ادبیات شناسی

محمد حسن

ادبیات شناسی

(تدریس اردو کے بارے میں ایک کتاب)

محمد حسن

ترقی اردو بیورو نئی دہلی

Adbiyat Shanasi
By
Dr. Mohd. Hasan

سنہ اشاعت جنوری، مارچ – 1989 شک 1910
© ترقی اردو بیورو، نئی دہلی
پہلا اڈیشن : 2000
قیمت : 12/50
سلسلۂ مطبوعات ترقی اردو بیورو 601

ناشر : ڈائرکٹر ترقی اردو بیورو، ویسٹ بلاک 8 آر کے پورم نئی دہلی-110066
طابع : سُپر پرنٹرز ساؤتھ انارکلی، دہلی 51

پیش لفظ

ہندوستان میں اردو زبان وادب کی ترقی وترویج کے لیے ترقی اردو بیورو (بورڈ) قائم کیا گیا۔ اردو کے لیے کام کرنے والا یہ ملک کا سب سے بڑا ادارہ ہے جو دو دہائیوں سے مسلسل مختلف جہات میں اپنے خاص خاص منصوبوں کے ذریعہ سرگرم عمل ہے۔ اس ادارہ سے مختلف جدید اور مشرقی علوم پر مشتمل کتابیں خاصی تعداد میں سماجی ترقی، معاشی حصول، عصری تعلیمی اور معاشرہ کی دوسری ضرورتوں کو پورا کرنے کے لیے شائع کی گئی ہیں جن میں اردو کے کئی ادبی شاہکار، بنیادی متن، قلمی اور مطبوعہ کتابوں کی وضاحتی فہرستیں، تکنیکی اور سائنسی علوم کی کتابیں، بچوں کی کتابیں، جغرافیہ، تاریخ، سماجیات، سیاسیات، تجارت، زراعت، لسانیات، قانون، طب اور علوم کے کئی دوسرے شعبوں سے متعلق کتابیں شامل ہیں۔ بیورو کے اشاعتی پروگرام کے تحت شائع ہونے والی کتابوں کی افادیت اور اہمیت کا اندازہ اس سے بھی لگایا جا سکتا ہے کہ مختصر عرصہ میں بعض کتابوں کے دوسرے تیسرے ایڈیشن شائع کرنے کی ضرورت پڑتی ہے۔ ترقی اردو بیورو نے اپنے منصوبوں میں کتابوں کی اشاعت کو خاص اہمیت دی ہے۔ کیوں کہ کتابیں علم کا سرچشمہ رہی ہیں اور بغیر علم کے انسانی تہذیب کے ارتقا کی تاریخ مکمل نہیں تصور کی جاتی۔ جدید معاشرے میں کتابوں کی اہمیت مُسلّم ہے۔ بیورو کے اشاعتی منصوبہ میں اردو انسائیکلوپیڈیا، ذولسانی اور اردو۔ اردو لغات بھی شامل ہیں۔

ہمارے قارئین کا خیال ہے کہ بیورو کی کتابوں کا معیار اعلا پائے کا ہوتا ہے اور وہ ان کی ضرورتوں کو کامیابی کے ساتھ پورا کر رہی ہیں۔ قارئین کی سہولتوں کا مزید خیال کرتے ہوئے کتابوں کی قیمت بہت کم رکھی جاتی ہے تاکہ کتاب زیادہ سے زیادہ ہاتھوں تک پہنچے اور وہ اس بیش بہا علمی خزانہ سے زیادہ سے زیادہ مستفید اور مستفیض ہو سکیں۔

یہ کتاب بھی بیورو کے اشاعتی پروگرام کی ایک کڑی ہے۔ امید ہے کہ آپ کے علمی ادبی ذوق کے تسکین کا باعث بنے گی اور آپ کی ضرورت کو پورا کرے گی۔

ڈاکٹر فہمیدہ بیگم
ڈائریکٹر ترقی اردو بیورو

انتساب

ہندوستان میں اردو زبان و ادب کو
زندہ رکھنے والوں کے نام

بوادیٔ کہ در آں خضر را عصا خفتست
بسینہ می سپرم رہ، اگرچہ پا خفتست
(غالب)

محمد حسن

فہرست عنوانات

1 ۔	دیباچہ		
2 ۔	پہلا باب :	نصاب	9
3 ۔	دوسرا باب :	تدریس اردو: مقاصد اور طریق کار	29
4 ۔	تیسرا باب :	جمالیات کا پہلا سبق	41
5 ۔	چوتھا باب :	نظم کی تدریس	43
6 ۔	پانچواں باب :	غزل کی تدریس	75
7 ۔	چھٹا باب :	افسانوی ادب کی تدریس	107
8 ۔	ساتواں باب :	ڈرامے کی تدریس	133
9 ۔	آٹھواں باب :	نثر کی تدریس	155
10 ۔	نواں باب :	تنقید کی تدریس	163
11 ۔	دسواں باب :	تاریخ ادب کی تدریس	181

دیباچہ

زیرِ نظر تصنیف اردو ادب کے اساتذہ کی نذر ہے۔ اردو پڑھانے کی مختلف سطحیں اور مختلف مرحلے ہیں۔ اس کتاب کا موضوع بی اے اور ایم اے کی سطح پر اردو ادب کی تدریس کا مقاصد اور طریقہ کار ہے بیسویں صدی میں ادب کی تعلیم کے دو بنیادی مقاصد کو یہاں پیش نظر رکھا گیا ہے۔ ادب کی پرکھ کا شعور اور ادب کے ذریعے سے اظہار و ترسیل کی تعلیم۔ سائنس اور ٹکنالوجی خواہ کتنے ہی ترقی کیوں نہ کریں انسان جمالیاتی کیف اور اظہار و ترسیل سے بے نیاز نہیں ہو سکتا۔ اگر منھ میں زبان ہونے پر بھی وہ دل کی بات موثر ڈھنگ پر کہنے پر قادر نہ ہو تو اس کی محرومی کا اندازہ لگانا مشکل ہے اور اظہار کی یہ صلاحیت جس قدر خوبی کے ساتھ ادب سے حاصل ہوتی ہے اس طرح کسی دوسرے ذریعے سے سیکھی اور سکھائی نہیں جا سکتی۔

ادب کی مختلف اصناف میں اور جمالیاتی کیفیت مشترک ہونے کے باوجود سب کے آئین اور آداب، رنگ اور ڈھنگ مختلف ہیں اس لئے اس کتاب میں ہر ادبی صنف کو اپنے طور پر سمجھنے سمجھانے کی کوشش کی گئی ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ کوشش سکہ بند اور بندھے ٹکے انداز میں نہیں کی جا سکتی۔ ادب کی اپنی جمہوریت ہے اور اس جمہوریت کے اندر رہ کر ہر استاد کو اپنے طور پر نہ صرف ادب کی تفہیم کے نئے تجربے کرنے کا حق حاصل ہے بلکہ ادب کی تعلیم میں بھی نئی راہیں نکالنے کا بھی حق

ہے اس لحاظ سے زیرِ نظر کتاب کے سب ہی اسباق محض ایک عمومی خاکے سے زیادہ نہیں ہیں جن میں رنگ آمیزی ہر استاد اپنے طور پر کرے گا۔ اور ان اسباق کو اسی مقصد سے پیش کیا جا رہا ہے۔

محمد حسن

پروفیسر اردو،

جواہر لعل نہرو یونیورسٹی، نئی دہلی 110067

28 فروری 1985

پہلا باب

اردو میں اعلیٰ تعلیم کا نصاب

تعلیم سے ہمیشہ روشنی کو تیز سے تیز تر کرنے کا مطالبہ کیا جاتا رہا ہے تعلیم کبھی بذاتہ مقصد نہیں رہی روشنی کا ذریعہ رہی ہے اور روشنی کے معنیٰ ہر سماج نے اپنی ضرورت اور بصیرت کے مطابق سمجھے اور سمجھائے ہیں تعلیم کیسی بھی ہو اتنا سبھی مانتے ہیں کہ وہ انسان کو اپنے گرد و پیش سے بہتر طور پر ہم آہنگی کی صلاحیت بخشتی ہے اور ایک بہتر سماج بناتی ہے اور یہ کام جتنے موثر اور کارگر ڈھنگ سے مادری زبان کے ذریعے تعلیم سے ہو سکتا ہے دوسرے ذرائع سے ممکن نہیں اس لحاظ سے مادری زبان کے ذریعے تعلیم ہی کارگر اور موثر تعلیم ہے کہ اس کا ہر نقش جاوداں اور ہر سبق لازوال ہوتا ہے اسی لئے Danial Webster نے کہا تھا:

"سنگ مرمر پہ لکھے وہ گھس جائے گا
تانبے پر لکھے وقت اسے مٹا دے گا
مندر اور مسجد بنائیے ٹوٹ پھوٹ کر خاک میں مل جائیں گے
مگر انسانوں کے غیر فانی ذہنوں پر لکھے
اور ان میں اعلیٰ اصول پیوست کر دیجئے
تو ان تختیوں کی تحریر وقت بھی نہیں مٹا سکے گا
اور ابد تک ان کو روشن کرتی رہے گی"

تعلیم کے اس اعلیٰ مثالی رخ پر غور کرنے کی فرصت کم ہے آج کم سے کم ہمارے ملک میں تعلیم روزگار کا پاسپورٹ بن چکی ہے تعلیم مہنگی ہے اور زر کے علاوہ وقت کا بھی صرفہ بہت ہے اس لئے شخصیت کی تعمیر سے کہیں زیادہ تعلیم حاصل کرنے والے کی نظریں ملازمت یا روزگار پر لگی ہوتی ہیں لیکن وہ دن کیسا تاریک ہوگا جس دن ہمارے معلم تعلیم کو روزگار کے لئے وقف کر کے اس کے اعلیٰ منصب اور مقصد کو فراموش کرنے پر راضی ہو جائیں گے اس لئے آج کے معلم کے سامنے سب سے بڑا سوال تعلیم کے اعلیٰ مقاصد کو روزگار کے حصول سے ہم آہنگ کرنے کا ہے۔

ظاہر ہے اس سوال کی نوعیت دس جمع 2 جمع 3 کے نئے تعلیمی نظام کے بعد بہت کچھ بدلی ہے اور اس کا اثر ایم اے کے درجات تک پہنچنے والے طلبا پر بھی براہ راست پڑے گا اور اس کے مطابق ایم اے اور ایم فل کی سطحوں پر ہمیں اپنے نصابات پر نئے سرے سے غور کرنا ہوگا دس جمع 2 جمع 3 کے نظام سے دو تعلیمی مقاصد حاصل کرنے کی کوشش کی گئی ہے ایک یہ کہ طالب علم دسویں جماعت تک سب ہی ضروری علوم پڑھتا رہے تاکہ اس کی بنیادی ضروریات پوری ہو جائیں اور وہ کم و بیش آزاد زندگی شروع کرنے کے لئے تیار کیا جا سکے بعد کی جماعتوں میں وہ اپنے ذوق اور پسند کے مطابق یا تو کوئی ضروری پیشہ یا ہنر سیکھ کر اپنی تعلیم مکمل کر سکتا ہے یا اعلیٰ تعلیم کی طرف رخ کر سکتا ہے۔ ظاہر ہے کہ اعلیٰ تعلیم کی سطح میں بھی ہمیں انھیں دونوں سطحوں کا خیال رکھنا ہوگا۔

یہاں ضمنی طور پر یہ عرض کرنا ضروری ہے کہ دس جمع 2 جمع 3 کے مرتبین نے دسویں تک مادری زبان کو ذریعہ تعلیم قرار دیتے وقت اردو تعلیم کی عملی دقتوں پر غور نہیں کیا آج عملاً ملک میں اردو کے ذریعے تمام مضامین پڑھانے والے اسکولوں کی تعداد بہت کم ہے اور ایسے اردو بولنے والوں کے خاص اضلاع میں بھی یہ اسکول یا تو سرے سے ناپید ہیں یا ان کی تعداد بہت ہی ناکافی ہے ایسی صورت میں اردو والے طلبا کے سامنے یہی راستہ باقی رہے گا کہ وہ اپنی مادری زبان ہندی لکھا کر عام اسکولوں میں بھرتی ہو جائیں اور ایسی صورت میں وہ اردو کو مضمون کی حیثیت سے پڑھنے سے بھی محروم ہو جائیں گے کیونکہ دسویں تک صرف ایک ثانوی زبان سکھانے کا انتظام ہے اور وہ زبان عام

طور پر انگریزی ہی ہو گی اس کا امکان ہے کہ اردو کے طلبا پر دس جمع 2. جمع 3 کی شدید ضرب پڑے اور اردو کا پورا نظام تعلیم بہ یک قلم درہم برہم ہو جائے نتیجہ یہ ہو گا کہ اول تو بی۔ اے میں بھی اردو بولنے والے طلبا کی تعداد بہت کم ہو جائے گی اور دوسرے ایم اے کی سطح تک پہنچنے والے تو شاذونادر ہی ہوں گے ۔

اس مسئلے سے قطع نظر ہمیں ایک سوال پر غور کرنا ہو گا ایم اے کی سطح پر ہم اپنے طالب علم کو کیا سکھانا چاہتے ہیں اور کیوں ؟

ہمارا مقصد ظاہر ہے۔ ہم اپنے طالب علم کو اس کی مادری زبان کے بہترین ذرائع اظہار سے روشناس کرانا چاہتے ہیں تاکہ وہ اپنی مادری زبان میں تخلیقی اظہار کی لیاقت پیدا کر سکیں چونکہ ہماری مادری زبان ہنوز مردہ نہیں ہے اور زمانے کے ساتھ ترقی پذیر ہے اس لئے ہم ایم اے کی سطح پر بھی اردو کو محض تاریخ و تحقیق تک محدود نہیں کر سکتے ہم اسے ماضی نہیں سمجھ سکتے وہ محض تاریخ نہیں ہے لمحۂ امروز ہے اگر ہم اس بنیادی مفروضے کو تسلیم کر لیں تو ہمیں پورے نصاب تعلیم پر نظر ثانی کرنی ہو گی۔

سب سے پہلے شاید اس کا تعین ضروری ہو گا کہ ہمارے ادبی سرمائے کا کونسا حصہ ایسا ہے جو زندہ اور کارگر ہے جو محض تاریخ کا جزو نہیں ہے اور ہم اپنے ادب کے کونسے حصے کو پڑھا دینے کے بعد یہ اطمینان حاصل کر سکتے ہیں کہ اب ہمارا طالب علم اردو کے ایسے جاندار اور خیال افروز حصے سے واقف ہو گیا جو اس کی رگوں میں خون اور ذہن میں بصیرت پیدا کر کے اسے بہتر انسان بنا سکتا ہے۔ اگر ہم نثر پڑھا رہے ہیں تو ہمیں اردو نثر کا اپنے طور پر ایک مجموعی جائزہ لے کر طے کرنا ہو گا کہ اردو میں نثر کے بنیادی اسالیب کونسے ہیں اور نثر پڑھاتے وقت ہماری کوشش یہ ہو گی کہ ہم اسے اردو نثر کے نمائندہ اسالیب سے روشناس کرا دیں اور اس طرح روشناس کرا دیں کہ وہ اس عظیم الشان ادبی روایت سے جب اور جہاں چاہے کام لے سکے اور ہو سکے تو اپنے تخلیقی اظہار کے ذریعے اس میں اضافہ بھی کر سکے ۔ اس صورت میں متن کی طرف ہمارے رویے میں بنیادی تبدیلی ضروری ہو گی۔ ہم نثر کا سبق محض تاریخ کی حیثیت سے نہیں پڑھائیں گے کہ الفاظ کے معنیٰ اور نثر نگار کے مفہوم و مطالب کی عقدہ کشائی ہمارا مقصود رہے بلکہ نثری آہنگ کے ان رموز و نکات کی طرف ہماری توجہ زیادہ ہو گی

جو نثری اسلوب کو اس کے لئے موثر اور کارگر ہی نہیں برتنے کے لائق بنا سکیں یا برتنے میں آنے والے اسلوب کی جان کاری میں مدد دے سکیں۔ اس نقطۂ نظر سے دیکھیں تو اردو نثر کا پورا نصاب چند اسالیب میں سمٹ آئے گا۔ ملا وجہی کا تمثیلی اسلوب جس کی سرحدیں محمد حسین آزاد کے نیرنگ خیال تک پھیلی ہوئی ہیں میر امن کا داستانی اسلوب جس میں سادگی قصہ پن کے روپ میں آئی ہے اور جس کے رشتے نذیر احمد کے ناولوں تک پھیلے ہیں تیسرا اسلوب وہ ہے جس کا آغاز غالب کے خطوں سے ہوتا ہے اور جس میں منطقی ربط اور سائنسی معقولیت اور استدلال کا اضافہ سرسید احمد خاں اور حالی کے زیر اثر ہوا چوتھا اسلوب وہ ہے جو شبلی سے ہوتا ہوا سجاد انصاری اور ابوالکلام کے راستے رشید احمد صدیقی کی نثر میں جلوہ دکھاتا ہے یا پھر وہ شفاف کٹیلی نثر ہے جو سعادت حسن منٹو کے افسانوں میں ملتی ہے۔ غرض انہی گنے چنے چند اسالیب کو Tool Course کے طور پر پڑھانے کی ضرورت ہے مجھے اعتراف ہے کہ اس میں بہت کچھ چھوٹ گیا ہے مگر یہاں کوشش اردو ادب سے محض واقفیت کی نہیں اس کو رگوں میں دوڑنے پھرنے والے لہو میں تبدیل کرنے کی ہے۔

یہی صورت شاعری کے بارے میں ہوگی اور اس کا نصاب بھی انہی خطوط پر وضع ہوگا فرق صرف اتنا ہوگا کہ نثر پڑھاتے وقت ہمیں نثر میں تخلیقی صلاحیت پیدا کرنے کی کوشش کرنی ہوگی جبکہ شاعری پڑھاتے وقت طالب علم کو شاعر بنانا ہرگز مقصود نہ ہوگا صرف اس کے اندر شعری جمالیات کی حس بیدار کرنا ہمارا مقصد ہوگا۔

تیسرا اہم مضمون ہے ڈراما۔ جسے ابھی تک اردو نصاب میں مناسب مقام نہیں ملا ہے دراصل اردو ڈرامے کے ادبی مرتبے کا تعین جس انداز سے کیا گیا ہے اس کی بنا پر اسے بنظر کم دیکھا جا رہا ہے اس کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ اردو میں اعلیٰ ڈرامے بھی اس پائے کے نہیں لکھے گئے جو عالمی معیاروں پر پورے اترتے ہوں ہمارے ڈرامہ نگار قد و قامت میں ہمارے صف اول کے نثر نگاروں اور شاعروں، افسانہ نویسوں اور ناول نگاروں کے مقابلے کے نہیں ہیں چند استثنا آغا حشر اور امتیاز علی تاج کے البتہ ہیں۔ نصاب میں ڈرامے کو تھوڑی بہت جگہ مل بھی گئی اسٹیج البتہ نظر انداز ہو گیا اور اسٹیج ہی کیوں ڈرامے کے الفاظ شعر کی طرح پڑھے جاتے ہیں جبکہ ناٹک اپنے وسیلۂ اظہار کے بغیر نا تمام ہے اگر ڈرامہ نصاب میں شامل ہے تو اسے پورے لوازم کے ساتھ داخل نصاب ہونا چاہیئے یعنی یا تو

اسٹیج کرافٹ یا پھر ریڈیائی تکنیک یا پھر ٹیلی ویژن اور فلم کے لوازم کا اس کے ساتھ شامل نصاب ہونا ضروری ہے۔

ہمارے ملک میں تعلیم یافتہ کیا خواندہ لوگوں کی تعداد کم ہے اس لئے بولے جانے والے لفظ کی اہمیت چھپے یا لکھے ہوئے لفظ سے کہیں زیادہ ہے یوں بھی آج کی دنیا چھپے ہوئے لفظ سے زیادہ بولے جانے والے لفظ کی دنیا ہے ٹیلی ویژن اور فلم کتابوں سے کہیں زیادہ مقبول اور موثر ہیں اس لئے ہمارے ملک میں کوئی نصاب عام وسائل اظہار کو مکمل طور پر نظر انداز نہیں کر سکتا۔ یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ آج کے ہندوستان میں اردو وسائل اظہار کے تقاضوں کو جس حد تک پورا کرتی ہے اس کی نظیر بہت کم زبانیں پیش کر سکتی ہیں ہم نے ابھی تک اس اہم موضوع کے ساتھ انصاف نہیں کیا ہے صرف اتنا کافی نہیں ہے کہ اسٹیج۔ فلم۔ ٹیلی ویژن اور ریڈیو ڈرامے کی تکنیک کو داخل نصاب کیا جائے اور ان کی عملی مشق اور تربیت کو مناسب اہمیت دی جائے اس سے پہلے ضروری ہے کہ ان موضوعات پر ماہرین سے کتابیں لکھوائی جائیں (2) اہم کتابوں کے ترجمے چھاپے جائیں اور اردو کے متعلقہ اساتذہ کی ان موضوعات میں عملی اور نظری تربیت کا انتظام کیا جائے اور ان مضامین کی تعلیم و تدریس میں ذمہ دار اداروں کے ماہرین کی امداد حاصل کی جائے۔

نصاب کے اس حصے سے نہ صرف تخلیقی اظہار کے عملی وسائل بہم پہنچیں گے بلکہ روزگار کے نئے مواقع بھی دستیاب ہوں گے آج اسٹیج، ریڈیو، فلم اور ٹیلی ویژن جدید دور کی ضرورت بن چکے ہیں اور ان شعبوں میں روزگار کے مواقع بھی نکل آئے ہیں حقیقت یہ ہے کہ جتنی گنجائش ہے اتنے لوگ نہیں مل رہے ہیں اور ان کے لئے معقول تربیت اور تدریس کے انتظامات خاصے محدود ہیں۔ یہی حال دو اور مضامین کا بھی ہے ایک صحافت کا میدان ہے دوسرا ترجمے کا۔ (یہاں خطاطی اور کتابت کے ڈپلوما کورسوں کا ذکر کرنا بے محل نہ ہوگا جو آئی آئی ٹی اور پولی ٹکنیک میں یا دس جمع ۲ کی سطح پر شروع کئے جا سکتے ہیں) اردو کے اخبارات بہت ہیں لیکن نہ تو ان کی مالی حالت مستحکم ہے نہ ان کے لئے کسی قسم کے تربیت یافتہ رپورٹر یا سب ایڈیٹر فراہم کرنے کا کوئی انتظام ہے آج کی دنیا میں صحافت محض تفریحی مشغلہ نہیں رہ گئی ہے بلکہ ایک مستقل کاروبار بن چکی ہے ایسی صورت میں

یہ امید کرنا بے جا نہ ہوگا کہ اگر صحافت کے تمام شعبوں کی تربیت ملے تو ممکن ہے اردو طلبا میں سے ایسے جوہر قابل بھی ابھریں جو اردو صحافت کو کاروباری استحکام اور تنظیم دے سکیں یہاں بھی ضرورت نصاب شروع کرنے سے قبل مناسب کتابوں کی فراہمی اور اساتذہ کی مناسب تربیت اور متعلقہ ماہرین اور اداروں سے مدد لینے کی ہے اگر ان تیاریوں کے بغیر یہ کورس شروع کئے گئے تو ان کی حیثیت محض علمی ہو کر رہ جائے گی جو عملی واقفیت کے بغیر محض بے کار ہے۔

ترجمے کا معاملہ بھی اسی نوعیت کا ہے ہمارے یہاں ترجمے کا کام محض ادبی مشق یا کلاس لیکچر کا موضوع بن کر رہ گیا ہے جبکہ ترجمہ آج ملکوں ملکوں نئے تہذیبی افق کھول رہا ہے اردو میں ترجمہ کا تصور عام طور پر یا تو انگریزی سے یا پھر ہندی سے اردو میں ترجمے کے ہیں۔ یہ بھی کام کی بات ہے لیکن ہوتا ہے یہ کہ نصاب میں شامل کر کے ہم ترجمے کو عملی کے بجائے نظری شکل دیدیتے ہیں اور ترجمے کی تاریخ یا اس کی مختلف اقسام یا اس کے مسائل پر گفتگو کرنے لگتے ہیں جس سے ترجمے کی عملی افادیت اور مشق متاثر ہوتی ہے اس کے علاوہ ترجمے کی تربیت صرف ان طلبا کے لئے مفید ہو سکتی ہے جو کم سے کم دو زبانوں سے اچھی واقفیت رکھتے ہوں ان زبانوں کا دائرہ وسیع کرنے کی ضرورت ہے اور یہاں بین لسانیاتی تعاون مددگار ثابت ہو سکتا ہے مثلاً فرانسیسی سے اردو میں یا روسی سے اردو میں یا پنجابی اور بنگالی سے براہ راست اردو میں ترجمہ کرنے والے تیار کئے جانے چاہئیں اگر ایسا ہو تو سفارت خانوں میں انٹرپریٹرز، ممالک غیر میں مترجمین اور براڈکاسٹر، اور غیر ملکی فلموں کی ڈبنگ وغیرہ میں بھی ایسے فارغ التحصیل طلبا کی کھپت ہو سکتی ہے اپنے ملک کے اخبارات و رسائل اور محکمہ اطلاعات عامہ کی جگہیں تو موجود ہی ہیں۔

اسی سلسلے کی ایک اور کڑی اردو کی تدریس و تعلیم کی تربیت سے متعلق ہے مختلف سطحوں پر اترپردیش، ہماچل پردیش، آندھرا پردیش، مدھیہ پردیش، اور بہار میں اردو پڑھانے والے اساتذہ بھرتی کئے گئے ہیں پچھلے 29 سال سے اردو کی تعلیم و تدریس سے جو مجرمانہ غفلت برتی گئی ہے اس کا نتیجہ یہ ہوا ہے کہ اردو کے تربیت یافتہ اساتذہ کی کمی ہو گئی ہے اور جن اساتذہ کا تقرر عمل میں آیا ہے ان میں سے اکثر *Trained* نہیں ہیں اور اس بنا پر کسی بھی وقت برخاست کئے جا سکتے ہیں اس مسئلے کا دوسرا پہلو یہ ہے کہ ہمارے

ٹریننگ کالجوں میں نہ تو اردو کی تدریس کی ٹریننگ دینے والے ماہرین ہیں نہ ان کے پاس اردو کی تدریسی تربیت کے لئے مناسب نصاب اور امدادی کتب ہیں نہ سینٹرل ہندی ڈائرکٹریٹ یا سینٹرل انسٹی ٹیوٹ آف ہندی جیسا کوئی ادارہ ہے جو ان ضرورتوں کو سائنسی انداز میں پورا کر سکے اس کے معنیٰ یہ ہوئے کہ یہ اردو اساتذہ اگر مروجہ طور کے ٹریننگ کالجوں سے ڈگریاں حاصل بھی کر لیں تو بھی انھیں تعلیم کی عام تاریخ یا تعلیمی نفسیات کے عام اصول کا تو علم ضرور ہو جاتا ہے مگر اردو ادب کی تعلیم کے عملی مسائل کے بارے میں انھیں سرے سے یا تو کوئی تربیت حاصل نہیں ہوتی یا ناکافی تربیت ملتی ہے۔ ضرورت ہے کہ اس کمی کو ایم اے کی سطح پر پورا کیا جائے اور کم سے کم ایک اختیاری مضمون کی حیثیت سے تدریسی تربیت کا انتظام کیا جانا چاہیئے۔ ظاہر ہے کہ اس کام کو پورا کرنے کے لئے لسانیات اور تعلیمی نفسیات سے مدد لینی ہوگی لیکن بنیادی کام ادب کی تعلیم و تدریس کے طریقۂ کار کا تعین ہوگا جو تدریسی ضروریات کو پورا کر سکے۔ اس نصاب کا معیار اتنا بلند ضرور ہونا چاہیئے کہ اس کی تکمیل کے بعد ہمارے طلبا ٹرینڈ کیے جا سکیں اور انھیں اردو کی تدریسی مہارت حاصل ہو جائے۔

روزگار کی دنیا میں تھوڑا وقت صرف کرنے کے بعد پھر ادب اور ادب کی تعلیم کی طرف مراجعت کی اجازت دیجئے ایسے ادب کی تعلیم کونسا مقصد حل کر سکتی ہے جو صرف الفاظ کے معنیٰ اور صنائع و بدائع کے شمار پر قناعت کر لے اس سے ہرگز یہ مدعا نہیں کہ متن کی اہمیت کو کم کیا جائے متن کی اہمیت ہے اور بہت ہے مگر محض آثار قدیمہ کے طور پر اس کا مطالعہ مفید نہ ہوگا ضرر رساں البتہ ہو سکتا ہے متن کی تعلیم و تدریس کو دو حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔

ایک وہ متون جن پر پوری مہارت حاصل کرنے کے بعد باقی عام متون آسان ہو جائیں گے ان متون کا گہرائی اور جامعیت سے مطالعہ کرنا مفید ہوگا۔ مثلاً فسانۂ عجائب فسانۂ آزاد کے ٹکڑے نثر میں یا قصائد سودا اور کلیات اقبال کے بعض اقتباسات۔ ظاہر ہے جس نے نثر و نظم کے ان دقائق پر عبور حاصل کر لیا ہے وہ کم سے کم متن کے اعتبار سے اردو کی ادبی دنیا میں مات نہیں کھا سکتا۔

دوسرے وہ متون جو گویا ذوق شعری پیدا کرنے اور عملی دنیا میں اوڑھنا بچھونا

ہونے کے لئے سکھائے جاتے ہیں جن کا ذکر پہلے آچکا ہے لیکن ان متون کے مطالعے سے دو نہایت اہم سوالات پیدا ہوتے ہیں۔

پہلا سوال یہ ہے کہ ایم اے کی سطح پر ادب کی کسی صنف کا مطالعہ اس صنف کے عظیم ترین شاہکاروں سے واقفیت کے بغیر کیا جاسکتا ہے یا نہیں۔ شیکسپیئر کی فنی عظمت کو پہچانے بغیر اپنے دور کے کسی ڈراما نگار کے کمال کا صحیح اندازہ لگانا ممکن بھی ہے یا نہیں بدقسمتی سے ہمارے ملک میں ادب کے عالمی تصور کو زبان اور علاقے کی حد بندیوں میں ایسا جکڑ دیا گیا ہے کہ ہم ادب کی عصری بصیرت کی اکائی کو بھلا بیٹھے ہیں ضرورت اس بات کی ہے کہ عالمی ادب کی فنی، فکری اور جمالیاتی عظمتوں کا ادراک و عرفان اردو کے طلبا تک پہنچے۔ مجھے خوشی ہے کہ علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کے شعبۂ اردو نے اس سلسلے میں پہل کی ہے لیکن عالمی ادب کے عرفان کو اور زیادہ عام ہونا چاہئے اور اردو کے طالب علم میں اتنی صلاحیت ہونی چاہیئے کہ وہ نہ صرف اپنے ادب کو عالمی ادب کے وسیع تر پس منظر میں رکھ کر دیکھ اور سمجھ سکے بلکہ تاریخ انسانی میں مختلف سماجی اور عمرانی محرکات نے انسان کے فکر اور جذبے میں کس طرح لہریں پیدا کی ہیں اور مختلف تحریکات نے کس طرح عالمی ادب کے پردے میں نئے نقش و نگار چھوڑے ہیں ان کی معرفت بھی حاصل ہو سکتی ہے کلاسیکی طرز فکر، رومانی سرمستی اور سپردگی، انسان دوستی میں عقل اور عقیدے کی کشمکش، حقیقت پسندی میں تخلیقی اور تاثراتی عناصر کی آویزش۔ یہ سب اس داستان کا ایک حصہ بن کر سامنے آئیں گے جو مختلف ادبی رویوں اور رجحانات میں دہرائی گئی ہے اور ادب پوری انسانی تہذیب کا ایک تابندہ ورق بن جائے گا۔

آج اردو کے فارغ التحصیل طالب علموں کو نئے مطالبات کا سامنا ہے اسے صرف ایک اردو دشمن سماج میں صرف اپنی روزی ہی پیدا کرنے کا سوال درپیش نہیں ہے بلکہ اپنی مادری زبان کے محدود وسائل کے ذریعے عالمی آگاہی اور قومی شعور دونوں سے بہرہ یاب بھی ہونا ہے تاکہ وہ بلا جھجک دوسری زبانوں کے ادبیات کے طالب علموں کے سامنے زبان کھول سکے یوں بھی کسی ملک کی ایک زبان کے ادب کا رشتہ اس ملک کی دوسری زبانوں سے بہت گہرا ہے اس لحاظ سے اردو کے ایم اے کو اپنی ادبی روایات سے واقف ہونا لازم ہے ان روایات سے فارسی اور ہندی اور ہندوستانی ادبیات ہیں جن کا مطالعہ محض تاریخ ادب تک محدود

نہ ہو چاہئے بلکہ ان کی ادبیات کے غیر معمولی شاہکاروں سے ہمارے طالب علم نابلد نہ ہوں۔

ہماری یونیورسٹیوں میں عام طور پر مروجہ نصاب کے بارے میں کچھ عرض کرنا ضروری ہے ان کا بنیادی نظام غلط نہیں ہے گو اس نظام میں جہاں تہاں ترمیم اور اضافے کی ضرورت ہے جس کی طرف اشارہ کیا گیا ہے لیکن اس نظام پر عمل درآمد اور اس کے مطابق عملی تدریس کے سلسلے میں متعدد کوتاہیوں اور فرو گزاشتوں کو البتہ نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ خاص طور پر تین مضامین کو لیجئے جن کی تدریس پچھلے بیس برس سے کم و بیش ہم نے اپنے اوپر عائد تو کر لی ہے مگر نہ تو اس کے لئے مناسب تیاری کی ہے نہ معیاری کتابیں فراہم کی ہیں اور نہ ان نصابات کا صحیح رخ اور رویہ طے کیا ہے۔ یہ تین مضامین ہیں تاریخ ادب، تنقید اور لسانیات

تاریخ ادب کے بارے میں تو اتنا ہی کہنا کافی ہے کہ ابھی تک اردو کی کوئی تسلی بخش تاریخ ادب موجود نہیں ہے اور آج اردو کا مسئلہ جن غلط فہمیوں کا شکار ہے اس کی ایک بڑی وجہ کسی معقول اور مستند تاریخ ادب کی غیر موجودگی بھی ہے ورنہ یہ سوالات اتنے الجھے ہوئے نہ ہوتے کہ اردو کی تعریف کیا ہے؟ اس کا رشتہ ہندی سے کیا ہے؟ اور اس کی نشو و نما میں مذہب، دربار، اور عوام کا کیا حصہ رہا ہے؟ اساتذہ کے ذہن میں بھی تاریخ ادب کی طرف کوئی واضح رویہ موجود نہیں اس کی وجہ سے تاریخ ادب کی تعلیم محض ثانوی بلکہ ثالثی ماخذوں سے ہوتی ہوئی ہم تک پہنچتی ہے۔ تاریخ ادب کا مقصد تو یہ ہونا چاہئے کہ وہ ادب کے شاہکاروں کو ایک تسلسل میں گوندھ کر مناسب تہذیبی اور سماجی محرکات کے سیاق و سباق میں پیش کر سکے کہ ادب کے ذریعے ظاہر ہونے والے تصورات آئینہ ہو سکیں

میرا کچھ ایسا خیال ہے کہ اردو اس اقتصادی ارتقا کا ذریعۂ اظہار تھی جو عہد متوسط میں تجارتی، سیاسی اور تہذیبی ضرورتوں کے پیش نظر شہری مراکز کی شکل میں ابھر رہا تھا اور ایک خاص طرح کی شائستگی، رواداری اور بین الاقوامیت کو سمو رہی تھی اس لئے اس کا نشو و نما دیہی تہذیب کی عکاسی کرنے والے برج اور اودھی ادب کے پہلو بہ پہلو ہوئی اور تاریخ ادب کا مطالعہ کرتے وقت ان ادبیات کے سلسلے ہی میں اس کے آغاز و ابتدا کا مطالعہ کرنا ہوگا۔

تنقید کی تعلیم و تدریس کا معاملہ اس سے زیادہ نازک ہے ابھی تک یا تو اسے مغرب میں تنقید کی تاریخ تک محدود کر دیا ہے یا اس کے ساتھ ساتھ اردو تنقید کی تاریخ کو بھی شامل کر کے اسے محض علمی یا تدریسی بنا دیا گیا ہے جبکہ تنقید کے پرچے کا تعلیمی مقصد

ہمارے طلبا میں تنقید کی صلاحیت اور اس کے طریق کار سے واقفیت پیدا کرنا ہے۔
لہٰذا تنقید کے پرچے کے موضوعات اور دائرہ بحث پر پھر سے غور کرنا مفید ہوگا شاید اس پرچے کو دو حصوں میں تقسیم کرنا زیادہ بہتر ہوگا پہلے حصے میں تنقید کے مختلف نظریات سے بحث کی جائے جو مختلف تنقیدی رویوں کی بنیاد بنتے ہیں اور اس میں صرف مغربی تنقید ہی موضوع گفتگو نہ ہو بلکہ سنسکرت، شعریات عربی، فارسی اور اردو میں تنقیدی نظریے اور رویے شامل کئے جائیں دوسرا حصہ تنقید کے طریق کار کے لئے وقف ہو جس کے ذریعے طالب علم میں عملی تنقید کی مشق اور تنقید کے مسائل وسائل، ذرائع تفہیم اور محاکمے کے طریقوں پر زور دیا جائے۔

تیسرا مسئلہ لسانیات کی تعلیم کا ہے ہماری یونیورسٹیوں میں ایم اے کی سطح پر لسانیات کا عمل دخل 1945 کے لگ بھگ شروع ہوا لیکن اس علم کو بھی ہم ابھی تک اردو کی تعلیم و تدریس سے براہ راست متعلق نہیں کر سکے ہیں لسانیات کے پرچے میں زبان کی تعریف زبانوں کے خاندان۔ ہندوستانی زبانوں کے ارتقا کی مختصر تاریخ۔ صوتیات اور معنیات کی بحثوں سے آگے بڑھے تو اردو کی ابتدا کے لسانیاتی نظریوں تک آئے پھر کچھ سرسری سی بحث اصلاح زبان کی تحریکوں کی ہوئی کچھ اردو ہندی کے قضیے کا تذکرہ کچھ رسم خط پر گفتگو اور بس! لسانیات کا پورا پرچہ اگر ایم اے کی سطح پر ضروری بھی سمجھا جائے تو بھی کم سے کم اسے اردو زبان و ادب کی تدریس سے زیادہ قریب کرنے کی ضرورت ہے اور اپنی زبان کی نحوی صرفی تشکیل سے زیادہ گہری واقفیت ہی لازم نہیں بلکہ اس زبان کے دوسری زبانوں سے صوتی، معنیاتی اور نحوی رشتے بھی واضح اور متعین کرنے ضروری ہوں گے۔ ذاتی طور پر میرا کچھ ایسا خیال ہے کہ آج اردو ایم اے کی سطح پر لسانیات کے لازمی پرچے کی ضرورت نہیں ہے البتہ اسے اختیاری مضمون کی حیثیت سے پڑھایا جانا چاہئے اور اس کے لئے اردو کے طلبا کو خصوصی اور ماہرانہ واقفیت بہم پہنچانی چاہئے۔

اس طرح ہم ایم اے اردو کے نصاب کے آخری پرچے تک پہنچ جاتے ہیں اکثر یونیورسٹیوں میں جہاں ابھی سمسٹر عام نہیں ہے صورت حال کچھ اس طرح کی ہے جو ترمیم و اضافے کے بعد یہ ہو جائے گی۔

(ا)

پہلا پرچہ : نثر

دوسرا پرچہ : نظم

تیسرا پرچہ : لسانیات

چوتھا پرچہ : تنقید

پانچواں پرچہ : تاریخ ادب

چھٹا پرچہ : فارسی یا ہندی

ساتواں پرچہ : ڈراما

آٹھواں پرچہ : خصوصی مطالعہ

ترمیم کے بعد

پہلا پرچہ : نثر۔ وجہی، میرامن، سرور، غالب، آزاد، شبلی، آزاد، نذیر احمد، سرشار، پریم چند، رشید صدیقی

دوسرا پرچہ : نظم۔ قلی قطب شاہ، ولی، میر، غالب، اقبال، میرحسن، انیس، نظیر، جوش، فیض، فراق، اختر الایمان

تیسرا پرچہ : ڈراما (اسٹیج، ریڈیو، ٹی وی، فلم)

چوتھا پرچہ : تاریخ ادب

پانچواں پرچہ : تنقید (۱) نظریات و (۲) طریق کار

چھٹا پرچہ : اختیاری مضامین

(الف) ترجمہ (د) لسانیات

(ب) صحافت

(ج) تدریسی تربیت

ساتواں پرچہ : عالمی ادب، اور قومی ادب

آٹھواں پرچہ : فارسی اور ہندی

ایم اے کے نصابات پر گفتگو کے خاتمے سے پہلے ایک بات اور عرض کرنا ہے ابھی تک اردو ادب کی تعلیم میں اصناف وار تقسیم کو ضرورت سے کہیں زیادہ اہمیت دی جاتی رہی ہے اور پھر اس تقسیم کو تاریخی ترتیب پر بھی اصرار کیا گیا ہے یعنی نثر کا سلسلہ معراج العاشقین (جس کی تاریخی قدامت اب باطل ثابت ہو چکی ہے) سے لے کر رشید احمد صدیقی تک یعنی قدیم سے جدید تک آتا ہے جو تعلیمی نقطۂ نظر سے غلط ہے تعلیم ہمیشہ مانوس سے غیر مانوس کی طرف اور آسان سے مشکل کی طرف سفر کرتی ہے اور نصاب میں یہی اصول ترتیب مدنظر رہنا چاہیے متعارف اور عصری ادب سے قدیم تر ادب کی طرف بڑھنا تعلیمی نقطۂ نظر سے سودمند بھی ہوگا اور دلچسپ بھی اس لحاظ سے تاریخی ترتیب سے قطع نظر کر کے ہمیں

نثر و نظم کو تعلیمی ضرورت کے مطابق نئی ترتیب سے داخل نصاب کرنا ہوگا۔

مجوزہ نصاب پر مختلف اعتراضات ممکن ہیں بلاشبہ اس میں پھیلاؤ زیادہ ہے گہرائی کم ہے مگر جہاں کہیں سمسٹر نظام کو قبول کیا جاچکا ہے وہاں متن کے تفصیلی مطالعے کے لئے بھی کافی گنجائش نکالی جاسکتی ہے دوسرا اہم اعتراض یہ ہوسکتا ہے کہ جن نئے موضوعات کو یہاں شامل کیا گیا ہے ان کے لئے مناسب نصابات موجود ہیں نہ ان کو سکھانے والے تربیت یافتہ اساتذہ ملنا آسان ہے لیکن یہ دشواریاں مستحکم ارادے اور دانش مندانہ منصوبہ بندی سے پوری ہوسکتی ہیں اور دس جمع دو جمع تین کے نصاب کے بعد اس قسم کے ارادے اور منصوبہ بندی کی ضرورت اور زیادہ ہوگئی ہے پھر یہ بھی ہے کہ اس نئے نصاب میں عملی مشق کا بڑا کام ہے اور سبق کے ساتھ ساتھ مشق بھی لازمی ہے اور امتحان کے طریقے او رتدریس کے نظام میں اس عملی کام کے لئے گنجائش نکالنی ہوگی جس کے لئے ہمارے اساتذہ کو اپنے معمولات سے کسی قدر ہٹنا پڑے گا مگر مجوزہ تبدیلیوں کے بعد ہمارا نصاب طلبا کو نہ صرف روزگار کے زیادہ مواقع فراہم کرسکے گا بلکہ انھیں زیادہ ذمہ دار، باشعور اور ذہنی طور پر زیادہ بالغ نظر بناسکے گا اور اگر یہ توقعات پوری ہوئیں تو ایم فل کی لازمی شرط بھی ہمارے ایم اے کے نصابات کی قدر و قیمت گھٹا نہ پائے گی

(2)

ان نصابات سے یہ بھی واضح ہوا ہوگا کہ ان کا لازمی نتیجہ طریق امتحان میں تبدیلی کی شکل میں بھی ظاہر ہوگا اول تو اس نصاب میں عملی مشقوں کا غالب جزو ہوگا جس کی بنا پر عملی امتحان کی اہمیت بڑھ جائے گی یہ عملی امتحانات خواہ سائنس کے معمولاتی تجربوں کے پریکٹکل امتحان کی شکل میں لئے جائیں یعنی ان کے لئے ایک اندرونی اور ایک بیرونی ممتحن کی خدمات حاصل کی جائیں یا ان کو تمام تر اندرونی امتحان قرار دیا جائے دونوں صورتوں میں معلم کی ذمہ داری اور اختیارات دونوں بڑھیں گے جہاں ہمارے طریق تعلیم کا یہ حق ہے کہ وہ اساتذہ کی صلاحیت میں اضافے کے مواقع اور سہولیات برابر فراہم کرتا رہے اور اس پر اصرار کرے کہ ان مواقع سے مناسب فائدہ اٹھایا جائے اور ان کا فیض ہمارے طلبا کو ملے وہاں اس کا یہ بھی فرض ہے کہ اساتذہ کی دیانت داری اور احساس ذمہ داری پر بھروسہ کرنا بھی سیکھے اور ایسے آئین و ضوابط وضع کرے جن کے

ذریعے انصاف کی ضمانت ہو سکے۔

کامن ویلتھ یونیورسٹیوں کے بورڈ نے امتحانات کی اصلاح کے متعدد طریقوں پر غور کیا تھا اور امتحانات کے حاکموں کو زیادہ معروضی بنانے کے لیے چند تجاویز پیش کی تھیں ان میں سے ایک یہ بھی تھی کہ ہر سال سمسٹر کے شروع میں پورے نصاب کے بارے میں بنیادی سوالات کی ایک فہرست تیار کی جائے جسے بورڈ نے سوالات کے بینک کا نام دیا تھا یہ سوالات امتحان میں دیئے جانے والے سوالات سے تعداد میں کئی گنا زیادہ ہوں اور پورے نصاب کے سبھی اہم پہلوؤں کا احاطہ کرتے ہوں یہ سوالات طلبا کو شروع ہی میں لکھا دیئے جائیں تاکہ وہ انھیں تیار کر سکیں اور یہ بھی دیکھ لیں کہ ان میں سے کوئی سوال کلاس کے دیئے جانے والے اسباق سے چھوٹنے نہ پائے پھر یونیورسٹی یا ممتحن کا بورڈ مضمون کے ہر پہلو سے نمائندہ سوالات انتخاب کر کے ایک کے بجائے کئی پرچے بنائے اور ہر طالب علم کو یہ اختیار حاصل ہو کہ وہ ان میں سے کوئی پرچہ اٹھالے اور اس کے سوالات حل کرے اس صورت میں نقل کا احتمال بھی ختم ہو جائے گا۔

داخلی امتحانات یا انٹرنل اسیس منٹ میں پنت نگر کی زراعتی یونیورسٹی میں اور خود میری یونیورسٹی میں یہ طریق کار رائج ہے کہ خود متعلقہ مدرس اپنے نصاب کے پرچے بنانے اور انھیں جانچنے کا ذمہ دار ہے ان پرچوں میں کافی بڑی تعداد معروضی یا آبجکٹو سوالات کی ہوتی ہے جن کے جوابات ہاں یا نہیں میں یا کسی قطعی غیر مشتبہ شکل میں مختصر طور پر دیئے جا سکتے ہیں ان جوابات کو جانچتے وقت ممتحن کی داخلی پسند اور ناپسند کا سوال بہت کم ہو جاتا ہے کاپیاں جانچنے کے بعد طلبا کو واپس کر دی جاتی ہیں اور اس کے بعد ایسے تمام سوالوں کے صحیح اور معیاری جواب امتحان کی کاپیاں واپس کرنے کے بعد تختۂ سیاہ پر لکھ دیئے جاتے ہیں تاکہ طلبا اپنی کاپیوں کا ان جوابات سے مقابلہ کر سکیں۔ اسی کے ساتھ ساتھ پنت نگر میں ایک یہ بھی طریقہ رائج ہے کہ سال کے آخر میں تمام طلبا کو اساتذہ کے طریق تعلیم کے بارے میں ایک سوال نامہ دیا جاتا ہے اور ان کے جوابات کی روشنی میں اساتذہ کے طریق تعلیم اور ان کی کارکردگی کا جائزہ لیا جاتا ہے۔

طریق تعلیم کے بارے میں بھی دو ایک [illegible] قابل توجہ ہیں [illegible] موجودہ طریق تعلیم مختلف گھنٹوں میں تقسیم ہے اور اکثر ہر روز متفرق قسم کے نصابات کے گھنٹے ہوتے ہیں جن سے جہاں یونا موئی

اور رنگارنگی تو ضرور پیدا ہوتی ہے مگر یہ بھی ہوتا ہے کہ ایک موضوع کا ایک گھنٹہ ہفتے کے شروع میں پڑتا ہے تو دوسرا ہفتے کے آخر میں ہوتا ہے اور پھر دونوں کلاسوں کے درمیان اس قسم کا فصل پیدا ہو جاتا ہے کہ پہلے گھنٹے کا سبق دوسرے گھنٹے کے آنے تک فراموش ہو جاتا ہے اور اسباق کا تسلسل اور خطبات کا سیاق و سباق درہم برہم ہو جاتا ہے کیا یہ ممکن نہیں ہے کہ جب تک ایک پرچہ ختم نہ ہو لے تمام تر توجہ اسی نصاب پر رہے اور اس وقت تک دوسرا پرچہ شروع نہ کیا جائے تاکہ طالب علم خاطر خواہ توجہ اور تسلسل کے ساتھ اس پرچے سے انصاف کر سکے ظاہر ہے کہ اس قسم کے اقدام کے لئے کلاسوں کی مناسب منصوبہ بندی اور متعلقہ اساتذہ کے فرائض کی درجہ بندی دوسرے ڈھنگ سے کرنی ہوگی لیکن معمولی عملی اقدامات کے بعد شاید یہ طریقہ زیادہ موثر ثابت ہو سکے گا۔

دوسری بات طریق تعلیم کو زیادہ دلچسپ اور دل کش بنانے کی ہے ابھی تک خطبات اور کلاس کے کام پر اتنا زور رہا ہے کہ تعلیم چہار دیواری، قلم اور کاغذ کے درمیان مقید ہو کر رہ گئی ہے ضرورت ہے کہ ہمارا نصابی مسالہ زیادہ خوبصورت ہو اس میں نقش و نغمہ کی گنجائش بھی نکلے اور تجربے اور مشاہدے کی بھی۔ کام کچھ مشکل نہیں البتہ اس میں غیر روایتی ڈھنگ سے غور و فکر کرنا ہوگا ڈائرکٹر انفاصی نے حال ہی میں ایلیٹ کی نظم ویسٹ لینڈ پر ایک نیم ڈرامائی پروگرام مرتب کیا ہے جس میں اس کی ادبی اور فکری جہات کو عام انسان کے لئے دل کش انداز سے پیش کیا گیا ہے پھر ہمارے ادب کے پاس تو وسائل اظہار سے وابستگی کی صدیوں پرانی روایات موجود ہیں داستان گوئی کی محفلیں ہیں مرثیوں کی مجلسیں ہیں، فیچر اور ڈرامے ہیں، مشاعرے اور قوالیاں ہیں، چغتائی کی تصویریں ہیں اور ہندستان کے مشہور ترین موسیقاروں کی گائی ہوئی غزلوں کے ریکارڈ بھی ہیں۔ پھر جس شہر میں ہم رہتے ہیں وہاں کی لاتعداد ادبی یادگاریں ہیں جہاں ہم اپنے طلبا کو لے جا سکتے ہیں اور انھیں اس پرانی تہذیب کی نشانیوں سے براہ راست روشناس کرا سکتے ہیں جو ہمارے ادب میں زندہ ہیں۔ غرض ایک کائنات ہے جو چاروں طرف بکھری ہوئی ہے اور یہ پوری کائنات ہمارے لئے تدریس کا وسیلہ بن سکتی ہے۔

(3)

اور آخر میں چند باتیں نئے کورس ایم فل کے بارے میں۔

ابھی حال میں یونی ورسٹی گرانٹس کمیشن نے اساتذہ کے تقرر کے سلسلے میں جو نئی شرطیں عائد کی ہیں ان میں پی ایچ ڈی بھی ہے۔ پی ایچ ڈی کی ڈگری کا سب سے بڑا کمال یہ ہے کہ شروع سے لے کر ایم اے تک کسی تعلیمی مرحلے پر بھی ہم اپنے طالب علم کو نہ تو تحقیق کے اصول و مبادیات سے روشناس کراتے ہیں نہ اسے اپنے خیالات کو مرتب کر کے منضبط انداز میں کتابی شکل میں پیش کرنے کی کوئی مشق کراتے ہیں ایک دن اچانک وہ ایم اے کرنے کے بعد پی ایچ ڈی میں داخلہ لے لیتا ہے اور اس سے یہ توقع کی جانے لگتی ہے کہ اسے تحقیقی مقالہ لکھنے کے بارے میں تمام ضروری معلومات نامعلوم ذرائع سے آپ ہی آپ حاصل ہو جائیں گی اور وہ دو سال بعد جو تحقیقی مقالہ پیش کرے گا وہ ملک کے بہترین محققین سے خراج تحسین وصول کرے گا۔ اب جبکہ پی ایچ ڈی کو یونیورسٹیوں میں ایک لازمی شرط قرار دیا جا رہا ہے تو تحقیق کی طرف بڑی کثیر تعداد میں لوگ متوجہ ہوں گے اور اس کا ایک انجام تحقیق کی ارزانی اور علم کی کساد بازاری بھی ہو سکتا ہے۔

ایم فل کا کورس اسی مقصد سے شروع کیا جا رہا ہے کہ ایم اے پاس کرنے کے بعد طلبا تحقیق کی ضروری تربیت حاصل کر سکیں اور پی ایچ ڈی کے کام کے لئے تیار کئے جائیں یونیورسٹی گرانٹس کمیشن نے اپنی ہدایات میں ایم فل کے یہ مقاصد بیان کئے ہیں:

> The M.Phil degree should be looked upon as the first research degree whose components will be course work as well as research work.
>
> It would provide facilities for advanced training in inter- disciplinary studies as well as apportunities for undertaking research. Wherever possible training would be provided in research methodology.

آگے چل کر یونیورسٹی گرانٹس کمیشن کی دستاویز میں ایم فل کی نصابی شکل کچھ اس طرح

بیان کی گئی ہے۔

(۱) ایم فل کے طلبا سے (۱) تحقیق کے طریقِ کار اور متناقہ موضوعات پر اعلیٰ سطح کے نصاب لینے اور (2) مختصر تحقیقی مقالہ پیش کرنے یا پروجکٹ مکمل کرنے کی توقع کی جائے گی (ب) عام طور پر وہ متعلقہ شعبے کے وضع کردہ چار کورس لیں گے اور ایسے مضامین یا زبانوں سے واقفیت بہم پہنچانے کے سلسلے میں ان کی ہمت افزائی کی جائے گی جو ان کے موضوعات سے متعلق ہوں۔ (ج) یہ طلبا شعبے کے منعقد کردہ چھ سیمیناروں میں شرکت کریں گے جن میں ان کے موضوع سے متعلق نئی تحقیقات زیرِ بحث آئے گی (د) تقریباً پچاس فی صدی نمبر مختصر تحقیقی مقالے کے لئے وقف ہوں گے۔ (ہ) ایم فل کی مدت ایک تعلیمی سال کی ہوگی اور نصاب کا تدریسی کام پانچ سمسٹروں سے زیادہ نہیں ہوگا۔

ابھی یونیورسٹی گرانٹس کمیشن نے اس سلسلے میں کوئی واضح احکامات جاری نہیں کئے ہیں لیکن متذکرہ بالا خطوط پر اردو میں ایم فل کی تعلیم کے بارے میں غور وفکر ممکن ہے۔ ظاہر ہے کہ اردو میں ایم فل طلبا کی دو اہم ضرورتیں پوری کرسکتا ہے ایک انھیں تحقیقی کام کے لئے تیار کرنا اور تحقیق کے طریقِ کار، متنی تنقید، تنقیدی محاکمے کے اصول اور استنباط نتائج کے ضوابط سکھانا اور دوسری انھیں اچھے استاد بنانے میں معاون ثابت ہونا۔ ایک کا تعلق تحقیق سے ہے دوسری کا تدریس سے اور چونکہ تحقیق وتدریس دونوں اردو سے متعلق ہوں گی لہٰذا ادب کا عمومی اور بنیادی متون کا خصوصی مطالعہ لازم ہوگا۔ جہاں تک مختصر تحقیقی مقالے یا پروجکٹ کا سوال ہے اس کا تعین ان ضروریات اور تقاضوں کے ماتحت ہونا چاہئے جن کا تذکرہ پہلے کیا جاچکا ہے ہماری تعلیمی ضرورتیں قدم قدم پر نئی تحقیق کی محتاج ہیں اور اس نئی تحقیق کو ایم فل کی سطح پر اور پھر پی ایچ ڈی کی سطح پر سرانجام پانا چاہئے اور اس کے لئے ایک متعین اور مقررہ پروگرام کے مطابق کام ہونا چاہئے تاکہ اگلے دس برس میں اردو ادب کے تاریک گوشے روشنی سے منور ہوسکیں اور ان شعبوں میں بھی تصانیف کا ذخیرہ بہم پہنچ جائے جو ابھی تک تہی دامن ہیں۔ ایم فل اور پی ایچ ڈی کے تحقیقی کام کو ایک طرف اردو ادب کی وسیع تر ضرورتوں کو سامنے رکھ کر طے کرنا ہوگا تو دوسری طرف اردو کی تدریسی اور نصابی ضروریات پر بھی نظر رکھنی ہوگی مگر یہ مسئلہ اردو میں تحقیق کی منصوبہ بندی کے وسیع تر مسئلے سے جڑا ہوا ہے اور زیادہ تفصیلی غور وفکر چاہتا ہے۔

ان معروضات کی روشنی میں ایم فل کے سال بھر کے کورس کا نقشہ کچھ اس طرح بنے گا

پہلا پرچہ ادب کے بنیادی متون کا بھرپور مطالعہ۔ ان متون کا تعین طلبا کے تحقیقی موضوع یا اس کے دلچسپی کے مضمون کو پیش نظر رکھ کر کیا جانا چاہئے اور مختلف قسم کے طلبا کے لیے متون مختلف ہونے چاہئیں۔

دوسرا پرچہ؛ تحقیق کا طریق کار، متنی تنقید اور استنباط نتائج کے ضوابط

تیسرا پرچہ؛ تدریس اردو کی تربیت

چوتھا پرچہ؛ مختصر تحقیقی مقالہ یا پروجکٹ

پانچواں پرچہ، متعلقہ علوم کی تربیت

اس وقت اردو کا مستقبل عوام اور حکومت کے بعد اردو اساتذہ ہی کے ہاتھ میں ہے ایک اچھا استاد بہتر شاگرد ہی پیدا نہیں کرتا بلکہ ایک بہتر سماج کی بھی نیو ڈالتا ہے اور اپنے شاگرد میں زبان و ادب اور تہذیب سے محبت کرنے کا ذوق بھی اجاگر کرتا ہے اسی نسبت سے استاد کی ناکامی شاگرد کو اردو زبان و ادب سے بدشوق اور بیزار کر سکتی ہے۔

اس لحاظ سے ہمارے اساتذہ کو نہ صرف ایم اے اور ایم فل کے پرچوں، تدریسی نصاب تعلیم کے طریق کار، امتحان کے طریقے اور پرچے جانچنے کے ضابطوں پر غور و فکر کرنا ضروری ہے بلکہ ان کے لئے یہ بھی لازم ہے کہ بدلتے ہوئے سماجی اور اقتصادی تقاضوں کے مطابق ایسے طلبا کی تربیت کر سکیں جو اپنے ملک و قوم کے باعزت شہری بن سکیں، نہ صرف روزگار پا سکیں بلکہ اپنے ملک اور سماج کی ضروریات کو پورا کر سکیں۔ ہماری تعلیم کو آج ایک غیر روایتی زیادہ طبع زاد، زیادہ جرأت مندانہ اجتہاد کی ضرورت ہے۔ اردو کی تدریس اپنی محدود دنیا میں اس قسم کی جرأت مندی کا ثبوت دے سکتی ہے اور نئے نصابات، نئے طریق تعلیم اور نئے تدریسی طریقوں کی مدد سے تجربات کر کے بہتر مستقبل کی طرف قدم بڑھا سکتی ہے۔

اردو کا تعلیمی سماج آج وقت کی اہم ضرورتوں سے دوچار ہے آج یا تو اردو کو ایک زندہ متحرک اور فعال زبان و ادب کا کام پورا کر کے ملک کی اقتصادی سماجی اور تہذیبی ضرورتوں کو پورا کرنا ہے یا محض آثار قدیمہ بن کر رہ جانا ہے اردو کی تعلیم و تدریس کی طرف صرف وہی رویہ صحت مند ہو سکتا ہے جو اسے 18ویں اور 19ویں صدی کی تہذیبی یادگاروں ہی میں شمار کر کے فراموش نہ کر دے بلکہ اسے بیسویں صدی کے نوجوانوں

کے دل اور دماغ کا ساتھی اور ان کا وسیلہ اظہار بنا سکے۔ سرسید احمد خاں اور ان کے ساتھیوں کے سامنے اردو زبان و ادب کو قدامت سے بچا کر جدید ذہن سے روشناس کرانے کا جو کام درپیش تھا اس سے کہیں زیادہ مشکل اور اہم کام آج کے اردو داں کے سامنے ہے اگر وہ اردو کی تعلیم و تدریس کو آج کے زمانے کے تقاضوں کو پورا کرنے کا ذریعہ بنا سکے تبھی وہ اردو کو زندہ رکھ سکے گا اردو کا رشتہ ماضی کے ساتھ نہ جوڑے اس کا رشتہ حال اور مستقبل کے ساتھ جڑا ہوا ہے اور اسے مستحکم اور با معنیٰ بنانے کا کام اردو کے مدرسین کا ہے۔

ایک اور قسم کی تحقیق اور متواتر اور مسلسل تحقیق بھی ضروری ہے اور یہ تحقیق محض طلبا کے لئے نہیں اساتذہ کے لئے ضروری ہے تعلیم و تدریس آج ایک حتمی اور قطعی طریق کار نہیں ہے بلکہ بدلتی ہوئی سماجی ضرورتوں کے مطابق تعلیم و تدریس کے مقاصد اور ان مقاصد کے حصول کے ذرائع بھی بدلتے رہنے چاہئیں اور ان پر برابر غور و فکر کرتے رہنا چاہیئے تعلیم و تدریس کا ایک طریقہ ناکام ہو سکتا ہے یا تجربہ اس طریقے میں جزوی تبدیلی یا اضافے کا محرک ہو سکتا ہے اردو اساتذہ کو وقتاً فوقتاً ان بدلتے ہوئے سماجی تقاضوں کا بھی جائزہ لینا ہو گا اور ان تقاضوں کو پورا کرنے کے لئے اپنے نصاب طریق تعلیم اور تدریسی نظام پر بھی بار بار غور کرنا ہو گا یہ وہ تحقیقی عمل ہے جو برابر جاری رہنا چاہیئے۔

جو کچھ یہاں عرض کیا گیا اس کی حیثیت تجویز کی نہیں محض چند خیالات تھے جو اس امید پر پیش کر دیئے گئے ہیں کہ ان پر غور و فکر سے شاید بہتر تجاویز سامنے آئیں اور تعلیم و تدریس کے نئے طریقوں کے بارے میں سوچنے سمجھنے کی نئی راہیں سامنے آئیں۔ مجھے امید ہے کہ ان گزارشات پر اردو کے اساتذہ غور فرمائیں گے تاکہ ان کے تجربات کی مدد سے اردو کی تعلیم و تدریس کو زیادہ بہتر زیادہ موثر اور زیادہ معنیٰ خیز بنایا جا سکے۔

کتابیات اور حوالے

1 کوٹھاری کمیشن کی تعلیمی رپورٹ

2 ریسرچ میتھاڈالوجی۔ اے سمپوزیم (انگریزی) سردار ولبھ بھائی پٹیل یونیورسٹی ولبھ ودیانگر گجرات 1968

3 رپورٹ۔ کامن ویلتھ یونیورسٹیز کانفرنس کولمبو مطبوعہ 1971

4 تدریس اردو از احمد حسین۔ مرہٹواڑہ کالج آف ایجوکیشن اورنگ آباد مطبوعہ 1973

5 یونیورسٹی گرانٹس کمیشن۔ ایم فل کورسوں کے شروعات کے لئے بنیادی ہدایات (سائیکلو اسٹائل)

6 دس جمع دو جمع تین پر نیشنل کاونسل آف ایجوکیشنل ریسرچ اینڈ ٹریننگ دہلی (تعلیمی تحقیق و تربیت کی قومی جماعت) کا بنیادی مقالہ مطبوعہ 1975

7 راقم الحروف کا مقالہ "قومی ادب کا تصور" مطبوعہ عصری ادب دہلی شمارہ 23 ,24

8 پروفیسر ٹوجوائے۔ دی چین آف این آیڈیا مطبوعہ 1929

دوسرا باب

مقاصد اور طریق کار

کوئی کام بے مقصد نہیں ہوتا۔ اگر کوئی کام فضول اور بے مقصد ہو تو کام کرنے والے میں مستعدی اور ذمہ داری کا احساس پیدا نہیں ہوتا اور اس کی طرف سے بے پروا ہو جاتا ہے مقصد کا واضح شعور تدریس کے لئے نہایت ضروری ہے کیونکہ مقصد واضح ہو گا تو اس کا اندازہ لگایا جا سکے گا کہ مقصد میں کتنی کامیابی ہوئی ہے اور اس مقصد کو پورا کرنے کے لئے کتنی اور کیسی کاوش ضروری ہو گی۔ مقصد واضح ہو گا تو اسی کے مطابق

1 نصاب کی تیاری
2 طریق تعلیم
3 کلاس لیکچروں کے علاوہ دیگر ذرائع تدریس کا تعین اور
4۔ امتحان کا طریق کار اور امتحان کے پرچوں کے جانچنے کا معیار طے کیے جا سکے گا۔ بلاشبہ ہر دور میں بدلتے ہوئے حالات کے ساتھ مقاصد بھی بدلتے جاتے ہیں لیکن بہر حال مقصد کا واضح شعور ہونا لازمی ہے۔ یہ بھی ضروری ہے کہ تعلیمی ضرورتیں وقت کے عام تقاضوں سے مطابقت رکھتی ہوں اور اس مطابقت کا احساس پڑھنے اور پڑھانے والے دونوں کو ہو تا کہ دونوں مل کر مقصد کی تکمیل کی کوشش کر سکیں۔

ادب کی تعلیم لازمی طور پر زبان کے وسیلہ سے ہوتی ہے اور زبان اپنی بات کہنے اور دوسروں کی بات سمجھنے کے لئے ضروری ہے زبان ادب ہی کا نہیں ہر قسم کے

خیال، جذبے اور علم و عرفان کی ترسیل و تعلیم کا لازمی وسیلہ ہے۔ یہ بحث خاصی شدومد سے جاری ہے کہ زبان کی تعلیم و تدریس میں ادب کی تعلیم کا کوئی حصہ ہے بھی یا نہیں مثلاً اردو پڑھانے والوں کو کیا صرف گرامر، صحیح نحوی ترتیب، جملوں کی ساخت مناسب ذخیرۂ الفاظ، اور اسی کے ساتھ خط، درخواستیں، رپورٹ اور علمی مقالے یا یادداشتیں لکھنے ہی کی تعلیم اور مشق تک محدود رکھنا چاہئے یا میرؔ و غالبؔ کی غزلیں اور معیاری ناول اور افسانے بھی پڑھانے چاہئیں۔ انگریزی پڑھنے والے کو کیا زبان کا صحیح استعمال ہی سکھانا چاہئے یا شیکسپیئر کے ڈرامے اور ورڈز ورتھ کی شاعری بھی پڑھنی چاہئے۔

اس بحث مباحثے کے نتیجے میں زبان کی تعلیم کا شعبہ ادب کی تعلیم کے شعبے سے کچھ الگ ہو گیا یہ صحیح ہے کہ زبان کی تعلیم اور ادب کی تعلیم کے درمیان کوئی دیوار نہیں ہے اور درحقیقت ادب کی ایک تعریف یہ بھی کی گئی ہے کہ ادب زبان کا سب سے موثر اور سب سے بھرپور استعمال ہے کیونکہ ادب اور خاص طور پر شاعری ہر ہر لفظ کے نئے معنوی اور کیفیاتی پہلوؤں کی دریافت کرتی ہے ان کی نئی نئی تہیں اور پرتیں کھولتی ہے اور اس طرح زبان میں نئی وسعتیں اور نئے امکانات کی نشان دہی کرتی ہے

اس طرح ایک نیا ڈسپلن وجود میں آیا جسے Functional روزمرہ کے کاموں میں کام آنے والی زبان کی تعلیم کہا جا سکتا ہے انگریزی اور دیگر مغربی زبانوں میں اس ڈسپلن کو خاص طور پر فروغ ہوا۔ خود ہمارے اپنے ملک میں حیدر آباد کے انگریزی اور غیر ممالک کی زبانوں کی سائنٹفک طریقے پر تعلیم و تدریس کا کام کرنے کے لئے انسٹی ٹیوٹ CIEFL قائم کیا گیا اسی طرح میسور میں جدید ہندوستانی زبانوں کی تدریس کے لئے وزارت تعلیمات حکومت ہند نے ایک اور ادارہ قائم کیا ان دونوں اداروں نے لسانیات کی مدد سے زبان کی تعلیم و تدریس، ہجا، تلفظ اور روزمرہ کے معاملات میں زبان کے استعمال کے طور طریقے اپنائے اس لحاظ سے ادب کی تعلیم کا پہلا اور ابتدائی مقصد زبان کی تدریس ہے۔

زبان کے دو واضح روپ ہیں۔ ایک دوسرے کی کہی ہوئی یا لکھی ہوئی باتوں کو سمجھنے اور ہر لفظ کے صحیح مفہوم اور ہر جملے سے ظاہر ہونے والے مفہوم یا کیفیت تک رسائی حاصل کرنا۔ زبان کا استعمال ہر شخص کرتا ہے مگر لفظوں کا صحیح استعمال بہت

مشکل ہے۔ بعض کے نزدیک ناممکن ہے۔ لفظ جو کچھ ادا کر سکتے ہیں وہ کسی شخص کے دل و دماغ پر گزرنے والی کیفیت کا محض ایک حد تک ہی اظہار کر سکتے ہیں اور دوسروں تک یعنی ان الفاظ کے پڑھنے یا سننے والوں تک اس کیفیت کا صرف ایک حصہ ہی پہنچ پاتا ہے۔ اول تو یہ ضروری نہیں کہ جس لفظ کو کہنے یا لکھنے والے نے جن معنوں میں اور جس شدت اور گہرائی کے ساتھ استعمال کیا ہو سننے یا پڑھنے والا بھی انہی معنوں میں اور اسی شدت اور گہرائی تک سمجھے۔ ادب کا معاملہ تو خاصہ پیچیدہ ہے روزمرہ کی گفتگو میں بھی یہ صورتیں روز پیش آتی ہیں کہنے یا لکھنے والے کا مدعا کچھ اور ہوتا ہے اور سننے یا پڑھنے والا اس کا کچھ اور ہی مطلب نکالتا ہے اس سے خوش فہمیاں بھی پیدا ہوتی ہیں اور بدگمانیاں، غلط فہمیاں اور الجھنیں بھی۔ اس کا سب سے بڑا ثبوت فوجداری اور دیوانی عدالتوں میں چلنے والے مقدمات ہیں جن میں ضابطہ قانون اور تحریری دستاویزوں کے مختلف معنیٰ نکالے جاتے ہیں اور نئی نئی تشریحیں کی جاتی ہیں۔ زبان پر قدرت کی ایک شکل زبان کی صحیح تفہیم Comprehension ہے اور اس کے لئے مشق، تدریس اور زبان دانی کی ضرورت ہے۔ ادب کی تعلیم کا پہلا مقصد تفہیم کا شعور پیدا کرنا ہے۔

زبان کا دوسرا روپ ترسیل کا ہے یعنی ہر شخص جو کسی دوسرے سے اپنے خیال یا جذبے کا اظہار کرنا چاہتا ہے زبان کو برتتا ہے۔ یا اپنے دل کی بات زبان سے ادا کرتا ہے یا تحریر کے ذریعے ظاہر کرتا ہے اس صورت میں ہر شخص کو ایسے الفاظ اور جملے استعمال کرنے ہوتے ہیں جو اول تو اس کے دل کی بات کو جہاں تک ممکن ہو پوری طرح ادا کر سکیں اور دوسرے وہ الفاظ اور جملے ایسے ہوں جو سننے اور پڑھنے والوں کے لئے بھی وہی معنیٰ رکھتے ہوں جو بولنے یا لکھنے والا ان تک پہنچانا چاہتا ہے یہ مرحلہ اظہار Expression کا ہے اور اس کو زبان و ادب کی تدریس میں صرف اس حد تک سکھایا جا سکتا ہے کہ طالب علم امتحان میں اپنے خیالات کو واضح طور پر ظاہر کر سکے۔

اظہار اور تفہیم کی مختلف منزلیں ہوتی ہیں اور تعلیم و تدریس ریاضت چاہتی ہیں۔ یہ بات بار بار کہی جاتی ہے کہ خیالات محدود ہوتے ہیں اور انداز بیان بے شمار ہیں۔

مقصد یہ ہے کہ ایک ہی بات کو مختلف لکھنے بولنے والے مختلف طریقوں پر ادا کرتے ہیں اور ان کے اثرات مختلف لوگوں پر مختلف ہوتے ہیں۔ عام آدمی کے پاس الفاظ خاصے محدود ہوتے ہیں اور وہ اپنے چھوٹے سے ذخیرۂ الفاظ سے کام چلاتا ہے یہ ذخیرہ اول تو ہر قسم کے جذبات و خیالات کو ادا کرنے کے لئے کافی نہیں ہوتا۔ دوسرے یہ الفاظ مفہوم کی نزاکتوں اور لطافتوں پر حاوی نہیں ہوتے اور سننے یا پڑھنے والا انھیں پوری طرح سمجھ نہیں پاتا۔ جیسے جیسے زبان پر قدرت بڑھتی جاتی ہے اظہار بہتر ہوتا جاتا ہے اور جو مفہوم ابھی اچھے ڈھنگ میں ادا ہوا تھا زیادہ بھرپور اور موثر طریقے پر ادا ہونے لگتا ہے۔ پھر بھی ایسی کوئی منزل نہیں ہوتی جس سے کوئی دوسرا آگے نہ بڑھ سکتا ہو۔ ادیبوں اور شاعروں کی بات اور ہے عام بول چال میں بھی مقرر، خطیب اور وکیل ایک ہی خیال کو دوسروں کے مقابلے میں زیادہ بہتر، زیادہ موثر اور زیادہ دل نشیں طریقے پر پیش کرتے ہیں اسی لئے یہ کہا گیا ہے کہ جس شخص کے پاس ذخیرۂ الفاظ جتنا زیادہ ہوگا اور بات کہنے کا ڈھنگ زیادہ موثر ہوگا وہ اکثر صورتوں میں دوسروں سے اسی قدر زیادہ کامیاب ثابت ہوگا۔ مگر کونسا پیرایہ دل نشیں ہے اور کونسا پیرایہ محض سطحی اور معمولی ہے اس کی تمیز آسان نہیں ہے۔ فرض کیجئے کسی شخص نے زندگی میں پہلی بار میز دیکھی ہو عین ممکن ہے کہ وہ اسے بہت زیادہ پسند کرے اور ایک انوکھی ایجاد تصور کرکے اس کے گن گانے لگے لیکن جو اس سے قبل کئی میزیں دیکھ چکا ہے وہ جب کبھی کسی نئی میز کو دیکھے گا تو اس کا موازنہ اور مقابلہ اپنے ذہن میں اس سے پہلے دیکھی ہوئی میزوں سے ضرور کرے گا اور اسی کے مطابق نئی میز کے بارے میں کوئی فیصلہ دے گا۔ اس لحاظ سے اس کی پسند اور ناپسند اس کے اپنے تجربے اور نظر کے مطابق ہوگی۔ زبان اور ادب کے علاوہ دوسرے شعبوں میں پسند اور ناپسند کا معاملہ آسان ہے اور کسی شے کو پسند کرنے کے اسباب آسانی سے بیان کئے جاسکتے ہیں اور اچھائی برائی پرکھی جاسکتی ہے لیکن اگر کسی کو تیسرے درجے کا فلمی گانا غالب کی اچھی سے اچھی غزل کے مقابلے میں زیادہ پسند ہو تو اس کو قائل معقول کرنا مشکل ہے اور بحث دلیلوں سے زیادہ ادب اور شعر کے صحیح ذوق تک پہنچ جائے گی۔

ذوق سلیم کسے کہتے ہیں اور وہ کس طرح پیدا ہوتا ہے اس پر لمبی چوڑی بحثیں ہوسکتی

ہیں لیکن اچھے ادب کو تیسرے درجے کے ادب سے بہتر ثابت کرنے کے لئے منطق یا ریاضی کی طرح آسانی سے پرکھی جانے والی دلیلیں نہیں دی جاسکتیں لیکن ادب کی تعلیم کا ایک بڑا مقصد یہ بھی ہوتا ہے کہ وہ اچھے اور برے ادب کی پہچان کا شعور پیدا کرے اور اسی کے ساتھ اچھے ادب سے متاثر ہونے اور اس سے لطف اندوز ہونے کی صلاحیت Appreciation پیدا کرے۔

اپنی آسانی کے لئے ہم زبان اور ادب کی تعلیم کے د کہ ادب کو زبان کا بہترین اور موثر ترین استعمال اور شاعری کو Best Words in Best order یا بہترین الفاظ کی بہترین ترتیب کہا گیا ہے ا ہم تین بنیادی مقاصد قرار دے سکتے ہیں۔ تفہیم، اظہار اور ذوق۔ اور یہ تینوں مقاصد براہ راست تعلیم کے اعلیٰ ترین مقاصد سے وابستہ ہیں۔

ہمارے زمانے کو سائنس اور ٹکنالوجی کا دور کہا جاتا ہے۔ عام طور پر سمجھا جاتا ہے کہ آج کے نوجوان طالب علم کو ساری توجہ سائنسی علوم اور تکنیکی واقفیت پر صرف کرنا چاہیئے۔ گویا زبان و ادب کی تعلیم و تدریس یا تو سرے سے غیر ضروری ہوگئی ہے یا اس کی حیثیت ثانوی اور ضمنی ہے۔ درحقیقت آج کے دور میں زبان اور اس کے ذریعے موثر ذریعۂ اظہار کی ضرورت پہلے کے مقابلے کہیں زیادہ ہوگئی ہے۔ زبان کو لیجیئے۔ آج دنیا مختصر ہوتی جارہی ہے۔ تجارت اور ٹکنالوجی کی ضرورتوں کی بنا پر ہر شخص کو اپنی مادری زبان کے علاوہ متعدد دوسری زبانیں سیکھنے کی ضرورت محسوس ہوتی ہے اور کم سے کم مدت میں وہ ان زبانوں کو سیکھنا چاہتا ہے یہی صورت ادبی ذوق و شعور کی بھی ہے جس کے بغیر انسان زندگی کا صحیح شعور اور لطف حاصل نہیں کرسکتا اور خود کو مہذب اور متمدن نہیں کہہ سکتا۔ اس لئے ادب کی تعلیم و تدریس آج زیادہ پیچیدہ اور وسیع نوعیت کے مسائل سے دوچار ہے اور اس کے سامنے نہ صرف انسانی تہذیب کی اجتماعی روایات کو سمیٹنے اور اگلی نسل تک پہنچانے کا مسئلہ ہے، بلکہ انسان کو بہتر اور زیادہ شائستہ انسان بنانے کا مسئلہ بھی ہے اور صحیح معنوں میں یہی ادب کی تعلیم کا مقصد قرار پاتا ہے۔

تشویق

ایک زمانہ تھا تعلیم زبردستی کا سودا تھی اور وہ بھی چند طبقوں تک محدود تھی جبر کو تدریس کا حصہ سمجھا جاتا تھا اور مار پیٹ سے سبق یاد کرانا تدریسی عمل کا ناگزیر حصہ تھا۔ آج کی دنیا میں تعلیم عام ہو چکی ہے اور کم سے کم اصولی طور پر حصول علم سب کے لئے ہے۔ گویا علم ایک جمہوری حق ہے۔ پھر علم کا تصور بھی بہت کچھ بدل گیا ہے کل کی بات ہے علم زیادہ تر منقولات سے متعلق سمجھا جاتا تھا یعنی جو کچھ ہماری نسل نے اپنے پہلے کی نسل سے سیکھا ہے اسے جوں کا توں اگلی نسل تک منتقل کر دیا جائے مگر اب علم کو کوئی حتمی اور مکمل اکائی نہیں سمجھا جاتا اور یہ تسلیم کیا جاتا ہے کہ علم جستجو اور دریافت کا ایک مسلسل اور کبھی نہ ختم ہونے والا سلسلہ ہے جس میں حتمی اور قطعی نتائج بہت کم ہیں اور جواب طلب سوالات بہت زیادہ ہیں عین ممکن ہے کہ ہم سے پہلے والی نسلوں نے جو کچھ قطعی اور حتمی سمجھ کر قبول کر لیا تھا وہ سب کچھ ہمارے لئے اسی طرح قابل قبول نہ ہو اور ہم ان نتائج پر نظر ثانی کرنا پسند کریں یا ان سبھی مسائل کو نئے زاویے سے دیکھنا اور حل کرنا چاہیں۔

لہٰذا تعلیم آج محض کسی منظور شدہ نصاب کو ذہن نشین کرا دینے یا چند کتابیں رٹا دینے کا نام نہیں ہے بلکہ طلب، علم میں جستجو کا ذوق اور سچائی کی تڑپ پیدا کرنے کا نام ہے آگے کا راستہ وہ خود طے کرے گا۔ ہاں استاد اس طلب و جستجو میں اس کے لئے جا بجا آسانیاں فراہم کر سکتا ہے اور اس کی تعلیمات طالب علم کے لئے قطب نما کا کام ضرور دے سکتی ہیں تا کہ وہ گمراہی سے بچ سکے۔

ادب کی تعلیم میں یہ لحاظ رکھنا اور بھی زیادہ ضروری ہے۔ ہر زمانے کے ادبی معیار بدلتے ہیں ہر زمانے کی ادبی پسند اور ناپسند بھی بدلتی ہے ہر عہد کے اپنے ہیرو ہوتے ہیں اور اپنے شیطان۔ اس لئے ہر زمانہ ادبی روایت اور تاریخ پر نئے سرے سے نظر ڈالتا ہے اور اپنے دوست دشمن خود چنتا ہے۔ عام طور پر کہا جاتا ہے کہ ادب جاوداں ہے اور ایک دور میں لکھا ہوا ادب دوسرے دور میں بھی زندہ رہتا ہے اور آنے والی نسلوں کو اور آنے والے زمانوں کو سامان نشاط فراہم کرتا ہے یہ صحیح ہے

مگر یہ نہ بھولنا چاہئے کہ اول تو ایسا ادب بہت کم ہوتا ہے دوسرے یہ ادب بھی ہر دور کے لیے الگ الگ معنیٰ اور لطف اندوزی کے مختلف پہلو رکھتا ہے نظیر اکبر آبادی کو انیسویں صدی میں شیفتہ نے سوقیانہ اور بازاری شاعر قرار دیا بیسویں صدی میں یہی ان کی مقبولیت اور اہمیت کا سبب قرار پایا اور انھیں عوامی اور جمہوری شاعر تسلیم کیا جانے لگا ناسخ اپنے دور میں ادبی ڈکٹیٹر تھے مگر بعد کے دور نے انھیں اچھے شاعروں کی صف سے تقریباً خارج کر دیا۔ اس لئے ادبی ذوق اپنے زمانے کی دیگر اقدار سے بے پرواہ نہیں رہ سکتا اور براہ راست اس سے متاثر ہوتا ہے۔

استاد کے لئے منزل کی طرف قدم بڑھانے سے پہلے اپنے ہم سفروں کی پہچان ضروری ہے اسے ہر مرحلے پر اپنے طلبا سے واقف ہونا چاہیئے یہ واقفیت ایک تو اس طرح کی ہونی چاہیئے جس سے ان طلبا کی ذہنی اور جذباتی زندگی کا خاکہ اس کے سامنے آ سکے۔ مثلاً ان طلبا کے خاندان، علاقے، علاقائی زبان عام مشاغل، دلچسپیاں اور وابستگیاں۔ دوسرے طلبا جماعت میں داخل ہوتے وقت کس قسم کی تعلیم حاصل کر کے اور متعلقہ مضمون کے بارے میں کتنی واقفیت یا اس کے پس منظر کے بارے میں کتنی معلومات حاصل کر چکے ہیں تعلیم ایک مسلسل عمل ہے اور ہر درجہ اور جماعت پیش رو درجے یا جماعت سے براہ راست تعلق رکھتی ہے اسی بنا پر زبان کی تدریس میں لفظ شماری کی بھی بڑی اہمیت ہے طالب علم کو ایک خاص مدت میں الفاظ کی ایک خاص تعداد کی مشق کرائی جاتی ہے اور یہ مشق عام طور پر اس طرح کرائی جاتی ہے کہ طالب علم کو جبر یا یکسانیت کا احساس نہ ہو

دراصل یہ دونوں قسم کی واقفیتیں ایک ہی سلسلے کی مختلف کڑیاں ہیں تدریس میں ذاتی توجہ درکار ہے اور استاد اپنے شاگرد سے جس قدر بہتر طور پر واقف ہوگا اتنا ہی اس کی دلچسپیوں اور اس کے نجی اور ذاتی تجربات سے اپنے سبق کو ہم آہنگ کر سکے گا تدریس معلوم سے نامعلوم، مانوس سے غیر مانوس اور آسان سے مشکل تک کا سفر ہے اور یہ سفر اسی وقت آسان ہو سکتا ہے جب یہ معلوم ہو کہ آپ کے طلبا کے لئے مانوس کیا ہے ان کو کیا کیا معلوم ہے اور وہ کس حد تک دشواریوں کو آسان کر چکے ہیں مختصر یہ کہ وہ کس حد تک اور کس منزل تک تعلیم حاصل کر چکے ہیں۔

معلوم سے نامعلوم، مانوس سے نامانوس۔ معلوم اور آسان سے مشکل تک کے سفر

میں سابقہ تجربات سے نئے تجربات اور نئی معلومات (بلکہ علم وعرفان) کو ہم آہنگ کرنے کا عمل بھی اسی وقت ممکن ہے جب طلبا کے سابقہ تجربات کے بارے میں استاد کو کچھ معلومات حاصل ہوں اور وہ آئندہ اسباق کو طلبا کے لئے بامعنیٰ اور بامقصد بنا سکے معنویت انفرادی اور براہ راست تجربوں کی روشنی ہی میں فروغ پاتی ہے اور جب تک کوئی معلومات یا کوئی تصور کسی کے تجربات سے ہم آہنگ نہ ہو اس وقت تک اس کی بصیرت کا حصہ نہیں بنتے اور صحیح علم محض معلومات یا محض ذہنی یا جذباتی عقیدہ نہیں بصیرت ہے اور بصیرت ہی انسانی کردار کو نئے سانچے میں ڈھالتی ہے اور اسے زندگی کا نیا عرفان حاصل کرنے کے قابل بناتی ہے۔

جے مرے لی اور ڈروس مے لی نے اپنی کتاب[1] The Child and his Davelopment میں بجا طور پر لکھا ہے کہ زبان اور تدریس زبان فرد کی سماجی تربیت یا فرد کی نجی خواہشات اور سماج کے ضابطوں کے درمیان مطابقت پیدا کرنے کا موثر ذریعہ ہے اور یہ تربیت جس قدر طلبا کے براہ راست تجربوں سے ہم آہنگ ہو گی اسی قدر زیادہ کارگر ثابت ہو سکے گی۔

As a teacher, you need to know:-

That each individual is an integral whole and his various aspects have no separate reality and cannot function independently.

That the basic human drive is for increas-ing self-realisation.

That self-realisation is affected by the child's environment.

That this self-realisation can only progr.

---

[1] The child and his development by J. Murray lee & doris May lee(Appleton-Century-Crafts) New York.

-ess as the child's needs are met.

That frustration of these needs lead to serious problems.

دوسرے لفظوں میں تعلیم مکمل شخصیت کو پیش نظر رکھ کر ہی دی جانی چاہئے ہر طالب علم کا اپنا مقصد یا نصب العین ہوتا ہے اور وہ ان کے حصول ہی سے اپنی شخصیت کی تکمیل کرتا ہے ہر عمل میں وہ اسی تکمیل کی تلاش کرتا ہے اور ہر اس کام میں محنت کرتا اور جی لگاتا ہے جس سے اس کی تکمیل میں مدد ملتی ہو گویا طلبا کے مقصد یا نصب العین یا تصور تکمیل سے مطابقت اور ہم آہنگی ہی سے تدریس کے عمل میں زیادہ دلچسپی اور معنویت پیدا کی جاسکتی ہے، شخصیت کی تکمیل کا یہ عمل جتنا زیادہ ہوگا اسی قدر مسرت اور اطمینان حاصل ہوگا اور اس مقصد میں جتنی رکاوٹیں پیدا ہوں گی اتنا ہی ناکامی، ارتعاش، غصہ، تشدد، گمراہی یا دوسرے قسم کے غیر فطری ردعمل کی طرف رجحان پیدا ہوگا۔

(2)

مقصد یا نصب العین کے تعین میں استاد بہت کچھ مدد کرسکتا ہے اور یہیں سے تعلیم کا عمل شروع ہو جاتا ہے اردو کے طلبا کو ہندوستان میں مختلف قسم کے مسائل کا سامنا ہے۔ عام طور پر یہ سوال کیا جاتا ہے کہ اردو پڑھنے کے بعد طلبا کیا کریں گے یا اردو ان کے کیا کام آئے گی؟ یہ سوال بڑی حد تک شکست خوردہ ذہنیت سے پیدا ہوا ہے۔ گو اس کے اسباب ہیں مگر ان سے یہ نتیجہ نکالنا مناسب نہ ہوگا کہ اردو پڑھنے میں خسارہ ہے یا کوئی فائدہ نہیں ہے۔

آزادی کے بعد ہندوستان کی کم سے کم 54 یونیورسٹیوں میں بی اے اور ایم اے کی سطح پر اردو پڑھائی جاتی ہے ان میں بعض یونیورسٹیاں ایسی بھی ہیں جن میں بہت سے کالج ہیں اور ہر کالج میں اردو کی تعلیم و تدریس کے لئے اسامیاں موجود ہیں بعض کالجوں میں توسیع بھی ہوتی ہے ان کے علاوہ اسکولوں میں اردو اساتذہ کی جگہیں بھی نکلتی رہتی ہیں غرض اردو معلمین اور مدرسین کے لئے بھی گنجائش کم سہی ناپید نہیں ہیں اور جوہر قابل کو ان میں جگہ ملنا دشوار نہیں۔

اس کے علاوہ آل انڈیا ریڈیو اور ٹیلی ویژن اور حکومت ہند اور ریاستی حکومتوں کے محکمہ اطلاعات میں برابر اردو داں حضرات کے لئے جگہیں نکلتی رہتی ہیں۔ اردو کے اخبارات بڑی تعداد میں نکلتے ہیں اور ان کی تعداد میں برابر اضافہ ہو رہا ہے یہ صحیح ہے کہ ابھی تک ان اخبارات کو تجارتی خطوط پر منظم نہیں کیا گیا ہے مگر مناسب تربیت کے بعد اردو داں حضرات یہ کام آسانی اور سہولت کے ساتھ کر سکتے ہیں۔

ترجمے کی بھی مانگ بڑھ رہی ہے اور ایسے مترجمین کی ضرورت محسوس کی جا رہی ہے جو انگریزی یا ہندی یا کسی دوسری علاقائی زبان سے اردو میں اور اردو سے ان زبانوں میں ترجمہ کر سکیں نیشنل بک ٹرسٹ۔ ساہتیہ اکادمی اور دوسرے اداروں میں مترجمین کی کھپت ہے ترقی اردو بیورو میں بھی ترجمے کا کام بڑے پیمانہ پر ہو رہا ہے۔ غرض اردو کے اچھے طالب علموں کے لئے روزگار کے مواقع آسانی سے نکل سکتے ہیں۔

لیکن تعلیم کو محض روزگار سے جوڑنا تعلیم کے مقصد کو سطحی بنانے کے مترادف ہے تعلیم انسان کی شخصیت کی تکمیل کی کوشش ہے اور اگر تعلیم کردار کی تعمیر اور بہتر شخصیت کی تشکیل کرے تو اردو تعلیم اس عمل میں مدد کر سکتی ہے خصوصاً ان علاقوں میں جہاں اردو مادری زبان کی حیثیت رکھتی ہے اور ذریعہ اظہار اور وسیلہ ترسیل کے طور پر برتی جاتی ہے۔

اردو کی تعلیم ایک وسیع تر تہذیبی فضا کا مطالبہ کرتی ہے۔ اردو محض کلاس روم میں پڑھا جانے والا مضمون نہیں ہے وہ ایک بڑی تہذیبی وراثت کی کنجی ہے وہ زبان اور ادب کے نئے دروازے کھولتی ہے وہ طالب علم کو صرف گزرے ہوئے زمانوں کے تجربوں سے لذت لینے ہی کا سبق نہیں سکھاتی بلکہ اسے خود اپنے طور پر تجربات کو بہتر طریقے پر بیان کرنے کا ہنر بھی سکھاتی ہے دنیا کو ایک نئے ڈھنگ اور انوکھے طریقے سے دیکھنا بھی سکھاتی ہے۔ اردو کی تعلیم ایک نیا امکان ہے۔ ممکن ہے کہ آج کا طالب علم کل خود ادیب اور شاعر ہو اور بڑے سے بڑے فن کار کا ہم پلہ ہو جائے۔

اس کے علاوہ یہ بھی یاد رکھنا چاہئے کہ اردو کئی صدیوں تک سرکاری زبان رہی ہے اور ہر قسم کے کاغذات اور دستاویزیں، تاریخ، مالیات، قانون، زراعت، حکمت اور طب غرض سبھی قسم کے علوم و فنون کا اچھا خاصہ بڑا ذخیرہ اردو ہی میں موجود ہے

نیشنل آرکاویز اور میوزیم اس قسم کے قیمتی ذخیروں سے بھرے پڑے ہیں اگر کسی کو اپنے ماضی کو پہچاننا ہو تو اردو کے بغیر یہ ممکن نہیں کسی زبان کی یہ بڑی خوش قسمتی ہوتی ہے کہ وہ انسانی سماج کے ہر شعبے میں اس طرح گھل مل جائے کہ اس کے بغیر سماج کی تصویر مکمل نہ ہو سکے۔ اردو کو یہ عزت حاصل رہی ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ ملک کے گوشہ گوشہ میں بولی اور سمجھی جاتی رہی ہے اور اسی بنا پر وہ لوگوں کی زبانوں اور دلوں پر راج کرتی رہی ہے۔

آج بھی اگر موسیقی اور فلم سے لگاؤ رکھنے والے اردو سے ناواقف ہو کر موسیقی اور فلم سے پوری طرح لطف حاصل کرنا چاہیں تو انھیں قدم قدم پر دشواریوں کا سامنا کرنا پڑے گا۔ غزل آج فقط اردو ادب کی ایک صنف ہی نہیں ہے بلکہ ہندوستانی موسیقی کی بھی اہم صنف ہے۔ اس لحاظ سے اردو کا طالب علم جب اردو ادب کی تعلیم حاصل کرتا ہے تو وہ دوسرے اکثر علوم وفنون سے کہیں آگے بڑھ کر ایک نئی آگہی حاصل کرتا ہے اور بہتر تربیت پاتا ہے۔

استاد جب تک اپنے طالب علموں میں کسی علم کی اہمیت واضح نہیں کرتا اس وقت تک ان سے پوری محنت اور مستعدی کی امید نہیں کر سکتا۔ اردو کے طالب علموں کے ذہن میں جب تک اردو سیکھنے اور اس کے ادب کو سمجھنے کی ضرورت کا احساس نہ ہوگا اس وقت تک وہ اردو کی تعلیم اور اس کے ادب کو پوری طرح پہچاننے کی پوری کوشش نہیں کریں گے۔

افہام وتفہیم محض تشویق کا ایک طریقہ ہو سکتے ہیں استاد کو دوسرے ذرائع بھی استعمال کرنے چاہئیں جن میں آج کل کے بصری اور منظری وسائل کو بھی شامل کرنا ہوگا

تیسرا باب

جمالیات کا پہلا سبق

حسن کی ایک تعریف یہ بھی کی گئی ہے کہ وہ موزونیت اور تناسب کا نام ہے۔ یوں تو یہ تعریف دوسری تعریفوں کی طرح مبہم اور غیر واضح سی ہے لیکن اس سے یہ ضرور معلوم ہوتا ہے کہ حسن کوئی سادہ اور مفرد کیفیت نہیں ہے بلکہ مختلف اور کبھی کبھی متضاد عناصر سے مل کر بنتا ہے اور اس لحاظ سے حسن ایک پیچیدہ عمل ہے جتنی زیادہ اور رنگا رنگ اشیا اور کیفیتیں مل کر ایک سانچے میں ڈھلیں گی اسی قدر پڑھنے، سننے اور دیکھنے والے میں حسن کا احساس اور حیرت اور خوشگوار تعجب کا احساس زیادہ گہرا ہوگا۔ طلبا کے ذہن نشین ہو جائے تو یہ نکتہ نثر اور نظم دونوں کی نئی نئی تہہ داریوں تک پہنچنے میں مدد دے گا۔

ہر کیفیت چاہے کتنی ہی سیدھی سادی کیوں نہ معلوم ہوتی ہو مختلف حصوں اور مختلف کیفیتوں سے مل کر بنتی ہے اور اسی لئے ہر کیفیت کے پیچھے رنگا رنگی اور رنگینی چھپی ہوتی ہے البتہ اس کی شکلیں الگ الگ ہوتی ہیں بعض صورتوں میں یہ رنگا رنگی اور تضاد بالکل صاف دکھائی دیتا ہے مثال کے طور پر اس شعر میں

بوئے گل، نالۂ دل، دودِ چراغ محفل
جو تری بزم سے نکلا سو پریشاں نکلا

اس میں شاعر نے تین بالکل مختلف چیزوں کو جمع کیا ہے جن میں بظاہر کوئی تعلق

نہیں ہے بوئے گل نالۂ دل سے اور محفل کے چراغ کے دھویں سے بالکل الگ اور غیر متعلق ہے لیکن دوسرے مصرعے نے ان چیزوں میں ایک باہمی ربط اور تعلق ڈھونڈھ نکالا ہے یعنی یہ تینوں غیر متعلق چیزیں اس ایک بات میں یکساں ہیں کہ تینوں ایک ہی محفل سے نکلی ہیں اور پریشان یعنی بکھری ہوئی نکلی ہیں۔ اس میں یہ نکتہ بھی قابل غور ہے کہ شاعر خود اپنا ذکر براہ راست نہیں کرتا مگر اشارہ اپنی طرف بھی ہے کہ میں بھی جب تری محفل سے نکلتا ہوں تو بوئے گل، اور نالۂ دل کی طرح پریشان حال ہوتا ہوں۔ اختلاف میں اتفاق اور یکساں چیزوں میں اختلاف کے پہلو ڈھونڈھ نکالنا تخیل کی کرشمہ سازی ہے اور اس قسم کی نئی ترتیب سے پڑھنے اور سننے والے کے تخیل کو بھی نئی راہ ملتی ہے اور ایک خوشگوار تعجب ہوتا ہے کہ جن چیزوں کی یکسانیت یا اختلاف پر اس نے کبھی غور نہیں کیا تھا اب وہ اچانک ایک نئے روپ اور نئی شکل میں اس کے سامنے آجاتی ہیں گویا ادب تخیل کے ذریعے نئے رشتوں اور نئی شناسائیوں کی تلاش ہے۔ یہ تلاش چیزوں کے نئے رابطے ہی بے نقاب نہیں کرتی بلکہ پوری زندگی کو نئے رخ سے پیش کرتی ہے کیونکہ تخیل چیزوں کو صرف اس شکل میں پیش کرنے پر بس نہیں کرتا بلکہ ان میں تبدیلی اور ترتیب کے نئے امکانات سامنے لاتا ہے اور زندگی کو نئی تبدیلیوں کی آماجگاہ بنا دیتا ہے۔ اور اسی اعتبار سے ادب کو زندگی کا معمار کہا جاتا ہے۔

چوتھا باب

نظم کی تدریس

نظم مصرعوں یا اشعار کا وہ سلسلہ ہے جو مفہوم اور کیفیت کے اعتبار سے مربوط ہو اور معنوی اور کیفیاتی وحدت رکھتا ہو نظم میں تسلسل اور ارتقا ضروری ہے۔

نظم کی اس تعریف میں رباعی اور قطعہ سے لے کر آزاد اور نثری نظم سبھی آجاتے ہیں نظم خواہ کسی قسم کی ہو اس میں معنوی اور کیفیاتی وحدت اور تسلسل اور ارتقا لازم ہے اس لحاظ سے غزل کا ہر شعر مکمل نظم ہے فرق ہے تو اتنا کہ غزل مخصوص علامتوں اور لفظیات کی شاعری ہے اور اس کا دائرہ داخلی تجربات تک محدود ہے اور اس کا پیمانہ دو مصرعوں پر بھی مشتمل ہو سکتا ہے۔

نظم بیانیہ بھی ہو سکتی ہے اور اس کا انداز بیان غزل کی علامتوں کو بھی اختیار کر سکتا ہے اور اس سے بے نیاز بھی ہو سکتا ہے مگر اس کی اصل پہچان اس کی معنوی اور کیفیاتی وحدت ہی سے ہوتی ہے۔ اور یہ وحدت جتنی تہ در تہ، جتنی دل نشیں اور جتنی پر تاثیر ہوگی نظم اتنی ہی کامیاب ہوگی۔ یہ دل نشینی اور تاثیر مختلف طریقوں سے پیدا ہوتی ہے کبھی نئے خیال سے، کبھی نئے انداز بیان سے اور کبھی کسی نئی کیفیت سے۔ مگر ہر اچھی نظم خیال، کیفیت، تجربے اور انداز بیان کے انوکھے پن کا سنگم ہوتی ہے۔

رباعی کا پیمانہ چار مصرعوں تک محدود ہوتا ہے اور اس کے ارکان متعین ہیں رباعی ایک خاص وزن میں ہی لکھی جاتی ہے چار مصرعوں میں عام طور پر تسلسل کے ساتھ ارتقا بھی

موجود ہوتا ہے یعنی ہر رباعی کا ایک مضمون ہی نہیں ہوتا بلکہ ہر مصرعہ بات کو آگے بڑھاتا ہے تیسرا مصرعہ اس ارتقا میں مرکزی حیثیت رکھتا ہے اور آخری مصرعہ کے لیے دلیل یا جواز پیدا کرتا ہے۔ مثلاً

دنیا بھی عجب سرائے فانی دیکھی
ہر چیز یہاں کی آنی جانی دیکھی
جو آکے نہ جائے وہ بڑھاپا دیکھا
جو جا کے نہ آئے وہ جوانی دیکھی

ظاہر ہے تیسرے مصرعے میں چوتھے مصرعے کی بنیاد اٹھائی گئی ہے۔ اس رباعی سے اندازہ ہوگا کہ ہر رباعی کے لئے تین باتیں ضروری ہیں:

1. مخصوص اوزان میں چار مصرعوں کا ہونا۔
2. چار مصرعوں میں معنوی اور کیفیاتی وحدت کا ہونا۔
3. تین مصرعوں میں ایک ہی ردیف اور قافیے کا ہونا۔

قطعہ بھی ایک قسم کی نظم ہے رباعی کی طرح قطعہ بھی چار مصرعوں کا ہو سکتا ہے لیکن اس کے لئے کسی خاص قسم کے اوزان میں ہونا ضروری نہیں ہے اور ان چار مصرعوں میں سے تین مصرعوں کا ایک ہی ردیف اور قافیے میں ہونا بھی ضروری نہیں ہے البتہ قطعے کے سبھی مصرعوں میں تسلسل اور ارتقا اور معنوی یا کیفیاتی وحدت کا ہونا لازم ہے۔ مثال کے طور پر مندرجہ ذیل قطعے دیکھیں۔ جو ایک غزل میں قطعہ بند اشعار کی شکل میں ہے۔

کل پاؤں ایک کاسہ سر پر جو آگیا
ناگہ وہ استخوان شکستوں سے چور تھا
کہنے لگا کہ دیکھ کے چل راہ بے خبر
میں بھی کبھی کسو کا سر پر غرور تھا

اس قطعے میں ایک ہی واقعے کو تمثیلی انداز میں پیش کیا تھا۔ یہ قطعہ میر نے اپنی غزل میں قطعہ بند اشعار کی شکل میں شامل کیا ہے لیکن ایسے قطعے بھی ہیں جو کسی غزل کا حصہ نہیں ہیں اختر انصاری نے قطعہ کو اپنا مخصوص آرٹ بنایا اور ان کے قطعے بہت

مقبول ہوئے ان کا ایک قطعہ ہے :

جو پوچھتا ہے کوئی سرخ کیوں ہیں آج آنکھیں
تو آنکھیں مل کے یہ کہتا ہوں رات سو نہ سکا
ہزار چاہوں مگر یہ نہ کہہ سکوں گا کبھی
کہ رات رونے کی خواہش تھی اور رو نہ سکا

رباعی اور قطعات کے علاوہ معنوی اور کیفیاتی وحدت والے مربوط اشعار کی اردو میں کم سے کم تین اور شکلیں مقبول رہی ہیں ۔

1. قصیدہ ۔
2. مرثیہ ۔
3. منظومات کی دیگر اقسام ۔ مثلاً مسدس ۔ مخمس وغیرہ ۔

قصیدے کی تدریس

قصیدہ شعروں کا ایک ایسا مربوط سلسلہ ہے جو کسی مذہبی پیشوا، بادشاہ یا کسی اہم زندہ شخصیت کی تعریف میں لکھا جائے ۔ بادشاہوں اور راجاؤں کے زمانے میں شاعر دربار سے وابستہ ہوتے تھے اور وہ مختلف موقعوں پر بادشاہوں اور امیروں کی تعریف میں قصیدے لکھ کر دربار میں پیش کیا کرتے تھے اور انعام پاتے تھے بعد کو قصیدے کم لکھے جانے لگے اور جو لکھے گئے وہ بھی یا تو مذہبی رہ نماؤں اور پیغمبروں کی تعریف میں تھے یا پھر ایسے رہ نماؤں کی تعریف میں تھے جو اپنے دور میں عزت اور وقار رکھتے تھے ۔

قصیدہ کسی بحر میں بھی لکھا جا سکتا ہے شرط یہ ہے کہ قصیدے کا ہر شعر ایک ہی ردیف اور قافیے میں ہوگا اور پورا قصیدہ ایک ہی شخص کی تعریف میں کہا جائے گا قصیدے کی خوبی گریز اور مدح کی مضمون آفرینی میں ہے یعنی شاعر جتنا باکمال ہوگا اتنے ہی نئے پہلو اور نئے مضامین پیدا کرے گا ۔

کسی کی تعریف کرنا یوں تو بڑا آسان لگتا ہے لیکن جب ان گنت لوگ اپنے اپنے طریقے پر تعریف اور مدح کے مضمون باندھتے آئے ہوں تو ان میں نیا مضمون یا

کوئی نیا پن پیدا کرنا بہت مشکل ہو جاتا ہے اور اس نئے پن ہی کو قصیدہ نگار کی بڑائی کی پہچان سمجھا جاتا ہے لیکن مدح یا تعریف تک پہنچنے سے پہلے قصیدے کا ابتدائی حصہ آتا ہے اور اگر شروع کا حصہ دل کش اور شاعرانہ حیثیت سے پر اثر نہ ہو تو قصیدے کے باقی حصے تک پہنچنا ہی مشکل ہو جاتا ہے اس لئے قصیدے کے ابتدائی حصے کو قصیدہ کی بنیاد قرار دیا جا سکتا ہے اور شاعر کا کمال اس میں ہے کہ وہ اس ابتدائی حصہ سے اچانک کس طرح مدح کے مضمون تک پہنچتا ہے اس طرح ہر قصیدہ اپنی وحدت کے باوجود مندرجہ ذیل حصوں سے عبارت ہوتا ہے۔ ہر قصیدے کے بنیادی اجزا ہیں۔

1- تشبیب یعنی ابتدائی حصہ
2- گریز
3- مدح جس میں سراپا، گھوڑے اور تلوار کی تعریف، بہادری، سخاوت اور دیگر خوبیوں کا بیان بھی ہوتا ہے۔
4- دعا (دعا کے ساتھ شاعر اپنا مدعا یا حسن طلب بھی نظم کرتا ہے)
5- خاتمہ

قصیدے کے ان اجزا کا تذکرہ ضروری ہے کیونکہ دوسری مختصر نظموں کے برخلاف کلاس میں پوری نظم کی بلند خوانی قصیدے پڑھاتے وقت نہیں کی جا سکتی قصیدے کی تدریس سے پہلے مختصر طور پر ممدوح اور شاہ دونوں کا تعرف ضروری ہے اگر دوسرے اہم شاعروں نے بھی اسی شخص کی مدح لکھی ہو تو ان قصیدوں کے بھی چند اشعار مثال اور مقابلے کے لئے پیش کئے جا سکتے ہیں اس کے بعد قصیدہ کا ایک ٹکڑا۔ اور ظاہر ہے کہ ابتدا میں یہ ٹکڑا تشبیب ہی کا ہوگا۔ کلاس میں پڑھا جانا چاہیئے۔ اس ٹکڑے میں گریز کے اشعار کو شامل کرنا مناسب ہوگا۔

مقصد یہ ہے کہ طالب علم ندرت اظہار کو سمجھ سکیں اور یہ اندازہ لگا سکیں کہ شاعر نے کس حد تک حیرت کے عنصر کو قائم رکھتے ہوئے تشبیب کے اشعار سے مدح کا مضمون نکالا ہے اور پڑھنے والوں کو خوشگوار حیرت میں مبتلا کر دیا ہے یہ دراصل اس قسم کی مضمون آفرینی ہے جو تخیل کی تربیت کرتی ہے اور ادب کے طالب علم کو نئے مضامین تلاش کرنے اور نئے نئے پہلو تلاش کرنے کی مشق بہم پہنچاتی ہے۔

تشبیب کے اشعار ختم کرنے سے پہلے یہ بھی ضروری ہے کہ اس کی وجہ تسمیہ پر بھی روشنی ڈال دی جائے مختصراً یہ بھی بتا دیا جائے کہ قصیدہ ہماری شاعری میں عربی سے آیا جہاں ہر قسم کی ادبی تخلیق کو دو حصوں میں تقسیم کیا جاتا تھا۔ بے ارادہ، غیر شعوری اور کسی حد تک الہامی تخلیق جو گویا شاعر پر غیب سے نازل ہوتی تھی اور قصد و ارادے سے شعوری طور پر لکھی جانے والی تخلیق تھی۔ قصیدے کا شمار شعوری تخلیق میں کیا جاتا تھا عرب جوشیلے اور عاشق مزاج تھے۔ شاعری میں عشقیہ مزاج ہے یا پھر جنگ و جدل میں قبیلوں کے بہادروں کا جی بڑھانے والی شاعری ہے۔ قصیدے کا تعلق عشق و رومان سے تھا اور قصیدے میں دل دوزی اور دل گدازی پیدا کرنے کے لئے شاعروں نے ایک خاص طریقہ ایجاد کیا تھا۔ وہ اپنے قصیدے بیتی ہوئی رومانی یادوں سے شروع کرتے تھے اور ان وادیوں کو خطاب کرتے تھے جہاں کبھی ان کی اپنی محبوبہ سے ملاقات ہوئی تھی۔ چونکہ اس ابتدائی حصے کا تعلق شباب اور اس کی یادوں سے ہوتا تھا اسی لیئے اس حصے کا نام تشبیب پڑ گیا۔

تشبیب سے شاعر ایک خوشگوار حیرت کے ساتھ گریز کرتا ہے اور تشبیب کے مضامین کو ممدوح کی ذات اور صفات سے جوڑ دیتا ہے مثال کے طور پر سودا نے تشبیب کے نئے نئے مضامین باندھے ہیں اور انھیں ممدوح کی تعریف سے جوڑ دیا ہے مثلاً:

فجر ہوتے جو گئی آج مری آنکھ جھپک
دی وہیں آکے خوشی نے درِ دل پر دستک

درخواب میں ایک خوبصورت کامنی شاعر کو بشارت دیتی ہے کہ آج اس شخص کی سال گرہ کا جشن منایا جارہا ہے جو انسان کی صورت اور فرشتوں کی سیرت کا مالک ہے اور اسی گریز سے نواب عماد الملک کی تعریف شروع ہوتی ہے۔

غالب نے بہادر شاہ ظفر کی تعریف میں قصیدہ چاند سے خطاب سے شروع کیا ہے۔

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

گریز کے بعد مدح کا مرحلہ آتا ہے اور مدح گوئی میں قصیدہ نگار شاعر کس طرح نئے نئے مضمون پیدا کرتا ہے اور تعریف کے نئے گوشے نکالتا ہے یہی طلبا کے ذہن نشین کرانے کی بات ہے کیونکہ اس مرحلہ میں شاعر تخیل کے ذریعہ مضمون آفرینی کا مظاہرہ کرتا ہے اور بیان کی قدرت دکھاتا ہے جو ادب کے طالب علم کے لئے مفید ثابت ہو سکتی ہے اس کے علاوہ مدح کے لئے جوش وخروش اور چستی بندش بھی لازم ہے یہاں جوش وخروش سے مراد کسی قسم کی جذباتی شورش نہیں ہے بلکہ صرف یہ مراد ہے کہ شاعر جو مضمون باندھے وہ ڈھیلا ڈھالا، بے نمک اور بے کیف نہ ہو۔ بات پوری طرح مربوط ہو اور دل سے نکلی معلوم ہوتی ہو اگر مبالغہ بھی ہو تو کم سے کم لطف سے خالی نہ ہو۔

اردو میں قصیدہ نگاری میں سوداؔ کا مقام سب سے بلند ہے سوداؔ اپنے قصیدوں میں جا بجا فارسی قصیدوں سے اثر قبول کرتے ہیں لیکن اس کے باوجود مدح کے نت نئے پہلو نکالتے ہیں۔ سوداؔ کے قصیدوں سے اس قسم کی مثالیں فراہم کر کے قصیدے کے تعارفی لیکچر ہی میں طلبا کے سامنے پیش کرنی چاہئیں۔

مدح کے بعد حسن طلب اور دعا کی منزلیں ہیں ان میں بہت کم قصیدہ نگار کامیاب ہوئے ہیں بعض نے بات کو گھما پھرا کر شاعرانہ انداز میں نظم کیا ہے بعض نے براہ راست عرض مطلب کیا ہے جس کی شاید سب سے دل کش مثال غالبؔ کے قصیدے میں ہے۔

آپ کا بندہ اور پھروں ننگا
آپ کا نوکر اور کھاؤں ادھار

قصیدے کے اختتام تک پہنچتے پہنچتے طالب علم کے ذہن سے قصیدے کی وحدت کی تصویر مدھم ہونے لگے گی اس لئے کلاس میں اس وحدت تاثر کو قائم رکھنے کے لئے پھر قصیدے کے ابتدائی اشعار کی طرف رجوع کرنا مناسب ہوگا اور ابتدائی اشعار میں ممدوح کی تصویر کی طرف اشارہ کرنا موزوں اور مفید ہوگا۔ اچھے قصیدوں کے ابتدائی اشعار میں ممدوح کی ذات اور صفات کی طرف کوئی نہ کوئی بلیغ اشارہ ضرور ہوتا ہے گو ابتدا میں اس کا اندازہ نہیں ہوتا غور کرنے پر اس لطیف ربط تک رسائی حاصل ہو سکتی ہے (اسے صنعت براعۃ استہلال کہا جاتا ہے)۔ مثلاً سوداؔ کے ایک قصیدہ کا مطلع ہے:

اٹھ گیا بہمن و دے کا چمنستان سے عمل
تیغ اردی نے کیا ملک خزاں مستاصل

مطلع میں تیغ کا ذکر موجود ہے اور حضرت علی کی تیغ ذو الفقار کی طرف اشارہ ہے یہ قصیدہ حضرت علی کی مدح میں لکھا گیا ہے اسی طرح سودا کا ایک دوسرا قصیدہ اس شعر سے شروع ہوتا ہے۔

سوائے خاک نہ کھینچوں گا منت دستار
کہ سر نوشت لکھی ہے مری بخط غبار

یہاں خاک اور غبار کا ذکر دشت کربلا کی یاد دلاتا ہے اور کربلا میں شہید ہونے والا حضرت امام حسین کی مدح میں لکھے جانے والے قصیدے کا نہایت موزوں مطلع ہے۔

قصیدے کے بارے میں بعض حلقوں میں یہ بحث اٹھنے لگی ہے کہ ان کی حیثیت اب محض تاریخی ہے چونکہ اب نہ بادشاہ رہے نہ ان کے دربار، نہ وہ زبان کی شان و شوکت رہی نہ انداز بیان کی وہ آراستگی۔ تو پھر اب قصیدے کو کلاس میں پڑھانے اور اردو کے نصاب میں رکھنے کی ضرورت ہی کیا ہے۔ یہاں اس مسئلے پر تفصیلی بحث کی گنجائش نہیں لیکن طالب علم کے ذہن میں یہ بات واضح ہونی چاہیئے کہ قصیدہ محض تاریخ کا حصہ نہیں ہے بلکہ اس کے ادبی پیرایۂ اظہار اور تخیل کے لئے مضمون آفرینی کی کوشش آج بھی ادب کے طالب علم کے لیے بہت کچھ سیکھنے کا سامان فراہم کرتی ہیں۔ یوں بھی بادشاہ اور دربار پوری طرح ختم کہاں ہوئے ہیں ان کی شکلیں اور رنگ و روپ بدل گئے ہیں۔ جب تک انسان موجود ہے تعریف سے خوش ہوتا اور ہجو سے ڈرتا رہے گا اور اس لحاظ سے مدح کے نئے نئے پہلو نکالنے کا فن باسی نہیں ہو سکتا البتہ اس کے انداز اور اسلوب بدلتے رہیں گے۔

مرثیے کی تدریس

قدیم شعری سرمائے میں مربوط نظم کی ایک اور صنف مرثیہ ہے مرثیہ کسی ایسے سلسلۂ اشعار کو کہتے ہیں جس میں کسی ایسے شخص کی تعریف بیان کی گئی ہو جس کا انتقال ہو چکا ہے اور اس کی وفات پر رنج اور افسوس کا اظہار کیا گیا ہو۔

اردو شاعری میں شخصی مرثیوں کا اچھا خاصہ ذخیرہ موجود ہے خاص طور پر حالی کا مرثیۂ غالب، چکبست کا مرثیۂ تلک اور اقبال کا مرثیہ داغ شخصی مراثی کی اہم مثالیں ہیں۔

لیکن شخصی مرثیوں سے کہیں زیادہ بڑا اور اہم ذخیرہ واقعہ کربلا سے متعلق مرثیوں کا ہے یہ مرثیے نیم مذہبی اور نیم تاریخی ہیں۔ ان کا تعلق پیغمبر اسلام کے نواسے حضرت امام حسین اور ان کے 72 ساتھیوں ... ہے جنھوں نے ایک ظالم اور بدکردار بادشاہ یزید کو اپنا رہنما اور حاکم ماننے سے انکار کر دیا تھا اور اس پاداش میں یہ بھی مان لیا تھا کہ وہ اپنا ملک چھوڑ کر کہیں اور چلے جائیں گے جب حضرت امام حسین اور ان کے 72 ساتھی جن میں عورتیں اور بچے بھی شامل تھے اپنا وطن چھوڑ کر روانہ ہوئے تو یزید کی فوج نے ابن زیاد اور شمر بن جوشن کی رہبری میں انھیں گھیر لیا اور تین دن ان پر دریائے فرات کا پانی بند رکھا اور آخر کار ان پر حملہ کر کے حضرت امام حسین اور ان کے اکثر ساتھیوں کو شہید کر دیا۔ شہید ہونے والوں میں حضرت امام حسین کے بیٹے حضرت علی اکبر اور ان کے چھوٹے بیٹے حضرت علی اصغر بھی شامل تھے جن کی عمر چند ماہ کی تھی اس کے علاوہ حضرت امام حسین کے جواں سال بھتیجے اور کم عمر بھانجے بھی شامل تھے

واقعہ کربلا کے بعد عورتوں کو قیدی بنا کر یزید کے دربار میں لے جایا گیا قیدیوں میں حضرت امام حسین کے بیمار صاحبزادے حضرت زین العابدین اور ان کی خوردسال صاحبزادی سکینہ بھی تھیں۔

یہ واقعہ تاریخی اور مذہبی دونوں نوعیت کا ہے اسی لئے شاعروں نے اسے خاص طور پر اہمیت دی ہے۔ حضرت امام حسین نے یزید کو حکمراں ماننے سے اس لئے بھی انکار کر دیا تھا کہ یزید عوام کا منتخب نمائندہ نہ تھا بلکہ امیر معاویہ کا بیٹا ہونے کی وجہ سے وراثت کے طور پر تخت حاصل کرنا چاہتا تھا اس اعتبار سے حضرت امام حسین کے انکار کی تاریخی اور سیاسی وجہ بھی تھی۔

کلاس میں مرثیہ پڑھانے سے پہلے ایک طرف تو اس واقعہ کی تفصیل ذہن نشین کرا دینا ضروری ہے اور اس واقعہ اور اس کے اہم کرداروں کا تعارف دل نشین پیرایے میں کرا دینا لازم ہے تاکہ طالب علم مطالعے کے دوران الجھن میں نہ پڑیں۔

ایک اور مسئلہ واقعہ کے اہم کرداروں اور ان کی پیش کش کا ہے۔ ظاہر ہے کہ واقعہ کربلا

عرب تھے اور ان کی تہذیب اور معاشرت عرب تھی مگر اردو کے مرثیہ نگار شاعروں نے ان سبھی کرداروں کو ہندوستانی معاشرت اور ہندوستانی تہذیب (خاص طور پر اودھ کی ملوان گنگا جمنی تہذیب) کے پس منظر میں پیش کیا ہے۔ سارے رسم و رواج ہندوستانی ہیں عورتوں کی بول چال، کرداروں کے باہمی تعلقات اور ان کا رکھ رکھاؤ، لباس، ماحول سب کچھ ہندوستانی ہے۔ اس بات کی وضاحت بھی کلاس میں ضروری ہے۔

مرثیہ پڑھاتے وقت نظم کا ایک دوسرا تصور سامنے آتا ہے اس، واقعے کو مربوط اور مکمل بیان کیا جاتا ہے۔ ڈرامے کی طرح یہاں بھی واقعہ بیان ہوتا ہے مگر ڈرامے میں واقعہ صرف کرداروں کے مکالموں اور ان کی حرکات و سکنات سے بیان ہوتا ہے مصنف خود کچھ نہیں کہتا مرثیے میں دونوں صورتیں ہوتی ہیں واقعہ کرداروں کے مکالموں اور ان کے کاموں سے تو بیان کیا ہی جاتا ہے مگر شاعر خود بہت کچھ بیان کرتا جاتا ہے اسی لحاظ سے مرثیہ نیم ڈرامائی، نیم بیانیہ نظم کی مثال ہے۔

کسی واقعے کو بیان کرتے وقت مناسب فضا' واقعات کی صحیح ترتیب، کرداروں کے مناسب تعارف اور ان کے باہمی تعلق کا خیال رکھنا ہوتا ہے یہ بھی دھیان رکھنا ہوتا ہے کہ واقعے کا بیان کہیں غیر دلچسپ اور بوجھل نہ ہو جائے۔ چونکہ واقعہ کربلا کا کوئی نہ کوئی پہلو مرثیہ نگار کو نظم کرنا ہوتا ہے اس لئے اس میں دلچسپی قائم رکھنے کے لئے شاعر کو بڑے جتن کرنے پڑتے ہیں وہ واقعات اور کرداروں میں کوئی تبدیلی نہیں کرسکتا لیکن اس دائرہ میں رہ کر ہی اپنا کمال دکھا سکتا ہے میر انیس کے مرثیئے اس کی واضح مثال ہیں۔

مرثیے کی فضا اور قصہ طالب علموں کو سمجھانے کے بعد مرثیے کی وحدت تاثر اور اس کی ترتیب کو ذہن نشین کرانا مناسب ہوگا۔ مذہبی نقطہ نظر سے مرثیے کا مقصد رونے رلانے کا سامان فراہم کرنا ہے اس لحاظ سے شاعر مرثیے کے اخلاقی پہلو اور اس کے رزمیہ عناصر پر زیادہ زور نہیں دے سکے ہیں گو یہ دونوں باتیں بھی مرثیے میں پائی جاتی ہیں

طالب علم کو مرثیے کی مجموعی وحدت کا احساس ہونا چاہئے مرثیہ نگار اس مجموعی وحدت کو مختلف مناظر اور کیفیات کی تصویر کشی سے حاصل کرتا ہے مثلاً واقعہ شہادت کی المناکی کو اور زیادہ نمایاں کرنے کے لئے صبح کے منظر کی تصویر کشی۔ تین دن رات پیاسے رہنے والوں کے بیان سے پہلے صحرائے کربلا کا یہ بیان بعد میں آنے والے مناظر کی

کیفیت کو کتنا المناک بنا دیتا ہے ۔

کھا کھا کے اوس اور بھی سبزہ ہرا ہوا
تھا موتیوں سے دامنِ صحرا بھرا ہوا

غرض مرثیہ پڑھتے اور پڑھاتے وقت مناظر کا یہ در و بست اور ربط بہت اہمیت رکھتا ہے اور مرثیے کے مجموعی تاثر میں اضافہ کرتا ہے ۔

قصیدے کی طرح مرثیے کے بھی اجزائے ترکیبی ہیں۔

1- چہرہ — یعنی مرثیے کا ابتدائی حصہ جس میں شاعر کو ہر قسم کے مضامین باندھنے کی آزادی ہے۔

2- گریز — یعنی مرثیے کی اصل قصے کی طرف واپسی ۔

3- رخصت — اس حصے میں اہل خاندان سے جنگ جو ہیرو کے رخصت کا بیان کیا جاتا ہے ۔

4- آمد — یعنی میدان جنگ میں ہیرو کی آمد کا بیان ۔

5- سراپا — یعنی ہیرو کا حلیہ اور اس کی جسمانی وجاہت کا بیان

6- رزمیہ — یعنی جنگ کی تفصیلات

7- گھوڑے اور تلوار کی تعریف

8- شہادت

9- بین

10- خاتمہ

ظاہر ہے اس خاکے میں ہر مرثیہ نگار اپنے طور پر رنگ بھرتا ہے اور نئے نئے مضامین اور نت نئے گوشے پیدا کرتا ہے۔

مرثیہ پڑھاتے وقت مختلف کرداروں کے مزاج اور خصوصیات کی تصویریں خود اس کردار کے قول اور عمل سے اور اس کردار کے بارے میں دوسرے کرداروں کے قول اور عمل سے ابھرتی ہیں ایسی صورت میں استاد کا فرض ہے کہ ان جھلکیوں کی مدد سے کردار کی خصوصیات طلبا کے ذہن نشین کرادی جائیں. ہر کامیاب مرثیہ نگار کرداروں کے مکالمے، ان کی آمد اور ان کی جنگ وجدل نظم کرتے وقت اس مخصوص کردار کے مزاج

کا خیال رکھتا ہے اور اس سے مطابقت رکھنے والے الفاظ استعمال کرتا ہے مثلاً حضرت عباس جوان، شجاع اور رعب داب والے تھے حسینی فوج کا علم بھی انہیں کو سونپا گیا تھ اسی لئے میدان جنگ میں ان کی آمد کا بیان بھی شان وشوکت کے الفاظ میں کیا جانا چاہیئے تھا۔

آیا وہ شیر خیمے سے باہر علم لئے مجرے کو آئی فتح سپاہ حشم لئے
جرأت نے بڑھ کے بوسۂ تیغ دودم لئے نصرت نے چومے ہاتھ ظفر نے قدم لئے
خورشید کا جلال نگاہوں سے گر گیا
اقبال سر کے گرد ہما بن کے پھر گیا

یہی صورت مکالموں کی ہے مرثیے میں مکالمے یوں تو شاعر ہی نظم کرتا ہے مگر مکالمے جس کردار کی زبان سے ادا ہوتے ہیں اس کے مزاج، عمر، کیفیت اور صورت حال کے مطابق ہونے ضروری ہیں۔ مکالمے صرف اسی وقت ضروری ہوتے ہیں جب

1۔ یا تو وہ قصے کو آگے بڑھاتے ہیں
2۔ یا کسی کردار کے بارے میں کوئی معلومات فراہم کرتے ہوں
3۔ یا کیفیت اور فضا پیدا کرتے ہوں۔

اگر کوئی مکالمہ ان تینوں کاموں میں سے کوئی کام بھی انجام نہیں دیتا تو محض بیکار ہے اور قصے کے بہاؤ میں رکاوٹ پیدا کرتا ہے اسی طرح اگر مکالمہ خود شاعر کی ذات کی ترجمانی تو کرتا ہے مگر کردار کے مزاج سے یا اس صورت حال سے مطابقت نہیں رکھتا جس میں وہ ادا کیا جا رہا ہے تو وہ وحدت یا تاثر میں بارج ہوگا اور حسن کے بجائے عیب بن جائے گا۔

مولانا شبلی نے اسی نقطۂ نظر سے انیس اور دبیر کے مرثیوں کے بعض مکالموں کا موازنہ کیا ہے اور اسی بنا پر انیس کے مرثیوں کو فصاحت کا اعلیٰ نمونہ قرار دیا ہے ایک مقام پر ایک انجان قاصد حضرت امام حسین سے ان کا نام پوچھنا چاہتا ہے۔ دبیر نے اس موقعہ پر حضرت امام حسین کی زبانی یہ مصرعہ کہلوایا ہے۔

بولے کہ میں حسین علیہ السلام ہوں

لیکن انیس نے اسی صورت حال میں حضرت امام حسین کے مکالمے کو اس طرح بیان کیا ہے۔

یہ تو نہیں کہا کہ تہ مشرقین ہوں
مولانے سر جھکا کے کہا میں حسین ہوں

آخری مکالمے میں عاجزی اور انکساری کے وہ سبھی اجزا شامل ہیں جو حضرت امام حسین کے کردار میں شامل تھے اور اسی کے ساتھ ساتھ سر جھکا کر نام بتانے کے عمل میں جو ڈرامائی تاثر پیدا ہو گیا ہے اس نے مصرعہ کو اور بھی زیادہ پر اثر بنا دیا ہے۔

مرثیے کا اہم ترین مرحلہ یہ ہے کہ مرثیہ نگار کو اپنے سبھی ممدوحین کو بہادر، شجاع، برگزیدہ اور نیک بندے ظاہر کرنے کے بعد باطل کے ہاتھوں ان کی شکست بھی دکھانی ہوتی ہے اور یہی مرحلہ مرثیے کا سب سے نازک مرحلہ ہے۔ مرثیہ پڑھاتے وقت مرثیہ نگار کی اس حکمت عملی پر خاص طور پر توجہ دلانا چاہیئے۔ بعض مرثیہ نگار اس کا سبب حکم خداوندی بیان کرتے ہیں کہ فتح یاب ہونے کی قوت اور ہمت رکھنے کے باوجود مجاہدوں نے ہتھیار ڈال دیئے اور شہادت قبول کر لی۔ بعض مرثیہ نگار تنہا مجاہد پر پوری فوج کے ٹوٹ پڑنے کو اس کی شکست کا سبب بتاتے ہیں بعض تین دن کی بھوک پیاس اور عزیزوں کی شہادت کے رنج والم کو۔ مگر یہ بیان جس قدر موثر اور دل دوز ہوگا مرثیہ اتنا ہی کامیاب اور پر اثر ہوگا۔

آخر میں مرثیے کے وحدت تاثر پر روشنی ڈالنے کے ساتھ ساتھ مرثیے کے مختلف حصوں میں مختلف انداز بیان کا بھی موازنہ کرنا چاہیئے تاکہ طالب علم کو اندازہ ہو جائے کہ شاعر نے چہرے میں جس طرح شگفتہ مضامین باندھے تھے وہ رخصت کا مضمون باندھتے وقت کس طرح گھریلو فضا میں ڈھل گئے اور رزمیہ کے بیان میں کس طرح ان میں روانی اور شوکت آگئی اور بین میں کس طرح یہی انداز بیان روزمرہ کی زبان میں ڈھل گیا۔ گویا مرثیے کی تدریس ایک ست تجربہ ہے جس میں انداز بیان کے کئی پہلو نمایاں ہوتے ہیں۔

قدیم ادب میں مربوط نظم کی ایک اور مقبول شکل مثنوی تھی۔ مثنوی کا لفظ تثنیہ سے نکلا ہے اور عربی میں اس سے مراد جوڑے یا دوئی جاتی ہے مثنوی عام طور پر چند مخصوص بحروں میں لکھی جاتی اور ہر دو مصرعوں کا قافیہ ردیف جداگانہ ہوتا ہے اور اس میں کوئی قصہ یا کوئی کیفیت مربوط طریقے پر بیان کی جاتی ہے مثنویاں عام طور پر یا تو رومانی ہوتی ہیں یا اخلاقی در صوفیانہ یا پھر رزمیہ۔ ہر صورت میں واقعہ کا پر تاثیر بیان اور روانی ہی کو مثنوی کی خوبی

قرار دیا جاتا ہے۔

مگر مثنوی کے اجزائے ترکیبی قصیدے اور مرثیے کی طرح پہلے سے طے نہیں کئے گئے ہیں لیکن مثنوی پڑھاتے وقت طلبا کو مثنوی کی موضوعاتی اور کیفیاتی وحدت کی طرف متوجہ کرنا چاہئے قصیدے اور مرثیے ہی کی طرح پہلے اس کا قصہ اور اس کے بیان کا طریقہ اور ترتیب مختصراً سمجھا دینی چاہئے تاکہ وہ مثنوی کے مختلف اجزا میں ربط کا احساس کر سکیں اور اس کے بعد اس قصے کے مختلف کردار اور خود واقعات کے مختلف مرحلوں پر گفتگو کرنی چاہئے جس سے شاعر کے احساس تعمیر کا اندازہ ہو سکے۔

مثنوی کی خوبیوں پر گفتگو کرتے وقت روانی اور سلاست کا ذکر ضروری ہے اسی کے ساتھ ساتھ کلام کی موزونیت اور موقع محل سے اس کی مناسبت مثنوی کی اہم خوبی قرار دی گئی ہے حالی نے مقدمہ شعر و شاعری میں اس کی طرف خاص توجہ دی ہے اور حقیقت یہ ہے کہ فصاحت جو شاعری کی سب سے بڑی خوبی قرار دی جاتی ہے اسی سے عبارت ہے۔ اگر جنگ کا بیان ہو تو الفاظ میں وہی شان و شوکت ہو جو صورتِ حال کا تقاضہ ہے اگر عشق و درد ان کا بیان ہے تو انداز بیان بھی نرم و نازک اور دل نواز ہو، اور اگر مکالمے نظم کئے جائیں تو ان میں کردار کے مطابق اور صورت حال کے مطابق الفاظ استعمال ہوں۔

مثنوی کی بحریں لمبی نہیں ہوتیں عام طور پر چھوٹی اور رواں ہوتی ہیں اسی لئے مثنوی کے اشعار آسانی سے یاد ہو جاتے ہیں اور لوگوں کی زبانوں پر چڑھ جاتے ہیں یہ روانی سلاست اور لوگوں کی زبان پر چڑھ جانا بھی مثنوی کی کامیابی کی دلیل ہے۔

ان سب باتوں کے علاوہ مثنوی کا تہذیبی پس منظر خاص طور پر اہمیت رکھتا ہے اردو شاعری کی کوئی صنف بھی تہذیبی طور پر اتنی جاندار نہیں ہے مثنوی لکھنے والے شاعر کو اپنا قصہ اور اس کے کردار ڈھالنے کی آزادی ہوتی ہے اس لئے وہ قصے کے مختلف مرحلوں کو بیان کرتے وقت تہذیبی تفصیلات پیش کرتا جاتا ہے ادب کا ایک اہم پہلو تہذیبی تصویر کشی بھی ہے تاریخ واقعات کی کھتونی تو ہو سکتی ہے مگر تاریخ کے اس جو کھٹے کو تہذیبی رنگ و آہنگ ادب ہی بخشتا ہے اس کے ذریعے گزرے زمانے کے کلچر کی جیتی جاگتی تصویریں نظروں کے سامنے آجاتی ہیں اور اس سلسلے میں مثنوی سب سے

اہم وسیلۂ اظہار ہے۔
شمالی ہند کی اردو شاعری میں تین مثنویوں کو سب سے زیادہ اہمیت حاصل ہے میر حسن کی مثنوی "سحر البیان" اس اعتبار سے اہم ہے کہ وہ اپنے دور کے تہذیبی مزاج کی جیتی جاگتی تصویر ہے۔ دیا شنکر نسیم کی "گلزار نسیم" اس اعتبار سے اہم ہے کہ طرز بیان کی جس سجاوٹ اور مرصع کاری سے یہ مثنوی نظم ہوئی ہے وہ بے مثال ہے ہر لفظ دوسرے سے مربوط اور ہر مصرعہ مختلف پہلوؤں اور تہ داریوں سے سجا ہوا ہے مرزا شوق کی مثنوی "زہر عشق" کی مقبولیت انداز بیان کی سادگی، قصے کے بے ساختہ پن اور کرار کی معصومیت سے عبارت ہے۔

مثنوی کی تدریس دراصل واقعاتی یا کیفیاتی وحدت کی تدریس ہے طالب علم میں فن پارے کے اندرونی ربط کا احساس بیدار کرنا ہے ہر فن پارے کی بناوٹ کو اس طرح سمجھانا ہے کہ اس کا لطف دوبالا ہو جائے۔ تجزیہ لازم ہے اور یہ تجزیہ ہر حصے کا مثنوی کی وحدت سے رشتہ زیادہ نمایاں کر سکے اور مجموعی کیفیت کو مجروح نہ کرے۔

قصیدے۔ مرثیے اور مثنوی کے علاوہ بھی قدیم ادب میں مربوط نظم کی مختلف اصناف موجود تھیں ان میں واسوخت اور شہر آشوب خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔

واسوخت کے معنی ہیں جواب میں جلانا۔ مراد اس سے یہ ہے کہ محبوب کی بے وفائی اور ظلم و ستم سے تنگ آکر شاعر اس کو جلانے کے لیے کسی فرضی محبوب کا سراپا بیان کرتا ہے اور اس طرح ظاہر کرتا ہے جیسے وہ کسی دوسرے محبوب سے دل لگا چکا ہے یا لگانے والا ہے یوں تو یہ صنف عشق و محبت کی ادنیٰ سطح سے تعلق رکھتی ہے مگر سراپا کے بیان اور معاشرت کے مختلف پہلوؤں کی تصویر کشی کے اعتبار سے اہم ہے کیونکہ اس میں لباس، زیورات اور رہنے سہنے کے ڈھنگ کی تفصیلات بیان ہوتی ہیں۔

شہر آشوب یوں تو فارسی میں عشقیہ نظم ہی کی حیثیت سے وجود میں آیا تھا جس میں مختلف پیشوں کے محبوبوں کا بیان کیا جاتا تھا مگر دھیرے دھیرے اس کی نوعیت بدل گئی اور وہ کسی دور کے رہنے والے مختلف لوگوں کی بدحالی اور پریشانی کا تذکرہ بن گیا خاص طور پر مختلف پیشوں سے تعلق رکھنے والوں کی بدحالی بیان کی جانے لگی۔ آبرو۔ سودا۔ قایم۔ حاتم اور داغ کے

شہر آشوب مشہور ہیں۔

اس کے علاوہ بھی قدیم اردو ادب میں مربوط فن پاروں کا چلن تھا کسی ایک موضوع پر مسدس، مثمن یا قطعہ بند اشعار کی صورت میں موضوعاتی وحدت کی نظمیں لکھی گئی ہیں جن میں محمد قلی قطب شاہ اور نظیر اکبر آبادی کی نظمیں مشہور ہیں ان میں کسی ایک موضوع یا کیفیت ہی کو بیان کیا گیا ہے اور اسی لئے انھیں "نظم" کہا جاتا ہے لیکن موضوع اور کیفیت کی وحدت کے باوجود ان میں تسلسل ہے ارتقا نہیں۔ لیکن یہ ایک ایسی خامی ہے جو بعد کی نظموں میں بھی مشترک ہے۔

اس مختصر سے جائزے سے مراد یہ تھی کہ طالب علم قدیم اردو ادب کے مربوط شعری فن پاروں سے متعارف ہو جائے۔ اس کے ذہن میں یہ خیال واضح ہو جائے کہ مربوط ناثر پارے ہمارے ادب میں مغربی اثرات کے عام ہونے سے پہلے بھی موجود تھے اور خاصے مقبول بھی تھے گو ان کی نوعیت کسی قدر مختلف تھی اور ان کے موضوعات الگ تھے۔

نظم کی تدریس

8 مئی 1874ء میں انجمن پنجاب لاہور کے مشاعرے سے اردو شاعری میں ایک نئی صنف کا آغاز ہوا جسے "نظم" کہا جانے لگا۔ اس صنف کی خصوصیت یہ تھی کہ اس کی بنیاد قصیدے اور مرثیے کی طرح توصیف پر تھی نہ مثنوی کی طرح واقعے پر بلکہ یہ کیفیاتی یا فکری وحدت تھی کسی ایک موضوع پر خیالات اور تصورات کے مختلف پہلو نظم کئے جاتے تھے۔ شروع شروع میں ان نظموں کا مقصد سادگی اور مشاہدے کی قوت کے ساتھ خارجی حقیقت کا بیان قرار پایا تھا مگر دھیرے دھیرے نظم نگاری صرف ماحول کی تصویر کشی، فضا آفرینی اور منظوم انشائیہ نہیں رہی بلکہ ہر قسم کی کیفیات اس میں نظم ہونے لگیں۔

نظم پڑھانے سے قبل اس موضوعاتی یا کیفیاتی وحدت کو ذہن نشین کرانا ضروری ہے۔ ڈرامے پر گفتگو کرتے وقت ہم دیکھیں گے کہ ہر مکالمے میں ایک بنیادی لفظ ضرور ہوتا ہے جس پر زور دینے سے پورے مکالمے کی مرکزیت واضح ہو جاتی ہے اسی طرح غزل کے ہر شعر میں ایک لفظ مرکزی حیثیت رکھتا ہے اور اگر بلند خوانی کے دوران اس مرکزی

لفظ کا سراغ لگ سکے تو شعر کا مطلب سمجھنے میں آسانی ہو سکتی ہے اسی طرح نظم کا مرکزی نکتہ شروع ہی میں واضح کر دینا چاہئے اور طلبا کو اس کا موقع ہونا چاہئے کہ وہ اگر کسی دوسرے نکتے کو مرکزی سمجھتے ہوں تو اس کی نشان دہی کر سکیں۔

یہاں اس بات کی وضاحت بھی ضروری ہے کہ عنوان اکثر نظم کے مرکزی نکتے کی نشان دہی کرتا ہے کم سے کم نظم کی فکری یا کیفیاتی سمت واضح کرنے میں مدد کر سکتا ہے۔ لہذا بلند خوانی کے بعد سب سے پہلا مرحلہ کلاس کے سامنے نظم کے مرکزی تصور کی وضاحت ہے۔

نظم اپنے ارتقا کے دوران کئی منزلوں سے گزری ہے اس لئے مختلف قسم کی نظموں سے طلبا کو متعارف کرنا ضروری ہے جو نظمیں حالی اور آزاد نے 1874 کے آس پاس لکھیں ان کی بناوٹ محمد قلی قطب شاہ اور نظیر اکبر آبادی کی نظموں سے مختلف ہے محمد قلی قطب شاہ اور نظیر کی نظموں میں کسی ایک موسم، شے یا واقعے کے مختلف پہلوؤں کا تذکرہ ملتا ہے مگر ان مختلف تجربات یا مشاہدات سے کسی عام نتیجے یا مشاہدے پر پہنچنے کی کوشش نہیں ملتی۔ مثلاً نظیر اکبر آبادی کی نظم برسات، اس موسم کے مختلف مناظر ہی کا ایک مرقع ہے اور انھیں بکھری تصویروں پر ختم ہو جاتی ہے یا

"سب ٹھاٹھ پڑا رہ جائے گا جب لاد چلے گا بنجارہ"

بھی اسی طرح دنیا کی بے ثباتی کے مختلف تمثیلی عبرت ناک مرقعوں سے عبارت ہے۔

اس سے بھی اندازہ ہوگا کہ قدیم دور میں "نظموں" کی ہم آہنگی اور معنوی اور کیفیاتی وحدت یا تو ردیف قافیے سے متعین ہوتی تھی (مثلاً غزل مسلسل میں) یا پھر کسی موضوع یا ٹیپ کے مصرعے سے (جیسے نظیر کی نظم "برسات کی بہاریں ہیں۔ کیا کیا مچی ہیں یارو برسات کی بہاریں" ٹیپ کا مصرعہ فضا اور مضمون کا تسلسل پیدا کرتا ہے) 1874 کے بعد جس قسم کی نظموں کا چلن ہوا ان میں موضوع وحدت پیدا کرنے لگا اور پوری نظم کا تسلسل گویا کسی ایک خیال یا تصور پر مبنی ہو گیا مثلاً حب وطن عنوان کی نظموں میں شاعروں نے یہ دکھانے کی کوشش کی کہ حب وطن کا جذبہ جانوروں اور پرندوں سے لے کر انسانوں تک کے مختلف گروہوں کو کس کس طرح متاثر کرتا ہے۔ اگر دور قدیم کی نظموں کی ساخت کا مقابلہ 1874 کے بعد کی نظموں سے کیا جائے تو ان کی تشکیل کا اندازہ کچھ اس قسم کا ہوگا۔

قدیم دور کی نظموں کی بناوٹ

موضوع ٹیپ کا مصرعہ یا ردیف

موضوع : ٹیپ کا مصرعہ یا ردیف

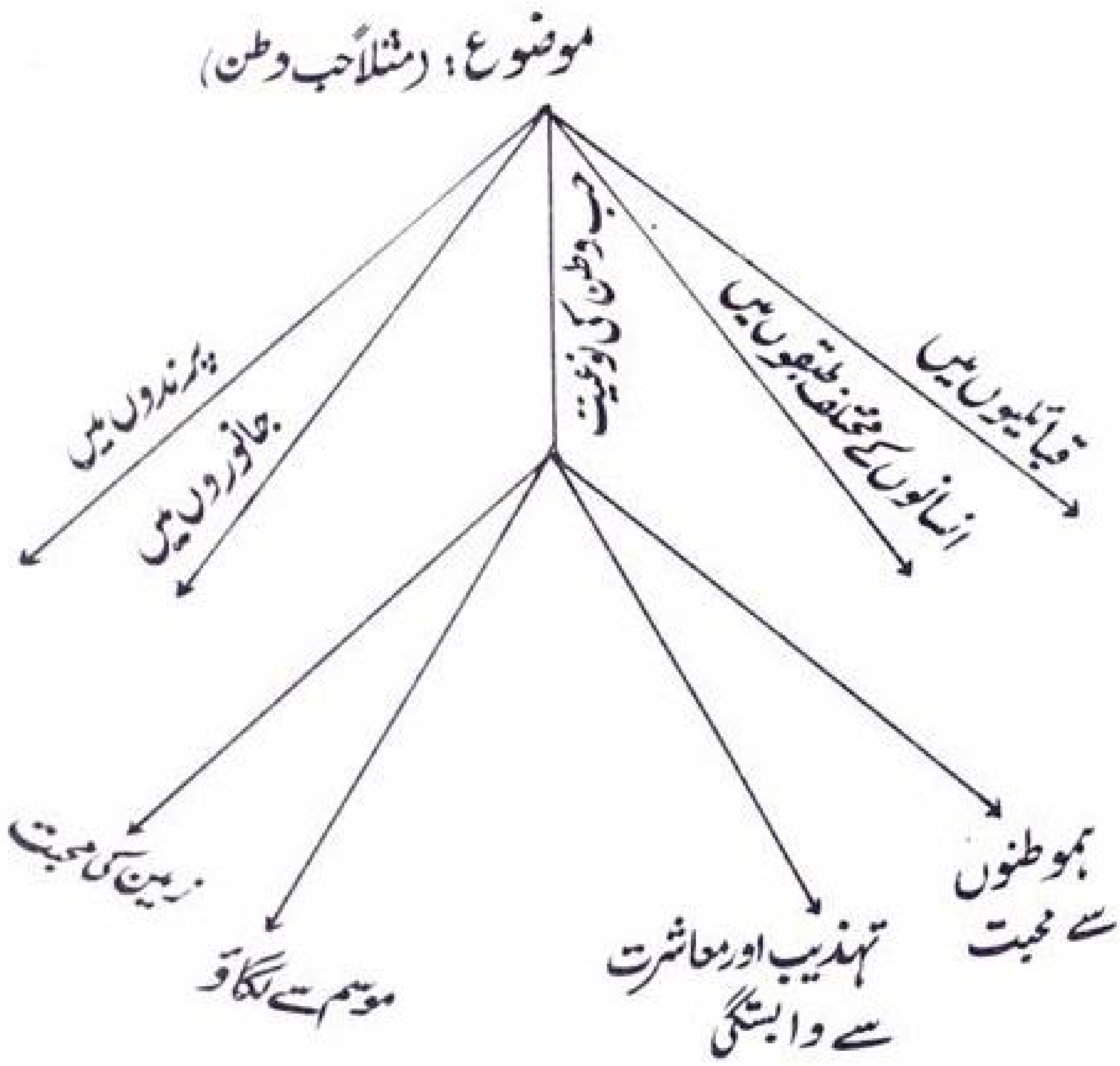
موضوع : ٹیپ کا مصرعہ یا ردیف

یعنی ہر بند اپنے طور پر کسی ایک موضوع کے متعلق پہلوؤں کو سمیٹتا ہوا چلتا ہے گو پوری نظم میں وحدت موجود ہے مگر یہ محض مختلف ٹکڑوں کی وحدت ہے بلکہ یکسانیت ہے تسلسل تو ہے مگر ارتقا نہیں ہے اور تسلسل بھی ایسا ہے جیسے کسی ایک موضوع سے متعلق مختلف خیالات کو ایک رشتے میں پرو دیا گیا ہے اور یہ رشتہ ٹیپ کے مصرعے یا ردیف یا موضوع نے فراہم کر دیا ہے۔

اس کے مقابلے میں 1874 کے بعد کی جدید نظموں کا ڈھانچہ کسی قدر مختلف ہو گیا اور مختلف بندوں میں بکھری ہوئی وحدت کی جگہ ایک دوسرے قسم کے تسلسل نے لے لی جو

میں کسی ایک مضمون، خیال یا شے کی مختلف حلقوں، طبقوں یا چیزوں پر اثر اندازی بیان کی جانے لگی۔ ان کی بناوٹ کچھ اس طرح کی تھی :

1874ء کی جدید نظم کی بناوٹ



یعنی یہاں تسلسل موجود ہے مگر اس کی نوعیت کسی انشائیہ یا مقالے کے مختلف نکات یا کسی مقدمے کے مختلف مراحل کی سی ہے لیکن ان دونوں صورتوں میں ارتقا کا پہلو بہت کم ہے یعنی اگر ان نظموں میں سے کسی ایک ٹکڑے کو بالکل خارج کر دیا جائے تو بھی نظم کی وحدت پر اثر نہیں پڑتا اور اس کے تاثر میں کمی نہیں ہوتی۔

1874ء کے بعد کی نظموں میں اطلاعات فراہم کرنے اور پڑھنے والوں کو قائل معقول کرنے کی کوشش نمایاں ہے گویا نظم کیفیت اور جمالیاتی تاثر سے زیادہ استدلال اور ثبوت پیش کرنے کو اہمیت دیتی ہے۔

اردو نظم نگاری کی نئی روایت حالی، شبلی، آزاد سے شروع ہوئی حالی کی طویل نظم

مسدس حالی یا مدوجزر اسلام اس نئی روایت کی سب سے اہم اور سب سے مقبول نظم ہے اس کی ترتیب مسدس یعنی چھ مصرعوں کے بندوں کی ہے اور پورے مضمون کو چار واضح ٹکڑوں میں تقسیم کر دیا گیا ہے پہلے میں اسلام سے پہلے عرب کی حالت بیان کی گئی ہے۔ دوسرے میں اسلام کی برکتوں اور اس کی تعلیمات کے اہم نکات کا ذکر ہے۔ تیسرے میں ہندوستان کے مسلمانوں کی موجودہ بدحالی کا تذکرہ ہے اور چوتھے میں اس بدحالی کو دور کرنے کی بعض تدابیر بیان کی گئی ہیں۔

اس سے اندازہ ہو گا کہ نئی نظموں کی ترتیب نثر میں لکھے ہوئے مقالوں کی سی ہوتی تھی فرق صرف یہ تھا کہ نثر کے برخلاف صرف دلیل اور ثبوت ہی پیش نہیں کیے جاتے تھے بلکہ جوش بیان اور شاعرانہ انداز سے جذبات سے بھی اپیل کی جاتی تھی۔ اس تکنیک کو حالی نے سب سے زیادہ کامیابی سے برتا۔

شبلی نے اسی طرز پر سیاسی نظمیں لکھیں اور محمد حسین آزاد نے بیانیہ نظمیں، جن میں کہیں موسم کا بیان ہے تو کہیں اخلاقی پند و نصیحت ہے۔ لیکن ان سبھی نظموں کا بنیادی ڈھانچہ نثری مضمون یا ایسے ہی کا ہے۔

اس سانچے میں تبدیلی اقبال اور چکبست نے کی۔ چکبست نے شخصی مرثیے کو رواج دیا اور سیاسی نظموں کو حب وطن کے مضمون سے آراستہ کر دیا۔ اقبال نے بیانیہ کے ساتھ فکری جہت کا اضافہ کیا ہے۔

اقبال کی نظموں میں مضمون کا ربط نہیں تھا فکر کی مختلف جہات کو نظم کے مختلف حصے ایک مربوط انداز میں پیش کرتی تھیں ان نظموں میں تکنیک کے اعتبار سے تنوع ہے ایک طرف ہمالہ اور نیا شوالہ ہیں جن میں بیانیہ انداز ہے اور کسی قدر منطقی تسلسل ہے دوسری طرف مسجد قرطبہ اور ساقی نامہ جیسی نظمیں ہیں

مسجد قرطبہ میں مسجد کے بیان میں صرف چار اشعار ہیں لیکن مسجد قرطبہ جس قسم کے تصورات اور افکار کا مرکز قرار پاتی ہے اقبال نے ان تصورات اور افکار کو پوری نظم کے مختلف بندوں میں بیان کیا ہے نظم اقبال کے تصور وقت سے شروع ہوتی ہے اور قصیدے کی تشبیب کا سا انداز ابتدائی حصے میں پایا جاتا ہے اور گریز کے ساتھ ہی اقبال کا تصور عشق زیر بحث آجاتا ہے اور اسی کے ذریعہ اقبال انسانوں کے ان کارناموں کا تذکرہ

کرتے ہیں جو عشق اور اس کے پیدا کردہ جوشِ عمل سے انجام پذیر ہوئے ہیں اور اسی سلسلے میں مسلمانوں کے دورِ عروج کا ذکر کرتے ہیں۔

اقبال کے بعد جوش ملیح آبادی کی نظموں میں ایک نئے آہنگ اور نئی تکنیک کا سراغ ملتا ہے۔ جوش کی نظموں میں جوشِ بیان ہے اور اس جوشِ بیان کو اکثر ایک ہی کیفیت کے مختلف انداز میں بار بار نئی نئی تشبیہوں اور نت نئے استعاروں سے ادا کرنے سے پیدا کیا گیا ہے مثلاً ان کی نظم "کس کے لئے"

اے نرگس جاناں یہ نظر کس کے لئے ہے

مصرعہ سے شروع ہوتی ہے اور اس مفہوم کو نظم کے آخری شعر تک مختلف پیرائے میں ادا کیا گیا ہے اسی طرح شعلہ و شبنم کی پہلی نظم "تہدیہ" میں شاعر مختلف قسم کی قسمیں کھاتا ہے اور نظم ان اشعار پر ختم ہوتی ہے۔

قسم اس تبر کی چلتا تھا جو چٹکی سے ارجن کی
قسم میدان میں گاتی ہوئی تلوار کی دھن کی
قسم اس جوش کی جو ڈوبتی نبض ابھارے گا
کہ اے ہندوستاں جس وقت تو مجھ کو پکارے گا
مری تیغِ رواں باطل کے سر پر جگمگائے گی
ترے ہونٹوں کی جنبش ختم بھی ہونے نہ پائے گی

اس پوری نظم میں تسلسل تو ہے مگر جو ربط آخری تین مصرعوں میں ہے وہ باقی نظم میں موجود نہیں اس لئے اگر باقی نظم کے مختلف اشعار کو چھوڑ بھی دیا جائے تو نظم کی کیفیت پر کوئی اثر نہیں پڑتا۔

اس قسم کی نظمیں پڑھاتے وقت استاد کا فرض ہے کہ وہ نظم کے مرکزی تاثر کی وضاحت کردے اور نظم کے مختلف مرحلوں پر طالب علموں کو اس مرکزی وحدت کی تشکیل و تعمیر کے مختلف پہلوؤں کی طرف متوجہ کرتا رہے گویا یہ ذہن نشین کرانا ہے کہ نظم کے مرکزی تاثر کو شاعر نے کس طرح مختلف ٹکڑوں کی مدد سے پیدا کیا ہے۔

اس قسم کی سبھی نظموں کی بعض خصوصیات ہوتی ہیں اور ایک مدت تک گویا حالی سے لے کر جوش ملیح آبادی تک اردو نظم نے کم و بیش ان خصوصیات کو نبھایا ہے۔ یہ

خصوصیات مختصراً یہ ہیں۔

1۔ بیانیہ انداز۔

2۔ صراحت اور وضاحت

3۔ منطقی یا نیم منطقی ربط اور تسلسل

ان نظموں کی ایک اور خصوصیت یہ بھی ہے کہ یہ سب کم وبیش متعین مفہوم کی نظمیں ہیں اور ان میں وضاحت اور صراحت موجود ہے اور تمثیلی پیرائے سے کام نہیں لیا گیا ہے ان کا انداز یا بیانیہ ہے یا خطیبانہ یعنی پڑھنے والے سے خطاب کر کے نظمیں لکھی گئی ہیں۔ ان میں تسلسل کو ارتقا پر فوقیت حاصل ہے اور ان سبھی نظموں میں غزل کے مصرعے کی وحدت برقرار رکھی گئی ہے یعنی دبعض صورتوں کے علاوہ) اکثر نظم کا ہر مصرعہ اپنی جگہ مکمل ہے اور دوسرے مصرعے کا اس طرح محتاج نہیں ہے کہ اس کا ٹکڑا معلوم ہو۔ مثلاً "نظم تبدیلی" کا یہ مصرعہ نامکمل ہے اور نظم کا مثالی مصرعہ ہے [1]

اس بھرے شہر میں کوئی ایسا نہیں

---

[1] اختر الایمان کی نظم تبدیلی کے ہر مصرعہ میں یہ لازمی ارتقائی کیفیت موجود ہے یعنی کوئی مصرعہ بھی نظم کے دوسرے مصرعوں کے بغیر مکمل نہیں ہے اور اس طرح پوری نظم ارتقا کا ایک مثالی نمونہ ہے محض تسلسل نہیں ارتقا بھی موجود ہے نظم یہ ہے۔

اس بھرے شہر میں کوئی ایسا نہیں
جو مجھے راہ چلتے کو پہچان لے
اور آواز دے "او اے سر پھرے"
دونوں ایک دوسرے سے لپٹ کر وہیں
گرد و پیش اور ماحول کو بھول کر
گالیا دیں ہنسیں، ہاتھا پائی کریں
پاس کے پیڑ کی چھاؤں میں بیٹھ کر
گھنٹوں ایک دوسرے کی سنیں اور کہیں
اور اس نیک روحوں کے بازار میں
میری یہ قیمتی بے بہا زندگی
ایک دن کے لئے اپنا رخ موڑ لے

بعد کی نظموں میں تکنیک کا یہ رخ تبدیل ہو گیا اور نظم سے وہ شعری صنف مراد لی جانے لگی جو کیفیت اور معنی کے اعتبار سے نہ صرف وحدت رکھتی ہو بلکہ اس میں ارتقا موجود ہو اور اس کا ہر حصہ اور ٹکڑا ناگزیر ہو۔ یہی نہیں نظم کے بیانیہ سانچے کو بھی توڑ دیا گیا اور مختلف قسم کے پیرایۂ اظہار اختیار کئے گئے۔ یہاں صرف چند کا ذکر کیا جائے گا۔

پہلی بات یہ ہے کہ اب تک جن نظموں کا ذکر کیا گیا یعنی محمد حسین آزاد سے جوش ملیح آبادی تک کی اردو نظمیں ابتدا ہی سے شروع ہوتی ہیں اگر کسی واقعے کا بیان ہے تو نظم یا تو واقعہ کی شروعات بیان کرتی ہے یا اس کا مختصر پس منظر۔ لیکن بعد کے دور کی نظموں میں یہ پابندی نہیں ہے نظم واقعے کے بیچ سے شروع ہو سکتی ہے اور پڑھنے والے کو واقعے کے سلسلے خود ترتیب دینے ہوتے ہیں مثلاً اختر الایمان کی نظم عہدِ وفا کا پہلا مصرعہ اس طرح ہے

یہی شاخ تم جس کے نیچے کسی کے لئے چشم نم ہو، یہاں اب سے کچھ سال پہلے

ظاہر ہے کہ یہ مصرعہ شاعر کی طرف سے نہیں کہا گیا ہے بلکہ اس واقعے میں شریک ایک کردار دوسرے کردار سے مکالمے کے طور پر کہہ رہا ہے اور نظم کے چھ مصرعے ختم ہوتے ہوتے پڑھنے والے کو اندازہ ہو جاتا ہے کہ یہ قصے کی شروعات کا مصرعہ نہیں ہے بلکہ واقعے کے المناک انجام سے تعلق رکھنے والا مکالمہ ہے اور اس نظم کی نوعیت علامتی اور تمثیلی ہے

دوسری بات یہ ہے کہ نظم واقعے یا کردار کا سیدھا سادا بیان نہیں رہی اور منظوم ایسے Essay کے دائرے سے نکل کر مختلف قسم کے پیرایے اختیار کرنے لگی مثلاً کسی ڈرامائی صورت حال کے نقطۂ عروج کا تمثیلی بیان یا پھر دو کرداروں کے درمیان مکالمے یا پھر کوئی تمثیلی واقعہ یا پھر کسی ایک کردار کا مطالعہ (مثلاً اختر الایمان کی نظم میر ناصر حسین) یا پھر رقص پر نظم لکھتے وقت لفظوں، مصرعوں اور آوازوں کے دروبست سے رقص کی کیفیت پیش کرنے کی کوشش (مثلاً سلام مچھلی شہری کی نظم رقاصہ)

اس قسم کی نظموں کو کلاس میں پڑھاتے وقت صرف ان کے مرکزی خیال یا بنیادی کیفیت کا ذکر کافی نہیں ہو گا بلکہ ان کی پوری تکنیک اور ان کی تشکیل ترتیب اور بناوٹ کو بھی ابتدا ہی میں واضح کرنا ہو گا تاکہ طالب علم نظم سے لطف اندوز ہو سکے۔

معریٰ اور آزاد نظم کی تدریس

نظم کے لہجے اور پیرایۂ بیان کے ساتھ ساتھ اس کی ہیئت میں بھی مختلف تبدیلیاں آئیں۔ ابتدائی دور ہی سے اسمٰعیل میرٹھی اور شرر کے زمانے میں نظم کی نئی شکلیں تلاش کی جانے لگیں ان میں ایک شکل معریٰ نظم کی تھی جس میں بحر اور بحر کے ارکان کی تعداد اور ترتیب تو وہی رہتی ہے جو پابند نظموں کی ہوتی ہے مگر قافیہ اور ردیف کی قید نہیں تھی یعنی ہر مصرعہ تو ایک ہی بحر میں تھا اور برابر تھا مگر پہلے مصرعے کے قافیے یا ردیف کا پابند نہیں تھا مثلاً یہ دو مصرعے

ارے چھوٹے چھوٹے تارو
کہ چمک دمک رہے ہو
تمہیں دیکھ کر نہ ہووے
مجھے کس طرح تحیر

یہاں ہر مصرعہ کی ردیف اور قافیہ الگ ہے۔ معریٰ نظم کا یہ تجربہ عام نہیں ہوا۔ بعد کے دور میں آزاد نظم کا عروج ہوا۔ ن۔م۔ راشد کے مجموعہ کلام 'ماورا' کی نظموں سے یہ صنف مقبول ہوئی۔ جواز یہ تھا کہ ردیف اور قافیہ کی پابندی خیالات کے اظہار میں رکاوٹ ڈالتی ہے قافیہ خود مضمون سجھانے لگتا ہے اور شاعر کبھی قافیے اور ردیف کے لالچ میں آکر روایتی مضمون باندھتا ہے یا پھر اپنے دل کی بات کہنے کے لئے مناسب قافیہ نہ ملنے کی وجہ سے کتر بیونت کرنے پر مجبور ہو جاتا ہے اس کے علاوہ قافیہ اور ردیف والی شاعری میں نظم کی مختلف تکنیک کو برتنے کی سہولت بھی بہت کم ہے۔

انہی ضرورتوں کے ماتحت آزاد نظم لکھی جانے لگی۔ آزاد نظم میں بھی خیال اور کیفیت کی وحدت دوسری نظموں کی طرح ضروری ہے تسلسل کے ساتھ ارتقاء یہاں بھی لازم ہے ہر مصرعہ دوسرے سے اس طرح پیوست اور ہم آہنگ ہونا چاہیئے کہ اسے حذف نہ کیا جا سکے گویا آزاد نظم کا ہر مصرعہ خواہ چھوٹا ہو خواہ بڑا پوری نظم کے لئے ناگزیر ہونا چاہیئے۔ فرق صرف بحر کے مختلف ارکان کی ترتیب میں ہوتا ہے اور اس اعتبار سے آزاد نظم لکھنے والا شاعر قافیہ عام مروجہ سہاروں سے کام لئے بغیر نظم میں ترنم شعریت اور کیفیت

برقرار رکھنے کا چیلنج قبول کرتا ہے۔ البتہ اس کو یہ آسانی ضرور ہے کہ وہ قافیے کی مجبوری کے بغیر جس طرح چاہے اپنی نظم کے ہر مصرعہ کو اپنے خیال اور کیفیت کے مطابق ڈھال سکتا ہے اور ان مختلف طریقوں کی طرف کلاس میں نظم پڑھاتے وقت طلبا کے ذہن کو مبذول کرانا چاہیئے۔ مثلاً ن۔م۔ راشد کی 'خودکشی' یا 'دریچے کے قریب' میں نظم قصے کے بیچ سے شروع ہوتی ہے اور ایک ڈرامائی کیفیت کا حصہ ہے اسی طرح سلام مچھلی شہری کی نظم 'اندیشہ' محض مکالمہ ہے یا اختر الایمان کی نظم 'سبزۂ بیگانہ' ایک مکمل تمثیل ہے۔ غرض نظم اب نت نئے پیرایوں میں لکھی جانے لگی اور لکھی جارہی ہے۔

یہاں ایک بار پھر استاد کو اپنے تعلیمی مقاصد کو یاد کرلینا ضروری ہے وہ اپنے طالب علم میں نظموں کی تدریس کے ذریعے ادبی اور جمالیاتی ذوق کی تربیت کرنا چاہتا ہے اور یہ اسی وقت ممکن ہے جب طالب علم نظموں کے لطیف جمالیاتی نکات تک رسائی حاصل کرسکیں دوسرے اس تدریس کا مقصد طالب علم میں ادبی اظہار کی قوت پیدا کرنا بھی ہے۔ ظاہر ہے شاعری کی تعلیم و تدریس استاد یا طالب علم کسی کو بھی شعر کہنا نہیں سکھا سکتی اور نہ اس کا یہ مقصد ہے البتہ بات کہنے کے نئے طریقے اور زیادہ موثر ڈھنگ ضرور سکھا سکتی ہے یہ دونوں مقاصد نظم کی تدریس کے وقت خاص طور پر پیش نظر رکھنا ضروری ہیں۔

حال ہی میں آزاد نظم کے ساتھ ساتھ نثری نظم کا بھی چلن ہو گیا ہے نثری نظم لکھنے والوں کا کہنا یہ ہے کہ شاعری کا جوہر اسی وقت نکھرتا ہے جب وہ قافیے اور ردیف کے سہارے کے بغیر ہی نہیں بحر اور وزن کے سہاروں کے بغیر شعریت اور کیفیت پیدا کرسکے اور چونکہ اعلیٰ ترین شاعری عہد قدیم سے وہی مانی گئی ہے جو نثر سے قریب تر ہو اور روزمرہ کی زبان سے قریب ہوجائے اس لئے نثری نظم نے اپنے طور پر شاعری کی شعریت برقرار رکھتے ہوئے اسے نثری ترتیب دینے کی کوشش کی ہے یہاں مصرعوں کی وحدت کے بجائے پوری نظم یا اس کے مختلف ٹکڑوں کی وحدت ہی کو پیش نظر رکھنا چاہیئے۔

نظم کی تدریس کے دوران ایسے کئی مرحلے آئیں گے جب نظم کو ایک طرف غزل سے اور دوسری طرف نثر سے الگ کرکے پہچاننے کی ضرورت محسوس ہوگی۔

نظم مکمل وحدت ہے جبکہ غزل کا ہر شعر اپنی جگہ ایک وحدت ہے لیکن دراصل غزل اور نظم کے درمیان بنیادی فرق ہیئت کا نہیں مزاج کا ہے۔ غزل انسانی زندگی کے

تجربات کے داخلی تاثر کا اظہار ہے جبکہ نظم اس داخلی تاثر کو بھی کسی قدر معروضی بنا کر یا اس تجربے کو جوں کا توں اپنے زاویہ نظر کے مطابق پیش کرتی ہے مثلاً اگر موسم بہار کو غزل گو شاعر بیان کرنا چاہے تو وہ غزل کے مزاج کے مطابق بہار کے موسم سے پیدا شدہ داخلی تاثر کا ہی بیان کرے گا یعنی اپنے من میں ڈوب کر ہی بہار کو دیکھے گا اور دکھائے گا جیسے مندرجہ ذیل چار اشعار ہیں :-

چلتے ہو تو چمن کو چلیئے سنتے ہیں کہ بہاراں ہے
پھول کھلے ہیں پات ہرے ہیں کم کم بادوباراں ہے

میرؔ

پھر اس انداز سے بہار آئی
کہ ہوئے مہر و مہ تماشائی

غالبؔ

پھر بہار آئی نکلئے گھر سے دامن جھاڑ کر
سوئے صحرائے جنوں چلئے گریباں پھاڑ کر

ناسخؔ

فصل گل آئی یا اجل آئی کیوں در زنداں کھلتا ہے
یا کوئی وحشی اور آ پہنچا یا کوئی قیدی چھوٹ گیا

فانیؔ

ان چاروں اشعار میں بہار کا کم و بیش داخلی بیان ہے گو پہلے شعر میں بہار کی خارجی یا معروضی تصویر کی بھی کچھ جھلکیاں موجود ہیں جنھیں 'چلتے ہو تو چمن کو چلیئے' کے ٹکڑے نے داخلی لہجے میں ڈھال دیا ہے باقی تینوں اشعار میں وہ جھلکیاں بھی غائب ہیں۔ یہاں غزل کی 'نارسائی' کا ذکر نہیں ہے اس کے مزاج کی طرف اشارہ کرنا مقصود ہے جب تک غزل کی شاعری میں یہ ذاتی لہجہ نہ ہو اور ایسے تاثرات کا بیان نہ ہو جو شاعر کی اپنی ذات پر گزرے ہیں اس طریقے پر بیان کئے گئے ہیں اس وقت تک یہ تجربے غزل میں نہیں کھپ سکتے اس لئے محض خارجی تصاویر یا بیانیہ اشعار غزل کے اچھے اشعار نہیں ہیں یہ داخلی لہجہ غزل کی پہچان ہے اور جب تک کوئی تجربہ شخصیت میں گھل مل کر یہ داخلی لہجہ اختیار نہیں کرتا غزل کے

کام کا نہیں بنتا۔

اس کے مقابلے میں نظم میں یہ شرط لازم نہیں مثلاً بہاریہ کے سلسلے میں احمد علی شوق قدوائی کی نظم اس طرح شروع ہوتی ہے۔

صبا چاروں طرف اقصائے عالم میں پکار آئی
بہار آئی، بہار آئی، بہار آئی

یا اقبالؔ کی نظم ساقی نامہ میں بہار کا بیان داخلی نہیں معروضی ہے۔

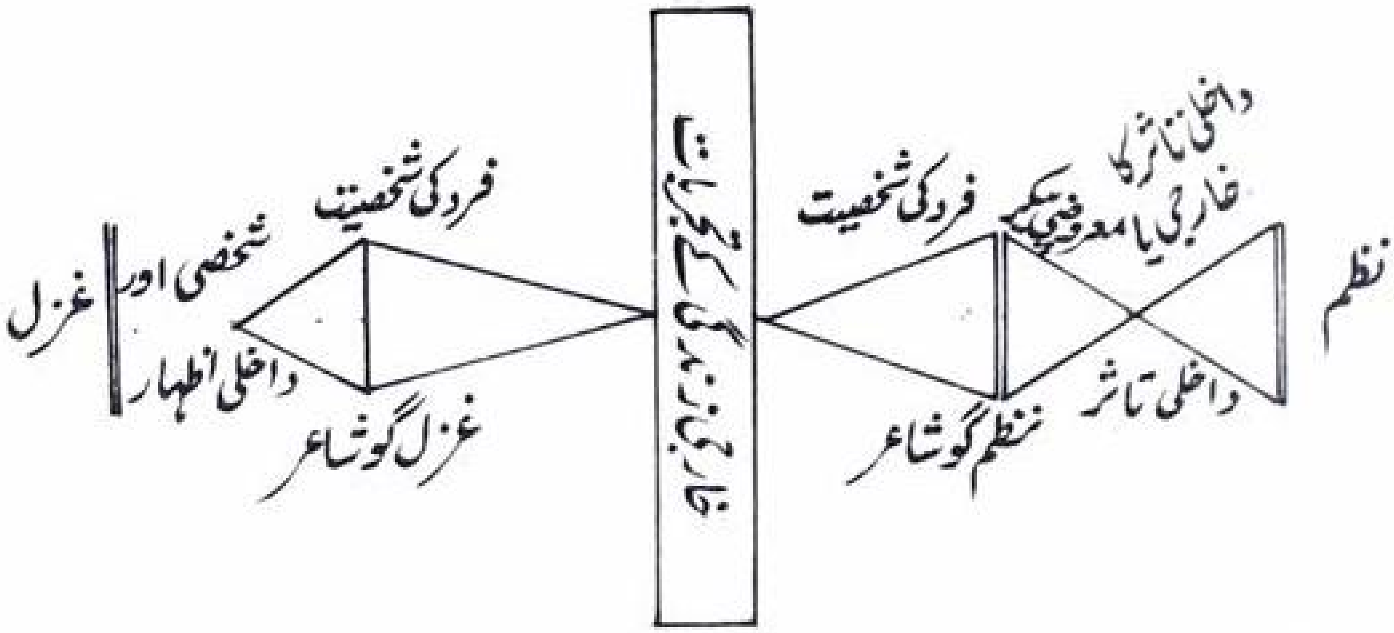
ہوا خیمہ زن کاروانِ بہار
ارم بن گیا دامنِ کوہسار
گل و نرگس و سوسن و نسترن
شہیدِ ازل لالہ رنگیں کفن
جہاں چھپ گیا پردۂ رنگ میں
لہو کی ہے گردش رگِ سنگ میں

گویا نظم اور غزل کا تخلیقی عمل کسی قدر متضاد ہے۔ غزل گو اور نظم نگار دونوں شاعر خارجی زندگی کے حالات سے اثر قبول کرتے ہیں غزل گو ان اثرات داخلی "عطر" کشید کرتا ہے (اور اسی لئے فراق گورکھپوری نے غزل کو انتہاؤں کا سلسلہ A Series of Climaxes کہا ہے) اور نظم نگار یا تو اس تجربے ہی کو اپنے نقطۂ نظر اور اپنے پیرایۂ اظہار کے ساتھ بیان کر دیتا ہے یا پھر اسے ایک متناسب اور متوازن وحدت میں اس طرح ڈھالتا ہے کہ اس کی معروضیت باقی رہے۔ لہٰذا غزل میں داخلیت لازم ہے نظم میں لازم نہیں ہے۔

اسی کے ساتھ ساتھ نظم کو نثر سے بھی الگ کر کے پہچاننا ضروری ہے نظم اور نثر کے درمیان فرق صرف وزن اور بحر کا نہیں ہے بلکہ کیفیت، استدلال، صراحت اور وضاحت کا ہے۔ نثر کی اپیل عام طور پر ذہن سے ہوتی ہے اور اسی لئے اس میں مقدمات کی ترتیب ثبوت اور دلیل کی فراہمی اور ان کا صراحت اور وضاحت کے ساتھ اور صحیح ترتیب سے بیان ضروری ہے جبکہ نظم کی اپیل دل اور تخیل سے ہوتی ہے اور اسی سلئے وہ امیجری، پیکر تراشی تمثیل اور تشبیہہ و استعارے کے نت نئے طریقے اختیار کرتی ہے وحدت دونوں میں موجود ہے نثر میں فکر کی وحدت اور نظم میں کیفیت کی وحدت اور یہ وحدت کس قدر کامیاب

اور کس قدر متنوع اور متضاد عناصر سے مل کر بنی ہے اسی پر فن پارے کی جامعیت اور معنویت کا دارومدار ہو گا۔

اس طریق کار کو مندرجہ ذیل طریقے پر ذہن نشین کرایا جا سکتا ہے۔



اگر ٹی ایس ایلیٹ کی اصطلاح استعمال کی جائے تو شاعر کی تین آوازیں ہوتی ہیں ایک آواز خود کلامی کی ہے جس میں شاعر گویا خود اپنے آپ سے باتیں کرتا ہے یہی لہجہ غزل کا عام لہجہ ہے جس کی سب سے کامیاب مثال میر تقی کی شاعری میں ملتی ہے دوسری آواز تخاطب کی ہے جس میں شاعر اپنے پڑھنے والوں سے مخاطب ہوتا ہے اور گویا خطابت یا مکالماتی شاعری وجود میں آتی ہے یہ لہجہ 1874 سے لے کر جوش ملیح آبادی تک کی نظموں میں نمایاں ہے جس کی نمائندہ مثال خود اقبال اور جوش کی نظموں میں موجود ہے تیسری آواز خود کلامی اور خطابت کے بجائے معروضی ہوتی ہے جس میں خود کچھ کہنے کے بجائے شاعر اپنے تجربات ایسی معروضی صورت حال میں ڈھال کر پیش کرتا ہے جس سے پڑھنے اور سننے والے خود اپنے طور پر وہی نتیجہ اخذ کر لیں جو شاعر نے اخذ کیا ہے یہ گویا تجربے سے حاصل شدہ تاثر کی معروضی تشکیل نو ہے جس کی مثال سب سے واضح طور پر ڈرامے میں ملتی ہے اور اردو نظم راشد یا اختر الایمان کی بعض نظموں میں مل سکتی ہے۔

غرض نظم پیرایۂ احساس اور طرز اظہار دونوں حیثیتوں سے ایک وجدانی مہم یا Adventure ہے اور طالب علم کو ہر نئی نظم کو کسی سکہ بند تصور یا قطعی معیار کے مطابق پرکھنے کی عادت ڈالنے کے بجائے آزادانہ اس نظم کے لہجے اور پیرایے کو سمجھنے سمجھانے کا عادی بنانا چاہیئے تاکہ وہ ہر نظم کی تکنیک اور مزاج کی انفرادیت کو پہچان سکے۔

اس پوری بحث سے چند باتوں کی وضاحت مقصود ہے۔

1۔ اردو شاعری میں مربوط شعر پاروں کا تصور مغربی اثرات سے بہت پہلے موجود تھا اور ان سب شعری اصناف کو معنوی اور کیفیاتی وحدت ہی کے نقطۂ نظر سے پڑھنا اور پڑھانا چاہیے۔

2۔ 1874 کے بعد جن نظموں کا چلن ہوا ان کو پڑھاتے وقت تسلسل اور ارتقا دونوں معیاروں کو سامنے رکھنا ضروری ہے اور ان کے بیان ہی پر نہیں ان کے شعری اور فنی پہلو پر بھی مناسب توجہ دینی چاہیے۔

3۔ جوش ملیح آبادی کے بعد کے دور میں اردو نظم نگاری میں تکنیک اور لہجے کے مختلف پیرائے ابھرے ہیں ابھی تک ان پر توجہ نہیں کی گئی ہے اس لحاظ سے نظموں کے تنوع اور ان میں ڈرامائی اظہار کی مختلف شکلوں پر زور دینا چاہیے۔

4۔ نظم پڑھاتے وقت ہر نظم کا موضوعاتی اور اظہاری موازنہ ایک طرف غزل سے اور دوسری طرف نثر سے کرنا چاہیے اور نظم کے منفرد صنفی عناصر کی نشاندہی کرتے رہنا چاہیے تاکہ طالب علم کو نظم کے طرز احساس اور طرز اظہار سے واقفیت حاصل ہو۔

آخر میں متن کے ان مشکل الفاظ کے معنیٰ بیان کرنے کا ہے جو لفظوں میں آتے ہیں بی اے اور ایم اے کی سطح پر طالب علم کے ذہن میں یہ بات واضح ہونی چاہیے کہ کسی لفظ کے بھی مقررہ اور معین معنیٰ نہیں ہوتے خاص طور پر ادب میں لفظ کے معنیٰ اور مفہوم سیاق و سباق کے مطابق طے ہوتے ہیں ہر لفظ خود اپنی ایک کیفیت اور تلازمے رکھتا ہے اور اس کے معنیٰ مختلف صورتوں میں مختلف ہوتے ہیں لہذا جہاں تک ممکن ہو لفظ کے معنیٰ سیاق و سباق سے الگ کرکے نہ بتائے جائیں بلکہ اس مخصوص شعر یا نظم کے لحاظ سے ان مشکل الفاظ کے مفہوم کی وضاحت کی جائے۔

نظم کی تدریس کی ایک مثال

(کلیم الدین احمد نے اقبال کی نظم شعاع امید کے تجزیے کے طور پر جو کچھ لکھا

ہے وہ نظم کی تدریس کی ایک مثال ہے۔" شعاع امید" نظم یہاں نقل کی جارہی ہے اور اسی کے ساتھ اس کا تجزیہ بھی "اقبال - ایک مطالعہ" سے مصنف کے شکریے کے ساتھ پیش کیا جارہا ہے۔ م۔ح)

شعاعِ امید

سورج نے دیا اپنی شعاعوں کو یہ پیغام
دنیا ہے عجب چیز کبھی صبح کبھی شام
مدت سے تم آوارہ ہو پنہاے فضا میں
بڑھتی ہی چلی جاتی ہے بے مہریِ ایام
نے ریت کے ذروں پہ چمکنے میں ہے راحت
نے مثلِ صبا طوفِ گل و لالہ میں آرام
پھر میرے تجلی کدۂ دل میں سما جاؤ
چھوڑو چمنستان و بیابان و در و بام

2

آفاق کے ہر گوشے سے اٹھتی ہیں شعاعیں
بچھڑے ہوئے خورشید سے ہوتی ہیں ہم آغوش
اک شور ہے مغرب میں اجالا نہیں ممکن
افرنگ مشینوں کے دھوئیں سے ہے سیہ پوش
مشرق نہیں گو لذتِ نظارہ سے محروم
لیکن صفتِ عالمِ لاہوت ہے خاموش
پھر ہم کو اسی سینۂ روشن میں چھپا لے
اے مہرِ جہاں تاب نہ کر ہم کو فراموش

3

اک شوخ کرن شوخ مثالِ نگہِ حور
آرام سے فارغ صفتِ جوہرِ سیماب

بولی کہ مجھے رخصت تنویر عطا ہو

جب تک نہ ہو مشرق کا ہر اک ذرہ جہاں تاب
چھوڑوں گی نہ میں ہند کی تاریک فضا کو
جب تک نہ اٹھیں خواب سے مردانِ گراں خواب
خاور کی امیدوں کا یہی خاک ہے مرکز
اقبالؔ کے اشکوں سے یہی خاک ہے سیراب
چشم مہ و پرویں ہے اسی خاک سے روشن
یہ خاک کہ ہے جس کا خزف ریزہ دُرِ ناب
اس خاک سے اٹھے ہیں وہ غواصِ معانی
جن کے لئے ہر بحر پر آشوب ہے پایاب
جس ساز کے نغموں سے حرارت تھی دلوں میں
محفل کا وہی ساز ہے بیگانۂ مضراب
بت خانے کے دروازے پہ سوتا ہے برہمن
تقدیر کو روتا ہے مسلماں تہ محراب

مشرق سے ہو بیزار نہ مغرب سے حذر کر
فطرت کا اشارہ ہے کہ ہر شب کو سحر کر

پہلے دو بندوں کو لیجئے۔ اقبالؔ جو کچھ کہنا چاہتے ہیں اسے وہ بلا واسطہ نہیں کہتے بلکہ بالواسطہ کہتے ہیں ایک طویل استعارے کی مدد سے کہتے ہیں اقبال کی شخصیت سامنے نہیں آتی وہ پس پردہ رہتی ہے۔ سامنے سورج اور اس کی شعاعیں ہیں سورج جس نے نہ جانے کب سے دنیا کا نظارہ کیا ہے کیسے کیسے واقعات دیکھے ہیں بقول آتشؔ:

زمین چمن گل کھلاتی ہے کیا کیا
بدلتا ہے رنگ آسماں کیسے کیسے

آخر سورج، دنیا اور اس کے مستقبل سے ناامید ہو جاتا ہے اسی لئے وہ کہتا ہے۔

سورج نے دیا اپنی شعاعوں کو یہ پیغام ......

پھر میرے تجلی کدۂ دل میں سما جاؤ
چھوڑو چمنستان و بیابان و در و بام

حالانکہ سورج کا یہ کہنا کہ:

دنیا ہے عجب چیز کبھی صبح کبھی شام

کچھ عجیب سا معلوم ہوتا ہے کیونکہ صبح و شام روز و شب کا سبب زمین کی گردش ہے۔ بہرکیف اس کی شعاعیں مدت سے پنہائے فضا میں آوارہ ہیں لیکن نتیجہ کچھ بھی نہیں بلکہ الٹا ہے۔

بڑھتی ہی چلی جاتی ہے بے مہریٔ ایام

ان شعاعوں کو نہ تو ریت کے ذروں پر چمکنے میں کوئی راحت ہے اور نہ طوف گل و لالہ میں کوئی آرام ہے اسی لئے سورج زمین کو اپنی شعاعوں کی روشنی کا اہل نہیں سمجھتا اور کہتا ہے

پھر میرے تجلی کدۂ دل میں سما جاؤ ...

اور کرنیں اس حکم سے خوش ہوتی ہیں کیونکہ ان کی سعی کا نتیجہ کچھ بھی نہ تھا اور وہ آفاق کے ہر گوشے سے اٹھ کر بچھڑے ہوئے خورشید سے ہم آغوش ہوتی ہیں اور دنیا میں جو کچھ انھوں نے دیکھا ہے اسے بیان بھی کرتی ہیں مغرب میں اجالا ممکن نہیں کیونکہ اس کی مشینوں کے دھوئیں نے اسے سیہ پوش بنا دیا ہے (اقبال دوسری نظموں میں بھی مشینوں کا گلہ کرتے ہیں) اور مشرق دھوئیں سے سیہ پوش تو نہیں ہے اور لذت نظارہ سے محروم بھی نہیں لیکن اس پر ایک جمود سا طاری ہے اور عالم لاہوت کی طرح خاموش بیٹھا ہے البتہ ایک شوخ کرن، شوخ مثال نگہ حور (کرن تو آپ نے دیکھی ہے لیکن نگہ حور نہیں دیکھی) جو جوہر سیماب کی طرح آرام سے فارغ ہے وہ سورج کے سینۂ روشن میں بھی نہیں چھپتی بلکہ رخصت تنویر چاہتی ہے۔

جب تک نہ ہو مشرق کا ہر اک ذرہ جہاں تاب

یہ شعاع امید ہے (یہ اقبال کی شاعری کی علامت ہے جو مغرب کی سیہ پوشی اور مشرق کے جمود دونوں کو بیک وقت رفع کرنا چاہتی ہے اسے معلوم ہے کہ ...

جس ساز کے نغموں سے حرارت تھی دلوں میں
محفل کا وہی ساز ہے بیگانۂ مضراب

بت خانے کے دروازے پہ سوتا ہے برہمن
تقدیر کو روتا ہے مسلماں تہ محراب

لیکن یہ شاعر امید نہ تو مشرق سے بیزار ہے اور نہ مغرب سے حذر کرنا چاہتی ہے کیونکہ :

فطرت کا اشارہ ہے کہ ہر شب کو سحر کر

یہ طریقۂ شاعری ہے۔ اس میں پیغمبری بھی ممکن ہے لیکن یہ خضر راہ' یا طلوع اسلام' کے نثری خطیبانہ انداز سے بہت دور ہے۔ آپ سب کچھ کہہ سکتے ہیں۔ شاعری میں پیغمبری بھی کر سکتے ہیں لیکن سلیقہ شرط ہے ہر اک امر میں۔"

کتابیات

1- اردو شاعری پر ایک نظر — کلیم الدین احمد
2- نئی نظم کا سفر — خلیل الرحمٰن اعظمی (مرتب)
3- اردو نظم پر مغربی اثرات — حامدی کاشمیری
4- نظم آزاد اور نظم معریٰ — حنیف کیفی
5- جدید اردو ادب — محمد حسن
6- جدید اردو شاعری — عبدالقادر سروری

پانچواں باب

غزل کی تدریس

غزل سے مراد شعروں کا وہ سلسلہ ہے جو

1۔ ایک ہی ردیف، قافیے اور بحر میں کہے گئے ہوں۔

2۔ معنیٰ اور کیفیت کے لحاظ سے ہر شعر مکمل ہو۔

3۔ طرزِ احساس اور اندازِ بیان کے اعتبار سے داخلیت سے عبارت ہوں۔

4۔ مخصوص لفظیات اور علامتوں میں لکھے گئے ہوں۔

باقی سبھی باتیں اضافی ہیں اور غزل کے لئے ضروری نہیں ہیں مگر وزن، بحر اور ردیف قافیہ کی وحدت، شعروں کا اپنے طور پر مکمل ہونا، داخلی لہجہ اور مخصوص لفظیات اور علامتیں غزل کے لئے لازم ہیں۔ غزل کی تفہیم کو آخری شرط نے خاص طور پر دشوار بنا دیا ہے۔

یوں تو غزل کی تدریس پر اختر انصاری کی کتاب "غزل اور غزل کی تدریس" شائع ہو چکی ہے جو اب تک اس موضوع پر سب سے مستند اور وقیع تصنیف ہے لیکن اس باب میں اس کتاب کے بنیادی نکات کو دوبارہ پیش کرنے کے ساتھ ساتھ بعض نئے مسائل کی بھی نشاندہی کی جائے گی۔

پوری غزل ایک کیفیاتی وحدت ہے یا نہیں؟ اس موضوع پر خاصہ اختلاف ہے اختر انصاری ردیف کی موجودگی اور قافیے کی کھنک کی بنا پر ہر غزل کی فضا میں ایک قسم کا تسلسل ضرور پاتے ہیں اور تدریسِ غزل کے دوران بلند خوانی کے بعد اسی مرکزی تسلسل کی

نشان دہی پر زور دیتے ہیں بعض نقادوں نے غزل کی اس ہم آہنگی کو تو تسلیم نہیں کیا البتہ ہر شعر کی اپنی مرکزیت پر ضرور زور دیا ہے جن میں فراق گورکھپوری بھی شامل ہیں جنہوں نے غزل کو "انتہاؤں کا سلسلہ" قرار دیا ہے اس میں کوئی شبہ نہیں کہ جس طرح ہر جملے میں ایک مرکزی حیثیت رکھتا ہے اسی طرح غزل کے ہر شعر میں ایک لفظ کی مرکزی حیثیت ہوتی ہے اور اگر وہ لفظ گرفت میں آجائے تو شعر کا مفہوم اور کیفیت آسانی سے سمجھی جاسکتی ہے مگر تفہیم کے اس پہلو پر گفتگو کرنے سے پہلے غزل کی ساخت اور تاریخ پہ نظر ڈال لیں۔

غزل کا لفظ عربی ہے اور عشق و رومان کے معاملات کے لئے استعمال ہوتا ہے عربی قصیدہ کے اس ابتدائی حصے کو غزل (یا نشید یا تشبیب) کہا جانے لگا جس میں عشق اور شبابیات کے مضمون باندھے جاتے تھے اور شاعر محبوبہ کے ساتھ گزارے ہوئے لمحوں کو یاد کرتا تھا جب عربی قصیدہ ایران پہنچا اور فارسی میں اسی طرز پر قصیدے لکھے جانے لگے تو کچھ ہی دنوں میں قصیدے کا یہ حصہ ایک علیحدہ صنف ہی بن گیا اور عشقیہ مضامین کے لئے مخصوص ہو گیا اس کی اپنی علامتیں اور لفظیات وضع ہونے لگیں اور غزل ایک مستقل صنف بن گئی۔

اس کی ایک بڑی وجہ تھی ایران میں تصوف کا عروج ہوا اور جلد ہی صوفی اہل شریعت، ملا، قاضی حکومت اور اہل اقتدار کی زد پر آگئے وجہ اس کی یہ تھی کہ اس زمانے میں سرکار دربار کے ہر فیصلے پر مولوی اور قاضی کی مہر ضروری تھی جو اس سیاسی فیصلے کو مذہبی سند دیتی تھی اس کے مقابلے میں صوفی اس حلقے سے باہر تھے ان کے خاصے بڑے حلقے کا کہنا تھا کہ اصل مذہب اور اصل نیکی ظاہری عبادتوں اور دکھاوے کی رسموں میں نہیں بلکہ محبت میں ہے اور محبت کا تعلق دل سے ہے قانون سے نہیں اور یہ محبت توفیق الٰہی سے حاصل ہو سکتی ہے اور اس کا سلسلہ ایثار، قربانی، نفس کشی اور توکل سے ملتا ہے۔ نفس کشی کا ایک طریقہ یہ بھی ہے کہ لوگوں کی ظاہری خوشنودی حاصل کرنے کے لئے دکھاوے کے نیک کام کرنے کے بجائے ان کی ملامت حاصل کی جائے کہ غرور پیدا نہ ہو اور دکھ سہنے کی عادت ہو جائے اسی لئے صوفی شاعروں نے ایسی تمام علامتیں اپنی شاعری میں اختیار کیں جو ظاہر ہے سنت اہل شریعت کو پسند نہ تھیں اور ان علامتوں سے گہرے متصوفانہ اور فلسفیانہ معنیٰ پیدا کئے مثلاً شراب، ساقی پیمانہ، وصل و ہجر، گیسو و رخسار، جنون و صحرا، قشقہ و زنار، زنجیر زنداں۔

اس طرح علامتوں کا ایک ذخیرہ وجود میں آگیا جو دو یا دو سے زیادہ معنوں میں بھی استعمال ہوتا تھا اسی بنا پر غزل کا کوئی شعر مکمل طور پر معین اور مقررہ معنیٰ میں نہیں سمجھا جا سکتا ہر شعر کو مجازی اور حقیقی معنوں میں سمجھا جا سکتا ہے۔ اس کے مختلف پہلوؤں تک پھیلایا جا سکتا ہے۔ عہد جدید میں ان علامتوں کو نئی وسعت حاصل ہوئی اور اسے سیاست اور فلسفیانہ مسائل کے لئے بھی برتا جانے لگا اس کی واضح مثال فیض احمد فیض اور مجروح سلطان پوری کی غزلوں میں ملتی ہے جنھوں نے پرانی علامتوں کو سیاسی معنویت دیدی۔

ان علامتوں کی مختلف تعبیریں ہوسکتی ہیں اسی لئے غزل کا پڑھنا پڑھانا خاصہ مشکل ہے اور اسی وجہ سے غزل میں ایسی لچک پیدا ہوگئی ہے کہ وہ زمانہ کے بدلتے ہوئے مزاج کا ساتھ دینے کے قابل ہوسکی ہے۔ غزل کی مخصوص لفظیات اور تمثیلی علامتیں اس کی کمزوری بھی ہیں اور اس کی طاقت بھی۔ طاقت اس لئے کہ اس کی وجہ سے غزل کا ہر کامیاب شعر تہہ دار ہو جاتا ہے اور معنیٰ کی کئی تہوں کو سمیٹ لیتا ہے کمزوری اس لئے کہ ہر لفظ کے ساتھ ایسے لاتعداد تلازمے جمع ہوگئے ہیں کہ شاعر مختلف ان تلازموں کی خاطر ایسے مضامین باندھنے لگتا ہے جو صرف روایتی ہوتے ہیں اور جنھیں خود اس نے پوری طرح نہ محسوس کیا ہے نہ تجربے کا حصہ بنایا ہے۔

غزل کی لفظیات اس اعتبار سے لغت میں قید نہیں اسی لئے غزل پڑھاتے وقت یہ بات بار بار واضح کرنی چاہیئے کہ غزل کی علامتوں کو لغوی معنیٰ میں سمجھنا بڑی غلطی ہے گل کے معنیٰ یہاں محض گلاب کے پھول کے نہیں ہیں اسی طرح بلبل کے معنیٰ کسی پرندے کے نہیں ہیں بلکہ ان علامتوں کے پیچھے زیادہ گہری حقیقتیں چھپی ہوئی ہیں اور گل و بلبل کی علامتوں کے ذریعے انسانوں کے باہمی رشتوں کی کہانیاں بھی کہی گئی ہیں اور سیاست کی چیرہ دستیوں کا بیان بھی ہوا ہے۔

اس وضاحت کے بعد غزل کی طرف توجہ کرنی چاہیئے۔ غزل کی بلند خوانی کے ساتھ ساتھ یہ بات بھی بتانی ہوگی کہ غزل miniatures چھوٹی چھوٹی تصویروں سے مرقع سجانے کا آرٹ ہے اس لئے غزل کے لفظ کی آڑ میں معنیٰ، مفہوم اور کیفیت کی پوری دنیا چھپی ہوتی ہے غزل اکثر بیان نہیں کرتی بلکہ چند آڑی ترچھی لکیریں کھینچ کر

پڑھنے اور دیکھنے والے کے تخیل کو اس طرح بیدار کرتی ہے کہ وہ خود تصویر کے باقی گوشے مکمل کرے اس لئے غزل کا ہر لفظ گویا تخیل کو جگانے والا ایک اشارہ ہے وہ بلیغ خاموشیوں کو اشاروں اشاروں میں سمو لینے اور انھیں زبان بخشنے کا آرٹ ہے اسی وجہ سے غزل کا ہر شعر کسی قصے، واقعے، تجربے یا مشاہدے کے صرف چند نمائندہ پہلوؤں کے اشاروں کو منظم کرنے سے واسطہ رکھتا ہے اسے پوری طرح بیان نہیں کرتا

مثال کے طور پر غالبؔ کے دو اشعار کو لیجئے جن کا مطلب خود غالبؔ نے اپنے خطوں میں بیان کیا ہے۔ پہلا شعر ہے:

تجھ سے تو کچھ کلام نہیں لیکن اے ندیم
میرا سلام کہیو اگر نامہ بر ملے

اس شعر میں غالبؔ پوری داستان منظم کرتے ہیں عاشق نے کسی نامہ بر کے ہاتھ محبوب کو پیغام بھجوایا تھا مگر اس سے اس اندیشے کا بھی اظہار کر دیا تھا کہ محبوب پر نظر پڑتے ہی وہ ہوش و حواس کھو بیٹھے گا اور ایسا ہی ہوا نامہ بر ہوش و حواس کھو بیٹھا او لاپتہ ہو گیا اب کوئی دوسرا دوست اسی شہر کو جا رہا ہے عاشق اس سے مخاطب ہے اور پہلے کی سب باتیں دہرانے کے بجائے صرف اتنا کہتا ہے کہ تم سے تو کیا کہیں البتہ اگر پہلے والا نامہ بر کہیں مل جائے تو اس کو ہمارا سلام کہنا کیوں ہم نہ کہتے تھے کہ محبوب پر نظر پڑتے ہی ہوش کھو بیٹھو گے۔ آخر وہی ہوا نا!

اب اس پورے قصے کو 'میرا سلام کہیو' کے دو لفظوں کے ذریعے ادا کیا گیا ہے سلام کہنے سے یہ بھی مراد لی جاتی ہے کہ دوسرے کو جتا دیا جائے کہ جو کچھ پہلے کہا گیا تھا وہ صحیح تھا غالبؔ ہی کا دوسرا شعر ہے،

گدا سمجھ کے وہ چپ تھا مری جو شامت آئی
اٹھا اور اٹھ کے قدم میں نے پاسباں کے لئے

محبوب کے در پر عاشق کی موجودگی دربان نے نظر انداز کر رکھی تھی کہ شاید کوئی سوالی یا گداگر ہوگا مگر جب اس نے دربان کی منت سماجت شروع کر دی تو اسے شک گزرا کہ یہ گداگر نہیں اہل غرض ہے۔

لیکن یہ ان دونوں اشعار کے ظاہری معنیٰ ہیں گو یہ ظاہری معنیٰ بھی نہایت طویل

قصوں کو چند لفظوں میں بیان کرتے ہیں ان ظاہری معنیٰ سے یہ نتیجہ نکالنا درست نہیں ہوگا کہ اردو غزل کا پورا سرمایہ صرف عشق عاشقی کے مضامین یا گل و بلبل کے قصوں ہی سے بھرا ہوا ہے اور اس میں سنجیدہ فکر کی کمی ہے۔ یہ اور بات ہے کہ اس پیرائے کو اختیار کر لیا گیا ہے مگر باتیں ہر طرح کی ادا ہوتی ہیں۔ اخلاق، سیاست، فلسفہ، انسانی رشتوں کی پیچیدگیاں، روزمرہ کی زندگی کی جھلکیاں، زبان کے چٹخارے، گفتگو کی چاشنی، نشاطِ زیست اور غمِ روزگار۔ سبھی کچھ ان علامتوں میں ڈھالا گیا ہے شرط ہے تو صرف اتنی کہ آہنگ داخلی رہے اور ذاتی احساس اور نجی سرگزشت کے لہجے میں سما جائے اور غزل کا پیرایۂ اظہار مجروح نہ ہو۔

اب غزل کی بلند خوانی کے بعد متن کی طرف توجہ کیجئے۔ اس سلسلے میں اہم بات وہی ہے کہ ہر شعر کا مرکزی لفظ طے کر لیا جائے اور اسی کو پیشِ نظر رکھ کر شعر کے مطلب کو سمجھنے کی کوشش کی جائے۔ یہ مرکزی لفظ دو قسم کے ہو سکتے ہیں ایک وہ جو ردیف یا قافیے کا حصہ ہوں اور اگر ایسا ہو تو صاف ظاہر ہے کہ شعر قافیے یا ردیف نے کہلوایا ہے ایسے اشعار اکثر بھرتی کے ہوتے ہیں لیکن کبھی کبھی ردیف اور قافیہ ایسے بولتے ہوتے ہیں کہ ان سے شعر میں جان پڑ جاتی ہے دوسری صورت یہ ہوتی ہے کہ مرکزی لفظ قافیہ اور ردیف سے الگ ہو اور پورے شعر کی بنیاد ہو۔

ردیف اور قافیے کی مرکزیت کی مثالیں یہ ہیں۔

پڑا جو سایۂ گیسو جھجک کے ساقی نے
زمیں پہ رکھ دیا ساغر کہ ہے شراب میں سانپ

اس شعر میں سانپ کی رعایت سے گیسو اور پھر سایۂ گیسو اور شراب کی رعایت سے ساغر اور پھر ساقی کے لفظوں تک ذہن کی رسائی ہوئی ہے اور پورا شعر ردیف اور قافیہ ہی کا مرہونِ منت ہے۔

اسی طرح یہ شعر:

چھائی ہے جہاں پر فصلِ خزاں مرجھایا نہ پتہ ہے
پھولوں کا تو مجھ کو رنج نہیں کلیوں کا قلق البتہ ہے

'البتہ' قافیہ پورے شعر کا بنیادی لفظ بن گیا ہے اور اسے نبھانے کے لئے شاعر نے

پھولوں کا رنج نہیں کیا ہے اور اس پر کلیوں کے قلق کو ترجیح دی ہے کہ 'البتہ' کا لفظ ایسے ہی موقعوں پر استعمال ہوتا ہے پھر چونکہ پھول اور کلیاں دونوں موسم خزاں ہی میں مرجھاتے ہیں اس لئے پہلے مصرعے میں ان کا ذکر البتہ کے ہم قافیہ لفظ 'پتہ پتہ' کے ساتھ آیا ہے۔

ردیف اور قافیے کے علاوہ شعر کے کسی اور لفظ کی مرکزیت کی مثالیں یہ ہیں۔

کوئی امید بر نہیں آتی   کوئی صورت نظر نہیں آتی

مرگ مجنوں پہ عقل دنگ ہے میر   کیا دوانے نے موت پائی ہے

آہ کو چاہیئے اک عمر اثر ہونے تک   کون جیتا ہے تری زلف کے سر ہونے تک

لیکن اس طریق کی مزید گفتگو سے پہلے ہمیں ایک اور طریق کار پر بھی غور کر لینا چاہیئے جسے اختر انصاری نے 'غزل اور غزل کی تعلیم' میں پیش کیا ہے۔

اختر انصاری نے اپنی کتاب 'غزل اور غزل کی تعلیم' میں غزل کی تدریس کے بارے میں مختلف اہم مسائل پر روشنی ڈالی ہے اور ایک مربوط تدریسی منصوبہ پیش کیا ہے جس کا متعلقہ اقتباس یہاں پیش کیا جا رہا ہے وہ لکھتے ہیں۔

"غزل میں تسلسل خیال بالعموم نہیں پایا جاتا۔ وہ ایسے اشعار کا مجموعہ ہوتی ہے جو معنیٰ اور مواد کے لحاظ سے ایک دوسرے سے آزاد ہوتے ہیں ہر شعر اپنی جگہ مکمل اور خود مختار ہوتا ہے یہ سب باتیں درست ہیں لیکن ان کے ساتھ ساتھ یہ بھی یاد رکھنا ضروری ہے کہ گو غزل میں خارجی، سطحی اور میکانکی قسم کا تسلسل تو بے شک نہیں پایا جاتا تاہم داخلی اور اندرونی طور پر غزل کا یا کم از کم ہر اچھی غزل کا ایک خاص موڈ ہوتا ہے اور ایک مخصوص فضا ہوتی ہے اس کے تمام مختلف اشعار ایک مخصوص جذباتی رنگ میں رنگے ہوتے ہیں یہی وہ چیز ہے جس کو غزل کی جذباتی یک رنگی یا کیفیاتی وحدت کا نام دیا جاتا ہے۔ غزل کی وہ خصوصیت جس کو انتشار، پراگندگی، بے ربطی، ریزہ خیالی اور دوسرے ناموں سے پکارا جاتا ہے اور جس کی بنا پر غزل کو مطعون کیا جاتا ہے دراصل ایک سطحی اور خارجی خصوصیت ہے۔ اگر غائر نظر سے دیکھا جائے تو غزل کی بالائی سطح کے نیچے یا جذبات کی ہم آہنگی کی لہر۔ کیفیاتی وحدت کی

ایک زیریں رو۔ اکثر و بیشتر موجود رہتی ہے اور محسوس کی جاسکتی ہے گویا غزل ایک ایسی مالا کی حیثیت رکھتی ہے جس کے مختلف دانے اپنا مستقل اور جداگانہ وجود رکھتے ہوئے بھی ایک ہی دھاگے میں پروئے ہوئے ہوتے ہیں الغرض غزل کے اشعار کی مزعومہ بے ربطی کوئی ایسی چیز نہیں جس کو ضرورت سے زیادہ اہمیت دی جائے چنانچہ غزل کی تعلیم میں معلم کے لئے یہ مناسب بھی ہوگا اور جائز بھی کہ وہ ہمیشہ پوری غزل کو ایک جزو یعنی ایک وحدت تصور کرے غزل کے ہر شعر کو ایک جزو اور پوری غزل کو متعدد اجزا کا مجموعہ[1] تصور کرنا ہرگز مناسب نہیں ہوگا۔ البتہ بعض اوقات اس کا امکان ہوتا ہے کہ غزل کو دو یا دو سے زیادہ اجزأ میں تقسیم کرکے پڑھایا جائے اگر زیر تدریس غزل اس امکان کی حامل نظر آئے تو اس سے فائدہ اٹھانا معلم کے لئے ایک قدرتی امر ہوگا۔

غزل کے سبق میں تمہید سبق کی منزل

شعر و ادب کے اسناد کے لئے یہ امر مستقل تردد اور پریشانی کا باعث بنا رہتا ہے کہ سبق میں تمہید کی منزل Prepâration Stage کیا شکل اختیار کرے اور اس سے کیونکر عہدہ برآ ہوا جائے۔ وہ پوچھتا ہے کہ آخر تمہید سبق کی نوعیت اور اس کا موضوع کیا ہونا چاہئے نظم کے پڑھانے میں تو وہ محسوس کرتا ہے کہ اس کے قدم ٹھوس زمین پر مضبوطی کے ساتھ جمے ہوئے ہیں کیونکہ یہاں وہ جانتا ہے کہ سبق کی تمہید کس طور سے اٹھائی جائے گی وہ جانتا ہے کہ نظم کے عام اور بنیادی مطالب کے بارے ایک مختصر تمہیدی گفتگو کی جائے گی جو حتی الامکان سوالات و جوابات کی شکل میں ہوگی اور جس کا مطلب یہ ہوگا کہ کلاس میں ایک مخصوص ذہنی و جذباتی فضا پیدا ہو جائے کہ جس کی موجودگی میں نظم کی تدریس و تحسین بآسانی ممکن ہو اس کے برعکس غزل کے پڑھانے میں وہ سمجھتا ہے کہ زمین اس کے قدموں کے نیچے پھسلواں ہے۔ تمہید کے بغیر کسی مضبوط بنیاد کا فقدان اس کی خود اعتمادی کو سلب کرتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ وہ دیکھتا ہے کہ غزل میں ایک بھی بنیادی خیال نہیں ہے بلکہ اتنے ہی

---

[1] اس بارے میں اختلاف کی گنجائش ہے۔ شاید غزل کے ہر شعر کو وحدت مان کر پڑھانا زیادہ مناسب ہوگا۔ تفصیلی بحث آگے آئے گی۔ (م ح)

بنیادی خیال ہی مبنی کہ اشعار کی تعداد اور بظاہر ایسی کوئی چیز نظر نہیں آتی جس کو وہ مضبوطی کے ساتھ پکڑے اور اس کے سہارے ایک مفید و موثر تمہید کی عمارت کھڑی کر سکے۔

بات سمجھ میں آتی ہے لیکن اگر غور کیا جائے تو صورت حال اتنی سنگین اور دشواری کا حل اتنا بعید نہیں ہے جتنا معلوم ہوتا ہے جیسا کہ واضح کیا جا چکا ہے غزل میں اشعار کی ظاہری بے ربطی کے باوجود ایک کیفیاتی و جذباتی وحدت ہمیشہ نہیں تو اکثر و بیشتر[1] پائی جاتی ہے۔ تو پھر کیا یہ ممکن نہیں کہ استاد زیر تدریس غزل کی اس بنیادی وحدت کو گرفتار کرنے کی کوشش کرے؟ اور اگر اس متاع گریز پا کو حاصل کرنے میں کامیاب ہو جائے تو اس کے ارد گرد اپنے سبق کی تمہید کا جال بنے۔ اس طرح جو تمہید وجود میں آئے گی وہ غالباً نہایت موثر طریقے پر تمہید سبق کے عام مقاصد کو پورا کرے گی۔

"تمہید سبق کے عام مقاصد کیا ہیں؟ یہی کہ طلبا کے ذہنی عمل کو بیدار کیا جائے ان کی دلچسپی کو جگایا جائے ان کی سابقہ معلومات کو تازہ کیا جائے۔ ان کی توجہ کو ایک مخصوص نقطے پر مرکوز کیا جائے اور کتابی عمل کے لئے ایک محرک یا چند محرکات بہم پہنچائے جائیں۔ غزل کی بنیادی وحدت کو معرض گفتگو میں لا کر غالباً یہ مقاصد عمدگی کے ساتھ حاصل کئے جا سکیں گے اور مجموعی طور پر طلبا میں غزل کے مطالعے کے لئے ایک جذبۂ شوق پیدا کیا جا سکے گا۔

"پھر کچھ اسی ایک چیز پر موقوف نہیں۔ غزل، اس کی سرشت، اس کی ہیئت، اس کے مختلف اسالیب، اس کی اشاریت، ورمزیت اور اس کی عہد بہ عہد تاریخ سے متعلق بے شمار مسائل و موضوعات ایسے ہیں جن میں سے کسی ایک کو پڑھائی جانے والی غزل کی نوعیت کے پیش نظر چنا جا سکتا ہے اور تمہید کے مقاصد کا آلۂ کار بنایا جا سکتا ہے۔ تو یہی امر کہ اچھی غزل ریزہ خیالی کا مظہر ہوتے ہوئے بھی ایک بنیادی وحدت کی اسیر ہوتی ہے تمہید کے طور پر معرض بحث میں لایا جا سکتا ہے۔ بشرطیکہ جو غزل پڑھائی جانے والی ہو وہ اس خصوصیت کا ایک اچھا نمونہ ہو یا اگر کوئی مسلسل غزل زیر تدریس ہے تو اسی امر پر بحث کی جا سکتی ہے کہ بعض اوقات شعرا نے عام روش کے خلاف اور غزل کی مسلمہ و مروجہ ہیئت کے علی الرغم غزل کو مسلسل مضامین کے لئے بھی استعمال کیا ہے

---

[1] غزل میں فکری یا کیفیاتی وحدت کے بجائے ردیف اور قافیے کی وحدت کو اس مرکزیت کو بنیاد بنانا زیادہ مناسب ہوگا۔ زیر نظر تصنیف میں اسی اصول پر تدریس غزل کا تصور پیش کیا گیا ہے۔ (م۔ ح)

یا پھر ایک نہایت اہم موضوع غزل کی اشاریت و رمزیت ہے جس کو اکثر و بیشتر زیر بحث لایا جاسکتا ہے بلکہ اصل یہ ہے کہ اکثر و بیشتر زیر بحث لانا چاہئے تاکہ طلباء غزل کے مخصوص روایتی علوم اور ان کی معنوی اہمیت سے پوری طرح واقف ہو جائیں پھر اگر زیر تدریس غزل تصوّف کے رنگ میں ڈوبی ہوئی ہو تو غزل اور تصوّف کے باہمی تعلق کے ہزار و پہلوؤں میں سے کسی ایک پہلو پر گفتگو کی جاسکتی ہے۔

"اگر کوئی ایسی غزل پڑھانی مقصود ہے جو اخلاق و موعظت اور پند و نصیحت کے مضامین پر مشتمل یا دور جدید کے فکری میلانات کی حامل ہے تو یہ سوال اٹھایا جاسکتا ہے کہ اولاً اور اصلاً غزل کس نوع کے مضامین کے لئے وقف تھی پھر بعد کے شعرائے ان کو کن اضافوں یا جدتوں کا مورد بنایا اور اب موجودہ دور کے ذہنی و ادبی تہلکات نے اس کو کن تغیرات سے آشنا کیا ہے اگر کسی رجائی شاعر کا کلام زیر تدریس ہے تو رجائیت و قنوطیت کے مسئلے سے تعرض کر کے اردو کلام کے عام متشائم انداز کو زیر غور لایا جاسکتا ہے۔ غرض یہ کہ غزل اور اردو غزل سے متعلق ان گنت امور و مسائل ایسے ہیں جن سے ہم رجوع کر سکتے ہیں اور غزل کے اسباق میں تمہیدی پس منظر کا کام لے سکتے ہیں۔

غزل کے سبق میں متن سبق کی منزل سے گزرنے کے بعد سبق کی دوسری بڑی منزل متن سبق کی منزل Presentation Stage آتی ہے جو بذات خود ایک سے زیادہ ذیلی منازل یا مدارج یا اقدامات پر مشتمل ہو سکتی ہے۔

یہاں سب سے پہلے زیر تدریس غزل کی تعارفی بلند خوانی ہونی چاہئے جو بعض حالات میں ایک سے زیادہ مرتبہ بھی کی جاسکتی ہے اور جس کا مقصد ظاہر ہے یہ ہوگا کہ طلباء کو غزل کی نوعیت اور مفہوم کا سرسری اندازہ ہو جائے (بعض اوقات خصوصاً مسلسل غزلوں کے پڑھانے میں بلند خوانی سے پہلے ایک مختصر سی تمہیدی گفتگو بھی ضروری ہوتی ہے جس کی مدد سے غزل کے مرکزی خیال اور بعض دوسرے پہلوؤں کی طرف اشارے کئے جاسکیں اور غزل کی تدریس کے لئے ایک مناسب پس منظر فراہم کیا جاسکے) بلند خوانی کے خصوص میں یہ یاد رکھنا ضروری ہے کہ غزل یا نظم کی تعلیم میں بلند خوانی کی اہمیت ناقابل بیان ہے۔ ہم کہہ سکتے ہیں کہ کسی نظم یا غزل کے مطالعے سے طلباء جو فائدہ اٹھائیں گے یا اٹھا سکیں گے اس کا انحصار دراصل اسناد کی بلند خوانی کی نوعیت پر ہے۔

"تعارفی بلند خوانی کے بعد اگلا قدم مختلف اشعار کی تشریح و توضیح ہوگی چنانچہ مطالب کے بارے میں سوالات کئے جائیں اور سوالات و جوابات کے دوران نہ صرف اشعار کے مفہوم کی توضیح کی جائے بلکہ ضمناً اور ایک ثانوی عمل کے طور پر مشکل الفاظ، تراکیب اور محاورات کی تشریح بھی کی جائے۔ ضمناً سے مراد یہ ہے کہ الفاظ وغیرہ کی تصریح کچھ اس طرح ہونی چاہیئے کہ وہ توضیح مطالب ہی کا ایک جزو معلوم ہو اور طلبا یہ محسوس نہ کریں کہ مطالب سے ہٹ کر الفاظ کی تشریح اور تراکیب کی جراحی کی جارہی ہے۔ ثانوی عمل کے کہنے کا یہ مطلب ہے کہ لفظی و لسانی دشواریوں کی تحلیل و تفصیل کو تدریس کا براہ راست مقصد نہ بنایا جائے اور اس چیز کو تدریسی عمل میں صرف اس حد تک جگہ دی جائے جس حد تک کہ ناگزیر ہو۔ پڑھانے والا جب یہ محسوس کرے کہ شعری محاسن کی خاطر خواہ توضیح بعض لفظوں کے معنیٰ بتائے بغیر ممکن نہیں تو معنیٰ ضرور بتانے چاہئیں لیکن سبق کے اصل موضوع اور مقصد سے کم سے کم انحراف کرتے ہوئے اور غیر ضروری تفصیلات سے پورے طور پر اجتناب کرتے ہوئے ...

غزل کے سبق میں اعادۂ سبق کی منزل

سوال پیدا ہوتا ہے کہ غزل کے سبق میں اعادۂ سبق Recapitulation کی منزل کیا شکل اختیار کرے گی۔ جواب آسان ہے۔ سبق کے اس حصے کو مفید اور کارگر بنانے کے لئے استاد کے ذہن میں دو تین ایسے جامع سوال ہونے چاہئیں جو غزل کے متفرق اشعار سے متعلق نہ ہوں بلکہ پوری غزل، اس کی عام فضا اس کے حاوی رجحان اور اس کی مجموعی کیفیت کو محیط ہوں ۔۔۔ یہی چیز پورے سبق کو ایک جامع و سالم فکری وحدت کے روپ میں نظروں کے سامنے لانے کی خدمت بھی انجام دے گی اور یہ گویا سبق کا نقطۂ عروج ہوگا اس کے بعد استاد کی ایک آخری یا اختتامی بلند خوانی کے ساتھ سبق ختم ہوگا۔[1]

غزل کی تعلیم میں ادبی حسن شناسی اور لطف اندوزی کے سلسلے میں وہ لکھتے ہیں:

"ادبی لطف اندوزی کے کم سے کم معنیٰ یہ ہوں کہ طلبا اشعار کی اندرونی موسیقی کی گونج اپنے ذہنوں میں محسوس کریں۔ شاعر نے جو مناظر جھلکائے ہیں ان کے رنگ و نور اور کیف و سرور

---

[1] غزل اور غزل کی تعلیم۔ ترقی اردو بیورو، نئی دہلی 1970ء صفحہ 118 تا 124

کو محسوس کریں۔ خوبصورت الفاظ اور حسین تراکیب کی مدد سے جو تصویری پیکر تیار کئے گئے ہیں ان کو اپنی چشم تصور کے سامنے جیتا جاگتا اور چلتا پھرتا محسوس کریں اور جن جذبات اور جمالیاتی تجربات کی ترجمانی کی گئی ہے ان کی تاثیر کو اپنی روح کی گہرائیوں میں موجود پائیں۔ غرض کہ یہ سارا کھیل محسوس کرنے کا ہے''۔ [1]

غزل کا ہر شعر اکائی ہے مگر ہر غزل کو ایک رشتے میں باندھنے والی چیزیں ہیں۔ ردیف اور قافیہ غزل کا ہر شعر ردیف اور قافیے کے سہارے ہی آگے بڑھتا ہے اس طرح شاعر کا حال شطرنج کے اس کھلاڑی کا سا ہے جو پہلی چال تو جو بھی جی چاہے چل سکتا ہے مگر اس کے بعد کی سبھی چالیں دوسری چالوں کے مطابق چلنے پر مجبور رہے اسی طرح غزل لکھنے والا شاعر ردیف، قافیہ اور بحر کو خود پسند کرتا ہے مگر ایک بار پسند کر لینے کے بعد ان کا پابند ہو جاتا ہے اور صرف اسی قسم کے مضامین باندھ سکتا ہے جن کی گنجائش نکل سکتی ہو۔ اسی بنیاد پر اس کی مخالفت بھی کی گئی ہے کہ ردیف قافیے اور بحر کی پابندی کی وجہ سے اور غزل کی خاص لفظیات اور علامتوں کی بنا پر شاعر روایتی مضامین باندھنے پر مجبور ہوتا ہے اور خیال کی تازگی اور انداز بیان کا نیا پن جاتا رہتا ہے مگر اس کا ایک اور پہلو یہ بھی ہے کہ غزل کی انہی روایتی علامتوں کو ہر اچھے اور بڑے شاعر نے اپنے طور پر نئے معنیٰ دیئے ہیں اور ایک بار پھر ان روایتی پیمانوں میں تازگی پیدا کی ہے یہی شاید غزل کے زندہ رہنے کا ایک سبب ہے۔

یوں تو ہر آرٹ حسیت کی اقداری توسیع ہے لیکن غزل اس تعریف پر خاص طور پر پوری اترتی ہے۔ انسانی زندگی میں چھوٹی موٹی ہزاروں باتیں روز ہوتی ہیں لیکن عام انسان ان سے رواروی میں گزر جاتا ہے شاعر ان چھوٹی موٹی باتوں کو گہرائی سے دیکھتا ہے ان کے اندر چھپی ہوئی حقیقتوں کو بے نقاب کرتا ہے اور پڑھنے والے یا سننے والے کی آنکھوں کے سامنے ان چھوٹی موٹی باتوں کے پیچھے چھپی ہوئی بصیرتوں کو پیش کرتا ہے اور وہ بھی اس انداز سے کہ پڑھنے اور سننے والے کا تخیل بھی بیدار ہوتا ہے اور وہ بھی اس عمل میں شریک ہو جاتا ہے۔ اسی بات کو میر نے ایک مصرعے میں اس طرح کہا تھا۔

منہ نظر آتے ہیں دیواروں کے بیچ

---

[1] غزل اور غزل کی تعلیم ص 125

اور فراقؔ گورکھپوری نے چھوٹی موٹی باتوں کو معنویت سے بوجھل کر دینے سے تعبیر کیا تھا۔
غزل ایک چھوٹے سے دائرے میں کسی واقعے یا کسی تاثر کو پوری طرح پیش کرنے کا دعویٰ نہیں کر سکتی اس کا دعویٰ ہے تو صرف اتنا کہ وہ ایسے اشارے ضرور کرتی ہے جس سے پڑھنے اور سننے والوں کا تخیل بیدار ہو کر اس تصویر کے خاکے میں رنگ بھرے جو غزل کے شعر نے پیش کیا ہے۔

یہ کام آسان نہیں تخیل کو بیدار کرنا اور حسیت کو جگانا گویا جمالیاتی احساس کی دولت ہے غزل اس کے لئے مختلف طریقے اختیار کرتی آئی ہے اسی لئے اس کا جادو مختلف ادوار میں مختلف طبقوں پر مختلف انداز سے چلتا آیا ہے۔

یہی غزل کی طاقت بھی رہی ہے اور اس کی کمزوری بھی اور اسی وجہ سے غزل کی تدریس خاصی مشکل ہے یہ غزل اپنی رمزیت اور علامتوں کی زبان میں وہی بات نہیں کہتی جو بظاہر کہی گئی ہے کیونکہ یہاں شراب کے معنیٰ شراب، زلف کے معنیٰ زلف، بادِ صبا کے معنیٰ ہوا یا زنجیر کے معنیٰ زنجیر ہی نہیں ہوتے بلکہ ظاہری معنیٰ کے علاوہ ان کے کئی معنیٰ ہو سکتے ہیں۔
ہر غزل گو شاعر کے سامنے سب سے بڑا سوال یہ رہا ہے کہ اپنی غزل میں جاذبیت اور کشش کیونکر پیدا کرے اور اس کے لئے ہر شاعر نے مختلف طریقے اپنائے ہیں اور ہر دور کے شاعروں نے طرح طرح کی کوششیں کی ہیں جنھیں ادبی تاریخ نے کبھی ادوار کے ذریعے پہچانا ہے اور کبھی تحریکوں کے ذریعے مگر یہ تمام رنگ و آہنگ غزل کے بنیادی ڈھانچے کے اندر ہی کئے گئے ہیں اور اس لئے ضروری ہے کہ غزل کی بنیادی خصوصیات کو پہچان لیا جائے۔
پہلے کہا جا چکا ہے کہ غزل کی پہلی پہچان یہ ہے کہ مسلسل غزلوں کے علاوہ سبھی غزلوں کا ہر شعر مکمل ہوتا ہے اور اپنا مفہوم خود ہی پورا کرتا ہے نظم کی طرح وہ دوسرے اشعار سے مل کر بننے والی اکائی نہیں ہوتا۔

دوسری اہم بات یہ ہے کہ غزل بحر ردیف اور قافیے ہی میں لکھی جاتی ہے اور ہر غزل کا ہر شعر الگ معنی رکھتے ہوئے بھی دوسرے تمام شعروں ہی کی ردیف اور ان سے ملتے ہوئے قافیے رکھتا ہے اور اگر قافیے اور ردیف خاص قسم کے ہوں تو غزل میں بھی تسلسل پیدا ہو سکتا ہے جیسے مومن کی غزل میں جس کی ردیف ہے:

نہیں یاد ہو کہ نہ یاد ہو

تیسری اہم بات یہ ہے کہ غزل کی مخصوص علامتیں اور لفظیات ہیں اور ان علامتوں کے ایک سے زیادہ مطلب نکالے جا سکتے ہیں ان علامتوں کے دائرہ تصوف اور اخلاق سے لے کر سیاست اور عام زندگی کے مسائل تک پھیلے ہوئے ہیں اس لئے غزل میں ایک خاص ابہام بھی ہے اور ایک خاص وسعت بھی۔

چوتھی اہم بات یہ ہے کہ غزل بیانیہ صنف نہیں ہے وہ خارج میں واقع ہونے والے واقعات کو بیان نہیں کرتی بلکہ ان واقعات سے حاصل ہونے والے تجربات اور تاثرات کا داخلی روپ بیان کرتی ہے یہ جگ بیتی کو بھی آپ بیتی بنا کر پیش کرتی ہے اسی لئے اس کا آہنگ ذاتی اور نجی ہوتا ہے اگر اس میں داخلی آہنگ نہ ہو تو غزل کا رنگ پھیکا ہو جائے غزل میں شاعر جو نیا پن انوکھا پن پیدا کرنا چاہے اسی دائرہ کے اندر رہ کر پیدا کر سکتا ہے اسے رد کر کے آگے نہیں بڑھ سکتا یہ صحیح ہے کہ غزل میں ایسے شعر بھی ملیں گے جو ان شرطوں پر پورے نہیں اترتے مگر وہ غزل کے اچھے شعر نہیں کہے جا سکتے

اس حد بندی سے اندازہ ہوگا کہ غزل مختلف مضامین کے اشعار کا مجموعہ ہے بکھری ہوئی لڑیوں کا سلسلہ ہے اور اس کا لطف اس کے بکھراؤ میں، رنگا رنگی اور تہ داری میں ہے اس کا اختصار ہی اس کی خوبی ہے۔ ظاہر ہے کہ وہ ایک شعر کے دو مصرعوں کے گنے چنے لفظوں میں پوری طرح نہ واقعہ بیان کر سکتی ہے نہ داخلی تاثر کو پوری طرح ادا کر سکتی ہے البتہ وہ ایسے اشارے ضرور کر سکتی ہے کہ پڑھنے والا ان کی مدد سے مختلف تصویریں بنا سکے اسی لئے وہ تخیل کے لئے کچھ خالی جگہیں چھوڑتی جاتی ہے جسے پڑھنے والا پر کرتا جاتا ہے اس کی مثالیں بہت ہیں۔

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

اور کا ابہام ظاہر ہے یعنی ترک محبت یا محبوب کو بس میں کرنے کی نئی تدبیر یا ترک دنیا غزل کی کیفیت اور کشش کو برقرار رکھنے کے لئے غزل گو شاعر مختلف تدبیریں اختیار کرتے ہیں۔

پہلی تدبیر لفظوں کے تلازمے اور ان کی مختلف تہ داریوں کی ہے اور یہ اتنی پرانی ہے جتنی خود غزل۔ دہلی میں ایہام گوئی کے پہلے دور ہی میں غزل کے شعر کی بنیاد کسی ایک لفظ پر

رکھی جانے لگی تھی جس کے دو معنیٰ ہوں ایک سامنے کے دوسرے بعید اور شاعر کی مراد معنیٰ بعید سے ہوتی تھی اسی کے ساتھ رعایت لفظی کا چلن بھی ہو گیا تھا جو ہر شعر کو کسی نہ کسی تہذیبی فضا سے یا تلازموں کے کسی خاص سلسلے سے وابستہ کرتی تھی۔

کوئی امید بر نہیں آتی
کوئی صورت نظر نہیں آتی

صورت بمعنیٰ تدبیر بھی ہے اور بمعنیٰ مشکل بھی ہے۔

دوسری تدبیر سوز و گداز کی تصویر پیش کر کے ہمدردی کے جذبات بیدار کرنا بھی ہے جس سے پڑھنے والے اور شاعر کے درمیان جذباتی رشتہ قائم ہوتا ہے اور ایک خاص قسم کی کیفیت پیدا ہوتی ہے شروع ہی سے سوز و گداز غزل کا لازمی جزو قرار دیا جاتا رہا ہے لیکن درحقیقت یہ تاثیر پیدا کرنے کی ایک تدبیر کے طور پر برتا جاتا رہا ہے۔

تیسری تدبیر تخیل کو بیدار کر کے تحیر، رنگا رنگی یا فلسفیانہ گہرائی کے تصورات کی تخلیق ہے اسکے لئے لفظوں کی مدد مرقع سازی غیر متعلق اشیا میں وحدت کا احساس پیدا کرانے کا کرشمہ اور تجربے میں تہ داری اور فلسفیانہ معنویت کی بازیافت ضروری ہے۔

غرض غزل کی دنیا عجیب دنیا ہے۔ ہر غزل اکائی ہے کیونکہ اس کے ہر شعر کا وزن، بحر اور ردیف اور قافیہ ایک ہوتا ہے ہر شعر پر شاعر کی ذات اور اس کے رنگ اور لہجے کی مہر لگی ہوتی ہے لیکن اس کے علاوہ پوری غزل کو اکائی قرار نہیں دیا جا سکتا ہر شعر الگ ہے اور مختلف مضمون ادا کرتا ہے اس لحاظ سے غزل کو ایک وحدت کے طور پر پڑھانے سے کہیں بہتر ہے کہ اس کی ظاہری وحدت کی ان چند باتوں کی طرف اشارہ کر کے اس کے ہر شعر کو وحدت مانا جائے اور اسی طور پر اسے پڑھا جائے۔

اکائی کی تعریف یہ ہے کہ اس کی ابتدا ہو ارتقا ہو اور خاتمہ ہو یعنی ہر اکائی اپنے طور پر مکمل ہو اور جس مضمون، جذبے، کیفیت یا خیال کو ادا کرنا چاہے اسے مکمل طور پر ادا کر سکے گویا غزل کا ہر شعر ایک مکمل اور مربوط نظم ہے اور جس طرح نظم پڑھاتے وقت ہم اس میں خیال یا کیفیت کے بیان کے ابتدائی، ارتقائی اور اختتامی حصے پر زور دیتے ہیں اور یہ بتاتے ہیں کہ شاعر نے کس طرح کسی خیال یا کیفیت کے مختلف مدارج کو ایک سلسلے میں جوڑ کر وحدت پیدا کی ہے اسی طرح غزل کے ہر شعر کو پڑھاتے وقت بھی

اصول سامنے رکھنا ہوگا۔

دراصل غزل کی دو پہچانیں ہیں ایک ظاہری دوسری باطنی۔

ظاہری پہچان وہی ہے جو ابھی بیان ہوئی یعنی دو سے زیادہ اشعار ہوں جن کا وزن ایک ہو اور بحر اور ردیف اور قافیہ یکساں ہو اب اگر کوئی شعری نمونہ ان شرطوں کو پورا نہیں کرتا تو وہ غزل نہیں کہا جاسکتا اچھی اور بری غزل ہونے کا سوال تو بعد کا ہے مطلع اور مقطع کی شرطیں لازم نہیں۔

باطنی پہچان یہ ہے کہ غزل

ا۔ واقعات کا بیان نہیں واقعات سے پیدا ہونے والے داخلی تجربے کا بیان ہے یعنی وہ واقعات کو کیفیات ہی کے نہیں ذاتی کیفیت کے رنگ میں پیش کرتی ہے جگ بیتی کو آپ بیتی بنا کر بیان کرتی ہے۔

ب۔ داخلی تجربے کو بھی جوں کا توں پیش نہیں کرتی بلکہ اس تجربے سے حاصل ہونے والے مرکزی تاثر کو یا دوسرے لفظوں میں اس تجربے کا عطر پیش کرتی ہے اور وہ بھی ذاتی اور نجی لہجے میں۔ اسی لئے فراق نے غزل کو انتہاؤں کا سلسلہ کہا تھا۔

ج۔ اس قسم کے مرکزی تاثر کو پیش کرنے کے لئے احساس اور بیان دونوں سطحوں پر ارتکاز لازمی ہے یعنی شاعر کو تجربے کی بھرپور معنویت پر پوری توجہ مرکوز کرنے کا موقع ملے اور وہ کم سے کم الفاظ میں اس تجربے کو پوری جامعیت اور ارتکاز سے ادا کرسکے۔

د۔ اس طرح عمومیت یا تعمیم غزل کی چوتھی خصوصیت بن جاتی ہے چونکہ شاعر نجی اور داخلی انداز میں بیان کرنے کے باوجود تجربے کو بیان کرنے کے بجائے تجربے کے عمومی پہلو یا اس کے مرکزی تاثر کو پیش کرتا ہے اس لئے اس کے تجربے میں مختلف قسم کے ذاتی اور داخلی تجربات کا نچوڑ آجاتا ہے اور وہ تجربہ صرف اس کا اپنا نہیں رہتا بلکہ جو سنتا ہے اس کی داستان معلوم ہونے لگتا ہے۔

و۔ اور اسی اعتبار سے غزل تعمیم کے ساتھ ساتھ تہ داری سے دوچار ہوتی ہے غزل کے ہر اچھے شعر میں معنی اور کیفیت کے لحاظ سے مختلف سطحیں ہوتی ہیں اور مختلف صورتوں میں مختلف لوگ اس کے مختلف معنی نکال لیتے ہیں عشقیہ شاعری میں صوفی ہر کیفیت اور ہر بیان کی حقیقی معنی میں تشریح کرتے ہیں شراب کو کوئی شراب طہور سمجھتا ہے

کوئی شراب معرفت کوئی سیدھی سادی شراب اسی طرح ایسے اشعار بھی جن میں کوئی اصطلاح یا علامت نہیں ہوتی مختلف صورتوں میں مختلف معنوں میں پڑھے اور سمجھے جاتے ہیں (مثالوں کے لئے پروفیسر مسعود حسن رضوی کی کتاب 'ہماری شاعری' ملاحظہ ہو)

۵۔ غزل کی ایک اور پہچان علامات، رمزیات اور مخصوص لفظیات بھی ہیں۔ غزل میں شراب، پیمانہ، ساقی، شمع، پروانہ، گل و بلبل، زنجیر، قفس، گل چیں، صیاد، دار و رسن، دشت و صحرا، خار بیاباں، وغیرہ علامتیں استعمال ہوتی ہیں اور ان کے مختلف معنےٰ لئے جاتے ہیں اور ان کے استعمال سے تہ داری، جامعیت اور اختصار پیدا ہو جاتا ہے اور لطف دوبالا ہو جاتا ہے۔

غرض ظاہری سطح پر وزن، بحر، ردیف اور قافیہ غزل کی پہچان ہیں تو باطنی سطح پر داخلی لہجہ، مرکزی تاثر، ارتکاز، تعمیم، تہ داری، علامتی رمزیت اور مخصوص لفظیات غزل کی پہچان ہیں۔ اچھے غزل گو شاعران حد بندیوں میں رہ کر اور ساری شرائط کو پورا کرنے کے بعد بھی اپنا خاص رنگ اور لہجہ برقرار رکھتا ہے اور ہر اچھے غزل گو شاعر کی شخصیت اس کے اچھے اشعار سے پہچانی جاتی ہے۔

اچھا معلم وہ ہے کہ اپنے طالب علموں میں محض اچھی غزل کا ذوق ہی پیدا نہیں کرتا بلکہ ان میں مختلف باکمال غزل گو شاعروں کے رنگ کو پہچاننے کی صلاحیت بھی پیدا کرتا ہے اور اس طرح انھیں تنقیدی ہی نہیں تخلیقی شعور بھی عطا کرتا ہے۔

اس طرح غزل کی تدریس میں بنیادی مسئلہ شعر کی معنیاتی، کیفیاتی اور فنی اکائی کی تدریس کا مسئلہ ہے یعنی استاد اپنے طالب علموں پر یہ واضح کرتا ہے کہ کسی مخصوص خیال، جذبے یا کیفیت کو شاعر نے کس طرح ارتقائی ترتیب کے ساتھ ادا کیا ہے اور اس عمل کے دوران کس قسم کی کیفیات پیدا کی ہیں اور تخیل کو کس طرح بیدار کیا ہے۔ ظاہر ہے بات کہنے کے ان گنت ڈھنگ ہیں اور ہر شاعر اپنی بات کو یا اپنے تجربے کے مرکزی تاثر کو نئے ڈھنگ سے ادا کرنا چاہتا ہے۔ گویا ہر شاعر کے لئے ہر تجربہ اور ہر اظہار ایک طرح کی للکار ہے۔ تجربے اکثر و بیشتر نئے نہیں ہوتے الفاظ تو سب کے سب پرانے ہی ہوتے ہیں ہر لفظ اور ہر تجربہ

(جو پہلے بیان ہو چکا ہے) پڑھنے والے کے نزدیک فرسودہ اور گھسا پٹا ہو جاتا ہے اور اس میں حیرت اور انبساط پیدا نہیں کرتا اس لئے ہر اچھے شاعر کے لئے احساس کا نیا پن یا تجربے کو نئے ڈھنگ سے محسوس کرنے اور اسے نئے ڈھنگ سے بیان کرنے کا ہنر ضروری ہے جسے مختلف ناموں سے یاد کیا گیا ہے اس نت نئی ہنرمندی ہی میں شاعر کی اپنی ذات اور اس کے انفرادی رنگ کی پہچان بھی ہے۔

شاعر کے انفرادی رنگ کی بحث کو یہیں چھوڑیے۔ آیئے یہ دیکھیں کہ ایک شعر کے مخصوص سے پیمانے میں شاعر کیونکر اپنی بات پوری طرح کہہ سکتا ہے اور اس معنیاتی اور کیفیاتی اکائی کو کس کس ڈھنگ سے برتتا ہے۔

ظاہر ہے پہلا تو وہی سیدھا سادا طریقہ ہے کہ بات کو منطقی ترتیب کے ساتھ بیان کیا جائے شروع کا حصہ پہلا اور اس کا ارتقا درمیان میں اور خاتمہ آخر میں۔ اس میں گو کوئی ڈرامائیت یا انوکھا پن بظاہر معلوم نہیں ہوتا مگر شاعر تجربے کے انوکھے پن اور ارتکاز سے اس کمی کو پورا کر سکتا ہے۔ مثلاً

الٹی ہو گئیں سب تدبیریں کچھ نہ دوا نے کام کیا
دیکھا، اس بیماریٔ دل نے آخر کام تمام کیا

اس شعر میں پہلا مصرعہ ایک واقعہ کے دو ٹکڑوں کو بیان کرتا ہے اور دوسرے مصرعے میں اس پر تبصرہ ہے پورے شعر کا مرکزی لفظ ہے "دیکھا" اس میں یہ پہلو چھپا ہوا ہے کہ دیکھو ہم نہ کہتے تھے دل لگانا خطرناک اور جان لیوا ہے آخر وہی انجام ہوا۔

اسی طرح شعر کے دو مصرعوں کو مختلف طریقوں سے ایک دوسرے سے پیوست اور مربوط کرنے کا سلیقہ بھی برتا جاتا ہے ان میں سب سے مشہور طریقہ تو مذہب الکلامی کا ہے یعنی ایک مصرعے میں دعوا دوسرے میں دلیل جو اکثر تخیلی ہوتی ہے اور اس میں بھی لطف کا کوئی نہ کوئی پہلو پیش نظر رہتا ہے۔ مثلاً

اسی باعث تو دایہ طفل کو افیون دیتی ہے
کہ تا ہو جائے لذت آشنا تلخیٔ دوراں سے

اسی سلسلے کی ایک اور تدبیر یہ بھی ہے کہ دوسرے مصرعے میں پہلے مصرعے ہی کے مفہوم کو یا تو کسی تشبیہ یا استعارے کے ذریعے ادا کر کے تخیل کے لئے پیکر اور نئے

منظر سامنے لائے جاتے ہیں یا پھر دوسرے مصرعے میں پہلے مصرعے میں بیان کئے ہوئے مضمون کو پھیلا کر زیادہ موثر بنا دیا جاتا ہے۔ میرؔ کا مشہور شعر ہے۔

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

پہلے مصرعے کے مفہوم کو دوسرے مصرعے نے ایک استعارے کے ذریعے مکمل کر دیا ہے اور تخیل کے سامنے ایک نیا منظر پیش کر دیا ہے۔

دوسری تکنیک کی مثال غالب کا یہ شعر ہے۔

آہ کو چاہیئے اک عمر اثر ہونے تک
کون جیتا ہے تری زلف کے سر ہونے تک

اس کے مقابلہ میں دوسرا طریق کار ہے جس میں شعر کسی واقعے یا تاثر کو ابتدا سے ارتقا تک بیان کرنے کے بجائے بیچ ہی سے بیان کرنے لگتا ہے۔ شعر کو سمجھنے کے لئے واقعے کا سیاق سباق سمجھنا ضروری ہے گو اس سیاق و سباق کی طرف اشارے خود شعر میں موجود ہوتے ہیں مثلاً

تجھ سے تو کچھ کلام نہیں لیکن اے ندیم
میرا سلام کہیو اگر نامہ بر ملے

سلام کہیو، محاورہ ہے جو اس بات کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ ہم نے جو کچھ پہلے سے کہا تھا وہ آخر پورا ہو کر رہا۔ اگر نامہ بر ملے اشارہ ہے اس بات کی طرف کہ جسے پہلے محبوب کے نام خط دے کر بھیجا تھا وہ محبوب کو دیکھتے ہی ایسا بیخود اور بے اختیار ہوا کہ دیوانہ ہو کر جنگل کی طرف نکل گیا اور لاپتہ ہو گیا اب ایک اور دوست محبوب کے شہر کی طرف روانہ ہوا ہے شاعر اس سے کہتا ہے کہ ہم تجھ سے کچھ نہ کہیں گے البتہ تجھ سے پہلے جو نامہ بر گیا تھا وہ اگر کہیں مل جائے تو اس سے ہمارا سلام کہنا ہم نے پہلے ہی اسے آگاہ کر دیا تھا کہ محبوب کو ایک نظر دیکھتے ہی وہ ہوش وحواس کھو بیٹھے گا آخر وہی ہو کر رہا نا؟ شعر کا لطف یہ ہے کہ ندیم سے یہی باتیں کہی جا رہی ہیں مگر نامہ بر کا ذکر کر کے۔

تیسرا طریق کار وہ ہے جس میں شعر کے دونوں مصرعوں میں ربط رمزیت اور علامتی اظہار سے پیدا کیا جاتا ہے اور پورا شعر اسی پیرائے کا ہوتا ہے رمز و علامت کے معنی کہیں کھوئے نہیں جاتے اور پڑھنے والا اس رمزیہ اظہار کا اپنے طور پر لطف لیتا ہے اور اس میں نئی جہات پیدا

کرتا جاتا ہے اس قسم کے اشعار میں ابہام تو ہوتا ہے مگر حد سے زیادہ یا الجھن میں ڈالنے والا ایہام نہیں ہوتا بلکہ معنیٰ کی دو سطحیں ہوتی ہیں اور دونوں سطحوں کی مطابقت سے لطف حاصل ہوتا ہے مثلاً

کچھ ہوا تیز تھی، کھلی تھی کتاب
ایک پچھلا ورق الٹ آیا

بظاہر شعر ایک واقعے کا بیان ہے لیکن ورق سے مراد یاد ماضی ہے اور اس لحاظ سے شعر میں داخلی دردمندی کی لطیف کیفیت شامل ہو گئی ہے۔

مختصراً یہ کہا جا سکتا ہے کہ غزل گو شعراً ربط و ترتیب کے عام طور پر تین سلسلے قائم کرتے ہیں یا تو شعر میں تسلسل کے ساتھ بات بیان ہوتی ہے یا کسی واقعے یا تجربے کے درمیان سے بات شروع کی جاتی ہے اور اس سے پہلے کے واقعات کی طرف اشارے شعر میں موجود ہوتے ہیں یا پھر شعر میں رمزیہ انداز برتا جاتا ہے اور پورے شعر کو معنی کی مختلف سطح پر منتقل کر دیا جاتا ہے۔

ظاہر ہے کہ یہ ربط و ترتیب کی فہرست مکمل نہیں ہے غزل گو شاعر دو مصرعوں کے باہمی ربط کو مختلف انداز سے برتتے آئے ہیں اور ان سے طرح طرح کے کام لے چکے ہیں کبھی پہلا مصرعہ دعویٰ ہے دوسرا دلیل، کبھی پہلا مصرعہ تاثر ہے دوسرا واقعے کا بیان کبھی پہلا مصرعہ محض تمہید ہے اور دوسرا اس کی تفصیل، کبھی پہلے مصرعے کی بات دوسرے مصرعے میں الٹ دی گئی ہے مثلاً

سچ کہا تھا تو نے زاہد زہر قاتل ہے شراب
ہم بھی کہتے تھے یہی جب تک بہار آئی نہ تھی

کبھی پہلے مصرعے سے دوسرے مصرعے کا جواز پیدا کیا گیا ہے مثلاً مندرجہ شعر میں یہ عجیب و غریب دعویٰ کیا گیا ہے کہ محبوب کے آنے پر گھر ویران نظر آنے لگا۔

تم آئے تو گھر بے سر و ساماں نظر آیا

پہلے مصرعے نے اس کا جواز پیدا کر دیا ہے۔

اب تک نہ خبر تھی مجھے اجڑے ہوئے گھر کی
تم آئے تو گھر بے سر و ساماں نظر آیا

اسی طرح ربط و ترتیب کے مختلف طریقے ہیں جنھیں غزل پڑھاتے وقت طلبا کے ذہن نشین کراتے رہنا مفید ہوگا تاکہ وہ غزل کے لہجے سے واقف ہو سکیں۔

شاعری کی ہر صنف میں بالعموم اور غزل میں بالخصوص فکر اور بیان کی تازگی کی بڑی اہمیت ہے نئے خیال نئے احساس اور نئے جذبے مشکل سے ہاتھ آتے ہیں یہی حال اظہار بیان کا ہے ہر شاعر، خاص طور پر غزل گو شاعر اپنے سے بڑے دیو قامت شاعروں کے سائے میں پروان چڑھتا ہے جو لفظوں کے خزانے خالی کر چکے ہوتے ہیں اور ایسا لگتا ہے جیسے ہر لفظ باسی ہو چکا ہے لفظ ہر شاعر کو ورثے میں ملتے ہیں نئے لفظ گڑھنا یا نئی ترکیبیں ایجاد کرنا بہت دشوار ہے اور مذاق عام اسے قبول نہیں کرتا پرانے لفظوں کو نئے معنیٰ دینا بھی صرف چند گنے چنے عظیم شاعروں ہی کے بس کی بات ہے۔ اس پر مزید ستم یہ ہے کہ غزل کے مفہوم، مضمون، علامتیں اور لفظیات پہلے ہی سے کم و بیش طے ہیں اور ان سے غزل گو شاعر بہت زیادہ دور نہیں جا سکتا ان تمام دشواریوں کے باوجود ہر غزل گو شاعر سے ہر پڑھنے والے کا یہ تقاضا ہوتا ہے کہ اس کے ہاں کوئی نہ کوئی نیا پن ضرور ہو فکر و احساس کی تازگی ہو انداز بیان کا انوکھا پن ہو رنگ و آہنگ کی کوئی ایسی کھنک ہو جو اس سے پہلے نہ سنی گئی ہو۔ اگر غزل میں کسی قسم کی تازگی اور نیاپن نہ ہو تو وہ دلوں کو چھو نہیں سکتی۔ انسان انوکھے پن کا متوالا ہے وہ ہر لمحے نئے مزے سے آشنا ہونا چاہتا ہے۔ یوں تو جتنے بھی کامیاب غزل گو شاعر گزرے ہیں انھوں نے کسی نہ کسی حد تک یہی کوشش کی ہے کہ اپنی غزل میں کوئی نہ کوئی ایسی کشش ضرور پیدا کریں جو ان کے فن میں انوکھے پن کی امین ہو مگر ان سب کا مختصر جائزہ بھی یہاں ممکن نہیں البتہ چند اہم کاوشوں کی طرف اشارہ کیا جا سکتا ہے۔

غزل کی عام طور پر کشش دو مضامین کی وجہ سے ہے ایک عشقیہ دوسرا خمریاتی۔ حسن و عشق کی داستان کی کشش ظاہر ہے اور حسن و عشق اور شبابیات ایسے مضامین ہیں جن کے ہزاروں پہلو ہو سکتے ہیں ادا، ناز، غمزہ، عشق کی تڑپ اس کی لذت، اس کے عذاب اور اس کا لطف سبھی ہزاروں رنگ کے مضامین فراہم کرتے ہیں اسی لئے داغ نے کہا تھا۔

عشق میں رنج وہ پاتے ہیں کہ جی جانتا ہے
لطف بھی ایسے اٹھاتے ہیں کہ جی جانتا ہے

اسی بات کو ایک دوسرے شاعر نے ایک اور ڈھنگ سے کہا تھا۔

عشق میں کہتے ہو حیران ہوئے جاتے ہیں
یہ نہیں کہتے کہ انسان ہوئے جاتے ہیں

فراق گورکھپوری نے اپنی کتاب "اردو کی عشقیہ شاعری" میں عشقیہ شاعری کے اس "انسان ساز" پہلو پر زور دیا ہے عام طور پر غزل کے عشقیہ لہجے کو سطحی اور سرسری سمجھا جاتا ہے اور اسی لئے غزل کو بعض لوگ "غیر اخلاقی" یا محض تفریحی سمجھتے ہیں جو "عشق" کے لفظ کو پوری طرح نہ سمجھنے کے باعث ہے۔ غزل میں جس عشق کا ذکر کیا جاتا ہے وہ صرف ظاہری اور سرسری جذبہ نہیں ہے یہ بات پہلے واضح کی جاچکی ہے کہ عام طور پر غزل کی لفظیات ڈکشنری والے معنوں میں استعمال نہیں ہوتی اور ہر لفظ کے پیچھے مفہوم اور کیفیت کی کئی پرتیں ہوتی ہیں اسی لئے غزل میں لفظ صرف اپنے ظاہری معنیٰ کے ساتھ ساتھ اور بھی کئی معنیٰ اور کیفیتیں رکھتا ہے۔

اب عشق کے دو معنیٰ تو سامنے کے ہیں ایک انسان کا دوسرے انسان سے عشق یعنی مرد اور عورت کی محبت اور اس کا تعلق مختلف انسانی رشتوں سے ہے جن کی نوعیتیں بے شمار ہیں۔ دوسرے معنیٰ عشق الٰہی ہیں جس کو صوفیوں نے زندگی کا حاصل قرار دیا ہے صوفیوں کے نزدیک عشق اس جذبے کا نام ہے جو انسان کو خدا سے منسلک اور وابستہ کرتا ہے اور اس کی انتہا یہ ہے کہ انسان اپنے آپ کو محبوب یا خدا کی مرضی کا تابع کر دے اور اپنی خوشی کو اسی کی خوشی پر قربان کر دے۔ ایثار اور توکل اسی کا دوسرا نام ہے۔

عشق کا کوئی مفہوم بھی کیوں نہ لیا جائے وہ انسان کے اندر نئی خواہشات بیدار کرتا ہے اور اسی چاہت کے جوش میں وہ آرام سے غافل ہوتا ہے زندگی کی معمولی مسرتوں سے منہ موڑتا ہے انسانی سوسائٹی کے عام قاعدے اور ضابطے ٹھکراتا ہے اور مصلحت، لالچ اور خوف سے بے پروا ہو کر[1] زمانے کے نظام سے ٹکرا جاتا ہے چونکہ اپنی مرضی کو محبوب کی مرضی پر قربان کرتا ہے اس لئے اس کی شخصیت میں[2] تبدیلیاں پیدا ہوتی ہیں وہ دکھ درد سے واقف ہو کر پوری انسانیت کے دکھ درد کو اپنا دکھ درد جاننے لگتا ہے۔ وہ یہ سبق سیکھتا ہے کہ ذات کا اصل

---

[1] میری ہوس کو عیش دوام بھی تھا قبول تیرا کرم کہ تو نے دیا دل دکھا ہوا (فانی)

عرفان اور کامیابی کی حقیقی پہچان مال دولت، طاقت اور اقتدار یا خود پرستی اور خود غرضی نہیں ہے بلکہ ان سب سے بڑی کامیابی ایثار اور سب سے بڑی مسرت قلندری اور بے نیازی ہے۔ بے نیازانہ زندگی گزارنے اور دوسروں کے دکھ درد میں شریک ہو کر مسرت حاصل کرنا ہی مقصد حیات ہے۔

اس اعتبار سے جہاں غزل میں عشقیہ شاعری انسان کے فطری جذبے کا اظہار ہے جو روزمرہ کی زندگی میں نشہ اور کیف، مستی اور کرب، تڑپ اور دردمندی کی رنگینی گھولتی ہے جو حیران بھی کرتی ہے اور انسان بھی بناتی ہے جو زندگی کی لذتوں سے فیض یاب ہونے کی توانائی اور روشنی بھی بخشتی ہے اور دکھ درد کو گلے لگا کر سوز و گداز سے دل کو موم کر کے جینے کی راہ بھی دکھاتی ہے۔

عشق و حسن کی کیفیتیں بے شمار ہیں اور چونکہ عشق کی اس راہ میں سوز و گداز، دردمندی اور تڑپ لازمی ہے اس لئے غزل میں سوز و گداز کا یہ عنصر شامل ہو گیا اور دردمندی سے غزل کو عام مقبولیت حاصل ہوئی انسان کی فطرت ہے کہ وہ عیش و نشاط کے قصوں کے بجائے دکھ درد سے زیادہ متاثر ہوتا ہے اور اسی لئے دکھ اور درد کی یہ داستان غزل میں بڑی دل آویزی کے ساتھ سنائی گئی ہے۔

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

زندگی ہے یا کوئی طوفان ہے
ہم تو اس جینے کے ہاتھوں مر چلے
(درد)

فٹ نوٹ گزشتہ صفحہ کا:

ؒ فیض نے اپنی نظم "رقیب سے" میں اسی بات کو دوسرے ڈھنگ سے کہا ہے:

عاجزی سیکھی غریبوں کی حمایت سیکھی
یاس و حرماں کے دکھ درد کے معنی سیکھے
زیر دستوں کے مصائب کو سمجھنا سیکھا
سرد آہوں کے، رخ زرد کے معنی سیکھے

غم ہستی کا اسدکس سے ہو جزمرگ علاج
شمع ہر رنگ میں جلتی ہے سحر ہونے تک

——— (غالب)

لائی حیات آئے قضا لے چلی چلے
اپنی خوشی نہ آئے نہ اپنی خوشی چلے

——— (ذوق)

فانی ہم تو جیتے جی وہ میت ہیں بے گور وکفن
غربت جس کو راس نہ آئی اور وطن بھی چھوٹ گیا

——— (فانی)

اس قسم کے یاس بھرے نغموں سے اردو غزل بھری پڑی ہے اس میں کہیں مایوسی اور رنج والم کا اندھیرا ہے تو کہیں کہیں بانکپن اور قلندری کی لے ہے جو شکستوں اور پیہم شکستوں کے باوجود بھی حوصلہ نہیں چھوڑتی اور اپنا وقار قائم رکھتی ہے اس قسم کی آواز آتش اور یاس یگانہ چنگیزی کے ہاں نمایاں ہوتی ہے۔

طبل وعلم ہی پاس ہے اپنے نہ ملک ومال
ہم سے خلاف ہو کے کرے گا زمانہ کیا

——— (آتش)

ان کے علاوہ اگر کہیں اعتماد اور حوصلے کی کرنیں موجود ہیں تو اصغر گونڈوی کی صوفیانہ غزل میں یا پھر اقبال اور جوش کی غزلوں میں جنھوں نے ذوق عمل اور نشاط زیست سے غزل کو مالا مال کر دیا۔

غرض غزل کی نرمی، گداز اور افسردگی نے پڑھنے والوں کا دل موہا ہے اور عشق کی چاشنی کے ساتھ یہ سبھی کیفیتیں بھرپور انداز سے ابھر کر سامنے آئی ہیں۔

ظاہر ہے غزل میں سستی اور سطحی عشقیہ شاعری بھی ہوئی ہے ایسے مضامین بھی بہت باندھے گئے ہیں جن میں صرف گھٹیا قسم کی جسمانی لذتوں سے شاعری میں کشش اور مزہ پیدا کیا گیا ہے مگر یہ غزل کا غالب رنگ نہیں ہے۔

عشق ورومان کے بعد غزل کا محبوب موضوع خمریات ہے۔ شراب کے جتنے مضامین

غزل میں باندھے گئے ہیں اتنے اور اس طرح کسی اور صنف میں نہیں باندھے گئے۔ وجہ یہاں بھی وہی ہے۔

شراب سے یہاں ہر جگہ پینے اور مست اور سرشار کرنے والی شراب ہی مراد نہیں ہوتی بلکہ شراب ایک علامت بن گئی ہے کہیں وہ عشق الٰہی اور اس سے پیدا ہونے والی مستی اور سرشاری کی علامت ہے جسے صوفی شراب معرفت کہتے ہیں جس کی مستی اور سرشاری ان کے خیال میں دنیا کی ساری خواہشوں کو دل سے مٹا دیتی ہے اور ایسی کیفیت طاری کر دیتی ہے جس میں انسان لالچ اور خوف سے بے نیاز ہو کر خود اپنی ذات کو محبوب کی ذات میں مدغم کر دیتا ہے۔

کہیں اس سے مراد وہ مستی اور سرشاری ہوتی ہے جو کسی عظیم مقصد کی خاطر ایثار اور قربانی کا حوصلہ پیدا کرتی ہے اور انسان کو مصلحت سے بے پروا کر دیتی ہے۔ گویا شراب عشق کی مستی کا نام ہو جاتی ہے جو روزمرہ کی زندگی کے گھٹیا جوڑ توڑ اور چھوٹی موٹی کدورتوں اور گندگیوں[1] سے انسان کو اوپر اٹھا دیتی ہے۔

کہیں اس سے مراد زندگی کی لایعنیت، بے یقینی اور فنا پذیری میں کیف و نشاط کے دو لمحے گزارنے کا ولولہ مراد ہے یعنی جہاں ہر لمحہ موت کی چاپ سنائی دیتی ہو اور انسان اپنے آغاز و انجام پر قابو نہ رکھتا ہو وہاں شراب سے حاصل کی ہوئی سرمستی اور کیفیت گویا انسان کی قدرت کا تنہا ثبوت اور اس کی ہستی کی تنہا پہچان بن جاتی ہے گویا وہ آرزو کی وہ شمع ہے جس کے سہارے انسان زندگی گزارتا ہے[2]۔

اس علامتی پیرایے کے علاوہ شراب کی مستی کا بیان، اس کے پینے کا مزہ اور پی کر بہکنے کی ہزاروں جھلکیاں اردو غزل نے پیش کی ہیں جو لوگ صرف اس کی ظاہری اور سطحی کیفیتوں سے مزہ لینا چاہتے ہیں وہ اسی میں ڈوب جاتے ہیں لیکن جو شراب کی علامت کے اندر چھپی ہوئی قلندری، بے نیازی اور non-conformism پر نظر رکھتے ہیں

---

[1] رفیق، جام اٹھا ذکر مدعی موقوف — کسے ہے فرصت بغض و دماغ کینہ وری (جوش)

[2] گو ہاتھ کو جنبش نہیں آنکھوں میں تو دم ہے
رہنے دو ابھی ساغر و مینا میرے آگے (غالب)

ان کو خمریات[1] کی شاعری میں انسانی رویوں کی ایک نئی کائنات نظر آتی ہے۔

کہیں کہیں شراب محض زندگی کی لطافتوں کی علامت ہوتی ہے یا سیدھے سادے لفظوں میں عام زندگی کی خوشیوں اور نعمتوں سے لطف لینے کو ظاہر کرتی ہے اور ان کٹر اور سخت گیر لوگوں کا مذاق اڑانے کے لئے بھی اس کا ذکر کیا جاتا ہے جو زندگی کی ہر خوشی کو اپنے اوپر اور دوسروں پر حرام کرنے کے قابل ہیں[2]

اس صورت میں بھی شراب اور خمریاتی شاعری نشاطیہ سے زیادہ سماج کی مسلمہ اقدار کے خلاف بغاوت کا نشان بن جاتی ہے وہ آزادیٔ فکر اور آزادیٔ عمل کی علامت بن جاتی ہے اور سماج کے محتسبانہ اور آمرانہ احکامات کو للکارتی ہے اس طرح شراب ایک طرف تو تمام ضابطوں کی غلامانہ پیروی کے خلاف احتجاج ہے دوسری طرف ان کے برخلاف آزادیٔ فکر اور آزادیٔ عمل کی علامت ہے جو مصلحت کوشی کو ٹھکراتی ہے تیسری کیفیت اس کی غم والم کو بھلانے والی ہے جو زندگی کی تمام تر سخت گیریوں اور مجبوریوں کے خلاف پناہ گاہ فراہم کرتی ہے اور تھوڑی دیر ہی کے لئے سہی غم غلط کر دیتی ہے[3]۔ گویا شراب زندگی کا راز بھی سمجھاتی ہے اور زندگی کی گھٹیا اور سطحی مجبوریوں سے بلند بھی کر دیتی ہے لوگوں کو بانٹنے اور ان میں رشک، حسد، باہمی تناؤ اور مقابلے کے جذبات پیدا کرنے کے بجائے رواداری اور دردمندی پیدا کر دیتی ہے اور اسی بنا پر تمام پابندیوں اور تنبیہوں کے باوجود بھی شراب خانے آباد ہیں اور رند اور بادہ خوار باقی ہیں۔[4]

---

[1] خمریات کی شاعری کے لئے خاص طور پر آتش، ریاض خیرآبادی، جوش ملیح آبادی، جگر مرادآبادی، اور عدم کی غزلوں کا مطالعہ مفید ہوگا۔

[2] فیض نے ایسے کٹر قدامت پسندوں اور نشاط دشمنوں کے بارے میں لکھا ہے۔

کہ چاندنی کو بھی حضرت حرام کہتے ہیں

[3] غالب نے اسی حیثیت پر زور دیا ہے:

مے سے غرض نشاط ہے کس روسیاہ کو — اک گونہ بیخودی مجھے دن رات چاہیئے

[4] جوش ملیح آبادی کا شعر ہے:

چراغ دیر و حرم کب کے بجھ چکے ہیں اے جوش — ہنوز شمع ہے روشن شراب خانے کی

یہی نہیں شراب زندگی کا عرفان بخشتی ہے اور انسان کو معمولی سطحی خوشیوں کے پیچھے دوڑتے رہنے کی حماقت سے آزاد کر کے اسے زندگی کا مقصد سمجھنے اور اپنی ہستی کی اصلیت پر غور کرنے کی دعوت دیتی ہے اور جب اسے اپنی ہستی کی مجبوریوں کا احساس ہوتا ہے تو وہ اپنے ہی کو نہیں دوسروں کے دکھ درد کو بھی پہچاننے اور محسوس کرنے لگتا ہے[1]

اردو غزل میں ایک اور صورت فکر و خیال کو نجی احساس اور ذاتی جذبے میں ڈھال کر پیش کرنا بھی ہے ظاہر ہے یہ کام مشکل ہے اور اس میں کامیابی اور مقبولیت فوراً حاصل نہیں ہو سکتی یاں عام عشقیہ اور خمریاتی شاعری کے مقابلے میں اس کی مقبولیت زیادہ دیرپا ہو سکتی ہے۔

یوں تو ہر قسم کے احساس اور جذبے کے پیچھے بھی فکر و خیال کا ایک جہاں آباد ہوتا ہے اور اس لحاظ سے ان کے رشتے کسی نہ کسی فلسفیانہ نظام سے جڑے ہوتے ہیں جیسے غزل کے اکثر مضامین کا سلسلہ تصوف سے جا ملتا ہے مگر شعوری طور پر فلسفے یا فکری نظام کو غزل کی اساس بنانا اور اس میں نجی احساس اور ذاتی تجربے کے بیان کی سی دل کشی اور کیفیت پیدا کرنا مختلف ہے اسے غالب اور اقبال نے کامیابی کے ساتھ کیا ہے غالب تو بنیادی طور پر غزل گو شاعر ہیں۔ مگر اقبال کی فلسفیانہ فکر غزل سے زیادہ نظم میں کامیابی کے ساتھ ظاہر ہوئی ہے۔

فکر اور فلسفہ کو نجی تجربے اور واردات میں ڈھالتے ہوئے غالب نے نئے استعاروں تلمیحوں اور محاکاتی پیکروں Imagery کا سہارا لیا اور اسی لئے ان کی غزلیں دوسرے شاعروں کے مقابلہ میں زیادہ پیچیدہ اور مشکل ہو گئی ہیں اور ان میں تہ داری اور مختلف جہتوں کی رنگینی پیدا ہو گئی ہے مثلاً :

سراپا رہنِ عشق و ناگزیرِ الفتِ ہستی   عبادت برق کی کرتا ہوں اور افسوس حاصل کا
غم نہیں ہوتا ہے آزادوں کو بیش از یک نفس   برق سے کرتے ہیں روشن شمعِ ماتم خانہ ہم

---

[1] فراق کا شعر ہے :

آئے تھے ہنستے کھیلتے مے خانے میں فراق   جب پی چلے شراب تو سنجیدہ ہو گئے

دل میں نظر آتی تو ہے اک بوند لہو کی　　اچھا ہے سرِ انگشت حنائی کا تصور

ان تینوں اشعار میں ناکامیوں اور نامرادیوں کے باوجود آرزو کی جاودانیت کا ذکر ہے مگر ہر شعر میں اس مضمون کو چھوٹی چھوٹی تصویروں سے بنائے ہوئے مرقعے کے ذریعے ادا کیا گیا ہے پہلے میں تصویر ہے ایسے دہقان کی جو محنت کر کے کھلیان میں اناج جمع کرتا ہے اور ساتھ ساتھ برق کی عبادت بھی کرتا ہے جو اس کے کھلیان کو جلا کر خاکستر کر ڈالتی ہے یہی صورت انسانی زندگی کی بھی ہے کہ سامان عیش کی فراہمی بھی مقدر ہے اور ان کی تباہی بھی۔ دوسرے شعر میں آرزو کی سخت جانی اس طرح بیان ہوئی ہے کہ برق سے ماتم خانے کی شمع روشن ہوتی ہے اور ماتم کرنے والے تمام رنج و الم کے باوجود مایوس نہیں ہوتے تیسرے شعر میں سرِ انگشت حنائی یعنی مہندی لگے ہوئے انگلی کے پورے کے تصور کو بھی رنگین قرار دیا گیا ہے کہ اس سے آرزو کی رنگینی ویران دل میں روشنی پیدا کرتی ہے۔ یہاں فلسفیانہ نظام ایک ہے اور اس تصور کو ادا کرنے کے لئے نجی لہجہ اور محاکاتی مرقع سازی سے کام لیا گیا ہے۔

اقبالؔ نے اپنی غزلیات میں غزل کی عام لفظیات اور علامتوں کو اپنے خاص معنیٰ دے کر یہ مقصد حاصل کیا ہے ان کی غزلوں میں عشق، عقل، خرد ہی نہیں دیگر علامتوں کے معنیٰ بھی بدل گئے ہیں اور اسی بنا پر وہ غزل کی داخلی فضا اور مخصوص لفظیات اور علامتوں کو برقرار رکھتے ہوئے بھی اپنے مخصوص فلسفیانہ فکر کو ادا کر سکے ہیں۔

بعد کو فکری سطح پر تو نہیں البتہ کیفیات کی سطح پر فراقؔ نے اور سیاسی موضوعات اور ان سے پیدا ہونے والے داخلی اور نجی تجربات کی سطح پر فیضؔ نے غزل کی علامتوں میں توسیع کی اور اسے نئی تہہ داری عطا کر دی مثلاً فراقؔ کے مندرجہ ذیل اشعار:

ہزار بار زمانہ ادھر سے گزرا ہے　　نئی نئی سی ہے کچھ تری رہ گزر پھر بھی

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

فرشِ میخانہ پہ جلتے چلے جاتے ہیں چراغ　　دید کی ہے تری مستانہ روی اے ساقی

یہ سبھی اشعار کیفیت کے اشعار ہیں اور ان کے پیچھے عشق و حسن کے لطیف معاملات کی فضا کی طرف اشارے موجود ہیں۔

اس کے مقابلے میں فیضؔ کے اشعار میں مخصوص سیاسی رمزیت اور سیاق نے

رنگ آمیزی کی ہے اور وہ ان کی ذاتی زندگی ہی سے نہیں سیاسی صورت حال سے بھی وابستہ ہو گئے ہیں۔

کرو کج جبیں پہ سر کفن مرے قاتلوں کو گماں ہو
کہ غرور عشق کا بانکپن پس مرگ ہم نے بھلا دیا

جس دھج سے کوئی مقتل میں گیا وہ آن سلامت رہتی ہے
یہ جان تو آنی جانی ہے اس جان کی کوئی بات نہیں

سرفروشی کے انداز بدلے گئے دعوت قتل پر مقتل شہر میں
ڈال کر کوئی گردن میں طوق آگیا لاد کر کوئی کاندھے پہ دار آگیا

ان اشعار میں گو خاص واقعات کی طرف اشارہ نہیں ہے مگر ان کا سیاسی رنگ ظاہر ہے اور ان کی کیفیت اسی رمزیہ پیرائے کی بنا پر قائم ہے۔

اب صرف دو قسم کی غزلیں اور رہ جاتی ہیں ایک زبان اور لہجہ کی غزلیں دوسری فضا آفرینی کی غزلیں۔

غزل میں دل نشینی پیدا کرنے کا ایک طریقہ یہ بھی رہا ہے کہ اسے گفتگو کے لہجے اور بات چیت کی عام زبان سے حیرتناک حد تک قریب لایا جائے اتنا قریب کہ پڑھنے اور سننے والا چونک اٹھے اور معلوم ہو کہ یہ شاعری نہیں آپس میں باتیں کرنا ہے ایسی صورت میں بول چال کی زبان کی سادگی اور بے ساختہ پن کے ساتھ ساتھ بات چیت کا لہجہ اور بے تکلفی کا رنگ لطف دیتا ہے نثر اور نظم کا فرق تک مٹتا ہوا معلوم ہوتا ہے اور شعر جوں کے توں زبان زد ہو جاتے ہیں اور روزمرہ کی گفتگو کا حصہ بن جاتے ہیں مثلاً یہ اشعار:

دل ناداں تجھے ہوا کیا ہے آخر اس درد کی دوا کیا ہے
(غالبؔ)

تم مرے پاس ہوتے ہو گویا جب کوئی دوسرا نہیں ہوتا
(مومنؔ)

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

(ذوق)

ایسے اشعار بھی ہیں جو سِحرِ لطف زبان ہی کے لئے لکھے گئے ہیں ان میں مزا ہے تو اسی بات چیت کے لہجے کا ہے مثلاً:

آپ کے پاؤں کے نیچے دل ہے — اک ذرا آپ کو زحمت ہو گی

(سراج لکھنوی)

میرا دل کس نے لیا نام بتاؤں کس کا — میں ہوں یا آپ ہوں گھر میں کوئی آیا نہ گیا

گر ناز نہیں کہنے سے برا مانتے ہیں آپ — میری طرف تو دیکھئے میں ناز نیں بھی

(انشا)

نوح ناروی کی غزلیں اس آرٹ کا بہترین نمونہ ہیں اور انھوں نے اسی لہجے کو اپنی غزل کا امتیاز بنایا ہے۔

غزل کا ایک اور انداز یہ بھی رہا ہے کہ اس میں کوئی فضا اور کوئی منظر اس بے ساختگی سے کھینچ دیا جائے کہ پوری تہذیب آنکھوں کے سامنے آجائے یوں بھی غزل کے کامیاب اشعار میں کسی نہ کسی پہلو سے تہذیب کی عکاسی ہوتی ہے لیکن بعض اشعار کا حسن اسی فضا آفرینی پر قائم ہے۔

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

(میر)

بھنویں تنی ہیں خنجر ہاتھ میں ہے تن کے بیٹھے ہیں — کسی کی آج آئی ہے جو یوں بن ٹھن کے بیٹھے ہیں

(داغ)

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

(رنگین)

تمہارے قدموں کی آہٹ سنتے ہی جاں لیتے ہیں — تجھے اے زندگی ہم دور سے پہچان لیتے ہیں

(فراق)

اسی کے عہدِ شباب میں جینا — جینے والو تمہیں ہوا کیا ہے

غزل میں کشش اور کیفیت پیدا کرنے کے یوں تو بہت سے طریقے آزمائے گئے ہیں لیکن بنیادی طور پر مندرجہ بالا انداز اور اسالیب کو نمائندہ قرار دیا جاسکتا ہے ان پر غور کیا جائے تو غزل کی پوری تاریخ سامنے آجائے گی اور اس کی طرف اشارے کئے جاسکتے ہیں مگر تاریخ سے زیادہ اہم تہذیب ہے اور تہذیب کی بنیاد اقدار پر ہوتی ہے ہر دور اور ہر نظام بعض باتوں کو اچھا سمجھتا ہے بعض کو برا قرار دیتا ہے اور نیک و بد کے انھیں پیمانوں پر اس کا نظام اقدار قائم ہوتا ہے اور اس سے اس دور کی پہچان اور اس کی قدر و قیمت کا اندازہ کیا جاتا ہے۔

غزل صرف ایک شعری صنف نہیں ہے اس کے پیچھے بھی قدر کا یہی نظام قایم ہے وہ پوری تہذیب کا اشاریہ ہے غزل کے اس سرمایہ میں جو اقدار بار بار ملتی ہیں وہ یہ ہیں۔

1۔ کٹر پن اور سخت گیری کی جگہ رواداری، آزادیِ فکر اور احترام۔

2۔ دنیادی کامیابیوں کے لئے دوڑ دھوپ اور روزمرہ کی سہولتوں اور مصلحتوں کے مقابلے میں بے نیازی اور عزت نفس کے ساتھ زندہ رہنے کا انداز

3۔ قلندرانہ اندازِ زیست۔

گویا غزل ایک خاص ذہنی رویے ایک خاص کلچر کی نشانی بن گئی جس میں رواداری، آزاد خیالی، وسعتِ قلب وسیع مشربی اور دنیادی کامیابیوں سے بے نیاز ہو کر سوز و گداز اور دردمندی قناعت اور قلندری کے ذریعے زندگی گزارنے کا ہنر تھا۔ یہ لالچ اور مصلحت کے بجائے سرمستی اور آزاد خیالی کی آواز تھی۔

اس سے اندازہ ہوگا کہ غزل کی تعلیم محض عشقیہ شاعری کی تعلیم نہیں ہے نہ یہ محض فضول عیش پسندی اور نشاط پرستی ہے یہ بھی نہیں ہے کہ غزل کی تعلیم سے کوئی تہذیبی مقصد حاصل نہ ہوتا ہو

آخر میں غزل کی ساخت اور بناوٹ پر غور کرنا ضروری ہے یوں تو پوری غزل کی ایک وحدت ہے کیونکہ پوری غزل کا وزن، ردیف، قافیہ اور بحر ایک ہی ہوتی ہے مگر معنیٰ اور کیفیت کے اعتبار سے غزل کا ہر شعر الگ اکائی ہے اور اسی طرح اس کی تدریس ممکن ہے۔ ہر شعر کی بنیاد قافیے پر ہے اور پورے شعر میں معنیٰ اور کیفیت کا دارمدار اسی قافیے کے متعلقات پر ہے جس سے پورا شعر ایک پیکر میں ڈھلتا ہے۔

قافیے کو نبھانے کے لئے شاعر ہر شعر میں کسی نہ کسی مرکزی لفظ کا سہارا لیتا ہے اس لئے

پہلے اس مرکزی لفظ کا سراغ لگانا ضروری ہے پھر اس مرکزی لفظ اور اس شعر کے قافیے کے باہمی رشتے پر غور کرنا چاہیئے اس طرح نہ صرف شعر کا مفہوم واضح ہو جائے گا بلکہ اس رشتے سے شعر کے دوسرے لفظوں کے باہمی تعلق کا بھی اندازہ ہو گا اور ہر لفظ کے پیچھے تلازمے اور ذہنی اور حیاتی لہروں کو بھی پہچانا جا سکے گا۔

غزل کا ہر اچھا شعر دونوں مصرعوں میں اس ربط کو قائم رکھتا ہے دونوں مصرعوں کا دو لخت ہونا غزل کا بڑا عیب ہے یعنی ایک مصرعہ اگر دوسرے مصرعے سے معنیٰ یا کیفیت کے لحاظ سے میل نہیں کھاتا تو وہ شعر غزل کا اچھا شعر نہیں کہا جا سکتا۔

اس کے علاوہ غزل کے دونوں مصرعوں میں جو الفاظ استعمال ہوتے ہیں ان میں مختلف قسم کے رشتے ہوتے ہیں اور انہی رشتوں کی وجہ سے غزل چند لفظوں میں بڑے اور لمبے چوڑے مضامین بیان کر پاتی ہے غرض غزل کے ہر شعر کی بناوٹ ایک ایک لفظ کے باہمی ربط و تعلق پر منحصر ہے ہر لفظ دوسرے لفظ کی تکمیل بھی کرتا ہے اور اس سے کوئی نہ کوئی موافق یا مخالف رشتہ رکھتا ہے اور انہی تعلقات کی بنیاد پر شعر کا ایک لفظ دوسرے لفظ سے پیوست ہو جاتا ہے مثلاً

رگِ سنگ سے ٹپکتا وہ لہو کہ پھر نہ تھمتا
جسے غم سمجھ رہے ہو یہ اگر شرار ہوتا

ظاہر ہے قافیہ شرار ہے اور شرار پتھروں کی رگڑ سے پیدا ہوتا ہے گویا پتھر میں پہلے سے موجود ہوتا ہے شرار سے دو تلازمے پیدا کئے گئے ہیں ایک پتھر کا اور دوسرا غم کا جس طرح پتھر کے دل میں شرار پہلے سے موجود ہوتا ہے اور دوسرے پتھر کی رگڑ پا کر جل اٹھتا ہے اسی طرح انسان کے دل میں بھی غم ہے جو زمانہ کی رگڑ سے جل اٹھتا ہے۔ پتھر کے تلازمے نے رگِ سنگ کی یاد دلائی رگ انسان کے جسم میں بھی ہوتی ہے اور پتھر کی لکیروں کو بھی رگِ سنگ کہا جاتا ہے گویا یہاں رگ پر ایہام ہے یعنی دو معنیٰ میں استعمال ہوا ہے شاعر کی مراد معنیٰ بعید سے رگ میں خون ہوتا ہے لہٰذا رگِ سنگ سے خون کا ٹپکنا اور پھر کبھی نہ تھمنا یاد آتا ہے اور شعر کا مفہوم اور کیفیت مکمل ہو جاتی ہے۔

اسی طرح جلال لکھنوی کا یہ شعر:

یہ اشکِ حسرت جو گر پڑا ہے تمہارے آگے ابھی ٹپک کر
اسی نے آنکھوں میں صبح کی ہیں ہزاروں راتیں کھٹک کھٹک کر

یہاں قافیہ "کھٹک کر" ہے اور شاعر نے کھٹک کھٹک کر سے درد و کرب کی کیفیت بیان کی ہے کھٹک آنکھوں میں ہو تو سب سے زیادہ تکلیف دہ ہے اور وہ بھی درد و غم کے آنسو کی کھٹک لہذا آنکھوں کی کھٹک کا خیال آیا ہے اور اشک حسرت کے رات بھر کھٹک کھٹک کر ہزاروں راتیں بے چین رکھنے کی طرف ذہن گیا رات سے ایک اور تلازمہ پیدا ہوا صبح کا اس لئے شاعر نے اسے ہزاروں راتیں صبح کرنے کا ذکر کیا اور یہ اشک حسرت جو ہزاروں راتوں میں اس قدر درد اور تکلیف کا سبب بنا ہوا تھا ایسا بے حقیقت ہے کہ تمہارے آگے ٹپک کر خاک میں مل گیا ورنہ یہ وہ تھا جو ہزاروں راتیں ہمیں بے چین رکھتا آیا تھا۔

اس شعر میں رات اور صبح کی یک جائی، ہزاروں راتیں اور ابھی کا تضاد، اشک حسرت کا آنکھوں آنکھوں میں راتیں صبح کرنا سب غزل کے ایک ایک لفظ کو ایک رشتے میں پروتے ہیں اور اسے نئی کیفیت بخشتے ہیں گویا غزل کا ہر شعر مینا کاری کا کام کرتا ہے جس میں ہر لفظ دوسرے لفظوں کے مطابق اور ان کے معنی اور کیفیت کا حصہ ہونا چاہیے۔

غزل لفظ کا احترام سکھاتی ہے جس طرح وقت بے جا صرف کرنا گناہ ہے اسی طرح لفظ کا غیر ضروری استعمال بھی گناہ ہے۔ اچھے لکھنے اور بولنے والے لفظ کو سوچ سمجھ کر استعمال کرتے ہیں غزل کا ہر لفظ ایک آواز، سنگیت کا سر اور تصویر کا رنگ اور پیکر، خیال کا ایک سلسلہ اور تخیل کا ایک خزانہ ہے اور اپنے دامن میں نت نئے کرشمے رکھتا ہے البتہ اس کے برتنے کا بھی سلیقہ چاہئے اور اسے سمجھنے اور اس سے مزا لینے کا بھی۔

کتابیات

1۔ غزل کی تعلیم — اختر انصاری

2۔ اردو غزل — یوسف حسین خاں

3۔ ہماری شاعری — مسعود حسن رضوی

4۔ جدید غزل — رشید احمد صدیقی

5۔ اردو کی عشقیہ شاعری — فراق گورکھپوری

6۔ غزل سرا — مجنوں گورکھپوری

7۔ رسالہ نقوش، لاہور — غزل نمبر

8۔ فن اور شخصیت، بمبئی — غزل نمبر

چھٹا باب

افسانوی ادب کی تدریس

افسانوی ادب کی دو بنیادی شاخیں ہیں ایک قصے اور داستانیں جو مختلف شکلوں میں پرانے زمانے سے آج تک چلی آتی ہیں، دوسری ناول جو صنعتی دور کے ارتقا کے بعد پنپی۔ پھر اس کی بھی کئی شاخیں ہو گئیں جن میں ناولٹ، مختصر افسانہ اور طویل مختصر افسانہ قابلِ ذکر ہیں۔

افسانوی ادب کو عام طور پر کلاس میں لفظاً لفظاً پڑھانا مشکل ہے ناول اور داستانیں طویل ہوتی ہیں اور کلاس میں اتنا وقت نہیں ہوتا کہ ہر لفظ پر غور کیا جا سکے اس لئے افسانوی ادب کی تدریس خاصی مشکل ہے جب تک طالب علم کو خود افسانوی ادب سے اتنی دلچسپی نہ ہو کہ وہ کورس کی کتاب کی طرح ہی نہیں دلچسپی کے لئے بھی افسانوی ادب کو کلاس کے باہر نہ پڑھے اس وقت تک کلاس کے اندر دیئے ہوئے لیکچر اس کے سر کے اوپر سے گزر جاتے ہیں اور عام طالب علم کلاس کے ان لیکچروں کی خاص خاص باتیں یاد کر کے امتحان کے پرچے کے جواب لکھتے وقت انھیں جوں کا توں نقل کر دینا کافی سمجھتا ہے ایسے طالب علموں کی اکثریت ہے جنھوں نے پریم چند کا 'گئودان'، قرۃ العین حیدر کا 'آگ کا دریا' کبھی دیکھا تک نہیں اور ان ناولوں پر تنقیدی سوالات صرف کلاس لیکچر کی مدد سے تیار کئے یہ تدریس کے مقاصد پر طنز ہے اور اس کا تدارک ضروری ہے۔ لہٰذا سب سے پہلی بات مدرس کے لئے یہ ہے کہ وہ طالب علموں میں افسانوی ادب کے مطالعہ کا شوق پیدا کرے اور پھر ان کے نکات اس طرح واضح کرے کہ

افسانہ یا ناول پڑھنے میں طالب علم کو دلچسپی پیدا ہو جائے اور وہ ان سے دلچسپی لے سکے۔

افسانوی ادب خواہ کسی طرح کا ہو حقیقت کے تاثر کا براہ راست بیان نہیں ہوتا۔ یہ دراصل حقیقت سے تاثر حاصل کر کے اس تاثر کو پھر سے نیم حقیقت یا افسانوی حقیقت کی شکل میں پیش کرنے کا ہنر ہے جس کی مدد سے پڑھنے والا مصنف کے براہ راست اشارے کے بغیر اپنے طور پر وہی نتیجہ نکال لے جو مصنف کے پیش نظر ہے۔

اس لحاظ سے افسانوی ادب حقیقت کی محض ترجمانی نہیں ہے بلکہ حقیقت سے حاصل کئے ہوئے داخلی تاثر کی خارجی تشکیل ہے گویا وہ حقیقت کا تاثر بھی ہے اور نئی حقیقت بھی مگر اس نئی "افسانوی" حقیقت میں اصل حقیقت سے اس بات میں مختلف ہے کہ 'افسانوی حقیقت یا حقیقت کی 'افسانوی تشکیل' میں ربط اور وحدت اور مرکزی خیال کی معنویت موجود ہوتی ہے جبکہ حقیقت بکھری ہوئی اکائیوں سے عبارت ہوتی ہے اس کے علاوہ افسانوی ادب کی دوسری خصوصیت جمالیاتی تاثر کی مختلف طور پر تخلیق اور ترسیل ہے۔

اس لحاظ سے کسی فن پارے کو پڑھتے وقت مختلف عناصر سے پیدا ہونے والی وحدت کی دریافت ہی تدریس کا پہلا مرحلہ ہے۔ یہ عامیانہ سوال کہ کہانی کا سبق کیا ہے اس کا اخلاقی ماحصل کیا ہے تدریس کے لئے بنیادی نہیں ہے لیکن یہ سوال کہ کہانی میں وحدت کس طرح پیدا کی گئی ہے اور اس کی مرکزیت معنوی اور فکری نوعیت کا سوال واقعی اہم ہے۔ طرز بیان، تکنیک، کردار، واقعات سبھی کچھ اس مرکزی معنویت سے متعین ہوتے ہیں۔ کہانی کا ہر لفظ، مکالمے کا ہر جملہ اسی مرکزی وحدت سے طے ہوتا ہے۔

اس مرحلے میں تین مختلف تصورات کے درمیان واضح طور پر فرق کرنا ضروری ہے جنھیں عام طور پر ایک سمجھ کر بہت سی الجھنیں پیدا ہوتی ہیں۔

الف ۔ مرکزی خیال۔

ب ۔ فلسفۂ حیات یا تصور حیات۔

ج ۔ نظریہ۔

مرکزی خیال ہر کہانی کا الگ ہوگا لیکن تصور حیات یا فلسفیانہ تصور اس مرکزی خیال کے پیچھے موجود ہوتا ہے اور کسی مصنف کی تمام تر تخلیقات پر محیط ہوتا ہے مثلاً اطالوی ڈرامہ نگار پیرانڈلو کے الگ الگ ڈراموں میں مرکزی خیال الگ الگ ہیں لیکن

ان سبھی ڈراموں کے پیچھے اور ان کے سبھی مرکزی خیال کے درمیان یہ تصورِ حیات مشترک ہے کہ قدریں اضافی ہیں اور حقیقت کو جاننا سخت محال ہے نظریہ تصورِ حیات کا نظامِ اقدار ہے اور تصورِ حیات سے کہیں زیادہ مربوط اور منضبط ہے اور پورے مسائلِ حیات کا احاطہ کرتا ہے تصورِ حیات ہر شخص کا ہوتا ہے لیکن نظریہ تک رسائی صرف مربوط اور منضبط فکر ہی کے ذریعے ممکن ہے۔

اس لئے افسانوی ادب کی تدریس میں سب سے پہلے اس مرکزی خیال کو اور اس مرکزی خیال کے پیچھے کارفرما تصورِ حیات کو ذہن نشین کرانا ضروری ہے کیونکہ اسی کی مدد سے افسانے یا ناول کے بکھرے ہوئے اجزا میں وحدت کا مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔ اور طالب علم یہ واضح طور پر دیکھ سکتا ہے کہ مصنف نے مخصوص واقعات کو وہی رخ کیوں دیا اور اس قسم کے کرداروں کو کیوں پیش کیا اس مرکزی خیال کی وضاحت کے بعد دوسری منزل اسے افسانے کی شکل میں بیان کرنے کی ہے۔

اس منزل پر ٹھہر کر پھر ہمارے طالب علم کے سامنے آرٹ کا بنیادی سوال آتا ہے تمام فنونِ لطیفہ بنیادی آویزش سے ظہور پذیر ہوتے ہیں اور کسی نہ کسی بنیادی آویزش سے فن پاروں کی تشکیل اور تخلیق کرتے ہیں۔ فن پارے میں ہر خیال کو دو مختلف قسم کے تصورات کے ٹکراؤ کے ذریعے ہی پیش کیا جاتا ہے۔ لہٰذا افسانوی ادب پڑھاتے وقت استاد کو طالب علم کے ذہن نشین کرنا ہوگا کہ وہ اس مرکزی آویزش پر نظر رکھے اور واضح طور پر اس کا خیال رکھے کہ:

الف ۔ یہ آویزش کن عناصر اور تصورات کے درمیان ہے۔

ب ۔ اس آویزش کی نوعیت کیا ہے۔

ج ۔ اس آویزش کا مقصد کیا ہے۔ اور

د ۔ اس آویزش کے ذریعے کس تصور کو پیش کرنا مقصود ہے۔

پہلے تین سوالوں کا جواب آسان ہے مگر چوتھے سوال کا جواب مشکل ہے اور اسی کے جواب پر افسانوی ادب کی تنقید کا دارومدار ہے اور فن پارے کی پرکھ سے اس کا جمالیاتی مرتبہ اور اس کا فنکارانہ حسن متعین ہوتا ہے۔

پہلے تین سوالوں پر غور کریں تو بقول گوڈرڈ[1] یہ تصور سامنے آئے گا کہ داستانوں، قصوں

1 Evolution of English Novel

اور شروع کے ناولوں میں آویزش تصورات کے بجائے مختلف افراد یا گروہوں کے درمیان ہوتی تھی۔ ایک طرف خداوند لقا ہے تو دوسری طرف حمزہ اور عمرو عیار۔ گویا کہانی دو قسم کے دیکھے جانے والے لوگوں یا گروہوں کی کشمکش سے عبارت ہوتی تھی۔

یہی صورت دوسرے سوال کی بھی ہے یعنی آویزش کی نوعیت مادی اور مرئی ہوتی تھی اس کی شکل کھلم کھلا لڑائی کی تھی جو میدان جنگ میں ہتھیاروں سے لڑی جاتی تھی یا پھر جادو ٹونوں کے ذریعے جاری رہتی تھی قصوں اور داستانوں میں یہی شکل ہے۔

تیسری شق میں بھی داستانوں اور شروع کے ناولوں میں آویزش کا مقصد مرئی اور مادی ہوتا تھا اور صاف طور پر بیان کیا اور دیکھا جا سکتا تھا مثلاً گنبد بے در کا دروازہ تلاش کرنا یا کسی قلعے کو فتح کرنا یا کسی محبوبہ کو حاصل کرنا۔

لیکن جیسے جیسے انسانی معاشرہ پیچیدہ اور انسانی تخیل زیادہ بالیدہ اور بلند پرواز ہوتا گیا افسانوی ادب بھی واقعات سے تصورات کی طرف متوجہ ہوتا گیا۔ آویزش دو افراد کے بجائے دو تصورات کے درمیان ہونے لگی اور خود فرد بھی باطنی کشمکش اور ارتقا کی منزلوں سے گزرنے لگا (مثلاً مرزا رسوا کے ناول امراؤ جان ادا میں بنیادی کشمکش امراؤ جان اور غیر مرئی نہ دیکھی جانے والی معاشرے کی اقدار کے درمیان ہے جو امراؤ جان کو پچھتاوے کے باوجود عام باعزت خاتون کی زندگی بسر کرنے سے روکتی ہیں۔ یہاں آویزش نہ مرئی افراد یا اشیا کے درمیان ہے نہ مرئی چیزوں کے لئے ہے نہ مرئی قسم کی ہے۔ یہاں نہ کوئی رن پڑتا ہے نہ میدان جنگ ہے نہ پہلوانوں اور فوجی شہسواروں کی جنگ و جدل ہے۔

لیکن آویزش یا ٹکراؤ خواہ کچھ ہی کیوں نہ ہو بہر حال یہی آویزش، یہی دو متضاد عناصر کا ٹکراؤ دیگر فنون لطیفہ کی طرح بلکہ فنون لطیفہ کی دوسری اقسام سے کہیں زیادہ افسانوی ادب کی بنیاد ہے اور اسی آویزش کو طالب علم کے ذہن نشین کرنا ضروری ہے۔

اس آویزش کے سلسلے میں وضاحت بھی لازم ہے کہ داستان، قصے اور ناول میں جو عناصر امتیاز پیدا کرتے ہیں ان میں آویزش کے مرئی اور غیر مرئی ہونے کو بھی دخل ہے قصوں اور داستانوں میں عام طور پر آویزش دو مرئی اور دیکھے جانے والے عناصر یا افراد کے درمیان

ہوتی ہے دیکھے جانے والے ڈھنگ سے ہوتی ہے یعنی اس کی نوعیت مرئی ہوتی ہے اور یہ آویزش مرئی چیزوں کے لیئے یا مرئی مقاصد کے لئے ہوتی ہے جبکہ ناول میں اس کی نوعیت اکثر غیر مرئی ہوتی ہے اور غیر مرئی مقاصد کے لئے ہوتی ہے۔

اس کے علاوہ بھی قصے، داستان اور ناول میں کئی فرق ہیں قصے اور داستان میں فوق فطری عناصر کا عمل دخل ہوتا ہے اور ان سے آزادانہ طور پر کام لیا جاتا ہے جبکہ ناول میں صرف روزمرہ کی زندگی اور اکثر عام انسانوں کی زندگی کے واقعات بیان ہوتے ہیں۔ جہاں تک کردار نگاری کا تعلق ہے قصے اور داستان کے کردار عام طور پر سادہ ہوتے ہیں یعنی جو کردار اچھے ہیں ان میں سبھی اچھائیاں ہوتی ہیں وہ خوبصورت بھی ہوتے ہیں جوان بھی نیک سیرت بھی ہوتے ہیں اور بہادر بھی اسی طرح جو کردار برے ہوتے ہیں ان میں ایک ہی وقت میں سبھی برائیاں جمع ہو جاتی ہیں وہ بدصورت بھی ہوتے ہیں اور بزدل یا مکار بھی۔ بدقماش اور بد اطوار بھی ہوتے ہیں اور ظالم بھی۔

اسی طرح قصے اور داستانوں کے کرداروں کی باطنی زندگی نہیں ہوتی وہ شروع سے آخر تک یکساں رہتے ہیں اچھے ہیں تو آخر تک اچھے اور برے ہیں تو آخر تک برے۔ اس کے برخلاف ناول کے کرداروں میں یہ دونوں خصوصیات نہیں ہوتیں اول تو کردار نہ تو ساری خوبیوں کے مجسمے ہوتے ہیں دوسرے وہ بدلتے رہتے ہیں اچھا کردار بعض حالات میں برا ہو جاتا ہے اور اس کا حیوانی وجود غالب آجاتا ہے یا برا کردار اچھا ہو جاتا ہے تیسرے کرداروں کی اپنی باطنی زندگی بھی ہوتی ہے وہ صرف عمل ہی نہیں کرتے نفسیاتی الجھنوں کا شکار بھی ہوتے ہیں دودلے پن میں بھی مبتلا ہوتے ہیں بے یقینی کا شکار بھی ہوتے ہیں گویا ان کے اندر بھی ایک مہابھارت چھڑی ہوتی ہے۔

اس کے علاوہ قصے اور داستان تکنیک کے اعتبار سے بھی ناول سے مختلف ہوتے ہیں۔ داستان میں پلاٹ قصہ در قصہ ہوتا ہے جبکہ ناول میں پلاٹ داستان کے مقابلے میں سادہ ہوتا ہے۔ اکثر ناولوں میں یا تو ایک ہی قصہ ہوتا ہے یا زیادہ سے زیادہ دو یا تین ذیلی اور ضمنی پلاٹ ہوتے ہیں جو آگے چل کر مرکزی پلاٹ میں مل جاتے ہیں اور اس کا لازمی حصہ بن جاتے ہیں داستان میں ایسا ہونا ضروری نہیں ہے یوں بھی ہو سکتا ہے کہ ایک کردار دوسرے کردار سے مکالمے میں کسی قصے کا تذکرہ کرے اور پھر پورا قصہ بیان کر دے

مثلاً باغ و بہار میں دوسرے درویش کی سیر میں ذکر آیا ہے۔

"ایک روز ایک صاحب دانا نے کہ خوب تواریخ داں اور جہاں دیدہ تھا مذکور کیا کہ اگرچہ آدمی کی زندگی کا کچھ بھروسہ نہیں لیکن اکثر صف ایسے ہیں کہ ان کے سبب سے انسان کا نام قیامت تک زبانوں پہ بخوبی چلا جاوے گا۔ میں نے کہا اگر تھوڑا سا احوال اس کا مفصل بیان کرو تو میں بھی سنوں اور اس پہ عمل کروں۔ تب وہ شخص حاتم طائی کا ماجرا اس طرح سے کہنے لگا ....،"

اب حاتم طائی کے اس پورے قصے سے اصل قصے کا کوئی براہ راست تعلق نہیں ہے ناول میں اس قسم کی قصہ در قصہ تکنیک استعمال نہیں ہوتی۔

داستان اور ناول کا ایک اور اہم فرق فضا آفرینی کا ہے دونوں کی تہذیبی فضا مختلف ہوتی ہے داستان میں سارا زور حیرت آفرینی پہ ہے فوق فطری عناصر کی مدد سے داستان گو اپنے قصوں میں ایسے موڑ پھیر پیدا کرتا ہے جن سے عام پڑھنے والے یا سننے والوں کی دلچسپی پلاٹ میں زیادہ سے زیادہ ہو جاتی ہے اور ہر منزل پر ایسے فوق فطری واقعات پیش آتے جائیں جو حیرانی میں اضافہ کرتے جائیں۔ اکثر صورتوں میں یہ حالات اور واقعات کردار کے اپنے اعمال اور افعال کا براہ راست نتیجہ نہیں ہوتے بلکہ افسوں اور جادوگری سے عقل کو حیرت میں ڈالنے والے کرتبوں سے پیدا ہوتے ہیں۔

اس کے برخلاف ناولوں کے پلاٹ کے واقعات کرداروں کے اپنے عمل اور ان کی شخصیت کی خوبی یا خامی سے پیدا ہوتے ہیں اور اسی بنا پر ان سے پڑھنے یا سننے والے کو ہمدردی پیدا ہوتی ہے اور وہ ان سے خود کو ذہنی اور جذباتی طور پر ہم آہنگ کرنے میں کامیاب ہوتا ہے۔ اس کے علاوہ یوں بھی ناول فوق فطری اور محض حیرانی والی فضا پیدا نہیں کرتا وہ ہمارے آس پاس کی دنیا اور اس کی عام زندگی کو پیش کرتا ہے گویا ناول کا کمال یہ ہے کہ اس پر حقیقت کا گمان ہو اور داستان کا کمال یہ ہے کہ اس کی فضا تخیلی ہو اور اس قدر تخیلی ہو کہ عام زندگی کی سنگین حقیقتیں محو ہو جائیں۔

ان تمام اختلافات کے باوجود قصہ، داستان اور ناول اس پیرایۂ بیان کے اعتبار سے مشترک ہیں کہ وہ اپنے مرکزی خیال کو واقعات اور کرداروں ہی کے ذریعے بیان کرتے ہیں گو ڈرامہ نگار کے برخلاف داستان گو اور ناول نگار دونوں کو بیچ بیچ میں اپنے طور پر

بھی تبصرہ کرنے یا کچھ کہنے کی گنجائش رہتی ہے۔ ناول نگار اور داستان گو اپنے طور پر منظر کشی بھی کر سکتے ہیں اور کردار و اور واقعات کے بارے میں بھی کبھی کبھی اپنی رائے بھی ظاہر کر سکتے ہیں۔

ناول اور داستان اور قصے کا ایک اور اہم فرق اسلوب کا بھی ہے قصہ اور داستان دونوں کا اسلوب کسی قدر سجا سجایا ہوتا ہے اور اس میں انداز بیان کی مرصع کاری ناول کے مقابلے میں کہیں زیادہ ہوتی ہے جبکہ ناول نگار کہیں کہیں اپنے اسلوب میں مرصع کاری کا استعمال کرنے کے باوجود عام طور پر روزمرہ کا دامن نہیں چھوڑتا اور نثر کی سلاست، وضاحت اور تسلسل کو ہاتھ سے جانے نہیں دیتا۔

قصہ، داستان اور ناول کے ان اختلافات کو ذہن نشین کرانے کے بعد استاد کو پھر افسانوی ادب کے بنیادی جوہر کی طرف رجوع کرتا ہو گا۔ یعنی مرکزی خیال کا واقعات اور کرداروں کے ذریعے پیش کرنا۔ قصہ ہو یا داستان یا ناول یا افسانہ سبھی اقدار کی کشمکش پر مبنی ہیں اور اس کشمکش کا بیان براہ راست یا تاثراتی اور داخلی طور پر کرنے کے بجائے واقعاتی ڈھنگ سے کرتے ہیں لہٰذا ہر قصے، داستان یا ناول کے واقعات، کردار یا تہذیبی فضا اسی وقت معنویت رکھتی ہے جب وہ اس مرکزی خیال سے مطابقت رکھتی ہو جو اس کا مقصود ہے۔

اس بات کو ایک اور ڈھنگ سے بھی سمجھایا جا سکتا ہے۔ مرکزی خیال میں جتنی معنویت ہو گی زندگی کا عرفان اور بصیرت ہو گی اتنا ہی قصہ جاندار ہو گا۔ یہی وجہ ہے کہ پلاٹ کی دلچسپی کی بنا پر کسی قصے یا ناول کو عظیم نہیں کہا جا سکتا ہے روز جاسوسی ناولوں سے سابقہ پڑتا ہے ان میں عام دلچسپی بھی بہت ہے تجسس کا عنصر بھی زیادہ ہے لیکن اس قسم کے جاسوسی ناولوں میں چونکہ مرکزی خیال کے اعتبار سے زندگی کی کسی گہری بصیرت یا معنویت کا پتہ نہیں چلتا اس لئے ان کو عظیم ادب کا درجہ نہیں دیا جا سکتا۔

اس لحاظ سے مرکزی خیال (اور مرکزی خیال مصنف کے تصور حیات یا فلسفہ زندگی سے پیدا ہوتا ہے) کو واقعے اور کرداروں کے درمیان پیدا ہونے والی آویزش کے ذریعے پیش کیا جاتا ہے لہٰذا ہر قسم کے افسانوی ادب میں طالب علم کی نظر بنیادی آویزش پر جمی رہتی

چاہئیں اور اس بنیادی آویزش کے پیچھے کارفرما مرکزی خیال پر اور انھیں کی مدد سے وہ داستان، قصے یا ناول میں واقعات کے اتار چڑھاؤ، کرداروں کے نشوونما یا عروج اور زوال کو سمجھ سکتا ہے اور اسی کے ذریعے وہ پورے ناول کی فکری اور جمالیاتی معنویت تک پہنچ سکتا ہے

عام طور پر پورے افسانوی ادب کی پرکھ تین بنیادی عنوانات کے تحت کی جاتی ہے اور آسانی کی خاطر یہاں انھیں کو ملحوظ رکھا گیا ہے۔

1. پلاٹ یا روداد
2. کردار اور
3. تہذیبی اور فکری فضا

ظاہر ہے کہ ان میں سب سے پہلے پلاٹ یا روداد کا ذکر آیا ہے یہ بات بار بار کہی جا چکی ہے کہ پلاٹ ناول کا مقصد نہیں ذریعہ اظہار ہے جس کے ذریعے اس کی بنیادی کشمکش اور اس کے وسیلے سے ناول کا مرکزی خیال ظاہر ہوتا ہے۔ لہٰذا پلاٹ کی کامیابی اور خوبی اسی معیار پر پرکھی جانی چاہئے۔

پلاٹ داستان میں ہوں توفوق فطری عناصر سے بھرپور ہوگا اور لازمی طور پر متعدد ضمنی پلاٹوں سے بھرا پڑا ہوگا۔ ناول کا پلاٹ ہوگا تو اس میں ضمنی پلاٹ زیادہ نہیں ہوں گے اور جو ہوں گے وہ بھی کسی نہ کسی مرحلے پر خاص پلاٹ کا ایک حصہ بن کر رہ جائیں گے یہ پلاٹ عام طور پر دو طرح کے ہوتے ہیں سادہ یا مرکب ان کے علاوہ بعض ناولوں میں مرکب Compound کے علاوہ پیچیدہ یا Complex پلاٹ بھی ہوتے ہیں۔

ناول کے پلاٹ کے لئے ضروری ہے کہ وہ فطری اور قدرتی ہو۔ ارسطو نے بوطیقا میں ڈرامے کے پلاٹ کی جو پہچان بتائی تھی وہ ناولوں کے پلاٹ پر بھی صادق آتی ہے یعنی پلاٹ اچانک پیش آنے والے حادثوں سے پاک ہو اور کرداروں کو جو واقعات پیش آئیں وہ خود ان کے اعمال اور ان کی اپنی شخصیت کی کمزوریوں یا خوبیوں کے سبب سے پیش آنے چاہئیں۔

گویا ناول میں پلاٹ اور کردار کا ساتھ چولی دامن کا ہے۔ واقعات کرداروں کو پیش آتے ہیں اور انھی واقعات کی مدد سے کردار پہچانے جاتے ہیں ان کا عروج یا زوال ہوتا ہے اور ان کو کامیابی یا ناکامی ملتی ہے۔

ناول کے پلاٹ کے لئے یوں تو بہت سی شرائط ہیں لیکن دو شرائط لازمی ہیں ایک وحدت اور دوسری آہنگ، تطابق اور تخالف کا استعمال۔

وحدت سے مراد یہ ہے کہ جس مسئلے کو لے کر ناول نگار نے گانا شروع کیا ہو آخر تک اس مسئلے نے کوئی واضح رخ اختیار کر لیا ہو مثلاً اگر الف 'ب سے شادی کرنا چاہتا ہے اور ج کی رقابت اور د کی مخالفت اس کی راہ میں رکاوٹ ڈالتی ہے تو آخر تک اس کا کوئی نہ کوئی انجام نکل آئے یعنی یا الف ب سے شادی کرنے میں کامیاب ہو جائے یا ناکام ہو۔ دونوں صورتوں میں ناول میں موضوعاتی وحدت پیدا ہو جائے گی اور اس سے جمالیاتی وحدت بھی حاصل ہو گی۔

پلاٹ کئی سطحوں پر جاری رہتا ہے اور اس کی مختلف سطحوں کے درمیان یا تو تطابق Parallelism کا رشتہ ہوتا ہے یا تخالف Contrast کا۔ دونوں صورتوں میں پلاٹ کے مختلف حصے ایک دوسرے کے ساتھ مخصوص توازن کی شکل میں آگے بڑھتے رہتے ہیں اعلیٰ ناول نگار پلاٹ ہی میں نہیں کرداروں میں بھی یہی تطابق یا تخالف قائم رکھتے ہیں تاکہ ناول میں ربط و آہنگ زیادہ خوبصورتی کے ساتھ باقی رکھا جا سکے۔

ناول کے پلاٹ کی وحدت اس کی انہی پرتوں کی باہمی مطابقت سے ابھرتی ہے گو ہر پرت کی اپنی تہذیبی فضا یا فکری معنویت جداگانہ ہو سکتی ہے لیکن مجموعی طور پر ایک پرت دوسرے سے مل کر ہم آہنگ ہو جاتی ہے اور پورے ناول کو ایک مرکزیت بخشتی ہے۔ مثلاً بظاہر امراؤ جان ادا کے پلاٹ کو واضح طور پر تین الگ الگ پرتوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے پہلی پرت امراؤ جان کے اپنے قصے سے عبارت ہے یعنی امراؤ کس طرح دلاور خاں کے ہاتھوں اغوا ہو کر خانم کے کوٹھے پر پہنچی گئی اور اس کی زندگی کے تین حصے بچپن، جوانی اور بڑھاپا کس طرح بسر ہوئے دوسری پرت امراؤ کی اس ہم جولی کا قصہ ہے جو اسی کے ساتھ خانم کے ہاں بکنے آئی تھی اور جسے خانم کے بجائے کسی امیرزادی نے خرید لیا اور تیسرا قصہ خورشید کا ہے لیکن یہ تینوں قصے پورے ناول کو ایک وحدت میں ڈھال لیتے ہیں امراؤ کی سہیلی یا ہم جولی امراؤ کے منظور نظر نواب صاحب کی بیوی ہو جاتی ہے اور خورشید کا قصہ اور اس کے چاہنے والے کے ڈوب جانے اور پھر جانبر ہونے کا قصہ امراؤ جان ادا ناول کے واقعات کا اہم حصہ بن جاتا ہے اور تینوں مل کر ناول کی وحدت پیدا کرتے ہیں۔

یہ وحدت کیا ہے؟ اور اس کی تکمیل کس طرح ہوتی ہے؟ اس کا اندازہ یوں لگایا جاسکتا ہے کہ ایک طرف تو امراؤ کے بچپن کی تصویر ہے جس کی معصومیت کی تلاش میں وہ زندگی بھر بھٹکتی رہی ہے یہ عام گھریلو عورت کی زندگی اسے حاصل نہیں ہو سکی اس کی سب سے نمایاں اور سب سے دردناک مثال وہ ہے جب وہ مدتوں بعد اپنی ماں سے ملتی ہے اور اس کی سزا پاتی ہے۔ سگا بھائی اسے جان سے مار ڈالنے کی دھمکی دیتا ہے اور آئندہ کبھی گھر میں قدم نہ رکھنے کی ہدایت کرتا ہے۔ یہ پہلی شکست ہے۔

پھر نواب صاحب سے جو ربط ضبط پیدا ہو گیا تھا وہ تماش بینی سے کہیں آگے جا چکا تھا اور دونوں ایک دوسرے کو چاہنے لگے تھے یہ بھی خیال پیدا ہو چلا تھا کہ شاید یہ رشتہ شادی میں بدل جائے اور امراؤ جان نواب صاحب کی بیگم بن کر اپنی اس خواہش کی تکمیل کر سکے جو عام گھریلو عورت بننے کی ہے مگر جب ڈاکوؤں کے ہاتھ سے بچ کر وہ نواب صاحب کے بنگلے پہنچتی ہے تو یہ بھید کھلتا ہے کہ نواب صاحب کی شادی امراؤ ہی کے ساتھ بیچی جانے والی ایک لڑکی سے ہو چکی ہے۔ یہ دوسری شکست ہے۔

ان دونوں شکستوں سے ناول کی وحدت تعمیر ہوتی ہے گویا امراؤ کی زندگی ایک سراب کی تلاش میں کٹتی ہے ایک عام سی گھریلو سی عورت یا بیٹی اور بیوی بننے کی خواہش چاہنے اور چاہے جانے کی خواہش جو پوری نہ ہو سکے اور جس کے راستے میں افراد نہیں پورے معاشرے کے تاثرات اور تعصبات آ گئے۔ گویا یہ محض ایک گمراہ عورت کی شکست آرزو کا آئینہ خانہ نہیں ہے بلکہ اس کی ناکامیوں کے پیچھے ناول نگار یہ سوال بھی قائم کرتا جاتا ہے کہ اس کی محرومیوں کی ذمہ داری کس کی ہے اور جنھیں ہم گمراہ عورتیں کہتے ہیں کیا وہ واقعی اپنی گمراہی کی ذمہ دار ہیں کیونکہ انھوں نے تو بچپن ہی سے ایسے معاشرے میں پرورش پائی تھی۔ جہاں نیکی اور بدی کے عام تصورات نہیں تھے بلکہ جسے برائی یا عصمت فروشی کہا جاتا ہے اسی کو عین ذریعہ معاش سمجھا اور سمجھایا جاتا تھا اور اس معاشرے تک (یا خانم کے گھر تک) پہنچنے کی ذمہ داری امراؤ کی نہ تھی محض دلاور خاں کے جذبہ انتقام کی تھی گویا پلاٹ کی وحدت یا مختلف ضمنی روداددوں سے مل کر بننے والے پلاٹ کی وحدت (جس میں بسم اللہ اور اس کے بوڑھے فرماں بردار عاشق کا قصہ بھی مزاحیہ ٹکڑے کے طور پر اور خانم کے دوشالہ مانگنے کا قصہ پلاٹ کو اہم موڑ دینے کے طور پر شامل ہے) ایک مرکزی خیال اور ایک واضح استفہامیہ

کی طرف راہ نمائی کرنی ہے۔ خیر و شر کا معیار کیا ہے؟ اور اس کی ذمہ داری کس پر ہے؟

اسی طرح پریم چند کے ناول 'گئودان' میں ایک سیدھے سادے کسان ہوری کی گئودان کرنے کی خواہش کے راستے میں جو رکاوٹیں ہیں وہ مختلف ضمنی قصوں کے ذریعے بیان ہوئی ہیں اور آخر کار یہ ساری رکاوٹیں ہوری کی موت کا سبب بنتی ہیں اور دھنیا گھر کی ساری جمع پونجی چند پیسے خیرات کے طور پر دیتی ہے "یہی ان کا گئودان ہے"۔

پلاٹ کی وحدت اور ضمنی پلاٹوں کی مدد سے ایک مسلسل اور مربوط پلاٹ کی تشکیل ایک مثالی صورت ہے اور ہر ناول میں یہ ربط اور آتنی گہری اور صاف اور واضح بناوٹ موجود نہیں ہوتی جس کی مثالیں دستاوسکی کے ناول Crime and Punishment یا ٹالسٹائی کے ناول War and Peace میں ملتی ہیں ان کے مقابلے میں ایسے ناولوں کی تعداد کہیں زیادہ ہے جن میں ربط اور تسلسل تو ہے مگر اتنا واضح اور نمایاں نہیں ہے مثلاً ڈکنس کے ناول Pickwick papers میں یا سرشار کے فسانۂ آزاد کے پلاٹ ہیں۔ یہاں ایک مرکزی قصہ اور چند مرکزی کرداروں کے باوجود رنگا رنگی اور بکھراؤ موجود ہے اسی ضمن میں وہ سبھی ناول آجاتے ہیں جو پکارسک کے قریب کہے جا سکتے ہیں یعنی جن میں قصے سے زیادہ تہذیبی فضا کی تصویر کشی کی اہمیت ہے۔

یہ بات یاد رکھنے کی ہے کہ وحدت کا کوئی میکانکی تصور ناول کا معیار قرار نہیں دیا جا سکتا اور نہ صرف ناول کے پلاٹ مختلف قسم کی وحدتوں سے مرکزی تاثر قائم کرتے ہیں بلکہ ان کے طرز بھی الگ الگ ہو سکتے ہیں کسی قسم کی نظریہ سازی کی بنا پر کسی ناول کو یا کسی ناول نگار کو رد نہیں کیا جا سکتا اس کا اصل معیار تو وہ جمالیاتی کیفیت اور بصیرت ہے جو ناول اپنے پلاٹ کے ذریعہ اور کرداروں کے وسیلے سے اور دیگر اجزا اور عناصر کی مدد سے پیدا کرتا ہے اگر وہ اس سلسلے میں کامیابی حاصل کرتا ہے تو کسی بھی سکہ بند معیار کی خلاف ورزی سے درگزر کیا جا سکتا ہے۔

مثال کے طور پر نذیر احمد کے ناولوں کی لمبی تقریریں وحدت اور تاثر دونوں میں کمی کا باعث ہوتی ہیں سرشار کا ناول فسانۂ آزاد بڑے ڈھیلے ڈھالے پلاٹ کا ناول ہے اسی طرح فردوس بریں کو چھوڑ کر عبدالحلیم شرر کے سبھی ناول خارجی مناظر کی غیر ضروری حد تک تفصیل اور لمبی لمبی تقریروں اور مکالموں سے بوجھل ہیں۔ مرزا محمد ہادی رسوا کا شریف زادہ

اور دیگر ناول بھی اس قسم کی کمزوریوں سے خالی نہیں لیکن ان ساری کمیوں کے باوجود انھیں ناول کہا جائے گا کیونکہ ان کا سارا مقصد جمالیاتی کیفیت اور بصیرت کی فراہمی ہے اور اس کے ذریعے وہ سماجی اور تہذیبی مقاصد بھی حاصل کرتے۔

حال ہی میں ناول سے پلاٹ کو بے دخل کرنے یا اس کی اہمیت قریب قریب ختم کرنے کا رجحان بھی عام ہوا ہے جس طرح مصوری نے انسانی چہروں اور پیکروں کی عکاسی چھوڑ کر ان کی تاثراتی تجرید کی کوشش کی ہے اسی طرح ناول نگاروں نے واقعات اور کرداروں دونوں کو پس پشت ڈال کر اور کہانی پن کو رد کر کے محض تاثر پاروں کی مدد سے مرقع سازی کی کوشش کی لیکن اس میں ابھی تک کوئی نمایاں کامیابی حاصل نہیں ہوئی ہے۔ ہاں اتنا ضرور ہے کہ ناول واقعات یا تاریخی صداقتوں کی بجائے تاثراتی یا تصوراتی صداقتوں کا ذریعۂ اظہار بن گیا یا بنتا جا رہا ہے۔

اس کی اہم مثال اردو میں قرۃ العین حیدر کا ناول 'آگ کا دریا' ہے جو اس قسم کے واقعات اور کرداروں کی تصویر کشی نہیں کرتا جو واقعی عملی زندگی میں پیش آئے ہوں گے بلکہ ہندوستانی تہذیب اور تاریخ کے تین ادوار کو علامتی کرداروں کے ذریعے پیش کرتا ہے جو ہر دور میں ناموں کی تھوڑی بہت تبدیلی کے ساتھ رونما ہوتے ہیں اور گوتم نیلمبر ہر بار ایک ہی قسم کی آرزو اور شکست آرزو کا شکار ہوتا ہے۔ یہ ان معنوں میں حقیقی زندگی کی عکاسی نہیں جن معنوں میں امراؤ جان ادا یا گئو دان ہیں بلکہ تصورات کی داستان ہے جس نے واقعات اور کرداروں کی شکل اختیار کر لی ہے۔

پلاٹ کے بعد اور بعض کے نزدیک پلاٹ سے پہلے کردار نگاری کا نمبر آتا ہے قصہ افراد کا ہوتا ہے اور حالات اور واقعات عام طور پر انسانوں کو پیش آتے ہیں (گو جمادات اور نباتات اور حیوانات بھی ناول اور مختصر کہانیوں کے ہیرو رہے ہیں) اس لئے پہلا سوال یہی سامنے آتا ہے کہ ناول کس قسم کے کرداروں کی کہانی کہتا ہے بعض ناول نگاروں نے یہاں تک کہا ہے کہ دراصل وہ واقعات اور پلاٹ کی تخلیق کرتے ہی نہیں صرف چند زندہ اور فعال کردار تراشتے ہیں اور پھر جب یہ کردار اپنے مزاج کے مطابق ایک دوسرے سے ملتے اور ٹکراتے ہیں تو کہانی خود بنتی چلی جاتی ہے اور ناول نگار کا کام صرف یہ رہ جاتا ہے کہ عمل اور رد عمل کے اس پورے قصے کو مکالمے اور پس منظر کی ضروری جزئیات کے ساتھ بیان کرتا جائے۔

کردار بھی کئی طرح کے ہوتے ہیں داستان کے کرداروں میں ذکر کیا جا چکا ہے عام طور پر ناول کے کردار عام زندگی کے ہوتے ہیں فوق فطری ہوتے اور ان میں نہ تو سب خوبیاں ہی ہوتی

ہیں اور نہ سب خرابیاں وہ عام انسانوں کی طرح بعض حالات میں بہت اچھے' نیک اور جرأت مند ہو سکتے ہیں اور دوسرے حالات میں اس کے برعکس۔ اس کے علاوہ ان میں ارتقا بھی ہوتا ہے اور تبدیلیاں بھی آتی ہیں وہ اچھے سے برے بھی ہو سکتے ہیں اور برے سے اچھے بھی بن سکتے ہیں پھر ان کی محض خارجی زندگی نہیں ہوتی باطنی زندگی بھی ہوتی ہے وہ جھجکتے اور ہچکچاتے بھی ہیں اور تذبذب میں بھی پڑتے ہیں اور اپنی انہی خصوصیات کی بنا پر داستانوں کے کرداروں سے کہیں زیادہ عام پڑھنے والے کو اپنے سے قریب تر محسوس ہوتے ہیں۔

ظاہر ہے کہ کسی انسان کو پوری طرح بیان کرنا بیان پر پوری طرح قدرت رکھنے والے ناول نگار کے لئے بھی ممکن نہیں ہوتا اور اگر ہو بھی تو یہ بیان اس قدر غیر دلچسپ اور تھکا دینے والا ہوگا کہ پڑھنے والوں کے لئے ناول کی دلچسپی ہی ختم ہو جائے گی اسی لئے ناول نگاروں نے کرداروں کے بیان کرنے کے مختلف طریقے اختیار کئے ہیں۔ بعض کرداروں کی امتیازی خصوصیات کسی قدر تفصیل سے بیان کرتے ہیں کہ پڑھنے والے کے سامنے جیتا جاگتا کردار آجائے اس کے برعکس بعض ناول نگار صرف چند جملوں کی مدد ہی سے پوری تصویر کھینچ دیتے ہیں مصور کی طرح بس موئے قلم کی چند آڑی ترچھی لکیروں کی مدد سے وہ ایسا خاکہ بنا دیتے ہیں کہ پڑھنے والے کے ذہن پر نقش ہو جائے۔

مثال کے طور پر نذیر احمد کے ناول "توبتہ النصوح" میں مرزا ظاہر دار بیگ کا خاکہ ملاحظہ ہو۔

"پاؤں میں ڈیڑھ حاشیہ کی جوتی۔ سر پر دہری بیل کی بھاری کامدار ٹوپی۔ بدن میں ایک چھوڑ دو انگرکھے۔ اوپر شبنم یا ہلکی تنزیب۔ نیچے کوئی طرح دار سا ڈھاکے کا نینو جاڑا ہو تو بانات مگر سات روپے گز سے کم نہیں۔ خیر یہ تو صبح و شام اور تیسرے پہر کا شانی مخمل کی آصف خانی۔ جس میں حریر کی سنجاف کے علاوہ گنگا جمنی کی عمدہ بیل ٹکی ہو۔ سرخ نیفے کا پاجامہ اگر ڈھیلے پائچوں کا ہو تو کلی دار اور اس قدر نیچا کہ ٹھوکر کے اشارے سے دو قدم آگے اور اگر تنگ موہری کا ہو تو نصف ساق تک چوڑیاں اور اوپر جلد بدن کی طرح مڑھا ہوا۔ ریشمی ازار بند گھٹنوں میں لٹکتا ہوا اور اس میں بے قفل کی کنجیوں کا گچھا۔"

یہ لباس کی تفصیل ہے جمعدار کی حویلی کی ایک لونڈی ان کا حلیہ اس طرح بیان کرتی ہے "کیوں میاں وہی ظاہر دار بیگ نہ جن کی رنگت زرد زرد ہے۔ آنکھیں کرنجی، چھوٹا

قد۔ دبلا ڈیل۔ اپنے تئیں بہت بنائے سنوارے رہا کرتے ہیں"۔

مرزا رسوا اپنے ناول شریف زادے میں شیورتن کا حلیہ صرف ایک جملے میں اس طرح بیان کرتے ہیں:

"ایک سیاہ فام سا آدمی۔ دھوتی بندھی ہوئی۔ اودی چھینٹ کی مرزئی پہنے اسی چھینٹ کی دوہری ٹوپی۔ پاؤں میں چمرودھا جوتا گلے میں ایک بٹوا پڑا ہوا۔ یہ آپ کا درباری لباس تھا کیونکہ اس وقت آپ براہ راست کچہری سے تشریف لائے تھے"۔

غرض کردار تفصیلی طور پر بھی بیان کئے جاتے ہیں اور چند لکیروں اور چند جملوں سے بھی ان کی تصویر کھینچی جاتی ہے پھر یہ بھی ضروری نہیں کہ ان کا بیان خود ناول نگار اپنے لفظوں میں کرے اور ایک ہی موقع پر کرے اکثر یہ ہوتا ہے کہ ناول کے مختلف کردار کسی ایک کردار کو اپنے طور پر بیان کرتے ہیں کبھی اس کی شکل وصورت اور حلیہ، کبھی اس کے عادات واطوار، کبھی اس کے بارے میں اپنی رائے اور وہ کردار دوسرے کرداروں کی اسی رائے سے بنتا ہے

کردار عام طور پر تین طرح کے ہوتے ہیں ایک Type کردار ہوتے ہیں جو کسی دور، پیشے یا تہذیبی فضا کے نمائندہ ہوتے ہیں جیسے شیورتن کا کردار۔ دوسرے وہ کردار ہوتے ہیں جو یوں تو عام انسانوں کے سے ہوتے ہیں لیکن ان میں کوئی خصوصیت پائی جاتی ہے مثلاً ظاہر دار بیگ کا کردار یوں تو abnormal یا غیر معمولی کردار نہیں کہا جاسکتا مگر اس میں لاف زنی اور شیخی خورے پن کی ایسی عادت ہے جو اسے دوسروں سے الگ کرتی ہے تیسرے کردار abnormal ہوتے ہیں جو یا تو پاگل ہیں یا نفسیاتی مریض یا پھر بظاہر سماج دشمن عناصر سے تعلق رکھتے ہیں جیسے منٹو کے افسانوں کے اکثر کردار

دراصل ناول کی کامیابی کرداروں کے پلاٹ سے اور پھر دونوں کی مرکزی خیال سے مطابقت سے عبارت ہے اور اسی مطابقت اور آہنگ سے ناول اپنے پڑھنے والوں میں بصیرت اور جمالیاتی کیفیت پیدا کرتا ہے۔ جمالیاتی کیفیت کے بارے میں یہ رائے بھی ظاہر کی گئی ہے کہ دراصل جمالیاتی کیفیت بکھرے ہوئے متفرق بلکہ باہم دگر متضاد عناصر میں وحدت کے احساس سے پیدا ہوتی ہے۔ ناول نگار اکثر یہ تکنیک اپناتے ہیں ان کے کرداروں میں متضاد صفات والے کردار ایک دوسرے کے مقابل ہوتے ہیں اور ناول کی بنیادی آویزش کو اور زیادہ نمایاں کرتے ہیں اور جب یہ کشمکش مختلف اور متضاد عناصر کو ایک آہنگ اور

ایک وحدت میں ڈھال دیتی ہے تو پڑھنے والے کو جمالیاتی کیفیت اور بصیرت کا احساس ہوتا ہے کہ زندگی کے بکھرے ہوئے تاثرات میں ایک مرکزی معنویت موجود ہے۔

استاد کا ایک کام یہ بھی ہوگا کہ ناول نگار کی فن کارانہ صناعی کے ان سبھی پہلوؤں کی طرف طلبا کو متوجہ کرتا رہے اور ناول کے پلاٹ اور کرداروں کے پیچھے کارفرما تہذیبی اور فکری عوامل پر بھی روشنی ڈالتا رہے۔ مثلاً فسانۂ آزاد میں میاں آزاد اور خوجی کے کردار بظاہر ایک دوسرے کی ضد معلوم ہوتے ہیں ایک روشن خیال دوسرا دقیانوسی ایک مردانہ حسن کا نمونہ دوسرا نحیف و نزار ایک بہادر اور جری دوسرا بزدل افیمی ایک مستعد اور فعال دوسرا محض باتونی مسخرا مگر فسانۂ آزاد کے مرقعے میں ان دونوں کرداروں کے ملنے ہی سے وحدت کا احساس پیدا ہوتا ہے اور اس تہذیب کی تصویر ابھرتی ہے جو گزرے زمانہ کی قدروں کو اب مضحکے میں تبدیل کر چکی ہے اور جسے اب نئی بصیرت اور نئے شعور کی ضرورت ہے۔

مکتبی تنقید عام طور پر ناول کے اجزائے ترکیبی کے سلسلے میں پلاٹ اور کردار کے بعد مکالمے اور تہذیبی فضا کا ذکر کرتی آئی ہے اور اس میں شک نہیں کہ ان دونوں کی بھی اہمیت ہے مگر محض مکالموں یا پس منظر کی بنا پر کسی ناول کی قدر و قیمت کا تعین نہیں کیا جاسکتا، ہاں یہ ضرور دیکھنا ہوگا کہ ناول جن تہذیبی اقدار کی آویزش پیش کرتا ہے ان کی فکری اور فنی معنویت کیا ہے اور وہ کس حد تک جمالیاتی کیفیت اور بصیرت بخش سکتے ہیں۔

ناول کو صنعتی دور کا رزمیہ کہا گیا ہے بعض نقادوں نے اس خیال کا بھی بار بار اظہار کیا ہے کہ نئی ادبی اصناف دراصل سماج میں نئے طبقوں کے ساتھ ہی وجود میں آتی ہیں ناول صنعتی دور کے ساتھ ابھرا جب شہری تہذیب نے جنم لیا اور کارخانوں اور دفتروں کے آس پاس متوسط طبقے کے افراد اپنے قدیمی سیاق و سباق سے کٹ کر جمع ہونے لگے یا جمع ہونے پر مجبور ہوئے اب نہ وہ امیرزادے اور رئیس زادے تھے جن کی تخیلی شان و شوکت داستانوں کو رنگ و آہنگ دیتی تھی نہ وہ شوقینوں کے فارغ البال مجمع جو تخیل کے پروں پر پرواز کرکے خیالی دنیاؤں کے طلسمات کی سیر کے لئے وقت نکال سکیں ایسی صورت میں ناول کا عروج ہوا جو مسلمہ حکایتوں اور مانوس کرداروں کی فتوحات بیان کرنے کے بجائے عام زندگی کی روزمرہ مہمات ہی سے اپنی حکایات تراشتا ہے۔ لوکاچ نے اپنی تصنیف Studies in European Realism پر اس بات پر بہت زور دیا ہے کہ صنعتی انقلاب نے انسان کے سامنے تسخیر کائنات کے جو

بے پناہ امکانات پیدا کر دیتے تھے ان کی بنا پر نئے، کائنات آفریں ہیرو کا تصور پیدا ہوا اور ناول کی ساری قوت اور توانائی امکانات کے خوابوں کی مرہون منت تھی جب تک اور جہاں کہیں بھی صنعتی انقلاب انسانوں کو مستقبل کا کوئی نیا خواب، کوئی نو لئے سینہ تاب دینے کی صلاحیت مکمل طور پر نہیں کھو چکا ہے وہاں ناول میں ہیرو کا وجود باقی ہے اور ناول ابھرتے ہوئے سماجی شعور کے احساس سے منور ہے۔

لیکن جب سے عالمی سطح پر صنعتی نظام اپنے سرمایہ دارانہ استحصال کی بنا پر انسان کی خدمت کے بجائے اس کے استحصال یا اس سے نفع کمانے کا ذریعہ بن گیا ہے ناول میں ہیرو کا زوال ہے اور یہ بے اتنی بڑھی ہے کہ ہیرو کی جگہ ہیرو مخالف Anti-Hero کرداروں نے اور پلاٹ کی جگہ Anti-Novel ناول دشمن میلانات نے لی ہے۔ گویا ناول اب مستقبل کا رجز نہیں مستقبل کا مرثیہ بنتا جا رہا ہے اور اس ضمن میں دور حاضر کے بعض نہایت اہم ناول نگاروں کی تخلیقات کا بھی ذکر کیا جا سکتا ہے۔

یہاں اس بحث سے یہ مراد ہے کہ ناول کی پرکھ اور اس کا مطالعہ محض تکنیک یا محض کتابی عناصر سے نہیں کیا جا سکتا بلکہ یہ دیکھنا ہو گا کہ فکر و فن کی اکائی کی حیثیت سے ناول کس حد تک کامیاب اور اپنے زمانے کی تہذیبی اقدار کی کشمکش سے کس قسم کی بصیرت اور جمالیاتی کیفیت کی بازیافت کرتا ہے۔

ناول کے لئے بجا طور پر کہا گیا ہے کہ اس کی کامیابی ناول نگار کی اشیا کو دیکھنے اور اپنے تجربے میں ڈھالنے کی قوت اور پھر انھیں دکھانے اور دوسرے کے تجربے میں منتقل کرنے کی صلاحیت سے عبارت ہے جب تک ناول میں یہ قوت نہ ہو کہ وہ پڑھنے والوں میں حسیاتی انقلاب پیدا کر دے اور انھیں ناول پڑھنے کے بعد زندگی کو ایک دوسرے انداز میں دیکھنے اور سمجھنے سے آگاہ نہ کرے اس وقت تک ناول عظیم نہیں کہا جا سکتا اسی لئے ڈرامے کے بعد ناول افسانوی ادب میں یقیناً اور پورے فنون لطیفہ میں غالباً سب سے زیادہ مشکل اور سب سے زیادہ ہمہ جہت فن ہے۔ وہ ہمارے محسوسات میں خاموش تبدیلیاں لاتا ہے اور وہ سوال ہمارے سامنے پیش کرتا ہے جو پورے تصور حیات پر محیط ہوتے ہیں اور جو زندگی کو نئے سرے سے دیکھنے اور ہو سکے تو اسے بدلنے کا حوصلہ پیدا کرتے ہیں۔

مزاج کے اعتبار سے بھی طالب علم کو ناول کی پہچان کرانی چاہئے دنیا کے عظیم ناولوں کو آسانی

کے لئے پانچ قسموں میں بانٹا جاسکتا ہے اور اسی تقسیم کی مناسبت سے ان کی کامیابی کو جانچنا اور پہچاننا بہتر ہوگا۔ پہلی قسم ان ناولوں کی ہے جن میں تہذیبی فضا کی باز آفرینی پر زور دیا ہے اس اعتبار سے یہ قسم پکارسک سے قریب تر ٹھہرتی ہے کیونکہ ان ناولوں کا بنیادی مقصد ہی تہذیبی تصویر کشی ہوتا ہے دوسری قسم ان ناولوں کی ہے جن میں واقعات کی ایسی ترشی ترشائی ہوئی وحدت پائی جاتی ہے کہ یہ وحدت خود ایک کیفیت پیدا کر دیتی ہے مثال کے طور پر جہاں پہلی قسم کے ناولوں میں سروانٹیز کا ناول Don Quixote یا سرشار کا ناول فسانۂ آزاد پیش کیا جاسکتا ہے وہاں دوسری قسم کے ناولوں میں برانٹے بہنوں کے ناول، ڈکنس کے بعض ناول یا دستافسکی کا ناول Crime and Punishment یا اردو ناولوں میں عبدالحلیم شرر کا ناول فردوس بریں یا خدیجہ مستور کا آنگن پیش کیا جاسکتا ہے۔

ناول کی تیسری قسم ان ناولوں کی ہے جن میں کردار یا کرداروں کی باطنی زندگی پر زور دیا جاتا ہے اور دل اور دماغ کے اندر جاری رہنے والی جنگ کی تصویر کشی ہی کو بنیادی اہمیت حاصل رہتی ہے اس کی سب سے نمایاں مثال دستافسکی کا ناول Brothers karamazov یا اردو میں عصمت چغتائی کا ناول ٹیڑھی لکیر ہے۔

چوتھی قسم ان ناولوں کی ہے جو کسی ایک واضح مقصد کو سامنے رکھتے ہیں اور باقی سبھی چیزیں ضمنی ہو جاتی ہیں ان میں سب سے نمایاں مثال ٹالسٹائی کے ناول Resurrection یا نذیر احمد کے ناول توبۃ النصوح کی ہے جس میں مقصد نے فضا، واقعہ اور کردار تینوں پر غلبہ حاصل کر لیا ہے۔

پانچویں قسم ان ناولوں کی ہے جن میں وژن کو مرکزی اہمیت حاصل ہو گئی ہے یعنی جن میں زندگی کی فکری یا فلسفیانہ تفہیم کی کوشش کی گئی یہ ناول گویا خود اپنی چھوٹی سی کائنات سجاتے ہیں اور اس کائنات میں ترتیب توازن اور آہنگ پیدا کر کے زندگی کا ایک خاص زاویہ یا وژن سامنے لاتے ہیں ان میں ٹالسٹائی کا ناول War and Peace پریم چند کا ناول گوشۂ عافیت۔ قرۃ العین حیدر کا آگ کا دریا اور عبداللہ حسین کا ناول اداس نسلیں اہم ہیں۔ مثلاً اداس نسلیں کے یہ الفاظ:

"دانائی حسین ہے کیونکہ تخلیق ہے اور تخلیق حسین ہے کیونکہ دانائی ہے۔ تم دونوں کو جدا نہیں کر سکتے۔" ص ۸۵۲

اور یہی اداس نسلیں ناول کا فکری محور ہے اس کا وژن ہے۔

اور یہ وژن والے ناول بھی دو طرح لکھے جاتے ہیں یا تو ان میں وژن واقعات اور کردارو کے ظاہری روپ میں سمو دیا جاتا ہے یا پھر پورے کا پورا ناول تمثیلی یا رمزیہ شکل اختیار کر لیتا ہے مثلاً ارنسٹ ہمینگ وے کا چھوٹا سا ناول Old Man and the Sea یا پھر وہ مشہور ناول Moby Dick جس میں شارک مچھلی کا شکار پوری انسانیت کی رمزیہ داستان بن کر ابھرتا ہے اردو میں راجندر سنگھ بیدی کا ناول 'اک چادر میلی سی' اس کی مثال ہے۔

اس پوری بحث سے ظاہر ہو گا کہ ناول فن کار کی پوری زندگی کا وژن ہوتا ہے خواہ اسے پیش کرنے کے لئے وہ کوئی بھی طریقہ کیوں نہ اپنائے اسی لئے بعض نقادوں نے ناول کو ادب کی مختلف اصناف میں سب سے بلند درجہ دیا ہے ناول زندگی کے مختلف تجربات اور مشاہدات میں نیا ربط اور نئی ترتیب ہی پیدا نہیں کرتا بلکہ ان میں فکری معنویت بھی پیدا کرتا ہے اور زندگی کو فکری آہنگ عطا کرتا ہے اس کے ذریعے پڑھنے والوں کو محض منظر یہ ہی نہیں نیا عرفان ملتا ہے اسی لئے کہا گیا ہے کہ اچھا اور عظیم ناول وہ ہے جسے پڑھنے کے بعد پڑھنے والا وہ نہ رہے جو اس کے پڑھنے سے پہلے تھا اس کی بصیرت میں بنیادی تبدیلیاں واقع ہوں اور وہ زندگی کو نئے زاویے اور نئے ڈھنگ سے دیکھنے اور سمجھنے لگے۔

ظاہر ہے یہ کامیابی اس وقت ممکن ہے جب خود ناول نگار کا انداز نظر فکری اور فنی خلوص پر مبنی ہو اور اس کی بنا پر وہ ناول کے مختلف اجزا اور عناصر میں گہرا باطنی ربط اور ترتیب پیدا کرنے میں کامیاب ہوا ہو اور انہی دونوں تخلیقی کارناموں کا جائزہ تدریس اور تنقید کا مقصد ہے۔

افسانوی ادب کی ایک اور صنف ناولٹ کی شکل میں ابھری لیکن اس پر کسی مزید تفصیلی بحث کی ضرورت نہیں۔ ناولٹ ناول ہی کا ایک حصہ ہے فرق ہے تو صرف تفصیل اور اجمال کا ہے۔ ناول کی طرح ناولٹ زندگی کے ہمہ جہت پہلوؤں کو سامنے رکھنے کے بجائے اس کے صرف ایک نمائندہ رخ سے بحث کرتا ہے اور اسی کو پیش کرتا ہے۔ مختصر افسانے میں یہ "نمائندہ رخ" اور بھی مختصر ہوتا ہے کہ محض ایک واقعہ، ایک کردار، ایک تاثر بن کر رہ جاتا ہے مگر ناولٹ اس نمائندہ رخ کو ناول کی سی جامعیت سے نہیں تو اس کی گہرائی اور بلاغت

کے ساتھ ضرور پیش کرتا ہے اور اسی لئے وہ مختصر افسانے کے بجائے ناول سے زیادہ قریب ہے۔

مختصر افسانے کا معاملہ کسی قدر مختلف ہے۔ ظاہر ہے کہ ناول اور ناولٹ کی طرح مختصر افسانہ بھی واقعات اور کرداروں کے ذریعے ہی بظاہر ایک معروضی دنیا آباد کرتا ہے اور براہ راست اپنا داخلی تاثر اپنے نجی اور ذاتی لہجے میں بیان کرنے کے بجائے واقعے کی پیش کش کے ذریعے اس طرح ادا کرتا ہے کہ بے کہے پڑھنے والا اس سے وہی نتیجہ نکالے جو مصنف کا مقصد ہے اسی وجہ سے مختصر افسانہ افسانوی ادب کا حصہ ہے لیکن نہ تو اس ناول کی سی جامعیت ہوتی ہے اور نہ ڈرامے جیسی معروضیت اس کا دائرہ چونکہ محدود ہوتا ہے اس لئے مختصر افسانہ لکھنے والے کا کام اور بھی مشکل ہو جاتا ہے۔

اسی لئے اڈگر ایلین پو نے اس کی تعریف اس طرح کی ہے کہ ایک ایسا افسانوی بیان ہے جو ایک نشست میں پڑھا جا سکے اور جس میں ایک خیال یا تاثر پوری وحدت اور مرکزیت کے ساتھ پیش کیا گیا ہو مختصر افسانہ یا تو کسی ایک واقعے یا کسی ایک کردار یا کسی ایک تاثر پر مبنی ہونا چاہیئے اور اس کا ہر لفظ اس کی وحدت پر مرتکز ہونا چاہیئے پو کے الفاظ ہیں:

In the whole composition thereshouldbe noword written, of which the tendency, Direct or indirect, is not to the one pre-established design. And by such means, with such care and skill, A picture is at length painted which leaves in the mind of him who contemplates it with a kindred art, A sence of the fullest satisfaction.

Quoted in 'Literary Appreciation
By Peter West Land
(English Universities Press London) P242

اس بیان سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ پو مختصر افسانے میں وحدت اور ارتکاز کو بنیادی

اہمیت دیتا ہے اور اس میں شک نہیں کہ ناول کے مقابلے میں مختصر افسانے کی یہ دونوں خصوصیات زیادہ آسانی کے ساتھ پہچانی جاسکتی ہیں ناول کی ضخامت اور جامعیت کی وجہ سے اس کی وحدت اور ارتکاز کو پوری طرح پہچاننا آسان نہیں ہوتا حالانکہ یہ دونوں خصوصیات موجود ہوتی ہیں مثلاً گوئٹے کے ناول ورتھر کی داستان غم Sorrows of Werther یا ابراہیم اسٹون کے ناول Lust forlife کے ارتکاز سے کون انکار کرسکتا ہے۔ مگر افسانے میں یہ دونوں خوبیاں فوراً نمایاں ہو جاتی ہیں۔

مختصر افسانے کی تکنیک اور اسلوب کو برتنے والوں میں چار ماہرین ایسے ہیں جن کے نام سے مختلف تخلیقی طرز پہچانے گئے ہیں ایک موپاساں دوسرا چیخوف تیسرا اوہنری اور چوتھا اڈگر ایلن پو۔ اور گو مختصر افسانے نے عالمی سطح پر بڑی ترقی کی لیکن ان چاروں اسالیب کی سرحدوں سے بہت دور سفر نہیں کرسکا۔

اردو افسانے کے مختلف اسالیب پر غور کیا جائے تو کچھ اسی قسم کی صورت حال نظر آتی ہے ایک طرز خاص وہ ہے جو منٹو کے نام سے منسوب ہو گیا ہے اس میں عام طور پر کردار پر زور ہوتا ہے اور کہانی کا آخری جملہ خصوصاً اہمیت رکھتا ہے اور ایک نقاد کے قول کے مطابق قتل گہ کی چھری کی طرح اچانک قاری کی گردن گرتا ہے گویا حیرت کا عنصر بنیادی اہمیت رکھتا ہے اور کردار کا غیر معمولی ہونا کہانی کا لازمی جزء ہے۔ برے کردار۔ قاتل، جیب کترے، طوائفیں، پاگل، عادی مجرم، دلال، غنڈے یا اس قسم کے لوگ اچانک قربانی، ایثار، دردمندی اور انسانیت کے اعلیٰ ترین جوہر کا اظہار کرتے ہیں اور پڑھنے والے کو حیرانی میں ڈال دیتے ہیں کہ گندی گدڑیوں میں بھی کیسے کیسے گراں قدر لعل چھپے ہوتے ہیں اور انسانی کردار کی جبلی عظمتیں کیسے کیسے دھوکا دینے والے کریہہ اور بھیانک پیکروں میں چھپی ہوتی ہیں پھر منٹو کی اپنی رواں اور روزمرہ کی گفتگو سے گہرا رشتہ رکھنے والی شہری زبان ہے جس میں پنجابی لہجے کے ساتھ بمبیا اردو کی آمیزش ہے۔

دوسرا اسلوب کرشن چندر کے نام سے پہچانا جاتا ہے جس میں صاف اور شفاف رومانوی نثر کی تابناکی ہے روشنی اور دھوپ ہے یہاں زندگی کی ناہمواریوں پر سخت طنز ہے اور یہ طنز واقعات کی زبانی پیش ہوتا ہے اچانک موڑ کاٹنے کا کرشن چندر کو شوق نہیں ہے بلکہ یہاں زندگی اپنے پورے توازن اور ہم آہنگی کے ساتھ ابھرتی ہے۔

۲۰۱۴ ، ۹

اور اپنے توازن اور ہم آہنگی میں خلل ڈالنے والے عناصر کو بے نقاب کرتی جاتی ہے اسلوب کی رومانوی خوابناکی کے ساتھ ساتھ یہاں قصے کی فضا اور واقعات اور اس کے زیر زمیں تاثرات کا بہاؤ فیصلہ کن ہے جس کی مثالیں 'بالکونی' اور 'یوکلپٹس کی شاخ' یا مردہ سمندر کی رمزیت میں نظر آتی ہیں۔

تیسرا اسلوب وہ ہے جسے راجندر سنگھ بیدی نے اپنایا یہاں عام انسان کے اندرونی کرۂ ارض کی سیر ہے جس میں غیر فطری اور غیر معمولی کرداروں کی تحلیل نفسی کی کوشش نہیں کی گئی ہے بلکہ عام انسانوں کی باطنی زندگی کی چھوٹی موٹی مسرتوں اور حسرتوں کی عکاسی ہے اور ان کے مشاہدے اور تجزیے کی مدد انسانی زندگی کے دروبست کو سمجھنے سمجھانے کی کوشش کی گئی ہے۔ یہ گویا چیخوف اور گوگول کی کہانیوں سے قریب ہیں اور اس خصوصیت میں اگر ان کا کوئی ہمسر ہے تو صرف غلام عباس جن کی کہانیاں 'آنندی' اور 'دھنک' ۔ یا 'اوور کوٹ' اس کی مثالیں ہیں فرق صرف یہ ہے کہ غلام عباس تخیل کے ذریعے بہت دور تک پرواز کرتے ہیں جبکہ بیدی باطنی زندگی کی لطافتوں اور نزاکتوں سے قریب رہتے ہیں" اپنے دکھ مجھے دے دو" اور "لاجونتی" اس کی اعلیٰ ترین مثالیں ہیں۔

چوتھا اسلوب جو ابھی حال میں عام ہوا ہے تمثیلی رمزیہ یا تجریدی افسانے کا ہے جس میں یا تو سرے سے واقعات کے مرتب اور مربوط بیان کو اہمیت ہی نہیں دی جاتی یا پھر ان کی حیثیت تمام تر تمثیلی ہوتی ہے۔ اس قسم کی تمثیلی یا رمزیہ کہانیوں میں بلراج مینرا کی کہانی "وہ" نمائندہ ہے اور تجریدی" یا بے واقعہ کہانیوں میں انور سجاد کی مختلف کہانیوں کو یا سریندر پرکاش کی کہانی 'دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم" کو پیش کیا جاسکتا ہے۔

پھر ایک پانچواں اسلوب بھی ہے جس میں تہذیبی مرقع سازی کو واقعات اور کرداروں کے کسی قدر غیر مرتب بیان سے مربوط کیا جاتا ہے اس اسلوب کو قرۃ العین حیدر اور قاضی عبدالستار نے اپنی کہانیوں میں برتا ہے۔ قرۃ العین حیدر کے افسانے "سیتا ہرن" یا "ہاؤسنگ سوسائٹی" اور قاضی عبدالستار کے افسانے "پیتل کا گھنٹہ" یا "آخری خط" میں گویا واقعات بھی ہیں اور کردار بھی مگر ان روایتی ربط اور تسلسل کے بجائے تہذیبی جھلکیاں تاریخ کے ٹکڑے، تاثرات کے بکھرے ہوئے اجزا بیچ بیچ میں آتے ہیں۔

غرض افسانہ پڑھاتے وقت استاد کو ایک طرف تو افسانے کی مجموعی مرکزیت پر نظر رکھنی ہوگی اور بار بار اس کی طرف رجوع کرنا ہوگا دوسری طرف افسانے کی تکنیک اور اس مخصوص افسانے کی مخصوص فضا، طرزِ بیان، یا اسلوب ہے جس کی طرف طالب علم کی توجہ مبذول کرانی ہوگی اس کے علاوہ افسانہ نگار کا مجموعی انداز نظر یا اس کے مخصوص فلسفۂ حیات یا رویے کی طرف بھی بار بار متوجہ کرنا ہوگا یا پھر اس افسانے یا افسانہ نگار کے مجموعی فن کارانہ کمال کو افسانہ نگاری اور خاص طور پر اردو افسانہ نگاری کے تاریخی سیاق و سباق میں رکھ کر دیکھنا ہوگا۔

اس تاریخی سیاق و سباق میں پریم چند کے افسانوں کا ذکر ضروری ہے کہ اردو میں مختصر افسانے کی ابتدا پریم چند ہی سے ہوتی ہے (بعض لوگوں نے سجاد یلدرم کو اس کے بانیوں میں شمار کیا ہے لیکن یلدرم کی تحریریں افسانہ کم اور انشائیہ زیادہ ہیں) پریم چند کے زیر اثر مختصر افسانے نے خاصہ طویل سفر کیا ہے۔ ابتدا میں پریم چند قصہ گو زیادہ ہیں اور افسانہ نگار کم۔ 'ادیب کی عزت' سے لے کر 'کفن' تک انھوں نے فکر و فن کی کئی منزلیں طے کی ہیں 'کفن' میں ارتکاز بھی زیادہ ہے اور رمزیت کی تہہ داری بھی ان کے اور اس دور کے دوسرے افسانوں سے کہیں زیادہ ہے۔

مثال کے طور پر کفن جو ایک گاؤں کے دو نہایت مفلس اور نادار باپ بیٹے کی کہانی ہے جو محنت کا مناسب معاوضہ نہ ملنے سے اس قدر بے دل ہو گئے ہیں کہ کام چوری کی زندگی بسر کرتے ہیں اور آخر کار تہذیب کی سبھی مسلمہ قدروں سے اس درجہ بیزار ہوتے ہیں کہ باپ اپنی بہو اور بیٹا اپنی بیوی کے مرنے پر اسے کفن دیئے بغیر ہی جلا دیتے ہیں اور کفن کے نام پر حاصل کئے ہوئے پیسوں کی شراب پی کر چند لمحے کی سرمستی کو مریادا اور روایتی نیک نامی پر ترجیح دیتے ہیں۔

'کفن' کہانی کی ابتدا ان جملوں سے ہوتی ہے:

"جھونپڑے کے دروازے پر باپ اور بیٹا دونوں ایک بجھے ہوتے الاؤ کے سامنے خاموش بیٹھے ہوئے تھے اور اندر بیٹے کی نوجوان بیوی بدھیا دردزہ سے پچھاڑیں کھا رہی تھی اور رہ رہ کر اس کے منہ سے ایسی دل خراش صدا نکلتی تھی کہ دونوں کلیجہ تھام لیتے تھے۔ جاڑے کی رات تھی، فضا سناٹے میں غرق، سارا گاؤں تاریکی میں جذب

ہوگیا تھا"

اس کہانی کے آغاز کا ایک ایک لفظ کہانی کی سنگین سنجیدگی بلکہ دردمندی کی طرف اشارہ کرتا ہے ایسا دکھ جو اندھیرے کی طرح بھیانک ہے اور بدھیا کی صداؤں کی طرح دل خراش۔ تاثر کے اعتبار سے یہ پوری کہانی کا نمائندہ تاثر ہے پھر اگر اس کے رمزیہ پیرایے پر غور کریں تو شاید یہ بجھا ہوا الاؤ وہ سماجی نظام ہے جو اب بانجھ ہو چکا ہے اور جس کے پاس دینے کے لئے کوئی نئی قدریں ہیں نہ کوئی نئے خواب نہ کوئی نوائے سینہ تاب۔ شاید یہ میدان جو تاریکی میں ڈوبا ہوا ہے اور جس کے پورے پس منظر میں صرف دو ایسے مفلس اور نادار انسان ہیں جو ابھی حیوانی وجود سے اوپر نہیں اٹھ سکے ہیں اور ان کے لئے زندگی کے کوئی معنیٰ اور اس کا کوئی مقصد ہے تو صرف دوسروں کے کھیتوں سے مٹر یا آلو چوری کر لانا اور انھیں بھون بھون کر کھانا اور اپنا پیٹ بھر لینا۔ گویا وہ کائنات کی پیدائش کے پہلے دن کی طرح ہے جب شاید انسان اسی طرح کی کسی بانجھ بنجر دھرتی پر پٹک دیا گیا ہوگا اور اس کے پیچھے موت کی دل خراش صدا ہے جو زندگی کی تمنّا تو کرتی ہے مگر زندگی پا نہیں سکتی۔ یہی تخالف اور Contrast 'کفن' کہانی کا مرکزی المیہ ہے جس کی عکاسی آغاز ہی کے چند جملوں میں ہو گئی ہے۔

بدھیا کا کردار خود دیکھیں تو اسی تخالف کا پیدا کردہ ہے ایک طرف گھیسو اور مادھو ہیں جو محنت سے بددل ہو کر کام چور ہو گئے ہیں اور دوسروں کے کھیت سے چرائے ہوئے آلو بھون بھون کر کھا رہے ہیں اور دوسری طرف بدھیا ہے جس کی دل خراش صدائیں پس منظر سے ابھر کر تاریکی کو اور زیادہ گہرا کر رہی ہیں یہ بدھیا وہ ہے جو خود موت کے دہانے پر کھڑی ہے اور وہ بھی اس لئے کہ وہ بچے کو زندگی دینا چاہتی ہے اور عمر بھر خدمت اور کام کرتی رہی ہے چند سطریں بعد ہی اس کے بارے میں پریم چند کے یہ تعارفی الفاظ ملتے ہیں جو بدھیا کی کارکردگی اور مستعدی کا ثبوت ہیں۔

"جب سے یہ عورت آئی تھی اس نے اس خاندان میں تمدن کی بنیاد ڈالی تھی۔ پسائی کر کے گھاس چھیل کر وہ سیر بھر آٹے کا انتظام بھی کر لیتی تھی اور ان دونوں بے غیرتوں کا دوزخ بھرتی رہتی تھی۔ جب سے وہ آئی یہ دونوں اور بھی آرام طلب اور آلسی ہو گئے تھے"

خود گھیسو بھی اپنے بیٹے مادھو کو شرم دلاتا ہے۔

"تو بڑا بے درد ہے بے ! سال بھر جس کے ساتھ جندگانی کا دکھ بھوگا اسی کے ساتھ اتنی بے وپھائی"

اسی کے ساتھ دوسرا تخالف بھی ہے انہی کام چوروں کی طرح ایک اور بھی کام چور کردار ہے مگر اسے کام چور کے بجائے آرام طلب، عیش پسند اور نیک دل زمیندار صاحب ہیں جو خود بھی کوئی کام کاج نہیں کرتے دوسروں سے کام کاج لیتے ہیں۔ انسانی ہمدردی کے نام ان کے پاس دینے کے لئے دو روپے تو تھے جو انھوں نے ان دونوں کام چوروں کے منہ پر دے مارے مگر تشفی کا کوئی لفظ ان کے پاس نہ تھا۔

"طوعاً وکرہاً دو روپے نکال کر پھینک دیئے مگر تشفی کا ایک کلمہ بھی منہ سے نہ نکلا اس کی طرف تاکا تک نہیں۔ گویا سر کا بوجھ اتارا ہو"

اسی عمل اور رد عمل، منفی اور مثبت اقدار کے سہارے آگے بڑھتی ہوئی کہانی آخری منزل تک پہنچتی ہے البتہ اس سے پہلے گھیسو اور مادھو کے باطنی تضاد کا تذکرہ بھی ضروری ہے انتہائی تکلیف دہ حالات یعنی قریبی عزیزہ کی موت کے موقع پر بھی یہ دونوں حیوانی وجود کی آسودگی کے لمحوں میں کھوئے ہیں خواہ وہ ماضی کے ہوں یا حال کے یا مستقبل کے، حال یہ کہ موت کی کراہ سنتے ہوئے بھی وہ آلو بھون بھون کر کھانے میں مصروف ہیں ماضی کے لمحے گھیسو ٹھاکر کی برات سے عبارت ہیں جب اسے پچاس پوریاں بھوج میں ملی تھیں اور مستقبل میں اس لمحے نشاط کی یاد آئی جب وہ کفن کے لئے جمع کئے ہوئے پیسوں سے شراب پینے پہنچ گئے اور اس حیوانی وجود کی آسودگی کے لئے یدھیا کو یاد کرنے لگے۔

ٹھگنی کیوں نیناں جھمکا وے، ٹھگنی

غرض اس جائزے سے اندازہ ہوگا کہ افسانہ ارتکاز اور وحدت کا ایک امتیازی نمونہ ہوتا ہے اور اس کے ہلکے ہلکے اشاروں اور چھوٹے چھوٹے جملوں میں بھی تصویروں کی سی لکیریں رنگ اور آہنگ ایک دوسرے کے مطابقت اور تضاد قائم کر کے وحدت تاثر پیدا کرتے ہیں اسی لئے افسانے کو احتیاط اور توجہ کے ساتھ پڑھنا اور پڑھانا چاہیئے۔ اسی وقت اس سے پیدا شدہ بصیرت اور کیفیت حاصل ہو سکتی ہے۔

کتابیات

1. Goddard: Evolution of English Novel
2. Peter Westland: Literary Appreciation
3. Lukacs: Studies in European Realism

4 نورالحسن ہاشمی واحسن فاروقی — ناول کیا ہے

5 علی عباس حسینی — اردو ناول کی تنقیدی تاریخ

6 یوسف سرمست — اردو ناول ۔ پریم چند کے بعد

7 ہارون ایوب — اردو ناول

8 رسالہ نقوش لاہور — افسانہ نمبر (مباحثہ)

9 〃 〃 〃 — جلد اول و دوم

10 رسالہ نیا دور کراچی — (ناولٹ نمبر)

ساتواں باب

ڈرامے کی تدریس

ڈراما پڑھاتے وقت چند باتیں پیشِ نظر رکھنے کی ہیں ہر چند اردو ادب نے ڈرامے کا لفظ مغرب سے مستعار لیا ہے لیکن اس سے یہ نہ سمجھنا چاہیئے کہ مغرب کے اثرات عام ہونے سے پہلے اردو میں ڈرامے کا رواج نہ تھا جس طرح ناول کا لفظ بعد میں آیا مگر قصے اور داستانوں کی روایت اردو میں دورِ قدیم سے چلی آتی تھی اسی طرح ڈرامے کا لفظ بہت بعد میں آیا ڈرامے کی روایت اردو میں پرانی تھی اس کے لئے عام طور پر دو لفظ استعمال ہوتے تھے ایک رہس دادر جب واجد علی شاہ کے لکھنؤ میں خود بادشاہ نے اس میں دلچسپی لی تو اسے رُہس مبارک کے نام سے یاد کیا جانے لگا اور دوسری اندر سبھا جو گو بعد میں کتاب کا نام سمجھا جانے لگا مگر درحقیقت داستان کے طرز کا ڈراما تھا جو فوق فطری عناصر سے آباد تھا۔

ایک اور بات یہ بھی یاد رکھنے کی ہے کہ جس طرح ہر ادب کی ایک غیر تحریری، ملفوظی اور عوامی روایت ہوتی ہے اسی طرح ڈرامے کی بھی غیر تحریری روایت ہوتی ہے اور یہی روایت زیادہ نمایاں ہوتی ہے اس لئے ادب کی دوسری اصناف کے مقابلے میں ڈرامے کا عوامی رشتہ کہیں زیادہ گہرا ہے اور اسے اس وقت بھی پیشِ نظر رکھنا چاہیئے جب اسے ادب کی صنف کی حیثیت سے کلاس میں پڑھایا جا رہا ہو۔

عوامی ادب عوامی فن سے جڑا ہوا ہوتا ہے اور وہ تحریری ادب یا کلاسیکی طرز کے ادب کی طرح پوری طرح مرتب، مربوط اور ضابطہ بند نہیں ہوتا۔ اس میں تبدیلیاں بھی ہوتی رہتی

ہیں اور عوام اس میں برابر تراش خراش کرتے رہتے ہیں۔ ڈرامے کی اکائی محض مکالموں ہی سے مرتب نہیں ہوتی بلکہ اس کے پیچھے موسیقی، شاعری، لوک گیت، کتھاؤں اور سوانگ کی پوری رنگا رنگ عوامی روایت بھی موجود ہوتی ہے۔ اور اسے "اشرافیہ" کے پیدا کردہ ادبی معیاروں پر پرکھنے کے بجائے اس کی اپنی روش کے مطابق پرکھنا چاہئے۔

لہٰذا ڈرامے کے بارے میں بھی اردو کی دیگر اصناف کی طرح یہ بات پیش نظر رکھنی چاہئے کہ اسے مغرب کے ڈراموں کے معیار پر جوں کا توں تولا اور جانچا نہیں جاسکتا۔ اردو ڈرامے کا مزاج غزل کی طرح مغرب کی ادبی اصناف سے مختلف رہا ہے اور اس کے اسباب محض ادبی نہیں ہیں بلکہ ڈرامہ دیکھنے والوں کے مزاج اور مذاق کے اختلافات میں بھی پوشیدہ ہیں۔

ڈراما پڑھاتے وقت اسے ایک مکمل اکائی کی شکل میں سامنے رکھنا چاہئے ادب کی دوسری اصناف کی طرح ڈراما بھی پڑھے جانے کے لئے نہیں ہے اس کا لازمی رشتہ اسٹیج سے ہے (یا پھر عوامی ذرائع ترسیل کے دوسرے طریقوں یعنی فلم ریڈیو یا ٹیلی وژن سے ہے) یعنی ڈرامے پیش کئے جانے کے لئے لکھے جاتے ہیں صرف پڑھنے کے لئے نہیں لکھے جاتے اس لئے ڈرامے کو صرف مکالموں کا مجموعہ سمجھنا درست نہیں نہ اسے محض افسانوں کی طرح پڑھنا پڑھانا کافی ہے بلکہ اس کے مکالموں کو اسٹیج پر (یا ریڈیو، فلم اور ٹیلی وژن پر) پیش ہونے والے فن پارے کا ڈھانچہ یا اس کا ایک حصہ سمجھ کر پڑھنا چاہئے۔

حقیقت یہ ہے کہ ڈراما محض مکالموں کا نام نہیں البتہ مکالمے اس نئی تخلیق کا ایک اہم حصہ ضرور ہیں جو پلاٹ اور کرداروں ہی کے سہارے ظہور میں نہیں آتی بلکہ رنگ، صوت، آہنگ، روشنی اور سایوں سے سکوت اور ساز سے مل کر بنتی ہے اس مکمل تخلیق کا نام ہے ڈراما۔ اور تحریری شکل محض اس کا ایک حصہ ہے۔

افسانوی ادب اور ڈرامے میں کئی باتیں ایک جیسی ہیں ڈراما بھی فن کار کے نجی اور داخلی تاثر کو خارجی اور معروضی شکل دے کر پیش کرتا ہے شاعری جتنی نجی اور داخلی ہے ڈراما اتنا ہی غیر ذاتی اور خارجی ہے۔ ڈرامانگار جو کچھ کہتا ہے واقعات اور کرداروں کی زبانی کہتا ہے خود اس کا اپنا بیان بھی نہیں ہوتا اس کا کمال ہے تو صرف اتنا کہ وہ اپنی بنائی ہوئی اس معروضی دنیا میں ربط و آہنگ، وحدت تاثر اور ارتکاز کی وہ فضا پیدا کردے کہ دیکھنے والا

اس سے وہی نتیجہ نکال لے جو خود ڈراما نگار کا مقصد ہے گویا وہ خارجی زندگی کے تجربے سے خود ناظرین کے لئے نئے تجربے پیدا کرنے والی "حقیقت" کی تخلیق کرتا ہے فرق اتنا ہے کہ یہ "حقیقت" معروضی اور خارجی جیسی تو ہے مگر در اصل "افسانوی" اور "ڈرامائی" حقیقت ہے اور فن کار کی اپنی تخلیق کردہ ہے۔

لہٰذا یہاں بھی تدریس کے لئے بنیادی مسئلہ مقصد یا مرکزی خیال ہی کا ہے۔ یہ مرکزی خیال یا مقصد پلاٹ اور کرداروں کے ذریعے، مکالموں کے ذریعے اور اسٹیج (ریڈیو یا ٹیلی وژن) کے مختلف آئین و اسالیب کے ذریعے ادا ہوتا ہے اس لئے پیش کش کے ان آئین و آداب پر بھی مدرس اور طالب علم دونوں کی نظر ہونی چاہیے۔

سب سے پہلے یہ وضاحت ضروری ہے کہ آج اسٹیج ڈرامے کی تکنیک بھی اتنی ترقی یافتہ ہو چکی ہے کہ ڈرامے کی کسی مخصوص شکل پر اصرار کرنا ممکن نہیں رہا۔ وہ زمانے گئے جب اسٹیج کے چوکھٹے ہی میں ڈرامے کا تصور ممکن تھا اور اس روایتی بند اسٹیج پر پردے تھے اسٹیج فرنیچر تھا فلڈ لائٹ کی قطاریں تھیں اور دیکھنے والوں اور اداکاروں کے درمیان پردے کی ایک حد فاصل قائم تھی لیکن آج اسٹیج ڈرامے کے بارے میں اتنے اور ایسے تجربے کئے جا چکے ہیں جن کی بنا پر یہ دیوار گر چکی ہے اب اسٹیج کھلی فضا میں نکل آیا ہے لاریوں اور ٹرک گاڑیوں کے پٹ کھول کر اسٹیج بنا دیا جاتا ہے اور نکڑ تھیٹر مقبول ہو رہا ہے اب اسٹیج پراپرٹی اور پردوں کا محتاج نہیں رہا ہے تماشائیوں کی صف سے لوگ اٹھ اٹھ کر ڈرامے میں حصہ لینے لگتے ہیں اور پورا تھیٹر ہال ہی گویا اسٹیج بن جاتا ہے۔

ڈرامے کے ذریعے ہم جس مرکزی خیال یا تاثر کو پیش کرنے کا ذکر کر چکے ہیں اس کی نوعیت کیا ہے؟ اول تو اس مرکزی تاثر کو نظریہ یا تصور حیات یا کہانی کے مرکزی خیال جیسی اصطلاحوں سے متمیز کرنے کی ضرورت ہے نظریہ یا فلسفۂ زندگی ایک بسیط اور جامع اصطلاح ہے اور وہ کسی شخص کے تمام افعال و اعمال پر حاوی ہوتی ہے اس کا عکس اس کی تمام تخلیقات اور تصورات میں ملتا ہے۔ گویا نظریہ فلسفۂ حیات کا ایک حصہ ہے مگر مرکزی تصور یا قدر کو محض پیغام یا خیال سمجھنا درست نہیں ہے یہ کہنا زیادہ مناسب ہو گا کہ مرکزی تاثر وہ تصور ہے جو ڈرامے کے مختلف واقعات اور کرداروں میں ایک فکری اور جمالیاتی مرکزیت اور ہم آہنگی پیدا کر کے ان کی شیرازہ بندی کرتا ہے۔

اس مرکزی تاثر کی کم سے کم چار واضح جہات کی نشان دہی ممکن ہے :

1۔ فکری اقدار۔

2۔ جذباتی اقدار۔

3۔ ڈرامائی اقدار۔

4۔ مجرد اقدار۔

فکری اقدار سے وہ خیال یا تصور مراد ہے جس کی بنا پر ڈراما لکھا گیا ڈراما نگار اس مرکزی خیال یا تصور کو دیکھنے والوں تک پہنچانا چاہتا ہے اور اسی لئے وہ مختلف ذرائع سے کام لیتا ہے واقعات کے خاکے بناتا ہے کردار ڈھالتا ہے کشمکش پیدا کرتا ہے مکالمے لکھتا ہے اور پرڈیوسر اور اس کے رفقا صوت، آہنگ، نور اور سائے کے امتزاج سے جہاں تمثیل سجاتے ہیں مقصد صرف یہ ہوتا ہے کہ دیکھنے والے کی رسائی اس بصیرت یا فلسفیانہ معنویت تک ہو جائے جو فن کار ناظرین تک پہنچانا چاہتا ہے۔

ڈراما کوئی نیا خیال یا کوئی نیا تصور محض فلسفیانہ سطح پر پیش نہیں کرتا بلکہ وہ اس فکری قدر کو جذباتی قدر میں ڈھال کر پیش کرتا ہے اکثر ڈراموں میں کرداروں کے اپنے تجربات میں ناظرین خود بھی شریک ہو جاتے ہیں اور ان کی اس تخیلی شرکت Empathy سے ڈرامے کو فن کارانہ استناد حاصل ہوتا ہے۔ ڈرامے کی مرکزی جذباتی قدر ہی کی بنا پر اسے المیہ اور طربیہ میں تقسیم کیا گیا ہے لیکن یہ بھی محض ظاہری اور سطحی تقسیم ہے دراصل جذباتی قدر کا فیصلہ اس بنا پر کیا جانا چاہیئے کہ انسان کے بنیادی جذبوں میں سے کس جذبے سے کسی مخصوص ڈرامے کا تعلق ہے سنسکرت شعریات میں انسانی جذبے کی نو رسوں یا نو بنیادی منطقوں میں تقسیم کی گئی ہے جن میں بھگتی (روحانی) ہاسیہ (مزاحیہ) شرنگار (رومانی) کرونا (ہمدردی جگانے والے) ویر (بہادری) جذبے اہم ہیں اس لحاظ سے ہم ڈرامے کی جذباتی قدر شناسی اور اس کی تفہیم میں مددگار ثابت ہوتی ہے۔

اقدار کی تیسری جہت ڈرامائی ہے یعنی وہ قدریں جو ڈرامے کے فنی حسن میں اضافہ کرتی ہیں یا فنی نقطہ نظر سے ڈرامے کے لئے ضروری ہیں ان میں تجسس یا استعجاب کا عنصر Suspence واقعات کا فکری مگر کسی قدر غیر متوقع بہاؤ اور کرداروں کے ڈرامائی داخلے اور خروج بھی شامل ہیں اس کے علاوہ مکالموں اور کرداروں کے درمیان تخالف اور تطابق کے

رشتے اور ڈرامے کے مختلف ٹکڑوں میں باہمی ربط و ترتیب کی مختلف نوعیتوں کو بھی دخل ہے۔

اکثر زبردست تصادم۔ آویزش اور کشمکش کے مناظر کی ابتدا نہایت ہی لطیف اور پرسکون قسم کے مکالموں یا حالات سے ہوتی ہے جو آویزش کی شدت کو نمایاں کر دیتے ہیں اس کی کلاسیکی مثالیں شیکسپیئر کے ڈرامے میک بتھ میں پورٹر سین یا ہیملٹ میں گورکنوں کے درمیان مزاحیہ مکالموں والے مناظر سے دی جاسکتی ہیں۔ کرداروں کے داخل ہونے یا ڈرامائی طریقے سے رخصت ہونے کی مثال انارکلی کے پہلے سین میں خود انارکلی کا داخلہ ہے۔

اقدار کی چوتھی جہت جمالیاتی ہے ڈرامے میں فکر، جذبہ، ڈرامائیت سب کا وسیلہ اور مقصد یہی ہے جمالیاتی اقدار کی دو سطحیں ہیں ایک ظاہری دوسری باطنی۔ ظاہری اقدار وہ ہیں جو ڈرامے کی پیش کش کا حصہ ہوتی ہیں اسٹیج کی ترتیب و تزئین۔ لباس۔ موسیقی روشنی اور پرچھائیوں کا استعمال اور اس قسم کے دوسرے لوازم۔ ان سب کی گنجائش ڈرامے کے مسودے میں کم و بیش موجود ہوتی ہے لیکن ان سے پورے طریقے سے فائدہ اٹھانا پریوڈوسر کے اپنے تخیل پر منحصر ہے اس اعتبار سے وہ تدریس کے سلسلے میں ہمارے موضوع سے خارج ہے۔

باطنی سطح وہ ہے جو ڈرامے کے مجموعی تاثر سے مرتب ہوتی ہے اس میں آواز، سنگیت، رنگ و نور، آوازوں اور مکالموں کا اتار چڑھاؤ۔ واقعات کا نشیب و فراز اور کرداروں کی باطنی اور باہمی آویزش سبھی کچھ شامل ہوتا ہے اور ان سب کے مجموعی تاثر سے جمالیاتی اقدار پیدا ہوتی ہیں جو دیکھنے والے کو کچھ لمحے کے لئے مادی زندگی کی بے رنگی اور بکھراؤ سے بلند کر دیتی ہیں اور زندگی کی نئی بصیرت اور معنویت دیتی ہیں اسی جمالیاتی قدر کو فراہم کرنے کے لئے ڈرامانگار نے کس قسم کی آویزش اور ٹکراؤ کو بنیادی قرار دیا ہے اس کا تعین ڈراما پڑھانے سے پہلے ڈرامے کی مرکزی کش مکش کی مدد سے استاد کو خود اپنے ذہن میں واضح کر لینا چاہئے اور اسی کی روشنی میں دیکھنا چاہئے کہ اس کش مکش کو ڈرامانگار نے کس طرح واقعات کے موڑ اور کرداروں کے خارجی اور باطنی سرگزشت سے ادا کرنے کی کوشش کی ہے۔

ان اقدار کی ترسیل ڈرامے میں کس طرح کی جائے اس کا دارومدار ڈرامے کے اپنے

پیرایۂ بیان پر ہے جسے تھیٹر کی اصطلاح میں اسٹائل یا طرز یا پیرایہ Style کہا جاتا ہے لیکن اس اصطلاح سے چونکہ اسلوب سے اشتباہ پیدا ہوتا ہے اس لئے یہاں اس کے لئے پیرائے کی اصطلاح استعمال کی جائے گی۔ زندگی کے تجربات میں ہم سب شریک ہیں لیکن طرز احساس کے اعتبار سے ہم سب مختلف طبائع رکھتے ہیں کچھ کے نزدیک زندگی سے پایا ہوا ہر زخم پھول ہے کچھ کے نزدیک اس گلزار کا ہر پھول زخم ہے بعض شفق کے رنگوں سے سرشار ہو جاتے ہیں بعض کو آس پاس کی گندگی، غریبی اور دکھ میں عرفان حیات نظر آتا ہے۔ زندگی کی انہی مادی حقیقتوں سے قربت اور دوری کے لحاظ نیلمس[1] نے مختلف پیرایوں کے ڈراموں کی گوشوارے کے ذریعے اس طرح درجہ بندی کی ہے

کلاسیکی — تشکیلیت یا ہیئت پرستی — رومانویت

اظہاریت

عمومی
↓
تفصیلات ندارد
پس منظر نظر انداز

مواد میں رنگ آمیزی، مبالغہ آمیزی اور تحریف واضح

خصوصی
↓
تفصیلات ضروری
پس منظر پر زور
↓

مواد کا فطری استعمال < مضحک (فارس) / میلو ڈراما

حقیقت پسندی ـــــ ڈرامائی یا تھیٹریکل حقیقت پسندی

زندگی ←ـــ ←ـــ

معمولی اور عام — غیر معمولی Abnormal

اس خاکے سے اندازہ ہوگا کہ زندگی کی مادی حقیقتوں کی تصویر کشی جس حد تک اصل کے

---

[1] Play Production by Nelms Collage Book Series.

مطابق اور تخیل کی رنگینی سے دور ہو گی اسی قدر ڈراما حقیقت پسندانہ ہوگا لوگوں کے لباس عام طرز کے ہوں گے اور کرداروں کے چہرے مزاج اور کردار عمومی زندگی سے قریب تر ہوں گے قصے میں عمومی زندگی کم اور تخصیص زیادہ ہو گی فضا اور تفصیلات پہ زور دیا جائے گا اور پس منظر کو اہمیت حاصل ہوگی۔

حقیقت پسندی کے اس سرے سے ڈراما جس قدر دور ہوتا جائے گا اسی قدر تخیل کی رنگ آمیزی بڑھتی جائے گی ہلکی ہوئی تو تھیٹریکل حقیقت پسندی کا پیرایہ ابھرے گا جس میں زندگی کی سنگینی اور جبر کی تصویر زیادہ نمایاں ہو گی اور روشن سے زیادہ تاریک پہلو سامنے آئیں گے۔

یہ رنگ آمیزی اور زیادہ ہوگی تو المیہ ہونے کی صورت میں میلوڈراما اور طربیہ ہونے کی صورت میں فارس یا مزاحیہ وجود میں آئے گا اب گویا زندگی کی اصل شکل تخیل کی تہ در تہ رنگ آمیزی سے کچھ کی کچھ ہو جائے گی۔

زندگی کی وفادارانہ عکاسی اور تخیل کی رنگینی کے ان دونوں سروں کے درمیان ڈرامے کے مختلف پیرایے اور طرز ابھرتے ہیں انہی دونوں سروں کو فنی اصطلاحوں میں کلاسیکی اور رومانوی کے لفظوں میں بھی بیان کیا جا سکتا ہے کلاسیکی طرز میں زیادہ وزن، وقار، بھار بھرکم پن اور تہ داری پائی جاتی ہے فکری حجم بھی زیادہ نمایاں ہوتا ہے کرداروں میں بھی زیادہ وقار ہوتا ہے اور ان کی باہمی اور باطنی آویزش گویا زندگی کے بنیادی مسائل کی تہیں کھولتی ہوئی معلوم ہوتی ہے قدیم یونانی ڈراموں سے لے کر آج تک کے دور تک کے ایسے ڈرامے جو فکری حجم اور واقعات اور کردار کے وقار سے مزین ہیں کلاسیکی یا نیم کلاسیکی کہے جا سکتے ہیں ان میں فکر کا عنصر، تخیل اور جذبے کو غلبہ حاصل کرنے نہیں دیتا بلکہ فکر ہی کو اور زیادہ نمایاں اور تیکھا کر دیتا ہے۔ یہی عناصر مجرد شکلوں میں اظہاریت Expressionism اور ہئیت پرستی Formalism کو جنم دیتے ہیں۔

اس کے مقابلے میں رومانویت جذبے کی آزادانہ سرمستی اور تخیل کی بے محابا اڑان کی قائل ہے اسے رنگینی اور سرشاری عزیز ہے اسی لئے اس کے کردار گویا جذبے سے ابلتے ہوتے آتش فشاں ہیں یا خوابوں میں کھوئے ہوئے شہزادے۔ مکالموں سے لے کر طرز عمل تک اور لباس سے لے کر فضا تک ہر شے پر رنگینی، سرمستی اور خوابناکی

کی لہر چھائی ہوئی ہے اس کی شاید اردو میں سب سے زیادہ کامیاب مثال امتیاز علی تاج کا ڈراما انارکلی ہے جس کے ہر کردار، واقعہ اور مکالمے پر رومانویت کی خوابناک اور تخیل آفریں مہر ثبت ہے۔

ڈرامے کا مزاج پیرایہ اور بنیادی کش مکش کی نوعیت متعین ہونے کے بعد واقعات اور کرداروں پر غور کرنا ہوگا اور یہاں ظاہر ہے وہ سبھی باتیں اور وہ سارے معیار سامنے رکھنے ہوں گے جن کا ذکر ناول اور مختصر افسانے کے باب میں آچکا ہے۔ واقعات کی رفتار ہو یا کرداروں کے بارے میں معلومات یا ان کی بیرونی یا باطنی کش مکش کا علم یہ سب کچھ ناول اور افسانے کے برخلاف یا ان سے کہیں زیادہ ڈرامے میں مختلف کرداروں کے مکالموں ہی سے حاصل ہو سکتے ہیں اس لئے ہر مکالمے کے ٹکڑے کو اس نظر سے بھی دیکھنا ہوگا۔

ایک بار پھر دہرانے میں مضائقہ نہیں کہ خصوصاً ڈرامے میں مکالمے کے صرف تین منصب ہیں اور اگر کوئی مکالمہ ان تینوں منصوبوں میں سے کوئی منصب بھی پورا نہیں کرتا اور بعض ڈراما نگار کے ذوق قلم فرسائی کو پورا کرتا ہے تو بیکار ہے اور اسے قلم زد کر دینا واجب ہے

مکالمہ یا تو کہانی کو آگے بڑھاتا ہے

یا کردار کے کسی پہلو کو واضح اور اس میں تبدیلی یا ارتقا کو ظاہر کرتا ہے اور یہ کردار خود مکالمہ بولنے والے کا بھی ہو سکتا ہے اور ڈرامے کے کسی دوسرے فرد کا بھی۔

یا فضا پیدا کرنے میں معاون ثابت ہوتا ہے۔

یہ معیار ہر مکالمے کے ہر ٹکڑے کے لئے برتا جا سکتا ہے۔ لفاظی یا شاعرانہ تقریریں کی گنجائش اس طرح ختم ہو جاتی ہے۔

یہ بات تو ہر شخص جانتا ہے کہ ہر مکالمہ ہر کردار کے منہ پر نہیں پھبتا بلکہ ذرا مبالغے سے کام لیا جائے تو یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ ہر شخص کی ایک نجی زبان ہوتی ہے جسے ساسور نے Parole یعنی کہا ہے جبکہ کسی دور کی مجموعی زبان کو Langue لانگ کہا جا سکتا ہے اس نجی زبان کے الفاظ مخصوص ہوتے ہیں ڈراما نگار کا کمال یہ ہے کہ وہ ہر کردار کی فطری زبان یا نجی الفاظ تک رسائی حاصل کر سکے جس طرح ہر شخص کا طرز عمل مختلف ہوتا ہے اسی طرح اس کا لب و لہجہ، الفاظ اور محاورات، پیشہ ورانہ اصطلاحیں اور جملے بھی

الگ الگ ہوتے ہیں۔ ڈرامے میں ہر شخص اپنے الفاظ اور اعمال سے پہچانا جاتا ہے یہی حال کچھ عملی زندگی کا بھی ہے مگر ڈرامے کی چھوٹی سی دنیا میں یہ شناخت زیادہ بے محابا اور زیادہ بے ساختہ ہو جاتی ہے۔

اس لحاظ سے غور کیجئے تو ہر مکالمے کا رشتہ چار جہتی ہے ایک طرف اسے اس کردار کے مطابق ہونا چاہیئے جو اسے بول رہا ہے دوسرے اس صورت حال کے مطابق ہونا چاہیئے جس میں اسے ادا کیا جا رہا ہے تیسرے اس کا تعلق ڈرامے کے پیرایے یا اسلوب سے ہونا چاہیئے جس کا تذکرہ آچکا ہے چوتھے اپنے ڈرامے کے مکالموں کے مجموعی رنگ و آہنگ سے ہونا چاہیئے۔

اس آخری شق کی وضاحت ضروری ہے۔ یوں تو ہر ڈراما ہی بظاہر مکالموں سے عبارت ہوتا ہے جس کو درحقیقت ان مکالموں کو مختلف حصوں یا اکائیوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے جنہیں Sequence کہا جا سکتا ہے یہ ٹکڑے اپنا ایک مستقل بالذات، مجموعی تاثر رکھتے ہیں اور یہ تاثر آگے چل کر پورے ڈرامے کے مجموعی تاثر میں ضم ہو جاتا ہے (مثلاً ڈراما 'انار کلی' کے شروع کے مکالمے جو مختلف کنیزوں کی باہمی گفتگو سے عبارت ہیں)

اکثر صورتوں میں ایک Sequence کے مکالموں میں اندرونی آہنگ موجود ہوتا ہے جو پورے سلسلے میں کارفرما ہوتا ہے ہر مکالمہ اسی حساب سے آگے بڑھتا جاتا ہے بیچ میں کسی کردار کے مکالمے اس سلسلے کے موڈ کو زیادہ تیکھا بنانے کے لئے سہارے کا کام کرتے ہیں اور اس موڈ کو نقطۂ عروج تک پہنچانے میں معاون ہوتے ہیں اس مجموعی تاثر کو سمجھ لینے کے بعد اس سلسلے یا Sequence کے ہر مکالمے کے باہمی رشتے کو سمجھنا چاہیئے۔

مکالمے کے بارے میں اکثر یہ بات فراموش کر دی جاتی ہے کہ افسانے کے ہر جملے کے برخلاف ڈرامے کا ہر مکالمہ دو یا دو سے زیادہ اشخاص کے درمیان ہوتا ہے اور اس لحاظ سے ہر مکالمے میں دونو شخصیتوں یعنی متکلم اور مخاطب کرداروں کی شخصیتوں کا عکس ہونا لازم ہے علاوہ بریں ہر مکالمہ رنگ و آہنگ، لہجے اور فضا کے اعتبار سے گویا ایک مسلسل اور مربوط نظم کے مصرعے کی طرح ہے اور جس طرح تغیر، تبدل اور رنگا رنگی سے موسیقی تربیت پاتی ہے اور سنگیت کا لطف لے۔ تان مرکیا کے تنوع سے دوبالا ہو جاتا

ہے اسی طرح مکالموں کا باہمی تعلق ان کے آہنگ۔ بلندی اور رفتار سے قائم ہوتا ہے مثلاً فرض کیجئے دو کردار آپس میں گفتگو کر رہے ہیں ایک کا مکالمہ آہستگی سے شروع ہوتا ہے دوسرا اس کا جواب تیزی اور ترشی سے دیتا ہے مخاطب شخص کا دوسرا مکالمہ اس تیزی کے مقابلہ میں آہستہ رفتار بھی ہے اور نیچی آواز میں بھی ہے

اب ان مکالموں سے ایک متنوع قسم کی صوتی تصویر تیار ہو جاتی ہے مکالموں کے کسی خاص سلسلے میں اس قسم کی کئی رنگا رنگ تبدیلیوں کی گنجائش نکالی جا سکتی ہیں جن سے مکالموں کا صوتی تنوع سنگیت کی سی جمالیاتی اقدار کی کم و بیش ترسیل کر سکتا ہے

مکالموں کو خوبصورت اور موثر بنانے کے اور بھی کئی طریقے ہیں یہاں ان کا ذکر اس لئے بھی ضروری ہے کہ مکالمہ لکھتے وقت بھی ان طریقوں کو پیش نظر رکھنا مفید ہو سکتا ہے اور طالب علم کے لئے ڈراما پڑھتے وقت بھی۔ ظاہر ہے کہ مکالمے کے سلسلے میں ان طریقوں سے بحث کرنا یہاں مناسب نہ ہوگا جن کا تعلق ڈرامے کی تحریری شکل کے بجائے تھیٹر یا ڈرامے کے آرٹ سے ہے مثلاً مکالمے کی ادائیگی میں سانس کا صحیح استعمال مکالموں کو صحیح جگہ پر توڑنے کا ہنر۔ سانس روکنے اور مکالموں کے درمیان سانس لینے کا طریقہ یا مکالمہ بولتے وقت حلق، تالو اور زبان کی مدد سے صحیح مخارج کا تعین البتہ یہاں صرف دو باتوں کی طرف اشارہ کیا جاتا ہے جو مکالموں کے مطالعے میں مفید ہو سکتی ہیں۔

پہلی بات۔ یہ ہے کہ ہر مکالمے میں ایک ایک لفظ کلیدی حیثیت رکھتا ہے شاذ و نادر ایسے مکالمے بھی ہوتے ہیں جن میں دو لفظ کلیدی یا مرکزی ہوتے ہیں باقی الفاظ محض سیاق و سباق فراہم کرنے کے کام آتے ہیں اس لئے مکالمہ نگار کے لئے مناسب ہے کہ ہر مکالمے میں اس کلیدی اور مرکزی لفظ کی نشان دہی کسی نہ کسی شکل میں کر دے ظاہر ہے کہ ایک ہی ڈرامے کی تفسیر، توجیہہ اور پیش کش مختلف طریقوں سے کی جا سکتی ہے اور اسی اعتبار سے ہر مکالمے کے کلیدی لفظ کا تصور بھی بدلتا جائے گا اسی لئے ڈراما نگار ہر مکالمے کے کلیدی لفظ کو نشان زد نہیں کر سکتا۔

لیکن جہاں تک ہو سکے وہ اس کلیدی لفظ کی طرف مفہوم کے ذریعے رہبری کر دے کہ اس کا اندازہ قاری سے لے کر پروڈیوسر تک لگا سکے مثال کے طور پر اس جملے کو لیجئے جسے جذبات یا کسی قسم کے تاثر کے بغیر ادا کرتے ہوئے بھی صرف مختلف

کلیدی لفظ پر زور دینے سے مختلف طریقوں اور مختلف مفاہیم کے ساتھ ادا کیا جا سکتا ہے

کل رات ایک زلزلہ آیا ____ یعنی آج یا پرسوں نہیں آیا تھا کل آیا تھا ۔

کل رات ایک زلزلہ آیا ____ یعنی کل دن میں نہیں آیا تھا کل رات آیا تھا ۔

کل رات ایک زلزلہ آیا ____ یعنی زلزلے کا صرف ایک جھٹکا تھا دو نہیں تھے ۔

کل رات ایک زلزلہ آیا ____ یعنی زلزلہ آیا تھا طوفان نہیں تھا ۔

اسی طرح ہر جملے میں کونسا لفظ ایسا ہے جس پر زور دینے سے جملے کا صحیح مفہوم ادا ہو سکتا ہے یہ بات پڑھنے والے کے ذہن میں بھی واضح ہونی چاہئے اس وضاحت کا ایک ضمنی فائدہ یہ بھی ہے کہ مکالموں کی ادائیگی میں زیادہ وضاحت اور صفائی پیدا ہو جائے گی اور جملے کے باقی تمام الفاظ بھی زیادہ صراحت اور قطعیت سے ادا ہوں گے ۔

اس سلسلے کی دوسری بات یہ ہے کہ مکالمے کی تحریری شکل کسی نہ کسی حد تک اس کی ادائیگی پر بھی اثر انداز ہوتی ہے مثلاً عشقیہ اور خوابناک مکالمے بہت اونچی آواز میں نہیں بولے جا سکتے یہی صورت رجزیہ یا رزمیہ مکالموں کی ہے جن کو نرمی اور آہستگی سے ادا نہیں کیا جا سکتا اس لئے طالب علم کے سامنے مکالموں کا اپنا مزاج بھی واضح ہونا چاہئے ۔

مکالموں کی ادائیگی کے تین بنیادی عناصر ہیں ۔

لہجہ Tone

آہنگ Pitch

سُر Volume

اور اسی ضمن میں آخری عنصر رفتار کا بھی جو شاید پہلے تین عناصر کے مقابلے میں کم پیچیدہ ہے لہجے کی بات پہلے ہو چکی ہے لہجے کی تبدیلی واقعات اور کرداروں کے مطابق ہوتی ہے اور اس کا تعلق بڑی حد تک پروڈیوسر کی اپنی سوجھ بوجھ اور اداکار کی ذہانت اور تجربہ کاری سے ہے لیکن اکثر Pitch اور Volume کو ایک ہی چیز سمجھ لیا جاتا ہے جبکہ یہ دونوں بالکل الگ ہیں ۔

آواز کی بلندی اور آہستگی وہ ہے جس کے ذریعے آواز کا سر اونچا ہوتا ہے لیکن مکالمے کا دور تک سنا جانا صرف اونچی آواز پر منحصر نہیں ہے جس طرح موسیقی میں پنچم سُر بھی ہوتے ہیں

اور مدھم بھی سنائی دیتے ہیں البتہ دونوں کی بلندی آواز میں فرق ہوتا ہے اس کے برخلاف Pitch کا معاملہ ہے۔ سرگوشی میں بولے ہوئے الفاظ تھیٹر کے آخری کونے تک سنے جاتے ہیں اور سنے جانے چاہئیں ظاہر ہے کہ سرگوشی میں آواز مدھم ہوتی ہے مگر مکالمے کا Pitch آہنگ ایسا ضرور ہوگا جو آواز کو آخری صف کے دیکھنے والوں تک پہنچادے۔ اسی لئے تھیٹر کی دنیا میں سبھی کام کرنے والوں کے لئے پہلا سبق یہی ہوتا ہے کہ وہ اس بہری عورت تک اپنی بات پہنچانے کی کوشش کریں جو ہال کی آخری صف میں بیٹھی ہے آواز صرف اونچے سر سے ہی نہیں پہنچائی جاتی۔ ہر اداکار کی سرگوشی بھی اس آخری صف والی بہری عورت تک پہنچنی چاہیئے۔

مکالموں کے ضمن میں اب دو باتیں اور رہ گئیں۔ ایک مکالمے یا مکالموں کے درمیان لہجے آہنگ اور سُر کی تبدیلی سے متعلق ہے اور دوسری مکالموں کے درمیان خاموشیوں کے استعمال سے۔ مکالمہ محض ایک سُر نہیں آرکسٹرا بھی ہوسکتا ہے اور وہ مختلف آہنگوں اور سروں سے عبارت ہے۔ ہر انسان کی آواز میں لاتعداد نشیب وفراز، مدھم اور پنچم کی ان گنت طرزیں ہوتی ہیں لیکن عام طور پر بے سوچے سمجھے ہر شخص صرف ایک ہی طرز کو زندگی بھر برتتا ہے اور دوسری طرزوں اور سطحوں سے کام نہیں لیتا۔

اس کے برخلاف ڈرامے میں تنوع اور رنگینی ادائیگی کے ان طور طریقوں سے بھی آتی ہے اور مکالمہ نگار ہی نہیں ان مکالموں کو غور سے سننے والے اور ڈراما دیکھنے والوں کو بھی ان کی رنگینی اور رنگارنگی اپنی طرف متوجہ کرتی ہے اور فضا آفرینی کے ساتھ مختلف کرداروں کا تعارف اور واقعات کے درمیان آویزش کا پہلو واضح کراتی ہے مثال کے طور پر انارکلی ڈرامے کے انہی مکالموں کو لیجیے جن کا ذکر پہلے آچکا ہے ان مکالموں میں یہ تنوع موجود ہے۔

دل آرام : اے ہے توبہ، کیسا گلا پھاڑ پھاڑ کر گا رہی ہیں کان پڑی آواز نہیں سنائی دیتی۔ ——— (اعتراض)

مروارید: دوپہر میں دو گھڑی کا آرام بھی تو کم بختوں نے حرام کر دیا ——— (اعتراض کی حمایت میں تلخی)

زعفران : ہم تمہیں کیا کہہ رہے ہیں؟ ——— (تلخی کے جواب میں نرمی مگر مصنوعی)

مروارید: صبح گھر کا گھر سر پہ اٹھا رکھا ہے بات کرنی دشوار کر دی ہے۔ ابھی بچاری کچھ کہہ ہی نہیں رہی ہیں۔ ——— (دوبارہ تلخی)

زعفران : پھر جب باتیں کرتی ہوں کہیں اور جا بیٹھے ——— (تلخ تر)

عنبر : مگر یہ تان سین کی بھی گائیں گی ضرور ـــ (تلخی میں اضافہ، تان سین کے ذکر سے فضا آفرینی)

زعفران : منہ سنبھال کے بات کر عنبر۔ واہ، بڑی آئی کہیں کی گالیاں
دینے والی۔ تو ہی لگتی ہوگی تان سین کی کوئی ہوتی سوتی ـــ (تلخی کا جواب)

دل آرام : نہیں مانے گی زعفران۔ بڑ بڑ کیے چلی جا رہی ہے میں جا کر
چھوٹی بیگم سے کہہ دوں گی ـــــــــــــــ (دھمکی)

زعفران : اے تو منع کس نے کیا ہے۔ ایک بار نہیں ہزار بار ـــ (دھمکی کا جواب)

ستارہ : چلو زعفران۔ ہمیں جو چلے چلیں۔ باغ میں چل بیٹھتے ہیں ـــ (مفاہمت)

زعفران : اب وہ دن گئے جب کمان چڑھی ہوئی تھی۔ اب بیگموں ـــ (طعنہ اور طعنے میں
سے بات تو کر کے دیکھیں کوئی منہ بھی نہ لگائے گا ـــ دل آرام کے بارے میں
معلومات)

ستارہ : اے ہے۔ زعفران۔ تم بھی تو نیچے جھاڑ کر پیچھے پڑ جایا کرتی ہو ـــ (مفاہمت کی کوشش)

زعفران : میں کیوں دبوں کسی سے۔ بہت دن ان کی ناز برداریاں ـــ (انارکلی کے بارے میں
کیں۔ اب انارکلی کی بہار ہے۔ ان سے ڈرے میری جوتی ـــ معلومات تلخی سے)

ڈراما نگار نے خود بھی ہر مکالمے کے ساتھ ادائیگی کے لہجے کی نشاندہی کر دی ہے مگر صاف ظاہر ہے کہ ہر مکالمہ دوسرے مکالمے سے پھوٹ رہا ہے اور اس میں تخالف اور آہنگ موجود ہے اور اس کے پس پردہ دل آرام کے نظر سے گرنے اور انارکلی کے منظورِ نظر ہو جانے کی وجہ سے پیدا ہو جانے والی رقابت ظاہر کرنا مقصود ہے۔

اس تنوع اور رنگینی کی کلاسیکی مثال شیکسپیئر کے ڈرامے جولیس سیزر میں انٹونی کی تقریر ہے جو ایک آہنگ سے شروع ہوتی ہے کیونکہ وہ ایک مخالف مجمع کو خطاب کر رہا ہے اور بمشکل انھیں اپنی بات سننے پر راضی کر پا رہا ہے اس لئے مفاہمت کے نرم لہجے سے شروع کرتا ہے اور آہستہ آہستہ جب مجمع اس کی تقریر کے سحر میں آ جاتا ہے تو اس کا لہجہ بدلنے لگتا ہے اور آخر میں پورے ڈرامائی عروج پر پہنچ جاتا ہے۔

مکالموں میں سب سے اہم عنصر بلیغ خاموشیوں کا ہوتا ہے یہ خاموشیاں مکالموں کے درمیان مختصر وقفے کی شکل میں بھی آ سکتی ہیں اور خود مکالموں کی ادائیگی کی رفتار میں بھی ظاہر ہو سکتی ہے اس لحاظ سے رموز و اوقاف ڈراموں کے مکالموں میں نہایت ضروری

ہیں خاموشیوں کے لئے مناسب جگہ یا مکالموں کو مناسب جگہ پر توڑنے یا ان کے لہجے میں تبدیلی کرنے یا انھیں وقتی طور پر ادھورا چھوڑنے یا کسی دوسرے کے مکالمے کو بیچ سے کاٹنے کے لئے بھی اشارات لازمی ہیں۔ مکالمے لکھنے والے اور ڈرامے کے سنجیدہ طالب علم کے ذہن میں ان خاموشیوں کا مناسب استعمال واضح ہونا چاہیئے کہ یہ بھی ڈرامے کے اسلوب میں اہمیت رکھتا ہے۔

ڈرامے میں مکالموں کے ذریعے واقعات موڑ اختیار کرتے ہیں اور کردار انھیں کے ذریعے پہچانے جاتے ہیں اور تبدیلی اور ارتقا کے عمل سے گزرتے ہیں مکالموں ہی کے ذریعے اقدار کا ٹکراؤ سامنے آتا ہے اور اس ٹکراؤ سے ڈرامانگار کا وژن ظاہر ہو جاتا ہے اور جمالیاتی اظہار پاتا ہے اور بصیرت حسیت میں تبدیل ہوتی ہے۔ اس لئے مکالموں کا احتیاط اور توجہ سے مطالعہ ڈرامے کے مطالعے کے لئے ضروری ہے اور انھیں میں ڈرامے کی جمالیاتی وحدت کو تلاش کرنا چاہیئے۔

افسانوی ادب کی تدریس کے لئے جو اصول ناول اور مختصر افسانے کے سلسلے میں بیان ہوئے ہیں وہ یہاں بھی پیش نظر رہیں گے البتہ اسٹیج کے تقاضوں کو (اور ہر دور میں اسٹیج کی نوعیت چونکہ بدلتی رہی ہے اس لئے ہر دور کے اسٹیج کے تقاضوں کو) پیش نظر رکھنا ہوگا کیونکہ یہی تقاضے مکالموں کے پیرایے اور اسلوب کو بھی کسی حد تک متعین کرتے ہیں۔

مثلاً آغا حشر کے زمانے میں اسٹیج ڈرامے پارسی تھیٹر کے زیر اثر لمبے چوڑے منڈووں اور پنڈالوں میں کھیلے جاتے تھے لاؤڈ اسپیکر کا رواج نہیں تھا ڈراما رات بھر کھیلا جاتا تھا عورتیں عام طور سے اسٹیج پر نہ آتی تھیں اور ان کے رول مرد کرتے تھے ان سب باتوں کا اثر آغا حشر کے ابتدائی ڈراموں پر موجود ہے لمبے چوڑے پنڈالوں میں لاؤڈ اسپیکر کے بغیر مکالمے بولنے کے لئے ایکٹر کو اونچی آواز سے بولنا پڑتا تھا اس لئے مکالموں کا بلند آہنگ ہونا ضروری تھا اور اس ضرورت کو پورا کرنے کے لئے آغا حشر نے حشر اسٹائل ایجاد کیا جس میں لمبا مکالمہ بلند آہنگی سے ایک ہی سانس میں بولا جا سکے اور اس کے اثر کو زیادہ بھرپور بنانے کے لئے بیچ بیچ میں شعر بھی پڑھا جائے یا نثری مکالموں میں بھی قافئے کا کھٹکا قائم رکھا جائے۔

چنگیز : کہئے اے شہباز زمانہ۔ اس ناچیز خادم کو پہچانا۔

ناصر : پہچانا، پہچانا، شیطان کو کون نہیں جانتا بلکہ ہر شخص پہچانتا ہے۔

چنگیز : مغرور، زنجیروں میں جکڑا ہوا ہے پھر بھی یوں اکڑا ہوا ہے
سر سے غرور مسند مخمل نہیں گیا
رسی تمام جل گئی پر بل نہیں گیا

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

ان مکالموں میں بلند آہنگی، زور، روانی، شعر کا استعمال اور قافیے کا کھٹکا بڑی حد تک اسٹیج کے عصری تقاضوں کا نتیجہ ہیں۔

ڈراما دوسرے سبھی اصناف سے کہیں زیادہ فنون لطیفہ کے دیگر اصناف سے وابستہ ہے اسلئے اس کا مطالعہ محض ایک ادبی تحریر کے طور پر نہیں کیا جا سکتا بلکہ اس میں دیگر اصناف کی اثر پذیری بھی دیکھنی ضروری ہے اسی لئے ڈرامے پر عوامی فنون کی جو گہری چھاپ ملتی ہے وہ ممکن ہے محض ادبی تحریر کی حیثیت سے ڈرامے کا مطالعہ کرنے والوں کو اچھی نہ لگے مگر دراصل عوامی فنون لطیفہ کی صدیوں کی کمائی ہے اس اعتبار سے ڈراما اشرافیہ اور عوامی تہذیب کا درمیانی رابطہ ہے۔

مثلاً اردو کے پہلے مشہور ڈرامے اندر سبھا (امانت) ہی کو لیجئے۔ یوں تو اس سے قبل بھی واجد علی شاہ کا رہس مبارک "رادھا کنھیا کا قصہ" تصنیف ہو چکا تھا مگر اندر سبھا میں۔ اور اسی طرح رادھا کنھیا کے قصے میں۔ ڈرامے کی قدیم ہندوستانی روایت اور دیگر فنون لطیفہ کی عوامی روایات سے فائدہ اٹھایا گیا ہے پہلی بات تو یہی ہے کہ دونوں کا قصہ مشہور عوامی داستانوں سے لیا گیا ہے جو عوامی ادب کی روایت کا حصہ ہیں رادھا کنھیا کا قصہ تو ہندو دیو مالا کا حصہ ہے دوسری بات یہ ہے کہ ہندوستانی موسیقی اور رقص مختلف پہلوؤں سے ڈرامے میں استعمال ہوا ہے مختلف راگ راگنیوں کا خیال رکھا گیا ہے اور دادرا، ٹھمری اور غزل کو ڈرامے میں کھپا دیا گیا ہے۔ تیسری بات یہ ہے کہ رادھا کنھیا کے قصے میں تو سنسکرت ڈرامے کی دو مسلمہ روایتوں کو برتا گیا ہے ایک ناندی یعنی ڈرامے کو

لہ یونانی المیہ عام طور پر Chores سے شروع ہوتا تھا اور پروفیسر رج وے Ridgoway نے Origin of Trag-Edyc (With special reference to Grcek Tragedious 1910) میں اس خیال کا اظہار کیا ہے کہ المیہ کی ابتدا دراصل مرحوم اجداد کو خراج عقیدت پیش کرنے کے جذبے سے ہوئی۔

بھگوان یا خدا کی تعریف سے شروع کرنا یا دعا سے ابتدا کرنا اور دوسرے بدوشک یعنی مسخرے کے کردار کو ڈرامے میں ہیرو کے متوازن متعارف کرانا۔

غرض ڈراما عوامی روایات اور فنون لطیفہ کے مختلف پیرایوں اور اسالیب کا سنگم ہے اور اس کی وحدت پر غور کرتے ہوئے اس کے اس پہلو پر بھی توجہ کرنی چاہئے کہ وہ عصری حسیت کے ساتھ ساتھ کلاسیکی اور عوامی روایتوں کو بھی سموتا چلتا ہے۔

ہڈسن نے اپنی کتاب Introduction to the study of Literature میں ڈرامے میں کردار نگاری کے سلسلے میں ارتکاز۔ اختصار اور معروضیت پر زور دیا ہے دراصل یہ تینوں شرطیں محض کردار نگاری کے سلسلے میں اہم نہیں ہیں بلکہ ڈرامے کی تنقید میں مرکزی حیثیت رکھتی ہیں پلاٹ ہو یا کردار نگاری۔ مکالمہ ہو یا واقعہ نگاری ہر صورت میں ڈرامے کو ارتکاز سے کام لینا ہوتا ہے ورنہ اس کے بکھر جانے کا خطرہ ناول یا داستان کے مقابلے میں کہیں زیادہ ہے اسی طرح ڈراما ناول نہیں ہے کہ طوالت کو روا رکھے اختصار اس کا لازمی جوہر ہے مکالمے غیر ضروری لفاظی یا طوالت کو روا نہیں رکھتا۔ اسی طرح واقعہ اور کرداروں پر مصنف کی ذات کی مہر یا اس کے اپنے داخلی جذبات و احساسات کی رنگ آمیزی جتنی کم ہوگی (یا جتنی معروضی ہوگی) ڈراما اتنا ہی موثر ہوگا اور کردار اتنے ہی جیتے جاگتے منظر آئیں گے۔ اختصار کے سلسلے میں ہڈسن نے شیکسپیئر کے ڈرامے میکبتھ کی مثال دی ہے جس میں Barrett wendell کے اعداد و شمار کے حساب سے میکبتھ خود صرف ۲۶ بار بولا ہے اور اس کے مکالموں کے الفاظ کی مجموعی تعداد ۸۷۰ ہے جبکہ میکبتھ کا کردار شیکسپیئر کے ڈراموں کے کرداروں میں سب سے زیادہ موثر، پیچیدہ اور کثیر الجہات کردار ہے۔

معروضیت کے بارے میں بھی کہا جاتا ہے کہ کردار اور واقعے کا تعلق جتنا گہرا ہوگا معروضیت اتنی ہی زیادہ ہوگی یوں تو ارسطو نے بوطیقا میں المیے سے بحث کرتے ہوتے اس بات پر خاصہ زور دیا ہے کہ کردار کے زوال کا بنیادی سبب اس کی ذات کے باہر کا کوئی خارجی یا اتفاقی واقعہ نہیں ہونا چاہئے بلکہ اس کی اپنی ذات کا ایسا پہلو ہونا چاہئے جو شخصیت کے توازن کو درہم برہم کرکے المیے کا سبب بنے۔

اس پہلو پر بریڈلے نے شیکسپیئر کے المیوں کے سلسلے میں بڑی خوبی سے بحث کی ہے اور اسے کرشنا مینن نے اپنی کتاب Theory of Laughter میں بعض نہایت اہم

نتیجوں تک پہنچنے کا وسیلہ بنایا ہے اور اس طرح المیہ نہیں طربیہ، رزمیہ اور دیگر پیرایے کے ڈراموں کو بھی سمیٹ لیا ہے۔

ان کا کہنا یہ ہے کہ ہر شخصیت دراصل مخالف اور متضاد عناصر کے درمیان ایک توازن سے عبارت ہوتی ہے جس قدر مختلف اور متضاد عناصر کسی شخصیت کے آہنگ اور توازن میں مل کر وحدت کی تکمیل اور تشکیل کریں گے وہ شخصیت اتنی ہی عظیم ہوگی اسی لئے عام طور پر المیہ ڈراموں کے مرکزی کردار یعنی المیہ ہیرو شخصیت کے اعتبار سے عام شخصیتوں سے ممتاز اور عظیم نظر آتے ہیں مثلاً میکبتھ اور ہیملٹ (یا انارکلی) لیکن ان عظیم شخصیتوں کے ساتھ یہ حادثہ رونما ہوتا ہے کہ کسی خاص محرک واقعے کی بنا پر ان کی شخصیت میں مختلف اور متضاد عناصر کے درمیان پیدا کردہ توازن درہم برہم ہو جاتا ہے مثلاً میکبتھ کے ہاں یہ توازن تین چڑیلوں کی پیشین گوئی سے یا ہیملٹ کا توازن اس کے باپ کی روح کی اطلاع سے درہم برہم ہو جاتا ہے۔ المیہ کردار عموماً حساس ہوتے ہیں اور وہ عام انسانوں کی اس قسم کے محرک واقعات کو ہنس کر ٹال دینے کے بجائے ان سے بہت گہرا اثر قبول کرتے ہیں اور اس کا نتیجہ ان کی شخصیت کے متناقض مختلف عناصر کے ٹکراؤ اور بکھراؤ کی شکل میں رونما ہوتا ہے۔

اسی لئے تمام المیہ کرداروں میں حس مزاح کی کمی مشترک طور پر پائی جاتی ہے کرشنا مینن نے اس سے یہ نتیجہ نکالا ہے کہ شخصیت میں مختلف متضاد عناصر کے درمیان توازن قائم رکھنے والی قوت حس مزاح ہے جو ایک طریقے کے Safety valve یا نکاسی کے وسیلے کا کام دیتی ہے کیونکہ ہم انھیں حرکتوں یا باتوں یا کرداروں پر ہنستے ہیں جو مسلمہ طور طریقہ سے ہٹ کر ہوں اور جنھیں معمول کے خلاف قرار دیا جاتا ہو۔ ہنسنے کے لئے دوسری شرط یہ ہے کہ جس پر یہ بپتا پڑی ہو اس سے ہماری کسی قسم کی ذاتی وابستگی نہ ہو۔ کسی بہت موٹے آدمی کے اچانک کیلے کے چھلکے پر پھسل کر گر پڑنے سے ہمیں ہنسی تو آئے گی مگر صرف اسی وقت جب وہ ہمارا کوئی عزیز نہ ہو۔

غرض ڈراما ایک عجیب وغریب وحدت معروضیت سے پیدا کرتا ہے اور یہ معروضیت واقعہ اور کردار کی وحدت ہے یعنی پلاٹ کا آہنگ اور اس کا بہاؤ کردار کے اندر کسی خصوصیت سے وابستہ ہو تاکہ المیہ کردار کے زوال اور مزاحیہ کردار کے مضحک پہلو دونوں اسی کی اپنی ذات سے ابھرتے ہوں اور انھیں الم ناک یا مضحک بنانے میں ڈرامانگار کی نجی پسند یا ناپسند دخیل نہ معلوم ہوتی ہو۔

اس طرح ڈرامے کا مطالعہ ایک بار پھر ہمیں جمالیاتی، فنی، فکری اور حسیاتی وحدت کی طرف لے جاتا ہے جس کی کوئی ایک پرت نہیں ہوتی بلکہ کئی سطحیں ہوتی ہیں۔ پہلی سطح واقعاتی ہوتی ہے جس میں طالب علم یا عام قاری صرف کسی ایک واقعے کی تکمیل یا عدم کی وحدت تلاش کرتا ہے اور کسی آویزش کے حل تک پہنچتا ہے جو ڈرامے کے فوری مقصد یا موضوع نظر آتی ہے۔

دوسری سطح اس ظاہری واقعے یا آویزش سے آگے ہوتی ہے جس میں اس دور کا مزاج اور اس دور کی حسیت جلوہ گر ہوتی ہے یہاں تاریخ ہی نہیں تخلیق تخیل بھی جلوہ دکھاتا ہے اور ڈراما کسی خاص دور کا فن پارہ بن کر ابھرتا ہے اس پر جگہ جگہ اپنے زمانے کی اسٹیج تکنیک اور ڈرامائی وسائل اظہار کے اثرات نمایاں ہوتے ہیں اور اکثر و بیشتر ڈرامے اپنے دور کی سرحد کو پار کرنے میں ناکام ہو جاتے ہیں اور اپنے زمانے کے ساتھ ہی اپنی مقبولیت کھو بیٹھتے ہیں مگر ایسے ڈرامے بھی ہوتے ہیں جو اپنے دور کے ہوتے ہوئے بھی اپنے دور کے بہت بعد تک زندہ رہتے ہیں اور یہ اس تیسری سطح ہی سے ممکن ہے جو ڈرامے کو بہتر تعمیم اور وسیع تر معنویت دیتی ہے۔

تیسری سطح اس وژن یا معنویت کی ہے جو زندگی کی نئی بصیرت کی شکل میں ڈراما نگار واقعات اور کردار کی مدد سے ظاہر کرتا ہے اور اس بصیرت یا معنویت ہی سے وہ وسیع تر وحدت پیدا ہوتی ہے جس سے جمالیاتی آسودگی حاصل ہوتی ہے اور ڈراما محض وقتی تجسس کے بجائے بسیط آگاہی کا وسیلہ بن جاتا ہے انہی معنوں میں ڈرامے کو "زندگی کی تنقید" کہا گیا ہے کہ ہر ڈراما نگار معروضی طور پر اپنی ایک کائنات خود ترتیب دیتا ہے اور اس کائنات میں بکھراؤ کے بجائے معنویت کی طرف اشارہ کرنے والی وحدت بھی ہوتی ہے اور بصیرت بھی۔

ڈرامے کے اسالیب کے ساتھ ساتھ اس کے وسیلۂ اظہار بھی بدلتے رہے ہیں۔ اسٹیج ڈرامے کے زوال کے فوراً بعد فلم کا رواج ہوا پہلے خاموش فلمیں رائج ہوئیں پھر آواز اور مکالموں والی فلمیں عام ہو گئیں۔ اس کے بعد ریڈیو آیا اور ریڈیو نے ڈرامے کو اپنے وسیلۂ اظہار کے مطابق برتا۔ ریڈیو ڈرامے کامیاب ہوتے اور اچھے لکھنے والوں کی بڑی تعداد نے اس نئی صنف کی طرف توجہ کی اس کے کچھ سال بعد ٹیلی وژن کا رواج ہوا اور ٹیلی وژن پر بھی

ڈراموں کی مقبولیت ہوتی۔ یہ سوال ابھی تک بھی اٹھایا جاتا ہے کہ ڈرامے کو پڑھاتے وقت صرف اسٹیج ڈراموں ہی کو پیش نظر رکھنا چاہیئے یا فلم۔ ریڈیو اور ٹیلی وژن کے لیئے لکھے ہوئے ڈراموں کو بھی نصاب میں شامل کرنا چاہیئے۔

ظاہر ہے کہ فلم، ریڈیو اور ٹیلی وژن کے لیئے لکھے گئے ڈراموں کی روایت بہت زیادہ قدیم نہیں ہے بلکہ اسٹیج ڈراما صدیوں سے چلا آتا ہے ان نئے وسیلوں کے لیے لکھے گئے ڈراموں کے پاس عظیم فن کاروں کی فہرست بھی نہیں ہے ان کے پاس نہ شیکسپیئر ہے نہ ابسن نہ برنارڈشا مگر یہ ضرور ہے کہ یہ نئے وسیلۂ اظہار آج کی دنیا کی زندہ حقیقتیں بن چکے ہیں اور ہم ان سے آنکھیں بند نہیں کر سکتے۔

ان نئے ڈراموں پر تفصیلی بحث کی یہاں ضرورت ہے نہ گنجائش چند ضروری باتیں البتہ کہی جاسکتی ہیں۔ عام طور پر ڈراما خواہ کسی وسیلۂ اظہار کے لیئے لکھا جائے اس کے جانچنے پرکھنے کے اصول اور ضابطے وہی رہیں گے وہی وحدت کی تلاش وہی بنیادی آدیرش کو واقعے اور کردار کے ذریعے ادا کرنے کے طور طریقوں کا مطالعہ، وہی ارتکاز، اختصار اور معروضیت کی پرکھ، مکالموں میں وہی روانی، ربط و ترتیب اور آہنگ کی شناخت۔ فرق جو کچھ پیدا ہوگا وہ محض تکنیک سے پیدا ہوگا۔

پہلے فلم کو لیجیئے۔ فلم نے ڈرامے کو کیمرے کے ذریعے پیش کیا یہاں اسٹیج ڈرامے کی طرح تسلسل اور ترتیب نہیں ہے بلکہ ہر منظر کا الگ رخ ہے اور مختلف مناظر کے بکھراؤ سے وحدت تشکیل پاتی ہے کہیں Sequence ہے کہیں Montage ہے کہیں کیمرہ مناظر پیش کرتا ہے جو دور دراز کے ملکوں کے بھی ہو سکتے ہیں کبھی کیمرہ ایک شاٹ سے دوسرے شاٹ تک صدیوں کا سفر طے کر لیتا ہے کبھی وہ Close up کے ذریعے انسانی چہرے کے صرف ایک حصے کی تصویر کشی سے اس کے اندرونی جذبات تک پہنچنے کی کوشش کرتا ہے کبھی Long shot سے وسیع تر سیاق و سباق میں کسی منظر یا واقعے کو رکھ دیتا ہے لیکن یہاں ہمارے نقطۂ نظر سے صرف دو باتیں ہی ذرا مختلف ہوں گی۔

ایک تو یہ کہ فلم اور ٹیلی وژن ڈرامے نے پس منظر کو بھی ایک تشخص دیدیا۔ ڈراما اسٹیج پر سینری اور پس منظر سے بڑی حد تک آزاد تھا اور آج تو پہلے کے مقابلے میں اور زیادہ آزاد ہو گیا ہے۔ پردوں کی آرائش یا قیمتی سیٹ تیار کرنے کا زمانہ گیا اب اسٹیج ڈرامے والوں کے نزدیک

اسٹیج پر سب سے اہم موجودگی ایکٹر کی ہے اور وہ اگر صحیح معنوں میں ایکٹر ہے اور مکالے پر اور ڈرامے کی فضا پر قادر ہے تو وہ دیکھنے والوں کے تخیل کی مدد سے پورا منظر نامہ لوگوں کے سامنے لاسکتا ہے اس کے مقابلے میں فلم کو کیمرے کی وساطت حاصل اور اسی کے ساتھ Editing کی سہولت کی بنا پر وہ دنیا جہان کے مناظر دور دراز کے ملکوں، جنگلوں، پہاڑوں اور سمندروں کے نیچے کی زندگی کو بھی ڈرامے کے سیاق و سباق میں برت سکتا ہے بلکہ درحقیقت اسی آسانی کو وہ ٹیلی وژن ڈرامے کے مقابلے میں اپنی فوقیت کے طور پر استعمال کرتا ہے۔

دوسری اہم بات یہ ہے کہ اسٹیج ڈرامے کے تسلسل اور ربط کو فلم نے بکھراؤ میں بدل دیا اسٹیج کے ایکٹ ایک ہی سلسلے اور ترتیب کے ساتھ کہانی بیان کرتے اور کردار کو پیش کرتے ہیں لیکن فلم میں یہ کہانی ٹکڑے ٹکڑے کر کے مختلف شاٹ میں بیان ہوتی ہے یہی نہیں ایک کہانی کے کچھ حصے کو پیش کر کے کہانی کا دوسرا حصہ پیش کرنے لگتے ہیں اس طرح کئی کہانیاں ایک مرکزی، اور ایک یا ایک سے زیادہ ضمنی کہانیاں۔ ایک ساتھ بیان ہوتی رہتی ہیں اور دیکھنے والا اپنے طور پر ان ٹکڑوں میں ربط اور ترتیب قائم کرتا رہتا ہے۔

اسی ضمن میں ٹیلی وژن ڈرامے کا ذکر بھی مناسب ہوگا۔ ٹیلی وژن کو آدھے قد کا فلم کہا جاتا ہے اور اسے میک لوہن نے فلم کے "گرم میڈیم" کے مقابلے میں "سرد میڈیم" قرار دیا ہے۔ ان دونوں اصطلاحوں کا سبب یہ ہے کہ ٹیلی وژن میں Long shot دور کے فاصلے تصویریں لینے کے بجائے قریب کی تصویریں یا MiddleShot یا نصف قد کی تصویریں Medium shot اور Close up یا بہت قریبی تصویروں سے کام لیا جاتا ہے اور اسکرین (پردہ) چھوٹا ہونے کی وجہ سے ان تصاویر سے قربت کا احساس پیدا ہوتا ہے اسی لئے ٹیلی وژن کے ڈرامے موضوع کے اعتبار سے بھی نجی، ذاتی اور قربت پیدا کرنے والے ہوتے ہیں Soap Box Opera یا ایسے خاندانی زندگی والے ڈراموں کے عروج کا ایک سبب یہ بھی ہے یہ جتنے ٹیلی وژن پر کامیاب ہوتے ہیں اتنے اسٹیج یا فلم میں کامیاب نہیں ہوتے

ٹیلی وژن ڈرامے میں فلم کا سا بکھراؤ تو نہیں ہوتا مگر اسٹیج کا سا تسلسل بھی نہیں ہوتا وہ ان دونوں وسیلوں کو ملا کر اپنی تکنیک بناتے ہیں Editing کی سی فلم والی آسانیاں اکثر ٹیلی وژن ڈرامے کو حاصل نہیں ہوتیں اور وہ مناظر کی تلاش میں بھی نہ تو دور دراز کے سفر کر سکتے ہیں نہ محیر العقول فوٹو گرافی کی مدد سے دیکھنے والوں کو حیرانی میں ڈال سکتے ہیں۔

ٹیلی وژن ڈراما چھوٹے چھوٹے ٹکڑوں میں بٹا ہوا ہوتا ہے اور ان ٹکڑوں سے ملا کر پڑھنے یا دیکھنے والوں کو وحدت بنانا پڑتی ہے اور خود مختلف کڑیوں کو جوڑ کر ایک تاثر میں ڈھالنا ہوتا ہے اس اعتبار سے وہ فلم سے قریب تر ہے لیکن مناظر کا تشخص یہاں فلم کے مقابلے میں بہت کم ہے اور گھریلو پن زیادہ اس اعتبار سے وہ اسٹیج کے قریب آجاتا ہے یہاں فرد منظر سے کہیں زیادہ اہم ہو جاتا ہے اور مکالمے کو زیادہ معنویت اور گہرائی مل جاتی ہے۔

ریڈیو ڈراما اپنے وسیلۂ اظہار کی نوعیت سے ان دونوں سے مختلف ہے۔ ریڈیو ڈراما صرف آواز ہے ریڈیو کے آنکھیں نہیں ہیں صرف کان ہیں اس لئے صوتی اثرات کی بڑی اہمیت ہے اور صوت اور آواز کی مختلف نوعیتیں ہیں بامعنی آوازیں۔ الفاظ اور جملے۔ موسیقی گانے، صوتی اثرات، شور غرض سبھی کچھ صوت اور آواز میں ڈھل جاتا ہے پھر ان کے مختلف منازل اور مرحلے ہیں۔ ریڈیو ڈراما صرف ان صوتی مرقعوں ہی سے کام چلاتا ہے اور مختلف آوازوں کو اس طرح برتتا ہے کہ ان کی یکسانیت دور ہو جائے اور ان کی رنگا رنگی اور تنوع سے سننے والے کا تخیل اپنے طور پر تصویریں بنا سکے اور لطف لے سکے۔ اس کے علاوہ ریڈیو ڈراما عام طور پر ٹیلی وژن، فلم اور اسٹیج سبھی ڈراموں سے مختصر ہوتا ہے اس لئے اس میں ارتکاز۔ اختصار اور معروضیت تینوں پر دوسرے وسائل کے مقابلے میں زیادہ نظر رکھنی پڑتی ہے۔

ریڈیو ڈرامے میں اسٹیج ڈرامے کی طرح فنون لطیفہ اور سائنس کی مختلف ایجادات سے فیض یاب ہونے کی گنجائش کم ہے اس لحاظ سے موضوعات کے اعتبار سے بھی اس کی دنیا محدود ہے لیکن اسی کے ساتھ ریڈیو ڈراما ان باریکیوں میں بھی جا سکتا ہے جن کا تصور اسٹیج اور فلم میں نہیں کیا جا سکتا مثلاً انسان کی بٹی ہوئی شخصیتوں کی کہانی یا انسان کی باطنی کشمکشوں کی دنیائیں یا پھر ایٹمی دھماکے کے بعد کی تخیلی دنیا جسے مرئی طور پیش نہیں کیا جا سکتا۔

یہ مسئلہ ابھی بحث طلب ہے کہ ڈرامے کو نصاب میں شامل کرتے وقت صرف اسٹیج ڈرامے ہی تک محدود رہنا چاہیئے یا فلم، ٹیلی وژن اور ریڈیائی ڈراموں تک کو تعلیم و تدریس میں جگہ ملنی چاہیئے مگر فیصلہ خواہ کچھ ہو ان سب کی تدریس میں بنیادی اصول کم و بیش یکساں ہوں گے۔

آخر میں چند لفظ ڈرامے کی زبان کے بارے میں کہنا ضروری ہیں ڈرامے مدتوں تک نظم میں لکھے جاتے رہے انیسویں صدی میں جب نثر کا فروغ ہوا تو نثر میں ڈرامے تصنیف ہونے لگے پھر یہ رواج اتنا بڑھا کہ منظوم ڈرامے بہت کم ہو گئے اور بیسویں صدی میں ٹی ایس ایلیٹ کے منظوم ڈراموں نے ایک بار پھر نظم کو ڈرامے کی زبان بنایا ہندوستان اور پاکستان میں بھی ریڈیو کے رائج ہونے کے بعد منظوم ڈراموں کا پھر سے چلن ہوا گو اردو ڈرامے کی ابتدا منظوم ڈرامے ہی سے ہوئی تھی نثر ڈرامے کے جواز میں کہا جاتا ہے کہ منظوم ڈراما ڈرامے کی بے ساختگی کو مجروح کرتا ہے اور نثر میں زیادہ بے تکلفی اور فطری انداز برقرار رہتا ہے لیکن منظوم ڈرامے کے حامیوں کا خیال ہے کہ اگر شاعری "بہترین الفاظ کی بہترین ترتیب" کا نام ہے تو ڈرامے کو اس بہترین ترتیب سے کیوں محروم رکھا جائے خصوصاً اس وقت جب اس کا دوسرے فنون لطیفہ سے گہرا تعلق ہے۔

کتابیات

1. Nelms: Play Production

2. Hudson, w, H: Introduction to the study of Literature

3. Vk KrishnaMenon: Theory of Laughter.

4. Bradley, A.C.: Shakespearean Tragedies.

5 بادشاہ حسین : اردو میں ڈرامانگاری

6 ظہور الدین : اردو ڈرامے میں حقیقت نگاری

7 مسعود حسن رضوی : اردو ڈراما اور اسٹیج

8 ابراہیم یوسف : اندرسبھا اور اندرسبھائیں

9 اطہر علی فاروقی : اترپردیش کے لوک گیت

10 محمد شاہد حسین : اندرسبھا کی روایت

آٹھواں باب

نثر کی تدریس

ایک فرانسیسی ڈرامے میں کسی کردار کو جب یہ معلوم ہوتا ہے کہ وہ زندگی بھر بولتا رہا ہے وہی نثر ہے تو اسے بڑی حیرانی ہوتی ہے اتنی حیرانی کہ وہ یقین کرنے پر آمادہ نہیں ہوتا مگر حقیقت یہی ہے کہ ہم زندگی بھر نثر بولتے رہتے ہیں اور نثر کے آداب اور ضابطوں سے اکثر واقف نہیں ہوتے۔ یہ صحیح ہے کہ نثر کے لئے نہ وزن ضروری ہے نہ بحر، نہ قافیہ ضروری ہے نہ ردیف، نہ جذباتیت ضروری ہے نہ رنگینی۔ نثر اور نظم کے درمیان ایسی کوئی اونچی دیوار بھی نہیں ہیں کہ ایک دوسرے سے الگ ہوں۔

ہاں ہم بے شک نثر کی کچھ واضح پہچانیں ہیں اور اچھی نثر کے پرکھنے کے اصول بھی اچھی شاعری کے اصول سے مختلف ہیں مثلاً نثر کے لئے صراحت ضروری ہے نظم کے لئے یہ لازم نہیں ہے نثر کے لئے استدلال اور ارتقا لازم ہے نظم کے لئے یہ لازم نہیں نثر جو بات کہتی ہے اس کے لئے دلیل اور ثبوت پہلے دیتی ہے اور نتیجہ بعد میں نکالتی ہے شاعری میں یہ سب کچھ نہ تو ضروری ہے اور نہ اس ترتیب سے ضروری ہے۔ نثر میں ربط اور ترتیب لازم ہے نظم میں اس کی وہ صورت نہیں ہوتی سب سے بڑی بات یہ ہے کہ نثر وضاحت کی زبان ہے اور نظم Ambiguity اس کے مقابلے میں ابہام کی۔ نثر راست اظہار ہے تو نظم بالواسطہ اظہار ہے نثر کا خطاب اکثر و بیشتر ذہن سے ہوتا ہے نظم کا جذبات سے۔ ایک آگاہی دیتی ہے دوسری سرشاری، ایک شعور بخشتی ہے تو دوسری جذبہ۔

مگر ان سب باتوں کے باوجود نثر جذبے کا اظہار بھی کرتی آئی ہے اور لطیف فن کارانہ تقاضوں کو بھی پورے شاعرانہ ڈھنگ سے پیش کرتی آئی ہے ہر زبان کے ادب میں شاعرانہ نثر کے نمونے ملتے ہیں اور ایسے نثر پارے پائے جاتے ہیں جن میں اچھی شاعری کے تقریباً سبھی جوہر موجود ہیں۔ رہا سوال نحوی اور صرفی ترتیب کا سو اعلیٰ ترین شاعری کی بھی یہی پہچان بتائی گئی ہے کہ اس کی نثر نہ کی جاسکتی ہو۔ یعنی نحوی ترتیب جوں کی توں باقی رہے جیسے:

موت کا ایک دن معین ہے ۔۔۔ نیند کیوں رات بھر نہیں آتی
کوئی تدبیر بر نہیں آتی ۔۔۔ کوئی صورت نظر نہیں آتی
دل ناداں تجھے ہوا کیا ہے ۔۔۔ آخر اس درد کی دوا کیا ہے

شاعری میں نثر کی یہ ترتیب اور بے تکلفی باقی رہے تو واقعی وہ بڑے کام کی چیز ہے کیونکہ اس صورت میں اس کا بناوٹی پن ختم ہو جاتا ہے اور دل کی بات بھرپور انداز سے بیان ہو جاتی ہے اسی لئے شاعری کو ڈرامے کی زبان کے طور پر برتنے کو بڑی اہمیت دی گئی ہے اور منظوم ڈراموں میں بیان اگر شاعرانہ الجھاوے اور بناوٹ سے آزاد ہو کر بے ساختہ پن اور سادگی کی سطح تک پہنچ پائے تو وہ نہایت موثر اور کامیاب ہے۔

ادب کا رشتہ جمالیات سے ہے وہ ہمارے جذبات اور احساسات سے خطاب کرتا ہے اور ہمارے خیال و خواب میں بس جاتا ہے اس لئے اسے محض معلومات کی فراہمی کا وسیلہ نہیں سمجھا جاسکتا اور نہ اس کی تدریس اس طرز سے کی جاسکتی ہے۔ ہاں ادب کی مختلف اصناف کا طریقہ جداگانہ ہے۔ غزل میں تجربہ بیان نہیں ہوتا بلکہ اس تجربہ سے حاصل ہونے والی کیفیت بیان ہوتی ہے۔ نظم میں تجربے کے صرف منتخب پہلو بیان میں آتے ہیں اور پھر ان سے تعمیم تک رسائی ہوتی ہے اور کیفیت پیدا ہوتی ہے نثر میں عام طور پر یہ صورت نہیں ہوتی۔

اسی لئے جہاں شاعری میں رمزیت ہے وہاں نثر میں صراحت ہے جہاں شاعری میں کیفیت کا غلبہ ہے وہاں نثر میں وضاحت کا غلبہ ہے اس اعتبار سے نثر کی تدریس آسان بھی ہے اور مشکل بھی۔ نہ تو وہ محض معلومات فراہم کرنے والی دستاویز کی طرح پڑھائی جاسکتی ہے اور نہ شاعری کی رمزیت اور اشاریت کے طور پر۔ لیکن ان دونوں اصناف کے غالب رجحان کی طرف سے ضرور اشارہ کیا جاسکتا ہے اس طرح نثری مضامین کو آسانی کے ساتھ دو حصوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے ایک وہ جن کا مقصد معلومات فراہم کرنا ہوتا ہے اور جو معلوماتی

ادب کے زمرہ میں آتے ہیں دوسرے وہ جن کا مقصد جمالیاتی کیفیت پیدا کرنا ہوتا ہے اور جو فنون لطیفہ کے زمرے میں آتے ہیں۔ پہلی قسم کے نثر پاروں کو عام طور پر مضمون یا مقالے کے نام سے پہچانا جاتا ہے اور دوسری قسم کے نثر پارے انشائیہ یا ایسے ESSAY کہے جاتے ہیں۔

معلوماتی ادب کے ضمن میں شامل کئے جانے والے مضامین کے لئے چار خصوصیات ضروری ہیں اور انھیں کی بنیاد پر انھیں پرکھنا چاہئے۔ صراحت۔ وضاحت۔ منطقی ربط و ترتیب اور فکری وحدت۔

دوسرے سبھی فن پاروں کی طرح ان کا مقصد گو بنیادی طور پر جمالیاتی نہیں ہوتا مگر یہ لازمی نہیں ہے کہ ہر معلوماتی مضمون جمالیاتی کیفیات سے یکسر خالی ہو۔ سرسید احمد خاں کے اکثر مضامین گو معلومات کی فراہمی اور خیالات کی ترویج کی خاطر لکھے گئے ہیں لیکن بعض مضامین میں جمالیاتی کیفیت پیدا ہو گئی ہے اور ان کا تخاطب محض عقل و فہم ہی سے نہیں بلکہ جذبات و کیفیات سے بھی قائم ہو گیا ہے کیونکہ ان میں تخیل کو بیدار کرنے کی صلاحیت آ گئی ہے۔ آئین سٹائن کی کتاب اضافیت کے نظریے پر لکھی گئی مگر اس کا پیرایۂ بیان کہیں کہیں ادبی ہو گیا ہے یہی حال جرمن میں برگساں کی فلسفیانہ تصانیف کا ہے جن پر مصنف کو ادب کا نوبل پرائز دیا گیا لیکن معلوماتی مضامین کو پڑھاتے وقت سب سے پہلے یہ نظر میں رکھنا ہو گا کہ مضمون کا بنیادی مقصد کیا ہے وہ کس قسم کی معلومات کو فراہم کرتا ہے اور کس طرح فراہم کرتا ہے معلومات کے مرکزی دائرے کو طے کرنے کے بعد اس کے طریق کار اور انداز بیان میں صراحت اور وضاحت پائی جاتی ہے اور عام پڑھنے والے کے لئے مصنف کے خیالات تک پہنچنے کے لئے کوئی دل کشی یا آسانی پیدا ہوتی ہے یا نہیں۔

صراحت سے مراد یہ خوبی ہے کہ جو بات کہی جائے اس میں کوئی الجھاؤ اور پیچیدگی نہ ہو خود مصنف کے ذہن میں یہ بات صاف ہو اور اس بات کے سبھی پہلو صراحت کے ساتھ بیان کئے جائیں ظاہر ہے یہ صراحت دو سطحوں پر ہو گی ایک خیال کی سطح پر کہ اگر خیال گنجلک اور پیچیدہ ہے تو اس کا بیان بھی اکثر و بیشتر اسی طرح الجھا ہوا ہو گا دوسری بیان کی سطح پر کہ اگر مناسب خیال موزوں الفاظ میں ظاہر نہ ہوا تو بیان بالکل مبہم اور مہمل ہو جائے گا

بیان کی ناکامی دو اسباب سے ہوتی ہے یا تو خود مصنف کے ذہن میں خیال کی سبھی کڑیاں صاف طور پر موجود نہیں ہوتیں یا مصنف کو کلام پر قدرت نہیں ہوتی کہ وہ قاری کی ذہنی سطح سے سمجھوتہ کرسکے دراصل ہر قسم کی ترسیل ایک قسم کا سمجھوتہ ہے جو مصنف اپنے پڑھنے والوں سے کرتا ہے۔

وضاحت اس کے مقابلے میں بیان کے مختلف پہلوؤں اور خیال کی مختلف کڑیوں کو پھیلانے اور انھیں ایک دوسرے سے مناسب تعلق کے ساتھ پیش کرنے کا نام ہے عام طور پر ادب کی مختلف اصناف پوری بات نہیں کہتیں بلکہ تخیل کے بیدار کرنے کے لئے چند بلیغ اشاروں سے کام لیتی ہیں معلوماتی ادب میں یہ رمزیت اشاروں سے کام لینے والی کیفیت ہنر نہیں عیب ہے۔ معلوماتی ادب وضاحت چاہتا ہے اور ایسے تمام الفاظ اور جملے جو اس وضاحت میں مدد نہ دیتے ہوں اور بات کو پوری طرح سمجھنے میں حائل ہوتے ہوں معلوماتی ادب سے خارج کئے جانے چاہئیں۔

انگریزی کے دو الفاظ Exact اور Precise اس مفہوم کو ادا کرتے ہیں یعنی جو الفاظ استعمال کئے جائیں وہ اصل مفہوم سے براہ راست متعلق ہونے چاہئیں نہ تو وہ اس مفہوم سے زیادہ کچھ ادا کرتے ہوں نہ اس سے زیادہ کچھ بتاتے ہوں ایسے لفظوں کا انتخاب نہایت دشوار ہے لیکن اس انتخاب کے لئے ضروری ہے کہ مصنف کے ذہن میں خیال پوری طرح واضح ہو دوسرے اسے بیان کرنے والے الفاظ پر پوری قدرت ہے اور ایسے الفاظ استعمال کرنے پر قادر ہو جو موزوں اور مناسب ہوں۔

تیسری اہم خصوصیت ہے منطقی ربط و ترتیب۔ عام طور پر نثری مضامین میں تسلسل اور ہم آہنگی تو ہوتی ہے مگر منطقی ربط اور ترتیب نہیں ہوتی یعنی اگر معلوماتی مضمون کے بیچ سے کچھ فقرے جملے یا پیراگراف غائب بھی ہو جائیں تو اصل مضمون میں فرق نہیں پڑے گا۔ ربط کا منطقی اور ارتقائی ہونا ضروری ہے ہر بیان دوسرے بیانات کے دلائل پر قائم کیا گیا ہو اور ہر پیراگراف کا ربط پہلے والے پیراگراف سے قائم ہو یہ ربط منطقی ہونا چاہئے ایک بات کی کڑی دوسری بات سے ملتی ہوئی چلے۔ عام طور پر اس منطقی ربط کی کمی ہی سے الجھاؤ پیدا ہوتا ہے اور یہی بیان میں گنجلک پیدا کرتا ہے۔

چوتھی خصوصیت فکری وحدت ہے۔ ہر مضمون کا دائرہ متعین ہونا چاہئے اور اس

دائرے کے اندر اس کا فکری آہنگ ایک اکائی کی شکل میں موجود ہونا چاہئے اس اکائی کی تشکیل کے لئے مصنف مختلف اجزاؑ اور عناصر سے مدد لیتا ہے اور ان سب کو جوڑ کر اکائی کی شکل میں ڈھالتا ہے البتہ پڑھنے والے کو یہ پرکھنا ہوتا ہے کہ کوئی عنصر یا ٹکڑا اکائی کے مرکزی خیال سے خالی یا بے نیاز تو نہیں ہے یا اس مرکزی خیال کے خلاف کسی دوسرے خیال کا اظہار تو نہیں کرتا جس سے مضمون میں تضاد یا ٹکراؤ پیدا ہوتا ہے یا اس مرکزی خیال کو کمزور کرتا ہو۔

ان باتوں کی وضاحت اس لئے بھی ضروری ہے کہ ہر طالب علم کو خود معلوماتی مضامین لکھنے ہوتے ہیں۔ خود امتحان کے پرچوں کے مختلف سوالوں کے جوابات کی نوعیت بھی معلوماتی ہوتی ہے انھیں لکھتے وقت بھی ان باتوں کا خیال رکھنا ضروری ہے خاص طور پر طول کلام، غیر ضروری الفاظ کا استعمال اور لفاظی سے پرہیز لازم ہے۔ آر۔ ایل۔ اسٹونسن نے ایک جگہ کسی نثر نگار کو نصیحت کرتے ہوئے لکھا ہے کہ لکھتے وقت یہ سمجھو گویا تار دے رہے ہو اور ہر لفظ کے لئے تمہیں اپنی جیب سے رقم صرف کرنا ہے اس لئے کوئی لفظ بھی اس وقت تک استعمال نہ کرو جب تک بے حد ضروری نہ ہو۔

معلوماتی ادب کے مضامین کے برخلاف انشائیہ کا مقصد معلومات کی فراہمی کے بجائے جمالیاتی کیفیت کے لئے تخیل کو برانگیختہ کرنا ہوتا ہے۔ خود انشائیہ کے لفظ پر اردو میں خاصی بحثیں ہوتی رہی ہیں۔ کلیم الدین احمد اسے انگریزی صنف ESSAY کا ترجمہ مانتے ہیں[1] جبکہ بعض دوسرے نقادوں نے اسے ایک منفرد صنف کی حیثیت دینے کی کوشش کی ہے جو Light Essay اور Personal Essay دونوں کے مطالبات اور مطابقات انجام دیتی ہے بعض کے نزدیک اس کو ایک ذاتی اور نجی اظہار یا تخلیقی تخیل کی وارفتگی سے تعبیر کیا جانا چاہئے جو رسمیات سے آزادی دلاتی ہے اور ذہن کو بندشوں سے آزاد کرتی ہے بعض کے نزدیک اس کا ایک لازمی عنصر مزاح ہے بعض کے نزدیک مزاحیہ عنصر والے انشائیے، انشائیے نہیں کہلاتے ہیں۔

مختصراً یوں کہا جا سکتا ہے کہ ایسا نثر پارہ جس میں مصنف کی شخصیت کا اظہار افسانوی یا مزاحیہ انداز کے بجائے ایک نجی اپنے تکلفانہ پیرائے میں کیا جائے اور جس میں گفتگو ذاتی بیان کی

---

[1] مختلف تعریفوں کے سلسلے میں ملاحظہ ہو شاعر بمبئی کی خصوصی اشاعت 'انشائیہ کیا نہیں ہے' مارچ اپریل ۸۸ء

شگفتگی پائی جاتی ہو انشائیہ کہا جاتا ہے انشائیہ کے لئے گفتگو والا نجی لہجہ اور خوش دلی کا عنصر ضروری ہے اس لحاظ سے Intimacy یا اپنائیت کا پیرایہ انشائیہ کی پہلی پہچان ہے۔ اگر یہ لے زیادہ بلند ہو جائے تو یہ انشائیہ طنز و مزاح کے حدود میں داخل ہو جائے اور اگر صرف شگفتگی تک محدود رہے تو انشائیہ والی بات قائم رہتی ہے۔

انشائیہ کا مطالعہ کرتے وقت رشید احمد صدیقی کا یہ قول ملحوظ رکھنا چاہیئے کہ نثری آہنگ ایک طرح کا آرکسٹرا ہے جس میں طرح طرح کے نغمے شامل ہو کر ایک سمفنی میں تبدیل ہو جاتے ہیں اور ایک وحدت میں ڈھل جاتے ہیں۔ انشائیہ نگار اس نثری آہنگ کو کبھی اشعار کی مدد سے کبھی صرف اشعار کی طرف اشارہ کر کے یا مشہور اور مقبول اشعار کے ٹکڑے استعمال کر کے کبھی فقروں کے درمیان معنوی یا ہم صوتی کی جھنکار پیدا کر کے یا ذاتی اور نجی لہجے کی مٹھاس سے ایک دل کش ترتیب میں ڈھالتا رہتا ہے۔ اس لئے انشائیے کا مطالعہ کرتے وقت اس قسم کی تمام ترکیبوں پر نظر رکھنی چاہیئے۔

دوسری اصناف کی طرح بنیادی مسئلہ یہاں بھی ارتکاز کا ہے یعنی پورے انشائیہ کی کامیابی یا ناکامی اس کے مرکزی خیال سے متعین ہو گی پہلے اس کی طرف توجہ ضروری ہے اس کے تعین کے بعد انشائیہ کے مختلف ٹکڑوں میں اس مرکزی خیال کے کار فرمائی کا مطالعہ لازم ہو گا اس ترتیب میں بھی ایک منطق موجود ہوتی ہے مگر یہ خوش دلانہ منطق ہے فکر اور فلسفے کی بھاری بھرکم ترتیب نہیں ہے۔ بظاہر تو ایسا لگتا ہے جیسے مصنف بغیر کسی منصوبے یا پہلے سے طے کردہ راستے کے یوں ہی جس طرف چاہتا ہے مڑ جاتا ہے اور جس طرح کی باتیں چاہتا ہے کرتا جاتا ہے کہ یہی بے تکلفی انشائیے کی جان ہے لیکن ذرا غور سے دیکھا جائے تو اس بے ربطی میں ایک ربط اور اس بے ترتیبی میں ایک ترتیب ابھرنے لگتی ہے

دراصل لکھنے والے کی شخصیت میں جتنی گہرائی اور جتنی وسعت ہو گی اتنا ہی انشائیہ زیادہ دل کش اور مؤثر ہو گا انشائیہ نگار چھوٹی سی چھوٹی چیزوں اور واقعات میں نہایت گہرے معنیٰ دیکھتا ہے اور بظاہر معمولی باتوں سے نہایت غیر معمولی نتائج نکالتا ہے گویا اپنے تجربات کی رنگا رنگی اور تیکھے پن سے گفتگو میں رنگ بھرتا جاتا ہے۔

اس لحاظ سے انشائیہ کا مطالعہ اسی نقطۂ نظر سے کرنا چاہیئے پہلے اس کی مرکزی وحدت کے نقطے کی تلاش پھر اس وحدت کی تعمیر و تشکیل میں مختلف عناصر اور اجزا کی تلاش اور

ترتیب کے نظام کی دریافت پھر شخصیت کے جادو کی پہچان جس کے ذریعے مصنف قطرے میں دجلہ اور جزو میں کل دکھاتا ہے اور اس کے بعد مصنف کے طرز بیان کی شناخت۔

یہ بحث سردست ہمارے دائرے سے خارج ہے کہ انشائیے کی ابتدا کب اور کہاں ہوئی لیکن اس کے اعلیٰ نمونوں کا ذکر ضروری ہے کہ اس صنف کی بلندیوں کا تصور نظر کے سامنے رہے انشائیے میں مغربی مصنفین میں سب سے بڑا نام ماشتین کا ہے جس کی شخصیت کے کھلے ڈلے پن نے انشائیہ میں دل کشی اور خوش دلی کے ساتھ فکری تموج اور تجربات میں شریک ہو کر وسیع تر آگاہیوں کی لذت عام کی اس کے بعد بیکن کے انشائیے ہیں جس نے اپنی بے تکلفی سے زندگی کے بارے میں نئے رویے بنانے اور نئے شعور کو واضح سمت دینے میں مدد کی اس کے بعد اڈیسن اور اسٹیل کے نام ہیں جن کے انشائیوں سے سرسید احمد خاں نے بھی بہت کچھ اخذ کیا ہے ان کا مقصد انسانوں کے بنیادی رویوں میں تبدیلی ہے اور ان تصورات کی طرف متوجہ کرنا ہے جو کسی معاشرے میں تہذیب کا جوہر مانے جاتے ہیں۔ اس کے بعد ہیز لیٹ۔ چارلس لیمب اور دوسرے لکھنے والے آتے ہیں جو اپنی شخصیت کی رنگارنگی سے انشائیہ میں فکری اور فنی تموج پیدا کرتے ہیں۔

اردو میں یوں تو اس صنف کا سلسلہ وجہی سے لے کر ابوالکلام آزاد کی غبار خاطر تک پھیلا ہوا ہے اور یہ صنف بڑے ناموں سے خالی نہیں ہے لیکن اس کی تدریس کے وقت جن باتوں پر زور دینا ضروری ہے وہ محض اس کی تاریخ سے متعلق نہیں ہیں بلکہ اس کے برتنے کے بارے میں ہیں اور اس سلسلے میں سب سے اہم اقدار ــ صراحت، وضاحت بے تکلفی، ذاتی اور نجی پیرایے اور شخصیت کی فکری اور اسلوبیاتی کارفرمائی کو قرار دیا جا سکتا ہے۔

کتابیات

فن انشائیہ نگاری	انور
صنف انشائیہ اور انشائیے	محمد حسنین
اردو ایسیز	
رسالہ اوراق لاہور	افسانہ وانشائیہ نمبر، مارچ اپریل 1972

نواں باب

تنقید

یوں تو تنقید رد و قبول، پسند اور ناپسند کی پرکھ کا نام ہے اور اس پسند اور ناپسند کے عمل سے کون خالی ہے ہر شخص زندگی کے ہر لمحے اپنے فیصلے کرتا رہتا ہے بعض تجربات کو اہمیت دیتا ہے بعض کو غیر اہم قرار دیتا ہے بعض چیزوں کو پسند کرتا ہے اور بعض کو ناپسند کرتا ہے اس لحاظ سے کہا جا سکتا ہے کہ ہر شخص جانے انجانے میں پیدائشی نقاد ہوتا ہے ادب کا ہر طالب علم بھی متواتر اس عمل سے گزرتا ہے۔ سوال یہ ہے کہ ادب پاروں کی شناخت اور ان کی پسند اور ناپسند کا اس کا کوئی اپنا معیار ہے یا نہیں؟

یہ منظر اکثر دیکھنے میں آتا ہے کہ دو اشخاص کو دو شعر پسند آتے ہیں اور دونوں اپنے پسندیدہ شعر (یا شاعر) کو دوسرے شعر (یا شاعر) سے برتر اور بہتر قرار دینے پر اصرار کرتے ہیں یہ بھی ہو سکتا ہے کہ ان میں ایک شخص کو دوسرے کا پسندیدہ شعر نہایت گھٹیا اور پست درجے کا لگے۔ یہ دونوں جب ایک دوسرے کی پسندیدگی اور ناپسندیدگی پر گفتگو کرنے لگتے ہیں تو آخر کار تان ایک دوسرے کے ہاں 'مذاق سلیم' کی کمی پر آکر ٹوٹتی ہے۔

یہ مذاق سلیم کیا ہے؟ کیا اس مذاق سلیم کی کوئی ایسی منطقی یا سائنسی یا کم سے کم معروضی بنیادیں تلاش کی جا سکتی ہیں جو دو مختلف خیال اور مختلف پسندیدگی کے معیار رکھنے والوں کے لئے گفتگو کی مشترک بنیاد بن سکیں۔ دوسرے لفظوں میں کیا ادب کی مختلف اصناف کے لئے کوئی عام طور پر قابل قبول معیار وضع کیا جا سکتا ہے؟ تنقید کا پہلا

کام یہی ہے۔

ادب کی تعلیم کے مقاصد سے گفتگو کرتے ہوئے یہ بات کہی جاچکی ہے کہ ادب کی تعلیم اظہار کی صلاحیت اور اچھے ادب کی پہچان یا صحیح ادبی اور جمالیاتی ذوق کی تربیت سے عبارت ہے ظاہر ہے کہ یہ تنقیدی معیار اسی تربیت سے حاصل ہوتا ہے۔

اکثر یوں ہوتا ہے کہ ادب کے طالب علم شروع میں ادب کے سلسلے میں خاصے پست ذوق کا مظاہرہ کرتے ہیں ان کے پسندیدہ اشعار یا تو خود نہایت معمولی درجے کے ہوتے ہیں یا ایسے ہوتے ہیں جنھیں انھوں نے عام مقبولیت کی وجہ سے عظیم مان لیا ہے اور اپنی پسند کا مستحق گردانا ہے لیکن اگر جرح کی جائے تو وہ ان اشعار کی حمایت میں کوئی دلیل دینے سے قاصر رہیں گے۔

اس میں بھی شبہ نہیں کہ ادب سائنس ہے منطق اور اس میں معیار اور اقدار کا مسئلہ دودھ کا دودھ اور پانی کے پانی کی طرح طے نہیں کیا جاسکتا اس میں ذاتی پسند اور ناپسند کا عنصر دوسرے علوم وفنون کے مقابلے میں ہمیشہ زیادہ رہے گا لیکن اس کے باوجود ادب کے معیار کسی نہ کسی حد تک تو اصولی ہو سکتے ہیں عملی تنقید اسی کی کوشش ہے اور ادب کے اس طالب علم کو عملی تنقید کی اس ضابطہ بندی سے گزرنا ہوتا ہے۔

تنقید کے اس بنیادی شعور کو تدریس کا مقصد قرار دیا جاسکتا۔ اچھا شعر یا اچھا ادب پارہ کسے کہتے ہیں؟ اس کی پہچان کن باتوں سے کی جانی چاہئے؟ ظاہر ہے تنقید کے مختلف دبستان ان معاملات میں مختلف رائے رکھتے ہیں اور تنقید پڑھاتے وقت ان تمام آرار کا ذکر بھی آئے گا مگر یہ منزل بعد کی ہے۔ پہلی بات تو یہ ہے کہ ادب کے طالب علم کو اچھے شعر کی اور اچھے ادب پارے کی ایسی پرکھ ہو جائے کہ اس میں صحیح ذوق سلیم بیدار ہو سکے۔

اختلاف کا دروازہ بند کئے بغیر کہا جاسکتا ہے کہ اچھا ادب پارہ وہ ہے جو نئی حسیت اور بصیرت دے سکے اور تخیل کو بیدار کر سکے۔ نئے خیالات، تصورات اور حسیت ذہن یا جذبے کے وسیلے سے بھی ترسیل ہو سکتے ہیں اور تخیل کو بیدار کر کے قاری کے طرز احساس کا حصّہ بھی بنائے جاسکتے ہیں یہ دوسرا عمل ادب کا ہے اسی لئے کہا جاسکتا ہے کہ ہر ادبی شہ پارہ قاری کے لئے بازیافت ہی کا نہیں تربیت کا عمل ہے وہ اس کو آگاہی دیتا ہے مگر فکر و خیال کے ذریعے نہیں تخیل کو نئی تخلیقی توانائی دے کر اور جو ادب پارہ تخلیقی بازیافت کے ذریعے

یہ بصیرت جتنی بہتر دے سکے وہ اتنا ہی زیادہ کامیاب اور اتنا ہی عظیم قرار پائے گا۔

بصیرت اور حسیت کے اندر جمالیاتی ردوبدل کا یہ عمل وحدت تاثر سے پیدا ہوتا ہے اس لئے وحدت تاثر کی دریافت اور اس کی تشکیل کے مختلف اور متنوع بلکہ متضاد عناصر کی ترتیب پر نظر رکھنا ادب کے ہر طالب علم کے لئے ضروری ہے اور یہی تنقیدی شعور کا پہلا سبق ہے۔ یہ بحث مدتوں سے چلی آتی ہے کہ تنقید کس حد تک معروضی اور سائنٹفک ہو سکتی ہے؟ کسی ادب پارے کی عظمت کو خارجی اصولوں کو سامنے رکھ کر کس قدر کامیابی کے ساتھ جانچا اور پرکھا جا سکتا ہے؟ لیکن ادب پاروں کی کمیت یا ان کی تعداد اور اعداد و شمار کا فیصلہ سائنسی ہو سکتا ہے ان کی کیفیات اور درجہ بندی کا فیصلہ سائنسی معروضیت کے ساتھ نہیں کیا جا سکتا کیونکہ یہاں فیصلہ ذوقیات کے تابع ہو گا اور ذوقی اقدار دور ہی کے ساتھ نہیں فرد کے ساتھ بھی بدلتی رہتی ہیں۔

اس ضمن میں تقابلی مطالعے سے کام لیا جا سکتا ہے ایک ہی مضمون کو دو شاعر یا دو ادیب اپنے طور پر بیان کرتے ہیں مگر نیا مضمون پیدا کرتے ہیں یا انداز بیان میں وہ ندرت برتتے ہیں کہ پٹا پٹایا مضمون بھی شگفتہ اور تازہ لگنے لگتا ہے۔ اس طریقے کے مواقع قصیدے مثنوی اور متصوفانہ شاعری میں آسانی سے مل جائیں گی اور بار باران کی طرف طالب علم کو متوجہ بھی کرنا چاہیئے اور ان کی باریکیوں کو کلاس میں سمجھانا بھی چاہیئے۔ حالی نے مقدمہ شعر و شاعری اور یادگار غالب دونوں میں اس قسم کے اشعار پیش کئے ہیں اور پھر ان کے باہمی فرق پر بھی بحث کی ہے ان سے بھی استفادہ کرنا چاہیئے مثال کے طور پر سعدی اور حافظ کے فارسی اشعار میں تقریباً ایک ہی مضمون نظم ہوا ہے مگر دونوں کے انداز بیان میں فرق ہے۔ سعدی کا شعر ہے

اے بلبل اگر نالی من با تو ہم آوازم
تو عشق گلے داری، من عشق گل اندامے

یعنی اے بلبل اگر تو نالہ و فریاد کرے تو میں بھی تیری آواز میں آواز ملاؤں گا کیونکہ تو گل کا عشق رکھتی ہے اور میں پھول جیسے جسم والے محبوب کا دیوانہ ہوں۔

حافظ کہتے ہیں:۔

بنال بلبل اگر با منت سر زاری ست
کہ ما تو عاشق زاریم و کار ما زاریست

اگر میرے ساتھ نالہ و فریاد کرنے کا حوصلہ ہو تو اے بلبل گریہ وزاری کر کیونکہ ہم دونوں عاشق زار ہیں اور ہمارا کام گریہ وزاری ہے۔

سعدیؔ نے اول تو بلبل کی گریہ وزاری کو بھی مشروط قرار دیا ہے کہ وہ ہر وقت گریہ وزاری میں مصروف نہیں صرف کبھی کبھی گریہ وزاری کرتا ہے اور اگر وہ نالہ و فریاد کرے تو شاعر اس کی آواز میں آواز ملائے گا گویا شاعر کی گریہ وزاری کا درجہ بلبل سے پست ہو گا یہی حال محبوب کا بھی ہے عام طور پر جس چیز کو کسی دوسری چیز سے تشبیہ دیتے ہیں وہ تشبیہ دینے والی چیز کے مقابلے میں پست ہوتی ہے بلبل کا محبوب تو گل ہے مگر شاعر کا محبوب گل نہیں محض گل جیسے جسم والا ہے۔ یعنی بلبل اور اس کا محبوب دونوں شاعر اور اس کے محبوب سے بلند ٹھہرتے ہیں

اس کے مقابلے میں حافظؔ بلبل کو غیرت دلاتا ہے اگر حوصلہ ہو تو بلبل میرے ساتھ گریہ و زاری کر کہ ہم دونوں عاشق زار ہیں اور گریہ وزاری سے ہمارا واسطہ ہے گویا یہاں بلبل شاعر کا ہم آواز ہو گا شاعر اس اعتبار سے مرتبے میں بلند ہے کہ وہ گریہ وزاری میں مستقل طور پر مصروف ہے اور بلبل کو اس کا ساتھ دینے کا حوصلہ بھی نہیں ۔

یہی نہیں شاعر اور ادیب جو نت نئے مضامین تخیل کے ذریعے پیدا کرتے ہیں ان کی طرف بھی توجہ دلانا چاہیے اس نئے مضامین سے تخیل کا پورا سلسلہ قاری کے ذہن میں بیدار ہوتا ہے مثلاً جوشؔ ملیح آبادی کا مصرعہ ہے جو عام طرز سے ہٹا ہوا ہے۔

تم آئے تو گھر بے سروساماں نظر آیا

عام طور سے محبوب کے آنے سے گھر میں رونق آتی ہے اور خود غالبؔ نے اسی مضمون کو ایک شعر میں اس طرح بیان کیا ہے۔

وہ آئیں گھر میں ہمارے خدا کی قدرت ہے
کبھی ہم ان کو کبھی اپنے گھر کو دیکھتے ہیں

مگر یہاں جوشؔ ملیح آبادی بالکل برعکس خیال نظم کر رہے ہیں۔

تم آئے تو گھر بے سروساماں نظر آیا

اسے نباہنے کے لئے جوشؔ نے پہلے مصرعے میں تخیل کے ذریعے سے گنجائش پیدا کی ہے اور اور اس سے پیدا شدہ تحیر شعر کو بلند کرتا ہے ؛

اب تک نہ خبر تھی مجھے اجڑے ہوئے گھر کی
تم آئے تو گھر بے سروساماں نظر آیا

مگر تخیل کی کارفرمائیاں اور وحدت تاثر کی جلوہ سامانیاں اسی وقت عظیم ادب کی نشانی بن سکتی ہیں جب ان کے پیچھے بصیرت کارفرما ہو اور وہ زندگی کو نئے رخ سے پیش کر سکے۔

طالب علم کو اس کا اندازہ ہونا چاہیئے کہ ادب محض نئے مضمون پیدا کرنا یا محض اسلوب میں نئی تازگی پیدا کرنے سے عبارت نہیں ہے بلکہ اس کا مقصد زیادہ اہم ہے اور وہ زندگی کو نئے رخ سے دیکھنے اور پہچاننے کی کوشش بھی ہے اور اس کی ناہمواریوں کو آئینہ دکھانے اور انھیں بدلنے کا حوصلہ بھی۔ اور یہی نئی بصیرت ادب کے ذریعے حاصل ہوتی ہے ایسے ادب پاروں میں بھی جو بظاہر محض عشقیہ ہیں اور جن میں کوئی گہرے معنی پوشیدہ معلوم نہیں ہوتے اس قسم کی بصیرت چھپی ہوتی ہے اور یہ بصیرت فن کار کی شعوری کوشش سے بھی فن میں شامل ہو سکتی ہے اور خود فن پارے کا اپنا حصہ بھی ہو سکتی ہے۔

حقیقت پسندوں نے اس بات کا دعوا کیا تھا کہ وہ زندگی کو صرف اس کی پوری کثافتوں اور ناہمواریوں کے ساتھ جوں کا توں پیش کرتے ہیں اور اس میں تبدیلی کا کوئی راستہ نہیں بتاتے نہ وہ فلسفیانہ سمت واضح کرتے ہیں اور نہ کسی قسم کی اخلاقی تعلیم یا ترغیب دیتے ہیں لیکن خود اس بات کا احساس دلانا کہ سماج میں ناہمواری موجود ہے اور تبدیلی کی ضرورت بھی ہے اور اس کا امکان بھی ــ بصیرت ہے خواہ اس تبدیلی کی سمت کی طرف کوئی واضح اشارہ کیا جائے یا نہ کیا جائے۔

ٹی ایس ایلیٹ نے اس بارے میں ایک دلچسپ خیال پیش کیا ہے اس کا کہنا ہے کہ ادب پارہ کیا ہے اور کیا نہیں ہے اس کا فیصلہ تو ادبی معیاروں ہی سے ہوتا ہے لیکن ادب پاروں میں کونسا عظیم ہے اور کونسا معمولی کونسا صف اول کا ہے اور کون محض صف سوم کا اس کا فیصلہ ماورائے ادب معیاروں سے کیا جاتا ہے۔

پھر یہ بھی ظاہر ہے کہ فیصلوں اور فیصلوں میں فرق ہوتا ہے ایک دور کے فیصلے دوسرے دور سے مختلف ہوتے ہیں نظیر اکبر آبادی کو غالب کے دور کے اہم سخن فہم مصطفیٰ خاں شیفتہ نے بازاری شاعر سے زیادہ وقعت نہ دی لیکن ترقی پسند تنقید نے نظیر کو پہلا عوامی اور جمہوری شاعر قرار دیا اسی لئے ہر دور کی تنقید اور اس کا بدلتا ہوا ذوق تاج اتارتا اور قبائیں نوچتا رہا

ہے اور نئے فن کاروں کو امتیاز اور اعزاز بخشتا رہا ہے۔

بہر حال یہاں تنقید کو پڑھاتے وقت استاد کی بنیادی کوشش یہی ہونی چاہیئے کہ طالب علم میں تنقیدی نظر پیدا کرے اور یہ نظر ایسی ہو جو محض سرسری اور نجی پسند اور ناپسند پر مبنی ہو بلکہ ایسی ہو جس کی بنیاد دلیل اور ثبوت پر ہو پھر یہ نظر ذاتی غور و فکر، احساس و ادارک کا بھی نتیجہ ہو محض تنقیدی کتابوں میں ظاہر کی ہوئی رایوں کو دہرانے سے عبارت نہ ہو۔ تنقید کے مختلف مراحل کا تذکرہ بھی اسی سلسلے میں آئے گا۔ تنقید محض شعر فہمی اور نکتہ رسی نہیں ہے گو اس کی اصل اچھے کامیاب عظیم اور ناکام ادب پارے پہچان اور ادبی ذوق کی مبادیات یہی ہیں۔

پہلا سوال یہ ہے کہ تنقید لازمی طور پر کسی ادب پارے پر مبنی ہوتی ہے اس لئے دو باتیں ضروری ٹھہرتی ہیں ایک یہ کہ جو ادب پارہ ہمارے سامنے ہے وہ واقعی صحیح شکل میں ہے یا اس میں کتر بیونت ہوئی ہے یعنی جس شکل میں مصنف نے اسے پیش کیا تھا وہ اسی شکل میں ہمارے سامنے ہے یا نہیں۔ آج کے زمانے میں جب چھاپے خانے ایک ہی متن کی جوں کی توں نقلیں ہزاروں لاکھوں کی تعداد میں چھاپتے ہیں اس مسئلے کی اہمیت کم ہوگئی ہے لیکن ایک ایسے دور میں جب چھاپے خانے موجود نہ تھے اور لوگ اپنی پسند کی کتابوں کی نقلیں یا تو خود اپنے ہاتھ سے کرتے تھے یا پھر کسی کاتب سے کراتے تھے یہ مسئلہ کہیں زیادہ اہم تھا کہ نقل کرنے والے نے کس حد تک اصل مخطوطے کی صحیح نقل کی ہے یا نہیں اور جس مخطوطے سے یہ نقل کی گئی ہے وہ خود کتنا مستند تھا۔ گویا پہلا مرحلہ متنی تنقید کا ہے جس کے اصول و ضوابط سے طالب علم کا واسطہ تحقیق کی منزل میں ہوگا۔

دوسرا سوال اس ادب پارے کی تنقیدی قدر و قیمت کا ہے۔ یہ قدر و قیمت ظاہر ہے اسی وقت طے ہو سکتی ہے جب خود ادب پارے کی نفس مضمون اور طرز بیان پر گہرائی کے ساتھ توجہ کی جائے جسے آئی اے رچرڈز نے Close Reading of the Text یا متن کا گہرا مطالعہ کیا ہے۔ اس پورے عمل کی اپنی باریکیاں ہیں۔ شعر کا کوئی ٹکڑا ہو یا نثر کا کوئی فقرہ۔ اسے سمجھنے اور اس سے لطف لینے کے لئے لازم ہے کہ اسے ٹھیک سے پڑھا جائے جہاں رکنا ہے وہاں رکا جائے اور جہاں جس لفظ پر زور دینے کی ضرورت ہو وہاں زور دیا جائے۔ یہ کام پورا ہو جائے تو پھر اس ادب پارے میں مختلف الفاظ کے باہمی

ربط، آوازوں کے نظام اور اس ادب پارے کے مختلف اجزا کے درمیان تعلق پر غور کیا جائے اور اس سے پیدا ہونے والے مجموعی تاثر کی وسعت اور ارتکاز پر توجہ کی جائے یہ عمل تنقید کے مسائل ہیں اور اس کے رموز و نکات پر غور کرنا اور عملی تنقید کے معیار اور ضابطے وضع کرنا ایک اہم فریضہ ہے۔

تیسرا سوال معیار اور اقدار کا ہے لامحالہ یہ مسئلہ سامنے آتا ہے کہ کسی ادب پارے کا کوئی ایسا معیار ممکن بھی ہے یا نہیں جو غیر ذاتی ہو یا جسے معروضی یا سائنٹفک کہا جا سکے۔ ادب پارے کے اچھے یا برے ہونے کا فیصلہ عام طور پر ذاتی پسند یا ناپسند کی بنا پر کیا جاتا ہے اور جو فیصلہ کیا جاتا ہے وہ ان ذاتی عناصر سے مبرا نہیں ہوتا۔ اس مسئلہ کو اپنے طور پر تاثراتی تنقید نے حل کیا جس نے ادب پارے سے پیدا ہونے والے تاثر ہی پر اپنی بنیاد رکھی ساختیت Structuralism کے ایک حلقے نے ادب پارے کو مصنف اور قاری کی مشترکہ "تخلیق" قرار دیا اور قاری کے تاثر ہی کو مرکزی حیثیت دے دی۔ دوسرے سرے پر وہ نقاد ہیں جو کسی نہ کسی طور پر تنقیدی معیار کی معروضیت پر زور دیتے ہیں اور اس کے لئے کبھی کلاسیکی ضابطوں اور قاعدوں پر اصرار کرتے ہیں کبھی ادب پارے کے اندرونی یا عصری رابطوں کے ذریعے سائنسی نظام اقدار وضع کرتے ہیں۔ اس مسئلہ کا ایک حل یہ بھی پیش کیا گیا ہے کہ ہر فن پارے کے بارے میں گو پڑھنے اور سننے والوں میں سے ہر ایک کا تاثر مختلف ہوتا ہے لیکن اگر ان فن پاروں کے بارے میں مختلف دور کے اہل ذوق حضرات اور خود اس دور کے صاحب ذوق پڑھنے والوں کی رائیں جمع کی جائیں تو ان آرا میں ایک حصہ مشترک ہوگا اور چند فن پارے ایسے ضرور ہوں گے جن کو مختلف ادوار میں اور خود ان کے دور کے صاحب ذوق پڑھنے والوں نے پسند کیا ہے اور فن کا اعلیٰ نمونہ قرار دیا ہے ان فن پاروں کو گویا فن کی بنیاد بنایا جا سکتا ہے اور ان سے موازنہ کرکے دور حاضر کے فن پاروں کا محاکمہ کیا جا سکتا ہے۔

اس قسم کے طریق کار کی صرف ایک ہی خامی ہے اس میں روایت کا احترام تو موجود ہے لیکن تجربے کی گنجائش بہت کم ہے اگر تقلید ہی فن کی بنیاد قرار پائے تو تخلیقی جوہر نئے راستے ڈھونڈھنے اور نئی تراش خراش کی دریافت کیوں کرے اور یہ نہ ہو تو تخلیقی فن کی راہیں بند ہو جائیں۔ غالب نے اسی لئے کہا تھا۔

با من میاو یز اے پدر، فرزند آذر را نگر
ہر کس کہ شد صاحب نظر، دین بزرگاں خوش نکرد

(اے پدر، مجھ سے لڑنا جھگڑنا مناسب نہیں۔ ذرا فرزند آذر پر نظر کر، جو بھی صاحبِ نظر ہوتا ہے اسے اپنے اجداد کی روش پسند نہیں آتی (اور وہ کوئی نئی راہ نکالنا چاہتا ہے) عملی تنقید کا رشتہ تنقید کے معروضی دیا جس حد تک ممکن ہو معروضی) معیار و اقدار سے جا ملتا ہے۔

تجربے کی بحث ہمیں فن کار تک لے جاتی ہے۔ فن کوئی الہامی کیفیت نہیں جس کا تعلق انسانوں سے نہ ہو اس کے لکھنے والے افراد ہوتے ہیں اور ہر فرد کی اپنی زندگی ہے اور اس زندگی کی انوکھی کیفیات ہیں جو نت نئے تجربوں کو جنم دیتی ہیں ان کیفیات کو کسی حد تک سمجھے بغیر فن پارے کی انفرادیت کی پہچان ادھوری رہے گی مثال کے طور پر "عشق" کا لفظ کسی شعر میں نظم ہوا ہو تو اس کے عام معنیٰ لیے جائیں گے لیکن اگر پڑھنے والے کو علم ہو کہ شعر اقبال کا ہے تو اس لفظ کے معنیٰ مختلف ہوں گے اسی طرح بعض غزلوں، قصیدے، افسانوں اور ناولوں کے پیچھے فن کار کی اپنی نفسیات اور سوانحی واردات کی کارفرمائیاں فن پارے کے سمجھنے میں اور اس سے لطف لینے میں مددگار ثابت ہوتی ہیں۔ یہی نفسیاتی دبستانِ تنقید اور نسلی تنقید مطالعات Archetypal criticism کی بنیاد ہے جن میں فن پارے کو فن کار کی ذات اور اس کی نسلی اور تہذیبی روایات کے آئینے میں دیکھا جاتا ہے۔

مگر فرد کیسا بھی کیوں نہ ہو سماج کا حصہ ہے اور اس کی سیرت اور کردار، احساس اور ادراک، کرشمے اور کمزوریاں سب اس کے ماحول سے ابھرتی ہیں اس لئے فرد کے ذہنی اور جذباتی ردعمل کو جاننے پہچاننے کے لئے اس کے دور کے آئینہ خانے میں سجا کر اس کی شخصیت کو دیکھنا اور پہچاننا ہوگا۔ اس احساس نے عمرانی اور تہذیبی طرزِ تنقید کو جنم دیا جس کی مختلف شکلیں "ٹین" اور "میتھو آرنلڈ" سے لے کر کسی تنقید کے مختلف دبستانوں تک پھیلی ہوئی ہیں۔ یہاں فرد معاشرے کا حصہ بن جاتا ہے اور اس کا مطالعہ پورے انسانی معاشرے کا مطالعہ بن جاتا ہے جو ہر دور میں بدلتا بھی ہے اور جس کے اندر ایک خاموش تسلسل بھی موجود ہے

ظاہر ہے کہ معاشرے کا مطالعہ محض ادب کا موضوع نہیں اور معاشرے کی قدروں کو جاننے اور پہچاننے کے لئے مختلف علوم نے مختلف طریقے اور ضابطے متعین کئے ہیں ان سبھی

علوم وفنون کا احاطہ کرنا تو شاید ممکن نہ ہو، مگر تاریخ، سماجیات اور دیگر بنیادی سماجی علوم سے واقفیت کسی دور کے مخصوص حیاتی نظام کو سمجھنے اور اس کے ادبی اور فنی پیرایۂ احساس اور پیرایۂ اظہار کو جاننے کے لیے لازم ہے۔

اس مرحلے پر تنقید کا دائرہ محض کسی ادب پارے کی پرکھ سے آگے بڑھ کر ادب پارے کو جنم دینے والے محرکات اور اس دور کے پورے نظام اقدار تک پھیل جاتا ہے اور تنقید وسیع تر حسیت اور بصیرت کا حصہ بن جاتی ہے۔

تنقید کی تدریس کا تیسرا پہلو یہی ہے۔

جس طرح تخلیق مختلف سماجی حقیقت اور انفرادی تجربات کے عمل اور رد عمل سے پیدا ہوتی ہے اسی طرح تنقید تخلیق اور اس سے پیدا ہونے والے تاثرات میں فکری معنویت اور وسیع تر بصیرت سے عبارت ہے۔ یعنی ادب سے پیدا ہونے والی بصیرت وسیع تر آگہی اور کائنات کے علم وعرفان کا حصہ بن کر سامنے آتی ہے۔

اسی لئے تنقید کے بنیادی مسائل کی نوعیت اب اس قسم کی ہوگی کہ ادب کیوں پیدا ہوتا ہے اس کی ماہیت کیا ہے اور اس کے بنیادی محرکات کونسے ہیں۔؟ حقیقت سے ادب کا کیا تعلق ہے؟ حقیقت اور ادب کے درمیان باہمی اثر اندازی اور اثر پذیری کی کیا نوعیت ہے؟ کیا ادب سماج کو بدلتا ہے اگر بدلتا ہے تو کس حد تک۔ کیا سماج ادب کو بدلتا ہے اور اگر بدلتا ہے تو کس حد تک، ادب کا ذوق مختلف ادوار میں بدلتا ہے یا نہیں۔ ادبی معیار معاشرتی اور اقتصادی تبدیلیوں کے ساتھ کس حد تک بدلتا ہے اور کس حد تک وہی رہتا ہے جو پہلے تھا؟

تنقید کی تدریس میں شروع سے لے کر دور حاضر تک کے اہم تصورات کا جائزہ لازمی طور پر شامل ہوتا ہے عام طور پر مختلف یونیورسٹیوں میں تنقید کے نصاب کو دو حصوں میں تقسیم کر دیا جاتا ہے ایک بیشتر مغربی تنقید کے مرکزی تصورات کا احاطہ کرتا ہے جو افلاطون سے ایلیٹ بلکہ گولڈمان اور رولاں بارتھ تک پھیلے ہوئے ہیں۔

دوسرا حصہ اردو تنقید سے متعلق ہوتا ہے جس میں تذکرہ نگاری سے عملی تنقید تک کے مباحث شامل ہوتے ہیں اکثر یہ بات فراموش کر دی جاتی ہے کہ مغربی تنقید کے تصورات

کی اہمیت تسلیم کرنے کے باوجود ادبی تنقید کا نشو و نما کم سے کم پانچ اہم دبستانوں میں ہوا ہے

1. یونان اور روم
2. چین اور جاپان
3. ہندوستان
4. عرب اور ایران
5. مغربی یورپ اور امریکہ

اردو کے تخلیقی سرمائے پر غور کرنے کے لئے چین اور جاپان کے تنقیدی نظریات بھی بالواسطہ ہی سہی اہم ہیں لیکن ان کے علاوہ باقی چاروں دبستانوں کی تو براہ راست اہمیت ہے اس لئے ان نظریات سے واقفیت اور ان کا تجزیہ تنقید کی تدریس کا لازمی جز ہونا چاہئے اس سے ایک بڑی غلط فہمی دور ہو سکتی ہے۔

مغربی تنقید کے تصورات کا غلبہ ہمارے یہاں کچھ اس قدر ہوا کہ اردو کے قدیم کلاسیکی ادب پر بھی مغربی تصورات، معیار و اقدار کا نفاذ ہونے لگا حالانکہ انگریزی کے چلن سے قبل ہمارے تخلیقی فن کاروں کے سامنے جو تنقیدی اور تخلیقی تصورات تھے وہ مغرب سے مختلف تھے اور کسی فن کار یا فن پارے کو ایسے معیاروں پر پرکھنا جو اس کے حاشیہ خیال میں بھی نہ ہو ناانصافی کی بات ہے یہی نہیں بلکہ قدیم کلاسیکی ادب کے فن کاروں اور فن پاروں کو ان معیاروں پر نہیں پرکھا گیا جن کو اس دور میں پیش نظر رکھا جاتا تھا۔

مثال کے طور پر غزل کو نیم وحشی صنف سخن کہنا مغربی تصور تنقید کے مطابق قرین قیاس ہے لیکن یہ فیصلہ صادر کرتے وقت یہ بھی خیال رکھنا چاہئے کہ بعض مشترک اقدار کے باوجود مشرق میں فن کا مزاج اور معیار مغرب سے مختلف رہا ہے مغرب میں ربط اور ترتیب کو اہمیت حاصل ہوتی تو مشرق میں اختصار رمزیت اور معیار بندی Stylisation کو۔

اس طرح تنقید کی تدریس کو دو حصوں میں تقسیم کرنا تو مناسب ہے مگر محض مغربی تنقید کے تصورات پر زور دینے کے بجائے پانچوں دبستانوں سے طالب علم کو متعارف ہونا چاہئے اور وہ بھی اس طرح کہ ان سے واقفیت محض تاریخی دستاویز کی سی نہ ہو بلکہ ان کے پیچھے کار فرما محرکات اور مسائل پر توجہ کی جائے۔

مثلاً پہلا معاملہ ادب اور حقیقت کا تعلق اور ان دونوں اصطلاحوں کی تعریف کا ہے

افلاطون نے ادب کو نقل کی نقل قرار دیا ارسطو نے اسے اصل کی نقل بتایا اور نو افلاطونیوں نے حقیقت ہی کو ایک جمال مستقل اور ایک وجود مطلق کی شکل میں پیش کیا جس میں اصل شہود و شاہد و مشہود تینوں ایک ہیں۔

دوسرا مرحلہ ادب اور حقیقت کے درمیان تعلق پیدا ہونے والی قوت یا صلاحیت کا ہے جسے کولرج نے واضح طور پر تخیل کا نام دیا اور اسے نقل کرنے والی صلاحیت Fancy سے الگ اور برتر صلاحیت Imagination سے یاد کیا جو بیرونی حقیقت سے ذاتی تاثر حاصل کرتا ہے اور خارجی حقیقت کو باطنی حقیقت بنا دیتا ہے اور اس طرح بیرونی (حقیقت) کو اندرونی (تجزیہ) بنا کر اظہار کے ذریعے اسے پھر سے معروضی یا بیرونی شکل عطا کرتی ہے یہی

Making the Extrnal, Internal and Making

Internal, External

کا سلسلہ تخلیقی سرگرمی کی اصل قرار پاتا ہے اور حقیقت کی نقالی کی بجائے اس سے ابھرنے والے تاثرات اور تجربات کی مدد سے نئی حقیقتوں کی تخلیق کا محرک بنتا ہے۔

ان دونوں سروں کے درمیان مختلف سلسلے ہیں ایک طرف لانجائنس ہے جس نے Sublime یا ادب عالیہ کا تصور پیش کیا اور نقل یا عکاسی کو فن کا معیار بنانے کے لئے اس سے پیدا ہونے والے اہتزاز اور ارتفاع کو اہمیت دی اور دوسری طرف رسکن اور میتھو آرنلڈ ہیں جن کے نزدیک ادب کی اخلاقی ذمہ داری بھی ہے یا وہ اہم تہذیبی منصب پورا کرتا ہے۔

اس کے فوراً بعد ادب کے تنقیدی طریق کار کے مختلف اسالیب کا سوال سامنے آتا ہے جن میں سینٹ بیو کا طریق کار ہے جو تخلیقی فن کار کی شخصیت کے بارے میں چھوٹی سے چھوٹی معلومات کی تحقیق کو بھی تنقیدی نتائج تک پہنچنے کے لئے ضروری خیال کرتا ہے اور ٹین جیسے نقاد بھی ہیں جو ہر تخلیقی فن کار کے اندر روح عصر کی آواز کی بازگشت پاتے ہیں اور تخلیقی فن کو صرف فن کار کی ذات ہی کا نہیں اس کے نسلی مزاج اس کے لئے موجود اور اس کے تہذیبی سیاق و سباق Race, Milieu and Moment کا ماحصل جانتے ہیں اور اس کا مطالعہ اسی طریق کار کے مطابق کرتے ہیں

جب نفسیات نے علم انسانی کی نئی جہات فراہم کیں تو ادبی تنقید کو بھی تحلیل نفسی کے آئینے میں دیکھا جانے لگا اور تخلیقی فن کار کے شخصی ردعمل اور نفسیاتی گتھیوں ہی کی روشنی میں نہیں سمجھا گیا بلکہ نسلی مزاج تک اس کا دائرہ پھیلا اور تحلیل نفسی Psycho-Analysis کے

ساتھ ساتھ Arche typal تنقید سے بھی کام لیا جانے لگا۔ پھر تاثراتی یا جمالیاتی طریق کار تھا جس نے صرف ان تاثرات یا کیفیات سے بحث کرنا ضروری سمجھا جو فن پارے سے کسی ذہین قاری کے لئے پیدا ہوتے ہیں اور انہی کو اصل تنقید قرار دیا ہے۔

عمرانی اور سماجی عوامل اور محرکات کا مطالعہ بعد کو مارکسی طرز تنقید میں ڈھل گیا مارکس کے نزدیک ادب مختلف قسم کی ذہنی، جذباتی اور حسیاتی سرگرمیوں میں سے ایک ہے جو کسی دور کے سماج کے اقتصادی ڈھانچے سے ابھرتی ہیں اور اس Super structure یا اوپری ڈھانچے کا حصہ ہونے کی وجہ سے اسی وقت بہتر طریقے پر سمجھی جا سکتی ہیں جب ان کو پیدا کرنے والے اصل اقتصادی ڈھانچے کو پیش نظر رکھا جائے اس لئے ہر خیال کی کوئی نہ کوئی بنیاد یا معاشی یا تہذیبی محرک ہوتا ہے اور ہر دور کا ادب اس دور کے پیداواری رشتوں کی مدد ہی سے سمجھا جا سکتا ہے۔

غرض طریق کار کا یہ سلسلہ دور حاضر تک جاری ہے۔ بعد کے آنے والوں نے جہاں رچرڈز ایلیٹ کروچے، ریمنڈ ولیمس، کاڈویل، گولڈمان، الف آر لیوس اور رولاں بارتھ جیسے نئے نقاد شامل ہیں وہاں ان کے نظریات نے طریق کار اور تنقیدی نقطۂ نظر کی رنگارنگی بھی شامل ہے لیکن یہ تصویر کا محض ایک رخ ہے اس کے ساتھ یونان اور روم، یورپ اور امریکہ میں فروغ پانے والے تنقیدی نظریے تو سمٹ آتے ہیں لیکن ان علاقوں کے باہر تنقیدی نظریات اور طریق کار کا جو نشو و نما ہوا اس کا ذکر نہیں آتا ان میں خاص طور پر سنسکرت شعریات کے نظام اور عرب اور ایران کے تنقیدی تصورات کو اہمیت حاصل ہے۔

جس طرح مغربی تنقید نے نقاد کے لئے ایک مخصوص ڈسپلن اور ذہنی اور حسیاتی تربیت پر زور دیا تھا اور کہا تھا کہ اس لئے علم کا حصول اور ذہن کی تربیت ضروری ہیں۔

For the critic of Literature...A special Education is Essential, and by Education we must here understand, as always, both acquisition of knowledge and discipline of mind. The criticneeds knowledge to give him breadth of view and to provide aproper basis for his judg-ment. He needs discipline of mind to make that knowledge serviceable. Other

things being equal, his competence as interpreter and judge will be in proportion to his knowledge and discipline. ؎

اسی طرح سنسکرت شعریات میں نقاد ہی نہیں قاری تک کے لیے "سیہر دے تیا" یعنی صاحب دل ہونے کو اہمیت دی گئی یہ سیہر دے تیا یا تو ریاضت کا انعام ہوتی ہے یا پچھلے اعمال کا پھل گویا روحانی بالیدگی اور پاکیزگیٔ نفس سے اس کا براہ راست تعلق ہے اور اسے توفیق الٰہی قرار دیا جا سکتا ہے۔ یہی سیہر دیتا جب تخلیق کار کو میسر ہوتی ہے تو شبد اور ارتھ یعنی لفظ و معنیٰ میں تطابق اور ہم آہنگی کا رشتہ پیدا ہوتا ہے اور روایتی گنگا جمنا سنگم کی سرسوتی کی طرح سرمدی تاثیر حاصل ہوتی ہے۔ یہ تاثیر جمالیاتی کیفیت کا جادو جگاتی ہے اور وہ فنی اور ادبی حسیت پیدا کرتی ہے جسے اجتماعی عمومیت یا کائناتی تجربات کا ماحصل قرار دیا جا سکتا ہے۔

اجتماعی کائناتی تجربوں کو معنویت دینے والی اسی کیفیت کو نورس کے ذریعے ظاہر کیا گیا ہے کہ یہی عرفان عالم بھی ہے اور وسیلۂ جمال بھی۔ اور انہی نو کیفیات کے ذریعے انسانوں پر طاری ہونے والی سبھی مختلف ذہنی اور جذباتی حالتوں کا احاطہ کیا جا سکتا ہے اسی کائناتی حسیت کو دھونی اور انومان کی منزل قرار دیا گیا ہے اور اوچتیہ (مناسبت) کو اس کی شاہراہ۔ گویا ہر لفظ موقع محل کے مطابق ہو اور بقول انیسؔ؛

ہر سخن موقع و ہر نکتہ مقامے دارد

کے مصداق ہو۔

سنسکرت شعریات کے تین نظریات ہیں۔ رس۔ دھونی اور النکار۔ رس میں جمالیاتی اور نفسیاتی حالتوں پر زور ہے۔ دھونی میں رمزیت اور اشاریت پر اور النکار میں لفظوں اور مصرعوں کی ترصیع اور سجاوٹ پر۔ پھر گن اور درشن یعنی شاعرانہ محاسن اور معایب کی طویل فہرستیں ہیں جن میں سے ایک ایک خوبی یا نقص پر بڑی دیدہ ریزی کی گئی ہے ان تصورات کا بنیادی خاکہ طالب علم کے پیش نظر رہنا چاہیے۔ یہاں سنسکرت شعریات کے مباحث اور طریق کار کا تعارف کرنا مناسب نہ ہوگا لیکن تنقید کی تدریس کے کسی بھی نظام میں اس کی

؎ The study of literature by W.H. Hudson opcit p.380

شمولیت اور اس کی مناسب اہمیت واضح کرنا ضروری ہے۔

اسی طرح عربی اور فارسی تنقید کا نظام ہے یقیناً فصاحت اور بلاغت کے جو تصورات ان ممالک میں پیش کئے گئے وہ مغربی تنقید اور سنسکرت شعریات دونوں کے مقابلے میں ہمہ گیر اور ہمہ جہت نہیں ہیں اور ان کا تعلق اکثر و بیشتر فلسفیانہ مباحث اور فکری معنویت کے بجائے شعر کی ہئیت اور اس کے ظاہری ڈھانچے سے زیادہ ہے مگر اردو کے طالب علم کے لئے ان کی خصوصی اہمیت ہے کیونکہ اردو کے قدیم شعرا کے پیش نظر یہی اصول و ضوابط رہے ہیں

عربی فارسی تنقید کے بارے میں ایک بڑی دشواری اصطلاحوں کی ہے۔ قدیم اصطلاحوں کے معنی اب بڑی حد تک مبہم ہو چکے ہیں اسی لئے قدیم نقادوں کی بات سمجھنا محال ہو گیا مثلاً خیال بندی مضمون آفرینی کی اصطلاحیں اب پوری معنویت کے ساتھ مفہوم کو ظاہر نہیں کرتیں بہرحال اتنی بات واضح ہے کہ فصاحت اور بلاغت۔ موزونی الفاظ۔ لفظ و معنی کا باہمی ربط عرب اور ایران کے تنقیدی تصورات میں مرکزی حیثیت رکھتے ہیں اور یہ ایک ایسے اعتدال اور توازن کی نشانی ہیں جو فن کی پہچان بھی ہے اور اس کا حسن بھی، اور حسن کا یہ احساس دراصل صوفیانہ اصطلاح میں اس نور مطلق کا احساس ہے جو ہر شے میں موجود ہے اور جب یہی مشترک نور مطلق کا شمہ دوسری اشیا میں اپنے ہی جیسے نور مطلق کے شمے کو پہچانتا ہے تو احساس جمال پیدا ہوتا ہے اور حسیت لفظوں میں ڈھلتی ہے یا لفظوں میں چھپی ہوئی حسیت قاری پر منکشف ہوتی ہے۔

عربی اور فارسی دونوں میں اس اعتبار سے پوری شاعری گویا ایک طویل رمز ہے ایک ایسا مجازی اشارہ ہے جو حسن مجرد کے لئے اشارہ کے طور پر استعمال ہوتا ہے اسی لئے شاعری ذاتی اور نجی تخلیق کے بجائے کبھی تو ابہام بن جاتی ہے اور کبھی علامت۔ علائم کا نظام بھی ایسا مربوط اور مرتب ہوا کہ اس کے ذریعے طویل داستانوں کو لفظوں میں بیان کرنا ممکن ہو گیا۔

چین اور جاپان میں فن تنقید کا نشو و نما بھی کچھ اس طرز پر ہوا جس سے عرب اور ایران اور ہندوستان سے مطابقت کا شبہ ہوتا ہے ایک طرف تو اختصار اور اشاریت کا وہ میلان ہے جو غزل کی طرح رمز و ایما میں بات کرتا ہے اور جو چینی نظموں اور جاپانی ہائیکو اور نوہ ڈراموں میں ظاہر ہوتا ہے دوسری طرف جونگ اور یونگ کے نظریات ہیں جن

سے توازن اور تبدیلی سے بے نیازی مقصود ہے اور جن کی مدد سے ادب کا رشتہ روایت اور اجتماعی اور کائناتی تجربات سے جڑتا ہے اور اسے سکہ بند Standardised بنا دیتا ہے۔

ادب کے طالب علم کو تنقیدی نظریات کے اس مختصر جائزے سے یہ ضرور اندازہ ہوگا کہ ایک مدت تک مشرق اور مغرب میں تنقیدی تصورات کا فروغ جداگانہ طور پر ہوتا رہا ہے اور ہر ملک کی معاشرت اور تہذیب اس کے ادبی مزاج اور ذوق سلیم پر اثر انداز ہوتی آئی ہے۔

ظاہر ہے کہ اردو کے طالب علم کے لئے یہ تمام مباحث پس منظر کا کام دیں گے اس کا اصل کام تو اردو تنقید کا مطالعہ ہے اور اگر اس تنقیدی نظام میں کوئی کمی ہے تو اسے پرکھنا ہے۔ اردو تنقید کا سلسلہ لازمی طور پر تذکروں سے شروع کرنا ہوگا اور ان تذکروں اور بیاضوں میں تنقیدی شعور کی جو ریزہ ریزہ جھلکیاں ملتی ہیں انھیں یکجا کرکے ان سے ادب اور تنقید کے رشتے واضح کرنے ہوں گے ان میں خاص طور پر میر کے تذکرے نکات الشعرا کا آخری حصہ حاتم کے دیوان زادے کا اختتامیہ اور تذکرہ حسن کی ترتیب کے تنقیدی جواز کا مطالعہ طالب علم کے لئے مفید ہوگا کہ اس دور کے مذاق سلیم کی تصویر ان تحریروں سے واضح ہو سکتی ہے۔

پھر جب حالی اور شبلی کا دور آیا تو تنقیدی مباحث نے نئی شکل اختیار کی اور ادبی مباحث پر اصلیت۔ سادگی اور جوش اور محاکات اور تخیل کے نقطہ نظر سے غور کیا جانے لگا اس منزل تک پہنچتے پہنچتے ہم لازمی طور پر تقابلی ادب سے دوچار ہوتے ہیں مثلاً تخیل کی جو تعریف شبلی کے پیش نظر ہے وہ یقیناً کولرج اور ورڈزورتھ سے متاثر ہونے کے باوجود ان سے مختلف ہے کولرج کے نزدیک تخیل وسیلہ علم ہے کہ اس کے بغیر خارج کا علم حاصل نہیں ہو سکتا لیکن شبلی کے نزدیک یہ اختراعی قوت ہے جو نئے پیکر تراشتی ہے اور نئے مطالب و مفاہیم پیدا کرتی ہے اسی لئے حالی نے ملٹن سے اصلیت سادگی اور جوش کی اصطلاحیں اپنے طور پر Simple Sensuous and Passionate اخذ کیں وہ ملٹن سے مختلف ہیں اور حالی نے اپنے طور پر ان کا اردو ادب پر اطلاق کیا۔ یہ

ایسے مسائل ہیں جن کی طرف طالب علموں کا ذہن متوجہ ہونا چاہیئے۔

اس کے بعد دورِ حاضر تک اردو تنقید کا پورا سلسلہ ہے جس میں مختلف تنقیدی طریق کار بھی سامنے آتے ہیں اور مختلف تصورات بھی۔ ان میں بجنوری کا تقابلی طریق کار بھی ہے اور سجاد انصاری کی منور تاثر آفرینی بھی جسے رشید احمد صدیقی اور فراق گورکھپوری کی تنقیدوں نے نیا اعتبار بخشا۔ امداد امام اثر کی تحریریں بھی ہیں جنھوں نے عصری تقاضوں کے مطابق ادب سے نئے تنقیدی مطالبات کئے اور مجنوں گورکھپوری اور احتشام حسین کی تنقیدیں ہیں جنھوں نے سماج کی تفہیم سے ادب کی تنقید میں کام لینا چاہا اور کلیم الدین احمد کا مربوط اور منظم تنقیدی استدلال بھی ہے جو ادب پاروں کو ان کے اندرونی ربط اور حیاتی وحدت کی میزان پر پرکھنا چاہتا ہے۔

غرض تنقید کی تدریس کا مقصد طالب علم میں تاثرات اور کیفیات کی ترتیب و تنظیم کا شعور پیدا کرنا ہے اور ان تاثرات اور کیفیات کو وسیع تر آگاہی اور فکری اور فلسفیانہ اقدار سے مربوط کرکے دیکھنے کی صلاحیت پیدا کرنا ہے اس مقصد کو حاصل کرنے کے لئے ایک طرف تو بار بار پیش نظر ادبی شہ پاروں کی عملی تنقید کی طرف رجوع کرنا ہوگا اور ان پر بار بار مثال اور استدلال کے لئے غور کرنا ہوگا دوسری طرف ادب اور زندگی کے گوناگوں رشتوں اور تنقیدی تصورات، نظریات اور طریق کار کے ان مختلف ذخیروں سے باخبر رہنا ہوگا جو افلاطون سے آج تک مختلف تنقیدی دبستانوں نے فراہم کئے ہیں اس 'باخبری' میں بھی صرف 'خبر' کا یعنی معلومات کی فراہمی کا عنصر کارفرما نہ ہوگا بلکہ اس کا بنیادی مقصد 'نظر' کی فراہمی بھی ہے تاکہ ادب محض ایک فضول مشغلے تک محدود رہنے کے بجائے وسیع تر آگاہی اور ہمہ جہت عرفان زیست کا وسیلہ بن جائے۔

کتابیات

1. An introduction to the study of Literature — W.H. Hudson
2. Principles of Literary Criticism. — L. Abercrombie.
3. Literary criticism: A Short History — Brock
4. Making of Literature — R.A. Scott JAMES
5. History of Literary criticism (Vol.I-III) — R.WELLEK
6. Theory of Literature — R.WELLEK etc.
7. New Criticism — Naresh Chander

8 حالی : مقدمہ شعر و شاعری
9 شبلی : شعر العجم جلد چہارم
10 〃 : موازنۂ انیس و دبیر
11 عبد الرحمٰن : مراۃ الشعر
12 مسعود حسن رضوی ادیب : ہماری شاعری (گیارھواں اڈیشن)
13 〃 : آئینہ سخن فہمی
14 نجم الغنی : بحر الفصاحت
15 عبادت بریلوی : اردو تنقید کا ارتقا
16 مسیح الزماں : اردو تنقید کی تاریخ

دسواں باب

تاریخ ادب کی تدریس

ادب تاریخ سے مختلف ہے تاریخ گزرے ہوئے لمحوں کی دستاویز ہے ایسے لمحے جو ماضی بن گئے ہیں اور جن کے بارے میں معلومات مستقبل کے لئے معنویت اور رہبری فراہم کرسکتی ہے یہ معلومات مفید سہی مگر لمحۂ حاضر نہیں ہوسکتی اس کے مقابلے میں ادب میں کم سے کم ایک پہلو ہمیشگی کا نہ سہی اپنے زمانے اور اپنے دور کے بعد تک زندہ رہنے کا ہے اس کے علاوہ ادب محض معلومات فراہم نہیں کرتا اور اس کے بارے میں صحیح اور غلط کا فیصلہ نہیں کیا جاسکتا اور اس کی کامیابی یا ناکامی اس کے بیانات کے صحیح یا غلط ہونے پر منحصر نہیں ہوتی۔ اس کی عظمت کی دلیل جمالیاتی کیفیات میں مضمر ہوتی ہے اور جمالیاتی کیفیات کی سلسلہ وار تاریخ مرتب نہیں کی جاسکتی۔

اسی بنیاد پر بعض نقادوں نے تاریخ ادب کے امکان ہی کا انکار کیا ہے۔ جمالیاتی کیفیات سلسلہ وار مرتب نہیں کی جاسکتیں لیکن ہر دور کے ساتھ اس کا مذاق سلیم بھی بدلتا ہے اور ادبی اظہار کے پیرایے، اصناف، موضوع سخن اور انداز نظر میں تبدیلی ہوتی رہتی ہے اور یہی بدلتا ہوا منظر نامہ تاریخ ادب کی اساس ہے۔

اردو ادب کی تاریخ کو کس انداز سے پڑھایا جائے؟ یہ سوال اردو دنیا کے بدلتے ہوئے حالات کے پیش نظر خاص طور پر اہم ہے۔ تاریخ گواہ ہے کہ تاریخ کی تدوین اور ترتیب بدلتے ہوئے سیاسی اور معاشرتی مصلحتوں کے مطابق ہوتی رہتی ہے اور ارباب اقتدار

تاریخ کو اپنے مفاد کے مطابق استعمال کرتے آئے ہیں یہی صورت حال تاریخ ادب کی بھی ہے۔ ادب کی تاریخ کو مذہبی وفاداریوں، سیاسی گروہوں اور زبانوں کے باہمی نزاع کے سلسلے میں استعمال کیا جاتا رہا ہے۔

اردو ادب کی متداول تاریخیں بھی اس قسم کے استعمال سے مبرا نہیں ہیں۔ پہلے تو یہ خیال عام ہوا کہ اردو مسلمانوں کی زبان ہے اور مسلمانوں کے داخلۂ ہند کے ساتھ ہی وجود میں آئی انتہا یہ ہے کہ بعض "ماہرین لسانیات" نے اس کا رشتہ کیرالا میں عرب مسلمانوں کی آمد سے پھر سندھ میں محمد بن قاسم کے حملے سے ملانے کی کوشش کی۔ حالانکہ اس قسم کے مباحث میں انھوں نے یہ فراموش کر دیا کہ زبان کی بنیاد مذہب نہیں ہوا کرتی اور عربی اور اردو دو مختلف خاندانوں سے تعلق رکھتی ہیں اور بعض الفاظ کے لین دین کے علاوہ نحوی اعتبار سے دونوں زبانوں میں کوئی شے بھی مشترک نہیں ہے۔ برطانوی حکومت کے لئے تاریخ ادب کا یہی تصور سودمند تھا کہ اسے مذہبی گروہوں سے متعلق قرار دیدیا جائے اور اسے 'مسلمان' حکومتوں کی لادی ہوئی زبان بنایا جائے اسی لئے بعد کی تاریخ ادب میں بھی اس بات پر بہت زور دیا گیا کہ اردو کو مسلمان، بہمنی سلطنت اور بعد کو بیجاپور کی عادل شاہی اور گول کنڈہ کی قطب شاہی حکومتوں نے سرکاری زبان کے طور پر اختیار کیا یہی نہیں اردو ادب کی ترقی اور ترویج میں ایک طرف تو فورٹ ولیم کالج کی خدمات کو خوب بڑھا چڑھا کر پیش کیا گیا اور دوسری طرف کرنل ہالرائڈ کے زیر اہتمام انجمن پنجاب، لاہور اور سرسید احمد خاں کے زیر اثر پھیلنے والے مغربی عناصر ہی کو اردو ادب کے تاریخ ساز عناصر کا درجہ دیا گیا۔ بلاشبہ ان سب نے اردو ادب کو بنانے اور سنوارنے میں نمایاں خدمات انجام دیں لیکن اردو ادب ان کا مرہون منت ضرور ہے مگر ان پر منحصر نہیں۔

اس ایک مثال ہی سے ظاہر ہوتا ہے کہ تاریخ ادب مختلف ادوار میں مختلف سیاسی مصلحتوں کے مطابق استعمال ہوتی آئی ہے۔ موجودہ صورت حال بھی اس سے خالی نہیں اردو دنیا اس وقت بھی کم از کم ہندستان اور پاکستان کی دو مملکتوں میں بٹی ہوئی ہے گو بنگلہ دیش، خلیجی ممالک یورپ اور شمالی امریکا میں بھی اچھی خاصی بڑی اردو آبادیاں موجود ہیں۔ ان حالات میں مکمل معروضیت تو شاید ممکن نہ ہو اور ان دونوں مملکتوں میں تاریخ ادب کی دو مختلف رخ سے تدوین کسی نہ کسی حد تک فدرتی ہے لیکن ان خطرات کو پیش نظر

رکھ کر تاریخ ادب کی تدوین اور تدریس کی جائے تو بہتر نتائج مرتب ہو سکتے ہیں۔

پہلا سوال اردو زبان کی ابتدا کا ہے۔ اردو زبان کیا ہے اور کیونکر پیدا ہوئی۔ ظاہر ہے کہ اس لسانی مسئلے کو سمجھنے کے لئے تھوڑی بہت واقفیت لسانیات سے ضروری ہے کم سے کم اتنا تو معلوم ہی ہونا چاہیئے کہ دنیا میں زبانوں کے آٹھ بڑے خاندان ہیں جو نحوی اور صرفی بنیادوں پر قائم ہیں اور ان کی واضح خصوصیات ہیں یہ بھی علم ہونا چاہیئے کہ زبان کی بنیادی پہچان محض الفاظ سے نہیں ہوتی بلکہ افعال، نحوی اور صرفی ساخت سے ہوتی خواہ کسی زبان میں دوسری زبانوں سے مستعار کتنے ہی الفاظ اور اصطلاحیں کیوں نہ شامل ہو جائیں لیکن جب تک اس کی نحوی اور صرفی ساخت نہ بدلے اس وقت تک وہ زبان نہیں بدلتی۔ اس لحاظ سے اردو اور ہندی (کھڑی بولی ہندی) صرفی اور نحوی اعتبار سے کم و بیش یکساں ہیں اور دنیا کی لسانی تاریخ میں شاید یہ تنہا مثال ہے جب دو زبانیں اس قدر نحوی اور صرفی یکسانیت کے باوجود مختلف ادبی روایتوں کے ساتھ پروان چڑھی ہوں اور مستقل ادبی انفرادیت حاصل کر گئی ہوں۔

یہ زبان جو مختلف زمانوں میں مختلف ناموں سے یاد کی جاتی رہی ہے کبھی اردو کبھی ہندی، کبھی مغربی ہندی، کبھی کھڑی بولی کبھی ہندوی، کبھی ہندوستانی کہی جاتی رہی ہے آخر کس طرح وجود میں آئی۔ زبانیں انسانوں کے میل ملاپ سے بنتی ہیں اور جب آمد و رفت کے ذریعے کم تھے تو زبانیں بھی الگ الگ تھیں یہاں تک کہا جاتا ہے کہ ہر پچاس میل پر زبان بدل جاتی تھی مگر جب آمد و رفت بڑھی اور کبھی تجارت کبھی سیاست کبھی جنگ و جدل اور کبھی صنعتی ترقی کی رفتار کی وجہ سے لوگ بڑی تعداد میں ایک علاقے سے دوسرے علاقے تک سفر کرنے لگے اور ایک جگہ سے دوسری جگہ منتقل ہونے لگے تو زبانوں کا میل جول بھی بڑھا اور اس میل جول سے نئی زبانیں بھی وجود میں آئیں۔ اردو بھی ایسی ہی ایک زبان ہے۔

اکثر تاریخ ادب کی کتابیں اردو زبان کا آغاز مسلمانوں کے ہندوستان آنے سے کرتے ہیں یہ بات ادھوری ہے مسلمان کا لفظ صرف مذہب کو ظاہر کرتا ہے زبان اور تہذیب کو ظاہر نہیں کرتا مسلمان تو انڈونیشیا میں بھی آباد ہیں مگر ان کی زبان نہ عربی ہے اور نہ فارسی اور اسی طرح ترک بھی مسلمان ہیں اور ایرانی بھی مگر ایک کی زبان ترکی ہے تو دوسرے کی فارسی

اور دونوں کی تہذیبوں میں بھی فرق ہے یہی صورت خود ہندوستان میں بھی ہے کشمیر اور کیرالا کے مسلمانوں کی تہذیب اور زبان دونوں ایک دوسرے سے مختلف ہیں۔

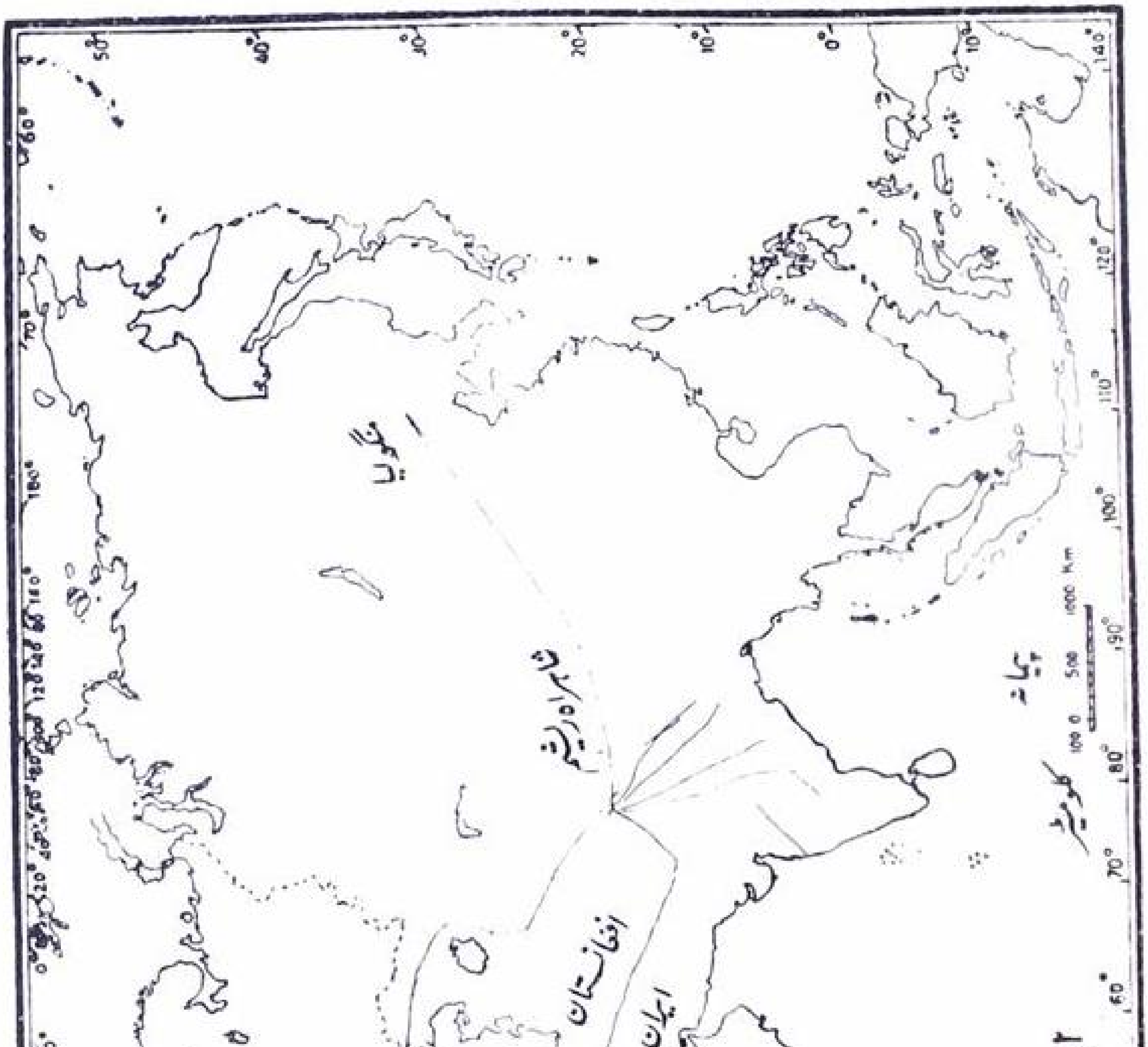
دراصل اس بات کی صراحت ضروری ہے یہ آنے والے لوگ کون تھے ایرانی تھے ترک تھے یا عرب اور ان کی زبان اور تہذیب کیا تھے جس کے اثرات اردو زبان و ادب نے قبول کئے۔ ظاہر ہے کہ عربوں کے ہندوستان آنے سے گو ملیالم اور سندھی زبانوں میں نئے الفاظ داخل ہوئے رسم خط بھی متاثر ہوا مگر ان دونوں بانوں کا تعلق اردو زبان و ادب سے نہیں ہے اس کے بعد کے دور میں افغان، ترک، ایرانی اور وسط ایشیا سے آنے والے لوگ ہیں جنہیں ہم آسانی کے ساتھ ترک، ایرانی کہہ سکتے ہیں یہ درست ہے کہ محمود غزنوی کے حملوں کے بعد ان کی آمد و رفت بہت بڑھ گئی اور ان علاقوں کے رہنے والے ہندوستان کے مختلف حصوں میں آکر آباد ہو گئے مگر یہ بھی یاد رکھنا چاہئے کہ ان مختلف علاقوں سے ہندوستان کے تجارتی تعلقات بہت پرانے تھے اور ان علاقوں کے لوگ ہندوستان میں برابر آتے جاتے رہتے تھے اس کے شواہد مختلف ذرائع سے ملے ہیں۔

وسط ایشیا اور مغربی ایشیا کو اس زمانے میں تجارتی نقطۂ نظر سے ایشیا اور یورپ کے درمیان مرکزی حیثیت حاصل تھی ایک علاقے کی منڈیوں سے سامان کی خریداری کر کے تاجروں کے قافلے دوسرے علاقوں میں بیچا کرتے تھے اس کی سب سے بڑی گواہی چین سے لے کر روس تک کے علاقے تک جانے والی ریشم کی شاہراہ Silk Route ہے۔ اس تجارتی لین دین کی وجہ سے اس علاقے کی زبانوں کو بھی عالمی اہمیت اور معنویت حاصل تھی اور اس کے اثرات پورے علاقے پر تھے۔ اس لئے جب اردو زبان اور ادب کے ارتقا کی بات کی جاتی ہے تو محض اس کے مذہبی اور تصوفانہ پہلو ہی پر زور دینا کافی نہیں ہے اصل مسئلہ تجارتی اور اقتصادی تھا اور اسی کو اردو زبان کی ابتدا اور ارتقا میں مرکزی اہمیت ہے۔

چنانچہ اردو زبان کی ابتدا دراصل قومی اور بین الاقوامی ربط اور آہنگ سے ہوئی ایک طرف تو مغربی اور وسط ایشیا سے آنے والوں کی زبان اور تہذیب کا اثر پڑا اور دوسری طرف ملک کی چھوٹی چھوٹی منڈیوں سے مل کر جب تاجروں نے تجارت کے نئے مراکز یعنی شہر آباد کئے تو ان چھوٹی چھوٹی منڈیوں والے قصبوں کی زبانیں اور تہذیبیں مل کر ایک قومی وحدت بننے لگیں اور اردو زبان و ادب اسی مرکزیت کا نتیجہ ہے یہی وجہ ہے کہ یہ کسی

ایک علاقے تک محدود نہیں ہے بلکہ پورے ملک پر چھائی ہوئی ہے اور کم و بیش ہر علاقے میں بولی اور سمجھی جاتی ہے ان علاقوں میں بھی جہاں کبھی مسلمان حکمرانوں کی حکومت نہیں رہی۔

یہ تمام باتیں اسی وقت ذہن نشین ہو سکتی ہیں جب مغربی اور وسطی ایشیا کا نقشہ پیش نظر ہو اور ہندستان سے ان ممالک کے رشتوں کی نوعیت واضح ہو۔



دوسرا سوال اردو ادب کی تاریخ کو مختلف ادوار میں تقسیم کرنے کا ہے پرانے تذکرہ نویسوں نے ادب کو قدیم، متوسط اور متاخرین کے خانوں میں بانٹ دیا۔ مگر جلد ہی اس تقسیم نے ایک نئی شکل اختیار کر لی۔ دبستانِ دہلی اور دبستانِ لکھنؤ کا ذکر ہونے لگا اور جب بیسویں صدی میں دکنیات کا ادبی ذخیرہ دریافت ہوا تو اردو ادب کو ایک اور دبستان مل گیا انگریزوں کی آمد کے بعد اور خاص طور پر مغربی اثرات عام ہونے کے بعد تاریخ ادب کا ایک اور باب لکھا جانے لگا۔ عہد جدید۔ لیکن ان ادوار کی تقسیم کی وضاحت اور اس تقسیم کا جواز اور اس جواز کی وضاحت ضروری ہے۔

عام طور پر اس تقسیم کے سطحی اور سرسری اسباب بیان کیے جاتے ہیں خاص طور پر لکھنؤ اور دہلی کو خارجیت اور داخلیت یا نسائیت اور مردانگی یا عشقیہ اور صوفیانہ شاعری کی اصطلاحوں میں بیان کیا جاتا ہے اول تو اس قسم کے سرسری بیانات درست نہیں ہیں دوسرے اس قسم کے بیانات سے یہ بھی ظاہر ہوتا ہے کہ ادبی مورخین نے اپنی توجہ انہی دونوں مراکز کی طرف مبذول کر رکھی ہے یہ نقطۂ نظر محدود ہے دلی اور لکھنو تک اور انہی دونوں مرکزوں کو زبان اور ادب کی کسوٹی سمجھ لیا گیا ہے اس سے ایک خاص قسم کا لسانی اور علاقائی تعصب اور تفاخر پیدا ہوتا ہے اس لیئے زبان اور ادب کے ارتقا کی کہانی میں علاقوں پر زور دینے کے بجائے ان علاقوں کی تہذیبی اور اقتصادی صورت حال سے پیدا ہونے والے اسباب پر زور دیا جانا چاہیئے۔

خیالات اور جذبات اتفاقی نہیں ہوتے ان کے رشتے ہر دور میں رونما ہونے والی اقتصادی سیاسی سماجی اور تہذیبی تبدیلیوں سے جڑے ہوتے ہیں اور تاریخ ادب میں جو تبدیلیاں آتی ہیں ان کے محرکات کو سمجھنے سمجھانے کی ضرورت ہے اردو زبان اور ادب کا دائرہ وسیع ہوا تو معیاری اردو یا معیاری ادب محض دلی یا لکھنؤ ہی کا نہیں رہا نظیر اکبرآبادی کا آگرہ، داغ امیر اور جلال کا رام پور، راسخ ارشاد کا عظیم آباد، ولی امیر داغ کا حیدرآباد اور انجمن پنجاب کا لاہور۔ ان سب مقامات کو بھی ٹکسال کی حیثیت حاصل ہوگئی اور اردو صحیح معنوں میں ہندوستان گیر زبان ہوگئی اردو زبان و ادب کی تاریخ پڑھاتے وقت بار بار زبان و ادب کے اس ہمہ گیر پہلو پر زور دینے کی ضرورت ہے۔

اس ہمہ گیریت کا ایک سبب اردو زبان کی محرک مرکزیت تھی جس کا ذکر کیا جا چکا

ہے۔ اس مرکزیت کی ضرورت اکبر کے دور میں اور بڑھ گئی جب سلطنت کی حدود وسیع ہوئیں اور تجارتی ضرورتوں کی وجہ سے مختلف علاقوں کے درمیان ربط اور ہم آہنگی پیدا ہونے لگی لازم تھا کہ ایسی اقدار اپنائی جائیں تو مختلف علاقوں، مختلف مذہبوں اور مختلف نظریات والوں کے لئے قابل قبول ہوں۔ اس قسم کا نظریہ بھگتی اور تصوف تھا جو ایک خاص مذہب کی رسوم کی پابندی یا کٹرپن کے ساتھ اس کی مختلف رسوم کی اندھی تقلید کے بجائے توفیق الٰہی اور روحانی صداقت اور سچے دل سے خدا پرستی ہی کو اصل مذہب قرار دیتے تھے یعنی خواہ ظاہری مذاہب مختلف ہوں مگر روحانی صداقت مشترک قدر بن سکتی ہے اور اس سے جیو اور جینے دو کا ایک رویہ ظہور میں آیا جس نے مختلف زبانوں کی شاعری میں بالعموم اور اردو شاعری میں بالخصوص جگہ پائی۔

اس رواداری کی بنیاد تھا "عشق" یعنی گو ظاہری طور پر کسی شخص یا گروہ کا مذہب خواہ کچھ ہی کیوں نہ ہو اصل اہمیت اس کی باطنی زندگی کی ہے۔ دیکھنا یہ ہوگا کہ وہ کس قدر خلوص اور محبت کے ساتھ خدا کو چاہتا ہے محبت ہی اصل عبادت اور اصل مذہب ٹھہری۔ اور عشق توفیق الٰہی سے پیدا ہوتا ہے اور اس کا اصل پیمانہ ہے ایثار اور قربانی

اس طرح طلبا کے ذہن نشین کرانے والی بات یہ ہے کہ یہ الزام جو پہلی نظر میں بڑا وزنی معلوم ہوتا ہے کہ اردو شاعری محض عشقیہ شاعری ہے درحقیقت نہایت فضول ہے عام پڑھنے والے کو جو عشق و عاشقی کے مضامین معلوم ہوتے ہیں دراصل وہ وسیع تر یگانگت اور رواداری کے مضامین ہیں وہ ایک ایسا تصور پیش کرتے ہیں جو مختلف مذہبی تفرقوں کے باوجود انسانوں کے درمیان محبت اور پیار کا رشتہ پیدا کرتا ہے اس لحاظ سے یہ تعجب کی بات نہیں ہے کہ ہندوستان کی جدید زبانوں میں اردو تنہا زبان ہے جس کا ادب مذہبیات سے شروع نہیں ہوتا اور جس میں سبھی مذاہب کے ماننے والوں کے لئے بلا لحاظ مذہب و ملت لطف اندوزی کی گنجائش ہے۔

جدید ہندی ہی کو لیجئے جس کا پورا قدیم ادب برج یا اودھی میں ہے مگر تلسی داس ہوں یا سور داس یا میرا بائی سبھی کے ادب کی روح مذہبی ہے اور اس مخصوص مذہب کی روایات اور عقائد کو مانے بغیر ان کے ادبی کارناموں سے لطف اندوز نہیں ہوا جاسکتا اس کے برخلاف اردو ادب شروع ہی سے ایسی روایات اور عقائد پر مبنی ہے جن کا کسی

مذہب سے کوئی تعلق نہیں ہے غزل کی علامتیں، مثنوی کی دنیا ہو یا قصیدے کی فضا اور قصوں کی کتھائیں سبھی سیکولر غیر مذہبی ہیں۔ یہ ضرور ہے کہ ان سب میں جاگیر داری معاشرے کے نظام اقدار کی کارفرمائی ہے مگر اس کی نوعیت بڑی حد تک غیر مذہبی ہے یہی نہیں بلکہ غزل اور شعری اور نثری ادب میں مذہبی کٹر پن کا مذاق اڑایا گیا ہے۔ واعظ اور ناصح، زاہد اور محتسب، ملا اور پنڈت پر پھبتیاں کسنا ادبی روایت میں شامل رہا ہے۔

زیادہ سے زیادہ یہی کہا جا سکتا ہے کہ ابتدائی دور میں تصوف کے مضامین نظم ہوئے اور صوفیا کے رسالے اور ان کے ملفوظات ادب کی بنیاد بنے مگر یہ مذہبی نہیں تھے صوفیانہ تھے اور ان میں مذہبی کٹر پن نہیں روحانی کشف و کرامات ہیں۔

اس طرح اردو زبان و ادب اس لسانی اور تہذیبی مرکزیت کا نشان بن جاتی ہے جسے آج کی اصطلاح میں قومی یک جہتی کہتے ہیں یہ محض قومی یک جہتی نہیں انسانی یک جہتی ہے جو انسانوں کو بانٹتی نہیں ملاتی ہے اور جس میں انسانی مساوات کا ایک وسیع تر تصور موجود ہے

یہ بھی درست ہے کہ پوری اردو شاعری یا پورا اردو ادب فلسفیانہ یا صوفیانہ نہیں ہے اور ہر جگہ اس میں عشق سے مراد خدا کا عشق بھی نہیں لیا گیا ہے بلکہ جگہ جگہ گوشت پوست سے بنے ہوئے انسانوں کے عشق و محبت کی داستانیں بھی نظم ہوئی ہیں اور ہماری اپنی دنیا کی باتیں کہی گئی ہیں لیکن اس دنیاوی عشق کو بھی محض تفریح جاننا یا کوئی گھٹیا بات سمجھنا درست نہیں۔ فراق گورکھپوری نے اپنی کتاب "اردو میں عشقیہ شاعری" میں اور اپنے خطوں کے مجموعے "من آنم" میں اس پر بہت تفصیلی بحث کی ہے کہ یہ عشق انسان کو بہتر انسان بنانے اور اس کے جذبات اور احساسات میں پاکیزگی پیدا کرنے کا بڑا وسیلہ رہا ہے۔

تصوف کے بعد یہی دنیاداری یا mundane اور نامذہبی secular لہجہ اردو ادب کی بڑی خصوصیت رہا ہے اور اسی بنا پر اس کا رشتہ اپنے دور کے سماجی اور تہذیبی حالات سے جڑا جب زمانے نے تاریخ کا ورق پلٹا تو مغرب کی صنعتی تہذیب نے اثرات سے خیالات اور تصورات میں جو تبدیلیاں ہوئیں ان کا اثر اردو زبان و ادب نے بھی تیزی سے قبول کیا۔ اصلاح تمدن کی تحریکیں ابھر آئیں اور پورا ادب انہی آوازوں سے گونجنے لگا۔

ان تبدیلیوں کا اور مغربی اثرات سے پیدا ہونے والے اثرات کا تذکرہ کرتے ہوئے مدنی مرکزیت کے اس پس منظر کو سامنے رکھنا چاہیئے جس کا ذکر ابھی ابھی ہوا ہے اور جس کے نتیجے کے طور پر اردو ایک قومی اور بین الاقوامی تہذیبی رابطے کی زبان بن کر ہندستان گیر پیمانے پر ابھری اور مختلف مقامی بولیوں کی جگہ لینے لگی۔

دراصل خلجی، تغلق اور لودی بادشاہوں سے لے کر مغلوں تک جاگیرداری کا ایک خاص نظام ہندوستان میں عام تھا جسے منصب داری کے نام سے یاد کیا جاتا ہے۔ ہر امیر یا منصب دار کو کچھ جاگیریں انعام میں دی جاتی تھیں اور ان جاگیروں سے لگان وصول کرکے وہ نہ صرف اپنا صرفہ پورا کرتا تھا بلکہ بادشاہ کے لئے ضرورت کے وقت فوجی لشکر کا ایک حصہ بھی فراہم کیا کرتا تھا۔ یہ منصب دار خود کوئی کام نہیں کیا کرتے تھے صرف کسانوں سے وصول کئے ہوئے لگان میں سے اپنا حصہ وصول کرکے زندہ رہتے تھے۔

انگریزوں نے ہندوستان پر قبضہ کیا تو شمالی ہند میں اس منصب داری کو ختم کرکے زمینداری نظام رائج کیا یعنی فوجوں کی بھرتی وغیرہ کی ذمہ داری تو امیروں پر نہ رہی مگر لگان وصول کرکے اسے سرکاری خزانے میں جمع کرنے اور اس لگان کا ایک حصہ خود اپنے صرفے میں لانے کی ذمہ داری دے دی گئی اس میں اتنی اور تبدیلی ہوئی کہ پہلے ہر امیر کی موت کے بعد جاگیر اور منصب سرکار کو واپس مل جاتا تھا انگریزوں نے زمینداروں کو مستقل حیثیت دیدی اور زمین کا مالک بنا دیا۔

مگر بنگال اور دوسرے علاقوں میں ایسٹ انڈیا کمپنی کے زیر اثر جب تجارت اور صنعت کا رواج ہوا تو وہاں ساہوکاری، دلالی اور تجارتی کاروبار بھی شروع ہوئے اور زمینداروں کے ایک حصے نے ان کاموں میں بھی دلچسپی لی عام طور پر یہ وہ لوگ تھے جو مغلوں کے آخر زمانے میں منصب داری سے خوش نہیں تھے اور ان میں زیادہ تر تعداد غیر مسلموں کی تھی (اس کی ایک وجہ تو یہ تھی کہ منصب داروں کی بڑی تعداد مسلمان تھی اور دوسری یہ کہ مسلمانوں کے لئے سود حرام تھا) اس طرح ساہوکاروں کا ایک طبقہ پیدا ہونے لگا جو بنگال میں انگریزوں کے زیر اثر جگت سیٹھ بن گیا جبکہ مسلمان منصب دار یا زمیندار کاروباری یا تجارتی یا صنعتی کاموں سے دور رہے۔

انگریزی کا چلن بڑھا تو اس طبقے نے اپنی تہذیب اور اپنی شناخت کو منصب داروں

سے الگ کر کے یا تو دفتروں میں کام کرنے والے بابوؤں سے جوڑنا چاہا جو اس وقت نئی انگریز حکومت اور تجارت کے ہاتھ پاؤں بنے ہوئے تھے یا پھر ان کسانوں سے جوڑنا چاہا جو ان کے لئے اب رعیت کی نہیں تجارتی مال پیدا کرنے والی منڈی بن گئے تھے۔

اس نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو فورٹ ولیم کے زمانے ہی سے اس کھڑی بولی میں دو روپ ابھرتے دکھائی دیتے ہیں جو اس وقت تک منصب داری اور جاگیرداری نظام کی پیداکی ہوئی مدنی مرکزیت کی زبان کے طور پر ابھر رہی تھی اور جو قومی اور بین الاقوامی رابطے کا وسیلہ بنی ہوئی تھی، ایک روپ اردو کہلایا جس پر پرانے جاگیرداری اثرات کا تہذیبی رنگ نمایاں تھا اور ہے۔ دوسرا ہندی کہلایا جس نے اپنا رشتہ کچھ بنگلہ سے (ادبی طور پر) کچھ مراہٹی سے اور کچھ دیہات کی بولیوں سے جوڑ لیا اور اپنا رسم خط بھی انہی اثرات کے مطابق دیوناگری کر لیا یہ بات یاد دلانا ضروری ہے کہ ۱۹ویں صدی ہی سے کلکتہ اور بمبئی یعنی بنگلہ ادب اور مراٹھی ادب کے مرکز صنعتی مرکز بننے لگے تھے اور یہاں انگریزوں کا لایا ہوا صنعتی اور کاروباری نظام کارخانوں سے لے کر دفتروں تک پھیل گیا تھا اس سے اندازہ ہو سکتا ہے کہ اردو ہندی جھگڑے کے پیچھے اقتصادی اور تہذیبی مسائل کارفرما تھے۔

جب پورا ہندوستان انگریزوں کے قبضے میں آگیا تو یہ اقتصادی اور تہذیبی تبدیلیاں پورے ہندوستان میں پھیل گئیں دھیرے دھیرے پرانی مدنی مرکزیت کی جگہ قومی احساس نے لے لی ایک طرف حب وطن کے چرچے ہوتے تو دوسری طرف ان ہندوستانیوں کو سیاسی اور صنعتی اور اقتصادی حقوق کی بھی فکر ہوئی جو ساہوکاری اور صنعتی ترقی میں دلالی میں یا کسی اور طرح شریک تھے انڈین نیشنل کانگریس نے پہلے صرف مقامی انتظام میں ہندوستانیوں کی نمائندگی کی بات چلی پھر ہوم رول کا مطالبہ ہوا کہ ہندوستان کا اندرونی انتظام اور بندوبست ہندوستانیوں کے ہاتھ میں ہو۔ اور جلد ہی اس مطالبے نے مکمل آزادی کے مطالبے کی شکل اختیار کر لی اور اس پوری مدت میں اردو ادب نے قومی مزاج کا ساتھ دیا فرق تھا تو اتنا کہ انگریزوں کی مخالفت اور آزادی کی حمایت میں جاگیرداری اور قدیم نظام کی محبت بھی قائم رہی اور ترقی پسند

تحریک کے علاوہ اور کوئی تحریک بھی اسے توڑ نہیں سکی۔

پاکستان کے مطالبے کی ایک توجیہہ اس طرح بھی کی جاسکتی ہے کہ مسلمان امراء چونکہ جاگیر دار تھے اور زمینداری ان کا ذریعہ معاش تھی اور آل انڈیا نیشنل کانگرس نے زمینداری کے خاتمے کو اپنے پروگرام میں شامل کر لیا تھا اس لئے ان زمینداروں اور جاگیرداروں کو خطرہ محسوس ہونے لگا تھا انھوں نے غیر مسلم جاگیرداروں اور زمینداروں کی طرح ساہوکارے اور صنعتی کارخانوں میں حصہ نہیں لیا تھا اس لئے مسلم امرا کو اپنا مستقبل خطرے میں نظر آنے لگا اور انھیں زمینداری کے نظام کو کم سے چند علاقوں میں محفوظ رکھنے کے لئے ملک کی تقسیم مناسب سمجھی اور اسے ہندو مسلم شکل دے دی۔ اس توجیہہ کا ایک ثبوت یہ بھی ہے کہ پاکستان میں آج بھی زمینداری اور جاگیرداری نظام ختم نہیں ہوئے ہیں اور آج بھی صنعتی ترقی کا سلسلہ شروع نہیں ہو سکا ہے۔

تاریخ ادب کی تدریس میں ہمیں ایک طرف اردو ادب کو جنگ آزادی میں شریک اور اس کو حوصلہ دینے والے ہراول دستے کی طرح دیکھنا چاہئے جس نے ہماری بصیرت میں اضافہ کیا اور دوسری طرف آزادی کے بعد اردو ادب جن دو اہم مرکزوں میں بٹ گیا ان پر بھی توجہ کرنی چاہیے۔ ہندوستان 1947 کے بعد پاکستان اور ہندوستان دو ملکوں میں تقسیم ہوا اور دونوں ملکوں میں اردو زبان و ادب کا فروغ ہوا۔ بے شک دونوں ملک سیاسی طور پر الگ الگ ہی ہیں لیکن اردو زبان و ادب کے مطالعے کے سلسلے میں دونوں ایک ہیں اور تاریخ ادب کی تدریس کے وقت پاکستان کے اردو ادب کا مطالعہ بھی ضروری ہے اور اسے ہماری پوری ادبی وراثت کے پس منظر ہی میں دیکھا اور سمجھا جانا چاہئے۔

غرض اردو ادب کی تاریخ کی تدریس آج محض واقعات شاعروں اور ادیبوں کے حالات کی کھتونی نہیں ہو سکتی اسے تاریخ و تہذیب کے رشتوں میں دیکھنا ہوگا اور اس میں جو تبدیلیاں ہوتی رہی ہیں ان کا تجزیہ بدلتے ہوئے حالات کی روشنی میں کرنا ہوگا دراصل تاریخ ادب کے مطالعے کا اہم مقصد ادب کے طالب علم کے تجزیے کی اسی صلاحیت کو بیدار کرنا ہے تاکہ وہ ادب کے پیچھے کارفرما مختلف عناصر کو پہچان سکے اور اسے یہ

بصیرت حاصل ہو سکے کہ ادب کے مطالعے میں دیگر علوم سے کس حد تک فیض حاصل کیا جاسکتا ہے اور تاریخ ادب پورے سماج کی تاریخ کو سمجھنے اور اسے نئے خیالات اور نئے خوابوں کے ذریعے تبدیل کرنے کے عمل میں کس طرح کارفرما ہوتا ہے۔

کتابیات

1. Welek: Concepts of criticism

2. Sadiq: Oxford History of Urdu Literature

3. Abdul Qadir: Modern Urdu Literature

4 رام بابو سکسینہ ؛ تاریخ ادب اردو

5 جمیل جالبی ؛ تاریخ ادب اردو

6 اعجاز حسین ؛ مختصر تاریخ ادب اردو

7 علی گڑھ تاریخ ادب اردو

PRICE Rs.12/50