غزل اور غزل کی تعلیم

اختر انصاری

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی

© قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی

پہلی اشاعت	:	1979
تیسری طباعت	:	2010
تعداد	:	550
قیمت	:	-/60 روپے
سلسلۂ مطبوعات	:	632

Ghazal aur Ghazal ki Taleem

by

Akhtar Ansari

ISBN :978-81-7587-349-0

ناشر: ڈائرکٹر، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، فروغ اردو بھون FC-33/9، انسٹی ٹیوشنل ایریا، جسولہ، نئی دہلی 110025

فون نمبر: 49539000، فیکس 49539099

ای۔میل: urducouncil@gmail.com، ویب سائٹ: www.urducouncil.nic.in

طابع: سلاسار امپرنٹ سسٹمس آفسیٹ پرنٹرس C-7/5 لارینس روڈ انڈسٹریل ایریا، نئی دہلی۔110035

اس کتاب کی چھپائی میں 70GSM, TNPL Maplith کاغذ استعمال کیا گیا ہے۔

پیش لفظ

انسان اور حیوان میں بنیادی فرق نطق اور شعور کا ہے۔ ان دو خداداد صلاحیتوں نے انسان کو نہ صرف اشرف المخلوقات کا درجہ دیا بلکہ اسے کائنات کے ان اسرار و رموز سے بھی آشنا کیا جو اسے ذہنی اور روحانی ترقی کی معراج تک لے جا سکتے تھے۔ حیات و کائنات کے مخفی عوامل سے آگہی کا نام ہی علم ہے۔ علم کی دو اساسی شاخیں ہیں باطنی علوم اور ظاہری علوم۔ باطنی علوم کا تعلق انسان کی داخلی دنیا اور اس دنیا کی تہذیب و تطہیر سے رہا ہے۔ مقدس پیغمبروں کے علاوہ، خدا رسیدہ بزرگوں، سچے صوفیوں اور سنتوں اور فکر رسا رکھنے والے شاعروں نے انسان کے باطن کو سنوارنے اور نکھارنے کے لیے جو کوششیں کی ہیں وہ سب اسی سلسلے کی مختلف کڑیاں ہیں۔ ظاہری علوم کا تعلق انسان کی خارجی دنیا اور اس کی تشکیل و تعمیر سے ہے۔ تاریخ اور فلسفہ، سیاست اور اقتصاد، سماج اور سائنس وغیرہ علم کے ایسے ہی شعبے ہیں۔ علوم داخلی ہوں یا خارجی ان کے تحفظ و ترویج میں بنیادی کردار لفظ نے ادا کیا ہے۔ بولا ہوا لفظ ہو یا لکھا ہوا لفظ، ایک نسل سے دوسری نسل تک علم کی منتقلی کا سب سے موثر وسیلہ رہا ہے۔ لکھے ہوئے لفظ کی عمر بولے ہوئے لفظ سے زیادہ ہوتی ہے۔ اسی لیے انسان نے تحریر کا فن ایجاد کیا اور جب آگے چل کر چھپائی کا فن ایجاد ہوا تو لفظ کی زندگی اور اس کے حلقۂ اثر میں اور بھی اضافہ ہو گیا۔

کتابیں لفظوں کا ذخیرہ ہیں اور اسی نسبت سے مختلف علوم و فنون کا سرچشمہ۔ قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان کا بنیادی مقصد اردو میں اچھی کتابیں طبع کرنا اور انھیں کم سے کم قیمت پر علم و ادب کے شائقین تک پہنچانا ہے۔ اردو پورے ملک میں سمجھی جانے والی، بولی جانے والی اور

پڑھی جانے والی زبان ہے بلکہ اس کے سمجھنے، بولنے اور پڑھنے والے اب ساری دنیا میں پھیل گئے ہیں۔ کونسل کی کوشش ہے کہ عوام اور خواص میں یکساں مقبول اس ہر دلعزیز زبان میں اچھی نصابی اور غیر نصابی کتابیں تیار کرائی جائیں اور انھیں بہتر سے بہتر انداز میں شائع کیا جائے۔ اس مقصد کے حصول کے لیے کونسل نے مختلف النوع موضوعات پر طبع زاد کتابوں کے ساتھ ساتھ تنقیدیں اور دوسری زبانوں کی معیاری کتابوں کے تراجم کی اشاعت پر بھی پوری توجہ صرف کی ہے۔

یہ امر ہمارے لیے موجب اطمینان ہے کہ ترقی اردو بیورو نے اور اپنی تشکیل کے بعد قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان نے مختلف علوم وفنون کی جو کتابیں شائع کی ہیں، اردو قارئین نے ان کی بھرپور پذیرائی کی ہے۔ کونسل نے ایک مرتب پروگرام کے تحت بنیادی اہمیت کی کتابیں چھاپنے کا سلسلہ شروع کیا ہے، یہ کتاب اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے جو امید ہے کہ ایک اہم علمی ضرورت کو پورا کرے گی۔

اہل علم سے میں یہ گزارش بھی کروں گا کہ اگر کتاب میں انھیں کوئی بات نادرست نظر آئے تو ہمیں لکھیں تاکہ جو خامی رہ گئی ہو وہ اگلی اشاعت میں دور کردی جائے۔

ڈاکٹر محمد حمید اللہ بھٹ
ڈائرکٹر

مندرجات

ابتدائیہ :- زبان و ادب کی تعلیم میں نظریاتی فکر کی اہمیت 7

پہلا باب

زبان و ادب کی تعلیم میں مقاصد و غایات کے مسائل 14

دوسرا باب

اردو غزل :- تاریخی و ادبی پس منظر 39

تیسرا باب

غزل اور تعلیمی نقطۂ نظر 49

چوتھا باب

غزل اور مدرّس 60

پانچواں باب

غزل کی تدریس اور تدریسی طریق کار کے مسائل 113

چھٹا باب

غزل کی تعلیم میں علامتی اظہار کا مسئلہ 127

ساتواں باب

منصوبہ ہائے سبق 160

آٹھواں باب

انتخاب غزل، تعلیم و تدریس کے نقطۂ نظر سے 192

ابتدائیہ

زبان وادب کی تعلیم میں نظریاتی فکر کی اہمیت

غزل کی تعلیم سے متعلق جو تصنیف یا تالیف سرانجام کی جائے گی اس کا مقصد بظاہر یہی ہو سکتا ہے کہ غزل کی صنف اور اس کے عملی کارناموں کو تعلیم اور تعلّم کے نقطۂ نظر سے دیکھا اور سمجھا جائے، اور اس کے ساتھ ساتھ ان مسائل اور معاملات سے اعتنا کیا جائے جو غزل کی تدریس و تحسین اور افہام و تفہیم سے متعلق ہیں یا ہو سکتے ہیں۔ نیز یہ کہ اس غور و فکر اور تردد و تامّل کے ذریعے ہم کچھ ایسے نتائج تک پہنچیں جن سے اگر ایک طرف تعلیم غزل کے سلسلے میں ہماری بعض دشواریاں دُور ہوں تو دوسری طرف زبان وادب کی تعلیم کے وسیع تر سیاق وسباق میں مجموعی حیثیت سے معلّمینِ اُردو کی کوششوں کو زیادہ مفید اور موثر بنانے کی راہیں بھی کھلیں۔ پھر اگر یہ کتاب اسی مقصد یا اِنھیں مقاصد کے پیشِ نظر لکھی جا رہی ہے تو بعض لوگوں کے ذہن میں قدرتی طور پر یہ سوال پیدا ہو سکتا ہے کہ اگر معلّمینِ اردو کی حیثیت سے ہمارا کام اردو پڑھانا اور زبان وادب کی تعلیم دینا ہے (جس میں غزل کی تدریس و تعلیم کا فریضہ بھی شامل ہے) تو کیوں نہ اپنی پوری توجہ زبان و ادب کے باب میں حصولِ علم اور توسیعِ معلومات پر مرکوز کیے رہیں، اور نظریۂ تعلیم، فلسفۂ تعلیم، مقاصد و غایاتِ تعلیم اور طریق ہائے تعلیم کے مسائل کو ماہرینِ تعلیم اور علماءِ تعلیم کے لیے چھوڑ دیں۔ دوسرے الفاظ میں اگر ہماری معلّمانہ کارگزاری اور تدریسی کارکردگی ہمارے اپنے علم کی وسعت اور ہماری ذاتی لیاقت و بصیرت پر مبنی ہے نہ کہ تعلیمی نظریات سے ہماری واقفیت پر، تو کیا یہ بہتر نہ ہوگا کہ ہم مطالعۂ زبان وادب ہی کو اپنا حقیقی میدانِ عمل تصور کریں اور اسی میدان میں خوب

سے خوب تر اور اعلیٰ سے اعلیٰ تر کی جستجو کو اپنی جہد و کاوش کا مطمعِ نظر بناتے رہیں۔ ظاہر ہے کہ اس طرزِ فکر کے حاملین کے نزدیک تعلیم اور تعلیمی عمل کے نظری پہلوؤں سے متعلق افکار و مباحث کی حیثیت دور از کار فلسفیانہ موشگافی یا غیر ضروری فضیلت مآبی سے زیادہ نہیں ہو سکتی۔ اس کتاب کے مصنف کے لیے غالباً ضروری ہے کہ اس طرزِ فکر کی خامی کو دور کیا جائے اور تعلیمی فکر کے کا جواز ثابت کرنے کے ساتھ ساتھ خود اس تصنیف کے جواز پر بھی دلیل لائی جائے۔ بصورتِ دیگر یہ ناچیز تصنیفی کوشش صریحاً ایک بے مصرف اور لاطائل خامہ فرسائی ثابت ہوگی

اس میں کوئی شک نہیں کہ تعلیم و تعلّم کے ہر شعبے میں ایسے اساتذہ ہمیشہ رہے اور اب بھی ہیں جنھوں نے تعلیمی مسائل سے دست و گریباں ہونا اور مقصد و منہاج کے مباحث سے تعرض کرنا کبھی ضروری نہیں سمجھا، اور محض اپنے تجربۂ عملی کی بنا پر ہی اپنے معلّمانہ فرائض سے بدرجۂ احسن عہدہ برآ ہوئے۔ یہ بات نہ صرف ان گرامی قدر اور شہرۂ آفاق علما و فاضلین کے بارے میں کہی جا سکتی ہے جو اپنے اپنے دور میں منارۂ علم و نور بنے رہے اور جن کے فیضانِ فضیلت سے ہزاروں نہیں، لاکھوں ذہن سیراب و شاد کام ہوتے بلکہ ان بے شمار مدرسین پر بھی صادق آتی ہے جنھوں نے ایک محدود دائرے میں اپنے معلّمانہ فرائض کمال خوش اسلوبی کے ساتھ ادا کیے اور اپنے طلبہ کو زیورِ علم سے آراستہ اور زیبائی کردار سے مسلح کرنے میں ممتاز خدمات انجام دیں۔ یہ حقیقت دراصل اس امر کی نشان دہی کرتی ہے کہ اکثر پڑھانے والے (خواہ اُن کا تعلق کسی بھی زمانے یا کسی بھی ملک سے رہا ہو) صرف پڑھانے سے سروکار رکھتے ہیں۔ وہ اچھے سے اچھا پڑھانے اور زیادہ سے زیادہ خلوص و محبت کے ساتھ پڑھانے ہی کو اپنے منصب کا تقاضائے اصلی خیال کرتے ہیں، اور اس تقاضے کی تکمیل میں جتنی اور جس حد تک کامیابی حاصل ہوتی ہے اُس پر قانع اور مطمئن رہتے ہیں۔ منصبِ معلّمی کی غرض و غایت پر غور کرنا، فریضۂ تعلیم کی علّتِ غائی کو جاننا، "تعلیم" اور "تدریس" کے فصل و بعد سے واقف ہونا؛ "باضابطہ تعلیم" اور "غیر رسمی تعلیم" میں حدِ فاصل قائم کرنا، تعلیمی عمل کا تجزیہ کرنا، اس کے مضمرات، اس کے دور رس نتائج، اور زندگی سماج، کلچر، تمدن و تہذیب کے ساتھ اس کے ہمہ جہتی روابط کا کھوج لگانا، اور مقاصد و غایات کے ساتھ ساتھ اسالیب و مناہج کی چھان بین کرنا وہ امور ہیں جو ان کی نظر میں کوئی خاص اہمیت نہیں رکھتے۔ اور اسی لیے ان کی شعوری توجہ کا مرکز بھی نہیں بنتے۔ اگر کسی استاد سے یہ پوچھا جائے کہ آپ کس نظریے یا نظامِ فکر کے تحت اور کس طریقۂ تدریس کے مطابق تعلیم کا فریضہ

انجام دیتے ہیں تو غالباً وہ بڑی صاف گوئی اور قابلِ تحسین دیانت داری سے کام لیتے ہوتے۔ یہی جواب دے گا کہ میرے پاس تعلیم کا کوئی فلسفہ نہیں ہے اور نہ میں اس کو ضروری سمجھتا ہوں۔ اس کے ساتھ ساتھ وہ اس امر کے اعتراف میں بھی شاید ہی کوئی بات محسوس کرے کہ استادوں کی تربیت گاہوں میں تعلیم و تدریس کے جن 'جدید' سائنٹفک اور ترقی پسندانہ طریقوں اور پیرایوں کی تلقین کی جاتی ہے اور جو افکار و مسائل بحث و تمحیص کا موضوع بنتے ہیں وہ اس کی نظر میں نہ ضروری ہیں نہ مفید، بلکہ شاید قابلِ اعتناء اور قابلِ عمل بھی نہیں!

اکثر زمانوں اور اکثر عوام کی تعلیمی سرگرمیاں تعلیم و تدریس کے باب میں اس خاص ذہنی رویّے کی غمازی کرتی ہیں اور یہی ہمہ گیر ذہنی رویّہ باعث ہے اس امر کا کہ تعلیم کے میدان میں نظریاتی فکر ہر زمانے میں اور تقریباً ہر ملک میں اگر مفقود نہیں تو بلاشبہ نہایت محدود اور مقدار کے لحاظ سے حد درجہ قلیل و کمیاب رہی ہے۔ یورپ کی قدیم تاریخ میں صرف تین دَور ایسے ملتے ہیں ـــــ قدیم یونانی دور، ثناۃ الثانیہ کا زمانہ، اور انقلاب فرانس سے کچھ پہلے اور کچھ بعد کا زمانہ ـــــ جن کو فی الحقیقت افکار و مباحث کا زمانہ بھی کہا جا سکتا ہے۔ ورنہ تعلیماتی علم و فن کے سلسلے میں ذہنی کاوش اور نظریاتی فکر کا جتنا بھی مفید مطلب سرمایہ موجودہ دور کے قبضہ و تصرف میں ہے وہ سب پچھلے سو دو سو سالوں ہی کی پیداوار ہے۔ مشرق میں تعلیمی فکر کا فقدان کبھی نہیں رہا، لیکن یہاں کی تعلیمی فکر ہمیشہ دینی و دنیوی علوم کی تابع و محکوم، اور اسی باعث ترتیب و تدوین اور تنظیم و تنسیق سے عاری رہی اور کبھی خود ایک مکتفی یا مستقل بالذات شعبۂ علم کی حیثیت سے اُبھر کر سامنے نہیں آ سکی۔ شاید ہی کسی دَور کے متداول علوم میں تعلیمات کو ایک آزاد اور خود مختار مضمون کا مرتبہ حاصل ہوا ہو۔ مشرق و مغرب میں تعلیمی فکر کی یہ واماندگی مورخِ تعلیم کو جس نتیجے تک پہنچاتی ہے وہ یہی ہے کہ صرف شدید تہلکہ و ہیجان کے زمانوں ہی میں یہ حادثہ ممکن الوقوع ہوتا ہے کہ انسانوں کے ذہن تعلیم اور نفسِ تعلیم کے نکات و رموز سے پنجہ آزمائی پر آمادہ ہوں۔ جس کا مطلب یہ ہے کہ جب انسانی زندگی کا قافلہ تاریخ کے کسی خاص موڑ پر پہنچتا ہے جہاں حرکت و عمل اور جد و جہد کی نئی راہیں کھلتی نظر آتی ہیں، نئے مطالبات جنم لیتے ہیں، نئے تقاضوں کی للکار گوشِ ہوش سے ٹکراتی ہے، اور نئے اقدار و مقاصد مستقبل کے دھندلکوں سے دعوتِ مبارزت دیتے ہوتے دکھائی دیتے ہیں، تو ایسے غیر معمولی حالات میں تو یقیناً اہلِ علم اور اربابِ دانش تعلیم کو اپنے سوچ بچار کا موضوع بناتے ہیں، ورنہ عام

اور معمولی حالات میں تعلیمی فکر کا بستہ طاق نسیاں ہی کی زینت بنا رہتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ اگر ایک طرف تعلیمی فکر و افکار کی کمی علماء و اساتذہ کو اس شعبۂ علم کی طرف کما حقہٗ اعتناء کرنے سے روکتی ہے تو دوسری طرف علماء و اساتذہ کی یہی بے اعتنائی تعلیمی فکر و افکار کی پس ماندگی اور کس مپرسی کا باعث بھی ثابت ہوتی ہے۔ یہ ایک دو طرفہ عمل ہے جو تعلیم کے ماضی و حال دونوں کا محیط ہے۔

اس حقیقت کے اعتراف کے بعد کہ اساتذہ و معلّمین اکثر و بیشتر فلسفۂ تعلیم اور تعلیمی نظریات سے کوئی سروکار نہیں رکھتے، اور اس ضمن میں جو رویّہ اساتذۂ قدیم کا رہا ہے وہی موجودہ دور کے استادوں کا بھی ہے۔ ہم ایک دوسری حقیقت سے دوچار ہوتے ہیں اور وہ یہ کہ ہر استاد، چاہے وہ تعلیم کے نظری پہلو سے مکمل طور پر بے گانہ و لاتعلق ہی کیوں نہ رہا ہو، لازماً کسی نہ کسی فلسفۂ تعلیم کا حامل و علم بردار ہوتا ہے اس کے ذہن میں کسی نہ کسی نظریۂ تعلیم کی کارفرمائی ایک یقینی و لابدی امر ہے۔ یہ قطعی ناممکن ہے کہ اس کا دماغ نظریاتی فکر کے نقوش سے یکسر عاری ہو۔ نظریاتی فکر سے مکمل بے گانگی دراصل ایک منطقی استحالہ ہے۔ اور سچ پوچھیے تو یہ بھی ایک طرح کی جبریت ہے۔ نظریاتی یا تعلیماتی فکر کی جبریت نہیں بلکہ خود انسانی تعقل و تفکر کی جبریت! کہنے کا مقصد صرف اس قدر ہے کہ ہر استاد کی تعلیمی کارگذاری کی پشت پر کوئی نہ کوئی نظریۂ تعلیم ضرور ہوتا ہے جو قوتِ محرکہ اور سرچشمۂ ہدایت کی حیثیت سے کام کرتا ہے یہ بے شک ممکن ہے کہ وہ نظریہ بہت واضح نہ ہو، اس کے نقوش دھندلے اور اس کے آثار مدّھم ہوں، وہ شعور کی سطح پر موجود رہنے کی بجائے تحت الشعور کے نہاں خانوں میں دبا پڑا رہتا ہو، لیکن وہ ہوتا ضرور ہے اس کے وجود سے انکار ممکن نہیں۔

اس بات کو ہم ایک دوسرے طریقے سے بھی سمجھ سکتے ہیں "فلسفے" کا لفظ اپنے محدود روایتی اور مروجہ معنی کے علاوہ ایک وسیع تر معنی میں بھی استعمال ہوتا ہے یا ہو سکتا ہے۔ اگر محدود معنوں میں استعمال کیا جائے تو فلسفے سے مراد وہ علم ہوتا ہے جو زندگی اور کائنات سے متعلق بنیادی مسائل کو حل کرنے کی ایک منظم، باقاعدہ، منطقی اور سائنٹفک کوشش کا دوسرا نام ہے۔ یعنی وہ علم جو آفرینشِ عالم، مدعائے حیات، حقیقتِ کائنات، زمان و مکاں، ازل و ابد، ہستی و عدم، عبدیت و معبودیت، حیاتِ بعد الممات، انسان، کائنات اور خالقِ کائنات کے تعلق باہمی کی نوعیت اور اسی نوع کے دوسرے تمام اسرارِ جلی و خفی سے تعرض کرتا ہے، اور

ان کے چہرے سے تاریکی کے غلاف اور پُراسراریت کی نقاب کو حتی الامکان اور تا بمقدور ہٹانے اور نور پھیلانے کی راہیں سمجھاتا ہے۔ فلسفے کے اس مفہوم کی رُو سے فلسفی اس شخص کو کہیں گے جو مختلف فلسفیانہ نظاموں کا درک رکھتا ہو، اور اس کے ساتھ ایک مخصوص ذاتی نظامِ فکر کا مالک بھی ہو۔ لیکن ان روایتی معنوں سے ہٹ کر ہم فلسفے کو علم، صداقت اور آگہی سے شغف کے وسیع تر معنوں میں بھی استعمال کر سکتے ہیں اور ان وسیع تر معنوں کی رُو سے ہم ہر اس شخص کو فلسفی کہیں گے جو ایک صاحبِ غور و فکر، صاحبِ عقیدہ اور حاملِ درکِ و بصیرت انسان ہو۔ خواہ وہ تعلیم یافتہ ہو، خواندہ ہو یا ناخواندہ، مہذب شہری ہو یا اجڈ دہقان۔ شرط صرف یہ ہے کہ وہ زندگی یا زندگی کے کسی خاص پہلو کے بارے میں کوئی خاص تصور اپنے ذہن میں رکھتا ہو یا کوئی گہرا عقیدہ اس کی رگ و پے میں جاری و ساری ہو، یا دنیائے فکر و عمل سے متعلق بعض اقدار کو وہ جان کے برابر عزیز رکھتا ہے۔ چنانچہ سقراط نے فلسفی کی تعریف ان الفاظ میں کی ہے: "وہ شخص جو ہر قسم کی معلومات کا ذوق رکھتا ہو ــ جو علم کا پیاسا ہو اور اپنے مکسوبہ علم پر کبھی قناعت نہ کرے!" غرض یہ کہ اگر ہم فلسفے کے لفظ کو علمی شیفتگی، صداقت پرستی، اقدار پسندی، حق جوئی، تخلیق مقاصد اور تعمیرِ عقائد کے وسیع معنوں میں استعمال کریں تو ہر سوچنے والے صاحبِ عقیدہ انسان کو فلسفی قرار دینے میں بھی حق بجانب ہوں گے۔ ٹھیک اسی طرح ہر فرض شناس، صاحبِ احساس، بااصول اور باشعور مدرس یا استاد کو بھی ایک ماہرِ تعلیم یا تعلیمی نظریہ ساز خیال کیا جا سکتا ہے اور یہی وہ بات ہے جسے ہم نے بالائی سطور میں اس طرح کہی تھی کہ ہر استاد، چاہے وہ تعلیم کے نظری پہلو سے مکمل طور پر بے گانہ و لاتعلق ہی کیوں نہ رہا ہو، لازماً کسی فلسفۂ تعلیم کا حامل و علمبردار ہوتا ہے یا یہ کہ استاد کی تعلیمی کارگزاری کی پشت پر کوئی نہ کوئی نظریۂ تعلیم ضرور ہوتا ہے، جو قوتِ محرکہ اور سرچشمۂ ہدایت کی حیثیت سے کام کرتا ہے اور اس حقیقت کو تسلیم کرنے کے بعد شاید اس بات کے ماننے میں بھی ہمیں کوئی تامل نہ ہونا چاہیے کہ ہر استاد کے لیے ضروری ہے کہ وہ ایک واضح، شعوری، مدلّل اور منضبط تعلیمی فکر کا مالک ہو، اور اس کے ساتھ ہی غالباً یہ امر بھی پایۂ ثبوت کو پہنچ جاتا ہے کہ اساتذہ اور مدرسین تعلیم کے نظری پہلو سے صرفِ نظر کر لے میں ہرگز حق بجانب نہیں ہو سکتے۔

مصرحۂ بالا حقیقت کی روشنی میں تعلیمی فکر کی ناگزیریت کھل کر سامنے آجاتی ہے پھر بھی اس مسئلے کو ایک دوسرے زاویے سے دیکھنا شاید بے محل نہ ہو۔ تعلیم ایک شعوری، اور نہ صرف شعوری بلکہ ارادی عمل ہے۔ جس کو واضح، معین اور طے شدہ مقاصد کی روشنی میں سرانجام کیا

جاتا ہے۔ اس کا مجموعی، عمومی اور آخری مقصد یہ ہوتا ہے کہ متعلم یا متعلمین کے فطری نشوونما میں مطلوبہ و پسندیدہ ترمیم یا ردوبدل کیا جائے گویا فرد کے نشوونما کو اس راستے سے ہٹا کر جس پر وہ تعلیمی عمل کی عدم موجودگی میں گامزن ہوتا دوسرے متعینہ راستے یا راستوں پر گامزن کیا جائے۔ ظاہر ہے کہ یہ عمل دو شخصیتوں کی کارفرمائی پر مشتمل ہوتا ہے: اثر انداز ہونے والی شخصیت اور اثر پذیر ہونے والی شخصیت۔ یوں ایک دوطرفہ عمل ہے، اور دو شخصیتوں کے عمل اور ردعمل سے اس کا ڈھانچہ تیار ہوتا ہے۔ مزید غور کیا جائے تو پتہ چلتا ہے کہ تعلیمی عمل دو نہیں، تین عوامل کی کارفرمائی پر مشتمل ہوتا ہے۔ معلّم اور متعلّم کے علاوہ تیسرا اہم عنصر یا عامل ذریعۂ تعلیم (یا موضوع و مواد تعلیم) بھی ہے جس کے بغیر تعلیمی عمل صورت پذیر ہی نہیں ہو سکتا۔ نتیجہ یہ نکلا کہ تعلیم (اور تعلیم کے ساتھ تدریس بھی) ایک ایسا عمل یا عملی مظہر ہے جس کو ہم ایک مثلث کے مشابہ خیال کرتے ہوئے تعلیمی مثلث کے نام سے موسوم کر سکتے ہیں۔ معلّم، متعلم اور ذریعۂ تعلیم (یا مدرس، شاگرد اور موضوع سبق) اس مثلث کے تین اضلاع قرار پائیں گے۔ اس تجزیے سے یہ امر واضح ہو جاتا ہے کہ پڑھانے والے کا فعل متعلم اور ذریعۂ تعلیم (یا تعلیمی مواد) دونوں پر لاگو ہوتا ہے۔ اور اس سے جو ناگزیر منطقی نتیجہ مستنبط ہوتا ہے وہ یہ ہے کہ پڑھانے والے کے لیے اگر مضمون زیر تعلیم سے واقفیت ضروری ہے (بلکہ اس پر عبور کامل کا درجہ حاصل ہونا ضروری ہے) تو متعلّم اور اس کی ضروریات و مطالبات کا علم بھی کم ضروری نہیں۔ دوسرے الفاظ میں تعلیم کے مقاصد، غایات، مناہج اور نتائج و عواقب کا علم اس کے لیے وہی اہمیت رکھتا ہے جو خود اس کے اپنے علم و فضل کو حاصل ہے۔

اس سلسلے میں ایک آخری بات اور! تصور کیجیے ایک استاد کا جو کسی تعلیمی مہم پر روانہ ہوتا ہے۔ یہ تعلیمی مہم کسی بھی معیاد، کسی بھی نوعیت اور کسی بھی درجے اور مرتبہ کی ہو سکتی ہے۔ طلبہ کی کسی بھی جماعت کو کسی خاص مضمون سے متعلق کسی خاص موضوع کا پڑھایا جانا بھی ایک تعلیمی مہم ہے۔ ایک طویل المدّت اور کثیر المدّت منصوبے کی حدود و قیود میں کسی مخصوص علم کی تعلیم و تدریس بھی ایک تعلیمی مہم ہے۔ انسانی آبادی کے کسی مخصوص رقبے یا دائرے میں کسی خاص تعلیمی اسکیم کو پایۂ تکمیل تک پہنچانے کی کوشش بھی ایک تعلیمی مہم ہے۔ فی الحال پہلی صورت کو مدّ نظر رکھیے۔ یعنی فرض کیجیے کہ استاد کسی خاص مضمون سے متعلق ایک خاص موضوع کی تعلیم کے لیے کلاس میں داخل ہوتا ہے۔ اس موقع پر اور ایسے تمام مواقع پر اس کے ذہن میں تین سوال قدرتی پیدا ہوں گے یا پیدا ہونے چاہئیں۔ سب سے پہلا سوال جو وہ اپنے آپ سے پوچھے گا یہ ہوگا کہ اس سبق کی وساطت سے

مجھے اپنے طلبہ میں کیا تبدیلی پیدا کرنا مقصود ہے؟ ــــ یا میں ان کی سیرت اور شخصیت کے نشوونما کو کس سمت میں موڑنا چاہتا ہوں؟ ــــ یا وہ کیا مخصوص اثرات ہیں جو اس مخصوص تدریسی عمل سے ان کے ذہن و کردار پر پڑنے چاہئیں؟ ظاہر ہے کہ اس سوال کا تعلق مقاصدِ تعلیم سے ہے۔ دوسرا سوال جو اس کے ذہن میں پیدا ہوگا یہ ہے کہ مجوزہ اور مطلوبہ تبدیلی کیوں کر پیدا کروں؟ یا ــــ اپنے معینہ مقاصد کے حصول کے لیے مجھے کن تکنیکی ذرائع سے کام لینا ہوگا؟ اس سوال کا تعلق تدریسی طریقۂ کار سے ہے۔

تیسرا سوال جو پہلے دو سوالوں کے منطقی نتیجے کے طور پر اس کے ذہن میں ابھرے گا یہ ہے کہ میں اس مخصوص اور متصور و مطلوب تبدیلی کی پیمائش کس طرح کروں گا؟ یعنی یہ جاننے کے لیے کہ یہ تعلیمی مہم کس حد تک کامیاب رہی، جانچ پڑتال کے کون سے طریقے استعمال کیے جائیں گے؟ یا اس تعلیمی کوشش کو پرکھنے کے لیے کون سی کسوٹی لائی جائے گی؟ اس تیسرے سوال کا تعلق جانچ اور امتحان کے طریقوں سے ہے۔ یہ تین سوال تدریس کے تین ایسے پہلوؤں کی نمائندگی کرتے ہیں جو تدریسی عمل کی جان ہیں اور اس کی افادیت، معنویت اور کارکردگی کو متعین کرتے ہیں۔ غور کیجیے تو یہ تجزیہ بھی ہمیں ایک مرتبہ پھر اسی نتیجے تک لے جاتا ہے کہ تدریس کے مقاصد، ذرائع اور طریق ہائے کار جیسے نظریاتی مسائل سے تعرض کیے بغیر ہم اپنے فرائض سے صحیح معنوں میں عہدہ برآ نہیں ہو سکتے۔ ہم غزل پڑھائیں یا کچھ اور نظریاتی مباحث سے مفر ممکن نہیں۔ اور یہی اس کتاب کا جواز بھی ہے۔

اختر انصاری

.....

پہلا باب

زبان وادب کی تعلیم میں
مقاصد وغایات کے مسائل

تعلیم وتدریس کے باب میں سب سے پہلے جو چیز ہماری توجہ کا مرکز بنتی ہے وہ مقاصد و غایات کا مسئلہ ہے۔ مقاصد کی بحث دراصل فلسفۂ تعلیم یا نظریۂ تعلیم کا ایک فرعی پہلو ہے۔ پھر اگر یہ مفروضہ صحیح ہے کہ ہر سلیم الطبع اور صاحبِ غور وفکر انسان شعوری طور پر یا غیر شعوری طور پر کوئی نہ کوئی فلسفۂ حیات ضرور رکھتا ہے اور اس کی روشنی میں اپنی داخلی اور خارجی زندگی کی تشکیل کرتا ہے تو یہ فرض کرنا بھی شاید غلط نہ ہوگا کہ ہر معلّم شعوری سطح پر یا تحت الشعوری انداز میں تعلیم اور تعلیمی عمل کا کوئی مخصوص نظریہ اور مقاصدِ تعلیم کا کوئی مخصوص تصوّر اپنے ذہن میں ضرور رکھتا ہے۔ لیکن کسی اُستاد کے ذہن میں اغراض و مقاصد کا ایک سرسری اور مبہم تصوّر کا ہونا اور بات ہے اور خوب سوچ سمجھ کر ایک واضح، سُلجھے ہوئے اور فیصلہ کُن انداز میں مقاصد وغایات کا تعیّن کرنا اور پھر اُن کو تعلیمی عمل کے اساسی محرکات اور "رہنما اصولوں" کی حیثیت سے مستقلاً اپنے ذہن میں تازہ رکھنا بالکل دوسری بات ہے۔ ضرورت دراصل اس امر کی ہے کہ ایک ذمّہ دار، فرض شناس اور باشعور استاد، خواہ وہ تعلیم کے کسی بھی شعبے سے تعلق رکھتا ہو، مقاصد وغایات کی تشکیل اور واضح وغیر مبہم تعیّن کو اپنا اوّلین فرض اور اپنی کامیابی کی اوّلین شرط تصوّر کرے۔ وہ اپنے کام کے آغاز ہی میں مقاصد کو صحت، وضاحت اور قطعیت کے ساتھ متعیّن کیے بغیر ایک قدم بھی آگے نہیں بڑھ سکتا، نہ کامیابی کا خواب دیکھ سکتا ہے کیوں کہ مقاصد کے سلسلے میں مکمل ذہنی وضاحت ہی وہ خشتِ اوّل ہے جس پر تعلیمی عمل یا تعلیمی کارگزاری کی کوئی مضبوط عمارت کھڑی کی جاسکتی ہے۔

مقاصد کے تعیّن کو غیر معمولی اہمیت دینا اور بنیادی چیز خیال کرنا کوئی عجیب یا انوکھی بات بھی نہیں۔ زندگی میں ہر کام کا ایک مقصد ہوتا ہے۔ ہر مشغلہ کسی مخصوص غایت کے پیشِ نظر اور کسی مخصوص نصب العین کی پیروی میں انجام پاتا ہے، اور غایت و نصب العین اور منشار و مقصد کا تصوّر جس قدر

واضح ہوتا ہے کامیابی اسی قدر یقینی ہوتی ہے. حقیقت تو یہ ہے کہ مقصد یا نصب العین کا نپے تلے انداز میں مستقلاً نظروں کے سامنے رہنا نہ صرف کامیابی سے ہم کنار کرنے کا ضامن ہوتا ہے بلکہ متعلقہ سرگرمی کی نوعیت، اس کا معیار، اس کا مرتبہ، اس کی حیثیت اور اس کی افادیت کو بھی متعین کرتا ہے اُس سے اگر ایک طرف کام کی سمت مقرر ہوتی ہے تو دوسری طرف غیر متعلق اور غیر مفید عناصر کے اخراج سے بے راہ روی کے امکانات بھی ختم ہوتے ہیں، اور مجموعی طور پر کام کرنے والے کو یکسوئی کے ساتھ اپنی منزلِ مقصود تک بڑھنے کا موقع ملتا ہے. غالباً یہ بات مبالغے کے الزام کو دعوت دیے بغیر کہی جاسکتی ہے کہ انسان کی ہر عملی کارگزاری اپنی صحت و سلامتی اور عمدگی و معقولیت کے لیے غایت و مقصد کے واضح اور شفاف تصوّر کی مرہونِ منّت ہوتی ہے.

تعلیم و تدریس میں مقاصد کی بنیادی اہمیت اس امر سے بھی ظاہر ہوتی ہے کہ جب ہم کسی تعلیمی مہم پر روانہ ہوتے ہیں (اور تعلیمی مہم کا اطلاق کسی بھی سبق یا لکچر یا کسی بھی نوعیت کے تدریسی مشغلے پر ہوسکتا ہے) تو ہمارے ذہن میں فوری طور پر جو چند سوالات پیدا ہوتے ہیں اُن میں سب سے پہلا سوال یہی ہوتا ہے کہ ہم اپنی اس خاص تدریسی کوشش سے طلبہ کے اندر کون سی تبدیلی پیدا کرنا چاہتے ہیں؟ یا یہ کہ اُن کے ذہنی کرداری نشوونما کو کس خاص سمت میں موڑنا چاہتے ہیں؟ اگر اس بنیادی سوال کا ایک صاف اور واضح جواب ہمارے ذہن میں موجود ہے تو سمجھنا چاہیے کہ ہم نے صرف یہی نہیں کہ کامیابی کی جانب ایک بڑا قدم اٹھایا، بلکہ کامیابی کے حصول کی تشفی بخش ضمانت بھی حاصل کرلی.

ان امور کی تصریح کے بعد ہم اپنے اصل موضوع (زبان و ادب کی تعلیم میں مقاصد و غایات کے مسائل) کی طرف متوجہ ہوتے ہیں تو سب سے پہلے ایک ضمنی مگر ضروری بحث سے تعرض کرنا ضروری ہوتا ہے. سوال یہ ہے کہ زبانوں کی مختلف اقسام کیا ہیں یا یہ کہ ہم زبانوں کو کتنے اور کون کون سے گروہوں میں تقسیم کرسکتے ہیں؟ ظاہر ہے کہ سب زبانیں ایک ہی نوعیت کی نہیں ہوتیں، اور ہم مختلف زبانوں کے اختلاف و بُعد کو ذہن میں رکھے بغیر زبان و ادب کے تعلیمی مقاصد پر کوئی مفیدِ مطلب گفتگو کرہی نہیں سکتے. پھر جہاں تک زبانوں کی گروہ بندی یا درجہ بندی کا تعلق ہے اُس میں ایک سے زیادہ نقطۂ نظر سے کام لیا جاسکتا ہے. یعنی مختلف علوم یا مختلف شعبہ ہائے علم سے تعلق رکھنے والے افراد زبانوں کی تفریق و تقسیم کے باب میں قدرتی طور پر مختلف زاویے اختیار کریں گے. ادبیات کا عالم زبانوں کی تقسیم اُن کے ادبی ذخائر کی نوعیت اور فنی قدر و منزلت کے لحاظ سے کرے گا اس کا نقطۂ نظر خالص ادبی ہوگا. اُس کی کسوٹی فنی و جمالیاتی اقدار کے سوا کچھ اور نہ ہوگی. تخلیقی آرٹ کے شرائط و لوازمات اور صناعانہ حسن کاری

کے اصول و مسلمات کی رہبری میں وہ زبانوں کو بلند و پست اور خوب و زشت یا خوب و خوب تر کے خانوں میں بانٹے گا اور ان کے مدارج متعین کرے گا۔ ماہر لسانیات کی روش اس مخصوص میں کچھ اور ہی ہوگی۔ زبانوں کی ادبی حیثیت اور فنی قدر و قیمت سے اسے کوئی سروکار نہ ہوگا۔ وہ ان کی پیدائش، آغاز و ارتقا، نسل اور نسلی خصوصیات، خاندان اور خاندانی اوصاف، تاریخی اور جغرافیائی حیثیت، مقامی و علاقائی خصائص اور لفظی و معنیاتی (SEMANTIC) ارتقا کو مدنظر رکھتے ہوئے ان کو مختلف لسانی خاندانوں میں تقسیم کرے گا۔ معلم کا رویہ ادیب اور لسانیات دونوں سے مختلف ہوگا۔ معلم کو (معلم کی حیثیت سے اور صرف زبانوں کی درجہ بندی کے باب میں) نہ تو زبانوں کے ادبی مرتبے سے کچھ غرض ہوگی، نہ ان کی لسانی حیثیتوں سے کوئی واسطہ۔ اس کا رویہ سراسر متعلمین کی ضروریات اور مطالبات پر مبنی ہوگا۔ اس کے نقطۂ نظر کو متعین کرنے والی اگر کوئی چیز ہوگی تو یہ حقیقت کہ متعلمین کے لیے مختلف زبانوں کی معنویت اور افادیت مختلف ہوتی ہے۔ یعنی جہاں تک متعلمانہ اکتساب کا تعلق ہے، سب زبانیں یکساں قسم کی خدمات انجام نہیں دیتیں، بلکہ مختلف زبانوں کی وساطت سے مختلف لسانی مہارتوں یا ادبی اہلیتوں کا نشو و نما عمل میں آتا ہے۔ معلم جب زبانوں کو گروہوں میں تقسیم کرتا ہے اور ایک گروہ اور دوسرے گروہ کے درمیان حدِ فاصل قایم کرتا ہے تو یہی تعلیمی حقیقت اس کے پیش نظر ہوتی ہے۔ وہ صرف یہ دیکھتا ہے کہ کس زبان سے کون سے تعلیمی مقاصد کا حصول ممکن ہوگا، اور زبان دانی یا ادب شناسی کے کون سے پہلو کے اکتساب میں نسبتاً زیادہ آسانی ہوگی۔ دوسرے امتیازات اس کے لیے کوئی اہمیت نہیں رکھتے۔

چنانچہ معلم اپنے مخصوص نقطۂ نظر سے کام لیتے ہوئے زبانوں کو تین گروہوں یا زمروں میں تقسیم کرتا ہے جس کو دوسرے الفاظ میں یوں کہا جا سکتا ہے کہ ایک متعلم (یا متعلمین کی ایک خاص جماعت) کے لیے زبانوں کی تین قسمیں ہو سکتی ہیں، اور وہ ہیں: مادری زبان، جدید غیر ملکی (یا غیر مادری) زبانیں اور کلاسیکی زبانیں۔ فرض کیجیے کہ کسی جماعت کے طلبہ کی مادری زبان اردو ہے۔ اب اردو کے علاوہ دورِ حاضر میں بولی جانے والی تمام دوسری زبانیں (ہندوستانی اور غیر ہندوستانی) ان طلبہ کے لیے "جدید غیر ملکی" یا "غیر مادری" زبانیں قرار پائیں گی۔ ظاہر ہے کہ بنگالی، مرہٹی، گجراتی، تامل، تلگو، وغیرہ ہندوستانی زبانوں کو ہم "غیر ملکی" کہنے کی بجائے محض "غیر مادری" کہیں گے۔ حالاں کہ تعلیمی مقاصد اور منہاجیات (METHODOLOGY) کی رُو سے وہ جدید غیر ہندوستانی زبانوں ہی کے زمرے سے تعلق رکھتی ہیں۔ یہاں اس امر کا تذکرہ بھی ضروری معلوم ہوتا ہے کہ اگرچہ ہندی زبان بھی اُردو پڑھنے والوں کے لیے اصولاً ایک "غیر مادری" زبان ہی ہوگی، لیکن اُردو ہندی کے گہرے تعلق اور مشترک لسانی بنیادوں کے پیشِ نظر وہ ان معنوں

ہیں غیر مادری زبان نہیں ہوگی۔ جن معنوں میں ہندوستان سے باہر کی زبانوں، یا شمالی ہندوستان کے علاوہ دوسرے ہندوستانی علاقوں کی زبانوں کو غیر مادری کہا جائے گا۔ دراصل یوں کہنا چاہیے کہ جن طلبہ کی مادری زبان اُردو ہے اُن کے لیے ہندی اور جن کی مادری زبان ہندی ہے اُن کے لیے اُردو ایک خاص حیثیت کی حامل ہے جو مادری زبان اور غیر مادری زبان کے بین بین ہے۔ اس جملۂ معترضہ کے بعد ہم زبانوں کے تیسرے زمرے کی طرف آتے ہیں۔ یہ مشتمل ہے کلاسیکی زبانوں پر اور اس میں مشرق و مغرب کی تمام قدیم زبانیں آجاتی ہیں جو اپنے پر شوکت علمی و ادبی سرمائے کی بنا پر معروف و ممتاز ہیں اور انسان کے تہذیبی ورثے کا ایک گراں قدر جزو خیال کی جاتی ہیں۔ اس خصوص میں عربی فارسی، سنسکرت، لاطینی اور یونانی زبانوں کے نام گنوانا تحصیلِ حاصل ہے۔

یاد رکھنے کی بات یہ ہے کہ ان تینوں زمروں سے تعلق رکھنے والی زبانیں لازمی طور پر مختلف مقاصد کے تحت پڑھائی جائیں گی۔ ایک مُردہ زبان کی تعلیم کا مقصد ایک زندہ اور بولی جانے والی زبان کی تعلیم کے مقصد سے قدرتی طور پر مختلف ہوگا۔ اسی طرح زندہ اور بولی جانے والی زبانوں میں مادری زبان اور کسی غیر ملکی زبان کی تعلیم کے مقاصد لازماً جُدا گانہ ہوں گے۔ چنانچہ اب جو مسئلہ توجہ طلب ہے وہ یہ ہے کہ زبانوں کی تینوں اقسام پر الگ الگ نظر ڈالی جائے اور تینوں کے تعلیمی مقاصد کی نوعیت اس طور سے متعین کی جائے کہ مقاصد کا اختلاف و بُعد خود بخود ابھر کر سامنے آجائے۔ واضح رہے کہ ہم مختلف النوع یا ــــ مختلف الذیل زبانوں کے مقاصدِ تعلیم کی تفصیلی نشان دہی یا فہرست سازی کی کوشش نہیں کریں گے بلکہ صرف مقاصد کی نوعیتوں کا فرق و بُعد جاننا چاہیں گے۔ جن مقاصد کا تعلق لسانی قابلیت (LINGUIS-TIC ABILITY) کے حصول سے ہے اُن کو ہم لسانی (LINGUISTIC) یا افادی UTILITARIAN یا عملی (PRACTICAL) مقاصد قرار دیں گے اور جو مقاصد محض زبان دانی یا نری لسانی قابلیت سے آگے بڑھ کر دوسری اعلیٰ تر صلاحیتوں سے تعلق رکھتے ہیں ان کو ثقافتی (CULTURAL) یا ادبی (LITERARY) یا جمالیاتی (AESTHETIC) مقاصد کے نام سے پکاریں گے۔ آگے بڑھنے سے پہلے اس اجمال کی تفصیل ضروری معلوم ہوتی ہے۔

سوال یہ ہے کہ وہ مخصوص قابلیتیں (ABILITIES) اور وہ لسانی مہارتیں SKILLS کیا ہیں جن سے ہم نے افادی و لسانی مقاصد کو متعلق ظاہر کیا ہے اور جن کے لیے ہم نے ایک جامع اصطلاح "لسانی قابلیت" LINGUISTIC ABILITY بھی استعمال کی ہے؟ اس کو یوں سمجھنا چاہیے کہ جب زبان کو ایک "وسیلۂ اظہار" TOOL LANGUAGE یا "ذریعۂ ابلاغ و ترسیل" (MEANS OF COM-

(MUNICATION— کی حیثیت سے استعمال کیا جاتا ہے تو اس سے دو بڑے مقصد پورے ہوتے ہیں :
(ا) اپنی بات کو دوسروں تک پہنچانا، یعنی اظہارِ مافی الضمیر (EXPRESSION) اور (ب) دوسروں کی بات کو سمجھنا، یعنی افہامِ مطالب (COMPREHENSION) پھر اظہارِ ماضی الضمیر اور افہامِ مطالب کی بھی دو دو صورتیں ہیں۔ اظہارِ ماضی الضمیر جن دو صورتوں پر مشتمل ہے وہ ہیں: (ا) وہ اظہار جو تقریر کے ذریعے ہو، اور (ب) وہ اظہار جو تحریر کے ذریعے ہو۔ اسی طور سے افہامِ مطالب کی دو شکلیں ہیں: (ا) دوسروں کی زبانی بات چیت کو سمجھنا، اور (ب) دوسروں کی تحریر کو پڑھنا اور سمجھنا۔ یوں پتا چلتا ہے کہ جب زبان کو ذریعہ ابلاغ و ترسیل کے طور پر استعمال کیا جاتا ہے تو اُس میں چار بنیادی لسانی مہارتیں کارفرما ہوتی ہیں۔
نقشۂ ذیل ملاحظہ ہو:

زبان

ذریعۂ ابلاغ و ترسیل کی حیثیت سے

(LANGUAGE AS COMMUNICATION)

اپنی بات دوسروں تک پہنچانا	دوسروں کی بات کو سمجھنا
اظہارِ مافی الضمیر	افہامِ مطالب
(EXPRESSION)	(COMPREHENSION)
تقریری اظہار — تحریری اظہار	زبانی بات چیت کو سمجھنا — تحریر کو پڑھنا اور سمجھنا
(1) بولنا — (2) لکھنا	(3) سمجھنا — (4) پڑھنا
(SPEAKING) — (WRITING)	(UNDERSTANDING) — (READING)

مزید غور کیا جائے تو پتا چلتا ہے کہ ان چار بنیادی مہارتوں (BASIC SKILLS) میں ہر ایک بذاتِ خود کئی کئی مہارتوں کا مرکب یا مجموعہ ہے جن کی نشان دہی ذیل میں کی جاتی ہے:

(1) بولنا	SPEECH
(ا) تلفظ	PRONUNCIATION
(ب) لب ولہجہ	INTONATION
(ج) روانی	FACILITY

(د) وضاحت مخارج CLEAR ARTICULATION

(2) لکھنا WRITING

(ا) ہجے SPELLING

(ب) املا SCRIPT

(ج) اوقاف وعلامات کا صحیح استعمال CORRECT PUNCTUATION

(د) خوش خطی GOOD HANDWRITING

(3) سمجھنا UNDER STANDING

(ا) استماع صحیح CORRECT AUDITORY HABITS

(ب) صحیح تلفظ سے واقفیت KNOWLEDGE OF CORRECT PRONU-NCIATION

(4) پڑھنا READING

(ا) حرف شناسی RECOGNITION OF LETTERS

(ب) تیز رفتاری سے پڑھنا READING WITH SPEED

(ج) خاموش مطالعہ SILENT READING

(د) بلند خوانی READING ALOUD

اس تجزیے کا خلاصہ یہ ہے کہ افادی و لسانی مقاصد کا تعلق چار بنیادی لسانی مہارتوں سے ہے (جن کی نشان دہی کی گئی) اور ان میں سے ہر ایک بنیادی مہارت بذاتِ خود کئی کئی مہارتوں پر مشتمل ہے (اور ان کو بھی واضح کیا گیا)۔ نیز یہ کہ ان چھوٹی بڑی قابلیتوں کے مجموعی اظہار کے لیے ہم چاہیں تو لسانی قابلیت (LINGUISTIC ABILITY) کی جامع اصطلاح بھی استعمال کر سکتے ہیں۔

افادی و لسانی مقاصد کی تشریح کے بعد ہم ثقافتی و ادبی مقاصد پر آتے ہیں۔ اُن کو ذیل کی صلاحیتوں سے متعلق خیال کیا جا سکتا ہے:

(1) زبان کو ابلاغ و ترسیل اور افہام و تفہیم کے علاوہ اعلیٰ ترسطح پر خیالات، جذبات اور احساسات کی ترجمانی کے لیے استعمال کرنے کی قابلیت جو فرد کے ذہنی جذباتی اور اخلاقی نشوونما کے لیے بھی لازمی ہے، اور اس فرحت و انبساط کا ذریعہ بھی جو شخصیت کے اس نوع کے اظہار میں مضمر ہے۔

(2) سلجھے ہوئے منطقی انداز میں سوچنا، تنظیم خیالات۔

(3) اظہارِ خیال میں نظم و ضبط اور ترتیب و تنظیم کا احساس۔

(4) خیالات واحساسات میں ذہنی وجذباتی دیانت اور خلوص کی پاس داری۔

(5) خیالات واحساسات کے اظہار میں صداقت شعاری اور راست بازی۔

(6) مطالعے کا شوق اور پڑھنے کی عادت۔ مطالعہ برائے معلومات اور مطالعہ برائے احتظاظِ خاطر۔

(7) زبان کے ادبی سرمائے سے واقفیت اور دل چسپی۔ عظیم شاعری اور عظیم ادب تک رسائی حاصل کرنے کی کوشش۔

(8) ادبی تحسین، جمالیاتی قدر شناسی اور جمالیاتی بازآفرینی کی صلاحیت۔

(9) ابداعی فکر۔ تخلیقی قوتوں کا استعمال۔ طبع زاد خیالات کا اظہار۔

اور اب بالآخر ہمارے لیے یہ ممکن ہوجاتا ہے کہ مختلف النوع زبانوں کو تعلیم میں مقاصد کی نوعیتوں اور ان کے باہمی فرق وبُعد کی نشان دہی کریں اور اس کے نتیجے میں جو انکشافات ہوں اُن کی مدد سے زبانوں کے تعلیمی مصرف کے بارے میں ٹھوس نتائج تک پہنچنے کی کوشش کریں۔

●■●■●■●■●■●■●■●■●■●■●■●

سب سے پہلے کلاسیکی زبانوں کو لیجیے۔ کلاسیکی زبان ایک مُردہ زبان ہوتی ہے، ایک ایسی زبان جو اب دُنیا کے کسی حصّے میں بول چال کے طور پر استعمال نہیں ہوتی۔ کوئی اس کو تحریر وتقریر میں اظہارِ خیال کے ذریعے کی حیثیت سے اختیار نہیں کرتا۔ وہ کوئی وسیلۂ اظہار قسم کی زبان (TOOL LANGUAGE) نہیں ہوتی جس سے روزانہ زندگی اور روزمرّہ کے امور ومشاغل میں کام لیا جائے۔ وہ کوئی ایسی چیز نہیں ہوتی کہ انسان اپنی شخصی ضروریات اور انفرادی مطالبات کے پورا کرنے میں یا معاشرت ومجالست کے تقاضوں سے عہدہ برآ ہونے میں اُس کا محتاج ودست نگر ہو۔ وہ صرف مطالعہ کرنے کی چیز ہوتی ہے، اور ہرچند کہ اس کے مطالعے میں گوناگوں علمی فوائد مضمر ہوتے ہیں۔ لیکن اس کے باوجود وہ مطالعہ خاص اس مقصد سے نہیں ہوتا کہ ہماری معلومات میں اضافہ ہو اور ہم اپنے مادی اور غیرمادی ماحول پر زیادہ سے زیادہ دسترس حاصل کریں۔ کسی کلاسیکی زبان کے مطالعے میں ہمارا مطمحِ نظر دراصل یہ ہوتا ہے کہ اس میں فن اور فنی اظہار کے جو اعلیٰ نمونے اور ادب وشعر کے جو بے بہا خزانے مدفون ہیں ان تک ہمیں رسائی حاصل ہو، اور ان سے حظ اندوز ہونے کا موقع ملے۔ کلاسیکی زبانیں انسان کی ذہنی وروحانی جدوجہد کی عظیم الشان یادگاریں اور بہترین انسانوں کے بہترین افکار کے لازوال مرقعے ہیں ان کے مطالعے سے ہمیں ہر دور کے بہترین دماغوں کا قُرب حاصل کرنے، اعلیٰ ترین نفوس کی روحوں میں جھانکنے، عظیم ترین

اشخاص کے خیالوں، خوابوں اور کارناموں سے شناسائی پیدا کرنے اور دانش ورانہ فکر کی شان دار فتوحات سے متمتع ہونے کا موقع ملتا ہے۔ حسن، خیر اور صداقت کی تلاش میں اور حیات و کائنات کے اسرارِ سربستہ کو بے نقاب کرنے کی کوشش میں انسانی فکر و ضمیر نے جو امٹ اور لافانی نقوش تاریخ کے اوراق پر ثبت کیے ہیں اور وجدان و تخیل نے جو گوناگوں گل کاریاں کی ہیں ان تک ہماری پہنچ صرف ادب العالیہ اور ادب الاقدار کے توسط ہی سے ہو سکتی ہے۔ چنانچہ جیسا کہ ابھی کہا گیا، اس مطالعے کا مقصدِ اصلی مادی اور عملی زندگی کے ٹھوس فوائد سے زیادہ ذہنی کشائش، قلبی انشراح اور روحانی مسرت کا حصول ہوتا ہے۔ انسان کی فکری جدوجہد اور روحانی کشاکش میں شریک ہونے کی خواہش ہی دراصل وہ جذبہ ہے جو ہمیں قدما کے مطالعے پر اکساتا ہے اور نتیجے کے طور پر تزکیۂ نفس اور تہذیبِ جذبات کی مسرتوں سے ہم کنار کرتا ہے۔

اِس بات کو ہم جدید سماجیات (SOCIOLOGY) کے اکتساب کی روشنی میں سمجھنے کی کوشش کریں تو کہیں گے کہ کلاسیکی زبانوں اور ان سے متعلق ادب و فن کے شاہکاروں کے مطالعے میں ہمیں "مقاصد و اقدار" کی جستجو ہوتی ہے نہ کہ "طریق ہائے کار" (TECHNIQUES) یا تکنیکی وسائل۔ اس سلسلے میں تعلیمی سماجیات (EDUCATIONAL SOCIOLOGY) کے ایک معتبر عالم کا یہ بیان بے محل نہ ہوگا:

"کسی مخصوص دور میں سماج کا کلچر دو قسم کے عوامل کے باہمی عمل اور ردِّ عمل سے متعین ہوتا ہے:

(ا) سماج میں تکنیکی ایجادات اور سائنسی انکشافات کا اثر و نفوذ، اور (ب) سماج کے غالب مقاصد و اقدار۔ اس کو یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ کلچر "طریق ہائے کار" اور "اقدار" کے عمل اور ردِّ عمل سے متعین ہوتا ہے۔

"سب سے پہلے "طریق ہائے کار" کی اصطلاح محتاجِ تشریح ہے۔ کسی بھی اجنبی سماج کے بارے میں بعض اوّلین سوالات یہ ہوں گے: یہ لوگ اپنی غذا کیوں کر فراہم کرتے ہیں؟ وہ کس قسم کے مکانوں میں رہتے ہیں، وہ کس قسم کے آلات اور مشینیں استعمال کرتے ہیں؟ وہ کون سی زبان بولتے ہیں اور وہ کس طرح لکھی جاتی ہے؟ ان سب سوالوں کا مقصد طریق ہائے کار کی تحقیق ہوگی، اور طریق ہائے کار وہ ذرائع ہیں جن کی مدد سے کسی سماج کے افراد غذا، مکان، توالد و تناسل، ابلاغ و ترسیل، فنی اظہار، سماجی تنظیم و تنسیق اور عمومی حیثیت سے تحفظ و استمرارِ نسل سے متعلق اپنے بنیادی انسانی مطالبات کو پورا کرتے ہیں۔ انسانی تاریخ میں اس نوع کے طریق ہائے کار کا ارتقا ایجادات اور اکتشافات پر مبنی رہا ہے، مثلاً معمولی دستی

اوزار، آگ کا استعمال، کھانا پکانا، کاشت کاری، جانوروں کا پالنا، پہیہ، دھاتوں کا استعمال، ریاضیات، مشینوں کی ترقی، اور ہوا، پانی، بھاپ، اور جوہری توانائی کے استعمال سے طاقت کا حصول۔

"اس کے ساتھ ساتھ سماجی ایجادات کے ذریعے سماجی طریق ہائے کار میں بھی ترقی کا عمل جاری رہا ہے، تاکہ گروہ کی شکل میں مل جل کر رہنے کی ضروریات کو بوجوہ احسن پورا کیا جا سکے۔ اس عنوان کے ذیل میں تقریری اور تحریری زبان، خاندانی زندگی کی مختلف شکلیں، روپیہ پیسہ، تجارت، حکومت کے طور طریقے، تعلیم اور پروپیگنڈا جیسی چیزیں آئیں گی۔ فنون اور دستکاریوں کو اگر کسی دوسرے زُمرے میں نہ رکھا جائے تو ان کا شمار بھی اس ذیل میں ہوگا، لیکن یاد رہے کہ ہر درجے اور ہر قسم کے طریق ہائے کار متحدہ طور پر برسرِ عمل رہتے ہیں۔ فن حرب کو بھی ایک سماجی ایجاد خیال کیا جاتا ہے۔ اس کو لوگ اس وقت اختیار کرتے ہیں، جب وہ اپنے مسائل کو دوسرے طریقوں سے حل کرنے میں ناکام رہتے ہیں۔

"بایں ہمہ کسی سماج کو اس کے طریق ہائے کار کے توسط سے محض جزوی طور پر ہی سمجھا جا سکتا ہے۔ جونہی ہم سماجی زندگی کا جائزہ لینا شروع کریں گے" اقدار" سے متعلق سوالات بھی فوراً اٹھ کھڑے ہوں گے۔ ان لوگوں کا عقیدہ کیا ہے؟ زندگی، موت، اور حیاتِ بعد الموت کے بارے میں ان کے خیالات کیا ہیں؟ وہ کس قسم کے خُدا یا دیوتاؤں پر یقین رکھتے ہیں؟ حسن، صداقت اور نیکی کی ان کی نظر میں کیا حیثیت ہے؟ ان کی سماجی زندگی کن مقاصد کی محکوم ہے؟ مطلب یہ ہے کہ ہم اُن کے مذہب، فلسفے اور فکریات کے بارے میں کچھ جاننا چاہیں گے۔ کلچر کے یہی وہ پہلو ہیں جن کو ہم" اقدار" کا نام دیتے ہیں کیوں کہ کسی قوم کے رہنما سماجی مقاصد ہی وہ تصورات ہوتے ہیں جن کو وہ قوم قدر کی نگاہ سے دیکھتی ہے اور قیمتی گردانتی ہے۔"[1]

کلچر کے ترکیبی عناصر کے اس تجزیے سے ظاہر ہوا کہ" مقاصد و اقدار" اور" طریق ہائے کار" یا تکنیکی وسائل انسان کی اجتماعی اور گروہی زندگی کے دو اہم پہلو ہیں۔ گزرے ہوئے ادوار کے مطالعے میں ہم یقیناً دونوں پہلوؤں کا مطالعہ کریں گے، لیکن چونکہ طریق ہائے کار کے باب میں ہم پچھلے ادوار کو بہت پیچھے چھوڑ چکے ہیں اس لیے قدرتی طور پر مقاصد و اقدار کا مطالعہ ہمارے لیے خصوصی دلچسپی یا گہری

---

[1] ملاحظہ ہو EDUCATION AND SOCIETY از A.K.C. OTTAWAY - باب سوم۔

دلچسپی کا باعث ہوگا۔ یہی وہ جذبہ ہے جو ہمیں کلاسیکی زبانوں اور ان کے ادبی شاہکاروں کی طرف کشاں کشاں لے جاتا ہے۔

خلاصۂ کلام یہ کہ کلاسیکی زبانوں کے مطالعے میں ہمارا مطمحِ نظر افادی و عملی ہونے کی بجائے ثقافتی، ادبی اور جمالیاتی ہوتا ہے۔ اور ظاہر ہے کہ کلاسیکی زبانوں کی تعلیم میں بھی مطمحِ نظر کی یہی نوعیت ہوگی۔ کسی کلاسیکی زبان کے پڑھانے میں زبان دانی یا لسانی قابلیت کو بڑھاوا دینا ہمارا نصب العین نہیں ہوگا۔ اس میں شک نہیں کہ طلبہ اس خصوص میں بھی کسی نہ کسی حد تک ضرور مستفید ہوں گے، لیکن وہ محض ایک ضمنی فائدہ ہوگا۔ اور اس کے حصول کو ہم یقیناً اپنا مقصد اصلی قرار نہیں دیں گے۔ گویا ہم اس بات کی کوشش نہیں کریں گے کہ طلبہ اس زبان کو تحریر و تقریر میں عمدگی کے ساتھ استعمال کرنا سیکھیں اور ترسیل و ابلاغ کے وسیلے کے طور پر اس کا اکتساب کریں۔ ہمارا اصل مقصد یہ ہوگا کہ طلبہ اس زبان کے مطالعے میں الفاظ کی خوبصورتی، تراکیب کی خوش آہنگی، جذبات و احساسات کی مصوری، جمالیاتی تجربات کی ترجمانی، حقائق و بصائر کی عکاسی اور اس نوع کے دوسرے محاسن سے محظوظ و مستفید ہوں، ان میں ادبی تحسین، جمالیاتی قدرشناسی اور جمالیاتی بازآفرینی جیسی صلاحیتوں کا نشوونما ہو۔ ان کا ذوقِ مطالعہ فن اور فنی تخلیقات کی لذت آفرینیوں سے متعارف ہو، اور اس سب کے نتیجے میں وہ عظیم ادب اور عظیم شاعری تک حتی المقدور رسائی حاصل کریں، الغرض جیسا کہ کہا گیا، کلاسیکی زبان کی تعلیم کے عام مقاصد لسانی ہونے کی بجائے ادبی و جمالیاتی اور افادی و عملی ہونے کی بجائے ثقافتی ہوتے ہیں۔

●■●■●■●■●■●■●■●■●■●■●

کلاسیکی زبانوں کے بعد جدید غیر ملکی یا غیر مادری زبانوں کی طرف آئیے۔ مثال کے طور پر انگریزی زبان کو لینا اس لیے مناسب ہوگا کہ انگریزی ہمارے مدارس میں کم و بیش ڈیڑھ سو سال سے پڑھائی جا رہی ہے اور ابھی کچھ دنوں پہلے تک ہر سطح کے نصاب میں انتہائی اہم حیثیت کی مالک رہی ہے۔ سوال یہ ہے کہ ہندوستانی طلبہ کو انگریزی پڑھانے کے عمومی مقاصد کیا ہیں؟ اور کیا ہو سکتے ہیں؟ اس سوال کے جواب میں اگر یہ کہا جائے کہ انگریزی پڑھانے کا مقصد کلی طور پر نہیں تو بڑی حد تک یہی ہو سکتا ہے کہ اس زبان کی عملی واقفیت (WORKING KNOWLEDGE) بہم پہنچائی جائے، تو اس جواب سے شاید ہی کسی کو اختلاف ہو۔ اور اگر کسی کو اختلاف ہو تو پھر یہ بتانے کی زحمت گوارا کرے کہ ڈیڑھ سو سال کی اس طویل مدت میں کتنے ہندوستانیوں نے ساری ساری عمر انگریزی پڑھنے اور لکھنے کے باوجود (بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ ساری ساری عمر انگریزی کو اوڑھنا بچھونا بنائے رکھنے کے باوجود) انگریزی زبان یا ادب میں دستگاہِ کامل کا ثبوت دیا؟ کتنوں نے انگریزی

زبان کی معمولی عملی واقفیت سے آگے بڑھ کر تحریر و تقریر کے کسی ایسے معیار کو چھوا جس کو اہلِ زبان نے معتبر یا کم سے کم ایک تشفی بخش معیار کے طور پر تسلیم کیا ہو؟ کتنوں نے اپنی انگریزی زبان دانی یا زبان آوری کی بنا پر انگریزی زبان و ادب کی تاریخ میں کوئی قابلِ ذکر مقام حاصل کیا؟ پھر یہ کوئی ایسی بات بھی نہیں جو صرف انگریزی یا انگریزوں ہی سے مختص ہو۔ ہر جگہ یہی صورت نظر آتی ہے۔ اہلِ ایران نے ہندوستان کے بے شمار فارسی دانوں اور ہزاروں لاکھوں ماہرینِ ایرانیات میں سے کتنوں کی زبان دانی کا لوہا مانا؟ بلکہ یہاں تو ہم لسانی عصبیت کے اس عجیب و غریب مظاہرے سے بھی دوچار ہوتے ہیں کہ ایران والوں نے غنی کاشمیری اور فیضی اور بیدل اور حد یہ ہے کہ غالب تک کو تسلیم نہیں کیا اور اس سے بھی زیادہ کہ عرفی اور نظیری جیسے خالص ایرانی نژاد شاعروں کو محض اس بنا پر کم عیار اور کم حیثیت خیال کیا کہ ان کی شاعری کا نشو و نما ہندوستان میں ہوا تھا۔ اور وہ عباقرۂ ایران کے مزعومہ سبکِ ہندی کے ذیل کے شعراء میں تھے۔ قصہ مختصر یہ کہ کسی غیر ملکی زبان کے سیکھنے سکھانے میں اس زبان کے عام اور معمولی استعمال سے آگے بڑھ کر کسی بلند علمی یا ادبی معیار کو مقصود و منتہا قرار دینا ہرگز درست نہیں ہو سکتا[1] اور ثانوی تعلیم کی سطح پر اگر اس نوع کی غلط اندیشی سے کام لیا گیا تو وہ بلاشبہ "ایں رہ کہ تو میروی بہ ترکستان است" کے مصداق ہوگا۔ انگریزی جیسی زبان کے پڑھانے میں ہمارا مطمحِ نظر زبان کی تعلیم کے علاوہ کچھ اور ہو ہی نہیں سکتا۔ روز مرہ کے استعمال کی عام اور معمولی انگریزی کی تعلیم نہ کہ انگریزی ادب اور ادبیات کی تعلیم! بلند تر مقاصد کے خواب دیکھنے کی بجائے ہم کو اس حقیر مقاصد پر قناعت کرنی ہوگی کہ اپنے طلبہ کو انگریزی زبان میں عام بول چال، افہام و تفہیم اور ابلاغ و ترسیل پر قادر بنائیں۔ بعض علماء مختلف علوم کو سرسری طور پر دو بڑے خانوں میں تقسیم کرتے ہیں:

(ا) "افادہ بخش علوم" (USE FUL SCIENCES) اور (ب) "تزئینی علوم" (ORNAMENTAL-)

---

[1] غیر ملکی اور غیر مادری زبانوں میں تعلیم کے مایوس کن نتائج کے سلسلے میں ملاحظہ ہو اُردو کا المیہ از مسعود حسین خاں۔ "یہ گونگی بہری نسلیں" ص ۱۳۵۔ بالخصوص ذیل کی سطور:

"انگریزی زبان پر عبور کا یہ عالم ہے کہ چند سال قبل جب امریکی ماہرینِ تعلیمات کی ایک جماعت ہندوستان کی یونیورسٹیوں میں انگریزی کے تعلیمی معیار کا جائزہ لینے کے لیے آئی اور اس نے ایک یونیورسٹی کے بعض اساتذہ کے لکچروں میں شرکت کی تو یہ کہتی ہوئی اٹھی کہ ہم نہیں کہہ سکتے کہ لکچر کس زبان میں دیے جا رہے ہیں۔ گھومتے پھرتے جب یہ لوگ انگریزی کے ایک اُستاد کی کلاس میں پہنچے تو تھوڑی دیر تک خاموشی سے لکچر سننے کے بعد اُن میں سے ایک نے آہستہ سے اپنے ساتھی سے کہا۔ "ہاں یہ لکچر انگریزی جیسی زبان میں بول رہا ہے۔" ہندی کا یہ عالم ہے کہ (بقیہ حاشیہ اگلے صفحہ پر)

(SCIENCES) اس تقسیم کی رو سے ریاضی، طبیعیات، حیاتیات اور ارضیات جیسے علوم کا شمار "افادہ بخش علوم" میں ہوگا، اور ادبیات، تاریخ، سیرت و سوانح، منطق اور جمالیات وغیرہ "تزئینی علوم قرار پائیں گے۔ اگر ہم اس نقطۂ نظر سے کام لیں تو انگریزی ہمارے طلبہ کے لیے ایک "افادہ بخش" (USEFUL) مضمون ہوگی نہ کہ محض تزئینی (ORNAMENTAL) وہ انگریز ماہرِ تعلیم، ایچ۔ جی۔ وائٹ (H.G.WYAT) جس نے انگریزی پڑھانے کے چہارگانہ مقاصد (معمولی بیش یا افتادِ انگریزی کا سمجھنا، بولنا، پڑھنا اور لکھنا) متعین کیے تھے۔ یقیناً ایک سچا عملیت پرست (PRAGMATIST) تھا جس نے غیر ملکی زبانوں کی تعلیم کے باب میں ایک اہم حقیقت کا انکشاف کیا۔ اُس نے یہ بھی کہا تھا: "زبان کی تعلیم کو اپنا مطمحِ نظر بناؤ اور ادب تک پہنچنے کا راستہ صاف کرو، ادب کو نصب العین قرار دو۔ اور زبان تک پہنچنے کا راستہ کھو بیٹھو۔" جس سے اُس کا مطلب یہ تھا کہ زبان مقدم ہے اور ادب موخر۔ موخر کو مقدم بنانا انگریزی کہاوت ہی کے مطابق گاڑی کو گھوڑے سے آگے رکھنے کے مترادف ہوگا۔ زبان پر گرفت مضبوط ہوگی تو ادب کی لطافتوں تک پہنچنا خود بخود ممکن ہو جائے گا۔ اگر براہِ راست ادب پر چڑھائی کی جائے گی تو زبان کا دامن بھی ہاتھ سے چھوٹ جائے گا۔ پھر اس سلسلے میں یہ اہم نکتہ بھی یاد رکھنا ضروری ہے کہ کسی غیر زبان کے ادب تک رسائی مادری زبان کے ادب کے ذریعے ہی ممکن ہوتی ہے۔ ہم نے بالائی سطور میں مقاصد کی دو نوعیتوں کا ذکر کیا تھا: (ا) افادی و لسانی، اور (ب) ادبی و ثقافتی، اور ہر دو نوعیت کے مقاصد کو چند مخصوص صلاحیتوں سے متعلق ظاہر کیا تھا۔ ان مخصوص صلاحیتوں کو مدِ نظر رکھتے ہوئے ہم کہیں گے کہ ہمارے نزدیک انگریزی پڑھانے کا مقصد لسانی قابلیت (یعنی ایک طرف افہامِ مطالب اور دوسری طرف زبان کو تحریر و تقریر میں ذریعۂ اظہار و ابلاغ کے طور پر استعمال کرنے کی قابلیت) پیدا کرنا ہے اور بس! علاوہ ازیں اپنی وضع کردہ اصطلاحوں کی روشنی میں ہم کہیں گے کہ انگریزی یعنی کسی جدید غیر ملکی زبان کی تعلیم میں ہمارے مقاصد کلیتہً نہیں تو بڑی حد تک افادی و لسانی ہوں گے، نہ کہ ثقافتی و ادبی۔

ہاں اس سلسلے میں ایک تخصیص سے کام لینا بھی ضروری ہوگا۔ یا یوں کہنا چاہیے کہ جو اصول ہم نے وضع کیا اُس میں ایک استثناء کو بھی دخل ہوگا اور وہ یہ کہ ہمارے موضوعہ اصول کا اطلاق انگریزی

بقیہ حاشیہ: ہندوستان کی ایک موقر یونیورسٹی کے صدر شعبۂ ہندی نے ایک اردو داں امیدوار کو جو ہندی ایم۔ اے اعلیٰ نمبروں سے پاس ہوئی تھی اپنے شعبے میں لینے سے یہ کہتے ہوئے معذرت کی کہ کسی اردو والے کا ہندی میں فرسٹ کلاس لے آنا اور بات ہے اور ہمارے ادب کو تہذیبی پس منظر اور وجدانی گہرائی کے ساتھ پڑھانا دوسری بات ہے۔"

عری کی تعلیم پر نہیں ہوگا۔ شاعری، خواہ وہ مادری زبان کی شاعری ہو یا کسی غیر ملکی زبان کی، بہر حال ثقافتی مقاصد ہی کے تحت پڑھائی جائے گی، اس میں افادی و لسانی مقاصد کو ہرگز کوئی دخل نہ ہوگا۔ اس کی غایت ادبی استحسان اور ادبی حظ اندوزی کے سوا اور کچھ ہو ہی نہیں سکتی۔ نظم یا کسی بھی قسم کی شاعری کا سبق ہر حال میں ادبی اہتزاز کا سبق ہوتا ہے جس کا اصلی و بنیادی مقصد یہی ہو سکتا ہے کہ طلبہ زیرِ تدریس اشعار کے مطالعے سے ادبی لطف اور جمالیاتی حظ حاصل کریں۔ شاعری نے جن تخیلی تجربات کی ترجمانی کی ہے اُن کی صدائے بازگشت اپنے دلوں کے اندر محسوس کریں۔ خوشنما الفاظ و تراکیب کی نغمگی کی داد دیں۔ اور ان الفاظ و تراکیب کی مدد سے شاعر نے جو تمثال نگاری کی ہے اور جو شاعرانہ پیکر تیار کیے ہیں اُن کو اپنے تصور کی آنکھ اس طرح سے دیکھیں، جس طرح جیتے جاگتے پیکروں کو دیکھتے ہیں۔ غرض یہ کہ شاعری کا سبق اُستاد اور طلبہ دونوں کے لیے ایک ذہنی تجربے سے زیادہ ایک جذباتی تجربے کی حیثیت رکھتا ہے، جس میں تعقل و استدلال سے کہیں زیادہ جذبۂ و احساس، تصور و تخیل اور وجدان و بصیرت کو دخل ہوتا ہے۔ اقبالؔ کے الفاظ میں اس کا تعلق "دانش برہانی" سے زیادہ "دانش نورانی" سے ہوتا ہے۔ ایسے سبق کے خصوصی و عمومی مقاصد میں اگر خصوصی مقصد یہ ہوگا کہ طلبہ کو پڑھائی جانے والی نظم اور اس کے اوصاف و محاسن سے کیف اندوز ہوں تو عمومی مقصد بھی اس کے سوا اور کیا ہو سکتا ہے کہ ان کے جمالیاتی شعور کی تربیت ہو اُن میں شعر و شاعری کا ذوق صحیح بیدار ہو، وہ شستہ و پاکیزہ جذباتی رویے اختیار کرنے پر قادر ہوں، اور حسن و قبح، خوب و زشت اور بلند و پست کے معیاروں میں امتیاز کرنا سیکھیں۔ ان سب باتوں کے ساتھ ساتھ یہ امر بھی شک و شبہ سے بالاتر ہے کہ شعر و شاعری کی تعلیم میں لسانی قابلیت بہم پہنچانے کا کوئی سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ چنانچہ عبارت کا مفہوم اخذ کرنے کی قابلیت، اظہارِ خیال کی قوت کا نشوونما، الفاظ و محاورات کے صحیح مفہوم سے واقفیت، جملوں، فقروں اور ترکیبوں کی ساخت میں صحت و صفائی کا احساس اور اس نوع کے تمام دوسرے فائدے جو کسی نظم کے سبق میں طلبہ کو حاصل ہوں گے اُن کو ضمنی و اتفاقی فوائد خیال کیا جائے گا۔ اُن کو سبق کے اصل مقاصد میں جگہ دینا شعر و شاعری کے سبق کی روح کو مجروح کرنے کے مترادف ہوگا، بلکہ سچ تو یہ ہے کہ اس نوع کے اقدام سے مقاصدِ اصلی کا حصول ہی خطرے میں پڑ جائے گا۔

اور اب ـــــ کلاسیکی زبانوں اور جدید غیر ملکی زبانوں کے مسائل سے گزرنے کے بعد ـــــ ہم مادری زبان کے مسئلے سے دوچار ہوتے ہیں۔ مادری زبان کی اہمیت اور مقام کے بارے میں کچھ کہنا ایک بدیہی

حقیقت پر روشنی ڈالنے کے مترادف ہوگا، پھر بھی "ہے دیکھنے کی چیز اسے بار بار دیکھ" کے مصداق اس بدیہی حقیقت کے بعض خاص اور اہم پہلوؤں کا ذکر شاید غیر ضروری نہ ہو۔ اس سلسلے میں سب سے پہلی بات جو ہماری توجہ کی طالب ہے یہ ہے کہ دُنیا کی کثیر آبادی کے لیے زبان اور مادری زبان دو مترادف لفظ ہیں، کیوں کہ بہت کم لوگ ایسے ہوتے ہیں جن کو مادری زبان کے علاوہ کوئی دوسری زبان بھی سیکھنے اور استعمال کرنے کا موقع ملتا ہو۔ ہر جگہ اور ہر زمانے میں انسانوں کی بڑی اکثریت "یک لسانی" رہی ہے۔ اور غالباً ابھی ایک مدت تک یک لسانی ہی رہے گی۔ مہاتما گاندھی نے ایک مرتبہ کہا تھا کہ ہر ہندوستانی پیدائشی طور پر "دو لسانی" (BI-LINGUAL) ہوتا ہے اس بات سے شاید ان کا مطلب یہ تھا کہ چوں کہ ہندوستان کے تقریباً ہر علاقے میں ایک سے زیادہ بولیوں کا چلن پایا جاتا ہے اس لیے ہر بچہ اپنی مادری زبان کے علاوہ ایک آدھ زبان اور بھی سیکھ لیتا ہے، اور اس طور سے دو لسانی کہلائے جانے کا مستحق ہوتا ہے لیکن شاید یہ دو لسانیت (BI-LINGUALISM) کی صحیح تعریف نہیں ہے۔ مادری زبان کے علاوہ اُس سے ملتی جلتی کوئی دوسری زبان بھی سیکھ لینا اور اس کو سرسری طور پر جاننا دو لسانیت کے ذیل میں نہیں آئے گا۔ دو لسانی ہونے کے لیے ضروری ہے کہ مادری زبان کے علاوہ کسی غیر مادری یا غیر ملکی (نہ کہ محض ثانوی) زبان کی باقاعدہ تحصیل کی جائے۔ ظاہر ہے کہ یہ صرف خاص خاص افراد ہی کے لیے ممکن ہے، بڑے پیمانے پر اور قابلِ تعلیم بچوں کی پوری آبادی کے لیے ممکن نہیں۔ اس راہ کی دشواریوں میں ایک خاص دشواری دماغی عضویات (BRAIN PHYSIOLOGY) کے ماہرین کا یہ حالیہ انکشاف بھی ہے کہ دوسری زبان کی تعلیم کے لیے چار اور دس سال کی عمر کے بعد مادری زبان کے علاوہ کسی دوسری زبان کو حقیقی معنوں میں سیکھنا ممکن ہی نہیں ہے[1]۔ سوال یہ ہے کہ کیا دُنیا بھر کے ممالک اپنے نظام ہائے تعلیم کو کارکردگی اور نتائج خیزی کے اُس بلند درجے تک پہنچا چکے ہیں یا آئندہ پہنچا سکتے ہیں جہاں یہ ممکن ہو کہ تمام بچے دس گیارہ سال کی عمر کو پہنچنے سے پہلے ہی مادری زبان کے ساتھ ایک غیر مادری زبان سے واقفیت بھی بہم پہنچالیں؟ اگر نہیں تو دماغی عضویات ہمارے حالات، ہماری دشواریوں اور ہماری معذوریوں کی پابند نہیں ہے اُس کے اپنے اصول ہیں جو اٹل اور ناقابلِ تغیر ہیں۔ چنانچہ ہمارے لیے بھی اس حقیقت کے سامنے سرِ تسلیم خم کرنے کے سوا چارہ نہیں کہ ہماری اکثریت یک لسانیت کا شکار ہے اور رہے گی۔

---

[1] ملاحظہ ہو: LEARNING A SECOND LANGUAGE از DR. WILDER PENFIELD
شعبۂ مطبوعات، وزارتِ اطلاعات و نشریات، حکومتِ ہند۔ نئی دہلی۔

اس ضمن میں شاید یہ سوال اُٹھانا بھی دور از کار نہ ہو کہ کیا یک لسانیت جو اکثریت کا مقدر ہے واقعی کوئی بہت بڑی محرومی ہے؟ اور کیا دو لسانیت یا کثیر لسانیت (MULTI LINGUALISM) کو فی الواقع طاقت اور خوش بختی کی علامت خیال کیا جا سکتا ہے؟ تعلیم اور لسانیات کے ماہرین شاید اس باب میں متفق الرائے نہ ہوں۔ لیکن عالمی امن اور بین الاقوامی یک جہتی کے علم بردار بلاشبہ نہ صرف دو لسانیت بلکہ کثیر لسانیت کو بھی وقت کی اہم ضرورت سمجھتے ہیں، کیوں کہ اُن کا خیال ہے کہ مختلف اقوام، مختلف ممالک اور مختلف معاشروں کے درمیان جو پردے حائل ہیں وہ آہنی پردے نہیں ہیں بلکہ الفاظ کے پردے ہیں جن کو ہٹائے بغیر انسانیت کو ایک مرکز پر جمع کرنا ممکن نہ ہوگا، اور عالم گیر نظامِ حیات کا خواب محض ایک خواب ہی رہے گا۔ یوں اُن کے نزدیک بنی نوعِ انسان کی نجات دو لسانیت اور کثیر لسانیت ہی میں مضمر ہے۔ دو لسانیت کی موافقت اور حمایت میں یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ آج کی دُنیا میں بعض مُلک (مثلاً کناڈا) فی الواقع دو لسانی ہیں۔ وہاں دو لسانیت ایک جیتی جاگتی اور عملی حقیقت ہے اور اس لیے اُن کے یہاں افراد کا دو لسانی ہونا بھی ایک ناگزیر ضرورت ہے۔ پھر تاریخ (انسانی عمل سے زیادہ علوم و فنون کی تاریخ) کا فتویٰ بھی غالباً دو لسانیت ہی کے حق میں ہوگا۔ دو زبانوں کے مشترک علم کے شاندار نتائج کی کتنی ہی مثالیں تاریخ کے اوراق پر ثبت ہیں۔ اُن میں دو مثالیں ایسی ہیں کہ اُن کو بہت آسانی کے ساتھ تاریخ کے بیش بہا اُفتادہ حقائق میں شمار کیا جا سکتا ہے۔ مغرب میں یونانی اور لاطینی اور مشرق میں عربی اور فارسی کی یک جائی واقفیت اور مہارت کی بنا پر دُنیا کی علمی فتوحات میں جو گراں مایہ، بیش بہا، عہد آفریں اور عصر ساز اضافے ہوئے اُن سے کون واقف نہیں؟ صدہا عالموں نے صدہا سال تک دینی و دنیوی، عقلی و نقلی اور مادی و روحانی علوم کو بے حساب ترقیوں سے مالا مال کیا اور بساطِ علم و ہنر کو زمین سے اُٹھا کر آسمان پر رکھ دیا۔ اس ذہنی انفجار کے اہم ترین عوامل و اسباب میں یقیناً دو لسانیت کو بھی جگہ دیے بغیر چارہ نہ ہوگا۔ اور یوں بالآخر دو لسانیت کی افادہ بخشی میں شک و شبہ کی گنجائش باقی نہیں رہتی۔ لیکن اس کے ساتھ ساتھ یک لسانیت کو بھی محرومی و بدبختی کا درجہ عطا کرنا غالباً صحیح نہ ہوگا، کیونکہ اس میں افادیت کے کچھ پہلو ضرور نکلتے ہیں۔ مثلاً اگر فرد کی باطنی اور اندرونی زندگی کسی قدر گہرائی اور تہ داری سے بہرہ مند ہو تو اس کے لیے فکری سہولت یک لسانی ہی میں مضمر ہو سکتی ہے۔ اس واسطے کہ جب وسیلۂ تفکر صرف ایک زبان تک محدود ہوگا تو فکری ارتکاز بھی زیادہ آسانی کے ساتھ ممکن ہوگا ۔ علاوہ ازیں اگر کسی کی داخلی زندگی پیچیدگیوں اور گتھیوں کی آماج گاہ ہو تو اس کے لیے یک لسانی ہونا ہی عافیت کا باعث ہوگا۔ اگر ہم دُنیا کے عظیم مفکروں کی ذہنی و باطنی دُنیا میں وسیلۂ فکر کے زاویے سے

جھانک کر دیکھیں تو پتا چلے گا کہ خواہ وہ ایک سے زیادہ زبانوں پر قادر رہے ہوں، لیکن دو لسانی یا سہ لسانی ہونے کے باوجود انھوں نے فکر کے نہاں خانوں اور دھندلکوں میں یلغار و نفوذ کے لیے ایک اور صرف ایک زبان کے ہتھیار سے کام لیا۔ یہ امر بالکل ظاہر ہے کہ ذہنی صحت (اور اس کے ساتھ ذہنی توانائی و درآکی) جس مکمل ذہنی "شیرازہ بندی" (INTEGRATION) کا مطالبہ کرتی ہے۔ وہ ایک سے زیادہ زبانوں میں سوچنے والوں کی بہ نسبت صرف ایک زبان میں سوچنے والے کے یہاں زیادہ نمایاں ہوگی۔ کیونکہ سوچنے میں کلامی عادات (LANGUAGE HABITS) کو بہت زیادہ دخل ہوتا ہے اور جس شخص کی کلامی عادات ایک سے زیادہ زبانوں سے متعلق ہوں گی (دوسرے الفاظ میں ایک سے زیادہ زبانوں میں سوچے گا) اس کے یہاں سوچنے کا عمل ناہمواری، تکان اور تصادم سے بمشکل ہی آزاد ہو سکتا ہے۔ کہنے کا مدعا یہ کہ اگر غائر نظر سے کام لیا جائے تو یک لسانیت میں بھی کچھ فائدہ بخش پہلو تلاش کیے جا سکتے ہیں۔ زمانے کا وہ قدیم فیصلہ یا ہدایت "یک گیر و محکم بگیر" تو اس کے حق میں ہے ہی! یہاں اس گفتگو کو اس سے زیادہ طول دینا مناسب نہ ہوگا، کیونکہ یہ بحث بہرحال ہمارے موضوع سے کوئی براہِ راست تعلق نہیں رکھتی۔ یوں بھی جہاں "سہ لسانی فارمولے کی حکم رانی اور دھوم دھام ہو وہاں ایسی باتیں کرنا جو کسی یک لسانی فارمولے کا پرچار معلوم ہوں۔ کوئی قرینِ عقل بات نہ ہوگی۔ جس حقیقت کا جتانا مقصود تھا وہ صرف یہ ہے کہ زیادہ تر لوگوں کے لیے زبان سے مراد صرف مادری زبان ہوتی ہے۔ اور جہاں تک ہمارے موضوع کا تعلق ہے، اس حقیقتِ نفس الامری سے مادری زبان کی اہمیت میں بے اندازہ اضافہ ہو جاتا ہے اور اس سے جو تعلیمی مسائل متعلق ہیں یا ہو سکتے ہیں وہ ہماری بہترین توجہ کے طالب و مستحق قرار پاتے ہیں۔ اس کے بعد ہم مادری زبان کے انفرادی اور اجتماعی فوائد کی طرف رجوع کرتے ہیں۔

ہم انفرادی سطح پر زبان کو دو طریقوں سے کام میں لاتے ہیں: "ذریعۂ ابلاغ و ترسیل" (MEANS OF COMMUNICATION) - کی حیثیت سے، اور "اظہارِ ذات" (SELF EXPRESSION) کے وسیلے کے طور۔ ذریعۂ ابلاغ کی حیثیت سے زبان کی افادیت بالکل ظاہر ہے۔ سب جانتے ہیں کہ اچھی، پُراثر دل چسپ اور جان دار گفتگو ہمارے لیے کیسے کیسے فوائد کی ضامن ہوتی ہے، اور ذاتی مشاغل میں، معاشی جدوجہد میں، انسانی اور معاشرتی روابط میں، اور زندگی کے گوناگوں مواقع اور گوناگوں اشخاص سے عہدہ برآ ہونے میں ہماری کامیابی کے معیار اور کارکردگی کی مقدار کو کس حد تک متعین کرتی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ مادری زبان کو سلاست، روانی، صفائی اور ہنرمندی کے ساتھ بولنا اور لکھنا ایسا ہنر ہے جو ہر شعبۂ حیات میں ہمارے لیے خاموش مگر دور رس نتائج کا باعث ہوتا ہے۔ زندگی کو کامیابی اور کامرانی سے

ہم کنار کرنے کے لیے جہاں اور بہت سی چیزوں کی ضرورت ہوتی ہے وہاں اس ضرورت سے بھی انکار نہیں کیا جاسکتا کہ زبان پر ہمیں اتنی دسترس تو ہونی ہی چاہیے کہ تحریر ہو یا تقریر ہم اپنے خیالات کو وضاحت اور برجستگی کے ساتھ موثر طریقے پر پیش کرنے کی اہلیت رکھتے ہوں۔ زبان کا جادو مشہور ہے اور اس سحر حلال کی تاثیر مسلّم! پھر اگر یہ سچ ہے کہ جادو بیانی اور سحر نگاری کی صلاحیتیں خداداد ہوتی ہیں تو اس میں بھی کلام نہیں کہ مشق و مزاولت کی بنا پر کم از کم جہاں تک مادری زبان کا تعلق ہے تحریر و تقریر میں برجستگی، قوت اور زور کی خصوصیتیں کسی نہ کسی حد تک ضرور پیدا کی جاسکتی ہیں۔ یا شاید یوں کہنا چاہیے کہ ان خصوصیتوں کے فقدان کو کسی نہ کسی حد تک ضرور دور کیا جاسکتا ہے۔

عام زندگی کے مطالبات کے پیشِ نظر "تحریر" سے زیادہ "تقریر" کے مسئلے پر توجہ کرنے کی ضرورت ہے یہ دیکھنے میں آیا ہے کہ بعض لوگ بات کرتے وقت مناسب اور صحیح الفاظ کے استعمال پر قادر نہیں ہوتے، جس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ ان کے جملے ادھورے، ناقص اور پھسپھسے ہوتے ہیں، گفتگو میں ایک عجیب سا ڈھیلا ڈھالا پن پایا جاتا ہے اور تقریری زبان کی اعلیٰ خصوصیات ـــــ چستی، پھرتیلا پن اور کراراپن ـــــ یکسر مفقود ہوتی ہیں۔ یہ کمزوری خیالات و احساسات کے ابلاغ اور شخصیت کی ترجمانی میں مخل ہوتی ہے اور ایسے لوگ اپنے سامعین یا مخاطبین کو متاثر کرنے میں اکثر ناکام رہتے ہیں۔ پھر اس نسبت سے اُن کی دنیوی زندگی پر بھی اثر پڑتا ہے۔

بہت دن ہوئے اُردو کے ایک اچھے اور کامیاب نثر نگار نے راقم السطور کے سامنے ایک ایسا اعتراف کیا جو دراصل اسی کمزوری کا اظہار تھا جس کا ابھی ذکر کیا گیا۔ جو انھوں نے کہا اُس کو راقم السطور کے الفاظ میں یوں کہا جاسکتا ہے: "اُردو میری مادری زبان ہے۔ اس کے علاوہ میں نے اپنی ساری زندگی اُردو ہی کے لکھنے پڑھنے میں صرف کی ہے۔ اُردو کے اخباروں، رسالوں اور کتابوں کا مطالعہ ہر حال میں میرا اہم ترین مشغلہ رہا ہے۔ میں عمر بھر صحیح معنوں میں اُردو کو اپنا اوڑھنا بچھونا بنائے رہا ہوں۔ میں نے ہر درجے اور ہر نوعیت کا لٹریچر پڑھا ہے۔ صاحبِ طرز ادیبوں کی تصانیف پر خاص توجہ اور محنت صرف کی ہے۔ جو لوگ سلیس، رواں اور بامحاورہ نثر لکھنے میں غیر معمولی مہارت کے لیے مشہور ہیں ان کی تصنیفات بار بار پڑھی ہیں۔ مگر اس برسوں کی محنتِ شاقہ اور مسلسل جاں کاہی کے باوجود میری قوتِ گویائی جہاں تھی وہیں ہے۔ میں چاہتا ہوں کہ میری گفتگو میں روانی ہو، شستگی ہو، فصاحت ہو۔ کسی مطلب کو ادا کرنے کے لیے جو بہترین اور صحیح ترین الفاظ ہو سکتے ہیں وہ بغیر کسی کوشش و کاوش کے خود بخود میری زبان پر آجائیں۔ فقرے برجستگی اور بے ساختہ پن کے ساتھ منہ سے نکلتے چلے جائیں۔ مگر آج تک میں ان باتوں پر قادر نہیں ہو سکا۔ بات کرتے وقت مناسب الفاظ میری زبان پر نہیں آتے۔ میرے الفاظ کا ذخیرہ عین موقع پر میرے خیالات کی رفاقت سے انکار کر دیتا ہے

اور مطالب اُن پرندوں کی طرح جن کی طاقتِ پرواز سلب کرلی گئی ہو، دماغ کے قفس میں اپنے پروں کو پھڑپھڑاتے رہ جاتے ہیں۔ یہ نہیں کہ صحیح الفاظ ایسے موقعوں پر بالکل روپوش ہو جائیں۔ اُن کی جھلکیاں ضرور نظر آتی ہیں۔ مگر وہ نطق کی گرفت میں آنے پر کسی طرح تیار نہیں ہوتے۔ میں انھیں کیڑوں کی طرح دماغ میں کلبلاتے ہوئے محسوس کرتا ہوں۔ یہ بھی محسوس کرتا ہوں کہ وہ آہستہ آہستہ باہر کی جانب رینگ رہے ہیں۔ مگر یہ نہیں ہوتا کہ وہ تیزی کے ساتھ باہر آجائیں۔ نتیجہ یہ ہے کہ میرے جملے بے ربط، بھونڈے، پھسپھسے اور ادھورے ہوتے ہیں۔ اُن میں وہ آب و تاب، حسن اور رس نہیں پایا جاتا، جس کو پیدا کرنے کے لیے میں برسوں سے کوشاں ہوں۔" فاضل نثر نگار نے اپنی کمزوری کے اس اعتراف کے ساتھ ساتھ اس کا ٹھوس ثبوت بھی بہم پہنچا دیا۔ یعنی مذکورہ خیالات کو انھوں نے نہایت ناقص اور الجھی ہوئی زبان میں پیش کیا اور ایسا کرنے پر بھی بمشکل قادر ہو سکے۔

غور کیا جائے تو اس واقعے سے کئی اہم باتوں کا انکشاف ہوتا ہے اور اس میں ہمارے لیے کئی سبق ہیں۔ اوّل تو یہ کہ ایک شخص کی تقریر و تحریر کی قابلیتوں میں اتنا فصل و بعد بھی ممکن ہے کہ جس کی تحریری نثر اردو نثر نگاری کا ایک قابلِ تعریف نمونہ ہو، وہ گفتگو میں ٹوٹی پھوٹی زبان کے علاوہ کسی بہتر چیز پر قادر نہ ہو۔ دوسری بات یہ ہے کہ گو لکھنے لکھانے کا فن مسلّمہ طور پر ایک مشکل فن ہے جس کو تقریر و خطابت کے مقابلے میں نہ سہی گفتگو اور بول چال کے مقابلے میں بہت اونچا مقام حاصل ہے لیکن اچھی، صاف ستھری اور شستہ و رفتہ بول چال کو بھی بچوں کا کھیل سمجھنا غلط ہوگا۔ تیسری بات جو ظاہر ہوئی وہ یہ کہ کوشش و کاوش اور مشق و مزاولت سے تحریر میں اعلیٰ درجے کے نثری اوصاف کا پیدا کرنا شاید اتنا مشکل نہیں جتنا بول چال کے معاملے میں مشکل ہے۔ اس کو شاید یوں کہا جا سکتا ہے کہ شعوری اکتساب کو تحریری قابلیت کے باب میں جتنا دخل ہے غالباً اُتنا دخل گفتگو اور بول چال کے خصوص میں نہیں ہے۔ بہر حال تقریر اور تحریر کے فرق سے متعلق یہ مثال جو ابھی پیش کی گئی دراصل ایک ادبی مسئلے کا اظہار تھا۔ لائقِ غور بات یہ ہے کہ عام زندگی میں عام انسان بھی کچھ ایسی ہی صورتِ حال سے دوچار رہتے ہیں۔ پھر سوال یہ ہے کہ اس مشکل کا حل کیا ہے اور ہم اس پر کیوں کر قابو پا سکتے ہیں۔ جیسا کہ اوپر بھی کہا گیا ہے۔ وہ چیز جسے خوش کلامی، فصیح البیانی، ترزبانی اور طلاقت لسانی جیسے ناموں سے یاد کیا جاتا ہے۔ ایک خلقی و پیدائشی جوہر ہے جو بظاہر اکتساب کی حدود سے باہر ہے۔ لیکن اس کے باوجود کوئی وجہ نظر نہیں آتی کہ اس کو سعی و کاوش کے تصرف سے بالکل ہی آزاد سمجھ لیا جائے۔ شاعری بھی ایک وہبی ملکہ ہے۔ اس کے باوجود ہمارے سامنے متعدد ایسے شاعروں کی مثالیں موجود ہیں جو اس عطیۂ فطرت یا اس حضوری و وجدانی صلاحیت سے کلی طور پر یا بڑی حد تک محروم تھے لیکن انھوں نے محض موزونیِ طبع کے فطری جوہر کی بنا پر اور اپنی طباعی، محنت، مشق اور انہماک کے سہارے اچھی اور زندہ رہنے والی شاعری کی اور صفِ اوّل کے شعرا میں جگہ پائی (اس

سلسلے میں ذوق، ناسخ اور امیر مینائی کے نام بلاتردد ذہن میں آتے ہیں) چنانچہ اس میں بھی کوئی شک نہیں ہوسکتا کہ پیہم اکتسابی جدوجہد سے گفتگو، بول چال اور تقریر کی قابلیتوں کو حسبِ منشا آگے بڑھایا جاسکتا ہے۔ اور اگر زیادہ دور نہیں تو کم از کم اس حد تک تو ضرور لے جایا جاسکتا ہے جہاں پہنچ کر فطرت کی یہ آواز کانوں میں آتی ہے کہ ـــــ "بس! یہ تمھاری سعی و کاوش کی آخری حد ہے۔ اس سے آگے بڑھنا ممکن نہ ہوگا۔[1]

تقریری اور تحریری زبان کو ذریعۂ ابلاغ و ترسیل کی حیثیت سے استعمال کرنے کے سلسلے میں یہ نفسیاتی حقیقت بھی نظر میں رہنی چاہیے کہ فرد میں یہ قابلیت جتنی اعلیٰ سطح پر واقع ہوگی اُس کی ذہنی زندگی بھی اسی قدر پُرمایہ اور متمول ہوگی اور وہ اس لیے کہ زبان و بیان اور اظہار پر گرفت جتنی مضبوط ہوتی ہے، سوچنے کے عمل میں اتنی ہی پختگی، صفائی، گہرائی اور گیرائی پائی جاتی ہے اور اسی نسبت سے فکر اور کاروبارِ فکر میں تنوع، رنگارنگی، بالیدگی اور ہمہ گیری کے اوصاف نمایاں ہوتے ہیں۔ "خیال" اور "زبان" کے رشتۂ باہمی کے سلسلے میں اتنا تو سب جانتے ہیں کہ "خیال" کو "زبان" پر فوقیت حاصل ہے۔ خیال مقدم ہے اور زبان موخر۔ خیال کی حیثیت عنصری ہے، زبان کی حیثیت ثانوی۔ اس دعوے کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ خیال زبان کو متعین کرتا ہے اور اسی لیے اس کو فائق و برتر سمجھنا چاہیے۔ یہ درست ہے۔ لیکن اس حقیقت کو اکثر نظر انداز کردیا جاتا ہے کہ ایک خاص اعتبار سے "زبان" کو بھی "خیال" پر برتری حاصل ہے۔ اور تفصیل اس کی یہ کہ سوچنے کے عمل میں "لسانی عادات" LANGUAGE HABITS یا لسانی اسالیب (LANGUAGE EXPRES-SIONS) کو بہت زیادہ دخل ہوتا ہے۔ یہ "عادات" سوچنے میں مدد دیتی ہیں، "خیال" کو مہمیز کرتی ہیں اور فکری عمل میں وسعت، رچاؤ اور گہرائی پیدا کرنے کا باعث ہوتی ہیں۔ چنانچہ لسانی عادات کا دامن جس قدر فراخ اور دائرہ جتنا وسیع ہوگا، فکری عمل کا طول و عرض بلکہ عمیق بھی اتنا ہی زیادہ ہوگا۔ اور اگر لسانی عادات کا دائرہ تنگ اور ذخیرہ محدود و ناکافی ہوگا تو سوچنے کا عمل بھی اُسی نسبت سے ناقص، ناپختہ، نکما اور غیر اطمینان بخش ہوگا۔ اس سے ظاہر ہوا کہ ہم اپنے سوچ بچار کے عمل میں "زبان" یعنی لفظوں، ترکیبوں، فقروں، محاوروں اور اظہار کے دوسرے پیرایوں کے کس حد تک محتاج اور دست نگر ہیں، اور انسان ایک صاحبِ فکر مخلوق (THINKING CREATURE) کی حیثیت سے نہ صرف "فکر" کا بلکہ زبان اور زبان دانی کا کس درجہ مرہونِ منت ہے!

اب لیجیے انفرادی سطح پر زبان کا وہ استعمال جس کا مقصد ابلاغ و ترسیل نہیں، محض "اظہارِ ذات" (SELF EXPRESSION) ہوتا ہے جہاں تک چھوٹے بچوں کا تعلق ہے ان کے لیے تو زبان کا اہم ترین

---

(1) ترجمہ ہے: THUS FAR SHALL THOU GO AND NO FARTHER کا۔

مصرف اگر کوئی ہو سکتا ہے تو وہ یہی ہے۔ کسی بچے کا "چہکنا" VERBALIZATION دراصل اُس کا اظہارِ ذات ہے جو تلاشِ ذات کا حکم رکھتا ہے۔ یہ خود کلامی گویا وہ مکالمہ ہے جس میں ایک فریق خود بچہ ہوتا ہے اور دوسرا فریق اس کی ذات۔ عہدِ بلوغت میں یہ مکالمہ ایک مکالمۂ خاموشی کی شکل اختیار کر لیتا ہے اور اُسے "مفکرانہ سوچ بچار" REFLECTIVE THINKING کا نام دیا جاتا ہے۔ بچوں کے علاوہ بڑوں کی زندگی میں بھی زبان کے اس استعمال کی بڑی اہمیت ہے جس کو ہم "خود غرضانہ اظہار" یا "انا پرستانہ اظہار" SELFISH EXPRESSION کا نام بھی دے سکتے ہیں۔ یہ خود غرضانہ اظہار مخاطب یا مخاطبین کا محتاج نہیں ہوتا، نہ اُس کو ابلاغ و ترسیل سے کوئی تعلق ہوتا ہے۔ اعترافِ گناہ (CONFESSION) نغمگیت SONG اور دعا یا مناجات (PRAYER) اس کی خاص مثالیں ہیں۔ فرد کی زندگی میں اس کا بڑا فائدہ وہ "شیرازہ بندی" INTEGGRATION ہے جو اس سے پیدا ہوتی ہے اور جس کی مدد سے فرد اپنی زندگی کے مختلف، متفرق، غیر ہم آہنگ (اور بعض اوقات متباین اور متضاد) عناصر میں ربط و اتحاد، ہم آہنگی، مرکزیت اور وحدت کا احساس پیدا کرتا ہے اور یوں اپنے فکر و عمل کو یک جہتی کا مظہر بناتا ہے۔ یہ شیرازہ بندی "صحتمند، خوش و خرم، اور کامیاب و بامراد زندگی بسر کرنے کے لیے ایک قطعی طور پر لازمی جزو ہے۔ اُس کی غیر موجودگی کے معنی یہ ہوں گے کہ فرد کی زندگی میں تجربات، تاثرات اور انفعالات کا کوئی محور یا مرکزی نقطہ نہیں ہے۔ ایسا شخص لازماً مرکز جُو (CENTRI PETAL) رجحانات کی بجائے مرکز گریز CENTRI FUGAL عواطف و میلانات کا شکار رہے گا۔ وہ نہ صرف اپنے خارجی ماحول سے بلکہ اپنے اندرونی نفس سے بھی متصادم اور برسرِ پیکار رہے گا۔ اُس کی زندگی جمعیتِ خاطر اور یک سوئی سے خالی ہوگی۔ وہ خوف، تردد، مجسمانہ احساس اور دوسرے شخصی عوارض میں مبتلا رہے گا۔ اس کی پوری شخصیت بگاڑ، انتشار، ابتری اور بدنظمی کا نمونہ ہوگی۔ الغرض ہم نے جس چیز کو "خود غرضانہ اظہار" کا نام دیا اُس کی اہمیت کو گھٹانا کسی طرح بھی درست نہیں ہو سکتا۔ اندرونی توافق، ذہنی توازن اور دماغی صحت کے لیے وہ بے اندازہ اہمیت کی چیز ہے۔

"اظہارِ ذات" کی ایک اور شکل بھی ہے جو "خود غرضانہ اظہار" سے جُداگانہ حیثیت کی چیز ہے، مگر اس سے بہت زیادہ مختلف بھی نہیں۔ یہ وہ "اظہارِ ذات" ہے جو سماجی محرکات کے تحت وجود میں آتا ہے۔ اس کو ابلاغ و ترسیل کہنا تو درست نہ ہوگا، لیکن اس میں جذبے یا خیال کا اظہار مخاطب یا سامع کے امکانی وجود کے ساتھ ضرور بندھا ہوتا ہے۔ "ادب برائے ادب" "فن برائے فن" "خالص جمالیاتی شاعری" اور "فنِ خالص" جیسی چیزیں اسی اظہار کی مثالیں یا نمونے خیال کیے جا سکتے ہیں۔ پھر جس طرح "خود غرضانہ اظہار" سے نفس کی "شیرازہ بندی" میں مدد ملتی ہے اُسی طرح سماجی محرکات کے تحت وجود میں آنے والا یہ اظہار بھی

تجرباتِ نفس کے بظاہر منتشر اور نامربوط عناصر کو (فنی تخلیق کی ٹھوس معروضی شکل میں) منظم اور مربوط کرنے کی خدمت انجام دیتا ہے۔ اس اظہار کے ذریعے گویا فن کار اپنے تجربات کی وحدت اور سالمیت (WHOLENESS) کا ثبوت بہم پہنچاتا ہے۔

انفرادی فوائد کے بعد زبان کے اجتماعی فوائد کا مسئلہ سامنے آتا ہے۔ اوّل تو انفرادی سطح پر زبان کے استعمال سے جو فوائد حاصل ہوتے ہیں، وہ اجتماعی فوائد بھی ہیں، کیوں کہ افراد کی لسانی قابلیت اور زبان دانی کا نشو و نما مجموعی طور پر پورے معاشرے کو فائدہ پہنچاتا ہے۔ ہر فرد اپنی جگہ پر لسانی اور ذہنی ترقی کے مدارج طے کر کے سماج کا زیادہ مفید، زیادہ موثر اور زیادہ قابلِ اعتماد رکن بنتا ہے اور قدرتی طور پر یہ عمل پورے سماج کے فائدے پر منتج ہوتا ہے۔

دوسری بات یہ کہ فرد کی ترقی یافتہ زبان دانی اُس کو مختلف اور گوناگوں سماجی گروہوں، بالخصوص خاندان کا ایک بہتر اور مہذب تر رُکن بنانے کی اہم خدمت انجام دیتی ہے۔ سماج کے مختلف گروہوں میں خاندان کی اہمیت سب سے زیادہ ہے۔ اور قدیم ترین زمانے سے دو خاندانی رشتے آبائیت (PARENT-HOOD) اور زوجیت (MATEHOOD) نہ صرف خاندان کی اساس بلکہ اُس کے دو اہم ترین پہلو بھی رہے ہیں — آبائیت اور زوجیت دونوں کے برملا اظہار میں انسانوں نے بسا اوقات بہیمیت کی جانب رجحان کا ثبوت بھی دیا ہے اور اس سے بچنے کے لیے اکثر و بیشتر علامیت (SYMBOLISM) یا علامتی اظہار کا سہارا لیا گیا ہے۔ یہ علامیت دراصل زبان کی علامیت رہی ہے۔ گویا کرداری عمل (BEHAVIOUR) کے غیر سماجی پیرایوں یا سماجی نقطۂ نظر سے ناپسندیدہ شکلوں سے بچاؤ صرف زبان اور زبان کے مختلف حربوں کے ذریعے ہی ممکن ہوا ہے۔ اس خاص سماجی مظہر کا مشاہدہ آج بھی ناممکن نہیں۔ آج بھی اُن لوگوں کا حال دیدنی ہے جو زبان کے ہتھیار سے مسلح نہیں ہیں، جن کے پاس نہ زبان ہے نہ زبان کے چرچلے، نہ الفاظ ہیں نہ الفاظ و محاورات کے پینترے، نہ چبھتے ہوئے فقرے نہ بولتے ہوئے جملے، نہ پھڑکتے ہوئے اشعار نہ برجستہ اقوال، نہ کہاوتیں نہ ضرب الامثال، نہ لطیف گوئی نہ بذلہ سنجی، نہ سخن سازی نہ سخن پروری! امیروں اور کھاتے پیتے لوگوں کے لیے خدا رکھے سینما، تھیٹر، ریستوراں، کلب اور اس نوع کی دوسری تہذیبی سرگرمیوں کا بھرپور انتظام ہے جس سے مجالست اور محابلت کے تقاضے بھی تسکین پاتے ہیں اور ارتفاع (SUBLIMATION) کا مقصد بھی حاصل ہوتا ہے۔ جو غریب ہیں مگر تعلیم یافتہ، ان کے لیے بھی کم از کم کتابیں، رسائل و جرائد اور چھاپے خانوں سے برآمد ہونے والا متنوع قسم کا مطبوعہ مواد تو ہے ہی۔ اب رہ گئے غیر تعلیم یافتہ تو ان کے لیے اس کے سوا اور کیا ہے کہ "دیکھ لیتے ہیں تپش دل کی بجھا لیتے ہیں!" یا ؎

ہم نے اُن کے سامنے پہلے تو خنجر رکھ دیا
پھر کلیجہ رکھ دیا، دل رکھ دیا، سر رکھ دیا

زبان کے اجتماعی فوائد کے سلسلے میں تیسری قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ اگر فرد اپنے سماج کے جمہوری ڈھانچے میں ایک سیاسی و سماجی اکائی کی حیثیت رکھتا ہے تو زبان کا صحیح و مناسب اور مفید و موثر استعمال اُس کی اس حیثیت کو یقیناً تقویت پہنچانے کا باعث ہوگا۔ اس کی بدولت اجتماعی غور و فکر کی سطح بلند ہوگی۔ اجتماعی مباحثے زیادہ بامعنی ہوں گے، اجتماعی جائزوں میں معقولیت کو زیادہ دخل ہوگا۔ اجتماعی فیصلے زیادہ منصفانہ ہوں گے اور حقیقت یہ ہے کہ ہر اجتماعی سرگرمی زیادہ سے زیادہ ہوش مند انسانوں کی بیش از بیش ہوش مندانہ کارگزاری قرار پائے گی۔

زبان اور زبان دانی کے اجتماعی فوائد کے ذکر میں چوتھی اور آخری بات یہ ہے کہ سماج، کلچر اور تہذیب کا ارتقار جو وقت کے بے اندازہ پھیلاؤ کو محیط ہے صرف اس بنا پر ممکن ہوا، اور اس کا تسلسل آج بھی صرف اسی بنا پر ممکن ہے کہ ایک نسل کے اکتسابات کامیابی اور عمدگی کے ساتھ دوسری نسل کو سونپ دیے جائیں، اور زندگی کا ایک دور انسان کی فکری و عملی جد و جہد کے نتائج اور انفرادی و نسلی تجربات کے ذخائر کو موثر طریقے پر دوسرے اور اگلے دور کے حوالے کر دے۔ تہذیبی اور تمدنی ورثے کا اس طرح عہد بعہد اور نسلاً بعد نسل منتقل ہونا ایک ایسا عمل ہے جو سراسر ابلاغ و ترسیل پر منحصر ہے اور ابلاغ و ترسیل کا عمل کلیتہً نہیں تو بڑی حد تک زبان اور وسیلۂ زبان کا محتاج ہے۔ گویا وحشت و درندگی کے دور سے نکل کر انسان نے ترقی کے جتنے مدارج طے کیے وہ سب زبان کی بدولت حاصل ہوئے، اور اس سفر کے مختلف مرحلوں میں جتنی اور جیسی کامرانیاں حاصل ہوئیں وہ سب زبان کی بدولت حاصل ہوئیں۔ بلکہ یہ کہنا بھی شاید غلط نہ ہو کہ انسان کے لیے وحشت و درندگی سے دور نکلنا ہی اس لیے ممکن ہوا کہ دوسری حیوانی انواع کے علی الرغم اس نے بات چیت کا فن ایجاد کر لیا تھا اور وہ زبان کے ہتھیار سے مسلح ہو چکا تھا۔ یہاں یہ بات بھی محتاجِ وضاحت نہیں کہ بالائی سطور میں زبان کے جن اجتماعی فوائد کا ذکر کیا گیا وہ اگر عصری سماج سے متعلق ہیں تو زبان کا زیرِ بحث فریضہ اور فائدہ مستقبل کے سماج سے تعلق رکھتا ہے۔

اسی حقیقت کے سیاق و سباق میں زبان کو "توثیقِ وقت" (TIME BINDING) کے عمل کا ایک اہم عنصر بھی خیال کیا گیا ہے اور مطلب اُس کا یہ ہے کہ جس طرح زبان ایک خاص وقت میں انسانی فکر و عمل کے ان نتائج کو جو جغرافیائی اعتبار سے منتشر اور ایک دوسرے سے الگ ہوتے ہیں، متحد و یک جا

کرنے کی خدمت انجام دیتی ہے ، اسی طرح وہ مختلف زبانوں سے تعلق رکھنے والی انسانی کارگزاریوں کو بھی ہم آہنگ و مربوط کرنے کا فرض ادا کرتی ہے۔ ظاہر ہوا کہ "توثیقِ وقت" کا عمل جس میں زبان اہم کردار ادا کرتی ہے افقی اور عمودی دونوں حیثیتوں سے جاری رہنے والا عمل ہے وہ مختلف ادوار و عہود کو ایک دوسرے کے ساتھ مربوط و متحد بھی کرتا ہے۔ اور کسی مخصوص دور یا عہد کے مختلف امتداد اور ایک دوسرے سے دور افتادہ انسانی اکتسابات کو یک جا اور باہمی طور پر شیر و شکر کرنے کی خدمت بھی انجام دیتا ہے۔ یہ بھی ظاہر ہوا کہ "توثیقِ وقت" کا عمل اپنے دونوں دھاروں کی مجموعی صورت میں زبان کے توسط سے انجام پذیر ہوتا ہے۔ دوسرے عوامل بھی کارفرما رہتے ہیں، لیکن زبان کا رول سب سے زیادہ اہمیت رکھتا ہے یقیناً زبان کا یہی وہ جلیل القدر منصب اور وہ گراں قدر کارنامہ ہے جس کے بل بوتے پر انسان اپنے تہذیبی ورثے پر دسترس حاصل کرتا ہے، اس کو اپنی شخصیت اور کردار میں جذب کرتا ہے، اپنے انفرادی اور سماجی وجود کو اس کے ساتھ ہم آہنگ کرتا ہے۔ پھر خود بھی اس پر اثر انداز ہوتا ہے اور آخر کار مزید نشو و ارتقاء کے لیے اُسے آنے والی نسل کے حوالے کر دیتا ہے۔ ظاہر ہے کہ انسان کے نوعی و نسلی ارتقاع اور تمدنی و عمرانی ترقیات کے باب میں اس سے بڑی خدمت یا اس سے زیادہ دور رس کارنامے کا تصور بھی نہیں کیا جا سکتا۔ یہ بھی ظاہر ہے کہ توثیقِ وقت کا عمل اپنی کامیابی اور کارکردگی کے لیے تمدنی ذخائر و مآثر کو ایک نسل سے دوسری نسل تک منتقل کرنے والوں کی زبان دانی اور لسانی قابلیت ہی پر منحصر ہوگا۔ اور استعارے کی روشنی میں اگر انسان کو "موثقِ وقت" (TIME BINDER) کے لقب سے یاد کیا جائے تو اس کا سہرا بھی دراصل زبان کے سر ہوگا۔ آج تہذیبِ انسانی کا وجود اس لیے ہے کہ انسان "موثقِ وقت" ہے اور انسان اس بنا پر "موثقِ وقت" ہے کہ وہ زبان کے ہتھیار سے مسلح ہے! پھر یہ کہنا کیوں غلط ہو کہ انسانی تہذیب و تمدن کا محل زبان اور زبان دانی ہی کی بنیادوں پر تعمیر ہوا ہے۔ 1961ء میں انگلستان کے محکمۂ تعلیم کی طرف سے شائع ہونے والی MIDDLE SCHOOLS REPORT میں کہا گیا تھا:

> "چونکہ تہذیب تمام تر انسانی ارتباط و مجالست کے بطن سے پیدا ہوتی ہے اس لیے تعلیم کا سب سے موثر ذریعہ وہ مطالعہ ہوگا جو اس ارتباط و مجالست سے قریب ترین تعلق رکھتا ہو ـــــ یعنی انسانی بول چال کا مطالعہ۔ بظاہر کوئی چیز "پورے انسان" (WHOLE MAN) کے بنانے اور سنوارنے میں اتنا زبردست رول ادا نہیں کرتی جتنا کہ وہ مطالعہ جو طالبِ علم کو دوسروں کے خیالات سے واقف ہونے اُن کے احساسات میں نفوذ کرنے اور ان کے اخلاقی مزعومات و تصورات سے بہرہ اندوز ہونے کے

قابل بناتا ہے؟

زبان کے مصرحہ بالا انفرادی اور اجتماعی فوائد کے اس پس منظر میں، نیز اس حقیقت کی روشنی میں کہ انسانوں کی عظیم اکثریت کے لیے زبان کا مطلب مادری زبان کے سوا اور کچھ نہیں، مادری زبان کے مقاصدِ تعلیم کا تعین ایک حل شدہ مسئلے کی حیثیت رکھتا ہے۔ اب یہ امر بالکل واضح ہے کہ مادری زبان کی تعلیم میں ہمارے مقاصد، ہر حال میں، تعلیم کے ہر مرحلے پر اور ہر منزل میں، بیک وقت افادی و لسانی بھی ہوں گے اور ثقافتی و ادبی بھی۔ افادی و لسانی اس لیے کہ طلبہ کا اوّلین تعلیمی فریضہ یہ ہے کہ وہ اپنی مادری زبان کو ابلاغ و ترسیل کے ذریعے کے طور پر، نیز اظہارِ ذات کے وسیلے کی حیثیت سے بیش از بیش اور روز افزوں قابلیت کے ساتھ تقریر و تحریر میں استعمال کرنا سیکھیں۔ ثقافتی و ادبی اس لیے کہ ان کے ادبی ذوق کی تربیت، تخیلی تجربات اور جمالیاتی احساسات کی تہذیب و تطہیر، اور شعر، ادب اور فن سے لطف اندوز ہونے کی صلاحیت کا نشوونما صرف مادری زبان کے ادب کے ذریعے ہی ممکن ہے اور اس لیے بھی کہ دوسری جدید یا قدیم زبانوں کے ادب تک اگر ان کی رسائی ہو سکتی ہے تو وہ بھی صرف مادری زبان کے شعر و ادب سے گزر کر ہی ہو سکتی ہے۔ مزید یہ کہ یہ دونوں قسم کے مقاصد ابتدائی درجوں سے آخری درجوں تک، اور زبان کے تمام شعبوں، یعنی نظم، نثر، انشا، املا اور قواعد وغیرہ کی تعلیم میں مسلسل اور ہمہ وقت پیشِ نظر رہیں گے۔ ثقافتی مقاصد کو ابتدائی جماعتوں میں یہ سوچ کر نظر انداز نہیں کیا جائے گا کہ مبتدیوں سے یہ توقع نہیں کی جا سکتی کہ وہ ادبی حسن شناسی کے تقاضوں سے عہدہ برآ ہوں۔ پھر جس طرح ابتدائی جماعتوں میں ثقافتی مقاصد کو نظر انداز کرنا غلط ہوگا اسی طرح افادی و لسانی مقاصد کو اعلیٰ جماعتوں میں غیر اہم یا غیر ضروری خیال کر کے ترک کر دینا بھی کوئی صحیح روش نہ ہوگی۔

ادبی حسن شناسی کا سلسلہ یقیناً بالکل ابتدائی جماعتوں سے شروع ہو جانا چاہیے۔ اس کو ابتدا میں ایک مشکل چیز سمجھ کر آئندہ کے لیے ملتوی کرنا اس کے امکانات کو ختم کر دینے کے مترادف ہو سکتا ہے۔ مانا کہ ابتدا میں اس کام کی نوعیت بالکل سرسری ہوگی جس میں معلّم اور متعلّمین دونوں فریق محض ایک اُچٹتا ہوا ردِ عمل ادا کریں گے۔ گویا درس اور موضوعِ درس کے اس پہلو کو چھوتے ہوئے گزر جائیں گے۔ اُستاد کی کاوش ابتدائیات و مبادیات کی حدود تک محدود رہے گی۔ وہ اشارات و کنایات اور جمالیاتی بازآفرینی کے کچھ اور نازک حربوں ہی پر قناعت کرے گا۔ طلبہ کا ردِ عمل بھی مختصر ہونے کے ساتھ ساتھ نجی و ذاتی احساس کی حد تک محدود، یعنی خاموش اور غیر ملفوظ قسم کا ہوگا۔ مگر بہر حال ان سب باتوں کی اہمیت ناقابلِ انکار ہے۔ یہ ایک ضروری تخم ریزی ہے جو تعلیم کی اسی منزل میں ہونی چاہیے۔ اسی سلسلے میں کہا

جاسکتا ہے کہ نظم و غزل یا اعلیٰ درجے کی ادبی نثر کی تعلیم میں تو یہ سب کچھ بے شک ممکن ہے لیکن معمولی کاروباری نثر کے پڑھانے میں ثقافتی و ادبی مقاصد کا حصول کس طرح ممکن ہوگا؟ کیا وہ پتھر میں جونک لگانے کی کوشش یا "کوہ کندن وکاہ برآوردن" والی بات نہ ہوگی؟ جواب میں صرف اس قدر کہنا کافی ہوگا کہ نثر خواہ وہ کتنی ہی غیر ادبی، غیر شاعرانہ اور غیر جذباتی ہو۔ اگر اچھی نثر ہے تو ادبیت یا ادبی حسن سے یکسر عاری ہو ہی نہیں سکتی۔ (سادگی کے ساتھ پُرکاری کی صفت کا پایا جانا ہی معنی رکھتا ہے) لہٰذا معمولی سے معمولی نثر کے پڑھانے میں ثقافتی مقاصد کے حصول کی کچھ نہ کچھ گنجائش بہرحال رہتی ہے۔ اسی نقطۂ نظر سے اعلیٰ جماعتوں میں افادی مقاصد کے حصول کو بھی دیکھنا چاہیے۔ مختلف لسانی قابلیتوں اور مہارتوں کی تحصیل یقیناً کوئی ایسی چیز نہیں جس کو صرف ابتدائی جماعتوں تک محدود خیال کیا جائے۔ بلاشبہ تدریس کی انتہائی آخری منزلوں تک افادی مقاصد کے حصول کا موقع بھی باقی رہتا ہے، اور ضرورت بھی۔

موجودہ دور کا ایک انگریز ماہر تعلیم، ڈبلیو۔ ایم۔ رائبرن (W.M. RYBURN) جس نے نظر بہر ہندوستان کے تعلیمی مسائل پر غور و خوض کیا اور لکھا، کہتا ہے:

> "وہ تمام پسندیدہ اوصاف جو ایک اچھے شہری میں ہونے چاہئیں ـــــ سلجھا ہوا دماغ، واضح و شفاف اظہار، خلوصِ فکر، خلوصِ جذبات، خلوصِ عمل، جذباتی و تخلیقی صلاحیتوں کا عمل، ـــــ ان تمام اوصاف کا حسب دل خواہ نشوونما صرف اس صورت میں ممکن ہے کہ مادری زبان کو جو انسان کی ذہنی و جذباتی زندگی کی اساس و بنیاد ہے، بہترین توجہ کا مستحق خیال کیا جائے۔"

دوسرا باب

اُردو غزل
(تاریخی اور ادبی پس منظر)

غزل ایشیائی شاعری کی مقبول ترین صنف ہے، اور ادھر کئی سو سال سے ہماری شاعری کی روحِ رواں بنی ہوئی ہے۔ یہ کہنا بھی شاید کچھ مبالغہ نہ ہو کہ ابھی کچھ دنوں تک اردو شاعری اور غزل دو مترادف چیزیں تھیں۔ موجودہ دور میں اُردو شاعری نے "تنگنائے غزل" کی حدود سے تجاوز کر کے بیان کے لیے نو بہ نو وسعتیں اور اظہار کے لیے تازہ بتازہ پہنائیاں ایجاد کی ہیں۔ لیکن ان تمام توسیعی سرگرمیوں کے باوجود غزل کی ہر دل عزیزی میں ابھی تک کوئی فرق نہیں آیا۔ اس میں شک نہیں کہ اب غزل پہلے کی طرح اُردو شاعری کی مملکت پر بلا شرکتِ غیرے متصرف و قابض نہیں ہے، اور اس کے اقتدار کی سالمیت یقیناً مجروح ہو چکی ہے، لیکن اس کی محبوبیت اور دل فریبی بدستور قائم ہے۔ بہ حیثیت ایک صنفِ شعر کے اُس میں کچھ ایسی قدرتی لچک پائی جاتی ہے کہ وہ اپنی بنیادی سرشت اور اساسی ہیئت و ترکیب کو قائم رکھتے ہوئے ہر آنے والے دور کے نئے تقاضوں میں نہایت آسانی کے ساتھ ڈھل جاتی ہے اور ہر مخصوص عہد کی روحِ عصر سے ہم آہنگ ہو کر اس کی ترجمانی کے فرائض خوش اسلوبی کے ساتھ انجام دیتی ہے۔ چنانچہ یہ حقیقت کسی سے پوشیدہ نہیں کہ وہی اُردو غزل جو تین سو سال تک جاگیردارانہ تصورات کی عکاس بنی رہی، آج بڑی کامیابی کے ساتھ بیسویں صدی کے تمدنی بحران اور تہذیبی خلفشار کو اپنی مخصوص رمزیت و ایمائیت کے دامن میں سمیٹے ہوئے نظر آتی ہے، اور ہمیشہ کی طرح لکھنے والوں اور پڑھنے والوں کو یکساں طور پر مسخر و مسحور کیے ہوئے ہے۔

غزل کی اس ہمہ گیر مقبولیت اور حیرت انگیز دل کشی و توانائی کے پیشِ نظر اُردو زبان و ادب کے معلم پر یہ فرض عائد ہوتا ہے کہ وہ عمومی حیثیت سے صنفِ غزل کے حدوث و نشو نما، اور خصوصی طور پر اُردو غزل اور تغزل کے آغاز اور عہد بہ عہد تجدید و ارتقاء سے گہری واقفیت بہم پہنچائے۔ اس فرض سے عہدہ برآ ہو کر اور وقوف و آگہی کی اس منزل سے گزر کر ہی اُس کے لیے یہ ممکن ہوگا کہ وہ تعلیمی نقطۂ نظر

سے غزل کو جانچے اور پرکھے، اور اُن مسائل سے دست و گریباں ہو جو غزل کی تعلیم و تدریس سے متعلق و وابستہ ہیں۔

عشقیہ شاعری کی یہ صنف ہمیں ایرانی شاعری سے ورثے میں ملی ہے۔ ہم نے نہ صرف غزل کی ساخت، ہیئت اور خارجی اسلوب ورثے میں پایا، بلکہ مضامین، موضوعات، تخیلات، مفروضات، تصورات اور علائم کی ایک سجی سجائی اور وسیع و بے کراں دُنیا بھی ترکے میں حاصل کی۔ گویا شعر و سخن کی وہ صنف جو ایران سے ہم تک پہنچی، ظاہری و معنوی دونوں حیثیتوں سے مکمل تھی اور یہ دونوں حیثیتیں ہمارے تصرف میں آئیں۔

ایک طرف غزل کی ظاہری ہیئت اور اس کے ساتھ اوزان و بحور کا ایک طویل اور جامع نظام، اور دوسری طرف خیالات و مضامین، تشبیہات و استعارات، تلمیحات و کنایات، اور اسالیب و علائم کا ایک شان دار ذخیرہ، یہ دونوں چیزیں ہماری ابتدائی بلکہ اوّلین شاعری کے اکتسابات میں قدرتی طور پر داخل ہو گئیں۔ یہ سرمایہ کوئی معمولی سرمایہ نہ تھا۔ جس وقت یہ فارسی شاعری سے ہماری شاعری میں منتقل ہوا ہے، اس وقت نشو و نما، تفنیح و تہذیب اور پختگی و بالیدگی کی کئی صدیاں اس پر سے گزر چکی تھیں۔ اِس عظیم الشان فنی سرمائے اور شعری ذخیرے کی ابتدا عربی زبان کے اُس قصیدے سے ہوتی ہے، جس میں توانائی تھی، جوش تھا، مضامین و موضوعات کا تنوع تھا۔ تجربات و خیالات کی اصلیت و واقعیت تھی، سادگی تھی، فطریت تھی۔ مگر شاید تراش خراش، وہ بداعتِ اسلوب، وہ نزاکتِ خیال اور افکار و تخیلات کی وہ رنگا رنگی نہ تھی جو آگے چل کر فارسی شاعری کا نمایاں وصف قرار پائی۔ عربی قصیدے نے زمانۂ جاہلیت میں عروج و ارتقا کی منزلیں طے کی تھیں۔ اسی ایک صنفِ سخن پر ساری عربی شاعری مشتمل و منحصر تھی۔ پھر اسلام کی ابتدا ہوئی اور اسلامی اقدارِ حیات کی اشاعت و مقبولیت نے اس قبائلی عصبیت کو محو کر دیا جو جاہلیت کے محرکات میں سب سے زیادہ اہمیت رکھتی تھی۔ غالباً اسی باعث خلافتِ راشدہ کے دور میں عربی شاعری اس جوش و خروش اور طمطراق سے محروم رہی جو زمانۂ قبلِ اسلام میں اُس کی سب سے بڑی خصوصیت تھی بنی اُمیّہ کے عہد میں بدویانہ زندگی کی قدروں نے شاید ایک دفعہ پھر اپنا رنگ جمایا اور عربی قصیدے میں دوبارہ وہی آن بان پیدا ہو گئی۔ یہی قصیدہ عربوں کے ساتھ ایران پہنچا اور یہاں اُس نے غزل کو جنم دیا۔ ایرانیوں نے جہاں قصیدے کی تشبیب کو قصیدے سے الگ کر کے غزل کا پیکر تیار کیا، وہاں بعض دوسری اصنافِ سخن مثلاً مثنوی، مسمط، دوبیتی، رباعی اور قطعے کو بھی اپنایا اور رواج دیا۔ مگر ایرانی شعراء نے غزل پر

ہی اپنی بیشتر قوتیں صرف کیں اور پھر غور کیا جائے تو مثنوی اور رباعی جیسی اصنافِ سخن کی ترقی بھی دراصل غزل کی ترقیوں اور بالیدگیوں ہی کا عکس تھی۔ ہم دیکھتے ہیں کہ جب تک ایرانی شاعر غزل کے سازوسامان سے مدد نہیں لیتا، مثنوی، رباعی یا قطعے میں کوئی حقیقی شاعرانہ حُسن پیدا نہیں ہوتا، اور اس سے یہ نتیجہ نکالنا شاید نامناسب نہ ہو کہ فارسی شاعری کی اصلی ترقی عبارت ہے غزل کے نشوونما اور ارتقاء سے اور ایرانی شاعری کی تمام اصناف نہ صرف اپنی ترقی بلکہ وجود و بقا کے لیے غزل ہی کی مرہونِ منت رہی ہیں۔ فارسی غزل کا ارتقاء عباسیوں کے عہد میں اسلامی تہذیب و تمدن اور اسلامی فن و ثقافت کے ارتقاء کے ساتھ اپنے عروج کو پہنچا، اور یہی عروج یافتہ اور فروغ یافتہ غزل وہ تناور درخت تھا جس کی قلم ہندوستان میں لاکر لگائی گئی۔

اردو شاعری کو اپنے سفر کے سب سے پہلے مرحلے پر ہی ایسے بھرپور اور مکمل زادِ راہ کا میسّر آجانا وہ امتیاز تھا جو اُردو کے سوا کسی دوسری زبان کے حصّے میں نہیں آیا۔ دنیا کی مختلف زبانوں اور ان زبانوں کے ادب کا تاریخی مطالعہ ہمیں بتاتا ہے کہ ہر زبان کی شاعری کا ارتقاء ایک طرف خود اس زبان کے لسانی پہلوؤں کے ارتقا اور دوسری طرف اُس زبان کے بولنے والوں کے ذہنی اور کلچری ارتقاء کے ساتھ ساتھ قدم اٹھاتا ہے۔ اس طرح ہر زبان کی شاعری اپنے ابتدائی دور میں (اور یہ دور بالعموم کئی کئی صدیوں کے طویل زمانے سے عبارت ہوتا ہے) جذبات و خیالات اور بیان و اظہار کے نہایت کھردرے، ناپختہ اور ناہموار نمونوں پر مشتمل ہوتی ہے۔ اس طویل زمانے میں شاعری ایک طفلانہ اور معصومانہ سادگی کے سوا کوئی دوسری اعلیٰ ادبی خصوصیات اپنے اندر پیدا کرنے سے قاصر رہتی ہے۔ فارسی شاعری کے گراں بہا عطیے کی بنا پر اُردو شاعری کا یہ ابتدائی دورِ طفولیت بہت ہی مختصر ہوگیا۔ محمد قلی قطب شاہ سے ولی تک اور ولی سے میر تک کوئی طویل مدّت نہیں ہے۔ پھر اردو کے ابتدائی شاعروں کے کلام میں وہ کچاپن نہیں جو دوسری زبانوں کے ابتدائی شاعروں کے یہاں پایا جاتا ہے۔ خود فارسی نے جو پختگی اور رچاؤ کم سے کم سات آٹھ صدیوں میں پیدا کیا تھا وہ اردو شاعری نے زیادہ سے زیادہ دو صدیوں میں حاصل کرلیا اس کا سبب اگر ایک طرف "محلِ رعنا" کے مصنّف کے الفاظ میں یہ تھا کہ اردو شاعری کی ابتدا فارسی شاعری کی انتہا سے جا ملی ہے، تو دوسری طرف یہ کہ خود ہندوستان کے رہنے والے اردو شاعری کے آغاز کے وقت ذہنی اور تمدّنی ارتقا کے ایک خاصے بلند درجے تک پہنچ چکے تھے اور خود ہندوستان میں ایسے لوگ موجود تھے جو نہ صرف عربی فارسی کی روایات پر عبور رکھتے تھے بلکہ ہندوستان کے

سنسکرتی ادب اور یہاں کے عوامی گیتوں اور بولیوں کو اپنے کلچر کا جزو بنا چکے ہیں۔

غزل کی صنف جو ایران کی شاعری سے ہمارے ہاتھوں تک پہنچی تھی، ایک زندہ صنف تھی، اور زندگی کے امکانات سے بھرپور تھی۔ پھر کہنے کی بات یہ ہے کہ ہم نے نہ صرف اُس کی زندگی کو برقرار رکھا، بلکہ اُس کو نئے مقامات اور نئی منازل سے گزارا ہم نے ایک غیر ملکی اور اجنبی صنفِ سخن کو پوری طرح اپنا لیا اور اپنے ذوقِ شعر اور احساسِ حسن کے ساتھ اُسے پورے طور پر ہم آہنگ کر لیا۔ ہم نے ایرانی شاعروں کی آواز میں اپنی آواز کا اضافہ کیا۔ ہم نے قدیم اور کلاسیکی استعاروں اور علامتوں کو رسمی و روایتی مضامین کے علاوہ اپنے مخصوص احساسات، تصورات اور تجربات کے اظہار کا بھی ذریعہ بنایا۔ ہم نے قدیم ایرانی تغزل کے نغموں میں نئی گونجیں، نئی تانیں، نئی گہرائیاں اور نئی تہیں پیدا کیں۔ ہم نے اپنے ہزاروں لاکھوں رسم پرست اور تقلید پرست شعراء کی فرسودہ نوائی اور مبتذل نگاری کے باوجود غزل کو ایک نیا لب و لہجہ دیا، نئے کس بل سے مسلح کیا، اور نئے رنگ و آہنگ سے آراستہ کیا۔ مختصر یہ کہ ہم نے ایک قدیم اور رواجی صنفِ سخن کو بڑی حد تک اپنے ماحول، اپنے حالات، اپنی ذہنیت اور اپنے مزاج کا ترجمان بنایا۔ اور یوں تین سو سال سے غزل ہماری شاعرانہ سرگرمیوں کا مرکز، بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ ہماری شاعری کے قطب نما کے لیے ستارۂ قطبی بنی ہوئی ہے اور بُری طرح یا بھلی طرح ہمارے فکری و ذوقی، فنی و جمالیاتی اور ذہنی و کلچری مطالبات کو آسودہ کر رہی ہے۔

ہمارے ہاتھوں میں پہنچنے کے بعد غزل متعدد ادوار اور بے شمار تغیرات سے گزری ہے۔ اُردو غزل نے میرؔ میرؔ دردؔ اور سوداؔ کا زمانہ بھی دیکھا ہے اور انشاؔ، مصحفیؔ اور جرأتؔ کا دور بھی۔ وہ ناسخؔ، شاہ نصیرؔ اور ذوقؔ کی فنی مہارت کی خراد پر بھی چڑھی ہے، اور آتشؔ، غالبؔ، مومنؔ کی گہرباریوں سے بھی سیراب و شاداب ہوئی ہے۔ داغؔ و جلالؔ کے ہاتھوں میں بھی کھیلی ہے۔ اور اسیرؔ و امیرؔ کی بزم آرائیوں میں بھی آرائش و تکلف کے ساز و سامان سے بنائی، سنواری اور چمکائی گئی ہے۔ اس میں رسمی و تقلیدی مضامین کی بھی بھرمار رہی ہے اور نئے اور اچھوتے خیالات کی فراوانی بھی۔ یہ اولیائے کرام کے روحانی پیغام کا ذریعہ بھی بنی ہے اور بدمستیوں اور بوالہوسوں کی ہوس ناکیوں اور لذت پرستیوں کے اظہار کا آلہ بھی۔ اس میں عشق، رومان اور فرار کے راگ بھی الاپے گئے ہیں اور قومیت اور وطنیت کے گیت بھی گائے گئے ہیں۔ فلسفہ و حکمت کی گتھیاں بھی سلجھائی گئی ہیں اور سماج و سیاست کے مسائل بھی پیش کیے گئے ہیں۔ غرض کہ اردو غزل آمد و آورد

بلند و پست تلخ و شیریں، داخلیت و خارجیت، رکاکت و متانت، مادیت و روحانیت، واقعیت و تخیلیت اور ارضیت و ماورائیت کا ایک عجیب و غریب، حسین و جمیل، رنگا رنگ، پُر بہار و پُر کیف مجموعہ ہے۔

دکن کے عادل شاہی اور قطب شاہی شاعروں کے زمانے سے لے کر غالبؔ اور شیفتہؔ کے زمانے تک غزل بلا شرکتِ غیرے ہماری شاعری کی مملکت پر متصرف و قابض رہی۔ اُس کی مقبولیت یا ہر دل عزیزی میں کسی کو کلام نہ تھا، اُس کے اقتدار کی ہمہ گیری اور رشش جہتی مسلّم تھی۔ پھر 1857ء کا ہنگامہ رونما ہوا۔ اس تحریک میں ترقی پسندانہ عناصر بھی تھے اور رجعت پسندانہ بھی۔ یہ ہندوستان کے نئے اور اُبھرتے ہوئے متوسط طبقے کی بغاوت تھی سیاسی محکومیت اور اقتصادی غلامی کے خلاف۔ یہ اُس کا ترقی پسندانہ پہلو تھا۔ یہ قدیم معتقدات، فرسودہ روایات اور عہدِ جاگیرداری کے تعصبات کی بغاوت تھی، نئے خیالات، نئے تصورات اور نئی تہذیبی اقدار کے خلاف۔ یہ اُس کا رجعت پسندانہ پہلو تھا۔ بغاوت ناکام رہی۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ اگر ایک طرف سیاست و اقتصاد کی دُنیا میں ترقی کو شکست ہوئی اور رجعت نے سرخروئی حاصل کی، تو دوسری طرف عقائد و اقدار کی دنیا میں ارتجاعی قوتوں نے مُنہ کی کھائی اور ترقی پسندی و روشن خیالی کو فتح اور کامرانی نصیب ہوئی۔ نتیجہ یہ ہوا کہ ہندوستان میں نئے خیالات کا دھارا بہ نکلا۔ علم، ادب اور آرٹ کے قدیم تصوّرات پر جدید تصورات حملہ آور ہوئے اور آہستہ آہستہ مگر یقینی طور پر یہ احساس پھیلتا گیا کہ شعر و ادب کے کارناموں میں زندگی کے خارجی کوائف اور ٹھوس، مادی اور اصلی حقائق کو بیش از بیش اہمیت حاصل ہونی چاہیے۔ یہ احساس دراصل مغربی شعر و ادب کی واقعیت، ارضیت، سلاست اور تنوع کا پیدا کیا ہوا تھا۔ اسی احساس نے اگر ایک طرف اردو نظم کی بنیاد ڈلوائی تو دوسری طرف غزل کے خلاف پہلی بغاوت کو جنم دیا۔ حالیؔ ایک ٹھنڈے مزاج اور معتدل اور متوازن طبیعت کے ادیب تھے۔ یہ تو سب جانتے ہیں کہ وہ اردو کے پہلے باقاعدہ نقاد تھے۔ مگر اس امر کا احساس شاید اتنا عام نہیں کہ اردو کی ادبی تنقید میں جس بصیرت و شعور کا ثبوت انھوں نے دیا۔ وہ آج اسّی نوے سال گزر جانے پر بھی، اور شعر و ادب اور نقد و نظر اور تصنیف و تالیف کے تمام تر فلسفے کے باوجود ہماری تنقیدی سوجھ بوجھ کی آخری حد ہے۔

حالیؔ نے اردو غزل کی جو فرد جُرم تیار کی ہے وہ بے حد طویل ہے مگر اس کا لبِ لباب یہ ہے کہ ہماری شاعری اپنی فطری حالت سے تنزل کر کے رکاکت، تصنع، بے کیفی و بے اثری، مبالغہ و

افترا، ہزل و مسخریت اور صنعت و بداعت کی پستیوں میں جا گری ہے۔ ذرا زیادہ تعمق سے کام لیا جائے تو پتا چلتا ہے کہ حالی نے بالخصوص غزل کو نہیں، بلکہ بالعموم دورِ انحطاط کی ساری اُردو شاعری کو جو شعرائے متاخرین کی پیداوار تھی، اپنے اعتراضات کا ہدف بنایا ہے۔ حالی نے اردو شاعری کے رسمی و تقلیدی عناصر اور فرسودہ و روایتی پہلوؤں کے خلاف آواز اُٹھائی اور بس! اور اُن کا یہ احتجاج برحق تھا۔ انیسویں صدی میں ہماری شاعری چند مخصوص فن کاروں کے مخصوص کارناموں کو چھوڑ کر ایک مکروہ اور بے جان ڈھانچے کی حیثیت رکھتی ہے۔ وہ ایک ترقی پسند اور ترقی پذیر جسد نہ رہی تھی اور اُس میں ایک ایسا ٹھہراؤ پیدا ہو گیا تھا جو تعفن اور کثافت کے سوا کوئی دوسری چیز پیدا ہی نہیں کر سکتا تھا، اُس وقت ہماری شاعری کو یقیناً حالی جیسے مصلح و پیغمبر اور معمارِ فن کی ضرورت تھی۔ اور حالی کی تخریب و تعمیر سے ہماری بیمار شاعری کو یقیناً فائدہ بھی پہنچا اور ایک نئے دورِ صحت کا آغاز ہوا۔ جدید نظم کی ترقی کے ساتھ ساتھ غزل نے بھی اپنے جمود کو توڑ کر کچھ قدم آگے بڑھائے۔ شعر لکھنے والوں اور شعر کے مطالعے سے لطف اندوز ہونے والوں میں غزل کی مقبولیت کم تر ہو گئی۔ مگر تاثیر، افادیت اور سلامت کے لحاظ سے اُس کا معیار پہلے سے اونچا ہو گیا۔ غزل کی اس نشاۃ الثانیہ کے دو پہلو ہیں۔ ایک طرف تو ادب و فن کے ایک صحیح تر اور صالح تر تصور کی روشنی میں بعض قدیم غزل گو شعراء مثلاً مصحفی، آتش، غالب اور مومن کی قدریں دوبارہ متعین کی گئیں، اور دوسری طرف فانی بدایونی حسرت اور اقبال نے غزل میں ایک نئی معنویت، ایک نیا وزن اور ایک نئی بلاغت پیدا کر کے اُسے بیسویں صدی کے ذوق سے قریب تر کر دیا اور ایک جنسِ گراں مایہ تر کی حیثیت بخشی۔

"مقدمۂ شعر و شاعری" کی اشاعت کے بعد تقریباً چالیس سال تک غزل کی تجدید و احیا کا یہ کام جاری رہا اور اگر عظمت اللہ خاں اور وحید الدین سلیم کے اُچٹتے ہوئے وار وں سے قطع نظر کر لی جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ حالی کی تحریک کی طرح کوئی منظم بغاوت غزل کے خلاف برپا نہیں ہوئی، لیکن 1935 کے لگ بھگ پھر اعتراضات کا سلسلہ شروع ہو گیا اور یہ کافی طویل اور متنوع ثابت ہوا۔

سب سے پہلے جوش ملیح آبادی نے غزل کے موضوعی انتشار کو اپنی مخالفت کا نشانہ بنایا۔ انھوں نے مسلسل اور مربوط غزل کی حمایت کی۔ یہ کوئی نیا تصور نہیں تھا کیونکہ قدیم غزل گو شعراء کے کلام میں بکثرت ایسی غزلیں ملتی ہیں جن میں موضوعی یگانگت اور تسلسلِ خیال پایا جاتا ہے، لیکن جوش نے غیر مربوط غزل کی مخالفت اس شدت کے ساتھ کی کہ اُن کے رجحان نے ایک اچھی خاصی تحریک کی

شکل اختیار کرلی۔ اگر غور سے دیکھا جائے تو غزل میں ربط و تسلسل پر اصرار کرنا ایک بے معنی سی بات ہے۔ سچ پوچھیے تو یہ اعتراض ہی غلط ہے کہ غزل کے اشعار میں بے ربطی اور پراگندگی پائی جاتی ہے۔ غزل کا ہر شعر بجائے خود مکمل ہوتا ہے، لیکن اس عدم تسلسل کے باوجود غزل کا ایک مخصوص ماحول ہوتا ہے اور اس ماحول اور فضا کے اعتبار سے مختلف اشعار میں ایک نوع کی یک رنگی اور ہم آہنگی پائی جاتی ہے۔ اس ہم آہنگی کو ناکافی سمجھ کر ایک مصنوعی اور میکانکی قسم کی ہم آہنگی پر اصرار کرنا غزل کی روح کو کچل ڈالنے کے مترادف ہے۔ اگر غزل کا ایک شعر محبوب کے حسن و جمال کے بارے میں ہو، دوسرا تاج محل کے متعلق ہو، اور تیسرا کسی سیاسی تحریک کے سلسلے میں، تو بے شک غزل پر بے ربطی کا الزام لگانا درست ہوگا۔ لیکن موجودہ حالات میں یہ الزام کوئی وزن نہیں رکھتا۔ ہزاروں لاکھوں عشقیہ غزلوں کے علاوہ جدید وضع کی غزلیں مثلاً اکبر کی بعض سماجی غزلیں اور اقبال کی بعض سیاسی غزلیں اس امر کا بدیہی ثبوت ہیں کہ غزل میں تسلسلِ خیال اور ارتقائے خیال کے فقدان کے باوجود مختلف اشعار ایک مخصوص ماحول کے رنگ میں رنگے ہوتے ہیں، اور اس یک رنگی کے ہوتے ہوئے بے ربطی اور پراگندگی کا الزام بے بنیاد ہے۔ جوشؔ نے اپنے عقیدے کا عملی ثبوت دیا ہے، یعنی کثیر تعداد میں مسلسل غزلیں لکھی ہیں۔ یہ مسلسل غزلیں جوشؔ کے بہار آفریں تخیل کی پیداوار ہونے کی حیثیت سے نہایت شان دار شعری کارنامے ہیں۔ مگر یہ امر کہ غزل کے مختلف اشعار میں ایک ہی خیال کو بار بار مختلف پیرایوں میں پیش کیا جاتا ہے نہ صرف ان غزلوں کی قدر و قیمت کو کم کر دیتا ہے، بلکہ جوشؔ کی اس اصلاح کو غیر ضروری بھی ثابت کرتا ہے۔ اب اگر اس کے بعد یہ تجویز پیش کی جائے کہ غزل میں اُس تسلسل کی بجائے جو جوشؔ کی مسلسل غزلوں میں پایا جاتا ہے خیال کا ارتقاء اور نشوونما ہونا چاہیے تو یہ تجویز بھی قابلِ قبول نہ ہوگی، کیوں کہ اس کا مطلب یہ ہوگا کہ غزل کی صنف کو ختم کر دیا جائے اور صرف نظمِ مسلسل کو باقی رکھا جائے۔ حالیؔ نے اپنے اعتراضات کے مرتب کرنے میں یقیناً زیادہ گہرے تنقیدی شعور سے کام لیا تھا۔ انھوں نے غزل کی خارجی ہیئت سے کوئی تعرض نہیں کیا، اور صرف غزل کے مضامین تک اپنے اعتراضات کو محدود رکھا۔ جوشؔ کے نقطۂ نظر کو کسی تنقیدی شعور کا نتیجہ نہیں، بلکہ ان کے شاعرانہ مزاج کا باغیپن سمجھنا چاہیے۔

اعتراضات کے اس سلسلے کی دوسری کڑی ڈاکٹر عندلیب شادانی کے وہ مضامین ہیں، جو انھوں نے "دورِ حاضر اور اردو غزل گوئی" کے عنوان سے 1937 میں لکھنے شروع کیے۔ یہ مضامین اردو غزل پر بڑی سخت، نہایت درجہ یک رُخی، مگر بڑی سچی تنقید کی حیثیت رکھتے ہیں۔ لکھنے والے کی

پیہم اور شدید مخالفت اور بے رحمانہ صاف گوئی نے پڑھنے والوں میں ایک جھلاہٹ سی پیدا کر دی، اور عام طور پر ان مضامین کو ایک غیر متوازن نقاد کی منقصت نگاری سے تعبیر کیا گیا۔ لیکن اس تنقید میں صداقت کا جو عنصر ہے اس کے حقیقی وزن سے کسی طرح انکار نہیں کیا جا سکتا۔ انیسویں صدی کے آواخر تک کی غزل کو حالی اپنی تنقید کا موضوع بنا چکے تھے اس لیے شادآنی نے بیسویں صدی کے غزل گو شعرا یعنی حسرت، اصغر، فانی اور جگر کے کلام تک اپنے مطالعے کو محدود رکھا اور شادآنی کے اعتراضات دراصل حالی کے اعتراضات ہی کا اعادہ تھے۔ یعنی شادآنی نے بھی غزل کے رسمی و تقلیدی عناصر کے خلاف احتجاج کیا۔ اُن کے مضامین سے کم از کم یہ ضرور ثابت ہو گیا کہ دورِ حاضر کی غزل ادوارِ گزشتہ کی غزل سے بہت مختلف اور ترقی یافتہ ہوتے ہوئے بھی بے شمار روایتی عناصر اپنے اندر پنہاں رکھتی ہے اور اس میں شکست و ریخت کی ابھی بے حد گنجائش ہے۔

پروفیسر کلیم الدین نے اپنی کتاب "اردو شاعری پر ایک نظر" میں غزل پر جو اعتراضات کیے ہیں وہ بھی اس نئے سلسلۂ اعتراضات کی ایک کڑی خیال کیے جا سکتے ہیں۔ ان اعتراضات میں ایک تو وہی بے ربطی اور عدم تسلسل والا اعتراض ہے جس پر ابھی گفتگو ہو چکی ہے۔ دوسرے ایک جگہ انھوں نے یہ لکھا ہے کہ غزل ایک نیم وحشی صنفِ سخن ہے۔ اب وہ تو یہ بات کہہ کر الگ ہو گئے۔ نہ اس کی تفصیل پیش کی، نہ دلائل فراہم کیے۔ مگر ہنگامہ پسندوں کو گرمیِ بازار قائم رکھنے کے لیے ایک نیا ذریعہ مل گیا۔ اب اس اعتراض کی چھان بین کی جائے تو طرح طرح کی پیچیدگیاں پیدا ہوتی ہیں۔ اوّل تو وحشت اور تہذیب کے معیار قائم کرنے ہوں گے، پھر یہ تحقیق لازم آئے گی کہ معترض نے غزل کو اس کی معنوی حیثیت کے لحاظ سے نیم وحشی قرار دیا ہے یا ظاہری ہیئت کے اعتبار سے۔ ممکن ہے اس خیال سے بھی بحث میں الجھن پیدا ہو کہ بعض لوگوں کے عقیدے میں شاعری وحشت و بربریت یا جہل و تاریکی کے ماحول ہی میں فروغ پاتی ہے۔ غرض کہ اس مبہم اعتراض پر کوئی مفیدِ مطلب گفتگو نہیں کی جا سکتی۔

ان مختلف شاعروں اور ادیبوں کے اعتراضات کے ساتھ ساتھ مختلف گوشوں سے وقتاً فوقتاً غزل پر ایرانی شاعروں کی نقالی کا الزام بھی لگایا جا رہا ہے۔ مگر یہ اعتراض جتنا وزنی معلوم ہوتا ہے اتنا ہی بے حقیقت ہے۔ جو لوگ زبان و ادب کو ایک زندہ نامیاتی حقیقت سے جانتے اور پہچانتے ہیں وہ اس امر سے بخوبی واقف ہیں کہ زبان و ادب نہایت سریع الانفعال چیزیں ہیں۔ نیز یہ کہ ان کو متاثر کرنے والی قوتیں برابر ایک جگہ سے دوسری جگہ منتقل ہوتی رہتی ہیں، اور کسی زبان یا ادب کے دروازے اُن پر بند نہیں کیے جا سکتے۔ زبان اپنی نوعیت کے لحاظ سے چیز ہی ایسی ہے کہ وہ قطعی طور پر

نئی ہو ہی نہیں سکتی۔ ہر نئی زبان جو پیدا ہوتی ہے اپنے سے قبل کی ایک یا ایک سے زیادہ زبانوں کی مختلف یا بدلی ہوئی شکل ہوتی ہے۔ چنانچہ ہر زبان ہر وقت اور ہر حال میں اور اپنی زندگی کے ہر مرحلے پر دوسری زبانوں سے متاثر اور مستفید ہوتی ہے۔ یہ اُس کی نوعیت اور اُس کی فطرت کا تقاضا ہے۔ اس اثر پذیری اور استفادے کو نقالی کہنا زبان کی اصل و سرشت سے ناواقفیت کا ثبوت بہم پہنچانا ہے۔ اُردو جن حالات میں پیدا ہوئی ان حالات میں اس کے سوا کچھ اور کر ہی نہیں سکتی تھی کہ فارسی، عربی اور ہندوستان کی مختلف زبانوں اور بولیوں سے زیادہ سے زیادہ فائدہ اٹھائے۔ یہ نقالی نہیں، وجود پذیری تھی۔

1936 میں ترقی پسند تحریک کا آغاز ہوا۔ یہ حالی کی تحریک کے بعد اردو ادب میں دوسری جان دار احتجاجی تحریک تھی۔ یہ تحریک ایک منظم، واضح اور سلجھا ہوا نظریۂ ادب اپنے جلو میں لیے ہوئی اٹھی۔ اس نظریۂ ادب کی روشنی میں پچھلے تمام اردو ادب کے متعلق جو رائے قائم کی گئی اور آئندہ کی ادبی کاوشوں کے لیے جو راہیں متعین کی گئیں اُن سب کا اطلاق، غزل پر ہوتا ہے۔ گویا ترقی پسند نظریۂ ادب کی رُو سے غزل اب تک، بعض مستثنیٰ حالتوں کو چھوڑ کر، ایک عیش پرستانہ اور زوال آمادہ جاگیر دارانہ سماج کی شاعری رہی ہے اس میں عام طور پر ایک فارغ البال استحصالی طبقے نے اپنی زندگی کے چند فاسد اور سقیم رجحانات کی ترجمانی کی ہے۔ ایک طرف تو عبادت گاہوں اور خانقاہوں میں پرورش پانے والی شکست خوردہ ذہنیت نے دُنیا کی بے ثباتی کے راگ الاپے ہیں، اور دوسری طرف مادی تعیش کے پرستاروں نے رومان، تعشق اور جنسی ترغیبات کے گیت گائے ہیں۔ دونوں حالتوں میں غزل کی شاعری فراری، انفرادی اور انحطاطی رہی ہے۔ سماج کے حقیقی اور بنیادی مسائل کی ترجمانی اس میں کبھی نہیں ہوئی۔ اجتماعی شعور سے یہ ہمیشہ بیگانہ رہی۔ ظاہر ہے کہ اس تنقید میں غزل کی خارجی ساخت اور ہیئت سے کوئی بحث نہیں کی گئی ہے۔ اس کا سبب یہ کہ ادب میں ترقی پسندی کا نظریہ مواد اور موضوع سے تعلق رکھتا ہے۔ ہیئت اور خارجی طرز سے کوئی واسطہ نہیں رکھتا۔ ترقی پسندوں کے عقیدے میں غزل کی ساخت پر کوئی اعتراض وارد نہیں ہوتا۔ اُن کا مطالبہ صرف یہ ہے کہ غزل کو دوسری اصنافِ سخن کی طرح سماجی ماحول کی شعوری عکاسی کرنی چاہیے، اور اپنے دور کی اجتماعی زندگی کے مطالبات سے ہم آہنگ ہونا چاہیے۔ یہی وہ صحیح ترین تنقید ہے جو اب تک غزل پر کی گئی ہے اور یہی وہ بہترین خطوط ہیں جن پر آئندہ غزل کا ارتقا ہو سکتا ہے۔

1940 کے لگ بھگ اُردو میں آزاد نظم اور نظمِ معرّا کا رواج ہوا۔ ان نئے اسلوبوں کے علم برداروں نے اپنے ابتدائی جوش میں ردیف و قافیہ اور وزن و بحر کو ایک غلط چیز قرار دیا، اور یہ

دعویٰ کیا کہ بے قافیہ اور آزاد شاعری ہی نظم کا صحیح اور معقول اسلوب ہے۔ اب ان کا نقطۂ نظر زیادہ معتدل اور روادارانہ ہے مگر اُس وقت جو اعتراضات پابند شاعری پر کیے گئے غزل بھی اُن کا موضوع بنی۔ اب وہ اعتراضات اپنا وزن کھو چکے ہیں اور خود آزاد شاعری اپنی زندگی اور بقاء کے لیے جدوجہد میں معروف ہے۔

اسی زمانے میں یہ مسئلہ بھی ترقی پسند نقادوں کے زیرِ غور رہا کہ آیا غزل ترقی پسند شاعری کی صنف کی حیثیت سے زندہ رہ سکتی ہے یا نہیں۔ بعض نقادوں کا خیال تھا کہ غزل اپنی بنیادی سرشت کے لحاظ سے ایک ایسی صنف ہے جو فراری، رومانی اور انفرادی جذبات ہی کی ترجمان بن سکتی ہے۔ اور جدید ترقی پسند خیالات اور رجحانات کی کسی طرح متحمل نہیں ہو سکتی۔ بعضوں کی رائے اس کے برعکس تھی۔ اب غالباً یہ تسلیم کیا جا چکا ہے کہ غزل نظم کی دوسری اصناف کے دوش بدوش سماجی زندگی کے ٹھوس حقائق اور جدید ترقی پسندانہ، انقلابی اور عوامی رجحانات کی حامل بن سکتی ہے، اور اس میں نئے ذہنی مطالبات سے ہم آہنگ ہونے کی پوری صلاحیت ہے۔ یہ تصور غزل کے خوش آئند مستقبل کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ اُس کی جھلک بعض ترقی پسند غزل نگاروں کے کلام میں نظر آ سکتی ہے۔

یہ ہے ایک سرسری خاکا غزل کے نشیب و فراز، بلند و پست اور مقبولیت و نامقبولیت کا۔ اور یوں موافق و ناموافق حالات کے درمیان غزل کا کارواں منزل بہ منزل بڑھتا چلا گیا ہے اس کی آخری منزل کہاں ہے، یہ کون کہہ سکتا ہے!

تیسرا باب

غزل اور تعلیمی نقطۂ نظر

یہ طے کرنے کے لیے کہ اُردو غزل جیسی پختہ، رچی ہوئی اور پُر مایہ صنفِ شعر کے سلسلے میں ہمارا تعلیمی رویّہ اور تدریسی اندازِ نظر کیا ہونا چاہیے۔ اردو کے معلّم کے لیے ضروری ہے کہ وہ مدرسانہ مہارت کے ساتھ ساتھ ایک ترقی یافتہ ادبی ذوق اور گہری ادبی سوجھ بوجھ کے بہم پہنچانے کا بھی اہتمام کرے۔ اگر ایک طرف اُسے اپنے طلبہ کی صلاحیتوں اور ضرورتوں کا گہرا شعور ہونا چاہیے تو دوسری طرف یہ بھی ضروری ہے کہ اُس کا ادبی مطالعہ وسیع ہو اور وہ اردو غزل کے تمام ادبی، فنّی اور تاریخی پہلوؤں سے پوری واقفیت رکھتا ہو۔ ثانی الذکر شرط کا مطلب یہ ہے کہ اُردو غزل اپنے ارتقائی سفر کے دوران میں جن مختلف منازل سے گزری ہے، اور غزلیہ شاعری کی تاریخ جن عہود و ادوار پر مشتمل ہے اُن کا ایک واضح تصور اُس کے ذہن میں موجود ہونا چاہیے۔ نیز یہ کہ وہ ان اسالیب و مناہج کا خاطر خواہ علم رکھتا ہو جن کو غزل کی صنف مختلف زمانوں میں مختلف دبستانوں کے زیرِ سایہ بروئے کار لاتی رہی ہے۔ اور آخری اہم بات یہ ہے کہ غزل کی مخصوص رمزیہ ہیئت بمرورِ ایام جن اشارات و علائم سے ترکیب پاکر وجود میں آئی ہے اُن سے اور ان کی التزامی دلالتوں سے بھی اُس کو پورے طور پر باخبر ہونا چاہیے۔ حقیقت یہ ہے کہ دوسری اصنافِ سخن کی تعلیم میں نہ سہی کم از کم غزل کی تعلیم میں تو اُردو کے معلّم کے لیے یہ بالکل لازمی ہے کہ وہ مدرس ہونے کے ساتھ ساتھ فاضلِ ادبیات بھی ہو، اور ادبی حُسن کاری اور جمالیاتی اقدار شناسی کا پختہ شعور رکھتا ہو۔[1]

ان شرائط سے عہدہ برآ ہونے کے بعد اُردو کا معلّم اس اہم اور بنیادی سوال سے نبرد آزما ہوتا

---

[1] حال کے ایک مصنف (ابوذر عثمانی) نے اپنے ایک مضمون "ادبی تنقید کی تدریس کا مسئلہ" (مطبوعہ "زبان و ادب" پٹنہ، جلد 2، شمارہ 1، جنوری 1976) میں اس حقیقت کو بہت عمدگی کے ساتھ واضح کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

(باقی اگلے صفحے پر)

ہے کہ آیا غزل ثانوی مدرس کے طلبہ کو پڑھائی بھی جاسکتی ہے یا نہیں اور اس کا پڑھایا جانا مناسب بھی ہے یا نہیں۔

اسکول کے اُردو نصاب میں غزلوں کی شمولیت پر حسبِ ذیل اعتراضات وارد ہوتے ہیں یا کیے جاسکتے ہیں:

(1) مجموعی حیثیت سے اُردو غزل اسکول کے طلبہ کے لیے ضرورت سے زیادہ لطیف و دقیق صنفِ سخن ہے۔

(2) اُردو غزل کا سارا سرمایہ نہیں تو کم سے اُس کے بہترین نمونے اپنی بلند ذہنی سطح اور اعلیٰ فکر آمیز انداز کی بنا پر اسکول کے طلبہ کے فہم وادراک سے بالاتر چیز ہیں۔

(3) اُردو غزل فارسی شاعری سے برآمد ہوئی ہے اور فارسی غزل کا مثنیٰ ہے اس لیے قدرتی طور پر اُن لوگوں کی دسترس سے باہر ہے جو فارسی ادب میں اچھی دستگاہ نہیں رکھتے۔

(4) اردو غزل اسکول کے بچوں کے مادی ماحول سے، اُن کے سماجی گرد وپیش کے ٹھوس حقائق سے، اور زندگی کے سلسلے میں اُن کے براہ راست تجربات سے کوئی علاقہ نہیں رکھتی، یا بہت دور کا علاقہ رکھتی ہے اس لیے اُن کو غزل کا پڑھایا جانا نہ ممکن ہے نہ ضروری۔

(5) اُردو غزل کا بیشتر حصّہ روایتی و تقلیدی ہے۔ اُس کی خارجی ہیئت ایک بیزار کن یکسانیت کا نمونہ ہے۔ اُس کے موضوعات کہنہ و فرسودہ ہیں۔ اُس کے اسالیبِ بیان میں تازگی و تنوع کا فقدان ہے۔ ان امور کی بنا پر وہ اسکول کے طلبہ کے لیے نہ دلچسپی کا موجب ہوسکتی ہے، نہ افادیت کا باعث۔

(6) نظم کی ایک قسم یا فن کی ایک صنف کی حیثیت سے اردو غزل کا آغاز اور نشوونما ہماری سیاسی و سماجی زندگی کے ایک انحطاطی دور میں عمل میں آیا، اس لیے وہ قطعی طور پر انحطاط زدہ ہے۔ مریضانہ، سقیم

(بقیہ حاشیہ صفحۂ گزشتہ) "یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ آج ادب کا مطالعہ پہلے کے مقابلے میں کہیں زیادہ پیچیدہ اور مشکل ہوگیا ہے۔ اس وقت ادب پر مختلف علوم وفنون کے اثرات پڑ رہے ہیں، نئے نئے پہلوؤں سے اس کی تعبیر وتاویل اور توضیح وتشریح کی جارہی ہے اور اس کی اہمیت ومعنویت کے نئے نئے گوشے اُجاگر ہوتے جارہے ہیں۔ ادبی مطالعے کی اس پیچیدہ صورتِ حال کے پیشِ نظر ایک معلّمِ ادب کی ذمّہ داری کافی بڑھ گئی ہے۔ اُسے اپنے مطالعے اور معلومات کو ماہرانہ انداز میں طلبہ تک منتقل کرنے کی ضرورت پڑتی ہے۔ اس لیے ضروری ہے کہ اُسے ادب کے تخلیقی عوامل اور محرکات اور ان کی اندرونی کارفرمائیوں کا واضح علم ہو اور ادب کے جانچنے پرکھنے کے جو مختلف خارجی و داخلی معیار وضع کیے گئے ہیں اُن کی جزئیات سے پوری واقفیت ہو۔ آج ادب کی (بقیہ اگلے صفحے پر)

اور بے روح، جس میں رجائیت، مثبتیت، توانائی اور قوتِ حیات کا مکمل فقدان ہے اور جو ایک ترقی پذیر و ترقی پسند فن کے جملہ نامیاتی اوصاف سے قطعاً معرّا ہے۔ ظاہر ہے کہ ایسی شاعری کا مطالعہ زندگی کے بارے میں کسی صحت مند اندازِ نظر کی تشکیل و قیام کا ذمہ دار نہیں ہو سکتا، اس لیے اُس کا اسکول کی چہار دیواری سے باہر رہنا ہی بہتر و مناسب ہے۔

(7) اُردو غزل کا ایک قابلِ لحاظ حصہ ایسا ہے جو غنائی وفور اور عاشقانہ غلو سے متصف ہے۔ اور بسا اوقات اِن خصوصیتوں کے ڈانڈے بوالہوسی اور کام جوئی سے بھی مل جاتے ہیں۔ پھر ظاہر ہے کہ نوعمر طلبہ کو اس کے مطالعے کا موقع دینا کس حد تک جائز ہو سکتا ہے۔

یہ تمام مہیب اعتراضات اُردو غزل کے خلاف ایک خوفناک فردِ جرم کی حیثیت رکھتے ہیں۔ لیکن ان کی تمام تر ہیئت انگیزی کے باوجود معلّم اردو کو اس امر پر اعتراض ہے کہ اردو ادب کا کوئی اسکولی نصاب مکمل تو کیا، اطمینان بخش بھی خیال نہیں کیا جا سکتا، اُس وقت تک جب تک کہ اس میں ہر دور کے اہم شعراء کی نمائندہ غزلوں کا انتخاب جزوِ لاینفک کے طور پر شامل نہ ہو۔ ناممکن ہے کہ کوئی مؤلفِ نصاب اُس صنفِ شعر کو نظر انداز کرے جو ہماری شاعرانہ کاوشوں کی روح و رواں ہے، اور ہمارے ادبی ورثے کا ایک نہایت اہم جزو ہے۔ اگر کوئی طالبِ علم جس کی مادری زبان اُردو ہے، غزل کا مطالعہ کرنے اور غزل سے لطف اندوز ہونے کے مواقع حاصل کیے بغیر، اور میرؔ، سوداؔ، دردؔ، ذوقؔ اور غالبؔ جیسے اساتذہ سے متعارف ہوئے بغیر اپنی اسکول کی تعلیم ختم کر دیتا ہے، تو اس کے متعلق اتنا بھی نہیں کہا جا سکتا کہ اس نے اُردو شاعری کی مسرتوں سے واقفیت پیدا کی اور ہو سکتا ہے کہ وہ شاعرانہ فکر و اظہار کی دُنیا سے زندگی بھر بیگانہ ہی رہے اور احساس و تصوّر کی لطافتوں کے دروازے اس پر ہمیشہ بے دردی کے ساتھ بند رہیں۔ مذکورۂ بالا اعتراضات میں غزل کے جن معائب یا نقائص یا ناپسندیدہ اوصاف کی طرف

(بقیہ حاشیہ صفحۂ گزشتہ) تعبیر محض عمل اور ردِّ عمل کے سیدھے سادے اصول سے نہیں کی جا سکتی، کیوں کہ ادبی تخلیق فی الحقیقت کسی وقتی اور جزوی مشاہدے اور تجربے کا نتیجہ نہیں ہوتی، بلکہ اُس کے پیچھے فن کار کے علم و مطالعے اور مشاہدات، تجربات اور محسوسات کی وسیع دنیا ہوتی ہے جس کے اثرات اس کی تخلیقات میں پیچیدہ اور پُراسرار طور پر کارفرما ہوتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ آج ادب کے مطالعے میں محض ادبی بنیادوں کو کافی نہیں سمجھا جاتا، بلکہ ادبی تخلیق کے خارجی و داخلی محرکات اور ادیب کی نفسی کیفیات کو بھی سامنے رکھا جاتا ہے۔ جنھیں نظر انداز کر کے کسی طرح ادب کا صحیح مطالعہ نہیں کیا جا سکتا۔"

اشارے پائے جاتے ہیں اُن سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ لیکن یہ بھی نہیں بھولنا چاہیے کہ اردو غزل کی وسیع و عریض پہنائیوں میں ایسے رقبوں کی کمی نہیں جو اِن ناخوش گوار اوصاف سے مکمل طور پر یا بڑی حد تک منزہ و مبرا ہیں۔ چنانچہ اُردو کا معلّم ثانوی مدارس کے اردو نصاب میں غزل کی شمولیت کے لیے دو بنیادی اصول وضع کرتا ہے، جو یہ ہیں:

(1) غزل کی تعلیم کو اسکول کے صرف بالائی طبقے سے مختص خیال کرنا چاہیے دوسرے الفاظ میں غزل کی تعلیم نویں یا دسویں جماعت سے قبل شروع نہ کی جائے۔

(2) نصابِ غزل کی تدوین کے لیے اردو غزل نگاروں کے کلام کا تفصیلی جائزہ لیا جائے اور چند متعینہ اصولوں کی روشنی میں پوری احتیاط کے ساتھ اشعار کا انتخاب کیا جائے۔

اُردو کے متداولہ نصابوں پر نظر ڈالنے سے پتا چلتا ہے کہ پہلا اصول عام طور پر مقبول و مروّج ہے اور شعوری طور پر یا غیر شعوری طور پر اکثر مولفینِ نصاب اس کی پیروی کرتے ہیں۔ مستثنیات سے قطع نظر، ابتدائی اور متوسط درجوں کے اردو نصابات میں غزلیات کو شامل نہیں کیا جاتا، اور مشہور غزل گو شعراء کے کلام کا انتخاب صرف بالائی درجوں کی کتابوں میں ملتا ہے۔ دوسرے اصول کو البتہ ہمیشہ نظر انداز کیا گیا ہے، اور مولفین نے نہایت بے قاعدگی کے ساتھ چند شعراء کی چار چار چھ چھ غزلیں نقل کر لینے کے سوا کبھی کچھ نہیں کیا۔ ایسا کبھی نہیں ہوا کہ صحیح انتخاب کی ضرورت اور اہمیت کے پیشِ نظر اردو غزل کے پورے میدان کا تفصیلی جائزہ لیا جاتا، اور چند مخصوص و متعین معیاروں کی روشنی میں شعور و بصیرت سے کام لیتے ہوئے دواوین سے غزلیات اور غزلیات سے اشعار کا مناسب انتخاب کیا جاتا؛ نتیجہ اس کا یہ ہے کہ بسا اوقات نامناسب اور بعض اوقات قطعی طور پر قابلِ اعتراض غزلیں ہمارے انتخابات میں راہ پا گئیں اور آج بھی ہمارے اردو نصابوں کے صفحات کو داغدار بنائے ہوئے ہیں۔ بعض نصابوں کو دیکھ کر تو بے اختیار یہ محسوس ہوتا ہے کہ مولف یا مولفین نے ادبدا کے ایسی غزلیات یا ایسے اشعار کا انتخاب کیا ہے، جو بہترین نہیں ہیں، گویا انھوں نے اپنے سامنے یہ منفی اصول رکھا کہ کسی شاعر کی اچھی یا عمدہ اور نمائندہ غزلیں انتخاب میں نہ آنے پائیں، اور چھانٹ چھانٹ کر وہ غزلیں لی جائیں جو اس شاعر کے فن کے وقیع نمونے نہ ہوں۔ یا شاید وہ طلبہ پر یہ حقیقت واضح کرنا چاہتے تھے کہ اردو شعراء جب پست نوائی اور مبتذل نگاری پر اُتر آتے ہیں تو اُن کی ادبی پیداوار اس نوعیت کی ہوتی ہے۔

چند سال پہلے مسلم یونیورسٹی کے ہائی اسکول کے امتحان کے لیے جو اردو نصاب مقرر تھا، اس کا بہرۂ غزلیات اس بدمذاقی یا ستم ظریفی کا بڑا کامیاب مظاہرہ تھا؛ چنانچہ ناسخ کی حسبِ ذیل غزل

بڑی سنجیدگی کے ساتھ اُس نصاب کے صفحات پر رونق افروز تھی:

خاک میں مل جائے جو ایسا اکھاڑا چاہیے — لڑ کے کُشتی دیوِ ہستی کو پچھاڑا چاہیے
ہے شبِ مہتاب فرقت میں تقاضائے جنوں — چادرِ محبوب کو بھی آج پھاڑا چاہیے
انتہائے لاغری سے جب نظر آیا نہ میں — ہنس کے وہ کہنے لگے بستر کو جھاڑا چاہیے
کر چکی ہے تیری رفتار ایک عالم کو خراب — شہرِ خاموشاں کو بھی چل کر اُجاڑا چاہیے
کوئی سیدھی بات صاحب کی نظر آتی نہیں — آپ کی پوشاک کو کپڑا بھی آڑا چاہیے
آنسوؤں سے ہجر میں برسات رکھیے سال بھر — ہم کو گرمی چاہیے ہرگز نہ جاڑا چاہیے
آج اُس محبوب کے دل کو مسخر کیجیے — عرشِ اعظم پر نشاں نالے کا گاڑا چاہیے
لڑتے ہیں پریوں سے کُشتی پہلوانِ عشق ہیں — ہم کو ناسخ راجہ اندر کا اکھاڑا چاہیے

اس کے علاوہ ناسخ کی جو چند اور غزلیں شاملِ انتخاب تھیں وہ ہرگز ناسخ کی نمائندہ غزلیں نہیں تھیں۔ یہ سچ ہے کہ ناسخ کی شاعری تصنع، لفاظی اور معنوی ابتذال کی شاعری ہے۔ لکھنؤ کے متاخرین شعراء کی عام بے اعتدالیوں سے ہٹ کر ان کے کلام میں سچے جذبات اور حقیقی شاعرانہ تجربات تقریباً سرے سے مفقود ہیں۔ ایک نامور اور گرامی قدر نقاد (نیاز فتحپوری) نے کسی موقع پر اُن کا ذکر ان الفاظ میں کیا تھا: "ایک مشہور شاعر جس نے اپنی زندگی میں صرف تیرہ شعر لکھے۔" اور اس کے ساتھ ان کے پورے دیوان سے تیرہ منتخب اشعار کا گل دستہ مرتب کر کے بھی پیش کیا تھا۔ تاہم "ہنر شش نیز بگو" کے مصداق اس امر کا اعتراف بھی ضروری ہے کہ انھوں نے اپنے مصنوعی رنگ ہی میں بعض اوقات خوب خوب دادِ سخن دی ہے اور شاعرانہ صنعت گری کے قابلِ لحاظ نمونے پیش کیے ہیں۔ اس نصاب کے مولفین نے کسی تنقیدی شعور سے کام لیے بغیر نہایت بے تکے انداز میں ناسخ کی چار پانچ بھونڈی غزلیں اپنے انتخاب میں شامل کر لیں اور شاید یہ سوچ کر مطمئن ہو گئے کہ ہمارا فرض بخوبی ادا ہوا۔ حالاں کہ اُن کا فرض دراصل یہ تھا کہ ناسخ کے شاعرانہ آرٹ اور اُستادانہ مہارت کو اس کی چند غزلوں کے دامن میں اس طرح سمیٹتے کہ وہ اپنی پوری قوت کے ساتھ اُبھر کر سامنے آتا۔ ناسخ کے علاوہ دوسرے شاعروں کے ساتھ بھی ان مولفوں نے کچھ بہتر سلوک نہیں کیا۔ مثالیں ضروری نہیں، لیکن یہ بتانا ضرور دلچسپی کا باعث ہوگا، اور شاید عبرت انگیز بھی، کہ کلامِ انشاء کے انتخاب میں انھوں نے شاعر کے اِس قسمتی شعر کو نظر انداز نہیں کیا:

کچھ اشارہ جو کیا میں نے ملاقات کے وقت — ہنس کے وہ کہنے لگے دن ہے ابھی رات کے وقت

غزلیہ شاعری کے انتخاب کا جہاں تک تعلق ہے، اُردو ادب کے تمام نصابات کم وبیش اسی پھوڑپن کے نمونے ہیں. اُردو داں اور اردو خواں طبقے کی جس نسل نے اپنی ادبی تعلیم اور ذوقی تربیت کی منزلیں ان نصابات کے سہارے طے کی ہیں. اگر آج وہ صحیح وصالح ذوق سے بیگانہ ہے تو یقیناً یہ کوئی تعجب کی بات نہیں. اور اگر آج بھی نسل کے افراد واقعی ادب وفن کے قدرشناس، نباض اور پرستار ہیں تو سمجھنا چاہیے کہ یہ صورتِ حال ان نصابات کی بنا پر نہیں بلکہ اُن نصابات اور اُن نصابات کی تباہ کاریوں کے باوصف وجود میں آئی ہے اور بلاشبہ اُن افراد کے اپنے ذوقِ صحیح اور خاتی ونجی مطالعہ و اکتساب کی مرہونِ منت ہے.

الغرض اردو نصابات میں غزلوں کی شمولیت سے متعلق ایک انتخابی اصول کی ضرورت ہے جس کو یوں وضع کیا جاسکتا ہے:

ثانوی مدارس کے طلبہ کے لیے غزلیات کا نصاب مرتب کرتے وقت حسبِ ذیل نوعیت کے اشعار یکسر ناقابلِ انتخاب خیال کیے جائیں:

(1) وہ اشعار جو بہت زیادہ فلسفیانہ، داخلی یا عالمانہ ہوں!

(2) وہ اشعار جو زبان کی قدامت یا فارسیت زدگی کے باعث عسیرالفہم ہوں.

(3) وہ اشعار جو تعشق، بوالہوسی، کام جوئی اور شاہد بازی کے مضامین پر مشتمل ہوں اور فحاشی واخلاق شکنی کے ذیل میں آتے ہوں.

(4) وہ اشعار جو مخش، عُریاں اور ہوس پرستانہ ہوتے ہوئے بھی عشق ومحبت کے جنسی پہلوؤں کے عکاس ہوں.

یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ غزلوں میں سے مختلف اشعار کو اس طرح خارج کر دینے کا عمل صرف اس لیے ممکن ہے کہ غزل ایسے اشعار کا مجموعہ ہوتی ہے جو مطالب ومعانی کے لحاظ سے ایک دوسرے سے مربوط نہیں ہوتے اُن استثنائی حالتوں سے قطع نظر جن میں دو یا دو سے زیادہ شعر یا پوری کی پوری غزل ایک مسلسل یا مربوط خیال کی حامل ہوتی ہے، غزل کا ہر شعر بجائے خود مکمل ہوتا اور ایک مستقل وحدت کی حیثیت رکھتا ہے.

مثال کے طور پر ہم میر تقی میر غالب ذوق اور مومن کی ایک ایک غزل لیتے ہیں. وھوہٰذا.

اُلٹی ہوگئیں سب تدبیریں کچھ نہ دوا نے کام کیا
دیکھا اس بیماریِ دل نے آخر کام تمام کیا

عہدِ جوانی رو رو کاٹا، پیری میں لیں آنکھیں موند
یعنی رات بہت تھے جاگے، صبح ہوئی آرام کیا

حرف نہیں جاں بخشی میں اُس کی، خوبی اپنی قسمت کی
ہم سے جو پہلے کہہ بھیجا، سو مرنے کا پیغام کیا

ناحق ہم مجبوروں پر یہ تہمت ہے مختاری کی
چاہتے ہیں سو آپ کریں ہیں ہم کو عبث بدنام کیا

سارے رند اوباش جہاں کے تجھ سے سجود میں رہتے ہیں
بانکے ٹیڑھے ترچھے تیکھے سب کا تجھ کو امام کیا

سرزد ہم سے بے ادبی تو وحشت میں بھی کم ہی ہوئی
کوسوں اُس کی اور گئے، پر سجدہ ہر ہر گام کیا

کس کا کعبہ، کیسا قبلہ، کون حرم ہے کیا احرام
کوچے کے اس کے باشندوں نے سب کو یہیں سے سلام کیا

شیخ جو ہے مسجد میں ننگا رات کو تھا میخانے میں
جبہ، خرقہ، کرتا، ٹوپی مستی میں انعام کیا

کاش اب برقع منہ سے اُٹھا دے ورنہ پھر کیا حاصل ہے
آنکھ مُندے پر اُن نے گو دیدار کو اپنے عام کیا

یاں کے سپید و سیہ میں ہم کو دخل جو ہے سو اتنا ہے
رات کو رو رو صبح کیا یا دن کو جوں توں شام کیا

صبح چمن میں اُس کو کہیں تکلیف ہوا لے آئی تھی
رُخ سے گل کو مول لیا، قامت سے سرو غلام کیا

ساعدِ سیمیں دونوں اُس کے ہاتھوں میں لا کے چھوڑ دیے
بھولے اُس کے قول و قسم پر، ہائے خیالِ خام کیا

کام ہوئے ہیں سارے ضائع ہر ساعت کی سماجت سے
استغنا کی جو گئی ان نے جوں جوں میں ابرام کیا

ایسے آہوئے رم خوردہ کی وحشت کھونی مشکل تھی
سحر کیا، اعجاز کیا، جی لوگوں نے تجھکو رام کیا

میر کے دین و مذہب کو اب پوچھتے کیا ہو، اُن نے تو
قشقہ کھینچا، دیر میں بیٹھا، کب کا ترک اسلام کیا

2

بازیچۂ اطفال ہے دنیا مرے آگے
ہوتا ہے شب و روز تماشا مرے آگے

اِک کھیل ہے اورنگِ سلیماں مرے نزدیک
اِک بات ہے اعجازِ مسیحا مرے آگے

جُز نام نہیں صورتِ عالم مجھے منظور
جُز وہم نہیں ہستیِ اشیا مرے آگے

ہوتا ہے نہاں گرد میں صحرا مرے ہوتے
گھستا ہے جبیں خاک پہ دریا مرے آگے

مت پوچھ کہ کیا حال ہے میرا ترے پیچھے
تُو دیکھ کہ کیا رنگ ہے تیرا مرے آگے

سچ کہتے ہو خود بین و خود آرا ہوں، نہ کیوں ہوں
بیٹھا ہے بُتِ آئنہ سیما مرے آگے

پھر دیکھیے اندازِ گُل افشانیِ گفتار
رکھ دے کوئی پیمانۂ صہبا مرے آگے

نفرت کا گماں گزرے ہے، میں رشک سے گزرا
کیوں کر کہوں لو نام نہ اُن کا مرے آگے

ایماں مجھے روکے ہے جو کھینچے ہے مجھے کُفر
کعبہ مرے پیچھے ہے کلیسا مرے آگے

عاشق ہوں پہ معشوق فریبی ہے مرا کام
مجنوں کو بُرا کہتی ہے لیلیٰ مرے آگے

خوش ہوتے ہیں پر وصل میں یوں مر نہیں جاتے
آئی شبِ ہجراں کی تمنا مرے آگے

ہے موجزن اک قلزمِ خوں کاش یہی ہو
آتا ہے ابھی دیکھیے کیا کیا مرے آگے

گو ہاتھ میں جنبش نہیں آنکھوں میں تو دم ہے
رہنے دو ابھی ساغر و مینا مرے آگے

ہم پیشہ و ہم مشرب و ہم راز ہے میرا
غالبؔ کو بُرا کیوں کہو اچھا مرے آگے

3

کسی بے کس کو اے بیداد گر مارا تو کیا مارا
جو آپ ہی مر رہا ہو اُس کو گر مارا تو کیا مارا

نہ مارا آپ کو جو خاک ہو اکسیر بن جاتا
اگر پارے کو اے اکسیر گر مارا تو کیا مارا

بڑے موذی کو مارا نفسِ امّارہ کو گر مارا
نہنگ و اژدہا و شیرِ نر مارا تو کیا مارا

خطا تو دل کی تھی قابل بہت سی مار کھانے کی
تری زلفوں نے مشکیں باندھ کر مارا تو کیا مارا

نہیں وہ قول کا سچا، ہمیشہ قول دے دے کر
جو اُس نے ہاتھ میرے ہاتھ پر مارا تو کیا مارا

تفنگ و تیر تو ظاہر نہ تھا کچھ پاس قاتل کے
الٰہی پھر جو دل پر تاک کر مارا تو کیا مارا

ہنسی کے ساتھ یاں رونا ہے مثلِ قلقلِ مینا
کسی نے قہقہہ اے بے خبر مارا تو کیا مارا

مرے آنسو ہمیشہ ہیں برنگِ لعل غرقِ خوں
جو غوطہ آب میں تو نے گہر مارا تو کیا مارا

جگر دل دونوں پہلو میں ہیں زخمی، اس نے کیا جانیں
اِدھر مارا تو کیا مارا اُدھر مارا تو کیا مارا

دلِ سنگینِ خسرو پر بھی ضرب اے کوہکن! پہنچا
اگر تیشہ سرِ کہسار پر مارا تو کیا مارا

گیا شیطان مارا ایک سجدے کے نہ کرنے میں
اگر لاکھوں برس سجدے میں سر مارا تو کیا مارا

دلِ بدخواہ میں تھا مارنا یا چشمِ بد میں میں
فلک پر ذوق تیرِ آہ گر مارا تو کیا مارا

4

دفن جب خاک میں ہم سوختہ ساماں ہوں گے
فلس ماہی کے گلِ شمعِ شبستاں ہوں گے

ناوک انداز جدھر دیدۂ جاناں ہوں گے
نیم بسمل کئی ہوں گے، کئی بے جاں ہوں گے

تابِ نظارہ نہیں، آئینہ کیا دیکھنے دوں
اور بن جائیں گے تصویر جو حیراں ہوں گے

تو کہاں جائے گی کچھ اپنا ٹھکانا کر لے
ہم تو کل خوابِ عدم میں شبِ ہجراں ہوں گے

ناصحا! دل میں تو اتنا تو سمجھ اپنے کہ ہم
لاکھ ناداں ہوئے کیا تجھ سے بھی ناداں ہوں گے

کر کے زخمی مجھے نادم ہوں یہ ممکن ہی نہیں
گر وہ ہوں گے بھی تو بے وقت پشیماں ہوں گے

ایک ہم ہیں کہ ہوئے ایسے پشیمان کہ بس
ایک وہ ہیں کہ جنھیں چاہ کے ارماں ہوں گے

ہم نکالیں گے سُن اے موجِ ہوا بل تیرا
اُس کی زلفوں کے اگر بال پریشاں ہوں گے

صبر یارب مری وحشت کا پڑے گا کہ نہیں
چارہ فرما بھی کبھی قیدیِ زنداں ہوں گے

منّتِ حضرتِ عیسیٰ نہ اُٹھائیں گے کبھی
زندگی کے لیے شرمندۂ احساں ہوں گے

تیرے دل تفتہ کی تُربت پہ عدو جھوٹا ہے
گُل نہ ہوں گے، شررِ آتشِ سوزاں ہوں گے

غور سے دیکھتے ہیں طوف کو آہوئے حرم
کیا کہیں اُس کے سگِ کوچہ کے قرباں ہوں گے

داغِ دل نکلیں گے تُربت سے مری جوں لالہ
یہ وہ اخگر نہیں جو خاک میں پنہاں ہوں گے

چاکِ پردہ کے یہ غمزے ہیں تو اے پردہ نشیں
ایک میں کیا کہ سبھی چاک گریباں ہوں گے

پھر بہار آئی وہی دشت نوردی ہوگی
پھر وہی پاؤں وہی خارِ مغیلاں ہوں گے

سنگ اور ہاتھ وہی، وہ ہی سر و داغِ جنوں — وہ ہی ہم ہوں گے وہی دشت و بیاباں ہوں گے
عمر ساری تو کٹی عشقِ بتاں میں مومن — آخری وقت میں کیا خاک مسلماں ہوں گے

مذکورۂ بالا انتخابی اصول پر عمل کرتے ہوئے ہم ان چاروں غزلوں میں سے ان تمام اشعار کو خارج کر سکتے ہیں جو یا تو کسی اشکال کے باعث ہمارے خیال میں طلبہ کے فہم و ادراک سے بالاتر ہیں، یا اپنے عشقیہ موضوع کی بنا پر کچھ اس نوعیت کی چیز ہیں کہ ان کو باقاعدہ درس و تدریس کی حدود میں لانا نہ مناسب ہے نہ ضروری، اور یا پھر اتنے کم وزن اور معمولی شعر ہیں کہ ان کو بآسانی طلبہ کے ذاتی و نجی مطالعے کے سپرد کیا جا سکتا ہے۔ ہم دیکھیں گے کہ اس طرح یہ چار غزلیں جو علی الترتیب پندرہ، چودہ، بارہ اور سترہ اشعار پر مشتمل ہیں چار ایسے مجموعہ ہائے اشعار کی شکل اختیار کر لیتی ہیں جو اپنے حجم کے لحاظ سے بھی اور اپنی نوعیت و کیفیت کے اعتبار سے بھی طلبہ کو پڑھانے کے لیے بدرجہا بہتر، مناسب تر اور مفید تر مواد کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اگر ان غزلوں کو کسی اُردو نصاب میں شامل کیا جائے تو وہ اس شکل میں نمودار ہوں گی:

1

اُلٹی ہو گئیں سب تدبیریں کچھ نہ دوا نے کام کیا — دیکھا اس بیماریِ دل نے آخر کام تمام کیا
عہدِ جوانی رو رو کاٹا، پیری میں لیں آنکھیں موند — یعنی رات بہت تھے جاگے صبح ہوئی آرام کیا
ناحق ہم مجبوروں پر یہ تہمت ہے مختاری کی — چاہتے ہیں سو آپ کریں ہیں ہم کو عبث بدنام کیا
یاں کے سپید و سیہ میں ہم کو دخل جو ہے سو اتنا ہے — رات کو رو رو صبح کیا، یا دن کو جوں توں شام کیا
میرؔ کے دین و مذہب کو اب پوچھتے کیا ہو اُن نے تو — دیر میں بیٹھا، قشقہ کھینچا، کب کا ترک اسلام کیا

2

بازیچۂ اطفال ہے دُنیا مرے آگے — ہوتا ہے شب و روز تماشا مرے آگے
اِک کھیل ہے اورنگِ سلیماں مرے نزدیک — اِک بات ہے اعجازِ مسیحا مرے آگے
ہوتا ہے نہاں گرد میں صحرا مرے ہوتے — گھستا ہے جبیں خاک پہ دریا مرے آگے
پھر دیکھیے اندازِ گل افشانیِ گفتار — رکھ دے کوئی پیمانۂ صہبا مرے آگے
گو ہاتھ میں جنبش نہیں آنکھوں میں تو دم ہے — رہنے دو ابھی ساغر و مینا مرے آگے
ہم پیشہ و ہم مشرب و ہم راز ہے میرا — غالب کو بُرا کیوں کہو اچھا مرے آگے

3

کسی بے کس کو اے بیداد گر مارا تو کیا مارا
جو آپ ہی مر رہا ہو اُس کو گر مارا تو کیا مارا

نہ مارا آپ کو جو خاک ہو اکسیر بن جاتا
اگر پارے کو اے اکسیر گر مارا تو کیا مارا

بڑے موذی کو مارا نفسِ امّارہ کو گر مارا
نہنگ و اژدہا و شیرِ نر مارا تو کیا مارا

ہنسی کے ساتھ یاں رونا ہے مثلِ قلقلِ مینا
کسی نے قہقہہ اے بے خبر مارا تو کیا مارا

گیا شیطان مارا ایک سجدے کے نہ کرنے میں
اگر لاکھوں برس سجدے میں سر مارا تو کیا مارا

دلِ بدخواہ میں تھا مارنا یا چشمِ بد بیں میں
فلک پر ذوق تیرِ آہ گر مارا تو کیا مارا

4

دفن جب خاک میں ہم سوختہ ساماں ہوں گے
فلس ماہی کے گل شمعِ شبستاں ہوں گے

تو کہاں جائے گی کچھ اپنا ٹھکانا کر لے
ہم تو کل خوابِ عدم میں شبِ ہجراں ہوں گے

ایک ہم ہیں کہ ہوئے ایسے پشیمان کہ بس
ایک وہ ہیں کہ جنھیں چاہ کے ارماں ہوں گے

منّتِ حضرتِ عیسیٰ نہ اُٹھائیں گے کبھی
زندگی کے لیے شرمندۂ احساں ہوں گے

عمر تو ساری کٹی عشقِ بُتاں میں مومنؔ
آخری وقت میں کیا خاک مسلماں ہوں گے

چوتھا باب

غزل اور مدرّس

کسی بھی مضمون کی تعلیم سے بوجوہِ احسن عہدہ برآ ہونے کے لیے دو شرطوں کا پورا کرنا لازمی ہے: اُس مضمون سے بھرپور اور گہری واقفیت اور صحیح و مناسب اور مفید و موثر طریقۂ تدریس یا طریق ہائے تدریس۔ یہ بظاہر دو مختلف چیزیں ہیں اور ایک دوسرے سے الگ اپنا وجود رکھتی ہیں، لیکن تعلیمی عمل کے نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو ان کی جُداگانہ حیثیت کافور ہوتی ہوئی نظر آتی ہے۔ یہاں ان کو ایک دوسرے سے الگ اور مختلف خیال کرنا گوشت کو ناخن سے جُدا کرنے کے مترادف ہوگا، کیونکہ تدریس کے عمل میں یہ دونوں چیزیں کچھ اس طور سے باہمد گیر پیوست ہو جاتی ہیں کہ ان کا جداگانہ تصور گویا استحالۂ عقلی کے ذیل میں آتا ہے۔ تدریس کے باب میں ہم ان کو ایک مربوط، ممزوج اور ناقابلِ تقسیم عملِ تدریس کے دو پہلو ہی خیال کر سکتے ہیں، ایسے دو پہلو جو گفتگو کا عنوان یا موضوعِ بحث تو بن سکتے ہیں، مگر فی الاصل جُداگانہ وجود سے عاری ہیں۔ شکر اور پانی کے امتزاج سے شربت وجود میں آتا ہے لیکن خود شربت کے گھونٹ کا کون سا حصّہ شکر ہے اور کون سا حصّہ پانی، یہ کون بتا سکتا ہے۔

اِس حقیقت کو تعلیم اور تعلیمی عمل کے نظریاتی تجزیے کی روشنی میں بھی دیکھا اور سمجھا جا سکتا ہے۔ تعلیم درحقیقت ایک ایسا عمل یا عملی مظہر ہے جو تین عوامل کی کارفرمائی پر مشتمل ہوتا ہے۔ وہ تین عوامل ہیں: معلّم، متعلّم اور وسائلِ تعلیم۔ (اِسی کو تعلیمی مثلث سے بھی تعبیر کیا گیا ہے) اب دیکھنا یہ چاہیے کہ وسائلِ تعلیم سے کیا مُراد ہے۔ یہ وسائل بے شمار ہیں جن میں (ا) درسی مضمون (وہ ادب ہو یا سائنس یا کچھ اور) (ب) طریقہ ہائے تدریس[1] (ج) تدریسی تدابیر[2] (د) امدادی ذرائع[3] (ہ) اور متعلّم کی

---

1. METHODS OF TEACHING 2. DEVICES OF TEACHING
3. AIDS TO TEACHING

کی شخصیت پر معلّم کی شخصیت کے براہِ راست اثرات کو خاص طور پر قابلِ ذکر خیال کیا جاسکتا ہے۔ یہ تمام چیزیں تعلیمی مثلث کے تیسرے عنصر یا عامل ـــــ وسائلِ تعلیم ـــــ ہی کے ذیل میں آتی ہیں۔ اور یہاں یہ امر خود بخود واضح ہو جاتا ہے کہ تدریسی عمل کا جہاں تک تعلق ہے، درسی مضمون اور طریقۂ تعلیم دو مختلف چیزیں نہیں ہیں۔ بلکہ ایک ہی عنصر یا عنصری حقیقت (وسائلِ تعلیم) کے دو جزو یا دو پہلو ہیں۔ گویا آخری نتیجہ یہاں بھی وہی نکلا جس کا ذکر بالائی سطور میں کیا گیا۔

یہ بہرحال ممکن ہے کہ نظری غور و فکر کے پیشِ نظر ہم مضمون اور طریقۂ تدریس کو الگ الگ دیکھیں اور جداگانہ طور پر ان کے بارے میں گفتگو کریں۔ چنانچہ سب سے پہلے ان کی اضافی اہمیت کا مسئلہ ہمارے سامنے آتا ہے، اور ہم اس سوال سے دوچار ہوتے ہیں کہ ان دونوں میں کون سی چیز مقدم اور نسبتہً زیادہ اہمیت کی مالک ہے۔ اس کے جواب میں اگر یہ کہا جائے کہ طریقۂ تدریس کی اہمیت مسلّم، لیکن مضمون اور مضمون سے واقفیت اور بھرپور واقفیت بلاشبہ زیادہ اہم، بنیادی اور کلیدی چیز ہے، تو یہ عین اظہارِ حقیقت ہوگا۔ اور اس میں نہ تو تعلیمی طریق ہائے کار کی کوئی اہانت مضمر ہوگی، نہ مناہجِ تعلیم کے حامی و علم بردار کے لیے کسی سبکی یا خفت کا اندیشہ۔ ماحصل اس ساری گفتگو کا یہ کہ اردو غزل کے اُستاد کا اوّلین فرض یہ ہے کہ وہ غزل اور اس کے تمام پہلوؤں سے مکمل اور بھرپور واقفیت بہم پہنچائے جس کے بغیر وہ اپنے فرائضِ منصبی سے عہدہ برآ ہو ہی نہیں سکتا۔

مگر یہ تو کوئی ایسی خاص اور اہم بات نہ ہوئی کہ اس کو ثابت کرنے یا اُس تک پہنچنے کے لیے اس قدر منطقی استدلال اور نظریاتی تجزیہ ضروری سمجھا گیا۔ درست ہے۔ لیکن جو بات دراصل کہنی تھی وہ یہ ہے کہ غزل کے اُستاد کا مطالعۂ غزل جن خطوط پر ہوگا یا ہونا چاہیے۔ وہ عام ادبی مطالعے کے خطوط سے کسی قدر مختلف ہوں گے۔ غزل کا استاد غزل کے بارے میں وہ سب کچھ پڑھے گا اور وہ سب کچھ جانے گا جو کسی بھی عالمِ ادب کے لیے پڑھنا اور جاننا ضروری ہوتا ہے، لیکن اس کے ساتھ ساتھ وہ معلّم و مدرّس کے نقطۂ نظر سے بھی غزل کا مطالعہ کرے گا اور انھیں معنوں میں اس کا مطالعہ عام مطالعے سے مختلف اور خاص ہوگا۔ اس خاص مطالعے میں اُس کے سامنے یہ مقصد ہوگا کہ وہ غزل اور متعلقاتِ غزل کے ان پہلوؤں کو اپنی توجہ خاص کا مرکز بنائے جو طلبہ اور طالبِ علمانہ اکتساب کے زاویۂ نگاہ سے خصوصی اہمیت کے مالک ہیں۔ غزل اور نہ صرف غزل بلکہ مطلق شعر و ادب کے مطالعے کا آخری مقصد ادبی استحسان ہوتا ہے اور ادبی استحسان ایسی چیز ہے جس کی تعلیم نہیں دی جاسکتی۔ محض اُس کے اسباب فراہم کیے جاسکتے ہیں۔ مدرّس کا کام، اُس کا فریضہ اُس کی ذمہ داری صرف یہ دیکھنا ہے کہ غزل کی صنف، غزل کی تاریخ اور غزل کے کارناموں سے متعلق وہ تمام

ضروری معلومات اور اہم حقائق و بصائر طلبہ کے قبضہ و تصرف میں آجائیں جو غزل کے استحسان میں ممد و معاون اور مفید و مثمر ثابت ہو سکتے ہیں اور ادبی لطف اندوزی کی ایک مضبوط بنیاد کا کام دے سکتے ہیں۔ مدرس کے اپنے ذاتی مطالعۂ غزل کی نوعیت بھی اسی مطالبے کی روشنی میں متعین ہوگی۔

اس کے بعد قدرتی طور پر یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ غزل اور متعلقات غزل کے وہ کون سے خاص پہلو ہیں جن کو طلبہ کے فہم و ادراک کی حدود میں لانا از بس ضروری ہے اور اس لیے اُن کو اُستاد کے مطالعۂ خاص کا ہدف بھی بننا چاہیے۔

غزل اُردو شاعری کی مقبول ترین صنف رہی ہے۔ اُس کی پشت پر صدہا فن کاروں کی صناعانہ فتوحات اور گراں قدر تخلیقات کے طویل سلسلے ہیں جو ماضی میں دور تک چلے گئے ہیں۔ وہ اپنے بنیادی رمزیاتی اسلوب کی مداومت کے باوجود ہر دور میں بلکہ ہر بڑے شاعر کے کلام میں ایک نئی آن بان کے ساتھ جلوہ گر ہوتی رہی ہے۔ بیان و اظہار اور ابلاغ و ترسیل کی لاکھوں نزاکتوں اور بے شمار لطافتوں سے اُس کا دامن لبریز ہے۔ اس کی بدولت دو ڈھائی سو سال کی مدت میں صدہا منفرد، برگزیدہ، خوش آئند اور خوش ذائقہ اسالیب خلدِ نظر اور فردوسِ گوش بن کر سامنے آچکے ہیں اور ذوق و وجدان کی دائمی سحر زدگی کا سامان بن کر رہ گئے ہیں۔ افکار و تاملات، احساسات و انفعالات، عواطف و میلانات، حقائق و بصائر اور اسالیبِ صور کے اس حیرت انگیز طلسم خانے کا جواب فارسی اور اُردو کی حدود سے باہر دنیا کی شاید ہی کوئی دوسری زبان اور شاید ہی کوئی دوسرا ادب ہو جو پیش کرنے کی جرأت کر سکے۔

غزل اور متعلقاتِ غزل کے باب میں جو امور و مسائل بالعموم مطالعے کا موضوع بنتے ہیں یا بن سکتے ہیں وہ یہ ہیں:

- غزل کی ہیئت۔
- غزل کا آغاز اور ابتدائی نشوونما۔
- غزل کا مزاج، اُس کی سرشت، اُس کا شعری کردار۔
- غزل میں موضوعات کی نوعیت۔
- غزل کا عہد بعہد ارتقاء۔
- غزل کے مختلف دبستان، اسالیب اور پیرایہ ہائے بیان۔

غزل کا رمزیہ اور کنایتی اندازِ بیان، اس کے مخصوص علائم و رموز اور ان کی فکری و معنوی دلالتیں اور تخیلی و تصوری تلازمات۔

■ غزل میں رمزیت اور لارمزیت، مرئیت اور لامرئیت، باطنیت اور خارجیت، عینیت اور مادیت، قنوطیت اور رجائیت اور ارضیت و ماورائیت کی مقدار اور تناسب کا تعین۔

■ غزل میں روایت پسندی اور بغاوت کیشی کے متباعد رویے۔

■ غزل میں فرسودہ نوائی، قافیہ پیمائی اور مبتذل نگاری کے طومار۔

■ غزل کے مجموعی مطالعے سے ہٹ کر مخصوص و منفرد شعراء کے ضمن میں یہ تفحص کہ انھوں نے فکر کی کس سطح پر شاعری کے اُن افکار کا طول و عرض اور وزن و عمق کیا تھا، اپنے دور کی بنیادی اور اساسی قدروں پر اُن کی ذہنی گرفت کا کیا عالم تھا، وہ اپنے عہد کی بصیرتوں کو کہاں تک ذاتی بصیرتوں میں تبدیل کر سکے۔ انھوں نے وقت کے تقاضوں کو کس حد تک اپنے کلام میں سمویا، اور ذاتی تجربات اور عصری میلانات کو کس حد تک ایک دوسرے کے ساتھ ہم آہنگ کیا۔ وہ روحِ عصر کو اپنے دل کی دھڑکن اور اپنے گیت کی لَے بنانے اور عصری شعور کو اپنے لاشعوری نفس کی لیبارٹری میں تقطیر و کشید کے عمل سے گزارنے میں کس حد تک کامیاب ہوئے۔

یہ اور اِسی قبیل کے بے شمار مسائل و معاملات ہیں جن سے تعرض کیے بغیر غزل اور مطالعۂ غزل کا حق ادا نہیں کیا جا سکتا۔ غزل کے اشعار پر سر دُھننا اور وجد کرنا ہر وقت ممکن ہے۔ غزلیہ شاعری کے اُن روایتی اوصاف و محاسن کی بات چیت بھی کچھ مشکل نہیں جو غزل کے نقادوں، مصرّوں، تذکرہ نگاروں، مؤرخوں اور مجموعہ ہائے غزل کے مقدمہ نگاروں کی زبان سے اس طرح ادا ہوتے رہے ہیں جس طرح کسی ٹکسال سے ڈھلے ڈھلائے سکّے برآمد ہوتے ہیں اور جن کی روشنی میں ایک مدّت تک غزلیہ شاعری کی قدر و قیمت اور غزل گو شعراء کے رُتبہ و منصب کا تعین ہوتا رہا ہے۔ مثلاً شستگی، روانی — بے ساختہ پن، ندرتِ خیال، علوِ فکر، جدّت ادا، جوشِ بیان، سوز و گداز، مضمون آفرینی، زبان کی سادگی، روزمرّہ کی صفائی، محاورات کی برجستگی، بندشوں کی سادگی، صداقتِ جذبات، شدتِ احساس، نزاکتِ تخیّل، اثر انگیزی اور وجد آفرینی! لیکن غزل اور غزلیہ شاعری کو اس کے وسیع و عمیق ایمائی نظام کے حوالے سے سمجھنا اور اس طویل و عریض تہذیبی و عمرانی اور فکری و ذوقی پس منظر میں دیکھنا جو فی الحقیقت اُس کا حقیقی و لازمی تاریخی پس منظر ہے، نیز صنفِ غزل کو انسانی ذہن کی اس دائمی جدوجہد کے ایک رُخ اور ایک جزو کی حیثیت سے جاننا اور پہچاننا جس کا مقصدِ حیات و کائنات کے ابدی مسائل سے نبرد آزما ہونا رہا ہے۔ یہ سب اُس وقت تک ممکن نہ ہوگا۔ جب تک ہم غزل اور متعلقاتِ غزل کے باب میں ان امور و مسائل سے دست و گریبان نہ ہوں جن کا ذکر بالائی سطور میں کیا گیا۔ اُس ہفت خواں کو طے کیے

بغیر مطالعہ غزل کے مقاصدِ اصلی تک رسائی کا خواب شرمندۂ تعبیر نہیں ہوسکتا۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ جس طرح شعر و ادب کے طالب علم کا یہ فرض ہے کہ وہ ان مسائل و امور سے واقفیتِ تامہ حاصل کرے، اسی طرح غزل کے استاد پر بھی یہ ذمہ داری عائد ہوتی ہے کہ وہ مطالعۂ غزل کے ان لازمی مقدمات کی طرف سے غافل نہ رہے۔

مگر ـــــ اور یہ بات پہلے بھی کہی جا چکی ہے، ان مذکورہ مسائل و امور میں کچھ امور ایسے بھی ہیں جو ذاتی احساس، ذاتی وجدان و بصیرت، ذاتی فکر و تصوّر اور ذاتی تخیلی تجربے سے تعلق رکھتے ہیں، اور جو تعلیم و تدریس کے حیطۂ اقتدار سے باہر ہیں۔ اُن پر تدریسی عمل کا جادو چل ہی نہیں سکتا۔ اُن کو تعلیم کی زد میں لایا ہی نہیں جا سکتا۔ اُن کو اس طرح پڑھانا ممکن ہی نہیں جس طرح ہم تاریخ، یا جغرافیہ یا سیاستِ مدن پڑھاتے ہیں۔ یقیناً غزل کے اُستاد کو (بہ حیثیت استاد) اُن امور سے صرفِ نظر کرنا ہوگا اور اپنی توجہ صرف ان امور پر مرکوز کرنی ہوگی جو سبقاً سبقاً پڑھائے جا سکتے ہیں اور جو غزل کے مطالعۂ و استحسان میں طلبہ کے لیے ایک مضبوط اور معتبر عقبی زمین کا کام بھی دے سکتے ہیں۔ غزل اور متعلقاتِ غزل کے وہ پہلو حسبِ ذیل ہیں۔

- غزل کی ہیئت
- غزل کے موضوعات
- غزل کے اسالیب
- غزل اور علامتی اظہار
- غزل کی تنقید

ذیل کی سطور میں ان پہلوؤں سے متعلق اقل ترین ضروری معلومات فراہم اور مرتب کرکے پیش کی جا رہی ہیں۔

غزل کی ہیئت

شکل و ہیئت (FORM) کے اعتبار سے شعر یا نظم کو فرد، قصیدہ، غزل، قطعہ، مثنوی، مسمط، رُباعی، ترکیب بند، ترجیع بند اور مستزاد پر مشتمل خیال کیا گیا ہے۔ نظمِ معرّا اور نظمِ آزاد کو اس فہرست میں موجودہ دور کا اضافہ خیال کرنا چاہیے۔

تفصیل ہیئتِ غزل کی یہ کہ ـــــ اصطلاحِ شعراء میں غزل متفق الوزن اور متفق القوافی اشعار کے ایسے مجموعے کو کہتے ہیں جس میں کسی مسلسل مفہوم کا پایا جانا ضروری نہیں۔ ہر شعر آزاد، قائم بالذات،

خود مکتفی، معنی کے اعتبار سے اپنی جگہ پر مکمل اور مستقل جداگانہ حیثیت کا مالک ہوتا ہے۔ شعر اوّل کے دونوں مصرعے مقفیٰ ہوتے ہیں اور اُسے مطلع کہتے ہیں۔ مطلع کے علاوہ دوسرے تمام اشعار میں پہلا مصرع قافیہ سے آزاد ہوتا ہے اور صرف مصرعِ ثانی میں قافیے کی پابندی ہوتی ہے۔ گویا تمام اشعار فرد ہوتے ہیں۔ مطلع کے بعد کے شعر کو حسنِ مطلع یا زیبِ مطلع کہتے ہیں۔ غزل کے آخری شعر کو جس میں شاعر اپنا تخلص استعمال کرتا ہے مقطع غزل یا مقطع کہتے ہیں۔ فارسی اور اردو شعراء کی یہ ایک خصوصی روش ہے کہ وہ اپنے تشخص کے لیے ایک مختصر سا نام اختیار کر لیتے ہیں اور اس کو اپنے شاعرانہ کلام میں استعمال کرتے ہیں۔ شاعر کا نام اکثر و بیشتر بحر کے ارکان میں گنجائش پذیر نہیں ہوتا۔ اس لیے تخلص کا استعمال کرنا ضروری ہوا۔ یہ تخلص کبھی شاعر کے اصلی نام کا جزو ہوتا ہے۔ جیسے انشاء اللہ خاں کا تخلص انشا اور امیر احمد مینائی کا تخلص امیر تھا۔ اور کبھی نام سے اس کا کوئی تعلق نہیں ہوتا، جیسے اسد اللہ خاں کا تخلص غالب اور شیخ محمد ابراہیم کا تخلص ذوق تھا۔ بعض شاعر جو دو زبانوں میں شعر کہتے ہیں دو زبانوں کے لیے الگ الگ تخلص اختیار کرتے ہیں۔ مثلاً نواب مصطفےٰ خاں کا تخلص فارسی میں حسرتی اور اُردو میں شیفتہ تھا۔ اور نواب ضیاء الدین خاں کا تخلص فارسی میں رخشاں اور اُردو میں بیتاب تھا۔ بعض شعراء نے تخلص کا استعمال مطلع میں بھی کیا ہے۔

قدیم شعراء یا ماہرینِ عروض نے غزل کی ہیئت کو کچھ اور شرائط سے بھی مشروط کیا تھا، اور غزل کی خارجی ساخت میں چند اور امور کو بھی لازمی قرار دیا تھا۔ ان میں سے بیشتر پابندیوں کا لحاظ دورِ قدیم میں بھی نہیں کیا گیا۔ اور بعد کے ادوار میں اُن کی اہمیت بالکل ہی ختم ہو گئی۔ اُن کا مطالعہ بہر حال دلچسپی سے خالی نہیں۔ اس ضمن میں امور ذیل کو قابلِ اعتناء خیال کیا جا سکتا ہے:

(1) قدماء اپنی غزلوں میں صرف ایک مطلع کہتے تھے۔ بعد کے شعراء نے اس تجدید کو غیر ضروری خیال کیا اور متاخرین نے کئی کئی مطلعے کہے ہیں۔ بعض اساتذہ کے کلام میں دس دس اور پندرہ پندرہ بلکہ اس سے بھی زیادہ مطلعے دیکھے گئے ہیں۔

(2) غزل کے اشعار کم سے کم پانچ اور زیادہ سے زیادہ سترہ (بعض کے نزدیک پچیس) ہو سکتے ہیں۔ متاخرین نے اس قاعدے کا بھی چنداں لحاظ نہیں کیا اور اکثر شعراء نے اس کی خلاف ورزی میں اگر ایک طرف تین تین اور چار چار اشعار کی غزلیں کہیں تو دوسری طرف سترہ یا پچیس سے زیادہ پچاس پچاس اشعار تک کی طول طویل غزلیات سرانجام کیں۔

(3) اگر شاعر اپنی کسی غزل میں سترہ سے زیادہ اشعار کہنا چاہے تو سترہ شعروں کے بعد دوسرا مطلع کہہ کر مزید اشعار لکھ سکتا ہے اور اُسے دو غزلہ کہا جائے گا۔ اسی طرح سہ غزلہ اور چوغزلہ بھی ہو سکتا ہے۔

بعض شعراء کے کلام میں ہفت غزلے تک دیکھے گئے ہیں۔

(4) غزل کے اشعار تعداد کے لحاظ سے طاق ہونے چاہییں نہ کہ جفت۔ اگر کسی غزل میں تعدادِ اشعار جفت ہو گی تو اُسے بمنزلۂ عیوب خیال کیا جائے گا۔ طاق کی شرط اس لیے ہے کہ غزل کے بنیادی مفروضات میں ایک مفروضہ یہ ہے کہ شاعر کا محبوب یکتا اور بے مثل ہوتا ہے جس کا دُنیا میں کوئی ثانی ممکن نہیں۔ لہٰذا غزل کے اشعار بھی طاق ہونے چاہییں۔ نیز یہ کہ محبوب تک رسائی اور عشق میں کامیابی ایک متعذر الوقوع امر ہے اس لیے غزل میں ہجر و مفارقت ہی کے مضامین ہو سکتے ہیں اور ہجر سے طاق کو مناسبت ہے نہ کہ جفت کو۔ چنانچہ اشعارِ غزل کو طاق رکھنا ہی مناسب خیال کیا گیا۔ شعراء نے اس پابندی کو کبھی ملحوظ رکھا، کبھی نہیں۔

(5) اگر کوئی مضمون یا خیال ایک بیت کے دو مصرعوں میں نہ سمائے تو شاعر اس مفہوم کو دو یا دو سے زیادہ ابیات میں ادا کر سکتا ہے۔ غزل کے ان مسلسل اشعار کی حیثیت ایک قطعے کی ہو گی اور ان کو قطعہ بند اشعار کہا جائے گا۔

(6) قدمار کے اصول کی رُو سے غزل دو قسم کی ہو سکتی ہے: مسلسل اور غیر مسلسل۔ مسلسل غزل وہ ہے جس کے سب اشعار سلسلہ بہ سلسلہ ایک دوسرے سے مربوط ہوں، نہ یہ کہ ہر شعر مختلف اور جداگانہ مفہوم کا حامل ہو۔ غزلِ غیر مسلسل اس کو کہیں گے جس کا ہر شعر ایک جداگانہ مضمون کا حامل اور بجائے خود ایک مستقل اکائی کی حیثیت رکھتا ہو۔ دوسرے الفاظ میں، اس کے مختلف اشعار مفہوم و مطلب کی تکمیل کے لیے ایک دوسرے کے محتاج نہ ہوں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ غزل کی اس تقسیم کو ہمیشہ بلا چون و چرا تسلیم کیا گیا ہے۔ لیکن اگر غائر نظر سے دیکھا جائے تو غزل کو دو نہیں چار قسموں پر مشتمل خیال کیا جا سکتا ہے۔ اور اس طرح: (ا) وہ غزلِ مسلسل جس میں تسلسل کی بنیاد محض تکرارِ مضمون ہو یعنی اُس میں ربط و تسلسل صرف اس معنی میں پایا جائے کہ تمام اشعار ایک ہی مفہوم سے متعلق ہوں، یا یہ کہ مختلف اشعار میں ایک ہی مفہوم کو مختلف پیرایوں میں پیش کیا جائے۔ (ب) وہ غزلِ مسلسل جس میں نہ صرف تسلسلِ خیال بلکہ ارتقائے خیال بھی پائے جائے۔ یعنی اُس میں سلسلہ خیال شعر کے ساتھ آگے بڑھے اور آخری شعر تک اسی طرح پھیلتا اور وسعت اختیار کرتا چلا جائے۔ ظاہر ہے کہ اس نوع کی غزل روائی یا بیانیہ انداز کا مجموعۂ اشعار ہو گی۔ (ج) غزلِ غیر مسلسل یعنی عام نہج و اسلوب والی غزل جس کے ہر شعر میں ایک جداگانہ مضمون ہوتا ہے اور اسی خصوصیت کی بنا پر معترضینِ غزل غزل کی شاعری کو پراگندہ گی فکر، ذہنی انتشار اور ریزہ خیالی کی شاعری قرار دیتے ہیں۔ (د) وہ غزلِ غیر مسلسل جس میں ظاہری و خارجی ربط و تسلسل کے فقدان کے باوجود ایک جذباتی یک رنگی اور ایک

کیفیاتی وحدت ضرور پائی جاتی ہے جو غزل کے تمام اشعار کو ایک مخصوص موڈ اور ایک مخصوص تخیلی فضا کے زیرِ اثر لاکر بے ربطیِ فکر کے احساس کو بالکل ختم کر دیتی ہے۔

غزل کے موضوعات

موضوعاتِ غزل کی تحقیق یا چھان بین سے پہلے یہ جاننا ضروری ہے کہ موضوع و مواد اور معنی و مفہوم (CONTENT) کے اعتبار سے مختلف اقسام شعر یا اصنافِ نظم کیا ہو سکتی ہے۔

یہ بحث کہ شعر کی تقسیم کیا ہو اور کیونکر ہو بہت پرانی بحث ہے۔ تقریباً ہر دور میں اہلِ ادب نے اس مسئلے کو اپنی توجّہ کا مرکز بنایا۔ مگر وہ جن نتائج پر پہنچے اُن میں اتفاقِ رائے یکسر مفقود ہے اور فکری ژولیدگی ہر جگہ نمایاں۔ کہیں تقسیم شعر کا کوئی ایسا خاکا نظر نہیں آتا جو شاعری کے تمام شعبوں پر حاوی ہو اور جامع و ہمہ گیر خیال کیا جا سکے۔ یقیناً ہمارے قدمار نے اس مسئلے کو پورے طور پر نہیں کھنگالا اور شاعری کی انواع و اقسام اور فروع و اصناف کی مکمل چھان بین نہیں کی۔ شاید یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ یہ مسئلہ اُن کی بہترین توجہات سے محروم رہا۔ اس حد تک تو اتفاقِ رائے بے شک ملتا ہے کہ شاعری کے متداول اصناف، غزل، قصیدہ اور مثنوی وغیرہ میں شعر کی تقسیمِ بحر، وزن، قافیہ اور ردیف کے لحاظ سے کی گئی ہے، اور چونکہ یہ کوئی علمی تقسیم نہیں ہے، اس لیے اس کو اطمینان بخش خیال نہیں کیا جا سکتا۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ شاعری کی تقسیم مواد و موضوع اور معنی و مضمون کے اعتبار سے کی جائے۔ اس متفقہ رائے کے بعد اختلافِ آرا کا سلسلہ شروع ہو جاتا ہے۔

بعض اہلِ ادب کے نزدیک شاعری کی بنیاد چار مختلف النوع جذبات : (1) خوف (2) رغبت (3) مسرت، اور (4) غصّہ —— پر رکھی گئی ہے، اور انھیں جذبات کے اختلاف سے شاعری کی تمام مختلف قسمیں پیدا ہوئی ہیں۔ مثلاً خوف سے اعتذار اور استعطاف، رغبت سے مدح وشکر، مسرت سے غزل اور غصّے سے ہجو و عتاب وغیرہ کی مختلف صنفیں ظہور پذیر ہوئی ہیں۔

بعض ادبار کے نزدیک اصولاً شعر کی صرف چار قسمیں ہیں: (1) مدح (2) ہجو (3) حکمت، اور (4) لہو۔ پھر ان میں سے ہر ایک صنف سے مزید کئی کئی اصناف پیدا ہو جاتی ہیں۔ مثلاً مدح سے مرثیہ، فخریہ اور شکر، ہجو سے ذم، عتاب اور استبطار، حکمت سے امثال و ہدایات اور پند و موعظت، اور لہو سے غزل، خمریات اور رندانہ شاعری۔

بعض ادباء کا خیال ہے کہ اصلاً شعر کی صرف دو قسمیں ہوتی ہیں: (1) مدح اور (2) ہجو، کیونکہ جن فضائل و مناقب پر مدح کی بنیاد قائم ہے انھیں کے سلب کرنے کا نام ہجو ہے۔ باقی تمام اصنافِ سخن انھیں دونوں کی بناء پر وجود میں آتی ہیں۔ چنانچہ مرثیہ، فخریہ، تشبیب، غزل، وصف، تشبیہ، استعارہ، امثال، حکم، وعظ و پند اور زہد و قناعت وغیرہ مدح کے زمرے میں داخل ہیں اور ان کے علاوہ شاعری کی تمام دوسری اقسام ہجو سے تعلق رکھتی ہیں۔[1]

ہمارے اوّلین نقادوں میں مولانا شبلی نے بھی اس مسئلے سے اعتنا کیا ہے[2] لیکن انھوں نے اس پر محض ایک سرسری اور اچٹتی ہوئی نظر ڈالنے پر اکتفا کیا اور شاید اسی لیے کوئی اطمینان بخش تجزیہ پیش کرنے سے قاصر رہے۔ اُن کا فیصلہ یہ ہے کہ "شعر کے انواع قرار دینے میں یہ لحاظ ہونا چاہیے کہ شعر کی جو حقیقت ہے اور جو اُس کے ذاتیات ہیں ان کے لحاظ سے شعر کے کیا انواع پیدا ہوتے ہیں؟ شعر کی اصلی حقیقت مصوّری یا تخیّل ہے اس لیے انھیں دونوں چیزوں کے تنوعات اور اختلافِ خصوصیات سے شعر کے اقسام پیدا ہوتے ہیں۔" اس کے بعد وہ کہتے ہیں: "عالم میں جو کچھ ہے اُس کی دو قسمیں کی جا سکتی ہیں۔ (1) مادیات، مثلاً زمین، آسمان، چاند، ستارے، باغ، جنگل، کوہ و بیابان، گرمی، سردی، بہار، خزاں وغیرہ وغیرہ۔ (2) کیفیاتِ باطنی۔ یعنی انسان کے دل میں جو گوناگوں جذبات ودیعت کیے گئے ہیں، مثلاً رنج و مسرّت، محبّت و بغض، حسرت و غم، غیظ و غضب وغیرہ۔ اِس قسم کے لحاظ سے شعر کی بھی دو قسمیں ہیں۔ ایک وہ جس میں مادیات اور اس کے متعلقات کی تصویر کھینچی جائے۔ رزمیہ، مثنویاں، تاریخی افسانے، مناظرِ قدرت کے متعلق اشعار سب اسی قسم کے تحت میں داخل ہیں۔ ان سب میں مادیات یا اُن چیزوں کی تصویر کھینچی جاتی ہے جن کو مادیات سے تعلق ہے۔ دوسری قسم جذبات کی شاعری ہے جس میں جذباتِ انسانی کی تصویر کھینچی جاتی ہے۔ اس کے ذیل میں حسبِ ذیل چیزیں داخل ہیں: غزل، جس میں محبّت کے جذبات کا بیان ہوتا ہے۔ عشقیہ مثنویاں۔ مرثیہ۔ وہ اشعار جن میں فخر، غرور، انتقام، مسرّت، غم، شکر، صبر، حسرت، ندامت، حُبِّ وطن، اس قسم کے جذبات کا اظہار کیا جائے۔"

مصوّرانہ شاعری کے ذکر کے بعد مولانا شبلی شاعری کی دوسری بڑی قسم تخیّل کی

---

[1] شعر الہند (عبدالسلام ندوی)۔ حصّہ دوم

[2] شعر العجم (شبلی نعمانی)۔ جلد چہارم

شاعری کے بارے میں لکھتے ہیں: "تخیلی شاعری میں کسی چیز کی تصویر نہیں کھینچی جاتی، بلکہ شاعر کوئی دعویٰ کرتا ہے اور اس کی کوئی خطابی دلیل پیش کرتا ہے یا کسی بات کو معمولی طریقے کے بجائے عمدہ طریقے سے ادا کرتا ہے۔ کسی چیز کی مدح یا ذم میں کوئی عجوبہ آمیز مبالغہ تلاش کرتا ہے یا کوئی نادر، اچھوتی اور دور از نگاہ تشبیہ ایجاد کرتا ہے۔ اس قسم کی شاعری کو واقعیت سے بہت کم لگاؤ ہوتا ہے۔"

بظاہر مولانا کے اس تجزیے کا خلاصہ یہ ہے کہ از روئے مواد و موضوع شاعری کی دو بڑی قسمیں ہیں: مصورانہ اور تخیلی (جس کے لیے مولانا نے تخیلی کا لفظ استعمال کیا ہے)۔ پھر مصورانہ شاعری بھی دو قسم کی ہو سکتی ہے: مادّی حقائق کی شاعری اور جذبات کی شاعری۔ یوں مولانا کے نزدیک شاعری کو تین بڑی قسموں پر مشتمل خیال کیا جا سکتا ہے۔

یہ تھا ایک اجمالی تذکرہ اُن کوششوں کا جو شعر و شاعری کی نوعی تقسیم کے سلسلے میں گزشتہ ادوار کے اہلِ ادب کی جانب سے ظہور میں آئیں، شاید یہ کہنا غلط نہ ہو کہ ان نتائج کو ہر گز اطمینان بخش نہیں کہا جا سکتا، کیوں کہ ان کی بنا پر اصنافِ شعر یا اقسامِ نظم کا کوئی جامع یا ہمہ گیر خاکا اُبھر کر نظروں کے سامنے نہیں آتا۔ ظاہر ہے کہ یہ مسئلہ ہنوز محققینِ شعر و ادب کے بالاستیعاب مطالعے کا محتاج ہے۔ ہم اپنے موضوع گفتگو (غزل کے موضوعات) کی حدود میں مقید ہونے کی بنا پر سرِ دست ذیل کے تقسیمی خاکے پر قناعت کریں گے۔

ہمارے خیال میں مواد و موضوع اور معنی و مضمون (CONTENT) کے اعتبار سے اگر شاعری کو ایسی اصناف میں منقسم کرنے کی کوشش کی جائے جو جامع و ہمہ گیر اور ہر نوع کی شعری تخلیقات پر حاوی ہوں تو اُن اصناف کا تعین اور نشاندہی کم و بیش اس طرح ہو گی:

- غنائی — LYRICAL
- وصفیہ — DESCRIPTIVE
- روائی — NARRATIVE
- ڈرامائی — DRAMATIC
- رزمیہ — EPIC
- تدریسی — DIDACTIC
- وطنی — PATRIOTIC
- فکری — REFLECTIVE

- رثائی — ELEGIAC
- مدحیہ — PANGYRICAL
- ہجویہ — SATIRICAL

ان اصناف میں غنائی (یا موسیقیائی) شاعری اُس صنفِ شعر کو کہا جائے گا جو قلبی کیفیات کی عکاسی، نفسیاتی انفعالات کی تصویر کشی اور جذبات و احساسات کی ترجمانی پر مشتمل ہوتی ہے۔ غزل میں مواد و موضوع کی نوعیت بھی یہی ہے۔ اسی لیے غزل کی شاعری بھی غنائی شاعری قرار پاتی ہے۔

یہ جاننے کے بعد کہ غزل کے موضوعات نوعیت کے لحاظ سے غنائی ہوتے ہیں جب ہم یہ جاننے کی کوشش کرتے ہیں کہ وہ موضوعات دراصل ہیں کیا، اور کیا رہے ہیں، تو سب سے پہلے ہماری نظر غزل کی پیدائش اور آغاز پر ٹھہرتی ہے اور یہیں ہمیں اپنے سوال کا تشفی بخش جواب بھی ملتا ہے۔ اردو غزل فارسی غزل کے بطن سے پیدا ہوئی۔ فارسی غزل اپنے زمانے کے فارسی قصیدے سے برآمد ہوئی اور فارسی زبان کا قصیدہ عربی زبان کے قصیدے کا مثنیٰ تھا۔ چنانچہ فارسی اور اُردو غزل کے موضوعات کا ماخذ یا سرچشمہ دراصل وہ تخیل، وہ طرز فکر و احساس اور وہ شعری اسلوب تھا جو اسلام سے پہلے اور طلوعِ اسلام کے بعد عربی زبان کے قصیدے کا طرۂ امتیاز تھا۔

عربی زبان کی قدیم شاعری قصیدے کی صنف میں محدود و محصور تھی۔ شعرائے عرب کی شاعرانہ تخیل اور تخیلی تجربات کا خارجی پیکر قصیدہ اور صرف قصیدہ تھا۔ مولانا حالی نے اپنی تصنیف مقدمۂ شعر و شاعری میں ایک مقام پر صدرِ اسلام کی شاعری کے عام موضوعات درج کیے ہیں جو دراصل قدیم عربی قصیدے کے موضوعات کا خلاصہ ہے۔ وہ لکھتے ہیں: "صدرِ اسلام کی شاعری میں جب تک کہ غلامانہ تملق اور خوشامد نے اس میں راہ نہیں پائی تمام سچے جوش اور ولولے موجود تھے۔ جو لوگ مدح کے مستحق ہوتے تھے اُن کی مدح اور جو ذم کے مستحق ہوتے تھے اُن کی مذمت کی جاتی تھی جب کوئی مصنف اور نیک خلیفہ یا وزیر مرجاتا تھا اُس کے دردناک مرثیے لکھے جاتے تھے اور ظالموں کی مذمت اُن کی زندگی میں کی جاتی تھی۔ خلفاء و سلاطین کی مہمات اور فتوحات میں جو بڑے بڑے واقعات پیش آتے تھے اُن کا قصائد میں ذکر کیا جاتا تھا۔ احباب کی صحبتیں جو انقلابِ روزگار سے برہم ہو جاتی تھیں اُن پر دردناک اشعار لکھے جاتے تھے۔ پارسا بیویاں شوہروں کے اور شوہر بیویوں کے فراق میں درد انگیز اشعار انشا کرتے۔ چراگاہوں، چشموں اور وادیوں کی گزشتہ صحبتوں اور جمگھٹوں کی ہو بہو تصویر کھینچتے تھے۔ اپنی اونٹنیوں کی جفاکشی اور تیز رفتاری، گھوڑوں کی رفاقت اور وفاداری کا

بیان کرتے تھے۔ بڑھاپے کی مصیبتیں، جوانی کے عیش اور بچپن کی بے فکریوں کا ذکر کرتے تھے۔ اپنے بچوں کی جدائی اور ان کے دیکھنے کی آرزو حالتِ غربت میں لکھتے تھے۔ اہلِ وطن کی، دوستوں کی اور ہم عصروں کی بھی تعریفیں اور اُن کے مرنے پر مرثیے کہتے تھے۔ اپنی سرگزشت، واقعی تکلیفیں اور خوشیاں بیان کرتے تھے۔ اپنے خاندان اور قبیلے کی شجاعت اور سخاوت وغیرہ پر فخر کرتے تھے۔ سفر کی محنتیں اور مشقتیں جو خود اُن پر گزرتی تھیں بیان کرتے تھے۔ عالمِ سفر کے مقامات اور مواضع، شہر اور قریے، ندیاں اور چشمے سب نام بنام، اور جو بُری بھلی کیفیتیں وہاں پیش آتی تھیں اُن کو موثر طریقے میں ادا کرتے تھے۔ بیوی اور بچوں یا دوستوں سے وداع ہونے کی حالت دکھاتے تھے۔ اسی طرح تمام نیچرل جذبات جو ایک جوشیلے شاعر کے دل میں پیدا ہو سکتے ہیں، سب اُن کے کلام میں پائے جاتے ہیں[1]۔ اس کا مطلب یہ کہ قدیم عربی قصیدہ محدود معنوں میں مدحیہ شاعری کا نمونہ ہونے کی بجائے مدحیہ، رثائی، غنائی، وصفیہ، روائی، اخلاقی، وطنی اور ہر رنگ و آہنگ کی شاعری کا مرقع تھا۔ اس کو یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ زمانۂ قدیم میں عربوں کی شاعری اگرچہ ہیئت یا ہیئتی صنف کے لحاظ سے محض ایک صنف میں مقید و محصور تھی، لیکن مطالب و مضامین کے اعتبار سے اس میں تنوع اور رنگا رنگی کی خصوصیتیں بیش از بیش پائی جاتی تھیں۔

حالی نے صدرِ اسلام کی شاعری کے بارے میں جو کچھ کہا ہے اس سے قدیم عربی قصیدے کے موضوعات پر یقیناً روشنی پڑتی ہے۔ لیکن قصیدے کے تاریخی ارتقا کو واضح طور پر سمجھنے کے لیے اس حقیقت کو بھی ذہن میں رکھنا ضروری ہے کہ یہ وہ شاعری تھی جو زمانۂ جاہلیت میں پرورش پائی تھی، اور حالی نے جن موضوعات و مطالب کا ذکر کیا ہے وہ دراصل جاہلیین ہی کی شاعری کے موضوعات ہیں۔ نیز یہ کہ زمانۂ جاہلیت میں جو ٹھیٹھ بدویت اور قبائلی عصبیت پائی جاتی تھی۔ اس کو اسلام اور اسلامی تعلیمات نے محو کر دیا جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ جاہلیین کے بعد جب محضرین (وہ شعراء جنھوں نے جاہلیت اور اسلام دونوں زمانے دیکھے) اور اسلامیین (عہدِ اسلام سے تعلق رکھنے والے شعراء) عرب کی شعری روایت کے حامل و امین قرار پائے تو اس وقت تک اس روایت کے قدموں کے نیچے سے زمین نکل چکی تھی اور پادر ہوا ثابت ہو چکی تھی۔ علاوہ ازیں چونکہ اس زمانے میں اہلِ عرب کی شاعری قبائلی چپقلش اور باہمی جدال و قتال کا سبب بن جایا کرتی تھی۔ اس لیے وہ اسلام کی

---

1 مقدمۂ شعر و شاعری (حالی)

سرپرستی سے محروم رہی۔ اسی باعث خلفائے راشدین کا دور دراصل عربی قصیدے کے زوال و انحطاط کا دور تھا۔ لیکن اس دور کے ختم ہوتے ہی بنو امیہ کے عہد میں جاہلی عصبیت کے احیار کے ساتھ خاندانی تفوق اور نسلی تفاخر کے جذبے نے پھر سر اُٹھایا اور شاعری میں ایک بار پھر فخر و مباہات، مجادلہ و مسابقت اور شہ زوری و فروسیت کے اوصافِ جاہلیہ کو فروغ حاصل ہوا۔ بنو اُمیہ کے بعد بنو عباس کے زمانے میں حالات نے پھر پلٹا کھایا۔ اگر بنو امیہ اپنی بدویت پر نازاں اور عرب کی قدیم تہذیب کے دل دادہ تھے تو بنو عباس عربی بدویت کو اپنی گردن کا بدنما طوق سمجھتے تھے۔ انھوں نے یہ طوق جلد ہی اُتار پھینکا اور عربی شاعری بدوی اثرات سے مکمل طور پر آزاد ہو کر عشقیہ، بہاریہ، خمریاتی، تاریخی، روایاتی، داستانی اور ہجویہ اصنافِ شعر کی راہوں پر گام زن ہو گئی اور ہمہ جہتی ترقیوں اور گوناگوں بالیدگیوں سے ہم کنار ہوئی۔

دو قوموں کے تصادم اور تصادم کے بعد اختلاط سے تہذیبی لین دین اور ذہنی و فکری اخذ و قبول کا جو عمل عام طور پر ظہور پذیر ہوتا ہے اس کی مثالوں سے تاریخ کے صفحات بھرے پڑے ہیں ـــ آغازِ اسلام کے کچھ ہی دنوں بعد جب ایران عربوں کے زیر نگیں آیا اور پورا ملک مسلمانوں کی فاتحانہ تگ و تاز اور تہذیبی سرگرمیوں کا میدان بن گیا تو یہاں بھی تعامل و تغافل کی وہی صورت پیش آئی۔ ایران ایک قدیم متمدن قوم کا گہوارہ تھا۔ ایرانی قوم اپنی سیاسی تاریخ کے پیش مادی، کیانی، ہخامنشی، ساسانی ادوار سے گزر چکی تھی۔ اور مادی و روحانی زندگی کے بے شمار تہلکوں کے گراں ارزورثے سے مالا مال تھی۔ شاید اسی نسبت سے انحطاط کے آثار بھی اس کے ظاہری و باطنی قوار میں راہ پا چکے تھے۔ عرب کے مسلمان اگرچہ تاریخی اعتبار سے کچھ کم قدیم نہ تھے لیکن اس لحاظ سے کہ وہ حیات، و کائنات اور معاش و معاد کے ایک عظیم، آفاقی، انقلاب انگیز اور انقلاب پرور اعتقادی نظریے سے مسلح تھے۔ اُن کی حیثیت ایک نو مولود و نوخیز، زندہ و توانا اور فعال و متحرک قوم کی تھی جس کا سیلاب بے اماں دنیائے قدیم کے ضعف و زوال کو خس و خاشاک کی طرح بہالے جانے کا عزم رکھتا تھا۔ پھر بھی ہوا جو دو مختلف الحیثیت تہذیبوں اور دو مختلف اللون معاشروں کے مجادلے اور مجادلے کے بعد معانقے کے موقع پر ہوا کرتا ہے۔ تاریخ ادبیاتِ ایران کے مؤلف نے اس تاریخی عمل اور اس کے تدریجی منازل کی نشان دہی ان الفاظ میں کی ہے:

"اگرچہ دینِ اسلام کی اشاعت کی وجہ سے ایران میں عربوں کا سیاسی غلبہ معنوی غلبے میں مبدل ہو گیا تھا اور عربوں کا اثر ایرانیوں کی روح کی گہرائیوں تک پہنچ چکا تھا، پھر بھی عربوں کے تسلط

کے اس دور میں معنوی حیثیت سے بھی مغلوب ایران نے مقاومت کی کوشش کی اور عربی اثر کا مقابلہ کیا۔ انھوں نے عربوں کی تعلیم کو اپنے مزاج اور اپنے ذوق کے مطابق ڈھال لیا اور اپنے تمدن اور اپنے افکار سے عربوں کو متاثر کرنا شروع کر دیا ..... عربی زبان نے فارسی زبان کا اثر قبول کیا، اور بہت سے فارسی الفاظ معرب بن کر عربی میں داخل ہوئے ..... دوسری طرف کوفہ اور بصرہ (جو ایران کی حدود میں تھے) میں رہنے والوں عربوں نے ایرانیوں سے میل جول بڑھایا۔ انھوں نے فارسی زبان اختیار کرلی اور سب سے بڑھ کر یہ کہ یہ زبان سرکاری دفاتر کی زبان بن گئی .... عرب پر ایرانیوں کا اثر لفظی نہیں، بلکہ علمی اور معنوی اثر تھا۔ عربوں نے نہ صرف ایرانیوں کے رسم و رواج اور قانونِ حکومت کو اختیار کیا، بلکہ سوانح، تاریخ، حکایات، علوم، اخلاق و آداب میں ایرانی کتابوں سے زبردست استفادہ کیا۔ ایران کے بہت سے عالموں نے بعض پہلوی کتابوں کو عربی میں منتقل کر کے عربوں پر نئے علوم کا دروازہ کھولا۔ اور وہ قوم جس میں اسلام کی ابتدا کے وقت گنتی کے چند لوگوں کے سوا پڑھنا لکھنا تک کسی کو نہ آتا تھا اُسی قوم نے ایران اور دوسری قوموں سے ادبیات، تاریخ اور دوسرے علوم میں استفادہ کر کے جاحظ اور ابوالفرج جیسے مصنفوں کو پیدا کیا ..... عرب پر ایران کے علمی، ادبی اور اجتماعی اثر کے مقابلے میں خود عربی زبان نے ایران پر اپنا اثر ڈالا، اور دو سو سال کی مدت میں عربی زبان نے ایران میں ایسا رواج پایا کہ تاریخِ عالم میں اس کی مثال شاید ہی کہیں ملے۔ اس زبان نے اتنا گہرا اور اتنا پائدار اور اتنا ہمہ گیر اثر ڈالا کہ بہت سے ایرانی عالموں نے اس زبان میں شعر کہے، اس زبان میں خط و کتابت کی اور اس زبان کی ترویج اور تعلیم میں کوشاں رہے، عربوں کے قبضے بلکہ اس کے بعد کی کئی صدیوں تک عربی زبان میں اپنی کتابیں لکھتے رہے، اور عربی زبان ایران کی ادبی زبان بن گئی اور کسی نے فارسی لکھنے کی طرف توجہ نہ کی۔ عربی زبان کے تسلط کا سب سے بڑا نتیجہ یہ نکلا کہ ایرانیوں نے دینِ اسلام قبول کر لیا اور چونکہ اُس زمانے کے مسلمان قرآن کے سوا ہر کتاب کو اور عربی زبان کے سوا ہر زبان کو ناقابلِ اعتنا سمجھتے تھے اس لیے بتدریج پارسی زبان اور پارسی زبان میں لکھی ہوئی کتابیں پڑھنے کا رواج کم سے کم ہوتا گیا۔ لوگ عربی سیکھنے کی طرف ہمہ تن متوجہ ہو گئے ..... حد یہ کہ عربی میں فقہ، نحو، تاریخ اور سوانح پر بہترین کتابیں لکھنے والے علما خود ایرانی تھے ..... تیسری صدی ہجری کو ایران کی آزادی کی ابتدا سمجھنا چاہیے اس آزادی نے بتدریج قوت حاصل کی اور آخر کار صفاریوں سامانیوں، آلِ بویہ اور غزنویوں کے ہاتھوں کمال کو پہنچی اور عربوں کے ہاتھوں سے ایران پوری طرح نکل گیا۔ اسی زمانے میں پارسی زبان دو سو سال

کی گمنامی کے بعد موجودہ فارسی کی صورت میں نمودار ہوئی۔ شاعروں نے اس زبان میں شعر کہنے شروع کیے۔ اور لکھنے والوں نے فارسی نثر کا آغاز کیا۔۔۔ ج1

عرب اور ایران کے عمل اور ردِّ عمل کی اس روداد کا خلاصہ یہ ہے کہ اسلامی فتوحات کے سیلاب میں جب ایران پر عربوں کا تسلط قائم ہوا تو ابتدا میں تو ایران ظاہری و معنوی دونوں حیثیتوں سے یکسر مغلوب ہو کر رہ گیا، لیکن ہزیمت و مغلوبیت کے فوری اثرات کے زائل ہوتے ہی سیاسی شکست و ریخت کے ملبے سے ایرانِ قدیم کے دل و دماغ اور ذہن و ضمیر نے دوبارہ سر اُٹھایا اور ایران کا علمی تفوق اپنا رنگ جمائے بغیر نہ رہ سکا۔ عرب فاتحین مفتوح ایرانیوں کے سامنے زانوئے ادب تہ کرنے پر مجبور ہوئے۔ ایرانی علوم و فنون نے عرب ذہن کو مسخر اور عربوں کی دنیائے علم کو نئی وسعتوں سے ہمکنار کیا۔ حضرت عیسیٰ سے تقریباً ڈیڑھ سو برس پہلے بھی جب قدیم یونان اپنی سیاسی شکست کی بدولت رومنوں کی وسیع و عریض سلطنت کا محض ایک صوبہ بن کر رہ گیا تھا۔ یہی صورت پیش آئی تھی جس کے بارے میں ھوریس کا یہ استبعاد کہ "غلام یونان نے اپنے غیر متمدن آقا کو غلام بنالیا"ج2 آج تک مشہور چلا آتا ہے۔ مغلوب ایران کے بارے میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ اس نے اپنی ذہنی برتری کی بدولت فاتح عربوں کو مفتوح بنا کے چھوڑا۔ لیکن کچھ دنوں کے بعد یہ صورتِ حال بھی بدلی اور اب عربی اور عربیت کے تسلط کا آغاز ہوا۔ فارسی زبان اور فارسی اثرات پھر پیچھے جا پڑے۔ ایرانی علوم و فنون کی دنیا عربیت اور اسلامیت میں گم ہو کر رہ گئی۔ کم و بیش دو سو سال تک اس سیلاب کا دور دورہ رہا۔ بارے یہ حالات بھی تبدیل ہو کر رہے۔ فارسیت اور ایرانیت نے ایک مرتبہ پھر برتری حاصل کی، اور آخر کار وہ وقت آیا کہ ایران اور اہلِ ایران نے اپنی کھوئی ہوئی میراث کو پا لیا۔ یوں دیکھا جائے تو عرب اور ایران کے عمل اور ردِّ عمل کا یہ سلسلہ کم سے کم چار واضح ادوار کو محیط ہے۔

تاریخی تغیر و تطور کی اس دار و گیر میں عربی زبان کا قصیدہ مسلمان فاتحوں کے ساتھ ایران پہنچا۔ ظاہر ہے کہ یہ خلافتِ راشدہ کے زمانے کی بات ہے۔ اس وقت عرب کے مدحیہ قصائد کا انداز (خارجی ہیئت کے اعتبار سے) یہ تھا کہ قصیدے کی تمہید عشقیہ اشعار پر مشتمل ہوتی تھی اور اُسے تشبیب کے

ج1 تاریخ ادبیاتِ ایران از ڈاکٹر رضا زادہ شفق۔

ج2 CAPTIVE GREECE TOOK CAPTIVE HER RUDE CONQUEROR HORACE

نام سے پکارتے تھے۔ تشبیب کے بعد گریز اور گریز کے بعد ممدوح کی تعریف و توصیف کی منزل آتی تھی۔ اتمامِ تشبیب اور آغازِ مدح کے نقطۂ اتصال کو اصطلاح میں گریز یا تخلص کہتے تھے۔ جس کی عمدگی اور کامیابی کا معیار یہ تھا کہ ممدوح کا ذکر بظاہر بلاقصد آجائے اور ایسا معلوم ہو کہ گویا بات میں بات پیدا ہوگئی ہے۔ بالفاظِ دیگر، سہولتِ اظہار کو گریز کی اہم ترین خصوصیت خیال کیا جاتا تھا۔ بہرحال گریز کے مرحلے سے بہ حسن و خوبی گزرنے کے بعد شاعر قصیدے کی غایتِ اصلی یعنی مدح و توصیف کی جانب متوجہ ہوتا تھا۔ اظہارِ مدّعا اور اُس کے ساتھ دُعا پر قصیدے کا خاتمہ ہوتا تھا۔

یہی وہ قصیدہ تھا جس نے ابتدائی اسلامی فتوحات کے ساتھ ایران میں بار پایا۔ پھر جب تیسری صدی ہجری کی ابتدا میں ایران نے عربی اور عربیت کی بالادستی سے نجات پاکر اپنی ذہنی و فکری حریت اور سالمیت کا پرچم لہرایا، اور قدیم پہلوی نے موجودہ یعنی بعدِ اسلام کی فارسی کے لیے جگہ خالی کی اور اس نئی زبان میں شاعری کا آغاز ہوا تو یہی قصیدہ ایرانی شعراء کے لیے بہترین شاعری کا بہترین نمونہ بھی تھا۔ وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ فارسی زبان کی شاعری اس قصیدے کے رنگ و آہنگ اور نہج و اسلوب کے مطابق ڈھلتی چلی گئی۔ ڈاکٹر رضازادہ شفق لکھتے ہیں: "بعدِ اسلام نظم و نثر کی زبان کو سامانیوں کے عہد میں وسعت حاصل ہوئی۔ پھر یہ زبان غزنویوں اور سلجوقیوں کے عہد میں اپنے اوجِ کمال کو پہنچی۔ اسی دوران میں سینکڑوں بڑے بڑے شاعر، حکیم اور مصنف پیدا ہوئے ..... ادبی موضوعات عبارت تھے قصیدے سے یہ قصیدے زیادہ تر بادشاہوں، امیروں اور بزرگوں کی مدح میں لکھے جاتے تھے۔ اس کے سوا بیانِ حال، پند و عبرت کے لیے بھی اسی سے کام لیا جاتا تھا۔ ان قصیدوں میں تشبیب و تغزل دونوں ہوتے تھے۔"[1]

پھر چونکہ آگے چل کر اردو کی غزلیہ شاعری کا متن و مواد بالآخر انھیں فارسی قصائد کے اثرات سے متعین ہونے والا تھا، اس لیے نامناسب نہ ہوگا اگر ہم یہیں یہ بھی دریافت کرتے چلیں کہ یہ فارسی قصیدے فکری و معنوی اعتبار سے کس حیثیت اور مرتبے کی چیز تھے۔ اس خصوص میں تاریخِ ادبیاتِ ایران کے مصنف نے جو لکھا ہے اُس کا خلاصہ انھیں کے الفاظ میں یہ ہے:

"ایران کے عالم و ایران کے شاعر حکمت، فلسفہ اور اجتماعی و اخلاقی مسائل کو قدیم ترین زمانے سے بہترین فارسی سبک میں پیش کرتے آتے ہیں۔ حد یہ کہ بڑے بڑے قصیدے جو امیروں کی خوشامد اور

---

1 تاریخِ ادبیاتِ ایران (رضازادہ شفق)

وزیروں سے انعام حاصل کرنے کے لیے لکھے گئے ہیں اُن میں بھی لطفِ معانی اور دلکش مضامین جمع کیے ہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ بہت سے فارسی قصیدوں میں طولِ کلام، عبارت پردازی، قافیہ پیمائی اور اخلاقی برائیاں موجود ہیں۔ لیکن اس کے باوجود قصیدے میں بہت سی بنیادی خوبیاں بھی پائی جاتی ہیں، جن میں سے چند ایک یہ ہیں: (1) قصیدہ گو شاعروں نے اونچے درجے حاصل کرنے، سلاطین سے انعام پانے اور لوگوں سے داد لینے کے لیے بڑی محنت سے کام لیا ہے اور فارسی میں بہترین ترکیبیں ایجاد کیں اور موزوں ترین الفاظ استعمال کیے، اور انھیں زندہ کیا ہے۔ (2) تملق گوئی کو مذموم جانتے ہوئے بھی انھوں نے نہایت اچھوتے مضامین، نہایت نازک تشبیہیں، ماہرانہ اور اُستادانہ تخیلات مدحیہ قصیدوں میں پیش کیے ہیں۔ (3) فارسی قصیدوں میں نہایت بلند پایہ اخلاقی مضامین درج کیے گئے ہیں۔ (4) قصیدوں میں ضمنی طور پر بہت سے تاریخی مطالب، عادات اور حکایتیں آئی ہیں ان سے پچھلے زمانے کی تاریخ پر کافی روشنی پڑتی ہے (5) ایرانی امثال اور حکیمانہ اقوال اُن میں جمع ہو کر محفوظ ہو گئے ہیں۔ (6) قصیدوں کی ابتدا میں وہ بے نظیر تخیل درج ہے جو ایرانی استادوں کے لطیف احساسات اور قدرتِ کلام کا بیّن ثبوت ہے۔ (7) بادشاہوں کی مدح و ستائش کے ضمن میں جو پند و نصیحت کی گئی ہے، وہ بڑے دل کش اور شیریں انداز میں کی گئی ہے۔ (8) ایسے قصیدے جو بالکل دینی اور اخلاقی ہیں وہ چاپلوسی اور خوشامد سے یکسر خالی ہیں۔ ان میں علمی، حکیمانہ مطالب یا شاعر نے خود اپنے حالات اور اپنے افکار درج کیے ہیں۔"[1]

قدیم عربی قصیدے اور اُس کی روشنی میں تشکیل پانے والے فارسی قصیدے کے آغاز و نشو و نما اور ہیئت و مواد کی ان تفصیلات سے واقف ہونے کے بعد غزل کی پیدائش، اُس کی ہیئت اور اُس کے موضوعات کو واضح طور پر سمجھنا کوئی مشکل کام نہیں۔ مذکورہ قصائد کی تمہید جس کو تشبیب کہا جاتا تھا، شباب کے ذکر پر مشتمل ہوتی تھی، لیکن عملاً شعرا حسن و شباب کے تذکروں سے ہٹ کر دوسرے امور و کوائف یا واردات و کیفیات کی عکاسی و ترجمانی بھی کرتے تھے۔ عشق و محبت، رندی و سرمستی، شراب و کباب، گلشن و گلزار، رعنائی بہار، جورِ گردوں، جفائے زمانہ، محرومی و نامرادی، آشفتگی و شوریدہ سری ـــــ ان میں سے کوئی بھی چیز تشبیب کا متن بن سکتی تھی۔ شعرائے ایران نے قصیدے سے تشبیب کو الگ کر لیا اور اُسے ایک جداگانہ صنف قرار دے کر غزل اُس کا نام رکھا۔ قصیدے کی

---

[1] تاریخ ادبیاتِ ایران از رضازادہ شفق۔ ترجمہ سید مبارز الدین رفعت ایم۔اے

قطع و برید سے ایک نرم و نازک اور لطیف و جمیل صنفِ شعر کی تخلیق کا یہ عمل شاید قدرتی طور پر ایران ہی میں ممکن تھا اور ایران ہی کے تیکھے شاعرانہ مزاج کا کارنامہ ہو سکتا تھا جاہلیتِ عرب کی "بلند سنجیدگی" اور "اسلامیتِ عرب کی "بلند تر سنجیدگی" کی فضا میں غالباً اس چیز کا تصور بھی نہیں کیا جا سکتا تھا۔ تیسری صدی ہجری کے ابتدائی سالوں میں ایران عربوں کے تسلط سے آزاد ہوا۔ اور یہی وہ زمانہ بھی ہے جس کو غزل کی پیدائش کا زمانہ خیال کیا جا سکتا ہے۔

غزل کے لغوی معنی ہیں عورتوں سے باتیں کرنا اور حسن و جوانی اور عشق و دل باختگی کا افسانہ سنانا۔ اسی کو غزل کے متن و مواد کا نقطہ خیال کرنا چاہیے۔ لیکن اس کے ساتھ ہی وہ تمام موضوعات بھی غزل کی حدود میں داخل ہو گئے، جو صدیوں سے عربی و فارسی قصیدوں بالخصوص اُن کی تشبیبوں پر قبضہ جمائے ہوئے تھے۔ یہاں یہ امر بھی واضح ہو جاتا ہے کہ غزل اپنے تاریخی پس منظر کی بنا پر کبھی بھی محدود معنوں میں "عورتوں سے باتیں کرنے" پر موقوف نہیں رہی، اُس میں تقریباً ابتدائے کار ہی سے عشق و عاشقی کے مضامین کے ساتھ رندانہ، خمریاتی، بہاریہ، وصفیہ، منظری، فکری و تصوری اور اخلاقی و اعتقادی مضامین کو بھی دخل و نفوذ حاصل رہا ہے۔ ایرانی شعراء میں رودکی، دقیقی اور عنصری جیسے شاعروں کے زمانے سے "سنائی" "عراقی" "سعدی" "حافظ" اور فغانی وغیرہ اساتذہ کے دور تک غزل کے موضوعات میں طول و عرض اور وزن و عمق کے اعتبار سے اضافوں اور ترقیوں کا عمل مسلسل طور پر جاری رہا اور غزل ہر نوع کے مضامین اور تازہ بتازہ عنوانات کے لیے اپنے دامن میں جگہ پیدا کرتی رہی۔ بہت آگے چل کر غالب نے اپنے ایک شعر میں "تنگ نائے غزل" کی جس "کم ظرفی" کی طرف اشارہ کیا وہ غزل کا ایک خلقی نقص سہی، لیکن اس نقص کے باوجود غزل (اپنی خلقی ترکیب ہی کی بنا پر) کچھ ایسی لچک بھی اپنے اندر رکھتی ہے کہ اپنی اساسی وضع اور بنیادی خط و خال کو قائم رکھتے ہوئے زندگی کے ہر رنگ و رُخ اور زمانے کے ہر کیف و کم کو ادا کرنے کی صلاحیت سے مالا مال ہے۔

مولانا شبلی نے شعر العجم میں فارسی غزل پر عمومی تبصرہ و نقد کے ضمن میں غزل کے مضامین و موضوعات کی نشان دہی جن عنوانات کے تحت کی ہے اُن سے مضامینِ غزل کی وسعت، تنوع اور گوناگونی پر بہت اچھی روشنی پڑتی ہے۔[1] ان عنوانات میں سے بعض (مولانا ہی کے الفاظ میں)

---

[1] شعر العجم (شبلی نعمانی)۔ حصہ پنجم۔

یہ ہیں:

(ا) عشق کی حقیقت اور اس کے آثار۔ محبوب کی کج ادائیاں۔ بدعہدی۔ رقیب۔ وارداتِ عشق، محبوب کا ظلم۔ اخفائے حال۔ رقیب کی موت۔ معشوق کی مخفی نظرِ لطف۔ معشوق کی مخفی آزردگی۔ محویت کا عالم۔ قاصد سے بدگمانی۔ محبوب کے متعلق بدگمانی۔ معشوقانہ ناز۔ عاشق کی بے صبری۔ دوسرے پر عاشق ہو جانا۔ شبِ ہجر۔

(ب) وحدتِ وجود یعنی ہمہ اوست۔ حاسۂ باطنی۔ کشفِ حقائق۔ ذاتِ باری۔ اختلافِ حال (یعنی تناقض)۔ ذکر و تسبیح۔ روح اور روحانیت۔ انسان عالمِ اکبر ہے۔ بہت سے اسرار کہنے کے قابل نہیں۔ عالمِ کائنات کے اسرار معلوم نہیں ہو سکتے۔ رسوم و قیود و بت پرستی، رضا بالقضا۔ خدا کی حقیقت معلوم نہیں ہو سکتی۔ ابلیس و شیطان۔ وحدت فی الکثرت۔

(ج) بادشاہ کی غرض رعایا کا آرام و آسائش ہے۔ بادشاہوں کے مواجہہ میں آزادی و حق گوئی۔ ملازمت اور نوکری کی برائی۔ دولت و امارت کی بے ثباتی اور تحقیر۔ عزتِ نفس اور ترکِ احسان پذیری۔ غصے کے مقابلے میں غصہ نہ کرنا چاہیے۔

(د) مذہبی جھگڑوں کی اصل دنیوی اغراض ہوتے ہیں۔ حکیم کو دنیا اور دین کسی سے غرض نہیں۔ خودغرضی نامقبولیت کا سبب ہے۔ فقر اور دولت مندی کی تحقیر۔ اخلاقِ رذیلہ کی مصلحت۔ عوام کے لیے آزادی مفید نہیں۔ ایک کا فائدہ دوسرے کا نقصان ہے۔ خواص مقبولِ عوام نہیں ہو سکتے۔ مسئلۂ جبر۔ عالم میں شر نہیں ہے۔ رہنما بھی نابلد ہیں۔ تقلید سے نجات۔ مُردوں کے لیے جنگ و نزاع۔ جوہر و عرض۔ حقیقت رسی اور اس کے مدارج۔ اپنی بے حقیقی۔ ترکِ خودی سے جھگڑے مٹ جاتے ہیں۔ اتحادِ مذہب۔

ان عنوانات سے یہ حقیقت کھل کر سامنے آجاتی ہے کہ ایران میں فارسی غزل عروج و کمال کی منزل تک پہنچتے پہنچتے ہر قسم اور ہر رنگ کے مضامین کو اپنے دامن میں جگہ دے چکی تھی۔ اس کے دائرۂ کار کی حدود انسان کی ذہنی و روحانی جدوجہد سے لے کر زندگی اور زمانے کی ہمہ جہتی کروٹوں تک وسیع و فراخ ہو چکی تھیں۔ اس وقت تک کی تمام انسانی سرگرمیاں، کیا فکری اور کیا عملی، کیا داخلی اور کیا خارجی، اس کی دسترس کی قلمرو میں شامل تھیں۔ ادبی تنقید کی زبان میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ اس کے موضوعات رومانی و جمالیاتی بھی تھے اور منظری و محاکاتی بھی، فکری و فلسفیانہ بھی اور سیاسی و عمرانیاتی بھی۔

فارسی زبان کی یہ غزل ہندوستان میں مسلمانوں کی آمد کے ساتھ یہاں کی دنیائے ادب سے روشناس ہوئی۔ اور جیسا کہ تاریخ ادب کے اوراق شاہد ہیں، شعر و شاعری کی محفلوں میں ہاتھوں ہاتھ لی گئی۔

یوں شعر و فن، تصور و تفکر، درک و بصیرت اور بیان و اظہار کی ایک نئی سجائی دُنیا کسی غیبی خزانے کی طرح بیٹھے بٹھائے ہمارے اربابِ فن اور اہلِ ذوق کے تصرف میں آگئی۔ یہی وہ حادثہ بھی تھا جس کی بنا پر نوزائیدہ اُردو زبان کی نوزائیدہ شاعری نے غیر معمولی سُرعت کے ساتھ ترقی کی اور دیکھتے دیکھتے اُس وقت کی انتہائی ترقی یافتہ زبانوں کے شعری ذخائر سے آنکھیں ملانے کے قابل ہوگئی۔ یہ ایک معروف حقیقت ہے کہ کسی بھی زبان کی شاعری اپنے نشو و نما کی ابتدائی منزلوں میں تتلانے اور ٹوٹی پھوٹی زبان میں بات کرنے پر مجبور ہوتی ہے اور یہ دور بسا اوقات کئی کئی صدیوں کے زمانے کو محیط ہوتا ہے۔ یہ طویل زمانہ دراصل اُس شاعری کا بچپن ہوتا ہے جس میں وہ پختگی، ہمواری، ضبط و توازن اور وزن و وقار جیسی خصوصیات اپنے اندر پیدا کرنے سے قاصر رہتی ہے۔ تاریخِ ادب سے واقفیت رکھنے والے جانتے ہیں کہ فارسی غزل کی بدولت اردو شاعری کو منازلِ ارتقاء کے قطع کرنے میں کس قدر سہولت حاصل رہی جس کے باعث اس کا دورِ طفولیت اس حد تک مختصر ہوگیا کہ اگر ہم یہ کہیں کہ اردو شاعری پیدائش کے مرحلے سے گزرتے ہی جوانی کی منزل میں داخل ہوگئی تو شاید کچھ مبالغہ نہ ہوگا۔

یہ بات بھی یاد رکھنے کی ہے کہ فارسی غزل کا وہ شجر جس کی قلم ہندوستان میں لاکر لگائی گئی ایک بھرا پُرا اور تناور درخت تھا۔ گویا غزل کی صنف ایران سے ہندوستان پہنچی تو وہ ظاہری اور معنوی دونوں حیثیتوں سے ادب و فن کے بامِ رفیع پر متمکن ہو چکی تھی۔ چنانچہ اس کی یہ دونوں حیثیتیں اردو شاعری کے اوّلین سرمائے کا جزو قرار پائیں۔ اُردو شاعری نے آغازِ کار ہی سے اگر ایک طرف وزن و بحر، ترکیب و ساخت، طرز و اسلوب اور بیان و اظہار کے سلسلے میں ایرانی غزل کا تتبع کیا تو دوسری طرف متن و مواد اور مضامین و موضوعات کے باب میں بھی بڑی حد تک ایرانی شعراء کی پیروی کی۔ اُردو کے اوّلین غزل نگاروں، بالخصوص ولی دکنی، سراج اورنگ آبادی اور فقیر اللہ آزاد کے رنگ اور مرتبے کے شعراء کا کلام اس دعوے کا بین ثبوت ہے۔ پھر جب اٹھارویں صدی کے آغاز میں اُردو شاعری کا مرکزِ ثقل دکن سے ہندوستان کی طرف منتقل ہوا، اور اُردو غزل کی باگ ڈور دہلوی شعراء کے ہاتھوں میں آئی تو فارسی غزل کے مضامین سے بہت شعوری طور پر استفادہ کیا جانے لگا۔ مشہور ہے کہ دہلی میں شاہ سعداللہ گلشن نقشبندیہ سلسلے کے ایک نامور بزرگ اور بہت پُرگو شاعر تھے۔ ولی جب محمد شاہ کے زمانے میں اورنگ آباد سے دہلی آئے تو انھوں نے شاہ صاحب کے فیضِ صحبت سے فائدہ اُٹھایا، اور اپنے شعر اُن کو سُنائے۔ میر تقی میر نے نکات الشعراء میں لکھا ہے کہ شاہ سعداللہ گلشن نے اُن کے شعر سُن کر فرمایا: ایں ہمہ مضامینِ فارسی کہ بیکار افتادہ اند در ریختۂ خود بکار بہتر از تو کے محاسبہ

خواہد گرفت!" چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ اُردو غزل نے دہلی میں قدم جماتے ہی فارسی غزل کے موضوعات کو اپنانا شروع کیا اور یہ سلسلہ اخذ و قبول ایک مستقل اور دیرپا رجحان کے طور پر اردو غزل کے خمیر اور خلقی کردار میں شامل ہوگیا۔ اِس سلسلہ میں اُردو شاعری کے ایک مورّخ کا بیان ہے: "چونکہ اُردو شاعری کی ابتدا فارسی شاعری کی انتہا سے جاملی ہے، لہٰذا بہت سے خیالات جو خاص ملک فارس سے علاقہ رکھتے ہیں اُس میں خود بخود آگئے۔ مثلاً بجائے عورتوں کے لڑکوں کا عشق، اُن کے خط کی تعریف، شمشاد، نرگس، سُنبل، سوسن، بنفشہ وغیرہ کی تشبیہیں، لیلیٰ، شیریں، شمع، گُل، سرو وغیرہ کا حُسن، مجنوں، فرہاد، بُلبل، قمری، پروانے کا عشق، مانی و بہزاد کی مصوری، رستم و اسفندیار کی بہادری، زحل کی نحوست، سہیل یمن کی رنگ افشانی، نوروز کا جشن، جامِ جم، خمِ افلاطون، راہِ ہفت خواں، کوہِ الوند، کوہِ بے ستون، جوئے شیر، قصرِ شیریں، جیحوں، سیحوں اور خُدا جانے کیا کیا الفاظ، ترکیبیں اور خیالات فارسی سے اُردو میں آگئے۔"[1]

اس تمام گفتگو کا یہ مطلب نکالنا غلط ہوگا کہ اُردو غزل مضامین و موضوعات کے اعتبار سے فارسی غزل کا مثنیٰ ہے، یا یہ کہ اُردو غزل نگاروں نے فارسی غزل سراؤں کی میمونانہ نقالی پر اکتفا کیا ہے۔ کہنے کا مقصد یہ تھا کہ اردو غزل کے موضوعات کا خاکہ فارسی غزل کی روشنی میں مرتب ہوا اور بس! اس کو شاید یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ اُردو غزل نے فارسی غزل کے موضوعات کو نہیں اپنایا بلکہ موضوعات کی نوعیت کو اپنایا۔ مخصوص نوعیتِ مضامین کے تحت افکار و خیالات، جذبات و احساسات، تجربات و معاملات، معتقدات و مزعومات اور مقاصد و غایات کے باب میں اُردو کی غزلیہ شاعری بالکل آزاد رہی۔ فارسی غزل کی موضوعاتی حد بندی نہ ہمارے شعراء کی ذہنی آزادی سے متعارض ہوئی نہ ہمارے مخصوص داخلی و خارجی گرد و پیش یا عصری و مقامی ماحول کی ترجمانی میں کسی دخل اندازی کی مرتکب۔ چنانچہ اُردو غزل کا سرسری مطالعہ بھی اِس بات کو ثابت کرنے کے لیے کافی ہے کہ جب ایک مرتبہ موضوعات کی نوعیت طے پاگئی تو پھر موضوعات کی توسیع اور پھیلاؤ میں کبھی کوئی چیز مانع نہیں آئی۔ اُردو غزل کی تاریخ اس فعالیت کے مظاہر سے بھری پڑی ہے جن میں تازہ ترین مظہر ہمارے سامنے کی بات ہے۔ اور ماضی سے زیادہ حال سے متعلق ہے۔ اور وہ یہ کہ جب اُردو کی روایتی غزل کلامِ غالب کی شکل میں اپنے نصف النہار یا نقطۂ عروج کو پہنچ گئی اور روایتی خطوط پر اس کے لیے آگے بڑھنا ممکن نہ رہا تو کچھ

---

[1] تذکرۂ شعرائے اردو موسوم بہ گلِ رعنا از مولانا حکیم سید عبدالحی۔

دلوں کے تحیر زدہ سکوت کے بعد اس میں سیاسی، سماجی، تمدنی اور عمرانیاتی موضوعات اور انھیں کے جلو میں جدید فلسفیانہ افکار کے اثرات اس شدت اور قوت کے ساتھ داخل ہونے شروع ہوئے کہ بیسویں صدی کے اساتذہ غزل کا کلام ہر اعتبار سے ہر دور کی فارسی اور اُردو شاعری سے بیّن طور پر مختلف اور متباعد نظر آتا ہے۔ بلاشبہ اردو غزل متن و مواد اور مضامین و موضوعات کے لحاظ سے کوئی جامد و ساکت چیز نہیں، بلکہ ایک زندہ و توانا، رواں دواں اور متحرک و فعال حقیقت ہے۔

غزل کے اسالیب

غزل کی متعینہ ہیئت اور موضوعات کی مخصوص نہج و نوعیت کی بنا پر جو قیود یا پابندیاں شاعر اور اس کے شعری عمل پر عائد ہوتی ہیں وہ ناگزیر سہی، لیکن ان کو غزل کی شاعری میں تحدید و پابندی کی آخری حد بھی خیال کرنا چاہیے، کیوں کہ اس حد سے گزرنے کے بعد شاعر اپنی سرگرمی میں ہر اعتبار سے آزاد ہوتا ہے اور اس کی شعری شخصیت اور فنی کردار کے آزادانہ و بے باکانہ اظہار میں کسی بھی چیز کے حائل ہونے کا کوئی سوال پیدا نہیں ہوتا۔ یہی وہ حقیقت بھی ہے جس سے غزل کی شاعری میں مختلف اسالیب جنم لیتے اور پروان چڑھتے ہیں۔

"اسلوب" ایک ایسا مظہر ہے جس کی حقیقت کو ہم "شخصیت" کی حقیقت اور ماہیت پر قیاس کر سکتے ہیں۔ تعلیمی سماجیات کی رُو سے وہ چیز جسے ہم شخصیت کہتے ہیں کوئی خلقی وصف یا پیدائشی جوہر نہیں بلکہ ایک اکتسابی شے ہے۔ بچہ اپنی پیدائش کے وقت "شخصیت" سے عاری ہوتا ہے وہ اُس وقت محض ایک "فرد" (INDIVIDUAL) ہوتا ہے "شخص" (PERSON) نہیں ہوتا۔ شخص بننے کے لیے اس کو زندگی اور سماج کے تعلیمی عمل سے گزرنا پڑتا ہے۔ جس دُنیا میں وہ جنم لیتا ہے وہ دو دُنیاؤں پر مشتمل ہوتی ہے ـــــ عالمِ طبیعی اور عالمِ معاشرت یا عالمِ اشیاء اور عالمِ اشخاص۔ ان دونوں دُنیاؤں کے تدریجی، مسلسل اور طویل المدت اثرات فرد کو "شخصیت" سے آراستہ و پیراستہ کرتے ہیں اور اس کی بنیادی و عنصری فطرت کو انسانی و سماجی فطرت میں بدلتے ہیں۔ اب چونکہ ہر "فرد" کا ایک خاص مدت میں "شخص" بن جانا لازمی ہے اس لیے منطقی اعتبار سے ہر انسان کا صاحبِ "شخصیت" ہونا یا شخصیت سے آراستہ ہونا بھی ایک لازمی امر ہے۔ نیز چونکہ ہر فرد نفسیات کی رُو سے اپنی جگہ پر منفرد (UNIQNE) ہوتا ہے اور اپنی ایک مخصوص فردیت (INDIVIDUALITY) رکھتا ہے اس لیے ہر شخصیت کا ایک منفرد شخصیت ہونا بھی لازمی ٹھہرا۔ لیکن ـــ اور یہی نکتہ یہاں قابلِ غور ہے ـ ہم

اپنے عام مباحث میں "شخصیت" کا اطلاق صرف اُس شخص پر کرتے ہیں جس کے شخصی اوصاف وخصائص (جو دراصل شخصیت کے اجزائے ترکیبی ہوتے ہیں) بہت واضح، نمایاں اور کسی نہ کسی حد تک غیر معمولی بھی ہوں۔" اسلوب کے سلسلے میں بھی بالعموم ہم یہی رویّہ اختیار کرتے ہیں۔ جس طرح ہر شخص صاحبِ شخصیت ہوتا ہے۔ اُسی طرح ہر لکھنے والا بھی صاحبِ اسلوب ہوتا ہے لیکن ہم اسلوب کا اطلاق صرف وہاں کرتے ہیں جہاں اُس کے عناصرِ ترکیبی بہت واضح طور پر نمایاں اور جاذبِ نظر واقع ہوئے ہوں۔

غزل اور غزلیہ شاعری کا جہاں تک تعلق ہے اس مفروضے سے گزرنے کے بعد کہ غزل گو شاعر ــــ یعنی اچھا غزل گو شاعر ــــ ایک خاص اسلوب کا مالک ہوتا ہے، ہم صرف اُن اسالیب کو اہم، قابلِ لحاظ اور مستحقِ توجہ خیال کریں گے جو اپنے عناصرِ ترکیبی کے لحاظ سے بھی اور اپنی مجموعی حیثیت کے اعتبار سے بھی زیادہ سے زیادہ جاذبیت اپنے اندر رکھتے ہوں۔ ہر جگہ اور ہر حال میں اپنی موجودگی کا ایک فوری احساس پیدا کریں، اور اپنے امتیازی اوصاف کی بنا پر صاف پہچانے جائیں۔ اسالیب کے اس زمرے سے بھی آگے بڑھ کر ہماری نظر کچھ ایسے اسالیب پر ٹھہرتی ہے جن کا تعلق مخصوص شعراء سے اتنا نہیں ہے، جتنا ادب کے مخصوص ادوار یا مخصوص تحریکوں سے ہے۔ یہ وہ اسالیب ہیں جو ایک ادبی روایت کی حیثیت اختیار کر لیتے ہیں اور ان کو ایک شاعر کے کلام سے دوسرے شاعر کے کلام میں یا شعراء کی ایک نسل سے دوسری نسل کی جانب ہجرت کرتے ہوئے صاف طور پر دیکھا جا سکتا ہے۔

اسالیب کا مطالعہ غزل کے مطالعے کا ایک اہم اور انتہائی دل چسپ پہلو ہے اور فی الاصل غزل کی تنقید و تاریخ کا ایک دل کش باب ہے۔ ذیل میں چند نمایاں اور نامور اسالیب کی نشاندہی کی جاتی ہے:

اُردو غزل کی عہد بعہد تاریخ میں اسالیب کی پیدائش کا زرخیز ترین دور غالباً اٹھارویں صدی کے آغاز کا زمانہ تھا جب غزل دکن سے ہجرت کر کے شمالی ہندوستان پہنچی اور یہاں ابہام اور ذو معنیین کے دلدادہ شعراء (شاہ مبارک آبروؔ، میر محمد شاکر ناجیؔ، شاہ ظہور الدین حاتمؔ وغیرہ) کے دور سے گزر کر مرزا مظہرؔ جانِ جاناں، میر تقی میرؔ اور انعام اللہ خاں یقینؔ کے دور میں داخل ہوئی۔ اس دور میں متعدد ایسے اسالیب نے جنم لیا، جن کو غزل کی پوری تاریخ کی روشنی میں حاصلِ غزل کا مرتبہ دیا جا سکتا ہے، کیونکہ اُن میں سے ہر ایک اُردو غزل کی ایک دیرینہ روایت بن کر غزلیہ شاعری کا ایک مقبول و معروف، پسندیدہ، جانا پہچانا، دیرپا بلکہ مستقل اندازِ بیان

ثابت ہوا۔ ان اسالیب میں میرؔ کا نامور اسلوب سرِ فہرست ہے۔ وہ اپنے مخصوص عناصرِ ترکیبی ـــــ سوز و گداز، تحرد تالم، وارفتگی و سرافگندگی، شیفتگی و گرویدگی، سپردگی و ربودگی، گہری داخلیت، تہ نشین اندرونیت، نرمی و حلاوت، اور ان سب کے باوجود ایک سنبھلی ہوئی کیفیت اور جذبہ و فکر کی صحیح آمیزش ـــــ کی بناء پر اُردو میں تغزّل کا سب سے مستند و معتبر اور معیاری نمونہ قرار پایا، اور میرؔ کی شاعری میں جلوہ گر ہونے کے بعد بیسویں صدی تک کے اساتذہ کے کلام میں برابر جھلک مارتا رہا ہے۔ اِسی کے پہلو بہ پہلو خواجہ میر دردؔ کا اسلوب تھا جس میں کچھ زیادہ عمق، کچھ زیادہ علو، کچھ زیادہ تفکر اور معاش سے معاد کی طرف مرئیت سے تجریدیت کی طرف، مکاں سے لامکاں اور زماں سے لازماں کی طرف کچھ زیادہ جھکاؤ ملتا ہے۔ یہ اسلوب بھی ہر دور کے اساتذہ کے کلام میں بار بار سر اُبھارتا اور نمودار ہوتا رہا ہے اور اُنیسویں صدی کے آتشؔ اور بیسویں صدی کے اصغرؔ گونڈوی جیسے کتنے ہی شعراء کے کلام کو تب و تاب بخشتا رہا ہے۔ اس دور کا تیسرا اہم اسلوب وہ تھا جس کا قوام سوداؔ کے شعری و فکری معمل میں تیار ہوا۔ اُردو شاعری میں خارجیت، ٹھوس ارضیت اور مرئی حقائق سے نبرد آزما ہونے کی خواہش اور کوشش کا آغاز ایک واضح رجحان کی شکل میں اِسی اسلوب کے ساتھ ہوا۔ اور اس کے اثرات کا سُراغ بھی مصحفیؔ، ذوقؔ اور اُن کے متبعین و مماثلین کے کلام میں بآسانی لگایا جا سکتا ہے۔ میر سوزؔ اِس دور کے چوتھے اہم اسلوب کے بانی تھے جس کی بنیاد ایک خاص قسم کی خارجیت پسندی پر تھی۔ اس میں جذبات نگاری اور داخلی کیفیات کی ترجمانی سے ہٹ کر حسن و عشق کے خارجی معاملات کی مصوری پر زیادہ زور تھا۔ یہ دراصل وہ واقعہ نویسی تھی جس کو آگے چل کر معاملہ بندی کے نام سے پکارا گیا۔ میر سوزؔ ہی کے ہم عصر جعفر علی خاں حسرتؔ نے جن کو اُردو غزل کے مورخوں نے دبستانِ لکھنؤ کا بانی و موسس قرار دیا ہے اس طرزِ خاص کو چمکایا اور بڑھاوا دیا۔ جراءتؔ لکھنوی اُن کے شاگرد اور متبع تھے۔ انھوں نے اپنے اُستاد کے رنگ میں چار چاند لگائے اور گفتار کی شوخی و بے باکی کو اس حد تک بڑھایا کہ بے حجابی اور عُریاں نگاری کی حدوں کو بھی پیچھے چھوڑ گئے۔ داغؔ اِس سلسلے کی اگلی کڑی تھے، وہ شاہ نصیرؔ اور ذوقؔ کے خاندان کے شاعر تھے اور کسی حد تک مومنؔ کے اثرات سے بھی فیض یاب تھے۔ لیکن جراءتؔ کے رنگ کو اُن کے مزاج سے خاص مناسبت تھی، اِس لیے واقعہ نویسی اور معاملہ بندی والی روایت اُن کے کلام میں خوب پھلی پھولی اور پھر دوسری روایتوں کے ساتھ مخلوط ہو کر بعد کے شعری دھاروں میں اپنی زندگی و توانائی کا ثبوت دیتی رہی۔

اُردو غزل کے یہ بُنیادی اور اوّلین اسالیب اس لحاظ سے بھی ایک خاص اہمیت کے مالک تھے کہ اُن کے وجود میں آنے کے ساتھ ساتھ ہمارے ادب میں اسالیبِ غزل کے سلسلے کی داغ بیل پڑی اُن کا آغاز درحقیقت غزل کے میدان میں اسلوب کی روایت کا آغاز تھا۔ اس کے باوجود جوں جوں غزل اپنے جادۂ ارتقار پر آگے بڑھتی ہے اسالیب کی نمود و پیدائش کا عمل بھی تیز سے تیز تر ہوتا چلا جاتا ہے۔ اگر صرف مشہور ترین اسالیب سے اعتنار کیا جائے تو ذوق، مومن، مصحفی، ناسخ اور آتش میں سے ہر ایک کے نام اور کام کے ساتھ جو اسلوب وابستہ ہے وہ لائق ذکر اور مستحقِ مطالعہ قرار پائے گا کہ یہ وہ اسلوب ہیں جو نسلاً بعد نسل اُردو کی غزلیہ شاعری پر سایہ فگن رہے اور جن کے زیرِ سایہ غزل اور غزل سرائی کے مستقل دبستانوں نے پرورش پائی۔ اور پھر ان سب کے آخر میں مقطعِ غزل کے طور پر یا کسی داستان کے نقطۂ عروج کی طرح اس عظیم اسلوب کا ذکر آئے گا جس کو ہم اسلوبِ غالب کے نام سے جانتے اور پہچانتے ہیں۔ اور جو شعری اسالیب کی دُنیا میں بھی ایک منارۂ نور ہے، بلند و بعید بھی اور ضو ریز و ضیا افروز بھی!

غالب کے بعد اُردو غزل کی پوری ایک صدی ـــــ انیسویں صدی کے وسط سے بیسویں صدی کے وسط کا زمانہ ـــــ اسالیب کے زاویۂ نگاہ سے تہلکہ و خلفشار کا زمانہ ہے۔ جس میں انتزاع و اختلال کے پہلو بہ پہلو ایجاد و اختراع کا عمل بھی پوری شدت کے ساتھ جاری رہا۔ اسالیب کی شکست و ریخت، تخریب و انہدام، ترمیم و تنسیخ اور طلوع و نمود کے اس پورے دور کو اگر ہم صحیح تناظر میں دیکھنا چاہیں تو شاید غالب اور اس کے اسلوب ہی کے زاویے سے دیکھنا ہوگا، مطلب یہ کہ غالب کے بعد غزل اور اسالیبِ غزل کی دُنیا جس انتشار و بحران کا شکار رہی ہے اُس کو غالب اور اُس کی ظالمانہ عظمت سے پیدا ہونے والے امتناعی اثرات کی روشنی ہی میں بہترین طور پر سمجھا جا سکتا ہے۔ تفصیل اس اجمال کی یہ ہے کہ اُردو کی روایتی غزل اپنے تمام کلاسیکی آن بان کے ساتھ غالب کی شاعری کے روپ میں اپنے انتہائی نقطۂ عروج کو پہنچ گئی۔ اور اس کے بعد روایتی خطوط پر اُس کے مزید ارتقار کا کوئی امکان باقی نہیں رہا غالب کی غزل نے حدِ سکندری بن کر آگے بڑھنے کے تمام راستوں کو مسدود کر دیا۔ اس بات کو یوں بھی کہا جا سکتا ہے۔ اور غالب کی نابغیت اور عبقریت کو شاید اس سے بڑھ کر خراجِ تحسین پیش کیا بھی نہیں جا سکتا۔ کہ اُس نے اردو کی کلاسیکی غزل کا خاتمہ کر دیا۔ یعنی کم و بیش دو سو سال تک جن خطوط پر اردو غزل کا ارتقار ہوا تھا انھیں خطوط پر قائم رہتے ہوئے اور اُنھیں بنیادوں پر اپنے فکر و فن کی عمارت کو استوار کرتے ہوئے غالب نے

بلندی کے اُس نقطے کو چھُو لیا۔ جس سے بلند تر مقام کا تصور بظاہر اور عملاً ناممکن ہو گیا۔ چنانچہ اُنیسویں صدی کے نصف آخر میں اُردو غزل گو شعراء غالبؔ کی قد آور اور کوہ پیکر شاعرانہ شخصیت کے آسمان کے نیچے اس کے سوا کچھ سوچ ہی نہیں سکتے تھے کہ ہم جیسے کج مج بیان آخر کہاں تک زور لگائیں گے، اور کس بوتے پر ایورسٹ کی اس چوٹی کو جس کا نام غالبؔ یا اسلوبِ کلامِ غالبؔ ہے چھونے یا زیر کرنے کی کوشش کریں گے۔ نتیجہ اس صورتِ حال کا یوں سامنے آیا کہ وہ غزل جو میرؔ، سوداؔ اور دردؔ کے زمانے سے ایک معین شاہراہ پر قابلِ تعریف استقامت اور اعتماد انگیز یک سوئی کے ساتھ اپنا سفر جاری کیے رہی اور ارتقائی منازل کو بے تکان طے کرتی رہی تھی غالبؔ کے بعد اس شاہراہ سے ہٹ کر چھوٹی موٹی پگ ڈنڈیوں پر جا پڑی اور جس طرح ایک شان دار و پُرشوکت دریا اپنے راستے میں کسی کوہِ گراں کو حائل پاکر متفرق دھاروں اور تنک آب ندیوں میں منقسم ہو کر رہ جائے اُسی طرح غزل کا بنیادی کلاسیکی اسلوب متفرق ضمنی اسلوبوں میں بٹ کر رہ گیا غالبؔ کے بعد کے اسالیب کا مطالعہ انھیں ضمنی اسالیب کے مطالعے سے عبارت ہے۔

اِس مطالعے میں سب سے پہلے ہماری نظر جس اسلوب پر ٹھہرتی ہے وہ حالیؔ کی اصلاحی تحریک سے پیدا ہونے والا اسلوب ہے۔ حالیؔ نے اصلاحِ غزل کے سلسلے میں جو کارنامہ انجام دیا وہ ایک عقلیت پسندانہ اور حقیقت بیں دماغ کی پیداوار تھا۔ اُن کی ساری کوشش یہ تھی کہ غزل کو اُن تمام عناصر کی گرفت سے آزاد کیا جائے جو محض رواجی اور رسمی ہیں، اور اس میں موضوعات کے لحاظ سے ایسی تبدیلیاں پیدا کی جائیں جن کی بناء پر وہ اصلیت، واقعیت اور صحت و سلامت نے ہم کنار اور دورِ جدید کے ذہنی تقاضوں سے ہم آہنگ ہو۔ یہ اردو شاعری کی ایک اہم کروٹ تھی اور اصل یہ ہے کہ غزل اور تغزل کی ہجرت تھی داخلیت سے خارجیت کی طرف، ماورائیت سے ارضیت کی طرف، رمزیت سے لارمزیت کی طرف، ابہام سے وضاحت کی طرف، ایمائی دھندلکوں سے روشن خیالی کی طرف، اور باطنیت سے خارجی واقعیت کی طرف، شاعرانہ رویّے کی اس بُنیادی تبدیلی سے رُونما ہونے والا اسلوب بذاتِ خود بھی اور بعد کی غزل اور ارتقائے غزل پر اپنے اثرات کے لحاظ سے بھی جس حد تک جان دار اور توانا ثابت ہوا اور اُس کے پس منظر میں بیسویں صدی کے حرکی، نامیاتی، اور ترقی پسندانہ تصوراتِ شعر و ادب کو پھلنے پھولنے کا جو موقع ملا وہ حالیؔ سے اقبالؔ تک اور اقبالؔ سے جوشؔ تک کی غزلیہ شاعری سے بخوبی ظاہر ہے

حالیؔ کی مجددانہ اور درایت پسندانہ نقطۂ نظر سے پیدا ہونے والے اسلوب کے پہلو

بہ پہلو انیسویں صدی کے اواخر اور بیسویں صدی کے اوائل میں شعرائے متاخرین۔ داغ، امیر مینائی اُن کے متبعین و معاصرین اور اخلاف و اعقاب ـــ کا رسمی و روایتی اسلوب بھی خاصی مضبوطی کے ساتھ قدم جمائے رہا، اور اقتدار اعلیٰ نہ سہی، اقتدار و قوت کا مالک ضرور رہا۔ یہ پوچھا جا سکتا ہے کہ دبستان داغ و امیر میں فروغ پانے والا اسلوبِ غزل اگر قدیم شعری اسالیب کی بازگشت یا نقالی یا تسلسل کے سوا کچھ اور نہ تھا اور تقلید پرست شعراء کی فرسودہ نوائی اور بے مغز قافیہ پیمائی کے علاوہ اُس کی کچھ اور حقیقت نہ تھی تو ہم اس کو غالب کے بعد کے دور میں پیدا ہونے والے یا غالب کی شاعری کے ردِ عمل کے طور پر جنم لینے والے اسالیب میں کیونکر شمار کر سکتے ہیں۔ اِس کا جواب یہ ہوگا کہ جب ہم یہ کہتے ہیں کہ غالب نے اردو کی کلاسیکی غزل کو نصف النہار پر پہنچا کر اُس کے مزید نشوونما کے امکانات کو ختم کر دیا تو اِس کا مطلب یہ ہے کہ غالب کے بعد غزل کا مخصوص رمزیاتی پیرایۂ بیان جو معین و مخصوص علائم و اشارات اور تمثیلات و مجازات پر مبنی تھا، قصۂ پارینہ بن کر رہ گیا اور وہ تمام فکری و معنوی دلالتیں اور تخیلی و تصوری تلازمات جو ان مخصوص علائم سے وابستہ تھے آئندہ کے لیے ناکارہ و بے مصرف ہو کر رہ گئے۔ چنانچہ غالب کے بعد آنے والے وہ شعراء جو نئی راہوں پر گامزن نہ ہو سکے اِس کے سوا کچھ اور کر ہی نہیں سکتے تھے کہ انھیں اُگلے ہوئے نوالوں کو چباتے رہیں اور اُسی مُردہ نظامِ علائم کی ہڈیوں سے اپنی دوکان کو سجانے کی فضول کوشش میں مصروف رہیں۔ دبستانِ امیر و داغ کا اسلوب اپنے آخری تجزیے میں اسی حقیقت کا مظہر اور اسی صورتِ حال کی پیداوار تھا۔

اسالیب کے اگلے سلسلے کی اگلی کڑی لکھنؤ کے مزعومہ جذباتی اسکول کا ماتمی و رقتی اسلوب تھا جو دبستانِ دہلی کا رنگ اڑانے اور سوز و گداز پیدا کرنے کی مصنوعی کوشش کا نتیجہ تھا، اور سینہ کوبی، ماتم سرائی، مرثیت اور نسائی جلاپے کے انداز اُس کی نمایاں خصوصیات تھیں ـــ اس اسلوب کے مؤثرات میں اگر ایک طرف مرثیے کی وہ دیرینہ روایت تھی جو دبستانِ لکھنؤ کا طرۂ امتیاز رہ چکی تھی تو دوسری طرف اساتذۂ لکھنؤ کا یہ احساس کہ لکھنؤ کی شاعری کے ماتھے سے بے اثری یا فقدانِ جذبات کے دھبّے کو دھونا ضروری ہے تاکہ دہلوی شعراء کی جذبات نگاری سے آنکھیں چار کی جا سکیں۔ پیارے صاحب رشید، صفی لکھنوی، عزیز لکھنوی اور بے خود موہانی جیسے اساتذہ نے اِس اسلوب کی پیدائش اور پرورش میں اپنا زورِ طبع صرف کیا، اور کچھ آگے چل کر جگت موہن لعل رواں، جعفر علی خاں اثر اور عبدالباری آسی جیسے شعراء نے اس کو معتدل، متوازن اور گوارا

بنانے کی بھی کوشش کی۔ لیکن شاعری کے ساز کی اس ماتمی دُھن کو بالآخر ایک دن ختم ہونا تھا اور وہ ختم ہو کر رہی۔ مذکورہ شعراء کی زندگیوں ہی میں یہ اسلوب قصۂ ماضی بن کر رہ گیا۔

اس کے بعد اُردو غزل کا احیائی دور شروع ہوتا ہے جس کو ہم چاہیں تو غزل کے دورِ نہضت سے موسوم کریں یا کلاسیکی اسالیبِ غزل کی نشاۃ الثانیہ کا نام دیں۔ وہ جو گزری ہوئی غزل کے عزادار تھے انھوں نے اس کو مریضِ جاں بلب کا آخری سنبھالا سمجھا یا بجھتے ہوئے چراغ کی بھڑکتی ہوئی لَو سے تعبیر کیا اور جو صنفِ غزل کی دائمی پابندگی کے زعم میں مبتلا تھے انھوں نے اِس میں "ہوتا ہے جادہ پیما پھر کارواں ہمارا" کی تصویر دیکھی اور دکھانے کی کوشش کی، لیکن جو کچھ ہوا وہ صرف اس قدر تھا۔ اصغر، فانی، یگانہ، حسرت، سیماب اور جگر نے غزل کے اُس کلاسیکی روپ کو جو میر، درد، مصحفی اور آتش کے ہاتھوں پروان چڑھا تھا اور کلامِ غالب کی شکل میں اپنے نصف النہار کو پہنچا تھا اور اسی بلندی پر دَم توڑ گیا تھا دوبارہ زندہ و متحرک کرنے کی کوشش کی۔ انھوں نے اپنے رچے ہوئے کلاسیکی مزاجِ شعری کی بدولت غزل کی قدیم اور فرسودہ علامتوں میں ذاتی تخیلی تجربات کا رنگ بھرا، اور کچھ دنوں کے لیے ہی سہی اُن میں دوبارہ زندگی کی لہر دوڑا دی۔ پھر اس میں بھی شک نہیں کہ مجموعی حیثیت سے ان شعراء کی تابانیِ فکر نے غزل کے ماحول کو جگمگا کر رکھ دیا اور بیسویں صدی کی غزل فی الواقع اور فی الاصل شعر و فن کی معراج معلوم ہونے لگی۔ غزل کی اس جست و خیز میں چند نہایت پُرشکوہ اسالیب نے تشکیل پائی۔ یہ اصغر، فانی اور حسرت کے اسالیب تھے۔

اصغر اور فانی نے اپنی اپنی جگہ پر اور اپنی اپنی شاعری کے جداگانہ رنگ کے باوجود انیسویں صدی کے اواخر اور بیسویں صدی کے آغاز کی روایت پرست اور انحطاط زدہ غزلیہ شاعری کو جن توانائیوں سے مالا مال کیا وہ دراصل بیسویں صدی کی غزل کے اعلیٰ ترین اکتسابات اور برگزیدہ ترین مقامات ہیں جن میں اُردو کی کلاسیکی غزل کی بازیافت کے ساتھ ساتھ دورِ جدید کے فکری عناصر بھی کسی نہ کسی حد تک ضرور سموئے ہوئے ہیں۔ غزل کو غزل کے مخصوص آرٹ کے زاویے سے دیکھا جائے تو ان اکتسابات کو غالب کے بعد کی غزلیہ شاعری کی معراج تسلیم کیے بغیر چارہ نہ ہوگا۔ بلاشبہ بیسویں صدی کی اُردو غزل نے اصغر و فانی کے کلام میں جن بلندیوں کو چھو لیا وہ کم سے کم اِس وقت تک تو بلندی کی آخری حدود ہیں۔ اِس وقت جب کہ یہ سطور لکھی جا رہی ہیں (دسمبر 1974 جو شعراء غزل سرائی میں مصروف ہیں اُن میں بظاہر کوئی ایسا نہیں ہے جو آئندہ بیس پچیس سالوں میں

غزل کے معیار کو اصغر اور فانی کے معیاروں سے آگے لے جا سکے۔ چنانچہ یہ کہنا شاید کوئی دور از کار بات نہ ہو کہ اگر غزل اِس صدی کو پار کر کے اگلی صدی کو چھو سکی تو اصغر اور فانی کی غزل بیسویں صدی کا وہ بہترین ترکہ ہوگا جو اکیسویں صدی کے حصّے میں آئے گا۔

باقی رہا حسرت کا اسلوب، تو اس کی یہ محدُودیت تو بالکل واضح ہے کہ وہ کسی خاص فکری رویّے کا حامل نہیں، اُس میں کسی مفکّرانہ نظام کا پتا نہیں چلتا۔ فلسفیانہ تفکر یا حیات و کائنات کے بارے میں دانش ورانہ فکر و تامل وہ برگزیدہ شعری رجحان ہے جو فارسی غزل کے زیرِ اثر اُردو غزل میں داخل ہوا۔ اُس کے دھیمے دھیمے نقوش سراج و ولی اور میر و خواجہ میر درد سے لے کر مصحفی و آتش تک مختلف شعراء کے کلام میں جہاں تہاں دیکھے جا سکتے ہیں، لیکن غالب کے یہاں یہ شعری رجحان ایک انفجار کی شکل میں نمودار ہوا اور اپنے نقطۂ عروج کو پہنچا۔ البتہ غالب کے بعد ہی اس امر کا سررشتہ اردو غزل کے ہاتھ سے چھوٹ گیا۔ اور کم از کم پچاس سال تک اُردو غزل معنوی ابتذال اور فکری کھوکھلے پن کی جولاں گاہ بنی رہی۔ بالآخر احیائی دور کے شعراء نے "دگر از سر گرفتم قصّۂ زلفِ پریشاں را" کے مصداق اس ٹوٹے ہوئے دھاگے کے سرے کو دوبارہ ہاتھ میں لیا اور فلسفیانہ فکر و تسلسل کے سلسلے کو آگے بڑھایا۔ احیائی دور کے شعراء کے کلام میں یہ میلان بلاشبہ ایک قابلِ لحاظ وصف کی حیثیت سے موجود ہے۔ فانی، اصغر اور یگانہ کے یہاں تو اِس کی کارفرمائی بالکل بدیہی ہے، لیکن سیماب، صفی اور عزیز لکھنوی جیسے اساتذہ کے کلام میں بھی اس عنصر کا سُراغ بآسانی لگایا جا سکتا ہے۔ حسرت اس باب میں استثنائی حیثیت کے مالک ہیں کہ وہ اس خصوصیت کی طرف سے بے نیاز رہے اور ان کا کلام اس وصف سے محروم رہا۔ لیکن اگر اس ایک کمی سے صرفِ نظر کرتے ہوئے دیکھا جائے تو ان کے اسلوب کی جامعیت حیرت انگیز ہے۔ ہمہ جہتی اور کثیر پہلو ہونے کے معاملے میں اُس کا جواب نہیں۔ کثیر الابعاد اگر کسی اسلوب کو کہا جا سکتا ہے تو وہ فیض کا اسلوب ہے۔ انھوں نے میر، مصحفی، آتش و غالب، جرأت و مومن، اصغر علی خاں نسیم اور امیر اللہ تسلیم کے نامور اسالیب کے مناسب و معقول اجزا کو مقدار کے صحیح تناسب میں یکجا کر کے ایک نہایت سڈول، ہموار، متناسب، رواں دواں اور ڈھلے ڈھلائے اسلوب کی تخلیق کی اور اس کو کلاسیکی غزل کے آخری تحفے کے طور پر آئندہ نسلوں کے حوالے کر دیا۔ شاید یہی وہ بات ہے جس کو غزل کے نقادوں نے اس طرح کہا ہے کہ حسرت نے اُردو غزل کے قالبِ بے جان میں جان ڈال دی۔ خود حسرت نے غزل کی شاعری کے مختلف درجے اس طرح متعین کیے

تھے کہ شاعری یا تو آمد ہوگی یا آورد یا آمد و آورد کا مرکب۔ پھر ان تینوں قسموں کے تین تین رنگ اس طرح مقرر کیے کہ آمد والی شاعری یا تو عاشقانہ ہوگی یا عارفانہ یا فاسقانہ پھر آورد کی شاعری یا تو ماعرانہ ہو سکتی ہے یا ناصحانہ یا نافعانہ اسی طرح آمد و آورد کے تحت بھی تین اسلوب ہو سکتے ہیں: شاعرانہ، واعظانہ اور باغیانہ یوں حسرت کے نقطۂ نظر سے غزل کی شاعری نو قسم کی ہوتی ہے۔ یا یہ کہ شاعری کے نو بنیادی روپ یا اسلوب ہو سکتے ہیں۔ اس تقسیم یا درجہ بندی کے صحیح یا غیر صحیح ہونے سے یہاں بحث نہیں۔ یہاں صرف یہ جاننا کافی ہے کہ حسرت کا کلام ان نو قسموں میں سے ہر ایک کی نمائندگی کرتا ہے اور تمام قسموں کا ایک خوش گوار و خوش نما امتزاج ہے۔ اگر شعر و ادب کے کسی میوزیم میں اردو کی تین سو سال کی کلاسیکی غزل کی نمائندگی کا مسئلہ درپیش ہو اور اس مقصد کے لیے کسی ایک اور صرف ایک شاعر کا انتخاب مقصود ہو تو وہ شاعر حسرت کے علاوہ کوئی دوسرا نہیں ہو سکتا۔

حالی سے حسرت تک جتنے اسالیب کا ذکر ہوا ان سب کے پہلو بہ پہلو ایک اور اسلوب بھی تھا جو وجود میں آیا اور بتدریج فروغ اور بالیدگی کی منزلیں طے کرتا رہا۔ یہ غزل کی تجدید اور روایتِ غزل کی از سرِ نو بحالی اور نو آبادکاری کی سب سے نمایاں کوشش تھی جس میں غزل کو روایتی مضامین کی پابندی سے آزاد غزل کی متداول علامتوں کے نئے معانی اور نئے تصورات سے آباد کیا گیا۔ پہلے اکبر اور پھر اقبال نے اس تازہ کاری کا ثبوت دیا اور اس نئی روش کی پیروی میں دونوں نے اپنا اپنا ایک مخصوص ایمائی نظام قائم کیا۔ انھوں نے غزل کو ملی و سیاسی افکار اور تہذیبی و عمرانی تصورات کے اظہار کا ذریعہ بنایا اور پرانے رموز و علائم کو نئی معنوی دلالتوں، نئے ذہنی متعلقات اور نئے تصوراتی لوازمات سے وابستہ کیا۔ ظاہر ہے کہ علمی و نظری حقائق کو جمالیاتی تجربات میں تبدیل کرنا اور ذوقی و وجدانی واردات کا روپ عطا کرنا معمولی فن کاروں کا کام نہیں اور اکبر و اقبال جیسے فن کار مہیا کرنے کے معاملے میں فطرت بہت بخیل واقع ہوئی ہے چنانچہ یہ دونوں شاعر اپنے اپنے رنگ کے موجد و خاتم قرار پائے لیکن غزل کے آرٹ کو خارجی نوعیت کے مطالب کی ترجمانی اور قدیم کنایوں اور استعاروں کی مدد سے نئے تخیلی پیکروں کی تخلیق کا عمل بہرحال جاری رہا۔ ظفر علی خاں اور مولانا محمد علی جوہر نے اسی روش کو اپنایا، اور کچھ اور آگے چل کر جوش اور دوسرے ترقی پسند شاعروں نے اپنے ترقی پسندانہ میلانات کو جب اور جہاں بھی غزلوں میں برتا اسی تکنیک کا سہارا لیا۔ یہاں تک کہ یہ اسلوب بھی غزل کی شعری روایت کا ایک

اہم جزو قرار پایا اور اسالیبِ غزل کی تاریخ میں اس کی جگہ بھی محفوظ ہوئی۔ اِسی کے ساتھ کلاسیکی غزل کے اہم ترین اسالیب کا سلسلہ بھی اختتام کو پہنچتا ہے۔

غزل اور علامتی اِظہار

طرزِ ادا، بیان و اظہار اور انداز و آداب کا جہاں تک تعلق ہے، صنفِ غزل کی نمایاں ترین خصوصیات میں کیفیاتی وحدت، ایجاز و اختصار، تعمیم و ایمائیت کو خاص توجہ کا مستحق خیال کیا جا سکتا ہے اور ان میں بھی ایمائیت یا کنایتی اندازِ بیان کی حیثیت اور مقام سب سے نمایاں ہے۔ بلکہ یہ کہنا بھی کچھ غلط نہ ہوگا کہ ایمائیت یا کنایتی اندازِ بیان ہی صنفِ غزل کا وہ خاص وصف ہے جس سے غزل کے مذکورہ اوصاف و محاسن نہ صرف پیدا ہوتے اور وجود میں آتے ہیں بلکہ آب و رنگ اور تب و تاب بھی حاصل کرتے ہیں۔ رمزیاتی اندازِ بیان بلاشبہ غزل کے اسلوب کا رکنِ عظیم ہے۔ مطالعۂ غزل سے عہدہ برآ ہونے کے لیے اس وصفِ خاص کا غائر مطالعہ از بس ضروری ہے۔

غزل جس ایمائیت کی حامل ہے وہ کوئی سادہ، ابتدائی یا اکہری قسم کی ایمائیت نہیں بلکہ ایک پیچیدہ اور تہ در تہ ایمائیت ہے۔ وہ ایک ایسا ایمائی نظام ہے جس کی بنیاد کئی دوسرے ایمائی نظاموں پر قائم ہے۔ اِس اجمال کی تفصیل کے لیے زبان اور شعر و ادب پر نفسیات کی روشنی میں نظر ڈالنی ضروری ہوگی۔

نفسیات کی رُو سے انسان جس نامیاتی وجود[1] کا نام ہے، اس کا کرداری عمل[2] نپا تُلا، متعین، یک رنگ اور یک رُخا نہیں ہوتا بلکہ متنوع شکلیں اختیار کرتا ہے۔ اصل یہ ہے کہ نامیاتی وجود کسی بھی صورتِ حال[3] سے دوچار ہونے پر جوابی عمل[4] کی جستجو میں مبتلا ہوتا ہے وہ صورتِ حال ایک مسئلے یا ایک چیلنج کی شکل میں اُس کے سامنے آتی ہے اور کسی فوری عمل کا مطالبہ کرتی ہے

---

1. ORGANISM
2. BEHAVIOUR
3. SITUATION
4. REACTION

جب تک یہ حل دستیاب نہیں ہوتا نامیاتی وجود تذبذب یا عدم طمانیت کا شکار رہتا ہے جب حل دستیاب اور چیلنج کا جواب فراہم ہو جاتا ہے تو اُس کی تشویش ختم ہوتی ہے اور وہ اطمینان کا سانس لیتا ہے۔ یہی جوابی عمل یا ردِ عمل وہ چیز ہے جسے ہم کرداری عمل کا نام دیتے ہیں اور جو متنوع اور گوناگوں اشکال میں ظاہر ہوتا ہے۔ شاعری کی زبان میں ہم اسے جلوۂ صد رنگ بھی کہہ سکتے ہیں۔ چونکہ کسی بھی صورتِ حال کے مقابلے میں ایک سے زیادہ جوابی عمل ممکن ہوتے ہیں، اس لیے نامیاتی وجود کے کرداری عمل کا متنوع ہونا ایک لازمی امر ہے۔ کرداری عمل کی نوع در نوع اشکال میں ایک شکل وہ ہے جس کو ہم زبان کہتے ہیں۔ اور یوں زبان اپنی سرشت و اصل کے اعتبار سے انسان کے کرداری عمل کی ایک مخصوص شکل قرار پاتی ہے۔

اِس سے آگے بڑھیے تو پتا چلتا ہے کہ زبان جو ہمارے کرداری عمل کی ایک مخصوص شکل ہے ایک نظامِ علائم بھی ہے۔ وہ اِس طرح کہ جیسا کہ اُوپر ذکر آیا ہے، کسی بھی صورتِ حال کے مقابلے میں ایک سے زیادہ جوابی عمل ممکن ہوتے ہیں۔ یہ درست ہے کہ بعض اوقات کوئی مخصوص صورتِ حال کسی مخصوص جوابی عمل سے مضبوطی کے ساتھ وابستہ اور مربوط ہو جاتی ہے اور تقریباً ہمیشہ بے ساختہ طور پر اُسی ایک جوابی عمل پر منتج ہوتی ہے لیکن عام طور پر جو صورت پیش آتی ہے وہ یہی ہے کہ نامیاتی وجود کے سامنے چند امکانی جوابی عمل ہوتے ہیں اور وہ اُن میں سے کسی ایک کے حق میں فیصلہ کرنے کے فریضے سے اپنے آپ کو دوچار پاتا ہے۔ پھر چونکہ اکثر حالات میں مختلف امکانی ردِ عمل کی عملی آزمائش ناممکن ہوتی ہے، اس لیے نامیاتی وجود جوابی عمل کے لیے کسی خاص علامت یا علامیے[1] کا سہارا لینے پر مجبور ہوتا ہے۔ یہ علامیہ وہ اکثر و بیشتر اُس نظامِ علائم سے اخذ کرتا ہے جس کا نام زبان ہے۔ آخری نتیجہ یہ نکلا کہ زبان جو انسان کے کرداری عمل کی ایک خاص شکل ہے انسانی تجربات کے اظہار کے لیے ایک نظامِ علائم بھی ہے۔

زبان جس نظامِ علائم سے عبارت ہے وہ بذاتِ خود ایک دوہرا نظام اور علامتوں کا ایک دوہرا سلسلہ ہے۔ اس میں اوّل تو وہ اصوات شامل ہیں جن کو مختلف خیالات، حقائق اور اشیاء کی علامتوں کے طور پر اختیار کیا گیا ہے اور جو اپنی موجودہ ترقی یافتہ شکل میں ہماری زبان کے الفاظ ہیں۔ دوسرے وہ بصری علامتیں ہیں جن کو صوتی علائم کا قائم مقام تصور کیا گیا ہے اور جو ہماری زبان

---

1. SYMBOL

کے تحریری حروف و الفاظ ہیں۔ یہ دونوں علامتی سلسلے مل کر وہ جامع نظامِ علائم فراہم کرتے ہیں جو ہماری تقریری و تحریری زبان ہے۔ نفسیاتی تحقیق سے ثابت ہے کہ انسان کا کرداری عمل علامتی حیثیت رکھتا ہے یا یہ کہ تجربات کا علامتی اظہار ہوتا ہے اور ہر چند کہ اس ضمن میں ہم مختلف النوع علامتوں یا علامتی سلسلوں کے استعمال پر قادر ہیں اور ان کو استعمال میں لاتے بھی ہیں۔ تاہم وہ سلسلۂ علامات جو زبان کہلاتا ہے، خواہ وہ تقریری زبان ہو یا تحریری مقبول ترین اور سب سے زیادہ استعمال میں آنے والا سلسلۂ علامات ہے۔ غور کیا جائے تو یہی وہ چیز بھی ہے جو انسان کے کرداری عمل کو اس قدر بھرپور، ہمہ گیر اور دور رس بناتی ہے۔ نیز یہ کہ دوسری حیوانی انواع کے کرداری عمل پر انسان کے کرداری عمل کو جو غیر معمولی تفوق حاصل ہے ـــــ وہ تفوق جو نسلِ انسانی کی تمام تر ترقی اور آدمِ خاکی کے تمام تر عروج کی اصل بنیاد ہے۔ وہ بھی دراصل زبان کے سلسلۂ علائم کے سہل الحصول اور کثیر الاستعمال ہونے کا ثمر آفریں نتیجہ ہے۔

یہاں قدرتی طور پر یہ سوال بھی پیدا ہوتا ہے کہ اگر انسان کا کرداری عمل اور اس کے ساتھ زبان بھی جو کرداری عمل کی ایک خاص شکل ہے، تجربات اور نتائجِ تجربات کا علامتی اظہار ہے، تو اس علامیت یا ایمائیت کا جواز اور اساس کیا ہے؟ جواب یہ ہوگا کہ علامتوں کا یہ پورا نظام اجماع یا عام اتفاقِ رائے اور سماجی تسلیمیت پر مبنی ہے، کسی زبان کو صحت یا درستی کے ساتھ استعمال کرنے کے معنی یہ ہیں کہ وہ زبان جس نظامِ علائم سے عبارت ہے اُس کو صحت اور دُرستی کے ساتھ استعمال کیا جا رہا ہے، اور اِس صحت اور درستی کی کسوٹی صرف وہ معیار یا معیارات ہیں جو رواج و روایت کی بنا پر قائم ہوئے ہیں۔ اور اس زبان کے بولنے والوں کی نظر میں مسلّمات اور بدیہیات کا درجہ رکھتے ہیں۔ چنانچہ کسی زبان کو سیکھنے کا مطلب یہ ہے کہ ہم بعض کلامی عادات[1] کو روایتی طور پر تسلیم شدہ معیاروں کے مطابق حاصل اور اختیار کرنے کی کوشش میں مصروف ہیں۔ اِسی طور سے کسی زبان کا پڑھایا جانا یہ معنی رکھتا ہے کہ اظہار کے اُن وسائل کو طلبہ کے ذہن نشین کرنے کی کوشش کی جا رہی ہے جو طے شدہ، متعین اور مسلّم ہیں۔ ان حقائق کی روشنی میں جو نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے وہ یہی ہے کہ زبان ایک سماجی ورثہ اور ایک سماجی ادارہ ہے اور اس کا ایک مزید ثبوت یہ بھی ہے کہ کسی بھی زبان کے بولنے والے اس زبان کے اصولوں اور قاعدوں کو بلا چون و چرا تسلیم کرتے ہیں، دراں حالیکہ وہ اصول اور

---

1. SPEECH HABITS

قاعدے اُن کے بنائے ہوئے نہیں ہوتے، نہ اُن کے ذاتی ذوق و ذہن یا انفرادی پسند و ناپسند ہی کے پابند ہوتے ہیں۔ بقول ایک مصنف کے:

"جس طرح محض اِس بنا پر کہ ہمارا تعلق ایک خاص سماج اور ایک خاص عصر سے ہے، ہم کسی سماجی معاہدے یا کسی واضح رضامندی کے بغیر خود کو پابندیوں، ذمہ داریوں اور باہمی فرائض کے ایک ایسے جال میں گرفتار پاتے ہیں جس کی توجیہ و تاویل ہمارے اختیار سے باہر ہوتی ہے بالکل اسی طرح محض اس بنا پر کہ ہم ایک خاص زبان استعمال کرتے ہیں، ہمیں مجبوراً کچھ ایسی درجہ بندیوں اور ایسے امتیازات کو تسلیم کرنا پڑتا ہے جن کو ہم میں سے کسی نے بھی وضع نہیں کیا، اور اگر ہم سے اُن کی معقولیت اور بنیادی معنویت کی تعبیر و توضیح کا مطالبہ کیا جائے تو ہم بے بس ہو کر رہ جائیں۔"[1]

اب تک جو گفتگو کی گئی اُس میں ہم ذیل کے نتائج تک پہنچے:

(1) انسان ایک نامیاتی وجود ہے جس کا کرداری عمل درحقیقت کسی صورتِ حال سے پیدا ہونے والا جوابی عمل ہوتا ہے۔

(2) انسان کا کرداری عمل اکثر و بیشتر علامتی حیثیت رکھتا ہے، اور اسی باعث پیچیدہ، متنوع، تہ دار اور کثیر جہتی ہوتا ہے۔

(3) زبان انسان کے کرداری عمل کی متنوع صورتوں میں ایک صورت ہے۔

(4) زبان کی حیثیت کرداری عمل کی اکثر صورتوں کی طرح علامتی ہے۔ وہ ایک مخصوص نظامِ علائم ہے جو صوتی اور تحریری علامتوں سے مل کر بنا ہے۔

(5) زبان ایک سماجی ادارہ ہے جو ایک اجتماعی معاہدے کی حیثیت رکھتا ہے۔ وہ ایک ایمائی نظام ہے جس کی تشکیل و تاسیس میں فرد کی تخلیقی صلاحیت اور اختراعی کوشش سے زیادہ معاشرے کے اجماع کو زیادہ دخل ہے۔ وہ "بولنے والے" سے زیادہ "بولنے والوں" کا تخلیقی کارنامہ ہے۔

اور اصل میں اس گفتگو سے یہ ظاہر کرنا مقصود تھا کہ غزل میں علامتی اظہار کی نوعیت اور اہمیت کو جاننے اور سمجھنے کے لیے ہمیں اپنی کوشش کا آغاز زبان کی علامتی حیثیت کو جاننے اور سمجھنے سے کرنا

---

1. STEPHEN DEWIT STEPHENS: INDIVIDUAL INSTRUCTION IN ENGLISH COMPOSITION FOOT NOTE, P.3.

ہوگا، کیونکہ زبان بذاتِ خود ایک علامتی نظام، ایک جامع اشاریت اور ایک سلسلۂ رموز و علائم ہے۔

زبان کے جائزے کے بعد ہمیں غزل کے مسئلے کی طرف آنا چاہیے، لیکن زبان کے بعد اور غزل سے پہلے اشاریت و رمزیت کی ایک اور بھی منزل ہے جس سے تعرض کرنا ضروری ہے اور وہ ہے شاعری، یعنی مطلق شعر کی رمزیت۔ ہم نے دیکھا کہ زبان ـــــ روزمرہ کے مشاغل و معمولات اور عام بول چال کی معمولی پیش اُفتادہ زبان! ـــــ اپنی سرشتِ اصلی کے اعتبار سے ایک علامتی نظام ہے۔ اُس کے بعد یہ ایک بدیہی امر ہے کہ اس علامتی نظام کے سہارے یا اس علامیت کی بنیادوں پر جو شعری نظام قائم ہوگا وہ بھی علامتی اظہار ہی کی ایک شکل ہوگی۔ بلکہ شاید وہ ایک مشدد علامیت اور اشاریت در اشاریت کی ایک صورت ہوگی۔ اور اُسے ایک دوہری رمزیت خیال کرنا غلط نہ ہوگا۔

یہاں شعر اور نفسِ شعر کی ماہیت کو واضح کرنے کی کوشش غالباً ضروری نہیں۔ صرف اِتنا یاد رکھنا کافی ہوگا کہ شعرا اہلِ عروض کے نزدیک کلام کی وہ قسم ہے جو موزوں ہو (یعنی اوزانِ مقررہ میں سے کسی خاص وزن پر پورا اُترتا ہو) اور مقفیٰ ہو اور بالقصد نظم کیا گیا ہو۔ اہلِ منطق کے نزدیک شعر اس کلام کا نام ہے جو مخیّل ہو، محرک جذبات ہو، تاثیر و انفعال کا موجب ہو اور نفس میں لذت کا احساس پیدا کرے۔ مطلب یہ کہ منطقیین کلامِ مخیل کو شعر کہتے ہیں، اگرچہ اس میں وزن نہ ہو۔ عروضیین کے عندیے میں وزن کا ہونا ضروری ہے، خواہ تخیّل ہو یا نہ ہو۔ منطقیوں نے وزن کو ذاتیاتِ شعر سے اِس لیے خارج سمجھا ہے کہ وہ علم و حکمت کو یقینیات میں اور تخیّل یا مخیلات کو غیر یقینیات میں شمار کرتے ہیں اور ان کے نزدیک ہر وہ کلام جو غیر یقینیات سے ہوگا، خواہ نظم ہو یا نثر، تاثیر سے متصف اور انبساط یا انقباض کا باعث ہوگا۔ عروضیوں نے شعر کے لیے تخیّل کو لازمی نہیں سمجھا ہے اور صرف قافیہ و وزن اور ارادہ و قصد کو لازمی خیال کیا ہے۔ لیکن ہم کہیں گے کہ عروضیوں کی تعریف پر پورا اُترنے والا تخیّل سے عاری کلام بھی فی الحقیقت کسی نہ کسی حد تک ضرور مخیل ہوگا اور وہ اس لیے کہ جو کلام بالارادہ و بالقصد سرانجام کیا جائے گا اور موزوں و مقفیٰ بھی ہوگا، وہ کچھ اور نہیں تو محض قافیہ و وزن (اور ردیف اس کے علاوہ شعر کے دوسرے خصائص و لوازمات) کی بنا پر ہی پُراثر اور مرغوب بالطبع ہوگا۔ خلاصہ اس بحث کا یہ ہے کہ شعرا اپنے متن و مواد (CONTENT) کے اعتبار سے ہر حال میں روزانہ زندگی اور روزمرہ کے مشاغل و معمولات کی سادہ و معمولی نثری زبان سے، نیز اس زبان سے جو علم و حکمت اور یقینیات و حقائقِ صادقہ کی زبان ہوتی ہے، مختلف اور متباعد ہوتا ہے ـــ وہ حقائقِ نفس الامری سے زیادہ تخیّلی تجربات اور جمالیاتی انفعالات سے سروکار رکھتا ہے اور ان

کے اظہار کے لیے اپنے مخصوص اشارات وکنایات اور مجازات وتمثیلات سے کام لیتا ہے۔ یوں وہ ایک جُداگانہ علامتی نظام وضع کرتا ہے جو زبان کے بنیادی علامتی نظام پر مستزاد ہوتا ہے اور یہ وہی بات ہے جو ہم نے اُوپر اس طرح کہی تھی کہ شاعری یا شعرِ مطلق کی رمزیت دراصل ایک دوہری رمزیت، ایک مشدد علامیت اور اشاریت در اشاریت کی ایک صورت ہوتی ہے۔

آگے بڑھنے سے پہلے اِس امر کی وضاحت ضروری ہے کہ شعر و شاعری جس رمزیت کی حامل ہے وہ رمزیت بھی زبان کے علامتی نظام کی طرح فرد کے مقابلے میں اجتماع سے زیادہ تعلق رکھتی ہے۔ وہ یوں کہ شعر اپنے علائم کی دلالت ہائے التزامی کی بدولت دو قسم کے معانی کا حامل ہوتا ہے: (ا) وہ معانی جو شاعر کے ذہن میں ہوتے ہیں اور وہ ان کو سامع تک پہنچانا چاہتا ہے۔ معانیِ مقصود و مطلوب۔ (ب) وہ معانی جو سامع کے ذہن میں متبادر ہوتے ہیں ـــــ معانیِ مفہوم۔ ان دو قسم کے معنوں میں تقریباً ہمیشہ کچھ نہ کچھ اختلاف ضرور پایا جاتا ہے۔ اس کے متعدد اسباب ہیں۔ جن میں سے صرف ایک سرِدست لائقِ ذکر ہے۔ اور وہ ہے علائم و رموز اور ان کی التزامی دلالتوں کے بارے میں باہمی اختلاف۔ یہ اختلاف جس قدر کم ہوگا، معانیِ مقصود اور معانیِ مفہوم میں فصل و بُعد بھی اُسی قدر کم ہوگا۔ اگر علائم و رموز ان کی التزامی دلالتوں کے باب میں شاعر و قاری کا معہودِ ذہنی یکساں ہوگا تو یہ فصل و بُعد بالکل ختم ہو جائے گا، یا نہ ہونے کے برابر ہوگا۔ نتیجہ یہ نکلا کہ شعر و شاعری کی رمزیت بھی باہمی مفاہمت پر مبنی ہے اور ایک اجتماعی معاہدے کی حیثیت رکھتی ہے۔ وہ ایک ذہنی ادارہ ہے جس کی بنیادیں اجتماعی ہیں نہ کہ انفرادی۔

زبان کی رمزیت اور عام شعر و شاعری کی "دوہری رمزیت" سے گزر کر ہم غزل کی رمزیت پر آتے ہیں۔ یہ رمزیت کی ایک بہت ہی خاص، حد درجہ منفرد اور حد درجہ ممتاز شکل ہے۔ اور کسی بہتر لفظ کی عدم موجودگی میں ہم اِسے "اشاریت در اشاریت در اشاریت" کا نام دیں تو شاید نامناسب نہ ہوگا۔ غزل کے موضوعات کی جو خاص نوعیت ہے اُس کی تفصیل پچھلے اوراق میں گزر چکی ہے۔ ظاہر ہے کہ متن و مواد اور مضمون و موضوع کے اختلاف ہی سے مختلف اصنافِ شعر وجود میں آئی ہیں، اور ہر صنفِ شعر کی طرح غزل کی صنف بھی اپنے مخصوص موضوعات ہی کے لیے وقف رہی ہے۔ پھر ان مخصوص موضوعات نے اپنے اظہار کے لیے مخصوص ذرائع کو بھی جنم دیا ہے جو مطلق زبان اور مطلق شعر کے ذرائع پر مستزاد ہیں۔ چنانچہ غزل میں بیان و اظہار اور ابلاغ و ترسیل کے طور طریقے اور اسالیب بھی نہ صرف مخصوص بلکہ نہایت درجہ مخصوص اور ممتاز و منفرد رہے ہیں۔ شاید ہی کسی دوسری

صنفِ شعر میں اظہار کے پیرائے اس قدر امتیازی شان کے مالک ہوں جس قدر کہ غزل میں ہیں۔ اور شاید ہی کسی دوسری صنف میں یہ بات کہ کہنے والا کچھ کہتا ہے اور اس کا مطلب کچھ اور ہوتا ہے، یا جو کچھ کہنا چاہتا ہے وہ نہیں کہتا اور پھر بھی سب کچھ کہہ جاتا ہے، اس حد تک پائی جاتی ہو جس حد تک کہ غزل میں پائی جاتی ہے۔ شاید ہی کسی دوسری جگہ یہ کرشمہ دیکھنے میں آئے کہ شاعر اپنے بارے میں ایک بات کہتا ہے لیکن اُس کا ہدف دراصل کوئی دوسرا ہوتا ہے یا کسی دوسرے کو اپنا مخاطب بناتا ہے لیکن رُوئے سخن دراصل کسی تیسرے کی طرف ہوتا ہے۔ علیٰ ہذا القیاس! اور یہ سارا کھیل درحقیقت غزل کے مخصوص رموز و علائم اور ان کی معنوی دلالتوں کا ہے۔ مے و ساقی، بادہ و ساغر، شیشہ و جام، دشنہ و خنجر، تیغ و تبر، شمشیر و سنان، تیر و پیکان، دار و منصور، طور و کلیم، محمود و ایاز، قیس و فرہاد، خضر و سکندر، یوسف و زلیخا، رستم و زال، گبر و ترسا، کفر و ایمان، شیخ و برہمن، زاہد و واعظ، دیر و حرم، کعبہ و بُت خانہ، تسبیح و زنار، ناقوس و اذان، باغ و راغ، سنبل و ریحاں، غنچہ و گُل، صیاد و باغباں، برق و آشیاں، مرغ و قفس، دانہ و دام، زنجیر و زنداں، جنون و صحرا، جیب و گریباں، دامن و آستین، قاصد و درباں، شحنۂ محتسب، رقیب و مدعی، عشق و ہوس، شراب و کباب، طاؤس و رباب، منزل و کارواں، ذرّہ و آفتاب، گوہر و صدف، کوزہ و کوزہ گر، قیامت و قامت، خال و خط، شانہ و زلف، چاہِ زنخداں، طاقِ ابرو، موئے کمر، تارِ نظر، نوکِ مژگاں، خرامِ ناز، غمزۂ غماز، بندِ قبا، رشتۂ عمر، خارِ بیاباں، حبابِ دریا، غبارِ ناتواں، قطرۂ نیساں، قلقلِ مینا، زبانِ خنجر، تیشہ کوہکن، جورِ گردوں، گردشِ چرخ، چاکِ گریباں، اورنگِ سلیماں، اعجازِ مسیحا، صبرِ ایوب، گلزارِ خلیل ــ اور عصائے موسیٰ جیسے کلمات محدود لغوی معنوں میں استعمال ہونے والے الفاظ نہیں بلکہ غزل کی شعری روایت کے بلیغ نکات اور معنی خیز اشارات ہیں جن کے ساتھ بمرورِ ایام معانی و مطالب، تصورات و تخیلات، اذعانات و روایات، مفروضات و مسلّمات اور معتقدات و مزعومات کے طویل سلسلے وابستہ ہو گئے ہیں اور جب یہ شاعر کی زبان سے ادا ہوتے ہیں تو فکر و تصور، خیال و خواب اور حقائق و مجازات کی لامحدود دنیا میں اپنی وسعتیں ہمارے لیے وا کر دیتی ہیں۔ وقت کی حدیں معدوم ہو جاتی ہیں اور ماضی و مستقبل دونوں سمٹ کر حال کے نقطے پر مرکوز ہو جاتے ہیں، مختصر یہ کہ غزلیہ اشعار میں استعمال ہونے والے یہ کلمات و اشارات، یہ علامیے، اپنی تمام وضعی، تضمنی اور التزامی دلالتوں کے ساتھ استعمال ہوتے ہیں۔ ہر علامیہ راگوں بھرے ساز کی طرح اپنے مدلولات سے ملو، تضمنات سے لبریز اور معنی خیزی و خیال افروزی کے امکانات سے بھرپور ہوتا ہے۔ یہی وہ چیز ہے جسے ہم غزل کا علامتی اظہار

کہتے ہیں اور جو ہمارے خیال میں ایک مشدد رمزیت ہے، کیونکہ وہ زبان کی بنیادی رمزیت اور عام شاعری کی رمزیت (اور شاید کچھ اور رمزیہ سلسلوں اور ایمائی نظاموں) پر مستزاد ہے۔ بلاشبہ یہ مشدد رمزیت یہ تہ در تہ علامیت دُنیائے شعر و شاعری میں اپنا جواب نہیں رکھتی، کیوں کہ شعری و تخلیقی اظہار کی یہی وہ خاص شکل ہے جو غزل کو غزل بناتی ہے اور صنفِ غزل کی غیر معمولی لچک، حیرت انگیز توانائی اور فقید المثال مداومت کا اصل سبب ہے۔

اُردو زبان کے نقادوں نے غزل کے علامتی اظہار پر براہِ راست بہت کم لکھا ہے۔ البتہ بعض لکھنے والوں نے استعارہ و تشبیہ اور کنایہ و تمثیل وغیرہ کی تشریح و توضیح کے سلسلے میں جو کچھ لکھا ہے اُس سے غزل کے اس خاص پہلو پر ضرور کچھ روشنی پڑتی ہے۔

مثلاً مولانا حالی نے "مقدمۂ شعر و شاعری" میں استعارہ و کنایہ و تمثیل کے استعمال اور فوائد پر ایک مجمل مگر نہایت درجہ بصیرت افروز بحث کی ہے۔ غور سے دیکھا جائے تو وہ ساری گفتگو درحقیقت غزل کے رمزی اور علامتی اظہار سے تعلق رکھتی ہے۔ ایک جگہ وہ لکھتے ہیں:

> استعارہ بلاغت کا ایک رکنِ اعظم ہے اور شاعری کو اس کے ساتھ وہی نسبت ہے جو قالب کو روح کے ساتھ۔ کنایہ اور تمثیل کا حال بھی استعارہ ہی کے قریب قریب ہے۔ یہ سب چیزیں شعر میں جان ڈالنے والی ہیں۔ جہاں اصل زبان کا قافیہ تنگ ہو جاتا ہے وہاں شاعر انھیں کی مدد سے اپنے دل کے جذبات اور دقیق خیالات عمدگی کے ساتھ ادا کر جاتا ہے اور جہاں اس کا اپنا منتر کارگر ہوتا نظر نہیں آتا وہاں انھیں کے زور سے وہ لوگوں کے دلوں کو تسخیر کر لیتا ہے۔
>
> بعض مضامین فی نفسہ ایسے دل چسپ اور دل کش ہوتے ہیں کہ ان کو محض صفائی و سادگی سے بیان کر دینا کافی ہوتا ہے۔ مگر بہت سے خیالات ایسے ہوتے ہیں کہ معمولی زبان اُن کو ادا کرتے وقت رو دیتی ہے اور معمولی اسلوب ان میں اثر پیدا کرنے سے قاصر ہوتے ہیں۔ ایسے مقام پر اگر استعارہ اور کنایہ یا تمثیل وغیرہ سے مدد نہ لی جائے تو شعر شعر نہیں رہتا بلکہ معمولی بات چیت ہو جاتی ہے۔ مثلاً داغ کہتے ہیں:
>
> کیا تھا کہ کے اب آتا ہوں قاصد کو تو موت آئی
> دلِ بیتاب واں جا کر کہیں تُو بھی نہ مر رہنا
>
> اس شعر میں دیر لگانے کو موت آنے اور مر رہنے سے تعبیر کیا ہے۔ اگر یہ دونوں لفظ

نہ ہوں بلکہ اِس طرح بیان کیا جائے کہ قاصد نے تو بہت دیر لگائی، اے دل کہیں تُو بھی دیر نہ لگائیو تو شعر میں کچھ جان باقی نہیں رہتی یا مثلاً مرزا غالب کہتے ہیں:

کی مِرے قتل کے بعد اُس نے جفا سے توبہ
ہائے اُس زود پشیماں کا پشیماں ہونا

دوسرے مصرعے میں طنزاً بطور استعارے کے دیر پشیماں کی جگہ زود پشیماں کہا گیا ہے جس سے شعر میں جان پڑ گئی ہے۔ اسی طرح میر تقی میرؔ کہتے ہیں:

کہتے ہو اتحاد ہے ہم کو
ہاں کہو اعتماد ہے ہم کو

یہاں بھی "اعتماد نہیں ہے" کی جگہ طنزاً "اعتماد ہے" کہا گیا ہے۔ مرزا غالبؔ کہتے ہیں:

وفاداری بشرطِ استواری اصل ایماں ہے
مرے بُت خانے میں تو کعبے میں گاڑو برہمن کو

دوسرے مصرعے کا اصل مدعا یہ تھا کہ وفاداری ایسی عمدہ صفت ہے کہ اگر برہمن وفاداری کے ساتھ عمر بُت خانے میں تباہ دے تو اس کے ساتھ وہ برتاؤ کرنا چاہیے جو اعلیٰ سے اعلیٰ درجے کے مسلمان کے ساتھ کرنا زیبا ہے۔ اس مطلب کو یوں ادا کیا گیا ہے کہ اگر وہ بُت خانے میں مرے تو اُس کو کعبے میں دفن کرنا چاہیے۔ جو خوبی اس عنوانِ بیان میں ہے وہ ظاہر ہے۔ دوسری جگہ مرزا غالب کہتے ہیں:

کوئی ویرانی سی ویرانی ہے
دشت کو دیکھ کے گھر یاد آیا

دوسرے مصرع میں بطورِ کنایہ کے "خوف معلوم ہوا" کی جگہ "گھر یاد آیا" کہا گیا ہے۔ کیونکہ جنگل میں خوف معلوم ہونے پر گھر یاد آنا لازم ہے اور چونکہ اس میں صنعتِ ایہام بھی ملحوظ رکھی گئی ہے اس لیے شعر میں اور زیادہ لطف پیدا ہو گیا ہے۔ یعنی اس میں یہ معنی بھی نکلتے ہیں کہ ہمارا گھر اس قدر ویران ہے کہ دشت کو دیکھ کر گھر یاد آتا ہے۔ مرزا غالبؔ کا فارسی شعر ہے:

ہوا مخالف و شب تار و بحر طوفاں خیز
گسستہ لنگرِ کشتی و ناخدا مقبست

اس شعر میں اپنی مشکلات اور سختیوں کو بطور تمثیل بیان کیا گیا ہے۔ جس حالت کو شاعر نے اس عنوان سے بیان کیا ہے وہ کچھ ہی کیوں نہ ہو اگر اس کو صاف اور سیدھے طور پر جیسی کہ وہ ہے بیان کیا جائے تو وہ ہرگز دو مصرعوں میں نہیں سما سکتی۔ اور باوجود اس کے جس ہیبت ناک صورت میں اُس کو یہ تمثیل کا پیرایہ ظاہر کرتا ہے، یہ بات ہرگز پیدا نہیں ہو سکتی۔ غالبؔ کا اُردو شعر ہے:

پنہاں تھا دام سخت قریب آشیانے کے
اُڑنے نہ پائے تھے کہ گرفتار ہم ہوئے

اس شعر میں اس بات کو کہ آدمی نے جہاں ہوش سنبھالا اور تعلقاتِ دنیوی میں پھنسا بطورِ تمثیل کے بیان کیا ہے اور اس عنوان سے بیان کی خوبی ظاہر ہے۔

بہر حال شاعر کا یہ ضروری فرض ہے کہ مجاز و استعارہ و کنایہ و تمثیل وغیرہ کے استعمال پر قدرت حاصل کرے تاکہ ہر روکھے پھیکے مضمون کو آب و تاب کے ساتھ بیان کر سکے

ایک دوسرے مقام پر مولانا حالیؔ نے فارسی اور اُردو کے کچھ اشعار نقل کر کے یہ بتایا ہے کہ غزل گو شعراء نے کس طرح مادی و فکری حقائق کو کبھی استعارہ و کنایہ کے ذریعے اور کبھی تمثیل کے پیرائے میں ادا کیا ہے۔ ان مثالوں سے غزل کے علائم و رموز کی نوعیت اور اہمیت پر بہت اچھی روشنی پڑتی ہے اور غزل کے علامتی اظہار کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔ چند مثالیں نقل کی جاتی ہیں:

مضمون: دوست کو الزام دے کر شرمندہ کرنا شرطِ دوستی کے برخلاف ہے۔

طرزِ بیان: ---------

صُبحدم مُرغِ چمن با گلِ نوخاستہ گفت
نازکم کن کہ دریں باغ بسے چوں تو شگفت
گل بخندید کہ از راست نرنجیم ولے
ہیچ عاشق سخنِ تلخ بہ معشوق نگفت

(خواجہ حافظ)

مضمون: جس طاعت میں ریا کا لگاؤ ہو، اُس سے معصیت بہتر ہے۔

طرزِ بیان: ---------

ساقی بیاد بادہ کہ ماہِ صیام رفت
دردہ قدح کہ موسمِ ناموس و نام رفت
وقتِ عزیز رفت بیا تا قضا کنیم
عمرے کہ بے حضورِ صراحی و جام رفت

(خواجہ حافظ)

مضمون : دنیا میں سب سے ملنا، مگر سب سے بے تعلق رہنا۔

طرزِ بیان :----------

اے درؔد یاں کسو سے نہ دل کو لگائیو ۔۔۔ لگ چلیو سب سے یوں تو پہ جی مت پھنسائیو

(خواجہ میر دردؔ)

مضمون : جہاں موت کا کھٹکا ہو وہاں ایک دم یادِ خدا سے غافل نہ رہنا چاہیے۔

طرزِ بیان :----------

ساقیا یاں لگ رہا ہے چل چلاؤ ۔۔۔ جب تلک بس چل سکے ساغر چلے

(خواجہ میر دردؔ)

مضمون : شیخ کو چاہیے کہ سالک کو تعلیمِ فنا سے پہلے دنیا کے تعلقات سے متنفر کرے۔

طرزِ بیان :----------

خانہ پرورِ چمن ہیں آخر اے صیاد ہم ۔۔۔ اتنی رخصت دے کہ ہولیں گل سے ٹک آزاد ہم

(سوداؔ)

مضمون : دنیا کی کسی نعمت کو ثبات نہیں۔

طرزِ بیان :----------

اے گُل صبا کی طرح پھرے اس چمن میں ہم
پائی نہ بو وفا کی ترے پیرہن میں ہم

(سوداؔ)

مضمون : جو دنیا کو بے ثبات جانتے ہیں وہ بھی اپنی بے ثباتی سے غافل ہیں۔

طرزِ بیان :----------

بھلا گُل تُو تو ہنستا ہے ہماری بے ثباتی پر
بتا روتی ہے کس کی ہستیِ موہوم پر شبنم

(سوداؔ)

مضمون : جو کام کرنے ہیں اُن میں دیر نہیں کرنی چاہیے۔

طرزِ بیان: ————

ساقی ہے اِک تبسّمِ گل فرصتِ بہار　　ظالم بھرے ہے جام تو جلدی سے بھر کہیں

(سوداؔ)

مضمون: جس قدر دُنیا کی محبت بڑھتی جاتی ہے اُسی قدر مشکلات زیادہ ہوتی جاتی ہیں.

طرزِ بیان: ————

اِس کشمکش سے دام کی کیا کام تھا ہمیں　　اے اُلفتِ چمن ترا خانہ خراب ہو

(سوداؔ)

مضمون: اگر دلوں میں دنیا کی محبت باقی نہ رہے تو دنیا کے سب کام بند ہو جائیں.

طرزِ بیان: ————

بہتر تو ہے یہی کہ نہ دنیا سے دل لگے　　پر کیا کریں جو کام نہ بے دل لگی چلے

(ذوقؔ)

مضمون: بہت سے جوہرِ قابل پہلے اس سے کہ اپنے جوہر دکھلائیں خاک میں مِل جاتے ہیں۔

طرزِ بیان: ————

کھِل کے گُل کچھ تو بہار اپنی صبا دکھلا گئے
حسرت اُن غنچوں پہ ہے جو بِن کھِلے مُرجھا گئے

(ذوقؔ)

مضمون: توکّل کی شان۔

طرزِ بیان: ————

احسان ناخُدا کے اُٹھائے مِری بَلا　　کشتی خُدا پہ چھوڑ دوں لنگر کو توڑ دوں

(ذوقؔ)

مضمون: تعلقاتِ دُنیا کے نتائج۔

طرزِ بیان: ————

اگر اُٹھے تو آزردہ جو بیٹھے تو خفا بیٹھے　　لگایا جی کو اپنے روگ جب سے دل لگا بیٹھے

(ذوقؔ)

مضمون: عزلت نشینی میں کوئی خطرہ نہیں۔

طرزِ بیان:-------

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

(غالب)

مضمون: تیز زبان آدمی کی ہر کوئی شکایت کرتا ہے۔

طرزِ بیان:-------

گرمی سہی کلام میں لیکن نہ اس قدر!		کی جس سے بات اُس نے شکایت ضرور کی

(غالب)

مضمون: رنج اور تکلیف سب خُدا کی طرف سے ہے۔

طرزِ بیان:------

جلاّد سے لڑتے ہیں نہ واعظ سے جھگڑتے
ہم سمجھے ہوئے ہیں اُسے جس رنگ میں جو آئے

(غالب)

مضمون: غلبۂ یاس میں مطلب ہاتھ سے جاتا رہتا ہے۔

طرزِ بیان:-------

سنبھلنے دے مجھے اے نا امیدی کیا قیامت ہے
کہ دامانِ خیالِ یار چھوٹا جائے ہے مجھ سے

(غالب)

مضمون: خُدا تک کسی کی رسائی نہیں ہوتی۔

طرزِ بیان:-------

تھک تھک کے ہر مقام پہ دو چار رہ گئے		تیرا پتا نہ پائیں تو ناچار کیا کریں

(غالب)

مضمون: خُدا غریبوں کے جھونپڑے میں ہے۔

طرزِ بیان:-------

فانوس و شیشہ و لگنِ زر سے کیا حصول
وہ ہے وہاں جہاں نہیں روغن چراغ میں

(شیفتہ)

مضمون: مشائخ کے ہر ایک سلسلے کی نسبت میں جدا کیفیت ہوتی ہے۔

طرزِ بیان: ——————

ہے امتزاجِ مشکِ مئے لعل فام میں
آتی ہے بوئے غیر ہمارے مشام میں

(شیفتہ)

مضمون: خدا کی ذات مکان اور جہت سے پاک ہے۔

طرزِ بیان: ——————

وہ آہوئے رمیدہ کہ ہم جس کے صید ہیں
نے وادیِ تتار نہ دشتِ ختن میں ہے

(شیفتہ)

مضمون: لہو و لعب سے دفعتہً کنارہ کش ہو کر اطمینان کلی حاصل کرنا۔

طرزِ بیان: ——————

ہزار دام سے نکلا ہوں ایک جنبش میں
جسے غرور ہو آئے کرے شکار مجھے

(شیفتہ)

استعارہ و کنایہ و تمثیل کے علاوہ دوسرے مباحث کے سلسلے میں بھی مولانا حالی نے جگہ جگہ بطور مثال کے غزلیہ اشعار پیش کیے ہیں اور ان کے علامتی اظہار کی حقیقت واضح کی ہے۔ جن مثالوں سے غزل کے مخصوص علائم کی وضاحت ہوتی ہے اُن کو مقدمۂ شعر و شاعری کے مختلف مقامات سے جمع کر کے یہاں پیش کیا جاتا ہے:

نظیری نیشاپوری:

بر ریزِ شاخِ گل افعی گزیدہ بُلبُل را
نوا گرانِ نخوردہ گزند را چہ خبر

فصلِ بہار میں پھولوں کے کھلنے یا ہوا میں اعتدال پیدا ہونے سے جو نشاط اور اُمنگ بلبل کے دل میں پیدا ہوتی ہے اور جس کو شعرا گل و گلشن کے عشق سے تعبیر کرتے ہیں اور جس کے جوش اور ولولے میں وہ دن بھر چہکتا رہتا ہے اُس حالت اور کیفیت کو شاعر نے افعی کے کاٹنے کی لہر سے تعبیر کیا ہے۔

خواجہ حافظ اپنی ایک خاص وجدانی کیفیت کو جس سے بے درد لوگ
نامحرم ہیں اس طرح بیان کرتے ہیں:

شبِ تاریک و بیمِ موج و گردابے چنیں ہائل — کجا دانند حالِ ما سبک ساران ساحل ہا

میر تقی میر فرطِ محبت و دل بستگی کی اس طرح تصویر کھینچتے ہیں:

جب نام ترا لیجے تب چشم بھر آوے — اِس طرح کے جینے کو کہاں سے جگر آوے

خواجہ میر درد، اپنی شہرت اور مقبولیت کا محض بے اصل و بے بنیاد
ہونا اس طرح ظاہر کرتے ہیں:

تہمتیں چند اپنے ذمّے دھر چلے — کس لیے آئے تھے ہم کیا کر چلے

(مومن) اس مضمون کو کہ اہلِ دُنیا کا ایک نہ ایک بلا میں مبتلا رہنا
ایک ضروری بات ہے اور اس لیے جب کبھی میں ایک بلا سے محفوظ ہوتا ہوں
تو دوسری بلا کا منتظر رہتا ہوں اس طرح بیان کرتے ہیں:

ڈرتا ہوں آسمان سے بجلی نہ گر پڑے — صیّاد کی نگاہ سوئے آشیاں نہیں

میر انشاء اللہ خاں انشاؔ اس بات کو کہ افسردگی کے عالم میں خوشی اور
عیش و عشرت کی چھیڑ چھاڑ سخت ناگوار گزرتی ہے، اس طرح بیان کرتے ہیں:

نہ چھیڑ اے نکہتِ بادِ بہاری راہ لگ اپنی
تجھے اٹھکھیلیاں سوجھی ہیں ہم بیزار بیٹھے ہیں

غزل کی تنقید

یہ تو ایک بدیہی حقیقت ہے جو محتاجِ بیان نہیں کہ غزل ایک نہایت قدیم صنفِ سخن ہے اور غزل کی شاعری فارسی اور اردو زبانوں میں صدیوں کی مسافت قطع کرتی ہوئی اور امتدادِ وقت کے پیہم تخریبی عمل کے باوجود نشوونما، ارتقاء، ندرت و اختراع، ترمیم و تجدید اور تغیّر و تطور کے ہزارہا مرحلے طے کرتی ہوئی بیسویں صدی کے اس دورِ پُرآشوب تک آ پہنچی ہے، اور اس پُرآشوب دور میں بھی نت نئی توانائیوں سے بھرپور نظر آتی ہے۔ اس کی قدامت جدّت و تازگی کی عشوہ طرازیوں سے لبریز ہے۔ اس کی پیرانہ سالی حیات و قوتِ حیات کی برنائیوں سے معمور ہے۔ اس کی کہنگی شرابِ کہن سال کی کہنگی ہے جو فی الحقیقت عمر زدگی یا وقت خوردگی سے کوئی دور کی نسبت بھی

نہیں رکھتی۔ اس بدیہی حقیقت کا ایک پہلو یہ حقیقت بھی ہے کہ غزل کی طویل اور مسلسل تاریخ کا کوئی بھی دور عظیم الشان شعری کارناموں کی گونج سے خالی نہیں رہا اور غزل کی صنف نے من حیث المجموع جو شعری سرمایہ اب تک بہم پہنچایا ہے وہ بلاشک و شبہ دنیائے شعر و شاعری کا گراں مایہ ترین سرمایہ اور عالمی ادب کے خزانوں کا انمول جوہر ہے۔

پھر اس بدیہی حقیقت کو تسلیم کرنے کے ساتھ ساتھ ہم غالباً یہ ماننے پر مجبور ہوں گے کہ غزل کی تنقید ابھی طفولیت کے دور سے بھی باہر نہیں نکلی ہے۔ اُس کی پس ماندگی ناقابلِ انکار ہے۔ اُس کے عجز میں کلام نہیں۔ ایک محدود و ناقص بصیرت کے سوا تنقیدِ عالیہ کا شاید ہی کوئی قابلِ ذکر وصف ہو، جو اس میں پایا جاتا ہو۔ وہ شاید کوئی جرمن عالمِ ادب تھا جس نے کہا تھا کہ ایک دیدہ ور ادبی نقاد کی پیدائش اور ظہور کے لیے تین سو سال کی مدت درکار ہوتی ہے۔ اگر اس قول کے پیشِ نظر ہم اپنے آپ سے یہ سوال کریں کہ کیا تین سو سال کی غزل گوئی اور غزل سرائی کی تاریخ میں ہم غزل کا ایک نقاد بھی ایسا پیدا کر سکے جس نے اس بلبلِ ہزار داستان اور اس طوطیِ شیوا بیان کی ادا فروشیوں کے جواب میں کسی بھی درجے کی ادا شناسی کا ثبوت دیا ہو۔ یعنی مطالعۂ غزل کی راہیں ہموار کی ہوں۔ اور استحسانِ غزل کی کوئی مضبوط و معتبر بنیاد فراہم کی ہو۔ تو کچھ عجب نہیں کہ جواب میں ایک شرمسار خاموشی کے سوا ہم کوئی دوسری چیز پیش کرنے سے قاصر رہیں۔ شاید اسی بنا پر۔ یعنی غزل کے باب میں اپنے تنقیدی شعور کی اسی تہی دامنی کے باعث ہم غالب کی عظمت کو صحیح معنوں میں اُس کی زندگی میں تو کیا پہچانتے، اُس کے مرنے کے بعد بھی پوری ایک صدی کی گردشِ ماہ و سال کے بعد ہی جاننے اور پہچاننے کے قابل ہوئے اور اس پر بھی یہ نہیں کہا جا سکتا کہ اس ادراکِ صحیح میں ہم نے غالب کی شاعرانہ عظمت کا جتنا ادراک بہم پہنچایا کم سے کم اتنی ہی بصیرت غزل کے فن، اس کی سرشت اور اس کے طبعی کردار کے بارے میں بھی حاصل کی۔ پھر اسی سو سال کی مدت میں اور غالب ہی کے خصوص میں، گمراہی یا بے راہ روی کے کیسے کیسے مظاہرے ہم سے سرزد ہوئے۔ کیسی کیسی تنقیدی لغزشیں ہماری طرف سے ظہور میں آتی رہیں۔ تاک ٹوئیاں مارنے میں ہم نے مدد کر دی۔ مثلاً ہمارے ایک نہایت مقتدر ادیب اور دیدہ ور نقاد (نیاز فتحپوری) تمام عمر غالب پر مومن کی برتری ثابت کرنے کی کوشش میں لگے رہے۔ وہ غزل اور غزلیت کے باب میں بڑی دور رس نظر رکھتے تھے اور ایک اداشناس اور معنی یاب طبیعت کے مالک تھے اس لیے یہ تو نہیں کہا جا سکتا کہ وہ کج بینی یا غلط اندیشی کا شکار ہوئے، مگر یہ ضرور کہا جا سکتا ہے کہ ان تک یا اُن کے زمانے تک تنقیدِ غزل کی جو روایت پہنچی تھی وہ ہرگز

اتنی مضبوط، پختہ اور معتبر نہیں تھی کہ اُس کی بدولت کم سے کم غالب جیسے قد آور شاعر کی غزل کے سمجھنے سمجھانے میں تو کسی کے لیے بھی بھٹکنے یا راہِ راست سے دور جا پڑنے کا امکان باقی نہ رہتا۔ پھر کچھ غالب پر ہی موقوف نہیں، میر کو آہ اور سودا کو واہ کا خطاب عطا کر کے ہم نے گویا ان دونوں کی شاعری کا حق ادا کر دیا اور اس کے بعد نسلاً بعد نسل صدیوں انھیں الفاظ کو طوطے کی طرح رٹتے رہے اور اسی فقرے کو چست کر کے تنقید کا مزا لوٹتے رہے، بالکل اسی طرح جس طرح ایران والے سات سو برس سے خیام کو کھائو پیو اور مزے اڑاؤ والا شاعر کہے جاتے ہیں اور ذرا نہیں شرماتے۔ ادھر ہم نے درد کی شاعری کو تصوف کہہ کر ٹرخا دیا۔ ہم یہ بھول گئے کہ نہ صرف میر، سودا اور درد بلکہ اس کے دور کے کتنے ہی مقبول اور غیر مقبول اور معروف و غیر معروف شعراء کے کلام میں اقدار و عقائد اور امیال و عواطف کا جو نظام کارفرما تھا وہ ایک جامع و ہمہ گیر رویہ تھا، جو آہ اور واہ یا سلوک و طریقت کے دائروں سے متجاوز ہو کر معاش و معاد اور حیات و کائنات کی وسیع پہنائیوں کو محیط اور ارضیت و ماورائیت کے بے شمار پہلوؤں پر حاوی تھا۔ میر کو درد و الم اور یاس و حرماں کا ترجمان اور نوحہ گیری و ماتم سرائی کا نقیب گردانے کی دھن میں ہم اس حقیقت کو نظر انداز کر گئے کہ میر اور اس کے ہم نوا کی تخلیقی سرگرمی دراصل تاریخ کے ایک اہم موڑ سے پیدا ہونے والے خلفشار کی کنایاتی اور استعاراتی تعبیر تھی۔ شعرائے متاخرین کی رسوائے زمانہ مبتذل نوائی اور فرسودہ نگاری کو مورد طعن بنانے اور مستحق نفریں ٹھہرانے میں ہم نے بڑی صاف گوئی سے کام لیا اور یہ کچھ ایسا مشکل کام بھی نہیں تھا۔ لیکن ہنرش نیز بگو کے طور پر بھی ہم اس رسوائے زمانہ شاعری کے ان عناصر یا اجزاء پر انگلی نہ رکھ سکے جو صحیح معنوں میں تخلیقی عناصر تھے اور غزل یا غزلیت کی روحِ رواں تھے (مثلاً ایک مضبوط اور ٹھکا ہوا ایمائی نظام) اور جو آج ان شعراء کے کلام میں بھی مفقود ہیں، جنھوں نے بیسویں صدی کی اُردو غزل کو انیسویں صدی کی غزل کے مقابلے میں بدرجہا بلند تر مقام پر پہنچا دیا ہے (یہاں اصغر، فانی، اقبال اور ان کے وزن و معیار کے آس پاس کے دوسرے شعراء سے مراد لی گئی ہے) اس سلسلے میں مزید گفتگو کا یہ موقع نہیں۔ اب تک جو کچھ کہا گیا اُس سے یہ ظاہر کرنا مقصود تھا کہ غزل کے سمجھنے سمجھانے میں اور اس کی حقیقی اقدار کو جاننے اور پہچاننے میں ہماری تنقید کا نشانہ بارہا خطا گیا اور یہ سلسلہ موجودہ دور تک پہنچتے پہنچتے تو "تیر نہیں تو تُکا ہی سہی" والی بات ہو کر رہ گئی اور شاعر اور نقاد دونوں، بلکہ شاعر اور نقاد اور قاری تینوں کے ہاتھ سے غزل کا سرا ہی چھوٹ گیا۔ یہ آخری بات جو زبانِ قلم پر آئی بذاتِ خود ایک تفصیل طلب معاملہ ہے، لیکن سردست یہ کہہ کر بات ختم کی جاتی ہے کہ اُردو غزل اپنی تمام شان دار

فتوحات اور گوناگوں انتسابات کے باوجود اس لحاظ سے بلاشبہ یک گونہ بدبختی کا شکار رہی کہ ایسی تنقید جو تحسین ناشناس اور سکوت سخن شناس دونوں سے ہٹ کر صرف اُس کے حُسن کی ادا شناس ہوتی اب تک وجود میں نہ آسکی۔

عمومیات سے قطع نظر کرتے ہوئے اگر ٹھوس حقائق کے حوالے سے بات کی جائے تو ہم کہیں گے کہ اُردو غزل کی تنقید اپنی پوری تاریخ کے دوران میں تین بڑے ادوار سے گزر چکی ہے۔ پہلا اور طویل ترین دور وہ تھا جس میں ہمارے تنقیدی شعور کا اظہار مشاعروں کی محفلوں اور تذکروں کے اوراق میں ہوا۔ مشاعرہ اُس زمانے کا سب سے زیادہ مقبول اور ہمہ گیر ادبی ادارہ تھا اور شعر و سخن کی گرم بازاری سراسر مشاعروں کی مرہونِ منت تھی۔ مشاعروں میں اساتذۂ وقت اپنے کمالِ سخن کا مظاہرہ کرتے تھے اور سخن فہم اچھے اشعار کی داد دے کر اور ضمناً محاسنِ اشعار کی طرف اشارہ کرکے اپنی سخن فہمی کا ثبوت بہم پہنچاتے تھے۔ اس سخن سنجی اور سخن شناسی سے نومشق شعرا اچھے شعر کہنے کے گُر سیکھتے تھے اور عام حاضرین اپنے ادبی ذوق کی تربیت کرتے تھے۔ اچھے اور کامیاب شعر کے لوازم و خصوصیات بہرحال اُجاگر ہوتے تھے اور روشنی میں آتے تھے اور مضمون و خیال، زبان و بیان، اور وزن و بحر کی اُونچ نیچ ظاہر ہوتی تھی۔ اِس کے معنی یہ ہیں کہ کچھ ایسے مسلمات و مزعومات، نقد و نظر کے کچھ ایسے اصول اور خواب و ناخواب کے کچھ ایسے معیار ضرور تھے جو شعوری طور پر غیر شعوری لوگوں کے ذہنوں میں موجود تھے۔ ان اصول و مسلمات کا سرچشمہ اساتذۂ وقت کا کلام اور علمائے ادب کی ذات تھی اور اِسی سرچشمہ سے نہ صرف غزل کہنے والے بلکہ غزل سے لُطف اندوز ہونے والے بھی نقد و نظر کے اصولوں کا اکتساب کرتے تھے۔ لیکن یہ بات بہرحال یاد رکھنے کی ہے کہ نقد و نظر کے یہ اصول صرف زبان و اندازِ بیان، الفاظ و محاورات وزن و بحر کے نکات اور غزل کے دوسرے خارجی اوصاف سے متعلق تھے۔ اور یہ سارا تنقیدی نظام اپنی نوعیت کے لحاظ سے سراسر مکتبی اور مدرسانہ تھا۔

پھر جس طرح مشاعروں میں شعرا کے کلام پر داد اور واہ واہ کی شکل میں پسندیدگی کا اظہار اور بعض اوقات تعریض یا نکتہ چینی کی شکل میں ناپسندیدگی کا اظہار کیا جاتا تھا، اسی طرح تذکروں میں ایک طرف تحسین و تکریم اور دوسری طرف تنقیص و تعریض کی شکل میں رائے زنی کی جاتی تھی۔ یہ رائے زنی بھی غزل کے خارجی اوصاف اور رسمی پہلوؤں تک محدود تھی، اور اس کا تعلق بھی ہمیشہ زبان و الفاظ، روزمرہ، محاورہ، بندش و ترکیب اور قافیہ و وزن سے ہوتا تھا۔ حقیقت یہ ہے کہ یہ تذکرے محض ادبی یادداشتوں کے مجموعے یا زیادہ سے زیادہ نہایت غیر رسمی اور غیر منظم انداز

کے ادبی سوانح ہوتے تھے جن میں تنقید کا عنصر صرف اس قدر ہوتا تھا کہ شعراء کے حالات اور منتخب کلام کے ساتھ وقت کے مزعومہ معیاروں کی روشنی میں اُن کی سخن گوئی اور رنگِ شاعری پر اظہارِ خیال بھی ملتا تھا جو ڈھلے ڈھلائے سکہ بند الفاظ اور رسمی و تقلیدی زبان کی حدود سے کبھی متجاوز نہیں ہوتا تھا۔ زبان کی شیرینی و عذوبت، روزمرہ کی صفائی، محاورات کا بے تکلف استعمال، بندشوں کی چستی، الفاظ کا در و بست اور اس نوع کے دوسرے روایتی اوصاف کی جستجو اور چھان بین اس نام نہاد تنقید کی کل کائنات تھی۔ کم از کم دو سو سال تک یہ مفلس و نادار تنقید غزل کے اعصاب پر سوار رہی۔ دو سو برس کی مدت میں اس تنقید کی بدولت جو دقوف اور بصیرت ہمیں حاصل ہوئی وہ صرف اس قدر کہ غزل کی شاعری کو بلند و پاکیزہ شاعری ہونے کے لیے ضروری ہے کہ اس میں سوز و گداز ہو، بے ساختہ پن ہو، آمد ہو، زبان کی حلاوت ہو، مضمون کا اچھوتا پن ہو، معاملاتِ محبت کی مصوری ہو، واردات عشق کی ترجمانی ہو، حقائق کونیہ کی تفسیر ہو، معنی آفرینی ہو، اثر انگیزی ہو اور ان سب پر مستزاد اُستادانہ مشاقی، صناعانہ مہارت اور ماہرانہ دسترس بھی پائی جائے۔

تنقیدِ غزل کا دوسرا دور حالی کی تصنیف "مقدمہ شعر و شاعری" کی اشاعت سے 1936 تک کے زمانے کو خیال کیا جا سکتا ہے۔ حالی شعر و ادب اور سیاست و تمدن کے "اصلاحی دور" کے ادیب تھے جس کا آغاز سرسید کی رہنمائی اور علی گڑھ تحریک کی سربراہی میں ہوا تھا، اور جس نے انیسویں صدی کے نصف آخر کے بیشتر صاحبِ فکر اذہان کو اپنی لپیٹ میں لے لیا تھا۔ یہ دراصل اُس دور کی ترقی پسندانہ فکر اور ترقی پرورانہ بصیرت کا اظہار تھا جو سرسید اور ان کے رفقاء کے علاوہ اور بھی لاتعداد اربابِ دانش کے ہاتھوں فروغ و اشاعت کی منزلوں سے گزرا۔ یوں حالی نہ صرف حضارت و ثقافت اور معاشرت و معیشت بلکہ شعر و ادب اور تخلیق و تنقید کے باب میں بھی ایک مجددانہ اور درایت پسندانہ فکر کے حامل تھے۔

حالی نے اُردو میں باقاعدہ تنقید کی بنیاد رکھی۔ اُن سے پہلے ہمارے یہاں باقاعدہ تنقید کا وجود نہیں تھا، گو تبصرہ و نقد کی ایک سرسری اور غیر منظم سی روایت ضرور موجود تھی، اور شاعرانہ حسن قبح اور فنی بلندی و پستی کے کچھ معیار یقیناً تھے جو اس وقت تک کسی منظم اور باقاعدہ شکل میں قلم بند نہیں کیے گئے تھے۔ حالی نے سب سے پہلے اُن کو ضبطِ تحریر میں لانے کی کوشش کی۔ انھوں نے شعر و ادب اور آرٹ کی ماہیت پر نظر ڈالی اور نقد و نظر کے بنیادی اصول مرتب کیے۔ یوں حالی اُردو کے پہلے باقاعدہ نقاد قرار پاتے ہیں اور "مقدمہ شعر و شاعری" اُردو میں تنقید کی پہلی کتاب کہی جانے کی مستحق ٹھہرتی ہے۔

حالی کو اُردو کا پہلا باقاعدہ نقاد تسلیم کرنے کے ساتھ ساتھ دو باتوں کا ذہن میں رکھنا نہایت ضروری ہے۔ اوّل یہ کہ تنقید کے باب میں حالی کو اوّلیت کا شرف تو حاصل ہے ہی، لیکن اُن کو اِس وقت تک اُردو کے بہترین نقاد ہونے کی فضیلت بھی حاصل ہے جس کا مطلب یہ ہے کہ اردو کی ادبی تنقید میں جس بصیرت و شعور کا ثبوت انھوں نے دیا وہ اُن کے بعد کے تمام تنقیدی اکتسابات کے باوجود آج بھی ہماری تنقیدی سوجھ بوجھ کی آخری حد ہے۔ دوسری بات یہ (اور حالی کی نقادانہ اہمیت کا راز دراصل اسی امر میں ہے) کہ وہ اُردو میں صرف تنقید کے بانی ہی نہیں، ترقی پسندانہ تنقیدی فکر کے بانی بھی تھے اور اُن کا سارا تنقیدی شعور ترقی پسندانہ افکار و تصورات پر مبنی تھا۔ اُن کا سیاسی و سماجی احساس بیدار تھا۔ وہ اپنے زمانے کی تاریخی قوتوں اور بنیادی حقیقتوں سے بے خبر نہیں تھے۔ انھوں نے اپنی متنوع ادبی تخلیقات میں (چنانچہ اپنی تنقیدی تحریروں میں بھی) جس پیہم تواتر کے ساتھ وقت کی تاریخی کروٹوں کو منعکس کیا ہے اور جس غیر مبہم انداز میں پرانے دور کی موت اور نئے دور کی پیدائش کا اعلان کیا ہے وہ ایک سرسری اور اُچٹتی ہوئی نظر سے بھی پوشیدہ نہیں رہ سکتا۔

خاص تنقیدِ غزل کے باب میں حالی کا رجحان وہی ہے جو ان کی عام تنقیدی فکر کا رجحان ہے یعنی احیاء و ترقی و اصلاح و تجدد! اصلاحِ غزل کے سلسلہ میں جو مشورے انھوں نے پیش کیے وہ ایک عقلیت پسندانہ دماغ کی پیداوار اور روایت سے زیادہ درایت کی ضرورت اور اہمیت پر مبنی ہیں اُن کا مقصد نہایت واضح طور پر غزل کو ایک نیا موڑ دینا اور کاروانِ غزل کو نئی سمتوں میں جادہ پیما ہونے کی ترغیب دینا تھا۔ حالی کی ساری کوشش یہ تھی کہ غزل کو ایسے عناصر کی گرفت سے آزاد کیا جائے، جو محض رواجی اور رسمی ہیں، اور ان میں موضوعات کے لحاظ سے ایسی تبدیلیاں لائی جائیں جن کی بنا پر وہ اصلیت، واقعیت اور سلامت سے ہم کنار ہو، اور دورِ جدید اور نشاۃِ حاضر کے ذہنی تقاضوں کی حریف ثابت ہو سکے۔

پھر سوال پیدا ہوتا ہے کہ حالی نے غزل پر جو تنقید سرانجام کی اُس نے خود تنقیدِ غزل کی روایت کو کس طرح متاثر کیا۔ اس کا جواب یہ ہوگا کہ حالی کی تنقید کی بدولت غزل کے وہ عناصر جو خالص روایتی و تقلیدی تھے اور جن کے باعث شعرائے وقت کا کلام اساتذۂ پیشیں کی میمونانہ نقالی بن کر رہ گیا تھا، کھل کر نظروں کے سامنے آئے اور مروّجہ شاعری میں ابتذال، رکاکت، آورد، تصنع، مبالغہ و اغراق اور صنعت طرازی و قافیہ پیمائی کے جو طومار تھے ان کے خلاف ایک عام بیزاری پیدا ہوئی، اور اسی نسبت سے غزل کے حُسن و قبح کو جانچنے کے لیے پیمانے بھی وضع ہوئے۔ اب غزل میں حقیقت و اصلیت

اور صداقت و واقعیت کی تلاش کی جانے لگی، اور ندرت و تازگی پر پہلے سے زیادہ زور دیا جانے لگا۔ غزل اور تنقیدِ غزل کی اس نشاۃ الثانیہ میں مادی حقائق کی صداقت جذباتی صداقت پر مرجع قرار پائی۔ جس نے غزل کی فنیت کو بلاشبہ مجروح کیا، کیونکہ یہ شاعری کے بنیادی جمالیاتی اصول کی خلاف ورزی تھی۔ اس کے علاوہ غزل کے رمزیہ اسلوب اور علامتی اظہار کی اہمیت پر بھی ضرب پڑی (اور خود حالی نے اُس کو اپنی تنقید بلکہ تضحیک کا نشانہ بنایا) لیکن من حیث المجموع غزل کا فن ایک نئی معنویت اور ایک نئی بلاغت سے ہم کنار ہو کر بیسویں صدی کے ذوق سے زیادہ ہم آہنگ ہو گیا) اور شاید انھیں سب تبدیلیوں کا سبب تھا کہ آگے چل کر ایک طرف اقبال اور محمد علی جوہر اور دوسری طرف اصغر اور فانی کے اسالیبِ غزل بھی پیدا ہوئے اور پروان چڑھے۔

غزل کی تنقید کا تیسرا دور حسرت، اقبال اور فانی کے بعد کے زمانے کو خیال کیا جا سکتا ہے جو دراصل ترقی پسند ادب کی تحریک کا زمانہ تھا۔ اس دور میں ترقی پسندی کے نقطۂ نظر سے جو تنقید ماضی و حال کے سارے ادب پر کی گئی، اُس کا اطلاق غزل پر بھی ہوا، گو اس تنقید نے صرف غزل کے مواد کو متاثر کیا، اس کی خارجی ہیئت سے کوئی سروکار نہیں رکھا۔ وجہ یہ ہے کہ ادب میں ترقی پسندی کا نظریہ مواد اور موضوع سے تعلق رکھتا ہے۔ ہیئت اور خارجی طرز سے براہِ راست کوئی واسطہ نہیں رکھتا۔ چنانچہ ترقی پسندوں کے عقیدے میں غزل کی ساخت اور اُس کے فنی اسلوب پر کوئی اعتراض وارد نہیں ہوتا۔ لیکن مواد اور موضوع کا جہاں تک تعلق ہے ان کے نزدیک غزل کی شاعری (دوسری اصناف کی بیشتر شاعری کی طرح) فراری، انفرادی اور انحطاطی رہی ہے جس میں سماج کے حقیقی اور بنیادی مسائل کی ترجمانی کبھی نہیں ہوئی اور جو اجتماعی شعور سے ہمیشہ بیگانہ رہی۔ ان حقائق کی روشنی میں ترقی پسند نظریہ ادب کی رو سے غزل کو صالح اور صحت مند اور تندرست و توانا، زندگی بدوش اور زندگی بداماں ادب کی صنف بننے کے لیے سماجی ماحول کی شعوری اور بامقصد عکاسی کرنی چاہیے۔ اور اپنے دور کی اجتماعی زندگی کے حقیقی و بنیادی مطالبات سے ہم آہنگ ہونا چاہیے۔ غزل کی اس تنقید نے غزل کو جانچنے اور پرکھنے کے جو معیار قائم کیے وہ عمرانی شعور، غایتی میلان، اجتماعی مقصدیت اور فنی اقدار کے احترام کے ساتھ زندگی کی اعلیٰ قدروں کی متابعت پر مشتمل تھے۔

غزل کے حدوث و آغاز کے زمانے سے بیسویں صدی کے وسط تک کی تنقیدِ غزل کا یہ مختصر جائزہ شاید یہ ثابت کرنے کے لیے ناکافی نہ ہو کہ تین سو سال کی تنقیدی فکر کے باوجود غزل کے خوب و زشت کے بارے میں ہزاروں لاکھوں اہلِ فن کے اظہارِ خیال کے باوصف، غزل کو سمجھنے سمجھانے اور

جانچنے اور پرکھنے کی کوئی مضبوط بنیاد یا کوئی معتبر کسوٹی آج بھی ہمارے پاس نہیں ہے۔ کوئی سلجھا ہوا نقطۂ نظر، مطالعے کا کوئی ایسا زاویہ جس پر اکثر ماہرین فن کو اتفاق ہو، کوئی ایک مجموعۂ عیون جو فی الحقیقت آئینۂ غزل اور میزانِ غزل کا حکم رکھتا ہو۔ ہماری تنقید کے سرمائے میں اس نوع کی کوئی چیز موجود نہیں ہے۔ یہی وہ صورتِ حال ہے جس کی بنا پر راقم الحروف نے ان سطور کے آغاز میں کسی قدر بے جا رعایت سے کام لیتے ہوئے یہ کہنے کی جرأت کی تھی کہ اردو کے تنقیدی ادب میں غزل کی تنقید ایک محدود و ناقص بصیرت کے سوا اپنے دامن میں کچھ نہیں رکھتی! پھر کوئی تعجب کی بات نہیں کہ صنفِ غزل کے کسی بھی کارنامے سے دوچار ہو کر ہم بجا طور پر اس تشویش میں مبتلا ہوتے ہیں کہ آیا ہم اس میں تذکرہ نگاروں کے دور کے اوصاف 'سوز و گداز'، 'درد و اثر' زبان کی حلاوت، بے ساختہ پن، مشاقی، استادانہ قادرالکلامی کی تلاش کریں، یا حالی کی مقرر کردہ شرائط — سادگی، اصلیت اور جوش کے پیمانے سے اس کی قدر و قیمت کو ناپیں، یا ترقی پسندانہ نظریۂ ادب کے مطالبات مقصدی رجحان، سماجی شعور، اجتماعی احساس اور متعینہ زاویۂ فکر کی روشنی میں اس کے خوب و ناخوب کا اندازہ لگائیں۔ اور ہمارا ایماندارانہ احساس یہ ہوتا ہے کہ اس تشویش کو دور کیے بغیر اور اس گتھی کو سلجھانے سے پہلے ہم نہ ادبی دیانت کے تقاضوں کو پورا کر سکتے ہیں، نہ اپنے ناقدانہ فرض سے عہدہ برآ ہونا ہی ہمارے لیے ممکن ہوگا۔

غزل کے باب میں یہ ایک چیلنج ہے جس سے ہم خود کو دوچار پاتے ہیں۔ تین سو سال تک غزل کی تقدیر افراد کے اختیارِ تمیزی یا گروہوں کے خود مختارانہ بلکہ مستبدانہ رویوں کے رحم و کرم پر رہی۔ آج اس پس منظر سے ایک چیلنج ابھر کر ہمارے سامنے آتا ہے جو منصفِ ادب اور ضمیرِ فن کی بارگاہ سے داد و انصاف کا طالب ہے۔ غزل کے پرستاروں کا فرض ہے کہ وہ اس چیلنج کی تسکین و تشفی کے لیے تردد سے کام لیں۔

سردست غزل کو جانچنے کا ایک عمومی یا "عملی" معیار متعین کیا جا سکتا ہے جو شاید کسی حد تک ہماری رہنمائی کا ضامن ہو، اور وہ یہ کہ آج کے دور میں اور کسی سے مخفی نہیں کہ یہ دور ایک غیر معمولی ادبی انتشار، بالخصوص روایتِ غزل کی شکست و ریخت (بلکہ تخریب و انہدام) کا دور ہے۔ اگر غزل کو غزل بن کر اور غزل کی حیثیت سے زندہ رہنا ہے اور اپنی اس حیثیت کے وزن و وقار کو منوانا بھی ہے تو سب سے پہلے اس کو سرشتِ غزل کا پابند اور روایتِ غزل کے تسلسل کا نمونہ ہونا چاہیے جس میں غزل کی اساسی ہیئت اور بنیادی ذرائع اظہار، بالخصوص رمزیہ اسلوب اور علامتی پیرایۂ بیان، جسے خلاقانہ طور

پر درنہ کہ محض رسمی و تقلیدی انداز میں) فائدہ اُٹھایا گیا ہو۔ اس کے علاوہ یہ دیکھنا ضروری ہوگا کہ آیا غزل اپنی صنعت کے بنیادی لوازمات کی پابندی اور فنی اقدار کے احترام کے ساتھ ساتھ زندگی کی ٹھوس حقیقتوں، انسان کے پاکیزہ ترین خوابوں، مقدس آرزوؤں اور بلند ترین قدروں سے پورے طور پر مربوط ہے یا نہیں اور اسی ربط و تعلق کی بدولت شاعر کے افکار و احساسات، داخلی تجربات اور داخلی ردِ عمل کو پڑھنے والوں یا سُننے والوں کے دلوں میں گونج پیدا کرنی چاہیے وہ پیدا ہوتی ہے یا نہیں۔ آخری بات یہ کہ غزل کے تار و پود میں روایتِ غزل، روحِ عصر اور شاعر کا انفرادی مزاج، تینوں چیزوں کو اس طور سے ممزوج و مختلط ہونا چاہیے کہ کلام کسی بھی نقش کا نقشِ ثانی معلوم ہونے کی بجائے ایک انفرادی شاعر کا انفرادی کارنامہ معلوم ہو۔

پانچواں باب

غزل کی تدریس
اور
تدریسی طریقِ کار کے مسائل

تدریس اور تدریسی طریقِ کار کے مسائل سے دست و گریباں ہونے سے پہلے ضروری ہے کہ ہم عملِ تدریس سے متعلق چند اہم اور بنیادی امور کی یاد اپنے ذہن میں تازہ کر لیں۔ اِس ضروری پس منظر کو ذہن میں رکھے بغیر اپنے موجودہ مبحث کے ساتھ پورا انصاف کرنا یا اُس سے پورے طور پر مستفید ہونا شاید ہمارے لیے ممکن نہ ہو۔

اِس سلسلے کی پہلی بات یہ ہے کہ ہر سبق کے لیے ایک خاص تیاری کی ضرورت ہوتی ہے اور لائق سے لائق اُستاد کے لیے بھی یہ ممکن نہیں ہے کہ وہ پڑھائے جانے والے سبق کے بارے میں مطالعہ و تردد اور غور و تامل کی طرف سے مکمل طور پر بے نیاز ہو کر مُنہ اُٹھائے ہوئے کلاس روم میں گھس جائے اور "فی البدیہہ" پڑھانا شروع کر دے۔ ہم جن مضامین یا موضوعات کو ساری ساری عمر پڑھاتے ہیں اور ان میں اچھی دستگاہ بھی رکھتے ہیں، ان کی تدریس میں بھی تیاریِ سبق کے فرض سے آنکھیں نہیں چُرا سکتے۔ اور اگر کبھی کسی خاص سبب کی بنا پر ایسا کیے بغیر چارہ ہی نہیں ہوتا تو سبق کے دوران ہی میں قدم قدم پر اپنی فروگذاشت کے نتائج سے دوچار ہونا پڑتا ہے اور سبق ہرگز اطمینان بخش ثابت نہیں ہوتا۔ چنانچہ قدرتی طور پر سوال پیدا ہوتا ہے کہ کسی بھی سبق کے پڑھانے سے پہلے استاد کو تیاری کی کن منزلوں سے گزرنا پڑتا ہے اور وہ کون سے اہم مراحل ہیں جن کو عبور کرنا لازمی ہوتا ہے؟ ہمارے خیال میں ایک ذمہ دار اور فرض شناس اُستاد کو ہر سبق سے پہلے ذہنی تیاری کی حسبِ ذیل منزلوں سے گزرنا ضروری ہے۔

(1) پڑھائے جانے والے سبق کے موضوع، اُس کی تفصیلات اور جملہ متعلقات سے مکمل اور بھرپور واقفیت! (مضمون کے ہر گوشے اور ہر پہلو پر اُستاد کی نظر ہونی چاہیے۔ اگر مجوزہ سبق کے

مخصوص موضوع سے نپی تلی اور محدود واقفیت کو کافی سمجھا گیا تو خود اعتمادی کے ساتھ پڑھانا ممکن نہ ہوگا)

(2) ذہنی سطح پر مقاصدِ سبق کی تشکیل ! (مضمون و موضوع پر دسترس کامل کے حصول سے فارغ ہوتے ہی استاد کو اپنے ذہن میں مقاصدِ سبق کا ایک واضح تصور قائم کر لینا چاہیے تاکہ خود اعتمادی اور استواری کے ساتھ قدم آگے بڑھانا ممکن ہو.)

(3) معینہ مقاصد کی روشنی میں سبق کے متن و مواد کا انتخاب! (موضوعِ سبق کے باب میں استاد کا ذہنی سرمایہ اور اس کی مجموعی معلومات خاصی وسیع ہوتی ہے اور ظاہر ہے کہ اس سب کا پڑھایا جانا ممکن ہے نہ ضروری. مقاصدِ سبق اور حدودِ وقت کو نظر میں رکھتے ہوئے مفید مطلب اور قابلِ تعلیم اجزا کا انتخاب ازبس ضروری ہے.)

(4) منتخبہ مواد کی اجزائی تقسیم ! (سبق کے لیے جو مواد منتخب کیا گیا ہے وہ اگر استاد کے ذہن میں ایک جامع، اٹوٹ اور ناقابلِ تقسیم وحدت کی شکل میں ہوگا تو یہ ہو سکتا ہے کہ اس کا سنبھالنا مشکل ہو جائے. اس لیے اس کو دو یا دو سے زیادہ ایسے اجزا میں تقسیم کر لینا قرینِ مصلحت ہوگا جن میں ہر ایک اپنی جگہ پر کم و بیش ایک خود مکتفی، گو نسبتہً چھوٹی وحدت کی حیثیت رکھتا ہو یعنی کسی ایک مرکزی خیال کا حامل یا کسی ایک مسلّمہ حقیقت کا ترجمان ہو. اس میں دراصل یہ فائدہ متصور ہے کہ سبق کے مواد کو چند ذیلی عنوانات کے تحت پیش کرنا ممکن ہو جاتا ہے جس سے سمجھنے سمجھانے میں بھی آسانی ہوتی ہے اور تنظیم و باقاعدگی کا احساس بھی زیادہ واضح ہو جاتا ہے.)

(5) تدریسی طریقِ کار کے بارے میں ضروری فیصلے ! (سبق کے مقاصد کی تعیین اور متن و مواد کے انتخاب اور اجزائے تقسیم کے بعد استاد کے لیے یہ طے کرنا ضروری ہے کہ تدریس کی عام نہج کیا ہوگی، متن و مواد کے مختلف اجزاء کی تدریس میں مخصوص اور بنیادی طریقۂ تدریس کیا ہوگا اور کن تدریسی تدابیر[1] سے فائدہ اٹھانے کی کوشش کی جائے گی.)

(6) امدادی وسائل[2] کے بارے میں فیصلہ ! (شعر و ادب کی تعلیم میں کم تر لیکن دوسرے مضامین کے پڑھانے میں اکثر و بیشتر مادی اور میکانکی ذرائع کا استعمال بعض اوقات ضروری اور ہر حال میں مفید و معاون ثابت ہوتا ہے. ایسے تمام وسائل اور ان کے استعمال کے بارے میں قبل از وقت

---

1. DEVICES OF TEACHING

2. TEACHING AIDS

فیصلہ اور پھر اُن اشیاء کی فراہمی بدیہی طور پر ایسا کام ہے جو تدریس سبق سے پہلے ہی انجام پا جانا چاہیے)

(۶) سبق کے مختلف مدارج[1] (تمہیدِ سبق، متنِ سبق اور اعادہ و اطلاق) کی حقیقی اور واقعی شکل و نوعیت کا ایک واضح ذہنی تصور! (ذہنی تیاری کی مذکورۂ بالا منزلوں سے گزرنے کے بعد تیاری کے ضمن میں اُستاد کا آخری کام یہ ہونا چاہیے کہ وہ اپنے ذہن کی سطح پر سبق کے مختلف مدارج کی ایک واضح تصویر کھینچ کر اس کو اپنی نظروں میں بھرے۔ پھر چونکہ تمہیدِ سبق اور اعادہ و اطلاق پر ابھی تک کوئی خاص توجہ صرف نہیں کی گئی ہے اس لیے یہ دونوں چیزیں اس موقع پر خاص توجہ کی مستحق ہوں گی اور اُستاد کو یہ سوچنا ہوگا کہ سبق کی عملی تدریس میں تمہیدِ سبق کی کیا صورت ہوگی اور اعادہ و اطلاق کے باب میں کس روش کو اپنایا جائے گا۔)

سبق کی ذہنی اور قبل از وقت تیاری کے علاوہ دوسرا اہم اور بنیادی مسئلہ جس کو اگر ہم اپنے ذہن میں از سرِ نو تازہ کر لیں تو مناسب ہوگا مختلف مدارج اور سبق کا مسئلہ ہے۔

ماہرینِ تعلیم کے نزدیک یہ ایک بدیہی حقیقت ہے (جس کو وہ تدریسی عمل کے نفسیاتی تجزیے کا منطقی نتیجہ خیال کرتے ہیں) کہ علم اور علمی معلومات کے کسی نئے واحدے کی کامیاب تحصیل ایک ایسا ذہنی عمل ہے جو ایک سے زیادہ مدارج کو محیط ہوتا ہے یا ایک ایسی ذہنی حرکت سے عبارت ہے جو چند واضح طور پر مختلف مگر مربوط مدارجِ عمل سے تعلق رکھتی ہے۔ اس اعتبار سے مدرسے میں پڑھایا جانے والا ہر سبق قدرتی طور پر ایک سے زیادہ منازل پر مشتمل ہوگا جن کی نشان دہی ماہرین نے تمہیدِ سبق[2]، اعلانِ مقصد[3]، متنِ سبق[4] اور اعادۂ اطلاق[5] جیسے عنوانات کے ذریعے کی ہے۔

تمہیدِ سبق کی اہمیت اس بات میں ہے کہ اگر استاد اس منزل کو نظر انداز کر کے اور موضوعِ سبق سے متعلق طلبہ کی سابقہ معلومات کو حرکت میں لائے بغیر براہِ راست متنِ سبق پر آجائے تو اُس کو سبق کے دوران میں بار بار پیچھے کی طرف لوٹنا پڑے گا جس سے عملِ تدریس کی روانی

---

[1] ان کا تفصیل ذکر آگے آتا ہے۔

[2] PREPRATION OR INTRODUCTION

[3] STATEMENT OF AIM

[4] PRESENTATION OR DEVELOPMENT

[5] RECAPITULATION OR APPLICATION

اور ہمواری کا بڑی طرح مجروح ہونا ایک یقینی امر ہے۔ چنانچہ تمہیدِ سبق کی منزل میں استاد کے لیے یہ ممکن ہوتا ہے کہ وہ طلبہ کے ذخیرۂ معلومات کے اُس حصّے کو جس کے پس منظر میں نئے سبق کا آغاز ہونا ہے مختصر طور پر، مگر باقاعدگی، وضاحت اور حسنِ ترتیب کو مدِ نظر رکھتے ہوئے از سرِ نو تازہ کرے۔ ظاہر ہے کہ یہاں نئی معلومات فراہم کرنے کا کوئی سوال پیدا نہیں ہوتا اور سبق کی یہ منزل صرف طلبہ کی ذہنی سرگرمی کی منزل ہوتی ہے۔ سوا اس کے استاد فکر انگیز سوالات کے ذریعے طلبہ کے خیالات کو جگانے اور مہمیز کرنے کا فریضہ انجام دیتا ہے جس کے بعد اگر وہ چاہے تو اپنے الفاظ میں اس تمہیدی بات چیت کا خلاصہ بھی پیش کر سکتا ہے۔ یوں دیکھا جائے تو اس منزلِ سبق کا سارا کام پچھلے اسباق کے اہم ترین اجزاء پر ایک سرسری مگر تیز روشنی ڈالنے کے مترادف ہوتا ہے اور جو مقاصد اس میں پیشِ نظر ہوتے ہیں وہ یہ ہیں کہ اصل سبق کے آغاز سے پہلے طلبہ میں ایک خاص ذہنی و جذباتی جھکاؤ پیدا کیا جائے۔ ان کے اندر اکتساب کے جذبے کو بیدار کیا جائے اور اکتسابی عمل کے لیے ایک محرک یا بعض محرکات فراہم کیے جائیں، ان میں تجسّس کا جو فطری مادہ ہے اُس کو حرکت میں لایا جائے، اور وہ جو کہا گیا ہے کہ "نئی معلومات کی تحصیل دراصل پرانی اور سابقہ معلومات کی توسیع ہوتی ہے"[1] تو اس مقولے کی رہنمائی میں یہ کوشش کی جائے کہ پڑھایا جانے والا سبق پچھلے اسباق اور مکسوبہ معلومات کے سلسلے کی ایک کڑی معلوم ہو، پھر یہ بات بھی یاد رکھنی چاہیے کہ تمہیدِ سبق اگرچہ محض تمہید ہوتی ہے اور اصل سبق نہیں ہوتی، لیکن وہی دراصل سبق کی اہم ترین منزل ہوتی ہے۔ وجہ یہ ہے کہ تمہیدِ سبق کی کامیابی یا ناکامی پر ہی سبق کی کامیابی یا ناکامی کا انحصار ہوتا ہے۔ کسی بھی سبق کی قسمت کا فیصلہ انھیں چند منٹوں میں ہوتا ہے جو تمہید کی مد میں صرف کیے جاتے ہیں۔ انھیں چند منٹوں کے اندر اندر اُستاد یا تو طلبہ کی ذہنی رفاقت گھنٹے کے آخر تک حاصل کر لیتا ہے اور یا گھنٹے کے آخر تک کے لیے اُس سے بالکل محروم ہو جاتا ہے۔ اس لیے کہ طلبہ کا مجموعی شعور ان کو تمہیدِ سبق کے دوران ہی میں سبق کے متعلق، موضوعِ سبق کے متعلق اور خود استاد اور اس کی تدریسی صلاحیت کے متعلق ایک ایسے فیصلے تک پہنچا دیتا ہے جو اکثر و بیشتر صحیح بھی ہوتا ہے اور سبق کی عام نوعیت کو پوری قوت کے ساتھ متاثر بھی کرتا ہے۔

---

[1] ALL NEW KNOWLEDGE IS AN EXTENSION OF PREVIOUS KNOWLEDGE

تمہیدِ سبق کے بعد اُستاد کا اگلا قدم اظہار مدّعا یا اعلانِ مقصد ہوتا ہے اس کی حیثیت اگرچہ محض ایک قدم کی ہے لیکن ہم اس کو بھی سبق کی ایک اہم منزل خیال کرنا مناسب سمجھیں گے کیونکہ یہ ایک ایسا قدم ہے جو سبق کی دو اہم منزلوں کے درمیان ربط و تسلسل قائم رکھنے کے لیے اشد ضروری ہے۔ ویسے اصل ضرورت جو اعلانِ مقصد سے پوری ہوتی ہے یہ ہے کہ تمہیدِ سبق سے فارغ ہونے کے بعد اس سے پہلے کہ اصل سبق شروع کیا جائے طلبہ کو واضح الفاظ اور دوٹوک انداز میں سبق کے موضوعِ مقصد سے باخبر کر دینا چاہیے تاکہ ان کو معلوم ہو جائے کہ تمہیدی و تعارفی بات چیت ختم ہو چکی ہے اور اب پورے طور پر متوجہ ہو کر نئی معلومات حاصل کرنے اور مستفید ہونے کا وقت آگیا ہے۔

سبق کی اگلی منزل متنِ سبق ہے جس کی اہمیت اور مرکزی حیثیت کے بارے میں کچھ کہنا تحصیلِ حاصل ہے۔ اچھے اسباق میں یہ منزل بذاتِ خود کئی منازل یا مدارج پر مشتمل ہوتی ہے جس کا مطلب یہ ہے کہ تدریسی سہولتوں کے پیشِ نظر سبق کے متن و مواد کو چند خود مکتفی اجزاء کی شکل میں اور چند ذیلی عنوانات کے تحت پیش کیا جاتا ہے۔ یہ بھی ظاہر ہے کہ طریقۂ تدریس، تدریسی تدابیر اور ضمنی و امدادی وسائل جیسی تمام چیزوں کا ماہرانہ استعمال بھی اسی منزلِ سبق سے تعلق رکھتا ہے۔

سبق کی چوتھی اور آخری منزل اعادۂ سبق ہے جس میں پڑھائے جانے والے تازہ مواد کے اہم ترین پہلوؤں کو چند عمومی نوعیت اور جامع حیثیت کے سوالوں کے ذریعے اُجاگر کیا جاتا ہے تاکہ سبق کا لبِ لباب ایک مرتبہ پھر طلبہ کے سامنے آجائے اور پورے طور پر ذہن نشین ہو جائے۔ کبھی یہ منزل اطلاق (APPLICATION) کی شکل اختیار کرتی ہے جس کی ضرورت اور اہمیت کا راز اس حقیقت میں نہاں ہے کہ علم فی نفسہٖ مقصد نہیں بلکہ ایک ذریعہ ہے اور تعلیمی نقطۂ نظر سے صرف وہی علم قدر و قیمت کا حامل ہے جو قابلِ استعمال بھی ہو، اور فی الواقع استعمال میں آتا بھی ہو۔ چنانچہ اطلاق اِس بات کا موقع فراہم کرتا ہے کہ سبق کے دوران میں طلبہ کو جو تازہ معلومات حاصل ہوئی ہے وہ اُس کو عین اُسی وقت اور وہیں کے وہیں استعمال بھی کریں، اور استعمال کرنا بھی سیکھیں۔ اطلاق کی عملی صورت کچھ بھی ہو سکتی ہے۔ کسی چیز کا ماڈل تیار کرنے یا کسی جغرافیائی نقشے میں رنگ بھرنے سے لے کر متوازی اشعار کی تلاش یا خوب صورت نثر پاروں کی بلند خوانی تک اِس کا میدان بے حد وسیع ہے۔ ریاضی اور ریاضیاتی علوم کی تعلیم میں یہ طریقِ کار ہمیشہ استعمال ہوا ہے لیکن دوسرے درسی مضامین کی تعلیم میں بھی اس کی افادیت ناقابلِ انکار ہے۔

سبق کی ذہنی تیاری اور عملِ تدریس کے مختلف منازل سے متعلق ان چند امور کو مقدمات کے طور پر ذہن میں رکھ کر ہم غزل کی تدریس اور طریقِ کار کے مسائل کی طرف متوجہ ہو سکتے ہیں۔

غزل ایک فکری وحدت

غزل میں تسلسلِ خیال بالعموم نہیں پایا جاتا بلکہ وہ ایسے اشعار کا مجموعہ ہوتی ہے جو معنی و مواد کے لحاظ سے ایک دوسرے سے آزاد ہوتے ہیں۔ ہر شعر اپنی جگہ مکمل و 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 بناء 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 ـــــ کیفیاتی وحدت کی ایک زیریں رو ـــــ اکثر و بیشتر موجود رہتی ہے اور محسوس کی جا سکتی 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 لیے 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 تصور کرنا ہرگز مناسب نہیں ہوگا البتہ بعض اوقات اس کا امکان ہوتا ہے کہ غزل کو دو یا دو سے زیادہ اجزاء میں تقسیم کر کے پڑھایا جائے اگر زیرِ تدریس غزل اس امکان کی حامل نظر آئے تو اُس سے فائدہ اُٹھانا معلم کے لیے ایک قدرتی امر ہوگا۔

غزل کے سبق میں تمہیدِ سبق کی منزل

شعر و ادب کے اُستاد کے لیے یہ امر مستقل تردّد اور پریشانی کا باعث بنا رہتا ہے کہ غزل

کے سبق میں تمہیدِ سبق کی منزل PREPRATION STAGE کیا شکل اختیار کرے اور اس سے کیوں کر عہدہ برآ ہوا جائے۔ وہ پوچھتا ہے کہ آخر تمہیدِ سبق کی نوعیت اور اس کا موضوع کیا ہونا چاہیے۔ 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 میں ایک مختصر تمہیدی گفتگو کی جائے گی، 'حتی الامکان سوالات و جوابات کی شکل میں ہوگی اور جس کا مطلب یہ ہوگا کہ کلاس میں ایک ایسی مخصوص ذہنی و جذباتی فضا پیدا ہو جائے گی کہ اس 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 لیے 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 بنیادی خیال ہیں جتنی 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 صورتِ حال اتنی سنگین اور دشواری کا حامل 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 پائی جاتی ہے۔ تو پھر کیا یہ ممکن نہیں کہ استاد زیرِ تدریس غزل کی اس بنیادی وحدت کو گرفتار کرنے کی کوشش کرے؟ اور اگر اس متاعِ گریزپا کو حاصل کرنے میں کامیاب ہو جائے تو اس کے اردگرد اپنے سبق کی تمہید کا جال بُنے۔ اس طرح جو تمہید وجود میں آئے گی وہ غالباً نہایت موثر طریقے پر تمہیدِ سبق کے عام مقاصد کو پورا کرے گی۔ تمہیدِ سبق کے عام مقاصد کیا ہیں؟ یہی کہ طلبہ کے ذہنی عمل کو بیدار کیا جائے۔ ان کی دلچسپی کو جگایا جائے، اُن کی سابقہ معلومات کو تازہ کیا جائے ان کی توجہ کو ایک مخصوص نقطے پر مرکوز کیا جائے اور اکتسابی عمل کے لیے ایک محرک یا چند محرکات بہم پہنچائے جائیں۔ غزل کی بنیادی وحدت کو معرضِ گفتگو میں لا کر غالباً یہ مقاصد عمدگی کے ساتھ حاصل کیے جا سکیں گے اور مجموعی طور پر طلبہ میں غزل کے مطالعے کے لیے ایک جذبۂ شوق پیدا کیا جا سکے گا۔

پھر کچھ اسی ایک چیز پر موقوف نہیں۔ غزل، اس کی سرشت، اس کی ہیئت، اُس کے مختلف اسالیب، اُس کی اشاریت و رمزیت اور اُس 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 پیشِ نظر چُنا جا سکتا ہے اور تمہید کے مقاصد کا آلۂ کار بنایا جا سکتا ہے۔ خود یہی امر کہ اچھی غزل، ریزہ خیالی کا مظہر ہوتے ہوئے بھی ایک بنیادی وحدت کی اسیر ہوتی ہے، تمہید کے طور پر معرضِ بحث میں لایا جا سکتا ہے، بشرطیکہ جو غزل پڑھائی جانے والی ہے وہ اس خصوصیت کا ایک اچھا نمونہ ہو، یا اگر کوئی مسلسل غزل زیرِ تدریس ہے تو اسی امر پر بحث کی جا سکتی ہے کہ بعض اوقات شعرا نے عام روش کے خلاف اور غزل کی مسلّمہ و مروجہ ہیئت کے علی الرغم غزل کو مسلسل مضامین کے لیے بھی استعمال کیا ہے یا پھر ایک نہایت اہم موضوعِ غزل کی اشاریت و رمزیت ہے جس کو اکثر و بیشتر زیرِ بحث لایا جا سکتا ہے، بلکہ اصل یہ ہے کہ اُس کو اکثر و بیشتر زیرِ بحث لانا چاہیے تاکہ طلبہ غزل کے مخصوص روایتی علائم اور اُن کی معنوی اہمیت سے پورے طور پر واقف ہو جائیں۔ پھر اگر زیرِ تدریس غزل تصوّف کے رنگ میں ڈوبی ہوئی ہو تو غزل اور تصوّف کے باہمی تعلق کے ہزاروں پہلوؤں میں سے کسی ایک پہلو پر گفتگو کی جا سکتی ہے۔ اگر کوئی ایسی غزل پڑھائی مقصود ہے جو اخلاق و موعظت اور پند و نصیحت کے مضامین پر مشتمل یا دورِ جدید کے فکری میلانات کی حامل ہے تو یہ سوال اٹھایا جا سکتا ہے کہ اوّلاً اور اصلاً غزل کس نوع کے مضامین کے لیے وقف تھی، پھر بعد کے شعراء نے اُن کو کن کن اضافوں یا جدّتوں 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 زیرِ تدریس ہے تو رجائیت و قنوطیت کے مسئلے سے تعرض کر کے اردو کلام کے عام متشائم انداز کو زیرِ غور لایا جا سکتا ہے۔ غرض یہ کہ غزل اور اُردو 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 متنِ سبق کی منزل

تمہیدِ سبق کی منزل سے گزرنے کے بعد سبق کی دوسری بڑی منزل متنِ سبق کی منزل PRESENTATION STAGE ہے جو بذاتِ خود ایک سے زیادہ ذیلی منازل یا مدارج یا اقدامات پر مشتمل ہو سکتی ہے۔

یہاں سب سے پہلے زیرِ تدریس غزل کی تعارفی بلند خوانی ہونی چاہیے جو بعض حالات میں ایک سے زیادہ مرتبہ بھی کی جا سکتی ہے اور جس کا مقصد ظاہر ہے یہ ہوگا کہ طلبہ 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 تمہیدی گفتگو بھی ضروری ہوتی ہے۔ جس کی مدد سے غزل کے مرکزی خیال اور بعض دوسرے اہم پہلوؤں کی طرف اشارے کیے جا سکیں، اور غزل کی تدریس کے لیے ایک مناسب پس منظر فراہم کیا جا سکے۔) بلند خوانی کے خصوص میں یہ یاد رکھنا ضروری ہے کہ غزل یا نظم کی تعلیم میں بلند خوانی کی اہمیت ناقابلِ بیان ہے۔ ہم کہہ سکتے ہیں کہ کسی نظم یا غزل کے مطالعے سے طلبہ جو فائدہ اٹھائیں گے یا اٹھا سکیں گے اس کا انحصار دراصل اُستاد کی بلند خوانی کی نوعیت پر ہے، یا یہ کہ اُستاد جس حد تک اچھی اور موثر بلند خوانی اور بلند خوانی کے ذریعے مفہوم کی عکاسی پر قادر ہوگا اسی حد تک طلبہ کے لیے زیرِ تدریس اشعار سے مستفید ہونا ممکن ہوگا۔ اس کے بعد یہ کہنے کی ضرورت باقی نہیں رہ جاتی کہ غزل کے اُستاد کو بلند خوانی کی بہت اچھی مشق ہونی چاہیے اور اگر وہ غزل کا اچھا معلّم بننا چاہتا ہے تو بلند خوانی کے ذریعے اشعار کے مفہوم یا جذباتی رجحان کو جھلکانے کا فن اُسے ضرور آنا چاہیے۔ اب ظاہر ہے کہ اس نوع کی بلند خوانی کے لیے اشعار کا پورے طور پر سمجھنا اور ان کے شعری محاسن سے باخبر ہونا ایک لازمی امر ہے۔ چنانچہ استاد کے لیے یہ ناگزیر ہو جاتا ہے کہ وہ شعر فہمی کا اعلیٰ ذوق رکھتا ہو، اور شاعرانہ محاسن کے باب میں بہت اچھی سوجھ بوجھ کا مالک ہو۔

تعارفی بلند خوانی کے بعد اگلا قدم مختلف اشعار کی تشریح و توضیح ہوگی۔ چنانچہ مطالب کے بارے میں سوالات کیے جائیں، اور سوالات و جوابات کے دوران میں 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 مُراد یہ ہے کہ الفاظ وغیرہ کی تصریح کچھ اس طرح ہونی چاہیے کہ وہ توضیحِ مطالب ہی کا ایک جزو معلوم ہو اور طلبہ یہ محسوس نہ کریں کہ مطالب سے ہٹ کر الفاظ کی تشریح اور تراکیب کی جراحی کی جا رہی ہے۔ "ثانوی عمل کے طور پر" کہنے سے یہ مطلب ہے کہ لفظی و لسانی دشواریوں کی تحلیل و تفصیل کو تدریس کا براہِ راست مقصد نہ بنایا جائے اور اس چیز کو تدریسی عمل میں صرف اِس 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 معنی بتائے بغیر ممکن نہیں تو معنی ضرور بتانے چاہئیں، لیکن سبق کے اصل موضوع اور اصل مقصد سے کم سے کم انحراف کرتے ہوئے اور غیر ضروری تفصیلات سے پورے طور پر اجتناب کرتے ہوئے۔

اصل یہ ہے کہ مطالب کو چھوڑ کر الفاظ پر زور دینا، ان کے معنی بتانا، اُن کی ہیئت اور

بناوٹ سے بحث کرنا، اور ان کا تجزیہ کرنا نثر کی تعلیم میں بھی مستحسن نہیں ہے، چہ جائے کہ نظم کی تعلیم میں۔ پھر چونکہ نثر کی تعلیم کا عمومی مقصد یہی ہے کہ طلبہ میں زبان دانی اور لسانی قابلیت کا نشوونما ہو، اس لیے نثر کے پڑھانے کے دوران قدرتی طور پر الفاظ و محاورات کی تشریح کی جاتی ہے۔ لیکن کوشش یہ ہوتی ہے کہ الفاظ کو متن سے جدا نہ کیا جائے بلکہ عبارت کے ضمن ہی میں اُن کی تشریح و توضیح عمل میں آئے۔ سبب یہ کہ انسانی بات چیت کی اکائی دراصل لفظ نہیں ہے، فقرہ یا جملہ ہے۔ ہم اپنی عام روزمرہ کی زندگی میں زیادہ تر فقرے یا جملے بولتے ہیں اور تنہا الفاظ شاذ و نادر ہی ہماری زبان سے ادا ہوتے ہیں۔ (جن لوگوں نے ہوں ہاں سے زیادہ کچھ کہنے کی قسم کھا رکھی ہو، اُن کی بات دوسری ہے۔) پھر یہ کہ الفاظ کا حقیقی مفہوم سیاق و سباق سے متعین ہوتا ہے، گویا الفاظ بذاتِ خود اور بطورِ خود کوئی معنی نہیں رکھتے، بلکہ ایک مخصوص جملے میں مخصوص طریقے پر استعمال کیے جانے سے ایک مخصوص معنی حاصل کرتے ہیں۔ چنانچہ تنہا الفاظ کے معنی بتانا اور مترادفات دینا ایک اصولی غلطی ہے، جس کو بعض خاص حالتوں کے سوا عام طور پر روا نہیں رکھا جا سکتا۔ الفاظ وغیرہ کی تشریح کے لیے دوسرے مختلف طریقے استعمال کیے جاتے ہیں، جن میں سب سے زیادہ مفید و موثر اور مقبولِ عام طریقہ یہ ہے کہ زیرِ بحث لفظ یا ترکیب یا محاورے کو ایک یا ایک سے زیادہ جملوں میں استعمال کیا جائے جس سے اُس کا حقیقی مفہوم طلبہ پر خود بخود واضح ہو جائے۔ مگر یہ طریقِ کار نثر کی تعلیم سے متعلق ہے۔ نظم کی تعلیم میں جہاں تدریس کے مقاصدِ لسانی، افادی اور علمی ہونے کی بجائے ادبی، ثقافتی اور جمالیاتی ہوتے ہیں، اس طریقِ کار کو استعمال کرنا زیرِ تدریس شعری تصنیف کے ساتھ صریحی بے انصافی ہوگی اور ادبی تعلیم کا اوّلین مقصد جو ادبی حُسن شناسی ہے یقیناً پس پشت جا پڑے گا۔ کم از کم اتنی دیر کے لیے جتنی دیر یہ خالص لسانی تحلیل و تعبیر کا سلسلہ جاری رہے گا۔

تو پھر غزل کے پڑھانے میں مشکل الفاظ و تراکیب کی طرف ہمارا رویہ کیا ہونا چاہیے؟ وہی جس کی جانب بالائی سطور میں اشارہ کیا گیا۔ یعنی پہلی کوشش تو یہ ہونی چاہیے کہ مطالبِ اشعار کی توضیح اس صورت سے ہو کہ مستعمل الفاظ و تراکیب کے معنی خود بخود واضح ہو جائیں، اور اگر یہ ممکن نہ ہو جیسا کہ اکثر ہوتا ہے تو پھر غالباً اس کے سوا اور کوئی دوسری صورت نہیں ہے کہ براہِ راست اُن کے معنی بتا دیے جائیں، گویا جو چیز نثر کی تعلیم میں جرم سے کم نہیں، وہی چیز نظم و غزل کی تعلیم میں نہ صرف جائز بلکہ اکثر و بیشتر ضروری یا ناگزیر ہوتی ہے۔ ادبی لطف اندوزی اور جمالیاتی قدر شناسی کے عمل میں بہرحال کسی چیز کو خلل انداز ہونے کی اجازت نہیں دی جا سکتی۔

توضیحِ مطالب اور تشریحِ الفاظ کے پہلو بہ پہلو ادبی تحسین کا عمل بھی جاری رہنا چاہیے۔ یعنی اُستاد کو طلبہ کے معیار اور صلاحیتوں کو ذہن میں رکھتے ہوئے وہ تمام ذرائع اختیار کرنے چاہئیں جن سے زیرِ تدریس اشعار کے فنی و شعری محاسن اُجاگر ہوں اور طلبہ کے لیے ادبی حظ اندوزی کے ضامن ہو سکتے ہوں۔

اِن سب باتوں کے ساتھ ساتھ مناسب ہوگا کہ جس حد تک وقت مساعدت کرے اُس حد تک اشعار کو استاد بھی اور طلبہ بھی بار بار بآوازِ بلند پڑھیں، اور ظاہر ہے کہ اس کا مقصد بھی یہی ہوگا کہ طلبہ اشعار کی موسیقیت اور دوسرے محاسن سے لُطف اندوز ہوں۔

یہاں یہ امر غالباً خود بخود واضح ہو جاتا ہے کہ تدریسی طریقِ کار کی اس منزل میں تدریس کے متعدد عمل بیک وقت اور متوازی طور پر جاری رہتے ہیں۔ اشعار کے مطالب پر سوالات کیے جاتے ہیں اور طلبہ سے جوابات لیے جاتے ہیں۔ سوالات و جوابات کے سہارے جو گفتگو ہوتی ہے اُس میں مطالب کی مکمل توضیح اور ضمنی انداز میں الفاظ و تراکیب کی تشریح بھی کی جاتی ہے۔ ساتھ ساتھ ایسے سوالات بھی کیے جاتے ہیں اور ایسے اشارات و کنایات سے بھی کام لیا جاتا ہے جن کی مدد سے طلبہ اشعار کی صناعانہ حُسن کاری اور جمالیاتی فن کاری کے مختلف عناصر کو محسوس کریں اور بقدرِ ذوق و استعداد مستفید و لطف اندوز ہوں۔ لطف اندوزی کے عمل کو زیادہ موثر بنانے کے لیے بار بار اشعار کی بلند خوانی کی جاتی ہے۔ ان تمام باتوں کے پیشِ نظر غالباً یہ محسوس کرنا دشوار نہ ہوگا کہ تدریسی طریقِ کار کی یہی منزل غزل کے سبق کا اہم ترین مقام ہے، اور اس منزل سے فاتحانہ طور پر گزرنے میں اُستاد کی کامیابی کا جو معیار ہوگا، وہی سبق کی کامیابی اور افادیت کا اشاریہ ہوگا۔

متنِ سبق کی اس اہم اور کثیر پہلو ذیلی منزل سے کامیابی کے ساتھ خود گزرنے اور طلبہ کو گزارنے کے بعد استاد کا اگلا قدم پوری غزل کی بلند خوانی ہوگی۔ ابتدا میں بھی ایک مرتبہ پوری غزل کی بلند خوانی کی گئی تھی۔ وہ تمہیدی یا تعارفی بلند خوانی تھی۔ اب جو بلند خوانی کی جائے گی اُس کا مقصد یہ ہوگا کہ بلند خوانی کا ایک معیاری نمونہ طلبہ کے سامنے رکھا جائے۔ گویا یہ مثالی یا تمثیلی یا معیاری بلند خوانی ہوگی اور اب — چونکہ غزل پورے طور پر پڑھائی جا چکی ہے۔ اشعار کی تشریح و تحلیل ہو چکی ہے۔ شاعرانہ محاسن کی وضاحت کی جا چکی ہے، اس لیے طلبہ سے بجا طور پر یہ توقع کی جائے گی کہ وہ استاد کی معیاری بلند خوانی سے اچھی طرح لطف اندوز ہوں اور اس کے فوراً بعد خود بھی اچھی سے اچھی بلند خوانی پیش کر سکیں۔ چنانچہ متنِ سبق کی آخری ذیلی منزل میں متعدد طلبہ یکے بعد

دیگرے غزل کی بلند خوانی کریں گے، اور ظاہر ہے کہ ہر بلند خوانی کے بعد تلفظ کی غلطیاں اور لب ولہجہ اور لحن وآہنگ کی خامیاں دور کرنے کی کوشش بھی کی جائے گی۔

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 لیے اُستاد کے ذہن میں دو تین ایسے جامع سوال ہونے چاہئیں، جو غزل کے متفرق اشعار سے متعلق نہ ہوں، بلکہ پوری غزل، اُس کی عام فضا، اُس کے حاوی رجحان اور اس کی مجموعی کیفیت کو محیط ہوں۔ یہ سوالات کیے جائیں اور اس کی مدد سے غزل کے مختلف ومتفرق عناصر کا ایک جامع تصور طلبہ کے سامنے رکھا جائے۔ مواد اور اسلوب کے لحاظ سے غزل کے متعدد اور متنوع پہلوؤں کی شیرازہ بندی ایک بسیط و مجرد تاثیر کی شکل میں ہونی چاہیے۔ 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 اُستاد کی ایک آخری یا اختتامی بلند خوانی کے ساتھ سبق ختم ہوگا۔

غالباً اس امر سے اتفاق کرنے میں کسی کو دشواری نہ ہوگی کہ نظم یا غزل کے سبق میں قطعی طور پر آخری چیز زیرِ تدریس نظم یا غزل کی ایسی بلند خوانی ہونی چاہیے جو ہر اعتبار سے مکمل ہو، اور اس شاعرانہ تخلیق کی ساری فنیت، تاثیر اور موسیقیت کو آواز کے اُتار چڑھاؤ میں پوری کامیابی کے ساتھ سمیٹ لے، تاکہ جس وقت سبق ختم ہو اُس وقت شاعر کی آواز اپنی تمام تر نغمگی کے ساتھ طلبہ کے ذہنوں میں گونج رہی ہو۔ ایسی کامیاب بلند خوانی کی توقع اصولاً صرف اُستاد سے کی جاسکتی ہے۔ اس لیے قدرتی طور پر نظم یا غزل کے سبق میں بالکل آخری چیز اُستاد کی جانب سے اس نظم یا غزل کی ایک بلند خوانی ہونی چاہیے، جس کو اس کی نوعیت کے پیشِ نظر اختتامی بلند خوانی کہنا مناسب ہوگا۔ یہ دراصل اس امر کی کوشش ہوگی کہ استاد اپنی تشریحات و توضیحات اور تاویلات و توجیہات کے پلندے کو سمیٹ کر الگ رکھ دے اور شاعر کے ذہن کو طلبہ کے ذہنوں سے براہِ راست مخاطب ہونے کا موقع دے۔

غزل کی تعلیم میں ادبی حسن شناسی اور لطف اندوزی

شاعرانہ تخلیقات کی تعلیم فلسفے یا تاریخ یا حساب یا ریاضی کی تعلیم سے، بلکہ سچ پوچھیے تو نثر

کی تعلیم سے بھی بنیادی طور پر مختلف چیز ہے۔ اور یہ محض اس بنا پر کہ نظم و شعر کا سبق اساساً ادبی حُسن شناسی کا سبق ہوتا ہے۔ نظم و شعر کی تعلیم میں نہ تو ہمارا مقصد یہ ہوتا ہے کہ طلبہ میں لسانی قابلیت اور زبان دانی کا نشوونما ہو، نہ یہ کہ اُن کی معلومات میں اضافہ ہو، نہ یہ کہ اظہارِ خیال کی صلاحیت ترقی کرے، بلکہ صرف اس قدر کہ اُن اشعار سے لطف اندوز ہوں جو پڑھائے جا رہے ہیں۔ لیکن یہ "صرف" بھی بہت بڑا صرف ہے، کیوں کہ ادبی لطف اندوزی ایک وسیع اور پیچیدہ عناصر ہے جو گوناگوں عناصر سے مرکب ہے۔ ادبی لطف اندوزی کے کم سے کم معنی یہ ہوں کہ طلبہ 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 کو محسوس کریں۔ خوب صورت الفاظ اور حسین تراکیب کی مدد سے جو تصویری پیکر تیار کیے گئے ہیں، اُن کو اپنی چشمِ تصوّر 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۔ ادبی لطف اندوزی دراصل ایک جمالیاتی باز آفرینی کا عمل ہے جو سراسر ذاتی و شخصی احساس پر مبنی ہے اور جس میں اُستاد کی طول طویل تشریحات، تفصیلی تبصرے، موشگافیاں توجیہیں اور تجزیے اکثر و بیشتر لاطائل اور دور از کار ثابت ہوتے ہیں۔ اس لیے نظم و نثر کی تعلیم میں ہرگز اس بات کی ضرورت نہیں ہے کہ اُستاد شعری موضوعات پر فصیح و بلیغ تقریریں کرے، یا شاعرانہ نکات کی لمبی چوڑی تاویلات پیش کرے یا فنی و جمالیاتی دقائق پر لچھے دار ملفوظات کے دریا بہائے۔ ادبی حُسن اور حُسن کاری کا احساس پیدا کرنے کے لیے اُس کو زیادہ لطیف و نازک طریقے استعمال کرنے ہوں گے۔ مثلاً اشارات و کنایات، اچھی اور پُراسرار بلند خوانی اور متحد المعانی اشعار کی پیش کش۔ زیرِ تدریس کارنامے کے متعلق اپنے تاثرات کو بالتفصیل پیش کرنے کی بجائے اُسے چاہیے کہ طلبہ ہی کو اس بات کا زیادہ سے زیادہ موقع دے کہ وہ شعری محاسن کے بارے میں اپنے ردِ عمل کا اظہار کریں، یا پھر شاعر کی آواز کو بلاواسطہ طلبہ سے مخاطب ہونے کا موقع دینا چاہیے۔

یہ تمام باتیں عمومی حیثیت سے نظم و شعر کی تعلیم و تدریس کے بارے میں کہی گئی ہیں۔ غزل کی تعلیم پر ان سب باتوں کا اطلاق زیادہ قوت کے ساتھ ہوتا ہے۔ کیونکہ غزل کی صنف لطافت و نزاکت، صناعت و فنیت، ایجاد و رمزیت، اشاریت و علامیت اور تخیلیت و تصوریت میں دوسری اصنافِ سخن سے بہت زیادہ بڑھی ہوئی ہے۔ نظم سے کہیں زیادہ غزل کے پڑھانے میں معلّم کو طلبہ کے ذوق و وجدان پر اور ان کی رمز شناسی اور اشارہ پذیری کی صلاحیتوں پر بھروسہ کرنے کی ضرورت ہے۔

یہاں اُسے طلبہ کے عقل و ذہن اور فکر و فہم سے زیادہ اُن کے احساسات اور جذبات کو اپنا مخاطب بنانا ہوگا، اور بار بار اس امر پر دھیان دینا ہوگا کہ غزل کی شاعری محسوس کرنے اور لطف اُٹھانے کی چیز ہے۔ بحث و تمحیص اور تفکر و تدبر کا موضوع بنانے کی چیز نہیں۔

غرض یہ کہ غزل کے سبق کو خالص ادبی امتیاز اور جمالیاتی قدر شناسی کا سبق ہونا چاہیے۔ اس کا سارا غایتی میلان اس طرف ہونا چاہیے کہ طلبہ زیر تدریس غزل کے حسن کو محسوس کریں اور عمومی حیثیت سے اُن کے ذوق کی تربیت ہو، ان میں ادبی تحسین کا مادہ پیدا ہو، اُن کی وجدانی قوتیں بیدار ہوں اور وہ شعر و شاعری سے زیادہ سے زیادہ محظوظ و مستفید ہونے کی تربیت حاصل کریں۔

چھٹا باب

غزل کی تعلیم میں علامتی اظہار کا مسئلہ

غزل کی تعلیم میں جو چیز سب سے زیادہ توجہ اور غور و فکر کا مطالبہ کرتی ہے وہ غزل کی ایمائیت ہے۔ غزل کے علائم و رموز کی اہمیت و معنویت کو طلبہ کے ذوق و فہم کی حدود میں لانا اُستاد کا سب سے مشکل کام ہے جو اگر عمدگی کے ساتھ انجام پا جائے تو اس کا سب سے بڑا کارنامہ بھی ہے اس چیز کے پیشِ نظر اُسے بار بار طلبہ کو یہ بتانا ہوگا کہ غزل میں بات براہِ راست اور سیدھے سادے طریقے سے نہیں کہی جاتی، بلکہ گھما پھرا کر، ڈھکے چھپے انداز میں اشارات و تمثیلات کے ذریعے کہی جاتی ہے اور اس خصوص میں غزل تمام دوسری اصناف سے مختلف اور ممتاز ہے۔ اُسے ہر ممکن موقع پر یہ امر واضح کرنا ہوگا کہ لیلیٰ مجنوں، دار و منصور، طور و کلیم، بلبل و گل، شمع و پروانہ، مُرغ و قفس، برق و شرر، شاخ و آشیاں، جام و صہبا، دام و صیاد، اسیر و زنداں، دیوانہ و صحرا، منزل و کارواں، ذرّہ و آفتاب اور اس نوع کے دوسرے بہت سے کلمات جو اُردو غزل میں عامتہ الورود ہیں محض کچھ الفاظ یا لفظی ترکیبیں نہیں ہیں، بلکہ غزل کی شعری روایت کے مخصوص علائم و رموز ہیں۔ ان کلمات کو اُن کے لغوی و لفظی معنوں میں استعمال کرنا جائز نہیں ہوگا، کیونکہ غزل میں یہ اپنے محدود لغوی معنوں میں استعمال نہیں کیے جاتے۔ بمرورِ ایام اِن کلمات کے ساتھ معانی و مفاہیم، مفروضات و مزعومات اور اذعانات و مسلمات کے طویل سلسلے وابستہ ہو گئے ہیں اور ان کے اِرد گرد تصورات کی وسیع دُنیائیں آباد ہو گئی ہیں۔ یہ غزل میں استعمال ہوتے ہیں تو اپنے تمام ذہنی متعلقات و لوازمات اور ساری معنوی دلالتوں کو اپنے ساتھ لاتے ہیں۔ انھوں نے رمزی و علامتی اہمیت حاصل کر لی ہے، کیونکہ یہ ہماری شاعرانہ روایت کے اہم اجزا کی طرف بلیغ اشارے ہیں اور سننے یا پڑھنے والے کے ذہن میں اپنے محدود لغوی معنوں کے ماوراء بے شمار روایتی تصورات کو اُجاگر کرتے ہیں۔

مختصراً اس بات کو یوں بھی کہا جاسکتا ہے کہ یہ کلمات اپنے حقیقی لغوی معنوں میں استعمال ہونے کی بجائے اپنے مخصوص اصطلاحی یا مُرادی معنوں میں استعمال ہوتے ہیں۔ اور یوں دراصل اظہارِ خیال کے ذرائع، ادائے مطالب کے مسائل اور بیانِ حال کے واسطے ہیں۔

اُردو غزل کے جو معلوم و معروف علائم ہیں اُن کی حیثیت تو علامتی ہے ہی. لیکن اگر غور کیا جائے تو عشق جو غزل اور غزلیہ شاعری کا محور ہے بذاتِ خود ایک علامت ہے. غزل گو شاعر عشق سے ہمیشہ وہ فطری کشش مُراد نہیں لیتا جو دو جنسوں کے درمیان پائی جاتی ہے. بلکہ عشق سے اُس کا مطلب وہ شدید اور پُر جوش اور اعلیٰ و ارفع جذبہ ہوتا ہے جو کسی بھی بلند و عظیم مقصد کے لیے انسانی قلب میں بیدار ہو، اسی طرح عاشق، معشوق، رقیب، دربان، قاصد وغیرہ بھی سب دراصل علامتیں ہیں، کیونکہ یہ کلمات اپنے اصلی معنوں سے کہیں زیادہ وسیع معانی کے حامل ہو کر غزل میں استعمال ہوتے ہیں اور بے شمار روایتی تصورات کی طرف ہمارے ذہنوں کی رہبری کرتے ہیں. شعراء درحقیقت ان کے توسط اور ان کی دلالتوں کے توسل سے اپنے افکار، تجربات اور معتقدات کی ترجمانی کرتے ہیں.

غزل کی اِس اشاریت و علامیت کو طلبہ کے ذہن نشین کرنے کے لیے ہم یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ غزل کے ہر شعر کی وہی حیثیت ہوتی ہے جو مثلاً اُس پیالے یا کٹورے یا طشتری کی ہوتی ہے جس پر ایک خوب صورت، کڑھا ہوا، رنگین و ریشمیں رومال ڈال دیا گیا ہو. جب تک ہم رومال کو ہٹا کر نہیں دیکھیں گے، یہ نہیں جان سکیں گے کہ پیالے، کٹورے یا طشتری میں کیا ہے، اور جو کچھ ہے اُس کی کیا قدر و قیمت اور کیا افادیت و اہمیت ہے. کسی شعر میں جو استعارے اور علامتیں پائی جاتی ہیں وہ گویا ایک حریری نقاب ہوتی ہے جو شعر کے مضمون پر ڈال دی جاتی ہے تاکہ حجاب اور مستوری کی دل فریبیاں بھی اُس میں پیدا ہو جائیں. دل فریبیوں کی اہمیت مسلّم، لیکن شعر کے حقیقی مضمون تک پہنچنے کے لیے ہمیں استعاروں اور علامتوں کی نقاب کو ہٹانا ہوگا.

اس کے معنی یہ ہیں کہ غزل کی تعلیم میں تقریباً ہر شعر پر اُستاد کو یہ عملِ جراحی کرنا ہوگا کہ پہلے تو یہ دیکھا جائے کہ شعر کا ظاہری مفہوم یا سامنے کا مطلب کیا ہے؟ اور اس کے بعد علائم و رموز کی نقاب ہٹا کر یہ معلوم کیا جائے کہ شاعر نے اِس شعر میں زندگی کی کون سی حقیقت کی طرف اشارہ کیا ہے، یا زندگی کے بارے میں کس عقیدے یا نظریے یا تاثر کو جھلکانے کی کوشش کی ہے اور اگر ایسا نہیں کیا گیا اور اِس دوہرے عمل کے صرف پہلے حصے پر اُستاد نے اکتفا کیا یعنی اشعار کے ظاہری معنی بتا دینے کو کافی سمجھا تو ظاہر ہے کہ توضیحِ مطالب کا حق ادا نہیں ہوگا، اور غزل کی تدریس نظم کو نثر میں تبدیل کردینے

کے مترادف ہو کر رہ جائے گی۔

مثالاً چند اشعار کے سلسلے میں مذکورہ دو ہرے عملِ تدریس کی تشریح کی جاتی ہے:

ابتدائے عشق ہے روتا ہے کیا　　آگے آگے دیکھیے ہوتا ہے کیا

(میر تقی میرؔ)

شعر کا ظاہری مطلب یہ ہے کہ ابھی تو عشق کی ابتدا ہے اور مصیبت کا صرف آغاز ہی ہوا ہے۔ آگے چل کر نہ جانے کیا کیا پیش آنے والا ہے۔ یہ جو تو نے ابھی سے آہ وزاری اور نالہ و فریاد کا سلسلہ شروع کر دیا ہے تو شاید تجھے یہ معلوم ہی نہیں کہ اس کوچے میں کیسی کیسی اُفتادیں پڑتی ہیں اور انسان کو کیا کچھ جھیلنا پڑتا ہے۔ یہ اس شعر کے محض لفظی معنیٰ ہیں۔ حقیقی مفہوم تک پہنچنے کے لیے ہمیں شعری علامت کے پردے کو ہٹا کر دیکھنا ہوگا۔ دراصل عشق اور گریۂ عشق کی وساطت سے شاعر اس حقیقت کا اظہار کر رہا ہے کہ کسی بھی بڑے کام کا بیڑا اٹھانا بے شمار نادیدہ آفتوں کو دعوت دینے کے مترادف ہوگا۔ یا یہ کہ ہر کام شروع میں آسان معلوم ہوتا ہے لیکن آگے چل کر طرح طرح کی پیچیدگیوں اور دشواریوں سے دوچار ہونا پڑتا ہے۔

لے سانس بھی آہستہ کہ نازک ہے بہت کام　　آفاق کی اِس کارگہہ شیشہ گری کا

(میر تقی میرؔ)

شعر کے ظاہری معنیٰ یہ ہیں کہ عالمِ کائنات کاروبارِ شیشہ گری کی مانند ایک بے حد نازک اور پُرخطر معاملہ ہے اور انسان کے لیے یہ ضروری ہے کہ سانس لینے میں بھی آہستگی کو مدِ نظر رکھے تاکہ کہیں ایسا نہ ہو کہ کسی نازک آبگینے کو ٹھیس لگ جائے۔ شعر میں جو علامتیں استعمال ہوئی ہیں اُن کو ہٹا کر دیکھا جائے تو معلوم ہوگا کہ شاعر کو کس حقیقت کا اعلان مقصود تھا۔ وہ دراصل یہ کہنا چاہتا ہے کہ زندگی ایک حد سے زیادہ نازک چیز ہے۔ ہر معاملے میں اور ہر موقع پر بہت سوچ سمجھ کر قدم اُٹھانا چاہیے اور ہر نوع کی احتیاط کو ملحوظ رکھنا چاہیے۔ یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ شاعر نے چند شعری علائم کے ذریعے جو بات جس طرح کہہ دی اُس کو اگر معمولی زبان میں ادا کرنے کی کوشش کی جائے تو شاید سینکڑوں صفحات لکھ کر بھی کوئی بات نہ بنے۔

بدنام ہوگے جانے بھی دو امتحان کو　　رکھے گا کون تم سے عزیز اپنی جان کو

(میر تقی میرؔ)

شاعر محبوب سے مخاطب ہوکر کہتا ہے کہ ہمارے خلوص کا امتحان نہ لو، اور ہماری وفا کو آزمائش میں مبتلا نہ کرو، کیونکہ یہ اقدام خود تمھارے لیے بدنامی کا باعث ہوگا۔ اور وہ اس طرح کہ ہم تمھارے مقابلے میں اپنی جان کی کوئی قیمت نہیں سمجھتے اور یہ بالکل طے ہے کہ عشق و وفا کی آزمائش میں پورا اترنے کی خاطر ہم اپنی جان پر کھیل جائیں گے۔ شعری علامتوں کے پیرائے سے قطع نظر کرکے دیکھا جائے تو شاعر کو صرف اس حقیقت کا اظہار مقصود ہے کہ اگر انسان کا مطمحِ نظر بلند، نیّت پاک اور عزائم مخلصانہ ہوں تو وہ اپنے نصب العین کے حصول اور خوابوں کی تکمیل کے لیے جان تک قربان کر دینے سے گریز نہیں کرتا۔ یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ شاعر نے جو پیرایۂ بیان اختیار کیا ہے اُس کے ذریعے محبوب و مطلوب یا مقصد و غایت سے انتہا درجے کی شیفتگی اور گرویدگی کا اظہار مقصود ہے۔

◉

کیا وہ نمرود کی خُدائی تھی　　بندگی میں مرا بھلا نہ ہوا

(غالبؔ)

شعر کے ظاہری معنی پر نظر کیجیے تو شاعر یہ کہتا ہے کہ میری بندگی فی الواقع اور فی الحقیقت بندگی تھی، نمرود کی خُدائی نہیں تھی۔ یعنی میں نے عبدیت کو سچے دل سے اپنایا، اور معبود کی بارگاہ میں ایک عاجز و بے نوا بندے کی طرح سر جھکایا۔ نمرود کی طرح خدائی اور خُدا کی ہمسری کا دعویٰ نہیں کیا۔ مگر تعجب کی بات یہ ہے کہ جس طرح نمرود کی سرکشی کا کوئی اچھا نتیجہ نہ نکلا (اور نکلنا بھی نہیں چاہیے تھا) اُسی طرح میری بندگی بھی موجب خیر و برکت ثابت نہیں ہوئی، یا یوں کہیے کہ نمرود کو تو یوں جہنم رسید کیا گیا کہ اُس نے خُدائی کا دعویٰ کیا تھا، لیکن میں ایسے کون سے گناہ کا مرتکب ہوا تھا جس کی پاداش میں بندہ نوازی سے محروم رہا اور مستحقِ عذاب ٹھہرا۔ بندگی اور نمرود کی خدائی محض پیرایۂ بیان ہے۔ شاعر کو صرف اپنے صیمانہ اور پُرجوش جذبۂ عبودیت کا اظہار، اور اُس سے بھی زیادہ اپنی ناکامی و بدبختی کی شکایت مقصود ہے۔

◉

بنا لیتا ہے موجِ خونِ دل سے اِک چمن اپنا　　وہ پابندِ قفس جو فطرۃً آزاد ہوتا ہے

(اصغرؔ گونڈوی)

شعر کے لفظی معنی یہ ہیں کہ گو قفس کا قیدی چمن سے دور قید و بند کی زندگی بسر کرنے پر مجبور

ہوتا ہے لیکن اگر اُس کی فطرت آزاد اور اُس کا نفس بیدار ہے تو اپنے خونِ جگر کی رنگینی ہی سے وہ ایک رنگین و شاداب گلستاں کی تعمیر کر لیتا ہے۔ قفس، چمن اور موجِ خونِ دل کے وسیلے سے شاعر دراصل جس حقیقت کا اعلان کر رہا ہے وہ یہ ہے کہ جو شخص فطرت آزاد، ذہنِ خلاق اور نفسِ بیدار کے جوہروں سے آراستہ ہوتا ہے وہ سخت سے سخت مجبوری اور حد سے زیادہ بے بسی کے عالم میں بھی اپنی زندہ و توانا شخصیت کو بروئے کار لانے کے امکانات تلاش کر لیتا ہے اور یوں نہ صرف اپنے بلکہ دوسروں کے لیے بھی سعادت و رحمت کا سبب بنتا ہے۔ ایک دوسرے شعر میں یہی مضمون براہِ راست طریقے پر اس طرح ادا ہوتا ہے:

کچھ بھی نہ ہو کر خود ہی میں نے ہونے کے سو رنگ نکالے　　دُنیا کہتی رہ گئی مجھ سے ایسا ہو جا ویسا ہو جا

(ساغر نظامی)

اور ان دونوں شعروں کو آمنے سامنے رکھ کر دیکھا جائے تو براہ راست اظہار کے مقابلے میں علامتی اظہار کی دل فریبی کھل کر سامنے آجاتی ہے۔ اس کے بعد تقریباً اسی مضمون کا علامتی اظہار فانی کے ایک شعر میں بھی دیکھنے کے قابل ہے۔ وہو ہٰذا:

خون کے چھینٹوں سے کچھ پھولوں کے خاکے ہی سہی　　موسمِ گل آگیا زنداں میں بیٹھے کیا کریں

چند اشعار کے ضمن میں تدریس کے دوہرے عمل کی اس تشریح کے بعد مزید مثالیں فراہم کرنے کے خیال سے ذیل میں کچھ اور اشعار دیے جاتے ہیں اور ہر شعر کے ساتھ اُس کا حقیقی مفہوم یا بنیادی مضمون بھی مختصر الفاظ میں درج کیا جاتا ہے:

ڈرے کیوں میرا قاتل کیا رہے گا اُس کی گردن پر　　وہ خوں جو چشمِ تر سے عمر بھر یوں دمبدم نکلے

(غالبؔ)

مضمون: قتل کی ایک صورت وہ بھی ہوتی ہے کہ نہ قتل ظاہر ہوتا ہے نہ قاتل پر کوئی الزام آتا ہے۔

توڑ بیٹھے جب کہ ہم جام و سبو پھر ہم کو کیا　　آسماں سے بادۂ گلفام اگر برسا کرے

(غالبؔ)

مضمون: ترکِ طلب اور شانِ بے نیازی۔

غم نہیں ہوتا ہے آزادوں کو بیش از یک نفس برق سے کرتے ہیں روشن شمعِ ماتم خانہ ہم
(غالبؔ)

مضمون: لطفِ آزادگی اور نشاطِ غم۔

ہے کہاں تمنا کا دوسرا قدم یارب ہم نے دشتِ امکاں کو ایک نقشِ پا پایا
(غالبؔ)

مضمون: حوصلۂ وہمت کے تقاضوں کی تکمیل ایک بے پایاں جدوجہد ہے۔

ہوس کو ہے نشاطِ کار کیا کیا نہ ہو مرنا تو جینے کا مزا کیا
(غالبؔ)

مضمون: موت کے خیال سے زندہ رہنے اور کچھ کرنے کا جذبہ حرکت میں آتا ہے۔

دل ہر قطرہ ہے سازِ انا البحر ہم اُس کے ہیں ہمارا پوچھنا کیا
(غالبؔ)

مضمون: نفسِ انسانی ذاتِ باری تعالےٰ کا ایک جزو ہے۔ اس لیے اس کی برگزیدگی مسلم ہے۔

درخورِ قہر و غضب جب کوئی ہم سا نہ ہوا پھر غلط کیا ہے کہ ہم سا کوئی پیدا نہ ہوا
(غالبؔ)

مضمون: انسان اپنی قوتِ برداشت، علو ہمت اور عالی حوصلگی کے باعث تمام مخلوقات سے افضل ہے۔

سینے کا داغ ہے۔ وہ نالہ کہ لب تک نہ گیا خاک کا رزق ہے وہ قطرہ کہ دریا نہ ہوا
(غالبؔ)

مضمون: وہ کام جو تشنۂ تکمیل رہے کوئی قدر نہیں رکھتا۔

قطرے میں دجلہ دکھائی نہ دے اور جزو میں کُل کھیل لڑکوں کا ہوا دیدۂ بینا نہ ہوا
(غالبؔ)

مضمون: وہ چشمِ باطن ہی کیا جس کے ذریعے انسان جزو میں کُل کا تماشا نہ کر سکے۔

گلیوں میں میری لاش کو کھینچے پھرو کہ میں جاں دادۂ ہوائے سرِ رہ گزار تھا
(غالبؔ)

مضمون: دائمی وارفتگی و سرگشتگی۔

دوست غم خواری میں میری سعی فرمائیں گے کیا زخم کے بڑھنے تلک ناخن نہ بڑھ آئیں گے کیا
(غالبؔ)

مضمون: جب کوئی عقیدہ یا مسلک انسان کی سرشت میں داخل ہو جاتا ہے تو وہ اس سے کبھی دست بردار نہیں ہوتا۔

گر کیا ناصح نے ہم کو قید اچھا یوں سہی یہ جنونِ عشق کے انداز چھٹ جائیں گے کیا
(غالبؔ)

مضمون: جسمانی قید فکر اور عقیدے کی آزادی کو ختم نہیں کر سکتی۔

بس کہ دشوار ہے ہر کام کا آساں ہونا آدمی کو بھی میسّر نہیں انساں ہونا
(غالبؔ)

مضمون: جس طرح ہر کام آسان نہیں ہوتا، اُسی طرح ہر آدمی بھی انسان نہیں ہوتا۔

کی مرے قتل کے بعد اُس نے جفا سے توبہ ہائے اُس زود پشیماں کا پشیماں ہونا
(غالبؔ)

مضمون: صبح کا بھولا شام کو گھر آئے تو اُسے بھولا نہ سمجھنا چاہیے۔

نہ ہو حسنِ تماشا دوست رسوا بے وفائی کا　　بہ مہرِ صد نظر ثابت ہے دعویٰ پارسائی کا

(غالبؔ)

مضمون: خدا کی ذات کا جلوہ ذرّے ذرّے میں موجود ہے اِس کے باوجود وہ عام نظروں سے نہاں ہے۔

حِنائے پائے خزاں ہے بہار اگر ہے یہی　　دوام کلفتِ خاطر ہے عیش دُنیا کا

(غالبؔ)

مضمون: دُنیاوی عیش و عشرت کو ثبات نہیں۔

ہنوز محرمیِ حُسن کو ترستا ہوں　　کرے ہے ہر بنِ مو کام چشمِ بینا کا

(غالبؔ)

مضمون: میرا بال بال چشمِ حقیقت نگر بنا ہوا ہے۔ اِس کے باوجود مَیں مشاہدۂ حُسن سے محروم ہوں۔

دل میں ذوقِ وصل و یادِ یار تک باقی نہیں　　آگ اِس گھر میں لگی ایسی کہ جو تھا جل گیا

(غالبؔ)

مضمون: یاس و حرماں کی انتہا۔

شوق ہر رنگ رقیبِ سر و ساماں نکلا　　قیس تصویر کے پردے میں بھی عُریاں نکلا

(غالبؔ)

مضمون: عشق دنیوی ساز و سامان کا دشمن ہے۔ کسی عظیم مقصد کی لگن دنیوی راحت و آرام یا عیش و عشرت کے ساز و سامان کا خاتمہ کر دیتی ہے۔

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

(غالبؔ)

مضمون: محفلِ حسن و عشق سے جو نکلا وہ دل جمعی سے محروم اور پریشاں خاطری کا شکار ہو کر نکلا۔

ہے نو آموزِ فنا ہمتِ دشوار پسند سخت مشکل ہے کہ یہ کام بھی آساں نکلا

(غالبؔ)

مضمون: اہلِ ہمت کو فنا کی تعلیم دینا ایسا ہے جیسے کسی فارغ التحصیل کو الف بے تے پڑھائی جائے۔

دل میں پھر گریہ نے اک شور اٹھایا غالبؔ آہ! جو قطرہ نہ نکلا تھا سو طوفاں نکلا

(غالبؔ)

مضمون: ضبط کی بناء پر جذبات میں اور زیادہ جوش پیدا ہوتا ہے۔

دھمکی میں مر گیا جو نہ باب نبرد تھا عشقِ نبرد پیشہ طلب گارِ مرد تھا

(غالبؔ)

مضمون: عشق کے راستے پر چلنے کے لیے مصائب و آفات برداشت کرنے کا حوصلہ چاہیے۔

دل تا جگر کہ ساحلِ دریائے خون ہے اس رہ گزر میں جلوۂ گل آگے گرد تھا

(غالبؔ)

مضمون: کیف و سرور اور رعنائی و برنائی کے دور کے بعد یاس و حرماں اور خرابی و بربادی کا دور!

احباب چارہ سازیِ وحشت نہ کر سکے زنداں میں بھی خیال بیاباں نورد تھا

(غالبؔ)

مضمون: جبر و تشدد کے ذریعے عقیدہ و فکر کی آزادی کو ختم کرنے کی کوشش بے سود ہے۔

◉

یہ نعشِ بے کفن اسدؔ خستہ جاں کی ہے　　حق مغفرت کرے عجب آزاد مرد تھا

(غالبؔ)

مضمون: آزادگی و قلندری اور علائق سے بے نیازی۔

◉

اُس کے ایفائے عہد تک نہ جیے　　عمر نے ہم سے بے وفائی کی

(میر تقی میرؔ)

مضمون: بعض اوقات عمر بھر کی جدوجہد کے باوجود انسان تکمیلِ مقصد سے قاصر رہتا ہے۔

◉

دل کی دھڑک سے زخمِ جگر کا رات جو ٹانکا ٹوٹ گیا　　طائرِ جاں جو رشتہ بپا تھا مہلت پا کے چھوٹ گیا

(میر تقی میرؔ)

مضمون: قیدِ رنج و الم سے رہائی کا باعث موت!

◉

کیفیتِ چشم اُس کی مجھے یاد ہے سوداؔ　　ساغر کو مرے ہاتھ سے لیجو کہ چلا میں

(سوداؔ)

مضمون: حُسن و جمال کی کیف آفرینی

◉

کوئی آوارہ تیرے نیچے اے گردوں نہ ٹھہرے گا　　ولیکن تو بھی گر چاہے کہ میں ٹھہروں نہ ٹھہرے گا

(ذوقؔ)

مضمون: ظالم کا ظلم ایک حقیقت ہے لیکن ظالم بھی اپنے ظلم کی زد میں آئے بغیر نہیں رہ سکتا۔

◉

چارہ گروں سے ہو گئی غفلت ہاتھ سے نشتر چھوٹ گیا　　جسم سراپا زخمِ جگر تھا ٹانکا ٹوٹ گیا

(ذوقؔ)

مضمون : زمانے کی بے پروائی اور درد والم کی انتہا۔

اے شمع! تیری عمر طبیعی ہے ایک رات ہنس کر گزار یا اسے رو کر گزار دے
(ذوق)

مضمون : مدتِ حیات قلیل ہے اور اس کا صحیح مصرف انسان کے اپنے اختیار میں ہے۔

قسمت تو دیکھ ٹوٹی ہے جا کر کمند کہاں دو چار ہاتھ جب کہ لبِ بام رہ گیا
(قائم چاندپوری)

مضمون : بعض اوقات کام بنتے بنتے بگڑ جاتا ہے۔

ہمیں ستائے تو ہے چرخ لیک یہ ڈر ہے کہ بلبلا سا کہیں آپ ہی بہا نہ پھرے
(قائم چاندپوری)

مضمون : ظالم کی دراز دستی مسلم ہی، لیکن ہو سکتا ہے کہ ایک دن وہ بھی بے دست و پا ہو کر رہ جائے۔

صد سالہ دورِ چرخ تھا اک دورِ جام کے نکلے جو مے کدے سے تو دنیا بدل گئی
(قائم چاندپوری)

مضمون : بعض اوقات ایک معمولی واقعہ یا کوئی اتفاقی امر ایک عظیم انقلاب کا پیش خیمہ ثابت ہوتا ہے۔

چلی سمتِ غیب سے اک ہوا کہ چمن سرور کا جل گیا مگر ایک شاخِ نہالِ غم جسے دل کہیں سو ہری رہی
(سراج اورنگ آبادی)

مضمون : خوشی ناپائدار ہے مگر غم کو زوال نہیں!

قریب ہے یار روزِ محشر چھپے گا کشتوں کا خون کیوں کر
جو چُپ رہے گی زبانِ خنجر لہو پکارے گا آستیں کا

(امیر مینائی)

مضمون: ظالم کا ظلم اور مظلوم کی مظلومیت رنگ لگائے بغیر نہیں رہتی۔

چلا ہے او دلِ راحت طلب کیا شادماں ہو کر زمینِ کوے جاناں رنج دے گی آسماں ہو کر

(وزیر لکھنوی)

مضمون: راہِ طلب میں انسان کو جو دشواریاں پیش آتی ہیں اُن پر بھی نظر رکھنی ضروری ہے

یہ جھُرّیاں نہیں ہاتھوں پہ ضعفِ پیری نے چُنا ہے جامۂ ہستی کی آستینوں کو

(میر انیس)

مضمون: پیرانہ سالی بھی قدرت کا ایک عطیہ ہے۔

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

(میر انیس)

مضمون: زندگی اتنی ناپائدار ہے کہ دیکھتے ہی دیکھتے ختم ہو سکتی ہے۔

یارانِ تیز گام نے محمل کو جالیا ہم محوِ نالۂ جرسِ کارواں رہے

(حالی)

مضمون: زندگی میں عمل فکر سے زیادہ اہمیت رکھتا ہے۔

بیٹھا تو عجزِ نقشِ کفِ پا لیے ہوئے اُٹھا تو دردِ دل کا سہارا لیے ہوئے

(سیماب اکبر آبادی)

مضمون: بے بسی اور بے چارگی کی انتہا۔

غمِ روزگار سنبھل کے چل تری شوخیوں کی ہوا گئی　　وہ جنونِ عشق پھر آ گیا وہ بہارِ حسن پھر آ گئی

(تپش خورجوی)

مضمون : وفورِ کیف و نشاط۔

زیرِ دیوار تڑپنے میں لہو رونے میں　　ایک لذت ہے کوئی ہو کہ لبِ بام نہ ہو

(عندلیب شادانی)

مضمون : لگن اگر سچی ہو تو انسان حاصل سے بے نیاز ہو جاتا ہے۔

نہ وہ عشق میں رہیں گرمیاں نہ وہ حسن میں رہیں شوخیاں
نہ وہ غزنوی میں مذاق ہے نہ وہ خم ہے زلفِ ایاز میں

(اقبال)

مضمون : شدتِ احساس اور خلوصِ جذبات کا زوال۔

کوئی محمل نشیں کیوں شاد یا ناشاد ہوتا ہے　　غبارِ قیس خود اٹھتا ہے خود برباد ہوتا ہے

(اصغر گونڈوی)

مضمون : صاحبِ عمل انسان زمانے کے ردِ عمل سے بے نیاز اور اپنی دھن کا پکا ہوتا ہے۔

چلا جاتا ہوں ہنستا کھیلتا موجِ حوادث سے　　اگر آسانیاں ہوں زندگی دشوار ہو جائے

(اصغر گونڈوی)

مضمون : دشواریاں قوتِ عمل کو مہمیز کرتی ہیں اور دشواریوں کے فقدان سے جمود طاری ہوتا ہے۔

فصلِ گل آئی یا اجل آئی کیوں درِ زنداں کھلتا ہے　　کیا کوئی وحشی اور آ پہنچا یا کوئی قیدی چھوٹ گیا

(فانی بدایونی)

مضمون: مقصد کے متوالوں اور نصب العین کے دیوانوں کا انجام اسیری ہے یا موت۔

وحشتِ دل سے پھرنا ہے اپنے خدا سے پھر جانا دیوانے! یہ ہوش نہیں، یہ تو ہوش پرستی ہے

(فانی بدایونی)

مضمون: مقصد کی لگن سے روگردانی محض منافقت ہے۔

نہیں کہ وحشتِ دل چارہ گر نہیں ہے مجھے جنونِ چارۂ وحشت مگر نہیں ہے مجھے

(فانی بدایونی)

مضمون: اپنے مقصد سے نجات کا راستہ تلاش کرنا نادانی ہے۔

افشائے رازِ اہلِ جنوں مصلحت نہیں پھرتا ہوں دھجیوں کو گریباں کیے ہوئے

(فانی بدایونی)

مضمون: حفظِ ناموس کی سعی دیوانہ وار۔

زمیں کے آبگینے کو کہیں ٹھوکر نہ لگ جائے ترے رندوں کو مستی میں بھی اتنا ہوش ہے ساقی

(جوش ملیح آبادی)

مضمون: رندی فرزانگی کے منافی نہیں۔

اشعار غزل کا اِس نوع کا تجزیہ اور رمزیت کے سلسلے میں ہمارا یہ رویہ ایک تعلیمی طریقِ کار کی حیثیت سے ناگزیر یا مفید و موثر سہی، لیکن یہ خیال کرنا کسی طرح درست نہ ہوگا کہ ہم اِس طریقِ کار کو ہر جگہ اور ہر موقع پر آنکھیں بند کر کے استعمال کر سکیں گے۔ غزل کی تدریس میں بارہا ہم ایسے اشعار سے بھی دوچار ہوتے ہیں جن پر ہمارا یہ تعلیمی حربہ بظاہر کارگر ہوتا نظر نہیں آتا۔ کیوں کہ اگر بعض اشعار میں علامیت کا پردہ اتنا باریک ہوتا ہے کہ پسِ پردہ حقیقت کا مشاہدہ کرنا کوئی دشوار امر نہیں ہوتا تو بعض اشعار میں یہ پردہ اِتنا دبیز بھی ہو سکتا ہے کہ حقیقتِ مستور کا کسی طرح پتا ہی نہ چلے۔ ظاہر ہے کہ ایسے اشعار کی تدریس میں اُستاد کو افہام و تفہیم کی بہترین صلاحیتوں سے کام

لینے میں اُستاد کے علاوہ خود طلبہ کی شعر فہمی، حسن شناسی اور ذوقی استعداد پر زیادہ سے زیادہ بھروسہ کرنا ہوگا۔ اس خاص نوعیت کے اشعار کم و بیش ہر رنگ اور ہر معیار کے شعراء کے کلام میں ملتے ہیں۔ اُردو غزل کے رمزیاتی اسلوب کی روایت اتنی گہری اور اتنی مضبوط رہی ہے کہ بسا اوقات نسبتہً کم تر درجے کے شعراء کے لیے بھی حد درجہ تخیل اور گرانبار علائم اشعار کا سرکرنا کبھی خارج از امکان نہیں رہا۔ ذیل میں کچھ اشعار بغیر کسی ترتیب کے اور بغیر کسی خاص تفحص سے کام لیے "صلائے عام ہے یارانِ نکتہ داں کے لیے" کے طور پر پیش کیے جاتے ہیں۔ ان میں شاید ہی کوئی شعر ایسا ہو جو بلاغت اور معنویت کی اعلا سطح پر واقع نہ ہو۔ اور یہ بلاغت و معنویت وہ ہے جو بدیہی طور پر علامتی اظہار کی مرہونِ منت ہے۔ پھر جو بات غزل کے استاد کے لیے ایک مسئلۂ غور طلب ہے وہ یہ ہے کہ اس نوع کے اشعار کی تدریس میں شعری علامات سے دست و گریباں ہونے اور مفہومِ حقیقی کی تہ تک پہنچنے کی کیا صورت ہوگی:

ستم تغافلِ یار کا گلہ کس زباں سے بیاں کروں — کہ شرابِ حسرت و آرزو خمِ دل میں تھی سو بھری رہی
(سراج اورنگ آبادی)

آگے کسو کے کیا کریں دستِ طمع دراز — وہ ہاتھ سو گیا ہے سرہانے دھرے دھرے
(میر تقی میر)

گھر میں کیا بیٹھا ہے ظالم آتما شا تو بھی دیکھ — کھینچ لائی ہے سرِ بازار رسوائی مجھے
(جرأت)

مُرغانِ چمن سے پھولوں نے اے شاد یہ کہلا بھیجا ہے — آنا ہے تمھیں تو آجاؤ ایسے میں ابھی شاداب ہیں ہم
میں حیرت و حسرت کا مارا خاموش کھڑا ہوں ساحل پر — دریائے محبت کہتا ہے آ کچھ بھی نہیں پایاب ہیں ہم
(شاد عظیم آبادی)

چلی بھی جا جرسِ غنچہ کی صدا پہ نسیم — کہیں تو قافلۂ نوبہار ٹھہرے گا
(مصحفی)

تصور عرش پر ہے اور سر ہے پائے ساقی پر — عجب کچھ زور دھن میں اس گھڑی میخوار بیٹھے ہیں
(انشاء)

یوں بندِ قبا کھل گئے جو آن میں گل کے — کیا پھونک دیا تو نے صبا کان میں گل کے
(قربان)

کہاں تک راستہ دیکھا کریں ہم برقِ خرمن کا　　لگا کر آگ دیکھیں گے تماشا اب نشیمن کا
(شادؔ عظیم آبادی)

تُو بچا بچا کے نہ رکھ اسے ترا آئینہ ہے وہ آئینہ　　جو شکستہ ہو تو عزیز تر ہے نگاہِ آئینہ ساز میں
(اقبالؔ)

ذرا آہستہ لے چل کاروانِ کیف و مستی کو　　کہ سطحِ ذہنِ عالم سخت ناہموار ہے ساقی
(جوشؔ ملیح آبادی)

میں نے جلکھی تھی کہ ساقی نے کہا جوڑ کے ہاتھ　　آپ للہ چلے جائیے مے خانے سے
(جگرؔ)

سینۂ نے پہ جو گزرتی ہے　　وہ لبِ نے نواز کیا جانے
(جگرؔ)

اب بھاگتے ہیں سایۂ زلفِ بتاں سے ہم　　کچھ دل سے ہیں ڈرے ہوئے کچھ آسماں سے ہم
(حالیؔ)

بڑے شوق سے سن رہا تھا زمانہ　　ہمیں سو گئے داستاں کہتے کہتے
(ثاقبؔ)

قیس کا نام نہ لو ذکرِ جنوں جانے دو　　دیکھ لینا مجھے تم موسمِ گُل آنے دو
(برقؔ)

کوئی فصلِ گُل ہے یہ باغباں کہ چمن بھی ہو گئے نیستاں　　کہیں شعلے گُل سے بھڑک اٹھے، کہیں بلبل آگ لگا گئی
(تپشؔ خورجوی)

قفس کی تیلیوں میں جانے کیا ترکیب رکھی ہے　　کہ ہر بجلی قریبِ آشیاں معلوم ہوتی ہے
(سیمابؔ اکبرآبادی)

ذکر جب چھڑ گیا قیامت کا　　بات پہنچی تری جوانی تک
(فانیؔ بدایونی)

غزلیہ شاعری کے سرمائے میں ایسے اشعار کی بھی کمی نہیں جو غزل کی مخصوص علامتوں سے یکسر یا بڑی حد تک عاری ہیں۔ ان میں اظہار کی نوعیت علامتی یا بالواسطہ نہیں، براہ راست ہے۔

اس کے باوجود وہ بہترین اشعار ہیں، زندگی کے حقائق کی ترجمانی کرتے ہیں، اور ہر لحاظ سے فکر و فن کی اعلیٰ سطح پر واقع ہوئے ہیں۔ وہ دراصل اس حقیقت پر دال ہیں کہ اگر شاعر کا تجربہ فی نفسہٖ شدید، گہرا، انوکھا اور تہلکہ خیز ہو تو صاف اور سیدھا بیان اور براہِ راست و بے تکلف اظہار بالکل کافی ہوتا ہے اور ضروری نہیں کہ شعر میں کوئی کمی باقی رہ جائے۔ ایسی صورت میں شاعر نہ علائم و رموز کا محتاج ہوتا ہے نہ استعارہ و تمثیل کا دستِ نگر۔ اور علامتی اظہار کا چکر ہی ختم ہو جاتا ہے۔ لطف کی بات یہ ہے کہ غزل کی تعلیم میں یہی امر ـــــ علامتی اظہار کا فقدان ـــــ علامتی اظہار کی تشریح و توضیح کا بہترین ذریعہ ثابت ہو سکتا ہے۔ غزل کے سبق میں تمہیدِ سبق کی منزل کو یہ شکل دی جائے کہ ایک طرف علامتی اظہار کے چند نمونے اور دوسری طرف براہِ راست اظہار کی کچھ مثالیں طلبہ کے سامنے لائی جائیں اور دونوں قسم کے اشعار کا مفہوم زیرِ بحث لایا جائے تو نہ صرف یہ کہ علامتی اظہار کی نوعیت کھل کر سامنے آجائے بلکہ شاید یہ ثابت کرنا بھی ممکن ہو کہ براہِ راست اظہار کی خوبی مسلّم، لیکن علامتی اظہار میں جو مزہ ہے اُس کی بات ہی کچھ اور ہے۔ یہ ہیں مثالیں ایسے اشعار کی جن کو براہِ راست اظہار کے نمونے خیال کیا جا سکتا ہے:

ہزاروں خواہشیں ایسی کہ ہر خواہش پہ دم نکلے
بہت نکلے مرے ارمان لیکن پھر بھی کم نکلے
(غالبؔ)

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

قیدِ حیات و بندِ غم اصل میں دونوں ایک ہیں
موت سے پہلے آدمی غم سے نجات پائے کیوں
(غالبؔ)

سب کو مقبول ہے دعویٰ تری یکتائی کا
رُو برو کوئی بُتِ آئینہ سیما نہ ہوا
(غالبؔ)

میں ہوں اور افسردگی کی آرزو غالبؔ کہ دل
دیکھ کر طرزِ تپاکِ اہلِ دُنیا جل گیا
(غالبؔ)

سر کسو سے فرو نہیں ہوتا
حیف بندے ہوئے خُدا نہ ہوئے
(میر تقی میرؔ)

بہت سعی کیجے تو مر رہیے میرؔ
بس اپنا تو اِتنا ہی مقدور ہے
(میر تقی میرؔ)

چلے ہم اگر تم کو اکراہ ہے — فقیروں کا اللہ ہی اللہ ہے
(میر تقی میر)

بے کسی مدت تلک برسا کی اپنی گور پر — جو ہماری خاک پرسے ہو کے گزارو گیا
(میر تقی میر)

زندگی ہے یا کوئی طوفان ہے — ہم تو اِس جینے کے ہاتھوں مر چلے
(خواجہ میر درد)

وائے نادانی کہ وقتِ مرگ یہ ثابت ہوا — خواب تھا جو کچھ کہ دیکھا، جو سُنا افسانہ تھا
(خواجہ میر درد)

کمر باندھے ہوئے چلنے کو یاں سب یار بیٹھے ہیں — بہت آگے گئے باقی جو ہیں تیار بیٹھے ہیں
بھلا گردش فلک کی چین دیتی ہے کسے انشا — غنیمت ہے جو ہم صورت یہاں دو چار بیٹھے ہیں
(انشا)

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

لائی حیات آئے قضا لے چلی چلے — اپنی خوشی نہ آئے، نہ اپنی خوشی چلے
(ذوق)

امیر جمع ہیں احباب حالِ دل کہہ لے — پھر التفاتِ دلِ دوستاں رہے نہ رہے
(امیر مینائی)

کسی رئیس کی محفل کا ذکر کیا ہے امیر — خُدا کے گھر بھی نہ جائیں گے بِن بُلائے ہوئے
(امیر مینائی)

زندگی کیا ہے عناصر میں ظہورِ ترتیب — موت کیا ہے انھیں اجزا کا پریشاں ہونا
(چکبست لکھنوی)

بیٹھ جاتا ہوں جہاں چھاؤں گھنی ہوتی ہے — ہائے کیا چیز غریب الوطنی ہوتی ہے
(حفیظ جون پوری)

کہانی میری رودادِ جہاں معلوم ہوتی ہے — جو سُنتا ہے اُسی کی داستاں معلوم ہوتی ہے
(سیماب اکبرآبادی)

گزاری تھیں خوشی کی چند گھڑیاں　　اُنھیں کی یاد میری زندگی ہے
(عندلیب شادانی)

دُنیا میری بلا جانے مہنگی ہے یا سستی ہے　　موت ملے تو مُفت نہ لوں ہستی کی کیا ہستی ہے
(فانی بدایونی)

سُنتا ہوں بڑے غور سے افسانۂ ہستی　　کچھ خواب ہے کچھ اصل ہے کچھ طرزِ بیاں ہے
(اصغر گونڈوی)

روندے ہے نقشِ پا کی طرح خلق یاں مجھے　　اے عمرِ رفتہ چھوڑ گئی تُو کہاں مجھے
(خواجہ میر درد)

سُنی حکایتِ ہستی تو درمیاں سے سُنی　　نہ ابتدا کی خبر ہے نہ انتہا معلوم
(شاد عظیم آبادی)

غزل کی سبقاً سبقاً تدریس میں "دو چار بہت سخت مقام" بھی آتے ہیں. مطلب یہ کہ بعض اوقات زیرِ تدریس اشعار کے "اظہار" کو "واقعی" بنانا اور ترسیل کو عملی شکل دینا. دوسرے الفاظ میں اشعار کے مفہومِ حقیقی کو طلبہ کی ذہنی و ذوقی استعداد کی مناسبت سے الفاظ کی گرفت میں لانا ایک دشوار گزار مرحلہ معلوم ہوتا ہے. اس نوع کے تمام (اچھے اور بُرے) اشعار کو تدریسی عمل کی راہ کے روڑے خیال کیا جا سکتا ہے اور ضروری ہے کہ ان کے بارے میں ایک سوچا سمجھا تدریسی رویہ اختیار کیا جائے. ہم ان کو سرسری طور پر تین بڑے زمروں میں تقسیم کر سکتے ہیں:

(1) وہ اشعار جن میں جنس و جسمانیت کی سطح پر معاملاتِ حُسن و عشق کی ترجمانی ملتی ہے.

(2) وہ اشعار جن میں رندی و مے خواری کی تعریف، زہد و عابد اور وعظ و صوفی کی تضحیک، فسق و فجور کی تلقین اور بظاہر الحاد و بے دینی کی تبلیغ پائی جاتی ہے.

(3) وہ اشعار جو بدترین قسم کی فرسودہ نگاری، قافیہ پیمائی اور معنوی ابتذال کے نمونے ہیں.

تینوں قسم کے اشعار کی کچھ مثالیں پیش کی جاتی ہیں.

پہلی قسم کے اشعار

ساعدِ سیمیں دونوں اس کے ہاتھ میں لا کے چھوڑ دیے　　بھولے اُس کے قول و قسم پر ہائے خیالِ خام کیا
(میر)

گر ہو شراب و خلوت و معشوقِ خوب رُو زاہد تجھے قسم ہے جو تُو ہو تو کیا کرے
(سوداؔ)

بسا ہے کون ترے دل میں گلبدن اے دردؔ کہ بُو گلاب کی آئی ترے پسینے سے
(دردؔ)

سرزانو پہ ہو اُس کے اور جان نکل جائے مرنا تو مسلّم ہے، ارمان نکل جائے
(میر سوزؔ)

آستیں جب اُس نے کہنی تک چڑھائی وقتِ صبح آ رہی سارے بدن کی بے حجابی ہاتھ میں
(مصحفیؔ)

ساقی شراب لایا، مطرب رباب لایا تجھ پر تو اِک قیامت عہدِ شباب لایا
(مصحفیؔ)

گورے بدن کا اُس کے دیکھا میں رات عالم اِک نور کا جھمکڑا تھا پیرہن کے اندر
(مصحفیؔ)

ہم سے کھُل جاؤ بوقتِ مے پرستی ایک دن ورنہ ہم چھیڑیں گے رکھ کر عذرِ مستی ایک دن
دھول دھپا اُس سراپا ناز کا شیوہ نہیں ہم ہی کر بیٹھے تھے غالبؔ پیش دستی ایک دن
(غالبؔ)

شب کو کسی کے خواب میں آیا نہ ہو کہیں دیکھتے ہیں آج اُس بُتِ نازک بدن کے پاؤں
(غالبؔ)

خُدا جانے کرے گا چاک کس کس کے گریباں کو ادا سے اُس کا چلنے میں اُٹھا لینا وہ داماں کا
(جرأتؔ)

رشکِ آئینہ ہے اُس رشکِ قمر کا پہلو صاف اِدھر سے نظر آتا ہے اُدھر کا پہلو
(میر مستحسن خلیقؔ)

شب کو مری چشمِ حسرت کا سب دردِ دل اُن سے کہہ جانا
دانتوں میں دبا کر ہونٹ اپنا کچھ سوچ کے اُن کا رہ جانا
(شادؔ عظیم آبادی)

ہے چشمِ نیم باز عجب خوابِ ناز ہے فتنہ تو سو رہا ہے درِ فتنہ باز ہے
(وزیرؔ)

بدمستیوں کا رنگ ہے جوشِ شباب میں
گویا کہ وہ نہائے ہوئے ہیں شراب میں
(انور دہلوی)

نگاہ برق نہیں چہرہ آفتاب نہیں
وہ آدمی ہیں مگر دیکھنے کی تاب نہیں
(انور دہلوی)

یہ بھی اک ستم تھا کہ خواب میں مجھے شکل اپنی دکھا گئے
کبھی نیند برسوں میں آئی تھی سو وہ اس طرح سے جگا گئے
(جعفر علی حسرت)

انگڑائی بھی وہ لینے نہ پائے اُٹھا کے ہاتھ
دیکھا مجھے تو چھوڑ دیے مُسکرا کے ہاتھ
(نظام رامپوری)

لینے بھی میں بلائیں نہ پایا اُٹھا کے ہاتھ
اُس بدگماں نے تھام لیے مُسکرا کے ہاتھ
(جلال لکھنوی)

اللہ رے جسمِ یار کی خوبی کہ خود بخود
رنگینیوں میں ڈوب گیا پیرہن تمام
(حسرت موہانی)

عجب عالم ہے موجِ برق کے پہلو میں بادل کا
تری اُلٹی ہوئی سی آستیں معلوم ہوتی ہے
(فانی بدایونی)

دوسری قسم کے اشعار

میر کے دین و مذہب کو تم پوچھتے کیا ہو اُن نے تو
دیر میں بیٹھا قشقہ کھینچا کب کا ترک اسلام کیا
(میر)

مستی میں چھوڑ دیر کو کعبے چلا تھا میں
لغزش بڑی ہوئی تھی ولیکن سنبھل گیا
(میر)

کعبے میں جاں بلب تھے ہم دوریِ بتاں سے
آئے ہیں پھر کے یارو اب کے خدا کے ہاں سے
(میر)

مجلسِ وعظ تو تا دیر رہے گی قائم
یہ ہے مے خانہ ابھی پی کے چلے آتے ہیں
(قائم چاندپوری)

بندگی میں بھی وہ آزادہ و خودبیں ہیں کہ ہم
اُلٹے پھر آئے درِ کعبہ اگر وا نہ ہوا
(غالب)

اللہ ری گمرہی، بُت و بُت خانہ چھوڑ کر
مومن چلا ہے کعبے کو اک پارسا کے ساتھ
(مومن)

بنائے کعبہ پڑتی ہے، جہاں ہم خشتِ خم رکھ دیں
جہاں ساغر پٹک دیں چشمۂ زمزم نکلتا ہے
(ریاض خیرآبادی)

خدا کے ہاتھ ہے بکنا نہ بکنائے کا اے ساقی
برابر مسجدِ جامع کے ہم نے بھی دُکاں رکھ دی
(ریاض خیرآبادی)

شریفِ مکہ رہا ہے تمام عمر اے شیخ!
یہ میرؔ اب جو گدا ہے شراب خانے کا
(میرؔ)

اپنے جوتوں سے رہیں سارے نمازی ہشیار
اِک بزرگ آتے ہیں مسجد میں خضر کی صورت
(حالیؔ)

مے خانے کو جاتا تھا چھپے چوری سے واعظ
للکار کے میں نے بھی کہا دیکھ لیا ہے
(داغؔ)

کفرِ زاہد توڑنا کیا بات ہے
صرف اِک مے کی پیالی جائے گی
(جلیلؔ مانکپوری)

نیچی داڑھی نے آبرو رکھ لی
قرض پی آئے اِک دوکان سے آج
(ریاض خیرآبادی)

جنابِ شیخ نے جب پی تو منہ بنا کے کہا
مزہ بھی تلخ ہے کچھ بُو بھی خوش گوار نہیں
(ریاض خیرآبادی)

خدا کی شان مائلؔ آج شیخ الوقت بن بیٹھے
لیے پھرتے تھے کل ساماں شرابِ ارغوانی کا
(مائلؔ)

وہ اپنی وضع اور وہ دشنامِ مے فروش
سُن کر جو پی گئے یہ مزہ مُفلسی کا تھا
(ریاض خیرآبادی)

شب کو میخانے میں کیوں پہنچے تھے اے حضرتِ شیخ
کہیئے اچھی تو کٹی قبلۂ حاجات کی رات
(ریاض خیرآبادی)

خانقاہوں سے ہے پوشیدہ تعلق جن کا
راستے ایسے گئے ہیں کئی مے خانے کو
(ریاض خیرآبادی)

چوری گیا ہے رات کوئی مے کدے سے خم
نکلا ہے نام زاہدِ شب زندہ دار کا

(ریاضؔ خیرآبادی)

ایک واعظ ہے کہ اس کی دعوتوں کی دھوم ہے
ایک ہم ہیں جس کے گھر کل مے اُدھار آنے کو تھی

(ریاضؔ خیرآبادی)

وہ آرہا ہے عصا ٹیکتا ادھر ناصح
بہا دے اِتنی کہ ساقی کہیں تھاہ نہ رہے

(ریاضؔ خیرآبادی)

محفل میں آج شیخِ کہن سال ناچ جائے
دو گھونٹ اِسے پلا دو مے کہنہ سال کے

(ریاضؔ خیرآبادی)

تیسری قسم کے اشعار

اب وہ اگلی سی طرح کا نہیں گہرا پردہ
رہ گیا آپ میں اور ہم میں اکہرا پردہ

(انشاءؔ)

در تک اب چھوڑ دیا گھر سے نکل کر آنا
یا وہ راتوں کو سدا بھیس بدل کر آنا

(جراءتؔ)

کیا کیا وہ خفا مجھ سے ہوا گھر سے نکل کر
جب میں نے پکارا اُسے آواز بدل کر

(جراءتؔ)

کچھ اشارہ جو کیا ہم نے ملاقات کے وقت
ٹال کر کہنے لگے دن ہے ابھی رات کے وقت

(انشاءؔ)

چھینٹے غیروں سے جو کل آپ لڑے پانی کے
پڑ گئے سینکڑوں بس ہم پہ گھڑے پانی کے

(جراءتؔ)

قبر پر میری لگایا نیم کا اُس نے درخت
بعد مرنے کے مری توقیر آدمی رہ گئی

(امانتؔ)

وہ شمع رُو پتنگ اُڑاتا ہے شاید آج
کچھ پیچ پڑ گیا ہے جو آنے میں ڈھیل ہے

(امانتؔ)

کل واقفِ راز اپنے سے کہتا تھا وہ یہ بات
جرأت کے یہاں رات جو مہمان گئے ہم

کیا جانیے کم بخت نے کیا ہم پہ کیا سحر
جو بات نہ تھی ماننے کی مان گئے ہم
جرأت

اِس ڈھب سے کیا کیجے ملاقات کہیں اور
دن کو تو ملو ہم سے رہو رات کہیں اور
(جرأت)

بے گنتی بوسے لیں گے رُخِ دل پسند کے
عاشق پڑھے نہیں ترے علم حساب کو
(آتش لکھنوی)

لاغر ہیں ہم ایسے کہ نگل جائے جو چیونٹی
اٹکے نہ ہمارا بدنِ زار گلے میں
(ناسخ)

اُس بُتِ رشکِ سلیماں کی کمر
سایۂ مژگانِ چشمِ مور ہے
(خلیل)

تیرے تلوے اوروں کے مُنہ سے سوا شفاف ہیں
آئینہ بھی اُن کے آگے صاف جھانواں ہوگیا
(ناسخ)

ہے سحابِ گوہر افشاں اُس کے مطبخ کا دھواں
عود ہے ہیزم نہیں، یاقوت ہے انگر نہیں
(ناسخ)

ساری رگیں ہوئی ہیں تنِ زار پر نمود
ناطاقتی نے جسم کو مسطر بنا دیا
(رند)

میں نے کہا کہ غیر سے پردہ نہیں ہوا
کہنے لگے کہ آپ کو پھر کیا نہیں ہوا
(انور دہلوی)

پڑا ہے دیر سے مٹی خراب ہوتی ہے
لگا دو ہاتھ جنازے کو پھر سنور لینا
(امیر مینائی)

سینک دے آتشِ رخسار سے دل کی چوٹیں
عشق کی مار پڑی ہے ترے بیماروں پر
(داغ)

کیا وصل کی شب ہائے بگڑتی ہے بنی بات
کہتا ہوں کچھ اُن سے تو وہ کہتے ہیں بُری بات
(ریاض خیرآبادی)

بام پر آنے لگے وہ سامنا ہونے لگا اَب تو اِظہارِ محبت برملا ہونے لگا
(حسرت موہانی)

جہاں تک پہلی قسم کے اشعار کا تعلق ہے ہم نے اردو نصابات میں غزلوں کی شمولیت سے متعلق جو انتخابی اصول وضع کیے تھے (تیسرا باب: تعلیمی نقطۂ نظر) اُن میں ایک اصول یہ تھا کہ وہ اشعار جو فحش، عُریاں یا ہوس پرستانہ نہ ہوتے ہوئے بھی عشق و محبت کے جنسی پہلوؤں کے عکاس ہوں ان کو ناقابلِ انتخاب خیال کیا جائے گا۔ چنانچہ پہلی قسم کے اشعار غزلیہ شاعری کے جس خاص طرز یا رنگ و رُخ کی نمائندگی کرتے ہیں اُس کو ہمارے وضع کردہ اصول کی روشنی میں اُردو کی درسی کتابوں سے باہر کی چیز سمجھنا چاہیے۔ جس کا مطلب صرف یہ ہے کہ ہم اس شاعری کو طلبہ کے ذاتی ادبی مطالعے اور ذاتی ادبی لطف اندوزی کے حوالے کر دینے میں اکتفا کریں گے۔ اِس امر کی وضاحت بھی پہلے کی جا چکی ہے (چوتھا باب: غزل و مدرس) کہ وہ تمام شاعرانہ تخلیقات جو غور و خوض، بحث و تمحیص اور تجزیہ و تشریح سے زیادہ ذاتی احساس اور ذاتی ذوق و وجدان سے تعلق رکھتی ہیں اور جن کا صحیح مصرف فی الحقیقت یہی ہوتا ہے کہ ان کو محسوس کیا جائے اور ان کے فنی محاسن اور جمالیاتی اوصاف سے حظ ہونے کی کوشش کی جائے۔ ان تخلیقات کی سبقاً سبقاً تدریس نہ ممکن ہے نہ ضروری!

تیسری قسم کے اشعار اردو غزل کے جس رُخ کی نمائندگی کرتے ہیں اس کے بارے میں غالباً یہ سوال ہی پیدا نہیں ہوتا کہ وہ تعلیم کا موضوع بن سکتا ہے یا نہیں۔ ظاہر ہے کہ اس نوع کی شاعری کو مدرسے کی جماعت سے کوئی تعلق نہیں ہو سکتا۔

اب رہ جاتے ہیں اُردو غزل کے وہ اجزا جن کی نمائندگی کے لیے ہم نے دوسری قسم کے اشعار پیش کیے ہیں اور سرمایۂ غزل کے ایک قابلِ لحاظ حصّے سے عبارت ہیں تو اس خاص نوعیت کے کلام کو نہ اردو نصابات سے خارج کیا جا سکتا ہے نہ اس کو ناقابلِ اعتنا سمجھ کر نظر انداز ہی کیا جا سکتا ہے۔ اُردو کے معلم کا فرض ہے کہ وہ اس نوع کی غزلیہ شاعری سے بہ طرزِ احسن عہدہ برآ ہونے کے لیے کوئی موثر طریقِ کار وضع کرے۔ اگر میرؔ نے کسی غزل کے مقطع میں یہ کہا ہے کہ میرے دین و مذہب کے بارے میں کچھ نہ پوچھو، اس لیے کہ میں نے تو اسلام کو ترک کر دیا اور قشقہ لگا کر دیر میں جا بیٹھا، تو اس شعر کا مطلب ہرگز یہ نہیں ہے کہ میر تقی میرؔ فی الواقع مرتد ہو گئے اور انھوں نے مذہبِ اسلام کو چھوڑ کر کوئی دوسرا مذہب اختیار کر لیا۔ لیکن ایسا معلوم ہوتا ہے کہ عام

طور پر اس شعر کے کچھ ایسے ہی معنی لیے جاتے ہیں، کیوں کہ اکثر مدرسین کے بارے میں سُننے میں آیا ہے کہ جب انھوں نے یہ غزل طلبہ کو پڑھائی تو کسی مناسب یا نامناسب عذر سے کام لیتے ہوئے اس شعر کو پڑھایا ہی نہیں۔ یا پھر کسی زمانے میں برصغیر کے ایک ریڈیو اسٹیشن سے میرؔ کی یہ غزل اکثر و بیشتر گائی جاتی تھی، لیکن گانے والا مقطع کبھی نہیں گاتا تھا۔ ظاہر ہے کہ مقطع کے ساتھ یہ سلوک نشرگاہ کے منتظمین ہی کے ایماء سے ہوتا ہوگا اور منتظمین اس شعر کا مطلب وہی لیتے ہوں گے جس کا اوپر ذکر آیا۔ یا شاید عام سننے والوں کے خیال سے ایسا کیا جاتا ہو۔

بہرحال جو کہنا تھا وہ یہ ہے کہ نہ صرف یہ شعر بلکہ اس رنگ و نوعیت کے بے شمار اشعار جو اکثر و بیشتر نہایت مخیل اور علامتی اظہار میں ڈوبے ہوئے شعر ہوتے ہیں ہم معلمین سے خاص توجہ اور کہنا چاہیے کہ خصوصی برتاؤ کا مطالبہ کرتے ہیں۔ ہمیں ان سے خوف کھانے کی ضرورت نہیں۔ نہ ان کی طرف سے مُنہ پھیر لینے ہی سے کام بنے گا۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ ہم غزل کے علامتی اظہار کی روایت میں ڈوب کر ان کو سمجھنے اور ان کے ساتھ انصاف کرنے کی کوشش کریں۔ مثال کے طور پر میرؔ ہی کے مذکورۂ بالا شعر کے سلسلے میں ہماری تشریح کا انداز یہ ہوگا کہ شاعر نے دین و مذہب اور قشقہ و دیر کی معروف علامتوں کے ذریعے ظاہر پرستی اور نمائشی مذہبیت یا ریاکارانہ مذہب پرستی کے خلاف نفرت اور غصّے کا اظہار کیا ہے۔ اور یہ دراصل غزل کی قدیم روایت یا غزل گو شعراء کا ایک قدیم روایتی رویّہ ہے جس میں اہلِ سلوک اور اہلِ طریقت کی جانب جَو فروش و گندم نما ظاہر پرستوں پر طعن و تعریض کی جاتی ہے اور ان کے مکر و ریا کا پردہ فاش کیا جاتا ہے، اور شاعر اکثر و بیشتر غزل کے مخصوص اور تیکھے اور بالواسطہ طرزِ اظہار سے کام لیتے ہوئے کہتا کچھ ہے اور اس کا مطلب کچھ اور ہوتا ہے۔ یا اپنے بارے میں ایک بات کہتا ہے لیکن اس کا ہدف دراصل کوئی دوسرا ہوتا ہے اس مخصوص شعری رویّے کی تفصیل مولانا حالی نے مقدمۂ شعر و شاعری میں اس طرح پیش کی ہے، اور حالی کی انھیں سطور پر اس بحث کو ختم کیا جاتا ہے:

> "جس طرح عشقیہ مضامین غزل کے نیچر میں داخل ہیں اُسی طرح خمریات یعنی شراب اور اس کے لوازمات کا ذکر اور نیز فقہا و زہاد اور تمام اہلِ ظاہر پر طعن و تعریض کرنی، اپنی مے خواری و توبہ شکنی و خرابات نشینی پر فخر کرنا، اور اہلِ شرع اور اہلِ تقویٰ کے اعمال و اقوال میں عیب نکالنے اور اسی قسم کی اور باتیں جو عقل و شرع کے خلاف ہوں۔ یہ مضامین بھی غزل کے اجزائے غیر منفک

قرار پا گئے ہیں۔ سب سے پہلے غزل میں یہ طریقہ شعرائے متصوفین نے جو اہل اللہ اور صاحب باطن سمجھے جاتے تھے، اختیار کیا تھا جیسے سعدی، رومی و حافظ و خسرو وغیرہم۔ چونکہ ان لوگوں کی غزل نے ایران اور ہندوستان میں زیادہ رواج اور حسن قبول پایا اور خاص کر خواجہ حافظ کی غزل جس میں اِن مضامین کی بہتات سب سے بڑھ کر ہے، حد سے زیادہ مشہور و مقبول ہوئی ہے اس لیے متاخرین نے بھی اُن کی تقلید سے یہی شیوہ اختیار کر لیا۔ مگر ہم کو دیکھنا چاہیے کہ ان بزرگوں نے جو ایسے مضامین باندھنے میں اس قدر غلو کیا ہے اُس کا منشا کیا تھا۔

"فقہا اور اہلِ ظاہر ہمیشہ دو فرقوں کے سخت مخالف رہے ہیں۔ ایک اہلِ باطن کے، دوسرے اہلِ رائے کے۔ فقہا کے فتووں سے ان دونوں گروہوں کو ہمیشہ سخت نقصان پہنچتے رہے ہیں۔ قتل کیے گئے ہیں۔ دار پر چڑھائے گئے ہیں۔ مشکیں بندھی ہیں۔ کوڑے کھائے ہیں۔ قیدیں بھگتی ہیں۔ جلا وطن کیے گئے ہیں کتابیں جلائی گئی ہیں۔ اور کیا کیا کچھ ہوا ہے۔ جب کہ فقہا کی مخالفت کا ان لوگوں کے ساتھ یہ حال تھا تو یہ بھی اپنی تصنیفات میں نثر ہو یا نظم، خوب دل کے بخارات نکالتے تھے۔ بقول شخصے، کسی کا ہاتھ چلے کسی کی زبان۔ فقہا و واعظین ان کے اقوال و افعال پر گرفت کرتے تھے۔ انھوں نے ان کے اخلاق کی قلعی کھولنی شروع کی۔ وہ کہتے تھے کہ یہ لوگ خلاف شرع باتیں کہتے ہیں۔ انھوں نے کہا، شراب خوری و قمار بازی جو اکبر الکبائر ہیں وہ بھی جو فروشی و گندم نمائی سے بہتر ہیں۔ وہ کہتے تھے کہ یہ لوگ خلافِ شرع باتیں کہتے ہیں۔ انھوں نے کہا، اعلانیہ کفر بکنا اس سے بہتر ہے کہ دل میں کفر ہو اور زبان پر اسلام۔ وہ امر بالمعروف اور نہی عن المنکر کرتے تھے۔ انھوں نے کہا، کہ اوروں کو ہدایت کرنے اور آپ گمراہ رہنے سے بڑھ کر کوئی گناہ نہیں۔ وہ کہتے تھے کہ تم حقوق الٰہی ادا نہیں کرتے۔ انھوں نے کہا تم حقوقِ عباد میں خیانت کرتے ہو۔ الغرض شعرائے متصوفین نے جو اہلِ ظاہر پر خرہ گیریاں کی ہیں، وہ اسی قسم کی تعریضات اور مطارحات ہیں۔

"اس کے سوا اُن لوگوں کی غزل میں اکثر شراب و ساقی و جام و صراحی اور ان لوازمات اور خلافِ شرع الفاظ مجاز اور استعارے کے طور پر استعمال

ہوئے ہیں۔ یہ لوگ یا تو اس خیال سے کہ دوست کا راز اغیار پر ظاہر نہ ہو، یا اس نظر سے کہ لوگوں کا حسنِ ظن جو رہزنِ طریقت ہے اُس سے محفوظ رہیں۔ یا اس لیے کہ عشق و محبت کی بھڑاس آزادانہ اور رندانہ گفتگو میں بہ نسبت سنجیدہ اور مودب گفتگو کے خوب نکلتی ہے، یا اس غرض سے کہ حریفوں کو چھیڑ چھیڑ کر اور زیادہ بھڑکائیں اور ان کی زجر و ملامت جو بے گناہ ملزموں کو تحسین و آفریں سے زیادہ خوشگوار ہوتی ہے مزے لے لے کر سنیں، روحانی کیفیات کو شراب و شاہد کے پیرایے میں بیان کرتے تھے۔"

مولانا حالی نے مقدمۂ شعر و شاعری میں ایک مقام پر غزل کے روایتی موضوعات اور رسمی و تقلیدی مضامین کی نشان دہی کی ہے جس سے ان کا مقصد یہ ظاہر کرنا ہے کہ غزل کے شاعر کا میدانِ فکر متاخرین کے دور میں نہایت درجہ محدود ہو کر رہ گیا تھا۔ ہر چند کہ یہ بحث وہاں غزل پر حالی کے سلسلۂ اعتراضات کی ایک کڑی کی حیثیت رکھتی ہے، لیکن اس کے باوجود اس سے غزل کے علامتی اظہار کی نوعیت اور علائم و رموز کی کیفیت پر اچھی روشنی پڑتی ہے۔ ان سطور کا غائر مطالعہ ہمارے لیے غیر مفید نہ ہوگا۔ وہ لکھتے ہیں:

غزل میں ہمیشہ معشوق کو بے وفا، بے مروت، بے مہر، بے رحم، ظالم، قاتل، صیاد، جلاد، ہرجائی، اپنے سے نفرت کرنے والا، اوروں سے ملنے والا، سچی محبت پر یقین نہ لانے والا، اہلِ ہوس کو عاشقِ صادق جاننے والا، بدگمان، بدخو، بدزبان، بدچلن۔ غرض کہ ایک حسن و جمال یا ناز و ادا یا دیگر حرکاتِ مہر انگیز کے سوا اور تمام ایسی برائیوں کے ساتھ اس کو موصوف کرنا جو ایک انسان دوسرے انسان کے ساتھ کر سکتا ہے۔ اور اپنے تئیں غم زدہ، مصیبت زدہ، فلک زدہ، ضعیف، بیمار، بدبخت، آوارہ، بدنام، مردودِ خلائق، آوارگی پسند، بدنامی کا خواہاں، حسنِ قبول سے نفور، خوشی اور عافیت سے کنارہ کرنے والا، مے خوار، بدمست، مدہوش، خود فراموش، وفادار، جفاکش، کہیں آزاد طبع اور کہیں گرفتاری کا آرزومند، کہیں صابر کہیں بے قرار، کہیں دیوانہ اور کہیں ہوشیار، کہیں غیور اور کہیں چکنا گھڑا، رشک کا پتلا، رقیبوں کا دشمن، سارے جہاں سے بدگمان، آسمان کا شاکی،

زمین سے نالاں، زمانے کے ہاتھ سے تنگ۔ غرض کہ ایک عشق اور وفاداری کے سوا اپنے تئیں ان تمام صفات سے متصف کرنا جو عموماً انسان کے لیے قابلِ افسوس خیال کی جاتی ہے۔ یا مثلاً آسمان اور زمانہ یا نصیب اور ستارے کی شکایت کرنا یا زاہد و واعظ و صوفی کو لتاڑنا اور بادہ کش و بادہ فروش اور ساقی و خمار کی تعریف کرنی اور اُن سے حسنِ عقیدت ظاہر کرنا۔ ایمان و اسلام و زہد و طاعت سے نفرت اور کفر، بے دینی، گناہ و معصیت سے رغبت ظاہر کرنی۔ کبھی کبھی مال و جاہ و منصب و نیوی کو حقیر ٹھہرانا اور فقر و عشق و آزادگی وغیرہ کو علم، عقل و سلطنت وغیرہ پر ترجیح دینی۔ اس طرح کے اور چند مضامین ہیں جو غزل کے لیے بمنزلہ ارکان و عناصر ہو گئے ہیں۔ غزل کے ساتھ جو الفاظ مخصوص ہیں وہ بھی ایک نہایت تنگ دائرے میں محدود ہیں۔ مثلاً معشوق کی صورت کو حور، پری، چاند، سورج، گل، لالہ، باغ اور جنت وغیرہ سے۔ اس کی آنکھ کو نرگس، آہو، بادام، ساحر، مست، بیمار وغیرہ سے، زلف کو سنبل، مشک، عنبر، کافر، جادوگر، رات، ظلمات، دام، زنجیر، کمند وغیرہ سے، نگاہ و مژہ و غمزہ و ادا کو تیر و سنان و شمشیر وغیرہ سے، ابرو کو کمان سے، ذقن کو کنوئیں سے، دانتوں کو موتیوں سے، ہونٹوں کو لعل، یاقوت، گلبرگ، نبات، آبِ حیات وغیرہ سے، مُنہ کو غنچے سے، کمر کو بال سے، یا دونوں کو عدم سے۔ قد کو سَرو، صنوبر، شمشاد و قیامت وغیرہ سے، رفتار کو فتنہ، قیامت، بلا، آفت، آشوب وغیرہ سے اور اسی طرح اور بعض اعضا کو چند خاص خاص چیزوں سے تشبیہ دینا۔ معشوق کے سامانِ آرائش میں سے مشاطہ، شانہ، آئینہ، حنا، سُرمہ، کاجل، غازہ، مسی، پان، کبھی قبا، بندِ قبا، کلاہ، چیرہ، دستار اور کبھی برقع، نقاب، محرم، چادر، چوٹی، چوڑیاں اور خاص خاص زیوروں کا ذکر کرنا اور اُن کو خاص خاص چیزوں سے تشبیہ دینا۔ باغ میں سے چند چیزوں کو انتخاب کر لینا، جیسے سَرو، قمری، گل، بلبل، صیاد، گلچیں، باغباں، آشیانہ، قفس، دام، دانہ، یاسمن، نسرین، نسترن، ارغواں، سوسن، خار، گلبن وغیرہ۔ صحرا میں سے وادی، چشمہ، آبِ رواں، سبزہ، سیراب، سَراب، صرصر، گردباد، سموم، نخل، چنار، خارِ مغیلاں، رہزن، ہمما، خضر، قافلہ، جرس، آوازِ درا، محمل، لیلیٰ مجنوں، وحشت، جنون وغیرہ۔ دریا میں سے کشتی،

ناخدا، موجِ گرداب، ساحل، حباب، قطرہ، ماہی، نہنگ، غوطہ، شناوری وغیرہ۔
محفل میں سے شمع، پروانہ، شراب، کباب، پیالہ، مینا، صراحی، خُم، جرعہ، نشہ،
خمار، صبوحی، ساقی، دور، نغمہ، مطرب، چنگ، ارغنوں، مضراب، پردہ، ساز،
رقص، وجد، سماع وغیرہ۔ سامانِ غم میں سے نالہ، آہ و فغاں، قلق، اضطراب،
درد، رشک، ضبط، شوق، جُدائی، یاد، تمنا، حسرت، حرماں، رنج، غم، الم، سوز،
داغ، زخم، خلش، تپش، کاہش وغیرہ۔ یہ اور اسی قسم کے چند اور الفاظ ہیں
جن پر بالفعل اردو زبان کی غزل گوئی کا دارو مدار ہے۔

مولانا حالی کی اس تصنیف مقدمۂ شعر و شاعری کے وہ اوراق بھی ہمارے موضوعِ بحث (غزل اور علامتی اظہار) کے زاویۂ نگاہ سے ایک خاص معنویت کے حامل ہیں جن میں انھوں نے غزل کے بعض مخصوص علائم کے تدریجی زوال کو واضح کرنے کی کوشش کی ہے اور یہ بتایا ہے کہ جب علامتیں تقلید زدہ اور رسم پرست شاعروں کی رسمی و تقلیدی انداز کی شاعری میں ایک مدت تک مسلسل اور پیہم میکانکی طور پر استعمال ہوتی رہتی ہیں تو کس طرح بالآخر تخلیقی عناصر سے خالی، سماجی معنویت سے محروم فرسودہ و ناکارہ، بلکہ مضحکہ خیز ہو کر رہ جاتی ہیں۔ اُن اوراق کو یہاں نقل کیا جاتا ہے:

فارسی زبان میں جس پر اردو شاعری کی بنیاد رکھی گئی ہے جن لوگوں نے اوّل غزل لکھی ہوگی ضرور ہے کہ انھوں نے عشق و محبت کے اسباب اور دواعی محض نیچرل اور سیدھے سادے طور پر معشوق کی صورت، حسن و جمال، نگاہ اور ناز و انداز وغیرہ کو قرار دیا ہوگا۔ ان کے بعد لوگوں نے انھیں باتوں کو مجاز اور استعارے کی زبان میں بیان کیا۔ مثلاً نگاہ و ابرو یا غمزہ و ناز و ادا کو مجازاً تیغ و شمشیر کے ساتھ تعبیر کیا۔ اور اس جدّت و تازگی سے وہ مضمون زیادہ لطیف و بامزہ ہو گیا۔ متاخرین جب اسی مضمون پر پل پڑے اور ان کے قدما کے استعارے سے بہتر کوئی اور استعارہ ہاتھ نہ آیا اور جدّت پیدا کرنے کا خیال دامن گیر ہوا انھوں نے تیغ و شمشیر کے مجازی معنوں سے قطع نظر کی اور اس سے خاص سروہی یا اصیل تلوار مراد لینے لگے جو قبضہ، باڑھ، پھیلا، اور آب و تاب اور ڈاب سب کچھ رکھتی ہے۔ میان میں رہتی ہے۔ گلے میں حمائل کی جاتی ہے۔ زخمی کرتی ہے۔ ٹکڑے اڑاتی ہے۔ سر اُتارتی ہے۔ خون بہاتی ہے۔ چور نگ کاٹتی ہے۔ اس کی دھار تیز بھی ہو سکتی ہے اور کند بھی۔ قاتل کا ہاتھ

اُس کے مارنے سے تھک سکتا ہے۔ وہ قاتل کے ہاتھ سے چھوٹ کر گر سکتی ہے۔ اُس کے مقتول کا مقدمہ عدالت میں دائر ہو سکتا ہے۔ اُس کا قصاص لیا جا سکتا ہے۔ اُس کے وارثوں کو خوں بہا دیا جا سکتا ہے۔ غرض کہ جو خواص ایک لوہے کی اصلی تلوار میں ہو سکتے ہیں وہ سب اس کے لیے ثابت کرنے لگے۔

یا مثلاً اگلوں نے کسی پر عاشق ہو جانے کو مجازاً دل و داماں یا دل باختن یا دل فروختن سے تعبیر کیا تھا، رفتہ رفتہ متاخرین نے دل کو ایک ایسی چیز قرار دے لیا جو کہ مثل ایک جواہر یا پھل کے ہاتھ سے چھینا جا سکتا ہے۔ واپس لیا جا سکتا ہے۔ کھویا اور پایا جا سکتا ہے۔ کبھی اُس کی قیمت پر تکرار ہوتی ہے، سودا بنتا ہے تو دیا جاتا ہے، ورنہ نہیں دیا جاتا۔ کبھی اُس کو معشوق عاشق سے لے کر کسی طاق میں ڈال کر بھول جاتا ہے اتفاقاً وہ عاشق کے ہاتھ لگ جاتا ہے، وہ آنکھ بچا کر وہاں سے اُڑا لاتا ہے۔ پھر معشوق کے ہاں اُس کی ڈھنڈیا پڑتی ہے اور عاشق اس کی رسید نہیں دیتا۔ کبھی وہ یاروں کے جلسے میں آنکھوں ہی آنکھوں میں غائب ہو جاتا ہے۔ سارا گھر چھان مارتے ہیں۔ کہیں پتا نہیں لگتا۔ اتفاقاً معشوق جو بالوں میں کنگھی کرتا ہے تو وہ جوں کی طرح جھڑ پڑتا ہے۔ کبھی وہ ایسا تلپٹ ہو جاتا ہے کہ زلفِ یار کی ایک ایک شکن اور ایک ایک لٹ میں اس کی تلاش کی جاتی ہے مگر کہیں کچھ سُراغ نہیں ملتا۔ کبھی وہ بیع بالخیار کے قاعدے سے یار کے ہاتھ اس شرط پر فروخت کیا جاتا ہے کہ پسند آئے تو رکھنا، ورنہ پھیر دینا، اور کبھی اُس کا نیلام بول دیا جاتا ہے کہ جو زیادہ دام لگائے وہی لے جائے۔

یا مثلاً اگلوں نے معشوق کو اس لیے کہ وہ گویا لوگوں کے دل کا شکار کرتا ہے مجازاً صیاد باندھا تھا۔ پچھلوں نے رفتہ رفتہ اس پر تمام احکام حقیقی صیاد کے مرتب کر دیے اب وہ کہیں جال لگا کر چڑیاں پکڑتا ہے۔ کہیں اُس کو تیر مار کر گراتا ہے کہیں ان کو زندہ پنجرے میں بند کرتا ہے، کہیں ان کے پر نوچتا ہے، کہیں اُن کو ذبح کر کے زمین پر تڑپاتا ہے۔ جب کبھی وہ تیر کمان لگا کر جنگل کی طرف جا نکلتا ہے تمام جنگل کے پنچھی اور پکھیرو اس سے پناہ مانگتے ہیں سینکڑوں پرندوں کے کباب لگا کر کھا گیا۔ بیسیوں پنجرے قمریوں اور کبوتروں اور لووں اور بٹیروں کے اس کے دروازے پر ٹنگے رہتے ہیں — سارے

چڑی مار اُس کے آگے کان پکڑتے ہیں۔

یا مثلاً اگلوں نے عشقِ الٰہی یا محبت روحانی کو جو ایک انسان کو دوسرے انسان کے ساتھ ہوسکتی ہے مجازاً شراب کے نشے سے تعبیر کیا تھا اور اس مناسبت سے جام و صراحی، خم و پیمانہ اور ساقی و مے فروش وغیرہ کے الفاظ بطور استعارے کے استعمال کیے تھے، یا بعض شعرائے متصوفین نے شراب کو اس وجہ سے کہ وہ اس دار الغرور کے تعلقات سے تھوڑی دیر کو فارغ البال کرنے والی ہے بطور تفاول کے موصل الی المطلوب قرار دیا تھا رفتہ رفتہ وہ اس کے تمام لوازمات اپنے حقیقی معنوں میں استعمال ہونے لگے۔ یہاں تک کہ مشاعرہ بلا مبالغہ کلال کی دکان بن گئی۔ ایک کہتا لا، دوسرا کہتا ہے اور لا۔ تیسرا کہتا ہے پیالہ نہیں تو اوک ہی سے پلا۔ کچھ بہک رہے ہیں اور کچھ بنکار رہے ہیں۔ کوئی واعظ پر پھبتی کہتا ہے۔ کوئی زاہد کی داڑھی پر ہاتھ پکاتا ہے۔ کوئی شیخ کی پگڑی اُچھالتا ہے۔ جوان اور بوڑھے جاہل و عالم، رند اور پارسا سب ایک رنگ میں رنگے ہوئے ہیں جو ہے سو نشے کے خمار میں انگڑائیاں لے رہا ہے۔ جدھر دیکھو العطش العطش کی پکار ہے۔

یا مثلاً قدما نے لاغریِ بدن کو اندوہِ عشق یا صدمۂ جدائی کا ایک لازمی نتیجہ سمجھ کر اُس کو کسی موثر طریقے سے بیان کیا تھا۔ متاخرین نے رفتہ رفتہ اس کی نوبت یہاں تک پہنچا دی کہ فراش جھاڑو دیتا ہے تو خس و خاشاک کے ساتھ عاشقِ زار کو بھی سمیٹ لے جاتا ہے۔ معشوق جب صبح کو اُٹھتا ہے تو عاشق کو لاغری کے سبب بستر پر نہیں پاتا۔ لاچار بچھونا جھاڑ کر دیکھتا ہے تاکہ زمین پر کچھ گرتا ہوا معلوم ہو۔ عاشق کو موت ڈھونڈتی پھرتی ہے۔ مگر لاغری کے سبب وہ اُس کو کہیں نظر نہیں آتا۔ میدانِ قیامت میں فرشتے چاروں طرف ڈھونڈتے پھرتے ہیں اور قاضیِ یوم الحساب منتظر بیٹھا ہے، مگر عاشق کا لاغری کے سبب کہیں پتا نہیں چلتا۔

اِسی طرح متاخرین نے ہر مضمون کو جو قدما نیچرل طور پر باندھ گئے تھے نیچر کی سرحد سے ایک دوسرے عالم میں پہنچا دیا۔ معشوق کے دہانے کو تنگ کرتے کرتے صفحۂ روزگار سے یک قلم مٹا دیا۔ کمر پتلی کرتے کرتے بالکل معدوم

کر دیا۔ زلف کو دراز کرتے کرتے مژۂ خضر سے بھی بڑھا دیا۔ رشک کو بڑھاتے بڑھاتے خُدا سے بھی بدگمان بن گئے۔ جُدائی کی رات کو طول دیتے دیتے ابد سے جا بھڑایا۔ الغرض جب پچھلے اُنھیں مضامین کو جو اگلے باندھ گئے ہیں اوڑھنا اور بچھونا بنا لیتے ہیں تو اُن کو مجبوراً نیچرل شاعری سے دست بردار ہونا اور میل کا بیل بنانا پڑتا ہے۔

ساتواں باب

منصوبہ ہائے سبق!

منصوبۂ سبق نمبر (1)

غزل

(غالبؔ)

کیوں جل گیا نہ تابِ رُخِ یار دیکھ کر
جلتا ہوں اپنی طاقتِ دیدار دیکھ کر

آتش پرست کہتے ہیں اہلِ جہاں مجھے
سرگرم نالہ ہائے شرر بار دیکھ کر

آتا ہے میرے قتل کو پُرجوشِ رشک سے
مرتا ہوں اُس کے ہاتھ میں تلوار دیکھ کر

واحسرتا کہ یار نے کھینچا ستم سے ہاتھ
ہم کو حریصِ لذتِ آزار دیکھ کر

گرنی تھی ہم پہ برقِ تجلّی نہ طُور پر
دیتے ہیں بادہ ظرفِ قدح خوار دیکھ کر

سر پھوڑنا وہ غالبِ شوریدہ حال کا
یاد آگیا مجھے تری دیوار دیکھ کر

اشاراتِ سبق

مضمون : اُردو
درجہ : نہم یا دہم
وقت : 40 منٹ
موضوع : غالبؔ کی غزل

مقاصدِ سبق

(1) عمومی : (1) طلبہ میں ادبی تحسین کا مادہ پیدا کرنا اور جذباتی پختگی و استواری حاصل کرنے میں مدد دینا۔ (2) اشعار کو روانی، صحیح تلفظ اور مناسب زیر و بم کے ساتھ پڑھنے کی

مشق بہم پہنچانا۔

(ب) خصوصی : (1) غزل کے اشعار میں زندگی کے حقائق اور شاعرانہ تخیل کا جو حیرت انگیز امتزاج پایا جاتا ہے اُس سے طلبہ کو لطف اندوز اور متاثر ہونے کا موقع فراہم کرنا۔ (2) غالب کے پُر شوکت تخیل اور ساحرانہ طرزِ بیان کا احساس پیدا کرنا۔ (3) صنفِ غزل کی اصلاحی اور رمزی حیثیت کو واضح کرنا۔

تمہید و سبق

طلبہ کے ذہنی عمل کو حرکت میں لانے، اُن کے شوق کو بیدار کرنے، ان کی سابقہ معلومات کو تازہ کرنے اور مجموعی طور پر غزل کی تدریس و تحسین کے لیے ایک سازگار ماحول پیدا کرنے کی غرض سے حسبِ ذیل تمہیدی گفتگو کی جائے گی:

(1) دنیا میں ہر چیز کے دو پہلو ہوتے ہیں: داخلی اور خارجی۔ مثال کے طور پر کتاب کو لیجیے۔ کتاب کا داخلی پہلو کیا ہے؟ وہ مطالب جو اس میں بیان کیے گئے ہیں۔ اور خارجی پہلو؟ کتاب کی ظاہری شکل و صورت، طباعت و چھپائی، جلد بندی وغیرہ۔ یا مثلاً خود انسان کو لیجیے۔ انسان کا داخلی پہلو کیا ہے؟ اُس کے خیالات و افکار، اس کا باطن، اُس کا ضمیر۔ اور خارجی پہلو؟ اس کی ظاہری شکل و صورت، لباس، چال ڈھال، حرکات و سکنات۔ اسی طرح شاعری کے بھی دو پہلو ہوتے ہیں: داخلی اور خارجی۔

(2) شاعری کے داخلی پہلو سے ہم کیا مُراد لیتے ہیں؟ ــــ وہ جذبات، احساسات اور جمالیاتی تجربات جن کی ترجمانی کی جاتی ہے۔

شاعری کا خارجی پہلو کیا معنی رکھتا ہے؟ ــــ وزن و بحر، ردیف و قافیہ، مصرعوں کی

لہ اس پہلے منصوبۂ سبق میں تمہیدِ منزل کے سبق کو دانستہ طور پر کئی تمہیدوں کا مجموعہ بنا کر پیش کیا گیا ہے جس کا مقصد یہ ہے کہ غزل کے سبق میں جو مختلف تمہیدی رویے اختیار کیے جا سکتے ہیں اُن میں سے چند خاص رویوں کا نمونہ معلمین کے سامنے آجائے۔ ظاہر ہے کہ روزمرّہ کی عملی تدریس میں تمہید کی منزل اتنی طویل ہرگز نہ ہوگی۔ کسی ایک سبق کے لیے اس تمہید کا کوئی ایک جزو یا پہلو بہت کافی ہوگا۔ دوسری بات یہ کہ غزل کا اُستاد اگر چاہے تو بعض اس تمہید کے مواد کو پورے ایک سبق کا مواد قرار دیا جا سکتا ہے۔ اس سبق کا عنوان ہوگا: "غزل کی ہیئت اور مواد" یا

(بقیہ حاشیہ اگلے صفحے پر)

ترتیب، زبان اور اندازِ بیان۔

گویا شاعری کے داخلی پہلو سے مُراد ہے: کیا کہا گیا؟ اور خارجی پہلو کا مطلب ہے: کیونکر کہا گیا؟ ان دونوں پہلوؤں کے لیے تنقید کی زبان میں مختلف اصطلاحیں رائج ہیں جو یہ ہیں:

داخلی یا اندرونی پہلو	خارجی یا ظاہری پہلو
(1) کیا کہا گیا؟	(1) کیونکر کہا گیا؟
(2) خیال	(2) زبان و بیان
(3) مضمون	(3) طرزِ ادا
(4) موضوع	(4) ہیئت
(5) مادہ	(5) صورت
(6) مواد	(6) اسلوب
(7) CONTENT	(7) FORM

(3) اب شاعری کی دوسری صنفوں کو چھوڑ کر صرف غزل کو لیجیے۔ غزل میں مواد اور موضوع کی نوعیت کے بارے میں آپ کیا جانتے ہیں؟ — ابتدا میں غزل صرف عشقیہ موضوعات کے لیے مخصوص تھی۔ لیکن یہ صورت زیادہ دیر قائم نہ رہی اور جلد ہی شعراء نے غزل میں فلسفیانہ، عارفانہ اور اخلاقی مضامین بھی داخل کر دیے۔ اب غزل کا دامن اُتنا ہی وسیع ہے جتنی خود انسانی زندگی۔

غزل کی ہیئت اور خارجی اسلوب کے اہم عناصر کیا ہیں؟ — پہلے شعر میں جسے مطلع کہتے ہیں دونوں مصرعے قافیہ و ردیف کے پابند ہوتے ہیں۔ بعد کے شعروں میں صرف دوسرا مصرع قافیہ و ردیف کا پابند ہوتا ہے آخری شعر جس میں شاعر اپنا تخلص استعمال کرتا ہے مقطع کہلاتا ہے۔ خاص بات یہ کہ غزل کا ہر شعر اپنی جگہ مکمل ہوتا ہے۔ مفہوم مسلسل نہیں ہوتا۔

(4) اچھا اب غزل کے خارجی اسلوب اور اندازِ بیان کے ایک اور اہم عنصر کی بابت ہم آپ کو بتاتے ہیں۔ یاد رکھیے کہ غزل میں بات براہِ راست، جوں کی توں اور سیدھے سادے طور پر نہیں کہی جاتی بلکہ کچھ گھما پھرا کر، ذرا ڈھکے چھپے انداز میں، ایک پُر پیچ طریقے سے، اشارات، استعارات اور تمثیلات کے ذریعے کہی جاتی ہے۔ استعارہ و تشبیہ اور کنایہ و تمثیل ایسی چیزیں ہیں جن سے

(بقیہ حاشیہ): "غزل کے خارجی اور داخلی پہلو"

(4) اصل یہ ہے کہ یہ غالب کا بڑا ہی محبوب اور پسندیدہ مضمون ہے۔ اور انھوں نے جگہ جگہ اس موضوع پر لاجواب شعر کہے ہیں۔ مثلاً یہ دو شعر دیکھیے:

چھوڑا نہ رشک نے کہ ترے در کا نام لوں ہر اک سے پوچھتا ہوں کہ جاؤں کدھر کو میں

نفرت کا گماں گزرے ہے، میں رشک سے گزرا کیونکر کہوں لو نام نہ اُن کا مرے آگے

دوسرا شعر

آتش پرست کہتے ہیں اہلِ جہاں مجھے سرگرمِ نالہ ہائے شرر بار دیکھ کر

سوالات ومباحث

(1) آتش پرست کون ہیں اور آگ کے بارے میں اُن کا کیا عقیدہ ہے؟

(2) شاعر کے خیال میں لوگ اُسے آتش پرست کیوں کہتے ہیں؟ ــــ (ضمناً "سرگرمِ نالہ ہائے شرر بار" کی تشریح کی جائے گی۔)

(3) اگر ظاہری علامتوں سے قطع نظر کر کے دیکھا جائے تو شعر کا کیا مطلب نکلتا ہے؟ ــــ شاعر شدتِ آہ و فغاں کو ظاہر کرنا چاہتا ہے اور بس!

تیسرا شعر

آتا ہے مرے قتل کو پُر جوشِ رشک سے مرتا ہوں اُس کے ہاتھ میں تلوار دیکھ کر

سوالات ومباحث

(1) "مرتا ہوں" کس لفظ کی رعایت سے آیا ہے؟ اور کن معنوں میں استعمال ہوا ہے؟ ــــ قتل کی رعایت سے آیا ہے اور فریفتہ ہونے کے معنوں میں استعمال ہوا ہے۔

(2) شعر کا ظاہری مطلب کیا ہے؟

(3) "جوشِ رشک سے مرنا" محض پیرایۂ بیان ہے۔ اس پیرایۂ بیان کے ذریعے شاعر دراصل کیا کہنا چاہتا ہے؟ ــــ محبوب کے حسن کی تعریف اور شدتِ عشق کا اظہار۔

(4) اِس شعر میں اور مطلع میں کیا مماثلت پائی جاتی ہے؟

چوتھا شعر

واحسرتا کہ یار نے کھینچا ستم سے ہاتھ
ہم کو حریصِ لذتِ آزار دیکھ کر

سوالات ومباحث

(1) قاتل کس چیز پر حریص تھا؟ اور کس ہوس میں مبتلا تھا؟

(2) محبوب پر اُس کا کیا اثر ہوا؟ ـــــ (ضمناً "ہاتھ کھینچنا" کی تشریح کی جائے گی۔ فارسی کی دست کشیدن کا ترجمہ ہے۔)

(3) ستمِ محبوب اور لذّتِ آزار کے پیرائے میں شاعر نے زندگی کی کس حقیقت کی طرف اشارہ کیا ہے؟ ـــــ انسان کی ازلی بدنصیبی۔

(4) جو اِس شعر کا مضمون ہے وہ زندگی کی ایک معروف حقیقت اور ایک عام انسانی تجربہ ہے اور اردو غزل میں اِس کا اظہار مختلف پیرایوں میں خوب خوب کیا گیا ہے۔ وہ مشہور مصرع آپ نے ضرور سُنا ہوگا:

ڈوبے جاؤں تو دریا ملے پایاب مجھے

پانچواں شعر

گرنی تھی ہم پہ برقِ تجلّی نہ طُور پر
دیتے ہیں بادہ ظرفِ قدح خوار دیکھ کر

سوالات ومباحث

(1) طُور اور برقِ تجلّی کی روایت کیا ہے؟ ـــــ (اِس سلسلے میں صنعتِ تلمیح کی وضاحت کی جائے گی۔)

(2) شاعر کہتا ہے کہ برقِ تجلّی طور کی بجائے ہمارے اُوپر گرنی چاہیے تھی۔ کیوں؟ ـــــ طور کا ظرف ایسا نہیں تھا کہ اس کا متحمل ہو سکتا۔ اس لیے پاش پاش ہو گیا۔ ہمارے ظرف کی بڑائی البتہ اس کی حریف ثابت ہو سکتی ہے۔ (ضمناً قدح خوار کی تشریح کی جائے گی۔)

(3) طور، برقِ تجلّی، بادہ اور قدح خوار کی علامتوں کو علیحدہ کرنے کے بعد شعر کا کیا مطلب نکلتا ہے؟ ـــــ عالی ظرفی، عالی ہمتی، بلند حوصلگی کا اظہار۔

چھٹا شعر

سر پھوڑنا وہ غالبؔ شوریدہ حال کا
یاد آگیا مجھے تری دیوار دیکھ کر

سوالات ومباحث

(1) سر پھوڑنے کا سبب کیا تھا؟ ـــــ شوریدہ حالی، شوریدہ سری، دیوانگی، جو بذاتِ خود نتیجہ ہے عشق کا یا عشق کا دوسرا نام ہے۔

(2) دیوار کا استعمال محض رعایتِ لفظی ہے یا شعر کی معنویت سے اس کا کوئی حقیقی تعلق بھی ہے؟ ــــ دیوار کا لفظ "سر پھوڑنا" کی رعایت سے لایا گیا ہے لیکن معنی و مفہوم کے لحاظ سے اس شعر کی جان ہے۔ شعر کی ساری تاثیر اسی ایک لفظ سے وابستہ ہے۔ کسی دیوانے کا جنون کی شدت میں محبوب کی دیوار سے سر پھوڑ کر مرجانا اور پھر دیوار کو دیکھ کر کسی کے دل میں اُس دیوانے کی یاد کا تازہ ہونا ایسا الم ناک اور اثر آفریں تصور ہے کہ اس کو بیان نہیں کیا جا سکتا، صرف محسوس کیا جا سکتا ہے۔

III ۔ غزل کی معیاری بلند خوانی

IV ۔ طلبہ کی تقلیدی بلند خوانی

پہلے چند اچھے پڑھنے والوں کو موقع دیا جائے گا۔ پھر نسبتاً کمزور طلبہ سے پڑھوایا جائے گا۔ تاکہ وہ اچھی بلند خوانی کی مشق بہم پہنچائیں۔ ہر بلند خوانی کے بعد تلفظ کی غلطیاں اور زیر و بم یا لب و لہجہ کی خامیاں بھی دور کی جائیں گی۔

اعادۂ سبق

(۱) سوالات:

(1) مجموعی طور پر غالبؔ کی یہ غزل کیا تاثر چھوڑتی ہے؟ غزل کی جو عام فضا ہے اُس کو ہم الفاظ میں ادا کرنا چاہیں تو کیا کہیں گے؟ غزل کے سب سے حاوی رجحان یا غالب ترین آہنگ کا پتا چلانے کی کوشش کیجیے۔

(2) اس غزل کو معنوی انتشار اور فکری پراگندگی کا مظہر خیال کیا جائے گا یا جذباتی و کیفیاتی وحدت کا نمونہ؟

(3) اس غزل کا وہ کون سا شعر ہے جو ضرب المثل کی حیثیت اختیار کر گیا ہے اور اکثر موقعوں پر ہماری زبان پر رواں ہو جاتا ہے؟

(4) وہ شعر کون سا ہے جس میں زندگی کے ایک بے حد عام تجربے کو ایک نہایت دل فریب شاعرانہ انداز میں پیش کیا گیا ہے؟

(5) اس غزل کا کون سا شعر آپ کو سب سے زیادہ پسند آیا؟[1]

---

[1] پسندیدگی کی وجہ جاننے پر اصرار نہ کیا جائے۔ (مؤلف)

(6) اس غزل کے مختلف اشعار میں اردو غزل کی کن کن مخصوص علامتوں کا استعمال ہوا ہے؟

(ب) غزل کی اختتامی بلند خوانی۔

منصوبہ سبق نمبر 2

غزل

(میر تقی میر)

جس سر کو غرور آج ہے یاں تاجوری کا — کل اُس پہ یہیں شور ہے پھر نوحہ گری کا
آفاق کی منزل سے گیا کون سلامت — اسباب لُٹا راہ میں یاں ہر سفری کا
زنداں میں بھی شورش نہ گئی اپنے جنوں کی — اب سنگ مداوا ہے اس آشفتہ سری کا
ہر زخم جگر داورِ محشر سے ہمارا — انصاف طلب ہے تری بیداد گری کا
ٹک میرؔ جگر سوختہ کی جلد خبر لے — کیا یار بھروسہ ہے چراغِ سحری کا

اشاراتِ سبق

مضمون : اُردو
جماعت : نہم یا دہم
وقت : 40 منٹ
موضوع : میرؔ کی غزل

مقاصدِ سبق

(ا) عمومی : (1) طلبہ کے ادبی ذوق کی تربیت کرنا اور شعر و شاعری سے لطف اندوز ہونے کی صلاحیت کو ترقی دینا۔

(2) اشعار کو صحت، صفائی اور روانی کے ساتھ پڑھنے کی مشق بہم پہنچانا۔

(ب) خصوصی : (1) غزل میں زندگی کے حقائق کا جو شاعرانہ اظہار اور پُراثر ترجمانی ملتی ہے اُس کو طلبہ پر واضح کرنا۔

(2) میرؔ کی شاعرانہ عظمت اور فنی دسترس کو سمجھنے میں مدد دینا۔

(3) غزل کے موضوعات کا ایک سلجھا ہوا تصور طلبہ کے ذہنوں میں قائم کرنا۔

تمہیدِ سبق

طلبہ کے ذہنی عمل کو بیدار کرنے، اُن کی دلچسپی کو جگانے، ان کی سابقہ معلومات کو بروئے کار لانے، اور مجموعی حیثیت سے غزل کی کامیاب تدریس و تحسین کے لیے کلاس میں ایک مخصوص ذہنی جذباتی فضا پیدا کرنے کی غرض سے حسبِ ذیل گفتگو کی جائے گی:

(1) اصلاً اور بنیادی طور پر غزل کا موضوع کیا ہے؟ ——— عشق و محبت کے مضامین، جیسا کہ لفظِ غزل سے ظاہر ہے جس کے معنی ہیں عشق و محبت کی باتیں کرنا، حسن و شباب کا ذکر کرنا۔

(2) غزل اپنے ابتدائی دور میں عشقیہ مضامین کے لیے کیوں مخصوص تھی؟ ——— عربی زبان کا قصیدہ جب ایران میں پہنچا تو ایرانی شاعروں نے قصیدے کی تمہید کو جسے تشبیب کہتے ہیں، قصیدے سے الگ کر کے ایک جداگانہ صنف قرار دے لیا اور اُس کا نام غزل رکھا۔ قصیدے کی تشبیب عام طور سے حسن و شباب کے مضامین پر مشتمل ہوتی ہے۔ تشبیب کے معنی ہیں شباب کا ذکر کرنا۔ اس لیے قدرتی طور پر غزل بھی حسن و شباب اور عشق و عاشقی کے مضامین کے لیے مخصوص ہو گئی۔

(3) کیا آج بھی غزل صرف عشقیہ مضامین کے لیے مخصوص ہے؟ ——— نہیں۔ کچھ دنوں تک اپنی اصلی حالت پر قائم رہی۔ لیکن پھر بہت جلد شاعروں نے عشقیہ مضامین کے ساتھ دوسرے مضامین بھی شامل کر لیے، مثلاً تصوف، معرفت، عشقِ الٰہی، فلسفہ و حکمت، اخلاق و مواعظ۔ غزل جب ایران سے ہندوستان پہنچی تو اُس میں یہ تبدیلی واقع ہو چکی تھی۔

(4) اب غزل کے موضوعات کی کیا نوعیت ہے؟ ——— اب غزل کا دامن اتنا ہی وسیع ہے جتنی خود انسانی زندگی۔ یعنی شاعر حیات و کائنات کے کسی بھی پہلو کے متعلق اپنے خیالات و جذبات کا اظہار غزل میں کر سکتا ہے۔ چنانچہ زندگی و موت کے حقائق، خدا اور بندوں کا تعلق، حیات و کائنات کے مسائل، انسانی فطرت کے رموز، زمانے کے حالات، سیاسی انقلابات و تہلکات، سماجی تبدیلیاں، قوم پرستی اور وطن پرستی کے رویے، عمومی اور جمہوری رجحانات، انفرادی احساسات،

اجتماعی تاثرات، غرض کہ ہر وہ چیز جو ہمارے ذہنی و مادی ماحول کا جزو ہے اور ہمارے دل و دماغ اور کردار و اطوار کو متاثر کرتی ہے غزل میں جگہ پا سکتی ہے۔

(5) اُردو کے بہت سے شاعروں کا کلام آپ نے پڑھا ہے۔ آپ کے خیال میں کن شعراء نے غزل کے میدان کو وسیع کرنے میں خاص طور پر حصّہ لیا ہے؟ ——— اردو کے تمام اچھے شعراء کا کلام غزل کی اِس وسعت کا آئینہ دار ہے۔ خصوصاً میر، غالب، آتش، حالی، اقبال، اصغر اور فانی کی غزلوں میں عشق و محبت کے مضامین سے ہٹ کر زندگی کی دوسری بے شمار حقیقتوں کا اظہار بڑی کامیابی اور خوب صورتی کے ساتھ ہوا ہے اور دراصل یہی وہ چیز ہے جو اِن شاعروں کو عظیم بناتی ہے۔

اظہارِ مقصد

آج آپ میرؔ کی ایک غزل پڑھیں گے جو عشق و محبت کے فرسودہ مضامین پر مشتمل ہونے کی بجائے زندگی کے عظیم حقائق کی ترجمان ہے اور جس کے مطالعے سے آپ کو اندازہ ہوگا کہ میرؔ نے اپنے کلام میں اعلیٰ درجے کے فلسفیانہ خیالات کو کتنے دلپذیر شاعرانہ انداز میں پیش کیا ہے۔

متنِ سبق

I۔ پوری غزل کی تعارفی بلند خوانی۔

II۔ اشعار کی فرداً فرداً تدریس۔

ہر شعر کی تدریس میں طریقِ کار یہ ہوگا کہ شعر کی ایک یا دو بار بلند خوانی کر کے مفہوم کے بارے میں سوالات کیے جائیں گے۔ سوال و جواب کی شکل میں جو گفتگو ہوگی اس میں نفسِ مضمون کی توضیح و تصریح اور (ضمنی طور پر) الفاظ و تراکیب کی تشریح انجام پائے گی۔ اس تدریسی اور توضیحی عمل کے دوران میں وہ تمام ذرائع اختیار کیے جائیں گے جن کی مدد سے طلبہ شعر کے فنی حُسن سے لطف اندوز ہونے کے ساتھ ساتھ اُس کے حقیقی مفہوم سے بھی آشنا ہو سکیں گے۔

پہلا شعر

جس سر کو غرور آج ہے یاں تاجوری کا کل اُس پہ یہیں شور ہے پھر نوحہ گری کا

سوالات و مباحث

(1) تاجوری یا بادشاہت کا سب سے بڑا اور نمایاں وصف کیا ہے؟ ——— غرور،

تکبر، اقتدار کا نشہ۔ جس سر پر حکومت کا تاج ہوتا ہے، وہ سر ہمیشہ پُرغرور ہوتا ہے۔

(2) تاجوری کے غرور کا انجام کیا ہے؟ ـــــ موت ایک دن اُس غرور کو ختم کر دیتی ہے۔ اور تاجوری کو خاک میں ملا دیتی ہے۔ آخری نتیجہ نوحہ گری اور ماتم کے سوا کچھ نہیں۔

(3) اِس شعر کا موضوع کیا ہے؟ زندگی کے بارے میں کس بنیادی خیال کی ترجمانی کی گئی ہے؟ ـــــ دُنیا کی بے ثباتی۔ عیش و عشرت کی ناپائیداری، جاہ و منصب کا غرور بے کار ہے۔ موت ایک دن ضرور اس کو ملیامیٹ کر دے گی۔

(4) اِس شعر میں جو مضمون ادا ہوا ہے کیا وہ کوئی اچھوتا مضمون ہے؟ ـــ نہیں۔ اُردو شاعری میں یہ مضمون بہت عام ہے۔ بیسیوں شعر مثال کے طور پر پیش کیے جا سکتے ہیں۔ خود میرؔ نے اِس خیال کو بار بار ادا کیا ہے۔ اُن کا یہ مشہور اور لاجواب قطعہ اسی موضوع کا ترجمان ہے:

کل پاؤں ایک کاسۂ سر پر جو آگیا ۔۔۔ یکسر وہ استخوان شکستوں سے چُور تھا
کہنے لگا کہ دیکھ کے چل راہ بے خبر! ۔۔۔ میں بھی کبھو کسو کا سرِ پُرغرور تھا

(5) اس شعر میں جو بات کہی گئی ہے وہ کوئی ایسی بات نہیں ہے جسے نہ کانوں نے سُنا، نہ آنکھوں نے دیکھا اور نہ دماغ نے سوچا، بلکہ ایک جانی بوجھی حقیقت ہے۔ پھر اس شعر کی خوبی کس بات پر منحصر ہے؟ ـــــ مضمون اچھوتا نہیں۔ خیال نیا نہیں۔ لیکن شاعر کے اندازِ بیان نے اُس کو کہیں سے کہیں پہنچا دیا ہے۔ اوج و عظمت کے المناک انجام کو سیدھے سادھے طریقے پر یا ناصحانہ و واعظانہ انداز میں پیش کرنے کی بجائے شاعر نے صرف تاجوری اور غرورِ تاجوری کا ذکر کیا ہے اور اس ایک انتہا کے مقابلے پر دوسری انتہا (زوال، پستی اور نوحہ گری) کا ذکر کر کے مضمون کو نہایت پُراثر بنا دیا ہے۔ اس طرح شعر میں ایک نُکیلا پن اور ایک دھار پیدا ہو گئی اور یہی برجستگی اِس کا سب سے بڑا حُسن ہے۔

دوسرا شعر

آفاق کی منزل سے گیا کون سلامت ۔۔۔ اسباب لُٹا راہ میں یاں ہر سفری کا

سوالات و مباحث

(1) شاعر نے انسان کو کس چیز سے استعارہ کیا ہے؟ اور دُنیا کو کس چیز سے مشابہت دی ہے؟ ـــــ انسان مسافر ہے اور یہ دنیا سفر کی منزل ہے۔ (توضیحی گفتگو کے ضمن میں "آفاق" اور "سفری" کی تشریح کی جائے گی۔)

(2) شعر کا ظاہری مطلب کیا ہے؟

(3) مسافر اور منزل کی علامتوں کے ذریعے زندگی کے متعلق شاعر نے کیا بات کہی ہے؟

——— زندگی سراسر زیاں ہے۔

(4) یہ مضمون بھی اُردو شاعری میں عامتہ الورود ہے۔ دوسرے شعراء نے اِسی بات کو کیونکر کہا ہے؟

تیسرا شعر

زنداں میں بھی شورش نہ گئی اپنے جنوں کی　　اب سنگ مداوا ہے اس آشفتہ سری کا

سوالات ومباحث

(1) جنون و دیوانگی کی کس خاص کیفیت کا ذکر اس شعر میں کیا گیا ہے؟ ——— شورش، شوریدگی، شوریدہ سری، آشفتہ سری۔

(2) جنون اور جنون کی آشفتہ سری کا علاج عام طور پر کیا خیال کیا جاتا ہے؟ ——— دیوانے کو بیڑیاں یا زنجیریں پہنا دی جاتی ہیں یا زنداں میں ڈال دیا جاتا ہے۔ لیکن اگر جنون مکمل ہے تو یہ علاج کارگر ثابت نہیں ہوتا۔

3. شاعر کے خیال میں آشفتہ سری کا اصل علاج کیا ہے؟ ——— آشفتہ سری ایک لاعلاج درد ہے۔ کیونکہ اگر جنون کا علاج ہو گیا تو اس کے یہ معنی ہوں گے کہ وہ جنون ناقص تھا۔ چنانچہ پتھر سے سر پھوڑ کر مرجانا ہی جنون و دیوانگی کا حقیقی انجام ہے۔ جیسا کہ غالب نے کہا ہے:

مرگیا پھوڑ کے سر غالبِ وحشی ہے ہے　　بیٹھنا اُس کا وہ آکر تری دیوار کے پاس

سر پھوڑنا وہ غالب شوریدہ حال کا　　یاد آگیا مجھے تری دیوار دیکھ کر

(4) شاعر اس شعر میں دراصل کیا کہنا چاہتا ہے؟ ——— جنون و زندان اُردو شاعری کی ایک مقبولِ عام علامت ہے جس کی وساطت سے شعرا اپنے خیالات و جذبات کا اظہار کرتے رہے ہیں۔ اس شعر میں شاعر اس علامت کے ذریعے اس حقیقت کی طرف اشارہ کر رہا ہے کہ سچی لگن جس چیز کا نام ہے وہ کبھی ختم نہیں ہوتی اور انسان جس بات کو اپنا مقصدِ اصلی قرار دے لیتا ہے اس کے حصول کی کوشش سے کبھی باز نہیں رہتا اور آخری وقت تک جدوجہد میں لگا رہتا ہے۔ غالب کا یہ مصرع بھی اس حقیقت کو سامنے لاتا ہے:

گھس جائے گا سر گر ترا پتھر نہ گھسے گا

چوتھا شعر

ہر زخمِ جگر داورِ محشر سے ہمارا انصاف طلب ہے تری بیدادگری کا

سوالات ومباحث

(1) محشر کے عقیدے میں کیا کیا باتیں شامل ہیں؟ ــــــ عقیدۂ محشر یہ معنی رکھتا ہے کہ جب صورِ قیامت پھونکا جائے گا تو تمام مُردے اپنی قبروں سے برآمد ہو کر میدانِ حشر میں جمع ہوں گے۔ جہاں اُن کے اعمال وافعال کا جائزہ لیا جائے گا۔ نیکوں کو نیک اعمال کی جزا ملے گی اور گنا ہگار اپنے گناہوں کی پاداش میں مبتلا ہوں گے۔

(2) داورِ محشر سے کیا مُراد ہے؟ ــــــ خُدائے تعالیٰ۔ اصل لفظ دادور ہے جو مخفف ہو کر داور بن گیا۔ دادگر کے بھی یہی معنی ہیں۔ یعنی انصاف کرنے والا۔ اور بیدادگر گویا اس کی ضد ہے۔ یعنی ظلم کرنے والا۔ حشر کے دن جزا وسزا کا فیصلہ خدائے تعالیٰ کے ہاتھ میں ہوگا جو داورِ محشر کی حیثیت سے مظلوموں کے ساتھ انصاف کرے گا اور بیدادگروں کو ان کی بیدادگری کی سزا دے گا۔

(3) اپنے زخمِ جگر کے سلسلہ میں شاعر نے کیا بات کہی ہے؟ ــــــ وہ کہتا ہے کہ قیامت کے دن میرے جگر کا ہر زخم بیدادگر کی بیدادگری کا ثبوت بہم پہنچائے گا۔ اور خدا سے انصاف کا طالب ہوگا۔

(4) شعر کا اصل مطلب کیا ہے؟ ــــــ زخمِ جگر سے شاعر اپنی مظلومیت مُراد لے رہا ہے۔ اور یہ کہنا چاہتا ہے کہ ایک دن ظلم کا پردہ ضرور فاش ہوگا اور مجھے اپنی مظلومیت کی داد ضرور ملے گی امیرؔ مینائی نے اسی مضمون کو تقریباً انھیں علامتوں کے ذریعے کچھ زیادہ پُراثر طریقے پر بیان کیا ہے۔ وہ کہتے ہیں:

قریب ہے یارو روزِ محشر چھُپے گا کشتوں کا خون کیونکر
جو چُپ رہے گی زبانِ خنجر لہو پکارے گا آستیں کا

(5) پہلے مصرع میں "ہمارا" کا محلِ استعمال غور طلب ہے۔ شعر وشاعری کی اصطلاح میں اس کو تعقید کہتے ہیں (تعقید کی تشریح کی جائے گی اور اس کے اصطلاحی معنی بتائے جائیں گے۔)

پانچواں شعر

ٹک میرؔ جگر سوختہ کی جلد خبر لے
کیا یار بھروسہ ہے چراغِ سحری کا

سوالات ومباحث

(1) "تک" اُن لفظوں میں ہے جو اب متروک خیال کیے جاتے ہیں۔ لیکن قدیم شعراء کے کلام میں اُن کا استعمال عام ہے اور اکثر ایک خاص لطف کا باعث بھی ہوتا ہے میر کا ایک اور مشہور شعر ہے:

سرہانے میر کے آہستہ بولو ابھی ٹک روتے روتے سوگیا ہے

(2) شاعر نے اپنے آپ کو جگر سوختہ کہا ہے اور جگر سوختگی کی رعایت سے چراغِ سحری کا استعمال کیا ہے۔ چراغِ سحری کیا ہے اور کس بات پر دلالت کرتا ہے؟ ——— چراغِ سحری وہ چراغ ہے جو رات بھر جلنے کے بعد صبح کے وقت بجھنے کے قریب ہوتا ہے۔ یہ ایسے وجود پر دلالت کرتا ہے جو اپنا وقت ختم اور اپنی قوت صرف کر چکا ہو اور چند لمحوں کا مہمان ہو۔

(3) استعارے کو ہٹانے کے بعد شعر کا کیا مطلب نکلتا ہے؟ ——— شاعر اپنے سوزِ دروں کا موثر اظہار کرنا چاہتا ہے اور توجہ کا طالب ہے۔

III۔ پوری غزل کی معیاری بلند خوانی۔

IV۔ طلبہ کی تقلیدی بلند خوانی۔

متعدد طلبہ سے غزل کی بلند خوانی کرائی جائے گی۔ ہر بلند خوانی کے بعد تلفظ کی غلطیوں اور لب و لہجے کی خامیوں کو دور کیا جائے گا

اعادۂ سبق

(ا) سوالات:

(1) آپ کے خیال میں اس غزل کا سب سے اچھا شعر کون سا ہے؟

(2) زبان کی صفائی اور بیان کا لطف سب سے زیادہ کس شعر میں پایا جاتا ہے؟

(3) کن اشعار میں زندگی کے عظیم حقائق کی ترجمانی کی گئی ہے؟

(4) وہ کون سا شعر ہے جس میں تعقید پائی جاتی ہے؟

(5) اس غزل میں شاعر نے کن مخصوص علائم سے کام لیا ہے؟

(6) مضامین اور موضوعات کے لحاظ سے اس غزل کے بارے میں کیا کہا جا سکتا ہے؟

(ب) غزل کی اختتامی بلند خوانی۔

منصوبۂ سبق نمبر 3

(یہ امر خاص توجہ کے قابل ہے کہ مسلسل غزل کے سبق کا یہ منصوبہ بڑی حد تک سبق کے منصوبے کی مانند ہے جس کا مطلب یہ نکلتا ہے کہ مسلسل غزل کی تدریس کم و بیش انھیں خطوط پر ہوگی جن پر نظم کی تدریس عمل میں آتی ہے۔)

غزل

(حالی)

تذکرہ دہلی مرحوم کا اے دوست نہ چھیڑ — نہ سُنا جائے گا ہم سے یہ فسانہ ہرگز
داستاں گُل کی خزاں میں نہ سُنا اے بُلبل — ہنستے ہنستے ہمیں ظالم نہ رُلانا ہرگز
صحبتیں اگلی مصور! ہمیں یاد آئیں گی — کوئی دلچسپ مرقع نہ دکھانا ہرگز
بخت سوئے ہیں بہت جاگ کے اے دورِ زماں — نہ ابھی نیند کے ماتوں کو جگانا ہرگز
رات آخر ہوئی اور بزم ہوئی زیر و زبر — اب نہ دیکھو گے کبھی لُطفِ شبانہ ہرگز
بزمِ ماتم تو نہیں، بزمِ سخن ہے حالی — یاں مناسب نہیں رو رو کے رُلانا ہرگز

اشاراتِ سبق

مضمون : اُردو نظم
درجہ : نہم یا دہم
وقت : 40 منٹ
موضوع : حالی کی غزل

مقاصدِ سبق

غزل کی تدریس ان مقاصد کے تحت کہ طلبہ (1) ادبی تحسین کی صلاحیت پیدا کریں (عمومی)۔ (2) اچھی اور پُر اثر بلند خوانی کی مشق بہم پہنچائیں (عمومی)۔ (3) غزل میں قومی درد کا جو گہرا احساس پایا جاتا ہے اُس سے متاثر ہوں (خصوصی)۔ (4) حالی کے سماجی احساس اور اجتماعی شعور کا اندازہ لگائیں۔

(خصوصی)۔ اور (5) غزلِ مسلسل سے متعارف ہوں (خصوصی)۔

تمہیدِ سبق

طلبہ کے ذہنی عمل کو بیدار کرنے اور ان کے شوق و دلچسپی کو حرکت میں لانے کے لیے چند سوالات کیے جائیں گے:

(1) غزل کے داخلی اور خارجی پہلوؤں سے آپ کیا سمجھتے ہیں؟ ——— غزل کا داخلی پہلو اُس کے مضامین و موضوعات اور خارجی پہلو سے مُراد اُس کی شکل، ہیئت اور اسلوب ہے۔

(2) غزل کی ہیئت اور خارجی اسلوب کے اہم عناصر کیا ہیں؟ ——— (ا) غزل کے پہلے شعر میں جسے مطلع کہتے ہیں کے بعد جو اشعار ہوتے ہیں اُن میں سے ہر ایک کے دو مصرع میں قافیہ و ردیف کی پابندی ہوتی ہے۔ آخری شعر جس میں شاعر اپنا تخلص استعمال کرتا ہے مقطع کہلاتا ہے۔ (ب) غزل چند ایسے اشعار پر مشتمل ہوتی ہے جو بہ اعتبارِ مضمون ایک دوسرے سے وابستہ نہیں ہوتے۔ ہر شعر اپنی جگہ پر مکمل اور مستقل بالذات ہوتا ہے۔ گویا غزل میں خیال کا تسلسل نہیں پایا جاتا۔ اس خصوصیت کو غزل کی ریزہ خیالی بھی کہا گیا ہے

(3) کیا ریزہ خیالی کے اُصول یا عدمِ تسلسل کی خصوصیت سے انحراف نہیں کیا جا سکتا؟ ——— عام طور پر ریزہ خیالی کے اصول کی پیروی کی جاتی ہے۔ لیکن کبھی مسلسل مضمون بھی نظم کیا جاتا ہے اور ایسی غزل کو غزلِ مسلسل کہتے ہیں۔ اُردو کے مشہور غزل گو شعراء کے کلام میں جگہ جگہ مسلسل غزل کی مثالیں ملتی ہیں۔ موجودہ دور کے مشہور شاعر جوشؔ ملیح آبادی غزل میں تسلسلِ خیال کے بہت بڑے حامی ہیں۔ اور ان کی غزل ہمیشہ مسلسل غزل ہی ہوتی ہے۔

اعلانِ مقصد

آیئے! حالیؔ کی ایک غزل کا مطالعہ کریں۔ یہ ایک مسلسل غزل ہے، کیوں کہ اس میں شروع سے آخر تک ایک مربوط مضمون پیش کیا گیا ہے۔

متنِ سبق

I۔ تمہیدی گفتگو[1]: ایک مختصر تمہیدی گفتگو کے ذریعے جو سوالات و جوابات کی شکل

---

[1] نظم (یا مسلسل غزل) کے سبق میں تمہیدی گفتگو کو متنِ سبق کی اوّلین اور اہم ترین منزل خیال کرنا چاہیے۔ (مؤلف)

میں ہوگی طلبہ کو غزل کے مرکزی خیال اور کیفیاتی رجحان سے متعارف کرایا جائے گا۔ اس گفتگو کا مقصد یہ بھی ہوگا کہ طلبہ میں غزل کے مطالعے کے لیے ایک شوق و آمادگی پیدا ہو، اور مجموعی حیثیت سے تدریس و تحسین کے عمل کے لیے ایک مناسب پس منظر اور ایک سازگار ماحول فراہم ہو جائے۔ کوشش کی جائے گی کہ اس گفتگو کے توسط سے طلبہ غزل کے کچھ خاص خاص الفاظ و تراکیب سے بھی روشناس ہو جائیں، تاکہ آگے چل کر جب پوری غزل کی بلند خوانی کی جائے تو اُس کے ساتھ ہی طلبہ کے مستفید اور لطف اندوز ہونے کا عمل بھی شروع ہو جائے۔ تمہیدی گفتگو حسبِ ذیل مضمون پر مشتمل ہوگی:

(1) 1857 کا خونیں حادثہ ہندوستان کی تاریخ کا ایک ہولناک واقعہ تھا۔ جس کے وقتی اثرات بھی نہایت شدید تھے اور تاریخی نتائج بھی نہایت دور رس۔ اس حادثے کے دوران میں لوگوں پر کیا بیتی، لاکھوں انسان کس طرح ہلاک اور بے شمار خاندان کیونکر تباہ و برباد ہوئے اور پھر تاریخی حیثیت سے پرانے تمدن کی بنیادیں کس طرح ہل کر رہ گئیں اور معاشرت کا شیرازہ کس طرح بکھرا۔ یہ تمام باتیں جاننے کے لیے ہمارے پاس دو ذریعے ہیں۔ مورخوں کے بیانات اور اس زمانے کے شاعروں اور دوسرے لکھنے والوں کی تحریریں۔ انیسویں صدی کے جن لکھنے والوں نے اس سلسلے میں اپنے تاثرات قلمبند کیے ہیں ان میں سرسید، حالی، غالب، داغ دہلوی، ظہیر دہلوی اور میر مہدی مجروح کے نام لیے جا سکتے ہیں۔

(2) حالی کی جو غزل آپ پڑھیں گے وہ اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے۔ اس میں انھوں نے غدر کے واقعات بیان نہیں کیے ہیں، بلکہ دہلی کی تباہی سے جو کچھ اُن کے دل پر گزری اور اُن کے ساتھ دوسروں کے دل پر گزری اُس کو بیان کرنے کی کوشش کی ہے۔

(3) غزل میں مضمون کا بیان مسلسل ہے۔ اور اشعار میں مختلف طریقوں سے یہ بتایا گیا ہے کہ قدیم دلّی کی تباہی نے کس طرح دلوں کو زخمی احساسات سے بھر دیا، زندگی کے لطف کو غارت کر دیا، اور سکون و راحت کو خاک میں ملا دیا۔ کبھی وہ فسانہ گو سے مخاطب ہو کر کہتے ہیں کہ خدارا کوئی ایسا افسانہ نہ سُنانا جس سے ہمارے دل میں دہلیِ مرحوم کی یاد تازہ ہو اور ہم تڑپ کر رہ جائیں۔ کبھی مصوّر سے خطاب کرتے ہیں اور کہتے ہیں کہ للہ کوئی ایسی تصویر یا مرقع ہمیں نہ دکھانا جس سے گزری ہوئی صحبتیں یاد آجائیں، اور ہمارے دل کو دُکھ پہنچائیں۔ کبھی زمانے کی گردش کو اپنا مخاطب بنا کر طنزیہ انداز میں کہتے ہیں کہ ہمارے بخت مدّتوں بیدار رہے اور اب ان کو گہری نیند سونے کا موقع ملا ہے۔ اس لیے اُن کی نیند میں خلل نہیں پڑنا چاہیے۔ غرض کہ مختلف پیرایوں میں، شاعر نے اپنے زمانے کی دردمندی

اور غم زدگی کی فضا کو جھلکانے کی کوشش کی ہے۔

II۔ پوری غزل کی تعارفی بلند خوانی۔

III۔ غزل کی تدریس و تحسین۔

غزل کے مطالب پر سوالات کیے جائیں گے اور سوال و جواب کے ذریعے مطالب کی مکمل توضیح اور حسبِ ضرورت ضمنی طور پر الفاظ وغیرہ کی تشریح بھی کی جائے گی۔ ایسے سوالات اور اشارات سے بھی کام لیا جائے گا جن کی مدد سے اشعار کا حسن واضح ہو اور طلبہ ان کے رنگ و آہنگ سے متاثر اور لطف اندوز ہوں۔

سوالات و مباحث

(1) پہلے شعر میں وہ کون سا لفظ ہے جس کی بناء پر یہ مفہوم متعین ہوتا ہے کہ گزری ہوئی دلّی کی داستان بڑی دردناک اور ہمارے لیے نہایت الم انگیز ہے؟ ۔ لفظِ مرحوم شعر بلکہ پوری غزل کے رنگ و آہنگ کو متعین کر رہا ہے۔

(2) گُل، بُلبل اور خزاں کا استعارہ کس مفہوم کو ادا کر رہا ہے؟ ——— خزاں سے قدیم دہلی کے تمدن کا زوال مُراد ہے۔ داستانِ گُل اس تمدن کی بہاروں کا ذکر ہے جو شاعر کے نزدیک نہایت غم انگیز ہے۔

(3) شاعر مصوّر سے کس بات کی درخواست کرتا ہے اور کیوں؟

(4) دورِ زماں کا مفہوم کیا ہے؟ نیند کے ماتے کون ہیں؟ بخت کے سونے اور جاگنے سے شاعر کون سی خارجی حقیقتیں مراد لے رہا ہے؟

(5) کیا شاعر درحقیقت یہ چاہتا ہے کہ نیند کے ماتے بدستور خوابِ غفلت کے مزے لیتے رہیں؟ ——— نہیں۔ شاعر نے اِس پیرائے میں اپنے زمانے کی المناک فضا کو جھلکانے کی کوشش کی ہے۔

(6) رات کا آخر ہونا، بزم کا زیر و زبر ہونا اور لطفِ شبانہ کا ہمیشہ کے لیے ختم ہو جانا کیا معنی رکھتا ہے؟ (زیر و زبر اور لطفِ شبانہ کی تشریح گفتگو کے ضمن میں کی جائے گی۔)

غالبؔ نے اپنے ایک شعر میں اسی مضمون کو تقریباً انھیں الفاظ میں یوں ادا کیا ہے:

وہ بادۂ شبانہ کی سرمستیاں کہاں
اُٹھیے بس اب کہ لذّتِ خوابِ سحر گئی

غالبؔ کے اِس شعر کے بارے میں آپ کا کیا خیال ہے؟ ——— خوب شعر ہے اور اس میں حالیؔ کی غزل کی پوری کیفیت کے ساتھ ساتھ للکار اور پیامِ بیداری بھی ہے۔

(7) غزل کے مختلف اشعار میں مختلف طریقوں سے کس بنیادی خیال کا اظہار کیا گیا ہے؟

——— عام مایوسی، بے دلی، اور غم آلودگی۔

(8) اِس غزل میں شاعر کے انفرادی اور ذاتی احساسات سے زیادہ اجتماعی کیفیتِ حال کا ذکر ہے۔ کیا یہ اُردو غزل کا کوئی عام رنگ ہے؟ ——— نہیں۔ حالیؔ سے پہلے یہ اجتماعی رنگ یا اجتماعی احساس اردو غزل میں نہ ہونے کے برابر تھا، اور اگر تھا تو بہت دھندلا اور بہت مدھم۔ حالیؔ نے سب سے پہلے سماجی اور قومی احساس کو کسی حد تک اپنی غزل میں اور بڑی حد تک اپنی قومی و وطنی نظموں میں داخل کیا۔ اب یہ چیز اردو شاعری میں بہت عام ہے اور غزل میں بھی اس کا اثر و نفوذ پہلے سے بہت زیادہ ہے۔

IV۔ غزل کی معیاری بلند خوانی

V۔ چند طلبہ کی تقلیدی بلند خوانی

ہر بلند خوانی کے بعد تلفظ کی غلطیاں اور لب و لہجہ کی خامیاں دور کی جائیں گی۔

اعادۂ سبق

(ا) سوالات:

(1) حالیؔ کی یہ غزل عام غزلوں سے کن معنوں میں مختلف ہے؟

(2) تسلسلِ خیال کی خصوصیت کے علاوہ اس غزل کی دوسری منفرد خصوصیت کیا ہے؟ سماجی بصیرت، اجتماعی شعور، قومی احساس۔

(3) آپ غزل میں ریزہ خیالی کی خصوصیت کو پسند کرتے ہیں یا تسلسلِ مفہوم کے وصف کو؟

(4) حالیؔ کی اس غزل کا کون سا شعر آپ کو سب سے پسند آیا؟

(5) خالص شاعرانہ نقطۂ نظر سے اس غزل کا بہترین شعر کون سا ہے؟

(ب) غزل کی اختتامی بلند خوانی۔

منصوبۂ سبق ۵

(اس منصوبے کی بھی وہی نوعیت ہے جو منصوبۂ سبق نمبر ۴ کی بتائی گئی)

غزل

(غالبؔ)

لازم تھا کہ دیکھو مرا رستہ کوئی دن اور
تنہا گئے کیوں اب رہو تنہا کوئی دن اور

ہاں اے فلکِ پیر جواں تھا ابھی عارف
کیا تیرا بگڑتا جو نہ مرتا کوئی دن اور

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

تم ماہِ شبِ چار دہم تھے مرے گھر کے
پھر کیوں نہ رہا گھر کا وہ نقشہ کوئی دن اور

مجھ سے تمھیں نفرت سہی، نیّر سے لڑائی
بچوں کا بھی دیکھا نہ تماشا کوئی دن اور

ناداں ہو جو کہتے ہو کہ کیوں جیتے ہیں غالبؔ
قسمت میں ہے مرنے کی تمنّا کوئی دن اور

اشاراتِ سبق

مضمون: اُردو ادب
درجہ: نہم یا دہم
وقت: 40 منٹ
موضوع: غالبؔ کی غزل

مقاصدِ سبق

(ا) خصوصی: (1) طلبہ کو غزل کے خاموش حزن اور پُروقار لہجۂ غم کا احساس دلانا۔
(2) غالبؔ کی شاعرانہ عظمت کے احساس کو دوبالا کرنا۔ (3) مرثیے کے حقیقی مفہوم کو واضح کرنا۔
(ب) عمومی: (1) طلبہ میں ادبی حسن شناسی اور جمالیاتی قدر شناسی کے احساس کو اجاگر کرنا
(2) اشعار کو مناسب زیر و بم کے ساتھ پڑھنے کی مشق بہم پہنچانا۔

تمہیدِ سبق

طلبہ کے ذہنی عمل کو حرکت میں لانے، نیز اُن کی سابقہ معلومات کو اُجاگر کرنے کی غرض سے چند سوالات کیے جائیں گے:

(1) اُردو شاعری کی مختلف اصناف کیا ہیں؟ ——— غزل، قصیدہ، مثنوی، قطعہ، رُباعی، مسدس وغیرہ[1]۔

(2) کیا مرثیے کو اِس فہرست میں شامل کرنا درست اور جائز ہوگا؟ ——— نہیں۔ اُصولاً مرثیہ اس ذیل میں نہیں آتا۔ کیونکہ غزل، قصیدہ، مثنوی اور دوسری اصناف جن کا ذکر کیا گیا نظم کی اقسام بہ اعتبارِ شکل و ہیئت ہیں۔ اور مرثیے کی کوئی مخصوص ہیئت مقرر نہیں ہے۔ اصل یہ ہے کہ مرثیے کا شمار نظم کی ان اقسام میں ہونا چاہیے جو موضوع کے لحاظ سے متعین کی جاتی ہیں۔

(3) پھر آپ مرثیے کی تعریف کس طرح کریں گے؟ ——— ہماری اردو شاعری کی روایت میں مرثیے کا مضمون بہت محدود ہوگیا ہے۔ ہم عام طور پر مرثیہ اس نظم کو کہتے ہیں جو مسدس کی شکل میں ہو اور جس میں حضرت امام حسین کی شہادت اور کربلا کے دوسرے اندوہناک واقعات کا ذکر الم انگیز انداز میں کیا جائے۔ لیکن اس کو مرثیے کا محض ایک روایتی مفہوم خیال کرنا چاہیے۔ اصولاً مرثیے کا اطلاق ہر اُس نظم پر ہوگا جس میں کسی مرنے والے کی یاد کو تازہ کیا جائے، اُس کے شخصی محاسن کو سراہا جائے اور اس کی موت پر رنج و الم کا اظہار کیا جائے۔ یہ بھی ضروری نہیں کہ مرثیہ مسدس ہی کی شکل میں ہو۔ وہ مثنوی کی وضع پر بھی ہو سکتا ہے، یا قطعے کی وضع پر یا ترکیب بند کی وضع پر۔

(4) اگر مرثیے کا یہ وسیع اور حقیقی مفہوم ذہن میں رکھا جائے تو مرثیہ نگار شعراء کے مرثیوں کے علاوہ وہ کون سی چیزیں ہیں جن کا شمار مرثیے کے ذیل میں ہوگا؟ ——— حالی کا مشہور ترکیب بند جو غالب کی موت پر لکھا گیا۔ اقبال کی نظم "والدہ مرحومہ کی یاد میں"، چکبست کی نظم "گوکھلے کا مرثیہ"۔ اور اس قسم کی تمام دوسری نظمیں مرثیہ کہلائیں گی۔

اظہارِ مقصد

آج آپ غالب کی ایک غزل پڑھیں گے جو غزل بھی ہے اور مرثیہ بھی۔ یا یوں کہنا چاہیے کہ

---

[1] ظاہر ہے کہ اقسامِ نظم یا اصنافِ شعر پر کسی جامع بحث کا یہ موقع نہیں، اُس کے لیے ایک پورے سبق کی تدریس ضروری ہوگی۔ (مولف)

غزل کی شکل میں ایک مرثیہ ہے۔ کیونکہ اس میں غالبؔ نے اپنے ایک عزیز کی موت پر اپنے ماتمی احساسات کا اظہار کیا ہے۔

متنِ سبق

۱۔ تمہیدِ گفتگو: نظم کے بنیادی مطالب اور خصوصیات کے بارے میں ایک مختصر تعارفی گفتگو کی جائے گی جس کا مقصد یہ ہوگا کہ کلاس میں ایک ایسی ذہنی و جذباتی فضا پیدا ہو جائے کہ غزل کی تدریس و تحسین عمدگی کے ساتھ انجام پائے:

(۱) آپ جانتے ہیں کہ اُردو شعراء نے بعض اوقات عام روش کے خلاف غزل کو مسلسل مضامین کے لیے بھی استعمال کیا ہے۔ غالبؔ کی یہ غزل جو آپ پڑھیں گے انھیں معنوں میں عام غزلوں سے مختلف ہے اس میں تسلسلِ خیال پایا جاتا ہے اور اشعار ایک دوسرے کے ساتھ مربوط ہیں۔

(2) یہ غزل ان معنوں میں ایک مرثیہ بھی ہے کہ اس میں غالبؔ نے ایک عزیز کی جوان موت پر اظہارِ غم کیا ہے۔ زین العابدین خاں عارفؔ مرزا غالبؔ کی بیوی کے بھانجے تھے جن کو انھوں نے گود لے لیا تھا۔ اور بیٹے کی طرح پالا تھا۔ یہ نہایت ذہین نوجوان تھے اور ایک خوش فکر شاعر بھی تھے۔ عینِ عالمِ شباب میں اُن کا انتقال ہوگیا جس کا مرزا غالبؔ کو قدرتی طور پر سخت صدمہ ہوا۔ اسی موقع پر انھوں نے یہ غزل لکھی جو دراصل ایک پُر درد نوحہ ہے۔

(3) یہ نوحہ غالبؔ کے شاعرانہ کمال کی بہترین مثال ہے کیوں کہ آپ دیکھیں گے کہ مرثیہ ہونے کے باوجود یہ مرثیت سے بالکل پاک ہے۔ یعنی اس میں فریاد و ماتم، نالہ و شیون اور سینہ کوبی کا انداز نہیں ہے، بلکہ ایک خاموش حُزن اور ایک تھما ہوا احساسِ غم پایا جاتا ہے جو اعلیٰ درجے کی شاعری کا ایک خاص وصف ہے۔ تنقید کی زبان میں اس خصوصیت کو فنی ضبط اور ٹھہراؤ کہتے ہیں اور یہ بڑی قابلِ قدر خصوصیت خیال کی جاتی ہے۔

II۔ غزل کی تعارفی بلند خوانی۔

III۔ غزل کی تدریس و تحسین۔

غزل کے مطالب کے بارے میں سوالات کیے جائیں گے اور سوالات و جوابات کے دوران میں مطالب کی مکمل توضیح اور ضمنی طور پر تشریح طلب الفاظ و تراکیب کی تشریح بھی کی جائے گی اس تدریسی عمل کے دوران میں وہ تمام ذرائع اختیار کیے جائیں گے جو جمالیاتی حظ کا احساس پیدا کرنے

میں معاون ہوں۔

سوالات ومباحث

(1) انسان اس دنیا سے رخصت ہوکر دوسری دنیا کا سفر کرتا ہے تو وہ تنہا ہوتا ہے۔ کوئی شریک یا ہمسفر نہیں ہوتا۔ اس عالم گیر حقیقت کو ذہن میں رکھتے ہوئے شاعر نے کیا بات کہی ہے اور کس طرح اس کو اظہارِ غم کا ذریعہ بنایا ہے؟

(2) عارف کی جواں مرگی کا شکوہ غالب نے کس طرح کیا ہے؟ اور اس اندازِ بیان میں کیا خوبی ہے؟

(3) غالب نے اس بات کو کس طرح کہا ہے کہ عارف کی موت سے ہمارے دل پر قیامت گزر گئی؟

(4) غالب نے عارف کو اپنے گھر کا چاند کہا ہے۔ پھر اس مضمون سے کس طرح اظہارِ غم کا پہلو نکالا ہے؟

(5) جب کسی شخص کی بے وقت موت ہوجاتی ہے تو اس کا رنج تو سبھی عزیزوں اور دوستوں کو ہوتا ہے لیکن سب سے زیادہ تکلیف یا نقصان کس کو پہنچتا ہے یا پہنچ سکتا ہے؟ — بچوں کو جو یتیم ہوجاتے ہیں اور بے آسرا رہ جاتے ہیں۔

عارف نے جس وقت انتقال کیا ان کے دو کم عمر بچے تھے۔ باقر علی خاں اور حسن علی خاں۔ غالب اور ان کی بیوی نے ان دونوں بچوں کو بھی اپنی اولاد کی طرح پالا۔

بچوں کے داغ یتیمی کا ذکر غالب نے کس پیرائے میں کیا ہے؟ — تقابل کے ذریعے مضمون کو زیادہ پُر اثر بنانے کی خاطر غالب نے بچوں کے مقابلے میں اپنا اور نیّر کا ذکر کیا ہے نیّر سے ضیاء الدّین احمد خاں مراد ہیں جو غالب کے شاگرد بھی تھے اور برادر نسبتی بھی، اور عارف کے رشتے کے ماموں تھے یہ اردو میں نیّر اور فارسی میں رخشاں تخلص کرتے تھے۔

(6) آخری شعر میں کس رعایتِ لفظی سے کام لیا گیا ہے؟ اور یہ محض رعایتِ لفظی ہے یا اس سے کوئی معنوی حسن بھی پیدا ہوا؟

(7) مرثیے کی حیثیت سے اس غزل کی سب سے نمایاں خوبی کیا ہے؟ — دھیما اور پُر اثر لہجہ، دبی ہوئی غم گینی۔ بین کرنے اور سینہ کوٹنے کا انداز نہیں ہے۔ یہی وہ چیز ہے جس کو فنی ضبط کہتے ہیں اور یہ شاعر کی بڑی اعلیٰ خصوصیت سمجھی جاتی ہے۔

۴ غزل کی معیاری بلند خوانی۔
۵ طلبہ کی بلند خوانی۔

پہلے جماعت کے اچھے طلبہ کو پڑھنے کا موقع دیا جائے گا، اور پھر جس حد تک وقت نے مساعدت کی چند کمزور طلبہ کو بھی بلند خوانی کی مشق بہم پہنچائی جائے گی۔ ہر بلند خوانی کے بعد تلفظ کی غلطیاں اور لب ولہجہ کی خامیاں دور کی جائیں گی۔

امادۂ سبق

(ا) سوالات:

(1) غالبؔ کی یہ غزل عام غزلوں سے کس طور پر مختلف ہے؟
(2) ہم اس غزل کو مرثیہ کہنے میں کہاں تک حق بجانب ہوں گے؟
(3) مرثیے کی حیثیت سے اس کی سب سے نمایاں خصوصیت کیا ہے؟
(4) غالبؔ کی اس غزل یا مرثیے میں اثر انگیزی کی خصوصیت آپ کے خیال میں کیونکر پیدا ہوئی؟
(5) اس غزل کا سب سے پُر اثر شعر کون سا ہے؟

(ب) غزل کی اختتامی بلند خوانی۔

منصوبۂ سبق ۵

غزل

(امیرؔ مینائی)

ہوتے نامور بے نشاں کیسے کیسے — زمیں کھا گئی آسماں کیسے کیسے
نہ گل ہیں نہ بوٹے نہ غنچے نہ پتے — ہوئے باغ نذرِ خزاں کیسے کیسے
ستاروں کی دیکھو بہار آنکھ اٹھا کر — کھلاتا ہے پھول آسماں کیسے کیسے
خزاں لوٹ ہی لے گئی باغ سارا — تڑپتے رہے باغباں کیسے کیسے
رہِ عشق میں پھرتے ہیں مارے مارے — تباہی زدہ کارواں کیسے کیسے
جگر میں تڑپ، دل میں درد، آنکھ میں نم — ملے ہیں ہمیں میہماں کیسے کیسے
امیرؔ اب مدینے کو تو بھی رواں ہو — چلے جاتے ہیں کارواں کیسے کیسے

اشاراتِ سبق

مضمون : اُردو نظم
درجہ : نہم یا دہم
وقت : 40 منٹ
موضوع : امیر مینائی کی غزل

مقاصدِ سبق

(ا) عمومی : (1) طلبہ کے ادبی ذوق کا نشو ونما کرنا اور شعر و شاعری سے جمالیاتی حظ حاصل کرنے میں مدد دینا۔ (2) اشعار کو صحت اور عمدگی کے ساتھ پڑھنے کی مشق بہم پہنچانا۔

(ب) خصوصی : (1) غزل میں اخلاقی مضامین کو جس شاعرانہ حُسن کے ساتھ پیش کیا گیا ہے، اُس سے طلبہ کو لطف اندوز کرانا۔ (2) امیر مینائی کی استادانہ مشاقی اور ماہرانہ پختگی کا احساس پیدا کرنا۔ (3) طلبہ کو اس حقیقت سے آگاہ کرنا کہ غزل میں عدمِ تسلسل کے باوجود ایک کیفیاتی وحدت یا جذباتی ہم آہنگی اکثر و بیشتر پائی جاتی ہے۔

تمہیدِ سبق

طلبہ کے ذہنی عمل کو بیدار کرنے، اُن کی دلچسپی کو اُبھارنے، اُن کی سابقہ معلومات کو بروئے کار لانے اور کلاس میں ایک سازگار تعلیمی ماحول پیدا کرنے کی غرض سے حسبِ ذیل تعارفی گفتگو[1] ہو گی:

(1) آپ جانتے ہیں کہ شاعری کی تمام دوسری اصناف کی طرح غزل کے بھی دو پہلو ہوتے ہیں : داخلی اور خارجی۔ غزل کا داخلی پہلو کیا ہے اور خارجی پہلو کن عناصر سے مرکب ہے؟

(2) غزل کی ہیئت اور اس کا خارجی اسلوب جن عناصر سے مرکب ہے اُن میں ایک اہم

---

[1] اس تعارفی گفتگو کو وہ تمہیدی گفتگو نہ سمجھا جائے جو نظم یا غزلِ مسلسل کے سبق میں متنِ سبق کی پہلی منزل ہوتی ہے۔ (مؤلف)

عنصر (اہم اس لیے کہ اُس کی بنا پر غزل تمام دوسری اصناف سے ممتاز ہو جاتی ہے) تسلسلِ خیال کا فقدان ہے۔ فقدانِ تسلسل سے آپ کیا مطلب سمجھتے ہیں؟

(3) فقدانِ تسلسل کے سلسلے میں ایک اہم بات ضرور یاد رکھنی چاہیے۔ وہ یہ کہ باوجود اس امر کے کہ غزل کا ہر شعر بجائے خود مکمل اور مستقل ہوتا ہے، اور مختلف اشعار معنی و مفہوم کے لحاظ سے ایک دوسرے سے وابستہ یا ایک دوسرے کے محتاج نہیں ہوتے، تقریباً ہر غزل میں یا ہر اچھی غزل میں ایک جذباتی یک رنگی یا کیفیاتی وحدت پائی جاتی ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ اشعار اپنی ظاہری بے ربطی کے باوجود ایک خاص رنگ میں رنگے ہوتے ہیں۔ گویا غزل کا ایک خاص موڈ، ایک خاص کیفیت، ایک خاص فضا اور ایک خاص ماحول ہوتا ہے۔ اتنا ضرور ہے کہ بعض غزلوں میں یہ چیز بہت واضح ہوتی ہے اور بعض میں ذرا دبی ہوئی، یعنی غزل کی بالائی سطح سے بہت نیچے۔ بہرحال فکری و جذباتی وحدت کی یہ داخلی لہر اکثر و بیشتر غزل میں موجود ہوتی ہے اور محسوس کی جا سکتی ہے۔

اظہارِ مقصد

آج آپ امیر مینائی کی ایک غزل پڑھیں گے جو اپنی ساخت کے لحاظ سے عام غزلوں کی طرح ہے یعنی مسلسل غزل نہیں ہے لیکن اس میں موڈ کی یکسانیت اور فضا کی وحدت اتنی نمایاں ہے کہ بہت آسانی کے ساتھ محسوس کی جا سکتی ہے۔

متنِ سبق

۱۔ پوری غزل کی تعارفی بلند خوانی۔

II۔ اشعار کی فرداً فرداً تدریس۔ ہر شعر کی تدریس میں طریقِ کار یہ ہوگا کہ شعر کی بلند خوانی کر کے اس کے مطالب پر سوالات کیے جائیں گے، اور سوالات و جوابات کے ذریعے نفسِ مضمون کی توضیح، اور ایک ضمنی و ثانوی عمل کے طور پر تشریح طلب الفاظ و تراکیب کی تشریح بھی کی جائے گی۔ ادب حسن شناسی اور جمالیاتی حظ اندوزی کے مقصد کی تکمیل مناسب اشارات اور توضیحات کے ذریعے کی جائے گی۔

پہلا شعر

ہوتے نامور بے نشاں کیسے کیسے زمیں کھا گئی آسماں کیسے کیسے

سوالات و مباحث

(1) شعر میں انسانی زندگی کی کس حقیقت کی طرف اشارہ کیا گیا ہے ؟

(2) موت شہرت اور ناموری کو خاک میں ملا دیتی ہے اور سینکڑوں باعظمت انسان ایسے ہوتے ہیں جن کے نام بھی ہم نہیں جانتے ۔ یہ کوئی ایسی بات نہیں ہے جس سے ہم واقف نہ ہوں ۔ یعنی ایک عام اور پیش پا افتادہ حقیقت ہے ۔ پھر بھی یہ شعر حسین اور پُر اثر ہے ۔ کیوں ؟ — اس کا سبب اندازِ بیان کی برجستگی اور ندرت ہے ۔ دوسرے مصرع میں زمین اور آسمان کے عظیم تفاوت کو جس خوبصورتی سے اظہارِ مطلب کے لیے استعمال کیا ہے اس نے مطلع کو بے حد خوبصورت اور پر لطف بنا دیا ہے ۔

دوسرا شعر

نہ گل ہیں نہ بوٹے نہ غنچے نہ پتے ہوئے باغ نذرِ خزاں کیسے کیسے

سوالات و مباحث

(1) شعر کا مفہوم کیا ہے ؟ — دنیا کی بے ثباتی

(2) اس شعر کے مفہوم کو پہلے شعر کے مفہوم سے کیا نسبت ہے ؟ — دونوں شعر قریب قریب متحد المعنی ہیں ، پہلا شعر یہ برجستگی اور اثر آفرینی میں بہت بڑھا ہوا ہے ۔ (نذرِ خزاں کی تشریح کی جائے گی)

(3) یہ شعر نسبتاً پھیکا کیوں ہے ؟ — حقیقت کا اظہار کم و بیش براہِ راست کیا گیا ہے ۔ بہار و خزاں کی علامتوں کے باوصف غزل کی مخصوص رمزیت نہیں ہے ۔

تیسرا شعر

ستاروں کی دیکھو بہار آنکھ اٹھا کر کھلاتا ہے پھول آسماں کیسے کیسے

سوالات و مباحث

(1) شعر کا موضوع کیا ہے ؟

(2) شعر میں جتنا اور جیسا شاعرانہ حسن ہے وہ کس بات سے ہے ؟

(3) "تعقید" کسے کہتے ہیں ؟ اس شعر کے حوالے سے بتائیے ۔

چوتھا شعر

خزاں لوٹ ہی لے گئی باغ سارا　　تڑپتے رہے باغباں کیسے کیسے

سوالات ومباحث

(1) اس شعر میں غزل کے کس دوسرے شعر کا مضمون دہرایا گیا ہے؟

(2) دونوں شعروں میں کونسا شعر بہتر ہے؟

(3) "کیسے کیسے" تڑپنے کے لیے آیا ہے یا باغباں کے لیے؟

(4) یہ شعر اور اس سے پہلے کے دونوں شعر، تینوں میں کوئی خاص گہرائی محسوس نہیں ہوتی، گو ان میں زندگی کی حقیقتوں کا اظہار ہے، اور صفائی، روانی اور بے ساختگی بھی پائی جاتی ہے، جس سے شاعر کی قادر الکلامی کا پتا چلتا ہے۔ اس کے سبب پر غور کیجیے!۔۔۔ (ا) حقائق کا سپاٹ اور سیدھا سادھا بیان ہے۔ (ب) ان شعروں پر ذاتی شاعرانہ تجربے کی چھاپ نہیں ہے۔

پانچواں شعر

رہِ عشق میں پھرتے ہیں مارے مارے　　تباہی زدہ کارواں کیسے کیسے

سوالات ومباحث

(1) شعر کا ظاہری مطلب کیا ہے؟

(2) شعر کا حقیقی مفہوم کیا ہے؟۔　　شاعر نے زندگی کی دائمی تگ ودو، ہماہمی، جدوجہد، اور سعی وکاوش کی طرف بڑے خوب صورت شاعرانہ انداز میں اشارہ کیا ہے۔

(3) اس شعر میں وہ کون سے روایتی کلمات ہیں جن کے واسطے سے خیال کا اظہار پوری شعریت کے ساتھ ہوا ہے؟

چھٹا شعر

جگر میں تڑپ، دل میں درد، آنکھ میں نم　　ملے ہیں ہمیں میہماں کیسے کیسے

سوالات ومباحث

(1) شاعر نے کن چیزوں کو مہمان قرار دیا ہے؟ اور کیوں؟

(2) استعارے سے شاعر نے کیا فائدہ اٹھایا؟

(3) شاعر دراصل کیا کہنا چاہتا ہے؟

ساتواں شعر

اب مدینے کو تو بھی رواں ہو　　چلے جاتے ہیں کارواں کیسے کیسے

سوالات ومباحث

1. اس شعر میں کس خواہش کا اظہار کیا ہے؟ کیا یہ غزل کا مضمون ہے؟

2 مضمون غزل کا نہیں ہے، لیکن وہ کیا بات ہے جس کی بناء پر اس غزل میں بے جوڑ نہیں معلوم ہوتا؟ غزل کا جو عام موڈ ہے اُس سے میل کھاتا ہے۔

3 کیا یہ محض اتفاق ہے کہ زیارتِ مدینہ کی خواہش کا اظہار مقطع میں ہوا ہے یا مقطع ہی میں اس قسم کا مضمون لایا جا سکتا ہے؟ یہ بھی غزل کی ایک روایت ہے کہ مقطع میں شاعر موضوعاتِ غزل کی پابندی سے آزاد ہو کر بعض اوقات کوئی بہت ہی ہلکی پھلکی ذاتی و شخصی بات کہتا ہے۔ اس کی کچھ اور مثالیں شعراء کے کلام سے ڈھونڈیے۔ مثلاً غالبؔ کے چند مقطع یہ ہیں:

کیوں نہ دنیا کو ہو خوشی غالبؔ شاہِ دیں دار نے شفا پائی

ہوا ہے شہ کا مصاحب پھرے ہے اتراتا وگرنہ شہر میں غالبؔ کی آبرو کیا ہے

ہیں اور بھی دُنیا میں سخن ور بہت اچھے کہتے ہیں کہ غالبؔ کا ہے اندازِ بیاں اور

ہے اب اِس معمورے میں قحطِ غمِ اُلفت اسدؔ ہم نے یہ مانا کہ دلی میں رہیں کھائیں گے کیا

4. اس بات پر غور کیجیے کہ یہ غزل بناوٹ میں عام غزلوں کی طرح ہے یعنی کوئی مسلسل غزل نہیں ہے۔ اس میں تسلسلِ خیال نہیں پایا جاتا، لیکن پھر بھی شروع سے آخر تک ایک مخصوص رنگ میں رنگی ہوئی ہے۔ بتائیے، اس غزل کا عام موڈ کیا ہے؟ ایک عام اخلاقی رنگ پایا جاتا ہے۔ تمام اشعار دنیا کی بے ثباتی، شہرت اور عظمت کی ناپائداری اور زندگی کے المناک انجام سے متعلق ہیں۔ اور ہمارے ذہن کو تھوڑی دیر کے لیے اس دنیا کی رنگینیوں کی طرف سے موڑ کر حیات و کائنات کی سنجیدہ اور عبرت انگیز پہلوؤں کی طرف لے جاتی ہے۔

III۔ غزل کی معیاری بلند خوانی۔

IV چند طلبہ کی تقلیدی بلند خوانی۔

ہر بلند خوانی کے بعد بلند خوانی کی خامیوں اور لغزشوں کی اصلاح کی جائے گی۔

امادۂ سبق

(ا) سوالات:

(1) اِس غزل کا کون سا شعر یا کون کون سے شعر آپ کو خاص طور پر پسند آئے؟

(2) اِس غزل میں خالص تغزل کا شعر کس شعر کو کہا جا سکتا ہے؟

(3) اِس غزل کا عام لب و لہجہ کیا ہے؟

(4) اِس غزل کے مطالعے کے بعد امیر مینائی کی فنی مہارت کے بارے میں آپ کیا رائے قائم کریں گے؟

(ب) غزل کی اختتامی بلند خوانی۔

اٹھواں باب

اِنتخابِ غزل

(تعلیم وتدریس کے نقطۂ نظر سے)

اُردو نصابات میں غزلوں کی شمولیت اور بہرۂ غزل یا نصابِ غزل کے انتخاب کے اہم مسئلے پر پچھلے اوراق میں اظہار کیا جا چکا ہے اور یہ بتایا جا چکا ہے کہ ایک واضح، متعین اور سائنٹفک اصول لازمی طور پر ہمارے سامنے ہونا چاہیے، جس کی روشنی میں مختلف شعراء کے دواوین سے غزلیات اور غزلیات سے اشعار کا انتخاب کیا جائے۔ اِس قسم کا ایک جامع اصول وضع بھی کیا گیا اور میرؔ، غالبؔ، مومنؔ اور مومنؔ کی ایک ایک طویل غزل پر اس انتخابی اصول کا اطلاق کر کے یہ بھی دکھایا گیا کہ یہ چاروں غزلیں ہماری ضروریات، طلبہ کے مطالبات اور تعلیم وتدریس کے تقاضوں کی خراد پر چڑھ کر کیا شکل اختیار کرتی ہیں۔ نیز یہ کہ اس شکل میں طلبہ کو پڑھائے جانے کے لیے کس قدر مفید و مناسب مواد کی حیثیت رکھتی ہیں۔

اب یہ ضروری معلوم ہوتا ہے کہ اسی انتخابی اصول کو ایک وسیع تر کینوس پر استعمال کیا جائے اور اس کی روشنی میں غزل گو شعراء کے کلام سے چند ایسی غزلوں کا انتخاب کیا جائے جن میں سے ہر غزل من حیث الکل بھی اور اپنے ہر جداگانہ شعر کی نوعیت کے لحاظ سے بھی ثانوی درجوں کے طلبہ کو پڑھانے کے لیے بہترین اور زیادہ سے زیادہ مفید و پُراثر مواد کی حیثیت رکھتی ہو۔ ظاہر ہے کہ اس انتخابی عمل میں جس غزل سے بھی اعتنا کیا جائے گا اُس کے ہر شعر کو ایک خاص کسوٹی پر کسا جائے گا اور ایک خاص میزان میں تولا جائے گا۔ وہ کسوٹی اور وہ میزان جس کو ہم اپنے انتخابی اصول کے وضع کرنے میں مرتب اور تیار کر چکے ہیں (تیسرا باب: غزل اور تعلیمی نقطۂ نظر) ہم اپنے اِسی انتخابی اصول کی روشنی اور رہنمائی میں خذ ما صفا دع ماکدر کے قول پر عمل کرنے کی کوشش کریں گے۔

غزلوں کے اِس انتخاب میں دو فائدے متصور ہیں: اولاً اِس امر کی مزید وضاحت کہ اُردو ادب کے نصابوں میں غزل گو شعراء کی نمائندگی کس طور سے ہونی چاہیے، دوسرے اِس اہم ضرورت کی تکمیل کہ منتخب اور چیدہ غزلیات کا ایک ایسا مجموعہ بہم پہنچایا جائے جس کی مدد سے یونیورسٹیوں کے شعبہ ہائے تعلیم کے طلبہ اگر ایک طرف غزلیہ نصاب کی نوعیت کا زیادہ واضح تصور اپنے ذہنوں میں قائم کر سکیں، تو دوسری طرف اپنے خاص اسباق کے لیے مناسب غزلوں کے انتخاب میں بھی غیر ضروری جستجو کی دشواریوں سے محفوظ رہیں۔ چنانچہ آئندہ صفحات میں میرؔ و سوداؔ کے دور سے بیسویں صدی کے وسط تک کے بعض اہم غزل گو شعراء کے نمائندہ انتخابات پیش کیے جاتے ہیں۔

ان منتخب غزلیات پر ایک غائر نظر ڈالنے سے ظاہر ہوگا کہ ہم نے اپنے وضع کردہ انتخابی اُصول کی پیروی میں حسبِ ذیل نوعیت کے اشعار سے بہ حدِ امکان محترز رہنے کی کوشش کی ہے:

(1) وہ اشعار جو بہت زیادہ فلسفیانہ یا عالمانہ واقع ہوئے ہوں۔

(2) وہ اشعار جو حد سے بڑھی ہوئی داخلیت، غیر معمولی عمق یا تجریدی انداز کے باعث تشریح و توضیح کے متحمل نہ ہو سکتے ہوں۔

(3) وہ اشعار جو زبان اور محاورے کی قدامت کے سبب سے طلبہ کے ناپختہ ذوق سے میل نہ کھاتے ہوں۔

(4) وہ اشعار جو زبان کی فارسیت یا فارسیت زدگی کے باعث اغلاق و انشکال کے نمونے ہوں۔

(5) وہ اشعار جو علامتی اظہار کی بے اعتدالی یا کسی دوسری ابہام آفریں خصوصیت کی بناء پر عسیر الفہم ہوں۔

(1)

(میر تقی میرؔ)

کیا میں بھی پریشانیِ خاطر سے قریں تھا — آنکھیں تو کہیں تھیں، دلِ غم دیدہ کہیں تھا
آیا تو سہی وہ کوئی دم کے لیے لیکن — ہونٹوں پہ مرے جب نفسِ باز پسیں تھا
شب کو فتِ ہجراں کی جہاں تن پہ رکھا ہاتھ — جو دردِ اَلم تھا سو کہے تو کہ وہیں تھا
جاتا نہیں کچھ جز غزل آکر کے جہاں میں — کل میرے تصرف میں یہی قطعہ زمیں تھا

نام آج کوئی یاں نہیں لیتا ہے انھوں کا   جن لوگوں کے کل مُلک یہ سب زیرِ نگیں تھا
مسجد میں امام آج ہُوا آ کے وہاں سے   کل تک تو یہی میر خراباتِ نشیں تھا

(2)

(میر تقی میر)

اُلٹی ہو گئیں سب تدبیریں کچھ نہ دوا نے کام کیا
دیکھا اِس بیماریِ دل نے آخر کام تمام کیا
عہدِ جوانی رو رو کاٹا، پیری میں لیں آنکھیں موند
یعنی رات بہت تھے جاگے، صبح ہوئی آرام کیا
ناحق ہم مجبوروں پر یہ تہمت ہے مختاری کی
چاہتے ہیں سو آپ کریں ہیں ہم کو عبث بدنام کیا
کِس کا کعبہ، کیسا قبلہ، کون حرم ہے، کیا احرام
کوچے میں اُس کے باشندوں نے سب کو یہیں سے سلام کیا
کاش اب برقع مُنہ سے اُٹھا دے ورنہ پھر کیا حاصل ہے
آنکھ مُندے پر اس نے گو دیدار کو اپنے عام کیا
یاں کے سپید و سیہ میں ہم کو دخل جو ہے سو اِتنا ہے
رات کو رو رو صبح کیا یا دن کو جوں توں شام کیا
میر کے دین و مذہب کو اب پوچھتے کیا ہو اُن نے تو
قشقہ کھینچا، دیر میں بیٹھا، کب کا ترک اسلام کیا

(3)

(میر تقی میر)

جس سر کو غرور آج ہے یاں تاجوری کا   کل اُس پہ یہیں شور ہے پھر نوحہ گری کا
آفاق کی منزل سے گیا کون سلامت   اسباب لُٹا راہ میں یاں ہر سفری کا
زنداں میں بھی شورش نہ گئی اپنے جنوں کی   اب سنگ مداوا ہے اِس آشفتہ سری کا

ہر زخمِ جگر داورِ محشر سے ہمارا — اِنصاف طلب ہے تری بیداد گری کا
صد موسمِ گل ہم کو تہِ بال ہی گزرے — مقدور نہ دیکھا کبھی بے بال و پری کا
اِس رنگ سے چمکے ہے پلک پر کہ کہے تُو — ٹکڑا ہے بڑا اشک عقیقِ جگری کا
کل سیر کیا ہم نے سمندر کو بھی جا کر — تھا دست نگر پنجۂ مژگاں کی تری کا
لے سانس بھی آہستہ کہ نازک ہے بہت کام — آفاق کی اِس کارگہِ شیشہ گری کا
ٹک میرؔ جگر سوختہ کی جلد خبر لے — کیا یار بھروسا ہے چراغِ سحری کا

4

(میر تقی میرؔ)

منہ تکا ہی کرے ہے جس تس کا — حیرتی ہے یہ آئنہ کس کا
شام سے کچھ بجھا سا رہتا ہے — دل ہُوا ہے چراغ مُفلس کا
تھے بُرے مغبچوں کے تیور لیک — شیخ مے خانے سے بھلا کھسکا
داغ آنکھوں کے کھل رہے ہیں سب — ہاتھ دستہ ہوا ہے نرگس کا
بحر کم ظرف ہے بسانِ حباب — کاسہ لیس اب ہُوا ہے تُو جس کا
فیض اے ابر! چشم ترسے اُٹھا — آج دامن وسیع ہے اِس کا
تاب کس کو جو حالِ میرؔ سُنے — حال ہی اور کچھ ہے مجلس کا

5

(میر تقی میرؔ)

ابتدائے عشق ہے روتا ہے کیا — آگے آگے دیکھیے ہوتا ہے کیا
قافلے میں صبح کے اِک شور ہے — یعنی غافل ہم چلے سوتا ہے کیا
سبز ہوتی ہی نہیں یہ سرزمیں — تخم خواہش دل میں تُو بوتا ہے کیا
یہ نشانِ عشق ہیں، جاتے نہیں — داغ چھاتی کے عبث دھوتا ہے کیا

غیرتِ یوسف ہے یہ وقتِ عزیز
میرؔ اس کو رائیگاں کھوتا ہے کیا

6

(میر تقی میر)

سحر گہِ عید میں دورِ سبو تھا — پر اپنے جام میں تجھ بن لہو تھا
غلط تھا آپ سے غافل گزرنا — نہ سمجھے ہم کہ اِس قالب میں تُو تھا
چمن کی وضع نے ہم کو کیا داغ — کہ ہر غنچہ دلِ پُر آرزو تھا
گُل و آئینہ کیا، خورشید و مہ کیا — جدھر دیکھا اُدھر تیرا ہی رُو تھا
جہاں، پُر ہے فسانے سے ہمارے — دماغِ عشق ہم کو بھی کبھو تھا
مگر دیوانہ تھا گُل بھی کسُو کا — کہ پیراہن میں سو جاگہ رفو تھا
نہ دیکھا میر آوارہ کو، لیکن — غُبار اِک ناتواں سا کُو بہ کُو تھا

7

(میر تقی میر)

بارہا گور دل جھنکا لایا — اب کے شرطِ وفا بجا لایا
قدر رکھتی نہ تھی متاعِ دل — سارے عالم کو میں دِکھا لایا
دل کہ یک قطرہ خوں نہیں ہے بیش — ایک عالم کے سر بلا لایا
سب پہ جس بار نے گرانی کی — اُس کو یہ ناتواں اُٹھا لایا
دل مجھے اُس گلی میں لے جا کر — اور بھی خاک میں مِلا لایا
ابتدا ہی میں مر گئے سب یار — عشق کی کون انتہا لایا
اب تو جاتے ہیں بُتکدے سے میر — پھر ملیں گے اگر خُدا لایا

8

(میر تقی میر)

غم رہا جب تک کہ دم میں دم رہا — دل کے جانے کا نہایت غم رہا
حُسن تھا تیرا بہت عالم فریب — خط کے آنے پر بھی اِک عالم رہا

دل نہ پہنچا گوشۂ داماں تلک — قطرۂ خوں تھا، مژہ پر جم رہا
سنتے ہیں لیلےٰ کے خیمے کو سیاہ — اُس میں مجنوں کا وے ماتم رہا
جامۂ احرام زاہد پر نہ جا — تھا حرم میں لیک نامحرم رہا
میرے رونے کی حقیقت جس میں تھی — ایک مدت تک وہ کاغذ نم رہا
صبح پیری شام ہونے آئی میرؔ — تو نہ چیتا یاں بہت دن کم رہا

9

(میر تقی میرؔ)

جو اِس شور سے میرؔ روتا رہے گا — تو ہمسایہ کاہے کو سوتا رہے گا
میں وہ رونے والا چلا ہوں جہاں سے — جسے ابر ہر سال روتا رہے گا
مجھے کام رونے سے اکثر ہے ناصح — تو کب تک مرے مُنہ کو دھوتا رہے گا
بس اے گریہ آنکھیں ترے کیا نہیں ہیں — جہاں کو کہاں تک ڈبوتا رہے گا
مرے دل نے وہ نالہ پیدا کیا ہے — جرس کا بھی جو ہوش کھوتا رہے گا
بس اے میرؔ مژگاں سے پونچھ آنسوؤں کو — تو کب تک یہ موتی پروتا رہے گا

10

(میر تقی میرؔ)

یہ جو چشم پُر آب ہیں دونوں — ایک خانہ خراب ہیں دونوں
رونا آنکھوں کا روئیے کب تک — پھوٹنے ہی کے باب ہیں دونوں
تن کے معمورے میں یہی دل و چشم — گھر تھے دو، سو خراب ہیں دونوں
کچھ نہ پوچھو کہ آتشِ غم سے — جگر و دل کباب ہیں دونوں
ایک سب آگ ایک سب پانی — دیدہ و دل عذاب ہیں دونوں
آگے دریا تھے دیدۂ تر میرؔ
اب جو دیکھو سراب ہیں دونوں

11

(میر تقی میر)

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

وہ کیا چیز تھی آہ جس کے لیے
ہر اِک چیز سے دل اُٹھا کر چلے

جبیں سجدہ کرتے ہی کرتے گئی
حقِ بندگی ہم ادا کر چلے

جھڑے پھول جس رنگ گلبن سے یوں
چمن میں جہاں کے ہم آکر چلے

نہ دیکھا غمِ دوستاں شکر ہے
ہمیں داغ اپنا دکھا کر چلے

گئی عمر در بندِ فکرِ غزل
سو اِس فن کو ایسا بڑا کر چلے

کہیں کیا جو پوچھے کوئی ہم سے میرؔ
جہاں میں تم آئے تھے، کیا کر چلے

12

(میر تقی میر)

میرؔ دریا ہے، سنے شعر زبانی اس کی
اللہ اللہ رے طبیعت کی روانی اُس کی

ایک ہے عہد میں اپنے وہ پراگندہ مزاج
اپنی آنکھوں میں نہ آیا کوئی ثانی اُس کی

مینہ تو بوچھار کا دیکھا ہے برستے تم نے
اِسی انداز سے تھی اشک فشانی اُس کی

بات کی طرز کو دیکھو تو کوئی جادو تھا
پر ملی خاک میں یہ سحر بیانی اُس کی

مرثیے دل کے کئی کہہ کے دیے لوگوں کو
شہرِ دلی میں ہے سب پاس نشانی اُس کی

آبلے کی سی طرح ٹھیس لگی پھوٹ بہے
دردمندی میں گئی ساری جوانی اُس کی

اب گئے اُس کے جز افسوس نہیں کچھ حاصل
حیف صد حیف کہ کچھ قدر نہ جانی اُس کی

13

(سودا)

مقدور نہیں اُس کی تجلی کے بیاں کا
جوں شمع سراپا ہو اگر صرف زباں کا

پردے کو تعین کے درِ دل سے اُٹھا دے
کُھلتا ہے ابھی پل میں طلسمات جہاں کا

تک دیکھ صنم خانۂ عشق آن کے اے شیخ
جوں شمعِ حرم رنگ جھلکتا ہے بتاں کا

اِس گلشنِ ہستی میں عجب دید ہے لیکن
جب چشم کھلی گل کی تو موسم ہے خزاں کا

سوداؔ جو کبھی گوش سے ہمت کے سُنے تو
مضمون یہی ہے جرسِ دل کی فغاں کا

ہستی سے عدم تک نفسِ چند کی ہے راہ
دُنیا سے گزرنا سفر ایسا ہے کہاں کا

14

(سوداؔ)

گدا دستِ اہلِ کرم دیکھتے ہیں
ہم اپنا ہی دَم اور قدم دیکھتے ہیں

نہ دیکھا جو کچھ جام میں جم نے اپنے
سو اک قطرۂ مے میں ہم دیکھتے ہیں

غرض کفر سے ہے نہ کچھ دیں سے مطلب
تماشائے دیر و حرم دیکھتے ہیں

حبابِ لبِ جُو ہیں اے باغباں ہم
چمن کو ترے کوئی دم دیکھتے ہیں

نوشتے کو میرے مٹاتے ہیں رو رو
ملائک جو لوحِ قلم دیکھتے ہیں

خُدا دُشمنوں کو نہ وہ کچھ دکھادے
جو کچھ دوست اپنے سے ہم دیکھتے ہیں

مگر تجھ سے رنجیدہ خاطر ہے سوداؔ
اُسے تیرے کوچے میں کم دیکھتے ہیں

15

(سوداؔ)

ناوک نے تیرے صید نہ چھوڑا زمانے میں
تڑپے ہے مُرغِ قبلہ نُما آشیانے میں

زینت دلیلِ مفلسی ہے تک کماں کو دیکھ
نقش و نگار چھُٹ نہیں کچھ اُس کے خانے میں

اے مرغِ دل! سمجھ کے تو چشمِ طمع کو کھول
تُو نے سُنا ہے دام جسے ہے وہ دانے میں

چلّے میں کھینچ کھینچ کیا قد کو جوں کماں
تیرِ مُراد پر نہ بٹھایا نشانے میں

دستِ گرہ کُشا کو نہ تزئیں کرے فلک
مہندی بندھی نہ دیکھی میں انگشت شانے میں

ہم سا تجھے تو ایک، ہمیں تجھ سے ہیں کئی
جا دیکھ لے تو آپ کو آئینہ خانے میں

سوداؔ ندا کے واسطے کر قصہ مختصر
اپنی تو نیند اُڑ گئی تیرے فسانے میں

16

(سودا)

جی تک تو دے کے لوں جو ہو تو کار گر کہیں
اے آہ کیا کروں نہیں بکتا اثر کہیں

ہوتی نہیں ہے صبح نہ آتی ہے مجھ کو نیند
جس کو پکارتا ہوں سو کہتا ہے مر کہیں

ساقی! ہے اک تبسم گل فرصت بہار
ظالم بھرے ہے جام تو جلدی سے بھر کہیں

پھرنے لگے تو جوں کف دریا بہا بہا
دامن اگر نچوڑیے اے ابر تر کہیں

خوناب یوں کبھو نہ مری چشم سے بہا
اٹکا نہ جب تلک آن کے لخت جگر کہیں

اے دل یہ کہہ تو مجھ سے کہ میں کیا کروں نثار
آویں کبھو جو حضرت سودا ادھر کہیں

نکستری کے دل کی طرح غیر سنگ و خشت
گھر میں تو خاک بھی نہیں آتی نظر کہیں

17

(سودا)

دل جنس فروشندۂ بازار ہنر ہے
دیکھو تو کہیں کوئی خریدار ہنر ہے

نا قدر شناسی سے خلائق کے جہاں میں
جس کو ہنر آیا اسے انکار ہنر ہے

آیا نہ ہنر وہ کہ پھریں جس سے گئے بخت
اس عاصی کو مدت سے سروکار ہنر ہے

کعبے کو نہ پوجوں میں ہنرمند کے ہوتے
اے شیخ یہ بندہ تو پرستار ہنر ہے

اظہار ہنر واں نہ کروں ہو نہ جہاں قدر
دل اہل ہنر کا ہے سو غمخوار ہنر ہے

روکا ہے تغافل نے ترے مجھ کو تہ دام
صیاد! ترا صید گرفتار ہنر ہے

دیکھی نہ ہنرمند کی میں قدر جہاں میں
اے وائے بر آں دل جو طلبگار ہنر ہے

رنگیں سخن اس کے نے دل خلق کو موہا
سودا یہ مگر طوطی گلزار ہنر ہے

18

(سودا)

وہی جہاں میں رموز قلندری جانے
بھبوت تن پہ جو ملبوس قیصری جانے

غلام اُس کی میں ہمّت کا ہوں کہ جو اپنے
جگر کے خون کو خوانِ تونگری جانے

زباں دہن میں تو غنچے کے بھی ہے کیا لازم
کہ جس کے مُنہ میں زباں ہو سخنوری جانے

دُرِ سخن کو تو غواصِ بحرِ معنی پائے
وگرنہ کیسی ہی کوئی شناوری جانے

جہاں میں قصّۂ یوسف ہے آئنہ کہ پسر
پدر کا درد نہ مہرِ برادری جانے

سخن ور اب یہ ہیں جس طرح آپ کو کوئی
گہر کسی کا پڑا پا کے جوہری جانے

گداز دل نے کیا ہے مرا طلائی رنگ
وہ طالب اُس کا ہے جو کیمیا گری جانے

ہے سادہ لوحی پہ اُس دل کے آئینہ حیراں
جو تیرے عہد کو سدِّ سکندری جانے

19

(خواجہ میر دردؔ)

جگ میں کوئی نہ ٹک ہنسا ہوگا
کہ نہ ہنسنے میں رو دیا ہوگا

دیکھیے غم سے اب کے جی میرا
نہ بچے گا بچے گا کیا ہوگا

دل زمانے کے ہاتھ سے سالم
کوئی ہوگا کہ رہ گیا ہوگا

حال مجھ غم زدے کا جس تس نے
جب سُنا ہوگا رو دیا ہوگا

دل کے پھر زخم تازے ہوتے ہیں
کہیں غنچہ کوئی کِھلا ہوگا

میرے نالوں پہ کوئی دنیا میں
بن کیے آہ کم رہا ہوگا

لیکن اُس کو اثر خُدا جانے
نہ ہوا ہوگا یا ہوا ہوگا

دل بھی اے دردؔ قطرۂ خوں تھا
آنسوؤں میں کہیں گرا ہوگا

20

(خواجہ میر دردؔ)

دُنیا میں کون کون نہ یک بار ہو گیا
پر مُنہ پھر اِس طرف نہ کیا اُس نے جو گیا

پھرتی ہے میری خاک صبا دربدر لیے
اے چشمِ اشک بار یہ کیا تجھ کو ہو گیا

طوفانِ نوح نے تو ڈبائی زمیں فقط
میں ننگِ خلق ساری خُدائی ڈبو گیا

واعظ! کسے ڈرائے ہے یومِ حساب سے
گریہ مرا تو نامۂ اعمال دھو گیا

پھولیں گے اِس زبان میں گُل زارِ معرفت — یاں میں زمینِ شعر میں یہ تخم بو گیا
آیا نہ اعتدال پہ ہرگز مزاجِ دہر — میں گرچہ گرم و سردِ زمانہ سمو گیا
اے دردؔ جس کی آنکھ کھُلی اس جہان میں — شبنم کی طرح جان کو اپنی وہ رو گیا

21

(خواجہ میر دردؔ)

تجھی کو جو یاں جلوہ فرما نہ دیکھا — برابر ہے دُنیا کو دیکھا نہ دیکھا
مرا غنچۂ دل ہے وہ دل گرفتہ — کہ جس کو کسی نے کبھی وا نہ دیکھا
یگانہ ہے تُو آہ بیگانگی میں — کوئی دوسرا اور ایسا نہ دیکھا
کیا مجھ کو داغوں نے سروِ چراغاں — بکھو تُو نے آکر تماشا نہ دیکھا
تغافل نے تیرے یہ کچھ دن دکھائے — اِدھر تُو نے لیکن نہ دیکھا نہ دیکھا
حجابِ رُخِ یار تھے آپ ہی ہم — کھُلی آنکھ جب کوئی پردا نہ دیکھا
شب و روز اے دردؔ در پے ہوں اُس کے — کسُو نے جسے یاں نہ سمجھا نہ دیکھا

22

(خواجہ میر دردؔ)

گر دیکھیے تو مظہرِ آثارِ بقا ہوں — اور سمجھیے جوں عکس مجھے محوِ فنا ہوں
کرتا ہوں پس از مرگ بھی حل مشکلِ عالم — بے حس ہوں پہ ناخن کی طرح عقدہ کُشا ہوں
ممنون مرے فیض کے سب اہلِ نظر ہیں — جوں نور ہر اک چشم کا دیدار نما ہوں
ہے مظہرِ انوارِ صفا میری کدورت — ہر چند کہ آہن ہوں پر آئینہ بنا ہوں
احوالِ دو عالم ہے مرے دل پہ ہویدا — سمجھا نہیں تا حال پر اپنے تئیں کیا ہوں
آواز نہیں قید میں زنجیر کی ہرگز — ہر چند کہ عالم میں ہوں عالم سے جُدا ہوں
ہوں قافلہ سالارِ طریقِ قدما دردؔ
جوں نقشِ قدم خلق کو میں راہ نما ہوں

23

(خواجہ میر دردؔ)

ہم تجھ سے کس ہوس کی فلک جستجو کریں
دل ہی نہیں رہا ہے جو کچھ آرزو کریں

مٹ جائیں ایک آن میں کثرت نمائیاں
ہم آئینے کے سامنے جب آ کے ہُو کریں

تر دامنی پہ شیخ ہماری نہ جائیو
دامن نچوڑ دیں تو فرشتے وضو کریں

سرتا قدم زبان ہیں جوں شمع گو کہ ہم
پر یہ کہاں مجال جو کچھ گفتگو کریں

ہر چند آئینہ ہوں پر اتنا ہوں ناقبول
مُنہ پھیر لے وہ جس کے مجھے رُوبرُو کریں

نے گُل کو ہے ثبات نہ ہم کو ہے اعتبار
کس بات پر چمن ہوسِ رنگ و بُو کریں

ہے اپنی یہ صلاح کہ سب زاہدانِ شہر
اے دردؔ آ کے بیعتِ دستِ سبو کریں

24

(خواجہ میر دردؔ)

ارض و سما کہاں تری وسعت کو پا سکے
میرا ہی دل ہے وہ کہ جہاں تُو سما سکے

وحدت میں تیری حرف دوئی کا نہ آ سکے
آئینہ کیا مجال تجھے مُنہ دِکھا سکے

میں وہ فتادہ ہوں کہ بغیر از فنا مجھے
نقشِ قدم کی طرح نہ کوئی اُٹھا سکے

قاصد نہیں یہ کام ترا، اپنی راہ لے
اُس کا پیام دل کے سوا کون لا سکے

غافل خدا کی یاد پہ مت بھول زینہار
اپنے تئیں بھلا دے اگر تُو بھلا سکے

اطفائے نارِ عشق نہ ہو آبِ اشک سے
یہ آگ وہ نہیں جسے پانی بجھا سکے

مستِ شرابِ عشق وہ بے خود ہے جس کو حشر
اے دردؔ چاہے لائے بخود پر نہ لا سکے

25

(خواجہ میر دردؔ)

تہمتیں چند اپنے ذمّے دھر چلے
جس لیے آئے تھے سو ہم کر چلے

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

کیا ہمیں کام اِن گلوں سے اے صبا ایک دم آئے اِدھر اُودھر چلے
دوستو دیکھا تماشا یاں کا بس تم رہو اب ہم تو اپنے گھر چلے
ایک میں دل ریش ہوں ویسا ہی دوست زخم کتنوں کے سُنا ہے بھر چلے
شمع کے مانند ہم اِس بزم میں چشم نم آئے تھے دامن تر چلے
ساقیا! یاں لگ رہا ہے چل چلاؤ جب تلک بس چل سکے ساغر چلے
دردؔ کچھ معلوم ہے یہ لوگ سب کس طرف سے آئے تھے کدھر چلے

26

(انشاؔ)

کمر باندھے ہوئے چلنے کو یاں سب یار بیٹھے ہیں
بہت آگے گئے باقی جو ہیں تیار بیٹھے ہیں
نہ چھیڑ اے نکہتِ بادِ بہاری راہ لگ اپنی
تجھے اٹکھیلیاں سوجھی ہیں ہم بے زار بیٹھے ہیں
تصوّر عرش پر ہے اور سر ہے پائے ساقی پر
غرض کچھ اور دُھن میں اِس گھڑی میخوار بیٹھے ہیں
بسانِ نقشِ پائے رہ رواں کوئے تمنا میں
نہیں اُٹھنے کی طاقت، کیا کریں لاچار بیٹھے ہیں
یہ اپنی چال ہے اُفتادگی سے اب کہ پہروں تک
نظر آیا جہاں پر سایۂ دیوار بیٹھے ہیں
کہاں صبر و تحمّل، آہ ننگ و نام کیا شے ہے
میاں رو پیٹ کر ان سب کو ہم یک بار بیٹھے ہیں
نجیبوں کا عجب کچھ حال ہے اِس دور میں یارو
جہاں پوچھو یہی کہتے ہیں ہم بیکار بیٹھے ہیں
بھلا گردش فلک کی چین دیتی ہے کسے انشاؔ
غنیمت ہے جو ہم صورت یہاں دو چار بیٹھے ہیں

27

(آتش لکھنوی)

حُسن پری اِک جلوۂ مستانہ ہے اُس کا
ہُشیار وہی ہے کہ جو دیوانہ ہے اُس کا

گُل آتے ہیں ہستی میں عدم سے ہمہ تن گوش
بُلبُل کا یہ نالہ نہیں افسانہ ہے اُس کا

گریاں ہے اگر شمع تو سر دُھنتا ہے شعلہ
معلوم ہوا سوختہ پروانہ ہے اُس کا

وہ شوخ نہاں گنج کے مانند ہے اُس میں
معمورۂ عالم ہے جو ویرانہ ہے اُس کا

دل قصرِ شہنشہ ہے وہ شوخ اُس میں شہنشاہ
عرصہ یہ دو عالم کا جلو خانہ ہے اُس کا

وہ یاد ہے اُس کی کہ بُھلا دے دو جہاں کو
حالت کو کرے غیر وہ یارانہ ہے اُس کا

شکرانۂ ساقیِ ازل کرتا ہے آتش
لبریزیٔ شوق سے پیمانہ ہے اُس کا

28

(آتش لکھنوی)

سُن تو سہی جہاں میں ہے تیرا فسانہ کیا
کہتی ہے تجھ کو خلقِ خُدا غائبانہ کیا

زیرِ زمیں سے آتا ہے جو گُل سوزر بکف
قاروں نے راستے میں لُٹایا خزانہ کیا

اُڑتا ہے شوقِ راحتِ منزل سے اسپِ عمر
مہمیز کس کو کہتے ہیں اور تازیانہ کیا

صیّاد اسیرِ دامِ رگِ گُل ہے عندلیب
دکھلا رہا ہے چھُپ کے اُسے آب و دانہ کیا

طبل و علم ہی پاس ہے اپنے نہ ملک و مال
ہم سے خلاف ہو کے کرے گا زمانہ کیا

ہوتا ہے زرد سُن کے جو نامرد مدّعی
رُستم کی داستاں ہے ہمارا فسانہ کیا

بے تاب ہے کمال ہمارا دلِ حزیں
مہماں سرائے جسم کا ہوگا روانہ کیا

یاں مدّعی حسد سے نہ دے داد تو نہ دے
آتش غزل یہ تُو نے کہی عاشقانہ کیا

29

(آتش لکھنوی)

آئینہ سینۂ صاحب نظراں ہے کہ جو تھا
چہرۂ شاہدِ مقصود عیاں ہے کہ جو تھا

عشقِ گُل میں وہی بُلبل کا فغاں ہے کہ جو تھا
پر تو مہ سے وہی حالِ کتاں ہے کہ جو تھا

راہ میں تیری شب و روز بسر کرتا ہوں
وہی میل اور وہی سنگِ گراں ہے کہ جو تھا

روز کرتے ہیں شبِ ہجر کو بیداری میں
اپنی آنکھوں میں سبک خواب گراں ہے کہ جو تھا

دولتِ عشق کا گنجینہ وہی سینہ ہے
داغِ دل، زخمِ جگر مہر و نشاں ہے کہ جو تھا

اثرِ منزلِ مقصود نہیں دُنیا میں
راہ میں قافلۂ ریگِ رواں ہے کہ جو تھا

سوزشِ دل سے تسلسل ہے وہی آہوں کا
عود کے جلنے سے مجمر میں دھواں ہے کہ جو تھا

کون سے دن نئی قبریں نہیں اِس میں بنتیں
یہ خرابہ وہی عبرت کا مکاں ہے کہ جو تھا

دین و دُنیا کا طلب گار ہنوز آتش ہے
کہ گدا سائلِ نقدِ دو جہاں ہے کہ جو تھا

30

(آتش لکھنوی)

موت مانگوں تو رہے آرزوے خواب مجھے
ڈوبنے جاؤں تو دریا ملے پایاب مجھے

مری ایذا کے لیے مُردے میں جان آتی ہے
کاٹنے دوڑتی ہے ماہیِ بے آب مجھے

اے فلک رہنے دے عُریاں ہی پسِ از مرگ بھی تو
سوجھتا کیا ہے کفن دزد کا اسباب مجھے

نہیں رکھتے ہیں امیری کی ہوس مَردِ فقیر
شیر کی کھال ہی ہے قاقم و سنجاب مجھے

جوش سے اشکوں کے پھر جائے گا سر پر پانی
کھینچ لے جائے گا دریا میں یہ سیلاب مجھے

نہیں بھولا ہوں جنوں میں وہ حواس اُڑ جانا
یاد ہے برہمیِ صحبتِ احباب مجھے

نام کو میرے بھی احباب میں اپنے لکھے
ذرّہ سمجھا ہے جو وہ مہرِ جہاں تاب مجھے

دل غنی چاہیے گو ہوں میں فقیر اے آتش
شیر کی کھال ہی ہے قاقم و سنجاب مجھے

31

(غالب)

دوست غم خواری میں میری سعی فرمائینگے کیا
زخم کے بھرنے تلک ناخن نہ بڑھ آئیں گے کیا

بے نیازی حد سے گزری بندہ پرور کب تلک
ہم کہیں گے حالِ دل اور آپ فرمائیں گے کیا

حضرتِ ناصح گر آئیں دیدہ و دل فرشِ راہ
کوئی مجھ کو یہ تو سمجھا دو کہ سمجھائیں گے کیا

آج واں تیغ و کفن باندھے ہوئے جاتا ہوں میں
عذر میرے قتل کرنے میں وہ اب لائیں گے کیا

گر کیا ناصح نے ہم کو قید اچھا یوں سہی
یہ جنونِ عشق کے انداز چھٹ جائیں گے کیا

ہے اب اِس معمورے میں قحطِ غمِ اُلفت اسد
ہم نے یہ مانا کہ دلّی میں رہیں کھائیں گے کیا

32

(غالبؔ)

درخورِ قہر و غضب جب کوئی ہم سا نہ ہوا
پھر غلط کیا ہے کہ ہم سا کوئی پیدا نہ ہوا

بندگی میں بھی وہ آزادہ و خودبیں کہ ہم
اُلٹے پھر آئے درِ کعبہ اگر وا نہ ہوا

سینے کا داغ ہے وہ نالہ کہ لب تک نہ گیا
خاک کا رزق ہے وہ قطرہ کہ دریا نہ ہوا

نام کا میرے ہے وہ دُکھ کہ کسی کو نہ ملا
کام میں میرے ہے وہ فتنہ کہ برپا نہ ہوا

تھی خبر گرم کہ غالبؔ کے اُڑیں گے پُرزے
دیکھنے ہم بھی گئے تھے پہ تماشا نہ ہوا

33

(غالبؔ)

دردِ منّت کشِ دوا نہ ہوا
میں نہ اچھا ہوا بُرا نہ ہوا

ہے خبر گرم اُن کے آنے کی
آج ہی گھر میں بوریا نہ ہوا

کیا وہ نمرود کی خُدائی تھی
بندگی میں مرا بھلا نہ ہوا

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

زخم گر دَب گیا، لہو نہ تھما
کام گر رُک گیا، روا نہ ہوا

کچھ تو کہیے کہ لوگ کہتے ہیں
آج غالبؔ غزل سرا نہ ہوا

34

(غالبؔ)

کیوں جل گیا نہ تابِ رُخِ یار دیکھ کر
جلتا ہوں اپنی طاقتِ دیدار دیکھ کر

آتش پرست کہتے ہیں اہلِ جہاں مجھے
سرگرمِ نالہ ہائے شرر بار دیکھ کر

واحسرتا کہ یار نے کھینچا ستم سے ہاتھ
ہم کو حریصِ لذّتِ آزار دیکھ کر

اِن آبلوں سے پاؤں کے گھبرا گیا تھا میں
جی خوش ہوا ہے راہ کو پُر خار دیکھ کر

گرنی تھی ہم پہ برقِ تجلّی نہ طور پر
دیتے ہیں بادہ ظرفِ قدح خوار دیکھ کر

سر پھوڑنا وہ غالبؔ شوریدہ حال کا
یاد آگیا مجھے تری دیوار دیکھ کر

35

(غالبؔ)

لازم تھا کہ دیکھو مرا رستہ کوئی دن اور
تنہا گئے کیوں اب رہو تنہا کوئی دن اور

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

ہاں اے فلکِ پیر! جواں تھا ابھی عارف
کیا تیرا بگڑتا جو نہ مرتا کوئی دن اور

تم ماہِ شبِ چار دہم تھے مرے گھر کے
پھر کیوں نہ رہا گھر کا وہ نقشہ کوئی دن اور

تم کون سے تھے ایسے کھرے داد و ستد کے
کرتا ملک الموت تقاضا کوئی دن اور

مجھ سے تمہیں نفرت سہی، نیّر سے لڑائی
بچوں کا بھی دیکھا نہ تماشا کوئی دن اور

گزری نہ بہرحال یہ مدّت خوش و ناخوش
کرنا تھا جواں مرگ! گزارا کوئی دن اور

ناداں ہو جو کہتے ہو کہ کیوں جیتے ہو غالبؔ
قسمت میں ہے مرنے کی تمنّا کوئی دن اور

36

(غالبؔ)

کل کے لیے کر آج نہ خسّت شراب میں
یہ سُوءِ ظن ہے ساقیِ کوثر کے باب میں

ہیں آج کیوں ذلیل کہ کل تک نہ تھی پسند
گستاخیِ فرشتہ ہماری جناب میں

رَو میں ہے رخشِ عمر، کہاں دیکھیے تھمے
نے ہاتھ باگ پر ہے نہ پا ہے رکاب میں

آرائشِ جمال سے فارغ نہیں ہنوز
پیشِ نظر ہے آئنہ دائم نقاب میں

غالبؔ ندیمِ دوست سے آتی ہے بوئے دوست
مشغولِ حق ہوں بندگیِ بوتراب میں

37

(غالبؔ)

حیراں ہوں دل کو روؤں کہ پیٹوں جگر کو میں
مقدور ہو تو ساتھ رکھوں نوحہ گر کو میں

چھوڑا نہ رشک نے کہ ترے گھر کا نام لوں
ہر اک سے پوچھتا ہوں کہ جاؤں کدھر کو میں

لو وہ بھی کہتے ہیں کہ یہ بے ننگ و نام ہے
یہ جانتا اگر تو لٹاتا نہ گھر کو میں

چلتا ہوں تھوڑی دُور ہر اک تیز رو کے ساتھ
پہچانتا نہیں ہوں ابھی راہبر کو میں

اپنے پہ کر رہا ہوں قیاس اہلِ دہر کا
سمجھا ہوں دل پذیر متاعِ ہُنر کو میں

غالبؔ خُدا کرے کہ سوارِ سمندِ ناز
دیکھوں علی بہادرِ عالی گہر کو میں

38

(غالبؔ)

سب کہاں کچھ لالہ و گُل میں نمایاں ہو گئیں
خاک میں کیا صورتیں ہوں گی کہ پنہاں ہو گئیں

یاد تھیں ہم کو بھی رنگا رنگ بزم آرائیاں
لیکن اب نقش و نگارِ طاقِ نسیاں ہو گئیں

قید میں یعقوب نے لی گو نہ یوسف کی خبر
لیکن آنکھیں روزنِ دیوارِ زنداں ہو گئیں

جوئے خوں آنکھوں سے بہنے دو کہ ہے شامِ فراق
میں یہ سمجھوں گا کہ شمعیں دو فروزاں ہو گئیں

میں چمن میں کیا گیا گویا دبستاں کھُل گیا
بُلبلیں سُن کر مرے نالے غزل خواں ہو گئیں

ہم موحد ہیں ہمارا کیش ہے ترکِ رسوم
مِلتیں جب مٹ گئیں اجزائے ایماں ہو گئیں

رنج سے خوگر ہوا انساں تو مٹ جاتا ہے رنج
مشکلیں مجھ پر پڑیں اتنی کہ آساں ہو گئیں

یوں ہی گر روتا رہا غالبؔ تو اے اہلِ جہاں!
دیکھنا اِن بستیوں کو تم کہ ویراں ہو گئیں

39

(غالبؔ)

دل ہی تو ہے نہ سنگ و خشت، درد سے بھر نہ آئے کیوں
روئیں گے ہم ہزار بار، کوئی ہمیں ستائے کیوں

دَیر نہیں، حرم نہیں، در نہیں، آستاں نہیں
بیٹھے ہیں رہ گزر پہ ہم، غیر ہمیں اُٹھائے کیوں

قیدِ حیات و بندِ غم اصل میں دونوں ایک ہیں
موت سے پہلے آدمی غم سے نجات پائے کیوں

ہاں وہ نہیں خدا پرست، جاؤ وہ بے وفا سہی
جس کو ہو دین و دل عزیز اس کی گلی میں جائے کیوں

غالبِ خستہ کے بغیر کون سے کام بند ہیں
روئیے زار زار کیا، کیجیے ہائے ہائے کیوں

40

(غالبؔ)

کوئی اُمید بر نہیں آتی
کوئی صورت نظر نہیں آتی

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

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

داغِ دل گر نظر نہیں آتا
بُو بھی اے چارہ گر نہیں آتی

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

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

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

41

(غالبؔ)

بازیچۂ اطفال ہے دُنیا مرے آگے
ہوتا ہے شب و روز تماشا مرے آگے

اِک کھیل ہے اورنگِ سلیماں مرے نزدیک
اِک بات ہے اعجازِ مسیحا مرے آگے

ہوتا ہے نہاں گرد میں صحرا مرے ہوتے
گھِستا ہے جبیں خاک پہ دریا مرے آگے

نفرت کا گماں گزرے ہے، میں رشک سے گزرا
کیوں کر کہوں لو نام نہ اُن کا مرے آگے

گو ہاتھ کو جنبش نہیں، آنکھوں میں تو دم ہے
رہنے دو ابھی ساغر و مینا مرے آگے

ہم پیشہ و ہم مشرب و ہم راز ہے میرا
غالبؔ کو بُرا کیوں کہو اچھا مرے آگے

42

(غالبؔ)

ہزاروں خواہشیں ایسی کہ ہر خواہش پہ دم نکلے
بہت نکلے مرے ارمان لیکن پھر بھی کم نکلے

ڈرے کیوں میرا قاتل؟ کیا رہے گا اُس کی گردن پر
وہ خوں جو چشمِ تر سے عمر بھر یوں دَم بہ دَم نکلے

نکلنا خُلد سے آدم کا سُنتے آئے تھے، لیکن
بہت بے آبرو ہو کر ترے کوچے سے ہم نکلے

مگر لکھوائے کوئی اُس کو خط تو ہم سے لکھوائے
ہوئی صبح اور گھر سے کان پر رکھ کر قلم نکلے

ہوئی جن سے توقع خستگی کی داد پانے کی
وہ ہم سے بھی زیادہ خستۂ تیغِ ستم نکلے

کہاں مے خانے کا دروازہ غالب اور کہاں واعظ
پر اتنا جانتے ہیں کل وہ جاتا تھا کہ ہم نکلے

43

(غالبؔ)

نویدِ امن ہے بیدادِ دوستِ جاں کے لیے
رہی نہ طرزِ ستم کوئی آسماں کے لیے

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

مثال یہ مری کوشش کی ہے کہ مرغِ اسیر
کرے قفس میں فراہم خس آشیاں کے لیے

گدا سمجھ کے وہ چپ تھا مری جو شامت آئی
اُٹھا اور اُٹھ کے قدم میں نے پاسباں کے لیے

بہ قدرِ شوق نہیں ظرفِ تنگنائے غزل
کچھ اور چاہیے وسعت مرے بیاں کے لیے

ادائے خاص سے غالبؔ ہوا ہے نکتہ سرا
صلائے عام ہے یارانِ نکتہ داں کے لیے

44

(ذوقؔ)

اُسے ہم نے بہت ڈھونڈا نہ پایا
اگر پایا تو کھوج اپنا نہ پایا

جس انساں کو سگِ دُنیا نہ پایا
فرشتہ اُس کا ہم پایہ نہ پایا

مقدر ہی پہ گر سود و زیاں ہے
تو ہم نے یاں نہ کچھ کھویا نہ پایا

رہا ٹیڑھا مثالِ نیشِ کژدُم
کبھی کج فہم کو سیدھا نہ پایا

وہ از خود رفتہ ہوں جس کو خودی نے — خدائی میں اگر ڈھونڈا نہ پایا
کہے کیا ہائے زخمِ دل ہمارا — دہن پایا لبِ گویا نہ پایا
نہ مارا تُو نے پورا ہاتھ قاتل — ستم میں بھی تجھے پورا نہ پایا
مرے طالع کی وہ گردش ہے جس سے — فلک نے بھی قرار اصلا نہ پایا
نظیر اُس کا کہاں عالم میں اے ذوقؔ — کہیں ایسا نہ پائے گا نہ پایا

45

(ذوقؔ)

یوں تنِ خاکی میں دل روشن ہمارا ہو گیا — جس طرح پانی کنویں کی تہ میں تارا ہو گیا
ذکرِ دُنیا نفسِ مُردہ کو ہوا آبِ حیات — مر کے یہ سیماب پھر زندہ دوبارہ ہو گیا
ہے مقامِ زندگی زیرِ دمِ شمشیرِ مرگ — ہو گیا جس طرح کوئی دَم گزارا ہو گیا
دل پہ زخموں کی ترقی سے ہوئی اور اک بہار — آگے تھا صد برگ یہ گل، اب ہزارا ہو گیا
ظلمتِ عصیاں سے میرے بن گیا شب روزِ حشر — آفتاب اِک نیزے پر دُم دار تارا ہو گیا
ذوقؔ اس بحرِ جہاں میں کشتیِ عُمرِ رواں — جس جگہ پر جا لگی وہ ہی کنارا ہو گیا

46

(ذوقؔ)

کسی بے کس کو اے بیداد گر مارا تو کیا مارا — جو آپ ہی مر رہا ہو اُس کو گر مارا تو کیا مارا
بڑے موذی کو مارا نفسِ امارہ کو گر مارا — نہنگ و اژدہا و شیرِ نر مارا تو کیا مارا
نہ مارا آپ کو جو خاک ہو اکسیر بن جاتا — اگر پارے کو اے اکسیر گر مارا تو کیا مارا
ہنسی کے ساتھ یاں رونا ہے مثلِ قلقلِ مینا — کسی نے قہقہہ اے بے خبر مارا تو کیا مارا
مرے آنسو ہمیشہ ہیں برنگِ لعل غرقِ خوں — جو غوطہ آب میں تُو نے گہر مارا تو کیا مارا
گیا شیطان مارا ایک سجدے کے نہ کرنے میں — اگر لاکھوں برس سجدے میں سر مارا تو کیا مارا

دل بدخواہ میں تھا مارنا یا چشمِ بد بیں میں
فلک پر ذوقؔ تیرِ آہ گر مارا تو کیا مارا

47

(ذوقؔ)

اِس طِپش کا ہے مزہ دل ہی کو حاصل ہوتا
کاش میں عشق میں سرتا بقدم دل ہوتا

آسماں دردِ محبت کے جو قابل ہوتا
تو کسی سوختہ کا آبلۂ دل ہوتا

ذبح ہونے کا مزہ جانتا گر صیدِ حرم
رکھ کے خنجر پہ گلو آپ وہ بسمل ہوتا

آتا کیوں مصر میں کنعاں سے نکل کر یوسف
جذبۂ شوقِ زلیخا جو نہ کامل ہوتا

موت نے کر دیا ناچار وگرنہ اِنساں
ہے وہ خود بیں کہ خُدا کا بھی نہ قائل ہوتا

سینۂ چرخ میں ہراختر اگر دل ہے تو کیا
ایک دل ہوتا مگر درد کے قابل ہوتا

ہوتی گر عُقدہ کُشائی نہ یداللہ کے ہاتھ
ذوقؔ حل کیوں کہ مرا عُقدۂ مشکل ہوتا

48

(ذوقؔ)

رندِ خراب حال کو زاہد نہ چھیڑ تُو
تجھ کو پرائی کیا پڑی اپنی نبیڑ تُو

ناخن نہ دے خُدا تجھے اے پنجۂ جنوں
دے گا تمام عقل کے بخیے اُدھیڑ تُو

اُلفت کا گر ہے نخل تو سرسبز ہوئے گا
سو بار جڑ سے پھینک دے اُس کو اُکھیڑ تُو

عمرِ رواں کا تو سنِ چالاک اس لیے
تجھ کو دیا کہ یاں سے کرے جلد ایڑ تُو

جو سوتی بھڑکو باعثِ غوغا جگائے پھر
دروازہ گھر کا اُس سگِ دُنیا پہ بھیڑ تُو

یہ تنگنائے دہر نہیں منزلِ فراغ
غافل نہ پاؤں حرص کے پھیلا سکیڑ تُو

آوارگی سے کوئے محبت کے ہاتھ اُٹھا
اے ذوقؔ یہ اُٹھا نہ سکے گا کھکھیڑ تُو

49

(ذوقؔ)

مزے یہ دل کے لیے تھے نہ تھے زباں کے لیے
سو ہم نے دل میں مزے سوزشِ نہاں کے لیے

نہیں ثبات بلندیِ عزّ و شاں کے لیے
کہ ساتھ اوج کے پستی ہے آسماں کے لیے

فروغِ عشق سے ہے روشنی یہاں کے لیے
یہی چراغ ہے اِس تیرہ خاک داں کے لیے

نہ چھوڑ تو کسی عالم میں راستی کہ یہ شے
عصا ہے پیر کو اور سیف ہے جواں کے لیے

الٰہی کان میں کیا اس صنم نے پھونک دیا
کہ ہاتھ رکھتے ہیں کانوں پہ سب اذاں کے لیے

نہیں ہے خانہ بدوشوں کو حاجتِ ساماں
اُثاثہ چاہیے کیا خانۂ کماں کے لیے

اگر اُمید نہ ہمسایہ ہو تو خانۂ یاس
بہشت ہے ہمیں آرام جاوداں کے لیے

بنایا آدمی کو ذوقؔ ایک جزوِ ضعیف
اور اس ضعیف سے کُل کام دو جہاں کے لیے

50

(ذوقؔ)

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

بہتر تو ہے یہی کہ نہ دُنیا سے دل لگے
پر کیا کریں جو کام نہ بے دل لگی چلے

کم ہوں گے اس بساط پہ ہم جیسے بد قمار
جو چال ہم چلے وہ نہایت بُری چلے

ہو عمرِ خضر بھی تو کہیں گے بوقتِ مرگ
ہم کیا رہے یہاں، ابھی آئے ابھی چلے

نازاں نہ ہو خرد پہ، جو ہونا ہے وہ ہی ہو
دانش تری نہ کچھ مری دانش وری چلے

دُنیا نے کس کا راہِ فنا میں دیا ہے ساتھ
تم بھی چلے چلو یونہی جب تک چلی چلے

جاتے ہوائے شوق میں ہیں اس چمن سے ذوقؔ
اپنی بلا سے بادِ صبا اب کبھی چلے

51

(مومنؔ)

کیا ہوا، ہوا گر وہ بعدِ امتحاں اپنا
بے گنہ سزا پائے اب وہ دل کہاں اپنا

خار و خس میں گلشن کے بوئے گُل جو آتی تھی
رشک سے کیا برباد آپ آشیاں اپنا

بعدِ مدت اُس کُو سے یوں پھرے بتنگ آکر
جائے جائے پھرتے ہیں پوچھتے مکاں اپنا

صبر بعدِ آسائش اس قلق پہ مشکل تھا
عیشِ جاوداں نکلا رنجِ جاوداں اپنا

عشقِ بُت میں خود اب تو درخورِ پرستش ہیں
نام ہو گیا اتنا گُم کیا نشاں اپنا

دل کی بے قراری سے ہر طپش زمیں فرسا
بہرِ خرمنِ گردوں شعلہ ہر فغاں اپنا

دیکھیے پسِ مُردن حالِ جسم و جاں کیا ہو — مدعی زمیں اپنی، دشمن آسماں اپنا
دیر و کعبہ یکساں ہے عاشقوں کو اے مومنؔ — ہو رہے وہیں کے ہم جی لگا جہاں اپنا

52

(مومنؔ)

دفن جب خاک میں ہم سوختہ ساماں ہوں گے — فلسِ ماہی کے گُلِ شمعِ شبستاں ہوں گے
تو کہاں جائے گی کچھ اپنا ٹھکانا کر لے — ہم تو کل خوابِ عدم میں شبِ ہجراں ہوں گے
ناصحا دل میں تو اِتنا تو سمجھ اپنے کہ ہم — لاکھ ناداں ہوئے کیا تجھ سے بھی ناداں ہوں گے
ایک ہم ہیں کہ ہوئے ایسے پشیمان کہ بس — ایک وہ ہیں کہ جنھیں چاہ کے ارماں ہوں گے
صبر یارب مری وحشت کا پڑے گا کہ نہیں — چارہ فرما بھی کبھی قیدیِ زنداں ہوں گے
منّتِ حضرتِ عیسےٰ نہ اُٹھائیں گے کبھی — زندگی کے لیے شرمندۂ احساں ہوں گے
داغ دل نکلیں گے تربت سے مری جوں لالہ — یہ وہ اخگر نہیں جو خاک میں پنہاں ہوں گے
عُمر ساری تو کٹی عشقِ بُتاں میں مومنؔ — آخری وقت میں کیا خاک مسلماں ہوں گے

53

(مومنؔ)

دُعا بلا تھی شبِ غم سکونِ جاں کے لیے — سخن بہانہ ہوا مرگِ ناگہاں کے لیے
خلافِ وعدۂ فردا کی ہم کو تاب کہاں — اُمیدِ یکشبہ ہے یاس جاوداں کے لیے
حجابِ چرخِ بلا ہے، ہوا کرے بے تاب — فغاں اثر کے لیے اور اثر فغاں کے لیے
ہے اعتماد مرے بختِ خفتہ پہ کیا کیا — وگرنہ خواب کہاں چشمِ پاسباں کے لیے
کہاں وہ عیشِ اسیری کہاں وہ امنِ قفس — ہے بیم برقِ بلا روز آشیاں کے لیے
جنونِ عشق ازلی، کیوں نہ خاک اُڑائیں کہ ہم — جہاں میں آئے ہیں ویرانیِ جہاں کے لیے

رواں فزائیِ سحرِ حلالیِ مومنؔ سے
رہا نہ معجزہ باقی لبِ بُتاں کے لیے

54

(میر انیس)

کوئی انیس کوئی آشنا نہیں رکھتے
کسی کی آس بغیر از خدا نہیں رکھتے

کسی کو کیا ہو دلوں کی شکستگی کی خبر
کہ ٹوٹتے ہیں یہ شیشے صدا نہیں رکھتے

قناعت و گہر و آبرو و دولت و دیں
ہم اپنے کیسۂ خالی میں کیا نہیں رکھتے

فقیر دوست جو ہو ہم کو سرفراز کرے
کچھ اور فرش بجز بوریا نہیں رکھتے

ہمیں تو دیتا ہے رازق بغیر منت کے
وہی سوال کریں جو خدا نہیں رکھتے

وہ لوگ کون سے ہیں اے خدائے کون و مکاں
سخن کو کان سے جو آشنا نہیں رکھتے

انیس بیچ کے جان اپنی ہند سے نکلو
جو توشۂ سفرِ کربلا نہیں رکھتے

55

(میر انیس)

سدا ہے فکرِ ترقی بلند بینوں کو
ہم آسمان سے لائے ہیں ان زمینوں کو

یہ جھریاں نہیں ہاتھوں میں ضعفِ پیری نے
چُنا ہے جامۂ اصلی کی آستینوں کو

لگا رہا ہوں مضامینِ نو کے پھر انبار
خبر کرو مرے خرمن کے خوشہ چینوں کو

بھلا تردّدِ بے جا سے اُس میں کیا حاصل
اُٹھا چکے ہیں زمیندار جن زمینوں کو

غلط یہ لفظ، وہ بندش بُری، یہ مضمون سست
ہُنر عجیب ملا ہے یہ نکتہ چینوں کو

دہانِ کیسۂ زر بند کر، پہ اے منعم!
خدا کے واسطے واکر جبیں کی چینوں کو

خیالِ خاطرِ احباب چاہیے ہر دم
انیس ٹھیس نہ لگ جائے آبگینوں کو

56

(میر انیس)

رنجِ دُنیا سے کبھی چشم اپنی نم رکھتے نہیں
جز غمِ آلِ عبا ہم اور غم رکھتے نہیں

در پہ شاہوں کے نہیں جاتے فقیر اللہ کے
سر جہاں رکھتے ہیں سب ہم واں قدم رکھتے نہیں

دیکھنا کل ٹھوکریں کھاتے پھریں گے اُن کے سر
آج نخوت سے زمیں پر جو قدم رکھتے نہیں

جو غنی ہیں مالِ دُنیا سے ہیں خالی اُن کے ہاتھ
اہلِ دولت جو ہیں وہ دستِ کرم رکھتے نہیں

زور سے اُس کے لیا ہے ہم نے میدانِ سخن
اور نیزہ ہاتھ میں غیر از قلم رکھتے نہیں

یہ دوات و خامہ ہے ملکِ فصاحت کا نشاں
کون کہتا ہے کہ ہم طبل و علم رکھتے نہیں

57

(حالی)

جیتے جی موت کے تم مُنہ میں نہ جانا ہرگز
دوستو! دل نہ لگانا نہ لگانا ہرگز

تذکرہ دہلیِ مرحوم کا اے دوست نہ چھیڑ
نہ سُنا جائے گا ہم سے یہ فسانہ ہرگز

داستاں گُل کی خزاں میں نہ سُنا اے بُلبل
ہنستے ہنستے ہمیں ظالم نہ رُلانا ہرگز

ڈھونڈتا ہے دلِ شوریدہ بہانے مُطرب
درد انگیز غزل کوئی نہ گانا ہرگز

صحبتیں اگلی مصوّر ہمیں یاد آئیں گی
کوئی دلچسپ مرقع نہ دکھانا ہرگز

لے کے داغ آئے گا سینے پہ بہت اے سیّاح
دیکھ اِس شہر کے کھنڈروں میں نہ جانا ہرگز

چپّے چپّے پہ ہیں یاں گوہرِ یکتا تہ خاک
دفن ہوگا کہیں اِتنا نہ خزانا ہرگز

بخت سوئے ہیں بہت جاگ کے اے دورِ زماں
نہ ابھی نیند کے ماتوں کو جگانا ہرگز

رات آخر ہوئی اور بزم ہوئی زیر و زبر
اب نہ دیکھو گے کبھی لُطف شبانہ ہرگز

بزمِ ماتم تو نہیں بزمِ سخن ہے حالی
یاں مناسب نہیں رو رو کے رُلانا ہرگز

58

(حالی)

آگے بڑھے نہ قصۂ عشقِ بُتاں سے ہم
سب کچھ کہا مگر نہ کھلے رازداں سے ہم

اب بھاگتے ہیں سایۂ عشقِ بُتاں سے ہم
کچھ دل سے ہیں ڈرے ہوئے کچھ آسماں سے ہم

خود رفتگیِ شب کا مزہ بھولتا نہیں
آئے ہیں آج آپ میں یارب کہاں سے ہم

دردِ فراق و رشکِ عدو تک گراں نہیں
تنگ آگئے ہیں اپنے دلِ شادماں سے ہم

جنّت میں تو نہیں اگر اے زخمِ تیغِ عشق
بدلیں گے تجھ کو زندگیِ جاوداں سے ہم

ہنستے ہیں اُس کے گریۂ بے اختیار پر　　بھولے ہیں بات کہہ کے کوئی رازداں سے ہم
لذّت ترے کلام میں آئی کہاں سے یہ　　پوچھیں گے جا کے　　جادو بیاں سے ہم

59

(حالی)

یاروں کو تجھ سے حالی اب سرگرانیاں ہیں　　نیندیں اُچاٹ دیتی تیری کہانیاں ہیں
بنتے ہیں غیر اپنے ہوتے ہیں رام وحشی　　اُلفت کی بھی جہاں میں کیا حکمرانیاں ہیں
کہتے ہیں جس کو جنّت وہ اِک جھلک ہے تیری　　سب واعظوں کی باقی رنگیں بیانیاں ہیں
رحمت تری غذا ہے، غصّہ تری دوا ہے　　شانیں ہیں تیری جتنی جان جہانیاں ہیں
دیکھا نہیں ابھی تک قحط الرجال تم نے　　اِس سے بھی سخت آتیں آگے گرانیاں ہیں
کھیتوں کو دے لو پانی اب بہہ رہی ہے گنگا　　کچھ کر لو نوجوانو! اُٹھتی جوانیاں ہیں
فضل و ہنر بڑوں کے گر تم میں ہوں تو جائیں　　گر یہ نہیں تو بابا وہ سب کہانیاں ہیں
رونے میں تیرے حالی لذّت ہے کچھ نرالی　　یہ خوں فشانیاں ہیں یا گُل فشانیاں ہیں

60

(حالی)

کبک و قمری میں ہے جھگڑا کہ چمن کس کا ہے　　کل بتا دے گی خزاں یہ کہ وطن کس کا ہے
واعظ اِک عیب سے تو پاک ہے یا ذاتِ خُدا　　ورنہ بے عیب زمانے میں چلن کس کا ہے
آج کچھ اور دلوں سے ہے سوا استغراق　　عزم تسخیر پھر اے شیخِ زمن کس کا ہے
آنکھ پڑتی ہے ہر اک اہلِ نظر کی تم پر　　تم میں روپ اے گُل و نسرین و سمن کس کا ہے
عشق اِدھر عقل اُدھر دُھن میں چلی ہے تیری　　رستہ اب دیکھیے دونوں میں کٹھن کس کا ہے
شان دیکھی نہیں گر تو نے چمن میں اُس کی　　ولولہ تجھ میں یہ اے مُرغِ چمن کس کا ہے

ہیں فصاحت میں مثل واعظ و حالی دونوں
دیکھنا یہ ہے کہ بے لاگ سخن کس کا ہے

61

(حالی)

اہلِ معنی کو ہے لازم سخن آرائی بھی
بزم میں اہلِ نظر بھی ہیں تماشائی بھی

جو چھپاتے ہیں حق اندیشۂ رسوائی سے
گھات میں اُن کے لگی بیٹھی ہے رسوائی بھی

اے غمِ دوست! تجھی پر نہیں اپنی گزران
کچھ فتوح اِس کے سوا اور ہے بالائی بھی

دل غنی رکھتے ہیں اے دولتِ دُنیا جو لوگ
تیور اُن کے کبھی تو دیکھ کے شرمائی بھی

عقل ہے اپنی حماقت کے چھپانے کی اُنھیں
جن میں کچھ ساتھ حماقت کے ہے خود رائی بھی

عقل اور حُسن پہ جن کے بھری مجلس ہو گواہ
اُن کو خودرائی بھی پھبتی ہے خود آرائی بھی

ملنے دے گی نہ اجل تم سے ہمیں جی بھر کر
فرصت اے دوستو دُنیا سے اگر پائی بھی

جی گئے ہم پہ رہے مُردوں سے بدتر حالی
دیکھ لی ہم نے طبیبوں کی مسیحائی بھی

62

(امیر مینائی)

کرے گا یاد اے غم! ہم کو بعدِ مرگ تُو برسوں
کھلایا ہے جگر برسوں پلایا ہے لہو برسوں

گدازِ عشق مثلِ شمع ہر مُو سے ہوا ظاہر
پسینہ بن کے ٹپکا جسم سے میرے لہو برسوں

فنا کے بعد ایسے بے کسوں کو کون پوچھے گا
مگر اے بیکسی! رویا کرے گی مجھ کو تُو برسوں

نہیں اے بیکسی! بعدِ فنا کچھ خوفِ تنہائی
رہے گا میری تُربت پر ہجومِ آرزو برسوں

نہ چھوڑا پاسِ ایماں، حق پرستی اِس کو کہتے ہیں
رہِ شوقِ بُتاں میں بھی چلے ہم قبلہ رُو برسوں

نہ کر اے یاس! یوں برباد میرے خانۂ دل کو
اِسی گھر میں جلایا ہے چراغِ آرزو برسوں

امیر اُس بے نشاں تک سعی سے کوئی جو جا سکتا
تو کیسے پاؤں، ہم آنکھوں سے کرتے جستجو برسوں

63

(شاد عظیم آبادی)

ڈھونڈو گے اگر مُلکوں مُلکوں ملنے کے نہیں نایاب ہیں ہم
تعبیر ہے جس کی حسرت و غم اے ہم نفسو! وہ خواب ہیں ہم

اے دردِ اپنا کچھ تو ہی بتا، اب تک یہ معمہ حل نہ ہوا
ہم میں ہے دلِ بے تاب نہاں، یا آپ دلِ بے تاب ہیں ہم
میں حیرت و حسرت کا مارا خاموش کھڑا ہوں ساحل پر
دریائے محبّت کہتا ہے آ کچھ بھی نہیں پایاب ہیں ہم
لاکھوں ہی مسافر چلتے ہیں، منزل پہ پہنچتے ہیں دو ایک
اے اہلِ زمانہ! قدر کرو، نایاب نہ ہوں کمیاب ہیں ہم
مُرغانِ قفس سے پھولوں نے اے شاد یہ کہلا بھیجا ہے
آنا ہے تمھیں تو آ جاؤ ایسے میں ابھی شاداب ہیں ہم

64

(اقبالؔ)

ظاہر کی آنکھ سے نہ تماشا کرے کوئی
ہو دیکھنا تو دیدۂ دل وا کرے کوئی
منصور کو ہوا لبِ گویا پیامِ موت
اب کیا کسی کے عشق کا دعویٰ کرے کوئی
ہو دید کا جو شوق تو آنکھوں کو بند کر
ہے دیکھنا یہی کہ نہ دیکھا کرے کوئی
میں انتہائے عشق ہوں تو انتہائے حسن
دیکھے مجھے کہ تجھ کو تماشا کرے کوئی
اڑ بیٹھے کیا سمجھ کے بھلا طور پر کلیم
طاقت ہو دید کی تو تقاضا کرے کوئی
نظارے کو یہ جنبشِ مژگاں بھی بار ہے
نرگس کی آنکھ سے تجھے دیکھا کرے کوئی

65

(اقبالؔ)

کبھی اے حقیقتِ منتظر نظر آ لباسِ مجاز میں
کہ ہزاروں سجدے تڑپ رہے ہیں مری جبینِ نیاز میں
طرب آشنائے خروش ہو، تو نوا ہے محرمِ گوش ہو
وہ سرود کیا کہ چھپا ہوا ہو سکوتِ پردۂ ساز میں

تُو بچا بچا کے نہ رکھ اِسے ترا آئینہ ہے وہ آئینہ
کہ شکستہ ہو تو عزیز تر ہے نگاہِ آئینہ ساز میں
دمِ طوف کرمکِ شمع نے یہ کہا کہ وہ اثرِ کہن
نہ تری حکایتِ سوز میں نہ مری حدیثِ گداز میں
نہ کہیں جہاں میں اماں ملی، جو اماں ملی تو کہاں ملی
مرے جرمِ خانہ خراب کو ترے عفوِ بندہ نواز میں
نہ وہ عشق میں رہیں گرمیاں، نہ وہ حسن میں رہیں شوخیاں
نہ وہ غزنوی میں تڑپ رہی نہ وہ خم ہے زلفِ ایاز میں
میں جو سر بسجدہ ہوا کبھی تو زمیں سے آنے لگی صدا
ترا دل تو ہے صنم آشنا تجھے کیا ملے گا نماز میں

66

(اقبالؔ)

پریشاں ہو کے میری خاک آخر دل نہ بن جائے
جو مشکل اب ہے یارب پھر وہی مشکل نہ بن جائے
نہ کر دیں مجھ کو مجبورِ نوا فردوس میں حوریں
مرا سوزِ دروں پھر گرمیٔ محفل نہ بن جائے
کبھی چھوڑی ہوئی منزل بھی آتی ہے راہی کو
کھٹک سی ہے جو سینے میں غمِ منزل نہ بن جائے
بنایا عشق نے دریائے ناپیدا کراں مجھ کو
یہ میری خود نگہداری مرا ساحل نہ بن جائے
عروجِ آدمِ خاکی سے انجم سہمے جاتے ہیں
کہ یہ ٹوٹا ہوا تارا مہِ کامل نہ بن جائے

67

(اقبالؔ)

پھر چراغِ لالہ سے روشن ہوئے کوہ و دمن
مجھ کو پھر نغموں پہ اکسانے لگا مرغِ چمن
حسنِ بے پروا کو اپنی بے نقابی کے لیے
ہوں اگر شہروں سے بن پیارے تو شہر اچھے کہ بن
اپنے من میں ڈوب کر پا جا سراغِ زندگی
تو اگر میرا نہیں بنتا نہ بن، اپنا تو بن
من کی دنیا! من کی دنیا سوز و مستی، جذب و شوق
تن کی دنیا! تن کی دنیا سود و سودا مکر و فن

من کی دولت ہاتھ آتی ہے تو پھر جاتی نہیں
تن کی دولت چھاؤں ہے آتا ہے دھن جاتا ہے دھن

من کی دُنیا میں نہ پایا میں نے افرنگی کا راج
من کی دنیا میں نہ دیکھے میں نے شیخ و برہمن

پانی پانی کر گئی مجھ کو قلندر کی یہ بات
تو جھکا جب غیر کے آگے نہ من تیرا نہ تن

68

(اقبالؔ)

زمستانی ہوا میں گرچہ تھی شمشیر کی تیزی
نہ چھوٹے مجھ سے لندن میں بھی آدابِ سحر خیزی

کہیں سرمایۂ محفل تھی میری گرم گفتاری
کہیں سب کو پریشاں کر گئی میری کم آمیزی

زمامِ کار اگر مزدور کے ہاتھوں میں ہو پھر کیا
طریقِ کوہکن میں بھی وہی حیلے ہیں پرویزی

جلالِ پادشاہی ہو کہ جمہوری تماشا ہو
جُدا ہو دیں سیاست سے تو رہ جاتی ہے چنگیزی

سوادِ رومۃ الکبریٰ میں دل یاد آتی ہے
وہی عبرت، وہی عظمت، وہی شانِ دل آویزی

69

(اقبالؔ)

ستاروں سے آگے جہاں اور بھی ہیں
ابھی عشق کے امتحاں اور بھی ہیں

تہی زندگی سے نہیں یہ فضائیں
یہاں سینکڑوں کارواں اور بھی ہیں

قناعت نہ کر عالم رنگ و بو پر
چمن اور بھی، آشیاں اور بھی ہیں

اگر کھو گیا اِک نشیمن تو کیا غم
مقاماتِ آہ و فغاں اور بھی ہیں

تو شاہیں ہے پرواز ہے کام تیرا
ترے سامنے آسماں اور بھی ہیں

اِسی روز و شب میں اُلجھ کر نہ رہ جا
کہ تیرے زمان و مکاں اور بھی ہیں

گئے دن کہ تنہا تھا میں انجمن میں
یہاں اب مرے رازداں اور بھی ہیں

70

(اصغرؔ گونڈوی)

نہ ہوگا کاوشِ بے مدعا کا رازداں برسوں
وہ زاہد جو رہا سرگشتۂ سود و زیاں برسوں

کچھ اس انداز سے چھیڑا تھا میں نے نغمۂ رنگیں
کہ فرطِ ذوق سے جھومی ہے شاخِ آشیاں برسوں

جبینِ شوق لائی ہے وہاں سے داغِ ناکامی
یہ کیا کرتی رہی کم بخت ننگِ آستاں برسوں

خروشِ آرزو ہو، نغمۂ خاموشِ الفت ہو
یہ کیا اِک شیوۂ فرسودۂ آہ و فغاں برسوں

نہ کی کچھ لذتِ اُفتادگی میں اعتنا میں نے
مجھے دیکھا کیا اُٹھ کر غبار کارواں برسوں

محبت ابتدا سے تھی مجھے گل ہائے رنگیں سے
رہا ہوں آشیاں میں یکے برقِ آشیاں برسوں

غزل میں دردِ رنگیں تُو نے اصغر بھر دیا ایسا
کہ اس میدان میں روتے رہیں گے نوحہ خواں برسوں

71

(اصغر گونڈوی)

تمام دفترِ حکمت اُلٹ گیا ہوں میں
مگر کھلا نہ ابھی تک کہاں ہوں کیا ہوں میں

یہ مجھ سے پوچھیے کیا جستجو میں لذت ہے
فضائے دہر میں تحلیل ہو گیا ہوں میں

حیات و موت بھی ادنیٰ سی اک کڑی میری
ازل سے لے کے ابد تک وہ سلسلہ ہوں میں

نوائے راز کا سینے میں خون ہوتا ہے
ستم ہے لفظ پرستوں میں گھر گیا ہوں میں

نہ کوئی نام ہے میرا نہ کوئی صورت ہے
کچھ اس طرح ہمہ تن دید ہو گیا ہوں میں

نہ کامیاب ہوا میں نہ رہ گیا محروم،
بڑا غضب ہے کہ منزل پہ کھو گیا ہوں میں

ترا جمال ہے، تیرا خیال ہے، تُو ہے
مجھے یہ فرصتِ کاوش کہاں کہ کیا ہوں میں

72

(اصغر گونڈوی)

متاعِ زیست کیا ہم زیست کا حاصل سمجھتے ہیں
جسے سب درد کہتے ہیں اُسے ہم دل سمجھتے ہیں

کبھی سُنتے تھے ہم یہ زندگی ہے وہم بے معنی
مگر اب موت کو بھی خطرۂ باطل سمجھتے ہیں

بہت سمجھے ہوئے ہے شیخ راہ و رسمِ منزل کو
یہاں منزل کو بھی ہم جادۂ منزل سمجھتے ہیں

اُبھرنا ہو جہاں جی چاہتا ہے ڈوب مرنے کو
جہاں اُٹھتی ہوں موجیں ہم وہاں ساحل سمجھتے ہیں

کوئی سرگشتۂ راہِ طریقت اُس کو کیا جانے
یہاں اُفتادگی کو حاصلِ منزل سمجھتے ہیں

عبث ہے دعویِ عشق و محبت خامکاروں کو
یہ غم دیتے ہیں جس کو جوہرِ قابل سمجھتے ہیں

غمِ لاانتہا، سعیِ مسلسل، شوقِ بے پایاں　　مقام اپنا سمجھتے ہیں نہ ہم منزل سمجھتے ہیں

73

(اصغر گونڈوی)

کوئی محمل نشیں کیوں شادیا ناشاد ہوتا ہے　　غبارِ قیس خود اُٹھتا ہے خود برباد ہوتا ہے
قفس کیا، حلقہ ہائے دام کیا، اسیری کیا　　چمن پر مٹ گیا جو ہر طرح آزاد ہوتا ہے
یہ سب ناآشنائے لذتِ پرواز ہیں شاید　　اسیروں میں ابھی تک شکوۂ صیاد ہوتا ہے
بنالیتا ہے موجِ خونِ دل سے اِک چمن اپنا　　وہ پابندِ قفس جو فطرۃً آزاد ہوتا ہے
زمانہ ہے کہ خوگر ہو رہا ہے شور و شیون کا　　یہاں وہ درد جو بے نالہ و فریاد ہوتا ہے
یہاں کوتاہیِ ذوقِ عمل ہے خود گرفتاری　　جہاں بازو سمٹتے ہیں وہیں صیاد ہوتا ہے
یہاں مستوں کے سر الزامِ ہستی ہی نہیں اصغر　　پھر اِس کے بعد ہر الزام بے بنیاد ہوتا ہے

74

(اصغر گونڈوی)

خُدا جانے کہاں ہے اصغر دیوانہ برسوں سے　　کہ اس کو ڈھونڈتے ہیں کعبہ و بُتخانہ برسوں سے
تڑپنا ہے نہ جلنا ہے نہ جل کر خاک ہونا ہے　　یہ کیوں سوئی ہوئی ہے فطرتِ پروانہ برسوں سے
کوئی ایسا نہیں یارب کہ جو اس درد کو سمجھے　　نہیں معلوم کیوں خاموش ہے دیوانہ برسوں سے
کبھی سوز و تجلی سے اسے نسبت نہ تھی گویا　　پڑی ہے اس طرح خاکسترِ پروانہ برسوں سے
مری رندی عجب رندی مری مستی عجب مستی　　کہ سب ٹوٹے پڑے ہیں شیشۂ و پیمانہ برسوں سے
کھلی آنکھوں سے ہوں حُسنِ حقیقت دیکھنے والا　　ہوئی لیکن نہ توفیقِ درِ بُت خانہ برسوں سے
جسے لینا ہو آکر اُس سے اب درسِ جنوں لے لے　　سُنا ہے ہوش میں ہے اصغرِ دیوانہ برسوں سے

75

(فانی بدایونی)

اِک معمّہ ہے سمجھنے کا نہ سمجھانے کا　　زندگی کاہے کو ہے خواب ہے دیوانے کا

حسن ہے ذات مری عشق صفت ہے میری
ہوں تو میں شمع مگر بھیس ہے پروانے کا

زندگی بھی تو پشیماں ہے یہاں لا کے مجھے
ڈھونڈتی ہے کوئی حیلہ مرے مرجانے کا

دل سے پہنچی تو ہیں آنکھوں میں لہو کی بوندیں
سلسلہ شیشے سے ملتا تو ہے پیمانے کا

وحدتِ حسن کے جلووں کی یہ کثرت اے عشق
دل کے ہر ذرّے میں عالم ہے پری خانے کا

ہم نے چھانی ہیں بہت دیر و حرم کی گلیاں
کہیں پایا نہ ٹھکانا ترے دیوانے کا

ہر نفس عمرِ گزشتہ کی ہے میت فانیؔ
زندگی نام ہے مر مر کے جیے جانے کا

76

(فانیؔ بدایونی)

مجھ کو مرے نصیب نے روزِ ازل نہ کیا دیا
دولتِ دو جہاں نہ دی اک دلِ مبتلا دیا

روزِ جزا گلہ تو کیا، شکرِ ستم ہی بن پڑا
ہائے کہ دل کے درد نے درد کو دل بنا دیا

اُف کہ گناہ گار ہم ہیں تو مگر خطا معاف
آٹھ پہر کے درد نے دل ہی تو ہے دکھا دیا

یوں نہ کسی طرح کٹی جب مری زندگی کی رات
چھیڑ کے داستانِ غم دل نے مجھے سُلا دیا

گریۂ آتشیں کی داد دے شبِ غم تو کون دے
خود سرِ شام کیا بجھی شمع نے دل بجھا دیا

یاس نے درد ہی نہیں، حق تو یہ ہے دوا بھی دی
فانیؔ نا اُمید کو موت کا آسرا دیا

77

(فانیؔ بدایونی)

شوق سے ناکامی کی بدولت کوچۂ دل ہی چھوٹ گیا
ساری امیدیں ٹوٹ گئیں، دل بیٹھ گیا، جی چھوٹ گیا

فصلِ گل آئی یا اجل آئی، کیوں درِ زنداں کھلتا ہے
کیا کوئی وحشی اور آپہنچا یا کوئی قیدی چھوٹ گیا

لیجیے کیا دامن کی خبر اور دستِ جنوں کو کیا کہیے
اپنے ہی ہاتھ سے دل کا دامن مدت گزری چھوٹ گیا

منزلِ عشق پہ تنہا پہنچے، کوئی تمنّا ساتھ نہ تھی
تھک تھک کر اس راہ میں آخر اِک اِک ساتھی چھوٹ گیا
فانی ہم تو جیتے جی وہ میّت ہیں بے گور و کفن
غربت جس کو راس نہ آئی اور وطن بھی چھوٹ گیا

78

(فانی بدایونی)

بشر میں عکسِ موجوداتِ عالم ہم نے دیکھا ہے
وہ دریا ہے یہ قطرہ، لیکن اِس قطرے میں دریا ہے
مری آنکھوں میں آنسو تجھ سے ہمدم کیا کہوں کیا ہے
ٹھہر جائے تو انگارہ ہے، بہہ جائے تو دریا ہے
مری محرومیوں کا فیض جاری ہے رگ و پے میں
بدن میں جو لہو کی بوند ہے خونِ تمنّا ہے
غبارِ رشک، خارستانِ حسرت، یاس کے منظر
ہمارے دل کی دُنیا بھی کوئی دُنیا میں دُنیا ہے
نظر آتے ہیں دل میں آج بھی آثارِ بے تابی
ہم اے اُمید سمجھے اس میں کچھ تیرا اشارہ ہے
اُسی کو تم مگر اے اہلِ دُنیا جان کہتے ہو
وہ کانٹا جو مری رگ رگ میں رہ رہ کر کھٹکتا ہے
یہ کیا کہتے ہو فانی سے کہ تیری موت آئی ہے
تم اُس ناکام کے دل سے تو پوچھو زندگی کیا ہے

79

(فانی بدایونی)

دنیا میری بلا جانے مہنگی ہے یا سستی ہے — موت ملے تو مفت نہ لوں ہستی کی کیا ہستی ہے
آبادی بھی دیکھی ہے، ویرانے بھی دیکھے ہیں — جو اُجڑے اور پھر نہ بسے دل وہ نرالی بستی ہے

وحشتِ دل سے پھرنا ہے اپنے خُدا سے پھر جانا
دیوانے! یہ ہوش نہیں، یہ تو ہوش پرستی ہے

جگ سُونا ہے تیرے بغیر آنکھوں کا کیا حال ہوا
جب بھی دُنیا بستی تھی اب بھی دنیا بستی ہے

آنسو تھے سو خشک ہوئے جی ہے کہ اُمڈا آتا ہے
دل پہ گھٹا سی چھائی ہے، کُھلتی ہے نہ برستی ہے

دل کا اُجڑنا سہل سہی، بسنا سہل نہیں ظالم
بستی بسنا کھیل نہیں، بستے بستے بستی ہے

فانیؔ جس میں آنسو کیا دل کے لہو کا کال نہ تھا
ہائے وہ آنکھ اب پانی کی دو بوندوں کو ترستی ہے

80

(جوش ملیح آبادی)

سحر ہوئی، مُسکرا رہا ہے ہر اک ستارے میں نُور تیرا
گلوں میں تیری شگفتگی ہے، صبا میں جوشِ سرور تیرا

ہر ایک دانہ ہے ماہ پیکر، ہر ایک ذرّہ ہے رشکِ گوہر
کسے کہوں مَیں کریہہ منظر، مری نظر میں ہے نُور تیرا

وقارِ دولت، شکوہِ طاقت، کسی سے جھکتے نہیں جہاں میں
ہم اہلِ دل کی فروتنی میں بھرا ہوا ہے غرور تیرا

جنوں کے شانوں پہ کیوں پریشاں ہے زلف اُس آفتِ جہاں کی
یہ رازِ دل ہے، نہ پا سکے گا، کبھی دماغِ شعور تیرا

وہی ہوا اور کیوں نہ ہوتا، کچھ ایسی اُفتاد ہی تھی دل کی
میں کہہ چکا تھا یہ اک نہ اک دن شکار ہوگا ضرور تیرا

81

(جوش ملیح آبادی)

کر چکا سیر، اصل مرکز پر اب آنا چاہیے
تجھ کو اپنے دل میں اک دُنیا بسانا چاہیے

رسمِ عالم پر نہ جا، دیکھ اپنی اُفتادِ مزاج
دہر کو اپنی روش پر کھینچ لانا چاہیے

کھیل ہے کیا آفتابِ رازِ ہستی کا سُراغ
ذرّے ذرّے کے جگر میں ڈوب جانا چاہیے

خواہ کتنی ہی مسرت ہو، تبسّم ننگ ہے
ہاں جب آنسو کوئی ٹپکے مُسکرانا چاہیے

راہِ دل میں خضر کی حاجت نہیں، تنہا نکل
بڑھ کے اپنا ساتھ بھی پھر چھوٹ جانا چاہیے

اوّل اوّل بھول جا ہر شے بجز یادِ حبیب
آخر آخر یاد بھی دل سے بھلانا چاہیے

کچھ نہ رہ جائے بجز یک شعلۂ عالم فروز
اِس طرح اجزائے ہستی کو جلانا چاہیے

82

(جوش ملیح آبادی)

قدم انساں کا راہِ دہر میں تھرا ہی جاتا ہے
چلے کتنا ہی کوئی بچ کے ٹھوکر کھا ہی جاتا ہے

نظر ہو خواہ کتنی ہی حقائق آشنا پھر بھی
ہجومِ کشمکش میں آدمی گھبرا ہی جاتا ہے

ہوائیں زور کتنا ہی لگائیں آندھیاں بن کر
مگر جو گھر کے آتا ہے وہ بادل چھا ہی جاتا ہے

شکایت کیوں اسے کہتے ہو یہ فطرت ہے انساں کی
مصیبت میں خیالِ عیشِ رفتہ آ ہی جاتا ہے

شگوفوں پر بھی آتی ہیں بلائیں یوں تو کہنے کو
مگر جو پھول بن جاتا ہے وہ کھلا ہی جاتا ہے

سمجھتی ہیں مآلِ گل، مگر کیا زورِ فطرت ہے
سحر ہوتے ہی کلیوں کو تبسم آ ہی جاتا ہے

83

(جوش ملیح آبادی)

کیا کہیں وہ رازِ پنہانی جو اپنے دل میں ہے
آہ! اُس خنجر کی عُریانی جو اپنے دل میں ہے

کس کو سمجھائیں کہ ماخذ ہے چراغِ طور کا
یہ ہجومِ شعلہ سامانی جو اپنے دل میں ہے

ڈالتی ہے روئے حکمت پر حقارت سے نگاہ
رازِ عالم پر یہ حیرانی جو اپنے دل میں ہے

کون مانے گا کہ ہے افسردۂ مژگانِ تر
یہ مسرت کی فراوانی جو اپنے دل میں ہے

شہپرِ جبریل کو پرواز کا دیتی ہے درس
یہ تصوّر کی پرافشانی جو اپنے دل میں ہے

84

(جوش ملیح آبادی)

ٹھہر کہ عبرت کے کارخانے ہر ایک ذرّے میں ہیں یہاں کے
نہیں یہ قبریں، نشانِ پا ہیں حیاتِ فانی کے کارواں کے

میں اُس کی گہری نظر کے صدقے، میں اُس کے ذوقِ طلب کے قرباں
تری تجلّی جو دیکھتا ہے دھویں میں اس تیرہ خاک داں کے
چمکتے ہیں شب کو ماہ و اختر جھلکتا ہے صُبح شاہِ خاور
پرستش اُن کی کروں نہ کیوں کر، نشاں ہیں یہ میرے بے نشاں کے
یہ رازِ حق ہے نہ کھل سکے گا کبھی ترے کبرِ خود نما پر
کہ خاکِ افتادگی کے اندر دریچے کھلتے ہیں آسماں کے
نوائے بلبل، سرودِ قمری میں سر دھنوں کیوں نہ جوشؔ اُن پر
کہ ہیں یہ کچھ یادگار فقرے کسی کی شیریں بیاں کے

85

(سیمابؔ اکبرآبادی)

چمک جگنو کی برقِ بے اماں معلوم ہوتی ہے — قفس میں رہ کے قدرِ آشیاں معلوم ہوتی ہے
کہانی میری رودادِ جہاں معلوم ہوتی ہے — جو سُنتا ہے اُسی کی داستاں معلوم ہوتی ہے
کسی کے دل میں گنجائش نہیں وہ بارِ ہستی ہوں — لحد کو بھی مری مٹی گراں معلوم ہوتی ہے
چمن کے سانحے کو مدتیں گزریں، مگر اب بھی — چمکتی ہے جو بجلی آشیاں معلوم ہوتی ہے
ہوائے شوق کی قوّت وہاں لے آئی ہے مجھ کو — جہاں منزل بھی گردِ کارواں معلوم ہوتی ہے
قفس کی تیلیوں میں جانے کیا ترکیب رکھی ہے — کہ ہر بجلی قریبِ آشیاں معلوم ہوتی ہے
نہ کیوں سیمابؔ مجھ کو قدر ہو ویرانیِ دل کی — یہ بنیادِ نشاطِ دو جہاں معلوم ہوتی ہے

86

(حفیظ جالندھری)

جب سے دیکھا ہے مرا ننھی جانوں کا — شمع کا پروانہ نہ سہی، پروانہ ہوں پروانوں کا
یہ دامن ہے یہ ہے گریباں آؤ کوئی کام کریں — موسم کا مُنہ تکتے رہنا کام نہیں دیوانوں کا
سَر کو سرافرازی دے کر سجدوں پر مامور کیا — سَر دے کر بھی ہو نہ سکے گا بدلہ ان احسانوں کا
محشر والوں نے بھی مجھ کو شاعر کہہ کر چھوڑ دیا — میری فردِ عمل کو سمجھے مجموعہ افسانوں کا

ایسی جنس فراہم کرلی جس کا گاہک کوئی نہیں
لادے لادے پھرتا ہوں اب پشتارا ارمانوں کا

لے چل ہاں منجدھار میں لے چل، ساحل ساحل کیا چلنا
میری اتنی فکر نہ کر میں خوگر ہوں طوفانوں کا

بیڑا پار لگانے والے! میرا منہ کیا تکتا ہے
میں تو ساحل پر رہ کر بھی خوگر تھا طوفانوں کا

87

(محمد علی جوہر)

دورِ حیات آئے گا قاتل قضا کے بعد
ہے ابتدا ہماری تری انتہا کے بعد

جینا وہ کیا کہ دل میں نہ ہو تیری آرزو
باقی ہے موت ہی دلِ بے مدعا کے بعد

تجھ سے مقابلے کی کسے تاب ہے، ولے
میرا لہو بھی خوب ہے تیری حنا کے بعد

لذت ہنوز مائدۂ عشق میں نہیں
آتا ہے لطفِ جرمِ تمنا سزا کے بعد

قتلِ حسین اصل میں مرگِ یزید ہے
اسلام زندہ ہوتا ہے ہر کربلا کے بعد

ممکن ہے نالہ جبر سے رُک بھی سکے مگر
ہم پر تو ہے وفا کا تقاضا جفا کے بعد

ہے کس کے بل پہ حضرت جوہر یہ روکشی
ڈھونڈیں گے آپ کس کا سہارا خدا کے بعد

88

(محمد علی جوہر)

تنہائی کے سب دن ہیں تنہائی کی سب راتیں
اب ہونے لگی اُن سے خلوت کی ملاقاتیں

ہر آن تسلی ہے، ہر لحظہ تشفی ہے
ہر وقت ہے دل جوئی ہر دم ہیں مدارا تیں

کوثر کے تقاضے ہیں، تسنیم کے وعدے ہیں
ہر روز یہی چرچے، ہر رات یہی باتیں

معراج کی سی حاصل سجدوں میں ہے کیفیت
اک فاسق و فاجر میں اور ایسی کراماتیں

بے مایہ سہی لیکن، شاید وہ بُلا بھیجیں
بھیجی ہیں درودوں کی کچھ میں نے بھی سوغاتیں

شیطان کی چالوں سے اب ہو گئے سب واقف
اب ہوں گی الم نشرح ملعون کی سب گھاتیں

بیٹھا ہوا توبہ کی تو خیر منایا کر
ٹلتی نہیں یوں جوہر اس دیس کی برساتیں

89

(محمد علی جوہر)

کبھی چکھے ہی نہیں آبلہ پائی کے مزے
خضر کیا جانے بھلا آبلہ پائی کے مزے

کششِ شوق تھی اور لذتِ بُعدِ منزل
سب طرف خار تھے اور آبلہ پائی کے مزے

طبعِ آزاد اسیری میں بھی پابند نہ تھی
قید میں ہم نے اُٹھائے ہیں اسیری کے مزے

سجدے ہر سجدے کو معراج جو زاہد چکھ لے
در توبہ پہ مری ناصیہ سائی کے مزے

آگئی وادیِ پُرخار، بڑھاؤ تو قدم
پھر نہ کہنا نہ ملے راہ نمائی کے مزے

میری مرضی ہوئی گم جب سے تری مرضی میں
بندگی ہی میں ملے ساری خدائی کے مزے

درگہِ حسن پہ سب ایک ہیں محمود و ایاز
بادشاہوں کو بھی ملتے ہیں گدائی کے مزے

شعرِ جوہر کی ہو کیا قدر سخن سازوں کو
ہم سے پوچھے کوئی اس ہرزہ سرائی کے مزے