
ٹھکانے لگے

درج بالا مصرعے ثابت کرتے ہیں کہ احمد ندیم قاسمی انسان کے مستقبل سے مایوس نہیں ہیں۔ انہیں انسان کی بہترین صلاحیتوں پر زبردست اعتماد ہے اور وہ انسان کو مجبور و بے بس جان کر انہیں تن بہ تقدیر ہو جانے کے برعکس تقدیر کو بدلنے کے لئے جدوجہد پر آمادہ کرتے ہیں اور یہی ترقی پسند فلسفہ حیات ہے جو فلسفۂ وجودیت کے مقابلے میں کہیں زیادہ صحت مند اور مثبت ہے۔ فلسفہ وجودیت انسان کو پورے طور پر بے بس و لاچار بتاتا ہے اور اس فلسفے کے مطابق انسان کی اس بے بسی اور لاچاری کا بنیادی اور یقینی سبب خوف مرگ ہے۔ انگریزی زبان کے عظیم شاعر اور نابغہ روزگار اور ڈراما نگار ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ (T.S.ELIOT) کی متعدد نظموں میں روح انسانی کے اس فطری اضطراب کا تواتر کے ساتھ اظہار کیا گیا ہے اور انہوں نے خوف مرگ اور ادراک مرگ پر کئی طرح سے اپنے جذبات ظاہر کئے ہیں مثلاً "Choruses from the pock" میں انہوں نے ایک مقام پر لکھا ہے کہ:

"Life you may evade, but death you shall not, you shall not deny the stranger."

اسی طرح Portrait of lady کا خاتمہ ان لفظوں پر ہوتا ہے کہ:

"Now that we talk of dying and should I have the right to smile"

مزید برآں ان کی شہرۂ آفاق نظم "WASTE LAND" میں حیات کی بے ثباتی اور بقاء کی ناپائیداری کے مقابلے میں فنا کی مسلسل عملداری کا احساس نمایاں ہے مثلاً "HURRY UP PLEASE ITS TIME" کی متواتر تکرار سے تصور مرگ تنبیہہ بن کر بار بار دل

و دماغ کو کچوکے دیتا ہے۔ یہی صورت "ASH WEDNESDAY THE HOLLOW MEN" اور "SWEENEY AGONISTS" میں بھی ہے جہاں تخلیقی پس منظر میں موت اور موت کے خوف کا سایہ لرزاں و رقصاں معلوم دیتا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ ہنوز انسان موت کے آگے بے بس و مجبور ہے اور مشرقی شعراء شروع ہی سے اس بھیانک تصور کو پیش کر کے انسانی بے چارگی کو ظاہر کرتے چلے آرہے ہیں۔ تاہم ترقی پسند زاویہ فکر نے اس مجرد احساس میں تبدیلی پیدا کی اور موت کے موضوع کو مایوسی، دل شکستگی اور کلبیت کا باعث بنانے کے برعکس رجائیت اور امید افزائی کے طور پر استعمال کیا۔ اس طرح کائنات کی پر اسرار حقیقتوں کی تفہیم اور ناقابل تسخیر قوتوں کی تسخیر جیسی مثبت سوچ اردو شاعری میں پیدا ہوئی اور انسانی عظمت پر یقین محکم ہونے لگا۔ انسان کی یہ عظمت تجریدیت کی حامل نہیں تھی بلکہ تاریخی اور سائنسی نقطہ نظر سے مختص تھی۔ عظمت انسانی کے اس متحرک تصور نے حیات انسانی کے لئے جہد و پیکار کا عزم فراہم کیا۔ اس طرح اردو نظم کے فکر و فن میں ادراک و آگہی کی نئی روشنی در آئی۔ پیرزادہ دستگیر متخلص بہ ظہیر کاشمیری اردو کے وہ واحد اور پہلے ترقی پسند شاعر ہیں کہ جن کی شعری زندگی کا آغاز و اختتام ہی عظمت آدم کے منشور پر ہوتا ہے۔

ہمارے نام سے خائف رہو خداوندو
ہمارا نام ہے اعلان عظمت آدم

عظمت آدم کے تصور سے ان کی دلبستگی و وابستگی کا یہ عالم رہا ہے کہ انہوں نے اپنے اولین مجموعہ شاعری کا نام عظمت آدم رکھا اور ساری زندگی جو کچھ نظم و نثر میں پیش کیا اس کا محوری نکتہ عظمت آدم ہی رہا۔ عظمت آدم سے ان کی مراد یہ ہے کہ تمام ارضی وسائل و ثمرات پر ہر انسان برابر کا حقدار ہے۔ انسانوں میں گروہی درجہ بندی اور مخصوص مفاد پرستی عظمت انسان کی توہین ہے۔ انسانی کی بے توقیری، مظلومیت اور مقہوریت وغیرہ تاریک ذہنوں کے تاریک دور کی تاریک پیداوار ہیں اس بھیانک اور انسانیت دشمن ظلمت کو آزادی، مساوات اور غیر طبقاتی نظام کے اجالے ہی سے دور کیا جاسکتا ہے۔ ظہیر کاشمیری کی نظم "اجلے سویرے" اسی نوع کے اجالے کے احساس سے عبارت ہے۔ نظم اس طرح ہے۔

فرش چمن پر، سرو سمن پر
شبنم نے موتی لٹائے
دشت و دمن کی رنگیں جبیں پر کرنوں نے سہرے سجائے
پنگھٹ پہ لہرائے، رنگین آنچل، ساحل پہ جاگے مچھیرے
آئے ہیں اجلے سویرے
ڈھوروں کو لے کر نکلے گوالے
ماضی کے قصے سناتے
کھیتوں کی پگڈنڈیوں پر رواں ہیں
دہقان تانیں اڑاتے
فصلوں سے مہکے ہوئے آنگنوں میں، خوشیوں نے ڈالے ہیں ڈیرے
آئے ہیں اجلے سویرے
نغموں کا ساون برسنے لگا ہے
شہروں کے دیوار و در سے
سینوں میں چاہت کے ارماں سجائے
نکلے ہیں لوگ اپنے گھر سے
جلوہ پرستوں کے روشن دلوں میں، ہیں مہ وشوں کے بسیرے
آئے ہیں اجلے سویرے
اڑتے اندھیروں کے ساتھ اڑ چلے ہیں
خواب گراں کے زمانے
بزم جہاں میں چھڑنے لگے ہیں
آتی رتوں کے فسانے
آتی رتوں نے لہرا دیئے ہیں، خوشیوں کے چنچل پھریرے
آئے ہیں اجلے سویرے

اس نظم میں سادگی، سلاست، روانی، **نغمگی** اور سبک روی پائی جاتی ہے۔ خوبصورت امیجری، ہلکے ہلکے اشارے، بلیغ استعارے، دلاویز تمثیل نگاری، تخیل کی بلندی، فکر کی ندرت، لہجے کی شادابی اور احساس کی شدت ظہیر کاشمیری کے منفرد فن کی دلیلیں ہیں۔ انھوں نے اپنے تخلیقی احساس کو کبھی بھی **انجماد** کا شکار نہیں ہونے دیا۔ ان کی بصیرت نے قومی و بین الاقوامی تغیرات ہمیشہ زیرکی سے تجزیہ کیا ہے اور کسی بھی عصری صداقت سے چشم پوشی اختیار نہیں کی ہے۔ ہمارے ناہموار اور طبقاتی معاشرے میں انسانی شکست و ریخت اور بکھراؤ کا جو سلسلہ ہے، ظہیر کاشمیری کی نظم گوئی نے اسے سلیقے سے فن کا حصہ بنایا ہے۔ قدروں کے ٹکراؤ، فکر و عمل کے تضادات اور ظاہر و باطن کی دوئی کے حساس رخ ان کے قلم کی زد میں آنے سے بچ نہیں سکے۔ انھوں نے کھوکھلے مہذب پن، فرد اور سماج کے خلا اور خواب اور حقیقت کے امتیاز سے پیدا ہونے والی درد انگیز صورت حال کو موضوع و ہیئت کے پسندیدہ تجربے میں ڈھالا ہے۔ مثلاً ان کی ایک نظم "میڈم نی نی" ہے جو جدید تہذیب کی ڈسی ہوئی ایک عورت کی تنہائی کا المیہ ہے۔ جب خواب کا سحر ٹوٹتا ہے تو حقیقت کی بے رحم تلخی اس کی پیاسی آنکھوں میں تشنگی اور بھی سوا کر دیتی ہے۔ نظم اس طرح ہے۔

کنول جلے، صندل کی خوشبو
سرخ، سنہرے قالینوں پر پھیل گئی
میڈم نی نی
ابریشم کی انگیا پہنے
شیشے کے تاروں کا لہنگا
گوری ساقوں، ابھرے کولہوں پر پھیلائے
نیلے ریشم کی مسند پر لیٹ گئی ہے
کمرے کی تنہا کھڑکی کے پس منظر میں
ماہ درخشاں
گھنے صنوبر کی شاخوں میں الجھا الجھا
خنک رسیلی، مست فضا سے
چپکے چپکے
میڈم نی نی کو حیرت سے دیکھ رہا ہے
خوابوں کے شب تاب پروں پر
اڑتے اڑتے
میڈم نی نی مولن روج (MAULIN ROUGH) میں جا پہنچی ہے
مولن روج میں
روشنیوں کا جال بچھا ہے
عشق و ہوس کی گرمی سے اک حشر بپا ہے
روشنیوں کے مرغولوں میں
میڈم نی نی
یول برینر (YULE BRAYNER) کی پیشانی چوم رہی ہے
لمس کی لذت، رقص کے چکر بڑھتے بڑھتے
اس کے بدن میں گرم ستارے بھر دیتے ہیں
آخر شب
تنہا کھڑکی کے پس منظر سے
ماہ درخشاں رخصت ہوگا
گھنا صنوبر تنہا، افسردہ رہ جائے گا
صبح کا تار دروازے پر
دستک دے گا
میڈم نی نی

گہری نیند سے جاگ اٹھے گی
اس کی تشنہ، پیاسی آنکھیں
اور بھی تشنہ ہو جائیں گی
دشت حقیقت کے ٹیلوں سے
خواب کی چڑیاں اڑ جائیں گی

ظہیر کاشمیری کی ایک اور آزاد نظم "مصلوب آدمی" ہے۔ اس نظم میں مجبور و مظلوم اور مقہور و مجبور انسانیت کے خلاف مفاد پرست عناصر کے بہیمانہ اور عیارانہ حربوں کے استعمال کو ظاہر کیا گیا ہے۔ یہ نظم ایک لحاظ سے کچلے ہوئے انسان کی عہد بہ عہد تاریخ ہے اور اس کی مستقل بدنصیبی کی دردناک اور سسم ناک داستان ہے۔ حقوق یافتہ اور مفاد پرست طبقے کی محروم حقوق طبقے کے خلاف سازش کی عکاسی ہے۔ نظم درج ذیل ہے۔

بے روح انسان
برس ہا برس سے
کڑی دھوپ میں سر برہنہ کھڑا ہے
اسے اک نمد پوش واعظ نے
مژدہ سنایا
اگر تو شرر بار موسم کو
اپنا مقدر سمجھ لے
تو میں آخرت کے خیاباں میں
اک موتیوں سے جڑا سائباں
بخش دوں گا تجھے
مگر یہ تمازت زدہ آدمی
جب شرر بار موسم کو
اپنا مقدر سمجھنے لگا
تو کڑی دھوپ پہلے سے افزوں ہوئی
شدت مہر سوزاں سوا ہو گئی
موتیوں سے جڑے سائباں کی تمنا
ہوا ہو گئی
اسے ایک آتش بیاں، لفظ گر
نے کہا
تو اگر میرے منشور کو
حرف آخر سمجھ لے
تو میں تجھ کو اک قصر گل بار
اور چتر زر کار دوں گا
کہ تو زندگی بھر
سکون بخش سایوں کی ٹھنڈک
سے مسرور ہو
مگر جب یہ حدت زدہ آدمی
لفظ گر کے تہی دست منشور کو
حرف آخر سمجھنے لگا
تو وہیں قصر گل بار اور چتر زر کار کا
سب بھرم کھل گیا

لفظ گر چل دیا
اور شعاعوں کے تیروں نے
اس کا بدن چھید ڈالا
اس کو ظلِ الٰہ
دین کے خلد گر
بے ہنر راہبر
جھوٹے وعدوں کے
ملبوس دیتے رہے
اس کو سائے کا مژدہ سنا کر
ہر اک دور میں لوٹ لیتے رہے
اور یہ بے روح انساں
جو صدیوں سے کرنوں کی سولی پہ
مصلوب تھا
اب بھی مصلوب ہے

یہ نظم دین کے خلد گروں کے مقدس اور بے ہنر رہبروں کے پرتپاک جھوٹ کا پول کھولتی ہے اور انسانی تاریخ کو اپنے چلن پر نظر ثانی کی دعوت دیتی ہے۔ مجموعی طور پر ظہیر کاشمیری کی ان تینوں نظموں میں انسانی عظمت کے مادی تصور کی نشاندہی ہوتی ہے۔ حال و ماضی میں انسان پر انسان کے ظلم و تشدد کی تاریخ ابھرتی ہے اور انسان کی سیاہ بختی و بدنصیبی اور بے بسی و لاچاری کی ذمہ دار انسانی شکلوں میں غیر انسانی قوتوں کی نشاندہی ہوتی ہے۔ فنی لحاظ سے ان نظموں میں جمالیاتی آب و رنگ بھی ہے اور علامتی طرز اظہار بھی۔ استعارے اور تشبیہیں بھی ہیں اور تمثالیں اور نئے پیکر بھی۔ اس کے علاوہ لسانی تشکیل کے مثبت تجربے بھی ملتے ہیں۔ ہیئت و اسلوب اور معروض و موضوع کا خوبصورت امتزاج بھی پایا جاتا ہے۔

ان شعراء کے علاوہ کیفی اعظمی، سلام مچھلی شہری اور عارف عبدالمتین نے بھی کچھ کچھ آزاد نظمیں کہی ہیں۔ کیفی اعظمی جب راست اظہار اور بیانیہ انداز کو خیر آباد کہہ کر علامتی پیرائے اور حیاتی اظہار کی طرف راجع ہوئے تو ان کی آزاد نظم کی کیفیت و کمیت قابل توجہ بنی۔ کیفی کی نظموں میں علامت کا سلسلہ دور تک بڑھتا چلا جاتا ہے۔ وہ اپنی ذات کے نجی اور سماجی دونوں رنگوں کو ساتھ ساتھ لے کر چلتے ہیں۔ جہاں یہ دونوں رنگ اکٹھے ہو جاتے ہیں اور جب وہ حسیت کا ارتکاز کرنے میں بھی کامیاب ہو جاتے ہیں تو نظم معنی خیز اور پرکشش بن جاتی ہے۔ سلام مچھلی شہری کے ہاں روایتی شعور کے ساتھ حسن معنی اور حسن صورت کا سنگم ملتا ہے۔ ان کے فن میں جدت بھی ہے اور سحر طرازی بھی۔ فکر بھی متوازن ہے اور جذبات معتدل ہیں۔ عارف عبدالمتین کی آزاد نظم میں بھی ایک خاص مثالئے کی جستجو کی کار فرمائی نظر آتی ہے۔ وہ رجائیت کے خوش آئند پہلو کو کبھی بھی ہاتھ سے جانے نہیں دیتے۔ ان کے شعری اسلوب پر پرشکوہ الفاظ کا بھی غلبہ ہے۔ تاہم وہ زندگی کی جبریت کو ہدف طنز بنانے میں لفظ سے نشتر کا کام لینا جانتے ہیں۔ عارف کے ہاں طبقاتی کشمکش کا متحرک تصور بھی ملتا ہے۔ جب وہ عوام سے کلام کرتے ہیں تو ان کے لہجے میں ایک گمبھیرتا پیدا ہو جاتی ہے اور ان کا منطقی اور بیانیہ اسلوب ایک خوابناک فضا میں ڈھلنے لگتا ہے۔ مجموعی طور پر ترقی پسند تحریک کے زیر اثر لکھی جانے والی آزاد نظم میں سماج کو تاریخ کی مادی جدلیت کے اصولوں کی روشنی میں دیکھنے کو سعی ملتی ہے اور عظمت آدم اور فلاح انسانی کا تصور اجاگر ہے۔ فنی لحاظ سے ان شعراء کے ہاں براہ راست اظہار کے ساتھ ساتھ بالواسطہ اور علامتی اظہار بھی ملتا ہے تاہم علامتی اظہار کے نظریاتی نمائندے حلقہ ارباب ذوق سے وابستہ شعراء ہیں لٰہذا ضروری ہے کہ ترقی پسند تحریک کے پہلو بہ پہلو پنپنے والی حلقہ ارباب ذوق کی تحریک اور اس کے زیر اثر تخلیق ہونے والی شاعری کا جائزہ لینے سے قبل علامت نگاری کی تحریک کا بھی مجمل جائزہ لے لیا جائے تاکہ علامت نگاری کے جس جدید رویے اور میلان سے حلقہ ارباب ذوق نے فکر و فن کا اکتساب کرنے کو ترجیح دی اس کی ماہیت و حقیقت کا ضروری تعارف حاصل ہو جائے۔

حواشی

(۱) ڈاکٹر سید عبداللہ 'مباحث' مجلس ترقی ادب 'لاہور '۱۹۶۵ء 'ص ۲۹۷
(۲) سید سجاد ظہیر 'روشنائی 'مکتبہ اردو 'لاہور '۱۹۷۶ء 'ص ۱۵
(۳) احمد علی 'ترقی پسند تحریک کا پس منظر 'افکار کراچی 'مارچ ۱۹۷۴ء 'ص ۴۰
(۴) احمد علی 'ترقی پسند تحریک کا پس منظر 'افکار کراچی 'مارچ ۱۹۷۴ء 'ص ۴۲
(۵) سید سجاد ظہیر 'یادیں 'پاکستانی ادب 'سالنامہ '۱۹۷۶ء 'ص ۲۱
(۶) سید سجاد ظہیر 'روشنائی 'مکتبہ اردو 'لاہور '۱۹۷۶ء 'ص ۲۳
(۷) خلیل الرحمٰن اعظمی 'اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک 'ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ '۱۹۷۹ء 'ص ۳۵
(۸) سید سجاد ظہیر 'روشنائی 'مکتبہ اردو 'لاہور '۱۹۷۶ء 'ص ۴۰
(۹) سید سجاد ظہیر 'روشنائی 'مکتبہ اردو 'لاہور '۱۹۷۶ء 'ص ۴۲
(۱۰) سید سجاد ظہیر 'روشنائی 'مکتبہ اردو 'لاہور '۱۹۷۶ء 'ص ۴۲
(۱۱) بحوالہ سردار جعفری 'ترقی پسند ادب 'انجمن ترقی اردو (ہند) علی گڑھ 'بار دوم ۱۹۵۷ء 'ص ص ۲۱ '۲۲
(۱۲) بحوالہ سید سجاد ظہیر 'روشنائی 'مکتبہ اردو 'لاہور '۱۹۷۶ء 'ص ۱۶۰
(۱۳) سید سجاد ظہیر 'روشنائی 'مکتبہ اردو 'لاہور '۱۹۷۶ء 'ص ۲۴۳
(۱۴) عزیز احمد 'ترقی پسند ادب 'کاروان ادب 'ملتان صدر '۱۹۸۶ء 'ص ۵۷
(۱۵) سید سجاد ظہیر 'روشنائی 'مکتبہ اردو 'لاہور '۱۹۷۶ء 'ص ۲۹۳
(۱۶) سید سجاد ظہیر 'روشنائی 'مکتبہ اردو 'لاہور '۱۹۷۶ء 'ص ۲۹۷
(۱۷) ظہیر کاشمیری 'بات چیت 'سویرا 'شمارہ نمبر ۷ '۸ 'ص ۸
(۱۸) شاہراہ کانفرنس نمبر 'اپریل ۱۹۵۳ء 'بحوالہ عقیل احمد صدیقی 'جدید اردو نظم ــــ نظریہ و عمل 'ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ '۱۹۹۰ء 'ص ۵۹
(۱۹) فیض احمد فیض 'فیض احمد فیض '(تنقیدی جائزہ) مرتبہ خلیق انجم 'گلشن ہاؤس 'لاہور '۱۹۹۱ء 'ص ۳۱۴
(۲۰) سجاد حارث 'ادب اور ریڈیکل جدیدیت 'نگارشات لاہور '۱۹۸۸ء 'ص ۱۱۳
(۲۱) T.S.ELIOT, SELECTED ESSAYS, FABER AND FABER LIMITED, LONODN, JULY 1972, P.287
(۲۲) سہیل احمد 'طرزیں 'توسین 'لاہور '۱۹۸۲ء 'ص ص ۸۵ '۸۶
(۲۳) خلیل الرحمٰن اعظمی 'اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک 'ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ '۱۹۷۹ء 'ص ۱۳۵
(۲۴) فیض احمد فیض 'فیض احمد فیض '(تنقیدی جائزہ) مرتبہ خلیق انجم 'گلشن ہاؤس 'لاہور '۱۹۹۱ء 'ص ۳۲۴
(۲۵) فیض احمد فیض 'فیض احمد فیض '(تنقیدی جائزہ) مرتبہ خلیق انجم 'گلشن ہاؤس 'لاہور '۱۹۹۱ء 'ص ۳۲۸
(۲۶) خلیل الرحمٰن اعظمی 'اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک 'ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ '۱۹۷۹ء 'ص ۱۱۵
(۲۷) پروفیسر عبدالعلیم 'اردو ادب کے رجحانات پر ایک نظر 'سویرا 'لاہور 'شمارہ نمبر ۱۲ 'ص ۲۳
(۲۸) خلیل الرحمٰن اعظمی 'اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک 'ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ '۱۹۷۹ء 'ص ۱۵۷
(۲۹) عزیز احمد 'ترقی پسند ادب 'ادارہ اشاعت اردو 'حیدر آباد '۱۹۴۵ء 'ص ۸۹
(۳۰) سردار جعفری 'ترقی پسند ادب 'انجمن ترقی اردو ہند علی گڑھ 'بار دوم ۱۹۵۷ء 'ص ص ۱۳۵ '۱۵۵
(۳۱) اختر انصاری 'افادی ادب 'آزاد کتاب گھر دہلی '۱۹۵۵ء 'ص ۹۳
(۳۲) سجاد ظہیر 'مضمون 'اردو کی جدید انقلابی شاعری 'نیا ادب 'خاص نمبر 'جولائی ۱۹۳۹ء 'ص ۸۶
(۳۳) خلیل الرحمٰن اعظمی 'اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک 'ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ '۱۹۷۹ء 'ص ۱۱۹
(۳۴) علی سردار جعفری 'گفتگو 'مولفہ منظر جمیل 'مکتبہ دانیال کراچی 'مارچ ۱۹۸۶ء 'ص ۲۰
(۳۵) سجاد ظہیر 'شخص و عکس '،مضمون مشمولہ افکار کراچی 'فیض نمبر 'ص ۱۶۵
(۳۶) ن۔م۔ راشد 'دیباچہ 'نقش فریادی 'ہمالیہ بک ہاؤس 'دہلی 'سنہ اشاعت ندارد 'ص ۱۶

(۳۷) احمد ندیم قاسمی 'فیض' نظریات کا شاعر' مضمون' مشمولہ فیض احمد فیض 'تنقیدی جائزہ' مرتبہ خلیق انجم' گلشن ہاؤس لاہور' ۱۹۹۱ء' ص ۱۳۶

(۳۸) ن۔م۔راشد' دیباچہ' نقش فریادی' ہمالیہ بک ہاؤس' دہلی' سنہ اشاعت ندارد' ص ۱۶

(۳۹) پروفیسر سلامت اللہ خان' انتظار اور تنہائی کا شاعر' مضمون مشمولہ 'فیض احمد فیض تنقیدی جائزہ' مرتبہ خلیق انجم' گلشن ہاؤس' لاہور' ۱۹۹۱ء' ص ص ۱۵۰' ۱۵۲

(۴۰) افتخار جالب' لسانی تشکیلات' نئی شاعری (ایک تنقیدی مطالعہ) مرتبہ افتخار جالب' نئی مطبوعات' لاہور' ۱۹۶۶ء' ص ص ۲۷۲۔۲۷۳

(۴۱) مخدوم محی الدین' مخدوم اور کلام مخدوم' مکتب پرنٹرز و پبلشرز لمیٹڈ' کراچی' ۱۹۷۲ء' ص ۲۵

(۴۲) عقیل احمد صدیقی' جدید اردو نظم ــــ نظریہ و عمل' ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ' ۱۹۹۰ء' ص ۴۳

(۴۳) عقیل احمد صدیقی' جدید اردو نظم ــــ نظریہ و عمل' ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ' ۱۹۹۰ء' ص ۸۶

(۴۴) سردار جعفری' ترقی پسند ادب' انجمن ترقی اردو (ہند) علی گڑھ' بار دوم' ۱۹۵۷ء' ص ۱۹۳

(۴۵) سید سجاد ظہیر' روشنائی' مکتبہ اردو' لاہور' ۱۹۷۶ء' ص ۲۵۲

(۴۶) سردار جعفری' ترقی پسند ادب' انجمن ترقی اردو ہند علی گڑھ' بار دوم' ۱۹۵۷ء' ص ص ۱۹۴' ۱۹۵

(۴۷) سردار جعفری' ترقی پسند ادب' انجمن ترقی اردو ہند علی گڑھ' بار دوم' ۱۹۵۷ء' ص ۹۰

(۴۸) سردار جعفری' ترقی پسند ادب' انجمن ترقی اردو ہند علی گڑھ' بار دوم' ۱۹۵۷ء' ص ۹۱

(۴۹) سردار جعفری' ترقی پسند ادب' انجمن ترقی اردو ہند علی گڑھ' ۱۹۵۷ء' بار دوم' ص ص ۹۱' ۹۲

(۵۰) عقیل احمد صدیقی' جدید اردو نظم ــــ نظریہ و عمل' ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ' ۱۹۹۰ء' ص ۸۷

(۵۱) ڈاکٹر انور سدید' اردو ادب کی تحریکیں' انجمن ترقی اردو پاکستان' کراچی' اشاعت دوم' ۱۹۹۱ء' ص ص ۵۳۱' ۵۳۲

(۵۲) عقیل احمد صدیقی' جدید اردو نظم ــــ نظریہ و عمل' ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ' ۱۹۹۰ء' ص ۸۷

(۵۳) مجتبیٰ حسین' سرخ بر سیاہ' مضمون مشمولہ 'فیض احمد فیض تنقیدی جائزہ' مرتبہ خلیق انجم' گلشن ہاؤس لاہور' ۱۹۹۱ء' ص ۱۳۱

(۵۴) رشید حسن خاں' فیض کی شاعری کے چند پہلو' مضمون' مشمولہ' فیض احمد فیض' تنقیدی جائزہ' مرتبہ خلیق انجم' گلشن ہاؤس لاہور' ۱۹۹۱ء' ص ص ۲۰۹' ۲۱۰

(۵۵) احمد ندیم قاسمی' فیض نظریات کا شاعر' مضمون' مشمولہ فیض احمد فیض' تنقیدی جائزہ' مرتبہ خلیق انجم' گلشن ہاؤس لاہور' ۱۹۹۱ء' ص ۱۳۷

(۵۶) جابر علی سید' تنقید و تحقیق' کارواں ادب' ملتان صدر' ۱۹۸۷ء' ص ۳۹

(۵۷) ڈاکٹر وزیر آغا' فیض احمد فیض اور ان کی شاعری' مضمون مشمولہ فیض احمد فیض عکس اور جہت' مرتبہ شاہد ماہلی' معیار پبلی کیشنز' نئی دہلی' ۱۹۸۷ء' ص ۵۱

(۵۸) مجتبیٰ حسین' سرخ بر سیاہ' مضمون' مشمولہ فیض احمد فیض' تنقیدی جائزہ' مرتبہ خلیق انجم' انجمن ترقی اردو (ہند) نئی دہلی' ۱۹۸۵ء' ص ص ۱۳۳' ۱۳۴

(۵۹) رشید حسن خاں' فیض کی شاعری کے چند پہلو' مضمون' مشمولہ فیض احمد فیض' تنقیدی جائزہ' مرتبہ خلیق انجم' انجمن ترقی اردو (ہند) نئی دہلی' ۱۹۸۵ء' ص ۲۰۲

(۶۰) فیض احمد فیض' مہ و سال آشنائی' دانیال کراچی' تیسری بار ۱۹۸۸ء' ص ۹۶

(۶۱) فیض احمد فیض' مہ و سال آشنائی' دانیال کراچی' تیسری بار ۱۹۸۸ء' ص ص ۹۶' ۹۷

(۶۲) رشید حسن خاں' فیض کی شاعری کے چند پہلو' مضمون' مشمولہ فیض احمد فیض' تنقیدی جائزہ' مرتبہ خلیق انجم' انجمن ترقی اردو (ہند) نئی دہلی' ۱۹۸۵ء' ص ص ۲۰۳' ۲۰۴

(۶۳) ڈاکٹر عبادت بریلوی' بچپن کی قرأت سے جوش کی بزرگی تک' (فیض احمد فیض کا انٹرویو) مشمولہ فیض احمد فیض' تنقیدی جائزہ' مرتبہ خلیق انجم' انجمن ترقی اردو (ہند) نئی دہلی' ۱۹۸۵ء' ص ۳۶۲

(۶۴) ڈاکٹر اعجاز حسین' مختصر تاریخ ادب اردو' اردو اکیڈمی سندھ کراچی' ۱۹۷۱ء' ص ۲۶۶

(۶۵) ڈاکٹر انور سدید' اردو ادب کی تحریکیں' انجمن ترقی اردو پاکستان' کراچی' اشاعت دوم' ۱۹۹۱ء' ص ۵۳۱

(۶۶) عقیل احمد صدیقی' جدید اردو نظم ــــ نظریہ و عمل' ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ' ۱۹۹۰ء' ص ۱۱۷

(۶۷) عقیل احمد صدیقی' جدید اردو نظم ــــ نظریہ و عمل' ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ' ۱۹۹۰ء' ص ۸۷

(۶۸) مخدوم محی الدین' شان نزول' مشمولہ مخدوم اور کلام مخدوم' مکتب پرنٹرز و پبلشرز لمیٹڈ کراچی' ۱۹۷۲ء' ص ۲۹

(۶۹) مخدوم محی الدین' مخدوم اور کلام مخدوم' (مخدوم محی الدین' ایک تعارف) مکتب پرنٹرز و پبلشرز لمیٹڈ کراچی' ۱۹۷۲ء' ص ۹

(۷۰) ڈاکٹر محمد حسن 'معاصر ادب کے پیش رو' غضنفر اکیڈمی پاکستان 'کراچی' ۱۹۸۸ء 'ص ۷۰

(۷۱) عزیز احمد' ترقی پسند ادب 'کاروان ادب ملتان' ۱۹۸۶ء 'ص ۱۰۸

(۷۲) مخدوم محی الدین 'مخدوم اور کلام مخدوم 'کتب پرنٹرز و پبلشرز لمیٹڈ کراچی' ۱۹۷۲ء 'ص ۱۳۸

(۷۳) سبط حسن 'خط بنام مخدوم محی الدین 'مشمولہ مخدوم اور کلام مخدوم 'کتب پرنٹرز و پبلشرز لمیٹڈ کراچی' ۱۹۷۲ء 'ص ص ۲۱' ۲۲

(۷۴) مخدوم محی الدین 'شان نزول 'مشمولہ مخدوم اور کلام مخدوم 'کتب پرنٹرز و پبلشرز لمیٹڈ کراچی' ۱۹۷۲ء 'ص ص ۳۱' ۳۲

(۷۵) ڈاکٹر محمد حسن 'معاصر ادب کے پیش رو' غضنفر اکیڈمی پاکستان 'کراچی' ۱۹۸۸ء 'ص ۷۱

(۷۶) ڈاکٹر محمد حسن 'معاصر ادب کے پیش رو' غضنفر اکیڈمی پاکستان 'کراچی' ۱۹۸۸ء 'ص ص ۷۱' ۷۲

(۷۷) مخدوم محی الدین 'شان نزول 'مشمولہ مخدوم اور کلام مخدوم 'کتب پرنٹرز و پبلشرز لمیٹڈ کراچی' ۱۹۷۲ء 'ص ۳۲

(۷۸) عقیل احمد صدیقی' جدید اردو نظم ---- نظریہ و عمل 'ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ' ۱۹۹۰ء 'ص ص ۱۳۷' ۱۳۸

(۷۹) عقیل احمد صدیقی' جدید اردو نظم ---- نظریہ و عمل 'ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ' ۱۹۹۰ء 'ص ۱۳۸

(۸۰) عزیز احمد' ترقی پسند ادب 'کاروان ادب ملتان' ۱۹۸۶ء 'ص ۱۰۳

(۸۱) ڈاکٹر محمد حسن 'شعر نو' ادارہ فروغ اردو لکھنؤ' ۱۹۶۱ء 'ص ۱۹۰

(۸۲) عقیل احمد صدیقی' جدید اردو نظم ---- نظریہ و عمل 'ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ' ۱۹۹۰ء 'ص ۸۷

(۸۳) سردار جعفری 'نئی دنیا کو سلام 'پیش لفظ 'کتب پبلشرز لمیٹڈ 'بمبئی' مئی ۷ ۱۹۴۳ء 'ص ۸

(۸۴) سردار جعفری 'نئی دنیا کو سلام 'پیش لفظ 'کتب پبلشرز لمیٹڈ 'بمبئی' مئی ۷ ۱۹۴۳ء 'ص ص ۸' ۹

(۸۵) ڈاکٹر محمد حسن 'شعر نو' ادارہ فروغ اردو لکھنؤ' ۱۹۶۱ء 'ص ص ۱۸۴' ۱۸۵

(۸۶) ڈاکٹر محمد حسن 'معاصر ادب کے پیش رو' غضنفر اکیڈمی پاکستان 'کراچی' ۱۹۸۸ء 'ص ۷۵

(۸۷) عقیل احمد صدیقی' جدید اردو نظم ---- نظریہ و عمل 'ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ' ۱۹۹۰ء 'ص ۸۹

(۸۸) ڈاکٹر محمد حسن 'شعر نو' ادارہ فروغ اردو لکھنؤ' ۱۹۶۱ء 'ص ۱۹۰

(۸۹) پروفیسر شریف کنجاہی 'ندیم کے ترقی پسندانہ افکار کراچی 'مضمون مشمولہ افکار ندیم نمبر ص ۳۷۹

(۹۰) امجد اسلام امجد 'احمد ندیم قاسمی کی نظمیں 'مضمون مشمولہ 'افکار کراچی 'ندیم نمبر ص ۳۹۶

(۹۱) صہبا لکھنوی 'احمد ندیم قاسمی (زندگی 'شخصیت اور فن کا مستند جائزہ) مشمولہ افکار کراچی 'ندیم نمبر' ص ۲۳

(۹۲) ڈاکٹر سید عبد اللہ 'سخن ور (نئے اور پرانے) مغربی پاکستان اردو اکیڈمی لاہور' فروری ۱۹۷۶ء 'ص ۱۹۶

(۹۳) فراق گورکھپوری 'اجمالا" (دیباچہ) دشت وفا 'شعری مجموعہ احمد ندیم قاسمی 'التحریر اردو بازار' لاہور ۱۹۸۶ء 'ص ۲۸۰

(۹۴) احمد ندیم قاسمی "شعلہ گل" مکتبہ ادب جدید لاہور' ۱۹۵۳ء 'ص ۱۷۳

پانچواں باب

اردو آزاد نظم اور علامت نگاری

★ اردو شاعری میں علامت کا پرانا تصور
★ علامت کا مغربی تصور
★ سمبل کی لغوی و اصطلاحی پہچان
★ سمبلزم کا ماخذ
★ فرانسیسی علامت پسند شعراء کا نقطۂ نظر
★ علامت کا پیچیدہ تشکیلی نظام
★ بودیلئر کے سانٹ "مطابقات" کا انگریزی اور اردو ترجمہ
★ فرانسیسی، امریکی اور برطانوی علامت پسند شعراء کے نظریات

اردو آزاد نظم اور علامت نگاری

سوال اٹھتا ہے کہ "ترقی پسند تحریک" کے بعد "ارباب ذوق کی تحریک کے بجائے مغربی علامات نگاری کی تحریک کا کیا جواز ہے۔ لیکن یہ جواز اپنی جگہ موجود ہے۔ اس میں شک و شبہ کی کوئی گنجائش نہیں اور یہ حقیقت روز روشن کی طرح عیاں ہے کہ اردو کی روائیتی شاعری کے لفظ و معنی میں علامت کا تصور موجود تھا۔ اور اپنے ایک خاص تناظر میں اب بھی موجود ہے' لیکن اردو کی روایت شعار شاعری میں علامت گری و علامت نگاری ایک قدیم و پارینہ تصور سے منسلک ہے۔ یہ قدیم تصور علامتوں کی وضع کاری اور تشکیل معنی و ترسیل مطالب کے لئے ایک بنا بنایا اور گھڑا گھڑایا نظام پیش کرتا ہے۔ علامت سازی کے اسی پرانے نظام سے تحت ہی گل و بلبل' ساقی و جام' ساز و نغمہ' طائرو قفس' برق و آشیاں اور رہزن و کارواں وغیرہ کے الفاظ اپنی طے شدہ معنویت کے ہمراہ علامتی حیثیت پر متمکن ہیں۔ کمتر فکر کے حامل شعراء اور محدود انفعالیات سے آگے نہ بڑھنے کے میلان و صلاحیت سے وابستہ تخلیق کاروں کی شعری تخلیقات میں یہ الفاظ اپنے متعین و مخصوص معنوں میں بالتکرار اور کثرت کے ساتھ استعمال ہوتے ہیں۔ کمتر حیثیت سے قطع نظر ویسے بھی ایک لمبی مدت سے بار بار ان علامتی الفاظ کا استعمال بجائے خود ایک اکتا دینے والی تکرار پر منتج ہے' جس کے نتیجے میں یہ الفاظ اور ان کی علامتی تعبیرات اپنا اثر و تاثر' تاثیر و چاشنی اور شگفتگی و تازگی کھو بیٹھی ہیں۔ جدید دور میں اقبال وہ واحد شاعر ہیں جنہوں نے اپنی زبردست تخلیقی قوت' یگانۂ روزگار اپج اور بے پناہ شعری صلاحیت کے بل پر روائیتی علامات کے حامل ان الفاظ کی قلب ماہیت سے انہیں عصری حسیت اور جدید دور کے تقاضوں کی آگہی کا ترجمان بنایا ہے' لیکن ہر شاعر اقبال جیسی عظمت اور عبقریت نہیں رکھتا۔ لہٰذا جب شعراء نے یہ محسوس کیا کہ قدیم علامتوں کو مزید نئی معنویت سے ہمکنار کرنا دشوار ہے اور محض پرانی علامتوں سے وابستہ رہنا بے کار ہے تو انہوں نے نئی علامتوں کی تلاش اور ان کی وضع کاری کی طرف رجوع کیا۔ ترقی پسند تحریک نے شب ہجر' دھوپ' سورج' ہوا' پرندہ' سمندر اور سرخ سویرا وغیرہ جیسی علامتیں وضع کیں' لیکن ترقی پسند تحریک ایک مقصدی تحریک ہونے کے ناطے زیادہ سے زیادہ ابلاغ پر یقین رکھتی تھی لہٰذا بات کو زیادہ دبیز اور گہرے پردے میں چھپا کر پیش کرنا اس کے مسلک کے خلاف تھا۔ چنانچہ علامتوں کی تشکیل میں وہ ایک خاص حد تک ہی آگے گئی۔ اس سلسلے میں زور دار پیش رفت حلقہ ارباب ذوق کے حصے میں آئی جس نے عمومی علامتوں کے برعکس نجی اور ذاتی علامت گری کے شعار کا شعور عام کرنے کے لئے قابل ذکر سرگرمی کا مظاہرہ کیا۔ حلقۂ ارباب ذوق کے فکر و فن اور نقد و نظر کی پیشوائی میراجی کے سپرد تھی اور وہ فرانسیسی علامت پسند شعراء کے طریق علامت سازی کو زیادہ پسند کرتے تھے۔ اس لئے ان کی زوردار شخصیت کے زیر اثر حلقہ ارباب ذوق نے علامت کی تخلیق کے جس نئے رجحان پر زور دیا وہ خاص طور پر مغربی علامت کے تصور کے تابع تھا۔ نتیجتاً اسی مغربی تصور علامت کا چرچا ہوا۔ بحثیں چلیں' اور رد و قبول پر مناظرے ہوئے۔ اور اس دھواں دھار ادبی فضا میں اردو کی قدیم علامتیں پس منظر میں چلی گئیں۔ زیادہ تر علامت کا جدید مغربی تصور ہی پیش منظر میں رہا۔ اور حلقہ ارباب ذوق نے اسی تصور علامت کو مرکز نگاہ بنانے کی سعی کی' اس لئے حلقہ ارباب کی آزاد شاعری سے قبل مغربی علامت نگاری کی حقیقت حال کی دریافت بلاجواز نہیں ہے۔

اردو میں جسے علامت سے تعبیر کیا جاتا ہے' انگریزی میں اسے سمبل (SYMBOL) کہتے ہیں۔ لغت کے لحاظ سے اس انگریزی لفظ کے اردو معنی' نشان' نشانی' رمز' سراغ' اشارہ' اشارت اور علامت وغیرہ ہیں' یعنی وہ چیز جو کسی دوسری چیز کی طرف اشارہ کرے نشان کے ذریعے ظاہر کرنا یا اشاری طرز میں لکھنا بھی علامت کے مطالب میں شامل ہے۔ ابن فرید اپنے مقالے "علامت کا تصور زمانی و مکانی" میں سمبل کے لفظ کو یونانی زبان کے لفظ سمبالین سے ماخوذ بتاتے ہوئے اس کے لغوی تعین پر اس طرح روشنی ڈالتے ہیں کہ

> "لفظ سمبل (SYMBOL) یونانی لفظ سمبالین (SYMBALINE) سے نکلا ہے۔ جس کے معنی ہیں "دو چیزوں کو ایک ساتھ رکھنا" بہ الفاظ دیگر ایک شے کے بجائے دوسری شے کا استعمال" (۱)

عارف عبدالمتین لفظ علامت کے لغوی مطلب کو بیان کرتے ہوئے اس کی توضیح کرتے ہیں کہ۔

> "علامت کے لغوی معنی ہیں "نشان" یا سراغ اور اس لفظ کی توضیح یوں کی جا سکتی ہے کہ علامت کسی بھی نوعیت کی اس چیز کو کہتے ہیں جو کسی بھی نوعیت کی دوسری چیز کی نشاندہی کرے یا اس کا سراغ مہیا کرے۔ بہ الفاظ دیگر علامت اس پر معنی وجود کا نام ہے جس کی معنویت محض اس سے ماورائے کسی اور وجود کے حوالے میں مضمر ہو۔" (۲)

ڈاکٹر انور سدید علامت کے لئے انگریزی لفظ سمبل اور اس کے یونانی ماخذ کی نشاندہی کرتے ہوئے ابن فرید کے مقالے علامت کا "تصور زمانی

و مکانی" مطبوعہ اوراق نومبر ۱۹۶۸ء صفحہ ۸۹ء نیز دیو مالا اور علامت کے حوالے سے اپنے پی ایچ ڈی کے مقالے اردو ادب کی تحریکیں میں رقم طراز ہیں کہ۔

"لغوی اعتبار سے انگریزی لفظ سمبل (SYMBOL) کا ترجمہ ہے اور یہ یونانی لفظ سمبالین (SYMBOLINE) سے نکلا ہے، جس کے معنی ہیں "دو چیزوں کو ایک ساتھ رکھنا" علامت کے اس معنی میں اگرچہ تشبیہ اور استعارہ کے عناصر بھی شامل ہیں تاہم ایسا معلوم ہوتا ہے کہ جب تخلیقی زبان نے ترقی کی اور دو مماثل حقیقتوں میں وجہ اشتراک کی مختلف جہتوں کے لئے تشبیہ 'استعارہ' تمثال اور پیکر وغیرہ کے الفاظ وضع ہوئے تو علامت کو بھی الگ مفہوم عطا کیا گیا۔ اس سے مقصود ایک ایسا اشارہ تھا جو کسی شے کے ذکر سے ذہن کو بالواسطہ طور پر اس شے کے بنیادی وصف کی طرف منتقل کر دے۔"(۳)

اردو شعر و ادب کی روایت میں علامت اور اس کے آثار و شواہد تو متقدمین کی تخلیقات میں بھی دستیاب ہیں لیکن اردو کے علم بیان میں علامت نام کی کوئی باقاعدہ اصطلاح کبھی مروج نہیں رہی ہے، البتہ علم بیان کے متعلقات میں ایسے اشارات ضرور فراہم ہو جاتے ہیں جو سمبل کے افہام میں استعانت کرتے ہیں، جیسا کہ ڈاکٹر عنوان چشتی "اردو شاعری میں جدیدیت کی روایت" میں اس نکتے پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں کہ۔

"ہمارے علم بیان میں سمبل (علامت) کے لئے کوئی اصطلاح موجود نہیں۔ البتہ استعارے کی قسموں میں ایسے اشارے ضرور ملتے ہیں، جو سمبل کے مفہوم کی طرف رہنمائی کرتے ہیں۔ جدید شاعری کی جمالیات میں سمبل کے لئے علامت کا لفظ اختیار کیا گیا ہے۔ علامت کوئی متعین لفظی صورت نہیں ہوتی۔ ہر لفظ 'ترکیب' استعارہ' تشبیہ' دیو مالائی اشارہ یا پیکر' علامت کا درجہ اختیار کر سکتا ہے۔ علامت کا اپنا مخصوص مزاج مقصد اور عمل ہوتا ہے۔ ہر شاعر تشبیہ و استعارہ کنایہ و مجاز مرسل اور پیکروں کے ذریعے اپنے فکر و خیال کی نقش گری کرتا ہے۔ مگر جب اس کے خیال اور افکار کی تخصیص کا میدان وسیع اور روشن ہونے لگتا ہے تو وہ بعض استعاروں یا لفظی شکلوں کو مسلسل برتنے لگتا ہے، یہیں سے علامت کی ابتدا ہوتی ہے۔ جب شاعر اپنی تخلیقی قوت سے کسی استعارے کے مفہوم کے تلازموں کو متعین کر دیتا ہے تو علامت بھی مکمل ہو جاتی ہے۔"(۴)

علامت کی تکمیل کے لئے تلازمات دو انداز میں متعین ہوتے ہیں جن کی وضاحت کرتے ہوئے ڈاکٹر عنوان چشتی مزید رقم طراز ہیں کہ:

"شاعر تلازموں کا دو طرح تعین کرتا ہے۔ ایک تو کسی نظم میں ایک استعارے کو بنیادی علامت بنا کر، اس کے گرد استعاروں کا جال سا بن دیتا ہے۔ جو واقعتاً" اس علامت کے تلازمے ہوتے ہیں۔ دوسری صورت یہ ہے کہ وہ کسی مخصوص علامت کو بار بار مخصوص وجدانی بصیرت اور اس کے تلازمی مفہوم میں استعمال کرتا ہے، اگر کسی علامت یا علامتی شاعری میں یہ دونوں خصوصیات نہ ہوں تو علامت نگاری کے دائرے میں نہیں آسکتی۔"(۵)

انگریزی لفظ سمبل کے دیگر لغوی معنی رفتہ رفتہ پس منظر میں چلے گئے اور محض لغت تک مختص و محدود ہو کر رہ گئے جبکہ مرور وقت کے ساتھ ساتھ "علامت" کے ترجمے نے اپنی استقامت کا ثبوت بہم پہنچایا اور باقاعدہ اصطلاح کی شکل اختیار کر لی جسے اردو شعر و ادب میں سمبل کے اردو مرادف کے طور پر قبولیت حاصل ہوئی۔ سہیل احمد علامت نگاری سے متعلق اپنی تصنیف "سرچشمے" میں سمبل کے لفظ کی حقیقت و ماہیت، اس کی یونانی اساس اور وضع و ترکیب کے علاوہ اردو میں لفظ علامت کی ادبی اصطلاح کے مقبول ادب ہونے کا ذکر نسبتاً" زیادہ وضاحت و صراحت کے ساتھ کرتے ہوئے رقمطراز ہیں کہ:

"لفظ سمبل (SYMBOL) جس کے لئے اب اردو میں علامت کی اصطلاح قبول کر لی گئی ہے یونانی لفظ (SYMBOLON) سے نکلا ہے۔ اور خود یہ لفظ دو لفظوں (SYM) اور (BOLON) کا مرکب ہے۔ پہلے لفظ کا مفہوم "ساتھ" ہے اور دوسرے کا "پھینکا ہوا"۔ چنانچہ پورے لفظ کا مطلب ہوا جسے ساتھ پھینکا گیا۔ اصل یونانی مفہوم میں اس کا استعمال کچھ یوں تھا کہ دو فریق کوئی چیز (مثلاً چھڑی یا کوئی سکہ) توڑ لیتے تھے اور بعد میں ان ٹکڑوں کو دونوں فریقوں کے درمیان کسی معاہدے کی شناخت کا نشان سمجھا جاتا تھا۔ تجارت کرنے والوں میں بھی اس طرح کی چیزیں کسی تجارتی معاہدے کی شناخت اور خرید و فروخت شدہ اشیاء کی تعداد کا تعین کرنے کے لئے استعمال ہوتی تھیں۔ اس طرح سمبل کا مطلب ہوا کسی چیز کا ٹکڑا جسے جب دوسرے ٹکڑے کے ساتھ رکھا جائے یا ملایا جائے تو وہ اس اصل مفہوم کو زندہ کر دے یا یاد دلا دے جس کا وہ شناختی نشان ہے۔"(۶)

علامت کے بارے میں فراہم شدہ معلومات سے درج ذیل نکات اخذ ہوتے ہیں۔

۱۔ علامت انگریزی لفظ سمبل کا ترجمہ ہے۔ خود سمبل یونانی زبان سے مشتق ہے

۲۔ علامت میں دو چیزوں کو ساتھ رکھا جاتا ہے

۳۔ علامت میں تشبیہ و استعارہ کے عناصر کی بھی کارفرمائی ہوتی ہے۔

۴۔ ہر لفظ بشمول ترکیب' دیومالائی' اشارہ یا پیکر وغیرہ علامت کی شکل اختیار کر سکتا ہے۔

ان چار نکات میں سے پہلا نکتہ کسی اضافی توضیح و تعبیر کا متقاضی نہیں ہے۔ باقی نکات میں کسی قدر وضاحت و صراحت کی گنجائش نکلتی ہے جہاں تک علامت میں دو چیزوں کو ایک ساتھ رکھے جانا کا معاملہ ہے' ینگ اس سے اتفاق نہیں کرتا۔ وہ اس امر سے صاف انکار کرتا ہے کہ "علامت ایک شے کے بجائے دوسری شے کا استعمال ہے۔" (۷) اس کے مطابق علامت اس قدر سادہ نہیں ہے کہ وہ ظاہری طور پر سمجھ میں آجائے۔ اگر ایسا ہو جائے تو اس کی حیثیت محض نشان (SIGN) یا نظیر (ANALOGUE) سے زیادہ نہ ہوگی۔ چونکہ علامت اس نوع کی تخصیصات سے بالاتر اور پیچیدہ تر واقع ہوئی ہے اس وجہ سے یہ محض آدمی کے ماضی ہی کا احاطہ نہیں کرتی بلکہ اس کے مستقبل کی خواہشوں اور تمناؤں کی بھی نمائندہ ہے۔ لہٰذا علامت کا تحرک دو زاویوں پر مبنی ہے ایک زاویہ مستقدمانہ یعنی گذشتہ زمانے کی جانب (RETROSPECTIVE) اور دوسرا زاویہ مستقبلانہ یعنی آئندہ کے زمانے کی طرف (PROSPECTIVE) ہے۔ مطلب یہ کہ علامت تفاعلی (FUNCTIONAL) بھی ہو سکتی ہے اور وجودی (ONTOLOGICAL) بھی۔ تفاعل اور وجود کے جہات اسی صورت میں قابل ادراک ہو سکتے ہیں' جب زمانے اور معاشرے کا کامل طور پر ادغام ہو۔ تاہم ینگ جب تفاعل اور وجود کی صراحت کرتا ہے تو اس سے زمانی بعد کو اس درجہ نمایاں اہمیت حاصل ہو جاتی ہے کہ علامت کے لئے ایک نئے بعد کی ممکنہ تلاش کا عمل کھو کر رہ جاتا ہے۔ اس کا نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ ینگ کے ہاں اولین نقوش یا ابتدائی نمونے (ARCHETYPES) اس درجہ آفاق آثار ہو جاتے ہیں کہ زمین کے عرض و طول پر واقع معاشرے اور تہذیبیں' سماج اور تمدن اپنے اپنے امتیازات کو گم کر دیتے ہیں۔ ایسی صورت میں اس کے ہاں بھی علامت کا فقط ایک ہی بعد یعنی زمانی بعد باقی بچتا ہے۔ البتہ ایرک فروم نے علامت کا ایک دوسرا بعد بھی پیش کیا ہے یہ بعد مکانی بعد (SPACIAL DIMENSION) ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ یہ بعد مکانی غیر ارادی اور اتفاقی طور پر سامنے آیا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ایرک فورم نے زمانی بعد اور مکانی بعد میں شعوری لحاظ سے کوئی فرق قائم نہیں کیا۔ اس کی شہادت اس تفصیل سے بھی آشکار ہے جو اس نے علامتوں کی قسموں کے سلسلے میں پیش کی ہے۔ ایرک فروم نے علامت کی تین قسمیں گنوائی ہیں' جن میں سے ایک روانیتی علامت ہے۔ دوسری اتفاقی علامت اور تیسری آفاقی علامت ہے۔ روائتی علامتیں سماجی و تہذیبی ترکہ ہوتی ہیں۔ اتفاقی علامتوں کا تعلق زمانے کے ساتھ ہوتا ہے' جبکہ آفاقی علامتیں ہر تہذیب اور ہر سماج کی مشترکہ اقدار کی نمائندہ ہوتی ہیں۔ ایرک فروم علامتوں کی مذکورہ قسموں کی تشریح کرتے ہوئے ان کے زمینی رشتے کو ینگ کی بہ نسبت زیادہ اہم تصور کرتا ہے۔ یہ الگ بات کہ اس ارضی رشتے کی اہمیت کے اخلاص میں اس کی نگاہ علامت کے زمانی ارتقاء سے کم و بیش ہٹی رہتی ہے۔ یہاں تک کہ کئی دفعہ تو وہ محض کسی قبیلے یا گروہ کے احوال کی فضا کے حصار میں گھر کر رہ جاتا ہے۔ ایرک فروم کی طرح عارف عبدالمتین نے بھی علامتوں کی تین قسمیں بیان کی ہیں جو کم و بیش ایرک فروم کی اقسام علائم سے ملتی جلتی ہیں۔ انہوں نے "امکانات" میں مشمولہ مضامین "شاعری میں علامتوں کا مسئلہ" کے تحت جن تین اقسام علامات کا ذکر کیا ہے ان میں "اول آفاقی (UNIVERSAL) دوم علاقائی (REGIONAL) اور سوم شخصی (PERSONAL)" ہے (۸)۔ آفاقی علامتیں پوری نوع انسانی سے متعلق ہیں اس لئے کہ وہ تمام دنیا کے لوگوں کے مشترکہ تجربوں اور مشاہدوں کے تار و پود سے تشکیل پاتی ہیں اور انھیں انسانی زندگی کے آغاز سے لے کر فی زمانہ مسلسل طور پر زبردست اہمیت حاصل رہی ہے۔ ان علامتوں کو "ARCHE TYPES" کی وساطت سے آسانی کے ساتھ سمجھا اور سمجھایا جا سکتا ہے۔ مثال کے طور پر آدمی جب جنگل میں خونخوار بہائم کے ساتھ زندگی بسر کرنے پر مجبور تھا تو شب کی ظلمت اس کے اندر جبر و تشدد اور عدم تحفظ کے احساسات پیدا کر دیتی تھی۔ جس کے نتیجے میں اسے بے چارگی' خوف اور وحشت سے دوچار ہونا پڑتا تھا۔ یہ صورت حال اتنے لمبے عرصے تک جاری و ساری رہی کہ مشرق سے لے کر مغرب تک کے انسانوں کے لئے رات کا لفظ ان کیفیتوں کی علامت قرار پایا جو شب سے وابستہ تھیں۔ اس کے برعکس سپیدۂ سحر سے جنگل کے مکین کو تحفظ' آزادی' رہائی' زندگی اور منزل کی حصولیابی کا احساس ہوتا تھا جس سے اس کے اندر جرائت' کامیابی' خود اعتمادی اور امید افزائی کے جذبات و احسات جنم لیتے تھے۔ طویل مدت تک دن کے اجالے کے ان مضمرات نے انسان کے ساتھ پیوستہ رہ کر صبح کی روشنی کو اس کے ساتھ وابستہ کیفیتوں کی علامت بنا دیا۔ روشنی کی علامت کی اجتماعی پسندیدگی کا اظہار بائبل میں بھی ملتا ہے۔ بعینہ ہندوؤں میں سورج دیوتا نیز یونانیوں اور رومیوں میں اپالو APOLLO-SUN-GOD کے تصورات روشنی کے مثبت ثمرات و اثرات کی علامت ہیں۔ علاقائی علامتیں وہ ہوتی ہیں جن کی معنویت پوری عالم انسانی کا احاطہ کرنے کی بجائے کرۂ ارضی کے صرف کسی مخصوص خطے سے علاقہ رکھتی ہیں جیسا کہ محب و محبوب کے لئے مجنوں و لیلیٰ اور فرہاد و شیریں کی علامتیں ہیں جن کا تعلق خطۂ ارضی کے مشرقی حصے کے باسیوں سے ہے۔ اور یہ علامتیں بالواسطہ طور پر عالم انسانی کے کسی مجموعی کردار سے متعلق نہیں ہیں۔ اسی طرح شخصی علامات کا تخلیقی عمل خود شاعر کی ذات سے وابستہ ہوتا ہے۔ یہ علامتیں شاعر کے ذخیرۂ ذہن کی پیداوار ہوتی ہیں۔ خارجی دنیا براہ راست ان کی وضع میں شریک نہیں ہوتی۔ ن۔ م۔ راشد کی معروف نظم "دریچے کے قریب" میں "برسوں کی تمنا" کے لئے مسجد شہر کے بلند میناروں کو علامت کے طور پر برتا گیا ہے۔ یہ علامت گری شاعر کی ذاتی افتاد طبع کا نتیجہ ہے۔ اس طرح مجموعی طور پر آفاقی علامتیں انسان کے اجتماعی لاشعور کی دین ہونے کی وجہ سے ایک وسیع دائرۂ

اثر کی حامل ہیں۔ البتہ ان کی تشکیل میں شاعر کی خلاقی کو دخل نہیں ہوتا۔ علاقائی علامتیں اپنے حلقہ اثر کے اعتبار سے آفاقی علامتوں کے مقابلے میں کمتر ہوتی ہیں۔ ان کی وضع میں بھی کسی خلاقیت کا کوئی کردار نہیں ہوتا۔ البتہ بسا اوقات کوئی نابغۂ روزگار شاعر ان میں تخلیقی عنصر کی توانائی داخل کر دیتا ہے۔ مثال کے طور پر فرہاد شاعری کی روایت میں جاں سپاری اور وفا شعاری کے معیار کی علامت بنا رہا۔ لیکن غالب نے "ہم کو تسلیم' نکونامیٔ فرہاد نہیں" کہہ کر اس معیار میں دراڑ ڈال دی' جس سے فرہاد کی علامت میں قابل لحاظ تبدیلی سامنے آئی۔ اور یہ علامت مثالی عاشق کے مفہوم سے عاری ہو گئی۔ شخصی علامتوں کا محیط اثر زیادہ وسیع نہیں ہوتا تاہم یہ شاعر کی خلاقانہ استعداد کا بین ثبوت ہوتی ہیں۔ شاعر کے طاقت ور تخیل اور اس کی بے پناہ اپچ کے بغیر ایسی علامتوں کا تصور ممکن نہیں ہے۔ یہ عمل بڑی باریکی اور نزاکت کا متقاضی ہے اور خطرے سے بھی خالی نہیں ہے۔ بعض اوقات شاعر تخلیقی ترنگ میں علامت کو کسی مقصد کا ذریعہ سمجھنے کے بجائے اسے ہی مقصود بالذات تصور کر لیتا ہے۔ یا پھر اس کی تشکیل میں اس قدر خالص داخلی اور ذاتی علائق داخل کر دیتا ہے کہ وہ دوسروں کے لئے چیستاں بن جاتی ہے۔ علامت گری کے اس خبط کے نتیجے میں بعض یورپی علامت پسندوں (SYMBOLISTS) نے اپنی نظموں میں لفظوں کے جذباتی تلازمات (AMOTIONAL ASSOCIATIONS) کو بہت زیادہ اہمیت دے کر ایسی علامتیں تخلیق کیں جو سماجی تلازمات (SOCIAL ASSOCIATIONS) سے کوئی سروکار نہیں رکھتی تھیں۔ جہاں تک تیسرے نکتے کا تعلق ہے جس کے تحت تشبیہ و استعارہ کے عناصر علامت میں دخیل ہیں' تو اس سلسلے میں سب سے پہلی بات تو یہی ملحوظ خاطر رکھنی ضروری ہے کہ خود تشبیہ' استعارے میں داخل و شامل ہوتی ہے۔ ارسطو نے اچھی تشبیہ میں ذکاوت کے زیر اثر (EFFECT OF BRILLIANCE) کو مانا ہے۔ (۹) لیکن وہ تشبیہ پر استعارے کی برتری کا بھی قائل ہے۔ اس کی وجہ استعارے میں ایجاز و اختصار' ایمائیت و جامعیت کے خصائص ہیں جو اسے تشبیہ سے ممتاز مقام پر تفویض کرتے ہیں۔ مستعار منہ کے مستعار لہ میں منقلب ہو جانے سے مشابہت کی موجودگی کے باوجود اس کی مشابہتی حیثیت نہ ہونے کے برابر رہ جاتی ہے۔ کسی خوبصورت شکل کے لئے یہ کہنا کہ "وہ حور ہے" سے جس شدت حسن کا احساس ہوتا ہے وہ یہ کہنے سے کہ "وہ حور کی طرح ہے" نہیں ہوتا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ استعاراتی شدت کے باعث تصور میں مستعار منہ یعنی حور براہ راست ابھرتی ہے جبکہ تشبیہ کی صورت میں مشبہ و مشبہ بہ باہم متوازی آجانے کی صورت میں' مشابہتی صفت ابھر کر سامنے آجاتی ہے اور اس طرح تصور حسن کی اکائی دو حصوں میں بٹ کر رہ جاتی ہے' جس کے نتیجے میں شدت تاثر میں کمی واقع ہو جاتی ہے۔ لہٰذا استعارہ تشبیہ سے افضل ہے' اگرچہ دونوں ایک ہی قبیل سے ہیں۔ بعینہٖ استعارہ اور علامت بھی ایک ہی خاندان سے ہیں اور ان میں بھی ویسا ہی فرق مراتب ہے جو تشبیہ و استعارہ میں پایا جاتا ہے۔ استعارہ دو موصوفین کے مشترکہ وصف کو اجاگر کرنے کی صفت سے متصف ہے جس میں مستعار منہ بجائے خود مقصود نہیں ہوتا بلکہ محض اس کی استعاراتی خوبی درکار ہوتی ہے۔ دوسرے الفاظ میں استعارہ قائم بالذات نہیں ہوتا۔ تاہم اگر کوئی چیز اپنی وجودی کلیت کے ساتھ متشکل ہو اور خود مکتفی حیثیت کی حامل ہو تو وہ علامت بن جائے گی۔ اس لحاظ سے علامت مقصود بالذات ہوتی ہے۔ چنانچہ وہ استعارے سے برتر ہوتی ہے۔ ڈاکٹر عنوان چشتی "اردو شاعری میں جدیدیت کی روایت" میں لکھتے ہیں کہ:

"ابتداء میں شاعر محض استعاروں کی تخلیق کرتا ہے مگر جب کوئی استعارہ یا پیکر شاعر کے مخصوص تجربوں کی لگاتار نقش گری کرنے لگتا ہے تو اس کے تلازموں کے رشتوں کا تعین ہو جاتا ہے۔ یا بنیادی علامت اپنے چاروں طرف استعاروں کا ہالہ بنا لیتی ہے اور اپنے تلازموں کی آغوش میں جگمگاتی ہے۔ ڈبلیو۔ بی۔ ایٹس کا خیال ہے کہ ہر شاعر کے یہاں دونوں طرح کے استعاروں کی شناخت کی جا سکتی ہے۔ خالص استعاروں کی بھی اور ان کی بھی جو علامت کا درجہ اختیار کر گئے ہیں۔ جوں جوں شاعر کے فکری' وجدانی یا ماورائی اختصاص کا دائرہ روشن ہوتا جاتا ہے وہ استعاروں یا پیکروں کو زیادہ بہتر علامتی مقصد کے تحت برتنے لگتا ہے۔" (۱۰)

اس طرح استعارہ تفصیل کا حامل قرار پاتا ہے اور علامت اختصار سے وابستہ معلوم دیتی ہے۔ استعارہ مختلف تدریجی مراحل طے کرتا ہوا جب ایک ترقی یافتہ صورت اختیار کر لیتا ہے تو علامت بن جاتا ہے۔ تمثیلی انداز میں اس امر کی وضاحت یوں بھی ہو سکتی ہے کہ استعارہ محض ایک خوش نما سنگ ہے اور اسے جس طرف سے بھی دیکھا جائے اس کی کیت و کیفیت کا حال یکساں رہتا ہے جبکہ اس کے مقابلے میں علامت ایک ترشا ہوا ہیرا ہے جس کا ہر پہلو تنوع' رنگا رنگی اور بوقلمونی لئے ہوئے ہے۔ استعارے میں معنی کی ایک ہی پرت ہوتی ہے اور جس رخ سے بھی اس کا مطالعہ کیا جائے ایک جیسی معنویت سامنے آتی ہے۔ اس کے مقابلے میں علامت تہ دار و پہلو دار ہوتی ہے اور جس جانب سے بھی اس پر نگاہ ڈالی جائے معنی و مفاہیم کی تازہ بتازہ اور نو بنو شعاعیں پھوٹتی ہوئی دکھائی دیتی ہیں۔ مختصر یہ کہ استعارہ یک جہت اور علامت ہم جہت ہوتی ہے۔ ہادی حسین کے مطابق روبن سکیلٹن (ROBIN SKELTON) (۱۱) نے اسے جام کی مثال سے واضح کیا ہے۔ اس کے مطمع نظر میں اگر کوئی نظم جام کے موضوع پر کہی گئی ہے اور جام سے متعلق جملہ خصوصیات ایک کلیت کی شکل میں نظم کو متشکل کرتی ہیں تو اس صورت میں جام کا خود مکتفی ہونا علامت کی دلیل ہے۔ اس کے برعکس اگر جام کی محض ایک خصوصیت کی جانب اشارہ مقصود ہو تو جام کا لفظ استعاراتی معنویت تک محدود رہے گا۔ لہٰذا ثابت ہوتا ہے کہ علامت صرف کسی خیال کے ایک رخ کو اجاگر کرنے کے لئے وجود پذیر نہیں ہوتی بلکہ وہ اپنی ذات میں ایک شے مدرکہ ہے۔ رہا چوتھا نکتہ جس کے بموجب ہر لفظ علامت بن سکتا ہے تو

اس سلسلے میں زبان کا کردار جلی طور پر پیش منظر میں آجاتا ہے۔ سوسین کے۔ لینگر (SUSANE K.LANGER) سوال اٹھاتی ہیں کہ انسانی زبان علامتی خصوصیات کیوں رکھتی ہے۔ (۱۲) اور اس کا جواب اس طرح دیتی ہیں کہ مافی الضمیر کے اظہار اور خیال کے ابلاغ و ترسیل کے پیش نظر زبان کا استعمال اور علامت سازی نہایت ضروری ہے۔ اگر ایسا درست ہے تو پھر یہ ماننے میں بھی تامل نہیں ہونا چاہئے کہ علامت سازی کا عمل ابتدائے آفرینش ہی سے انسان کے ساتھ وابستہ و پیوستہ چلا آرہا ہے۔ علامت سازی کے لئے قدرت نے انسان کو ایک خاص سہولت سے نوازا ہے۔ اور فطری طور پر اسے ایک ایسی قوت عطا ہوئی ہے جو دیگر جانداروں میں یا تو سرے سے پائی ہی نہیں جاتی یا پھر اس معیار کی نہیں ہوتی۔ فطرت کا یہ عطیہ قوت گویائی ہے۔ لازمی امر ہے کہ انسان جب ایک جگہ اکٹھے ہوئے ہوں گے تو فطرت کی جانب سے ودیعت کردہ گویائی کی صلاحیت کے زیر اقتضایات چیت کی قدرتی اکساہٹ پیدا ہوئی ہوگی۔ لازما" انہوں نے کچھ نہ کچھ زبان سے ضرور ادا کیا ہوگا۔ یہیں سے زبان معرض وجود میں آنا شروع ہوئی ہوگی۔ چاہے یہ زبان بے جوڑ، بے ربط اور بے ہنگم آوازوں ہی پر مشتمل کیوں نہ ہو اور یہیں سے زبان کے ابلاغ و ترسیل کا مسئلہ بھی پیدا ہوا ہوگا۔ جسے حل کرنے کے لئے دیگر وسائل اظہار و ابلاغ کے ساتھ ساتھ علامت نے بھی اپنی اولین و ابتدائی شکل میں جنم لیا۔ انیس ناگی "تنقید شعر" میں لکھتے ہیں کہ:

"انسان کا لسانی ارتقا علامتوں کی تعمیر سے ہوتا ہے۔ معروضیات کو لسانی اشاروں سے پیش کرنے سے زبان کا آغاز ہوتا ہے۔ زمانے کی ترقی کے ساتھ ساتھ اصوات کے بے ربط مجموعے الفاظ کی شکل اختیار کرنے لگے۔ الفاظ کا استعمال اور جملہ سازی کا فن انسان کی ذہنی بلوغت اور زبان کی ترقی کی مختلف منازل کے مظہر ہیں۔ جب اصوات کو معروضات کے اظہار کے لئے استعمال کیا جائے تو یہ اسلوب علامتی خصاص کا حامل ہوتا ہے۔ چونکہ زبان کی بنیاد صوتی حوالوں پر ہے اس لئے زبان علامتی فن ہے۔" (۱۳)

اس طور پر زبان کا استعمال بجائے خود علامت سازی کے عمل کو اجاگر کرتا ہوا معلوم دیتا ہے۔ تجربوں اور جذبوں کو لفظوں میں منتقل کرنے کے لئے لفظ کو علامت کی ذمہ داری سونپی گئی۔ الفاظ اپنے استعمال کے مخصوص قرینے کے تحت لفظ در لفظ علامتی معنویت کا رشتہ پیدا کر دیتے ہیں۔ اس کے نتیجے میں مختلف معنوی رابطوں اور رشتوں کی تشکیل عمل میں آتی ہے۔ "تنقید شعر" میں انیس ناگی لکھتے ہیں کہ:

"علامت سہ طرفہ رشتوں سے مرتب ہوتی ہے۔ ان میں سے پہلا رشتہ لفظ اور معروض کا ہے۔ دوسرا معروض اور مشابہت کا اور تیسرا رشتہ معروض اور اس کے تصور کا ہے۔ ان تینوں جہتوں کے امتزاج سے علامت ترتیب پاتی ہے۔" (۱۴)

اس سے ثابت ہوتا ہے کہ علامت ایک مخصوص سیاق و سباق میں متشکل ہوتی ہے۔ اور اسے اس مخصوص تناظر سے الگ کرکے دیکھا اور پرکھا نہیں جا سکتا۔ لفظ اس کے توسط سے کسی انسانی تجربے کے ماحصل کو پیش کرتا ہے۔ اس ماحصل تک پہنچنے کا طریقہ کار خاصا پیچیدہ اور گنجلک ہے۔ یہ ایک ہی وقت میں چیزوں اور حقیقتوں کو ظاہر کرتی ہے۔ اور انہیں پوشیدہ بھی رکھتی ہے۔ اس کا کچھ حصہ واضح اور کچھ مخفی ہوتا ہے۔ ظاہر و باطن اور پوشیدہ و ہویدا میں مماثلت، توافق اور تصادم کا رشتہ بھی ممکن ہے۔ اس کے کامل ادراک کے لئے واضح سے مبہم تک کے سفر کا احاطہ ضروری ہے۔ علامت کی تعمیر میں مشاہدے اور قوت متخیلہ کے عمل کو واضح دخل ہوتا ہے۔ علامت کی تفہیم کے لئے مشاہدے اور متخیلہ کے درمیان پائی جانے والی مماثلتوں کی دریافت بڑی ضروری ہوتی ہے۔ ان مماثلتوں تک رسائی کے لئے لفظ کے لغوی معنی ناکافی ٹھہرتے ہیں۔ اس کے لئے لفظوں کے باہمی رابطوں کے تانے بانے کو ملحوظ رکھنا پڑتا ہے۔ اور لفظوں کی انفرادی و اجتماعی معنویت کو پیش نگاہ رکھ کر علامتی پیرائے کو گرفت میں لینا پڑتا ہے۔ اس صورت میں خود الفاظ کا بھی فائدہ ہوتا ہے کیونکہ علامتی اسلوب کی بدولت ان کے معنوی امکانات میں بے حد اضافہ ہو جاتا ہے۔ اگرچہ علامت لسانی ضرورت کے تحت پیدا ہوتی ہے تاہم لسانی حدود میں اضافے کا موجب بھی بنتی ہے۔ الفاظ کے معنوی ممکنات اسی کے ذریعے زیادہ اچھے طریقے سے نمایاں ہوتے ہیں۔ علامت کے توسط ہی سے ادارک و اظہار موثر اور جامع رنگ، آہنگ اختیار کرتا ہے۔ الفاظ نئے سے نئے تلازموں کی بدولت معنوی وسعت سے ہمکنار ہوتے ہیں اور زبان کے اظہار کی قوت میں اضافہ ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ حیوان ناطق نے اپنے اولین ابلاغ کے لئے لفظ کو علامت بنا کر پیش کرنا شروع کیا تاکہ ابلاغ کے مسئلے کو خوش اسلوبی سے حل کرنے کے لئے راستہ ہموار ہو سکے۔ اس کے لئے ضروری تھا کہ آدمی اشیاء کی توجیہ و تشریح کا فریضہ سرانجام دے۔ قوت گویائی کے لئے یہ ایک بہت بڑا چیلنج تھا جس کے نتیجے میں ایک اہم تغیر کا رونما ہونا لابدی تھا۔ سوسین کے لینگر کا خیال ہے کہ "اس تبدیلی کا نتیجہ یہ ہوا ہے کہ ہم حسی تجربات کے محدود دائرے سے نکل کر حسی مدلولات (SENCEDATA) کے استعمال، تصور اور اظہار کی وسیع دنیا میں آگئے ہیں۔" (۱۵) اس کا سبب یہ ہے کہ اشیاء کی توجیہ و تعبیر کے دوران میں لفظ کو بسا اوقات صنعت کی شکل اختیار کرنا پڑتی ہے۔ کبھی ایک علامت کے پیکر میں ڈھلنا پڑتا ہے اور بعض دفعہ بجائے خود معروض کا روپ دھارنا پڑتا ہے۔ مثال کے طور پر جب کوئی کسی دوسرے شخص کا نام لیتا ہے تو وہ نام اس شخص کی علامت قرار پاتا ہے اور اس نام کے سنتے ہی سننے والے کے ذہن میں صرف اسی شخص کا تصور ابھرتا ہے۔ ہر ایک شخص کا نہیں۔ اس طرح ہم یہ جان جاتے ہیں کہ کسی مخصوص نام سے مراد کوئی مخصوص شخص ہی ہوتا ہے تمام اشخاص نہیں ہوتے۔ اس مرحلۂ ابلاغ پر لفظ علامت بنتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ پہلے پہل زبان کے ہر لفظ کو علامت کے معنی میں استعمال کیا جاتا ہے۔ ارسطو کے مطمع نظر کے مطابق:

"منہ سے نکلنے والی آوازیں روح کے ولولے کو ظاہر کرتی ہیں اور تحریری نشانات بولی جانے والی آوازوں کو ظاہر کرتے ہیں۔ جس طرح تمام انسان ایک جیسے تحریری نشانات نہیں رکھتے اسی طرح انسان یکساں صوتی نشانات بھی نہیں رکھتے لیکن روح کا یہ ولولہ جس کو یہ تمام نشانات براہ راست ظاہر کرتے ہیں وہ تمام انسانوں میں ایک جیسا ہے۔ جس طرح اشیاء بھی یکساں ہیں جن کی بطور نظریہ نمائندگی کرتی ہیں۔(۱۶)

ارسطو کا یہ تصور حقیقت میں علامت سازی کا بالکل اولین مرحلہ ہے۔ جس میں استعارے کے لئے زیادہ گنجائش نکلتی ہے۔ تاہم اس سے علامت کے تدریجی ارتقاء پر روشنی ضرور پڑتی ہے۔ اور واضح ہوتا ہے کہ علامتی عمل کا رشتہ انسانی ذہن کی نشوونما کے ساتھ ساتھ جوان ہوا ہے۔ تہذیبی عہد کے شروعات کا انسان اشیاء کو علامت کی ان شکلوں میں نہیں دیکھتا تھا۔ جیسی صورتوں میں فی زمانہ دیکھنے لگا ہے۔ اور ایسا اصول ارتقاء کے بالکل مطابق بھی تھا کیونکہ انسان سب کچھ تجربات سے رفتہ رفتہ سیکھتا ہے۔ انسان جوں جوں تجربات سے گزرتا رہا چیزوں کے ساتھ تلازموں کے رشتوں کی پہچان قائم ہوتی رہی۔ یوں انسان کو باقاعدہ علامتی عمل تک رسائی حاصل کرنے میں جانے کتنے ہی مراحل طے کرنے پڑے۔ اس نے آغاز تہذیب میں اشارات اور نشانات سے کام لیا۔ اشارات اور نشانات نے اسے مختلف تجربوں اور تلازموں تک پہنچنے میں مدد دی۔ اس عمل کو "خطا و لغزش" کے ذریعے سیکھنے سے تعبیر کیا گیا ہے۔ بلاشبہ نشانات کے استعمال کی کارفرمائی پرندوں، چرندوں اور دیگر حیوانوں تک میں پائی جاتی ہے۔ شروع شروع میں انسان بھی اسی درجے پر تھا۔ لیکن اس کی ذہنی ترقی نے اسے تیزی سے علامت سازی کے نزدیک کر دیا۔ شاید اسی وجہ سے ارنسٹ کیسیرر (ERNST CASSIRER) کے مطمع نظر میں انسان ایک علامتی جانور ہے (۱۷) اس کی زبانیں، مذاہب اور فنون و علوم علامت کی مختلف شکلیں ہیں۔ ارنسٹ کیسیرر نے انسان کا رشتہ تہذیب کی بجائے علامت سے جوڑ کر انسان کے اندر پائے جانے والے علامت گری کے فطری میلان کی نشاندہی کی ہے۔ یہ فطری رجحان ہر گھڑی انسانی دماغ میں علامت گری کے عمل کو جاری و ساری رکھتا ہے اور دماغ انسانی ایک ایسا آلہ قرار پاتا ہے جس کے ذریعے مختلف جذبات و احساسات، تاثرات و خیالات افکار و میلانات اور اشارات و تلازمات کے سلسلوں کو علامت کی متنوع شکلیں تفویض ہوتی ہیں۔ اسی مرحلۂ تخلیق پر علامت سازی کے پہلو بہ پہلو علامت کے تعین کا عمل بھی معرض وجود میں آتا ہے۔ انسان کے اس فطری و بنیادی تقاضے کی سرانجام دہی کی نشاندہی کرتے ہوئے سوسین کے لینگر اپنی کتاب (PHILOSOPHY IN A NEW KEY) میں رقمطراز ہیں کہ علامت کے تعین کا اقتضا انسان کا اساسی تقاضا ہے۔ کھانے پینے، دیکھنے، چلنے کے مانند علامت کو وضع کرنے کا عمل بھی اس کے بنیادی عملوں میں سے ایک ہے۔ یہ عمل انسان کے ذہن کا وہ بنیادی عمل ہے جو کبھی نہیں رکتا اور ہمہ وقت جاری رہتا ہے۔ بسا اوقات اس عمل میں شعور کی کارفرمائی ہوتی ہے اور کئی دفعہ یہ عمل غیر شعوری طور پر تکمیل پذیر ہوتا ہے۔ یہ اتنا غیر محسوساتی ہوتا ہے کہ انسان اس کے نتائج سامنے آنے پر ہی اس سے آگاہ ہو پاتا ہے اور اس امر سے واقف ہو سکتا ہے کہ اس کے ذہن سے کچھ تجربات گزرے ہیں اور اس نے ان تجربات کو محفوظ کر لیا ہے۔ واضح رہے کہ ذہن میں محفوظ ہو جانے والے یہ تجربات اپنی اولین و ابتدائی ہیئت و حالت ہی میں نہیں پڑے رہتے بلکہ ذہن کا ایک قدرتی اور اساسی عمل ان کی علامتی قلب ماہیت کر دیتا ہے۔ (۱۸) اس ضمن میں لازمی طور پر یہ پیش نظر رہنا چاہئے کہ محض لفظ کے مترادف قرار پانے والی علامت زیادہ وقیع نہیں ہوتی بلکہ علامت کی صرف سطحی حالتوں کو سامنے لانے تک محدود رہتی ہے۔ جبکہ علامت کی تہ داری کو بیان کرتے ہوئے سلیم اختر لکھتے ہیں کہ "علامت سہ جہاتی ذہنی وقوعہ کا نام ہے ــــ شعور، لاشعور اور اجتماعی لاشعور۔ ان تین جہات کے جہان میں علامت جنم لیتی ہے۔ اسے محض تخلیق کار کے ذہن کا کرشمہ قرار نہیں دیا جا سکتا علامت ــــ بشرطیکہ وہ شعوری طور سے وضع نہ کی گئی ہو یا کہیں سے اخذ و مستعار نہ ہو ــــ لاشعور کی انتہائی گہرائی میں موجود تخلیقی سرچشمے سے پھوٹتی ہے۔ یہ وہ کرن ہے۔ جو اجتماعی لاشعوری عوامل کے سہارے قرنوں کی ذہنی تاریکیوں کو منور کرتی ہے۔ علامت اس نفسی قوت کی مظہر ہے جو تخلیقی ابال کے روپ میں اساطیر، مذہب، فنون لطیفہ اور ادب میں رنگ آمیزی کا باعث بنتی ہے۔ یہ وہ رہنما ستارہ ہے جس کی جوت میں لاشعور کی اتھاہ گہرائیوں میں جھانکنا ممکن ہے۔ اسی لئے علامت محض اظہار کا ایک انداز اور اسلوب کی ایک صفت نہیں بلکہ ان سے بڑھ کر یہ ایک ایسے آئینے کی صورت اختیار کر لیتی ہے جس میں عصر کے نفسی خدوخال کا مشاہدہ کیا جا سکتا ہے، یہی نہیں بلکہ عصر کے خدوخال کی تزئین بھی اسی سے ہوتی ہے۔" (۱۹) علامت کی اس نوع کی تعبیر یقیناً نفسیات کی اساس پر ہے۔ اگرچہ علامت کا وجود اتنا ہی قدیم ہے جس قدر کہ خود انسان ہے تاہم اس کو باضابطہ انداز میں اور واضح طور پر پیش کرنے والے نفسیات دان ہی ہیں۔ فرائڈ نے فن کو بھی خواب کے مماثل قرار دیا ہے اور تحلیل نفسی کی وساطت سے علامت کی تعبیر و توضیح کرنے کی سعی کی ہے۔ فرائڈ انسانی شخصیت کے محیط کا مرکزی نقطہ جنس کو قرار دیتا ہے۔ لہٰذا لاشعور میں پوشیدہ نا آسودہ خواہشوں پر فوق الانا کے دباؤ سے انہیں علامت کی شکل مل جاتی ہے۔ فرائڈ کے نزدیک یہ عمل بدل کے نام سے موسوم ہے۔ اسی بدل کو وہ علامت قرار دیتا ہے جبکہ واقع یہ کہ بدل بجائے خود ایک طرح کا نشان ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ینگ جس کے ہاں علامت کو مقابلتاً "سب سے زیادہ اہمیت حاصل ہے اور جس کے ہاں شاید ہی کوئی تحریر علامت یا اس کے ذکر سے مبرا ہو، فرائڈ کی طرح علامت کو بدل (SUBSTITUTION) یا موازنہ (COMPARISION) تسلیم نہیں کرتا۔ بلکہ اسے نمائندگی

(REPRESENTATION) ٹھہراتا ہے۔ بدل اور نمائندگی میں نہایت لطیف اور نازک امتیاز ہوتا ہے۔ بدل محض ایک چیز کے لئے ہوتا ہے۔ اس کے برعکس نمائندگی پوری ذات کا احاطہ کئے ہوئے ہوتی ہے۔ مثال کے طور پر پنسل، قلم، ناخن، کیر اور ہتھوڑی وغیرہ مردانہ صنفی اعضا کا بدل ہیں جبکہ بوتل، بکس، جیب، غار، مکان اور دروازہ وغیرہ نسوانی جنسی اعضا کا بدل ہیں۔ نمائندگی کا انحصاص یہ ہے کہ یہ من وعن دوسری چیز کی جگہ نہیں لیتی۔ یہ زیادہ بلند سطح پر اور زیادہ بلند طریقے سے تہذیبی معیار کے ہمراہ کسی چیز، خیال، احساس، جذبے یا تاثر کی نمائندگی کا فریضہ سرانجام دیتی ہے۔ مثال کے طور پر میر کا شعر ہے کہ

موت اک ماندگی کا وقفہ ہے ۔۔۔ یعنی آگے چلیں گے دم لے کر

اس شعر میں زندگی محض حیاتیاتی (BIOLOGICAL) عمل کے طور پر ہی خود کو ظاہر نہیں کرتی بلکہ اس کی اور بھی لطیف صورتیں اجاگر ہوتی ہیں جو فرد، معاشرے اور وقت کے تعلق سے کم و بیش مختلف اور متنوع ہو سکتی ہیں۔ اس کی وضاحت صرف ایک لفظ کے ذریعے ممکن نہیں ہے۔ تاہم وہ تمام کی تمام وضاحتیں اور صراحتیں جو کسی ذہن میں ابھرتی ہیں ان کی پورے انداز میں نمائندگی مذکورہ لفظ بخوبی کر رہا ہے۔ چنانچہ غور و تامل سے اس نتیجے تک پہنچنے میں زیادہ مشکل نہیں پڑتی کہ یہ علامت بدل کے مانند جامد و ساکت نہیں ہے بلکہ اس میں حرکت و عمل شامل ہے۔ اصل میں فرائڈ نے بدل اور علامت کی اصطلاحوں کے استعمال میں احتیاط کو کچھ زیادہ ملحوظ رکھنے کی زحمت گوارا نہیں کی۔ اس نے جنسی توانائی کو بنیادی اہمیت تفویض کی۔ اور علامت کے سماجی رخ کو نظرانداز کر دیا۔ اس میں شک نہیں کہ اپنے باغی شاگردوں کے اعتراضوں سے محفوظ رہنے کے لئے اس نے علامتوں کے تشکیلی نظام میں اساطیر، دیومالا اور لوک گیتوں کو بھی شامل کر لیا تاہم وہ اس کا بنیادی نکتہ لیبڈو ہی کو قرار دیتا ہے۔ یوں علامت کے بارے میں فرائڈ کے نقطۂ نظر اور ینگ کے مطمعِ نگاہ میں ایک خاص فرق کی نشاندہی ہوتی ہے۔ سلیم اختر کے مطابق:

"فرائڈ کی جنسی علامات اور ایڈلر کی احساس کمتری کی غماز علامات کے بعد جب ژونگ کا مطالعہ کریں تو اس کے ہاں ـــــ ان دونوں کے مقابلے میں کہیں زیادہ گہرائی ملتی ہے۔ ایک تو اس لئے کہ وہ علامات کی تفہیم کے لئے مخصوص معانی کی "ڈکشنری" مرتب کرنے کے حق میں نہ تھا اور اس سے بھی بڑھ کر یہ کہ اس نے بطور خاص علامت (SYMBOL) اور نشان (SIGN) میں امتیاز کیا۔ اس کے بموجب کسی مخصوص ٹھوس یا واضح چیز، نظریہ یا خیال کے اظہار کے لئے شعوری طور سے کسی چیز کو منتخب کیا جائے تو وہ علامت نہیں بلکہ نشان ہو گا۔ اس لحاظ سے چاند ستارا اسلام کی علامت نہیں بلکہ نشان قرار پائے گا، یا پکاسو کی فاختہ امن کی علامت کے برعکس امن کا نشان سمجھی جائے گی۔ ان کا مقصد مخصوص مفہوم کی توضیح ہے اس لئے ان میں قطعیت ہوتی ہے۔" (۲۰)

ینگ کی طرح سوسین کے لینگر (SUSANE K. LANGER) بھی اشارہ و علامت کے درمیان پائے جانے والے فرق کی قائل ہیں۔ ہر دو کے امتیاز کو (PHILOSOPHY IN A NEW KEY) میں اس طرح اجاگر کرتی ہیں کہ:

"اشارہ کسی شے کے وجود کی دلالت کرتا ہے اور علامت اس شے کے تصور کو ذہن میں لاتی ہے۔" (۲۱)

مغربی مفکرین کے تتبع میں اردو ادب کے دانشوروں نے بھی اشارہ یا نشان اور علامت کے فرق کو واضح کرنے کی سعی کی ہے۔ مناسب معلوم ہوتا ہے کہ اس سلسلے کی چند اہم آراء کا جائزہ لے لیا جائے۔ صدیق کلیم اپنی کتاب "فکر فن" میں لکھتے ہیں کہ:

"امیج" ایک نشان ہے جو محض نشان سے بڑھ کر ہے چونکہ اس میں استعارہ بننے کی صلاحیت ہے۔ یہ بالعموم اسم یا اسم صفت ہوتا ہے اور ایسے یہ کنکریت حسیاتی تجربے کو بروئے کار لاتا ہے۔

نقش فریادی ہے کس کی شوخیِ تحریر کا
کاغذی ہے پیرہن ہر پیکرِ تصویر کا

"نقش فریادی" ایک امیج ہے اور پھر اسی طرح پہلا مصرعہ اور دوسرا مصرعہ خود امیج ہیں اور ایسے خود یہ شعر ایک امیج ہے.....

غمِ ہستی کا اسد کس سے ہو جز مرگ علاج
شمع ہر رنگ میں جلتی ہے سحر ہونے تک

شمع یہاں امیج ہے استعارہ ہے اور علامت بھی ہے چونکہ شمع بطور انسانی زندگی کے استعارے کے کثرت استعمال کے سبب علامت کا درجہ حاصل کر چکی ہے۔ (۲۲)

وزیر آغا "اردو شاعری کا مزاج" میں اشارہ و علامت کی صراحت مثالوں کے ساتھ اس طرح کرتے ہیں کہ

"اشارہ یا نشان، شے اور اس سے وابستہ تجربے میں کوئی خلیج حائل نہیں ہونے دیتا جب کسی واقعہ یا شے کے نمودار ہوتے ہی ایک غیر شعوری رد عمل وجود میں آئے جیسے ٹیلیفون کی گھنٹی کے بجنے سے یہ احساس کہ کال آئی ہے تو یہ اشارہ ہے نہ کہ علامت۔ اسی طرح جب ریلوے گارڈ سبز جھنڈی کو ہلائے تو یہ اس بات کا اشارہ ہے کہ اب ریل گاڑی حرکت میں آجائے گی۔ لیکن اگر سبز

جھنڈی کو دیکھتے ہی مسافر اضطراری طور پر گاڑی کے پائیدان کی طرف لپکنے کے بجائے کسی رنگین آنچل کے تصور میں کھو جائے تو اس کے نتیجے میں وہ گاڑی میں سوار ہونے سے تو یقیناً رہ جائے گا' البتہ سبز جھنڈی کو اشارہ کے تصرف سے نجات دلا کر تشبیہ یا استعارے میں منتقل کرنے میں ضرور کامیابی حاصل کرلے گا۔ چنانچہ تشبیہ یا استعارہ' اشارے سے ایک قدم آگے ہے کہ اس میں کسی ایسی شے کی طرف ذہن منتقل ہوتا ہے' جو اصل سے کوئی ارضی یا غیر ارضی مشابہت رکھتی ہے۔ مثلاً زلف کو اگر بادل سے تشبیہ دی جائے تو زلف کا رنگ اور لہرانے کی کیفیت بادل کے رنگ اور اس کے لہرانے کی کیفیت میں اپنا پرتو پیش کرے گی علامت اس سے اگلا قدم ہے کہ یہ شے یا لفظ کے استعمال سے اس کے مخفی معنی تک انسانی ذہن کی دسترس کو ممکن بناتی ہے۔ یہ مخفی معنی تجربے کی سطح پر اس شے یا لفظ سے مربوط ہوتا ہے تاہم اس کی کوئی معین صورت نہیں ہوتی۔ (۲۳)

انیس ناگی "تنقید شعر" میں اشارہ و علامت کے فرق کو غالب کے دو علیحدہ علیحدہ شعروں سے اجاگر کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ

"بعض نقادوں نے اشارے کو علامت کے متبادل معانی میں استعمال کیا ہے لیکن ہر دو میں ایک بنیادی فرق ہے۔ اشارے میں کسی معروض یا حقیقت کے براہ راست تعلق کو ظاہر کیا جاتا ہے علامت میں یہ تعلق بالواسطہ اور غیر معین ہوتا ہے۔ وہ واضح ہونے کی بجائے مخفی ہوتا ہے۔ اشارہ محض ایک حوالہ ہوتا ہے لیکن علامت حوالے کے علاوہ تصور کی تعمیر بھی کرتی ہے۔ مثال کے طور پر غالب کے مندرجہ ذیل شعر سے علامت کے تصور کو کافی حد تک واضح کیا جا سکتا ہے۔

رو میں ہے رخش عمر کہاں دیکھئے تھمے
نے ہاتھ باگ پر ہے نہ پا ہے رکاب میں

اس شعر کے سیاق و سباق میں رخش عمر کی ترکیب علامتی حیثیت کی مالک ہے۔ رخش اور عمر میں تلازماتی مشابہت ارادی ہونے کے بجائے اتفاقی ہے۔ رخش عمر' کی ترکیب زندگی کی گریزپائی کی صرف نشاندہی ہی نہیں کرتی بلکہ زندگی کے بارے میں ایک مابعد الطبیعیاتی تصور کو بھی پیش کرتی ہے۔..... ہر دو میں توافق کے رشتے کو بھی قائم کر کے ہر دو کے باہمی تعلق سے ایک تصور کی تعمیر کی گئی ہے۔ علامت کے برعکس "اشارے" کے تصور کی وضاحت غالب کے مندرجہ ذیل شعر سے کی جا سکتی ہے۔

ابن مریم ہوا کرے کوئی
میرے دکھ کی دوا کرے کوئی

اس شعر میں "کوئی" کو بطور اشارہ استعمال کیا گیا ہے۔ "کوئی" ابن مریم کی طرف براہ راست اور معین اشارہ ہے۔ شاعر نے کوئی اور ابن مریم میں ارادی طور پر تعلق پیدا کیا ہے۔ (۲۴)

تبسم کاشمیری "جدید اردو شاعری میں علامت نگاری" کے تحت ٹنڈل اور ینگ کے حوالے سے نشان اور علامت کے امتیاز کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ

"یوں تو زبان کے تمام لفظ ایک ہی وقت میں علامت بھی ہیں اور اشارہ بھی۔ ایک لفظ ایک وقت میں اشارہ ہے مگر اس کا علامتی استعمال اسے علامت بنا دیتا ہے۔ ادبی علامت اور نشان کا فرق بیان کرتے ہوئے ٹنڈل نے ایک بڑے پتے کی بات کہی ہے۔
"نشان ایک یقینی اشارہ ہے۔ کسی یقینی چیز کی طرف اور علامت ایک یقینی اشارہ ہے کسی غیر یقینی چیز کی طرف"

(A SIGN IS AN EXACT REFERANCE TO SOME THING DEFINITE, AND A SYMBOL IS AN EXACT REFERANCE TO SOME THING INDEFINITE)

اس سلسلے میں یونگ (JUNG) کا یہ خیال ہے

"AN EXPRESSION THAT STANDS FOR A KNOWN THING, ALWAYS REMAINS A MERE SIGN, AND IS NEVER A SYMBOL." (۲۵)

ٹنڈل اور ینگ کی مندرجہ بالا تعریفوں کی روشنی میں اشارہ و علامت کی اردو غزل کے حوالے سے تشریح کرتے ہوئے تبسم کاشمیری مزید لکھتے ہیں کہ

"ٹنڈل اور ینگ کی اس تعریف کے بعد علامت کا ایک نیا تصور ہمارے سامنے آتا ہے' وہ تمام چیزیں جن کے ساتھ ہمارا تصور ایک یقینی انداز سے وابستہ ہے' نشان کے دائرے میں آجاتی ہیں۔ جیسے اردو غزل میں زلف' رخسار وغیرہ کے میکانکی شعری تجربات ہیں۔ ان تجربات کی نوعیت صدیوں سے طے شدہ رہی ہے۔ اس لئے ہم انکو علامتیں نہیں کہہ سکتے۔ علامت کا مسئلہ ہی مختلف ہے۔ علامت ایک یقینی نشان تو مہیا کرتی ہے مگر اس کی معنویت یقینی نہیں ہو سکتی۔ علامت کے غیر یقینی ہونے کا یہ مطلب نہیں کہ علامت کے مفہوم و معنی کا تعین ہی نہیں ہو سکتا۔ بلکہ اس کا مطلب یہ ہے کہ علامت کسی واحد معنویت کو برداشت نہیں کر سکتی۔ علامت سے ہم جو معنی نکالتے ہیں یہ علامتی عمل کی معنویت کی صرف ایک صورت ہے۔ اس کی اور بھی بہت سی صورتیں ہو سکتی

ہیں۔" (۲۶)

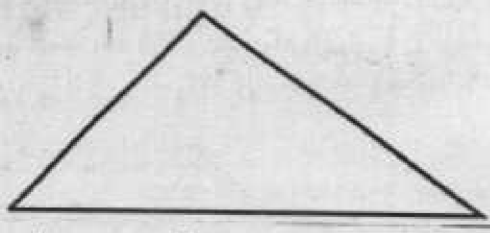
اشارہ یا نشان اور علامت کے شارحین و مفسرین کے ایک دلچسپ اور معنی خیز تضاد کو واضح کرتے ہوئے سہیل احمد تحریر کرتے ہیں کہ:

"بعض نقادوں نے تو خیر یہ بات سن لی ہے کہ اگر علامتوں کی تشریح کردی جائے تو وہ نشان بن جاتی ہیں اور اپنی قوت کھو بیٹھتی ہیں مگر لطف یہ ہے کہ یہ بات نقل کرنے کے بعد وہ صفحوں کے صفحے علامتوں کی تشریح پر لکھتے چلے گئے ہیں اور جن عالموں کی وساطت سے وہ یہ نتیجہ نکالتے ہیں خود وہ بھی ہر علامت کی تشریح کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ کیا اس کا مطلب یہ لیا جائے کہ یہ سب لوگ "علامتوں" کو "نشان" بنانے کا فریضہ ادا کر رہے ہیں۔ حقیقی علامت چونکہ وجود کی سب سطحوں سے ہم آہنگ ہوتی ہے اس لئے تشریح کرنے سے اس کی طاقت ختم نہیں ہوتی۔ تمثیل میں (جو ادبی تکنیک کے طور پر اپنا خاص کردار رکھتی ہے) تو تجرید اور تجسیم کے درمیان منطقی سا ربط ہوتا ہے۔ مگر علامتوں میں ایسا نہیں ہوتا۔" (۲۷)

اشارہ یا نشان اور علامت کے بارے میں ان مختلف تعریفوں وضاحتوں اور مثالوں سے ہر دو کی حقیقت و حیثیت اور اصلیت و ماہیت بالکل واضح ہو جاتی ہے اور کسی اضافی محاکے کی تشنگی نہیں رہتی تاہم مجموعی طور پر یہ کہا جاسکتا ہے کہ اشارہ کے حدود و وسائل محدود ہیں اور وہ محض کسی خاص مفہوم کی جہت کشائی کرتا ہے جبکہ علامت کثیر المعنی اور کئی جہات و ابعاد پر مشتمل ہوتی ہے۔ ہر علامت کے باطن میں اشارہ پنہاں ہوتا ہے لیکن ہر اشارے میں علامت شامل نہیں ہوتی۔ بالفاظ دیگر ہر علامت ایک اشارہ بھی ہوتی ہے لیکن کوئی بھی اشارہ فی نفسہ علامت نہیں ہوتا۔ اشارہ کسی چیز یا واقعے کی کیفیت کے حال و ماضی اور مستقبل کی نقاب کشائی ضرور کرتا ہے تاہم قلب و ذہن میں کوئی فکری امنگ یا جذبی تحرک پیدا نہیں کرتا۔ نشان یا اشارہ کا یہ عمل انسانی فکر کا ایک مستقیم عمل ہوتا ہے۔ جس میں کوئی ٹیڑھا پن' الجھاؤ' پیچیدگی یا ابہام نہیں ہوتا۔ اس سیدھے سادھے عمل کا رشتہ بیرونی دنیا کے چھوٹے موٹے معاملات سے ہوتا ہے جن میں نہ گہرائی ہوتی ہے نہ گہرائی۔ بیرونی دنیا اور نشان کے عمل میں موجود منطقی تعلق قطعی ہموار ہوتا ہے اور یہ دونوں باہمی اشتراک سے آپس میں ایک دوسرے کے مترادف بنتے ہیں۔ ان دونوں کو ایک دوسرے سے ہم آہنگ کرنے والے مواد کی نوعیت بھی اکہری اور سطحی ہوتی ہے۔ اگر یہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا کہ نشان یا اشارہ کا فکری عمل "فکر کا بالکل ابتدائی زاویہ ہے۔ اشارتی زبان کا فروغ "حس کے اعضا اور نظام اعصاب کی عضویاتی ترقی کے متوازی پیش قدمی کرتا ہے جس کے باعث رفتہ رفتہ اس امر کا افہام ہونا شروع ہو جاتا ہے کہ دنیا میں بعض مظاہرات بعض دیگر مظاہرات کے "نشان" ہیں۔ (۲۸) جبکہ علامت جن اشیاء یا جن مظاہرات کا تصور معرض وجود میں لاتی ہے اس تصور کی متعدد اور مختلف پرتیں ہوتی ہیں۔ یہ تصور اپنے عمل میں غیر ہموار اور پیچیدہ ہوتا ہے۔ علامت جن مظاہر کا تصور بیدار کرتی ہے وہ تصور منفی بھی ہو سکتا ہے اور مثبت بھی۔ اس تصور کو قبول بھی کیا جاسکتا اور رد بھی۔ رد و قبول کی یہ کیفیت و صورت علامت کے غیر وضاحتی اشارے (UN EXPRESSED REFERANCE) ظہور میں لاتے ہیں۔ غیر وضاحتی سے مراد یہ نہیں ہے کہ ان اشاروں سے کسی معنویت تک رسائی نہیں ہوتی بلکہ یہ ہے کہ علامت اپنے حقیقی معنی کا کھل کر اظہار نہیں کرتی۔ صورت معنی کا کم از کم ایک رخ لازما" او جھل رہتا ہے۔ اسی اخفا کے باعث ہی علامت ایک سے زیادہ معنوی رشتوں کا مرقع بنتی ہے۔ یہ معنی خود کو قطعی انداز میں پوشیدہ رکھے ہوئے نہیں ہوتے بلکہ چلمن کے ساتھ لگے ہوئے ہوتے ہیں' لہٰذا "صاف چھپتے بھی نہیں سامنے آتے بھی نہیں" والی حالت میں ہوتے ہیں۔ بے یقینی کا یہی عالم علامت کی جان ہے اور وہ واحد معنویت سے رشتہ توڑ کر کتنے ہی معنوں سے ناطہ جوڑ لیتی ہے۔ بجا طور پر علامت اسی اسرار پر اصرار کرتی ہے اور قطعی تعینات سے خود کو الگ رکھتی ہے۔ اسی بے یقینی میں اس کا یقین پوشیدہ ہے۔ اس بے یقینی اور عدم تعین کی وجہ سے علامت اپنے خالق اور قاری کے درمیان کسی پہلے سے طے شدہ معاہدے کی نفی کرتی ہے۔ اس کے برعکس نشان مصنف اور قاری کے درمیان ایک معاہدے کی موجودگی پر زور دیتا ہے۔ بصورت دیگر اس کا افہام خطرے میں پڑ جاتا ہے۔ اس معاہدے کی موجودگی میں مصنف جب کسی نشان کو تخلیق کا حصہ بناتا ہے تو قاری و ناظر کا ذہن فوری طور پر نشان زدہ (SIGNATUM) کی جانب گھوم جاتا ہے۔ مثال کے طور پر "V" کا انگریزی حرف فتح کا نشان ہے۔ جو جنگ عظیم میں چرچل کی یادگار ہے۔ اس نشان کے معنی سے جب تک کوئی پہلے سے واقف نہ ہو اس کے مفہوم کا ادراک کرنے سے قاصر رہے گا۔ جب کہ علامت اس تکلف سے بری ہے۔ اور معاہدہ بندی کے خلاف ہے۔ اسی آزاد فطرت کے باعث علامت کے پس منظر میں کتنے ہی اشاروں کا ایک غیر جامد اور وسیع سلسلہ ہوتا ہے۔ اور یہ در یہ تلازموں کا ایک جال بنا ہوا ہوتا ہے۔ ینگ نے شاید اسی لئے علامت میں سے معنی کے جنم کو علامت کی موت سے تعبیر کیا ہے۔ سلیم اختر کے مطابق "ژونگ نے علامت اور نشان میں جس طرح امتیاز کیا' ادبی نقطۂ نظر سے اس کی بے حد اہمیت ہے۔ یوں سمجھئے کہ ادبی تخلیقات میں ملنے والے "نشان" کو کاذب علامت اور اصل علامت کو "زندہ علامت" قرار دیا جاسکتا ہے۔ زندہ علامت اس وقت معرض وجود میں آتی ہے جب کسی خاص کیفیت یا تجربے کی آنچ سے شعور کا آبگینہ تندی صہبا سے پگھلا جائے ہے۔ ایسا عالم ہو تو ایسے میں علامت سے مبہم کی توضیح نامعلوم کا ادراک' انتشار میں تنظیم اور تنوع میں وحدت پیدا ہوتی ہے۔ تخلیق کے لحاظ سے علامت کی یہ کارکردگی اہم ترین ہے۔ نامعلوم کے ادراک کے دو مراحل بنتے ہیں ایک خود تخلیق کار کے لئے اور دوسرا اس کی تخلیق کی روشنی میں قاری کے لئے۔ ہر دو صورتوں میں علامت

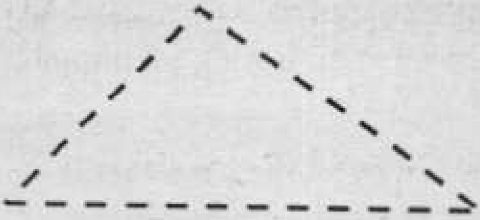
پل کا کام کرتی ہے۔ علامت پہلے تو تخلیق کار پر معانی کی جہات وا کرتی ہے اور پھر قاری کے لئے کلید معانی ثابت ہوتی ہے۔ (۲۹) سلیم اختر نے تخلیق کار کے ادراک، داخلی تجربے یا ذہنی واردات مزید براں نامکمل یا خام اظہار، علاوہ ازیں قاری کے بعض علامتوں کی مدد سے تخلیق کار کے داخلی تجربے یا ذہنی واردات کے جزوی ادراک اور قاری کے تمام علامتوں کے توسط سے تخلیق کار کے داخلی تجربے یا ذہنی واردات کے کلی ادراک کو مندرجہ ذیل چار نقشوں کے ذریعے واضح کرنے کی کوشش کی ہے۔

۱



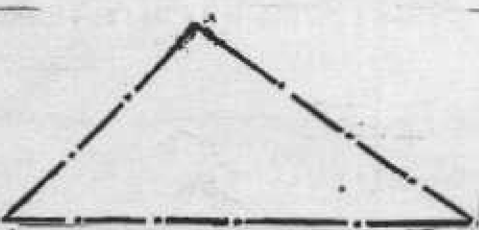
داخلی تجربہ یا ذہنی واردات اور تخلیق کار کا ادراک

۲



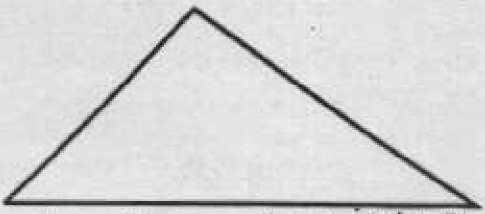
نامکمل یا خام اظہار

۳



قاری کا بعض علامات کی امداد سے تخلیق کار کے داخلی تجربے یا ذہنی واردات کا جزوی ادراک

۴



(۳۰)

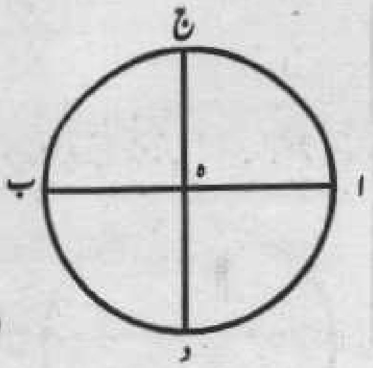
قاری کا تمام علامات کی امداد سے تخلیق کار کے داخلی تجربے یا ذہنی واردات کا کلی ادراک

اس طرح یہ امر منکشف ہوتا ہے کہ علامت جہاں تخلیق کار کے تجربے کو گرفت میں لانے کا ایک معتبر ذریعہ بنتی ہے وہاں تخلیق کار اور ناظر یا قاری کے درمیان رابطے کا فریضہ بھی سرانجام دیتی ہے۔ اس اعتبار سے اس کی حیثیت اتحاد کنندہ (UNITIVE) کی بھی ہوتی ہے۔ ایلیٹ کے مطابق یہ کوئی لازمی نہیں ہے کہ قاری اور تخلیق کے درمیان ویسا ہی تعلق پایا جائے جیسا کہ خود تخلیق کار اور تخلیق کے مابین ہوتا ہے۔ تخلیق کار تخلیق کے تاروپود میں خود شریک ہوتا ہے جبکہ قاری و ناظر عملی طور پر اس سے باہر ہوتا ہے اور محض اپنے جذبے کے بل پر تخلیق میں شرکت کے قابل ہو سکتا ہے۔ اس طرح علامت ایک ایسی مثلث قرار پاتی ہے۔ جس کا ایک زاویہ خود تخلیق "کار" دوسرا تجربہ اور تیسرا قاری یا ناظر ہوتا ہے۔ یہ تکونی رشتہ ہی علامت کا امتیاز بھی ہے اور اس کی شناخت بھی۔ اسی لئے آئی۔ اے۔ رچرڈز کا خیال ہے کہ علامت بذات خود تخلیق کار اور قاری کے درمیان ابلاغ کا موثر ترین وسیلہ نہیں بنتی۔ اسے تخلیق کار اور قاری کے درمیان ایک رشتے اور ایک تعلق کا درجہ حاصل ہے۔ اس بات کو اقبال کی شہرۂ آفاق نظم مسجد قرطبہ کے حوالے سے بھی ثابت کیا جا سکتا ہے۔ یہ نظم ایک ہی وقت میں بیانیہ اور علامتی دو طرح کے اسالیب لئے ہوئے ہے۔ نظم کے بند مختلف علامتوں کا احاطہ کئے ہوئے ہیں۔ ان بندوں کے درمیان پائے جانے والے ناقابل افراق تسلسل کو ملحوظ رکھا جائے تو صرف نظم ہی نہیں خود مسجد قرطبہ بھی ایک مکمل علامت کی صورت اختیار کر لیتی ہے۔ یہ علامت اسلامی تہذیب کی شان جاودانی اور مستقل کمال کی علامت ہے۔ تاہم اگر کوئی خود کو نظم کے بیانیہ انداز تک محدود رکھے تو اسے نظم میں صرف مسجد کی ظاہری شان و شوکت ہی نظر آئے گی۔ اور علامتوں کی وہ سطحیں اس پر واضح نہ ہوں گی جو اس نظم کو گہرائی اور گیرائی عطا کرتی ہیں۔ اس لئے کہ علامتیں تہ دار ہونے کی وجہ سے مقصود بالذات نہیں ہوتیں اور زبان و بیان کی ضرورت کے نتیجے میں ان کی تخلیق ہوتی ہے۔ جب تخلیق کار کا تجربہ پیچیدہ اور کثیر الجہات ہو اور اس کا افہام عام طریقے سے نہ ہو سکتا ہو تو علامتی اسلوب لابدی و لازمی ضرورت بن جاتا ہے۔ بالکل ایسے ہی جب لفظوں کے لغوی مفاہیم ناکافی ہوں تو علامتی معنی ناگزیر ہو جاتے ہیں۔ علامت کا یہی اختصاص اور کمال ہے کہ وہ کسی چیز کو اس کے پیچھے ہوئے مفہوم سے وابستہ کر دیتی ہے۔ لہٰذا جب قاری کا اس سے سابقہ پڑتا ہے تو وہ اس کی توجہ کو اپنی جانب کھینچ لیتی ہے۔ تخلیق کار جب کسی چیز یا خیال کو علامت کا روپ دیتا ہے تو مذکورہ چیز یا خیال اور اس کے پوشیدہ و پنہاں مفہوم کے درمیانی فاصلے کو طے کرنے کے لئے ایک فکری زقند سے کام لیتا ہے۔ یہی زقند جمالیاتی حظ تخلیق کرتی ہے۔ ظاہر

ہے زقند جتنی زوردار ہوگی حظ بھی اتنا ہی شاندار ہوگا۔ جس جس طرح کسی چیز اور اس کے مخفی مفاہیم میں فاصلہ کم ہوتا چلا جاتا ہے زقند میں آسانی واقع ہوتی جاتی ہے۔ اور اس کے نتیجے میں جمالیاتی حظ میں بھی کمی آتی جاتی ہے۔ چنانچہ یہ طے ہے کہ علامت کے معاملے میں خیال اور مفہوم کے درمیان ایک چھوٹی یا بڑی خلیج کا ہونا ناگزیر ہے۔ البتہ نشان کا معاملہ دوسرا ہے۔ جب کسی چیز یا خیال اور اس کا چھپا ہوا مفہوم ایک دوسرے سے نہ جدا ہونے والے انداز میں سختی سے جڑے ہوئے ہوتے ہیں اور تخلیق کار کے سامنے کوئی خلیج نہیں ہوتی جسے وہ زقند سے عبور کرے تو ایسی صورت میں نشان جنم لیتا ہے۔ نشان بھی لازماً" جمالیاتی کیفیت رکھتا ہے لیکن یہ نہایت معمولی ہوتی ہے۔ قاری بھی نشان سے بہت محدود قسم کا جمالیاتی حظ اٹھاتا ہے۔ اسے بھی تخلیق کار کی طرح علامت ہی بھرپور جمالیاتی حظ فراہم کرتی ہے۔ اس کے لئے اسے بھی خیال اور اس کے پوشیدہ مفہوم تک رسائی کے لئے ایک فکری چھلانگ لگا کر درمیان کی بے ربطی کو پاٹنا پڑتا ہے۔ یہی کاوش اسے جمالیاتی حظ سے بہرہ یاب کرتی ہے۔ صاف سی بات ہے کہ اگر خیال کے چھپے ہوئے مفہوم کا قاری کو پہلے سے علم ہو یا کسی ذہنی و جذبی سعی کے بغیر وہ اس تک پہنچ جائے تو اسے خاک مزا آئے گا۔ یہاں یہ نکتہ نہایت اہم ہے کہ خیال اور اس کے چھپے ہوئے مفہوم کے درمیان دو انتہاؤں کا بعد اس قدر زیادہ نہیں ہونا چاہیئے کہ قاری زقند لگائے تو درمیان ہی میں گر پڑے۔ یا وہ خیال اور امکانی مفہوم کی بھول بھلیوں میں گم ہو کر رہ جائے۔ ایسی صورت میں حظ کا قصد الٹا بے لذت تکلیف میں بدل جاتا ہے۔ اور علامت بھی اپنا مقصد کھو بیٹھتی ہے۔ کیونکہ عملاً" ابلاغ فوت ہو جاتا ہے۔ لہٰذا یہ ضروری ہے کہ علامت کی تخلیق میں تخلیق کار ناجوازی اور بے ربطی سے دور رہے اور خیال اور اس کے مخفی مفہوم کے سروں کو آپس میں ملانے کے لئے مختلف نشان چھوڑے' نیز تسلسل کا احساس فراہم کرے تاکہ قاری مخفی معنی اور خیال کے درمیان متحرک رہ کر درست سمت میں آگے بڑھ سکے۔ ایسا اسی صورت میں ممکن ہے جب تخلیق کار اور قاری علامت کے کسی مرکزی نقطے سے منسلک ہوں۔ اس مرکزی نقطے کو قائم کرنے کی کلیتہ ذمہ داری تخلیق کار پر ہے۔ اگر وہ مرکزیت کو نظر انداز کر کے بیک وقت مشرق و مغرب اور شمال و جنوب کی مختلف جہتوں میں زقند آزمائی کرے گا اور کسی مرکزی ربط کو بھی ملحوظ نہیں رکھے گا تو یہ علامت گری نہیں آشفتہ سری ہوگی۔ اور کوئی صاحب فراست قاری بقائمی ہوش و حواس اس آشفتہ سری میں فکری و عملی شمولیت کے لئے آمادہ نہیں ہوگا۔ چنانچہ علامت سازی کے جدید رجحان کے تحت آزاد تلازمۂ خیال کو بنیاد بنانا اور اس پر عمل کرنا کوئی زیادہ صحت مند رویہ نہیں ہے جیسا کہ وزیر آغا "اردو شاعری کا مزاج" میں لکھتے ہیں کہ:

"جدید اردو نظم میں علامت پسند شعرا کے ایک گروہ نے علامت کی تخلیق کے سلسلے میں آزاد تلازمۂ خیال کے طریق کو اختیار کیا ہے' جو تخلیقی عمل رابطہ کی ضد ہے۔ اگر آزاد تلازمۂ خیال شاعری کے مرتبے کا حامل ہوتا تو یورپ کے نفسیاتی مریضوں کا بے ربط ذہنی ابال بھی اعلیٰ شاعری کے زمرے میں شامل ہوتا۔ لیکن ہر شخص جانتا ہے کہ ڈاکٹر کی ڈائری اور شاعر کی بیاض میں ایک بنیادی فرق ہے۔ اول الذکر نفسی پیچیدگی اور ذہنی خلفشار کو بیان کرتی ہے اور موخر الذکر تخلیقی عمل کو۔ آزاد تلازمۂ خیال مجذوب کی بڑ ہے۔ اس میں اشیاء کا باہمی ربط نفسیاتی انتشار کے باعث منفی نوعیت کا حامل ہے۔ اور ڈاکٹر اس کی مدد سے مریض کی نفسیاتی بیماری کے اصل اسباب دریافت کرتا ہے۔ لیکن تخلیقی عمل رابطہ شاعر کے تخلیقی دباؤ کے تحت ابھرتا ہے۔ اور اس میں جب شے اور اس کے مخفی تصور کا ربط اجاگر ہوتا ہے تو دریافت کا عمل وجود میں آتا ہے جو اسے فن کے مدراج تک پہنچا دیتا ہے۔ آزاد تلازمۂ خیال کا نام نہاد ربط قطعاً" منفی ہے۔ جب کہ فن کا تخلیقی ربط ایک مثبت عمل ہے۔ اور اس میں دریافت کا وہ عنصر واضح ہوتا ہے جسے آرتھر کوئسلر (ARTHER KOESTLER—INSIGHT AND OUT LOOK, P. 245) نے "یوریکا طریق" کا نام دیا ہے۔" (۳۱)

آزاد تلازمۂ خیال کے تحت علامت سازی کے نقطۂ نظر کے حاملین کا ادعا یہ ہے کہ علامت کا تعلق انسانی کی ذاتی و شخصی اور داخلی زندگی سے ہے اس لئے انفرادی نوعیت کی اس شے کا اجتماعی دنیا سے تعلق قائم کرنا کوئی معنی نہیں رکھتا تاہم وہ اس اہم نکتے کو نظر انداز کر جاتے ہیں کہ انسان کے داخل کے اندر بھی ایک خارج چھپا ہوا ہے۔ جسے نفسیات اجتماعی لاشعور سے موسوم کرتی ہے۔ داخل میں اسی خارجی عالم کو نسل در نسل تہذیبی و تمدنی احوال و آثار کا امیں ہونے کا اختصاص حاصل ہے۔ لہٰذا انسان کی ذات کائنات سے لازمی انداز میں جڑی ہوئی ہے۔ انسان کائنات میں یک و تنہا نہیں ہے۔ زمان و مکان اپنے اثرات اس پر مرتب کرتے ہیں اور وہ زمان و مکان پر اثر انداز ہونے کی جدوسعی کرتا ہے۔ لہٰذا علامت زمان و مکان سے ماوراء کسی عالم میں پیدا نہیں ہوتی بلکہ وہ جہاں شخصی و انفرادی ہوتی ہے وہیں زمانی و مکانی بھی ہوتی ہے۔ اسی لئے اس کے ابعاد کا ذکر کرتے ہوئے ابن فرید اپنے مضمون علامت کا تصور زمانی و مکانی میں رقمطراز ہیں کہ "علامت کے لئے دو ابعاد—(DIMENSIONS) ضروری ہیں (۱) زمانی (۲) مکانی۔" (۳۲) اس تصور کو شکل کے ذریعے درج ذیل طور پر ظاہر کیا گیا ہے۔



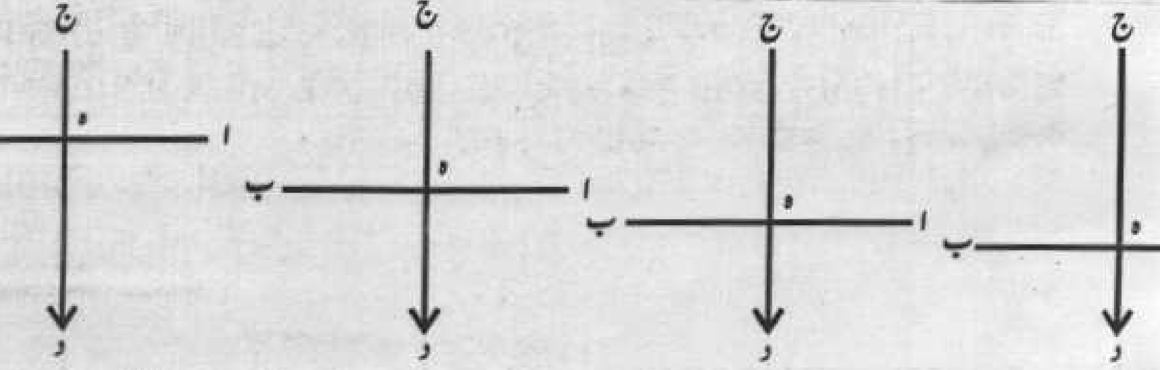
ا ۔ ب = بعد زمانی

ج ۔ د = بعد مکانی

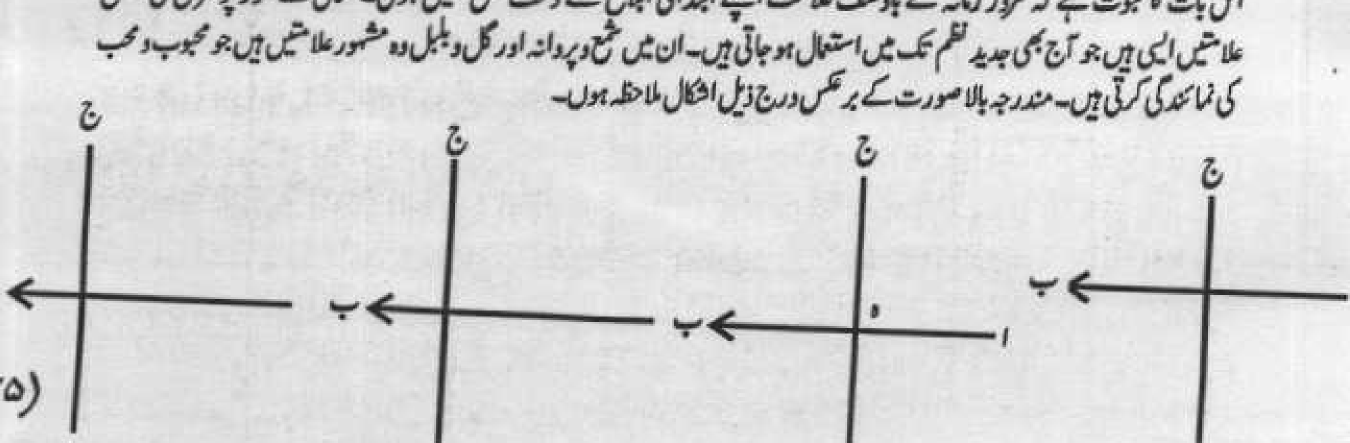
(۳۳)

یہ دائرہ عرصہ حیات ہے' جس کا وجود زمان و مکان کے بغیر ناممکن ہے۔ انسان زندگی کے اس عرصے میں مختلف تجربوں سے گزرتا ہے اور ان کے اثرات قبول کرتا ہے۔ جن کی ایک خاص وقت میں ایک خاص مکانی حالت (SITUATION) ہوتی ہے جب ان تجربوں کو زمانی و مکانی تعلق کی بدولت ایک جامع شکل تفویض ہو جاتی ہے تو یہ علامت کی صورت اختیار کر لیتے ہیں۔ اس طرح معرض وجود میں آنے والی علامت کے لئے مذکورہ تجربات زمانی بعد اور مکانی بعد کے اتصال کا موجب بنتے ہیں۔ سہولت کے پیش نظر مکانی بعد کو معاشرہ یا تہذیب بھی ٹھہرایا جا سکتا ہے۔ اس طرح تہذیب اور معاشرے کے معنی میں وسعت پیدا ہو جائے گی۔ اب فرض کریں کہ کوئی علامت کسی تہذیب یا معاشرے میں سند کا درجہ حاصل کر چکی ہے اور خاصی مدت سے مروج چلی آ رہی ہے تو ایسی صورت حال میں خط ا' ب ثابت (CONSTANT) ہو گا اور خط ج د کی حرکت محض ہ کے نقطے تک مختص رہے گی۔ اب مزید چار شکلیں ملاحظہ ہوں۔

(۳۴)



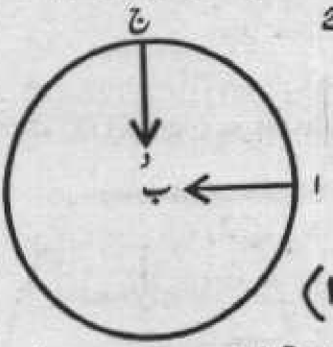
ان شکلوں سے صاف عیاں ہے کہ مکانی بعد کا نقطۂ اتصال تبدیل نہیں ہوتا جبکہ زمانی بعد کا نقطۂ مسلسل تبدیل ہوتا رہتا ہے جو اس بات کا ثبوت ہے کہ مرور زمانہ کے باوصف علامت اپنے ابتدائی ابلاغ سے دست کش نہیں ہوتی۔ مثال کے طور پر غزل کی بعض علامتیں ایسی ہیں جو آج بھی جدید نظم تک میں استعمال ہو جاتی ہیں۔ ان میں شمع و پروانہ اور گل و بلبل وہ مشہور علامتیں ہیں جو محبوب و محب کی نمائندگی کرتی ہیں۔ مندرجہ بالا صورت کے برعکس درج ذیل اشکال ملاحظہ ہوں۔



(۳۵)

ان اشکال میں ج' د خط کو ثابت (CONSTANT) تسلیم کیا گیا ہے اور ا' ب متحرک ہے۔ جس کا مطلب یہ ہے کہ علامت زمانی بعد کے لحاظ سے مستحکم ہے۔ جبکہ علامت مکانی بعد کے اعتبار سے اپنے مفہوم میں متواتر تنوع پذیر رہتی ہے۔ مطلب یہ کہ خط ج' د کا نقطۂ اتصال جوں کا توں ہی رہتا ہے مگر خط اب کا نقطۂ اتصال تبدیل ہوتا رہتا ہے۔ اس سے یہ نتیجہ اخذ ہوتا ہے کہ مکانی بعد کی تبدیلی سے تہذیب و معاشرے میں بھی تغیر رونما ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ سامی علاقوں میں پانی کی کم یابی کے نتیجے میں عیسائی راہب یہ مشہور عام عقیدہ رکھتے ہیں کہ بپتسمہ کے دوران پاکیزہ پانی کے بدن سے لمس اختیار کر لینے کے بعد دوبارہ بدن کو عام پانی سے مس نہیں ہونا چاہیئے ورنہ

پاکیزگی زائل ہو جاتی ہے۔ اس کے برعکس ہندوستان میں جہاں پانی کی کثرت ہے ہندوؤں میں یہ تصور عام ہے کہ پوتر دریاؤں میں جس قدر زیادہ نہایا جائے اسی قدر انسان کے گناہ دھلتے ہیں۔ اس طرح ثابت ہو جاتا ہے کہ زمانی بعد کا نقطۂ اتصال ثابت (CONSTANT) ہے تاہم زمانی بعد اور مکانی بعد کا اتصالی زاویہ بدل گیا ہے۔ اس نقطۂ نظر کے مطابق یہ طے ہے کہ زمانی بعد اور مکانی بعد کی ان کیفیتوں میں سے اگر کوئی کیفیت موجود نہیں ہے تو علامت بھی متشکل نہیں ہو سکتی۔ اب درج ذیل شکل پر غور کیا جائے



(۳۶)

اس شکل سے یہ عیاں ہے کہ علامت کا کہیں بھی تعین نہیں ہو سکتا جس کی وجہ یہ ہے کہ کا مقام اتصال ناپید ہے۔ اس صورت میں علامت کا زمانہ' اس کا معاشرہ' اس کی تہذیب' اس کی کیفیت و کمیت اور اس کی نوعیت کا قطعی کوئی اندازہ نہیں ہوتا۔ مختصراً" یہ کہا جا سکتا ہے کہ علامت کے لئے مذکورہ ابعاد کے تعینات علامت کے مطالعہ کو مربوط اور منظم بناتے ہیں۔ اور اس امر کو روشنی میں لاتے ہیں کہ علامت تہذیب' معاشرے' ماحول' زمانی عوامل اور افراد کے جذبات و احساسات' تاثرات و موثرات کے جن وسائل سے استفادہ کرتی ہے ان کے تمام تر امکانات کو اپنے اندر جذب کر لیتی ہے۔ اس سے یہ مثبت پہلو بھی سامنے آتا ہے کہ قاری کسی بھی زمانے' ماحول' میلان' رجحان یا نظریے سے تطابق اختیار کر کے لطف اندوز ہو سکتا ہے اور اسے یہ اضافی سہولت بھی میسر رہتی ہے کہ وہ تعین کے پہلو بہ پہلو تنوع کے مزے بھی لے سکتا ہے۔ وہ جدید دور سے آسانی کے ساتھ روایتی معاشروں اور تہذیبوں میں پہنچ سکتا ہے۔ یہ روایتی تہذیبیں جو مابعد الطبیعیات پر کامل یقین رکھتی ہیں ان میں علاقوں کے استعمال کو ایک خاص مقام حاصل ہے۔ اس لئے کہ مابعد الطبیعیاتی مافی الضمیر کا اظہار صرف علامت کی زبان سے ہوتا ہے۔ اور مابعد الطبیعیاتی حقیقتوں کو علامت کی وساطت ہی سے سمجھا جا سکتا ہے۔ اس لئے یہ علامتیں کوئی عجوبہ روزگار شے نہیں ہیں اور نہ ہی یہ آسمان سے نازل ہوئی ہیں بلکہ یہ فطرت کے عین اصولوں کے مطابق متشکل ہوئی ہیں۔ روایتی تہذیب کا اصل الاصول یہ ہے کہ حقیقت واحدہ نے کثرت کی صورت میں ظہور کیا ہے۔ اس لئے وجود کے ان گنت درجے ہیں۔ وجود کی اس کثرت کا انحصار محض واحد اصول پر ہے جس کے توسط سے یہ مربوط و متحد ہے۔ اس طرح کائنات کی جملہ مغائرتوں اور مشابہتوں کو اسی واحد اصول کا تابع ہونا پڑتا ہے۔ جس کا نتیجہ یہ ہے کہ کائنات میں مشابہتوں کا ایک مثالی نظام کار فرما ہے۔ اس نظام کے تحت ہر چیز مابعد الطبیعیاتی قانون کے ذریعے اپنی تکلم حقیقت کے ہمراہ وجود کے کسی خاص مقام اور اس کے کسی خاص درجے کے مطابق خود کو ظاہر کرتی ہے۔ اس اصول کی روشنی میں کائنات کی جملہ چیزیں ایک مقام سے دوسرے مقام تک آپس میں مماثلت رکھتی ہیں اور آپس میں پورے طور پر ایک کائناتی وحدت میں پروئی ہوئی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ادنیٰ سطح کا اصول بھی اعلیٰ سطحی حقیقتوں کے اظہار پر قادر ہے۔ اس لئے کہ مقام بلند بھی اسی مرکزی اصول سے پیوستہ ہے کہ جس کے ساتھ مقام پست وابستہ ہے۔ چنانچہ علامت کے اسی روایتی تصور کے زیر اثر علامتیں حقیقت یا وجود کے مختلف مرتبوں کو آپس میں ربط دیتی ہیں۔ اور مشابہت کا اصول وجود کے مختلف مراتب اور اسی کی مختلف سطحوں کو ربط دے کر تمام کائنات کو ایک تقدیس وحدت فراہم کرتا ہے۔ روایتی تہذیبوں میں علامتیں چونکہ تہذیب نفس کے ایک بنیادی قانون سے ارتباط رکھتی ہیں اس لئے اس تہذیب سے وابستہ لوگوں کے لئے روحانی نظم و ضبط کا وسیلہ قرار پاتی ہیں۔ یہ علامتیں روایتی تہذیبوں کے نمائندہ ادب' مصوری' موسیقی' سنگ تراشی اور دیگر علوم و فنون میں انہی حقیقتوں کی نمائندگی اپنے اپنے معیار کے مطابق کرتی ہیں۔ بعض علامتوں کا وجود ہر تہذیب میں ملتا ہے اور بعض کا دائرہ اثر مخصوص تہذیبوں تک مختص رہتا ہے۔ بعض علامتوں کا تعلق کسی خاص تاریخی عہد سے ہوتا ہے۔ یہ خیال حقیقت پر مبنی نہیں ہے کہ مابعد الطبیعاتی رخ پر توجہ مرکوز کرنے سے تاریخی سطح اوجھل ہو جاتی ہے۔ ایسا اس لئے ممکن نہیں ہے کہ مرکزی سطح کے ساتھ ساتھ ہر علامت متعدد دوسری سطحوں کی حامل بھی ہو سکتی ہے اور ان سطحوں کی اہمیت سے قطعی انکار ممکن نہیں ہے۔ روایتی تہذیبوں کا تخلیق کار ان علامتوں کے توسط سے وجود کے اعلیٰ مقامات کا ادراک حاصل کرتا ہے اور ذاتی تجربات و تاثرات کو کائناتی تجربات و تاثرات سے ربط دے دیتا ہے۔ اس طرح داخل اور خارج میں ایک فطری و قدرتی تطابق معرض وجود میں آتا ہے۔ جس کی مزید وضاحت سہیل احمد کے درج ذیل اقتباس سے ہوتی ہے:

"روایتی فن کار ان علامتوں کے ذریعے چیزوں کے اصلی یا مثالی نمونے کو بیدار کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ روایتی تہذیبوں میں عالم اکبر (MACROCOSM) اور عالم اصغر (MICROCOSM) کے اصول کے ذریعے خارجی اور داخلی کائنات کو ہم آہنگ کیا گیا ہے۔ چنانچہ علامتیں بیک وقت دونوں سے مربوط ہوتی ہیں۔ اسی طرح روایتی علامتوں کے بارے میں ایک اور اہم اصول کی رو سے

رینے گینوں نے نشاندہی کی ہے۔ یہ ہے مماثلت معکوس (ANALOGICAL INVERSION) کا اصول۔ ہر علامت کے کچھ مثبت پہلو بھی ہوتے ہیں اور کچھ منفی بھی۔ اس لئے ان چیزوں کی تشریح کرتے ہوئے دونوں سمتوں کا دھیان رکھنا ہوتا ہے۔ یہ دیکھنا ہوگا کہ کوئی علامت کس محل پر استعمال ہوئی ہے اور اس کا تعلق حقیقت کے کس درجے سے ہے۔ علامتی زبان ایک پراسرار زبان ہے جس کے ذریعے حقائق بیان ہوتے ہیں اور پوشیدہ بھی رہتے ہیں۔ علامتوں کے ان اسرار سے واقف ہونے کے لئے ان کی تشریح کے طریق کار سے واقف ہونا ضروری ہے۔ چنانچہ روایتی تہذیبوں میں علامتوں کی تشریح کا ایک نظام بھی موجود رہا ہے اور یہ ذاتی یا انفرادی تاثرات کا مجموعہ نہیں اس کا تعلق آفاقی تجربے سے ہے۔" (۳۷)

اگرچہ علامتوں کی تمام تشریحات کو کسی نہ کسی زاویے سے اور کسی نہ کسی طور پر درست مان لیا جاتا ہے لیکن بیشتر ناقدین مابعد الطبیعیاتی سطح سے غیر متعلق رہتے ہیں۔ یہ اصولاً "نادرست ہے۔ اہل نقد و نظر کے ہاں اس سلسلے میں پائے جانے والے بے جا خوف اور تضاد کی جانب اشارہ کرتے ہوئے سہیل احمد لکھتے ہیں کہ:

"ہمارے نقاد مابعد الطبیعیات سے اس قدر خوف زدہ ہیں کہ وہ اس کی کسی صورت کو قبول نہیں کر سکتے۔ ایسی صورت میں علامت کے مسئلے کی بنیادی نوعیت کو کیوں کر سمجھا جا سکتا ہے۔ یہ نقاد مابعد الطبیعیاتی زبان سے ناواقفیت کی وجہ سے روایتی علامتوں کو "اشارہ" تصور کرتے ہیں اسی محدود طریق کار کی وجہ سے اس قسم کے تضادات بھی پیدا ہوتے ہیں کہ وہ بعض علامت دشمن فلسفوں کے پرستار بھی ہیں اور "علامت' علامت" بھی پکارتے ہیں۔" (۳۸)

رینے گینوں نے تہذیبوں کے مابعد الطبیعیاتی اصولوں کی روشنی میں روایتی علامات کی احسن انداز میں تشریح پیش کی ہے۔ کمار سوامی جو کہ ہندومت اور ہندوانہ تہذیب و فن کے بہترین شارح ہیں' بھی علامتوں کی مابعد الطبیعیاتی تشریح کی طرف متوجہ رہے ہیں۔ برک ہارٹ اور مارٹن لنگز وغیرہ بھی مابعد الطبیعیاتی قواعد کے تناظر میں روایتی تہذیبوں کی تفسیر پیش کرتے ہیں اور مختلف جہتوں کو اجاگر کرتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ مرسیا ایلیاد کی سطح کے اہل علم بھی تاریخ مذاہب کے سلسلے میں اسی نقطۂ نظر کا ایک دوسری طرز میں اظہار کرتے ہیں۔ معروف انگریزی شاعرہ اور نقاد کیتھلین رین نے بھی اپنی تحریروں کو مابعد الطبیعیاتی سیاق و سباق میں پیش کیا ہے۔ اس ضمن میں ولیم بلیک کی علامات کا حجم دار تجزیہ و تشریح بجائے خود ایک زبردست حوالہ ہے۔ جس کو عام مقبولیت ملی ہے۔ لہٰذا یہ نتیجہ اخذ کرنا غلط نہ ہوگا کہ فی زمانہ روایتی علامتوں کی جانب سے چشم پوشی یا بے اعتنائی کے باوجود ان کی اہمیت و افادیت ختم نہیں ہوئی اور کوئی وجہ نہیں ہے کہ سہیل احمد کے اس متفرع سے اتفاق نہ کیا جائے کہ "روایتی تہذیبوں کا تصور حقیقت فی زمانہ نامقبول سہی تاہم علامت کے بارے میں گفتگو کرتے ہوئے ایک ایسے فکری پس منظر کے بارے میں سوچنا بے سود نہیں جس میں پوری کائنات علامتی کائنات تھی' علامت کے ذریعے سے وجود کے تمام مراتب میں رابطہ تھا اور علامتوں کی تشریح کا وسیع نظام موجود تھا۔" (۳۹)

ینگ نے علامات کے بنیادی و حقیقی مابعد الطبیعیاتی معنی کو ایک طرف رکھ کر ان کی شرح و بسط کے لئے نفسیات کے علم سے کام لیا ہے اور اسے اصلی مفہوم تصور کیا ہے۔ اس لحاظ سے مابعد الطبیعیاتی سطح کی حیثیت بھی نفسی قرار پاتی ہے اور ینگ روایتی تصور کے ساتھ ظاہری مشابہت کے باوجود اس کے حقیقی تصور سے الگ ہو جاتا ہے۔ اس کے نزدیک "آرکی ٹائپ" یا کسی دیگر چیز کا پہلا اور مثالی نمونہ نفسی سطح سے منسلک ہے۔ روایتی طور پر یہ نمونہ کسی بالا سطح پر ہوگا۔ بایں ہمہ اہل نفسیات میں ینگ کے ہاں روایتی علامات کو ایک قابل اہمیت اختصاص حاصل ہے اور جدید انسان کی خاطر ان علامتوں کو تکرار و تواتر سے بیان کیا گیا ہے۔ اس طرح ینگ صرف اس دانائی اور توانائی کا داعی نہیں ہے جو فرد کو نسلی اور انفرادی تجربے سے حاصل ہوئی ہے۔ بلکہ اس میں وہ سرمایۂ دانش بھی شامل ہے جو انسان کے اجتماعی ذہن نے صدیوں کی کاوش کے بعد جمع کیا ہے۔ چنانچہ اس حوالے سے ینگ فرد کے ساتھ ساتھ معاشرے کی اہمیت کو بھی خاطر خواہ پذیرائی فراہم کرتا ہے۔ ینگ کے ہاں علامت کے جو چار نمایاں پہلو ہیں انہیں ذیل میں درج کیا جاتا ہے۔

۱۔ علائم نفسی عمل کے فطری ماحصل کے طور پر ابھرتے ہیں اور لاشعوری رویے کی شکل میں ظاہر ہوتے ہیں۔ اس مقام پر علائم بہت زیادہ انفرادی اور مبہم ہوتے ہیں لیکن لاشعور کی سطح پر آنے کے باوجود ان میں نقوش اولیں جھلکتے رہتے ہیں اور ان میں ثقافتی رنگ چڑھا رہتا ہے۔

۲۔ اپنے معاشرتی پہلو میں جو علائم کا تفاعلی (FUNCTIONAL) رخ بھی ہوتا ہے' یہ فرد کی توانائیوں کی گروہی ڈھروں پر لگا دیتے ہیں۔ اس مرحلے پر علائم کے ساتھ ایک موہوم سا وجدان بھی ہوتا ہے۔ جو نقوش کے اثرات سے آزاد نہیں ہوتا لیکن بڑے بڑے گروہوں کو تاریخ کے بدلتے دھاروں کے باوجود ایک رشتے میں منسلک رکھتا ہے۔

۳۔ اپنے تاریخی پہلوؤں میں علائم مختلف اور متنوع ہیئتوں کے ساتھ سامنے آتے ہیں۔ یہ اختلاف اور تنوع امتداد زمانہ اور ثقافت

کے ذریعے ہوتا ہے۔ اس مرحلے میں علائم اس عظیم تندی سے محروم نہیں ہو جاتے جو ان کے ماضی نے انھیں عطا کیا تھا۔

۴۔ اپنے وجودی (ONTOLOGICAL) پہلو میں علائم کائنات کو سمجھنے کا ذریعہ بھی بن جاتے ہیں۔ انسان اپنی ذات میں ایک ابتدائی ہستی ہوتا ہے مگر حقیقت کے رابطے میں آنے کے بعد ایسا محسوس ہوتا ہے کہ جیسے اس کے اور کائنات کے درمیان ایک رشتہ قائم ہو گیا ہے اور وہ اپنے نفسیاتی وسائل کے ذریعے اس میں عملی شرکت کر سکتا ہے۔ چنانچہ اس اعتبار سے علائم فرد کی اندرونی زندگی کے تار چھیڑتے ہیں اور نقوش اولیں کے نفسی عمل کا اظہار ہوتا ہے۔(۴۰)

ینگ کے یہ نظریات اس نکتے کو روشنی میں لے آتے ہیں کہ علامتوں کی تشکیل کا عمل انفرادیت کی بجائے اجتماعیت کا حامل ہے اور علامت سازی جز وقتی نہیں ہمہ وقتی عمل ہے جو مسلسل ارتقاء پزیر رہتا ہے۔ علامت گری عضویاتی نہیں عمرانیاتی شے ہے۔ یہی سبب ہے کہ ینگ مکتبہ تحلیل نفسی کے طریقے کے مطابق علامت کو استعمال نہیں کرتا بلکہ اس سے مختلف نوعیت میں اسے استعمال کرتا ہے۔ ینگ علامت سے دو طرح کے فرائض سرانجام دینے کا متقاضی ہے۔ اولاً" ایسے جبلی محرکات کی آسودگی جو عمل میں نہ آنے کے باعث ناآسودہ ہوتے ہیں۔ ثانیاً نقوش اولین کے نفس مضمون کا متحمل ہونا۔ علامت ان ذمہ داریوں کے نتیجے میں دو حصوں میں تقسیم ہو جاتی ہے۔ ایک قسم ماضی کی علامتوں کی پہچان فراہم کرتی ہے اور دوسری مستقبل کے مزعومات کی نشاندہی کرتی ہے۔ یونگ کی پیش کردہ علامت کی یہ دونوں قسمیں حقیقت میں ایک سکے کے دو رخ ہیں۔ پہلی نوع جبلت کے تحت ہے اور ماضی کو اپنے دائرہ اثر میں لیتی ہے۔ جبکہ دوسری قسم مستقبل شناسی کے باعث انسان کی انتہائی امکانی کامیابیوں کے لئے راستہ دکھاتی ہے۔ اس طرح علامتیں صرف آرزوؤں، حسرتوں، تمناؤں اور امنگوں کو بھی محیط ہو جاتی ہیں اور محض یادوں کے احاطے تک رک کر نہیں رہ جاتیں۔ علامت کا اول الذکر پہلو سببی یعنی CASUAL ہے جس کی تحلیل تقلیلی ہوتی ہے۔ اور اس کا دوسرا پہلو غائیتی یعنی TELEOGICAL ہے۔ جس کی تحلیل علتی (FINALISTIC) ہوتی ہے۔ علامتوں کی پورے طور پر توضیح کے لئے ہردو کا ہونا ناگزیر ہے۔ علامت ہمیشہ کشش انگیز قوتوں کے درمیان میں رہتی ہے۔ ایک قوت اسے آگے کی طرف کھینچتی ہے اور دوسری اسے پیچھے کی طرف۔ مقدم الذکر قوت جبلی توانائی کے وسیلے سے فراہم ہوتی ہے اور موخر الذکر اس قصد یا مقصد کی وساطت سے میسر آتی ہے جس کا فی الحال تجزیہ نہیں ہو سکا۔ ینگ پر فرائڈ کے اثرات بھی کار فرما ہیں۔ فرائڈ نے علامت کی تشریح و تصریح کرتے ہوئے اس کے زمانی پہلو پر زور دیا تھا۔ اس کا اثر فروم کے علاوہ ینگ نے بھی قبول کیا۔ جیسا کہ پہلے ذکر آ چکا ہے فرائڈ نے علامت کی دو اقسام گنوائی ہیں۔ ایک عارضی اور دوسری دائمی۔ مطلب یہ کہ بعض علامتیں ضروریات وقت کے نتیجے میں پیدا ہوتی ہیں اور کچھ ایسی جامعیت سے متصف ہوتی ہیں کہ دائمی طور پر قائم رہتی ہیں۔ ینگ بلاشبہ معاشرتی پہلو کو جلی انداز میں سامنے لاتا ہے تاہم علامت کی توضیح کرتے ہوئے اس کے لئے رجعی (RETROSPECTIVE) اور مستقبلی (PROSPECTIVE) پیمانوں سے بھی کام لیتا ہے۔ البتہ فروم زمانی پہلو کو زیادہ اہمیت تفویض نہیں کرتا۔ اس کا سبب شاید یہ ہے کہ وہ معاشرتی حالات سے اس حد تک خائف ہے کہ علامت کی تفہیم کے لئے مکانی بنیاد کے علاوہ دوسری طرف نہیں دیکھتا۔ مثال کے طور پر اتفاقی علامات میں زمان کا ایک اچھا خاصا حصہ ہے۔ تاہم روایتی اور کائناتی علامات کی اس نے جو تشریح کی ہے اس کے مطابق وہ خالصتاً" مکانی ہیں۔ لہٰذا ان علامتوں کی زمانی حالت تبدیل ہو جانے کی صورت میں بھی انھیں کوئی فرق نہیں پڑتا اور اسی طرح قائم رہتی ہیں البتہ ان کی مکانی حالت میں تغیر واقع ہو جائے تو یہ یکسر مٹ کر رہ جاتی ہیں۔ یہ واقعہ ہے کہ علامت کے ترکیبی عناصر میں زمانی و مکانی دونوں عناصر بھرپور اثرات کے ساتھ دخیل ہیں۔ اگر علامت ماضی سے حال اور حال سے ماضی کی جانب حرکت پزیر رہتی ہے تو اسے اپنے اس تحرک کی بقاء کے لئے مکان یعنی SPACE کی بہرحال ضرورت رہتی ہے۔ اس طرح زمان کے بغیر مکان کا تصور ناممکن ہے اور بغیر مکان کے زمان کے وجود کا بھی کوئی امکان نہیں ہے۔ لہٰذا فرائڈ کی دوامیت کی حامل علامت اور فروم کی آفاقیت پر مبنی علامت کا دارومدار اس امر پر ہے کہ اس کا عرصۂ زندگی کیا ہے۔ زندگی کا یہی عرصہ اس کے ابلاغ کے تعین میں بھی قابل اہمیت ہے۔ ان تین سربرآوردہ نفسیات دانوں کے علاوہ برل (BRILL)، ولیم جیمز (WILLIAM JAMES)، گارڈنر مرفی (GARDNER MURPHY)، کاٹ لیون اور ان کی طرح دیگر قابل ذکر نفسیات دانوں نے بھی علامت کی تشکیل کے لئے اپنے اپنے افکار کا اظہار کیا ہے۔ تاہم ان سب کے خیالات کم و بیش مذکورہ تین مقتدر اور جید نفسیات دانوں کے نظریات کی تشریح و توسیع سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتے۔ کہیں کہیں جزوی اختلاف کی نشاندہی بھی کسی معرکتہ الآراء کارنامے کی دلیل نہیں بنتی۔ مجموعی طور پر انہی تینوں کی صدائے بازگشت سنائی دیتی ہے۔

قبل ازیں علامت کی تشکیل کے سلسلے میں استعارے کے کردار کا ذکر آ چکا ہے۔ مناسب معلوم ہوتا ہے کہ اس قبیل کے دیگر لواحقین یعنی تمثیل، تمثال اور دیومالا کا بھی مختصر سا جائزہ لے لیا جائے۔ تاہم تسلسل کے خیال کے پیش نظر ضمناً" استعارے کا بھی سرسری سا ذکر بے جا نہ ہوگا۔ آئی۔ اے رچرڈز (I.A. RICHARDS) نے اپنی کتاب "THE PHILOSOPHY OF RHETORIC" میں تجزیے کے ساتھ واضح کیا ہے کہ خیال بنیادی طور پر استعارے ہی کے توسط سے اپنا اظہار کرتا ہے۔ اس کے نزدیک استعارہ خیال (TENOR) اور تصور (VEHICLE) یعنی IMAGE کا مرکب ہوتا ہے۔ یہ تینوں اپنے رد عمل کے ذریعے معنی کو پیدا کرنے کا موجب

بنتے ہیں۔ ہرچند معنوی لحاظ سے علامت کو استعارے پر صاف طور پر برتری حاصل ہے تاہم یہ دونوں ایک ہی قبیل سے ہونے کے ناطے ایک دوسرے سے یکسر جدا نہیں ہوسکتے۔ علامت اور تمثیل کے فرق کو ملحوظ رکھنے کے لئے یہ باور کرنا ضروری ہے کہ تمثیل کی تشکیل میں مجرد تصورات کو مجسم صورت میں پیش کیا جاتا ہے۔ لغت کے اعتبار سے اس کی نوعیت بالکل خیال اور زبان جیسی ہے۔ جس کی ذمہ داری میں غیر مادی محسوسات کو قابل تصور پیکروں میں ادا کرنا شامل ہے۔ تاہم تمثیل کے لئے یہ بھی شرط ہے کہ وہ معانی کی دو متوازی سطحوں کو بیک وقت زیر تصرف رکھے۔ ان میں سے ایک معانی کی ظاہری سطح ہوتی ہے اور دوسری باطنی' اردو شاعری میں تمثیل کا عام مفہوم یہ ہے کہ اولاً کسی بات کا دعویٰ کیا جائے اور ثانیاً اس دعوئی کو دلیل سے ثابت کیا جائے۔ عبدالرحمٰن مراۃ الشعر میں تمثیل کے مفہوم کو اس طرح اجاگر کرتے ہیں کہ "تمثیل کے معنی ہیں مثل اور مثال لانا۔ اس لئے جہاں تک تمثیل کا تعلق مثل ارسال المثل سے ہے وہ از قبیلہ استعارہ ہے۔" (۴۱)۔ تمثیل میں جس بات کو دلیل کی صورت میں پیش کیا جاتا ہے اس میں بعض اوقات الفاظ استعارے کے روپ میں سامنے آتے ہیں اور بعض دفعہ علامت کی شکل میں ابھرتے ہیں۔ یوں بھی ہوتا ہے کہ کبھی کبھی یہ الفاظ بالکل سیدھے سادے بیان کے انداز میں صورت پزیر ہوں۔ تاہم صرف مدلل اور مماثل حقیقتوں کو پیش کرنا دنیا ہی تمثیل کا حقیقی وصف نہیں ہے بلکہ تمثیل (ALLEGORY) کی بنیادی خاصیت مجرد کو مجسم صورت تفویض کرنا ہے۔ اس صورت میں وہ انسانوں کی طرح چلتی پھرتی، بولتی چالتی، عشق تعشق اور دیگر اعمال کرتی دکھائی دیتی ہے۔ مجرد کو مجسم صورت میں پیش کرنے کا سلسلہ نہایت ابتداء سے اردو شاعری کا خاصا چلا آرہا ہے۔ تمثیل حقیقتاً تفصیل سے مخصوص ہے۔ لہٰذا اس سے اجمال کا تقاضا کرنا اس کے ساتھ زیادتی کے مترادف ہے۔ یہی وجہ ہے کہ تمثیل غزل میں کامیاب نہیں ہے۔ اس کا حقیقی میدان نظم ہے۔ جس میں کسی قدر کو مسلسل حالت میں حرکت پزیر دکھایا جاتا ہے۔ اردو شاعری میں محمد حسین آزاد اور اقبال کی بعض نظمیں تمثیلی عناصر کی دلآویز مثالیں ہیں۔ اقبال کی عقل و دل' حسن و عشق' رات اور شاعر' شمع اور شاعر' میں تمثیلی انداز کو نہایت فنکاری کے ساتھ اختیار کیا گیا ہے۔ یہ ایک بین حقیقت ہے کہ تمثیل علامت سے زیادہ استعارے سے قریب ہے۔ تمثیل میں شجاعت کی نمائندگی شیر کے ذریعے نہیں کی جاسکتی۔ اس کے لئے یا تو شجاعت کو مجسم اور متحرک کرکے پیش کیا جائے گا یا کسی مادی عنصر کے ساتھ وابستہ کرکے اسے مجسم کردیا جائے گا۔ جیسے دست شجاعت وغیرہ' جبکہ استعارے میں بہادر یا شجاع کو شیر تصور کرلیا جائے گا۔ اس صورت میں یہ نتیجہ غلط نہ ہوگا کہ استعارہ قائم بالغیر ہوتا ہے اور تمثیل نہ تو پورے طور پر قائم بالغیر ہوتی ہے اور نہ ہی حتمی طور پر قائم بالذات ہوتی ہے۔ حقیقت میں یہ دونوں کے بین بین ہوتی ہے۔ اس کے برعکس علامت ایک خاص بلکہ کافی حد تک قائم بالذات ہوتی ہے۔ علامت میں شیر' شیر ہی کی طرح بہادری کا مظاہرہ کرتا ہے۔ تاہم اس کی بہادری کے اطلاقات ایک سے زیادہ معنوں کو محیط ہوتے ہیں۔ اس کے باوجود اور ان میں اگر کسی ایک معنی کا اس پر اطلاق نہ بھی کیا جائے تو بھی شیر کا کردار اپنی جگہ موثر رہتا ہے۔ تمثیل اور علامت کا ایک اور امتیاز یہ ہے کہ تمثیل قطعیت کی حامل ہوتی ہے۔ قاری یا سامع اس امر سے باخوبی آگاہ ہوتا ہے کہ تمثیل کس چیز یا خیال کی ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ تمثیل کے اندر اس چیز کی موجودگی کے پورے پورے اظہار و اعلان کا انتظام بالالتزام ہوتا ہے۔ بالعموم تمثیل میں اس چیز یا خیال کے نام کو تبدیل نہیں کیا جاتا کہ جس کی تجسیم عمل میں لائی جاتی ہے۔ اس کے برعکس علامت جس چیز کی نمائندگی کرتی ہے اس کا اظہار تو درکنار اس کے لئے واضح اشارہ بھی فراہم نہیں کرتی۔ علامت کا یہی عدم تعین اور ڈھکا چھپا انداز اس میں معنوی کثرت کا سبب بنتا ہے۔ تبسم کاشمیری "جدید اردو شاعری میں علامت نگاری" میں علامت اور تمثیل کے فرق کو بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

> "علامت اور تمثیل میں یہ فرق ہے کہ تمثیل اخلاقی جواز پیدا کرنے کے لئے لکھی جاتی ہے۔ یہ ایک واضح شعوری کوشش کا نتیجہ ہے لیکن علامت نہ کسی اخلاقی جواز کے لئے لکھی جاتی ہے اور نہ ہی لازماً شعوری کوشش کا نتیجہ ہوتی ہے۔ سی۔ اے۔ لوس (C.A.LEWIS) کے نزدیک علامت اور تمثیل دو متضاد چیزیں ہیں۔ ان دونوں کا فرق تخلیقی عمل سے واضح ہوجاتا ہے۔ تمثیل نگار اپنا تخلیقی عملی تجربہ سے شروع کرتے ہوئے ایک مادی کہانی تخلیق کرتا ہے' مگر ایک علامت نگار ایک مادی تصور سے شروع کرتے ہوئے ایک روحانی حقیقت کی جانب چل پڑتا ہے۔ اربن (URBAN) نے بھی علامت کے اس اصول کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے کہ زبان کی عام رفتار طبعی دنیا سے باطن کی طرف ہوتی ہے۔ علامت کا یہ اصول ہر قسم کے علامتی عمل میں یقینی طور پر پایا جاتا ہے۔" (۴۲)

اب آیئے تمثال کی طرف۔ تمثال دو مفاہیم سے متصف ہے۔ ایک مفہوم کا تعلق نفسیات اور تجرید سے ہے اور دوسرے کا لسانیات و ادب سے۔ اول الذکر مفہوم کے مطابق تمثال کو پیکر' تصور' عکس اور ذہنی شبیہ سے موسوم کیا جاتا ہے جب کہ موخر الذکر کی رو سے تمثال کو مختلف لسانی صورتوں مثلاً تشبیہ' استعارہ اور لفظی تصویر وغیرہ سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ یہ دونوں مفاہیم جو بالترتیب نفسیاتی و لسانی حوالہ رکھتے ہیں علیحدہ علیحدہ طور پر تمثال کی مکمل اور جامع تعریف پر پورا اترنے سے قاصر ہیں۔ ایک جامع تعریف کے لئے ہر دو تصورات کا باہمی امتزاج و اشتراک ضروری ہے۔ اردو تنقید میں تمثال کے ادبی تصور کا پرتو اولاً "وصف" ثانیاً "مصوری" اور ثالثاً "محاکات" کی تعریفوں سے

مترشح ہے۔ تمثال کی خصوصیات سے آگاہی کے لئے ان تینوں کے اوصاف کو مدنظر رکھنا احسن ہے۔ عبدالرحمان "مراۃ الشعر" میں وصف کی تعریف میں لکھتے ہیں کہ:

"جو شعر منہ سے نکلتا ہے عالم کلام میں باغ حقیقت کا پھول بن جاتا ہے۔ یعنی صورت کی ہو بہو تصویر ہو جاتا ہے۔" (۴۳)

یہ تعریف کسی حد تک تمثال کے خصائص کا عکس لئے ہوئے ہے۔ جس سے تمثال کی جزوی پہچان پر چھوٹ پڑتی ہوئی معلوم دیتی ہے۔ عبدالرحمٰن بجنوری "محاسن کلام غالب" میں شاعرانہ مصوری سے متعلق یوں اظہار خیال کرتے ہیں کہ "شاعری مصوری ہے۔ یہ تین الفاظ شاعری اور مصوری کو ایک دوسرے کا بدل ظاہر کر رہے ہیں۔ مصوری کا تعلق مادیت اور بصارت سے ہوتا ہے۔" (۴۴)۔ یہی وجہ ہے کہ اس کی تعریف جزوی انداز میں تمثال کے مفہوم کی جانب اشارہ فراہم کرتی ہوئی معلوم دیتی ہے۔ شبلی نعمانی "شعر العجم" کی جلد چہارم میں محاکات کے بارے میں اظہار خیال کرتے ہوئے رقمطراز ہیں کہ:

"محاکات کے معنی کسی چیز یا حالت کا اس طرح ادا کرنا ہے کہ اس شے کی تصویر آنکھوں میں پھر جائے۔" (۴۵)

محاکات کی یہ تعریف "وصف" اور "مصوری" کی تعریفوں کی بہ نسبت تمثال کی تعریف پر زیادہ صادق آتی ہے۔ اس میں "چیز اور حالت" ہر دو کی تصاویر کو آنکھوں میں بھرنے سے مشروط کیا گیا ہے۔ مزید برآں اس تعریف میں "ذہنی تمثالیت" اور "لسانی تمثالیت" دونوں کی جانب اشارہ موجود ہے۔ اس خوبی کے باوجود یہ یا اردو کی کوئی بھی دوسری قدیم اصطلاح تمثال کی جملہ خصوصیات کا پورے طور پر احاطہ کرنے سے قاصر ہے۔ جہاں تک نفسیاتی تمثال کا تعلق ہے یہ مادی شعور کی جدید تحقیق سے عبارت ہے۔ یہ تمثال جذباتی گھڑیوں میں ذہن کی سکرین پر ابھرتی ہے۔ مثال کے طور پر کسی مخصوص رنگ کے نظارے سے اس رنگ کی مخصوص تمثال ذہن میں نقش ہو جاتی ہے۔ پیکر ہمیشہ ایک داخلی کیفیت کے انداز میں قابل محسوس ہوتا ہے۔ اس لئے خود تمثال کی حیثیت بیرونی رنگ کی دوسری نقل سے زیادہ نہیں ہوتی۔ یہ واقعہ ہے کہ تمثال صرف بصری طاقت کے وسیلے سے ہی پردہ ذہن پر جلوہ گر نہیں ہوتے بلکہ پانچوں حواس یعنی حس باصرہ، حس سامعہ، حس شامہ، حس لامسہ اور حس ذریعہ کے توسط سے بھی معروض ظہور میں آتے ہیں۔ بسا اوقات یوں بھی ہوتا ہے کہ تمثال مادی شعور کو ذریعہ بنائے بغیر دماغ میں ابھر آتی ہے۔ مثال کے طور پر:

۱۔ کوئی ایسی شے جسے بہت پہلے کبھی دیکھا گیا ہو اور اس وقت پیش نگاہ نہ ہو تو ایسے میں محض حافظے کی بنیاد پر اس کی تمثال معرض وجود میں آئے گی۔ ایسی تمثال ماضی کی یاداشتی سے وابستہ ہوتی ہے۔ اس نوعیت کی تمام تمثالیں یاداشتی تمثالیں ہوتی ہیں۔

۲۔ کبھی کبھار ایسے بھی ہوتا ہے کہ دماغ کسی خاص تجربے پر بالواسطہ طور پر مرکوز رہتا ہے اور اس کی تمثال گری کرتا رہتا ہے۔

۳۔ تخیل کے توسط سے ادراک کے نو بنو مرکبات وجود میں آتے رہتے ہیں اور ان مرکبات کے بطن سے نئی نئی تمثالیں تخلیق ہوتی رہتی ہیں۔

۴۔ دماغ خواب کے دوران میں تمثال سازی کے عمل پر کاربند رہتا ہے۔

۵۔ دماغ حالت بخار میں نیم شعوری طور پر تمثال گری پر مائل ہوتا ہے۔

لسانی تمثالیت ایسی تمام تمثالوں کی جانب اشارہ کرتی ہے جو زبان اور اس کی مختلف صورتوں کے ذریعے تخلیق ہوتی ہیں۔ الفاظ شاعر کے ان تجربات کی سمت اشارہ کرتے ہیں جن کے وسیلے سے مادی ادراک اس کو بیداری ملتی ہے۔ قاری کے تجربات چونکتے ہیں یا حسی تاثرات کو ارتفاع ملتا ہے۔ ایک شعر میں خیال کی تجرید اور تمثال کا امتزاج ہونے کے باعث تمثالیت میں ہر دو چیزیں یعنی صرف تمثال اور خیال و تمثال کے مرکبات جمع ہوتے ہیں۔ جس شے سے تمثال کو طاقت و تاثیر فراہم ہوتی ہے وہ تمثال کے محاکاتی وصف سے بڑھ کر اس کی دماغی وقوع پذیری ہے، جس کا تعلق ہیجانات سے ہے۔ ڈاکٹر عنوان چشتی مغربی مفکرین کے حوالے سے تمثال یا پیکر کے تصور کو اجاگر کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

"مس ڈانی (MISS DAWNEY) کا خیال ہے کہ پیکر کو محض مادی یا مادی تصور کی حیثیت سے نہیں دیکھنا چاہیے۔ بلکہ اس کو ایسے خیال کے مواد کی حیثیت سے دیکھنا چاہیے جس میں ایک قسم کی حسی خصوصیت ہو۔ اور مس سپرجیون (MISS SPURGEON) پیکر کی اصطلاح کو تشبیہ، استعارہ اور ان کے تمام مرکبات یا ان جیسی چیزوں کے لئے استعمال کرتی ہیں، سی ڈے لیوس (C.DAY LEWES) کا خیال ہے کہ "پیکر لفظوں سے بنائی ہوئی تصویر ہے۔ اور اس خصوصیت کی وجہ سے فوگل (FOGLE) پیکر کو "شاعری کے حسی عناصر" قرار دیتا ہے۔" (۴۶)

ان آراء کی روشنی میں یہ نتیجہ برآمد ہوتا ہے کہ تمثالیت میں صرف دماغی تمثال ہی کا عمل دخل نہیں ہوتا جس کے تحت پانچوں حواس یا دیگر نفسیاتی کیفیتیں اور فطری تقاضوں کے زیر اثر مختلف حالتیں ذہن میں جنم لیتی ہیں بلکہ اس میں تمثال و خیال کے مرکبوں کے علاوہ

لفظوں کی وہ تمام اشکال بھی شریک ہوتی ہیں جن کی مدد سے تمثال سازی کا عمل تکمیل پزیر ہوتا ہے۔ بلاشبہ تمثال حس اور ادراک سے متعلق ہے تاہم یہ کسی غیر حسی چیز کی نمائندہ ہوتی ہے اور کسی داخلی چیز کی جانب توجہ مبذول کرتی ہے۔ تمثال ایک ہی وقت میں ذہنی خاکے' اظہار بیان اور استعارے کی ساری صورتوں کو محیط ہو سکتی ہے۔ تمثالیت سے متعلق مختلف آراء کو تین بڑے حصوں میں منقسم کیا جاسکتا ہے۔ اولاً ذہنی تمثالیت ثانیاً مجازی تمثالیت اور ثالثاً تجسیمی تمثالیت۔ ایسی آراء جو تمثال کو قطعی طور پر دماغی تمثال سے متعلق ٹھہراتی ہیں ان کا رشتہ نفسیات سے ہے۔ سر فرانسس گیلٹن (SIR FRANCIS GALTAN) نے ایک تازہ تجربے کے بعد یہ تصور پیش کیا کہ تمثالوں کی تخلیق کے لئے ہر انسان کی عادت مختلف ہوتی ہے۔ اس کے مطمع نظر کے بموجب ایک ساتھ ناشتہ کرنے والے آدمیوں سے اگر دریافت کیا جائے کہ میز پر کیا کیا موجود تھا۔ تو ہر ایک کا جواب دوسرے سے مختلف ہوگا۔ لہٰذا کسی چیز کے لئے مختلف ذہن مختلف طرح کی تمثالیں وضع کرتے ہیں۔ مجازی تمثالیت میں دو طرح کے عناصر شامل ہوتے ہیں۔ یہ لغوی تمثالیت اور مجازی تمثالیت ہیں۔ مجازی تمثالیت میں بعض اوقات ایک اور بعض اوقات دوسرا اور بعض اوقات دونوں عنصر جمع ہوتے ہیں۔ اس میں خیال اور لسانیاتی صورتوں پر بات کی جاتی ہے۔ میکس میولر کا خیال ہے کہ جب آدمی اپنے مجرد افکار کو فروغ دیتا ہے۔ تو اس کا اظہار وسائل کی وساطت سے کرتا ہے لغوی انداز بیاں چونکہ اس کی ضروریات کی تکمیل نہیں کرپاتا اس وجہ سے مجبوراً اسے مجازی انداز بیان کو اپنانا پڑتا ہے۔ اس طور پر مجازی تمثالیت اظہار کے لئے نسبتاً زیادہ جامعیت فراہم کرتی ہے اور زبان بھی استعاروں کے توسط سے اپنی نمو بہم پہنچاتی ہے۔ تجسیمی تمثالیت' تمثالوں کے عمل سے بحث کرتی ہے۔ اس کے دائرہ اثر میں لغوی و مجازی دونوں تمثالیں شامل ہیں۔ اس تمثال کے ذریعے شاعر کا وجدان' بصیرت اور داخلیت منکشف ہوتی ہے۔ یہ شاعر کے دماغ کی حسی استعداد اور اس کے مزاج و کردار کی نمائندگی کرتی ہے۔ یہ ایک بین حقیقت ہے کہ دماغ کا اساسی کام تمثال گری اور علامت سازی ہے۔ اس ذہنی کاوش سے مجرد تمثالوں اور علامتوں کو مجازی یا لسانی تمثالوں میں ڈھالنا بھی شامل ہے۔ ذہن بعض اوقات ایسی تمثالیں بھی وضع کردیتا ہے جنہیں کسی نام سے موسوم کرنا کار محال ہے۔ یہ اپنی جگہ ایک اٹل حقیقت ہے کہ ان تمام تمثالوں میں "بصیرت" ایک مشترکہ قدر کی طرح شامل ہوتی ہے۔ بایں ہمہ یہ بھی واقعہ ہے کہ ان میں حیاتی عناصر بھی شریک عمل ہوتے ہیں جو اپنے مزاج و کردار کی نوعیت سے کبھی متحرک' کبھی جامد' کبھی رنگین' کبھی یادداشتی اور کبھی بے رنگ و بو ہوتے ہیں۔ اس لحاظ سے مذکورہ تمثالوں میں تمثالیت اپنے مقام پر صریح' شفاف و صاف' ترسیلی ہونے کے باوجود کسی حد تک پیچیدگی اور ابہام لئے ہوئے ہوتی ہے۔ اس وصف کی بدولت تمثال میں نہ صرف تازگی بلکہ معنوی خصوصیت بھی دوچند ہو جاتی ہے۔ ایسی تمثالوں کی ایک اور خوبی یہ ہے کہ اگرچہ انہیں گردو پیش کی فضا' فطرت کے دامن اور قدرتی مظاہر سے حاصل کیا جاتا ہے اس کے باوجود انہیں شاعر کی داخلی' وجدانی و ذہنی اور جمالیاتی افتاد کی نقوش آرائی و نقوش گری کا درجہ بھی حاصل ہوتا ہے۔ ان نقوش کے وسیلے سے شاعر کے روحانی تجربات اور ذہنی تاثرات کے اساسی اوصاف تک پہنچنا آسان ہو جاتا ہے۔ نتیجتاً" تمثال میں موجود شاعر کے خصوصی تجربات کے بند قاری کے دل و دماغ پر اس طرح کھلنے لگتے ہیں جیسے بٹی ہوئی رسی کے بل کھلتے ہیں اور قاری کو نہ صرف ہر احساس' ہر جذبے اور ہر خیال سے آگاہی حاصل ہوتی جاتی ہے بلکہ طفیلی و ذیلی رنگوں کا عرفان و احساس بھی ہوتا چلا جاتا ہے اور قاری ابلاغ کے اس مقام پر جمالیاتی نشاط کے ذریعے بصیرت تک رسائی حاصل کرنے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔ یہ وصف بھی تمثال کا ایک بہت قابل اہمیت وصف ہے۔ تمثالوں کو ان کے تخلیقی سرچشموں اور ان کے "طرز عمل" کی بنا پر علیحدہ علیحدہ ناموں سے موسوم کیا جاتا ہے۔ ذیل میں مختلف ناموں سے یاد کی جانے والی تمثالوں کی خصوصیات کا اجمالاً" جائزہ لیا جاتا ہے۔ جو یقیناً دلچسپی سے خالی نہیں ہوگا۔ تمثالوں میں سے کچھ تمثالیں حسی اور ادراکی ہوتی ہیں۔ اس وجہ سے ان کے نام حواس خمسہ کی مناسبت سے متعین کئے جاتے ہیں۔ ایسی تمثال جو کسی شے' حالت یا واقعے کو دیکھنے کے بعد دماغ کے نہاں خانے میں جنم لیتی ہے اسے "پیکر بصر" (WSUAL IMAGE) کا نام دیا جاتا ہے۔ جب کسی حالت' واقعہ یا شے کے کھنکنے کی صدا سے ذہن میں کوئی تمثال متشکل ہوتی ہے تو اسے پیکر سامعہ (AUDITCRY) سے یاد کیا جاتا ہے۔ بعینہٖ کسی خوشبو کی لطافت سے دماغ میں تخلیق ہونے والی تمثال' پیکر شامہ (OLFACTORY IMAGE) ہوتی ہے۔ ذائقے کے ذریعے جو تمثال ظہور میں آتی ہے اسے پیکر ذائقہ (TACTILE IMAGE) کہتے ہیں۔ کسی شے کو چھونے سے جس تمثال کی تشکیل ہوتی ہے اسے پیکر لمس سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ بصارت کی قوت کم و بیش ہر چیز کو دیکھنے پر قادر ہوتی ہے اور کسی چیز کے خدوخال کو زیادہ اچھے طریقے سے ذہن میں محفوظ کر لینے کی اہلیت رکھتی ہے۔ اسی لئے بصری تمثال ایک قوی ترین تمثال ہوتی ہے۔ دیگر تمام حواس سے متعلق تمثالیں اس کے بعد آتی ہیں۔ ان تمثالوں کے علاوہ کئی ایک دیگر انواع کی تمثالیں بھی ہوتی ہیں۔ مثلاً حرارت کے احساس کی بدولت گرم اشیاء کو محسوس کیا جاتا ہے۔ یہ محسوسات حرارتی پیکر (THERMAL IMAGE) کو جنم دیتے ہیں۔ برودت کے احساس سے ٹھنڈی چیزوں کو محسوس کیا جاسکتا ہے۔ اشیائے سرد کے احساس سے دماغ میں بننے والی تمثال کو برودتی پیکر (NIBERMAL IMAGE) کہا جاتا ہے۔ حرکت کا احساس مختلف حرکی چیزوں کے احساس کو اجاگر کرکے ذہن میں ان کی تمثالیں ابھار دیتا ہے۔ ایسی ہر تمثال کو متحرک تمثال (EMPATINC IMAGE) سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ جب کوئی شے اس قدر زیادہ خوبصورت اور جاذب نظر ہو کہ اس کو دیکھ کر عالم خود فتگی یا استغراق کی کیفیت پیدا ہو جائے تو محویت و

استغراق کے اس عالم میں ذہن میں جو تمثال ابھرتی ہے اسے استغراقی پیکر (SINAETIC IMAGE) کا نام دیا جاتا ہے۔ رنگ کے احساس سے بھی تمثال معرضِ وجود میں آتی ہیں۔ احساس رنگ کی وساطت سے کسی چیز کو ایک حواس سے دوسرے حواس کی جانب منتقل کیا جاسکتا ہے۔ ایسی صورت میں کسی آواز کے سنائی دینے پر ذہن کسی خاص رنگ کی جانب منتقل ہو جاتا ہے۔ نتیجتاً اس رنگ کی تمثال معرضِ وجود میں آجاتی ہے اور ذہن صدا کے احساس کو رنگ کے احساس میں تبدیل کر کے محفوظ کر لیتا ہے۔ مثال کے طور پر بانسری کی آواز سن کر ذہن اس کی ہیئت کی جانب متوجہ نہ ہو بلکہ اس کے رنگ اور اس پر بنے ہوئے بیل بوٹوں پر مرتکز ہو جائے تو اس حالت کو رنگین سامعہ یا الوانی سامعہ سے موسوم کیا جاسکتا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ حالت دو الگ الگ حواسوں کے اشتراک سے پیدا ہوتی ہے۔ تمثالوں کی ایک اور تقسیم بھی ممکن ہے۔ وہ تمثال جو ذہن کی سکرین پر حرکت کناں ہو یا حرکت کا احساس اجاگر کرتی ہو اس کو متحرک تمثالیت (DYNAMIC IMAGERY) کہا جاتا ہے۔ اس کی قطعی الٹ صورت میں اگر تمثال پر سکون، خاموش اور جامد و ساکت حالت میں ہو تو وہ جامد تمثالیت (STATIC IMAGERY) ہوگی۔ اگر تمثالیں کئی رنگوں پر مشتمل ہوں تو اسے رنگین تمثالیت (COLOUR IMAGERY) کہا جائے گا۔ بعینہٖ تمثال کا کوئی رنگ نہ ہو تو بے رنگ تمثالیت (COLOURLESS IMAGERY) کہلائے گی۔ علاوہ ازیں کچھ ایسی تمثالیں بھی ہوتی ہیں جو اپنے تخلیقی و تلازماتی نظام کی بدولت آزاد ہوتی ہیں اور کسی تخلیق میں ایک دوسرے کے ساتھ ظاہری تعلق سے خالی ہوتی ہیں۔ یہ آزاد تمثالیت (FREE IMAGERY) سے منسوب ہوتی ہیں۔ محصور تمثالیت (TIED IMAGERY) وہ ہوتی ہے جس میں دورانِ مطالعہ محویت و انہماک کا ایک ایسا عالم طاری ہو جاتا ہے کہ جس میں ذہن اوپر تلے کتنی ہی تمثالوں کا ایک سلسلہ سا قائم کر دیتا ہے۔ اس سلسلے کی تمثالیں آپس میں یکجائی اختیار کر کے ایک گنجان سا پیدا کر لیتی ہیں۔ یادداشتی تمثال (MEMORY IMAGE) وہ ہوتی ہے جس کا تعلق گزشتہ زمانے کی یادداشت سے ہوتا ہے۔ تخیلی تمثال (FANCY IMAGE) کا تعلق آمدہ زمانے سے ہوتا ہے۔ نفسیات دانوں نے کئی ایک نئی تمثالوں کی اقسام کو بھی متعارف کرایا ہے جن میں سے ایک باشعور وہمی پیکریت (EIDETIC IMAGERY) ہے۔ اس تمثال کا ظہور اس طرح عمل آتا ہے کہ کوئی تجربہ اس قدر زیادہ شدت کا حامل ہو کہ وہ ہو بہو اصلی و حقیقی محسوس ہونے لگے۔ یوں جب تمثال پر حقیقت کا شبہ قوی ہونے لگتا ہے تو اسے وہمی تمثالیت (HALLUGINATOCY IMAGERY) کہتے ہیں۔ اسی طرح مصنوعی نوری تمثالیت (HYPNA COIEC) وہ ہوتی ہے جو غنودگی کے عالم میں دکھائی دے۔ کسی نظم میں کوئی ایک پیکر بنیادی حیثیت کا حامل ہوتا ہے اور دیگر کئی ایک تمثالیں اس کے اطراف و اکناف میں اکٹھی ہوتی ہیں اور اپنے انداز و عمل سے بنیادی تمثال کو نمایاں کرنے کا فریضہ سرانجام دیتی ہیں۔ چنانچہ ایک تمثال مرکزی اور دیگر تمثالیں طفیلی ہوتی ہیں۔ تاہم ان طفیلی تمثالوں کی بھی اپنی ایک اہمیت ہے کہ یہ اپنی انفرادیت کو مرکزی تمثال میں ضم کر کے کسی نظم میں کسی داخلی وحدت کو بھرپور بناتی ہیں۔ ان ثانوی تمثالوں میں سے کسی ایک کو بھی قابلِ توجہ نہ سمجھا جائے تو نظم کی اکائی، وسعت، ہمہ رائی، گیرائی اور تنوع متاثر ہونے لگتا ہے۔ بسا اوقات ایک تمثال دوسری تمثال کے بالکل الٹ ہوتی ہے اور دونوں کا ایک دوسرے سے کوئی براہ راست رشتہ نہیں ہوتا۔ ظاہری طور پر دیکھا جائے تو ان میں کوئی تسلسل نہیں پایا جاتا۔ لیکن اس کے باوجود ان میں ایک معنوی ارتباط پایا جاتا ہے۔ جو خیال یا جذبے کے اندرونی رشتوں سے تعلق قائم کئے ہوئے ہوتا ہے۔ مختصر یہ کہ تمثال ظاہری مادی محسوسات کو نئے سرے سے ذہن میں پیدا کرتی ہے۔ اسکاٹ جیمز اسے تخلیقی بازآفرینی سے تعبیر کرتا ہے۔ ایذرا پاؤنڈ کے نزدیک تمثال محض نقل کا نام نہیں ہے بلکہ کسی عقلی و جذباتی کمپلیکس کو وقت کے کسی ایک لمحے میں پیش کرتا ہے۔ ظاہر ہے تمثال اور علامت نزدیکی رشتے میں منسلک ہیں۔ دونوں کا کام حسی اور جذباتی کیفیتوں کو ابھارتا ہے لیکن اس کے باوجود یہ ضروری نہیں ہے کہ ہر علامت میں کوئی تمثال یقینی طور پر پوشیدہ ہو۔ ڈی ایچ لارنس کے نزدیک ہر تمثال متعین معنوں سے وابستہ ہے لیکن علامت کے معنی کا قطعی تعین کوئی سہل کام نہیں ہے۔ نفسیات کے ماہرین ایک اور زاویے سے بھی علامت اور تمثال کے فرق کو قائم کرتے ہیں۔ اس نقطۂ نظر کے بموجب تمثال صرف ماضی کے واقعات و تجربات کی عکاسی کرتی ہے اور شاعر یا تخلیق کار محض گزشتہ زمانے کی یادداشت کو تخیل کی رنگ آمیزی کے ساتھ نئی صورت دیتا ہے جبکہ علامت نہ صرف ماضی بلکہ حال اور مستقبل کو بھی اپنے اندر سمیٹے ہوئے ہوتی ہے۔ اصل میں تمثال اس وقت علامت کی شکل اختیار کرتی ہے جب وہ واقعاتی سچائی سے بلند ہو کر تخیلی دنیا کے حدود میں قدم رکھتی ہے۔

سبھی شعراء اول اول استعاروں اور تمثالوں کو استعمال میں لاتے ہیں لیکن آہستہ آہستہ ان تمثالوں کے تلازمات باہمی طور پر ایک قوی ربط اختیار کرتے چلے جاتے ہیں اور علامت کی قلمرو میں شامل ہوتے جاتے ہیں۔ تمثال میں علامت کے اوصاف کی پہچان کے لئے جن نکات کو مدِ نظر رکھنا احسن ہے ان میں سے چند ایک یوں ہیں کہ:

۱۔ تمثال کو جس شے کی علامت بننا ہے، تمثال اور اس شے کی نوعیت میں کوئی ابہام نہ ہو۔

۲۔ تمثال صرف لغوی معنی ہی کو ظاہر نہ کرتی ہو بلکہ مجازی معنویت کو بھی آشکار کر رہی ہو۔

۳۔ تمثال کا تلازماتی نظام اس قدر موثر ہو کہ علامتی تشریح کی ضرورت نہ رہے۔

تمثالوں کے علامتی صورت میں ڈھلنے کے اسباب اور عمل سے واقفیت کے لئے ان امور کو ملحوظ رکھنا مستحسن ہے۔

۱۔ کسی شعری تخلیق میں تمثالیت کا سرچشمہ کیا ہے۔ کیا علامات کو فطرت اور مظاہر فطرت سے اخذ کیا گیا ہے' تاریخ و لغت سے ان کا اکتساب کیا گیا ہے یا پھر آفاقی تجربات سے حاصل شدہ تلازماتی قوت سے علامات کی تشکیل کی گئی ہے۔

۲۔ مختلف شعری تخلیقات میں تمثالیت کا معیار کیا ہے۔ آیا ان تخلیقات میں تجربوں کی ترسیل کی گئی ہے۔ یا صرف وجدانی حالت' تخیلی عالم یا پھر خواب کی کیفیت کو پیش کیا گیا ہے۔

۳۔ کسی ایسی نظم یا شاعری میں تمثال کی پیش کش کے انداز پر بھی نگاہ رکھنی چاہیئے جس میں تمثالیت علامت کی حیثیت اختیار کرنا چاہ رہی ہو۔ اس ضمن میں اس امر کو بالخصوص ملحوظ رکھنا مفید مطلب ہے کہ آیا تمثال کے علامت میں ڈھلنے کا عمل اجتماعی لاشعور کے زیر کمان ہے یا مخصوص تاریخی روایات کے زیر اثر ہے' داخلی تجربات کے دباؤ کے باعث تمثال کو علامتی قوت فراہم ہوئی ہے یا کوئی ایسا فنی طریق کار اختیار کیا گیا ہے جس کے تحت کچھ عناصر کے باہمی امتزاج و اشتراک کا نتیجہ ایک نئے مرکب کی شکل میں سامنے آیا ہے۔

تمثال کے پہلو بہ پہلو علامت کا دامن دیومالا سے بھی بندھا ہوا ہے۔ دیومالا حقیقت میں متعدد و متنوع تمثالوں کا مرقع ہوتی ہے۔ دونوں کا ایک مشترکہ وصف بیانیہ انداز بھی ہے۔ لارنس دیومالا کے لئے کسی اخلاقی مقصد کی پیش کش کو لازمی متصور نہیں کرتا۔ بلکہ وہ اسے ایک ایسی سعی سے تعبیر کرتا ہے جس کے تحت آدمی اپنے ان تجربوں کو منظر پر لاتا ہے جو اس کے خون میں شامل ہو کر گروش کر رہے ہوتے ہیں۔ اس اعتبار سے دیومالا اور تمثال میں کل اور جز کا امتیاز ہے۔ تاہم یہ کل اپنی بنیادی اور اصلی حالت و صورت میں علامت بننے سے قاصر ہے ورنہ پھر یہ دیومالا ہی کیوں کہلائے۔ علامت کیوں نہ کہلائے۔ بہرنوع دیومالا کے بعض عناصر اور اجزاء علامت کی تشکیل میں اپنا حصہ ڈال کر ایک کردار ضرور ادا کرتے ہیں جس سے انکار ممکن نہیں ہے۔ مختصر یہ کہ نشان' تشبیہ' استعارہ' تمثیل' تمثال اور دیومالا محض چند قرائن و آثار کی ترسیل تک محدود ہیں جبکہ علامت ان سب سے کچھ نہ کچھ حصہ اخذ کرتے ہوئے ایسے تمام قرائن و نشانات جن کا استعمال سماجی و معاشی معاملات' تاریخی و تہذیبی متعلقات' خارجی و داخلی تجربات اور شعوری و غیر شعوری کیفیتوں وغیرہ کے لئے کیا جاتا ہے اور جو بظاہر آپس میں مربوط نہیں ہوتے' کو ایک اندرونی تہ کے ذریعے مربوط کرتی ہے۔ اس ارتباط کے باوجود وہ ایک خلا بھی چھوڑ دیتی ہے جسے تجربے اور ادراک کے ذریعے پر کیا جاتا ہے۔ اگرچہ "علامت نگاری کی باضابطہ شناسائی ۱۸۴۷ء میں اس وقت ہوئی جب ایک فرانسیسی شاعر شارل بودلیر نے اتفاقاً" ایڈگر ایلن پو کی تخلیقات کا مطالعہ کیا اور پو کی کہانیوں کا ترجمہ ۱۸۵۲ء میں شائع کیا۔" (۴۷) تاہم اس سے قطعی یہ مطلب نہیں لیا جاسکتا کہ قبل ازیں علامت کا استعمال سرے سے ناپید تھا۔ یہ واقعہ ہے کہ تخلیقی قوت نے نامعلوم کی تلاش اور اس تک رسائی کی سعی کو ہمیشہ پیش نظر رکھا ہے۔ فرائڈ فن اور خواب کے عمل کو مماثل تصور کرتا ہے۔ اس لحاظ سے خواب کے مانند فن بھی علامت کی وساطت سے ظہور پذیر ہوتا ہے۔ سوسین کے لینگر کا کہنا ہے کہ "انسانی ذہن کا بنیادی عمل علامتی ہے۔" (۴۸) یہی وجہ ہے کہ اساطیر میں حقیقت علامتی شکل میں خود کو ظاہر کرتی ہے۔ دین موسیٰ دیومالائی سرمائے سے تہی تھا۔ (۴۹) یہی سبب ہے کہ اہل یہود تخلیقی عناصر کے مقابلے میں فکری طور پر زیادہ باثروت ہیں۔ مصر کے قحط کی تمثیل میں حضرت یوسفؑ نے علامتوں کے تجزیاتی عمل ہی سے خواب کی تعبیر تک رسائی حاصل کی۔ ہابیل اور قابیل دو علیحدہ علیحدہ سماجوں کی علامت ہیں۔ بایں ہمہ علامت نگاری کو باقاعدہ طور پر تحریک کی صورت یورپ میں ملی۔ یہ تحریک اپنے زمانے کے میکانکی اور سائنسی افکار و اقدامات کے خلاف ایک ردعمل تھی۔ یورپ میں سترہویں اور اٹھارہویں صدی کے دوران میں علم ریاضی و علم طبیعیات کو زبردست فروغ حاصل ہوا۔ یہ عہد بالعموم کلاسیکیت سے یادگار ہے۔ اس عہد میں DESCORTES اور NEUETON کے اثرات کلاسیکی لٹریچر کے مقابلے میں کسی انداز میں بھی کم نہیں تھے۔ اس زمانے کے شعراء کے نزدیک کائنات ایک مشین تھی۔ یہ مشین منطقی قاعدے قانون کی پابندی پر مجبور تھی۔ لہٰذا کائنات اسباب و علل کے تناظر ہی میں قابل فہم ہو سکتی تھی۔ اس نقطۂ نظر کے مطابق کائنات کو علم نجوم اور علم ریاضی کے انداز میں سمجھے جانے کی سعی نے ترقی پائی اور خدا کا کردار ایک گھڑی ساز کے مانند قرار پایا جس کی ضرورت صرف گھڑی بنانے تک تھی۔ نیوٹن اور ڈیکارٹ کے اثرات اس حد تک ترقی پا چکے تھے اور انہیں اس قدر پذیرائی حاصل ہو چکی تھی کہ لوگ فطرت کا تجزیہ بھی جذبات سے علیحدہ ہو کر کرنے لگے تھے تاکہ ان قوانین تک رسائی حاصل ہو سکے جن کے ذریعے یہ معروف عمل ہے۔ رومانوی تحریک بھی اسی میکانکیت کے خلاف ردعمل کا اظہار تھا۔ رفتہ رفتہ اس میکانکی طرز عمل اور اسلوب فکر کے خلاف ذہن تیار ہونے لگے۔ رومانوی مفکرین کے نزدیک کائنات صرف گھڑی نہیں تھی جو ایک طے شدہ دائرے میں حرکت کرتی رہتی ہے۔ ان کے خیال میں کائنات منطق کی اسیر کم اور اسرار کی مقید زیادہ تھی۔ انیسویں صدی کے نصف اول کے اختتام تک یورپ میں طرح طرح کی ایجادیں اور دریافتیں ہوئیں جس کے نتیجے میں پھر سے میکانکی افکار نمایاں ہو گئے۔ تاہم پہلے کی بہ نسبت ان خیالات کی آمد کا راستہ مختلف تھا۔ پہلی بار یہ ریاضی اور طبیعیات کے زیر اثر وارد ہوئے تھے اور اب کی بار علم الحیات کے توسط سے در آئے۔ رومانوی ادبا نے انسان کو آسمانی بلندی سے آشنا کیا تھا۔ علم ارتقاء اسے دوبارہ کھینچ کر زمین پر لے آیا۔ ایسی صورت میں انسان

کو اپنا آپ ان قوتوں کے سپرد کرنا پڑا جو اس کے اردگرد موجود تھیں۔ یہ نظریۂ فطرت نگاری یعنی NATURALISM کہلایا۔ زولا (ZOLA) اس نظریے کا ایک سربر آوردہ ناول نویس ہے۔ اسی ماحول میں علامت کے لئے راہ ہموار ہوئی۔ یورپ میں علامت نگاری کے لئے سب سے قوی مرکز فرانس طے پایا۔ یہ حسن اتفاق سے زیادہ نہ تھا کہ فرانس میں بادلیئر نے امریکی شاعر اور ادیب ایڈگر ایلین پو کی کچھ تخلیقات کا مطالعہ کیا تو اس کا ذہن علامتی تخلیقات کی جانب مڑ گیا۔ پو نے امریکہ میں علامتی شاعری کا آغاز کیا تھا جہاں اسے کوئی پزیرائی نہ مل سکی۔ تاہم پو کی تخلیقات نے بادلیئر پر اپنے زبردست اثرات مرتب کئے اور اس کے نہاں خانہ دماغ میں علامت کے لئے جو مبہم سا نقشہ موجود تھا وہ ایک واضح شکل میں ابھر کر سامنے آگیا۔ بادلیئر اپنے زمانے کے سائنسی میلانات کو سخت ناپسند کرتا تھا۔ اس کا مطمع نظریہ تھا کہ تاثرات کی زیریں سطح میں ایک بنیادی دنیا پوشیدہ ہے اور اصل دنیا یہی ہے۔ اس دنیا کو سائنس کی ظاہر بیں نگاہیں دیکھنے سے قاصر ہیں۔ اس لئے کہ وہ صرف خارجی مظاہر تک محدود رہتی ہے۔ اس پراسرار و پوشیدہ دنیا کو فقط تشبیہ و استعارہ کی مدد سے سمجھا جا سکتا ہے۔ شاعری کا مقصد احساسات کے رمزی رویوں کی نچلی سطح تک رسائی حاصل کرنا ہے اور علامت کی شکل میں سچائی کا احاطہ کرنا ہے۔ فرانس میں علامت نگاری کی تحریک کو تین سربر آوردہ فنکار ملے۔ بادلیئر وہ اولین ادیب تھا جس نے علامت کو عظمت عطا کی، ورلین نے اسے وجدان کے حوالے سے برتا۔ ملارمے نے علامتی سچائی کے اظہار کے لئے مابعد الطبیعیات کو بنیاد بنایا۔ بادلیئر (BAUDELAIRE)، میلارمے (MELLARME) اور ورلین VERLAINE تینوں ہی ایڈگر ایلین پو کی تخلیقات سے متاثر تھے۔ ان میں سے ہر ایک نے حسب ذوق اور حسب استعداد پو کی خوشہ چینی کی۔ ڈاکٹر سید محمد عقیل اپنے مضمون "علامت نگاری کی تحریک" کے زیر عنوان فرانس میں علامت نگاری کی تحریک کے آغاز، اس کے ابتدائی مجتہدین اور ان سے قبل علامت نگاری کے آثار و نقوش پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں کہ

"اس تحریک کا باضابطہ آغاز ۱۸۸۳ء میں ہوا۔ جب چند زوال پزیروں (DECADANTS) نے جن میں پال ورلین، ریں بو اور ملارمے شامل تھے، بالقصد علامت نگاری کو اپنایا۔ یوں تو علامتوں اور علامت لفظ کا استعمال زوال پسندوں سے پہلے بھی خود فرانس کی ادبی تحریک میں بہتوں نے کیا تھا جن میں الیگزنڈر ژیگا (ELEXANDER GUIRAUD) یوفے (JOUFFROY)، اسکدو (SCUDO) ژغارغ دی ناغوا (GERRARD-DE-NORAL) خاص ہیں۔ لیکن بودلیر (بودلئ) کو اہمیت اس وجہ سے حاصل ہوگئی کہ اس کے ساتھ اس طرز شاعری کو فرانسیسی شعراء شعوری طور پر سوچنے لگے۔ ایڈمنڈ ولسن نے علامت نگاری کے ابتدائی علمبرداروں میں ژغارغ۔ دی۔ ناغوا کو اہمیت دی ہے۔ ان کا خیال ہے کہ شاتوبریاں یا موسے (MUSSET) کے بعد فرانس میں جن لوگوں نے رومانیت کو ایک نیا رخ دیا اور اس طرح علامت نگاری کے ابتدائی مجتہد بن گئے ان میں ژغارغ۔ دی۔ ناغوا اہم تھا۔ ناغوا (NARVAL) نیم پاگل سا ایک انسان تھا جو اپنے (نیم مجنونانہ) تخیلات اور محسوسات کو خارجی حقیقت نگاری سے مماثل کیا کرتا تھا۔ وہ اپنے خوابوں اور تخیلی پیکروں HALLUGINATIONS کو بھی اصلیت کے قریب لے جانے کی کوشش کرتا رہتا تھا۔ ناغوا کے لئے تقریباً یہی بات پیٹر کوئنل PETER QUENNEL نے اپنی کتاب "بودلیر اینڈ دی سمبالسٹ" (BOUDELAIRE AND THE SYMBOLISTS-P.56) میں کہی ہے لیکن واقعہ یہ ہے کہ علامت نگاری کی تحریک رومانیت پسندوں اور انہی کے ساتھ حقیقت پسندوں (NATURALISTS REALISTS) کے خلاف ایک طرح کا رد عمل تھی۔ جس میں رومانوی شعراء کی طرح سائنسی انکشافات نے انسان کی حیثیت ایک بے بس روح کی کر دی تھی۔" (۵۰)

اصل میں ڈارون کے نظریۂ انسانی ارتقاء نے انسانیت کے صدیوں پرانے عظیم تصور کو یکسر ملیامیٹ کر کے رکھ دیا تھا۔ اس پر مستزاد صنعتی انقلاب کی کارفرمائی تھی۔ جس نے انسان کے بالمقابل مشین لا کھڑی کی تھی۔ اس ہنگامہ خیزی نے شاعر کے لئے بیرونی دنیا کو سخت اضطراب پرور بنا دیا۔ وہ سکون کی تلاش میں داخلی دنیا میں سانس لینے لگا، جہاں اسے بیرونی تلخ حقیقتوں سے چھٹکارا مل گیا اور وہ اس کنج عزلت میں آسودگی محسوس کرنے لگا۔ خیالات کے وہ رنگ محل جنہیں خارج کی بے رحم حقیقت زمین بوس کر کے رکھ دیتی تھی، داخل کی دنیا میں قصر عالی شان بن کر تعمیر ہونے لگے۔ صنعتی انقلاب کے بعد علامت نگاری کی تحریک کا تیزی کے ساتھ پنپنا انہی حالات کی وجہ سے تھا۔ اگرچہ علامت نگاری کی ابتدائی صورتیں کولرج، میل ویل اور ایمرسن کی تخلیقات میں بھی بکھرے ہوئے انداز میں دستیاب ہیں لیکن یہ تمام کی تمام غیر شعوری عمل کی دین ہیں جبکہ تحریک ہمیشہ شعوری ہوتی ہے، ایک سوچے سمجھے منصوبے کے تحت اسے شروع کیا جاتا ہے اور اس کی مقبولیت کے لئے راستہ ہموار کیا جاتا ہے۔ لہٰذا آج جس معنوں میں علامت نگاری کی تحریک کا نام لیا جاتا ہے یا اسے جانا پہچانا جاتا ہے، مذکورہ اہل قلم اس کے نام تک سے بھی آگاہ نہیں تھے۔ جہاں تک ان قلم کاروں کی تخلیقات میں علامت نگاری کے چیدہ چیدہ آثار و شواہد کی موجودگی کا تعلق ہے اگر انہیں بنیاد بنایا جائے تو پھر ولسن اور ایلزبتھ عہد کی تصانیف میں بھی علامت نگاری کی کچھ نہ کچھ مثالیں دستیاب ہو جائیں گی۔ دراصل اس سلسلے میں صرف ایڈگر ایلین پو ہی قابل ذکر اور قابل اہمیت ٹھہرتا ہے کیونکہ اس نے علامت نگاری کے ایک اہم عنصر موسیقی پر زور دیا تھا۔ یہ عنصر علامت نگاری کے لئے ایک اساسی اصول قرار پایا۔ پو نے کبھی بھی اس اصول سے روگردانی نہیں کی اور ہمیشہ دل و جان سے اس کے ساتھ وابستہ رہا۔ بعد ازاں ملارمے نے ورگز کا سہارا لے کر شاعری میں اس عنصر سے بھرپور کام لیا۔ اس میں

ایک طرح کی صوفیانہ بے نیازی پائی جاتی تھی جس سے شاعر کے باطن اور فن دونوں کو تقویت بہم پہنچتی ہے۔ فرانسیسی علامتی شاعری میں موسیقی کے کردار کی اہمیت کی جانب اشارہ کرتے ہوئے صدیق کلیم فکر سخن میں رقمطراز ہیں کہ:

”فرانسیسی علامتی شعراء کے نزدیک شعر کو موسیقی کا پیرایۂ اظہار اپنانا چاہیے اور ایسے ایک قسم کی پراسرار عارفانہ فضا کی تخلیق ہو جس کا بے شک کسی مذہبی یا ثقافتی نظام سے کوئی تعلق نہ ہو۔ کنکریٹ حقیقت کو اشاروں سے اجاگر تو کیا جائے مگر نظم کا ماحول موہوم ہو اور اس طرح حیاتی حقیقت سے ماوراء غیر حیاتی حقیقت کا نغمہ الاپے۔ اس کے لئے شاعر کو ابتدال و ادغام حیات سے کام لینا پڑتا ہے۔ اس طرح ٹھوس حقائق اور خیالات حیات اور جذبات بن کر خواب‘ تخیل اور مثالی دنیا کو بہم دیگر آمیزش کرتے ہیں۔ یہ تمام تجربہ موسیقی کی لے اور تان کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ اس تمام شعری عمل کو بروئے کار لانے کے لئے شاعر رمزیہ تصویر کا استعمال کرتا ہے جو اکثر اس کی اپنی ذات سے زیادہ تعلق رکھتی ہے۔ یہ امیج اس کی شاعری کو ٹھوس لبادہ دیتے ہیں اور خیالات کا اظہار بھی کرتے ہیں۔“ (۵۱)

علامتی شاعری میں موسیقی کے عنصر کی قابل لحاظ اہمیت کے زیر اثر ایک ایسا علامتی نظام ابھرتا ہے۔ جس کے افہام کے مسئلے کو قارئین کی صوابدید پر چھوڑ دیا جاتا ہے۔ اس کا بنیادی سبب یہ ہے کہ علامتی شاعری میں فصاحت و بلاغت‘ تفصیل و تشریح اور وضاحت و صراحت کو کوئی عمل دخل نہیں ہوتا یا اگر ہوتا بھی ہے تو اس قدر معمولی کہ معلوم نہیں ہوتا۔ یہ شاعری غیر واضح کیفیتوں اور ڈھکے چھپے خیالوں کے برائے نام اشاروں پر مشتمل ہوتی ہے۔ رمزیہ تصویروں کی موجودگی ہر چند شاعری کو ایک ٹھوس اسلوب ضرور فراہم کرتی ہے تاہم معنوی اعتبار سے انہیں تجریدی شکل و صورت مہیا کرنا ضروری ہوتی ہے۔ اس ضرورت کا جواز علامتی شاعری کے نزدیک یہ ہے کہ شعری فضا پر ایک طرح کی مثالیت حاوی رہے۔ یہ مثالیت علامتی طریق اظہار میں ایک ایسی پراسراریت بلیغ سے متصف ہے۔ جس کی متناطیست خیالات کے کنجلک معنوی سلسلوں کو متعدد و مختلف استعاروں اور آئیڈیل نوعیت کے داخلی احساسات و جذبات کو اشاروں کی زبان میں ادا کرتی ہے۔ اظہار کا یہ اسلوب موسیقی کے انداز اظہار سے بہت قریب واقع ہوا ہے۔ بقول صدیق کلیم ”سمبولسٹ شاعری خیال کو حسی صورت میں ملبوس کرتی ہے جو بہرحال اس کا مدعا نہیں ہے۔ اس فن میں تمام کنکریٹ پیرایۂ حقیقت فقط حیاتی صورتیں ہیں جو ابدی خیالات کے ساتھ ان کے باطنی رشتوں کی تصویر کشی کرتی ہیں۔ یہ تحریک مصوری اور موسیقی میں تاثریت کے ساتھ ظہور پزیر ہوئی۔ نیم شعور کے فلسفے کی صورت میں برگساں نے اسے تقویت دی اور انیسویں صدی میں مثالیت کے ہمراہ رومانیت کی ایک شاخ بنی اور بعض اوقات کائنات کی عارفانہ تصویر بنی جس کے ڈانڈے نو افلاطونیت سے ملتے ہیں۔“ (۵۲)۔ شاید کہ مثالیت رومانویت‘ افلاطونیت اور باطنیت ہی کا اثر تھا کہ علامت نگاروں نے اس امر پر بالتکرار زور دیا کہ ان کا خارجی زندگی سے قطعی کوئی علاقہ نہیں ہے۔ خواب اور فن کی دنیا ہی ان کی فردوس بریں ہے۔ باقی جو کچھ ہے وہ دوزخ کے خرافات ہیں اور اس قابل نہیں ہیں کہ انہیں شاعری جیسی لطیف شے میں کوئی جگہ عنایت کی جاسکے۔ لہٰذا علامت نگار کی کل کائنات تخیل اور صرف تخیل تھی۔ وہ سماج یا سوسائٹی سے کوئی سروکار نہیں رکھتے تھے۔ یہاں تک کہ وہ معاشرے کو حقیقت کا حصہ ہی تسلیم نہیں کرتے تھے۔ ان کے نقطۂ نظر کے مطابق سماج اپنی گزران (TRANSIENCY)‘ اپنی جہالت‘ بے شعوری اور فضول شور و شغب کے باعث اس کا مستحق نہیں ہے کہ شاعری میں بار پاسکے۔ شاعری کو بورژوازی سے قطعی طور پر غیر متعلق رہنا چاہیے۔ وہ سماجی و سیاسی مسائل جنہیں رومانوی شاعری میں ایک قابل اہمیت مقام تفویض تھا علامت پسند شاعری کی خاموش اور صاف ستھری فضا کے لئے بالکل اجنبی تھے۔ گویا علامت نگار شعراء کے لئے سوسائٹی مرچکی تھی۔ اور وہ سوسائٹی کے لئے مرحوم ہو چکے تھے۔ بہر نوع جیسا کہ قبل ازیں ذکر کیا جاچکا ہے کہ فرانس میں علامت نگاری کا آغاز ایک مخصوص میلان کا نتیجہ تھا۔ اس رجحان کو باقاعدگی دینے میں بودلئیر پیش پیش تھا جسے ورلین‘ ریں بو اور والیری کی طرف سے بھرپور تائید حاصل ہوئی۔ البتہ تحریک کے لئے علامت نگاری (SYMBOLISME) کا مخصوص نام ان میں سے کسی کے بھی ذہن رسا کی دین نہیں ہے۔ اس کا تجویز کنندہ ایک یونانی نژاد شاعر ہے۔ جو فرانسیسی میں ژاں موغیا (JEAN MOREA) کے نام سے شاعری کرتا تھا۔ اس نے سب سے پہلے ۱۸۸۶ء میں اس نام کی تجویز پیش کی جسے قبولیت عام نصیب ہوئی جیسا کہ ڈاکٹر محمد عقیل اپنے ”مضمون علامت نگاری کی تحریک“ میں معلومات فراہم کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

”فرانس میں علامت نگاروں کی شروعات ایک خاص رجحان سے ہوئی جو بودلیر (بودلیئر) سے شروع ہوا۔ جس میں ہیوزمین (HUYSMAN) کے ہیرو دے اسینتی (DES ESSEINTES) کا وہ مزاج شامل ہوا جو غمی کے کھانے (MOURNING DINNERS) کرتا جس میں ہر چیز سیاہ ہوا کرتی‘ یہاں تک کہ کھانے بھی سیاہ رنگ کے ہوتے۔ ولیغ دلائی آدام (VILLERS DELLSLE ADAM) سے ہوتا ہوا یہ ذوق زوال پزیروں (DECADENTS) تک پہنچا جس میں ورلین‘ آرتیو‘ ریں بو‘ ملارمے اور والیری شامل ہوئے جو بعد کو علامت نگاروں‘ کے رکن رکین بن گئے۔ یہ مریضانہ ذہنیت کے شاعر (POET MAITS) روز بروز ہم خیال ہو کر ایک تحریک کی شکل میں منہمک ہوئے اور اینڈ اسٹار کی کے بیان کے مطابق پہلی

مرتبہ ۱۸۸۶ء میں انہوں نے اس تحریک کا نام علامت نگاری (SYMBOLISM) رکھا۔ اس اسم خاص کی تجویز کا سہرا ایک یونانی کے سر ہے جس نے فرانسیسی میں ژاں موریا (JEAN MOREA) کے نام سے شاعری شروع کی۔ جس کا پہلا مقالہ ۱۸ ستمبر ۱۸۸۶ء کو لافگارو (LE FIGARO) میں شائع ہوا۔ جس میں اس تحریک کے اغراض و مقاصد بیان کئے اور جن میں اس نے "زوال پذیروں" سے فائدہ اٹھا کر اس تحریک کے تخیلی رخ کو اپنا لیا۔ اس وقت ورلین' ولیئر ولائی ادام اور ملارمے زندہ تھے۔" (۵۳)

اب تک کی تفاصیل سے یہ واضح ہوتا ہے کہ علامت نگاری کی تحریک میں بودیلئر کو ایک ممتاز محرک کی حیثیت حاصل ہے۔ وہ سائنسی اور میکانکی میلانات کے خلاف تھا۔ اس کے ہاں روایتی مذہبی عقائد بھی اپنی توانائی اور مزید زندگی کا جواز کھو چکے تھے۔ وہ باطنی میلان کا ایمان کی حد تک قائل تھا۔ اس کی داخلی دنیا کی بنیاد جن آدرشوں پر تھی اس کے مقابلے میں فہم و فراست اور ادراک و شعور سے بھرپور یہ خارجی دنیا کوئی حقیقت نہ رکھتی تھی۔ وہ اس مادی دنیا کے حسن کو ٹھکرا کر ماورائی عالم کے جمالیاتی تصور پر والا و شیدا تھا۔ یہ دنیا جمال کے آدرشوں کی امین تھی۔ یہ جمال بودیلئر کی اکثر و بیشتر شاعری پر حاوی و سایہ فگن نظر آتا ہے۔ یہ احساس حسن بودیلئر کی کچلی ہوئی روح کو بالیدگی اور تازگی فراہم کرتا ہے اور اس کے خزاں زدہ باطن میں بہار کا سماں پیدا کر دیتا ہے۔ تاہم بادیلئر کے ہاں حسن کا ایک انوکھا اور مختلف معیار ہے۔ اسے بدی بھی خوبصورت نظر آتی ہے۔ وہ گناہ اور بدی کو عینت کی صورت دیتا ہے۔ اس کے نزدیک مردانہ جمال کی مکمل ترین مثال شیطان کی ذات ہے۔ بودیلئر کو زندگی کی بے رونق' بے روح' بے مزہ' بے ضابطہ' بے محل' بے معنی اور بے نام و نشاں چیزوں سے عجیب و غریب رغبت تھی۔ اس کے خیال میں عورت کو بھی ایک علامت ہونا چاہیے تھا۔ اسے جنسی عمل بدی کی شکل میں زیادہ پر شوکت دکھائی دیتا تھا۔ بودیلئر کے فہم کے مطابق مرئی دنیا غیر مرئی علامتوں سے بھری ہوئی تھی۔ بودیلئر ایک عجیب و غریب طرز احساس کا مالک تھا۔ وہ ایک ایسا نابغہ تھا جس نے فرانسیسی شاعری میں صدیوں سے مروج علامتوں سے انحراف کر کے علامتوں کا نیا نظام پیش کیا۔ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ سلیکٹڈ پروز میں بودیلئر کی قوت تخلیق' اس کے معائب اور دانتے کی فکر کے ساتھ اس کی فکر کا موازنہ کرتے ہوئے لکھتا ہے کہ:

> He was one of those who have great stength, but strength merely to *suffer*. He could not escape suffering and could not transcend it, so he *attracted* pain to himself. But what he could do? with that immense passive strength and sensibilities which no pain could impari, was to study his suffering. And in this limitation he is wholly unlike Dante, not even like any character in Dante's Hell. But, on the other hand, such suffering as Baudelaire's implies the possibility of a positive state of beatitude. Indeed, in his way of suffering is already a kind of presence of the supernatural and of the superhuman. He rejects always the purely natural and the purely human; in other words, he is neither 'naturalist' or 'humanist'. Either because he cannot adjust himself to the actual world he has to reject it in favour of Heaven and Hell, or because, he has the perception of Heaven and Hell he rejects the present world: both ways of putting it are tenable. There is in his statements a good deal of romantic detritus; *ses ailes de geant I' empechent de marcher*, he says of the Poet and of the Albbatross, but not conuincingly; but there is also truth about himself and about the world. His *ennui* may of course be explained, as everything can be explained in psychological or pathological terms; but it is also, from the opposite point of view, a trur form of *acedia*, arising form the unsuccessful struggle towards the spiritual life. (۵۴)

بودیلئر کا ایک شہرۂ آفاق سانیٹ مطابقات (CORRESPONDENCES) ہے۔ علامت سے متعلق تحریروں میں اس سانٹ کو

کلیدی حیثیت دی جاتی ہے۔ یہ سانٹ درج ذیل ہے۔

Natures temple where each living columan
At times gives faith vague words. There Man advances
Through forest-groves of symbols strange and solemn
Who follow him with their familiar glances.

As long —— drawn echoes mingle and transfuse
Till in a deep dark unison they swoon
Vast as the night or as the vault of noon——
So are commingled perfumes sounds and hues.

There can be perfumes cool as childrens flesh
Like fiddles sweet like meadows greenly fresh.
Rich complex and triumphant others roll
With the vast range of all man- finite things.......
Amber musk incense benJamin each sings
The transports of the senses and the soul.

(ترجمہ)

فطرت کا معبد جہاں ہر زندہ کالم
بعض اوقات مبہم الفاظ بکھیرتا ہے۔ وہاں انسان بڑھتا ہے
علامات کے گھنے جنگلوں میں سے۔ اجنبی اور سنجیدہ
جو اپنی شتاب نگاہوں سے اس کا پیچھا کرتے ہیں
جیسے گنبد کی گہری آواز یں مدغم متبدل ہو جاتی ہیں
حتیٰ کہ ایک گہری گھنی گونج میں وصال پاتی ہیں
دوپہر کے گنبد کی طرح یا رات کی طرح وسیع
ایسے ہی خوشبوئیں، آوازیں اور رنگ مدغم ہو جاتے ہیں
ایسی خوشبوئیں بھی ہیں جو بچوں کے گوشت کی طرح نرم ہیں،
نفیری کی طرح میٹھی، مرغزار کی طرح تازہ،
بھرپور، گمبھیر اور ظفرمند —— دوسری پھیلتی ہیں
لافانی اشیاء کی ابدی وسعت میں
عنبر، مشک، عود اور بنجمن —— تمام گاتے ہیں
حیات اور روح کے (متبدل مدغم) عارفانہ نغمات

یہ سانٹ جسے سمبولسٹ شاعری کا مینی فیسٹو تسلیم کیا جانے کا اعزاز حاصل ہے اس پر سویڈن بورگ کے "نظریۂ مطابقات" کے واضح طور پر اثرات موجود ہیں۔ صدیق کلیم "فکر سخن" میں اس امر پر روشنی ڈالتے ہو لکھتے ہیں کہ:

"نظریۂ مطابقات کی رو سے تمام چیزوں کو علامتی پیرایۂ اظہار میں ڈھالا جا سکتا ہے اور علامات میں پیش کیا جا سکتا ہے۔ بہ خلاف اساطیر کے جو اپنا مجموعی کردار قائم رکھتی ہے، یا مجازیہ جو اپنے معانی میں خارجی اور روایتی ہے۔ اس طرح اس شاعری نے نئی غزلیاتی زبان ایجاد کی۔ بادلیئر کا مشہور سانیٹ "مطابقات" جس میں اس نے سویڈن بورگ کے نظریے کو پیش کیا ہے "نظریہ ابتدال حیات" کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ جس کے مطابق تمام حیات ہم متبدل ہیں۔ ایسے اس نے یہ تجربہ کیا کہ وہ "علامات کے جنگل" میں سے گزر رہا ہے۔ جہاں تمام حقیقتیں روحانی حقیقتوں کے متوازی ہیں۔ اور یہ تجربہ ایک ان دیکھی دنیا کی تاریک اور مبہم

اکائی کی سی صورت اختیار کرلیتا ہے۔ بادلیئر کی اپنی شاعری میں داخلیت کا اظہار ہم متبادل علامات یا متضاد علامات کی مطابقت سے ہوتا ہے۔ جسے اس نے اپنے اس سانیٹ میں بھی کہا ہے، جو سمبولسٹ شاعری کا متن فسٹو مانا گیا ہے۔" (۵۵)

سہیل احمد اس سانٹ پر سویڈن بورگ کے نظریات کے جلی پرتو کے ساتھ ساتھ اس امر کا اظہار بھی کرتے ہیں کہ مذکورہ نظریات خود سویڈن بورگ کے بھی ذاتی تخلیق کردہ نہیں تھے بلکہ انہیں متصوفانہ روایت سے اخذ کیا گیا تھا۔ جیسا کہ ان کے درج ذیل الفاظ سے ظاہر ہے کہ:

"بودلیئر کا سانیٹ (CORRESPONDENCES) جس کا حوالہ علامت کے بارے میں لکھی گئی تصانیف میں بار بار آیا ہے۔ اور جس میں فطرت کو علامتوں کا جنگل کہا گیا ہے۔ سویڈن بورگ کے نظریات سے واضح طور پر متاثر ہے وہ اصول مماثلت جس کے ذریعے بودلیئر نے کائنات کی مختلف چیزوں کو ایک دوسرے میں مدغم ہوتے دیکھا خود سویڈن بورگ کا ذاتی نظریہ نہیں تھا۔ یہ اصول تو متصوفانہ روایت کا بنیادی جز تھا۔ سویڈن بورگ کے ہاں اس اصول کے مکاشفاتی پہلو پر زیادہ زور دیا گیا ہے۔ ظاہر ہے کہ بودلیئر کا اس اصول سے وہ مطلب نہ تھا جو روایتی تہذیبوں میں ہوتا ہے۔ تاہم اس سے یہ بات تو ظاہر ہوتی ہے کہ علامت نگاری کے رجحان کی تہ میں کہیں یہ اصول شروع سے موجود تھا۔" (۵۶)

بودلیئر کا "نظریۂ مطابقات" نہ بھی ہو تو بھی یہ ایک تاریخی حقیقت ہے کہ اس نظریے نے دوسروں کو متاثر ضرور کیا اور خود اس کی ذات نے اس نظریے کے مقنن و مفسر کے طور پر کام کیا' اور زوال پرستوں کے رہنما کے طور پر علامت نگاروں کی رہنمائی میں پیش پیش رہا۔ اس کے اثرات کو قوی انداز میں قبول کرتے ہوئے ورلین نے بھی علامت نگاری کے لئے جمالیاتی ضوابط مدوّن کئے۔ اس نے اپنے مقالے "فن شاعری (ART POETIQUE) میں جن قواعد کی تدوین کی ان کے مطابق الفاظ کو زبردست اہمیت حاصل ہو گئی۔ اس نے لفظوں کے موسیقانہ اور کنائیتی شیوے پر نہایت دانشمندی سے بحث کی۔ اس نے اس امر پر اصرار کیا کہ شاعر کو اپنے خیالات براہ راست' صریح اور واضح اسلوب میں قطعی طور پر بیان نہیں کرنے چاہئیں۔ ابلاغ میں ابہام ضروری قرار دیا گیا۔ شاعری جس قدر دھند لکے میں لپٹی ہوئی ہو گی اسی قدر زیادہ پر کشش اور پر لطف ہو گی۔ اس پر مستزاد الفاظ کی نغمگی ہے جو لفظوں کو مزید آب و تاب دے دیتی ہے۔ موسیقی کی نئی نئی تانیں اور طرزیں لفظوں کی نئی نئی معنوی پرتیں اور طرفیں پیدا کرتی ہیں۔ وہ نظم میں مفہوم کی بنیادی اہمیت برطرف کر کے موسیقیت اور علامت کو یہ منصب تفویض کرتا تھا۔ ورلین اگر ایک طرف بودلیئر کی طرح تصوراتی حسن کا جویا تھا تو دوسری طرف نظریاتی عقیدے میں ملارمے کا ہم خیال تھا۔ وہ رین بو کا بھی قریبی دوست تھا تاہم اس سے ایک چھوٹے سے جھگڑے کے باعث اسے تقریباً دو سال پس دیوار زنداں رہنا پڑا۔ ورلین کی نظم آرٹ پوئٹیک (ART POETIQUE) میں شعری فن سے متعلق اس کے نظریات کی وضاحت ملتی ہے۔ اس نظم میں اس زمانے کی مقبول عام شاعری، جو پارناسی مکتبۂ فکر (PARANASSIAN SCHOOL OF THOUGHT) سے متعلق تھی' کے عروضی اصول و ضوابط کے خلاف باغیانہ خیالات کا اظہار کیا گیا ہے۔ مزید برآں LE POETES MAUDITS میں زوال پسندوں (DECADENTS) کی ایسی بہت سی ذہنی حالتوں کی عکاسی کی گئی ہے جو اس کے نزدیک پسندیدہ اوصاف کا درجہ رکھتی تھیں۔ مثال کے طور پر شاعر کے لئے تنہائی لازمی ہے۔ موسیقی کے بغیر شاعری صفر ہے۔ زبان و الفاظ کا منصب صرف اتنا ہے کہ وہ خیال کی ترتیب میں معاونت کرتے ہیں۔ براہ راست کچھ اظہار نہیں کرتے۔ شاعری میں الہام کی عدم موجودگی اسے بے معنی بنا کر رکھ دیتی ہے۔ ابہام کا درجہ جتنا بلند ہو گا شاعری بھی اسی قدر بلند پایہ ہو گی۔ شعر کی تابندگی خیال کے دھندلے پن میں پوشیدہ ہے ڈاکٹر سید محمد عقیل لکھتے ہیں کہ:

"اسٹار کی بیان کے مطابق ورلین کو لندن اسی وجہ سے پسند تھا کہ وہاں تقریباً ہر چیز پر دھند چھائی رہتی ہے۔ جو اس کی شاعری کے لئے ملہم غیبی (INSPIRATION) کا کام کرتی تھی۔ ورلین کہتا تھا کہ شاعری کو نسیم سحری کی طرح معطر ہونا چاہئے۔ جس کے جھونکے اک بارگی کہیں سے آجاتے ہیں اور کوئی نہیں جانتا کہ کہاں سے آ رہے ہیں۔ ظاہری فنی قید و بند اور ادبیت سے اسے کیا واسطہ اور یہی رخ شاعری کا' ادب ہے۔ اس کے مصرعے یوں ہیں۔

تمہاری شاعری ایک اچھا ایڈونچر ہونا چاہیے
جو نسیم سحر کے شگفتہ جھونکوں کی زد پر ہو
اور جو اسے کبھی پودینے اور کبھی وائن کی طرح مہک دار بنا دے
بس یہی ادب ہے اور کچھ نہیں

جیوفری برتنوں کے مطابق ورلین کا یہ جذبہ پیشہ ور قسم کے شعراء کے خلاف پیدا ہوا تھا۔ جو شاعری کو پیشہ بنا لیتے ہیں۔ گویا مکتبی نقطۂ نظر شعر کی خوبصورتی کو ختم کر دیتا ہے اور حقیقتاً دیکھا جائے تو پورے زوال پرست (DECADENT) گروپ کا یہی مزاج تھا جو

دھیرے دھیرے انہیں تصوف کی طرف موڑ رہا تھا۔ خود ورلین آخر میں سخت مذہبی ہو گیا تھا اور SAGESSE جیسی نظمیں لکھنے لگا تھا۔ جو کیتھولک طبقے میں بہت مقبول ہوئیں۔" (۵۷)

علامت نگاری کے اسی زمانے میں ولیئغ دلائی ادام کی ایک تخلیق ایکسل (AXEL) سامنے آئی۔ یہ ایک ڈرامائی نظم تھی جو شاعری سے زیادہ نثر کے قریب تھی۔ اس ڈرامائی نظم میں ایکسل جو ایک کاؤنٹ تھا کو بطور ہیرو پیش کیا گیا ہے۔ ولیئغ دلائی ادام نے اس ڈرامائی نظم میں اپنے افکار و نظریات کو علامتی پیرائے میں پیش کیا ہے۔ جس سے یہ مترشح ہوتا ہے کہ دنیا کی حقیقت اس سراب کے مقابلے میں سخت ہیٹی ہے کہ جس میں وہ براجمان ہے۔ امید ایک کھلا دھوکا ہے۔ دنیا خود مصائب کا شکار ہے لہٰذا اس سے راحت کی تمنا کرنا بے سود ہے۔ دنیا کی تمام راحتوں اور دلچسپیوں کو تج دینا چاہیئے اور ہر قسم کی امید کا گلا گھونٹ دینا چاہیئے۔ حقیقت اس کا نام ہے کہ انسان ایک سایہ رہ جائے۔ ولیئغ دلائی ادام کے ان نظریات کا علامت نگاروں نے گہرا اثر قبول کیا۔ علامت نگاری میں مرگ و عزلت کے اشارات و بیانات اسی قصے کے اثرات سے یادگار ہیں۔ ڈاکٹر سید محمد عقیل اپنے مضمون علامت "نگاری کی تحریک" میں علامت نگاروں پر ولیئغ دلائی ادام کے نظریات کے اثرات کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

"تقریباً ہر دور کے علامت نگاروں کا یہی نظریہ رہا ہے جو ولیئغ دلائی ادام کے ہیرو ایکسل نے اپنے مکالموں میں ظاہر کیا ہے۔ آج اردو ادب کے تنہا ادیبوں کا بھی یہی نقطۂ نظر ہے جسے وہ اپنے نزدیک نیا فلسفہ بنا کر پیش کرتے ہیں۔ ان کے یہاں "موت" اور "تنہائی" کی خواہش بھی اسی خیال کی بازگشت ہے۔ ہیوزمان (HUYSMAN) کا ری اسنتی بھی اسی مالخولیا میں گرفتار ہے۔" (۵۸)

ڈاکٹر سید محمد عقیل اپنے درج بالا بیان کی تائید اور مزید صراحت کے لئے ولیم ویمزٹ اور کلینتھ بروکس کی کتاب لٹریری کرٹسزم اے شارٹ ہسٹری (LITERARY CRITICISM — A SHORT HISTORY BY WILLIAM WIMSALT AND CLEANTH BROOKS) کے صفحہ ۵۹۳ کے حوالے سے ادام کی ایکسل کیسل کے بارے میں درج ذیل اقتباس درج کرتے ہیں۔

"ایکسل' انیسویں صدی کے ختم ہوتے ہوتے' علامتی ادب کے علمبرداروں کا نصب العین بن گیا۔ نہ صرف فرانس بلکہ انگلینڈ میں بھی یہی صورت ہوئی اور اس کا قلعہ ان تمام لوگوں کے لئے جائے مفر اور کمین گاہ بن گیا جنہیں جدید تہذیب (اپنے مشینی اور سائنسی حقیقت نگاری سے) مجروح کر رہی تھی۔ یہ عزلت گزینی' تخیل پرستی میں وانگنی (VIGNY) کے برج عاج (IVORY TOWER) اور زوال پذیروں (THE DECADENTS) کے ہیرو دی اسینتی کے ڈرائننگ روم سے بھی بڑھی ہوئی تھی۔" (۵۹)

دلائی ادام اور ہیوزمان نے علامت نگاری کی تحریک کے لئے اپنی بہترین صلاحیتوں سے کام لیا اور اس کے فروغ کے لئے موثر کارکردگی دکھائی۔ ان کے بعد جولس لافارغ (JULES LAFORGUE)' کاغ بیئغ (TRISTAN CORBIERE) اور آرتھر رین بو (ARTHUR RIMBAUD) نے اس تحریک کو بڑھاوا دیا۔ رین بو باقی کے مقابلے میں زیادہ زوردار اور قابل اہمیت ہے۔ اس کے علامت نگاری کے میلان اور نظم گوئی کے فن کے امتحان کا اہم ترین عنصر نامعلوم (UNKNOWNNESS) کی جستجو اور اس تک رسائی حاصل کرنا ہے۔ نامعلوم تک رسائی کے لئے ضروری ہے کہ شاعر سب سے پہلے اپنے آپ کو دریافت کرے۔ اپنی ذات کا ادراک سب سے بڑا علم ہے۔ اگر روح کو تلاش کر لیا تو سب کچھ پالیا کہ روح تک رسائی ہی شاعری کی روح ہے۔ اس سلسلے میں جملہ حواس خمسہ کو از خود منتشر کر دے۔ زندگی کا ہر قسم کا زہر اپنے اندر انڈیل لے۔ یہ سمیت ہی زندگی کے ناقابل برداشت مصائب کے لئے تریاق ثابت ہو سکتی ہے۔ اس طرح جس قدر مصائب میں اضافہ ہوتا جائے گا اس کی معرفت بھی بڑھتی جائے گی' اس لئے کہ وہ نامعلوم کو پالے گا۔ شاعر کو اپنی شخصیت مسخ کر دینی چاہیے۔ اپنے حواس کو کھو کر خود کو ایک مجرم بنالینا چاہیے۔ اس طرح زیادہ سے زیادہ زوال پسند (MAUDIT) بننے کی سعی کرنا چاہیے۔ سب سے بڑا مجرم ہی سب سے بڑا زوال پسند ہو سکتا ہے۔ اس حالت کے لئے کسی بھی قسم کے جواز کی ضرورت کو سختی سے نظر انداز کر دینا چاہیئے۔ رین بو نے اپنے ان نظریات پر عمل بھی کیا اور جان بوجھ کر اپنے حواس کو پراگندہ کر لیا۔ جس کا نتیجہ یہ برآمد ہوا کہ بقول تبسم کاشمیری:

"راں بو کا خیال تھا کہ شاعر کو اپنے اوپر ایسی کیفیت طاری کرنی چاہیئے جس سے اس کے حواس میں پراگندگی پیدا ہو جائے۔ اس کیفیت کو خود پر طاری کئے رہنے سے وہ فریب نظر کا شکار ہو گیا۔ اسے عجیب عجیب چیزیں نظر آتی ہیں۔ وہ آواز میں رنگ دیکھتا تھا۔ جہاں کارخانہ ہوتا تھا وہاں مسجد دکھائی دیتی تھی۔ خالی میدان میں چھوٹا سا مدرسہ نظر آتا تھا۔ جہاں فرشتے طبلہ بجانے کی تعلیم دیتے تھے۔ اوپر آسمان پر اسے راستے بنے ہوئے نظر آتے تھے۔ جن پر بگھیاں چلتی دکھائی دیتی تھیں۔ یہ سب مناظر اس کی نظموں

میں بیان کئے گئے ہیں۔ اس کے کلام میں خواب کی سی کیفیت ملتی ہے۔ اس کے یہاں الفاظ کی ترتیب صرف و نحو کی پابند نہیں' بلکہ صوتی تلازمات کے تابع ہے۔ جن سے خاص تاثر پیدا ہوتا ہے۔ لفظوں کی طلسماتی کیفیت سے انسان باطنی عالم کی جھلک دیکھ سکتا ہے۔ جس کا حسی ادراک ممکن نہیں۔ اس عالم کو دکھانے کے لئے عام اور مروجہ زبان کام نہیں دے سکتی۔ یہ شاعر کا کام ہے کہ وہ ایک ایسی زبان اختیار کرے' جو اس کے باطنی عالم کے احساسات کو بیان کرنے کی اہلیت رکھتی ہو۔" (۶۰)

رین بو کے شعری معتقدات زندگی کے نظم و ضبط سے کم ہی راہ و ربط رکھتے تھے۔ اس کا اظہار ابلاغ سے عاری تھا۔ وہ خود بھی اسی نظریے کا قائل تھا کہ ترسیل معانی بے کار شے ہے۔ وہ معنویت کے اجاگر ہونے کو فن کا نقص تصور کرتا تھا۔ اس کا عقیدہ تھا کہ شعری محسوسات ناقابل گرفت ہیں۔ ان نظریات کے باعث اس کی شہرت مسلسل زوال پزیر رہی۔ اس کا اثر خود اس نے بھی قبول کیا۔ یہاں تک کہ آخر آخر وہ اپنے نظریے پر قائم رہنے کی استقامت سے بھی دست کش ہو گیا۔ اس کی فطری مراجعت کا احوال بیان کرتے ہوئے ڈاکٹر سید محمد عقیل اپنے مضمون "علامت نگاری کی تحریک" میں لکھتے ہیں کہ:

"رین بو کا یہ نظریۂ شاعری زیادہ دنوں تک قائم نہ رہ سکا۔ یہاں تک کہ آخر آخر میں رین بو نے خود اس طرز فکر کو لایعنی اور مہمل سمجھنا شروع کر دیا تھا۔ بلکہ ایک موقع پر تو اس نے اس طرز کی شاعری کو "بدحواسی" (DELIRIUM) لغو اور حماقت (FOLLY) سے بھی تعبیر کیا۔ اپنی عمر کے آخری حصے میں وہ اکثر تنفر آمیز لہجے میں کہا کرتا کہ میرا اب ایسی شاعری سے کوئی واسطہ نہیں۔ اس نے یہی بہتر سمجھا کہ انسان کو حقیقی اور عملی دنیا سے واسطہ رکھنا چاہیے۔ سائنسی کارنامے اور سخت کوشی ہی انسانی زندگی کا صحیح حل ہیں۔ اس عقیدے نے اتنی شدت اختیار کی کہ رین بو نے شعر گوئی سے توبہ کر لی اور افریقہ میں ایک کاشتکار کی عملی زندگی کو ایسی شاعری پر ترجیح دی۔ اپنے چوبیس سالہ ادبی دور حیات میں وہ ایک مدار ستارے کی طرح طلوع ہوا اور پھر فن کی لامعلوم وسعتوں میں کھو گیا۔" (۶۱)

شاعری کے لئے موسیقی کے التزام کو ملحوظ رکھ کر فن کی جوت جگانے اور اس نئی شاعری کے لئے مزید ضابطہ بندی اور اصول گری کرنے والوں میں آخری عظیم نابغہ استیفان ملارمے تھا۔ وہ نہ صرف یگانۂ روزگار شاعر تھا بلکہ بہت بڑا نظریہ ساز بھی تھا۔ اس کی عظمت کا یہ عالم ہے کہ علامت نگاری کی تحریک میں بودلیئر کے بعد علامت نگاروں میں اسے سب سے ممتاز حیثیت حاصل ہے۔ ملارمے کا شعری نظریہ اس یقین پر قائم تھا کہ موسیقی کے بغیر شاعری کے لئے وقیع بنیاد فراہم نہیں ہو سکتی۔ بلکہ کوئی بھی فن موسیقی سے قریبی استفادے کو نظر انداز کر کے اعلیٰ مدارج پر فائز نہیں ہو سکتا۔ شاعری کے لئے بالخصوص وہ اس نقطۂ نظر پر ایمان لایا ہوا تھا کہ بے شمار الفاظ اپنے معنی ادا کریں نہ کریں لیکن جب وہ سماعت کے ساتھ مس ہوں تو موسیقی جیسی سرخوشی اور حظ ضرور محسوس ہونا چاہیئے۔ عام علامت نگار بالعموم اور ملارمے بالخصوص اپنے زمانے کے ایک بلند پایہ موسیقار ویگنر (WAGNOR) سے زبردست متاثر تھے۔

ملارمے کا طریق شعر گوئی یہ تھا کہ مطالعہ کے دوران وہ لسانی لحاظ سے انوکھے' خوبصورت اور نئے نئے الفاظ کاغذ پر نوٹ کرتا جاتا تھا۔ یہ الفاظ جب جمع ہو جاتے تو ان مجموعہ ہائے الفاظ کو ایک خاص شعری آہنگ کی ترتیب میں لے آتا تھا۔ اس طرح نظم الفاظ کے تار و پود سے ایک منظم صورت اختیار کرتی۔ ایسے ہی مواقع پر وہ اظہار خیال کرتے ہوئے کہا کرتا تھا کہ شاعر کی انفرادی ذہنی سعی و کوشش کو الفاظ کے سامنے سپر انداز ہو جانا چاہیے۔ ملارمے کا شعری آدرش یہ تھا کہ ہر لفظ ایک ہی وقت میں تصویر ہی نہیں خیال کی صورت' جذبے کی موج اور فلسفے کی علامت بھی ہونا چاہیے۔ اس طرح ملارمے نے مروجہ شعری روایت کے خلاف علم بغاوت بلند کیا۔ اس نے اپنی علامتی نظموں میں عروض کے ضابطوں سے انحراف کیا اور اولاً "رموز اوقات" (PUNCTUATION) کو کم اور بعد ازاں بالکل ترک کر دیا۔ الفاظ کے نئے مرکبات تیار کئے۔ لفظوں کی نئی ترکیبیں وضع کیں۔ SYNTAX کے اصولوں سے بیشتر اختلاف اور اکثر انحراف کیا۔ موسیقی کے ساتھ اس کی حد سے زیادہ بڑھی ہوئی شیفتگی کے پس پشت بھی یہی خواہش چھپی ہوئی تھی کہ جس طرح سروں کے معنی کا تعین نہیں ہو سکتا اسی طرح اس کی شاعری بھی تعینات سے آزاد و ماورا رہے۔ اس کے نزدیک اس طریق کار سے شاعری میں گہرائی اور گیرائی کے ساتھ ساتھ وسعت و عظمت بھی پیدا ہوتی ہے۔ وہ شاعری کو عام قاری سے بالاتر رکھنا چاہتا تھا اور شعری ابہام و اشکال اس کے نقطۂ نظر میں "جہل مرکب عوام" (VULGAR MASSES) سے شاعری کو دور رکھنے کا موثر ترین ہتھیار تھے۔ وہ شاعری کو صرف پڑھے لکھے لوگوں کی چیز سمجھتا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ عوام بھی اس کے خلاف ہو گئے۔ ملارمے بھی داخلی دنیا کا فدائی تھا اور خارجی دنیا اسے ایک آنکھ نہ بھاتی تھی۔ اس باہر کی حقیقی دنیا کو وہ بے معنی خیال کرتا تھا۔ سگار پینے کے دوران میں منہ سے نکلتے ہوئے دھوئیں کے مرغولے کی طرف اشارہ کر کے کہا کرتا تھا کہ میں ہر وقت دنیا اور اپنے درمیان اس دھوئیں کا غبار چاہتا ہوں۔ وہ اپنے قارئین کو فضائے ظلمت میں پہنچانے کا آرزو مند رہتا تھا جو حیات انسانی کے گرد تقدیر کے دائرے کی طرح موجود ہے۔ معروضی دنیا سے بیزاری ہی کی باعث وہ پارناسی (PARANASSIANS) مدرسۂ فکر کی شاعری کے بھی زبردست خلاف ہو گیا تھا۔ پارناسی شاعری خارج بینی اور خارج گوئی پر مبنی تھی۔ تبسم کاشمیری لکھتے ہیں کہ

"پارناسی شاعری نے شعری تجربہ کو خارجی معروضات کے گرد محدود کرکے اسے حسی کیفیات سے محروم کر دیا تھا۔ معلوم ہوتا ہے کہ پارناسی دبستان کے شاعروں نے اپنا مقصد محض یہ سمجھ لیا تھا کہ تاریخ اور فطرت کے واقعات کی جتنی صداقت معروضیت کے ساتھ ممکن ہو، مملل بے جان شعروں میں اس کی تصویر کشی کریں۔ اس طرز شاعری کی سب سے مشہور مثال ــــــ LECONTE DE LISLE کی وہ نظم ہے جس میں چند ہاتھی ایک ریگستان کو پار کر رہے ہیں۔ ہاتھی ایک کلاسیکی وقار اور شان کے ساتھ نظر آتے ہیں اور او جھل ہو جاتے ہیں، اور بس ــــــ شاعر کا کام یہاں ختم ہو جاتا ہے ــــــ اس قسم کی شاعرانہ تخلیقات کے باعث HUYSMANS نے LECONTE DE LISLE کو "بلند بانگ دھات کے برتن بیچنے والا" کہا تھا۔" (۴۲)

میلارمے کو پارناسی مکتبہ فکر سے متعلق شاعری پر سب سے بڑا اعتراض یہی تھا کہ وہ اشیاء کو محض اسی شکل میں پیش کر دیتی ہے کہ جس شکل میں وہ موجود ہوتی ہیں۔ اس سیدھے سادے انداز پیش کش سے اسرار کی سحر زا فضا پیدا نہیں ہوتی۔ جبکہ ملارمے رمزیہ محاکات کے تصادم سے لفظوں کی ترکیب کا حلیہ بگاڑ کر ایک ہی وقت میں داخلی کیفیتوں کے اظہار اور اخفا کے لئے نازک خیال مماثلتیں استعمال کرتا ہے۔ اس طرح نظم پر بیان کی صحت کے پہلو بہ پہلو ابہام کی حالت بھی طاری رہتی ہے۔ اس سلسلے میں ملارمے کا درج ذیل سانیٹ پیش کیا جاتا ہے۔

"To Get My self into your Story"
(to take place in your existence)

To get myself into your story
'Tis as a hero affrighted
Has his naked foot but touched
Some lawn of that territory

Violator of glaciers
I know no Sun so naive be it
That you will not have prevented
From laughing's victory aloud
Say if I am not joyous
Thunder and rubies at the axles
To see in this fire-pierced air

Amid scattered realms
As though dying purple the wheel
Of my sole chariot of evening.

ملارمے کا یہ سانٹ وصل کے دوران میں محبوبہ کی یخ بستگی، سرد مزاجی اور سرد روی کی کیفیات کا عکاس ہے۔ وہ مسلسل اس احساس جرم میں مبتلا ہے کہ اس نے تقدیس کی حد پھلانگ کر ممنوعہ درخت کا میوہ چکھا ہے۔ یہی سبب ہے کہ وہ خود کو خوف زدہ ہیرو سے موسوم کرتا ہے۔

ملارمے کے بعد کی نسل میں ہیوزمان (HUYSMAN)، ڈگا (DEGAS)، موریا (موغیا)، آسکر وائلڈ، جوائس، ییٹس (YEEATS)، ماریا، رلکیے، آرتھر سائمن، پال والیری اور آندرے ژید نمایاں فنکاروں میں سے تھے۔ تاہم فرانسیسی علامت نگاری کی تحریک کو ملارمے کے بعد جس نے صحیح معنوی میں سنجیدگی کے ساتھ اختیار کیا اور اس کے فروغ میں دل و جان سے دلچسپی لی وہ پال والیری کی شخصیت تھی۔ پال والیری کا دور زندگی ۱۸۷۱ء سے لے کر جولائی ۱۹۴۵ء کے عرصہ کا احاطہ کئے ہوئے ہے۔ وہ پہلی مرتبہ ۱۸۹۲ء میں ملارمے سے متعارف ہوا تھا۔ اور پہلی ہی ملاقات میں ملارمے کے خیالات نے اس پر ایسے متاثر کن اثرات مرتسم کئے کہ جن کی چھاپ ساری زندگی والیری کی ادبی زندگی پر قائم رہی۔ والیری شاعری کے معاملے میں فقط اسرار (MYSTERY) کو در خور اعتنا جانتا ہے۔ اس کے بموجب نظم کو محض محسوس کر لینا ہی بہت ہے۔ جس شعر کا ابلاغ ہو گیا وہ شاعری کی قلم رو سے باہر ہو گیا۔ والیری نثر میں تو مقصدیت اور

معنویت کو ممکن قرار دیتا ہے لیکن شاعری کے لئے اسے داخل خرافات تصور کرتا ہے۔ شاعری کے بارے میں اس کا موقف یہ ہے کہ:

"کسی شاعر سے یہ تقاضہ کرنا کہ جو کچھ اس کے ذہن میں گزر رہا ہے اسے دوسرے شخص تک وہ (تفہیم و ترسیل کے ذریعے) پہنچا دے' بالکل لایعنی سی بات ہے اور اس کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ (لیکن تفہیم و ترسیل نہیں) نظم میں سببی اور اثری الفاظ (WORD CAUSE AND WORD EFFECT) اگر سامع کے ذہن میں لین دین کی کیفیت پیدا کرتے ہیں اور ان سے ذہن میں کسی شکل یا جذبے کا صرف تصور پیدا ہو جاتا ہے تو بس یہی کافی ہے کیونکہ اس میں بڑا لطف ملتا ہے۔ قاری اس سے اپنی سمجھ کے مطابق لطف لینے میں بالکل آزاد ہے۔" (۶۳)

اس طرح والیری بھی دوسرے علامت نگاروں کی طرح اس نکتے کو مرکزی نوعیت کی اہمیت دیتا ہے کہ شاعری میں مطالب کا ابلاغ اس کے وسیع و وقیع ہونے میں سد راہ بنتا ہے۔ اس لئے غلط یا صحیح معنی کا استخراج کو قاری کی صوابدید پر چھوڑ دینا چاہیے تاکہ ہر کوئی اپنی قابلیت کے مطابق مفاہیم اخذ کرے۔ جس کا جتنا ذوق اور جتنا شعری شعور ہوگا اتنا ہی لطف اٹھائے گا۔ والیری کا نثر کو معقولیت (SENSE IN PROSE) اور شاعری کو محض اشارت (SUGGESTION IN POETRY) سے تعبیر کرنا بھی محل نظر ہے۔ اس لئے کہ دونوں دماغی پیداوار ہیں۔ اگر نثر SENSE کی داعی ہو سکتی ہے تو شاعری SENSE سے کیسے تہی ہو سکتی ہے۔ اگر شاعری کو SENSE سے عاری مان لیا جائے تو ابتدائی یونان و روما کی تواریخ' قوانین' رومانوی قصے اور حکایات جو اول و آخر منظوم ہیں' یہ سب کا سب سرمایہ بے کار و بے مطلب ہو جائے گا درحالیکہ ان کے مفاہیم و معانی اظہر من الشمس ہیں اور ان میں ارادتاً" تفصیل و تشریح اور صراحت و وضاحت کو ملحوظ رکھا گیا ہے۔ ایسی ہی صورت ہومر' ورجل' دانتے اور شیکسپیئر وغیرہ کی تخلیقات سے بھی وابستہ ہے۔ اس لئے کہ یہ سب کی سب بھی SRNSE کی دولت سے مالا مال ہیں۔ یہ شاعری ترسیل و تفہیم کے جملہ مطالبات پورے کرتی ہے۔ لطف کی بات یہ ہے کہ والیری جن شعری نظریات کا خالق' پرچارک اور وکیل ہے' بذات خود ان پر عمل پیرا دکھائی نہیں دیتا۔ اس کی شاعری مفاہیم و مطالب سے پوری طرح لیس ہے۔ اس میں ابلاغ بھی ہے اور مقصدیت بھی۔ شاعر کا مافی الضمیر اور مدعا پوری طرح قاری تک پہنچتا ہے۔ اسے یقیناً والیری کا فکری و عملی تضاد ہی کہنا چاہیے۔ شاید آخر آخر خود اس کا ذہن اسی تضاد کی کشمکش میں مبتلا ہو گیا تھا اور اس نے کشمکش کی اذیت سے چھٹکارا پانے کے لئے نہ صرف خود کو شعری شناخت سے علیحدہ کر لیا تھا۔ بلکہ شاعری کو بھی سرے سے حماقت تصور کرنے لگا تھا۔ جس کا کسی قدر اندازہ اس کے درج ذیل الفاظ سے ہوتا ہے جو اس نے کسی موقع پر اپنے عزیز دوست آندرے ژید سے کہے ہیں۔

"لوگ مجھے شاعر سمجھتے ہیں۔ میں شاعری کو حماقت سمجھتا ہوں۔ شعر سے میری دلچسپی کو صرف ایک اندھے کے ہاتھ بٹیر (FLUKE) سمجھنا چاہیے۔ یہ صرف ایک ایکسیڈنٹ ہے کہ میں نے شعر کہے ہیں۔ میری نظر میں شاعری کی کوئی اہمیت نہیں۔" (۶۴)

ایم ٹیسٹ (M. TESTE) والیری کی شعری تخلیقات کا ایک دلچسپ نمونہ ہے۔ یہ تخلیق والیری کی انتہا پسندی اور سوسائٹی سے اس کی بیزاری کی نمائندگی کرتی ہے۔ علامت نگاری جو پہلے ہی پراگندگی اور انتشار کا مجموعہ تھی والیری نے اسے اور بھی بے ضابطہ و ژولیدہ بنا دیا۔ سی ایم بورا (C.M. BOWRA) "HERITAGE OF SYMBOLISM" میں خیال ظاہر کرتا ہے کہ "اس (والیری) کی شاعری بہت کم لوگوں کے لئے ہے۔ اور یہ شاعری ایک ایسے سماج کے لئے ممکن ہے جو تہذیب یافتہ ہو اور شعری مشکلات سے دوچار ہو سکتا ہو۔ اور یہ شاعری ایک انتہائی ذہین انسان کی پیداوار ہے۔" (۶۵)۔ یہ ذہین انسان بلاشبہ فرانس کے علامتی دبستان شاعری کا آخری ناقابل فراموش شاعر ہے۔

علامت نگاری کی تحریک نے نہ صرف فرانس میں بلکہ فرانس سے باہر بھی اپنا حلقۂ اثر قائم کرنا شروع کر دیا تھا۔ برطانیہ میں یہ جمالیات کی ایک صورت کے طور پر ظاہر ہوئی۔ جس کے قابل ذکر زعما میں روزیٹی اور والٹرپیٹر شامل ہیں۔ آسکر وائلڈ اس کے خاص الخاص نمائندوں میں تھا۔ روزیٹی کی شاعری زندگی کے تصوراتی جمال سے مزین ہے۔ اس نے محبت کے انوکھے اور حیرت افزاء نظریات و خیالات پیش کئے۔ تاہم برطانیہ کی جمال پرستی میں وہ شدت اور تیکھا پن مفقود ہے جو فرانس کا خاص الخاص اختصاص سمجھا جاتا ہے۔ روزیٹی اور والٹر پیٹر اپنے جمالیاتی تصور کو قائم و دائم بنانے میں زیادہ سنجیدہ واقع نہیں ہوئے تھے۔ ان کی تو میلارمے کی غم آگیں منطق تک بھی رسائی نہ ہو سکی۔ تاہم وہ اپنے خیالات کے اعتبار سے باغی ضرور تھے جس سے ان کے ہم عصر خائف رہتے تھے۔ انہوں نے ثقافت کو اچھی طرح سے جھنجھوڑا۔ پیٹر نے ایک داخلی اور تجرباتی کردار بھی تخلیق کیا جس نے اپنے زمانے پر گہرے اثرات مرتسم کئے اور کئی ایک نئی اقدار پیدا کرنے کی طرح ڈالی۔ انگلش پوئٹری میں سمبل ازم کی موومنٹ کے اہم ترین علمبرداروں میں ڈبلیو۔ بی۔ ییٹس (W.B. YEATS)' ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ (T.S. ELIOT) اور ایزرا پاؤنڈ (EZRA POUND) شامل ہیں۔ سی۔ ایم۔ بورا (C.M. BOWRA) کے مطابق ڈبلیو۔ بی۔ ییٹس علامت نگاری کے لئے مناسب ترین شخصیت تھا۔ اس نے علامت نگاری کے لئے نہایت درست اسلوب کا انتخاب کیا۔

سہیل احمد کے خیال میں "بودلیئر کے علاوہ ڈبلیو-بی-ییٹس کے تصورات بھی جدید مغربی شاعری میں علامت نگاری کی تحریک کے سلسلے میں بار بار دہرائے گئے ہیں۔ یہ نظریات بھی جادو اور باطنیت کے کچھ نمائندوں کے نظریات سے اخذ کئے گئے ہیں۔" (۲۱)۔ فرانسیسی شعراء کے تتبع میں اسے بھی مادی اشیاء کے پس پشت اسرار کی تلاش رہتی تھی۔ اس کے ہاں علامتی اظہار کے اور اسباب کے علاوہ ایک اس کا وہ شعری نظریہ تھا جس کی رو سے سترھویں صدی میں انتشار حسی اور ادراک پیدا ہو چکا تھا۔ ییٹس اسے پارہ پارہ ہو جانے کا نام دیتا ہے۔ وہ اس لئے علامت نگاری کو شعری شعار بناتا ہے تاکہ ذہنی کیفیات اور فطرت کی حالتوں میں ہم آہنگی رونما ہو سکے۔ اس طرح وہ ذاتی 'کائناتی اور قومی نیز قدرتی زندگیوں میں تعلق قائم کرنے کی سعی کرتا ہے۔ ڈبلیو-بی-ییٹس کا خیال ہے کہ اس طور پر رنگ اور دیگر حسیات نظم کی شکل میں موسیقی کا پیرہن اوڑھ لیتی ہیں جس سے جذبہ معرض وجود میں آتا ہے۔ جو نظم کے لئے خوبصورتی 'کشش اور تاثر اور تاثیر کی خوبیاں پیدا کرتا ہے۔ علامتی طریق اظہار ہی میں کسی نظم کی تکمیل بہ حسن و خوبی ہو سکتی ہے۔ یہ علامت ہی ہے جس کے ذریعے حقیقت کی وجدانی صورت پیدا ہوتی ہے۔ اور جس سے شخصیت کے تمام پہلوؤں کی تسکین ہوتی ہے۔ ییٹس کی نظم "A COAT" علامتی پیرایہ اظہار کا ایک خوبصورت شاہکار ہے۔

A Coat

I made my song a coat
Covered with embroideries
Out of old mythologies
From heel to throat;
But the fools caught it,
Wore it in the world's eyes,
As though they'd enrought it.
Song, let them take it,
For there's more enterprise
In walking naked.

اس نظم میں کوٹ نشان 'امیج' استعارہ اور علامت ہے۔ مصرعۂ اول کا مفہوم یہ ہے کہ میں نے اپنے گیت کا ایک کوٹ بنایا۔ اس کوٹ پر بیل بوٹوں سے نقش آرائی کی گئی ہے 'جسے قدیم اساطیر سے حاصل کیا گیا ہے لیکن کم فہموں نے اس کی نقالی کر کے دنیا کی نگاہوں میں اسے ہیٹا بنا دیا ہے۔ اس لئے اب شاعر اسے زیب تن نہیں کرتا اور وہ ننگا ہی بھلا ہے۔ یہ نظم در حقیقت ڈبلیو-بی-ییٹس نے اپنی علامتی شاعری سے متعلق کہی ہے۔ یعنی اس کی اساس ائیرلینڈ کی مائتھولوجی ہے۔ لہٰذا جس جس نے بھی ییٹس کی تقلید کی پٹ گیا۔ ڈبلیو-بی-ییٹس کا ایک اور عظیم شعری شہکار "آمد نو" ہے جسے عالمی ادبی حلقوں میں قابل تحسین شہرت حاصل ہے۔ ڈبلیو-بی-ییٹس مسیحیت کے خلاف تھا کیونکہ اس کے نزدیک اس کے طرز عمل نے انسانی شخصیت کو فشار میں مبتلا کر کے اس کا حلیہ بگاڑ دیا ہے اور بالآخر اسے مکمل طور پر مزاج کے سپرد کر دیا ہے۔ نظم کے اختتام پر مسیحیت کی ملائمت اور مہربانی کی جانب کنایہ اس کی بربریت کو اور بھی دو چند کر دیتا ہے۔

ٹی-ایس-ایلیٹ اس صدی کا نابغہ ہے۔ اس کے بارے میں بہت کچھ لکھا پڑھا گیا ہے اور لکھا پڑھا جا رہا ہے۔ تفصیل سے پرہیز کے لئے اس کی محض ایک نمائندہ اور شہرۂ آفاق نظم ویسٹ لینڈ کو پیش نظر رکھا جاتا ہے۔ اس نظم میں اس تہذیب کے اسرار و رموز سے پردہ اٹھانے کی سعی کی گئی ہے جس نے لایعنی صورت اور کھوکھلے پن کو استحکام دے کر قابل نفرت منظر کی تخلیق کی ہے۔ نظم اسی بدہیئت منظر کی مختلف شکلوں کی آئینہ دار ہے۔ ان طاقتور محرکات کی بھی نشاندہی کی گئی ہے جو اس کے پس پشت کار فرما ہیں۔ نظم کی خوبی 'بڑائی اور اختصاص یہ ہے کہ زندگی کے جملہ پہلوؤں کی تصور کشی کے باوجود داخلی جمالیات کا طرز احساس لئے ہوئے ہے۔ ایلیٹ نے رمزیہ محاکات کو ابھارنے کے لئے متعدد علمی وسائل سے کام لیا ہے۔ فریزر کی "گولڈن لو" کو چھوڑ کر تمام اساطیر 'علوم و فنون اور کلاسیکی ادبیات اور جدید فکر و فلسفے سے ضروری مواد حاصل کیا گیا ہے۔ نظم کا اساسی و مرکزی تصور قدیم اساطیر کی شادابی ہے۔ اسے مسیحی رمزیت میں بدل دیا گیا ہے۔ یہ اساسی امیج کا تاش "تارو پیک" سے گہرے طور پر ہم رشتہ ہے۔ یہ جدید تنگک 'پریشانی اور تراس کا امیج ہے۔ جپسی لوگ اسے قسمت کا حال بتانے کے لئے برتتے ہیں۔ اس کے تاریخی ڈانڈے قدیم مصر کی تہذیب سے جا ملتے ہیں۔ مادام سوسٹرز کے معروف تاش کے مختلف پتے شادابی کی علامتوں سے عمیق رشتے میں پروئے ہوئے ہیں۔ ایک پتا مصلوب ہے 'جسے زندگی کی کثیر مقدار کو پانے کے لئے قربان کیا جاتا ہے۔ یہ حصول آب کا استعارہ ہے جو شادابی کی رگ حیات ہے۔ اس تاش کے دوسرے کئی ایک پتوں مثلاً پیالے 'نیزے 'تلوار اور قاب وغیرہ کا

بھی شادابی کی علامتوں سے نہایت عمیق مگر پراسرار رشتہ استوار ہے۔ مجموعی طور پر علامت نگاری کی تحریک کا مختصراً جائزہ لیا جائے تو اسے فرد کی داخلی جمالیات کی تحریک کہا جاسکتا ہے۔ اس تحریک سے وابستہ شعراء نے غنائی بنیاد پر شعری عمارت اٹھائی۔ سر کی تجریدی قدر کو شاعری کی ٹھوس شکل کے لئے استعمال کیا۔ شعر کی غیر ارضی خصوصیت پر زور دیا اور الفاظ کو بنیادی حیثیت تفویض ہوئی۔ تاہم ترتیب الفاظ کے طریق کار سے معنویت کے تعین کو شاعری سے خارج قرار دیا گیا اور قصداً ابہام کا التزام رکھا گیا۔ شعری مفہوم و مطلب کو قاری کی اہلیت پر چھوڑ دیا گیا کہ وہ اپنی استعداد کے مطابق اس سے معنی اخذ کرکے متمتع و مستفید ہو اور لطف و انبساط کی سرشاری حاصل کرے۔ شعر کی بنت اس انداز سے کی گئی کہ اس سے کئی طرح کے مفاہیم کا استخراج ہوسکتا تھا۔ کلاسیکی شعری قوائد اور عروضی ضوابط سے انحراف کیا گیا۔ داخل کی دنیا کو زبردست اہمیت تفویض ہوئی۔ خارجی دنیا کو فریب نظر سے تعبیر کیا گیا۔ کہر آلود اور دھند میں ملفوف شعری فضا کو قابل ترجیح سمجھا گیا۔ شاعری کو تہ درتہ گہرائی، گیرائی اور بوقلمونی سے روشناس کیا گیا۔ مشکل گوئی کی طرح ڈالی گئی۔ ابلاغ کی سرے سے ضرورت ہی نہ سمجھی گئی۔ یا کم از کم اسے مستقیم نہ رہنے دیا گیا۔ تاہم علامت نگاری کی تحریک بعض تضادات، خرافیات اور خرابیوں کا بھی شکار ہوئی۔ اس میں منتشر مزاجی نے راہ پائی۔ اور لایعنیت کو فن کا درجہ حاصل ہونے لگا۔ اس انتشار و بے معنویت نے علامت کی دو ٹوک اور واضح تعریف کے تعین میں شدید دشواری پیدا کی۔ ہر علامت نگار نے جمالیات کا علیحدہ سے معیار قائم کیا۔ یہ واقعہ ہے کہ ملارمے نے "شعری زبان" کا جو اصول دیا اس کے سوا باقی کسی اصول پر سبھی علامت نگار کبھی بھی متفق و متحد نہیں ہوئے۔ لفظوں کے اشاری پہلو کو بھی اس لئے نمایاں کیا گیا کہ ہر آدمی کے دماغ میں لفظوں کی ابتدائی صورتیں بھولے بسرے انداز میں پڑی ہوتی ہیں، جو غنا و نغمہ کے جذبے سے قریبی رشتہ رکھتی ہیں، لہٰذا ان میں خوابوں کے قصر تعمیر کرنا زیادہ آسان اور دلچسپ ہوتا ہے۔ علامت نگاروں کے ہاں خواب کی دنیا بھی لفظوں سے تشکیل پاتی ہے۔ خواب کی دنیا انہیں ایک اور دنیا کی طرف لے جاتی ہے جسے لاشعور کہتے ہیں۔ لاشعور کی دنیا ایک پراسرار قلعہ ہے جس سے کسی علامت نگار کا نکلنا محال ہے اور وہ خود بھی اس پراسرار فضا سے باہر آنا نہیں چاہتا۔ لہٰذا وہ لاشعور کی دنیا سے اپنے مخصوص الفاظ، اسلوب اور علامتوں کے ذریعے شعور کی دنیا کے باسیوں سے کلام کرتا ہے۔ کوئی سمجھ رہا ہے یا نہیں یہ سامع کا مسئلہ ہے۔ شاعر کی درد سری نہیں ہے۔ علامت نگاری کے اس رجحان نے علامتی شاعری کا رشتہ زندگی اور سماج سے پختہ نہ ہونے دیا۔ شاعر کی تنہا پسندی نے شاعری کو بھی بھری سوسائٹی میں یک و تنہا کر دیا۔ اس کی وجہ یہ بھی رہی ہے کہ بودلیئر، میلارمے، رامبو اور والیری جیسے شاعر تو زبان پر قدرت و گرفت اور الفاظ کے تخلیقی استعمال سے خوب اچھی طرح آگاہ تھے، اس لئے ان کے ہاں ابہام اور پیچیدگی کے باوجود شاعری میں ایک ایسا طلسماتی اثر پایا جاتا تھا جس سے پڑھنے والے حظ اندوز ہوتے تھے لیکن بعد میں آنے والے ناپختہ شاعروں نے اس رجحان کو اس قدر مخفی بنا دیا کہ شاعری میں جان باقی نہ رہی۔ اس کا منطقی نتیجہ یہ برآمد ہوا کہ ایک منظم تحریک کے طور پر علامت نگاری کے قدم نہ جم سکے۔ زیادہ تر کچھ مخفی اور ذاتی کاوشوں کا مرہون منت رہا۔ ایک اور وجہ یہ بھی تھی کہ اس تحریک کا نصب العین اس قدر بلند اور ارفع تھا کہ اس پر چلنا ہر کس و ناکس کے بس کی بات بھی نہ تھی۔ والیری کے بعد بالخصوص اس تحریک کی استقامت کو زبردست دھچکا لگا۔ البتہ انگلستان میں ڈبلیو۔ بی۔ ییٹس، ایزا پاؤنڈ اور ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ نے اسی کی آبرو قائم رکھی۔ یہ تھی علامت نگاری کی تحریک جو فرانس سے اٹھی اور جس نے پورے مغرب کو متاثر کرتے ہوئے مشرق کی ادبی دنیا کو بھی اپنے حلقہ اثر میں لے لیا۔ برصغیر میں بھی اس کی قابل لحاظ پزیرائی ہوئی اور خاص طور سے لاہور میں حلقہ ارباب ذوق کی تشکیل سے علامت نگاری کی تحریک کی پزیرائی کا عمل مقابلتاً" سرعت سے فروغ پزیر ہوا۔ حلقے کی اساسی شخصیت میراجی علامت نگاری کی طرف خصوصی قلبی لگاؤ اور ذہنی جھکاؤ رکھتے تھے اور اس پیرایۂ اظہار کو شعری نصب العین کی حد تک اہمیت دیتے تھے۔ فرانسیسی علامت نگار شعراء اور ان کی شعری تخلیقات سے انہیں قابل اعتناء دلچسپی تھی جس کا اظہار انہوں نے قلمی و عملی ہر دو سطحوں پر مضامین اور شاعری کی صورت میں کیا۔ ہرچند کہ علامت کے آثار و شواہد اردو کی کلاسیکی شاعری میں بھی پائے جاتے ہیں لیکن علامت نگاری کا جدید تصور فرانسیسی مکتب فکر ہی کی دین ہے۔ چونکہ علامت نگاری کے اس جدید تصور پر بحث و تمحیث کا سلسلہ بھرپور طور پر حلقہ ارباب ذوق میں ہونے والی بحثوں، میراجی کے مضامین، حلقے کے دیگر نمائندہ شرکاء کے فکر و خیال اور اس کے دیگر قریب و دور ہمنواؤں کے نقد و نظر کے نتیجے میں شروع ہوا۔ اس لئے حلقہ ارباب ذوق کے شعری و فکری کردار کے احاطے سے قبل مغرب میں علامت نگاری کے خصائص و خصائص اور رجحانات و امکانات کا جائزہ ضروری تھا تاکہ حلقہ ارباب ذوق کے تحت تخلیق ہونے والی آزاد نظم میں علامت نگاری کے میلان کا امتحان کرنے میں دشواری سد راہ نہ ہونے پائے۔ اس سے قبل کہ اردو شاعری میں علامتی طرز احساس و طرز اظہار کا محاکمہ کیا جائے ضروری معلوم دیتا ہے کہ حلقہ ارباب ذوق کی تشکیل و تکمیل اور اغراض و مقاصد کا جائزہ لے لیا جائے تاکہ ایک منطقی تسلسل قائم رہے اور جملہ تفاصیل و نکات کو ان کے مخصوص سیاق و سباق اور پس منظر و پیش منظر میں پیش کیا جاسکے۔

حواشی

(۱) ابن فرید علامت کا تصور زمانی و مکانی، مضمون، مشمولہ اوراق لاہور، شمارہ خاص (۳) نومبر، ۱۹۶۸ء، ص ۸۹

(۲) عارف عبدالمتین، امکانات، ٹیکنیکل پبلشرز لاہور، ۱۹۷۵ء، ص ۱۳۴

(۳) ڈاکٹر انور سدید، اردو ادب کی تحریکیں، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی، اشاعت دوم، ۱۹۹۱ء، ص ۱۳۱

(۴) ڈاکٹر عنوان چشتی، اردو شاعری میں جدیدیت کی روایت، تحقیق مرکز لاہور، سن اشاعت ندارد، ص ص ۱۷۸، ۱۷۹

(۵) ڈاکٹر عنوان چشتی، اردو شاعری میں جدیدیت کی روایت، تحقیق مرکز لاہور، سن اشاعت ندارد، ص ۱۷۹

(۶) سہیل احمد، سرچشمے، نقش، لاہور، ۱۹۸۱ء، ص ۷

(۷) بحوالہ ابن فرید، علامت کا تصور زمانی و مکانی، مضمون، مشمولہ اوراق لاہور، شمارہ خاص (۳) نومبر، ۱۹۶۸ء، ص ۸۹

(۸) عارف عبدالمتین، امکانات، ٹیکنیکل پبلشرز لاہور، ۱۹۷۵ء، ص ۱۳۸ تا ۱۳۵

(۹) بحوالہ انیس اشفاق، علامت، مضمون مشمولہ ماہنامہ "جواز" مالیگاؤں (بھارت) جلد ۳، شمارہ ۱۲، بابت ماہ اپریل ۱۹۸۰ء، ص ۱۷

(۱۰) ڈاکٹر عنوان چشتی، اردو شاعری میں جدیدیت کی روایت، تحقیق مرکز لاہور، سن اشاعت ندارد، ص ۱۹۳

(۱۱) بحوالہ ہادی حسین، وضع شاعرانہ، ترجمہ، مغربی شعریات، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۶۸ء، ص ص ۱۵۷، ۱۵۸

(۱۲) بحوالہ انیس اشفاق، علامت، مضمون مشمولہ ماہنامہ "جواز" مالیگاؤں (بھارت) جلد ۳، شمارہ ۱۲، بابت ماہ اپریل ۱۹۸۰ء، ص ۱۶

(۱۳) انیس ناگی، تنقید شعر، میری لائبریری لاہور، ۱۹۶۸ء، ص ۱۲۷

(۱۴) انیس ناگی، تنقید شعر، میری لائبریری لاہور، ۱۹۶۸ء، ص ۱۲۸

(۱۵) SUSANE.K.LANGER,PHILOSOPHY IN A NEW KEY,HARVARD,UNIVERSITY PRESS,1942,P.33

(۱۶) بحوالہ ابن فرید علامت کا تصور، مشمولہ میں ہم اور ادب، ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ، ۱۹۷۷ء، ص ۳۳

(۱۷) بحوالہ انیس اشفاق، علامت، مشمولہ، ماہنامہ جواز، مالیگاؤں، بھارت، جلد ۳، شمارہ ۱۲، ص ۱۶

(۱۸) SUSANE.K.LANGER,PHILOSOPHY IN A NEW KEY,HARVARD,UNIVERSITY PRESS,1942,P.P.45,46

(۱۹) سلیم اختر، علامت کا جنم، مضمون، مشمولہ فنون، جولائی اگست ۱۹۷۷ء، ص ۲۳

(۲۰) سلیم اختر، علامت کا جنم، مضمون، مشمولہ فنون، جولائی اگست ۱۹۷۷ء، ص ۲۶

(۲۱) SUSANE.K.LANGER,PHILOSOPHY IN A NEW KEY,HARVARD,UNIVERSITY PRESS,1942,P.61

(۲۲) صدیق کلیم، فکر سخن، ارسلان پبلیکشنز، لاہور ۱۹۷۳ء، ص ص ۲۷۷، ۲۷۸

(۲۳) وزیر آغا، اردو شاعری کا مزاج، جدید ناشرین لاہور، مئی ۱۹۶۵ء، ص ص ۳۰۷، ۳۰۸

(۲۴) انیس ناگی، تنقید شعر، میری لائبریری لاہور، ۱۹۶۸ء، ص ص ۱۲۹، ۱۳۰

(۲۵) تبسم کاشمیری، جدید اردو شاعری میں علامت نگاری، سنگ میل پبلی کیشنز لاہور، ۱۹۷۵ء، ص ۵۰

(۲۶) تبسم کاشمیری، جدید اردو شاعری میں علامت نگاری، سنگ میل پبلی کیشنز لاہور، ۱۹۷۵ء، ص ص ۵۰، ۵۱

(۲۷) سہیل احمد، سرچشمے، نقش لاہور، ۱۹۸۱ء، ص ص ۱۶، ۱۷

(۲۸) SUSANE.K.LANGER,PHILOSOPHY IN A NEW KEY,HARVARD,UNIVERSITY PRESS,1942,P.30

(۲۹) سلیم اختر، علامت کا جنم، مضمون، مشمولہ فنون، لاہور، شمارہ جولائی اگست ۱۹۷۷ء، ص ۲۷

(۳۰) سلیم اختر، علامت کا جنم، مضمون، مشمولہ فنون، لاہور، شمارہ جولائی اگست ۱۹۷۷ء، ص ۲۷

(۳۱) وزیر آغا، اردو شاعری کا مزاج، جدید ناشرین لاہور، مئی ۱۹۶۵ء، ص ص ۳۱۰، ۳۱۱

(۳۲) ابن فرید، علامت کا تصور زمانی و مکانی، مضمون مشمولہ اوراق لاہور، شمارہ خاص (۳) نومبر ۱۹۶۸ء، ص ۹۱

(۳۳) ابن فرید، علامت کا تصور زمانی و مکانی، مضمون مشمولہ اوراق لاہور، شمارہ خاص (۳) نومبر ۱۹۶۸ء، ص ۹۱

(۳۴) ابن فرید، علامت کا تصور زمانی و مکانی، مضمون مشمولہ اوراق لاہور، شمارہ خاص (۳) نومبر ۱۹۶۸ء، ص ۹۱

(۳۵) ابن فرید، علامت کا تصور زمانی و مکانی، مضمون مشمولہ اوراق لاہور، شمارہ خاص (۳) نومبر ۱۹۶۸ء، ص ۹۲

(۳۶) ابن فرید، علامت کا تصور زمانی و مکانی، مضمون مشمولہ اوراق لاہور، شمارہ خاص (۳) نومبر ۱۹۶۸ء، ص ۹۲

(۳۷) سہیل احمد' سرچشمے' نقش لاہور' ۱۹۸۱ء' ص ۳۲

(۳۸) سہیل احمد' سرچشمے' نقش لاہور' ۱۹۸۱ء' ص ۲۷

(۳۹) سہیل احمد' سرچشمے' نقش لاہور' ۱۹۸۱ء' ص ۲۹

(۴۰) بحوالہ ابن فرید' علامت کا تصور زمانی و مکانی' مشمولہ میں' ہم اور ادب' ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ' ۱۹۷۷ء' ص ص ۱۷' ۱۸

(۴۱) عبدالرحمٰن' مراۃ الشعر' جید برقی پریس' دہلی' ۱۹۲۶ء ص ۲۰۹

(۴۲) تبسم کاشمیری' جدید اردو شاعری میں علامت نگاری' سنگ میل پبلی کیشنز لاہور' بار اول ۱۹۷۵ء' ص ص ۵۷' ۵۸

(۴۳) عبدالرحمٰن' مراۃ الشعر' جید برقی پریس' دہلی' ۱۹۲۶ء' ص ۱۳۲

(۴۴) عبدالرحمٰن بجنوری' محاسن کلام غالب' انجمن ترقی اردو علی گڑھ' ۱۹۵۲ء' ص ۱۸

(۴۵) شبلی نعمانی' شعر العجم' جلد چہارم' حاجی فرمان علی اینڈ سنز لاہور' سن اشاعت ندارد' ص ۱۰

(۴۶) ڈاکٹر عنوان چشتی' اردو شاعری میں جدیدیت کی روایت' تخلیق مرکز لاہور' سن اشاعت ندارد' ص ۲۴۸

(۴۷) ڈاکٹر سید محمد عقیل' علامت نگاری کی تحریک' مضمون مشمولہ فنون لاہور' جون جولائی ۱۹۷۱ء' شمارہ ۱'۲' ص ۳۹

(۴۸) سوسین لینگر' فلسفے کا نیا آہنگ' مترجم بشیر احمد ڈار' شیخ غلام علی اینڈ سنز لاہور' طبع دوم' ۱۹۷۰ء' ص ۱۵

(۴۹) ابن فرید' علامت کا تصور زمانی و مکانی' مضمون مشمولہ اوراق' لاہور' شمارہ خاص (۳)' نومبر ۱۹۶۸ء' ص ۸۹

(۵۰) ڈاکٹر سید محمد عقیل' علامت نگاری کی تحریک' مضمون مشمولہ فنون لاہور' جون جولائی ۱۹۷۱ء' ص ص ۳۹' ۴۰

(۵۱) صدیق کلیم' فکر سخن' ارسلان پبلیکشنز' لاہور ۱۹۷۳ء' ص ص ۲۸۵' ۲۸۶

(۵۲) صدیق کلیم' فکر سخن' ارسلان پبلیکشنز' لاہور ۱۹۷۳ء' ص ۲۸۳

(۵۳) ڈاکٹر سید محمد عقیل' علامت نگاری کی تحریک' مضمون مشمولہ فنون لاہور' جون جولائی ۱۹۷۱ء' ص ۴۰

(۵۴) T.S.ELIOT, SELECTED PROSE, EDITED BY FRANK KERMODE, FABER AND FABER, LONDON, 1975, P.232

(۵۵) صدیق کلیم' فکر سخن' ارسلان پبلیکشنز' لاہور' ۱۹۷۳ء' ص ۲۸۳

(۵۶) سہیل احمد' سرچشمے' نقش لاہور' بار اول ۱۹۸۱ء' ص ص ۲۷' ۲۸

(۵۷) ڈاکٹر سید محمد عقیل' علامت نگاری کی تحریک' مضمون مشمولہ فنون لاہور' جون جولائی ۱۹۷۱ء' ص ۴۳

(۵۸) ڈاکٹر سید محمد عقیل' علامت نگاری کی تحریک' مضمون مشمولہ فنون لاہور' جون جولائی ۱۹۷۱ء' ص ۴۲

(۵۹) ڈاکٹر سید محمد عقیل' علامت نگاری کی تحریک' مضمون مشمولہ فنون لاہور' جون جولائی ۱۹۷۱ء' ص ۴۲

(۶۰) تبسم کاشمیری' جدید اردو شاعری میں علامت نگاری' سنگ میل پبلی کیشنز' لاہور' ۱۹۷۵ء' ص ص ۶۹' ۷۰

(۶۱) ڈاکٹر سید محمد عقیل' علامت نگاری کی تحریک' مضمون مشمولہ فنون لاہور' جون جولائی ۱۹۷۱ء' ص ۴۳

(۶۲) تبسم کاشمیری' جدید اردو شاعری میں علامت نگاری' سنگ میل پبلی کیشنز' لاہور' ۱۹۷۵ء' ص ص ۶۳' ۶۴

(۶۳) AXEL;S CASTLE P.80 بحوالہ ڈاکٹر سید محمد عقیل' علامت نگاری کی تحریک' مضمون مشمولہ فنون لاہور' جون جولائی ۱۹۷۱ء' ص ۴۶

(۶۴) بحوالہ ڈاکٹر سید محمد عقیل' علامت نگاری کی تحریک' مضمون مشمولہ فنون لاہور' جون جولائی ۱۹۷۱ء' ص ۴۷

(۶۵) بحوالہ تبسم کاشمیری' جدید اردو شاعری میں علامت نگاری' سنگ میل پبلی کیشنز' لاہور' ۱۹۷۵ء' ص ص ۷۱

(۶۶) سہیل احمد' سرچشمے' نقش لاہور' بار اول ۱۹۸۱ء' ص ۴۲

چھٹا باب

حلقۂ ارباب ذوق اور آزاد نظم

★ حلقۂ ارباب ذوق کی تشکیل اور نظریاتی نہج
★ آزاد نظم کی طرف خصوصی جھکاؤ
★ ۱۹۴۷ء تک ممتاز آزاد نظم گو شعراء کے انفرادی مطالعے
★ تصدق حسین خالد
★ ن۔ م۔ راشد
★ میراجی
★ قیوم نظر
★ یوسف ظفر
★ مختار صدیقی
★ ضیا جالندھری
★ کم معروف آزاد نظم گو شعراء

چھٹا باب

حلقۂ ارباب ذوق اور آزاد نظم

ترقی پسند تحریک ایک زبردست تحریک تھی۔ جس نے آناً" فاناً" ادبی دنیا کا احاطہ کر لیا اور پوری طرح فضائے ادب پر چھا گئی۔ یہاں تک کہ وہ ادباء و شعراء جو نظریاتی طور پر ترقی پسند تحریک کے نظریات و افکار سے متفق نہیں تھے بلکہ وہ بھی کہ جو مخالفانہ نقطۂ نظر رکھتے تھے لیکن روشنی طبع کے باعث جدید خیالات اور مغربی طرز فکر سے ربط و ضبط کے حامل تھے' کو بھی ترقی پسند تحریک کے منسلکین یا وابستگین تصور کیا جاتا تھا اور ہر نیا ذہن اور نئی فکر رکھنے والا ادیب و شاعر ترقی پسند سمجھا جاتا تھا۔ جیسا کہ عقیل احمد صدیقی کی کتاب "جدید اردو نظم ـــــ نظریہ و عمل" کی درج ذیل سطور سے مترشح ہے۔

"تحریک کی ابتداء میں سب ہی نوجوان شاعر و ادیب ترقی پسند تحریک سے وابستہ سمجھے جاتے تھے۔ اس دور کے تمام ادیبوں میں قدر مشترک یہ تھا کہ سب ہی نئی قدروں کے ترجمان تھے اور روایت کے منکر۔" (۱)

تاہم ترقی پسند تحریک مواد پر زور دیتی تھی اور فکر کی اہمیت کو مرکزیت تفویض کرتی تھی لیکن روشن خیالی اور جدت پسندی کے حامل کچھ ادیب و شاعر ایسے بھی تھے جو ہیئت اور اسلوب کو شعر و ادب میں بنیادی مقام فراہم کرنے کے مدعی تھے۔ اس طرز فکر سے متعلق ادباء و شعراء "ادب برائے ادب" پر یقین رکھتے تھے اور "جمالیات" کی اولیت پر تکرار کرتے تھے۔ خاص طور پر وہ اہل قلم جو فرانسیسی علامتی تحریک سے متاثر تھے بیرون بینی کے برعکس دروں بینی کو ادب کا لازمہ تصور کرتے تھے جن میں سے نمایاں ترین حسن عسکری' میراجی اور ممتاز شیریں تھے۔ یہ اپنے بنیادی مطمح نظر کے اعتبار سے ترقی پسند سوچ کے خلاف تھے لہٰذا اس قبیل کے ادباء و شعراء کا ترقی پسند فکر و نظر سے مختلف نہج پر سوچنا ایک قدرتی اور فطری امر تھا۔

جیسا کہ گذشتہ باب کی اختتامی سطور میں وضاحت کی جا چکی ہے کہ حلقہ ارباب ذوق کی روح رواں میراجی تھے جنہیں فرانسیسی علامت پسندانہ شعر و ادب سے طبعی مناسبت و موانست تھی اور ان کی ہمہ پہلو اور بھرپور ادبی شخصیت کا حلقہ ارباب ذوق کی سرگرمیوں پر گہرا اثر تھا۔ ان کی ادبی چھاپ ہی کے اثرات کے باعث فرانسیسی ابہام پسندی اور علامت نگاری کو اردو شعر و ادب میں رواج دینے کے لئے حلقے کا پلیٹ فارم ایک موثر ذریعہ ترویج ثابت ہونے لگا اور رفتہ رفتہ علامت سے وابستگی اس حد تک بڑھی کہ حلقے کی بنیادی سوچ فرانسیسی علامت نگاری کے نظریے کے محور کے گرد گھومتی معلوم دینے لگی۔ علامت نگاری کے حوالے سے حلقے کی پہچان کے پیچھے یقیناً میراجی کی فکری مساعی کام کر رہی تھی۔ اس ضمن میں مزید تائید و ثبوت کا اشارہ ۱۹۴۱ء کی بہترین نظمیں کے اس ابتدائیے سے بھی ملتا ہے جسے میراجی نے تحریر کیا۔ مثلاً" میراجی نے حلقہ ارباب ذوق کے ادبی و شعری مطمح نگاہ کو واضح کرتے ہوئے بالتکرار "خیال افروزی" پر معتدبہ زور دیا ہے۔ جو معروف ترین فرانسیسی شاعر و ادیب میلارمے کے شعری نظریے کا بنیادی و مرکزی نکتہ رہا ہے۔ میراجی لکھتے ہیں کہ:

"چراغ کی لو نہیں' برقی قمقمہ بھی نہیں' سورج کی زوردار اور بنیادی روشنی ہمیں یہی سمجھاتی ہے کہ صحیح اور صحت مندانہ ترقی پسندی مختصر لفظوں میں خیال افروزی کا دوسرا نام ہے۔ جو ادب خیال افروز ہو گا وہی زندگی کے ہر شعبے میں ہمیشہ ہمیں ایک قدم آگے بڑھانے پر مجبور کر دے گا لیکن ہم زندگی کی وسعت کو بھول کر' وقت کے خط میں سے ایک نقطے کو لے کر' جزو کو کل سمجھ بیٹھیں گے تو کنوئیں کے مینڈک بن کر رہ جائیں گے۔ اس کے برعکس اگر ترقی پسندی کے صحیح مفہوم کی مشعل بناتے ہوئے ہم خیال افروزی کو مدنظر رکھیں گے' خواہ وہ زندگی کے کسی بھی شعبے سے تعلق رکھتی ہو تو ذہنی اور جسمانی دوڑ میں ہماری پسندیدگی کا کوئی سوال ہی نہ پیدا ہو سکے گا۔ چنانچہ نظم اور نثر دونوں اصناف سخن کے متعلق حلقہ ارباب ذوق کا نقطۂ نظر یہی رہا ہے۔" (۲)

حلقہ ارباب ذوق کے شعری میلان میں علامت نگاری کے رویے کو کس قدر دخل و اثر تھا اس کے ثبوت کے طور پر ڈاکٹر انور سدید کی کتاب "اردو ادب کی تحریکیں" سے درج ذیل سطور پیش کی جاتی ہیں جو صورت واقعہ پر واضح روشنی ڈال رہی ہیں۔

"حلقے کے ان جلسوں نے نئی نظم کے فروغ میں خصوصی معاونت کی چنانچہ بیشتر علامتی نظمیں جن کا مفہوم پہلی قرات میں واضح نہیں ہوتا تھا جب تجزیہ اور تنقید کی منزل سر کر لیتیں تو سامع پر ایک ایک نیا جہان معنی منکشف ہو جاتا۔" (۳)

اس طرح علامت نگاری کی رجحان سازی کے سلسلے میں حلقہ ارباب ذوق کا کردار واضح ہو جاتا ہے۔ حلقے کی تحریک کے کردار کا ایک اور رخ ترقی پسند تحریک کے خلاف رد عمل ہے جیسا کہ مندرجہ ذیل صاحب الرائے ادباء کے رشحات قلم سے مترشح ہے۔

الطاف گوہر ادبی دنیا میں "پنجاب کے نوجوان اسکول کا نظریہ" کے تحت لکھتے ہیں کہ

"......اس کا یہ مطلب نہیں کہ شاعر "سرمایہ دار اور مزدور" "امیر اور غریب" ان مسائل پر کچھ نہ کہے، ضرور کہے بشرطیکہ یہ مسائل اس کی روح کے لئے ایک شدید احساس اور تجربہ بن کر آئے ہوں اس لئے نہ کہے کہ سماج یہ چاہتی ہے۔ اس لئے کہے کہ وہ خود یہ چاہتا ہے۔ ایسی شاعری کو ترقی پسندی کے لیبل کی ضرورت ہی نہیں رہتی۔"(۴)

ن۔م۔راشد لا=انسان میں رقمطراز ہیں کہ:

"جہاں تک ترقی پسند شاعری کا تعلق ہے، میری رائے میں وہ الگ الگ شاعروں کی انفرادی سوچ کا نتیجہ نہ تھی۔ اس لئے اس سے کسی انفرادی سوچ کا پیدا ہونا بھی محل نظر ہے۔ یہ شاعری یوں کہنا چاہئے ایک گروہ کے باہمی صلاح مشورہ کا نتیجہ تھی اور اس گروہ کے سب افراد ایک ہی نوع کے سیاسی محرکات کے پابند تھے۔ ترقی پسندوں کو اس بات پر اصرار تھا کہ شاعری کا مقصد اس نظریئے کی تندہی کے ساتھ پیروی کرنا ہے جسے ایک مخصوص گروہ کے لوگ اجتماعی طور پر واضح اور ناقابل تردید سمجھتے ہوں۔"(۵)

ترقی پسند شاعری "ادب برائے زندگی" کے نظریے کی علمبردار تھی۔ میراجی اس خاص نکتے کو ہدف تنقید بناتے ہوئے اپنا ردعمل یوں ظاہر کرتے ہیں کہ:

"آج والے کہتے ہیں کہ کل والے ادب کے ذریعے سے حسن کی تلاش میں فن برائے فن کے قائل تھے اور اس لئے ان کے کلام کو زندگی سے کوئی تعلق نہ تھا اور اس لئے ان کا کلام زندگی کے لئے مفید نہ تھا۔ وہ کل والوں پر رائے زنی کے بعد ان کے کلام کا نعم البدل اپنے کلام سے پیش کرتے ہیں اور اس نومولود کا نام فن برائے حیات رکھتے ہیں...... اگر دو لمحوں کے لئے فن برائے حیات کو تسلیم بھی کر لیا جائے تو ہم کہیں گے کہ فن برائے فن کے بغیر فن ہی نہیں ہو سکتا پھر یہ برائے حیات کا دم چھلا کیسا...... پہلے زندگی اور ڈھب پر چل رہی تھی لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ اس زمانے کے لوگوں کی باتیں زندگی کی ترجمان نہ تھیں یہ اور بات ہے کہ وہ لوگ حال کے بعض سیاسی نظریے اور سماجی اور اقتصادی نظام کے موجودہ زندگیوں سے واقف نہ تھے...... ترقی پسند ادب کے تصور کی بنیاد ہم میں بعض انسان آج کل کے مائل بہ مادیت زمانے میں بنیوں کی طرح مفید اور غیر مفید پر رکھ بیٹھے ہیں۔"
(۶)

میراجی کی "اس نظم میں" کا درج ذیل اقتباس خاص طور پر ترقی پسند شاعری کے خلاف حلقہ ارباب ذوق کی شاعری کا ردعمل ظاہر کرتا ہے۔

"اس گروہ (ترقی پسند) میں ایسے شعراء کی کثرت ہے جن کے جذبات وخیالات اپنے نہیں ہیں۔ جن کے اپنے پاس کوئی ایسا خیال نہیں تھا جسے وہ شعر کے ذریعے پیش کرتے اور اس لئے انہوں نے چند تبلیغی باتوں کو جو نثر میں بہتر طریق پر ادا کی جا سکتی ہیں ایک سطحی اور کم و بیش غیر موثر انداز میں ظاہر کرنا شروع کیا ہے۔ لیکن مجھے اس وقت دوسرے گروہ کی کارگزاریوں سے تعلق ہے۔ ان کے کلام میں زندگی محدود ہو کر نہیں رہ گئی ہے۔ یہ جو کچھ کہتے ہیں فطری تحریک شعری کی بنا پر ہی کہتے ہیں اس لئے ان کے کلام میں زندگی کے ایک حقیقت نما بہاؤ کی بے ساختگی ہے۔"(۷)

ان عام اقتباسات سے ترقی پسند تحریک کے خلاف مجادلے کی کیفیت صاف ظاہر ہے۔ تاہم حلقہ ارباب ذوق کو ترقی پسند تحریک کے خلاف ردعمل کی پیداوار کہنے کی بجائے اسے متوازی تحریک سے بھی موسوم کرنے کی کوششیں ملتی ہیں۔ مثلاً یونس جاوید "حلقہ ارباب ذوق" میں لکھتے ہیں کہ:

"ترقی پسند تحریک کے پس منظر میں تو یوں محسوس ہوتا ہے کہ جیسے یہ نئی تحریک، ترقی پسند تحریک کا ردعمل ہے مگر چھان پھٹک کے بعد یہ بات کھل کر سامنے آجاتی ہے کہ نظریات و عقائد میں شدید اختلاف ہونے کے باوجود (اور یہ اختلاف شروع میں تو بالکل نہیں نظر نہیں آتا) ایسی کوئی بات نہیں جس سے اس تحریک (حلقہ ارباب ذوق) کو ترقی پسندوں کا ردعمل قرار دیا جا سکے...... یوں ترقی پسند تحریک اور حلقہ ارباب ذوق متوازی چلتے رہے۔"(۸)

ڈاکٹر انور سدید بھی حلقہ ارباب ذوق کی تحریک کو ترقی پسند تحریک کے خلاف ردعمل کے بجائے ایک متوازی تحریک قرار دینے کے نقطہ نظر کے موید ہیں "اردو ادب کی تحریکیں" میں لکھتے ہیں کہ:

"ترقی پسند تحریک اردو ادب کی ایک طوفانی تحریک تھی۔ اس نے گرد و پیش کے خس و خاشاک کو اپنی لپیٹ میں لے کر خارجی زندگی کا عمل تیز کر دیا۔ بلاشبہ اس تحریک میں روشن مستقبل کی طرف لپکنے کا رجحان بھی موجود تھا۔ تاہم اس نے جذباتی تحرک اور تخلیق کاری میں فاصلہ پیدا نہیں ہونے دیا۔ چنانچہ اس تحریک کے متوازی ایک ایسی تحریک بھی مائل بہ عمل نظر آتی ہے جس نے سماجی جمود کے بجائے ادبی انجماد کو توڑنے کی کوششیں کی اور نہ صرف زندگی کے خارج کو مناسب اہمیت دی بلکہ انسان کے داخل کی پراسرار آواز کو بھی بگوش ہوش سنا۔ یہ حلقہ ارباب ذوق کی تحریک تھی اور اس نے بیشتر روحانی تحریک کے ان اثرات کو قبول کیا جو فرد کو زندگی کی مادی آلائشوں سے بلند ہونے اور متخیلہ کو گھمبیر (گمبھیر) گہرائیوں سے انکشاف ذات اور عرفان حیات پر مائل

کرتے ہیں۔" (۹)

حلقہ ارباب ذوق کی تحریک کو ترقی پسند تحریک کے خلاف رد عمل کے بجائے متوازی تحریک کہنے کی بات اس وقت مشکوک ہوتی ہوئی معلوم ہوتی ہے جب حلقے کے نامور اور معتبر وابستگان کی ایسی آراء سامنے آتی ہیں جن سے کہیں خفی اور کہیں قطعی جلی طور پر آشکار ہوتا ہے کہ دراصل حلقہ ارباب ذوق کی تحریک ترقی پسند تحریک کے عمل کا رد عمل تھی۔ مثلاً "الطاف گوہر جو حلقے کی ابتدائی مجلسوں میں شریک ہوتے رہے ہیں لکھتے ہیں کہ:

"ایک اور بات جس کا واضح کرنا ضروری ہے، ترقی پسند شاعری سے متعلق ہے، ترقی پسند یہ ایک اور لیبل ہے، جو کئی دفعہ آپ کی نظر سے گزرا ہوگا۔ اس تحریک سے ہمارا قطعاً" کوئی تعلق نہیں...... ہمیں بنیادی طور پر اس ترقی پسند نظریے سے اختلاف ہے کہ شاعر کو ارادی طور پر سماج کی بہتری کی خاطر نظمیں کہنا چاہئیں۔ شاعر جب کبھی کسی خاص طبقے کے نظریے کے مطابق موضوعات چن کر لکھتا ہے تو وہ شاعر کا انفرادی احساس یا جذباتی تجربہ نہیں ہوتا۔" (۱۰)

ن۔ م۔ راشد لا = انسان کے دیباچے میں لکھتے ہیں کہ:

"ترقی پسندوں کا نظریہ یہ تھا کہ شاعر کو موضوع کے انتخاب میں اپنے انفرادی حق سے دستبردار ہو جانا چاہئے۔ بلکہ ہر موضوع کے بارے میں اپنا رد عمل اس عقیدے کے مطابق تیار کرنا چاہئے جو گروہ میں طے پایا تھا۔ میری رائے یہ رہی ہے کہ اگر ادیب یا شاعر اپنے ہنر کے ساتھ خیانت کا مرتکب نہیں ہونا چاہتا تو اسے صرف اپنے ہی اندرونی اور بیرونی تجربات کی روشنی میں اپنا راستہ تلاش کرنا چاہئے۔ اور موضوع کے رد و قبول یا کسی موضوع کے بارے میں اپنے جذباتی یا عقلی رد عمل کے لئے کسی خارجی ہدایت کی پیروی نہیں کرنی چاہئے۔" (۱۱)

اس اقتباس کے بھی بین السطور رد عمل مترشح ہے تاہم راشد نے جسے اپنی "رائے" ظاہر کیا ہے فی الحقیقت وہ حلقے کا مجموعی شیوہ ہی ہے۔ جس کی تائید مزید ن۔ م۔ راشد کے "خطبہ صدارت" کی درج ذیل سطور سے ہو جاتی ہے جہاں وہ حلقے کی خدمات کے باب میں اپنی رائے پیش کرتے ہوئے اظہار خیال کرتے ہیں کہ:

"میری رائے میں حلقہ کی خدمات کو تین حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ پہلے یہ کہ یہی وہ تنہا ادارہ ہے۔ جس نے ادب میں ہر قسم کے تجربے اور جدت کی حوصلہ افزائی کی ہے...... دوسرے حلقہ نے تنقید میں آزادی اور بے باکی کی روایات کو زندہ اور قائم رکھا ہے...... تیسرے حلقہ نے ادب کو ان غیر ادبی تصورات کے غلبہ اور ان غیر ادبی گروہوں کے استیلا سے محفوظ رکھنے کے لئے حصار کا کام دیا ہے، جو ہمارے زمانے میں ادب کے حق میں سب سے بڑا خطرہ ہیں۔" (۱۲)

تیسرے نکتے میں "غیر ادبی تصورات کے غلبہ" اور "غیر ادبی گروہوں کے استیلا" کے الفاظ بالخصوص ترقی پسند تحریک کی جانب واضح اشارہ ہی نہیں رد عمل بھی ہیں۔ اس سے بھی زیادہ صریح انداز میں "رد عمل" کا اعتراف خود ان صاحبان ادب و نقد کے ہاں مل جاتا ہے، جن کے درج بالا اقتباسات میں یہ دعویٰ موجود ہے کہ حلقے کی تحریک ترقی پسند تحریک کا رد عمل نہیں تھی بلکہ ایک متوازی تحریک تھی۔ مثلاً یونس جاوید "حلقہ ارباب ذوق" میں رقمطراز ہیں کہ:

"یہ درست ہے کہ ہر عمل کا ایک رد عمل ہوتا ہے اور ترقی پسند تحریک کا رد عمل بھی ہوا...... میراجی کا ابہام اور علامت پسندی، فرانسیسی اثرات ہی کی مرہون منت تھی، سو راشد اور میراجی چونکہ حلقہ ارباب ذوق سے وابستہ تھے اس لئے خواہ مخواہ حلقے کو ایک مخالف رد عمل کی تحریک تصور کر لیا گیا۔" (۱۳)

ہر عمل کے لئے رد عمل کو ایک قدرتی امر کے طور پر قبول کرنے اور اس قدرتی اقتضا کے تحت ترقی پسند تحریک کے خلاف رد عمل کے وقوع کو تسلیم کر لینے کے بعد "خواہ مخواہ" کے الفاظ اپنا جواز کھو دیتے ہیں اور بات صاف سمجھ میں آ جاتی ہے کہ دراصل ہے رد عمل ہی لیکن اسے تسلیم نہیں کیا جا رہا۔

ڈاکٹر انور سدید تو واضح اور دو ٹوک انداز میں حلقے کی تحریک کو ترقی پسند تحریک کے خلاف رد عمل قرار دیتے ہیں۔ درحالیکہ ان کے مندرجہ قبل اقتباس میں اس کی نفی کی گئی ہے۔ اپنے مضمون "میراجی اور حلقہ ارباب ذوق" مشمولہ مفاہیم گیا، بابت شمارہ ستمبر، اکتوبر ۱۹۷۹ء میں ڈاکٹر انور سدید لکھتے ہیں کہ:

"میراجی کی شمولیت کے بعد حلقہ نے نہ صرف اجتہاد اور ترقی کی طرف قدم بڑھایا بلکہ اس نے ترقی پسند تحریک کی مقصدیت کے خلاف شدید ترین رد عمل کا اظہار کیا اور اس کی یکسانیت کے مقابلے میں تنوع پیدا کرنے کی کوشش کی۔" (۱۴)

ڈاکٹر انور سدید "اردو ادب کی تحریکیں" میں اپنے اسی موقف کو دوبارہ انہی الفاظ میں دہراتے ہیں تاہم رد عمل سے قبل "شدید ترین" کے الفاظ حذف کر دیتے ہیں اور "تنوع پیدا کرنے" کے الفاظ کے بعد محض "بھی" کا اضافہ کرتے ہیں۔ ؎

"میراجی کی شمولیت کے بعد حلقہ ارباب ذوق نے نہ صرف اجتہاد اور ترقی کی طرف قدم بڑھایا بلکہ اس نے ترقی پسند تحریک کی

مقصدیت کے خلاف رد عمل بھی ظاہر کیا اور اس کی یکسانیت کے مقابلے میں تنوع پیدا کرنے کی بھی کوشش کی۔" (۱۵)

یہاں ایک بات کہی جا سکتی ہے کہ تحریک کا آغاز رد عمل کے طور پر نہیں ہوا البتہ میراجی کی شمولیت کے بعد "رد عمل" یا "شدید رد عمل" کا سلسلہ شروع ہوا تو اس کا سیدھا سادا جواب یہ ہے کہ حلقہ بھی اسی وقت حلقہ بلکہ تحریک بنا جب میراجی اس میں شامل ہوئے۔ لہٰذا اس وقت کے حلقے کے مجموعی مزاج کو نہ ہی میراجی سے علیحدہ کیا جا سکتا ہے اور نہ میراجی کے مزاج کو حلقے کے مزاج سے جدا تصور کیا جا سکتا ہے۔ مزید طوالت سے بچنے کے لئے دلیل و ثبوت کے طور پر عقیل احمد صدیقی کے درج ذیل اقتباس پر اکتفا کی جاتی ہے۔

"رد عمل کے طور پر حلقہ والوں نے بھی ترقی پسندوں کو تنقید کا نشانہ بنایا اور ان سے الگ اپنی شناخت مقرر کی۔ حلقہ نے اپنے نظریے کو "جدید" کا نام دیا۔ اس طرح "ترقی پسند ادب" اور "جدید ادب" ترقی پسند شاعری یا "جدید شاعری" دو الگ الگ شناخت بن گئیں۔" (۱۶)

یہ ثابت ہو جانے کے بعد کہ حلقہ ارباب ذوق ترقی پسند تحریک کے رد عمل کے طور پر معرض وجود میں آیا اب دیکھنا یہ ہے کہ یہ کہاں اور کب وجود میں آیا اور آغاز میں اس کی ہیئت کیا تھا اور بعد میں اس کی کیا کیا صورتیں نکلیں۔ حلقہ ارباب ذوق کا ابتدائی نام "بزم افسانہ گویاں" یا "بزم داستان گویاں" تھا۔ یہ بزم ۲۹ اپریل ۱۹۳۹ء کو شنبہ کے روز قائم ہوئی۔ (۱۷) اس کا پہلا اجلاس لکشمی مینشن (میکلوڈ روڈ) کے عقب میں نصیر احمد جامعی جو سید نذیر حسین نیازی کے چھوٹے بھائی تھے' کے مکان پر ہوا۔ اس تاسیسی اجلاس کی صدارت حفیظ ہوشیار پوری نے کی جس میں نسیم حجازی نے اپنا طبع زاد افسانہ "تلافی" جو تقریباً "۳۵ صفحات پر مشتمل تھا پڑھ کر سنایا۔ حلقے کے اولین سیکرٹری سید نصیر احمد جامعی کے علاوہ دیگر شرکائے اجلاس تابش صدیقی' محمد فاضل' اقبال احمد' محمد سعید' عبدالغنی اور شیر محمد اختر تھے۔ افسانے پر حاضرین بزم نے کافی دیر تک دلچسپ اور تاثر انگیز بحث و تنقید کی اور افسانہ نگار نے بعض اعتراضات کا جواب بھی دیا۔ اس سے ثابت ہوتا ہے کہ حلقے کے آغاز میں تنقید کے لئے اپنی چیز پیش کرنے والے ادیب کو بھی بحث و تمحیث کی مناہی نہیں تھی۔ ویسے بھی یہ ادارہ باقاعدہ طور پر کوئی منظم ادارہ نہیں تھا اور نہ ہی اسے شروع کرتے وقت انتظامی اصولوں کے مطابق قواعد و ضوابط وضع کئے گئے تھے۔ یہاں تک کہ اس کا سرے سے کوئی انتظامی ڈھانچہ ہی نہیں تھا۔ آزادہ روی' آزاد خواہی اور وسیع المشربی اس کا اختصاص تھا۔ حلقے کا یہ ابتدائی زمانہ خاصہ گردش کا زمانہ تھا۔ بقول قیوم نظر

"اس زمانے میں اس کی مجالس' اس کے ارکان کے دیوان خانوں میں برپا ہوتی تھیں۔ جو شہر کے مختلف حصوں میں تھے۔ اس اعتبار سے حلقہ اکثر گردش میں رہتا تھا۔" (۱۸)

"بزم افسانہ گویاں" یا "بزم داستان گویاں" اسی بے سروسامانی کے عالم میں کامیابی کے ساز و رخت سمیٹتی رہی۔ آہستہ آہستہ اس کا اعتبار قائم ہونے لگا اور قدم جمنے لگے اور اس کے نام کی تبدیلی کی ضرورت محسوس کی گئی کیونکہ اس میں صرف افسانہ پیش ہو سکتا تھا اور اسی پر بحث و تنقید بھی ہوا کرتی تھی جبکہ مجلس کے شرکاء کی گنتی میں افسانہ نگار کم اور شاعر زیادہ ہوا کرتے تھے۔ شعراء کی موجودگی کے باوجود ان سے کچھ نہ سننا ممکن نہیں تھا۔ یقیناً" فرمائشیں ہوتی ہوں گی۔ ویسے بھی صرف ایک صنف ادب سے مختص رہ کر اس ادارے کو وسعت نہیں دی جا سکتی تھی۔ لہٰذا پورے شعر و ادب کو نمائندگی دینے کے لئے اقدامات ضروری ہو گئے۔ ان اقدامات کے تحت بزم محض افسانے تک محدود نہ رہ گئی تھی لہٰذا نام کی تبدیلی بھی ناگزیر ہو گئی۔ چنانچہ یونس جاوید کے بقول "حلقے کا نام بدلنے کی تحریک پہلی مرتبہ ۳ ستمبر ۱۹۳۹ء کو ہوئی۔ یہ جلسہ حلقے کا دسواں جلسہ تھا کیونکہ ریکارڈ میں اس اجلاس کے بعد کی کاروائی یکم اکتوبر ۱۹۳۹ء کے اجلاس کی ہے۔ جس میں ہمیں "بزم داستان گویاں" کے بجائے "حلقہ ارباب ذوق" ملتا ہے اور کاروائی میں نام بدلنے کی تجویز کے ساتھ کچھ دوسری تجاویز جو حلقے کے مقاصد اور ان کی توسیع کے لئے تھیں' پہلی مرتبہ نظر آتی ہیں (۱۹) حلقہ ارباب ذوق کے نام کی تجویز اور اتفاق رائے سے اس کی منظوری کے ضمن میں ڈاکٹر محمد باقر یہ اطلاع بہم پہنچاتے ہیں کہ:

"سب لوگ متقاضی تھے کہ "لٹریری سرکل" نام رکھا جائے...... لٹریری سرکل کا لغوی ترجمہ "ادبی حلقہ" ہوتا ہے...... ہم سب نے حلقہ کا لفظ بار بار دہرایا اور بالآخر یہ ہمارے حلق سے نیچے اتر گیا اور میری تجویز پر حلقہ ارباب ذوق نام طے پا گیا۔ (۲۰)

نام کی تبدیلی خوش آئند تھی اور اس نے حلقے پر خوشگوار اثرات مرتب کئے اس کے ساتھ ہی حلقے میں وسعت' تنوع اور وسیع المشربی پیدا ہوئی جس نے اس کی ہر دلعزیزی اور شہرت میں خاطر خواہ اضافہ کیا۔ مختلف اصناف کی پذیرائی کے آغاز نے اس کی رونق کو دوبالا کر دیا اور اس کی مقناطیسی کشش دوچند ہو گئی۔ اس طرح حلقے کو ہمہ گیری نصیب ہوئی۔ حلقہ ارباب ذوق کی تشکیل نو کے ساتھ ہی اس کی تنظیم نو کا تقاضہ بھی ابھرا۔ قیوم نظر اپنے انٹرویو مشمولہ ماہ نو مئی ۱۹۷۲ء میں حلقے کے اغراض و مقاصد اس طرح بیان کرتے ہیں:

۱۔ اردو زبان کی ترویج و اشاعت۔

۲۔ نوجوان لکھنے والوں کی تعلیم و تفریح۔

۳۔ اردو لکھنے والوں کے حقوق کی حفاظت۔

۴۔ تنقید ادب میں خلوص اور بے تکلفی پیدا کرنا۔

۵۔ اردو ادب وصحافت کے ناسازگار ماحول کو صاف کرنا۔(۲۱)

تاہم ڈاکٹر محمد باقر کا مطمع نظر یہ ہے کہ حلقہ ارباب ذوق کے اغراض و مقاصد چونکہ باقاعدہ طور پر کہیں ضابطہ تحریر میں نہیں لائے گئے۔(۲۲) اس لئے ان کا واضح تعین محال ہے۔ بایں ہمہ خود ڈاکٹر محمد باقر نے حلقہ ارباب ذوق کے طریق کار کو جس صورت میں واضح کیا ہے اس کے تناظر میں حلقے کے اغراض و مقاصد بھی روشنی میں آجاتے ہیں۔ جن کی صورت درج ذیل ہے۔

۱۔ حلقہ ارباب ذوق کا کوئی مستقل صدر نہیں ہوگا۔

۲۔ حلقہ ارباب ذوق کا صرف ایک مستقل سیکرٹری ہوگا۔

۳۔ رکن بننے کے لئے کوئی چندہ یا فیس نہیں لی جائے گی۔

۴۔ ہر سال کے لئے ایک سیکرٹری چنا جائے گا۔

۵۔ حلقے کی رکنیت محدود رکھی جائے گی اور حلقہ کے ارکان کو اختیار ہوگا کہ جس کو چاہیں حلقے کا رکن بنائیں لیکن حلقے کے اجلاس ہر اس مرد اور عورت کے لئے کھلے ہوں گے جس کو اجلاس میں شامل ہونے کی دعوت دی جائے گی۔

۶۔ حلقے کا جلسہ ہر ہفتے ایک رکن کے مکان پر ہوگا جس کے ذمے سب کو چائے پلانا ہوگا۔

۷۔ حلقے کی ہر نشست میں کچھ مضامین اور نظمیں پڑھی جائیں گی جن کو سننے کے بعد ان پر بے لاگ تنقید کی جائے گی اور مضمون نگار یا شاعر کا فرض ہوگا کہ وہ ناراض ہونے کے بجائے خوش دلی سے ناقدین یا معترضین کی تنقید و اعتراض کو سنے اور اس کا جواب دے۔

۸۔ حلقے کی کاروائی کو حتی الوسیع مشتہر نہیں کیا جائے گا۔(۲۳)

ہر چند اغراض و مقاصد کی درج بالا تفصیل یادداشتوں کی بنیاد پر مرتب کردہ ہے تاہم اس سے اس زمانے کے حلقے کے مجموعی مزاج اور شیوۂ نظر کی ایک مکمل جھلک ضرور سامنے آجاتی ہے۔ اس تشکیلی عہد میں حلقے نے زیادہ سے زیادہ ارباب ادب اور کاملین فن کو یکجا کرنے کی سعی کی۔ حلقے کے اہم ترین وابستگین میں سے ایک نام قیوم نظر کا ہے۔ انہوں نے بھی اسی زمانے میں حلقہ ارباب ذوق میں شریک ہونا شروع کیا۔ قیوم نظر مدعی ہیں کہ "جب دیوان خانوں کا چکر مصری شاہ میں پہنچا اور اس کی ایک مجلس شیر محمد اختر کے ایک عزیز کے ہاں ہوئی جس کی رہائش جمال پارک میں تھی جس کا فاصلہ میرے مکان سے "۱۰۰" گز سے زیادہ نہ تھا تو میں حلقہ ارباب ذوق میں پہلی مرتبہ گیا۔ یہ ۱۹۳۹ء کی بات ہے۔"(۲۴) تاہم یونس جاوید کی تحقیق کے مطابق "حلقے کی کوئی کاروائی اس بات کی تصدیق نہیں کرتی کہ قیوم نظر صاحب ۱۹۳۹ء کے کسی جلسے میں شریک ہوئے ہوں۔ البتہ ان کی پہلی شرکت حلقے کے ریکارڈ کے حوالے سے ۲ جون ۱۹۴۰ء کو ملتی ہے۔ جو جاوید منزل مصری شاہ میں ہوا"۔(۲۵) حلقے میں قیوم نظر کی شمولیت اس لحاظ سے بھی نیک فال اور فعال ثابت ہوئی کہ انہی کی تحریک پر میراجی اور یوسف ظفر حلقے میں شامل ہوئے۔ قیوم نظر کے بقول "تابش صدیقی نے ایک مرتبہ مجھ سے کہا کہ میں اپنے دوستوں بالخصوص میراجی اور یوسف ظفر کو بھی حلقے کے جلسوں میں ساتھ لاؤں۔ پر یہ اس زمانے کی بات ہے جب میراجی کے مضامین ماہنامہ "ادبی دنیا" میں شائع ہو کر شہرت پا چکے تھے لیکن وہ خود ادبی حلقوں میں نہ جاتے تھے۔ اس زمانے میں میراجی نسبت سہائے کے نام سے بھی لکھا کرتے تھے۔ چنانچہ میراجی کو حلقے کے ایک جلسے میں پہلی مرتبہ میں ہی کھینچ لایا تھا۔ یہ ۱۹۴۰ء کے آغاز کے لگ بھگ کا زمانہ ہے۔"(۲۶) تاہم یہ بات تو قابل تسلیم ہو سکتی ہے کہ قیوم نظر کے ایما پر میراجی نے پہلے پہل حلقہ ارباب ذوق میں قدم رکھا لیکن حلقے کے ابتدائی ریکارڈ کے بموجب قیوم نظر ۲ جون ۱۹۴۰ء میں پہلی دفعہ حلقے کے اجلاس میں شامل ہوئے جبکہ میراجی ۲۵ اگست کو پہلی مرتبہ حلقے کی نشست میں شریک ہوئے لہٰذا میراجی کا ۱۹۴۰ء کے آغاز میں حلقے سے متعلق ہونا محل نظر ہے۔ ان کی شمولیت سال کے آٹھویں ماہ میں عمل میں آئی جسے سال کا آخر کہنا زیادہ مناسب ہے۔ بہر نوع میراجی کا 'حلقہ ارباب ذوق' سے متعلق ہونا حلقے کے حق میں انتہائی خوشگوار امر تھا۔ یہیں سے حلقے کا ابتدائی دور ختم ہوتا ہے اور اس کا دوسرا سنہری دور شروع ہوتا ہے۔ میراجی پختہ ذوق اور وسیع مطالعہ رکھتے تھے۔ حلقے میں داخل ہونے سے قبل ہی وہ اپنی ادبی حیثیت منوا چکے تھے۔ والٹ وٹمین' بودلیئر' میلارمے' لارنس اور چنڈی داس جیسے شاعروں پر ان کے معیاری تنقیدی مضامین "ادبی دنیا" میں شائع ہو چکے تھے اور شائع ہو رہے تھے۔ اس طرح مشرقی و مغربی ادبیات کا دلاویز و پر تاثیر مرکب اہل ادب تک پہنچ رہا تھا۔ میراجی کا ذہن جدید مغربی علوم کی طرف مائل تھا اور ان کی سوچ قدیم ہندوستان سے منسلک تھی۔ لہٰذا جدید و قدیم کا یہ سنگم اردو ادب میں نئے رجحانات کو متعارف کرانے میں پیش پیش تھا۔ جو حلقہ ارباب ذوق کے نوجوان لکھنے والوں کے لئے مقناطیسی کشش رکھتا تھا۔ اسی طرح میراجی کی شمولیت سے حلقے کی توانائی اور پذیرائی میں خاطر خواہ اضافہ ہوا۔ اس میں نئی امنگ اور تازہ ولولہ پیدا ہوا۔ اس کی سست روی میں تیز گامی پیدا ہوئی۔ انجماد کی سی کیفیت زبردست تحرک میں تبدیل ہوئی۔ ان کی شخصیت اور فن نے جدیدیت کی نئی روایت کی داغ بیل ڈالی۔ حلقے کی پرانی روایت پس منظر میں چلی گئی۔ شیر محمد اختر کے اعتراف کے مطابق "ان کی آمد سے حلقے میں نئی روح پیدا ہو گئی۔"(۲۷)

یونس جاوید لکھتے ہیں کہ:

"میراجی جب تک حلقے میں شریک نہ ہوئے تھے حلقہ اپنی روایتی شان اور جوش و خروش کے باوجود پھیکا اور سست نظر آتا ہے۔ لیکن جوں ہی میراجی حلقے میں شریک ہوتے ہیں ان کی شخصیت اور شاعری دونوں حلقے پر تیزی سے اثر انداز ہونا شروع ہو جاتی ہیں۔ یوں لگتا ہے کہ میراجی ہی تھے جن کی وجہ سے حلقہ ارباب ذوق میں ایک تحرک پیدا ہوا اور دوسرے ادیب و شاعر اس تحرک میں شریک و معاون ہوتے چلے گئے...... بہت جلد وہ حلقہ ارباب ذوق میں ایک بنیادی اہمیت رکھنے والی شخصیت قرار پا گئے اور حلقے کو سجانے سنوارنے میں جو تجاویز انہوں نے پیش کیں ان کا احترام کیا گیا اور بعد میں انہی تجاویز کو حلقے کے قوانین کا درجہ حاصل ہو گیا۔" (۲۸)

میراجی کا حلقے میں داخل ہونے کا زمانہ ان کی ادبی زندگی کے شباب کا زمانہ تھا۔ حلقے کی ذمہ داریوں کو قبول کرنے سے پیشتر ۱۹۳۹ء میں وہ بیسویں صدی کے ربع چہارم میں ادب کے ایک موقر ترین جریدے "ادبی دنیا" کے مدیر معاون کا قلمدان بھی سنبھال چکے تھے۔ یوں مشرق و مغرب کی اعلیٰ ترین ادبیات اور موضوع و ہیئت کے جدید ترین افکار و نظریات جنہیں میراجی کا تخلیقی احساس ایک نیا زاویہ نظر اور پیرایہ اظہار دینے کے لئے مضطرب رہتا تھا اپنی عملی اور ٹھوس صورت میں "ادبی دنیا" کے ذریعے برصغیر کے اکناف میں شہرت پذیر ہو رہے تھے۔ جس کے باعث نوجوان معاصرین ان سے بے حد متاثر تھے۔ بالخصوص نئے ادیب و شاعر اس لئے بھی حلقے میں آ کر میراجی کے حلقہ بگوش رہا کرتے تھے کہ اس طرح ادبی دنیا میں ان کی تخلیقات کی پزیرائی کے لئے راستہ ہموار ہونے میں سہولت کی فراہمی کے امکانات بڑھ جاتے تھے۔ یوں میراجی کی ذات سے حلقے کی وسعت اور وقعت میں خود بخود اضافہ ہوتا چلا گیا۔ میراجی نے حلقے کے تنقیدی معیار و طریق کار کے سلسلے میں بھی ایک اجتہادی قدم اٹھایا اور نظم میں پیش کی جانے والی تخلیقات پر جدید تنقیدی اصولوں کے مطابق بحث و نظر کی ابتداء کی۔ یونس جاوید کے بقول "حلقہ ارباب ذوق" کے سفر میں یہ تنقیدی موڑ یوسف ظفر کی ایک نظم کے حوالے سے ملتا ہے۔ یہ جلسہ سید عابد علی عابد کی صدارت میں ہوا تھا۔ (۲۹) یہ ایک انقلابی فیصلہ تھا جسے قبول کرنے کے لئے ذہن پہلے سے بالکل تیار نہیں تھے۔ بالخصوص بزرگ ادبا و شعراء نے اس کے خلاف سخت موقف اختیار کیا اور اپنے شدید رد عمل کا مظاہر کیا۔ جن میں شمس العلماء مولانا تاجور نجیب آبادی، حکیم احمد شجاع، حساں خیر آبادی اور مظفر ہاشمی جیسے اہل قلم شامل تھے۔ تاہم ایسے صاحبان علم و ادب کی بھی کمی نہیں تھی جنہوں نے نقد و نظر کے اس اسلوب کو نہایت پسند کیا اور اس کی بھرپور تائید کی۔ ان میں میاں بشیر احمد اور ڈاکٹر ایم۔ ڈی تاثیر خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔

حلقہ ارباب ذوق کے اس دور میں میراجی کے پہلو بہ پہلو قیوم نظر اور یوسف ظفر بھی حلقے کی ترویج کے لئے تندہی سے سرگرم عمل نظر آتے ہیں۔ ان دونوں کو میراجی سے قلبی تعلق کا اختصاص حاصل رہا ہے۔ قیوم نظر نے حلقے کی تنظیم میں بڑھ چڑھ کر حصہ لیا۔ حلقے سے وابستہ ادباء کی تخلیقات کو نہایت سلیقے سے پیش کیا۔ بہترین نظموں کو جاری کرنے کے سلسلے کی بنیاد رکھی۔ "نئی تحریریں" کی وساطت سے حلقے میں پیش کی جانے والی نظم و نثر کو مقبول عام بنانے کے لئے فعال کارکردگی دکھائی۔ قیوم نظر ہر لحاظ سے حلقے کے لئے ایک باکمال و فعال رکن رہے۔ حلقے کی فنی روایات کو مضبوط و موثر صورت دینے میں ان کا کردار میراجی سے کسی طور پر بھی کم نہیں ہے۔ یوسف ظفر کا اختصاص یہ ہے کہ انہوں نے اجلاس کے آخر میں پیش کی جانے والی غزلوں اور نظموں کے تاثر کو محض ذوق سماعت تک محدود رکھنے یا قدیم تذکروں کے انداز میں ان کا استحسان کرنے کے بجائے تنقید کے مغربی معیار کو متعارف کرایا۔ منظومات پر باقاعدہ تنقید کی ابتداء ۱۳ دسمبر ۱۹۴۰ء سے شروع ہوئی اور بلاشبہ اس کا کریڈٹ اس کے محرک یوسف ظفر کو جاتا ہے۔ اس تاریخ کے بعد اردو منظومات پر تنقید کے سلسلے نے ایک روایت کا انداز اختیار کر لیا۔ بعد ازاں جس کی دیگر ادبی انجمنوں اور بزموں نے بھی تقلید کی۔

اس نئی روش نے نئی نظم کے فروغ پر توجہ صرف کی اور ادب کی صالح روایات کو استحکام فراہم کرنے کی سعی کی۔ لفظ اور خیال کے علامتی رواج کو ابھارا۔ مطالب کی تہ داری اور پہلو داری پر زور دیا۔ مفاہیم کو محدود حدود سے نکال کر وسعت سے ہمکنار کیا۔ اس عہد میں حلقے کی شاخوں میں اضافہ ہوا۔ نتیجتاً" دلی، بمبئی اور کراچی میں حلقہ ارباب ذوق کا قیام عمل میں آیا۔ محمد حسن عسکری، تابش دہلوی، اکرام قمر، اختر الایمان اور مختار صدیقی نے حلقے کے نصب العین کو بمبئی اور دلی میں روشناس عام کرنے کے لئے ابتدائی امور سرانجام دیئے۔ میراجی پہلے لاہور سے دلی گئے اور وہاں سے بمبئی میں جا کر قیام پزیر ہوئے۔ حلقے کے معنوی اثرات دونوں جگہوں پر ان کے ساتھ گئے۔ اصل نکتہ یہ ہے کہ لاہور کے مرکز سے میراجی کی عدم موجودگی کے باوجود اس کے استحکام میں کوئی فرق نہ آیا کیونکہ میراجی اسے مضبوط بنیادیں فراہم کر گئے تھے۔

مختصر یہ کہ ۱۹۴۷ء یعنی قیام پاکستان سے ۱۹۷۱ء یعنی سقوط مشرقی پاکستان تک کسی نہ کسی صورت اور کسی نہ کسی انداز حلقہ میں بہرحال فعال رہا۔ ربع صدی کا حامل یہ دور اپنے دامن میں کتنے ہی زمانی نشیب و فراز سمیٹے ہوئے ہے۔ آغاز میں برصغیر کا بٹوارہ، فرقہ وارانہ فسادات، مہاجرین کا تبادلہ، کساد بازاری، مہاجرین کی آباد کاری اور بے روزگاری جیسے مسائل تخلیق پاکستان کے ساتھ ہی تیزی کے ساتھ

ابھر کر سامنے آئے۔ حلقہ ان سے قطعی بے تعلق تو نہیں رہا لیکن ترقی پسند تحریک کی طرح اس نے ان موضوعات کو پرجوش انداز میں جزو ادب بنانے کی سعی بھی نہیں کی۔ شاید اس کا سبب حلقے کا دھیما انداز اور بالواسطہ طرز نگارش تھا۔ ۱۹۴۸ء میں جن موضوعات نے تنقید کو اپنی طرف متوجہ کیا ان میں "اردو پر تقسیم ملک کا اثر" (مولانا صلاح الدین احمد) "پاکستان میں اردو اور حلقہ ارباب ذوق" (یوسف ظفر) "فرقہ وارانہ جنگ میں ادیب کے فرائض" (کچھ تو کہیئے) اور "ہنگامی نظم کا ادب میں درجہ" (کچھ تو کہیئے) کو اہمیت حاصل ہے۔(۳۰) ۳ نومبر ۱۹۴۹ء کو میراجی بمبئی میں انتقال کر گئے۔ اور وہیں ان کی تدفین بھی ہوئی۔ یہ ایک ایسا سانحہ تھا جس سے حلقہ ارباب ذوق کو شدید ترین دھچکا لگا۔ حلقے کے درمیان سے وہ فعال و باکمال شخصیت اٹھ گئی جس کے فکری محور پر اس کی تحریک معروف گردش تھی۔ رفتہ رفتہ حلقے کی روایتی سنجیدگی، تدبر اور رواداری کا معیار گرنا شروع ہو گیا اور ہفتہ وار مجلسوں میں تنقید نے تنقیص کی صورت اختیار کر لی۔ فن کی جگہ ذات اور ذاتیات مجلسی گفتگو کا محور قرار پایا۔ ایسے میں انتخابی اور عہدہ داری کی مناقشت بھی خوب تیز ہوئی۔ تادیبی کاروائیوں کا سلسلہ ابدا ہوا۔ شکست و ریخت اور خلفشار و انتشار کے ابتدائی آثار کی نمود ہوئی۔ بایں ہمہ اس دور کا ایک قابل ذکر کارنامہ "نئی تحریریں" کا اجراء ہے۔ حلقہ ارباب ذوق کے اس ادبی مجلّے میں پوری کتاب جیسی جامعیت تھی۔ نئی تحریریں کا اختصاص یہ تھا کہ کسی ادیب کی اکا دکا تخلیق پیش کرنے کے بجائے اس کی تخلیقات کی ایک معقول تعداد کو شامل اشاعت کیا جاتا تھا تاکہ ان کے خالق کے فکر و فن کا ایک مجموعی تاثر قائم کرنے میں سہولت رہے۔ حلقہ ارباب ذوق کی طرح نئی تحریریں میں بھی آزادی اظہار کے شیوے کو اولیت دی گئی۔ نئی تحریریں نے نہ صرف اردو زبان کی اہم ادبی تخلیقات کو پیش کیا بلکہ مغربی زبانوں کے فکر انگیز اور رجحان ساز مضامین کے تراجم کو بھی شامل اشاعت کیا۔ چنانچہ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کا مضمون "شاعری کی تین آوازیں" جس کے مترجم ن۔ م۔ راشد ہیں، پال والیری کا مضمون "شاعری اور مجرد فکر" جس کا ترجمہ محمد حسن عسکری اور سجاد باقر رضوی نے کیا، سینٹ بیو کا مضمون "کلاسیک کیا ہے" جس کے ترجمہ نگار غلام یعقوب انور ہیں، لائنل ٹرلنگ کا مضمون "ادب اور فرائیڈ" جسے امجد الطاف نے قالب اردو میں منتقل کیا، اور زیلو سیوربنی کا مضمون "مارکسیت اور فن" جسے اردو زبان میں سجاد رضوی نے منتقل کیا۔ اسی سلسلے کی قابل ذکر کڑیاں ہیں۔ یہ دور صحیح معنوں میں حلقے کے بھرپور پھیلاؤ کا دور ہے۔ اس طبعی فروغ کے نتیجے میں کراچی، ڈھاکہ، راولپنڈی، گوجرانوالہ، گجرات، منٹگمری اور کیمرج وغیرہ میں حلقے کی شاخوں کا قیام عمل میں آیا۔ تاہم ان شاخوں کا مرکز کے ساتھ تنظیمی رابطہ و الحاق نہیں تھا۔ چنانچہ حلقے کی وسعت کے ساتھ انتشار اور بدنظمی بھی پیدا ہوئی۔ آزادی کے بعد بزرگ نسل کے سامنے نوجوان نسل نے اپنی انفرادیت منوانے کی کوشش شروع کر دی۔ شیر محمد اختر اور قیوم نظر کے بالمقابل انتظار حسین نے پزیرائی حاصل کرنے کی سعی کی اور ناصر کاظمی کے بالمقابل انور سجاد نے اپنی انفرادیت کو ابھارا۔ آزادی کے بعد انجمن ترقی پسند مصنفین پر حکومتی پابندی کے باعث ترقی پسند ادبا و شعرا بھی حلقے کی طرف متوجہ ہو گئے اور باقاعدگی سے ہونے والے حلقے کے اجلاسوں میں عملی طور پر شریک ہونے لگے جس سے حلقے کو مزید وسعت ملی اور ادب برائے ادب اور ادب برائے حیات ایک پلیٹ فارم پر اکٹھے ہو گئے۔ ظہیر کاشمیری کے مطابق:

"ترقی پسند مصنفین بڑے طمطنیے اور غلغلے سے اٹھے اور آگے بڑھے۔ حلقہ اپنی روایت کے مطابق اپنی کارکردگی پر قائم رہا اور باقاعدگی سے ہفتہ وار اجلاس کرتا رہا...... انجمن ترقی پسند مصنفین کے ٹوٹ جانے کے بعد حلقہ پھر ایک بار ہم خیال ادیبوں اور شاعروں کی آماجگاہ بن گیا۔ اور اس کا ادبی دامن پہلے کی طرح وسیع ہو گیا۔"(۳۱)

ترقی پسند ادباء کی شرکت سے حلقے کی وسعت و وقعت میں اضافہ تو ہوا لیکن ایوبی آمریت اس بے ضرر ادبی قوم کو بھی شک کی نظر سے دیکھنے لگی۔ آمریت چونکہ اندر سے خوفزدہ ہوتی ہے اس لئے اس نے منیر نیازی جیسے پہلے سے ڈرے ہوئے اور ناصر کاظمی جیسے سہمے ہوئے غزل گو سے بھی خوف کھانا شروع کر دیا۔ چنانچہ ظہیر کاشمیری کے بقول "ایوبی دور میں اگرچہ یہ (حلقہ ارباب ذوق) محض ایک ادبی ادارہ ہی تھا مگر ستم ظریفی ملاحظہ ہو کہ حکومت وقت نے اسے سوشلسٹ قرار دے دیا اور منیر نیازی سے لے کر ناصر کاظمی تک کی ادبی جیبیں ٹٹولنا شروع کر دیں۔"(۳۲) تاہم حلقہ روح عصر کے تقاضے پورے کرتا رہا اور بقول ظہیر کاشمیری "جب آمرانہ دور کا کچا تانہ بانہ ٹوٹنے لگا تو حلقے نے ملکی حالات کے تقاضوں کے پیش نظر اپنا چولا بدل لیا۔ اور وہ کھل کر عوام کی حمایت پر کمربستہ ہو گیا۔ جس وقت لاہور کے بازار اور گلیاں طالب علموں کے خون سے سرخ ہو رہی تھیں حلقہ کے دانشور اس وقت نظام ظلمت کے خلاف سراسر احتجاج بنے ہوئے تھے۔"(۳۳) سیاسی بے چینی نے ادبی اضطراب کو بھی جنم دیا تھا جس کا اثر حلقے پر بھی پڑا اور مشرقی پاکستان کے سقوط کے کچھ ہی ماہ بعد ۱۲ مارچ ۱۹۷۲ء کو حلقہ ارباب ذوق کے بھی دو حصے ہو گئے۔ ایک حلقہ ارباب ذوق ادبی کہلایا اور دوسرا حلقہ ارباب ذوق سیاسی کے نام سے موسوم ہوا۔ حلقہ ارباب ذوق سیاسی کا شیوہ تخلیق تو ترقی پسندانہ تھا۔ نوجوان نسل کے ادبا و شعراء نے بالخصوص حلقے کے اس دھڑے میں زیادہ کشش محسوس کی۔ یہاں تک کہ افتخار جالب جو لسانی تشکیلات کے تحت ایک نئی اردو کو رائج کرنے میں کوشاں تھے اور لفظ کو سیال قرار دینے کے بعد اس کی مجرد شکل سے تمثیلیت اور علامتیت کے عنصر کو ابھارنے کے مدعی تھے، نے بھی نہ صرف نو ترقی پسندیت کو اپنانے کا افتخار حاصل کیا بلکہ اپنے پرانے علامتی اور داخلی نظریات سے دست کشی کا اعلان بھی کیا۔ اس دور میں سیاسی حلقے نے بین الاقوامی

موضوعات پر خصوصی توجہ دی اور وسیع المقاصد سیمینار منعقد کئے۔

حلقہ ارباب ذوق ادبی کے لئے یہ دور سخت آزمائش کا دور رہا ہے۔ اس نے ہر چند اپنی سابقہ زریں روایات کو بچائے رکھنے اور ان پر قائم رہنے کی بھرپور سعی کی اور اس کے ہفتہ وار اجلاس میں بھی پہلے کی طرح باقاعدگی رہی تاہم اسے صحیح معنوں میں استحکام حاصل نہ ہو سکا۔ لطف کی بات یہ ہے کہ اس ظاہری تقسیم کے باوجود دونوں حصوں میں دونوں دھڑوں سے منسلک ادبا و شعراء کھلے بندوں شریک ہوتے رہے۔

۱۹۷۵ء کے بعد حلقہ ارباب ذوق تقسیم در تقسیم کے ان گنت نشیب و فراز سے گزرتا رہا۔ جن کی تفصیل کا یہ محل نہیں ہے۔ تاہم حلقہ ہر قسم کے تلخ و شیریں اور اچھے برے حالات کا مقابلہ کرتے ہوئے آج بھی اپنے کروفر سے جاری ہے۔ اس ساری تفصیل کو سمیٹتے ہوئے سہیل احمد خاں کی درج ذیل موقر رائے کو بطور ماحصل پیش کیا جاتا ہے:

"حلقے کے قیام سے اب تک دنیا بدل گئی ہے۔ دوسری جنگ عظیم کے بعد خاکستر سے ابھرتی ہوئی نئی دنیا اور اس کے مسائل، نئی فکری اور ادبی تحریکیں، سماجی زندگی کے نئے آشوب، پھر آزادی کے بعد نقل مکانی، فسادات کے آشوب، نئی تعمیر کی تمنائیں جن کا ٹکراؤ تہذیبی اور سیاسی سطح پر فسطائیت کی نئی نئی شکلوں سے ہوا۔ اس تمام پس منظر میں ادب میں جو نئے دھارے ابھرے حلقے نے ان کو سمجھنے کے لئے کاوش کی اور نئی بحثوں کے لئے زمین ہموار کی۔ ہمارے عہد کے مرکزی سوالات پر حلقے سے وابستہ ادیبوں نے اپنے اپنے انداز میں غور کیا۔ آراء کی یہ رنگا رنگی اور حلقے کی اسی آزادہ روی نے اسے باقی تنظیموں سے ممتاز کیا۔ ادبی تخلیقات اور مضامین پر آزادانہ بحثوں کو اتنے طویل عرصے تک ہمارے یہاں کوئی تنظیم جاری نہیں رکھ سکی۔ حلقے کے وابستگان کے لئے اس انجمن کا یہ اعزاز ان کا اپنا اعزاز ہے۔" (۳۴)

حلقہ ارباب ذوق جس کا آغاز افسانہ پڑھنے اور سننے سے ہوا تھا اسے میراجی نے جدید تنقیدی جہتوں سے روشناس کیا۔ خود میراجی کے علاوہ یوسف ظفر، قیوم نظر اور تابش صدیقی شاعر تھے اس لئے شاعری کو حلقے میں قابل لحاظ اہمیت حاصل ہو گئی۔ حلقے کے شعراء کا بنیادی رجحان نظم کی طرف تھا لہٰذا قدیم اصناف سخن میں غزل سب سے زیادہ مورد عتاب ٹھہری، نتیجے کے طور پر حلقے کے شعراء کی اکثریت غزل گوئی سے دور رہی یا معدودے چند غزلوں سے زیادہ کے لئے کاوش نہ کی گئی۔ مثلاً" راشد کے یہاں چند گنی چنی غزلوں کا سراغ ملتا ہے۔ میراجی، مختار صدیقی اور ضیاء جالندھری کی غزلیں نئے امکانات سے مزین تو ہیں لیکن انہیں غزل گو شاعر قرار نہیں دیا جا سکتا۔ یہ سب کے سب شاعر نظم اور وہ بھی جدید نظم کے رسیا تھے اور مغرب کے زیر اثر نظم کا قطعی جدید تصور رکھتے تھے۔ ترقی پسند شعراء بھی نظم کے جدید رجحان سے منسلک تھے تاہم ان کا زیادہ زور نظم کے موضوع و مواد پر تھا۔ حلقے کے شعراء نظم کے خالصتا" نئے نظام کی اقدار کا فروغ و استحکام چاہتے تھے اور ہیئت و اسلوب کو اولیت دیتے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ ترقی پسند شعراء کے ہاں تحریک کے آغاز کے زمانے میں آزاد نظم کے تجربے سے گریز کی کیفیت ملتی ہے۔ جبکہ حلقہ کے شعراء نے آزاد نظم کی ترویج و اشاعت میں پرجوش جذبے اور سرگرمی کا مظاہرہ کیا۔ اس امر سے یہ تاثر قائم نہیں ہونا چاہئے کہ آزاد نظم کو اردو دنیائے ادب سے متعارف کرانے کا سہرا حلقہ ارباب ذوق کے سر ہے بلکہ واقعہ یہ ہے کہ اردو آزاد نظم حلقے سے معرض وجود میں آنے سے قبل ابتدائی نمود کا مرحلہ طے کر چکی تھی۔ اسی لئے ڈاکٹر انور سدید "اردو ادب کی تحریکیں" میں یہ واضح کرتے ہیں کہ بلاشبہ حلقہ ارباب ذوق نے نئی نظم کو فروغ دینے میں قابل قدر خدمات سرانجام دیں تاہم نظم آزاد کو اردو شاعری میں حلقہ ارباب ذوق کی تحریک سے بہت پہلے اذن عام مل چکا تھا۔" (۳۵) ان حقائق کے باوجود تاہم اس میں کوئی شک نہیں کہ آزاد نظم کے لئے حلقہ تحریک جیسی حیثیت و منزلت کا حامل رہا ہے۔ لہٰذا آزاد نظم جو بیسویں صدی کا ایک عظیم فنکارانہ مظہر ہے، اس لئے کامیاب و کامران ہے کہ اس کے پیچھے حلقے کی توانائی قوت محرکہ کے طور پر کام کرتی رہی ہے۔ آزاد نظم کی باقاعدہ پہچان اسی ادارے کی رہین منت ہے۔ اردو آزاد نظم کی اولیت کے سلسلے میں تیسرے باب بعنوان "اردو نظم معریٰ اور آزاد نظم" کے تحت سیر حاصل بحث کی جا چکی ہے۔ اب سربر آوردہ آزاد نظم نگار شعراء کے فکر و فن کا اجمالاً" جائزہ پیش کرنے کی سعی کی جاتی ہے۔ تاکہ وہ پودا جس کی آب رسانی میں حلقہ ارباب ذوق کی رگ جاں کا خوں شامل رہا ہے اس کے برگ و بار اور ثمرات کا کسی حد تک درست اندازہ لگایا جا سکے۔ ہر چند حلقہ ارباب ذوق سے وابستہ آزاد نظم نگار شعراء میں سب سے نمایاں اور ممتاز نام ن۔ م۔ راشد کا ہے تاہم اس معرض میں تصدق حسین خالد کی آزاد نظم کا جائزہ لینا بھی ضروری ہے۔ یہ ان کے اہم ترین معاصر ہیں اور عمر میں بڑے ہیں لہٰذا زمانی تسلسل کو ملحوظ رکھتے ہوئے ابتداء انہی سے کی جاتی ہے۔

تصدق حسین خالد :

تصدق حسین خالد کی آزاد نظم کے ساتھ وابستگی صرف وابستگی ہی نہیں دلبستگی بھی ہے۔ انہوں نے اس ہیئت کے ساتھ عشق کیا تو دیگر اصناف کی محبتیں ترک کر دیں اور صرف آزاد نظم کے ہو کے رہ گئے۔ یہ بالکل ویسا ہی معاملہ ہے جیسا حسرت موہانی کا غزل کے ساتھ ہے۔ حسرت نے غزل کی نیم نگاہی سے گھائل ہونے کے بعد اپنی تمام تر دیگر منظومات کو متروک قرار دے دیا تھا۔ تصدق حسین خالد نے

آزاد نظم کی کشش ثقل میں آنے کے بعد نہ صرف غزل بلکہ دیگر اصناف سے بھی دست کشی اختیار کرلی۔ اس ضمن میں ڈاکٹر سید عبداللہ لکھتے ہیں کہ:

ان میں (۱۹۲۵ء سے ۱۹۳۵ء تک کے جدت پسند شعراء میں) صرف تصدق حسین خالد تھا جو واضح اور معین طریقے سے غزل کی شاعری کو بالکل ترک کر سکا اور سانیٹ اور گیت سے الگ رہ کر بے تکلف آزاد نظم کی صنف اختیار کی اور کلیتہً اسی ایک صنف کے لئے اپنی تخلیقی صلاحیتوں کو وقف کر دیا تا آنکہ اس کا حق تسلیم کر کے چھوڑا۔" (۳۶)

تصدق حسین خالد اپنے مزاج کے اعتبار سے رومانی ہیں۔ ان کا رومانوی احساس شیلے اور سون برن سے متاثر ہے۔ تاہم خالد کی وہ منظومات جو ۱۹۳۰ء سے ۱۹۴۳ء کے درمیان تخلیق پزیر ہوئیں ان میں سیاسی و سماجی اثرات و نظریات کا پرتو بھی موجود ہے لیکن یہ سرسری عکس شعری حقیقت نگاری کے لئے پہچان فراہم نہیں کرتا۔ اس قدر معمولی حقیقت نگاری تو بڑے سے بڑے رومانوی شاعر میں بھی مل جاتی ہے۔ وہ بنیادی طور پہ حقائق کی دنیا سے زیادہ تخیل کی دنیا سے ربط و ضبط رکھتے ہیں۔ ان کی اپنی ذات ہی کائنات ہے۔ جس کی ترجمانی کے لئے وہ داخلی رویے کو بروئے کار لاتے ہیں۔ اور زندگی کی وارفتگی میں حسرت کے عنصر کو داخل کرنے کی سعی کرتے ہیں۔ ان کی جزیاتی بے ساختگی ہلکے سے تفکر سے بھی آراستہ رہتی ہے۔ اس لحاظ سے انہیں وفور احساس کا شاعر کہنا زیادہ مناسب ہے۔ ان کے احساسات کی شدت یک رنگ اور منجمد نہیں ہے بلکہ اس میں ہمہ رنگی اور تحرک پایا جاتا ہے۔ لہٰذا جس طرح زمانے کا چلن بدلتا ہے اسی نوعیت سے ان کے احساسات میں بھی تبدیلی واقع ہوتی ہے۔ یہ تبدیلی شعری جذبے کو صیقل اور شاداب رکھتی ہے۔ اور دنیائے آب و رنگ کی ہر شے کو نیرنگی کی نظر سے دیکھتی ہے۔ حسن کے احساس کو تابناک بناتی ہے۔ اور محبت کی دائمی قدر سے رشتہ استوار کرتی ہے۔ اور ایک ایسی روحانی تابانی کا سماں پیش کرتی ہے جس کی نظارگی کے لئے ان کی نظم "محبت" کے درج ذیل مصرے منظر در منظر ابھرتے ہوئے معلوم دیتے ہیں۔

مسرت کھیلتی ہے شادکام آرزو ہو کر
جمال و ناز و موسیقی کی رنگیں داستاں پریاں
صداقت، درد اور معصومیت کی دلنشیں حوریں
محبت کے حریم قدس میں اک رقص کرتی ہیں
حسیں فطرت کی زیبائی میں سو سو رنگ بھرتی ہیں
نوائے وقت کی اک راگنی منظوم ہوتی ہے
جہاں میں زندگی ہی زندگی معلوم ہوتی ہے

خالد کے ہاں زندگی ماورائی خواب کی کرشمہ زائی ہے۔ جس میں تخیل کی آزاد ترنگ، رعنائی و رنگ کا اہتمام کرتی ہے اور حیات گزراں ایک ایسا عمل قرار پاتی ہے جو جمال سے آراستہ ہے۔ اس زندگی میں جذب و مستی اور ذوق و شوق کا ایک غیر مرئی عالم کارفرما ہوتا ہے۔ فکر و خیال کے سوتے دماغ کے بجائے دل سے پھوٹتے ہیں۔ یہ دل فطرت کے مظاہر میں باطنی آسودگی کا جویا ہوتا ہے۔ یہ باطنی آسودگی حسن فطرت سے مربوط ہوتی ہے۔ عرش سے لے کر فرش تک جو چیز بھی جمیل ہے اس کے لئے فردوس نظر ہے اور نشوونمائے حیات کا درجہ رکھتی ہے۔ اگر ورڈز ورتھ یہ خیال ظاہر کرتا ہے کہ "پہاڑی ندی نالوں کی محبت اس کے لئے ایک والہانہ جذبہ تھی تو وہ فطرت کو خراج عقیدت پیش نہیں کرتا بلکہ اپنے شعور حسن کا اعلان کرتا ہے۔" (۳۷) خالد کا شعور حسن بھی ان کی داخلی احساتی رو کا مظہر ہے۔ اس کی جھلک انہیں فطرت کے جمال میں دکھائی دیتی ہے۔ جس کی تصویر کاری کے لئے وہ لفظوں کا استعمال اس انداز سے کرتے ہیں کہ حیات و کیفیات پر بھی خوبصورت مرقعوں کا گمان ہونے لگتا ہے۔ ان کی نظم "کیف بہار" کے یہ مصرے ملاحظہ ہوں۔

وہ پھول جیسی شوخ تتلیوں سے اک جہاں مہک اٹھا
کہو تو ان میں کون تتلیاں ہیں
اور کون پھول ہیں؟
بہار
ہاں بہار کی نشاط خیز روح کی قسم،
مجھے تو کچھ خبر نہیں،

فطرت کی آغوش میں بے خبری و بے خودی کا عالم بہت عزیز ہے۔ یہی سبب ہے کہ وہ جب اس سے دور رہتے ہیں تو گھٹن محسوس کرتے ہیں۔ ان کی آرزو یہی ہے کہ وہ خود کو ارضی مناظر کے ماورائی دھندلکے میں لے جائیں تاکہ غم کی گھلاوٹ اور درد کی رسیلی کسک ان کے احساس نا آسودگی کو ایک نئی کروٹ دے سکے۔ خالد کے باطنی جذبوں میں ناتمامی و تنہائی کی سرسراہٹ ایک شوق بے تابانہ کا لازمہ ہے۔ وطن سے دوری اور مجبوری اس دھیمی دھیمی خلش کو اور بھی سوا کر دیتی ہے۔ اس وفور جذبہ کا والہانہ اور بے ساختہ اظہار ان کی نظم "نئی

دنیا" میں نہایت موثر پیرائے میں موجود ہے۔ جہاں غریب الدیاری کا ہیجان ایک خواب ناک فضا میں سانس لینے کی موہوم تمنا سے موسوم ہے۔

تمنا ہے کہیں باہر نکل جاؤں
اکیلا تجھ کو لے کر
اک نئی دنیا میں غیروں میں

گھر کے "ہڑکے" (HOMESICKNESS) کا یہ درد مندانہ احساس ان کی ایسی منظومات میں بھی جھلکتا ہے جن کی تخلیق ارض وطن میں ہوئی ہے۔ "چاندنی چوک میں" "کس قدر تنہا ہے تو" "ایک شام" اور "فوارہ" اسی کیفیت میں ڈوبی ہوئی نظمیں ہیں۔ جن میں لطیف غمگینی اور نامعلوم نامعلوم اداسی کے سائے لرزاں ہیں۔ یہ نظمیں کرب آمیز جھنجلاہٹ اور نرم و ملائم کلبلاہٹ لئے ہوئے ہیں۔ خالد کی رومانویت خوابوں کی تعبیر کے سلسلے میں ارضیت پسندی کی طرف بھی مائل ہے۔ وہ زمین سے وابستگی کو کبھی طفلی کی معصومیت کے تناظر میں مشاہدہ کرتے ہیں اور کبھی شباب کی سرمستی کے آئینے میں عکس ریز پاتے ہیں۔ ان کی یہ رومانویت ایسی دلاویز حیرتوں سے مملو ہے جو فطرت کے جمال سے دل میں پیدا ہوتی ہیں۔ فطرت کی مرقع کاری ان کے قلب و احساس کو لطیف تازگی سے ہمکنار کرتی ہے اور اپنی رعنائیوں کے ذریعہ مسرت کی تخلیق کرتی ہے۔ مثلاً "نظم انتخاب سے درج ذیل اقتباس ملاحظہ ہو۔

مجھے پہاڑوں سے ایک بے تاب انس تھا
عشق تھا مجھے ان کی عظمتوں سے
جہاں طفلی میں میری معصوم حسرتیں ان کو دیکھتی تھیں
شباب مستی میں میری سرشار الفتیں ان سے کھیلتی تھیں
وہ چھیڑنا ان کی رفعتوں کو
مری مصوری، فراز شعلہ
بلندیاں گاڈرڈ کی

تصدق حسین خالد کی رومانویت میں جمال دوستی، جستجوئے حسن، جذبات کی شدت اور احساس کی نزاکت کی عمومی صورتیں مبہم افسردگی، نسوانیت شعاری اور ماورائی ارضیت کو وجود میں لاتی ہیں۔ لیکن اپنی رومانوی شعری جہت کے باوصف وہ معاصر معروضی حالات و واقعات سے غیر متعلق نہ رہ سکے۔ سماجی و سیاسی حقائق اور اجتماعی مسائل کی طرف متوجہ ہوتے ہی بنی۔ ان کے دور میں سب سے نمایاں مسئلہ آزادی خواہی کا تھا۔ یہ صرف برصغیر کے مسلمانوں کا مسئلہ نہیں تھا بلکہ مسلمانان عالم کی خود مختاری کا مسئلہ تھا۔ لہٰذا شاعر جمال پسندی، نسوانی حسن کی طلسم زائی، مناظر فطرت کی ہوش ربائی اور شباب کی رعنائی کے پرکشش رنگوں اور زاویوں کو تھوڑی دیر کے لئے فراموش کر کے خارجی عوامل سے متحرک زندگی پر نگاہ کرتا ہے اور مایوسی واندوہ گیری کی فضا پر غلبہ پانے کی کوشش میں مصروف نظر آتا ہے۔ اس منہاج سے وہ تخیلی زاویے کو رجائیت کا رخ عطا کرتا ہے اور المیاتی زندگی کے حال کو مستقبل کی خوشگوار ابدیت سے ہمکنار کرنے میں مصروف عمل دکھائی دیتا ہے۔ "بھول جاؤ غم واندوہ کے دن" سے درج ذیل مصرعے بطور نمونہ پیش کئے جاتے ہیں۔

وہ سسکتے ہوئے، مرجھائے ہوئے، موت کے دن
بیت گئے
آج پامال ہے باطل کا طلسم
آج آزاد فضاؤں میں ہے سرگرم خروش
روح بے باک کی آتش نفسی،
اک نئے دور کی صبح
چیر کا سینہ مشرق کو ابھر آئی ہے
آؤ اس صبح کی رنگینی کو
سرخی خون شہیداں دے کر
ابدی سوز کا جوہر بخشیں

اس اقتباس نظم میں خارجی رنگ و آہنگ اس قدر حاوی ہے کہ اس پر ترقی پسند تخلیق کا گمان ہوتا ہے۔ یہ ٹھوس اور تلخ حقائق کا بے باکانہ اور براہ راست اظہار ہے۔ انداز اظہار میں خطابت غالب ہے۔ خالد کی فکر پر خارجی طرز ادا کا دباؤ ان کی نظم "کہ یہ بغاوت ہے" میں نہایت واضح ہے۔ جہاں شاعر جذبے کی بے باک سرکشی کو ظاہر کرتا ہے اور رومانوی انقلابیت کے تحت احساس برتری، قوت و جبروت اور

تغلب اور طاقت پر زور دیتا ہے۔ یہاں وہ شاعر رنگین بیاں نہیں رہتا بلکہ رجز خواں ہو جاتا ہے۔ اس کے الفاظ میں آگ کے شعلے اور طوفان کے تھپیڑے صاف معلوم دیتے ہیں۔ یہ ایک ایسی گھن گرج ہے جو راستے کے پہاڑوں سے بھی ٹکرا جانے کا حوصلہ رکھتی ہے۔ اس میں ایک ایسا جوش اور ولولہ ہے جو بغیر کسی ہچکچاہٹ کے انقلاب کی گہوارہ جنبانی کرتا ہے۔ یہ ایک ایسے خروش سے عبارت ہے جس کے ذریعے جذبہ ملی کو مختلف ذرائع سے بیدار کرنے کی تگ و تاز کی جا رہی ہے۔ مثلاً"

کرنا چیخ اٹھیں
جا نجھ بجیں
دھوم ہو نقاروں کی

انگلستانی سامراجیت کے حواری کرائے کے سپاہی یعنی ایک ایسی مخلوق سے تعلق رکھتے ہیں جنہیں شاعر انتہائی کراہت کی نگاہ سے دیکھتا ہے۔ خالد نے ان سراپا انکراہ زاویوں کی نہایت مشاقی کے ساتھ احساساتی عکس بندی کی ہے۔ "بن غازی کا ایک مجروح" "اشتہار" اور "ایک سپاہی کی دلہن" غلامانہ ذہنیت کے گھناؤنے رخ سے پردہ سرکاتی ہوئی نظمیں ہیں۔ شاعر اس المیے پر بالواسطہ طور پر انتہائی صدمے کی کیفیت میں مبتلا ہے کہ کرائے کا سپاہی عزت نفس کو فروخت کر کے دوسروں کے لئے مصروف جنگ ہے۔ درحالیکہ اسے یہ جنگ اپنی عزت نفس کے تحفظ کے لئے کرنی چاہئے تھی۔

خالد کے ہاں ترقی پسندانہ خیالات کی جھلک بھی پائی جاتی ہے۔ لامکاں تا لامکاں میں ایسی منظومات بھی ملتی ہیں جو طبقاتی ناہمواری کے شعور سے بھرپور ہیں۔ ان نظموں میں محنت کشوں کے جذبات و احساسات کو سماجی و اقتصادی ناانصافی کے تناظر میں پیش کیا گیا ہے۔ "یہ دیوار اونچی بنانی پڑے گی" اس نوع کی نظموں میں نمائندہ حیثیت رکھتی ہے۔

فنی اعتبار سے تصدق حسین خالد کی نظمیں نرم و نازک ملائم و گداز سبک و لطیف اور خوشگوار و ہموار انداز میں آگے بڑھتی ہیں۔ جن میں سلاست و روانی کی دلاویز کیفیت پائی جاتی ہے۔ ان کے آہنگ و سلوب میں کسی طرح کی ناگواری بدنمائی بدمزگی بے لطفی ناروا خروش اور سماعت گزند شور جیسی کیفیات کی بے نمکی یا تو سرے سے نہیں ہے یا نہایت معمولی قسم کی ہے۔ اس کا ایک سبب بحروں کا حسن انتخاب اور حسن استعمال ہے۔ ان کے مجموعہ کلام "لامکاں تا لامکاں" پر نگاہ ڈالنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ انہوں نے پندرہ کے لگ بھگ بحروں کے تانے بانے سے اپنی نظموں کی بنت کی ہے۔ اس اختصاص میں میراجی سے قطع نظر کوئی دوسرا ان کی برابری کا مدعی نہیں ہو سکتا۔ یہ بحور مانوس و غیر مانوس رواں اور بوجھل ہر دو طرح کی صفات رکھتی ہیں۔ لیکن ان بحروں کو اس خوش اسلوبی سے برتا گیا ہے کہ بوجھل اور غیر مانوس بحروں کے آہنگ میں بھی ایک پرتاثیر لطافت و جاذبیت پیدا ہو گئی ہے۔ انہوں نے آہنگ میں تنوع کی تخلیق کے پیش نظر زحافات کی پیوند کاری بھی کی ہے تاہم کہیں بھی ریشم میں ٹاٹ کا پیوند نہیں لگا۔ جس کے نتیجے میں بدآہنگی اور ناروا لڑکھڑاہٹ کو بار پانے کی مہلت یا سہولت دستیاب نہیں ہو سکی۔ ویسے انہوں نے ایسے مواقع بہت کم آنے دیئے ہیں کہ غیر مانوس یا بوجھل بحر سے آہنگ پیدا کریں۔ عام طور پر انہوں نے مقبول عام رواں دواں اور سبک و لطیف بحور سے واسطہ رکھا ہے۔ رمل ہزج اور متقارب ان کی پسندیدہ بحروں میں سے ہیں۔ تاہم ان کی زیادہ تر نظمیں رمل محذوف / مقصور اور رمل مخبون مقطوع میں ہیں۔ یہ اردو کی نہایت مقبول و محبوب بحریں ہیں۔ وہ خود اعتراف کرتے ہیں کہ "میں نے اردو شاعری کے مروجہ اوزان و بحور کو استعمال کیا ہے۔" (۳۸) اس کے باوجود مروجہ بحروں کے استعمال میں بھی انہوں نے جدت کا ثبوت فراہم کرنے کی سعی کی ہے۔ وہ ایک ہی نظم میں ایک سے زیادہ بحروں کے استعمال کے قائل ہیں اور اسے خلاف ضابطہ بھی تصور نہیں کرتے جیسا کہ ان کے درج ذیل اعتراف سے مترشح ہے۔

"میں ایک ہی نظم میں ایک سے زیادہ بحور کے استعمال کو جائز سمجھتا ہوں۔ قارئین اس کے نمونے میری نظموں میں پائیں گے۔ اسے میری عروض سے عدم واقفیت (پر) محمول نہ فرمایا جائے"۔ (۳۹)

تصدق حسین خالد کے اس ادعا کی تردید کرتے ہوئے ڈاکٹر سید عبداللہ لکھتے ہیں کہ:

"خالد نے بحر کا احترام کرتے ہوئے بھی بحر کو مقدس قرار نہیں دیا۔ وہ نظریے کی حد تک اس کا بھی قائل ہے کہ ایک ہی نظم میں ایک سے زیادہ بحور کا استعمال کیا جائے تاہم یہ درست ہے کہ اس نے اپنی نظموں میں کئی کئی بحور کا تجربہ کیا نہیں۔ (۴۰)

ڈاکٹر سید عبداللہ کا یہ کہنا بڑی حد درست ہے کہ خالد نے ایک نظم مختلف بحروں کا تجربہ نہیں کیا۔ اس کی تفصیل یہ ہے کہ انہوں نے اگرچہ اپنی منظومات میں زحافات کو آزادانہ طور پر برتا ہے۔ لیکن اس کے باوصف ان نظموں میں بالعموم ایک سے زاید بحور کا استعمال نہیں ہوا۔ مجموعی طور پر ان کی ایسی نظموں کا آہنگ یکساں رہتا ہے اور اس میں بنیادی نوعیت کا کوئی تغیر واقع نہیں ہوتا۔ البتہ "تارے سے" ایک ایسی نظم ہے جن میں بیک وقت تین طرح کی بحریں استعمال کی گئی ہیں۔ یہ الگ بات اس نظم میں بھی ہر مصرعے میں کوئی الگ اور مختلف بحر استعمال نہیں ہوئی۔ پوری نظم دو بندوں پر مشتمل ہے۔ پہلے بند کے ابتدائی ۹ مصرعوں میں ایک بحر کا استعمال کیا گیا ہے اور باقی چودہ مصرعوں میں ایک دوسری بحر کا استعمال ہوا ہے۔ دوسرا بند اپنی طرز کے لحاظ سے پہلے بند سے قطعی علیحٰدہ نوعیت کا ہے۔ اس کی بحر

بھی پہلے بند کی بحروں کے بالعکس علیٰحدہ وزن کی حامل ہے۔ اس تمام نظم میں جن زحافات کا استعمال کیا گیا ہے وہ بھی غیر متعلق نہیں ہیں، بلکہ اپنی مخصوص بحر کے ساتھ الحاق کا عروضی جواز رکھتے ہیں۔ نظم کا بحروار تجزیہ پیش کیا جاتا ہے۔ اولین نو مصرعے جو ایک ہی بحر میں یکساں آہنگ رکھتے ہیں اس طرح ہیں۔

رات اندھیری
تیرہ و تار،
ہر دے دہلانے والی ـــــ
بادل کالے کالے، اوج فضا میں ٹھہرے ہوئے،
دیووں نے جیسے ڈیرے ہوں ڈالے ـــــ
تاریکی سی تاریکی!
ہاتھ کو ہاتھ نہ سوجھے
ایک ستارا کانپتے کانپتے ابھرا
دور، ایک ایسی دنیا میں

آغاز میں رات کے اندھیرے اور سناٹے کی فضا کو ظاہر کرنے کی غرض سے ایک نرم رو بحر کو استعمال میں لایا گیا ہے ـــــ بعد ازاں نظم جب ایک نئی جہت کا رخ کرتی ہے تو اس تبدیلی کے لازمے کے طور پر، بحر میں بھی تغیر پیدا ہو جاتا ہے۔ لہٰذا اگلے چودہ مصرعے جو نئی بحر میں ہیں، اس طرح ہیں۔

میں نے اس تارے سے پوچھا
کیا تیرے دل کی تمنا ہے
جو دیس سے اپنے نکلا ہے؟
یہ رات کہ سورج بھی ڈر کر
دامن میں چھپا کر کرنوں کو
مغرب میں پہاڑوں کے پیچھے
غاروں میں کہیں جا دبکا ہے
تو تنہا، وسعت گردوں کی ان لامحدود فضاؤں میں
آنکلا ہے،
کیا آگ ہے تیرے سینے میں
تو جس سے پیہم جلتا ہے؟
کیا تجھ کو روشن کرنا ہے
جو دیس سے اپنے نکلا ہے؟

ان مصرعوں میں استعمال ہونے والی بحر کی سلاست و روانی اور آہنگ کا رنگ پہلی بحر میں جاری و ساری آہنگ سے علیٰحدہ نوعیت رکھتا ہے۔ تاہم ہر دو بحروں کے آہنگ میں کوئی جلی امتیاز نہیں ہے۔ نہایت خفیف سا فرق ہے۔ موخر الذکر بحر، اول الذکر کے مقابلے میں کسی حد تک تیز رفتار واقع ہوئی ہے۔ اس کی یہ تیز روی اس ماحول کی گمبھیرتا سے ہم آہنگ ہے، جسے نظم کے اس مخصوص حصے میں پیش کرنے کی سعی کی گئی ہے۔ نظم کا اگلا بند جو اختتامی ہے ایک تیسری قسم کی بحر سے مختص ہے جو درج ذیل ہے۔

دل کی دنیا میں کیا حشر سا برپا اس نے
آشنایانہ اس انداز سے دیکھا اس نے
خفتہ جذبات میں آشوب تلاطم اٹھا
ڈبڈباتی ہوئی آواز میں جب اس نے کہا
"میں چمکتا ہوں جہاں کی ابدی ظلمت پر
ہستی مردہ کی یخ بستہ، حزیں وسعت پر
جس طرح، رات کی رانی، کی نواؤں سے چمن
ہو کے مسحور مئے حسن مہک اٹھتا ہے

مری تخلیق کا مقصد ہی درخشانی ہے
یہ درخشانی
یہی میرے لئے کافی ہے۔"

اس بند کی بحر میں سابقہ دونوں بحروں سے زیادہ تیزی پائی جاتی ہے۔ اسی لئے آہنگ میں بھی بلند آہنگی پیدا ہو گئی ہے۔ جس نے آہنگ میں "حشر سا برپا" کرنے کی کیفیت کا التزام فراہم کرنے کی کوشش کی ہے۔ اور "آشوب تلاطم" اٹھانے کی حالت کو آشکار کیا ہے۔ نظم اس مرحلے پر تیزی کے ساتھ کلائمکس کی طرف بڑھتی ہوئی معلوم دیتی ہے اور جب اندھیری شب "درخشانی" سے بدل جاتی ہے تو نقطۂ عروج حاصل ہو جاتا ہے۔ یوں شاعر نے مختلف کیفیات کے احساس کو اس کے حسب حال ادا کرنے کی مہارت سے کام لیا ہے اور بر موقع و بر محل بحروں کے استعمال سے اپنی مشاقی کے ساتھ ساتھ مختلف بحروں کی مزاج شناسی کا ثبوت بھی بہم پہنچایا ہے جس سے نظم کے تاثر میں قابل لحاظ اضافہ ہوا ہے۔ اس نظم میں نہ صرف تین مختلف بحروں کو استعمال کیا گیا ہے بلکہ ہر بحر سے مختص حصے کے مصرعوں کی تعمیر کا انداز بھی مختلف ہے۔ شروع کے حصے میں پورے طور پر آزاد نظم کے طریق کار کو اختیار کیا گیا ہے۔ لہٰذا مصرعے جذبے کے دباؤ اور آہنگ کے بہاؤ کی نوعیت کے اعتبار سے چھوٹے بڑے ہیں۔ دوسرے حصے کے مصرعوں کی اکثریت یکساں وزن کی حامل ہے۔ یہ حصہ آزاد نظم سے زیادہ معریٰ نظم کے قریب ہے۔ آہنگ کا حاوی رنگ صاف طور پر نظم معریٰ کی مماثلت کو ظاہر کر رہا ہے۔ نظم کے تیسرے حصے میں اختتامی دو مصرعوں سے قطع نظر بقایا تمام مصرعے مساوی الوزن ہیں۔ علاوہ ازیں اس بند کے اولین چھ مصرعے مثنوی کی شکل میں قافیے کا التزام بھی رکھتے ہیں۔ یعنی ہر دو مصرعے باہم مقفیٰ ہیں۔ آخری دو مصرعے بھی ایک ہی مصرعے کے دو ٹکڑوں پر مشتمل ہیں جنہیں مربوط کر دیا جائے تو حاصل شدہ مصرعہ دیگر ۹ نو مصرعوں کی حامل بحر پر صد فیصد پورا اترتا ہے۔ لگتا ہے اس مصرعے کے بھی شعوری طور پر دو حصے کئے گئے ہیں۔ جس طرح کے عمداً "وارداتا" ایک نظم میں تین بحروں کے استعمال کا تجربہ کیا گیا ہے۔ خالد کے اس تجربے کے پیچھے مغربی آزاد شاعری کے مطالعہ کا ہاتھ ہے۔ فرانسیسی اور انگریزی نظموں میں بیک نظم بلکہ بیک مصرعہ بھی ایک سے زیادہ بحروں کے استعمال کو روا سمجھا جاتا ہے۔ شاعر اس تکنیک سے تنوع پیدا کرتے ہیں۔ خالد بھی اس رنگ سے متاثر ہوئے ہیں۔ جس کا انہوں نے حسب ذیل الفاظ میں خود بھی اظہار کیا ہے۔

"میں اپنی تکنیک پر کچھ زیادہ نہیں کہنا چاہتا۔ یہ فرانسیسی اور انگریزی آزاد شعر اور اس پر انگریزی ناقدان فن کی تنقید کے مطالعہ کا نتیجہ ہے۔ میں نے خذ ما صفا "ودع ما کدر پر عمل کرتے ہوئے فرانسیسی اور انگریزی آزاد شعر کے صرف ان پہلوؤں کو اپنایا ہے جو اردو شاعری کی روایات سے متناقض نہیں اور جو ہمارے فن عروض سے باآسانی ہم آہنگ ہو سکتے ہیں۔" (۳۱)

خالد کے اس بیان سے واضح ہوتا ہے کہ انہوں نے جب آزاد نظم گوئی کی جانب توجہ کی تو نمونے کے طور پر فرانسیسی اور انگریزی فری ورس کو پیش نظر رکھا اور ان کی تکنیک کی زیادہ سے زیادہ تقلید کرنے کی سعی کی۔ جہاں تک ان کا یہ کہنا ہے کہ انہوں نے آزاد شعر کے صرف ان پہلوؤں کو اختیار کیا ہے جو اردو شاعری کے روایات سے متناقض نہیں اور اردو فن عروض سے ہم آہنگ ہونے کی صلاحیت رکھتے ہیں تو ایسا کرنا ان کے کسی اجتہاد کی دلیل نہیں ہے۔ اس لئے کہ اردو میں شعر کہنے کے لئے اردو عروض کا کم یا زیادہ سطح پر سہارا لینا ان کی مجبوری تھا۔ ایسا نہ کر کے وہ اردو میں آزاد نظم کا تجربہ کر ہی نہیں سکتے تھے۔ کسی بھی شعری تجربے کو اس کی زبان میں پہلے سے موجود روایت سے قطعی طور پر باہر رہ کر کامیابی سے ہمکنار کیا ہی نہیں جا سکتا۔ البتہ ایک ہی نظم میں ایک سے زیادہ بحروں کا استعمال خالد کی اولیت ہے۔ اس سے پیشتر کسی شاعر کے ہاں اس نوع کا تجربہ نہیں ملتا۔ یہ یقیناً پیروی مغربی کی دین ہے۔ انہوں نے مغربی آزاد نظم کی ایک اور جدت بھی مستعار لے کر اسے اردو کی "آزاد نظم میں برتنے کا تجربہ کیا ہے۔ انہوں نے اس جدت طرازی کے تحت ارکان کی یکسانی کی روایت سے انحراف کیا ہے۔ جس کی وضاحت وہ اس طرح کرتے ہیں کہ:

"میں نے اردو شاعری کے مروجہ اوزان و بحور کو استعمال کیا ہے لیکن ان کے ارکان کی یکسانیت کو ترک کرتے ہوئے انہیں شعر کے تحت کر دیا ہے۔ اور شعر کو ان کے استبداد سے آزاد کر دیا ہے۔" (۳۲)

خالد نے ارکان کی یکسانی کو توڑنے کے لئے عمداً "مصرعے کے درمیان میں بحر کے رکن کو نامکمل رہنے دیا ہے اور نامکمل رکن کے استعمال سے پیدا ہونے والے خلا کو پر کرنے کے لئے وقفے کا اہتمام بالالتزام کیا ہے۔ مکمل وضاحت کے لئے ان کی نظم "یہ جواں ہمت اٹھے" کا درج ذیل تقطیع شدہ نمونہ پیش کیا جاتا ہے۔

یہ پہاڑ ــــ / رفعتوں کے / عظمتوں کے / رازدار
فاعلات + ن / فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلان
دور تک پھیلے ہوئے
فاعلاتن / فاعلن

وادیاں ـــــ / لہلہاتے / کھیت دامن / میں لئے
فاعلا + (تن) / فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلن
(کس قدر تنہا ہے تو)
تھم گئی ـــــ / ان کے اٹھنے / سے ـــــ
فاعلا + (تن) / فاعلاتن / فا
زمیں گر / تی ہوئی
علاتن / فاعلن

درج بالا مصرعوں میں خط کشیدہ ارکان وہ ہیں جنہیں ادھورا رہنے دیا گیا ہے۔ اور ان کے بعد وقفے (PAUSE) کا استعمال کیا گیا ہے۔ وقفے کی ضرورت ہی اس لئے پڑی تاکہ اس سے قبل الفاظ کے مجموعے کو الگ سے پڑھ کر دم لیا جائے اور پھر مصرعے کے باقی حصے کو نئے سرے سے ادا کیا جائے۔ رکن کو نامکمل چھوڑنے سے جو خلا پیدا ہوتا ہے وقفہ اسے پورا کرتا ہے۔ اس طرح وقفہ رکن کے باوجود جز کو فرضی طور پر پورا کرنے کا فریضہ سرانجام دیتا ہے۔ بصورت دیگر اگر ارکان کو یکساں انداز میں استعمال کیا جائے تو خط کشیدہ مصرعے، بحر کے وزن سے خارج ہو جاتے ہیں۔ لہٰذا وقفے کو ایک طرف کر دیا جائے تو مصرعہ روانی سے ادا نہیں ہو سکتا اور اس کا آہنگ گر کے کھانے لگتا ہے۔ نامکمل رکن کے محذوف جزو کو پورا کرنے کے لئے وقفے کا التزام کر کے خالد نے انگریزی کے **کیٹالکٹک فٹ** (CATALECTIC FOOT) سے استفادہ کیا ہے۔ اس طرح خالد نے ارکان کی یکسانی کو ختم کر کے جس جدت طرازی کو اردو آزاد نظم میں متعارف کرانے کا تجربہ کیا ہے وہ نہ صرف اردو شاعری کی روایت سے متناقض ہے بلکہ اس کا فن عروض سے بھی کوئی علاقہ نہیں ہے۔ لہٰذا ڈاکٹر عبداللہ کی "سخن ور" میں آزاد نظم کے حوالے سے خالد کی آزاد نظم کے بارے میں پیش کردہ حسب ذیل رائے جزوی طور پر درست اور جزوی طور پر محل نظر ہے۔ ڈاکٹر عبداللہ لکھتے ہیں کہ:

"آزاد نظم کا ایک اہم تقاضا یہ ہے کہ اس میں پوری نظم ایک مکمل آہنگ کا احساس دلائے۔ اور بندوں کے اندر چھوٹے بڑے مصرعے مل کر ایک ایسا نغمہ بیدار کریں جس کے آہنگ میں وحدت تاثر پائی جاتی ہو۔ خالد کی نظموں میں یہ آہنگ اور داخلی وحدت موجود ہے ـــــ اور اس کی نظموں کا آہنگ بھی یک نظام ہے، منتشر نہیں۔" (۴۳)

بے شک تصدق حسین خالد کی ایسی نظموں میں جہاں ارکان کی یکسانیت کو ترک کیا گیا ہے وہاں آہنگ یک نظام رہا ہے لیکن وہ منتشر ہونے سے محفوظ نہیں رہ سکا۔ اس میں کوئی دوسری رائے نہیں ہے کہ انہوں نے ایسی نظموں میں آزاد نظم کی روح کو پوری طرح سمونے کی بڑی حد تک کامیاب کوشش کی ہے اور نظم کو کسی ایک ہی بحر کے رکن کے تابع بھی رکھا ہے۔ تاہم ان نظموں میں آہنگ کا نظام وقفے کے عمل کے التزام ہی سے برقرار رہتا ہے۔ جس کے لئے باقاعدہ اہتمام کرنا پڑتا ہے۔ بصورت دیگر آہنگ ایک رکن کے زیر انتظام' یک نظام ہونے کے باوجود منتشر ہو جاتا ہے۔ یہ وقفے آہنگ کی زنجیر تسلسل کی چھوٹی ہوئی کڑیوں کی جگہ پر کرتے ہیں۔ ایسا آزاد نظم کی مغربی تکنیک کا اثر ہے۔ اور اس تکنیک کا تجربہ کرنے میں کوئی قباحت بھی نہیں ہے تاہم اس تکنیک کے تجزیے سے ظاہر ہوتا ہے کہ خالد کا یہ دعویٰ وزن سے خالی ہے کہ انہوں نے آزاد شعر کا جو تجربہ کیا ہے وہ مغربی عناصر شعری کے باوجود اردو شاعری کی روایت و عروض سے ہم آہنگ ہے۔ اس لئے کہ اردو شاعری کا مزاج خالد کی اس تکنیک سے کوئی قدرتی میل نہیں رکھتا۔ اس لئے کہ اردو شعری مزاج ایسے "یک نظام" آہنگ پر یقین رکھتا ہے جس میں ارکان کے دو ٹکڑے کر کے انہیں الگ الگ مصرعوں میں تقسیم نہیں کیا جاتا۔ اردو شعری مزاج کسی مصرعے کو ایک ہی آہنگ میں بغیر رکے تسلسل سے ادا کرنے کا عادی ہے۔ ارکان کی یکسانیت کو توڑنے کی تکنیک کے نتیجے میں ایک سکتے کا احساس ہوتا ہے یا آہنگ میں ایک بے آہنگی سی محسوس ہوتی ہے۔ کوئی قاری اس تکنیک کے حامل مصرعوں کو اس وقت تک درست آہنگ میں ادا کرنے سے قاصر رہتا ہے جب تک وہ اس تکنیک کے مغربی رویے سے آگاہ نہ ہو اور اسے پیش نگاہ رکھنے کی احتیاط ملحوظ نہ رکھے۔ اردو شعری مزاج کے مطابق وقفے کا استعمال خیال کے افہام کے لئے ہوتا ہے 'وزن برابر کرنے' آہنگ کی چھوٹی ہوئی کڑی یا کڑیوں کو پورا کرنے یا مصرعے کی از سر نو ابتداء کرنے کے لئے نہیں ہوتا۔ تصدق حسین خالد کی آزاد نظموں میں وقفے کے استعمال کی ایسی صورتیں بھی ہیں جہاں وقفے کی موجودگی یا ناموجودگی سے آہنگ کی روانی میں کوئی فرق نہیں پڑتا۔ ان کی نظم "لب شاعر کی فضا خنداں تھی" کا نمونہ تقطیع کے ساتھ ملاحظہ فرمایئے۔

عشق،
فاع
مجبو / رِ طلب خو / ـــــ شاعر
لاتن / فعلاتن / فعلن

حسن،
فاع
مخمو / ر، چھلکتا / ہوا ساغر / ــــ سلمے!
لاتن / فعلاتن / فعلاتن / فعلن
نیند،
فاع
وہ آ / نکھیں ــــ نماں خا / نۂ راز
لاتن / فعلاتن / فعلان
نیند ــــ مستی / کی ادا ــــ جھو / م کے آئی،
فاع لاتن / فعلاتن / فعلاتن
بری
فعلن

تقطیع کا مندرجہ بالا عمل اس وضاحت کو جلو میں لئے ہوئے ہے کہ شاعر نے وقفے کے استعمال سے جس رکن کو نامکمل چھوڑ دیا تھا اگلے لفظ کے ساتھ مربوط ہو جانے کے بعد اس کی تکمیل ہو جاتی ہے۔ وقفے کا یہ استعمال نظم کی بحر کے آہنگ کو کسی طور پر بھی مخالفانہ انداز میں متاثر نہیں کرتا۔ رکن کی دو مصرعوں میں ایسی تقسیم ہی وہ تقسیم ہو سکتی ہے جسے اردو عروض سے متناقض قرار نہیں دیا جا سکتا اور اس کا رشتہ کسی نہ کسی انداز میں روایت سے جڑا رہتا ہے۔ اس نظم میں طویل اور مختصر دونوں طرح کے وقفوں کو استعمال میں لایا گیا ہے۔ مختصر وقفہ کو سکتے (، ــــ COMMA) کی صورت میں ظاہر کیا گیا ہے جبکہ طویل وقفے (PAUSE) کو خط (ــــ) کی علامت سے اجاگر کیا گیا ہے۔ خیال کی ضرورت کے تحت وقفے کو سالم رکن کے بعد بھی استعمال کیا گیا ہے اور بسا اوقات اسے رکن کے وسط میں بھی استعمال کیا گیا ہے تاہم یہ سکتے اور وقفے بحر کے وزن و آہنگ کے راستے میں حائل نہیں ہوتے اور ان وقفوں کے اقتضا کے مطابق رک رک کر نظم کو پڑھا جائے تو شاعر جن احساسات و جذبات کو پیش کرنا چاہتا ہے ان کے ابلاغ سے شعری تاثیر و تاثر میں نمایاں اضافہ ہوتا ہے۔ اس نظم کے مصرعے خالد کی آزاد نظم نگاری کی تکنیک کے ایک اور پہلو کی طرف بھی اشارہ کرتے ہیں جس سے مصرعوں کی قامت و طوالت ظاہر ہوتی ہے۔ محولہ بالا نمونے میں بعض مصرعے اس قدر مختصر ہیں کہ وہ یک لفظی ہیں۔ مثلاً "عشق، حسن، نیند اور بری وغیرہ۔ یہ یک لفظی مصرعے اس قدر کم طویل اور خفیف ہیں کہ یک رکنی بھی نہیں ہیں بلکہ نصف رکنی ہیں۔ اگر ان کی نظموں کا مجموعی طور پر محض ناظرانہ جائزہ لیا جائے تو یہ حقیقت بغیر کسی تردد کے آشکار ہو جاتی ہے کہ ان کے ہاں طویل مصرعوں کی تعداد مختصر مصرعوں کے مقابلے میں نہایت قلیل ہے۔ ان کا مختصر مصرعہ نویسی کا رجحان ان کے اسلوب کے اس منہاج کو روشنی میں لاتا ہے کہ وہ بنیادی طور پر ایجاز و اختصار اور رمزیت و ایمائیت کی طرف مائل ہیں۔ ان کی زیادہ تر کوشش یہی ہوتی ہے کہ زیادہ سے زیادہ بات کو کم سے کم الفاظ میں بیان کر دیا جائے۔ تاہم اس سے یہ تاثر نہیں پیدا ہو جانا چاہئے کہ وہ تفصیل و وضاحت کے قطعی منکر ہیں۔ ایسا بھی نہیں ہے۔ وہ وسعت و صراحت کو بھی قابل لحاظ مناسب مقام تفویض کرتے ہیں تاہم ان کی طبع جوہر دار کا ہنر اشارت و رمزیت ہی میں کھل کر واضح ہوتا ہے۔ انہوں نے اس ہنر کو جہاں جہاں بھی سلیقے کے ساتھ برتا ہے کلام میں دلکشی و رعنائی اور تاثیر و دلربائی پیدا ہو گئی ہے۔ ان کے اس ایمائی طرز ادا نے ان کی نظموں کو پہلوداری فراہم کی ہے۔ مختصر گوئی سے ایک ایسی تہ داری ابھری ہے جس نے بسا اوقات سطحی خیال کو بھی بھرپور بنا دیا ہے۔ اس ضمن میں مصرعوں کی تعمیر کے تکنیکی طریق کار کو بھی اہمیت حاصل ہے جسے نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ ڈاکٹر سید عبداللہ کے بقول:

"خالد کے یہاں مصرعوں کی تعمیر کا نظام کئی طرح کا ہے۔ کہیں طویل اور کوتاہ مصرعے یکے بعد دیگرے ــــ کہیں دو تین طویل پھر کوتاہ ــــ کہیں دو تین کوتاہ پھر طویل ــــ بہر صورت تعمیر میں تاثر اور نغمے کی وحدت اکثر دلآویز اور مکمل ہے ــــ ایک مصرع بڑی لطافت سے دوسرے مصرعے میں جذب ہو جاتا ہے۔ مصرعے کا اختتام جامد نہیں بلکہ دوسرے مصرعے میں ڈھل جانے کے لئے خود بخود بیتاب نظر آتا ہے۔" (۴۴)

ڈاکٹر سید عبداللہ نے تصدق حسین خالد کی آزاد نظم نگاری کی تکنیک میں مصرعوں کی تعمیر کی ایک خصوصیت یہ بیان کی ہے کہ وہ جامد نہیں ہیں اور ایک مصرعہ دوسرے مصرعے میں ڈھل کر نکلتا ہے۔ مصرعوں کی اس تعمیر کا تعلق بھی مغربی بالخصوص انگریزی آزاد نظم سے ہے۔ اس تکنیک کے لئے ENJAMBEMENT کو پیش نگاہ رکھا جاتا ہے۔ جس کی رو سے مصرعے ایک دوسرے میں پیوست ہو کر آگے بڑھتے ہیں۔ مصرعوں کی تعمیر کے اس سلسلے سے الفاظ اور معانی کی روانی کا سلسلہ کئی کئی مصرعوں تک جاری رہتا ہے اور جہاں خیال کا بہاؤ اور آہنگ کا دھارا رکتا ہے تو وہاں معنی کی تکمیل بھی ہو جاتی ہے۔ مصرعوں کا یہ مسلسل انداز کسی ایک رکن کے مصرعے پر اختتام پذیر نہیں

ہوتا بلکہ بعض دفعہ پورے پورے بند کو محیط ہوتا ہے اور یہ مکمل بند ایک اکائی کی تشکیل کرتا ہے۔ اس تکنیک کے تحت تشکیل پانے والی منظومات درحقیقت استرافی (STROPHE) کے آہنگ کے تابع ہیں۔ مثال کے طور پر خالد کی نظم "کاش" کا درج ذیل اقتباس ملاحظہ ہو:

کاش سورج ڈوب جائے
اس چمکتی دھوپ
ان گاتے ہوئے چشموں
مصفا وادیوں
نیلے پہاڑوں
زرفشاں، ہنستی ہوئی آزاد لہروں،
خوش ادا پھولوں کو
تاریکی کا دیو ہولناک
پیس ڈالے ——
ظلمتیں اٹھیں، گریں، پھیلیں، بڑھیں
کاش یہ کرنیں کہ جن کی تابشوں سے
زندگی
پھوٹتی ہے
ایک گہرے غار کی
تہ میں گم ہو جائیں
تاریکی کے بادل، تہہ بہ تہہ، امڈیں
لوھکتے، لڑکھڑاتے گر پڑیں

استرافی (STROPHE) کے آہنگ میں گندھی ہوئی ایک مختصر نظم "ایک شام" کا انداز بھی قابل توجہ ہے۔

پہاڑ کی بلندیوں سے
بڑھتے سائے
گرتے آرہے ہیں ——
شام کی فسردگی میں
ایک سرخ ڈور سی افق کی
جھلملا رہی ہے ——
وادیوں میں
اک اداس راگنی کی گونج سی لپک گئی،
برہ کی آگ،
نغمہ بن کے جاگ اٹھی۔
افق کی ڈور ٹوٹ کر
کسی عمیق غار کی سیاہیوں میں کھو گئی،
اداس راگنی کی گونج
چیخ بن کے رہ گئی!

استرافی (STROPHE) کے جس آہنگ کا رنگ و انداز درج بالا مثالوں میں سامنے آتا ہے اسے مغربی آزاد نظم کی اساسی خصوصیات میں سے ایک تصور کیا جاتا ہے۔ خالد نے بھی اپنی نظم کے لئے اس وصف کو مغربی آزاد نظم سے اخذ کیا ہے۔ جس کے باعث اس نوع کی منظومات کے مصرعوں کو باہم ملا کر ایک ہی سانس میں ادا کرنا پڑتا ہے تو پھر ہی کسی معنی کی تکمیل ہوتی ہے اور خیال کا تکملہ عمل میں آتا ہے۔ اگر کوئی ایسی نظموں کو مصرع مصرع کر کے ادا کرنے کی سعی کرتا ہے تو یقیناً آہنگ بھٹک جاتا ہے اور اس کی لرزش بوجھل انداز پیدا کر دیتی ہے۔

"ENJAMBEMENT" کے زیر اثر اس تکنیک کا استعمال خالد کی شعوری کاوشوں کا نتیجہ ہے۔ وہ ارادتاً "اس خصوصیت کے

ساتھ اپنی آزاد نظم کی تعمیر کرنا چاہتے تھے جیسا کہ ان کے درج ذیل بیان سے بھی واضح ہے۔

"مروجہ بحور میں ایک نظم یا غزل میں جملہ مصرعے ہم مقدار ہوتے ہیں اس لئے ہر مصرع ایک معین جگہ پر آکر ختم ہو جاتا ہے۔ جہاں سے دوسرا مصرع شروع ہوتا ہے۔ میں اس کے خلاف ہوں اور ENJAMBEMENT کو جائز قرار دیتا ہوں۔ یعنی یہ کہ ایک مصرع کے الفاظ اور معانی دونوں کا بہاؤ آنے والے مصرعے میں اس طرح ہو کہ وہ اس کا اہم جزو ہو جائے اور دوسرے مصرع کے کسی حصہ میں تکمیل معنی کے بعد ختم ہو سکے۔" (۴۵)

تصدق حسین خالد نے مغربی ادبی دبستانوں سے استفادہ کر کے آزاد نظم میں کئی ایک طرح کے اور بھی تجربات کرنے کی کوشش کی ہے۔ مثلاً" وہ اپنے اولین مجموعہ کلام سرود نو ہی میں یہ دعویٰ بھی کرتے ہیں کہ ان کی آزاد نظموں میں سے

"بعض نظموں میں سرریلزم اور تاثریت کا اثر بھی موجود ہے۔" (۴۶)

اور اس کی دلیل یہ پیش کرتے ہیں کہ:

"ان نظموں میں قارئین جابجا تنہا کلامی اور مکالمہ کا استعمال پائیں گے۔" (۴۷)

تاہم سرریلزم (SUR – REALISM) اور تاثریت (IMPRESSIONISM) کے باب میں ان کے ادعا کا ثبوت ان کی آزاد نظموں کے مندرجات و مواد سے دستیاب نہیں ہوتا۔ سرریلزم کی تحریک در حقیقت حقیقت کے رد عمل کے نتیجے میں پیدا ہونے والی ایک تحریک تھی۔ اس تحریک سے پیشتر دادا تحریک نے روایت کے قوی روابط کو باغیانہ تخریب کاری سے توڑنے کی سعی کی تھی۔ (۴۸) دادا تحریک کے ایک پرجوش رکن آندرے برتیوں نے ۱۹۲۲ء میں اس تحریک سے علیحدگی اختیار کر لی اور محض دو برس کے عرصے میں دادا ازم کی بغاوت خواب اور تحت الشعور ی کو ایک دوسرے میں ملا دیا۔ اس طرح اس نے روحانی اور ثقافتی رشتوں سے انسانی جبلتوں کو آزاد کرنے کی سعی کا آغاز کر دیا۔ (۴۹) جسے سرریلزم کے نام سے موسوم کیا گیا۔ ترقی پسند تحریک کی طرح اس ادبی تحریک نے بھی باقاعدہ اپنا ایک تحریری منشور شائع کیا اور اپنے نظریات کی ترویج کے لئے رسالوں کا اجراء بھی کیا۔ آندرے برتیوں کے جاری کردہ منشور کی رو سے سرریلزم کا مدعا یہ تھا کہ آزاد نفسیاتی عمل کے زیر اثر تخلیقات کا ظہور عمل میں آئے۔ اس تخلیقی عمل کے لئے جو گائیڈ لائن دی گئی وہ یہ تھی کہ "تحت الشعور میں ڈوب کر فن کی تخلیق۔" (۵۰) ہونی چاہئے۔ اس تحریک نے شروع شروع میں مصوری پر اپنے اثرات قائم کئے اور بعد ازاں ادب بھی اس کے دائرہ اثر میں آ گیا۔ سرریلزم کا مفہوم یہ ہے کہ حقیقت سے ماورٰی بھی ایک مزید حقیقت موجود ہے۔ اس نظریے کے تحت فنون میں ایسے پیکروں کو پیش کیا گیا جو شعور اور لاشعور کے نقطۂ اتصال پر جنم لیتے ہیں۔ ان تمثالوں کو فنکار کی باطنی آنکھ جس انداز اور شکل میں دیکھتی ہے اس طور پر انہیں صفحۂ قرطاس پر لانے کی سعی کرتی ہے۔ لہٰذا سرریلزم کا نظریہ تخلیق کسی تخلیق کار کے آزاد تلازمۂ خیال کی رو کو ایک ایسی برتر شکل میں پیش کرنے کا مدعی ہے جس میں ذہنی پیکر حقیقت کے مشابہ نہیں ہوتا بلکہ خود ہی عین حقیقت ہوتا ہے۔ اس طرح سرریلزم خواب اور حقیقت کو ایک نقطۂ امتزاج پر اکٹھا کرنے کی کوشش کا نام ہے۔ ہربرٹ ریڈ کے بموجب سرریلزم تخلیق کے زاویے کے رخ کو مشاہدے کے بجائے وجدان' تجزیے کے بجائے ادغام اور حقیقت کے بجائے تمثال کی جانب پھیر دیتا ہے۔ (۵۱) سرریلزم کے ان خصائص کا کوئی بھی عکس تصدق حسین خالد کی آزاد نظم پیش نہیں کرتی۔ لہٰذا ڈاکٹر سید عبداللہ کا کہنا بجا ہے کہ:

"اب رہا قصہ SUR–REALISM کا۔ سو یہ بھی خالد کے یہاں ہمیں نظر نہیں آتا۔ یہ شعور کی وہ صورت ہے جو لاشعور کے بے ربط' غیر قدرتی' غیر حقیقی' غیر مرتب خیالات (دیوانے کے خواب کے مانند) بے ہنگم مجذوبیات پر مبنی ہے۔ اور غیر حقیقی بے ربطی اس کا وصف خاص ہے ____ محض ابہام اور پیچیدگی کو اس کے ثبوت میں پیش نہیں کیا جا سکتا ____ خالد کے یہاں مکمل ربط و نظم موجود ہے۔ ہم آہنگی ہے۔ شعور ہے اور کہیں بھی وہ بات نہیں جسے SUR–REALISM کا ظہور کہا جا سکے۔ بلاشبہ تنہا کلامی کہیں کہیں ہے مگر یہ SUR–REALISM نہیں شعور نفس ہے۔ جو فکر پر مبنی ہے۔ اس کے لئے مکالے بھی ہیں جن کے کردار مخفی رکھے گئے ہیں مگر تخیل اس ربط کو آسانی سے دریافت کر سکتا ہے اور پھر یہ بھی ہے کہ یہ محض تکنیک ہے اس کا تعلق لاشعوریت سے نہیں۔ اور یہ تکنیک ڈرامائی شاعری میں بکثرت مروج ہے غرض خالد کے کلام میں تنہا کلامی اور مکالمہ بھی ہے لیکن اسے SUR–REALISM کی کوئی صورت قرار دینا درست نہ ہو گا۔ زیادہ سے زیادہ یہ ہے کہ ہمیں اس کی بعض نظموں میں ابہام ملتا ہے' لیکن یہ ابہام بے ربطی کی وجہ سے نہیں بلکہ علامتوں کے ایک خاص طریق تنظیم کی وجہ سے ہے۔ جن میں شاعر نے اپنے تمام قاعدے کے برعکس کچھ پردہ داری کی ہے۔ (۵۲)

اس طرح یہ ثابت ہو جانے کے بعد کہ تصدق حسین خالد کی آزاد نظموں میں سرریلزم کے کوئی آثار و شواہد موجود نہیں ہیں انہوں نے سرریلزم کے جواز میں "خود کلامی" کو پیش کیا ہے۔ ہرچند "تنہا کلامی" ان کی نظموں کی ایک جاندار خصوصیت ہے اور "باتیں" "یہ جہاں میرے لئے ہے" "پھر وہی روز کی بات" اور "یہ بغاوت" وغیرہ نظموں میں بات چیت کے اس انداز نے انہیں دلچسپ اور پرکشش بنا دیا ہے۔ اور ایک ڈرامائی احساس کی گمبیرتا بھی پیدا کی ہے لیکن اس سب کچھ کے باوجود وہ سرریلزم کی بنیاد پر استوار نظمیں نہیں ہیں۔ لہٰذا

اب ان کے دوسرے دعوے کی طرف رجوع کیا جاتا ہے۔ جس کے تحت انہوں نے اپنی نظموں میں تاثریت (IMPRESSIONISM) کے اثرات کا ذکر کیا ہے۔ تاثریت بنیادی طور پر ایک ایسا دبستان اظہار ہے جس کی بنیاد فکر کی بجائے اسلوب پر ہے۔ اس تحریک میں مرکزی حیثیت تاثر کو تفویض ہے۔ میتھو آرنلڈ اور سینٹ بیونے شے کو اسی حالت میں دیکھنے پر زور دیا کہ جس طور وہ دکھائی دے رہی ہوتی ہے۔(۵۳) لہٰذا خارج کی دنیا میں پھیلے ہوئے جمال کو دیکھنے سے قلب و نگاہ پر جو تاثر قائم ہوتا ہے اسے تخلیقی گرفت میں لینے کا نام تاثریت ہے۔ والٹر پیٹر اپنی کتاب "نشاۃ الثانیہ" میں لکھتا ہے کہ:

"خارجی دنیا کا تجربہ چند تاثرات کا مجموعہ ہے جس کی نوعیت انفرادی ہوتی ہے۔ ان میں سے ہر تاثر خلوت میں بیٹھے ہوئے شخص کا انفرادی تاثر ہے اور اس نے ایک تماقیدی کی طرح اس تاثر کو اپنے ذہن کے نہاں خانے میں قید کر رکھا ہے۔ تاثر زمانی لحاظ سے محدود ہے کہ وقت لامتناہی طور پر قابل تقسیم ہے۔ اس لئے تاثر کا یہ لمحہ بھی موجود ہونے کے باوجود ناموجود ہو جاتا ہے۔" (۵۴)

اس نقطۂ نگاہ کے مطابق لمحے کی ابجکٹیوریت کا نقش ابھرتا ہے۔ لہٰذا تاثریت کی بنیاد فقط لمحہ موجود پر رکھی گئی ہے۔ یوں تاثریت کے تحت معرض وجود میں آنے والی تخلیق محض ایک لمحے سے اکتساب حظ کرنے کے میلان سے وابستہ ہے۔ زولا اور فلابیر اس دبستان کے اظہار کے بانیو مبانیوں میں سے ہیں۔ انیسویں صدی کے آخری ربع میں اس تحریک نے مصوری، موسیقی اور ادب پر یکساں طور پر اپنے اثرات مرتب کئے ہیں۔ ابتدا" جب اس کا رشتہ محض مصوری سے استوار تھا تو یہ پورے طور پر خارج سے علاقہ رکھتی تھی تاہم جب اس نے ادب کی جانب رجوع کیا تو خارجیت کی جگہ داخلیت کو اولیت حاصل ہو گئی۔ فرانسیسی حقیقت نگاروں، زولا اور فلابیر کی حقیقت نگاری کے خلاف رد عمل سامنے آنے پر تاثریت نے اپنا رشتہ اس سے توڑ لیا۔ روس میں چیخوف اور امریکہ میں اشروڈ، ایزرا پاؤنڈ اور ایمی لاول اس تحریک کے سربر آوردہ نمائندے قرار دیئے جا سکتے ہیں۔ رفتار وقت کے ساتھ ساتھ اس تحریک کے اثرات یورپ سے باہر دیگر براعظموں کے چھوٹے بڑے ملکوں تک بھی پہنچے تو وہاں کے دانشور اور تخلیق کار بھی اس سے متاثر ہوئے۔ اس طرح تصدق حسین خالد نے بھی اس سے اثر لیا لیکن تاثریت کی تحریک کی معنوی گہرائی تک جا کر اسے آزاد نظم کی روح میں سمونے کی کوئی کامیابی حاصل نہ کر سکے۔ کسی چیز سے متاثر ہونا اور ہے اور متاثر ہونے کے بعد اسے تخلیق کا واقعی حصہ بنانا اور اپنی تخلیق کی بنیاد اس پر قائم کرنا اور ہے۔ تجزیے کے اس مرحلے پر مزید نقد و استحسان کے لئے ڈاکٹر سید عبداللہ کا استخراج نتائج درست اور برموقع ہے جسے پیش کیا جاتا ہے:

"IMPRESSSIONISM (تاثریت) وہ دبستان اظہار ہے جس سے متعلق شاعر اور مصور حقیقت کے محض اس روپ کی عکاسی کرتے ہیں جو اصلا" نہیں بادی النظر میں مرئی ہوتا ہے۔ وہ اصل شے کو نہیں پہلی نگاہ میں نظر آنے والی مرئی حقیقت کی تصویر کشی کرتے ہیں۔ یہ لمحے کی تصویر____ یعنی اس جھلک کی نقش آرائی ہوتی ہے جو تخیل کی آمیزش کے بغیر آنکھ کی بے آمیز رہنمائی میں تیار ہوتی ہے۔ کوئی کوشش کرے تو خالد کی بعض نظموں میں لمحے کی تصویری پیش کش کا یہ اسلوب نکل آئے گا لیکن میرے خیال میں یہ بے ضرورت ہے...... اگرچہ بعض نظموں کی استعاریت میں حقیقت کی وہ گریزپا جھلک بھی ہے جسے حقیقت کی وہ تعبیر کہا جا سکتا ہے جس میں تخیل و تفکر کے بجائے محض آنکھ پر انحصار کیا جاتا ہے تاہم یہ ضرور محسوس ہوتا ہے کہ شاعر مرئی کی تصویر کشی میں خاص دلچسپی لیتا ہے مگر مرئیات میں تشریحی تفصیل سے پرہیز کر کے ان کی لمحات کی گریزپا جھلک دکھانے پر اکتفا کرتا ہے ____ اس کی تصویروں کو اشیاء کے بجائے اشیاء کی ایک جھلک کے اشارے کہا جا سکتا ہے۔ اور یہ تاثریت کا انداز ہے۔ بایں ہمہ اس طرز کو باقاعدہ IMPRESSIONISM کا اہتمام نہیں کہا جا سکتا____ اس کے برعکس، اگر کوئی اصرار کرے تو خالد کی نظم" غار" کو اظہاریت (EXPRESSIONISM) کا ایک نمونہ قرار دیا جا سکتا ہے۔ مگر یہ خیال بھی کچھ زیادہ درست نہ ہو گا کہ مذکورہ بالا دونوں اسالیب ادب سے زیادہ مصوری سے متعلق ہیں اور خالد کے یہاں مصوری جتنی بھی ہے ادب کے حدود میں ہے اور فن آب و رنگ سے ضمنا" ہی متعلق ہے۔" (۵۵)

ڈاکٹر سید عبداللہ کا اخذ کردہ یہ نتیجہ درست ہے کہ ڈاکٹر تصدق حسین خالد کی بعض منظومات میں مصوری کے عکس جھلکتے ہیں اور یہ سب کے سب ادب کے دائرے میں ہیں۔ خالد کے ہاں طرز اظہار کی صورت میں تمثالیت (IMAGISM) کا میلان ملتا ہے۔ وہ سمعی، بصری اور حرکی تمثالوں کے توسط سے نہایت اثر انگیز شعری فضا بندی کرنے کا ملکہ رکھتے ہیں۔ ان کی ایک نظم "پشیمانی" میں تمثال گری کے خوبصورت دلآویز نمونے موجود ہیں۔ مثلا"

موت کا راگ نفیری پہ بجاتی اٹھی،
لو، جھلتی ہوئی لو
اٹھی،
بڑھی،
ریت پر جیسے دھواں اڑتا ہو،

سرسراہٹ سی درختوں میں ہوئی'
پتے مرجھا گئے'
گرنے لگے'
وہ ان کے کھڑکنے کی صدا—— میرے خدا'

امیجز کی کیفیت و نوعیت' واردات قلب اور شعری عناصر کی ضروریات کے تحت تبدیل ہوتی رہتی ہے۔ وہ تمام تلازمات و خیالات' مشاہدات و معروضات اور تراکیب و الفاظ جو بیرون ذات واقع ہیں' محاکات میں جگہ پاتے ہیں۔ نئے پیکر نئی رفتار قلبی کی رونمائی کرتے ہیں۔ پیکر تراشی کا فن فقط حسین و جمیل تمثالیں ہی متشکل نہیں کرتا بلکہ ہر رس پیکروں کے ایک تسلسل کا قیام بھی عمل میں لاتا ہے جس سے اجتماعی اور انفرادی ہر دو سطحوں پر ایک نقش گری کی نمود ہوتی ہے۔ اس طرح محاکاتی عمل قطعیت کو رونما کرنے کے باوجود ایمائیت سے بھی منسلک رہتا ہے۔ اس کا پس منظریہ ہے کہ شاعر تمثال کی تخلیق میں اس معروضی سلیقے کا انتظام رکھتا ہے۔ جس کے تحت کوئی تصویر اگرچہ تصور میں کامل ہوتی ہے لیکن عملی طور پر اس میں ادھورا پن بھی شامل ہوتا ہے' جسے ناظر یا قاری اپنی قوت متخیلہ کی مدد سے مکمل کرتا ہے۔ وضع تمثال کا یہ رویہ جدید نقطۂ نگاہ کا حامل ہے۔ اس لئے کہ روایتی شاعری میں تمثال کی ابتدائی صورتیں تشبیہ و تمثیل کے رنگ میں رونما ہوتی ہیں۔ شاعر اولاً" کسی شے یا حقیقت کو آشکار کرتا ہے اور بعدہ تشبیہاتی یا محاکاتی طور پر اس کی وضاحت و صراحت کرتا ہے۔ مغربی تکنیک کے تتبع میں جدید شاعر وضاحت و صراحت کی مذکورہ صورت کو رمز و ایما اور اجمال و اختصار میں سمونے کا قرینہ استعمال کرتا ہے۔ جیسا کہ تصدق حسین خالد کی زیر تجزیہ نظم کے درج ذیل اقتباس سے مترشح ہے۔

اک گھٹاٹوپ اندھیرے میں جھکائے ہوئے سر
ہاتھ آنکھوں پہ رکھے
بیٹھی ہے غمگین اداسی
مجبور'
پہلو میں افسردہ خموشی کو لئے۔
سانس رکنے لگا'
خوں جمنے لگا'
بے کلی ڈھونڈتی پھرتی تھی پناہ
رینگتا رینگتا خوف آیا—— سسکتا ہوا سانپ!
بے کلی کانپ اٹھی'
خوف جھپٹ کر اٹھا—— بے کلی نزع میں تھی
مجھ کو بچا—— میرے خدا

اس نظم کے علاوہ خالد کی دیگر نظموں میں سے "غار" "ایک پتی" اور "تصویر" میں بھی ایمجری کا موثر استعمال ہوا ہے اور علامتی پیکر تراشی کو بھی ملحوظ رکھا گیا ہے۔ "تصویر" خاص طور پر قابل توجہ ہے۔ خالد کی طویل نظموں کے مقابلے میں مختصر نظمیں علامتی اظہار کا زیادہ بہتر قرینہ پیش کرتی ہیں۔ طویل نظمیں اپنے تفصیلی رویے کے تحت موثر تاثر کو بکھیر کر رکھ دیتی ہیں اور ان میں وہ اپیل باقی نہیں رہ جاتی جو جذبات و احساسات کو اپنی مٹھی میں رکھتی ہے۔ کوئی نقش دل پر قائم ہوتے ہوئے رہ جاتا ہے۔ "سینٹ جیمز پارک" میں یہی کچھ ہوا ہے۔ البتہ وہ مختصر نظمیں' جو ایک لمحے کے تاثر پر قائم ہیں تاثیر سے بھرپور ہیں۔ ان کی اساس استعاراتی ہے اور ان کی اٹھان علامتی ہے۔ علامت کے ملحقات و اضافات کے غیر واضح اشارات و مطابقات قوت متخیلہ کو دعوت دیتے ہیں کہ وہ خلا کو پر کرنے اور ابہام کو وضاحت میں بدلنے کی کاوش سے لذت اندوز ہو۔ ظاہر ہے اس کاوش کے نتیجے میں جو نقش ابھرتا ہے وہ گہرا بھی ہوتا ہے اور دیرپا بھی۔ اس سلسلے میں "آنکھیں" "یقیناً" ایک اچھا نمونہ ہے:

گہری جھلیں
صدیوں سے بھید چھپائے
سپنوں کا گہوارہ
تاروں کی چھاؤں کے نیچے

....

بادل جھوم رہے ہیں

گہری جھیلیں

ایک اور مثال دیکھیے جس میں شاعر کی چشم تخیل رنگین خواب دیکھنے میں مصروف ہے۔وہ سیر کر رہا ہے، جوں جوں اس کے قدم آگے بڑھتے ہیں حسین و جمیل اور انواع و اقسام کے رنگوں سے مزین خیالوں کا سلسلہ بھی پھیلتا جاتا ہے۔ کہ ایسے میں دفعتاً" اس کی نظر ایک معصوم صورت کی بھولی بھالی لڑکی پر پڑتی ہے، جو

ہنستی ہوئی دھوپ کے دامن میں
ہلکے سروں میں کچھ گاتی
لالے کے خود رو پھولوں کو چن چن اٹھاتی جاتی تھی

شاعر اس حسن بے پروا کو متوجہ کرتے ہوئے راستہ دریافت کرتا ہے، جس کے جواب میں

لڑکی نے سر کو جنبش دی
پھولوں کو اٹھایا اور ان سے
اک کونا کھیت کا دکھلایا
دو شوخ سی ننھی تیتریاں
بے باک
آزاد فراغت سے، واں ناچتی کودتی پھرتی تھیں

یہ نظم علامتی پیرائے کا دلآویز بیان ہے۔ اسی طرح کا انداز نظم "اعجاز" میں بھی پایا جاتا ہے جس میں جمال و عشق کی تصوراتی حالت اور اس کی جادوئی کیفیت کو استعجاب و اعجاز کے انداز میں پیش کرنے کی سعی کی گئی ہے۔ عالم یہ ہے کہ ع "دل جانتا ہے لیکن لب تک جذبات کا آنا مشکل ہے" استعجاب کی ایسی ہی کیفیت نظم "شبنم" میں عکس ریز ہے۔ اس نظم میں "شب" "زہر" "سحر کی پری" اور "آفتاب" جیسی علامتیں حسن و جمال اور عشق و محبت کے ملحقات و جذبات کو بیانیہ صورت میں پیش کرتی ہیں۔ جذبے کی وارفتگی کا ایسا ہی نمونہ نظم "پیام" ہے۔ جہاں ایک لحظۂ بے تاب اس طرح بے حجاب ہوتا ہے۔

مجھے امید ہے تیری محبت سے
کہ تیری روح میری روح کا پیغام لینے کو
بڑھے گی، بے حجاب این و آں آغوش وا ہو کر

ہر چند تصدق حسین خالد کی آزاد نظم میں علامتی طرز اظہار کا شیوہ ملتا ہے اور اپنی اس تخلیقی خصوصیت کا انہیں خود بھی احساس ہے جس کا ذکر کرتے ہوئے انہوں نے اپنے اولین مجموعہ کلام سرود نو کے دیباچہ میں لکھا ہے کہ:

"میں مغرب کی علاماتی (SYMBOLIST) اور تمثالی (IMAGIST) شاعری سے بھی متاثر ہوا ہوں اور ان کے نمونے قارئین کو میری نظموں میں ملیں گے۔" (۵۶)

تاہم ان کی منظومات علامت اور امیج کے جدید تصور و معیار سے مطابقت نہیں رکھتیں۔ انہوں نے علامتیں استعمال ضرور کیں ہیں لیکن ان میں سے بیشتر کا رنگ و انداز قدیم ہے۔ مثلاً "شمع ناتواں" ان کی ایک علامتی نظم ہے۔ جس میں شمع علامتی معنوں میں آتی ہے۔ اہل ادب اور شائقینِ سخن اس امر سے بخوبی آگاہ ہیں کہ شمع ایک ایسی علامت ہے جسے روایتی غزل میں کثرت کے ساتھ محبت اور امید کے لئے استعمال کیا جاتا رہا ہے۔ مذکورہ نظم میں بھی شمع انہی معنوں سے وابستہ ہے۔ شمع کی لو کی کپکپی کو عشق کی غم زدگی کے طور پر ظاہر کیا گیا ہے۔ اس طرح نظم "یونہی" میں ستارے بچوں کی علامت ہیں۔ علامتوں کا یہ استعمال بیرونی دنیا کی چیزوں میں مطابقتوں کی جستجو کے میلان کو منکشف کرتا ہے۔ اس طرح علامت وضاحت کی طرف مائل ہو جاتی ہے اور ایک واضح مفہوم کی قربت اختیار کر لیتی ہے جبکہ جدید علامتی نظریہ یقینی معنویت کو علامت کے ذیل سے خارج تصور کرتا ہے۔ خالد کی نظم پشیمانی بھی علامت کے پیٹرن کی امین ہے۔ اس میں "لو" پشیمانی کے خیالات سے جنم لینے والی کیفیت کا شاخسانہ ہے۔ خارجی ماحول کی علامات میں "سانپ" خوف کی علامت ہے۔ یہ نظم اپنی علامات کے سیاسی مفاہیم سے بھی مملو ہے۔ تیرگی کا لرزیدہ ہونا اور کرنوں کا راستہ پانا حریت کی کامرانی کا ثبوت ہے۔ تیرگی غلامانہ جذبات کی نمود کرتی ہے۔ ترقی پسند نظریے کے مطابق تیرگی غلامی کے علاوہ سرمایہ داری کی بھی علامت ہے۔ "سانپ" کی علامت حریت کے راستے میں حائل دیواروں کو ظاہر کرتی ہے۔ یہ خارجی سیاسی فضا پر حاوی غیر ملکی حاکمیت کا پیدا کردہ وہ استبداد ہے۔ جس نے بری طرح لاشعور کو اپنے شکنجے میں جکڑ رکھا ہے۔ یہ نظم زمانی لحاظ سے اس عہد کی نمائندگی کرتی ہے جب آزادی کی تحریک اپنے پورے شباب پر تھی۔ یہی وجہ ہے کہ اس نظم میں استعمال ہونے والی علامتیں جذبات حریت اور احساس آزادی کی گمبھیرتا کو پیدا کرتی ہوئی معلوم دیتی ہیں۔ خالد کی نظم "بوڑھے پیڑ" بھی ایک ایسی علامتی نظم ہے جس میں خارجی زندگی سے مشابہتوں کی تلاش کا رویہ ملتا ہے۔ "بوڑھے پیڑ" کہولت اور بڑھاپے کی نشاندہی

کرتے ہیں۔ اسی طرح "ایک پیڑ" میں علامت کے لئے وضاحتی عمل کا طریق کار اپنایا گیا ہے۔ "برگ ہائے زرد رنگ" اور ان کا ٹہنیوں سے گرنا ماہ و سال کی وضاحتوں سے عبارت ہے۔ جس انداز سے زندگی کے برس بیتے ہیں' بعینہ پتے درختوں سے علیٰحدہ ہوتے ہیں۔ علامت میں اس طرح کا مشابہتی و مطابقتی پیرایہ اور نظموں میں بھی پایا جاتا ہے۔ علامت سازی کا یہ طریق کار لاشعوری طور پر علامت کے تشکیلاتی عمل سے مختلف ہے۔ میراجی کی شعری تخلیقات میں علامت شعوری کیفیات سے جنم لیتی ہیں اور مشابہتی رویہ بہت ہی معمولی ہے' جبکہ تصدق حسین خالد جب تک علامت کی خارج سے مشابہت پیدا نہ کرلیں آگے نہیں بڑھتے۔ مثلاً"

ایک پیڑ
کہرے سکڑے ہوئے
سمٹے ہوئے برگ ہائے زرد رنگ
ٹہنیوں سے گر رہے ہیں ٹوٹ کر
اک نحیف آواز لرزاں
پیس و پیس
واپسیں روحوں کا رقص بازگشت

خالد کی نظم "بوڑھا درخت" میں بھی مطابقتوں ہی کا طریق کار اپناتے ہوئے علامت گری کا سامان بہم پہنچایا گیا ہے۔ یہ مطابقتیں حیات گزراں کے تصور کو آشکار کرتی ہیں۔ "طوفان" آلام روزگار ہیں۔ "پتوں کے جھومر" اور "پھولوں کے گہنے" خوشگوار زمانے کی دلیل ہیں۔ اس طور پر زندگی دو پہلو رکھتی ہیں یعنی پریشانی اور شادمانی۔ نتیجتاً "بوڑھا درخت اسی دکھ سکھ کے مرکب سے تیار زندگی کی علامت ہے۔

طوفان آئیں' طوفان جائیں
پربت کی خاموش تنہائیوں میں
سینے کو تانے
سب جھیلتا ہوں
"پتوں کے جھومر' پھولوں کے گہنے"
میں نے بھی پہنے
تیری نگاہوں میں' میری بہاروں کی
رت چھا رہی ہے
مری نگاہوں نے وہ رت بھی دیکھی
یہ رت بھی دیکھی
پتوں کے بادل چھائے ہوئے تھے
میں کھو چکا تھا —— گم ہو گیا تھا
اب میں ہی —— میں ہوں
اک تیر —— بن کر آکاش کی سمت اڑنے لگا ہوں"

اس طرح تصدق حسین خالد کا آزاد نظم نگاری کے سلسلے میں مکمل جدت کا رویہ ابھر کر سامنے نہیں آتا۔ ان کی علامت نگاری بھی نیم جدت اور نیم روایتی میلان سے متصف ثابت ہوتی ہے اور وہ مغربی شعریات سے متاثر ہونے کے باوجود مشرقی شاعری کے ملحقات سے پورے طور پر الگ نہیں ہو پاتے لہٰذا ان کا یہ دعویٰ بھی کہ "آزاد شعر اختیار کرنے کے بعد میں نے اپنے آپ کی پرانی تشبیہات' استعارات' تراکیب سے یکسر آزاد کر دیا۔" (۵۷) کوئی زیادہ وزن نہیں رکھتا اور صداقت سے تہی معلوم ہوتا ہے۔ مثلاً" جہاں تک ان کے استعمال تراکیب کا معاملہ ہے یہ بھی کسی قدر قابل تجزیہ ہے۔ ان کے اہم ترین بلکہ مداح ناقد ڈاکٹر سید عبداللہ اس ضمن میں ان کی ستائش کرتے ہوئے رقمطراز ہیں کہ:

"خوش ترکیبی خالد کا خاص فن ہے —— یہ سرمایہ اسے اقبال و غالب سے ملا ہے۔ مثلاً" نازپروردۂ عشرت کدہ تنہائی۔ حسن کی تمکین ادائی۔ ذہن کی آشفتہ کاری (نظم صبح ازل) کائنات دہر کا آئینہ پرکار (نظم میری روح)۔ یہ درست ہے کہ مکمل اور ٹکسالی آزاد نظم میں بول چال کے قریب ہونے کی شرط اہم ہے مگر ہمارے یہاں آزاد نظم کا کوئی بھی شاعر تراکیب سے بچ نہیں سکا۔ ممکن

ہے میراجی بچا ہو۔ ن۔ م۔ راشد نہیں بچا' اختر الایمان نہیں بچا' فیض نہیں بچا۔۔۔۔۔ یوں خالد نے فارسی ترکیبوں سے آزاد ہونے کی کوشش میں کہیں کہیں وہ استعاری صفات (جملوں کی صورت میں) بھی استعمال کی ہیں جو بعد میں فیض وغیرہ نے کیں۔ مثلاً" سسکتے ہوئے سائے۔ رینگتے ہوئے اندھیرے وغیرہ وغیرہ۔" (۵۸)

یہ درست ہے کہ تصدق حسین خالد کی آزاد نظموں میں اچھی اور خوبصورت ترکیبیں بھی موجود ہیں لیکن اسے خالد کا خاص فن قرار نہیں دیا جا سکتا۔ بلکہ واقعہ یہ ہے کہ جس طرح دیگر شعراء نے ترکیبوں کو عمومی انداز میں استعمال کیا ہے اسی طرح خالد نے بھی انہیں اپنی نظموں میں جگہ دی ہے۔ اس سلسلے میں انہوں نے کسی خصوصی وصف یا نمایاں ہنر کا مظاہرہ نہیں کیا۔ خوش ترکیبی والی بات بھی زیادہ تر خوش فہمی پر مبنی ہے۔ اس لئے کہ خالد کی نظموں میں اچھی بری ہر طرح کی ترکیبیں استعمال ہوئی ہیں۔ بلکہ کئی ایک مقامات پر تو انہوں نے اعتدال و میانہ روی کو بھی اک طرف رکھ دیا ہے۔ اور نتیجتاً ترکیب کی خوش وضعی کی جگہ بد وضعی پیدا ہو گئی ہے۔ مثلاً" پیام" جیسی خوبصورت نظم میں "عناں برداشتہ" اور "انجمنی قرطاس" جیسی بو جھل اور بھدی تراکیب نظم کی خوش آہنگی کو کثیف بنا دیتی ہیں۔ صورت واقعہ ملاحظہ ہو۔

اگر اس رات' اس بے راہ رستے پر
کوئی جذبہ دل بے تاب سے اٹھ کر
عناں برداشتہ نکلے
تو کیا تو کھول دے گا انجمی قرطاس کے نقشے

جہاں تک ڈاکٹر سید عبداللہ کا یہ کہنا ہے کہ خالد نے فارسی ترکیبوں سے آزاد ہونے کی کوشش کی ہے۔ خالد کے کلام میں اس کا بھی عملی ثبوت نہیں ملتا۔ زیادہ دور جانے کی ضرورت نہیں خود ڈاکٹر سید عبداللہ نے جن ترکیبوں کو خوش ترکیبی کے ذیل میں شمار کیا ہے ان پر فارسیت کا گہرا رنگ غالب ہے۔ مفرس تراکیب کی ان کے کلام میں کوئی کمی نہیں ہے اور بعض اوقات تو یہ ترکیبیں ثقالت بھی پیدا کرنے لگتی ہیں اور فصاحت مجروح ہوتی ہوئی معلوم دینے لگتی ہے۔ خاص طور پر جہاں ایک سے زیادہ اضافتوں کا استعمال ہوا ہے وہاں تو اردو شعری ذوق گرانی محسوس کرنے لگتا ہے۔ مثلاً" طائر پروردہ الہام" "شاداب خون آفتاب" "مے آشام ذوق" اور "ناز پروردہ عشرت کدہ تنہائی" وغیرہ ایسی تراکیب ہیں جو غلط تو نہیں ہیں لیکن سودا کا قصیدہ ضرور یاد دلاتی ہیں۔ اور آزاد نظم جسے "بول چال کی زبان" کے قریب ہونا چاہئے اپنے دامن میں قصیدے کی زبان رکھ کر عجیب و غریب معلوم دینے لگتی ہے۔ دیکھا جائے تو حقیقت میں خالد کا کوئی بھی "خاص فن" نہیں ہے۔ مطلب یہ کہ ان کی آزاد نظم کا کوئی وصف وصوف نہیں۔ انہوں نے اس سلسلے میں ہر طرف لپکنے کی کوشش کی ہے اور مشرق و مغرب سے جو کچھ بھی ہاتھ لگا اسے ایک دفعہ بس لے لینے کی جلدی کی ہے' جس سے ان کی آزاد نظم کی کوئی انفرادی جہت متعین نہیں ہو سکی۔ اور کوئی ایسا خصوصی اور اس طرح کا نمایاں نقش ابھر کر سامنے نہیں آسکا جو صرف ان ہی کی آزاد نظم میں پایا جاتا ہو اور کسی دوسرے کے ہاں اس کی نمود نہ ہوئی ہو۔ یوں انہوں نے ہر مزاج کی نظم کہنے کی سعی کی ہے۔ سنجیدہ اسلوب کے ساتھ طنزیہ اسلوب بھی اختیار کیا ہے۔ بعض نظموں میں تو طنز کی دھار خاصی تیز ہو گئی ہے۔ خاص طور پر جب وہ کسی نظم کو چونکا دینے والے انداز میں ختم کرتے ہیں تو طنز کا نشتر اور بھی کاٹ دار ہو جاتا ہے۔ بالخصوص "ایک کتبہ" کی مثال ملاحظہ ہو:

شیر دل!
میں نے دیکھے تیس ۳۰ سال'
پے بہ پے فاقے'
مسلسل ذلتیں'
جنگ
روٹی
سامراجی بیریوں کو وسعتیں دینے کا فرض'
ایک لمبی جانکنی'
سو رہا ہوں اس گڑھے کی گود میں
آفتاب مصر کے سائے تلے'
میں کنوارا ہی رہا
کاش میرا باپ بھی!۔۔۔۔۔

خالد کی نظموں میں کاٹ کا یہ شیوہ اور بھی کئی ایک منظومات میں ملتا ہے۔ مثلاً" کس قدر تنہا ہے تو" "یہ جواں ہمت اٹھے" اور

"ایک اشتہار" وغیرہ اسی قبیل کی نمایاں نظمیں ہیں۔

مجموعی طور پر خالد کی آزاد نظم کے بارے میں یہ نتائج اخذ کیے جا سکتے ہیں کہ انہوں نے مغربی اسالیب اور یورپی و امریکی اظہار کے دبستانوں سے متاثر ہو کر اردو نظم بالخصوص آزاد نظم نگاری کے لئے اپنی تخلیقی صلاحیتوں کا استعمال کیا۔ مذکورہ مغربی رجحانات اور مشرقی رویّوں کے امتزاج سے آزاد نظم کو تقویت بہم پہنچانے کی سعی بسیار کی۔ اور اس طرح آزاد نظم کے اولین شعراء میں جگہ پائی۔ یہ ساری نمایاں کاوشیں اپنی جگہ مسلم ہیں لیکن اس امر واقعہ کا کیا کہ ان کی آزاد نظم کی شاعری فکری عمق سے تہی ہے۔ اس میں وہ تفکر و تفلسف نہیں ہے جو ذہن کو دعوت تامل دے۔ یہ نظمیں اس گداختگی اور لوچ سے بھی خالی ہیں جو دل کو قبضے میں لے لے۔ یہاں بھی اتنا گداز نہیں ہے کہ ذوق سماعت اس کے طلسماتی اثر میں اسیر ہو کر رہ جائے۔ خالد کے فکر و فن پر بیک وقت اقبال، غالب، اختر شیرانی اور مغرب کے رومانی و علامتی شعراء کی شعریت کے معمولی معمولی اثرات ہیں۔ وہ فکری و فنی سطح پر آزادہ رو واقع ہوئے ہیں۔ لہٰذا کسی خاص مطمع نظر، فلسفے، نظریے یا اسلوب سے وابستہ نہیں ہیں۔ اسی لئے بیگم سلمیٰ تصدق حسین کا کہنا ہے کہ "وہ کسی ریت، کسی نظریے، کسی فلسفے یا کسی مسلکے کے شاعر نہیں، وہ ہر جتی اور ہر سو خرام ہیں۔"(۵۹) چنانچہ ان کی اس "ہر جتی" اور ہر سو خرامی نے ان کے نظم کو ایک واضح سمت میں نمایاں ہو کر تخصیصی پہچان فراہم نہیں ہونے دی۔ جس سے ان کا شعری میلان بکھرا رہ گیا۔ اس بکھراؤ میں بے شک قابل قدر "مال" بھی ہے۔ لیکن اس کی عدم یکجائی نے اس کی اہمیت کو دبا رکھا ہے۔ اس بکھراؤ کے پیچھے شاید خالد کی مزاجی تلون کا ہاتھ ہے۔ جس کا انہیں خود بھی احساس ہے۔ اور وہ شعوری یا غیر شعوری طور پر یہ اشارہ دے گئے ہیں کہ

"نہیں، اشعار تو کیا ہیں،
طبیعت کے تلون کا تماشا دیکھتے جاؤ"

چنانچہ ڈاکٹر سید عبداللہ کی یہ رائے درست ہے کہ "خالد کی شاعری میں فکری گہرائی نہیں۔ جیسا کہ پہلے بیان ہوا کہیں کہیں ذوق استفسار ہے۔ تجزیے کی فرصت شاعر کو نہیں ملی۔ زندگی کی گریزپائی، لمحات مسرت کی ناپائیداری، حسن کی پامالی کے مضمون بہت سی نظموں میں ہیں۔ نظم تماشاگاہ عالم کے سب سوال، توجہ خیز ہیں، مگر جواب موجود نہیں۔ تاہم فکر کی دبی دبی ایک لہر ہے۔ اس قسم کی نظموں میں شاعر ایمرسن کا ہمزاد نظر آتا ہے ___ یا یوں کہئے اس پر اقبال کے دور اول کی رومانی فکری لطافت کا پرتو ہے۔"(۶۰)

پروفیسر وقار عظیم کے نزدیک خالد کی شاعری عدم مرکزیت کا شکار ہے اور فکر و فنی اوصاف سے فارغ ہے۔ جس کے باعث وہ کشش اور دلچسپی کے ایسے لوازمات نہیں رکھتی جو شعری ذوق رکھنے والوں کی توجہ کو اپنی جانب مبذول کر سکیں۔ ان کا کہنا ہے کہ "ڈاکٹر خالد کی شاعری میں کوئی مرکزی خیال نہیں اور نہ اس کے محسوسات پر ملکی زندگی کی کشاکشوں کا کوئی نمایاں اثر موجود ہے۔ اس لئے فکر کی حیثیت سے بھی اس میں کوئی ایسی بات نہیں جو پڑھنے والوں کو اپنی طرف کھینچ سکے اور یہی وجہ ہے کہ ان کی شاعری نئی شاعری کے دور میں ایک ایسے فنی تجربے کا نمونہ ہے، جو فکری حیثیت سے بھی لوگوں پر کوئی اثر نہیں ڈالتا اور شاعرانہ ترنم کے نقطۂ نظر سے بھی۔"(۶۱)

ن۔م۔راشد :

۲۹ اپریل ۱۹۳۹ء کو جس حلقۂ ارباب ذوق کی بنیاد رکھی گئی اس کے تحت تخلیق ہونے والی جدید شاعری اور اس کی تحریک کے سربر آوردہ ناموں میں ایک ممتاز ترین نام ن۔م۔ راشد کا بھی ہے۔ شروع شروع میں ن۔م۔ راشد چاہے ترقی پسند نقطۂ نظر سے نظری اختلاف کے باعث اس تحریک کو کچھ زیادہ قابل اعتنا نہ بھی سمجھتے ہوں تاہم ترقی پسند مکتب فکر کے ادباء و شعراء سے ان کے شعوری یا غیر شعوری ربط و ضبط کو نظرانداز نہیں کیا جا سکتا۔ فیض احمد فیض کے اولین مجموعہ کلام نقش فریادی کا دیباچہ ن۔م۔ راشد نے تحریر کیا۔ ماورا فیض احمد فیض کے نام معنون ہے اور ماوراء کا دیباچہ معروف ترقی پسند افسانہ نگار کرشن چندر کا لکھا ہوا ہے۔ لیکن بعد میں ن۔م۔ راشد ترقی پسند تحریک کے خارجی شیوۂ شعرگوئی سے نظریاتی اختلاف کرتے ہوئے داخلی پیرایۂ نظم نگاری سے مخصوص ہو گئے۔ اس کے باوجود ان کی نظم میں خارجیت کے اثرات رہے لیکن انہوں نے ان اثرات کو داخلی واردات سے ہم آہنگ بھی کیا۔ روایت، تصوف اور روحانیت و مابعد الطبیعیات کے خلاف رد عمل ان کی شاعری میں آخر تک ملتا ہے۔ یہ رد عمل ترقی پسندانہ خیالات کے زیر اثر ہی پیدا ہوا۔ البتہ انہوں نے تکنیکی سطح پر اجتہاد اور جہاد کا شعار اپناتے ہوئے آزاد نظم کو اس ذوق و شوق، شد و مد اور جوش و جذبہ سے اپنایا اور اسے مروج کرنے کے لئے ایسی کد و کاوش کی کہ ہر دو کا نام ایک دوسرے کے لئے لازم و ملزوم ہو گیا۔ ن۔م۔ راشد نے تواتر کے ساتھ آزاد نظم کی ادبی مجلوں میں اس کی اشاعت کے اہتمام سے بھی غفلت نہیں برتی، حلقۂ ارباب ذوق کے پلیٹ فارم سے بھی اسے متعارف کرنے میں سرگرمی کا مظاہرہ کیا۔ جس کے نتیجے میں انتہائی قلیل مدت میں نہ صرف آزاد نظم کا اعتبار قائم ہو گیا بلکہ اسے عروج کی خاطر خواہ بلندیاں بھی حاصل ہو گئیں۔ یہ ن۔م۔ راشد ہی کی عطا تھی کہ نظم معریٰ جو اردو کی شعری روایت کے بہت قریب تھی اور جس کی ابتداء بھی آزاد نظم سے کہیں پہلے ہو چکی تھی، ابھی تک ایقان و شہرت کی کسی قابل ذکر منزل میں داخل نہیں ہوئی تھی کہ اس کے بعد میں شروع ہونے والی آزاد نظم کو ادبی دنیا میں قبولیت عامہ کی سند حاصل ہو گئی۔ یہ تاریخی اختصاص بھی ن۔م۔ راشد ہی کے حصے میں آیا کہ راشد کے معاصر اور آزاد

نظم کے ایک نہایت وقیع شاعر اور نابغۂ فن 'میراجی کا مجموعہ منظومات بعنوان "میراجی کی نظمیں" بھی اسی زمانے میں شائع ہوا جب ماورا منظر عام پر آئی لیکن "میراجی کی نظمیں" وہ مقبولیت حاصل نہ کر سکیں جو ماوراء کے حصے میں آئی۔ (۴۲) اس جدید ہیئت کو مقبول عام بنانے میں ن۔م۔ راشد کی ادبی جدوجہد کو خراج تحسین پیش کرتے ہوئے عزیز احمد "ترقی پسند ادب" میں لکھتے ہیں کہ:

"ن۔م۔ راشد کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ انہوں نے نظم آزاد کو اردو میں مقبول کیا۔" (۴۳)

اس طرح آزاد نظم کے فروغ و استحکام اور ادبی دنیا میں اس کے مسلم الثبوت حق کو تسلیم کرانے میں ن۔م۔ راشد کی مساعیٔ جمیلہ کی زبردست کار فرمائی تاریخ ادب کا ایک امتیاز ہے۔ انہوں نے آزاد نظم کو نہایت سلیقے اور ہنرمندی کے ساتھ استعمال کیا ہے اور اپنے ابتدائی مجموعۂ کلام "ماوراء" ہی میں شامل بعض اعلیٰ معیار کی آزاد نظموں کی بدولت اس نئی اور اجنبی ہیئت کی دھاک بٹھا دی۔ جابر علی سید کے بقول:

"ماوراء کی وجہ تسمیہ کو دو طرح سمجھا جا سکتا ہے۔ ماورائے سخن بھی ہے اک بات۔ پابند شاعری کے خلاف رد عمل یا پھر مذاہب' اخلاق اور سماجی ممنوعات سے فرار ہو کر ایک آئیڈیل جزیرے میں پہنچ جانے کی خواہش جو اس دکھوں کی دنیا سے بہت پرے واقع ہے۔" (۴۴)

ماوراء میں شامل منظومات برصغیر میں سیاسی جدوجہد آزادی اور دوسری جنگ عظیم کے زمانے اور ماحول کی پیداوار ہیں۔ یہ نظمیں اپنے عہد کے چند بنیادی ولازمی مسائل کے بارے میں سوالات اٹھاتی ہیں۔ اور اس زمانے کے عام افراد کی جذباتی نیز دانش ورانہ ذہن کے مالک جدید تعلیم یافتہ بالخصوص اور مغربی علوم سے بہرہ ور طبقے کی ذہنی کشمکش کے احوال کو ظاہر کرتی ہیں۔ اس اعتبار سے یہ نظمیں ۱۹۳۵ء کی نوجوان نسل کے باغیانہ جذبات و احساسات اور فکر و نظر کا مطالعہ پیش کرتی ہیں۔ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ اپنی شاعری کے ایک نکتے کی جانب اشارہ کرتے ہوئے کہتا ہے کہ "یہ دراصل حکومت کی تنقید نہیں ہے بلکہ ایک تہذیبی نظام کے جواز کے سلسلے میں شک وشبہ کا اظہار ہے۔"

ن۔م۔ راشد کی ان نظموں میں بھی تشکک اور کلبیت کے ایسے ہی آثار و شواہد جلی و خفی انداز میں اپنا اظہار کرتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ اور زندگی کے بارے میں شبہات سے بھرے ہوئے استفہام کو منظر پر لاتے ہیں۔ سوال اٹھتا ہے کہ کیا حیات ان حسیات کا مرکب ہے جسے آدمی کا جسمانی نظام قبول کرتا ہے یا کوئی روحانی قوت ہے جس کے افہام کے لئے افلاطونی ماورائیت یا مذہبی سریت کا سہارا لینا ضروری ہے۔ ن۔م۔ راشد کی منظومات افلاطونی ماورائیت اور مذہبی سریت کے نظریے کو رد کرتی ہیں اور حیات کے حامل بدنی نظام کو محور حیات قرار دیتی ہیں۔ اس اعتبار سے راشد کی فکر' روحی و جسمانی ہم آہنگی کے اثبات پر ایقان کا اظہار کرتی ہے۔ اس طرز تفکر میں روز مرہ کی زندگی' حیاتیاتی ہیجانات اور بدنی تلذذات کا مرکب ٹھہرتی ہے۔ لیکن المیہ یہ ہے کہ مشرق کا اخلاق اس جسمانی تلذذ کو انتہائی برا قرار دیتا ہے اور مذاہب اسے گناہ سے موسوم کرتے ہیں۔ نظم "حزن انسان" (افلاطونی عشق پر ایک طنز) سے یہ اقتباس دیکھئے:

جسم ہے روح کی عظمت کے لئے زینۂ نور
منبع کیف و سرور!
نارسا آج بھی ہے شوق پرستار جمال
اور انساں کہ ہے جادہ کش راہ طویل
(روح یوناں پہ سلام!)
اک زمستاں کی حسیں رات کا ہنگام تپاک
اس کی لذات سے آگاہ ہے کون
کہ دل و جسم کے آہنگ سے محروم ہے تو!

لذت جسمانی سے دوری کو راشد وہموں کی پرستاری قرار دیتے ہیں۔ جس کے باعث وہ اپنے ساتھ بھی زیادتی کر رہا ہے اور حسن کے ساتھ بھی زیادتی کا مرتکب ہو رہا ہے۔ تاہم وہ اس توہم پرستی کو دائمی نہیں سمجھتے اور زود یا بدیر اس کے خاتمے سے متعلق پر امید ہیں۔ نظم کا آخری بند ملاحظہ ہو۔

جسم اور روح کے آہنگ سے محروم ہے تو!
ورنہ شب ہائے زمستاں ابھی بے کار نہیں
اور نہ بے سود ہیں ایام بہار
آہ انساں کہ ہے وہموں کا پرستار ابھی
حسن بے چارے کو دھوکا سا دیے جاتا ہے
ذوق تقدیس پہ مجبور کئے جاتا ہے

ٹوٹ جائیں گے کسی روز مزامیر کے تار
مسکرا دے کہ ہے تابندہ ابھی تیرا شباب
ہے یہی حضرت یزداں کے تمسخر کا جواب!

راشد کے شعری افکار میں مروجہ جنسی نظریات و اخلاقیات سے برہمی کا یہ انداز اس امر پر دال ہے کہ وہ حسن و عشق کے روایتی و افلاطونی تعلق کی نفی کرتے ہیں۔ وہ عورت کو کوئی ماورائی مخلوق یا عالم مثال کا کوئی فرد تصور نہیں کرتے بلکہ اپنی زمین ہی کا ایک انسان خیال کرتے ہیں لہٰذا اس کی جنسی ضرورتیں بھی اپنی تکمیل کے لئے اسی طرح فطری ناگزیریت سے وابستہ ہیں جس طرح عام انسانوں کی طرح اس کی دیگر ضروریات ہیں۔ اپنے اسی مطمع نظر کے تحت راشد اس ارض خاکی پر رہنے والی گوشت پوست کی عورت کو جسمانی تقرب کی رغبت دلاتے ہیں تاکہ وہ رومان کی غیر حقیقی فضا سے باہر آ کر حقیقت کی ایک پر کشش زندگی میں شامل ہو جائے اور اپنے مادی وجود کا عملی ثبوت فراہم کرے۔ راشد کی یہ فکری روان کے سیکولر ذہن کی نشاندہی کرتی ہے۔ صدیق کلیم لکھتے ہیں کہ:

"ن۔ م۔ راشد ماضی سے اس بغاوت کے ساتھ ساتھ جدید تعلیم یافتہ انسان کے روز مرہ تجربے میں دلچسپی رکھتا تھا۔ جو سیکولر نظام فکر کے سبب کنکریٹ مادی اسباب کی پیداوار تھا۔ ماورا میں انہی خطوط پر لکھی ہوئی نظمیں ملتی ہیں۔ یہ جدید انسان' جدید شہر میں شب و روز بسر کر رہا ہے۔ جہاں اب رومان اور عشق جسمانی سطح پر جذباتی اور جنسی تعلقات کے پیکر میں ڈھل گئے ہیں۔ یہ انسان تنہا ہے اور اپنی تنہائی کا چارہ ہوٹل' کلب اور رقص گاہ میں تلاش کرتا ہے۔" (۶۵)

تاہم شہری ہاؤ ہو اور فشار و خلفشار سے وہ بھاگ جانا چاہتا ہے۔ اور ایک آئیڈیل جزیرے میں پہنچنے کا آرزو مند ہے۔ اس کی اس فرار کی آرزو کے پس منظر میں بھی مذہب' اخلاق اور سماجی ممنوعات سے فرار کا رجحان کار فرما ہے۔ لہٰذا وہ ان دیکھے جزیرے میں پہنچنے کے لئے غم کے بحر بیکراں کو پار کرنے کے لئے اپنی محبوبہ کے جسم کی ناؤ پر بیٹھ کر جانا پسند کرتا ہے۔ نظم "ایک رات" سے اقتباس ملاحظہ ہو:

یاد ہے اک رات زیر آسمان نیلگوں'
یاد ہے مجھ کو وہ تابستاں کی رات!
چاند کی کرنوں کا بے پایاں فسوں...... پھیلا ہوا
سرمدی آہنگ برساتا ہوا ـــــ ہر چار سو
اور مرے پہلو میں تو ـــــ!
میرے دل میں یہ خیال آنے لگا:
غم کا بحر بیکراں ہے یہ جہاں
میری محبوبہ کا جسم اک ناؤ ہے
سطح شور انگیز پر اس کی رواں
ایک ساحل' ایک انجانے جزیرے کی طرف
اس کو آہستہ لئے جاتا ہوں میں

"غم کا بحر بیکراں" معروضی ہیجانات' روزگار کے پریشان کن حالات اور حیات گزراں کی پر آشوب سوختہ سامانیاں ہیں۔ اس بپھرے ہوئے سمندر میں بالآخر سکون پیدا ہو جاتا ہے لیکن اس طرح

تیرے سینے کے سمن زاروں میں اٹھیں لرزشیں
میرے انگاروں کو بے تابانہ لینے کے لئے
اپنی نکہت' اپنی مستی مجھ کو دینے کے لئے
غم کے بحر بیکراں میں ہو گیا پیدا سکوں

راشد کے ہاں جنسی جذبات و احساسات کا اظہار محض جسمانی لذت کوشی سے اکتساب تسکین کا عمل نہیں ہے بلکہ اس کا محرک ایک مخصوص سائنسی تصور ہے۔ اصل میں راشد کی نظموں میں جنس کا میلان فرائڈ کے تصور تحلیل نفسی کا رہین منت معلوم ہوتا ہے۔ اس تصور کے تحت راشد "لاشعور" کو انسانی اعمال کا ایک قوی ترین محرک محسوس کرتے ہیں۔ جو ناآسودہ جذبات و احساسات کا سرچشمہ ہے۔ یہ ناآسودگی عدم تکمیل و تسکین کے باعث جنم نہیں لیتی بلکہ لاشعور میں لہریں لیتی رہتی ہے۔ اس کی یہ مواجی غیر محسوساتی انداز میں اور غیر ارادی طور پر انسانی زندگی کے معمولات پر اثر انداز ہو کر بعض مخصوص افعال و اعمال پیدا کرتی ہے۔ ناآسودگی کی مختلف طرح کی لہروں میں ایک لہر جنسی ناآسودگی کی بھی ہے۔ لاشعور کی سائنس اسے سب سے طاقتور' انتہائی فعال اور زبردست اثر آفرین محرک سے تعبیر کرتی ہے۔ راشد کی فکر نے بھی ایک ایسے فرد کے اضطراب کو ظاہر کرنے کی سعی کی ہے۔ جو جنسی ناآسودگی کے ہاتھوں ذہنی اور جذباتی خلفشار

میں مبتلا ہے۔ اس خلجان نے اس کے باطن میں کتنی ہی پیچیدگیاں پیدا کر رکھی ہیں۔ جس کے باعث اس کے داخل و خارج میں ان گنت مسائل اٹھ کھڑے ہوئے ہیں۔ ان مسائل کا حل ضبط نفس کے اخلاقی نسخے کے ذریعے ممکن نہیں ہے۔ ایسا کرنے سے لاشعور عفریت کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ جو انسان کو اس بری طرح دبوچتا ہے کہ اس کے ہوش و حواس معطل ہو کر رہ جاتے ہیں۔ ان مسائل کا سائنسی و منطقی حل جنسی آزو مندی کی تسکین ہے۔ جو راشد کے نزدیک جسم اور روح کی ہم آہنگی کا درجہ رکھتی ہے۔ بصورت دیگر جسم اور روح الگ الگ زحمتوں کا شکار ہو جاتے ہیں۔ راشد ان دونوں کے درمیان رابطے کی اشد ضرورت پر زور دیتے ہوئے سلیم احمد کے نام ایک خط میں واضح کرتے ہیں کہ:

"میراجی کی شاعری اور میری شاعری میں تفاوت کی کئی راہیں نکلتی ہیں۔ لیکن ہم دونوں نے اردو شاعری میں غالباً" پہلی دفعہ اس شعور کا اظہار کیا کہ جسم و روح گویا ایک ہی شخص کے دو رخ ہیں اور ان دونوں میں کامل ہم آہنگی کے بغیر انسانی شخصیت اپنے کمال کو نہیں پہنچ سکتی۔"(۶۶)

اس طرح ن۔ م۔ راشد شعور اور جبلت کے درمیان ایک توازن چاہتے ہیں۔ سلیم احمد نے اپنے مضمون "نئی نظم اور پورا آدمی" کے تحت اس فرق کو اجاگر کرتے ہوئے "پورا آدمی" اور "کسری آدمی" کی اصطلاحیں استعمال کی ہیں۔ ان کے نقطۂ نظر کا ماحصل یہ ہے کہ ہمارے روایتی معاشرے میں شعور کو قابل قدر اہمیت تفویض ہے۔ جبکہ جبلت کو ایک حقیر و غلیظ شے متصور کیا جاتا ہے' جسے جس قدر دبایا جائے اتنا ہی درست ہے۔ یہ ایک منفی رویہ ہے جو فرد کی شخصیت کو مکمل نہیں ہونے دیتا۔ اور اس کے راستے کا پتھر بنا رہتا ہے۔ شخصیت کی عدم تکمیل کے نتیجے میں ایک ایسا انسان وجود پذیر ہوتا ہے جو "کسری انسان" ہے۔ یہ کسری انسان اعتدال سے ہٹا ہوا اور بے ربط و غیر منظم انسان ہوتا ہے۔ "پورے انسان" کے لئے شخصیت کی تکمیل ضروری ہے۔ لہٰذا جبلت کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ جہاں بھی اسے نظر انداز کیا جائے گا خرابی واقع ہو گی۔ راشد نے اپنی جنسی نوعیت کی نظموں میں اسی کسری انسان کی تکمیل کا انتظام کیا ہے اور اس کی ادھوری شخصیت کو پورا کرنے اور اس کے لئے ایک وحدت تو کا بندوبست کرنے کے جذبے کا اظہار کیا ہے۔ شخصیت کی یہ تکمیل محض زبانی کلامی نہیں ہو سکتی اس کے لئے باقاعدہ جنسی عمل ضروری ہے جیسا کہ نظم طلسم جاوداں کے آخری بند سے مبہم طور پر عیاں ہے۔

رہنے دے اب کھو نہیں باتوں میں وقت
اب رہنے دے!
وقت کے اس مختصر لمحے کو دیکھ
تو اگر چاہے تو یہ بھی جاوداں ہو جائے گا
پھیل کر خود بیکراں ہو جائے گا
مطمئن باتوں سے ہو سکتا ہے کون
روح کی سنگین تاریکی کو دھو سکتا ہے کون
دیکھ اس جذبات کے نشے کو دیکھ
تیرے سینے میں بھی اک لرزش سی پیدا ہو گئی!
زندگی کی لذتوں سے سینہ بھر لینے بھی دے
مجھ کو اپنی روح کی تکمیل کر لینے بھی دے!

اس نظم پر فرائڈ کے تصور لاشعور کے مندرجات کا نمایاں اثر ہے۔ اس میں اس جذباتی کشمکش اور اضطراب کی تصور پیش کی گئی ہے۔ جو جنسی جذبے کے ابھرنے اور اس کی نا آسودگی سے آسودگی میں بدلنے تک کے درمیانی وقت کو محیط ہے۔ عقیل احمد صدیقی "جدید اردو نظم ــــــ نظریہ و عمل" میں لکھتے ہیں کہ:

"راشد کی اس نوع کی نظموں میں "میں" اور "تو" دو کردار ہیں۔ "میں" نے مروجہ اخلاقیات ک سارے حدود توڑ دیئے ہیں۔ اب وہ ایک باشعور فرد ہے۔ جسے اپنی ضرورتوں کی تکمیل کا احساس ہے۔ نظم کا "تو" جو شاعر کی محبوبہ ہے۔ سماجی جبر سے ابھی تک آزاد نہیں "میں" یعنی نظم کا متکلم مختلف ترغیبی طریقے اپناتا ہے جس سے وہ اپنی محبوبہ کو اپنے محسوسات سے ہم آہنگ کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ گویا وہ خود تو باغی ہے ہی محبوبہ کو بھی اس بغاوت کے راستے پر لانا چاہتا ہے۔(۶۷)

عقیل احمد صدیقی نے جسے بغاوت کا نام دیا ہے۔ یہ بغاوت نہیں بلکہ مذکورہ جنسی عمل کا نہ ہونا جبلت کے تقاضوں کے خلاف بغاوت ہے۔ یہ نہیں کہ راشد کے ہاں بغاوت نہیں ہے۔ ضرور ہے۔ یہ بغاوت راشد کے عہد میں ان سیاسی و سماجی حالات کے خلاف ہے جس کے جبر نے عام آدمی کا جینا اور سانس لینا دو بھر کر رکھا ہے۔ اور ہر طرف افراتفری مچا رکھی ہے۔ یہ وہی ستم کیش زمانہ ہے جس میں تیسری دنیا کے غریب ممالک بالعموم اور ایشیاء کے مظلوم ممالک بالخصوص نو آبادیاتی چیرہ دستیوں کی زد میں زبوں حالی کا بدترین نشان بنے ہوئے ہیں۔ انسانی

اقدار ملیامیٹ ہو رہی ہیں۔ سماجی انحطاط کا دور دورہ ہے۔ اقتصادی بدحالی عام ہے۔ عزت نفس زخمی و مجروح ہے۔ مغربی سماج کا استبداد قانونی درجہ حاصل کئے ہوئے ہے۔ ملائیت اور تصوف منفی دھارے پر چل رہے ہیں۔ کرشن چندر کے بقول:

"راشد کی شاعری جنگ عظیم کے بعد کی شاعری ہے۔ بظاہر یہ زمانہ انقلاب کا ہے۔ اس دور میں ایشیا کے اکثر حصوں میں صنعتی' معاشرتی اور سیاسی بیداری پیدا ہوئی ہے۔ انتخابات' جمہوریت اور عوام کی رائے دہندگی کے ہنگامے ہیں۔ قدیم فرسودہ گندے معاشرتی نظام کو تباہ کر دینے کی آرزوؤں اور ارادوں کے چرچے ہیں۔ وطنیت کی ایک لہر ہے۔ جو ایشیا کے ایک کونے سے دوسرے کونے تک پھیلتی چلی جا رہی ہے...... راشد کو یہ سب ولولے' یہ دعوے' ہنگامی اور وقتی معلوم ہوتے ہیں۔ اس کے خیال میں ارض مشرق کی روح اگر مر نہیں چکی تو قریب مرگ ضرور ہے۔ مشرقی نظام زندگی فرسودہ ہو چکا ہے۔ اس کا مذہب' اس کا تمدن اب اپنی آخری ہچکیاں لے رہا ہے۔ راشد کی شاعری میں اس اعصابی تکان' ذہنی جمود' شکستہ ایمان اور حد سے بڑھے ہوئے احساس کمتری کا اشارہ ملتا ہے' جو صدیوں سے ارض مشرق پر طاری ہے۔ راشد سمجھتا ہے کہ اب اس بیمار کے اچھا ہونے کی کوئی امید نہیں۔ اسے آپ ہی مر جانا چاہئے۔ مرنے کی یہ خواہش جو مشرقی روح کی مٹتی ہوئی زندگی کا عکس لطیف ہے۔ راشد کی شاعری میں بار بار آتی ہے۔ راشد کو مشرق کی موت ناگزیر نظر آتی ہے۔ لیکن اسے اس کا سسک سسک کر مرنا بہت ناگوار ہے۔ یہ احساس شدید جو مشرق کے تنزل حیات سے ہویدا ہے اس کی قوت متخیلہ پر پوری طرح چھا گیا ہے اور بار بار کوندے کی طرح یاسیت کے لہرے میں لپکتا ہے۔" (۶۸)

یہی وہ زمانی و مکانی حالات کی ابتری ہے جو راشد کی بغاوت کا مرکزی نقطہ ہے۔ اور نوعیت کے لحاظ سے بغاوت کے دیگر عوامل و اسباب اور محرکات و تحریکات کے مقابلے میں سب سے زیادہ قوی ہے۔ نظم "سپاہی" سے چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

قوم ابھی نیند میں ہے!
مصلح قوم نہیں ہوں کہ میں آہستہ چلوں
اور ڈروں قوم کہیں جاگ نہ جائے

....

بے کراں' تیز و کف آلود و عظیم
اجڑے سنسان دیار
اور دشمن کے گرانڈیل جواں
جیسے کہسار پہ دیودار کے پیڑ
عزت و عفت و عصمت کے غنیم
ہر طرف خون کے سیلاب رواں
اک سپاہی کے لئے خون کے نظاروں میں
جسم اور روح کی بالیدگی ہے

....

عمر گزری ہے غلامی میں مری
اس سے اب تک مری پرواز میں کوتاہی ہے
زمزمے اپنی محبت کے نہ چھیڑ
اس سے اے جان پر و بال میں آتا ہے جمود
میں نہ جاؤں گا تو دشمن کو شکست
آسمانوں سے بھلا آئے گی؟
دیکھ خونخوار درندوں کے وہ غول
میرے محبوب وطن کو یہ نگل جائیں گے
ان سے ٹکرانے بھی دے
جنگ آزادی میں کام آنے بھی دے

نظم شاعر درماندہ کے درج ذیل اقتباسات بھی اسی باغیانہ فکر و عمل کا اظہار ہیں۔ جنہیں عصری شدائد نے پیدا کیا ہے:

زندگی تیرے لئے بستر سنجاب و سمور

اور میرے لئے افرنگ کی دریوزہ گری
عافیت کوشی آبا کے طفیل،
میں ہوں درماندہ و بے چارہ ادیب
خستہ فکر معاش!
پارۂ نان جویں کے لئے محتاج ہیں ہم
میں، مرے دوست، مرے سیکڑوں ارباب وطن
یعنی افرنگ کے گلزاروں کے پھول

....

کیوں دعائیں تری بے کار نہ جائیں
ترے راتوں کے سجود اور نیاز
(اس کا باعث مرا الحاد بھی ہے)

....

زندگی خواب کی آسودہ فراموشی ہے
تجھے معلوم ہے مشرق کا خدا کوئی نہیں

ان تمام مثالوں میں تیسری دنیا' ایشیا اور اپنے وطن کے معروضی حالات کا شدید کرب بول رہا ہے۔ اس بولا دینے والی کرب انگیز کیفیت میں بھی سب سے زیادہ شدید مغربی استعمار کے تسلط سے پیدا شدہ اندوہ گیری کا احساس ہے۔ وزیر آغا کے الفاظ میں "ایک چیز جو راشد کے کلام میں برقی رو کی طرح دوڑتی ہے وہ غیر ملکی غلبے اور اجنبی حکومت کے خلاف، سرکشی اور بغاوت کی رو ہے۔ اور دراصل یہی بغاوت اس کی شاعری کا اہم ترین عنصر بھی ہے۔"(۶۹) راشد کی بغاوت کے محرکات میں محض سیاسی' سماجی' معاشی' تاریخی اور جغرافیائی بحران ہی اپنا کردار ادا نہیں کر رہے تھے بلکہ اس میں مابعد الطبیعیاتی بحران کا بھی پرزور عمل داخل تھا جس کے باعث راشد کو انسان کی بے بسی ولاچاری ٹھوکے دے دے کر ستارہی تھی۔ اس امر پر روشنی ڈالتے ہوئے ڈاکٹر تبسم کاشمیری "نئے شعری تجربے" میں لکھتے ہیں کہ:

"راشد نے مشرق کی فرسودگی کو شدت سے محسوس کیا۔ ان کا خیال تھا کہ مشرق کا سماجی نظام اپنی زندگی کے آخری سانس لے چکا ہے۔ وہ روایات کی شکست و ریخت کو محسوس کر رہے تھے۔ ان کی نظر میں پرانے نظام اخلاق کا خاتمہ ہو چکا تھا۔ برصغیر پر سامراجی تسلط کو انہوں نے بری طرح محسوس کیا تھا۔ معروضی صورت حال کا یہ المیہ ایک ہمہ گیر آشوب بن گیا تھا۔ جس میں راشد زندہ تھے۔ معروضی صورت حال کے اس بحران کے ساتھ ساتھ وہ مابعد الطبیعیاتی بحران کا بھی شکار تھے۔ وہ فطرت کے سامنے انسان کو بے بس اور مجبور سمجھتے تھے۔ "ماورا" کی نظم "انسان" اسی احساس کی پیداوار ہے۔ مادی بحران کے اس دوہرے عمل نے ان کی شاعری میں ایک ایسے آدمی کو پیدا کیا جو اعصاب زدہ ہے۔ ان کی شاعری ٹینشن کی شاعری ہے راشد نے جدید شاعری میں پہلی بار اس آدمی کو پیش کیا؟(۷۰)

جدید شاعری کا یہ اولین آدمی شدید اعصاب زدگی اور زبردست تھکن کے احساس سے نڈھال ہے۔ اس ٹینشن نے مشرق کے جدید آدمی کا پورا نظام الاعصاب تباہ کر کے رکھ دیا۔ بلکہ اس کا نظام اقدار اور نظام ایقان بھی ملیامیٹ ہو گیا۔ مادی دنیا تو خیر ہاتھ سے جا ہی چکی تھی روحانی دنیا بھی ہاتھ سے نکل جا رہی تھی بلکہ وہ بھی نکل ہی گئی تھی۔ نتیجتاً" خدا سے لے کر خودی تک ہر یقین اپنی توانائی کھو بیٹھا تھا یا کھو رہا تھا۔ مابعد الطبیعیاتی بحران کا دباؤ جب شدید ہوتا ہے تو یہ جدید آدمی قدیم انسان کو مخاطب کر کے آگاہ کرتا ہے کہ:

"تجھے معلوم ہے مشرق کا خدا کوئی نہیں"

خدا کے بعد وہ خودی کی طرف رجوع کرتا ہے اور مشرقی آدمی کے اندر کے کھوکھلے پن کی نشاندہی کرتے ہوئے کہتا ہے کہ:

"ان میں ہر شخص کے سینے کے کسی گوشے میں
ایک دلہن سی بن بیٹھی ہے
ٹمٹماتی ہوئی ننھی سی خودی کی قندیل
لیکن اتنی بھی توانائی نہیں
بڑھ کے ان میں سے کوئی شعلہ جوالا بنے!"

ن۔م۔ راشد کے مذہبیات' مابعد الطبیعیات' سماجیات اور اخلاقیات وغیرہ کے خلاف ردعمل کو اقبال کی فکر اور ان کی شاعری کے خلاف ردعمل بھی قرار دیا جاتا ہے۔ خاص طور پر "خودی" کے نظریے پر راشد کے حملے کو اقبال کی مخالفت کا واضح اشارہ تصور کیا جاتا ہے۔

راشد کی نظم "دریچے کے قریب" سے مقتبس مندرجہ بالا پانچ مصرعی اقتباس میں "خودی" پر چوٹ کے علاوہ راشد کا ایک اور شعر بھی "خودی" پر طنز کے طور پر پیش کیا جاتا ہے جو اس طرح ہے:

جہاں غریب کو نان جویں نہیں ملتی
وہاں حکیم کے درس خودی کو کیا کہئے

جابر علی سید "تنقید اور لبرلزم" میں راشد کے درج بالا شعر کے باب میں لکھتے ہیں کہ "راشد کا یہ طنزیہ شعر معلوم نہیں کب موزوں ہوا اور سینہ بہ سینہ شاعروں تک پہنچا لیکن اکثر اردو شاعری کے مورخوں تک دس پندرہ سال پہلے سے پہلے نشر نہیں ہوا۔"(۷۱)

اقبال کی شاعری کے ایک نمایاں ترین پہلو رجائیت اور اس کے علاوہ خودی پر بالواسطہ طور پر تنقیدی حملے کا اشارہ "ماوراء" کے تعارف میں بھی ملتا ہے۔ جس میں راشد کے انحراف خودی کے مطمع نظر کو بالخصوص سراہا گیا ہے۔ کرشن چندر لکھتے ہیں کہ:

"مشرقی روح کے مٹ جانے کی خواہش کا اظہار دور جدید کی شاعری میں راشد کے سوا کسی شاعر کے کلام میں موجود نہیں۔ کیونکہ ہمارے اکثر شاعر نام نہاد رجائی شاعری کے جال میں گرفتار ہیں۔ یہ خواہش راشد کے جوہر کا جزو لاینفک ہے' اور حالات کی صحیح آئینہ دار ـــــ راشد کو کسی نام نہاد خودی کا زعم نہیں۔ وہ اچھی طرح جانتا ہے کہ یہ شے لطیف اب مشرق میں نایاب ہوتی جا رہی ہے۔"(۷۲)

جابر علی سید اقبال کے خلاف مذکورہ رد عمل میں شعری سطح پر ن۔ م۔ راشد کے ساتھ ساتھ اختر شیرانی کو بھی شامل کرتے ہوئے "تنقید اور لبرلزم" میں اپنے موقف کو اس طرح بیان کرتے ہیں کہ "اختر اور راشد نے نفس مضمون اور ہیئت دونوں میں اشتراک پیدا کر لیا تھا جو عملی طور پر ان کے اینٹی اقبال جذبات کی شعری پیداوار تھا۔ لیکن عظیم اقبال کے خلاف باغیانہ جذبات کا اظہار زیادہ (TANGIBLE) اور واشگاف طریقے پر نہیں ہو سکتا تھا۔ اسلامی ربع صدی کا زبردست نمائندہ اقبال برصغیر کے سنجیدہ علمی اور ادبی طبقے کے ذہن اور دل پر چھایا ہوا تھا۔ اسرار خودی کا جواب پیرزادہ مظفر الدین کی ایک فارسی مثنوی کی صورت میں شائع ہوا تھا مگر اسے معدودے چند محققین کے سوا کسی نے نہیں دیکھا۔ اس مثنوی کا نام بھی معروف نہیں۔"(۷۳) لہٰذا اقبال کے خلاف کھل کر رد عمل ظاہر کرنا مشکل تو نہیں تھا لیکن آسان بھی نہیں تھا۔ یہی سبب ہے کہ اقبال کی فکر کے خلاف بغاوت کا یہ عمل ڈھکے چھپے انداز میں سامنے لایا گیا۔ اس رد عمل کا اولین نقش ماورا کی تیسری نظم "انسان" ہے۔ جابر علی سید کے مطابق "انسان کو ہم بلا تامل اقبال کے خلاف راشد کا پہلا رد عمل کہہ سکتے ہیں لیکن یہ ابھی غیر شعوری سطح پر ہے اور ابھی وہ مرحلہ نہیں آیا جب محرومی' احساس ذلت' انفرادی یا اجتماعی (انسان' بظاہر ایک انفرادی محرومی کا اجتماعی رجحان ہے) سطح پر گلہ مندی سے بڑھ کر خدا سے منتقمانہ بے نیازی' انداز بے پروائی' اجنبی عورت سے اپنے ہم وطنوں کی بے بسی کا انتقام بڑھ کر خدا کا جنازہ فرشتوں کے کندھوں پر اٹھائے لئے جانے کا یقین پیدا ہو جاتا ہے۔"(۷۴) تاہم اختر شیرانی اور ن۔ م۔ راشد کا شعری طرز عمل اس یقین کو پیدا کرنے اور عام کرنے کی سعی میں معروف ضرور تھے۔ جابر علی سید کے مطابق "اختر اپنے مذہبی ماحول کے خلاف صف آرا تھا گھر میں اس کا کھانے پینے کا انتظام علیحدہ کر دیا گیا تھا۔ آدھی رات کو عام شرابیوں کی طرح فلیمنگ روڈ کی نالیوں میں گر کر ہنکارنے والا رومانی شاعر راشد کی طرح اعلیٰ تعلیم یافتہ نہ تھا جسے تین روپے کی کلرکی قبول کرنی پڑی ہو۔ اختر کی مالی صورت حال بھی تکلیف دہ ثابت نہیں ہوئی۔ راشد وحیدی نے یہ افلاس کا منظر دیکھا اور کئی سطحوں پر مذہب' اخلاق اور سماجی ممنوعات کے خلاف آواز اٹھائی۔ ادب اور شاعری کی صورت میں یہ سب عملی طور پر اقبال کی مذہبی اخلاقی اور سماجی شخصیت اور اہمیت اور ساتھ ہی شاعرانہ اثر کے خلاف (DIVERTED) تھا۔ ماہنامہ رومان' اختر دونوں اس رد عمل کے پبلک آرگن تھے۔ راشد کی باغیانہ نظمیں جن میں رومانیت کی چھاپ تھی۔ اختر شیرانی کے مرتبہ مجلوں ہی میں شائع ہوتی ہیں اور ان مجلوں کے بند ہو جانے کے بعد عالمگیر اور ادبی دنیا میں اس رد عمل کا شعری اظہار ہوتا رہا۔"(۷۵) راشد کا یہ رد عمل بے شک اقبال کے شعری مزعومات اور فکری مسلمات کے خلاف تھا اور اس سے اقبال کی اس اسلامی فلاسفی پر بھی زد پڑتی تھی کہ جو ان کی شاعری کی اصل روح تھی۔ تاہم جہاں تک اقبال کے محض نظریۂ خودی کا تعلق ہے اس کے خلاف رد عمل کے سلسلے میں راشد کے پاس جواز کی ایک گنجائش ضرور نکلتی ہے جس کی جانب اشارہ کرتے ہوئے کرشن چندر ماوراء کے تعارف میں لکھتے ہیں کہ "ذاتی خودی تو کم و بیش ہر شخص میں موجود رہتی ہے۔ اس کے بغیر زیست ممکن نہیں لیکن یہ ٹمٹماتی ہوئی ننھی سی خودی کی قندیل ایسی نہیں کہ شعلہ جوالا بن کر بھڑک اٹھے اور مشرقی روح کے ویرانوں اور سنگین تاریکیوں میں اجالا کر دے۔ نئے دور کی آمد کے جو راگ اب گائے جا رہے ہیں ٹھیک اسی طرح گذشتہ جنگ عظیم کے زمانے میں بھی گائے گئے تھے لیکن نتیجہ وہی نکلا یعنی مشرق بدستور غلام اور نیم مردہ رہا اور اس کی روح کو توانائی حاصل ہوئی نہ صحت۔ انہی باتوں کا جائزہ لے کر کئی بار راشد کا تخیل جنسی اور عفریتی بن جاتا ہے۔"(۷۶) راشد کے تخیل کی اس عفریتیت نے فکر کے ساتھ ساتھ فن کی سطح پر بھی قدماء کی روایت سے بغاوت کی ہے۔ اور نظم کی تعمیر کے سلسلے میں الفاظ کے ٹکڑے ٹکڑے کر کے انہیں منطقی دلائل کے ساتھ باندھ دینے والی شعری قوت کے مقابلے میں آزاد تسلسل کے ذریعے نفس لاشعور سے حاصل شدہ قوت کو شعری تشکیل کے لئے بروئے کار لانے کی سعی کو آزمایا ہے۔ اس طرح پھر وہ ایک

مرتبہ اقبال کے مقابل آ کھڑے ہوئے ہیں یا انہیں اقبال کے مقابل لا کھڑا کرنے کی شعوری کوششیں کی گئی ہیں۔ کرشن چندر مذکورہ متقابل شعری تخلیق کے رویوں پر روشنی ڈالتے ہوئے رقمطراز ہیں کہ:

"فنی نقطۂ نگاہ سے راشد ایک صحیح باغی شاعر ہے۔ اس کا تخیل ہمیشہ ہماری موروثی زبان کے الفاظ' ان کے معانی' اسالیب بیان' بندشوں اور ترکیبوں کو توڑتا' پگھلاتا' انہیں نئے سانچوں میں ڈھالتا' نئی صورتیں دیتا اور ان میں نئے مطالب کشید کرنے کی کوششیں کرتا رہتا ہے۔ اس کی شاعری میں نفسیاتی تحلیل اور جذباتی تسلسل ساتھ ساتھ چلتے ہیں اور ان دونوں کے ہم آہنگ ہونے سے ایک آزاد تسلسل کی سی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔ جدید نفسیات کے ماہروں نے ذہن لاشعور کو ماپنے کے لئے آزاد تسلسل کا طریقہ ایجاد کیا ہے۔ کسی شخص سے مخاطب ہو کر ایک فہرست میں سے منتخب الفاظ یا فقرے بولے جاتے ہیں اور اس سے کہا جاتا ہے کہ وہ ہر سوال کا جواب ان الفاظ یا الفاظ کے مجموعے سے دے جو سب سے پہلے اس کے ذہن میں آئیں۔ ان جوابات سے اس فرد کی زیر نفسی کیفیت کے متعلق نتائج مرتب کئے جاتے ہیں۔ شعر کی بھی ایک حد تک یہی کیفیت ہے۔ شاعر کے دل میں ایک خیال اٹھتا ہے پھر اس کا ذہن لاشعور اس خیال سے وابستہ دوسرے خیالوں اور تصویروں کو کھینچ لاتا ہے۔ اور انہیں شعر کی صورت میں منتقل کر دیتا ہے۔ اس طرح شاعر جہاں اپنے ذہن لاشعور کے مفروضات کو قبول کر لیتا ہے وہیں وہ شعری تخلیق کے عمل سے بھی کسی حد تک آگاہ رہتا ہے۔ یہ واقفیت اس کے قلبی واردات کا صحیح جائزہ ہو یا غلط' شاعر کے لئے ہمیشہ ایک بڑے بھاری ذہنی اضطراب کا باعث ہوتی ہے۔ اس اضطراب پر قابو پانے کے لئے شاعر مختلف طریقے استعمال کرتا ہے۔" (۷۷)

شاعر کے ذہنی اضطراب پر قابو پانے کے مختلف طریقوں میں سے دو نمایاں طریقوں کا ذکر کرتے ہوئے کرشن چندر ایک طریقے کو اردو کے قدیم شعراء سے لے کر اقبال تک تخلیق ہونے والی شاعری سے مخصوص کرتے ہیں اور اقبال کو خصوصیت کے ساتھ اس طریق شعری گوئی کی مکمل مثال قرار دیتے ہیں جبکہ دوسرے طریق کار کو نمایاں طور پر راشد سے متعلق گردانتے ہیں۔ اس طرح اقبال و راشد میں ایک تقابلی کیفیت پیدا کرنے کی سعی کو مشکور کرنے کے لئے اپنا موقف حسب ذیل طور پر پیش کرتے ہیں:

"ہمارے پرانے شاعر (ولی سے اقبال تک) اس مقصد کے لئے اپنی ذات کو اپنے ذہن لاشعور پر محیط کرنے کی کوشش کرتے تھے۔ اور اس طاقت کے ٹکڑے ٹکڑے کر کے ہر ٹکڑے کو الگ الگ منطقی دلائل کے ساتھ باندھ دیا کرتے تھے۔ دوسرا طریقہ جو ہماری جدید شاعری میں آہستہ آہستہ نمایاں ہو رہا ہے یہ ہے کہ شاعر اپنے نفسی تجربہ اور جذباتی تسلسل کے بہاؤ میں ہم آہنگی پیدا کر کے ذہن لاشعور میں سے آزاد تسلسل کو وجود میں لاتا ہے۔

اول الذکر طریق کار کی سب سے مکمل مثال علامہ اقبال کی شاعری ہے۔ راشد کا اسلوب عمل موخر الذکر طریقے یعنی آزاد تسلسل کے مطابق ہے۔ یعنی اعلیٰ درجے کی نظموں میں ایسے لحاتی مناظر جن کا بظاہر آپس میں کوئی تعلق نہیں ہوتا۔ ناظر کے سامنے پے در پے لائے جاتے ہیں لیکن ان مناظر کے مجموعی اثر سے ایک واضح تصویر اور ایک مکمل تاثر ناظر کے دل و دماغ پر کھنچ جاتا ہے۔ آزاد تسلسل کی یہ ایک مری صورت ہے "اجنبی عورت" میں ارض مشرق کی زبوں حالی اور "انتقام" میں ایک فرنگی شبستان کا تاثر پیدا کرنے کے لئے راشد نے اسی نوع کی فنکاری سے کام لیا ہے۔ آزاد تسلسل راشد کا خاص انداز ہے۔ اس کی مثالیں اس کی اکثر نظموں میں ملتی ہیں۔ اس سے اس کی نظموں میں ایک خاص ایجاز اور جامعیت پیدا ہو جاتی ہے جو عہد حاضر کے بہت کم شاعروں کو نصیب ہے۔" (۷۸)

تاہم جابر علی سید "تنقید اور لبرلزم" میں کرشن چندر کے مندرجہ بالا موقف کو تسلیم نہیں کرتے اور دعویٰ کرتے ہیں کہ کرشن چندر کے علو علمی کو ولیم جیمز کے نظریہ نفسیات و شعور کی رو تک کبھی رسائی حاصل نہیں رہی اور نہ ہی راشد مذکورہ نظریے اور اس کے ذیل میں آنے والے ادب و فن سے آگاہ رہے ہیں اس لئے کرشن چندر نے راشد کے فن کے بارے میں جو کچھ معلومات بہم پہنچائی ہیں وہ منطقی جواز اور ثبوت واقعہ سے محروم ہیں۔ جابر علی سید لکھتے ہیں کہ:

"کرشن چندر ولیم جیمز کے نظریہ نفسیات و شعور کی رو سے واقف نہیں تھے نہ ان کے ہیرو شاعر راشد کو اس نظریے اور اس کے ادبی مظاہر ناول' افسانہ' فلم' شاعری' مصوری وغیرہ سے شناسائی تھی۔ راشد فرائڈ کے نظریہ لاشعور سے واقف تھے۔ اس لئے وہ صرف لاشعور کی بات کرتے ہیں۔ ولیم جیمز کا نظریہ اور فرائڈ کا نظریہ لاشعور اصلاً" ایک ہی ہیں۔ صرف فرائڈ نے شعور اور لاشعور کی طبقاتیت اور ان میں فصل و وصل کی کیفیتوں سے ذہنی معاملے کا ایک طریق کار دریافت کیا ہے۔ فرائڈ کا نظریہ ادبی پہلو نہیں رکھتا' بلکہ ایک الگ تصور ہے جو روز خوابی سے تعلق رکھتا ہے۔ اگر آج ہم "اجنبی عورت" "انتقام" "خودکشی" اور دوسری مبہم نظموں کو شعور کی تکنیک کی مثالیں قرار دے دیں تو کچھ فرق نہیں پڑے گا۔ میراجی نے راشد کی بعض مبہم نظموں کی شرح لکھ دی ہے' جس سے ان کا ابہام دور ہو گیا ہے۔ لیکن میراجی نے راشد کے شعری ابہام کے سرچشموں کا سراغ نہیں لگایا۔ شاید یہ واضح تاثر نہیں تھا۔ صرف فرانسیسی طرز احساس کی طرف اشارہ کر دیا ہے۔ راشد کی بعض بعد نظموں پر سینٹ جان

پرس کی نظموں کا اثر ہے۔ میں ان کا سراغ نہیں لگا سکتا لیکن راشد کے بعض طالب علموں نے اکثر اس بات کا ذکر کیا ہے۔" (۷۹)

جابر علی سید کا خیال ہے کہ کرشن چندر قدیم و جدید کا تقابل پیش کر کے اقبال کو قدیم اور راشد کو جدید طرز کا شاعر ثابت کرنا چاہتے تھے اور اس طرح راشد کو اقبال کے مدمقابل لا کر ان کی شعری عظمت کا قد بڑھانا چاہتے تھے۔ اپنے اس تعصب کی عملی تکمیل کے لئے انہوں نے سی۔ ڈے۔ لوئس (C. DAY LEUIS) کی کتاب "اے ہوپ فار پوئٹری" (A HOPE FOR POETRY) کے بعض حصوں کو مربوط شکل دے کر راشد کی جدید شاعری کے لئے دیباچہ آرائی کی ہے۔ جابر علی سید کے الفاظ میں:

"کرشن چندر نے.... ڈے لیوس کے جدید شاعری کے طریق کار کو لے کر راشد پر اپلائی کر دیا ہے۔ صاف معلوم ہوتا ہے کہ راشد کو اقبال کے مقابل کھڑا کرنا ہے۔ اور قدیم اور جدید کا تقابل مقصود ہے۔ لیوس نے اپنی کتاب میں اپوکلپٹک گروپ کے نمائندوں ہنری ٹریس اور ڈائلن ٹامس کی نظموں کا حوالہ دیا ہے۔ ان کی نظموں میں ابہام ہے۔ (ٹامس کی نظم (APREMIN OCTOBER) اس کی نمائندہ مثال ہے۔ یہ نظم سخت مبہم ہے۔ اور شارح کی محتاج۔ کرشن چندر نے راشد کی اکثر نظموں میں آزاد تسلسل کی موجودگی کا دعویٰ کیا ہے۔ جس سے ابہام پیدا ہونا لازمی ہے۔ گمان ہوتا ہے کہ کرشن چندر کا راشد کو اقبال کے خلاف رد عمل کا نمائندہ بنانا صرف منطقی اور غیر منطقی شاعری کا تقابل پیدا کرنے سے تعلق نہیں کیونکہ اقبال کی نظموں میں ابہام ہے۔ نفسیاتی نہ سہی فلسفیانہ سہی (ساقی نامہ فلسفیانہ ابہام کی مثال ہے۔ اس میں برگ' کے فلسفیانہ قوت زیست' کی ترجمانی ہے۔) بلکہ اقبال کی معرا نظموں سے بیزاری اور اس کے مستقبل سے مایوسی (مکتوب بنام عباس علی خاں بمعہ حیدر آبادی) کے خلاف رد عمل ہے۔ اقبال نے نظم معریٰ (اقبال کے الفاظ نظم بے قافیہ ہیں) کو ایک قسم کی نثر مرجز کہا ہے۔ معلوم نہیں آزاد نظم کو وہ کیا کہتے۔ شاید بے معنی بکواس اور بد آہنگ نثریا کوئی اور اس قسم کی چیز جیسے نیاز فتح پوری' صلاح الدین احمد اور ماہر القادری کہتے ہیں۔ شاعری کی ہیئت کے بارے میں راشد کا پابند شاعری سے کھلا ہوا بیزاری اور لاتعلقی کا اعلان (تمہید ماوراء) ایک اور وجہ ہے۔ خدا پرست اقبال سے لاتعلقی اور بغاوت اور انحراف کی' جب دونوں پہلوؤں کو یکجا کر کے دیکھا جائے تو شاعر مشرق اور شاعر مغرب کا بنیادی فرق واضح ہو جاتا ہے۔ (۸۰)

قبل اس سے کہ مسئلے زیر بحث مسئلے کو سمیٹا جائے ایک نکتے کی وضاحت مقصود ہے۔ جس کی طرف مندرجہ بالا اقتباس میں اشارہ کیا گیا ہے اور یہ اطلاع بہم پہنچائی گئی ہے کہ کرشن چندر نے سی۔ ڈی۔ لوئیس (C. DAY LEUIS) کے جدید طریق شاعری کو راشد کی منظومات پر منطبق کر دیا ہے۔ اسی نوع کی معلومات محمد اشرف علی اپنے ایک مضمون بعنوان "اردو دواوین کے دیباچے" میں بھی فراہم کرتے ہیں جو مجلہ "چمنستان" دہلی کی اشاعت بابت ماہ دسمبر ۱۹۴۴ء میں شامل ہے۔ صاحب مضمون رقمطراز ہیں کہ:

"قبل اس کے کہ "تعارف" میں جو کچھ کہا گیا ہے اس پر بحث کی جائے یہ بتلانا بہتر معلوم ہوتا ہے کہ یہ خیالات نہ تو کرشن چندر کے ہیں اور نہ (سی۔ ڈے۔ لوئس) C. DAY LEUIS کے کہ جس کی کتاب (اے ہوپ فور پوئٹری) (A HOPE FOR POETRY) کے مختلف حصوں کا یہ لفظی ترجمہ ہے۔ لوئیس LEUIS کے خیالات یوں نہیں کہ کرشن چندر نے اس غریب کے کسی ایک صفحے کے ایک ایک جملہ سے رابطہ کسی ایسے جملہ سے قائم کیا ہے کہ جو اس کے دس صفحے بعد میں آیا ہے۔ ماوراء کے پانچویں صفحے سے لے کر دسویں صفحے تک شاید ہی کرشن چندر نے دس یا پندرہ جملے خود لکھے ہوں۔ یہ میں مبالغہ نہیں کر رہا ہوں اور نہ اشارۃً تحریر کر رہا ہو۔ اس مضمون میں کل اصل اور ترجمہ دینا مضمون کو ضرورت سے زیادہ طول دینا ہو گا آپ کی تسکین کے لئے کچھ حصے دیئے جاتے ہیں۔" (۸۱)

اس کے بعد محمد اشرف علی نے صفحے کے دو کالم بنائے ہیں۔ ایک کالم میں سی۔ ڈے۔ لوئیس C. DAY LEUIS کی کتاب سے پانچ پانچ سات سات سطروں پر مشتمل انگریزی کے اقتباسات درج کئے ہیں اور دوسرے کالم میں ان کے سامنے کرشن چندر کے "تعارف" کے اقتباسات نقل کئے ہیں۔ ہر دو اقتباسات کے باہمی تقابل سے واضح ہو جاتا ہے کہ کرشن چندر نے فصیح لفظی ترجمے سے کام لیا ہے۔ اب آیئے اس مسئلے کی طرف کہ کرشن چندر نے ن۔ م۔ راشد کی نظموں میں فنی جدیدیت کو آزاد تسلسل سے تعبیر کیا ہے اور جابر علی سید نے اسے یہ کہہ کر رد کر دیا ہے کہ راشد چونکہ ولیم جیمز کے نظریہ نفسیات و شعور کی رو سے کماحقہ واقف و آگاہ نہیں تھے اس لئے وہ اس نظریے کے اول مظاہر کو بھی برتنے کی اہلیت نہ رکھتے تھے۔ جابر علی سید کی اس موقف رائے سے کلیم اتفاق نہایت مشکل ہے۔ ہو سکتا ہے کہ جابر علی سید کے بقول ن۔ م۔ راشد ولیم جیمز کے مذکورہ نظریہ نفسیات کا مکمل ادراک نہ رکھتے ہوں اور اس نظریے کی علمی باریکیوں کا پورے طور پر احاطہ ان کی دسترس سے باہر ہو تاہم یہ واقعہ ہے کہ انہیں اپنی نظموں کی شعری ضرورتوں اور تقاضوں کو پورا کرنے کے لئے اس سلسلے کی ضروری معلومات سے آگاہی ضرور تھی۔ جس کا زندہ ثبوت ان کی نظموں میں آزاد تسلسل کی کوششوں اور کاوشوں کی کامیاب کارفرمائی ہے۔ راشد نے اس نظریے سے اس قدر ضرور حاصل کر لیا تھا جس قدر انہیں اپنی منظومات کی تعمیر و تشکیل کے لئے درکار تھا۔ اس لئے کہ راشد بلاشبہ جینئس تھے اور جینئس اپنی علمی ضرورت کو بعض اوقات محض سرسری مطالعہ و معلومات سے بھی پورا کر لیا کرتا

ہے۔ جیسے شیکسپئر نے "پلوٹارک" سے تاریخ کا اس قدر ضروری جوہر حاصل کر لیا تھا جتنا بہت سے لوگ تمام برٹش میوزیم سے حاصل کرنے میں ناکام رہتے ہیں۔ اسے ہی تو فن کہتے ہیں۔ رہا یہ معاملہ کہ ن۔ م۔ راشد کے شعری رجحانات و مبحثات اقبال کے فکری و فلسفیانہ میلانات و مندرجات کے خلاف رد عمل یا بغاوت ہیں تو اس مسئلے کی اس لئے کوئی زیادہ اہمیت نہیں رہ جاتی کہ راشد کی بغاوت صرف اقبال کے خلاف نہیں ہے۔ جب یہ طے ہے کہ راشد حال و ماضی کی بعض مادی اور روحانی اقدار و مسلمات کے خلاف علم بغاوت بلند کر چکا ہے تو کسی خاص شخصیت یا نظریے کے خلاف بغاوت کی تخصیص اپنا وزن کھو دیتی ہے۔ صاف ظاہر ہے کہ جب مذاہب اور خدا کے خلاف بغاوت ہو سکتی ہے تو پھر اقبال کس گنتی میں ہیں اور ان کے خلاف بغاوت کی حقیقت ہی کیا رہ جاتی ہے۔ اقبال زیادہ سے زیادہ اسلامی مابعد الطبیعیات اور علم الکلام کے مفسر و مبلغ ہی تو ہیں۔ چنانچہ اقبال کے خلاف رد عمل کو اہمیت صرف اسی وقت تفویض ہو سکتی تھی کہ جب راشد کے ہاں اور کسی طرح کی بغاوت کا وجود نہ ہوتا اور صرف اقبال اس کا ہدف بنتے۔ رہی راشد کو اقبال کے مقابل لا کھڑا کرنے والی بات تو اس سے کیا ہوتا ہے۔ اگر کسی میں مقابلے کی سکت ہی نہ پائی جاتی ہو تو آمنے سامنے سے کیا حاصل۔ بالفرض برگد کے سامنے شاہ بلوط کا پودا لگا بھی دیا جائے تو برگد کی صحت پر کیا اثر پڑ سکتا ہے۔ اس مسئلے کو ایک اور طرح سے بھی نظر انداز، حل یا ختم کیا جا سکتا ہے کہ بعض جینئس دوسرے جینئس کے خلاف رد عمل ظاہر کرتے ہی رہتے ہیں۔ اور پھر شعراء کی چشمکیں تو مشہور ہیں جب کوئی پر پرزے نکالتا ہے تو دوسروں کی طاقت پرواز کو بھی چیلنج کرتا ہے۔ اس چیلنج کا نتیجہ کیا نکلتا ہے یہ اور بات اور بعد کی بات ہے۔ نظام دنیا اسی طرح چلتا ہے۔ اور چل رہا ہے۔ شروع سے یہی ریت چلی آتی ہے۔ تاریخ اس پر صادق و گواہ ہے۔ خود اقبال ہی کو لیجئے انہوں نے حافظ شیرازی جیسے نابغہ روزگار شاعر کو زبردست انداز میں ہدف تنقید و تنقیص بنایا ہے اور اس کے لئے جواز بھی فراہم کئے ہیں۔ خیر جواز کی بھی ایک رہی۔ کہ جواز بھی ایک اضافی امر ہے۔ اس لئے کہ جب کوئی کسی کو نشانہ بنانے کا طے کر لے تو جواز ڈھونڈ ہی لئے جاتے ہیں یا مل ہی جاتے ہیں۔ البتہ ان جوازوں سے کچھ لوگ اتفاق کرتے ہیں کچھ نہیں کرتے۔ یہی وجہ ہے کہ اقبال نے حافظ کی مخالفت یا حافظ کے خلاف رد عمل کے جو جواز فراہم کئے ہیں بعض ان سے متفق اور بعض نامتفق ہیں۔ ایسا ہی معاملہ ن۔ م۔ راشد کے "مسئلہ بغاوت" کا بھی۔ بعض انہیں باغی شاعر قرار دیتے ہیں۔ جب کہ خود انہوں نے اپنے آپ کو ماوراء کے دیباچے میں "قدم اسالیب و بیان کا ادنیٰ باغی" کہہ کر انکسار آمیز تفاخر کو ظاہر کیا ہے۔ یا کرشن چندر نے انہیں "صحیح باغی شاعر" قرار دیا ہے۔ یا پھر ڈاکٹر وزیر آغا انہیں "نظم جدید کی کروٹیں" میں "بغاوت کی ایک مثال قرار دیتے ہیں۔ لیکن بعض کے نزدیک ن۔ م۔ راشد باغی نہیں ہیں بلکہ ان کی شاعری اسلوب قدیم و جدید کے تسلسل کی آئینہ دار ہے۔ مثلاً" وقار عظیم کا اپنے ایک مضمون "نئے شاعروں پر ایک سرسری نظر" مطبوعہ "ساقی" دہلی، سالنامہ جنوری ۱۹۴۵ء میں نقطۂ نظر یہ ہے کہ:

"راشد کی شاعری پرانے طرز سے بغاوت نہیں بلکہ نئے اور پرانے طرز میں ایک خوشگوار سمجھوتہ ہے۔" (۸۲)

اس رائے سے مترشح ہے کہ ن۔ م۔ راشد کا شعری نظام اردو شاعری کی روایت سے ہم آہنگ ہے۔ موضوع و اسلوب اور فکر و فن کی سطح پر انہوں نے جدت کو "رجعت" کے ساتھ خوشگوار انداز میں مربوط کیا ہے۔ وقار عظیم، راشد کی نظم کو خاص طور پر کلاسیکی اردو شاعری کی ایک ممتاز صفت، نغمگی و موسیقیت سے بھرپور طور پر منسلک قرار دیتے ہیں اور راشد پر بغاوت کے "الزام" کی بالواسطہ طور پر نفی اس طرح کرتے ہیں کہ:

"ان کے متعلق کہا جاتا ہے کہ ہیئت اور فکر دونوں کے لحاظ سے انہوں نے قدیم راہوں سے انحراف کیا ہے۔ ہیئت کے اعتبار سے صرف ایک چیز ہے جس کی طرف راشد کی شاعری پڑھ کر ذہن منتقل ہوتا ہے۔ شاعری کے پرانے قالب کو چھوڑ کر ایک نئے قالب کی جستجو ــــــ یہ قالب انہوں نے آزاد نظم میں حاصل کیا اور اسی کو اپنا لیا۔ لیکن اس نئے قالب اور نئی ہیئت کو اپنانے میں بھی راشد نے کہیں اردو شاعری کے روایتی ترنم اور اس کی موسیقی کو ہاتھ سے نہیں جانے دیا۔ راشد کی اس شاعری کے علاوہ بھی جو ان کی شاعری کے ابتدائی دور کی پیداوار ہے اور جس میں اردو کی قدیم روایتی ہیئت کی پابندی ہے ہمیں کسی نظم میں اس ترنم کی کمی محسوس نہیں ہوتی جس کے لئے ہم اپنی پرانی شاعری کی طرف دیکھتے ہیں۔" (۸۳)

وقار عظیم کے مطابق ن۔ م۔ راشد کی ماوراء میں شامل "ساری آزاد نظمیں اردو کی دو (کذا) حد سے زیادہ مروج بحروں میں سے دو کے آہنگ پر ہیں۔" (۸۴) جس کے نتیجے میں یہ نظمیں اردو شاعری کی روایتی موسیقی اور نغمگی سے معمور و لبریز ہیں۔ یہ حد سے زیادہ مروج بحروں کے دو آہنگ در حقیقت ایک ہی بحر کی دو مذاحف صورتیں یا دو علیحدہ علیحدہ آہنگ ہیں۔ ان دونوں آہنگوں کا تعلق بحر رمل محذوف یا مقصور الاخر اور بحر رمل مخبون مقطوع جیسی اردو کی ہردلعزیز بحور سے ہے۔ اردو شاعری کی ابتداء ہی سے یہ بحریں اپنے پرکشش ترنم اور سحر انگیز موسیقی کے باعث شعراء کی توجہ کا خاص مرکز رہی ہیں۔ صنفی اعتبار سے بحر رمل محذوف یا مقصور الاخر کسی قدر آہستہ رو واقع ہوئی ہے اس لئے اس میں تھما تھما اور پرسکون انداز پایا جاتا ہے۔ جہاں تک دوسری بحر یعنی بحر رمل مخبون مقطوع کا تعلق ہے یہ نسبتاً تیز روی کی مظہر ہے۔ اس کے تحرک اور سیلانی انداز میں کسی قدر شدت ہے۔ ماوراء میں شامل اکیس ۲۱ آزاد نظموں میں سے گیارہ اول الذکر اور دیگر دس موخر الذکر بحر کے آہنگ میں ہیں۔ دیکھا جائے تو محض ایک نظم کی کمی بیشی سے قطع نظر ہر دو بحروں میں لکھی جانے

والی آزاد نظموں کی تعداد برابر ہے۔ تاہم یہ مساواتی پہلو بظاہر کسی خوبی کا حامل نظر نہیں آتا۔ لیکن راشد کی فنکاری اس وقت چمک اٹھتی ہے جب ہمیں یہ معلوم ہوتا ہے کہ انہوں نے ان بحروں کو یونہی بے خیالی میں استعمال نہیں کیا ہے بلکہ انہیں اپنی نظموں کے داخلی تقاضوں اور ضرورتوں کے مطابق سوچ سمجھ کر منتخب کیا ہے۔ جن نظموں میں بوجوہ اس حسن انتخاب کو ملحوظ نہ رکھا جا سکا ان نظموں میں فن کے دوسرے وسائل کو بروئے کار لاکر داخلی و خارجی کیفیتوں میں خوشگوار ہم آہنگی کو موثر بنایا گیا ہے۔ موقع و محل کی مناسبت سے زبان و بیان، طرز و اسلوب، قافیہ و ردیف اور مصرعوں کی تکرار سے داخل و خارج میں تطابق پیدا کیا گیا ہے۔ پسپائی، شکستگی، دلسوزی، حزن و ملال اور لذت کوشی جیسے جذبات و احساسات کے لئے بحر رمل محذوف مقصود کو استعمال کیا گیا ہے۔ "رقص"، "شرابی"، "اجنبی عورت"، "خودکشی"، "انتقام"، "طلسم جاوداں" اس سلسلے کی نمائندہ نظمیں ہیں۔ اس کے مقابلے میں جذب و احساس کی وہ کیفیتیں جو جھنجلاہٹ، جارحیت، حرکت و حرارت، رد عمل اور بغاوت کی آئینہ دار ہیں ان کے لئے بحر رمل مجنوں مقطوع کو بروئے کار لایا گیا ہے۔ اس ضمن میں "دریچے کے قریب"، "بے کراں رات کے سناٹے میں"، "اتفاقات"، "گناہ"، "عہد وفا"، "شاعر درماندہ" اور "سپاہی" قابل ذکر منظومات ہیں۔ اس موقع پر ایک اور امر کی نشاندہی بھی دلچسپی سے خالی نہ ہوگی کہ ایسی نظمیں جن میں خدا کے خلاف رد عمل ظاہر کیا گیا ہے وہ بحر رمل مجنوں مقطوع میں ہیں۔ ایسا غیر شعوری طور پر نہیں ہوا بلکہ پوری طرح شعوری طور پر ایسا کیا گیا ہے کیونکہ ایسی نظموں میں جذبات و خیالات اپنے اظہار اور فطری بہاؤ کے لئے ایک تیز رو بحر کے متقاضی ہیں۔ جیسی کہ مذکورہ بحر ہے۔ جذبات و خیالات کے شدید ریلوں کو کوئی آہستہ رفتار کی حامل بحر پوری کاملیت سے اجاگر نہیں کر سکتی تھی جیسا کہ بحر رمل محذوف یا مقصور کا چلن ہے۔ یہاں ایک سوال اٹھایا جا سکتا ہے کہ راشد کی آزاد نظم "انتقام" کا تعلق بھی تو غصہ و غضب سے ہے پھر اس کے لئے کیوں بحر رمل محذوف / مقصور کو چنا گیا ہے۔ بلاشبہ "انتقام" کا جذبہ جھنجلاہٹ، جارحیت اور غضب ناکی کا عکاس ہے۔ تاہم مذکورہ نظم میں انتقام کی نوعیت اہل وطن کی بے چارگی، شکست خوردگی، ربودگی، مظلومیت اور سہم ناکی سے مملو ہے جس کے باعث رد عمل میں وہ شدت باقی نہیں رہ جاتی جو اس سے برعکس نوعیت کے عالم غضب میں ہو سکتی ہے۔ یہ رد عمل حقیقتاً "ایک کمزور رد عمل ہے جو صرف ایک فرنگی عورت کے جسم تک محدود ہے۔ اس صورت میں ایک نرم رو بحر ہی جملہ تقاضوں پر پوری اتر سکتی تھی۔ خاص طور پر میدان انتقام جب صنف نازک ہو تو بحر کی نازک اندامی اور بھی ضروری ہو جاتی ہے۔ یہاں ایک نکتہ اور ابھرتا ہے اور یہ نکتہ جہاں راشد کے خلاف جاتا ہیں وہیں ان کے حق میں بھی جاتا ہے۔ بات یہ ہے کہ ماورا کی منظومات محض دو آہنگوں تک محدود ہیں۔ لیکن لطف یہ ہے کہ راشد نے انہیں اس چابکدستی، مہارت اور وقیع انداز میں استعمال کیا ہے کہ اس محدودیت کا اول تو احساس ہی نہیں ہوتا اور اگر ہو بھی تو کھلتی نہیں ہے۔ راشد کی یہ فنکاری نہ صرف ان کی عروض شناسی اور آہنگ فہمی کی بین دلیل ہے بلکہ روایت کے ساتھ مضبوط ربط و ضبط اور اس سے اخذ و استفادہ کے گہرے شعور کو بھی روشنی میں لاتی ہے۔ اور اس طرح کرشن چندر کے اس مطمع نظر سے اتفاق کرنا مشکل ہو جاتا ہے کہ راشد کی شاعری میں فکری و فنی سطح پر مکمل انحراف پایا جاتا ہے۔ جسے ماورا کے "تعارف" میں درج ذیل طور پر بیان کیا گیا ہے۔

> "بے قافیہ شاعری سے صرف یہی مراد نہیں کہ پرانے اصولوں سے انحراف کیا جائے۔ اگر یہ انحراف صرف اسلوب تک ہی محدود ہو تو بہت بڑی جدت نہ ہوگی۔ گو یہ انحراف بھی بذات خود ایک قابل قدر چیز ہے۔ لیکن راشد کے ہاں یہ انحراف داخلی اور خارجی، فنی اور فکری لحاظ سے مکمل ہے۔ اور یہ چیز اس کی شاعری کی اجتہادی حیثیت کو نمایاں کرتی ہے۔ فنی نقطۂ نگاہ سے راشد ایک صحیح باغی شاعر ہے۔" (۸۵)

آہنگ تو خیر ایک طرف رہا بجائے خود ہیئتی لحاظ سے بھی راشد کی آزاد نظم روایت کے احترام سے مبرا نہیں ہے۔ ان کی آزاد نظمیں اپنے ساختی ڈھانچے کے اعتبار سے پابند روایتی نظموں اور جدید دور کی مغربی نظموں سے بے حد مطابقت رکھتی ہیں۔ بالعموم راشد کی آزاد نظمیں چہار رکنی اور سہ رکنی مصرعوں پر مبنی ہیں۔ اس طرح یہ نظمیں خود بخود مثمن اور مسدس بحور کے ذیل میں آجاتی ہیں۔ راشد نے دو رکنی مصرعے بہت کم ساخت کئے ہیں۔ اسی طرح چار سے زیادہ ارکان پر مشتمل مصرعے کا محض کوئی ایک آدھ نمونہ ہی دستیاب ہوتا ہے۔ اس نوع کا مصرعہ بھی پانچ ارکان سے زائد پر مبنی نہیں ہے۔ راشد نے یک رکنی مصرعوں سے زیادہ تر اجتناب برتا ہے۔ صرف ایک دو جگہوں پر ایسا عمل پیدا ہوا ہے کہ رکن ٹوٹ جانے کے نتیجے میں دو مصرعوں میں بٹ گیا ہے اور مصرعہ ثانی کا رکن تبدیل ہو کر کسی اور بحر میں جا پڑا ہے۔ رکن کے دو مصرعوں میں منقسم ہو جانے کی صورت میں اس کی بنیادی حیثیت اور نوع میں جو تبدیلی واقع ہو جاتی ہے اس پر مبنی ماورا میں موجود محض گنتی کی جو مثالیں ہیں انہیں ذیل میں پیش کیا جاتا ہے۔ "وادی پنہاں" کے دو مصرعے اس طرح ہیں:

مل گئی ان کو وہاں
آغوش راحت میں پناہ

"طلسم جاوداں" کے چار مصرعے یوں ہیں

الف۔ رہنے دے اب کھو نہیں باتوں میں وقت

اب رہنے دے

ب۔ وہ دھڑکتی ہے مقام و وقت کی راہوں سے دور
بیگانئہ مرگ و خزاں

"ہونٹوں کا لمس" کے دو مصرعے حسب ذیل ہیں
چاندنی ہے اور میں اک "تاک" کے سائے تلے
استادہ ہوں

درج بالا جملہ مثالوں میں مصرعہ اول کا رکن "فاعلاتن" ٹوٹ کر منقسم ہو جانے سے مصرعہ ثانی میں "مستفعلن" بن گیا ہے۔ تاہم تیسری مثال اس طریق کار سے مختلف ہے۔ اس مثال میں رکن کی تقسیم کے بغیر تغیر رونما ہوا ہے۔ اس لئے کہ مصرعہ اولیٰ کے اختتامی لفظ "دور" کی "ر" مصرعہ ثانی کے ابتدائی لفظ "بیگانہ" سے وصل نہیں رکھتی۔ ان مستثنیات سے قطع نظر راشد کی نظموں میں رکن کے ٹوٹ کر دوسرے مصرعے میں تقسیم ہونے کے عمل کی حوصلہ افزائی نہیں ملتی۔ ان مثالوں میں بھی نظم کا حاوی آہنگ اس قدر موثر انداز میں شعری فضا پیدا کر دیتا ہے کہ مذکورہ فروگزاشتوں کی طرف دھیان ہی نہیں جاتا یا ان کا احساس ہی نہیں ہونے پاتا۔ شاید ایسا ہی احساس وقار عظیم کو بھی نہیں ہونے پایا کہ ارکان کی تقسیم کی مذکورہ مثالوں کی موجودگی کے باوجود انہیں یہ کہنا پڑا کہ :

"راشد نے اپنی کسی نظم میں ارکان کے ٹکڑے ٹکڑے کر کے انہیں دو مصرعوں میں نہیں پھیلایا۔ اور اس لئے ان کی آزاد نظموں میں ہمیں وہی آہنگ اور ترنم حاصل ہوتا ہے، جو پابند شاعری میں۔"(۸۶)

راشد نے اپنی نظموں کے مصرعوں کے ارکان کی ترتیب مستزاد کے اس اصول پر قائم کی ہے کہ جسے آزاد نظم کی ہیئت کے تحت قبل ازیں بیان کیا جا چکا ہے۔ راشد اور ان کے ساتھ ساتھ میراجی ہی وہ اولین سربر آوردہ اور نمائندہ شاعر ہیں جنہوں نے مذکورہ اصول کو آزاد نظم کے لئے اپنا کر بعد میں آنے والے آزاد نظم گو شعراء کے لئے ایک معیار فراہم کر دیا۔ یہ ایسا زبردست اصول ہے کہ جس کے زیر اثر راشد کی نظموں میں خوش آہنگی کے اعلیٰ سطحی اثرات پیدا ہوئے ہیں۔ اور ان کی نظم کا آہنگ کبھی بھی بے آہنگ نہیں ہونے پایا۔ بلکہ اس میں ہمیشہ ایک خاص قسم کا لوچ اور گمبھیرتا رہی ہے۔ ارکان کے حسن ترتیب کے پہلو بہ پہلو راشد نے ایک اور فنکاری کا مظاہرہ بھی کیا ہے اور مصرعوں کے دروبست میں اس خوش سلیقگی اور خوش انتظامی کا ثبوت فراہم کیا ہے کہ ان کی آزاد نظمیں پابند اور معریٰ نظموں کے قریب تر آ گئی ہیں۔ ایسی نظموں میں مصرعے ایک مخصوص متناسب و متوازن پیرایہ ترتیب لئے ہوئے ہیں۔ چھوٹے بڑے مصرعوں میں اختصار و طوالت کا کوئی نمایاں فرق نہیں ہے۔ بہت سارے مواقع پر تو یکساں وزن و طوالت کے مصرعے اوپر نیچے آتے چلے جاتے ہیں جو آزاد نظم میں معریٰ نظم کی سی کیفیت پیدا کر دیتے ہیں۔ اس تکنیک کے استعمال سے راشد کی نظموں میں آہنگ کی وحدت رائی برابر انتشار کا شکار ہوئے بغیر پوری طرح قائم رہتی ہے۔ اس التزام کی بدولت ان کی آزاد نظم میں پابند شاعری جیسا نغمہ و آہنگ برقرار رہتا ہے۔ موسیقیت کو انگیخت کرنے اور نغمگی کو ابھارنے کے لئے راشد مصرعوں کی تکرار اور قوافی کی اصوات سے بھی مدد لیتے ہیں۔ ماوراء کی اکثر نظمیں مصرعوں کی تکرار کا پیٹرن لئے ہوئے ہیں۔ مصرعوں کی تکرار کا درود کہیں تو باضابطہ انداز لئے ہے اور کہیں کہیں انہیں ضابطے کے برعکس استعمال کیا گیا ہے۔ بعض نظمیں تو ایسی بھی ہیں جہاں مصرعوں کی تکرار ہو بہو ٹیپ کے مصرعوں کے مشابہ ہے۔ نظم "سپاہی" اسی طرح کی ایک نظم ہے۔ جس میں "تو مرے ساتھ مری جان کہاں جائے گی" ہر بند کے آخری مصرع کے طور پر آتا ہے۔ البتہ اس نظم کے تین بندوں میں سے شروع کے دو بندوں کا آغاز اس مصرعے سے ہوتا ہے کہ "تو مرے ساتھ کہاں جائے گی" نظم "رقص" کے ہر بند کا ابتدائی مصرعہ یہ ہے "اے مری ہم رقص مجھ کو تھام لے" یونہی نظم "طلسم جاوداں" کے ہر بند کا آغاز حسب ذیل دو مصرعوں سے ہوتا ہے۔

"رہنے دے اب کھو نہیں باتوں میں وقت
اب رہنے دے"

مصرعوں کی تکرار کا یہ عالم ماوراء کی اولین آزاد نظم "جرات پرواز" سے شروع ہو کر مجموعے کی اختتامی نظم "خودکشی" تک اکثر نظموں کا خاص شیوہ ہے۔ یہ وصف خاص ایسی نظموں کو پابند نظموں کے بالمقابل لا کھڑا کرتا ہے۔ ماوراء کی نظموں کا ایک نمایاں وصف قافیے کی طرف جھکاؤ ہے۔ قافیہ داری کا التزام "جرات پرواز" ہی سے شروع ہو جاتا ہے۔ اور پھر قافیے کے ٹھاٹھ باٹھ آخر تک قائم رہتے ہیں۔ جرات پرواز کے حسب ذیل اقتباس میں قافیہ آرائی اپنی پوری خوش ادائی کے ساتھ موجود ہے

بجھ گئی شمع ضیاپوش جوانی میری!
آج تک کی ہے کئی بار محبت میں نے
اشکوں اور آہوں سے لبریز ہیں رومان مرے

ہو گئی ختم کہانی میری!
مٹ گئے میرے تمناؤں کے پروانے بھی
خوف ناکامی و رسوائی سے
حسن کے شیوۂ خود رائی سے
دل بے چارہ کی مجبوری و تنہائی سے!
میرے سینے ہی میں پیچاں رہیں آہیں میری
کر سکیں روح کو عریاں نہ نگاہیں میری
ایک بار اور محبت کر لوں
سعی ناکام سہی
اور اک زہر بھرا جام سہی
میرا یا میری تمناؤں کا انجام سہی
ایک سودا ہی سہی' آرزوئے خام سہی
ایک بار اور محبت کر لوں؟
ایک "انسان" سے الفت کر لوں؟
میرے ترکش میں ہے اک تیر ابھی
مجھ کو ہے جرات تدبیر ابھی
بر سر جنگ ہے تقدیر ابھی
اور تقدیر یہ پھیلانے کو اک دام سہی

قافیہ بندی کا یہ انتظام و انصرام ماورا کی دیگر آزاد نظموں میں بھی تھوڑے بہت فرق کے ساتھ اسی کروفر سے قائم ہے۔ راشد قافیے کے استعمال میں روایت کے کئی طریقوں کو برتتے ہیں کبھی مثنوی کے انداز میں ہر دو مصرعے باہم مقفیٰ ہوتے ہیں۔ بسا اوقات قافیے کی ترتیب اب اب کی صورت میں قائم کی جاتی ہے۔ یوں بھی ہوتا ہے کہ لگاتار اوپر نیچے کتنے ہی مصرعے باہمی طور پر ہم قافیہ آتے چلے جاتے ہیں۔ اس کے علاوہ یہ صورت بھی رہی ہے کسی مصرعے کا قافیہ متعدد مصرعوں کے بعد کسی مصرعے میں نمایاں ہوا ہے۔ قافیے کے استعمال کی یہ تمام جہتیں بلاشبہ شعوری عمل کا ثمرہ ہیں اور راشد کی فنی انفرادیت کا خاصا ہیں۔ اور کنول کرشن بالی کی اس رائے سے اتفاق کی کوئی گنجائش نہیں نکلتی کہ راشد کی آزاد نظموں میں "جگہ جگہ بغیر التزام کے قافیہ کے کھٹکے" (۸۷) موجود ہیں۔ اسی طرح یہ رائے بھی وزن سے خالی ہے کہ "ان (ن۔ م۔ راشد) کی نظم میں ردیف و قافیہ کا التزام نہیں ہوتا اور کہیں کہیں ہوتا بھی ہے تو کسی مسلمہ قاعدے کے تحت نہیں۔" (۸۸) قافیے کے شعوری التزام کے پیش نظر عزیز احمد کا یہ مطمع نظر ہی درست ہے کہ راشد "نظم آزاد کو قافیے اور ردیف سے بالکل بے نیاز نہیں کر سکے ـــــ جا بجا ان کو قافیے اور ردیف کا سہارا لینا پڑتا ہے۔" (۸۹)

اگرچہ راشد قافیہ و ردیف کے التزام سے آزاد نظم کو آزاد نہیں رکھ سکے لیکن اس پابندی میں بھی ایک ادا ہے جو انہیں روایت سے منسلک رکھتی ہے اور ان کے انحراف کو مکمل انحراف نہیں بننے دیتی۔ اس طرح "جدید شعرائے اردو" میں درج شدہ حسب ذیل انتہا پسندانہ موقف کی تردید ہو جاتی ہے کہ:

"راشد عصر حاضر کے ان نوجوان شعراء میں سے ہیں جنہوں نے اردو شاعری کی روایت سے بغاوت کر کے مادہ و ہیئت ہر دو اعتبار سے ایک نئے تجربے کا ثبوت دیا ہے۔ ہمیں ان کی شاعری میں اپنی مروجہ شاعری کے مقابلہ میں داخلی و خارجی اور فنی و فکری ہر لحاظ سے ایک مکمل انحراف ملتا ہے۔ (۹۰)

مجموعی طور پر کہا جا سکتا ہے کہ اگرچہ ن۔ م۔ راشد کے ہاں بغاوت ہے لیکن یہ بغاوت روایت و مسلمات سے ایک حد تک انحراف پر مبنی ہے۔ مکمل انحراف نہیں ہے۔ اس لئے کہ انحراف کے ساتھ ملحقہ "مکمل" کی صفت انتہا پسندی اور انحراف کے آخری درجے کی نشاندہی کرتی ہے جو کہ راشد کے ہاں نہیں ہے۔ راشد کسی نہ کسی طرح روایت سے کمزور یا قوی رشتہ استوار ضرور رکھتے ہیں اور کسی مقام پر بھی "انقطاع" یا مکمل انقطاع کی صورت پیدا نہیں ہونے دیتے۔ لہٰذا ان کی شاعری فکر و فن' موضوع و اسلوب اور ہیئت و تکنیک غرض ہر لحاظ سے روایتی شاعری کا جدید تسلسل ہے۔ اگر راشد کے ہاں یہ بغاوت نہ ہوتی تو ان کے ہاں "جدت" بھی نہ ہوتی۔ ماورا تک کی آزاد نظموں میں راشد کی بغاوت متعدد صورتوں میں ظاہر ہوتی ہے اور اس میں بکھرا بکھرا انداز پایا جاتا ہے لیکن "ایران میں اجنبی" جو ان کا دوسرا مجموعہ منظومات ہے' میں یہ بغاوت ارتکاز کا رنگ اختیار کرنے کی طرف مائل ہے۔ بکھراؤ سمٹتا ہوا معلوم دیتا ہے۔ اس مجموعہ کلام کی

نظموں میں وہ غیر ملکی تسلط کے خلاف اپنی طاقت کو مجتمع کرنے کی سعی کرتے ہیں۔ وہ نہایت جرات مندی سے استبداد فرنگ کے خلاف آواز بلند کرتے ہیں۔ یہاں وہ اپنے جذبہ انتقام کو واشگاف انداز میں سامنے لاتے ہیں۔ ایسے لگتا ہے انہوں نے ایک بہت بڑے قوم پرست شاعر کا کردار اپنا لیا ہے۔ اور پھر اپنی قوم پرستی کو پورے براعظم پر پھیلا دیا ہے۔ اس لحاظ سے ان کی بغاوت کا ارتکاز اپنے دائرہ عمل کو ایک نئی وسعت سے ہمکنار کرتا ہے۔ اور راشد کی آواز صرف برصغیر کے محکوم انسانوں کی آواز تک محدود نہیں رہتی بلکہ پورے براعظم ایشیا کے انسانوں پر ناروا تسلط و قہرمانی کے خلاف صدائے احتجاج میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ یہیں سے راشد کے شعری موضوعات بین الاقوامی نوعیت اختیار کرنے کی بھرپور سعی سے معمور دکھائی دینا شروع ہوتے ہیں۔ راشد کی فکر اس نتیجے پر پہنچ جاتی ہے کہ بدیسی استعمار کی سامراجی عسکریت نے تمام ایشیائی ممالک پر ایک جیسے سنگین حالات مسلط کر رکھے ہیں۔ راشد کا یہ بین الاقوامی طرز تفکر جملہ افریشیائی قوموں کو ایک جیسی سیاہ بختی میں گھرا ہوا پاتا ہے اور انہیں ایک جیسے بحران کا شکار دیکھتا ہے۔ ان اقوام کی بے عملی، بے حسی، بے علمی، بے زاری اور بے اصولی وغیرہ جیسی خصوصیتیں ایک مخصوص تجربے میں ڈھل کر راشد کی منظومات کے شعری نظام کا حصہ بنتی ہیں۔ اور اسے جدید انسان کے جدید لیکن شدید مسائل پر سوچنے کے لئے مجبور کرتی ہیں۔ راشد ایران میں اجنبی کے دیباچے میں تاریخ انسانی کی اس المناک پستی کی جانب ان الفاظ میں اشارہ کرتے ہیں:

"انسان کی مجموعی پستی اور ذلت، جہالت، فقر اور بیماری نے کبھی وہ شدت اختیار نہیں کی تھی جو ہمارے زمانے میں کرلی ہے۔ ساتھ ہی جنگ، استعمار، جہالت اور فقر اور بیماری کو دور کرنے کے لئے انسان کے ادراک اور شعور، دونوں پر کبھی اتنا بار نہ ڈالا گیا تھا جتنا ہمارے زمانے میں ڈالا گیا ہے۔" (۹۱)

انسانی زندگی کی اس مجموعی پستی اور اس کی مختلف صورتوں سے بننے والے نقشے نے راشد کو شدید احساس کرب میں مبتلا کر دیا۔ معروضی حالات سے پیدا ہونے والا یہ منظر ان کے داخل میں ایک طوفان کی ہولناکی پیدا کئے دے رہا تھا۔ اس طوفان کے شدائد نے ان کے تخلیقی ذہن کو نئے افق سے متعارف کیا۔ اس نئے افق میں بے طرح اجنبیت (ALIENATION) تھی۔ گویا معروضی حقیقتیں اتنی سنگین و سفاک تھیں کہ پہچانی ہوئی صورت بھی پہچانی نہیں جا رہی تھی اور اس کے نتیجے میں اجنبیت کا گہرا احساس شعور میں راسخ ہو رہا تھا۔ بھری پری لامتناہی دنیا میں انسان کس قدر تنگ ہو گیا تھا اور اس کا آشوب کس قدر سوا ہو گیا تھا کہ آدمی اپنے آپ کو بھی اجنبی باور کرنے لگا تھا۔ خارجی دنیا کا جبر و تشدد اور استبداد و بربریت کا یہ عالم تھا کہ انسان نے اپنی شناخت ہی کھو دی تھی۔ آئینہ اس کے لئے سیاہ ہو گیا تھا اور فرد صرف ایران ہی میں نہیں ہر جگہ اجنبی تھا۔ یوں راشد کی ایران میں اجنبیت بین الاقوامی اجنبیت کا استعارہ بن جاتی ہے۔ جس کا السیاتی نتیجہ نظم "من و سلویٰ" کے حسب ذیل مصرعوں کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے۔

بس ایک زنجیر،
ایک ہی آہنی کمند عظیم
پھیلی ہوئی ہے،
مشرق کے اک کنارے سے دوسرے تک،
مرے وطن سے ترے وطن تک،
بس ایک ہی عنکبوت کا جال ہے کہ جس میں
ہم ایشیائی اسیر ہو کر تڑپ رہے ہیں!

راشد کا اجنبیت زدہ انسان حیرت زدگی کے عالم میں کائنات کے مظاہر کا مشاہدہ کرتا ہے اور خود کو زمان و مکاں میں بری طرح محصور تصور کرتا ہے۔ اس کے دل پر اجنبیت کے گھاؤ ہیں اور چہرے پر اجنبیت کا غبار چھایا ہوا ہے۔ وہ حادثات و تصادمات کا صید زبوں بنا ہوا ہے۔ اور اس اذیت ناک صورت حال سے نکلنے کا آرزو مند ہے۔ وہ ایسی تدابیر کی تلاش میں ہے کہ جو اس کی مشکلات آسان کر دے۔ نظم "پہلی کرن" سے یہ اقتباس دیکھئے

کوئی مجھ کو دور زمان و مکاں سے نکلنے کی صورت بتادو،
کوئی یہ سجھادو کہ حاصل ہے کیا ہستی رائیگاں کا؟
کہ غیروں کی تہذیب کی استواری کی خاطر
عبث بن رہا ہے ہمارا لہو مومیائی!

میں اس قوم کا فرد ہوں، جس کے حصے میں محنت ہی محنت ہے، نان شبینہ نہیں ہے۔ نان شبینہ سے محروم اور اجنبیت کا محرم راز اپنی کوششوں کو بے ثمر پاتے ہوئے انہیں خشت کوبی کی اکتاہٹ سے تعبیر کرتا ہے۔ جس میں کیفیت استعجاب بھی شامل ہے۔ اس انجانی کیفیت نے اس کے لئے دنیا کی تزئین کی آرزوؤں کو بھی اجنبی بنا دیا ہے۔ وہ ان آرزوؤں کا سراغ لگانے سے قاصر ہے۔ ایسے میں اس کی اجنبیت

زبان سوال بن کر پوچھتی ہے کہ:

میں اس خشت کوبی سے اُکتا گیا ہوں
کہاں ہیں وہ دنیا کی تزئین کی آرزوئیں
جنھوں نے تجھے مجھ سے وابستہ تر کر دیا تھا

پہلی کرن میں دو واضح میلانات کے اشارات بہم پہنچتے ہیں۔ایک تو وہ پر آشوب منظر ہے جس کی روداد اوپر کی سطور احاطہ کئے ہوئے ہیں۔دوسرا رجحان اس تازہ جولانگاہ سے عبارت ہے، جو زندگی کا ایک ایسا تصور سامنے لاتی ہے جس میں کسی ماورائی طاقت کی دست نگری نہیں۔یہ وہ حیات باصفات ہے کہ جسے انسان اپنے دست و بازو سے تعمیر کرتے ہیں۔راشد جہاں غلامی افرنگ کا جوا کاندھوں سے اتار پھینکنا چاہتے ہیں وہیں اقدار گذشتہ کو بھی خدا حافظ کہنے پر مصر ہیں۔ماضی سے متعلق ان قدروں میں مذہب کی اقدار انھیں سب سے زیادہ کھلتی ہیں۔یہی وجہ ہے راشد کی سب سے بڑی بغاوت مذہب کے خلاف ہے چونکہ مذہب میں خدا کائنات کی سب سے بڑی طاقت ہے اس لئے راشد اس عظیم طاقت کو چیلنج کئے بغیر نہیں رہتے۔"پہلی کرن" کے حسب ذیل مصرعے اسی افتاد فکر کا شاخسانہ ہیں:

مگر اے مری تیرہ راتوں کی ساتھی
یہ شہنائیاں سن رہی ہو؟
یہ شاید کسی نے مسرت کی پہلی کرن دیکھ پائی!
نہیں اس دریچے کے باہر تو جھانکو
خدا کا جنازہ لئے جا رہے ہیں فرشتے
اسی ساحر بے نشاں کا
جو مغرب کا آقا تھا مشرق کا آقا نہیں تھا

نظم کے اس مرحلہ فکر سے متعلق عقیل احمد صدیقی "جدید اردو نظم۔ نظریہ و عمل" میں وضاحت کرتے ہیں کہ "یہاں راشد کو ہندوستان اور ارض مشرق کی جو خرابی ستاتی ہے' اقبال نے بھی اس صورت حال سے علاقہ رکھا ہے لیکن اقبال نے نیشتے کی طرح خدا کی موت کو مسئلہ کا حل نہیں سمجھا۔راشد نے اس کے برخلاف "خدا کی موت" کا اعلان کیا ہے۔خدا کی موت انسان کی اس آخری پناہ گاہ کی موت ہے جس کے بعد ہر شخص کو اپنا راستہ خود منتخب کرنا ہے۔اور کامیابی اور ناکامی کی ساری ذمہ داری خود اٹھانی ہے۔یہ گویا خالص وجودی طرز احساس ہے جسے نیشتے نے عام کیا۔راشد کے نزدیک مشرق کی اصل خرابی کی جڑ اس عقیدے میں پیوست ہے جس کی رو سے انسان کے سارے افعال و اعمال خدا کی مرضی سے طے پاتے ہیں۔" (۹۲)

لیکن مسئلہ تو یہ ہے کہ راشد کو خدا کی مرضی کا رہین منت رہنا قبول نہیں ہے۔ نظم کے اگلے مصرعوں میں وہ انسانی قوتوں پر بھروسے کا اعلان کرتے ہیں اور انسانی صلاحیتوں اور اس کی توانائیوں کو بھرپور انداز میں بروکار لانے اور نئے امکانات پیدا کرنے پر زور دیتے ہیں۔ان کے اس عزم تازہ تر کے پس منظر میں اس مدعا کی کارفرمائی ہے کہ انسانی ضعف اور قوت اوہام کا خاتمہ ہو سکے۔اور فرد میں عزت و شرف 'عظمت و جروت' وقار و افتخار اور خود اعتمادی و خود انحصاری کا جذبہ بحال ہو جائے۔وہ نوید دیتے ہیں بلکہ دعوت دیتے ہیں کہ:

یہ انسان کی برتری کے نئے دور کے شادیانے ہیں 'سن لو'
یہی ہے نئے دور کا پرتو اولیں بھی
اٹھو اور ہم بھی زمانے کی تازہ ولادت کے اس جشن میں مل کے دھومیں مچائیں
شعاعوں کے طوفان میں بے محابا نہائیں

جابر علی سید "تنقید اور لبرلزم" میں اس نظم پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

"پہلی کرن کا سال اشاعت دوسری جنگ عظیم کا درمیانی سال ہے۔(۱۹۴۱ء) جب برصغیر میں آزادی کی تحریک اپنے شباب پر تھی۔ جنگ میں اتحادیوں کی ابتدائی شکست اور ذلت کے مشاہدے سے حساس ہم وطن شادمان ہو کر جنگی ترانے' عزمیہ گیت لکھنے لگے تھے۔۱۹۴۲ء میں (QUIT INDIA) کی تحریک شدید صورت اختیار کر گئی اور آخرے ۱۹۴۷ء میں برصغیر آزاد ہو گیا۔راشد نے "پہلی کرن" میں (اور شاعر ذاتی طور پر خاکسار تحریک کا باقاعدہ ممبر تھا) برصغیر کی بہتری اور فلاح کا سچا خواب دیکھا تھا جو بالآخر پورا ہو کر رہا۔" (۹۳)

ن۔م۔راشد نے "پہلی کرن" میں انسان کی جس عظمت' برتری اور بلند مقامی کا خواب دیکھا وہ نظم "تماشا گہ لالہ زار" میں تمام ارض مشرق کی حریت کا زریں خواب بن کر سامنے آتا ہے۔یہ خواب آدم نو کے جہان تگ و دو کا خواب ہے۔جس کی تعبیر نئی بستیاں اور نئے شہریار ہیں۔ نظم کے آخری بند سے اختتامی اقتباس قابل توجہ ہے:

مگر اب ہمارے نئے خواب کابوس ماضی نہیں ہیں'
ہمارے نئے خواب ہیں آدم نو کے خواب
جہاں تگ و دو کے خواب
جہاں تگ و دو' مدائن نہیں
کاخ فغفور و کسریٰ نہیں
نئی بستیاں اور نئے شہریار
تماشاگہ لالہ زار

راشد جن کی ماوراء کی نظموں میں بعض مقامات پر قنوطیت یا پسپائی اور فرار کے آثار ملتے ہیں "ایران میں اجنبی" تک پہنچتے پہنچتے یقین و اعتماد کے جوہر کو پا لیتے ہیں۔ جس المیے نے ان کے اندر ربودگی پیدا کر رکھی تھی اب وہی المیہ ان کی ذات میں استحکام اور عالی حوصلگی پیدا کر رہا ہے۔ ان کی فکر رفتہ رفتہ بالیدہ ہو کر منظم' ٹھوس اور مربوط استعاراتی صورت اختیار کرتی جاتی ہے۔ ان کی سوچ پختہ' اظہار مضبوط اور لہجہ با اعتماد ہو جاتا ہے۔ وہ انسانی کارواں کو دوسروں کے بجائے اپنے آپ پر بھروسہ کرنے کا حوصلہ دیتے ہیں۔ ان کی اپنی ذات رہبر' ہیرو یا پیغامبر کا مرتبہ اختیار کر لیتی ہے اور وہ نظم "تیل کے سوداگر" میں صلائے عام دیتے ہوئے اپنی رجائیت کا اظہار یوں کرتے ہیں:

مرے ہاتھ میں ہاتھ دو
مرے ہاتھ میں ہاتھ دو
کہ دیکھی ہیں میں نے
ہمالہ و الوند کی چوٹیوں پر شعاعیں
انہیں سے وہ خورشید پھوٹے گا آخر
بخارا سمرقند بھی سالہا سال سے
جس کی حسرت کے دریوزہ گر ہیں۔

اس طرح "ایران میں اجنبی" کی منظومات' وسعت فکر' اتحاد عمل' رجائیت اور جامعیت کا قابل تحسین معیار سامنے لاتی ہیں۔ جابر علی سید کے بقول "۱۹۴۱ء کے بعد وہ (ن۔م۔ راشد) "ایران" پہنچ گیا۔ جہاں ترقی پسند تحریک سے جزوی اشتراک کا سلسلہ ختم ہو گیا۔ ایران کی گذشتہ عظمت کا تصور ایک شعری رجحان بن گیا اور فرائڈ' تشکیک' جدیدیت ایران میں اجنبی کی نظموں کی صورت میں ظاہر ہونے لگے۔" (۹۴)۔ اسلوبیاتی سطح پر بھی "ایران میں اجنبی" کی نظمیں "ماوراء" کے مقابلے میں بہتر معیار پیش کرتی ہیں۔ خلیل الرحمن اعظمی کے مطابق "بعض جگہ راشد اپنے مخصوص الفاظ اور پیرایہ ہائے اظہار کی یکسانیت سے نکل کر نسبتاً متحرک اسلوب کی طرف بڑھتے نظر آتے ہیں۔" (۹۵)۔ راشد کے اظہار و اسلوب میں ایک اور اضافہ یہ ہوتا ہے کہ ماوراء میں جن احساسات و جذبات اور افکار و خیالات کو استعاروں اور پیکروں کے توسط سے نمود دینے کی سعی کی گئی ہے "ایران میں اجنبی" میں انہیں قابل استحسان علامتی پیرائے میں بیان کرنے کی کامیابی حاصل ہوتی ہے۔ بلکہ خود مجموعہ کلام کا نام "ایران میں اجنبی" ایک معنی خیز علامت کا احاطہ کئے ہوئے ہے۔ وزیر آغا نظم جدید کی کروٹیں میں اس اجمال کی تفصیل اس طرح بیان کرتے ہیں کہ:

> "ایران میں اجنبی" کا طرۂ امتیاز ہی یہ ہے کہ اس میں راشد نے محض ہندوستان کی محکومی کے خلاف صدائے احتجاج بلند نہیں کی' بلکہ سارے ایشیا پر مغرب کے غلبے کی مذمت کی ہے..... راشد کی اس دور کی شاعری میں "اجنبی" کا لفظ ایک علامت کے طور پر ابھرا ہے۔ یہ علامت دوہری معنویت کی حامل ہے۔ ایک طرف تو یہ شاعر کے "اجنبی پن" کو ظاہر کرتی ہے۔ جس نے ماضی کے بندھنوں کو توڑ لیا ہے۔ لیکن مستقبل کے ساتھ کوئی رشتہ استوار نہیں کر سکا۔ جس کے لئے اس کے اپنے سماج میں کوئی جگہ نہیں۔ اور جو غیر ملکی تہذیب سے بھی خود کو ہم آہنگ نہیں کر سکا۔ چنانچہ وہ اپنے ملک میں رہتے ہوئے بھی خود کو اجنبی محسوس کرتا ہے۔ دوسری طرف یہ علامت ان غیر ایشیائی قوموں کے وجود کی طرف اشارہ کرتی ہے جو ایشیاء کے بدن سے خون چوسنے والی جونکوں کی طرح چمٹی ہوئی ہیں۔ اس لحاظ سے دیکھئے تو راشد کی آواز اس کے اپنے ملک کی نہیں بلکہ سارے ایشیاء کی آواز ہے۔ اور اس آواز میں مغرب کے استبداد کے خلاف احتجاج' سرکشی اور بغاوت سب کچھ موجود ہے۔" (۹۶)

وزیر آغا نے "ایران میں اجنبی" کی علامتی معنویت کو نہایت احسن انداز میں ظاہر کیا ہے۔ جس سے یقیناً اس مجموعہ کلام کی ایک نئی اور انوکھی جہت پر روشنی پڑتی ہے۔ تاہم ان کا یہ کہنا کہ شاعر کا اجنبی پن غیر ملکی تہذیب سے خود کو ہم آہنگ نہیں کر سکا کم از کم اس مجموعے کی حد تک درست تسلیم نہیں کیا جا سکتا۔ اس مجموعے کی نظموں میں راشد کی فکر ایک دوسری طرح کی کروٹ لے چکی ہے یا لینے کی کوشش میں ہے۔ نظم "طلسم ازل" میں راشد کی فکر ایک نئے خواب سے تہذیبی رشتہ جوڑنے کی سعی میں مصروف عمل دکھائی دیتی ہے۔

یہ خواب "مشرق و مغرب" کی کسی فیصلہ کن آویزش یا تصادم کی تعبیر پر منتج ہونے والا خواب نہیں ہے بلکہ دونوں ابعاد کی آمیزش اور ہم آہنگی کے خیال و جذبہ سے معمور ہے۔ اس نظم میں راشد کی سوچ میں تغیر واقع ہو چکا ہے اور ان کا متخیرہ دل و دماغ ایک مختلف مطمع نگاہ کو ابھارنے کی طرف متوجہ ہے۔ وہ مغرب کی تہذیب و ثقافت، سیاست و معاشرت اور طرز حیات و انداز بود و باش کو سخت سست الفاظ میں یاد کرتے رہے ہیں۔ ایشیائیوں کے حق میں مغرب کی دریوزہ گری کو عیب بلکہ لعنت سے موسوم کرتے آئے ہیں۔ لیکن اب ان کے فکر و تدبر میں مغربی طرز معاشرت اور انداز حیات کے بارے میں ستائش و تحسین کا شیوہ و جذبہ پیدا ہو چکا ہے اور وہ مغرب کی زندگی کو سراہنے لگے ہیں بلکہ رشک آمیز نگاہوں سے اسے دیکھتے ہیں۔ یہ مصرعے ملاحظہ ہوں:

یہاں زندگی ہے اک آہنگ تازہ
مسلسل، مگر پھر بھی تازہ
یہاں زندگی لحہ لحہ، نئے، دمبدم تیز تر
جوش سے گامزن ہے
یہاں وہ سکوں، جس کے گہوارۂ نرم و نازک
میں پلتے ہیں ہم ایشیائی

بعینہ وزیر آغا کا یہ کہنا بھی محل نظر ہے کہ راشد مستقبل کے ساتھ کوئی رشتہ استوار نہیں کر سکے۔ وہ نہ صرف مستقبل سے ایک خوش آئند رشتہ استوار کر چکے ہیں۔ بلکہ اس رشتے کو بے حد بے کنار محبت سے پکا بھی کر چکے ہیں۔ جس کے بعد ہر بعد اور ہر دوئی کا خود بخود خاتمہ ہو جائے گا۔ اسی نظم سے یہ اختتامی مصرعے ملاحظہ ہوں:

مگر اس طرح، ایک چشمک میں جیسے
ہمالہ میں الوند کے سینۂ آہنی سے
محبت کا اک بے کراں سیل بہنے لگا ہو
اور اس سیل میں سب ازل اور ابد مل گئے ہوں

اس طرح راشد کے ہاں انسان کے درخشاں مستقبل کے بارے میں خوشگوار خوابوں کی بشارت بغیر کسی ابہام کے ظاہر ہے۔ وہ اس ضمن میں رجائیت پسندانہ مطمع نگاہ کو اپنائے ہوئے ہیں۔ انسانی جہد البقا کے لئے یہ ان کا مخصوص اور فعال زاویہ نظر ہے جو نامساعد حالات اور بدترین صورت احوال میں بھی انسان کو مستقبل سے مایوس نہیں ہونے دیتا اور انہیں زندہ رہنے کی ضمانت فراہم کرتا ہے۔ اصل میں راشد بھی اقبال کے مانند مشرق کی پستی کو بلندی میں تبدیل کرنے کے آرزو مند تھے۔ وہ اقبال کی طرح اہل مشرق کو متحرک و باعمل دیکھنا چاہتے تھے اور ان کی گراں خوابی کو بیداری میں بدلنا چاہتے تھے۔ "ایران میں اجنبی" ہی کی ایک اور نظم "زنجیر" ہے۔ جس میں متعدد سیاسی نوعیت کی علامات کے ذریعے سیاسی بیداری کی کیفیات کو اجاگر کرنے کی قابل استحسان سعی کی گئی ہے۔ اس نظم میں "گوشۂ زنجیر" اور "دنبالہ زنجیر" سے غلامی کے علامتی تصورات کی نمائندگی ہوتی ہے۔ "پیلۂ ریشم" کو غلام قوم کی معنویت کے تناظر میں استعمال کیا گیا ہے۔

گوشۂ زنجیر میں
اک نئی جنبش ہویدا ہو چلی، ....
ہر جگہ پھر سینۂ نخچیر میں
اک نیا ارماں، نئی امید پیدا ہو چلی،
حجلۂ سیمیں سے تو بھی پیلۂ ریشم نکل، ....
سکر دنبالۂ زنجیر میں
ایک نئی جنبش، نئی لرزش ہویدا ہو چلی
کوہساروں، رہگزاروں سے صدا آنے لگی
ظلم پروردہ غلامو! بھاگ جاؤ
پردۂ شب گیر میں اپنے سلاسل توڑ کر،
چار سو چھائے ہوئے ظلمات کو اب چیر جاؤ
اور اس ہنگام باد آورد کو
حیلۂ شب خوں بناؤ!

"ایران میں اجنبی" میں راشد کا فکر و فنی معیار خاصا بلند ہو گیا ہے۔ اس کے تخیل میں ایک مثبت وسعت پیدا ہوئی ہے۔ ماوراء کی

نظموں میں جو احساسات و جذبات محض سرسری کنایوں پر اکتفا کر لیا کرتے تھے اب پورے ٹھوس تجربے سے مزین ہو کر اپنا اظہار کرتے ہیں۔ یہ مجموعۂ کلام علامتوں کے ایک وقیع میلان سے معمور ہے۔ ان علامتوں میں سے ایسی بھی ہیں جن کا تعلق داخل کے ساتھ ہے اور وہ بھی جو خارج سے متعلق ہیں۔ ذاتی علامتیں بھی ہیں اور اجتماعی بھی۔ یہ علامتی پیرایۂ اظہار "لا = انسان" میں بھی اپنی پوری جامعیت اور وسعت کے ساتھ موجود ہے۔ "دل مرے صحرانورد پیر دل" میں علامتوں کو نہایت تخلیقی طور پر استعمال کیا گیا ہے۔ جس سے پوری نظم کا مجموعی تاثر ایک ایسا طلسماتی تحیر پیدا کر دیتا ہے کہ آدمی دوران مطالعہ کچھ دیر کے لئے دنیا و مافیہا سے بے خبر ہو کر اس کے مندرجات میں کھو سا جاتا ہے۔ اس نظم میں "ریت"، "آگ" اور "صحرا" کو ایشیا اور افریقہ کے براعظموں سے متعلق ملکوں کی بیداری کے طور پر استعمال کیا گیا ہے۔ قرن ہا قرن سے زنجیر غلامی میں جکڑے ہوئے ان ممالک کے باشندوں کے واسطے وضع کی گئی علامتوں سے مترشح ہوتا ہے کہ وہ ذہانت و فطانت اور عقل و شعور کا وافر سرمایہ رکھتے ہیں۔ اس نظم میں راشد نے ایک مرتبہ پھر بنی نوع انسان کی عالمی بقا اور امن کے لئے تصادم و پیکار کے نظریات کو ترک کر کے مشرق و مغرب میں یک دلی و خیر سگالی کے جذبے کو ابھارا ہے۔ نظم کے درج ذیل مصرعے دعوت تامل دیتے ہیں:

ریگ کے ذرو' ابھرتی صبح تم
آؤ صحرا کی حدوں تک آ گیا روز طرب
دل' مرے صحرانورد پیر دل
آ چوم ریگ

....

یہ تمناؤں کا بے پایاں الاؤ گر نہ ہو
ایشیا' افریقہ پہنائی کا نام
(بے کار پہنائی کا نام)
یورپ اور امریکہ دارائی کا نام
(تکرار دارائی کا نام)

....

میرا دل صحرانورد پیر دل
جاگ اٹھا ہے' مشرق و مغرب کی ایسی یک دلی
کے کارخانوں کا نیا رویا لئے'
یک دلی ایسی کہ ہو گی فہم انساں سے ورا

....

سالکو' فیروز بختو' آنے والے قافلو
شہر سے لوٹو گے تم تو پاؤ گے
ریت کی سرحد پہ جو روح ابد خوابیدہ تھی
جاگ اٹھی ہے "شکوہ ہائے نے" سے وہ
ریت کی تہ میں جو شرمیلی سحر روئیدہ تھی
جاگ اٹھی ہے حریت کی لے سے وہ

....

صبح' ریت اور آگ ہم سب کا جلال
یک دلی کے کارواں ان کا جمال
آؤ
اس تہلیل کے حلقے میں ہم مل جائیں
آؤ
شاد باغ اپنی تمناؤں کا بے پایاں الاؤ!

صدیق کلیم کے مطابق "علامات کا بہترین استعمال نظم "دل مرے صحرانورد پیر دل" میں خوبصورت پیکر اظہار تخلیق کرتا ہے۔"

ریگ" اور "آگ" کی بنیادی علامات کے ذریعے وہ جدید صورت حال کا مرقع پیش کرتا ہے۔ "ریگ" ماضی ہے' لیکن جب آندھیاں ریت اڑاتی ہیں تو انقلاب آتے ہیں اور یہ انقلاب جبھی آسکتے ہیں کہ دل میں آگ کے شعلے بھڑک اٹھیں۔" (۹۷)۔ لا=انسان کی منظومات کا مجموعی مزاج علامتی ہے۔ جس میں شاعری کے بانجھ پن کی جگہ "تخلیقت" کی بو قلمونی' وسعت اور ندرت کو اہمیت تفویض کی گئی ہے۔ اور انسانی زندگی کے امکانات کو روشن کیا گیا ہے اور زمانی و مکانی تضادات کی پر زور نفی کی گئی ہے۔ وزیر آغا "نئے مقالات" میں لکھتے ہیں کہ:

راشد نے "لا=انسان" میں عام جماعتی تضادات کا احساس دلایا۔ ایک عام قاری بھی شاید یہ بات فی الفور محسوس کرے گا کہ راشد کی افقی تمنا کا یہ روپ دائرہ در دائرہ سطح زمین پر پھیلا اور کشادہ تر ہوتا چلا گیا ہے۔ حتیٰ کہ بنی آدم اعضائے یک دیگر اند کی سطح پر جا پہنچا ہے۔ مساوات' انصاف اور کشادہ نظری کا یہ موقف کسی سیاسی مینفسٹو کے تابع نہیں بلکہ دل کی ایک واردات ہے اور اس لئے اس میں دلوں پر اثر انداز ہونے کا حوصلہ بھی ہے۔" (۹۸)

سجاد باقر رضوی نے لا=انسان کی آزاد نظموں کے مفاہیم سے جن مجموعی نتائج کا استخراج کیا ہے وہ نہایت ہمہ پہلو اور وقیع ہیں۔ آپ فرماتے ہیں کہ:

"راشد صاحب کے اس مجموعے (لا=انسان) کی کئی نظموں کا ماحصل یہ ہے کہ شاعر کی تخلیقی قوت' اس کے آدرش اور خوابوں کی بقا انسانی تہذیب و تمدن کی بقا کے مترادف ہے۔ ان کا زوال انسانی تہذیب کا زوال ہے۔ ساری دنیا میں غیر تخلیقی قوتوں کا زور اور بنجر پن اور خوابوں کو مار دینے' فنا کر دینے کی کوششیں تخلیقی فنکاروں کے لئے ایک چیلنج کی صورت رکھتی ہیں۔ کچھ نظمیں انسان اور انسان کے درمیان حائل استعمار' تمیز رنگ و نسل' جنگ افتراق و انتشار کی دیگر دیواروں کو توڑنے کا پیام ہیں۔ تاہم ان کا پیام شاعرانہ ہے واعظانہ نہیں۔ راشد صاحب اپنے تیسرے مجموعے میں موضوع اور مضامین کی بلندیوں کے ساتھ ساتھ فنکارانہ چابکدستیوں اور اپنے موضوع پر پختہ گرفت کا مظاہرہ بھی کرتے ہیں۔ آزاد نظم میں تنوع اور امکانات کی مختلف سطحوں اور احساسات کے مختلف النوع آہنگ کو لفظوں کے آہنگ میں پرونے کی مختلف کوششوں کے مظاہر ہمیں اس کتاب میں نظر آتے ہیں۔" (۹۹)

لا=انسان کی ایک نہایت اہم علامتی نظم "بوئے آدم زاد" ہے۔ نظم میں "دیو جو" استبداد کی علامت ہے۔ پوری انسانی تاریخ پر پھیلی ہوئی صدیوں کو محیط ہے۔ استبداد کا دور اب لد چکا ہے۔ اور یہ نظام اپنی ہی چالوں کے ہاتھوں بدحال ہو چکا ہے۔ اس لئے ابتر حال ہے۔ لہٰذا وہ ہزیمت خوردگی کے بعد عبرت کا نقشہ پیش کر رہا ہے۔ اس کے رذائل وسائل بھی تمام ہو چکے ہیں۔ اسے اپنے تمام تر سازشی ہتھکنڈوں کے باوجود منہ کی کھانی پڑی ہے۔ اب وہ جنگل کا قانون استعمال کر سکتا ہے نہ ہی چاندنی راتوں میں بے خوف و غم رقصاں رہ سکتا ہے۔ اس لئے کہ اس کے تھرکنے والے پاؤں شل ہو چکے ہیں۔ اور ادائیں دکھانے والے خونخوار ہاتھ سرد پڑ چکے ہیں۔ اس کا عالم اندھیرا ہو چکا ہے۔ کیونکہ اس کی آنکھیں نور سے محروم ہو کر پتھرا چکی ہیں۔ گویا اس کی توانائی کے سارے چشمے سوکھ چکے ہیں۔ اس کی سوچ جامد ہو گئی ہے۔ بے حس تو وہ پہلے ہی تھا اب بے حرکت بھی ہو گیا ہے۔ نظم کے اختتامی حصے میں مستقبل کا ایک خوشگوار اور خوش پہلو خواب ابھرتا ہے۔ اس خواب کی تعبیر "آدم" زاد ہے۔ آدم زاد "نئے آدمی" کی علامت ہے۔ "بو" اس کی سیرت یا بشارت کی علامت ہے۔ اب نئے آدمی کا ورود ہونے والا ہے۔ اس نئے "آدم زاد" کی آمد کی خبر کے ساتھ ہی دیو ہائے استبداد کے بچے کھچے حوصلے بھی جواب دینے لگتے ہیں۔ انہیں اپنا ماضی کا جبر حال کے منظر میں شکست کے طور پر نظر آ رہا ہے۔ اور حال کی لایعنیت نے نئے انسان کی آمد کی نوید کے ساتھ ہی معنی پیدا کرنے شروع کر دیئے ہیں۔ وہ آدم زاد "جس کا جائز مقام اور واجب حقوق نسل در نسل رہین غصب چلے آ رہے تھے' ان کی بازیافتگی ہوا چاہتی ہے۔ ماہ و سال کی شاخوں سے ثمر ٹپکنے میں دیر ہی کتنی ہے:

ایک سایہ دیکھتا ہے چھپ کے ماہ و سال کی شاخوں سے آج
دیکھتا ہے بے صدا' ژولیدہ شاخوں سے انہیں
ہو گئے ہیں کیسے اس کی بو سے ابتر حال دیو
بن گئے ہیں قوم کی تمثال دیو!
ہاں اتر آئے گا آدم زاد ان شاخوں سے رات
حوصلے دیووں کے مات!

لا=انسان کا یہ "آدم زاد" بگمان کا ممکن میں "نیا آدمی" ہے۔ نیا آدمی مٹی سے نہیں آگ سے بنا ہے۔ ایک نئی اور سب سے مقدس آگ سے۔ یہ آگ جلانے کی صفت رکھنے والی آگ نہیں ہے بلکہ سرور بخشنے والی آگ ہے۔

نئی آگ دل ——
دل ناتواں کی نئی آگ سب کا سرور

نئی آگ سب سے مقدس ہمیں
ہم اس آگ کو کس کی آنکھوں کے معبد
پہ جا کر چڑھائیں
نئی آگ کے کس کو معنی بتائیں؟
نئی آگ ہر چشم ولب کا سرور
نئی آگ سب کا سرور

"نئے آدمی کا نزول" دیکھ کر انسان دشمن طاقتیں اپنی خونخواریوں کو ہمیشہ ہمیشہ کے لئے ختم ہوتے پا کر نالہ و فغاں کرنے لگی ہیں۔ نظم میں انسان دشمن طاقتوں کو بھیڑیوں کی علامت سے ظاہر کیا گیا ہے۔ یہ بھیڑیے ماضی پرستانہ عناصر کی بھی علامت ہیں۔ انسانی غارت گری پر یقین رکھنے والا نئی اور پرانی طاقتوں کا اجتماع نئے آدمی کے نزول کے بعد نئے لفظ و معنی کی بڑھتی ہوئی یک دلی کا نظارہ کر کے فریاد و شیون میں مصروف ہے

زمانے کی بارش میں بھیگے ہوئے بھیڑیے!
نئے لفظ و معنی کی بڑھتی ہوئی یک دلی
اور اس پر نئے بھیڑیوں کی فغاں

"آدمی" راشد کی شاعری میں ایک بنیادی اور مرکزی علامت ہے۔ اس کی توانائی اپنے پس منظر و پیش منظر میں پورے جوہروں سے ابھرتی ہے۔ یہ گوشت پوست اور خون و استخوان کا مجموعہ اپنے تمام تر تمدن و تہذیبی اور فکری و عملی حوالوں سے متشکل ہوتا ہے۔ یہ کائنات کا مرکزی نقطہ ہے۔ لہٰذا اہم ترین شے ہے۔ راشد اس اہم ترین ہستی کے لئے بعض اوقات فکر مند بھی ہو جاتے ہیں کہ خدا نخواستہ یہ ہستی کسی حادثے کا شکار ہو گئی اور اس پر موت نے غلبہ حاصل کر لیا تو کیا ہم اسے دوبارہ زندہ کر سکیں گے۔ نظم "کلام ہنس نہیں رہا" کے یہ مصرعے ملاحظہ ہوں:

وہ رات جو سیاہ جنگلوں کو چاٹتی رہی
وہ آج ہم پہ ایسے آئی ہے کہ جیسے آئے رات
کم سنوں پہ جو کسی بڑے فرج میں ناگہاں
اسیر ہو کے رہ گئے
ہم آدمی کو پھر سے زندہ کر سکیں گے کیا؟

تاہم راشد کا یہ استفہام بالآخر اپنے جواب کو پہنچتا ہے اور یہ راز منکشف ہوتا ہے کہ انسانی بقائے موہوم کے جو راستے کھلے ہوئے ہیں ان کے آگے گمان کا ممکن ہے لیکن یہ گماں کا ممکن دراصل آدمی کی اپنی ذات سے علیٰحدہ کوئی چیز نہیں ہے۔ نظم "گماں کا ممکن —— جو تو ہے میں ہوں!" کے یہ اختتامی مصرعے دیکھئے:

بقائے موہوم کے جو رستے کھلے ہیں اب تک
ہے ان کے آگے گماں کا ممکن ——
گماں کا ممکن جو تو ہے میں ہوں!
جو تو ہے میں ہوں!

راشد کا یہ شعری وژن انسانی بقا کے نقش جاوداں کی امید افزائی کا ایک مثبت تصور تخلیق کرتا ہے۔ انسان گمان سے ممکن اور خواب سے حقیقت کے نقش تراشتا ہوا نظر آتا ہے۔ راشد کو انسان کا مستقبل مخدوش نہیں تابناک دکھائی دے رہا ہے اور ہر عہد کا نیا آدمی نئی معنویت لے کر پیدا ہو رہا ہے کہ اسی کا نام ارتقاء ہے۔ ڈاکٹر تبسم کاشمیری کے بقول "جدید شاعروں میں روشن مستقبل کی یہ تعبیر راشد کے علاوہ اور کسی شاعر میں نہیں ہے۔ "ماورا" کی بے معنی قرارت لا = انسان اور "گماں کا ممکن" تک روشن شکلوں میں پر معنی ہو جاتی ہے۔ اب شاعر انسانی معاشرہ کے لئے عالمگیر شانتی کا طالب ہے اور انسانی حقوق کے لئے آواز بلند کرتا ہے۔ اس کے خواب ٹھوس سماجی حقیقتوں کی بنیادوں پر کھڑے ہیں۔" (۱۰۰)۔ راشد کا یہ جدید انسان ماضی کے بھاری بوجھ کے نیچے سے نکل آیا ہے۔ اب اس کا فردا بھیانک، بے کیف اور روح فرسا نہیں ہے۔ وہ یک گونہ تسکین کے عہد میں قدم رکھ رہا ہے۔ جس میں عیش کوشی، لطف اندوزی، حسیات پرستی، لذات جسمانی، تسکین روحانی اور وسیع المشربی سبھی کچھ ہے۔

"ماوراء" سے لے کر "گمان کا ممکن" تک راشد کی نظموں کا ڈکشن زیادہ تر فارسی آمیز رہا ہے۔ جو انفرادی ہونے کے باوجود ایک لحاظ سے روایتی بھی ہے۔ بیشتر مقامات پر نامانوس اور مغلق ترکیبیں ملتی ہیں۔ یہ نہیں کہ ساری ہی ترکیبیں اجنبی ہیں۔ بعض ترکیبیں تو اس قدر

خوشگوار ہیں کہ نظم میں قافیائی صوت کی طرح نغمگی اور موسیقیت کا سبب بنتی ہیں۔ قافیے کے ساتھ ساتھ راشد نے اپنی نظموں میں جس وصف کا التزام رکھا ہے وہ فارسی کی ترکیبیں ہی تو ہیں۔ عزیز احمد کا تو نقطۂ نگاہ یہ ہے کہ ادق اور گنجلک ترکیبوں کے باعث ہی راشد کی نظم سلاست و روانی میں بار نہیں پا سکی۔ وہ ترقی پسند ادب میں لکھتے ہیں کہ:

"راشد صاحب کی نظم آزاد نظم میں وہ روانی اور سلاست بھی پیدا نہ کر سکی جو اس کی سب سے بڑی وجہ جواز ہے۔ مغلق ترکیبیں جو نامانوس بھی ہیں راشد صاحب کی نظم کا دوسرا سہارا ہیں...... اس طرح وہ (ن۔ م۔ راشد کی نظم آزاد) نظم کا وزن بڑھانا چاہتی ہے۔ اور یہ اس کی کمزوری کی نشانی ہے۔" (۱۰۱)

یہ تو درست ہے کہ راشد نے مفرس و معرب تراکیب کا جنون کی حد تک استعمال کیا ہے لیکن جہاں تک اس بات کا تعلق ہے کہ ان تراکیب کے باعث راشد کی نظم سلاست و روانی سے محروم رہ گئی ہے محل نظر ہے۔ راشد کی آزاد نظم اپنے تیکھے پن اور تیز روی میں اپنا جواب آپ ہے۔ ان ترکیبوں نے معنویت کو ضرور مشکل میں ڈالا ہے لیکن آہنگ کی روانی میں روڑے نہیں اٹکائے بلکہ بعض مقامات پر تو ترکیبوں نے بے ساختہ پن پیدا کیا ہے اور مصرعے کو زیادہ رواں بنا دیا ہے۔ البتہ کہیں کہیں ان ترکیبوں کا استعمال پھنسا پھنسا اور ٹھنسا ٹھنسا سا لگتا ہے۔ تاہم راشد کی ہنرمندی وہاں بھی مصرعے کو سنبھال کر آگے بڑھا دیتی ہے۔ اصل میں راشد نے گہرے اور پیچیدہ خیالات کے لئے زبان بھی ویسی ہی استعمال کی ہے۔ دیکھنا تو یہ ہے کہ ان کا معیار استعمال کیا ہے۔ کیا انہوں نے مشکل زبان کو سپاٹ انداز میں استعمال کیا ہے یا تخلیقی پیرائے میں برتا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ راشد کا ڈکشن ان کے جذبات و احساسات اور خیالات و تاثرات سے پوری طرح ہم آہنگ ہے۔ انہوں نے جو زبان استعمال کی وہ نفس مضمون کے مطالبات کو کماحقہ پورا کرتی ہے۔ ویسے بھی ڈکشن تخلیق کار کی ذاتی پسند و ناپسند، افتاد طبع اور میلان و مزاج کا معاملہ ہوتا ہے۔ ایک ہی عہد، ایک ہی ماحول اور کم و بیش ایک ہی جیسے خیالات کے اظہار کے لئے معاصرین مختلف ڈکشن استعمال کرتے ہیں۔ اس امر ہی کا یہ بدیہی ماحصل ہے کہ ہر شاعر کا اسلوب مختلف ہوتا ہے۔ ایسے شعراء جن کے اسلوب میں مشابہتیں پائی جاتی ہیں وہ بھی کلیم ایک جیسے نہیں ہوتے اور ان میں تھوڑا بہت فرق ضرور ہوتا ہے۔ یہ سب مافی الضمیر کے اظہار کے لئے مواد و موضوع کی مناسبت سے اور مزاج و میلان کی رعایت سے مناسب و موزوں الفاظ کے انتخاب اور ان کے ایک خاص طرز میں طریق استعمال کی کار فرمائی ہوتی ہے۔ یہیں سے اسلوب کی انفرادیت اور طرز شعر گوئی کی علیحدہ پہچان پیدا ہونے لگتی ہے۔ اس ضمن میں کسی تخلیق کار کے ماحول، اس کی تعلیم و تربیت اور سیرت و شخصیت کا بھی زبردست عمل دخل ہوتا ہے۔ اس لئے کہ کوئی شاعر و تخلیق کار اپنے ماحول سے کٹ سکتا ہے نہ اپنے آپ سے جدا رہ سکتا ہے۔ لہٰذا اسلوب پر شخصیت کے پرتو کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ ن۔ م۔ راشد ایک پڑھی لکھی اور صاحب مطالعہ شخصیت تھے۔ لہٰذا بعید نہیں کہ اسی کے باعث انہوں نے فاضلانہ و عالمانہ زبان استعمال کی ہو۔ کنول کرشن بالی کے مطابق "راشد کی زبان تعلیم یافتہ طبقہ کی زبان ہے۔" (۱۰۲) گویا یہ ایک مخصوص زبان ہے جو عوامی نہیں ہے۔ راشد نے کچھ امریکی یونیورسٹی کے اردو طلباء کے ایک انٹرویو کے دوران اپنی اس مخصوص زبان کی توجیہ یوں بیان کی ہے کہ:

"ہر شاعر کا اسلوب بیاں اس کی اپنی شخصیت کا پرتو ہوتا ہے۔ اس کی تعلیم و تربیت کا اس کے ابتدائی ماحول کا، اس کی زندگی کے نشیب و فراز کا۔ غرضیکہ اس کی کامل شخصیت کی پیداوار ہوتا ہے اور اس کی زبان بھی اس کی شخصیت کا ایک پہلو ہوتی ہے۔ میری نظموں میں فارسی الفاظ کی "بھرمار" شاید اس تعلیم و تربیت کا نتیجہ ہو جو بزرگوں کی غلطی سے مجھے حاصل ہوئی اور مروجہ اصناف سخن سے میرا انحراف یا مرے خیالات و افکار ان اثرات کا نتیجہ ہیں جو میں نے اپنے استادوں اور اپنے احباب سے حاصل کئے۔ مجھے اس سے کوئی مفر نہیں، یہ سب مری شخصیت کا جزو ہیں۔" (۱۰۳)

اس طرح ن۔ م۔ راشد کے اپنے نقطۂ نظر کی حد تک یہ طے ہو جاتا ہے کہ ان کا اسلوب ان کی شخصیت کا اظہار ہے اور زبان جو الفاظ سے ترتیب پاتی ہے اور اسلوب بیان کا ایک واجب و ضروری جزو ہے، راشد کی شخصیت ہی سے بالواسطہ اور براہ راست اثرات و موثرات حاصل کرتی ہے۔ اگر یہ زبان مفرس و معرب ہے یا اس میں مشکل اور غیر مانوس الفاظ کی بھرمار ہے تو یہ راشد کی شخصیت اظہار و بیاں کی غیر مصنوعی سچائی ہے۔ لہٰذا اگر راشد عمداً "و ارادتاً" اور کوشش سے سہل زبان استعمال کرنے کی سعی کرتے تو ایسی صورت میں ان کا اسلوب حقیقی نہیں مصنوعی ہوتا۔ اس محل پر جملہ معترضہ ہی سہی لیکن کہنا بنتا ہے کہ جہاں تک شاعری کے، شخصیت کا اظہار ہونے کا تعلق ہے، یہ کوئی زیادہ نئی بات نہیں ہے۔ گذشتہ صدی کے فرانسیسی علامات نگار شاعر بھی کلاسیکیت کے خلاف یہی دلیل پیش کر چکے ہیں کہ شاعر کی ذات اس کی شاعری میں براہ راست داخل ہے۔ سوال اٹھتا ہے کہ راشد جس نے تخلیق فکر و سخن کے معاملے میں تقریباً" ہر قدر سے بغاوت کی ہے، اسلوب کے اس پیش پا افتادہ نظریے سے کیوں بغاوت نہ کر سکے یا کیوں بغاوت نہیں کی۔ کم از کم ان جیسے اجتہادی شاعر کو تو اسلوب بیان کے لئے شخصیت کا سہارا لینے کی بجائے شاعری میں پیش کئے جانے والے تجربوں سے روشنی حاصل کرنی چاہئے تھی۔ اور اسلوب کے لئے شخصیت کے بجائے تجربوں کو بنیاد بنانا چاہیے تھا۔ لیکن شاید وہ اس معاملے میں فرانس کے زوال پسند علامت نگار شعراء سے ذہنی طور پر زیادہ قریب تھے اور فن کی داخلی جہت کے اقتضا کے پیش نظر ذات کی اولیت کو ضروری خیال کرتے تھے۔ دوسرا جواز وہی ہے

جس کے بارے میں خود راشد نے اشارہ کیا ہے کہ ابتدائی تعلیم و تربیت اور اساتذہ و احباب کے علم و دانش نے اس اسلوبیاتی تعمیر میں معتدبہ حصہ لیا۔ بایں ہمہ راشد زبان کی نوعی جت اور طریقہ استعمال کو اپنی شاعری کے معنوی پہلو اور داخلی آہنگ سے مربوط رکھنے کے بھی قائل تھے اس لئے وہ اپنی منظومات میں عوامی زبان کے عدم استعمال کی توجیہہ یہ پیش کرتے ہیں کہ:

"عوام کی زبان شاعری کے نسخے کا کوئی جزو لاینفک نہیں ہے۔ یہ شاعر کے افکار اور جذبات پر اور ان سے زیادہ اس کی تربیت پر منحصر ہے کہ وہ کونسی زبان استعمال کرتا ہے۔" (۱۰۴)

لہٰذا راشد نے زبان کے استعمال میں "افکار و جذبات" سے اس کی مطابقت کو پیش نظر رکھا۔ یہی سبب ہے کہ "ماورا" کی زبان فارسی کی قابل ذکر آمیزش کے باوجود زیادہ مشکل اور غیر مانوس نہیں ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ اس وقت تک راشد فارسی زبان و بیاں پر مکمل دستگاہ نہ رکھتے تھے یا مذکورہ زبان کے الفاظ یا مشکل الفاظ تک ان کی ذہنی رسائی نہیں تھی۔ بلکہ واقعہ یہ ہے کہ "ماورا" کی نظمیں تصوراتی سے زیادہ تجرباتی نوعیت کی ہیں۔ "ایران میں اجنبی" میں یہ صورت ایک نئے فکری تغیر سے آشنا ہوتی ہے۔ داخلیت کے مقابلے میں خارجیت کا رجحان بڑھتا ہے اور خود راشد کے الفاظ میں "منصب العین" کی شاعری کا دور شروع ہوتا ہے۔ اس تبدیلی کے ساتھ زبان بھی متغیر ہوتی ہے۔ دانشورانہ خیالات و تصورات کی پیش کش کے لئے انہی کے مطابق الفاظ بھی استعمال میں لانے پڑتے ہیں۔ بھاری بھرکم خیالات و افکار کے اظہار کے لئے عام بول چال کی زبان کے معمولی الفاظ یا تو سرے سے معنوی بوجھ ہی نہیں سہار سکتے یا انہیں زبردستی استعمال کر بھی دیا جائے تو غیر موثر ثابت ہوتے ہیں۔ بڑے بڑے موضوعات کے بیان کے لئے بڑے بڑے الفاظ کا آنا لازمی ہے۔ میراجی جو فطری اور نظریاتی طور پر سادہ اردو یا ہندی آمیز اردو استعمال کرنے کی طرف مائل تھے، جب فلسفیانہ خیال آرائی کی طرف متوجہ ہوتے ہیں تو ان کی زبان بھی فارسی آمیز ہو جاتی ہے۔ چنانچہ راشد نے خیال کے حسب حال زبان و الفاظ کا چناؤ کیا ہے۔ اگر وہ فارسی سے لبریز ہے تو اس لئے کہ غیر مفرس زبان ان کے تصورات کو ادا کرنے میں بے بضاعت تھی۔ راشد کی نظموں میں فارسی الفاظ و تراکیب کا اپنا ایک منفرد منظرنامہ ہے، جو ان کے کسی اور معاصر کے ہاں نہیں ملتا۔ اس منظرنامے کی ایک سرسری سی جھلک یقیناً دلچسپی سے خالی نہ ہوگی مثلاً بساط ضیافت کی خاکستر سوختہ، خال ہند کی ارزش، افرنگ کی آز تونخوار، عذار جاں، دریوزہ گر (تیل کے سوداگر) دلاک، دانیال زمانہ، وزارت پنہ (وزیر چنیں) سنگ خارا، حجلۂ سیمیں، پیلۂ ریشم، حسن روز افزوں، تارہائے سیم و زر، دنبالۂ زنجیر، پردۂ شب گیر، ہنگام باد آورد (زنجیر) بطیب دلی، صدرے تابہ نعلین، صنم خانہ، نقش گر، تخت و دیہیم، کلاہ کلیم، (ایک شہر) رود عمیق، کف آلود عظیم (سپاہی) زرتاب و جلیل، زرگری کی ریگ، چشمہ تمکوریا، نغمہ در جان، رقص برپا، خندہ بر لب، چوب خشک، ژولیدہ درخت، قرمز زباں، جلاجل کی صدا، یخ و بن پشمینہ و دستار، گرد چشم مژگاں، بے حاصل کسالت، عشق حاصل خیز، زود پیدائی، فرخندہ پے، کیسہ کیسہ تخت جم و تاج کے، محنت کا نے، (دل مرے صحرا نورد پیر دل) آلودگی، گرد سر راہ، کاہن دانشور، خود ساختہ اسمار، مذہب کے بنا ریختہ اوہام، مجذوب تنگ جام، جوئندہ تمکین، انسان کی تامین، مور و ملخ، اسد۔ ثور، گویائی دوشیزہ لب خند، لب ہائے ازل تشنہ، پیوستگی شوق، لمحۂ خورسند، سعی جگر دوز (میرے بھی ہیں کچھ خواب) پیر وامانده، سینہ سوزاں، مس و سیم، مجبوری ناگاہ کا صلہ، طول المناک کی دہلیز، افسون روایت، (آگ کے پاس) مرگ مبرم، ازدحام رواں، (طلب کے تلے) شہر آئندہ جشن وصل نا آسودہ، فردائے عروسی، بازوئے دیرینہ امید (اے سمندر) یہ سب مثالیں منہ بول کر کہہ رہی ہیں کہ راشد کا ڈکشن فارسی زدہ ہے۔ یہ اسلوب اس دانشورانہ روایت کا تسلسل ہے جو غالب اور غالب کے توسط سے اقبال تک پہنچتا ہے۔ اس طرح راشد نے روایتی زبان کو استعمال میں لا کر نئے طرز احساس اور نئے پیرایۂ فکر کے ذریعے ایک نئے اسلوب اور منفرد طرز نگارش کو اردو آزاد نظم میں متعارف کیا ہے اور شروع سے آخر تک اس اسلوب کو اپنی آزاد نظم سے وابستہ و پیوستہ رکھا اور اسی اسلوب کی توانائی و زیبائی سے آزاد نظم میں ایک معیاری مقام و مرتبہ حاصل کیا۔ ہرچند اس ڈکشن کی مخالفت بھی ہوئی، لیکن راشد کی استقامت کے آگے اس کی پیش نہ گئی۔ قدامت کے توسط سے جدت کا یہ اظہار اپنے اندر جو کئی طرح کی اسلوبیاتی ندرتیں سموئے ہوئے ہے، ان سے قطع نظر اس نے راشد کی آزاد نظم میں صوتی فضا اور موسیقی کا ماحول پیدا کرنے میں بھی ایک قابل اہمیت کردار ادا کیا ہے۔ راشد کو اس مقصد براری کے لئے تجنیس صوتی کی جستجو ہوتی ہے جسے وہ آسانی کے ساتھ فارسی الفاظ و تراکیب کے ذریعے پورا کر لیتے ہیں۔ راشد کے ڈکشن کی مختلف خصوصیات میں سے چیدہ چیدہ کا ذکر کرتے ہوئے وقار عظیم اپنے مضمون "نئے شاعروں پر ایک سرسری نظر" مشمولہ "ساقی" دہلی سالنامہ جنوری ۱۹۴۵ء میں رقمطراز ہیں کہ:

"لفظوں اور ترکیبوں کے استعمال میں راشد کے یہاں ایک توانا جدت اور شگفتگی ہے۔ ان کی شاعرانہ فطرت ہر جگہ پرانے لفظوں میں نئے مفہوم کی تلاش کرتی ہوئی نظر آتی ہے اور اسی مسلسل جستجو کا نتیجہ ہے کہ پرانے فرسودہ لفظوں میں نئی زندگی کے آثار نظر آنے لگے ہیں۔ ان کے کنائے اور تشبیہیں قدیم اور جدید کا ایک شیریں امتزاج ہیں۔ پرانی محدود تشبیہوں سے ایک زیادہ وسیع مفہوم اور تصور کا کام اور ان سے خیال کے تسلسل میں مدد لینا، پھر نئی تشبیہوں سے تصویریں بنانا راشد کے طرز میں یہ چیزیں پسندیدہ مشرقی انداز کے گہرے اثر کا پتہ دیتی ہیں۔" (۱۰۵)

راشد کا شغل ترکیب وضعی اور شوق ترکیب بندی بھی ان کی شاعری کی طرح مسلسل ارتقاء پذیر رہا۔ جس جس طرح ان کے فن نے تدریجی مراحل طے کئے اسی اعتبار سے فارسی الفاظ و تراکیب سے ان کی رغبت میں اضافہ ہوتا گیا۔ جس طرح ان کی فکر میں عمق پیدا ہوا' اسی طرح فارسی کے مشکل الفاظ کی نمود پذیری بھی ہوئی۔ غالب مشکل گوئی سے آسان گوئی کی طرف آئے تھے۔ راشد آسان گوئی سے مشکل گوئی کی طرف گئے ہیں یہاں کوئی آسان گوئی کے نقطہ نظر پر معترض ہو تو یوں کہا جا سکتا ہے کہ وہ مشکل سے مشکل تر ہوتے چلے گئے۔ گماں کا ممکن جو ان کا آخری مجموعۂ کلام ہے اس میں فارسی کے بعض بالکل انوکھے الفاظ اور بعض بالکل اجنبی ترکیبیں نظم بند ہوئی ہیں۔ عقیل احمد صدیقی کا یہ کہنا درست معلوم ہوتا ہے کہ:

"راشد کا ڈکشن نہ صرف یہ کہ فارسی آمیز ہے بلکہ فارسی کے اجنبی الفاظ بھی ان کی شاعری میں کثرت کے ساتھ استعمال ہوئے ہیں "ماورا" کے مقابلے میں "ایران میں اجنبی" "لا = انسان" "گماں کا ممکن" میں فارسی کے ثقیل الفاظ اور ترکیبیں زیادہ مستعمل ہیں۔" (۱۰۶)

بہر نوع راشد نے اظہار کا جو مشکل پیرا اپنایا اپنی پوری حیات تخلیق میں سلامت روی کے ساتھ اس پر قائم رہے۔ یہ پیرایۂ اظہار ان کے جذب و فکر سے مکمل طور پر ہم آہنگ رہا اس لئے کہ یہ ان کی تخلیقی زندگی کا جزو لاینفک تھا۔ جزو کل کے اس مقدس رشتے ہی کا یہ ثمر تھا کہ آزاد نظم کا مشکل اسلوب راشد کی اور راشد آزاد نظم کے مشکل اسلوب کی لازمی پہچان بن گئے۔ اور یہ پہچان آخر تک بغیر کسی رخنے کے مسلسل قائم رہی۔ جس زمانے میں راشد مشکل اسلوب کے تحت آزاد نظم کی شناخت قائم کر رہے تھے ٹھیک اسی عہد میں میراجی آسان اسلوب میں آزاد نظم کی پرورش و پرداخت میں مصروف تھے۔ ایک ہی عہد میں ایک ہی ہیئت و صنف میں دو مخالف و متضاد اسالیب کی ممتاز انداز میں کامیابی کس قدر حیرت زا اور بوالعجب ہے۔ لیکن یہ بوالعجبی ایک بین حقیقت ہے۔ اتنی بین کہ سورج نکلا ہوا ہو تو اندھوں کو بھی روشنی کا احساس ہوتا ہے۔

میراجی : میراجی کا نام تاریخ ادبیات کے اس خاص عہد میں ابھر کر ادبی دنیا کی چونکا دینے والی توجہ کا مرکز بنا' جب روایتی ادب اپنی تمام تر عبقریت کے باوصف اور صدیوں سے جاری اپنے بے پناہ ذوقی اقتدار کے باوجود مغربی علم و فضل اور فن و ادب کے لئے جگہ خالی کر رہا تھا۔ مغرب کے جدید سائنسی و معاشرتی علوم اور تہذیب و تمدن کے اثرات بالواسطہ اور براہ راست طور پر زندگی کے نئے رویوں کو ابھار رہے تھے اور ادب جس کی حیات فن زندگی کی روح سے مربوط ہے' زندگی کے بدلتے ہوئے معیارات اور متغو اسلوب سے اخذ و استفادہ کر رہا تھا۔ ترقی پسند تحریک اور فرائڈ کے نظریات و افکار افسانوی و شعری تخلیقات میں ایک نئے دور کا آغاز کر چکے تھے۔ میراجی کی شاعری نے بالعموم اور آزاد نظم نے بالخصوص اسی ادبی فضا میں آنکھ کھولی اور پروان چڑھی۔ شاعری میں میراجی کا فن اجتہاد و انحراف کے قطعی نئے امتیازات کو اجاگر کرتا ہے۔ وہ روایتی طرز کی پابند شاعری میں عام طور پر اور معریٰ و آزاد نظم میں خصوصی طور پر ہیئت و موضوع اور لفظ و معنی کی نئی سے نئی صورتیں پیدا کرتے ہیں۔ وہ ایک خاص ذہن' ایک خاص فکر اور ایک خاص اسلوب لے کر آئے۔ ان کا طرز تفکر نرالا' ان کا مطمع نگاہ منفرد' ان کا شعری رویہ انوکھا اور ان کا رد عمل بے لاگ ہوا کرتا تھا۔ ان کی ادبی انفرادیت اس پائے کی ہے کہ اس کی مثال اردو شاعری میں کہیں نہیں ملتی۔ وہ اپنے سے پہلے اور بعد کی نسل میں ایک لاجواب اور عجیب شخصیت تھے۔ میراجی کی آزاد نظم سے متمتع ہونے اور اس کا افہام کرنے کے لئے ذوق شعری اور طرز شعر فہمی میں تبدیلی ضروری ہے۔ اس لئے کہ اس شعری رو کا سلسلہ فرانسیسی شاعری سے ملا ہوا ہے۔ اس شعری میلان پر فرائڈ کے لاشعور اور جنس کے بارے میں نظریات کے ساتھ ساتھ ہندوستان کی دیومالا اور روشنو مت کا گہرا اثر ہے۔ انھوں نے اپنی آزاد نظم کی فکری و فنی بنیاد کو جس فرانسیسی سرچشمۂ روایت سے منسلک و مضبوط کیا اس کے سوتے بالخصوص ملارمے اور بادلیئر کے فکر و فن سے پھوٹتے ہیں۔ تاہم ایک اور فرانسیسی تحریک سرریلزم (SURREALISM) کا بھی اس پر اثر و نفوذ ہے۔ میراجی کی آزاد نظم میں آزاد تلازم (FREE ASSOCIATION) کے اثرات اسی تحریک کی دین ہیں۔ ایسی منظومات میں شعوری جذبے کے برعکس لاشعوری رویے کا عمل دخل ہی کار فرما ہے۔ یہی سبب ہے کہ میراجی کی نظم میں سیاسی و سماجی موضوعات کی اثر پذیری کم سے کم ہے۔ وہ زندگی کے فوری و وقتی موضوعات سے دور دور رہتے ہیں۔ ان کے شعری وجدان میں زندگی کا مکمل کل موضوع بنتا ہے۔ اور وہ اس کے اظہار میں بھی مابعد الطبیعیاتی طریق کار کو اپناتے ہیں۔ ان کی نگاہ میں پوری کائنات ایک بسیط وحدت ہے جس میں تضادات ایک دوسرے میں حل ہوتے رہتے ہیں اور دوئی کا خود بخود خاتمہ ہوتا رہتا ہے۔ یہاں تک کہ فنا اور بقا بھی رفتہ رفتہ اتصال میں پروئے ہوئے ہیں۔ نظم یگانگت کے درج ذیل مصرعے اسی نقطۂ نظر کو اجاگر کرتے ہیں۔

ہوائیں' نباتات اور آسماں پر ادھر سے ادھر آتے جاتے ہوئے چند بادل
یہ سب کچھ' یہ ہر شے' مرے ہی گھرانے سے آئی ہوئی ہے
زمانہ ہوں میں
میرے ہی دم سے ان مٹ تسلسل کا جھولا رواں ہے

مگر مجھ میں کوئی برائی نہیں ہے
یہ کیسے کہوں
کہ مجھ میں فنا اور بقا دونوں آکر ملے ہیں

اس مثال سے واضح ہوتا ہے کہ میراجی کی بیدار باطنی آنکھ موجود و ناموجود کے اسرار اور زندگی و کائنات کے مختلف تضادات کو ایک ناقابل تقسیم اکائی کی صورت میں دیکھ رہی ہے۔ شادمانی و غمگینی' انبساط و گریہ' مرگ و حیات' وصال و فراق اور قربت و دوری وغیرہ کے تضادات ایک ماورئی تسلسل کے امین ہیں۔ اور اس تسلسل کون و مکاں کی روح رواں وقت ہے جو ہر شے پر غالب ہے۔ اندھیرا ہو یا اجالا' فسانۂ حیات سے باہر نہیں ہے اور وقت کے آتشیں قدم اندھیرے اور اجالے کے ہست کو بھی نیست میں بدل دیتے ہیں۔ گویا کوئی بھی مثبت یا منفی رویہ فنا کی دستبرد سے محفوظ نہیں ہے' جس کا لامحالہ نتیجہ یہ ہے کہ بقول غالب "ہرچند کہیں کہ ہے نہیں ہے"۔ نظم "عدم کا خلا" فنا کے اسی وجود کی جانب اشارہ کرتی ہے۔ حسب ذیل اقتباس دیکھئے۔

یہاں کوئی راہ رو نہیں ہے نہ کوئی منزل
یہاں اندھیرا نہیں' اجالا نہیں کوئی شے نہیں ہے
گزرتے لمحوں کے آتشیں پاؤں اس جگہ پے بہ پے رواں ہیں
ہر ایک شے کو جھلستے جاتے ہر ایک شے کو جلاتے جاتے مٹاتے جاتے
ہر ایک شے کو بجھاتے جاتے کہ کچھ نہیں ہست سے بھی حاصل یہ سب معابد یہ شہر گاؤں فسانہ
زیست کے نشاں ہیں
مگر ہر ایک در پہ جاکے دیکھا' ہر ایک دیوار روند ڈالی' ہر ایک روزن کو دل سمجھ کر یہ بھید جانا
گزرتے لمحوں کے آتشیں پاؤں ہر جگہ پے بہ پے رواں ہیں
کہیں مٹاتے کہیں مٹانے کے واسطے نقش نو بناتے
حیات رفتہ حیات آئندہ سے ملے گی یہ کون جانے
ہوا کے جھونکے ادھر جو آئیں تو ان سے کہنا
فسانۂ زیست کا جھلستا ہوا اجالا بھی مٹ چکا ہے
مگر وہ مٹ کر کوئی اندھیرا نہیں بنا ہے
کہ اس جگہ تو کوئی اندھیرا نہیں' اجالا نہیں' یہاں کوئی شے نہیں ہے

مندرجہ بالا مصرعے وجود و عدم کے قدیم مسئلے پر روشنی ڈالتے ہیں۔ انسان سے لے کر دیگر مناظر و مظاہر میں سے کسی شے کا وجود حقیقی نہیں ہے۔ یہ غیر حقیقی دنیا ایک ایسا مظہر ہے' جس میں ایک وجود کو دوسرے وجود سے تبدیل کیا جاسکتا ہے۔ اس طرح فنا کا تصور ایک مثالی تصور کی شکل اختیار کر جاتا ہے' جس کے نتیجے میں وجود و عدم اور بقا و فنا ایک ہو جاتے ہیں۔ قرب و بعد ایک دوسرے میں ضم ہو کر رہ جاتے ہیں۔ وجود و عدم کا انضمام عدم کو بجائے خود ایک حقیقت بنا دیتا ہے۔ یوں کسی شے کا نہ ہونا اس کی نفی محض پر منتج نہیں ہے۔ مطلب یہ کہ کچھ نہ ہونے سے خلا پیدا ہوتا ہے اور پھر خلا بجائے خود ایک حقیقت بن جاتا ہے۔ میراجی کی نظم "عدم سے خلا" میں سے یہ مصرعے ملاحظہ ہوں:

خدا نے الاؤ جلایا ہوا ہے
اسے کچھ دکھائی نہیں دے رہا ہے
ہر اک سمت اس کے خلا ہی خلا ہے
سمٹتے ہوئے دل میں وہ چبتا ہے
تعجب کہ نور ازل مٹ چکا ہے

عدم' فنا اور خلا کے اس گہرے تاثر کی کارفرمائی کے باوجود میراجی زندگی بلکہ زندگی کی خوشگواری کے شدید احساس سے غافل نہیں ہیں۔ انہیں اس کا تو یقین ہے کہ زندگی کو بالآخر فنا سے ہمکنار ہونا ہے' لیکن مسئلہ یہ ہے کہ زندگی جب تک فانی حیثیت میں ہی سہی زندگی رہتی ہے تو اس کو خوشگوار کس صورت میں بنایا جائے۔ اس مسئلے پر میراجی کی نظم "زندگی" اس طرح روشنی ڈالتی ہے:

میں نے بس یہ سمجھا ہے
جیون سندر سپنا ہے
دو پل کو یہ اپنا ہے

اس کے بندھن کیوں توڑوں
لیکن توڑ نہیں سکتا۔
بندھن توڑ نہیں سکتا۔
اس جیون کے سپنے سے
اس مالا کے جھپنے سے
لمحے جب کھو جائیں گے
ہم پھر کیا ہو جائیں گے
اس کی فکر نہیں مجھ کو

میراجی معروضی جبر اور داخلی کرب سے مجبور ہو کر اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ "صورت موجود" کو وہ اچھی یا بری مثبت یا منفی، جیسی بھی ہے، ایک "سندر سپنا" سمجھ کر قبول کر لیا جائے۔ میراجی کی اپنی زندگی بھی اسی تصوّر کے عملی نمونے سے عبارت رہی ہے۔ دوری یا حضوری، محرومی یا دستیابی، جو مل گیا، اس پر اکتفا کر لی۔ حیات و کائنات کے بارے میں یہ تصور اردو کے کلاسیکی شعراء کے ہاں بھی عام ہے۔ تاہم میراجی کے ہاں خارج و باطن کے اس رشتے پر مغربی فلسفۂ وجودیت کا اثر بھی شامل ہے۔ علاوہ ازیں بھگتی تحریک کے اثرات کا بھی معتدبہ عمل دخل ہے۔ ویشنو بھگتی تحریک کے اثرات ہی نے میراجی کی نظموں میں جنس کے تصور کو راسخ اور نمایاں کرنے میں بنیادی قسم کی فعالیت کا ارتفاع کیا ہے۔ جیسا کہ "میراجی کی نظمیں" میں وہ لکھتے ہیں کہ:

"ایک ہی بار مشرقی ہندوستان کی ایک عشرت انگیز مورت (یعنی میراسن) کی طرف توجہ کی اور ہزیمت کا منہ دیکھا...... اور آج ذہنی تلخی کو کم کرنے کے لئے، اپنی شکست کے احساس سے رہائی حاصل کرنے کے لئے میرا ذہن ادبی تخلیقات میں مجھے بار بار پرانے ہندوستان کی طرف لے جاتا ہے۔ مجھے کرشن کنھیا اور برندابن کی گوپیوں کی ایک جھلک دکھا کر ویشنو مت کا پجاری بنا دیتا ہے۔"(۱۰۷)

میراجی کے شعری نظام میں جنس ایک موثر ترین جذبے اور قوی ترین عنصر کے طور پر شامل ہے۔ یہاں تک کہ میراجی کی زندگی تک بیسویں صدی کے ہر نوع کی بین الاقوامی کشمکش اور انتشار و فشار کے جملہ مظاہر ان کی تخلیقی کٹھالی میں آ کر جنسی فکر میں ڈھل جاتے ہیں۔ اس تحلیل میں جدید نفسیات کی کار فرمائی اہم رول ادا کرتی ہے۔ تاہم اس مغربی سائنس کے پہلو بہ پہلو ویشنو خیالات کی مشرقی تحریک کا گہرا نفوذ نہ صرف اپنی جگہ مسلم ہے بلکہ بعض اعتبارات سے پیش پیش بھی ہے۔ اس ضمن میں مغربی و مشرقی سرچشمہ ہائے فکر سے اخذ و استفادہ کا ذکر کرتے ہوئے میراجی "پابند نظمیں" کے دیباچے میں اس طرح روشنی ڈالتے ہیں کہ:

"مشاہدے کے لحاظ سے اگرچہ بحیثیت مجموعی زندگی کے ہر پہلو کی طرف میرے تجسس نے مجھے راغب کیا۔ لیکن موجودہ صدی کی بین الاقوامی کشمکش (سیاسی و سماجی اور اقتصادی) نے جو انتشار نوجوانوں میں پیدا کر دیا ہے، وہ بالخصوص میرا مرکز نظر رہا اور آگے چل کر جدید نفسیات نے اس تمام پریشان خیالی کو جنسی رنگ دے دیا۔ مطالعے کے لحاظ سے اس کوتاہی میں نہ صرف مغربی (انگریزی اور فرانسیسی) ادب نے میری رہنمائی کی۔ بلکہ مغربی تفکر اور سائنس نے بھی اپنا اپنا اثر کیا۔ لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ مشرقی روایات اور صدیوں کے اثاثے سے بے گانگی رہی۔ ویشنو خیالات نے نہ صرف مذہبی لحاظ سے اپنا نقش چھوڑا بلکہ اس کی ادبی روایات بھی کچھ اس انداز سے بروئے کار آئیں کہ دل و دماغ ایک جیتا جاگتا برندابن بن کر رہ گیا۔ سرسری طور پر میں کہہ سکتا ہوں کہ مشرق سے مہارانی میرا بائی، چنڈی داس اور امرو نے مجھ پر اثر کیا اور مغرب سے والٹ وٹمن، ڈی۔ ایچ لارنس، سٹیفانے میلارمے اور چارلس باؤلیئر نے مفکرین میں سے چارلس ڈارون، سگمنڈ فرائڈ، سر جیمز جینز، آئن سٹائن (جن کے نظریے کو میں نہیں سمجھ سکتا) ہیولاک ایلس اور رابندر ناتھ ٹھاکر قابل ذکر ہیں۔"(۱۰۸)

میراجی کے مندرجہ بالا دونوں تحریری اقتباسات میں "برندابن" اور "ویشنو مت" کا بالتکرار ذکر آیا ہے۔ اس موقع پر ہر دو کی اجمالاً وضاحت ضروری معلوم ہوتی ہے کیونکہ انھیں میراجی کی جنسی منظومات میں کلیدی نوعیت کی حیثیت حاصل ہے۔ برندابن ضلع متھرا میں دریائے جمنا کے بائیں کنارے پر واقع ایک قصبے گوکل کے جوار میں ایک گھنا جنگل ہے۔ اسے بندرابن بھی کہتے ہیں۔ اس جنگل میں تلسی کے درختوں کی کثرت ہے۔ مشہور ہے کہ کرشن کنہیا کے شباب کا زمانہ اسی گھنے جنگل میں گزرا جہاں وہ رادھا جیا اور اپنی دوسری گوپیوں کے ساتھ گائیں چرایا کرتے تھے۔ جہاں تک ویشنو بھگتی تحریک کا تعلق ہے یہ دکن سے شروع ہوئی۔ اس کا اولین علمبردار رامانج تھا۔ ویشنو بھگتی تحریک بلاشبہ قدیم ہندوستان کے تہذیبی احیاء کی نمائندہ تھی، جو براہمنوں کی اجارہ داری کے مقابلے میں ذات پات کی تمیز کا خاتمہ چاہتی تھی۔ تاریخ سے ثابت ہے کہ ہندوستان کے قدیم باشندے آریہ نہیں بلکہ کول اور دراوڑ تھے۔ آریاؤں نے ان پر فتح پانے کے بعد انھیں شمال سے جنوب کی طرف دھکیل دیا اور خود شمالی برصغیر پر قابض و متصرف ہو گئے۔ پھر اپنے سفید رنگ کو برصغیر کے کالے رنگ سے محفوظ

رکھنے کے لئے انہوں نے اپنے سماج کو چار طبقات میں منقسم کر دیا اور ہندوستان کی حقیقی نسل کو شودر قرار دے دیا۔ یہ اقدام اس لئے تھا کہ کہیں مقامی باشندوں کے اختلاط سے ان کی نسل دوغلی نہ ہو جائے تاہم آریا اپنے عسکری تسلط کے باوجود تہذیبی تسلط میں ناکام رہے۔ چنانچہ ایک لمبے عرصے کے بعد جب آریا تہذیب کا برصغیر کی پرانی تہذیب میں انجذاب کا عمل شروع ہوا تو نہ صرف سنسکرت کے مقابلے میں پراکرتوں کو رواج عام ملنا شروع ہو گیا بلکہ مذہبی سطح پر ہندومت نے ویشنومت کی شکل میں اپنا ارتقاع کیا۔ درحقیقت اس عہد کو عوام کے مذہبی جذبات کی تشفی کے لئے ایک شخصی خدا درکار تھا۔ اس تقاضے کو ویشنو تحریک نے پورا کیا۔ یہ تحریک آریائی سماج کے خلاف ردعمل تھی اس لئے بھی ثابت ہے کہ اس کا آغاز جنوبی ہند سے ہوا' جہاں برصغیر کے قدیم باشندوں کو زبردستی شمالی ہند سے بھیج کر رہنے پر مجبور کر دیا گیا تھا۔ تاہم یہ تحریک صرف جنوبی ہند تک مختص نہیں تھی بلکہ شمالی ہند میں بھی اس نے اپنے اثرات دکھائے۔ نابھاجی نے اپنی تصنیف "بھگت جال" میں رامانند سے لے کر سترھویں صدی تک بھگت شاعروں کے ایک لمبے چوڑے سلسلے پر روشنی ڈالی ہے' جو وشنو بھگتی تحریک کے پرچارک تھے۔ آخر میں ویشنو بھگتی تحریک کے چار اہم رخ ممتاز طور پر نمایاں ہو گئے تھے۔ شمالی ہندوستان میں رامانند کبیر اور تلسی داس نے اس تحریک کی ترویج کی' جس کے نتیجے میں رام اور سیتا کی پرستش ہونے لگی۔ یہ شادی شدہ محبت کی داستان تھی۔ یہی سبب ہے کہ اس شادی شدہ محبت کو موضوع سخن بنانے والے سربر آوردہ شعراء کی تخلیقات میں جذبے کا جوش اور احساسات کی شدت کی نوعیت زیادہ قوی نہیں ہے' جبکہ اس کے مقابلے میں دوسری صورت کرشن اور رادھا کے ناجائز معاشقے کی تھی۔ شاعری میں اس ناجائز معاشقے سے پیدا ہونے والے جذبات کی جولانی اور احساسات کی فراوانی اپنے پورے جوبن پر ملتی ہے۔ اس تحریک کے ممتاز و نمایاں ناموں میں سورداس' میرا بائی' ودیاپتی' چنڈی داس' تکارام' نام دیو اور پریم نندا زیادہ معروف ہیں۔ بھگتی تحریک کا تیسرا پہلو شو کی پوجا تھی اور چوتھا رخ شکتی پوجا سے متعلق تھا۔ شکتی کی بھی دو شکلیں تھیں۔ اولاً "درگا یا اوما اور ثانیاً" کالی یا تارا۔ اول الذکر کی صورت مثبت اور موخر الذکر کی شکل منفی تھی۔ میراجی نے اپنی شاعری میں ویشنو بھگتی تحریک کے دو پہلوؤں کو زیادہ اہمیت دی ہے' جس میں سے ایک کا تعلق کرشن اور رادھا کی محبت سے ہے۔ کرشن ایک چرواہا تھا۔ جو ایک شادی شدہ شہزادی رادھا سے محبت کرتا تھا۔ اس محبت میں وصل اور ملاپ سے زیادہ جدائی اور دوری غالب رہی ہے۔ تاہم جب کہیں فراق و مفارقت کی دیوار ٹوٹتی ہے اور وصل و قرب کے مواقع میسر آتے ہیں تو داستان کا رخ زیادہ جلی انداز میں نمایاں ہو جاتا ہے' جو "مدھر" سے موسوم ہے۔ "مدھر" مرد و عورت کے ناجائز جنسی مراسم کی وارفتگی اور جوش کے والہانہ اظہار سے مملو ہے۔ "مدھر" جسمانی ملاپ کی پوری شدت سے تصور کشی کرتا ہے۔ میراجی کو ویشنو بھگتی تحریک کے جس دوسرے رخ سے قلبی رغبت رہی ہے وہ "کالی" اور "شو" سے ربط و ضبط پر مبنی ہے۔ یہ دونوں عورت اور مرد کے جنسی اعضاء کی علامتیں ہیں۔ کالی اور شولنگ کی پوجا جنسی اعضاء سے قریبی وابستگی اور جنسی مراسم سے شہوت انگیز دلبستگی کی بین علامت ہے۔ گویا میراجی نے ویشنومت کے جن تصورات میں گہری دلچسپی لی' ان میں جنسی ارتقاع کی معتدبہ شدت پائی جاتی ہے۔ لہٰذا اگر یہ باور کیا جائے تو غلط نہ ہو گا کہ ویشنومت کے انہی جنسی رجحانات نے میراجی کی نظموں کے جنسی پہلوؤں کو ابھارا ہے۔ میراجی کی نظموں میں مرد اور عورت کے درمیان ناجائز جنسی محبت کے جس والہانہ پن کا مظاہرہ ملتا ہے اور ناجائز جنسی مراسم کی ادائیگی کو جائز قرار دینے کی جو روش نظر آتی ہے' اسے کرشن اور رادھا کی محبت کے اس رخ سے علیحدہ نہیں کیا جا سکتا جسے "مدھر" کا نام دیا جاتا ہے۔ اور جو مرد و عورت کے ناجائز جسمانی مراسم کے پرجوش مظاہرے سے عبارت ہے۔ اس سلسلے میں سب سے زیادہ نمایاں نظم "حرامی" ہے۔ اس نظم میں غیر ازدواجی اختلاط کے نتیجے میں پیدا ہونے والے بچے کو فطرت کا عطیہ قرار دیتے ہوئے ثمریات سے تعبیر کیا گیا ہے۔ سماج اس بارے میں کیا سوچتا ہے یا سماج کی رسوم و قیود اس ضمن میں کیا حکم لگاتی ہیں' میراجی اس سب کچھ کو "قانون قدرت" کے مقابلے میں ہیچ اور غیر فطری سمجھتے ہوئے پوری قوت قلب کے ساتھ رد کر دیتے ہیں۔ یہ مصرعے ملاحظہ ہوں۔

قدرت کے پرانے بھیدوں میں جو بھید چھپائے چھپ نہ سکے
اس بھید کی تو رکھوالی ہے
اپنے جیون کے سہارے کو اس جگ میں اپنا کر نہ سکی
یہ کم ہے کوئی دن آئے گا' وہ نقش بنانے والی ہے
جو پہلا پھول ہے کیاری کا
پھر پھلواری ہے مالی ہے
غیروں کے بنائے بن نہ سکے
اپنوں کے مٹائے مٹ نہ سکے
جو بھید چھپائے چھپ نہ سکے
اس بھید کی تو رکھوالی ہے

یہ سکھ ہے دکھ کا گیت نہیں
کوئی ہار نہیں کوئی جیت نہیں
جب گود بھری تو مانگ بھری
جیون کی کھیتی ہو گی ہری

وزیر آغا کے نزدیک اس نظم میں "گود بھری" کے تصور کا کھیتی کے ہرا ہونے سے جو رشتہ قائم کیا گیا ہے' وہ زمین اور اس کی زرخیزی سے مربوط ہے اور ہندوستان کی زرخیز زمین کی زرخیزی کا یہی تصور ویشنو بھگتی تحریک میں جنسی عنصر کی علامت کے طور پر ظاہر ہوا ہے۔وزیر آغا نظم جدید کی کروٹیں میں لکھتے ہیں کہ:

"دراصل ویشنو بھگتی تحریک میں جنسی پہلو کو نمایاں کرنے کی اس روش کی ایک بڑی وجہ یہ تھی کہ ہندوستان ایک زرخیز خطہ تھا اور یہاں وہی علامتیں رائج ہو سکتی تھیں' جو زرخیزی اور پیدائش سے متعلق تھیں۔ خود کرشن اور رادھا کے سلسلے میں دیکھئے کہ کرشن کا رنگ نیلا ہے اور یہ نیلا رنگ آسمان کا ہے۔ دوسری طرف رادھا میں مور کا رقص' کونپل کی لچک اور ہرنی کی لپک ہے اور یہ تمام باتیں زمین سے متعلق ہیں۔ پھر خود رادھا کا رنگ بھی تو زمین کا رنگ ہے۔ چنانچہ ہم کہہ سکتے ہیں کہ کرشن اور رادھا کا ملاپ دراصل آسمان اور زمین کا ملاپ ہے۔ آسمان سے سورج کی روشنی بھی آتی ہے اور برکھا کی رحمت بھی اور ان دونوں چیزوں پر ہندوستان کی زراعت کا ہمیشہ سے انحصار رہا ہے۔ چنانچہ کرشن اور رادھا یا آسمان اور زمین کے اس ملاپ میں زرخیزی کا پہلو ہی سب سے نمایاں پہلو ہے...... اس نظم میں گود بھری کے تصور کا کھیتی کے ہرا ہونے کے تصور سے میراجی نے جو تعلق قائم کیا دراصل زمین اور اس کی زرخیزی کے بنیادی تصور سے ہم آہنگ ہے۔" (۱۰۹)

مندرجہ بالا اقتباس سے یہ امر روشنی میں آجاتا ہے کہ میراجی کی شعری فکر میں جنسی عمل ایک تخلیقی عمل ہے' جو اقتضائے فطرت کے لازمان کے طور پر ظہور پذیر ہوتا ہے۔ فطرت کی قدرت نمو پذیری کو اس سے کوئی سروکار نہیں کہ بیج کونسا ہے اور کس نے ڈالا ہے۔ اگر بیج میں حیاتیاتی قوت ہے اور زمین کا دامن زرخیز ہے تو روئیدگی امر لازم ہے۔ ان کے نزدیک جائز و ناجائز کی تفریق تہذیب کی پیدا کردہ ہے جو فطرت کے خلاف باغیانہ اور جبریہ عمل ہے۔ میراجی کا ذہن اس جبر کو قبول نہیں کرتا۔ انہیں یہ جنس کے اطراف میں پھیلی ہوئی آلودگی کا حصار نظر آتا ہے۔ وہ اس حصار کو اپنے آدرش کے خلاف پاتے ہوئے اس سے ناگواری کا اظہار اس طرح کرتے ہیں کہ:

"بہت سے لوگ سمجھتے ہیں کہ زندگی کا محض جنسی پہلو ہی میری توجہ کا واحد مرکز ہے لیکن یہ خیال صحیح نہیں ہے۔ جنسی فعل اور اس کے متعلقات کو میں قدرت کی بڑی نعمت اور زندگی کی سب سے بڑی راحت اور برکت سمجھتا ہوں اور جنس کے گرد جو آلودگی تہذیب و تمدن نے جمع کر رکھی ہے' وہ مجھے ناگوار گزرتی ہے۔ اس لئے رد عمل کے طور پر میں دنیا کی ہر بات کو جنس کے اس تصور کے آئینے میں دیکھتا ہوں جو فطرت کے عین مطابق ہے۔ اور...... میرا آدرش ہے۔" (۱۱۰)

جنس میراجی کا آدرش ہے۔ وہ اسی جام جہان نما میں دنیا کی ہر بات کو دیکھتے ہیں اور وہ کچھ بھی دیکھتے ہیں جو باقی دنیا کی نگاہیں نہیں دیکھتیں یا دیکھنا پسند نہیں کرتیں یا دیکھنا تو پسند کرتی ہیں لیکن پاس وضع و حجاب کی خاطر ادھر سے آنکھ بند کر لیتی ہیں۔ لیکن میراجی جو جنسی جذبے کو فطرت سے ہم آہنگی کا وسیلہ سمجھتے ہیں' اپنی نگاہ کے راستے میں کسی سماجی و اخلاقی یا تہذیبی و تمدنی قیود و بند کو دیوار نہیں بننے دیتے اور ان کی نگاہ لذت کوش ایک ایسی نازک بدن کی خلوت گاہ ناز کا نظارہ کر لیتی ہے' جہاں وہ کسی مرد کی مردانگی کو آزمانے کے لئے مضطرب ہو رہی ہے۔ جنسی ملاپ کی خواہش نے اسے بے کل اور از خود رفتہ بنا رکھا ہے۔ اس کی اضطراری اور بے قراری کا کیا عالم ہے' میراجی نے اس کیفیت سے متعلق تصورات و حسیات کو ایسے محاکاتی انداز میں پیش کیا ہے کہ خلوت کا یہ عمل اپنی جملہ جزئیات کے ساتھ جلوت کا آئینہ دار بن گیا ہے۔ یہ جزئیات زن و مرد کے مخصوص اعضاء کی ان فطری حرکات و سکنات کو بھی محیط ہیں' جو اس جنسی عمل کے قدرتی لازمے کے طور پر ظاہر ہوتی ہیں۔ میراجی نے ان کی پیکر تراشی میں فنکارانہ چابکدستی کی مثالی صلاحیتوں کو کام میں لا کر جنسی جمالیات کی نادر نقش گری کی ہے۔ ان تمثالوں میں ایسی ایسی کیفیتوں کی منظر کشائی کی گئی ہے' جن سے مہذب ناک اور آنکھ بدبو اور کراہت محسوس کرتی ہے لیکن میراجی اپنی آنکھ کے آئینے کی سطح کو دھندلانے نہیں دیتے۔ نظم "اونچا مکان" اس کی روشن مثال ہے۔

ترے بارے میں سنا رکھی تھیں لوگوں نے مجھے
کچھ حکایات عجیب
میں یہ سنتا تھا ترے جسم گرانبار میں بستر ہے بچھا'
اور اک نازنیں لیٹی ہے وہاں' تنہائی
ایک پھیکی سی تھکن بن کے گھسی جاتی ہے
ذہن میں اس کے بگروہ بے تاب

مختصر اس کی ہے پروہ لرزے
پیرہن ایک ڈھلکتا ہوا بادل بن جائے
اور در آئے اک ان دیکھی 'انوکھی صورت'
کچھ غرض اس کو نہیں ہے اس سے
دل کو بھاتی ہے' نہیں بھاتی ہے
آنے والے کی ادا ——
اس کا ہے ایک ہی مقصود' وہ استادہ کرے
بحرِ اعصاب کی تعمیر کا ایک نقش عجیب
جس کی صورت سے کراہت آئے
اور وہ بن جائے تیرا مد مقابل پل میں
ذہن انسانی کا طوفان کھڑا ہو جائے
اور وہ ناز نہیں بے ساختہ 'بے لاگ' ارادے کے بغیر
ایک گرتی ہوئی دیوار نظر آنے لگے
شب کے بے روح تماشائی کو'
بھول کر اپنی تھکن کا نغمہ
مختصر لرزش چشم در سے
ریگ کے قصر کی مانند بکسار کرے
بحرِ اعصاب کی تعمیر کا اک نقش عجیب
ایک گرتی ہوئی دیوار کی مانند لچک کھا جائے

میراجی ایک قدامت شعار اور تنگ نظر سماج میں زندہ تھے' جہاں ان کے چاروں طرف تہذیبی قید و بند اور اخلاقی حدود کی دیواریں کھنچی ہوئی تھیں 'جنہیں پھلانگنا تعزیر کو دعوت دینا تھا۔ لہٰذا ہر عام آدمی کی طرح ان کی جنسی خواہشیں بھی اندر ہی اندر ابھر کر اور اندر ہی اندر گھٹ گھٹ کر دم توڑ دینے کے سوا کوئی چارہ کار نہ رکھتی تھیں۔ اس گھٹن اور دباؤ سے نجات پانے کے لئے اور اپنے تنے ہوئے اعصاب کو اعتدال پر لانے کے لئے' ایک "تنہا" اور غیر شادی شدہ نوجوان کے لئے سوائے خود لذتی کے کوئی دوسرا راستہ باقی نہیں رہ جاتا۔ مجبوراً وہ بدست خود لذت اندوزی کا طریق کار اختیار کرتا ہے۔ "اونچا مکان" کے حسب ذیل مصرعے اسی خود کفیل لذت کشی کی طرف اشارہ کر رہے ہیں:

اور اب دیکھتا ہوں سیکڑوں آنکھوں میں تری
ایک ہی چشم درخشاں مجھے آتی ہے نظر
کیا اسی چشم درخشاں میں ہے شعلہ سکھ کا
ہاتھ سے اپنے اب اس آنکھ کو میں بند کیا چاہتا ہوں

اور جب یہ آنکھ بند ہو جاتی ہے تو "اونچے مکان" کے بحرِ اعصاب کی تعمیر کے اک نقش عجیب کی طرح میراجی اپنے شدید اور غیر اختتامی جنسی جذبے کو اپنی ذات میں دفن کرنے کی بجائے اسے خارج کر دیتے ہیں۔ نفسیاتی نقطۂ نگاہ سے دیکھا جائے تو میراجی کا یہ عمل درحقیقت ایک ردعمل ہے۔ میراجی کا یہ ردعمل سب سے پہلے تو خود اپنی معمولی شکل و صورت اور ناداری کے خلاف ہے کہ جس کی بدولت وہ عورت کے جسم سے دور رہنے پر مجبور کر دیئے گئے ہیں۔ یہ ردعمل خود میراجی کی اس بزدلی کے خلاف بھی ہے کہ جس کی موجودگی انہیں کوئی رندانہ یا جراتِ مندانہ قدم اٹھانے نہیں دیتی اور وہ اپنے جنسی ہدف کو "اڑانے" میں ناکام رہتے ہیں۔ یہ ردعمل ان عورتوں کے خلاف بھی ہے جو میراجی کو سپردگی کی گرمی سے محروم رکھتی ہیں۔ اور یہ ردعمل اس سماج کے خلاف بھی ہے' جو انہیں عورت کا جسم تو مہیا نہیں کر سکتا لیکن جذباتی و اعصابی تشنج ضرور فراہم کرتا ہے۔ نتیجتاً" ایک داخلی طور پر کمزور شخص کو اپنی رگوں میں موجزن جذباتی خون اور اعصاب پر چھائے ہوئے جنسی جذبے کے غلبے کو معتدل کرنے کے لئے یا تو عورت کے تصوراتی جسم کی قربت اختیار کرنا پڑتی ہے' یا خیالی مجامعت سے حظ اندوز ہونا پڑتا ہے یا پھر وہ دے کر جلق کا طریقہ ہاتھ میں لینا پڑتا ہے۔ جلق کے بصری پیکر میراجی کی کئی ایک دیگر منظومات کا بھی خاصا ہیں۔ نظم "جاتری" سے حسب ذیل مصرعے توجہ طلب ہیں:

مجھے دھیان آتا ہے اب تیرگی اک اجالا بنی ہے مگر اس اجالے

سے رستی چلی جا رہی ہیں، وہ امرت کی بوندیں جنہیں میں ہتھیلی پہ
اپنے سنبھالے رہا ہوں، ہتھیلی مگر ٹمٹماتا ہوا اک دیا بن گئی تھی،
لپک سے اجالا ہوا، لو گری، پھر اندھیرا سا چھانے لگا

....

میں اک اور آندھی کا مشتاق ہوں، جو مجھے اپنے پردے میں یکسر چھپائے
مجھے اب یہ محسوس ہونے لگا ہے سہانا سماں جتنا بس میں تھا میرے
وہ سب ایک بہتا سا جھونکا بنا ہے جسے ہاتھ میرے نہیں روک سکتے
کہ میری ہتھیلی میں امرت کی بوندیں تو باقی نہیں ہیں فقط ایک پھیلا ہوا خشک، بے برگ، بے رنگ صحرا ہے......

نظم "دکھ دل کا دارو" میں بے تھرری کی یہ کیفیت زیادہ واضح انداز میں نظر آتی ہے:

سفید بازو،
گداز اتنے
زباں تصور میں حظ اٹھائے
اور انگلیاں بڑھ کے چھونا چاہیں مگر انہیں برق ایسی لہریں
سمٹتی مٹھی کی شکل دے دیں

نظم "سرسراہٹ" میں عورت کے جسم کو ناقابل حصول جنسی ہدف سمجھتے ہوئے جنسی جذبے کی تخیلی صورت کو "لذت دست خود" کی عملی صورت دے دی گئی ہے

یہاں ـــــ ان سلوٹوں پر ہاتھ رکھ دوں
یہ لہریں ہیں بہی جاتی ہیں اور مجھ کو بھاتی ہیں
یہ موج بادہ ہیں ساغر کی، خوابیدہ فضا دل میں
اچانک جاگ اٹھتی ہے،
حقیقت کے جہاں سے کوئی اس دنیا میں در آئے
تو اس کے ہونٹ متبسم ہوں، شاید قہقہہ اٹھ کر
مرے دل کو جکڑ لے اپنے ہاتھوں سے
مگر میں یہ سمجھتا ہوں کہ یہ لہریں ابھی تک ساحلی منظر سے ناواقف ہیں، یونہی اک بہانہ
کر رہی ہیں، اک بہانہ کس کو کہتے ہیں
بہانے ہی، بہانے میں،
بڑھا کر رکھ دیا لہروں پہ میں نے ہاتھ ـــــ میرا ہاتھ اک کشتی کی مانند
ایک موج تند کی افتاد کے جلوے کو میرے سامنے لا کر ـــــ ہوا ہے گم،
یہ سب موج تخیل کی روانی تھی......

ان مثالوں سے مترشح ہوتا ہے کہ میراجی کی زندگی عورت کے قرب کی مجنونانہ خواہش کے کبھی نہ پورا ہونے کے بے محابہ کرب سے عبارت ہے۔ ڈاکٹر انیس ناگی "میراجی ایک بھٹکا ہوا شاعر" میں لکھتے ہیں کہ "میراجی کے دوستوں کا بیان ہے کہ وہ عمر بھر عورت کے جسم کے لئے تڑپتا رہا۔ انہوں نے اس کے چکلے جانے کا ذکر بھی کیا ہے لیکن میراجی کی نفسیاتی حالت، خودلذتی، نرگسیت، امرد پرستی اور خود اذیتی کے قوی رجحان اس مفروضے کو تقویت دیتے ہیں کہ وہ عمر بھر مجرد رہا۔"(۱۱) اس جبلی جذبے کی عدم تسکین نے میراجی میں ایک قسم کی مجرمانہ ذہنیت پیدا کر دی۔ جس کے باعث وہ کسی امتناع کو بھی خاطر میں نہیں لاتے اور بدن کی پکار اس قدر شدت اختیار کر جاتی ہے کہ دوہری اخلاقیات پر مبنی سماجی نظام کے مہذب اصول ان کے جذبۂ سرکش کی دہلیز پر دم توڑ جاتے ہیں۔ نظم "ترغیب" سے اقتباس ملاحظہ ہو:

رسیلے جرائم کی خوشبو
مرے ذہن میں آ رہی ہے
رسیلے جرائم کی خوشبو
مجھے حد ادراک سے دور لے جا رہی ہے
جوانی کا خوں ہے

بہاریں ہیں موسم زمیں پر
پسند آج مجھ کو جنوں ہے
قوانین اخلاق کے سارے بند شکستہ نظر آرہے ہیں

جنسی جذبہ ازل سے انسان کے ساتھ وابستہ ہے اور اس کا پیدائشی حق ہے۔ زمانۂ شباب میں اس کی نمو ایک فطری و قدرتی لازمہ ہے۔ جنسی اشتہا بھی اسی طرح اپنی تسکین اور آسودگی چاہتی ہے' جس طرح شکم کی بھوک یا دیگر کوئی جسمانی تقاضا اپنی تشفی و سیری چاہتا ہے۔ ان جذبات کو ناجائز و ناروا انداز میں دبانے سے عام آدمی کی طبیعت میں بے زاری' اداسی' تشنج اور قنوطیت پیدا ہوتی ہے۔ طبیعت شاعرانہ ہو تو عشقیہ اور رومانوی خیالات جنم لیتے ہیں۔ کلاسیکی شاعری میں عاشقانہ اور رومانوی مضامین جنسی رویوں ہی کی مبہم صورتیں ہیں۔ محبوب کے حسن و جمال' عشوہ و غمزہ' ناز و ادا' خال و خد' لب و رخسار' بوس و کنار اور ہم آغوشی و سپردگی جیسے موضوعات جنسی عمل سے دلبستگی و شیفتگی کو ظاہر کرتے ہیں۔ شعری سطح پر جسمانی سیری کی خواہش کے یہ ڈھکے چھپے اور اشارتی و کنائتی انداز لئے ہوئے تصورات جدید شاعری میں عشق و محبت کے ایک باقاعدہ جسمانی فعل کی صورت میں ارتقاع پزیر ہوتے ہیں۔ یہ جسمانی فعلیت جائز و ناجائز کی تمیز کو بھی در خور اعتنا نہیں جانتی۔ ایسا معاشرہ جو آزاد نہ ہو اور جہاں عورت آسانی اور سہولت سے دستیاب نہ ہو تو ناجائز محبت کے جذبے میں اور بھی زیادہ تندی و تیزی آجاتی ہے۔ میراجی بھی ایک قدامت پسند اور رجعت شعار معاشرے میں زندہ تھے۔ یہی سبب ہے کہ ان کی نظموں میں ناجائز محبت اور ناجائز جسمانی ملاپ کے احساسات و جذبات کی کثرت ملتی ہے۔ ان کی موضوع سخن نسائی صورت کسی کوٹھے کی عورت ہوتی ہے یا کوئی "دوسری عورت" ہوتی ہے۔ اس عورت سے جسمانی مراسم شادی شدہ عورت سے جنسی تعلق کے برعکس ہوتے ہیں۔ یہ ناجائز محبت کے ناجائز جنسی تعلقات ہوتے ہیں جیسا کہ کرشن اور رادھا کی داستان معاشقہ میں ہیں۔ کسی سے اکتساب لذت کا تصور میراجی کی اس نظم میں زیادہ جلی طور پر سامنے آتا ہے جو اخلاق کے نام ہے۔ اس نظم میں ایک ایسے رنگیلے رسیا کی پیکر تراشی کی گئی ہے' جو روزانہ دن ڈھلے بن ٹھن کے "اس بازار" کا رخ کرتا ہے اور ہر دفعہ اس کے قدم کسی "نئے بالا خانے" پر جا کر رکتے ہیں۔ نظم "دوسری عورت" بھی اسی طرح کی کیفیات سے معمور ہے' جہاں ایک تھکا ماندہ مسافر لمحے کے لئے ایک درخت کی گھنی چھاؤں میں ٹھہرتا ہے اور تھکن اتار کر روانہ ہو جاتا ہے۔ مسافر نظم کا مرکزی کردار ہے اور پیڑ عورت ہے۔ نظم کا حسب ذیل اقتباس ملاحظہ ہو:

میں تھکا ماندہ مسافر ہوں چلا جاؤں گا
اک گھڑی راہ میں تم مجھ کو بسر کرنے دو

....

جانی پہچانی ہر اک بات ہوا کرتی ہے
جانی پہچانی ہر ایک بات سے کیا رغبت ہو
پل کا جادو ہے' انوکھا جادو
نت نئی باتوں کو لے آتا ہے
ایک پل شرم کا دشمن ہے کہ جیسے کبھی خلوت سے کوئی دوشیزہ
پیرہن سیج پہ رکھ دے' دراستادہ سے باہر آئے
اور باہر ہو ہجوم
اپنے حلقوں سے نکلتی ہوئی آنکھوں کا ہجوم

میراجی کے نزدیک پل بھر کا سرور اسی وقت دستیاب ہو سکتا ہے' جب وہ پل شرم کا دشمن بن جائے۔ کوئی پل شرم کا دشمن اسی صورت میں بن سکتا ہے' جب جنسی جذبات برانگیختہ ہو کر ایک ایسے درجے پر پہنچ جائیں' جہاں سے ان کا نیچے آنا اس وقت تک ممکن نہ ہو' جب تک ان کی تسکین یابی نہ ہو جائے۔ اس لئے کہ جنس وہ ساز ہے' جس کے ایک تار کو چھیڑنے سے اس کے سارے تار جھنجھنا اٹھتے ہیں۔ میراجی اس کیفیت کو ڈی ایچ لارنس کے الفاظ میں اس طرح ظاہر کرتے ہیں:

"ہمارے ارادوں کے باوجود ہمارے مسلک کے باوجود' ہماری پاکیزگی کے باوجود' ہماری خواہشات اور قوت ارادی کے باوجود اگر ہم ایک بار محبت کے اوپر والے حصے میں مقناطیسی تعلق کو برانگیختہ کر دیں تو لازما" جسمانی محبت کے نیچے والے عمیق ترین حصے میں بھی ایک مقناطیسی احساس و شعور جگا دیں گے۔" (۱۲)

میراجی اس جسمانی حقیقت کو افلاطونی نقطۂ نظر کے برعکس لارنس کے مطمع نظر کے مطابق درست خیال کرتے ہیں۔ "مشرق و مغرب" کے نغمے میں لارنس کے خیالات کو پیش کرتے ہوئے انہوں نے لکھا کہ:

"اس (لارنس) نے دیکھا کہ افلاطون سے لے کر اب تک جسم و روح کی دنیا کو اندھیرے اور اجالے کے استعارے سے بیان کیا جا

رہا ہے لیکن اس کا اپنا انداز نظریہ کہتا ہے کہ جسم کی دنیا کو برا کیوں کہا جائے۔ اندھیرے کا استعارہ اسی کے لئے کیوں ہو؟ اور چونکہ رفتہ رفتہ اس نے سمجھ لیا کہ جسم کی دنیا کو پست اور برا کہنے ہی سے بہت سی مصیبتیں لوگوں پر نازل ہیں' اس لئے جہاں اس کی نظروں میں جسم کی دنیا روح کی دنیا کی ہم دوش ہو گئی' وہیں اندھیرا اجالے کا ہم معنی بن گیا۔ یوں گویا اس نے اپنا نظریہ افلاطون کے نظریے کے الٹ قائم کر لیا اور پھر یہ جسمانی دنیا' یہ اندھیرا' یہ تحت الشعور' یہ عالم حیوانی اور زمانہ ماضی ہی اس کی ذہنی حرکت اور جستجو کا مرکز بن گیا اور اس جستجو میں اس کی زندگی ایک تیر تھ یاترا۔" (۱۱۳)

لارنس کے اسی نظریے کے تحت میراجی بھی جسم کی دنیا کو روح کی دنیا کے ہم دوش سمجھتے ہیں اور ان کے نزدیک اندھیرا یعنی جسم اجالے یعنی روح کے ہم معنی بن جاتا ہے۔ اسی بات کو میراجی نے وٹمن کے الفاظ میں اس طرح رقم کیا ہے کہ "اگر جسم ہی روح نہیں تو پھر روح کیا ہے۔" (۱۱۴) اس طرح روح بھی روح نہیں بلکہ جسم بن جاتی ہے۔ یوں جسم بھی ایک پاکیزہ و طاہر چیز بن جاتا ہے اور مذہبی نوعیت اختیار کر لیتا ہے۔ لارنس جسمانی خواہشات کی تکمیل پذیری کو مذہبی مرتبے کی چیز سمجھتا تھا جیسا کہ میراجی نے مشرق و مغرب کے نغمے میں لکھا ہے کہ:

"جسمانی خواہشات کو پورا کرنا بھی اس (لارنس) کے لئے ایک مذہبی نوعیت کا درجہ اختیار کر گیا تھا۔ ایک ایسا سمجھوتا جس کے ذریعے دو جسم اور دو روحیں ایک ہو کر ایک اعتقاد ایک اطمینان اور ایک ہم آہنگی حاصل کر سکیں۔" (۱۱۵)

لارنس کی طرح میراجی بھی محبت کے سلسلے اور جسمانی مراسم کے معاملے میں دو جسموں اور دو روحوں کے ایسے ہی اعتقاد' ایسے ہی اطمینان اور ایسی ہی ہم آہنگی کے قائل ہیں۔ وہ محبت کو جسم و روح کا ناقابل تقسیم سنجوگ تصور کرتے ہیں۔ اور یہی ان کا آدرش ہے۔ مثلاً"

آج رات
میرا دل
چاہتا ہے تو بھی میرے پاس ہو'
اور سوئیں ساتھ ساتھ

نظم "سنجوگ" کے یہ مصرعے دیکھئے:

اور رات کی اس تاریکی میں ہی دل کو دل سے ملائے ہیں
پریمی پریتم
ہاں' ہم دونوں

نظم "سنگ آستاں" میں کہتے ہیں کہ:

سکھا نغمہ محبت کا' مجھے محسوس کرنے دے
جوانی کو
ہے نغمہ جس میں خوابیدہ' انھیں تاروں کی حرکت سے
میں لے آؤں گا ہستی کو مجسّم شکل کی صورت
انہی تاروں کو خوابوں سے جگانے دے مجھے اے رات کے ساقی
دکھانے دے مجھے جلوہ ستاروں کے الجھنے کا
اسی منظر کو لے آؤں گا میں پھر سے نگاہوں میں
جو ہے باقی
جو آویزاں ہے اب تک وقت کی دیوی کے آنچل میں
پکڑ کر ہاتھ میں پنچھی کو اس دھرتی کے جنگل میں
اسی خلوت کے محمل میں
ترے دل میں
جگا دوں گا میں اپنی گرم آہوں سے
اسی نغمے کو جو سویا ہے تیرے جسم کے محبوب تاروں میں

اس طرح میراجی مہذب دنیا کے انسان میں تہذیبی تکلّفات کے باعث رونما ہونے والے اس خلا کو پر کرنے کی سعی کرتے ہیں جو انسان اور کائنات کے درمیان عدم ہم آہنگی سے پیدا ہو چکا ہے۔ اس زبردست اور خطرناک نوعیت کی سعی کے نتیجے میں ایک شدید ذہنی

کشمکش ابھر کر سامنے آتی ہے۔ تبسم کاشمیری کے مطابق "میراجی کی یہ ساری ذہنی کشمکش CULTURE EGO اور DRIVE EGO کی کشمکش ہے۔ وہ زندگی فطری اور جبلی بنیادوں پر گزارنا چاہتے تھے۔ خارج کی مصنوعی اور روایتی حد بندیاں ان کے سامنے کوئی حقیقت نہ رکھتی تھیں۔ خارج کے رشتے جو ایک تہذیبی عمل کا نتیجہ تھے ان کے لئے قابل قبول نہ تھے۔ ان کی ذات کی شناخت خارج کی اقدار سے نہ ہو سکتی تھی۔ ان کا اجتماعی لاشعور انہیں آریائی تہذیب کی طرف لے جا رہا تھا۔ گر خارج کی دنیا مادی حقائق پر یقین رکھنے والی دنیا تھی۔ اس طرح ان کی شخصیت میں پیچیدگی پیدا ہوئی DRIVE EGO کے نظام اقدار میں جنس فطری عمل تھا اور بدن کی کوئی حقیقت نہ تھی' جب کہ مروجہ سماج سے جنم لینے والی CULTURE EGO کا احتساب ان پر مسلط تھا۔ اس کشمکش سے میراجی کی CULTURE EGO کی ایک مخصوص صورت بنی۔ یعنی ویشنو مت کے عقائد سے شناخت کی صورت جہاں جنس فطری عمل ہے۔" (۲۹)۔ یہی وجہ ہے کہ وہ مہذب انسان کے بجائے فطری انسان بننے کو ترجیح دیتے ہیں اور فطری انسان کے راستے میں جب مہذب انسان رکاوٹیں کھڑی کرتا ہے تو وہ اس عمل کو فطرت کے خلاف بغاوت تصور کرتے ہوئے نہ صرف مہذب انسان بلکہ مہذب انسان کے معاشرے اور اس معاشرے کے رسوم و اصول نیز دیگر سماجی قدغنوں اور بندھنوں کو بھی پائے حقارت یا جذبہ نفرت سے رد کر دیتے ہیں۔ یہ حقارت اور نفرت اس وقت اور بھی سوا ہو جاتی ہے جب جب سماج اپنے ہی اصولوں اور قاعدے قانون کے مطابق ایک انسان کے جائز فطری حق کو جائز طریقے سے پورا نہیں ہونے دیتا اور بالواسطہ یا بلاواسطہ طور پر اس کے اس فطری حق کی حصولیابی کے جائز راستے کی دیوار بن جاتا ہے۔ "شادی" میراجی کا ایک جائز سماجی حق اور جبلتی ضرورت تھی۔ لیکن وہ اس جبلتی ضرورت اور سماجی حق سے عمر بھر محروم رہے۔ ظاہر ہے اس کا باعث وہ پسماندہ' طبقاتی اور غیر تعلیم یافتہ سماج تھا کہ جس میں وہ زندہ تھے اور اپنی شدید دلی خواہش کے باوجود بوجوہ شادی نہیں کر سکتے تھے۔ ہو سکتا ہے انہوں نے شادی کی خواہش کو کچل دیا ہو لیکن یہ رنگین و سنگین خیال ان کی زندگی میں بلکہ تخلیقی زندگی میں قوس قزح کے رنگوں کی طرح چھایا رہا۔ لہٰذا وہ صرف "ناجائز محبت" ہی کے قائل نہیں تھے بلکہ "جائز محبت" کے بھی والا و شیدا تھے اور اپنی محبوبہ کو دلہن بنانے کے متمنی تھے۔ ان کی نظموں میں محبوبہ کا سب سے نویلا انداز' سب سے تیکھا رنگ اور سب سے رنگیلا روپ دلہن کا ہے۔ دلہن جو شادی کا جوڑا پہنے ہوئے ہے۔ سنگھار کئے ہوئے ہے اور اس پر غضب کا روپ آیا ہوا ہے۔ اسے آنکھ بھر کر دیکھنے کی خود دولہے میں تاب نہیں ہے۔ نظم "تفاوت" کے یہ پانچ مصرعے ملاحظہ ہوں۔

کیوں' بہن ہم نے سنا ہے کہ دلہن کی آنکھیں
آنکھ بھر کر نہیں دیکھی جاتیں
اور کہتی ہیں' بہن
میرے بھیا کو بڑا چاؤ ہے' کیوں پوچھتا ہے
اب تو دو چار ہی دن میں وہ ترے گھر ہو گی

بدنام زمانہ نظم "لب جوئبار" میں بھی یہ جمال آفرین خیال اپنے جمالیاتی اظہار سے نہیں چوکتا۔

جس کے اس پار چھلکتا نظر آتا ہے مجھے
منظر انجان اچھوتی سی دلہن کی صورت
ہاں تصور کو میں اب اپنے بنا کر دولہا
اسی پردے کے نہاں خانے میں لے جاؤں گا

بجی سجائی دلہن کا یہ پاکیزہ اور دلکش تصور میراجی کی نظموں میں عورت سے جائز رشتہ قائم کرنے کا نہایت واضح ثبوت ہے۔ لیکن جب "مہذب معاشرے" کا "مہذب انسان" کسی کو فطری انسان نہ بننے دے اور "مہذب انسان" کو حاصل شدہ جائز حقوق سے بھی اسے محروم رکھے تو نفسیاتی الجھاؤ اور پیچیدگی کا پیدا ہو جانا کوئی بڑی بات نہیں۔ ایسی اور اسی طرح کی دیگر محرومیوں کے باعث میراجی کی نفسیات بھی بچک گئی۔ چنانچہ وہ مہذب معاشرے کے انسان کی نام نہاد اخلاقیات' اس کی شکست و ریخت اور اس کے کھوکھلے پن کے خلاف سراپا احتجاج بن گئے۔ لیکن یہ احتجاج چونکہ میراجی کی شخصیت اور اندر کے انسان میں تحلیل ہو کے ظاہر ہوا تھا اس لئے نہ تو سطحی تھا اور نہ ہی فوری طور پر سمجھ میں آجانے والا تھا۔ لہٰذا جن لوگوں نے اسے سفلی جذبات کا ارتفاع سمجھا' صورت واقعہ کا درست تناظر میں ادراک کرنے میں ٹھوکر کھائی' اسی لئے ن۔ م۔ راشد نے ایک مصاحبہ' مشمولہ "لا = انسان" میں یہ وضاحت کی کہ:

"میراجی کا مقصد کبھی سفلی جذبات کو اکسانا نہ تھا...... یہ الزام لگانا کہ وہ بیمار ذہن کے مالک تھے جن پر جنسیت مستولی تھی یا عمداً" فحاشی کی تبلیغ کرتے تھے' قطعی طور پر شرارت کے مترادف ہے۔ صحیح بات یہ ہے کہ میراجی کو اس بات کا یقین ہے کہ ہمارے زمانے کے انسان کی اخلاقی شکست و ریخت کا اصل وہ رازداری ہے' جس کے پردوں میں جنس کا ذکر کیا جاتا ہے اور جنس کے بارے میں وہ نیم اخلاقی اور غیر دانشمندانہ عقائد ہیں۔ ان کی شاعری اس وجہ سے گویا انسان کو غلاظت اور زشتی اور شر سے نجات دلانے کی

کوشش ہے جو اس کے تحت الشعور کے گرد صدیوں سے جمع ہو چکے ہیں۔ میراجی کی شاعری ان نام نہاد اخلاقی تصورات کے خلاف احتجاج ہے جنھوں نے انسان کی روح کو تباہ کر رکھا ہے۔" (۱۱۷)

ن۔م۔ راشد لا=انسان میں شامل "ایک مصاحبہ" کے زیر عنوان مزید اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہوئے میراجی پر جنس زدگی کے الزام کا دفاع کرتے ہیں اور حوالے کے طور پر دو نامور معاصر شاعروں کے کلام کی طرف اشارہ کرتے ہوئے یہ صراحت کرتے ہیں کہ:

"ان کا (میراجی) کا مقصد بھی تلقین کرنا نہ تھا۔ کبھی "سفلی" جذبات کو اکسانا نہ تھا۔ بلکہ جہاں کہیں جنس کا ذکر کرتے ہیں کبھی بلند بانگ طریقے سے نہیں کرتے (جوش کی شاعری ملاحظہ فرمایئے) لذت انگیز صورت پارے بھی آنکھوں کے سامنے نہیں لاتے (جیسے فیض کے ہاں ملتے ہیں) بلکہ اپنی انتہا درجے کی ذاتی علامات کے بار کے نیچے ان کی آواز گویا دب کر رہ جاتی ہے۔" (۱۱۸)

ان اقتباسات سے متبادر ہوتا ہے کہ میراجی کی شاعری کا جنسی پہلو اپنے اندر مثبت امکانات کے برعکس مثبت اثرات رکھتا ہے اور عقیل احمد صدیقی کا یہ تجزیہ بڑی حد تک قرین حقائق ہے کہ "میراجی کی جنسی شاعری اپنا اخلاقی پہلو رکھتی ہے گو اس کی اخلاقیات سماج کی مروجہ اخلاقیات سے مختلف ہے۔ یہ بنیادی طور پر روایتی تصور اخلاق سے انحراف ہے اور ایک ایسے نظام اخلاق کی تشکیل کرتا ہے، جو فردکی جبلت کو قربان کر کے نہ بنایا گیا ہو۔" (۱۱۹)

فرد کی جبلت کے اس احترام کو شہوانی جذبات کی تسکین، جسمانی احساسات کے فروغ، جنسی تقاضات کے ارتقاع، حیوانی محسوسات کی نمود، لذت کوشی کی تلقین یا فواحش کی اشاعت سے تعبیر نہیں کیا جا سکتا۔ اس سارے جنسی منظرنامے کو معروضی انداز نظر سے دیکھا جائے تو واضح انداز سے مترشح ہوتا ہے کہ میراجی لذت و کیف کی اس فضا کو جنسی ناآسودگی کے تضاد کی حقیقت بنا کر سامنے لانا چاہتے ہیں اور اس تضاد کے توسط سے احساس کی محرومی کے نقش کی حقیقی ہیئت کو آشکار کرنا چاہتے ہیں تاکہ اس کا تاثر گہرا بھی رہے اور دیرپا بھی۔ اس طرح ایک براہ راست اور باقاعدہ سماجی شاعر نہ ہوتے ہوئے بھی وہ سماج کو اپنے احساس کا وہ آئینہ دکھانا چاہتے ہیں جس میں جنسی ناآسودگی کا لاوا کھولتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ اور سماج، مذہب اور ذات پات وغیرہ کے غیر حقیقی اور نادرست حصار نے جس کے فطری بہاؤ کا چاروں طرف سے راستہ روک رکھا ہے۔ لیکن اس سب کچھ کے باوصف انھیں سماج کی جبریت اور مذہب کی بالادستی کا پورا پورا خیال ہے۔ لہٰذا وہ اپنے جنسی تصورات و احساس کو کھلم کھلا یا بلند بانگ انداز میں پیش نہیں کرتے۔ بلکہ علامتی و استعاراتی پیرایہ اختیار کرتے ہیں۔ یہ طریق کار بجائے خود جنسی بے راہ روی پیدا کرنے کے بجائے اسے ڈھکا چھپا رہنے دینے پر دلالت کرتا ہے۔ میراجی کا یہ فنی طریق کار جنسی عریانی و بے حجابی کے لئے ایک پردے کا کام کرتا ہے۔ اس نقطۂ نظر سے میراجی قابل مطعون نہیں بلکہ قابل ستائش ٹھہرتے ہیں اور قابل رحم بھی۔ اس لئے کہ میراجی اپنے تجربوں کی مخصوص جہت اور فکر کی امتیازی ماہیت کے اعتبار سے ایک بہت سنگین تخلیقی کرب اور اظہار کی سختی سے گزر رہے ہیں۔ وہ فرد کی جبلت اور جنسی نفسیات کو ایک خاص ثقافتی تناظر میں منطقی اور جذباتی وابستگیوں کی نگاہ سے دیکھتے ہوئے نہ تو مرد کو محض جنسی حیوان تصور کرتے ہیں اور نہ ہی عورت کو صرف اور صرف جنسی تسکین کا آلہ خیال کرتے ہیں۔ اخلاقیات کی "پاسداری" کا یہ غیر واعظانہ لیکن "غیر شریفانہ" رویہ میراجی کے تخلیقی تار و پود میں نامیاتی قوت کے طور پر جاری و ساری ہے۔ جہاں سب کچھ سمجھ آتے ہوئے بھی کچھ بھی سمجھ میں نہ آنے کا رویہ ملتا ہے۔ "ناداں" سے یہ اقتباس ملاحظہ ہو:

میری نگاہوں نے شرم سے جھک کے دیکھا ہے ایک ندی اور اس میں لہریں اور اس میں کچھ بلبلے سناتے ہیں اک اچھوتا، عجیب نغمہ، سرود میں نے سنے تھے پتوں سے شاخ سے، ابر سے، ہوا سے مگر مجھے کچھ سمجھ نہ آئی۔"

نظم "حادثہ" میں تو علامات کے لئے باقاعدہ مذہبی الفاظ کو استعمال کیا گیا ہے:

ایک فرشتہ پھول برساتا ہوا
صحن گلشن میں ہوئی اس کی نمود،
لاابالی، لمحۂ جوش شباب،
اس حقیقت کو کبھی تو جان سکتی ہی نہ تھی،
اس فرشتے کے حسیں ملبوس میں شیطان تھا
ایک لمحے کے لئے بس ایک لمحے کے لئے
دل پہ ترے چھائی وحشت، مست مست
اور پھر دل سے مرے رخصت ہوا جوش جنوں
خشک پتوں پر تھا افتادہ ترا
نرم و نازک، سرد، جسم سیمگیں

لیکن مسئلہ تو یہ ہے کہ میراجی نہ فرشتہ تھے نہ ہی شیطان، نہ نور تھے، نہ نار۔ وہ فرشتہ نما شیطان بھی نہیں تھے۔ محض ایک انسان

تھے۔ اور اندر سے تو خالصتاً" ایک فطری انسان تھے۔ فطرت نے جن کے اندر بھی انسانوں کی طرح خیر بھی رکھا تھا اور شر بھی۔ لہٰذا اس فطری انسان کی جنسی ضرورتوں کے راستے میں سماج یا دیگر غیر فطری عوامل نے جب مسلسل رخنہ اندازی کی اور ان کے ناروا و ناہنجار مزاحمتی رویے نے جب ہر طرح سے اسے مجبور و بے بس کر کے رکھ دیا تو اس کی جائز جنسی احتیاج ناجائز جنسی جنون کی صورت اختیار کر گئی۔ نتیجتاً" میراجی لذت کشی وحظ کوشی کے جذبے سے "سادیت" کے رویے پر اتر آئے۔ نظم "دکھ دل کا دارو" اذیت پسندی اور ایذادہی کی اسی روش کو ظاہر کرتی ہے۔ اقتباس ملاحظہ ہو:

اور ایسے بیدار ہوں اچھوتے عجیب جذبے
میں ان کو سہلاؤں اتنی شدت سے، چٹکیاں لوں کہ سہمگوں سطح عکس بن جائے نیلگوں بحر بیکراں کا
اور اس طرح دل کی گہری خلوت میں ایسی آشائیں کروٹیں لیں کہ ایک خنجر
اتار دوں میں چبھا چبھا کر
سفید، مرمرسے مخملیں جسم کی رگوں میں
اور ایک بے بس حسین پیکر
مچل مچل کر تڑپ رہا ہو
مری نگاہوں کے دائرے میں،
رگوں سے خون کی ابلتی دھاریں
نکل نکل کر پھسل رہی ہوں، پھسلتی جائیں
سفید، مرمرسے جسم کی چاند رنگ ڈھلوان سے ہر اک بوند گرتی جائے
لپٹتی جائے ادھورے، بکھرے ہوئے پریشاں لباس کی خشک و تر تہوں میں،
اور ایک بے بس، حسین عورت کے آنسوؤں میں
مری تمنائیں اپنی شدت سے تھک تھکا کر
عجیب تسکین اور ہلکی سی نیند کے اک سیاہ پردے میں چھپتی جائیں
سیاہ پردہ وہ رات کا ہو!

اس نوع کی سادیت اور خاص طور پر جنسی سادیت کا ایسا زاویہ پورے اردو ادب کی تاریخ میں کہیں نہیں ہو گا۔ میراجی سے قبل تو خیر اس کا سوال ہی نہیں اٹھتا۔ میراجی کے اپنے زمانے میں اور پھر ان کے بعد سے اب تک ایذادہی کا ایسا شدید رجحان اور ایسا زبردست طرز عمل کسی باغی سے باغی شاعر کے ہاں بھی نہیں ملتا۔ چنانچہ سید جابر علی نے اس نظم کے متعلقہ بحث حصے کے بارے میں درست کہا ہے کہ "جذبۂ ایذادہی کی آج تک اتنی شدت احساس کے ساتھ اور اتنے کھلے الفاظ میں ترجمانی نہیں کی گئی۔"(۴۰) قابل غور امر یہ ہے کہ میراجی کے ہاں محض ایذادہی کا میلان ہی نہیں ملتا بلکہ ایذا کشی کا رویہ بھی موجود ہے جو بعض صورتوں میں ایذادہی سے بھی زیادہ قوی اور شدید ہے۔ میراجی کی یہ اذیت پسندی خاص طور پر فراق اور دوری سے پیدا ہونے والی کیفیت میں مضمر ہے۔ ان کے ہاں ملاپ تو پل بھر کا ہے لیکن جدائی لمبے عرصے کو محیط ہے۔ نظم "دور کنارا" کے یہ مصرعے دیکھیے۔

ایک تو ایک میں دور ہی دور ہیں
آج تک دوری دور ہر بات ہوتی رہی
دور ہی دور جیون گزر جائے گا اور کچھ بھی نہیں

"ایک نظم" میں دوری کی کیفیت کو اس طرح پیش کیا گیا ہے:

پھر جان لیں گے
ہر سانس کیسے
آنکھیں جھپکتے
ان مٹ بنا تھا
لیکن محبت
یہ کہہ رہی ہے
ہم دور ہی دور
اور دور ہی دور

چلتے رہیں گے

"عدم کا خلا" کے دو مصرعے اس طرح ہیں:

ہوا کے جھونکے ادھر جو آئیں تو ان سے کہنا
ہر اک جگہ دام دوریوں کا بچھا ہوا ہے

نظم "دور و نزدیک" میں نزدیکی و دوری کا عجیب فنکارانہ اظہار ہے:

ترا دل دھڑکتا رہے گا
مرا دل دھڑکتا رہے گا
مگر دور دور
زمیں پر سہانے سمے آ کے جاتے رہیں گے
یونہی دور دور
ستارے چمکتے رہیں گے
یونہی دور دور
ہر اک شے رہے گی
یونہی دور دور
مگر تیری چاہت کا نغمہ
رہے گا ہمیشہ
مرے دل کے اندر
مرے پاس پاس

نظم "ہندی جوان" میں دوری کا احساس سکتہ طاری کر دینے والی کیفیت سے مملو ہے:

مرمریں قصر کا لذت سے یہ لبریز ستون
اپنی دوری تری مجبوری سے
کہیں احساس کو ہی ساکت و جامد نہ کرے

یہ دوری میراجی کو بھری دنیا میں تنہا کر دیتی ہے۔ تنہائی کی فضا محرومی کے شدید احساس کو گمبھیر بنا دیتی ہے جس سے میراجی اکتساب اذیت کرتے ہیں اور اسے اپنا اندوختہ قرار دیتے ہیں۔ نظم "شام کو راستے پر" کے دو مصرعے دیکھئے:

ایک گھنگھور سکوں' ایک کڑی تنہائی
میرا اندوختہ ہے

آنسو جو میراجی کے لئے تنہائی میں سکھ کے شعلے ہیں بالآخر ختم ہو جاتے ہیں میراجی کا احساس مزید جھلسنے لگتا ہے۔ نظم "اونچا مکان" سے یہ اقتباس ملاحظہ ہو:

یاد آنے لگے تنہائی میں بہتے ہوئے آنسو اپنے
وہی آنسو وہی شعلے سکھ کے
لیکن اک خواب تھا' اک خواب کی مانند لپک شعلوں کی تھی

نارسائی اور عدم دسترس ان کے لئے کس طرح اذیت کا سامان بہم پہنچاتی ہے۔ نظم "ہندی جوان" کے یہ چار مصرعے ملاحظہ ہوں:

چار ـــــ ہاں' چار ـــــ فقط چار قدم
فاصلہ مجھ سے ترے جسم کا ہے
دسترس شعلہ بناتی نہیں پیراہن کو
پیراہن شعلے کی مانند نہ لپکے گا کبھی

یہاں تک کہ میراجی کی نظم "دھوبی" میں آلودہ لباس کے دھبوں کو دیکھ کر بظاہر تسکین کی جستجو کی گئی ہے۔ لیکن یہ ایک محروم و مجبور شخص کا جنسی المیہ ہے جس کی لذت کشی کی خواہش کے پیچھے اذیت کوشی چھپی ہوئی ہے۔ یہ مصرعے ملاحظہ ہوں:

مجبور اذیت
تو مان لے' اس عکس کا منظر

دیتا ہے تجھے جام چشیدہ کی سی لذت
کیوں سوچ رہا ہے
جھوٹا ہے یہ پیالہ
کیا آج زمانے میں کہیں دیکھی ہے تو نے
دوشیزہ مسرت

یہاں تک کہ میراجی کا محبوب و مرغوب مشغلہ اور ان کی نظموں کا ایک اہم ترین موضوع "استمنا بالید" بھی در حقیقت اذیت پسندی اور خود اذیتی سے لذت یاب ہونے کا عمل ہے۔ اس کارستانی کے نتیجے میں لذت "ملاپ" کی طرح پل بھر کی ہے لیکن محرومی و پشیمانی کا احساس "جدائی" کی طرح لامتناہی ہے۔ عورت کے جسم کے قرب کو ترسے ہوئے احساس کے لئے جلق کوئی دوا نہیں ہے بلکہ ایک ایسی "مسکن گولی" ہے جو ایک ہی لمحے بعد درد لادوا کو اور بھی سوا کر کے رکھ دیتی ہے۔ یہ عمل جنسی نا آسودگی کو دوچند کرتا ہے جس سے یقیناً اذیت میں اضافہ ہوتا ہے۔ اپنی اذیت میں "بار بار" اضافہ سادیت نہیں تو اور کیا ہے۔ اس ضمن میں ویشنو بھگتی تحریک کے ساتھ میراجی کے قلبی لگاؤ کو بھی نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ کیونکہ بھگتی تحریک کا ایک نہایت اہم عنصر اذیت کوشی بھی ہے۔ تاہم اس کا حاوی اور غالب عنصر جنس ہی ہے جو میراجی کی شاعری کا مرکزہ ہے اور ان کی شاعری کا نمائندہ پہلو ہے۔ ان کی شاعری میں جگہ جگہ جنسی تمثیلیں، جنسی استعارے، جنسی تشبیہیں، جنسی محاکات اور جنسی علامات بکھری پڑی ہیں۔ جہاں رمز و تمثیل نے اظہار کا پیرایہ نہیں اپنایا وہاں بھی ایسے ایسے شہوت انگیز مصرعے، ٹکڑے اور ترکیبیں ہیں کہ بے حس سے بے حس انسان کے جذبات میں بھی ایک دفعہ تو ہلچل سی مچ جاتی ہے۔ مثلاً "نروش بدن" "اٹھتا ہوا جوبن" "باہوں میں پھنس پھنس کر آئی ہوئی انگیا کی سلوٹ" "لبے ڈھیلے ڈھالے دامن کی لہروں کا گھومر" "لہنگے کا جھولا" "ساڑھی کا رسیلا دامن" "رسیلا دامن" "نرم رسیلے" "صاف پھسلتے گال پہ تل کا بھنورا" "نینوں میں کاجل کے ڈورے" "نازک ہاتھ پر لپٹا ہوا گجرا" "ساق سیمیں کا فسوں" "چوستے ہونٹ" "سنتی مٹھی" "مرمرے تخئیلیں جسم" "مخمر لرزش چشم" "مرمریں قصر کا لذت سے لبریز ستون" "جسم گراں بار" "گرتی ہوئی دیوار" "اعضاء کا تناؤ" "پھیکی سی تھکن" "پیراہن آلودہ کے دھبے" "آلودہ و نمدار ہاتھ" "آبی پاؤں" "امرت کی بوندیں" "کالے کا پھن" "گوالے کی بنسری" "پھسلتے ہوئے ملبوس" "سر سرائے ہوئے جھونکے۔" "مسہری کی آغوش کی لرزش" "دالان میں آنے جانے کی آہٹ" "بند ہوتے ہوئے کھلتے ہوئے دروازے" "خلوت مجبوب کے مخمور صنم خانے" "گرم بستر" "بیسوا دہلیز" "وسعت غمناک" "شعلہ پیراہن" "خشک پتوں کا بستر" "غسل خانے کی چینی کی اینٹیں" "جنگل کی گھنی گھپائیں" "رات کے پھیلے اندھیرے" "شگاف کوہ" "روزن دیوار" "بہتی ندی" "تاریک غار" "صبح شب عیش کا جھونکا" "میٹھا درد" "رس کی انوکھی لہریں" اور "سر سراتی ہوئی یاد" وغیرہ اور ان جیسے دیگر الفاظ کے مجموعے نظموں میں جنسی ماحول، جنسی اثرات اور جنسی رنگ کے انوکھے انوکھے عالم پیدا کرتے ہیں۔ اس طرح میراجی کا اسلوب ایک جنسی اسلوب بن کر سامنے آتا ہے۔ اسلوب شخصیت کا عکس ہوتا ہے اور میراجی کی نظمیں ان کی شخصیت کے اظہار کے سوا اور کچھ نہیں ہیں۔ اسی لئے عقیل احمد صدیقی بھی کہتے ہیں کہ:

"میراجی کی تخلیقات کو شخصیت کا اظہار سمجھ کر پڑھا جائے۔ میراجی خود بھی اپنی شاعری کو اپنی شخصیت کا اظہار مانتے ہیں۔ انہوں نے جنسی نظموں میں اس اظہار کے لئے فرائڈ کے تصورات سے فائدہ اٹھایا ہے۔ لیکن ان پر زیادہ اثر بودیلئر کا ہے جس کا ایک خیال یہ بھی تھا کہ شاعری میں خود سوانحی عناصر ضرور آنے چاہئیں۔ عمومی نوعیت کے مضامین بہت دنوں تک دلچسپ نہیں رہتے۔ البتہ لازم ہے کہ شاعر ان کو آفاقی علامتوں کے ذریعے پیش کرے۔ بودیلئر نے خود بھی یہی کیا تھا۔ یہ بودیلئر کا ہی اثر ہے کہ میراجی دھیرے دھیرے جنس کو جسم سے بلند کر کے مابعد الطبیعیاتی سمت عطا کرنے کی کوشش کی۔ یہ کام میراجی نے مناظر فطرت کو بطور علامت استعمال کر کے انجام دیا۔ اس باب میں وہ ویشنو مت شاعروں مثلاً "امارو' ودیاپتی اور چنڈی داس سے بھی متاثر ہوئے۔ ان شاعروں نے "رادھا اور کرشن" کی جنسی محبت کو اپنا موضوع بنایا ہے۔ میراجی نے بھی "رادھا اور کرشن" کے اسطور کے ذریعے اپنے ذہنی اور جذباتی محسوسات پیش کئے ہیں۔" (۱۳۱)

میراجی کے بودیلئر سے متاثر ہونے کا ذکر اکثر و بیشتر مصنفین نے کیا ہے اور اب بھی کرتے ہیں۔ میراجی بودیلئر سے متاثر ہوئے یا نہیں اور اگر ہوئے تو کس حد تک ہوئے اور اس کے ادبی رجحانات کے کن کن پہلوؤں سے متاثر ہوئے اور متاثر ہونے کی نوعیت کیا ہے۔ ان سب سوالوں کے جواب متنازعہ فیہ ہیں۔ تاہم یہ واقعہ ہے کہ بودیلئر میراجی کی پسندیدہ ترین ادبی شخصیتوں میں سے ایک تھے جس کا کسی قدر اندازہ اس مضمون سے بھی ہوتا ہے' جو میراجی نے بودیلئر پر نہایت ذوق و شوق اور ولولہ انگیز اسلوب میں لکھا ہے۔ اس مضمون سے میراجی کی بودیلئر کے ساتھ ذہنی قربت کا سراغ ملتا ہے۔ اس تصوراتی قربت' قلبی لگاؤ اور ذہنی جھکاؤ کی ایک اور وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ میراجی کے حالات زندگی کے بعض نمایاں پہلو اور ان کی طرز حیات کے بعض جلی رخ حیرت انگیز طور پر بودیلئر سے مماثل ہیں۔ مثلاً"

بودلیئر ایک نیم سفید اور نیم سیاہ فاحشہ ژاں دیوال کے معاشقے میں گرفتار تھا میراجی نے اپنے مضمون میں اس معاشقے کی داستان کو نہایت شرح بسط کے ساتھ بیان کیا ہے۔ شاید اس کی وجہ یہ ہے کہ خود میراجی کو بھی طوائف اور دوسری عورت سے رغبت رہی ہے۔ بودلیئر ایک اور عورت سابتو سے بھی عشق کرتا تھا۔ جس سے وہ بے حد خوف زدہ رہتا تھا۔ میراجی بھی ایک "میراسن" کے آگے دل ہارے ہوئے تھے۔ لیکن میراجی اس سے اس قدر خائف رہتے تھے کہ ایک مرتبہ اس کے جھڑک دینے کے بعد دوبارہ انہیں اس سے کلام کرنے کی جرات نہیں ہوئی۔ بودلیئر افیون اور شراب کثرت سے پیتا تھا۔ میراجی کا اس ضمن میں یہ حال تھا کہ بقول مختار صدیقی "اس مادی اور ذہنی ابتری کے زمانے میں اس کے لئے سب سے بڑا ذریعہ تسکین یہ رہ گیا تھا کہ جس شراب کو انہوں نے جوانی میں محض رسمی اخلاق کی روایت سے بغاوت کے طور پر اختیار کیا تھا وہ ان کی دن رات کی ساتھی بن جائے"(۲۲) بودلیئر ماں سے غیر معمولی جذباتی لگاؤ کی بنا پر جنسی طور پر منجمد تھا۔(۲۳) میراجی جو اپنے پورے خاندان سے باغی تھے صرف اپنی ماں کے لئے محبت کے جذبات رکھتے تھے۔ ڈاکٹر انیس ناگ کے مطابق "جب وہ دہلی میں ریڈیو پر ملازم تھا وہ اپنی والدہ کو کچھ پیسے ماہوار بھیج دیا کرتا تھا——— میراجی کا یہ واحد فعل اس کی اپنی ماں سے انسانی اور ایک حد تک جذباتی وابستگی کی اطلاع دیتا ہے۔ اس واقعہ سے قطع نظر میراجی نے کبھی اپنے اہل خانہ سے وابستگی کا اظہار نہیں کیا اور نہ ہی وہ اس کی طرف ملتفت ہوئے۔"(۲۴) اس طرح میراجی کے جنسی انجماد کی یہ صورت بہر حال ہے کہ وہ عمر بھر مجرد رہے۔ بودلیئر کا زندگی بھر کسی عورت سے جسمانی تعلق نہیں رہا۔"(۲۵) میراجی کی علت استمنا بالید' امرد پرستی' نرگسیت' خود اذیتی اور نفسیاتی حالت سے یہی نتیجہ نکلتا ہے کہ وہ بھی عمر بھر عورت کے جسم کو محض ترستے ہی رہے بودلیئر بیس برس کی عمر میں بنگال آیا اور ایک سال سے کچھ زیادہ عرصے تک وہیں گھومتا پھرتا رہا۔ وہ بنگال کے سانولے حسن سے بے حد متاثر ہوا جس کے نتیجے کے طور پر اس کی نظموں میں سانولی سلونی محبوبہ ایک آئیڈیل بن کر ابھری۔ یہیں وہ مندروں کے مخصوص ماحول اور ویشنو بھگتی تحریک سے آگاہ ہوا جس کا اثر اس کی شاعری میں بھی آیا۔ میراجی بھی بنگال کی ایک سانولی سلونی میراسین کے حسن کے جادو میں مبتلا ہوئے اور ایسے کہ ثناء اللہ کی شناخت کو اپنی ذات سے الگ کر دیا۔ یوں وہ میراجی یعنی میراسین کی محبت کا دائمی شناختی حوالہ بن گئے۔ علاوہ ازیں میراجی نے بھی شمالی ہندوستان سے جنوبی ہندوستان کا سفر کیا اور ویشنومت سے تو ان کا قلبی لگاؤ کوئی ڈھکی چھپی بات ہے ہی نہیں۔ ان جملہ مماثلتوں اور مشابہتوں کے علاوہ دونوں میں ایک مغائرت بھی تھی۔ بودلیئر خوش پوش اور بناؤ سنگھار کر کے رہنے والا ایک نفاست پسند قسم کا آدمی تھا تاہم اس نفاست شعاری کے ذریعے بھی اس نے اپنی وضع قطع کو ایک نرالا اور انوکھا روپ دے رکھا تھا لہٰذا وہ اپنی چال ڈھال کے ذریعے دوسرے سے الگ پہچانا جاتا تھا۔ جبکہ میراجی بے ہنگم' ڈھیلے ڈھالے اور گندے کپڑے پہننا کرتے تھے۔ پہناوے کے علاوہ بھی وہ غلیظ بود و باش کے مالک تھے۔ ڈاکٹر جمیل جالبی کے الفاظ میں "لمبی لمبی لٹیں' سردی گرمی اور کوٹ کا استعمال' پی لپٹے ہوئے تین گولے' گندے کپڑے' جسم سے بدبو کا بھبکا' شراب نوشی کی کثرت"(۲۶) یہ تھا میراجی کا حلیہ اور رہن سہن۔ دیکھا جائے تو میراجی کی بودلیئر سے اس مغائرت میں بھی ایک مماثلت ہے۔ بودلیئر خوش پوشاکی اور خوش وضعی کے ذریعے دوسروں سے منفرد اور نمایاں ہونا چاہتا تھا جبکہ میراجی اپنی بدوضعی اور بدلباسی سے اوروں میں اپنی الگ شناخت چاہتے تھے۔ یوں ہر دو میں انفرادیت کے راستے مختلف ہیں لیکن انفرادیت کی خواہش مشترک ہے۔ جس کی طرف ڈاکٹر انیس ناگی یوں اشارہ کرتے ہیں کہ

"میراجی وضع قطع اور لباس کے بارے میں بے حد لاپرواہ تھا پھر لوگوں کو متوجہ کرنے کے لئے اس نے عجیب و غریب قسم کے اور سائز کپڑے پہنے' گلے میں مالا ڈالی اور ہاتھ میں تین گولے تھام کر اپنی جداگانہ شناخت کا اسلوب بنایا۔ بودلیئر کا ڈینڈی ازم اور میراجی کی غلاظت دونوں نمائش اور خارجیت پسندی کے رجحانات تھے۔"(۲۷)

ڈاکٹر انیس ناگی بودلیئر اور میراجی کے طرز حیات کے فرق کو مزید اجاگر کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ۔

"بودلیئر ایک ڈینڈی تھا جس نے بناؤ سنگھار کے ذریعے اپنی وضع قطع نرالی بنائی ہوئی تھی۔ وہ معاشرے کو اپنی وضع قطع اور چال ڈھال کے ذریعے اپنی طرف متوجہ کرنا چاہتا تھا' میراجی نے بھی اپنا حلیہ بدل لیا تھا' اس کی ایک نفسیاتی وجہ اس کی ثناء اللہ ڈار سے نفرت تھی کہ اسے میراسین نے رد کر دیا تھا' چنانچہ رد عمل کے طور پر اس نے اپنی قلب ماہیت کر لی تھی' اپنا نام بدل لیا تھا۔ اور میراسین کے تصور میں رہنے کے لئے میراجی کا ہیولی تعمیر کیا جو صرف چاہت' جنس انجذاب اور قرب کے گیت گانے کا اہل تھا۔ میراجی بظاہر اس روپ کو ہر سطح پر نبھاتا رہا لیکن وہ پجاری ہونے کے باوجود جدید شعور کا حامل تھا۔ وہ انسان بھی تھا جو ہمیشہ اپنی جبلتوں سے پریشان رہتا۔ چنانچہ وہ جذباتی طور پر جنس کے آدرشی اور انسانی روپ کے درمیان تصادم میں رہا۔ میراجی کی خانہ بدوشانہ زندگی اور کثرت مے نوشی اپنے سے زیادہ اپنے سماج کے خلاف ایک رد عمل تھا جو اسے اس کی شرائط حیات پر قبول کرنے کے لئے تیار نہیں تھا۔"(۲۸)

میراجی کا معاشرہ اسے قبول کرنے پر تیار نہیں تھا لیکن بودلیئر کے لئے ایسا کوئی مسئلہ نہیں تھا وہ ایک آزاد اور فراخ دل معاشرے کا فرد تھا۔ یہاں میراجی اور بودلیئر میں ایک اور فرق نمایاں ہوتا ہے۔ بودلیئر کو اس کے آزاد معاشرے میں عورت سہولت اور آسانی سے میسر تھی۔

باہمی دوستی' رضامندی اور خوش دلی سے جنسی حظ اندوزی کا موقع دستیاب نہ ہونے کی صورت میں طوائف کا دروازہ کھلا تھا۔ جہاں وہ بلا خوف' بلا جھجھک اور بلا روک ٹوک جا سکتا تھا لیکن میراجی ایک غیر ترقی یافتہ اور پابند سماج کا فرد تھا جہاں عورت آسانی سے دستیاب نہیں ہو سکتی تھی۔ ان کے لئے کسی کے کوٹھے پر جانا قابل تعزیر نہیں تو قابل مذمت ضرور تھا۔ لیکن اس مغائرت کے باوجود ایک مماثلت یہاں بھی پیدا ہو جاتی ہے۔ بودلئیو ماں سے غیر معمولی جذباتی لگاؤ کی وجہ سے جنسی طور پر منجمد تھی۔ اس لئے طوائف سے متمتع نہ ہو سکا اور میرا جی فطرتی جھجک اور سماجی دباؤ کے باعث ایسا نہ کر سکے۔ مغرب و مشرق کے معاشروں میں پائے جانے والے عورت کے کردار کی مختلف نوعیتوں کو ہی پیش نظر رکھتے ہوئے میراجی کو اس نتیجے پر پہنچنا پڑا کہ۔

"مغرب میں شاید شیکسپیئر کی بات سچ ہو کہ "عورت تیرا نام کمزوری ہے" لیکن مشرق کے خصوصاً" ہندوستانی نوجوانوں کے موجودہ حالات دیکھتے ہوئے تو یہی محسوس ہوتا ہے کہ "عورت تیرا نام صدمہ ہے۔" یہی حال مادی لحاظ سے اس تجربے کا تھا۔ اس سلسلے میں بچپن ہی سے دور کی چیزوں (پربت۔ دھندلکا) سے جو رغبت لاشعور میں جاگزیں ہو چکی تھی۔ اس نے اپنا کرشمہ دکھایا اور پھر اپنی حماقتوں اور آدرشی جبلت کی وجہ سے زندگی کا یہ پہلو یکسر تشنہ تکمیل رہا" (۲۹)

بہر نوع مغرب میں عورت کا نام "کمزوری" ہو یا مشرق میں عورت کا نام "صدمہ" بودلئیو اور میراجی کی حد تک نتائج ایک جیسے ہیں۔ جنسی لحاظ سے دونوں کی "زندگی کا یہ پہلو یکسر تشنہ تکمیل رہا۔" اس طرح معاشرتی و سماجی مغائرت کے باوجود دونوں کی عورت کے جسم سے محرومی ایک مرتبہ پھر دونوں میں ایک نئی طرح کی مشابہت پیدا کر دیتی ہے۔ اور یہی مطابقت ہر دو کے ہاں ایک اور مماثلت کا سبب بنتی ہے وہ یہ کہ جنسی لذت سے محرومی کے باعث دونوں یگانہ روزگار شاعروں کی شاعری میں جنسی متعلقات و ملحقات نے مرکزی نقطے کی حیثیت اختیار کر لی۔ میراجی اور بودلئیو کے لائف اسٹائل میں یکسانی سے قطع نظر' خود میراجی کے مندرجہ قبل درج کئے جانے والے ایک بیان کے بموجب بھی' اس امر کی کافی گنجائش ہے کہ میراجی نے اپنی آزاد نظموں میں بودلئیو کے جنسی طرز فکر سے استفادہ کیا اور اپنی جنسی جبلت کے علامتی اظہار کے لئے اس زوال پسند فرانسیسی فنکار کی فکر سے اثرات قبول کئے۔ جب کوئی کسی کو دوسروں سے زیادہ پسند کرتا ہے تو فطری طور پر اس کے خیالات و افکار پر اور سیرت و کردار کے بعض پہلوؤں کو بھی شعوری یا غیر شعوری طور پر ضرور قبول کرتا ہے۔ تاہم ڈاکٹر وزیر آغا "نظم جدید کی کروٹیں" میں اس نقطہ نظر سے قطعی اختلاف کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ۔

"میراجی کی نظم میں جنسی موضوعات یا اذیت پرستی کے رجحانات کے ضمن میں بھی یہ بات محل نظر ہے کہ وہ اس خاص میدان میں بودلئیو سے متاثر تھا۔ بے شک ان دونوں شعراء کے ہاں جنسی جذبے کی یہ خاص صورت بڑی نمایاں ہے۔ اور غالباً" اسی لئے بعض نقادوں نے میراجی کو بودلئیو کا مقلد قرار دیا ہے۔ تاہم دیکھنے کی بات یہ ہے کہ خود بودلئیو کے ہاں جنسی جذبے کی یہ مخصوص صورت کہاں سے آئی؟ ——— جیسا کہ نظم کا ہر طالب علم جانتا ہے کہ خود بودلئیو بیس برس کی عمر میں بنگال آیا اور ایک سال سے زیادہ عرصے تک یہاں مقیم رہا۔ پھر یہ مثل بھی بہت عام ہے کہ بنگال میں داخل ہونے کے تو کئی راستے ہیں لیکن یہاں سے نکلنے کا کوئی راستہ نہیں۔ اس لئے اگر بودلئیو یہاں آ کر ہندوستان کی دیو مالائی فضا' بنگال کے سانولے حسن اور مندروں کی مخصوص خوشبو سے متاثر ہوا تو یہ کوئی غیر اغلب بات نہیں۔ چنانچہ کلکتے سے واپسی کے بعد اس کی نظموں میں سانولی محبوبہ کے بار بار ذکر کی ایک اہم وجہ یہی ہے۔ بودلئیو تو خیر سات سمندر پار سے ہندوستان میں آیا اور اس نے یہ اثرات ایک خاص حد تک قبول کئے لیکن میراجی کی تو یہ جنم بھومی تھی' وہ کس طرح ان اثرات سے محفوظ رہ سکتا تھا۔ وہ بودلئیو سے کہیں زیادہ اس فضا سے قریب تھا۔ چنانچہ اس کی نظموں میں جنسی موضوعات کا وجود براہ راست ہندوستان کی دیو مالا اور وشنومت کے بعض میلانات سے متعلق ہے۔ بودلئیو کے طریق کار اور جنسی رجحان سے اس کا کوئی تعلق قائم کرنا قطعاً" بعید از قیاس ہے۔" (۳۰)

ڈاکٹر وزیر آغا "اردو شاعری کا مزاج" میں میراجی کے جنسی رجحانات کو اکتسابی نہیں ذاتی قرار دیتے ہیں جو ان کی نفسیاتی ضرورت کے تابع تھے۔ وہ اس سلسلے میں بودلئیو کے ساتھ ساتھ ملارمے کے اثرات کے مفروضے کو بھی رد کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ۔

"میراجی کی نظموں میں جنس کا موضوع بہت نمایاں ہے۔ بعض لوگوں نے اس سلسلے میں نفسیات سے میراجی کے گہرے شغف اور ملارمے وغیرہ کے اثرات کا ذکر بھی کیا ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ نظم میں کسی خاص رجحان کی نمو کبھی اکتسابی نہیں ہوتی۔ اس کا نہایت گہرا تعلق شاعر کی ذات سے ہوتا ہے۔ میراجی کا جنس اور اس کی علامات کو برتنا در اصل ایک اہم نفسیاتی ضرورت کے تابع تھا۔ ان جنسی علامات میں روزن' دوسری عورت' گود اور من کے بالک کا' کھلونا' کو چندرماں مانگنا' یہ سب باتیں ماں کی دنیا کی جانب لوٹنے کے عمل ہی کو ظاہر کرتی ہیں۔ لاشعور کی اس مقناطیسی کشش کے مقابلے میں شاعر کا مدافعتی عمل ان بہت سی جنسی الجھنوں اور پیچیدگیوں کو وجود میں لاتا ہے جو میراجی کی نظموں میں بکھری پڑی ہیں۔ تاہم میراجی کے ہاں جنسی موضوعات سے وابستگی کو محض جوانی کے ابال تک محدود کرنا بڑی سطحی سی بات ہوگی۔ اصل بات یہ ہے کہ میراجی "اندر" کی دنیا کی طرف مڑتے ہوئے بڑے فطری انداز میں "عورت" کے کل کی طرف مڑ گیا ہے۔ اور عورت سے وابستہ بہت سی جنسی علامات از خود اس کی

نظموں میں ابھرتی چلی آئی ہیں۔" (۳۱)

یہ تو درست ہے کہ میراجی نے ہندوستان کی دیو مالا اور وشنو مت کے بعض رجحانات سے اکتساب کرتے ہوئے اپنی نظموں میں جنسی شعور کے موثرات کو پیش کیا لیکن فرانسیسی علامت نگار شعراء بالخصوص بودلئیر سے اخذ و استفادہ کے امکان کو قطعی طور پر رد کر دینا کچھ زیادہ معتبر معلوم نہیں ہوتا۔ ایسا لگتا ہے میراجی نے اپنی ذہانت و فطانت کی جملہ صلاحیتوں کے فعال و باکمال استعمال کے ذریعے دونوں سرچشموں سے حسب ضرورت کسب علم و ہنر کو روا رکھا ہے اور اس طرح اپنے فن کی ایک منفرد شکل کو تقویت بہم پہنچائی ہے۔ جیسا کہ عقیل احمد صدیقی بھی جدید اردو نظم ـــــ نظریہ و عمل میں لکھتے ہیں کہ "میراجی کا امتیاز یہ ہے کہ انہوں نے جنس کو وشنو مت شاعروں کی برہنہ گفتاری سے اٹھا کر بودلئیر کی طرح پر اسرار اور مابعد الطبیعیاتی فضا میں ڈھال دیا جہاں ابہام اور دھند لکے کی حکومت تھی۔ اس مقصد کے لئے رادھا اور کرشن کی دیو مالا سے زیادہ کوئی اور دیو مالا میراجی کو پسند نہیں آئی۔ اس لئے کہ انہیں اپنی شخصیت کا اظہار چاہئے تھا اور اظہار کے لئے تاریخی واقعے میں وہی واقعہ انہوں نے منتخب کیا جو بہتر حوالے سے کام کر سکے۔ میراجی نے "چنڈی داس" کے بارے میں لکھا ہے کہ اس نے رامی دھوبن کے ساتھ عشق کے دوران جو تجربے کئے ان کو ہی رادھا اور کرشن کے استعارے میں ہمہ گیر صورت دی۔ یہ بات میراجی پر بھی صادق آتی ہے۔ میرا سین سے تخیلی محبت اور اس کو اپنی زندگی کا حاصل بنا لینے والے میراجی نے اپنے محسوسات کو "رادھا کرشن" کے استعارے میں پیش کرنے کی کوشش کی۔" (۳۲) یوں میرا سین کے عشق کی تحریک نے میراجی کی داخلی و خارجی اور ذہنی و عملی زندگی کو یکسر تبدیل کر کے رکھ دیا۔ میراجی آریائی تھے اور صدیوں سے برصغیر کی دھرتی کے پانی، مٹی اور ہوا سے رشتہ رکھنے والی نسلوں کے تسلسل کی ایک کڑی تھے۔ ماضی کی جملہ روایات و رسوم کے آثار و شواہد اور متعلقات و ملحقات غیر مرئی انداز میں ان کی رگوں کے خون میں شامل تھے اور لاشعور کا حصہ تھے۔ اس طرح ان کا اجتماعی لاشعور برصغیر کے ماضی کے معتدبہ حصے کا احاطہ کئے ہوئے تھا۔ لہٰذا میرا سین کو تلاش کرتے کرتے جب وہ اچانک اپنی ذات کی تلاش کی طرف مڑ گئے تو ان کے اجتماعی لاشعور کے میلانات متحرک ہو گئے اور یوں صدیوں پرانے دیو مالائی اور وشنو بھگتی تحریک کے بالخصوص جنسی پہلو ابھر ابھر کر شعور کی روشنی میں آنے لگے۔ ان کے شعور کی روشنی میں جدید نفسیاتی سائنس اور فرانسیسی زوال پسند فنکاروں اور تخلیق کاروں کے افکار و نظریات کی روشنی بھی موجود تھی۔ اس طرح میراجی نے ماضی کے کردار کو حال کے کردار پر اور حال کے کردار کو ماضی کے کردار پر منطبق کر کے ایک جدید دیو مالا اور ایک جدید وشنو مت سے اپنے فن کی نقش گری کی۔ لیکن ماضی اور لاشعور کا اثر چونکہ غالب تھا اس لئے ہر چیز کے مشاہدے میں ماضی کی نگاہ سے کام لیا۔ جس کا لامحالہ نتیجہ یہ برآمد ہوا کہ انہیں سب چیزوں کو دور سے دیکھنے کی عادت ہو گئی۔ اور تو اور انہوں نے اپنی زندگی کی سب سے محبوب ہستی میرا سین کو بھی اتنی دور سے دیکھنا شروع کر دیا کہ ان کی نظموں میں اس کے بکھرے بکھرے نقوش اور مبہم مبہم جھلکیاں تو ملتی ہیں لیکن کوئی بھی نظم اس کے مکمل نقش کو پوری طرح ابھار کر سامنے نہیں لاتی۔ جس طرح وہ کوسوں دور پربت اور دھند لکے کا نظارہ کرتے ہیں اسی طرح انہوں نے میرا سین کو بھی ماضی ہی کے دھندلکوں میں دیکھنا شروع کر دیا۔ اس دھندلکے میں میرا سین کے نقش و نگار گم ہو گئے اور رادھا کا جمال چمک اٹھا۔ اور میرا سین ایک دم سے رادھا بن گئی۔ رادھا کی نگاہ پڑتے ہی میراجی بھی کرشن ہو گئے۔ اس نئے کرشن کی نگاہ میں رادھا کبھی بادل، کبھی ساگر، کبھی پربت اور کبھی پیڑ دکھائی دینے لگی۔ گویا رادھا کو بھی پراکرتی روپ مل گیا۔ یوں میراجی کی وہ محبت جو مادی و مجازی سطح سے شروع ہوئی تھی۔ اب الوہی و روحی رنگ اختیار کر چکی تھی۔ اب وہ معلوم سے نامعلوم ہستی کے جویا تھے۔ جس نے پراکرتی کا یہ سارا کھیل رچایا تھا۔ یہ منزل بڑی کڑی اور صبر آزما تھی جس میں اضطراب ہی اضطراب اور بے چینی ہی بے چینی تھی۔ ایک مسلسل کرب تھا۔ ان کی اس بے قراری اور تپتے ہوئے احساس کو کسی قدر سکون بہم پہنچانے اور تسکین سے ہمکنار کرنے کے لئے ہندوستان کے قدیم ترین سنسکرت شاعر امارو کے گیتوں نے دوا کا کام کیا۔ اس کی وجہ یہ تھی کہ امارو کے گیتوں کی ہیروئن بھی رادھا تھی۔ اسی رادھا میں میراجی کو اپنی رادھا نظر آتی تھی۔ میراجی اس رادھا کو بصارت کی نگاہ سے نہیں بصیرت کی نظر سے دیکھتے تھے اس لئے کہ رادھا بصارت سے نہیں بصیرت ہی سے دیکھی جا سکتی تھی۔ لہٰذا میراجی کی نظموں میں میرا سین کی جھلک بھی بصیرت کے بغیر دکھائی نہیں دے سکتی۔ کہ آخر وہ بھی کرشن میراجی کی رادھا ہے۔ نظم سنجوگ سے یہ اقتباس ملاحظہ ہو۔

یہ چندا کرشن ـــــ ستارے ہیں جھرمٹ برندا کی سکھیوں کا!
اور زہرہ نیلے منڈل کی رادھا بن کر کیوں آئی ہے؟
کیا رادھا کی سندرتا چاند بہاری کے من بھائے گی؟
جنگل کی گھنی چھاؤں میں جگنو، جگمگ جگمگ کرتے، جلتے بجھتے، چنگارے ہیں!
اور جھینگر تال کنارے سے گیتوں کے تیر چلاتے ہیں'
نغموں میں بہتے جاتے ہیں!

نظم "اجالا" کا اقتباس میں دو اڑتی ہوئی کونجیں دعوت تعمق دے رہی ہیں۔

آشا آئی سارے من کے دکھ اک پل میں مجھ کو بھولے
من مندر میں سکھ سنگت نے ایسی امنگیں آن جگائیں
جیسے کوئی ساون رت میں پھلواری میں جھولا جھولے
کومل لہریں میرے من میں اک انوکھی شو بھا لائیں
جیسے اونچے، نیلے ساگر میں دو کونجیں اڑتی جائیں
جیسے بسنتی سماں سہانا من کو چنچل ناچ نچائے!

ملاحظہ ہو نظم "برقع" میں برقع کے اندر کون ہے۔

پہلے پھیلی ہوئی دھرتی پہ کوئی چیز نہ تھی
صرف دو پیڑ کھڑے تھے ——— چپ چاپ
ان کی شاخوں پہ کوئی پتے نہ تھے
ان کو معلوم نہ تھا کیا ہے خزاں کیا ہے بہار
پیڑ نے پیڑ کو جب دیکھا تو پتے پھوٹے
وہی پتے ——— وہی بڑھتے ہوئے ہاتھوں کے نشان
شرم سے بڑھتے ہوئے، گوہر تاباں کو چھپاتے ہوئے، سہلاتے ہوئے،
وقت بہتا گیا، جنت کا تصور بھی لڑھکتے ہوئے پتھر کی طرح
دور ہوتا گیا، دھندلا تا گیا،
پتے بڑھتے ہی گئے، بڑھتے، بڑھتے گئے،
نت نئے شکل بدلتے ہوئے، کروٹ لیتے
آج ملبوس کی صورت میں نظر آتے ہیں،

نظم "ترقی پسند ادیب" میں پھول کا روایتی استعارہ میراجی کی "من موہنی" کی طرف اشارہ کر رہا ہے۔

اس کو ہاتھ لگایا ہو گا ہاتھ لگانے والے نے
پھول ہے رادھا، بھنورا، بھنورا، بھنورے نے ہاں کالے نے
جمنا تٹ پر ناؤ چلائی ناؤ چلانے والے نے
دھوکا کھایا، دھوکا کھایا، دھوکا کھانے والے نے

نظم "اجنتا" کی شہزادی کا محل بھی میراجی کا دل ہی ہے

پھر وہی دور پلٹ آیا ہے اب راج کمار
رشک فردوس محل کی زینت
یعنی شہزادی یشودھا کو لئے آتا ہے

نظموں کے مندرجہ بالا اقتباسات میں استعمال ہونے والے بعض الفاظ بھی میراجی کی ماضی پرستی اور ماضی کی فضاء سے قلبی رغبت کے آئینہ دار ہیں۔ مثلاً "گھنی گھپاؤں" "جلتے بجھتے چنگارے" "جھینگر" "نیلے ساگر" "کونجیں" "پیڑ" "پتے" "پھول" اور "بھنورا" وغیرہ سب الفاظ جنگل کے متعلقات کو ظاہر کرتے ہیں۔ جنگل کی معاشرت کا عکس میراجی کی نظموں کا ایک جلی پہلو ہے۔ جس میں جنگل کی فضا اور ماحول خود کو اپنی بو قلموں کیفیتوں اور رنگا رنگ صورتوں میں بھرپور طور پر ظاہر کرتے ہیں۔ تواتر کے ساتھ ان کا اندھیرے میں سمو جانے کا رویہ جنگل کی تیرگی میں کھو جانے کے میلان کو ظاہر کرتا ہے۔ ان کی اس تمنا کے ساتھ ماضی کے اندھیرے میں چھپ جانے کی خواہش بھی لپٹی ہوئی معلوم دیتی ہے۔ ان کے خلوت پسندی، عزلت گزینی اور روزن وغیرہ میں براجمانی کے رجحانات نیز گھپاؤں، غاروں یا مندروں کی تاریکی میں اتر کر آرزو مندیاں، ماضی کے جنگل یا جنگل کے ماضی سے خود کو ہم آہنگ کرنے کی کوششیں ہیں۔ مثلاً "شام کے راستے پر" میں سے یہ تین مصرعے ملاحظہ ہوں۔

میں تو اک دھیان کی کروٹ لے کر
عشق کے طائر آوارہ کا بہروپ بھروں گا پل میں
اور چلا جاؤں گا اس جنگل میں

نظم "تفاوت راہ" میں "جنگل" کا سراغ یوں لگاتے ہیں۔

اس زمانے میں کہ جنگل تھا یہ باغ
گلے بانوں نے ستاروں سے لگایا تھا سراغ
بھولے رستوں کا جو بے دھیانی میں کھو جاتے ہیں
نظم "تنہائی" میں اندھیرا جو جنگل کی خاص صفت ہے مرکزی خصوصیت سے مملو ہے۔ مثلاً"
فضا میں سکوں ہے
المناک گہرا 'ایک اک شے کو گھیرے ہوئے 'ایک اک
شے کو افسردگی سے مسل کر مٹاتا ہوا
بے محل 'نور سے دور —— پچھلی فضا میں سکوں ہے
اجالے کی ہر اک کرن جیسے تھکی ہوئی ہے
اندھیرے سے بڑھ کر اندھیرا ہے

میرا جی کے ہاں اجالے اور اندھیرے کا تصور بالترتیب جبلت حیات اور جبلت مرگ کو بھی ظاہر کرتا ہے۔ لہٰذا جنگل 'تیرگی 'بھوت 'ڈائن ' سمندر 'غار 'خون 'سایہ کالی گھٹائیں وغیرہ وہ مظاہر ہیں جو روشنی یعنی زندگی کی عدم موجودگی یا روشنی کے مدہم پڑنے سے نمودار ہوتے ہیں۔ روشنی کا زوال ہی اندھیرے کا کمال ہے۔ اس طرح یہ ظلمت آثار 'شواہد "زوال" کے نقیب ہیں۔ جو میرا جی کی نظموں کا ایک اہم اور نمایاں زاویہ ہے۔ میرا جی کی اس زوال پسندی میں فرانسیسی زوال پسند فنکاروں اور مفکروں کے فن و فکر کی کرشمہ زائی کو بھی نظرانداز نہیں کیا جا سکتا۔ بہرنوع یہ زوال جو جبلت مرگ پر دال ہے 'روشنی یعنی جبلت حیات سے ہر لحہ متصادم ہے۔ جبلت حیات جس سے میرا جی کی عمر طبعی عبارت ہے 'میرا جی کے لئے مسلسل مصیبتوں 'دکھوں اور بد نصیبوں کا نقشہ پیش کرتی ہے۔ رد عمل کے طور پر میرا جی اس کے نقیض کی طرف جھک جاتے ہیں جس سے ایک شدید نفسیاتی تصادم پیدا ہوتا ہے۔ "سمندر کا بلاوا" اسی تصادم کی عکاسی کرتا ہے۔

یہ سرگوشیاں کہہ رہی ہیں اب آؤ کہ برسوں سے تم کو بلاتے بلاتے مرے دل پہ گہری تھکن چھا رہی ہے
کبھی ایک پل کو 'کبھی ایک عرصہ صدائیں سنی ہیں 'مگر یہ انوکھی ندا آ رہی ہے
بلاتے بلاتے تو کوئی نہ اب تک تھکا ہے نہ آئندہ شاید تھکے گا
"مرے پیارے بچے" "مجھے تم سے کتنی محبت ہے" "دیکھو اگر یوں کیا
تو برا مجھ سے بڑا کر نہ کوئی بھی ہو گا۔ خدایا 'خدایا!
کبھی ایک سسکی 'کبھی اک تبسم 'کبھی صرف تیوری
مگر یہ صدائیں تو آتی رہی ہیں
انہی سے حیات دو روزہ ابد سے ملی ہے
مگر یہ انوکھی ندا جس پہ گہری تھکن چھا رہی ہے
یہ ہر اک صدا کو مٹانے کی دھمکی دیئے جا رہی ہے
اب آنکھوں میں جنبش نہ چہرے پہ کوئی تبسم نہ تیوری
فقط کان سنتے چلے جا رہے ہیں
یہ اک گلستاں ہے 'ہوا لہلاتی ہے 'کلیاں چٹکتی ہیں 'غنچے مہکتے ہیں
اور پھول کھلتے ہیں 'کھل کھل کر مرجھا کے گرتے ہیں '
اک فرش مخمل بناتے ہیں جس پر
مری آرزوؤں کی پریاں عجب آن سے یوں رواں ہیں
کہ جیسے گلستاں ہی اک آئینہ ہے
اسی آئینے میں ہر اک شکل نکھری 'سنور کر مٹی اور مٹ ہی گئی 'پھر نہ ابھری
یہ پربت ہے خاموش 'ساکن '
کبھی کوئی چشمہ ابلتے ہوئے پوچھتا ہے کہ اس کی چٹانوں کے اس پار کیا ہے؟
مگر مجھ کو پربت کا دامن ہی کافی ہے —— دامن میں وادی ہے '
وادی میں ندی ہے 'ندی میں بہتی ہوئی ناؤ ہی آئینہ ہے
اسی آئینے میں ہر اک شکل نکھری مگر ایک پل میں جو مٹنے لگی ہے تو پھر وہ نہ ابھری

یہ صحرا ہے ـــــــ پھیلا ہوا خشک ' بے برگ صحرا
بگولے یہاں تند بھوتوں کا عکس مجسم بنے ہیں
مگر میں تو دور ایک پیڑوں کے جھرمٹ پہ اپنی نگاہیں جمائے ہوئے ہوں
نہ اب کوئی صحرا' نہ پربت' نہ کوئی گلستاں
اب آنکھوں میں جنبش نہ چہرے پہ کوئی تبسم نہ تیوری
فقط اک انوکھی صدا کہہ رہی ہے کہ تم کو بلاتے بلاتے مرے دل پہ گہری تھکن چھا رہی ہے
بلاتے بلاتے تو کوئی نہ اب تک تھکا ہے نہ شاید تھکے گا
تو پھر یہ ندا آئینہ ہے' فقط میں تھکا ہوں کسی کو بلاتے بلاتے

ڈاکٹر وزیر آغا کا کہنا ہے کہ "میراجی کی یہ نظم بڑی پہلودار ہے۔ ایک طرف تو اس میں شاعر کو سمندر' موت یا ماں اپنی طرف بلاتی ہے اور دوسری طرف خود شاعر کے ہاں موت یا ماں کی آغوش میں جانے کی آرزو ابھرتی ہے (واضح رہے کہ میراجی نے یہ نظم اپنی زندگی کے آخری ایام میں لکھی تھی) لیکن اس نظم میں گلستاں' ناؤ اور پیڑوں کے جھرمٹ پر نگاہیں مرکوز رکھنے کی خواہش' جبلت حیات کی کارفرمائی کی بھی غماز ہے۔ یوں اس نظم نے ایک کرب انگیز داخلی تصادم کو بڑے فنکارانہ انداز میں پیش کر دیا ہے۔ اس نظم کا ایک اور پہلو بھی ہے۔ یعنی اس میں "ماں" "اناپورنا (مثبت روپ) کے نقوش بھی ملتے ہیں۔ وہ نقوش جو آسودگی' حیات نو اور تازگی کی نشاندہی کرتے ہیں۔ چنانچہ شاعر موت کی طرف آتے ہوئے تجدید حیات کا بھی متمنی ہے۔ خود جبلت مرگ میں بھی موت اور حیات نو کا تصادم موجود ہے۔ جو دوہرے نفسیاتی کرب کو وجود میں لاتا ہے۔ میراجی کے ہاں یہ کرب بدرجہ اتم موجود ہے۔" (۱۳۳) میراجی نے اپنے ہر قسم کے کرب کو یونہی علامتوں کے بلیغ پردوں میں ظاہر کیا ہے۔ جدید اردو شاعری میں بالعموم اور آزاد نظم میں بالخصوص علامت نگاری کے اس جدید پیرائے کو میراجی ہی نے متعارف کیا۔ اس طرح انہوں نے صدیوں سے غزل کی معنوی تخصیصات اور پابند و مقفیٰ کے معنوی انجماد و ارتکاز میں وسعتوں کے نئے جہات پیدا کئے۔ انہوں نے باطنی مفاہیم کی تعمیر نو کی بنیاد رکھی۔ اور لفظ و معنی کے روایتی رشتوں کو ناکافی سمجھتے ہوئے نئے رشتوں کی دریافت پر زور دیا۔ انہوں نے ڈھلی ڈھلائی مخصوص معنویت کو اختیار کرنے سے انکار کر دیا اور اس میں عمومیت کے ایسے رخ پیدا کرنے کی سعی کی کہ ہمیشہ ایک سے زیادہ مفاہیم و مطالب تک پہنچنے کے امکانات باقی رہیں۔ امکانات سے بھرپور اس معنویت کی تشکیل کے لئے انہوں نے تخلیقی موثرات' جذباتی محرکات' احساساتی تلازمات اور داخلی و خارجی تجربات سے خام مواد مہیا کیا۔ ان کا انفرادی شعری تجربہ' ان کا شخصی جذبہ اور ان کا ذاتی احساس جب لفظ میں داخل ہوتا ہے تو تصورات کے اچھوتے ابعاد کی طرف اشارات کو جنم دیتا ہے۔ ایسے علامتی تصورات پر جب لاشعور کی گہرائیوں سے ابھرنے والی تخلیقی چھوٹ پڑتی ہے تو ایسی علامات معرض وجود میں آتی ہیں جن کی پہچان شعوری کیفیات سے مختلف ہوتی ہے۔ اسی لئے میراجی شعری علامت کی وضاحت کرتے ہوئے "مشرق و مغرب کے نغمے" میں لکھتے ہیں کہ۔

"تجزیہ نفس نے ہمیں بتایا ہے کہ علامت و اشارات خیال کی سب سے بڑھ کر بے ساختہ اور آپ روپی صورت ہے۔ دن اور رات کے (نیند اور بیداری کے) خوابوں میں علامت' اشارات اور استعارہ کی زبان ایک ایسا بے ساختہ ذریعہ اظہار ہے جو احساسات پر کسی قسم کے بندھن نہیں ڈالتا۔ اس لحاظ سے گویا اشاراتی شاعری اظہار کا ایک ایسا فطری طریقہ ہے۔ جو ہماری ہستی کی گہرائیوں سے اٹھ کر نمودار ہوتا ہے۔" (۱۳۴)

اس طرح میراجی کی نظم اور بالخصوص آزاد نظم علامت کا ایک انوکھا اور امکانات سے پوری طرح معمور تجربہ لے کر سامنے آئی جسے ایک طرف تو وہ عام قارئین سمجھنے سے قاصر تھے جو تخلیق کے لاشعوری مرحلوں اور منزلوں تک پہنچنے کی صلاحیت سے محروم تھے تو دوسری طرف ارباب شعر و ادب کا وہ طبقہ بھی دانستہ یا غیر دانستہ طور پر اس کے افہام سے عاری تھا جو روایتی نظم کو پیش نظر رکھ کر الفاظ کو ان کے جانے پہچانے مفاہیم سے سمجھنے کا عادی تھا۔ لہٰذا میراجی کی شاعری کو اور خصوصاً" آزاد نظموں کو ناقابل فہم' پیچیدہ اور گنجلک قرار دیا جانے لگا۔ یہ الجھاؤ میراجی کی شاعری نے کم اور مروج افہام شعر کے ان معیاروں نے زیادہ پیدا کیا جو فوری ابلاغ اور مستقیم معنویت کو شعر کی بنیادی خصوصیت قرار دیتے تھے۔ یہاں تک کہ فیض احمد فیض جو بہت پڑھے لکھے شاعر تھے اور مشرق و مغرب کے ادب پر جن کی وسعت نگاہ سے قطعی انکار نہیں کیا جا سکتا ہے' نے بھی شاید ذاتی طور پر غیر پیچیدہ ابلاغ کی پسندیدگی کے پیش نظر ہی "مشرق و مغرب" کے نغمے کے دیباچے میں لکھا کہ۔

"میراجی کے ذہن کا جو عکس ان کی نثر میں ملتا ہے بعض اعتبار سے ان کی شاعرانہ شخصیت کی قریب قریب مکمل نفی ہے۔ ان مضامین کی نکھری ہوئی شفاف سطح پہ ان مبہم سایوں اور غیر مجسم چھائیوں کا کوئی نشان نہیں ملتا جو ان کے شعر کی امتیازی خصوصیات ہیں۔" (۱۳۵)

فیض احمد فیض ہی سے تقریباً" ملتی جلتی میراجی کے ایک نہایت اہم معاصر اور نامور ترقی پسند شاعر احمد ندیم قاسمی نے بھی کہی ہے۔ نقوش کے

لاہور نمبر میں لکھتے ہیں کہ۔

"اس نکتے کو کوئی ماہر نفسیات ہی حل کر سکتا ہے کہ میراجی کی نظم میں اتنے الجھاؤ کیوں ہیں اور اس کی نثر اتنی سلجھی ہوئی کیوں ہے۔ نظموں میں الفاظ اس کے خیالوں کی نقابیں بن جاتے ہیں اور نثر میں یہی الفاظ قندیل کا روپ دھار لیتے ہیں جن سے اس کا مفہوم جگمگا اٹھتا ہے۔ نثر میں اس نے بڑے سلیقے کا مظاہرہ کیا ہے مگر نہ جانے نظم میں یہ سلیقہ کہاں غائب ہو جاتا ہے۔ اندھی شخصیت پرستی کسی بحث یا دلیل سے قائل نہیں کی جا سکتی۔ مسئلہ یہ نہیں کہ یہ نظمیں میراجی ایسے پڑھے لکھے اور باشعور فن کار کی ہیں' اس لئے ثابت ہوا کہ خوبصورت اور مکمل ہیں۔ مسئلہ صرف یہ ہے کہ میراجی نے نظموں میں اپنے احساسات' جذبات اور مشاہدات کو جو لباس پہنایا ہے وہ غیر موزوں ہے اور وہ شاعری میں اپنی بات کہنے کی امنگ کے باوجود اپنی بات کو چھپائے رکھنے کی کوشش میں مصروف نظر آتا ہے۔"(۳۶)

فیض احمد فیض اور احمد ندیم قاسمی کے ان فرمودات کی بات تو خیر دوسری ہے کیونکہ ان دونوں کا ترقی پسند تحریک کے سربر آوردہ شعراء میں شمار ہوتا ہے۔ اور ترقی پسند تحریک کا نظریہ شعر اور حلقہ ارباب ذوق کا شعری مطمع نظر ہمیشہ سے مختلف رہا ہے۔ اسی طرح مافی الضمیر کے اظہار اور اس کے ابلاغ کے طریق کار میں بھی ہر دو مکاتب فکر کا زاویہ نگاہ الگ الگ ہے۔ ترقی پسند شعراء اپنے افادی نظریے کے پیش نظر براہ راست اور مکمل شعری ابلاغ پر یقین رکھتے ہیں اور براہ راست بات کہنے اور کرنے کے قائل ہیں۔ جس میں کوئی ابہام 'کوئی الجھاؤ اور کوئی پیچیدگی نہ ہو۔ بات دل سے نہ نکلے اور دل میں اتر جائے۔ جب سائنس آئے دن کائنات کے اسرار کو منکشف کر رہی ہے تو شعر کا سر معانی کیوں پردہ اخفا میں رہے۔ احمد ندیم قاسمی نے تو اپنے اس نظریہ فن کو اپنی ایک غزل کے شعر میں بھی دلیل کے ساتھ بیان کیا ہے جو اس طرح ہے

شعر میں بات چھپانے کی روش ترک کرو
اب تو افلاک کے اسرار بھی پردوں میں نہیں

ترقی پسند شعراء کے اس شیوۂ شعر کے برعکس حلقہ ارباب ذوق کے شعراء جن کے سرخیل میراجی ہیں ادب برائے ادب کے جمالیاتی نظریے پر ایمان رکھتے ہیں اس لئے ایک تو بلا واسطہ اظہار کے بجائے بالواسطہ ترسیل افکار کے شیدائی ہیں۔ دوسرے اظہار کے بعد انہیں اس مسئلے سے کوئی غائت نہیں ہے کہ ابلاغ ہوا ہے یا نہیں اور اگر ہوا ہے تو کس حد تک۔ وہ ابلاغ کو پڑھنے والے کی استطاعت فہم پر چھوڑ دیتے ہیں۔ اس طرح ترقی پسند تحریک کے سماجی و شعری احساس اور حلقہ ارباب ذوق کے شعراء کے معاشرتی و فنی شعور میں نمایاں فرق ہے۔ لہٰذا جہاں اس قدر واضح نظریاتی اختلاف موجود ہو وہاں میراجی کی نظموں کے بارے میں فیض احمد فیض اور احمد ندیم قاسمی کے خیالات کے لئے جواز کی ایک وزن دار گنجائش پیدا ہو جاتی ہے۔ لیکن اصل مسئلہ تو یہ ہے کہ ترقی پسند نظریہ تنقید سے قطع نظر میراجی نے جس شعری روائت کی بناء قائم کی تھی اس تک پہنچنے کے لئے روایتی شعری مزاج نے سعی ہی نہ کی اس لئے کہ اس تک رسائی کے لئے سخن فہمی کے جدید پیرائے کی ضرورت تھی۔ تبسم کاشمیری "جدید اردو شاعری میں علامت نگاری" میں لکھتے ہیں کہ۔

"میراجی کی علامتوں کو سمجھنے کے لئے ایک تو ہمیں شعر فہمی کا معیار بدلنا ہوگا۔ دوسرا ان تحریکوں کو پرکھنا ہوگا' جن سے وہ متاثر ہوئے' یعنی فرانسیسی شاعری کی علامت نگاری کی تحریک' فرائیڈ کے لاشعور اور جنس کے تصورات اور برصغیر کی دیومالا۔ فرانس کی جس فکری اور فنی روایت سے انہوں نے اپنی ذات کی شناخت کی اس روایت میں میلارمے اور بادلئیو سے خاصے متاثر ہوئے۔"(۳۷)

میراجی میلارمے اور بادلئیو سے متاثر ہوئے یا نہیں اور اگر ہوئے تو کس قدر ہوئے یہ ایک الگ اور بعد کا مسئلہ ہے۔ فی الحال اصل مسئلہ یہ ہے کہ میراجی کا مفروضہ ابہام ان کی علامت نگاری ہی سے پیدا ہوا۔ اس ابہام کے دیگر چند در چند محرکات میں فرانسیسی علامت نگاری کی تحریک سے اثرات کو بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ تبسم کاشمیری کے بقول

"میراجی فرانس کی جس عظیم روایت کو لے کر چلے تھے۔ اس میں ابہام ایک فن کی حیثیت رکھتا تھا۔ جو علامتی شاعری کا لازمی جزو تصور ہوتا تھا۔ میلارمے کا خیال تھا کہ ابہام کے صحیح استعمال ہی سے اشاریت وجود میں آتی ہے۔ میراجی تخلیق میں عمق پیدا کرنے کے لئے ابہام کو ضروری سمجھتے تھے۔"(۳۸)

میراجی ابہام کو اس لئے ضروری نہیں سمجھتے تھے کہ وہ اپنی منظومات میں ابہام برائے ابہام کے شوقین تھے۔ ان کی نظموں میں ابہام نفسی الجھنوں اور ذہنی کیفیتوں کو شعری دسترس میں لانے کی سعی کے نتیجے کے طور پر پیدا ہوتا تھا۔ لاشعور کے نہاں خانے میں آسودہ اور خوابیدہ ان نفسی الجھنوں اور کیفیتوں کی کوئی ہیئت ہوتی ہے' نہ ہی کوئی شناخت اس لئے انھیں الفاظ کی لغوی معنویت سے ظاہر کرنا مشکل ہی نہیں ناممکن بھی ہوتا ہے۔ ایسی صورت میں سکہ رائج الوقت لغوی و شعری زبان سے عجز اور بے بضاعتی ٹپکنے لگتی ہے۔ لہٰذا زبان کو اپنی قوت اظہار و ابلاغ بحال رکھنے کے لئے الفاظ کے مروجہ معنوں میں تبدیلی کا قدم اٹھانا پڑتا ہے جس کے باعث نئی ترکیبیں' نئی بندشیں' نئے

استعارے، نئے کنائے اور نئے پیرائے معرضِ وجود میں آتے ہیں۔ اس طرح ابہام اظہار کے ایک فطری و قدرتی رویے کے مظہر کے طور پر اپنی قدر متعین کرتا ہے۔ جس کی طلسماتی کشش ایک پسندیدہ و دل پذیر تخلیقی ذائقہ فراہم کرتی ہے اور جس کے سامنے وضاحت کا طریق کار بدمزہ اور پھسپھسا ہو کر رہ جاتا ہے۔ اسی لئے میراجی یہ خیال ظاہر کرتے ہیں کہ۔

"کسی ذہنی کیفیت کے اظہار میں ابہام نہ صرف ایک قدرتی بات ہے بلکہ حقیقت پرستی کا تقاضا ہے کہ اسے جوں کا توں بیان کیا جائے۔ جہاں آپ نے کسی ہلکے سے اشارے یا گونج کو واضح کرنے کی کوشش کی، وہ ہلکا اشارہ یا گونج نہ رہے گی......... فنکار جس بات کو وضاحت کے ساتھ نہیں بلکہ اشارے کنائے سے بیان کرتا ہے وہی بات اس کی تخلیق میں ایک عمق پیدا کرتی ہے۔" (۱۳۹)

یہ نہیں ہے کہ پوری اردو شاعری کی تاریخ میں شعر میں گہرائی یا گیرائی پیدا کرنے کے لئے سب سے پہلے ابہام کی روایت کا آغاز میراجی نے ہی کیا۔ رمز و ابہام اردو شاعری کے لئے قطعی کوئی عجوبہ روزگار قسم کی شے نہیں رہی۔ صدیوں کو محیط غزل کی شعری روایت میں حسب ضرورت، حسب موقع اور حسب استعداد اس پیرایہ اظہار کو استعمال میں لایا جاتا رہا ہے۔ اور غزل کے چند دیگر ممتاز خصائص میں سے ایک وصف خاص اظہار کا یہ قرینہ بھی رہا ہے۔ لیکن میراجی کی انفرادیت یہ ہے کہ ان کی نظم کا ابہام غزل کے روایتی ابہام سے قطعی مختلف اور نئی شے تھا۔ زیادہ سے زیادہ غزل کے روایتی ابہام کو نظم کے جدید ابہام کے ساتھ تسلسل کی ایک کڑی کے طور پر شناخت کیا جا سکتا ہے۔ تاہم یہ واقعہ ہے کہ روایتی ابہام کے آگے سر تسلیم خم کرنے والوں نے اس جدید ابہام کو تسلیم کرنے سے صاف اور دو ٹوک انداز میں انکار کر دیا۔ لہٰذا میراجی پر فکری اعتبار سے جتنا بڑا جنس زدگی کا الزام عاید کیا گیا فنی سطح پر اس سے بڑا اتہام 'ابہام' کا ثبت کیا گیا۔ یوں جنس اور ابہام لازم و ملزوم بن کر میراجی کی شناخت کے طور پر سامنے آئے۔ جنس میراجی کا آورش تھا۔ ابہام بھی اسی آورش کا ایک حصہ ہے۔ دوسرے الفاظ میں میراجی کا اسلوبیاتی و معنوی ابہام میراجی کی پیچیدہ اور گنجلک شخصیت کا آئینہ دار بھی ہے اور اس سے ہم آہنگ بھی ہے۔ اس ابہام میں تخلیقی کمال اور فنکارانہ جمال دونوں شامل ہیں۔ اگر کہیں میراجی نے اپنی ذات میں رچائے بسائے بغیر ارادی طور پر ابہام کا التزام روا رکھنے کی سعی کی ہے تو میراجی کی یہ سعی فنی سطح پر مشکور نہیں ہوئی۔ معروضی جبر کے زیر اثر پیدا کردہ اس ابہام نے ان کے طرز بیان کی چاشنی کو بے لذت کر دیا ہے اور تاثیر کلام حرف و معنی کی دہلیز پر دم توڑ گئی ہے۔ اس نوع کے مصنوعی ابہام کی قابل حوالہ مثال اس نظم کے "بعد کی اڑان" ہے۔ لیکن ان کے مجموعی کلام میں اسی طرح کی مثالیں آٹے میں نمک کے برابر ہیں جن کی کوئی اہمیت نہیں ہے۔ ابہام کا غالب شیوہ ان کی تخلیقی شخصیت کا لازمی جزو ہے۔ اس کے سوتے میراجی کے باطن سے پھوٹتے ہیں اور اس کے ڈانڈے میراجی کے تحت شعور سے ملے ہوئے ہیں۔ اس طرح میراجی کا ابہام ایک تخلیقی شخص کا عکس ہے ڈاکٹر انیس ناگی کے مطابق۔

"میراجی کی ذات ایک سطح پر حیاتی لذت کے ذریعے احساس اور وجد کی بھول بھلیوں میں گھومتی رہی۔ میراجی کی جذباتی زندگی میں بصارت اور وضاحت کی کمی نے اس کے یہاں ابہام پیدا کیا اور یہی ابہام نظموں میں اپنا اظہار مختلف طریقوں سے کرتا ہے۔" (۱۴۰)

میراجی کی تخلیقی و فنی شخصیت کا بہترین و بلیغ اظہار ان کی آزاد نظموں میں ہوا ہے اور آزاد نظموں ہی میں ابہام کی کثرت ہے۔ اسی کی وجہ شاید یہ تھی کہ آزاد نظم ایک جدید ہیئت تھی اور میراجی نے اس میں فن اور موضوع کے جملہ تقاضوں کو اپنی پوری صلاحیتوں سے پورا کرنے کی کوشش کی۔ موضوع و مواد کی اس قدرتی ہم آہنگی کے نتیجے میں ابہام بھی پیدا ہوا جو تخلیقیت کا ایک فطری اور غیر مصنوعی لازمہ تھا۔ لہٰذا ڈاکٹر انیس ناگی کا یہ استخراج نتائج درست ہے کہ۔

"پابند نظم کے برعکس آزاد نظم میں معنوی تشکیل کا عمل مسلسل ہوتا ہے، کیونکہ اس میں ہر مصرعہ اپنے طور پر نامکمل ہوتا ہے اور نظم کا معنی اخذ کرنے کے لئے اس کا مطالعہ ایک سٹرکچر کے طور پر کیا جاتا ہے۔ میراجی کی آزاد نظموں میں مبینہ ابہام کی وجہ تشکیل معنی ہی کا قرینہ تھا۔ اس کی آزاد نظمیں قارئین کی ان توقعات کو پورا نہیں کرتی تھیں جو ایک خاص شعری تربیت کا نتیجہ تھیں۔ ان کی شاعری کا تصور فوری ترسیل معنی پر مبنی تھا۔" (۱۴۱)

چونکہ آزاد نظم میں تشکیل معانی کا عمل مسلسل ہوتا ہے اس لئے جہاں آزاد نظم کے ساتھ ابہام کا رشتہ جڑا ہوا ہے وہیں ابہام بالخصوص آزاد نظموں کے جنسی موضوعات کی خاص الخاص تخصیص سے بھی مملو ہے۔ اس کا سبب شاید یہ ہے کہ تشکیل معانی کے ساتھ ساتھ ترسیل معانی کے عمل کو بھی خفیہ رکھنا تھا تاکہ بے لاگ برہنہ خیالات کے آگے ابہام کا ایک لطیف جمالیاتی پردہ تنا رہے۔ احمد ندیم قاسمی بھی اسی طرح کا عندیہ دیتے ہوئے اپنے مقالے "چند بڑے ادیب" مشمولہ نقوش لاہور نمبر میں لکھتے ہیں کہ۔

"میراجی کی شاعری کے بھی دو پہلو ہیں۔ نظموں میں وہ ایسے ابہام کا شکار ہے۔ جس کا جواز ڈھونڈنا بے کار ہے مگر گیتوں میں وہ اتنا رواں اور مترنم ہے کہ شاعری اور موسیقی کے درمیان بہت کم فرق رہ جاتا ہے۔ ممکن ہے نظموں میں اس نے اسی قسم کے جنسی مسائل کو موضوع بنایا ہو جن کے بارے میں کھل کر اور براہ راست انداز میں بات کرنا بقائمی ہوش و حواس ناممکن ہو۔ ہو سکتا ہے اس کی نظموں کا ابہام موضوع کی مجبوری کا نتیجہ ہو مگر نظم معریٰ کو بھی ایک روانی، ایک بہاؤ لفظوں کے حسین در و بست کی

ضرورت ہوتی ہے۔ میراجی کی نظمیں شاعری کے یہ اولین مطالبات (بعض ٹکڑوں سے قطع نظر) بہ حیثیت مجموعی پورے نہیں کرتیں' البتہ گیتوں میں وہ سب کچھ ہے' جو نتھری ستھری صاف شفاف شاعری میں ہونا چاہئے۔ پھر ان گیتوں کی زبان میں اردو ہندی امتزاج ہے وہ بھی کچھ کم متوازن اور حسین نہیں ہے۔" (۱۴۲)

اقتباس سے متبادر ہوتا ہے کہ میراجی کے گیتوں میں بھی ابہام نہیں ہے اور پابند نظموں میں بھی نہیں۔ ابہام کا رسوخ و اثر معریٰ اور آزاد نظموں کی تخصیص ہے۔ اور اس کی بھی وجہ جنسی موضوعات کے لئے پردے کا انتظام ہے۔ یہ واقعہ ہے کہ میراجی کے ہاں ابہام کا استعمال جنسی موضوعات کی حامل آزاد نظموں میں پابند نظموں کے مقابلے میں زیادہ ہے۔ اس کی مثال میراجی کی ایسی ساری پابند نظمیں ہیں' جو جنس کے موضوعات کی حامل ہیں لیکن ان میں صراحت و وضاحت اور تسلسل و روانی بدرجہ اتم موجود ہے۔ بعینہ ان کی نظم کلرک کا نغمہ محبت ہے۔ یہ اور اس نوع کی کئی ایک دیگر آزاد منظومات آزاد ہیئت میں ہونے کے باوصف ابہام سے آزاد ہیں۔ اس لئے کہ موضوعاتی لحاظ سے وہ جنسی نہیں ہیں۔ میراجی کی نظموں کے مجموعے "میراجی کی نظمیں" میں ایسی نظمیں بھی ملتی ہیں جن میں بیک وقت ایک ہی نظم میں ابہام و وضاحت دونوں کو سلیقہ مندی اور ہنروری سے فن کا حصہ بنایا گیا ہے۔ اس فنی طریق کار سے نظموں میں ڈرامائیت جیسی ادا پیدا ہو گئی ہے۔ میراجی کی منظومات کا ایک نمایاں وصف محاکاتی پیش کش ہے' جیسے کسی منظر کو لفظوں میں پینٹ کر دیا گیا ہو۔ اس تصویری پیش کش میں وہ ڈرامائی تکنیک کا بھرپور استعمال کرتے ہیں اور مختلف و متضاد مناظر میں تاثرات اور حسیات کا رشتہ قائم کر کے تشکیل معانی میں وحدت کو ابھارتے ہیں۔ اس طرح ان کی نظمیں تنوع کے باعث یکسانی کے عیب سے پاک رہتی ہیں اور مرکزی تاثر بھی بکھرنے نہیں پاتا لہٰذا مجموعی طور پر نظم کی اپیل کی شدت میں بے پناہ اضافہ ہو جاتا ہے۔ میراجی خود کلامی کے ذریعے بھی تاثر کی شدت میں موثر اضافے کی صورت پیدا کرنے کے ماہر ہیں۔ ایسی کیفیت کی فضابندی کے لئے کسی واقعے کے بیان میں ایک دم سے منظر بدل دیتے ہیں اور نظم کے رواں تاثر کا رخ ایک نئی جہت کی طرف ہو جاتا ہے۔ یہ نیا منظر اپنے ہمراہ تاثر کی نئی کیفیت بھی لاتا ہے۔ اس کیفیت میں بعض اوقات حسب موقع و ضرورت وضاحت ہوتی ہے اور بیشتر مناسبت خیال کے لحاظ سے ابہام ہوتا ہے۔ تعمیر نظم کا یہ شیوہ اور تشکیل معنی کا یہ پیرایہ ان کے عہد میں بالکل اچھوتا' جدید اور غیر مانوس تھا۔ ویسے بھی میراجی ابلاغ کو قاری کی استعداد' فہم اور صلاحیت افہام کا مسئلہ سمجھتے تھے۔ اس سے شعر فہمی میں قدیم و جدید کا مسئلہ پیدا ہوا۔ لہٰذا وہ تنقیدی معیارات جن کے تحت شعری معنویت کی سادہ صورت کو اعلیٰ تصور کیا جاتا تھا' معنوی ارتکاز و تخصیص کو اہمیت دی جاتی تھی' مفاہیم کے یقینی تصورات قابل ترجیح خیال کئے جاتے تھے نیز عمیق' باریک اور دور از کار و تہ دار مطالب کو اغراق سے موسوم کیا جاتا تھا' ان کی رو سے میراجی کی آزاد نظمیں ابہام سے بھری ہوئی تھیں۔ عام ذوق اور ذہن تو الگ رہے تنقید کے جو مستند اور بڑے نام تسلیم کئے جاتے تھے' ان کا انداز انتقاد اور طرز تجزیہ کچھ زیادہ مختلف نہیں تھا۔ مثلاً" سید ممتاز حسین اپنے مضمون" فریب اور حقیقت" مشمولہ نیا ادب نمبر ۲' ۱۹۴۵ء میں لکھتے ہیں کہ۔

"میراجی آزاد نظمیں لکھتے ہیں لیکن انہیں محض قید محدود ذہنی تصورات ہی کی روش میں سمجھا جا سکتا ہے۔ اپنے اظہار خیال میں چونکہ وہ بھی آزاد تسلسل کے قائل ہیں اسلئے تحت الشعور کی بھول بھلیوں میں راستہ ڈھونڈنے کے لئے چند رموز کو رسم عظیم کی طرح سیکھنے کی ضرورت پڑتی ہے۔ میراجی نفسیاتی مطالعہ میں فرائیڈ کے قائل ہیں اس لئے ان کی تمام نظمیں خواب کا سا اثر رکھتی ہیں۔ ظاہر ہے کہ اگر آپ کو وہ نظمیں سمجھنی ہیں تو ان خوابوں کی تعبیر فرائیڈ کی حکمت سے لیجئے۔" (۱۴۳)

پروفیسر وقار عظیم' میراجی کے ابہام و اغراق کو چیستاں اور معمہ تک قرار دیتے ہوئے ان کے اسلوب کے غیر وضاحتی عمل پر اس طرح تنقید کرتے ہیں۔

"اس کی (میراجی کے ابہام کی) کئی وجہیں ہیں۔ ایک کا تعلق خود میراجی کی شاعرانہ اور ذہین فطرت سے ہے۔ میراجی ہر چیز میں کوئی نئی بات پیدا کرنا چاہتے ہیں اور اسی لئے نئی چیزوں کی تلاش میں ان کی نظر بعض ایسی دور از کار چیزوں پر پڑ جاتی ہے جو ان کے ذہن میں تو صاف اور واضح ہوتی ہیں لیکن پڑھنے والے کے لئے چیستاں اور معمہ بن جاتی ہیں۔ چونکہ انہوں نے اپنی نئی شاعری کی بنیاد بعض ایسے اشاروں پر رکھی ہے جن کا لغوی مفہوم تو بالکل واضح اور صریح ہے لیکن ان کے اشاراتی مفہوم کی طرف اب تک کسی کا ذہن نہیں گیا' اسی لئے ان اشاروں میں جو بات کہی جاتی ہے وہ سمجھ میں نہیں آتی۔ شاید جب لوگ رفتہ رفتہ ان اشاروں کے عادی ہو جائیں تو کچھ بات بنے۔ ایک اور چیز جس کا تعلق نئے فن سے بھی ہے اور خود میراجی سے بھی آزاد تسلسل کی نفسیات کا استعمال۔ شاعر کے ذہن میں کوئی خیال آتا ہے۔ اس خیال کو مرکز اور محور بنا کر وہ اس کے ساتھ آنے والے سارے تصورات کی ذہنی تصویریں بنا لیتا ہے۔ یہ تصویریں بجائے خود رنگین بھی ہیں اور تصور آفرین بھی لیکن ان مختلف تصویروں کو ملا کر جو ایک بڑی تصویر بنتی ہے وہ ان چھوٹی تصویروں کے حسن کو بھی ختم کر دیتی ہے .... میراجی اچھے شاعروں کی طرح واقعات اور محسوسات کی اچھی تصویریں تو بنا سکتے ہیں لیکن اپنی ذہانت کی تیزی میں انہیں اس کا احساس نہیں رہتا کہ ان مختلف تصویروں میں جو باہمی بے ربطی ہے وہ خود ان کے ذہن میں تو ربط بن کر آ سکتی ہے لیکن پڑھنے والا اسے بے ربطی ہی سمجھنے پر مجبور ہے۔" (۱۴۴)

صدیق کلیم فکر سخن میں میراجی کے مجموعۂ منظومات "تین رنگ" میں شامل نظموں کے حوالے سے ان کی شاعری کو نہ صرف فرار بلکہ فرار کے الجھے ہوئے سلسلے سے تعبیر کرتے ہوئے رقم طراز ہیں کہ۔

"میراجی نے معاشرے اور اخلاق کے تقاضوں کی بحث میں پڑنے کی بجائے اپنے فن کی دنیا تعمیر کرلی ہے جو خود شکستہ اور ریزہ ریزہ ہے۔ اس کا سبب میراجی میں منفعت' شکست خوردگی اور ہزیمت ہے۔ وہ ان معنوں میں زندگی سے منہ موڑ لیتا ہے اور اس طرح اس کی شاعری فرار ہی نہیں بلکہ فرار کا الجھا ہوا سلسلہ ہے۔ اس کی شاعری کے دو بڑے پہلو ہیں۔ ابہام اور انتہائی جنس پرستی۔ ابہام کی ایک وجہ تو میراجی اور اس کے قارئین کا ذہنی پس منظر کا فرق ہے۔ میراجی کی دنیا ہندی دیومالا سے بنی ہے۔ وہ شاید اس لئے کہ اس دنیا میں جنسی آزادی ہے اور اعصاب کو آسودگی حاصل ہے۔ لذتیت زندگی کا انعام ہے۔ اس کے علاوہ اس دنیا میں افسانویت اور پراسراریت بھی ہے۔ ابہام کی ایک اور وجہ اس کا اپنا ذہنی انتشار ہے۔ انتہائی جنسی لذتیت اسی زندگی سے قطعی گریز کا منطقی نتیجہ ہے۔ ایسا گریز جو تن آسانی اور آسائش کے نظریے پر مبنی ہو۔" (۱۳۵)

پنڈت کشن پرشاد کول "نیا ادب" میں بالکل صاف طور پر واضح کردیتے ہیں کہ وہ میراجی کی نظموں کی معنوی تہ تک رسائی کی اہلیت سے قطعی محروم ہیں اور ان کے پاس اس شاعری کو سمجھنے کے لئے کوئی ڈکشنری نہیں ہے۔

"مجھے اعتراف ہے کہ مجھ میں میراجی کی نظموں کے سمجھنے کی اہلیت نہیں نہ مجھے ان کے سمجھنے کا اتنا ذوق ہے اور نہ اس قدر وقت کہ میں ان کو سمجھنے کی کوشش کروں اور کوشش بھی رائیگاں جائے گی کیونکہ میراجی کی شاعری کے فلسفہ اور ان کی مبہم اور انوکھی اصطلاحات کے سمجھنے کے لئے جس شرح یا ڈکشنری کی ضرورت ہے وہ میسر نہیں۔" (۱۳۶)

میراجی نے اپنے فکروفن اور بالخصوص مبینہ ابہام سے متعلق یہ اور اس طرح کے دیگر اعتراضات کا پورے استقلال اور دلجمعی سے سامنا کیا۔ اس مخالفانہ روش سے وہ گھبرائے نہ اکتائے۔ اس لئے کہ انہوں نے اپنی آزاد نظم کی اس نہج وجہت کو کسی وقتی نوعیت کے جدید جذبے کے تحت شروع نہیں کیا تھا اور نہ ہی فیشن کے طور پر اختیار کیا تھا۔ انہوں نے آزاد نظم کی تعمیرو تشکیل اور ترویج و فروغ کے لئے اس طریقے کار کو نہایت صدق دل اور ٹھنڈے دماغ کے ساتھ پوری طرح سوچ بچار' کامل شعور وادراک اور پختہ عزم وارادے سے اپنایا تھا' اس میں کسی قسم کی کوئی نمائش یا جذباتیت نہیں تھی۔ میراجی نے "میراجی کی نظمیں" کے دیباچے میں جس اعتماد اور یقین کے ساتھ اپنے شعری میلانات و رجحانات اور شاعرانہ نظریات و تعینات کو بلاکم و کاست بیان کیا ہے اس سے ان کی صلابت رائے اور استقامت فکر کا اندازہ کرنا قطعی مشکل نہیں۔ انہوں نے اپنی نظموں پر ابہام سمیت ہر قسم کے اس اعتراض کو بالکل رد کردیا جو جدید جمالیاتی شعور اور تنقیدی جواز سے عاری تھا۔ انہوں نے روش عام کے برعکس جرات مندانہ طریق دفاع اختیار کیا اور اپنے شعری رویوں پر پریشانی و پشیمانی یا نظرثانی کی بجائے ان کی حقانیت اور درستی کو جائز و برحق قرار دینے پر زور دیا۔ اس سلسلے میں انہوں نے کسی نوع کی بھی کوئی ہیکی یا کمتری محسوس نہ کی' بلکہ اپنی نظموں کو فخرو امتیاز کا داعی بتایا اور انہیں منفرد ذہانت کی ایسی روش سے تعبیر کیا جسے غیر ضروری یا ضرورت سے زائد کسی تقویت کی حاجت نہیں ہوتی۔ انہوں نے نہایت بے باکی کے ساتھ یہ ادعا کیا کہ۔

"میری نظر میں یہ نظمیں اپنی ہستی کا عریاں اظہار ہیں یعنی اپنی شخصیت اور انفرادی ذہانت کا اجالا ہی اجالا ہیں جن کے لئے کسی فالتو اجازت کی ضرورت نہیں۔" (۱۳۷)

میراجی کو یہ "اپنی ہستی کا عریاں اظہار" اور "اپنی شخصیت اور انفرادی ذہانت کا اجالا" یونہی راہ چلتے چلتے نہیں مل گیا تھا اور انہوں نے اسے اپنی نظموں میں سجا دیا تھا بلکہ اس کے لئے میراجی کو کئی ذہنی کلجگ بتانے پڑے۔ کئی طرح کا سنیاس لینا پڑا۔ اور زندگی سمیت سب کچھ تیاگنا پڑا۔ بقول ڈاکٹر جمیل جالبی "میراجی نے خود کو افسانہ بنالیا اور یار لوگوں نے ان قصہ کہانیوں کو زیب داستاں کے لئے خوب بڑھا چڑھا کر پیش کیا۔ یہ داستاں اتنی بڑھی اور اس کا چرچا اتنا عام ہوا کہ جس نے میراجی پر کچھ لکھا خواہ وہ ان کا دوست تھا یا شاگرد' مداح تھا یا کرم فرما' انہی باتوں پر زور دیا پھر اس حلیے اور ان باتوں پر زور دے کر جب ان کی آزاد نظموں کو دیکھا' جن کے مصرعے میراجی کی لٹوں کی طرح منتشر تھے تو وہ وہاں بھی یہی بھبکا' وہی تین گولے اور وہی بغیر جیب کی پتلون نظر آنے لگی۔ نئے ادب میں میراجی وہ آدمی ہیں جن کا" ہر شخص نے بساط بھر' نفسیاتی تجزیہ کیا۔ اس تجزیے نے میراجی کو عجیب و غریب بہروپ دے کر افسانہ تو بنا دیا لیکن ان کی روح کا تخلیقی سفر' ان کی اپنی ذات کے عرفان کا مسئلہ اور اس سلسلے کی ہزاروں چھوٹی بڑی نفسیاتی الجھنیں (حالانکہ میراجی نفسیاتی الجھنوں ہی کا شاعر ہے) ہماری نظروں سے اوجھل ہو گئیں۔" (۱۳۸) اگرچہ یہ چھوٹی بڑی نفسیاتی الجھنیں ہماری نگاہوں سے اوجھل ہو گئیں لیکن اس کے باوجود ایک سوال چھوڑ گئیں کہ "کیا میراجی نے یہ حلیہ اس لئے بنایا تھا کہ وہ افسانہ بن کر مشہور ہو جانا چاہتے تھے؟ یہ ساری غلاظت اپنے اوپر اس لئے ڈال رکھی تھی کہ دنیا کے دل میں رحم وہمدردی کے جذبات پیدا کرنے میں کامیاب ہو سکیں؟ لوگ رحم کھا کر ان کی طرف دیکھیں اور بے چارے کے لفظ کے ساتھ ترس کے جذبے کا اظہار کریں۔ کیا وہ ایسی زندگی بسر نہیں کرسکتے تھے جو لوگ عام طور پر بسر کرتے ہیں۔" (۱۳۹) یقیناً" نہیں۔ وہ ایسی زندگی بسر نہیں کرسکتے تھے جو عام لوگ عام طور پر بسر کرتے ہیں اور اسی طرح وہ ایسی شاعری بھی نہیں کرسکتے تھے جو عام

شاعر عام طور پر کرتے ہیں۔ اسی لئے انہوں نے "میراجی کی نظمیں" کے دیباچے میں لکھا کہ۔

"اکثریت کے لئے اگر میری باتیں اجنبیت لئے ہوئے ہوں تو اس میں تعجب ہی کیا ہے؟ میں اگر چاہوں کہ نظمیں لکھنے کے بجائے آسانی اور آسائش کی زندگی بسر کروں۔ گھر بار بسا لوں بیوی مہیا کروں۔ بچے پیدا کروں تو مجھے وقت کے دو گھیروں سے نکلنا پڑے گا۔ مگر اکثریت چاہے کہ اپنے بیوی بچوں اور گھر بار کی دل کشی سے ہٹ کر میری نظموں کو آسانی اور آسائش سے سمجھ سکے تو اسے تین گھیروں کی حد بندی دور کرنا ہو گی۔ اکثریت کی نظمیں الگ ہیں۔ میری نظمیں الگ ہیں اور چونکہ زندگی کا اصول ہے کہ دنیا کی ہر بات ہر شخص کے لئے نہیں ہوتی اس لئے یوں سمجھئے کہ میری نظمیں بھی صرف انہی لوگوں کے لئے ہیں جو انہیں سمجھنے کے اہل ہوں یا سمجھنا چاہتے ہوں اور اس کے لئے کوشش کرتے ہوں۔" (۱۵۰)

لہٰذا جو لوگ میراجی کی نظموں کو سمجھنے کی اہلیت پیدا کرنا چاہتے ہیں، انہیں سمجھنا چاہتے ہیں یا سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں، انہیں سطحی طرز تجربہ، سادہ معنویت اور فوری ابلاغ کی توقع اور طریق کار ترک کر کے گھر بار کی آسائشات کو چھوڑ کر اور وقت کے تین گھیروں کی حد بندی عبور کر کے افہام کا باب وا کرنا پڑے گا اور پھر کہیں جا کے ان کے لئے میراجی کے ابہام کا راستہ صاف ہو گا۔ اصل میں میراجی بھی ملارمے کے مانند اپنی جدید طرز کی نظموں کے لئے اہل دانش اور صاحب فراست قارئین کے حلقے کو پسند کرتے تھے۔ وہ نئی نظم کے پہلو بہ پہلو زیرک اور ذہین قاری بھی پیدا کرنا چاہتے تھے۔ ملارمے اپنی نظموں کی فنی و معنوی تشکیل کے دوران میں بالخصوص اس امر کی مقدور بھر سعی کرتا تھا کہ ان میں گہری، دبیز اور معنی آفریں علامات کا ایسا التزام قائم رہے، جس کے تحت قارئین اپنے ذوق اور اپنی اپنی استعداد شعور کے مطابق زیادہ سے زیادہ مطالب اخذ کر سکیں۔ شاید اسی لئے بعض اہل انتقاد خود میراجی ہی کے ایک قول کے پیش نظر اس نتیجے پر پہنچے ہیں کہ میراجی نے فرانسیسی زوال پسند شاعر اسٹیفانے میلارمے سے متاثر ہو کر اور اسی کے تتبع میں ابہام کو اپنی آزاد نظموں میں مرکزی حیثیت دی۔ ان ناقدین کے علاوہ جن کی تحریروں کے مندرجہ قبل اقتباسات میں ملارمے سے اثر قبول کرنے کا ذکر آیا ہے، ضمیر علی بدایونی قدریں، حیدر آباد، پاکستان کے شاعر نمبر میں رقم طراز ہیں کہ۔

"میراجی کی ۱۹۳۵ء تک کی نظمیں ابہام سے عاری ہیں کیونکہ ابھی تک اس کی ملاقات ملارمے سے نہیں ہوئی تھی۔ ۱۹۳۶ء میں اسے کہیں سے ملارمے کی نظموں کا ترجمہ ہاتھ لگا۔ یہ ترجمہ اس کی ادبی زندگی میں بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ ملارمے کی شاعری سے شناسائی کے بارے میں میراجی لکھتا ہے، 'یہ شاید ۱۹۳۶ء یا ۱۹۳۷ء کا ذکر ہے کہ مغرب کے شعر و ادب کا مطالعہ کرتے ہوئے مجھے فرانسیسی شاعر اسٹیفانے میلارمے کے کلام سے شناسائی ہوئی۔ میلارمے مغرب کے ابہام پسندوں میں سب سے زیادہ نمایاں ہے' ملارمے کا اثر میراجی کی ادبی شخصیت کا ایک اہم موڑ تھا۔ ملارمے نے اسے ابہام کی فنی اہمیت سے روشناس کیا۔" (۱۵۱)

میراجی کی علامتی نوعیت کی حامل نظم گوئی کے عہد کی تخصیص کرتے ہوئے اسی مضمون میں مزید درج کیا گیا ہے کہ۔

"میراجی نے اپنی جن نظموں میں علامت پسندی سے کام لیا ہے وہ تمام ۱۹۳۶ء کے بعد کی ہیں۔" (۱۵۲)

ہر دو بیانات میں درج بعض نکات کی صداقت محل نظر ہے۔ پہلی بات تو یہی ہے کہ کوئی حقیقی اور صاحب اسلوب شاعر بلکہ ایسا شاعر جو اپنے عہد کے اسلوب کو بالکل ایک جدید موڑ دے رہا ہو کسی دوسری زبان کے بڑے شاعر کے فنی و فکری اختصاصات تک محض ترجمے کی بنیاد پر رسائی حاصل نہیں کر سکتا اور بالفرض وہ اتنا ذہین و فطین ہے کہ اس غیر ملکی شاعر کے اجنبی شعری امتیازات کو گرفت فہم میں لینے پر قادر ہو بھی جاتا ہے تو بھی ان خصائص سخن کو اپنی زبان کی شاعری میں نہ صرف قائم اور متعارف کرانا بلکہ انہیں ایک غالب رجحان کی شکل دے دینا مشکل ہی نہیں ناممکن ہے۔ اسی طرح یہ بات بھی تحقیقی و تاریخی نقطہ نظر سے نادرست ہے کہ "میراجی کی ۱۹۳۵ء تک کی نظمیں ابہام سے عاری ہیں" میراجی کی معروف نظم "دکھ دل کا دارو" ۱۹۳۵ء ہی میں لکھی گئی ہے اور اس میں مکمل طور پر نہ سہی لیکن جزوی طور پر ابہام کی جھلکیاں موجود ہیں۔ بعینہٖ یہ اطلاع بھی حقائق سے سروکار نہیں رکھتی کہ ۱۹۳۶ء کے بعد تخلیق ہونے والی منظومات علامت پسندی کے میلان اور ابہام کے رجحان سے مملو ہیں۔ در حقیقت میراجی کے ہاں علامت کے استعمال کی باقاعدہ ابتداء ۱۹۴۰ء سے ہوتی ہے۔ قبل ازیں ان کی نظموں میں استعارے کی کار فرمائی کا دور دورا زیادہ ہے اور علامت کا عمل دخل محدود ہے۔ علاوہ ازیں یہ نہیں ہے کہ ۱۹۴۰ء کے بعد کی تمام نظمیں علامت نگاری کی ڈگر سے ادھر ادھر نہیں ہوتیں اور اس عہد کی ساری نظمیں بالخصوص آزاد نظمیں مکمل طور پر ابہام سے مخصوص ہیں۔ میراجی کی غیر جنسی نظم "کلرک کا نغمہ محبت" ۱۹۴۱ء میں تخلیق ہوئی۔ اسی طرح "حرامی" ۱۹۴۲ء کی پیداوار ہے۔ یہ نظمیں ابہام سے معریٰ ہیں۔ ان تمام تشریحات و توجیہات اور شواہد و آثار کے پیش نظر میراجی کی نظموں میں فنی و موضوعی تقاضوں کے زیر اثر وارد ہونے والے ابہام کی کار سازی کو بالعموم فرانسیسی زوال پسند علامت نگار شاعروں اور بالخصوص میلارمے کے اثرات کا حامل نہیں ٹھہرایا جا سکتا۔ وزیر آغا نے ملارمے اور میراجی ہر دو کی شاعری میں ابہام کی ماہیت و نوعیت کی مختلف سطحوں کے ایک جامع اور سیر حاصل تجزیے سے یہ ثابت کیا ہے کہ مشرق و مغرب کے ان دونوں شعراء کے ابہام مختلف منہاج پر مبنی ہیں۔ اس ضمن میں "نظم جدید کی کروٹیں" سے حسب ذیل اقتباس پیش کیا جاتا ہے۔

"یہ بات عام طور سے کہی جاتی ہے کہ میراجی کی نظموں کا ابہام ملارمے کے ابہام سے ایک شدید مماثلت رکھتا ہے۔ میراجی نظم کا ایک زیرک طالب علم تھا اور اس نے مشرق و مغرب کے بہت سے شعراء کا کلام پڑھا تھا اور ان میں سے بیشتر سے متاثر بھی ہوا تھا۔ ظاہر ہے کہ وہ ملارمے سے بھی متاثر ہوا ہو گا لیکن میراجی کے ابہام کو ملارمے کے ابہام یا طریق کار سے کوئی نسبت نہیں۔ اول تو یہی بات قابل غور ہے کہ ملارمے کا کلام بے حد پیچیدہ اور گنجلک ہے اور آخر میں تو ناقابل فہم ہو گیا ہے جب کہ میراجی کے ہاں ابہام محض نئی علامتوں کے استعمال کی حد تک ہے۔ اگر ان علامتوں کو سمجھ لیا جائے اور اس پس منظر کا بھی احاطہ کر لیا جائے جو میراجی کا ہے تو یہ نظمیں بڑی حد تک واضح ہو جاتی ہیں۔ اس کے باوجود جہاں کہیں ابہام باقی رہتا ہے ابلاغ کا ابہام ہے تاثر کا نہیں۔ دوسری بات یہ ہے کہ ملارمے زبان کے قواعد سے بے نیاز تھا اور وہ بالعموم الفاظ کو اس طرح استعمال کرتا تھا کہ ان کے معانی تبدیل ہو جاتے تھے جب کہ میراجی کے ہاں یہ بغاوت اور انحراف موجود نہیں۔ تیسری بات یہ ہے کہ شعر کو اس کی خالص صورت میں پیش کرنے کی دھن میں ملارمے نے موضوع سے بے اعتنائی کی روش کو اختیار کیا تھا جب کہ میراجی کی نظموں میں بالعموم اور گیتوں میں بالخصوص موضوع کے وجود کے ضمن میں کسی قسم کے شک و شبہ کی گنجائش نہیں۔" (۱۵۳)

لطف کی بات یہ ہے کہ خود ضمیر علی نے بعد ازاں اس امر کو تسلیم کیا ہے کہ میراجی کی نظموں میں پائے جانے والے ابہام کا ملارمے کی شاعری کے ابہام سے موضوعی و فنی لحاظ سے کسی نوع کا کوئی تطابق نہیں ہے۔ ان کے الفاظ ہیں کہ۔

"میراجی کا ابہام فنی اور مابعد الطبیعیاتی ضرورت سے پیدا نہیں ہوتا بلکہ سماج کے خوف سے پیدا ہوتا ہے۔ اس نظم (کلرک کا نغمۂ محبت) کا موضوع چونکہ جنسی نہیں ہے اس لئے ابہام بھی غائب ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس نے اپنی انہی نظموں میں ابہام برتا ہے جو جنسی الجھنوں سے پیدا ہوئی ہے (ہیں) اس لحاظ سے دیکھا جائے تو میراجی کا ابہام ملارمے اور والیری کے ابہام سے بالکل مختلف ہے۔" (۱۵۴)

ان تفاصیل کی روشنی میں یہ آشکار ہو جاتا ہے کہ میراجی نے ملارمے کی شاعری سے اثر قبول کر کے اپنی نظموں میں ابہام کا ارادتاً اہتمام نہیں کیا۔ اگر میراجی ملارمے کو پسند کرتے تے یا اس کی شاعری کو تحسین کی نگاہ سے دیکھتے تھے تو ضروری نہیں ہے کہ اس کا لازمی نتیجہ ابہام کی کارفرمائی کے طور پر ہی ظاہر ہوا ہو۔ اگر بالفرض محال یہ حقیقت ہے کہ میراجی نے ملارمے کی شاعری سے اخذ و استفادہ کیا ہے تو بھی یہ امر واقعہ اپنی جگہ قائم و دائم رہتا ہے کہ آدمی انہی تاثرات کو قبول کرتا ہے جن کے لئے اس کی طبع رسا میں پہلے سے فضا ساز گار و ہموار ہو اور وہ ان تاثرات و موثرات کو نہ صرف ہم اپنے مزاج سے ہم آہنگ پاتا ہو بلکہ انہیں اپنے مزاج کا ایک قدرتی و فطری جزو بنا لینے کی اہلیت و صلاحیت بھی رکھتا ہو۔ ویسے بھی میراجی کے ابہام کی نوعیت نیم واضح اور نیم غیر واضح قسم کی ہے۔ ان کا ابہام ترسیل معانی اور اخفائے معانی کے بین بین رہتا ہے میراجی نے شاید ہی کبھی ملارمے کے مانند اپنی آزاد نظموں میں PUNCTUATION کو بر طرف کر کے یا اک طرف کر کے مطالب کے ابہام کے پہلو بہ پہلو الفاظ کے ابہام کا اہتمام کیا ہو اور نظم کو اس قدر پیچیدہ اور گنجلک بنا دیا ہو کہ اس کی گرہ کشائی ناممکنات کی حدوں میں داخل ہو گئی ہو۔ لہٰذا یہ کہنا غلط ہے کہ میراجی نے صرف اور صرف ملارمے کی آزاد نظموں سے کسب فن کرتے ہوئے اپنی آزاد نظموں میں ابہام کو عام کیا۔ درحقیقت میراجی کے ابہام میں دیگر محرکات کے علاوہ خود ان کی شخصیت بھی ایک بہت بڑی محرک تھی۔ ان کا ابہام ان کی شخصیت سے پھوٹتا ہے جس کی طرف بالواسطہ طور پر اشارہ کرتے ہوئے ڈاکٹر انیس ناگی لکھتے ہیں کہ۔

"میراجی کی آزاد نظموں میں مبینہ ابہام کی ایک وجہ تخیل کے تلازماتی عمل کے ذریعے نظموں کی تشکیل کی ہے۔ میراجی کی مے نوشی کی کثرت نے یقینی طور پر اس میں اختلال حواس کی کیفیت پیدا کی تھی، وہ تحت الشعور یا غیر شعور میں موجود تاثرات اور بظاہر غیر مربوط احساسات سے اپنی نظمیں تعمیر کرتا تھا۔ اس کے عمل کے نتیجے کے طور پر میراجی کی آزاد نظمون میں غیر مانوس تمثالیں، ذہن کا تلازماتی عمل اور بے حد داخلی استعارے اس کے عہد کے قارئین کے لئے، جن کی تربیت کلاسیکی شاعری کے زیر اثر ہوئی تھی، ایک معمے سے کم نہیں تھے۔ چنانچہ اس عہد کا قاری یا نقاد جو شاعری سے فوری افہام کا متقاضی تھا اس کے لئے میراجی کی شاعری ایک گورکھ دھندے سے کم نہیں تھی۔ دراصل میراجی اردو میں ایک اسلوب شعر ایجاد کر رہا تھا جس سے اس کے عہد کو واقفیت نہیں تھی۔" (۱۵۵)

اس اقتباس میں میراجی کے ابہام کو اس طور پر ان کی شخصیت کی پیداوار قرار دیا گیا ہے کہ میراجی کثرت سے شراب پیتے تھے جس کے باعث ان کے ہاں اختلال حواس کی کیفیت پیدا ہو گئی تھی۔ اس کے نتیجے میں غیر مربوط احساسات و غیر مانوس تمثالیں وجود میں آتی تھیں جن کو میراجی کے ذہن کا تلازماتی عمل ایک ربط دینے کی سعی کرتا تھا۔ یہ تلازماتی عمل یقیناً آزاد تلازمۂ خیال ہی تھا۔ میراجی کی آزاد نظموں اور شاعری میں آزاد تلازمۂ خیال کے عمل کے تحت ابہام کا ذکر قبل ازیں بالترتیب سید ممتاز حسین اور وقار عظیم کے پیش کردہ اقتباسات میں بھی آ چکا ہے تاہم وزیر آغا میراجی کی شاعری میں آزاد تلازمہ خیال کی اثر پزیری کی نفی کرتے ہوئے "اردو شاعری کا مزاج" میں لکھتے ہیں کہ۔

> "میراجی نے خارجی مظاہر سے اپنا تعلق شروع سے آخر تک قائم رکھا ہے۔ وہ نہ صرف جسمانی طور پر متحرک رہا ہے اور بقول خود اس کا "جسمانی اور روحانی سفر شمال سے جنوب کی طرف تھا" بلکہ اس نے "زندگی" کے بہت قریب آ کر خود تجربات بھی حاصل کئے ہیں۔ یہ تجربات گھناؤنے اور مکروہ بھی ہیں اور اعلیٰ و ارفع بھی! تاہم ان سے یہ بات ضرور ثابت ہوتی ہے کہ میراجی کی نظم میں خارجی زندگی اور داخلی زندگی کا تصادم ابھرا ہے نہ کہ محض آزاد تلازمہ خیال کا رجحان جو اس سے منسوب کر دیا گیا ہے۔" (۱۵۶)

بہرنوع میراجی کی آزاد نظموں میں ابہام کے جو جو بھی محرکات ہیں اور وہ جن جن ذرائع سے پیدا ہوا ان میں ان کی شخصیت کا کس قدر عمل دخل تھا اور انہوں نے مغربی شعراء کے اثرات کہاں تک قبول کئے یا نہیں کئے یہ سب سوال اپنی اپنی جگہ پر نہایت اہم ہیں اور ان کے جوابات بھی ایک خاص وزن رکھتے ہیں لیکن یہ حقیقت روز روشن کی طرح عیاں ہے کہ میراجی کی نظموں میں ابہام ایک ممتاز خصوصیت کا مقام رکھتا ہے اور وہ اپنے اس ابہام پر نادم یا پشیماں بھی نہیں ہیں تاہم یہ بھی واقعہ ہے کہ کوئی بھی شاعر اپنی شاعری میں ابہام کی کثرت کو پسند نہیں کرتا وہ اس رویے کو ایک خاص حد تک ہی رہنے دینا چاہتا ہے۔ اس لئے کہ اس طرح اس کی شاعری عدم مقبولیت کا شکار ہوتی ہے اور اس پر شہرت کے منفی اثرات مرتب ہوتے ہیں۔ ہر شاعر زیادہ سے زیادہ پذیرائی کا آرزو مند ہوتا ہے کیونکہ تخلیقی عمل فی نفسہٖ معروضیت سے ہم رشتہ ہونے کی سعی کرتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ شاعری میں ابہام فن و موضوع کی ضرورتوں کے تحت در آئے تو اور بات ہے لیکن شاعر اسے عمداً" اور ارادتاً" اپنی شاعری میں پیدا کر کے خوش نہیں ہوتا۔ ویسے بھی ابہام مافیہ سے زیادہ اسلوب سے وابستہ و پیوستہ ہوتا ہے۔ تاریخ ادب میں جب بھی اور جو بھی کوئی نیا تخلیقی دور ابھرتا ہے تو کئی ایک لسانی و ادبی معیارات کی اکھاڑ پچھاڑ ایک ضروری لازمے کے طور پر سامنے آتی ہے۔ شکست و ریخت کا یہ سلسلہ اس وقت تک جاری و ساری رہتا ہے جب تک نیا شعری اسلوب استحکام سے ہمکنار نہیں ہو جاتا۔ لہٰذا پرانے اسلوب کے انہدام اور نئے اسلوب کی تشکیل کے اس عبوری دور میں مجدد سے مجدد شاعر کی بھی یہ کاوش و کوشش ہوتی ہے کہ وہ ابہام کے ساتھ ساتھ وضاحت و صراحت کے دامن کو بھی مکمل طور پر ہاتھ سے چھوٹنے نہ دے۔ میراجی بھی اس نکتے سے بخوبی واقف تھے اور انہوں نے بھی خود کو محض ابہام تک محدود نہیں رکھا بلکہ وضاحتی اسلوب نگارش کو بھی اپنی شاعری میں موضوع و فن کے اقتضاء کے مطابق پوری پوری جگہ دینے کی سعی کی۔ اسی لئے وہ "میراجی کی نظمیں" کے دیباچے میں یہ وضاحت کرنی نہیں بھولتے کہ۔

> "بہت سے لوگ یہ سمجھتے ہیں کہ میں صرف مبہم بات کہنے کا عادی ہوں لیکن ذرا سا تفکر انہیں سمجھا سکتا ہے کہ بہت سی اور باتوں کی طرح ابہام بھی ایک اضافی تصور ہے اور پھر زندگی بھی تو ایک دھندلکا ہے۔ ایک بھول بھلیاں ایک پہیلی۔ اسے ہم بوجھ نہ سکے تو ہم زندہ نہیں مردہ ہیں۔ مختلف انسانوں میں بصیرت کے مختلف درجے ہیں اور بصارت کے مختلف طریقے انہیں حاصل ہیں۔ ان سے کام لینا ہی زندگی کا نام ہے۔" (۱۵۷)

اس طرح میراجی اپنی نظموں پر عائد ابہام کے الزام کے دفاع سے بھی غافل نہیں ہیں اور ایک طرح سے اپنی نظموں پر ابہام کے اتہام کی تردید کرتے ہیں تاہم وہ اس کے لئے کسی قسم کے تفصیلی نوعیت کے دلائل و براہین کو پیش نہیں کرتے اور اس دلیل کو کافی سمجھتے ہیں کہ ابہام ایک اضافی تصور ہے جس کا رشتہ ذہنی استعداد اور قوت افہام سے منسلک ہے۔ اولاً" ابہام کا شد و مد سے اقرار اور اس کی شعری و تخلیقی افادیت پر زور دینا اور بعد میں اسے اضافی قرار دے دینا ابہام کے بارے میں ان کے خیالات کے تضاد کو ظاہر کرتا ہے۔ اس سے تو یوں لگتا ہے کہ خود میراجی کا ذہن بھی ابہام کے بارے میں کچھ زیادہ صاف اور واضح نہیں تھا جیسا کہ ان کے معاصر ناقدین و قارئین کا نہیں تھا۔ ان میں سے بعض نے تو محض میراجی کی آزاد نظم گوئی ہی کو ابہام کی بنیاد قرار دے رکھا تھا ڈاکٹر انیس ناگی اس ضمن میں لکھتے ہیں کہ۔

> "میراجی کی شاعری پر ابہام کا اعتراض اس کی آزاد نظموں کے حوالے سے کیا جاتا ہے، کسی نقاد نے اس کی نظموں میں سے مبینہ ابہام کے بارے میں غور نہیں کیا اور نہ ہی تفتیش کی ہے کہ ان میں واقعی ابہام ہے یا محض آزاد نظم کی ہیئت نے اس عہد کے شعری اور ادبی ذوق کو مضطرب کیا تھا۔" (۱۵۸)

یہ تو نہیں کہا جا سکتا کہ کسی نقاد نے سرے سے میراجی کے ابہام پر غور ہی نہیں کیا البتہ یہ درست ہے کہ جس طرح میراجی کے فکر و فن کے دو ممتاز ترین خصائص جنس اور ابہام ہیں اسی طرح شعری ہیئتوں میں آزاد نظم کی ہیئت کا استعمال ان کی تخلیقی خصوصیات کا تیسرا وصف وصوف ہے۔ بعینہٖ جس طرح میراجی کی نظموں میں جنس اور ابہام کا چولی دامن کا ساتھ ہے بالکل اسی طرح ابہام اور آزاد نظم ایک دوسرے سے لازم و ملزوم تصور کئے جاتے ہیں۔ یوں جنس، ابہام اور آزاد نظم کی ہیئت ہی ایسے تین ستون ہیں جن پر میراجی کی شاعری کا محل قائم ہے۔ یہ نہیں ہے کہ ان کی نظموں میں ان کے علاوہ اور کئی طرح کی خصوصیات نہیں پائی جاتیں۔ ایسا ہرگز نہیں ہے۔ لیکن اس کی حیثیت ذیلی اور فروعی ہے۔ آزاد نظم کی ہیئت کا استعمال تو خاص طور پر میراجی کی انفرادیت کا امتیازی نشان ہے بلکہ میراجی کے زمانے میں تو ان کی آزاد نظمیں ان کی ادبی بدنامی کا سبب تھیں۔ آزاد ہیئت ہی میں میراجی کی طبیعت کا حقیقی و اصلی رنگ کھلتا ہے اور ان کی جودت فکر کے جوہر کھلتے ہیں۔ میراجی نے پابند نظمیں بھی کہی ہیں۔ وہ بھی بڑی کامیاب ہیں۔ ان پابند نظموں میں انہوں نے حسب ضرورت ابہام سے بھی اور

وضاحت سے بھی کام لیا ہے بلکہ پابند نظموں میں وضاحتی طریق کار کو ترجیح حاصل ہے۔ ایسے ہی جس طرح آزاد نظموں میں ابہام کو قابل لحاظ تقدم و برتری حاصل ہے۔ تاہم پابند نظموں میں صراحتی پیرایۂ اظہار بھی سپاٹ نہیں ہے۔ میراجی نے وضاحت کو بھی تشبیہ و استعارہ کی زیبائی اور اشارت و تمثال کی رعنائی سے لطافت و دل آویزی عطا کی ہے۔ یوں یہ وضاحتی رنگ بھی جاذب نظر اور پر کشش صورت میں ابھر کر سامنے آتا ہے۔ اس رنگ میں میراجی کی ایمیجری جو میراجی کے اسلوب کی نہایت موثر اور کشش انگیز خوبی ہے' دلکشی کا اس قدر وافر اور نظارہ آفرین سامان فراہم کر دیتی ہے کہ "کرشمہ دامن دل می کشد کہ جا ایں جاست" کی سی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔ بایں ہمہ میراجی کے کلام کا نمائندہ رنگ اور ان کے اسلوب کی منفرد شناخت کا معتبر ترین حوالہ ان کی آزاد نظم ہے' جس کی پرستاری کا ان پر باقاعدہ "الزام" ہے۔ "میراجی کی نظمیں" کے دیباچہ میں میراجی اس "الزام" کی وضاحت اس طرح کرتے ہیں۔

"بہت سے لوگ مجھے صرف اردو کی آزاد نظم کا پرستار سمجھتے ہیں۔ مگر آزاد نظم کو میں موضوع یا فنی ضروریات ہی کے لحاظ سے جائز سمجھتا ہوں۔ اس مجموعے کی پابند اور آزاد نظموں کا تنوع اس کی دلیل ہے۔" (۱۵۹)

میراجی کے زمانے تک نظم میں تشکیل معنی اور تعمیر نظم کا عمل پوری طرح یک جان و دو قالب نہیں بنتے تھے۔ نظم کی بنت کا غیر متحرک طریق کار معنوی تسلسل کو جامد انداز میں آگے بڑھاتا تھا۔ میراجی نے آزاد نظم میں اس دوئی کو اکائی کی صورت تفویض کی۔ انہوں نے بیان کے فطری بہاؤ' تلازمۂ خیال اور تخیلی کڑیوں کے ارتباط کے ذریعے اپنے جذبات و احساسات اور اپنے تاثرات و تجربات کے مختلف اور منتشر اجزاء کی شیرازہ بندی کی۔ اس سلسلے میں میراجی نے ایک کاری گر کی سی ہنر مندی دکھائی اور معنی و مطالب کے لحاظ سے مصرعوں کو چھوٹی بڑی صورتوں میں تقسیم کیا۔ انہوں نے کسی مصرعے کو وہیں توڑا جہاں اس کا ٹوٹنا ضروری تھا۔ ایسا نہیں کیا کہ مصرعہ شاعر کے عجز بیان کے باعث آگے نہیں بڑھ رہا' لہٰذا اسے توڑ دیا۔ یا خیال و معنی کا کوئی سلسلہ مکمل ہو گیا ہے لیکن آہنگ نہیں رک رہا لہٰذا مصرعے کو آگے بڑھنے کی کھلی اجازت دے دی اور وہ غیر ضروری اور غیر فطری طور پر طویل ہو گیا۔ میراجی کی آزاد نظموں کے زیادہ تر مصرعے ایک دوسرے سے متصل اور باہم دگر مدغم ہوتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی نظم میں کوئی مصرعہ بحیثیت مصرعہ مکمل اکائی نہیں ہوتا بلکہ پوری نظم ایک اکائی ہوتی ہے۔ یوں نظم کا فنی سٹرکچر اور معنوی سٹرکچر آپس میں مدغم ہو کر آزاد نظم کی کلیت کے طور پر نمودار ہوتے ہیں۔ اس جدت کے باوجود میراجی نے روایت سے کنارہ کشی اختیار نہیں کی۔ اپنی نظم میں روایت کے عناصر کو ان کے جائز مقام پر پوری کشادہ دلی سے جگہ دی۔ یہاں تک کہ ان کی تمام اردو آزاد نظموں کی بنیاد روایتی عروض پر ہے۔ مصرعوں میں ارکان کی کمی بیشی تو خیر آزاد نظم کی ہیئت کا لازمہ ہے جسے اختیار کئے بغیر کوئی چارہ ہی نہیں ہے' تاہم اس کے علاوہ انہوں نے عروض کے بنیادی اصولوں سے کوئی بڑا انحراف نہیں کیا اور ہمیشہ ارکان کے استعمال کے سلسلے میں عروض کی روایت کا احترام اور پاس کیا۔ تاہم ان ارکان کی ترکیب بندی سے جس نئے شعری قالب کی تشکیل ہوئی وہ اردو شاعری کے گذشتہ و موجودہ قالبوں سے قطعی جداگانہ اور منفرد تھا۔ یوں میراجی نے روایت سے انحراف کرتے ہوئے بھی روایت کے تسلسل کو برقرار رکھا۔ شروع شروع میں تو میراجی کی آزاد نظم پر روایت کے اثرات زیادہ معلوم ہوتے ہیں۔ ۱۹۴۰ء تک لکھی جانے والی آزاد نظموں میں یک رنگی اور ست رفتاری صاف نمایاں ہے۔ یہ نہ ہی پیچیدہ ہیں نہ ہی مبہم۔ آہنگ کا بہاؤ سیدھا سادا اور مفہوم کا رچاؤ واضح واضح ہے۔ مصرعے RUN ON LINE کے برعکس تکلمہ (END STOPPING) کا تصور پیش کرتے ہیں۔ مصرعوں کے ارکان میں کمی بیشی بھی کچھ زیادہ نہیں ہے۔ قوافی کے استعمال کا رجحان بھی ملتا ہے اور مصرعوں کی تکرار کا میلان بھی پایا جاتا ہے۔ نغمگی اور صوتی خوش آہنگی کے التزام کو خاص طور پر ملحوظ رکھنے کی سعی ملتی ہے۔ بعض بعض نظموں کے بعض بعض مقامات پر تو بالکل گیت جیسی کیفیت پیدا ہو گئی ہے۔ مختصر طور پر یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ ۱۹۴۰ء تک کی آزاد نظمیں پابند نظموں کا پرتو لئے ہوئے ہیں۔ روائتی نظم کی تکنیک روایت سے انحراف کے باوجود ان کی آزاد اور جدید نظموں پر اپنے اثرات کا پتہ دیتی ہے۔ "دکھ دل کا دارو" جیسی محض چند ایک مستثنیات سے قطع نظر اس عہد کی آزاد نظم کا غالب رنگ روایت کے کتنا قریب ہے اس کا اندازہ چند ایک درج ذیل مثالوں سے بخوبی ہو سکتا ہے۔

تیرے پیراہن مجھے
یاد آتے ہیں بہت'
آسماں بھی صاف ہے
اور ستارے اور چاند
بے خود و سرمست ہیں'
تازگی
ہے عیاں
ذرے ذرے سے زمیں کے' آہ لیکن بے بسی'

اور تنہائی مری

(سرگوشیاں، ۱۹۳۵ء)

نرم بہاؤ تند اور تیز
پیارے گھاؤ جنوں انگیز،
میٹھا میٹھا درد مرے دل میں جاگا!
جیون کی ندی رک جائے،
رک جائے تو رک جائے،
رک جائے تو رک جائے،
صرف مرے احساس کی ناؤ چلتی جائے، نرم اور تیز

(کیف حیات، ۱۹۳۵ء)

دیکھ انسانوں کی طاقت کا ظہور،
اک ستون آہنیں ہمدم ہے میرا، اور میں
روزنِ دیوار سے
دیکھتا ہوں کوچہ و بازار میں،
آرہے ہیں، جارہے ہیں لوگ ہر سو گرم رو۔

(بلندیاں، ۱۹۳۶ء)

زرد چہرہ شمع کا ہے اور دھندلی روشنی
راہ میں پھیلی ہوئی،
اک ستون آہنیں کے ساتھ استادہ ہوں میں،
اور ہے میری نظر
ایک مرکز پر جمی،
آہ! اک جھونکا صبا کا آگیا
باغ سے پھولوں کی خوشبو اپنے دامن میں لئے

(محبت، ۱۹۳۷ء)

سکھا نغمہ محبت کا، مجھے محسوس کرنے دو
جوانی کو
ہے نغمہ جس میں خوابیدہ انہیں تاروں کی حرکت سے
میں لے آؤں گا ہستی کو مجسّم شکل کی صورت
انہیں تاروں کو خوابوں سے جگانے دے مجھے اے رات کے ساقی!

(سنگ آستاں، ۱۹۳۹ء)

۱۹۴۱ء میں میراجی کی آزاد نظم تکنیکی تغیر کی انفرادی جہت کی طرف مڑتی ہوئی معلوم دیتی ہے۔ پابند نظم کے کلاسیکی اثرات مدھم پڑھنے لگتے ہیں اور آزاد نظم کے حقیقی خدوخال نمایاں ہونا شروع ہو جاتے ہیں۔ اس طرح میراجی کی آزاد نظم نگاری کا فن آزادانہ خود انحصاری کا یقین پیدا کرنے لگتا ہے۔ جہاں کہیں اکا دکا نظم میں پابند نظم کی تکنیک سے استفادہ بھی کیا گیا ہے وہاں بھی مصرعوں کی تعمیر اور معنی کی تشکیل کے سلسلے میں آہنگ و رنگ کی کیفیت جدید طرز کا صاف پتہ دیتی ہے۔ اور قاری ۱۹۴۱ء سے پیشتر کی نظموں کے مقابلے میں ایک واضح تبدیلی اور نمایاں فرق کی حامل تخلیقی فضا کا احساس کرتا ہے۔ مثلاً "نظم "دھوبی گھاٹ" سے حسب ذیل اقتباس اس طرح ہے۔

کیوں صبح شب عیش کا جھونکا
بن کر
رخسار کی بے نام اذیت
سہلاتا ہے مجھ کو؟
کیوں خواب فسوں گر کی قبا چاک نہیں ہے؟

کیوں صبح شب عیش کا جھونکا
بن کر
رخسار کی بے نام اذیت
سہلاتا ہے مجھ کو؟
کیوں خواب فسوں گر کی قبا چاک نہیں ہے؟
کیوں گیسوئے پیچیدہ و رقصاں
نمناک نہیں ہے
اشک دل خوں سے؟
کیوں لمس کی حسرت کے جنوں سے
ملتی نہیں مجھ کو
بے قید رہائی

اسی طرح ۱۹۴۱ء ہی کی تخلیق ایک اور نظم "عکس کی حرکت" ہے جس پر روایتی پابند نظم کے رنگ و آہنگ کی چھاپ موجود ہے۔ اس نظم کے پہلے دو مصرعے حسب ذیل ہیں۔

کچھ رنگ کا نور' کچھ آوازیں' کچھ سائے' ــــــــــ دھندلکے کا پردا'
ــــــــــ اور مجھ کو جھجک ہے' کیسے کہوں' سننے والے جھلائیں گے'

جیسا کہ نظم کے ان اولین دو مصرعوں سے ظاہر ہے یہ باہمی اعتبار سے ہم وزن ہیں۔ یہی دونوں مصرعے اس نظم کے طویل ترین مصرعے ہیں۔ نظم میں مصرعۂ ثانی کو بعینہٖ اس کی اپنی ابتدائی شکل میں متعدد مرتبہ دہرایا گیا ہے۔ جبکہ مصرعۂ اولیٰ میں تکرار کا یہی عمل چند ایک لفظوں کے تغیر و تبدل کے ساتھ رونما ہوتا ہے۔ نظم میں ہر جگہ مذکورہ طویل مصرعوں سے نسبتاً کم طوالت کے حامل مصرعوں کے بعد پھر انہی ابتدائی مصرعوں جیسی طوالت پر مبنی مصرعوں کا التزام و اہتمام کیا گیا ہے۔ علاوہ ازیں کتنے ہی یکساں وزن کے حامل اور باہم بامقفیٰ مصرعے اوپر نیچے آتے چلے جاتے ہیں۔ ایسے مصرعے جن کا وزن یکساں نہیں بھی ہے ان میں بھی قافیے کی پابندی موجود ہے۔ روایتی اور پابند نظم کی ان جملہ خصوصیات کے باوصف نظم کا حاوی آہنگ اور اسلوبیاتی نہج ان نظموں سے مختلف ہے جن کی اوپر مثالیں پیش کی گئی ہیں۔ نظم کی بنت میں معروض و موضوع کی ہم آہنگی کا بدرجہ اتم خیال رکھا گیا ہے۔ آہنگ کا فطری بہاؤ اور تخیل کا قدرتی دباؤ نظم کی حرکت و حرارت اور مصرعوں کے مدوجزر کو فنی انفرادیت سے ہمکنار کرتا ہے۔ ۱۹۴۱ء کے بعد کی آزاد نظموں میں پابند نظموں کے اثرات رفتہ رفتہ اور بھی کم ہوتے جاتے ہیں۔ اور اس کے ساتھ ہی بالخصوص آزاد نظم میں آہنگ کی سبک خرامی پیچیدگی کی طرف مائل ہونے لگتی ہے۔ تاہم اس سے میراجی کی آزاد نظم اپنی معاصر آزاد نظم سے قطعی مختلف شکل و شبہات کے باعث صاف طور پر الگ پہچانی جا سکتی ہے۔ اس میں تنوع' ندرت' جدت اور انفرادیت کے چند در چند آثار بغیر کسی تردد کے اپنا آپ ظاہر کرتے ہوئے ملتے ہیں۔ مختصر اور طویل مصرعے خیال کی اثر پزیری کی ہمرکابی میں متشکل ہوتے ہیں۔ ان کے ارتباط کا عمل اس قدر غیر منقسم ہے کہ خیال کی رفتار کے ساتھ ایک دوسرے میں پیوست ہوتے چلے جاتے ہیں اور ناقابل انقطاع تسلسل فراہم کرتے ہیں۔ میراجی کی نظموں کے ایسے مصرعے اسرائی کے آہنگ کے تحت اپنی تکمیل کرتے ہیں جو بالخصوص مغربی آزاد نظم کی ایک ممتاز اور مرکزی خصوصیت ہے۔ یہ صورت واقعہ میراجی کی آزاد نظم کو مغربی آزاد نظم کے بہت قریب کر دیتی ہے۔ آزاد نظم کی اس فنی نقش گری میں میراجی نے مغربی آزاد نظم نگاروں سے کس قدر اخذ و اکتساب کیا ہے اور کس قدر محض اپنی خداداد ذہانت اور فعال قدرتی صلاحیتوں سے کام لیا ہے' یہ ایک لاینحل مسئلہ ہے۔ تاہم ڈاکٹر انیس ناگی کا کہنا ہے کہ:

"مشرق و مغرب کے نغمے' کے مطالعے سے یوں لگتا ہے کہ میراجی کے پیش نظر بیسویں صدی کی پہلی اور دوسری دہائی کے شعراء (ایذرا پاؤنڈ' ہیوم' ایلیٹ) وغیرہ کی نظمیں نہیں تھیں اور نہ ہی اس سے متعلق وہ تنقیدی مضامین جن میں آزاد نظم' تمثال نگاری وغیرہ کے مباحث کیے گئے تھے اس کے مطالعے میں آئے تھے۔ تاہم آزاد نظم لکھتے ہوئے میراجی کے سامنے والٹ وٹمین اور ملارمے کی نظمیں ضرور تھیں۔ اگر آزاد نظم کے مختلف نمونے میراجی کے سامنے نہ بھی ہوتے تو میراجی کی متخیلہ اتنی متحرک تھی کہ وہ نئے شاعرانہ پیکر وضع کر سکتی تھی۔ اس عہد کے جدید شعراء میں میراجی اور راشد صرف دو شاعر ہیں جنہوں نے بڑے التزام کے ساتھ آزاد نظم کو اظہار کا ذریعہ بنایا تھا' اس صف میں تصدق حسین خالد کو بھی شامل کیا جا سکتا ہے۔ اس کے شعری مجموعہ "سرود نو" کی اہمیت صرف تاریخی ہے۔ یہ ایک بدلتے ہوئے عہد میں نئے شعری اسالیب کو اپنانے کی ایک کوشش ہے۔" (۴۰)

اس اقتباس میں تین باتیں قابل توجہ ہیں۔ اولاً" بیسویں صدی کی اولین دو دہائیوں کے مغربی شعراء کی آزاد نظموں اور ان سے متعلق

تنقیدی مضامین سے میراجی کی ناواقفیت ثانیاً "میراجی کی زبردست قوت متخیلہ کی فعالیت اور ثالثاً "میراجی کے دو اہم اردو آزاد نظم نگار۔ جہاں تک اس امر کا تعلق ہے کہ میراجی ایذرا پاؤنڈ' ہیوم اور ایلیٹ وغیرہ کی آزاد نظموں اور ان سے متعلق انتقادی معلومات سے آگاہ نہ تھے' یہ کوئی حتمی بات نہیں ہے اگر میراجی نے والٹ وٹمین' ملارمے اور بودلیئر وغیرہ کی آزاد نظموں کا مطالعہ کر رکھا تھا تو اپنے زمانے کے ان اہم ترین شاعروں کی طرف سے غفلت برتنا بظاہر کوئی معنی نہیں رکھتا۔ میراجی اگر آزاد نظم کے لئے بدنام تھے اور تمام تر مخالفتوں کے باوجود آزاد نظم کو سینے سے لگائے ہوئے تھے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ وہ اپنی شعری شناخت کے اس جدید ترین نقش کے معنوی امکانات پر ایمان کی حد تک یقین رکھتے تھے۔ اور اس یقین کو پختہ کرنے کے لئے یقیناً "اس ہیئت کے تدریجی ارتقاء' اس کی ناکامیوں اور کامیابیوں نیز اس وقت تک مغربی ادب میں اس کی صورت حال اور درجہ و مقام کی جملہ صورتوں اور کیفیتوں کے جائزہ کا نچوڑ ان کے پیش نگاہ ہو گا۔ میراجی بلاشبہ ہوا میں تیر چھوڑنے والے آدمی نہ تھے اور پھر میراجی کی نظموں کی کنسٹرکشن بتاتی ہے کہ وہ مذکورہ بالا شعراء کی آزاد نظموں کے پیٹرن سے اچھی طرح آگاہ تھے۔ خود ڈاکٹر انیس ناگی بھی اس بارے میں منزل یقین پر نہیں ہیں۔ "یوں لگتا ہے" کے الفاظ کسی حتمی اطلاع پر دلالت نہیں کرتے۔ محض "اندازے" کو ظاہر کرتے ہیں۔ اور اندازہ تو پھر اندازہ ہی ہوتا ہے۔ غلط بھی ہو سکتا ہے اور درست بھی۔ البتہ دوسری بات جس میں میراجی کی متحرک متخیلہ کو خراج تحسین پیش کیا گیا ہے' بہت حد تک درست ہے۔ اس بات سے میراجی کی عظمت میں پہلی صورت حال کے مقابلے میں مزید اضافہ ہو جاتا ہے۔ کسی نقش کو سامنے رکھ کر نقوش سازی و نقوش آرائی کرنا اور بات ہے اور کسی معیار کے سامنے نہ ہوتے ہوئے بھی ایک معیار کو سامنے لے آنا اور بات ہے۔ پہلی صورت میں بڑائی کا کوئی خاص پہلو نہیں ہے جبکہ دوسری صورت میں کمال کا بے مثال پہلو نکلتا ہے اور میراجی واقعی ایسی ہی مثالی قوت متخیلہ کے مالک تھے۔ اس کی تائید میراجی کی عملی تنقید کے نمونوں سے بھی ہوتی ہے۔ انگریزی میں عملی تنقید کے بانی ڈاکٹر رچرڈز ہیں۔ میراجی ان سے قطعی واقف نہ تھے لیکن میراجی کے مطالعوں میں ڈاکٹر رچرڈز کے تنقیدی اصولوں کی جھلک صاف دکھائی دیتی ہے۔ اس سلسلے کی ضروری وضاحت پر روشنی ڈالتے ہوئے جابر علی سید "تنقید اور برلزم" میں رقم طراز ہیں کہ۔

"یہ محض حسن اتفاق ہے کہ انگریزی میں عملی تنقید کے بانی ڈاکٹر رچرڈز کے دو اہم تنقیدی کارنامے ادبی تنقید کے اصول' اور عملی تنقید' بالترتیب ۱۹۲۴ء اور ۱۹۲۹ء میں شائع ہوئے اور میراجی کی عملی تنقیدیں جو عملی تنقید سے دس بارہ سال بعد معرض وجود میں آئیں غیر شعوری طور پر رچرڈز کی تنقیدی تعلیمات سے متاثر نظر آتی ہیں۔ میراجی کو ڈاکٹر رچرڈز سے واقفیت تک نہیں تھی لیکن رچرڈز کے تنقیدی دبستان کو کئی سال آگے چل کر اس کے شاگرد کلیم الدین احمد نے اردو میں رواج دیا اور عملی تنقید کے بعض قابل رشک نمونے پیش کئے۔ میراجی کو کلیم الدین احمد کا پیش رو بھی کہہ سکتے ہیں۔" (۲۱)

لہٰذا جس طرح ڈاکٹر رچرڈز کی عملی تنقید سے عدم واقفیت کے باوجود میراجی کی عملی تنقید اس سے مطابقت کے سلسلے قائم کئے ہوئے ہے' بعینہ ایذرا پاؤنڈ' ہیوم اور ایلیٹ کی آزاد نظموں اور ان سے متعلق تنقیدی مضامین سے براہ راست آگاہی نہ رکھتے ہوئے بھی میراجی کی متحرک قوت متخیلہ نے ایسی اردو آزاد نظم کی داغ بیل ڈالی جو مغربی فری ورس سے فکری و فنی مشابہت کی حامل ہے۔ یہ آزاد نظم آہنگ کی گونا گونی لئے ہوئے ہے۔ اس میں مصرعے فکری و فنی تقاضوں کے عین مطابق چھوٹے بڑے ہوتے ہیں اور ایک دوسرے میں پیوست ہو کر آگے بڑھتے ہیں۔ ربط و تسلسل کا یہ عمل اشترانی کے آہنگ کو ابھارتا ہے۔ جو آزاد نظم کا بنیادی اختصاص ہے۔ اردو آزاد نظم گو شعراء کی نظمیں اکثر و بیشتر اس خوبی سے خالی ہیں۔ راشد کے ہاں تو یہ سلسلہ سرے سے ہی نہیں اور اگر کہیں کہیں اس کی نمود ہے تو وہ نہ ہونے کے برابر ہے۔ البتہ تصدق حسین خالد کی آزاد نظموں میں مصرعوں کے باہمی ارتباط میں اس صورت کی کارفرمائی ملتی ہے' لیکن وہ بھی کچھ زیادہ ترقی یافتہ نہیں ہے۔ میراجی اس سلسلے میں ان سے کہیں آگے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ جو وحدت اور ہم آہنگی میراجی کی نظموں میں ملتی ہے وہ نہ تو تصدق حسین خالد کی آزاد نظموں میں ہے اور نہ ہی ن۔ م۔ راشد کی آزاد نظموں میں۔ جیسا کہ خود ن۔ م۔ راشد اعتراف کرتے ہیں کہ۔

"تصدق حسین خالد اور میراجی ...... دونوں نہ صرف مصرعوں کے ارکان کی مقررہ تعداد اور قافیے کی پرواہ نہیں کرتے بلکہ مصرعوں کو ایک دوسرے سے ملاتے چلے جاتے ہیں تاکہ ایک مصرعے کی معنوی تصویریں دوسرے مصرعے کی معنوی تصویروں سے مل کے گھلتی چلی جائیں اور آخر تک پہنچتے پہنچتے ایک ہم آہنگی سی محسوس ہونے لگے۔ میراجی کی نظموں کی مثال ایک کپڑے کے تھان کی ہے جس سے ڈیزائن یا دھاریوں کی رنگارنگی کے باوجود ایک ہی تاثر پیدا ہوتا ہے۔ اس کے خلاف اگر آپ نے میری نظموں کا مطالعہ کیا ہے تو آپ کو محسوس ہوا ہو گا کہ ان میں اس حد تک وحدت نہیں۔ میں بیشتر مصرعوں کو توڑ کر ان کو مترنم الفاظ سے مربوط اور ہم آہنگ کرنے کی کوشش کرتا ہوں۔" (۲۲)

قبل ازیں ڈاکٹر انیس ناگی کے اقتباس سے جو تین نکات اخذ کئے گئے تھے ان میں سے تیسرے نکتے کی وضاحت مندرجہ بالا اقتباس سے ہو جاتی ہے اور یہ ثابت ہو جاتا ہے کہ میراجی اپنے دو اہم ترین معاصرین یعنی تصدق حسین خالد اور ن۔ م۔ راشد کے مقابلے میں آزاد نظم

کے تعمیراتی اصولوں سے زیادہ اچھی طرح واقف تھے اور اپنے عہد کے دیگر آزاد نظم نگاروں کی بہ نسبت آزاد نظم کے فنی مطالبات پورا کرنے کی زیادہ اہلیت اور صلاحیت رکھتے تھے۔ ان کا شعری شعور اور ان کی فنی درک اپنا جواب آپ تھی۔ یہی سبب ہے کہ میراجی کی آزاد نظم معاصر آزاد نظم کے مقابلے میں زیادہ لچک دار ہے اور وسیع کینوس کی حامل ہے۔ میراجی نے آزاد نظم کو داخلی اعتبار سے زیادہ ہنرمندی اور خوش سلیقگی سے ترتیب دیا ہے۔ اور فنی ضوابط کے نقطۂ نظر سے میراجی کی آزاد نظموں کے مصرعے نامیاتی آہنگ سے ہم آہنگ ہیں۔ یہ آہنگ میراجی کی نظموں کو ناقابل تقسیم تسلسل کی شناخت فراہم کرتا ہے اور چھوٹے بڑے مصرعے زنجیر کی کڑیوں کی طرح ایک دوسرے سے منسلک ہے اور بٹی ہوئی رسی کے ریشوں کی طرح ایک دوسرے میں گندھے ہوئے اور آہنگ کے پیچ در پیچ زاویوں سے نکلتے ہوئے ایک مربوط کل (COMPACT WHOLE) کی صورت اختیار کرتے جاتے ہیں۔ یوں میراجی کی آزاد نظم ایک تقسیم نہ ہونے والی وحدت کی شکل میں اپنے وجود کی جامعیت کا اظہار کرتی ہے۔ آزاد نظم کا یہ نصب العین اپنی آزادہ روی کے لئے راستے کی حدبندیوں اور تعینات کی قیود سے آزاد رہتا ہے اور روایتی پابند نظم کی ضابطہ داری کو خاطر میں نہ لاتے ہوئے اس سے پورے طور پر روگردانی کے رویے کو اپنا شعار بنانے میں فخر امتیاز محسوس کرتا ہے۔ جیسا کہ ضمیر علی بھی نئی قدریں حیدر آباد (پاکستان) کے شاعر نمبر میں لکھتے ہیں کہ۔

"میراجی کی آزاد نظم کا تجربہ خاصا کامیاب تجربہ ہے۔ اس کی نظموں میں ایک ناقابل تقسیم وحدت (UNITY INDIVISIBLE) ہوتی ہے۔ ہر مصرعہ نظم کے کل (WHOLE) میں پوری طرح جذب ہو جاتا ہے۔ مصرعے ایک دوسرے میں جذب ہو جاتے ہیں۔ اور نظم بے روک بہتی رہتی ہے۔ اس کی نظمیں آزادی کے غیر محدود نصب العین کی طرف بڑھتی ہیں۔ میراجی کی نظمیں روایتی ہیئت سے مکمل انحراف کرتی ہیں۔" (۱۴۳)

آزاد نظم کی معماری کا یہ طریق کار بالکل نیا اور اچھوتا ہے۔ اس میں کسی باقاعدہ کلیہ گری یا ضابطہ بندی کو پیش نظر رکھ کر نظم کی تعمیر نہیں کی جاتی۔ ایسا کیوں ہے۔ کیا اس لئے کہ میراجی اس ہیئت سے متعلق جملہ خصوصیات و اوصاف سے واضح طور پر آگاہ نہ تھے۔ ڈاکٹر انیس ناگی کا خیال یہی ہے۔ اسی لئے وہ "میراجی ایک بھٹکا ہوا شاعر" میں لکھتے ہیں کہ۔

"دراصل میراجی نے آزاد نظم کی تصوربندی سے گریز کیا ہے کیونکہ وہ تصوراتی اور تنقیدی سطح پر اس صنف کے بارے میں خود زیادہ واضح نہیں تھا۔ لیکن لطف یہ ہے کہ آزاد نظم کے بارے میں اس تصوراتی فقدان کے باوجود میراجی نے جو دو ڈھائی سو آزاد نظمیں لکھی ہیں وہ فن اور ہیئت کے اعتبار سے اردو شاعری میں نہ صرف آزاد نظم کے تصور کو عملی سطح پر ایجاد کرتی ہیں بلکہ ہیئت کے اعتبار سے کچھ نئے تجربات کی بھی حامل ہے۔" (۱۴۴)

ہئیتی اعتبار سے نئے تجربات کی حامل میراجی کی آزاد نظم بھرپور تنوع لئے ہوئے ہے۔ وہ مصرعوں کی وضع کاری میں ارکان کی کسی باقاعدہ شمار بندی کے اصول کو کام میں نہیں لاتے۔ ان کی آزاد نظموں میں نہایت لمبے لمبے مصرعوں کے پہلو بہ پہلو انتہائی چھوٹے چھوٹے مصرعے بھی پائے جاتے ہیں جو زیادہ سے زیادہ نصف یا ایک سالم رکن سے زیادہ پر مشتمل نہیں ہوتے۔ نظموں میں جہاں جہاں لمبے مصرعوں سے فوری قبل یا فوری بعد اس نوع کے انتہائی چھوٹے مصرعے ظاہر ہوتے ہیں وہاں آہنگ کے اتار چڑھاؤ میں ایک دم سے ناگہانی تبدیلی کی کیفیت، استعجاب آمیز اور حیرت زا تاثر پیدا کر دیتی ہے جسے صرف ذوق سے محسوس کیا جا سکتا ہے اور جسے الفاظ میں بیان کرنا کسی بھی صورت ممکن نہیں ہے۔ یہ مصرعے ساحل کی طرف بڑھتی ہوئی کچھ لہروں اور اسی وقت ساحل سے ٹکرانے کے بعد ٹوٹ کے واپس لوٹتی ہوئی کچھ موجوں کے آپس میں متصادم ملاپ سے ظہور میں آنے والے زیر و بم کی کیفیت پیدا کرتے ہیں۔ آہنگ کے بہاؤ کا یہ انداز حرکت اور روانی کی مدھرتا اور گمبھیرتا کو جنم دیتا ہے۔ آہنگ کا یہ اچانک پن اور نظموں کی بوقلمونی کا یہ انداز ۱۹۴۰ء کے بعد کی نظموں کا نمایاں اختصاص ہے۔ یہ نظمیں ماقبل کی آہستہ رو اور نرم خرام نظموں کے مقابلے میں تیز روی اور برقی توانائی سے مملو ہیں۔ ان نظموں میں الفاظ کی ماہرانہ ترتیب اور محل استعمال میں چابکدستی مختلف مصرعوں کے ایقاعوں (CADENCES) کو آہنگ کے غالب رویے میں ضم کرنے کے باوجود ان کی منفرد اور نمایاں شناخت کو مٹنے نہیں دیتی۔ یہ صورت اور کیفیت میراجی کی کتنی ہی آزاد نظموں کا خاصا ہے خاص طور نظم "اونچا مکان" اس کی دلآویز مثال ہے۔ اس نظم کا پہلا بند جسے قبل ازیں بھی فکری امتحان کے سلسلے میں درج کیا جا چکا ہے۔ اب محض فنی تجزیے کے نقطۂ نظر سے دوبارہ پیش کیا جاتا ہے۔

بے شمار آنکھوں کو چہرے میں لگائے ہوئے استادہ ہے تعمیر کا اک نقش عجیب\
اے تمدن کے نقیب!\
تری صورت ہے مہیب!\
ذہن انسانی کا طوفان کھڑا ہے گویا؟\
ڈھل کے لہروں میں کئی گیت سنائی مجھے دیتے ہیں، مگر\
ان میں اک جوش ہے بیداد کا، فریاد کا اک عکس دراز،

اور الفاظ میں افسانے ہیں بے خوابی کے
کیا کوئی روح حزیں
ترے سینے میں بھی بے تاب ہے تہذیب کے رخشندہ نگیں؟

اس نو (۹) مصرعی بند کا پہلا مصرعہ طویل ہے، جو "تعمیر کے اک نقش عجیب" کی پر ہیبت جلالت کو ابھارتا ہے۔ اس کے بعد یکے بعد دیگرے دونوں مصرعے باہم مساوی الوزن ہیں جن کا تخاطب ہیبت ناک جلالت کے تاثر کی تشکیل کرتا ہے اور "تعمیر کا اک نقش عجیب" "نقش مہیب بن کر "ذہن انسانی کے طوفان" کا نقیب بن جاتا ہے۔ پانچویں، چھٹے اور ساتویں مصرعے میں طوفان کی مختلف لہریں طوفان کی شدت کو پورے عروج پر لے آتی ہیں۔ آٹھویں اور نویں مصرعے میں استعجاب و استفہام سے بھرپور تاثر انسانی جذبات و احساسات کے مدوجزر کی مختلف کیفیتوں کو ایک نقطۂ ارتکاز پر لانے میں پوری طرح کامیاب ہو جاتا ہے اور بند کی مجموعی فضابندی میں منتشر رویوں کو یکجائی مل جاتی ہے۔ اس طرح اگرچہ ہر مصرعے کا آہنگ و انداز جداگانہ ہے تاہم پورے بند کی مجموعی فضا اور تاثر نقش واحد کا سماں پیش کرتا ہے۔ انسانی ذہن کی اندرونی ہیجانی کیفیت، تعمیر کے نقش عجیب و مہیب کی بیرونی فضا سے کماحقہ ہو متصل ہے۔ لفظ و معنی اور مواد و ہیئت میں اس قدر زبردست فنکارانہ ہم آہنگی میراجی کی آزاد نظم کو عروج و کمال کی نمایاں امتیازی تخلیقی سطح سے ہمکنار کرتی ہے۔ معنوی تسلسل اور تخیل کی روانی ایک ایسی مسلسل فنی سکیم کو بھی روشناس کرتی ہے جسے کے تحت آزاد نظم کے مصرعوں کے باہمی ربط و ضبط میں اس قدر زیادہ اضافہ ہو جاتا ہے کہ تنافر یا بعد کا ذرہ بھر احتمال بھی باقی نہیں رہتا۔ البتہ مصرعوں کی طوالت ایسا طول کھینچتی ہے کہ نثر اور نظم کی حدیں تحلیل ہو جاتی ہیں۔ تاہم میراجی کی چابکدستی کا کمال یہ ہے کہ وہ طویل ترین مصرعوں کی تشکیل کے باوجود عروضی لغزشوں سے حتی المقدور دامن بچائے رکھتے ہیں۔ میراجی کے آخری زمانے کی نظموں میں طویل مصرعوں کی کنسٹرکشن ایک رجحان کی صورت اختیار کرتی ہوئی معلوم دیتی ہے۔ یہاں تک کہ میراجی کی نظم "جاتری" تو بہت سی لائنوں پر مشتمل ایک ایسی نظم ہے جسے علیحدہ علیحدہ مصرعوں میں لکھنے کے بجائے نثری اقتباس کی شکل میں مسلسل لکھا گیا ہے۔ اس طرح یہ تمام کی تمام نظم فنی اعتبار سے ایک ہی طویل ترین مصرعے پر مشتمل ہے۔ اس "مسلسل مصرعی" نظم میں اوقاف کے ذریعے مختلف جملوں اور فقروں کے حدود کا تعین کیا گیا ہے تاہم نظم میں جس مفرد، سالم بحر (متدارک) کو برتا گیا ہے اس کے ارکان (فاعلن) کی نوعیت ایسی ہے کہ نظم کے فقروں اور جملوں کو بغیر کسی مشکل اور تردد کے علیحدہ علیحدہ مصرعوں کی صورت میں لکھا جا سکتا ہے۔ یہ نظم چونکہ ایک طرف میراجی کے فن کا جیتا جاگتا شاہکار ہے اور دوسری طرف اس کی ہیئت کو متنازعہ فیہ سمجھا جاتا ہے اس لئے اس نظم کو پورے کا پورا درج کیا جاتا ہے۔ تاکہ اس کے تعمیراتی عمل اور فنی طریق کار کا افہام آسان ہو جائے۔

ایک آیا۔ گیا۔ دوسرا آئے گا، دیر سے دیکھتا ہوں، یونہی رات اس کی گزر جائے گی میں کھڑا ہوں یہاں کس لئے، مجھ کو کیا کام ہے یاد آتا نہیں، یاد بھی ٹمٹماتا ہوا اک دیا بن گئی، جس کی رکتی ہوئی اور جھجکتی ہوئی ہر کرن بے صدا قہقہہ ہے مگر میرے کانوں نے کیسے اسے سن لیا —— ایک آندھی چلی، چل کے مٹ بھی گئی، آج تک میرے کانوں میں موجود ہے سائیں سائیں مچلتی ہوئی اور ابلتی ہوئی، پھیلتی پھیلتی —— دیر سے میں کھڑا ہوں یہاں، ایک آیا، گیا۔ دوسرا آئے گا، رات اس کی گذر جائے گی. ایک ہنگامہ برپا ہے دیکھیں جدھر، آ رہے ہیں کئی لوگ چلتے ہوئے اور ٹہلتے ہوئے اور رکتے ہوئے، پھر سے بڑھتے ہوئے اور لپکتے ہوئے، آ رہے جا رہے ہیں ادھر سے ادھر اور ادھر سے ادھر —— جیسے دل میں مرے دھیان کی لہر سے ایک طوفان ہے ویسے آنکھیں مری دیکھتی ہی چلی جا رہی ہیں کہ اک ٹمٹماتے دیئے کی کرن زندگی کو پھسلتے ہوئے اور گرتے ہوئے ڈھب سے ظاہر کئے جا رہی ہے، مجھے دھیان آتا ہے اب تیرگی اک اجالا بنی ہے، مگر اس اجالے سے رستی چلی جا رہی ہیں وہ امرت کی بوندیں جنہیں میں ہتھیلی پہ اپنی سنبھالے رہا ہوں، ہتھیلی مگر ٹمٹماتا ہوا اک دیا بن گئی تھی، لپک سے اجالا ہوا، لو گری، پھر اندھیرا سا چھانے لگا، بیٹھتا بیٹھتا بیٹھ کر ایک ہی پل میں اٹھتا ہوا، جیسے آندھی کے تیکھے تھپیڑوں سے دروازے کے طاق کھلتے رہیں، بند ہوتے رہیں —— پھڑپھڑاتے ہوئے طائر زخم خوردہ کی مانند میں دیکھتا ہی رہا ایک آیا، گیا —— دوسرا آئے گا، سوچ آئی مجھے، پاؤں بڑھنے سے انکار کرتے

گئے ' میں کھڑا ہی رہا' دل میں اک بوند نے یہ کہا رات یوں ہی گزر جائے گی' دل کی اک بوند کو آنکھ میں لے کے میں دیکھتا ہی رہا' پھڑپھڑاتے ہوئے طائر زخم خوردہ کی مانند دروازے کے طاق اک بار جب مل گئے' مجھ کو آہستہ آہستہ احساس ہونے لگا —— اب یہ زخمی پرندہ نہ تڑپے گا لیکن مرے دل کو ہر وقت تڑپائے گا' میں ہتھیلی پہ اپنی سنبھالے رہوں گا وہ امرت کی بوندیں جنہیں آنکھ سے میری رسنا تھا' لیکن مری زندگی ٹمٹماتا ہوا اک دیا بن گئی جس کی رکتی ہوئی اور جھجکتی ہوئی ہر کرن بے صدا قہقہہ ہے کہ اس تیرگی میں کوئی بات ایسی نہیں جس کو پہلے اندھیرے میں دیکھا ہو میں نے' سفر یہ اجالے' اندھیرے کا چلتا رہا ہے تو چلتا رہے گا' یہی رسم ہے راہ کی ایک آیا' گیا' دوسرا آئے گا' رات ایسے گزر جائے گی' ٹمٹماتے ستارے بتاتے تھے' رستے کی ندی بھی جا رہی ہے' بہے جا' اس الجھن سے ایسے نکل جا' کوئی سیدھا منزل پہ جاتا تھا لیکن کئی قافلے بھول جاتے تھے انجم کے دوریگانہ کے مبہم اشارے' مگر وہ بھی چلتے ہوئے اور بڑھتے ہوئے شام سے پہلے ہی دیکھ لیتے تھے مقصود کا بند دروازہ کھلنے لگا ہے' مگر میں کھڑا ہوں یہاں' مجھ کو کیا کام ہے' میرا دروازہ کھلتا نہیں ہے' مجھے پہلے صحرا کی سوئی ہوئی ریگ کا ذرہ ذرہ یہی کہہ رہا ہے کہ ایسے خرابے میں سوکھی ہتھیلی ہے اک ایسا ٹکڑا کہ جس کو کسی خار کی نوک چبھنے پہ بھی کہہ نہیں سکتی مجھ کو کوئی بوند اپنے لہو کی پلا دو' مگر میں کھڑا ہوں یہاں کس لئے؟ کام کوئی نہیں ہے تو میں بھی ان آتے ہوئے اور جاتے ہوئے ایک دو' تین —— لاکھوں بگولوں میں مل کر یونہی چلتے چلتے کہیں ڈوب جاتا کہ جیسے یہاں بہتی لہروں میں کشتی ہر اک موج کو تھام لیتی ہے اپنی ہتھیلی کے پھیلے کنول میں' مجھے دھیان آتا نہیں ہے کہ اس راہ میں تو ہر اک جانے والے کے بس میں ہے منزل' میں چل دوں' چلوں —— آیئے آیئے' آپ کیوں اس جگہ ایسے چپ چاپ' تنہا کھڑے ہیں' اگر آپ کہتے تو ہم اک چھوٹی سی ٹہنی سے دو پھول' —— بس بس مجھے اس کی کوئی ضرورت نہیں ہے' میں اک دوست کا راستہ دیکھتا ہوں' —— مگر وہ چلا بھی گیا ہے مجھے پھر بھی تسکین آتی نہیں ہے کہ میں ایک صحرا کا باشندہ معلوم ہونے لگا ہوں خود اپنی نظر میں' مجھے اب کوئی بند دروازہ کھلتا نظر آئے۔ یہ بات ممکن نہیں ہے' میں اک اور آندھی کا مشتاق ہوں جو مجھے اپنے پردے میں یکسر چھپا لے' مجھے اب یہ محسوس ہونے لگا ہے سہانا سماں جتنا بس میں تھا میرے وہ سب ایک بہتا سا جھونکا بنا ہے جسے ہاتھ میرے نہیں روک سکتے کہ میری ہتھیلی میں امرت کی بوندیں تو باقی نہیں ہیں' فقط ایک پھیلا ہوا' خشک' بے برگ' بے رنگ صحرا ہے جس میں یہ ممکن نہیں میں کہوں' ایک آیا' گیا' دوسرے آئے گا' رات میری گزر جائے گی۔

"جاتری" تو خیر ایک ایسی نظم ہے جو تخصیص کے ساتھ ایک ہی طویل مصرعے پر مبنی ہے۔ یہ فنی لحاظ سے میراجی کی فنکاری کا منفرد نقش ہے تاہم طویل مصرعے لکھنے کا میلان اس نظم کے علاوہ اور بھی نظموں میں کارفرما ہے۔ سات سات آٹھ آٹھ ارکان پر مشتمل مصرعے تو خیر میرا جی کے نزدیک ایک عام سی بات لگتی ہے لیکن بعض مصرعے بیس بیس' پچیس پچیس ارکان تک جا پہنچتے ہیں اور ایک ہی سانس میں کئی کئی سطروں کا احاطہ کر لیتے ہیں۔ حسب ذیل مثالیں ملاحظہ ہوں۔

ستارے کیا ہیں کچھ نہیں یہ جگنوؤں کی طرح اب چمک رہے ہیں ایک پل میں ماند ہو کے راکھ ہی بن جائیں گے

(دھوکا —— ۱۹ ارکان)

کبھی بھی اک ہجوم دائیں بائیں سامنے دکھائی دے کے ایک مٹتے نقش کی طرح خم مکاں میں آج تک چھپا نہ تھا

(آخری عورت ـــــــ ۱۰ ارکان)

اس کے انجان اک رنگ والے بہاؤ پہ اس کو جو آگے لگے گا اسی گھاؤ پہ کوئی روتا نہ ہو

(کروٹیں ـــــــ ۱۱ ارکان)

مگر میں یہ سمجھتا ہوں کہ یہ لہریں ابھی تک ساحلی منظر سے ناواقف ہیں یونہی اک بہانہ کر رہی ہیں اک بہانہ کس کو کہتے ہیں

(سرسراہٹ ـــــــ ۱۱ ارکان)

اور اس کے آگے ایک جھیل سوئی سوئی مست جھیل کے کنارے پر کھڑا ہے ایک پیڑ جس کی ایک ایک شاخ سوچتی ہے ناؤ لوٹ آئے گی۔

(آورش ـــــــ ۱۲ ارکان)

مچلتے ہوئے چھیڑ کرتے ہوئے ہنستے ہنستے کوئی بات کہتے ہوئے لاج کے بوجھ سے رکتے رکتے سنبھلتے ہوئے اس کی رنگین سرگوشیوں میں

(رس کی انوکھی لہریں ـــــــ ۱۶ ارکان)

تم آؤ تو گونج اٹھے شہنائی والان میں آنے جانے کی آہٹ سے ہنگامہ پیدا ہو لیکن مسہری کے آغوش کی لرزشوں میں تمہیں اس کا احساس بھی ہونے پائے تو ذمہ ہے میرا

(محرومی ـــــــ ۲۰ ارکان)

مسہری کے آغوش کی لرزشوں کا مجھے خواب بھی اب نہ آئے گا میں اپنے کانوں سے کیسے سنوں گا وہ شہنائی کی گونج سیندور کا سرخ نغمہ جسے سن کے دالان میں آنے جانے کی آہٹ سے ہنگامہ ہو جاتا ہے ایک پل کو

(محرومی ـــــــ ۲۵ ارکان)

ان طویل مصرعوں کی فنی توجیہ کے علاوہ نفسیاتی توجیہ بھی ممکن ہے۔ ان طویل مصرعوں کے ذریعے میراجی کی طبیعت کا انقباض انشراح کی صورت پیدا کرنے کی سعی کرتا ہے اور میراجی کی ذہنی کشمکش اور نفسیاتی دباؤ مسلسل بہاؤ کے باعث تکدر سے نجات کا راستہ تلاش کرتا ہے۔ اس امر کی تائید اس سے بھی ہوتی ہے کہ مناسب طوالت کے مقابلے میں زیادہ سے زیادہ طوالت پر مشتمل مصرعوں کا رجحان ۱۹۴۰ء کے بعد کی نظموں میں ابھرتا ہے۔ یہی وہ زمانہ ہے جب میراجی کی جذباتیت جنسی شدت اور ابہام کی کثرت ان کی آزاد نظموں میں زیادہ نمایاں صورت میں ظہور پزیر ہوتی ہے۔ فنی اعتبار سے ان طویل مصرعوں کو میراجی اس وقت تک طول دیتے چلے جاتے ہیں جب تک کوئی خیال اپنی معنوی و فنی تکمیل کی حدوں کو پوری طرح چھو نہیں لیتا۔ یہ طویل مصرعے زیادہ تر جملے کے اختتام پر ہی اپنی تکمیل کو پہنچتے ہیں۔ جہاں کہیں ایسا نہیں ہوتا وہاں بھی مصرعے کا خاتمہ جملے کے ایسے جزو پر ہوتا ہے، جس کی معنویت اپنی حد تک مکمل ہوتی ہے۔ باقی جملے کی تکمیل اگلے مصرعے میں ہو جاتی ہے، جو عام طور پر زیادہ طویل نہیں ہوتا۔ اس طرح مصرعے کڑی کے ساتھ کڑی کی طرح جڑتے ہوئے بڑھتے ہیں اگر ایک بھی کڑی الگ ہو جائے تو پورا سلسلہ درہم برہم ہو کر رہ جاتا ہے۔ یہ غیر منقسم تسلسل میراجی کے عہد کی آزاد نظم میں اور کہیں نہیں ملتا۔ البتہ میراجی کے بعد افتخار جالب وہ دوسرے شاعر ہیں جنہوں نے میراجی کے تتبع میں طویل ترین مصرعے لکھنے کی فنی کوشش کی ہے لیکن میراجی سی ورک پیدا نہیں کر سکے۔ میراجی نے ارکان کے استعمال میں جہاں روایتی ڈگر سے الگ جہت اختیار کی ہے وہاں بحروں کے استعمال میں بھی مختلف تنوعات کو پیش نظر رکھا ہے۔ آزاد نظم نگاروں میں تصدق حسین خالد کے بعد میراجی ہی وہ شاعر ہیں جنہوں نے سب سے زیادہ بحروں کا استعمال کیا ہے۔ انہوں نے ان بحروں کو اس خوش سلیقگی، ہنرورری اور ہوش مندی سے برتا ہے کہ خالد سمیت تمام دیگر شعراء سے بازی لے گئے ہیں۔ ان بحور کے استعمال میں عروضی لحاظ سے محض دو مقامات پر رکن کے ٹوٹنے کی لغزش سامنے آتی ہے ورنہ انہوں نے ہر بحر کو اس کے جائز مقام اور درست مزاج کے موافق استعمال کیا ہے، اور اس عمل سے خاطر خواہ مثبت نتائج اور خوشگوار اثرات سامنے لائے ہیں۔ ۱۹۴۰ء کے بعد کی منظومات میں ماقبل کی نظموں کے برخلاف عام طور پر رواں دواں انداز کی مزاحف و مرکب بحور کو استعمال میں لایا گیا ہے۔ اسی دور کی منظومات کی سلاست و روانی میں، بحروں کے تحرک و تموج کی خصوصیات کو نظرانداز نہیں کیا جا سکتا۔ میراجی کی فنی و فکری دسترس کا ایک اور نادر مظہر ان کی نظم "اجنتا کے غار" ہے۔ جس میں بدن کے تقاضوں سے اوپر اٹھ کر عرفان کی منزل تک پہنچنے کی سعی ملتی ہے۔ دنیا کی ہنگامہ آرائیوں کو تیاگ کر من کی بستی کی خاموشیوں میں اتر جانے کے رویے کو اپنایا گیا ہے۔ یہ میراجی کا غیرذات سے ذات کی طرف بڑھنے کا عمل ہے۔ اس سفر میں وہ اس قدر مست اور از خود رفتہ ہیں کہ "دور کہیں، دور، بہت دور کہیں" پہنچنے کی لگن ذرا بھی ان کے پاؤں کو بوجھل نہیں ہونے دیتی۔ ان کے پاؤں پھولوں کی طرح ہلکے پھلکے رہتے ہیں۔ یہ مصرعے ملاحظہ ہوں

چھوڑ کر زیست کے ہنگاموں کو
چل دیا دور کہیں، دور بہت دور کہیں
سوچتا جاتا ہے وہ ـــــــ پاؤں زمیں پر اس کے
گرتے پھولوں کی طرح پڑتے ہیں
گرتے پھولوں کو مگر داستاں چن لیتی ہیں

اس نظم میں میرا جی نے تکنیک و فن کی دلآویز بوقلمونی سے کام لیا ہے اور پابند و آزاد نظم دونوں کی ہیئتوں کو نہایت چابکدستی سے استعمال کیا۔ تاہم صدیق کلیم کے نزدیک یہ نظم تکنیکی اعتبار سے متنازعہ ہے۔ انہوں نے "فکر سخن" میں لکھا ہے کہ۔ "اجنتا کے غار" کا آغاز پابند نظم کی صورت میں ہے۔ یکے بعد دیگرے ہماری آنکھوں کے سامنے کئی تصاویر ابھرتی ہیں جو آزاد نظم کے ٹکڑوں کی شکل میں ہیں۔ میرے خیال سے میرا جی اس نظم کے لئے صحیح تکنیک دریافت نہیں کر سکے۔ یہ ایک محض تجرباتی نظم معلوم ہوتی ہے۔ اس کے بعض ٹکڑے خوب صورت اور دل آویز ہیں مگر مجموعی طور پر یہ نظم کامیاب نہیں ہے۔ اس لئے کہ اجنتا کی ٹھہری ہوئی مگر گوناں گوں دلچسپیوں سے لبریز قدیم تہذیب نئے محرک اور پیچیدہ تکنیکوں کی متحمل نہیں ہو سکتی۔" (۴۵) قدیم تہذیب پیچیدہ تکنیکوں کی متحمل ہو سکتی ہے یا نہیں اس سے قطع نظر یہ واقعہ ہے کہ یہ نظم میرا جی کی فنی پیچیدگیوں کی متحمل ضرور ہے۔ میرا جی نے اس میں پابند نظم اور آزاد نظم کی ہیئتوں کو ایک نظم میں یکجا کر کے یہ ثابت کرنے کی سعی کی ہے کہ وہ پابند نظم میں بھی کس قدر غیر روایتی انداز اختیار کرنے کا ملکہ رکھتے ہیں۔ اور پابند نظم کی تکنیک کو اس انداز سے برتتے ہیں کہ وہ آزاد نظم سے ہم آہنگ ہوتی جاتی ہے۔ نہ صرف اس نظم میں بلکہ اور پابند نظموں میں بھی میرا جی نے عام پابند نظموں کا سا گھڑا گھڑایا انداز کبھی نہیں اپنایا۔ یہی تو میرا جی کے فن کا خاص کرشمہ ہے جیسا کہ مختار صدیقی "پابند نظمیں" کے دیباچے میں لکھتے ہیں کہ۔

"یہ نظمیں پابند ضرور ہیں مگر ان میں اردو شاعری کی روایتی پابندیاں اور اس کی شاعرانہ مفاہمتیں نہیں ملتیں۔ ان میں اردو کی عام پابند نظموں کا نہ تو انداز ہے نہ فضا، نہ ان کا تاثر پابند نظموں کا سا ہے ـــــــ گویا یہ نظمیں اپنی پابندی کے باوجود عام پابند نظموں کے میکانکی اثر سے پاک ہیں۔ ان میں عام پابند نظموں کا سا ترشا ترشایا اسلوب نہیں ملتا (اس لئے اگر مصرعے عام پابند نظموں کے برعکس اپنی جگہ قائم بالذات نہیں) یہ عام پابند نظموں کی اس خصوصیت کی پابند نہیں جسے اچھے معنوں میں بیان کیا جائے تو برجستگی کہا جاتا ہے اور اگر یہ خصوصیت اپنے مقام سے ہٹ جائے تو اسی کو پھیکا پن اور بے نمکی سے تعبیر کیا جاتا تھا۔ اس کی بجائے ان نظموں میں ربودگی کی کیفیت ہے۔" (۴۶)

ربودگی و افتادگی کی یہی کیفیت "اجنتا کے غار" میں صحت فن بن کر ابھرتی ہے جس میں میرا جی کی زبان و بیان کے عمل کو بھی واضح دخل ہے۔ آزاد نظموں میں شعری زبان ایک واضح تبدیلی کے احساس کو اجاگر کرتی ہے۔ میرا جی کی شعری زبان زیادہ تر عام بول چال کے قریب ہے۔ ان کے ڈکشن کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ وہ ہندی الاصل ہے۔ چونکہ نظموں کا ماحول اور منظر زیادہ تر ہندوستان کی فضا سے ہم آہنگ ہے اس لئے زبان بھی اس کے مطابق اختیار کی گئی ہے۔ میرا جی کی نظمیں "چل چلاؤ" اور "دیوداس اور پجاری" ہندی آمیز اردو ہی میں ہیں۔ تاہم نظم "عدم کا خلا" میں فارسی آمیز زبان استعمال کی گئی ہے۔ فارسی ترکیبوں کو بھی کثرت سے استعمال کیا گیا ہے۔ مثال کے طور پر معابد، شہر فسانہ، زیست، روزن لمحوں کے آتشیں پاؤں، نقش نو، حیات رفتہ، حیات آئندہ، دام دوریوں کا وقت ایک عفریت کی طرح "کائنات کا عکس بیکراں، فریب خیال شعور جمال، ناتواں نظر، نشان عدم، دریوزہ گر وغیرہ وہ لفظیات اور تراکیب ہیں جن کا ہندی الاصل الفاظ سے کوئی واسطہ نہیں ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ میرا جی نے نظموں کے مواد و ماحول کے پیش نظر ڈکشن کا استعمال کیا ہے۔ جہاں فضا اور ماحول ہندی ہے وہاں ہندی زبان کے الفاظ لائے گئے ہیں اور جہاں غیر ہندی ماحول ہے وہاں غیر ہندی الفاظ سے ماحول کی مطابقت پیدا کی گئی ہے۔ میرا جی نے جن نظموں میں فارسی کی تراکیب اور لفظیات سے کام لیا ہے ان نظموں کا موضوع اور مواد فلسفیانہ اور متفکرانہ ہے، جبکہ ہندی ڈکشن کو ایسی نظموں میں برتا گیا ہے جو موضوعی لحاظ سے عشقیہ احساسات اور واردات محبت سے مخصوص ہیں۔ حسی واردات اور عاشقانہ جذبات کے اظہار کے لئے ہندی الاصل ڈکشن کے استعمال کی وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ میرا جی نے شعوری طور پر خود کو قدیم آریائی تہذیب سے وابستہ کر رکھا تھا۔ آریائی مذاہب میں بھی ویشومت کے اثرات ان پر زیادہ گہرے تھے۔ اس میلان میں رادھا اور کرشن کی حیات معاشقہ جن عشقیہ تجربات سے مملو ہے ان کی دیومالائی کیفیت و حیثیت سے میرا جی کا دل و دماغ اور عقل و جذبات ہر دو زبردست طور پر ہم آہنگ تھے۔ رادھا اور کرشن کے جنسی تعلقات کی روح ہی میرا جی کی عشقیہ اور جنسی نظموں کے قالب میں رواں دواں ملتی ہے۔ اس روح کی صحیح طور پر عکاسی ہندی الاصل الفاظ کے ذریعے ہی زیادہ دل پذیر اور پرکشش ہو سکتی تھی۔ میرا جی نے اس باریک اور فنی نکتے کو ہمیشہ پیش نظر رکھا لیکن اس کا ہرگز یہ مطلب نہیں ہے کہ میرا جی نے اس حد بندی اور الفاظ کے استعمال کے لئے اس نوع کی موضوعی تقسیم کو حتمی طور پر ایک اصول کا مقام دے رکھا تھا۔ یہ موضوع کے لحاظ سے ڈکشن کے استعمال کا محض ایک ترجیحی طریق کار تھا۔ ہندی الاصل ڈکشن کے استعمال

کی ایک اور وجہ بھی ہو سکتی ہے۔ یہ وجہ نظم اور غزل کے لئے ڈکشن کی علیحدہ علیحدہ پہچان اور شناخت قائم کرنے کی سوچ کا نتیجہ قرار دی جا سکتی ہے۔ اردو کی عام غزلیہ شاعری کی زبان فارسی تراکیب و لفظیات سے ماخوذ چلی آتی تھی۔ اس زبان کے الفاظ و تراکیب' اسماء اور صفات اردو غزل کی زبان و بیان کا ترکیبی حصہ بن چکے تھے لہٰذا میراجی نے جب غزل کے مقابلے میں ایک جدید نظم کی عمارت کا سنگ بنیاد رکھا تو اس کے لئے فارسی کے بجائے ہندی خشت و سنگ کو ترجیح اور اہمیت دی تاکہ ہر دو اصناف نہ صرف ہئیتی سطح پر اپنی شناخت کو الگ الگ رکھ سکیں بلکہ الفاظ کی سطح پر بھی ان کی علیحدہ علیحدہ پہچان کا زاویہ قائم ہو سکے۔ میراجی کی اس کوشش کے باوجود اپنے اپنے خالقوں کی افتادِ طبع کے باعث راشد کی آزاد نظم اور فیض احمد فیض کی نظم و آزاد نظم فارسی غزل کی لفظیات کے اثر سے عمداً" باہر نہیں آئیں۔ یہی سبب ہے کہ ان کی نظموں کے ڈکشن کا عمومی تاثر غزل کے مانند مجرد ہوتا ہے۔ ان دونوں شعراء کی نظموں میں "مجرد صفات" کا استعمال دل کھول کر ہوا ہے۔ ان کے برعکس میراجی کی منظومات میں مجرد صفات کو نہایت قلیل تعداد میں برتا گیا ہے۔ انہوں نے مجرد صفات کو استعمال کیا بھی ہے تو انہیں متحرک پیکروں کی شکل میں ڈھال دیا ہے مثلاً" نظم "رس کی انوکھی لہریں" سے یہ مصرعے ملاحظہ ہوں۔

اگر کوئی پنچھی سہانی صدا میں کہیں گیت گائے
تو آواز کی گرم لہریں مرے جسم سے آکے ٹکرائیں اور لوٹ جائیں
ٹھہرنے نہ پائیں

کبھی گرم کرنیں' کبھی نرم جھونکے
کبھی میٹھی میٹھی فسوں ساز باتیں
کبھی کچھ' کبھی کچھ نئے سے نیا رنگ ابھرے'
ابھرتے ہی تحلیل ہو جائے پھیلی فضا میں'
کوئی چیز میرے مسرت کے گھیرے میں رکنے نہ پائے

ان مصرعوں میں گرم' نرم' میٹھی میٹھی' حسی صفات ہیں اور سہانی' فسوں ساز' مسرت مجرد صفات ہیں۔ میراجی نے ان مجرد صفات کو بھی متحرک تمثالوں کا روپ دے دیا ہے۔ "مسرت کے گھیرے میں رکنے نہ پائے" والے ٹکڑے میں "مسرت" ایک مجرد صفت کے طور پر باقی نہیں رہتی۔ اس کا اثر تاثراتی کے برعکس حرکی ہو جاتا ہے۔ یہ وہ فنی مہارتیں ہیں جن سے میراجی کا یہ کمال ظاہر ہوتا ہے کہ وہ موضوع کی مناسبت سے نظم کی فضابندی کرتے ہیں اور اس کے لئے مروج ڈکشن کے برخلاف نئے الفاظ لاتے ہیں یا پھر ان الفاظ کے استعمال کا نیا طریقہ پیدا کرتے ہیں۔ اس طرح الفاظ کے باہمی دروبست سے جو موسیقیت جنم لیتی ہے اس کا آہنگ بالکل نیا ہوتا ہے۔ اس کے واسطے وہ اپنے مخصوص فنی وسائل کو بروئے کار لاتے ہیں۔ کبھی خود کلامی اور مکالمے سے کام لے کر نظم کو ڈرامائی انداز فراہم کرتے ہیں' کہیں ایام گذشتہ کے کسی واقعے یا آپ بیتی سے افسانوی تاثر کو ابھارتے ہیں۔ بعض مواقع پر رنگا رنگ امیجری سے متحرک تصویروں کا منظر وجود میں لاتے ہیں۔ کہیں بالکل انفرادی اور مخصوص نوعیت کی علامات سے ایک جادوئی ماحول تیار کرتے ہیں۔ کہیں ہندی لفظوں اور خیالوں کی نرماہٹ اور رسیلا پن ہے وہ روائتی نہیں جدید ہے۔ اسی لئے مختار صدیقی "پابند نظمیں" میں میراجی کے ڈکشن اور اسلوب پر روشنی ڈالتے ہوئے رقم طراز ہیں کہ۔

"میراجی کے منفرد اسلوب ...... کا خاصا یہ ہے کہ اس میں لفظ راو محض طور پر لفظ (معنی کا ظاہری قالب) نہیں ہے بلکہ جیتے جاگتے تاثر' منظر اور احساس ہیں' لفظوں کے ساتھ زندہ ہونے کا ایک تقدس ہے ـــــــ اسی لئے ان کے ہاں اردو شاعری کی روائتی ڈکشن کے مخصوص الفاظ' مانوس ترکیبیں یا ان ترکیبوں کا الٹ پھیر بہت ہی کم ہے' وہ اپنی زندگی اور اپنے احساسات کو اپنے الفاظ میں بیان کرتے ہیں۔ چنانچہ ان کے موضوعات ان کے مخصوص الفاظ کے ذریعے ہی ہمارے ذہن کے ساتھ اشتراک کا رشتہ پیدا کرتے ہیں اس لئے ان کے ہاں ہندی' عربی' فارسی کے الفاظ کے لئے کوئی خاص مابہ الامتیاز نہیں' ایک طرف وہ مدھر جیسے لفظ استعمال کرتے ہیں تو دوسری طرف زاویۂ نگاہ جیسے الفاظ سے بھی دامن نہیں بچاتے گویا انہوں نے اپنی ان پابند نظموں میں اپنی شخصیت' اپنے جوہر کا یہ تقاضہ پورا کیا کہ شاعری کی کوئی خاص زبان نہیں ہوتی' بلکہ خیال اور جذبے کی مناسب آمیزش اپنے لئے جو مناسب الفاظ تلاش کرتی ہے وہی شاعری کی زبان ہے۔" (۶۷)

مجموعی طور پر میراجی کے فکر و فن کے بارے میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ جہاں تک موضوع کا تعلق ہے میراجی کی نظم کا ممتاز اور نمایاں موضوع جنس ہے۔ اس موضوع کی محدودیت کے باوجود میراجی کے شعور و لاشعور نے اسے وسعت دے کر لامحدودیت کے دائرے میں داخل کر دیا۔ اس سلسلے میں انہوں نے ذاتی حوالے سے فرد اور سماج کے باہمی تعلق کی پیچیدہ نفسیاتی جہت کو تلاش کیا اور پھر اسے انسان کے بنیادی تقاضوں اور جبلتی رشتوں سے ہم آہنگ کر دیا۔ یوں انہوں نے فرد کی ذاتی اور اندرونی الجھنوں کی دریافت کو وسیع تر معاشرت پر منطبق کرنے کی بھرپور سعی کی۔ اس مشکل عقدہ کشائی کے لئے انہیں اخلاقیات کی "سد سکندری" سے بھی ٹکرانا پڑا اور اس کے خمیازے کے

طور پر اپنے جنس زدگی' بیمار ذہنیت' فراریت' زوال پسندی' شکست خوردگی' نرگسیت شعاری' انفرادیت پرستی' اور سماج دشمنی جیسے طعنے تشنے بھی برداشت کرنے پڑے۔ تاہم میراجی نے یہ پیچیدہ اور گنجلک کام اس سلیقے اور بردباری سے کیا کہ معروضی حقیقت کی تلخیوں کو انسان کے باطن میں اتار دیا لیکن نہ تو کوئی انقلابی نعرہ سر کیا اور نہ ہی کسی کھلم کھلا بغاوت کی داغ بیل ڈالی۔ اس ضمن میں ڈاکٹر حنیف کیفی کا یہ بیان قطعی غلط ہے کہ۔

"میراجی کی شاعری کا وہ حصہ جس کی بدولت میراجی "میراجی" بنے اور ان کا نام "بدنام" ہوا اردو شاعری کی پہلی باغی آواز ہے اور یہ آواز بیشتر آزاد نظم کے پیرایے میں ادا ہوئی ہے۔ میراجی کے پیش رو وہ تمام شعراء جو بظاہر باغی نظر آتے یا کہلائے جاتے ہیں' ان میں مصلح بھی تھے اور مبلغ بھی' مجدد بھی تھے اور مجتہد بھی' منحرف بھی تھے اور متنفر بھی۔ لیکن باغی نہیں تھے۔" (۴۹۸)

اقتباس بالا کے مطابق "میراجی کی شاعری کا وہ حصہ جس کی بدولت میراجی "میراجی" بنے اور ان کا نام بدنام ہوا" سے یقیناً میراجی کی جنسی شاعری مراد ہے۔ اس ضمن میں پہلی بات تو یہی ہے کہ جنس کا بیان اردو شاعری کے لئے کوئی نئی چیز نہیں ہے۔ یہ موضوع قدیم اردو شاعری سے مسلسل اس کے ہمراہ چلا آ رہا ہے۔ روایتی غزلیہ اور مثنوی کی شاعری میں "بیان واقعہ" کی لذت آفرینیاں' حظ اندوزیاں اور عریاں نگاری کی نظارہ سوزیاں' عشرت بخشیاں اور برہنہ گویاں کوئی ڈھکی چھپی بات نہیں ہے۔ ان قدیم تلذذ کوشیوں اور جنس زدگیوں کے مقابلے میں میراجی کی جنس نمائی کیا حقیقت رکھتی ہے۔ خاص طور پر جب قدماء نے جسم اور جسمانی لذتوں کو برہنہ لفظوں میں اور عریاں اسلوب میں پیش کیا ہے۔ میراجی نے تو پھر بھی "غلاظت" کو علامت سے ظاہر کیا ہے جو تھوڑوں کی سمجھ میں آئی اور بہتوں کی سمجھ میں نہ آئی۔ لہٰذا جنسی اظہار اگر اسلاف ماسبق کے ہاں بغاوت نہیں ہے تو پھر میراجی کے ہاں یہ بغاوت کیسے ہو گیا۔ بغاوت تو ویسے بھی ڈھکی چھپی اور غیر واضح و مبہم نہیں ہوتی بلکہ کھلم کھلا اور بے باک ہوتی ہے۔ اور پھر خاص طور پر انگریز کے اقتدار کے زمانے میں جب جنس کوئی اجنبی اور پردے کی چیز نہیں رہ گئی تھی' یہ شجر ممنوعہ امتناع سے آزاد ہو چکا تھا' اور اس کے اظہار پر سر کی دستار کو بھی کوئی خطرہ یا خدشہ نہیں تھا تو پھر اظہار و بیاں کی اس جرأت کو "بغاوت" کیسے قرار دیا جا سکتا ہے۔ اور پھر سب سے سوا وہ کون سا ایسا باغی ہے جو عمر بھر اپنی بغاوت کو محض اپنے تصورات تک محدود رکھتا ہے۔ جس میں نہ عمل کی قوت ہے نہ ہی فعالیت کا ملکہ۔ میراجی کے جن ذہنی رویوں اور لاشعوری تردادت کو بغاوت سے تعبیر کیا گیا ہے وہ حقیقت میں ایک ہارے اور ٹوٹے ہوئے شخص کی ٹکڑے ٹکڑے اور بکھری بکھری شخصیت کا آئینہ ہیں۔ میراجی کی نظموں میں تہذیب و تمدن کے خلاف جو کچھ بھی ہے وہ ایک خاموش ذہنی احتجاج ہے جو نہ تو کسی عملی پر خروش احتجاج یا بغاوت پر اکساتا ہے اور نہ ہی اس کی طرف جست نمائی کرتا ہے۔ یہ ذہنی احتجاج بھی اس درجہ انفعالی ہے کہ جس کی زد میں خود میراجی کی اپنی ذات کے اور کوئی نہیں آتا۔ یہ وہ قہر ہے جو درویش کی اپنی جان پر ہی نازل ہوتا ہے۔ اس ذہنی احتجاج کا عالم یہ ہے کہ میراجی کی نظموں کا ہیرو اپنے لبوں سے اس کا اظہار تک کرنے سے عاجز ہے۔ اس ضمن میں وہ صرف خیال یا خواہش تک محدود رہتا ہے۔ اس میں تو اتنی جرأت بھی نہیں ہے کہ آگے بڑھ کر ہاتھ میں مینا ہی اٹھالے۔ وہ صرف "مٹھی بھینچ" کر رہ جاتا ہے۔ یا پھر زیادہ سے زیادہ اس انداز سے سوچتا رہتا ہے کہ۔

آج رات

میرا دل

چاہتا ہے تو بھی میرے پاس ہو'

اور سوئیں ساتھ ساتھ

لیکن وہ اپنی محبوبہ کے ساتھ یا جس کے ساتھ بھی وہ سونے کا آرزو مند ہے' عملی طور پر سونے کے لئے کچھ نہیں کرتا' لہٰذا ایسے میں کیسا باغی اور کہاں کی بغاوت۔ بغاوت صرف موجودہ نظام سے بے زاری و عدم اطمینانی ہی کا نام نہیں بلکہ اس کے خلاف باقاعدہ سوچا سمجھا اقدام بھی ہے یا پھر کم از کم اس اقدام کی ترغیب دینے سے عبارت ہے۔ لہٰذا موجہ صورت حالات کو تسلیم کرنے سے انکار اور ایک شعوری تصادم بغاوت کی پہلی شرط ہے۔ باغی کے ذہن میں یہ بات راسخ ہوتی ہے کہ وہ جو کچھ کر رہا ہے اس کے انجام کے طور پر اس کے ساتھ جو کچھ بھی ہو گا اس کی اسے کوئی پرواہ نہیں ہے۔ موجہ اقدار و نظام سے محض ناگواری اور ناگواری کی بھی ایسی صورت جس میں براہ راست اصلاح و تبلیغ بھی نہ ہو اور فقط اپنے اطراف و اکناف کی فضا سے الگ تھلگ رہنے اور سوچنے کا عمل پایا جاتا ہو ایک ایسا ذاتی اضطراری جذبہ ہے جسے بغاوت نہیں کہتے۔ اپنے گرد و پیش کے خلاف جھنجلاہٹ' اپنی مردہ روایات کے خلاف کسی جذبے کا محض زبانی کلامی یا بالواسطہ اظہار کوئی ایسی سنسنی خیزی یا تحیر انگیزی جو محض کسی جبلی جذبے کی عدم قابو یافتگی یا منہ زوری سے پیدا ہو جائے بغاوت کے ذیل میں شمار نہیں ہو سکتی۔ اسے بغاوت کہنا بغاوت کے معنی بدلنے کے مترادف ہے۔ میراجی نے موضوع و معروض اور مواد و ہیئت کی سطح پر جو کچھ کیا وہ بغاوت نہیں ایک جدت تھی اور جدت بھی ایسی جس میں انفرادیت تھی۔ اسی انفرادیت کے لئے تو میراجی نے حلقۂ ارباب ذوق کی تحریک کو فعال بنایا تھا تاکہ ترقی پسند تحریک سے علیحدہ ادب کی داخلی جہت کو منظر پر لایا جا سکے۔ ترقی پسند تحریک بلاشبہ ایک باغی تحریک تھی۔ میراجی کو باغی

ہونا مقصود ہوتا تو خود کو ترقی پسند تحریک سے وابستہ کر لیتے۔ جبکہ انہوں نے اس سے متوازی یا اس کے خلاف ایک ادارے کو علمی و عملی تقویت بہم پہنچا کر بغاوت سے اپنی برءت کا عملی نمونہ پیش کیا۔ لہٰذا میراجی جیسے بےضرر اور خالص جمالیاتی شاعر کو باغی کہنا، ظلم ہے۔ اس سلسلے میں جہاں تک ادب کی روایات اور ادب کے موجودات سے انحراف کا تعلق ہے یہ ہر سچے، بڑے اور منفرد فنکار کا شیوہ ہوتا ہے۔ کو بھی نابغہ بنے بنائے راستوں پر نہیں چلتا۔ وہ گھسی پٹی لکیر کا فقیر نہیں بنتا۔ اس کی تخلیقی لذات اور فنی جدت اسے نئے امکانات اور ان دیکھے ابعاد کی طرف لے جاتی ہے۔ جو اس کی پہچان اور شناخت کا لازوال اور دائمی نشان ثابت ہوتی ہے۔ اس کے فکر و احساس میں بھی نیا پن ہوتا ہے اور اس کے مشاہدات و تجربات کی پیش کش بھی انوکھے انداز لئے ہوئے ہوتی ہے اور اس کے اس اچھوتے رویوں اور میلانوں کو اگر بغاوت قرار دے دیا جائے تو پھر دنیا کا ہر بڑا، منفرد، نابغہ روزگار اور نغز گو شاعر باغی ہو جائے گا۔ میراجی بھی ایک نابغہ تھے۔ جن کی نغز گوئی نے دل اور جذبے کی ترجمان نظم کو ذہن کے پوشیدہ گوشوں اور لاشعور کے پیچیدہ سلسلوں سے متعارف کیا۔ اس نے نظم کو بلیغ بنانے کے لئے نظم کے ابلاغ کی بالائی سطح پر اکتفا کرنے کی بجائے اس کی تہہ اور پاتال کو دریافت کیا۔ اس طرح نظم نئی سمتوں ہی سے نہیں نئے ذائقوں سے بھی کیف آشنا ہوئی۔ اردو آزاد نظم بالخصوص، فن، فکر، تکنیک، اسلوب، زبان و بیان، تراکیب و الفاظ اور ہیئت و موضوع کی بڑی تبدیلیوں سے پر ثروت ہوئی۔ میراجی کے فن نے آزاد نظم کے لئے زمانی و مکانی فاصلوں کی تہدیم کر دی۔ جس کے نتیجے میں ماضی حال اور مستقبل ایک دوسرے میں ضم ہو کر زنجیر مسلسل بن گئے۔ اس ارتباط غیر منقسم کی استواری میں میراجی نے اپنی ذات کے آشوب میں اتر کر اجتماعی لاشعور کو کمال ہنرمندی سے اپنے فن کے لئے استعمال کیا اور اس کے اظہار کے لئے ایسا قرینہ پیدا کیا جس کے تحت احساسات و تاثرات کے لئے ایک منفرد زبان اور لفظیات کی ایک انوکھی لغت مرتب ہوئی۔ میراجی نے نہ تو شرر کی طرح محض ترک قافیہ پر اکتفا کی، نہ ہی عظمت اللہ خان کے مانند پنگل کو اپنانے پر زور قلم صرف کیا اور نہ ہی تصدق حسین خالد کی طرح محض ہیئتی تجربوں کو سب کچھ جانا بلکہ انہوں نے آزاد نظم کو سطحی معنویت سے بہت اوپر لا کر ہم جہت بنانے کے لئے موضوع کی داخلیت اور ہیئت کی خارجیت کو ایک دوسرے سے اس طرح ہم آہنگ اور ہر دو کو آپس میں اس طرح مدغم کر دیا کہ وہ ناقابل فصل ہو گئیں۔ میراجی کے فکر و فن کی عظمت کے ماحصل کو میراجی کے مجموعۂ کلام تین رنگ میں شامل مختار صدیقی کے ابتدائیہ سے مقتبس حسب ذیل الفاظ پر ختم کیا جاتا ہے۔

"نظم میں میراجی کا فن یکسر امتیازی اور اجتہادی خصوصیات کا حامل ہے۔ انہوں نے آزاد اور معریٰ صنف نظم کو موضوع، ہیئت اور الفاظ تینوں اعتبار سے نئے امکانات کا حامل بنایا۔ ان کی سوچ انوکھی تھی۔ اور ان کا نقطۂ نظر، شاعرانہ رویہ اور ردعمل، ایسی انفرادیت رکھتے تھے جس کی مثال اردو شعری ادب میں ان سے پہلے یا ان کے بعد اب تک نہیں ملتی۔" (۴۹)

۱۹۳۵ء سے ۱۹۴۷ء تک کی آزاد نظم کا زمانہ فی الحقیقت تصدق حسین خالد، ن۔ م۔ راشد اور میراجی کے رشحات قلم کے اثر و اقتدار سے مخصوص ہے۔ انہی نامور آزاد نظم نگاروں، بالخصوص ن۔ م۔ راشد اور میراجی سے فکری و فنی اثرات قبول کر کے کئی ایک دیگر شعراء نے بھی آزاد نظم نگاری کی طرف اپنے میلان کو قلمی و عملی صورت میں ظاہر کیا۔ آزاد نظم کے ان رہنما قلم کاروں کے متبعین کی آزاد نظمیں اس زمانے کے مؤقر و معتبر ادبی جرائد میں اشاعت پذیر ہوتی رہیں۔ جن میں "ادبی دنیا" "ادب لطیف" اور ساقی وغیرہ خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ چونکہ ادبی دنیا کے ایڈیٹر خود میراجی تھے جو آزاد نظم کے بہت بڑے داعی اور پرچارک تھے اس لئے اس رسالے نے خصوصیت اور اہمیت کے ساتھ ترجیحی بنیادوں پر آزاد نظم کو شائع کیا۔ اور آزاد نظم لکھنے والے نئے شاعروں کی دل کھول کر حوصلہ افزائی کی۔ آزاد نظم کے لئے اس اہتمام و التزام اور رجحان سازی کے باوجود یہ واقعہ ہے کہ اس زمانے میں ن۔ م۔ راشد، میراجی اور قیوم نظر کے علاوہ اور کسی بڑے یا چھوٹے شاعر کا ایسا مجموعہ کلام شائع نہیں ہوا جس میں آزاد نظموں کا معتدبہ حصہ شامل ہو۔ اور تو اور تصدق حسین خالد کا اولین مجموعۂ کلام "سرود نو" بھی ۱۹۴۸ء میں منظر عام پر آیا۔ البتہ اس سارے عرصے میں ادبی جرائد کے صفحات پر کتنے ہی شاعروں کی آزاد نظمیں شائع شدہ ملتی ہیں تاہم ان کثیر شعراء کی آزاد نظموں کی تعداد بہت قلیل ہے۔ یوں لگتا ہے کہ انہوں نے بھی محض یہ نیا شعری ذائقہ چکھنے کی کوشش کی ہے یا جدیدیت کی رو میں شامل ہو کر فہرست میں اپنا نام لکھوایا ہے۔ چنانچہ ان نظموں کی تعداد اور معیار کی ایسی صورت نہیں بنتی کہ جس کے تحت ان کے بارے میں کسی قابل ذکر محاکے کی کوئی شکل پیدا ہو سکے اور ان کی انفرادی خصوصیات سے ایک تنقیدی تاثر برآمد کیا جا سکے۔ مذکورہ جملہ شاعروں کی محض گنتی کی ہیں اور کچھ تو ایسے شاعر بھی ہیں جن کی آزاد نظموں کی کل گنتی ایک یا دو سے تجاوز نہیں کرتی۔ ان شعراء نے آزاد نظم کو ایک تحریک کے طور پر قبول نہیں کر رکھا تھا۔ لہٰذا مشق مزاولت نہ ہونے کے باعث ان کی نظموں میں فکر و اسلوب کی بھی کوئی ندرت دکھائی نہیں دیتی بلکہ ن۔ م۔ راشد اور میراجی کی آزاد نظم کی چھاپ ہر جگہ صاف نمایاں ہے۔ فکر و نظر کی چند ایک مستثنیات بھی واجبی سی ہیں۔ اس کی ایک وجہ شاید یہ بھی ہے کہ راشد اور میراجی نے آزاد نظم کے فن کو ایسا بڑا مقام اور ایسا عظیم معیار فراہم کر دیا تھا جس سے آگے جانا یا جس تک پہنچنا ان کے مقلدوں یا معاصر شاعروں کے بس کی بات نہیں رہ گئی تھی۔ اس پر مستزاد آزاد نظم کے حوالے سے ان کی شہرت کی جو دھاک بیٹھ گئی تھی وہ بھی دوسروں کے حوصلے پست کر دینے کے لئے کافی تھی۔ چنانچہ ان دو رجحان ساز اور عہد ساز شاعروں کے سامنے کسی کی آزاد نظم کا چراغ یا تو سرے سے جلا ہی نہیں اور اگر جلا بھی تو اس کی روشنی سورج کی

تیز روشنی کے سامنے دکھائی ہی نہیں دی۔ لہٰذا ۱۹۴۷ء تک کسی بھی دوسرے آزاد نظم گو نے امتیازی پوزیشن حاصل نہیں کی۔ بایں ہمہ حلقہ ارباب ذوق سے منسلک قیوم نظر، یوسف ظفر، مختار صدیقی اور ضیاء جالندھری کی آزاد نظموں کا اجمالاً جائزہ اس لئے ضروری ہے تاکہ اس دور کی آزاد نظم کے تسلسل میں کسی قسم کی زمانی تشنگی کا احساس نہ ہونے پائے۔

قیوم نظر:۔ قیوم نظر بنیادی طور پر مشاہدات کے شاعر ہیں۔ ان کی آزاد نظموں کا غالب رویہ خارجی موجودات اور ہر آن بدلتے ہوئے رنگ زمانہ کو داخلی واردات بنا کر پیش کرنے کے طریق کار سے مملو ہے۔ خارج بینی میں بھی انہیں مناظر فطرت اور مظاہر قدرت سے زیادہ رغبت ہے۔ ان کی شاید ہی کوئی ایسی نظم ہو گی جس کے آغاز یا اختتام یا درمیان میں کسی نہ کسی طرح فطرت کسی نہ کسی انداز سے جلوہ گر نہ ہوئی ہو۔ اپنے شعری رویے کو فطرت سے ہم آہنگ رکھنے کا انہیں اس قدر خبط ہے کہ ان کی نظموں کے بیشتر عنوانات اور ان میں استعمال ہونے والے الفاظ بھی فطرت بینی کا تاثر فراہم کرتے ہیں۔ تاہم وہ اپنے مشاہداتی تجربے کو داخلی احساسات و جذبات کے سیاق و سباق میں پیش کرتے ہیں۔ جس کے باعث بیرونی دنیا کے ٹھوس اور مادی موجودات داخل کے لطیف حسی انسلاکات سے ہم آہنگ ہو کر موثر شعری پیکروں میں ڈھل جاتے ہیں۔ مثلاً نظم "الجھن" سے یہ مثال ملاحظہ ہو۔

یہ تیرگی
اور ہر گھڑی بڑھتی ہوئی
اس کی انوکھی دلکشی
جیسے سکوں کے بحر بے پایاں کی حامل ہے یہی
دنیا کی منزل ہے یہی

قیوم نظر کا ایک شعری اختصاص یہ بھی ہے کہ وہ مظاہر فطرت کے اس ایک اہم ترین رکن یعنی تیرگی کو کسی نہ کسی طور پر زندگی کا استعارہ بناتے ہیں۔ اسی لئے ریاض احمد لکھتے ہیں کہ:۔

"اس (قیوم نظر) نے زندگی کے لئے کوئی نہ کوئی تاریکی کا استعارہ استعمال کیا ہے اور اس تاریکی سے نکل کر وہ کسی روشن دنیا میں جانا چاہتا ہے۔ یہ امر دل خوش کن ہے کہ اس نے اس مقام سے کسی اور بھی زیادہ گہری تاریکی کی طرف رجعت کی کوشش نہیں کی۔ الجھن، صبح کاذب، شام، زندگی، مآل، بے بسی، خلش، تاثر کسی بھی نظم کو دیکھئے ایک تاریکی ایک سردی اس کے چاروں طرف محیط ہے۔ وہ اس سردی اور تاریکی کا جذباتی انداز سے ذکر نہیں کرتا۔" (۱۷۰)

دن کی روشنی کے برعکس رات کی تاریکی کو زندگی کا استعارہ بنانا ایک انفعالی طرز فکر ہے۔ اس انفعالیت کے نفسیاتی اسباب کیا ہیں اس کا سراغ تو ماہرین نفسیات کا شعبہ ہی لگا سکتا ہے، لیکن بادی النظر میں اس کی بڑی وجہ زندگی کی ناآسودگی، حالات کی ستم ظریفی، زمانے کی تنہائی اور مالی پریشانی ہی ہو سکتی ہے۔ قیوم نظر کی نظموں سے اس کی زندگی کے جو شواہد و آثار مہیا ہوتے ہیں ان میں مسلسل غم زدگی، بے قراری، حزن، ملال، محرومی، بے بسی اور بے کلی کی کیفیتیں زیادہ ممتاز ہیں۔ افسردہ دلی و غمزدگی کا رجحان اس قدر غالب ہے کہ محبوبہ کی موجودگی کے دل خوش کن لمحات میں بھی اس کا سایہ قائم رہتا ہے۔ نظم "خواب گراں" کے یہ مصرعے ملاحظہ ہوں۔

تم بھی جاگ اٹھی ہو —— روتی ہو —— میری جان سنو
کیا میں زندہ نہیں —— تم تو نہ مجھے جھٹلاؤ
گرم بستر ہے —— قریب آ جاؤ

قیوم نظر کی منظومات میں بجھے بجھے دل، گھٹی گھٹی طبیعت اور اداس اداس فضا کا احساس کرتے ہوئے ہی ڈاکٹر وزیر آغا نے انہیں "نظم جدید کی کروٹیں" میں افسردہ دلی کی ایک مثال قرار دیتے ہوئے اس خیال کا اظہار کیا ہے کہ۔

"یہ نہیں قیوم نظر کے ہاں کسی مبسوط اور منضبط نقطۂ نظر نے جنم لیا ہے بلکہ صرف یہ ہے کہ زندگی اور کائنات کے بارے میں اس نے جب کبھی سوچا ہے تو بجز ایک تاریک سی افسردگی کے کسی اور تاثر نے جنم نہیں لیا۔ مستقبل کے بارے میں سوچ بچار کرتے اور کائنات کے لاینحل مسائل کے بارے میں کچھ کہتے یا وقت کی گزران کا احساس کرتے ہوئے اس نے انسانی بے مائیگی اور بے بضاعتی کے نقوش کو ہی زیادہ تر ابھارا گیا ہے۔ اور یہ بات اس کی فطری افسردہ دلی سے پوی طرح ہم آہنگ بھی ہے۔" (۱۷۱)

انسان کے بے مایہ و کمزور اور بے بس و لاچار ہونے کے شدید احساس سے پیدا ہونے والی افسردگی جو یاسیت کی حدوں کو چھوتی ہوئی معلوم دیتی ہے قیوم نظر کے دوسرے مجموعۂ کلام "سویدا" کی بہ نسبت پہلے شعری مجموعے "قندیل" میں زیادہ نمایاں ہے۔ جس کی دیگر وجوہات کے علاوہ ایک بڑی وجہ یہ بھی ہے کہ "قندیل" کی نظموں کا غالب حصہ دوسری جنگ عظیم کے دوران میں تخلیق ہوا۔ جنگ کی ہولناکیاں اور تباہ کاریاں انسانی زندگانی کی ارزانی و بے سروسامانی، حیوانیت کا غلبہ اور انسانیت کی پسپائی، اسلحے کی تہذیب کی خوں آشامیاں اور فطرت امن کی اڑتی اور بکھرتی ہوئی دھجیاں کسی بھی حساس شاعر کے لئے اجتماعی غمگینی و اندوہ گیری کا سامان مہیا کرنے کے لئے بہت کافی تھیں۔ قیوم نظر

کی اس عہد کی نظموں نے اداسی کا فطری احساس اسی معروضی ماحول سے اخذ کیا ہے۔ قیوم نظر چونکہ اپنی افتادِ طبع کے لحاظ سے داخلی طرز احساس کے شاعر ہیں اس لئے انہوں نے جنگ کے اثرات کو براہِ راست نظم میں سمونے اور انہیں کسی معروضی فلسفیانہ نظریے سے ہم آہنگ کرنے کی سعی نہیں کی بلکہ جنگ کے خارجی حادثات کو اپنی ذات کے داخلی احساسات وجذبات کے تناظر میں رکھ کر تخلیقی پیکر فراہم کیا چنانچہ جنگ کے خوف اور انسانی بربادی کے جملہ تاثرات کسی سیاسی نعرے یا کسی فلسفیانہ نکتے میں ڈھلنے کی بجائے تحیرزادل گرفتگی اور استعجاب آمیز معصومیت کی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔ اس سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ تخلیقی وجدان گردوپیش کے احساس وادراک کے باوجود کس قدر غیر معروضی اور داخلی رہ سکتا ہے' جیسا کہ خود قیوم نظر نے بھی جون ۱۹۴۵ء میں شائع ہونے والے اپنے پہلے مجموعۂ منظومات "قندیل" کے "ابتدائیہ" میں اس طرف اشارہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ۔

"میں اپنے گردوپیش سے بہت متاثر ہوتا ہوں اور بنی آدم کی بیشتر بوالعجبیاں یا قدرت کے اکثر مظاہر مجھے اپنی دنیا میں گم کر کے مجھ پر داخلی طور پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ گو اس سلسلے کے ہر گوشہ کی عکاسی میرے بس کا روگ نہیں' چنانچہ ہو سکتا ہے کہ ان نظموں میں ملکی جھگڑے' سیاسی نظریے' سماجی الجھنیں' اقتصادی مسائل اور وقت کے اور بیسیوں جھمیلوں کے تار و پود بکھرتے ہوئے بظاہر نظر نہ آئیں لیکن اس کا یہ مطلب نہ ہو گا کہ میں دنیائے رنگ و بو میں کھو کر زندگی کی دوڑ میں ان باتوں سے بے خبر رہا ہوں' میرے نزدیک ان نظموں کی جان دراصل یہی چیزیں ہیں اور ان نظموں کی رگ رگ میں اگر ان چیزوں کا خون رواں دواں نہیں تو کم از کم موجود ضرور ہے۔" (۱۷۲)

اسی طرح قیوم نظر بالواسطہ طور پر یہ عندیہ دیتے ہیں کہ کوئی بھی شاعر یا فنکار اپنے عصری مسائل' اجتماعی انسانی صورت حال' علاقائی و غیر علاقائی واقعات اور مقامی و عالمی حالات سے بے خبر رہنا چاہے بھی تو بے خبر نہیں رہ سکتا اور نہ ہی اپنے فکر و فن میں ان کی اثر پزیری کو روک سکتا ہے۔ وقت کی رفتار غیر محسوس طریقے سے اس کے تخلیقی چلن کے راستے متعین کرتی اور بدلتی رہتی ہے۔ لہٰذا وہ کسی سیاسی نظریے' کسی اقتصادی نظام' کسی سماجی رسم و رواج' کسی انقلابی منشور یا کسی فلسفیانہ نظریے سے وابستہ ہو یا نہ ہو' لیکن زندگی کی واضح اور عیاں حقیقتوں پر ان سب کے پڑنے والے بالواسطہ یا بلاواسطہ اثرات سے جو نتائج برآمد ہوتے ہیں' تخلیقی سطح پر ان سے صرف نظر نہیں کر سکتا۔ اس لئے کہ زمانے کی مادی جدلیت کے ارتقائی دھارے سے الگ ہو کر نہ تو گذشتہ ہزاروں صدیوں کے تسلسل میں شامل ہوا جا سکتا ہے' نہ حال سے ربط استوار کیا جا سکتا ہے اور نہ ہی مستقبل سے ہم آہنگی پیدا کی جا سکتی ہے۔ مطلب یہ کہ تاریخ کے ارتقاء میں شمولیت تاریخی ارتقائے اصولوں کی نفی سے نہیں اثبات سے ہی ممکن ہے اور یہ اثبات قیوم نظر کے ہاں موجود ہے۔

رواں دواں جوئے وقت ہے' جس میں قطرہ قطرہ
ٹپک رہے ہیں بدلتے موسم ——— مری بہاریں
جواں تمنائیں اپنی تکمیل کا نہ جن کو رہا ہے خطرہ
مری بہارو' ذرا تو ٹھہرو' یہ سن تو پاؤ
مجھے بھی اس پار سے پکارو جہاں تمہاری
صدا کے دامن سے لگ رہا ہے ہزاروں صدیوں کا چل چلاؤ

انداز فکر کے ایسے ہی منہاج سے آفاقی و عالمگیر طرز احساس کے سوتے پھوٹتے ہیں اور فن میں ارتکاز کی جگہ عمومیت اور بوقلمونی پیدا ہوتی ہے۔ قیوم نظر کی نظم "آوارہ" کا ہیرو عشق کا ایک عالمی کردار بن کر ابھرتا ہے جو رنگ و نسل' شہر و ملک اور تاریخ و جغرافیہ کی مخصوص حد بندیوں سے ماوراء ہے۔ اس کی ہمہ جہتی و ہمہ رنگی محبت کی آفاقیت کی دلیل ہے۔

ابھی رہگزر پہ تھا خندہ زن' ابھی صحن باغ میں کھو گیا
ابھی بوئے گل سے الجھ رہا تھا کہ یادِ حسن ستا گئی
ابھی کہکشاں کے سرود میں تھا کچھ ایسے محو کہ سو گیا
اسے اب یہ ہوش کہاں کہ وقت نے کیسے جبر میں ڈھال کے
اسے بے نیاز الم کیا اسے ایسے کیف سے بھر دیا
کہ اب اس کے ذہن میں جل رہے ہیں چراغ حسن و جمال کے

....

وہ یہاں بھی ہے وہ وہاں بھی ہے وہاں کہاں نہیں یہ عجیب ہے
کبھی اس کی ذات بدل گئی' کبھی کائنات بدل گئی

محبت جب آفاقی اسلوب میں ڈھلتی ہے تو افق در افق ہر نشاں عشق کی جانگنی کا نشان بن جاتا ہے۔ نظم "مشام" کے یہ چار مصرعے ملاحظہ

ہوں۔

خون آلود افق کی زنجیر
پیچ و خم کھاتا پُراسرار دھواں
دور اک ڈوبتی آواز گراں
ہر نشاں جاں کنی عشق کی دشواری کا

مجموعی طور پر قیوم نظر کی نظموں میں ایمائیت و جامعیت اور ایجاز و انحصار کی خصوصیات نمایاں ہیں، جنہیں مزید کارگر بنانے کے لئے وہ علامتوں، اشاروں اور تمثالوں سے کام لیتے ہیں۔ نظم کی تشکیل میں کام آنے والے جملہ وسائل کو وہ نہایت چابکدستی اور مہارت سے اس طرح برتتے ہیں کہ داخلی ربط و تسلسل میں کسی قسم کا کوئی کھانچا وحدت تاثر کو مجروح کرنے کا سبب نہیں بنتا۔ لفظی و معنوی اور ہیئتی و منطقی نظم و ضبط ایک کامل اکائی کی تعمیر کرتے ہیں۔ فکری مواد نظم کی رگوں میں خون بن کر سما جاتا ہے۔ ان کا شگفتہ شگفتہ اور لطیف اسلوب مصرعوں کی بنت میں روح بنا کر تحلیل ہو جاتا ہے نتیجتاً ہیئت و اسلوب کے تجربے جمالیاتی کیفیتوں میں یکسانی کے برعکس رنگارنگی کو جنم دیتے ہیں۔ اس رنگارنگی کو علامتوں، اشاروں، استعاروں اور کنایوں کا غیر تخصیصی اور غیر مرکزی میلان اور بھی متنوع بنا دیتا ہے جسے جذبے کی سیال صورت مزید تقویت فراہم کرتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ قیوم نظر کی نظموں میں ہیئت مقصود بالذات تصور کو سامنے نہیں لاتی محض تکنیکی تقاضوں کو پورا کرتی ہوئی معلوم دیتی ہے تاہم ان کی نظموں کا ہیئتی اختصاص یہ ہے کہ ہیئت نظم کے باطن سے اس طرح پھوٹتی ہے۔ جس طرح زمین سے اکھوا نکلتا ہے۔ قیوم نظر کی آزاد نظموں میں چھوٹے بڑے مصرعوں کی حسب فن طوالت، آہنگ کی خوش آہنگی، قوافی کی موسیقیت اور شد اشد ردیفوں کی تکرار سے پیدا ہونے والا جلترنگ سب مل کر ایک ایسی کیفیت پیدا کرتے ہیں جس میں جمال فطرت کی سرشاری اور گل و گلزار کے کیف و کم کا سماں پیدا ہو جاتا ہے۔ ڈکشن کے لحاظ سے قیوم نظر اپنی نظموں میں فارسی آمیز لفظیات یا ہندی الاصل لفظوں میں سے کسی کو ممتاز اہمیت اختیار کرنے نہیں دیتے۔ اعتدال و توازن ان کی زبان کا قابل لحاظ خاصا ہے۔ جس سے ان کی خالص اردو کے ساتھ دل بستگی کے رجحان کی نشاندہی ہوتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ قیوم نظر کی زبان و بیان پر نہ تو تصدق حسین خالد، ن۔ م۔ راشد اور یوسف ظفر کی طرح فارسی کا غلبہ ہے اور نہ ہی ان کے ایک اہم ترین معاصر میراجی کے ہندی ڈکشن کا تسلط ہے۔ ایک لحاظ سے قیوم نظر کی نظم کی زبان، داغ کی غزل کی زبان کی یاد تازہ رہی ہے اور شگفتن گل کی تازگی کس کافر کو اچھی نہیں لگتی۔

یوسف ظفر:- حلقہ ارباب ذوق کے اہم شعراء میں یوسف ظفر کا نام بھی معروف ہے۔ ان کی شاعری کی ابتداء ۱۹۲۹ء سے ہوئی لیکن ان کی قابل ذکر اور نمائندہ شاعری ۱۹۳۹ء سے ۱۹۷۲ء تک کے زمانے کو محیط ہے۔ ان کی نظموں پر غم، خوف اور احساس مرگ کی گہری فضا چھائی ہوئی ملتی ہے جس کا سبب ذاتی حادثات اور غیر ذاتی واقعات دونوں ہی ہیں۔ تاہم اس کی بتداء ذاتی المیوں سے ہوتی ہے۔ ۲۳ جولائی ۱۹۲۹ء کو ان کے والد اس جہان فانی سے رخصت ہو گئے اور اسی روز ان کی عزیز ترین بڑی بہن بھی موت کی آغوش میں چلی گئیں۔ اور پھر ۵ ۱۹۳ء کی ۲۳ جولائی کو ان کی والدہ بھی داعی اجل کو لبیک کہہ گئیں۔ ان سانحات نے عمر بھر کے لئے یوسف ظفر کی بیداریوں میں گہرے غم کے کانٹے بو دیئے۔ اس شخصی غم میں معروضی شدائد و حوادث نے مزید اضافہ کیا نتیجتاً یوسف ظفر کا مجموعی شعری مزاج ایک مستقل الم کا نشان بن گیا جس کے بارے میں وہ اپنے مجموعۂ کلام "زہر خند" میں اس طرح اشارہ کرتے ہیں۔

> "میرے سامنے ایک ہجوم ہے۔ جس میں قہقہوں کے ساتھ ماتم کی صدائیں بھی بلند ہو رہی ہیں۔ مسکراہٹیں آنسوؤں میں لتھڑی ہوئی ہیں، مسرتیں چیخوں سے ہمکنار ہیں۔ کسی کو کسی کا غم نہیں، ہر کوئی اپنی سی کہے جا رہا ہے۔ میں نے زندگی میں یہ کچھ پایا ہے اور زندگی کے اس آئینے میں اسی کا عکس پیش کر رہا ہوں۔" (۱۷۳)

"زندگی میں یہی کچھ پایا ہے" کے الفاظ ظاہر کرتے ہیں کہ یوسف ظفر بنیادی طور پر "ادب برائے زندگی" کے نظریے پر یقین رکھتے ہیں اور ان کی شاعری براہ راست زندگی کے مظاہر سے شعری مواد حاصل کرتی ہے۔ اس طرح وہ تخیل پرستی سے زیادہ حقیقت نگاری پر یقین رکھنے والے شاعر معلوم ہوتے ہیں اور ایک ایسے شعری وجدان کا اظہار کرتے ہیں، جو انکشاف ذات کے بجائے انکشاف حیات، دروں بینی سے زیادہ بیرون بینی اور قلبی واردات سے زیادہ مشاہدات واقعات کی سنگینی کو اولیت دیتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے جذبے کے مد و جزر پر خارجی تحریک کی لہر غالب رہتی ہے۔ یوسف ظفر کی مشاہداتی نگاہ بیرون ذات جب حالات و واقعات کی کریہہ المنظر حقیقتوں اور بے رحم و برہنہ سچائیوں کا عینی مشاہدہ کرتی ہے تو گوشۂ چشم سے اٹھنے والا آنسو ابلتے ہوئے لاوے کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ گردش روزگار سے پیدا ہونے والی تلخیوں کا زہر شاعر کی رگ و پے میں سرایت کر جاتا ہے۔ زمانے کی ستم گری اسے ادھ موا کر کے رکھ دیتی ہے۔ معروضی ناامیدی اس کی خود اعتمادی اور یقین کو سخت صدمہ پہنچاتی ہے۔ اس کے نازک احساسات اور لطیف جذبات رفتار وقت کی زد میں آ کر بری طرح کچلے جاتے ہیں۔ مجبوراً" وہ زندگی کی خارجی غم زدگی، بے بضاعتی، بے بسی، بے قراری اور محرومی کا شرح نویس بن جاتا ہے۔ مشاہدے کی خارجی جہت اور جذبے کی بیرونی سمت نمائی کا یہ زاویہ بعض اوقات اس قدر جلی ہوتا ہے کہ ترقی پسندیت کی جھلک بلکہ چھاپ صاف دکھائی دینے لگتی

ہے۔ یہاں تک کہ نظموں کے موضوعات کا انتخاب بھی ایسا ہوتا ہے کہ جو ترقی پسند شیوۂ نظر کی تخصیص ہے۔ اس کے باوجود کچھ تو داخلی تحریک کے اثرات کے باعث اور کچھ حلقۂ ارباب ذوق سے قلبی وابستگی کے باعث ترقی پسند مکتبۂ فکر کے ساتھ کسی بھی قسم کے رشتے سے صاف انکار کرتے ہوئے "زہر خند" کے دیباچے میں واضح کرتے ہیں کہ۔

"جو میرے اسلوب سے مجھ پر ترقی پسندی کا لیبل لگاتے ہیں' سمجھ لیں کہ میں کسی مقصدی ادب کا قائل نہیں۔ میرے سامنے میری زندگی' مرا ماحول' مرا وطن' میری دنیا' میری بے بسی ہے اور میں۔ ترقی پسندی میں کوئی برائی نہیں' ہر شخص ترقی پسند ہے لیکن ان کے ساتھ جن لوازمات کو وابستہ کر دیا گیا ہے اس سے' جو مراد لی جاتی ہے میں اسے قبول نہیں کر سکتا۔ میں تنزل پسند یا دوسرے لفظوں میں رجعت پسند نہیں۔" (۱۷۴)

اقتباس کے الفاظ منہ بول کر کہہ رہے ہیں کہ یوسف ظفر نے نہایت بددلی کے ساتھ خود کو ترقی پسند مکتبہ فکر سے باہر ظاہر کیا ہے اور اس پر مستزاد یہ ہے کہ ان کے نزدیک "ترقی پسندی میں کوئی برائی نہیں" ہے۔ اس سے صاف واضح ہوتا ہے کہ یوسف ظفر کو ترقی پسند شاعری سے محض جزوی اور واجبی نوعیت کا اختلاف تھا۔ "میرے سامنے میری زندگی' مرا ماحول' مرا وطن' میری دنیا' میری بے بسی اور میں" کے الفاظ معروض اور معروضی جبر کی کیفیتوں کی کھلم کھلا گواہی دے رہے ہیں۔ بے شک یوسف ظفر جس گروہ ادب سے متعلق تھے اس کا شیوۂ شاعری خارجیت کے خلاف تھا لیکن یہ بھی واقعہ ہے کہ ایک سچا شاعر جو زندہ احساس کا مالک ہے' کھلی ہوئی آنکھ رکھتا ہے اور اپنی سمجھ بوجھ اور اپنے ہوش و حواس کے وسائل بروئے کار لا کر زندگی گزارنے کے یقین سے باثروت ہے۔ وہ اپنے گردوپیش اور اطراف و اکناف سے بیگانہ اور بے نیاز کیسے رہ سکتا ہے۔ سیاسی' سماجی' اقتصادی' اخلاقی اور انسانی مسائل سے الگ رہ کر "الف لیلیٰ" تو لکھی جا سکتی ہے لیکن حقیقی اور سچی شاعری تخلیق نہیں کی جا سکتی۔ لہٰذا ایک باشعور شاعر جو اپنے معاشرے کا ایک ذہین اور ذمہ دار فرد بھی ہوتا ہے معاشرتی نشیب و فراز کی طرف سے اپنی آنکھ کو کیسے بند رکھ سکتا ہے۔ وہ چاہے کسی منشور و دستور کا قائل ہو یا کسی بھی مکتبۂ فکر سے تعلق رکھتا ہو' فی الحقیقت کسی نہ کسی حوالے سے وہ اپنے عہد کے سیاسی و سماجی اور انسانی و تہذیبی مسائل سے اخذ و اکتساب ضرور کر رہا ہوتا ہے۔ اور یہ تو نہایت منطقی بات ہے کہ وہ جہاں سوسائٹی کے اثرات قبول کرتا ہے وہاں اس کے موافق یا مخالف اپنا رد عمل بھی ضرور ظاہر کرتا ہے۔ یوسف ظفر کو بھی جن معاشرتی و اقتصادی اور سیاسی پہلوؤں نے جذباتی و احساتی سطح پر شدید متاثر کیا اس کا رد عمل نہ صرف شاعری میں بلکہ نثر میں بھی سامنے آیا۔ پاکستان معرض وجود میں آ جانے کے بعد انسانی اخلاق و سماج اور معاشرت و سیاست نے جو رخ اختیار کیا اس کے نتیجے میں پیدا ہونے والے اضطراب کو اپنے مجموعہ کلام "نوائے ساز" میں یوں ظاہر کرتے ہیں۔

"پاکستان بن گیا تو ہوس کاروں کی بن آئی' صدیوں کے بھوکے' غربت کے کچلے ہوئے' اغراض کے مارے ہوئے' ہوس کے پتلے اٹھ کھڑے ہوئے اور انہوں نے شاہراہوں پر رقص شروع کر دیا۔ درندے شہروں میں اور انسان جنگل میں منہ چھپانے لگے۔" (۱۷۵)

اس طرح یوسف ظفر یقیناً یہ تاثر دے رہے ہیں کہ تنقیدی ضرورتوں اور مصلحتوں کے تحت تو شاعری کو بے شک علیحدہ علیحدہ طور پر مختلف شعبوں اور نظریوں کی سپرداری میں دیا جا سکتا ہے لیکن حقیقی طور پر شاعری کو سیاست سمیت زندگی کی کسی بھی حقیقت سے الگ نہیں رکھا جا سکتا۔ چنانچہ برصغیر کی تقسیم کے دوران انسانوں نے جس حیوانی خونچکانی و بربریت اور درندگی کا مظاہرہ کیا اور اس کے بعد منقسم ارضی خطوں پر جس نوع کی انسان سوزی و بوالہوسی اور جلب پرستی و زر پرستی کو شعار بنایا گیا مزید برآں حکمران طبقے نے تحکم اور سیاست کاروں نے سیاست گری کے جو دنگل برپا کیے ان سب سے ایسی زبردست یاسیت پیدا ہوئی کہ یوسف ظفر کے الفاظ میں اس کے اظہار سے ایک مرتبہ تو فانی بدایونی کی روح بھی فنا ہو گئی ہو گی۔ نظم بہار سے یہ اقتباس ملاحظہ ہو۔

یہ سرزمین خزاں ہے اس میں بہار کا ذکر بھی گراں ہے
یہاں ستاروں کی مسکراہٹ بھی' آنسوؤں میں بجھی ہوئی ہے
ازل سے دو گام پر ابد ہے مگر یہ دو گام بھی یہاں پر
ہزاروں صدیوں میں ڈھل گئے ہیں' ہزاروں صدیوں سے اس جہاں پر
خزاں مسلط تھی وہ خزاں جو بہار کی پیش رو رہی ہے
یہ مردہ صدیوں کی سرزمیں ہے

اس طرح یوسف ظفر یہ ثابت کرتے ہیں کہ شاعر کا داخل چاہے کتنا ہی فعال کیوں نہ ہو وہ خارجی محرکات کے بغیر اپنی فعالیت نہ تو پوری طرح کام میں لا سکتا ہے اور نہ ہی اسے قائم و برقرار رکھ سکتا ہے۔ اور اگر وہ زبردستی طور پر ایسا کرتا ہے تو اس کی ہر آواز "صدا بصحرا" ثابت ہوتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ یوسف ظفر داخل میں غوطہ زنی کے بعد تہ نشیں نہیں ہو جاتے بلکہ ابھر کر پھر سطح پر آتے ہیں اور خارجی فضا سے دوبارہ اپنے پھیپھڑوں میں تازہ ہوا بھرتے ہیں۔ یہ ڈوب کر ابھرنا ہی انہیں زندگی کے حقیقی معارف تک رسائی کے قابل بناتا ہے اور یہی ریاض ان پر زندگی کے عرفان کا دروازہ کھولتا ہے۔ چنانچہ اس آگہی کے باعث وہ سینے میں ناچتی ہوئی نازک سی اک لو کی تاباں حقیقت کا

ادراک حاصل کرنے میں کامیاب ہوتے ہیں۔ نظم "زندگی" کے یہ مصرعے ملاحظہ ہوں۔

گئی، مٹی، گُل ہوئی وہ نازک سی لو جو سینے میں ناچتی تھی
وہ لو جو تابانیٔ نظر تھی
جو دل سے تاروں کو چھیڑتی تھی

زندگی کی چیرہ دستیاں فنا، بے ثباتی اور بے بضاعتی کے احساس کو کس قدر اور کس طرح باعث ماتم بناتی ہیں اس "بیراگ" کا اظہار نظم "فرار" کے راگ میں مضمر ہے۔

پھدکتا تھا چڑیوں کی مانند بچپن
چہکتا تھا، اڑتا تھا طوطوں کے ہمراہ، بگلوں کی صورت
فضا میں مچاتا تھا نغموں کی دھومیں
کہ سب جن پہ جھومیں
وہ خوابوں کے سم سم، الہ دین کے جن، مسرت کی رم جھم کے دن اب کہاں
جوانی کی اک دھوپ سے اڑ گیا، روپ، بہروپ باقی ہے نوحہ کناں

جوانی کی دھوپ اگرچہ بچپن کے روپ کو اڑا دیتی ہے لیکن وہ اپنی ایک چمک دمک بھی ساتھ لاتی ہے۔ جنس کا تعلق اگرچہ کسی خاص زمانہ حیات سے نہیں ہے تاہم شباب کا زمانہ جنس کا بھی "نقطہ شباب" تصور ہوتا ہے۔ یوسف ظفر کا شباب جنسی نہیں رومانی ہے۔ میراجی اور راشد جیسے جنس پرستانہ شعراء کا معاصر ہونے کے باوجود یوسف ظفر نے اس معرض میں ان کے اثرات قبول نہیں کئے۔ انہوں نے جنسی جذبے کو بھی رومانویت دے دی۔ رومانویت بھی ایسی ویسی نہیں موت کی رومانویت۔ اور شاعر محبوبہ کے شبستان کے چور دروازے سے گزر کر اس رومانویت کا مظاہرہ کرتا ہے تاکہ محبوبہ بھی اس رومانویت کا نظارہ کر سکے۔ نظم "وادی نیل" کی یہ سطور ملاحظہ ہوں۔

مرا مقدر کہ آج کی شب سے مجھ کو حاصل ہے تیرا پیکر
مرا مقدر کہ میں نے خود موت کو پکارا ہے تیری خاطر
جو اپنی منزل پہ آ گیا ہے تیرے شبستان میں خود ٹھہر کر
مرا مقدر کہ میں ہوں وہ موت کا مسافر
ترے لبوں سے حیات پا کر
ترے جمال حیات پرور سے لو لگا کر
تری نگاہوں کی گہری جھیلوں میں تیر کر، مشعلیں جلا کر
گداز پیکر کی ریشمی چلمنیں اٹھا کر
دھڑکتے دل میں ترانے بو کر زمانے لا کر
ازل ابد کو سمیٹ کر بیکراں بنا کر
ترے بدن کی لطافتوں میں مسرت زندگی ملا کر
تجھے اجل سے قریب لا کر
حقیقت زندگی دکھا کر
کہ میں ہوں وہ موت کا مسافر
ترے شبستاں کے چور دروازے سے گزر کر
جو اپنی منزل پہ آ گیا ہے

یوسف ظفر کے ہاں بیک وقت تاریکی اور موت کا تصور بہت گہرا ہے۔ دیکھا جائے تو موت کا دوسرا نام بھی تاریکی ہے۔ قبر کی تاریکی۔ لہٰذا تاریکی جو یوسف ظفر کے ہاں موت کی علامت ہے اس کا اس قدر شدید احساس شاید ان حادثات و سانحات کی وجہ سے ہے۔ جن کا ذکر قبل ازیں ان کے والد، ہمشیرہ اور والدہ کی موت کے سلسلے میں کیا جا چکا ہے۔ بسا اوقات کوئی معمولی سا واقعہ بھی پوری زندگی کا نقشہ بدل کر رکھ دیتا ہے یہ تو نہایت اندوہ گیر اور سر سے پاؤں تک ہلا اور لرزا کر رکھ دینے والے سانحات تھے۔ لہٰذا ان حادثات کی تاریکی کا ابتدائی نقش اس قدر راسخ انداز میں یوسف ظفر کی تخلیقی نفسیات کا جزو بنا کہ اس کے انمٹ اثرات تا حیات ان کی نظموں پر عکس ریز رہے۔ ظلمت کا ماحول ان کے ذہن پر اس بری طرح چھایا رہا کہ ان کے خوابوں کی چمک بھی "سنسان رات" میں جنگل کے درختوں کی گھنی شاخوں سے چھن کر آنے والی ستاروں کی ٹمٹماتی روشنی سے زیادہ حقیقت نہیں رکھتی۔ سکوت و جمود کی خارجی فضا میں شاعر کا داخلی حیاتی زاویہ کس سم ناک

کیفیت سے دوچار ہوتا ہے اسے "نوائے خاموش" کے حسب ذیل مصرعوں کے علامتی پیرائے میں آسانی سے ملاحظہ کیا جاسکتا ہے۔

کتنی تاریک ہے سنسان ہے رات
سرسراتے ہوئے خوابوں کی صدا
ذہن کے دھندلے جزیروں میں ابھرتی ہے کچھ ایسے جیسے
کسی جنگل کے درختوں کی گھنی شاخوں سے تارے جھلکیں
کتنی تاریک ہے سنسان ہے رات

خارج کی کائنات پر مسلط یہ عجیب و غریب پر اسرار اور غیر مرئی گہری تاریکی اس قدر شدید ہے کہ شاعر کی زندگی کی مشعل اپنی تمام تر روشنی کے باوجود اس کے انجماد اور تسلط کو ختم کرنے کی سعی میں ناکام رہتی ہے۔ ہر چند کہ اس سعی کو حوصلوں، امنگوں، ارادوں اور عزموں سے تقویت بہم پہنچائی گئی تھی لیکن جذبوں کے واضح تیقن کو موت کا احساس مسلسل ضعف پہنچاتا رہتا ہے اور انتھک جذبوں کو بھی بالآخر نڈھال کر دیتا ہے۔ دل کے شعلے سرد ہو کر بجھنے کے قریب آجاتے ہیں اور زندگی کی بے بضاعتی کے آئینے میں کائنات کی بے مقصدی کا عکس ابھرنے لگتا ہے۔ شاید یہ سہانی امیدوں کے خاک میں ملنے اور سنہرے خوابوں کے کرچی کرچی ہو کر بکھرنے کا ردعمل ہے۔ نظم "شکایت" کے یہ مصرعے ملاحظہ ہو۔

شفق کی دلہن جھانک کر دیکھتی ہے
مجھے دیکھتی ہے
مرے دل کے بجھتے ہوئے سرد شعلوں کی بیکار پرواز کو دیکھتی ہے
کہ یہ زندگی جو ودیعت ہوئی تھی کہ ہر سمت سیلاب نغمہ بہادے
حصول مسرت کی خاطر ہر اک سنگ خارا کو اک مرمریں بت بنادے
وہ بت جو ہر اک تان پر مسکرادے ہر اک سمت سیلاب نغمہ بہادے
مگر اب یہی زندگی بجھ رہی ہے زمانے کے بیتاب آب رواں میں
شفق کی دلہن جھانک کر دیکھتی ہے
کسے دیکھتی ہے؟ ——— مجھے دیکھتی ہے

یہ واقعہ ہے کہ یوسف ظفر کی ذہنی کیفیات پژمردگی، کسمپرسی، بے کسی اور بے بسی کے گہرے تاثرات و مضمرات کی آئینہ دار ہیں۔ زندگی کی ابتدائی محرومیوں کے چرکے اتنے شدید اور گھاؤ اس قدر گہرے ہیں کہ وقت گزرنے کے ساتھ بھی ان کا اندمال نہیں ہو سکا۔ لہٰذا نکبت و افلاس اور شکست و ناکامی کے ایام گزر جانے کے بعد جب دنیاوی زندگی میں خوشحالی اور فارغ البالی کا زمانہ آتا ہے تو پھر بھی یوسف ظفر غم زدگی اور الم کشی کے میلان سے اسی طرح وابستہ و پیوستہ رہتے ہیں۔ عروج کا زمانہ شاید اس وقت آیا جب شاعر کی نگاہ میں اس کی کوئی وقعت و حیثیت نہیں رہ گئی تھی۔ اچھے دنوں نے آتے آتے اتنی دیر کردی کہ وہ ان سے بے تعلق ہو جاتا ہے۔ بے تعلقی کا یہ شخصی احساس انسان کی مظلومی و بے کسی اور بے چارگی و بے بسی کا اجتماعی احساس بن کر اپنے ردعمل کا اظہار نیرو کے کردار کی صورت میں کرتا ہے۔ ۱۹۶۳ء کی تخلیق نظم "نیرو" کے یہ مصرعے ملاحظہ ہوں۔

ابھی مجھے بانسری بجانے دو اہل روما
حیات کی لاش جل رہی ہے تو کیا کروں میں
عظیم روما کی سرزمیں گرم گرم لاوا اگل رہی ہے تو کیا کروں میں
ردائے شب کے بھڑکتے شعلوں سے چاندنی جو پگھل رہی ہے تو کیا کروں میں

شاعر کی خارج بین نگاہ جب ہر سمت واضح اور پوشیدہ صورتوں میں جبر و تعدی اور ظلم و بربریت کا دور دورہ دیکھتی ہے اور اس کی چشم بینا استبداد کے ان مظاہر تک کا مشاہدہ بھی کرنے لگتی ہے کہ جو بظاہر ستم کاریوں کی شکل میں دکھائی نہیں دیتے تو انسانیت کشی کے نظارے کی مزید تاب نہ لاتے ہوئے وہ اپنی نظر کو باطن کی طرف موڑ دیتا ہے۔ یہیں اسے وہ بے مثال اور ان دیکھی روشنی نصیب ہوتی ہے جو عارفوں اور ویدانتوں کا امتیاز ہے۔ وہ اپنے گیان کو لب اظہار سے دوسروں پر ظاہر کرنا چاہتا ہے لیکن بیرونی ماحول کا جبر اور گھٹن اس قدر شدید ہے اور غوغائے رستاخیز اس قدر بلند آہنگ ہے کہ وہ چپ سادھ لینے ہی میں عافیت سمجھتا ہے اور محض ایک الیاتی تاسف پر اکتفا کر کے رہ جاتا ہے۔ ۱۹۶۵ء کی نظم "چپ کی گپھا" میں سے یہ لائنیں ملاحظہ ہوں۔

جس نگری میں سارے بولیں
اس میں ہم نے

چپ چپ رہنا سیکھ لیا ہے
اور پھر اپنی چپ کی سادھی سے اٹھیں گے
اور اپنی ہی چپ کی گپھا میں
آنکھیں موند چلے جائیں گے
اپنے گیان کو اپنے ساتھ ہی لے جائیں گے

عرفان کی یہ لازوال روشنی شاعر کو مل تو جاتی ہے لیکن یہ ابھی اس کے حسب دلخواہ نہیں ہے۔ اس کی سیرابی نہیں ہوتی۔ تشنگی مزید کے لئے بے قرار کئے دے رہی ہے۔ اس نئی آرزومندی میں اتنی بے پناہ کشش ہے کہ اور کسی چیز کی ہوس ہی نہیں رہتی۔ شاعر دنیا و مافیہا سے بے نیاز ہو کر اور ہر ایک چیز سے دست کش ہو کر خدا سے صرف نور آگہی کے لئے دست سوال دراز کرتا ہے۔ نظم "ارمان" میں شاعر کا یہ حسن طلب دیدنی ہے۔

مرے خدا ــــــ میرے دل کا ارماں نہ سرد سکوں کی روشنی ہے
نہ گرم جسموں کی چاندنی ہے
نہ میں کسی مسند معلیٰ کا خانقاہی
کہ جس سے حاصل ہو کج کلاہی
مرے لئے جیسے تیری دنیا میں کچھ نہیں ہے
بس ایک یہ چاندنی ہے جس کی ادائے بیگانہ بھا گئی ہے
جو میرے دل پر، مری نظر پر، مری تمنا پہ چھا گئی ہے
مرے خدا ــــــ تو ہر ایک دل کی پکار سنتا ہے، میری سن لے
مرے بھی دامن کو اپنی اس چاندنی سے بھر دے
یہ چاندنی لازوال کر دے۔

خدا، شاعر کی دلی پکار سن لیتا ہے۔ اور یہ لمحۂ مستجاب شاعر کی زندگی کی مکمل طور پر قلب ماہیت بھی کر دیتا ہے۔ شاعر اس لمحہ جاوداں میں شمولیت کے لئے سب کچھ تیاگ دیتا ہے۔ اپنی "میں" کو مار دیتا ہے اور اپنے آپ سے بھی دستبردار ہو جاتا ہے۔ سب کچھ ترک کر دینے کے بعد وقت کے دامن سے جو اسے ایک لمحے کی بھیک ملتی ہے یہی اس کے لئے سب کچھ ہے۔ شاید اسی لمحے میں ابدیت چھپی ہوئی ہے۔ نظم "میں جب میں سے باہر نکلا" میں اس کا اظہار یوں ہوتا ہے۔

میں جب میں سے باہر نکلا
وقت نے میرے ہاتھوں میں اک لمحہ رکھا
اور کہا، یہ لمحہ تیرا ہے جا لے جا۔

اس طرح شاعر مادی کشف سے روحانی کشف کی احساساتی منزل طے کر جاتا ہے اور زندگی پر اپنی شاعری کی بنیاد رکھنے والا شاعر زندگی کے سر نہانی کو پا جاتا ہے۔ چنانچہ یوسف ظفر کا شعری سفر جو زندگی کی مادی حقیقتوں سے شروع ہوا تھا تصوف کی روحانی صداقتوں پر اختتام پزیر ہو جاتا ہے جس کی روشنی میں ذات اور کائنات، انسان اور خدا کے باہمی رشتوں اور رابطوں کی دریافت اجاگر ہوتی ہے۔

فنی لحاظ سے یوسف ظفر کی آزاد نظم نہایت متوازن اور معتدل واقع ہوئی ہے جس میں آہنگ خیال کی رو کے ساتھ آگے بڑھتا ہے۔ وہ اپنی آزاد نظم میں بعض اوقات ڈرامائی انداز اختیار کرتے ہیں اور بعض اوقات ابلاغ و تاثر کو بھرپور طور پر موثر بنانے کے لئے خطابت کا انداز بھی اختیار کرتے ہیں۔ تاہم یہ خطابیہ طریق کار اردو نظم کی روایتی طرز ادا سے مختلف ہے۔ اس لئے کہ روئے تخاطب دوسرے انسانوں کی بجائے اپنی ذات کی طرف ہوتا ہے۔ جہاں براہ راست اپنی ذات سے خطاب نہیں بھی ہوتا وہاں وہ اپنے فرضی "ہمزاد" سے مخاطب ہوتے ہیں۔ بہت کم مواقع پر انہوں نے قارئین یا عوام الناس کو مخاطب کیا ہے۔ یوسف ظفر اپنی آزاد نظم میں قافیہ کے التزام کا خاص خیال رکھتے ہیں۔ کہیں قافیہ جلی اور کہیں خفی انداز میں وارد ہوتا ہے۔ درج بالا شعری مثالوں میں بالخصوص نظم "وادی نیل" میں قافیے کا ٹھاٹ ملاحظہ کیا جا سکتا ہے۔ یوسف ظفر کو لفظ کے انتخاب اور محل استعمال کا بھی خوبصورت سلیقہ آتا ہے تاہم انہوں نے آزاد نظم پر زیادہ توجہ نہیں دی، نہیں تو وہ اس ہیئت میں نمایاں کامیابی اور مقام حاصل کر سکتے تھے۔ ڈاکٹر محمد حسن کے بقول "یوسف ظفر نے اس حلقے (حلقہ ارباب ذوق) سے نکل کر جلد ہی معریٰ نظم کی طرف رجوع کیا اور لاشعور کی پہنائیوں کی بجائے شعور کی مایوسی اور تنہائی کو بیان کیا" (۱۷۶) حقیقت یہ ہے کہ یوسف ظفر کی توجہ کا زیادہ مرکز معریٰ نظم رہی ہے اور اس میں انہوں نے اپنی انفرادیت کا لوہا بھی منوایا ہے تاہم آزاد نظم کو بھی انہوں نے جو کچھ دیا ہے اسے نظر انداز کرنا مشکل ہی نہیں ناممکن بھی ہے۔

مختار صدیقی:۔ مختار صدیقی حلقہ ارباب ذوق اور میراجی کے دائرہ اثر کے ایک قابل توجہ اور لائق مطالعہ شاعر ہیں۔ ان کی نظم کے اسلوب نے بھی منطق کے تجزیاتی رویوں اور خیالات کے براہ راست اظہار سے ناوابستگی اختیار کر کے پیچیدہ معنویت میں ارتباط و تسلسل کی دریافت کو متعارف کیا۔ انہوں نے اپنی نظم کی بنیاد متعین مطالب کے برعکس امکانی مفاہیم پر رکھی اور شعری مواد کے لئے خارجی و داخلی وسائل سے ذہنی اور احساساتی رشتے پیدا کئے۔ مختار صدیقی شاعری کے لئے ہنگامی موضوعات کو درخور اعتنا تصور نہیں کرتے اور اسے نوائے وقت بنانے کی بجائے نوائے ہر عصر بنانے کی سعی پر یقین رکھتے ہیں تاکہ شعری لفظ و معنی کے ربط باہم کا چراغ ہر عہد میں لمحہ رواں کے ساتھ اپنی لو کی روشنی بکھیرتا رہے۔ اسی لئے وہ اپنے اولین مجموعہ کلام "منزل شب" کے دیباچے میں تخصیص کے ساتھ یہ وضاحت کرتے ہیں کہ۔

"کسی فن پارے کو ایک خاص زمانے کا ترجمان (PERIOD PIECE) ہی نہیں ہونا چاہئے۔ اگر کوئی فن پارہ ایک ماحول اور ایک خاص زمانے کے لئے ہو' اس میں چند مخصوص دنوں کے مخصوص ماحول کا عکس یا اس کی ترجمانی ہی نظر آئے یا اس میں کسی خاص زمانے اور ایک خاص جماعت کے لئے کوئی فکری سماجی یا سیاسی پیغام ہو تو اس کی حیثیت میرے نزدیک ایک تاریخی دستاویز کی ہے۔ اگر اسے ادب پارے کا مقام حاصل کرنا ہے تو انہی وقتی اور ہنگامی باتوں کو دوامی مسئلوں اور ان کی دوامی علامتوں کا سہارا لینا پڑے گا۔ اگر شاعر اپنے ماحول کی باتوں کو دوامی علامتوں میں ڈھال کر نہیں پیش کر سکتا تو (ماحول کا ترجمان ہو تو ہو) شاعر نہیں۔"(۱۷۷)

ہنگامی اور وقتی باتوں کو نظر انداز کر کے یا ہنگامی اور وقتی باتوں کو دوامی علامات کا پیرایہ فراہم کر کے ہی مختار صدیقی کی نظم اپنی شعری انفرادیت کی تشکیل کرتی ہے۔ اس کے لئے وہ نفسیاتی اور مابعد الطبیعیاتی ہر دو وسائل کو بروئے کار لاتے ہیں۔ اس سلسلے میں جذبات و احساسات کے داخلی میلانات نفسیاتی زاویے کو ابھارتے ہیں جبکہ ماورائی و غیر زمینی تصورات و خیالات' مابعد الطبیعیاتی رجحانات کی استواری میں اعانت کرتے ہیں۔ مختار صدیقی کی نظموں میں یہ دونوں سلسلے تعقلی و تخلیقی سطح پر باہم متصل ہو جاتے ہیں۔ اس طرح انہیں ایک ایسی عمومیت حاصل ہو جاتی ہے جنہیں کسی مخصوص مقام یا عہد سے وابستہ عارضی نوعیت کی اشیاء نہیں سمجھا جا سکتا اور وہ محدود وقت و مقام کے دائروں سے باہر نکل کر زمان و مکان کے وسیع حلقوں میں داخل و شامل ہو جاتے ہیں۔ "قریہ ویراں" ایک ایسی ہی نظم ہے جس میں ۱۹۴۷ء کے فرقہ وارانہ فسادات کی خوں آشامیوں اور تباہ کاریوں کے اثرات و نتائج کو ظاہر کیا گیا ہے۔ نظم کا موضوع فسادات کی زد میں آکر روندی جانے والی اک بستی ہے تاہم اس بستی کا منظر نامہ اس طرح مرتب کیا گیا ہے کہ یہ کسی خاص جغرافیے کی حامل بستی نہیں رہ جاتی۔ اور نہ ہی اس کی بربادیوں اور ویرانیوں کا نقشہ اس طرح تشکیل پاتا ہے۔ کہ اس سے محض ۱۹۴۷ء کے فسادات کی خونچکانی کا تاثر مترشح ہو۔ لرزہ خیزی و انسانیت کشی نے جو عدم زار پیدا کیا ہے وہ کسی مخصوص حادثے یا کسی خاص خطے کا المیہ نہیں بنتا بلکہ وہ کسی بھی عہد یا کسی بھی جگہ کی عبرت ناک صورت احوال کی لرزہ براندامی کے زاویوں اور پہلوؤں کو اجاگر کرتا ہے۔ جھلستے پیڑ' جلی ہوئی آبادیاں اور گرتے ہوئے در و دیوار جس انہدم کا اظہار کرتے ہیں اس کا ذمہ دار رنگ و نسل یا مذہب و ملت کی آویزش کو قرار نہیں دیا گیا بلکہ اس وقت کو تمام نقصان و ضرر کا مستوجب ٹھہرایا گیا ہے' جس نے عام انسانوں کو درندگی کے عملی مظاہرہ پر قائل اور مائل کیا۔ نظم کے یہ مصرعے ملاحظہ ہوں۔

جھلستے پیڑ' جلی آبادی' کھیتی سوکھی' خرمن راکھ
ہست و بود کا مدفن راکھ
گرتے بام و در کے لئے ہے گلیوں کا آغوش
جیسے یہ دیواروں کو تھے کب سے وبال دوش
بار ہٹا تو آیا ہوش
یہ بستی اب توڑ چکی ہے ہستی کی زنجیر گراں
اور قیود زمان و مکاں
وقت کے ڈاکو چکر اس کو بساط مطابق لوٹ چکے
اس کے لئے ماحول و فضا کے سارے بندھن ٹوٹ چکے
ماضی و حال بھی ٹوٹ چکے

۱۹۴۷ء کے بعد مختار صدیقی نے خصوصیت کے ساتھ "تہذیب" کے موضوع کو شعری پیکر کا محور بنانے کی سعی کی۔ تہذیبی اقدار و آثار کے سراغ میں وہ قدیم ہند آریائی تہذیب تک جا پہنچے۔ سندھ میں ان کی نگاہ موہن جوڈارو پر جا کر رکی۔ جو قدیم سندھی تہذیب کا گہوارہ ہے۔ انہوں نے اس ویرانے کو محض کھنڈر سمجھ کر نہیں دیکھا بلکہ انہیں ان خرابوں میں پاکستانی علاقوں کی عظمت رفتہ کی روح سرسراتی ہوئی ملی۔ انہوں نے اس اجڑے ہوئے معمورہ تہذیب کی جملہ جزئیات کا بھرپور مشاہداتی گہرائی اور فکری عمق سے مطالعہ کیا اور ان کھنڈروں سے

برآمد ہونے والی ایک ایک چیز اور ایک ایک نشانی کو اپنی نظم میں سمیٹ لیا۔ حمام، اسٹوپا، سونی گلیاں، تال، کوزہ سازی، سنگ تراشی، فنون حرب و ضرب کے متعلقات اور رقاصہ کا معروف مجسمہ سب کچھ ان کی اس نظم کی تعمیر میں کام آیا۔ یہ اشیاء محض اشیاء ہی نہیں تھیں ان کے ساتھ تصورات بھی وابستہ تھے۔ قدیم عہد کے علم و فضل اور ہنر و فن کے تصورات، جو اپنے عہد اور اپنی تہذیب کی فنکاری و دستکاری اور چوب دستی و دست رسی کی حامل دانش کے خاموش لیکن بلیغ اظہار سے مملو تھے۔ دفینوں سے برآمد ہونے والے تہذیب و تمدن کے یہ نگینے قرنوں کے قرینے لئے ہوئے تھے۔ نقش و نگار سے آراستہ جام، مینا کاری سے مرصع مینا، اور ٹوٹے ہوئے خم فن کوزہ گری پر کامل دستگاہی کی فصاحت لئے ہوئے تھے۔ عقیق یمنی، سنگ سلیمانی، یشب اور زر و سیم سے بنائے گئے بت اور زیورات سے عہد عتیق کے سنگ تراشوں اور جوہریوں کی ہنرمندیاں آشکار تھیں۔ شمشیروں، برچھوں، تیروں، کمانوں، خنجروں، کٹاروں، سوفاروں اور چار آئینوں کے علاوہ اور کتنے ہی کانسی اور تانبے سے بنے ہوئے ہتھیاروں سے تمدن حرب و ضرب پر چھوٹ پڑتی معلوم دیتی تھی۔ مختار صدیقی نے ایک ایک جزئی چیز سے پاکستان کی تہذیب اور تمدن کو بازیافت کیا اور اپنے فن نظم گوئی سے یہ ثابت کرنے کی سعی کی کہ یہی وہ سرزمین ہے جہاں آج سے بہت پہلے ایک عظیم تہذیب اور اعلیٰ تمدن کی بنیاد پڑی تھی۔ اس زاویۂ فکر کے تحت مختار صدیقی ماضی کو زمانہ حال سے ہم آہنگ کر دیتے ہیں اور طبیعیات کے ساتھ مابعد الطبیعیات کے نئے رشتے پیدا کر دیتے ہیں۔ یوں ان کے نزدیک ماضی مردہ نہیں رہ جاتا بلکہ جی اٹھتا ہے اور حال کے عہد میں سانس لینا شروع کر دیتا ہے۔ چنانچہ ماضی کی تہذیبی روح حال کے ایک نمائندہ فرد سے مکالمہ کرتی ہے اور موہن جوڈارو کے حوالے سے اپنی نیستی و نابودی کے اسرار و رموز کو منکشف کرتی ہے۔

آج ٹیلوں کی کملی گود میں یہ دیواریں
اپنے معدوم در و بام پہ ہیں نوحہ کناں
اپنے معدوم شرف کی ہیں حدیث خاموش

یقیناً "یہ معدوم ہوتے ہوئے آثار و شواہد انسانی دانش و حکمت اور زندگی کی معنی آفرین عظمت و جبروت کے امین ہیں اور توجہ طلب ہیں لیکن بے مہری زمانہ کے باعث بے توجہی کی زد میں ہیں۔ لہٰذا زبان بے زبانی سے فریاد بلب ہیں کہ

کس کو توفیق تھی ان ٹیلوں کا سینہ چیرے؟
چیر کر دیکھے کہ اس مدفن پارینہ کی گہرائی میں
ایک تہذیب کے وہ کیا تھے نقوش باقی؟
ایک تہذیب کے صناعوں کا ——————
رہنے کا، زندگی کرنے کا چلن کیسا تھا؟
جی کے بہلانے کے حیلے کیا تھے؟
طور خوشیوں کے، غمی کے سر و ساماں کیا تھے؟
ان کے ہاں خالق و مخلوق میں، کس رنگ کا کیا ناطہ تھا؟

مختار صدیقی جہاں خالق و مخلوق کے روحانی رشتے کا احساس دلاتے ہیں وہیں عہد قدیم کے انسان اور عہد جدید کے انسان کے درمیان تمدنی و تہذیبی رشتے کی نشاندہی بھی کرتے ہیں۔ نظم کا آخری حصہ رقاصہ کے حوالے سے ہے۔ جس میں زمانہ ماضی کے باشندوں اور زمانہ حال کے انسانوں میں تہذیبی و ثقافتی تسلسل کو ان الفاظ میں ظاہر کیا گیا ہے۔

ہم اور تم میں جگ جگ کا اور جنم جنم کا یوگ رہا ہے۔

دیروز و امروز میں جگ جگ اور جنم جنم کے یوگ کے تاریخی تسلسل کو ابھارتے ہوئے مختار صدیقی کی نگاہ مسلسل ایک مشترکہ میراث پر رہتی ہے جس پر پرانے اور نئے عہد کے لوگوں کا ایک جیسا حق ہے۔ نظم کے اختتامی مصرعے ملاحظہ ہوں۔

یہ تمدن بھی، نہاں خانہ ماضی کا نہیں زندانی!
عصر حاضر کی یہ میراث ہے اب میرے وطن کی میراث
ہمیں ہیں اس کے حقیقی وارث کہ ہم نے پائے ہیں
اپنی آنکھوں سے بھی لگائے ہیں، یہ گمشدہ خزائن
وطن کی پارینہ عظمتوں کے
یہ ارض مشرق کے
نوع انساں کے اولیں اوج کے مدائن

اس طرح مختار صدیقی گمشدہ خزائن کی بازیافتگی کے بعد پارینہ عظمتوں کی قوت سے تخلیقی تحرک حاصل کرنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں اور

موہنجوڈارو کے کھنڈرات ایسے علامات میں ڈھل جاتے ہیں جن سے ہر پاکستانی کے جذباتی‘ ثقافتی‘ تمدن اور روحانی رشتے جنم لیتے ہیں‘ اور انہی رشتوں کے توسط سے مستقبل پر اثرات مرتسم ہونے کے امکانات پیدا ہوتے ہیں۔ یہ نظم اپنے تاروپود میں جس قدر مربوط و مبسوط اور توانا و مضبوط تمثالیں لئے ہوئے ہے اس سے شاعر کے حیاتی و تصوراتی تغذیہ و توانائی کی قابل تحسین صورت نمایاں طور پر روشنی میں آجاتی ہے۔ اگرچہ یہ ایک موضوعاتی نظم ہے لیکن حیاتی تجربات نے اسے تخلیقی موثرات سے باثروت کر دیا ہے۔ کلاسیکی رچاؤ نے مصرعوں کی تاثیر اور بھی بڑھا دی ہے۔ اس سلسلے کی ایک اور اہم نظم "ٹھٹھہ" ہے جس میں اسلامی تہذیب و ثقافت پیش کی گئی ہے۔ "ٹھٹھہ" سندھ کا ایک معروف تاریخی و تہذیبی مقام ہے جہاں پر روحانی بزرگوں کے مزاروں کے علاوہ تاریخی اور مذہبی نوعیت کی عمارتیں ہیں۔ اس نظم کے مرکزی کردار تین "تابلو" ہیں۔ یہ تابلو "ٹھٹھہ" کی عمارتوں اور مقبروں کی روحیں بن کر تاریخ و تہذیب کے گزشتہ انسانی کاروانوں کی نشاندہی کرتے ہیں اور فنا و بقاء کے مسئلے پر فلسفیانہ فکر انگیزی سے اپنا مطمع نظر پیش کرتے ہیں۔ مثلاً "دوسرا" "تابلو" اظہار خیال کرتا ہے کہ۔

نہ یہ فنا ہے نہ یہ بقا ہے\
میان بود و عدم یہ کیسا طویل وقفہ ہے\
جو نوشتہ ہماری قسمت کا بن گیا ہے؟\
کنار دریا کبھی یہ بستی تھی\
لیکن اب نیستی و ہستی کے درمیاں اک مقام برزخ ہے\
ایسا برزخ کہ جس میں صدیوں کے کاخ و کو‘ بام و در‘ مسلسل شکستگی\
خرابی میں خیرہ سر ہیں

تیسرا تابلو اپنے مافی الضمیر کا اظہار اس طرح کرتا ہے۔

گوش دل کے لئے یہ سونی فضا میں محفوظ\
عود کا نغمہ یہاں‘ جنگ کی تقریر یہاں\
چشم بینا کے لئے ہے اس وحشت میں\
اک تمدن کی ثقافت کے اساطیر یہاں

تیسرے تابلو کے نہاں خانۂ احساس سے اٹھتی ہوئی یہ اندوہ گیر آواز خود شاعر کی احساساتی تڑپ ہے۔ ٹھٹھہ کے روحانی مقابر اور تاریخی عمارات امتداد زمانہ کے باعث ویرانوں اور خرابوں کا ایسا نقشہ پیش کر رہی ہیں جن سے وحشت ٹپکتی ہے‘ لیکن درحقیقت ان "وحشت گاہوں" ہی میں تہذیب و تمدن اور ثقافت و تاریخ کے اساطیر چھپے ہوئے ہیں۔ یہ ایک ایسے دیدہ ور معمار کے انتظار میں ہیں جو ان کھوئے ہوئے اساطیر پر تعمیر کے نئے نقش قائم کر سکے۔ اس طرح مختار صدیقی کا تخیلی تسلسل ماضی سے حال اور حال سے مستقبل کی طرف سفر کرتا ہوا معلوم دیتا ہے‘ جس کے تحت انہوں نے پاکستان کے لئے تمدنی و تہذیبی مستقبل کی اساس فراہم کرنے کی سعی کی ہے۔ یہ مطمع نظر انفرادی و شخصی اور ذاتی و داخلی نہیں‘ بلکہ معروضی و اجتماعی ہے جو حلقہ ارباب ذوق کے مقابلے میں ترقی پسند تحریک کے فکری رجحانات سے زیادہ قریب ہے۔ اس سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ خالص فن یا خالص ادب پر یقین رکھنے والے شاعر بھی اپنی شاعری کی جڑیں ارضی و مادی زندگی میں مضبوط کرتے ہیں۔ مختار صدیقی نے بلاشبہ مذکورہ بالا دونوں نظموں میں کائنات کے بطن سے زندگی اور زندگی کے بطن سے فن پیدا کیا ہے۔ زندگی کے ساتھ ان کے فن کی گہری وابستگی اس طرح بھی ثابت ہے کہ اگرچہ وہ ایک رومانی مزاج کے حامل شاعر ہیں اور اپنی نظموں میں رومانی فضا بندی کا زبردست ملکہ رکھتے ہیں‘ لیکن اس کے باوجود انہوں نے موہنجوڈارو‘ ٹھٹھہ‘ خیال‘ ایھلنا اور کیدار جیسی منظومات میں عہد گزشتہ کی عظمت رفتہ کو زمانہ حال کی زندگی فراہم کر دی اور عہد عتیق کی زندگی‘ عہد جدید کی زندگی بن گئی ہے۔ یہ معجزہ فن ہی تو ہے کہ سماج‘ ثقافت اور تاریخ ایک غیر منقسم وحدت میں ڈھل گئے ہیں اور ان ابعاد ثلاثہ کو ایک جیتی جاگتی زندگی مل گئی ہے۔ ان منظومات کی ڈرامائی کیفیتیں لفظی تصویریں بن کر متحرک دکھائی دیتی ہیں اور مردہ کردار جیتے جاگتے کردار بن کر زندگی کی بھرپور سچائی اور توانائی کا چلن پیش کرتے ہیں۔ شاید مختار صدیقی ہی اپنے عہد کے وہ منفرد شاعر ہیں جنہوں نے تاریخ کی خوابیدہ زندگی کو کہانی کے بیدار رویے کے ساتھ ڈرامائی انداز میں تخلیق کیا‘ اور ماضی کے کلچر کو ایک جیتا جاگتا کردار بنا دیا ہے۔ اپنی نظموں میں باقاعدہ ڈرامائی فضا بندی کے لئے وہ ایک منظر پینٹ کرتے ہیں اور اس منظر کے ساتھ ایک مدھر راگنی کا التزام کرتے ہیں جس سے موسیقی کے ساتھ ان کے گہرے شغف کا اندازہ ہوتا ہے۔ اور موسیقی کے اسرار و رموز سے حقیقی آگاہی کا پتہ چلتا ہے۔ خاص طور پر کلاسیکی موسیقی سے ان کے قلبی ربط و ضبط کی نشاندہی ہوتی ہے۔ یہ کلاسیکی موسیقی ایمن کلیان‘ درباری اور چھایا کیدار کے رنگ ڈھنگ میں نظم کے مصرعوں کی کیفیات کو روپ اور رس فراہم کرتی ہے۔ موسیقی کے ٹکڑے مصرعوں کے صوتی زیر و بم اور فنی جمالیات کو امتیازی بانکپن عطا کرتے ہیں۔ مختار صدیقی راگوں کے اوقاف

کو پیش نظر رکھ کر مصرعوں میں موسیقی کے پیکر اس خوبصورتی اور کاریگری سے تراشتے ہیں کہ ہر مصرعے میں راگ اور رنگ کے ساتھ شعریت کا جادو جاگ اٹھتا ہے۔ اور ان کی قوت بیان کی ایسی درک سامنے آتی ہے۔ جس میں موسیقی کی روح سمائی ہوئی ہوتی ہے۔ موسیقی کے یہ روپ نظموں میں سلاست و روانی، برجستگی و بے ساختگی، لطافت و لطف اور شیرینی و شائستگی کی خصوصیات پیدا کرنے میں اہم کردار ادا کرتے ہیں۔ بعض مقامات پر تو خود کلامی کا شیوہ، کیفیات کا زیروبم، صوتیاتی طلسم کاری، الفاظ کا رسیلا پن، جذبے کی از خود رفتگی اور غنائی تخیل وغیرہ باہم مل کر ایسا سماں پیدا کرتے ہیں جیسے سات سروں کی راگنی جاگ اٹھی ہو۔ اسی لئے انور سدید کا یہ کہنا بہت درست ہے کہ۔

"مختار صدیقی کا احساس جمال لفظوں کے بجائے سروں سے مرتب ہوا ہے۔ چنانچہ ان کا امتیازی وصف یہ ہے کہ وہ لفظ کو صوتی تاثر کے ابلاغ سے وسیلہ بناتے ہیں اور اس جذباتی تجربے کو جسے مختار صدیقی نے سر کے روپ میں محسوس کیا ہے شعر میں بھی ادا کر سکتے ہیں۔ چنانچہ دوسرے شعراء کے ہاں غنائیت شعر کی ایک اضافی خوبی ہے لیکن مختار صدیقی کے ہاں نغمہ اس کی اساسی ضرورت ہے۔ اہم بات یہ ہے کہ دوسرے شعراء نے فطرت کو لفظ کے وسیلے سے پیش کیا ہے لیکن مختار صدیقی نے فطرت کو بھی نغمے کے روپ میں مشاہدہ کیا اور اس کے نقوش شعر میں محفوظ کر دیئے۔ اصل بات یہ ہے کہ مختار صدیقی کے یہ نقوش ایلورا اور اجنتا کے متحجر نقوش نہیں بلکہ ان میں زندگی کا رس بھی ہے اور یہ قاری کے ذوق جمال کو لذت اور آسودگی بھی عطا کرتے ہیں۔ چنانچہ یہ کہنا درست ہے کہ مختار صدیقی فطرت کے نغماتی روپ کا پرتو پیش کرتے ہیں اور مختلف راگ راگنیاں ان کے کردار ہیں جن کے وسیلے سے انہوں نے ان غیر مرئی سروں کی بھی تجسیم کر دی ہے۔" (۱۷۸)

مختار صدیقی کے موسیقی کے ساتھ اس گہرے شغف اور لگاؤ ہی کا شاید یہ نتیجہ ہے کہ فارسی کے مقابلے میں ہندی الفاظ کا انتخاب و استعمال انہیں زیادہ مرغوب ہے۔ اس لئے کہ گیت کی ہندی روایت شروع ہی سے موسیقی پر گہرے اثرات مرتسم کرتی چلی آ رہی ہے۔ ہندی سر تال نے ان کی نظموں میں کلاسیکی رچاؤ تو پیدا کر دیا اور موسیقانہ دلکشی نے جذبات انگریز تاثیر بھی فراہم کر دی لیکن لاشعور کے اثرات کے شدید دباؤ نے ان کی تفہیم کو مشکل بنا دیا، جس کی طرف اشارہ کرتے ہوئے ڈاکٹر محمد حسن "جدید اردو ادب" میں لکھتے ہیں کہ۔

"مختار صدیقی نے ہیئت اور مصرعوں کی ترتیب کو بڑی اہمیت دی اور ہندوستانی سنگیت کی راگ مالا کو شاعری میں فضا اور موسیقانہ ترتیب کے ساتھ پیش کرنا چاہا لیکن لاشعور کی چھاپ ان کے کلام پر اس قدر گہری تھی کہ ان کی آواز عام فہم نہ ہو سکی۔" (۱۷۹)

ڈاکٹر محمد حسن نے ہیئت کے سلسلے میں مصرعوں کی ترتیب کی جس بڑی اہمیت کا خصوصیت کے ساتھ ذکر کیا ہے وہ پابند اور معریٰ نظموں کی حد تک ہو تو ہو لیکن جہاں تک آزاد نظم کا تعلق ہے۔ مختار صدیقی کے ہاں اسے کوئی قابل لحاظ امتیاز حاصل نہیں ہے۔ وہ اپنی آزاد نظموں کی تعمیر میں آزاد نظم کے جدید ہیئتی مطالبات پورے کرنے سے قاصر رہے ہیں۔ ایک تو ان کی آزاد نظمیں نہایت قلیل ہیں۔ ان کا زیادہ تر میلان پابند اور معریٰ نظم کی طرف رہا ہے اور جو تھوڑی بہت ہیں، ان میں اس جدید آزاد ہیئت کا تنوع، بوقلمونی، ربط و ضبط اور آہنگ و رفتار کا وہ معیار سامنے نہیں آتا جس میں انفرادیت کی تخصیص ہو۔ اسی لئے ڈاکٹر سعادت سعید کا خیال ہے کہ۔

"مختار صدیقی جدید اردو نظم کے ایک ایسے اہم شاعر ہیں جنہوں نے زیادہ تر پابند نظموں میں اپنے تازہ اور نئے جذبات کا استعاراتی اظہار کیا ہے۔ اپنے اولین شعری مجموعے "منزل شب" میں جہاں جہاں انہوں نے آزاد نظم سے اعانت حاصل کی ہے قاری کو ایک گونہ تشنگی کا احساس ہی رہا ہے۔ انہوں نے اپنی آزادہ روی پر کچھ قدغنیں عائد کر رکھی تھیں۔ داخلی قدغنیں ــــــ کلاسیکی شعری روایت سے ان کی گہری وابستگی اس امر کی متقاضی تھی کہ وہ نئے رجحانات اور ضابطوں کو مکمل احتیاط سے قبول کریں۔ روایتی شعریات سے اپنے مضبوط ربط کے باوجود اگر انہوں نے خیال کی بندشوں کے ضمن میں تازہ کاری کا اہتمام کیا ہے تو اس کی وجہ غالباً" استعارہ سازی کے اس نئے نظام میں تلاش کی جا سکتی ہے جو ان کے معاصر بعض دیگر شعراء کے کلام میں اپنی بنیادیں مستحکم کر چکا تھا۔ (۱۸۰)

مختار صدیقی کی شعری روایت پسندی ان کی نظموں میں الفاظ کے مقررہ معنوں کو احتیاطی تدابیر کے ساتھ غیر مقررہ معنویت تک جانے کی اجازت دیتی ہے یہی وجہ ہے کہ ان کے زبان و بیان اور فکر و فن پر میر سے لے کر میراجی تک بعض اہم اور قابل ذکر شعراء کے اثرات دکھائی دیتے ہیں۔ میر تقی میر کی سادگی و دردمندی، سیماب اکبر آبادی کہ جن سے انہیں شرف تلمذ رہا ہے، کی زبان دانی، جوش ملیح آبادی کا مفرس طنطنہ، حفیظ جالندھری کی نغمگی، اختر شیرانی کی رومانیت اور اسلوب گیت نگاری، تصدق حسین خالد کی سلامت روی، ن۔ م۔ راشد کی صوتیاتی خوش بیانی اور میراجی کی تحت الشعوری کا عکس ان کی نظموں کے تار و پود سے اپنی جھلکیاں دکھاتا معلوم ہوتا ہے۔ ان سب میں بھی میر اور میراجی کے درویشانہ لہجے کی اثر پذیری زیادہ ہے۔ یہی اثر بعد میں ناصر کاظمی کی غزل اور ابن انشاء کی نظم و غزل، دونوں میں اجاگر ہوا۔ لہجے میں دھیما پن اور لفظوں میں رسیلا پن میر اور میراجی ہی کی دین ہے۔ چونکہ مختار صدیقی نے روایتی شعری اسالیب میں غزل اور گیت دونوں سے استفادہ کیا ہے اور دونوں کی روایت کو ساتھ ملا کر چلے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی نظموں میں ہندی اور فارسی کے الفاظ کا امتزاج پایا جاتا ہے۔ عقیل احمد صدیقی کا کہنا ہے کہ "مختار صدیقی کو پڑھتے ہوئے گمان گزرتا ہے کہ وہ اختر الایمان، مجید امجد اور دوسرے اہم

ہم عصروں کی طرح ہندی الاصل اور فارسی ڈکشن کے شعوری امتزاج کی کوشش کرتے ہیں۔ یہ کوشش غیر فطری اس لئے نہیں ہوتی کہ مختار صدیقی میراجی کے اثر سے اپنی نظموں کی فضا اور ماحول مقامی یا ہندوستانی رکھتے ہیں۔ اس کی وجہ سے ان کی تخلیقات میں دوسرے ہم عصروں کی طرح اپنی زمین اور مٹی سے جڑے ہونے کا احساس ابھرتا ہے۔" (۱۸۱)

مختصراً "مختار صدیقی کی وہ معدودے چند آزاد نظمیں جن کی بنیاد ہندی راگوں پر رکھی گئی اور جن میں راگوں کے ذریعے اتار چڑھاؤ کی کیفیتیں اور نغمگی کی صورتیں پیدا کرنے کی بھرپور سعی کی گئی، کلاسیکی شعری اثرات کے باوجود تجربات و جذبات کی پیش کش میں بصری حسیات سے ہم آہنگ ہیں۔ اگرچہ کلاسیکی رویے کے تحت ان نظموں میں زبان کے قواعد و ضوابط اور صرف و نحو کے اصولوں کو مضبوطی کے ساتھ استعمال کیا گیا تاہم الفاظ کے ساتھ وابستہ حسیاتی و تصوراتی تجربوں کے فکری مواد نے انھیں موضوعاتی وسعت دے دی اور مختار صدیقی کے شعری لہجے میں منطقیت اور قطعیت کے باوجود ایک لچک پیدا ہو گئی۔

ضیاء جالندھری:۔ ضیاء جالندھری کی آزاد نظم کی تکنیکی و فنی اور فکری و جمالیاتی جڑیں مغرب کی جدید شاعری میں پیوست ہیں۔ تاہم مغربی شعریات سے ان کے اخذ و اکتساب کا عمل سطحی و تقلیدی نہیں ہے بلکہ تخلیقی اور انفرادی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ اپنے تخلیقی مواد کو ذہانت کی گہرائیوں اور جذبے کی سچائیوں کے ساتھ شعری قالب میں منتقل کرتے ہیں اور اس امر پر یقین رکھتے ہیں کہ صرف جذبے کی فراوانی ہی شعری تخلیق کے لئے کافی نہیں ہے بلکہ طرز اسلوب کی جدت اور طرز احساس کی ندرت بھی اس کے لئے ضروری ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ خارجی مظاہر کو داخلی حسیات میں ڈھال کر نیا فارم فراہم کرتے ہیں۔ اس نئے فارم کی کیفیتیں اور رویے ہیئت اور مواد دونوں سطحوں پر باہم گر پیوست ہوتے ہیں۔ نتیجتاً" جذبہ و خیال اور موضوع و معروض ایک سیال صورت اختیار کر لیتے ہیں۔ لہٰذا ان کی آزاد نظم ایک طرف دل کو متاثر کرتی ہے تو دوسری طرف ذہن کو متحیر۔ ایسی نظم کی تعبیر احساس کی نئی جہتوں اور حسیت کی جدید سمتوں کی دریافت کے بغیر ممکن نہیں۔ یہ اسی طرز احساس کا نتیجہ ہے کہ وہ بیرونی دنیا سے تخلیقی مواد و متعلقات اپنے پانچویں حواس میں جذب کر لینے کے بعد ان کی ایسی تصویریں سامنے لاتے ہیں جن کی صورت ذاتی استعاروں، تمثالوں، اشاروں اور علامتوں کی ہوتی ہے۔ تاہم ان تمام وسائل اظہار میں خارجی اشیاء اور داخلی اشیاء کچھ اس انداز سے ایک دوسرے میں پیوست اور تحلیل ہوتی ہیں کہ یگانگت و بیگانگی اور دوری و قرب کو کسی خط امتیاز کے ساتھ جدا کرنا مشکل ہو جاتا ہے۔ مثلاً" نظم "کسک" کے یہ مصرعے ملاحظہ ہوں۔

ترے دل میں غلطاں ہو گر وہ انوکھی کسک
کہ جس کے سبب تجھ کو ہر شے پکارے، کہے
مجھے دیکھ، میری طرف آ، مجھے پیار کر
تو لپکے تو ہر چیز تجھ سے کھنچے دور دور
ترے دل میں ہو موج در موج اک سیل درد
مگر تو نہ سمجھے کشش کیا ہے، دوری ہے کیوں
فقط وہ انوکھی خلش دل میں غلطاں رہے
ہواؤں کے ہاتھوں میں موجوں کے دف
ہوا تیشہ زن سبز سیال بلور پر
ہوا سے دھڑکتے سمندر کے ساحل پہ کف
یہ آمیزش حسن و خوف، آرزو و فرار
ترے دل میں غلطاں رہے وہ انوکھی کسک

اس اقتباس میں سرسراتا ہوا جذبہ اور لو دیتی ہوئی فکر، احساس کے اس لمس سے مملو ہے جس کا اشارہ پاتے ہی خارج کی ہر شے متحرک ہو جاتی ہے۔ "سیل درد" "ہواؤں کے ہاتھوں" "موجوں کے دف" "ہوا تیشہ زن" اور "ہوا سے دھڑکتے سمندر" جیسی حسی تصاویر اور تمثالیں ضیاء جالندھری کی جدید اسلوب پرستی کے ایسے شیوۂ نگاہ کو سامنے لاتی ہیں جس کا موضوعاتی شاعری سے کوئی واسطہ نہیں، لیکن نفس موضوع کے اعتبار سے ضیاء جالندھری کی آزاد نظم میں دو جلی عناصر موجود ہیں۔ ایک کا تعلق بے اعتنائی اور دوسرے کا وصال کے موضوع سے ہے۔ جہاں تک بے اعتنائی کا تعلق ہے یہ ضیاء جالندھری کا نفسیاتی المیہ ہے۔ ان کے اولین مجموعہ کلام کی نظم "تنہا" کے یہ دو مصرعے ملاحظہ ہوں۔

مگر میں اپنی حیات کی ان مہیب و تاریک وادیوں میں
جو آپ کو ساتھ لے بھی جاؤں تو آپ مجھ سے ہی بدگماں ہوں

ان کے دوسرے مجموعہ کلام "نارسا" میں یہ کیفیت نظم "زمہریر" کے درج ذیل مصرعوں میں دیکھئے۔

یہاں اس سے پہلے کئی بار آیا ہوں میں
اور اب بھی تو موجود ہے
مگر تیرے چہرے پہ اک اجنبیت سی ہے
یہ تو ہے کہ تجھ سی کوئی اور ہے
وہ تو تھی کہ تجھ سی کوئی اور تھی
بدلتے رہے ہیں ترے خدوخال
نہیں یہ کوئی اور ہے تو نہیں
کہ اب میری چاہت میں وہ باس وہ بو نہیں
ترے ساتھ چاہت کی رت سو گئی
کہاں سو گئی تو کہاں کھو گئی

ضیاء جالندھری کے دوسرے اہم نفس موضوع وصال کے ذیل میں نظم "خزاں" کے یہ مصرعے ملاحظہ ہوں۔

اس خزاں میں گئے دنوں کا جمال
یہ خزاں سوز و ساز لمحۂ حال
یہ خزاں آتی رت کا خواب وصال

موضوعاتی نظم کی زیادہ واضح مثال ضیاء جالندھری کی نظم "بڑا شہر" ہے، جس میں آبادی کے لحاظ سے پاکستان کے سب سے بڑے شہر کراچی کو موضوع سخن بنایا گیا ہے۔ اس نظم کا آغاز ہی لفظ "کراچی" سے ہوتا ہے۔ یہ مصرعے ملاحظہ ہوں۔

کراچی کسی دیوقد کیکڑے کی طرح
سمندر کے ساحل پہ پاؤں پسارے پڑا ہے
نسیں اس کی فولاد و آہن
بدن، ریت، سیمنٹ، پتھر
بسیں، ٹیکسیاں، کاریں، رکشہ رگوں میں لہو کے بجائے رواں

نظم کا یہ حصہ کراچی شہر کی بدہئیتی، اس کی ساختی خصوصیات اور ٹریفک کی برق رفتاری کو ظاہر کرتا ہے۔ کراچی ایک ایسا کاروباری شہر ہے جس کے تمام کاروبار پر احساس ملکیت حاوی ہے۔ اس تاجرانہ احساس نے زندگی سے احساس لطیف چھین لیا ہے۔ لہٰذا انسانی رشتوں کی نوعیت بھی انسانی نہیں کاروباری اور لین دین کی ہو کر رہ گئی ہے۔ سب سے بڑا ممتاز اور قوی رشتہ زر کا ہے جس پر کاروبار کا مدار ہے۔ سوداگری نے سچائی، خوش ذوقی، کشادہ نظری، فطری نفاست، سچے جذبوں اور حقیقی حسن کو مجروح کر کے رکھ دیا۔ اس تناظر میں نظم "کراچی" کے حسب ذیل مصرعے ملاحظہ ہوں۔

جہاں عنکبوت اپنے تاروں کے بنتے ہیں
پھندوں کے جال
کہ ان میں شمال اور مشرق سے آئے ہوئے
اشتہا اور خوابوں کے مارے مگس
پھڑپھڑاتے رہیں
مستقل عالم جانکنی میں رہیں
شام ہوتے ہی اس کی نم آلود اور کھردری کھال سے
اس کے بے ڈھنگ اعضاء سے
عشوہ فروشوں کے پیراہنوں کی طرح
روشنی پھوٹتی ہے

کراچی شہر کی خوئے بے اعتنائی، سوداگرانہ ذہنیت اور غیر پرکشش ہیئت کذائی کی جن تصویروں کو ضیاء جالندھری نے اس نظم میں پینٹ کیا ہے اس سے یہ اندازہ لگانا کوئی مشکل نہیں کہ وہ ایسے شاعر نہیں ہیں جنھیں اپنے گردوپیش کے ماحول کی آگاہی یا فکر نہ ہو بلکہ ان کا طرز فکر اس امر پر دلالت کرتا ہے کہ وہ جس ملک میں رہ رہے ہیں، اس کے شہروں، سیاسی و سماجی اور اقتصادی و تہذیبی حالتوں اور رویوں کا عمیق نگاہ سے مشاہدہ کرتے ہیں۔ اور اس پر اپنا تخلیقی رد عمل بھی ظاہر کرتے ہیں۔ ان کے اس طرز احساس و اسلوب تفکر کی ایک دلیل یہ بھی ہے کہ

وہ ۱۹۴۷ء کے بعد ہر سال اگست کے مہینے میں ایسی زوردار اور شاندار نظم پیش کرتے ہیں جو صوری و معنوی خصائص و اوصاف سے بھرپور ہوتی ہے۔ اس سے ثابت ہوتا ہے کہ وہ قومی و ملکی نوعیت کے موضوعات سے بھی غافل نہیں ہیں۔ اگست ۱۹۵۵ء میں لکھی گئی ان کی نظم "طوفان کے بعد" یہ مصرعے ملاحظہ ہوں۔

تجھ کو اس خون کے دریا سے گزرنا ہو گا
یہ شفق رنگ لہو موت نہیں
آمد صبح کا پیغام ہے' یہ شام نہیں
تری رگ رگ میں رواں ہے یہ لہو کا دریا
اٹھ اور اس خون شفق رنگ سے گلزار بنا
تو نے دیکھا ہے کہ جینے کی تمنا لے کر
کس طرح نرم ملائم کونپل
کھردرے سخت تنے چیر کے رکھ دیتی ہے
دیکھ دریا کے کنارے پہ وہ زریں دھارے
روز روشن کا یہ آغاز ہے انجام نہیں۔

۱۹۵۵ء ہماری ملکی تاریخ کا وہ زمانہ ہے۔ جس میں جمہوری جدوجہد کی سعی مشکور ہونے کے آثار پیدا ہو چلے تھے۔ آئین تقریباً" تیار ہو چکا تھا۔ وعدے کے مطابق عام انتخابات متوقع تھے۔ ملکی فضا آزادی' خوشحالی' آئینی اور انسانی موثرات کی امکانی خوشبو سے معطر تھی۔ جاگیردارانہ قیادت کی بساط لپیٹی جانے کی امیدیں پیدا ہو چکی تھیں اور عوامی حق رائے دہی کے ساتھ ساتھ سیاسی و اقتصادی خوشحالی کے روز روشن کا آغاز ہوا چاہتا تھا۔ لیکن صد حیف کہ جمہوری جدوجہد' سیاسی انصاف اور اقتصادی مساوات کے جس روشن دن کے آثار پیدا ہوئے تھے' ۱۹۵۸ء کی فوجی آمریت نے اسے سیاہ پوش کر دیا اور پھر یہ سیاہ رات دس سال تک طویل ہو گئی۔ چنانچہ ضیاء جالندھری اگست ۱۹۷۰ء میں اپنی طویل نظم "بگولے" میں بڑے کرب کے ساتھ یہ کہتے ہیں کہ ۔

اس جگہ سورج بہت چمکا سحر آئی نہیں

ضیاء جالندھری کی نظم میں اجتماعیت کا یہ احساس انفرادیت کے مخصوص دبستان فکر سے انحراف کی طرف اشارہ کرتا ہے اور انور سدید کی یہ بات کہ "ضیاء جالندھری کی شاعری میراجی کے زیر اثر پروان چڑھی تاہم ان کی اپنی انفرادی آواز میراجی کی شاعری میں ضم نہیں ہوئی۔" (۱۸۲) سے یہ واضح ہوتا ہے کہ "ضیاء جالندھری کی اپنی انفرادی آواز" درحقیقت سب کی اجتماعی آواز ہے۔ جس کا معنوی رشتہ اقبال کے فکری نظام سے جاملتا ہے۔ اس کی وضاحت کرتے ہوئے فتح محمد ملک اپنے مضمون "ضیاء جالندھری کے خواب" میں لکھتے ہیں کہ۔

"سرشام اور "نارسا" میں موت کی آرزو اور آرزو کی موت کی تصویریں اور استعارات و تلازمات دوگونہ اہمیت رکھتے ہیں۔ ایک تو یہ مسلمان نوجوان کی سیاسی اور فکری تنہائی کے عکاس ہیں اور دوسرے ان کی بدولت ضیاء کی شاعری کا معنوی رشتہ میراجی' راشد اور فیض کی بجائے اقبال سے جاملتا ہے اور اقبال کا وہ تشنہ لب' خالی ایاغ نوجوان یاد آتا ہے۔ جو شستہ رو اور روشن دماغ ہونے کے باوجود تاریک جاں ہے۔ جس کا دل دو سو سال کی غلامی نے توڑ ڈالا ہے۔ جسے فرنگ نے تو شیشہ بازی کا فن سکھایا مگر پیر حرم نے خارہ شگافی کا ہنر نہ بتایا۔" (۱۸۳)

موضوع سے قطع نظر اس میں شک و شبہ کی کوئی گنجائش نہیں ہے کہ ضیاء جالندھری کی ابتدائی آزاد نظم کی تکنیکی تشکیل و تعمیر اسی رنگ و آہنگ پر ہوئی جو میراجی کی آزاد نظم کا واضح اختصاص تھا البتہ بعد میں انہوں نے ہیئتی و تکنیکی انفرادیتیں بھی پیدا کیں؟ ان کی ایک لمبی نظم "زمستاں کی شام" جو ۱۹۴۶ء کی تخلیق ہے خصوصی طور پر تکنیک کے امتیازی وصف سے مملو ہے۔ اس نظم میں دو بحروں کا استعمال کیا گیا ہے۔ نظم کے اساسی آہنگ کی تشکیل کے لئے' بحر متقارب مقبوض اثلم' جس کا وزن فعول فعلن فعول فعلن ہے' سے اعانت حاصل کی گئی ہے۔ نظم کا آغاز اسی بحر کے مختلف التعداد ارکان کے حامل مصرعوں سے ہوتا ہے۔ کچھ مصرعوں کے بعد نظم ایک نیا رخ اختیار کرتی ہے اور اس کے ساتھ ہی نظم کے آہنگ کا رخ اور رویہ بھی تبدیل ہوتا ہے۔ تازہ تاثر کی تازہ نمائندگی کے پیش نظر کچھ مصرعوں میں۔ بحر متقارب مثمن محذوف / مقصور جس کا وزن فعولن فعولن فعولن فعل / فعول ہے سے تیار شدہ آہنگ کو استعمال کیا گیا ہے۔ اور اسی طرح کچھ تھوڑے سے مصرعوں میں پابند نظم کی تکنیک اختیار کی گئی ہے۔ نظم سے دیگر مصرعوں کے مقابلے میں ایک کم طویل مصرعہ جس کا وزن فعولن' فعلن فعل ہے' نظم کے مذکورہ مختصر حصے کے تینوں بندوں میں ٹیپ کے انداز میں لایا گیا ہے۔ بعد ازاں آہنگ کے لئے اسی بحر سے رجوع کیا گیا ہے جس سے نظم کی ابتداء ہوتی ہے تاہم آہنگ یکساں نوعیت کا پھر بھی نہیں رہتا۔ اس میں جگہ جگہ تبدیلی ہوتی رہتی ہے۔ کہیں وہ آزاد نظم کی ہیئت کے تقاضوں کے مطابق رونما ہوتا ہے اور کہیں پابند نظم کا پیرایہ اپنا لیتا ہے۔ نظم کے وہ ٹکڑے' جو پابند نظم کے ذیل میں آتے ہیں ان

میں بھی دو اوزان سے کام لیا گیا ہے۔ نظم کا ایک ٹکڑا جو دو بندوں پر مبنی ہے اس کے مصرعے "فعول فعلن فعول فعلن" کے وزن پر ہیں۔ جبکہ ایک مصرعے ٹیپ کی شکل میں بر تا گیا ہے۔ نظم کے دیگر پابند ٹکڑوں کے مصرعے چار مرتبہ فعول فعلن کے وزن پر نظم کئے گئے ہیں۔ فنی چابکدستی کے ان مظاہر نے نظم کے رنگ و آہنگ میں تنوعات کے پر کشش رنگ بھر دیئے ہیں۔ جن سے لطیف تاثرات اور نازک احساسات ابھرتے ہیں۔ از راہ نمونہ نظم کے آغاز سے کچھ حصہ درج کیا جاتا ہے تا کہ نظم کی جملہ تکنیکی خوبیاں کسی قدر عیاں ہو کر سامنے آسکیں۔ دو علیٰحدہ علیٰحدہ بحروں کا ایک ہی نظم میں فنکارانہ استعمال اور ان میں باہمی ربط و تسلسل کا التزام مغربی آزاد نظم کی یاد دلاتا ہے جسے حسب ذیل طور پر ملاحظہ کیا جاسکتا ہے۔

گزر گئی ہیں خزاں کی گھڑیاں
گزر گئی ہیں تو سوچتا ہوں
عجیب دن تھے، عجیب گھڑیاں تھیں جب نگاہیں
خیال کی چلمنوں سے ماضی کے گوشے گوشے سے جھانکتی تھیں
خزاں کے دن جیسے پختہ سالی میں کوئی اپنی بھری جوانی کے کارناموں سے مطمئن ہو
خزاں، کوئی جیسے سہ پہر کی گداز کرنوں میں نیم خوابی سے لطف اندوز ہو رہا ہو
غنودگی، جیسے ریشمی انگلیوں سے پلکوں کو چھو رہی ہو
اور اس دلآویز کسلمندی میں ہلکی ہلکی ہوا کے ہلکورے دھیرے دھیرے تھپک رہے ہوں
خزاں کے دن بھی عجیب دن تھے
شگفتہ پھولوں کی پتیاں کب سے جھڑ کے پیوند خاک و خاشاک ہو چکی تھیں
مگر وہ پھول اب دہکتے پھل تھے جو ریشے ریشے میں رس لئے شاخ شاخ پر تمتما رہے تھے
یہ پھل تھے ان کو ہوا کی موجیں کبھی پریشاں نہ کر سکی تھیں
بہار کی منتشر نگاہیں اب ایک مرکز پہ آگئی تھیں
خزاں کے دن جیسے کوئی فنکار اپنے بے مثل فن کی تکمیل کر چکا ہو
ہوا کی موجوں پہ خشک پتے بھی ایک نغمے میں کھو گئے تھے
چلے خشک پتے چلے
ہواؤں کے ہمراہ، خانہ بدوش
ان اجڑے ہوئے گلستانوں سے دور
درختوں کے ان سائبانوں سے دور
کبھی جن کے دامن میں پھولے پھلے
چلے خشک پتے چلے
چلا کارواں اپنے ماضی سے دور
نہ سکھ ساتھ کی چاندنی رات یاد
نہ کوئی بھری بزم کی بات یاد
نہ وہ دن رہے اب نہ وہ ولولے
چلے خشک پتے چلے
وہاں جا رہے ہوں جہاں کچھ نہ ہو
نہ بیتی بہاروں کی بو باس ہو
نہ دکھ درد کا کوئی احساس ہو
جہاں چین سے سو رہیں دل جلے
چلے خشک پتے چلے ـــــــ

ضیاء جالندھری نے اس نظم میں جن دو بحروں کو استعمال کیا ہے ان سے ضیاء جالندھری پر ن۔ م۔ راشد کے اثر کا اشارہ بھی ملتا ہے۔ وہ اس طرح کہ "ماورا" میں ن۔ م۔ راشد کی تمام آزاد نظمیں محض دو بحروں کے آہنگ سے زیادہ پر مبنی نہیں ہیں اور ضیاء جالندھری کے اولین شعری مجموعے "سر شام کی" تمام آزاد نظمیں بھی فقط دو ہی بحروں پر مشتمل ہیں اور وہ دو بحریں یہی ہیں جنہیں مندرجہ بالا نظم "زمستاں کی

شام" میں استعمال کیا گیا ہے تاہم ضیاء جالندھری اپنی آزاد نظم کے طویل مصرعوں کی تشکیل کے سلسلے میں میراجی کی تکنیک کے زیر اثر ہیں۔ زبان کی نرمی' بیان کی شگفتگی' آہنگ کی آہستہ روی اور خیال کی رو کے مطابق و موافق مصرعوں کی طوالت سید ضیاء جالندھری کے اسلوب و فن کی نمائندہ خصوصیتیں ہیں۔

حلقۂ ارباب ذوق کے معنوی رشتے سے منسلک ایک اور نام ڈاکٹر مسعود حسین خان کا ہے انہوں نے آزاد نظم کی ہیئت کو اپنے چند گیتوں کے لئے استعمال کر کے اسلوبیاتی تنوع اور جدت کی سعی کی ہے جن میں "غلاموں کا ناچ" اور بچھولے خصوصیت کے ساتھ قابل ذکر ہیں۔ تاہم ان کی نظم "روپ بنگال" معرکے کی چیز ہے۔ اس نظم میں بیک وقت آزاد نظم' پابند نظم' گیت اور سنگیت کے عناصر کا خوبصورت اور دل پذیر امتزاج صورت و معنی ہر دو اعتبار سے قابل لحاظ ندرتیں اور جدتیں لئے ہوئے ہے۔ ڈاکٹر مسعود حسین نے ہمیشہ شاعری کو ثانوی حیثیت دی ہے۔ ان کے بقول "شعر" ان کے لئے ہمیشہ نجات کا ذریعہ رہا ہے اور اس نے کبھی مشغلے یا مشق کی صورت اختیار نہیں کی۔ (۱۸۴) تاہم انہوں نے اس آزاد نظم میں جن تنوعات کو جس خوش اسلوبی سے برتا ہے وہ فنکاری کے بغیر ممکن نہیں ہے۔

حلقہ ارباب ذوق نے آزاد نظم کی پروش و پرواخت کے لئے جس نظری و عمل تعلیم و تربیت کی تقویت بہم پہنچائی تھی اس کی انفرادیت کی ایک عجیب و غریب مثال عبدالمجید بھٹی کی نظم "برہن" کی شکل میں سامنے آئی جو ماہنامہ ادب لطیف بابت ماہ جون ۱۹۳۸ء میں شامل اشاعت ہوئی۔ نظم حسب ذیل ہے۔

چھن' چھن' چھن
چھن چھن' چھن چھن' چھن چھن چھن چھن
چھن چھن
چھن
چھن —— چھن —— چھن —— چھن

سردار جعفری اس نظم کو نراجی ہذیان کی سب سے دلچسپ مثال "قرار دیتے ہوئے لکھتے ہیں کہ۔

"پچھلے پندرہ برس کے اردو ادب میں انقلابی' بحران کے پہلو بہ پہلو نراجی ہذیان کی بھی بہت سی مثالیں ملیں گی۔ بعض لوگوں نے ان دونوں کو خلط ملط کر کے نراجی ہذیان کو بھی ترقی پسند سمجھ لیا۔ میراجی اور قرۃ العین حیدر کے علاوہ حلقہ ارباب ذوق کے بہت سے ادیب اس کا شکار رہ چکے ہیں۔ نراجی ہذیان کی سب سے دلچسپ مثال عبدالمجید بھٹی کی نظم "برہن" ہے جو جون ۱۹۳۸ء کے ادب لطیف میں شائع ہوئی تھی۔" (۱۸۵)

۱۹۴۷ء سے قبل یا زیادہ سے زیادہ ۱۹۴۷ء کے اختتام تک ترقی پسند شعراء سمیت وہ دوسرے شاعر جو تھوڑے بہت فرق کے ساتھ کم یا قدرے زیادہ آزاد نظم نگاری کی طرف مائل ہوئے ان میں محمد دین تاثیر' احمد ندیم قاسمی' مخدوم محی الدین' شریف کنجاہی' سلام مچھلی شہری' عظیم قریشی' سعید احمد 'اعجاز' و شوا متر عادل' راجہ مہدی علی خان' غیب الرحمان' انجم رومانی' عزیز حامد مدنی' عزیز جہاں' ادا بدایونی یعنی ادا جعفری' ضیاء فتح آبادی' تابش صدیقی' الطاف گوہر' عزیز احمد عزیز' عبادت بریلوی' وحید قریشی' کرشن موہن وغیرہ قابل ذکر ہیں۔ آنند نرائن ملا کی ایک نظم "جوئے شیر" میں بھی شامل ہے۔ ۱۹۴۷ء سے قبل کے ادبی جرائد میں آزاد نظم نگاری کے حوالے سے بعض ایسے شاعروں کے نام بھی ملتے ہیں جن کے دل میں یہ لہر وقتی طور پر اٹھی تھی۔ لہذا رفتہ رفتہ وہ ادبی منظر سے غائب ہو گئے۔ ان میں زیادہ تر ایسے شاعر ہیں جنہوں نے ۱۹۴۷ء سے قبل محض رسماً" آزاد نظم کی طرف توجہ کی اور اکا دکا نظمیں لکھیں جن کی موجودگی سے اس ہیئت کی صوری و معنوی حیثیت میں کوئی خاص اضافہ نہ ہوا۔

حواشی

(۱) عقیل احمد صدیقی' جدید اردو نظم ــــ نظریہ و عمل' ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ' ۱۹۹۰ء' ص ۱۳۹

(۲) میراجی' ابتدائیہ' ۱۹۴۱ء کی بہترین نظمیں' مرتبہ حلقۂ ارباب ذوق لاہور' ص ۱۸

(۳) ڈاکٹر انور سدید' اردو ادب کی تحریکیں' انجمن ترقی اردو پاکستان' کراچی' اشاعت دوم ۱۹۹۱ء' ص ۵۶۸

(۴) الطاف گوہر' پنجاب کے نوجوان اسکول کا نظریۂ شعر' ادبی دنیا لاہور' اپریل ۱۹۴۵ء' ص ۱۳

(۵) ن-م-راشد' لا = انسان' الشال لاہور طبع اول' جنوری ۱۹۶۹ء' ص ۵-۶

(۶) میراجی' ابتدائیہ ۱۹۴۱ء کی بہترین نظمیں' مرتبہ حلقۂ ارباب ذوق لاہور' ص ۱۷-۱۸

(۷) میراجی' اس نظم میں' ساقی بک ڈپو دہلی' ۱۹۴۴ء' ص ۱۲

(۸) یونس جاوید' حلقۂ ارباب ذوق' مجلس ترقی ادب لاہور' جنوری ۱۹۸۴ء' ص ۱۹

(۹) ڈاکٹر انور سدید' اردو ادب کی تحریکیں' انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی' اشاعت دوم' ۱۹۹۱ء' ص ۵۵۴

(۱۰) الطاف گوہر' پنجاب کے نوجوان اسکول کا نظریۂ شعر' ادبی دنیا' اپریل ۱۹۴۵ء' ص ۱۳

(۱۱) ن-م-راشد' دیباچہ' لا = انسان' الشال لاہور' طبع اول' جنوری ۱۹۶۹ء' ص ۶

(۱۲) ن-م-راشد' خطبۂ صدارت' مشمولہ' ن-م-راشد شخصیت اور فن' مرتبہ مغنی تبسم و شہریار' موڈرن پبلشنگ ہاؤس' دہلی' ۱۹۸۱ء ص ۲۱۷-۲۱۸

(۱۳) یونس جاوید' حلقۂ ارباب ذوق' مجلس ترقی ادب لاہور' جنوری ۱۹۸۴ء' ص ۱۹

(۱۴) انور سدید' مضمون' میراجی اور حلقۂ ارباب ذوق' مشمولہ مفاہیم گیاہ' شمارہ بابت ماہ ستمبر' اکتوبر ۱۹۷۹ء' بحوالہ عقیل احمد صدیقی' "جدید اردو نظم ــــ نظریہ و عمل" ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ' ۱۹۹۰ء' ص ۱۴۷

(۱۵) ڈاکٹر انور سدید' اردو ادب کی تحریکیں' انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی' اشاعت دوم' ۱۹۹۱ء' ص ۵۶۳

(۱۶) عقیل احمد صدیقی' جدید اردو نظم ــــ نظریہ و عمل' ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ' ۱۹۹۰ء' ص ۱۳۹

(۱۷) یونس جاوید حلقۂ ارباب ذوق' مجلس ترقی ادب لاہور' ۱۹۸۴ء' ص ۲۲

(۱۸) قیوم نظر' قیوم نظر سے ایک ملاقات (انٹرویو)' مطبوعہ ماہ نو' کراچی' مئی ۱۹۷۲ء' ص ۱۷

(۱۹) یونس جاوید' حلقۂ ارباب ذوق' مجلس ترقی ادب لاہور' ۱۹۸۴ء' ص ۲۳

(۲۰) ڈاکٹر محمد باقر' یادداشت ــــ حلقۂ ارباب ذوق' مشمولہ مخزن اگست ۱۹۵۰ء' ص ۹۵

(۲۱) قیوم نظر' قیوم نظر سے ایک ملاقات (انٹرویو)' مشمولہ ماہ نو کراچی' مئی ۱۹۷۲ء ص ۱۹

(۲۲) ڈاکٹر محمد باقر' یادداشت ــــ حلقۂ ارباب ذوق' مخزن' اگست ۱۹۵۰ء' ص ۹۵

(۲۳) ڈاکٹر محمد باقر' یادداشت ــــ حلقۂ ارباب ذوق' مخزن' اگست ۱۹۵۰ء' ص ۹۵

(۲۴) قیوم نظر' قیوم نظر سے ایک ملاقات (انٹرویو)' مشمولہ ماہ نو کراچی' مئی ۱۹۷۲ء' ص ۱۷

(۲۵) یونس جاوید' حلقۂ ارباب ذوق' مجلس ترقی ادب لاہور' ۱۹۸۴ء' ص ۲۳

(۲۶) قیوم نظر' قیوم نظر سے ایک ملاقات (انٹرویو)' مشمولہ ماہ نو کراچی' مئی ۱۹۷۲ء' ص ۱۸

(۲۷) شیر محمد اختر' خطبۂ صدارت (۳۲)' ص ۵

(۲۸) یونس جاوید' حلقۂ ارباب ذوق' مجلس ترقی ادب لاہور' ۱۹۸۴ء' ص ۲۸

(۲۹) یونس جاوید' حلقۂ ارباب ذوق' مجلس ترقی ادب لاہور' ۱۹۸۴ء' ص ۲۸

(۳۰) ڈاکٹر انور سدید' اردو ادب کی تحریکیں' انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی' اشاعت دوم ۱۹۹۱ء' ص ۵۷۲

(۳۱) ظہیر کاشمیری' باعث تحریر آنکہ' روزنامہ مساوات لاہور' ۱۱ اپریل ۱۹۷۲ء

(۳۲) ظہیر کاشمیری' باعث تحریر آنکہ' روزنامہ مساوات لاہور' ۱۱ اپریل ۱۹۷۲ء

(۳۳) ظہیر کاشمیری' باعث تحریر آنکہ' روزنامہ مساوات لاہور' ۱۱ اپریل ۱۹۷۲ء

(۳۴) سہیل احمد' مقالات' حلقۂ ارباب ذوق' پولیمر پبلی کیشنز' لاہور' جولائی ۱۹۹۰ء' ص ۷

(۳۵) ڈاکٹر انور سدید' اردو ادب کی تحریکیں' انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی' ۱۹۹۱ء' ص ۵۸۵
(۳۶) ڈاکٹر سید عبداللہ' دیباچہ لامکاں تالامکاں' مکتبہ نصرت' کراچی ۱۹۷۶ء' ص "غ ع" اوراق لاہور اگست' ستمبر ۱۹۷۶ء' ص ۲۰۲
(۳۷) بحوالہ محمد ہادی حسین' مغربی شعریات' مجلس ترقی ادب لاہور' ۱۹۶۸ء' ص ۳۰۹
(۳۸) تصدق حسین خالد' دیباچہ "سرود نو" مشمولہ لامکاں تالامکاں' مکتبہ نصرت کراچی' ۱۹۷۶ء' ص "ت"
(۳۹) تصدق حسین خالد' دیباچہ' سرود نو' مشمولہ لامکاں تالامکاں' مکتبہ نصرت کراچی ۱۹۷۶ء' ص ص "ت ث"
(۴۰) ڈاکٹر سید عبداللہ' سخن ور (نئے اور پرانے) مغربی پاکستان اردو اکیڈمی لاہور' ۱۹۷۶ء' ص ۲۴۳
(۴۱) تصدق حسین خالد' دیباچہ سرود نو' مشمولہ لامکاں تالامکاں' مکتبہ نصرت کراچی' ۱۹۷۶ء ص "ت"
(۴۲) تصدق حسین خالد' دیباچہ سرود نو' مشمولہ لامکاں تالامکاں' مکتبہ نصرت کراچی' ۱۹۷۶ء ص "ت"
(۴۳) ڈاکٹر سید عبداللہ' سخن ور' (نئے اور پرانے) مغربی پاکستان اردو اکیڈمی لاہور' ۱۹۷۶ء' ص ۲۴۳
(۴۴) ڈاکٹر سید عبداللہ' سخن ور' (نئے اور پرانے) مغربی پاکستان اردو اکیڈمی لاہور' ۱۹۷۶ء' ص ۲۴۳
(۴۵) تصدق حسین خالد' دیباچہ "سرود نو" مشمولہ "لامکاں تالامکاں" مکتبہ نصرت کراچی' ۱۹۷۶ء ص "ت"
(۴۶) تصدق حسین خالد' دیباچہ "سرود نو" مشمولہ "لامکاں تالامکاں" مکتبہ نصرت کراچی' ۱۹۷۶ء ص "ث"
(۴۷) تصدق حسین خالد' دیباچہ "سرود نو" مشمولہ "لامکاں تالامکاں" مکتبہ نصرت کراچی' ۱۹۷۶ء ص "ث"
(۴۸) عبدالرحمن اعجاز' مقالہ فن جدید' مشمولہ رسالہ ہمایوں لاہور' جوبلی نمبر' ص ۲۹
(۴۹) PATRICK WALDBERG, SURREALISM, LONDON, 1945,P.11
(۵۰) PATRICK WALD BERG, SURREALISM, LONDON, 1945,P.11
(۵۱) HERBERT READ, ART NOW, LONDON, 1968, P.97
(۵۲) ڈاکٹر سید عبداللہ' سخن ور (نئے اور پرانے) مغربی پاکستان اردو اکیڈمی لاہور' ۱۹۷۶ء' ص ص ۲۴۶-۲۴۷
(۵۳) بحوالہ ڈاکٹر جمیل جالبی' ارسطو سے ایلیٹ تک' نیشنل بک فاؤنڈیشن لاہور' ۱۹۷۵ء' ص ۹۳
(۵۴) بحوالہ ڈاکٹر انور سدید' اردو ادب کی تحریکیں' انجمن ترقی اردو پاکستان' کراچی' ۱۹۹۱ء' ص ۱۳۵
(۵۵) ڈاکٹر سید عبداللہ' سخن ور (نئے اور پرانے) مغربی پاکستان اردو اکیڈمی' لاہور' اشاعت ثانی' فروری ۱۹۷۶ء' ص ص ۲۶۵-۲۶۶
(۵۶) تصدق حسین خالد' دیباچہ سرود نو' مشمولہ لامکاں تالامکاں' مکتبہ نصرت کراچی' ۱۹۷۶ء' ص "ث"
(۵۷) تصدق حسین خالد' دیباچہ سرود نو' الکتاب لاہور' ۱۹۴۴ء' ص "م"
(۵۸) ڈاکٹر سید عبداللہ' سخن ور (نئے اور پرانے) مغربی پاکستان اردو اکیڈمی لاہور' ۱۹۷۶ء' ص ۲۴۳
(۵۹) بیگم سلمیٰ تصدق حسین' پیش لفظ "لامکاں تالامکاں" مکتبہ نصرت کراچی' ۱۹۷۶ء' ص "ر"
(۶۰) ڈاکٹر سید عبداللہ' سخن ور (نئے اور پرانے) مغربی پاکستان اردو اکیڈمی لاہور' ۱۹۷۶ء' ص ۲۴۱
(۶۱) پروفیسر وقار عظیم' نئے شاعروں پر ایک سرسری نظر' مضمون مشمولہ ساقی دہلی' سالنامہ جنوری ۱۹۴۵ء' ص ۳۲
(۶۲) ادبی دنیا' ستمبر ۱۹۳۶ء' ص ۴۳
(۶۳) عزیز احمد' ترقی پسند ادب' ادارہ اشاعت حیدر آباد' طبع اول' ۱۹۴۵ء' ص ۱۳۰
(۶۴) جابر علی سید' تنقید اور لبرلزم' کاروان ادب ملتان' ۱۹۸۲ء' ص ۹۴
(۶۵) صدیق کلیم' فکر سخن' ارسلان پبلی کیشنز' لاہور' ۱۹۷۳ء' ص ۸۵
(۶۶) ن- م- راشد' مکتوب بنام سلیم احمد' رسالہ شعر و حکمت' ن- م- راشد نمبر' ص ۳۲۶
(۶۷) عقیل احمد صدیقی' جدید اردو نظم ـــــ نظریہ و عمل' ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ' ۱۹۹۰ء' ص ۱۹۱
(۶۸) کرشن چندر' تعارف' ماوراء' طبع اول' مشمولہ ماوراء' طبع چہارم' المثال لاہور' فروری ۱۹۶۹ء' ص ص ۱۱۵-۱۱۶
(۶۹) وزیر آغا' نظم جدید کی کروٹیں' مکتبہ میری لائبریری لاہور' ۱۹۷۳ء' ص ۵۱
(۷۰) ڈاکٹر تبسم کاشمیری' نئے شعری تجربے' سنگ میل پبلی کیشنز لاہور' ۱۹۷۸ء' ص ۵۳
(۷۱) جابر علی سید' تنقید اور لبرلزم' کاروان ادب' ملتان صدر' طبع اول ۱۹۸۲ء' ص ۸۸
(۷۲) کرشن چندر' تعارف ماوراء' طبع اول' مشمولہ' ماوراء' طبع چہارم' المثال لاہور' فروری ۱۹۶۹ء' ص ۱۱۶
(۷۳) جابر علی سید' تنقید اور لبرلزم' کاروان ادب' ملتان صدر' طبع اول ۱۹۸۲ء ص ۸۸
(۷۴) جابر علی سید' تنقید اور لبرلزم' کاروان ادب' ملتان صدر' طبع اول ۱۹۸۲ء' ص ص ۸۹-۹۰

(۷۵) جابر علی سید 'تنقید اور لبرلزم 'کاروان ادب 'ملتان صدر 'طبع اول ۱۹۸۲ء 'ص ص ۸۸۔۸۹

(۷۶) کرشن چندر 'تعارف 'ماورا طبع اول 'مشمولہ 'ماوراء 'طبع چہارم 'الشال لاہور 'فروری ۱۹۶۹ء 'ص ۱۱۶

(۷۷) کرشن چندر 'تعارف 'ماوراء 'طبع اول 'مشمولہ ماوراء 'طبع چہارم 'الشال لاہور 'فروری ۱۹۶۹ء 'ص ۱۱۳

(۷۸) کرشن چندر 'تعارف 'ماوراء 'طبع اول 'مشمولہ ماوراء 'طبع چہارم 'الشال لاہور 'فروری ۱۹۶۹ء 'ص ص ۱۱۲-۱۱۳

(۷۹) جابر علی سید 'تنقید اور لبرلزم 'کاروان ادب ملتان صدر 'طبع اول '۱۹۸۲ء ص ۹۵

(۸۰) جابر علی سید 'تنقید اور لبرلزم 'کاروان ادب ملتان صدر 'طبع اول '۱۹۸۲ء ص ۹۳

(۸۱) محمد اشرف علی 'مضمون ' "اردو دواوین کے دیباچے" رسالہ "چمنستان" دہلی 'بابت ماہ دسمبر ۱۹۳۳ء 'بحوالہ پنڈت کشن پرشاد صاحب کول 'نیا ادب 'انجمن ترقی اردو پاکستان 'کراچی 'سلسلہ مطبوعات انجمن ترقی اردو پاکستان نمبر ۲۵۱ 'سن اشاعت ندارد 'ص ۳۶۰

(۸۲) وقار عظیم "نئے شاعروں پر ایک سرسری نظر "مضمون 'مشمولہ "ساقی" دہلی 'سالنامہ جنوری ۱۹۳۵ء 'ص ۲۳

(۸۳) وقار عظیم "نئے شاعروں پر ایک سرسری نظر "مضمون 'مشمولہ "ساقی" دہلی 'سالنامہ جنوری ۱۹۳۵ء 'ص ۲۲

(۸۴) وقار عظیم "نئے شاعروں پر ایک سرسری نظر "مضمون 'مشمولہ "ساقی" دہلی 'سالنامہ جنوری ۱۹۳۵ء 'ص ۲۲

(۸۵) کرشن چند "تعارف" ماوراء 'طبع اول 'مشمولہ ماوراء 'طبع چہارم 'الشال لاہور 'فروری ۱۹۶۹ء ص ص ۱۱۱ ۱۱۳

(۸۶) وقار عظیم "نئے شاعروں پر ایک سرسری نظر" مضمون مشمولہ "ساقی" دہلی 'سالنامہ جنوری ۱۹۳۵ء 'ص ۲۳

(۸۷) کنول کرشن بالی 'آزاد نظم اردو شاعری میں 'کتاب پبلشرز لکھنؤ 'سن اشاعت ندارد 'ص ۱۳۲

(۸۸) عبدالواحید (چیف ایڈیٹر) جدید شعراء اردو 'فیروز سنز لاہور 'سنہ اشاعت ندارد 'ص ۸۳۳

(۸۹) عزیز احمد 'ترقی پسند ادب 'ادارہ اشاعت اردو 'حیدر آباد 'طبع اول ۱۹۴۵ء 'ص ۱۰۱

(۹۰) عبدالوحید '(چیف ایڈیٹر) جدید شعرائے اردو 'فیروز سنز لاہور 'سن اشاعت ندارد 'ص ۸۳۳

(۹۱) ن۔م۔راشد 'دیباچہ 'ایران میں اجنبی 'الشال لاہور 'طبع چہارم 'مارچ ۱۹۶۹ء 'ص ۲

(۹۲) عقیل احمد صدیقی 'جدید اردو نظم —— نظریہ و عمل 'ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ '۱۹۹۰ء 'ص ۲۰۱

(۹۳) جابر علی سید 'تنقید اور لبرلزم 'کاروان ادب ملتان صدر 'طبع اول ۱۹۸۲ء ص ص ۹۰۔۹۱

(۹۴) جابر علی سید 'تنقید اور لبرلزم 'کاروان ادب ملتان صدر 'طبع اول ۱۹۸۲ء 'ص ۹۲

(۹۵) خلیل الرحمن اعظمی 'راشد کا ذہنی ارتقاء 'مقالہ مشمولہ بیسویں صدی کا شعری ادب 'مرتبہ بدر منیر الدین 'پولیمر پبلیکیشنز 'لاہور 'بار اول '۱۹۸۸ء 'ص ۳۶۳

(۹۶) وزیر آغا 'نظم جدید کی کروٹیں 'مکتبہ میری لائبریری لاہور '۱۹۷۳ء 'ص ص ۵۳-۵۳

(۹۷) صدیق کلیم 'فکر سخن 'ارسلان پبلی کیشنز لاہور '۱۹۷۳ء 'ص ۸۹

(۹۸) وزیر آغا 'نئے مقالات 'مکتبہ اردو زبان 'ریلوے روڈ سرگودھا '۱۹۷۲ء 'ص ۱۰۲

(۹۹) سجاد باقر رضوی 'باتیں 'غیب بکڈپو لاہور 'سن اشاعت ندارد 'ص ص ۹۵-۹۶

(۱۰۰) ڈاکٹر تبسم کاشمیری 'نئے شعری تجربے 'سنگ میل پبلی کیشنز لاہور '۱۹۷۸ء 'ص ۷۳

(۱۰۱) عزیز احمد 'ترقی پسند ادب 'حیدر آباد طبع اول ۱۹۴۵ء 'ص ۱۰۱

(۱۰۲) کنول کرشن بالی 'آزاد نظم اردو شاعری میں 'کتاب پبلشرز لکھنؤ 'سن اشاعت ندارد 'ص ۱۳۱

(۱۰۳) ن۔م۔راشد 'ایک مصاحبہ 'مشمولہ لا = انسان 'الشال لاہور 'طبع اول 'جنوری ۱۹۶۹ء 'ص ۳

(۱۰۴) ن۔م۔راشد 'ایک مصاحبہ 'مشمولہ لا = انسان 'الشال لاہور 'طبع اول 'جنوری ۱۹۶۹ء 'ص ۴

(۱۰۵) وقار عظیم 'نئے شاعروں پر ایک سرسری نظر 'مضمون مشمولہ ساقی دہلی 'سالنامہ جنوری ۱۹۳۵ء 'ص ۲۳

(۱۰۶) عقیل احمد صدیقی 'جدید اردو نظم —— نظریہ و عمل 'ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ '۱۹۹۰ء 'ص ۲۱۸

(۱۰۷) میراجی 'میراجی کی نظمیں 'ساقی بکڈپو 'دہلی 'اشاعت اول '۱۹۴۴ء 'ص ۱۱

(۱۰۸) میراجی 'دیباچہ 'پابند نظمیں 'کتاب نما 'راولپنڈی 'اگست ۱۹۶۸ء 'ص ۲۳

(۱۰۹) وزیر آغا 'نظم جدید کی کروٹیں 'مکتبہ میری لائبریری لاہور '۱۹۷۳ء 'ص ص ۶۳-۶۵

(۱۱۰) میراجی 'میراجی کی نظمیں 'ساقی بک ڈپو 'دہلی '۱۹۴۴ء 'ص ۱۵

(۱۱۱) ڈاکٹر انیس ناگی 'میراجی ایک بھٹکا ہوا شاعر 'پاکستان بکس اینڈ لٹریری ساؤنڈز 'لاہور ۱۹۹۱ء 'ص ۱۷

(۱۱۲) میراجی 'مشرق و مغرب کے نغمے 'اکادمی پنجاب لاہور 'نومبر ۱۹۵۸ء 'ص ۳۸۰

(۱۱۳) میراجی' مشرق و مغرب کے نغمے' اکادمی پنجاب لاہور' نومبر ۱۹۵۸ء' ص ۴۹۹

(۱۱۴) میراجی' مشرق و مغرب کے نغمے' اکادمی پنجاب لاہور' نومبر ۱۹۵۸ء' ص ۵۱

(۱۱۵) میراجی' مشرق و مغرب کے نغمے' اکادمی پنجاب لاہور' نومبر ۱۹۵۸ء' ص ۵۰۶

(۱۱۶) تبسم کاشمیری' جدید اردو شاعری میں علامت نگاری' سنگ میل پبلی کیشنز لاہور' بار اول ۱۹۷۵ء' ص ۱۷۷

(۱۱۷) ن۔م۔ راشد' ایک مصاحبہ' مشمولہ لا = انسان' الشال لاہور' طبع اول' جنوری ۱۹۶۹ء' ص ۲۷

(۱۱۸) ن۔م۔ راشد' ایک مصاحبہ' مشمولہ لا = انسان' الشال لاہور' طبع اول' جنوری ۱۹۶۹ء' ص ۲۷

(۱۱۹) عقیل احمد صدیقی' جدید اردو نظم —— نظریہ و عمل' ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ' ۱۹۹۰ء' ص ۹۳

(۱۲۰) سید جابر علی' آزاد نظم کا ارتقاء' مضمون مشمولہ' ادبی دنیا لاہور' ستمبر ۱۹۳۶ء' ص ۵۱

(۱۲۱) عقیل احمد صدیقی' جدید اردو نظم —— نظریہ و عمل' ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ' ۱۹۹۰ء' ص ۱۹۵

(۱۲۲) مختار صدیقی' ابتدائیہ تین رنگ' کتاب نما' راولپنڈی' اگست ۱۹۶۸ء ص ص ۱۰-۱۱

(۱۲۳) ڈاکٹر انیس ناگی' میراجی ایک بھٹکا ہوا شاعر' پاکستان بکس اینڈ لٹریری ساؤنڈز' لاہور' ۱۹۹۱ء ص ۱۸

(۱۲۴) ڈاکٹر انیس ناگی' میراجی ایک بھٹکا ہوا شاعر' پاکستان بکس اینڈ لٹریری ساؤنڈز' لاہور' ۱۹۹۱ء ص ۱۵

(۱۲۵) ڈاکٹر انیس ناگی' میراجی ایک بھٹکا ہوا شاعر' پاکستان بکس اینڈ لٹریری ساؤنڈز' لاہور' ۱۹۹۱ء ص ۱۸

(۱۲۶) ڈاکٹر جمیل جالبی' تنقید اور تجربہ' یونیورسل بکس لاہور' ۱۹۸۸' ص ۲۰۵

(۱۲۷) ڈاکٹر انیس ناگی' میراجی ایک بھٹکا ہوا شاعر' پاکستان بکس اینڈ لٹریری ساؤنڈز لاہور' ۱۹۹۱ء' ص ۱۹

(۱۲۸) ڈاکٹر انیس ناگی' میراجی ایک بھٹکا ہوا شاعر' پاکستان بکس اینڈ لٹریری ساؤنڈز لاہور' ۱۹۹۱ء' ص ۱۹

(۱۲۹) میراجی' دیباچہ بعنوان "میراجی" مشمولہ پابند نظمیں' کتاب نما راولپنڈی' اگست ۱۹۶۸ء' ص ۲۳

(۱۳۰) وزیر آغا' نظم جدید کی کروٹیں' مکتبہ میری لائبریری لاہور' ۱۹۷۳ء' ص ص ۷۱-۷۳

(۱۳۱) وزیر آغا' اردو شاعری کا مزاج' جدید ناشرین لاہور' مئی ۱۹۶۵ء' ص ص ۳۷۳-۳۷۵

(۱۳۲) عقیل احمد صدیقی' جدید اردو نظم —— نظریہ و عمل' ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ' ۱۹۹۰ء' ص ص ۱۹۵-۱۹۶

(۱۳۳) وزیر آغا' اردو شاعری کا مزاج' جدید ناشرین لاہور' مئی ۱۹۶۵ء' ص ۳۷۳

(۱۳۴) میراجی' مشرق و مغرب کے نغمے' اکادمی پنجاب لاہور' نومبر ۱۹۵۸ء' ص ۳۶۳

(۱۳۵) فیض احمد فیض' میراجی کا فن' مشمولہ' مشرق و مغرب کے نغمے' اکادمی پنجاب لاہور' نومبر ۱۹۵۸ء' ص ۸

(۱۳۶) احمد ندیم قاسمی' مقالہ' چند بڑے ادیب' مشمولہ نقوش' لاہور نمبر' ص ۱۱۰۰

(۱۳۷) تبسم کاشمیری' جدید اردو شاعری میں علامت نگاری' سنگ میل پبلی کیشنز لاہور' بار اول ۱۹۷۵ء' ص ۱۷۳

(۱۳۸) تبسم کاشمیری' جدید اردو شاعری میں علامت نگاری' سنگ میل پبلی کیشنز لاہور' بار اول ۱۹۷۵ء' ص ۱۷۱

(۱۳۹) میراجی' مشرق و مغرب کے نغمے' اکادمی پنجاب لاہور' نومبر ۱۹۵۸ء' ص ۳۷۳

(۱۴۰) ڈاکٹر انیس ناگی' میراجی ایک بھٹکا ہوا شاعر' پاکستان بکس اینڈ لٹریری ساؤنڈز لاہور' ۱۹۹۱ء' ص ۳۵

(۱۴۱) ڈاکٹر انیس ناگی' میراجی ایک بھٹکا ہوا شاعر' پاکستان بکس اینڈ لٹریری ساؤنڈز لاہور' ۱۹۹۱ء' ص ص ۴۳-۴۴

(۱۴۲) احمد ندیم قاسمی' مقالہ چند بڑے ادیب' مشمولہ نقوش لاہور نمبر' ص ۱۱۰۰

(۱۴۳) سید ممتاز حسین' فریب اور حقیقت' مضمون' مشمولہ نیا ادب نمبر ۲' ۱۹۴۵' ص ۸۰

(۱۴۴) وقار عظیم' نئے شاعروں پر ایک سرسری نظر' مضمون مشمولہ ساقی دہلی' سالنامہ جنوری ۱۹۴۵ء' ص ص ۲۳-۲۵

(۱۴۵) صدیق کلیم' ظفر علی' ارسلان پبلی کیشنز لاہور' ۱۹۷۳ء' ص ص ۹۶-۹۷

(۱۴۶) پنڈت کشن پرشاد کول' نیا ادب' انجمن ترقی اردو پاکستان' کراچی' سن اشاعت ندارد' ص ۳۷۲

(۱۴۷) میراجی' میراجی کی نظمیں' ساقی بک ڈپو دہلی' ۱۹۴۴ء' ص ۱۰

(۱۴۸) ڈاکٹر جمیل جالبی' تنقید اور تجربہ' یونیورسل بکس' لاہور ۱۹۸۸ء' ص ۲۰۵

(۱۴۹) ڈاکٹر جمیل جالبی' تنقید اور تجربہ' یونیورسل بکس' لاہور ۱۹۸۸ء' ص ۲۰۷

(۱۵۰) میراجی' میراجی کی نظمیں' ساقی بک ڈپو دہلی' ۱۹۴۴ء' ص ۱۳

(۱۵۱) ضمیر علی' میراجی کے تجربے' مضمون' مشمولہ نئی قدریں' حیدر آباد' پاکستان' شاعر نمبر ۱۹۶۷' ص ۱۰۵

(۱۵۲) ضمیر علی' میراجی کے تجربے' مضمون' مشمولہ نئی قدریں' حیدر آباد' پاکستان' شاعر نمبر ۱۹۶۷' ص ۱۰۶

(۱۵۳) وزیر آغا' نظم جدید کی کروٹیں' مکتبۂ میری لائبریری لاہور' ۱۹۷۳ء' ص ۶۱

(۱۵۴) ضمیر علی' میراجی کے تجربے' مضمون' مشمولہ' نئی قدریں' حیدر آباد' پاکستان' شاعر نمبر' ۱۹۶۷ء' ص ۱۱۰

(۱۵۵) ڈاکٹر انیس ناگی' میراجی ایک بھٹکا ہوا شاعر' پاکستان بکس اینڈ لٹریری ساؤنڈز لاہور' ۱۹۹۱ء' ص ۳۵

(۱۵۶) وزیر آغا' اردو شاعری کا مزاج' جدید ناشرین لاہور' مئی ۱۹۶۵ء' ص ۷۶ ۳

(۱۵۷) میراجی' میراجی کی نظمیں' دیباچہ' ساقی بک ڈپو' دہلی' ۱۹۴۴ء' ص ۱۵

(۱۵۸) ڈاکٹر انیس ناگی' میراجی ایک بھٹکا ہوا شاعر' پاکستان بکس اینڈ لٹریری ساؤنڈز لاہور' ۱۹۹۱ء' ص ۳۳

(۱۵۹) میراجی' میراجی کی نظمیں' دیباچہ' ساقی بک ڈپو دہلی' ۱۹۴۴ء' ص ۱۵

(۱۶۰) ڈاکٹر انیس ناگی میراجی ایک بھٹکا ہوا شاعر' پاکستان بکس اینڈ لٹریری ساؤنڈز لاہور' ۱۹۹۱ء' ص ۳۳

(۱۶۱) جابر علی سید' تنقید اور لبرلزم' کاروان ادب' ملتان صدر' ۱۹۸۳ء' ص ص ۲۳-۲۵

(۱۶۲) ن-م-راشد ہیئت کی تلاش میں' مضمون مشمولہ سوغات بنگلور' جدید نظم نمبر' ص ۱۰۷' نیا دور کراچی' ن-م-راشد نمبر ص ۱۳۷

(۱۶۳) ضمیر علی' میراجی کے تجربے' مضمون' مشمولہ نئی قدریں' حیدر آباد (پاکستان)' شاعر نمبر' ۱۹۶۷ء' ص ۱۱۰

(۱۶۴) ڈاکٹر انیس ناگی' میراجی ایک بھٹکا ہوا شاعر' پاکستان بکس اینڈ لٹریری ساؤنڈز لاہور' ۱۹۹۱ء' ص ۳۳

(۱۶۵) صدیق کلیم' فکر فن ارسلان پبلی کیشنز' لاہور' ۱۹۷۳ء' ص ص ۹۹-۱۰۰

(۱۶۶) مختار صدیقی' ابتدائیہ' پابند نظمیں' کتاب نما راولپنڈی' ۱۹۶۸ء' ص ۱۲-۱۳

(۱۶۷) مختار صدیقی' ابتدائیہ' پابند نظمیں' کتاب نما راولپنڈی' ۱۹۶۸ء ص ۱۲-۱۳

(۱۶۸) ڈاکٹر حنیف کیفی' اردو میں نظم معرا اور آزاد نظم' انجمن ترقی اردو (ہند) دہلی' ۱۹۸۲ء ص ۷۶ ۳

(۱۶۹) مختار صدیقی' ابتدائیہ' تین رنگ' کتاب نما راولپنڈی' اگست ۱۹۶۸ء' ص ۲۹

(۱۷۰) ریاض احمد' قیوم نظر' اردو بک سٹال' ۱۹۶۱ء ص ۱۹

(۱۷۱) وزیر آغا' نظم جدید کی کروٹیں' میری لائبریری لاہور' ۱۹۷۳ء ص ۱۳۸

(۱۷۲) قیوم نظر' ابتدائیہ' قندیل' اردو بک سٹال' بار اول لاہور' جون ۱۹۴۵ء' ص ۸

(۱۷۳) یوسف ظفر' دیباچہ زہر خند' مکتبۂ اردو لاہور' ۱۹۴۴ء' ص ۱۱

(۱۷۴) یوسف ظفر' دیباچہ زہر خند' مکتبۂ اردو لاہور' ۱۹۴۴ء' ص ۱۲

(۱۷۵) یوسف ظفر' نوائے ساز' مکتبہ نو' راولپنڈی' بار اول' سنہ اشاعت ندارد' ص ۸

(۱۷۶) ڈاکٹر محمد حسن' جدید اردو ادب' غضنفر اکیڈمی پاکستان' کراچی' سن اشاعت ندارد' ص ص ۸۸-۸۹

(۱۷۷) مختار صدیقی' منزل شب' نیا ادارہ لاہور' ۱۹۵۵ء' ص ۱۰

(۱۷۸) انور سدید' اردو نظم کی دو آوازیں' مقالہ' مشمولہ اوراق' جدید نظم نمبر' جولائی اگست ۱۹۷۷ء' ص ۴۳۳

(۱۷۹) ڈاکٹر محمد حسن' جدید اردو ادب' غضنفر اکیڈمی پاکستان کراچی' سن اشاعت ندارد' ص ۸۹

(۱۸۰) ڈاکٹر سعادت سعید' جدید انحصار اور منزل شب' مضمون' مشمولہ مقالات حلقۂ ارباب ذوق' مرتبہ سہیل احمد' پولیمر پبلی کیشنز لاہور' جولائی ۱۹۹۰ء' ص ۲۱۸

(۱۸۱) عقیل احمد صدیقی' جدید اردو نظم —— نظریہ و عمل' ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ' ۱۹۹۰ء' ص ۲۲۰

(۱۸۲) انور سدید' اردو ادب کی دو آوازیں' مقالہ' مشمولہ "اوراق" جدید نظم نمبر جولائی' اگست ۱۹۷۷ء' ص ۴۳۳

(۱۸۳) فتح محمد ملک' ضیاء جالندھری کے خواب' مضمون مشمولہ فنون لاہور' جنوری فروری ۱۹۷۳ء' ص ۳۲

(۱۸۴) ڈاکٹر مسعود حسین ، دیباچہ ، مشمولہ دو نیم بعنوان تمہید شعر' دہلی اشاعت اول' ۱۹۵۶ء ص ۷

(۱۸۵) سردار جعفری' ترقی پسند ادب' انجمن ترقی اردو ہند علی گڑھ' بار دوم' ۱۹۵۷ء' ص ۹۳

ساتواں باب

۱۹۴۷ء کے بعد آزاد نظم میں نئے رجحانات

- ★ تبدیلیوں کا حلقۂ ارباب ذوق پر اثر
- ★ مجید امجد
- ★ اختر الایمان
- ★ منیب الرحمان
- ★ عزیز حامد مدنی
- ★ ۱۹۳۵ء کی نسل کے خلاف رد عمل
- ★ روایت کے احیاء کے لئے کوششیں
- ★ ۱۹۶۰ء کی نسل کی شعری نظریہ سازی
- ★ نئی شاعری یا لسانی تشکیلات
- ★ نئی شاعری کے مدعی شعراء کی آزاد نظم کا فکری و فنی تجزیہ
- ★ آزاد نظم نگار شاعرات
- ★ نثری نظم اور آزاد نظم کی ہیئتی مماثلت

ساتواں باب

۱۹۴۷ء کے بعد آزاد نظم میں نئے رجحانات

۱۴ اگست ۱۹۴۷ء کو برصغیر کی تقسیم معرض وجود میں آئی۔ یہ ایک عہد ساز اور تاریخی تبدیلی تھی جس کا اثر ہر شعبہ حیات پر پڑا۔ چنانچہ ادب زندگی اور زمانے کی روح ہوتا ہے۔ چنانچہ ادب' ادیب اور ادبی انجمنیں سبھی اپنی اپنی جگہ پر اپنی اپنی نوعیت اور طرزِ احساس کے مطابق انقلاب زمانہ سے متاثر ہوئے۔ تغیرات زمانہ کا اثر حلقہ ارباب ذوق پر بھی پڑا ہے۔ ۳ نومبر ۱۹۴۹ء کو میراجی کا انتقال بجائے خود حلقے کے تغزیہ و توانائی کے لئے ایک شدید دھچکے سے کم نہیں تھا۔ اس ضعف کے باوجود دیگر شاعروں مثلاً قیوم نظر' یوسف ظفر' مختار صدیقی اور ضیا جالندھری وغیرہ نے میراجی کے فنی طریق کار اور ہیئتی تجربات کی ترویج کے لئے نظری و عملی کوششوں اور کاوشوں کو جاری رکھا تاکہ میراجی کے فکری رجحانات و میلانات کو بعد کی نسل تک منتقل کیا جاسکے۔ نئی نسل نے ان رجحانات کے رد و قبول میں جن میلانات کا مظاہرہ کیا ان کی تفصیل میں جانے سے قبل کچھ ایسے شعراء کی آزاد نظم کا جائزہ ضروری ہے جو ہر چند اپنی نظم نگاری کی ابتداء ۱۹۴۷ء سے قبل ہی کر چکے تھے تاہم یہ کسی بھی قسم کی ادبی و نظری گروہ بندی سے باہر رہے اور تخلیق نظم کی آزادانہ روش کو اپنا مطمحِ نظر بنائے رکھا۔ جس کے نتیجے میں شعری سطح اور ادبی دنیا میں ان کی نظم اور بالخصوص آزاد نظم کا باقاعدہ اعتبار ۱۹۴۷ء کے بعد قائم ہوا۔ ان شعراء میں مجید امجد' اختر الایمان' نیب الرحمان اور عزیز حامد مدنی زیادہ نمایاں ہیں۔ ان چاروں میں بھی نمایاں ترین مجید امجد ہیں جو ۱۹۴۷ء سے قبل ادبی دنیا میں نام نہ سہی لیکن مقام ضرور پیدا کر چکے تھے۔ جیسا کہ عقیل احمد صدیقی کی کتاب "جدید اردو نظم —— نظریہ و عمل" کے حسب ذیل اقتباس میں بھی اس جانب اشارہ ملتا ہے۔

"اختر الایمان اور مجید امجد ۴۷ء سے پہلے بھی اپنا ادبی مقام بنا چکے تھے لیکن ان دونوں کو ان کے غیر نظریاتی رویوں کے سبب ۴۷ء کے بعد مقبولیت حاصل ہوئی۔ نیب الرحمن اور عزیز حامد مدنی ترقی پسند تحریک سے وابستہ تھے۔ ان کے طرزِ فکر میں ۵۵ء کے آس پاس تبدیلی واقع ہوئی۔ ان دونوں کے یہاں فن کا گہرا شعور ملتا ہے اور ان کے تخلیقی رویے ۵۵ء کے بعد کے ادبی رجحانات سے مماثل ہیں۔" (۱)

گویا مجید امجد اپنے عہد کی دو انتہائی زوردار اور رجحان ساز تحریکوں یعنی ترقی پسند تحریک اور حلقۂ ارباب ذوق کی تحریک میں سے کسی کے ساتھ بھی عملی طور پر وابستہ نہیں رہے۔ ہر دو تحاریک کے صالح رویّوں سے کس حد تک انھوں نے ذہنی طور پر فنی و فکری اخذ و اکتساب کیا' یہ ایک الگ مسئلہ ہے۔ تاہم وہ مزاجاً" اور عملاً "ناوابستگی کی تحریک" پر عمل پیرا رہے۔ مذکورہ دونوں تحریکیں اور ان سے وابستہ سربر آوردہ تخلیق کار زیادہ تر روایت سے انحراف اور بغاوت پر مائل رہے ہیں۔ جبکہ مجید امجد اپنی شاعری کے زمانۂ آغاز میں روایت سے زیادہ قریب دکھائی دیتے ہیں ان کے اولین مجموعۂ کلام "شب رفتہ" میں نظموں کا عمومی پیرایہ پابند اور معّریٰ نظم کا عکاس ہے۔ قوافی اور مساوی الوزن مصرعوں کا استعمال اس مجموعے کی نظموں میں زیادہ ہے۔ اس لحاظ سے ان کے اس دور کی منظومات پر غزل کے اثرات انھیں روایت سے منسلک کرتے ہیں۔ تاہم فکری سطح پر انھیں غزل یا تغزل سے کوئی سروکار نہیں ہے۔ جدید نظم کا مغز اور روح ان نظموں کا بھی امتیازی وصف ہے۔ شاید ہیئت کی روایت اور مواد کی جدت کے اسی باریک نکتے کو بیان کرتے ہوئے مظفر علی سید لکھتے ہیں کہ:

"مجید امجد کے یہاں جدیدیت اپنی دھرتی سے پھوٹ رہی ہے۔ آس پاس کی زمین اپنی زرخیزی نشو و نما کے لئے پیش کر رہی ہے۔ مروج تنقید کی زبان میں کہا جائے تو ان کے لئے تجربہ روایت سے جنم لے رہا ہے۔ قطعہ بند نظموں کی روایت اقبال سے ہوتی ہوئی شبلی و حالی اور ان سے بھی پہلے اردو غزل میں قطعہ بند کے استعمال تک جاتی ہے۔ عبد الغفور نساخ نے ایسے ٹکڑوں کا ایک انتخاب "قطعہ منتخب" کے نام سے کوئی ایک صدی پہلے شائع کیا تھا اور ہمارے اپنے زمانے میں کلیم الدین احمد نے اردو غزل کے اس حصے کو بالخصوص پسند کیا ہے۔ گویا غزل کے اندر رہ کے نظم کی طرف جانے کا یہ رجحان بہت دیر سے چلا آ رہا ہے۔ مجید امجد نے کچھ غزلیں بھی لکھی ہیں مگر ایسی غزل شاید ہی لکھی ہو جس میں عام مروج غزل کی سی ریزہ خیالی پائی جاتی ہو۔ ان کی ابتدائی نظموں میں جو غزلیہ عناصر نظر آتے ہیں ان کی حیثیت غزل کو خراج تحسین پیش کرنا نہیں' نہ ہی یہ محض مشقیہ کلام ہے" (۲)

روایت کے ساتھ اس صالح تعلق کو مجید امجد نے ایک مسلسل ارتقائی عمل کے تحت جدیدیت میں بدلا ہے اور یہ تغیر نہایت طبعی انداز میں تکمیل پزیر ہوا ہے۔ مرحلہ وار اور آہستہ آہستہ۔ سوچ سمجھ کر اور جان بوجھ کر۔ یہ نہیں کہ ایک دم انھوں نے جدت کے میدان میں چھلانگ لگا دی ہو۔ جدید بننے اور جدید کہلانے کے لئے انھوں نے شاعری کی تخلیق کے علاوہ کوئی دوسرے ذرائع اور وسائل بھی استعمال نہیں

کئے۔ ادبی محافل اور طباعتی اداروں سے وہ ہمیشہ فاصلوں پر رہے۔ انہوں نے تمام فکری و فنی سفر خاموشی کے ساتھ قلم کے ذریعے طے کیا۔ اور وہ بھی غیر سرگرم اور غیر پرجوش انداز میں۔ اسی دھیمے پن کا اظہار انہوں نے نئے اسالیب کو اختیار کرنے اور برتنے میں بھی کیا۔ اور یہی آہستہ روی انہوں نے ہیئتی تجربوں کے سلسلے میں بھی روا رکھی۔ مظفر علی سید کے بقول:

"وہ طباعتی مراکز سے اکثر و بیشتر دور دور رہے ہیں اور ادبی محفلوں کے ہنگاموں میں ان کی شرکت جسما" تو نہ ہونے کے برابر ہے اور وہ ذہنا" بھی اتنی واضح اور تیز قسم کی نہیں کہ ہر لحظہ ان کا وجود کھٹکتا رہے۔ یا ان کے ہونے کا کوئی زوردار ثبوت ملتا رہے۔ گویا ان کے مزاج کا اظہار پڑھنے والوں کے لئے بھی اور ان کے ہم سفروں کے لئے بھی صرف ان کی نظموں میں ہی ہوتا ہے۔ ان کے کلام کو یکجا دیکھنے سے بھی یہی ظاہر ہوتا ہے کہ نئی شاعری کے اسالیب اور ندرتوں کو برتنے میں بھی وہ بہت زیادہ سرگرم نہیں رہے ہیں۔ یا رہے بھی ہوں تو اس کا ثبوت پڑھنے والوں کے لئے نہیں چھوڑا گیا۔ کہیں ۱۹۴۲ء یا ۱۹۴۳ء میں وہ نظم معریٰ (وہ بھی نظم آزاد نہیں) کو آہستہ آہستہ قبول کرتے نظر آتے ہیں۔ اس سے پہلے کی نظموں میں ہیئت کے اعتبار سے وہ شبلی اور حالی کی قطعہ بند نظموں سے جنہیں اقبال نے بھی شروع شروع میں آزمایا تھا' بے حد قریب نظر آتے ہیں۔ وہ خیال کو مصرعوں اور قافیوں میں توڑتے ہیں اور اس طرح جو تکرار اور طوالت پیدا ہوتی ہے اس سے گھبراتے نہیں بلکہ اس سے فائدہ اٹھانے کی کوشش بھی کرتے ہیں۔ ان خلاؤں کو خوش ترکیب اختراعوں اور چھوٹے چھوٹے اشاریہ ٹکڑوں سے پاٹنے کا رجحان ان کی ابتدائی نظموں میں ہی نظر آنے لگتا ہے۔" (۳)

"خلاؤں کو خوش ترکیب اختراعوں اور چھوٹے چھوٹے اشاریہ ٹکڑوں سے پاٹنے کا رجحان" مجید امجد کی ابتدائی نظموں میں بھی موجود تھا جو اس امر کی بین دلیل ہے کہ روایت کے انسلاکات کے باوجود مجید امجد کی نظم جدیدیت کے مطالبات و امکانات سے ہم آہنگ تھی۔ اور ان کی نظم کے یہ نئے میلانات ن۔ م۔ راشد' میراجی یا حلقے کے دیگر ہیئت سازوں کے ہیئتی تجربوں سے علیحٰدہ ایک فکری و فنی شناخت پیدا کر رہے تھے۔ لہٰذا ڈاکٹر سہیل احمد خان کا اپنے مضمون "مجید امجد کی نظم نگاری کی محسوساتی اور فکری جہتیں" میں یہ موقف نہایت درست معلوم دیتا ہے کہ

"میراجی اور راشد کی ابتدائی شاعری میں نوجوانوں کی جنسی اور نفسیاتی الجھنیں' راشد کی انگریز دشمنی اور باغیانہ لہجہ' میراجی کا ہندی دیومالا کی جانب سفر اور فیض کے لہجے کی متغزلانہ کیفیات پھر لسانی سطح پر راشد کی فارسیت سے دلچسپی۔ میراجی کے ہاں ہندی الفاظ کا استعمال اور فیض کی پر حلاوت تراکیب۔ گویا موضوع اور اسلوب دونوں سطحوں پر مجید امجد اس فضا سے کچھ علیحٰدہ کھڑے ہو کر اپنے لہجے کے امکانات تلاش کر رہے تھے۔" (۴)

موضوعاتی و اسلوبیاتی ہر دو سطحوں پر اپنے سینئر معاصرین اور اپنی معاصر ادبی تحاریک سے براہ راست متاثر ہوئے بغیر اپنے لئے مختلف شعری جادہ تراشنا شاعر کی افتادِ طبع کی انفرادیت پر دلالت کرتا ہے اور کسی قدر اندازہ ہونے لگتا ہے کہ شاعر کے فکری و فنی منہاج کی صورت کیا ہے۔ خود مجید امجد بھی رسالہ سویرا میں "میں کیوں لکھتا ہوں" کے تحت اس امر پر روشنی ڈالتے ہوئے وضاحت کرتے ہیں کہ

"میرے شعری احساس کی حسین و جمیل شورشیں ہی میرے لئے عین حیات ہیں۔ یوں تو اس روز بروز پیچیدہ ہونے والے حیاتیاتی مسائل سے بھری ہوئی دنیا میں ادراک و آگاہی کی منزلیں بے حد کٹھن ہوتی چلی جا رہی ہیں لیکن تمام الجھنوں سے قطع نظر میں نے ان منزلوں کی طرف جانے والے راستوں پر ہمیشہ ایک فکر اندوز حیرت سے قدم بڑھایا۔ ہر مرحلہ پر ایسے تصورات جو حقیقت اور مشاہدے کی کڑی دھوپ میں نکھرتے ہیں' میرے ذہن کی پنہائیوں سے گزرتے وقت ایک ان بوجھے عمل سے حرف و صورت کا کوئی نہ کوئی ایسا روپ دھار لیتے ہیں جس کی طرف میری فکری صلاحیتوں کو بڑے خلوص کے ساتھ جھکنا پڑتا ہے۔" (۵)

تصورات کا ذہن کی پنہائیوں سے گزرتے وقت کوئی ایسا روپ دھار لینا جس کی طرف مجید امجد کی فکری صلاحیتوں کو بڑے خلوص کے ساتھ جھکنا پڑتا ہو' یہ ثابت کرتا ہے کہ مجید امجد کی نظم کے تخلیقی نظام میں ہیئت ہمیشہ مواد کی نوعیت و اہمیت کے تابع رہتی ہے۔ اگرچہ ہیئت کی اہمیت سے انکار نہیں لیکن اولیت ان افکار یا "تصورات" کی ہے' جن کے اظہار کے لئے کسی موزوں قالب کی بہر صورت ضرورت پڑتی ہے کہ اس کے بغیر کوئی دوسرا چارۂ کار نہیں۔ تاہم فارم کا مسئلہ مجید امجد کے شعری نظام فکر میں کوئی پہلے سے طے شدہ مسئلہ نہیں ہے۔ یہ مسئلہ تخلیق نظم سے پیشتر غیر متعین ہوتا ہے۔ اور نظم کی تشکیل کے دوران حل ہو کر تکمیل پذیر ہوتا ہے۔ مطلب یہ کہ مجید امجد کی نظم میں ہیئت پہلے سے فیصلہ شدہ منصوبے کے تحت وارد نہیں ہوتی اور ان کے موضوعی انسلاکات پر ہیئت کا کوئی خارجی دباؤ نہیں ہوتا۔ بلکہ ان کی فکر ہیئت وضع کرنے میں مکمل طور پر آزاد ہوتی ہے۔ یہی سبب ہے کہ ہیئت مجید امجد کے خیالات و مشاہدات اور تاثرات و تجسسات کے باطن سے پھوٹتی ہے۔ یوں مواد و ہیئت اور موضوع و معروض کے درمیان جو رشتہ پیدا ہوتا ہے وہ بڑا حقیقی اور غیر مصنوعی ہوتا ہے۔ اس میں کسی تردد کو عمل دخل نہیں ہوتا۔ یہ کسی مخصوص نظریے کا پابند بھی نہیں ہوتا۔ مجید امجد ہیئت برائے ہیئت کے پیش نظر کبھی بھی نظم نہیں کہتے۔ ہیئتی تجربے سے ان کی دلچسپی اگر ہوتی بھی ہے تو محض کنارے کی ہوتی ہے۔ بیچ کھیت کی

نہیں ہوتی۔ تشکیل نظم کے انہیں حقائق و واقعات کا یہ نتیجہ ہے کہ ان کے ابتدائی کلام میں مکمل اور خالص ہیئت کے طور پر آزاد نظم موجود نہیں ہے۔ تاہم آزاد نظم کے شدہ شدہ آثار و شواہد ضرور ہیں۔ گویا مواد کی نوعیت جس قدر آزاد ہیئت کی متقاضی تھی اسی قدر آزاد ہیئت کو استعمال میں لایا گیا ہے۔ بالکل ابتداء میں مواد کی نوعیت کیونکہ قطعی طور پر آزاد نظم کے ماحول و مطالبات کے موافق نہ تھی اس لئے تصدق حسین خالد، ن۔ م۔ راشد یا میراجی وغیرہ کی آزاد نظم نگاری کی گرماگرمی کے باوجود مجید امجد کی طبع تخلیق اس طرف سے سردمہری ظاہر کرتی ہے۔ جیسا کہ انہوں نے ڈاکٹر خواجہ محمد ذکریا کو انٹرویو دیتے ہوئے اس خاص نکتے کی طرف بھی اشارہ کیا ہے۔ جس کی درج ذیل اقتباس سے بخوبی وضاحت ہو جاتی ہے۔

"فیض صاحب کے کلام سے اس وقت میں متعارف ہوا جب میں اسلامیہ کالج میں پڑھتا تھا۔ وہ گورنمنٹ کالج میں ایم۔ اے۔ کر رہے تھے۔ اسی زمانے میں راشد بھی گورنمنٹ کالج میں پڑھتے تھے۔ اس زمانے میں جہاں تک مجھے یاد پڑتا ہے فیض صاحب کی نظمیں "مجھ سے پہلی سی محبت میرے محبوب نہ مانگ" اور "سو رہی ہے گھنے درختوں پر چاندنی کی تھکی ہوئی آواز" بڑی مقبول تھیں۔ اسی طرح راشد صاحب اس زمانے میں پابند کہتے تھے۔

شگفتہ و شاداں رہے گی
میری محبت جواں رہے گی

بعد میں جب یہ خود ادبی دنیا کے ایڈیٹر رہے ان کا کلام دیکھا ہے لیکن میں اس وقت (FREE VERSE) کے اسلوب کو پسند نہیں کرتا تھا۔" (۶)

"FREE VERSE" کے اسلوب کو پسند نہ کرنے کی وجہ روایتی اصناف سے بے پناہ محبت یا خواہ مخواہ کا کوئی تعصب نہیں ہے بلکہ حقائق و مشاہدات کا سیل رواں اور اس کی وہ نوعیت ہے جس کے زیر اثر اسے "ایک ان بوجھے عمل سے حرف و صورت کا کوئی نہ کوئی ایسا روپ" دھارنا پڑتا ہے۔ "جس کی طرف" لامحالہ مجید امجد کی "فکری صلاحیتوں کو بڑے خلوص کے ساتھ جھکنا پڑتا ہے۔" اور اس طرح کئی ایک خاکوں کے ایک دوسرے میں گھل مل جانے کے بعد لفظوں اور لکیروں کی جو مجموعی صورت سامنے آتی ہے وہی مجید امجد کی نظم کی ہیئت ہوتی ہے جیسا کہ ان کے حسب ذیل الفاظ سے مترشح ہے۔

"بظاہر میں دنیا میں چلتا پھرتا ہوں، دراصل میں اپنے سامنے نظر آنے والے بے نام عنوانوں سے مصروف کلام رہتا ہوں۔ ان کہی نظموں کے یہ پیامی قدم قدم پر میرا راستہ روک لیتے ہیں۔ کتنے پراسرار سندیسے ہیں جو موڑ موڑ پر مجھے ملتے ہیں۔ اکثر ایسا ہوتا ہے کہ ان احساسات کو میں نے نوک قلم سے چھونے کی جرأت نہ کی۔ ہوتے ہوتے ایک خاکہ دوسرے خاکے میں گھل مل گیا —— اور اس کے بعد میرے سامنے صفحۂ قرطاس پر لفظوں اور لکیروں کا ایک ڈھیر موجود ہوتا ہے۔ لوگ انہیں میری نظمیں کہتے ہیں" (۷)

محولہ بالا جملہ بیانات اس امر پر دلالت کرتے ہیں کہ مجید امجد نے کبھی بھی اپنے شعری مواد کو پہلے سے سوچی سمجھی ہیئت میں جبری طور پر ٹھونسنے کی کوشش نہیں کی۔ اگر وہ آزاد نظم سے دور رہے تو اس کا سبب نظم کے معنوی تقاضے تھے اور انہیں آزاد نظم سے کوئی بغض و عناد یا پرخاش و کینہ نہیں تھا۔ اس طرح کی تنگ نظری کسی کشادہ ظرف شاعر کے ہاں ویسے بھی بار نہیں پاسکتی۔ یہی سبب ہے کہ جب ایک فکری تدریجی ارتقاء کی بدولت ان کے شعری مواد کو آزاد نظم کے سانچے کی ضرورت محسوس ہوئی تو انہوں نے کسی ہٹ دھرمی یا کسی طرح کے پس و پیش کو بروئے کار آنے دینے کے برعکس کھلے دل سے آزاد نظم کی ہیئت کو دیدہ و دل میں جگہ دی اور پورے انہماک و ادراک سے اس ہیئت کے تمام تر محاسن اور امکانات کو زینت فن بنانے کی امتیازی کامیابیاں حاصل کیں۔ البتہ ان کی نظم نگاری میں یہ موڑ تصدق حسین خالد، ن۔ م۔ راشد اور میراجی کی آزاد نظم گوئی کے مقابلے میں خاصی تاخیر سے آیا، جس کی جانب ڈاکٹر خواجہ محمد ذکریا اپنے مقالے "مجید امجد اور آزاد نظم" میں اشارہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

"مجید امجد خالص آزاد نظم کی طرف بہت بعد میں مائل ہوا ہے۔ "شب رفتہ میں اس کی کوئی مثال مشکل ہی سے ملے گی۔ "شب رفتہ کے بعد" ہی وہ آہستہ آہستہ آزاد نظم کی طرف پیش قدمی کرتا دکھائی دیتا ہے۔ تاہم کہیں قافیے سے ضرور فائدہ اٹھا لیتا ہے۔ اس کی نظموں میں "پہاڑوں کے بیٹے" خصوصی اہمیت رکھتی ہے۔ (ملاحظہ ہو کلیات مجید امجد صفحہ ۳۰۰) یہ نظم اس نے ۱۹۶۳ء میں لکھی۔ گویا ہم کہہ سکتے ہیں کہ اگر معاملہ محض ہیئتوں کے تقابل تک محدود ہے تو مجید امجد نے آزاد نظم کی طرف راشد اور میراجی کے تقریباً بیس برس بعد توجہ کی۔ اس قسم کی آزاد نظموں اور ان کے ساتھ آزاد اور پابند ہیئتوں کے اختلاط سے وضع کی ہوئی بہت سی نظموں کے بعد ۱۹۶۸ء میں مجید امجد ایک ایسی آزاد نظم کی ہیئت دریافت کرنے میں کامیاب ہو جاتا ہے جو راشد اور میراجی کی آزاد نظموں سے اپنے اسلوب اور آہنگ میں یکسر مختلف ہے" (۸)

ڈاکٹر خواجہ محمد ذکریا، مجید امجد کی جس خالص آزاد نظم کی جانب اشارہ کر رہے ہیں یقیناً اس سے مراد مجید امجد کی وہ آزاد نظم ہے جس کے اسلوب و آہنگ کے معیار و اعتبار اور ماہیئت و نوعیت کو ایسا نمایاں امتیاز حاصل ہے، جسے راشد اور میراجی کی آزاد نظموں سے قطعی

مختلف قرار دیا گیا ہے۔ ورنہ شب رفتہ میں کم از کم پندرہ نظمیں ایسی ہیں جن میں آزاد نظم کی ہیئت کی کارفرمائی تکنیکی نزاکتوں کے ساتھ موجود ہے۔ "شب رفتہ" کی ان نظموں کو ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا نے نہایت ژرف نگاہی اور محنت شاقہ سے سنین تخلیق کا لحاظ رکھتے ہوئے "کلیات مجید امجد" میں اس ترتیب کے ساتھ شامل کیا ہے۔ "کنواں" (۱۹۳۱ء-۲-۱۲)' "راتوں کو" (۱۹۳۹ء-۱۲-۲۸)' ہم سفر (۱۹۵۰ء-۷)' "نژادِ نو" (۱۹۵۱ء-۷)' "سنہری زلفوں کے مست سائے" (۱۹۵۲ء-۱۱-۱۹)' "منٹو" (۱۹۵۲ء)' "زندگی اے زندگی" (۱۹۵۳ء-۵-۲۲)' "ساجن دیس کو جانا" (۱۹۵۳ء-۱۰-۲۰)' "کون دیس گیو" (۱۹۵۳ء)' "ہری بھری فصلو" (۱۹۵۳ء)' "ایسے بھی دن" (۱۹۵۵ء-۱-۲۳)' "بس اسٹینڈ پر" (۱۹۵۵ء-۷-۲۴)' "آٹوگراف" (۱۹۵۵ء)' "رفتگاں" (۱۹۵۷ء)' حرف اول" (۱۹۵۸-۶-۲۶)' اس طرح "شب رفتہ" میں شامل منظومات کے مطابق مجید امجد کی نظم "حرف اول" ہی سن تخلیق کے لحاظ سے آخری آزاد نظم ہے۔ چونکہ "شب رفتہ" میں مجید امجد کی اس وقت تک تخلیق ہونے والی تمام نظمیں شامل نہیں ہیں اس لئے ان کی کئی آزاد نظمیں بھی اس مجموعے میں شامل نہ ہو سکیں۔ کلیات مجید امجد جسے ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا نے نہایت تحقیق کے ساتھ منظومات کے سنین تخلیق کے لحاظ سے مرتب کیا ہے' کے مطابق شب رفتہ میں شامل نہ ہو سکنے والی ۱۹۵۸ء تک کی باقی آزاد نظموں کی تفصیل تاریخی ترتیب تخلیق کے اعتبار سے اس طرح ہے "لاہور" میں (۱۹۴۴ء-۳-۱۲)' "تبلا خان" (۱۹۴۴ء)' "جہان قیصر و جم" (۱۹۵۰ء-۶)' "ایک شام" (۱۹۵۱ء-۱۲)' "منزل" (۱۹۵۱ء-۱۲)' "دچھاؤں" (۱۹۵۱ء-۱۲)' "اکھیاں کیوں مسکائیں" (۱۹۵۲ء-۱۲-۸)' "جیون دیس" (۱۹۵۳ء)' "نہ کوئی سلطنت غم ہے نہ اقلیم طرب" (۱۹۵۴ء-۱۰-۲۰)' "نرگس" (۱۹۵۶ء)' موجودگی (۱۹۵۷ء-۳)' "کہانی اک ملک کی" (۱۹۵۷ء-۴)' "برہنہ" (۱۹۵۸ء)——' ان آزاد نظموں میں "جہان قیصرو جم میں" اور "منزل" بالکل ہی برائے نام آزاد نظمیں کہی جا سکتی ہیں اس لئے کہ ان دونوں نظموں میں محض چار چار مصرعے نظم کے باقی مساوی الوزن مصرعوں سے کم طویل ہونے کے باعث مختلف الوزن ہیں اور وہ بھی اس انداز سے کہ ایک مساوی الوزن مصرعے کے دو دو ٹکڑے ہیں۔ اگر دو ٹکڑوں کو یکجا کر دیا جائے تو حاصل ہونے والا مصرعہ نظم کے باقی مساوی الوزن مصرعوں کا ہم وزن ہو جاتا ہے۔ مثلاً" "نظم "جہان قیصر" و جم میں دو مصرعے "کوئی بھی میرا جہاں میں نہیں" اور "ترے مقسوم" ہیں۔ دونوں مصرعوں کو اکٹھا کر دینے سے یہ مصرعہ بحر و وزن میں مکمل ہو کر یوں ہو جائے گا۔ ع "کوئی بھی میرا جہان میں نہیں ترے مقسوم" اس نظم کے دوسرے دو مصرعے "کہاں ہو لوٹ بھی آؤ" اور "کوئی جواب نہیں" ہیں جنہیں متصل کر دینے سے جو ایک مصرعہ بنتا ہے وہ یوں ہے "کہاں ہو لوٹ بھی آؤ کوئی جواب نہیں"۔ بعینہ دوسری نظم "منزل" کے دو مصرعے "یہ اک امنگوں بھری سانس" اور "اس کا مستقبل" ہیں۔ دونوں مصرعوں کو مربوط کر دینے سے باقی نظم کے مساوی الوزن مصرعوں کے ہم وزن جو مصرعہ بنے گا اس کی صورت یہ ہے کہ ع "یہ اک امنگوں بھری سانس اس کا مستقبل" بجنسہ مذکورہ نظم کے مزید دو مصرعے اس نوع کے ہیں "سدا بہار ارادوں کے ہار!" اور "ان کا مال" ہر دو مصرعوں کے باہمی ارتباط کے نتیجے میں صورت پذیر ہونے والا مصرعہ یوں بنتا ہے "سدا بہار ارادوں کے ہار ان کا مال" اور یہ مصرعہ اور اس سے قبل مربوط کیا جانے والا مصرعہ نظم کے باقی مساوی الوزن مصرعوں کے ہم وزن اور برابر ہے۔ ہر دو نظموں میں یہ چار چار مختلف الطوالت مصرعے بھی مجید امجد کے اسی نظریہ فن کی تائید کرتے ہیں جس کے مطابق وہ خیال کی نوعیت کے مطابق ہیئت کو بروئے کار لاتے ہیں۔ یہاں خیال ایک مصرعے کے بجائے دو چھوٹے بڑے مصرعوں ہی میں بحسن و خوبی ادا ہو سکتا تھا۔ اس لئے انہوں نے باقی نظم کی طوالت کے برابر انہیں لانے کی عمداً اور شعوری کوشش نہیں کی۔ بہر نوع ۱۹۵۸ء تک مجید امجد کی آزاد نظموں کو پیش نظر رکھتے ہوئے آزاد ہیئت میں جو ان کی اولین ترین کارفرمائی ملتی ہے وہ ان کی نظم "کنواں" ہے جو ۱۹۳۱ء-۲-۱۲ کو تخلیق ہوئی۔ تصدق حسین خالد کا دعویٰ ہے کہ انہوں نے "۱۹۲۵ء سے نئے FORM اردو میں رائج کرنے کی کوشش شروع کر دی"۔ جو کئی اعتبار سے محل نظر بھی ہے۔ ن۔ م۔ راشد مدعی ہیں کہ انہوں نے ۱۹۳۲ء میں آزاد نظم کہی' "شعر و حکمت" کے ن۔ م۔ راشد نمبر میں۔ راشد نے "جرات پرواز" کو اپنی پہلی آزاد نظم قرار دیا ہے جو ۱۹۳۲ء کی تخلیق ہے۔ بعینہ "میراجی کی نظمیں" کو پیش نگاہ رکھتے ہوئے ان کے ہاں بھی آزاد نظم کی کارفرمائی ۱۹۳۲ء ہی میں نظر آتی ہے۔ اس طرح دیکھا جائے تو مجید امجد نے تصدق حسین خالد سے تقریباً سولہ سال بعد اور ن۔ م۔ راشد اور میراجی سے تقریباً نو سال بعد آزاد نظم لکھنے کی سب سے پہلی کوشش و کاوش بہم پہنچائی اور شب رفتہ کے سال اشاعت ۱۹۵۸ء تک انہوں نے اٹھائیس تیس سے زیادہ آزاد و نیم آزاد نظمیں نہیں لکھیں۔ جو ان کے معاصر آزاد نظم نگار شعراء یعنی ن۔ م۔ راشد اور میراجی کی آزاد نظموں کی تعداد کے مقابلے میں نہایت قلیل ہیں۔ تاہم جس جس طرح ان کے افکار و خیالات جدید سے جدید تر ہوتے ہو گئے اور ان میں تنوع و بو قلمونی کی اثر پذیری زیادہ سے زیادہ ہوتی گئی اسی لحاظ سے ہیئتیں بھی جدید تر اور متنوع تر ہوتی چلی گئیں۔ تخیل کی بلند پروازی نے اسالیب کو بھی رفعت مقام سے آشنا کیا۔ یہاں تک کہ ہیئتی تنوعات کے معرض میں وہ اپنے عہد کے ہر بڑے سے بڑے اور قابل ذکر سے قابل ذکر شاعر کے مقابلے میں زیادہ نمایاں حیثیت اختیار کر گئے۔ بقول خواجہ محمد زکریا "مجید امجد دور حاضر کا واحد شاعر ہے جس میں موضوعات' اسالیب اور ہیئتوں کا حیرت انگیز تنوع نظر آتا ہے' اس لحاظ سے کوئی دوسرا شاعر ان کا حریف نہیں ہے۔"(۹) ہیئتوں کا یہ حیرت انگیز تنوع سلسلہ در سلسلہ ہے جس کی ارتقائی نوعیت کو متعین کرتے ہوئے فوزیہ اشرف اپنے مضمون "اردو شاعری کی ہیئتی تبدیلیاں اور مجید امجد" میں لکھتی ہیں کہ

''امجد کی شاعری کو پڑھتے ہوئے اس میں ارتقاء کا سفر بہت نمایاں دکھائی دیتا ہے۔ اس سفر کی باقاعدہ ایک ابتدا پھر اس کا نقطۂ عروج اور آخر میں ان تجربات کا ایک واضح اختتام محسوس ہوتا ہے۔ ۱۹۳۸ء سے ۱۹۵۰ء تک کا دوران ان کی شاعری کا ابتدائی دور ہے۔ جس میں زیادہ تر روایتی اصناف کا استعمال کیا گیا ہے۔ ۱۹۵۰ء سے ۱۹۶۸ء تک کا زمانہ ہیئت کے تجربات کے اعتبار سے ان کی شاعری کا نقطۂ عروج ہے۔ اس عرصہ میں انہوں نے نہ صرف روایتی ہیئتوں میں تبدیلیاں کیں اور مغربی ہیئتوں کو اپنایا بلکہ بہت سی نئی متنوع ہیئتیں بنائیں اور سینکڑوں نئے تجربات کئے کہ کوئی اردو کا شاعر ان کا مدمقابل نہیں۔ ۱۹۶۸ء سے ۱۹۷۴ء تک ان کی شاعری کا اختتامی دور ہے۔ اس دور میں نئی ہیئتوں کی تلاش کا اختتام نظر آتا ہے۔ اور اس دور کی آزاد نظمیں ان کی شاعری کا منتہا ہیں اور ان کے آخری تجربے کی حیثیت رکھتی ہیں۔ اس طرح ان کی شاعری بڑی منظم ہے جس میں بتدریج ارتقاء دکھائی دیتا ہے۔ یہ سلسلہ کہیں رکتا نہیں اور یہ ڈرامائی اور مسلسل ارتقاء اردو کے کسی اور شاعر کے ہاں نظر نہیں آتا۔'' (۱۰)

۱۹۶۸ء سے ۱۹۷۴ء تک مجید امجد کی تمام آزاد نظمیں ایک ست رو بحر میں ہیں۔ زمانہ کہولت میں اس آہستہ رو بحر کی سہولت کا فائدہ اٹھاتے ہوئے انہوں نے تکنیکی اعتبار سے بے شمار کاری گریوں، چابکدستیوں اور مہارتوں کے ثبوت بہم پہنچائے ہیں۔ ایسے فنی نوادرات پوری بیسویں صدی کی اردو آزاد نظم میں کہیں اور یکجا نہیں ہوئے۔ ٹھہرے ٹھہرے شعری تجربے کو کسی تند و تیز اور سبک خرام بحر کے آہنگ کے حوالے نہیں کیا جا سکتا تھا۔ ورنہ مواد اور ہیئت کا بے جوڑ پن صاف کھٹکتا۔ لہٰذا انہوں نے دھیرے دھیرے بڑھنے والی بحر متقارب اور اس کے کچھ زحافات سے اعانت حاصل کی۔ متقارب فی الاصل سنسکرت کی بحر ہے۔ جس سے ہندی شاعروں نے پورے طور پر استفادہ کیا ہے۔ یہاں تک کہ یہ بحر ہی ہندی ہو گئی۔ تمام کی تمام سنسکرت اور ہندی شاعری اسی بحر کی اساس پر استوار ہے۔ میر تقی میر کو بھی یہ بحر نہایت مرغوب و عزیز رہی ہے۔ اردو غزل کے اس عظیم شاعر کے بعد فعلن فعلن کے آہنگ کی حامل یہ نرم رو بحر دوبارہ اردو نظم کے ایک عظیم شاعر مجید امجد کے مزاج سے اس قدر طبعی مناسبت کے ساتھ ہم آہنگ ہوئی کہ اس کا آہنگ ان کی زندگی کے آخری دور کا وزن قرار پایا۔ مجید امجد اپنے ایک خط میں ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا کو لکھتے ہیں کہ ''زندگی کا سفر کٹ رہا ہے'، فعلن فعلن کے آہنگ کے ساتھ۔'' (۱۱) اس طرح یہ متقاربی آہنگ نہ صرف مجید امجد کی حیات شعری بلکہ حیات طبعی کا بھی مصداق بن جاتا ہے۔ شاید مجید امجد کی آخری سانسوں کا زیر و بم بھی فعلن فعلن ہی ہو گا۔ مجید امجد اس بحر کے وزن و آہنگ اور زحافات کے استعمال کی نوعیت و افادیت کی وضاحت کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ:

''جو نظمیں میں پچھلے چار سال سے کہہ رہا ہوں تقریباً بالکل VERSE میں ہیں۔ وہ ساری نظمیں ایک ہی بحر میں' میں نے کہی ہیں۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ میں زیادہ سہولت کے ساتھ اس بحر میں کہہ سکتا ہوں۔ اس کی شکل ایسی ہے کہ اس بحر میں فعلن فعلن، فعل، فعولن، فاعلن اور مفاعلاتن سارے رکن لگ سکتے ہیں۔ اس کے باوجود میں نے کوشش کی ہے کہ اگر ایک نظم میں ایک لائن پر زحاف آتا ہے تو ہر لائن زحاف پر ختم ہو۔ کہیں کہیں ایسا نہیں بھی ہو سکا۔ اگر ایک نظم میں ایک لائن سالم رکن پر ختم ہوئی تو تمام لائنوں میں سالم رکن آئے ہیں۔ سوائے ضرورت کے۔'' (۱۲)

فعلن فعلن کے اس آہنگ میں لفظوں کی ترتیب نثری جملے کے بہت قریب آجاتی ہے۔ اسی وجہ سے مجید امجد کی اس آہنگ کی حامل نظموں میں سلاست و روانی کا انداز بھی نثری نوعیت کا ہو جاتا ہے۔ جس میں ٹھہر ٹھہر کے آگے بڑھنے کی کیفیت پائی جاتی ہے جو نظموں کے فکری مطالبات کے عین مطابق ہے۔ تیزی و سرعت کے ساتھ ان نظموں کی خواندگی معنوی جامعیت کی تفہیم کے لئے ضرر رساں ثابت ہو سکتی ہے اور قاری پر وہ بھرپور تاثر قائم ہونے کے امکانات کم ہو جاتے ہیں جو انہیں رک رک کر ادا کرنے سے پوری طرح اجاگر ہو سکتے ہیں۔ اسی لئے مجید امجد اپنے قارئین کو ان نظموں سے کماحقہ لطف اندوز ہونے کے لئے اپنی پہلے کی نظموں سے مختلف انداز میں پڑھنے کا یہ اصولی مشورہ دیتے ہیں کہ

''جن بحروں میں' میں پہلے لکھتا تھا وہ بہت معروف ہیں۔ پڑھنے والا انہیں روانی سے پڑھ سکتا ہے۔ میری نظم کا روانی سے تاثر کم ہو جاتا ہے۔ ان نظموں کے مضمون کا تقاضا ہے کہ پڑھنے والا رک کر پڑھے گا تو میری نظم کو ENJOY کر سکے گا اور اگر رواں پڑھے گا تو وہ اسے MISS کرے گا جس پر میں INSIST کرتا ہوں مثلاً

کب کے مٹی کی نیندوں میں سو بھی چکے ہیں

میری نیندوں میں اے جاگنے والے

اس قسم کی لائن کو جب تک پڑھنے والا فعلن فعلن پر رک کر نہیں پڑھے گا؛ اسے بالکل نثر نظر آئے گی۔ وہ نثر کے ذریعے بھی پڑھ سکتا ہے اور جب وہ نثر کے ذریعے پڑھے گا تو رک کر پڑھے گا اور وزن کے بہاؤ میں نہیں بہہ جائے گا اس قسم کی نظمیں میں نے ۷۰-۱۹۷۱ء میں کہی ہیں۔'' (۱۳)

موضوع کے دباؤ اور آہنگ کے بہاؤ میں فطری ربط و ضبط رکھنے کے لئے مجید امجد نے نحوی ترتیب کو اہمیت دیتے ہوئے آہنگ کی سابقہ نوعیتوں اور مصرعوں کے جلی انداز میں صوتی اصولوں پر تقسیم کے طریق کار کو خیرباد کہہ دیا' تاہم نثری ترتیب کے مطابق لکھی جانے والی

آزاد نظمیں قطعی طور پر نثری نظمیں نہیں ہیں جنہیں بعض عروض سے نابلد لوگوں نے نثری نظمیں یا پروز پوئٹری کے ذیل میں شمار کیا ہے اور اپنی نثری نظموں کا ایک معتبر جواز فراہم کرنے کی غرض سے ان نظموں کو پیش کر کے حوالے دیئے ہیں۔ مجید امجد کی یہ نظمیں باقاعدہ عروضی آہنگ رکھتی ہیں۔ یہ آہنگ مجید امجد کے شعور میں اس قدر راسخ ہو گیا تھا اور اس انداز سے رچ بس گیا تھا کہ وہ اپنے شعری خیالات کو غیر شعوری طور پر نہایت سرعت کے ساتھ اس آہنگ میں ادا کر لیا کرتے تھے۔ یہ کمپوزیشن اس قدر درست اور عروضی صحت کے ساتھ صد فیصد محکم ہے کہ ارکان کو شمار کرنے پر ہر رکن بحر کے وزن پر پورا اترتا ہے اور اس میں عروضی نوعیت کا کوئی نقص یا کھانچا سامنے نہیں آتا۔ جیساکہ خود مجید امجد حسب ذیل الفاظ میں اس کی وضاحت کرتے ہیں۔

''مسلمہ اور مروجہ بحروں میں کہوں گا تو وہ اتنی PRONOUNCED ہیں کہ میرا ذہن ان کی طرف متوجہ رہے گا۔ میں اپنے خیال کو غیر شعوری طور پر اس بحر میں کہہ جاتا ہوں اور جب گنتا ہوں تو رکن پورا ہوتا ہے اور میرا فقرہ میرا اظہار اس پر حاوی ہوتا ہے۔ حالانکہ مجھے اس کا علم نہیں ہوتا۔ یہ آہنگ شعور کے ساتھ ہم عناں ہو جاتا ہے اور لکھنے والا آسانی سے لکھ لیتا ہے۔ اس کی یہ کیفیت جب سے معلوم ہوئی ہے میں اسی میں مسلسل کہتا ہوں۔'' (۱۴)

شعور کے ساتھ ہم عناں اس آہنگ کے بارے میں مجید امجد کا یہ موقف بھی ہے کہ چاہے ارکان فعل فعولن ہوں یا فعلن فعلن سب کے سب فعلن فعلن میں مساوی ہیں اور اندرونی طور پر جو بھی صورت بنتی ہے وہ فعلن فعلن ہی رہتی ہے۔ چنانچہ اس وزن میں دوہے کے طریق کار کے مطابق اگر کہیں فعلن کے بجائے فاعلن بھی آجائے تو کوئی مضائقہ نہیں۔ یہ ایک یگانہ و نادر آہنگ ہے۔ یہ اگر ایک طرف یوپی' پنجاب' دکن اور بنگال کی قدیم ترین شاعری کی تہوں میں سرایت کئے ہوئے ہے تو دوسری طرف کلاسیکی موسیقی کے راگوں کے تمام بولوں کو محیط ہے۔ مجید امجد نے پروفیسر تقی الدین انجم کے ایک استفسار کا جواب دیتے ہوئے انہیں لکھا کہ:

''میرا موقف یہ ہے کہ فعلن فعلن میں سب ارکان خواہ وہ فعل فعولن ہوں یا فعلن فعلن سب مساوی ہیں...... ہر شکل باطنی طور پر فعلن فعلن ہی ہے۔ ورنہ کوئی اور سبیل حسب ذیل ٹکڑوں کی نہیں...... جن کی ہیئت صدیوں سے مروج ہے اور جو ہندی اوزان سے حاصل کی گئی ہے...... اسی طرح اس بحر میں فعلن کی بجائے اگر کہیں ''فاعلن'' بھی (بہ طریق دوہا) لگا دیا جائے تو کوئی حرج نہیں...... اس بحر کی جڑیں ہندوستان (یوپی' پنجاب' دکن اور شاید بنگال) کی قدیم ترین شعریات میں ملتی ہیں۔ یہ ایک عجیب آہنگ ہے۔ کلاسیکی موسیقی کے راگوں کی سب استھائیاں (ان کے بول) اسی بحر میں ہیں۔'' (۱۵)

ڈاکٹر محمد اسلم ضیاء اپنے مضمون ''مجید امجد کے عروضی تجربات'' میں مجید امجد کے اس موقف کے بارے میں چند عروضی نوعیت کے اصولی سوالات اٹھاتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

''مجید امجد کے خط سے درج ذیل نکات پر روشنی پڑتی ہے:

۱۔ زحافات کے چاروں جوڑے برابر ہیں

۲۔ فعلن کی بجائے ''فاعلن'' بھی لایا جا سکتا ہے

۳۔ یہ ایک ہندی بحر ہے۔ جس کی جڑیں ہندوستان میں ہیں۔

نمبر ایک سے ہمیں اتفاق ہے بلکہ ان کے کلام میں زحافات کے دو جوڑے اور بھی آتے ہیں یعنی فاعلن فعلن اور فعل فاعلن ہندی عروض کی رو سے ان سب کی ماترائیں یا ہجاہائے بلند و کوتاہ مساوی ہیں۔

نمبر ۲ سے ہمیں اختلاف ہے فعلن (فالن) ''فاعلن'' کی جگہ نہیں لے سکتا کیونکہ ان کے ہجاؤں کی تعداد یکساں نہیں ہے۔ اول الذکر میں دو ہجائے بلند ہیں جب کہ موخر الذکر دو بلند اور ایک کوتاہ۔

نمبر ۳۔ باقی رہا بحر کا مسئلہ' یہ ہندی ہے یا ہندی عروض (پنگل) اور فارسی کا ملغوبہ' اس سلسلے میں اگر امجد صاحب کی نظموں کی ساخت پر غور کریں تو مندرجہ ذیل شکلیں سامنے آتی ہیں:

(الف) چند مصرے' متدارک مخبون مسکن یعنی فالن فالن ہیں۔

(ب) بعض مصرے' متقارب اثرم (فاع فعولن) اور متقارب اثلم میں تقطیع ہو جاتے ہیں۔

(ج) متدارک اور متقارب کے زحافات کا خلط یعنی ایک ہی مصرع میں فاع فعولن بھی ہے اور فاعلن فعل' فعل فاعلن بھی۔

مثال کے طور پر ان کی نظم ''باہر اک دریا'' ملاحظہ فرمائیں۔

باہر اک دریا پہلی آنکھوں کا لہراتا ہے
آنکھیں جن میں چتوں کا پانی رس رس آتا ہے
ہم کو دیکھ کے!
اب ایسے میں کس کس بوجھ کو سر سے جھٹکیں

دل میں نیکیاں دہل دہل جائیں اور اپنے گن ڈھارس نہ بنیں

(۱) پہلا اور دوسرا مصرع، فعلن فعلن (فالن فالن) میں ہے۔

(۲) تیسرے مصرعے میں متقارب اثرم اور اثلم کا اجتماع ہے۔ بوجھ کو سر سے (فاع فعولن)

(۳) چوتھے مصرعے میں مخلوط اوزان ہیں۔

دل میں نیکیاں (فاعلن فعل) دہل دہل جا (فعل فعولن) ہیں...... ڈھارس نہ بنیں سوال یہ ہے کہ آیا عربی فارسی عروض متقارب اور متدارک کے زحافات کے خلط کی اجازت دیتا ہے؟ ہرگز نہیں۔ اس بحر کا پورا سانچہ (بھرپور لچک کے ساتھ) ہندی عروض میں موجود ہے۔ تو پھر اس کے سوا کوئی چارہ کار نہیں ہے کہ اسے ہندی بحر ہی کہیں...... ہمارے شاعروں نے اس کی آزادیوں سے خوب فائدہ اٹھایا ہے یا یوں کہیے کہ طبع موزوں نے گل کھلائے ہیں۔" (۱۶)

ڈاکٹر محمد اسلم ضیاء کا یہ کہنا بجا ہے کہ عربی فارسی عروض متقارب اور متدارک کے زحافات کے خلط کی اجازت نہیں دیتا لیکن مسئلہ یہ ہے کہ شعری تجربے کی تنظیم کے قطعی غیر مانوس اصول سے عبارت عروضی جوہر کے ایسے نئے امکانات ابھی تک اردو نظم کے لئے معرض دریافت میں نہیں آئے تھے جنہیں مجید امجد نے دریافت کیا۔ مجید امجد کے مطمح نظر کے مطابق ان کی آزاد نظم کی تشکیل کا ہر زاویہ تجربے کی تنظیم کے جدید اور انوکھے اصولوں پر مبنی ہے۔ جن کی رو سے ان کی آزاد نظم کی عروضی حیثیت میں بھی ایک جدیدیت پیدا ہو جاتی ہے۔ مجید امجد کی آزاد نظم کا سٹرکچر اس کلیت سے عبارت ہے جس میں ہیئت اور ساخت باہم یکجا ہو کر بلا فصل ہو جاتے ہیں۔ مجید امجد جس آزاد نظم سے متعارف ہوئے اس کی نوعیت محض ایک ہیئت کی تھی مجید امجد نے اس ہیئت کو ساخت کا نیا طرز احساس فراہم کیا اور یہ ثابت کیا کہ اصل حیثیت ہیئت (FORM) کی نہیں بلکہ ساخت (SHAPE) کی ہوتی ہے جو تجربہ در تجربہ نئی تشکیل معانی کی تنظیم کرتی ہے ورنہ ہیئت برائے ہیئت تو شعریات میں تاریخ بنتا ہوا عنصر (HISTORY BECOMING ELEMENT) نہیں ہو سکتا۔ اسی لئے ن۔ م۔ راشد کہ جن کا نام آزاد نظم کے ساتھ لازم و ملزوم کی حیثیت اختیار کر چکا ہے، بھی ہیئت برائے ہیئت کے جذبے کو کوئی اہمیت نہ دیتے ہوئے اپنے شعور کی صحت کا ثبوت اس طرح فراہم کرتے ہیں کہ:

"لامحالہ ادبیات میں نئے اصناف سخن کا رائج کرنا بنفسہ کوئی بڑا شان دار کارنامہ نہیں اور کبھی کسی ادیب کو یہ امید بھی نہیں رکھنی چاہئے کہ اس کو صرف اس وجہ سے ادبیات میں کوئی پائندہ حیثیت نصیب ہوگی کہ اس نے نئے اصناف سخن کی تلاش کی۔ یا ان کی ترویج میں کسی جدت کا مظاہرہ کیا۔ قافیوں کو قدما کے اصول کے خلاف ترتیب دینا، مصرعوں کے ارکان میں کمی بیشی کرنا یا بندوں کی ترکیب میں کسی اصول شکنی سے کام لینا یقیناً ایک سطحی حرکت ہے کیونکہ قابل فخریات تو صرف یہ ہے کہ اولاً خیالات اور افکار میں اجتہاد ہو۔ پھر یہ نئے خیالات اور افکار اسلوب بیان کے ساتھ اس قدر مکمل طور پر ہم آہنگ ہوں کہ اس ہم آہنگی سے ادیب کی انفرادیت آشکارا ہو سکے۔ اصناف سخن یا ہیئت شعری میں جدت ادبیات کے دریائے بے کراں کی ادنیٰ معاون ہو سکتی ہے لیکن دریا کو اس کے بغیر بھی بہنا آتا ہے...... میری رائے میں جہاں تکنیک کی قیود کی متعصبانہ حمایت ایک فرسودہ قدامت پرستی کی دلیل ہے وہاں اس کے خلاف مجنونانہ احتجاج بہت بڑی حد تک بے راہ روی کے مترادف ہے۔" (۱۷)

مجید امجد محض ہیئت پرستی کی بے راہ روی میں ملوث نہیں ہوئے اور نہایت سلامت روی کے ساتھ آزاد نظم کی ساخت کا نیا راستہ ڈھونڈ نکالا۔ جس کی رو سے موضوع کی نوعیت اور تجربے کی کیفیت کے مطابق ہیئت کا داخلی نظام ساخت کے خارجی تار و پود میں پیوست ہو جاتا ہے۔ اور یوں نظم نے کسی باطنی تجربے کے خارجی جزو تکمیل کی حیثیت اختیار کرنے کی بجائے معروض میں داخل کی ہو بہو مکمل صورت میں ڈھلنے کی کامیابی حاصل کی۔ نتیجتاً" مجید امجد کی عمر جس الجھن میں گزری تھی وہ دور ہو گئی' حرف و بیاں کا عقدۂ مشکل حل ہو گیا اور صورت معنی اور معنی صورت ایک ہو گئے۔ یہ صورت محض عروض دانی' آہنگ کے توعات' رسمی شعری سانچوں میں غیر ضروری توڑ پھوڑ' لفظ و معنی کی سکہ بندیوں میں صرف قطع برید سے پیدا نہیں ہو سکتی تھی۔ اس کے لئے انحراف کے بجائے شعور تکمیل کی ضرورت تھی ایک تسلسل درکار تھا۔ لامختتم تسلسل جو مجید امجد نے آزاد نظم کو فراہم کیا' لہٰذا ابلراج کومل نے اپنے مضمون مجید امجد...... ایک مطالعہ میں یہ درست نتیجہ اخذ کیا ہے کہ:

"مجید امجد اپنی منزل تک پہنچتے پہنچتے وہ سب زنجیریں آہستہ آہستہ توڑ کر پھینک چکے تھے' جنہیں انہوں نے دوران سفر رسم زمانہ اور دستور کے احترام میں اختیار کیا تھا۔ اگرچہ عروض' بحر و وزن سے وہ بخوبی واقف تھے اور اپنی مہارت اور چابکدستی کا ثبوت وہ برسوں دیتے رہے تھے۔ اپنی شاعری کے دور آخر میں انہوں نے آہنگ کے رسمی پیمانوں سے بھی منہ موڑ لیا۔ اگر وہ چاہتے تو دستور زمانہ کے مطابق اپنی نئی مہارت اور آہنگ کے عروضی تنوع سے قارئین اور سکہ بند ناقدان فن کو متاثر کرنے کا سلسلہ جاری رکھ سکتے تھے۔ پھر یہ کیا ہوا کہ وہ صورت معنی' معنی صورت کی تلاش کی بجائے معنی کی تلاش میں صرف بحر متقارب کے رسیا ہو گئے اور اس کو بھی الفاظ اور ارکان کی ترتیب میں نثر کے قریب لے گئے۔ اسماء کے ذکر میں واحد کی بجائے بار بار صیغہ جمع استعمال کرنے لگے

(حرمیں، تسکینیں، نزدیکیاں وغیرہ)۔ اندرونی قافیہ جس کے وہ ہاپکنز (HOPKINS) کی طرح دلدادہ تھے اور جس کا استعمال وہ اکثر کرتے تھے ان کے ہاں آہستہ آہستہ مقابلتاً محدود ہو گیا۔ مرصع کاری اور تزئین کاری ان کے ہاں رفتہ رفتہ ثانوی حیثیت اختیار کر گئی۔ ان کی دور آخر کی نظمیں پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ وہ تسلسل کی تلاش میں مصرعوں، ٹکڑوں، وقفوں مختصر نظموں سے ماورئی جا چکے تھے اور مختصر نظموں کی شکل میں بھی زندگی کی طرح ایک مسلسل طویل لا مختتم نظم لکھ رہے تھے۔"(۱۸)

یہ درست ہے کہ مجید امجد کے دور آخر کی آزاد نظموں میں اندرونی قوافی کا استعمال محدود ہو گیا لیکن ان کے ہاں صوتی خوش آہنگی کے اثرات کہیں کہیں اور کسی نہ کسی طور پر قائم ضرور رہے۔ اگر قاری کی سماعت اس عجیب و غریب صوتی آہنگ سے مانوس ہو جائے تو ان نظموں کی قرأت سے ان کا لطف دوبالا ہو جاتا ہے۔ صوتی تاثرات ان نظموں میں اس فطری انداز سے وارد ہوتے ہیں کہ ان پر تصنع کا شائبہ یا گمان تک نہیں ہوتا۔ اس صوتی گھمبیرتا کو پیدا کرنے کے لئے مجید امجد مساوی الوزن اور یکساں شباہت کے حامل الفاظ نظم کی بنت میں اس سلیقے سے لاتے چلے جاتے ہیں کہ ہر لفظ کی نشست کسی تکلف کے بغیر اپنا تخلیقی جواز فراہم کرتی ہے۔ بسا اوقات حروف کی تکراریں صوتیاتی کیفیات کو اجاگر کرتی ہیں۔ لفظوں اور جملوں کی تکراریں بھی موسیقیت کو ابھارتی ہیں۔ مثلاً ۹ نومبر ۱۹۶۸ء کی ایک نظم "بانگ بقاء" سے درج ذیل اقتباس ملاحظہ ہو۔

ایک ہی دن میں کٹ گئے، کیسے کیسے، رعنا، مست، جوان،
اب تو سب پر لازم ہے
حفظ وجود،
سعئ بقا
جیسے بھی ہو، آج سے اک اک فرد کرے
زائد کام،
بڑھ کر، چڑھ کر، گھٹ کر، گھس کر، پہلے سے بھی زیادہ کام
اب تو جٹ جائیں، اس کام میں سب کامی
رچ مچ کے اور مل جل کے
اک ہی کام
پس پس کے اور بل بل کے
دَم دَم، دُم دُم یہی جتن،

پہلے مصرع میں گئے کے ساتھ کیسے کیسے کے الفاظ آزاد قوافی ہیں۔ پانچویں مصرے میں "اک اک" کی تکرار اور پھر ساتویں مصرے میں قدرے جلی طور پر، بڑھ کر، چڑھ کر، گھس کر، ہم صوت و ہم آہنگ الفاظ ہیں۔ "کر" کی تکرار تو خاص طور پر قابل ذکر ہے۔ اسی طرح "رچ مچ کے" کے بعد "مل جل کے" ہم وزن ٹکڑے ہیں۔ بعینہٖ "پس پس کے" اور "بل بل کے" مساوی الوزن ٹکڑے ہیں۔ بجنسہٖ "دم دم" اور "دُم دُم" نہ صرف یکساں وزن کے ٹکڑے ہیں بلکہ ان کی صوتی مطابقت کسی اضافی وضاحت کی محتاج نہیں۔ اب ۱۴ دسمبر ۱۹۶۹ء کی نظم "مینا" کے یہ مصرعے ملاحظہ ہوں:

تجھ کو وہ دن اچھے لگتے تھے، نا
تب تو، تجھ کو اس کی خبر بھی نہیں تھی، تیرے آب و دانے میں کیا ہے
تجھ کو خبر بھی نہیں تھی......

....

میری باتیں سن کر ٹک ٹک دیکھنے والی، چو کور آنکھوں والی، مینا
ہاں وہ قاتل اچھے تھے نا،
اب تجھ کو وہ دن یاد آتے ہیں نا،
اب اس وادی کی بھرپور گھنی سبزتا میں اڑنا اور یوں راتب چننا کتنا مشکل ہے
اب یوں اڑنے میں تیرے پر دکھتے ہیں نا، مینا

پہلے مصرعے میں "اچھے" "لگتے" اور "تھے" کے الفاظ صوت قوافی سے مخصوص ہیں۔ دوسرے مصرعے میں "تب تو" اور "تجھ کو" مساوی الوزن ٹکڑے ہیں۔ "تو" اور "کو" باہم مقفیٰ ہیں۔ اسی مصرعے میں "خبر بھی نہیں تھی" کے الفاظ، اس سے اگلے مصرعے میں بھی بطور تکرار موجود ہیں۔ چوتھے مصرعے میں "ٹک ٹک" کی تکرار ہے۔ علاوہ ازیں اس نظم کے بیشتر مصرعوں میں "نا" کے لفظ کو دہرا کر

موسیقیت پیدا کی گئی ہے۔ اسی چوتھے مصرعے ہی میں "دیکھنے والی" اور "آنکھوں والی" کے الفاظ بھی نغمگی پیدا کر رہے ہیں۔ اسی طور پر "سا" "اڑتا" "چنتا" "کتنا" اور "اڑنے" "تیرے" "دکھتے" ایک سا انداز صوت لئے ہوئے ہیں۔ آخری مصرعے کے آخری دو الفاظ "تا" اور "مینا" آپس میں ہم قافیہ ہیں۔ خالص اور جلی استعمال قوافی کے ثبوت میں ۸ جنوری ۱۹۷۲ء کی ایک پوری نظم جس کا عنوان ہی ۸ جنوری ۱۹۷۲ء ہے' پیش کی جاتی ہے

ان سالوں میں
سیہ قالوں میں
چلی ہیں جتنی تلواریں بنگالوں میں
ان کے زخم اتنے گہرے ہیں روحوں کے پاتالوں میں
صدیوں تک روئیں گی قسمتیں...... جکڑی ہوئی جنجالوں میں
ظالم آنکھوں والے خداؤں کی ان چالوں میں
دکھوں' وبالوں میں'
قحطوں' کالوں میں'
کالی تہذیبوں کی رات آئی ہے اجالوں میں
اور اب زخموں کے اندمالوں میں' اپنے اپنے خیالوں میں
چلنے لگی ہیں' کروڑوں جبڑوں تھوتھنیوں میں' زبانیں
جیبھیں جتی ہوئی بے مصرف تیلوں قالوں میں
کوئی تو میری بے زبانی کے معنی ڈھونڈے ان حالوں کے حوالوں میں

اس تیرہ مصرعی نظم میں سوائے گیارہویں مصرعے کے ہر مصرعے میں قافیے کا ٹھاٹھ کسی اضافی وضاحت کے بغیر آسانی کے ساتھ ملاحظہ کیا جاسکتا ہے۔ نہ صرف قافیہ بلکہ ردیف کا بھی باقاعدہ التزام قائم رہتا ہے۔ بعض مصرعوں میں تو ڈبل ڈبل قافیہ بھی آیا ہے۔ آخری مثال کے طور پر کلیات مجید امجد کی آخری نظم "اور ہمارے وجود" جو انہوں نے آٹھ "۸" اکتوبر ۱۹۷۳ء کو لکھی سے درج ذیل مصرعے پیش کئے جاتے ہیں۔

اور ہمارے وجود' ہمارے خیال' ہماری عاجزیاں ـــــ سب اس کے لئے ہیں
جس کو ان کی ضرورت بھی نہیں' اپنی منشاؤں میں ـــــ اپنے فیصلوں کے وقت!
سدا' زمانوں' تہذیبوں' کیسے کیسے تمرد والے قہقہے'
اس کو بھلا دینے میں ابھرے ہیں' جو ہمارے نسیانوں میں' ہمیشہ سے اک جیتی یاد ہے'
اپنے آپ کو دیکھوں تو خود بھی اپنے گمانوں کے بارے میں کیسے کیسے خیال رکھتا ہوں'

پہلے مصرعے میں "ہمارے" کی تکرار کے ساتھ ساتھ "ہماری" کا لفظ بھی ہم صوتی کیفیت لئے ہوئے ہے۔ اس کے علاوہ "ہمارے وجود" "ہمارے خیال" اور "ہماری عاجزیاں" ایک جیسی نوعیت کے ٹکڑے ہیں جن سے صوتی خوش آہنگی پیدا ہوتی ہے۔ دوسرے مصرعے میں "منشاؤں" اور "فیصلوں" کے الفاظ میں بھی صوتی قربت ہے۔ تیسرے مصرعے میں "تہذیبوں تہذیبوں" کی تکرار کے ساتھ "زمانوں" کے لفظ کی بھی صوتی نزدیکی ہے۔ بعینہٖ اسی مصرعے میں "کیسے کیسے" کی تکرار کے ساتھ "والے" اور "قہقہے" کے الفاظ باہم موسیقانہ تقرب رکھتے ہیں۔ اسی طرح سے چوتھے مصرعے میں "دینے" "ابھرے" اور "ہمارے" کے الفاظ ایک ہی صوتی ترتیب کے ساتھ چلے آرہے ہیں۔ پانچویں مصرعے میں "کیسے کیسے" کی تکرار کے علاوہ آخری تین مصرعوں میں بالترتیب "زمانوں" "نسیانوں" اور "گمانوں" کے قوافی کا التزام بھی موجود ہے۔ یوں یہ نتیجہ اخذ کیا جاسکتا ہے کہ مجید امجد نے رفتہ رفتہ قافیہ اور اندرونی قافیہ کم تو ضرور کر دیا تھا لیکن اس کے نشاط کا جو انہیں پرانا چسکا تھا وہ آخری دم تک بھی مکمل طور پر جا نہ سکا کہ ع "چھٹتی نہیں ہے منہ سے یہ کافر لگی ہوئی" یا یہ کہ ع "بنتی نہیں ہے بادہ و ساغر کہے بغیر"۔ بہرنوع مجید امجد کی آزاد نظموں میں ہیئت و ساخت کے تجربات ہی نہیں ملتے بلکہ ان کے قالب میں رواں خیالات کی جدتیں' محسوسات کی ندرتیں' جذبات کی شدتیں' مشاہدات کی باریکیاں' تحسسات کا اچھوتا پن' تخیلات کی بلندیاں' انسانی اقدار کی عظمتیں اور عرفان کائنات کی وسعتیں سبھی کچھ موجود ہے۔ یہ سب کچھ مل کر مجید امجد کی شاعری کو ایک کائناتی و آفاقی مقام تفویض کرتا ہے۔ مجید امجد کا آفاقی شعور (COSMIC CONSCIOUSNESS) اور سائنسی طرز تفکر کا امتزاج انہیں انفس و آفاق کے حقائق کا ایسا ادراک فراہم کرتا ہے۔ جس سے عظیم اور لازوال شاعری کے سوتے پھوٹتے ہیں۔ بنیادی طور پر ان کی شاعری ذات' کائنات اور خدا کے تین ابعاد کو محیط ہے۔ ان کی فکر کا ہر خط کسی نہ کسی طرح سے اس تثلیث ہی کا ایک نہ ایک زاویہ ہے۔ جہاں تک ذات کا تعلق ہے اس میں

اس قدر وسعت ہے کہ وہ پھیل کر پوری بنی نوع انسان کا استعارہ بن جاتی ہے اور یوں بھی ہوتا ہے کہ تمام عالم انسانی سمٹ کر ان کی ذات میں سما جاتا ہے۔ ہر دو صورتوں میں آخری نتیجہ ایک سا برآمد ہوتا ہے۔ مثلاً نظم "لوگ یہ" کا پہلا بند ملاحظہ ہو۔

لوگ یہ گہری نپی تلی تدبیروں والے
جانے ان لوگوں کو کیا ہے
کبھی کبھی یوں دیکھتے ہیں وہ مجھ کو، جیسے وہ کہتے ہوں:
"آ اور پڑھ لے انہی ہماری آنکھوں میں تقدیریں اپنی"
اور پھر کبھی کبھی تو ان کی نظریں یوں کہتی ہیں
"تو کیا چھپے گا ہم سے؟ ہم نے تو پڑھ لیں تیری آنکھوں میں سب تقدیریں تیری"

مجید امجد اپنی حساس طبیعت، دھڑکتے دل اور اجتماعی شعور کے ذریعے کس طرح دوسروں میں دخیل ہیں اور کس طرح اور لوگ اس میں تحلیل ہیں۔ اس کے لئے نظم "ان لوگوں کے اندر......" سے حسب ذیل مصرعے ملاحظہ ہوں۔

ان لوگوں کے اندر، جن کے اندر میں بھی ہوں
میرے برعکس، ایسے بھی ہیں کچھ لوگ،
جن کی باتوں کے کچھ سچے روپ،
ان کے حربے ہیں!
لیکن یہ سچ ان کا نہیں ہوتا،
یہ سچ اوروں سے چھینا ہوا ہوتا ہے

اوروں سے چھینا ہوا سچ معروضی جبر کی نشاندہی ہے اور ایک ایسے معاشرتی سیٹ اپ کا اشارہ دیتا ہے جس میں عام انسانوں کی اقدار و معیارات پر تحکم کا غلبہ ہے اور اس تغلب کا بنیادی رویہ چھین لینے یا کچل دینے سے مملو ہے۔ طبقاتی چیرہ دستیوں، خیر و شر میں قسمتی ہوئی تفریقوں اور انسان کشی پہ مائل سماجی اداروں نے انسانوں کو اپنی ذات کے بحران میں مبتلا کر دیا ہے۔ اس بحران نے انہیں اس حد تک خود غرض اور بے حس بنا دیا ہے کہ اپنی ذات سے آگے ان کی نظر ہی نہیں جاتی۔ ان کی آنکھ اپنی جانب تو کھلی ہے باقی ہر طرف سے بند ہے۔ نظم "یہ دو پیہے" سے یہ لائنیں ملاحظہ ہوں۔

چلتے چلتے اکثر میں نے سوچا ہے، میں کن لوگوں کی دنیا میں ہوں،
یہ سب کیسے لوگ ہیں، جن کی آنکھوں میں پتھرائے ہوئے پچھتاوے
کبھی بھی کروٹ نہیں بدلتے
لوگ، جو اپنے سوا، ہر اک شے کی جانب بے رخ ہیں
کس نے دیکھا، میرا دل تو بچھا ہوا ہے، ان سڑکوں پر، ان بے رخ قدموں کے نیچے

انسانی معاشرے کی بے رخی و بے حسی کے اس عالم میں بھی مجید امجد کا "صلح کل" رکھنے والا اجتماعی شعور انسانی معاشرے کو رد نہیں کرتا اور اس سے منحرف ہو کر دوسرا راستہ اختیار نہیں کرتا بلکہ ان کا دل ان بے رخ قدموں کے نیچے پڑا رہنے کی اذیت و ذلت برداشت کر کے بھی اپنا ربط و ضبط ٹوٹنے نہیں دیتا۔ روحانی بلندیوں سے بھی انسانی پستیوں کو نظر انداز نہ کرنا انسانی کشادہ قلبی، وسعت نظری اور صوفیانہ وسیع المشربی کا ایک لافانی تجربہ ہے۔ نظم "اندر سے اک دموی لہر......" کے یہ مصرعے ملاحظہ ہوں۔

پل بھر آنکھوں کے گوشوں تک آ کے پلٹتی پتلیاں، مجھ کو اچانک سامنے پا کر، پہلے تو دانستہ اچٹ جاتی ہیں،
اور پھر دوسرے لمحے ہنستی آنکھوں کی جھیلوں میں تیر کے مری جانب جب کچھ اتنے تپاک سے اُمڈ پڑتی ہیں،
تو میں کہتا ہوں، "مولا تو نے دیکھا میرے یہ اتنے صادق رابطے تیرے کیسے کیسے بندوں سے ہیں

صوفی انسانی بستیوں سے دور اور انسانوں سے کٹ کر معرفت حاصل کرتا ہے یہ آسان ہے لیکن انسانوں میں رہ کر معرفت کے درجے تک پہنچنا بہت مشکل ہے۔ مجید امجد اس مشکل راستے کو اپناتے ہیں۔ اسی نظم کے اختتامی مصرعے ملاحظہ ہوں۔

باہر —— گیلی گیلی سڑکوں پر، سرما کے ٹھنڈے محرم جھونکوں کے ساتھ، اس پامال سہانی دھوپ میں تھوڑی دور چلا ہوں
تو اب میرا دل کہتا ہے:
"مولا تیری معرفتیں تو انسانوں کے جمگھٹ میں تھیں، میں کیوں پڑا رہا اپنے ہی خیالوں کی
اس اندھیری کٹیا میں اب تک؟"

مجید امجد نے ساری معرفتیں انسانوں کے جمگھٹ اور مظاہر کائنات کے ہجوم میں حاصل کیں۔ وہ اپنی قریبی اور نزدیکی چیزوں

سے بھاگے یا دور نہیں ہوئے بلکہ انہیں اور قریب کیا اور زیادہ نزدیک سے دیکھا۔ یوں انہیں زندگی کے ٹھوس پن اور کائنات کی سائنسی حقیقتوں کا ادراک ہوا۔ انہوں نے اپنی دوربیں بصیرت سے لاکھوں کروڑوں بلکہ اربوں نوری سالوں کے فاصلوں پر اجرام فلکی کا مشاہدہ کیا۔ جس سے انہیں لاکھوں' کروڑوں اور اربوں ستاروں' چاندوں اور سورجوں کا فلکیاتی شعور حاصل ہوا اور ان پر یہ حقیقت منکشف ہوئی کہ اس وسیع و عریض کائنات میں اس زمین اور زمین کے علاوہ اور کتنی ہی چھوٹی بڑی دنیاؤں کی ناقابل شمار کثرت پائی جاتی ہے۔ بایں ہمہ اس کائنات کے سمندر کی اتھاہ کی ٹوہ لگانے کا تجسس پھر بھی برقرار رہتا ہے۔ نظم "نہ کوئی سلطنت غم" کے یہ مصرعے ملاحظہ ہوں۔

یوں تو آفاق میں دنیاؤں کی ارزانی ہے
ان خلاؤں میں ستارے بھی ہیں' خورشید بھی ہے' ماہ بھی ہے
کون جانے کہ زمانے کے سمندر کی کوئی تھاہ بھی ہے

مجید امجد کو اچھی طرح شعور ہے کہ اس وسیع و عریض کائنات کی بقا سکوت میں نہیں حرکت میں ہے۔ لہٰذا وہ اسے پابند و مقفل نہیں سمجھتے بلکہ جنبان و حرکی تصور کرتے ہیں۔ ان کی حرکی فکر کا اندازہ نظم "یہ دو پہیے" کے درج ذیل مصرعوں سے با آسانی لگایا جاسکتا ہے۔

اپنی دھن میں چلتے رہو'
چلتے پہیوں میں چکراتی ہیں جھنکاریں' چلتے کروں کی
پیڈل روک کے دیکھو' زنجیروں کے دندانوں میں کتنے بول اٹھتے ہیں

مجید امجد فکری لحاظ سے کثیرالجہات شاعر ہیں۔ جن کی شاعری میں زمان مکاں کے کتنے ہی حقائق و معارف اور مظاہر و موجودات کے فکر انگیز مطالعے موجود ہیں بیک قلم جن کا احاطہ ناممکن ہے۔ کسی بھی عظیم شاعر کے تمام جہات فکر اور ابعاد سخن کا ایک ساتھ مطالعہ ممکن ہی نہیں ہے اور پھر مجید امجد جیسے شاعر کی شاعری کہ بقول ڈاکٹر وزیر آغا "شاعری میں اس ارفع مقام تک بہت کم شاعر پہنچتے ہیں۔ اردو غزل میں غالب اور اردو نظم میں اقبال اور مجید امجد کے ہاں اس وسعت نظری اور کشادگی کا احساس ہوتا ہے۔"(۱۹)

اختر الایمان: اختر الایمان بھی مجید امجد کی طرح تقسیم برصغیر سے قبل نظم کہہ رہے تھے اور ادبی دنیا میں ان کا نام اجنبی نہیں تھا لیکن وہ زمانہ ادبی لحاظ سے دو واضح دھڑوں میں منقسم تھا۔ ترقی پسند تحریک بدلی ہوئی سیاسی صورت حال میں ایک نئے عہد کا باب وا کر رہی تھی۔ اس تحریک کے حوالے سے فیض احمد فیض پوری طرح اپنی شاعری کا اعتبار و اقتدار قائم کرنے میں کامیاب ہو چکے تھے۔ حلقۂ ارباب ذوق کے توسط سے ادبی منظر پر ابھرنے والی دو نامور اور مقتدر شخصیتیں' میراجی اور ن۔ م۔ راشد بھی اپنے اپنے انداز میں اپنی اپنی شاعرانہ حیثیت و وقار کا لوہا منوا چکے تھے۔ نوجوان شعراء انہی تینوں داعیان فن کے پیچھے لمبی لمبی قطاروں میں کھڑے تھے اور اپنی اپنی وابستگیوں کے اعتبار سے ابھرنے کی سعی میں مشغول تھے۔ ناوابستگی خود کو غیر معروف رکھنے کی دلیل تصور ہوتی تھی اور یہ بات بڑی حد تک درست بھی تھی۔ اختر الایمان بھی ایسے ہی معدودے چند شاعروں میں سے تھے جنہوں نے اپنی انفرادیت پر انحصار کو ترجیح دی جس کے نتیجے کے طور پر اجتماعیت میں ان کی آواز ممتاز انداز میں نہ ابھر سکی۔ جیسا کہ عقیل احمد صدیقی بھی "جدید اردو نظم —— نظریہ و عمل" میں لکھتے ہیں کہ:

> "اختر الایمان جس عہد میں شعور کو پہنچے وہ ادب میں ذہنی اور فکری تبدیلیوں کا عہد تھا۔ ترقی پسند تحریک اپنے قیام کے بعد دوسرے دور میں داخل ہو چکی تھی۔ حلقۂ ارباب ذوق کا ایک الگ ادبی گروہ ترقی پسند مخالف رجحان کے ساتھ سامنے آچکا تھا' میراجی راشد اور فیض کی شاعرانہ حیثیت قائم ہو چکی تھی۔ فیض ترقی پسند گروہ سے متعلق تھے۔ جب کہ راشد اور میراجی حلقہ سے۔ اس دور کے تمام قابل ذکر شعراء ان دو گروہوں میں سے کسی ایک سے وابستہ تھے اور بہت حد تک وابستگی ادیبوں اور شاعروں کی مقبولیت اور شہرت کی ضمانت تھی۔ اختر الایمان فکری طور پر دونوں گروہوں سے الگ تھے۔ اس لئے اپنی تمام انفرادیتوں کے باوجود آغاز میں انہیں وہ اعتبار حاصل نہیں ہوسکا جو بصورت دیگر ممکن تھا۔"(۲۰)

اختر الایمان نے اپنی نظم گوئی کے سلسلے میں ماضی اور حال سے زیادہ سروکار رکھا جس کے باعث ان کی منظومات میں روایت اور اقدار سے اخذ و اکتساب کا رجحان زیادہ نمایاں ہے۔ اقدار کے حوالے سے وہ معاشرتی مسائل میں گہری دلچسپی رکھتے ہیں۔ یہیں سے ان کی ماضی کے ساتھ وابستگی کا تصور میراجی کے ماضی کے ساتھ منسلک تصور سے الگ ہو جاتا ہے کہ میراجی کو سماجیات سے محض سرسری سی دلچسپی تھی۔ جبکہ اختر الایمان سماجی زندگی کے نشیب و فراز پر کڑی نگاہ رکھتے ہیں اور معمولی سے معمولی واقعے کو بھی اپنے فن سے صیقل کر کے یوں چمکدار بنا دیتے ہیں کہ وہ نمایاں نظر آنے لگتا ہے۔ معاصر زندگی کی رسوم اور ان پر اثر انداز ہوتے ہوئے جدید شب و روز کی معنویت کو جس طرح اختر الایمان نے اپنی گرفت میں لیا ہے انہی کا حصہ ہے۔ خاص طور پر ۱۹۴۷ء کے بعد مادی اور کاروباری رشتوں نے فرد اور معاشرے میں جس نئی تہذیب کو روشناس کیا اس نے ان کی حساسیت کو قابل ذکر انداز میں اپنی جانب متوجہ کیا۔ اقتصادی مسائل اور طبقاتی ناہمواری کی واقعیت نے بھی ان کے شعری وژن میں جگہ بنائی جس سے ان کی سوچ کا دھارا ترقی پسند تحریک سے بھی جاملتا ہے' لیکن اس فرق کے ساتھ کہ اختر الایمان اس سے کسی نوع کی نظریہ سازی کا کام نہیں لیتے۔ یوں کہا جاسکتا ہے کہ اختر الایمان ایک طرف فیض سے کسی حد تک متاثر ہوئے تو

دوسری طرف میراجی اور ن۔ م۔ راشد سے بھی اثر قبول کیا۔ تاہم وہ کلی طور پر نہ اشتراکیت سے منسلک ہوئے اور نہ ہی انفرادیت میں محو۔ ان کا فکری پیرایہ مذکورہ دونوں مکاتب فکر کے صالحات سے فیض یاب ہوتا ہوا الگ طرف نکل جاتا ہے۔ڈاکٹر سہیل احمد اپنی کتاب "طرفیں" میں کیا درست نتیجہ اخذ کرتے ہیں کہ:

"۱۹۴۰ء کے بعد ۱۹۴۸ء تک ان کا شعری لہجہ یقیناً رومانیت اور انقلابیت کے ٹکراؤ سے لے کر نئی لسانی تشکیلات اور نثری نظم کے زمانے تک استحکام کا نشان رہا اور کسی نئی ادبی تحریک کے زمانے میں بھی از کار رفتہ یا گئے گزرے دور کی چیز دکھائی نہیں دیا۔ خود اپنے معاصرین میں بھی اخترالایمان کی "گھائل آواز" کچھ علیٰحدہ ہی تھی 'ترقی پسند شعور کو اپنے دامن میں جذب کرتے ہوئے بھی عام ترقی پسند دھارے سے کتنی مختلف' میراجی اور ہیئت پرستوں کے احساساتی تناظر کے قریب سے گزرتے ہوئے بھی ان سے دور یہ علیٰحدگی "پرعظمت" نہ سہی اس میں ایک خاص انداز کا وقار موجود ہے" (۲۱)

اخترالایمان ذاتی اور اجتماعی ہر دو طرح کے تجربات کو پہلے ایام گذشتہ کا حصہ بناتے ہیں۔اور پھر ان کا تخلیقی شعور یادوں کے اس "معدن" سے شعری ہیرے برآمد کرتا ہے۔ اس طرح ان کے شعری سرمایے کو خام مواد ان کی یادوں سے فراہم ہوتا ہے۔ ان یادوں کا سلسلہ خوشگواری سے ناخوشگواری تک پھیلا ہوا ہے۔ لیکن وہ خوشگواری و ناخوش گواری کے فوری تاثر پر اپنی نظم کی بنیاد نہیں رکھتے بلکہ ان دونوں طرح کی کیفیتوں کو پہلے اعتدال پر آنے دیتے ہیں اور اس دوران میں متعلق و جانبدار ہوتے ہوئے بھی کچھ عرصے کے لئے غیر متعلق و غیر جانبدار ہو جاتے ہیں اور جب وقت کی کٹھالی میں یہ مواد اچھی طرح پک جاتا ہے تو اسے اپنی ؎ کی تعمیر میں صرف کرتے ہیں۔جیساکہ وہ اپنے مجموعۂ کلام "یادیں" کے دیباچے میں لکھتے ہیں کہ:

"اپنی شاعری سے متعلق ایک اہم بات یہ کہوں گا جو کچھ میں نے لکھا ہے وہ اس وقت نہیں لکھا جب ان تجربات اور محسوسات کی منزل سے گزر رہا تھا جو میری نظموں کا موضوع ہیں۔انہیں اس وقت قلمبند کیا ہے جب وہ تجربات اور محسوسات یادیں بن گئے تھے۔ جب ہر نشتر کے لگائے ہوئے زخم مندمل ہو گئے تھے۔ ہر طوفان گزر کر سطح ہموار ہو گئی تھی اور ہر رفتہ و گذشتہ تجربہ کی صدائے باز گشت مجھے یوں محسوس ہو رہی تھی جیسے میں اس سے وابستہ بھی ہوں اور نہیں بھی۔ یہی وجہ ہے کہ میری بیشتر شاعری میں ایک یاد کا سا رنگ ہے اور یہ شاعری بیک وقت داخلی بھی ہے اور خارجی بھی" (۲۲)

"یاد" کے رنگ کی حامل اس داخلی و خارجی شاعری میں "وقت" کی اہمیت بڑھ جاتی ہے اس لئے کہ وقت ہی یادوں کو جنم دیتا ہے اور وقت ہی انہیں قائم بھی رکھتا ہے۔ وقت داخلی سطح پر انسان کے ذاتی رویوں اور خارجی سطح پر سماجی و تہذیبی رجحانات کے تغیر و تبدل اور تعین و استحکام میں بنیادی محرک کے طور پر شامل رہتا ہے۔ تاہم اخترالایمان کی تخلیقی اپروچ میں وقت کا کردار برگساں کے فلسفے یا اقبال کی فکر جیسا گہرا' کمبیر اور مابعد الطبیعیاتی نہیں ہے بلکہ سادہ سا تاریخی نوعیت کا ہے۔ ظاہر ہے تاریخ واقعات کا مجموعہ ہوتی ہے۔ جس میں نجی اور اجتماعی دونوں ہی طرح کے واقعات شامل ہوتے ہیں۔ یہ واقعات وقت کے ایک خاص حصے میں رونما ہوتے ہیں۔ اخترالایمان وقت کے اسی مخصوص حصے کو شعری گرفت میں لیتے ہیں اور فرد اور معاشرے کے قابل اہمیت مسائل کو مخصوص نقطۂ نظر سے اجاگر کرنے کی سعی کرتے ہیں۔ اس طرح فرد اور سماج کی تہذیبی و اقداری زندگی کا چلن تاریخ کا ایک ناگزیر عمل بن کر ان کی نظموں کے پیکر میں ڈھل جاتا ہے۔ مثال کے طور پر ان کی ایک مختصر دس مصرعی آزاد نظم "نہ مرنے والا آدمی" ملاحظہ ہو۔

یہ مٹی بوئے خوں آتی ہے جس کے لالہ و گل سے
یہی میری زمیں ہے میرا مولد' میرا مدفن ہے
میں وہ قابیل ہوں جو لاش کاندھے پر لئے پھرتا ہے بھائی کی
ثمود و عاد کا وہ فرد ہوں جس پر فلک نے سنگ باری کی
میں وہ تاریخ کا پہلا ورق ہوں دست بُرد و جہد عالم سے
اچانک بچ گیا' سب کچھ رقم ہے ایک صفحے پر
میں لاشوں پر چلا ہوں' خون کے دریا سے گزرا ہوں
مرا ورثہ ہے آنسو' بے کسی کی موت' بالادست کا نشتر
میں نوحہ خواں ہوں آبائی مزاروں کا مجاور ہوں
بہاروں کو کفن دیتا ہے جو وہ گورکن ہوں میں

"اچانک بچ گیا" اور "میرا ورثہ ہے آنسو" "بے کسی کی موت" "بالادست کا نشتر" نظم کے وہ ٹکڑے ہیں جن سے وقت کی جبریت کا پتہ چلتا ہے اور شاعر کے اس نقطۂ نگاہ تک رسائی ہوتی ہے کہ وقت کا فیصلہ اٹل ہے۔ جس کے روبرو فرد اور سماج کی طاقت کوئی حقیقت نہیں رکھتی اور رفتہ رفتہ ہر دو کی مدافعت وقت کے ناگزیر غلبہ عمل کے سامنے جواب دے جاتی ہے۔ اسی صورت حال کے المیاتی رویوں سے

اخترالایمان کا تخلیقی احساس بیدار ہوتا ہے' ذہنی و فکری رویے فنی ارتباط حاصل کرتے ہیں اور ماضی و حال ایک مستقل مستقیم خط کے طور پر ابھر آتے ہیں۔ جس کا ایک سرا ماضی دوسرا مستقبل اور عین وسط حال قرار پاتا ہے۔ ماضی کا نقطہ پرانی قدروں کے شکست و زوال سے عبارت ہے۔ حال جدید دور کے مطالبات کی سنگینی سے مملو ہے جس میں مادی اقدار کے غلبے کے ہاتھوں ماضی کی روحانی و تہذیبی قدروں کو زوال کا منہ دیکھنا پڑا ہے۔ ان نئی قدروں سے پیدا ہونے والے رشتوں اور مراسم کی جدید تو عیتوں نے سماجی زندگی سے لے کر قلبی زندگی کے روابط تک کو نئے انداز فراہم کر دیئے ہیں۔ ان کی روشنی میں مستقبل اور بھی دھندلا گیا ہے۔ آنے والا وقت مبہم امید کے باوجود اعتبار اور یقین کے قابل نہیں رہا۔ "عہد وفا" اخترالایمان کی ایک ایسی ہی مختصر اور واقعاتی نظم ہے جس میں ماضی' حال اور مستقبل ایک ساتھ اپنے آثار و شواہد پیش کرتے ہیں۔

یہی شاخ تم جس کے نیچے کسی کے لئے چشم نم ہو' یہاں اب سے کچھ سال پہلے مجھے ایک چھوٹی سی بچی ملی تھی' جسے میں نے آغوش میں لے کر پوچھا تھا بیٹی یہاں کیوں کھڑی رو رہی ہو' مجھے اپنے بوسیدہ آنچل میں پھولوں کے گہنے دکھا کر وہ کہنے لگی' میرا ساتھی' اُدھر اس نے انگلی اٹھا کر بتایا' ادھر اس طرف ہی (جدھر اونچے محلوں کے گنبد' ملوں کی سیاہ چمنیاں آسماں کی طرف سر اٹھائے کھڑی ہیں۔ یہ کہہ کر گیا ہے کہ میں سونے چاندی کے گہنے ترے واسطے لینے جاتا ہوں۔ رامی

اس نظم میں صنعتی دور کے انسان کا شعور سات پردوں کے پیچھے سے بھی جھلکنے سے باز نہیں رہ سکتا۔ مشینی دور کی تبدیلیوں نے قلبی رشتوں کی نوعیت بھی تبدیل کر ڈالی ہے۔ صنعتی دور کے چم و خم نے جو چکا چوند پیدا کی ہے اور جن اونچے محلوں کے گنبدوں والے شہروں کی تہذیب کو جنم دیا ہے اس نے دیہاتی زندگی کی معصومیت کے لئے بھی کشش پیدا کر دی ہے۔ ملوں کی وہ سیاہ چمنیاں جن کے سر آسماں کی طرف اٹھے ہوئے ہیں دیہات کے سادہ دل لوگوں کے لئے بھی مرکز نگاہ بن گئی ہیں۔ ان چمنیوں سے اٹھنے والے دھوئیں نے آنکھوں کو تو ڈسنا ہی تھا لیکن ساتھ ساتھ اس نے زاویۂ نگاہ ہی بدل دیا ہے۔ لہذا محبت کے تحفے کے طور پر پیش کئے جانے والے پھولوں کے گہنے' اپنے قدرتی حسن اور فطری مہک کے باوجود بے سود ہو کر رہ گئے ہیں۔ اب محبت کے رشتوں کو استواری اور پائیداری دینے کے لئے "سونے چاندی کے گہنے" ضروری ہو گئے ہیں جنہیں حاصل کرنے کے لئے راہی کا محبوب شہر میں گیا ہوا ہے۔ اور صنعتی شہر کی مصروفیتوں نے جسے ابھی تک لوٹنے کی اجازت نہیں دی۔ یا شاید ان ملوں سے اتنا کچھ حاصل نہیں ہوا کہ جن سے سونے چاندی کے گہنے بن سکیں۔ یا پھر شہر کی اجنبیت نے اس کی قلب ماہیت کر دی ہے اور دل کا رشتہ بھی اس کے لئے اجنبی ہو گیا ہے۔ اصل میں یہ جو کچھ بھی ہے جدید صنعتی دور کی زندگی اور قدروں سے سمجھوتہ بازی ہے۔ جس کے پس پشت وقت کی جبریت ایک زبردست محرک کے طور پر کار فرما ہے۔ اس جبریت سے جو اضطراب' جذباتی انتشار اور روحانی کرب پیدا ہوتا ہے وہ تخلیقی سطح پر اخترالایمان کے لئے کئی سوالوں کا موجب بنتا ہے۔ جن میں کچھ سوالوں کو اپنے مجموعۂ کلام "نیا آہنگ" کے دیباچے میں ظاہر کرتے ہوئے رقمطراز ہیں کہ:

"کیا زندگی کی کوئی اعلیٰ اور برتر قدریں نہیں جن کے لئے انسان جدوجہد کرتا ہو؟ کوئی عورت میرا بن گئی' کوئی آدمی کبیر' کوئی بھگت سنگھ' کوئی چندر شیکھر' کوئی غالب' کوئی میر' کیا یہ سارے بہروپ صرف دال روٹی' پھونس کے ایک چھپر اور عورت کے لئے ہیں؟ کیا یہ بات ہر آدمی نے سوچی ہے' یا سرمایہ دار سماج کی جمہوریت نے اس کے دماغ میں ڈالی ہے؟ کیا ہر انسان اپنے لئے خود سوچتا ہے یا سوچنے کا کام اس کے لئے دوسرے کرتے ہیں؟ وہ دوسرے لوگ کون ہیں؟ فلسفی؟ اجارہ داری سماج کے حاکموں کے دلال؟ سیاسی اور مغربی رہنما؟ یا کوئی ایسا ادارہ جس کی بقا اس میں ہے کہ انسان بھٹکتا رہے؟ دوڑتا رہے؟ یہ نعرے کون دیتا ہے؟ وہ جن کے نام لے کر نعرے لگا جاتے ہیں؟ وہ خود کیوں از کار رفتہ ہو جاتے ہیں؟ کیا یہ سب وقت کی بات ہے؟ وقت جو خود بھی مسلسل بہتا ہے اور اپنے ساتھ ہر چیز کو بہالے جاتا ہے؟ وقت اور قسمت کیا ایک ہی چیز کے دو نام ہیں؟ یہ لفظ کس کی اختراع ہے" (۲۳)

یہ سب سوالات زندگی کے ابہام کو حل کرنے کے جذبے سے مملو ہیں اور وقت کی معنویت تلاش کرنے کی سعی سے عبارت ہیں۔ زندگی وقت کے تسلسل سے موسوم ہے جسے ماپنے کے لئے ماہ و سال کے پیمانے ایجاد کئے گئے ہیں۔ لیکن نہیں کچھ اور پیمانے بھی ہیں جنہیں اخترالایمان نے نظم "اپاہج گاڑی کا آدمی" میں حسب ذیل طور پر بیان کیا ہے۔

کچھ ایسے ہیں جو زندگی کو مہ و سال سے ناپتے ہیں
گوشت سے' ساگ سے' دال سے ناپتے ہیں
خط و خال سے' گیسوؤں کی مہک' چال سے ناپتے ہیں
صعوبت سے' جنجال سے ناپتے ہیں
یا اپنے اعمال سے ناپتے ہیں
مگر ہم اسے عزم پامال سے ناپتے ہیں:

ان پیمانوں میں سے کوئی بھی پیمانہ ایسا نہیں ہے جو زندگی کے حقیقی راز کو منکشف کر سکے۔ الغاہر پیمانہ زندگی کی معنویت پر کتنے ہی مزید

سوالات قائم کردیتا ہے۔ جس سے شاعر کا عزم پائمال مزید پائمال ہو جاتا ہے اور وہ زندگی کے سفر میں شدید اکتاہٹ محسوس کرتے ہوئے کسی نہ کسی طرح اس سے نجات چاہتا ہے۔ اخترالایمان کے اس المیاتی احساس کے کرب کے لئے حسب ذیل بند ملاحظہ ہو۔

یہ لمحہ جو گزرا مرے خون کی اس میں سرخی ملی ہے؟
مرے آنسوؤں کا نمک اس کی لذت میں شامل ہوا ہے؟
پسینہ سے گرداب ساحل ہوا ہے؟
یہ لا کا سفر لا رہے گا کہ کچھ اس کا حاصل ہوا ہے؟
کہ جیسی تھی برسوں سے ویسی ہی تشنہ دلی ہے؟
میں کب سے زمیں کی طرح چل رہا ہوں
یہ دیوانہ اندھا سفر کب کہاں جا کے چھوڑے گا مجھ کو؟
میں اس زندگی کی بہت سی بہاریں غذا کی طرح کھا چکا ہوں
پھن اوڑھ کر پیرہن کی طرح پھاڑ دی ہیں
میں ریشم کا کیڑا ہوں کویے میں چھپ جاتا ہوں ڈر کے مارے
اسی کویے کو کھاتا رہتا ہوں اور کاٹ کر اس لئے آتا ہوں باہر
اور اپنے جینے کا مقصد' سبب جاننا چاہتا ہوں!

یہیں سے فلسفی کا دماغ اور شاعر کا دل الگ الگ ہوتے ہیں اور اپنی علیحٰدہ علیحٰدہ شناخت قائم کرتے ہیں۔ فلسفی زندگی کے مفہوم کو اجاگر کرنے کے لئے منطق اور دلیل سے کام لیتا ہے لیکن شاعر اپنے تجسس کو برقرار رکھتا ہے اور زندگی کی معنویت کا حسی سطح پر ادراک حاصل کرنے کی سعی کرتا ہے۔ اس کا مشاہدہ اور تجربہ اسے یہ آگہی عطا کرتا ہے کہ انسان کے آدرش' فطری زندگی اور تہذیبی زندگی کے درمیان کیا کیا پیچ پڑ گئے ہیں۔ کتنے زمانے اور کتنے فاصلے حائل ہو گئے ہیں۔ انسان نے اپنے آدرش اور فطری زندگی کو خیرباد کہہ کر سماجی و معاشرتی زندگی سے کیا کیا سمجھوتے کئے ہیں۔ کون کون سے دوغلے پن اور دو عملیوں کو اپنایا ہے۔ وقت کا ساتھ دینے کے لئے' دکھوں سے بچنے کے لئے اور زمانہ سازی و ابن الوقتی اختیار کرنے کے لئے اس نے خود کو کس کس انداز سے اور کس کس حد تک بدلا ہے۔ اس بدلی ہوئی صورت حال نے فرد اور سماج میں کتنے رشتے قائم کئے ہیں اور کتنے توڑ دیئے ہیں۔ اس عمل سے خود انسان کی اپنی ذات میں جو شکست و ریخت ہوئی ہے اس کی نوعیت کیا ہے۔ اس مسئلے پر روشنی ڈالتے ہوئے اخترالایمان اپنے شعری مجموعے "نیا آہنگ" کے پیش لفظ میں لکھتے ہیں کہ:

"انسان اور انسانی سماج' آدمی اور معاشرہ ایک دوسرے سے دور جانے لگے' آدمی کو جینا تھا' زندہ رہنا تھا وہ سماج اور معاشرے کے ساتھ سمجھوتہ کرنے لگا۔ شاعر نہیں کرسکا۔ بس اس دن شاعر دو شخصیتوں میں تقسیم ہو گیا۔ ایک شاعر۔ ایک دنیا دار یا عام آدمی۔ اس لئے میں آج کے شاعر کو ٹوٹا ہوا آدمی سمجھتا ہوں اور میری شاعری اسی ٹوٹے ہوئے آدمی کی شاعری ہے۔" (۲۴)

یہ وہ بے رحم اور سفاک حقیقت ہے جسے جدید عصر نے پیدا کیا ہے اور جسے اخترالایمان کی حسیت نے گرفت میں لیا ہے۔ نظم "اپاہج گاڑی کا آدمی" کا یہ بند ملاحظہ ہو۔

میں بکھرا ہوا آدمی ہوں
مری ذہنی بیماریوں کا سبب یہ زمیں ہے
میں اس دن سے ڈرتا ہوں جب برف ساری پگھل کر
اسے غرق کر دے!
نئے آسمانی حوادث
صفر میں بدل دیں!
یا آدمی اپنے اعمال سے خود
اسے اک کہانی بنا دے!
زمیں شورہ پشتوں کی آماجگہ بن گئی ہے!
خدا ایک ہے یوں تو دواوین میں صاف لکھا ہوا ہے
مگر زیر دواوین بھی چھوٹی چھوٹی بہت تختیاں ہیں
جلی حرف جن کے بہت امتوں کا پتہ دے رہے ہیں
جو یہ تختیاں اپنی گردن میں لٹکائے ——

زنار پہنے ہوئے کوئی تسبیح تھامے
اپنی گرد سفر کے دھندلکے میں لپٹے چلے جا رہے ہیں
زیتون کی شاخ تلسی کے پتے
ہوا میں اڑے جا رہے ہیں
چیونٹیوں کی قطاریں قرن در قرن
مختلف' پیچ در پیچ راہوں سے گزری چلی جا رہی ہیں
سیکڑوں سر کٹے دھڑ بہت راستوں میں پڑے ہیں

ہون ہو رہے ہیں
یگیہ کے منتروں کی صدا
آگ میں جلنے والی سامگری کی بہت تیز بو
ہر طرف پھیل کر بس گئی ہے ہوا میں
اور راوین کی قید میں جو خدا ہے
لامکاں سے:
جو ہوتا ہے' ہوتا رہا ہے
بیٹھا' چپ چاپ سب دیکھتا ہے

اس بند کے اختتامی چار مصرعوں سے صاف مترشح ہے کہ اخترالایمان وقت کی بالادستی کے قائل ہیں اور اس زمانی تغلب کے سامنے انسان کی ذاتی کاوشوں اور کوششوں کی کوئی پیش نہیں جاتی۔ وہ گزرتے ہوئے مہ و سال کو ان کے جملہ تضادات کے باوجود قبول کرنے پر مجبور ہے۔ یہ ایک طرح کی تقدیر پرستی ہے جس سے ان کی فکر میں حرکت و حرارت اور فعالیت کی کمی کا احساس ہوتا ہے۔ اس لئے کہ وہ زمانۂ حال کے تضاد اور تہذیبی دوں نہادی پر کوئی رد عمل ظاہر نہیں کرتے اور تن بہ تقدیر رہنے ہی میں عافیت سمجھتے ہیں۔ لہٰذا اہتمام ترذمہ داری زمانی جبر پر ڈال کر خود علیٰحدہ ہو جاتے ہیں۔ اپنے ہم عصر سماج سے خفگی و ناخوشی کے باوجود ان کی اقداری فرسودگی کو لازمۂ زماں تصور کرتے ہیں۔ یہاں تک کہ قومی المیوں اور اجتماعی حادثوں کے احساسات کو بھی تاریخی جبر کے عمل کا تسلسل تصور کرتے ہیں۔ ان کی نظم "کالے سفید پروں والا پرندہ اور میری ایک شام" میں ان کے مذکورہ احساسات کا غیر رومانی انداز ملاحظہ ہو۔

یہ پنچمیری دنیا جس کا کوئی بھی کردار نہیں ہے
کوئی فلسفہ کوئی پائندہ اقدار نہیں ہے
اس پر اہل دانش' ودوان' فلسفی
موٹی موٹی ادق کتابیں کیوں لکھا کرتے ہیں؟
فرقت کی ماں نے شوہر کے مرنے پر کتنا کہرام مچایا تھا
لیکن عدت کے دن پورے ہونے سے ایک ہفتہ پہلے
نیلم کے ماموں کے ساتھ بدایوں جا پہنچی تھی
بی بی کی صحنک' کونڈے' فاتحہ خوانی
جنگ صفیں' جمل اور بدر کے قصوں
سیرت نبوی" ترک دنیا اور مولوی صاحب کے حلوے مانڈے میں کیا رشتہ ہے؟
دن تو کالے پر والے بگلے ہیں
جو سب لمحوں کو
اپنے پنکھوں میں موند کے آنکھوں سے اوجھل ہو جاتے ہیں
چاروں جانب رنگ برنگ کے جھنڈے اڑتے ہیں
سب کی جیبوں میں انسانوں کے دکھ درد کا درماں
خوشیوں کا نسخہ بندھا پڑا ہے
لیکن ایسا کیوں ہے
جب نسخہ کھلتا ہے

۱۸۵۷ء جاتا ہے

۱۹۴۷ء آجاتا ہے

اخترالایمان کے شعری تصورات میں وقت کی جبریت کا احساس ۱۸۵۷ء یا ۱۹۴۷ء جیسے تاریخی و قومی اور اجتماعی نوعیت کے سانحات ہی میں نہیں ملتا بلکہ اس کی کار فرمائی ان کے ذاتی اور نجی حادثوں کو بھی محیط ہے۔ معروضی حسیت کے پہلو بہ پہلو داخلی حسیت بھی اپنی کارروائی جاری و ساری رکھتی ہے۔ گزرا ہوا وقت یادوں کا اعلامیہ بن کر ان کے حافظے میں ابھرتا ہے اور پھر شعری جذبے میں داخل ہو کر تخلیق کا حصہ بن جاتا ہے۔ زمانۂ گذشتہ کی بازیافت کا یہ عمل اردو افسانے میں انتظار حسین کی بھی تخصیص ہے۔ یہ رومانی طرز احساس ہے جس کے باعث حال کی سنگینیوں اور کرب انگیزیوں سے فرار حاصل کر کے ماضی کے جھروکے میں پناہ کی تسکین و آسودگی حاصل کرنا ہے۔ اس زمانی فرار کے ساتھ "مقامی فرار" بھی شامل ہے جس کی خوبصورت مثالیں نظم "ڈاسنہ کے اسٹیشن کا مسافر" اور "باز آمد" ہے۔ نظم "باز آمد" میں مرکزی کردار لمبی مدت تک شہر میں رہنے کے بعد اپنے گاؤں واپس آتا ہے تو اسے یوں محسوس ہوتا ہے جیسے یہ سارا طویل عرصہ پلک جھپکتے بیت گیا ہو۔ گاؤں کو چھوڑتے وقت کی ایک ایک یاد اور ایک ایک کیفیت متحرک تصوروں کی طرح اس کی نگاہوں میں پھرنے لگتی ہے۔ اس کے لئے یہ لمحہ گذشتہ گویا ساکت ہو گیا ہے اور اس وقت سے لے کر اب تک وقت کی رفتار گویا منجمد پڑی ہے۔ تبھی تو وہ ساونی گاتی ہوئی لڑکیوں میں اپنی محبوبہ "حبیبہ" کو ڈھونڈتا ہے۔ گویا وہ ابھی تک اسی طرح الھڑ اور جوان ہے اور یقیناً اسے اپنی سکھیوں کے ہمراہ یہیں ہونا چاہئے۔ نظم کے یہ مصرعے ملاحظہ ہوں۔

میں کبھی ایک، کبھی دوسرے جھولے کے قریں جاتا ہوں
ایک ہی کم ہے، وہی چہرہ نہیں
آخرش پوچھ ہی لیتا ہوں کسی سے بڑھ کر
کیوں حبیبہ نہیں آئی اب تک؟

لڑکیاں اس سوال پر قہقہہ لگاتی ہیں اور اطلاع دیتی ہیں کہ حبیبہ کافی پہلے کی بیاہی جا چکی ہے۔ لڑکیاں حبیبہ کی شادی کے واقعات دہراتی ہیں لیکن نظم کا مرکزی کردار ان کی گفتگو سے غیر متعلق خود ماضی کے پاتال میں اتر جاتا ہے اور ان لمحوں کی بازیافت کرتا ہے جب وہ اور حبیبہ ایک تھے۔ نظم کے حسب ذیل مصرعے ملاحظہ ہوں۔

کچھ نہ کچھ کہتی رہیں سب ہی مگر میں نے صرف
اتنا پوچھا وہ ندی بہتی ہے اب بھی کہ نہیں
جس سے وابستہ ہیں ہم اور یہ بستی ساری
"کیوں نہیں بہتی" چنبیلی نے کہا
"اور وہ برگد کا گھنا پیڑ کنارے اس کے"؟
"وہ بھی قائم ہے ابھی یوں ہی"
وعدہ کر کے جو "حبیبہ" نہیں آتی تھی کبھی
آنکھیں دھوتا تھا ندی میں جا کر
اور برگد کی گھنی چھاؤں میں سو جاتا تھا

نظم میں "ندی" اور "برگد" جیسے فطری و قدرتی مظاہر کا اظہار رومانی تصور کے ساتھ اس امر کی بھی دلیل ہے کہ شاعر "قید مکاں" سے فرار کے باوجود فرار حاصل نہیں کر سکا جس سے مذکورہ گاؤں کی سادہ و مصفا، پرسکون و معصوم اور بڑی حد تک غیر متغیر زندگی کے "ناسٹلجیا" پر چھوٹ پڑتی ہوئی معلوم دیتی ہے۔ یہ فرار شہر کی مشینی، دھواں دھار، پٹرول اور گیسوں میں بسی ہوئی زندگی کے دکھوں کا مداوا بن کر سامنے آتی ہے۔ اظہار کا ڈرامائی انداز نظم کی جاذبیت اور کشش کو سوا کر دیتا ہے۔ اس نظم کا انجام بھی المیاتی نہیں ہے بلکہ جبر زمانی سے پیدا ہونے والی متغیر صورت حال کو کھلے دل سے قبول کر لینے کے جذبے سے عبارت ہے اور نظم کے اختتام پر جذبات کے انخلا کا سامان بہم پہنچتا ہے۔ ارسطو کی زبان میں جسے یونانی 'ٹریجڈی' کے لئے کتھارسس سے موسوم کیا جاتا ہے۔ یہ مصرعے ملاحظہ ہوں۔

بھیڑ بچوں کی ہے چھوٹی سی گلی میں دیکھو
ایک ہی گیند جو پھینکی تو لگی آ کے مجھے
میں نے جا پکڑا اسے دیکھی ہوئی صورت تھی
"کس کا ہے" میں نے کسی سے پوچھا
"یہ حبیبہ کا ہے" رمضانی قصائی بولا"

بھولی صورت پہ ہنسی آگئی اس کی مجھ کو
وہ بھی ہنسنے لگا "ہم دونوں یوں ہی ہنستے رہے"
دیر تلک ہنستے رہے

اخترالایمان کے ہاں اس نوع کی انفرادیت ۱۹۴۷ء کے بعد ہی پیدا ہوتی ہے۔ جس میں معاصر زندگی سے آگہی اور سماجی تقاضوں کا بھرپور اوراک ابھرتا ہے۔ لیکن اخترالایمان کے ہاں آزاد نظم کے قالب کو کم سے کم طرز اظہار کا وسیلہ بنایا گیا ہے ان کی بیشتر نظمیں پابند مقفیٰ یا معریٰ ہیں۔ تغزل اور غنائی عناصر بھی ان کی نظموں کا شیوۂ امتیاز ہیں وہ بنیادی طور پر جدت کے باوجود روایت سے منسلک رہتے ہیں جیسا کہ عقیل احمد صدیقی لکھتے ہیں کہ:

"اخترالایمان اقدار سے وابستگی کے سبب روایت پسند (TRADITIONALIST) شاعر بھی ہیں اور جدت پسند بھی۔ ساتھ ہی طریق اظہار میں بھی وہ روایت پسند اور جدت پسند دونوں ہیں۔ میراجی اور راشد کے عصر میں ہوتے ہوئے بھی انہوں نے چند ایک ہی آزاد نظمیں لکھی ہیں۔ ان کی بیشتر نظمیں پابند یا نیم پابند ہیں۔ بعض نظمیں مثنوی کے طرز میں لکھی گئی ہیں۔ ان کے علاوہ ابتدائی نظمیں غنائی لیریکل کیفیت کی حامل ہیں جن میں غزل کی رمزیت اور ایمائیت سے کام لیا گیا ہے۔ یہ باتیں اس بات کا ثبوت ہیں کہ وہ اردو کی شعری روایت سے وابستہ شاعر ہیں۔ لیکن انہوں نے خود کو روایتی ہونے تک محدود نہیں رکھا بلکہ طرز فکر کی طرح طریق اظہار میں بھی نمایاں تجربے کئے۔" (۲۵)

مجموعی طور پر اخترالایمان کی آزاد نظم جذبے کی شدت اور خلوص کے ساتھ ساتھ اسلوب کی انفرادیت لئے ہوئے ہے۔ یہ انفرادیت بیانیہ اور ڈرامائی انداز کی آزاد نظموں میں زیادہ نمایاں ہے۔ ان نظموں میں نہ تو غنائی نظموں جیسی موضوعیت (SUBJECTIVITY) پائی جاتی ہے اور نہ ہی شخصی جذبوں کی کسک اور انگیخت ملتی ہے۔ وہ ان نظموں میں پیکروں کی تعمیر پر زیادہ توجہ نہیں دیتے بلکہ عام روزمرہ کی زبان میں حقائق و واقعات کو منکشف کرتے ہیں۔ تاہم ان کے لہجے میں سپاٹ پن بہت کم پیدا ہوتا ہے اور طرز اظہار کا زیادہ تر رویہ اشاراتی نہ ہونے کے باوجود شعریت کی گمبھیرتا قائم رہتی ہے۔ وہ اپنی آزاد نظم میں RUN ON LINE سے بھی کام لیتے ہیں لیکن بحر میں سالم سالم مصرعے بھی کہتے ہیں۔ فکر کے بہاؤ کی مطابقت سے مصرعوں کو چھوٹا بڑا کرتے ہیں۔ اظہار کے عجز کے باعث مصرعے نہیں توڑتے۔ اس طرح انہوں نے جس قدر بھی آزاد نظمیں لکھیں وہ اگرچہ تعداد کے لحاظ سے تھوڑی ہیں لیکن ۱۹۴۷ء کے بعد آزاد نظم نے جو ارتقائی مراحل طے کرنے کے بعد جامعیت اختیار کی ہے' یہ نظمیں اس کے فنی معیارات پر بڑی حد تک بطریق احسن پوری اترتی ہیں۔ لہٰذا ان کے معاصرین کی معیت میں انہیں دیکھا جائے تو بقول ڈاکٹر سہیل احمد "فیض کی چاندی کی طرح چمکتی تمثالیں اور میٹھی غنائیت ــــــ راشد کی ہیئت آفرینی اور کردار سازی' میراجی کی تاریک جنگلوں کی سرسراہٹوں کو گرفت میں لیتی نفسیاتی بھید تلاش کرتی آواز یہ سب ہماری نظم کا سرمایۂ افتخار ہے مگر اخترالایمان کا منفرد لہجہ نہ ہوتا تو جدید نظم میں ان تمام کامیابیوں کے باوجود بڑا خلا رہ جاتا" (۲۶)

اس دور کے دیگر شعراء کی طرح منیب الرحمٰن کے ہاں بھی احساس زیاں کا رویہ نمایاں ہے۔ کسی نہایت قیمتی اور اہم سرمایے کے کھو جانے کا احساس اس عہد کے شاعروں میں ایک مشترکہ فکری جہت کا رنگ لئے ہوئے ہے۔ در حقیقت ۱۹۴۷ء میں برصغیر کی تقسیم کے دوران میں صدیوں کی تمدنی و اقداری یگانگت و ہم آہنگی کو جس سفاکی سے مجروح کیا گیا اس نے پاکستان اور ہندوستان دونوں طرف کے شعراء کے دلوں پر دوسری جنگ عظیم کے المیے سے بھی بڑھ کر اثر کیا۔ عام لوگ تو رفتہ رفتہ سنبھل گئے لیکن یہ حساس طبقہ انسانیت پر لگنے والے اس زخم کو مندمل کرنے کی سعی میں ناکام رہا۔ ۱۹۳۵ء کے بعد اور ۱۹۶۰ء سے قبل کے شعراء کی اس عبوری نسل نے اپنی عملی تربیت ۱۹۴۷ء سے قبل ہی حاصل کی تھی۔ آزادی کے وقت انہوں نے جو خواب دیکھے فسادات کی خوں آشامیوں نے ان کا بری طرح بیڑا کیا۔ معاشرتی خوشحالی اور اجتماعی فلاح کے خوابوں کی اس شدید شکستگی نے بالخصوص آزاد نظم نگار شعراء کی غالب اکثریت کے انداز فکر کے رخ کو واضح طور پر داخل کی طرف موڑ دیا۔ جس کے نتیجے میں معروضی تاثرات و تجربات نے بھی غیر شعوری طور پر داخلی حسیت میں ڈھل کر تخلیق کا مرحلہ طے کرنے کی صورت پیدا کی جس پر ذات میں سمٹنے' خلوت گزینی' غم گینی اور کرب کشی کی کیفیات کا غلبہ تھا۔ شاید یہ سارا کچھ فطری تھا بقول ڈاکٹر وزیر آغا "۱۹۴۷ء میں ملک تقسیم ہوا اور اہل وطن نے صدیوں کے رکھ رکھاؤ اور تہذیبی مفاہمت کو بالائے طاق رکھ کر بربریت کا وسیع پیمانے پر مظاہرہ کیا اور انسانیت پر ایسا زخم لگایا جو عام لوگوں کے ہاں تو کچھ عرصہ بعد مندمل ہو گیا لیکن جسے قوم کے حساس طبقے نے کبھی فراموش نہ کیا۔ تقسیم کے بعد ملک میں خود غرضی' اقربانوازی' دھاندلی' زباں بندی اور شخصی آزادی کو مفلوج کرنے کی ایک ایسی رو چلی جس نے حساس طبقے کو رکنے اور اپنے اندر جھانکنے پر مجبور کر دیا۔ تاریخ تہذیب میں ہمیشہ ایسے ہی ہوتا آیا ہے۔ جب تہذیبی اقدار محض رسوم کی ادائی تک محدود ہو کر رہ جاتی ہیں اور سوسائٹی اپنے ابتدائی حیوانی مزاج کی طرف مراجعت کرتی ہے تو قدرتی طور پر حساس اذہان انبوہ کے عام رجحانات سے دست کش ہو کر اپنی ذات میں اترتے اور وہاں نئی قدروں کی تلاش کرتے ہیں۔ میراجی کے بعد جدید اردو نظم میں "اندر" کی طرف آنے کا رجحان ان قومی اور بین الاقوامی حالات کا نتیجہ بھی ہے۔ تاہم یہ حالات ہی اس کی نمو کا باعث نہیں بنے۔ ایک تاریخی ارتقا کا بھی یہ تقاضا تھا کہ

نظم زود یا بدیر اپنے اصل مزاج کو دریافت کرے" (۲۷) لہٰذا نظم کے مزاج نے جو فکری جہت اختیار کی اس میں آرزوؤں کی پامالی، تمناؤں کی تباہ حالی، خوابوں کی شکستگی، غم کی ارزانی اور خدشات کی فروانی عام تھی۔ منیب الرحمٰن کے مجموعۂ کلام "بازدید" کی پہلی بارہ مصرعی نظم "خواب" در حقیقت شکست خواب ہی کے المیے کو پیش کرتی ہے۔

راہ مہتاب میں خوابوں کے پریشاں سائے
آگہی بن کے یکایک رگ جاں تک آئے
میں نے چاہا تھا انہیں واقف اسرار کروں
ایک ہی پل کے لئے مائل گفتار کروں
سردی غم میں وہ شعلوں کی زباں بن جائیں
شمع خلوت کی فغاں بن جائیں
لے گئی باد سحرگاہ اڑا کر ان کو
آہ ڈھونڈوں کہاں جا کر ان کو
کون سی شاخ سے پوچھوں میں نشیمن ان کا
ہر کرن بن گئی مسکن ان کا
وہ مجھے چھوڑ گئے اور میں تکتا ہی رہا
میں اکیلا تھا اکیلا ہی رہا

اس نظم میں "باد سحرگاہ" ملکی آزادی کا استعاراتی زاویہ ہے۔ جس کے باعث "خوابوں کے پریشاں سائے" پریشانی کے عمل سے دو چار ہوئے ہیں۔ اس کا لامحالہ نتیجہ اس بھیانک تنہائی کے روپ میں برآمد ہوا ہے جس کے ساتھ خوابوں کی شکستگی اور اس کا شدید کرب وابستہ ہے۔ منیب الرحمٰن نے اپنی ایک اور نظم "سمندر" میں "نیستی" اور فنا کے احساس کو زیادہ شدت کے ساتھ قبول کرتے ہوئے بیان کیا ہے۔ تحت البیان کی سنجیدگی اور تخاطب کے متین رویے سے مترشح ہے کہ خود کلامی کر رہے ہیں اور ہر آنے والے لمحے کو شکست خواب یا شکست آرزو کا موجب قرار دیتے ہیں۔ واضح رہے کہ نیستی کا احساس اس قدر شدید ہے کہ ہر گھڑی جو شاعر کو دنیائے آرزو سے دور لے جا رہی ہے۔ وقت کا ایک لازمی حصہ ہے اور خود وقت جس میں مذکورہ گھڑی بھی شامل ہے۔ دھیرے دھیرے آغوش نیستی میں سمٹتا جا رہا ہے۔ نظم کے یہ مصرعے ملاحظہ ہوں۔

یہ قلزم بیکراں، یہ موجیں
یہ وقت کا دھیرے دھیرے آغوش نیستی میں سمٹتے جانا
میں ہر گھڑی دور ہوتا جاتا ہوں اپنی دنیائے آرزو سے

منیب الرحمٰن نظم کی تشکیل میں علامت گری کے طریق ہنر سے بہت کم کام لیتے ہیں۔ تاہم ان کی نظم "انجام" میں "خلا" کو علامتی پیرائے میں پیش کیا گیا ہے۔ یہ علامت جدید عہد کے صنعتی رویوں اور مشینی تجربوں کے تناظر میں اپنی معنویت کا ارتفاع کرتی ہے۔ یہ مصرعے ملاحظہ ہوں۔

افسردہ و مضمحل نگاہیں
دھنستے ہوئے تنگ و تار حلقوں سے جھانکتی ہیں
نشان خلقت نہیں، یہاں صرف اک خلا ہے
خلائے بے ہست و بود اور ایک طویل نامختتم
فضائیں خاموشیوں سے بوجھل
یہاں مکمل سکوں نہیں ہے

خلقت کے نام و نشاں کی یہ معدومی اور فقط خلا کی موجودگی اور خلا بھی ایسی کہ جو بے ہست و بود اور نامختتم طوالت کو محیط ہے، شاعر کی اس عزلت گزینی اور اپنی ذات کی پنہائیوں میں گم ہو جانے کے رویے کو ظاہر کرتی ہے جو معاشرتی اور سماجی زندگی سے قطعی مایوس ہو چکا ہے۔ پھر فرد اور سماج کے تصادم کے نتیجے میں اس کی شخصیت ریزہ ریزہ ہو کر بکھر چکی ہے۔ یہ تصادم اپنی نوعیت و کیفیت کے اعتبار سے اس قدر شدید تھا کہ فرد اور معاشرے میں بظاہر نہ پائی جانے والی خلیج پیدا ہو گئی ہے۔ یہ خلا خوابوں اور خوابوں کی تعبیر کے درمیان واقع ہو جانے والا خلا بھی ہے۔ آرزوؤں، امیدوں اور امنگوں کے دو لخت ہو جانے کے باعث پیدا ہونے والے فاصلوں سے بھی عبارت ہے۔ "خلا" کے اس احساس کو خلیل الرحمٰن اعظمی کی نظم "میں گو تم نہیں ہوں" میں مندرجہ ذیل طور پر بھی ملاحظہ کیا جا سکتا ہے۔

میں گوتم نہیں ہوں
مگر میں بھی جب گھر سے نکلا تھا
یہ سوچتا تھا
کہ میں اپنے ہی آپ کو ڈھونڈنے جا رہا ہوں
کسی پیڑ کی چھاؤں میں
میں بھی بیٹھوں گا اک دن مجھے بھی کوئی گیان ہوگا
مگر جسم کی آگ
جو گھر سے لے کر چلا تھا
سلگتی رہی
گھر کے باہر ہوا تیز تھی
اور بھی یہ بھڑکتی رہی
ایک اک پیڑ جل کر ہوا راکھ میں ایسے صحرا میں اب پھر رہا ہوں
جہاں میں ہی میں ہوں
جہاں میرا سایہ ہے
سائے کا سایہ ہے
اور دور تک
بس خلا ہی خلا ہے

اپنے زمانے کو ایسے صحرا سے تعبیر کرنا جو "بس خلا ہی خلا ہے" اور اس کے سوا کچھ نہیں ہے انسانی رشتوں کی مغائرت اور تہذیبی قدروں کے انسلاک کے فقدان کے ایسے تصور کا نشان ہے، جس پر ازلی و ابدی تنہائی کی حکمرانی ہے۔ یہ تنہائی صرف شاعر کی ذاتی تنہائی نہیں ہے، شاعر جو سماج کا ایک فرد ہے پوری سماجی دنیا کی نمائندگی کر رہا ہے۔ تاہم یہ ضرور ہے کہ اسی نمائندگی کا فوری ہدف اور نزدیکی حدود وہاں تک ہیں جہاں تک شاعر کے سماج کا جغرافیہ ہے۔ اور شاعر بھی معاشرے کے دیگر افراد کی مانند سماجی صدمات کا عذاب جھیل رہا ہے۔ ۱۹۴۷ء کے بعد کی نظم میں اس نوع کے عذاب' اس طرح کی واردات قلبی اور اس انداز کی ذہنی اذیت ناکی عام ہے۔ شاعر کے شعری طرز احساس میں حسرت و حرماں' اندوہ گیری والم پرستی کا جو یہ ہوش ربا اور حواس کو مختل کر دینے والا رویہ سامنے آتا ہے اس کی وجہ یہ بھی ہے کہ شاعر جب بھی اپنی ذات میں ڈوب کر ابھرا تو معروض میں اسے بالواسطہ یا براہ راست انداز میں موت یا احساس مرگ کا سامنا کرنا پڑا۔ لامحالہ نتیجے کے طور پر بے ثباتی حیات و ناپائیداری کائنات کے تصور کا نقش اس کے دل و دماغ میں گہرے سے گہرا ہو کر بیٹھتا چلا گیا۔ اس المیے کے پس پشت یا پہلو بہ پہلو' ایک اور المیاتی محرک بھی کار فرما تھا۔ وہ یہ کہ انسان نے اپنی آدرشی زندگی میں جس بقائے باہمی کی تعمیر کی تھی اس کی عمارت ایک دم دھڑام سے بیٹھ گئی تھی اور انسان کی آدرشی زندگی خشت و سنگ کا ڈھیر بن کر رہ گئی تھی۔ اپنی ذات کے اس بحران کے نتیجے میں پیدا ہونے والے ملبے نے انسان کو خود اپنی ذات ہی میں راکھ کی طرح بکھیر کر رکھ دیا تھا۔ ظہور نظر جو ترقی پسند شیوۂ نگاہ رکھتے ہیں اپنی سرخی خون تمنا کا شفق آلود اظہار نظم "لذت افتاد" میں اس طرح کرتے ہیں۔

جب ڈھلا سورج ترے تپتے چمکتے پیار کا
تاحد احساس' تاحد قیاس
ذہن سے دل اور دل سے روح کے بے انتہا پھیلاؤ تک
رنگ پھیلے' حسرتوں کے رنگ' لاتعداد رنگ
اس شفق' اس سرخی خون تمنا میں وہ حدت تھی کہ میرا انگ انگ
دکھ کی بے انداز' بے آواز بڑھتی سرد سنولاہٹ کی دہشت سے بھی لذت گیر تھا
اور میں یوں سوچ کر خوش تھا کہ ایسی لذت غم ناک' ایسا جھٹپٹا
اس قدر رنگیں اداسی' اس قدر دل گیر انجام نشاط دل ہوا کس کو نصیب

خلا و خلیج' سکوت و خاموشی' بے یاری و بے مددگاری' بے توجہی و عدم خبر گیری' اور ناآشنائی و ناشناسی بنیادی طور پر ایک ہی المیاتی احساس کی مختلف پرتیں اور جہتیں ہیں مثلاً شاد امرتسری کی نظم "سمے کا دکھ" کے یہ سات مصرعے دیکھئے۔

کوئی نہیں ہے
ہے

جو میری صورت پہ اک اچٹتی نگاہ ڈالے
یہ میری صورت کہ جس نے اب تک
اجدھیا کے سنگھاسنوں کا سروپ دیکھا
کہ جس نے بن باس کے ہزاروں عذاب جھیلے
کہ جس نے بنسی کی مدھ بھری راگنی سے رادھا کا چین کھویا
کوئی نہیں ہے

۱۹۴۷ء کے پیہم حادثات سے اور بعد کے اثرات سے آزادی کے حسیں خواب کے دلآویز تصور کو اس قدر شدید دھچکا لگا کہ بعض شعراء کے ہاں احساس جرم اور احساس گناہ کی کیفیت پیدا ہو گئی۔ جیسا کہ سلام مچھلی شہری کی نظم "پوجا" کے حسب ذیل مصرعوں سے مترشح ہے۔

میرا جو داغ کھلا میرا جو آنسو چمکا
خود ترے چاند ستاروں نے اسے چھین لیا
میں نے کیا پاپ کیا
میں نے کیا جرم کیا
اے مرے نیلے کنول سے دیوتا!
کتنے نغمات محبت کے لئے ساز نہیں
کتنی رادھاؤں کی پازیب میں جھنکار نہیں
دل نے بے ربط و بے ساز بھی گانا چاہا
آنکھ نے غنچۂ غمگیں کو ہنسانا چاہا
میں نے کیا پاپ کیا

آزادی کے سانحات نے جہاں فرد کو داخل کی پناہ گاہ میں لمحۂ عافیت تلاش کرنے پر مائل کیا وہیں لاکھوں کروڑوں انسانی جانوں کی قیمت پر حاصل کئے جانے والے وطن کی سرزمین کی اہمیت و حیثیت بھی کئی گناہ بڑھادی۔ لہٰذا شاعر کی داخلی واردات نے اس کے باطن سے ابھر کر مادر گیتی کے ارضی لمس سے خود کو مربوط کرنے کے شیوۂ نظر کو تقویت بہم پہنچائی۔ اپنی دھرتی کی مٹی کی باس نے قبل ازیں کے احساس جرم سے مختلف ارتکاب خطا کے احساس کو جنم دیا۔ اس بدلے ہوئے احساس خطا کاری کو حامد عزیز مدنی کی نظم "مادر گیتی سے" میں حسب ذیل طور پر ملاحظہ کیا جاسکتا ہے۔

آئے گا آئے گا کوئی تو شہاب ثاقب
اس کے دامن میں دہکتے ہوئے انگاروں کی چادر کا اک آنچل ہی سہی
میں تماشائی سہی آج تری خلوت کا
میری اس حیرت طفلی پہ نہ جا
ماں! تجھے گھورتے رہنے کا خطاکار ہوں میں

تقسیم برصغیر کے بعد خطے کے دونوں طرف معاشرتی مادیت کو ترقی ملی جس کے اثرات اخلاقی زندگی پر بھی مرتسم ہوئے۔ مادی اور کاروباری قدروں نے انسانی و روحانی قدروں کو پیچھے دھکیل کر اپنے لئے نمایاں طور پر پہلی صف میں جگہ بنانی شروع کر دی۔ ان مادی جدت طرازیوں نے سماج کے روایتی پیٹرن کو تیزی سے بدلنا شروع کر دیا۔ صدیوں سے طے شدہ اور جمے ہوئے اقداری ڈھانچے میں تغیر کے اس عمل نے ایک نئی شہری زندگی اور اس میں نئے انسانی رشتوں کی داغ بیل ڈالی۔ شعراء نے انقلاب زمانہ کی اس صورت کو بھی خوش دلی سے نہ دیکھا جس کے نتیجے میں ان کے فکری رویے میں تلخی اور جھنجلاہٹ کے آثار ہویدا ہوئے۔ تاسف و بے زاری کے اظہار نے مقبول عام روش کے طور پر اپنی شناخت پیدا کی۔ اس متغیر معاشرتی و اقداری صورت حال کو اپنی ذات کا حوالہ بنا کر منکشف کرنے کے پہلو بہ پہلو صنعتی و تجارتی فروغ کے سماج کو براہ راست طور پر بھی موضوع سخن بنایا گیا۔ اس جدید اقتصادی سماج کو شاعروں نے قدروں سے خالی ایک ایسے معاشرے کا درجہ دیا جس میں فرد کا تشخص مسخ ہو رہا ہے۔ عزیز حامد مدنی نے سماج کے اس بھیانک رخ کو گنجلک تر کیبوں، پیچیدہ استعاروں اور اجنبی لفظیات سے بالواسطہ طور پر ابھارنے کی تخلیقی کوشش کی۔ ان کے مجموعۂ کلام "دشت امکاں" میں اسی نوع کے سماجی موضوعات کا تجزیاتی و تاثراتی اظہار ملتا ہے۔ نظم "صلیبوں کی اوٹ میں" سے یہ مصرعے ملاحظہ ہوں۔

مگر وہ گھوڑے وہ آہنی تند و تیز گھوڑے جو بڑھ رہے ہیں

فرازِ عالم پہ آندھیوں کی طرح برابر جو چڑھ رہے ہیں
انہیں کی ٹاپوں سے سرد و جامد لہو بکھرتا چلا گیا ہے
زمیں کے سینے میں ایک چاقو کا پھل اترتا چلا گیا ہے
اور ایک فریادِ بے صدا صرف اس کا مرہم بنی ہوئی ہے

نظم کے اس اقتباس میں "آہنی گھوڑے" کو صنعتی استعارے کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔ اس کی تندی و تیزی صنعتی نظام کی ہولناکیوں کا اشارہ ہے "آندھیوں کی طرح برابر چڑھنے" سے مراد مذکورہ ہولناکیوں سے پیدا ہونے والی خوفناک فضا ہے۔ گویا ۱۹۴۷ء کی تقسیم کی بربریت نے جس خوف کو جنم دیا تھا اس کی جگہ صنعتی و اقتصادی تشدد سے پیدا ہونے والے خوف نے لی ہے۔ صنعتی نظام کے کامیاب فروغ نے مغرب میں اسلحہ سازی کی دوڑ کو جنم دیا۔ دونوں عظیم جنگیں اسلحے کی کثرت ہی کا لرزہ خیز مظاہرہ تھیں جس میں انسانی کشت و خون کی قیامت خیزیوں نے انسانیت پر اعتماد و یقین کے آخری سے آخری درجے کو بھی ختم کر کے رکھ دیا تھا۔ اور انسانی آدرش کے ہر نقش کو حرفِ غلط کی طرح مٹا ڈالا تھا۔ وہ ارضی خطے جہاں یہ خوفناک جنگیں نہیں بھی لڑی گئیں وہاں کے باشندوں پر بھی ان کی دہشت اور خوف برابر مسلط رہا۔ اب خوف یہ ہے کہ برصغیر میں بھی صنعتی تمدن تیزی سے پھل پھول رہا ہے جس سے اسلحہ سازی کی افزائش بھی ہو گی اور "نمائش" بھی۔ اس خوف نے انسانی بقا کے لئے امن کی ضرورت کو لازمی قرار دیا۔ مصطفیٰ زیدی کی نظم "میں امن چاہتا ہوں" اسی خوف کا ردِ عمل ہے۔ یہ مصرعے ملاحظہ ہوں۔

مگر مجھے آج اس کا ڈر ہے
کہیں یہ چنگاریاں ہی کمرے کی رونقوں کو جلا نہ ڈالیں
کہ ان کی معصوم پھلجھڑی میں دہکتے لمحوں کی آنچ بھی ہے
دہکتے لمحے جو آچکے ہیں
دہکتے لمحے جو دوسری جنگ کے زمانے میں آچکے ہیں
دہکتے لمحے جو خیر سے اپنے ملک میں دور ہی پہ ناچے
جنھوں نے بنگال کی زمیں پر ہی اکتفا کی
اگر کہیں پھر یہ آگ لپکی
تو اس کی زد سے ہماری تہذیب کی بہاریں نہ بچ سکیں گی

شہزاد احمد کے ہاں خوف کا تصور اس قدر شدید ہے کہ اس سے پیدا ہونے والا ردِ عمل اس سے بھی زیادہ شدید انداز میں سامنے آتا ہے۔ وہ خوف سے چھٹکارا پانے کے لئے اس خاک کی سرزمین کو چھوڑ کر سمندر کی آبی غاروں میں اتر جانے کو ترجیح دیتے ہیں۔ نظم "کیمیا" کی یہ چار لائنیں ملاحظہ ہوں۔

کب تلک خشک ساحل پہ بیٹھے ہوئے
آتی جاتی صداؤں کے نوحے سنیں
کیوں نہ اتریں سمندر کے غاروں میں ہم
کیوں نہ یہ خاک کی سرزمیں چھوڑ دیں

عارف عبدالمتین نے صنعتی سماج اور جدید اقتصادی تمدن کو ایک زبردست طوفان کے روپ میں دیکھا ہے جو آئے لمحہ تیز سے تیز تر ہوتا چلا جا رہا ہے۔ اس کے مقابلے میں روایتی بے مثال اقدار کو ایک سرافراختہ پیڑ سے تعبیر کیا ہے۔ یہ پیڑ اس نئے طوفان کی زد میں بری طرح گھر چکا ہے۔ طوفان کے خوف اور دہشت سے پیڑ کی شاخیں اس زور سے چیختی ہیں کہ افلاک کا سینہ بھی ایک مرتبہ تو پھٹنے لگتا ہے۔ لیکن صرف چیخ و پکار لاحاصل ٹھہرتی ہے نتیجتاً پیڑ کی جڑیں اکھڑ جاتی ہیں اور وہ نذرِ سیلاب ہو جاتا ہے۔ نظم "طوفان سے پہلے، طوفان کے بعد" کی یہ لائنیں ملاحظہ ہوں۔

ہوا تیز تر ہو گئی
سرافراختہ پیڑ کے گرد پھیلے سمندر میں طوفاں لپکنے لگا
سرافراختہ پیڑ تھرا اٹھا، نرم شاخوں کی چیخوں سے افلاک کا سینہ پھٹنے لگا
سمندر کا طوفان اچھوتی بلندی سے آنکھیں ملانے لگا
سرافراختہ پیڑ کے پاؤں اکھڑے تو وہ سرنگوں ہو گیا
سیل میں کھو گیا

وحید اختر کو تمام معروضی صورت حال قبرستان کی پر ہول اداسی معلوم دیتی ہے۔ جس میں "منتظر مرگ انبوہ ہجوم" کی آنکھیں دہشت اور وحشت سے پھٹی جارہی ہیں۔ نظم "کھنڈر، آسیب اور پھول" سے حسب ذیل اقتباس ملاحظہ ہو۔

ہم سب اپنی اپنی لاشیں اپنی انا کے دوش پہ لادے
اک قبرستاں کی پر ہول اداسی سے اکتائے ہوئے
ایک نئے شمشان کا رستہ ڈھونڈ رہے ہیں
منتظر مرگ انبوہ ہجوم آنکھوں کے خالی کاسے کھولے ہر سو دیکھ رہا ہے
جانے کب کوئی آئے گا جو اپنے دامن کی ہوا سے
بھوتوں کا جلنا دیکھے گا
اور بھیانک سائے گلے مل مل کر کھوکھلی آوازوں میں روئیں گے

انجم رومانی کے ہاں غم زدگی کی کیفیت کا یہ عالم ہے کہ تمام خارجی دنیا سراپا اشک بن کر ایک ندی کی صورت بہہ رہی ہے۔

ہوا کی لہروں کے نیچے ندی کی نرم رو سطح جھلملاتی ہے اور کہتی ہے آؤ آؤ
تم اپنے دل میں چھپائے پھرتے ہو جو فسانے مجھے سناؤ
مجھے سناؤ کہ میں ہوں اشک رواں سراپا
ہر اک کہانی مری روانی کو ڈھونڈتی ہے

آزاد نظم کی یہ مثالیں ان چند نمایاں شاعروں کی تخلیقات سے فراہم کی گئی ہیں جنہوں نے ۱۹۴۷ء سے قبل کی شعری روایت میں اپنا تخلیقی سفر شروع کیا لیکن وقت کے بدلتے ہوئے تقاضوں سے عہدہ بر آ ہونے کے لئے آہستہ آہستہ خود کو ۱۹۳۵ء کی نسل سے الگ بھی کیا۔ ان شعراء نے اپنی ذات یا گردو پیش کی زندگی میں پھیلی ہوئی تلخ حقیقتوں کو تنقیدی نگاہ سے دیکھا اور اپنے رد عمل کو داخلی حسّیت کے حوالے سے پیش کیا۔ اس ضمن میں انہوں نے کسی نظریے یا فارمولے سے بظاہر وابستگی کے باوجود کم از کم تخلیقی سطح پر ذاتی تجربے کو زیادہ اہمیت دی۔ ان تجربوں میں تلخی بھی ہے اور تندی بھی، حزن بھی ہے اور اضمحلال بھی، دہشت بھی ہے اور خوف بھی۔ احساس جرم بھی ہے اور پشیمانی بھی۔ تنہائی بھی ہے اور اپنی ذات میں سمٹنے کا رجحان بھی۔ یہ سب کچھ بدلے ہوئے زمانے کے بدلتے ہوئے رویوں اور مشینی میکا نکیت کے کلچر کے سامنے روایتی تہذیب و اقدار کی دم زدگی کا شاخسانہ ہے۔ جس نے ۱۹۴۷ء کے بعد نظم کو جدید موضوعیت سے روشناس کیا اور ایک نئے وژن کی سمت نمائی کی۔ شمس الرحمن فاروقی کے مطابق:

"داخلی اور معنوی حیثیت سے میں اس شاعری کو جدید سمجھتا ہوں جو ہمارے دور کے احساس جرم، خوف تنہائی، کیفیت انتشار اور اس ذہنی بے چینی کا کسی نہ کسی نہج سے اظہار کرتی ہے جو جدید صنعتی اور مشینی اور میکانکی تہذیب کی لائی ہوئی مادی خوشحالی، ذہنی کھوکھلے پن، روحانی دیوالیہ پن اور احساس بیچارگی کا عطیہ ہے۔ جدید ادب گرتی ہوئی چھتوں، لڑکھڑاتے ہوئے سہاروں اور لاتعداد بھول بھلیوں کے خوفناک احساس گم کردہ راہی سے عبارت ہے۔" (۲۸)

اسلوبیاتی سطح پر اس عہد کی آزاد نظم نرم مزاجی، آہستہ روی اور لطافت کی طرف مائل نظر آتی ہے۔ لہذا ترقی پسند شیوۂ نظر کے زیر اثر اردو نظم میں جو گھن گرج اور بلند آہنگی عام ہوئی تھی اس میں ٹھہراؤ اور نرمی پیدا ہوئی۔ پر جوش لہجے اور تخاطب کے انداز میں بات کرنے کی بجائے ملائمت سے حرف و حکایت کو بیان کیا گیا۔ قطعیت اور ادعائیت کی جگہ لچک کا راستہ اختیار کرنا زیادہ مناسب قرار پایا۔ تاثرات کے اظہار میں طوفانی طریق کار اپنانے کے برعکس نازکی کے تھمے تھمے پیرائے کی تاثیر پر انحصار قائم ہوا۔ ڈاکٹر محمد حسن "جدید اردو ادب" (۱۹۴۷ء کے بعد کے اردو ادب کا تنقیدی تجزیہ) میں لکھتے ہیں کہ:

"۱۹۵۱ء کے بعد کے شاعروں کو اونچی آوازوں کے بجائے سرگوشیاں پسند ہیں۔ گھن گرج کے بجائے نرم و نازک تاثرات پسند ہیں۔ وہ فریاد کے رسیا نہیں خاموشی سے بہتے ہوئے آنسو ان کے لئے سب کچھ ہیں۔ ان کے ہاں موپاساں کی طرح دھماکے نہیں ہیں۔ چیخوف اور میتر لنگ کی طرح آہستہ، نرم اور لطیف پیچ و خم ہیں۔" (۲۹)

اس طرح آزاد نظم ایک بتدریج ارتقاء کے تحت زیادہ سے زیادہ داخلی رویوں اور باطنی حسیت کے قریب ہوتی چلی گئی۔ آزاد نظم کے اس رویے نے اپنی اس جہت سے پابند و معریٰ نظموں اور دیگر شعری ہیئتوں پر بھی اثرات مرتسم کئے۔ لہذا میراجی نے جس رجحان کو فروغ دینے کی سعی کی تھی اس میں نئے نئے برگ و بار پیدا ہوئے۔ ہر چند ۱۹۴۷ء کے بعد کے شاعروں نے میراجی کے مسلک فن سے الگ بھی اپنی پہچان کا زاویہ قائم کیا لیکن اس وادی کو سب سے زیادہ میراجی ہی کے چشمے نے سیراب کیا۔ اگر میراجی کی مساعی مشکور نہ ہوتی تو شاید اردو نظم اپنے تدریجی ارتقاء میں ابھی کچھ منزلیں پیچھے ہوتی۔ ڈاکٹر وزیر آغا "اردو شاعری کا مزاج" میں لکھتے ہیں کہ "اردو نظم ایک طویل عرصہ تک خارجی مسائل، مقاصد اور نقطہ ہائے نظر کے تحت تخلیق ہوتی رہی تھی لیکن ایک وقت ایسا بھی آیا کہ اس نے اپنی اصل جہت دریافت کر

لی اور بتدریج خارج کو باطن سے منسلک کرتی چلی گئی۔ جدید اردو نظم میں یہ جہت پوری طرح منظر عام پر آئی ہے لیکن ان تمام پہلوؤں کے باوصف اس حقیقت سے انکار مشکل ہے کہ غواصی کا یہ عمل خود شاعر کی مخصوص افتادِ طبع کا مت کش بھی ہے۔ جدید اردو نظم کے حق میں یہ ایک نیک فال ہے کہ میراجی کے بعد لے دے کر درجنوں ایسے شعراء مل گئے جن کے ہاں باہر سے اندر کی طرف آنے کی نہج بہت نمایاں تھی۔ مثلاً یوسف ظفر، قیوم نظر، مجید امجد، اختر الایمان، مختار صدیقی، ضیاء جالندھری، جذبی، منیب الرحمٰن، انجم رومانی، محمد صفدر، وشوامتر عادل، سید فیضی، منظر سلیم، سلام مچھلی شہری، تخت سنگھ، مخمور جالندھری، سردار انور، الطاف گوہر اور ان کے بعد بلراج کومل، عارف عبدالمتین، ظہور نظر، ابن انشاء، فارغ بخاری، جمیل ملک، قاضی سلیم، شہزاد احمد، منیر نیازی، خلیل الرحمٰن اعظمی، احمد فراز، شاذ تمکنت، شاد امرتسری اور پچھلے چند سالوں میں عرش صدیقی، شکیب جلالی، نور بجنوری، شہریار، ساقی فاروقی، نذیر ناجی، جیلانی کامران، شہاب جعفری، ادیب سہیل، احمد شمیم، کرشن ادیب، محمد علوی، صلاح الدین ندیم، کمار پاشی، مخمور سعیدی، رحمان فراز، سلیم الرحمٰن، عمیق حنفی، بشیر نواز، عزیز تمنائی اور درجنوں دوسرے شعراء نے اس خاص نہج ہی کو اپنایا ہے۔" (۳۰) ظاہر ہے یہ فہرست اردو کے تمام نظم نگار شعراء کو محیط نہیں ہے۔ اسی طرح اس فہرست میں شامل سبھی شعراء آزاد نظم گو شاعر یا سربر آوردہ اور قابل اہمیت آزاد نظم نگار شاعر بھی نہیں ہیں۔ آزاد نظم کے حوالے سے ایک اہم ترین نام خود وزیر آغا کا اپنا ہے جو ان ناموں میں شامل نہیں۔ بہر نوع ۱۹۴۷ء سے لے کر ۱۹۵۵ء تک آزاد نظم اپنی تمام تر مخالفتوں کے باوجود اپنا ایک اعتبار و وقار قائم کرنے میں کامیاب ہو چکی تھی۔ یہاں تک کہ وہ ترقی پسند شاعر جو نظریاتی طور پر یا محض حلقہ ارباب ذوق کی مخالف جانب ہونے کے باعث آزاد نظم سے دور دور رہے یا اس کے قریب آنے سے ہچکچاتے تھے انہوں نے بھی کھلے بندوں آزاد نظم سے ربط و ضبط قائم کر لیا تھا۔ اسی دوران میں بالخصوص ۱۹۵۱ء کے بعد روایت پر زور دینے کی آواز بڑے شد و مد سے اٹھی اور غزل کے احیا کا چرچا ہوا، لیکن یہ واقعہ ہے کہ اس عرصے میں نہ تو نظمیں لکھنے کا رجحان کم ہوا اور نہ معیار کے لحاظ سے اردو نظم کا غالب رویہ کسی طور پر بھی غزل سے کم تر درجے کے طور پر سامنے آیا۔ آزاد نظم کا سلسلہ بھی بغیر کسی تعطل کے کامیابی کے ساتھ آگے ہی آگے کو بڑھتا رہا۔ غزل کے چرچے اور روایت کے احیا کے جذبے کے تحت اگرچہ بعض اطراف سے آزاد نظم رو بہ زوال قرار دینے کی باتیں بھی ہوئیں لیکن اس تعصب کی حقیقت نے تائید نہ کی۔ جیسا کہ ڈاکٹر محمد حسن "جدید اردو ادب" میں لکھتے ہیں کہ:

> "عام طور پر یہ بات کہی جاتی ہے کہ آزاد نظم کا زوال ہو رہا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ ایک غالب صنف شعر کے اعتبار سے آزاد نظم کا چلن نہیں رہا ہے مگر اب بھی آزاد نظمیں لکھی جا رہی ہیں اور تعداد کے لحاظ سے کم سہی، معیار کے لحاظ سے یقیناً وہ کسی سے کم تر نہیں ہیں۔ میں یہاں اختر الایمان کی خوبصورت اور وجد آفریں نظموں کا ذکر نہیں کروں گا۔ نئی نسل میں بھی ظہور نظر، بلراج کومل، منیر نیازی، ضیاء جالندھری، مصطفیٰ زیدی، خلیل الرحمٰن اعظمی اور شہاب جعفری نے آزاد نظم کو کامیابی سے استعمال کیا۔ ان میں بلراج کومل اور منیر نیازی کا مزاج آزاد نظم ہی کا مزاج ہے۔ منیر نیازی علامتی انداز اختیار کرتے ہیں اور کہیں کہیں کامیابی سے برتتے ہیں۔" (۳۱)

اگر ڈاکٹر محمد حسن کی اس رائے سے اتفاق کر بھی لیا جائے کہ اس عہد کی آزاد نظمیں "تعداد کے لحاظ سے کم سہی، معیار کے لحاظ سے یقیناً وہ کسی سے کم تر نہیں" تو یہ آزاد نظم کی کامیابی کی بین دلیل ہے کہ معیار کو تعداد پر بہر نوع اور بہر حالت فوقیت حاصل ہے۔ رہی بات منیر نیازی کی تو ان کا مزاج اگرچہ "آزاد نظم ہی کا مزاج ہے" تاہم انہوں نے آزاد نظمیں زیادہ نہیں لکھیں البتہ علامتی پیرایۂ اظہار سے انہوں نے خوب فائدہ اٹھایا ہے۔ اس سے پیشتر کہ منیر نیازی کی آزاد نظم اور علامتی طرز نگارش پر روشنی ڈالی جائے منیر نیازی سے ایک سینئر شاعر کی آزاد نظم کا استحسان ضروری ہے۔ یہ شاعر محمد صفدر ہیں۔ آزاد نظم اور علامتی اسلوب میں ان کا اپنا ایک خاص مقام ہے۔ مزید بر آں ان کی آزاد نظم کے رویے اور زاویے ایک طرف اگر منیر نیازی سے سینئر شعراء کی نسل کی شاعری سے ملے ہوئے ہیں تو دوسری طرف منیر نیازی کی بعد کی نسل سے بھی ان کا انسلاک ہے۔ یہ نسل جدید تر شاعری کی علمبردار کہلاتی ہے۔ محمد صفدر کی آزاد نظم کے چیدہ چیدہ نقوش و آثار ہر دو نسل کے شاعروں کی شاعری سے یکساں طور پر ہم آہنگ چلے آ رہے ہیں۔ یحییٰ امجد کے مطابق "نئی شاعری جس کو محمد صفدر نے شروع کیا تھا اور افتخار جالب، عباس اطہر، انیس ناگی، زاہد ڈار کے ہاں مختلف صورتیں اختیار کرتی ہوئی عبدالرشید، سعادت سعید، نفیم جوزی اور بہت سے دوسرے احباب تک پہنچی ہے۔ اب وہ شعلہ تو کھو چکی ہے جو صفدر کی شاعری میں بہت توانا تھا۔ نئی شاعری صفدر کے ہاں حقیقی اور نقش کاریٔ حیات تھی۔ جب کہ بعد میں وہ مصنوعی ہوتی گئی" (۳۲) خیر نئی شاعری کا تذکرہ تو بعد میں آئے گا۔ محمد صفدر کی آزاد نظم کے شعری لینڈ سکیپ میں انسانی زندگی کی ہمہ پہلو بے حسی ایک منجمد ماحول کی آئینہ دار ہے جس میں جذبوں اور رشتوں میں سرد مہری کی کیفیت پائی جاتی ہے۔ اس منظر نامے میں ہستی و نیستی اور حیات و مرگ میں پاگل کر دینے والی کشمکش کی دحشت ہے۔ اپنے عصر کے اس آشوب کو محمد صفدر باطنی محسوسات میں رچا کر فطرت کے استعاراتی حوالوں سے بیان کرتے ہیں۔ نظم "برف باری" کے یہ مصرعے دیکھئے۔

برف کی پتیاں رک رک کے بکھر جائیں گی
اور دھند لکے کی خموشی میں سیہ بادل سے

برف پھر بہتی ہوئی آئے گی
دور تاریک درختوں کے تنوں سے آگے
نیم جاں جسم سے پیراہن صد چاک کو لپٹائے ہوئے
صبح کی پیرزن حسن فروش
کانپتے ہونٹوں سے دیوانی ہنسی ہنسنے کو ہے
برف پھر گرنے کو ہے

"برف پھر بہتی ہوئی آئے گی" سیل بے حسی کا بہاؤ ہے۔ جس میں آدمی محض گوشت پوست کا آدمی رہ گیا ہے۔ اور اپنے ماضی سے کٹ کر حال کے گلیشئر میں منجمد ہو گیا ہے۔ یوں محمد صفدر کے شعری رویوں میں انسان معروضی و داخلی جکڑ بندیوں میں اسیر ہے جہاں اس کا سانس بری طرف گھٹ رہا ہے۔ ان کے منظوم ڈرامے "جنگل" میں ماضی، حال اور مستقبل کو علامتی پیرائے میں بیان کیا گیا ہے۔ "جنگل" جدید صنعتی دور میں ابھرنے والے تہذیبی احساس کی علامت ہے۔ جس میں رشتوں ناطوں، رسم و رواج، جذبوں اور احساسوں کی شکست و ریخت کو پیش کیا گیا ہے نیز گھریلو زندگی کے منتشر ہوتے ہوئے عناصر کو منکشف کرنے کی سعی کی گئی ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ محمد صفدر کے شعری وژن میں ہر قدر، ہر جذبہ اور ہر احساس ٹوٹ پھوٹ کا شکار ہے۔ جیسا کہ وہ پاکستان ٹائمز کی ۱۱ اکتوبر ۱۹۶۳ء کی اشاعت میں رقمطراز ہیں کہ:

"He (poet) looked at his broken home. He looked at the next street of broken homes. He liked neither the home nor the street nor the next street. He rejected all the streets at broken homes."

شکستگی کے عمل کی اس کار فرمائی میں جذباتی، خونی اور نہ ٹوٹنے والے رشتے بھی اپنا پیار اور اعتبار کھو کر شکستہ ہو جاتے ہیں۔ "جنگل" میں والدین ماضی کی سوچ کی علامت ہیں۔ ان کی اولاد یعنی نئی نسل حال کی علامت ہے۔ ہردو میں غیر مفاہمتی رویے کے باعث ہم آہنگی کی فضا ناپید ہے۔ گویا حال ماضی اور ماضی حال سے کٹ گیا ہے۔ انقطاع اور خلا کے اس عمل نے رشتوں کی پر خلوص شناخت گم کر دی ہے۔ محبت کی جگہ نفرت نے سنبھال لی ہے۔ باپ جو عظمت رفتہ کے تقدس کا ایک جلی نشان ہے حادثاتی طور پر فرومائیگی و بے مائیگی میں معدوم ہو جاتا ہے۔ شاہد جو جدید نسل کا نمائندہ ہے اس کے سامنے اس کا باپ یعنی ماضی کا بت بے حس و حرکت پڑا ہے۔ منظوم ڈرامے "جنگل" سے حسب ذیل اقتباس ملاحظہ ہو۔

شاہد: میں نے اپنے باپ کو دیکھا
آنکھوں میں
شیروں ایسی جوالا جلتی تھی
اعصاب میں بجلی کے کوندے تھے
آوازوں میں بادل پنہاں تھے
پھر وہ آگ، وہ بجلی بادل
بستر کی چادر پہ پڑی سگرٹ کی راکھ تھی کچھ بھی نہ تھا

گویا محمد صفدر کے نزدیک ماضی اپنے مکمل زوال کے ساتھ حال کے روبرو ہے۔ اس زوال کا باعث جدید مشینی تمدن ہے۔ نظم "یادیں" کے یہ مصرعے ملاحظہ ہوں۔

یادیں، لاکھوں چہرے، لاکھوں متحرک بازو
پاؤں، جسم، مشینیں،
دن کی پامالی، رات کی پامالی، راشن ڈپو
زرداروں کے محلوں، بنکوں، فیکٹریوں کے سائے سائے
بھوتوں ایسے پھرتے، نیند میں کھوئے کھوئے

وزیر آغا کی آزاد نظم کا مرکزی نقطہ انسان اور زمین ہے۔ باقی سارا کچھ انہی دو زاویوں کے متعلقات ہیں۔ زندگی کا سماج ہو یا سماج کی زندگی، تہذیب کا انسان ہو یا انسان کی تہذیب غرض مکان و لامکاں کا ہر سلسلہ اسی محور سے جڑا ہوا ہے۔ تاہم وہ انسان اور زمین کے باہمی رشتے کو مادیت سے زیادہ روحانی نگاہ سے دیکھتے ہیں۔ اور اس طرح من میں ڈوب کر زندگی کا سراغ لگانے کی سعی کرتے ہیں۔ گویا زندگی کے ارضی مظاہر کے ادراک اور ان سے مسرت گیری کے لئے انسان کی باطنی حسیت کے راستے کو زیادہ معتبر خیال کرتے ہیں۔ یہ شاید افتاد

طبع اور زاویۂ نگاہ کے مخصوص طرزِ عمل کے علاوہ اس لئے بھی ہے کہ معروضی راستہ جدید میکانکی اور صنعتی آلودگیوں سے پیدا ہونے والی خرافیات سے اٹا پڑا ہے۔ بایں ہمہ اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ وزیر آغا زندگی کے سنگین حقائق اور بھیانک ارضی موجودات سے چشم پوشی اختیار کرنے میں عافیت سمجھتے ہیں بلکہ یہ ہے کہ وہ اس طرح خارجی بدہیئتی سے بے زاری کے رویے کو ظاہر کرتے ہیں اور زندگی کے حقیقی حسن کا آئینہ دکھا کر یہ ثابت کرتے ہیں کہ اس عطائے فطرت کو "مصنوعات" نے کتنا مسخ کرنے کی سعی کی ہے۔ اس میلان فکر نے انہیں فطرت کے مناظر اور قدرت کے مظاہر کے علاوہ اردگرد کی چھوٹی بڑی سچائیوں کے بہت قریب کر دیا ہے۔ جس کے نتیجے میں وہ رومانیت کی خواب گوں اور محض تخیل پرستانہ فضا سے دور رہنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں۔ اور اپنے شعری وژن کے اس زوایے کی رو سے فکری و جذبی سطح پر انسان اور زندگی کے ربط باہم سے اپنی گہری وابستگی کا ثبوت مہیا کرتے ہیں۔ ان کی نظموں میں باغیچے 'پھول' بھنورے' خوشبو' بادل' پرندے اور ہوائیں وغیرہ کا ذکر فطرت کے مظاہر و موجودات کو پوری طرح زندگی اور انسانی رویوں سے ہم آہنگ کرتا ہے۔ مثلاً نظم عورت کے یہ مصرعے ملاحظہ ہوں۔

باغیچے کے نامحرم سے اک گوشے میں
شرمیلے پھولوں کا جھرمٹ
پاگل بھونرے' مدھ مکھیاں
اور جھلمل کرتے رنگین کپڑوں میں اٹھلاتی
نازک پریاں!

....

لاکھوں پھول اور لاکھوں بھونرے
بے ہوشی کے ساگر کی لہروں میں گم ہیں
ہاں وہ مست' تھکی ہاری سی
چت لیٹی ہوئی بو جھل خوشبو
جاگ رہی ہے۔

نظم "آمد" میں فطرت اور انسان کے ربط کو اسی طرح ظاہر کیا گیا ہے۔

کبھی خنک موسم میں پروا جو چلتی
تو بنجر پہاڑوں' گھنے میلے شہروں سے کترا کے
ہم تک پہنچتی

وزیر آغا کی نظموں کے مجموعے "شام اور سائے" کی کتنی ہی نظموں میں ارضی موجودات و مظاہر سے ہم آہنگی اور ربط و ضبط جلی طور پر ابھر کے سامنے آتا ہے جن میں "سرپھرا" "چیل" "میں اور تو" اور "مشورہ" خاص طور پر نمایاں ہیں۔ ارضی مظاہر سے قریبی وابستگی اور دلبستگی وزیر آغا کی فکر کو حب وطن کی روایت سے بھی منسلک کرتی ہے اور اس طرح دھرتی کا امیج ان کے شعری تصور میں عظیم ماں کے طور پر ابھرتا ہے۔ نظم "عفریت" کے یہ اختتامی مصرعے ملاحظہ ہوں۔

عجب ماجرا ہے
اندھیرے کی ننگی نگاہیں مجھے گھورتی ہیں
بجھی بانجھ دھرتی کی چھاتی سے چمٹا ہوا ہوں

نظم "ناموجود کے بھاری در پر" میں "دہلیز" کی علامت وطن کی دھرتی ہے جسے پار کرنے میں وطن کی محبت مانع ہے۔ یہ مصرعے ملاحظہ ہوں۔

میں بیلوں کے کنبے کا اکلوتا وارث
آنکھوں سے محروم سراسر
لانبے' پتلے' سانپوں ایسے ہاتھوں سے میں
بھاری بھرکم دروازے پر
دستک دیتے دیتے ہار گیا ہوں
کب اپنی دہلیز سے لیکن پار گیا ہوں

وطن کی محبت کا جغرافیہ صرف ارض خاک کے سرحدی دائرے ہی کو محیط نہیں ہے بلکہ اس میں بسنے والے لوگوں کے ان غموں اور خوشیوں کا احساس بھی شامل ہے جو ان کی مادی زندگی کے تسلسل کا ایک لازمہ ہیں۔ وطن کے باشندوں سے پیار کا یہ زاویہ اس طبقاتی سماج سے

بھی بے زاری کا اظہار کرتا ہے۔ جس میں اس ملک کی اکثریت مبتلا ہے۔ اس طرح وزیر آغا جو ترقی پسند نقطۂ نظر کے مخالف دھڑے کے نمائندہ ہیں، ترقی پسندانہ سوچ کے قریب آجاتے ہیں لیکن اس فرق کے ساتھ کہ ان کی نظموں میں اس حقیقت پسندانہ شعور کے اظہار میں تلخی، بلند آہنگی، جھلاہٹ اور پرزور خروش نہیں ہے۔ نظم "چیل" میں علامتی پیرائے سے کام لیتے ہوئے عام سماج سے منقطع طبقے کو عوام سے دور رہنے کے ناخوشگوار نتائج سے خبردار کرتے ہوئے مشورہ دیتے ہیں کہ:

کمرے کی اکلوتی آنکھ سے باہر جھانکو

....

دیکھو بستی جاگ اٹھی ہے
شیشم کی چوٹی پر بیٹھی
چیل ——— مڑی ہوئی چونچ سے اپنی
الجھے پنکھ سنوار رہی ہے

....

چیختے طوطوں کی اک ڈار کہ یک دم سہم گئی ہے
جامن کے اک جھنڈ پر گر کر ختم ہوئی ہے
تم بھی جاگو
تم کن میٹھے سندر سپنوں میں غلطاں ہو
آنسو کی باریک ردا سے جھانک کے دیکھو
بستی پنکھ سنوار رہی ہے

ظاہر ہے فکر کے بنیادی ماخذات کا منبع اگر زمین ہے تو زمینی محبت زمین کے باسیوں کی اکثریت کے دکھ سکھ سے غیر متعلق نہیں رہ سکتی۔ اسی انسانی شعور سے قومی شعور اور قومی ثقافت کا شعور جنم لیتا ہے۔ نظم "ماں" صدیوں کا احاطہ کئے ہوئے مشرقی تہذیب کی تہ در تہ فراست کا وہ برگد ہے۔ جس کی خنک چھاؤں میں کتنی ہی نسلوں نے اپنی عمریں بتائی ہیں۔ یہ مصرعے ملاحظہ ہوں۔

وہ برگد کا اک پیڑ تھی
جس کی مانوس گہری خنک چھاؤں میں
ہم نے عمریں بتائیں
وہ مخمل کا اک نرم چھتنار تھی
جس کے پتوں میں چھپ کر
مہکتی ہوئی دودھیا شاخ کو تھام کر
ہم نے میٹھی سی راحت کا آرام پایا
وہ پتوں کے پنکھے سے
شاخوں کی لوری سے ہم کو سلاتی رہی
مسکراتی رہی

یوں برگد کہ جس کی جڑیں دھرتی میں پیوست ہیں ارضی ثقافت اور یہ ارضی ثقافت وطنی ثقافت اور وطنی ثقافت ادبی ثقافت بن جاتی ہے اور یہی پاکستانی ادب کی پہچان ہے۔ اس نظم کا عنوان "ماں" بجائے خود ایک علامت ہے۔ جس کی مرکزیت سے ذیلی علامتیں پھوٹتی ہیں جو بالآخر ایک کل کی صورت میں اپنی مکمل اور بھرپور معنویت کا ابلاغ کرتی ہیں۔ وزیر آغا اکثر اپنی نظموں کے عنوانات سے علامت کا آغاز کر دیتے ہیں۔ عام طور پر عنوانی علامت مرکزی علامت کا رول ادا کرتی ہے۔ تبسم کاشمیری کا خیال ہے کہ "عنوان کو علامت بناتے ہوئے، نظم کا پورا ڈھانچہ اسی معنویت سے خود بخود تیار ہو جاتا ہے۔ یہ علامتیں EXPRESSIVE FORM یا سوسین لنگر (S.K. LANGER) کے خیال میں "ART SYMBOL" کی کامیاب مثال ہیں۔ یہ علامتیں اپنے معنوی سلسلے میں ایک کا ایک سے تعلق (ONE TO ONE RELATION) نہیں بناتیں۔ ان میں دوہرا معنوی حوالہ (DUEL REFERANCE) بھی موجود ہے جو معنوی دائروں کو محدود نہیں ہونے دیتا۔" (۳۳) علامت سازی اور اس کے کامیاب استعمال کو میراجی کی معنوی تربیت کا اثر کہا جاسکتا ہے جیسا کہ اس طرف ڈاکٹر انور سدید بھی اشارہ کرتے ہوئے رقمطراز ہیں کہ:

"میراجی کے بعد وزیر آغا کو یہ اہمیت حاصل ہے کہ انھوں نے ارضی مظاہر، ثقافتی رجحانات اور تہذیبی نقوش کو شاعری میں تخلیقی

انداز میں شامل کرنے کی سعی کی اور یوں وجدانی شاعری میں مشاہدے اور مطالعے کا نیا امتزاج پیدا کیا۔ وزیر آغا کا یہ عمل اتنے دور رس نتائج کا حامل تھا کہ اردو نظم کی جوئے نرم رو پر جب کہولت کے آثار طاری ہونے لگے تو وزیر آغا نے اسے کروٹ دی اور ارضی ثقافتی رجحانات سے فن کی ایک نئی بوطیقا مرتب کی اور یوں اپنا ایک الگ حلقہ اثر پیدا کیا۔" (۴۴)

منیر نیازی نے اپنی شاعری میں پابند، نیم پابند، معریٰ اور آزاد ہر طرح کی ہیئت کو حسب ضرورت شعری استعمال کیا ہے اور جذبہ و فکر کی مناسبت سے ہیئت کو تخلیقی سطح پر برتا ہے تاہم ان کے ہاں دیگر ہیئتوں کے مقابلے میں آزاد نظم کی ہیئت میں بہت کم مافی الضمیر کا اظہار کیا گیا ہے۔ اگرچہ ان کی آزاد نظموں کی تعداد نسبتاً تھوڑی ہے لیکن ان میں بھی منیر نیازی کا انفرادی معیار پوری شعری عظمت سے قائم ہے۔ الفاظ کی کفایت، فکر کی گہرائی، علامت کی تہ داری نیز لہجے کی گمبھیرتا اور کومتا یہاں بھی اپنی سج دھج دکھا رہی ہے۔ منیر اپنی ان آزاد نظموں میں کسی مخصوص تصور، فلسفے یا آئیڈیالوجی کو حسی زبان کے پیکر میں ڈھالنے کی سعی نہیں کرتے بلکہ خالص شعری تجربے اور جذبے پر اپنی نظم کی شعری بنیاد قائم کرتے ہیں۔ اگر کوئی خارجی نظریہ یا تجربہ ان کو اپیل بھی کرتا ہے تو اسے اپنے داخلی احساس میں اس قدر گھلا ملا کر اور گوندھ کر شعری بنت میں لاتے ہیں کہ وہ فی الاصل وجدانی اور رویائی ہی معلوم ہوتا ہے اور یوں خارجی شناخت کی ساری پرتیں اتر جانے کے بعد وہ داخلی جلا سے صاف ہو کر آئینہ بن چکا ہوتا ہے۔ وہ اپنی نظم کی فکری فضا کو اس طرح بناتے ہیں اور ترتیب و انتخاب الفاظ سے شعری ماحول اس طرح تیار کرتے ہیں کہ تخیل کے تاروں کا سلسلہ حقیقت کی جیتی جاگتی دنیا سے ملا ہوا نظر آنے لگتا ہے۔ مثلاً نظم "صدا بصحرا" کی مثال ملاحظہ ہو۔

چاروں سمت اندھیرا گھپ ہے اور گھٹا گھنگھور
وہ کہتی ہے "کون"
میں کہتا ہوں "میں"
کھولو یہ بھاری دروازہ
مجھ کو اندر آنے دو"
اس کے بعد اک لمبی چپ اور تیز ہوا کا شور

اس نظم میں خارجی زندگی کے خوف کا دباؤ ہڈیوں کے گودے تک سرسراتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ اختتامی تین مصرعے سخت اعصابی تشنج کی کیفیت کو ظاہر کر رہے ہیں۔ اس اعصابی تشنج پر تنہائی کے سناٹے کے شدید غلبے اور تسلط کو بغیر کسی اضافی وضاحت کے صاف محسوس کیا جا سکتا ہے۔ یہ پر اسرار اور گہری تنہائی صرف منیر نیازی کی داخلی واردات یا کوئی رومانی جذبہ نہیں ہے بلکہ پورے سماج کے ہر فرد کا المیہ ہے۔ یہ سماج جو ماضی کا سماج نہیں بلکہ آج کا سماج ہے۔ یہ کیسا سماج ہے کہ جس نے انسان کو انسان ہی سے نہیں خود اپنے آپ سے بھی جدا کر دیا ہے۔ اجنبیت اور مغائرت کے اس ماحول میں ہر در و دیوار اور سب سقف و بام سونے معلوم دیتے ہیں۔ نظم "ماضی" کے یہ مصرعے ملاحظہ ہوں۔

مگر آج جس سمت دیکھو
نگاہوں کے کشکول میں
سونے بام و در و سقف
سوکھے درختوں سے جھڑ کر گرے زرد پتوں، چٹختی ہوئی ٹہنیوں کے
سوا کچھ نہیں ہے!

"کچھ نہیں ہے" ماضی اور حال کے رابطے اور تسلسل کے قطعی خاتمے کے کرب انگیز احساس کا اظہار ہے۔ تمدنی منطقے کی اس نئی نہج کے ارتقاء نے "چلے جانے والوں" کی یاد اور ضرورت کو کس قدر سوا کر دیا ہے۔ نظم "ہوا کا گیت" کے یہ مصرعے دیکھئے۔

سلگتی نگاہوں سے چاروں طرف تکنے والو
کوئی تم میں ایسا بھی ہے؟
جو رواں ندیوں، راہ چلتی صداؤں کو بانہوں کے گھیرے میں لے کر دکھا دے
چلے جانے والوں کو اک بار واپس بلا کر دکھا دے

جانے والوں میں ایک ایسا "پیارا چہرہ" بھی ہے جسے منیر نے دل و جان سے چاہا ہے۔ کڑے کوسوں یا وقت کے فاصلوں میں اب صرف اس کی یاد کا نشان باقی ہے جسے شاعر نے سینے سے لگا رکھا ہے۔ اس یاد کی خوشبو ہر طرف پھیلی ہوئی ہے۔ نظم "ہزار داستان" کے یہ مصرعے ملاحظہ ہوں۔

ہزار گوشے ہیں
جن سے پاگل بنانے والی

سیاہ زلفوں کی مست خوشبو اڑ رہی ہے
مگر وہ ایک ایسا پیارا چہرہ
جو ایک رت کے اداس جھونکے
کے ساتھ آ کر چلا گیا ہے

یہ چہرہ ایک ایسی لڑکی کا چہرہ ہے جسے شاعر سکوت ابد میں پانے کی تمنا کرتا ہے۔ جس سے ظاہر ہوتا ہے منیر نیازی کے ہاں "محبت" ایک وقتی یا ہنگامی جذبہ نہیں بلکہ ازلی و ابدی جذبہ ہے جسے نظم "تو" میں ظاہر کیا گیا ہے

وہاں، جس جگہ پر صدا سو گئی ہے
ہر اک سمت اونچے درختوں کے جھنڈ
ان گنت سانس روکے ہوئے چپ کھڑے ہیں
جہاں ابر آلود شام اڑتے لمحوں کو روکے ابد بن گئی ہے
وہاں عشق پیچاں کی بیلوں میں لپٹا ہوا اک مکاں ہو!
اگر میں کبھی راہ چلتے ہوئے اس مکاں کے دریچوں کے
نیچے سے گزروں
تو اپنی نگاہوں میں اک آنے والے مسافر کی
دھندلی تمنا لئے تو کھڑی ہو!

لیکن محبت کے اس پوتر جذبے کو مروجہ نمائش پرست معاشرے کی زیر نفسی کیفیات نے اپنے ہاں سے رخصت کر دیا ہے۔ یہ زیر نفسی کیفیات جنسی خواہشات کے منہ زور اور بے حجاب جذبوں سے مملو ہیں جن کے اظہار کی صورت کو بالترتیب نظم "ایسی کئی شامیں" اور "ایک خواہش" کے ان مصرعوں میں دیکھا جا سکتا ہے۔

معطر لبوں، مدھ بھری دھیمی باتوں
کے انبوہ ہر سمت آوارہ ہوں گے

(ایسی کئی شامیں)

شہر کی سونی گلیوں میں اڑتے ہوئے خشک پتوں،
پر اسرار دروازے کھلنے کی مدھم صدا،
ریشمی پیرہن سرسرانے کی خوشبوؤں کا شور ہو

(ایک خواہش)

صحت مند اقدار کے رخصت ہو جانے کے بعد فریب کارانہ روش پر گامزن معاشرے نے محبت جیسے قابل یقین جذبے کو بھی اعتبار کے قابل نہیں چھوڑا یا واقعتاً اس خالص و پر خلوص جذبے میں بھی دوغلا اور دوہرا پن پیدا ہو گیا ہے۔ کون جانے نظم "ایک دفعہ" میں محبوب کی خود فریبی کا اظہار ہے عیاری کا رویہ ہے۔ پھر یہ عاشق کی بے اعتباری اور تشکیک ہے۔ جو بھی ہے نئے عہد اور نئے ماحول کی پیداوار ہے۔

اک دفعہ
وہ مجھ سے لپٹ کر
کسی دوسرے کے غم میں
پھوٹ پھوٹ کر روئی تھی

منیر نیازی کی آزاد نظم کی ان تمام مثالوں کو پیش نظر رکھتے ہوئے کہا جا سکتا ہے کہ ان کے شعری نظام میں خیال اکہری معنویت کے ساتھ سامنے نہیں آتا بلکہ معانی کی امکانی سمتوں اور پرتوں کے جلو میں آگے بڑھتا ہے۔ اس میں پورے عہد کا طرز احساس اور نمائندہ رویوں کا ذاتی تجربہ شامل ہوتا ہے جسے وہ تمثالی زبان میں پیش کرتے ہیں۔ ڈاکٹر سہیل احمد کے بقول

"اسلوبیاتی سطح پر منیر...... تمثالوں کے گردش کرتے ہوئے جادوئی فانوس سے مختلف رنگ بکھیرتے ہوئے کبھی حکایاتی، کبھی ڈرامائی، کبھی آپ بیتی اور کبھی مصرانہ پیرایہ اپنا کر ظاہری روپ بناتا ہے۔ یہ تمثالیں، بہت دور کی لہروں کو کھینچنے کی قوت رکھتی ہیں۔ اس لئے شاعر کو فصاحت کی ضرورت محسوس نہیں ہوتی۔ بعض اوقات تو کوئی ایک پیکر ہی کسی بڑی نفسیاتی یا تہذیبی واردات کو ظاہر کرنے کے لئے کافی ہوتا ہے" (۳۵)

ان تمثالوں کے پس منظر میں منیر نیازی کی اپنی ذات دھڑکتے ہوئے دل کے ساتھ حیران و ششدر اور گم سم حال میں موجود ہوتی ہے۔

اس ذات کے گرد طلسماتی فضا کا بنا ہوا پر اسرار ہالہ ان کے تخلیقی ذہن کو نادیدہ تجربوں تک رسائی میں اعانت فراہم کرتا ہے۔ یہ تجربے ایک فصیل خوف کے شعری وژن میں ڈھل کر بر آمد ہوتے ہیں۔ جن میں کوئی غیر ضروری تفصیل شامل نہیں ہوتی۔

بلراج کومل بھی ان شعراء میں سے ہیں جنھوں نے برصغیر کی تقسیم کے وقت فرقہ وارانہ فسادات کی آگ کے بھیانک شعلوں کو ایک طرف کی سرحدوں سے دوسری طرف کی سرحدوں تک لپکتے ہوئے پایا۔ انہوں نے اس قیامت خیز منظر کو اپنی آنکھوں سے دیکھا اور دل میں محسوس کیا۔ اس حد تک بلراج کومل بھی اپنے دیگر ہم عصروں کی طرح خارجی سطح پر ایک جیسی دہشت و وحشت' خوف و ہراس اور غم زدگی و اندوہ گیری کی فضا سے دو چار ہوئے۔ اس سحرزدہ اجتماعی رقص بے حسی نے ان کے دل میں بھی مایوسی' شکستگی اور اضمحلال کی شدید لہر کے ساتھ گہری کیفیتوں کو جنم دیا اور ایک زہریلی خوفناک حقیقت ان کے احساس میں سانحے کی طرح بیٹھ گئی۔ انسانی قدروں اور انسانیت کا یہ زوال ایک اجتماعی خونچکاں حادثہ تھا جس سے مفر کا کوئی راستہ نہ تھا۔ تاہم انہوں نے اجتماعی زندگی کے اس آب و سراب کو شعری وژن میں سمونے کے لئے اپنے کلام کو کیمرے کی آنکھ نہیں بننے دیا۔ اور اس مشترکہ انسانی تجربے کو ایک شخصی و انفرادی نظر عطا کی۔ انہوں نے اس اندرونی جہت نمائی کے ذریعے بکھرتے ہوئے انسانی رابطوں اور ناطوں کو نجی تعلق داریوں اور خونی رشتوں کی معدومی کے ان گنت اور ہزار شیوہ سلسلوں کی جذباتی سچائی بنا دیا۔ بلراج کومل نے معروضی حقیقتوں کی بے رحمی اور منطقی صداقتوں کی کرب انگیزی کو نفسیاتی زاویہ' حسی رخ اور تخیلی پیرایہ فراہم کرکے فرد اور خاندان کے ناقابل شکست رشتوں اور احساسوں میں ٹوٹ پھوٹ کے ذریعے پیدا ہو جانے والے خلا کو کسی نازک اور جذباتی ربط سے پاٹنے کی کہیں رفیقانہ و شفیقانہ اور کہیں حریفانہ مساعی' بہم پہنچائی۔ اس طرح انہوں نے بکھرتے ہوئے سماج کو جوڑنے کے لئے فرد اور گھر میں پر خلوص اور سچے ربط و ضبط کو ضروری تصور کیا۔ اس کی وجہ صاف ظاہر ہے کہ معاشرتی زندگی میں سب سے گہرے اور مضبوط تعلق کا مرکز خاندان ہے۔ گھر' بیوی' بچے' دوست احباب وغیرہ خاندانی زندگی کے ناقابل تردید انسلاکات ہیں۔ خاندان کی سطح پر ان انسلاکات کی انفرادی مضبوطی ہی سماج کی سطح پر اجتماعی مضبوطی کا پیش خیمہ بن سکتی ہے۔ لہٰذا بلراج کومل کے اس شعری زاویہ نگاہ کو محض نجی اور محدود خاندانی رشتوں ناطوں کے تناظر سے اوپر ابھر کر محسوس کرنے اور سمجھنے کی ضرورت ہے اس لئے کہ وہ گھریلو رشتوں کی محبت کے اس کلیدی شعری تجربے کو پوری انسانی محبت پر پھیلا دیتے ہیں۔ اور انہیں رشتوں کے توسط سے وہ جہاں اپنی اور اپنے خاندان کی نیز اپنے سماج کی پہچان کا راستہ پیدا کرتے ہیں وہیں پوری دنیا کے ادراک و آگہی کے لئے بھی اسی زینے کے ذریعے اوپر جاتے ہیں۔ مثال کے طور پر ان کے شعری مجموعہ "میری نظمیں" سے دو مثالیں ملاحظہ ہوں۔

(اجنبی اپنے قدموں کو روکو ذرا)
جانتی ہوں تمہارے لئے غیر ہوں
پھر بھی ٹھہرو ذرا
میری امی بنو
میرے ابا بنو
میری آپا بنو
میرے ننھے سے معصوم بھیا بنو
میرے کچھ تو بنو
میرے کچھ تو بنو
میرے کچھ تو بنو

(اکیلی۔ ۱۹۴۸ء)

☆☆☆☆☆

ایک ماں سینہ کوبی سے تھک کر گری
اک بہن اپنی آنکھوں میں آنسو لئے
راہ تکتی رہی
ایک ننھا کھلونے کی امید میں
سر کو دہلیز پر رکھ کے سوتا رہا
ایک معصوم صورت دریچے سے سر کو لگائے ہوئے
خواب بنتی رہی

(جنگ' ۱۹۴۹ء)

مجموعۂ کلام "رشتۂ دل" سے مثال پیش کی جاتی ہے

اس برس رنگوں کی رت آئی تو میرے دونوں بچے دیر سے بیمار تھے
سبزہ و گل کا ہجوم
چمچماتی دھوپ میں اڑتے ہوئے بھونروں کے ساتھ
میرے آنگن میں، بہت دن منتظر ان کا رہا

(اگلے برس کی بات ۱۹۶۱ء)

مجموعۂ کلام سفر مدام سفر کی نظم "جزیرے" میں خونی رشتے کی وارفتگی ملاحظہ ہو

میں ان جگنوؤں کی یاد میں
ننھے کی پیشانی پہ اپنے ہونٹ رکھ دوں گا
بلائیں لوں گا اس مہتاب کی
جو ریزہ ریزہ ہو گیا میرے ہی آنگن میں
کہوں گا میں کسی آشفتہ سر سے
مجھ میں پل بھر کو سما جاؤ
زمستاں میں تمازت کے جزیرے میں بناؤں گا

(جزیرے ۱۹۶۷ء)

بلراج کومل اپنوں سے جدائیوں کو وقت کی جبریت کا لازمان بھی سمجھتے ہیں لیکن وہ شاید زمان کے دولابی نظریے پر یقین رکھتے ہیں۔ جس کے تحت وقت بیضوی صورت میں گردش کناں ہے۔ قدیم یونانی مفکرین بھی زمان کو غیر حقیقی تصور کرتے ہوئے اس کی دولابی حرکت پر ایمان رکھتے تھے۔ غیر حقیقی کا مفہوم ان کے نزدیک یہ رہا ہے کہ زمان اپنے آغاز و انجام سے ماورئی ہے۔ کائنات ازل سے اسی انداز میں آباد ہے اور ابد الآباد تک یونہی آباد رہے گی۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ زمان اور مادہ دونوں ہی غیر مخلوق ہیں لہٰذا زمان کو اگر حقیقی تسلیم کر لیا جائے تو اس کے آغاز، ارتقا اور انجام کی مرحلہ واری کو تسلیم کرنا پڑے گا۔ بیشتر آریائی قومیں کا بھی زمان کے دولابی تصور پر ہی یقین کامل رہا ہے۔ تاریخ اپنے آپ کو دہراتی ہے (HISTORY REPEATS ITSELF) کا بین الاقوامی مقولہ بھی زمان کے اسی دولابی تصور سے یادگار ہے۔ ہندوؤں کے عقیدے آواگون کے پس پشت بھی یہی تصور ایک محرک کی صورت میں کارفرما نظر آتا ہے۔ اس تناظر میں کومل کے مجموعۂ کلام "نژادِ سنگ" کی نظم "دل سادہ" ایک کامیاب اور جمیل کاوش ہے۔ آخری مصرعہ غالب کی مشہور غزل کے مطلع کے مصرعہ اولیٰ "سب کہاں کچھ لالہ و گل میں نمایاں ہو گئیں" کے لفظ و معنی سے بھرپور ہے۔ معدوم رشتوں کو وقت کس طرح اور کس انداز میں دوبارہ پیدا کر سکتا ہے اس امکان کے لئے حسب ذیل مصرعے ملاحظہ ہوں

دل کو بیش و کم کا اندازہ نہیں
منہدم ہوتے ہوئے رشتوں کے ساحل پر کھڑا
سوچتا ہے

وقت شاید دائرہ ہے
کوئی پراسرار سا فطری عمل
اک سفر کے بعد فوراً دوسرے پر گامزن
دوستوں، اپنوں، عزیزوں، ہمدموں کی صورتیں
ہو گئی تھیں خاک و خوں میں جو نہاں
عین ممکن ہے وہ جسم و جاں کی لذت کی امیں
لالہ و گل میں نمایاں ہو گئی ہوں گی کہیں

بلراج کومل کی انفرادیت یہ ہے کہ ان کی آزاد نظم اسلوبیاتی اور فکری سطح پر معاصر آزاد نظم سے قطعی مختلف ہے۔ ان کی آزاد نظم ایک ایسے فطری اور نئے شعری لہجے سے مملو ہے جسے علامتوں اور اشاروں کی زبان استوار و ہموار کرتی ہے۔ لطف یہ ہے کہ خیال کی پیچیدگیوں کے باوصف ابلاغ متاثر نہیں ہوتا۔ وہ فکر کی انتہائی نازک پرتوں کو اس غیر محسوساتی انداز میں چھوتے ہیں کہ کلی چٹکنے کے باوجود بکھرتی نہیں ہے۔ "نژادِ سنگ" کی آزاد نظموں کا اکثریتی آہنگ نسبتاً زیادہ کنجلک محسوس ہوتا ہے۔ اظہار نے نئی سطحیں دریافت کی ہیں جس کے سبب بالواسطہ رنگ اور بھی گہرا ہو گیا ہے۔ اس مجموعے کی آزاد نظموں کی تمثالیں مقررہ و معینہ مادی تعینات سے نکل کر ہمہ شاخہ معنویت کا سلسلہ ابدا کرتی ہیں جس سے ترکیبی عناصر قطعیت کے برعکس ایک ایسی لچک اختیار کر لیتے ہیں جو ایک سے زیادہ امکانی پرتوں کو محیط ہوتی ہے۔ یہ آزاد نظمیں ایک نیم تجریدی معنی آفرینی کی دلکش تخلیق ہیں۔ اس داخلی طرز احساس کے ساتھ ساتھ ۱۹۴۷ء کی آزادی کے بعد ترقی پسندانہ اسلوب

سخن کا سلسلہ بھی قائم رہتا ہے عارف عبدالمتین بھی ایک اہم ترقی پسند شاعر ہیں جنھوں نے اگرچہ آزاد نظم کم لکھی ہے لیکن جتنی بھی لکھی ہے اس میں اپنے نظریے کی اساس سے وابستگی کا فکری ثبوت ضرور فراہم کیا ہے۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ مارکسی نقطۂ نگاہ کی حقانیت و صداقت کا انھیں بھرپور اور کامل یقین ہے۔ انور سدید کے بقول "عارف عبدالمتین کا شمار ان ترقی پسند شعرا میں ہوتا ہے جنھوں نے غریبی اور غیور مزاجی کا اعلان کئے بغیر ترقی پسند نظریے پر غیر متزلزل اعتماد کا اظہار کیا ہے۔ اور اس تحریک کے دور ابتلا میں بھی اس کے ساتھ وابستگی قائم رکھی۔ عارف عبدالمتین نے جب آنکھ کھولی تو امرتسر میں جلیانوالہ باغ کا واقعہ ظہور میں آ چکا تھا۔ چنانچہ انھیں انسانیت محبوس اور معاشرہ سیاسی جبر کا شکار نظر آیا۔ ان کی ادبی تربیت میں ڈاکٹر اختر حسین رائے پوری اور فیض احمد فیض نے حصہ لیا۔ چنانچہ جب آزادی کے بعد ترقی پسند تحریک نے واضح طور پر سیاسی ڈگر کو اختیار کیا تو ان کی شاعری میں ترقی پسند ادب اور فن میں جانبداری کا تصور راہ پا چکا تھا۔ اور وہ زندگی میں ادب کے انقلابی کردار اور عصری شعور سے واقف ہو چکے تھے۔ عارف عبدالمتین نے اپنی نظموں کے ذریعے ترقی پسند تحریک کو فعال بنانے کی کوشش کی۔"(۳۱) عارف کی یہ ترقی پسندانہ فعالیت نہ صرف معروضی جبر کی مختلف وضعوں کو منکشف کرتی ہے بلکہ اس معروضی جبر سے پنجہ آزمائی اور نبرد آزمائی کے لئے وقت کی سنگینی کا احساس بھی دلاتی ہے۔ مثلاً نظم "بحران" کے یہ مصرعے ملاحظہ ہوں

بلند دیوار و بام اپنی حزیں گراں باریوں کے باعث
خموش وادی کے سینۂ ناتواں کا ناسور بن چکے ہیں

جو ایک مدت سے رس رہے ہیں
پہاڑ کی سر کشیدہ چوٹی دھوئیں کا مینار بن گئی ہے
ہوا کے جھونکے میں جلتی گندھک کی تیز بو کسمسا رہی ہے
کٹھن گھڑی سر پہ آ رہی ہے

تاہم عارف عبدالمتین اس کٹھن گھڑی کی گھٹن سے گھبراتے ہیں نہ حوصلہ ہارتے ہیں بلکہ اس کے برعکس اجتماعی جدوجہد کے عمل کو یقینی بنانے پر توجہ دیتے ہیں اور اپنی اس آگہی کا ثبوت مہیا کرنے کی سعی کرتے ہیں جس نے درجہ بدرجہ مختلف مراحل طے کرنے کے بعد شعور کو بلوغت سے ہمکنار کیا ہے۔ اور جو حقیقتاً ہر باخبر شاعر کا شعور ہے۔ یہی شعور جذبوں کی تہذیب اور احساس میں توسیع کی ضمانت فراہم کرتا ہے۔ اور اس طرح زندگی کے کرب انگیز اور تلخ تجربوں کو خوشگوار بنانے کا حوصلہ اور تربیت نصیب ہوتی ہے۔ نظم "جزیرہ، سمندر اور صحرا" کے یہ مصرعے ملاحظہ ہوں۔

مگر یہ جزیرہ مری روح کے واسطے ایک محبس تھا'
جس سے رہائی کی بے تاب حسرت'
مجھے اس کی رعنائیوں سے گریزاں بنا کر'
سرِ ساحلِ صد گماں لے گئی'
کہ میں آگہی کے افق تا افق پھیلے صحرا سے وابستگی چاہتا تھا'
وہ صحرا جو اس جگمگاتے جزیرے کے چاروں طرف'
کف اڑاتے' حقائق کے کالے سمندر کے اس پار تھا!
نجانے میں کتنے مہ و سال تک اس سمندر کی پر ہول موجوں سے الجھا
نجانے مجھے کتنے بے رحم گرداب اپنی لحد میں سلانے کو آئے'
نجانے مجھے کتنے خونیں نہنگوں سے پالا پڑا'
نجانے مجھے کتنے پر غیض طوفان نگلنے کو لپکے'
مگر میرے بے ڈر' شناور ارادوں نے'
ان سب کو نیچا دکھایا'
مجھے آگہی کے افق تا افق پھیلے صحرا کا واقف بنایا!

عارف عبدالمتین نے اپنی اس نظم میں بہترین فنکاری سے کام لیا ہے۔ ویسے بھی ترقی پسند نظم کے خالص معروضی پیرایہ اظہار کے برعکس واحد متکلم کے صیغے سے تجربے کی معروضی کڑیوں کو داخلی کڑیوں سے مربوط کیا ہے اور طرز ادا کا بالواسطہ شعار اپنا کر شعریت کی تاثیر کو زیادہ موثر بنانے کی بڑی حد تک کامیاب کوشش کی ہے۔ لہٰذا صلاح الدین ندیم کا یہ کہنا درست ہے کہ "جزیرہ' سمندر اور صحرا' یوں تو اس نظم کا عنوان ہے لیکن یہاں اس نظم میں جزیرہ' سمندر اور صحرا استعاروں کی حیثیت بھی رکھتے ہیں۔ بظاہر یہ استعارے بالکل سامنے کی چیزیں ہیں اور ان میں کوئی تنوع اور اچھوتا پن محسوس نہیں ہوتا لیکن اس نظم کے کینوس میں —— زندگی کے مختلف ادوار یعنی طفولیت' جوانی اور بڑھاپے کے متنوع روپ دکھائے گئے ہیں اور ان مناظر کی تصویر کشی میں فن کار کی جذباتی شدت نے شعور کے رچاؤ سے ایسے ٹچ دیئے ہیں

کہ فنکار کی سوچ اور جذبے کی انفرادیت اور اس کا اچھوتا پن ابھر کر سامنے آگیا ہے اور یوں یہ استعارے سامنے کی چیز ہونے کے باوجود مخفی معنویت کے بے پناہ امکانات کے حامل نظر آتے ہیں۔ اور اس لحاظ سے فنکار کی یہ تخلیق بہترین نمائندہ شاعری تخلیق محسوس ہوتی ہے۔"(۳۷) اگرچہ اس "بہترین نمائندہ شعری تخلیق" میں بھی کسی قدر بلند آہنگی کا رجحان موجود ہے لیکن عارف عبدالمتین نے نظم کی بنت کے دوران الفاظ کے اطراف و اکناف میں ہیبت و جبروت کی جو فصیل تعمیر کی ہے اس نے اس بلند آہنگی کے احساس کو کم سے کم ابھرنے دیا ہے۔ ان کی اس فنی چابکدستی نے معنوی لحاظ سے جہاں خارج پر چھا جانے اور اسے زیر کر لینے کے جذبے کو ایک حرکی قوت فراہم کی ہے وہاں صورت و معنی کے رشتے میں بھی قریبی موانست پیدا کر دی ہے۔ مجموعی طور پر عارف کی آزاد نظم مسلسل جدوجہد اور خوش آیند رجائیت کے معنوی پہلوؤں اور جذبے کے سچے اظہار سے عبارت ہے۔ جذبے کی صداقت اور خوش آئند رجائیت کی اسی طرح کی یا کم وبیش اس سے ملتی جلتی صورت فارغ بخاری کی آزاد نظم کا اختصاص بھی ہے۔ وہ بھی رجائی طرز فکر کے حامل شاعر ہیں۔ ان کا بھی اس امر پر پختہ یقین رہا ہے کہ انسانیت پر ڈھایا جانے والا سرمایہ دارانہ اور ملوکانہ جبرو استبداد بالآخر خود صفحۂ ہستی سے نابود ہو جائے گا اور ایک دن وہ سورج ضرور طلوع ہوگا کہ جس کی روشن صبح کی خوشگوار فضا میں انسان آزادی کے پرسکون سانس لے سکے گا۔ اسی طرح مجبور، مقہور، کمزور و ناتواں اور ناداری و مفلسی میں اسیر انسانیت کو دائمی کامرانی نصیب ہوگی۔ یہ دن ہی درحقیقت انسان اور انسانیت کی سربلندی و سرفرازی اور تمکنت و عظمت کا دن ہوگا۔ انسان دشمن اور استبداد کی طاقتوں کے ہاتھوں ظہیر نقوی کا بہنے والا خوں رائیگاں نہیں جائے گا اور افق پر انقلاب کی شفق بن کر پھولے گا۔ وہ ظہیر کے انقلابی خون کو اس طرح خراج تحسین پیش کرتے ہیں کہ:

چمن چمن میں دمن دمن میں
ترے مقدس لہو کی خوشبو رچی ہوئی ہے
لہو کی بو سرخیٔ وفا ہے
لہو جو بیداریٔ انا کے لئے بہا ہے
لہو جو بہہ کر جنوں کا پیغام بن چکا ہے
لہو جو طوفاں اٹھا رہا ہے
لہو جو سورج اگا رہا ہے
لہو کہ جس کا ہر ایک قطرہ
شب سیہ میں ضیا کا مینار بن گیا ہے
وفا کا شہکار بن گیا ہے
یہ وہ مقدس لہو ہے جس سے
خزاں زدہ گلستاں کو تازہ لہو ملا ہے

انسان اور انسان کی فلاح کو فارغ بخاری کی آزاد نظم میں مرکزی موضوع کا درجہ حاصل ہے۔ انسانوں کے بنیادی حقوق کی حصولیابی ان کا شعری نصب العین ہے۔ جیسا کہ نظم "صلیب غم" کے حسب ذیل مصرعوں سے مترشح ہے

پھیلنے لگی ہر سو، روشنی صداؤں کی
کوہ و دشت و صحرا میں، نغمۂ جنوں گونجا
دجلہ دجلہ موجیں ہیں
نیل نیل طوفاں ہے۔
ناچتی ابابیلیں، خون میں نہائی ہیں
دیدنی ہے پیڑوں پر، شور عندلیبوں کا
مرگ نو کا ہنگامہ
زیست بن کے جاگ اٹھا

فارغ بخاری ہی کے صوبے سے تعلق رکھنے والے ایک نہایت اہم ترقی پسند شاعر احمد فراز ہیں۔ ۱۹۴۷ء کے بعد ترقی پسند نظریہ فکر کے ساتھ ابھرنے والے شعرا میں جس شاعر کو سب سے زیادہ مقبولیت حاصل ہوئی وہ احمد فراز ہی ہیں۔ اور یہ واقعہ ہے کہ احمد فراز نے ترقی پسند سوچ کو اپنے ہم عصروں میں سب سے زیادہ انقلابی جذبے کے ساتھ استعمال کیا ہے۔ بقول فتح محمد ملک "احمد فراز نے اپنا فنی سفر طلوع آزادی کے ساتھ اور ترقی پسند ادبی تحریک کے جلو میں شروع کیا تھا۔ شخص اور شاعر ہر دو حیثیتوں میں فراز کی نمایاں ترین پہچان ترقی پسند نظریۂ ادب سے اٹوٹ وابستگی میں پنہاں ہے۔ گذشتہ ربع صدی کے دوران 'احتساب و تعزیر' کے خوف سے بے نیاز ہو کر اور ترمیم نظر کا شکار

ہوئے بغیر' احمد فراز نے ترقی پسندی سے تخلیقی وابستگی کا جو معیار قائم کیا ہے وہ لطف سخن اور قبول عام ہر دو اعتبار سے اس کے ہم سفروں کے لئے قابل رشک ہے"(۳۸) اس قابل رشک قبول عام میں اگر ایک طرف ارض وطن کی معروضی سیاسی ناخوشگوار فضا کی بالواسطہ اعانت شامل ہے تو دوسری طرف احمد فراز کی نظریاتی استقامت اور جرات فکر کا بھی بنیادی کردار ہے۔ احمد فراز نے گردو پیش کی ناہمواریوں' سیاسی چیرہ دستیوں اور آمرانہ سفاکیوں کی اپنے کٹیلے اور تیز لہجے سے دھجیاں اڑائی ہیں۔ انہوں نے سیاست دانوں اور حکمرانوں کی نمائشی وطن دوستی کی نقابیں اتار کر ان کے اصلی چہرے عوام کو دکھائے ہیں۔ اور اس طرح اپنی سچی وطن پرستی اور قوم پرستی بلکہ انسانیت پرستی کا مظاہرہ کیا ہے۔ انہوں نے نہ تو کبھی وطن کی مصنوعی شان بڑھانے کے لئے جھوٹی اور نمائشی مدح و ستائش کی ہے اور نہ ہی اس سے اظہار محبت کے لئے بے روح ترانے پیش کئے ہیں۔ بلکہ وطن کی آزادی و بقا اور استحکام و ترقی کے لئے فکر و نظر کے حقیقی زاویوں کا تخلیقی شعور دیا ہے۔ ان کے نزدیک اس ملک کی قسمت کا راز ایک ایسے نظام اور معاشرے میں پنہاں ہے جو حقیقی طور پر غیر طبقاتی اور عدل و مساوات کا داعی ہو۔ وہ اپنے اس نظریے پر دل و دماغ کی پوری صحت کے ساتھ آج بھی اسی طرح قائم ہیں جیسا کہ پہلے دن تھے۔ اس کی وجہ شاید عشق کا جذبۂ وفا ہے اور وہ بھی غالباً" فراق گورکھپوری کی طرح حیات معاشقہ اور قومی زندگی میں ایک گہرے ربط کے قائل ہیں۔ فراق گورکھپوری "من آنم" میں لکھتے ہیں کہ:

"عشق اس وقت عشق بنتا ہے جب عاشق محض عاشق نہ ہو بلکہ کافی حد تک ایک مکمل انسان ہو........ بغیر ملی' اخلاقی اور سیاسی محرکات کے یہ عشقیہ شاعری ممکن بھی نہیں...... بڑے عاشق کا عشق اتنا بڑا نہیں ہوتا جتنا بڑے "انسان" کا عشق ہوتا ہے...... عشق صرف دل کا معاملہ نہیں ہے بلکہ دل سے زیادہ دماغ کا معاملہ ہے۔ چھوٹے دماغ کا آدمی بڑے سے بڑا عاشق ہو کر کورا یا نرا عاشق ہوتا ہے' بڑا عاشق نہیں ہوتا...... بڑی عشقیہ شاعری کی نگاہ میں جہاں ایک طرف معشوق ہوتا ہے وہاں دوسری طرف قومی زندگی اور اس کے امکانات ہوتے ہیں" (۳۹)

احمد فراز نے بھی قومی زندگی اور ذاتی زندگی جسے شعری زبان میں عشقیہ زندگی کہتے ہیں' کوئی بعد نہیں رکھا۔ گویا انہوں نے قوم کے ساتھ بھی عشق ہی کیا ہے۔ اور اس طرح قومی زندگی میں رونما ہونے والی کشمکشوں اور انسانی زندگی میں پیدا ہونے والی کھینچ تان کی ترجمانی و نمائندگی کی ہے۔ ان کا یہ شیوۂ نظر اپنے ساتھ بر سرپیکار ہو کر شدید قسم کی داخلیت پسندی اور انفرادیت پرستی کی واردات نہیں بنتا بلکہ ظالمانہ طاقتوں کے خلاف ستیزہ کاری اس کی جرائت مندی اور توانائی کا تجربہ بنتا ہے۔ دوسرے الفاظ میں وہ اپنے شعری تجربے کی تخصیص وارتکار کے بجائے اسے تعمیم اور پھیلاؤ سے ہمکنار کرتے ہیں۔ اور اس طرح دیکھا جائے تو ایک لحاظ سے بالواسطہ طور پر اپنے آپ سے بھی بر سرپیکار ہوتے ہیں۔ وہ یوں کہ ظالمانہ' رجعتی' استبدادی اور استعماری طاقتوں کے خلاف ان کی جنگ ان کی ذات کے لئے کتنے ہی عتاب و عذاب لاتی ہے۔ مقتدر طبقے کے عتاب کا احمد فراز نے ہمیشہ حوصلے اور پامردی سے مقابلہ کیا ہے۔ اپنی ذات پر ہر طرح کے ظلم و ستم برداشت کئے ہیں' لیکن قلم کے ناموس اور فن کی حرمت پر حرف نہیں آنے دیا۔ اس طرح ان کا قلم ہمیشہ سرخرو رہا ہے۔ ان کی آزاد نظم "قلم سرخرو" ہے کے یہ مصرع ملاحظہ ہوں:

قلم سرخرو ہے
کہ جو اس نے لکھا
وہی آج میں ہوں
وہی آج تو ہے
قلم نے لکھا تھا
کہ جب بھی زبانوں پہ پہرے لگے ہیں
تو بازو سناں تولتے ہیں
کہ جب بھی لبوں پر خموشی کے تالے پڑے ہوں
تو زنداں کے دیوار و در بولتے ہیں
کہ جب حرف زنجیر ہوتا ہے
شمشیر ہوتا ہے آخر
تو آمر کی تقدیر ہوتا ہے آخر
کہ جو صرف ہے زیست کی آبرو ہے

اس طرح احمد فراز کا قلم اپنے عہد کے اجتماعی شعور اور اپنی عصری زندگی کی آبرو کا آئینہ دار ہے۔ ٹی۔ ایس ایلیٹ نے (T.S. ELIOT) نے اپنے ایک مضمون میں ڈبلیو بی ایٹس (W.B. YEATS) کی شخصیت و شاعری کا تجزیہ کرتے ہوئے اختتامی حصے میں دو

طرح کے شاعروں کی شناخت کا زاویہ مہیا کیا ہے۔ ایک طرح کے شاعر وہ ہوتے ہیں جن کی شخصیت اور شاعری کا ان کے عہد کے مخصوص تاریخی آثار و شواہد سے کوئی علاقہ نہیں ہوتا۔ ایسی شاعروں کی شاعری کو ان کی معاصر تاریخ کے نشیب و فراز سے علیٰحدہ رکھ کر بھی جانچا اور پرکھا جا سکتا ہے مطلب یہ کہ ایسے شاعر اپنی شاعری میں اس انداز سے خود مکتفی ہوتے ہیں کہ ان کی شعری کاوشوں کے استحسان یا ان سے حظ اندوزی کے لئے کسی سماجی پس منظر یا تاریخی تناظر کی قطعی کوئی ضرورت در پیش نہیں آتی۔ جب کہ ان کے برعکس دوسری طرح کے شاعر اپنی شخصیت اور شاعری کے افہام کے لئے ایک مخصوص سماجی و تاریخی پس منظر کی رابطہ داری کے متقفی ہوتے ہیں۔ ایلیٹ کے مطابق اس قسم کی شعری تخلیقات اپنے عہد کے نشانات و نقوش سے جنم لیتی ہیں۔ یہ شاعری تاریخی لحاظ سے انتہائی قابل اہمیت ہوتی ہے۔ ایلیٹ کے مطابق ڈبلیو بی۔ ایٹس (W.B.YEATS) کا تعلق بھی انھی دوسری طرح کے شاعروں کی نوع سے ہے۔ اس لئے ایٹس کا فن اور اس کی شخصیت کی تاریخ در حقیقت اس کے اپنے عصر کی تاریخ ہے۔ بعینہٖ ٹی۔ ایس ایلیٹ کے مطمع نظر کی روشنی میں احمد فراز کی شاعری بھی ڈبلیو۔ بی۔ ایٹس کی طرح ان کے عہد کی تاریخ و سماج سے ماخوذ ہے جس میں افلاس 'استحصال' جبر و جروت کا پردہ چاک کیا گیا ہے اور مظلوم و مقہور انسانوں کی کراہتی ہوئی زندگی کے جذبات و احساسات کی عکاسی کی گئی ہے۔ نظم "ترج میرا" کے یہ مصرعے ملاحظہ ہوں:

قیامت ہے
اے اپنے آبا کی روحوں کے مسکن
کہ وادی کے ہر کھیت پر بانجھ پن کی نحوست ہے
اور مرد و زن 'ڈھور ڈنگر
سبھی بھوک سے ادھ موئے ہو رہے ہیں
ہمارے سیہ بخت بچے فلاکت کے غاروں میں دبکے ہوئے ہیں

نظم "قلم سرخرو" ہے سے یہ سطریں دیکھئے

یہ دھرتی اسی کی ہے' جو
ظلم کے موسموں میں
کھلے آسمانوں تلے
اس کی مٹی میں اپنا لہو گھولتا ہے
جو اپنے لہو کی تمازت سے
زلف نمو کی گرہ کھولتا ہے
وہی جس کی پوروں کے مس سے
سکوت زمیں بولتا ہے
مگر جس نے بویا تھا کاٹا تھا
اس کے مقدر میں نان جویں تک نہ تھی
جس کا پیکر مشقت سے پتھرا گیا
اور جس کے لبوں پر نہیں تک نہ تھی

مشرقی پاکستان کی علیٰحدگی کا قومی المیہ 'قومی پندار اور قومی تشخص کے جس شدید اور دردناک دھچکے کا سبب بنا اس کے چرکے احمد فراز نے اپنی روح کی گہرائیوں تک محسوس کئے اور اسے محض معروضی سانحہ سمجھ کر غیر شعری چیز خیال نہیں کیا بلکہ اس قومی واردات کو واردات قلب بنایا اور خود احتسابی پر زور دیتے ہوئے المیے کے داخلی و خارجی محرکات و عوامل کا تجزیہ کیا جو احمد فراز کی سچی اور کھری حقیقت شناسی اور حقیقت بیانی کی بین دلیل ہے۔ دو قومی نظریے کو ضعف پہنچنے اور وحدت کے بکھرنے کا کرب کس قدر روح فرسا تھا اس کا اندازہ نظم "سحر کے سورج" کی حسب ذیل لائنوں سے بخوبی کیا جا سکتا ہے

سحر کے سورج
میں اپنے پیکر کی نصف تصویر ہو گیا ہوں
میں آپ ہی اپنی تفسیر ہو گیا ہوں
میں آپ ہی اپنی تحقیر ہو گیا ہوں
میں اسم تقصیر ہو گیا ہوں
میں اپنا آدھا بدن لئے کس طرف کو جاؤں

کے دکھاؤں
یہ شیشۂ جاں کی کرچیاں
اپنے خواب ریزے کہاں چھپاؤں
میں اپنی وحدت کہاں سے لاؤں

احمد فراز اس المیے کی ذمہ داری دوسروں پر ڈالنے کی بجائے اپنی قوم اور قوم کے ارباب حل و عقد پر ڈالتے ہیں۔ انھیں اس امر کا شعور ہے کہ اپنی کمزوریاں ہی دوسروں کی مضبوطیاں بنتی ہیں۔ دشمنوں کی سازشوں کے مقابلے میں اپنے غلط فیصلے اپنے خلاف سب سے بڑی سازش ثابت ہوتے ہیں۔ لہٰذا اوروں کو دوش دینے سے پہلے اپنے آپ کو دوش دینا زیادہ بنتا ہے۔ نظم "میں تیرا قاتل ہوں" کے یہ مصرعے ملاحظہ ہوں:

میں ترا قاتل ہوں
اے مشرق مجھے مصلوب کر
میں جو عیسا کے لبادے
میں ترے بیمار فرزندوں کے گھر آیا تھا
کل چارہ گری کے واسطے
میں نے ان سے کیا کیا
میں کہ درماں بن کے آیا تھا
ترے ناسور زخموں کے لئے
بارود کا مرہم
بندوق کا پرچم لئے
میرے بوجھل بوٹ
جن کی چاپ
تیرے چوبداروں سی تھی
اب کی بار ایسے زلزلے لائے
کہ تیرے ہنستے بستے شہر ملبے بن گئے

اس طرح احمد فراز کا قلم سچائی کے اظہار میں، کسی مصلحت کو آڑے نہیں آنے دیتا۔ یہ قلم صرف سماجی و تاریخی سچائیوں کو پیش نہیں کرتا بلکہ دائمی مگر سفاک سچائیوں کے اظہار میں بھی فخر و انبساط محسوس کرتا ہے۔ نظم میں "اکیلا کھڑا ہوں" کے یہ مصرعے ملاحظہ ہوں

پیمبر!
تری بارگاہ معلی میں
عصیاں کے انبار سے سرنگوں
اک گنہگار انساں کھڑا ہے
نہ اس کے بدن پر عبا و قبا ہے
نہ ہاتھوں میں تسبیح کا سلسلہ ہے
نہ ماتھے پہ محراب داغ ریا ہے
یہ وہ بد مقدر ہے
جس کا بدن بارش سنگ خلقت سے
غربال ہے
جس کی گردن میں طوق ملامت پڑا ہے
یہ زندہ گڑا ہے
یہ مجرم ہے ان دائمی اور سفاک سچائیوں کا
کہ جو تونے کاذب جہاں کو عطا کیں

سفاک سچائیوں کے اظہار کے جرم کی "سفاکی" کا عالم یہ ہے کہ احمد فراز کا قلم جھوٹی مذہبیت، محراب و منبر سے فتویٰ گر و فتنہ پرداز

دیں کے حرف حق بیچتے' اور حرص دینار و درہم میں صحیفوں کے ورق فروخت کرنے کے بہیمانہ عمل کے پس پشت پوشیدہ ریاکاری کی نقابیں نوچ لینے میں بھی کوئی باک محسوس نہیں کرتا۔ لیکن مسئلہ صرف نقابیں نوچ لینے سے حل نہیں ہوتا۔ مسئلے کا حل اس بدہیئت و بد اصل صورت حال کو بدلنے میں مضمر ہے تاکہ باطل کی ظلمت کے سامنے حق کے نور کی پہچان آسان ہو سکے۔ چنانچہ احمد فراز جھوٹی روحانیت کی تاریکی کو سچی روحانیت کی روشنی میں بدلنے کے لیے "روشنی کے پیمبر" سے ہی حوصلے اور استمداد عزم کی بھیک مانگتے ہیں

اے روشنی کے پیمبر
یہ شوریدہ سر
حرف زن ہے
کہ محراب و منبر سے
فتوئی گرو فتنہ پرداز دیں
حرف حق بیچتے ہیں
فقیہان مسند نشیں
حرص دینار و درہم میں
تیرے صحیفے کا اک اک ورق بیچتے ہیں
یہ خلقت کا خوں
اور اپنی جبیں کا عرق بیچتے ہیں
پیمبر!
مجھے حوصلہ دے
کہ میں ظلم کی قوتوں سے
اکیلا لڑا ہوں
کہ میں اس جہاں کے جہنم کدے میں
اکیلا کھڑا ہوں

احمد فراز پیمبر زمان و مکاں سے حوصلے کی خیرات اس لئے مانگتے ہیں کہ انہیں اس بات کا قوی یقین ہے کہ یہ متاع بے بہا انہی کے در اور گھر سے مل سکتی ہے۔ چنانچہ انہیں یہ سرمایۂ شرف و بقا خانوادۂ رسول کی ایک لازوال اور سب سے عظیم انقلابی شخصیت "امام حسین" علیہ السلام سے مل جاتا ہے۔ ذبح عظیم کے مصداق سے اس دولت جلیل کی دستیابی عین فطری ہے کہ سچ اور جھوٹ کے اس فارق کے جہد و عمل کی روشنی بھی اس روشنی کا تسلسل ہے جو داعی نور ازل کی شمع ہدایت کا شرف امتیاز ہے۔ نظم "سلام اس پر"! کے یہ مصرعے دیکھئے

حسین!
اے میرے سر بریدہ
بدن دریدہ
سدا ترا نام برگزیدہ
میں کربلا کے لہو لہو دشت میں تجھے
دشمنوں کے نرغے میں
تیغ در دست دیکھتا ہوں

....

مسافران رہ وفا لٹ لٹا چکے ہیں
اور اب فقط تو
زمین کے اس شفق کدے میں
ستارۂ صبح کی طرح
روشنی کا پرچم لئے کھڑا ہے۔

احمد فراز تاریخ کے اس قدر زیرک اور باشعور قاری ہیں اور تاریخی عمل کی لازوال کروٹوں اور فیصلہ کن موڑوں کے اتنے گہرے نبض شناس ہیں کہ انہیں تاریخ عالم میں کربلا کا کردار محض اک داستان یا واقعہ معلوم نہیں دیتا بلکہ انسانی رفعتوں کی تاریخ کے سفر کا تاریخ

ساز آغاز دکھائی دیتا ہے اور کربلا انہیں عظیم انسانیت کا بلیغ استعارہ نظر آتی ہے۔ نظم "سلام اس پر" سے یہ مصرعے دیکھئے

یہ ایک منظر نہیں
ہے
اک داستاں کا حصہ نہیں ہے
اک واقعہ نہیں
ہے
یہیں سے تاریخ
اپنے تازہ سفر کا آغاز کر رہی ہے
یہیں سے انسانیت
نئی رفعتوں کو پرواز کر رہی
ہے

ظاہر ہے کربلا کا کردار اسلام کے کردار کا ایک حصہ ہے۔ کربلا کو محض ایک واقعہ نہ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ اسلام بھی فقط ایک واقعہ نہیں ہے لہٰذا اسلام کا ظہور تاریخی عمل کی ایک ناگزیر ضرورت کا نتیجہ ہے۔ یوں احمد فراز پر بعض مذہبی حلقوں کی طرف سے جو اسلام سے بے زاری اور اسلام سے دوری کے فتوے لگتے ہیں ان کی قلعی کھل جاتی ہے اور ثابت ہو جاتا ہے کہ احمد فراز بھی اسلام پر اتنا ہی ایمان و یقین رکھتے ہیں کہ جتنا کوئی دوسرا بڑے سے بڑا مسلمان لیکن اس فرق کے ساتھ کہ احمد فراز اسلام کے انقلابی کردار کی انسانی معنویت کو نسبتاً زیادہ ممتاز درجہ تفویض کرتے ہیں۔ اور فکر کی انقلابی رسائی کبھی لکیر کی فقیر نہیں ہوتی۔ وہ تاریخی اور سماجی تقاضوں کے مطابق مثبت و صالح قدروں کو تو حرز جاں بنا کر رکھتی ہے لیکن منفی اور بیمار اقدار کو مٹانے پر زور دیتی ہے۔ شاعری کی سطح پر اس کوشش کو بعض اوقات بعض ادب پرست حلقوں کی طرف سے "ہنگامی پن" اور صحافت و خطابت سے موسوم کیا جانے لگتا ہے۔ بے شک ایسے منظوم و موزوں اور شعری آہنگ کے حامل مصرعوں پر مشتمل شاعری کو ہنگامی و صحافتی یا خطابتی قرار دیا جا سکتا ہے جو تخلیقی جوہر سے عاری ہو لیکن جہاں تخلیقی عناصر نامیاتی کل کی طرح مربوط ہوں وہاں اس "لیبل" کا اطلاق تعصب کی پستی کی دلیل کے علاوہ کچھ نہیں ہو سکتا۔ بعض اوقات تو یہ تعصب اس قدر نچلی سطح پر اتر آتا ہے کہ ذاتی پسند و ناپسند یا نظریاتی و فکری اختلاف کے باعث یا کسی خاص طبقے کے مفاد کو پیش نظر رکھتے ہوئے ایسی شاعری پر بھی مذکورہ "لیبل" چسپاں کر دیا جاتا ہے جو روح عصر اور انسانی زندگی کے جملہ جذبات و محسوسات پر مبنی تجربات کا نچوڑ ہوتی ہے۔ لطف کی بات یہ ہے کہ جہاں ایسی شاعری کو صحافت و خطابت کہا جاتا ہے وہاں اسی نوع کی صحافت و خطابت کو ادب قرار دے دیا جاتا ہے۔ ادب کو صحافت و خطابت اور صحافت و خطابت کو ادب سے موسوم کرنے کا یہ گھپلا اس قدر پیچیدہ کر دیا گیا ہے کہ اکثر و بیشتر تو بڑے بڑے نکتہ شناس اور ذی شعور دانش ور بھی پٹڑی سے اترے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ یا پھر اس "بھول بھلیوں" میں ایسے پھنستے ہیں کہ ساری زندگی راستہ نہیں ملتا۔ اصل میں ایسے دانش ور شاعری کی حقیقی روح اور فنی کومتا کو گرفت میں لینے کے بجائے مکتبی علم اور نظریاتی مباحث پر زیادہ بھروسہ کرتے ہیں۔ اور زندگی سے فن و ادب کے گہرے رشتے کو فراموش کر ڈالتے ہیں۔ احمد فراز بھی ایک ایسے ہی شاعر ہیں جو مجرد خیالات کو شعری لباس پہنانے پر یقین نہیں رکھتے بلکہ شعری مواد اور ذہنی تجزیے کو زندگی کے مسائل و وسائل سے اخذ کرتے ہیں۔ انسانی جبلتوں اور انسانی نفسیات کے ساتھ ساتھ انہیں انسانوں کے اقتصادی و سماجی، تہذیبی و تمدن اور سیاسی و انسانی تقاضوں کا بھی پورا پورا احساس ہے۔ فکر و احساس کی یہ اجتماعیت ہی ان کی انفرادیت ہے۔ وہ شاعری سے پہیلیاں بجھوانے کے بجائے اسے پہلو میں دھڑکتے ہوئے دل میں اتار دینا زیادہ پسند کرتے ہیں۔ احمد فراز کی آزاد نظم کی درج بالا مثالوں سے ثابت ہوتا ہے کہ فنی لحاظ سے ان میں نغمہ و غنا کی ایسی خوشگوار فراوانی ہے جس سے آزاد نظم کے مصرعے رسیلے اور گونجیلے ہو گئے ہیں۔ یہ آزاد نظمیں غنائی ہونے کے باوجود تہ داری اور تہ رسی سے پر ہیں۔ دانشوروں کا ایک طبقہ گہرائی اور نغمگی، غنائی شاعری اور تہ دار شاعری کو الگ الگ خانوں میں رکھنے کا قائل ہے اور اسی کسوٹی پر شاعری کی شناخت اور تقسیم کرتا ہے۔ ان کے لئے اطلاعاً" عرض ہے کہ احمد فراز کی شاعری عصری شعور اور جمالیاتی شعور کا خوبصورت امتزاج ہے۔ اور اس میں کوئی تضاد نہیں ہے۔ البتہ احمد فراز کے ترقی پسند شیوۂ شاعری کے باعث اس تضاد پر ضد کی جائے تو یہ بالکل دوسری بات ہے۔ ترقی پسند فکر و نظر کے حامل ایک اور شاعر جگن ناتھ آزاد ہیں۔ تقسیم بر صغیر کے وقت یہ جوانی اور ان کی شاعری نوجوانی کے عالم میں تھی۔ مغربی پنجاب میں پیدا ہونے والے اس شاعر کی شاعری میں ہجرت نے نئی تڑپ اور انوکھا چٹیلا پن پیدا کیا۔ اس تغیر نے ان کے قلب و احساس میں گداختگی کے ایسے سلسلے ابدا کئے جن میں درد و غم، حسرت و حرماں اور اندوہ و کسک کی فراوانی عام ہے۔ دلی کے تاخت و تاراج ہو جانے کے بعد جو شاعر لکھنؤ میں آکر آباد ہوئے یا لکھنؤ کے اجڑنے پر رامپور یا حیدر آباد میں نقل مقام کر گئے، ان کی شاعری میں بھی اپنے آبائی وطن کی جدائی کی ایسی درد انگیز کیفیت نہیں ملتیں جو آزاد کی نظموں کا اختصاص ہیں۔ پنجاب کی درد بھری یاد ان کے قلم کی نوک سے آنسو بن کے ٹپکی۔ ان آنسوؤں میں تقسیم کے فرقہ وارانہ فسادات و حادثات نے اور بھی اضافہ کر دیا۔ اس المناکی کو تقسیم کے بعد کی اذیت ناک منفی سیاسی و سماجی صورت حال نے مزید دو چند کر دیا۔ سیاست کاروں کی فاشی ذہنیت اور نمائشی جمہوریت پسندی نے ان کے سیاسی شعور کو بلوغت اور شاعری کو بلاغت دی۔ ان کے ذہن میں عوام کی بیچارگی اور آزادی کا ایک عالمی منظر نامہ مرتب ہوا جس

میں جنگ سے نفرت اور امن سے محبت کو بقائے انسانیت کے بنیادی تصور اور مرکزی نکتے کی حیثیت حاصل ہوئی۔ افن خواہی کے اس جذبے کے پیچھے تقسیم کے جدال و قتال کے محرک کو بھی نظرانداز نہیں کیا جا سکتا۔ یہی وجہ ہے کہ وہ روس اور پیرس کی امن کانفرنسوں کو اپنے عہد کی ناگزیر سیاسی غایت خیال کرتے ہیں اور اسے فلاح انسانی اور عالمی بقائے باہمی کی امید افزا روشنی محسوس کرتے ہیں جیسا کہ ان کو نظم ''روکلا سے پیرس تک'' سے ظاہر ہے۔

روکلا سے چلا جگمگاتا ہوا
پرچم زندگی
اپنے ماحول سے نور لیتا ہوا ___ اپنے ماحول کو نور دیتا ہوا
اہل دانش کے ہاتھوں نے تھاما اسے
علم والوں نے اس کو سہارا دیا
کہنہ عالم کی بنیاد پر عالم نو کی محفل سجاتا ہوا
جا کے یورپ کے اک میکدے میں رکا
اور گویا ہوا!
''میکدہ زندگانی کا ویران ہے
ایک صحرا کی مانند سنسان ہے
میکشو خواب سے جاگ اٹھو
لاؤ گردش میں پیمانۂ زندگی
چھوڑ کر لغو مہمل فسانوں کو اب
آؤ دہراؤ افسانۂ زندگی''

یقیناً امن کی اس قابل قدر خواہش کا محرک انسان کو کسی بڑی اور مستقل تباہی سے محفوظ رکھنے کا جذبہ ہے۔ یہ ایک مشترکہ انسانی مسئلہ ہے اور اس پر صاحب فکر سنجیدگی سے غور کرتا ہے۔ شاعر جو دانشور طبقے کا حساس ترین فرد ہے اس پر نسبتاً زیادہ حساسیت کے ساتھ سوچتا ہے۔ ہر شاعری کی سوچ کا انداز دوسرے سے مختلف ہوتا ہے۔ تقسیم کے بعد ابھرنے والے شاعروں میں سے شاد امرتسری بھی ایک ایسے ہی شاعر ہیں جنہیں انسان کے تباہی کے گڑھے میں گرنے کا خدشہ ہے۔ جس کا اظہار انہوں نے اپنی نظم ''اپنا مکان'' میں علامتی پیرائے میں کیا ہے۔ نظم یوں ہے۔

رات کو گہری تاریکی میں، دروازے پہ جھپکتی آنکھیں
خاموشی کو دیکھ رہی ہیں
آنگن میں اک کالا کبوتر، بیٹھا رستہ دیکھ رہا ہے
آنے والے ایسے پکھی کا، جب سورج کا دھکتا سینہ
بالکل ٹھنڈا ہو جائے گا
دروازے کی اوٹ سے نکلا ایک سفید لپکتا سایہ
ایک ہی پل آنکھوں نے دیکھا اور نظروں سے دور ہوا
آنگن کی آواز کا جادو، اپنی کہانی بھول چکا ہے
کالا کبوتر دیکھ رہا ہے

شاد امرتسری کے مطابق مکان کرۂ ارض کی علامت ہے جب کہ آنگن ''آسائش کی علامت ہے'' وہ کہتے ہیں کہ ''کبوتر اونچی اڑان کی وجہ سے میرے نزدیک عقل اور فراست کی علامت ہے۔ مگر اس نظم کا کبوتر کالا ہے۔ چنانچہ کالے کبوتر سے مراد انسان کی منحوس عقل ہے۔ ایسی عقل جو انسان کو تباہی کے گڑھے میں دھکیل رہی ہے۔ آنگن کی آواز کا جادو وجدان اور آتما کی آواز ہے۔ (۳۰) شاد امرتسری کی یہ کاوش سماجی شعور سے عاری نہیں ہے لیکن جگن ناتھ آزاد کے برعکس براہ راست تجربے اور احساس کی روشنی میں زندگی، انسان اور کائنات کی معنویت کو متشکل کرتی ہے۔ انسانی جہد البقا کا احساس شہاب جعفری کی نظموں میں موجود ہے لیکن ان کے طرز احساس کی جلی رو فرد اور سماج کے رشتوں سے جنم لینے والا اضطراب ہے۔ فرد کی محرمیوں اور مجبوریوں، حسرتوں اور تمناؤں، شکستوں اور ناآسودگوں وغیرہ کا کرب ان کے زاویۂ فکر کی خاص پہچان ہے۔ ڈاکٹر محمد حسن کے مطابق ''شہاب کا موضوع بڑی حد تک فرد اور سماج کی کشمکش اور بظاہر ترقی پزیر سماج میں محروم اور مجبور فرد کا کرب ہی ہوتا ہے۔ شہاب روایت کے دامن کو ہاتھ سے نہیں جانے دیتے۔ اسی لئے ان کی زبان ابن

انشایا عمیق یا ناصر کی طرح نئی نہیں ہے مگروہ ترکیب کی ندرت اور تاثر کی رنگینی سے کام لیتے ہیں۔ اسی کے ساتھ وہ SENSE- IMAGE سے کام لینے کے بجائے نئی علامتوں SYMBOLS اور تصویروں کو ڈھالتے ہیں۔"(۲۱) شہاب جعفری ہی کے ایک معاصر وحید اختر کے ہاں بھی اپنے عصری مسائل کو علامتی پیرائے میں بیان کرنے کا میلان موجود ہے۔ اگرچہ عام طور پر وہ زندگی کو داخلی رومانویت کی نگاہ سے دیکھتے ہیں لیکن اندرونی حدود سے باہر کی طرف بھی سفر کرتے ہیں۔ جیساکہ ان کی نظم "دیوار" میں اس رویے کو جمالیاتی آب و رنگ سے پیش کیا گیا ہے۔ نظم کے یہ مصرعے ملاحظہ ہوں:

ہم نے تم نے مل کر اس دیوار کی بنیادیں ڈالی تھیں
ہم نے یہ دیوار اٹھائی
ہم نے اس کی بنیادوں میں خوں چھڑکا
ہم تم ان کے ان داتا تھے اب ہیں ان کے گزیدہ
ہم تم دیواروں کی آنکھوں کے ہیں صید سحر زدہ
آج انسان اپنی پروردہ دیواروں کا قیدی ہے
آج انسان، بہت چھوٹا ہے
اس کے قد سے دیواروں کا قد اونچا ہے

نظم کے موضوع سے صاف مترشح ہے کہ انسان نے اپنے تحفظ کے لئے جو پناہ گاہیں تراشی ہیں خود انہی کے حصار میں گھر کر رہ گیا ہے۔ اور وہ اپنے ہی وضع کردہ حصاروں کا صید زبوں اور قیدی ہے۔ دیوار مکان کے کل کا جزو ہے۔ دوسرے الفاظ میں مکان دیواروں سے ہی بنتا ہے۔ مکان پناہ گاہ 'تحفظ اور حفاظت کے احساس سے مملو ہے' جس میں بنیادی کردار دیوار کا ہے۔ خود مکان کے ارد گرد بھی ایک دیوار ہوتی ہے' جسے حفاظتی دیوار کہا جاتا ہے۔ لیکن عہد نو نے تحفظ کی اس علامت کی معنویت بدل ڈالی ہے۔ دیوار اب تحفظ کے برعکس اضطراب' بے چینی اور پریشانی کی نشانی بن چکی ہے۔ یہ دیوار جدید صنعتی اور مشینی سماج کی تہذیب کی ہے جسے انسانوں نے اپنی فلاح کے لئے استوار کیا۔ لیکن انسان اب اس کے شکنجے میں اس بری طرح جکڑا جا چکا ہے کہ اس کا دم گھٹ کے رہ گیا ہے۔ وہ اس سے نجات کا متمنی اور طلبگار ہے لیکن دیوار اتنی مضبوط اور اونچی ہے کہ نہ پھلانگی جا سکتی ہے اور توڑی جا سکتی ہے۔ وحید اختر نے "دیوار" کی معنویت کو پھیلا کر اسے تمثیل کے حدود میں داخل کر دیا ہے۔ تاہم یہ علامت اکہری ہے۔ نظم میں جس جس جگہ اس علامت کا استعمال ہوا ہے اس کا مفہوم ایک ہی ہے۔ البتہ اس مفہوم کے دیگر رخ متعدد مقامات پر ضرور نمایاں ہوئے ہیں۔ مجموعی طور پر نظم کا لب لباب یہ ہے کہ انسان نے مشین، غم دوراں سے نجات کے لئے ایجاد کی لیکن مشین نے الٹا غم دوراں اور بڑھا دیا۔ اسی تناظر میں باقر مہدی کی نظم "ریت اور دیوار" ملاحظہ ہو:

مدتیں گزریں مرے دل کو ہوئے ویرانہ
آندھیاں بھی نہیں آتیں
کہ اڑے ریت' مٹے نقش سراب
اور اک درد کا چشمہ
مندمل زخموں سے پھوٹے نئی خنکی لے کر
پیاس جاگ اٹھے' سکوت دل مضطر ٹوٹے
تاکہ میں دیکھ سکوں
اپنی بے خواب سی آنکھوں سے یہ منظر اک دن
ریت کے ٹیلے فضاؤں میں اڑے جاتے ہیں
اور خوش ہو کے کہوں
زندگی ریت سہی' درد کا چشمہ بھی تو ہے
کچھ بھی ہو مجھ کو یہ محسوس تو ہو
میں اسیر غم دوراں نہ رہا

آخری مصرعے میں غم دوراں کی قید سے نجات کا شدید احساس موجود ہے۔ جیساکہ وحید اختر کی نظم "دیوار" میں پایا جاتا ہے۔ بلراج کومل کے تجزیے کے مطابق اس "نظم کے آخری مصرعے میں اس بات کی طرف اشارہ ملتا ہے کہ شاعر اسیر غم دوراں ہے (یا تھا) اس کا مطلب یہ ہوا کہ ویرانی اور جمود کی وہ مخصوص کیفیت جو اس نظم کا موضوع ہے بنیادی طور پر غم دوراں سے متعلق ہے۔ چھٹے مصرعے کے

اس ٹکڑے "سکوت دل مضطر ٹوٹے" سے یہ پتہ چلتا ہے کہ جمود کی حالت تک پہنچنے سے پہلے شاعر نارمل انسانی افعال کے قابل تھا۔ غم دوراں کی یورش نے اسے زندگی کے ایک ایسے موڑ پر لا پھینکا ہے جہاں اس کے چاروں طرف ریت ہی ریت ہے' ہوا بند ہے اور اسے اندر اور باہر کسی بھی شے میں کوئی حرکت نظر نہیں آتی جو زندگی کا ثبوت مہیا کرے۔ نقش سراب شاعر کے لئے تسکین کا باعث نہیں ہے۔ اس لئے وہ ان آندھیوں کو بصد حسرت یاد کرتا ہے جن کی آمد نقش سراب کو مٹا سکتی ہے۔ اور اس کی ویران زندگی کو درد اور اضطراب وہ حالت لوٹا سکتی ہے جو غم دوراں نے اس سے چھین لی تھی۔ شاعر زندہ رہنا چاہتا ہے چاہے یہ زندگی درد و اضطراب کے واسطے سے ہو" (۴۲) دوسرے لفظوں میں اس نے زندہ رہنے کی قیمت پر زندگی کے درد اور اضطراب سے سمجھوتہ کرلیا ہے۔ یا وقت نے اسے اس خلاف فطرت اور خلاف طبیعت بزدلانہ سمجھوتے پر مجبور کر دیا ہے۔ اس کے علاوہ اس کے پاس کوئی اور چارہ کار نہ رہ گیا تھا اس لئے کہ وہ اپنی تمام ایجادات' ذہنی توانائیوں اور زرخیزیوں کے باوجود ابھی تک وقت کو زیر کرنے یا اس پر غلبہ پانے میں ناکام ہے اور اس کے ہاتھ میں کٹھ پتلی ہے بلکہ اس کا صید زبوں ہے۔ عمیق حنفی کی نظم "کھیتی" کے حسب ذیل مصرعے ملاحظہ ہوں

وقت کی کھیتی ہیں ہم
وقت بوتا ہے' اگاتا پالتا ہے
اور بڑھنے کے مواقع بھی ہمیں دیتا ہے وقت
سبز کو زریں بنانے کی اجازت مرحمت کرتا ہے' اور
ناچنے دیتا ہے باد شوخ کی موجوں کے ساتھ
جھومنے دیتا ہے سورج کی کرن کی ہم رہی میں
چاندنی پی کر ہمیں بدمست پاتا ہے تو خوش ہوتا ہے وقت
پھولنے پھلنے کی تدبیریں ہمیں
ہاں ـــــ مگر انجام کار
کاٹ لیتا ہے ہمیں
ہم بالآخر اس کے لقمے
ہم بالآخر اس کے کی فصل

یہ بے رحم وقت انسان کی بے بسی کا تماشہ اس طرح بھی دیکھتا ہے۔ عمیق حنفی کی نظم "مشین زادوں کی بستی میں" کے یہ مصرعے دیکھئے

شارع عام پر حادثہ ہو گیا
آدمی کٹ گیا
اس کا سر پھٹ گیا
بھیڑ بہتی رہی
بات کرنے میں جو تھے مگن
بات کرتے رہے
قہقہے چیخ کے پر کترتے رہے
اور اکثر جو خاموش تھے
چپ گزرتے رہے
آدمی مر گیا

بے حسی اور بے تعلقی کے اس میلان کو وقت نے جنم دیا ہے کیونکہ وہ خود بھی اپنے چلن اور روش کے لحاظ سے بے نیاز اور اجنبی ہے۔ قاضی سلیم کی نظم "بے نظر میری آنکھیں" کے یہ مصرعے ملاحظہ ہوں

سالہا سال سے ہے مقدر ہمارا یہی تیرگی
سرد اور گرم گدلا دھواں
صورتیں ـــــ عکس
جسم ـــــ پرچھائیاں
اجنبی ـــــ اجنبی

وقت یوں بہہ رہا ہے کہ جیسے یہاں کوئی زندہ نہیں
جیسے اس قطعہ ارض کا حشر بھی ہو چکا
جانداروں کے پنجر بھی کھو گئے

وقت کی جبریت پر مبنی قاضی سلیم کی نظم "وقت" کا یہ انداز ملاحظہ ہو

ثانیے
ساعتیں
شام و سحر
منزلیں کٹتی رہیں وقت چلا
دھیرے دھیرے میری رگ رگ میں لہو کی گردش
دور و نزدیک کی بے درد کشاکش سے ملی
گھڑ گھڑاہٹ سے ہم آہنگ ہوئی
جزہوں میں آج اسی کا شاید
آہنی پہیا ہوں
ایک ایسا تسلسل ہوں کہ جس کے کوئی معنی ہی نہیں

وقت کی اس جبریت کا احساس و شعور "جدیدیت کی تحریک یا لسانی" تشکیلات کی تحریک کے علمبردار شعراء کے ہاں اور بھی شدت سے ابھرا ہے۔ اس سے پیشتر کہ ان شعراء کی نظموں کے فکری رجحانات اور فنی معتقدات پر روشنی ڈالی جائے بہتر معلوم ہوتا ہے کہ "جدیدیت کی تحریک"، "جدید تر شاعری کی تحریک" یا "نئی نظم کی تحریک" کے بارے میں چند ضروری معلومات کا اجمالاً" ذکر کر لیا جائے۔ اور چند بنیادی نوعیت کے سوالوں کے جواب حاصل کرنے کی سعی کی جائے۔ مثلاً" یہ کہ جدیدیت فی نفسہ کیا شے ہے۔ یہ کوئی مطلق قدر ہے یا اضافی شے ہے۔ اور اس کا زمانی تعین کہاں سے ہوتا ہے۔ شمس الرحمن فاروقی "نئی شاعری۔ ایک امتحان" کے تحت اپنا موقف اجاگر کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ: "خاص میکانکی اور زمانی نقطۂ نظر سے "نئی شاعری" سے میں وہ شاعری مراد لیتا ہوں جو ۱۹۵۵ء کے بعد تخلیق ہوئی ہے۔ ۱۹۵۵ء کے پہلے کے ادب کو میں نیا نہیں سمجھتا۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ ۱۹۵۵ء کے بعد جو کچھ لکھا گیا وہ سب نئی شاعری کے زمرے میں آتا ہے اور یہ بھی نہیں کہ ۱۹۵۵ء کے پہلے کے ادب میں "جدیدیت" کے عناصر نہیں ملتے۔ میری اس تعین زمانی کی حیثیت صرف ایک REFERENCE کی ہے" (۴۳) محض حوالہ قرار دے دینے سے قطعی تعین زمانی کا معاملہ کھٹائی میں پڑ گیا ہے اور ابہام کی صورت پیدا ہو گئی ہے۔ اردو نظم میں جدیدیت کی ابتدا کو ۱۹۵۷ء اور زیادہ محتاط انداز میں ۱۹۶۰ء کے سال سے بھی موسوم کیا جاتا ہے۔ عقیل احمد صدیقی کے نزدیک اردو نظم کی جدیدیت کی واضح شکل صورت ۱۹۵۷ء میں سامنے آئی۔ وہ اپنی کتاب جدید اردو نظم۔ نظریہ و عمل میں اس جانب اشارہ کرتے ہوئے رقم طراز ہیں کہ

> "۱۹۵۰ء سے ۱۹۵۵ء تک کا دور اسی رد و قبول کا دور ہے۔ جس میں کچھ ادیب ۳۵ء کی نسل کے خلاف آواز اٹھا رہے ہوتے ہیں۔ لیکن انحراف کی واضح شکل ۱۹۵۵ء کے بعد سامنے آتی ہے۔ بالخصوص اس وقت جب ۱۹۵۷ء اس کے بعد پاکستان میں نوجوان ادیبوں کا ایک ایسا گروہ سامنے آتا ہے جو "روایت" کی ضرورت سے منکر ہو کر "جدیدیت" کے خدوخال متعین کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ یہ نیا گروہ نہ صرف یہ کہ احیائی رجحان کا مخالف ہوتا ہے بلکہ ناصر کاظمی اور انتظار حسین کے ادبی تصورات سے بھی منحرف ہوتا ہے کہ "روایت" اس کے نزدیک ایک بے معنی سی شے ہوتی ہے۔" (۴۴)

اس اقتباس سے حسب ذیل نکات بر آمد ہوتے ہیں

۱۔ ۱۹۳۵ء سے ۱۹۵۵ء تک ادباء شعراء کا ایک ایسا گروہ پیدا ہوا جس نے ۱۹۳۵ء کی نسل کے خلاف آواز اٹھائی
۲۔ ۱۹۵۷ء یا اس کے بعد نوجوان ادیبوں کا ایک ایسا گروہ سامنے آیا جس نے روایت سے انحراف کیا اور جدیدیت کا مدعی بنا
۳۔ جدیدیت کی ابتداء یا اس کی پہلی آواز کا مرکز پاکستان ہے
۴۔ ناصر کاظمی اور انتظار حسین کے ادبی تصورات کو رد کیا گیا۔

پہلے نکتے کے مطابق ۱۹۳۵ء کی نسل کے خلاف آواز اٹھائی گئی اور اس سینئر نسل کے معتقدات شعری سے انحراف کیا گیا۔ اس انحراف کی ابتداء ۱۹۴۷ء کے فوراً" بعد اس وقت ہوئی جس وقت حسن عسکری کی معیت میں "احیائی" رجحان کی ترویج کے لئے کاوشیں بروئے عمل لائی گئیں۔ حسن عسکری کے ہم خیالوں اور ہم نواؤں میں ڈاکٹر محمد دین تاثیر، ممتاز شیریں، ناصر کاظمی، سلیم احمد، انتظار حسین وغیرہ جیسے اہم ادیب شامل تھے۔ انہوں نے پوری تن دہی سے "روایت" کی اہمیت و افادیت پر غور و غوص شروع کیا۔ اس کے نتیجے میں

ماضی قریب کے ادبی میلان اور فکری رجحان کو رد کر دینے کی سوچ ابھری جس کے مطابق ۱۹۳۵ء کی نسل کا "روایت" سے بغاوت کا عمل نا درست اور حقیقی اعلیٰ ادب کے معیار کے منافی قرار پایا۔ ترقی پسند تحریک کی اشتراکیت پسندی اور حلقۂ ارباب ذوق کی ہیئت پرستی یا انفرادیت شعاری ہر دو رجحانات نہ صرف باطل اور آوٹ آف ڈیٹ قرار دیے دیئے گئے بلکہ انہیں "صحافت" اور "بازاری پن" سے بھی موسوم کیا گیا۔ انتظار حسین نے اپنے مضمون "پرانی نسل کے خلاف رد عمل" مشمولہ "ہمایوں" جولائی ۱۹۵۳ء میں لکھا کہ

"لکھنے والوں کی ایک نسل ختم ہو چکی ہے۔ اس کے جتنے امکانات تھے وہ سب بروئے کار آ چکے ہیں۔ ادب کی تاریخ ان سب سے وابستہ ہی نہیں ہے۔ اس لئے ان کی خاموشی نہ تو ادب میں جمود کی وجہ قرار دی جا سکتی ہے اور نہ ان کی سرگرمی ادب کی زندگی سمجھی جا سکتی ہے۔ وہ آج کے لوگ ہیں ہی نہیں۔ جس دور کے وہ لوگ ہیں اس دور کا ادب تخلیق کرنے کا نسخہ ہی آج بیکار ہو چکا ہے۔ اس نسخہ کے خلاف رد عمل شروع ہو چکا ہے۔ اب وہ ادب کی تخلیق کرنے کا نہیں صحافت پیدا کرنے کا نسخہ سمجھا جاتا ہے اور اس سے جو حرکات و سکنات وابستہ ہیں انہیں بازاری پن سے تعبیر کیا جاتا ہے"۔ (۴۵)

یوں ۱۹۴۷ء سے قبل کی دو رجحان ساز تحریکوں کے کلی انحراف سے روایت کے ساتھ وابستگی یا روایت کے احیاء کے لئے سرگرمی سے عملی و قلمی کوششوں اور کاوشوں کے سلسلے کو آگے بڑھایا گیا۔ اس ضمن میں جہاں ترقی پسندیت اور حلقے کے فکری و فنی متعلقات کے ارتداد پر قوت قلم صرف کی گئی وہاں روایت کی اہمیت و حمایت میں بھی دلائل و براہین کا زور دکھایا گیا۔ روایت کی معنویت کی تشریح و تعبیر اور ادب میں اس کی اہمیت و حیثیت کو منوانے کے لئے ٹی۔ ایس ایلیٹ (T.S.ELIOT) کا شہرۂ آفاق مضمون "روایت اور انفرادی صلاحیت" (TRADITION AND THE INDIVIDUAL TALENT) کو خصوصیت کے ساتھ حوالہ بنایا گیا۔ اس مضمون کے افادیت کو اپنے حق میں استعمال کرنے کے لئے سویرا شمارہ نمبر ۱۷-۱۸ میں اس کا اردو ترجمہ شائع کیا گیا۔ یہ ترجمہ مختار صدیقی نے کیا۔ علاوہ ازیں روایت کے بارے میں متعدد قابل ذکر ادباء کے خیالات و آراء کی اشاعت بھی اس شمارے کا حصہ بنی۔ اسی ہی شمارے میں "خوشبو کی ہجرت" کے زیر عنوان ایک ادبی مذاکرہ بھی پیش کیا گیا۔ مذاکرے میں شریک ادبا کی ٹیم شیخ صلاح الدین، ناصر کاظمی، انتظار حسین اور حنیف رامے پر مشتمل تھی۔ شیخ صلاح الدین نے روایت پر روشنی ڈالتے ہوئے موقف اختیار کیا کہ:

"کسی زمانے، کسی ملک، کسی قوم، کسی زبان میں وہ سب کچھ شامل سمجھنا چاہئے جو کسی خاص ملک، قوم، زبان کے افراد تک، ان کے ماضی و حال سے ان تک پہنچتا ہے۔ چاہے اس کا ذریعہ تاریخ ہو، ادب ہو یا کوئی اور فن ہو۔ بچپن میں سنی ہوئی کہانیاں ہوں، نظام فطرت کے ساتھ میل جول سے اخذ کئے ہوئے احساسات، جذبات و خیالات ہوں۔ یہ ہر حال میں کسی فنکار کی تمام انسانی اور فنی صلاحیتوں پر مبنی ہے کہ اس نے کیا کیا کچھ کہاں کہاں سے لیا۔ دنیا کے عظیم ترین فنکاروں کی روایت کی سلطنت کی حدود زمان و مکان سے بے نیاز ہوتی ہیں..... فنکار اپنے ذاتی تجربات، اپنے سماج کے تجربات، اپنی نسل کے تجربات کو بعینہٖ استعمال نہیں کرتا۔ وہ ان کی ہیئت اور اس ہیئت کے قلب کو بدلتا ہے اور بدلی ہوئی شکل کو اس طرح ترویج دیتا ہے، اس طرح ان کی ترتیب کرتا ہے کہ رشتوں کا ایک نظام بن جائیں جس کا عکس اس کے شعور اس کے لاشعور، اس کی قوم و نسل کے شعور اور لاشعور میں پہلے کہیں نہ تھا۔ پھر ان رشتوں کو رشتوں کے نظام کو کسی بھی ذریعۂ ابلاغ کے راستے سے کسی خاص طبقے کے ذہنوں تک پہنچاتا ہے تاکہ وہ نظام ان کے اذہان میں ایک بار پھر جنم لے، پروان چڑھے۔" (۴۶)

ناصر کاظمی نے روایت کے تصور کو "کشتی" کے استعاراتی پیرائے میں پیش کرتے ہوئے اپنا مدعا اس طرح بیان کیا کہ

"جب پہلی بار انسان کو دریا پار کرنے کی ضرورت پیش آئی ہو گی تو ظاہر ہے کہ اس نے لکڑی کو کسی نہ کسی طرح استعمال کیا ہو گا۔ دوسری بار کسی نے کشتی کے قسم کی کوئی چیز بنا دی ہو گی جو پانی میں تیر سکے۔ اب تیسری بات یہی رہ گئی ہو گی کہ کشتی کو زیادہ سے زیادہ آرام دہ اور کشادہ بنایا جائے اور وہ آسانی سے گہرے اتھاہ پانیوں میں سے گزر کر صحیح و سلامت ساحل تک پہنچ جائے۔ دریا پار کرنے کی ایک روایت بن گئی اور آج تک موجود ہے۔ کشتیوں نے بھی بڑے بڑے جہاز کی شکل اختیار کی لی۔ یہ جہاز خود بخود چلنے لگے۔ اب اس طرح کی کشتیاں بنا لینا کوئی تخلیقی کام نہیں سمجھا جاتا۔ البتہ سمندر پار کرنے کے لئے ہم تمام روایت سے الگ طریقہ نکال سکتے ہیں" (۴۷)

ناصر کاظمی کے نظریات کے مطابق روایت کو قائم بالذات قرار دینے سے روایت کی جو صورت سامنے آتی ہے اس سے طرز روایت کو "روح" یا جوہر کا درجہ تفویض ہو جاتا ہے، جس کا مطلب یہ ہوا کہ روایت ایک غیر متغیر شے ہے۔ جب کہ ایلیٹ کے نزدیک روایت مختلف زمانوں اور عہدوں کے تغیراتی مطالبات و مقتضیات کو نہ صرف قبول کرتی ہے بلکہ اپنے اندر جذب کرتی ہوئی آگے بڑھتی ہے۔ وہ روایت کو بہت وسیع اہمیت کا حامل قرار دیتے ہیں جو محض ورثے میں حاصل نہیں ہو سکتی اور اگر کوئی اس کے حصول کا جویا ہو بھی تو اسے اس حصولیابی کے لئے بہت زیادہ ریاض کرنا پڑتا ہے۔ اسی لئے ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ تاریخی شعور کی ضرورت و اہمیت کو مسلم قرار دیتے ہیں اور اس شعور کو ہر اس شاعر کے لئے لازمی سمجھتے ہیں جو پچیس سال کی عمر کے بعد بھی شعر گوئی کو برقرار رکھتا ہے۔ تاریخی شعور فی الاصل

ادراک و آگہی کا متقاضی ہوتا ہے تاکہ ماضی کی ماضیت بلکہ اس کی موجودگی کا احاطہ کیا جا سکے۔ تاریخی شعور ہی ادیب کو مجبور کرتا ہے کہ لکھنے کے دروان میں جہاں اسے اپنی نسل کے عہد کا احساس رہے وہاں یہ بھی پیش نگاہ رہے کہ یورپ کا جملہ ادب ہومر سے لے کر موجودہ عہد تک اور خود اس کے اپنے ملک کا تمام کا تمام ادب ایک ساتھ زندہ ہے۔ اور یہ ایک ہی نظام میں مربوط ہے۔ یہ تاریخی شعور جس میں لازمان اور زمان کے شعور کے دھارے علیحدہ علیحدہ اور ساتھ ساتھ شامل ہیں' ہی وہ شے ہے جو ادیب کو روایت کا پابند رکھتا ہے۔ اور یہی وہ شعور ہے جو کسی ادیب کو زمان میں اس کے اپنے مقام اور اپنی معاصرت کا شعور فراہم کرتا ہے۔ ٹی۔ ایس ایلیٹ کے اپنے الفاظ ملاحظہ ہوں۔

"Tradition is a matter of much wider significance. It cannot be inherited, and if you want it you must obtain it by great labour. It involves, in the first place, the historical sense, which we may call nearly indispensable to anyone who would continue to be a poet beyond his twenty-fifth year; and the historical sense involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence; the historical sense compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer and within it the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order. This historical sense, which is a sense of the timeless as well as of the temporal and of the timeless and of the temporal together, is what makes a writer traditional. And it is at the same time what makes a writer most acutely conscious of his place in time, of his own contemporaneity." (۴۸)

اس طرح واضح ہو جاتا ہے کہ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کا تصور "روایت" جامد' ٹھوس یا مطلق نہیں ہے۔ لچکدار اور اضافی ہے اور ان معنوں میں حسن عسکری' ناصر کاظمی اور انتظار حسین کے تصور روایت سے قطعی مختلف بلکہ متضاد ہے۔ تاہم جہاں تک تاریخی شعور کا معاملہ ہے ان ادباء نے بھی اس کی حقیقت اور ضرورت کو اہمیت دی اور ایک "نو روایت پسندی" کی ترویج کے لئے اپنی تخلیقی کاوشوں کو آزمایا جس کے باعث معاصر شعراء و ادبا نے بھی از سر نو کلاسیکی ادب میں دلچسپی لینی شروع کر دی۔ غزل جو ۱۹۳۵ء کے بعد بڑی حد تک پس منظر میں چلی گئی تھی اور جسے نظم کو شعراء اور نظم کے حمایتی نقاد مردہ صنف سخن قرار دے چکے تھے' ایک مرتبہ پھر نئی توانائی سے منظر پر ابھری۔ میر تقی میر کے لب و لہجے کو خصوصی اہمیت تفویض ہوئی بلکہ اسے شعوری اور ارادی سطح پر اپنانے کی سعی کی گئی۔ جس کی واضح مثال ناصر کاظمی اور شہرت بخاری کی غزل ہے۔ تاہم ۱۹۳۵ء کی نسل نے ۵۰ء کی نسل کی اس ساری منصوبہ بندی اور اس کے تحت تخلیق ہونے والے ادب کو غیر معیاری اور گئے گزرے زمانے کی نقالی قرار دیتے ہوئے رد کر دیا۔ اور "ادبی جمود" کا نعرہ بلند کیا۔ لطف یہ ہے کہ ادبی جمود کا نعرہ لگانے والوں میں جو ادباء و شعراء پیش پیش تھے ان کے ہراول حسن عسکری اور ممتاز شیریں تھے۔ وہی حسن عسکری جنہوں نے "روایت" کے احیا پر زور صرف کرنے میں کوئی دقیقہ فروگذاشت نہ کیا تھا۔ اس طرح ایک نفی نے خود روایت پرستوں کے اندر سے جنم لے لیا۔ اور ایک بالواسطہ تضاد خود "روایت پرستی" کے باطن ہی سے ابھر کر سامنے آگیا۔ ہندوستان میں ادبی جمود کا نعرہ بلند کرنے والے ادباء و شعراء ترقی پسند دبستان فکر سے متعلق تھے۔ عقیل احمد صدیقی "جدید اردو نظم ـــــ نظریہ و عمل" میں واضح کرتے ہیں کہ "ہندوستان میں ادبی جمود کا نعرہ ترقی پسند ادیبوں نے لگایا۔ ان حضرات نے ۵۰ء اور اس کے آس پاس کی ادبی تخلیقات سے اپنی بے اطمینانی کا اظہار اس لئے کیا کہ نئی نسل کے نوجوان ادیب ان کے ادبی اور فکری نظریات سے منحرف ہو رہے تھے۔ نوجوان ادیبوں کی اکثریت ترقی پسند تحریک سے وابستہ تھی لیکن بھیونڈی کانفرنس (۱۹۴۹ء) میں جس نئی ادعائیت نے سر ابھارا' نئی نسل نے اس رجحان سے بغاوت کی۔ یہ بغاوت شروع میں کمزور تھی لیکن ۵۵ء کے بعد اس میں شدت آ گئی۔" (۴۹) ادبی جمود کا یہ نعرہ بنیادی طور پر خلاف حقائق اور غیر منطقی تھا۔ معاصر تخلیقات سے جس کی تائید نہیں ہوتی تھی۔ لہٰذا اس کا کھوکھلا پن بہت جلد اور بغیر کسی تردد کے ظاہر و ثابت ہونا شروع ہو گیا نتیجتاً "ادبی دنیا میں اس کے خلاف بھرپور رد عمل ابھر کر سامنے آنے لگا۔ چنانچہ ادبی جمود کی ادعائیت کو مطلق انداز میں استرداد کی بوچھاڑ سے دو چار ہونا پڑا۔ حنیف رامے نے "سویرا" شمارہ نمبر ۱۷۔۱۸' کے اداریے میں "ادبی جمود" کے مفروضے کو رد کرتے ہوئے لکھا کہ:

"آج کل ہر طرف ایک شور مچا ہے کہ ادب مر گیا اس کی وجہ صرف یہی ہے کہ وہ لوگ جنہیں لوگوں نے ادیب سمجھا تھا۔ ان کا ادب سے کوئی تعلق نہیں تھا..... فن کا دائرہ اب ہر کس و ناکس کو نہیں لبھاتا۔ اب تو وہی فنکاری قبولے گا جس کا اس کے بغیر چارہ

نہ ہو۔ جو ایک مابعد الطبیعیاتی سطح پر ایمان رکھتا ہو کہ وہ اسی کام کے لئے پیدا ہوا ہے اور یہ کام اسی کو کرنا ہے۔" (۵۰)

احمد ندیم قاسمی کسی بھی زمانے میں جمود کے تصور کو باطل قرار دیتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

"جمود نہ جب تھا' نہ اب ہے اور نہ کبھی ہو گا۔ ادیب بہر حال لکھتا ہی رہے گا۔ وہ لکھے نہیں تو مر جائے گا۔ یہی آگ تو اس کا رشتۂ حیات قائم رکھتی ہے۔ میں نے تو ایسے ادیب بھی دیکھے ہیں کہ بیمار پڑے ہیں مگر بیماری کے عالم میں کوئی معیاری چیز تخلیق کر لی تو تندرست ہو گئے۔ جھگڑا معیار کا بھی نہیں ہے۔ معیاری چیزیں ہمیشہ ہر زبان میں کم لکھی جاتی رہی ہیں۔ ظاہر ہے ہر شخص غالب یا اقبال یا پریم چند یا منٹو نہیں ہو سکتا۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ بڑی بڑی شخصیتوں کے سوا لوگ جو بھی ادب تخلیق کرتے ہیں وہ معیاری نہیں ہوتا۔ معیار کی ہمیشہ ایک خاص سطح ہوتی ہے اور اس سطح تک بعض نوواردان ادب بھی پہنچ سکتے ہیں اور پہنچ جاتے ہیں...... سو معیاری تخلیقات کی کمی کا مطلب جمود نہیں ہے۔ اور اگر یہ جمود ہے تو پھر فن کی دنیا میں یہ جمود ہمیشہ سے طاری ہے۔ اور ہمیشہ طاری رہے گا۔ اور خدا کرے طاری رہے۔ کیونکہ جب فنی تخلیق کے معیار کا جھگڑا ختم ہو گیا تو وہ فن مر جائے گا جو قاری کے شعور میں رچ بس کر اور اس کے دل و دماغ میں گداز بھر کر آنے والی صدیوں کی امانت ہے۔

آج ادب میں نہ تو جمود ہے اور نہ یہ بات ہے کہ ادب تخلیق نہیں ہو رہا ہے۔ اگر کوئی نقص ہے تو صرف یہ کہ ہم روح عصر سے بیگانہ ہو چلے ہیں۔" (۵۱)

خلیل الرحمٰن اعظمی ایسی "ادبی جمود" کے تصور کو جزوی طور پر قبول کرتے ہوئے ماندگی سے وقفے سے تعبیر کرتے ہیں لیکن کلی طور پر اسے مسترد کرتے ہوئے افکار کے زیر عنوان "ہماری زبان" علی گڑھ کی ۸ دسمبر ۱۹۵۶ء کی اشاعت میں رقمطراز ہیں کہ:

"۱۹۵۱ اور ۱۹۵۲ء میں ایک لمحہ ایسا سوچ و چار کا آیا جو نئے راستے پر چلنے کے سوچ و چار کا تھا۔ لوگوں نے بوکھلاہٹ میں ادب کی موت ہی کا اعلان کر دیا۔ حالانکہ بات صرف اتنی تھی کہ یعنی —— آگے چلیں گے دم لے کر۔ دم دے کر آگے چلنے میں کئی فائدے ہیں۔ آدمی تازہ دم تو ہی جاتا ہے اسے پچھلے سفر پر ایک تنقیدی نظر ڈالنے اور اپنی پرانی چال کو کسوٹی پر کسنا بھی آ جاتا ہے۔" (۵۲)

پچھلے سفر پر ایک تنقیدی نظر ڈالنے" سے مراد یہی ہو سکتی ہے کہ ۱۹۳۵ء کے شعراء ادباء کے ادب کو یک قلم مسترد کر دینا اور ایک دم اس سے انحراف اختیار کر لینا صحت مند رویہ نہیں ہے۔ بہتر یہی ہے کہ اس کے حسن و قبح کا تنقیدی معیاروں کی روشنی میں امتحان کیا جائے اور اسے غیر جانبدارانہ طور پر معتبر ادبی اصولوں کی کسوٹی پر جانچا پرکھا جائے گویا اس سلسلے میں انتہا پسندی کی بجائے اعتدال کا راستہ اختیار کیا جائے۔ خلیل الرحمٰن اعظمی سے پیشتر میانہ روی کے اس مثبت طرز فکر کی جہت نمائی ۱۹۵۰ء میں آل احمد سرور بھی اپنے مضمون "توازن ادب اور زندگی میں" کے تحت کر چکے تھے۔ جس کی رو سے:

"فرد کا تصور اور فرد کی آزادی اور تکمیل کا مسئلہ انسانیت کا اہم مسئلہ ہے۔ مگر فرد کو سماج سے علیحدہ کر کے نہیں دیکھا جا سکتا۔ جب کبھی سماج نے روایت' مذہب یا تہذیب کا دباؤ ڈال کر فرد کو کچلنا چاہا ہے تو اس نے رومانیت کے روپ میں یا تجربے کے نام پر یا آزادی کے حق کی بنا پر اپنے جیتنے کا مطالبہ کیا...... اچھا نظام وہ ہے جو فرد کو اپنی شخصیت کی تکمیل کے لئے پوری آزادی دے مگر آزادی کا تصور ایک ایسا سماج چاہتا ہے جو متوازن ہو۔ کسی ایک طرف جھکا ہوا نہ ہو۔" (۵۳)

اس طرح آل احمد سرور نے ایک متوازن اور غیر جانبدرانہ طرز فکر کی راہ سجھائی اور روایت اور جدت' فرد اور سماج' ادب برائے ادب اور ادب برائے زندگی' حلقہ ارباب ذوق اور ترقی پسند تحریک کے بین بین ایک قابل قبول درمیانی راستہ پیدا کرنے یا اختیار کرنے کا مشورہ دیا۔ ۵۰ء کی نسل کے ادیبوں کی اکثریت نے یہی راستہ اختیار کیا۔ انہوں نے فرد اور جماعت کے انتہا پسند رجحانات کو شک کی نظر سے دیکھا۔ "نری فرد پرستی" کو لغو جانا۔ اسی طرح محض جماعت پرستی کو غیر ضروری تصور کیا۔ گویا نہ خالص داخلیت اور نہ ہی کلیم خارجیت پر دو ادبی تصورات کو ان کی مجرد انتہاؤں کے ساتھ قبول کرنے سے پرہیز کیا اور اس اصول کو اپنایا کہ فنکار نہ تو زندگی کی اجتماعی حقیقتوں سے چشم پوشی یا فرار اختیار کر سکتا ہے اور نہ ہی اپنی ذات کے محسوسات و مہیجات کو کسی بے حسی کے سرد خانے میں پھینک سکتا ہے۔ چنانچہ ۵۰ء کی نسل نے خارجی اور داخلی ہر دو مزعومات کو مفروضات تصور کرنے کے بجائے سچی اور حقیقی حقیقتیں سمجھ کر وقعت دی۔ انہوں نے جہاں "ادب میں جمود" کے تصور کو رد کیا وہاں روایت کو بھی کچھ زیادہ قابل اعتنا نہ جانا اور احیائی رجحان کی پزیرائی کی کچھ زیادہ حوصلہ افزائی نہ کی البتہ تاریخی شعور کو ضرور مدنگاہ رکھا جس کے باعث روایت کا اک سرا ان کے ہاتھ میں رہا لیکن انہوں نے کسی خالص خارجی یا داخلی نظریے پر اپنی شعری تخلیقات کی بنیاد رکھنے کے برعکس تجربے اور جذبے کی اساس پر ان کی استواری کو ترجیح دی۔ یوں کسی بھی نوع کے تصور یا آئیڈیالوجی شعر کے در وبست میں زبردستی جگہ پانے کے امکانات مسدود کر دئے۔ اس طرح جو شاعری تخلیق ہوئی ہو ان شاعروں کے اپنے تجربے اور وژن کی شاعری تھی جیسا کہ مندرجہ قبل مثالوں سے واضح ہے۔ یوں ۵۰ء کی نسل کی جدیدیت ۳۵ء کی نسل کی جدیدیت سے مختلف تھی لیکن ۶۰ء نسل جس جدیدیت کو لے کر سامنے آئی اس نے ماقبل کی تمام جدیدیتوں اور جذبوں سمیت ۵۰ء کی نسل کی

جدیدیت کو بھی رد کر دیا۔ اس مرحلۂ فکر پر یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ جدیدیت فی نفسہ کیا شے ہے اور اردو ادب کے کون سے دور زمانی کو جدیدیت کا آغاز قرار دیا جائے۔ کیا سرسید، محمد حسین آزاد اور الطاف حسین حالی نے جس کا آغاز کیا تھا وہ جدیدیت نہیں تھی، یا ۳۵ء کی نسل نے جس کی داغ بیل ڈالی اسے جدیدیت نہیں کہا جائے گا پھر ۵۰ء کی نسل نے جس جدیدیت کو شعار بنایا وہ جدیدیت کے علاوہ کوئی شے تھی۔ اور کیا صرف جدیدیت وہی ہے جس کے مدعی ۶۰ء کے ادبا و شعراء ہیں۔ اس معرض میں یوں تو کتنے ہی دانشوروں نے اپنے اپنے نقطہ ہائے نگاہ اور زاویہ ہائے فہم و فراست کے مطابق "جدیدیت" کی توضیحات و تعبیرات کو اجاگر کرنے کی سعی کی ہے اور بعض تعینات قائم کرنے کی مساعی بھی بہم پہنچائی ہے لیکن مسئلہ یہ ہے کہ تمام مباحث اپنے تمام تر طول و عرض کے باوصف "جدیدیت" کے آغاز کے قطعی عرصۂ زمانی کی نشاندہی اور اس کے ارتقائی مراحل کے تعین سے عاجز رہے ہیں۔ اس سلسلے کی تمام بحث و تمحیص کی تفاصیل کا بالآخر لب لباب یہ برآمد ہوتا ہے کہ "جدیدیت" دو طرح کی ہے۔ ایک "جدیدیت" وہ ہے جو فی نفسہ اضافی قدر سے مملو ہے اور ہر دور کی روح عصر بن کر ہر دور کے ادب میں جاری و ساری رہی ہے۔ البتہ ایک دور کی "جدیدیت" دوسرے عہد کی جدیدیت کے خدوخال، آثار و شواہد اور موجودات و امکانات سے مختلف ہے۔ دوسری نوع کی جدیدیت ایک اصطلاح اور مطلق قدر کی حیثیت رکھتی ہے۔ پروفیسر آل احمد سرور کے نزدیک جدیدیت ایک اضافی امر ہے جسے وہ تاریخی، فلسفیانہ اور ادبی تصور قرار دیتے ہوئے "ادب میں جدیدیت" کا مفہوم کے تحت اس طرح بیان کرتے ہیں کہ:

> "جدیدیت کا ایک تاریخی تصور ہے، ایک فلسفیانہ تصور ہے اور ایک ادبی تصور ہے۔ مگر جدیدیت ایک اضافی چیز ہے۔ یہ مطلق نہیں ہے۔ ماضی میں ایسے لوگ ہیں جو آج بھی جدید معلوم ہوتے ہیں۔ آج بھی ایسے لوگ ہیں جو ماضی کی قدروں کو سینے سے لگائے ہوئے ہیں اور آج کے زمانے میں رہتے ہوئے پرانے ذہن کے آئینہ دار ہیں۔ ہمارے ملک میں مجموعی طور پر جدیدیت انیسویں صدی سے شروع ہوتی ہے۔ یہ جدیدیت مغرب کے اثر سے آئی ہے۔ یورپ میں نشاۃ الثانیہ نے ازمنہ وسطیٰ کو ختم کر دیا۔ ہمارے یہاں نشاۃ الثانیہ مغرب کے اثر سے انیسویں صدی کے وسط میں رونما ہوا۔ یورپ میں جدیدیت کی تاریخ چار سو سال سے زیادہ کی ہے۔ ہمارے یہاں قریب ڈیڑھ سو سال کی۔" (۵۴)

یہ جدیدیت کا تاریخی تصور ہے جو قدامت کی ضد ہے۔ جس کے تحت جدیدیت زمانۂ حال کے شعور سے ذہنی و جذباتی ہم آہنگی اختیار کرنے سے معرض وجود میں آتی ہے۔ جب کہ ماضی کی اقدار سے چمٹے رہنا یا طرز کہن پہ اڑے رہنا اور حال کے آئین نو سے ڈرتے ہوئے اس سے کوئی حسی و شعوری رشتہ پیدا نہ کرنا قدامت پرستی ہے۔ مغرب کے اثر سے انیسویں صدی میں رونما ہونے والی جدیدیت سے مراد سرسید کے زیر قیادت اردو ادب میں رونما ہونے والی وہ مشہور جدیدیت کی تحریک ہے جس کے تناظر میں ادب اور زندگی کے نئے تقاضوں کی رشتہ بندی و درجہ بندی اور پیوند کاری معرض وجود میں آئی۔ ابھی ابھی سطور بالا میں اسی اولین جدیدیت کی طرف اشارہ کیا گیا ہے۔ جمیل جالبی بھی جدیدیت کے اضافی تصور ہی کو درست تسلیم کرتے ہیں اور سرسید کے زیر اقتدا ابھرنے والے نئے رجحان کو جدیدیت کے ذیل میں شمار کرتے ہوئے اپنے مضمون "کچھ جدیدیت کے بارے میں" مشمولہ نگار سالنامہ، مسائل ادب نمبر میں رقمطراز ہیں کہ:

> "جدیدیت ایک اضافی چیز ہے۔ وہ چیز جس کا تعلق کسی لمحہ کسی خاص زمانہ یا دور سے ہو گا وہ اضافی ہو گی مطلق نہیں......... ایک زمانہ میں "جدیدیت" سرسید تحریک کا نام تھا...... ۲۰ء کے قریب ٹیگوریت اور رومانوی تحریک جدیدیت کے مترادف تھی۔ ۳۶ء میں جدیدیت ترقی پسندی کا نام تھا۔ ۴۷ء کے فوراً بعد اجتماعی شعور کا اظہار نئی غزل کے روپ میں جدیدیت کہلاتا تھا لیکن آج ۱۹۶۸ء میں ہم ان میں سے کسی کو بھی جدیدیت کہہ سکتے ہیں؟ اگر اس کا جواب نفی میں ہے تو اس سے اس بات کی تصدیق ہو جاتی ہے کہ "جدیدیت" ایک اضافی چیز ہے۔ جس کے معنی ہر نسل کے ساتھ ہر دور میں بدل جاتے ہیں" (۵۵)

جدیدیت کے بارے میں یہ خیالات تو ناقدین کے ہیں جو شاعر نہیں ہیں۔ اس سلسلے میں شعراء کی نمائندگی کے طور پر ن۔ م۔ راشد کے خیالات معلوم کرنے کی سعی کی جاتی ہے کہ جو ۳۵ء کی نسل، حلقۂ ارباب ذوق کی تحریک اور آزاد نظم کے سربر آوردہ اور معرکتہ الآراء شاعر ہیں۔ یہ نمائندگی اس لئے بھی ضروری ہے کہ ۵۰ء کی نسل اور ۶۰ء کے شعراء ہر دو نے ۳۵ء کی نسل کی جدیدیت سے انحراف کیا ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ ۶۰ء کی نسل نے ۵۰ء کی نسل سے بھی انحراف کیا ہے۔ لیکن یہ دونوں نسلیں ۳۵ء کی نسل کی جدیدیت سے انحراف میں اکٹھی ہیں۔ بلکہ ۵۰ء اور ۶۰ء کے ادباء و شعراء کے زبردست باہمی اختلاف میں ۳۵ء کی نسل کو رد کرنے کا نکتہ ہی وہ واحد نمایاں نکتہ ہے جسے ان کی پیکار میں متفقہ نکتہ اور قدر مشترک کا نام دیا جا سکتا ہے۔ ن۔ م۔ راشد جدیدیت کی نوعیت و ماہیت کو اپنے مخصوص موقف کی روشنی میں "جدیدیت کیا ہے" کے تحت یوں بیان کرتے ہیں کہ

> "جدیدیت کی ایک تعریف تو یہی ہو سکتی ہے کہ جو انداز نظر اپنے زمانے کے ساتھ ہم آہنگ ہو اور ماضی سے یگانگت اور ربط محسوس نہ کرے وہ گویا جدیدیت کا حامل ہے۔ تاہم جدیدیت کے معنی محض معاصریت نہیں ہے۔ جدید شاعر صرف وہی ہے جو "جدید" شعر کہتا ہو۔ صرف اس نوع کے شعر کہتا ہو جن پر قدامت اور روایت کی مہر ثبت نہ ہو۔ جو ہر لحاظ سے جدید انداز نظر کے

حامل ہوں جن کے اندر کسی خیالی یا مصنوعی زندگی کی ترجمانی کے بجائے جیتی جاگتی ہمارے آپ کے گرد کی دنیا کی ترجمانی کی گئی ہو۔ جن میں روایتی طور پر جانے بوجھے خیالات' احساسات اور علامات وغیرہ کا ذکر نہ ہو۔ وہ خیالات' احساسات اور علامات بلکہ ہر وہ چیز جو شاعر کا راس المال بنتی ہے کسی طرح قاری کے "حسب توقع" نہ ہو بلکہ قاری کے لئے غیر متوقع اور اجنبی ہو"(۵۶)

ن۔ م۔ راشد کے خیالات نفس موضوع کے اعتبار سے آل احمد سرور اور جمیل جالبی سے نزدیکی قربت کے حامل ہیں۔ تاہم "جدیدیت" کے جن اضافی خصائص پر انہوں نے روشنی ڈالی ہے ان کا زیادہ تر تعلق خود ان کی اپنی شعری ساختیات" سے ہے یا پھر حلقہ ارباب ذوق کی شعری تعبیرات کے رویے سے ہے۔ ان کے نظریات میں اہم ترین بات "قدامت" کا ارتداد اور ناپسندیدگی ہے۔ ۵۰ء کی نسل اگرچہ "قدامت" سے منحرف ہے لیکن "روایت" کا اس شد و مد اور اس حد تک انکار نہیں کرتی۔ وہ کسی نہ کسی طرح اور کسی نہ کسی طور پر اس کا احترام کرتی ہے اور اس سے منسلک رہی ہے۔ راشد روایت کے بارے میں اس قدر انتہا پسندانہ رویہ رکھتے ہیں کہ قدامت اور روایت کو بغیر کسی فرق کے ایک ہی مفہوم سے تعبیر کر دیتے ہیں۔ اور ان سے وابستہ جدیدیت کے کسی بھی نوع کے انسلاک کو رد کر دیتے ہیں۔ ان کے نزدیک "جدیدیت" اپنی اساسی پہچان کے حوالے سے "نئے پن" سے منسلک ہے۔ گویا شاعر کا طرز احساس ہی نہیں انداز اظہار بھی انوکھا ہونا چاہئے۔ یعنی "غیر متوقع اور اجنبی" ہونا چاہئے۔ اور محض "غیر متوقع" اور اجنبی ہی نہیں ہونا چاہئے بلکہ روایت سے اس کے کمزور سے کمزور رشتے کا شائبہ تک بھی نہیں ہونا چاہئے۔ روایت سے اس مکمل انقطاع کے بغیر "جدیدیت" کی تکمیل نہیں ہو سکتی۔ بہر نوع اپنے ان فروعات کے باوجود ن۔ م۔ راشد جب یہ کہتے ہیں کہ "جدیدیت کی ایک تعریف تو یہی ہو سکتی ہے کہ جو انداز نظر اپنے زمانے کے ساتھ ہم آہنگ ہو" تو اس طرح وہ غیر مبہم انداز میں یہ واضح کر دیتے ہیں کہ جدیدیت "تاریخی اضافیت" کا نام ہے۔ جس کے معنی یہ ہیں کہ حیات گزراں میں کوئی قدر مطلق نہیں ہے۔ وقت اپنے مخصوص جدلیاتی عمل کے ذریعے مسلسل آگے بڑھ رہا ہے اور وہ محرکات جو رفتار حیات کو روکنے کی سعی کرتے ہیں یا اسے رجعت قہقری پر مائل و مجبور کرتے ہیں "جدیدیت" سے خارج ہیں۔ جدیدیت زندگی کے ارتقاء اور اس کے ارتقائی مطالبات و متقضیات کے ساتھ دینے سے عبارت ہے۔ تاہم ۱۹۶۰ء کے آس پاس ادباء و شعراء کا جو گروہ پیدا ہوا اس نے جدیدیت کے اس مفہوم کو باطل قرار دے ڈالا۔ اور بالکل ایک نئے ادبی میلان کو "جدیدیت" کی اصطلاح کے ساتھ پیش کیا۔ اس گروہ کے نظریات جدیدیت میں اگرچہ کئی اختلافات موجود ہیں لیکن یہ تمام کا تمام گروپ ماضی قریب کی شعری روایت کے خلاف رد عمل کے نکتے پر پوری طرح متفق ہے۔ جس کی نشاندہی کرتے ہوئے خلیل الرحمٰن اعظمی لکھتے ہیں کہ:

"ترقی پسند تحریک اور حلقہ ارباب ذوق کے شاعر دو الگ الگ سمتوں کے شاعر تھے لیکن ان شعراء نے اپنے کو مخصوص تصورات کا ضرورت سے زیادہ پابند کر لیا تھا۔ اسی لئے ایک طرف ایسے شاعر زیادہ پیدا ہوئے جن کے پاس صرف موضوع ہی موضوع تھا تو دوسری طرف ایسے لوگ جن کے پاس محض ہیئت کے تجربے' ایک طرف محض خارج کی دنیا تھی تو دوسرے نے داخلی دنیا میں ہی اپنے آپ کو شعوری طور پر مقید کر لیا...... نئی شاعری دراصل اسی فنی رویے کے رد عمل کے طور پر پیدا ہوئی ہے۔"(۵۷)

گویا ترقی پسند تحریک پر تو نظریہ پرستی "کا الزام تھا ہی ۶۰ء کی نسل نے حلقہ ارباب ذوق کے رجحانات کو بھی تصورات کا پابند پایا۔ اور حلقے کی داخلی دنیا کی طرف شعوری میلان کو محسوسات کے اکہرے پن سے تعبیر کرتے ہوئے اس کی "محدودیت" کا اعلان کر دیا۔ انیس ناگی اپنے مضمون "نئی شاعری کا منصوبہ" میں لکھتے ہیں کہ:

"ترقی پسند شعراء کا لجاو ماوئی تو بہت ہی مختصر سا ہے۔ ان کے لئے شاعری تو ایک سیاسی منصوبے کی تشہیر اور طبقاتی جنگ کا منظر نامہ ہے۔ ان کے یہاں فرد کی کائنات اور شخصیت کا سمندر صریحاً" غائب ہے۔ ان کے لئے ہر حقیقت کا صرف مادی روپ نمایاں ہے۔ ان کے یہاں تصور نہیں بیان ہے۔ اور بیان بھی یک سطحی اور کھوکھلا۔ ایسے طریق فکر کو نئی شاعری حقارت سے دیکھتی ہے۔ باقی رہا مسئلہ راشد کی نسل کا وہ بیچاری تو ذہنی کم ہمتی' احساس کمتری اور اعصابی درماندگی کا شکار تھی۔ یہ نسل ذات کے جس جذباتی رکاؤ کے خلاف نبرد آزما تھی۔ اس نے جنسی تشنگی اور محرومی کی صورت میں ان کے اعصاب کو جکڑ لیا۔ راشد کی نسل کی شاعری صرف جذباتی رد عمل کی شاعری ہے۔ ان کی محسوساتی سطح اکہری ہے۔ ان کے یہاں جذبہ ہے لیکن جذبہ سے پیدا شدہ تصور کا وجود نہیں۔ ایک اعتبار سے عورت اور عورت سے زیادہ اس کے تصور کے گرد ان کا احساس گھومتا ہے۔"(۵۸)

اس اقتباس کے مطابق ترقی پسند تحریک اور حلقہ ارباب ذوق کے شعراء کے ہاں قدر مشترک "تصور" کا فقدان ہے۔ یوں کہ اول الذکر کے ہاں "تصور نہیں بیان ہے"۔ اور ثانی الذکر کے پاس "جذبہ ہے لیکن جذبہ سے پیدا شدہ تصور کا وجود نہیں۔" اس کا مطلب یہ ہوا کہ ۶۰ء کی نسل کے شعراء ۵۰ء کی نسل سے تصور کے مدعی ہیں جبکہ خود تصور کے داعی ہیں لیکن شمس الرحمٰن فاروقی کا موقف یہ ہے کہ اس نسل کی "جدیدیت" کی پہچان ہی یہ ہے کہ وہ "تصورات" کے سہارے سے محروم ہے۔ اس اجمال کی تفصیل کے لئے ان کی ایک تحریر "نئی شاعری۔ ایک امتحان" سے حسب ذیل اقتباس پیش کیا جاتا ہے:

"جدید ادب گرتی ہوئی چھتوں' لڑکھڑاتے ہوئے سہاروں اور لاتعداد بھول بھلیوں کے خوفناک احساس گم کردہ راہی سے عبارت

ہے۔ پہلے کے ادیبوں نے اپنے اپنے خدا تلاش کر لئے تھے..... نیا شاعر نشہ آور خوابوں کے سرور' خدا باپ' یا قوم پرستی یا خوش اعتقادی کے FATHER IMAGE کی متحفظ چھت کے سائے سے محروم ہے۔ نئے دور کا المیہ FATHER IMAGE کی شکست کا المیہ ہے۔" (۵۹)

یہاں "FATHER IMAGE کی شکست" سے مراد تصور سے محرومی ہے۔ خیر یہ تو "نئی شاعری" کے شعراء کا آپس کا معاملہ ہے اور ان کے تصور "جدیدیت" کا ایک فروعی تضاد یا اختلاف ہے۔ اصل بات یہ ہے کہ اس فادر امیج کی شکست کیسے عمل میں آئی اور اس کا سبب یا محرک کیا ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی کے نزدیک جدید مشینی و صنعتی تمدن کی میکانکیت فادر امیج کی شکست کا سبب بنی۔ لہٰذا فادر امیج کو شکست کرنے والی میکانکی و مشینی تہذیب کے تناظر میں ابھرنے والی اور صنعتی تمدن کے نتیجے میں معرض وجود میں آنے والی زندگی اور اس کی راہ و روش کے احساس کو نمایاں کرنے والی شاعری ہی جدید شاعری ہے۔ وہ لکھتے ہیں کہ:

"میں اسی شاعری کو جدید سمجھتا ہوں جو ہمارے دور کے احساس جرم' خوف تنہائی' کیفیت انتشار اور اس ذہنی بے چینی کا کسی نہ کسی نہج سے اظہار کرتی ہو۔ جو جدید صنعتی اور مشینی اور میکانکی تہذیب کی لائی ہوئی مادی خوش حالی' ذہنی کھوکھلے پن' روحانی دیوالیہ پن اور احساس بے چارگی کا عطیہ ہے" (۶۰)

اس اقتباس میں پیش کئے جانے والے خیالات اس حوالے سے اہم ہیں کہ شمس الرحمٰن فاروقی نے ۱۹۶۹ء میں لکھے گئے ایک سوالنامے کے جواب میں گذشتہ دس برسوں کی جدید شاعری کے رویوں کا لب لباب پیش کیا ہے اور اہم ترین نکتہ یہ ہے کہ "جدید شاعری" کی شناخت کے لئے شرط یہ رکھی گئی ہے کہ وہ "جدید صنعتی اور مشینی اور میکانکی تہذیب کی لائی ہوئی مادی خوشحالی' ذہنی کھوکھلے پن' روحانی دیوالیہ پن اور احساس بے چارگی کا نتیجہ" بنتی ہے۔ گویا جدید شاعری اور صنعتی و مشینی زندگی کے مسائل و وسائل لازم و ملزوم ہیں۔ ظاہر ہے یہ زندگی اور تہذیب ۱۹۴۷ء سے قبل کی زندگی اور تہذیب سے مختلف ہے۔ ۱۹۴۷ء سے قبل کی تہذیب و زندگی زرعی اور دیہی تھی' جب کہ ۱۹۴۷ء کی تہذیب و زندگی صنعتی و مشینی اور شہری ہے۔ ذرائع ابلاغ اور جدید میڈیا کے وسائل نے بچی کھچی دیہی اور قصباتی زندگی کو بھی شہری تہذیب اور صنعتی تمدن میں رنگ دیا ہے۔ چنانچہ ۱۹۴۷ء کے بعد شروع ہونے والی تہذیب و زندگی اپنے ماضی کی تہذیب و زندگی سے قطعی دوسری ہے۔ لہٰذا ماضی کی شاعری میں اگر احساس جرم' خوف تنہائی' کیفیت انتشار اور ذہنی بے چینی کا کسی نہ کسی نہج سے اظہار ہوا ہے تو بھی وہ شاعری محض اس لئے "جدیدیت" کے ذیل میں نہیں آتی کہ اس کی مذکورہ حسیات و کیفیات کا "جدید صنعتی اور مشینی اور میکانکی تہذیب کی لائی ہوئی خوشحالی' ذہنی کھوکھلے پن' روحانی دیوالیہ پن اور احساس بے چارگی" سے کوئی واسطہ یا رشتہ نہیں ہے۔ وہ اضطرابات و تجسسات اور جذبات و احساسات اس وقت کی زرعی و دیہی سماج و تہذیب کی پیداوار تھے۔ یہی وہ مقام اور نکتہ ہے۔ جس کی رو سے ۶۰ء کی نسل کی جدیدیت کا تصور مطلق ہو جاتا ہے اور "جدیدیت" کے اضافی ہونے کے اس تصور کے بالکل الٹ اپنی معنویت متشکل کرتا ہے۔ جس کا اظہار قبل ازیں درج شدہ پروفیسر آل احمد سرور' جمیل جالبی اور ن۔ م۔ راشد کے تحریری اقتباسات میں کیا گیا ہے۔ تاہم "جدیدیت" کے نئے اور مطلق طرز احساس کے لئے جن محرکات کو ذمہ دار ٹھہرایا گیا ہے اور اسے جن عوامل کی پیداوار کا شاخسانہ قرار دیا گیا ہے ان سے وہ ادیب بھی تعرض یا روگرانی نہیں کرتے جو "جدیدیت" کو اضافی قدر کی حیثیت میں تسلیم کرتے ہیں۔ مثلاً اپنے مضمون "ادب میں جدیدیت کا مفہوم" میں پروفیسر آل احمد سرور لکھتے ہیں کہ

"ادب میں جدیدیت کے واضح تصور پر موجودہ دور میں ادب کے صالح رول کا انحصار ہے۔ کیونکہ اس صالح رول پر انسانیت کی بقا کا دارومدار ہے۔ انسانیت کی بقا صرف ادب نہیں ہے' سائنس بھی ہے' مگر صرف سائنس اسے تباہی کی طرف لے جا سکتی ہے۔ اور صرف ادب کے نتائج ہم پہلے دوروں میں دیکھ چکے ہیں۔ اس لئے جدید ادب کے عرفان پر ادب کا ہی نہیں انسانیت کا مستقبل بھی بڑی حد تک منحصر ہے۔ سائنس اور ادب دونوں اب حقیقت کی تلاش کے دو راستے مان لئے گئے ہیں اور دونوں کے درمیان بہت سی پگڈنڈیاں بھی ہیں اور ریل بھی" (۶۱)

یوں ۶۰ء کی نسل کے ادباء و شعراء نے سائنس اور ٹیکنالوجی کی وساطت سے لائی ہوئی مشینی اور صنعتی تہذیب و زندگی کو تاریخی جبر کا لازمہ سمجھ کر نہ صرف اس سے اتفاق کی راہ اپنائی بلکہ اپنے ادب کو ساتھ لے کر چلنے میں بھی کوئی مضائقہ نہ سمجھا۔ انہوں نے جدید صنعتی زندگی کے مسائل کو اپنی ذاتی اور نجی زندگی میں آمیز کیا اور اس سے فرار و نجات کے لئے کسی ماضی وغیرہ کی پناہ گاہ تلاش کرنے یا تراشنے کو غیر ضروری تصور کیا۔ جدیدیت نے پوری طرح "حال" سے سروکار رکھا۔ اس سلسلے میں ۱۹۴۷ء کے بعد کے شعراء نے نہ صرف ان کی "موجودہ جدیدیت" کے لئے عقبی زمین تیار کی بلکہ اس جدید آئیڈیالوجی میں بھی بعض اعتبارات سے شامل رہے۔ ان شعراء میں مجید امجد' اختر الایمان' محمد صفدر' منیب الرحمٰن عزیز حامد مدنی' شاد امرتسری' وزیر آغا' منیر نیازی' قاضی سلیم اور بلراج کومل خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ جدیدیت کو اس کی خالص اصطلاح اور مطلق نصب العین کے ساتھ پاکستان کے جن شاعروں نے اپنایا ان میں نمایاں ترین جیلانی کامران' افتخار جالب' سلیم الرحمٰن' انیس ناگی' اختر احسن' محمد انور' عباس اطہر' ساقی فاروقی' تبسم کاشمیری' نسیم بخاری' اسد محمد خان' فاروق حسن'

محمود شام' الطاف احمد قریشی' ذوالفقار احمد' زاہد ڈار اور سعادت سعید وغیرہ ہیں۔ چونکہ یہ آواز سب سے پہلے پاکستان کی سرزمین سے اٹھی اس لئے "جدید شاعری" کی ابتدا بھی پاکستان ہی میں ہوئی اور اس آواز پر گنے چنے شاعروں نے لبیک کہی ان کی تعداد ہندوستان کے شعراء کے مقابلے میں زاید ہے۔ پاکستانی شعراء کے نظریات و تخلیقات سے ترغیب پا کر ہندوستان کے نوجوان شعراء میں سے بھی معدودے چند "جدیدیت" کے مذکورہ تصور کی طرف مائل ہوئے۔ ان میں محمد علوی' شہریار' کمار پاشی' عادل منصوری' ندا فاضلی' شمس الرحمٰن فاروقی' اور عمیق حنفی اہم ہیں۔ سوال اٹھتا ہے کہ یہ تمام شعراء جو خود کو "جدیدیت" کا واحد حقیقی نمائندہ سمجھتے ہیں اور جن سب کی شاعری "جدیدیت" کی مخصوص اصطلاح کے ذیل میں آتی ہے' کیا یہ سب کے سب ایک جیسی شاعری کرتے ہیں اور ان کا فکری زاویہ اور شعری پیرایہ ناقابل افراق اور ناقابل اختلاف یکسانیت کا حامل ہے۔ یہ ایک اہم اور پیچیدہ سوال ہے۔ سید سجاد کے مطابق یہ کسی متفقہ شعری نظریے سے وابستہ نہیں ہیں۔ "نئی نظمیں" کے ابتدائیے میں لکھتے ہیں کہ:

"ترقی پسند مصنفین کا ایک واضح نظریۂ شعر یہ تھا کہ ادب ایک سماجی فعل ہے۔ اس لئے فنی اشکال کا ابلاغ ہر پڑھنے والے تک ہونا چاہئے۔ موجودہ شاعروں میں ایسا کوئی ایک نظریۂ شعر مستعمل نہیں' جہاں افتخار جالب فنی اشکال کی از خود ایک حیثیت قائم کرتے ہیں وہاں زاہد ڈار' جیلانی کامران اور انیس ناگی فنی اشکال کا قاری سے رابطہ ضروری خیال کرتے ہیں اور ایسی فنی اشکال سے گریز کرتے ہیں جو از خود ایک حیثیت اور وجود رکھتی ہوں لیکن قاری ان کا ادراک نہ کر سکتا ہو۔" (۶۲)

اس کا مطلب یہ ہوا کہ جدید یا نئی شاعری کے دعویداریہ شعراء کی کسی ایک نظریہ فکر و شعر یا مخصوص تخلیقی اصولوں کی پیروی نہیں کرتے۔ اگر ایسا ہی ہے تو مذکورہ جملہ شعراء کی شاعری کو کسی ایک کیٹگری یا کسی ایک اصطلاح کے زیر عنوان لکھنے پڑھنے کا کیا جواز باقی رہ جاتا ہے۔ کوئی مخصوص اصطلاح تو وہاں کارگر ہوتی ہے اور جائز تسلیم کی جاتی ہے جہاں لکھنے والوں کے درمیان کوئی مشترک تخلیقی رویے پائے جاتے ہوں۔ اور وہ بعض یکساں فکری و نظری شناختیں رکھتے ہوں۔ جیسا کہ اقتباس بالا میں ترقی پسند مصنفین کے نظریۂ شعر کا حوالہ دیا گیا ہے۔ اگرچہ ان شعراء کے ہاں ایسا کوئی مضبوط اور ہمہ گیر مشترکہ فکری رشتہ اور شعری رابطہ ناپید ہے تاہم ایک مبہم اور کمزور سا ناطہ ضرور ہے جس کی نشاندہی کرتے ہوئے سید سجاد "نئی نظمیں" کے پیش لفظ میں لکھتے ہیں کہ:

"آخر ان شعراء میں کیا چیز یکساں ہے جو ان کو اپنے دوسرے ہمعصروں اور پچھلے عہد کے بزرگ شاعروں سے ممیز کرتی ہے اور بطور ایک گروہ ان کو مطعون کرواتی ہے؟ میری نظر میں یکسانیت کا نشان ان شعراء کا اس ابتر و پریشان معاشرے میں انسانی واقعہ اور صورتحال کے ادراک کے بعد کا انفرادی رد عمل ہے۔ اس ابتری کا ادراک تو ان شعراء میں یکساں ہے لیکن رد عمل ہر شاعر کا انفرادی ہے۔ ان شعراء میں یکسانیت تو موجود ہے لیکن کسی نظریے کے تحت اس ادراک کا حل تلاش کرنے کی کوشش مفقود ہے۔ اسی لئے یہ شعراء بطور گروہ ایک ادبی تحریک سے خارج ہو جاتے ہیں۔" (۶۳)

اس اقتباس سے حسب ذیل نکات برآمد ہوتے ہیں۔

۱۔ ان شعراء کی شاعری ابتر و پریشان معاشرے میں انسانی واقعہ اور صورت حال کے ادراک کی شاعری ہے۔

۲۔ ابتر و پریشان معاشرے میں انسانی واقعے اور صورت حال کے ادراک پر انفرادی رد عمل اس شاعری کا شیوہ ہے۔

۳۔ ان شعراء میں یکسانیت تو موجود ہے لیکن کسی نظریے کے تحت "انسانی واقعہ" کا حل موجود نہیں ہے۔

ان نکات میں سے اڑھائی نکات پورے طور پر ترقی پسند تحریک کے نظریۂ شعر کے عنوانات جلی ہیں۔ ترقی پسند شاعری بھی ابتر و پریشان معاشرے اور انسانی واقعے نیز صورت حال کے شعری اظہار کا نام ہے۔ گویا شاعری ایک سماجی فعل ہے۔ جس کی طرف خود سید سجاد کے مندرجہ بالا اقتباس کے حرف آغاز ہی میں واضح اشارہ موجود ہے۔ رہی بات انفرادی رد عمل کی تو اس رد عمل کی نوعیت و عالم ترقی پسند شعراء کی شعری تخلیقات میں بھی ایسا ہی ہے۔ ظاہر ہے کسی صورت حال پر عام انسانوں کا رد عمل ایک جیسا نہیں ہوتا۔ اپنا اپنا ہوتا ہے۔ اور شاعر تو پھر بھی اپنے تخلیقی ذہن' حساس دل اور حسی ادراک کے معاملے میں عام آدمی سے کہیں بلند و بالا ہوتا ہے۔ لہٰذا انفرادی رد عمل کوئی زیادہ معتبر اور قوی حوالہ نہیں بنتا۔ "ان شعراء میں یکسانیت موجود ہے" والی بات تو ترقی پسند شاعروں پر لگنے والا شہرۂ آفاق الزام ہے۔ رہا یہ معاملہ کہ یہ شاعر ابتر و پریشان معاشرے میں انسانی واقعے اور صورت حال کا ادراک تو شاعری میں پیش کرتے ہیں لیکن اس کا حل پیش نہیں کرتے۔ آدھا نکتہ ان شعراء کو ترقی پسند تحریک کے فکری جہات سے علیٰحدہ کرتا ہے اور یہی نصف نکتہ سب سے زیادہ منفی اور افسوسناک مضمرات لئے ہوئے ہے۔ انسانی معاشرے کی زندگیوں کو مصائب و آلام میں مبتلا تو دیکھنا اور ان عذابوں کے اور عتابوں کے عواقب میں پوشیدہ محرکات و اسباب کا ادراک بھی کرنا لیکن ان سے نجات کے لئے کچھ بھی نہ کرنا کس قدر بے حسی کا مقام ہے۔ سسکتی ہوئی انسانیت کو مستقل زحمتوں اور زخموں میں اس لئے بے نیل مرام چھوڑ دینا تاکہ وہ ان کے لئے شعری خام مواد فراہم کرتی رہے اور بھی زیادہ ستم کیشی ہے۔ انسانی دکھوں دردوں کا مداوا تلاش نہ کرنے کے پیچھے یہی مقصد کار فرما دکھائی دیتا ہے کہ یہ اندوہناک صورت واقعہ ان دانش وروں کی دانشوری کے پشتارے میں اینٹ گارے کا کام دے۔ یہ رویہ تو شعراء جیسے حساس طبقے کے لئے کلنک کا نشان ہے۔ حلقۂ ارباب ذوق کی

تحریک کے رجحانات و نظریات میں پھر بھی ایک بات ہے کہ وہ سماج اور انسان کے معروضی جھمیلے ہی میں نہیں پڑتے۔ لیکن جو شاعر سماج اور انسان کی معروضی زندگی کے ادراک کی پیش کش کے مدعی ہوں اور زندگی کی بے رحم صورت حال کو نہ بدلنے کے رویے کو اپنی شناخت اور افتخار کا حوالہ بناتے ہوں کس قدر افسوناک ہے۔ اس نوع کی فکر کو کوئی بھی صحیح الدماغ اور حساس دل صحت مند قرار نہیں دے سکتا۔ ٹھیک ہے کسی مخصوص نظریے کے تحت حل نہیں پیش کرنا چاہتے تو انہیں آزادی ہے نہ کریں۔ بے شک بغیر کسی نظریے کے انفرادی حل پیش کر دیں۔ یہ اور بھی اچھا ہے۔ لیکن مسئلہ تو یہی ہے کہ سماج ایک آدمی کا معاملہ نہیں ہوتا۔ بہت سارے آدمیوں کا معاملہ ہوتا ہے۔ اور بہت سارے آدمیوں کے مسائل کا حل کسی نہ کسی نظریے اور ضابطے کے مطابق ہی سوچا جا سکتا ہے۔ لیکن نئے شاعروں کے لئے مسئلہ یہ ہے کہ اگر وہ کسی نظریے سے وابستہ ہو جاتے ہیں تو ان کی مفروضہ انفرادیت کی عمارت دھڑام سے بیٹھ جاتی ہے۔ وہ اپنی شناخت ہی کھو دیتے ہیں۔ وہ انحراف چاہتے ہیں۔ آخر انحراف کریں تو کس سے کریں کہ بغیر انحراف کے ان کی پہچان بے جان رہتی ہے۔ اور سب کچھ معرض خطر میں پڑ جاتا ہے۔ لطف یہ ہے کہ انسانی مسائل سے نجات کے حل اور انسانیت کی فلاح کے دانشورانہ طرز فکر سے انہیں انکار ہے۔ وہ قومی و مذہبی تہذیب کے رویوں کو محض اس لئے رد کرتے ہیں کہ ان کی موجودگی "عالمگیر انسانیت کو برپا کرنے" کے راستے میں رکاوٹ بنتی ہے۔

اس اجمال کی تفصیل کے لئے جیلانی کامران کے مضمون "نئے لکھنے والوں سے میری ملاقات" سے حسب ذیل اقتباس پیش کیا جاتا ہے۔

"نئی اردو شاعری کا سب سے بڑا مسئلہ اپنی تہذیب کی دریافت کا مسئلہ ہے۔ اور نئے لکھنے والے (افتخار جالب، سلیم الرحمٰن، اختر احسن) اس مسئلہ کو اپنے شعری فلسفے میں مرکزی حیثیت دیتے ہیں۔ ان کے نزدیک نئی اردو شاعری کسی قائم بالذات تہذیب سے سردست آشنا نہیں کرتے (کرتی)۔ زاہد ڈار کا خیال ہے کہ وہ تہذیب جو اقبال کے زمانے میں مسلمانوں کی تہذیب کہلاتی تھی باقی نہیں ہے اور اس کی جگہ یورپی، آریائی اور قدیم زمانے کی دراوڑی تہذیب نے مسلمانوں کی تہذیب کو آزمائش میں ڈال دیا ہے۔ فاصلے مٹ رہے ہیں۔ اور انسان انسانوں کے قریب تر آ رہے ہیں۔ اس لئے "مسلمانوں کی تہذیب" کی اصطلاح میں سوچنا محض ایک لوکل اور مقامی سی بات ہے۔ مسلمانوں کی تہذیب پر اصرار کر کے ہم انسانوں کو بانٹنے کا جرم سرزد کرتے ہیں۔ اور اس طرح عالمگیر انسانیت کو برپا کرنے میں دشواریاں حائل کرتے ہیں" (٦٤)

انیس ناگی کے زاویۂ فکر میں بھی انسان "لوکل" یا "مقامی" کے برعکس کائناتی حوالہ رکھتا ہے۔ ان کے مضمون "نئی شاعری کا منصوبہ" سے مندرجہ ذیل اقتباس ملاحظ ہو

"نیا انسان حال ہے۔ جو لحہ بہ لحہ جیتا ہے۔ جو خود ہی خالق، مخلوق اور اپنا محتسب ہے۔ اس احتساب میں ذات، دوسروں کا استعارہ ہے۔ اس کا ہر عمل قول فیصل کا درجہ رکھتا ہے۔ نیا انسان بیک وقت مختار کل اور مجبور و بے بس ہے۔ یہ بے بسی اس کے یہاں اس کائناتی نظام کی پیدا کردہ ہے۔ جس میں وہ خود ایک حوالہ بن جاتا ہے۔ یہی اس کا ذہنی آشوب ہے۔ اس کی تنہائی اور کرب ذاتی ہونے سے زیادہ کائناتی ہے۔ ماضی اس کے لئے تھکن کی جمائی ہے۔ مستقبل اس کے لئے ایک مفروضہ ہے۔ وہ ان دونوں کے درمیان اپنے سائے کی پیائش اپنے اور دوسروں کے عوامل سے کر رہا ہے۔" (٦٥)

جیلانی کامران کے اقتباس تحریر میں پیش کردہ رجحان بالخصوص پاکستانی قومیت اور بالعموم اسلامی ملت کی تہذیب کے احیا کا استراد ہے۔ اور اس اتراد کے راستے سے "عالمگیر انسانیت" تک رہائی کی سعی ہے۔ گویا بنیادی مسئلہ "عالم گیر انسانیت" کا ہے۔ انیس ناگی کے اقتباس مضمون میں انسان کے جدید عالمی آشوب کا ادراک ہے۔ اور یہ مسئلہ بھی "عالم گیر انسانیت" ہی کا ہے۔ ثابت ہوا کہ نئی شاعری کا بنیادی مسئلہ "عالمگیر انسانیت" یا انسانیت کا جدید عالمی آشوب ہے۔ دونوں باتوں میں بنیادی بات ایک ہی ہے یعنی جدید پر آشوب صنعتی اور مشینی عہد کے تمدن میں انسان کی زبوں حالی۔ اس زبوں حال انسان کو نہ تو ماضی سے سروکار ہے کہ وہ محض "تھکن کی جمائی ہے" اور نہ ہی مستقبل سے واسطہ ہے کہ وہ نرا "مفروضہ ہے" اسے صرف درمیانی عرصے سے تعلق ہے۔ واضح ہے کہ یہ درمیانی عرصہ حال ہے۔ یعنی "لمحۂ موجود" گویا جدیدیت کی شاعری میں شاعر جس واحد زمانی دائرے کو اہمیت دیتا ہے وہ گزرتے ہوئے وقت کے علاوہ کچھ نہیں ہے۔ وہ گزرتے ہوئے وقت کا نبض شناس بھی ہے اور عکاس بھی۔ گویا اس کی شاعری اس گزرتے ہوئے وقت یعنی "لمحہ موجود" کی نامہ بری ہے۔

اس تناظر میں جیلانی کامران کی نظم "اگر کبھی تم" کے حسب ذیل مصرعے دیکھئے۔

میں کچھ نہیں اپنی عمر کا اپنے وقت کا نامہ بر ہوں! اکثر
زمیں کی قسمت میں جتنی زردی ہے وہ ہوں، لیکن ہزار قیمت
وہ شے ہوں جس کی عنائتوں سے کبھی ستارے فلک پہ روشن

ہیں گاہ دل میں

بہار اور اس کے خیر مقدم کا ماجرا ہوں

نظم "تماشہ" جس زمانے کی پیش کش پر ختم ہوتی ہے وہ بھی "حال" ہی ہے یہ اختتامی مصرعے ملاحظہ ہوں:

زمانے کی مٹی کو کپڑوں میں لے کر
میں اپنا چہرہ

وہ روتا رہا

وہ روتا رہا اور
جھکا کر زمانے کی باریک سلوٹ کو
تکنے لگا جس کی ہم سلوٹیں ہیں
کیوں کہ وہ مجھ سے کہتا تھا ہم کس لئے ہیں
خشک مٹی پہ چلتے ہیں جب لوگ
پانی پہ چلنے کی ترکیب سے آشنا ہیں!

اگرچہ ان دونوں مثالوں میں "جدید شاعری" کے نصب العین کی متابعت میں "زمانہ حال" کے احساس کی واردت کو شعری پیرایہ دیا گیا لیکن جیلانی کامران صرف حالی کی کیفیات ہی کو منکشف نہیں کرتے بلکہ "ماضی" کے "دنوں اور برسوں" کو بھی فراموش نہیں کرتے۔ نظم "مستقبل" کے یہ مصرعے ملاحظہ ہوں:

سیاہی جو راتوں کی تعمیر کرتی ہے اس پر مہینوں
دنوں اور برسوں کی تاریخ لکھوں جو بھولی ہوئی ہے
جسے صرف راہوں کے خاموش جھونکے
کبھی یاد کرتے ہیں!

ویسے تو نظم کا عنوان یعنی "مستقبل" آنے والے زمانے کو بھی محیط ہے۔ جس سے یہ اندازہ لگانے میں کوئی دقت نہیں ہوتی کہ جیلانی کامران صرف "لمحۂ رواں" ہی کے شاعر نہیں ہیں بلکہ تینوں زمانے ماضی، حال اور مستقبل ان کی تخلیقی توجہ میں رہتے ہیں، لیکن فی الحال ذکر "زمانۂ ماضی" کا ہو رہا ہے اس لئے ان کی نظم "ابی نمر" میں عہد گذشتہ کی بازیافت ملاحظہ ہو:

ابی نمر کو پھول کی سرخی عزیز تھی،
عارض کو گلعذار وہ کہتا تھا رات دن
مشہد کی بیٹیوں کے پسینے کو یاسمن
کہتا تھا، ــــ کیا زمین کا جینا، اگر بدن
جنبش میں پہلے عشق کی تیزی نہ سہ سکے

....

ابی نمر کے گیت کو سنتی تھی فاطمہ،
ابی نمر کو فاطمہ کتنی عزیز تھی
کہتے ہیں شاعروں کی محبت ہے اجنبی
لیکن، اے دوستو! وہ قیامت کی چیز تھی

یہ تو خیران کے اولین شعری مجموعے "استانزے" سے مثال تھی۔ اور ویسے بھی ہیئت "استانزے" کی تھی۔ اب ان کے تیسرے مجموعۂ کلام دستاویز کی نظم "کانٹا اور تالاب" کے حسب ذیل مصرعے ملاحظہ ہوں جن میں بچپن کی یاد کو زندہ کیا گیا ہے

اسے ہم نے بچپن میں دیکھا تھا — دونوں وہی تھے
صنوبر خموشی کا تابوت بن کر کھڑا تھا
وہ تالاب کے پاس — برسوں مہینوں کی
پاداش میں رو رہی تھی!
سفید اور شفاف پانی میں — نیلا فلک جھلملاتا تھا
بچپن ہمارے گلے میں
مقدر کی تصویر — بن کر حسیں تھا!

ماضی کے تصورات کی کیفیات کی یہ خوابناکی رومانی طرز احساس کی یاد تازہ کر دیتی ہے۔ شاید اسی لئے سید سجاد نے جیلانی کامران کے مجموعۂ شعری میلان سے یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ "ان کا رد عمل ماضی کے سہانے خوابوں میں کھو جانے سے زیادہ نہیں۔ موجودہ شاعر کو اس حد تک حششیں کا دلدادہ نہیں ہونا چاہئے۔ بعض اوقات یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا وہ ان نوجوان شعراء میں شامل بھی کئے جا سکتے ہیں؟۔ موجودہ انسانی واقعہ اور ابتر صورت حالات کے سطحی ادراک کے سوا ان کے پاس کچھ بھی نہیں جو ان کو پرانے بزرگ شعراء یا ان نوجوان شعراء کے ہم عصروں سے جدا کرتے ہوئے اس عہد کا نمائندہ شاعر کہلا سکتا ہو" (۶۲) سید سجاد کی تحریر سے ایک اقتباس جسے قبل ازیں درج

کیا گیا ہے جدید شاعروں کی شاعری کی پہچان اور ان کے رویوں میں قدرے مشترک کے بارے میں سید سجاد نے یہ نقطۂ نظر قائم کیا ہے کہ "ابتری کا ادراک تو ان شعراء میں یکساں ہے لیکن رد عمل ہر شاعر کا انفرادی ہے۔ ان شعراء میں یکسانیت تو موجود ہے لیکن کسی نظریے کے تحت اس ادراک کا حل تلاش کرنے کی کوشش مفقود ہے۔" لیکن جیلانی کامران کی نظم میں "نئی شاعری" تخلیق کرنے والے شاعروں کے درمیان پائی جانے والی مفروضہ یکسانی کے لئے سید سجاد کے متعین و فراہم کردہ اس واحد مشترکہ شناختی نکتے کی بھی نفی ملتی ہے۔ وہ مسئلہ کے ساتھ اس کا حل بھی تجویز کرتے ہیں۔ شعری مجموعے "دستاویز" سے نظم "پنجسورے والا" کے حسب ذیل مصرعے ملاحظہ ہوں۔

اکیلے کا آشوب ظالم ہے آؤ

کتابیں خریدو............

ظاہر ہے اکیلے کے آشوب کے مسئلے کا بہترین حل کتابیں ہیں۔ یہ حل کسی نظریے کے تحت ہے کہ نہیں۔ یا ترقی پسند نظریے کے تحت ہے کہ نہیں۔ اس کا فیصلہ کون کرے۔ ہو سکتا ہے کہ یہ حل ترقی پسند نظریے کے تحت ہی دیا گیا ہو اور شاید اس سے خود سید سجاد بھی اتفاق کریں کیونکہ انہی کی اطلاع کے مطابق "جیلانی کامران ان نوجوان شاعروں میں سب سے زیادہ معمر ہیں۔ عمر کے ادوار کے ساتھ ساتھ ان کے نظریات میں بھی تبدیلی آتی رہی ہے۔ کسی زمانے میں وہ ترقی پسند تحریک کے ہمنوا رہے ہیں۔ موجودہ نظموں میں ان کا نظریہ فکر سراسر مذہبی ہے اور مذہبی مابعد الطبیعیات ان کی ہر نظم کے پس منظر میں واضح طور پر موجود ہے۔ ان کی نظموں میں ابتری کا ادراک بھی گہرا ہے۔ وہ سطحی محسوسات اور انسانی واقعہ کی سطحی شکل و صورت دیکھ کر گھبرا اٹھتے ہیں۔ ان کی نظموں میں کہیں بھی آپ کو رائج الوقت نظریات سے مکمل بیزاری یا بغاوت کا اظہار نہیں ملتا۔ شاید ان کو اس بیزاری اور بے مقصدیت کا احساس بھی نہیں ہوا۔ وہ اس ابتری اور انسانی صورت حال کو پہلے تو استانزے میں خوبصورت غزلیہ نظموں کے ذریعے پھلانے کی کوششیں کرتے رہے۔ جب ابتری ارد گرد زیادہ شدید ہو گئی تو وہ مذہبی معجزات کی تلاش میں چل نکلے۔ وہ انسانی واقعہ سے باخبر ہونے اور موجودہ زمانے میں رہنے کے باوجود مذہبی نظریۂ فکر کو ہی نجات دہندہ سمجھتے ہیں۔ اس نظریۂ فکر کی جو شکل ہماری حکومت دیتی ہے۔ اسی کو لائحہ عمل کے طور پر استعمال کرنے پر قانع ہیں۔" (۶۷) یہ درست ہے کہ جیلانی کامران کی شاعری آغاز کار میں مابعد الطبیعیات کی ایک ایسی تبدیل شدہ صورت میں ارتقاع پذیر ہوئی جس میں زمینی حقائق و اقدار کو کائنات سے ہم آہنگ کر کے انسانی قدرت و اقتدار کی فراواں عمل داری کے یقین کو ظاہر کرنے کی سعی کی گئی ہے۔ جیسا کہ وہ اپنے اس مطمع نظر کی صراحت نثر میں بھی کرتے ہیں اور نئی نظم کے تقاضے کے زیر عنوان لکھتے ہیں کہ "زمین اور زمینی قدروں کو اپنی توجہ کا مرکز بنا کر ہم نے کائنات کو بھی زمین کا ایک حصہ بنا دیا ہے اور چونکہ زمین پر انسان رہتے ہیں اس لئے کائنات بھی انسانی پیکر کے قبضے میں آگئی ہے اور اس کا پرانا نقشہ ہماری فراست سے محو ہو چکا ہے۔" (۶۸) اس طرح مابعد الطبیعیات کی اس متغیر صورت میں جہاں خدائے وحدہ لا شریک کا انسان اور کائنات کے درمیان سے واسطہ ختم ہو جاتا ہے وہاں کائنات اور انسان کے درمیان واحد انسانی رابطہ استوار ہوتا ہے۔ لیکن اس جدت کے بعد جیلانی کامران کے نظریات میں ایک نئی رجعت ابھری اور وہ یہ کہ جیلانی کامران ایرانی اسلامی تہذیب کے مابعد الطبیعیاتی تصور سے وابستہ ہو گئے۔ وقت اور عمر کے ساتھ تصورات و نظریات میں تبدیلی آتی ہے۔ یہ کوئی ایسی بات نہیں۔ لہٰذا جو کچھ سید سجاد نے کہا ہے وہ بڑی حد تک درست ہے لیکن انہوں نے جو سخت موقف اور چبھتا ہوا انداز اختیار کیا ہے وہ محل نظر ہے۔ یہ فنکار کی آزادی اظہار چھیننے یا اس پر پابندی عائد کرنے والا انداز ہے۔ اور حلقہ ارباب ذوق نے تخلیق کار کی جس آزادی پر زور دیا تھا اس سے انحراف کی غیر صحت مند صورت ہے۔ وہ اپنے مافی الضمیر کو قدرے دھیمے انداز میں جارحیت کے بغیر بھی بیان کر سکتے تھے جیسا کہ تبسم کاشمیری بیان واقعہ کے لئے طرز ادا اختیار کرتے ہیں کہ:

"پچھلے چند برسوں سے جیلانی کامران کی علامتوں میں ایک نئی صورت پیدا ہوئی ہے۔ پہلے وہ زمینی اقدار پر زور دیتے تھے۔ مگر اب انہوں نے عجمی اسلامی تہذیب کا تصور پیش کیا ہے۔ تہذیب کے اس تصور سے وہ پاکستانی ادب کی تشکیل چاہتے ہیں۔ استانزے میں خدا سے کوئی گہرا رشتہ نظر نہیں آتا مگر ان کی نئی نظموں (میں) پرانا مابعد الطبیعیاتی نظام نظر آنے لگا ہے۔ اسلامی تہذیب کو نیا جنم دینے کا خیال شدت سے ابھر رہا ہے۔ "بند کمرہ" "پنج سورہ والا" اسی نقطۂ نظر سے بننے والی علامتیں ہیں۔" (۶۹)

یہ حقیقت ہے کہ استانزے سے "دستاویز" تک پہنچتے پہنچتے جیلانی کامران کے خیالات و نظریات میں ایک واضح تبدیلی آچکی تھی۔ وہ نہ صرف پرانی مابعد الطبیعیات اور "اسلامی عجمی تہذیب" کے فکری تناظر میں نظمیں کہنے لگے بلکہ ان کی متعدد نظموں میں سیدھے سادھے اسلامی عقائد و شعائر اور ان کے شواہد و آثار بھی جگہ پانے لگتے ہیں۔ مثلاً نظم "پل صراط" کے عنوان سے قطع نظر اس کے حسب ذیل مصرعے دیکھئے:

تو جس کی محراب	میں بٹھا کے رہگیروں کی خالی
ایک رکاب	ہر شے نیک مقدر والی، چومے
ننگے پاؤں	سورج چاند سے پوچھے بھائی! کون سی منزل

جاؤں؟ رفت اور بود کی منزل ظالم ہست کے
سوانداز کاف اور جیم ادا ہو کیسے کل کی آج
نماز؟

نظم "ابتدا" کے درج ذیل بند ملاحظہ ہوں:

سچا سب سے پہلا اللہ
دوئم نبی مبشر سچا
جھوٹا ناقص ——— میں
میں نے شہر کو سمجھا کعبہ
طوف کروں یا دیکھوں لیلیٰ
پہن کے نکلا جسم پہ دنیا
جھوٹا ناقص ——— میں
ترے نام کا نقلی جھوٹا
میں نے منزل منزل بھیجا
ڈھونڈوں مسجد پاؤں کلیساء
جھوٹا ناقص ——— میں

نہ صرف نظموں میں پرانے مابعد الطبیعیاتی نظام کے خصائص ولوازم تخلیقی بنت میں شامل ہوئے بلکہ زبان و بیان نے بھی روایتی اسلوب کی طرف مراجعت کی۔ اور کلاسیکی شعری لغت کو ناکافی سمجھتے ہوئے لفظ کے استعمال کی جن نئی جہتوں کی تلاش اور لسانی سیاق و سباق کی جس جدید معنی خیزی کو "استانزے" میں متعارف کرانے کی سعی کی گئی تھی وہ بھی عنقا ہو گئی ان کی یہ نظمیں ان کے اس لسانی تشکیلاتی رویے اور نظریے کی تائید نہیں کرتیں جسے انہوں نے "نئی نظم" کی ایک بنیادی ضرورت کے طور پر اہم خیال کرتے ہوئے "استانزے" کے دیباچے میں حسب ذیل طور پر بیان کیا تھا۔

"ہم اپنی نظموں میں جو زبان استعمال کرتے ہیں اس کا ایک مخصوص طرز بیان ہے۔ یہ طرز بیان مختلف ترکیبوں' استعاروں' محاوروں' الفاظ کی بندشوں اور دوسری لسانی جزئیات سے پیدا ہوتا ہے' جسے ایک لمبے عرصے سے پڑھ پڑھ کر نہ صرف کان جھنجھلا چکے ہیں بلکہ اب تو آنکھیں بھی اور آنکھوں کے ساتھ ہاتھ بھی دیکھ دیکھ کر اور لکھ لکھ کر تھک چکے ہیں..... یہ صورت حال زبان کے سکہ بند ہونے کے بعد کی کیفیت ہے۔ سکہ بند زبان پھر بھی کچھ کہہ سکتی ہے لیکن یہ زبان نہ تو کچھ کہہ سکتی ہے کیونکہ اس کا کہنا پہلے سے ادبی آب و ہوا میں موجود ہوتا ہے اور نہ ہی اس زبان کو سن کر کچھ محسوس ہوتا ہے کیونکہ ایسا سننا پہلے ہی سے سنا جا چکا ہوتا ہے" (۷۰)

جیلانی کامران صرف روایتی اور سکہ بند زبان و بیان ہی پر بے اطمینانی کا اظہار نہیں کرتے بلکہ انہیں قریب ترین ماضی کی شعری زبان بھی جدید شعری تقاضوں اور مطالبوں کو پورا نہ کرسکنے کی خامیوں سے بھری ہوئی معلوم دیتی ہے۔ وہ لکھتے ہیں کہ:

"اردو شاعری کا تجرباتی دور جو "ماورا" کے ساتھ شروع ہوا..... کی شاعری نے جہاں پرانی ترکیبوں کو استعمال کرنے سے گریز کیا وہیں جو نئی زبان استعمال کی تھی' وہ بھی اپنے مزاج میں پرانی شعری زبان سے کسی طرح مختلف نہ تھی۔ "ماورا" کی ترکیبیں فارسی قواعد پر اتاری گئیں ہیں..... الفاظ کا تلفظ (تلفظ سے لکھنوی' دھلوی یا حیدر آبادی تلفظ مراد لیا جاتا ہے) مستعمل اور غیر مستعمل' مستند اور غیر مستند' اور اسی قسم کے بے شمار فقرے ہیں جن سے ایک خاص قسم کی شاعری پیدا ہوتی ہے..... مفہوم کی غیر موجودگی میں اس کا اپنا سانچہ محض لفظوں کی ایک شکل بن کر رہ گیا ہے۔ اور کھوکھلے الفاظ شاعری پیدا نہیں کرسکتے۔ واضح رہے کہ الفاظ کی ایک عمر ہوتی ہے اور اس ایک مدت تک وہ اپنے معانی دینے میں کامیاب ہوتے ہیں۔ بوڑھے الفاظ کی پہچان یہ ہے کہ وہ معانی دینے میں ناکام رہتے ہیں اور جو شاعری ان الفاظ کا استعمال کرتی ہے۔ وہ مستقبل کی طرف دیکھنے کی بجائے ماضی کی طرف دیکھتی ہے۔ اس کا مفہوم تکرار کا مفہوم ہوتا ہے۔ شاعری اس وقت رک جاتی ہے اور اس کے رکنے کے ساتھ تخلیقی قوتیں مرجاتی ہیں"۔ (۷۱)

اگرچہ جیلانی کامران نے نظم کے لئے بالعموم اور "نئی نظم" کے لئے بالخصوص جس جدید لسانی ربط وضبط' معنوی تکوین اور غیر کلاسیکی شعری لغت پر پرزور اصرار کیا ہے وہ ان کے مجموعۂ نظم "دستاویز" اور اس شعری مجموعے کے بعد کی منظومات میں نہیں ملتا تاہم ان کے مندرجہ بالا بیانات میں جوش و جذبے کی فروانی' جملوں کی تیزی و روانی اور لہجے کی قطعیت و ادعائیت سے یہ اندازہ کرنے میں کوئی دیر نہیں

لگتی کہ وہ "نئی نظم" کے زمانۂ آغاز میں اس کے کس قدر پر جوش مبصر رہے ہیں اور "نئی نظم" کے عناصر کبیرہ میں سے ایک عنصر اور بنیادی شرائط میں سے ایک شرط اولیٰ یعنی زبان کے غیر روایتی طریق استعمال یا "لسانی تشکیلات" کے مقدمے کو کس قدر زور دار انداز میں پیش کرتے ہیں۔ انہوں نے مخصوص لسانی پیرائے کی تعبیر پر یونہی آہنی توانائی صرف نہیں کی بلکہ "نئی نظم" میں زبان و لغت کے نئے زاویوں کو اس قدر زیادہ اہمیت حاصل ہے کہ ان کے سامنے موضوع تک کی کوئی حقیقت نہیں رہتی یا وہ ثانوی حیثیت اختیار کر جاتا ہے یا پھر خارجی ہیئت میں ضم ہو جاتا ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی "شعر، غیر شعر اور نثر" میں ہر دو کی قدر کے تعین کو ظاہر کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

"شعر کے پرکھنے اور اس میں شاعری کے عنصر کو پہچاننے اور الگ کرنے کے لئے موضوع کی قید نہیں لگائی جا سکتی۔ یعنی ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ فلاں شعر میں شاعری نہیں ہے۔ چونکہ اس کا موضوع غیر شاعرانہ ہے..... شعر کی پہچان یا تعریف یا تنقید و تنقیص جو بھی ہو سکتی ہے..... شاعری کا جو کچھ بھی موضوع ہے اس کے الفاظ میں بند ہے' الفاظ جو بقول پاسترناک "حسن اور معنی کا وطن اور گھر" ہوتے ہیں۔" (۷۲)

اس اقتباس میں بھی لہجے کی قطعیت و ادعائیت کا وہی عالم ہے جو جیلانی کامران کے اقتباسات میں ہے۔ موضوع کی قید نہیں لگائی جا سکتی اور شاعری کا جو کچھ بھی موضوع ہے اس کے الفاظ میں بند ہے جیسے بیانات اس امر کی واضح دلیل ہیں کہ "نئی شاعری" میں موضوع کو ثانوی حیثیت حاصل ہے۔ حیرت ہے وہ شاعری جو تمام عالم انسانیت کے آشوب کی نمائندگی کی داعی ہے اس میں موضوع کو دوسرا درجہ حاصل ہے۔ موضوع کو پیچھے دھکیلنے یا اس کو بلند اور نمایاں مقام سے نیچے لانے کی کیا وجہ ہو سکتی ہے۔ اس کی وجہ صاف ظاہر ہے۔ جو یہی ہے کہ "نئی شاعری" کی شعری جمالیات' شاعری کے نقد و نظر اور حسن و قبح کو جانچنے کے لئے موضوع کی معنویت پر وسیلۂ اظہار کو ترجیح دیتی ہے۔ واضح ہے کہ پیرائیۂ اظہار کو برتر مقام دینے کے لئے موضوع کی اہمیت گھٹائے بغیر بات نہیں بن سکتی۔ اس کا ایک طریقہ تو یہی ہے کہ موضوع کو الفاظ کے تابع کر دیا جائے۔ اور اگر یہ نہیں تو موضوع کو الفاظ میں ضم کر دیا جائے تاکہ اس کی علیحدہ یا نمایاں شناخت و ترجیح کا باب ہی بند ہو جائے۔ جیسا کہ افتخار جالب اپنے مضمون لسانی تشکیلات میں واضح کرتے ہیں کہ:

"اب تک کی نظریہ سازی اس امر پر مرکوز رہی ہے کہ وہ ادب پارے جن میں نئے اور عظیم موضوعات موجود ہوں بہت سے مسائل سے بری الذمہ ہوتے ہیں۔ اسی نظریہ کے زیر سایہ نئے اور عظیم موضوعات کی تلاش و پیش کش بغایت اہم رہی ہے۔ اس روش نے لسانی تشکیلات کے ہر دو وظائف کو در خور اعتنا سمجھتے ہوئے موضوع اور صیغۂ اظہار کے علیحدہ علیحدہ فاصلے قائم کئے۔ موضوع کے حامی نئے اور عظیم کو ہر انحراف کا جواز قرار دیتے تو صیغۂ اظہار کی اہمیت جتلانے والے بنی بنائی زبان کے مسلسل استعمال کے لئے رطب اللسان رہے۔" (۷۳)

اس طرح نئی شعری جمالیات "شعریت" کا جو پیمانہ یا معیار مقرر کرتی ہے اس میں جذبات و احساسات' محسوسات و تاثرات' خیالات و تصورات یا دوسرے لفظوں میں تجربہ یا موضوع کو مرکزی مقام حاصل نہیں رہتا بلکہ یہ بنیادی حیثیت الفاظ کے حصے میں آتی ہے۔ یہ سب کو معلوم ہے کہ الفاظ دوسرے معنوں میں ہیئت یا فارم ہیں کہ الفاظ کی موزوں ترتیب و تنظیم ہی ہیئت کو متشکل کرتی ہے۔ گویا "نئی شاعری" خیالات کی نہیں زبان کے موزوں و مخصوص نظم و ضبط کا نام ہے۔ اور یہ شعری نظم و ضبط کسی طور پر بھی لاشعوری نہیں ہوتا بلکہ ایک شعوری عمل ہے۔ اس ارادی واردات کو خوابکاری یا جنوں آمیزی جیسی قلبی واردات سے کوئی سروکار نہیں ہے۔ یہ ایک "ذہنی واردات" ہے۔ جسے شاعر مشق و ریاض' محنت و کاوش اور تنقید و استحسان کے بہترین کلیوں کے بہترین استعمال سے بروئے کار لاتا ہے۔ یہ شاعری بے ساختہ نہیں ہوتی بلکہ ساختہ ہوتی ہے۔ یہ تخلیق نہیں ہوتی بلکہ تشکیل ہوتی ہے۔ اس لحاظ سے یہ نئی شاعری نہایت پرانی شاعری بن جاتی ہے۔ وہ اس طرح کہ اس میں "کاریگری" اور "صناعی" کو کلیدی درجہ حاصل ہوتا ہے۔ اور صناعت کا یہ تصور کلاسیکی رجحان کی بازیافت ہے۔ لکھنوی شاعری کا سارا مداری پن اسی صناعت کا کھیل تماشہ ہے۔ جس کے خلاف انحراف کا سب سے پہلا اور موثر قدم حالی کی طرف سے اٹھا۔ اور شاعری کے لئے "تفحص الفاظ" کی ضرورت کے اصرار کے باوجود روایتی زبان تنقید میں ہی سہی آمد اور آورد کی بحث میں آمد کی برتری اور عظمت کو سراہا۔ اور اس طرح موضوع کو شاعری کی جان قرار دیا۔ حالی کا یہ فکری تسلسل ترقی پسند تحریک کی شعری روایت سے بھی مربوط ہوا۔ اور اس طور سے موضوع کی اولیت و فضیلت برقرار رہی۔ لیکن لطف یہ ہے کہ الفاظ کو اس درجہ اہمیت تفویض کرنے کے باوجود "نئی شاعری" لغوی تلفظ اور لغوی معنویت کی حرمت کو پامال کرنے ہی میں ایک نفسیاتی تسکین محسوس کرتی ہے۔ اگرچہ کسی بھی حقیقی شاعری میں الفاظ محض لغوی معنوں میں استعمال نہیں ہوتے۔ شعری زبان لغوی زبان سے مختلف ہوتی ہے۔ لیکن یہ شعری زبان آخر لغت ہی سے حاصل کردہ الفاظ سے بنتی ہے۔ آسمان سے تو نازل نہیں ہوتی۔ لہٰذا شعری ادب کی زبان کا بھی ایک دائرہ ادب اور ضابطۂ اخلاق ہے جس کی بے حرمتی کی وہ اجازت نہیں دیتا۔ لیکن اس کا کیا جائے کہ نئی شاعری کے علمبردار اس "شعری احترام" سے انحراف ہی نہیں بغاوت اور صرف بغاوت ہی نہیں تشدد کو یقینی بنانے کی ترغیب دہی ہی کو اپنے لئے سرمایۂ افتخار سمجھتے ہیں۔ افتخار جالب کل چھتیس نظموں پر مشتمل اپنے شعری مجموعے "ماخذ" کے دیباچے میں لسانی "ادب و آداب" کے خلاف اپنے ہم جلیسوں کو جارحیت پر

اس طرح آمادہ کرتے ہیں کہ:

"تخلیقی' 'تازہ' ہزار شیوہ لسانی رابطوں کے خلاف ابہام کے نعرے لگانے والے انہیں یک جہتی افادیت کی سطح پر لا کر بچوں کی طرح خوش ہوتے ہیں۔ اس صورت حال سے عہدہ برآ ہونے کی دو راہیں ہیں۔ اولاً" یہ کہ سکہ بند زبان سے اجتناب کیا جائے۔ زبان کے سکہ بند ہونے کے معنی ایک وقت میں دریافت شدہ لسانی رابطوں پر قناعت کرنے اور بڑھتی پھیلتی زندگی سے تعلق منقطع کرنے کے ہیں۔ ثانیاً" یہ کہ سکہ بند زبان پر تشدد کیا جائے اور یک جہت الفاظ کی جگہ تخلیقی' 'تازہ' ہزار شیوہ' گنجلک لسانی رابطے کام میں لائے جائیں۔ یعنی لسانی حرمتوں کو چیلنج کیا جائے" (۷۴)

ابھی ایک سانس میں فرما چکے ہیں کہ "چیلنج کیا جائے" لیکن صرف چیلنج پر ہی اکتفا نہیں کرتے بلکہ اپنے اسی تحریری بیان میں بغیر کسی ایک لفظ کے وقفے کے دوسری ہی سانس میں "چیلنج کرنے کی بجائے رد" کر دینے کے لئے پر زور انداز میں اس طرح زور دیتے ہیں کہ:

"لسانی حرمتیں ایک اسلوب زیست سے جنم لیتی ہیں اور اسلوب زیست سماجی مفاہمتوں' لسانی تعینات اور لسانی عادات کو ایک وحدت دیتا ہے۔ چونکہ یہ تمام عناصر ایک بحران کا شکار ہیں اس لئے ان کے پس پردہ اسلوب زیست اور اس کے حوالے سے لسانی حرمتیں اکھڑ چکی ہیں۔ انہیں چیلنج کرنے کے بجائے رد کرنا چاہئے کہ یہ حرمتیں نام نہاد ہیں' عملاً ان کی کوئی حیثیت نہیں۔ یہ لڑھکتی ہوئی رکاوٹیں ہیں۔ ہماری ذات کو گرفت میں لینے والی قوتیں نہیں۔ اصلی قوتوں کے مراکز ہماری نگہ سے اوجھل نہیں' دور ہیں' دوری کی دھند میں لپٹے ہوئے ہیں۔ وقت نظر سے کام لے کر ان کے لمس سے بہرہ ور ہوا جا سکتا ہے" (۷۵)

"لسانی حرمتوں کو چیلنج کیا جائے" اور "انہیں چیلنج کرنے کے بجائے رد کرنا چاہیے۔" جیسے بیک صفحہ و بیک وقت فکری تلون سے قطع نظر موضوع سے متعلق فکری تضاد کا عالم یہ ہے کہ اوپر درج کئے جانے والے پیراگرافوں میں سے آخری سے قبل سے پیوستہ اقتباس میں نئے اور عظیم موضوعات کی اہمیت کو محض اس لئے در خور اعتناء نہیں جانا گیا کہ اس طرح شاعری بہت سے مسائل سے بری الذمہ ہوتی ہے لیکن اسی مضمون میں آگے چل کر نئے اور عظیم موضوعات کی اہمیت اس قدر بڑھ جاتی ہے کہ زبان کی مذکورہ توڑ پھوڑ اور اس کی نئی وضع و تشکیل شاید انہی "نئے اور عظیم موضوعات" کے لئے ہے کیونکہ بنی بنائی زبان کی "عین مین" برقراری ان موضوعات کی صحیح معنوں میں پیش کش کے لئے ہلاکت آفرینی کی حد تک مضر ہے۔ لسانی تشکیلات سے یہ اقتباس ملاحظہ ہو:

"بنی بنائی زبان کو عین مین برقرار رکھتے ہوئے نئے اور عظیم موضوعات کے لئے استعمال کرنا ہلاکت کے بطن سے زندگی کے جنم کی توقع رکھنے کے مترادف ہے۔ نئے اور عظیم موضوعات کی بنی بنائی زبان سے کلی اجتناب برتنا چاہیے تھا۔ مگر ایسا نہیں ہوا۔ صحت استعمال' گرائمر' بحور' صنائع وغیرہ کے معیارات جو بنی بنائی زبان سے مستنبط تھے' نئے اور عظیم موضوعات کی جانچ پرکھ میں استعمال اور مبہم طریقے سے قبول ہوتے رہے۔ بنی بنائی زبان کو اپنے متعین موضوعات سے انحراف نہیں کرنا چاہیے تھا۔" (۷۶)

مطلب یہ کہ "عظیم موضوعات کو بنی بنائی زبان سے کلی اجتناب برتنا چاہیے تھا۔" جو نہ برتا جا سکا لہٰذا اب نئے نئے اور عظیم موضوعات کو لسانی تشکیلات سے رجوع و استفادہ کرنا چاہیے کیونکہ متعین موضوعات کے لئے تو بنی بنائی زبان کافی ہے۔ لیکن سوال بلکہ مسئلہ تو یہ ہے کہ نئے اور عظیم موضوعات کی اہمیت و عظمت اور فضیلت و برتری تو لسانی تشکیلات میں بھی قائم رہی۔ نہ صرف قائم رہی بلکہ اور بڑھ گئی۔ یہی وہ فکری تضادات اور تلون مزاجیاں ہیں جنہوں نے افتخار جالب کی ادبی شخصیت کو متنازعہ بنا دیا۔ مزاج کا تلون اس سے بھی ثابت ہے کہ وہ لسانی تشکیلات اور "نئی شاعری" کا مقدمہ خود اپنی نظروں میں ہار گئے اور اس سے تائب ہو گئے۔ انیس ناگی نیا شعری افق میں لکھتے ہیں کہ "نئی شاعری کی بحث میں افتخار جالب کا نام اور کام کافی حد تک متنازعہ فیہ ہے' جو نئے شعراء کی صف میں افتراق پیدا کرنا چاہتے ہیں' وہ کہتے ہیں' افتخار جالب کا وجود نئی شاعری کی رسوائی اور اس پر منفی تنقید کا ذمہ دار ہے۔ اس اعتراض کے کئی ایک محرکات ہیں۔ کچھ تو افتخار جالب کے ادبی نظریات اور شعری اسلوب نے موجبہ تنقیدی معیاروں کی شکست و ریخت کے ذریعے نزاعی صورت حال کو جنم دیا ہے اور کچھ اس نے نئی شاعری کے موقف کی پرزور حمایت کے بعد اس کی تردید کی بدولت ہنگامہ آرائی کا سامان بہم پہنچایا ہے۔ کچھ بھی ہو افتخار جالب نے اپنے تخلیقی دور کے جس حصے میں بھی نئی شاعری کے موقف کی مدلل حمایت کی ہے' اسے اس کے موجودہ ترقی پزیر نظریات کے حوالے سے نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ ایک زمانہ وہ تھا جب افتخار جالب کا تنقیدی اسلوب استدلال سے بھرپور اور غیر روایتی تھا' ایک زمانہ وہ ہے جب افتخار جالب ایک مصلح کی طرح جذباتی ہو کر ہمعصر شعراء کو غفلت سے بیدار کر رہا ہے۔ کچھ بھی ہو' افتخار جالب بیک وقت اعلیٰ تنقیدی شعور اور ہنرمندانہ شعری صلاحیتوں کا حامل ہے۔" (۷۷)۔ افتخار جالب نے اپنی ان ہنرمندانہ شعری صلاحیتوں کو انسانی زندگی کے انفعال و کمال کے ماخذات کی پیش کش کے طور پر استعمال کرنے کی سعی کی ہے۔ انسانی زندگی اور عصری مسائل کے ان ماخذات کی تلاش میں انہوں نے سائنسی اور تجزیاتی طریق کار کو اپنایا ہے اور واحد متکلم کے صیغے کے ذریعے اپنے تجربات کی آگہی کا اظہار کیا ہے۔ ان کے نزدیک زندگی کے آغاز کا عمل پانی کی سیال کیفیتوں کا مرہون منت ہے۔ نظم پانی کے یہ مصرع ملاحظہ ہوں:

......ہر سو مایا ہی مایا! دن تھا' نگاہوں کے ریلے میں
میرا تن من جل تھل جل تھل' پانی پانی! میری تشنہ آنکھیں پانی' چہرے
چیریں چاروں کھونٹ امڈتے پانی' بکھرے بکھرے سورج چاند ستارے
پانی' ننھے گیت پرستش پوجا پانی' تنہائی خاموشی اور خدائی پانی' صبح ازل
سے شام ابد تک پانی' پانی' پانی

"صبح ازل سے شام ابد تک" پھیلے ہوئے پانی کی حرکت و حرارت اور اس کے بطن میں جاری و ساری برقی توانائی کی طرح زندگی کے جوہر و عناصر کی سلسلہ جنبانی ہی نے ابتدائے آفرینش کے تحیر و سکوت کو توڑا۔ زندگی جس کی نمود کمزور و ناتواں صورت میں ہوئی تھی لمحہ بہ لمحہ مائل بہ ارتقاء و فروغ رہی۔ یہاں تک کہ اس نے قالب انسانی میں منتقل ہو کر اشرف المخلوقات کی قوی صورت اختیار کی۔ اس طرح عدم نے وجود میں اثبات حاصل کیا اور مخفی لفظ مطلق کو معنی مل گئے گویا آفرینش زمان و مکاں سے پہلی اور چھائی ہوئی صدیوں کی دھند چھٹنے لگی اور پانی پر اداس کنول جھلمل جھلمل کرنے لگا۔ یعنی زندگی مسکرا اٹھی۔ مد نظر رہے کہ کنول پانی سے جنم لیتا ہے۔ نظم دھند کے یہ مصرع ملاحظہ ہوں۔

ازلی خاموشی کے ہالے میں تھر تھر کانپ رہا ہے۔ صدیاں' سائے' سوچ' فصیلیں۔ آمنّا صدقنا۔ ایلو! سورج چاند ستارے دھرتی کے سینے پر اترے۔ میری راہگذر پر بکھرے' ہلکی' مدھم اور مسلسل حرکت۔ منزل جھولے۔ باہر پر مرکوز نگاہوں سے مخفی لفظ مطلق' تنہا اور اداس کنول پر جھلمل جھلمل پھوٹ بہا۔

یوں افتخار جالب عدم سے ہست کے شعور کی جہت نمائی کرتے ہیں اور ہبوط آدم کو خود گری' خود نگری کا مصداق جانتے ہیں اور کائنات کے خارجی نظام میں انسان کی ذاتی مساعی کے اثبات پر یقین رکھتے ہیں۔ شاید ان کے ہاں انسان کے ہمہ گیر' ہمہ جہت اور خود مکتفی ہونے کا تصور اقبال کی فکر کے تسلسل سے آیا ہے۔ اقبال کہتے ہیں کہ:

نعرہ زد عشق کہ خونیں جگرے پیدا شد
حسن لرزید کہ صاحب نظرے پیدا شد
فطرت آشفت کہ در خاک جہان مجبور
خود گرے خود شکنے' خود نگرے پیدا شد
یہ کائنات ابھی ناتمام ہے شاید
کہ آ رہی ہے دما دم صدائے کن فیکوں

اب افتخار جالب کی نظم "راستہ چھوڑ دو" سے حسب ذیل مصرعے ملاحظہ ہوں:

......امکان کی تسبیح کے
دانوں میں بسی خواہش تکوین پریشان ہے۔ چاہوں تو کروں کن فیکوں
سے سحر خلق و خلد' اپنی صبا میں جھوموں۔ دیکھ زلف نگہ شوق صبا
کو ڈستی! خود نگر ہو کے رہوں یا کہ جہاں بنی کروں' میری حقیقت
ہے' حقیقت میں ہوں!......

معلوم ہے سب راہیں مرے عکس میں ہیں
اور ہبوط رخ آدم مری تصویر میں ہے

"ہبوط آدم" سے لے کر لمحہ موجود تک انسان ہزاروں لاکھوں شداید زمان و مکاں سے گزر چکا ہے لیکن یہ خاک مجبور بالآخر ہر ارضی و سماوی جبر کے مقابلے میں کامیاب رہی۔ اور اس کا خاتمہ نہ ہو سکا۔ لہٰذا جدید صنعتی اور مشینی دور کی تباہ کاریاں بھی اس کا کچھ نہیں بگاڑ سکیں گی اس لئے کہ انسانی طاقت ہر طاقت پر بھاری ہے اور اس صنعتی و مشینی تعفن پر انسان کے احساس کی خوشبو ہمیشہ غالب آتی رہے گی۔ نظم "خوشبو" سے یہ لائنیں ملاحظہ ہوں:

میں کہ بیکراں ہوں' مرا کہیں خاتمہ نہیں ہے' میں آسماں ہوں'
بے زماں ہوں' فقط تمنا کی بھول نکلی

اس طرح افتخار جالب کے ہاں بھی اسی مابعد الطبیعیات کی بازگشت سنائی دیتی ہے جو اقبال کی فکر کا طرۂ امتیاز و شیوۂ افتخار ہے لیکن اس فرق کے ساتھ کہ اقبال کے ہاں آسمان کا حوالہ اور زمین کا حوالہ دونوں موجود رہتے ہیں جبکہ افتخار کی مابعد الطبیعیات میں آسمان کا حوالہ کٹ

جاتا ہے۔ افتخار جالب کی نظم جذبے' نغمے اور تاثیر سے خالی ہے۔ نظم پڑھتے ہوئے مشکل ہی سے یہ احساس ہوتا ہے کہ نثر نہیں نظم پڑھی جا رہی ہے۔ اس کا واضح سبب ان کی لسانی تشکیلات کا وہ پیرایہ ہے جو نظمیت کو ابھرنے ہی نہیں دیتا۔ سید سجاد کا خیال ہے کہ "افتخار جالب کا سارا شعری تجربہ' وژن اور ردعمل ذاتی سطح پر نہیں۔ اس لئے اس میں جذبات کی ظاہری شدت کا فقدان ہے۔ جب بھی کوئی فنی شکل تجربے کو ذاتی سطح پر لے جاتی ہے تو اس میں ذاتی محسوسات اور جذبات کا عمل خوابیدہ اور زیر سطح ہو جاتا ہے اور کلاسیکی رکاؤ بدرجہ اتم موجود ہوتا ہے۔ موجودہ شاعر کی حیثیت سے افتخار جالب کا یہ نظریۂ شعر اتنا قابل قبول نہیں کہ لسانی تشکیلات از خود ایک حیثیت رکھتی ہیں' کیونکہ اس امر کو ماننے سے شاعری ایک سماجی فعل کے دائرے سے باہر ہو جاتی ہے۔ شاعر جو ایک فلسفی ہونے کے ساتھ ساتھ انسان کی ذات اور انسانی واقعہ کو سمجھ کر' کومٹمنٹ کرنے کا ذمہ دار ہے اس نظریۂ شعر کی بدولت اس فرض سے سبکدوش ہو جاتا ہے۔ اگر شاعر صرف لسانی تشکیلات اور فنی اشکال کی تشکیل کا ذمہ دار ہے تو وہ آج کی دنیا میں کس حیثیت سے رہ رہا ہے اور اس کا کیا مقام ہے۔" (۷۸)۔

"نئی شاعری" ہی کے ایک اور اہم شاعر انیس ناگی کو اس امر کا کافی حد تک احساس و شعور ہے کہ آج کی دنیا میں شاعر کے کردار کے ساتھ کون سے عصری مطالبات وابستہ ہیں۔ خارجی زندگی کے شدائد کا انھیں شدت سے احساس ہے۔ اپنے عہد کے سماجی و سیاسی اور اقتصادی و تمنی مسائل کا وہ نہایت درست ادراک رکھتے ہیں۔ وہ اپنے وقت کے انحطاطی میلانوں' اخلاقی پستیوں اور خود غرضانہ رویوں کا تخلیقی رد عمل ظاہر کرتے ہیں۔ تاہم ان کا یہ رد عمل زیادہ شخصی اور انفرادی ہوتا ہے۔ وہ انسانی واقعہ کا اتنے قریب سے مشاہدہ کرتے ہیں اور اس کے مضمرات کو اتنی بھرپور حساسیت سے قبول کرتے ہیں کہ انسانی تجربے کی واردات ایک بالکل انوکھی جذبات آفرین کلیت میں ابھر کر سامنے آجاتی ہے۔ زمین جو اب تک انسان کی آخری پناہ گاہ اور آرام گاہ ہے عدم تحفظ کی علامت بن گئی ہے۔ ہاتھ سے جاتی ہوئی زندگی کو کوئی ارضی سایہ میسر نہیں آتا۔ نظم نوحہ کی یہ لائنیں ملاحظہ ہوں:

کس جنم کا ہمیں آج ایندھن بنے ہیں
جو جلتا نہیں اور بجھتا نہیں
ہاں یہ تابوت اٹھتا نہیں ہے
یہ کیسی ہوا ہے
جو چلتی نہیں اور تھمتی نہیں
جسم پر کتنی لاشیں پڑی ہیں
جنہیں دیکھ کر کوئی روتا نہیں اور ہنستا نہیں
سانس ڈھلتی نہیں
زندگی ہاتھ آتی نہیں
میں خواہش کی پوشاک میں کل سے ننگا پھروں
اس زمیں پر جہاں کوئی سایہ نہیں' جو مجھے ڈھانپ لے
میرے پاؤں میں ذروں کی زنجیر جکڑی ہوئی ہے
بدن پر فقط دھول کی اوڑھنی ہے

سائنس اور ٹیکنالوجی کے پیدا کردہ مسائل زمین پر قیامت بن کر وارد ہو چکے ہیں۔ انسان کی داخلی و خارجی دنیا اپنی ترتیب و تنظیم اور ربط و ضبط کھو چکی ہے۔ ذات سے کائنات تک ہر شے ایک لامتناہی آشوب اور انتشار کا نقشہ پیش کر رہی ہے۔ پوری انسانیت ہلاکت کی زد میں ہے۔ چار سو ایسی دہشت ناک وحشت کا دور دورہ ہے کہ الامان والحفیظ۔ نظم "بدن" سے یہ مصرعے دیکھئے:

قیامت کا دن آگیا ہے
قیامت کا دن ہے کہ سارا بدن اب بدی اور نیکی کا اندھا جنم
اوہ یہ وحشت' یہ وحشت
سوا نیزے پر وہ دیکھو' لٹکتا ہوا زرد سورج
الامان! الامان

یہ سطریں اپنے زمانے کے بدصورت آشوب کا خوبصورت اظہار ہیں۔ جن میں ایک ایسے معروض کی کشمکش کو اجاگر کیا گیا ہے جو انتہائی مضطرب انسانی صورت حال کو مرتب کرتی ہے۔ ایک ایسی بے حسی کی تمثالیں پیش کی گئی ہیں جن میں انسانی مقدر کے لئے دکھ درد اور آلام و عذاب کے سوا کچھ باقی نہیں۔ آخر ایسا کیوں ہے۔ انیس ناگی اس کا جواب یہ دیتے ہیں کہ "سائنس اور ٹیکنالوجی میں اس قدر بنیادی تغیرات ہوئے ہیں کہ مادی دنیا کی تصوراتی سطح بدل گئی ہے۔ سائنٹیفک تکنیک نے محسوساتی اور جذباتی سطحوں کو اس حد تک متاثر کیا ہے

کہ انسانی رشتوں کی دنیا، باطن اور خارج کا مقدر ایک نئے چوراہے پر ہے۔ ہر حقیقت اپنی تجدید چاہتی ہے۔ انسان نے احساس ذات کے لئے مذہب فلسفہ اور سائنس کی آزمائش کو برداشت کیا ہے۔ لیکن اس کا جذباتی نظام ابھی تک غیر مربوط ہے۔" (۷۹)۔ اس جذباتی نظام کی بے ربطی کا نتیجہ یہ ہے۔ "کہ نیا انسان خارج پر قادر ہونے کے باوجود کسی دائمی کرب میں ہے۔ اس کی تنہائی کس نوعیت کی ہے؟ کیا وہ مستقبل سے منکر ہے؟ کیا وہ کسی اعتقادی نظام سے منقطع ہو چکا ہے؟ کیا اجتماعی نظام بے سود ہو چکے ہیں؟ یہ استفسارات نئے نہیں لیکن جس طرح اور جس ذہنی محل کو انہوں نے جنم دیا ہے اس کی نوعیت جنگ سے پہلے کی صورت حال سے مختلف ہے۔ نیا انسان اس سارے منظر اور پس منظر میں اپنا مقدر خود منتخب کرتا ہے۔" (۸۰)۔ وہ مقدر کے انتخاب کے بعد مقدر آزمائی کے دوران جس نوع کی صورت حال سے دوچار ہوتا ہے اس کی عکاسی نظم "گندہ خون" میں نہایت بے باکی سے کی گئی ہے مثلاً:

گھروں کے یہ مانوس صدمات ماؤں کے اجلے کفن میں چھپا کر
ذرا زندگی کا تماشا تو دیکھیں
قدم پر قدم
بینک جاتے کلرکوں کی عجلت 'بسوں کا دھواں
سر کے پیچھے سروں کے غبارے
قطاریں 'قطاریں' قطاریں
دلوں میں پہاڑوں سی باتیں' رگوں میں تمازت
لبوں پر اسی ست خوں کی نصیحت جو کل رات کو موت سے قبل سب نے سنی تھی
مگر آج اب وہ پرانی کہانی
دماغوں میں رعشہ
بڑھاپا' جنوں' بے دلی اور رشتوں سے نفرت
یہ کیسا تماشا؟

اگرچہ انیس ناگی سائنس اور ٹیکنالوجی کے پیدا کردہ عذابوں اور ثوابوں کی نوعیت و حقیقت اور اس سے دوچار تلملاتی ہوئی انسانیت کا کما حقہ احساس و ادراک رکھتے ہیں لیکن شعری تعمیر میں صرف ہونے والے عناصر کے لئے سائنس کے جدید انکشافات کے بجائے قدیم علوم کا سہارا لیتے ہیں۔ جبکہ ان کے معاصر افتخار جالب ایسی صورتوں اور ضرورتوں کے پیش نظر جدید سائنسی حقائق سے استفادے کو ترجیح دیتے ہیں۔ انیس ناگی نے اپنی نظم "دعا" میں قدیم یونانی دانش کے مطابق مادے کے چار عناصر کو حوالہ بنایا ہے۔ بلکہ نظم کا آغاز ہی اسی چہار عناصری حوالے سے ہوتا ہے۔

شاعر کی یہ دعا ہے اے زمیں' آگ' ہوا' پانی
اس طرح مرا جسم ذرا گوندھ کہ میرے
مقدر کی کڑی دھوپ' چمکتی خواہش کی طرح آج ڈھلے
اور مرا لمس تمدن کی نئی ترتیب بنے
ہر روز ہوا بال مرے چھونے کو دبے پاؤں چلے
اے زمیں' آگ' ہوا' پانی
اس طرح مجھے گوندھ کہ میں آج اسے آباد کروں
صدیوں سے جو پر ہول کشاکش کی لرزتی آگ چمکتا
در لئے
رات تلک خواب سے مایوس ہوا' آواز بنا
ہر راہ پہ خاک بسر ہے
اے ہوا آج دبے پاؤں ذرا چل

پہلے مصرعے میں زمیں' آگ' ہوا' پانی کہہ کر مادے کے عناصر اربعہ کو سر عنوان کے طور پر لیا گیا ہے۔ باقی مصرعے انہی چار عناصر کے مضمرات کی تفصیل و اجمال کے مرکب سے مرتب ہیں۔ قدیم اہل یونان کے علماء کا خیال تھا کہ مادہ چار عناصر یعنی آگ' ہوا' پانی اور مٹی پر مشتمل ہوتا ہے۔ ہزارہا برس تک اس نظریے کو درست مانا جاتا رہا۔ لیکن جدید سائنس نے اب آکر یہ انکشاف کیا ہے کہ عناصر کی تعداد بہت کثیر ہے اور آگ' ہوا' پانی اور مٹی میں سے کوئی بھی عنصر نہیں ہے۔ لہٰذا ایک جدید شاعر جو سائنس اور ٹیکنالوجی کے پیدا کردہ مسائل و

رزائل پر رد عمل کو اپنی فکری اساس کے طور پر استعمال کرتا ہے اگر وہ اپنے شعری مواد کے لئے کسی متروک و مسترد نظریے کی بجائے سائنس کے جدید انکشافات سے رجوع کرے تو زیادہ قرین حقیقت اور موثر بات ہے۔ خیر اس فروعی بات سے قطع نظر انیس ناگی کا شعری وژن اس اعتماد اور حوصلے کو ظاہر کرتا ہے جو زندگی کے جملہ دکھوں اور غموں کو سہنے کے بعد اپنی زمنی ذمہ داریوں سے عہدہ برآ ہونے میں غفلت کا مظاہرہ نہیں کرتا۔ انیس ناگی کا احساس زمانی و مکانی آزمائشوں کی پے در پے بوچھاڑوں میں محض تماشائی نہیں بنتا بلکہ بنفس خود ان میں شریک ہوتا ہے اور انسانی سانحات و حادثات کی مرئی اور غیر مرئی تصویروں کا حیاتی مرقع مرتب کرتا ہے۔ "بشارت کی رات" میں عبدالحق کے "پیش لفظ" کے مطابق "انیس ناگی نے اقدار کی تعمیر کی ذمہ داری کو قبول کیا ہے اور ان اقدار کا خمیر موجود اور غیر موجود داخلی واردات کے باہمی تصادم سے اٹھتا ہے۔ بشارت کی رات کی نظمیں اسی کشمکش اور تصادم کا رزمیہ ہیں۔ جس میں شاعر اپنی حیاتی شدت سے اپنی ذات اور خارجی حقیقت کے تضاد سے بکھری ہوئی شکلیں مرتب کرتا ہے۔ اور یوں یہ نظمیں بے ہنگم اور مضطرب انسانی صورت حال کے جمالیاتی اظہار کا وسیلہ بنتی ہیں۔" (۸۱)۔ نئی نظم لکھنے والے ان شاعروں میں عباس اطہر واحد شاعر ہیں جنہوں نے بے ہنگم اور مضطرب انسانی کیفیات و احساسات کا جنسی تناظر میں ادراک کیا ہے۔ اس ادراک کو انہوں نے استعاراتی اور علامتی شکل میں پیش کر کے ایک طرف مروجہ اخلاقی اقدار سے بغاوت کی راہ اختیار کی ہے تو دوسری طرف پیرایۂ پیش کش میں بھی اپنے معاصرین سے مختلف جادہ تراشا ہے۔ شعری بنت کے اس طریق کار اور اظہار کے اس اشاراتی و بالواسطہ پیرایے کے پہلو بہ پہلو جنس سے رغبت کا شعار انہیں بنیادی طور پر حلقۂ ارباب ذوق سے بالعموم اور میراجی کے طرز فکر و ہیئت سے بالخصوص قریب کر دیتا ہے۔ یوں وہ نظری طور پر تو نئی شاعری کے وابستگان ہی میں شمار ہوتے ہیں لیکن معنوی و عملی طور پر میراجی کے فکری تسلسل کی کڑی بن جاتے ہیں۔ وہ جنسی جبلت کے راستے میں خارجی رکاوٹوں اور احتساب کی نوعیتوں کو شدت سے محسوس کرتے ہیں لیکن اس سے بھی زیادہ شدت کے ساتھ جنسی جبلت کے نہ دبنے والے ارتقاء پر یقین رکھتے ہیں۔ مثلاً نظم "چاند اور پگڈنڈی" کے یہ مصرعے دیکھئے۔

چاند' سمندر' موسم' سورج —— سو دیواریں\
آج تمہارے دروازے پر پتھر ہے\
میں دروازہ کھولوں گا اور پھول کھلے گا

چاند اور سمندر کا باہمی تعلق مدوجزر کا ہے۔ جنسی جذبات کا مدوجزر' موسم اور ملاپ کے لئے خوشگوار فضا کا استعارہ ہے۔ سورج جذبات کی گرمی کی طرف اشارہ زن ہے اور "سو دیواریں" وہ سو طرح کی خارجی رکاوٹیں ہیں جو دو جسموں کے ملاپ میں حائل ہیں۔ لیکن یہ دیواریں شاعر کے دل میں مایوسی پیدا نہیں کر سکتیں اور اسے یقین ہے کہ دروازہ کھلے گا۔ یعنی ملاپ کی کوئی نہ کوئی صورت پیدا ہو گی اور وہ حصول مقصد میں کامیاب ہو گا۔ نتیجتاً "پھول کھلے گا" پھول کا کھلنا جنسی جذبے کی بیداری کا اشارہ ہے اور اس سے بھی آگے "نئی تخلیق" کی بھی علامت ہے کہ بچہ بھی تو آخر پھول ہی ہوتا ہے۔ اس سارے شعری دروبست میں آزاد تلازمے سے کام لیا گیا ہے۔ آزاد تلازمۂ خیال کی شعری پیکریت کے لئے حسب ذیل لائنیں ملاحظہ ہوں۔

آرزو' دیوار' دریا' دل' سمندر' ریت' آندھی'\
آرزو' شلوار' دروازہ' ہوا' کیچڑ\
کھلا دروازہ' کیچڑ

بظاہر یہ تینوں مصرعے محض الفاظ دکھائی دیتے ہیں اور ان میں کوئی ربط دکھائی نہیں دیتا لیکن ان میں آزاد تلازمۂ خیال کے ذریعے معنوی تسلسل کو استوار کیا گیا ہے۔ آرزو جنسی جذبے کی تسکین کی ہے' جس کے راستے میں دیوار یعنی رکاوٹ کھڑی ہے۔ دل جو دریا ہے اور سمندر سے زیادہ گہرا ہے اس میں جذبات نے آندھی اور ریت کا شدید طوفان برپا کر رکھا ہے۔ "شلوار" جنسی سلسلے کا واضح اور بھرپور اشارہ ہے۔ طوفان ہر "رکاوٹ کا بند توڑ دیتا ہے اور جنسی عمل اپنی تکمیل کو پہنچ جانے کی سعی میں کامیاب ہو جاتا ہے۔ کیچڑ اس کے خاتمے کی نشانی ہے۔ اگر "دیوار" کو خارجی احتساب کی رکاوٹ نہ بھی سمجھا جائے تو یہ داخلی نفسیات یا مذہبی و اخلاقی زبان میں ضمیر کا چیلنج بھی ہو سکتی ہے لیکن سمندر' ریت' آندھی اور ہوا نے جنسی صورت میں جو طوفان برپا کر رکھا ہے اس کے سامنے ضمیر کی کوئی پیش نہیں جاتی اور طوفان اپنا فطری و قدرتی زور دکھانے کے بعد ہی جب فطری اقتضا کے طور پر تھمتا ہے تو اس کے آثار کیچڑ کی صورت میں باقی رہ جاتے ہیں۔ "شلوار" کے فوراً بعد "دروازہ" کا لفظ اور پھر "کھلا دروازہ" کے الفاظ جنسی معنی خیزی کی بھرپور اور بلیغ اشاریت سے معمور ہیں۔ اس جبلی جنسی تقاضے کے باعث معروضی و اخلاقی دنیا میں تشدد اور احتساب کے جو لرزا دینے والے ذرائع بروئے کار لائے جاتے ہیں' عباس اطہر کی ان پر بھی گہری نگاہ رہتی ہے۔ تشدد اور احتساب کی نوعیت دیہی زندگی میں زیادہ شدید اور کڑی ہے اس لئے کہ شہروں کی بہ نسبت دیہاتوں میں اخلاقیات و اقدار کی پاسداری کا جذبہ بہت زیادہ ہوتا ہے۔ اور اسی لحاظ سے ان قدروں کی خلاف ورزی پر گرفت بھی بہت کڑی ہوتی ہے۔ اس سیاق و سباق میں عباس اطہر کی نظم "سیلاب میں سارے ننگے ہوئے" ایک نمائندہ نظم ہے۔ اس نظم کا مرکزی کردار ایک ایسا مجرم

ہے جو اپنی بہن کو بد چلنی کے باعث قتل کر دیتا ہے اور خود فرار ہو جاتا ہے۔ وہ ایک مفرور مجرم کی زندگی بسر کرنے پر مجبور ہے اور خود کو جگہ جگہ چھپائے چھپائے پھرتا ہے لیکن کہاں تک کہ اس کا انجام پھانسی کا پھندا ہے۔

بدلے میں کیا چاہتے ہو
بہن کا داغ بھائی کے ماتھے پہ چمکا
لہو اور پھانسی کا پھندا

پھانسی کے پھندے سے بھاگا ہوا یہ کردار اپنی بہن کی عصمت ریزی کا انتقام "امرد پرستی" کے ذریعے لیتا ہے۔ اس طرح عباس اطہر انسانی زندگی کے ان جذباتی رویوں کی عکاسی کرتے ہیں جنہیں مروجہ شرافت کے کھوکھلے معیار ڈھالتے ہیں اور ان معیارات کا تضاد انسانی دل و دماغ میں نراجی کیفیات کا ایک وسیع سلسلہ پیدا کرتا ہے۔ درحقیقت ان کے نزدیک مروجہ معاشرتی و سماجی رسوم و رواج اور اخلاقی قدروں کی قدغنیں جدید انسان کی جدید زندگی کے جذباتی رویوں کے تقاضوں پر پوری اترنے سے معذور ہو چکی ہیں۔ اس لئے انہیں بدلنا چاہیے اور ایک ایسا نیا نظام اخلاق وضع ہونا چاہیے جو جدید صنعتی و مشینی دور کی ضرورتوں اور تقاضوں سے ہم آہنگ ہو۔ جب تک ایسا نہیں ہوگا انسان "نئے دنوں کا عذاب" سہتا رہے گا۔ نظم "ریت کا شہر آج اور کل ہے" سے یہ مصرعے ملاحظہ ہوں:

میں نئے دنوں کا عذاب سہتا ہوں
زرد پتوں کو پاؤں کے نیچے دیکھتا ہوں
پرانے کاغذ سفید ہیں اور لفظ تصویر کھو چکے ہیں
کہ میرے وقتوں کی حد میں لمحے کی موت کا فیصلہ نہیں

زرد پتے، پرانے کاغذ اور تصویر سے عاری لفظ متوارث کھوکھلی اقدار ہیں جو نئے دنوں میں اپنی شناخت کھو چکی ہیں۔ پرانے عہد نامے کا کاغذ سفید ہو چکا ہے۔ لہٰذا کورا ہے۔ نئے عہد نامے کا کاغذ بھی کورا ہے کہ ابھی تک نیا عہد نامہ تحریر نہیں ہو سکا۔ نئے اقدار نامے کی عدم موجودگی کے باعث نئے عہد کے عذاب کا زور و شور بڑھ رہا ہے، جس میں نیا انسان بری طرح گھرا ہوا ہے۔ یہ یقیناً تاریخ کا جبر ہے یا وقت کی ستم ظریفی کہ جس نے اس کی جبلی اور شخصی زندگی کے ساتھ ساتھ تمدنی و تہذیبی اور معاشرتی و سماجی زندگی کو بھی ناآسودگی و شکستگی سے دوچار کر رکھا ہے۔ اصل میں عباس اطہر کا خیال یہ ہے کہ تہذیب و تمدن کی تمام تر ترویج و فروغ کے باوجود انسان کی بنیادی جبلت پوری توانائی سے نہ صرف قائم رہتی ہے بلکہ اپنے ارتفاع سے بھی باز نہیں رہتی۔ جبلتوں کی شدت تہذیبی نفاستوں کے حدود کو پھلانگ کر اور سماجی و معاشرتی پابندیوں کو توڑ کر بالآخر اپنا اظہار کر کے رہتی ہے۔ اخلاقی قدغنیں اور مذہبی اطلاقات بھی اس کا کچھ نہیں بگاڑ سکتے۔ ایسے میں کہ جب جدید ملکوں کے سماج کے جنسی میلانات بھی اپنا اثر دکھا رہے ہیں تو وظائف عبادت بھی جنس کی شمولیت کے بغیر روحانی تسکین فراہم نہیں کرتے۔ یا عبادت کا شیوہ ہی بدل کر جنسی ہو جاتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں جنس کی عبادت شروع ہو جاتی ہے اور برہنہ دو شیزاؤں کا وظیفہ ہونے لگتا ہے۔ نظم "کھیت" کے یہ مصرعے ملاحظہ ہوں:

اب وہ ساری باتیں بھول چکا ہے
اب راتوں کا بچھونا ہے
اور تسبیح کے سو دانوں پر
سو ملکوں کی سو ننگی دوشیزاؤں کی
تصویریں ہیں
اور ابھرتی ڈوبتی پھیلتی سرگوشی ہے
نئے کھیت میں نئے چاند اور نئے ستارے

اس طرح واضح ہو جاتا ہے کہ عباس اطہر کی شاعری میں "جنس" مرکزی استعارہ ہے۔ غرض جدید دور کے میکانکی و سائنسی رویے اور صنعتی و مشینی سماج سے ابھرنے والی زندگی کے تقاضوں وغیرہ سب کا اظہار اسی بنیادی استعارے کے محور سے منسلک ہے۔ بقول انیس ناگی "عباس اطہر کا جنس، عورت اور جنسی فعل کے بارے میں رویہ بڑا چونکا دینے والا ہے۔ ابھی تک اردو شاعری میں جنسی کے جبلت کی دو صورتیں نظر آتی ہیں۔ غزل گو شعراء نے جنسی آسودگی کو عورت کے رومانی پیکر کے آدرشی روپ میں منتقل کیا ہے۔ اس کی دوسری صورت میراجی کی نظموں میں نظر آتی ہے؟ میراجی کی نظموں میں جنسی ناآسودگی انفرادی سطح پر کارفرما نظر آتی ہے اور وہ صرف اسی فکر میں رہتے ہیں کہ اسے کسی طرح آسودہ کیا جائے۔ عباس اطہر نے جنسی فعل کو ایک بھرپور انسانی حوالے کے طور پر استعمال کیا ہے۔ جنسی جبلت کو مرکزیت دے کر ماضی اور حال میں انسانی رویوں کی تضادی کیفیات کا ادراک کیا ہے۔ اس کی نظموں میں جنسی فعل کی اہمیت انسانی رسم (RITUAL) کی ہے۔ امتداد زمانہ سے انسانی زندگی میں عقلیت نے رسم کی جگہ لے لی ہے، لیکن اس کے باوجود قدیم اور جدید انسان

شادی، مرگ، پیدائش اور تہواروں کے موقعہ پر رسوم کی تجدید کرتا ہے۔ دراصل رسم، جذباتی تجارب کی ایسی شکل ہے۔ جس کا اظہار کسی اور طریقے سے نہیں کیا جاسکتا، یہ انسان کے برجستہ اور اضطراری اظہار کا اسلوب ہے۔ فرائیڈ اس برجستگی اور بے اختیاری کو اندرونی دباؤ یا شدت سے تعبیر کرتا ہے۔ عباس اطہر کی نظموں میں جنسی استعارے اور جنسی فعل قائم بالذات ہونے کی بجائے معاشرتی قدغن کو توڑ کر انسان کی جبلت کے بلاروک اظہار کا وسیلہ ہیں۔" (۸۲)۔ اور متوارث اقدار و معیارات کو نئی زمانہ جانچنے پرکھنے اور غیر جانبداری سے ان کا از سر نو جائزہ لینے کی ضرورت کا جذباتی اظہار ہیں، تاکہ وہ اقدار و معیارات جو موجودہ عہد کی روز مرہ زندگی کے لئے قابل قبول نہ ہوں اپنے منطقی انجام سے ہمکنار ہوسکیں۔ اور انکی جگہ مروجہ عصری مطالبات سے عہدہ برآ ہونے والے رویے اور میلانات جدید اقدار و معیارات کی شکل اختیار کرنے کے قابل ہوسکیں۔ نئی نظم کا شاعر مذکورہ اقدار و معیارات کو وجدان اور جبلت کی کسوٹی پر پرکھتا ہے۔ اس لئے کہ عصری انسانی زندگی کی ناتمامیوں اور محرومیوں سے نجات کا حل دستیاب ہوسکے۔ اور صنعتی نظام کے عروج سے پیدا ہونے والی ذہنی کشمکشوں، اضطرابوں اور شکوک و شبہات میں مسرتوں کے اعتبار کے کچھ لمحے حاصل کرسکے۔ اس کے نزدیک زندگی کی مصیبتوں کا حل جذباتی عقیدت مندیوں، روحانی تسلیوں اور اخلاقی بندھنوں میں تلاش کرنا مشکل ہوگیا ہے۔ صنعتی زندگی کے کلچر نے جذباتی و تصوراتی زندگی پر جو تشدد کیا ہے اس کے نتیجے میں وہ ٹوٹ پھوٹ کر رہ گئی ہے۔ جس کے ریزہ ریزہ وجود کو ڈھکوسلوں سے نہیں جوڑا جاسکتا۔ اس تشدد نے ہر شعبۂ حیات میں بیچارگی، بے بسی، جھنجلاہٹ اور ذہنی نراج کی قابل رحم حالتوں کو جنم دیا ہے۔ صنعتی عہد کے کارخانے، فیکٹریاں، ملیں، ریلیں، بسیں، شہروں میں تبدیل ہوتے ہوئے دیہات، وسیع ہوتے ہوئے شہر، پھیلتی ہوئی آبادیاں، سکڑتے ہوئے انسانی رشتے، وسعت اختیار کرتے ہوئے تاجرانہ اور کاروباری مراسم لیکن احساس ہمسائیگی کی مغائرت وغیرہ نے پرانے نظام اخلاق و اقدار کو شکستہ و خستہ کر کے رکھ دیا ہے۔ انسانی اقدار ہی کا تختہ نہیں ہوا۔ میکانکی جبریت نے انسان کو بھی اس کی ذات کے اندر مسخ کر کے رکھ دیا ہے۔ آدمی سے تو جدا ہوا ہی تھا خود اپنے آپ سے بھی بچھڑ گیا ہے۔ تنہائی اور جدائی تقدیر کی صورت اس کی زندگی کی روزنامچے میں لکھ دی گئی ہے۔ وہ اپنے عہد کی جملہ شکست و ریخت کی تجسیم بن چکا ہے۔ اس پس منظر میں نئے شعراء کی نظموں سے درج ذیل مثالیں ملاحظہ ہوں۔

کبھی میں راستے میں سوچتا ہوں
تو مجھے احساس ہوتا ہے
کہ میں ہرگز نہیں ہوں

(تبسم کاشمیری ــــ فقط ہونے نہ ہونے سے)

معانی اور مطالب کے سبھی اشجار، پھول اور پھل
ہمارے سر پہ اگتے ہیں
سمندر کتنا گہرا ہے نہیں معلوم ہم کو
ہم بس اک بجرے کی صورت میں فقط لہروں پہ بہتے ہیں

(تبسم کاشمیری ــــ سمندر کتنا گہرا ہے)

دفتروں سے چلے تو بلانے لگے بال روم
اور گھر جھاگ بن کر ہواؤں میں اڑتے رہے
آج ماضی کی زنجیر سے
اور مٹی کی تقدیر سے
کوئی رشتہ نہیں
اب پلٹ کر کہاں جاؤ گے
کوئی رستہ نہیں
برف کی کانپتی پتیوں کی طرح
اب ہواؤں کے رحم و کرم پر رہو

(ساقی فاروقی ــــ برف باری)

ملوں کے کاجل اور بسوں کے ڈیزل سے
جنگ کروں گا بدلہ لوں گا
جس کے ہاتھ کی جنبش میں
ہنگاموں کی دھوپ چھاؤں ہے

اسے اکیلا کروں گا!!!
(نیلی شمعیں بجھتی جاتی ہیں
میں اشکوں میں ڈوبتا جاتا ہوں)

(ساقی فاروقی ــــ کینسر)

یہ آبا کی اقدار کا اک مرقع
جسے وقت کی ایک یلغار پیہم مٹاتی رہی
اور مرے جد و اب
اس میں بدزیب سے رنگ بھرتے رہے
اب یہ بدزیب، بدرنگ نقشوں کی بھونڈی سی تصویر مجھ کو ملی ہے

(اعجاز فاروقی ــــ تہذیب)

خلاباز
حرکت میں پیہم
معلق سراپا
نہ بازو میں طاقت
نہ پاؤں پہ قابو
کہ جسم ایک وحدت
مگر پارہ پارہ

(اعجاز فاروقی ــــ خلاباز)

میں اپنے سوالوں کی زنجیر میں قید ہوں
اور انکار کی رات دن سے گزرتا ہوں
سرمائے اور معجزے اور پرانی کتابوں میں لکھی ہوئی ساری سچائیاں
مردہ نسلوں کی تاریک قبروں پہ ٹتی ہوئی تختیاں ہیں
مجھے اپنے اجداد کی ہڈیوں میں کبھی زندہ ہونے کی خواہش نہیں ہے

(سلیم الرحمٰن ــــ سوالوں کی زنجیر)

ہم کو ماضی سے ورثے میں کہنہ قبریں
گرتے ملبے اور آسیب زدہ کھنڈروں کے ڈھیر ملے ہیں

(وحید اختر ــــ کھنڈر، آسیب اور پھول)

شہر اور سورج کی اس برسوں پرانی جنگ کا انجام
گہری خامشی
شام کی دہلیز پر سب کو سسکتا چھوڑ کر
وہ اندھیرے غار میں اب چھپ گیا ہے
ہم لڑائی میں ہمیشہ ہارنے والے ہی سہی
پھر بھی اس مٹی کی خواہش ہی لئے
زخم پر مٹی ملیں گے
رات بھر میں جی اٹھیں گے
وہ دہکتی آنکھ، اپنے ہاتھ میں نیزہ لئے
صبح پھر سب کو بلانے آئے گا
شہر کے رستوں پہ ریزہ ریزہ کر کے
پھر ہمیں بکھرائے گا

(سلیم الرحمٰن ــــ شہر اور سورج)

نئی نظم کا شاعر اپنی نظم کی بنیاد محض تجربے پر نہیں رکھتا بلکہ تجربے کو واردات بنانے کی سعی کرتا ہے۔ لہٰذا اس کا تجربہ مجرد نہیں ہوتا اور نہ ہی اکہرا ہوتا ہے۔ بلکہ اپنی وضع کے لحاظ سے وسیع فکری منطقوں تک پھیلا ہوا ہوتا ہے اور بیک وقت کتنے ہی پہلوؤں سے اپنی نمود کے جوہر کو آشکار کرتا ہے۔ اس طرح نیا شاعر مافیہ کی گونا گونی اور بوقلمونی کو بروئے کار لاتا ہے۔ وہ الفاظ کے باطن میں پوشیدہ اشاروں اور شئے مشار الیہ کے انسلاک کو عکس اور شئے معکوس کے رابطے سے ظاہر کرتا ہے یا پھر الفاظ کی شئیت کے روپ میں کلام کرتا ہے۔ اس طرح الفاظ محض اشیاء کے معنی برادر نہیں رہ جاتے بلکہ خود اشیاء کا مقام حاصل کر لیتے ہیں۔ اس طریق کار سے جہاں غیر مرئی کی تجسیم ہوتی ہے وہیں یک رنگ عمومیت کے بار پانے کے امکانات اگر کلیۃً مسدود نہیں ہو جاتے تو پھر بھی نہ ہونے کے برابر رہ جاتے ہیں۔ اس شعری عمل سے تجربے میں چند در چند وسعتوں کے دروازے کھل جاتے ہیں۔ تجربے کی امکانی معنویت تکمیل کے ساتھ ساتھ ایک ادھورے پن کے احساس کو بھی ابھارتی رہتی ہے۔ اس طرح تجربہ اپنے آپ میں ایک کمتی سمٹائی ہوئی کائنات ہوتا ہے۔ اس کائنات کا مرکزی نقطہ خود شاعر کی اپنی ذات ہوتی ہے۔ مثلاً مختلف نظموں کے اقتباسات ملاحظہ ہوں:

گناہ ساری صدی کے چہرے کی کالی کیچڑ
مشین کی آنکھ سے ٹپک کر
کنوارے کاغذ پہ گر رہی ہے!
لہو میں تھوڑی سی آکسیجن ملے
تو پھولوں کا رنگ
سبزے کی مسکراہٹ
سڑک سے آتی ہوئی صداؤں کا ذائقہ
ہم پہ پہلی بارش کی طرح برسے
زمین کے ہر مسام سے پھوٹ جائے خواہش کا بند لاوا
دبی ہوئی خواہشوں کے کالے شجر کے نیچے
گناہ کا گیان جسم کی شال میں سمیٹیں

(احمد شمیم ـــ لایعنی سفر کا مرثیہ)

ہوا کی بند مٹھی میں ہماری جاوداں ساعت کا سرمایہ نہیں
بس ریت ہے ـــ چاہو تو اپنی آنکھ میں ڈالو!
کہ ہر تخلیق کے پل سے لچکتی ڈھال بے معنی ہے
کب تک دن کے عریاں جسم پر
اپنے لہو کی بارشوں میں
اپنے ہونے کا ستم سہہ لیں
ہوا غیروں کے بوسوں کی ندامت
ریت میں دفنا کے آئے
اور ٹیلوں پر سنہری فاختاؤں کی ہوس کوکے

(احمد شمیم ـــ گیلے ہاتھوں پر ندامت)

زمین کی ناف پھٹتی ہے
تو کھرے زلزلے چنگھاڑتے ہیں اور پھر
مرگی زدہ مینار
چڑ مر کاغذوں یا فروری کے خشک پتوں
کی طرح پاگل ہوا کی انگلیوں پر ناچتے ہیں
اور وہ دانتوں سے
بوڑھے بازوؤں کی رسیوں کو کاٹ دیتی ہے

(آفتاب اقبال شمیم ـــ کل جہانوں کا عہد)

یہ دن اٹل ہے

وہ دیکھ آنکھیں پگھل کے ٹپکیں
شعور چڑھتے ہوئے دنوں کا
زمین پہ پھیلا
تمام میں ہوں' تمام میں ہوں
کھڑا ہوں' سینہ سپر کھڑا ہوں
خلاف اپنے
کہ جنگ جیتوں تمام وقتوں کے فیصلے کی

(آفتاب اقبال شمیم ——— اعلامیہ)

اداسی جنگلوں کی
گفتگو بھی جنگلی لوگوں کی
ہر چہرے پہ خود آورد غم کی چھاپ
اور ہاتھوں میں تصویروں کے ڈھانچوں کے
دھلے اندھے ورق

(کشور ناہید ——— پورٹریٹ)

یہ پہیوں کے مڑنے کی قوسیں۔ لکیریں۔' سڑک کے بدن کی خراشیں
پرانے بگڑتے ہوئے نقش اور سانچہ سانچہ نئے نت نئے نقش بنتے ہوئے۔
اور مٹ مٹ کے بنتے ہوئے
بود پر ہست کے ایک پل کی حکومت کا عکس فنا ہے
کہ ہر آنا پل جاچکے کے لئے بے شباہت کی تکلیف وہ چھاپ ہے

(بوڑھے لمحوں میں ملنے کی طلب ——— ریاض مجید)

نیلے آکاش کے ان گنت گھونسلے ہیں
دہن سے نکلتی ہوئی جھاگ
رنگین پھولوں کی جھالر
لرزتے بدن پر
خوف کے خوبصورت پسینے
لٹکتی زبان
آنے والے معانی کا کچا بدن ہے

(اختر احسن ——— مری شاعری)

سورج دماغوں میں کچے خیالوں کی فصلیں پکاتا ہے
دھرتی تو بس ہم میں احساس بیگانگی پیدا کرتی ہے
روحیں ہمیشہ ہی اک کرب کی آگ میں جلتی رہتی ہیں
دھرتی فقط ایک زنداں ہے'
جس سے رہائی کی صورت 'فلک' چاند تاروں سے منسوب ہونے میں ہے

(محمود شام ——— مجھے کیا کہ وہ میں نہیں تھا)

مرے گھر کی دہلیز پر
سانپ کے راستوں کا بھنور پھیلتا اور سمٹتا ہے
شہروں کی آنکھوں میں پھیلے ہوئے اشتہاروں میں
خطرے کے گہرے نشاں جلتے بجھتے ہیں
اونچے مکانوں کے کمروں میں
بستر کی ہر ایک سلوٹ میں سائرن کی پھنکار ہے

اور چاروں طرف سیٹیاں بج رہی ہیں

(سرمد صہبائی ـــــ میری موت کا حکم نکٹوں پہ سکوں پہ جاری ہوا ہے)

یہ زمیں
ایک تہ خانہ ہے
اور اپنی حقیقت
بس اتنی ہے
ہم اس زمیں پر
آسماں سے اتاری ہوئی
ایک بے کار سی
فالتو چیز ہیں
اور کتابوں میں جو کچھ لکھا ہے
وہ سب جھوٹ ہے

(محمد علوی ـــــ جھوٹ)

خدا، عقیدت، خلوص، نیکی
خوشی، محبت، سکون
سب مر چکے ہیں بھائی
چلو اب ان کو
ممی بنا کر
لعنت کے احرام میں سلا دیں

(محمد علوی ـــــ ممی بنا کر)

ان مثالوں سے واضح ہو جاتا ہے کہ نئی شاعری کے شعراء اپنے ذہن میں سماج کا کوئی ایسا مثالی تصور نہیں رکھتے جو سماج سے بے زاری کے بعد انھیں تخیلی سطح پر کوئی آسودگی فراہم کر سکے۔ ان کے تصورات سماج کے کسی ایسے یوٹوپیا کو متشکل نہیں کرتے جو سماجی آشوب کے باوجود ان کے لئے زندگی گزارنے کا سربند بن سکے۔ یہی وجہ ہے کہ زندگی اور انسانی صورت حال کا منظر نامہ ان کے لئے وحشت ناک اور اذیت ناک نقش نامہ بن جاتا ہے اور وہ مسلسل سہم ناکی، بے چینی، بے یقینی، خوف اور خاص طور پر خوف مرگ کے احساس میں بری طرح مبتلا دکھائی دیتے ہیں۔ یہ ساری دردناک المیاتی صورت حال زندگی کے ہوتے ہوئے بھی زندگی کے محسوس نہ ہونے کے احساس کا محض ماتم نہیں ہے بلکہ جدید عہد کی وہ حسیت ہے جو نہ صرف معاصر انسانی واقعہ کی تہہ میں اتر کر بلکہ اس سے تصادم کے نتیجے میں دستیاب ہوتی ہے۔ یہ حسیت چونکہ پورے عالم انسانیت کا تصویر نامہ ہے اس لئے زمین کی سیاسی و جغرافیائی حد بندیوں سے ماورئی ہے۔ انیس ناگی اپنے مضمون "نئی شاعری کا منصوبہ" میں واضح کرتے ہیں کہ "بشریت کا یہ رزمیہ زمان و مکاں کی عارضی حدود کو قبول نہیں کرتا۔ یہ مختلف علاقوں میں طلوع و غروب ہوتا رہتا ہے۔ یہ مغرب کی باتیں نہیں، مشرق میں ظہور پزیر حقیقتیں ہیں جو نئے فنکار کا الہام ہیں۔ نئے شاعر کا شعور اگر ایک طرف سات سمندر پار کے تہذیبی منطقوں سے متاثر ہوتا ہے تو دوسری طرف اس کی جغرافیائی حدود ایک سے مخصوص ماحول میں شرکت پر آمادہ کرتی ہیں۔ اس کا جغرافیائی حدود اربعہ اور اس کی رنگت نئے شاعر کے لئے ذہنی محل کو سمجھنے کا ایک علامیہ ہے۔ اس کا حدود اربعہ اس کے لئے ساری انسانی صورت حال سے ایک رابطہ ہے۔" (۸۳)۔ جیلانی کامران کا خیال ہے کہ "میری دنیا بین الاقوامی دنیا سے علیحدہ کوئی شے نہیں ہے۔ یعنی میری دنیا، جو میرے قومی جغرافیے، شخصیت اور مفاد سے تعمیر ہوتی ہے اس کا دار و مدار بین الاقوامی دنیا کے چال چلن پر قائم ہے اور چونکہ بین الاقوامی دنیا کا چال چلن سپوتنک، راکٹوں اور تباہی کے ہتھیاروں کو استعمال کرتا ہے اور ضرورت پڑنے پر انسان کی قطعی ہلاکت کی دھمکی بھی دیتا ہے اس لئے مجھے اپنی دنیا کا تحفظ بہت حد تک تشویشناک نظر آتا ہے اور یوں لگتا ہے کہ اگر میں مرنا نہ بھی چاہوں تب بھی مرنے سے نہیں بچ سکتا کیونکہ میرے مرنے کی تاریخیں خدا اور قضا کے ہاتھوں سے نکل کر بین الاقوامی دنیا کے چند طاقتور نمائندوں کی دسترس میں آچکی ہیں۔ وہ جب چاہیں مجھے ہلاک کر سکتے ہیں۔ میں ان حالات میں تسخیر کائنات اور سپوتنک اور چاند تک پہنچنے کی کوششوں پر خوشی نہیں ... کیونکہ ان ساری باتوں میں مجھے اپنی بے بضاعتی، ہلاکت اور کم مائیگی دکھائی دیتی ہے۔" (۸۴)۔ علاوہ ازیں اخبار، رسائل، ٹیلکس، ٹیلی فون، وائرلیس، ریڈیو، ٹیلی ویژن اور میڈیا کے دیگر ذرائع کافی زمانہ بھرپور کردار و اقتدار مغائرت کے تمام پردے ہٹا دیتا ہے اور کسی بھی نوع کی طوالت کے فاصلوں کو ختم کر کے رکھ دیتا ہے۔ لہٰذا دنیا کے کسی بھی حصے یا خطے

میں رونما ہونے والا کوئی شدید نوعیت کا واقع تمام دنیا کے انسانوں کو اپنے اثرات میں لپیٹ لیتا ہے اور دنیا کے ہر باشعور آدمی کی نفسیاتی و جذباتی توجہ کا مرکز بن جاتا ہے۔ چنانچہ اس میں کوئی شک نہیں ہے کہ طبعی وغیر طبعی یا جغرافیائی و ملکی تقسیم ارضی کے باوجود ساری دنیا واحد منطقے کی کلیّت کا نقشہ پیش کرتی ہے۔ ان معروضی حالات کے جبریت کے ہاتھوں اور جدید سائنس کے جلو میں ٹیکنالوجی کے بڑھتے ہوئے اثر و رسوخ کے نتیجے میں اگر کوئی بڑا حادثہ وقوع پزیر ہوتا ہے تو اس کے ہلاکت خیز اثرات اور تباہ کن نتائج تمام دنیا کے لوگوں کو بھگتنے پڑیں گے۔ یہی وہ امکانی خدشات ہیں جنھوں نے نئے شاعروں میں ایک ان دیکھی سراسیمگی اور انجانے خوف کی حسیت پیدا کردی ہے۔ اس حسیت کا دائرہ زمانی اور مکانی حدود سے ماورئی ہے۔ وہ جب اس انسانی واقعہ کو ذاتی سطح پر قبول کرتے ہیں تو گویا پوری نوع انسانی کے حوالے سے قبول کرتے ہیں۔ اور جب اس پر رد عمل ظاہر کرتے ہیں تو یہ رد عمل پوری انسانیت کا مشترکہ رد عمل ہوتا ہے۔ چونکہ یہ دنیا بھر کے انسانوں کا رد عمل ہوتا ہے لہٰذا اس رد عمل کی وحشت اور شدت کا یہ عالم ہوتا ہے کہ گویا تمام باشندگان ارضی کے جذبات کا سمندر ایک ساتھ امڈ آیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ نئے شعراء کی شاعری میں جذبات کا طوفان ہذیان کی سطح کو چھونے لگتا ہے۔ درحالیکہ اسی ہذیان میں پورے عصر کے کرب کا عرفان ہوتا ہے۔ کچھ مثالیں ملاحظہ ہوں۔

مری جاں آمرے دل کے قریب آجا
کہ اب عالم پہ پر افشاں ہے مریخ جہاں تاراج کا سایہ
اگے ہیں بستیوں میں اب ہزاروں آتشیں خیمے'
نہاں ہیں جن میں بے اندازہ قوت کے سیہ عفریت جاں لیوا
وہ جب چاہیں یہ عالم لرزہ براندام ہوجائے'
وہ جب چاہیں خرام زیست کا اتمام ہوجائے'
غنیمت جان جو لمحے تجھے مل جائیں اس آباد جنگل میں'
جہاں تہذیب انسانی ــــــ
ترقی دور حاضر کی
فقط اک اور پہلو ہے کسی وحشی کی فطرت کا

(عرش صدیقی ــــــ مریخ)

سمندر خشک ہوتے جارہے ہیں
پیاس سے بے حال مچھلیوں کے غول
سمتوں کے بھنور میں پھنس گئے ہیں
ان کے پنجے ریت کی گہری تہوں میں دھنس گئے ہیں
ہم آنکھوں کی دہائی دے رہے ہیں
اجنبی بے نام دنیاؤں کے باشندوں کی
پراسرار چیخوں سے
فضاؤں میں سب ہی کچھ منجمد سا ہو گیا ہے
زمیں پہ سخت چٹانیں ابھرتی آرہی ہیں
دانۂ گندم ہماری دسترس سے دور ہوتا جارہا ہے

(شہریار ــــــ دانۂ گندم سے دوری)

پرندے جو لہروں سے پر دھو رہے تھے ابھی اڑ گئے ہیں
بپھرتی ہوئی تیز موجیں جو بڑھتی چلی آرہی تھیں کنارے سے ٹکرا گئی ہیں
گزرتے ہوئے بادلوں کے سبھی قافلے جو رواں تھے' ٹھہرے گئے ہیں
ادھر سامنے ایک کشتی جو ساکن کھڑی تھی' ابھی چل پڑی ہے
ابھی ان جہازوں کے عرشوں سے اونچی صداؤں کی جو گونج اٹھی تھی
پھیلے سے... میں گم ہو گئی ہے

(سہیل احمد ــــــ ایک لمحے کا سمندر)

یہ عورت اس لئے پیدا ہوئی ہے

کہ اس کو ٹکڑے ٹکڑے کر کے پھانسی پر چڑھایا جائے

....

میں اپنے خول کے اندر سمٹ کر بیٹھ رہنا چاہتا ہوں
مجھے مینار کی کھڑکی سے جھک کر جھانکنے کی بھی ضرورت کچھ نہیں ہے

(شمس الرحمٰن فاروقی ــــ بیت عنکبوت)

سارے شہروں کے پیٹ ایک جیسے
کھاتے جاتے ہیں نسل کے بعد نسل
آنتوں میں سخت جاں زرد چہرہ افراد
آگے پیچھے روزانہ ڈیزل سلائیوا
وافر، سموتھ سلپنگ کے واسطے

(محمد انور ــــ سارے شہروں کا حال)

کون جانے کس گھڑی آندھی چلے
کس وقت خونی ریت کا طوفان
آنکھیں پھوڑ دے
روکے زباں، تھامے قدم
دم چھین لے

(نسیم بخاری ــــ کون جانے)

تمہارے چمن میں کیلے کے پتے جانکنی میں سر پٹکتے ہیں
سنا؟ پھر بلیاں اس پٹن کی چھت پر ہراساں پھر رہی ہیں
مہر عالم تاب کی پہلی کرب کے جاگنے تک
موت ہر ذی روح ہر بے روح کو ڈستی چلے جائے گی

(اسد محمد خان ــــ آدھی رات کا سورج)

یہ جدید تر شاعر اپنی ہمعصر قیامت خیزیوں کے زبردست احساس سے تو مملو ہیں، لیکن ان سے نجات کے لئے کوئی فلسفۂ حیات نہیں رکھتے۔ ان کے نزدیک کسی فلسفۂ حیات سے وابستگی شعریت کو اس فلسفۂ حیات کے تابع کرنا اور تخلیقی صلاحیتوں کو اس فلسفے کے اصولوں کے حوالے کرنا ہے۔ ان کے خیال میں کسی بھی نوع کے فلسفۂ حیات کی منطق شاعر کو بنیادی طور پر اپنی گرفت میں رکھتی ہے اور یہ منطق حقیقت کو ساکت روپ میں دیکھتی ہے۔ یوں شاعر کا متحرک فکری اور ارتقائی سلسلہ رک جاتا ہے۔ لہٰذا یہ شاعر حقیقت کو بھی مفروضوں کے طور پر قبول کرتے ہیں۔ مفروضوں کی دنیا شاعر کے لئے خارجی اور داخلی دونوں طرح سے جبریہ فضا اور گھٹن کے ماحول کو ابھارتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ اس ماحولیاتی جبریت کو تخلیقی سطح پر قبول کرنا ہی حقیقت کا ادراک بنتا ہے۔ چنانچہ اس مفروضیاتی حقیقت کو شاعر انتہائی جذباتی طور پر پیش کرتے ہیں حسب ذیل مثالیں ملاحظہ ہوں:

دفتروں سے اور بازاروں سے جب
لوگ گھر لوٹے تو دل کے شور میں
روز گویا صور اسرافیل سن کر سو گئے
کارخانوں سے نکل کر مرد و زن
آئے ہیں سڑکوں پہ یہ کہتے ہوئے
ہم تو خالی جیب کی مانند ہیں
شہر اپنے آپ میں گم، ہوش سے بے گانہ ہے
اپنی ہی رفتار کا دیوانہ ہے

(انجم اعظمی ــــ دستک)

عقابوں کے پر آج بھی سرسرائیں
تو معصوم چڑیوں کے دل سہم جائیں

مگران کو معلوم کیا ہے
کہ قرب قیامت کے آثار پیدا ہیں
بے جان لوہے کو پر لگ گئے ہیں

(خورشید رضوی —— قرب قیامت)

گھونسلوں کے بے حال پرندوں کی چیخیں فریادیں
میری بے گھر شاموں میں کہرام مچاتی رہتی ہیں
چکنا چار دنوں
ریزہ ریزہ راتوں
سوئے ہوئے سب خواب جگاتی رہتی ہیں
پھر اپنے خنجر اپنے ہی سینوں میں اترنے لگتے ہیں
اور زندہ چہرے جلتے بجھتے لمحوں کی آغوش میں مرنے لگتے ہیں

(افتخار عارف —— چک پھیری)

مرے جسم کے گوشت کو ریزوں ریزوں میں تقسیم کردو
پھر ان سے لہو کی ہر اک بوند تقطیر کر لو
چراغوں میں بھر لو
پھر ان کی لووں میں مری داستان کو پڑھو
ہنسو—— کھلکھلاؤ
مرے دوستو
میں نے صبح ازل یہ قسم کھائی تھی
میں تمہارا رہوں گا

(نسیم جوزی —— قسم)

وہ چھپ گئی ہے تو پیر' مٹی' سفر کا انجام فرض کر لو
جو ایسا کر لو تو صبح چاٹو' زمین چاٹو
مجھے نہ دیکھو کہ میں تو نسل قدیم سالہ سے منتشر ہوں
میں لفظ ڈھونڈوں کہ خود کو تاریک آئینے میں اتار لوں' دیکھوں' توڑ ڈالوں
یونہی تسلسل کے ساتھ قسمت کا واسطہ ہے، جو آئینہ ہے
میں اس کو توڑوں' میں اس کو جوڑوں کہ جس کا اقرار تو گراں ہے

(الطاف احمد قریشی —— رات صبح بہار ہوگی)

اطراف و اکناف میں پھیلی ہوئی منفی قوتوں نے پوری انسانی تہذیب کو بے قرینہ بنا دیا ہے۔ کائناتی سختیاں اور خود انسان کی تخریبی چیرہ دستیاں اس پر مستزاد ہیں۔ اجتماعی ذہن کی نراجی اور منتشر کیفیتوں کے ابہام نے انفرادی سطح پر بھی ذہنی اور جذباتی تشکیلات میں تشکک اور کنفیوژن شامل کر دیا ہے۔ اس خارجی اور داخلی کنفیوژن میں معروض کے ساتھ ساتھ خود انسان کے اپنے معنی بھی گم ہو گئے ہیں۔ یہ مثالیں ملاحظہ ہوں:

میں اپنی ناکامیوں سے عاری ہوں پھول چنتا ہوں
ہوا چلی ہے تو برگ اڑتے ہیں جیسے تنہائیاں سمندر میں اپنی آواز بھرنے آئی ہیں
مرا سمندر خموش ساحل پہ رک گیا ہے' عجب مصیبت کا مرحلہ ہے
میں اپنے معنی کی جستجو میں گھرا ہوا ہوں

(ذوالفقار احمد —— میرے پاؤں میں برگ تر ہے)

یہ زمیں' یہ آسماں' یہ کائنات
جبر کا اک سلسلہ
کس طرح سمجھوں اسے

(زاہد ڈار ــــ تنہائی)

حرف موقوف ماہی کی صورت ہے
معلق تعلیق میں ہے
ضمیروں کے مسطر پہ
شوشے ملائیں تو کیا
ابر معکوس ہے
بیل بوٹے بنائیں تو کیا
یہ وہ مشہود ہے
جو کہ معدوم ہے
چشم موہوم ہے

(سعادت سعید ــــ مخطوطہ)

بیرونی کائنات اور ذہنی دنیا میں پھیلے ہوئے کنفیوژن کے باعث چونکہ انسانی حکایت کو واضح طور پر سمجھنا مشکل اور ناممکن ہو جاتا ہے اس لئے خیالات میں بھی پیچیدگی اور کنفیوژن پیدا ہو جاتا ہے بلکہ خیالات مبہم صورت ہی میں جنم لیتے ہیں جن کے نتیجے میں مفروضیاتی حقیقت پسندی تجریدیت کی طرف مائل ہو جاتی ہے۔ تجرید، تجسیم کی بالکل متضاد صورت ہوتی ہے۔ اس میں صورت واقعہ ہیولیٰ بن کر سامنے آتی ہے اور ٹھوس جسمیت بھی سایوں اور پرچھائیوں کے روپ میں دکھائی دیتی ہے۔ حقیقت حال کی اکثر نمایاں جزئیات ذہن کی واضح سکرین سے غائب ہو جاتی ہیں۔ شاعر ٹھوس مادی مظاہر کو تخلیقی عمل کے ذریعے علامت کا روپ تو دیتا ہی ہے لیکن تجرید علامت کو بھی مجرد پیکر میں ڈھال دیتی ہے۔ اس طرح تجریدی عمل ایک وقت میں کسی ایک ناظر کو محیط ہونے کے بجائے کتنے ہی ناظروں کو حصار میں لئے ہوئے ہوتا ہے۔ جس سے اس میں تخصیص کی جگہ عمومیت پیدا ہو جاتی ہے۔ یہ عمومیت اس لئے جلدی پہچانی نہیں جاتی کہ اپنے خدوخال اور نقش و نگار رکھنے کے باوصف بے چہرہ ہوتی ہے۔ چنانچہ کسی بھی شعرپارے کے لفظ و معنی کا کوئی بھی عقبی دروازہ اس کی واضح شناخت کی طرف وا نہیں ہوتا۔ نتیجتاً" چیز پہچانی ہوئی تو معلوم اور محسوس ہوتی ہے لیکن پہچانی نہیں جاتی۔ بلکہ غالب کی زبان میں ع "جسے کہتے ہیں عالم وہ اسی عالم کا عنقا ہے۔" یہ طریق اظہار چونکہ مبہم انسانی و سماجی صورت حال سے براہ راست یا بالواسطہ طور پر وابستہ ہوتا ہے۔ اس لئے اسے تخلیقی جبریت کہنا زیادہ مناسب ہے۔ جب حقیقت کے ادراک کے لئے فضا ہی سازگار نہیں ہے تو اس مبہم فضا سے مفروضیاتی حقیقت ہی برآمد کی جا سکتی ہے اور یہ حقیقت جب تجربہ بنتی ہے اور تجربہ جب شعری بنت کے تار و پود کا حصہ بنتا ہے تو اظہار خود بخود تجریدی پیرایہ اختیار کرنے لگتا ہے۔ نئی شاعری تجرید کے اسی قسم کے جوازات کے ساتھ سامنے آتی ہے یہ مثالیں دیکھئے:

در و دیوار سے تجرید عیاں
ریختہ سیڑھی پہ چڑھنے والا
ایسے الجھے کہ لڑھک کر نہ سنبھلنے پائے
کون سا لفظ لکھوں؟

(فاروق حسن ــــ عرض ہنر)

زوال عمر کا خیال دھند کی طرح اتر رہا ہے
شہر دل پہ آج
میرے خون میں
سنہری ناؤ کی طرح جو تیرتا تھا آفتاب
سیل موج ماہتاب سے بکھر گیا
پروں پہ تتلیوں کے آج پھر لکھی ہے اک نئی حسین داستاں بہار نے

(بلراج کومل ــــ ایک اور آفتاب کی صدا)

ترا نام ــــ میرے لڑکپن کی کچی دوپہری میں مقیش کے لہریا دار
تار ایسی سرسبز و شاداب
پیڑوں کی مہکی ہوئی نرم چھاؤں میں بہتی ہوئی ایک ندی
ہرے جنگلوں میں لچکتی ہوئی ایک رقاصہ، دیوتاؤں ایسے درختوں

کے دربار کی نرتکی
جو لوحِ تمنا پہ اک ایک خط، زاویے، نقش، پیچ، خم و قوس
کے ساتھ لکھی ہوئی ہے

(جلیل حشمی ــــ کتبہ)

ہم سبھی سائے
سحر سے شام تک
روشنی کے دیدہ و دل
اعتبارِ جستجو
آسماں سائے سے الجھے
ہر بدن کے ساتھ سایہ آئینہ در آئینہ

(صلاح الدین محمد ــــ آئینہ در آئینہ)

بیرونی اور باطنی کنفیوژن جہاں تجرید کو جنم دیتا ہے۔ وہیں تضادات کو بھی وجود میں لاتا ہے بلکہ تجرید بھی انہی تضادات کے باعث ہی پیدا ہوتی ہے۔ یہ تضادات نہ صرف ذہنی کشمکش کو جنم دیتے ہیں بلکہ جذباتی تناؤ اور اعصابی کھچاؤ بھی پیدا کرتے ہیں۔ اس لئے جذبات کو انخلا کے لئے کوئی واضح راستہ نہیں ملتا۔ لہٰذا ان کے بہاؤ کا رکاؤ انہیں مسلسل ارتفاع پزیر رکھتا ہے۔ جس سے ذہنی پیچیدگی کے ساتھ ساتھ جذباتی شدت میں بھی اضافہ ہوتا چلا جاتا ہے۔ اس جذباتی کشمکش سے چھٹکارا پانے کی کوئی موثر تدبیر نہ کی جائے تو ذہنی امراض اور نفسیاتی پیچیدگیوں کا پیدا ہو جانا لابدی ہے۔ نئے شاعروں نے اس نفسیاتی مفروضے کو بھی تخلیقی سطح پر بے باکی سے برتا ہے اور وہ ایسے حقائق کی دریافت اور ان کے اظہار کی طرف مائل ہوئے جس کی ایک مہذب اور باضابطہ سماج میں کوئی گنجائش نہیں ہوتی لیکن نئے شعراء نے "خوف فساد خلق" کو بالائے طاق رکھتے ہوئے اپنے رد عمل سے اخلاقی حصار کو توڑ کر رکھ دیا اور جبلتوں (INSTINCTS) کے تقاضوں اور خاص طور پر جنسی جبلت (SEX INSTINCT) کو خصوصی اہمیت دی چنانچہ جبلت اور "شعور" کے درمیان ہونے والی رسہ کشی اور تضاد پر مبنی کھینچ تان کا بے باکانہ اظہار کیا۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں۔

گرم کمروں میں تڑپتی
شہوتوں کی لال آنکھیں
کھڑکیوں سے
شاہراہوں پر گزرتی
لڑکیوں کی نیم عریاں
چھاتیوں پر رینگتی ہیں

(محمد علوی ــــ رات آدھی ہے)

حاملہ مٹی کے اوپر سینے کے بل لیٹا ہوں
سر اور پیر تصادم میں ہیں
تاریکی کے پیچھے بھاگ رہا ہوں
سر اور پیر تصادم میں
حق زوجیت ماتھے پر
بیل ہوں، پتھریلی کھیتی میں ہانپ گیا ہوں
ہل ٹیڑھا ہے
خصی بیلوں کی سب جوڑیاں
پتھریلے کھیتوں پر ہانپ چکی ہیں
بیج بکھیرنے کے آسن بھی بدل چکے ہیں
جائے پیدائش کا لمحہ کب آئے گا

(عباس اطہر ــــ ہل ٹیڑھا ہے)

وہ کیسے بستر ہیں جن پر کبھی عورتیں نہیں سوئیں

جن کی تربیت محض ایک کھونٹی ہے
جن پر دماغ اور جسم سب ہی ٹنگے ہیں
سمندر' اس ملک کی دھول برادر بھیڑ سے دور ہیں
بھلا سرخ گوشت کی نوک کہاں سے نکلتی ہے اور کہاں اثر ہوتا ہے۔ پتہ نہیں

(احمد ہمیش —— تجدید (۱))

لوگ کیوں نہیں کھاتے ان بے اولاد قطروں کو
جو ٹانگوں اور ہاتھوں کی حرکت خالی سے گرے
اور دھول میں ملتے گئے' ملتے گئے' ملتے گئے

(احمد ہمیش —— تجدید (۲))

صرف شعراء ہی نہیں بلکہ شاعرات بھی مرد اور عورت کے جنسی مراسم اور جنسی جبلت کے موضوع کو برملا کو اور بے باکی سے پیش کرنے میں پیش پیش دکھائی دیتی ہیں۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

جسم کے کپڑے تلے کچھ ہے کہ جس میں چونٹیاں سی رینگتی ہیں
لال پیلی چیونٹیاں جن میں سے ایک ایک جھانک کر
ظلم کی چٹکی میں مسلوتب کہیں جاکر بدن ٹھنڈا پڑے گا
میں نے جب کپڑے پہن کر بے سبب زلفیں سنواریں' لب سنوارے
چیونٹیاں سی چل رہی تھیں
اور اب تک چیونٹیاں سی چل رہی ہیں
آج میں درد کی دعوت میں شامل ہو رہی ہوں
کس لئے اس بے ضرر سی سرخ ٹریلین کی ساری سے اپنا جسم ڈھانپوں
کل جو اس نے پیش کی تھی
آج وہ شلوار دینا
جس پہ برسوں رات سکھ کے ظلم کا پیارا نشاں تھا
اب جو مدھم پڑ گیا ہے

(بمل کرشن اشک —— عورت)

یہ کیسی لذت سے جسم شل ہو رہا ہے میرا
یہ کیا مزا ہے کہ جس سے ہے عضو عضو بوجھل
یہ کیف کیا ہے کہ سانس رک رک کے آ رہا ہے
یہ میری آنکھوں میں کیسے شہوت بھرے اندھیرے اتر رہے ہیں
یہ آبنوسی بدن پہ بازو و کشادہ سینہ
مرے لہو میں سمٹتا سیال ایک نقطہ پہ آگیا ہے
مری نسیں آنے والے لمحے کے دھیان سے کھنچ کے رہ گئی ہیں
بس اب تو سرکا دو رخ پہ چادر
دیئے بجھا دو

(فہمیدہ ریاض —— ابد)

ڈر بالک کا یا ہردے کا
دونوں میں خوں رنگ اندھیرا
ہونٹوں پہ سرد سویرا
بات بھی کرتے ہم ڈرتے ہیں
تجھ سے ملتے ہم ڈرتے ہیں
سانس بھی لیتے ہم ڈرتے ہیں

کیسی محبت، کیسی چاہت
پھول بھی چنتے ہم ڈرتے ہیں
جھانک کے دیکھیں ہم سائے میں
کیا ڈر دیو وہاں بھی
اپنے دانت گاڑ کر چھوڑ گیا ہے

(کشور ناہید —— بہلاوا)

یہ نہیں ہے کہ ان شاعرات نے جنسی جذبات و احساس اور جبلت جنس کے موضوع کو پہلی مرتبہ شعری پیکر میں سمویا ہے۔ ان کی انفرادیت یہ ہے کہ انہوں نے اپنی بعض نظموں میں جنسی مضامین کو نہایت بے باکی اور جرأت سے ادا کیا ہے ورنہ یہ موضوع بہت پہلے سے عشق کی صورت میں اردو شاعری کی شاعرات کی زبان سے مراحل اظہار طے کرتا چلا آ رہا ہے۔ ظاہر ہے عشقیہ جذبات و احساسات اور محسوسات و تاثرات بنیادی طور پر جبلت جنس سے متعلق ہیں۔ جبلت جنس کے ارتقاء کی ایک مہذب صورت محبت اور رومان ہیں اور اس محبت اور اس کی رومانویت کا سلجھا ہوا اور تہذیافتہ اظہار نہ صرف مشرقی ادب بلکہ پورے مشرق کا ایک مشترکہ تہذیبی ورثہ ہے۔ جس کے تحت جنس ایک جبلی تقاضے اور زندگی کی ناقابل تردید اہم حقیقت کے طور پر بھی قائم رہتی ہے، لیکن اظہار کا قرینہ اسے بے قابو بھی نہیں ہونے دیتا۔ تہذیب و شائستگی اور حجاب و حیا صرف نسوانی زیور ہی نہیں ہے بلکہ فن کا بھی جوہر ہے۔ جس سے مریضانہ بے ضابطگی راہ نہیں پاتی۔ جہاں کچھ اردو شاعرات نے جنسی مضامین کا بے باکانہ انداز نظر اپنایا ہے وہیں دوسری شاعرات نے رومانوی خوش سلیقگی اور سلجھے ہوئے معتدل عشقیہ پیرائے میں بھی اس کا اظہار کیا ہے۔ آزاد نظم کے حوالے سے ان میں سرفہرست نام ادا جعفری کا ہے جو ۱۹۴۷ء سے پہلے کی شعر کہہ رہی ہیں۔ ان کے ساتھ دیگر نوجوان نسل کی شاعرات کی نظموں کے اقتباسات کی حسب ذیل مثالیں ملاحظہ ہوں:

تمہاری آرزو مجھے
جہان بے جہات میں
زماں زماں لئے پھری
مری طلب کا ناز آج تک شکست آشنا نہ تھا
وہ کون سا فسانہ تھا
جو میں نے مصحف نیاز سے لکھا نہ تھا

(ادا جعفری —— ناپشیماں)

کھول دو کھڑکیاں
صبح دم تازہ جھونکوں کو
سورج کی مدھم مگر
رقص کرتی ہوئی نرم کرنوں کو
مجھ سے لپٹ جانے دو

(پروین فنا سید —— کھول دو کھڑکیاں)

ہاں، بہت دور کسی جنت ارضی کی طرح
آج بھی کاسنی پھولوں سے مہکتا ہوگا
چاندنی رات میں آنگن گھر کا
اور پھولوں سے پرے
سبز ستونوں سے لپٹی
برگ آبی کی سکوں ریز وہ بیل
(خوش نصیبی کی علامت تھی کبھی)
جس کے سائے میں جواں سال محبت میری
راحت دید سے مخمور رہی

(عرفانہ عزیز ریاض —— بے وطن)

ترے آئینہ فن میں

سراپا دیکھ کر اپنا
بہت حیران ہوں
اور بارہا پلکیں جھپکتی ہوں کہ یہ میں ہوں!
(کہ کوئی اور لڑکی ہے)
مری آنکھوں میں پہلے بھی شرارت تھی، مگر اب تو
ستارے کھلکھلاتے ہیں
مرے لب اس سے پہلے بھی تبسم آشنا تھے
لیکن اب تو بے ضرورت مسکراتے ہیں!
غرور ایسا کہاں کا آگیا دھیمے مزاجوں میں
کہ دن میں بھی اڑی پھرتی ہوں خوابوں کی ہواؤں میں
مرے لہجے میں ایسی نرم نامی کب سے در آئی
کہ جس سے بات کرتی ہوں
سماعت پھول چنتی ہے
ہنسی میں اس کھنک کی گونج ہے
جس سے رفاقت گیت بنتی ہے
اور ان سب سے سوا
دل کی گدازی!
جو مجھ کم ظرف کو شائستۂ ضبط الم کردے
کٹے دشمن کی انگلی بھی تو میری آنکھ نم کردے

(پروین شاکر ـــــ جمال ہم نشیں)

سنو!
کوئی ہمراز ہے
جو نوید سحر دے رہا ہے
تمنا کے زخم ہائے شہباز کو
پھر نئے بال و پر دے رہا ہے
اندھیروں کے مرگھٹ سے پھوٹی
نئی روشنی کی کرن دے رہا ہے

(سیدہ نزہت الماس ـــــ نئی روشنی، نیا عزم

اک عمر ہوئی ارشی
اک لمحہ مگر اب تک
ہے میرے تعاقب میں
وہ لمحہ کہ جب اس نے، آنسو بھری آنکھوں میں
جذبات کو پھیلا کر
یہ بات کہی مجھ سے
ـــــ ''ہوں ساتھ مری یادیں، اے دوست جدھر جانا
جس طرح بھی ممکن ہو، تم لوٹ کے گھر آنا

(ارشاد ارشی ـــــ لوٹ کے گھر آنا ...

مجھ کو پچھلے سانپوں کے ڈسنے نے مار دیا تھا
کاش کہ میں زندہ ہوتی
ان سانپوں سے اس کی جان بچاتی

جو گن بن کر اتنی بین بجاتی
اتنی بین بجاتی
اپنی آخری سانس کو کھینچ کے اس کے سارے جیون پر
پھیلا دیتی

(شہناز پروین سحر — کوئی زندہ جوگن لاؤ)

ہوا کی سانس بکھر رہی ہیں
میں نیم شب کے اتھاہ کنوئیں میں سمٹ رہی ہوں
سلگتی آنکھوں کو ساتھ لے کر
میں نیم خوابی میں چل رہی ہوں
تمہاری آواز آ رہی ہے

(صائمہ خیری — تمہاری آواز آ رہی ہے)

ہلا دو زنجیریں خامشی کی، جگا دو اشکوں کو، گھنگروں کو
بجھا دو دل کے لپکتے شعلے، سجا دو آنکھوں میں جلتی شمعیں
کہ آج جشن طرب کا دن ہے
کہ آرزو کی انارکلیوں کو پتھروں میں چنا گیا ہے
بدن کا مینار اٹھ رہا ہے

(ناہید ندیم — اے عدل جہاں جاگ)

میری سرد آنکھوں پر
ترے نرم ہونٹوں کا
کانپتا شوالا ہے
کیا عجیب خواہش ہے
زندگی ٹھہر جائے

(شاہین مفتی — آخری خواہش)

بچھڑے چہرے
بھولے منظر
سامنے لاتی رہتی ہے
لیکن خود پھولوں کی خوشبو
آنکھ سے اوجھل رہتی ہے

(فرزانہ رضوی — نادیدہ)

مجھے بھی تم سے ایک گلہ ہے —
ٹوٹے پتوں
روتے پھولوں
اندھی موج کو دیکھتے ہو
تو یہ بھی دیکھو
میرے وجود کے ہر ذرے میں
کس کے فیصلوں
کس کے ہاتھوں کی
کچی تعبیریں ہیں!

(منصورہ احمد — گلہ)

ان تمام نظم پاروں میں طرز فکر، طرز اسلوب اور طرز اظہار کا پیرایہ نیا ہے جس میں عشق و محبت کے لافانی جذبات و احساسات کو

شائستہ روی اور حجابانہ ونیم حجابانہ انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ اگرچہ نسوانی مزاج غزل کے مزاج کے بہت قریب ہوتا ہے اور دونوں کی نیم نگاہانہ ادا میں ایک قدرتی میل ہے لیکن اس کے باوجود یہ مثالیں گواہی دیتی ہیں کہ غزل کے اسلوب' اس کے مخصوص استعارات و اشارات' ترکیبوں لفظوں اور تغزل کی چاشنی کو ان سے کوئی واسطہ نہیں ہے۔ اسے ہی جنسی جبلت کا مہذب اور شائستہ زاویہ کہا جاسکتا ہے۔ ان نظموں میں شاہین مفتی اور فرزانہ رضوی کی نظمیں بالترتیب "آخری خواہش" اور "نادیدہ" نظموں کے اقتباسات نہیں ہیں بلکہ یہ مختصر نظمیں ہیں۔ اگرچہ مختصر نظموں کا سراغ ۱۹۴۷ء سے قبل بھی ملتا ہے لیکن مختصر نظموں کا چلن ۱۹۴۷ء کے بعد ہی مقبول ہوا۔ وحید اختر کے مطابق:

"آزادی کے بعد مختصر نظموں کو فروغ ہوا۔ اس سلسلے میں عام طور پر منیر نیازی کو اولیت کا شرف دیا جاتا ہے...... منیر نیازی سے بہت پہلے عظیم قریشی اور مخمور جالندھری نے مختصر نظموں کے تجربے کئے تھے جو اختر انصاری اور احمد ندیم قاسمی کے قطعات سے قریب ہیں۔ ان نظموں کو ایک طرح سے آزاد قطعات کہا جاسکتا ہے۔ جن میں ردیف' قافیہ اور مصرعوں کی قید سے آزادی حاصل کرنے کے تجربے کئے گئے تھے۔ مگر تین چار یا زیادہ مصرعوں کی نظم صحیح معنوں میں بعد ہی میں وجود میں آئی ہے۔" (۸۵)

مختصر نظم اس حقیقت کا فنی اظہار ہے کہ نظم فی النفسہ اور فی الجنسہ ایک نامیاتی وحدت اور عضویات کل ہوتی ہے جس کا صوری و معنوی حسن خوبصورت توازن اور جمالیاتی تناسب کا رہین منت ہے۔ اس نظم میں فکر و فن کے تار و پود حشو و زوائد کے علائق سے پاک ہوتے ہیں۔ یہ نظم اختصار و جامعیت اور ایجاز و ایمائیت کا منہ بولتا پیکر ہوتی ہے۔ یہ اپنی بنت میں استدلال و جزئیات کو راہ نہیں پانے دیتی اور تجربہ و خیال اس میں اشارت و رمز کے پیرائے میں کلام کرتا ہے۔ کسی خارجی یا داخلی حقیقت یا دونوں ہی طرح کے تاثرات و کیفیات کے اظہار کے لئے' دریا کو کوزے میں بند کرنے کی ہنرمندی کا جمالیاتی رخ مختصر نظم ہی میں کماحقہ ظاہر ہوتا ہے۔ اس لئے مختصر نظم شاعر کی ہنیتی تکمیل کے شعور کا امتحان ہوتی ہے۔ تاثر آفرینی مختصر نظم کا شیوۂ خاص ہے۔ اس کے بغیر مختصر نظم کہنا بے کار ہے۔ نہ صرف تاثر آفرینی بلکہ مطلوبہ تاثر کی وحدت کا ایک نقطے میں سمٹ کر آنا ہی اس نظم کی معراج فن ہے۔ ایڈگر ایلن پو نے نظم میں وحدت تاثر کو لازمی قرار دیا ہے اور ساتھ ہی اس خدشے کا بھی اظہار کیا ہے کہ لمبی نظموں میں وحدت تاثر کو برقرار رکھنا نہایت دشوار ہو جاتا ہے۔ مختصر نظم اسی وحدت تاثر کی جستجو کی ایجاد ہے۔ شاعر تجربے یا خیال کے کسی ایک کٹیلے پہلو کو کاٹ دار انداز میں جمالیاتی زاویہ دے دیتا ہے۔ یہ تیکھا جمالی زاویہ بیانیہ یا ڈرامائی طرز اظہار میں پیدا نہیں کیا جاسکتا۔ بسا اوقات اس پیرایۂ اظہار کے لئے غنائی اسلوب اپنایا جاتا ہے اور پوری تخلیقی کیفیتوں کی شیرازہ بندی کو ایک لمحے کی نغمگی میں سمو دیا جاتا ہے۔ اس طرز اظہار میں بڑے سے بڑے تخلیقی مواد کے حاصل کو کم از کم الفاظ میں استعارہ یا علامت یا پیکر بنانے کی بہت زیادہ گنجائش ہوتی ہے۔ چونکہ تخلیق کا یہ طریق کار وضاحت و صراحت اور تشریح و تفصیل کی پابندی و قدغن سے آزاد ہوتا ہے اس لئے شاعر نہ صرف کیفیت و تاثر کو پوری شدت سے بروئے کار لانے میں کامیاب رہتا ہے بلکہ تجربے کے انسلاکات میں جاری و ساری نغمگی و موسیقی کو بھی موثر اور بھرپور طور پر ابھارنے میں کامرانی سے ہمکنار ہوتا ہے۔ ملی و قومی آزادی کے بعد جو شعراء مختصر نظم نگاری کی طرف راغب و مائل ہوئے ان میں اختر الایمان' مخمور جالندھری' عظیم قریشی' خورشید الاسلام' منیر نیازی' محمد علوی اور شہریار خاص طور پر قابل اعتنا ہیں۔ ذیل میں چند ایک مختصر آزاد نظموں کی مثالیں درج کی جاتی ہیں

تیری دیوار کے پاس
نیم کے پیڑ پہ ہے گھونسلا اک مینا کا
کیا میں وہ مینا نہیں بن سکتا

(مخمور جالندھری ـــــ ایک خواہش)

وہ ساز کہ جس ساز کے تاروں میں نہاں ہو
ایک نغمۂ رنگیں
پھولوں سے بھی خوشتر
خوشبوئے معطر کہ دل و جاں کو جو بخشے
کیفیت دلکش
دل جس کا ہے عکس رخ حوران بہشتی
بھرپور وفا سے
ہیں جس کی محبت کے درخشندہ ستارے
معصوم فسانے

فطرت نے ہے بھیجا جسے شہکار بنا کر
بے کیف جہاں میں

(عظیم قریشی ـــــ ماں)

خیر اور شر
ایک بپھرا ناگ
بجلی کی طرح
دفعتاً لپکا کہیں سے تاج کی محراب پر
اور ڈس کر چل دیا
بے خطر' آسودہ' خوش دل' شاد کام

(خورشید الاسلام ـــــ خیر و شر)

ابھی چاند نکلا نہیں
وہ ذرا دیر میں ان درختوں کے پیچھے سے ابھرے گا
اور آسماں کے بڑے دشت کو
پار کرنے کی اک اور کوشش کرے گا

(منیر نیازی ـــــ کوشش رائیگاں)

مندرجہ بالا مختصر نظموں کی مثالیس مختصر نظموں میں تجربے کے ارتکاز' جذبے کے ایجاز اور بیان کے اختصار کا خوبصورت اعجاز ہے۔ ان نظموں میں نہ تو کوئی غیر ضروری لفظ مداخلت بے جا کر رہا ہے اور نہ ہی غیر متعلقہ خیالات رخنہ اندازی کے مرتکب ہو رہے ہیں۔ جادوئی تاثر کی گمبیر تا اپنی مثال آپ ہے۔ یہ واقعتاً فکر کا حقیقی اور فن کا سچا اظہار ہے۔ صرف مختصر نظموں کے تجربے کے اظہار ہی نے آزاد نظم کے سانچے پر اعتبار نہیں کیا بلکہ نثری نظم نے بھی آزاد نظم ہی کی ہیئت پر بھروسہ کیا ہے۔ حالانکہ نثری نظم نگار اپنے خیالات کو ایک جیسی لمبی سطروں میں بھی ادا کر سکتے تھے جیسا کہ پابند یا معریٰ نظم کے مصرعے یکساں طوالت کے حامل ہوتے ہیں۔ لیکن شاذ ہی کسی نثری نظم نگار نے ایسا کیا ہو۔ ہو سکتا ہے ایسا نہ کرنے کی وجہ یہ خوف ہو کہ ان کی یہ کاوش جسے وہ شعری تخلیق کے طور پر پیش کرتے ہیں نثری اقتباس یا نثرپارہ نہ معلوم دینے لگے۔ نثری نظم کو ۱۹۶۰ء کے بعد پزیرائی ملنی شروع ہوئی۔ نثری نظم کا اولین مجموعہ سجاد ظہیر کا "پگھلا نیلم" ہے۔ جو ۱۹۶۴ء کے اواخر میں اشاعت پزیر ہوا۔ سجاد ظہیر اپنی ان نظموں کے بارے میں اپنا مطمع نظر اور موقف پیش کرتے ہوئے "پگھلا نیلم" کے پیش لفظ میں لکھتے ہیں کہ:

"میری ان نظموں میں شعریت تو یقیناً ہے لیکن انہیں نظم نہیں کہنا چاہیے' اس لئے کہ ان میں نہ صرف روایتی بحروں کو نہیں برتا گیا' بلکہ ان میں سے بیشتر میں اوزان اور ارکان کی بھی وہ پابندی نہیں رکھی گئی ہے۔ جو کہ آزاد نظموں میں ہوتی ہے...... ایسی صورت میں انہیں نظم نہیں' بلکہ "شعری نثر" یا "نثری شعر" کہنا زیادہ درست ہو گا...... مولانا ابوالکلام آزاد کی نثر' کرشن چندر کی نثر کے بعض جملوں میں اور میری طرح کی شاعری میں ہیئت کے لحاظ سے کوئی فرق نہیں ہے...... اردو میں اس کے پہلے بھی "ادب لطیف" نام کی نثر لکھی جا چکی ہے اور میری ان تحریروں کی نوعیت بھی وہی ہے۔ فیض احمد فیض نے میری ان نظموں میں سے کئی سنی ہیں اور چند کو انہوں نے پسند کیا۔" (۸۶)

نثری نظم "شعری نثر" ہے "نثری شعر" ہے یا نظم ہے یہ تمام سوالات آزاد نظم کے موضوع سے غیر متعلق ہیں۔ لہٰذا اس بحث کو چھیڑے بغیر نثری نظم کے چھوٹے بڑے مصرعوں پر مشتمل سانچے کے دو ایک نمونے محض اس غرض سے پیش کئے جاتے ہیں کہ یہ سانچا بنیادی طور پر آزاد نظم کا سانچا ہے اور نثری نظم کا اپنا کوئی انفرادی شناختی کا سانچا نہیں ہے۔ لہٰذا یہ آزاد نظم کی ہیئت کی مقبولیت کی واضح دلیل ہے کہ نظم کی ایک دوسری صنف آزاد نظم کی ہیئت اپنے لئے مستعار لیتی ہے۔ نثری نظم کی آزاد نظم کی ہیئت میں مثالیں ملاحظہ ہوں:

ایک رنگ میں سیکڑوں رنگ ہوتے ہیں
ہلکے گہرے' مدھم' شفاف
روشنیوں سے بھرے' چمکتے' جگمگاتے
سرمئی' ابریشمی نقابیں ڈالے
گھلے ملے'

دھوپ چھاؤں کی آنکھ مچولی کھیلتے'

(سجاد ظہیر ـــ تصویریں)

ہوائیں جب کنول کے بوسے لیتی ہیں
تو کنول کا نیلا رنگ جھیل میں پھیل جاتا ہے
پرندے سمجھتے ہیں جھیل کا رنگ
نیلا ہو گیا ہے
اور جب گرتے ہوئے پتوں کو
ہوائیں تھام لیتی ہیں
تو ہواؤں کا پیلا رنگ
پتوں پر لگ جاتا ہے
موسم سمجھتا ہے کہ پت جھڑ میں
درخت کا ہر پتہ پیلا ہو گیا ہے

(قمر جمیل ـــ کنول اور پیلے پتے)

ان نثری نظموں کی مثالوں میں چھوٹے بڑے مصرعوں کا انداز ہو بہو آزاد نظم کے غیر یکساں طوالت کے حامل مصرعوں کا انداز ہے جس سے دیگر معاصر شعری اصناف کے مقابلے میں آزاد نظم کی ہیئت کی غالب اثر پزیری کے رجحان کی نشاندہی ہوتی ہے۔ یہ ایک تاریخی سچائی ہے کہ اس صدی کی تیسری دہائی سے یہ ہیئت مسلسل ارتقاء پزیر و مائل بہ فروغ رہی ہے اور اب اس صدی کے اختتام تک پہنچتے پہنچتے نظم گو شعراء کی سب سے پسندیدہ اور توجہ خیز ہیئت کا درجہ حاصل کر چکی ہے۔ بلا مبالغہ غزل سے قطع نظر اس وقت دیگر اصناف شعر کے مقابلے میں آزاد نظم کی ہیئت ہی وہ ہیئت ہے جس میں سب سے زیادہ شاعری ہو رہی ہے۔ اس وقت آزاد نظم لکھنے والے شعراء کی اتنی کثرت ہے کہ ان کی تعداد کا اندازہ دہائیوں میں نہیں سیکڑوں ہی میں لگایا جاسکتا ہے اور اگر ان کے ناموں کی فہرست مرتب کی جائے تو کتنے ہی صفحے بھر جائیں۔ فی زمانہ کہ جب ادبی دنیا میں آزاد نظم کا ہر طرف دور دورہ ہے 'ایسی فہرست سازی کوئی مشکل کام نہیں ہے لیکن اس کا حاصل تحصیل حاصل کے مترادف ہوگا۔ لہٰذا آزاد نظم کے وسائل اظہار کی طرف رجوع کیا جاتا ہے۔ وہ ہیئت کہ جو عہد موجود کا ایک مقبول ترین شعری وسیلۂ اظہار ہے' دیکھنا یہ ہے کہ خود اس کے اپنے وسائل اظہار کی نوعیتیں اور صورتیں کیا ہیں۔

حواشی

(۱) عقیل احمد صدیقی' جدید اردو نظم' نظریہ و عمل' ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ' ۱۹۹۰ء' ص ۲۷۳

(۲) مظفر علی سید' مجید امجد کی نظمیں' مضمون' مشمولہ بیسویں صدی کا شعری ادب' مرتبہ بدر منیر الدین' پولیمبر پبلیکیشنز لاہور' بار اول ۱۹۸۸ء' ص ص ۳۱۸' ۳۱۹

(۳) مظفر علی سید' مجید امجد کی نظمیں' مضمون' مشمولہ بیسویں صدی کا شعری ادب' مرتبہ بدر منیر الدین' پولیمبر پبلیکیشنز لاہور' بار اول ۱۹۸۸ء' ص ۳۱۸

(۴) ڈاکٹر سہیل احمد خان' مجید امجد کی نظم نگاری کی محسوساتی اور فکری جہتیں' مقالہ' مشمولہ' بیسویں صدی کا شعری ادب' مرتبہ بدر منیر الدین' پولیمر پبلی کیشنز لاہور' بار اول ۱۹۸۸ء' ص ۳۲۹

(۵) مجید امجد "میں کیوں لکھتا ہوں" "سویرا" شمارہ نمبر ۱۵' ۱۶' ص ۳۱۰

(۶) مجید امجد' مجید امجد سے ایک انٹرویو' از ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا' مشمولہ مجید امجد ایک مطالعہ' مرتبہ حکمت ادیب' جھنگ ادبی اکیڈمی جھنگ' بار اول ۱۹۹۴ء' ص ۷۰۱

(۷) مجید امجد' لوح دل' مرتبہ تاج سعید' مطبوعہ مکتبہ ارژنگ پشاور ۱۹۸۷ء ص ۲۸

(۸) ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا' مجید امجد اور آزاد نظم' مقالہ' مشمولہ مجید امجد ایک مطالعہ' مرتبہ حکمت ادیب' جھنگ ادبی اکیڈمی جھنگ' بار اول ۱۹۹۴ء' ص ۳۱۰

(۹) خواجہ محمد زکریا' ابتدائیہ' ان گنت سورج' (انتخاب مجید امجد) ضیائے ادب لاہور' بار اول' ۱۹۷۹ء' ص ۶

(۱۰) فوزیہ اشرف' اردو شاعری کی ہئیتی تبدیلیاں اور مجید امجد' مضمون مشمولہ' بیسویں صدی کا شعر ادب' مرتبہ بدر منیر الدین' پولیمر پبلی کیشنز لاہور' بار اول ۱۹۸۸ء' ص ص ۵۱۳' ۵۱۴

(۱۱) بحوالہ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا' مجید امجد اور آزاد نظم' مقالہ' مشمولہ مجید امجد ایک مطالعہ' مرتبہ حکمت ادیب' جھنگ ادبی اکیڈمی جھنگ' بار اول ۱۹۹۴ء' ص ۳۱۰

(۱۲) مجید امجد' مجید امجد سے ایک انٹرویو' از ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا' مشمولہ مجید امجد ایک مطالعہ' مرتبہ حکمت ادیب' جھنگ ادبی اکیڈمی جھنگ' بار اول ۱۹۹۴ء' ص ۷۰۳

(۱۳) مجید امجد' مجید امجد سے ایک انٹرویو' از ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا' مشمولہ مجید امجد ایک مطالعہ' مرتبہ حکمت ادیب' جھنگ ادبی اکیڈمی جھنگ' بار اول ۱۹۹۴ء' ص ص ۷۰۳' ۷۰۴

(۱۴) مجید امجد' مجید امجد سے ایک انٹرویو' از ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا' مشمولہ مجید امجد ایک مطالعہ' مرتبہ حکمت ادیب' جھنگ ادبی اکیڈمی جھنگ' بار اول ۱۹۹۴ء' ص ۷۰۴

(۱۵) بحوالہ مجید امجد ایک مطالعہ' مرتبہ حکمت ادیب' جھنگ ادبی اکیڈمی جھنگ' ۱۹۹۴ء' ص ص ۵۰۴' ۵۰۵

(۱۶) ڈاکٹر محمد اسلم ضیاء' مجید امجد کے عروضی تجربات' مضمون مشمولہ' مجید امجد ایک مطالعہ' مرتبہ حکمت ادیب' جھنگ ادبی اکیڈمی جھنگ' بار اول ۱۹۹۴ء' ص ص ۵۰۵' ۵۰۶

(۱۷) ن۔م۔راشد' دیباچہ "ماورا" (طبع اول) مشمولہ ماوراء' الشال لاہور' طبع چہارم فروری ۱۹۶۹ء' ص ۱۰۵

(۱۸) بلراج کومل' مجید امجد ایک مطالعہ' مقالہ مشمولہ مجید امجد ایک مطالعہ' مرتبہ حکمت ادیب' جھنگ ادبی اکیڈمی جھنگ' ۱۹۹۴ء' ص ۲۸۴

(۱۹) وزیر آغا' مجید امجد توازن کی ایک مثال' مقالہ مشمولہ نظم جدید کی کروٹیں' مکتبہ میری لائبریری لاہور' ۱۹۷۳ء' ص ص ۱۰۰' ۱۰۱

(۲۰) عقیل احمد صدیقی' جدید اردو نظم ـــــ نظریہ و عمل' ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ' ۱۹۹۰ء' ص ۲۷۳

(۲۱) ڈاکٹر سہیل احمد' طرفیں' سنگ میل پبلی کیشنز لاہور' ۱۹۸۸ء' ص ص ۴۲' ۴۳

(۲۲) اختر الایمان "یادیں" مشمولہ "سوغات" "جدید نظم نمبر" منگلو پیر روڈ کراچی' ص ۲۵۷

(۲۳) اختر الایمان' دیباچہ "نیا آہنگ" "رخشندہ کتاب گھر' بمبئی' ص ۲

(۲۴) اختر الایمان' دیباچہ "نیا آہنگ" "رخشندہ کتاب گھر' بمبئی' ۱۹۷۷ء' ص ا

(۲۵) عقیل احمد صدیقی' جدید اردو نظم ـــــ نظریہ و عمل' ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ' ۱۹۹۰ء' ص ص ۲۹۰' ۲۹۱

(۲۶) ڈاکٹر سہیل احمد 'طرفیں' سنگ میل پبلی کیشنز لاہور' ۱۹۸۸ء' ص ۳۶
(۲۷) وزیر آغا' اردو شاعری کا مزاج' جدید ناشرین لاہور' مئی ۱۹۶۵ء' ص ۳۷۹
(۲۸) شمس الرحمٰن فاروقی' لفظ و معنی' شب خون کتاب گھر الہ آباد' ۱۹۶۸ء' ص ۱۳۶
(۲۹) ڈاکٹر محمد حسن' جدید اردو ادب' غضنفر اکیڈمی پاکستان کراچی' سن اشاعت ندارد' ص ۱۱۸
(۳۰) وزیر آغا' اردو شاعری کا مزاج' جدید ناشرین لاہور' مئی ۱۹۶۵ء' ص ص ۳۷۹' ۳۸۰
(۳۱) ڈاکٹر محمد حسن' جدید اردو ادب' غضنفر اکیڈمی پاکستان کراچی' سن اشاعت ندارد' ص ۱۲۰
(۳۲) یحییٰ امجد' خرقہ پوش و پابگل شاعر اور یقین حیات' مضمون مشمولہ مجید امجد ایک مطالعہ' مرتبہ حکمت ادیب' جھنگ ادبی اکیڈمی جھنگ' ۱۹۹۴ء'
ص ۳۸۵
(۳۳) تبسم کاشمیری' جدید اردو شاعری میں علامت نگاری' سنگ میل پبلی کیشنز لاہور' ۱۹۷۵ء' ص ۳۶۶
(۳۴) انور سدید' اردو نظم کی دو آوازیں' مقالہ' مشمولہ اوراق جدید نظم نمبر جولائی اگست ۱۹۷۷ء' ص ۴۳۹
(۳۵) ڈاکٹر سہیل احمد' طرفیں سنگ میل پبلی کیشنز لاہور' ۱۹۸۸ء' ص ۷۹
(۳۶) انور سدید' اردو نظم کی دو آوازیں' مقالہ' مشمولہ اوراق جدید نظم نمبر جولائی اگست ۱۹۷۷ء' ص ۴۳۴
(۳۷) صلاح الدین ندیم' اوراق جدید نظم نمبر' جولائی اگست ۱۹۷۷ء' ص ۲۷۹
(۳۸) فتح محمد ملک' تحسین و تردید' اثبات' راولپنڈی' اشاعت اول' فروری ۱۹۸۴ء ص ۱۵۲
(۳۹) فراق گورکھپوری' من آنم' ادارہ فروغ اردو' لاہور' بار اول ۱۹۶۴ء' ص ص ۳۶۔۳۸
(۴۰) شاد امرتسری' ادبی دنیا' نمبر ۴' ص ۲۲۰
(۴۱) ڈاکٹر محمد حسن' جدید اردو ادب' غضنفر اکیڈمی پاکستان کراچی' سن اشاعت ندارد' ص ص ۱۲۳' ۱۲۴
(۴۲) بلراج کومل' شام' ریت اور درد' (تجزیہ) مشمولہ سوغات' جدید نظم نمبر ۸' ۷' منگھو پیر روڈ کراچی' ص ص ۳۹۲' ۳۹۳
(۴۳) شمس الرحمٰن فاروقی' لفظ و معنی' شب خون کتاب گھر' الہ آباد' ۱۹۶۸ء' ص ۱۳۶
(۴۴) عقیل احمد صدیقی' جدید اردو نظم —— نظریہ و عمل' ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ' ۱۹۹۰ء' ص ص ۳۱۳' ۳۱۴
(۴۵) انتظار حسین' پرانی نسل کے خلاف رد عمل' مضمون مشمولہ ہمایوں' جولائی ۱۹۵۳ء' ص ص ۴۴۱' ۴۴۲
(۴۶) شیخ صلاح الدین' خوشبو کی ہجرت' مذاکرہ' مشمولہ سویرا' شمارہ نمبر ۱۷' ۱۸' ص ص ۲۰۰' ۲۰۱
(۴۷) ناصر کاظمی' خوشبو کی ہجرت' مذاکرہ' مشمولہ سویرا' شمارہ نمبر ۱۷' ۱۸' ص ۲۰۰
(۴۸) T.S. ELIOT, SELECTED ESSAYS, FABER AND FABER LIMITED, LONODN, JULY 1972, P.14
(۴۹) عقیل احمد صدیقی' جدید اردو نظم —— نظریہ و عمل' ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ' ۱۹۹۰ء' ص ص ۲۷۰' ۲۷۱
(۵۰) حنیف رامے' بات چیت (اداریہ) سویرا' شمارہ نمبر ۱۷' ۱۸' ص ۵
(۵۱) احمد ندیم قاسمی' روح عصر' مضمون مشمولہ تہذیب و فن' مکتبہ فنون لاہور بار دوم اگست' ۱۹۸۷ء' ص ص ۱۹' ۲۰
(۵۲) خلیل الرحمٰن اعظمی' رفتار' مضمون مشمولہ' ہفت روزہ ہماری زبان' علی گڑھ ۸ دسمبر ۱۹۵۶ء' ص ۳
(۵۳) آل احمد سرور' توازن ادب اور زندگی میں' مضمون مشمولہ "اردو ادب" جولائی ۱۹۵۰ء' ص ۳۷
(۵۴) پروفیسر آل احمد سرور' نظر اور نظریے' مکتبہ جامعہ لیمیٹڈ نئی دہلی' بار دوم' دسمبر ۱۹۸۲ء' ص ۱۵۸
(۵۵) جمیل جالبی' کچھ جدیدیت کے بارے میں' مضمون مشمولہ نگار سالنامہ ۱۹۶۸ء' مسائل ادب نمبر' ص ص ۲۳۴۔۲۳۵
(۵۶) ن۔ م۔ راشد' جدیدیت کیا ہے' مضمون' مشمولہ ن۔ م۔ راشد' شخصیت اور فن' مرتبہ مغنی تبسم و شہریار موڈرن پبلشنگ ہاؤس' دہلی ۱۹۸۱ء'
ص ص ۲۰۹' ۲۱۰
(۵۷) خلیل الرحمٰن اعظمی' نئے شعری رجحانات' مضمون مشمولہ' مضامین نو' ایجوکیشنل بک ہاؤس' علی گڑھ اشاعت اول' ۱۹۷۷ء' ص ۶۳
(۵۸) انیس ناگی' نئی شاعری کا منصوبہ' مضمون' مشمولہ' نئی شاعری (ایک تنقیدی مطالعہ) مرتبہ افتخار جالب' نئی مطبوعات لاہور' جنوری ۱۹۶۶ء' ص
۴۸
(۵۹) شمس الرحمٰن فاروقی' نئی شاعری ایک امتحان' مضمون' مشمولہ لفظ و معنی' شب خون کتاب گھر' الہ آباد' ۱۹۶۸ء' ص ۱۲۶
(۶۰) شمس الرحمٰن فاروقی' نئی شاعری ایک امتحان' مضمون' مشمولہ لفظ و معنی' شب خون کتاب گھر' الہ آباد' ۱۹۶۸ء' ص ۱۳۶
(۶۱) پروفیسر آل احمد سرور' نظر اور نظریے' مکتبہ جامع لیمیٹڈ نئی دہلی' بار دوم' دسمبر ۱۹۸۲ء' ص ۱۹۰
(۶۲) سید سجاد' نئی نظمیں ابتدائیہ' نئی مطبوعات لاہور' مارچ ۱۹۶۷ء' ص "ر"

(۶۳) سید سجاد' نئی نظمیں ابتدائیہ' نئی مطبوعات لاہور' مارچ ۱۹۶۷ء' ص "ر"

(۶۴) جیلانی کامران' نئے لکھنے والوں سے میری ملاقات' مضمون' مشمولہ' نئی شاعری (ایک تنقیدی مطالعہ) مرتبہ افتخار جالب' نئی مطبوعات لاہور' جنوری ۱۹۶۶ء' ص ۱۳۳

(۶۵) انیس ناگی' نئی شاعری کا منصوبہ' مضمون' مشمولہ' نئی شاعری' (ایک تنقیدی مطالعہ)' مرتبہ افتخار جالب' نئی مطبوعات لاہور' جنوری ۱۹۶۶ء' ص ۵۰

(۶۶) سید سجاد' نئی نظمیں ابتدائیہ' نئی مطبوعات لاہور' مارچ ۱۹۶۷ء' ص "ص"

(۶۷) سید سجاد' نئی نظمیں ابتدائیہ' نئی مطبوعات لاہور' مارچ ۱۹۶۷ء' ص ص "س' ص"

(۶۸) جیلانی کامران' نئی نظم کے تقاضے' کتابیات لاہور' طبع دوم' مئی ۱۹۶۷ء' ص ص ۷' ۸

(۶۹) تبسم کاشمیری' جدید اردو شاعری میں علامت نگاری' سنگ میل پبلی کیشنز لاہور' بار اول ۱۹۷۵ء' ص ۳۲۲

(۷۰) جیلانی کامران' پیش لفظ' "استانزے" مکتبہ ادب جدید' لاہور' پہلی اشاعت ۱۹۵۹ء' ص ص ۲' ۳

(۷۱) جیلانی کامران' پیش لفظ' "استانزے" مکتبہ ادب جدید' لاہور' پہلی اشاعت ۱۹۹۵ء' ص ص ص ۳' ۴' ۵

(۷۲) شمس الرحمن فاروقی' شعر غیر شعر اور نثر' شب خون کتاب گھر الہ آباد' ۱۹۷۳ء' ص ۲۴

(۷۳) افتخار جالب' نئی شاعری' (ایک تنقیدی مطالعہ) نئی مطبوعات لاہور' بار اول جنوری ۱۹۶۶ء' ص ۲۴۷

(۷۴) افتخار جالب' ماخذ' مکتبہ ادب جدید لاہور' سن اشاعت ندارد' دیباچہ' ص ۱۶

(۷۵) افتخار جالب' ماخذ' مکتبہ ادب جدید لاہور' سن اشاعت ندارد' دیباچہ' ص ۲۹

(۷۶) افتخار جالب' نئی شاعری' (ایک تنقیدی مطالعہ) نئی مطبوعات لاہور' بار اول جنوری ۱۹۶۶ء' ص ۲۴۸

(۷۷) انیس ناگی' نیا شعری افق' جمالیات پوسٹ بکس ۱۳۲۹' لاہور' ۱۹۸۸ء' ص ۱۰۲

(۷۸) سید سجاد' نئی نظمیں' نئی مطبوعات لاہور' مارچ ۱۹۶۷ء' ص ص "ص' ط"

(۷۹) انیس ناگی' نئی شاعری کا منصوبہ' مضمون مشمولہ' نئی شاعری' (ایک تنقیدی مطالعہ' مرتبہ افتخار جالب' نئی مطبوعات لاہور' بار اول' جنوری ۱۹۶۶ء' ص ۳۹

(۸۰) انیس ناگی' نئی شاعری کا منصوبہ' مضمون مشمولہ' نئی شاعری' (ایک تنقیدی مطالعہ' مرتبہ افتخار جالب' نئی مطبوعات لاہور' بار اول' جنوری ۱۹۶۶ء' ص ۳۹

(۸۱) عبدالحق' پیش لفظ' بشارت کی رات' مکتبہ ادب جدید' لاہور' بار اول ۱۹۶۸ء' ص ۱۲

(۸۲) انیس ناگی' نیا شعری افق' جمالیات لاہور' ۱۹۸۸ء' ص ۹۰

(۸۳) انیس ناگی' نئی شاعری کا منصوبہ' مضمون' مشمولہ' نئی شاعری (ایک تنقیدی مطالعہ) نئی مطبوعات لاہور' بار اول' جنوری ۱۹۶۶ء' ص ۵۰

(۸۴) جیلانی کامران' نئی نظم کے تقاضے' کتابیات لاہور' طبع دوم' مئی ۱۹۶۷ء' ص ص ۴۰' ۴۱

(۸۵) وحید اختر' اردو نظم' مضمون مشمولہ' اردو ادب آزادی کے بعد' ص ۲۰۵' بحوالہ جدید اردو نظم — نظریہ و عمل' ایجوکیشنل بک ہاؤس' علی گڑھ' ۱۹۹۰ء' ص ص ۳۵۲' ۳۵۳

(۸۶) سجاد ظہیر' پیش لفظ' پگھلا نیلم' مکتبہ دانیال کراچی' پہلا پاکستانی ایڈیشن' ۱۹۷۳ء' ص ص ۳' ۴

آٹھواں باب

آزاد نظم میں اظہار کے قرینے

★ آزاد نظم کی زبان
★ آزاد نظم کے اسلوبیاتی جہات
★ تشبیہ
★ استعارہ
★ علامت
★ پیکر تراشی
★ تمثیل

آٹھواں باب

آزاد نظم میں اظہار کے قرینے

آزاد نظم نے نہ صرف ہیئت بلکہ اسلوب کی سطح پر بھی تنوع اور جدت کے اچھوتے جہات اور قابل مثال امکانات پیدا کئے۔ ہیئت کا تعلق اگر تخلیق پارے کی داخلی و خارجی رویّے اور بنت سے ہے تو اسلوب کا رشتہ لفظ کے انتخاب اور استعمال سے ہے۔ لفظ کا یہی انتخاب و استعمال اظہار کے وسائل کی وضع کاری میں روح کی طرح رواں دواں ہوتا ہے۔ اسی لئے دنیا کے کسی بھی ادب میں الفاظ کو بنیادی حیثیت و اہمیت حاصل ہے۔ بنیادی ان معنوں میں کہ ادب میں جو کچھ بھی پیش کیا جاتا ہے وہ الفاظ کے ذریعے ہی پیش کیا جاتا ہے۔ انہی الفاظ کی ایک خاص ترتیب اور ترکیب استعمال کا نام زبان ہے۔ زبان ایک ہوتی ہے لیکن اس کے استعمال کے انداز کئی ہوتے ہیں۔ اسی انداز استعمال ہی سے زبان کے مزاج و منہاج کی مختلف صورتیں اور رنگ و آہنگ کی بو قلمونیاں پیدا ہوتی ہیں۔ کسی زبان کے الفاظ کو اگر دوسروں تک محض خیالات پہنچانے کے لئے صرف میں لایا جائے تو لفظوں کا یہ طرز استعمال بول چال کی زبان بنتا ہے۔ بول چال کی زبان سادہ افہام و تفہیم اور مافی الضمیر کے ابلاغ کا نہایت موثر وسیلہ ہے۔ زبان کا ایک اور محل استعمال سائنسی ہے۔ اس میں ہر لفظ دلالت وضعی کے طور پر برتا جاتا ہے۔ اس صورت میں الفاظ کے معانی طے شدہ ہوتے ہیں۔ گویا ہر لفظ کی صورت ایک متعین اور واضح نشان کی ہوتی ہے اور بلا تفریق قید مقام تمام جگہوں پر ایک ہی طرح بولے اور سمجھے جاتے ہیں۔ یہ سائنسی زبان اصطلاحوں سے معمور ہوتی ہے۔ چونکہ اصطلاحی مفاہیم طے شدہ ہوتے ہیں اس لئے اس زبان کی معنویت ایک مخصوص دائرے سے باہر نہیں نکلتی۔ زبان کا اک اور رنگ استعمال وہ ہے جس میں لفظ کی معنوی بنیاد تو لغوی ہوتی ہے لیکن اسے تخلیقی سطح پر استعمال کیا جاتا ہے۔ لفظ کا یہ استعمال سادہ طور پر ترسیل مدعا یا بیان واقعہ کے لئے نہیں ہوتا بلکہ تاثرات و تجسسات اور جذبات و احساسات کی گمبھیرتا کو بروئے کار لانے کے لئے ہوتا ہے۔ یہ ماحول آفرینی اور فضابندی نثری بھی ہوتی ہے اور شعری بھی۔ تاہم نثر میں زبان کا تخلیقی استعمال اس قدر جمالیاتی رویے پیدا نہیں کرتا جس قدر کہ شعر میں اس کے تخلیقی استعمال سے جمالیاتی جہتیں ابھرتی اور نمایاں ہوتی ہیں۔ شاعری میں الفاظ کا حقیقی استعمال کوئی معنی نہیں رکھتا۔ اصل کمال جاری معنویت کا حسن ارتفاع ہے۔ شاعر اپنے احساسات و جذبات اور تصورات و خیالات کی ترسیل کے لئے الفاظ کے معانی کی نو بنو صورتیں وضع کرتا ہے۔ یہ رنگا رنگ شکلیں تازہ بتازہ ترکیبوں، تشبیہوں، استعاروں، علاقوں، پیکروں، تمثیلوں اور اساطیر و دیومالا کے رنگ روپ میں خود کو ظاہر کرتی ہیں۔ شاعر اپنے موضوع کی مناسبت شعری تجربے کے تقاضے، مواد کی اہمیت اور اظہار کی ضرورت کے تحت تلخ و سبک و گراں، غنائی و معلق اور جمیل و کریہہ غرض کسی بھی نوع کے الفاظ کا انتخاب کر سکتا ہے جس کے باعث اس کی شعری تخلیقات کی زبان اپنے اپنے مخصوص پیرائے اور وضع، میں نرم و نازک بھی ہو سکتی ہے اور سخت و سنگلاخ بھی، رسیلی اور نوکیلی بھی ہو سکتی ہے اور خشک و ترش بھی۔ بھاری بھرکم بھی ہو سکتی ہے اور سڈول بھی۔ ضرورت فقط اس امر کو پیش نظر رکھنے کی ہے کہ کسی لفظ کی ظاہری شکل و شباہت یا اس کا مزاج و انداز خواہ کسی بھی قسم ہے اگر وہ نظم کے مجموعی تاثر کو منفی انداز میں متاثر نہیں کر رہا اور اپنے محل استعمال میں پوری موزونیت کے ساتھ اپنے "کل" سے مربوط ہے تو اس کا استعمال یقیناً تخلیقی ہے۔ اسی طرح تمام الفاظ کی ترتیب کا حسن اور استعمال کی موزوں ترین خوش سلیقگی نظم کے قالب میں جاری و ساری جمالیاتی تخیل کو بیدار کرنے اور تلازماتی طلسم آرائی کو مرتعش کرنے میں کامیاب ہو جاتی ہے تو پھر الفاظ اپنی تخلیقی ذمہ داریوں سے عہدہ بر آ ہونے کا معنوی حق ادا کر دیتے ہیں۔ آزاد نظم نے آغاز سے لے کر اب تک مسلسل منزل بہ منزل زبان کی روایتی گرفت اور متغزلانہ اسلوب استعمال سے آزادی کے شعار کو اپنا کر نئے لسانی زاویوں کی وضع کاری میں نمایاں کردار ادا کیا ہے۔

آزاد نظم میں مفرد و مرکب الفاظ، سادہ اور پیچیدہ ترکیبیں، اچھوتی اور نادر تشبیہیں، واضح اور مبہم استعارے یا اکہری اور تہ دار علامتیں، شفاف اور پرکار تمثیلیں اور جامع و مانع اساطیر وغیرہ شعری موضوع اور تجربے کی افتاد میں ڈھل کر برآمد ہوتے ہیں۔ ان موجودات نے آزاد نظم کے لسانی رویے کو ہمعصر شعری تقاضوں کے بہت قریب کر دیا ہے۔ اور فکر و فن کی مغائرت کی راہ پانے کے مواقع کم سے کم کر دیئے ہیں۔ چونکہ آزاد نظم نے یہ کامیابیاں مراحلہ وار حاصل کی ہیں اس لئے اس جدید لسانی رنگ و آہنگ، اس نئے آب و رنگ اور اس اچھوتے منہاج و مزاج کی کار فرمائی ہر مقام پر یکساں نہیں ہے۔ لہٰذا تجزیاتی عمل کے ذریعے اس کی علیحٰدہ علیحٰدہ شناخت کی ضرورت ہے۔ آزاد نظم کا ایک لسانی اسلوب وہ ہے جو غزل کی لفظیات و تراکیب، اشارات و کنایات اور رمز و ایما کے زیر اثر ہے۔ اس اسلوب زبان و طرز بیاں پر فارسی لفظ و معنی اور شعری عناصر کی چھاپ بغیر کسی تردد کے پہچانی جاتی ہے۔ اظہار و بیاں کا براہ راست شیوہ بھی اسی ذیل میں آتا ہے۔ بایں ہمہ انفرادی صورتیں ایسی بھی ہیں، کہ جہاں فارسی تراکیب و الفاظ کا استعمال تو ہوا ہے لیکن یہ استعمال ہی روایتی ہے اور نہ الفاظ و تراکیب ہی

روایتی ہیں، بلکہ انھیں شاعر کے تخلیقی رویے اور منفرد اسلوب نے جدتوں اور ندرتوں کی نئی سمتیں عطا کردی ہیں۔ ن۔ م۔ راشد اس ضمن میں بالخصوص قابل اعتنا ہیں۔ اس کے باوجود اس رنگ زبان و بیاں کے سلسلے مفروس و معرب ہونے کے باعث روایتی زبان سے پورے طور پر منقطع و علیٰحدہ قرار نہیں دیئے جاسکتے۔ اس لسانی پیرائے میں ن۔ م۔ راشد، فیض احمد فیض، ڈاکٹر محی دین تاثیر، مخدوم محمد الدین اور احمد ندیم قاسمی کی نظموں سے مقتبس مثالیں کی جاتی ہیں۔

یہ مزار خیرہ نگہ سہی،
یہ مزار، مہرلب سہی،
جو نسیم خندہ چلے کبھی تو وہ در کھلیں
جو ہزار سال سے بند ہیں
وہ اسالتیں جو اسیر ہیں
یہ نوائے خندہ نما سئیں تو ابل پڑیں
(ن۔م۔ راشد ـــــ شہر وجود اور مزار)

ملال احوال دوستاں بھی
خمار آغوش مہ وشاں بھی
غبار خاطر کے باب سارے
ترے ہمارے
(فیض احمد فیض ـــــ بہار آئی)

یہ تند گام سبک سیر کاروان حیات
لئے ہوئے شفق آلود برف کے پیکر
(محمد دین تاثیر ـــــ لندن کی ایک شام)

صبح دم ایک دیوار غم بن گئے
خار زار الم بن گئے
(مخدوم محی الدین ـــــ چاند تاروں کا بن)

بدن۔ اک چمن
چال۔ باد صبا
بات۔ خوشبو
محبت۔ بہت گہری آسودگی فصل گل کی
(احمد ندیم قاسمی۔ پت جھڑ کی تنہائی)

ان نظم پاروں میں "خیرہ نگہ" "مہرلب" "نسیم خندہ" "نوائے خندہ نما" ملال احوال دوستاں" "خمار آغوش مہ وشاں"۔ "غبار خاطر" "تند گام" "سبک سیر" "کاروان حیات" "شفق آلود" "صبح دم" "دیوار غم" "خار زار الم" "باد صبا" اور "فصل گل" وغیرہ سب کے سب فارسی الفاظ و تراکیب ہیں۔ ان الفاظ کی صوتی کیفیتیں اور رنگ و آہنگ بھی فارسی نژاد ہیں۔ آزاد نظم کے اس رنگ کے بھی دو پہلو ہیں۔ ایک وہ جو غزل و تغزل کے زیر اثر لفظوں اور ترکیبوں کے روایتی استعمال سے ربط و ضبط کی قربت کا آئینہ دار ہے۔ مثلاً فیض احمد فیض کی نظم کے ٹکڑے میں "ملال احوال دوستاں" "خمار آغوش مہ وشاں" اور "غبار خاطر" "محمد دین تاثیر کے مصرعوں میں" "سبک سیر" "کاروان حیات" اور "شفق آلود" اسی طرح احمد ندیم قاسمی کے نظمیہ اقتباس میں "باد صبا" اور "فصل گل" وغیرہ غزل کی روایتی اور جانی پہچانی لفظیات و ترکیب سازیاں ہیں۔ ن۔ م۔ راشد کے درج بالا مصرعوں میں "خیرہ نگہ" "مہرلب" "نسیم خندہ" اور "نوائے خندہ نما" جیسی لفظیں اور ترکیبیں بھی اگرچہ فارسی آثار و شواہد کی امین ہیں تاہم ان میں ایک باطنی انفرادیت اور ظاہری ندرت و تازہ کاری کا احساس ضرور جھلکتا ہے۔ آزاد نظم کے لسانی میلانات نے روایتی زبان کے بطن سے اسی تازگی کو پیدا کر کے مسلسل فروغ دیا ہے۔ آزاد نظم کا ایک اور لسانی روپ بول چال کی زبان کا ادبیاتی و جمالیاتی استعمال ہے۔ جس میں نہ تو مفرس الفاظ کی بھرمار ہوتی ہے اور نہ ہی اوق تراکیب کی بہتات۔ اس میں زبان کا لہجہ روزمرہ کی گفتگو جیسا رواں دواں اور ہموار و بے ساختہ ہوتا ہے۔ البتہ شاعر کا تخلیقی احساس اور شعری جذبہ اس میں ادبیت کا رس شامل کردیتا ہے۔ ذیل میں علی سردار جعفری، علی جواد زیدی، مجید امجد، اختر الایمان اور غلام جیلانی اصغر کی منظومات سے مثالیں درج کی جاتی ہیں۔

میں اپنی ماں کے سفید آنچل کی چھاؤں کو یاد کر رہا ہوں
مری بہن نے مجھے لکھا ہے
ندی کے پانی میں بیر کی جھاڑیاں ابھی تک نہا رہی ہیں

پپیہے رخصت نہیں ہوئے ہیں
ابھی وہ اپنی سریلی آواز سے دلوں کو لبھا رہی ہیں

(علی سردار جعفری ـــــ اودھ کی خاک حسیں کے ذرو)

پہلا زمانہ اور تھا' مے اور تھی دور اور تھا
وہ بولیاں ہی اور تھیں' وہ ٹولیاں ہی اور تھیں' وہ ہولیاں ہی اور تھیں
لیکن مرے پیر مغاں
اب تو نیا انداز ہے

(علی جواد زیدی ـــــ ہولی)

کھلاڑیوں کے خود نوشت دستخط کے واسطے
کتابچے لئے ہوئے
کھڑی ہیں منتظر حسین لڑکیاں
ڈھلکتے آنچلوں سے بے خبر حسین لڑکیاں

(مجید امجد ـــــ آٹو گراف)

تتلیاں ناچتی ہیں پھول سے پھول پہ یوں جاتی ہیں
جیسے اک بات ہو جو
کان میں کہنی ہو خاموشی سے

(اختر الایمان ـــــ باز آمد)

یہاں پہ سب لوگ اپنی اپنی گواہیاں لے کے
یوں کھڑے ہیں
کسی کے ہونٹوں پہ برہمی ہے
کسی کی آنکھوں میں بے بسی ہے
تمام ماتھے کتاب جیسے
ورق ورق جس پہ زندگی کے تمام لمحے لکھے ہوئے ہیں

(غلام جیلانی اصغر ـــــ آخری دن)

ان تمام نظم پاروں میں' الفاظ کی ترتیب' ان کا بے ساختہ پن' تکلف سے آزاد ادائیگی' نکھرا نکھرا رنگ اور رواں دواں آہنگ روزمرہ کی بات چیت کی زبان کا واضح طور پر غماز ہے۔ فارسی انداز و ادا کا اثر نہ ہونے کے برابر ہے۔ ہر لفظ آئینے کی طرح شفاف ہے۔ جس میں جھانک کر اس کے معانی کے عکس کو پہلی ہی نگاہ میں دیکھا جا سکتا ہے۔ الفاظ میں معانی کی ترسیمی قوت اور ابلاغی صلاحیت اتنی زوردار ہے کہ ذہن میں ایک سے زیادہ معنوی نقش ابھرتا ہی نہیں۔ جو بات کہی جا رہی ہے کہی بھی وہی گئی ہے۔ اس میں نہ تو کوئی الجھاؤ ہے نہ ہیرا پھیری۔ مصرعے اپنی بنت میں اور ترتیب الفاظ میں نثری محاورے کے قریب تر ہیں۔ شاید یہ نثری ترتیب کی قربت کا اثر ہے کہ الفاظ پہلے ذہن میں اترتے ہیں پھر تخیل اور جذبے میں سرایت کے لئے رجوع کرتے ہیں۔ ایسی تمام آزاد نظمیں جن میں اظہار کے مخصوص "فنی سانچوں" مثلاً استعارہ' تلازمہ' علامت اور پیکر وغیرہ کو وسیلہ اظہار بنائے بغیر بیان واقعہ کے لئے اسی انداز کی صاف ستھری زبان سے کام لیا گیا ہے۔ وضاحت و بلاغت کی منہ بولتی مثالیں ہیں۔ تاہم ایسی زبان ہر طرح کے تجربے کے لئے یکساں کامیاب نہیں ہوتی۔ بعض انوکھے قسم کے تاثرات اور نادر نوع کے تجربات نہایت تہ دار' پیچیدہ اور مبہم ہوتے ہیں۔ یہ اپنی شعری وضع و تعبیر کے لئے بالکل نئی طرح کی زبان کے متقاضی ہوتے ہیں۔ یہ زبان مصنوعی طور پر کسی خارجی اصول کے تحت وضع نہیں کی جاتی بلکہ خود تجربے کے بطن سے ہی تخلیقی التزام کے تحت نمود پزیر ہوتی ہے۔ اس شعری زبان میں بیشتر الفاظ اپنے آپ ہی نوبنو' معنوی صورتیں پیدا کرتے چلے جاتے ہیں۔ جذبے کا بہاؤ اور آہنگ کا دباؤ لفظ و معنی کے درمیان نئے سے نئے رشتے پیدا کرتا چلا جاتا ہے اور بیان کی ندرت اور تازگی زبان کے پوشیدہ معنوی عناصر کو دریافت کرکے اسے ایک بالکل نئی نویلی ترتیب سے ہمکنار کرتی ہے۔ جس کے نتیجے میں غیر روایتی تشبیہیں' استعارے' تمثالیں' علامتیں اور تمثیلیں متشکل ہوتی ہیں۔ اور زبان کی نئی سے نئی صورتیں سامنے آتی ہیں۔ فرانس میں آزاد نظم کو اشاریت کی رہنمائی ہی میں منزل بہ منزل ترقی حاصل ہوئی۔ یہی سبب ہے کہ فرانسیسی آزاد نظم پر علامت کا اقتدار و اثر زیادہ ہے۔ انگریزی میں آزاد نظم نے تمثالیت کی تحریک سے زبردست فکری و فنی استفادہ کیا۔ اسی لئے انگریزی آزاد نظم میں تمثالوں کی فراوانی اپنی انتہائی حدوں کو چھوتی ہوئی معلوم دیتی ہے۔ یہ آزاد

نظمیں شعری تصویروں کے مرقعے ہیں۔ اردو میں آزاد نظم کے آغاز کا زمانہ وہ ہے جب کارل مارکس کے نظریۂ اشتمالیت' سگمنڈ فرائڈ کے نظریہ لاشعور' ینگ کے نظریہ اجتماعی لاشعور (Collective Unconsious)' آئن سٹائن کے نظریۂ اضافیت اور کیر کے گور (Kierkegeard) کے نظریہ وجودیت کا دور دورہ ہو رہا تھا اور برصغیر کے عوام الناس کی اقتصادی' نفسیاتی' سائنٹیفک اور شخصی زندگی نئی نوعیتوں کے مسائل اور پیچیدگیوں کا سامنا کرنے پر آمادہ ہو رہی تھی۔ چونکہ اردو غزل و نظم کی روایتی زبان نت نئے بدلتے ہوئے حالات و نظریات کی آگہی کو شعری تجربے میں کماحقہ سمیٹ لینے کی پوری طرح صلاحیت نہیں رکھتی تھی اس لئے اچھوتے موضوعات اور ان کی بوقلمونی کو بہتر سے بہتر انداز میں پیرایہ شعر عطا کرنے کے لئے ایک نئی شعری زبان کو بروئے کار لانے کی سعی کی گئی۔ اس نئی زبان نے تین نئے ابعاد (The Three New Dimensions) کی دریافت کی ذمہ داری قبول کی اور ان کی طرف قدم اٹھایا۔ ان میں سے پہلا بعد بول چال اور بات چیت کی زبان کا ہے۔ مثلاً

یوں لگتا تھا دو ہاتھ لگے
اور ناؤ پورم پار لگی
ایسا نہ ہوا' ہر دھارے میں
کچھ ان دیکھی منجھدھاریں تھیں
کچھ مانجھی تھے انجان بہت
کچھ بے پرکھی تلواریں تھیں
اب جو بھی چاہو چھان کرو
اب جتنے چاہو دوش دھرو

(فیض احمد فیض ــــــ تم ہی کہو کیا کرنا ہے)

آئے پروہت دوپ جلائے
آرتی کو ہاتھوں میں اٹھائے
رن جھن رن جھن کیسی صدا ہے
دل کا گنبد گونج رہا ہے
سکھ کی آشا
سکھ کا سپنا

(میراجی ــــــ مندر میں)

اگر یہی ہے گنہ کہ جب
دیوتا کے تلووں پہ دربدر ٹھوکروں کی کثرت
سے آبلے پھوٹنے لگے تھے
تو ایک معصوم بھولی بھالی حسین لڑکی نے اپنے گھر میں
اسے بلایا تھا' اس کے زخموں کو دھو کے مرہم لگا دیا تھا
اسے محبت کی نرم پاکیزہ لوریوں میں سلا دیا تھا

(مصطفیٰ زیدی ــــــ عدالت)

چھتوں' منڈیروں اور پیڑوں پر
ڈھلتی دھوپ کے اجلے کپڑے سوکھ رہے تھے
بادل' سرخ سی جھالر والے بانکے بادل
ہنستے چہکتے پھولوں کا اک گلدستہ تھے
ہر شے کندن روپ میں ڈھل کر دمک رہی تھی
گالوں پر سونے کی ڈلک اور آنکھوں میں اک تیز چمک تھی
سارا منظر کیف کے اک لمحے میں بے بس'
لذت کی بانہوں میں جکڑا مہک رہا تھا!

(وزیر آغا ــــــ بانجھ)

یہ کیسا جگ مگ سونا ہے
ان حرفوں میں،
ان لفظوں میں،
یہ 'کچا' سونا، جس کی ڈلک سے میرے نین دمک اٹھے
میرے تاریک لہو میں کیسا نڈر اجالا در آیا
اور سارے تن میں پھیل گیا
یہ کیسی بچی سانسوں کی گرمی سے کتاب پگھلتی ہے!
یہ کس دل کی دھڑکن دھک دھک
میرے دل سے ٹکراتی ہے

(فہمیدہ ریاض —— ایک کتاب)

سنگت سبھی کے سنگ یہاں تو نے بے لوبھ نباہی
سمن کھلائے آدرشوں کے پتنے دکھوں کے کانٹے
ان ہمجولیوں میں تو نے گر گیان کے گوہر بانٹے
دل تیرا دیوانہ

(ناصر شہزاد —— مجید امجد)

نظموں کے مندرجہ بالا اقتباسات میں بات چیت اور بول چال کی عام زبان کے الفاظ کو ہی صرف میں لایا گیا ہے۔ تاہم الفاظ کی ترتیب اور نشست و برخاست کی تخلیقی اور جمالیاتی صورتیں انہیں عام بیانیہ انداز کی شعری تنظیم سے علیحدہ کرتی ہیں انگریزی آزاد نظم میں بات چیت کے لسانی آہنگ کو نثری جملے کی ترتیب الفاظ کے زیادہ سے زیادہ قریب رکھنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ اردو زبان میں بھی آزاد نظم کے لئے اس انداز کو اختیار کرنے پر توجہ دی گئی جس کی جھلک مندرجہ بالا مثالوں سے کسی حد تک مترشح ہے۔ یہ نثری زبان کا شعری شیوہ ہے۔ جس میں موضوع و مواد اور زبان و بیان کے جملہ عناصر ایک دوسرے میں فطری طور پر حل ہو جاتے ہیں۔ اس نوع کی آزاد نظم موضوعاتی تقاضوں کے پیش نظر بھی تخلیق ہوتی ہے اور شعری بنت کے طریق کار کے باعث بھی ظہور پزیر ہوتی ہے۔ ایسے شعراء جنہیں ہندو دیو مالا، سمیان اور وشنومت وغیرہ سے فطری لگاؤ ہے، وہ نظم کے تار و پود میں ہندی اور مقامی بولیوں کے الفاظ اور ان کے صوتی اثرات سے استعانت کا استجلاب کرتے ہیں۔ میراجی اس قبیل کے سربر آوردہ اور نمائندہ شاعر ہیں۔ ان کے بعد مجید امجد، فہمیدہ ریاض اور ناصر شہزاد کے ہاں بھی زبان کی یہ صورت نمائی ملتی ہے۔ ایسے شاعر جو اجتماعی لاشعور کے اثرات و متعلقات کو آزاد نظم کی لسانی جمالیات کا پیرایہ فراہم کرتے ہیں ان کے شعری تجربوں میں پرانی تہذیبی فضا کا رنگ روپ نمایاں ہوتا ہے۔ یہ زبان ماضی کے اساطیری ماحول، سمیاتی فضا اور تمدنی بو باس میں بسی ہوئی ہوتی ہے۔ میراجی کے علاوہ ۱۹۴۷ء کے بعد کی نسل میں وزیر آغا نے بول چال کی اس نرمل اور کومل زبان میں خاصی دلچسپی لی۔ زبان کے جن ابعاد ثلاثہ کا قبل ازیں ذکر کیا گیا ہے ان میں دوسرا لسانی بعد استعاراتی طرز اظہار کا نمائندہ ہے۔ یہ طرز اظہار اچھوتا، جدید اور متنوع ہونے کے باعث نہایت اہم ہے۔ اس طرز اظہار کی بدولت اسالیب بیان میں نت نئے تجربات صورت پزیر ہوتے ہیں۔ یہ واقعہ ہے کہ نازک و لطیف احساسات و جذبات، نادر و نایاب محسوسات و تاثرات نیز گہرے اور گمبھیر خیالات و تصورات کو کسی زبان کا ایک جیسا ضابطہ معرض اظہار میں نہیں لا سکتا۔ لامحالہ زبان کو ادائیگی کے نو بنو وسائل کی طرف مائل ہونا پڑتا ہے اور لفظ و معنی کی نئی سے نئی نقش گری کرنی پڑتی ہے۔ وہ مواقع اور وہ مقامات جہاں جذبے کے مکمل اور احسن اظہار کے لئے الفاظ کی لغوی، سادہ اور براہ راست صلاحیت و استطاعت جواب دے جاتی ہیں وہاں استعاراتی نظام اپنے جملہ متعلقات مثلاً پیکر، علامت اور تمثیل وغیرہ کو بروکار لا کر لسانی ضعف اور بے بضاعتی کو دور کرنے کے لئے جمالیاتی استمداد کرتا ہے۔ اس کا یہ عمل زبان میں نئی توانائی و تغذیہ کی روح پھونک دیتا ہے۔ استعاراتی نظام اظہار کی یہ لسانی دستگیری شاعر کے ذہن کی معروضی تشکیل میں بھی اعانت کا بھرپور کردار ادا کرتی ہے۔ چونکہ اس ساری جدید شعری جمالیات اور تمام فنی طریق کار کی بنیاد استعارے پر ہے، لہٰذا استعارے کی حقیقت و ماہیت کے سلسلے میں ضروری معلومات سے آگاہی ضروری ہے۔ استعارے کے ظہور میں آنے کے باب میں متعدد خیالات کا اظہار ملتا ہے۔ ہر ورنر (H. Werner) کے مطمح نگاہ کے مطابق استعارہ "ذہنی ممنوعات" کے دباؤ سے جنم لیتا ہے۔ استعارے کی تخلیق اخلاق باختگی کے حامل خیالات و جذبات کو تہذیب یافتہ بنا کر سامنے لاتی ہے یا کم از کم انہیں سماجی ادب و آداب کی سطح پر قابل قبول اور گوارا ضرور بنا دیتی ہے۔ اس موقف کا ایک دھارا تو سگمنڈ فرائڈ کے نظریہ لاشعور سے نکلتا ہوا معلوم دیتا ہے۔ جس کے تحت ادب کو انسانی جبلتوں کے مقام رقص سے تعبیر کیا گیا ہے اور دوسرا دھارا ینگ کے نسلی یا اجتماعی لاشعور کے نظریے سے برآمد ہوتا ہوا محسوس ہوتا ہے جس کے تحت ادب اجتماعی لاشعور کی مختلف شکلوں کا فنی اظہار قرار پاتا ہے۔ ان دونوں باتوں میں جو ایک بات مشترک

ہے وہ یہ ہے کہ استعارے کی تخلیق شعوری سطح پر نہیں لاشعوری سطح پر ہوتی ہے۔ استعارے کی تخلیق کے معرض میں ایک اور شیوۂ نظریہ ہے کہ استعارہ ہر زبان کی گھٹی میں داخل ہے۔ شاید اسی لئے انیس ناگی تنقید شعر میں لکھتے ہیں کہ:

"زبان کا ہر لفظ بجائے خود استعارے کا درجہ رکھتا ہے۔ یعنی جب ہم آگ 'پانی' ہوا' پھول وغیرہ کا ذکر کرتے ہیں تو یہ الفاظ بجائے خود کسی مفہوم کے حامل نہیں ہوتے بلکہ مختلف عناصر اور مصروفیات کی لسانی شکلیں ہیں۔ جب لفظ پانی استعمال کیا جاتا ہے تو چشم تصور کے سامنے ایک بے رنگ اور سیال مادہ آجاتا ہے۔ علی الترتیب ہر اسم یا وصف کسی معروض کا قائم مقام ہوتا ہے۔ گفتگو اور تخلیق ادب میں جب انہیں حروف کا استعمال کیا جاتا ہے تو در اصل ہم تکلم اور تحریر میں استعارے سے کام لے رہے ہوتے ہیں۔ زبان استعاروں کے اجتماع کا نام ہے جسے صرف و نحو کے ذریعے معنویت کے رشتے میں پرو دیا جاتا ہے۔" (۱)

یہی وجہ ہے کہ استعارے کا تصور اور وجود نہ صرف دنیا کی ترقی یافتہ و تہذیب یافتہ زبانوں میں پایا جاتا ہے بلکہ پسماندہ اور قدیم قبائلی زبانوں میں بھی اس کے آثار و شواہد دستیاب ہیں۔ اگرچہ استعارہ الفاظ کے توسط سے متشکل ہوتا ہے لیکن ہر لفظ فی الجنسہ استعارہ نہیں ہوتا چونکہ استعارے کی ہئیت طے شدہ نہیں ہوتی اس لئے ہر زبان میں استعارے کی موجودگی اس امر پر دلالت نہیں کرتی کہ وہ قطعی مجرد و مطلق شکل میں رکھا پڑا ہے۔ در حقیقت اس سے مراد یہ ہے کہ دنیا کی سبھی زبانوں میں بنیادی طور پر استعارے وضع کرنے اور ان کو استعمال کرنے کی ایک قدرتی و فطری اہلیت ہوتی ہے۔ اور استعارے کی تولید و صرف کا یہ عمل ہر زبان کے آغاز ہی سے اس کا شیوہ چلا آتا ہے۔ تاہم ہر زبان کے استعاروں اور استعارہ سازی کے عمل میں فرق مراتب ضرور پایا جاتا ہے۔ کم ترقی یافتہ زبان کے مقابلے میں ترقی یافتہ زبان میں استعارے زیادہ گنجلک 'معنی خیز اور بلاغت گیر ہوتے ہیں۔ وہ زبان جو ابھی مرحلہ وار ترقی کے زینے طے کر رہی ہوتی ہے اس کے زیادہ تر استعارے سادہ اور سطحی ہوتے ہیں۔ بعض ماہرین لسانیات و مفکرین کا نظریہ یہ ہے کہ جب جذبات کا ہیجان زوروں پر ہوتا ہے تو دماغ میں استعارہ سازی کا عمل شروع ہو جاتا ہے۔ ایسی صورت میں لوگ شدید نفرت 'محبت' امنگ اور خوش گمانی کے جذباتی لمحوں میں مافی الضمیر کا جو کچھ اظہار کرتے ہیں اس میں استعارات کی کثرت ہوتی ہے۔ جذبے کا جوش الفاظ کو مجازی و مرادی رنگ روپ دے کر استعاروں میں صورت پزیر کرتا چلا جاتا ہے۔ اگر اس مفروضے کو درست تسلیم کر لیا جائے تو ایک اور مفروضہ جس کے تحت یہ محاکمہ قائم کیا جاتا ہے کہ استعارہ صرف اور صرف خوف کی حالت میں جنم لیتا ہے 'غلط قرار پاتا ہے۔ استعارہ سازی کے ضمن میں ایک تصور یہ بھی پیش کیا جاتا ہے کہ یہ دماغ کی ایک فطری اور قدرتی فعلیت ہے جو دو شکلوں میں رونما ہوتی ہے۔ اولاً عام اور معمولی انداز میں اور ثانیاً" تہ دار اور پر ملیہ طور پر۔ استعارے کی تخلیق بنیادی طور پر ثانی الذکر عمل پزیری سے وابستہ ہے۔ آدمی روز و شب حیات و کائنات کے کسی نہ کسی محیط میں مصروف کار رہتا ہے۔ اس کی اس مصروفیت کے نتیجے میں یقیناً شعور و لاشعور کی سطح پر چند در چند تجربے معرض وجود میں آتے ہیں۔ یہ تجربے شعور و لاشعور میں واضح اور مبہم ہیولوں کی شکل میں اکٹھے ہوتے رہتے ہیں اور اظہار کی ضرورت یا خیالات کی ادائیگی کے تقاضے کے دباؤ سے استعاروں میں ڈھل کر زبان سے ادا ہوتے ہیں اور زبان کا حصہ بنتے رہتے ہیں۔ سوسین لینگر استعارے کے تخلیقی عمل پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتی ہے کہ:

"استعارہ تجریدی مشاہدہ کا بہترین ثبوت ہے۔ استعارہ ذہن انسانی کے پاس تمثیلی علامتوں کو استعمال کرنے کی زبردست قوت ہے۔ ہر نیا تجربہ یا اشیاء کے متعلق کوئی نیا تصور سب سے پہلے استعاروں کی شکل اختیار کرتا ہے۔ جب ہم اس تصور سے مانوس ہو جاتے ہیں تو یہ استعاری شکل ذرا مرجھا کر لغوی حیثیت اختیار کر لیتی ہے۔ اور اس کا تعلق پہلے سے زیادہ عمومی ہو جاتا ہے۔ شعوری تجرید کی پہلی کوششیں اس ابتدائی تمثیلی حالت میں رونما ہوتی ہیں۔ ان کو ہم زبان کی تشبیہات میں محفوظ کر لیتے ہیں۔ یہ واقعہ کہ الفاظ کی کمی' تاکید لفظی کی ضرورت یا طول کلام کے باعث ہم فوراً استعارہ استعمال کرنے پر مجبور ہو جاتے ہیں' اس بات کا ثبوت ہے کہ مشترکہ صورت کا ادراک بالکل فطری امر ہے اور ایک ہی تصور ایسے الفاظ کے ذریعے بڑی آسانی سے ظاہر کیا جا سکتا ہے جو کئی قسم کے تصورات کو ظاہر کرتے ہیں۔ استعارہ کا استعمال کوئی شعوری عمل نہیں جس کے باعث ذخیرۂ الفاظ کی قلت کے باوجود ہم لاکھوں چیزوں کو زبان کے ذریعہ قابو میں لا سکتے ہیں۔ کئی نئے مفاہیم جنم لیتے ہیں اور قیاسی و تمثیلی مفہوم آہستہ آہستہ لغوی حیثیت اختیار کر لیتا ہے" (۲)

سوسین لینگر کے اس بیان کے مطابق استعارہ وسیع و جمیع امکانات کا حامل ہوتا ہے۔ لغوی الفاظ اور استعاراتی الفاظ میں بنیادی نوعیت کا فرق یہ ہے کہ لغوی الفاظ کی معنویت مقررہ اور طے شدہ ہوتی ہے جبکہ استعارے کے مطالب متعینہ نہیں ہوتے۔ ایسے استعارے جن کے مفاہیم رفتہ رفتہ اکثریت کے ذہنوں میں متعین صورت اختیار کر لیتے ہیں ان کی اپچ' لچک 'ندرت اور کو ملتا اپنی جاذبیت اور کشش کھو دیتی ہے۔ وہ بھی لغت کے دائرہ اثر میں شمار ہونے لگتے ہیں۔ انہیں سے زندہ اور مردہ محاوروں کا فرق پیدا اور ظاہر ہوتا ہے۔ یہ محاورے مردہ محاورات کے گروہ میں شامل ہو جاتے ہیں۔ اردو میں جو استعارہ نما محاورات ملتے ہیں ان کا تعلق اسی گروہ سے ہے۔ ان استعاروں کی معنویت کملا چکی ہوتی ہے اور یہ لغت کا حصہ بن چکے ہوتے ہیں۔ اگر استعارے کا استعمال ایک طرف غیر تخلیقی اعتبار سے ہوتا ہے تو دوسری طرف تخلیقی

نوعیت سے بھی ہوتا ہے۔ استعارے کا تخلیقی سطح پر صرف ہی اس کی حقیقی پہچان اور درست استعمال ہے۔ ادب عالیہ کا شیوہ امتیاز یہ بھی ہے کہ اس میں محرکاتی عناصر محو ہو جاتے ہیں اور ادراکی اجزاء قائم و دائم رہنے والے نقوش کی صورت میں ابھرتے ہیں۔ یہ ادراکی عناصر جب جذباتی عناصر سے ربط و ضبط اور باہمی شیرازہ بندی میں منسلک ہو کر تخیل کو مہمیز لگاتے ہیں تو تخلیقی قوتیں ادراک و جذبات کے باہمی طور شیر و شکر مواد کو نو بنو اشکال میں متشکل کر کے لفظ و معنی کے انوکھے اور ان دیکھے زاویوں کی نقش گری کرتی ہیں۔ اشکال کے یہ انوکھے اور ان دیکھے زاویے نئے سے نئے رنگ روپ میں استعارے بنتے ہیں۔ ادراکی تخیلی اور جذباتی اشتراک عمل کو پیش نظر رکھتے ہوئے یہ نتیجہ اخذ کرنا درست معلوم دیتا ہے کہ استعارے کا تخلیقی عمل انسانی دماغ کی ایک قدرتی و فطری صلاحیت کی الوہی فعلیت کا ایک خود کارانہ تولیدی پیرایہ ہے۔ اس طرح استعاراتی زبان نہ صرف لغوی زبان کے مقابلے میں کہیں زیادہ وسعت معانی کی حامل ہوتی ہے بلکہ لغوی زبان کی تنگ دامانی اور بے بضاعتی جب کسی جذبے یا خیال کو ادا کرنے میں متشکل یا رکاوٹ محسوس کرتے ہوئے پہلو تہی اور کنارہ کشی کا رویہ اختیار کرنے لگتی ہے تو وہاں استعاراتی زبان اس کی دست گیری کرتی ہے اور اس کی محدودیت کو کشادگی کے نئے جہات سے آشنا کرتی ہے۔ اگرچہ استعارہ سازی کے باب میں یہ جملہ تفاصیل بڑی حد تک وقیع و بلیغ ہیں تاہم تخلیق استعارہ کے ضمن میں روایت پرستوں اور ادب برائے ادب کے مدعیان کے تصور کو بھی یکسر نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ ان کے مطابق استعارے کی حیثیت ایک صنعت کی ہے' جو فقط آرائش سخن اور زیبائش کلام کے پیش نظر تخلیق کیا جاتا ہے۔ یہ کلام کا زیور اور اس کی خارجی خوبی کو مزید حسن آفرین بنا دیتا ہے۔ ارسطو بھی انہی معنوں میں استعارے کو شاعری کے لئے بہترین تحفے سے تعبیر کرتا ہے۔ اس نظریے میں بھی جاذبیت اور کشش کا ایک قابل اعتنا پہلو ضرور ہے' تاہم یہ تصور بڑی حد تک قدامت پسندانہ ہونے کے باعث روایت کا زیادہ موثر اور معنی خیز رویہ نہیں ہے۔ شعری تخلیقی عمل میں استعارے کا اولین اور قابل لحاظ کردار کسی اچھوتے' نئے' انوکھے اور نادر تجربے کو بروئے تخلیق لانا ہوتا ہے۔ البتہ اس بنیادی تخلیقی تقاضے سے عہدہ برآئی کے بعد یا اس کے ساتھ ہی ساتھ زیبائش و آرائش اور حسن و خوبی کی افزائش بھی ہو جاتی ہے تو کوئی مضائقہ نہیں۔ یہ تو رہا "ادب برائے ادب" کا روایت پرستانہ استعاراتی نظریہ۔ اہل قواعد استعارے کے مقصد تخلیق میں استعاراتی عناصر کے باہمی موثر ربط و ضبط اور خوشگوار موزونی کی ترجیح دیتے ہیں۔ یہی سبب ہے کہ قواعد دان علم بیان کی روشنی میں "مستعارلہ" اور "مستعار منہ" کے درمیان پائی جانے والی مشترکہ خصوصیت کی واضح اور نمایاں صورت پر زور دیتے ہیں۔ ان کے نزدیک گنجلک' پیچدار اور ناقابل فہم یا مشکل سے سمجھ میں آنے والے استعارے ناپسندیدہ قرار پاتے ہیں۔ ان کا موقف یہ ہے کہ استعاراتی عناصر میں باہمی ہم آہنگی کا فقدان' بے اعتدالی کا میلان اور حسن توازن کا نہ ہونا اگر ایک طرف مفاہیم میں حذف و اضافہ کا موجب بنتا ہے تو دوسری طرف بسا اوقات قطعی متضاد معنویت کے ظہور کا پیش خیمہ بھی ثابت ہوتا ہے۔ قواعد دانوں اور علم بیان کے علمبرداروں کا یہ مطمح نظر استعارے کی تخلیق اور ضرورت کے بنیادی مقصد سے صاف طور پر ٹکرا رہا ہے' استعارے میں بہت زیادہ وضاحتوں کا عمل اس کے مزاج و مقصد سے کوئی میل نہیں رکھتا بلکہ اگر اس مفروضے کو درست تسلیم کر لینے کے بعد اسی نوع کے قواعدی استعارے تخلیق ہونے شروع ہو جائیں تو ان کی تخلیق کا مقصد ہی فوت ہو جائے۔ بایں ہمہ اہل قواعد کا استعاراتی نظریہ پھر بھی گوارا ہے۔ اہل فلسفہ تو ان سے بھی دو ہاتھ آگے ہیں۔ ان کا فکری نکتہ یہ ہے کہ استعارے کے باعث خیال کی مرکزیت نہ صرف ٹوٹ پھوٹ جاتی ہے بلکہ اس میں کئی طرح کی تبدیلیاں بھی واقع ہو جاتی ہیں جس کے نتیجے میں خیال کے حقیقی پہلو اور بنیادی نکتے سے توجہ سرک کر کسی اور طرف یا ایک سے زیادہ سمتوں میں منعطف ہو جاتی ہے اور اس سارے سلسلے میں کوئی منطقی ربط نہیں رہ جاتا۔ گویا ان کا فلسفہ یہ ہے کہ استعاراتی اسلوب بیان چونکہ منطقی طرز بیان سے نہ صرف ہم آہنگ نہیں ہے بلکہ اس کے منافی بھی ہے اس لئے اسے قابل اہمیت سمجھنا یا اس پر توجہ صرف کرنا فضول ہے۔ واضح رہے کہ زیر بحث استعارے کے یہ تین کے تین نظریے استعارے کی فی نفسہ حیثیت کی بجائے اس کے مقاصد اور مزاج و منہاج کو اہمیت دینے کی طرف زیادہ مائل ہیں۔ مقاصد کے لحاظ سے استعارات کو دو بڑے حصوں میں الگ الگ رکھا جا سکتا ہے۔ یہ تقسیم "نثری استعارے" اور شعری استعارے کو محیط ہے۔ نثری استعارے میں موازنے' تفصیل اور تفسیر کو عمل دخل ہے۔ اس کے برعکس شعری استعارے میں رمزیت' ایجاز اور ایمائیت کی کار فرمائی کو ممتاز مقام تفویض ہے' جس کے ذریعے پیچیدہ تجربات کو اظہار کی شکل دی جاتی ہے۔ چونکہ شعری تجربے کے وسیلے سے استعارہ اپنی اساس کو نہاں خانۂ دماغ کی تخلیقی سرزمین میں قائم کئے ہوئے ہوتا ہے اس لئے استعارہ منتشر شعری اجزاء کی شیرازہ بندی کرنے کا فریضہ سرانجام دیتا ہے۔ شیرازہ بندی کے اس عمل میں استعاراتی نظام مغائرتوں کو دور کر کے مشابہتوں کو مربوط و مرتب کرتا ہے یا پھر مغائرتوں کے درمیان مشابہتوں کے زاویے پیدا کر کے دوئی کو یکجائی' اجنبیت کو مانوسیت اور بے ربطی کو ہم آہنگی میں بدل دیتا ہے' اس کام میں تشبیہ استعارے کے لئے قابل قدر کار کردگی سرانجام دیتی ہے' اور یہ اس لئے بھی ہے کہ استعارے کی بنیاد و تشبیہ ہے۔ استعارہ اجمال ہے اور تشبیہ تفصیل' استعارے کو کھول دیا جائے تو وہ تشبیہ کی صورت اختیار کر لیتا ہے اور تشبیہ کو سمیٹا جائے تو استعارے کی شکل پیدا ہو جاتی ہے۔ گویا تشبیہ واضح اور استعارہ مخفی صورت کا حامل ہے۔ تشبیہ میں جو چیز مشبہ ہوتی ہے وہی استعارے میں مستعارلہ ہوتی ہے۔ بعینہ تشبیہ میں جسے "مشبہ بہ" سے تعبیر کیا جاتا ہے' استعارے میں اسے "مستعار منہ" کا نام دیا جاتا ہے۔ اسی طرح تشبیہ میں' جس کا نام "وجہ شبہ" ہے وہی استعارے میں "وجہ جامع" کے طور پر ظاہر ہوتی

ہے' چونکہ استعارے میں دو الگ الگ ذاتوں یا جنسوں کو ایک ہی ذات میں جمع کیا جاتا ہے اور اس جمع بندی کا کوئی نہ کوئی سبب ہوتا ہے اس لئے وجہ جامع اس خصوصیت سے مملو ہے جو دو مختلف ذاتوں یا جنسوں کی یکجائی کی بنیاد بنی۔ اگرچہ وجہ جامع کا قابل فہم ہونا قابل قدر ہے لیکن وجہ جامع اگر زیادہ جلی اور نمایاں ہو جائے تو استعارے کے حدود سے نکل کر تشبیہ کے دائرے میں داخل ہو جاتی ہے یا داخل ہونے کی نمایاں کوشش کرتی ہے' لہٰذا استعارے کا نمایاں وضاحتی پہلو ایک طرح سے اس کی موت کا اعلان ہے۔ اس کے برعکس اگر وجہ جامع بالکل ہی مبہم اور غیر واضح ہے تو استعارہ بھی انتہائی گنجلک' پیچیدہ اور ناقابل فہم ہو جاتا ہے اور اس کا یہ سر مو اخفائی انداز اسے استعارے کے دائرے سے باہر کر کے "چیستاں" کے محیط میں پہنچا دیتا ہے۔ چنانچہ یہ کہنا درست ہو گا کہ اگر ایک طرف استعارے کی وضاحت غیر صحت مندانہ طرز عمل ہے تو دوسری طرف مہملیت بھی منفی طریق کار ہے۔ تاہم یہ امر پیش نگاہ رکھنا ضروری ہے کہ "وجہ جامع" کا قابل فہم ہونا صرف انھی استعاروں کے لئے ضروری ہے جن میں مستعار لہ اور مستعار منہ کے درمیان مشابہتی رشتہ موجود ہوتا ہے۔ لیکن ایسے استعارے جن میں یہ مشابہتی تعلق نہیں ہوتا وہاں اس اصول کا اطلاق یا اس اصول کے آثار و شواہد تلاش کرنا بے معنی ہے' کیونکہ ایسے استعارے بھی ہوتے ہیں جو مشابہت کے زاویوں سے آزاد ہوتے ہیں اور ان کی عمارت کئی دیگر رشتوں کے اشتراک کی بنیاد پر استوار ہوئی ہوتی ہے۔ ان رشتوں کی صورت تضاد' تناؤ اور موازنے کی بھی ہو سکتی ہے۔ علاوہ ازیں دو ظاہری طور پر مختلف چیزوں کو باہم ایک ساتھ رکھنے اور ایک دوسرے کے باطنی انسلاکات سے انہیں پہچاننے کے عمل میں استعاراتی رشتے پیدا ہوتے ہیں جن سے استعارے کی تعمیر ہوتی ہے۔ استعارے کے ان مخفی رشتوں کی دریافت ایک دلچسپ مگر ادق کام ہے جس کے لئے تخلیقی عمل کے تمام ممکنہ سلسلوں کو مقدور بھر نگاہ میں رکھنا ضروری ہے۔ پھر ہی کہیں جا کر استعاروں کی شناخت' ان کی معیار' ان کے مختلف درجے اور قسمیں تخصیص کے ساتھ واضح ہو سکتے ہیں۔ بالعموم استعاروں کو دو اقسام میں منقسم کیا جاتا ہے۔ یعنی لسانیاتی استعارے اور جمالیاتی استعارے۔ زبان سے متعلق استعاروں کا تعلق زبان کی بناوٹ' تعمیراتی عمل اور مجموعی ہیئت سے ہے۔ ان استعاروں کو زبان کی گرائمر اور دیگر اصولوں کے تحت جانچا اور پرکھا جاتا ہے۔ جبکہ جمالیاتی استعاروں کی شناخت ان کی تاثراتی وسعت و شدت اور جمالیاتی معنویت کی ہمہ گیری سے متعین کی جاتی ہے۔ زبان کے استعارے کسی شے کی فقط ممتاز صفت کو اجاگر کرتے ہیں جبکہ جمالیاتی استعارے کسی شے کی امکانی صفت یا صفات سے ہم آہنگی کے تاثر کو کھینچ کر دسترس میں لاتے ہیں۔ ن۔ م۔ راشد کے ہاں لسانی استعارے بھی ملتے ہیں اور جمالیاتی بھی' البتہ جمالیاتی استعارے لسانی استعاروں کی بہ نسبت تعداد میں کہیں زیادہ ہیں۔ اس طرح ان کے ہاں روایتی استعارے بھی ہیں اور جدید استعارے بھی۔ روایتی سے مراد یہ ہے کہ انہوں نے تاثرات و محسوسات' افکار و خیالات اور تجربات و مشاہدات کی تخلیقی رونمائی کے لئے منفرد نوعیت کے استعارے وضع کئے ہیں۔ یہ منفرد نوعیت کے استعارے مسلسل استعاراتی عمل کے ذریعے کسی خیال یا امیج کو لفظ بہ لفظ اور مصرعہ بہ مصرعہ آگے بڑھاتے ہوئے نظم کو ایک مکمل استعاراتی کل نہیں بناتے بلکہ نظم کے تار و پود میں مختلف استعارے اور ان کے اجزا جزوی طور پر شامل ہو کر بکھرتے رہتے ہیں' لیکن اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں ہے کہ ان کی تمام نظموں میں یہی استعاراتی طریق کار پایا جاتا ہے۔ ایسا بھی ہوتا ہے کہ ان کی نظم کا کوئی مضمون استعاراتی بل پر مسلسل ارتقا پزیر رہتا ہے اور بالآخر نظم کے اختتام پر ایک مکمل استعاراتی بیان کی صورت میں واحد استعاراتی اکائی کو سامنے لے آتا ہے' تاہم استعارے کی یہ صورت ان کے کلام میں کچھ زیادہ نہیں ہے۔ ان کا حقیقی جوہر انفرادی و ذاتی استعاروں کی وضع کاری ہی میں کھلتا ہے۔ ان کے ان شخصی استعاروں میں غزل کے روایتی استعاروں اور علامتوں کا عکس تک نہیں پڑنے پاتا۔ شاید وہ شعوری طور پر اپنی نظم کو غزل کے سائے سے دور رکھتے ہیں اور یہی شعوری کوشش نئے سے نئے اور تازہ سے تازہ استعاروں کی جستجو و تلاش میں ان کی رہنمائی اور اعانت کرتی ہے۔ ان کی تخلیقی اپچ کا یہ کمال ہے کہ وہ "مستعار لہ" اور "مستعار منہ" کے درمیان کسی غیر متوقع' غیر مانوس اور انوکھی "وجہ جامع" کو دریافت کر لیتی ہے۔ اس دریافت کے لئے بعض اوقات انھیں موضوع کی داخلی ضرورتوں کے تحت خارجی مظاہر سے استعانت حاصل کرنی پڑتی ہے۔ ایسی صورت میں ان کے استعاروں اور کنایوں کی کہیں جزوی اور کہیں کلی' کیفیات موضوع کے اندرونی ماحول کا بیرونی مظہر قرار پاتی ہیں۔ استعارے کی وضع کاری کا یہ عمل فیض کے ہاں بھی اپنی پوری سج دھج اور تمام جمالیاتی رنگ و آہنگ سے موجود ہے۔ ان کے استعاروں میں مستعار لہ اور مستعار منہ" کے درمیان تشبیہی اشتراکی رشتوں کی کار فرمائی ایک خوبصورت انفرادی کمال رکھتی ہے۔ پیچیدہ اور خشک تصورات کے لئے وہ اسی جمالیاتی رویے سے نظم کو رسیلا اور کٹیلا بنانے کی بھرپور کامیابی کا ثبوت مہیا کرتے ہیں۔ یہاں بھی اس نکتے کو قابل غور بنانا ضروری ہے کہ فیض احمد فیض صرف اشیا کے درمیان مماثلتوں کی دریافت ہی کو استعاروں کی بنیاد نہیں بناتے بلکہ غیر معروف اور اجنبی کیفیتوں کو بھی باہمی طور پر ہم آہنگ کر کے استعارہ سازی کرتے ہیں۔ ن۔ م راشد کے استعارے تشبیہی بھی ہوتے ہیں اور کنایاتی بھی۔ ایسے استعارے جو "کا۔ کے' کی" اور دیگر مختلف صفتوں کے زیر توسط تعمیر پزیر ہوتے ہیں' ان میں تشبیہ کے عوامل کی کار فرمائی کو زیادہ دخل ہوتا ہے۔ ذیل میں "کا۔ کے۔ کی" کے ذریعے ترکیب پانے والے استعاروں کی مثالیں پیش کی جاتی ہیں۔

اب ان کے ہاتھوں میں صدق ایماں کی

آزمودہ پرانی تلوار مڑ گئی ہے
جو کج کلہ صاحب حشم تھے
جو اہل دستار محترم تھے
ہوس کے پر پیچ راستوں میں
کلہ کسی نے گرو رکھ دی
کسی نے دستار بیچ دی ہے

(فیض احمد فیض ـــــ اُدھر نہ دیکھو)

تیرا بھائی
اپنے خواب کی تتلی کے پیچھے
دور کہیں پردیس گیا ہے

(فیض احمد فیض ـــــ فلسطینی بچے کے لئے لوری)

میرہو' مرزاہو' میراجی ہو
اپنی ہی ذات کے غربال میں چھن جاتے ہیں

(ن۔م۔راشد ـــــ میرہو' مرزاہو' میراجی ہو)

لو ہوا کے ایک جھونکے سے اڑی ہیں ناگہاں
ہاتھ سے اس کے پرانے کاغذوں کی بالیاں

(ن۔م۔راشد ـــــ زندگی اک پیرزن)

ان مثالوں کے استعاروں کو محض ایک سرسری نظر سے دیکھنے پر بھی یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ استعارہ سازی کے لئے اختراعی صلاحیت ضروری ہے۔ اس کے بغیر استعارے میں تازہ کاری اور انفرادیت داری کا التزام نہیں ہو سکتا۔ فیض احمد فیض کے استعارے جذبے کو براہ راست اپیل کرتے ہیں جبکہ ن۔م۔ راشد کے استعارے ذہن کو متاثر کرتے ہیں۔ اگر فیض کے استعارے جذبات گر ہیں تو راشد کے استعارے ذہانت گیر ہیں۔ میراجی کے استعارے بھی جذباتی اپیل کے حامل ہوتے ہیں۔ تاہم ان کی استعاری سازی کا عمل فیض اور راشد دونوں سے مختلف ہے۔ چونکہ میراجی تصور کو بھی تجربہ بنانے کا ہنر آزماتے ہیں اس لئے وہ ایسے الفاظ' استعارات اور محاکات سے رجوع کرتے ہیں جو انسانی محسوسات بدرجہ اتم ابھارنے کی صلاحیت و اہلیت سے مملو ہوں۔ میراجی کے مخصوص اشارتی مفاہیم کے حامل استعارے بالعموم مظاہر فطرت سے علاقہ رکھتے ہیں۔ اگرچہ میراجی بھی ن۔م۔ راشد کی طرح انفرادی استعاروں کی وضع کاری کے رویے کو اختیار کرتے ہیں اور متعدد نظموں میں اس ہنر کے تحت تخلیق ہونے والے استعارے شعری بنت میں شامل ہو کر شاہکار نظموں کے عناصر و اجزاء کے طور پر زندہ و پابند بھی ہیں' تاہم میراجی کا پسندیدہ طریق کار یہ ہے کہ وہ کسی احساس کو تجربے میں ڈھالنے کے دوران حرکت اور فعلیت ظاہر کرنے والے افعال کو برتتے ہیں اور یہ حرکت و فعلیت اس احساس کو مرحلہ وار استعاراتی رنگ و آہنگ دیتی چلی جاتی ہے اور اس کے پہلو بہ پہلو تجربے اور احساس کی جذباتی کیفیات کو ارتفاع سے بھی ہمکنار کرتی جاتی ہے۔ لطف یہ ہے کہ تجربہ جو بظاہر ٹھوس جسمیت کو ظاہر کرتا ہے' استعارے کی اشاراتی لچکداری کو مسلسل قبول کرتا رہتا ہے۔ نتیجتاً الفاظ اپنی لغوی معنویت کو زائل کئے بغیر استعاراتی و اشاراتی کیفیتوں کو اجاگر کرتے رہتے ہیں۔ نظم "سمندر کا بلاوا" میں فطرت کو آئینے سے تعبیر کیا گیا ہے۔ نظم کے متعلقات فطرتی مظاہر کے ظاہری عناصر کو الٹ پلٹ کئے بغیر ان کی اس طرح آئینہ بندی کرتے ہیں کہ اس میں جذبوں کے عکس جھلکنے لگتے ہیں۔ جذبات و احساسات کی یہ آئینہ داری ایک ایسی استعارہ سازی ہے جو فلسفیانہ منطق کے قواعد و ضوابط کو خاطر میں نہیں لاتی حسب ذیل مصرعے ملاحظہ ہو۔

یہ پربت ہے خاموش' ساکن
کبھی کوئی چشمہ ابلتے ہوئے پوچھتا ہے کہ اس کی چٹانوں کے اس پار کیا ہے
مگر مجھ کو پربت کا دامن ہی کافی ہے' دامن میں وادی ہے
وادی میں ندی ہے' ندی میں بہتی ہوئی ناؤ ہی آئینہ ہے
اسی آئینے میں ہر اک نکھری' مگر ایک پل میں جو مٹنے لگی ہے
تو وہ پھر نہ ابھری

تمام مظاہر فطرت کا ناؤ سے رشتہ استوار کیا گیا ہے اور یہ ناؤ زندگی کا آئینہ ہے۔ زندگی جو تمام نظام فطرت کا ایک اٹوٹ جز ہے' انسانی زندگی بھی اسی ناپید اکنار زندگی کے کل کا ایک جز ہے۔ میراجی کے استعاراتی طریق کار کا ایک نمایاں امتیاز یہ ہے کہ ان کی نظم کے جملہ

استعارات ایک مرکزی استعارے سے پھوٹ کر نکلتے ہیں یا پھر ذیلی استعارے نظم کے ایک مرکزی استعارے کی کلیت میں ڈھل جاتے ہیں۔ گویا ذیلی استعارے نظم کے عرض و طول میں مرکزی استعارے کے ارد گرد لپٹے ہوئے ہوتے ہیں۔ میراجی کی نظم "آبگینے کے اس پار کی ایک شام" میں مرکزی استعارہ "رقاصہ" ہے جو سورج کا استعارہ ہے۔ نظم کے حسب ذیل مصرعے ملاحظہ ہوں۔

یہ کس کے ہاتھ نے دن رات کا پردہ اٹھایا ہے
کہ رقاصہ نے جلدی سے گھما کر ساق سیمیں کو
نشان راہ کا منظر دکھایا ہے' بسایا ہے
نگاہ غیر کو اپنا بنایا ہے

اس مرکزی استعارے کے چاروں طرف دیگر ذیلی استعاروں کی تخلیق اور نظم کے تار و پود میں ان کی شمولیت کا منظر ملاحظہ ہو۔

وہ قحبہ تو نہیں ہے جس کے آنچل میں
ہزاروں سانس الجھ کر رینگتے رہتے ہیں' نادانی میں لہریں بن کے مٹتے ہیں
تھکن سے چور' پژمردہ کلائی نیم جاں' پھیلی فضا کو تھام لیتی ہے
مری رگ رگ میں ایسے خون کی بوندیں لرزتی ہیں
جو رقاصہ کے ماتھے کا پسینہ ہے
یہ کس کی نرم انگشت حنائی نے کنول کو یوں ٹٹولا ہے کہ ہر پتی لرز اٹھی
کبھی دیکھی ہیں آتش دان کی چنگاریاں تم نے
ہنسی میں گل زدہ رخسار کو سہلا کے ہر انگشت رہتی ہے
کسی نازک رسیلے پھل کی پتلی قاش سے میری زبان چھونے لگی
یونہی لیٹی ہوئی' رہ گزر میں سوچ لوں اک گھونٹ تیرے
گرم بازو سے مرے دل کو سبک سر کر سکے گا میں پھر گہرے اندھیرے کے
خلا میں جھولتے ہی جھولتے نمناک آنکھیں بند کر لوں گا
مری آزردہ پتی میں تجھے یوں نوچ کر گلزار کر دوں گا
کہ ہر خوشہ چمک اٹھے

میراجی کے اس استعاراتی اظہار سے واضح ہو جاتا ہے کہ وہ نظم کے ایک مرکزی استعارے کے ارد گرد دیگر جزوی استعاروں کو اس طرح پھیلا دیتے ہیں کہ جیسے چاند کے گرد ستارے بکھرے ہوئے ہوتے ہیں۔ وہ چاند سے قریب بھی نہیں ہوتے لیکن دور بھی نہیں ہوتے۔ مجموعی طور پر نظارہ کرنے والوں کو پورا آسمان ایک ساتھ چاند اور تاروں سے بھرا ہوا لگتا ہے یہی عالم میراجی کی نظم میں مرکزی استعارے اور ذیلی استعاروں کا ہے' جن کے ذریعے وہ اپنی پیچیدہ جذباتی کیفیتوں کو بروئے اظہار لاتے ہیں۔ اگرچہ "نئی شاعری" کے علمبرداروں نے میراجی کی نسل کے شعری میلانات اور رویوں سے انحراف کے طریق کار کو اپنایا لیکن شعری تجربات و تصورات اور جذبات و محسوسات کو استعاراتی انداز میں پیش کرنا "نئی شاعری" کا بھی بنیادی شیوہ رہا ہے' تاہم نئے شاعروں نے بعض نئے شعری تصورات کے تقاضوں کے تحت استعاراتی طرز اظہار کو نئی جہتوں سے بھی ہمکنار کرنے کی سعی کی ہے۔ جدید شاعری فقط انفرادی طرز اظہار ہی کو اہمیت نہیں دیتی بلکہ انفرادی زبان کے استعمال پر بھی زور دیتی ہے۔ بظاہر یہ دو الگ الگ باتیں لگتی ہیں لیکن حقیقتاً یہ دو علیحدہ علیحدہ شیوہ ہائے نگاہ نہیں ہیں۔ اصل میں شاعر زبان کے منفرد استعمال سے انفرادی احساس کو اجاگر کرنے میں کامیاب ہوتا ہے۔ نیا تجربہ نئی زبان کا بھی متقاضی ہوتا ہے۔ اس لئے نئی شاعری زبان کو مکمل معروض کی صورت میں پیش کرنے پر یقین رکھتی ہے۔ اس میں اسے کتنی کامیابی حاصل ہوتی ہے یہ بعد کی بات ہے یا الگ مسئلہ ہے۔ بہر نوع زبان کو پورے طور پر معروض کی صورت دینے سے خود شاعر اور معروضی کائنات کی اہمیت محض ایک حوالے تک سمٹ کر رہ جاتی ہے اور حقیقتاً نظم بجائے خود ایک منفرد تخلیقی کائنات کی صورت میں ظہور پذیر ہوتی ہے۔ اس کائنات کو الفاظ کا باہمی ارتباط تشکیل دیتا ہے۔ یہ کائنات اپنی ایک علیحدہ استدلالی منطق کی امین ہوتی ہے جسے فلسفیانہ استدلال و منطق سے کوئی واسطہ نہیں ہوتا۔ اس طرح اس کائنات کی صلاحیتیں خالصتاً شعری صداقتیں ہوتی ہیں جو خارجی دنیا کی صداقتوں سے بے نیاز ہوتی ہیں۔ اسی لئے ان صداقتوں کا استعاراتی اظہار "غیر قطعیت" پر مشتمل ہوتا ہے۔ جس کے زیر اثر نظم میں چند در چند معنوی تعبیرات کی گنجائشیں پیدا ہو جاتی ہیں۔ یہ گنجائشیں استعاراتی رویوں کے حامل الفاظ ہی پیدا کر سکتے ہیں۔ ان الفاظ میں جدلیاتی قوت ہوتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ شمس الرحمن فاروقی "شعر غیر شعر اور نثر" میں لکھتے ہیں کہ:

"ایسے الفاظ اپنے انسلاکات کی وجہ سے ہمہ وقت معنی کے حامل رہتے ہیں...... ایسے الفاظ میں ہمہ وقت "کن فیکوں" کی

کیفیت رہتی ہے۔ کیونکہ کسی خارجی حوالے کی ضرورت نہیں پڑتی اور جب وہ خارجی حوالہ کا پابند نہیں تو اس میں معنی کی کوئی حد نہیں۔ کیونکہ اس میں ایک آزاد نامیاتی زندگی ہوتی ہے" (۳)

معنی کی کوئی حد نہ رکھنے والے الفاظ کے لئے ضروری ہو جاتا ہے کہ وہ لغوی حدود سے باہر نکل کر کلام کریں اور اس کے لئے استعاراتی پیرایہ و راستہ ہی بہترین شاہراہ قرار پاتا ہے جو ایک بالواسطہ طرز اظہار ہے۔ جس کے تحت شعری تخلیق اسٹیٹمنٹ کے روایتی اور بندھے ٹکے خول سے باہر نکل کر تجربے کی معروضی صورت اختیار کرتی ہے۔ تاہم تجربے کی اس معروضی صورت کی نقوش گری میں ساری نئی شاعری بالاتفاق شریک نہیں ہے۔ اس میں سے کئی شعراء کی نظمیں بالواسطہ ہیں تو کئی کی بلاواسطہ' انداز مبہم بھی ہے اور واضح بھی بیانیہ طرز ادا بھی ہے اور استعاراتی بھی۔ زاہد ڈار کی اکثر و بیشتر نظمیں واضح اور غیر استعاراتی ہیں۔ محمد علوی بھی بیانیہ اسلوب ہی میں کھلتے ہیں۔ تو گویا "نئی شاعری" کے علمبرداروں نے ہر دو طرح کے طرز اظہار کو اختیار کرنے میں کسی عار یا امتیاز کو راہ نہیں پانے دی۔ بایں ہمہ یہ واقعہ ہے کہ نئی شاعری کا غالب میلان بالواسطہ' اشاراتی اور استعاراتی ہے۔ نئی شاعری کی مثالیں گزشتہ باب میں کثرت کے ساتھ پیش کی جا چکی ہیں ذیل میں استعاراتی طرز اظہار کے سلسلے میں شہریار کی نظم کے ساتھ دو ایسے شعراء کی نظموں کی مثالیں پیش کی جارہی ہیں جو اگرچہ ہر لحاظ سے نئے شاعر ہیں لیکن جن اصطلاحی معنوں میں "نئی شاعری" کو سمجھا' بولا یا پڑھا لکھا جاتا ہے' اس سے ان کا کوئی واسطہ نہیں ہے۔ ۶۰ کی نسل اور اس کے بعد کی نسل کی آزاد نظم میں استعارے کی تخلیق کا عملی زاویہ ملاحظہ ہو۔

میں اپنے گھاؤ گن رہا ہوں
دور تتلیوں کے ریشمی پروں کے نیلے نیلے رنگ
اڑ رہے ہیں ہر طرف
فرشتے آسمان سے اتر رہے ہیں صف بہ صف
میں اپنے گھاؤ گن رہا ہوں
آنسوؤں کی اوس میں نہا کے بھولے بسرے خواب آگئے

(شہریار ـــــ اپنی یاد میں)

دھوئیں کے سائے میں تیز رفتار ریل گاڑی
رواں ہے اندھے سفر پہ گویا
سیاہ انجن کے خشک حلقوم سے نکل کر مہیب چیخیں ترے لبوں پر
بکھر گئی ہیں
رواں دواں ساعتوں کے پہیے دلوں کے کچے بدن سے گزرے تو کتنے نیلے
نشان ابھرے ہیں تیرے رخسار پر جبیں پر

(اختر حسین جعفری ـــــ عکس اور فاصلے)

خوشبو لہرائی' مرے کان میں سرگوشی کی
اپنی شرمیلی ہنسی میں نے سنی
اور پھر جان گئی
میری آنکھوں میں ترے نام کا تارہ چمکا!

(پروین شاکر ـــــ کشف)

استعاراتی اظہار کی ان مثالوں میں بالواسطہ طرز شعر گوئی اختیار کرنے کے باوجود ابلاغ کا مسئلہ پیدا نہیں ہو رہا اور شاعر کے مافی الضمیر کو سمجھنے میں کسی لاینحل مشکل کا سامنا نہیں کرنا پڑتا۔ لیکن استعاراتی شعری طریق کار اور نظام اظہار میں فکر و خیال کا ابلاغ نہ ہونا کوئی اچنبھے کی بات نہیں ہے۔ بعض موضوعات اس قدر پیچیدہ نوعیت کے ہوتے ہیں کہ استعاراتی اور تمثیلی طرز ادا میں ابہام کا وارد ہو جانا بالکل قدرتی ہے' لہٰذا حلقہ ارباب ذوق کے ابتدائی دور کے شعراء سے لے کر جدید شاعری کے حاملین و متفقین کی شاعری میں ابہام کی کارفرمائی کے نشانات عام مل جاتے ہیں۔ اسی لئے ن۔ م۔ راشد اور میراجی سے لے کر نئی شاعری تک کے شعراء بلا جھجک اپنی شاعری میں' ابہام کا اعتراف کرتے ہیں۔ ن۔ م۔ راشد اپنے شعری مجموعے لا انسان میں "ایک مصاحبہ" کے زیر عنوان بیان کرتے ہیں کہ

"جدید نظم کے بعض قاری جو اس سے مناسب حظ نہیں اٹھا سکتے کسی طرح اعتراض کے سزاوار نہیں ہیں۔ کیونکہ ان میں سے اکثر موجودہ زمانے میں رہتے ہوئے بھی غزل اور مثنوی کی دنیا میں بستے ہیں..... جدید شاعر نے تجربات و مشاہدات کے جو دروازے وا کر دیئے ہیں' ان کے اندر وہی لوگ پورے طور پر جھانک کر دیکھ سکتے ہیں جنہوں نے از خود بھی ان تجربات و مشاہدات سے کبھی ہم

آہنگی محسوس کی ہو۔ پھر شاعر نیا لغت استعمال کرتا ہے۔ جو "جو فرہنگ آصفیہ" کا لغت نہیں ہے۔ اس کے الفاظ کے معانی وہ کہاں سے معلوم کریں؟ اگر خود نظم کے اندر وہ معانی موجود ہوں تو بھی انہیں ڈھونڈنے کا یارا کس کو ہو؟" (۴)

میراجی ابہام کا دفاع کرتے ہوئے "اس نظم میں" لکھتے ہیں کہ

"موجودہ جدید شاعری کی آمد اور مغربی تعلیم و تہذیب کے اثرات سے شاعری میں ابہام کے بعض نئے پہلو بھی نکل آئے ہیں اور ان پر غور و خوص کی اس لئے اور بھی ضرورت ہے کہ شاعر کی ذہنی اور نفسی حرکات کو بھی تخلیق فن میں پہلے سے اب بہت زیادہ دخل ہوتا ہے۔ یا دوسرے لفظوں میں یوں کہہ لیجئے کہ اب شاعری کہنے کی بہ نسبت بہت زیادہ ذاتی اور انفرادی ہوتی جا رہی ہے۔ شاعر کے ذہن میں ایک خیال یا ایک تصور پیدا ہوتا ہے اور وہ اس کے اظہار کے لئے تمام زبان سے ہٹ کر خاص اور مناسب الفاظ کی تلاش کرتا ہے جو اس کے خیال 'یا تصورات سے پورے طور پر ہم آہنگ ہوں' اور اس اجنبیت کو دور کرنے کے لئے ضروری ہے کہ ہم بھی شاعر کے نقطۂ خیال سے اپنی حرکت کو شروع کریں۔ ورنہ ہمیں اس کی تخلیق میں ابہام اور اغلاق نظر آئے گا۔" (۵)

مبارک احمد ابہام کا اعتراف کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ

"چونکہ سارا تخلیقی عمل بنیادا" "ذاتی اور انفرادی تجربے کے واسطے سے ہوتا ہے۔ اس لئے اس میں ایک مخصوص انفرادیت ابھرتی ہے۔ جس کا اظہار ہیئت اور مواد دونوں سے ہوتا ہے۔ بعض اوقات اس تجربے کی نوعیت اور اس سے ابھرتی ہوئی انفرادیت نسبتاً زیادہ گہری یا ذاتی ہو جاتی ہے۔ یوں مختلف افراد کے درمیان امکانی بعد اور انداز فکر کے فرق سے ابہام کی صورت پیدا ہوتی ہے۔" (۶)

اس طرح واضح ہو جاتا ہے کہ ۱۹۱۰ء کی نسل سے لے کر ۱۹۶۰ء اور اس کے بعد تک کی نسل اپنی اپنی شاعری میں کسی نہ کسی سطح پر کسی نہ کسی طرح کے ابہام کی کسی نہ کسی وجہ سے قائل ہے۔ اگرچہ ن۔ م۔ راشد اور میراجی کی آزاد نظموں میں ایک سے زیادہ مفاہیم اخذ کرنے کی گنجائش موجود ہے تاہم ان دو شاعروں کی شاعری پر ابہام کے الزام کی زیادہ تر نوعیت اس طرح کی ہے کہ شاعری اپنے زمانے کے روایتی ابلاغ شعر کے مقابلے میں مختلف اور مشکل واقع ہوئی ہے جس کے باعث عام قارئین افہام کے مسئلے سے دوچار رہے ہیں اس لئے کہ انکا ذوق شعری اس جدید طرز شعر سے ابھی ہم آہنگ نہیں ہوا تھا۔ تاہم ان شعراء نے شعوری سطح پر ابہام پیدا کرنے کی سعی کی بھی ہے تو وہ نہ ہونے کے مترادف ہے۔ لہٰذا یہ شاعر عمداً" اور ارادتاً" ابہام پرست یا ابہام نویس شاعر نہیں تھے چنانچہ ان کے ابہام کو "AMBIGUITY" قرار دینے کے بجائے "OBSCURITY" کہنا زیادہ مناسب ہے۔ یہ ابہام اس طرح کا نہیں ہے جس کے بارے میں علامت نگاری کی تحریک کے حقیقی علمبردار ایڈگر ایلن پو نے سب سے پہلے یہ اعلان و دعویٰ کیا تھا کہ ابہام شاعری کی موزونیت میں ایک لازمی جزو ہے۔ (۷) اصل میں ایڈگر ایلن پو نے فن کی اس جہت کی طرف اشارہ کیا ہے۔ جس کے تحت اظہار میں ابلاغ کی صورت مستقیم اور براہ راست نہیں ہوتی بلکہ علامت کا روپ اختیار کر کے تجربے کی جمالیات سے بالواسطہ انداز میں ترسیل معانی کا فریضہ سرانجام دے رہی ہوتی ہے۔ ہرچند کہ شاعری میں علامت کی اثر پزیری پر سب سے بڑا الزام ابہام ہی کا ہے تاہم اس تحریک کے شاعروں نے زمنی علائق سے اوپر اٹھ کر زندگی کے جمال کو نو بنو اور تازہ بہ تازہ رنگ و آہنگ میں پیش کرنے کی تاریخ ساز سعی کی ہے۔ البتہ ۱۹۶۰ء کی نسل کے شعراء بالخصوص "نئی شاعری" کی ترویج میں پیش پیش شاعروں کے ہاں صحیح معنوں میں ابہام کا اثر و رسوخ ملتا ہے جو "OBSCURITY" کے برعکس "AMBIGUITY" کے ذیل میں آتا ہے۔ یہ ابہام بھی زیادہ تر علامت سازی کے رجحان کی پیداوار ہے۔ علامت نگاری کے فلسفے اور نظریے کو تفصیل کے ساتھ پانچویں باب میں زیر بحث لایا جا چکا ہے اور اردو شاعری بالخصوص آزاد نظم میں علامتی اظہار کی شعری مثالوں کو شرح و بسط کے ساتھ چھٹے اور ساتویں باب میں پیش کیا جا چکا ہے' لہٰذا اس موقع پر ابہام و علامت کی مزید نظمیہ مثالیں فراہم کرنا تحصیل حاصل سے زیادہ نہ ہوگا۔ اس لئے ایک اور استعاراتی ذریعہ اظہار تمثیل کی طرف گریز کیا جاتا ہے۔ یہ نہ صرف مغرب بلکہ مشرق کے شعراء کا بھی مقبول و ہر دلعزیز اور پسندیدہ بالواسطہ طرز اظہار ہے۔ تمثیلی اظہار معانی کی دو سطحوں سے متصف ہوتا ہے۔ پہلی سطح میں الفاظ براہ راست معنویت کا ابلاغ کرتے ہیں۔ جبکہ دوسری سطح کسی مخصوص سیاسی 'اقتصادی' سماجی یا تاریخی صورت حال اور اس کے اثرات و نتائج کو محیط ہوتی ہے۔ اولین براہ راست مستقیم اظہار و ابلاغ کے متوازی اور پہلو بہ پہلو کار فرما فکر و خیال کی یہ دوسری سطح بالواسطہ اظہار کی آئینہ دار ہوتی ہے۔ شاعر حقیقتاً اس دوسری سطح پر پیش کئے جانے والے تجربے کے لئے ہی نظم کہتا ہے۔ چنانچہ یہ دوسری معنویت یا مفہوم ثانی ہی اصل اہمیت رکھتا ہے۔ یہ مفہوم بظاہر پوشیدہ ہوتا ہے لیکن نظم کی بنت' الفاظ کی ترتیب و ترکیب اور طرز استعمال صاف طور پر خفی معنوں کی طرف اشارے کر رہے ہوتے ہیں۔ تمثیلی طرز اظہار میں نظم واقعاتی انداز میں شروع ہوتی ہے اور واقعاتی انداز ہی میں اختتام پزیر ہوتی ہے۔ شاعر واقعہ نگاری کی ہنر کاری کو نظم کی تعمیر کے لئے استعمال کرتا ہے اور پیش منظر میں ایک سطحی اور معمولی حقیقت کو بیان کرتا ہے جبکہ اسی سطحی حقیقت کے استعاراتی پس منظر میں ایک دوسری عمیق و غیر معمولی حقیقت اپنی پوری جامعیت کے ساتھ جلوہ آرا ہوتی ہے۔ یہ طریق تخلیق استعارے کا توسیعی عمل ہے۔ نظم میں یہ توسیعی عمل بسا اوقات شروع سے آخر تک مسلسل قائم و دائم رہتا ہے اور بعض اوقات کسی مخصوص موڑ پر ختم

بھی ہو جاتا ہے۔ تمثیلی نظم پیچیدہ ضرور ہوتی ہے لیکن اس کی پیچیدگی مسلسل قائم رہنے والی نہیں ہوتی۔ نظم کی دوہری معنویت میں پہلی لغوی معنویت اور دوسری مرادی و مجازی معنویت دونوں ہی تخلیق کار کے طرز احساس کے کسی نہ کسی باریک نکتے کے باعث آپس میں ہم آہنگ ہوتی ہیں۔ دونوں معنویتوں کو پیش نگاہ رکھتے ہوئے مراد و مجازی معنویت کا اگر ایک سرا ہاتھ لگ جائے تو نظم کی ساری گتھی خود بخود کھلتی چلی جاتی ہے اور اس کی ساری پیچیدگی اور ابہام رفع ہو جاتا ہے۔ یہیں سے تمثیل اور علامت کا فرق بھی واضح ہو جاتا ہے کہ تمثیل کی طرح علامت محض ایک مرادی و مجازی معنی پر مبنی نہیں ہوتی۔ علامتی نظم میں کسی ایک علامتی معنویت ہی کو حرف آخر قرار نہیں دیا جاسکتا۔ یہ قاری کی ذہانت طرز افہام اور اور افتاد مزاج پر منحصر ہے کہ وہ کسی علامت کی کیا کیا تعبیریں کرتا ہے۔ اس طرح علامتی نظم میں نظم کی معنویت اس کے الفاظ اور مصرعوں سے زیادہ قاری کے ذہن میں ہوتی ہے۔ معنویت تمثیلی نظم کی معنویت بھی قاری کے ذہن ہی میں ہوتی ہے لیکن اس فرق کے ساتھ کہ اس کے آثار و شواہد کی غالب بلکہ مکمل صورت خود نظم میں بھی موجود ہوتی ہے اور قاری تک بھی اس کی اسی معنویت و مفہوم کا ابلاغ ہوتا ہے جو شاعر کے ذہن میں ہوتا ہے۔ لیکن علامت کے لئے یہ لازم نہیں کہ جو بھی شاعر کے نہاں خانہ و دماغ میں ہے وہی کچھ قاری کے اخذ کردہ ذہنی نتائج میں بھی ہو۔ اس تمام تر تفصیل کا اجمال یہ ہے کہ علامت کثیرا لجہات ہوتی ہے جبکہ تمثیل فقط ذو سطحات ہوتی ہے۔ ماوراء کی منظومات میں شامل بعض نظموں کو اگر ن۔ م۔ راشد کے "شخصی اظہار" کا آئینہ دار قرار نہ دیا جائے اور انہیں کرداروں کی نفسی کہانی سے موسوم کیا جائے تو اس کے نتیجے میں "خودکشی' انتقام' داشتہ' اور رقص وغیرہ اپنے آخری تجزیے میں تمثیل کے قبیل میں شامل سمجھی جائیں گی۔ اس لئے کہ کردار جس جبر اور زیادتی کا شکار ہیں وہ سب کی سب معاشرتی و سیاسی چیرہ دستیوں کی پیداوار ہے۔ شاعر کے نزدیک اس استحصال سے نجات فقط سیاسی و معاشرتی آزادی میں مضمر ہے۔ تاہم اگر نظموں کے باب میں ن۔ م۔ راشد کے ذاتی و شخصی اظہار ہی پر اصرار کیا جائے تو پھر کسی قسم کی تمثیلی صراحت خود بخود بے معنی ہو جاتی ہے۔ ایران میں اجنبی کے تیرہ قطعات بھی فی الاصل سیاسی و سماجی تمثیلوں کا مرقع ہیں۔ ان قطعات کے واقعات بادی النظر میں کرداروں کو پیش آنے والے حادثے ہیں' لیکن ان سانحات و حادثات کے عقب میں ایران کے اس سیاسی و سماجی کھوکھلے پن کی وہ دردناک کہانی پوشیدہ ہے جو ایران کے حوالے سے پوری ارض مشرق کی بدترین تقدیر کو پیش کرتی ہے۔ ان نظموں میں پسے اور کچلے ہوئے کردار اپنے تباہ کن نتائج کی ہمرکابی میں سیاسی و معاشرتی جبر کی دلدل سے اوپر ابھرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ لیکن جتنا اوپر ابھرنے کی سعی کرتے ہیں اتنا ہی مزید دلدل میں دھنستے چلے جاتے ہیں۔ اس نوع کی نظموں میں "حسن کوزہ گر" اور "ابولہب کی شادی" کو بھی شامل کیا جاسکتا ہے جو فی الحقیقت ایران میں اجنبی کے بعد تخلیق ہوئیں۔ ان دونوں نظموں میں ایک تاریخی کردار کے انتخاب کے بعد اس کی وساطت سے فن' فنکار اور عوام کے درمیان باہمی طور پر موجود رشتہ ثلاث کو موضوع بحث بنایا گیا ہے۔ ن۔ م۔ راشد تمثیل سازی کے لئے دو طرح کے طریقے اپناتے ہیں۔ تمثیل گری کا ایک طریق کار وہ ہے جس کے تحت کسی تاریخی' نیم تاریخی یا اسطوری کردار کے توسط سے اپنے مافی الضمیر کو بیان کیا گیا ہے۔ "صبا ویراں" "اسرافیل کی موت" "ابولہب کی شادی" اور "حسن کوزہ گر" اس طریق تمثیل کی نمائندہ نظمیں ہیں۔ دوسرے تمثیلی طریق کار کے تحت ن۔ م۔ راشد نے شخصی استعارات وعلامات کی وضع کاری کی ہے اور ان استعارات کی داستان سرائی کے ذریعے نظم کی تمثیلی بنت کی ہے۔ "بوئے آدم زاد" "اندھا کباڑی" "زنجبیل کے آدمی" "مری مور جاں" اور "اس پیڑ پہ ہے بوم کا سایہ" وغیرہ اس نوع کی قابل اعتنا نظمیں ہیں۔ راشد کے ہم عصروں میں میراجی وہ شاعر ہیں جو بالعموم تمثیلی طریق کار سے پرہیز کرتے ہیں۔ جو دو ایک نظمیں تھوڑا بہت تمثیلی عکس رکھتی ہیں ان کا مجموعی تاثر اتنا کافی وشافی نہیں ہے کہ جس سے میراجی کی تمثیل نگاری میں انفرادیت کا قابل لحاظ محاکمہ قائم کیا جاسکے۔ ان کی نظم "ترقی پسند ادب" جو ابہام کے لئے بدنام ہے' تمثیلی رنگ و آہنگ لئے ہوئے ہے۔ نظم کے مطابق رادھا پھول ہے جسے "بھونرا" جمنائٹ پر ڈس لیتا ہے۔ شدید درد سے اس کا برا حال ہے۔ رادھا کی حقیقی منزل شیام ہے۔ جس نے شدید جنسی دباؤ کے تحت رادھا کو قید کر رکھا ہے۔ لیکن پھول کے ڈنگے جانے کے بعد اب وہ اس پریشانی اور اندیشے میں مبتلا ہے کہ

دل بے چین ہوا رادھا کا کون اسے بہلائے گا
جمنائٹ کی بات تھی ہونی' اب تو دیکھا جائے گا
چپکی سے گی رنگ وہ رادھا جو بھی سیر پر آئے گا

میراجی کے نزدیک رادھا زندگی کی علامت ہے۔ ترقی پسند ان کے نزدیک بھونرے ہیں جنھوں نے اپنا حق سمجھتے ہوئے اسے ڈس لیا ہے۔ رادھا کی بے کلی یوں ہے کہ اس کی پریم کہانی سننے کا حقیقی حقدار تو شیام ہے۔ اور وہی اس سے محروم ہے جبکہ اسی کی سریلی بانسری کی مدھر لے میں اس کی پریم کتھا آسودہ خواب ہے۔ میراجی ہی کے ایک معاصر قیوم نظر کی نظموں میں بھی تمثیلی طریق کار ملتا ہے۔ "برسات" "بنی آدم" اور تہذیب اسی نوع کی نظمیں ہیں۔ "برسات" اور "بنی آدم" کی تمثیلی سطحیں اکہری ہیں۔ لیکن "تہذیب" میں پیچیدہ اور گنجلک استعاراتی انداز نمایاں ہے۔ دریائے راوی تہذیب کی علامت ہے۔ نظم میں یوں تو ایک بھرپور اور دلاویز تاثر ابھر کر سامنے آتا ہے تاہم نظم کا منظر نامہ تہذیب سے ربط اختیار نہیں کرپاتا۔ ضیاء جالندھری بھی اپنی افتاد طبع کے لحاظ سے تمثیل نگاری کے دلدادہ ہیں۔ ان کی شروع

شروع کی نظموں میں تمثیلی طریق اظہار کی زیادہ کار فرمائی رہی ہے۔ نظم "صبح سے شام تک" اور "وصال" اسی فنی طریق کار میں گندھی ہوئی ہیں۔ تمثیلی طرز اظہار نہ صرف ۱۹۳۵ء کی نسل کو مرغوب رہا ہے بلکہ ۱۹۴۷ء کے بعد ابھرنے والے شعراء نے بھی اسے من پسند پیرائیہ اظہار کے طور پر اپنایا ہے۔ ذیل میں وزیر آغا اور بلراج کومل کی منظومات سے مثالیں پیش کی جاتی ہیں۔

وہ ــــ اک ریشمی کالے برقع میں لپٹی
دہکتے ہوئے اپنے گالوں کو باریک سی چلمنوں میں چھپائے
فقط دو بڑی موٹی موٹی سی آنکھوں سے
ہر آنے والے کو تکتی ہے
اور زخم کھا کر
لرزتی ہوئی کالی پلکوں میں خود کو چھپا کر
عجب بے بسی سے
پرانے سے اس کبڑے آکاش کو گھورتی ہے
وہ صدیوں سے بڑھتے ہوئے وقت کے راستے میں
لبوں کو سیئے دم بخود بے سہارا کھڑی ہے
مگر ایسے لگتا ہے جیسے
وہ ہر آنے والے کے شانے سے واقف ہے
ہر تند جھونکے کو پہچانتی ہے

(وزیر آغا ــــ روایت)

اس نظم میں ایک برقع پوش عورت کے خدوخال اور حرکات و سکنات کے توسط سے زندگی کے دھارے میں مسلسل شامل "روایت" کے کردار کو اجاگر کرنے کی سعی کی گئی ہے۔ عورت کی بے بسی اور صدیوں سے اس کا وقت کے راستے پر لب بستہ دم بخود اور بے سہارا کھڑے ہو کر ہر نئے آنے والے سے واقف ہونا اس امر کی دلیل ہے کہ روایت کبھی بھی جدیت سے مغائرت نہیں برتتی اور جدیت کے ہر تند و تیز حملے (جھونکے) کو خوب اچھی طرح پہچانتی ہے۔ جدیت اور روایت کے ٹکراؤ کا یہ سلسلہ نیا نہیں ہے بلکہ صدیوں کو محیط ہے۔ جدیت چونکہ روایت کے بطن ہی سے جنم لیتی ہے اس لئے جدیت کسی بھی روپ میں سامنے آئے وہ اسے لازمی طور پر پہچان لیتی ہے۔ عورت کا ریشمی برقعے میں ہونا روایت کے متمول و باثروت ہونے کی طرف بلیغ اشارہ ہے۔ اس کا ہمہ وقت "وقت" کے راستے پر رہنا اس بات کی دلیل ہے کہ وہ ہمیشہ وقت کے ساتھ ساتھ ہر زمانے میں زندہ رہتی ہے۔ اب بلراج کومل کی نظم سرکس کا گھوڑا ملاحظہ ہو

سپید اور بھورا' بدن کا چھریرا
وہ نٹ کھٹ پچھیرا
خرید آگیا' گاؤں کے ایک میلے میں
لایا گیا ہنٹروں چابکوں کی پر اسرار دنیا میں
سیکھے وہ انمول دلچسپ کرتب
اڑے چیختے پھیلتے دائروں میں
پھلانگے سلگتی' بھیانک تکونیں
اٹھا کر چلے پیٹھ پر رقص کرتے ہوئے بندروں کو
اشاروں کی آواز سن کر وہ لپکے
ہنسے' ہنہنائے
تماشائیوں کو لبھائے رجھائے
وہ سرکس کا گھوڑا
پریشان شہروں میں کرتب دکھاتا
تماشائیوں کے دلوں کو لبھاتا
تحیر' ہنسی' قہقہوں' تالیوں کی فضاؤں میں برسوں چھلانگیں لگاتا
اسی گاؤں کے ایک میلے میں پہنچا

خرید اگیا تھا' جہاں سے وہ بچپن میں لیکن وہاں اب؟
وہاں کون تھا؟
اس کو پہچاننے والا کوئی نہیں تھا

(بلراج کومل ــــ سرکس کا گھوڑا)

بادی النظر میں نظم کا پورا منظرنامہ ایک سرکس کے گھوڑے اور اس کے کرتبوں سے عبارت ہے۔ یہ تمثیل کی ظاہری سطح ہے۔ حقیقتاً یہ گھوڑا جدید صنعتی اور شہری سماج میں رنگے جانے والے یا پھنس کر اپنے طور طریقے بدل لینے والے فرد کا استعاراتی اظہار ہے۔ یہ فرد خود شاعر بھی ہو سکتا ہے جسے گھوڑے کی مانند کبھی گاؤں سے شہر کی زندگی اختیار کرنے پر مجبور ہونا پڑا۔ ایک لمبے عرصے تک شہر میں رہنے کے باعث وہ شہری زندگی کے رنگ ڈھنگ سیکھ گیا اور گاؤں کی سادگی کا شائبہ بھی اس کی اس منقلب زندگی میں باقی نہ رہ گیا۔ لیکن ایک مرتبہ جب اسے اپنے آبائی گاؤں میں آنے کا اتفاق ہوتا ہے تو مدتیں بیت جانے کے باعث کوئی اس کو پہچانتا تک نہیں۔ گویا آج کے انسان نے جدید صنعتی و مشینی تہذیب میں اپنی شناخت گم کردی ہے۔ یہ تمثیل کی دوسری اور حقیقی سطح ہے' جو بیان محض کی بجائے استعاراتی ہے۔ استعاراتی بیان کی ایک اور صورت پیکر' تمثال یا محاکات کی شکل میں شعری زبان بنتی ہے۔ تجربات و مشاہدات اور جذبات و احساسات جب ارتسامات کی شکل میں ڈھل کر تخیلی وحدت کی صورت میں تخلیقی تحریک پر مرتسم ہوتے ہیں اور یہ تخلیقی تحریک انہیں لفظی تصویروں کی صورت میں شعری پیرایہ فراہم کرتی ہے تو اسے وسائل اظہار کی اصطلاح میں امیجری کہتے ہیں۔ امیجری بیک وقت دو مفاہیم کی حامل ہوتی ہے۔ ایک مفہوم کا تعلق علم نفسیات سے ہے۔ جس کے تحت پیکر' تمثال یا محاکات ذہن میں پیدا ہونے والا کوئی تصور یا شبیہہ ہے۔ دوسرا مفہوم زبان سے متعلق ہے۔ جس کی رو سے تمثال کوئی تشبیہہ' استعارہ یا لفظی تصویر ہوتی ہے۔ شعری محاکات کی جامع صورت ان دونوں مفاہیم کے باہمی امتزاج و انجذاب ہی سے رونما ہوتی ہے۔ نفسیاتی تمثال جسے دماغی پیکر سے بھی موسوم کیا جاتا ہے' حواس کے ذریعے ادراک کی وہ جدید ذہنی تخلیق ہے' جو جذباتی ہیجان کے عالم میں ذہن کے پردے پر ابھرتی ہے۔ مثال کے طور پر کسی رنگین چیز کو دیکھنے سے اس رنگین چیز کا تصور' تصویری شکل میں ذہن پر نقش ہو جاتا ہے۔ چونکہ اس رنگین چیز کو داخلی سطح پر محسوس کیا گیا تھا اس لئے دماغ میں متشکل ہونے والا پیکر اس رنگین چیز کا دوسرا اور داخلی روپ ہے۔ تمثال گری انسانی دماغ کا ایک فطری عمل ہے۔ یہی وجہ ہے کہ عام انسان عموماً اور تخلیق کار خصوصاً حسی ادراک کے ذریعے دماغی تمثالوں کو وضع کرتے رہتے ہیں۔ لسانی محاکات گری میں وہ تمام صورتیں شریک ہیں' جو لفظی تصاویر کے طور پر ظاہر ہوتی ہیں۔ ذہنی تصویروں کو لفظی تمثالوں کا رنگ روپ دینا ہی محاکاتی فن کا نمایاں کارنامہ ہے۔ حواس خمسہ میں سے جو حس کسی پیکر کو معرض وجود میں لانے کا ذریعے بنتی ہے وہ پیکر اسی حس کے نام سے منسوب ہوتا ہے۔ اسی لئے بعض پیکر بصری کہلاتے ہیں۔ بعض سمعی اور لمسی وغیرہ جیسے ناموں سے یاد کئے جاتے ہیں۔ ہر تخلیق کار کی کوئی ایک حس دوسرے حواس کے مقابلے میں زیادہ توانا ہوتی ہے۔ لہٰذا اس کی تخلیقات میں ایسی مخصوص حس سے متعلق پیکروں کی فراوانی ہوتی ہے۔ آغاز کار میں پیکر استعاراتی رنگ روپ میں ظاہر ہوتے ہیں۔ اگرچہ استعارے کے بارے میں موجود تصورات و نظریات ایسے اشاروں سے مملو ہیں جن کی روشنی میں پیکر تراشی کے خدوخال اور نقش و نگار کی جھلکیاں دکھائی دینے لگتی ہیں لیکن اس کے باوصف استعارہ پورے طور پر پیکر کا قائم مقام قرار نہیں دیا جا سکتا۔ چونکہ تمثال کی اصطلاح نفسیات کے حوالے سے ادب کا حصہ بنی ہے اس لئے اس کی نفسیاتی کیفیات کو ملحوظ رکھنا ہی لازمۃً حقیقت اور درست امر ہے۔ یہ بھی واقعہ ہے کہ استعارہ جہاں مجازی زبان سے وابستہ ہے وہیں پیکر بھی مرادی خصوصیت سے متعلق ہے۔ تاہم پیکر استعارے کی بہ نسبت پیچیدہ بھی زیادہ ہے اور اس میں وسعت بھی ثانی الذکر کے مقابلے میں سوا ہے۔ اگر استعارہ فکر و خیال کی محض ایک پرت کو محیط ہوتا ہے تو پیکر بیک وقت تجربے کی کتنی ہی پرتوں کو جلو میں لئے ہوئے ہوتا ہے۔ استعارے میں محض ایک تصویر ہوتی ہے وہ بھی مبہم اور دھندلی ہوتی ہے' جبکہ پیکر نہ صرف بجائے خود ایک تصویر ہوتا ہے بلکہ نمایاں اور واضح تصویر ہوتا ہے۔ یہاں تک کہ اس میں تصویر در تصویر کا قرینہ بھی موجود ہوتا ہے۔ بلاشبہ تمثالیت ایک نوع کی "SYNTHESIS" ہے جو جذبہ خیال کو اس کی جملہ پیچیدگیوں سمیت نمود پذیر کرنے کے بے مثال جوہر سے متصف ہے۔ استعاروں کے مانند تمثالیں اور محاکات بھی کئی طرح کے ہوتے ہیں۔ جن میں سادہ' مرکب' پیچیدہ' روایتی' انفرادی' ابھرے اور تہ دار وغیرہ شامل ہیں۔ اردو ادب کی دنیا میں پیکر تراشی کے حق میں سب سے پہلے عظمت اللہ خاں نے بحث کی ابتداء کی۔ ترقی پسند تحریک کے ممتاز شاعروں اور حلقہ ارباب ذوق کے سربر آوردہ فنکاروں نے جہاں روائتی لفظیات سے اردو نظم کو نجات دلانے کی تخلیقی و عملی کاوشیں کیں وہیں استعاراتی وسائل اظہار کے دیگر شعبوں کے ساتھ ساتھ نئی پیکر تراشی اور اس کے استعمال کی جدتوں سے بھی اردو نظم کو نئے ذائقوں سے آشنا کرنے کی رسم کا افتتاح کیا۔ امیجری کوئی بالکل جدید تصور نہیں ہے بلکہ ہر شعری دور میں امیجری کو اظہار کا وسیلہ بنایا جاتا رہا ہے۔ قدیم اردو شاعری میں غزل' مرثیہ' مثنوی' قصیدہ' رباعی اور قطعہ وغیرہ سب میں پیکر تراشی کے آثار و شواہد دستیاب ہیں۔ جس سے اس کی اہمیت و حیثیت کا اندازہ ہوتا ہے۔ تاہم یہ ضرور ہے کہ پرانے شاعر امیجری کو آرائش کلام اور زیبائش شاعری کے لئے استعمال میں لاتے تھے یا زیادہ سے زیادہ اپنے محسوسات و تجربات کی وضاحت کے لئے شعری تار و پود کا حصہ بناتے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی وضع کردہ تمثالیں

فقط ظاہری مشابہت APPARENT SIMILARITY کو ابھارنے تک محدود رہتی ہیں۔ البتہ میر و غالب کے ہاں پیکر تراشی کی عملی صورتیں بھی موجود ہیں۔ اردو نظم میں اقبال واحد شاعر ہیں جنھوں نے پیکر تراشی کو جدید انداز میں استعمال کیا ہے اور محاکاتی استعانت سے پیچیدہ سے پیچیدہ فلسفیانہ تصورات و نظریات کو بحسن و خوبی اظہاراتی جمال عطا کیا ہے۔ اقبال عملی امیجری کی تخلیق کے ساتھ ساتھ دو مختلف معروضات کے درمیان ہم آہنگ رشتے کی دریافت میں بھی اپنا ثانی نہیں رکھتے۔ ترقی پسند شاعروں میں فیض احمد فیض نے بھی اپنے شعری تجربوں کے اظہار کے لئے محاکاتی وسائل کو تخلیقی سطح پر برتا ہے۔ ان کی محاکات میں نیاپن ہے وہ تمثالوں کو صرف معروضی منظرنامے کی عکاسی کے لئے صرف میں نہیں لاتے بلکہ ان کے توسط سے اپنی داخلی حسیت اور انفرادی تجربے کو بروئے کار لاتے ہیں۔ فیض احمد فیض کے نظام اظہار میں توسیعی تمثال (EXTENDED IMAGE) کے استعمال کا فن بھی زبردست جمالیاتی قدر و منزلت کا حامل ہے۔ فیض احمد فیض کے زیر اثر ۱۹۴۳ء کے بعد مخدوم محی الدین، علی سردار جعفری اور احمد ندیم قاسمی وغیرہ کے ہاں بھی اچھوتے اور نرالے پیکر نظموں میں ظاہر ہونا شروع ہوئے۔ ان تمام ترقی پسند شعراء کی امیجری کی مثالیں چوتھے باب "ترقی پسند تحریک اور آزاد نظم" میں دی جا چکی ہیں۔ حلقۂ ارباب ذوق سے وابستہ شاعروں میں سے راشد کی منظومات میں تمثال گری کی کار فرمائی نسبتاً تھوڑی ہے۔ یوں لگتا ہے جیسے ان کی نظموں میں جہاں تہاں محاکات کی رونمائی ہوئی ہے اتفاقی امر کے تحت ہوئی ہے۔ پیکر سازی کے باب میں خود ن۔ م۔ راشد کا مطمحِ نظر بھی کچھ زیادہ حوصلہ افزاء معلوم نہیں دیتا۔ اپنے شعری مجموعے "لا=انسان" میں "ایک مصاحبہ" کے تحت واضح کرتے ہیں کہ

"میری نظموں میں "شبیہہ سازی" کی عیاشی بھی نہیں۔ میرے نزدیک محض "شبیہہ سازی" درآنحالیکہ شاعر کے پاس افکار و جذبات کی کمی ہو ذہنی اور عقلی انحطاط کی دلیل ہے۔ انحطاط پرست شاعروں میں اس کی فراوانی ملتی ہے۔ ان کے مواد میں انسانیت کا کتنا ہی درد کیوں نہ ہو، وہ اکثر ان کی حیاتی تصویروں کے فریب آمیز تصنع میں گم ہو کر رہ جاتا ہے"(۸)

جیسا کہ اوپر بیان کیا جا چکا ہے پیکر تراشی اور اک بالحواس کی ذہنی تخلیق ہے لیکن ن۔ م۔ راشد حواس خمسہ کی قوتوں کو اعلیٰ شاعری کے لئے ناکافی ہی نہیں غیر ضروری بھی سمجھتے ہیں اور اسی بناپر فیض احمد فیض کی شاعری میں علم و ذہانت کی کمی کا ذکر کرتے ہوئے ۲۹ مئی ۱۹۷۱ء کو عبدالحمید کے نام لکھے جانے والے ایک خط میں اپنے اس نقطۂ نظر کو یوں پیش کرتے ہیں کہ

"فیض نے اپنی شاعری میں اپنے علم اور ذہانت کا چنداں ثبوت نہیں دیا۔ حالانکہ ان دونوں میدانوں میں وہ مجھ سے کہیں آگے ہیں۔ فیض لذیذ شاعروں میں ہے۔ اور شاعری میں محض لذت دیرپا نہیں ہوتی۔ محض احساس کے بل بوتے پر شعر کہنا میرے نزدیک اپنی ذات کی نفی ہے۔ شاعر جب تک اپنے ذہن کی تمام قوتوں سے کام نہ لے (اور یہ قوتیں حواس خمسہ کے علاوہ، اور ان سے آگے ہیں) وہ اپنا فریضہ ادا نہیں کر سکتا"(۹)

اگرچہ ن۔ م۔ راشد نظری طور پر نظم میں پیکر تراشی کے خلاف ہیں لیکن اس کے باوجود پیکر تراشی ان کی منظومات میں وسیلۂ اظہار کی ندرتوں کے ساتھ موجود ہے چند مثالیں ملاحظہ ہوں۔

اپنے سر پر قمقموں کے نور کا سیلاب دیکھ
جس سے تیرے چہرے کا سایہ ترے سینے پہ ہے
اس طرح اندوہ میری زندگی پر سایہ ریز
تیری آنکھوں کی درخشانی سے ہے
سایہ ہٹ سکتا ہے، غم ہٹتا نہیں!

(ن۔ م۔ راشد ــــ آنکھوں کے جال)

اک پتنگا سر دیوار چلا جاتا ہے
خوف سے سمٹا ہوا، خطروں سے گھبرایا ہوا
اور سایوں کی لکیروں کو سمجھتا ہے کہ ہیں
سرحد مرگ و حیات اس کے لئے!
ہاں یہی حال میرے دل کی تمناؤں کا ہے

(ن۔ م۔ راشد ــــ عہد وفا)

اک برہنہ جسم آتش داں کے پاس
فرش پر قالین، قالینوں پہ سیج
دھات اور پتھر کے بت
گوشۂ دیوار میں ہنستے ہوئے

اور آتشداں میں انگاروں کا شور
ان بتوں کی بے حسی پہ خشمگیں'

(ن-م-راشد ——— انتقام)

ان پیکروں کو دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ ن-م-راشد حسی پیکر تراشی کے بجائے مشاہداتی اور ذہنی تمثال گری کو زیادہ اہمیت دیتے ہیں-وہ اپنے تشبیہی اور استعاراتی پیکروں کے معنوی متعلقات کو ذہنی رشتوں سے وسعت پذیر کرتے ہیں-ن-م-راشد کے مقابلے میں میراجی پیکروں کی تخلیق میں خصوصی دلچسپی رکھتے ہیں-ان کے وضع کردہ پیکر حرکی ہیں-اس کا سبب یہ ہے کہ میراجی شاعری کو ایک متحرک عمل سمجھتے ہیں-یہاں تک کہ ان کی نظموں میں بیتے ہوئے زمانے کا واقعہ یا تجربہ بھی حال کا تجربہ بن کر رونما ہوتا ہے-ان کی نظموں میں حرکی پیکر اس انداز میں نمود پذیر ہوتے ہیں

اور بادل کے گھونگھٹ کی اوٹ سے ہی تکتے تکتے چنچل چندا کا روپ بڑھا
یہ چندا کرشن ——— ستارے ہیں جھرمٹ برندا کی سکھیوں کا
اور زہرہ نیلے منڈل کی رادھا بن کر کیوں آئی ہے

(میراجی ——— سنجوک)

میری نگاہوں کے دائرے میں
رگوں سے خوں کی ابلتی دھاریں

(میراجی ——— دکھ درد کا دارو)

اور پانی کی لہروں ایسے بلتی جائے' لہرائے
یا جنگل کی چنچل ہرنی چٹوں پر پھسلی جائے
ایک اندھیرے بن کی ناگن پھونکارے اور بل کھائے

(میراجی ——— دیوداسی اور پجاری)

یوسف ظفر کے ہاں تمثالیت کا انداز اس طرح ہے

اگر میں یہ شب گزار دیتا کسی سمندر کے سرد سینے کی دھونکنی پر
جہاں ہر اک لحظہ موت منہ پھاڑ کر جھپٹتی ہے

(یوسف ظفر ——— وادیٔ نیل)

مجید امجد کے ہاں پیکر تراشی کا ادراک اور اس فن کا جمالیاتی اظہار ۱۹۳۵ء کی نسل سے لے کر آج تک کے شعراء کی نسل میں سب سے زیادہ جدید و وقیع' اچھوتا اور انوکھا ہے- نظم "ہیولی" سے محض دو مصرعے مثال ہی کافی ہے

سیڑھیوں پر سو قمر قوس آئینوں کی اوٹ اوٹ
سیڑھیوں کی موج اندر موج ڈھلوانوں پر چہرے چتر چتر

(مجید امجد ——— ہیولی)

۱۹۴۷ء کے بعد ابھرنے والے شعراء کے ہاں تمثال کاری کے مختلف نمونے اس طرح ہیں-

نرم ریشم کی طرح بنی خامشی
جابجا پھر مسکنے لگی
جسم کے آشیانوں سے طاہر اڑے
گرم تازہ لہو میں نہا کر
-پروں کو جھٹکنے لگے
دیر تک رنگ اڑتا رہا

(قاضی سلیم ——— یاد)

ناؤ کی طرح جو تیرتا تھا آفتاب
سیل موج ماہتاب سے بکھر گیا
پروں پہ تتلیوں کے آج پھر لکھی ہے اک نئی حسین داستاں بہار نے
(بلراج کومل ——— ایک اور آفتاب کی صدا)

ابلنے لگیں سبزیاں پھول پھل گوشت دالیں اناج
ابھی شوربے کے کھدکنے کی آواز چھائی ہوئی تھی
ابھی سانپ چھتری لگائے ہوئے بھاپ نیلے خلاؤں کی جانب رواں ہے
(عمیق حنفی —— ابال)

۱۹۶۰ء کے بعد ادبی دنیا میں نمایاں ہونے والے شعراء نے بھی استعاراتی پیکر تراشے ہیں۔ ان کی "پیکریت" گنجلک زبان کے باعث کسی قدر بوجھل پن کا شکار ہو گئی ہے۔ شاید وہ فضا سازی کی اہمیت کے پیش نظر لفظی تلازموں سے کیفیت گری کرتے ہیں۔ چند استعاراتی پیکروں کی مثالیں ملاحظہ ہوں۔

تب ہمارے بزرگوں کے وقتوں کے سازندوں نے
ساز اپنے اٹھائے
خلاؤں میں نغموں کے جگنو بنے
رات اپنی لٹیں کھول کر رقص کرنے لگی
اور بڑی دیر تک
وہ ہماری حسیں بیویوں کے
تھرکتے نتمبوں
دھڑکتے ارجوں
کا گن گان کرتے رہے
(کمار پاشی —— گندے دنوں کا قصہ)

منزلوں کی گود میں سمٹے ہوئے
نقش پائے رفتگاں
رہ گزر کی گود سے لپٹی ہوئی
آنے والے قافلے کی
اک صدائے نیم جاں
ہے جرس کی کوکھ میں اب تک نہاں
(شہریار —— دھندلکا)

روش روش پہ فتادہ پھولوں نے
لاکھوں نوحے جگا دیے ہیں
ہر ایک جانب خزاں کے قاصد لپک رہے ہیں
ہر ایک جانب خزاں کی آواز گونجتی ہے
(منیر نیازی —— خزاں)

آنکھ کھلے تو
حبشی کے نیزے کی نوک
چھاتی میں چبھتی پاؤں
(محمد علوی —— نیند آئے تو)

حبشی راتوں کے جنگل میں بکھری ہوئی
لمس کی ہڈیاں، ریفریجریٹر میں رکھی ہوئی
طشتری میں مری دونوں آنکھیں
برہنہ پڑی ہیں
(عادل منصوری —— وقت کی پیٹھ پر)

جزدانوں میں لپٹے
سارے آدرشوں کو

دیمک کب کی چاٹ چکی ہے
لفظوں کا پل ٹوٹ چکا ہے

(ندا فاضلی —— لفظوں کا پل)

آب دوزوں میں سہمے
سیاہی کے کالے سمندر میں بہتے چلے جا رہے ہیں

(ساقی فاروقی —— موت کی خوشبو)

ان عہد بہ عہد شعراء کی آزاد نظموں میں سے پیکروں کی مثالوں سے واضح ہو جاتا ہے کہ اردو کی آزاد نظم میں پیکر تراشی کا عمل اس کے آغاز سے مسلسل اس کے اظہار کا بہترین وسیلہ بن کر ساتھ ساتھ چلا آ رہا ہے۔ ان پیکروں نے زمانے کے بدلتے ہوئے رجحانات کے ساتھ اپنی صورتیں بھی بدلی ہیں۔ موخر الذکر شعراء کے ہاں مختلف محسوسات و جذبات اور مشاہدات و تصورات کے لئے علیحدہ علیحدہ استعاراتی اور علامتی پیکروں کی تخلیق کا رجحان عام ہے۔ اسی لئے یہ پیکر پیچیدہ ہو گئے ہیں۔

آزاد نظم اور پیکر تراشی کا ساتھ نہ صرف اردو آزاد نظم کا شیوۂ امتیاز ہے بلکہ انگریزی میں بھی فری ورس پیکریت کی تحریک سے وابستہ ملتی ہے۔ مغربی پیکر ساز شعراء کا سارا زور اس امر پر تھا کہ معروضی دنیا کے مشاہدے کی صورت میں حواس خمسہ کے توسط سے جو محاکات ذہن میں ابھرتے ہیں ان میں کسی طرح کا کوئی تغیر و تبدل کئے بغیر انہیں شعری قالب میں اتار دیا جائے۔ مطلب یہ ہے کہ جو تازگی، رعنائی، زیبائی اور شکل و شباہت ذہنی پیکروں میں ہے وہی ہو بہو شعری پیکروں میں بھی ہونی چاہئے۔ اس مقصد کے پیش نظر بعینہ ویسے الفاظ کی جستجو نے نئے سے نئے استعارات و تشبیہات کے حامل پیکروں کی تخلیق کے لئے راہ ہموار کی۔ پیکر تراشی کے اس جدید میلان نے زبان کی نئی سطحیں بھی دریافت کیں۔ اس کے ساتھ ساتھ جذبہ و فکر کی تجسیم کا عمل بھی تیزی سے ابھرا۔ اسی طرح خیال کی تجرید نے شعری پیکروں میں بھی تجریدی آرٹ کو نمایاں کیا۔ یوں زبان کا دوسرا بعد تکمیل کو پہنچتا ہے۔

زبان کا تیسرا بعد زبان کی شکست و ریخت اور ٹوٹ پھوٹ کا آئینہ دار ہے۔ یہ زبان خاصی کٹیلی اور خاردار ہو گئی ہے۔ تندی و تیزی نے اس کی نرم روی کو شدید متاثر کیا ہے۔ یہ زبان آئینہ بدست نہیں 'سنگ بدست' سامنے آتی ہے۔ بلکہ شعری جمالیات کے آبگینوں کو بھی کرچی کرچی کر کے رکھ دیتی ہے۔ یہ زبان کا اس قدر باغیانہ اور انفرادی استعمال اردو ادب کی شعری تاریخ میں قبل ازیں کبھی نہیں ہوا۔ یہ

دیمک کب کی چاٹ چکی ہے
لفظوں کا پل ٹوٹ چکا ہے

(ندا فاضلی ـــــ لفظوں کا پل)

آب دوزوں میں سمے
سیاہی کے کالے سمندر میں بہتے چلے جا رہے ہیں

(ساقی فاروقی ـــــ موت کی خوشبو)

ان عہد بہ عہد شعراء کی آزاد نظموں میں سے پیکروں کی مثالوں سے واضح ہو جاتا ہے کہ اردو کی آزاد نظم میں پیکر تراشی کا عمل اس کے آغاز سے مسلسل اس کے اظہار کا بہترین وسیلہ بن کر ساتھ ساتھ چلا آ رہا ہے۔ ان پیکروں نے زمانے کے بدلتے ہوئے رجحانات کے ساتھ اپنی صورتیں بھی بدلی ہیں۔ موخر الذکر شعراء کے ہاں مختلف محسوسات و جذبات اور مشاہدات و تصورات کے لئے علیحدہ علیحدہ استعاراتی اور علامتی پیکروں کی تخلیق کا رجحان عام ہے۔ اسی لئے یہ پیکر پیچیدہ ہو گئے ہیں۔

آزاد نظم اور پیکر تراشی کا ساتھ نہ صرف اردو آزاد نظم کا شیوۂ امتیاز ہے بلکہ انگریزی میں بھی فری ورس پیکریت کی تحریک سے وابستہ ملتی ہے۔ مغربی پیکر ساز شعراء کا سارا زور اس امر پر تھا کہ معروضی دنیا کے مشاہدے کی صورت میں حواس خمسہ کے توسط سے جو محاکات ذہن میں ابھرتے ہیں ان میں کسی طرح کا کوئی تغیر و تبدل کئے بغیر انہیں شعری قالب میں اتار دیا جائے۔ مطلب یہ ہے کہ جو تازگی، رعنائی، زیبائی اور شکل و شباہت ذہنی پیکروں میں ہے وہی ہو بہو شعری پیکروں میں بھی ہونی چاہئے۔ اس مقصد کے پیش نظر بعینہ ویسے الفاظ کی جستجو نے نئے سے نئے استعارات و تشبیہات کے حامل پیکروں کی تخلیق کے لئے راہ ہموار کی۔ پیکر تراشی کے اس جدید میلان نے زبان کی نئی سطحیں بھی دریافت کیں۔ اس کے ساتھ ساتھ جذبہ و فکر کی تجسیم کا عمل بھی تیزی سے ابھرا۔ اسی طرح خیال کی تجرید نے شعری پیکروں میں بھی تجریدی آرٹ کو نمایاں کیا۔ یوں زبان کا دوسرا بعد تکمیل کو پہنچتا ہے۔

زبان کا تیسرا بعد زبان کی شکست و ریخت اور ٹوٹ پھوٹ کا آئینہ دار ہے۔ یہ زبان خاصی کٹیلی اور خاردار ہو گئی ہے۔ تندی و تیزی نے اس کی نرم روی کو شدید متاثر کیا ہے۔ یہ زبان آئینہ بدست نہیں 'سنگ بدست سامنے آتی ہے۔ بلکہ شعری جمالیات کے آبگینوں کو بھی کرچی کرچی کر کے رکھ دیتی ہے۔ یہ زبان کا اس قدر باغیانہ اور انفرادی استعمال اردو ادب کی شعری تاریخ میں قبل ازیں کبھی نہیں ہوا۔ یہ تجربہ اپنی جگہ شاید اہم ہو لیکن اس کی کامیابی کے امکانات کس قدر ہیں اس باب میں کچھ کہنا قبل از وقت ہے۔ اس تناظر میں اسد محمد خان کی نظم "نو منزلہ بلڈنگ" کے یہ مصرعے ملاحظہ ہوں۔

زمیں کا رقص پیہم، سرد لوہے کہ نکیلی کیل، زنجیر کشش شانے اور اک نو منزلہ بلڈنگ
اور اس نو منزلہ بلڈنگ کو اپنے ناتواں شانوں کی باقی ماندہ قوت سے سنبھالے
اس فسردہ شہر کی سب سے بڑی فٹ پاتھ پر ٹانگیں پسارے
ہر گزرتے واہمے کو تکنے والا ـــــ میں

اس نظم پارے میں سرد لوہا' نکیلی کیل' شانے' نو منزلہ بلڈنگ' فٹ پاتھ' ٹانگیں پسارے وغیرہ ایسے الفاظ ہیں جو بد ہیئتی کی جمالیات کو پیش کرتے ہیں اور ان میں حسن کا شائبہ تک موجود نہیں ہے۔ زبان کا یہ کھردرا پن شعری تجربے کے ساتھ ساتھ لسانی تجربے کا بھی اشارہ دیتا ہے۔ اس تجربے سے قطع نظر مجموعی طور پر آزاد نظم کی زبان اور لفظیات اس ہیئت کی کشادہ ظرفی اور وسعت دامانی سے مملو ہے۔ آزاد نظم میں نئے نئے پیکروں' استعاروں' تلمیحوں' اساطیر' علامتوں اور لفظوں کی نو بنو اور انوکھی انوکھی شکلوں کی کار فرمائی اس بات کا بین ثبوت ہے کہ یہ ہیئت اپنے عہد کا وسعت آفرین اور موثر ترین شعری قالب ہے۔

حواشی

- انیس ناگی، تنقید شعر، میری لائبریری، لاہور، بار اول ۱۹۶۸ء ص ۱۰۱
- سوسین لینگر، فلسفے کا نیا آہنگ، مترجم، بشیر احمد ڈار، غلام علی اینڈ سنز لاہور، طبع دوم ۱۹۷۰ء، ص ۲۲۳
- شمس الرحمٰن فاروقی، شعر غیر شعر اور نثر، شب خون کتاب گھر الہ آباد، ۱۹۷۳ء ص ۵۲
- ن-م-راشد ایک مصاحبہ مشمولہ لا=انسان الشال لاہور، بار اول، جنوری ۱۹۶۹ء، ص ۲۳-۲۵
- میراجی، اس نظم میں، ساقی بکڈپو دہلی، ۱۹۴۴ء ص ۱۵۵
- مبارک احمد، نئی شاعری اور ابہام، مضمون مشمولہ نئی شاعری (ایک تنقیدی مطالعہ)، نئی مطبوعات لاہور، مرتبہ افتخار جالب، بار اول جنوری ۱۹۶۶ء ص ۶۱
- ضمیر علی بدایونی، ادب میں اشاریت کی تحریک، مضمون مشمولہ ماہ نو کراچی جنوری ۱۹۶۱ء ص ۱۶
- ن-م-راشد، ایک مصاحبہ، مشمولہ، لا=انسان، الشال لاہور، بار اول، جنوری ۱۹۶۹ء، ص ۳۰
- ن-م-راشد، خط بنام عبدالحمید، بتاریخ ۲۹ مئی ۱۹۷۱ء مشمولہ مطبوعہ "نیا دور" ن-م-راشد-نمبر، ص ۱۸۳

کتابیات

اردو کتب

اردو کتب

(۱) آزاد، محمد حسین: آب حیات، اسرار کریمی پریس، الہ آباد، ۱۹۶۷ء

(۲) آزاد، محمد حسین: آب حیات، تاج بکڈپو، لاہور، سنہ اشاعت ندارد

(۳) آزاد، محمد حسین: خم کدۂ آزاد، مرتبہ آغا محمد طاہر، آزاد بکڈپو دہلی، جون ۱۹۳۲ء

(۴) آزاد، محمد حسین: مقالات آزاد، مرتبہ آغا محمد باقر، مجلس ترقی ادب لاہور، فروری ۱۹۶۶ء

(۵) آزاد، محمد حسین: نظم دلفروز (مجموعہ نظم آزاد) مرتبہ سید ممتاز علی، مالک رفاہ عام پریس، لاہور، دارالاشاعت پنجاب، لاہور، ۱۸۹۹ء

(۶) آزاد، محمد حسین: نظم آزاد، مرتبہ تبسم کاشمیری، مکتبہ عالیہ، لاہور، ۱۹۷۸ء

(۷) آل احمد سرور: انتخاب آل احمد سرور، مرتبہ فقیر احمد فیصل، لاہور اکیڈمی، لاہور، سنہ اشاعت ندارد

(۸) آل احمد سرور، پروفیسر: نظر اور نظریے، مکتبہ جامع لمیٹڈ، نئی دہلی، بار دوم، دسمبر ۱۹۸۲ء

(۹) ابن فرید: میں ہم اور آپ، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ۱۹۷۷ء

(۱۰) ابواللیث صدیقی: تجربے اور روایت، اردو اکادمی سندھ، کراچی، ۱۹۵۹ء

(۱۱) ابواللیث صدیقی: تجربے اور روایت، تنویر پریس، لکھنؤ، سنہ اشاعت ندارد

(۱۲) احمد ندیم قاسمی: شعلہ گل، مکتبہ ادب جدید لاہور، ۱۹۵۳ء

(۱۳) احمد ندیم قاسمی: دشت وفا، التحریر، اردو بازار، لاہور، ۱۹۸۶ء

(۱۴) احمد ندیم قاسمی: تہذیب و فن، مکتبہ فنون، لاہور، بار دوم، اگست ۱۹۸۷ء

(۱۵) اختر الایمان: نیا آہنگ، رخشندہ کتاب گھر، بمبئی، ۱۹۷۷ء

(۱۶) اختر انصاری: افادی ادب، آزاد کتاب گھر، دہلی، ۱۹۵۵ء

(۱۷) اخلاق احمد دہلوی: پھر وہی بیاں اپنا، مکتبہ عالیہ، لاہور، ۱۹۷۹ء

(۱۸) ارسطو: بوطیقا، ترجمہ بعنوان "فن شاعری" مترجم عزیز احمد، انجمن ترقی اردو، کراچی، اشاعت سوم، ۱۹۷۴ء

(۱۹) اسلم فرخی: محمد حسین آزاد، حیات و تصانیف، جلد دوم، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی، ۱۹۵۵ء

(۲۰) اسماعیل میرٹھی: حیات و کلیات، مرتبہ اسلم سیفی، مکتبہ جامع ملیہ، دہلی، طبع ثانی، ۱۹۳۹ء

(۲۱) اشرف رفیع، ڈاکٹر: نظم طباطبائی ـــــ حیات اور کارناموں کا تنقیدی مطالعہ، مطبع نیشنل فائن پرنٹنگ پریس، چار کمان، حیدر آباد، ۱۹۷۳ء

(۲۲) اعجاز حسین، ڈاکٹر: اردو ادب آزادی کے بعد، کارواں پبلشرز، الہ آباد، ۱۹۶۰ء

(۲۳) اعجاز حسین، ڈاکٹر: مختصر تاریخ ادب، اردو اکیڈمی سندھ کراچی، ۱۹۷۱ء

(۲۴) افتخار جالب: (مرتب) نئی شاعری (ایک تنقیدی مطالعہ)، نئی مطبوعات، لاہور، بار اول، جنوری ۱۹۶۶ء

(۲۵) افتخار جالب: ماخذ، مکتبہ ادب جدید، لاہور، سنہ اشاعت ندارد

(۲۶) افلاطون: ریاست یا تحقیق عدل، مترجم ڈاکٹر ذاکر حسین، انجمن ترقی اردو، اورنگ آباد، ۱۹۳۲ء

(۲۷) اقبال، علامہ، ڈاکٹر: شذرات فکر اقبال، مرتبہ ڈاکٹر جاوید اقبال، ترجمہ افتخار احمد صدیقی، مجلس ترقی ادب لاہور، دسمبر ۱۹۷۳ء

(۲۸) اقبال، علامہ، ڈاکٹر: مقالات اقبال، مرتبہ عبدالواحد معینی، شیخ محمد اشرف تاجر کتب، کشمیری

بازار، لاہور، بار اول، مئی ۱۹۶۳ء

(۲۹) الطاف گوہر: تحریریں چند، مطبوعات حرمت، اسلام آباد، ۱۹۸۶ء

(۳۰) انشاء اللہ خان انشاء: دریائے لطافت، نول کشور، لکھنؤ، سنہ اشاعت ندارد

(۳۱) انشاء اللہ خان انشاء: دریائے لطافت، مرتبہ انجمن ترقی اردو، لکھنؤ، ۱۹۱۴ء

(۳۲) انوار الحق انجم: میراجی۔ شخصیت و فن، مقالہ، ایم اے اردو، پنجاب یونیورسٹی لاہور، سال ۱۹۶۳ء، غیر مطبوعہ

(۳۳) انور سدید، ڈاکٹر: اردو ادب کی تحریکیں، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی، اشاعت دوم ۱۹۹۱ء

(۳۴) انیس ناگی، ڈاکٹر: میراجی ایک بھٹکا ہوا شاعر، پاکستان بکس اینڈ لٹریری ساؤنڈز، لاہور، ۱۹۹۱ء

(۳۵) انیس ناگی: تنقید شعر، میری لائبریری، لاہور، بار اول، ۱۹۶۸ء

(۳۶) انیس ناگی: نیا شعری افق، جمالیات، لاہور، ۱۹۸۸ء

(۳۷) انیس ناگی: بشارت کی رات، مکتبہ ادب جدید، لاہور، بار اول ۱۹۶۸ء

(۳۸) بدر منیر الدین: بیسویں صدی کا شعری ادب، پولیمر پبلی کیشنز، لاہور، بار اول، ۱۹۸۸ء

(۳۹) برجموہن دتاتریہ کیفی: منشورات، ناشر رشید احمد، ایم۔ اے۔، دریا گنج دہلی، دوسرا ایڈیشن، ۱۹۳۰ء

(۴۰) برجموہن دتاتریہ کیفی: واردات، گیلانی الیکٹرک پریس، لاہور، ۱۹۴۱ء

(۴۱) برجموہن دتاتریہ کیفی: کیفیہ، انجمن ترقی اردو (ہند) دہلی، ۱۹۴۲ء

(۴۲) تبسم کاشمیری، ڈاکٹر: نئے شعری تجربے، سنگ میل پبلی کیشنز لاہور، طبع اول، ۱۹۷۸ء

(۴۳) تبسم کاشمیری: جدید اردو شاعری میں علامت نگاری، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، پہلی بار ۱۹۷۵ء

(۴۴) تصدق حسین خالد: لامکاں تا لامکاں، مکتبہ نصرت کراچی، ۱۹۷۶ء

(۴۵) تصدق حسین خالد: سرود نو، الکتاب، لاہور، ۱۹۳۶ء

(۴۶) جابر علی سید، پروفیسر: اقبال کا فنی ارتقاء، بزم اقبال، لاہور، طبع اول، جولائی ۱۹۷۸ء

(۴۷) جابر علی سید: تنقید اور لبرلزم، کاروان ادب، ملتان صدر، ۱۹۸۳ء

(۴۸) جابر علی سید، پروفیسر: تنقید و تحقیق، کاروان ادب، ملتان صدر، ۱۹۸۷ء

(۴۹) جمیل جالبی، ڈاکٹر: ارسطو سے ایلیٹ تک، نیشنل بک فاؤنڈیشن، لاہور، ۱۹۷۵ء

(۵۰) جمیل جالبی، ڈاکٹر: تنقید اور تجربہ، یونیورسل بکس، لاہور، ۱۹۸۸ء

(۵۱) جمیل جالبی، ڈاکٹر (مترجم): ایلیٹ کے مضامین، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۸۹ء

(۵۲) جیلانی کامران: استانزے، مکتبہ ادب جدید، لاہور، پہلی اشاعت، ۱۹۵۹ء

(۵۳) جیلانی کامران: نئی نظم کے تقاضے، کتابیات، لاہور، طبع دوم، مئی ۱۹۶۷ء

(۵۴) حالی، خواجہ الطاف حسین: مجموعہ نظم حالی، حالی پریس، پانی پت، سنہ اشاعت ندارد

(۵۵) حالی، خواجہ الطاف حسین: مجموعہ نظم حالی، شیخ مبارک علی، لاہور، ۱۹۳۲ء

(۵۶) حالی، خواجہ الطاف حسین: مثنویات حالی، مرتبہ ڈاکٹر شجاعت سندیلوی، اردو بکڈپو، لکھنؤ، ۱۹۶۰ء

(۵۷) حالی، خواجہ الطاف حسین: کلیات نظم حالی، مرتبہ افتخار احمد صدیقی، مجلس ترقی ادب، لاہور، جولائی ۱۹۶۸ء

(۵۸) حالی، خواجہ الطاف حسین: مقدمہ شعر و شاعری، کشمیر کتاب گھر لاہور، اگست ۱۹۷۱ء

(۵۹) حالی، خواجہ الطاف حسین: مسدس حالی، کشمیر کتاب گھر، لاہور، مارچ ۱۹۸۳ء

(۶۰) حامد حسن قادری: نقد و نظر، اردو اکیڈمی سندھ کراچی، پاکستان میں پہلی بار، ۱۹۸۶ء

(۶۱) حامد کاشمیری، ڈاکٹر: جدید اردو نظم اور یورپی اثرات، مجلس اشاعت ادب، دہلی، ۱۹۶۸ء
(۶۲) حسن الدین احمد، ڈاکٹر: انگریزی شاعری کے منظوم اردو ترجموں کا تحقیقی و تنقیدی مطالعہ، ولا اکیڈمی، حیدر آباد، مئی ۱۹۸۴ء
(۶۳) حفیظ جالندھری، ابوالاثر: نغمہ زار، مجلس اردو، کتاب خانہ حفیظ، سنہ اشاعت ندارد
(۶۴) حکمت ادیب، (مرتب): مجید امجد ایک مطالعہ، جھنگ ادبی اکیڈمی، جھنگ، بار اول، ۱۹۹۴ء
(۶۵) حلقہ ارباب ذوق: بہترین نظمیں ۱۹۴۱ء، مکتبہ اردو، لاہور، طبع ثانی
(۶۶) حمید احمد خان، پروفیسر: اقبال کی شخصیت اور شاعری، بزم اقبال، لاہور، طبع اول، اکتوبر ۱۹۷۴ء
(۶۷) حنیف کیفی، ڈاکٹر: اردو شاعری میں سانٹ، جامعہ ملیہ اسلامیہ، نئی دہلی، جولائی ۱۹۷۵ء
(۶۸) حنیف کیفی، ڈاکٹر: اردو میں نظم معرا اور آزاد نظم، جامعہ ملیہ اسلامیہ، نئی دہلی، اشاعت اول، دسمبر ۱۹۸۲ء
(۶۹) حنیف کیفی، ڈاکٹر (مرتب): اردو سانٹ، یونیورسل بکس، لاہور، ۱۹۸۹ء
(۷۰) خاطر غزنوی: جدید اردو ادب، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۸۵ء
(۷۱) خلیفہ عبدالحکیم: فکر اقبال، بزم اقبال لاہور، طبع چہارم، جون ۱۹۶۸ء
(۷۲) خلیق انجم (مرتب): فیض احمد فیض، تنقیدی جائزہ، فکشن ہاؤس لاہور، ۱۹۹۱ء
(۷۳) خلیق انجم (مرتب): فیض احمد فیض، تنقیدی جائزہ، انجمن ترقی اردو (ہند)، نئی دلی، ۱۹۸۵ء
(۷۴) خلیل الرحمٰن اعظمی: نئی نظم کا سفر، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، دہلی، ۱۹۷۲ء
(۷۵) خلیل الرحمٰن اعظمی: مضامین نو، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، اشاعت اول، ۱۹۷۷ء
(۷۶) خلیل الرحمٰن اعظمی: اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ۱۹۷۹ء
(۷۷) خواجہ تہور حسین: بہادر شاہ ظفر، فن اور شخصیت، اردو اکیڈمی سندھ کراچی، ۱۹۶۵ء
(۷۸) خواجہ عبدالمجید (مرتب): جامع اللغات، جامع اللغات کمپنی، لاہور، سنہ اشاعت ندارد
(۷۹) خواجہ محمد زکریا، ڈاکٹر: قدیم نظمیں، بک ورلڈ، لاہور، اشاعت اول، ۱۹۹۴ء
(۸۰) خواجہ محمد زکریا، ڈاکٹر: نئے پرانے خیالات، لاہور اکیڈمی، لاہور، ستمبر ۱۹۷۰ء
(۸۱) ریاض احمد: قیوم نظر، اردو بکسٹال، لاہور، ۱۹۶۱ء
(۸۲) ریاض احمد: ریاضتیں، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۸۶ء
(۸۳) سجاد باقر رضوی: باتیں، منیب بکڈپو، لاہور، سنہ اشاعت ندارد
(۸۴) سجاد باقر رضوی: تہذیب و تخلیق، مکتبہ ادب جدید، لاہور، ۱۹۶۶ء
(۸۵) سجاد حارث: ادب اور جدلیاتی عمل، تخلیق مرکز، لاہور، ۱۹۷۲ء
(۸۶) سجاد حارث: ادب اور ریڈیکل جدیدیت، نگارشات، لاہور، ۱۹۸۸ء
(۸۷) سجاد ظہیر: پگھلا نیلم، مکتبہ دانیال، کراچی، پہلا پاکستانی ایڈیشن ۱۹۷۴ء
(۸۸) سجاد ظہیر، سید: روشنائی، مکتبہ اردو، لاہور، ۱۹۷۶ء
(۸۹) سردار جعفری: نئی دنیا کو سلام، کتب پبلشرز لمیٹڈ، بمبئی، مئی ۱۹۴۷ء
(۹۰) سردار جعفری: ترقی پسند ادب، انجمن ترقی اردو (ہند) علی گڑھ، بار دوم ۱۹۵۷ء
(۹۱) (الف) سعد حسن خان یوسف، مولانا
(ب) عبدالصمد صارم ازہری، پروفیسر
(ج) سید حسن، مولانا
(د) نور احمد قاسمی، مولانا (اسرار[illegible]) الاشاعت، کراچی، جولائی ۱۹۷۵ء
(ر) محبوب الٰہی، پروفیسر
(س) رشید احمد ارشد، پروفیسر

(۹۲) سمیع اللہ اشرفی، ڈاکٹر : اردو اور ہندی کے مشترکہ اوزان (ایک تقابلی جائزہ) مطبع جمال پرنٹنگ پریس، دہلی، پہلی اشاعت، ۱۹۸۴ء

(۹۳) سوزین لینگر: فلسفے کا نیا آہنگ، مترجم بشیر احمد ڈار، شیخ غلام علی اینڈ سنز، لاہور، طبع دوم ۱۹۷۰ء

(۹۴) سہیل احمد: سرچشمے، نقش، لاہور، ۱۹۸۱ء

(۹۵) سہیل احمد، ڈاکٹر: طرزیں، قوسین لاہور، ۱۹۸۲ء

(۹۶) سہیل احمد خان، ڈاکٹر: طرفیں، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۸۸ء

(۹۷) سہیل احمد (مرتب): مقالات، حلقہ ارباب ذوق لاہور، پولیمر پبلی کیشنز، لاہور، جولائی ۱۹۹۰ء

(۹۸) سید احمد خان، سر: خطوط سرسید، مرتبہ راس مسعود، نظامی پریس، بدایوں، ۱۹۳۱ء

(۹۹) سید احمد خان، سر : مقالات سرسید، حصہ دہم، مرتبہ محمد اسماعیل پانی پتی، مجلس ترقی ادب، لاہور، طبع اول، دسمبر ۱۹۶۲ء

(۱۰۰) سید احمد دہلوی : فرہنگ آصفیہ، جلد چہارم مکتبہ حسن سہیل لمیٹڈ، پاکستان میں طبع سوم، سنہ اشاعت ندارد

(۱۰۱) سید سجاد (مرتب): نئی نظمیں، نئی مطبوعات، لاہور، مارچ ۱۹۶۷ء

(۱۰۲) سید عبداللہ، ڈاکٹر: بحث و نظر، مکتبہ اردو، لاہور، ۱۹۵۲ء

(۱۰۳) سید عبداللہ، ڈاکٹر: مباحث، مجلس ترقی ادب، لاہور، طبع اول، فروری ۱۹۶۵ء

(۱۰۴) سید عبداللہ، ڈاکٹر: سخن ور (نئے پرانے) حصہ اول، مغربی پاکستان اردو اکیڈمی، لاہور، ۱۹۷۶ء

(۱۰۵) سید عبداللہ، ڈاکٹر : سخن ور (نئے پرانے) حصہ دوم، مغربی پاکستان اردو اکیڈمی، لاہور، اشاعت اول، نومبر ۱۹۸۱ء

(۱۰۶) سید علی عباس جلالپوری، پروفیسر: عام فکری مغالطے، آئینہ ادب، لاہور، ۱۹۷۵ء

(۱۰۷) شاہد ماہلی (مرتب): فیض احمد فیض، عکس و جہت، معیار پبلی کیشنز، نئی دہلی، ۱۹۸۷ء

(۱۰۸) شبلی نعمانی: شعر العجم، جلد چہارم، حاجی فرمان علی اینڈ سنز، لاہور، سنہ اشاعت ندارد

(۱۰۹) شمس الرحمٰن فاروقی: لفظ و معنی، شب خون کتاب گھر، الہ آباد، ۱۹۶۸ء

(۱۱۰) شمس الرحمٰن فاروقی: شعر غیر شعر اور نثر، شب خون کتاب گھر، الہ آباد، اکتوبر ۱۹۷۳ء

(۱۱۱) شمس الرحمٰن فاروقی: عروض آہنگ اور بیان، کتابستان لکھنؤ، ۱۹۷۷ء

(۱۱۲) شمیم احمد: اصناف سخن اور شعری ہیئتیں، تخلیق مرکز، لاہور، سنہ اشاعت ندارد

(۱۱۳) شوکت سبزواری، ڈاکٹر: نئی پرانی قدریں، مکتبہ اسلوب، کراچی، ۱۹۶۱ء

(۱۱۴) صدیق کلیم: فکر سخن، ارسلان پبلی کیشنز، لاہور، بار اول، ۱۹۷۳ء

(۱۱۵) صفیہ بانو، ڈاکٹر: انجمن پنجاب، تاریخ و خدمات، کفایت اکیڈمی، کراچی، ۱۹۷۸ء

(۱۱۶) عابد حسن منٹو: نقطۂ نظر، مکتبہ میری لائبریری، لاہور، ۱۹۸۶ء

(۱۱۷) عابد علی عابد، سید: شعر اقبال، بزم اقبال، لاہور، ۱۹۶۴ء

(۱۱۸) عارف عبدالمتین: امکانات، ٹیکنیکل پبلشرز، لاہور، ۱۹۷۵ء

(۱۱۹) عبادت بریلوی، ڈاکٹر: جدید شاعری، اردو دنیا، کراچی، ۱۹۶۱ء

(۱۲۰) عبدالرحمٰن: مراۃ الشعر، جید برقی پریس، دہلی، ۱۹۳۶ء

(۱۲۱) عبدالرحمٰن بجنوری: محاسن کلام غالب، انجمن ترقی اردو، علی گڑھ، ۱۹۵۲ء

(۱۲۲) عبدالحلیم شرر: مضامین شرر، جلد ہفتم، مکتبہ گیلانی لاہور، سنہ اشاعت ندارد

(۱۲۳) عبدالسلام خورشید، ڈاکٹر: صحافت پاکستان و ہند میں، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۶۲ء

(۱۲۴) عبدالسلام خورشید، ڈاکٹر: کاروان صحافت، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی، ۱۹۶۴ء

(۱۲۵) عبدالسلام ندوی: شعر الہند، حصہ اول، مطبع معارف اعظم گڑھ، طبع چہارم، ۱۹۳۹ء

(۱۲۶) عبدالقادر سروری، پروفیسر: جدید اردو شاعری، کتاب منزل کشمیری بازار لاہور، ۱۹۴۶ء

(۱۲۷) عبدالوحید، (چیف ایڈیٹر) جدید شعرائے اردو، فیروز سنز لاہور، ۱۹۵۶ء

(۱۲۸) عزیز احمد: ترقی پسند ادب، ادارۂ اشاعت اردو، حیدر آباد، ۱۹۴۵ء

(۱۲۹) عزیز احمد: ترقی پسند ادب، کاروان ادب، ملتان صدر، ۱۹۸۶ء

(۱۳۰) عزیز احمد، آل احمد سرور: شعرائے عصر کا انتخاب جدید، انجمن ترقی اردو (ہند) دہلی، ۱۹۴۳ء

(۱۳۱) عظمت اللہ خان: سریلے بولے، اردو اکیڈمی سندھ کراچی، پاکستان میں پہلی بار، ۱۹۵۹ء

(۱۳۲) عقیل احمد صدیقی: جدید اردو نظم ـــــ نظریہ و عمل، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ۱۹۹۰ء

(۱۳۳) علی محمد، ڈاکٹر: لاہور کا دبستان شاعری، مقبول اکیڈمی، لاہور، ۱۹۹۲ء

(۱۳۴) عندلیب شادانی ڈاکٹر: تحقیقات، جلیل اکیڈمی، بریلی، سنہ اشاعت ندارد

(۱۳۵) عنوان چشتی، ڈاکٹر: اردو شاعری میں ہیئت کے تجربے، انجمن ترقی اردو (ہند) دلی، جولائی ۱۹۷۵ء

(۱۳۶) عنوان چشتی، ڈاکٹر: اردو شاعری میں جدیدیت کی روایت، تخلیق مرکز لاہور، سنہ اشاعت ندارد

(۱۳۷) غلام حسین ذوالفقار، ڈاکٹر: صد سالہ تاریخ جامعہ پنجاب، جامعہ پنجاب لاہور، ۱۹۸۲ء

(۱۳۸) غلام حسین ذوالفقار، ڈاکٹر (مرتب) قومی زبان کے بارے میں اہم دستاویز، جلد اول، حصہ اول، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۱۹۸۵ء

(۱۳۹) فتح محمد ملک: تعصبات، مکتبہ فنون، لاہور، ۱۹۷۳ء

(۱۴۰) فتح محمد ملک: تحسین و تردید، اثبات، راولپنڈی، اشاعت اول، فروری ۱۹۸۴ء

(۱۴۱) فراق گورکھپوری: من آنم، ادارہ فروغ اردو، لاہور، بار اول، ۱۹۶۳ء

(۱۴۲) فیاض محمود سید:

عبادت بریلوی، ڈاکٹر: (مرتبین) تاریخ ادبیات مسلمانان پاک و ہند، جلد نہم، پنجاب یونیورسٹی، لاہور، ۱۹۷۱ء

(۱۴۳) فیض احمد فیض: نقش فریادی، ہمالیہ بک ہاؤس، دہلی، سنہ اشاعت ندارد

(۱۴۴) قیوم نظر: قندیل، اردو بکسٹال، لاہور، بار اول، جون ۱۹۴۵ء

(۱۴۵) کشن پرشاد کول، پنڈت: نیا ادب، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی، سنہ اشاعت ندارد

(۱۴۶) کنول کرشن بالی: آزاد نظم اردو شاعری میں، کتاب پبلشرز لکھنؤ، سنہ اشاعت ندارد

(۱۴۷) گارساں دتاسی: مقالات و خطبات گارساں دتاسی، انجمن ترقی اردو، اورنگ آباد، ۱۹۴۳ء

(۱۴۸) گارساں دتاسی: اردو مثنوی شمالی ہند میں، جلد اول، انجمن ترقی اردو (ہند) دلی، دوسرا ایڈیشن ۱۹۸۷ء

(۱۴۹) گیان چند جین، ڈاکٹر: اردو مثنوی شمالی ہند میں، جلد دوم، انجمن ترقی اردو (ہند) دلی، دوسرا ایڈیشن، ۱۹۸۷ء

(۱۵۰) گیان چند جین، ڈاکٹر: تحریریں، ادارہ فروغ اردو، لکھنؤ، ۱۹۶۳ء

(۱۵۱) لالہ سری رام: خم خانہ جاوید، جلد اول، امپیریل بکڈپو دہلی، ۱۹۱۱ء

(۱۵۲) مجلس ارمغان مالک: ارمغان مالک، مرتبہ مجلس ارمغان مالک، نئی دہلی، ۱۹۶۸ء

(۱۵۳) مجلس نذر ذاکر: نذر ذاکر، مرتبہ مجلس نذر ذاکر، نئی دہلی، ۱۹۶۸ء

(۱۵۴) مجید امجد: ان گنت سورج (انتخاب مجید امجد) ضیائے ادب، لاہور، بار اول، ۱۹۷۹ء

(۱۵۵) مجید امجد: لوح دل، مرتبہ تاج سعید، مکتبہ ارژنگ، پشاور، ۱۹۸۷ء

(۱۵۶) مجید امجد: کلیات مجید امجد، مرتبہ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا، ماورا پبلشرز، لاہور، بار اول، جنوری ۱۹۸۹ء

(۱۵۷) محمد احسن فاروقی، ڈاکٹر : تاریخ ادب انگریزی، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، بہ اشتراک شعبہ تصنیف و تالیف و ترجمہ، کراچی یونیورسٹی، کراچی، اشاعت اول، ۱۹۸۶ء

(۱۵۸) محمد حسن، ڈاکٹر: شعر نو، ادارہ فروغ اردو، لکھنؤ، ۱۹۶۱ء

(۱۵۹) محمد حسن، ڈاکٹر: جدید اردو ادب، غضنفر اکیڈمی پاکستان، کراچی، سنہ اشاعت ندارد

(۱۶۰) محمد حسن، ڈاکٹر: معاصر ادب کے پیش رو، غضنفر اکیڈمی، پاکستان، کراچی، ۱۹۸۸ء

(۱۶۱) محمد حسن عسکری: وقت کی راگنی، مکتبہ محراب، لاہور، توسین لاہور، ۱۹۷۹ء

(۱۶۲) محمد صادق، ڈاکٹر : آب حیات کی حمایت میں اور دوسرے مضامین، مجلس ترقی ادب لاہور، طبع اول، جولائی ۱۹۷۳ء

(۱۶۳) محمد صادق، ڈاکٹر : محمد حسین آزاد —— احوال و آثار، مجلس ترقی ادب، لاہور، طبع اول، نومبر ۱۹۷۶ء

(۱۶۴) محمد ہادی حسین: مغربی شعریات، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۶۸ء

(۱۶۵) محمد یٰسین، ڈاکٹر: انگریزی ادب کی مختصر تاریخ، بک چینل، سمن آباد، لاہور، ۱۹۹۳ء

(۱۶۶) محمود شیرانی، حافظ : مقالات حافظ محمود شیرانی، مرتبہ مظہر محمود شیرانی، مجلس ترقی ادب، لاہور، طبع اول، جولائی ۱۹۶۹ء

(۱۶۷) محی الدین قادری زور، ڈاکٹر : روح تنقید، حصہ دوم، مکتبہ معین الادب لاہور، طبع دوم، ۱۹۵۵ء

(۱۶۸) محی الدین قادری زور : اردو شہ پارے، حصہ اول، مکتبہ ابراہیمیہ، حیدر آباد، سنہ اشاعت ندارد

(۱۶۹) مختار صدیقی: منزل شب، نیا ادارہ، لاہور، ۱۹۵۵ء

(۱۷۰) مخدوم محی الدین: مخدوم اور کلام مخدوم، کتب پبلشرز لمیٹڈ، کراچی، ۱۹۷۲ء

(۱۷۱) مرزا قتیل: دریائے لطافت، مرتبہ انجمن ترقی اردو لکھنؤ، ۱۹۱۳ء

(۱۷۲) مسیح الزماں، سید، ڈاکٹر: اردو مرثیہ کا ارتقاء، کتاب نگر، لکھنؤ، ۱۹۶۸ء

(۱۷۳) مظفر علی اسیر، سید: زر کامل عیار، ترجمہ معیار الاشعار، مطبع نول کشور، لکھنؤ، ۱۹۷۲ء

(۱۷۴) مظہر جمیل (مرتب): گفتگو، مکتبہ دانیال، کراچی، مارچ ۱۹۸۶ء

(۱۷۵) معراج نیر (مرتب) : حسرت موہانی، تحقیقی و تنقیدی مطالعہ، مکتبہ میری لائبریری، لاہور، ۱۹۷۳ء

(۱۷۶) مغنی تبسم، شہریار: راشد شخصیت اور فن، موڈرن پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ۱۹۸۱ء

(۱۷۷) ممتاز بیگم : میراجی کی نثر، مقالہ برائے ایم اے، اردو، پنجاب یونیورسٹی، لاہور، سال ۱۹۸۸ء (غیر مطبوعہ)

(۱۷۸) ممتاز حسین، پروفیسر: نقد و حرف، مکتبہ اسلوب کراچی، ۱۹۸۵ء

(۱۷۹) ممتاز حسین، پروفیسر : حالی کے شعری نظریات، ایک تنقیدی مطالعہ سعد پبلی کیشنز، کراچی، پہلی اشاعت، فروری ۱۹۸۸ء

(۱۸۰) مناظر عاشق ہرگانوی، ڈاکٹر : عبدالحلیم شرر بحیثیت شاعر، موڈرن پبلشنگ ہاؤس، نئی دہلی، ۱۹۹۰ء

(۱۸۱) میراجی: اس نظم میں، ساقی بکڈپو، دہلی، ۱۹۴۴ء

(۱۸۲) میراجی: میراجی کی نظمیں، ساقی بکڈپو دہلی، ۱۹۴۴ء

(۱۸۳) میراجی: نگار خانہ، مکتبہ جدید لاہور، ۱۹۵۰ء

(۱۸۴) میراجی: مشرق و مغرب کے نغمے' اکادمی پنجاب' لاہور' ۱۹۵۸ء

(۱۸۵) میراجی: پابند نظمیں' کتاب نما' راولپنڈی' اگست' ۱۹۶۸ء

(۱۸۶) میراجی: تین رنگ' کتاب نما' راولپنڈی' اگست ۱۹۶۸ء

(۱۸۷) نجم الغنی: بحر فصاحت' مطبع منشی نول کشور' لکھنؤ' ۱۹۲۷ء

(۱۸۸) نظم طباطبائی' علی حیدر : شرح دیوان غالب' مطبع مفید الاسلام' کوٹلہ اکبر جاہ' حیدر آباد' (دکن) ۱۹۱۸ء

(۱۸۹) نظم طباطبائی' علی حیدر : تلخیص عروض و قافیہ' تاج پریس' مچھلی بازار' حیدر آباد' دکن' ۱۹۲۳ء

(۱۹۰) نظیر اکبر آبادی : کلیات نظیر اکبر آبادی' مرتبہ عبدالباری آسی' راجہ رام پریس' لکھنؤ' سنہ اشاعت ندارد

(۱۹۱) ن۔م۔راشد: ماوراء المثال لاہور' طبع چہارم' فروری ۱۹۶۹ء

(۱۹۲) ن۔م۔راشد: ایران میں اجنبی' المثال لاہور' طبع چہارم' مارچ ۱۹۶۹ء

(۱۹۳) ن۔م۔راشد: لا=انسان' المثال لاہور' طبع اول' جنوری ۱۹۶۹ء

(۱۹۴) ن۔م۔راشد: گمان کا ممکن' نیا ادارہ لاہور' طبع اول' اکتوبر ۱۹۷۶ء

(۱۹۵) ن۔م۔راشد: کلیات راشد' ماوراء پبلشرز' لاہور' بار اول' جنوری ۱۹۸۸ء

(۱۹۶) وحید الدین سلیم : افادات سلیم' مرتبہ محمد سردار علی' سابق ایڈیٹر تجلی' معتمد کتب خانہ' مسجد چوک' حیدر آباد' طبع دوم' ۱۳۳۶ف' ص

(۱۹۷) وزیر آغا: اردو شاعری کا مزاج' جدید ناشرین لاہور' طبع اول' ماہ و سال اشاعت' مئی ۱۹۶۵ء

(۱۹۸) وزیر آغا: تخلیقی عمل' مکتبہ اردو زبان' سرگودھا' پہلی بار' اکتوبر ۱۹۷۰ء

(۱۹۹) وزیر آغا: نئے مقالات' مکتبہ اردو زبان' سرگودھا' ۱۹۷۲ء

(۲۰۰) وزیر آغا: نظم جدید کی کروٹیں' مکتبہ میری لائبریری' لاہور' ۱۹۷۴ء

(۲۰۱) وقار عظیم سید (مرتب) : مقالات منتخبہ اورینٹل کالج میگزین' مطبوعہ' پنجاب یونیورسٹی' لاہور' ۱۹۷۰ء

(۲۰۲) یوسف ظفر: زہر خند' مکتبہ اردو لاہور' ۱۹۴۴ء

(۲۰۳) یوسف ظفر: نوائے ساز' مکتبہ نو' راولپنڈی بار دوم' سنہ اشاعت ندارد

(۲۰۴) یونس جاوید: حلقہ ارباب ذوق' مجلس ترقی ادب' لاہور' جنوری ۱۹۸۴ء

انگریزی کتب

انگریزی کتب

1. ABDUL LATIF: THE INFLUENCE OF ENGLISH LITERATURE ON URDU LITERATURE, GEORGE ALLENE UNWIN, LONDON, 1924.
2. A.C. WARD; TWENTIETH CENTURY LITERATURE (E.L.B.S.); METHUEN & CO., LONDON, 1963.
3. A.R. ENTWISTLE: THE STUDY OF POETRY; THOMAS NELSON & SONS, LONDON, 1939.
4. A.S. COLLINS: ENGLISH LITERATURE OF THE TWENTIETH CENTURY (SECOND EDITION), UNIVERSITY TUTORIAL PRESS, LONDON, 1954.
5. BLISS PERRY: STUDY OF POETRY, CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS, BOSTON, 1929.
6. CHAMBER'S ENCYCLOPAEDIA, VOLUME 1, GEORGE NEWNES LTD., LONDON 1968.
7. CHAMBER'S ENCYCLOPAEDIA, VOLUME 11, GEORGE NEWNES LTD., LONDON 1968,
8. COLLIER'S ENCYCLOPAEDIA, VOLUME 10, CROWELL - COLLIER EDUCATIONAL CORPORATION, U.S.A. 1968.
9. DAVID DAICHES: A CRITICAL HISTORY OF ENGLISH LITERATURE, VOLUME 1, SECKER & WARBURG, LONDON, 1980
10. DAVID DAICHES: CRITICAL APPROACHES TO LITERATURE, (SECOND EDITION), LONGMAN GROUP LIMITED, LONDON, AND NEW YORK, 1982
11. ELIZABETH DREW, DISCOVERING POETRY, W.W. NORTON & COMPANY, INC, NEW YORK, RENEWED EDITION, 1961.
12. EMILE LEGOUS, LOUIS CAZAMIAN AND RAYMOND LAS VEGNAS; A HISTORY OF ENGLISH LITERATURE, (REVISED EDITION), J.M.DENT & SONS LTD., LONDON 1984
13. ENCYCLOPAEDIA AMERICANA, VOLUME XII, GROLIER INCORPORATED, EDITION, 1835.
14. ENCYCLOPAEDIA AMERICANA, VOLUME IV, AMERICANA CORPORATION, U.S.A. 1947.
15. ENCYCLOPAEDIA AMERICANA, VOLUME 9, AMERICANA CORPORATION, U.S.A., 1947,
16. ENCYCLOPAEDIA AMERICANA, VOLUME 28, AMERICANA CORPORATION, U.S.A., EDITION, 1947.

37. MARJORIE BOULTON: THE ANATOMY OF PROSE, FIFTH EDITION, ROUTLEDGE & KEGAN PAUL, LONDON, 1968,

38. MARJORIE BOULTON: THE ANATOMY OF POETRY, (REVISED EDITION) ROUTLEDGE & KEGAN PAUL, LONDON, 1982,

39. THE OXFORD ENGLISH- ARABIC DICTIONARY OF CURRANT USAGE, EDITED BY N.S. DONIACH, CLARENDON PRESS, OXFORD, LONDON,1981,

40. THE OXFORD ENGLISH DICTIONARY, VOLUME, 1, A-B, THE CLARENDON PRESS OXFORD, 1970,

41. THE OXFORD ENGLISH DICTIONARY, (SUPPLEMENT AND BIBLIOGRAPHY) CLARENDON PRESS, OXFORD, LONDON, 1978.

42. R.A. SCOTT JAMES, THE MAKING OF LITERATURE, MARTIN SECKER AND WARBURG, LONDON, 1962.

43. THE READER'S DIGEST GREAT ENCYCLOPAEDIC DICTIONARY, AMERICA, THE READER'S DIGEST ASSOCIATION, INC., NEW YORK, 1967.

44. ROBERT BRIDGES: MILTON'S PROSODY, UNIVERSITY OF OXFORD, LONDON, 1921

45. SUSANE K. LANGER, PHILOSOPHY IN A NEW KEY, HARVARD, UNIVERSITY PRESS, 1942.

46. T.S. ELIOT, SELECTED ESSAYS, FABER AND FABER, LONDON, JULY, 1972.

47. T.S. ELIOT, SELCTED PROSE, EDITED BY JOHN HAYWARD, PENGUIN BOOKS, MIDDLESEX, REPRINTED IN PEREGRINE BOOKS, 1963.

48. T.S ELIOT: SELECTED PROSE, EDITED BY FRANK KERMODE, FABER AND FABER, LONDON, 1975.

49. T.S. ELIOT: TO CRITICIZE THE CRITIC AND OTHER WRITINGS, FABER AND FABER, 3 QUEEN SQUAIR, LONDON, 1978,

50. W.F. ALBRIGHT, FROM STONE AGE TO CHRISTINITY, METHUEN & CO. LTD. LONDON, 1960.

51. W.H. HUDSON: AN INTRODUCTION TO THE STUDY OF LITERATURE, GEORGE. G. HARRAP, LONDON, 1930.

52. W.P. KER: FORM AND STYLE IN POETRY, MACMILLAN, LONDON, 1966,

53. WEBSTER'S COLLEGIATE DICTIONARY, (FIFTH EDITION), G. & C. MERRIAM CO., PUBLISHERS SPRING FIELD, U.S.A. 1947.

54. WEBSTER'S NEW TWENTITH CENTURY DICTIONARY UNABRIDGE, SECOND EDITION, SIMON AND SCHUSTER, U.S.A., 1983.

55. WINIFRED CROMBIE: FREE VERSE AND PROSE STYLE, CROOM HELM, LONDON, 1987.

17. ENCYCLOPAEDIA AMERICANA, VOLUME 12, GROLIER INCORPORATED, U.S.A., 1983.

18. ENCYCLOPAEDIA AMERICANA, VOLUME 28, GROLIER INCORPORATED, U.S.A., 1983.

19. ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, VOLUME 9, 13TH EDITION, ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, INC., LONDON, 1926

20. ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, 13th, EDITION, VOLUME IV, QUARTER II, ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, INC., LONDON, 1926,

21. ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, VOLUME 3, ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, INC., LONDON, 1957,

22. ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, VOLUME 9, ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, INC., LONDON, 1957

23. ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, VOLUME, 3 QUARTER I, ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, INC., LONDON 1968

24. ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, VOLUME 9, QUARTER IV, ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, INC., 1968,

25. ENID HAMER: THE METRES OF ENGLISH POETRY, METHUEN, LONDON, 1966.

26. G.S. FRASER: METRE RYHME AND FREE VERSE, METHUEN & CO. LTD., LONDON, 1985,

27. H.L.O. GARRET AND ABDUL WAHID, A HISTORY OF GOVERNMENT COLLEGE. LAHORE, GOVERNMENT. COLLEGE LAHORE 1964.

28. H.V ROUTH: ENGLISH LITERATURE AND IDEAS IN THE TWENTIETH CENTURY, METHUEN & CO., LTD., 1964,

29. IAN OUSBY, EDITOR, FOREWORD BY MARGARET AT WOOD, THE CAMBRIDGE GUIDE TO LITERATURE IN ENGLISH, GUILD PUBLISHING, LONDON, 1988,

30. I.A. RICHARDS: PRINCIPLES OF LITERARY CRITICISM, ROUTLEDGE & KEGAN PAUL, LTD. LONDON, 1963,

31. J.F. BRUCE, A HISTORY OF UNIVERSITY OF PUNJAB, PUNJAB UNIVERSITY LAHORE, 1973

32. JOHN LIVINGSTON LOWES: CONVENTION AND REVOLT IN POETRY, CONSTABLE & CO. LTD., LONDON, 1938.

33. JOSEPH T. SHIPLEY, EDITOR, DICTIONARY OF WORLD LITERATURE, CRITICISM-FORMS- TECHNIQUE, THE PHILOSOPHICAL LIBRARY, INC., NEW YORK, 1943

34. JOSEPH T. SHIPLEY, EDITOR, DICTIONARY OF WORLD LITERARY TERMS, (REVISED & ENLARGED EDITION), GEORGE ALLEN & UNWIN, LONDON, 1979.

35. L.S. HARRIS: NATURE OF ENGLISH POETRY, J.M. DENT & SONS LTD., LONDON, 1937,

36. MACMILLAN, EDITOR, "PARADISE LOST", BOOK I, MACMILLAN, LONDON, 1952,

رسائل
اور
اخبارات

رسائل اور اخبارات

(۱) ادبی دنیا' لاہور' اپریل' ۱۹۴۵ء

(۲) ادبی دنیا' لاہور' ستمبر ۱۹۴۶ء

(۳) ادبی دنیا' لاہور' جنوری ۱۹۵۸ء

(۴) ادبی دنیا' لاہور' شمارہ نمبر ۶

(۵) ادیب کانپور' جولائی ۱۹۱۱ء

(۶) اردو' حیدر آباد (دکن)' جنوری ۱۹۲۲ء

(۷) اردو' حیدر آباد (دکن)' جنوری ۱۹۲۴ء

(۸) اردو' حیدر آباد (دکن)' اپریل ۱۹۲۴ء

(۹) اردو' حیدر آباد (دکن)' اپریل ۱۹۲۵ء

(۱۰) اردو ادب' جولائی ۱۹۵۰ء

(۱۱) افکار' کراچی' مارچ ۱۹۷۴ء

(۱۲) افکار' کراچی' فیض نمبر

(۱۳) افکار' کراچی' ندیم نمبر

(۱۴) العصر لکھنؤ' جنوری ۱۹۱۶ء

(۱۵) اوراق لاہور' شمارہ خاص ۳' نومبر ۱۹۶۸ء

(۱۶) اوراق لاہور' اگست' ستمبر ۱۹۷۴ء

(۱۷) اوراق لاہور' جدید نظم نمبر' جولائی اگست ۱۹۷۷ء

(۱۸) اورینٹل کالج میگزین لاہور' فروری' مئی' ۱۹۳۴ء

(۱۹) ایشیاء دہلی نومبر ۱۹۳۲ء

(۲۰) (اخبار) ڈیلی پاکستان ٹائمز لاہور' ۱۱۔ اکتوبر ۱۹۶۳ء

(۲۱) پاکستانی ادب' سالنامہ' ۱۹۷۶ء

(۲۲) تہذیب الاخلاق' علی گڑھ' ۱۱۔ مارچ ۱۸۷۲ء

(۲۳) ماہنامہ جواز' مالیگاؤں بھارت' جلد نمبر ۴' شمارہ نمبر ۱۲' اپریل ۱۹۸۰ء

(۲۴) خیال' بمبئی' فروری ۱۹۴۹ء

(۲۵) دکن ریویو' حیدر آباد (دکن)' ستمبر' اکتوبر' نومبر' دسمبر' ۱۹۰۵ء

(۲۶) دلگداز لکھنؤ' ستمبر ۱۸۸۹ء

(۲۷) دلگداز لکھنؤ' جولائی ۱۸۹۷ء

(۲۸) دلگداز لکھنؤ' اکتوبر ۱۸۹۷ء

(۲۹) دلگداز لکھنؤ' دسمبر ۱۸۹۷ء

(۳۰) دلگداز لکھنؤ' جون ۱۹۰۰ء

(۳۱) دلگداز لکھنؤ' ستمبر ۱۹۰۰ء

(۳۲) دلگداز لکھنؤ' اکتوبر ۱۹۰۰ء

(۳۳) دلگداز لکھنؤ' نومبر ۱۹۰۰ء

(۳۴) دلگداز لکھنؤ' دسمبر ۱۹۰۰ء

(۳۵) دلگداز لکھنؤ، جنوری ۱۹۰۱ء
(۳۶) دلگداز لکھنؤ، فروری ۱۹۰۱ء
(۳۷) دلگداز لکھنؤ، اپریل ۱۹۰۱ء
(۳۸) دلگداز لکھنؤ، مئی ۱۹۰۱ء
(۳۹) دلگداز لکھنؤ، دسمبر ۱۹۰۸ء
(۴۰) دلگداز لکھنؤ، جون ۱۹۱۰ء
(۴۱) دلگداز لکھنؤ، اگست ۱۹۱۰ء
(۴۲) دلگداز لکھنؤ، دسمبر ۱۹۱۸ء
(۴۳) زمانہ، کانپور، مارچ ۱۹۰۷ء
(۴۴) زمانہ، کانپور، ستمبر ۱۹۲۰ء
(۴۵) زمانہ، کانپور، فروری ۱۹۲۲ء
(۴۶) ساقی، دہلی، ظریف نمبر، اپریل ۱۹۳۱ء
(۴۷) ساقی، دہلی، سالنامہ، جنوری ۱۹۳۳ء
(۴۸) ساقی دہلی، مارچ ۱۹۳۳ء
(۴۹) ساقی دہلی، سالنامہ، جنوری ۱۹۳۵ء
(۵۰) سوغات، بنگلور، جدید نظم نمبر
(۵۱) سویرا، لاہور، شمارہ نمبر ۷، ۸
(۵۲) سویرا، لاہور، شمارہ نمبر ۱۳
(۵۳) سویرا، لاہور، شمارہ نمبر ۱۷، ۱۸
(۵۴) سویرا، لاہور، شمارہ نمبر ۱۹، ۲۰، ۲۱
(۵۵) شاعر بمبئی، فروری ۱۹۶۱ء
(۵۶) شاعر بمبئی، خاص نمبر، اگست ستمبر ۱۹۶۱ء
(۵۷) شاعر بمبئی، نومبر ۱۹۶۶ء
(۵۸) شعر و حکمت، حیدر آباد (دکن) دور دوم) کتاب اول ۱۹۸۷ء
(۵۹) شعر و حکمت، حیدر آباد (دکن) ن-م- راشد نمبر، مرتبہ شہریار و مغنی تبسم
(۶۰) صحیفہ، لاہور، شمارہ نمبر ۵۹، اپریل ۱۹۷۲ء
(۶۱) علی گڑھ میگزین، علی گڑھ، شمارہ اول ۱۹۵۷ء
(۶۲) فصیح الملک، دہلی، مارچ ۱۹۰۹ء
(۶۳) فصیح الملک، دہلی، اپریل ۱۹۰۹ء
(۶۴) فصیح الملک، دہلی، جون ۱۹۰۹ء
(۶۵) فصیح الملک، دہلی، دسمبر ۱۹۰۹ء
(۶۶) فنون، لاہور، جون جولائی ۱۹۷۱ء
(۶۷) فنون، لاہور، جنوری فروری ۱۹۷۳ء
(۶۸) فنون، لاہور، جولائی اگست ۱۹۷۷ء
(۶۹) (ضمیمہ اخبار) کوہ نور، لاہور، ۱۲- مئی ۱۹۷۴ء
(۷۰) ماہ نو، کراچی، اکتوبر ۱۹۵۵ء
(۷۱) ماہ نو، کراچی، جنوری ۱۹۶۱ء
(۷۲) ماہ نو، کراچی، ستمبر ۱۹۶۱ء

(۷۳) ماہ نو، کراچی، مئی ۱۹۷۲ء

(۷۴) مجلہ تحقیق، لاہور، خصوصی شمارہ ۳، ۴، ۱۹۸۲ء

(۷۵) مجلہ تحقیق، لاہور، لاہور، شمارہ نمبر ۱۳، ۱۹۸۱ء

(۷۶) محمڈن اینگلو اورینٹل کالج میگزین و علی گڑھ انسٹی ٹیوٹ گزٹ، جدید سلسلہ، جلد ۸، نمبر ۱۵، یکم اکتوبر ۱۹۰۰ء

(۷۷) مخزن، لاہور، اپریل، ۱۹۰۱

(۷۸) مخزن، لاہور، مئی ۱۹۰۱

(۷۹) مخزن، لاہور، نومبر ۱۹۰۳ء

(۸۰) مخزن، لاہور، اپریل ۱۹۰۴ء

(۸۱) مخزن، لاہور، اکتوبر ۱۹۰۷ء

(۸۲) مخزن، لاہور، ستمبر ۱۹۰۹ء

(۸۳) مخزن، لاہور، جنوری ۱۹۱۱ء

(۸۴) مخزن، لاہور، اگست ۱۹۱۱ء

(۸۵) مخزن، لاہور، اگست ۱۹۵۰ء

(۸۶) (روزنامہ) مساوات لاہور، ۱۱۔ اپریل ۱۹۷۲ء

(۸۷) معارف، علی گڑھ، جلد نمبر ۲، شمارہ نمبر ۴، یکم نومبر ۱۸۹۹ء

(۸۸) معارف، علی گڑھ، جلد نمبر ۳، شمارہ نمبر ۱، جولائی ۱۹۰۰ء

(۸۹) مفاہیم، گیاہ، (بھارت) ستمبر، اکتوبر، ۱۹۷۹ء

(۹۰) نقوش، لاہور، لاہور نمبر

(۹۱) نگار، فروری، ۱۹۳۴ء

(۹۲) نگار، پاکستان، کراچی، اپریل ۱۹۵۶ء

(۹۳) نگار پاکستان، کراچی، جدید شاعری نمبر، ۱۹۶۵ء

(۹۴) نگار پاکستان، کراچی، سالنامہ، ۱۹۶۸ء

(۹۵) نئی قدریں، حیدر آباد، پاکستان، شاعر نمبر ۱۹۶۷ء

(۹۶) نیا ادب، خاص نمبر، جولائی ۱۹۳۹ء

(۹۷) نیا ادب، نمبر ۲، ۱۹۳۵ء

(۹۸) نیا دور، کراچی، ن۔ م۔ راشد نمبر، شمارہ نمبر ۷۱، ۷۲

(۹۹) نیرنگ رام پور، مارچ ۱۹۱۰ء

(۱۰۰) نیرنگ رام پور، جولائی، اگست ۱۹۱۰ء

(۱۰۱) نیرنگ خیال، لاہور، اکتوبر ۱۹۳۷ء

(۱۰۲) نیرنگ خیال، لاہور، عید نمبر، ۱۹۲۸ء

(۱۰۳) نیرنگ خیال، لاہور، سالنامہ، ۱۹۳۴ء

(۱۰۴) نیرنگ خیال، لاہور، سالنامہ، ۱۹۳۶ء

(۱۰۵) (ہفت روزہ) ہماری زبان، علی گڑھ، ۸ دسمبر ۱۹۵۶ء

(۱۰۶) (ہفت روزہ) ہماری زبان، علی گڑھ، ۲۲ اپریل ۱۹۶۰ء

(۱۰۷) ہمایوں، لاہور، جنوری ۱۹۲۳ء

(۱۰۸) ہمایوں، لاہور، مارچ ۱۹۲۳ء

(۱۰۹) ہمایوں، لاہور، اپریل ۱۹۲۳ء

(۱۱۰) ہمایوں، لاہور، ستمبر ۱۹۲۳ء

(۱۱۱) ہمایوں، لاہور، اکتوبر ۱۹۲۳ء
(۱۱۲) ہمایوں، لاہور، دسمبر ۱۹۲۳ء
(۱۱۳) ہمایوں، لاہور، جنوری ۱۹۲۴ء
(۱۱۴) ہمایوں، لاہور، اپریل ۱۹۲۴ء
(۱۱۵) ہمایوں، لاہور، جون ۱۹۲۴ء
(۱۱۶) ہمایوں، لاہور، جون ۱۹۲۷ء
(۱۱۷) ہمایوں، لاہور، جولائی ۱۹۳۴ء
(۱۱۸) ہمایوں، لاہور، جوبلی نمبر
(۱۱۹) ہمایوں، لاہور، جولائی ۱۹۵۳ء