ادبی تنقید

اور

اُسلوبیات

گوپی چند نارنگ

پروفیسر اردو، دہلی یونیورسٹی

نیشنل فیلو یونیورسٹی گرانٹس کمیشن

ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس

© پروفیسر گوپی چند نارنگ
پاکستان میں اس کتاب کی اشاعت کے حقوق جناب انتظار حُسین کے نام محفوظ ہیں۔

ADABI TANQEED

AUR USLOOBIYAT

by

GOPI CHAND NARANG

Ist Edition 1989
IInd Edition 2001
ISBN 81-85360-48-0
Price. Rs.200

کتاب کا نام	اَدبی تنقید اور اُسلوبیات
مصنّف	پروفیسر گوپی چند نارنگ
سنہ اشاعت	اوّل ۱۹۸۹ء
سنہ اشاعت	دوم ۲۰۰۱ء
قیمت	۲۰۰ روپے
مطبع	کاک آفسیٹ پرنٹرس، دہلی

Published by
Educational Publishing House
3108, Gali Vakil , Kucha Pandit , Lal Kuan Delhi-6(India)
Ph.: 3216162, 3214465 Fax:91-011-3211540
E-Mail: eph@onebox.com

نثری نظم کی شناخت

اس مضمون کو لکھنے کی ضرورت ہرگز پیش نہ آتی اگر نثری نظم کے بارے میں جو کچھ لکھا جا رہا ہے، اس کی نوعیت محض نظری نہ ہوتی اور اطلاقی پہلو بھی پیش نظر رہتا۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ ابھی ولادت نہیں اور حسب نسب اور رنگ و نسل کی بحث چھڑی ہوئی ہے، یا اگر ولادت ہو چکی ہے تو نومولود کو دیکھے بھالے بغیر اس کے عدم اور وجود کی گفتگو ہو رہی ہے۔ یا یہ کہ اتنی اولادوں کے ہوتے ہوئے نئی اولاد کی ضرورت بھی کیا ہے اور اگر ہے تو اس کو اولادِ نرینہ کے زمرے میں رکھا جا سکتا ہے یا کسی اور خانے میں رکھا جائے۔ نثری نظم اس میدانِ کارزار کا منظر پیش کرتی ہے جس میں ہر طرف سے تیروں کی بارش ہے اور بالکل سایے میں وہ سبزۂ نو دمیدہ ہے جو سر اٹھاتے ہی پامال ہو رہا ہے۔ مجھ کم فہم کا خیال ہے کہ اس سلسلے میں بنیادی مشکلات دو ہیں۔ اوّل یہ کہ اردو اپنے مزاج اور منہاج کے اعتبار سے مغربی زبانوں سے الگ ہے، اس میں نثری نظم کے فریم ورک کو ان سے ہٹ کر دیکھنا ہوگا اور اس کا واحد طریقہ یہ ہو سکتا ہے کہ اسے خود ان اردو تخلیقات سے اخذ کیا جائے جو نثری نظم کے نام سے لکھی جا رہی ہیں۔ دوسری مشکل یہ ہے کہ وزن، موزونیت، آہنگ، تکلمی آہنگ، داخلی آہنگ یا شعری آہنگ کی جو بحث چھڑ گئی ہے، وہ بھی کئی الجھاووں کا شکار ہے۔ ایک الجھاوا

تو ہماری اپنی مشرقی روایت کی دین ہے جہاں شاعری میں وزن بنیادی اہمیت رکھتا ہے اور آہنگ وزن ہی کا پروردہ ہے یعنی وزن سے ہٹ کر آہنگ کا کوئی تصور ہی نہیں کیا جا سکتا۔ دوسرا الجھاوا مغربی روایت سے پیدا ہوتا ہے کیونکہ مغرب کے شعری آہنگ کی تطبیق اردو پر اس طرح نہیں ہو سکتی جس طرح مغربی زبانوں پر ہوتی ہے۔ رہی نئے تجربے کی ضرورت کی بات تو ضرورت کا معاملہ بھی اتنا آسان نہیں جتنا نظر آتا ہے۔ اس کے "افادی" اور "غیر افادی" پہلوؤں کو تو آسانی سے الگ کیا جا سکتا ہے لیکن اس میں کچھ گرہیں ایسی بھی ہیں جن کا تعلق جتنا شعوری رشتوں سے ہے اتنا لاشعوری تقاضوں سے بھی ہے۔ کسے معلوم تھا کہ غزل جسے حالی کے زمانے سے "غیر افادی" تسلیم کر لیا گیا تھا اور جسے وسط بیسویں صدی میں مصلوب کر دینے کی تیاریاں بھی ہو گئی تھیں، بغیر کسی ہیئتی تبدیلی کے "غیر افادی" ہونے کے باوجود نہ صرف آبرومندی کی سند پا گئی، بلکہ ثقافتی جڑوں کے احساس کی بھی ضامن قرار پائی۔ یہ سارا عمل ایک صدی کے زمانے میں ہوا۔ نثری نظم کی بحث دس برس سے زیادہ پرانی نہیں۔ اتنے کم وقت میں کسی نئے تجربے کے بارے میں حکم لگانا شاید پیشین گوئی کے ذیل میں آئے گا، اور پیشین گوئی تنقید کا منصب نہیں۔ چنانچہ سر دست ہم صرف اتنا کر سکتے ہیں کہ نثری نظم کے نام پر جو کچھ لکھا گیا ہے، اس کو سامنے رکھ کر یہ جاننے کی کوشش کریں کہ اس کی نوعیت کیا ہے، اور کیا اس میں واقعی کوئی شعری تجربہ بیان ہوا ہے۔ اگر اس میں اظہار کی تخلیقی قوت نہیں ہے اور یہ بحیثیت نظم متاثر ہی نہیں کرتی تو اپنا اور دوسروں کا وقت خراب کرنے کی کیا ضرورت ہے۔ ذیل میں بنیادی تنقیحات قائم کر کے اسی نوعیت کے مطالعہ کی کوشش کی جائے گی۔

(۱)

نثری نظم کی بحث کا آغاز بقول ڈاکٹر وزیر آغا ۱۹۷۴ء میں ہوا جب

"اوراق" کی ایک خاص اشاعت میں ذوالفقار احمد تابش نے نثری نظم کا سوال اٹھایا اور بحث میں ڈاکٹر وزیر آغا، ریاض احمد، مرزا ادیب، ڈاکٹر وحید قریشی، ڈاکٹر سلیم اختر اور ڈاکٹر سہیل احمد نے حصہ لیا۔ اس وقت نثری نظم لکھی تو جانے لگی تھی لیکن اس نے باقاعدہ رجحان کی صورت اختیار نہیں کی تھی۔ اس کے بعد چند برسوں میں یہ بحث دو دھڑوں میں بٹ گئی اور دو متضاد رویے سامنے آئے۔ ظاہر ہے ایک طرف وہ نئے شاعر ہیں جو نثری نظم کو نئے مؤثر وسیلے کے طور پر برتنا چاہتے ہیں اور اس بنا پر اس کی حمایت کرتے ہیں کہ "اس میں تخلیقی تجربہ غیر مسخ شدہ صورت میں سامنے آتا ہے۔" دوسری طرف وہ حضرات ہیں جو پابند شاعری کرتے ہیں یا پابند نظم اور آزاد نظم کے قائل ہیں۔ یہ لوگ نثری نظم کو اظہار کے عجز سے تعبیر کرتے ہیں اور اس تجربے کو درخور اعتنا نہیں سمجھتے۔ ڈاکٹر انور سدید کا خیال ہے کہ "مندرجہ بالا دو طبقوں کے ساتھ ایک طبقہ اور بھی پیدا ہو گیا ہے جس نے نثری نظم کو تحریک کے طور پر تو قبول نہیں کیا لیکن اس تجربے کو بیک نظر مسترد کرنے کی کاوش بھی نہیں کی، بلکہ نظم کے شعری آہنگ کو برقرار رکھنے کی تائید کی۔" انھوں نے اس مختصر طبقے میں ڈاکٹر وزیر آغا، وحید قریشی اور ریاض مجید کے نام لیے ہیں۔ میرا خیال ہے کہ شمس الرحمان فاروقی اور خود ڈاکٹر انور سدید کو بھی اسی طبقے سے متعلق سمجھنا چاہیے۔

ڈاکٹر وحید قریشی کا کہنا ہے کہ "آہنگ کی تلاش میں موجودہ نقائص اور اوزان کے جملہ دستور حرفِ آخر نہیں، آئندہ کے امکانات کو تلاش کرنا فنکار کا بنیادی حق ہے۔ نثری شاعری بھی آہنگ کو تلاش کرنے ہی کی ایک کوشش ہے۔"

ڈاکٹر وزیر آغا کا کہنا ہے "سوال نثری نظم کو مسترد کرنے یا نہ کرنے کا نہیں، کیونکہ اس نئی صنفِ ادب کے وجود کا جواز بہر حال موجود ہے، لیکن اس کو شاعری کے تحت شمار نہیں کیا جا سکتا، کیونکہ ہر صنفِ ادب کا ایک کم سے کم وصف ضرور ہوتا ہے۔ نثری نظم کو اگر شاعری کے تحت شمار کیا گیا تو شاعری سے اس کا کم سے کم

وصف یعنی شعری آہنگ کا التزام بھی چھو. ہائے گا۔"

شمس الرحمان فاروقی کا معاملہ ذرا مختلف ہے۔ وہ کہتے ہیں "میں نثری نظم کا مخالف نہیں ہوں" لیکن "میں اب تک نہیں سمجھ سکا کہ نثری نظم ہماری شاعری کی کون سی صنفی یا ہیئتی ضرورت کو پورا کرتی ہے۔" (لیکن، راقم الحروف کا ہے)

آپ نے دیکھا وحید قریشی، وزیر آغا اور انور سدید "آہنگ" کو مسئلے کی جڑ قرار دیتے ہیں اور وزیر آغا اسے اس لیے شاعری تسلیم نہیں کرتے کہ اس میں شاعری کی کم از کم شرط "شعری آہنگ" نہیں ہے، جب کہ شمس الرحمان فاروقی سرے سے نثری نظم کے صنفی جواز ہی کے قائل نہیں۔ ظاہر ہے کہ انور سدید نے جس گروہ کو مختصر قرار دیا ہے وہی مختصر گروہ نثری نظم کے رد میں سب سے زیادہ فعّال ہے، اور اسی گروہ نے اپنے مؤقف کو تنقیدی دلائل سے استوار بھی کیا ہے۔

عالمی ادب کی شعری روایت پر نظر ڈالی جائے تو نثری نظم اتنی نئی صنف نہیں جتنا اردو میں اسے سمجھا جا رہا ہے۔ کئی زبانوں کی پرانی لوک روایتوں میں نثری نظموں سے ملتی جلتی منظومات یا ان کے ٹکڑے مل جاتے ہیں۔ البتہ ایک باقاعدہ ادبی تحریک کے طور پر سب سے پہلے نثری نظم نے فرانس میں سر اٹھایا جہاں اسے خاطر خواہ کامیابی ہوئی، چنانچہ بودلیر کو اس کا امام مانا جاتا ہے۔ رمبو، ملارمے، لوتریاموں اور کئی دوسرے اہم شاعروں نے اسے پروان چڑھایا۔ فرانس میں نثری نظم کا عروج درحقیقت، وزن، بحر اور قافیے کی جکڑ بندیوں یا تمدن کی مصنوعی پابندیوں کے خلاف بغاوت پر مبنی تھا۔ انگریزی زبان میں اس کا رواج نسبتاً کم ہوا، اس لیے کہ انگریزی فری ورس میں آزادی کے امکانات پہلے سے موجود تھے۔ والٹ وٹمین کی نظموں کے بارے میں اب تک یہ بحث چلی آ رہی ہے کہ اس کی بہت سی نظمیں مُروّجہ اوزان کے سانچوں پر پوری نہیں اترتیں اور فیصلہ نہیں ہو سکا کہ یہ آزاد نظمیں ہیں یا نثری نظمیں۔ نثری نظم لکھنے والوں میں ترگنیف، رِلکے، سولزنٹسن اور بورخس قابلِ ذکر ہیں۔ اسی طرح جیمز جوائس، پاسٹرناک،

اور ہرمن ہس کی تحریروں کو بھی بعض لوگ بطور نثری نظم پڑھتے اور داد دیتے ہیں۔
ہندوستان میں ٹیگور کی گیتانجلی کے بارے میں معلوم ہے کہ یہ نثر میں ہے لیکن اس کو بالعموم نظم سمجھا جاتا ہے۔ نیاز فتحپوری نے گیتانجلی کا ترجمہ "عرضِ نغمہ" کے نام سے بیسویں صدی کے شروع میں کیا تھا۔ شمس الرحمان فاروقی نے لکھا ہے کہ میر ناصر علی ایسی تحریریں خیالاتِ پریشاں کے عنوان سے عرضِ نغمہ سے بھی پہلے شائع کرا چکے تھے۔ بیسویں صدی کے ربعِ اول میں شعرِ منثور، ادبی شاہپارے یا مختلف ناموں سے نثری نظموں سے ملتی جلتی چیزیں بالعموم لکھی جانے لگی تھیں، جن کا ایک ثبوت جوش ملیح آبادی کے پہلے مجموعے روحِ ادب (مطبوعہ ۱۹۲۰ء) میں ایسی نظموں کا اندراج ہے۔ بقول وزیر آغا ۱۹۲۹ء میں حکیم محمد یوسف حسن، مدیر نیرنگِ خیال نے پنکھڑیاں کے عنوان سے ایک مجموعہ مرتب کیا تھا جس کے مندرجات ہیئت اور مزاج کے اعتبار سے نثری نظم کے عین مطابق ہیں۔ آزادی کے بعد اس نوع کی باقاعدہ کاوش میراجی کے یہاں ملتی ہے۔ خلیل الرحمٰن اعظمی کا بیان ہے "۱۹۴۸-۴۹ء میں بمبئی سے رسالہ خیال میراجی اور اختر الایمان نکالتے تھے، اس میں کچھ نظمیں چھپا کرتی تھیں، عنوان ہوتا تھا نثری نظمیں اور شاعر کا نام ہوتا تھا بسنت سہائے۔ اس نام کے آدمی کا غالباً کوئی وجود نہیں تھا نہ اب تک سنا گیا کہ ایسا کوئی آدمی تھا۔ میرا ذاتی قیاس یہ ہے کہ یہ نظمیں خود میراجی لکھ رہے تھے اور انھوں نے اس طرح کا ایک تجربہ کرنے کی کوشش کی تھی جس کو آزاد تلازمۂ خیال کہتے ہیں، اور ہر نظم میں تو نہیں لیکن بعض نظموں میں یہ چیز دیکھی جا سکتی ہے جیسے ان کی نظم ہے جاتری"۔ باقر مہدی کا خیال ہے "میراجی کی نظم جاتری میں نثری نظم کی طرف چلنے کا اشارہ ملتا ہے"۔ (بحوالہ شاعر ص ۹۵-۹۶) تاہم نثری نظموں کا پہلا مجموعہ سجاد ظہیر کا پگھلا نیلم ہے جو ۱۹۶۴ء میں شائع ہوا۔ اگرچہ ان نظموں میں بعض مصرعے مروجہ اوزان میں ہیں۔ لیکن یہ امکان تو بعد کی نثری نظم میں بھی ملتا ہے۔ لگ بھگ اسی زمانے میں اعجاز احمد کی نثری نظمیں سویرا اور

سوغات میں شائع ہوتی رہیں جن پر داد بھی ملی۔ البتہ نثری نظم کی ترویج کی تازہ کوششیں ۱۹۷۴ء میں شروع ہوئیں۔ انیس ناگی انھیں رسالہ نصرت کی نثری نظموں کے لیے مخصوص اشاعت سے منسوب کرتے ہیں۔ ان دس برسوں میں ہندوستان میں بھی اور پاکستان میں بھی متعدد شعرا نے نثری نظم کو شعری اظہار کے ایک موثر وسیلے کے طور پر اپنایا ہے۔ ان میں پابند شاعری کرنے والے بھی ہیں اور نئے شعرا بھی۔ بعض نے کم نظمیں کہی ہیں، بعض نے زیادہ اور بعض نے تو مجموعے بھی شائع کیے ہیں۔ ان میں سے بعض اہم نام یہ ہیں:

پاکستان: اعجاز احمد، احمد ہمیش، کشور ناہید، منیر نیازی، ساقی فاروقی، صلاح الدین محمود، زاہد ڈار، قمر جمیل، مبارک احمد، رئیس فروغ (مرحوم) سارا شگفتہ (مرحومہ) یوسف کامران (مرحوم) انیس ناگی، فاطمہ حسن، جاوید شاہین، اسد محمد خاں، عذرا عباس، افضال احمد سید، سعادت سعید، نسرین انجم بھٹی، سیما خاں، شائستہ حبیب، ذی شان ساحل، عشرت آفریں۔

ہندوستان: خورشید الاسلام، باقر مہدی، بلراج کومل، قاضی سلیم، شہریار، کمار پاشی، ندا فاضلی، عادل منصوری، مخمور سعیدی، زبیر رضوی، صلاح الدین پرویز، حمید الماس، عین رشید، صادق، ظفر احمد، صفیہ اریب، مشتاق علی شاہد، مصحف اقبال توصیفی، شین کاف نظام، پرت پال سنگھ بیتاب، چندر بھان خیال، حمید سہروردی۔

ان کے علاوہ بھی دونوں ملکوں میں بہت سے نئے لکھنے والے نثری نظم کو وسیلۂ اظہار بنا رہے ہیں، اور ان کی تعداد روز بروز بڑھ رہی ہے۔ ایسے بہت سے نئے لکھنے والوں کی تخلیقات شاعر بمبئی کے نثری نظم اور آزاد غزل نمبر (مطبوعہ ۱۹۸۳ء) میں دیکھی جا سکتی ہیں۔

---

(۲)

نئی نسل کے شاعر نثری نظم کو بالعموم ایک باغیانہ تحریک کے طور پر پیش کرتے ہیں۔ ان کے نزدیک وزن، بحر، ردیف اور قافیے سے نجات حاصل کرنا تخلیقی آزادی کے لیے ضروری ہے۔ اس رویے کی بہترین ترجمانی رئیس فروغ مرحوم کا وہ بیان ہے جسے انور سدید نے نقل کیا ہے:

"پروز پوئم نے ہمیں وہاں سے پکارا تھا جہاں حرفوں کی جھاڑی میں آگ لگی ہوئی تھی۔ ہم نے آگ سے مکالمہ کیا اور شہر میں جا کر اعلان کیا کہ ہمارے آدمیوں سے وزن، بحر اور قافیے کی بیگار کوئی نہ لے۔ پھر ہم نے اپنی تحریروں پر خون سے نشان لگا دیے تاکہ چمک اور گرج کے ساتھ آنے والا وقت جب چوپائیوں کے پہلوٹھوں کو مارتا ہوا آئے تو خون کے نشانوں والی تحریروں کو چھوڑتا جائے، اس کے بعد یوں ہوا کہ بادل بہت زور سے کڑکا اور بڑے بڑے اولے گرے اور کھڑی فصلیں برباد ہو گئیں۔"

یہاں کن بادلوں اور کس ژالہ باری کی طرف اشارہ ہے۔ اگر اس سے مراد پابند شاعری کرنے والوں کی مخالفت ہے یا بعض مقتدر نقادوں کا رویہ ہے تو یہ خدشات بے بنیاد بھی ہو سکتے ہیں، کیونکہ تخلیق اگر پُرجوش ہے اور زمین زرخیز ہے تو تازہ ہواؤں کے ساتھ نئی فصلیں پھر لہلہا اٹھیں گی۔ دراصل جب بھی کوئی چیز صدیوں تک چلن میں رہے، تو اس کی حیثیت اسٹیبلشمنٹ کی ہو جاتی ہے۔ ہر اسٹیبلشمنٹ اپنی جگہ پر جبر ہے۔ اگرچہ اس جبر میں اختیار کی راہیں بھی نکلتی ہیں جیسا کہ ہمیشہ ہوتا ہے۔ تاہم یہ حقیقت ہے کہ اردو کے عروضی نظام کا تعلق

اس کے SUPER STRUCTURE سے ہے، اگر ایسا نہ ہوتا تو اصل کی تمام بحروں کو اردو جوں کا توں اپنا لیتی۔ ایک خاموش دبا دبا سا تغیّر کا عمل تاریخ میں برابر جاری رہا ہے۔ بیسویں صدی کے اوائل میں شررؔ اور اسمٰعیلؔ نے آزادی کے حق میں آواز اٹھائی اور کچھ تجربے کئے گئے۔ پھر عظمت اللہ خاں نے ایک باغیانہ تحریک چلانے کی کوشش کی لیکن خاطر خواہ کامیابی نہ ہوئی۔ بیسویں صدی کی چوتھی اور پانچویں دہائی میں اسی جذبے نے پھر آزاد نظم کے رجحان کے تحت انگڑائی لی اور باوجود شدید مخالفتوں کے یہ تجربہ کامیاب ہوا اور آزاد نظم اردو شاعری میں راسخ ہو گئی۔ آزاد نظم کا تصور بھی بعض دیگر اصناف کی طرح ہم نے مغرب سے لیا۔ لیکن جتنی آزادیاں آزاد نظم کو مغرب میں حاصل تھیں اتنی اردو میں حاصل نہ ہو سکیں۔ اس کی وجہیں دوسری بھی ہوں گی لیکن ایک خاص وجہ ہماری دقیانوسیت بھی ہے اور دقیانوسی فضا میں تھوڑی سی آزادی حاصل کر لینا بھی ایک بہت اہم تاریخی اقدام تھا۔ جیسا کہ اوپر اشارہ کیا گیا نظم کی ساخت میں مزید وسعتیں پیدا کرنے کا کمزور سا رجحان بھی اسی کے ساتھ ساتھ پرورش پاتا رہا لیکن اس نے ایک فعال ادبی تحریک کی شکل حال ہی میں اختیار کی۔ نثری نظم کے رد و قبول کے سلسلے میں جو چیز بنیادی تضادات پیدا کر رہی ہے اور سب سے زیادہ الجھن کا سبب بنی ہوئی ہے وہ آہنگ کا تصور ہے۔ اسے داخلی آہنگ، شعری آہنگ، تکلمی آہنگ، نثری آہنگ، نامیاتی آہنگ وغیرہ مختلف اصطلاحوں سے موسوم کیا جا رہا ہے۔ آہنگ کے یہ مختلف تصوّرات اس قدر متضاد اور متناقض ہیں کہ خلطِ مبحث کی صورت پیدا ہو گئی ہے یعنی وہ حضرات بھی جو نثری نظم کے مخالف ہیں اور وہ بھی جو نثری نظم کے حق میں ہیں، کسی نہ کسی طرح کے آہنگ ہی کا سہارا لیتے ہیں۔ پابند شاعری کے بارے میں تو معلوم ہے کہ آہنگ اس کا لازمی عنصر ہے، لیکن اگر نثری نظم کے لیے بھی آہنگ ضروری ہے تو پھر یہ معلوم کرنا ہو گا کہ اس آہنگ کی نوعیت کیا ہو گی۔ کیونکہ اگر یہ آہنگ بھی وزن اور بحر سے ملتی جلتی

ہوئی چیز ہے تو پھر نثری نظم کی ضرورت ہی کیا ہے اور اگر اس سے الگ ہے تو یہ غور طلب ہے کہ کیا اردو میں اوزان و بحور سے ہٹ کر کوئی آہنگ ہو سکتا ہے۔

انیس ناگی جو نثری نظم کی موافقت میں پیش پیش ہیں، لکھتے ہیں: "اردو شعرا نے اصوات اور آہنگ کے ان دائروں میں سفر کیا ہے جو زبان کے آہنگ کے بجائے عروضی وزن کا نتیجہ ہیں۔" چنانچہ وہ عروضی آہنگ کے بجائے زبان کے "نامیاتی آہنگ" پر انحصار کرنے کا مشورہ دیتے ہیں "جو صوت اور معنی کا بہاؤ ہے۔"

ڈاکٹر وزیر آغا کا بیان ہے "یہ کہنا ممکن ہے شعری مواد کسی بھی فنی تخلیق کے لیے ناگزیر ہے۔ اس کے بغیر کوئی صنف بھی بار آور نہیں ہو سکتی۔ مگر اسے شاعری سمجھنا ناممکن ہے کیونکہ اس میں شعری آہنگ کا فقدان ہوتا ہے جس سے شاعری عبارت ہے۔"

"شعری آہنگ میں وزن ایک لازمی شے ہے۔ مگر یہ وزن کے علاوہ کچھ اور بھی ہے۔ بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ یہ کچھ اور وزن کے بغیر درشن تو یقیناً نہیں دیتا مگر یہ بھی ضروری نہیں کہ جہاں وزن ہو وہاں یہ کچھ اور بھی لازماً ابھر آئے۔"

"وزن چاہے کسی بھی صورت میں ہو وہ بہر حال نظم اور نثر کا مابہ الامتیاز ہے۔"

اس بارے میں شمس الرحمان فاروقی کے متعلقہ بیانات یوں ہیں:

(۱) جب تک ہم عروض کی بے جا بندشوں سے اپنے کانوں کو آزاد نہ کر لیں SPEECH RHYTHM میں نظمیں کہنا تو بعد کی بات ہے، اپنی شاعری کے موجودہ ساکت و جامد آہنگوں کے حجرۂ ہفت بلا سے ہی نکل نہ پائیں گے۔۔۔ نظم و نثر کا امتیاز عروض کی حدِ فاصل سے نہیں کیا جانا چاہیے۔" (لفظ و معنی)

(۲) "اگرچہ رباعی کے چاروں مصرعے مختلف الوزن ہو سکتے ہیں لیکن ان میں ایک ہم آہنگی ہوتی ہے جو التزام کا بدل ہوتی ہے۔۔۔ بعینہ یہی بات نثری نظم میں پائی جاتی ہے۔۔۔ اسی طرح نثری نظم میں شاعری کے دوسرے خواص

کے ساتھ موزونیت بھی ہوتی ہے۔ لہٰذا اسے نثری نظم کہنا ایک طرح کا قولِ محال استعمال کرنا ہے، اسے نظم ہی کہنا چاہیے۔" (شعر، غیر شعر اور نثر)

(۳) "نثری شاعری کے لیے کوئی نظریاتی یا عروضی بنیاد قائم کرنا بہت مشکل معلوم ہوتا ہے۔" ("نثری نظم یا نثر میں شاعری")

(۴) "ہمارے یہاں . . . . ایسا موزوں شعر ممکن نہیں ہے جو کسی بھی بحر میں نہ آسکے۔" (ایضاً)

میں نے ان اقتباسات کو بعینہٖ اسی طرح پیش کیا ہے جس طرح شمس الرحمان فاروقی نے اپنے تازہ مضمون "نثری نظم یا نثر میں شاعری" میں درج کیا ہے۔ چنانچہ ان کو سیاق و سباق سے الگ کرنے کی ذمہ داری اگر کسی کی ہے تو انھیں کی ہے۔ صاف ظاہر ہے کہ اقتباس دو میں فاروقی نثری نظم میں شاعری کے دوسرے خواص کے ساتھ موزونیت کو بھی دیکھتے ہیں، اور چونکہ بقول ان کے نثری نظم میں موزونیت ہوتی ہے، اس لیے وہ نثری نظم کو نظم ہی کہنا چاہتے ہیں۔ اقتباس (۱)، (۳) اور (۴) میں انھوں نے بالکل دوسری بات کہی ہے۔ یعنی یہ کہ نثری شاعری کے لیے عروضی بنیاد قائم کرنا بہت مشکل ہے اور نظم کی پہچان عروض سے نہیں کرنی چاہیے، جب کہ اقتباس (۲) میں رباعی کے مختلف الوزن مصرعوں کے حوالے سے انھوں نے جس "ہم آہنگی" یا "موزونیت" کا ذکر کیا ہے وہ دراصل عروض ہی کی دین ہے۔ ممکن ہے ان کے ذہن میں "موزونیت" کا کوئی دوسرا تصور ہو جس کا ان کے مضمون میں کوئی ذکر نہیں۔ چنانچہ اگر اقتباس (۲) کو جس کی وجہ سے ان کے بیانات میں تضاد لازم آتا ہے، نظر انداز کر دیا جائے تو اقتباس ایک تین اور چار کے بنیادی خیال سے اتفاق کرنا مشکل نہیں، کیونکہ ان بیانات میں انھوں نے دو بے حد اہم باتیں تسلیم کر لی ہیں، جن سے بحث کو آگے بڑھانے میں مدد ملے گی:

۱۔ شاعری اور نثر کا امتیاز عروض سے نہیں کیا جانا چاہیے۔

۲۔ SPEECH RHYTHM میں نظمیں لکھنے کے لیے ضروری ہے کہ ہم عروض کی بیجا

بندشوں سے اپنے کانوں کو آزاد کرلیں۔

باوجود اس کے کہ یہ بیانات صاف ہیں اور نثری نظم کے لیے کسی طرح کے عروضی سانچے کا سہارا نہیں لیتے، لیکن RHYTHM کے حوالے سے شمس الرحمان فاروقی نے آہنگ کا تسمہ لگا رہنے دیا ہے۔ اس آہنگ کی انھوں نے کوئی تعریف نہیں کی اور آہنگ کا یہی چکر سارے جھگڑے کی جڑ ہے۔

ڈاکٹر وزیر آغا آہنگ سے بالکل دوسری چیز مراد لیتے ہیں۔ انھوں نے جس آہنگ کو شاعری کا کم از کم وصف قرار دیا ہے، وہ اسے "شعری آہنگ" سے موسوم کرتے ہیں۔ اس شعری آہنگ سے ان کی مراد اصلاً "وہ آہنگ ہے جو شاعر کو ایک عالمِ خود فراموشی کے سپرد کر دیتا ہے، یعنی سوتے جاگتے کی سی کیفیت... جب تک شاعر اس آہنگ کی زد پر نہ آئے، اپنے شعری باطن کی سیاحت کر ہی نہیں سکتا۔ لہٰذا سوال محض یہی نہیں کہ کیا شعری آہنگ کو منہا کر دینے سے کوئی تخلیق شاعری کہلا سکتی ہے، بلکہ یہ بھی کہ کیا شعری آہنگ سے متصف ہوئے بغیر کوئی شاعر شعر کہہ بھی سکتا ہے کہ نہیں۔" گویا شعری آہنگ سے وزیر آغا کی مراد وہ نفسیاتی کیفیت ہے جو شاعر پر تخلیق شعر کے وقت طاری ہوتی ہے۔ اس اقتباس کو ان اقتباسات کے ساتھ ملا کر پڑھیں جو اس سے پہلے پیش کیے گئے ہیں، تو ظاہر ہوتا ہے کہ وزیر آغا شعری آہنگ میں وزن کو ایک لازمی شے سمجھتے ہیں۔ مگر یہ ماورائے وزن ایک ذہنی کیفیت بھی ہے۔ اس کی مزید وضاحت کرتے ہوئے انھوں نے اس کا رشتہ ثقافتی پس منظر میں جاری و ساری آہنگ سے بھی ملایا ہے۔ ان کا بیان ہے "ہر ملک (یعنی ہر ثقافتی اکائی) کی شاعری "وزن" کے مختلف تصورات میں سے کسی ایک یا ایک سے زیادہ تصورات کا انتخاب نہیں کرتی بلکہ مجبور ہوتی ہے کہ اس خاص تصور یا تصورات کو اپنائے جو اس کے اپنے ثقافتی ورثے کی دین ہیں جو اس کے تار و پود میں رچے بسے ہی نہیں اس کے ماحول اور سائکی میں بھی ہمہ وقت موجود ہیں۔" جب وہ ثقافتی مجبوری کی بات

کرتے ہیں تو ظاہر ہے کہ وزن وہی ہے جو نظامِ عروض کی دین ہے۔ کیونکہ ہر ثقافت کی سماعت اوزان کی ہم آہنگی کا اپنا الگ تصور رکھتی ہے۔ یہاں یہ غور طلب ہے کہ عروضی وزن تو اپنے تکنیکی نظام کی بنا پر تجرباتی بنیاد رکھتا ہے، جب کہ وہ وزن جسے وزیر آغا شعری آہنگ کہہ رہے ہیں (یعنی سوتے جاگتے کی کیفیت یا شعری موڈ) تو یہ سراسر نفسیاتی تصور ہے جس کی تجرباتی بنیاد کا فراہم کرنا ناممکنات کو دعوت دینا ہے۔ کوئی پیمانہ جس کی نوعیت تکنیکی ہو وہ غیر تجرباتی ہو ہی نہیں سکتا۔ وزیر آغا نے ان دونوں کو غالباً اس لیے ملا دیا ہے تاکہ وہ نثری نظم کو نثر کی ذیل میں لا سکیں، حالانکہ وہ جس شعری آہنگ یا تخلیقی موڈ کا ذکر کر رہے ہیں وہ محض شاعری سے مخصوص نہیں بلکہ یہ نفسیاتی تخلیقی کیفیت تمام فنونِ لطیفہ کی جان ہے۔ رقص، موسیقی، مصوری، ادب، آرٹ کوئی چیز اس سے باہر نہیں۔ اور ادب میں یہ صرف شاعری ہی سے مخصوص نہیں بلکہ تخلیقی نثر بھی تخلیقی موڈ کے بغیر وجود پذیر نہیں ہو سکتی۔ نیز چونکہ مجوزہ شعری آہنگ کوئی ٹھوس تجرباتی EMPIRICAL بنیاد نہیں رکھتا، اس کی مدد سے نثری نظم کی کوئی منفی یا مثبت تعریف مرتب نہیں کی جا سکتی۔

وزن، موزونیت، اور شعری آہنگ کے مجوزہ مطالبات پر نظر ڈال لینے کے بعد اب ایک ہی چیز باقی رہ جاتی ہے، یعنی زبان کا نامیاتی آہنگ جو بقول انیس ناگی "صوت و معنی کا بہاؤ ہے اور ہر طرح کا لہجہ پیدا کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔" یہاں نامیاتی آہنگ کو عروضی آہنگ کے بالکل مخالف معنی میں استعمال کیا گیا ہے۔ اور اس سے مراد اگر وہ آہنگ ہے، جس میں لفظوں کی ترتیب نثر کی طرح فطری اور سادہ ہوتی ہے تو بے شک یہ آہنگ نثر کا یا گفتگو کا بنیادی آہنگ ہے۔ شمس الرحمان فاروقی نے رباعی کے مختلف الوزن مصرعوں کا ذکر کر کے موزونیت اور تکلمی آہنگ میں جو خلطِ مبحث پیدا کیا ہے، قطع نظر اُس بیان کے ان کے متذکرہ SPEECH RHYTHM اور نامیاتی آہنگ میں دراصل زیادہ فاصلہ نہیں۔ آہنگ کے ان دونوں تصورات سے بات زبان کے فطری سانچوں یا ان پیمانوں تک پہنچ

جاتی ہے جن میں الفاظ کی ترتیب بالکل اس طرح ہوتی ہے جس طرح اصلاً وہ بولے یا بالعموم لکھے جاتے ہیں، نیز کلموں میں جو فطری اتار چڑھاؤ یا زیر و بم کی کیفیت ہوتی ہے جو زبان کا لازمی وصف ہے۔

یہاں یہ بات غور طلب ہے کہ ہم میں سے وہ لوگ بھی جو نثری نظم کو وزن، بحر، ردیف اور قافیے سے نجات حاصل کرنے والی باغیانہ کوشش سمجھتے ہیں (انیس ناگی) اور وہ بھی جن کے نزدیک نثری شاعری کی کوئی عروضی بنیاد نہیں ہو سکتی (شمس الرحمان فاروقی) یہ بھی آہنگ کا اصطلاحی سہارا لینے کے لیے مجبور ہیں۔ کیوں؟ اس لیے کہ صدیوں سے اردو میں شعر کا جو تصور چلا آرہا ہے، وہ بغیر آہنگ کے کوئی معنی نہیں رکھتا۔ تجربہ پسندی کی خاطر ہم نے بہت زور مارا تو اس نتیجے پر پہنچے کہ وزن کی شرط نظم کے لیے ہے، شعر کے لیے وزن شرط نہیں۔ شعر کی یہ تعریف مانع ہے، جامع نہیں۔ سو شعر کے لیے کیا چیز شرط ہے؟ یعنی اگر اس باغیانہ موقف کو تسلیم کر لیا جائے کہ نثری نظم کے لیے وزن شرط نہیں، تو پھر ہمیں بتانا پڑے گا کہ اس کے لیے کیا چیز شرط ہے تاکہ اس کی انفرادی حیثیت قائم ہو سکے۔ نظم کی صنفی تعریف کے لیے ہمیں کسی تلاش و جستجو کی ضرورت نہیں کیونکہ نظم خواہ پابند ہو یا آزاد، اس کی صنفی تعریف موجود ہے جس کا اطلاق نثری نظم پر بھی کیا جا سکتا ہے۔ لیکن بطور ہیئت کے پابند نظم اور آزاد نظم کی الگ الگ تعریف ہے جن کی اپنی اپنی تکنیکی تجرباتی EMPIRICAL بنیاد ہے جس کا اطلاق نثری نظم پر نہیں کیا جا سکتا۔ صرف اتنا ہی نہیں نثری نظم ان ہیئتوں اور ایسی تمام ہیئتوں کو رد کرتی ہے اور ان کے خلاف بغاوت کرتی ہے۔ چنانچہ ضروری ہے کہ یہ جاننے کی کوشش کی جائے کہ نثری نظم کی اپنی ہیئتی بنیاد کیا ہے اور کیا یہ لائق تجزیہ EMPIRICAL ہے کیونکہ اگر یہ EMPIRICAL نہیں تو الگ سے نثری نظم کا وجود قائم ہی نہیں ہو سکتا۔ ظاہر ہے اس کی بنیاد نامیاتی آہنگ یا تکلمی آہنگ پر ہے۔ اگر اس آہنگ کی تجزیاتی نوعیت معلوم ہو جائے تو مسئلہ حل ہو سکتا ہے۔ لیکن اس آہنگ کی اب تک

کوئی تعریف نہیں کی گئی۔ ظاہر ہے کہ اس بارے میں عروض سے مدد نہیں مل سکتی کیونکہ یہ عروض کی رد ہے۔ جمالیات سے بھی مدد نہیں مل سکتی، کیونکہ مسئلہ جمالیاتی قدر کا نہیں، ہیئتی قدر کا ہے۔ یہ آہنگ چونکہ بول چال کا آہنگ یعنی زبان کا فطری آہنگ ہے، اگر کہیں سے مدد مل سکتی ہے تو صرف لسانیات سے اور لسانیات میں بھی صرف اس کی شاخ صوتیات سے جو ٹھوس تجزیاتی مشاہدے پر مبنی ہے۔ یہاں یہ عرض کر دوں کہ اصلاً راقم الحروف نے اس بحث کی تکنیکی تفصیل پیش نہیں کی تھی۔ اس مضمون کا پہلا مسودہ اقبال انسٹی ٹیوٹ کشمیر یونی ورسٹی کے اردو شعریات پر منعقد ہونے والے سیمینار میں پڑھا گیا تھا، اس وقت بعض شرکا، بالخصوص پروفیسر آل احمد سرور اور پروفیسر مسعود حسین خاں نے اصرار کیا کہ اس بارے میں نثری آہنگ کی بحث بھی ضرور سامنے آنی چاہیے۔ سو اس کو انھیں حضرات کی خواہش کے احترام میں درج کیا جاتا ہے۔ یہ حقیقت ہے کہ نثری نظم جس نئی بوطیقا کی تلاش میں ہے، اس کی تکنیکی بنیاد نثری آہنگ کی شناخت ہی پر رکھی جا سکتی ہے۔ اگر یہ شناخت ممکن ہے تو نثری نظم کی شناخت بھی ممکن ہے۔ اور اگر یہ شناخت ممکن نہیں تو نثری نظم کی کوئی تعریف قائم نہیں کی جا سکتی۔ مجھے اعتراف ہے کہ یہ بحث خاصی دقت طلب اور غیر دلچسپ ہے لیکن جن حضرات کی طبیعت ایسے مباحث سے الجھتی ہو، ان کے لیے اس مضمون کا پڑھنا ضروری نہیں۔

(۳)

نثری آہنگ کیا ہے؟

نثری آہنگ کیا ہے؟ نثری آہنگ وہی ہے جو تکلم یا بول چال کا آہنگ ہے، لیکن یہ آہنگ کیا ہے؟ اس کا جواب آسان نہیں۔ زبان آوازوں کا مجموعہ ہے۔ آوازیں حروف کی صورت میں لکھی جاتی ہیں۔ عام طور پر سمجھا جاتا ہے کہ حروف ہی زبان ہیں۔ لیکن جب کوئی زبان بولی جاتی ہے اور آوازیں لفظوں میں ڈھلتی ہیں،

اور لفظ مل کر کلمے بنتے ہیں، تو کلمے میں صوتی زیر و بم اور بہاؤ کی کیفیت پیدا ہوتی ہے۔ یہی صوتی زیر و بم اور بہاؤ کی کیفیت زبان کا آہنگ ہے۔ عام تحریر میں آوازیں تو حروف کے ذریعے ظاہر کر دی جاتی ہیں، لیکن صوتی بہاؤ کی یہ کیفیت ضبطِ تحریر میں نہیں آتی، حالانکہ کلمے میں کوئی آواز مجرد واقع نہیں ہوتی بلکہ اس صوتی بہاؤ ہی کا حصہ ہوتی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ آوازیں (یعنی مصمتے، مصوتے، نیم مصوتے) تو الگ الگ بولے جا سکتے ہیں اور ان کی انفرادی صوتی حیثیت ہے، اس لیے یہ انفرادی طور پر لکھے بھی جا سکتے ہیں، لیکن صوتی بہاؤ کی کیفیت انفرادی صوت کی پہچان نہیں بلکہ آوازوں کے ملنے اور لفظوں کے کلمے میں بولے جانے سے پیدا ہوتی ہے۔ دوسرے یہ کہ یہ کیفیت کئی خصوصیات کا مجموعہ ہے جو بیک وقت وارد ہوتی ہیں اور لفظوں اور کلموں پر چھائی رہتی ہیں۔ اس لیے تجصوتیات PHONOLOGY میں ان خصوصیات کو SUPRA-SEGMENTAL PHONEMES کہتے ہیں۔ بعض ماہرین نے انھیں PROSODIC FEATURES کا نام بھی دیا ہے۔ جس طرح ہر زبان میں آوازوں کا اپنا نظام ہوتا ہے، اسی طرح ہر زبان ان بالاصوتی امتیازی خصوصیات سے بھی اپنے اپنے طور پر کام لیتی ہے۔ بعض زبانوں میں ان کی زیادہ اہمیت ہے، بعض میں کم، لیکن یہ خصوصیات پائی ہر زبان میں جاتی ہیں، اور بول چال کے آہنگ کی تشکیل انھیں بالاصوتی امتیازی خصوصیات سے ہوتی ہے۔

آوازوں یعنی حروف کی تعریف کرنا جتنا آسان ہے (کیونکہ انھیں الگ الگ لکھا جا سکتا ہے) بالاصوتی امتیازی خصوصیات کی نشاندہی کرنا اتنا ہی مشکل ہے، کیونکہ ایک تو یہ لہر کی صورت میں واقع ہوتی ہیں، دوسرے یہ موقع و محل کی رعایت اور بولنے والے کے جذبات کے اتار چڑھاؤ سے تبدیل ہوتی رہتی ہیں۔ واضح رہے کہ زبان میں ب یا پ یا م یا ن کی آواز کی صوتی حدود مقرر ہیں، اور اگر ان میں سے کوئی اپنی کسی ہم صوت آواز سے تکملی بٹوارے میں ہے تو اس کے وقوع کی حدود بھی معلوم ہیں، لیکن ایک ہی کلمہ کئی طرح سے بولا جا سکتا

ہے اور ایک ہی کلمہ میں زور کبھی ایک لفظ پر ہو سکتا ہے کبھی دوسرے پر۔ اس لحاظ سے دیکھیں تو آوازیں ایک طرح سے نسبتاً جامد ہیں اور کلمے کا صوتی بہاؤ یا آہنگ نسبتاً سیّال ہے۔ یہی سیّال پن استعمال کی وہ UNIQUENESS رکھتا ہے جو اہلِ زبان کی خاص میراث ہے، اور غیر اہلِ زبان اس کو برسوں کی مشق کے بعد ہی سیکھ سکتا ہے۔ آوازیں تو نسبتاً جلد سیکھی جا سکتی ہیں، لیکن زبان کا لہجہ آتے آتے آتا ہے۔

اس آہنگ کے تین حصے خاص ہیں :

(۱) طول QUANTITY

(۲) بل STRESS

(۳) سُر لہر INTONATION

طول

طول QUANTITY سے مراد آوازوں بالخصوص مصوتوں کی کمیّت ہے۔ جو مصوّتہ جتنا طویل ہوگا اس کے ادا کرنے میں اتنی زیادہ قوت صرف ہوگی اور وہ لفظ میں اتنا نمایاں ہوگا یعنی صوتی زیر و بم میں اس کا کردار نمایاں ہوگا۔ ویسے تو آوازوں کے زمانی وقفے تقریباً مقرر ہیں اور آوازیں انھیں کے مطابق وقوع پذیر ہوتی ہیں اور یہی مقررہ زمانی وقفے ہمارے عروض کی بنیاد ہیں، لیکن عروض کی بنیاد صوت پر نہیں، حرف پر ہے۔ اگرچہ حروف مصمتوں اور مصوتوں دونوں کی نمائندگی کرتے ہیں، لیکن عروض میں زیادہ تر مصمتی حروف سے کام لیا گیا ہے۔ آوازوں میں مصمتی حروف اور مصوتی حروف باہم متبادل ہو سکتے ہیں، چنانچہ اسی سے بحروں کا ترنم پیدا ہوتا ہے اور ہر شاعر کا مزاج، معنیاتی ضرورت اور انتخابِ الفاظ مقررہ بحر کے اندر ترنم پیدا کرنے میں کارفرما ہوتے ہیں، لیکن عروض مصوتوں کے گھٹانے بڑھانے کے سلسلے میں شدید بے ضابطگی کا شکار ہے جس کے جواز میں کوئی منطقی دلیل پیش نہیں کی جا سکتی۔ بہر حال یہ بے ضابطگی، صدیوں کے

تاریخی عمل کے بعد عمرانیاتی چلن کا درجہ حاصل کر چکی ہے، اور جس کو اب دور کرنا تقریباً ناممکن ہے۔ عروض ایک طرح کے الفاظ میں مصوتوں کی کمیّت کو کم کرنے کی اجازت دیتا ہے، جب کہ دوسری طرح کے الفاظ میں یہ اجازت نہیں۔ یہ زبان کے فطری بہاؤ کی پہلی بڑی آزادی ہے جس پر عروض نے غیر منصفانہ پہرہ بٹھا رکھا ہے۔ نثری نظم کی بنیاد چونکہ زبان کے فطری بہاؤ یا فطری آہنگ پر ہے، نثری نظم اس فطری آزادی کو بحال کرنے کی طرف پہلا بڑا قدم ہے۔ یوں تو بعض زبانوں میں مصمتوں کے وقفوں کو بھی طویل یا خفیف کیا جا سکتا ہے، لیکن اردو میں ایسا نہیں۔ البتہ اردو میں طویل اور خفیف مصوتوں کے سٹ موجود ہیں، جیسے زیر کی آواز اور یائے معروف کا سٹ، یا زبر کی آواز اور الف کا سٹ، یا پیش کی آواز اور واؤ معروف کا سٹ۔ ان میں اور بعض دوسری مصوتی آوازوں میں خفیف اور طویل کی نسبت ہے۔ طویل مصوتوں کا زمانی وقفہ سات آٹھ سینٹی سیکنڈ اور خفیف مصوتوں کا تین چار سینٹی سیکنڈ ہوتا ہے۔ لیکن جیسا کہ پہلے کہا گیا عام بول چال میں یہ وقفے جامد نہیں بلکہ سیّال ہیں یعنی تین چار سینٹی سیکنڈ سے سات آٹھ سینٹی سیکنڈ تک ان کا پورا RANGE کام میں آتا ہے۔

بل

دنیا کی بہت سی زبانوں میں جن کا عروض لوچدار ہے، مصمتوں کو نہیں، بلکہ مصوتوں کی کمیّتی یعنی مقداری نوعیت کو بنیاد بنایا گیا ہے۔ زبان کے فطری آہنگ میں یہ آزادی ایک اور آزادی سے مل کر کام کرتی ہے، یا یوں کہنا زیادہ صحیح ہوگا کہ وہ خصوصیت اس خصوصیت سے مربوط ہے کیونکہ زبان کا فطری آہنگ ایک عنصر کا نام نہیں، بلکہ ایک سے زیادہ عناصر باہمدگر مربوط ہو کر کارفرما ہوتے ہیں۔ دوسری خصوصیت STRESS یعنی بل ہے جو مصوتوں کے ساتھ وارد ہوتا ہے، یعنی جہاں مصوتہ طویل ہوگا، بل بھی وہیں ہوگا۔ مصوّتوں

کی کمیّتی عمل آوری در اصل بل یعنی زور سے جڑی ہوئی ہے۔ جن زبانوں میں بل امتیازی نوعیت رکھتا ہے، وہاں مصوتوں کی تخفیف و اشباع بل ہی کے زیر اثر وقوع پذیر ہوتا ہے اور بل ہی موزونیت کی اکائی قرار پاتا ہے۔ بل زبان کے فطری آہنگ کی آسان ترین اکائی ہے۔ لیکن ہر زبان میں ایسا نہیں۔ اردو میں بل امتیازی نوعیت نہیں رکھتا، یعنی لفظ میں اس کی جگہ بدل جانے سے معنی نہیں بدلتے جیسا کہ انگریزی میں ہوتا ہے۔ مثلاً انگریزی لفظ IMPORT میں اگر پہلے صوتی رکن پر بل ہو تو اس کے معنی ہیں اسم (درآمد) اور اگر دوسرے صوتی رکن پر بل ہو تو اس کے معنی ہیں فعل (درآمد کرنا)۔ یہی حال PERMIT، PERMÍT اور سینکڑوں دوسرے الفاظ کا ہے۔ اردو لفظ میں بل کی جگہ بدل دیں تو معنی نہیں بدلتے مثلاً آنا، جانا، یا دادی، شادی یا کسی بھی لفظ میں پہلے صوتی رکن پر زور دے کر بولیں یا دوسرے صوتی رکن پر زور دے کر بولیں، معنی میں کوئی فرق واقع نہیں ہوتا۔ چنانچہ اردو میں بل اس طرح امتیازی نوعیت نہیں رکھتا جس طرح انگریزی میں رکھتا ہے لیکن اصل جگہ بدل دینے سے اردو لفظ اجنبی ضرور محسوس ہوتا ہے۔ اس کا مطلب ہوا کہ اردو میں بل کا وجود ہے، اور یہ بل زبان کے فطری آہنگ کی تشکیل میں کردار ادا کرتا ہے۔ اس کی تفصیل آگے آئے گی۔

اردو میں بل کے غیر امتیازی ہونے سے ثابت ہے کہ یہ خاصا کمزور ہے، کم از کم یہ اتنا نمایاں نہیں جتنا انگریزی میں ہے۔ اس لیے اردو میں بل کی پہچان اور اس کے اصولوں کا تعین خاصا پیچیدہ مسئلہ ہے۔ ہندی اس معاملے میں اردو سے الگ نہیں۔ KELLOGG کی ہندی گرامر ۱۸۷۵ء میں شائع ہوئی۔ اس میں ہندی اردو بل کا سب سے پہلا ذکر ان الفاظ میں ملتا ہے:

"ACCENT, THOUGH UNQUESTIONABLY EXISTING IN HINDI, IS MUCH LESS STRONGLY MARKED THAN IN ENGLISH, AND IS QUITE SUBORDINATE IN IMPORTANCE TO QUANTITY. EVEN IN

CONVERSATION THE HINDI HABITUALLY OBSERVES THE QUANTITY OF EACH SYLLABLE." 1

اردو میں بل پر سب سے پہلے ڈاکٹر محی الدین قادری زورؔ نے توجہ کی، اور اردو الفاظ میں بل کے وقوع کے اصول وضع کیے۔ اس کے بعد ڈاکٹر مسعود حسین خاں نے ان سے بحث کی اور ان میں اضافہ کیا۔ یہ دونوں کتابیں پیرس میں لکھی گئیں۔ اس کے بعد وقتاً فوقتاً ماہرین اس پر کام کرتے رہے ہیں۔ میری نظر سے اب تک ذیل کے دس حضرات کا کام گزر چکا ہے:

1. MOHIUDDIN QADRI ZORE:HINDUSTANI PHONETICS (PARIS 1930) Pp 105-112.
2. T. GRAHAME BAILEY:"ONE ASPECT OF STRESS IN URDU AND HINDI," JOURNAL OF THE ROYAL ASIATIC SOCIETY, 1933, Pp124-126.
3. MASUD HUSAIN:A PHONETIC & PHONOLOGICAL STUDY OF THE WORD IN URDU (ALIGARH 1954) Pp31-36.
4. S.G. RUDIN:" NEKOTORYE VOPROSY FONETIKI JAZYKA XINDUSTANI," AKADEMIJA NAUK SSSR INSTITUT VOSTOKOVEDENIJA, YCENYE ZAPISKI (1958) Pp 233-263.
5. RAMESH CHANDRA MEHROTRA:" STRESS IN HINDI," INDIAN LINGUISTICS, VOL 26, Pp96-105.
6. RIPLEY MOORE:A STUDY OF HINDI INTONATION, DISSERTATION FOR THE PH.D. DEGREE OF THE UNIVERSITY OF MICHIGAN (1963-65) Pp89-102.
7. ڈاکٹر گیان چند جین: "اردو میں بل اور زور" اردو ادب شمارہ ۱ (۱۹۶۳ء) ص ۱۱۰-۱۲۷
(یہ مضمون "لسانی مطالعے" (دہلی ۱۹۷۳ء) میں شامل ہے۔ ص ۱۰۷-۱۲۶)
8. PUNYA SLOKA RAY: "HINDI URDU STRESS," INDIAN LINGUISTICS 27 (1966) Pp95-101.
9. ASHOK R. KELKAR: STUDIES IN HINDI-URDU, I: INTRODUCTION & WORD PHONOLOGY (POONA 1968) p 26.
10. ARYENDRA SHARMA:" HINDI WORD ACCENT" INDIAN LINGUISTICS, VOL 30 (1969) Pp115-118.

اس سلسلے میں گیان چند جین کا کہنا ہے کہ محی الدین قادری زورؔ اور

---

1. S.H. KELLOGG : A GRAMMAR OF THE HINDI LANGUAGE, (LONDON 1875) II ED. 1893, P 20.

مسعود حسین خاں نے بل کی جو تعیین کی ہے، انھیں اس کے بیشتر حصے سے اتفاق ہے۔ لیکن انھوں نے صوتی رکن کی صرف تین قسمیں مقرر کی ہیں: ایک ماترا کا رکن، دو ماترا کا رکن، تین ماترا کا رکن۔ ڈاکٹر اشوک کیلکر نے اس سہ گانہ تقسیم کو بنیاد بنا کر صوتی ارکان کو بھاری رکن، درمیانہ رکن اور ہلکا رکن کا نام دے کر بل کے اصولوں کو اور بھی سادہ اور آسان بنا دیا ہے۔ لسانیات کے ارتقا کا سارا سفر دراصل زبان کے خصائص کے تجزیے اور بیان میں "سادگی" کی تلاش کا سفر ہے۔ اس میں اصولوں کی سادگی کو سب سے زیادہ اہمیت حاصل ہے۔ اگرچہ آریندر شرما نے اشوک کیلکر کے اصولوں سے اختلاف کیا ہے اور ان کے رد میں مثالیں بھی دی ہیں، لیکن چونکہ یہ ساری مثالیں ہندی (سنسکرت) الفاظ کی ہیں، میرا خیال ہے کہ اردو کے لیے اب تک کی تحقیقات کی روشنی میں گیان چند جین اور اشوک کیلکر کے اصول سب سے جامع ہیں۔ ذیل میں مزید "سادگی" اور آسانی کے لیے ان تین اصولوں کو بھی صرف ایک اصول میں سمیٹنے کی کوشش کی جائے گی۔ اس سے پہلے دیکھیے کہ اشوک کیلکر نے صوتی ارکان کو تین شقوں میں بانٹا ہے۔ یہ گیان چند جین کے ایک ماترا، دو ماترا اور تین ماترا کے رکن ہیں، جن کی انھوں نے بالترتیب دو، چھ اور سات قسمیں بیان کی ہیں۔ کیلکر کی تین شقیں حسبِ ذیل ہیں:

ہلکا رکن (LIGHT SYLLABLE): جو خفیف مصوتہ (یعنی زیر، زبر، پیش) پر ختم ہو، جیسے اِدھر، اُدھر، کِدھر کا پہلا رکن۔

درمیانہ رکن (MEDIUM SYLLABLE): جو خفیف مصوتے کے بعد ایک مصمتے پر ختم ہو (جیسے اِن، کَب) یا طویل مصوتے (الف، واؤ، یائے) پر ختم ہو (جیسے آ، جا، کھا / یا آنا، جانا، کھانا کا کوئی رکن)

بھاری رکن (HEAVY SYLLABLE): مندرجہ بالا دو کے علاوہ کوئی سا رکن (جیسے اوْن، دام، کاشت، سُست، امْن، پاؤ، آؤ)

اوپر کی تشریحات کی روشنی میں اردو لفظ میں بل کے اصولوں کو ایک قانون میں یوں سمیٹا جا سکتا ہے جو خاکسار کا وضع کردہ ہے :

STRESS ⟶ ON { HEAVY SYLLABLE / MEDIUM SYLLABLE / PENULTIMATE H/M SYLLABLE } IF NO H SYLLABLE / IF MORE THAN ONE H/M SYLLABLES

یعنی موٹا اصول یہ ہے کہ اردو لفظ میں بل سب سے بھاری رکن پر آئے گا۔
اگر کوئی بھاری رکن نہیں ہے تو درمیانہ رکن چونکہ سب سے بھاری ہے، بل اس پر آئے گا۔
اور اگر کسی لفظ میں ایک سے زیادہ بھاری رکن ہوں / یا بھاری رکن کی غیر موجودگی میں ایک سے زیادہ درمیانہ رکن ہوں، تو بل آخری سے پہلے والے رکن پر آئے گا۔
ہلکے رکن پر بل آ ہی نہیں سکتا۔ اسی لیے قانون میں سرے سے اس کا ذکر ہی نہیں ہے۔
اشوک کیلکر اور گیان چند جین نے ثانوی بل اور تیسرے درجے کے بل کی بحث بھی چھیڑی ہے۔ ایک ایسی زبان جس میں بل پہلے ہی کمزور اور غیر نمایاں ہے، یہ بحث محض نظری موشگافی ہے۔ ویسے بھی لفظ کا بل مجرد واقع نہیں ہوتا۔ جملے میں بل زور اور سُر لہر سے متاثر ہوتا ہے اور کچھ نہ کچھ بدل جاتا ہے۔ اس لحاظ سے البتہ مرکب الفاظ میں یا جملے میں ثانوی بل کا ہلکا سا جواز ہے جس کی وضاحت آگے آئے گی۔
بل کا نشان ہمیشہ مصوتے پر لگایا جاتا ہے۔ اوپر کے قانون کی روشنی میں ذیل کے لفظوں کو دیکھیے۔ بل کو کھڑے زبر سے ظاہر کیا گیا ہے۔ صوتی رکن جہاں ایک سے زیادہ ہیں، وضاحت کے لیے لفظ کو توڑ کر لکھ دیا ہے۔

گھاس بھی مجھ جیَ + سی ہے
پاؤں تہ + لے بچھ کر ہی زِنہ + دَ + گی کی مُ + رادپا + تی ہے

مَ گَر یہ بھیگ کَر کِس بات کی گَ + وا + ہی بَذ + تی ہے
شَرم + سا + ری کی آنچ کی
کہ جذ + بے کی حد + دت کی

واضح رہے کہ مندرجہ بالا الفاظ اگرچہ کلموں میں واقع ہوتے ہیں، لیکن لفظ میں بل کے وقوع کو دکھانے کے لیے ان میں لفظ کا بل الگ الگ ظاہر کیا گیا ہے۔ کلمے میں بل، طول کے علاوہ آہنگ کے تیسرے عنصر یعنی سُر لہر سے بھی متاثر ہوتا ہے، اس کی بحث آگے آئے گی۔

سُر لہر INTONATION

زبان کے بالاصوتی عناصر میں طول اور بل کے ساتھ ساتھ سُر لہر کی بھی بڑی اہمیت ہے۔ آہنگ کے نشیب و فراز یا زیر و بم کا کوئی تصور سُر لہر کے بغیر مکمل ہی نہیں۔ ہم ہمیشہ ایک سی بلندی سے نہیں بولتے۔ جملے میں آواز کبھی نیچے آتی ہے کبھی اونچی اٹھتی ہے۔ آواز کے اس اتار چڑھاؤ کو سُر TONE کہتے ہیں۔ آواز کی زیادہ بلندی یا کم بلندی کے لیے "صوت درجہ" PITCH کی اصطلاح استعمال کی جاتی ہے۔ جملے میں اونچائی کے اختتامی حصے کو CONTOUR "لہریا" کہتے ہیں۔ جملے میں سُر ایک مسلسل کیفیت ہے جو آواز کے "صوت درجہ" PITCH اور لہریے CONTOUR سے مل کر بنتی ہے۔ مختلف زبانوں میں اس کے مختلف درجے ہیں۔ طول اور بل کو تو الگ الگ لفظوں میں دکھا سکتے ہیں، لیکن سُر لہر (اردو میں) کلمہ یا اجزائے کلمہ کے ساتھ ہی واقع ہو سکتی ہے۔ جاپانی زبان یا اس سے ملتی جلتی زبانوں میں سُر لفظ کا امتیازی وصف ہے۔ ایک لفظ کو اونچے سُر کے ساتھ بولیں تو ایک معنی اور سُر بدل کر بولیں تو دوسرے معنی حاصل ہوتے ہیں۔ اردو میں ایسا نہیں۔ البتہ جملے کی اقسام اور جملوں کے معنی کی تفریق میں یعنی گرامر میں سُر لہر سے بیش بہا مدد ملتی ہے۔ مثلاً

حامد بازار گیا تھا

کو اگر ہموار سُر سے بولیں تو یہ بیانیہ جملہ ہے جس میں اطلاع دینا مقصود ہے۔ لیکن اگر اس کو اونچا اٹھتے ہوئے سُر سے بولیں تو یہی جملہ استفہامیہ بن جاتا ہے۔ مزید یہ کہ اگر حامد پر زور دے کر سُر کو فوری بلند کر کے بولیں تو یہی جملہ استعجابیہ بن جاتا ہے یعنی حامد تو بیمار ہے یا اُسے بازار جانا منع ہے، وہ کیسے بازار چلا گیا، یا کہا تو محمود سے تھا، تعجب ہے کہ حامد بازار چلا گیا۔ نیز اگر بجائے حامد کے بازار پر زور دے کر اور سُر کو بلند کر کے بولیں تو بھی معنی بدل جائیں گے۔ اس سے ظاہر ہے کہ سُر لہر اردو لفظ میں تو امتیازی نہیں لیکن جملے میں امتیازی ہے۔

جس طرح بل اس بات پر منحصر ہے کہ لفظوں کو بولتے ہوئے پھیپھڑوں سے آنے والی ہوا کے اخراج میں کتنا زور صرف ہو رہا ہے یا ادائیگی کتنی قوت سے کی جا رہی ہے، اسی طرح سُر لہروں کی تشکیل میں صوتی لبوں کا تناؤ اور ان کا ارتعاش کارفرما رہتا ہے۔ گویا بولتے وقت ہوا کے اخراج کے (۱) وقفے، یعنی طول (۲) قوت، یعنی زور یا بل، اور (۳) صوتی لبوں کا تناؤ یعنی سُر لہر مل کر زبان کے فطری آہنگ کی تشکیل کرتے ہیں۔

اردو (اور ہندی) میں سُر لہر (INTONATION) کے مسئلے پر اب تک درج ذیل حضرات نے توجہ کی ہے:

1. MOHIUDDIN QADRI ZORE: HINDUSTANI PHONETICS (PARIS 1930) Pp 113-116.
2. KATAYUN H. CAMA: "A STUDY OF THE NATIVE HINDUSTANI MELODY PATTERN & THE ACQUIRED ENGLISH MELODY PATTERN WITH SPECIAL REFERENCE TO THE TEACHING OF ENGLISH IN INDIA," ARCHIVES NEERLANDAISES DE PHONETIQUE EXPERIMENTALE XI (1939) Pp 103-110.
3. J.R. FIRTH: INTRODUCTION TO A.H. HARLEY, COLLOQUIAL HINDUSTANI (LONDON 1944); INTRODUCTION TO T. GRAHAME BAILEY, TEACH YOURSELF URDU (LONDON 1956).
4. W.K. MATTHEWS: "PHONETICS AND PHONOLOGY IN HINDI," MAITRE PHONETIQUE, SER 102 (1954) Pp 18-23.
5. VASUDEV NANDAN PRASAD: ADHUNIK HINDI VYAKARAN AUR RACNA (PATNA 1956)

6. گوپی چند نارنگ : "اردو کی بنیادی اور ذیلی آوازیں" اردو نامہ شمارہ ۱۴ (اکتوبر۔ دسمبر ۱۹۶۳ء) ص ۷ - ۲۵
نیز دیکھیے : اردو کی تعلیم کے لسانیاتی پہلو (ایڈیشن دوم دہلی جنوری ۱۹۶۴ء) ص ۵۲-۵۴

7. PUNYA SLOKA RAY: "THE INTONATION OF STANDARD HINDI," (CHICAGO 1964) MIM.

8. RIPLEY MOORE: A STUDY OF HINDI INTONATION, DISSERTATION FOR THE PH.D. DEGREE OF THE UNIVERSITY OF MICHIGAN (1963-1965) p 129.

محی الدین قادری زور، میتھوز اور واسدیو نندن پرشاد نے دو سُر لہروں کا ذکر کیا ہے۔ فرتھ اور کاما نے سُر لہروں کے وجود کی توثیق کی ہے، درجہ بندی نہیں کی۔ راقم الحروف نے سب سے پہلے درجہ بندی کی اور تین امتیازی سُر لہروں کی نشاندہی کی۔ پنیہ شلوک رے اور ریپلی مور دونوں اس بات سے اتفاق کرتے ہیں کہ اردو (ہندی) میں تین طرح کے صوت درجے ہیں۔ اردو نامہ (۱۹۶۳ء) کے مضمون میں میں نے ان تین صوت درجوں کے لیے ۱ سے خفی، ۲ سے میانہ، اور ۳ سے جلی لہجہ مراد لیا تھا۔ رے کی دریافت ہے کہ بل کے ONSET سے لے کر سانس وقفہ تک PITCH (صوت درجہ) کی کارفرمائی رہتی ہے جو مسلسل کیفیت ہے اور جس کو انھوں نے لہریا CONTOUR کہا ہے۔ مور نے لہریوں کے پانچ خصائص بیان کیے ہیں :

۱۔ مائل بہ فراز
۲۔ مائل بہ نشیب
۳۔ ہموار
۴۔ فراز مائل بہ نشیب
۵۔ نشیب مائل بہ فراز

تماشا شروع ہونے میں تو ابھی آدھا گھنٹہ باقی ہے

عام طور پر یہ ہوتا ہے کہ جہاں طول زیادہ ہو یعنی رکن بھاری ہو، وہاں بل بھی نمایاں ہوتا ہے، اور جملے میں صوت درجہ بھی وہیں اونچا ہوتا ہے۔ رپلے مور کا کہنا ہے کہ ان تینوں عناصر میں سے استثنائی صورتوں میں صرف دو عنصر بھی مل کر آسکتے ہیں، یعنی صوت درجہ تو بلند ہو اور زور دینے کی وجہ سے بل میں شدّت ہو، لیکن رکن میں طول نہ ہو۔ گویا بھاری رکن کے اصل بل سے ہٹ کر جملے میں کسی مقام پر زور دینے سے درمیانہ درجہ کے رکن پر بھی بل آسکتا ہے جہاں صوت درجہ بلند ہو گیا ہو، نیز یہ بھی ممکن ہے کہ طول اور بلند صوت درجہ تو ہو لیکن زور نہ ہو، یا طول اور زور تو ہو لیکن بلند صوت درجہ نہ ہو۔ (ص ۶۰)

اوپر کے جملے میں سب سے زیادہ زور / آدھا گھنٹہ / پر ہے۔ لفظ میں بل کے قاعدے کی رو سے / آ / اور / دھا / دونوں درمیانے درجے کے برابر برابر رکن ہیں، سو آخری سے پہلے رکن یعنی / آ / پر بل آنا چاہیے۔ اسی طرح گھن + ٹہ میں / گھن / نسبتاً بھاری ہے، اس پر بل آنا چاہیے۔ لیکن جملے میں زور کی وجہ سے / آدھا گھنٹہ / ایک ہی STRESSGROUP میں آ گئے۔ ایک ہی بل گروپ میں نمایاں بل صرف ایک ہی رکن پر آسکتا ہے دو پر نہیں۔ یوں "آ" "دھا" اور "گھن" تینوں درمیانے درجے کے رکن ہیں، "ٹہ" کا سوال نہیں کیونکہ وہ خفیف رکن ہے) قاعدہ ہے کہ بل سب سے بھاری رکن پر آئے گا، لیکن اگر ایک سے زیادہ ایک ہی جیسے رکن ہوں تو بل آخری سے پہلے رکن پر آئے گا۔ چنانچہ "دھا" پر بل آئے گا اور صوت درجہ PITCH بھی وہیں زیادہ بلند ہے۔ اسی طرح

/ہونے میں / بھی ایک STRESSGROUP ہے۔ لفظی بل کے قاعدے کی رو سے /ہو / پر بل آسکتا تھا، لیکن جملے میں /میں / کے ساتھ آنے کی وجہ سے یہ بل آخری سے پہلے رکن یعنی /نے / پر آگیا۔ اس بات کو یوں بھی سمجھا جا سکتا ہے کہ اصلاً تو لفظ /ہونے /میں /ہو/ پر بل تھا لیکن جملہ بولتے ہوئے کیونکہ /ہونے میں / ایک گروپ میں آگیا، نمایاں بل /نے / پر وارد ہوگا، اور /ہو/ کا بل کمزور پڑ گیا۔ اس کمزور بل کو ثانوی بل کہہ سکتے ہیں۔ اردو میں ثانوی بل کی یہی توجیہہ ہو سکتی ہے، یا پھر مرکب الفاظ میں، مثلاً خوب صورت میں اصلاً خوب پر بھی بل تھا، اور صو+رت میں آخری سے پہلے رکن یعنی /صو/ پر بھی بل تھا لیکن جب دونوں لفظ ملا کر بولے جائیں گے تو خوب، صو، اور رت میں سب سے بھاری صوتی رکن خوب ہے، سو نمایاں بل اس پر آئے گا، اور /صو/ کا بل ثانوی بل ہو جائے گا۔ حق بات یہ ہے کہ ثانوی بل ایک نظری موشگافی ہے۔ نثری آہنگ کو سمجھنے کے لیے اصل بل کا جاننا ہی کافی ہے۔ جملے میں بل خاص الفاظ ہی پر آتا ہے، حروفِ جار، ضمیر، تمیز، امدادی افعال یا جملے کے آخری الفاظ پر بالعموم نہیں آتا، اس لیے ہر لفظ پر بل ظاہر نہیں کیا گیا۔ بیانیہ جملے میں جس لفظ پر سب سے زیادہ زور ہو، اس کے بعد صوت درجہ گرتا چلا جاتا ہے۔ بیانیہ جملوں میں لہجہ عموماً ہموار ہوتا ہے سوائے اس لفظ یا الفاظ کے مجموعے کے جس پر زور دینا مقصود ہو۔ گالی یا رضامندی کے جملوں میں لہجہ مائل بہ نشیب رہتا ہے۔ شکوہ شکایت اور درخواست میں فراز مائل بہ نشیب۔ احترامی جملوں میں مائل بہ فراز۔ اسی طرح معلوماتی سوالوں میں مائل بہ نشیب، ہاں، نہیں والے سوالوں میں مائل بہ فراز، اور ندائیہ جملوں میں بھی مائل بہ فراز لہجہ ملتا ہے۔ لیکن غصے، خوشی، طنز اور دوسری جذباتی کیفیتوں کے تحت لہجہ تبدیل ہوتا رہتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ تنہا لفظ ہی معنی کی تفریق میں مدد نہیں کرتے۔ یہ جو عام طور پر سمجھا جاتا ہے کہ لفظ معنی کی تفریق کرتے ہیں، وہ ادھوری سچائی ہے، جملے میں طول

بل اور صوت درجہ مل کر یعنی جملے کا آہنگ معنی کی پوری تشکیل کرتا ہے۔ بغیر آہنگ کے جملہ لفظوں کا مجموعہ تو ہے لیکن پوری طرح بامعنی نہیں۔ آہنگ ہی جملے کو پوری طرح بامعنی بناتا ہے۔[۵]

۵۔ اس سلسلے کی ایک ضمنی بحث زنگا امر اور زنگا ماضی کے فرق کی ہے۔ اردو نامہ کراچی شمارہ ۱۴، (اکتوبر۔ دسمبر ۱۹۶۳ء) میں جب میرا مضمون "اردو کی بنیادی اور ذیلی آوازیں" شائع ہوا، اس سے پہلے ڈاکٹر مسعود حسین خاں کا مضمون "اردو صوتیات کا خاکہ" اور خاکسار کا مضمون "اردو کی تعلیم کے لسانیاتی پہلو" رسالہ اردوے معلیٰ دہلی یونیورسٹی کے لسانیات نمبر میں ۱۹۶۱ء میں شائع ہو چکے تھے۔ ان میں اردو مصوتوں اور مصمتوں کی بحث تھی۔ ان مضامین کا ذکر ڈاکٹر گیان چند جین نے اپنے مضمون "اردو کی آوازیں" مطبوعہ اردو ادب شمارہ ۴ (۱۹۶۱ء) میں کیا ہے۔ بعد میں راقم الحروف کے بارے میں ڈاکٹر گیان چند جین کا جو مضمون اردو نامہ شمارہ ۱۶ میں شائع ہوا، اور جس کا جواب میں نے شمارہ ۲۰ میں دیا تھا، اس میں زنگا (امر۔ کپڑے زنگا) اور زنگا (ماضی۔ کپڑا زنگا گیا تھا) میں فرق کرتے ہوئے میں نے سوال اٹھایا تھا کہ ان الفاظ میں فرق نون کے تلفظ کا نہیں، جیسا کہ ڈاکٹر گیان چند جین کرتے ہیں۔ بلکہ فرق بل اور سُر لہر کا ہے۔ اس کا جواب ڈاکٹر گیان چند جین نے نہیں دیا۔ کیونکہ اس سے ان کی نون کی تقسیم پر سوالیہ نشان قائم ہو جاتا ہے، دوسرے اگر بل کا فرق تسلیم کر لیا جائے تو اردو میں بل امتیازی قرار پاتا ہے، اس لیے کہ دونوں الفاظ میں معنی کا فرق ہے، اور یہ فرق از روئے بل قائم ہو رہا ہے۔ کچھ مدت بعد جملے میں بل کی حیثیت پر غور کرتے ہوئے اس مسئلہ کا حل خود مجھے سوجھ گیا۔ وہ یہ کہ / زنگا / ماضی میں قاعدہ کے مطابق بل پہلے رکن پر ہے۔ یہ جملے میں بھی قائم رہتا ہے، اس لیے کہ جملہ مائل بہ نشیب صوت درجہ (PITCH) پر ختم ہوتا ہے۔ اس کے برعکس / زنگا / امر بطور جملہ مائل بہ فراز صوت درجہ کے ساتھ ادا ہوگا جس سے بل جو پہلے رکن پر تھا، بدل کر دوسرے رکن پر آجاتا ہے۔ یعنی اصلی بل تو پہلے رکن ہی پر ہے، تبدیلی جملے کی سُر لہر کی وجہ سے ہوتی ہے۔ اب نثر کے آہنگ کے مسئلے پر لکھتے ہوئے جب RUDIN کے مضمون کا (باقی اگلے صفحے پر)

ذیل میں منیر نیازی کی نظم "موسم نے ہم کو منظر کی طرح پریشان کر دیا ہے" کا آہنگ ملاحظہ فرمائیے، پڑھنے کے انداز میں فرق ہو سکتا ہے، لیکن عام طریقہ یہی ہوگا جو درج کیا جا رہا ہے۔ بل طول کے ساتھ وارد ہوتا ہے، اس کو کھڑے زبر سے دکھایا گیا ہے، سُر لہر گراف سے ظاہر کی گئی ہے:

موسم نے ہم کو منظر کی طرح پریشان کر دیا ہے

کہیں پر ایک آبادی کا ٹکڑا ہے

اور کہیں پر سبز قطعۂ اراضی

خالی زمین کا ایک وسیع رقبہ ہے

جس پر رات کی بوندا باندی کے نشان ہیں

اس رقبے پر دو حاملہ عورتیں چلی جا رہی ہیں

ایک خاموش خاموش ہے ایک شوخ اور ہنس مکھ

(پچھلے صفحے سے) انگریزی ترجمہ کم نیلسن کا کیا ہوا نظر سے گزرا تو معلوم ہوا کہ رسمجھا/ ماضی اور رسمجھا/ امر جوڑے کی روشنی میں RUDIN کو بھی اسی الجھن کا سامنا ہوا ہے، اور وہ بھی اسی نتیجہ پر پہنچا کہ اس مسئلہ کو جملے کے آہنگ یعنی SENTENCE PROSODY کی روشنی میں حل کرنا چاہیے۔ RUDIN کی رائے سے میرے خیال کی توثیق ہو جاتی ہے۔

ایک آدمی ان سے کچھ فاصلے پر ان کے پیچھے پیچھے چل رہا ہے

ایک طرف درختوں کے جھنڈ میں

ایک خانقاہ کے آثار ہیں

دوسری طرف سرسوں کے کھیت کی پیلاہٹ کی مہک

(ساعتِ سیّار ۱۹۸۳ء)

اس بحث سے یہ مسئلہ صاف ہو جاتا ہے کہ نثری نظم میں مصرعے یا جملے آہنگ رکھتے ہیں۔ یہ آہنگ آواز کے وقفوں یعنی طول، زور یعنی بل، اور آواز کے زیر و بم یعنی سُر لہروں سے مل کر مرتب ہوتا ہے۔ بول چال کی فطری نغمگی انھیں تین اجزا سے عبارت ہے۔ ان تین اجزا یعنی طول، بل اور سُر لہر کو بالترتیب DYNAMICS / RHYTHM اور MELODY بھی کہا جاتا ہے۔ عروض میں یہ نغمگی اوزان کی خاص ترتیب اور موزونیت سے پیدا ہوتی ہے۔ بول چال یا نثر میں یہ جملے کے فطری آہنگ سے وجود میں آتی ہے۔ فطری آہنگ کے حق میں دو باتیں خاص کہی جا سکتی ہیں، اول یہ کہ اس میں خیال کے اظہار کو موزونیت کے لیے مسخ کرنے کی ضرورت نہیں۔ دوسرے یہ کہ جملے میں الفاظ اس وقت تک پورے معنی نہیں رکھتے جب تک وہ آہنگ کے ساتھ ادا نہ ہوں، یعنی آہنگ معنی کی کلی تفریق میں نہایت اہم کردار ادا کرتا ہے۔ چنانچہ زبان کے فطری آہنگ پر انحصار کرنے سے نثری نظم نہ صرف زبان کی فطری نغمگی کا ساتھ دینے کی ضمانت فراہم کرتی ہے، بلکہ اظہار کی مکمل آزادی کی ایسی راہ بھی کھولتی ہے جو اس سے پہلے موجود تو تھی لیکن شاعری کے لیے میسّر نہ تھی۔

(۴)

نثری نظم کی نظریاتی بنیاد کو ثابت کرنے کے لیے زبان کے فطری آہنگ

کی وضاحت ضروری تھی۔ نثری آہنگ وہی ہے جو زبان کا فطری تکلمی آہنگ ہے۔ تقریباً دس برس سے نثری نظم کے ضمن میں آہنگ کا ذکر چل رہا ہے لیکن اس کی تکنیکی بنیادوں کو واضح کرنے کی کوشش نہیں کی گئی۔ اوپر کی بحث سے یہ بات پایۂ ثبوت کو پہنچ جاتی ہے کہ نثری آہنگ بھی نغمگی کے کسی بھی نظام کی طرح تجزیاتی EMPIRICAL بنیاد رکھتا ہے اور اس کی مدد سے نثری نظم کی ہیئتی تعریف ممکن ہے۔ یہ آہنگ چونکہ زبان کی فطری ساخت پر مبنی ہے اور بحیثیت جوہر کے جملہ میں موجود ہے۔ (کیونکہ بغیر آہنگ کے عناصر کے جن کا ذکر اوپر کیا گیا، کوئی جملہ کلی طور پر بامعنی نہیں ہوسکتا) اس کے لیے کسی خاص التزام کی ضرورت نہیں۔ یہ وزن کی طرح تجزیاتی تو ہے لیکن چونکہ زبان کی فطری آزادی پر مبنی ہے اور جملے کے ساتھ ازخود وارد ہوتا ہے، اس لیے وزن کی طرح اس کے لیے خودساختہ التزام کی ضرورت نہیں ہے۔ ہر زبان کی فطری نغمگی دوسری زبان کی نغمگی سے مختلف ہوتی ہے۔ اردو زبان کی بھی اپنی فطری نغمگی ہے، اور نثری آہنگ اسی فطری نغمگی اور اس کے امتیازی عناصر پر مبنی ہے جس کی تفصیل اوپر پیش کی گئی۔ اس بحث کے بعد آیئے اب دیکھیں کہ اردو میں نثری نظم کے نام پر جو تخلیقات پیش کی جارہی ہیں، وہ نظم کے تقاضوں کو کہاں تک پورا کرتی ہیں؟ نثری نظم لکھنے والوں کے قافلے میں بہت سے نام ہیں اور نثری نظموں کے بہت سے مجموعے اور انتخاب بھی شائع ہوچکے ہیں۔ لیکن یہاں استصواب کے لیے صرف ایسے شاعروں کو لیا جائے گا جنھوں نے محض کسی تبلیغی یا تحریکی جوش کے زیرِ نظر ایسی نظمیں نہیں لکھیں، بلکہ جو پابند شاعری میں بھی مستحکم حیثیت رکھتے ہیں۔ اس سے اس مفروضے کی بھی تصدیق یا تردید ہوجائے گی کہ نثری نظم عجزِ بیان کی دلیل ہے یا اسے صرف انھیں لوگوں نے وسیلۂ اظہار بنایا ہے جو مروجہ پابند شاعری نہیں کرسکتے۔ سب سے پہلے یہ چھوٹے چھوٹے پارے دیکھیے:

پوری زندگی

کا حساب
کون دے سکتا ہے
حساب دینے کے لیے
پوری زندگی چاہیے

یہ کتنی عجیب
بات ہے کہ زمانہ
بزدل کو ہمیشہ معاف
کر دیتا ہے، مگر
بہادر کو کبھی
معاف نہیں کرتا

جو تمھیں نصیب ہے
وہی تمھارے غموں
کا باعث ہے
اور جو تمھیں نصیب نہیں
ہے، تم اسی کی
بدولت زندہ ہو

جب خوابوں کے دن بیت گئے
اور مایوسی برباد
کرنے
میں ناکام رہی

تب یہ راز کھلا
کہ زندگی خوشی
کے بغیر بھی ممکن
ہے

ان میں لفظوں کی ترتیب فطری اور سادہ ہے جیسے بالعموم نثر میں ہوتی ہے۔ کسی لفظ کو آگے پیچھے نہیں کیا گیا لیکن اس سے شاید ہی کسی کو انکار ہو کہ ہر پارے میں کوئی تجربہ بیان کیا گیا ہے۔ لفظوں کو جس طرح سطروں میں بانٹا اور لکھا گیا ہے، اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ تخلیق کار ان کو نظم کے طور پر پیش کرنا چاہتا ہے۔ لفظوں کی سطروں میں بالقصد تقسیم اور پیشکش شاعری میں بے اہمیت نہیں ہے۔ یہ بحث آگے اٹھائی جائے گی، سر دست یہ ملاحظہ ہو کہ ان تمام پاروں میں صرف ایک ایک کلمہ بیان ہوا ہے۔ پہلے پارے کے دونوں حصے یعنی "پوری زندگی کا حساب کون دے سکتا ہے، حساب دینے کے لیے پوری زندگی چاہیے" باہمدگر مربوط ہیں۔ دوسرے پارے میں چوتھی سطر میں حرف "مگر" سے ارتباط ثابت ہے۔ تیسرے اور چوتھے پارے میں یہ تفاعل لفظ "اور" اور "تو" کا ہے اور پانچویں پارے میں کلمے کے دو اجزا میں ربط لفظ "تب" سے پیدا ہوا ہے۔ ان پاروں پر یہ اعتراض ہو سکتا ہے کہ یہ نظمیں کہاں ہیں، یہ تو PARADOX ہیں یعنی ایسا بیان جو بظاہر متضاد ہو لیکن دراصل سچائی کا عنصر رکھتا ہو (قولِ محال) یا یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ ان کلموں کے باہم مربوط حصوں کے معنی کو جس طرح مربوط کیا گیا ہے اس سے ان دونوں میں EPIGRAM یا AXIOM کی شان پیدا ہو گئی ہے۔ یہ نثر کے شعری لوازم ہیں جو باوزن کلام میں بھی واقع ہو سکتے ہیں۔ بہر حال اس سے شاید ہی کسی کو انکار ہو کہ ہر پارے میں ایک تجربہ بیان ہوا ہے اور اس کا اظہار شعریت سے عاری نہیں۔ اب ایک اور نظم دیکھیے:

جب
جنگل کی چھوٹی چھوٹی
کچی کچی جھونپڑیوں سے
ناتراشیدہ، نیم برہنہ
جوان لڑکیاں
سال کے پیڑ جیسی سیدھی
اپنے سینوں کے سڈول بوجھ
اور چوکنی آنکھوں کے ساتھ
شہر کے بازار میں
مہوے لے کر آتی ہیں
تو بوڑھی زمین
کی چھاتیوں میں
دودھ اتر آتا ہے

اس پر شاید ویسا کوئی الزام عائد نہیں ہوتا جو پہلے کے پانچ پاروں پر عائد ہو سکتا تھا۔ یعنی ان کی نوعیت قولِ محال کی ہے اور ان میں خیال کا شعری ارتقا نہیں ملتا۔ اگرچہ تائید میں بھی یہ کہا جا سکتا ہے کہ جب پابند یا آزاد نظمیں ایک مصرعے یا ایک سطر کی ہو سکتی ہیں (منیر نیازی کے یہاں جس کی متعدد مثالیں موجود ہیں) تو پھر نثری نظم ایک کلمے یا ایک کلمے کے دو اجزا میں کیوں نہیں کہی جا سکتی۔ قطع نظر اس کے اوپر کی نظم میں جو تجربہ بیان ہوا ہے اگرچہ اس میں بھی دو نحوی ٹکڑے ہیں یعنی (ایک) جب جنگل کی چھوٹی چھوٹی کچی کچی جھونپڑیوں سے ناتراشیدہ، نیم برہنہ جواں لڑکیاں . . . . مہوے لے کر آتی ہیں۔ (دو) تو بوڑھی زمین کی چھاتیوں میں دودھ اتر آتا ہے۔ لیکن اس میں قولِ محال کی کیفیت نہیں بلکہ خیال کا ارتقا ہے۔ پہلے حصے میں ناتراشیدہ، نیم برہنہ، سال کے پیڑ جیسی سیدھی، سینوں کے سڈول بوجھ،

جیسے پیکروں کے باوصف ایک واقعاتی بیان ہے۔ جب کہ بوڑھی زمین کی چھاتیوں میں دودھ اتر آنا یکسر استعاراتی پیرایہ ہے، جس سے پورا اظہار ایک نظمیہ واحدے میں ڈھل جاتا ہے۔ اب اگر یہ اظہار نظم ہے تو سطروں کو مصرعے کہا جا سکتا ہے۔ اب تک جو نظمیں پیش کی گئیں وہ خورشید الاسلام کی تھیں۔ اب ذرا منیر نیازی کے یہاں سے دو مثالیں دیکھیے۔ ہمارے عہد کی شاعری میں منیر نیازی کی جو امتیازی حیثیت ہے اس سے شاید ہی کسی کو انکار ہو:

اب میں اسے یاد بنا دینا چاہتا ہوں

مَیں اس کی آنکھوں کو دیکھتا رہتا ہوں
مگر میری سمجھ میں کچھ نہیں آتا
میں اس کی باتوں کو سنتا رہتا ہوں
مگر میری سمجھ میں کچھ نہیں آتا
اب اگر وہ کبھی مجھ سے ملے
تو میں اس سے بات نہیں کروں گا
اس کی طرف دیکھوں گا بھی نہیں
مَیں کوشش کروں گا
میرا دل کہیں اور مبتلا ہو جائے
اب میں اسے یاد بنا دینا چاہتا ہوں

موسم نے ہم کو منظر کی طرح پریشان کر دیا ہے

کہیں پر ایک آبادی کا ٹکڑا ہے
اور کہیں پر سبز قطعۂ اراضی
خالی زمین کا ایک وسیع رقبہ ہے

جس پر رات کی بوندا باندی کے نشان ہیں
اس رقبے پر دو حاملہ عورتیں چلی جا رہی ہیں
ایک خاموش خاموش ہے ایک شوخ اور ہنس مکھ
ایک آدمی ان سے کچھ فاصلے پر اُن کے پیچھے پیچھے چل رہا ہے
ایک طرف درختوں کے جھنڈ میں
ایک خانقاہ کے آثار ہیں
دوسری طرف سرسوں کے کھیت کی پیلاہٹ کی مہک

پہلی نظم "چھ رنگین دروازے" سے لی گئی ہے جو ۱۹۷۹ء میں شائع ہوا تھا۔ اور دوسری نظم "ساعتِ سیّار" سے جو ۱۹۸۳ء میں شائع ہوا تھا۔ ان دونوں نظموں میں ایسی کون سی بات ہے جو انھیں نظم تسلیم کرنے میں مانع ہو۔ کیا یہ ایک نظم کی طرح متاثر نہیں کرتیں۔ کیا ان میں شدتِ احساس، وحدتِ تاثر اور شعری معانی کا ارتکاز نہیں ہے۔ بلراج کومل کا کہنا ہے "منیر نیازی کی نثری نظموں میں سحر کاری کی کیفیت ان کی مستحکم آہنگ آمیز نظموں کے برابر ہے۔" ان میں لفظوں کا دروبست فطری اور سادہ ہے۔ لیکن زبان کا استعمال ہرگز سادہ نہیں۔ ان نظموں میں صوتی مناسبتیں ہیں، کہیں کہیں قافیہ ردیف کی کیفیت بھی ہے لیکن یہ ان نظموں کا لازمی جزو نہیں، سو یہ بحث غیر ضروری ہے۔ اصل چیز شعری تجربہ ہے اور زبان کے فطری آہنگ کے ساتھ اس کا "غیر مسخ شدہ" اظہار ہے۔ پہلی نظم میں ایک گہری نفسیاتی کیفیت کا اظہار ہے۔ راوی اُسے یاد کیوں بنا دینا چاہتا ہے یا وہ کیوں چاہتا ہے کہ اس کا دل کہیں اور مبتلا ہو جائے۔ جواب آنکھوں اور باتوں کے ذکر کے بعد "مگر میری سمجھ میں کچھ نہیں آتا" کی تکرار میں موجود ہے۔ یعنی اس کی آنکھوں کو دیکھتے رہنے اور باتوں کو سنتے رہنے سے 'حیرتِ حسنِ یار' کی جو کیفیت پیدا ہوئی ہے وہ ماورائے بیان اور ماورائے ادراک ہے اور اس نے عجیب الجھن میں ڈال دیا ہے۔ دوسری نظم بھی مزے کی ہے۔ منیر نیازی فطرت کے معصوم

حُسن کی تحیر زا تصویر کشی میں جواب نہیں رکھتے، آبادی کا ٹکڑا، سبز قطعۂ اراضی، خالی زمین کا رقبہ، رات کی بوندا باندی کے نشان، دو حاملہ عورتیں، ایک خاموش، ایک شوخ، فاصلے پر آدمی، یہ پیکر پرکشش ہیں لیکن جس چیز نے اس بیان کو نظم بنا دیا ہے وہ خانقاہ کے پہلو بہ پہلو سرسوں کے کھیت کی پیلاہٹ کی مہک ہے۔ یہ وہ رمز ہے جو زندگی کو اس کے معنی دیتا ہے۔ یہاں ایک اور بات بھی غور طلب ہے۔ دونوں نظمیں CONCRETE ہیں۔ لیکن واقعاتی اور ٹھوس ہوتے ہوئے بھی یہ غیر واقعاتی ہیں۔ خیال یا تو پیکروں کے ذریعے سلسلہ در سلسلہ فروغ پاتا ہے یا پھر کوئی تصویر منظر بہ منظر رمز کو آشکار کرتی ہے۔ یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ کوئی کہانی حلقہ در حلقہ بیان ہوتی ہے۔ یہ آخری بات بلراج کومل کی اس نظم سے مزید واضح ہو جائے گی:

یہ سوچتے سوچتے ماں نے
آنکھوں ہی آنکھوں میں رات گزار دی
کہ کمرے میں بلی
کس راستے سے داخل ہوئی
جبکہ تمام کھڑکیاں دروازے اور روشن دان بند تھے

صبح اٹھنے پر ماں نے اپنی مشکل جب سنائی
تو میں اُس کو نظر انداز کر کے
گھر سے باہر چلا گیا

آج رات ماں کو نیند آ گئی
اور میں نے ساری رات
آنکھوں ہی آنکھوں میں گزار دی
یہ سوچتے سوچتے

کہ بلی کس راستے سے کمرے میں داخل ہوئی

بظاہر اس نظم میں ایک واقعہ بصورت کہانی بیان کیا گیا ہے۔ اظہار انتہائی سادہ اور غیر مرصع ہے۔ لیکن معنی کا نظام تمثیلی اور استعاراتی ہے۔ یہ نظم ایک شدید نوعیت کی نفسیاتی کیفیت کو ظاہر کرتی ہے، جس کے کئی ابعاد ہو سکتے ہیں یعنی یہ کہ جب کوئی خوف اظہار کی راہ پاتا ہے تو اس کی شدت زائل ہو جاتی ہے۔ یا خوف یا دہشت اس وقت تک دہشت نہیں بنتی جب تک وہ ہمارے باطنی تجربے سے گزر کر ہمارے وجود کا حصہ نہ بن جائے۔ یا یہ کہ خوف کے اظہار میں ہمارے اطمینانِ قلب کا راز چھپا ہوا ہے۔ یا یہ احساس خوف ہی کی کوئی صورت ہے جو فکر کو مہمیز کرتی ہے اور اظہار کے نئے وسیلوں کی تلاش میں اُسے مضطرب کر دیتی ہے۔ کیا اس نظم کے شعری معنی سے یا ارتکاز سے یا زبان کے تخلیقی استعمال سے کوئی بھی شخص انکار کر سکتا ہے؟

یہاں پر نثری نظم کے سلسلے میں زبان کے تخلیقی استعمال پر بھی ایک نظر ڈال لی جائے کیونکہ شاعری کی یہ وہ خصوصیت ہے جسے ہر شخص تسلیم کرتا ہے۔ نثری آہنگ تو قدرِ مشترک ہے جس کے لیے کسی التزام کی ضرورت نہیں، لیکن شعری حُسن کاری کا اندازہ زبان کے استعمال سے ہو سکتا ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے ٹھیک کہا ہے، "نظم کی سب سے بڑی پہچان اس کی زبان ہوتی ہے" (لفظ و معنی) یعنی زبان کا استعمال اگر تخلیقی ہے تو معنوی تہہ داری بھی پیدا ہو گی اور اظہار میں حُسن بھی آئے گا۔ بلراج کومل کا یہ بیان بھی قابلِ غور ہے "کوئی بیان اگر معنی کی سطح پر الفاظ کی میزان کے برابر رہ جاتا ہے تو نثر اور محض نثر ہے اور اگر وہ بیان ماورائے حدودِ لفظ ہو جاتا ہے تو بلا شبہہ شعر ہے۔" اپنے مضمون سے حوالہ دینا کوئی اچھی بات نہیں۔ نثری نظم کے حوالے سے چند برس پہلے میں نے رسالہ الفاظ میں لکھا تھا:

"زبان روزمرّہ کے استعمال کی چیز ہے، لیکن شاعری میں زبان سے جو اثر مرتب ہوتا ہے، وہ اس کے روزمرّہ استعمال سے مرتب نہیں ہوتا۔ وہ اس لیے کہ شاعری میں زبان کا استعمال روزمرّہ استعمال کی سطح سے ہٹ کر ہوتا ہے۔ اس بارے میں پال ولیری نے بڑے پتے کی بات کہی ہے کہ زبان کا کام ترسیل ہے، لیکن عام زبان میں جیسے جیسے بات کی ترسیل ہوتی جاتی ہے، لفظ یا جملے تحلیل ہوتے جاتے ہیں۔ عام گفتگو میں لفظ یا جملہ صرف اس حالت میں باقی رہتا ہے جب وہ سمجھ میں نہ آئے۔ اس صورت میں ہم بولنے والے سے کہتے ہیں کہ وہ اپنی بات دہرائے۔ چنانچہ دہرائی بات جیسے جیسے سمجھ میں آتی جاتی ہے، لفظ یا جملے کا اپنا وجود ختم ہوتا جاتا ہے، یعنی خیال و احساس اس کی جگہ لے لیتے ہیں اور الفاظ و جملے معدوم ہو جاتے ہیں۔ لیکن شاعری میں خیال و احساس کی ترسیل کے باوصف لفظوں یا زبان کا اپنا وجود باقی رہتا ہے۔ یعنی اخذِ معنی کے بعد لفظ تحلیل نہیں ہوتا، موجود رہتا ہے۔ اسی کو زبان کے روزمرّہ استعمال سے ہٹا ہوا استعمال یا تخلیقی استعمال کہنا چاہیے۔ ہماری لسانی جمالیات میں اجمال و ابہام اور استعارے و علامت کی جو اصطلاحیں استعمال ہوتی ہیں، ان کو بھی زبان کے عام استعمال کے برعکس تخلیقی استعمال کے اسی تناظر میں دیکھا جا سکتا ہے۔ گویا نثری نظم کی بنیادی پہچان یہی ہونی چاہیے کہ کیا زبان کے استعمال میں معنی و احساس کی ترسیل کے ساتھ ساتھ اپنے طور پر زندہ رہنے کی خوبی ہے یا نہیں۔ اگر یہ بنیادی خوبی نہیں تو نثری نظم میں خواہ اور جو بھی خوبیاں

ہوں، وہ نظم نہیں ہو سکتی اور اس میں اور عام نثر میں کوئی
فرق نہیں۔"

گویا زبان کا تخلیقی یا استعاراتی علامتی یا رمزیہ استعمال (یا بقول شمس الرحمن فاروقی جدلیاتی استعمال) ہی دراصل وہ کلید ہے جس سے شاعری کی ایسی تعریف کی جاسکتی ہے جو یونیورسل ہے۔ لسانیات کی ایک شاخ میں صرف LANGUAGE UNIVERSALS پر غور کیا جاتا ہے یعنی META LANGUAGE زبان کے وہ تمام اجزا جو زیادہ تر زبانوں میں ملتے ہیں اور جنھیں انسان نے مختلف زبانوں، مختلف خطوں اور مختلف معاشروں میں لسانی سانچوں کے طور پر قبول کیا۔ یہ بات جتنی لسانیات کے لیے صحیح ہے اتنی ہی شعریات کے لیے بھی صحیح ہے۔ یعنی ایک شعریات تو ہر زبان کی اپنی ہوتی ہے اور ایک META POETICS ہے جس میں ایسے تمام POETIC UNIVERSALS کا تصور شامل ہے جو تمام زبانوں کی شاعری میں بلالحاظِ زمانہ و ثقافت و معاشرہ پائے جاتے ہیں۔ سو نثری آہنگ کا مسئلہ طے پا جانے کے بعد نثری نظم کا وہ وصف جس کی وزیر آغا اور بعض دوسرے مقتدر نقادوں کو تلاش ہے، دراصل یہی عنصر ہے جس کو زبان کے تخلیقی استعمال سے موسوم کیا جاسکتا ہے، زبان کا تخلیقی استعمال نہیں ہوگا تو نادر تجربہ شعری اظہار کی راہ نہیں پائے گا اور اگر شعری اظہار نہیں ہوگا تو شعری معنی کا وجود قائم نہیں ہوگا۔ مزے کی بات ہے کہ شعری زبان، شعری معنی کے برآمد ہونے کے بعد جیسا کہ کہا گیا، معنی سے خالی نہیں ہو جاتی جب کہ عام زبان کا تفاعل افہام و تفہیم کے ساتھ ساتھ اُسے معانی سے خالی کرتا جاتا ہے اور لفظ چھلکوں کی طرح زائل اور از کار رفتہ ہوتے جاتے ہیں۔ شاعری میں زبان کا تخلیقی یا پہلو دار استعمال اس کو قائم بالذات حیثیت بخش دیتا ہے یعنی شعری زبان ہر قرأت کے ساتھ سامع یا قاری کو اُس کے ذوق و ظرف کے مطابق معنی فراہم کرتی ہے پھر بھی جوں کی توں قائم رہتی ہے۔ اس بات کو یوں بھی کہا جاسکتا ہے کہ عام زبان قائم بالغیر ہوتی ہے اور

شعری زبان قائم بالذات ہوتی ہے۔ نیز عام زبان میں لفظ و معنی میں ایک اور ایک کی نسبت ہوتی ہے جب کہ تخلیقی زبان میں لفظ و معنی میں ایک اور دو یا دو سے زیادہ کی نسبت ہوتی ہے۔ یہ شاعری کی وہ کم سے کم پہچان ہے جس کا اطلاق تمام زمانوں اور تمام زبانوں اور تمام شعری اصناف اور تمام شعری ہیئتوں پر ہوتا ہے۔ نیز یہ بھی واضح رہے کہ شاعری میں زبان کا تخلیقی یا جدلیاتی استعمال بالقصد اور بالارادہ ہوتا ہے جب کہ نثر میں اس کا وارد ہونا اتفاقی امر ہے، چنانچہ نثر کے ایسے پاروں کو جن میں زبان کا تخلیقی استعمال ملتا ہے، نظم کے طور پر منقلب کرنا اور انھیں نظم بنا کر پیش کرنا غیر شعری فعل ہے اور اصولاً غلط ہے۔ اس نکتے کا اثبات آگے چل کر کیا جائے گا۔ فی الوقت ساقی فاروقی اور کشور ناہید کی یہ نظمیں ملاحظہ فرمائیے اور غور کیجیے کہ کیا ان میں نظم کا بنیادی تقاضا یعنی زبان کا تخلیقی استعمال ملتا ہے کہ نہیں، یعنی کیا ان کی پہچان زبان سے ہوتی ہے، نیز کیا ان کی معنیاتی تہ داری زبان کے تخلیقی استعمال کی دین ہے یا نہیں :

شیر امداد علی کا مینڈک

مگر تنگ نظر
مٹیالے تالاب میں
اُس اَدھ کھلے کنول پر
وہ بہار تھی
جو دیکھنے والی آنکھوں میں دَھنک کھلاتی ہے
پھر پانی کا بلاوا الگ تھا
اس ساحرانہ کشش سے ہار کر
اپنا تہمد اتار کر

وہ مُردہ پانی میں کود پڑے
جَل کنبھی سے اُلجھے
تو ہفتے عَشرے کے حَمل کے مانند
نرم اور خام سروں والے
گل گتھنے
(صدا کار میڈکوں کے
دُمدار بچّے)
شارک لہروں سے شور
سے ڈر کے
فَرفَر ہر طرف بھاگ کھڑے ہوئے
اور شیر امداد علی گلے گلے پانی میں تھے
اور کنول دور تھا ——

بجلی چمکی
اور ایک دُمدار آب خوار
اس غبارے کی سُرعت سے
جس میں ہوا بھری ہو
اور ہاتھ سے چھوٹ جائے
چھپکلی کی تلوار زبان کی طرح
سَن سَن کرتا ہوا
ان کے کھلے منہ کی سُرنگ میں اتر گیا ——

دن گزرے

اور موسم بدلے
اور جُگ بیت گئے

اک آواز تعاقب کرتی رہتی ہے :
"باہر آنے دو
اس زنداں سے باہر آنے دو"
درجنوں ڈاکٹروں اور سَرجنوں کے
اکسرے کی خنک شعاعوں سے
جل کر دیکھ لیا
شہر بدل کر
ملک بدل کر دیکھ لیا
مگر لہو میں
وہی صدا ہلکورے لیتی ہے
"باہر آنے دو
اس زنداں سے باہر آنے دو"——

شیر امداد علی پانی کی امانت غصَب کیے
اپنے گھر میں زنجیر ہوئے بیٹھے ہیں
باہر پانی کھڑا ہے
اور پانی میں
پیپل کے پتوں کی طرح
سالے
خشمگیں آنکھوں والے

پیلے پیلے میڈک
اپنا گھیرا ڈالے
پڑے ہوئے ہیں

(ساقی فاروقی)

گھاس تو مجھ جیسی ہے

گھاس بھی مجھ جیسی ہے
پاؤں تلے بچھ کر ہی، زندگی کی مراد پاتی ہے
مگر یہ بھیگ کر کس بات کی گواہی بنتی ہے
شرمساری کی آنچ کی
کہ جذبے کی حدّت کی

گھاس بھی مجھ جیسی ہے
ذرا سر اٹھانے کے قابل ہو
تو کاٹنے والی مشین
اُسے مخمل بنانے کا سودا لیے
ہموار کرتی رہتی ہے
عورت کو بھی ہموار کرنے کے لیے
تم کیسے کیسے جتن کرتے ہو
نہ زمین کی نمو کی خواہش مرتی ہے
نہ عورت کی
میری مانو، تو وہی پگڈنڈی بنانے کا خیال درست تھا
جو حوصلوں کی شکستوں کی آنچ نہ سہہ سکیں
وہ پیوندِ زمیں ہو کر

یونہی زور آوروں کے لیے راستہ بنا دیتے ہیں
مگر وہ پرِ کاہ ہیں،
گھاس نہیں
گھاس تو مجھ جیسی ہے!

(کشور ناہید)

ساقی فاروقی کی خوبصورت نظم کے اظہاری اور معنیاتی ابعاد سے میں اوراق اور شب خون میں تفصیلی گفتگو کر چکا ہوں۔ اس بحث کو یہاں دُہرانا تحصیلِ حاصل ہوگا۔ اس نثری نظم کی اشاعت کو سات آٹھ سال گزر چکے ہیں۔ اب تک میری نظر سے کوئی ایسی تحریر نہیں گزری جس میں اس کی شعری حیثیت سے انکار کیا گیا ہو۔ کشور ناہید کی یہ نظم ان کے چوتھے مجموعے "گلیاں دھوپ دروازے" سے لی گئی ہے جو ۱۹۷۸ء میں منظرِ عام پر آیا تھا۔ تازہ مجموعہ "ملامتوں کے درمیان" ہے جو ۱۹۸۲ء میں شائع ہوا ہے۔ ان دونوں مجموعوں میں غزلیں اور نظمیں بھی خاصی تعداد میں ہیں۔ لیکن غالب حصہ نثری نظموں کا ہے۔ نثری نظمیں تو دوسروں نے بھی کہی ہیں لیکن اظہار کے اس نئے پیرایے پر جیسی توجہ کشور ناہید نے صرف کی ہے، دیکھنے سے تعلق رکھتی ہے۔ کشور ناہید کی تخلیقی کاوش سے یہ نیا پیرایۂ اظہار ایک نئی توانائی اور حرارت سے آشنا ہو گیا ہے۔ انتظار حسین نے کشور ناہید کو اردو شاعری کی پہلی باغی عورت کہا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ کشور ناہید کی آواز اردو شاعری میں نسوانی ہستی کی پامالی کے خلاف پہلی شعری احتجاج کی آواز ہے۔ انھوں نے پابند شاعری یعنی غزل اور نظم بھی لکھی ہے، اور ان کے کلام کے پانچ مجموعے اب تک شائع ہو چکے ہیں۔ آج سے پندرہ بیس برس پہلے کشور ناہید نے نسوانی احساس اور عورت کے درد کے اظہار سے اردو شاعری میں ایک نئی طرز کی بنیاد ڈالی تھی۔ کیا "گھاس تو مجھ جیسی ہے" میں یہی آواز نسوانی ہستی کی صلیب اٹھائے نظر نہیں آتی؟ یہاں شمس الرحمان فاروقی جواز کا سوال اٹھا سکتے ہیں، یعنی جب غزل یا آزاد نظم میں یہ احساس یا کوئی بھی احساس ادا کیا جا سکتا

ہے تو نثری نظم کا صنفی یا ہیئتی جواز کیا ہے؟ قطع نظر اس سوال کی دوسرے جہات کے، یہی دلیل اس سوال کے رد میں بھی دی جا سکتی ہے کہ ایک احساس اگر غزل یا آزاد نظم میں ادا کیا جا سکتا ہے تو نثری نظم میں ادا کیوں نہ کیا جائے۔ سامنے کی بات ہے کہ بعض اصناف کا تصور معنیاتی یا موضوعاتی ہے، مثلاً مرثیہ یا شہر آشوب یا گیت یا بارہ ماسہ، لیکن بعض دوسری اصناف میں موضوع کی قید نہیں۔ چنانچہ اظہار کے وہ تمام معنیاتی مطالبات جو پابند نظم یا آزاد نظم سے کیے جا سکتے ہیں، وہ کہیں زیادہ وسیع پیمانے پر نثری نظم سے بھی کیے جا سکتے ہیں۔ کیونکہ نثری نظم سے یہ توقع تو کی ہی جا سکتی ہے کہ اس میں تخلیقی تجربہ وزن کی ملفوظاتی REDUNDANCIES سے جو شعری نظام میں در آتی ہیں، آزاد ہو کر بیان ہو سکتا ہے۔ کسی بھی صنف کے جواز یا عدم جواز کا بنیادی سانچہ دراصل تخلیق خود ہے۔ کیا قصیدے کی تشبیب سے غزل کے برآمد ہونے سے پہلے، غزل کا کوئی صنفی جواز تھا، یا آزاد نظم کے پابند نظم سے برآمد ہونے سے پہلے آزاد نظم کا کوئی صنفی جواز تھا، غالباً اس سوال کا جواب دونوں طرح سے دیا جا سکتا ہے۔ تاہم مثبت جواب یہی ہوگا کہ اظہار کے نئے وسیلوں کی تلاش اور آزادی کی نئی فضا کی ضرورت ہمیشہ رہتی ہے۔

یہاں ایک اور بات کی طرف بھی اشارہ بے حد ضروری ہے۔ اردو میں آزاد نظم کا تجربہ مغرب سے مستعار ہے۔ لیکن انگریزی میں اس ضمن میں جتنی آزادیاں ہیں، اردو میں وہ نہیں ہیں۔ اردو کے بارے میں معلوم ہے کہ آزاد نظم میں مصرعے چھوٹے بڑے ہو سکتے ہیں لیکن اوزان ایک ہی بحر کے ہوں گے۔ اس کے برعکس انگریزی میں آزاد نظم مختلف بحور میں ہو سکتی ہے اور آزاد نظم کی اتنی تعریفیں کی گئی ہیں کہ دراصل اس کی کوئی مرکزی تعریف رہی ہی نہیں۔ یعنی انگریزی کی آزاد نظم میں اظہاری پیرایے کی لچک کے لامحدود امکانات ہیں۔ انگریزی میں آزاد نظم کے تحت اکثر شعرا اپنی پسند

اور ضرورت کے مطابق ایک نئی وضع اختیار کر لیتے ہیں۔ بعض لوگوں نے FREE VERSE کی یہ بھی تعریف کی ہے کہ ایسی نظم جو عروض کے مصنوعی آہنگ سے نجات دلا کر اظہار کی بنیاد بول چال کے فطری بہاؤ پر رکھتی ہو۔ یہ بھی کہا گیا ہے کہ آزاد نظم اور نثر کا فرق بنیادی طور پر تخلیق کار کے منشا کا معاملہ ہے۔ یعنی شاعر اگر کسی اظہاری پارے کو نظم کے طور پر پیش کرتا ہے تو اسے نظم / نثر کے طور پر پڑھنا اور جانچنا چاہیے۔ شمس الرحمان فاروقی نے بھی بورخس کے حوالے سے اس بات کو تسلیم کیا ہے کہ "ہر وہ تحریر جسے شاعری کی طرح تصور کیا جائے، شاعری ہے"۔ چنانچہ ہر وہ تحریر جس میں شاعری کا سا ارتکاز اور شدت ہو، اور جسے نظم کی طرح پیش کیا جائے، نظم ہے۔ البتہ مغرب میں نثری نظم پیراگراف میں بھی شائع کی جاتی ہے۔ اردو میں بالعموم نثری نظم سطروں اور بندوں میں لکھی جاتی ہے۔ اگرچہ پیراگراف میں لکھی جانے کی مثالیں موجود ہیں۔ بلراج کومل کی ایک نثری نظم شاعر کے نثری نظم نمبر میں، پیراگراف میں شائع ہوئی ہے۔ لیکن اردو میں شاید پیراگراف کی ضرورت نہیں ہے کیونکہ نثری نظم اردو میں دراصل عروض کی مصنوعی پابندیوں کو خیرباد کہہ کے وہ آزادی حاصل کرنا چاہتی ہے جو انگریزی FREE VERSE میں پہلے سے موجود ہے۔ یہ بات سطروں اور بندوں کے التزام سے پوری ہو سکتی ہے تو پیراگراف کی کیا ضرورت ہے۔ چنانچہ اردو میں انگریزی کی تقلید میں پیراگراف میں نثری نظمیں زیادہ نہیں لکھی گئیں۔ البتہ ہر وہ نثری نظم جس میں زبان کا تخلیقی استعمال ہو، اور شاعری کا سا ارتکاز اور شدت ہو اور جسے نظم کے طور پر سطروں اور بندوں میں پیش کیا جائے وہ نظم ہے، اور اسے نظم ہی کے طور پر پڑھنا چاہیے۔ اتنی

ہ انگریزی میں فری ورس نظمِ منثور کو بھی محیط ہے۔ ڈاکٹر حنیف کیفی: اردو میں نظمِ معرا اور آزاد نظم ص ۲۱۸ تا ۲۲۱۔

بات سب کو معلوم ہے کہ بہت سی پابند یا آزاد نظمیں، باوجود اپنے کم از کم عنصر یعنی بحر و وزن کے معنیاتی طور پر کوئی نقش نہیں چھوڑتیں اور شعری سرمائے سے زائل ہو جاتی ہیں، اور ایسی نظموں کی تعداد اصل اور کھری نظموں سے ہمیشہ کئی گنا زیادہ ہوتی ہے۔ یہ شاعری کا عام اصول ہے تو نثری نظم اس عام اصول سے مستثنیٰ کیسے قرار پا سکتی ہے۔ نثری نظموں میں بھی بڑی تعداد ایسی نظموں کی ہو سکتی ہے جن میں شعری جوہر نہ ہو اور جو بحیثیت نظم کے قائم نہ ہوتی ہوں۔ اس کے برعکس اگر بعض مستند شاعروں نے ایسی نظمیں لکھی ہوں جن میں شعری جوہر بھی ہو اور جو متاثر بھی کرتی ہوں تو کیا اس کے بعد بھی اس نئے وسیلۂ اظہار کے صنفی جواز کا وجود ثابت کرنا باقی رہ جاتا ہے۔ جس طرح ہر تخلیق اپنا جواز خود ہے اسی طرح ہر کامیاب نظم کا پیرایۂ اظہار بھی اس کے صنفی جواز کا واضح طور پر اثبات کرتا ہے۔

اس مضمون میں کسی اور شاعر کی نظمیں نہ بھی پیش کی جاتیں اور صرف کشور ناہید کی نظموں ہی سے استنباط کیا جاتا تو بھی شعری جواز کا مقدمہ فیصل ہو سکتا تھا۔ میری مشکل یہ ہے کہ کشور ناہید کے یہاں اچھی نظموں کی تعداد اتنی زیادہ ہے کہ ایک یا دو نظموں کا ذکر کرنا بہت مشکل ہے۔ مثلاً "نیلام گھر"، "ہم نے خواہشوں کے سارے پرندے اڑا دیے ہیں"، "ترا لٹیا شہر بھنبھور"، "دھواں چھوڑتی بسیں"، "تمھاری خاموشی میرا جرم"، "ڈوبتی آنکھوں کا رزمیہ"، "مجھ سے چھپے رہو"، "ریل کی پٹریوں کے نیچے کٹی ہوئی نظم"، "دوسری پیدائش" ان سب میں آتش فشاں لاوے کی کیفیت ہے۔ چونکہ ان میں سے انتخاب کرنا مشکل ہے، بالکل سامنے کی دو نظموں کو پیش کیے دیتا ہوں۔

ایک نظم اجازتوں کے لیے

تم مجھے پہن سکتے ہو

کہ میں نے اپنے آپ کو
دُھلے ہوئے کپڑے کی طرح
کئی دفعہ نچوڑا ہے
کئی دفعہ سُکھایا ہے
تم مجھے چبا سکتے ہو
کہ میں چوسنے والی گولی کی طرح
اپنی مٹھاس کی تہہ گھُلا چکی ہوں
تم مجھے رُلا سکتے ہو
کہ میں نے اپنے آپ کو قتل کر کے
اپنے خون کو پانی پانی کر کے
آنکھوں میں جھیل بنا لی ہے
تم مجھے بھُون سکتے ہو
کہ میری بوٹی بوٹی
تڑپ تڑپ کر
زندگی کی ہر سانس کو
الوداع کہہ چکی ہے
تم مجھے مَسَل سکتے ہو
کہ روٹی سُوکھنے سے پہلے
خستہ ہو کر بھُربھُری ہو جاتی ہے
تم مجھے تعویذ کی طرح
گھول کر پی بھی جاؤ
تو میں کلیساؤں میں بجتی گھنٹیوں میں
اسی طرح طلوع ہوتی رہوں گی

جیسے گُل آفتاب!

گود میں لحد

اب میں
سونے سے پہلے خود کو مار دیا کرتی ہوں
کہ میرے اندر سوئی ہوئی خواہشیں
مجھے سوتا دیکھ کر باہر نہ آجائیں
کہ میرے اندر ٹھہرے
قوتِ برداشت کے سمندر
بپھر کر مجھے بہا نہ لے جائیں
یاد ہے
میں نے تمھارے سگرٹوں کے بجھے ٹکڑوں سے
اپنا وجود بنانے کی کوشش کی تھی
مَسلے ہوئے ٹکڑوں سے
مَسلا سا وجود بن تو گیا تھا
مگر اس میں آگ جیسی تپش دور دور تک نہیں تھی
پھر میں نے جوتوں کے گھِسے ہوئے تلوں سے
اپنا وجود بنانے کی کوشش کی
یہ کام آسان بھی تھا
کہ ہر تلے پر میرے جسم کے کسی نہ کسی حصے کا
نقش موجود تھا
مگر اس سارے وجود میں
کوئی حرکت، کوئی دھڑکن نہیں تھی
پھر میں نے اپنی آنکھوں کا پانی نچوڑ کر

دھنک بنانے کی کوشش کی
دھنک نے مجھ سے کہا
اپنی قاش قاش کو
میری طرح کماندار بنالو
کوڑے کے ڈھیر جیسے میرے وجود نے
اس خیال کو بھی خواب سمجھا
اور میں کمرے کی تنہائی پہن کر بیٹھ گئی

ان نظموں میں کچلی ہوئی نسائی ہستی کے دُکھ کی جو آگ ہے اور ان میں استخواں سوزی کی جو کیفیت ہے اس پر کسی تبصرے کی ضرورت نہیں۔ یہی شدت ان نظموں میں بھی ہے جن میں سماجی درد کا اظہار ہوا ہے۔ "تیسرے درجے والوں کی پہلی ضرورت"، "نائٹ میئر"، "آگ اور برف کے درمیان آنکھیں" جیسی نظموں میں عجیب و غریب کڑواہٹ اور آگ ہے۔ ذرا اس مختصر سی نظم کو ملاحظہ فرمائیے:

حضرتِ نوح کے زمانے کی کہانی

بدنمائی نہیں دیکھنی چاہتے ہو
تو ایک آنکھ بند کر لو
اب بھی نظر آتی ہے
تو دوسری آنکھ بھی بند کر لو
دلخراش آواز سنائی دیتی ہے
تو دونوں کان بند کر لو
کہ کانوں میں گونج رہ جائے
تو کان کھولنے کی ہمت ہی نہیں رہتی ہے
طوفان آنے کا خدشہ ابھی بہت دور ہے

فلڈ کنٹرول سیل کام کر رہا ہے
پانی کی زیرِ زمیں گذرگاہوں کو
بند کرنے کا،
کاغذ پہ لکھی تحریر منع ہے تو
پتوں کو پڑھ لو
کہ زمین بھی تو انسان کو شراب کی طرح
پی کر مدہوش ہونے کا شوق رکھتی ہے

اس میں بدنمائی کس چیز کا اشارہ ہے۔ دونوں آنکھیں بند کرنا یا دونوں کان بند کرنا کیا معنی رکھتا ہے۔ طوفان آنے کا خدشہ ابھی بہت دور ہے، کیوں کہا گیا ہے؟ فلڈ کنٹرول سیل سے کیا مراد ہے؟ زیر زمین گزرگاہیں کیا ہیں؟ یہ کیسا پانی ہے اور کیسا طوفان ہے، جو ہر چیز کو بہالے جانے کا امکان رکھتا ہے۔ آخر میں پتوں پر کی کس تحریر کو پڑھنے کی دعوت دی جا رہی ہے اور زمین انسان کو شراب کی طرح پی کر مدہوش ہونے کا شوق کیوں رکھتی ہے۔ ان سب سوالوں کے جواب سیاسی سماجی نوعیت کے ہیں۔ کیا اس نثری نظم میں شعری یا معنوی جوہر کسی پابند یا آزاد نظم سے کم ہے؟ بعض نظموں میں نسانی ہستی کا کرب سیاسی سماجی درد کے ساتھ مل کر اور بھی اذیّت ناک ہو گیا ہے کیونکہ صنفی محرومیاں اور بے انصافیاں اصلاً معاشرتی نظام ہی کی پیداوار ہیں اور پھر ایک خاص طرح کا جبر ان بے انصافیوں کو برقرار رکھنے میں مسلسل کارفرما رہتا ہے۔ یہاں آخر میں شہریار اور جاوید شاہین کی ایک ایک نثری نظم پیش کی جا رہی ہے جس سے مندرجہ بالا مقدمے کی مزید توثیق ہوگی:

ایک نظم

کیا تمھیں یاد ہے

تم نے رات کے ہاتھ پر قسم کھائی تھی
کہ صبح کے سورج کی تلوار کی چمک
اور کاٹ سے
تم خوف زدہ نہیں ہو گے
اور اپنی آنکھوں میں
تم نے خوابوں کے جو خزانے چھپا رکھے ہیں
انھیں کسی ایسے آدمی کو
بہ طور تحفہ دے دو گے
جو تم سے زیادہ
بلند حوصلہ، نڈر اور جری ہو
تو اب کیا سوچتے ہو

(شہریار)

عدالت کو کیسے سمجھاؤں

صبح مُنہ اندھیرے
مَیں نے گھر کا دروازہ کھولا تو
دہلیز پر
آنے والے دن کی لاش پڑی تھی
لاوارث لاش
ایک میلی چادر میں لپٹی تھی
نہ جانے کون اُسے
رات کی تاریکی میں
میرے گھر کے سامنے پھینک گیا تھا

میں ایک شریف شہری ہوں
محلّے میں میری کسی سے دشمنی نہیں
مَیں تو کبھی اُونچی آواز سے بولا تک نہیں
پھر مجھے پریشان کرنے کے لیے
یہ حرکت کس نے کی؟
پولیس کو مجھ پر شبہہ ہے
وہ لاش ننگی کر کے
چادر اپنے قبضے میں لے چکی ہے
اُس کا مَوقِف ہے
کہ یہ وہی چادر ہے
جسے میری بیوی
اپنے بدن پر لپیٹ کر
عدالت کے سامنے پیش ہوئی تھی
اور فحاشی کے الزام سے
بَری قرار پائی تھی
میں تسلیم کرتا ہوں
کہ پولیس کا مَوقف دُرست ہے
لیکن قصور میرا بھی نہیں
میں نے تو اس چادر سے
گھر کی چار دیواری بنالی تھی
پھر وہی چادر
ایک بے حد ضرورت مند
مجھ سے خدا کے نام پر

مانگ کرلے گیا تھا
اَب میں عدالت کو کیسے سمجھاؤں
کہ میرے ساتھ تو
خدا کے نام پر
بہت بڑا دُھوکا ہوا ہے

(جاوید شاہین)

(۵)

اس سلسلے میں ابھی چند نکات مزید غور طلب ہیں۔ اوّل یہ کہ مغرب میں یہ تحریک دوسو برس پرانی ہے۔ انگریزی میں نثری نظم کم وبیش آزاد نظم ہی کا ایک روپ ہے۔ اردو میں اس کا رواج پہلے کیوں نہیں ہوا، اور اب کیوں سر اٹھا رہی ہے؟ اس کا آسان جواب یہ ہوسکتا ہے کہ کسی بھی زبان میں کوئی رجحان اسی وقت زور پکڑتا ہے جب اس کے لیے زمین ہموار ہو۔ اردو میں عروض کی جکڑ بندیاں سخت ہیں۔ آزاد نظم نے تقریباً نصف صدی کے ارتقائی عمل میں انھیں کچھ نرم کیا ہے۔ نثری نظم اردو میں آزاد نظم کے راسخ ہونے کے بعد ہی آسکتی تھی۔

دوسری بات یہ ہے کہ نثری نظم کے رد میں بعض احباب نے ایسی مثالیں پیش کی ہیں کہ اصلاً نثر ہیں لیکن ان کو شاعری کی طرح لکھا جاسکتا ہے۔ نظیر صدیقی نے محمد حسین آزاد، نیاز فتحپوری، اور ابوالکلام آزاد کی نثر سے مثالیں دی ہیں۔ شمس الرحمان فاروقی نے خطوطِ غالب سے ایسے نمونے پیش کیے ہیں۔ انھوں نے انتظار حسین، سریندر پرکاش اور انور سجاد کی تحریروں سے بھی اسی طرح کا استنباط کیا ہے، اور یہ نتیجہ نکالا ہے کہ ان عبارتوں میں اور آج کی نثری نظم میں

کوئی فرق نہیں۔ یہ نتیجہ دراصل ان کے اس مقدمے سے تقویت حاصل کرتا ہے "اگرچہ یہ درست ہے کہ کبھی کبھی نثر، نظم بن سکتی ہے لیکن نظم کبھی نثر نہیں بن سکتی۔" (لفظ و معنی) یہ بیان متناقض ہے کیونکہ اگر نظم کبھی نثر نہیں بن سکتی تو وہ کون سا اصول یا دلیل ہے جس کی رُو سے کبھی کبھی نثر، نظم بن سکتی ہے۔ میری حقیر رائے میں جس طرح نظم کبھی نثر نہیں بن سکتی، بالکل اسی طرح اس کا الٹ بھی صحیح ہے کہ نثر کبھی نظم نہیں بن سکتی۔ اس لیے کہ شاعر یا مصنف کے ارادے یا نیت کو نثر یا نظم کی تعریف میں خاصا دخل حاصل ہے جیسا کہ میں پہلے عرض کر چکا ہوں۔ نثر میں اگر کبھی شعری پیرایہ دَر آتا ہے، تو وہ اتفاقی ہے، اختیاری نہیں، اور اس کو نثر کے سیاق و سباق سے الگ کر کے نظم کے طور پر لکھنا اس کے نثری قالب، منطقی ترتیب اور فطری حیثیت کو اسی طرح مجروح کرنا ہے جس طرح کسی نظم کو نثر کے طور پر لکھنا۔ نظم جس طرح منفرد اظہاری اکائی ہے اور اس کی نثری تقلیب غیر ادبی فعل ہے، اسی طرح نثر بھی ادبی اکائی ہے اور اس کے کسی حصے کی نظمیہ تقلیب بھی ویسا ہی غیر ادبی فعل ہے۔ اگر اس دلیل کو رَد بھی کر دیا جائے (اگرچہ یہ رَد خلافِ اصول ہوگا) تو بھی اس سلسلے کی سب سے اہم بات فنکار کا منشا اور حقِ انتخاب ہے، اور اس پر کسی طرح کی پابندی عائد کرنا گویا فنکار کی تخلیقی آزادی سے انکار کرنا ہوگا۔ تسلیم کہ فنکار نثری نظم سے ملتا جلتا شعری اظہار انشائیے یا افسانے میں کر سکتا ہے جس کی متعدد مثالیں موجود ہیں، لیکن اگر وہ افسانہ یا انشائیہ کے صنفی تقاضوں سے بے نیاز ہو کر اس شعری اظہار کو نثری نظم کی صورت میں پیش کرنا چاہے، تو کیا اسے ایسا کرنے سے روکا جا سکتا ہے؟ ظاہر ہے کہ اس کا جواب اثبات میں نہیں دیا جا سکتا۔

تیسری بات یہ ہے کہ کیا نثری نظم کے لیے واقعی صنف کی اصطلاح استعمال کی جا سکتی ہے جیسا کہ اکثر ہو رہا ہے۔ کیا نثری نظم کو صنف کہنا ہماری زیادتی نہیں، کیونکہ صنف تو بہر حال نظم ہے۔ غرض پابند نظم اور اس کی اقسام،

آزاد نظم، معریٰ نظم، یہ سب نظم کی ہیئتیں ہیں، اسی طرح نثری نظم بھی نظم کی محض ایک ہیئت ہے۔ یہ الگ سے کوئی صنف نہیں۔ اسے صرف ایک ہیئت تسلیم کرلیا جائے (جو یہ واقعی ہے) تو صنفی جواز کا سوال خود بخود کالعدم ہوجاتا ہے۔ اس کے بعد اگر کوئی سوال واقعی رہ جاتا ہے اور پوچھا جاسکتا ہے، تو وہ نثری نظم کے ہیئتی جواز کا ہے۔ اور جہاں تک ہیئتی جواز کا تعلق ہے، اس کا کافی وشافی جواب نثری آہنگ والے حصے میں پیش کیا جاچکا ہے۔

چوتھی اور آخری بات یہ ہے کہ جس طرح ایک شعر کی ایک سے زیادہ قرائتیں ہوسکتی ہیں، اسی طرح کسی بھی نثری نظم کی ایک سے زیادہ قرائتیں ممکن ہیں۔ کسی نثری نظم کے ایک کلمے یا مصرعے کو ایک شخص ایک طرح سے پڑھ سکتا ہے، اور دوسرا دوسری طرح سے۔ یعنی کوئی کسی لفظ پر زیادہ زور دے سکتا ہے، اور کوئی کسی اور لفظ پر، نیز سُر لہر کا بھی فرق ہوسکتا ہے۔ اس سے سوال اٹھایا جاسکتا ہے کہ کیا آہنگ غیر معین ہے، اور اس کی نظریاتی بنیاد نہیں؟۔ اس کا جواب یہ ہے کہ بنیاد ہے اور یقیناً ہے جیسا کہ ہم نثری آہنگ والے حصے میں ثابت کرچکے ہیں۔ لیکن آہنگ بھی دراصل لفظ کی طرح معنی سے جُڑا ہوا ہے۔ جس طرح شعر میں مختلف قرائتیں مختلف مطالب کے اعتبار سے ہوتی ہیں، اسی طرح اگر کسی نثری نظم کی یا اس کے کسی حصے کی کوئی دوسری قرأت ہوسکتی ہے، تو وہ معنی ہی کے اعتبار سے ہوگی جس کا شعری زبان میں امکان ہوتا ہے اور ہونا چاہیے۔ لیکن کوئی بھی قرأت خواہ وہ کم مختلف ہو یا زیادہ، مبنی ہر حالت میں آہنگ ہی پر ہوگی، یعنی اس میں طول، بل اور سُر لہر کی صفات لامحالہ ہوں گی، اور یہ انھیں اصولوں کے تابع ہوں گی جو نثری آہنگ والے حصے میں بیان کیے جاچکے ہیں۔ گویا ہر قرأت کا آہنگ لائق تجزیہ ہے، اور یہ مبنی بر اصول ہے۔ واضح رہے کہ ہر وہ ہیئت جو مبنی بر اصول ہے اور لائقِ تجزیہ ہے، اس کا نظریاتی وجود ثابت ہے۔

پس ثابت ہوا کہ:

۱۔ نثری نظم وزن و بحر پر مبنی عروضی نظام کی نفی ہے۔ جو چیز عروضی نظام میں کسی طرح بھی مصنوعی موزونیت کی جان ہے، وہ نثری نظم کی نفی ہے، اور جو چیز نثری نظم کی جان ہے یعنی زبان کا فطری آہنگ، وہ باوزن شاعری کی نفی ہے۔

۲۔ نثری نظم کی تکنیکی بنیاد نثری آہنگ پر ہے۔ نثری آہنگ تجزیاتی نوعیت رکھتا ہے اور اس کی شناخت کی جا سکتی ہے، اگرچہ اس کی پیروی کے لیے کسی التزام کی ضرورت نہیں کیونکہ یہ زبان کے فطری آہنگ پر مبنی ہے۔ اس کی سب سے بڑی خوبی یہی ہے کہ یہ زبان کے فطری آہنگ کی آزادی کو بروئے کار لانے کی ضمانت فراہم کرتا ہے۔

۳۔ ایسی تمام تحریریں جنھیں شاعر نظم کی طرح پیش کرے، انھیں نظم کی طرح پڑھنا اور جانچنا چاہیے۔ چنانچہ نثری نظم بھی جس کو نظم کی طرح پیش کیا جائے، نظم ہے۔ نثری نظم صنف نہیں، محض ہیئت ہے۔ صنف نظم ہے جس کی متعدد ہیئتی اقسام ہیں۔ نثری نظم بھی نظم کی ایک قسم ہے۔

۴۔ نثری نظم میں زبان کے تخلیقی استعمال یعنی شعری استعمال کی بڑی اہمیت ہے۔ یعنی لفظ و معنی میں ایک اور ایک کی نسبت نہیں ہے، بلکہ ایک یا دو، یا دو سے زیادہ کی نسبت کا امکان ہوتا ہے۔ نیز ضروری ہے کہ معنی کی ترسیل کے باوصف زبان قائم بالذات ہو۔

۵۔ نثری نظم میں شدتِ احساس، ارتکاز اور وحدتِ تاثر کی وہ جملہ خصوصیات ہونی چاہئیں جو پابند نظم یا آزاد نظم میں پائی جاتی ہیں۔

۶۔ نثری نظم میں لفظوں کی ترتیب اسی طرح فطری اور سادہ ہوتی ہے جس طرح عام بول چال یا تکلم میں ہوتی ہے۔ البتہ کلموں کی

پیش کش سطروں اور بندوں میں اسی طرح ہو سکتی ہے جس طرح بالعموم آزاد نظموں میں ہوتی ہے۔

۷۔ نثری نظم کا ڈھانچہ اگرچہ اکثر و بیشتر واقعاتی ہوتا ہے، اور اس میں کہانی کی سی کیفیت ہوتی ہے، لیکن اس کا معنیاتی تفاعل تمثیلی/علامتی/استعاراتی/رمزیہ ہوتا ہے جو اپنی وسعت کے اعتبار سے غیر واقعاتی ہوتا ہے، اور آفاقی نوعیت رکھتا ہے۔

۸۔ نثری نظم کی بنیاد اگرچہ اوزان و بحور کے کسی ایسے تصور پر ہرگز نہیں جو موزونیت کے خود ساختہ سانچوں کا محتاج ہو، تاہم اردو میں نثری نظم کو آزاد نظم ہی کی توسیع سمجھنا چاہیے کیونکہ مغربی زبانوں اور برصغیر کی بہت سی علاقائی، ہند آریائی اور دراوڑی زبانوں میں آزاد نظم کی ایسی شکلیں موجود ہیں جن میں لفظوں کی ترتیب اوزان و بحور کی بنا پر نہیں بلکہ نثری آہنگ کی بنا پر قائم ہوتی ہے۔

آخر میں پروفیسر آل احمد سرور کا شکریہ واجب ہے کیونکہ یہ مضمون ان کی فرمائش پر لکھا گیا۔ ڈاکٹر وزیر آغا اور شمس الرحمان فاروقی کا شکر گزار ہوں کیونکہ ان کی آرا اس مضمون کا محرک ثابت ہوئیں۔ آہنگ والے حصے کے شمول پر پروفیسر مسعود حسین خاں نے بھی اصرار فرمایا، ان کا بھی شکر گزار ہوں۔

اس مضمون میں پیش کردہ بہت سی آرا سے اختلاف کیا جا سکتا ہے۔ میں پچھلے کئی برسوں سے اس بارے میں جو کچھ سوچتا اور محسوس کرتا رہا ہوں، وہ میں نے عرض کر دیا ہے جن نظموں کو میں نے پیش کیا ہے، ان سے اور بہت سی دوسری نظموں سے جن کی تفصیل کا یہ مضمون متحمل نہیں ہو سکتا تھا، میں اسی طرح لطف اندوز ہوتا ہوں جس طرح بعض اچھی پابند یا آزاد نظموں سے۔ اس بات کو بہر حال نظر میں رکھنے کی ضرورت ہے کہ کئی دوسری زبانوں میں آزاد نظم لامحدود آزادیوں کی وجہ سے نثری نظم کو گود لیے ہوئے ہے۔ چنانچہ ان زبانوں میں نظم خواہ پابند

نظم ہو، آزاد نظم ہو، یا نثری نظم ہو، اسے نظم ہی کہا جاتا ہے۔ اردو میں بھی اگر نثری نظم کے نام پر لکھی جانے والی تخلیقات میں شعری جوہر ہے، تو ان کو نظم کہنا چاہیے۔ اگر ان تخلیقات میں واقعی تخلیقی جوہر ہے، تو یہ تخلیقات آئندہ ایسی مزید تخلیقات کے لیے راہ ہموار کریں گی، اور یہ رجحان بتدریج راسخ ہوتا جائے گا۔ نظم، نظم ہے اور اگر اس میں زندہ رہنے کی صلاحیت ہے، تو وہ باقی رہے گی، ورنہ خود بخود کالعدم ہو جائے گی۔

(ستمبر ۱۹۸۴ء)